



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
της Ερμιόνης Ευαγγέλου Γεράρδη
A.M.: 998320173707

Ο Μύθος στη Γλυπτική της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη

Επιβλέπουσα: Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Μέλη Επταμελούς επιτροπής:

Μυρτώ Ρήγου, Καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Ελένη Γέμτου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Έλλη Φιλοκύπρου, Καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Εύα Στεφανή, Επίκουρη Καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Αγγελική Πούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Ζάφος Ξαγοράρης, Καθηγητής ΑΣΚΤ Αθήνας

Αθήνα, 2025

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	1
Ευχαριστίες	3
Περίληψη.....	6
Abstract	9
Εισαγωγή.....	11
<i>Η αρχαιοελληνική μυθική σκέψη ως σύνθετο σύστημα σκέψης και επικοινωνίας</i>	<i>11</i>
<i>Παρουσίαση του θέματος</i>	<i>13</i>
<i>Στόχοι της διδακτορικής διατριβής</i>	<i>17</i>
<i>Μεθοδολογία.....</i>	<i>18</i>
<i>Μέθοδος συλλογής στοιχείων</i>	<i>24</i>
<i>Διαρθρωτική δομή της διατριβής</i>	<i>27</i>
Ο Μύθος και η σφραγίδα του αρχέγονου	35
A. Λαβύρινθος.....	56
Χορογραφώντας την ανθρώπινη περιπλάνηση	56
Κάθε τέλος και αρχή: Ο λαβύρινθος αναβιώνεται ως κύκνειο άσμα.....	70
B. Σπείρα	78
Το συμπαντικό σύμβολο στην τέχνη	78
Ιχνηλατώντας τη σπείρα στις συνθέσεις της γλύπτριας.....	85
<i>Γυναίκα του Αωτ: Σπειροειδής σύζευξη ζωής και θανάτου σε λευκό μάρμαρο</i>	<i>90</i>
Χορεύοντας με(ς) τη Σπείρα	121
<i>Μπαλαρίνα και Χορεύτρια: Αέναιος στροβιλισμός</i>	<i>138</i>
Δισυπόστατες γυναίκες του Μύθου και της διαχρονίας.....	152
<i>Νεράιδα, Νύμφες, Γοργόνες, Κενταυρίνα: Γλυπτές χορεύτριες σε σπειροειδή κίνηση.....</i>	<i>167</i>
<i>Νίκες: Πτήση στην αιωνιότητα.....</i>	<i>186</i>
Γ. Περίπτερα και Αναπτερώματα	196
Εχρο58, Εχρο62, Εχρο67: Οι παγκόσμιες εκθέσεις ως πηγές έμπνευσης.....	196
Αναζητώντας τη συμπόρευση αρχιτεκτονικής - γλυπτικής.....	210
Γλυπτικές απόπειρες σπειροειδούς πτήσης στο διάστημα.....	217
Δ. Εκτός σπείρας, εντός μύθου	229
<i>Ικέτιδες: Αγέρωχη δέηση από σφυρήλατο σίδηρο</i>	<i>256</i>

<i>Σαλώμη: Αλληγορία του Έρωτα και του Θανάτου</i>	261
<i>Σύγχρονες σιβυλλικές μορφές και η επιστροφή στην πρωταρχική γυναίκα-μητέρα</i>	267
Συμπεράσματα	292
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: Βιογραφικό σημείωμα Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη	309
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: Εικόνες	370
Βιβλιογραφία	391
<i>Ηλεκτρονικές πηγές</i>	414
<i>Κατάλογοι - Εκθέσεις</i>	419
<i>Αρχείο - Συνεντεύξεις Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη</i>	423
<i>Πηγές εικόνων</i>	423

Ευχαριστίες

Η εργώδης, χρονοβόρα αλλά και άκρως ενδιαφέρουσα διαδρομή που διένυσα για να πραγματοποιηθεί η επιστημονική μου εργασία, με οδήγησε σε ένα αποκαλυπτικό ταξίδι αυτογνωσίας, το οποίο χωρίς τη γενναιόδωρη αρωγή των πρόθυμων συνοδοιπόρων που με στήριξαν, δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί. Αυτούς τους ανθρώπους δεν θέλω απλώς να τους ευχαριστήσω, αλλά αισθάνομαι την ανάγκη να τους εκφράσω τη βαθειά μου ευγνωμοσύνη για τη στήριξη και τη χαρά που άντλησα από την πολύτιμη συνεργασία μας.

Πρωτίστως, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσα της διδακτορικής μου διατριβής, Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του ΕΚΠΑ, όχι μόνο για την ανάληψη της εποπτείας της εργασίας μου, αλλά και για τη συνεχή ενθάρρυνση και τη συστηματική της καθοδήγηση μέχρι την τελική της μορφή. Χρήζει ιδιαίτερης αναφοράς η δυνατότητα που μου προσέφερε να γνωρίσω το πολύπλευρο γλυπτικό έργο της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη –και κυρίως την τελευταία και πιο ώριμη καλλιτεχνική της περίοδο–, αλλά και η συνεχής ενθάρρυνσή της να αναπτύξω τους καλλιτεχνικούς μου προβληματισμούς-συνειρμούς στην παρούσα μελέτη. Τις εγκάρδιές μου ευχαριστίες και τη βαθειά μου εκτίμηση θα ήθελα να εκφράσω επίσης στη Μυρτώ Ρήγου, καθηγήτρια του Τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του ΕΚΠΑ, η οποία μου άνοιξε νέους ορίζοντες στην ανάγνωση του κορυφαίου σαιξπηρικού δράματος *Άμλετ* και δέχτηκε με μεγάλη προθυμία να συμμετέχει στην τριμελή επιτροπή παρακολούθησης και αξιολόγησης της διδακτορικής μου διατριβής, όπως και η Ελένη Γέμτου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια στο τμήμα Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Επιστήμης του ΕΚΠΑ, της οποίας η υποστήριξη σε όλη τη μακρόχρονη διάρκεια της εκπόνησης αυτής της εργασίας ήταν συνεχής.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ θα ήθελα να απευθύνω, επίσης, σε όλους τους διδάσκοντες του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του ΕΜΜΕ, με τίτλο «Επικοινωνία και ΜΜΕ: Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές», οι οποίοι εκτός από την επιθυμία για επιστημονική έρευνα, μου προσέφεραν ισχυρά θεωρητικά εργαλεία, πλούσιο βιβλιογραφικό υλικό, μέρος του οποίου αξιοποίησα στην διδακτορική μου εργασία, ενώ παράλληλα με εισήγαγαν σε νέα γνωστικά πεδία. Ιδιαίτερη θέση μεταξύ όσων ευχαριστώ

βαθιά, έχει η Έλλη Φιλοκύπρου, Καθηγήτρια του Τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του ΕΚΠΑ, της οποίας η συμβολή υπήρξε καθοριστική για την ανάληψη της διδακτορικής μου διατριβής αλλά και για την καλλιέργεια μιας βαθύτερης ποιητικής οπτικής και προσέγγισης των έργων τέχνης εν γένει, απαραίτητης για την αναγνώριση της ποιητικής διάστασης του έργου της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη.

Θεωρώ υποχρέωσή μου να ευχαριστήσω εκ βαθέων την Τώνια Γιαννουδάκη, ιστορικό τέχνης, Επιμελήτρια της Συλλογής Γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης και υπεύθυνη του αρχείου της καλλιτέχνης, η οποία με προσήνεια και αμέριστο ενδιαφέρον, από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας μας, αφιερώνοντας μεγάλο μέρος του χρόνου της, μου προσέφερε πολύτιμες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο της γλύπτριας και με καθοδήγησε συστηματικά στην εξερεύνηση και διαχείριση του πλουσιότατου αρχαιικού υλικού της δημιουργού. Σημαντική, επίσης, στάθηκε η παρουσία της Έφης Αγαθονίκου, ιστορικού τέχνης και Προϊσταμένης της Διεύθυνσης Συλλογών και Μουσειολογικού Προγραμματισμού της Εθνικής Πινακοθήκης, η οποία με προθυμία συνέβαλε στη βιβλιογραφική μου έρευνα, όπως συνέβη και με όλο το προσωπικό της Βιβλιοθήκης και του Αρχείου της Εθνικής Πινακοθήκης, που υπήρξε ανεκτίμητος βοηθός κατά τη μακρόχρονη διάρκεια των βιβλιογραφικών μου αναζητήσεων.

Θα ήταν μεγάλη μου παράλειψη να μην ευχαριστήσω θερμά την συμφοιτήτρια μου από το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Επικοινωνία και ΜΜΕ: Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές» του ΕΜΜΕ και φίλη μου, Μαρία Αβραμίδου για την ένθερμη ηθική της υποστήριξη, τη διαθεσιμότητα και την πολύτιμη βοήθειά της σχετικά με την επιμέλεια του κειμένου, της βιβλιογραφίας και των εικόνων της παρούσας μελέτης. Αισθάνομαι την ανάγκη επίσης να ευχαριστήσω ολόψυχα τη Σοφία Αθανασίου, μέλος του Ψυχαναλυτικού Συλλόγου FREUD-LACAN και φίλη μου, για την εμπύχωση που μου προσέφερε όλα αυτά τα χρόνια της μελέτης, αλλά κυρίως για την απαραίτητη αποσαφήνιση και ανάλυση θεμελιωδών ψυχαναλυτικών όρων, καθώς και για την προσφορά μεγάλου μέρους της ψυχαναλυτικής βιβλιογραφίας που χρησιμοποίησα. Ιδιαίτερες και εγκάρδιες ευχαριστίες οφείλω και στη φίλη και υποψήφια διδάκτορα του Τμήματος Επικοινωνίας και ΜΜΕ του ΕΚΠΑ Πολυξένη Αλεξίου, της οποίας οι βιβλιογραφικές υποδείξεις, οι εύστοχες και ουσιαστικές επισημάνσεις, καθώς και η σταθερή συμπαράσταση σε όλη τη διάρκεια της συγγραφής της διατριβής μου, υπήρξαν

ανεκτίμητες. Ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στους ανθρώπους που με στήριξαν και μου έδωσαν μεγάλη δύναμη και κουράγιο σε αυτήν την κοπιώδη προσπάθεια, έχουν η οικογένειά μου, οι φίλοι μου, Ελένη Γιαννοπούλου, Μαρία Βουμβάκη, Στάθης Μυστακίδης, καθώς και ο Αλέξανδρος Δαρμανής, που ανταποκρίθηκε πρόθυμα σε ζητήματα σχετικά με την ηλεκτρονική επεξεργασία του κειμένου μου και για την άμεση επίλυση των τεχνικών προβλημάτων που προέκυπταν διαρκώς και τα οποία αδυνατούσα να αντιμετωπίσω.

Περίληψη

Η παρούσα διδακτορική διατριβή αποπειράται να αναλύσει τριάντα ένα γλυπτά της τελευταίας δημιουργικής περιόδου της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, από το σύνολο της γλυπτικής της εργασίας, επιδιώκοντας να προβάλλει στα έργα της από γύψο, τερακότα, σίδερο ή σφυρήλατο ορείχαλκο τη μετάπλαση των παγκόσμιων μυθικών συμβόλων και την καλλιτεχνική της έκφραση μέσω των γυναικείων, κυρίως, μυθικών μορφών της. Επίσης, επιχειρεί να θέσει και να διερευνήσει ερωτήματα σχετικά με την τοποθέτηση του γλυπτικού έργου της στο πλαίσιο της νεοελληνικής και διεθνούς γλυπτικής σκηνής και τη συμβολή του στην εξέλιξή της.

Το ερευνητικό υλικό της διατριβής προέκυψε ύστερα από συστηματική μελέτη μεγάλου μέρους του αρχειακού υλικού που κληροδότησε η γλύπτρια στο Ίδρυμα της Εθνικής Πινακοθήκης, καθώς και από τον λεπτομερή, στον βαθμό που ήταν εφικτός, έλεγχο των πηγών οι οποίες αφορούν στο έργο της. Τα επιλεγμένα γλυπτά της περιόδου 1952-1971, μελετήθηκαν ως προς τη σχέση τους με την αρχαία ελληνική και λαϊκή παράδοση και τον τρόπο με τον οποίο απαντά η γλύπτρια στο αίτημα της «ελληνικότητας» και στον εξελληνισμό του μοντέρνου, που αναδύθηκε έντονα στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Η διερεύνηση των συγκεκριμένων έργων είχε ως πρωταρχικό στόχο την ανάδειξη των καλλιτεχνικών αξιών της γενιάς της και την ανάλυση των αρχών που διέπουν την προσωπική γλυπτική της γλώσσα, η οποία εξελίχθηκε πολύ δυναμικά μέχρι την τελευταία δημιουργία της, δίνοντάς της το διαβατήριο για να ανοιχτεί και να κατακτήσει μια θέση σεβαστή στον διεθνή ορίζοντα της σύγχρονης τέχνης.

Στη συγκεκριμένη ερευνητική εργασία δεν επιχειρείται η μελέτη των επιλεγμένων γλυπτών της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη σύμφωνα με τη χρονολογική σειρά δημιουργίας τους ούτε σύμφωνα με τη χρονολογική διάκρισή τους σε διαφορετικές περιόδους. Για τη σύνθεσή της επιλέχθηκε η σπειροειδής ανάπτυξη ως η πιο κατάλληλη, επειδή το αρχετυπικό αυτό σύμβολο εκφράζει με τον πιο αριστοτεχνικό τρόπο το αέναο πολύστροφο ταξίδι της ανθρώπινης ζωής και της καλλιτεχνικής περιπέτειας, αφού συμπυκνώνει στην αρχιτεκτονική του διάταξη τις αντιθετικές δυνάμεις της κεντρομόλου και της φυγόκεντρης κίνησης, του κρυφού και του φανερού, του οικείου και του ανοίκειου, του χώρου και του

χρόνου, της ζωής και του θανάτου, έννοιες θεμελιώδεις που αποδεικνύονται κομβικές στις συνθέσεις της γλύπτριας.

Στο εισαγωγικό κεφάλαιο της εργασίας με τίτλο *Ο Μύθος και η σφραγίδα του αρχέγονου στο έργο της γλύπτριας* επιβεβαιώνεται από τους μελετητές που επιχειρούν να προσεγγίσουν το νόημα του μύθου, θεωρώντας ότι αυτός είναι βαθιά ριζωμένος στη φύση, στη σκέψη και στην πολιτισμική δημιουργία του ανθρώπου. Η γλύπτρια, με το βλέμμα στραμμένο στο μέλλον, ακολουθεί το νήμα της μυθικής παράδοσης και εμπνέεται από αυτήν για τη σύνθεση των έργων της.

Το βασικό σώμα της διατριβής διαρθρώνεται σε τέσσερις ενότητες. Η πρώτη με τίτλο *Λαβύρινθος*, περιλαμβάνει δύο κεφάλαια στα οποία δίνεται έμφαση στην επίδραση του παγκόσμιου συμβόλου στην ανθρώπινη δημιουργία και επιχειρείται η ανάγνωση του τελευταίου ομώνυμου έργου της γλύπτριας, με το οποίο επιστρέφει και κλείνει τον κύκλο των αφηρημένων συνθέσεων και της καλλιτεχνικής της διαδρομής συνολικά, συμπληρώνοντας σχεδόν τριάντα πέντε χρόνια αδιάκοπης δημιουργικής εργασίας.

Η στενή σύνδεση των συμβόλων του λαβύρινθου και της σπείρας οδήγησε στη δημιουργία της δεύτερης και μεγαλύτερης ενότητας της διατριβής με τίτλο *Σπείρα*, στην οποία εμπεριέχονται οκτώ κεφάλαια. Σε αυτά καταγράφονται αποτυπώσεις του συμβόλου στο ανθρώπινο σώμα, στο φυτικό και θαλάσσιο περιβάλλον, στο σύμπαν, σε αρχιτεκτονικές δομές και σε εμβληματικά παγκόσμια έργα τέχνης. Επιπλέον, παρουσιάζονται οι γλυπτικές φιγούρες της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στις οποίες το αρχέγονο μοτίβο μετασχηματίζεται σε κυρίαρχο στοιχείο της δομής των γλυπτών της, προκειμένου να αποδοθεί η αίσθηση της πτήσης, της ελικοειδούς χορευτικής κίνησης και να αποτυπωθούν οι πολλαπλές όψεις του κενού.

Η καλλιτέχνις οδεύει προς την προσωπική της απελευθέρωση, εξερευνώντας σαν επιστήμονας τις νέες τεχνικές και τα νέα υλικά, μολονότι τα υποτάσσει στη δική της εκφραστική βούληση, δίνοντας μορφή και ποιητική πνοή στη νέα πραγματικότητα που αναδύεται, όπως φανερώνεται στην τρίτη ενότητα με τίτλο *Περίπτερα και Αναπτερώματα*, η οποία περιλαμβάνει τέσσερα κεφάλαια. Σε αυτά παρουσιάζονται τα τεχνολογικά και αρχιτεκτονικά θαύματα που συνάντησε στα Περίπτερα των Παγκόσμιων Εκθέσεων των Βρυξελλών, του Σιάτλ και του Μόντρεαλ στη διάρκεια της δεκαετίας του '60 και κινητοποίησαν τις δημιουργικές της δυνάμεις, ώστε να συνθέσει σπειρόμορφα μεταλλικά

γλυπτά που τείνουν να αποδεσμευτούν από τη βαρύτητα. Επίσης προβάλλονται τα επιτεύγματα της σύγχρονης αμερικανικής γλυπτικής και αρχιτεκτονικής, τα οποία λειτούργησαν για τη γλύπτρια ως γόνιμη αφορμή για τον μετασχηματισμό του έργου της προς την σύμπραξη αρχιτεκτονικής - γλυπτικής.

Στην τέταρτη και τελευταία ενότητα της διατριβής με τίτλο *Εκτός σπείρας, εντός μύθου*, γίνεται φανερό ότι η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, ακόμη και όταν δεν δίνει στα έργα της την αρχετυπική μορφή της σπείρας ή του λαβύρινθου, δεν απομακρύνεται από τους ποιητικούς δρόμους, κυρίως του αρχαίου ελληνικού αλλά και του θρησκευτικού μύθου.

Abstract

The present doctoral thesis attempts to analyze thirty-one sculptures from Froso Efthymiadi-Menegaki's last creative period from her entire sculptural oeuvre, seeking to project in her works of plaster, terracotta, iron or wrought brass the transformation of universal mythical symbols and her artistic expression through her mainly female mythical figures. This thesis also attempts to raise and explore questions about the placement of her sculptural work in the context of the modern Greek and international sculptural scene and its contribution to its development.

The research material for this thesis emerged from a systematic study of a plethora of the archival material bequeathed by the sculptress to the National Gallery Foundation of Greece, as well as from an as far as possible detailed examination of the sources relating to her work. The selected sculptures from the period 1952-1971 were studied in terms of their relationship with ancient Greek and popular tradition and also regarding the way in which the sculptress responded to the demand for "Greekness" and the Hellenism of the modern that emerged strongly in Greece during the period between the two World Wars. The exploration of these particular works primarily aims to highlight the artistic values of her generation and analyze the principles that govern her personal sculptural language, which evolved very dynamically until her very last creation, providing the passport to open up and conquer a well-respected position in the international world of contemporary art.

This research paper does not attempt to study the selected sculptures of Efthymiadi-Menegaki according to the chronological order of their creation, nor according to their chronological division into different periods. For the composition of this thesis, the spiral development was chosen as the most appropriate, because this archetypal symbol expresses in the most masterful way the perpetual multi-turning journey of human life and artistic adventure, since it encapsulates in its architectural arrangement the opposing forces of the centripetal and the centrifugal motion, of the hidden and the obvious, of the familiar and the unfamiliar, of space and time, of life and death –all of them fundamental concepts that prove to be central to the sculptress's compositions.

In the introductory chapter of the thesis, entitled *Myth and the stamp of the primordial in the sculptress's work*, scholars who attempt to approach the meaning of myth affirm that

it is deeply rooted in nature, thought and the cultural creation of man. The sculptress, with her eyes set on the future, follows the thread of mythical tradition and draws inspiration from this for the composition of her works.

The main body of the thesis is structured in four sections. The first one, entitled *Labyrinth*, includes two chapters in which emphasis is placed on the influence of the universal symbol on human creation and an attempt is made to read the sculptress's last work by the same name, *Labyrinth*, with which she returns and closes the cycle of abstract compositions and her artistic journey as a whole, which spans over almost thirty-five years of uninterrupted creative work.

The close connection between the symbols of the labyrinth and the spiral led to the creation of the second and longest section of the thesis entitled *Spiral*, which includes eight chapters. These record the symbol's imprint on the human body, the flora and marine environment, the universe, on architectural structures and iconic global works of art. Furthermore, here are presented the sculptural figures of Efthymiadi-Menegaki in which the primordial motif is transformed into a dominant element of the structure of her sculptures, in order to convey the sense of flight, the sinuous dance movement and to capture the multiple aspects of the void.

The artist is heading towards her personal liberation, exploring like a scientist new techniques and new materials, although she subdues them to her own expressive will, giving form and poetic breath to a new reality that is emerging, as the third section of the thesis entitled *Pavilions and Revivals*, which comprises four chapters, reveals it. These present the technological and architectural marvels the sculptress encountered in the Pavilions of the Brussels, Seattle and Montreal World Fairs during the 1960s and how they mobilized her creative forces in order to compose spiral metal sculptures that tend to break free from gravity, and also showcases the achievements of contemporary American sculpture and architecture, which served as a fertile occasion for the sculptress to transform her work into a partnership of architecture and sculpture.

In the fourth and last section of the thesis, entitled *Outside the spiral, inside the myth*, it becomes obvious that Efthymiadi-Menegaki, even when she does not give her works the archetypal form of the spiral or the labyrinth, does not step far from the poetic paths of, mainly, ancient Greek but also of religious myth.

Εισαγωγή

Η αρχαιοελληνική μυθική σκέψη ως σύνθετο σύστημα σκέψης και επικοινωνίας

Η δημιουργική χρήση του αρχαιοελληνικού μύθου από φιλοσόφους, ιστοριογράφους, λογοτέχνες και εικαστικούς καλλιτέχνες στο πέρασμα των αιώνων επιβεβαιώνει ότι η μυθική σκέψη δεν συνιστά αυθόρμητη επινόηση ενός σώματος μύθων, αλλά μια ανθρωπομορφική ή βιομορφική σύνθετη μέθοδο σκέψης και επικοινωνίας. Σύμφωνα με τον τον Jean-Pierre Vernant η νοσταλγική αντίληψη μιας χρυσής εποχής, στη διάρκεια της οποίας μια πρωτόγονη φυλή με ποιητική νοοτροπία εκφράζεται αποκλειστικά με μυθικό και όχι με απλό λόγο, πρέπει να εγκαταλειφθεί οριστικά. Ο ίδιος επισημαίνει ότι ένα τέτοιο πρωτότυπο, ενοποιημένο σύνολο αφηγήσεων, μια «φιλοσοφική σύνθεση» (Vernant 2003: 217) έχει υπάρξει φορέας έκφρασης φυσικών φαινομένων και ανθρώπινων συμπεριφορών προκειμένου να τους δοθεί εσωτερική συνοχή και νόημα. Στην πραγματικότητα, οι προκαθορισμένες, φορτισμένες με σημασία δομές των μύθων αποτελούν αναγκαίο εργαλείο για να πραγματευτούν οι άνθρωποι το άγνωστο. Στον αρχαίο ελληνικό κόσμο της αρχαϊκής αλλά και της κλασικής εποχής, η εξοικείωση με τη συνεχή μεταβολή των πραγμάτων και η προσαρμογή στη διαρκή ρευστότητα της πραγματικότητας γινόταν με τον μύθο της γένεσης και της δημιουργίας του κόσμου. Αυτή η εκλεπτυσμένη και αναμφισβήτητα αποτελεσματική διανοητική δραστηριότητα δρα ως ανεξάντλητη πηγή δύναμης της συνειδητής ζωής. Πέρα από τις λειτουργίες των συνεχόμενων προσαρμογών και επανεργνηιών του μεταβαλλόμενου κόσμου, ο μύθος, μέσα από την αφήγηση ιστοριών, αποφορτίζει από τη θλίψη και το άγχος. Η απλή, γνήσια ευχαρίστηση που προκύπτει από τη διήγηση μιας ιστορίας δηλώνει μια θεμελιώδη βιολογική αξία για τους Έλληνες, η οποία ενδέχεται να έγκειται απλώς στην ύπαρξη και τη μετάδοση ενός αποθέματος κοινών εμπειριών, συμπεριφορών και προσδοκιών που βιώνονται και εκφράζονται με λόγια. Αυτές οι ιστορίες δεν διακρίνονται τόσο για τη μεγάλη πληροφοριακή τους αξία όσο για την τάση τους να επαναπροσδιορίζουν και να ενδυναμώνουν προϋπάρχοντα πρότυπα (Burkert 1997: 53-55, 58-59). Στον μύθο, στον οποίο εμπεριέχεται η βιωμένη εμπειρία της ανθρωπότητας, όπως και στην τέχνη, συνδυάζονται το έλλογο με το άλογο στοιχείο, οι νόμοι της λογικής με τη δύναμη της

φαντασίας, για τη σύνθεση αντίστοιχα ενός μυθικού αντικειμένου ή γεγονότος και ενός έργου τέχνης, το οποίο γεννά αισθητική συγκίνηση τόσο στον δημιουργό όσο και στον δέκτη του. Αυτή η συγγενική σχέση εξηγεί τη συχνότητα με την οποία ο μύθος γίνεται περιεχόμενο ενός έργου τέχνης, λογοτεχνικού ή εικαστικού. Η σύνδεσή τους συνιστά ένα από τα πιο ευτυχή γεγονότα στην πορεία του ανθρώπινου πολιτισμού, καθώς εκφράζει την ανάγκη του ανθρώπου να δώσει στα δημιουργήματά της μυθολογούσας συνείδησής του την παραστατικότητα και τη ζωντάνια που μόνο οι αισθητικές μορφές έχουν την ικανότητα να τους προσδώσουν (Τσάτσος 2013: 21-22, 24).

Η Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη διαλέγει εκείνα τα στοιχεία που προσδιορίζουν τη γλυπτική της, ιδίως αυτή της ωριμότερης περιόδου της, όπως το αφηρημένο και το συγκεκριμένο, το παρόν και το απόν και κατοπτρίζεται στην αρχαιοελληνική μυθική παράδοση σε μια διαρκή προσπάθεια συγκερασμού αυτών των αρχέγονων αντιθέσεων. Όπως αποκαλύπτει η θέαση ενός αξιοσημείωτου αριθμού έργων της [*Γοργονούλα* (1955), *Κενταυρίνα* (1955), *Αδάμ και Εύα* (1955), *Σίβυλλα* (1958), *Ικέτιδες* (1958), *Σαλώμη* (1958 ή 1959), *Η Γυναίκα του Λωτ* (1958-1960), *Νύμφη* (1960), *Νίκη* (1960, 1962, 1969), *Λαβύρινθος* (πριν το 1971)], η γλύπτρια εμπνέεται από αρχαιοελληνικές και βιβλικές μυθολογικές μορφές ή από ηρωίδες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, τις οποίες μεταμορφώνει γλυπτικά και τις καθιστά οικείες, μεταπλάθοντας με την ποίηση της τέχνης της τα προσωπικά και οικογενειακά της δράματα, την ιστορία της χώρας της, τις φιλοσοφικές αναζητήσεις και τους υπαρξιακούς στοχασμούς της. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη φαίνεται να ακολουθεί την πορεία των μεγάλων δημιουργών, όπως του Ρίτσου, του ποιητή που ξέρει να κινείται από τη βεβαιότητα στα ανοιχτά ερωτήματα, που επιλέγει την ανησυχία, προσφέροντας στον αναγνώστη του *μια εμπειρία πτήσης και πτώσης* (Φιλοκύπρου 2004: 259), με τη διαφορά ότι η γλύπτρια, που πειραματίζεται με την μετεώριση και τον φυγοκεντρισμό, επιμένει να οραματίζεται μια μυθική εμπειρία πτήσης και ανάτασης. Οι δημιουργίες της, που επιδιώκουν την απολύτρωση από τον νόμο της βαρύτητας, αποκαλύπτουν ένα οδυσσειακό, πολυμήχανο πνεύμα που τους προσδίδει οικουμενικό χαρακτήρα, καθώς πηγάζουν από την αρχαία ελληνική ανθρωποκεντρική παράδοση και αποζητούν τη σύνδεσή τους με τον μύθο. Η υπερεθνική διάσταση του μύθου απομακρύνει τα έργα της από ένα στενό χωροχρονικό πλαίσιο, τα ανοίγει στο

πανανθρώπινο, έτσι ώστε να μεταφέρουν τον θεατή τους στο κέντρο, στον πυρήνα της ζωής.

Παρουσίαση του θέματος

Η Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, επιβλέπουσα της διδακτορικής μου διατριβής, κατά την περίοδο αναζήτησης του θέματος της επιστημονικής μου έρευνας, με έφερε σε επαφή με το έργο σπουδαίων καλλιτεχνών, τους οποίους γνώριζα ελάχιστα, ακόμη και αγνοούσα. Μεταξύ αυτών ήταν και το γλυπτικό έργο της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη –και ιδιαίτερα της περιόδου περίπου προς τα μέσα της δεκαετίας του 1950, κατά την οποία πραγματοποιεί δυναμική στροφή σε ολοένα και μεγαλύτερες αφαιρετικές αποδόσεις της οπτικής πραγματικότητας. Στη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας, μού αποκαλυπτόταν σταδιακά το μέγεθος της καλλιτεχνικής αξίας της γλύπτριας, η οποία δημιούργησε συνθέσεις δομημένες στις αρχές της γεωμετρικής αφαίρεσης, της ισορροπίας και του ρυθμού, ύστερα από επίπονη και συστηματική μελέτη των μετάλλων και των τεχνικών επεξεργασίας τους, υπερβαίνοντας τις συντηρητικές ελληνοκεντρικές αναγνώσεις του μοντερνισμού, καθώς συνειδητοποίησε την επιτακτική ανάγκη ανανέωσης της ελληνικής τέχνης και συγχρονισμού της με τη διεθνή εικαστική σκηνή.

Συνεπώς, η επιλογή του θέματος της επιστημονικής μελέτης υπαγορεύτηκε από το μεγάλο ενδιαφέρον που παρουσιάζει σε ερευνητικό και καλλιτεχνικό επίπεδο η λεπτομερής ανάλυση και συγκριτική μελέτη αξιόλογων έργων της πλαστικής τέχνης της Ελληνίδας δημιουργού με εμβληματικά έργα άλλων διεθνών καλλιτεχνών, οι οποίοι αντλούν από τη μακραίωνα ελληνική παράδοση του ανθρώπινου μέτρου και διαπνέονται από κοινά μεγαλόπνοα, οικουμενικά οράματα. Οι θεμελιακές έννοιες-κλειδιά της πλαστικής μορφής, που δεν συσχετίζονται με συγκεκριμένες πολιτισμικές περιόδους, επειδή συνιστούν κοινές ιδιότητες διαφορετικών μεταξύ τους πολιτισμών, αποτελούν ουσιώδη γνωρίσματα της τέχνης της και αναγκαίες προϋποθέσεις για το έργο άλλων εμβληματικών καλλιτεχνών, όπως ο Moore, οι δημιουργίες του οποίου φέρνουν στο φως την έννοια του πλαστικού συγκρητισμού. Η αναγωγή στο στοιχειώδες, χαρακτηριστικό αναγνωρίσιμο στην τέχνη της περιοχής των Κυκλάδων και αυτής των Σουμερίων, η απλότητα και ταυτόχρονα η συνθετότητα των κυκλαδικών ειδωλίων, η ευρηματικότητα

που συνδέεται με την κυκλαδική αγγειοπλαστική και την αφρικανική ξυλογλυπτική, καθώς και με την προκολομβιανή και νεολιθική τέχνη, τα καθαρά περιγράμματα, η ελευθερία του γλύπτη σε σχέση με το υλικό του, καθώς και η πίστη και η συνέπειά του προς αυτό, η απευθείας λάξευσή του, η περίοπτη πληρότητα και η ζωτικότητα εντάσσουν τα καλλιτεχνήματα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στην παγκόσμια γλώσσα της γλυπτικής.

Αξίζει να αναφερθεί, ωστόσο, ότι, παρά την σημαντική συμβολή της στη νεοελληνική γλυπτική και τη διεθνή αναγνώριση της τέχνης της, η μέχρι τώρα βιβλιογραφική ανασκόπηση φανερώνει ότι το έργο της δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο επιστημονικής μονογραφίας στην ελληνική γλώσσα, παρόλο που έχουν εντοπιστεί αξιοσημείωτες αναφορές για τα γλυπτά της και τη συμβολή της τέχνης της στη νεοελληνική γλυπτική παράδοση, σε άλλες μεταπτυχιακές ή διδακτορικές εργασίες, σε λεξικά τέχνης και καλλιτεχνών, καταλόγους εκθέσεων, άρθρα και άλλα ποικίλα δημοσιεύματα, τα οποία έχουν χρησιμοποιηθεί ως πολύτιμες βιβλιογραφικές πηγές στην παρούσα διατριβή. Ως θεμελιώδες βιβλίο αναφοράς χρησιμοποιήθηκε επίσης η μονογραφία του Ρουμάνου κριτικού Τέχνης Ionel Jianou (1977) με τίτλο *Froso Eftimiadi* του γαλλικού εκδοτικού οίκου Arted, τον οποίο ίδρυσε ο ίδιος και εξειδικευόταν στην προβολή του έργου των μεγαλύτερων σύγχρονων γλυπτών, όπως του Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, Constantin Brâncuși, Jean Arp και Henry Moore. Εκτός από το εκτεταμένο εισαγωγικό σημείωμα του συγγραφέα και ένα μικρότερο σε έκταση από τον Μανώλη Μενεγάκη, σύζυγο τής δημιουργού, στη μνήμη του οποίου αφιερώνεται η μονογραφία, το βιβλίο περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό φωτογραφιών από τα σπουδαιότερα έργα της γλύπτριας, αναλυτικό βιογραφικό σημείωμα και χρονολόγιο των εκθέσεων της μέχρι το 1976, καθώς και αποσπάσματα δημοσιευμένων κριτικών από διακεκριμένους ιστορικούς Τέχνης, Έλληνες και ξένους. Επίσης, αξιοποιήθηκε το λεύκωμα με τίτλο *Φρόσω Ευθυμιάδη*, που περιέχει τα έργα της γλύπτριας από το 1938 ως το 1970 καθώς και αποσπάσματα κριτικών από καταξιωμένους ανθρώπους της Τέχνης, το οποίο ξεκίνησε με πρωτοβουλία του Μανώλη Μενεγάκη και εκδόθηκε το 1973. Απαραίτητο βιβλιογραφικό εργαλείο αποδείχθηκε και το δακτυλογραφημένο βιογραφικό σημείωμα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (χωρίς χρονολόγηση), που συνέταξε η ίδια η γλύπτρια, και περιλαμβάνει σημαντικούς σταθμούς της ζωής και του έργου της, όπως και αποσπάσματα δημοσιευμάτων σχετικά με τις εκθέσεις και τις κριτικές των γλυπτών της μέχρι το 1980.

Καθοριστικός παράγοντας στη σύλληψη και επιλογή του συγκεκριμένου θέματος υπήρξε επίσης η δυνατότητα πρόσβασης και ενδελεχούς εξέτασης του αρχείου της γλύπτριας, το οποίο κληροδότησε η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, μαζί με το σύνολο της κινητής και ακίνητης περιουσίας της, στην Εθνική Πινακοθήκη, με ιδióγραφη διαθήκη στις 11 Μαΐου 1989, προκειμένου να μετατραπεί το σπίτι της, έργο του αρχιτέκτονα Δημήτρη Πικιώνη, σε μουσείο έκθεσης των έργων της (Γιαννουδάκη 2009: 447). Ύστερα από έγγραφη αίτηση προς την τότε διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, μου χορηγήθηκε η άδεια να μελετήσω το πλουσιότατο αρχαικό υλικό που συγκέντρωσε η καλλιτέχνις στη διάρκεια της ζωής της, το οποίο αποτέλεσε την κυριότερη πηγή πρωτογενούς ερευνητικού υλικού, αναγκαίου για τη μελέτη του έργου της και την εκπόνηση της διδακτορικής εργασίας μου. Το αρχείο της γλύπτριας περιλαμβάνει φωτογραφίες και διαφάνειες των έργων της, καταλόγους εκθέσεων, βιβλία από την προσωπική της βιβλιοθήκη, αποκόμματα εφημερίδων, σημειώσεις και προσωπικά έγγραφα της καλλιτέχνιδας, μεγάλο όγκο αλληλογραφίας με φίλους, οικείους, καλλιτέχνες, φορείς και σπουδαίες προσωπικότητες από τον χώρο της τέχνης και της πολιτικής, με τις οποίες διατηρούσε φιλικές σχέσεις, και πλήθος άλλων προσωπικών της στοιχείων.

Αξίζει να τονιστεί ότι η καταγραφή, η χρονολόγηση, η ταξινόμηση σε θεματικές κατηγορίες αυτού του ογκώδους αρχείου και η διεξοδική έρευνα της βιβλιογραφίας, του ιστορικού και των εκθέσεων του έργου της, πραγματοποιήθηκε ύστερα από πολυετή και κοπιώδη προσπάθεια από την Τώνια Γιαννουδάκη, ιστορικό τέχνης, επιμελήτρια της συλλογής γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης και υπεύθυνη της ψηφιακής παρουσίασης του αρχαικού υλικού για τη ζωή και το έργο της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που φυλάσσεται στο Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης. Στη διδακτορική της διατριβή με τίτλο *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη. Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006*, έχει καταγράψει τους σπουδαιότερους σταθμούς της γλυπτικής διαδρομής και έχει παρουσιάσει τον κατάλογο των έργων της γλύπτριας (Γιαννουδάκη 2009: 446-470, 1863-1939). Ωστόσο η Γιαννουδάκη δεν έχει επεκταθεί στη διεξοδική ανάλυση και αποτίμηση των καλλιτεχνικών της συνθέσεων, καθώς μια τέτοια έρευνα δεν αποτελούσε το βασικό θέμα της διατριβής της.

Αναλογιζόμενη την έννοια του αρχείου δεν γίνεται να μην ανατρέξω στον εμβληματικό ορισμό που έδωσε ο Jacques Derrida για το αρχείο και την εγγενή αντιφατική του φύση, που αποκάλεσε *άλγος του αρχείου*. Αξιοποιώντας την ψυχαναλυτική θεωρία του Sigmund Freud σχετικά με την ενόρμηση του θανάτου, της καταστροφής αλλά και της συντήρησης, αναπτύσσει τη δική του θέση, σύμφωνα με την οποία το αρχείο που λαμβάνει χώρα πάντοτε σε έναν τόπο καταγραφής, σε έναν εξωτερικό τόπο που διασφαλίζει τη δυνατότητα της απομνημόνευσης, της επανάληψης, της αναπαραγωγής, έχει την τάση, μέσω της ενόρμησης της καταστροφής, να επιστρέφει στην κατάσταση της λήθης, της αμνησίας. Από την άλλη, όμως, η ενόρμηση της συντήρησης το στρέφει προς την υπόμνηση και άρα προς τη ζωή (Ντεριντά 1996: 28-29). Το αρχείο ως τόπος τεκμηρίωσης, διαφύλαξης και κατοχύρωσης της ενθύμησης ιστορικών πληροφοριών, στην παρούσα έρευνα δεν αντιμετωπίστηκε ως ερμητικά κλειστό αποθετήριο μνήμης, προσωπικής και συλλογικής, αλλά ως ζωντανό σώμα που αντιστέκεται στο τετελεσμένο γεγονός της φθοράς και γίνεται πηγή νέων ερμηνειών, ως ανοιχτός χώρος που δεν ανακτά απλώς το παρελθόν του έργου της καλλιτέχνης, αλλά αποπειράται να ανασυνθέσει δημιουργικά στο παρόν τη γλυπτική πορεία της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Ακολουθώντας αυτήν τη γραμμή σκέψης, εξέλαβα το αρχείο ως τόπο διαπραγμάτευσης και αμφισβήτησης, που διαχειρίζεται κατά το δοκούν τη μνήμη και τη λήθη, που ενέχει τη δυνατότητα νέων αναγνώσεων του παρελθόντος. Οπότε και το αρχείο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη καθίσταται δημιουργός ενός πεδίου πάντα διαθέσιμου σε νέες αφηγήσεις, νέες προσεγγίσεις, οι οποίες μπορούν να φέρουν στο προσκήνιο νέες δημιουργικές αναγνώσεις του έργου της γλύπτριας και να αναδείξουν άλλες πτυχές του.

Η επιλογή του θέματος, επίσης, σχετίζεται άμεσα και με τη συνάφεια που παρουσιάζει σε σχέση με τον προσανατολισμό του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε. Το Τμήμα στοχεύει στην παροχή εξειδικευμένης κατάρτισης στην επικοινωνιακή τέχνη και στην τέχνη ως επικοινωνιακή μορφή –και στην παρούσα εργασία ως τέτοια αναγνωρίζεται η γλυπτική έκφραση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία καλλιεργεί το άνοιγμα προς τον άλλον και χτίζει γέφυρες συνάντησης με το ξένο, το διαφορετικό.

Στόχοι της διδακτορικής διατριβής

Στο πλαίσιο της παρούσας διδακτορικής διατριβής, μέσω συστηματικής έρευνας και κριτικής μελέτης τριάντα ενός γλυπτών της τελευταίας δημιουργικής περιόδου της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, από το σύνολο του καλλιτεχνικού της έργου, επιδιώκεται να προβληθεί η δημιουργική μετάπλαση της μυθικής σκέψης, των στοιχείων της φύσης και των παγκόσμιων συμβόλων που αποτελούν τον κοινό παρονομαστή της ιστορίας του ανθρώπινου πολιτισμού, καθώς και η καλλιτεχνική έκφραση ή και αποκατάσταση γυναικείων μυθολογικών προτύπων. Επίσης, θεμελιώδη στόχο αυτής της ερευνητικής εργασίας συνιστά η ανάδειξη της σύνδεσης της τέχνης της εικαστικού με την αρχιτεκτονική και τις επιστημονικές εξελίξεις της εποχής της, που δημιουργεί νέα πεδία καλλιτεχνικής έρευνας, η προσέγγιση και μελέτη θεμελιακών εννοιών στις γλυπτικές συνθέσεις της, όπως είναι το οικείο και το ανοίκειο, ο λαβύρινθος, η σπειροειδής, περιελκτική κίνηση-ενέργεια, οι πολλαπλές όψεις του κενού, ο φυγοκεντρισμός και η μετεώριση, έννοιες που αποδεικνύονται κομβικές στο εικαστικό έργο της γλύπτριας.

Η γλύπτρια, ακαταπόνητη ταξιδιώτισσα και ερευνήτρια, ανιχνεύοντας την αμερικανική γλυπτική της εποχής της, που διαπνέεται από ένα ριζικά ανανεωτικό πνεύμα, πειραματίζεται με τον χώρο-κενό στις γλυπτικές της συνθέσεις, αξιοποιώντας διαφορετικά υλικά (γύψο, τερακότα, σίδηρο ή σφυρήλατο ορείχαλκο), αναδεικνύοντας το κενό του χώρου και όχι τον κενό χώρο ως βασική έννοια της πλαστικής τέχνης, όπως την κατέδειξε πρώτος ο Alberto Giacometti. Πλάθει το αντικείμενό της, δημιουργώντας κοιλότητες στον χώρο και αυτό με τη σειρά του δημιουργεί έναν νέο χώρο, όπως συμβαίνει στα έργα της *Φιγούρες Μαρόκου, Μπαλαρίνα, Χορεύτρια, Νίκη, Νεράιδα*, επιτρέποντας σε δημιουργό και θεατή να απομακρυνθούν από τον χώρο του ορατού και να ανοιχθούν στο άπειρο. Έτσι, το κενό συνιστά το κυρίαρχο πλαίσιο μέσα στο οποίο το αντικείμενο λυτρώνεται από τις κοινές ιδιότητές του και καθίσταται διάφανο (Χαραλαμπίδης 1995: 293).

Η συστηματική ανάγνωση και η απόπειρα ερμηνείας συγκεκριμένων έργων της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, με την καταγραφή των μοντερνιστικών στοιχείων που σηματοδοτούν την εξέλιξη της καλλιτεχνικής πορείας της γλύπτριας, σκοπεύει να συνδράμει ευρύτερα στη μελέτη της σύγχρονης ελληνικής γλυπτικής σε συσχετισμό με τη γλυπτική παραγωγή στον ελληνικό και διεθνή χώρο και να εκφράσει τις θέσεις της

δημιουργού στα θεμελιώδη γλυπτικά και γενικότερα πολιτισμικά αιτήματα της εποχής της. Επιπλέον, αυτή η επιστημονική μελέτη φιλοδόξησε να αναφανεί η ποιητική διάσταση, η πνευματικότητα και το ανθρωποκεντρικό νόημα του γλυπτικού έργου μιας δυναμικής, βαθιά αισθαντικής καλλιτέχνης και να προσφέρει ένα χρήσιμο γνωστικό και μεθοδολογικό εργαλείο για τους μελλοντικούς ερευνητές που θα αναζητήσουν την εξερεύνηση αχαρτογράφητων περιοχών της εικαστικής δημιουργίας της, καθώς δεν έχουν διερευνηθεί στον απαιτούμενο βαθμό αξιοσημείωτες πτυχές του ταλέντου και της καλλιτεχνικής της πορείας από την αναπαράσταση στην αφαίρεση, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

Η παρούσα διδακτορική εργασία επιδίωξε επίσης να θέσει και να διερευνήσει ερωτήματα σχετικά με την τοποθέτηση του έργου της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στο πλαίσιο της νεοελληνικής και διεθνούς γλυπτικής σκηνής και τη συμβολή του στην εξέλιξή της. Επιπροσθέτως, αναζήτησε τις επιρροές της δημιουργού από τον ελληνικό και διεθνή καλλιτεχνικό, αρχιτεκτονικό και επιστημονικό χώρο της εποχής της και τον τρόπο με τον οποίο εκφράζονται και μεταπλάθονται αυτές οι επιδράσεις στα γλυπτά της. Μελετήθηκαν, όπως προαναφέρθηκε, τριάντα ένα επιλεγμένα γλυπτά από το σύνολο της εικαστικής της δημιουργίας, τα οποία αφορούν κυρίως στην τελευταία περίοδο της καλλιτεχνικής της διαδρομής ως προς τη σχέση της με την αρχαία ελληνική και λαϊκή παράδοση και τον τρόπο με τον οποίο απαντά η γλύπτρια στο αίτημα της «ελληνικότητας» και στον εξελληνισμό του μοντέρνου που αναδύθηκε έντονα στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Η διερεύνηση των συγκεκριμένων έργων είχε ως πρωταρχικό στόχο την ανάδειξη των καλλιτεχνικών αξιών της γενιάς της και την ανάλυση των αρχών που διέπουν την προσωπική γλυπτική της γλώσσα, η οποία εξελίχθηκε πολύ δυναμικά μέχρι την τελευταία δημιουργία της, δίνοντάς της το διαβατήριο για να ανοιχτεί και να κατακτήσει μια θέση σεβαστή στον διεθνή ορίζοντα της σύγχρονης τέχνης.

Μεθοδολογία

Ως προς την ανάλυση της εικαστικής δημιουργίας της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, κυρίως της τελευταίας και πιο ώριμης καλλιτεχνικής της περιόδου, αξιοποιήθηκε, τουλάχιστον ως προς τις βασικές της θεωρητικές γραμμές, η εικονολογική μέθοδος του Erwin Panofsky

και συγκεκριμένα οι τρεις αναβαθμοί που διακρίνει στο θέμα ή στη σημασία του έργου τέχνης (*πρωτοβάθμιο ή φυσικό, δευτεροβάθμιο ή συμβατικό και εγγενής σημασία ή περιεχόμενο*). Ασφαλώς οι τρεις αυτοί διακριτοί αναβαθμοί που δίνουν την εντύπωση ότι αντιστοιχούν σε τρεις απολύτως ξεχωριστές ερμηνευτικές σφαίρες, αντιμετωπίστηκαν ως διαφορετικές πτυχές του ίδιου γλυπτού έργου τέχνης στο σύνολό του. Οι μέθοδοι προσέγγισης των εξεταζόμενων γλυπτών έργων συσχετίστηκαν με τις επιμέρους διεργασίες και εντάχθηκαν σε ένα σύνολο οργανικά δεμένο και αδιάσπαστο. Πιο συγκεκριμένα, μελετήθηκε το πρωτοβάθμιο, που στη συνέχεια υποδιαίρεθηκε σε *καταρχήν και εκφραστικό* και φανερώθηκε μέσα από την αναγνώριση των φυσικών μορφών των γλυπτών, όπως των γραμμών, των χρωμάτων και των όγκων τους από πηλό, μάρμαρο ή μέταλλο. Αυτές οι καθαρές μορφές ή *καλλιτεχνικά μοτίβα*, τα οποία αναπαριστούν αντικείμενα της φύσης, όπως ζώα ή ανθρώπινα όντα, θεωρούνται από τον Γερμανό ιστορικό τέχνης, *φορείς πρωτοβάθμιων ή φυσικών σημασιών* και διακρίνονται μέσα από ένα είδος *προεικονικής περιγραφής*, καθώς εντοπίζονται οι μεταξύ τους σχέσεις και προσδιορίζονται οι εκφραστικές τους ιδιότητες. Πριν ακόμη προχωρήσω στην προεικονική ανάλυση των γλυπτών, εντόπισα και διερεύνησα το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται, όπως ορίζει η εικονολογική μέθοδος, εργασία αναγκαία και για την *εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια που ακολουθώ στη συνέχεια*.

Η εικονογραφική ανάλυση του δευτεροβάθμιου θέματος απαίτησε τη μελέτη των συγκεκριμένων θεμάτων που συνδέονται και εκφράζονται με ιστορίες, αλληγορίες και εικόνες. Οι εικόνες αυτές δεν σχετίστηκαν με την ιδέα συγκεκριμένων προσώπων ή αντικειμένων αλλά αφηρημένων εννοιών, όπως η Νίκη, που ονομάζονται *προσωποποιήσεις*, οι συνδυασμοί των οποίων λειτουργούν ως αλληγορίες. Ασφαλώς η εικονογραφική μέθοδος, η οποία δεν περιορίζεται μόνο στην αναγνώριση των *καλλιτεχνικών μοτίβων*, θεωρεί αναγκαία, χωρίς να είναι η μόνη απαραίτητη προϋπόθεση, την εξοικείωση με τα συγκεκριμένα θέματα ή τις έννοιες, όπως μας παραδίδονται από τις γραπτές ή προφορικές πηγές. Η γνώση μου σχετικά με τις φιλολογικές πηγές ελεγχόταν, όσο το επέτρεπε η έκταση της παρούσας εργασίας, καθώς προσπαθούσα να εξετάσω τον τρόπο με τον οποίο οι συγκεκριμένες έννοιες εκφράστηκαν σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες με άλλα γλυπτικά αντικείμενα ή περιστατικά (*ιστορία των τύπων*).

Η εικονογραφική ερμηνεία με τη βαθύτερη έννοια είχε ως αντικείμενο τον τρίτο αναβαθμό, την εγγενή σημασία ή το περιεχόμενο. Οι καθαρές μορφές, οι εικόνες, οι αλληγορίες των γλυπτών έργων ερμηνεύτηκαν ως συμβολικές αξίες, όπως τις όρισε ο Γερμανός φιλόσοφος Ernst Cassirer, ως συμπτώματα ευρύτερων πολιτισμικών τάσεων. Αναζήτησα ό,τι θεώρησα εγγενή σημασία των εξεταζόμενων έργων τέχνης, αφού τα συσχέτισα με την εγγενή σημασία άλλων πολιτιστικών ντοκουμέντων που συνδέονταν ιστορικά με τις συγκεκριμένες γλυπτικές δημιουργίες, όπως δεδομένα που φωτίζουν τις κοινωνικές, θρησκευτικές, επιστημονικές ή φιλοσοφικές τάσεις της εποχής της δημιουργού, σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Στην πράξη, μέσα από μια συνθετική διαίσθηση, λειτουργία που ονομάζει ο Panofsky με αυτόν τον αμφίβολης ακρίβειας όρο, ακολούθησα την ερμηνευτική μέθοδο που χαρακτηρίζεται περισσότερο ως σύνθεση των γλυπτών εικόνων παρά ως ανάλυση, αφού καθορίζεται από τον βαθμό εξοικείωσης του ερευνητή με τις θεμελιώδεις τάσεις της ανθρώπινης διάνοησης, από τον ψυχικό του οπλισμό και την προσωπική του κοσμοθεωρία (Πανόφσκι 1991: 26-29, 32-34, 36-39).

Επίσης, στη συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή, η ψυχαναλυτική μέθοδος συνδέθηκε με την κομβική έννοια του ανοίκειου, όπως τη συνέλαβε ο Freud, όχι με το πλήρες ψυχαναλυτικό της φορτίο, αλλά με εκείνες τις όψεις που κρίθηκε ότι φωτίζουν πτυχές του καλλιτεχνικού έργου της γλύπτριας (Freud 2009: 16, 23). Ο Freud, αφού διαπιστώσει την δυσκολία απόδοσης της λέξης *unheimlich*, όπως είναι ο γερμανικός τίτλος του πρωτότυπου έργου του που εκδόθηκε το 1919, αυτής της *ιδιαίτερης απόχρωσης του τρομακτικού* (Freud 2009: 16), η οποία σε άλλες γλώσσες, ευρωπαϊκές και μη, χρειάζεται να συνυπάρξει με κάτι πέραν του καινούργιου ή του άγνωστου, για να γεννηθεί, θα προχωρήσει στην ψυχαναλυτική θεμελίωση του ορισμού του Friedrich W. J. Schelling: *Ανοίκειο είναι καθετί που αναδύεται στην επιφάνεια, ενώ όφειλε να παραμείνει κρυφό* (Freud 2009: 23). Με άλλα λόγια, αυτό που δημιουργεί το αίσθημα του ανοίκειου συνδέεται με το πλέον οικείο. Δύο από τις πηγές του ανοίκειου που εντοπίζει είναι οι καταστάσεις όπου η ταύτιση με ένα άλλο πρόσωπο μπορεί να φτάσει στο σημείο να θολώσει τα όρια μεταξύ του εγώ και του έτερου, καθώς και οι περιπτώσεις εκείνες όπου ευνοείται η σύγχυση μεταξύ άψυχου και έμψυχου. Διαπιστώνεται ότι ένα κοινό στοιχείο μεταξύ ενός αριθμού καταστάσεων, τις οποίες ο ιδρυτής της ψυχανάλυσης συνδέει με την έγερση του αισθήματος του ανοίκειου, είναι η σύγχυση, η θόλωση των ορίων μεταξύ

αντιθέτων, όπως π.χ. εαυτού και άλλου ή ζωής και θανάτου. Ως κατεξοχήν ανοίκειο, ωστόσο, θεωρεί οτιδήποτε έχει να κάνει με τον θάνατο, την βεβαιότητα, αλλά κυρίως, την αβεβαιότητά του (Freud 2009: 36-37). Συνεπώς προς την διαπίστωσή του ότι το ανοίκειο διατηρεί τους πιο ισχυρούς δεσμούς με την αβεβαιότητα του θανάτου, ο Freud θεωρεί τα «πλάσματα» που μπορεί να αναδυθούν σ' αυτήν την γκρίζα ζώνη, την “no man’s land” κατά κυριολεξία, όπως τα πνεύματα και τα φαντάσματα, ως τα πιο ισχυρά παραδείγματα του ανοίκειου (Freud 2009: 48-49).

Σε αυτήν την γκρίζα ζώνη, σε έναν χώρο μετάβασης εντάσσονται και οι Νεράιδες, οι Γοργόνες, οι θηλυκοί Κένταυροι, οι Νηρηίδες, οι Νύμφες και άλλες δίμορφες, θηριόμορφες ή ανδρόγυνες υπάρξεις, εκείνες οι μυθικές γυναικείες μορφές που θεωρήθηκαν από τον Βρετανό ανθρωπολόγο Victor Turner *betwixt and between*, επειδή κινούνται με μεγάλη ευελιξία ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό. Σχετίζονται με έναν ενδιάμεσο χώρο, έναν χώρο *διάβασης* και αποτελούν σύμβολα αμφίσημης ταυτότητας, καθώς εμφανίζονται στο *κατώφλι* (*limen*) διαφορετικών πολιτισμών. Ο συστηματικός μελετητής των συμβολικών τελετουργικών διαδικασιών υποστηρίζει ότι οι αυτές οι οριακές μορφές αναλαμβάνουν έναν ρόλο που αποκαθιστά τη διασαλευμένη κοινωνική ισορροπία και συνιστούν ένα αβίαστο πέρασμα στον χρόνο ανάμεσα στο παρελθόν, στο παρόν και στο μέλλον. Επιπλέον, ανοίγουν τον δρόμο για τη δημιουργία νέων δομών, καταλύοντας, αν καταστεί αναγκαίο, την καθιερωμένη τάξη πραγμάτων, *το κατεστημένο* (*ancient regime*) και διαγράφουν νέες πορείες, δίνοντας στο κοινωνικό σύνολο την ευκαιρία μιας *επανεκτίμησης των αξιών* του (*transvaluation of values*) (Turner 1997: 9, 11). Τα τερατόμορφα όντα ενθαρρύνουν αυτόν που τα αντικρίζει να αναδιαμορφώσει τη στάση του απέναντι σε πρόσωπα, αντιλήψεις, θεσμούς και σχέσεις που θεωρούνται αμετάβλητα στοιχεία σε μια κοινωνική δομή. Η οριακότητα, με αυτήν την έννοια, λειτουργεί ως ανατρεπτική δύναμη που απελευθερώνει την σκέψη και ωθεί στην τολμηρή διερεύνηση της ανθρώπινης ύπαρξης και σε μια νέα ανάγνωση του κόσμου και των δυνάμεων που τον καθορίζουν, χωρίς όμως να παραβιάζει την εύρυθμη λειτουργία της κοινωνίας (Turner 1967: 105-106).

Το ανοίκειο αποτέλεσε πηγή έμπνευσης πολλών καλλιτεχνών σε διαφορετικούς τόπους και χρόνους. Η γλύπτρια θα αφιερώσει με τη σειρά της μεγάλο μέρος της δημιουργικότητάς της στην ανάπλαση των μυθικών παραδόσεων, παίρνοντας μέρος σε ένα

παιχνίδι συνεχών μεταμορφώσεων, στην απόδοση της διπλής φύσης των θηλυκών ανοίκειων πλασμάτων, στο σμίλημα της γυναικείας μορφής στην οποία συνυπάρχει ο άνθρωπος, ο θεός και το ζώο, ερευνώντας διαφορετικές οπτικές της έννοιας του ανοίκειου, όπως αυτή προσδιορίστηκε από τον Freud. Έτσι δημιουργεί πλαστικές συνθέσεις με τις πρώτες ύλες της τέχνης της, συμφιλιώνοντας το αποτρόπαιο με το αισθησιακό, το υπεράνθρωπο και το τερατώδες με τη λεπτότητα και τη νεανική χάρη μιας θηλυκής ύπαρξης.

Η συμφιλίωση ετερογενών και συχνά αντιθετικών στοιχείων και δομών στο έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη οδήγησε την αναλυτική μου ανάγνωση και μελέτη των γλυπτικών της συνθέσεων, κυρίως της περιόδου 1952-1971, κατά την οποία στρέφεται από τη ρεαλιστική στην υπαινικτική, σχηματική και σταδιακά σε μια αφαιρετική απόδοση ιδίως των γυναικείων μορφών της (Γιαννουδάκη 2009: 451-452, 454), στην αξιοποίηση της μεταδομιστικής μεθοδολογικής προσέγγισης. Σύμφωνα με αυτήν, το κείμενο, λογοτεχνικό ή εικαστικό, δημιουργεί νόημα υπερβαίνοντας τις συμβάσεις που θέτει η δομική ανάλυση και αντιμετωπίζεται όπως κάθε συνεκτικό σημαίνον σύστημα που διαρκώς μεταβάλλεται και επανερμηνεύεται. Ασκήθηκε, συνεπώς, κριτική στις ιεραρχικές αντιθετικές έννοιες, όπως μύθος - επιστημονική σκέψη, φύση - πολιτισμός, χώρος - κενό, παρουσία - απουσία, μορφή – περιεχόμενο, και έγινε απόπειρα να καταδειχθεί ότι αυτές οι αντιθέσεις στα γλυπτά σώματα-κείμενα της δημιουργού αλληλοκαθορίζονται, δηλαδή η μία αντιθετική έννοια είναι εμμενής, ενυπάρχει στην άλλη (Culler 2003:174-175). Σαφώς η ανάγνωσή μου κινείται και μέσα στο πλαίσιο των μεταμοντέρνων θεωριών, οι οποίες δεν αναζητούν τις προθέσεις του καλλιτέχνη για την κατανόηση του έργου του, και συγκεκριμένα πραγματοποιείται σύμφωνα με τις αρχές της μεταδομιστικής θεωρίας, η οποία βασίζεται στη θεωρία της αποδόμησης του Jacques Derrida που αναγνωρίζει ότι κάθε σημαίνον είναι ανοιχτό σε περισσότερα σημαινόμενα (Γέμτου 2022: 36) και παραπέμπει σε όρους που δηλώνουν διευρυμένα όρια, διακειμενικότητα, πολλαπλότητα και πλουραλισμό. Αυτή η θεωρητική προσέγγιση δίνει έμφαση στην ερμηνευτική ανανεωτική δύναμη του θεατή και είναι ανοιχτή και σε άλλες διαφορετικές αναγνώσεις-θεάσεις των γλυπτών έργων-κειμένων της δημιουργού, με τις οποίες πιθανόν να συμφωνούσε ή να διαφωνούσε η γλύπτρια (Γέμτου 2022: 21). Ο Γάλλος φιλόσοφος και σημειολόγος Roland Barthes υποστήριξε στο δοκίμιό του *Ο Θάνατος του Συγγραφέα* ότι

κάθε κείμενο δεν είναι φτιαγμένο από μια γραμμή λέξεων, από όπου αναδύεται μια έννοια μοναδική, κατά κάποιο τρόπο θεολογική (η οποία θα ήταν το «μήνυμα» του Συγγραφέα-Θεού), αλλά ένας χώρος με πολλαπλές διαστάσεις, όπου παντρεύονται και αλληλοαμφισβητούνται ποικίλες γραφές, από τις οποίες καμιά δεν είναι η αρχική. Το κείμενο είναι ένα πλέγμα αναφορών, προερχόμενων από τις χίλιες τόσες εστίες πολιτισμού. Συνεχίζει στο ίδιο δοκίμιο, υποστηρίζοντας ότι αυτός ο χώρος όπου η πολλαπλότητα αυτή συναθροίζεται, [...] δεν είναι ο συγγραφέας, όπως έλεγαν ως τώρα, είναι ο αναγνώστης. Σε ένα άλλο δοκίμιό του με τίτλο *Από το Έργο στο Κείμενο*, χαρακτηρίζει κάθε κείμενο πληθυντικό, όχι με την έννοια της συνύπαρξης πολλών εννοιών, αλλά θεωρώντας το ως *διάβαση, διάπλευση* που, κατά συνέπεια, δεν είναι δυνατόν να υπόκειται σε μία και μοναδική ερμηνεία, όσο ελεύθερη και αν είναι, *αλλά σε μία έκρηξη, σε μία διασπορά* (Barthes 2007: 141, 143, 155).

Επιχείρησα, συνεπώς, να αναγνώσω τα γλυπτικά μυθικά κείμενα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία πειραματίζεται συχνά με διαφορετικά υλικά πάνω στο ίδιο μυθολογικό θέμα, ως *πλέγματα αναφορών* που δημιουργήθηκαν από πολυάριθμες εστίες πολιτισμού, ως πολύσημα έργα, παιγνιώδη και πολυφωνικά, όπως τα μουσικά πρότυπα που ανοίγονται σε ένα διαρκώς ανανεούμενο νόημα, σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο Hans Blumenberg. Η θεωρητική προσέγγιση του μύθου από τον Blumenberg, η οποία συμφιλιώνει τον μύθο με την επιστήμη και την αιτιοκρατική έρευνα, αποτέλεσε οδοδείκτη μου και ακόμη ένα θεμελιώδες μεθοδολογικό εργαλείο για τη μελέτη και ανάλυση των έργων της γλύπτριας, που ακολουθούν τη δική τους μυθική αφήγηση. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο, ο μύθος, όπως συμβαίνει με τα μοτίβα των μουσικών παραλλαγών, ακόμη και στην πιο ανοίκεια παραλλαγή του, παραμένει οικείος αλλά και σε ένα συνεχές ταξίδι μεταμορφώσεων, και αυτή η μοναδική ικανότητά του να κινείται σε δρόμους μιας διαρκούς ανανεωτικής επανάληψης οφείλεται στην *εργασία*, δηλαδή στη δημιουργική σχέση ανάμεσα στον αφηγητή του μύθου, που στην προκειμένη περίπτωση είναι η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, και στους αναγνώστες-θεατές του. Οι ποικίλες αναπαραστάσεις των μυθικών όντων της γλύπτριας διαβάστηκαν ως συνθέσεις ποίησης και τρόμου, αντίθεση που αποκαλύπτει την πιο αυθεντική πραγματικότητα του μύθου, ο οποίος κατέστησε το ανοίκειο οικείο και ήρθε ως εξήγηση στο ανεξήγητο μιας τερατώδους

πραγματικότητας που αδυνατεί να ελέγξει ο άνθρωπος (Blumenberg 1985: viii, xx, 34, 5, 66).

Μέθοδος συλλογής στοιχείων

Πέρα από τη διεξοδική διερεύνηση του εκτεταμένου προσωπικού αρχείου της γλύπτριας, πάντα με άξονα τις επιλεγμένες θεματικές της συγκεκριμένης διδακτορικής μελέτης, πραγματοποιήθηκε επιτόπια παρατήρηση των έργων της καλλιτέχνης, που εκτίθενται στη μόνιμη συλλογή της Εθνικής Γλυπτοθήκης στην Αθήνα, *Νίκη II* (1969) από σφυρήλατο ορείχαλκο (170 x 90 x 57 εκ.) και *Η Γυναίκα του Αωτ* (1962) από μάρμαρο (85 x 21 x 19 εκ.) (www.nationalgallery.gr/ktiria/ethniki-pinakothiki-glyptothiki/), καθώς και του γλυπτού της *Νύμφη* (1960) από σφυρήλατο ορείχαλκο (138 x 67 x 43,6 εκ.), το οποίο εκτίθεται μόνιμα στο Παράρτημα της Εθνικής Πινακοθήκης στην Κέρκυρα (www.nationalgallery.gr/artwork/nymfi-2/). Στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης έχει περιέλθει η πλειονότητα των έργων της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, ενώ το Εργαστήριο Συντήρησης Γλυπτών έχει αναλάβει τη μελέτη των υλικών και των ποικίλων τεχνικών κατασκευής τους που χρησιμοποίησε η γλύπτρια, όπως είναι το πλάσιμο του πηλού με τα χέρια, η χρήση του κεραμικού τροχού, η χρήση καλουπιού για την παραγωγή κεραμικών έργων, η βαφή –συνήθως ανθρώπινων μορφών ή αγγείων–, το υάλωμα κεραμικών επιφανειών, η χύτευση πήλινων ή γύψινων γλυπτών σε κράματα χαλκού, η συγκόλληση σιδερένιων βεργών, η σφυρηλάτηση φύλλων μετάλλου, η εφαρμογή πατίνας –κυρίως καφέ χρώματος αλλά και πρασινωπής σε λίγα έργα της–, η δημιουργία καλουπιών από γύψο για την παραγωγή αντιγράφων σε άλλα πιο «γερά» και «μόνιμα» υλικά ή για τη χύτευση μεταλλικών γλυπτών και η παραδοσιακή τεχνική γλυπτικής σε μάρμαρο. Επίσης, το Εργαστήριο είναι υπεύθυνο για τη συντήρηση και διατήρηση των έργων της, έχοντας το αποκλειστικό προνόμιο της πρόσβασης σχεδόν στο σύνολο των γλυπτών της δημιουργού, γεγονός που καθιστά απαγορευτική στους επισκέπτες αλλά και στους μελετητές την επιτόπια εξέτασή τους.

Όπως επισημαίνει η Δρ. Μαρία Κλιάφα, η επικεφαλής του Εργαστηρίου συντήρησης γλυπτών της Εθνικής Πινακοθήκης, το 1995 τα έργα της γλύπτριας, τα περισσότερα από τα οποία βρίσκονταν στο σπίτι-εργαστήριό της όπου καταγράφηκαν, μεταφέρθηκαν στις

αποθήκες της Πινακοθήκης. Το 2006 τοποθετήθηκαν στις αποθήκες της Εθνικής Γλυπτοθήκης, ενώ το 2013 μεταφέρθηκαν σε ειδικά διαμορφωμένο αποθηκευτικό χώρο, εκτός του κτηρίου. Εκεί, σύμφωνα με συνθήκες φύλαξης διεθνών προδιαγραφών, προστατεύονται από τους σοβαρότερους παράγοντες φθοράς, όπως η σκόνη, οι απότομες αλλαγές θερμοκρασίας και υγρασίας, οι πυρκαγιές ή οι πλημμύρες. Επιπλέον, το Εργαστήριο εκτελεί εργασίες συντήρησης των γλυπτών που σχετίζονται με τη στήριξή τους, τη συγκόλληση θραυσμάτων των κεραμικών ή γύψινων έργων, τον καθαρισμό της επιφάνειας των κεραμικών ή γύψινων γλυπτών ή των προπλασμάτων, τον καθαρισμό του μεταλλικού σκελετού ή των μεταλλικών έργων και την κάλυψη της επιφάνειάς τους με υλικά προστασίας, καθώς και με την αισθητική αποκατάσταση των σημείων συγκόλλησης τμημάτων ενός έργου. Τα έργα της, που εκτίθενται στη μόνιμη έκθεση της Εθνικής Γλυπτοθήκης και σε αυτές των παραρτημάτων της Πινακοθήκης στην Κέρκυρα και τη Σπάρτη, μεταφέρονται, επίσης, με την αποκλειστική ευθύνη του Ιδρύματος, για να συμμετάσχουν σε περιοδικές εκθέσεις, αφού πρώτα ελεγχθούν οι συνθήκες του εκθεσιακού χώρου που θα τα φιλοξενήσει και αφού μελετηθούν οι περιβαλλοντικές συνθήκες, προκειμένου να στηριχθούν και να φωτιστούν κατάλληλα. Τόσο κατά την αρχική παραλαβή τους από την οικία της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη όσο και αργότερα, κατά τη μεταφορά τους για εκθεσιακούς λόγους, στόχος ήταν και παραμένει η μέγιστη δυνατή προστασία τους από τις περιβαλλοντικές συνθήκες, την αλληλεπίδραση των υλικών κατασκευής τους με τα υλικά συσκευασίας και από τις μηχανικές καταπονήσεις (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/).

Ωστόσο, η άμεση οπτική επαφή με τα συγκεκριμένα γλυπτά της καλλιτέχνιδας, όπως επίσης και η κριτική εξέταση του ογκώδους αρχειακού υλικού, φωτογραφικού και βιβλιογραφικού, που κληροδότησε η ίδια η δημιουργός στην Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου - Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, αποτέλεσε πολύτιμο οδηγό στη μελέτη του έργου της. Ειδικότερα οι συνεντεύξεις που αποτελούν μέρος του αρχείου της, τις οποίες παραχώρησε σε Έλληνες και ξένους δημοσιογράφους εφημερίδων, περιοδικών ή ραδιοφωνικών σταθμών, αποκαλύπτουν άλλες πτυχές της πολύπλευρης προσωπικότητάς της, το εύρος της γλυπτικής της παραγωγής, τη συμμετοχή της σε γυναικεία καλλιτεχνικά σωματεία, που στόχευε στην προβολή της γυναικείας εικαστικής δημιουργίας μέσα και έξω από τα σύνορα της Ελλάδας, και επιπλέον φωτίζουν το θέμα

της υποψηφιότητάς της για την έδρα της Γλυπτικής στην Ακαδημία Αθηνών. Επίσης, φανερώνουν τη θέση της γυναίκας σε έναν ανδροκρατούμενο καλλιτεχνικό κόσμο και συντελούν γενικότερα στη διερεύνηση του καλλιτεχνικού στίγματος της γλύπτριας στην εικαστική παραγωγή της εποχής της.

Πραγματοποιήθηκε, επίσης, επιτόπια παρατήρηση του σπιτιού-εργαστηρίου της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στην αθηναϊκή συνοικία Κυπριάδου (Γρυπάρη 10), το οποίο σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Πικιώνη και αποτελεί χαρακτηριστικό υπόδειγμα της αστικής αρχιτεκτονικής δόμησης του Μεσοπολέμου με φανερά τα μοντερνιστικά στοιχεία στην κατασκευή του. Οι εκτελεστές της διαθήκης της γλύπτριας αποφάσισαν να αναλάβουν πρωτοβουλία να αποκαταστήσουν και να μετατρέψουν την κατοικία της σε μουσειακό και εκθεσιακό χώρο, αλλά η υλοποίηση της απόφασης εκκρεμεί ακόμη λόγω γραφειοκρατικών δυσκολιών (www.tanea.gr/2004/10/14/lifearts/culture/to-spiti-pikiwni-genna-texni/).

Η μεθοδολογική έρευνα συμπληρώθηκε από πλούσια βιβλιογραφία σχετική με ζητήματα θεωρίας της τέχνης και της φιλοσοφίας, τις βασικές τάσεις στη νεοελληνική γλυπτική και τα κυρίαρχα ρεύματα στη σύγχρονη τέχνη του εικοστού αιώνα (Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Χορός), ιδιαίτερα της μεσοπολεμικής και μεταπολεμικής περιόδου, καθώς και με θέματα σχετικά με την προσέγγιση της αρχαιοελληνικής και νεοελληνικής παράδοσης. Επιπλέον, η παρούσα επιστημονική μελέτη συμπεριέλαβε φιλολογικές αναλύσεις, δημοσιεύματα του ελληνικού και ξένου Τύπου και τεχνοκριτικές έγκριτων Ελλήνων και ξένων ιστορικών Τέχνης. Βασική βιβλιογραφική πηγή αποτέλεσε ασφαλώς και η επίσημη ιστοσελίδα της Εθνικής Πινακοθήκης –και συγκεκριμένα η ψηφιακή παρουσίαση του έργου της γλύπτριας, που περιλαμβάνει το βιογραφικό της σημείωμα, χρονολόγιο, συνεντεύξεις, άρθρα εφημερίδων και περιοδικών, φωτογραφίες προσωπικές, του σπιτιού-εργαστηρίου της και πολλές άλλες σχετικές με τα έργα της, το σύνολο των ατομικών και ομαδικών της εκθέσεων στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, καθώς και πληροφορίες για τα υλικά, τις τεχνικές κατασκευής των γλυπτών της, τις εργασίες συντήρησής τους, την έκθεση, την αποθήκευση και τη μεταφορά τους για εκθεσιακούς λόγους. Ακόμη μία σημαίνουσα πηγή βιβλιογραφικού υλικού υπήρξε και η Βιβλιοθήκη της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, αλλά και άλλες ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες, έντυπα και βάσεις δεδομένων με ακαδημαϊκά άρθρα και σχετικές δημοσιεύσεις.

Διαρθρωτική δομή της διατριβής

Στη συγκεκριμένη ερευνητική εργασία δεν επιχειρείται η μελέτη των επιλεγμένων γλυπτών της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη σύμφωνα με τη χρονολογική σειρά δημιουργίας τους ούτε σύμφωνα με τη χρονολογική διάκρισή τους σε διαφορετικές περιόδους. Για τη σύνθεσή της, επιλέχθηκε η σπειροειδής ανάπτυξη ως η πιο κατάλληλη, επειδή το αρχετυπικό σύμβολο εκφράζει με τον πιο αριστοτεχνικό τρόπο το αέναο πολύστροφο ταξίδι της ανθρώπινης ζωής και της καλλιτεχνικής περιπέτειας, αφού συμπυκνώνει στην αρχιτεκτονική του διάταξη τις αντιθετικές δυνάμεις της κεντρομόλου και της φυγόκεντρης κίνησης, του κρυφού και του φανερού, του οικείου και του ανοίκειου, του χώρου και του χρόνου, της ζωής και του θανάτου. Η διατριβή ξεκινά με την απόπειρα αποκρυπτογράφησης και νοηματοδότησης του τελευταίου έργου της γλύπτριας του *Λαβύρινθου*, η δομή του οποίου συνδέεται με τη δομή της σπείρας ως μία εκδοχή της, αφού το αρχέγονο σύμβολο αναπτύσσεται σπειροειδώς στις περισσότερες απεικονίσεις του, και καταλήγει στο γλυπτό *Αδάμ και Εύα*. Το συγγραφικό ταξίδι, αφού θέσει τα θεμελιώδη ζητήματα της ανθρώπινης και καλλιτεχνικής δημιουργίας που συνδέονται με τον λαβύρινθο, όπως του μύθου και της πραγματικότητας, της μνήμης και της λήθης, της διαχρονικής δύναμης του έργου τέχνης και της πορείας από τον θάνατο στη ζωή, θα φτάσει στον τελικό του προορισμό που είναι η αφετηρία του, στην πρωταρχική πηγή της ανθρώπινης ζωής, στην Εύα, τη βιβλική μητέρα όλων των ανθρώπων, επιστρέφοντας στην αρχή της ιστορίας του ανθρώπου.

Πριν, όμως, από τη μελέτη των έργων της γλύπτριας, επιχειρήθηκε η προσέγγιση του μύθου ως μυστηριώδους οικουμενικής δύναμης χωρίς καταγωγική αρχή, που μετασχηματίζεται και ανανεώνεται διαρκώς, αφήνοντας ανεξίτηλη τη σφραγίδα του στο έργο πλήθους καλλιτεχνών, όπως και στα γλυπτά της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Στο εισαγωγικό κεφάλαιο της εργασίας με τίτλο *Ο Μύθος και η σφραγίδα του αρχέγονου στο έργο της γλύπτριας*, διερευνάται ο μύθος ως στοιχείο της φύσης του ανθρώπου, της φιλοσοφικής και ιστορικής του σκέψης, της γλώσσας, της θρησκείας, της τέχνης, των δημιουργημάτων εν γένει του ανθρώπινου πολιτισμού, στοιχείο που παραμένει πάντα κρυπτικό και ανερμήνευτο.

Το βασικό σώμα της διατριβής, στο οποίο προσεγγίζονται τα επιλεγμένα έργα της γλύπτριας, διαρθρώνεται σε τέσσερις ενότητες. Η πρώτη ενότητα με τίτλο *Λαβύρινθος* περιλαμβάνει δύο κεφάλαια, στα οποία δίνεται έμφαση στην επίδραση του παγκόσμιου συμβόλου στην ανθρώπινη δημιουργία. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο της ενότητας με τίτλο *Χορογραφώντας την ανθρώπινη περιπλάνηση* θα προσεγγιστεί ο μύθος του λαβύρινθου και η μνητική λειτουργία του, κατά την οποία η κίνηση που επιβάλλει η αυστηρά προκαθορισμένη δομή του με κατεύθυνση προς το κέντρο του, εισάγει τον περιπατητή σε μια *διαβατήρια τελετή (rite de passage)*, σε ένα πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο και, από αυτόν, στην έναρξη μιας νέας ζωής. Το δημοφιλές σύμβολο, όπως αποδεικνύεται από τις αναρίθμητες αποδόσεις του σε μοναδικά έργα της παγκόσμιας τέχνης, συμπυκνώνει με τον πιο μεστό τρόπο την απατηλή φύση του χρόνου και του χώρου και συνιστά πανάρχαιο αρχιτεκτονικό, χορευτικό, γλυπτικό και λογοτεχνικό μοτίβο, που, μολονότι αλλάζει λειτουργικότητα και μορφή στο πέρασμα του χρόνου, γεφυρώνει τους αρχαίους με τους σύγχρονους πολιτισμούς.

Στο δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο *Κάθε τέλος και αρχή: Ο λαβύρινθος αναβιώνεται ως κύκνειο άσμα*, επιχειρείται η ανάγνωση του τελευταίου έργου της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη *Λαβύρινθος*, με το οποίο επιστρέφει και κλείνει τον κύκλο των αφηρημένων συνθέσεων και της καλλιτεχνικής της διαδρομής συνολικά, η οποία συμπληρώνει σχεδόν τριάντα πέντε χρόνια αδιάκοπης δημιουργικής εργασίας. Η γλύπτρια στοχεύει στη δημιουργία μιας νομοτελειακής οργάνωσης του χώρου, παρά στην κατασκευή ενός περίπλοκου ελικοειδούς μονοπατιού που οδηγεί εμφανώς στον πυρήνα της λαβυρινθώδους σύνθεσης. Ο τολμηρός διαβάτης, μέσα από αυτό το πολύστροφο πέρασμα που τον φέρνει σε αναμέτρηση με τη ζωή και τον θάνατο, καταφέρνει να νικήσει τη θνητότητά του και να ανοίξει τον δρόμο προς τη μεταμόρφωση, την αναγέννησή του εαυτού και του κόσμου του.

Το λαβυρινθικό σύμβολο συνδέθηκε συχνά ως προς τις μορφικές παραλλαγές του με τη σπείρα, στο όνομα της οποίας αποδόθηκαν πολυάριθμοι συμβολισμοί και ερμηνείες, όπως και στον λαβύρινθο. Η στενή σύνδεση των δύο συμβόλων οδήγησε στη δημιουργία της δεύτερης και μεγαλύτερης ενότητας της διατριβής με τίτλο *Σπείρα*, στην οποία εμπεριέχονται οκτώ κεφάλαια. Στο πρώτο, με τίτλο *Το συμπαντικό σύμβολο στην τέχνη*, καταγράφονται αποτυπώσεις του συμβόλου στο ανθρώπινο σώμα, στο φυτικό και θαλάσσιο περιβάλλον, στο σύμπαν, σε αρχιτεκτονικές δομές και σε εμβληματικά

παγκόσμια έργα τέχνης. Στο δεύτερο, με τίτλο *Ιχνηλατώντας τη σπείρα στις συνθέσεις της γλύπτριας*, παρουσιάζονται οι γλυπτικές φιγούρες της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, στις οποίες το αρχέγονο μοτίβο μετασχηματίζεται σε κυρίαρχο στοιχείο της δομής των γλυπτών της, τα οποία θα αναλυθούν στα επόμενα κεφάλαια της διατριβής. Η γλύπτρια συνθέτει έργα ρεαλιστικά ή πιο αφαιρετικά, τα οποία αποτελούν παραλλαγές μιας βασικής φόρμας σε διάφορα υλικά, όπως μάρμαρο, πηλό ή άλλα μέταλλα, γλυπτικές μελέτες ενός μυθολογικού θέματος-συμβόλου, όπως η Νεράιδα, η Νύμφη, η Γοργόνα, η Νίκη ή η Κενταυρίνα, και ανθρώπινες μορφές που επιχειρούν να αποτυπώσουν την αίσθηση της πτήσης ή της ελικοειδούς χορευτικής κίνησης, μέσα από το μοτίβο της σπείρας.

Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά και δημοφιλή έργα της γλύπτριας σε σπειροειδή μορφή προσεγγίζεται στο τρίτο κεφάλαιο της ενότητας με τίτλο *Γυναίκα του Λωτ: Σπειροειδής σύζευξη ζωής και θανάτου σε λευκό μάρμαρο*. Το γλυπτό σε σχήμα κοχυλιού μετουσιώνει τον προαιώνιο δεσμό ζωής και θανάτου που εκφράζεται συμβολικά με τη σπείρα, ενώ οι παραλλαγές του σε γύψο, πωρόλιθο, μάρμαρο και σίδηρο, αποτελούν συγχρόνως μελέτες για την εντύπωση που δημιουργούν στον χώρο η συμπαγής και γραμμική γλυπτική απόδοση του ίδιου θέματος. Σε αυτήν τη σύνθεση, το πτυχωμένο ένδυμα αντικαθιστά τη μάζα και τον όγκο του ανθρώπινου σώματος και υψώνεται, σαν μεγάλη σπείρα, με αργό ρυθμό στον ουρανό. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, στην προσπάθειά της να επεξεργαστεί τα αντικρουόμενα συναισθήματα της μοναξιάς που προκαλεί η απώλεια του αγαπημένου συζύγου της, μεταμορφώνει την οδυνηρή πραγματικότητα σε γλυπτικό μύθο, σε μια μαρτυρία φωτός, μέσ από την καθαρή φόρμα μιας ολόλευκης γυναικείας βιβλικής φιγούρας, χωρίς καμιά θρησκευτική φόρτιση και δραματική έξαρση.

Εκτός από τη *Γυναίκα του Λωτ* και όλα τα άλλα γλυπτά της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη σε σπειροειδή μορφή διακρίνονται για τη ρυθμικότητά τους, όπως γίνεται φανερό στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο *Χορεύοντας με(ς) τη Σπείρα*. Τα έργα της επιβεβαιώνουν τη διαρκή εξελικτική τους σχέση με τη γυναικεία φιγούρα σε κίνηση, στην οποία συχνά δίνει τη μορφή και την αίγλη ενός μυθικού συμβόλου. Με τις γλυπτικές φιγούρες της, τιμά την αρμονία και την πλαστικότητα της κίνησης, όπως εκφράζονται ήδη από την αρχαιότητα μέσα από τη μουσική και τον χορό, απογειώνοντας την εκφραστική τους δύναμη. Ο χορός γίνεται αντιληπτός από την εικαστικό, όπως για τον Paul Valéry, τον Friedrich Nietzsche,

την Isadora Duncan και τον Rudolf Laban, ως πράξη ελευθερίας και ανεξάντλητης δημιουργικότητας.

Η αναλυτική μελέτη και παρουσίαση των περιελκτικών συνθέσεών της, που μοιάζουν με χορεύτριες τη στιγμή της περιστροφής γύρω από το σώμα τους, πραγματοποιείται στο πέμπτο κεφάλαιο με τίτλο *Μπαλαρίνα και Χορεύτρια: Αένας στροβιλισμός*. Η γλύπτρια διατηρεί την αίσθηση που αφήνει η παρουσία της μορφής, δημιουργώντας μόνο κάποιους κυρίαρχους άξονες και καμπύλες γραμμές, χωρίς ωστόσο να επικαλείται τα εξωτερικά της γνωρίσματα. Η καλλιτέχνης, κοινωνός της βαθιάς παράδοσης των μυθικών χρόνων, οδηγεί τον θεατή μέσα από μια διάθεση πειραματισμού, σε περιοχές μιας λεπτής ισορροπίας ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν.

Το παγκόσμιο σύμβολο της σπείρας, που σχετίζεται με τις μεταιχμιακές περιοχές στις οποίες εξοικειώνεται ο άνθρωπος με το ανοίκειο, συνδέεται στενά με τη δημιουργία οριακών γυναικείων μορφών του μύθου, οι οποίες αποτελούν σύμβολα αμφίσημης ταυτότητας, όπως οι Νεράιδες, οι Νύμφες, οι Γοργόνες και η θηλυκοί Κένταυροι. Στο έκτο κεφάλαιο με τίτλο *Δισυπόστατες γυναίκες του Μύθου και της διαχρονίας* περιγράφονται οι δίμορφες, θηριόμορφες ή ανδρόγυνες υπάρξεις που εμφανίζονται στο κατώφλι διαφορετικών πολιτισμών και κυριαρχούν στις παραδόσεις πολλών λαών, έλκοντας τη γλύπτρια με την ακατάλυτη ζωτική δύναμη και τη μυστηριακή τους αίγλη.

Αυτά τα σπειρόμορφα έργα από πηλό, χαλκό, σφυρήλατο σίδηρο και ορείχαλκο, που εμπνεύστηκε η γλύπτρια από αυτές τις ιδιόμορφες μυθικές υπάρξεις, περιγράφονται στο έβδομο κεφάλαιο με τίτλο *Νεράιδα, Νύμφες, Γοργόνες, Κενταυρίνα: Γλυπτές χορεύτριες σε σπειροειδή κίνηση*. Οι χορευτικές δημιουργίες της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη προκαλούν τον ανήσυχο θεατή να πάρει μέρος στο παιχνίδι των διαρκών μεταμορφώσεών τους και να νιώσει την προαιώνια μυθική τους δύναμη.

Στο όγδοο και τελευταίο κεφάλαιο της ενότητας, με τον τίτλο *Νίκες: Πτήση στην αιωνιότητα*, παρουσιάζονται αρχαίες γλυπτικές αποτυπώσεις της αγγελιαφόρου που μεταφέρει το χαρμόσυνο μήνυμα της νίκης, οι οποίες αποτελούν κυρίαρχη πηγή έμπνευσης για την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Οι *Νίκες* της δημιουργού αποτελούν προσωποποίηση της επιτυχημένης έκβασης του αγώνα ενάντια στη βαρύτητα, στην υποταγή και στον θάνατο. Συνιστούν ακατάλυτα σύμβολα, όχι μόνο της δόξας του ελληνικού πολιτισμού, αλλά και του εκσυγχρονισμού, της ταχύτητας, της ζωής και της γνήσιας καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η εξόρμηση του ανθρώπου στο διάστημα, τα νέα υλικά και ο δημιουργικός διάλογος ανάμεσα στην ύλη και στην ενέργεια, συγκινούν τη γλύπτρια και την ωθούν στην αναζήτηση ενός νέου πλαστικού ιδεώδους, προκειμένου να εκφράσει το καινούργιο της όραμα, όπως φανερώνεται στην τρίτη ενότητα, με τίτλο *Περίπτερα και Αναπτερώματα*, η οποία περιλαμβάνει τρία κεφάλαια. Τα τεχνολογικά και αρχιτεκτονικά θαύματα που συνάντησε στα Περίπτερα των Παγκόσμιων Εκθέσεων των Βρυξελλών, του Σιάτλ και του Μόντρεαλ στη διάρκεια της δεκαετίας του '60 και κινητοποίησαν τις δημιουργικές της δυνάμεις, περιγράφονται στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο *Expo58, Expo62, Expo67: Οι παγκόσμιες εκθέσεις ως πηγές έμπνευσης*. Τα πρωτοποριακά τους εκθέματα τής έδωσαν το κίνητρο να αποτυπώσει το καινοτόμο πνεύμα του καιρού της στα γλυπτά της τελευταίας και πιο ώριμης καλλιτεχνικής της περιόδου, όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά με τη *Γραφή στο Διάστημα*, την *Ατέρμονη Σπείρα*, το *Πρώτο Πέταγμα* και το *Αναπτέρωμα*, έργα τα οποία θα αναλυθούν σε επόμενο κεφάλαιο της ενότητας.

Τα δημιουργήματα που γεννήθηκαν από τη συνάντηση αρχιτεκτονικής επιστήμης και εικαστικών τεχνών στις Expo58, Expo62 και Expo67, τα επιτεύγματα της σύγχρονης αμερικανικής γλυπτικής και τα εντυπωσιακά αρχιτεκτονήματα των Αμερικανών δημιουργών, λειτούργησαν για τη γλύπτρια ως γόνιμη αφορμή για τον μετασχηματισμό του έργου της προς αυτήν την σύμπραξη, όπως φανερώνεται στο δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο *Αναζητώντας τη συμπόρευση αρχιτεκτονικής-γλυπτικής*.

Η μετεώριση του όγκου και η τάση αποδέσμευσης από την τυραννία της βαρύτητας που αποτυπώθηκε στους ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης, διαμόρφωσε τις τάσεις που επικράτησαν στη μοντέρνα γλυπτική και γοήτευσαν την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία τις υπηρέτησε δημιουργώντας γεωμετρικές συνθέσεις ακόμη πιο αφαιρετικές. Η γλύπτρια, εμπνεόμενη από τη δυναμική πτήση των πουλιών αλλά και από το εντυπωσιακό ίχνος που αφήνει η διαγραφόμενη πορεία των μηχανοκίνητων πτηνών προς το διάστημα, δημιουργεί σπειρόμορφα μεταλλικά γλυπτά, όπως, τη *Γραφή στο Διάστημα*, το *Πρώτο Πέταγμα*, το *Αναπτέρωμα* και την *Ατέρμονη Σπείρα*, τα οποία παρουσιάζονται στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της ενότητας με τίτλο *Γλυπτικές απόπειρες σπειροειδούς πτήσης στο διάστημα*.

Στην τέταρτη ενότητα της διατριβής, με τίτλο *Εκτός σπείρας, εντός μύθου*, στην οποία περιλαμβάνονται τρία κεφάλαια, γίνεται φανερό ότι η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, ακόμη και όταν δεν δίνει στα έργα της την αρχετυπική μορφή της σπείρας ή του λαβύρινθου, δεν

απομακρύνεται από την παράδοση των κληρονομημένων μύθων. Η περίοδος της υπαινικτικής απόδοσης των γλυπτών της, που έφτανε στα όρια της αφαίρεσης και διαδέχθηκε τον ρεαλισμό της προηγούμενης καλλιτεχνικής της περιόδου, χαρακτηρίστηκε από τη μεταμόρφωση των καθημερινών γυναικείων μορφών και των γυμνών της σε φιγούρες αλληγορικές. Οι περισσότερες από αυτές δεν απομακρύνθηκαν από τους ποιητικούς δρόμους του αρχαίου ελληνικού μύθου, κυρίως, αλλά και του θρησκευτικού, όπως φανερώνουν τα έργα: *Ικέτιδες*, *Σίβυλλα*, *Σαλώμη*, *Αδάμ και Εύα*. Ακόμη όμως και όταν πλάθει γυναικείες παρουσίες της καθημερινής ζωής, αρχικά από υγρό πηλό και αργότερα από χαλκό, εμπνευσμένη από τις γυναίκες στην Αίγυπτο και στο Μαρόκο, φαίνεται να τους προσδίδει το μυστήριο και τη γοητεία της μυθικής Σίβυλλας, όπως απεικονίζεται στα γλυπτά της *Φιγούρες Μαρόκου*, *Γυναίκες* (ή *Φιγούρες*) *Μαρόκου*, *Γυναίκες του Λούζορ* και *Μάνα με παιδί*, τα οποία θα παρουσιαστούν αναλυτικά στα επόμενα κεφάλαια.

Στο πρώτο κεφάλαιο, με τίτλο *Ικέτιδες: Αγέρωχη δέηση από σφυρήλατο σίδηρο*, προσεγγίζεται το γλυπτό *Ικέτιδες* από σφυρήλατο σίδηρο, το οποίο, με το ανθρώπινο βάθος και την αλήθεια των μορφών του, αποκτά παγκόσμια απήχηση, ενώ ταυτόχρονα εκφράζει μια θεμελιώδη όψη της ανυπότακτης ελληνικής ψυχής. Οι γυναίκες, σύμβολα του ελεύθερου ανθρώπου, σε όρθια ικετευτική στάση με υψωμένα χέρια στον ουρανό που αποδίδονται αφαιρετικά, αλλά με έντονη δραματικότητα, παραπέμπουν, όπως και ο τίτλος της σύνθεσης, σε γυναικείο χορό αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και συγκεκριμένα στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου και του Ευριπίδη.

Η γλύπτρια, περίπου την ίδια χρονική περίοδο που συνθέτει τις *Ικέτιδες*, δίνει στην καθετότητα της στάσης του γλυπτικού αντικειμένου μια νέα, ευφάνταστη μορφική πρόταση, όπως αποτυπώνεται στο έργο από σίδηρο με τον αλληγορικό τίτλο *Σαλώμη*, ακολουθώντας και πάλι το νήμα της μυθολογικής παράδοσης, αυτή τη φορά της θρησκευτικής. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στέκεται με θαυμασμό και δέος μπροστά στο αλογάκι της Παναγίας, όπως πολλοί εμπνευσμένοι δημιουργοί της παγκόσμιας καλλιτεχνικής σκηνής, και προχωρά στην απεικόνιση της μορφής του εντόμου, στην οποία θα συμπυκνώσει τις μυθολογικές υποδηλώσεις και τους συμβολισμούς που του έχουν αποδοθεί, με διάθεση όμως χορευτική, παιγνιώδη. Όπως φανερώνεται στο δεύτερο κεφάλαιο της ενότητας, με τίτλο *Σαλώμη: Αλληγορία του Έρωτα και του Θανάτου*, το

γλυπτό θα γεννήσει νέους συνειρμούς, καθώς θα αποτελέσει πεδίο εξερεύνησης του ιερού, του μακάβριου και του ερωτικού, σε σχέση με τις σκοτεινές αλλά και ζωογόνες δυνάμεις της φύσης και της γυναικείας σεξουαλικότητας. Η χαρακτηριστική χορευτική στάση του εντόμου προσδίδει στην προσωπική εκδοχή της Ελληνίδας γλύπτριας τη μυστηριακή αίγλη μιας ιέρειας ή ενός θεϊκού συμβόλου. Η *Σαλώμη* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη μοιάζει να υποδηλώνει τον αισθησιασμό, την ορμή και την σκληρότητα που συνεπάγεται η σεξουαλική ενόρμηση και ταυτόχρονα να δοξάζει τη δύναμη του ενστίκτου, οδηγώντας τον θεατή στο μοναδικό αυθεντικό κέντρο, εκεί όπου ο Έρωτας και ο Θάνατος συναντιούνται.

Στο τρίτο κεφάλαιο, με τίτλο *Σύγχρονες σιβυλλικές μορφές και η επιστροφή στην πρωταρχική γυναίκα-μητέρα*, προσεγγίζονται οι απλοποιημένες, αφαιρετικές μορφές των συνθέσεων της από πηλό *Μάνα με παιδί*, *Φιγούρες Μαρόκου* (δύο παραλλαγές απόδοσης της μαροκινής γυναίκας την ίδια χρονική περίοδο), *Γυναίκες* (ή *Φιγούρες*) *Μαρόκου*, *Γυναίκες του Λούξορ* από χαλκό και *Σίβυλλα* από σφυρήλατο σίδηρο και χαλκό. Η γλύπτρια απεικονίζει τις κομψές γυναικείες φιγούρες της Ανατολής, κρυμμένες στα πλούσια υφάσματα των ενδυμάτων τους, αδιαφορώντας για την απόδοση των εξωτικών χαρακτηριστικών τους, όχι όμως και για τη σιβυλλική δύναμη, το μυστήριο και τη θηλυκότητα που αποπνέουν. Οι Μαροκινές γυναίκες και εκείνες από το Λούξορ υπήρξαν πηγές έμπνευσης για την εικαστικό, οι οποίες την βοήθησαν να κατανοήσει βαθύτερα την εκφραστική δύναμη της καθαρής μορφής και να τελειοποιήσει την πλαστική της γλώσσα, καθιστώντας ορατό στα γλυπτά της το οδυσσειακό πνεύμα που την ωθεί στην ταξιδιωτική περιπλάνηση και σηματοδοτεί το δικό της άνοιγμα στον κόσμο. Με τις γυναικείες μορφές της, επεξεργάζεται έννοιες δίσημες, όπως το δυνατό και το εύθραυστο, την προστασία και την παγίδευση, την αγάπη και τον φόβο, την οικειότητα και την αποξένωση, εγείροντας στον θεατή ερωτήματα σε σχέση με την ανθρώπινη συνύπαρξη και το κοινό πεπρωμένο, ενώ ταυτόχρονα τον προσκαλεί να βιώσει το αίσθημα της κοινής καταγωγής και της ιστορικής συγγένειας. Οι φόρμες της, που μοιάζουν να υπερβαίνουν τους περιορισμούς της βαρύτητας, δημιουργούν έναν χώρο μυθικό και εισάγουν μια νέα διάσταση, αυτήν του χρόνου, η οποία εκδηλώνεται από την αδιάκοπη και αόρατη κίνηση του φωτός στο κοίλο εσωτερικό των γλυπτών ή έξω και γύρω από αυτά.

Η ανάγκη της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη για επιστροφή στα παγκόσμια αρχαιολογικά σύμβολα, αντανακλάται και στο χάλκινο έργο της *Αδάμ και Εύα*, με την προσέγγιση του οποίου ολοκληρώνεται η παρούσα διατριβή. Με αφετηρία την αφήγηση του μύθου των Πρωτόπλαστων, τη βιβλική ιστορία της Δημιουργίας της Εύας, η καλλιτέχνις επιστρέφει στο αίνιγμα της ανθρώπινης ζωής, στη γένεσή της, τοποθετώντας και πάλι την ανθρώπινη μορφή στο επίκεντρο της εικαστικής της έκφρασης. Η μορφή της Εύας στο έργο της γλύπτριας, έντονα εκφραστική λόγω της αδρής επιφάνειας του χαλκού, παρά τη γυμνότητά της, δεν απεικονίζεται ως το σύμβολο της ερωτικής προσφοράς ή του Κακού που σκανδαλίζει τον Αδάμ και τον παρασύρει στο προπατορικό αμάρτημα. Η γλύπτρια, μέσα από μια δυναμική έκφραση όγκων, αξόνων και κενών, μοιάζει να μεταθέτει το κέντρο βάρους του έργου της στην ανάδειξη της αρχέγονης και ακατάλυτης σχέσης του Αδάμ και της Εύας και στη δημιουργία μιας νέας σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο του.

Μετά τα συμπεράσματα, στα οποία ανακεφαλαιώνονται οι θεμελιώδεις θέσεις που υποστηρίχθηκαν στην συγκεκριμένη μελέτη, ακολουθεί το *ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I: Βιογραφικό σημείωμα Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη*. Σε αυτό, εμπεριέχεται εκτενές βιογραφικό σημείωμα της γλύπτριας, στο οποίο καταγράφονται με χρονολογική σειρά τα έργα της, οι ατομικές και ομαδικές εκθέσεις της στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, οι πολύχρονες ταξιδιωτικές περιπλανήσεις της, οι καλλιτεχνικές της επιρροές, αποσπάσματα δημοσιεύσεων για τις εκθέσεις και τις κριτικές των έργων της σε εφημερίδες και περιοδικά μέχρι το 1980, στοιχεία που συντείνουν στη δημιουργία μιας σφαιρικής εικόνας για τη ζωή, το εικαστικό έργο και την προσωπικότητα της Ελληνίδας γλύπτριας.

Στη συνέχεια, ακολουθεί το *ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II: Εικόνες*, στο οποίο εμπεριέχονται ενδεικτικά προσωπικές φωτογραφίες της δημιουργού από το προσωπικό της αρχείο, καθώς και τα έργα που παρουσιάζονται αναλυτικά στη διατριβή, όπως και άλλα χαρακτηριστικά της γλυπτά, τα οποία συντελούν στην καλύτερη κατανόηση και προσέγγιση των υπό μελέτη έργων. Η διατριβή ολοκληρώνεται με την καταγραφή των ελληνικών και ξένων βιβλιογραφικών πηγών που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία.

Ο Μύθος και η σφραγίδα του αρχέγονου

Ο μύθος είναι, επομένως, ένας ιδιαίτερος τρόπος νόησης που τίποτα δεν μπορεί να τον καταλύσει. Μπορεί να περιορισθεί στο πρώτο ακίνητο κινούν αίτιον, αλλά δεν εξαφανίζεται. Ζει και θα ζει όσο και το αίτημα του ανθρώπου να ξεπεράσει τα όρια της διάνοιας για να ολοκληρωθεί σφαιρικά, φθάνοντας στα όρια, όπου ο νους μπορεί τελικά να αναπαυθεί σ' ένα λογικά «άρρητο», αλλά και απόλυτο και πλήρες αντίκρισμα του Είναι.
(Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Ο Γνήσιος Μύθος* 2013: 31)

Ο άνθρωπος, στην προσπάθειά του να πιάσει το νό(η)μα της δημιουργίας και του μύθου, αντιλαμβάνεται ότι η μυθική σκέψη, ριζωμένη βαθιά στην ανθρώπινη φύση, μητρική γη της πρωταρχικής φιλοσοφικής και ιστορικής σύλληψης του κόσμου, της γλώσσας, της ποίησης, της τέχνης εν γένει, συνιστά μια από τις πιο αρχέγονες και ζωογόνες δυνάμεις του ανθρώπινου πολιτισμού. Ο μύθος θεμελιώνεται σε ένα ένστικτο ακατανίκητο, η φύση του οποίου υπερβαίνει οποιαδήποτε απόπειρα ενός αποκλειστικά εμπειρικού προσδιορισμού. Ο Freud, συστηματικός μελετητής της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης, πίστευε σθεναρά ότι ο μοναδικός μίτος που θα οδηγήσει άσφαλτα προς τον μυθικό κόσμο θα πρέπει να αναζητηθεί στην ανεξερεύνητη συγκινησιακή ζωή του ανθρώπου (Φρόντ 2001: 89-91). Στην απόπειρά του να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει την ανθρώπινη φύση βασίστηκε, μεταξύ άλλων, και στην αρχαία ελληνική σκέψη και μυθολογία και συνέθεσε μια διαλεκτική ανθρωπολογική και ψυχολογική θεωρία, την ψυχαναλυτική, που ανέδειξε τον ρυθμιστικό ρόλο του αλλότριου και δυσεξήγητου ασυνείδητου στην ψυχική ζωή του ανθρώπου, το ατελεύτητο του οποίου ο Ηράκλειτος προσδιόρισε με τη φράση: *το μη δυνόν ποτέ πώς αν τις λάθει; (πώς κανείς να κρυφτεί απ' αυτό που δεν δύει ποτέ;)* (Brun 2010: 25) κατορθώνει να προσδιορίσει με τον πιο εύστοχο τρόπο το ασυνείδητο. Μεταφυσικό υπόβαθρο και πυρήνα της θεωρίας του Freud αποτέλεσε επίσης η φιλοσοφική σκέψη του Arthur Schopenhauer, σύμφωνα με την οποία ο κυρίαρχος της ζωής του ανθρώπου και της φύσης, το κέντρο γύρω από το οποίο περιστρέφονται, είναι το γενετήσιο ένστικτο (Schopenhauer 2007: 85-86, Κασσίρερ 1991: 37, 48-49, 51). Πιο συγκεκριμένα, ο Γερμανός διανοητής αναγνωρίζει ότι το σημαντικότερο κίνητρο δράσης του ανθρώπου, η βούληση, στοχεύει στην πλήρη και διαρκή ικανοποίηση των σωματικών και συναισθηματικών επιθυμιών του, αλλά

αποτυγχάνει συνεχώς να την εκπληρώσει απόλυτα παρά τις επίμονες απόπειρές της (Schopenhauer 1969: 196).

Την ίδια στάση απέναντι στον μύθο υιοθετεί και ο άλλος Γερμανός φιλόσοφος, ο Cassirer, σύμφωνα με τον οποίο η δύναμη του μύθου αντλείται από τις ενδόμυχες και πιο σφοδρές συγκινήσεις του ανθρώπου, για την ακρίβεια, αποτελεί έκφραση της συγκίνησης, τη μετασχηματισμένη συγκίνηση σε εικόνα, και αυτός ο μετασχηματισμός μετατρέπει το αόριστα, αδιόρατα αισθητό σε συγκεκριμένη μορφή. Το πέρασμα από μια θολή, αδιαφοροποίητη αντίληψη των αισθητών πραγμάτων στην ανάπτυξη μιας σταθερής φόρμας, δηλώνει τη ριζική μετάβαση της σκέψης από μια παθητική κατάσταση σε μια διαδικασία ενεργητική. Αυτός ο νέος τρόπος έκφρασης του ανθρώπου, ο συμβολικός, αναγνωρίζεται ως ο κοινός παρονομαστής όλων των πολιτισμικών δραστηριοτήτων του, όπως του μύθου, της γλώσσας, της θρησκείας, της επιστήμης και της τέχνης. Η συμβολική έκφραση, επειδή θεμελιώδες χαρακτηριστικό της είναι όχι απλώς η εκτόνωση και η εξωτερίκευση αλλά η συμπύκνωση, επιτρέπει στις ανθρώπινες συγκινήσεις, όπως αποκαλύπτονται στον μύθο, στη θρησκεία και στην τέχνη, να μετατρέπονται σε έργα που αντέχουν και διαρκούν στον χρόνο (Κασσίρερ 1991: 65, 68, 70). Η μεταμορφωτική δύναμη του μύθου οφείλεται στην ιδιοσυστασία του που διαφεύγει εξ ορισμού από τον άνθρωπο που θα επιχειρήσει να τον μελετήσει με τρόπο αποκλειστικά επιστημονικό, διότι οι μύθοι συνιστούν έκφραση του ανθρώπινου ψυχισμού και συντίθενται από ανορθολογικά στοιχεία που αντιστέκονται στον κριτικό αναλυτικό λόγο. Δεν αποτελούν ένα σύστημα καθαρών ιδεών σε ορθολογική διάταξη, το οποίο μπορεί να διερευνηθεί από απόσταση και να οδηγήσει τους κοινωνιολόγους σε αδιάψευστα συμπεράσματα για τη φύση τους, σε αντίθεση με την ουτοπία που υπόκειται σε μεθοδολογική εξέταση, επειδή είναι μια διανοητική κατασκευή και συνεπώς, έχει μια εξωτερική σχέση με τον άνθρωπο. Ο μύθος, όμως, δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση επειδή εσωτερικεύεται, βιώνεται από τον άνθρωπο και τον ωθεί είτε να πιστέψει σε αυτόν και να λάβει μέρος στη δράση που επιτάσσει είτε όχι. Η ουτοπία, έκφραση της αναστοχαστικής σκέψης των διανοούμενων, στοχεύει στην περιγραφή των μελλοντικών κοινωνιών με εναργή τρόπο, βασισμένη στην επινόηση και ταξινόμηση αφηρημένων κατηγοριών που προέκυψαν από την παρατήρηση και ανάλυση της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Για τη δημιουργία του μύθου όμως, καθίσταται αναγκαία η υπέρβαση των καταναγκασμών της καθημερινότητας –γι' αυτόν τον λόγο δεν

λαμβάνεται υπόψη η οικονομική και κοινωνική πραγματικότητα. Ο μύθος είναι ένα αδιαίρετο σύνολο, *ένας μονόλιθος που δεν συνιστά περιγραφή των πραγμάτων, αλλά έκφραση των θελήσεων* (Κωνσταντακόπουλος 1996: 176-177).

Η Γαλλίδα ψυχαναλύτρια Francoise Dolto με τη λέξη «μυθικό» εννοεί αυτό που υπερβαίνει τα όρια του προσωπικού φαντασιακού και δηλώνει τον τόπο συνάντησης όλων των φαντασιακών στην ίδια αναπαράσταση. Αναγνωρίζει τη συλλογικότητα του μύθου, καθώς τον θεωρεί ως προβολή όλων των προλεκτικών φαντασιών των ανθρώπων και της αίσθησης της ζωής, η οποία βιώνεται μέσα στο ανθρώπινο σώμα (Ντολτό, Σεβερέν 2013: 19). Στο μνημειώδες έργο *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, ο Nietzsche, αναδεικνύοντας το μεγαλείο του μύθου, τον αποκαλεί «συμπυκνωμένη εικόνα του κόσμου» που φιλοξενεί τα θαύματα, εργαλείο ερμηνείας της ανθρώπινης ζωής που επέτρεψε στους Έλληνες να συνδέσουν τα βιώματά τους με αυτόν, να αντιμετωπίσουν το παρόν ως άχρονο υπό το πρίσμα της αιωνιότητας και να λυτρωθούν από το βάρος και *την απληστία της στιγμής* (Νίτσε 2008: 204). Αυτήν την αντοχή και διάρκεια της γλυπτικής δημιουργίας επιζητεί και η Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία συμπλέει με τη θέση του γερμανού φιλοσόφου για τη σχετικότητα του χρόνου και τη μεταφυσική αξία της ζωής: *Και κάθε λαός, όπως και κάθε άτομο, αξίζει μόνο στον βαθμό που είναι ικανός να βάλει πάνω στις εμπειρίες του τη σφραγίδα του αιώνιου*. Ο μύθος, συνώνυμο της δημιουργικής δύναμης όχι μόνο κάθε καλλιτέχνη αλλά και κάθε πολιτισμού, λειτουργεί ως σύμβολο καθολικότητας και μιας αλήθειας πρωταρχικής που ανοίγεται στο άπειρο και διαποτίζει την ελληνική τέχνη (Νίτσε 2008: 207, 162, 220). Πολλές δεκαετίες ύστερα από τη συγγραφή του εμβληματικού νιτσεϊκού έργου (1872), ο ανθρωπολόγος Claude Lévi-Strauss υποστηρίζοντας το δομικό μοντέλο ανάλυσης της μυθικής αφήγησης στο άρθρο του *Η δομική μελέτη του μύθου* (1955), διαπιστώνει τη διπλή δομή του, ιστορική και ανιστορική ταυτόχρονα. Τα μυθικά μοτίβα είναι αιώνια και, συνεπώς, ικανά να ερμηνεύουν το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον (Lévi-Strauss 1955: 430). Στο έργο του *Ανθρωπολογία και Μύθος II* υποστηρίζει την ύπαρξη μιας μυθικής λογικής, η οποία, αν και δεν μπορεί να υπολογιστεί ποσοτικά, ωστόσο διαθέτει *έναν χαρακτήρα αναγκαιότητας και οικουμενικότητας* (Lévi-Strauss 1991: 216).

Η γλύπτρια αφήνεται συνειδητά και ελεύθερα στην οικουμενική δύναμη του μύθου, η υπερεθνική διάσταση του οποίου διευρύνει την εμβέλεια της τέχνης της, επιτρέποντάς

της, με αφετηρία το χωροχρονικά προσδιορισμένο, να ανοιχτεί και να αγκαλιάσει το διαχρονικό και το πανανθρώπινο. Γι' αυτόν τον λόγο, βουτά στον πλούσιο βυθό του αρχαιοελληνικού, νεοελληνικού και βιβλικού μύθου, ντύνοντας με αυτόν προσωπικές και ιστορικές μνήμες που άφησαν τα ίχνη τους στην περιπετειώδη ζωή και στο πολύπλευρο έργο της αλλά και τους φιλοσοφικούς της στοχασμούς σε σχέση με τις αρχέγονες αντιθέσεις, τη ζωή και τη φθορά του θανάτου, τις αμφιταλαντεύσεις και τις υπαρξιακές της αγωνίες. Η γλυπτική διαδρομή της επιβεβαιώνει την αριστοτελική θέση ότι *ὁ δ' ἀπορῶν και θαυμάζων οἶεται ἀγνοεῖν (διό και ὁ φιλόμυθος φιλόσοφος πῶς ἔστιν· ὁ γάρ μῦθος σύγκειται ἐκ θαυμασίων)* ὥστε..., φανερόν ὅτι δια το εἰδέναι το επίστασθαι ἐδίωκον και ου χρήσεως τινος ἔνεκεν. (982β, 15-20) και αποκαλύπτει την αδιάλειπτη επιθυμία της για διερεύνηση και γνώση. Ο Αριστοτέλης αναγνωρίζει ότι ο μύθος απαρτίζεται από πράγματα παράξενα που προκαλούν την έκπληξη και την απορία σε αυτόν που έρχεται αντιμέτωπος με το μυστήριό του, με αποτέλεσμα να αντιλαμβάνεται την άγνοιά του και να ποθεί τη γνώση που δεν κατέχει. Συνεπώς, κατά τον αρχαίο φιλόσοφο, αυτός που αγαπάει τον μύθο και εμβαθύνει σε αυτόν, αγαπά την έρευνα και αναζητά τη γνώση όχι για την αξιοποίησή της, αλλά για τη χαρά που αντλεί από την προσέγγισή της. Σε μια προσωπική του εξομολόγηση στον Αντίπατρο, ο Αριστοτέλης αποκάλυψε ότι όσο απομονωνόταν και στρεφόταν προς τον εαυτό του τόσο πιο φιλόμυθος γινόταν: *ὅσω αὐτίτης της και μονωτής εἰμί, φιλομυθότερος γέγονα* (Αριστοτέλης 1993: 52-53, 330). Ο Γάλλος ανθρωπολόγος και κοινωνιολόγος Marcel Mauss, ήδη το 1903, υποστήριξε ότι το φαινομενικά παράλογο σε μια μυθική ιστορία διαθέτει στην πραγματικότητα μια ιδιαίτερη, αλλά αναμφισβήτητη λογική. Ο μύθος απέχει πολύ από μια προσδιορισμένη έννοια στο λεξικό που ορίζεται πλήρως ως προς το σημασιολογικό της περιεχόμενο, ενώ μοιάζει περισσότερο με ένα διχτυωτό πλέγμα, σαν τον ιστό της αράχνης. Δεν παύει ωστόσο να αποτελεί ένα ισχυρό σύστημα συμβόλων που καθιστά δυνατή την επικοινωνία και συμφιλιώνει διαφορετικές κοινωνίες και πολιτισμούς, των οποίων συνιστά την κοινή, προαιώνια καταγωγική ρίζα μιας αιτιοκρατικής σύλληψης του κόσμου όχι μόνο για τις περισσότερες αρχαϊκές κοινωνίες, αλλά και για τα πιο θεμελιώδη γνωστικά σχήματα της φιλοσοφίας και της επιστήμης (Detienne 1986: 114).

Παραφράζοντας την ρήση της Virginia Woolf *είμαι ριζωμένη, αλλά ρέω* (Μπραϊντόττι 2014:55), θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ρέει μαζί με

τις ρίζες της –ρίζες που την δένουν άρρηκτα με τον μύθο. Η δημιουργός εγγράφεται στη μυθική παράδοση, γνωρίζοντας ότι άνθρωπος χωρίς μύθο είναι άνθρωπος χωρίς ρίζες, και ακολουθεί με εμπιστοσύνη το νήμα της *μυθικής φαντασίας*, αποδεχόμενη την εσωτερική της συνοχή και αναγκαιότητα και υποτασσόμενη στους ιδιαίτερους κανόνες λειτουργίας της. Τηρεί με σεβασμό και ευθύνη τους κανόνες αυτού του παιχνιδιού αντιθέσεων, αναλογιών και σχέσεων που συνθέτουν τον σημασιολογικό χώρο του μύθου με τη μοναδική μορφολογία (Vernant 2000: 39) και εμπνέεται από αυτές τις προαιώνιες γοητευτικές μορφές, όπως αποκαλύπτει η θέαση αξιοσημείωτου αριθμού έργων της: *Πάνας με Αρνάκι* (1941) σε τερακότα, *Γοργόνα* (αρχές δεκαετίας 1940) δύο εκδοχές σε γύψο, δύο σε τερακότα και δύο σε χαλκό, *Γοργόνα με Ψάρι* (πριν το 1948), *Γοργόνα Κρεμαστή* (αρχές δεκαετίας του 1940) σε τερακότα, *Γοργόνα* (πριν από το 1954), *Γοργονούλα* (1955) σε χαλκό, *Αδάμ και Εύα* σε τερακότα και δύο εκδοχές του (1955) σε γύψο βαμμένο και ξύλο και σε χαλκό, *Κενταυρίνα* (1955), *Ηνίοχος* (1955), *Κένταυρος* (μετά το 1955) δύο εκδοχές σε ορείχαλκο και σίδηρο, *Ποσειδώνας και Γοργόνα* (1957) σε γύψο, *Ο Πάρις και οι Τρεις Θεές, Σίβυλλα* (1958) τρεις εκδοχές σε γύψο, σίδηρο και σφυρήλατο σίδηρο με χαλκό, *Ικέτιδες* (1958) σε σφυρήλατο σίδηρο, *Σαλώμη* (1958 ή 1959) δύο εκδοχές σε γύψο και σίδηρο, *Η Γυναίκα του Λωτ* (1958-1960) τρεις εκδοχές σε γύψο, σίδηρο και μάρμαρο, *Νεράιδα* (1960) σε σφυρήλατο ορείχαλκο, *Νύμφη* (1960) δύο εκδοχές σε σφυρήλατο σίδηρο και σφυρήλατο ορείχαλκο, *Νίκη* (1960, 1962, 1969) τρεις εκδοχές σε σφυρήλατο ορείχαλκο, γύψο και σίδηρο, *Τοτέμ του Βυθού* (1962) σε σφυρήλατο ορείχαλκο, *Μινωικό* (πριν από το 1964) σε σφυρήλατο σίδηρο, χαλκό και ορείχαλκο, *Τκαρος* (πριν από το 1965) δύο εκδοχές σε σφυρήλατο ορείχαλκο και σίδηρο και *Λαβύρινθος* (πριν από το 1971) σε ορείχαλκο με πλεξιγκλάς (Γιαννουδάκη 2009: 1870, 1880-1882, 1887, 1889-1895, 1899).

Παράλληλα, η καλλιτέχνις βαθαίνει συνεχώς τις ρίζες της στην ελληνική παράδοση και αγωνίζεται να τη μετουσιώσει σε γλυπτική πράξη, αφού πρώτα αναμετρηθεί με το αίνιγμα που θέτει διαρκώς ο παραδοσιακός πλούτος σε κάθε δημιουργό. Οι δρόμοι της ζωής και του θανάτου είναι σκοτεινοί και μπερδεμένοι, όπως οι δαιδαλώδεις δρόμοι του λαβύρινθου, και η ευθύνη βαραίνει τον άνθρωπο της τέχνης να επιλέξει αυτόν που οδηγεί στη ζωή, στα ζωογόνα στοιχεία της παράδοσης και να απαρνηθεί τα θνησιμαία. Για αυτόν τον λόγο, ο Σεφέρης πιστεύει ότι ο γερός τεχνίτης είναι από τα πιο υπεύθυνα πλάσματα

που γεννιούνται πάνω στη γη, επειδή σηκώνει με όλο του το σώμα την ευθύνη μιας πάλης ζωής και θανάτου, και αναρωτιέται: Από την ανθρωπότητα που μαίνεται ή σωπαίνει τριγύρω του, τι θα διασώσει· Τι μπορεί να διασώσει; Τι πρέπει ν' απαρνηθεί από την άμορφη ανθρώπινη ύλη, που είναι ωστόσο τρομακτικά ζωντανή, που τον παρακολουθεί ως μέσα στα όνειρά του; Η κατάληξη της σκέψης του δεν μπορεί να είναι άλλη από αυτήν: Οι ευθύνες αρχίζουν από τα όνειρα... (Σεφέρης 2003: 520, 267). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που καλείται ακατάπαυστα να συγκρούεται με τα δύσκολα υλικά της τέχνης της, γίνεται δημιουργός μιας ζωής δράσης, αγωνιστικής και επινοητικής, σύμφωνα με τις αρχές του μπερξονικού λόγου. Ασκεύεται στην καλλιέργεια μιας ελεύθερης καλλιτεχνικής συνείδησης, που σαν γέφυρα συνδέει το παρελθόν με το μέλλον, διατηρώντας αυτήν την αδιαίρετη συνέχεια του χρόνου, η οποία διασώζει τη μυθική μνήμη στα έργα της. Γνωρίζει ότι το μεγαλύτερο επίτευγμα στη ζωή είναι η ακατάβλητη προσπάθεια του ανθρώπου να τροφοδοτείται από το παρελθόν του προκειμένου να επιδράσει, όσο είναι δυνατόν, στο μέλλον. Με το βλέμμα της στραμμένο σε αυτό το μέλλον που έλκει και ωθεί στη δράση, διεισδύει στην ύλη που, αντιστεκόμενη, θέτει σε δοκιμασία την επινοητικότητα και τη δύναμή της. Το υλικό της εμπόδιο, ερέθισμα και εργαλείο ταυτόχρονα, την καλεί σε μια επίπονη προσπάθεια να μεταπλάσει την καλλιτεχνική της σύλληψη σε καλλιτεχνική πράξη και, μέσω αυτής, να απελευθερωθεί και να υψωθεί πάνω από τον εαυτό της (Μπερξόν 2005-2007: 102, 111, 115, 117, 119).

Ο μύθος, παιγνιώδης, συνεχώς ανανεούμενος και μετασχηματιζόμενος, σύμβολο ζωής που ακολουθεί μια αυτόνομη πορεία ανάπτυξης και κορυφώνεται σε σταθερές νοηματικές φόρμες (Langer 1954: 138), είναι ένας κρουνός ανεξάντλητης δημιουργικότητας, ανάλογος με την *élan vital*, τη ζωτική ορμή του Henri-Louis Bergson. Πρόκειται για μια καταγωγική ορμή που συντελεί στην εξέλιξη της ζωής και δημιουργεί νέα είδη μέσα από μια αδιάλειπτη διαδικασία μεταβίβασης και παραλλαγής των μορφών ζωής. Αυτή η ακατάλυτη ενέργεια, η απαίτηση για δημιουργία, έχει συγχρόνως ως σύμμαχο και αντίπαλο την ύλη, στην οποία εισβάλλει με μεταμορφωτική ορμή και με τη μεγαλύτερη δυνατή ελευθερία και απροσδιοριστία (Μπερξόν 2005: 92, 240). Όπως επιβεβαιώνει και ο ελληνιστής ανθρωπολόγος Marcel Detienne στο έργο του *Η Ανακάλυψη της Μυθολογίας*, για τους ανθρώπους ο μύθος λειτουργεί όπως η δύναμη της φύσης (Detienne 1986: ix). Η ακόρεστη δίψα της καλλιτέχνιδος για εικόνες, σύμβολα, σήματα,

παραστάσεις και κάθε είδους μεταφορές, αποτυπώνεται έντονα στις γλυπτικές μορφές της, συνδυάζοντας με βαθύ σεβασμό τα μυθικά πρότυπα και τους *μυστικούς τρόπους της φύσης*, όπως συμβαίνει και στο έργο των Constantin Brancusi, Hans Arp και Henry Moore. Η ασίγαστη αναζήτηση των συμβόλων από τους σύγχρονους καλλιτέχνες δικαιολογείται από το γεγονός ότι ανέκαθεν η τέχνη δημιουργούσε –και εξακολουθεί να δημιουργεί στην υλιστική εποχή που διανύουμε– σύμβολα. Πρόκειται για μια δραστηριότητα που παραμένει αμείωτη στη διάρκεια των αιώνων, παρόλο που αρχικά περιοριζόταν αποκλειστικά στη σφαίρα του μύθου και της θρησκείας (Ρηντ 1979: 85, 87-88). Τη συμβολική λειτουργία ως ουσιώδες γνώρισμα του έργου τέχνης προβάλλει και ο φιλόσοφος Martin Heidegger στην πραγματεία του *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*. Μέσα στο έργο τέχνης, μαζί με το πράγμα που κατασκευάζεται, «συντοποθετείται» και κάτι άλλο, το οποίο αποκαλύπτει το καλλιτεχνικό έργο και με το οποίο μας εξοικειώνει. Αν υιοθετήσουμε την αρχαιοελληνική σημασία του όρου «συντοποθετώ», δηλαδή θεωρήσουμε ότι σημαίνει «συμβάλλω», τότε το έργο τέχνης είναι ένα σύμβολο, μια αλληγορία (Χάιντεγκερ 1986: 33-34).

Στην τέχνη της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, όπως και στου Moore και άλλων σημαντικών μοντέρνων γλυπτών, ενεργούν δύο μεταμορφωτικές δυνάμεις, η ζωτική και η μυθική, σύμφωνα με τον τεχνοκριτικό Herbert Read, ο οποίος άνοιξε δρόμους στην κατανόηση και αναγνώριση της μοντέρνας ζωγραφικής και γλυπτικής. Από τη ζωτική, πηγάζουν ο δυναμικός ρυθμός, η μορφική συνοχή και η εκφραστική δύναμη των γλυπτικών συνθέσεων, η *ψυχή (anima)* που αποδίδεται σε έμψυχα και άψυχα αντικείμενα, αυτή η ιδιότητα που οι Κινέζοι αποκαλούν *κι (ch’I)*. Πρόκειται για μια οικουμενική δύναμη που διαπερνά όλα τα πράγματα και την οποία αγωνίζεται ο καλλιτέχνης να μεταγγίσει στις δημιουργίες του, προκειμένου να συγκινήσουν και άλλους ανθρώπους και να αποκτήσουν οικουμενική διάσταση. Αυτός ο στόχος ορισμένων εμβληματικών γλυπτών της μοντέρνας τέχνης αποδίδεται με τον όρο *βιταλισμός (vitalism)*, όπως τον ονομάζει ο Read και σχετίζεται, κατά τον Moore, με τη ζωτικότητα του καλλιτεχνικού έργου. Σύμφωνα με τον ιδιοφυή γλύπτη, ένα έργο έχει τη δική του ζωή, μια εγγενή ενέργεια ανεξάρτητη από τη ζωή, την κίνηση και τη φυσική δράση του αντικειμένου που παριστάνει. Οφείλει να διαθέτει μια δυναμική ζωτικότητα που δεν συνδέεται με την ομορφιά της έκφρασης, με την όψιμη ελληνική και αναγεννησιακή έννοια του κάλλους, αλλά με τη δύναμη της

έκφρασης. Στόχος της γλυπτικής του τολμηρού καλλιτέχνη δεν είναι η ικανοποίηση των αισθήσεων αλλά η κατάκτηση της πνευματικής ζωτικότητας που συγκινεί και προχωρά πέρα από την αισθητική απόλαυση. Δεν είναι η πιστή αναπαράσταση των φυσικών αντικειμένων αλλά η διείσδυση στην πραγματικότητα, στη ζωή με έναν άλλον τρόπο που αναδεικνύει, εκφράζει το νόημά της και παρακινεί την ανθρωπότητα να αγωνιστεί περισσότερο για αυτήν (Ρηντ 1979: 80, 85-86, 171-172).

Από τη μυθική πηγή κατάγεται ο μαγικός χαρακτήρας, η μυστηριώδης ζωή των γλυπτικών μορφών, η οποία συνδέεται με την τελετουργική τέχνη προϊστορικών πολιτισμών, όπως του Αιγαίου, της Αιγύπτου, του Περού, του Μεξικού (Ρηντ 1979: 86). Τέχνη από την οποία σαγηνεύεται και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη και τη μελετά διεξοδικά από κοντά, πραγματοποιώντας μακρόχρονα ταξίδια σε πολλά από αυτά τα μέρη του κόσμου. Ανακαλύπτει μια απέραντη ποικιλία εκφραστικών μορφών, τον δυναμισμό της αρχαϊκής δομής και κατανοεί βαθιά τον χαρακτήρα της τοτεμιστικής-δαιμονικής αντίληψης και τον μνημειακό χαρακτήρα της πρωτογονικής φόρμας (Λυδάκης 2011: 175, 183). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Pablo Picasso στις αρχές της δεκαετίας του 1920 αναφέρει ότι δεν υφίσταται παρελθόν και μέλλον στην τέχνη –και ειδικότερα η ελληνική και αιγυπτιακή δεν ανήκουν στο παρελθόν αλλά, αντιθέτως, παραμένουν σήμερα πιο ζωντανές από ποτέ. Η τέχνη της Παλαιολιθικής Εποχής συνολικά και των πρώιμων αναπτυγμένων πολιτισμών ανήκουν στο σήμερα. Κατά συνέπεια, η αποδοχή της αρχαϊκής τέχνης από τους μοντέρνους δημιουργούς βιώνεται, αφενός ως ανανέωση των δεσμών τους με τις αρχέγονες ρίζες του μύθου και τις πολιτισμικές τους καταβολές και αφετέρου ως προέκταση μιας καινούργιας ρηξικέλευθης αρχής. Ουσιαστικά, το ενδιαφέρον τους καθορίζεται από δύο αμφίρροπες τάσεις: καινοτομία και παράδοση. Από τη μια πλευρά, επιδιώκεται η πολιτισμική αναζωογόνηση των αρχέγονων αξιών, και από την άλλη, η βραδύτητα στους φρενήρεις ρυθμούς της σύγχρονης εποχής, η οποία μπορεί να ερμηνευθεί ως επιθυμητή ψευδαίσθηση εξόδου από τον ιστορικό χρόνο. Η επιστροφή στον μύθο ενισχύθηκε σε μεγάλο βαθμό από τις έρευνες του Freud, οι οποίες αποκάλυπταν τη σχέση ανάμεσα στην ψυχοσύνθεση του ανθρώπου των πρώτων φυλετικών κοινωνιών και των νευρωτικών (Φρόντ 1978: 26-27, 39-49, 89-97, 111-116, 198-201), καθώς και από τις μελέτες του σχετικά με τις πρωταρχικές διεργασίες που καθορίζουν το ασυνείδητο, τους μηχανισμούς του, τη λήμπιντο και το όνειρο (Φρόντ 1993: 251-278).

Ο συγκριτικός μυθολόγος Campbell, επηρεασμένος από τη φροϋδική σύλληψη του ανθρώπινου ασυνείδητου, διερευνά τη σχέση του ονείρου με τον μύθο και διαπιστώνει ότι το όνειρο είναι ένας προσωποποιημένος μύθος, ενώ ο μύθος είναι ένα οικουμενικό αποπροσωποποιημένο όνειρο. Παρόλο που οι ονειρικές και οι μυθικές εικόνες αντλούν από την ίδια ασυνείδητη πηγή της φαντασίας, οι μυθικές δεν συνιστούν τα αυθόρμητα προϊόντα του ύπνου· αντιθέτως, τα μοτίβα τους λειτουργούν συνειδητά, κυρίως ως δυναμικοί φορείς της παραδοσιακής σοφίας. Αποτελούν τη γέφυρα που συνδέει το ασυνείδητο με την έμπρακτη δράση, όχι με τον τρόπο των νευρωτικών, αλλά με τέτοιον τρόπο ώστε να επιτρέπουν μια νηφάλια, ώριμη κατανόηση του πραγματικού κόσμου, όταν ο άνθρωπος επιστρέφει στο βασίλειο της πρωταρχικής επιθυμίας και του φόβου της βρεφικής ηλικίας. Οι μυθολογικές φηγούρες δεν είναι μόνο εκδηλώσεις του ασυνείδητου, όπως στην πραγματικότητα είναι όλες οι ανθρώπινες σκέψεις και πράξεις, αλλά επιπλέον συνιστούν συνειδητές εκφράσεις αμετάβλητων πνευματικών αξιών στη διάρκεια της ανθρώπινης ιστορίας (Campbell 2004: 238-239). Αυτές οι παγκόσμιες, καθολικές αξίες αποτελούν τα αρχέτυπα που «αναπαριστούν το μη αναπαραστάσιμο» και συμβολίζουν δυνάμεις τεράστιας δημιουργικής ενέργειας (Estés 2004: lvi). Έχουν εμπνεύσει δε στους ανθρώπους τις θεμελιώδεις μυθολογικές και τελετουργικές εικόνες και έχουν αφομοιωθεί πλήρως από την ανθρώπινη κουλτούρα, επειδή συντελούν όχι στον έλεγχο, αλλά στη συμφιλίωση του ανθρώπου με την μοίρα του (Campbell 2004: 355).

Ο πατέρας της ψυχανάλυσης εξέλαβε το αρχαϊκό στοιχείο ως *καθρέπτη της Νεωτερικότητας*, αναδεικνύοντας τις δυνατότητες που αντλούνται από μια αρχέγονη κληρονομιά. Αυτή η διερεύνηση επηρέασε με τρόπο καταλυτικό την κατανόηση της καλλιτεχνικής διαδικασίας και επέδρασε άμεσα στη μοντέρνα αισθητική προσέγγιση. Ο Αυστριακός διανοητής Robert Musil, μετά τον Freud, παρατηρεί εύστοχα ότι η συμπύκνωση, η μετατόπιση, ο ρυθμός ή η μονοτονία –θεμελιώδεις καλλιτεχνικές διεργασίες– ανάγουν τις ρίζες τους σε μια προ-πολιτισμική περίοδο της ανθρωπότητας. Η τέχνη συνιστά για τον Musil μια δεξαμενή συσσώρευσης και διατήρησης αξιοσημείων εμπειριών που προέρχονται από αρχέγονα βιώματα, τα οποία αφομοιώνονται στο νέο κοινωνικό περιεχόμενο (Bach 2006: 32-33, 97).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, έχοντας ενστερνιστεί τη θέση ότι η παράδοση των πρώιμων πολιτισμών μόνο αν μεταπλαστεί ενδέχεται να παραμείνει ζωντανή, θα

επεξεργαστεί την αρχετυπική λαϊκή μνήμη της κεραμικής τέχνης, όπως επιβίωσε στους διαφορετικούς λαούς που επισκέφτηκε, και θα προσδώσει στη δική της τέχνη ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα: το μέτρο και τον έλεγχο που κυριαρχεί στην εναρμόνιση όλων των παραδοσιακών στοιχείων στις δημιουργίες της. Κατόρθωσε να διατηρήσει τον πρωτογονισμό της λαϊκής καλλιτεχνικής εμπειρίας, χωρίς να οπισθοδρομήσει στα βάθη ενός ενστικτώδους τοτεμισμού (Αλεξίου 1973: 14). Ο Αργεντινός τεχνοκριτικός τέχνης Fernán Félix de Amador αναγνωρίζει μάλιστα στο έργο της γλύπτριας *ένα αίσθημα αρχαϊκής τρυφερότητας* στην απεικόνιση των θεμάτων της, ενώ ταυτόχρονα την θεωρεί *μοντέρνα με όλη την σημασία της λέξεως* (Amador 1973: 49). Η γλύπτρια ανταποκρίνεται με ενθουσιασμό στο προκλητικό κάλεσμα των καλλιτεχνικών τάσεων της εποχής της για πειραματισμό, συνειδητοποιώντας και εφαρμόζοντας, ωστόσο, *τη λογική του συγκεκρισμού*.

Όσο περισσότερο βυθίζεται στον χρόνο, τόσο περισσότερο αισθάνεται ότι ολόκληρος ο χρόνος συνιστά μια αδιαίρετη στιγμή και πως, ακόμη και τα πιο μακρινά καλλιτεχνικά φαινόμενα, γίνονται όλο και πιο οικεία, πιο συγγενικά (Καραντώνης 1965: 66). Έτσι δεν φοβάται, μεταφράζοντας και μεταπλάθοντας τα παραδοσιακά στοιχεία, να τα διατηρεί και συγχρόνως να τα προδίδει, όπως αποκαλύπτει το θαυμάσιο ευφυολόγημα *tradizione - traduttore - traditore (παράδοση – μεταφραστής - προδότης)*, το οποίο αναφέρει και ο Freud στο έργο του *Το Ευφυολόγημα και η Σχέση του με το Ασυνείδητο*, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ομοιότητα που συχνά εμφανίζουν οι λέξεις, όπως κάθε εύπλαστο υλικό, με τα υλικά του καλλιτέχνη (περιεχόμενο (Bach 2006: 97, Freud 2009: 46).

Η Ευθυμιάδη, ακολουθώντας αυτήν τη μέθοδο στην καλλιτεχνική διαδρομή της, φαίνεται να δικαιώνει τον Lévi-Strauss, ο οποίος συντάσσεται με την άποψη ότι ο καλλιτέχνης υιοθετεί τόσο τις τεχνικές του επιστήμονα όσο και του μάστορα (bricoleur), δηλαδή του ανθρώπου που εργάζεται με τα χέρια σύμφωνα με τη σημασία του γαλλικού όρου που δανείζεται ο ανθρωπολόγος. Με τα σύνεργα της μαστορικής (bricolage), ο δημιουργός πλάθει ένα υλικό αντικείμενο, το οποίο παράλληλα αποτελεί και γνωστικό αντικείμενο. Στο εθνογραφικό και κατ' επέκταση φιλοσοφικό βιβλίο του *Άγρια Σκέψη*, προκειμένου να περιγράψει τη διαδικασία παραγωγής μύθου, θα χρησιμοποιήσει την εικόνα της μεθόδου του μάστορα, κατά την οποία ο τεχνίτης επιστρέφει σε ένα πλούσιο απόθεμα εργαλείων και προηγούμενων κατασκευών, τις οποίες αποσυναρμολογεί, διαλύει, διευθετεί και αναδιευθετεί, συναρμολογώντας σε μια νέα διάταξη τα διάφορα θραύσματα

και κομμάτια τους (Lévi-Strauss 1977: 120, 372). Τα παλαιότερα υλικά, αμεταχείριστα για μεγάλο χρονικό διάστημα ή ακόμη και τα μεταχειρισμένα, δομούν νέες σχέσεις και αναδιοργανωμένα υπηρετούν έναν νέο σκοπό. Με αυτήν την οπτική, το μυθολογικό σύμπαν αναδιαρθρώνεται με τέτοιον τρόπο, ώστε τα σημαινόμενα να μεταβάλλονται σε σημαίνοντα και αντίστροφα, με τα νέα και προγενέστερα στοιχεία να συνυπάρχουν σε μια διαλεκτική σχέση μη ακυρώσιμη. Ο κόσμος του μύθου, συνεπώς, δεν είναι καταδικασμένος μόνο σε μια αέναη επανακατασκευή, η οποία διαλύεται μόλις δομηθεί, αλλά είναι προορισμένος να διαμορφώνεται από έναν συνδυασμό παράδοσης και ριζοσπαστικής τόλμης, σταθερότητας και παραλλαγής, όπου τα προγενέστερα υλικά δεν εξαλείφονται ποτέ, απεναντίας οχυρώνονται και αντιστέκονται στην επιδρομή του καινούργιου (Lévi-Strauss 1977: 118). Με αυτήν την έννοια, ο Lévi-Strauss στο έργο του *Μύθος και Νόημα*, συλλαμβάνει τη μυθολογία ως εργαλείο που διατηρεί έναν πολιτισμό και εξασφαλίζει ότι το μέλλον θα παραμείνει πιστό, με τη μεγαλύτερη επιτρεπτή ακρίβεια, στο παρελθόν και στο παρόν (Lévi-Strauss 1986: 95).

Ως προς το γνώρισμα, μάλιστα, της σταθερότητας και της αδιάκοπης παραλλαγής, ο φιλόσοφος Blumenberg υπογραμμίζει ότι ο μύθος είναι παιγνιώδης, ανοιχτός στην πολυσημία και πολυφωνικός, όπως τα μουσικά πρότυπα, επειδή προσφέρει ένα διαρκώς ανανεούμενο νόημα. Οι μύθοι δεν είναι *ιερά κείμενα*, στα οποία απαγορεύεται να παρέμβει κάποιος θνητός, αλλά ιστορίες που *σκοτώνουν*, στην ανώδυνη περίπτωση, τον χρόνο και, στην πιο σοβαρή, τον ανθρώπινο φόβο (Blumenberg 1985: 34). Ο μύθος καταθέτει μια *μήτρα πιθανών ερμηνειών*, ένα είδος δικτυωτού, ενός πλέγματος που οργανώνεται σύμφωνα με τους δικούς του νόμους, όπως παρατηρεί εύστοχα πάλι ο Lévi-Strauss. Εν αντιθέσει με μια γλωσσολογική πρόταση, η οποία με σαφήνεια πληροφορεί ή ρωτά ή καλεί, οι μύθοι αναπτύσσονται με τρόπο δικτυωτό ακόμη και όταν δεν περιγράφουν την ιστορία ενός πλέγματος. Αξίζει να αναφερθεί ότι το δικτυωτό μοντέλο έπαιξε καθοριστικό ρόλο στις αρχιτεκτονικές κατασκευές και στα τεχνουργήματα των πρώιμων πολιτισμών. Συχνά χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο ακριβούς μέτρησης και προσδιορισμού των αναλογιών, αλλά πάντοτε λειτουργούσε ως υπαινιγμός για το σύμπαν που μας περικλείει και, συνεπώς, ως ένα εξουσιαστικό σύμβολο που κατέχουν οι θεοί, *το δίχτυ του ουρανού και της γης*. Στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα, ο Μοντερνισμός το εξέλαβε ως εργαλείο

αφαίρεσης, ως μέσο ελέγχου, περιορισμού-εγκλεισμού, αλλά και ως στοιχείο συνεκτικό που ενισχύει τη δομική ενότητα του υλικού (Bach 2006: 60-61).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, συλλαμβάνοντας τη μορφολογική ποικιλία του μύθου και αναδεικνύοντας την αμφισημία, τον πιθανολογικό και λαβυρινθώδη χαρακτήρα του, πειραματίζεται με διαφορετικά υλικά πάνω στο ίδιο μυθολογικό θέμα, όπως εντοπίζει ο Blumenberg ότι συμβαίνει και στη μουσική σύνθεση, και συγκεκριμένα στην περίπτωση των παραλλαγών του μουσικού θέματος που επαναλαμβάνεται, αν και με διαφορετικό τρόπο, στη διάρκεια της σύνθεσης χωρίς αυτή να χάνει ποτέ τη ρυθμική της ενότητα. Έτσι και η μυθολογική παράδοση έχει τα θεμέλιά της στην παραλλαγή του ανεξάντλητου αρχικού αποθέματός της, ακολουθώντας το μοτίβο των μουσικών παραλλαγών, το οποίο ενδέχεται να τροποποιηθεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε σχεδόν να μην αναγνωρίζεται ο αρχικός πυρήνας του. Όμως ο μύθος παραμένει αναγνωρίσιμος και οικείος, ακόμη και στην πιο τολμηρή και ανοίκεια παραλλαγή του, καθώς τον χαρακτηρίζουν η ομοιότητα και η διαφορά, η αναπαράσταση του ίδιου μέσα από το διαφορετικό. Αυτήν τη συναρπαστική ιδιότητά του να κινείται σε έναν αέναο κύκλο μιας ανανεωτικής επανάληψης, αποτέλεσμα της δημιουργικής *εργασίας* ανάμεσα στον αφηγητή των μύθων και στο κοινό του, αναγνωρίζει και θαυμάζει ο Γερμανός φιλόσοφος (Blumenberg 1985: xx, 34).

Ο Derrida, ωθώντας τη δεδομένη πρόσληψή μας προς καθετί γνώριμο σε μια μεταστροφή, επισήμανε ότι το οικείο κρύβει αναπάντεχες πτυχές, αιχμές αντίστασης εκ των έσω αλλά και εναλλακτικές δυνατότητες ανάγνωσής του (Ναούμ 2012: 15-16). Αναδιατυπώνοντας τη σοσιρική θεωρία για το γλωσσικό σημείο, σύμφωνα με την οποία το νόημα δεν είναι ποτέ οριστικό ή ολοκληρωτικά παρόν, επινοεί τον όρο *διαφορά* (*différance*) που παράγεται από το ρήμα *différer*, το οποίο σημαίνει *διαφέρω* και συγχρόνως *καθυστερώ*. Αυτός ο νεολογισμός δεν συνιστά ταυτότητα ούτε και διαφορά, αλλά ένα είδος διαφοροποίησης, την οποία ονομάζει και *χωροποίηση*, δηλώνοντας έτσι τη συνεχή αναστολή της ταυτότητας. Το νόημα *διαφέρει*, ξεγλιστρά διαρκώς και η οριστική παρουσία νοήματος μετατίθεται χωρίς τέλος. Αυτή η διεργασία δεν έχει μηδενιστική διάσταση, αλλά αντιθέτως προτείνει μια καταφατική μετασχηματιστική ανάγνωση των εννοιών (Deutscher 2012: 56-57, 59). Ακολουθώντας την ντελεζιανή σκέψη, θα ήταν, ίσως, επιτρεπτό να λεχθεί ότι και ο μηχανισμός του μύθου λειτουργεί χάρη στην επανάληψη και στη διαφορά. Κάθε διασκευή ταυτίζεται με τον μύθο, καθώς τον

επαναλαμβάνει και αποκλίνει από αυτόν, αξιοποιώντας με διαφορετικό τρόπο την επανάληψη. Διαπιστώνεται, συνεπώς, ότι ο μύθος βρίσκεται σε ένα συνεχές ταξίδι μεταμορφώσεων, στήνεται πάντοτε εκ νέου, επανεκκινείται και «ερμηνεύεται» ασταμάτητα, χωρίς να αρχίζει ούτε να περατώνεται ποτέ.

Επιστρέφοντας στην ερευνητική σκέψη του Blumenberg, γίνεται σαφές ότι ο μύθος αποδεσμεύεται εντελώς από κάθε καταγωγική αρχή, διότι η υποτιθέμενη αφετηρία του συνιστά ένα παράδοξο, μια καταγωγή χωρίς καταγωγή. Αποκαλύπτονται μόνο οι πραγματώσεις του, οι αλυσίδες των παραλλαγών του, που αποτελούν και τον μοναδικό τρόπο ύπαρξης και παρουσίας του. Αυτή η θεμελιώδης αρχή του φιλοσόφου συμπυκνώνεται στον όρο *εργασία πάνω στον μύθο*, όπως τιτλοφορείται και το βιβλίο του *Arbeit Am Mythos*, όπου αξιοποιεί θεωρητικές έννοιες του Cassirer. Η αξία της εργασίας του έγκειται στη δημιουργική πρόσληψη του μύθου, ο οποίος στρέφεται ενάντια στο χάος, στο *ολάνοιχτο άνοιγμα της αβύσσου*, στον *αδιαφανή χώρο* που δεν ονοματίζεται ούτε εικονοποιείται. Ο φιλόσοφος επανειλημμένως εκφράζει τον σκεπτικισμό του σχετικά με την πιθανότητα να αποκαλυφθεί κάποτε η ρίζα του μύθου και δηλώνει με το λατινικό ρήμα *Ignorabimus* ότι δεν θα την μάθουμε ποτέ, εφόσον δεν έχουν διασωθεί τα ίχνη της εξελικτικής του πορείας. Γι' αυτόν τον λόγο, αντιτίθεται σθεναρά στην αναζήτηση γενεαλογικών δέντρων και επικεντρώνεται στον μύθο ως ένα φαινόμενο που υπάρχει μόνο όταν ενεργοποιείται κάθε φορά στο εδώ και στο τώρα.

Παραβλέποντας εντελώς το ζήτημα της μυθικής αρχής, επικεντρώνει το ενδιαφέρον της μελέτης του στην *εργασία* πάνω στους κληρονομημένους μύθους που δεν είναι ασυμβίβαστη με την επιστημονική αιτιοκρατική έρευνα, αφού λογική και μύθος δεν αντιμάχονται μεταξύ τους, αλλά εκλαμβάνονται ως απολύτως αναγκαίες όψεις της ανθρώπινης ύπαρξης, η οποία είναι εκτεθειμένη στην *απολυτότητα της πραγματικότητας*. Με αυτήν τη φράση ο Blumenberg περιγράφει μια πραγματικότητα ανοίκεια, που είναι συχνά εφιαλτική και τερατώδης, όπου ο άνθρωπος αισθάνεται ότι δεν έχει τον έλεγχο των συνθηκών που ορίζουν και ρυθμίζουν τη ζωή του.

Η απάντηση του ανθρώπου σε αυτόν τον πανίσχυρο φόβο του αγνώστου παραμένει σε όλες τις ιστορικές περιόδους η ανάπτυξη του πολιτισμού, η δημιουργία των *συμβολικών μορφών*, τις οποίες περιέγραψε ο Cassirer. Αυτές, ανάμεσα στις οποίες ανήκει και ο μύθος, συνιστούν τη λύση στο κληρονομημένο πρόβλημα της ανθρώπινης φύσης. Ειδικότερα, ο

μύθος επιτρέπει στον άνθρωπο να ξεπεράσει ή τουλάχιστον να αναστείλει το άγχος που του γεννά αυτή η θεμελιώδης και διαρκής απειλή της *απολυτότητας της πραγματικότητας*. Πιο συγκεκριμένα, με την πολυθεϊστική διαίρεση των ανώτερων δυνάμεων ο άνθρωπος προφυλασσόταν από την αναζωπύρωση του άγχους που θα του προκαλούσε η συγκέντρωση της δύναμης σε έναν μόνο ανυπέρβλητο και ακατανίκητο θεό. Επομένως, ο μύθος καθιστά οικείο το ανοίκειο, δίνει όνομα στο άρρητο και έρχεται ως εξήγηση που απαντά στο ανεξήγητο (Blumenberg 1985: viii-xi, xvi, xx, 5, 127, 149). Διότι η μυθολογία είναι πρωτίστως ένα σύστημα που αναζητά την αιτιότητα, είτε συλλαμβάνεται ως προβολή του ανθρώπου στο άπειρο είτε το αντίστροφο, το πιο γενναιόδωρο από όλα τα ανθρώπινα συστήματα, επειδή είναι υπέρτατα ανοιχτό. Η προφανής δίψα των Ελλήνων για το άπειρο τους επιτρέπει να αντιληφθούν ότι ο ορθός λόγος δεν εγγυάται ταυτόχρονα και την ορθολογικότητα των υποκειμένων. Πιθανόν ακολουθώντας μια διαισθητική πορεία, κατέληξαν στην πεποίθηση ότι η ευθύγραμμη σκέψη περιορίζει τις υπαρξιακές τους επιλογές, ενώ αυτοί αναζητούν μια επέκταση, μια προοπτική, μια αναμέτρηση του πεπερασμένου με το άπειρο, των θνητών με τους θεούς. Οι μύθοι ουσιαστικά, συνιστούν μια απόπειρα ετυμολόγησης, μια προσέγγιση της μορφολογίας της ύπαρξης και αποκαλύπτουν τις δύο βασικές αρχές που την κυβερνούν, την αναγκαιότητα και το τυχαίο.

Ο Joseph Brodsky υποστηρίζει ότι η θεώρηση της ελληνικής αρχαιότητας, σαν να πρόκειται για την παιδική ηλικία της ανθρωπότητας, είναι τόσο ανόητη όσο και η αντίληψη ότι το παρόν αντικατοπτρίζει την ωριμότητα της ανθρωπότητας. Ο νομπελίστας λογοτέχνης δεν αντιλαμβάνεται την ελληνική μυθική σκέψη ως μια ανιμιστική, αφελή και πανθειστική ερμηνεία του σύμπαντος, αλλά ως την πιο υγιή θέση που ανέπτυξε ο άνθρωπος για όλες τις πτυχές, ακόμη και τις πιο σκοτεινές της ύπαρξής του (Μπρόντσκι 1996: 45). Ο άνθρωπος, συνειδητοποιώντας την αδυναμία του, κατασκεύασε μυθικές εικόνες στις οποίες κυριαρχούσε η οικειότητα μεταξύ ανθρώπων και θεών, που τους κατέβαζε από το απρόσιτο βάθρο στο οποίο τους ύψωνε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικονική αναπαράσταση μυθικών όντων, όπως οι Νύμφες ή οι Γοργόνες, τις οποίες αναπαριστά και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με ποικίλους γλυπτικούς τρόπους σε διάφορες εκδοχές, προβάλλοντας αυτήν τη γοητευτική αντίθεση ποίησης και τρόμου που συνιστά την πιο αυθεντική πραγματικότητα του μύθου. Μέσα από τέτοιες εικονικές αφηγήσεις ο άνθρωπος-δημιουργός καθιστά αυτά τα όντα φιλικές εμψυχώσεις του τοπίου,

τα εξημερώνει και συμφιλιώνεται μαζί τους, έστω και προσωρινά (Blumenberg 1985: 66, 121).

Ο μύθος, όπως τον συλλαμβάνει ο Blumenberg στο βιβλίο του *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, παρουσιάζει ομοιότητες με την *απόλυτη μεταφορά*, η οποία συνιστά δομικό στοιχείο μιας φιλοσοφικής γλώσσας που σκάβει βαθιά αναζητώντας το υπέδαφος της σκέψης και αντιστέκεται στις εννοιακές προτάσεις και στους ορισμούς που αδυνατούν να ερμηνεύσουν έναν κόσμο πέρα από τη θεωρητική γνώση και ταξινόμηση. Οι *απόλυτες μεταφορές* αναγνωρίζονται ως «μεταφράσεις» αυτού του απροσπέλαστου χώρου μέσα από θεωρητικές εξηγήσεις και μας προκαλούν να επανεξετάσουμε τη σχέση ανάμεσα στον λόγο και στη φαντασία, αυτήν τη διαρκώς ανανεούμενη πηγή εννοιών. Κατ' αναλογία, και ο μύθος αρνείται να υποκύψει σε θεωρητικές κατηγοριοποιήσεις και διατηρεί τις ερωτήσεις ζωντανές, αφήνοντάς τις αναπάντητες, ανοιχτές. Η μόνη διαφορά του από την «απόλυτη μεταφορά» είναι ότι αυτή εμφανίζεται ως αποκύημα της φαντασίας που χρειάζεται μόνο να αποκαλύψει ένα ενδεχόμενο κατανόησης για να γίνει ορατή, ενώ ο μύθος φέρει τη σφραγίδα του αρχέγονου, της ανεξήγητης προέλευσης, της θειικής ιερότητας (Blumenberg 2010: 3-5, 78). Διατηρεί ταυτόχρονα το βασικό συστατικό της ποίησης, της φανταστικής δημιουργίας, της απόστασης από την πραγματικότητα αλλά και της σοβαρότητας, της τελετουργικής ιερότητας.

Ο μύθος ως παραδιδόμενη δομή φορτισμένη με σημασία, χρησιμοποιείται για να ερμηνεύσει ένα πολύπλοκο φαινόμενο ή μια κατάσταση σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον και ενδέχεται να εμπλουτιστεί με νέα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, τα οποία θα τροποποιήσουν και θα διευρύνουν τη μορφή του. Πιθανόν να προσλάβει ιερό χαρακτήρα και να παγιωθεί. Αλλά πάλι έχει την ικανότητα να καταφύγει στην απελευθερωτική δύναμη της φαντασίας, ακολουθώντας τη δική του λογική και να παρουσιάσει την τάση να αποκρυσταλλωθεί ξανά, προκειμένου να προσαρμοστεί σε μια νέα κατάσταση, διατηρώντας όμως κάποια στοιχεία από την προηγούμενη μορφή του. Οι αλλεπάλληλες αποκρυσταλλώσεις του, τα πολλαπλά επίπεδα χρήσης και εφαρμογών του επιβεβαιώνουν την ιστορική του διάσταση. Η κατανόησή του απαιτεί να αποδεχθούμε ότι αφηγείται τη συνεχή ρευστότητα της πραγματικότητας και ότι φέρει τα ίχνη της ιστορίας του και των πολλαπλών αλλαγών του. Η παράδοση αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ιστορίας και η μυθική παράδοση δεν μπορεί να εξαιρεθεί από αυτή, ούτε βέβαια να

καθορίζεται αποκλειστικά από αυτή και να ερμηνεύεται σύμφωνα με τα κριτήρια της ιστορικής αλήθειας.

Η μυθική σκέψη που ξεφεύγει από κάθε σαφές περίγραμμα και σχήμα, αποστρέφεται την κατάταξη σε κατηγορίες και τη διχοτόμηση σε αληθινές ή ψευδείς προτάσεις. Θεμελιώνεται στη δράση και πιο συγκεκριμένα σε ακολουθίες δράσεων, όχι αυθαίρετες, προσαρμόζοντας την πραγματικότητα στη δράση παρά το αντίστροφο, και διατηρώντας έτσι τον παιγνιώδη χαρακτήρα της. Δεν παραθέτει επιμέρους προτάσεις, αλλά αφήνεται σε μια χρονική ακολουθία της οποίας τα διάφορα στάδια συνδέονται με μια αυστηρή εσωτερική αναγκαιότητα. Παραβλέποντας το ζήτημα της ιστορικής αλήθειας, καθίσταται δυνατή η προσέγγιση της ουσίας του μύθου, ο οποίος αντιδιαστέλλεται από τον λόγο και τη σημασία του. Καταγόμενος από το ρήμα λέγω, ο τελευταίος δηλώνει τη συλλογή μεμονωμένων μαρτυριών και επαληθεύσιμων γεγονότων, ενώ ο μύθος ξεπερνά κατά πολύ ένα ποσοτικό, μηχανιστικό άθροισμα γεγονότων του παρελθόντος. Μόνο πέρα από τη σύνδεση με την πραγματικότητα ο άνθρωπος σε κάθε εποχή μπορεί να δεχθεί την απολαυστική επίδραση του μύθου, να αρχίσει να σκέφτεται και να απορεί (Burkert 1997: 20-21, 53, 57-58). Ο Γάλλος ανθρωπολόγος Lucien Lévy-Bruhl, τοποθετεί τα πλάσματα του μυθικού υπερφυσικού κόσμου σε μια πραγματικότητα που δεν υπόκειται στις συνθήκες της ανθρώπινης ύπαρξης. Είναι προικισμένα με εξαιρετικές ιδιότητες, δημιουργοί της γης, της θάλασσας, του φυτικού και ζωικού κόσμου, των ανθρώπων και των εκάστοτε κοινωνικών θεσμών τους, ενώ είναι αιώνια και γι' αυτόν τον λόγο μπορούν να αγνοούν τον θάνατο. Χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα είναι η ρευστότητα, που τους επιτρέπει να κινούνται ελεύθερα και να επικοινωνούν με τον κόσμο της καθημερινής εμπειρίας, καθώς και η ικανότητά τους να μεταμορφώνουν και να μεταμορφώνονται σε ό,τι επιθυμούν (Κυριακίδου-Νέστορος 2013: 360-361).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη αντιλαμβάνεται τη μυθολογία, και ιδιαίτερα την ελληνική, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της παράδοσης όχι μόνο των Ελλήνων αλλά ολόκληρης της ανθρωπότητας και και διακρίνει στις ελληνικές μορφές αυτές τις προγενέστερες δυναμικές δομές εμπειριών που έχουν σημαδέψει τη ζωή και έχουν διαπλάσει την ψυχή των ανθρώπων του παρελθόντος. Δημιουργώντας και ζώντας στον παλμό της ξέφρενης εποχής του εικοστού αιώνα που κινείται προς ανεξερεύνητα σύνορα, διαπιστώνει ότι οι απειλές και οι προσδοκίες του μέλλοντος είναι άρρηκτα δεμένες με την παράδοση που όρισε τι

είναι «ανθρώπινο», αφού ακόμη και τα πιο τολμηρά σενάρια επιστημονικής φαντασίας είναι προσηλωμένα στα αρχαιότερα μυθικά μοντέλα εξερεύνησης των κοσμικών και εξωκοσμικών δυνάμεων και της πάλης ανάμεσά τους (Burkert 1997: 221). Η καλλιτεχνική ευφυΐα της αναγνωρίζει ότι ο μύθος αποτελεί εκείνο το μυστικό άνοιγμα που επιτρέπει στην ανεξάντλητη κοσμική ενέργεια, αυτήν την τεράστια γονιμοποιό δύναμη, να ρέει ανεμπόδιστα και να τροφοδοτεί αδιάλειπτα την ανθρώπινη πνευματική δραστηριότητα (Campbell 2004: 3). Έτσι, η γλύπτρια ακολουθεί με εμπιστοσύνη το νήμα της μυθικής παράδοσης και τολμά όταν δημιουργεί να περιφρονεί την πραγματικότητα και να αφήνεται στην ανεμπόδιστη δύναμη των μυθικών φανταστικών μοτίβων. Με αυτήν την απόδραση από την πραγματικότητα, τα έργα της τείνουν να υπερνικήσουν το ανέκκλητο του θανάτου, όπως το επιτυγχάνουν οι μύθοι με την ακατάλυτη, ενάντια σε κάθε λογική, δράση τους (Burkert 1997: 46). Η εξέλιξη του έργου της της μοιάζει να βασίζεται, όπως περιγράφει ο Wassily Kandinsky για την ανάπτυξη της τέχνης, σε απρόσμενες ενοράσεις, εκρήξεις, σαν πυροτεχνήματα στον ουρανό που σκορπούν γύρω τους μια ολόκληρη σύνθεση αστερών διαφορετικής φωτεινότητας και λάμψης. Αυτές οι ενοράσεις φωτίζουν με εκτυφλωτική ζωντάνια νέες προοπτικές και αλήθειες, οι οποίες στην ουσία τους δεν είναι κάτι περισσότερο από το οργανικό ξεδίπλωμα της παλαιότερης σοφίας που δεν ακυρώνεται από τη μεταγενέστερη, αλλά εξακολουθεί να ζει και να εξελίσσεται ως αλήθεια και σοφία μαζί: *Το νέο κλαδί δεν κάνει τον κορμό του δέντρου περιττό, γιατί αυτός δίνει στο κλαδί τη δυνατότητα ύπαρξης.* (Kandinsky 1988: 59).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη εκδηλώνει απερίφραστα τον ενθουσιασμό της για τα επιστημονικά επιτεύγματα που ανατρέπουν τα «ταμπού» της πυρηνικής φυσικής και της γεωμετρίας και συλλαμβάνουν με έναν επαναστατικό τρόπο τις έννοιες της πραγματικότητας, της ενέργειας, του χώρου και του χρόνου. Όπως εξομολογείται η ίδια σε άρθρο της για το πλαστικό ιδεώδες της αμερικανικής γλυπτικής στον εικοστό αιώνα, ο καλλιτέχνης ως ευαίσθητος δέκτης των επαναστατικών κινήματων της εποχής του, δονείται από αυτόν τον *καλπασμό του ανθρώπινου επαναστατικού νου* και αισθάνεται την ανάγκη αλλά και το χρέος να τον εκφράσει μέσω της τέχνης του. Τα αποκαλυπτικά ευρήματα της ατομικής φυσικής που επαναπροσδιορίζουν τη σχέση χώρου - χρόνου - κίνησης και αποδεικνύουν μαθηματικά την ισοδυναμία ύλης - ενέργειας, δεν είναι δυνατόν να αφήσουν ασυγκίνητο τον δημιουργό και ιδιαίτερα τον γλύπτη, *τον γήινο της ύλης πλάστη*

και δουλευτή (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1957: 10). Η σύγχρονη φυσική επιστήμη, και ιδιαίτερα η κβαντική θεωρία, αποκάλυψε ότι η επιθυμητή *αντικειμενική πραγματικότητα* την οποία μπορεί να γνωρίσει σε βάθος και να κατακτήσει ο φυσικός, δεν υπάρχει. Κατέστησε σαφές ότι η διατύπωση απόλυτων επιστημονικών προτάσεων για την φύση ως σύνολο, συνιστά μια υπεραπλούστευση αυτού που πραγματικά συμβαίνει και γι' αυτόν τον λόγο είναι αναγκαία η αναζήτηση δρόμων που οδηγούν σε πιο αφηρημένες συλλήψεις.

Ο νομπελίστας φυσικός Werner Heisenberg ομολόγησε με ταπεινοφροσύνη ότι η μόνη διαδικασία που λαμβάνει χώρα και γίνεται αντιληπτή από τους επιστήμονες είναι η αλληλεπίδραση των ελάχιστων σωματιδίων στη φύση με άλλα φυσικά συστήματα και όχι η αντικειμενική ή μη ύπαρξή τους στον χώρο και στον χρόνο. Οι νόμοι της φυσικής διαμορφώνονται με μαθηματικό τρόπο στη θεωρία των κβάντα, όχι πια σε σχέση με τα ελάχιστα σωματίδια της ύλης αλλά σε σχέση με τη γνώση μας για αυτά. Η επιστήμη προϋποθέτει πάντα την ανθρώπινη ύπαρξη και, όπως παρατήρησε ο θεωρητικός φυσικός Bohr, οφείλουμε να συνειδητοποιήσουμε ότι δεν είμαστε απλώς οι θεατές αλλά και οι ηθοποιοί στη σκηνή της ζωής. Στις απαρχές της η σύγχρονη επιστημονική σκέψη χαρακτηριζόταν από μια συνειδητή μετριοφροσύνη, την οποία όμως απώλεσε σχεδόν στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Αρχικά διατύπωνε προτάσεις για αυστηρά προσδιορισμένες σχέσεις, οι οποίες ήταν έγκυρες και διατηρούσαν την ισχύ τους μόνο στο πλαίσιο αυτών των περιορισμών. Στην εποχή όμως του Διαφωτισμού, μία από τις κυρίαρχες αξίες του αναδείχθηκε το όραμα του ελεύθερου στοχαστή που ανακαλύπτει την αλήθεια και διαμορφώνει *αντικειμενική συνείδηση*, ενώ οι θετικές επιστήμες θεωρήθηκαν *το βασίλειο της αντικειμενικής γνώσης*. Στον εικοστό αιώνα, αυτό το όραμα κλονίστηκε πολύ σοβαρά σε όλα τα επιστημονικά πεδία και η επιστημονική σκέψη του Διαφωτισμού έχασε το μυθικό κύρος που της προσέδιδε η υποτιθέμενη ανακάλυψη της αλήθειας. Η φύση έπαψε να γίνεται αντιληπτή ως το δημιούργημα του Θεού, το αντικείμενο που ο ίδιος όρισε να εξουσιάζει και να υποτάσσει ο άνθρωπος στους σκοπούς του, προκειμένου να εξασφαλίσει ανάπτυξη κι ευημερία. Όπως σημειώνει ο Heisenberg, η μαθηματική περιγραφή της φύσης ως μια συλλογή δεδομένων μεγάλης ακρίβειας που καθορίζουν τις σχέσεις που δημιουργούνται στη φύση κατέρρευσε, όταν οι ατομικοί φυσικοί συνειδητοποίησαν ότι η επιστήμη τους δεν μπορεί να μιλά για τη φύση καθαυτή, αλλά μπορεί μόνο να είναι *ένας κρίκος στην ατέλειωτη αλυσίδα του διαλόγου του ανθρώπου με τη φύση*. Η φυσική σήμερα

επιστρέφει στους αυτοπεριορισμούς της, καταργώντας τις συμβατικές και τελικά, ψευδείς διαιρέσεις του φυσικού κόσμου, αναγνωρίζοντας ότι το φιλοσοφικό της υπόβαθρο διασφαλίζει την εγκυρότητά του μόνο όταν η επιστήμη συνειδητοποιεί τα όριά της. Ο μόνος δρόμος που ίσως την καταστήσει ικανή να φτάσει στην κατανόηση των μηχανισμών των φυσικών φαινομένων και την οδηγήσει στη γνήσια φιλοσοφική ενόραση, είναι να αφήνει ανοιχτά τα ερωτήματα σχετικά με τη βαθύτερη ουσία τους (Heisenberg 1958: 11, 14-16, 180-181, Κυριακίδου-Νέστορος 2013: 336-337).

Αυτήν την κατάργηση της παραδοσιακής διαίρεσης υποκειμένου-αντικειμένου και την καινούργια σχέση ανάμεσα στους ανθρώπους και στους μύθους που καθιέρωσε η σύγχρονη επιστήμη της φυσικής και των μαθηματικών, ενσωμάτωσε η ρηζικέλευθη *δομική* θεωρία του Lévi-Strauss, η οποία συνιστά και τον πυρήνα της *επιστημονικής ερμηνείας των μύθων* στον εικοστό αιώνα. Κάτω από αυτό το πρίσμα, η σχέση ανθρώπων και μύθων είναι αμφίδρομη και δεν νοείται αποκλειστικά ως σχέση υποκειμένου - αντικειμένου, σύμφωνα με την οποία οι άνθρωποι είναι οι δημιουργοί των μύθων τους. Αν μάλιστα δανειστούμε την έκφραση του Lévi-Strauss μέσα από την οποία υποστηρίζει ότι και οι μύθοι *στοχάζονται τον εαυτό τους μέσα στους ανθρώπους*, γίνεται αντιληπτό ότι οι άνθρωποι, όταν σκέφτονται, υπόκεινται σε περιορισμούς που τους ορίζει το υλικό και οι νόμοι που ρυθμίζουν τη σκέψη τους.

Οι μύθοι αναδομούν τον πραγματικό κόσμο, συνδυάζοντας και αναδιαρθρώνοντας τα στοιχεία του, με στόχο να κατανοήσουν και να ανταποκριθούν στα θεμελιώδη προβλήματα της ανθρωπότητας, όπως τα συλλαμβάνει κάθε φορά η κοινωνία. Μέσω αυτών οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τα ουσιώδη προβλήματα της ζωής τους με τη μορφή δυαδικών αντιθέσεων: *κοσμολογικών (γη - ουρανός), μεταφυσικών (ζωή - θάνατος), φυσικών (ανατολή - δύση), κοινωνικών (εμείς - οι άλλοι)*. Η θεμελιώδης αντίθεση στην οποία προβάλλονται όλες οι παραπάνω μορφές, είναι αυτή ανάμεσα στη φύση και στον ανθρώπινο πολιτισμό που αποτελεί και τον βασικό άξονα στην ανθρωπολογική μελέτη του Lévi-Strauss των *λαών χωρίς γραφή* και ιδιαίτερα των Ινδιάνων της Αμερικής. Το ανθρώπινο πνεύμα σε αυτούς αναδεικνύει ανεμπόδιστα τον δημιουργικό αυθορμητισμό του και γι' αυτόν τον λόγο ο Lévi-Strauss θεωρεί τους μύθους το πιο πρόσφορο έδαφος για να προσεγγίσει τον μηχανισμό της ανθρώπινης σκέψης και να ανακαλύψει τους νόμους με τους οποίους λειτουργεί. Οι μύθοι, που δεν αποτελούν αμετάβλητες σταθερές και δεν

επιδέχονται μία και μοναδική ερμηνεία σε όλα τα κοινωνικά συμφραζόμενα, σε μια ελεύθερη, έμμεση σχέση με το περιβάλλον τους, άλλοτε δανείζονται στοιχεία της πραγματικότητας, άλλοτε αναμειγνύουν το πραγματικό με το φαντασιακό κι άλλοτε αντιστρέφουν πλήρως τα πραγματικά δεδομένα. Ο ανθρωπολόγος, καταργώντας το ερώτημα *Τι σημαίνει μύθος*, συνειδητοποιεί και δηλώνει ότι *μύθος σημαίνει όλα και τίποτε* και, κατά συνέπεια, παραμένει ένας τόπος άγνωστος και, τελικά, αχαρτογράφητος (Κυριακίδου-Νέστορος 2013: 338-339, 369, 371, 384). Αυτό το παράδοξο αποτυπώνει με ευστοχία και λιτότητα και ο Fernando Pessoa στο ποίημά του *Οδυσσέας* της συλλογής “*Mensagem*”: “*O mito é o nada que é tudo. (Ο μύθος είναι το τίποτε που είναι το παν)*” (Pessoa 2007: 18). Παρόλο που αποτελεί ανέκαθεν μια διαρκή δημιουργική πρόκληση για τους ερευνητές φιλοσόφους, κοινωνιολόγους, εθνολόγους, ανθρωπολόγους, ψυχαναλυτές και καλλιτέχνες που τον μελετούν, θέτοντάς τον στο επίκεντρο ατέρμωνων θεωρητικών πρακτικών και αναζητήσεων, ο μύθος αρνείται να αποκαλύψει την ταυτότητά του και αντιστέκεται στη σχηματοποίηση, σε έναν παγιωμένο ορισμό που θα επιχειρήσει να περιγράψει πλήρως την ουσία του. Αμήχανοι οι μελετητές του ομολογούν ότι η λογική αποδεικνύεται ένα μέσο ανεπαρκές να τον περιγράψει σε βάθος, αν και εμφανίζεται να είναι το μόνο μέσο με το οποίο είναι δυνατόν να γίνει λόγος για αυτόν.

Ο Τάκης Σινόπουλος, στην ποιητική του συλλογή *Ο Χάρτης*, προειδοποιεί και συμβουλεύει να αφήσουμε τον μύθο στη σκοτεινή κι αθέατη κρυψώνα του στο κάτω πάτωμα ενός σπιτιού, κάτω από τη δομή και τον ρυθμό της γλώσσας: «*Σε τούτο το έργο, αν καλοκοιτάξεις, υπάρχει αυτή η υπόγεια συνέχεια, κρυφή αλυσίδα, κάτι αφανέστερες ανταποκρίσεις, δίχτυ πολύπλοκο ή αθόρυβος μηχανισμός. Στο πάνω πάτωμα κινούνται ρυθμικά τα επιπολής στοιχεία, λέξεις, δεσίματα κι αναφορές, στιβάδες, στρώματα της γλώσσας. Στο κάτω πάτωμα χωνεύει ο μύθος. Μην προσπαθήσεις να τον βγάλεις από τη φωλιά του, δεν εξαγοράζεται. Είναι ένα ζώο ογκώδες και κακό, δε θέλει φως, δαγκάνει τη σιωπή του*» (Οικονόμου 2016: 23-24, Σινόπουλος 1990: 15). Όσο όμως και να αποτραβιέται στον κόσμο του, όσο άγνωστος, απροσδιόριστος και κρυπτικός σαν τον Πρωτέα κι αν αποδεικνύεται, όσο κι αν αποδρά στις συνεχείς μεταμορφώσεις του (Campbell 2004: 353), ο μύθος φαίνεται να είναι η *ανέκαθεν αλήθεια* (www.lifo.gr/team/politismos/28426), κατά τον μοντερνιστή Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη.

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με το βλέμμα στραμμένο στο μέλλον, ακολουθεί το νήμα της μυθικής παράδοσης, γνωρίζοντας ότι άνθρωπος χωρίς μύθο είναι άνθρωπος χωρίς ρίζες, και εμπνέεται για τη σύνθεση των έργων της από τις προαιώνιες μορφές του αρχαιοελληνικού, νεοελληνικού και βιβλικού μύθου. Ακολουθώντας τη λογική του συγκερασμού, κατορθώνει να διατηρήσει τον πρωτογονισμό της λαϊκής καλλιτεχνικής εμπειρίας, ανταποκρινόμενη συγχρόνως στην πειραματική διάθεση που χαρακτηρίζει τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής της. Η μορφολογική ποικιλία του μύθου και η γονιμοποιός του δύναμη τροφοδοτούν αδιάλειπτα τη δημιουργό και της επιτρέπουν να πειραματίζεται με διαφορετικά υλικά πάνω στο ίδιο μυθολογικό θέμα, αναδεικνύοντας τον αμφίσημο και παιγνιώδη χαρακτήρα του.

A. Λαβύρινθος

Χορογραφώντας την ανθρώπινη περιπλάνηση

Μπορεί να είναι αλήθεια ότι δε βγαίνω από το σπίτι μου, αλλά αλήθεια είναι και ότι οι πόρτες του (άπειρες τον αριθμό) είναι ανοιχτές μέρα και νύχτα τόσο για τους ανθρώπους όσο και για τα ζώα. Όποιος θέλει, μπαίνει. Δε θα βρει εδώ γυναικείες πομπές, ούτε τις αλλόκοτες τελετουργίες των ανακτόρων, αλλά θα βρει γαλήνη κι απομόνωση. Θα βρει ακόμα κι ένα σπίτι που είναι μοναδικό σ' όλη τη Γη. (Ψεύδονται όσοι λένε πως στην Αίγυπτο υπάρχει ένα παρόμοιο.)

(Το Σπίτι του Αστέριου, Χόρχε Λουίς Μπόρχες 2005: 273)

Το μυθικό σύμβολο που συμπυκνώνει με τον πιο μεστό τρόπο την έννοια της απατηλής φύσης του χρόνου και του χώρου, της άπειρης διαιρετότητάς του, την ιδέα της αέναης επιστροφής που σχετίζεται με το θεμελιώδες ζήτημα του χρόνου, είναι ο λαβύρινθος (Βαγενάς 1985: 46) –ίσως ακόμη μία κρυψώνα της αλήθειας του μύθου. Το πανάρχαιο διακοσμητικό μοτίβο του με το μυθολογικό δυναμικό, ήδη γνωστό από τη Νεολιθική Εποχή, παρέμεινε ιδιαίτερα αγαπητό στη συνέχεια των αιώνων, μολονότι άλλαζε λειτουργικότητα και μορφή με το πέρασμα του χρόνου, γεφυρώνοντας τους αρχαίους με τους σύγχρονους πολιτισμούς.

Από τα μέσα, κυρίως, της δεκαετίας του 1960, ο λαβύρινθος διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη γλυπτική του 20^{ου} αιώνα, ιδίως στις εγκαταστάσεις μεγάλου μεγέθους εσωτερικών και εξωτερικών χώρων. Συσχετίζεται με τις νέες τάσεις της δεκαετίας, και πιο συγκεκριμένα με εγκαταστάσεις σε χώρους διευρυμένους, με στερεομετρικές δομές, καθώς και με την έννοια του κινούμενου σώματος, όπως αποκαλύπτουν τα έργα των δημιουργών που εμπνεύστηκαν από την αρχιτεκτονική δομή του. Ενδεικτικά αναφέρονται τα έργα του Tony Smith *Δαίδαλος (The Maze)* (1967), του John Willenbecher *Σχέδιο για έναν Λαβύρινθο* (1969), του Richard Long *Γλυπτό Connemara* και *Λίθινος Χορός* (1971) και οι λαβύρινθοι του Terry Fox και του Patrick Ireland. Το 1974, ο Robert Morris με το

έργο του *Λαβύρινθος* συνθέτει μια ετεροτοπική εγκατάσταση στον ουδέτερο χώρο μιας αίθουσας τέχνης, ακολουθώντας την παραδοσιακή μορφή του. Ένας στενός διάδρομος πλάτους 45 εκατοστών περίπου, προκαλεί στον εισερχόμενο ένα αίσθημα αποπροσανατολισμού των σωματικών και συναισθηματικών λειτουργιών του και την παροδική απώλεια της αίσθησης του χρόνου, δημιουργώντας τις απαραίτητες συνθήκες για τη *θεραπευτική* μνητική λειτουργία του λαβύρινθου, κατά την πανάρχαια τελετουργική διαδικασία. Η προκαθορισμένη κίνηση που επιβάλλεται από την αυστηρή αρχιτεκτονική δομή του λαβύρινθου με κατεύθυνση προς το κέντρο του, εισάγει τον περιπατητή σε μια *διαβατήρια τελετή (rite de passage)*, σε ένα πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο, αλλά και στην αναγέννησή του. Αυτή η μετάβαση στο επέκεινα, στην αιώνια ζωή, απασχόλησε καλλιτεχνικά και τον Giacometti, ο οποίος το 1923 δημιουργεί το έργο *Σπουδή για έναν Διάδρομο* στην προσπάθειά του να αναγάγει σε γλυπτικό σύμβολο τις εικόνες μνήμης που του γεννούν η προ-ελληνική και η αιγυπτιακή ταφική τέχνη. Έμπνευση γι' αυτήν την τρισδιάστατη γλυπτική κατασκευή αποτελούν οι διάδρομοι των πρώιμων τάφων των Φαραώ στην Κοιλάδα των Βασιλέων και συγκεκριμένα ο τάφος του Τούθμωσι, ο οποίος αναπτύσσεται με καμπυλόγραμμη διάταξη, σε αντίθεση με την ευθύγραμμη διαμόρφωση των αξόνων στα ταφικά μνημεία της ύστερης εποχής μετά τον Ακενατόν. Η καμπυλόγραμμη διευθέτηση κατά το αρχαίο πρότυπο, πιθανόν να παραπέμπει στην αναπαράσταση εκείνης της στροφής, της *Μεγάλης Διάβασης* ή της ανάμνησής της που οδηγεί από την επίγεια ζωή στον θάνατο και στη συνέχεια σε έναν μεταθανάτιο χώρο, σε ένα ονειρικό ταξίδι σε υπόγεια ύδατα, που γλιστρά αβίαστα προς στην αιωνιότητα (Bach 2006: 37, 48-49, 82).

Ο Hermann Kern, στη διεπιστημονική μελέτη του σχετικά με τις αναρίθμητες ερμηνείες του λαβύρινθου, αναγνωρίζει τη συσχέτιση του μυστικιστικού συμβόλου με τον θάνατο και την έναρξη μιας καινούργιας ζωής. Στις ιεροτελεστίες ο θάνατος, στη συμβολική του δαιδαλική διάσταση, σημαίνει το τέλος ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής και την απαρχή μιας νέας ύπαρξης και, με αυτήν την έννοια, ο λαβύρινθος αποτελεί ενσάρκωση μιας μνητικής τελετής. Το εσωτερικό του χαρακτηρίζεται από διαρκείς, στροφές και διασταυρώσεις, ώστε να δυσκολεύουν τον περιπατητή στην κατανόηση της δομής του μονοπατιού που θα τον οδηγήσει στον επιθυμητό στόχο - κέντρο, ενώ παράλληλα απαιτούν από αυτόν αυξημένο βαθμό συντονισμού, προσανατολισμού,

ετοιμότητας και ικανότητας προσαρμογής. Η προσέγγιση του στόχου του, σε συνθήκες απόλυτης μοναξιάς, θέτει το υποκείμενο αντιμέτωπο με τον εαυτό του ή με μια θεϊκή δύναμη ή με οτιδήποτε θα μπορούσε να συμβολίζει ένα τέρας, όπως ο Μινώταυρος. Η λυτρωτική έξοδος από τον λαβύρινθο προϋποθέτει πάλι την ενεργοποίηση της προσοχής και της μνήμης του, προκειμένου να ιχνογραφήσει ξανά τα βήματά του, κάνοντας στροφή 180 μοιρών. Αυτή η στροφή αποκτά για το υποκείμενο τη σημασία της απομάκρυνσης από το παρελθόν και τη σηματοδότηση μιας καινούργιας αρχής, μιας αναγεννημένης ύπαρξης, αφού ο περιπατητής που εξέρχεται από τον λαβύρινθο δεν μπορεί πια να είναι ίδιος με αυτόν που εισήλθε. Το κέντρο της λαβυρινθικής κατασκευής είναι το χωρικό σημείο συνάντησης της γέννησης και του θανάτου. Αυτή η σημασία ανακλάται στην ελικοειδή μορφή του και στη συνεχή αλλαγή κατεύθυνσης από τα αριστερά (που δηλώνει την αντίθετη πορεία από αυτήν που ακολουθεί ο ήλιος, άρα οδηγεί στον θάνατο) προς τα δεξιά (που σηματοδοτεί την κατεύθυνση στην οποία ταξιδεύει ο ήλιος, άρα οδηγεί στη ζωή). Δεν είναι τυχαία, σύμφωνα με τον Kern, η σύνδεση κάποιων πρώιμων λαβυρίνθων της Εποχής του Χαλκού με τάφους και ορυχεία, δηλαδή με τόπους που υποδηλώνουν την έξοδο από τα επικίνδυνα μονοπάτια της ζωής και την επιστροφή στην ασφάλεια της Μητέρας Γης που εξουσιάζει το βασίλειο του Κάτω Κόσμου (Kern 2000: 30-31).

Ο όρος *λαβύρινθος*, εμφανίστηκε τον 5^ο αιώνα π.Χ. για πρώτη φορά στη λογοτεχνία, αρχικά ως αρχιτεκτονική μορφή. Δεν σήμαινε ένα όνομα που αποδίδεται σε έναν τόπο ή κτήριο, αλλά δήλωνε έναν αρχιτεκτονικό όρο. Ο Ηρόδοτος υπήρξε ο πρώτος συγγραφέας που αναφέρθηκε σε αυτό το σχήμα που βασιζόταν στην αρχιτεκτονική κατασκευή, όταν περιέγραφε έναν μνημειώδη ναό της Αιγύπτου (Litinas 2011: 455), έργο βασιλιάδων, το οποίο βρισκόταν λίγο πιο ψηλά από τη λίμνη Μοίριδα (...*εποιήσαντο λαβύρινθον, ολίγον υπέρ της λίμνης της Μοίριος...* Ηρόδοτος 1972: 121). Στο δεύτερο βιβλίο των ιστοριών του με τον τίτλο *Ευτέρπη*, ο περιηγητής-ιστορικός εντυπωσιάζεται σε τέτοιο βαθμό από το περίτεχνο οικοδόμημα με τις τρεις χιλιάδες υπέργειες και υπόγειες αίθουσες και τους περίπλοκους διαδρόμους, ώστε ισχυρίζεται ότι ξεπερνά σε αίγλη και ομορφιά ακόμη και τις περίφημες αιγυπτιακές πυραμίδες (www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=30&page=65). Σε επιστημονικό άρθρο του πανεπιστημιακού καθηγητή Νικολάου Λίτινα στα *Πεπραγμένα του I' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Χανιά, 01-08/10/2006) το χαρακτηριστικό γνώρισμα της

λαβυρινθώδους κατασκευής που αποδίδεται πιστότερα με τον αγγλικό όρο “maze” ήταν *αι τε γαρ έξοδοι δια των στεγέων και οι ελιγμοί δια των αυλέων εόντες ποικιλώτατοι...* (Ηρόδοτος 1972: 121), χωρίο που τονίζει την ελικοειδή μορφή του, η οποία δίνει τη δυνατότητα στον περιπατητή να περιπλανηθεί ανάμεσα σε ποικίλα μονοπάτια, κάποια από τα οποία θα τον οδηγήσουν σε αδιέξοδα (Litinas 2011: 456). Η πρωιμότερη, όμως, γραπτή αναφορά και άμεση πηγή για τον κρητικό λαβύρινθο ως ένα περίπλοκο και παραπλανητικό σύνολο διαδρόμων, απαντά στον Δηλιακό ύμνο που συνέθεσε ο Καλλίμαχος τον 3^ο αιώνα π.Χ. (Litinas 2011: 462, Bach 2006: 48).

Η σύγχρονη αντίληψη για το λαβυρινθώδες οικοδόμημα μέσα στο οποίο ο εισερχόμενος εύκολα χάνεται, δεν απηχεί στις αρχαιολογικές μορφές του. Η μυθική κατοικία του Μινώταυρου που κατασκεύασε ο Δαίδαλος, όπως τουλάχιστον αποδίδεται σε πρώιμες αναπαραστάσεις, δεν αφήνει κανένα περιθώριο παραπλάνησης, καθώς απαρτίζεται από διαδρόμους που δεν διασταυρώνονται και οδηγούν πάντοτε σε μία διέξοδο. Συνεπώς, ο λαβύρινθος με την αρχική του σημασία και σε αντίθεση με την έννοια του maze, αποτελεί το σύμβολο της νομοτελειακής τάξης, της μεθοδικότητας και ίσως να αναφέρεται στην κοσμική αρμονία των αστρικών σχηματισμών και των συσχετισμών μεταξύ τους. Ο κρητικός λαβύρινθος συνιστά ακόμη και σήμερα, ένα αίνιγμα, ένα ανοιχτό ερώτημα με δύο, όμως, επικρατέστερες αντιθετικές απαντήσεις ως προς τη φύση του. Η πιο αποδεκτή ερμηνεία θεωρεί ταυτόσημη την *οικία του διπλού πελέκεως (λάβρυς)* με τον λυδικό όρο *λάβρυς*, που αποτελεί το όνομα του αμφίστομου πελέκεως, και υποστηρίζει ότι το παλάτι της Κνωσού, με τους πολυάριθμους και περίπλοκους χώρους του, ταυτίζεται με τον λαβύρινθο, ο οποίος, κατά συνέπεια, θα δήλωνε έναν εξουσιαστικό χώρο. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, ο λαβύρινθος ανάγεται στην αρχαία λέξη *λάβρα* που σημαίνει τον λιθόστρωτο δρόμο, το *πέρασμα* (Bach 2006: 48, Μπαμπινιώτης 2008: 983). Η πιθανότερη, ωστόσο, ερμηνεία αρνείται την ταύτισή του με ένα συγκεκριμένο οικοδόμημα και βασίζεται στην αρχική σημασία της λέξης *λαβύρινθος*, σύμφωνα με την οποία δηλώνει ή το χορευτικό πεδίο που ίσως να οριζόταν από έναν χαμηλό πετρόκτιστο τοίχο ή μια αλυσιδωτή σειρά χορευτών που κινούνται άλλοτε μαζί και άλλοτε αντικριστά, όπως αναφέρει και ο Όμηρος, περιγράφοντας την ασπίδα του Αχιλλέα (Bach 2006: 48).

Με αυτήν την εκδοχή συντάσσεται και ο Παναγής Λεκατσάς που ακολουθεί τις εθνολογικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του μύθου. Τις συγκαλυμμένες πτυχές του

επιχειρεί να ξεδιπλώσει συνταιριάζοντας το χοροστάσι και τον συναφή λαβυρινθικό χορό με την αρχετυπική μορφή του λαβύρινθου –ενός σπηλαίου, όπως πιστευόταν. Υποστηρίζει ότι ο κρητικός λαβύρινθος ανήκει σε αυτόν τον τύπο χορού που εκφράζει μια ιερούργια λαβυρινθώδη και οδηγεί σε μια γονιμική ιεροτελεστία. Οι στίχοι 590-592 στη ραψωδία Σ της Ιλιάδας περιγράφουν έναν παρόμοιο χορό αλλά και έναν χορευτικό τόπο σαν το τεχνούργημα του Δαιδάλου στην Κνωσό. Τα σχόλια του έπους επεξηγούν τις αναφορές στον λαβύρινθο, αφού καταγράφουν έναν χορό κυκλικό, τον οποίο δίδαξε ο Δαίδαλος και εκτελείται από τον Θησέα και τους συντρόφους του, μετά τη σωτήρια έξοδο από τη λαβυρινθώδη φυλακή τους. Αναπαριστάνει την προσπάθειά τους να χορογραφήσουν την περιπλάνησή τους σε αυτήν, να συλλάβουν με σωματικά κριτήρια τον ανοίκειο χώρο και να ορίσουν την κίνησή τους μέσα σε αυτόν, ακόμη και αν δεν υπάρχουν σαφή υλικά όρια. Στον ίδιο τύπο επίσης, ανήκει και ο δηλιακός χορός Γέρανος (Μπουλώτης 1987: 48). Ανάγεται στη μυθολογική περίοδο και, σύμφωνα με τον Πλούταρχο στο έργο του *Βίοι Παράλληλοι*, όταν περιγράφει τον βίο του Θησέα, τον χόρεψε ο μυθικός ήρωας φεύγοντας από την Κρήτη, αφού σκότωσε τον Μινώταυρο με τη βοήθεια της βασιλοκόρης Αριάδνης. Αποβιβάστηκε στη Δήλο με την κόρη του βασιλιά της Κρήτης και τους νέους και τις νέες που είχαν αιχμαλωτιστεί στον λαβύρινθο, έστησε το ομοίωμα της θεάς Αφροδίτης και χόρεψε μαζί τους έναν επινίκειο ρυθμό γύρω από τον κεράτινο βωμό του θεού Απόλλωνα, εισάγοντας για πρώτη φορά τον ανάμεικτο σχηματισμό. Ο χορός αποτελούνταν από περίπλοκα γυρίσματα, καθώς οι χορευτές αναπαριστούσαν με το σώμα τους τις ελικοειδείς στροφές του λαβύρινθου, οι οποίες συχνά κατέληγαν στο ίδιο σημείο, σχηματίζοντας σπειροειδείς κύκλους με εξωτερικό και εσωτερικό μέτωπο. Κατά τον Πολυδεύκη, ο Γέρανος χορευόταν σε μόνο μία γραμμή και στις άκρες της βρισκόταν ένας «οδηγός». Το όνομα του χορού δεν σχετίζεται με το ομώνυμο πουλί, αλλά προέρχεται από τη ρίζα *γερ-* που σημαίνει *στριφογυρνώ*, όπως τα ποτάμια και τα φίδια και έτσι δικαιολογείται ο σχηματισμός του. Ίσως οι χορευτές να κρατούσαν, κατά τη διάρκεια της νύχτας, ένα μακρύ αντικείμενο, σαν σχοινί που έμοιαζε με φίδι, τουλάχιστον στην κλασική περίοδο, σύμφωνα με τις επιγραφές που εντοπίστηκαν στη Δήλο και ανέφεραν την ύπαρξη λυχνιών και πυρσών (Lawler 1984: 49-50).

Αναφορές γίνονται, επίσης, σε σπειροειδείς επικήδειους χορούς, που κατάγονταν από τον Γέρανο, αυτόν τον περίφημο χορό μυθικής προέλευσης, και συνδέονταν με τα

ταφικά έθιμα της αρχαιότητας, επειδή κυριαρχούσε η πίστη ότι η μίμηση των περιελίξεων της σπείρας διευκολύνει τον νεκρό να βρει τον δρόμο του προς τον Κάτω Κόσμο (www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/180.15.05.pdf). Αξίζει να επισημανθεί ότι, στον κρητικό και δηλιακό γέρανο, ο ρόλος της γυναικείας μορφής είναι κεντρικός, αν γίνει αποδεκτή η μυθολογική παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Δαίδαλος δίδαξε πρώτα στην Αριάδνη αυτόν τον κύκλιο χορό (Μπουλώτης 1987: 49). Η γυναικεία παρουσία και οι ελικοειδείς κινήσεις των χορευτών προοικονομούν ένα ερωτικό σμίξιμο –φανταστικό ή πραγματικό– με γονιμικές προεκτάσεις. Ο Χρήστος Μπουλώτης, ακολουθώντας τη σκέψη του Λεκατσά, υιοθετεί τη μυθική αντίληψη ότι η Αριάδνη, πριν υποβιβαστεί σε θνητή κόρη βασιλιά, ανήκε στις αιγαιακές θεότητες του φεγγαριού που καθόριζαν τον κύκλο της βλάστησης. Μέσω του τελετουργικού αυτού χορού, υποστηρίζει ότι πραγματοποιείται η ιερή ένωση του κορυφαίου και της κορυφαίας των ανδρικών και γυναικείων θιάσων που συνιστούσαν την ενσαρκωμένη παρουσία της Μεγάλης Θεάς και του άνδρα-συντρόφου της. Ο *Ιερός Γάμος* Αριάδνης - Θησέα, ύστερα από τη δοκιμασία του λαβύρινθου, συνδέεται στενά με την εδραίωση της πολιτικής εξουσίας και συγκεκριμένα με την ανανέωση της μινωικής βασιλείας κάθε εννέα χρόνια (Μπουλώτης 1987: 49).

Αυτός ο *σωματικός λαβύρινθος* (Μπουλώτης 1987: 49), ο συνδυασμός των δύο φύλων, τα οποία είτε εναλλάσσονταν σε κάθε μία από τις δύο γραμμές, χόρευαν ζωηρά, κυκλικά και ακολουθούσαν μια μετωπική κίνηση είτε χόρευαν σε χωριστές γραμμές, μία για τους νέους και άλλη μία για τις νέες, δεν ήταν συνηθισμένος στους κλασικούς χρόνους, αλλά στους προϊστορικούς. Κατά την Lillian B. Lawler, η οποία μελέτησε τον χορό στη μυκηναϊκή και προκλασική Ελλάδα, η γρήγορη, κυκλική κίνηση των χορευτών αναπαριστούσε πιθανόν τις ουράνιες πλανητικές κινήσεις, ενώ οι μετωπικές γραμμές, το επικείμενο πλησίασμα των πλανητών μεταξύ τους και με τη γη, αλλά και την επακόλουθη απομάκρυνσή τους. Την ερμηνεία αυτήν τη βασίζει στην επιβεβαιωμένη διαπίστωση ότι οι αρχαίοι Έλληνες είχαν στο ρεπερτόριό τους χορούς μιμητικούς της κίνησης των ουρανίων σωμάτων, απεικονίσεις αιθέριων αστρικών χορών, όπως αναφέρονται στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* για την περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα (Lawler 1984: 49-50). Οι θρησκευολόγοι, πάλι, στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν τον κρητικό δαιδαλικό θρύλο, συνέδεσαν τον λαβύρινθο με μια τελετουργική οργάνωση του σύμπαντος ή με μια ριψοκίνδυνη δοκιμασία μύησης. Σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο James G. Frazer, ο

λαβύρινθος ήταν μια αρένα στην οποία ένας χορευτής, φορώντας μάσκα ταύρου, μιμούταν τις κινήσεις του ήλιου, ενώ ο δηλιακός χορός θεωρήθηκε γαμήλιος χορός που είχε σκοπό να τιμήσει τον γάμο του λυτρωτή Θησέα με την Αριάδνη. Ο κλασικός φιλόλογος και θρησκευσιολόγος Jeanmaire δίνει έμφαση στην ανάμνηση που αφορά σε τελετουργικές δοκιμασίες μετάβασης από την εφηβεία στην ωριμότητα, παρά στην ανάληψη ή εδραίωση της βασιλικής εξουσίας. Ο Károly Kerényi μάλιστα, θα συγκρίνει την περιπλάνηση στους δαιδαλικούς διαδρόμους με την εκστατική περιστροφική κίνηση των τροφίμων στα ψυχιατρεία. Αν η σύλληψη του λαβύρινθου ως μυητικού τόπου ήταν επιστημονικά τεκμηριωμένη, θα εξύψωνε τον Δαίδαλο σε έναν πρωτεργάτη της δοκιμασίας κατά την οποία θα λάμβανε χώρα η μετάβαση ηλικιακών ομάδων στην ώριμη ηλικία ή η μεταβίβαση της βασιλείας. Επίσης, θα μπορούσε να λειτουργεί ως μύστης που εισάγει τους πιστούς στη διδασκαλία της μεταθανάτιας ζωής (Φρονιτζί-Ντυκρού 2002: 165-166).

Η παράδοση των αρχαιοελληνικών λαβυρινθικών χορών διακονίζεται, καθώς εμφανίζονται αντίστοιχοι χοροί μέχρι τις μέρες μας, όπως διαπιστώνει η Δόρα Στράτου. Ο Τσακόνικος που χορεύεται στην περιοχή της Τσακωνιάς της Πελοποννήσου, θεωρείται ανάλογος με αυτόν που χόρευε ο Θησέας. Τα «κουλουριάσματα» και τα «ξεκουλουριάσματα» των χορευτικών σχηματισμών αναπαριστούσαν την προσπάθεια του πρωτοχορευτή Θησέα να βοηθήσει τους συντρόφους του να βρουν διέξοδο από τον λαβύρινθο, κρατώντας ένα μαντήλι-νήμα, ανάλογο με αυτό της Αριάδνης-κοπέλας. Στο τέλος οι δύο χορευτές που κρατούν μαντήλι, δημιουργούν μια «καμάρα» κάτω από την οποία περνούν οι υπόλοιποι χορευτές. Η διάδοση του συγκεκριμένου χορού στην περιοχή οφείλεται στο πλήθος των μετακινήσεων από την Κρήτη στην Πελοπόννησο και αντίστροφα, ανάλογα με τις συνθήκες που διαμορφώνονταν από τις φυσικές καταστροφές ή τους πολέμους. Ο Τσακόνικος εξακολούθησε να χορεύεται και από τους Έλληνες της Κωνσταντινούπολης με την ονομασία *Καντιότ*, η οποία έχει την καταγωγή της στη βενετσιάνικη λέξη *Κάντια*, με την οποία αποκαλούσαν την Κρήτη, όταν την κατέλαβαν οι Βενετοί στις αρχές του 13^{ου} αιώνα μ.Χ. Ο Αγέρανος ή Γερανός στο νησί της Πάρου, παλιά αποικία των Μινωιτών, αναβιώνει τον ομώνυμο αρχαίο χορό, όπως και ο Σιγανός, ο σημερινός γαμήλιος κρητικός χορός σε σχήμα φουρκέτας, τον οποίο αποκαλούσαν παλαιότερα *χορό του Θησέα*. Με αυτόν τον χορό, ο πρωτοχορευτής γαμπρός μαθαίνει πώς

να βγαίνει από τον λαβύρινθο της ζωής, ενώ άνδρες και γυναίκες χορεύουν με τα χέρια σταυρωτά και προχωρούν σιγά (Στράτου 1979: 19-23).

Ο Kerényi, αναγνωρίζοντας τον πανανθρώπινο αντίκτυπο της λαβυρινθικής μορφής, υποστηρίζει ότι, μέσω αυτής, ο άνθρωπος έρχεται σε πρώτη επαφή με το ασυνείδητό του και ότι η αναζήτηση του *κέντρου* συσχετίζεται με την καταγωγή και τον προορισμό του αρχαϊκού ανθρώπου καθώς και με τις υπαρξιακές του αγωνίες, όταν ξεκινά την πορεία του προς την εξατομίκευση, ενώ ταυτόχρονα συμβολίζει την πορεία των ουράνιων σωμάτων και συνδέεται άμεσα με την επανάληψη της κοσμογονίας, τα γονιμικά δρώμενα και τον κύκλο της ζωής. Στους ύστερους χρόνους της αρχαιότητας, το σχέδιο του λαβύρινθου θα εξελιχθεί σε σύμβολο της πόλης και θα ταυτιστεί με εμβληματικές πόλεις - *κέντρα του κόσμου*, όπως την Ιεριχώ, τη Ρώμη και την Ιερουσαλήμ (www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/26-9.pdf). Το μοτίβο «πόλη-λαβύρινθος» σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους αποτελεί πιθανόν το μόνο παράδειγμα προστατίδων δυνάμεων που βρίσκονται σε έναν λαβύρινθο, ο οποίος συνιστά ένα «σύμβολο προστασίας», όπως επισημαίνει και ο Kern στο βιβλίο του –σταθμό για την ιστορία του γοητευτικού αυτού πολιτισμικού φαινομένου. Αυτή η συμβολοποίηση γίνεται ολοφάνερη από την εξέταση της αναπαράστασής τους σε Ρωμανικά ψηφιδωτά και σε σχέδια του Μεσαίωνα στην πόλη της Ιεριχούς. Το ελικοειδές σχέδιο και το πολύστροφο μονοπάτι θεωρούνταν προστατευτικοί σχηματισμοί για την πόλη, οι οποίοι απέκρουαν τα κακά πνεύματα, επειδή αυτά μπορούσαν να κινηθούν μόνο σε ευθεία γραμμή και έτσι εγκλωβίζονταν στις απρόβλεπτες λαβυρινθώδεις διαδρομές. Ακμάζουσες πόλεις απεικονίζονται σε Ρωμανικούς λαβυρίνθους που συνήθως τοποθετούνταν στις εισόδους των σπιτιών για να απομακρύνουν το κακό (Kern 2000: 32-34). Στους καθεδρικούς ναούς της μεσαιωνικής εποχής ο λαβύρινθος θα συμβολίσει, πέρα από τη λύτρωση που προσφέρει η πορεία προς το ποθούμενο κέντρο, τον τόπο τέλεσης χορών ιερατικών πριν να απαγορευθούν από το Βατικανό στα τέλη του δέκατου έκτου αιώνα (www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/26-9.pdf). Η πλάγια προσέγγιση του κέντρου μέσω της ελικοειδούς πορείας, σε αντίθεση με την μετωπική, αποτελεί τρόπο επικοινωνίας με τα Θεία, προκειμένου να αποφευχθεί η κατά πρόσωπο συνάντηση με τον Θεό. Η κυκλωτική διαδρομή που ακολουθείται από τους πιστούς και εκφράζει την κατανυκτική τους διάθεση,

συναντάται στους εκκλησιαστικούς λαβύρινθους και ευρύτερα σε τόπους που σχετίζονται με τη θρησκευτική λατρεία (Πατρώνη 2013: 97).

Στην αναγεννησιακή εποχή το λαβυρινθικό κέντρο θα θεωρηθεί ταυτόσημο με το *δέντρο της γνώσης* και, συνεπώς, οι ήρωες του κρητικού μύθου θα ταυτιστούν με τους απελευθερωτές του ανθρώπου από την άγνοια (www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/26-9.pdf). Στη θρησκευτική παράδοση της Δύσης, λαβύρινθοι κοσμούν το δάπεδο αξιομνημόνευτων εκκλησιών, όπως η αρχαία βασιλική *Reparatus* στην περιοχή Orléansville στην Αλγερία, η οποία χρονολογείται γύρω στον τέταρτο αιώνα και θεωρείται το παλαιότερο δείγμα εκκλησιαστικού λαβύρινθου. Ανάλογες διακοσμητικές κατασκευές περίπου του 12^{ου} αιώνα, ποικίλων διαστάσεων και συνθέσεων, έχουν εντοπιστεί σε παλαιές εκκλησίες στη Γαλλία και στην Ιταλία. Περίπου την ίδια περίοδο, στην εκκλησία του San Savino στην πόλη Piacenza, ο λαβύρινθος μοιάζει να αναπαριστά τον επίγειο κόσμο. Η είσοδός του είναι ευρύχωρη, όμως η έξοδός του στενή, έτσι ώστε αυτός που γοητεύεται και παρασύρεται από τις χάρες αυτού του εφήμερου κόσμου να εγκλωβίζεται σε αυτές, συχνά να λυγίζει κάτω από το βάρος των αμαρτιών του, αλλά και να συνειδητοποιεί ότι θα κατορθώσει να ξανακερδίσει το νόημα της αληθινής ζωής μόνο με δυσκολία και προσωπικό αγώνα.

Άλλα παραδείγματα εκκλησιαστικών λαβυρίνθων αποτελούν συνθέσεις ομόκεντρων δακτυλίων, οι οποίοι συνθέτουν τα εσωτερικά μονοπάτια του δαιδαλώδους σχηματισμού, αποδίδοντας πιθανόν τους διαφορετικούς βαθμούς μακαριότητας, σύμφωνα με τους οποίους η ανθρώπινη ψυχή ανέρχεται στους ουραμούς, κατά την αναπαράσταση του Δάντη. Σε άλλες περιπτώσεις ο λαβύρινθος αποδίδεται με τους όρους *δαίδαλος*, *μαϊάνδρος* ή *μονοπάτι προς την Ιερουσαλήμ*, ενώ το κέντρο του ονομάζεται *Ιερουσαλήμ* ή *ουρανός*. Ως προς το νόημα και τη λειτουργία των λαβυρίνθων των εκκλησιών των παλαιότερων ιστορικών περιόδων, έχουν διατυπωθεί ποικίλες θεωρίες. Πολλές αυθεντίες αναγνωρίζουν σε αυτούς το σύμβολο της πολυπλοκότητας που χαρακτηρίζει το μονοπάτι που επιλέγει να ακολουθήσει κάθε Χριστιανός. Άλλοι υποστηρίζουν ότι οι λαβυρινθικές παραστάσεις εκφράζουν τη συμβολική απόδοση της περίπλοκης φύσης της αμαρτίας ή της απόκλισης από την ευθύγραμμη πορεία ζωής, όπως την ορίζει το χριστιανικό καθήκον. Συχνά διατυπώνεται η άποψη ότι η πορεία που ακολουθείται σε έναν εκκλησιαστικό λαβύρινθο συμβολίζει την πορεία των προσκυνητών προς την Ιερουσαλήμ και υποκαθιστά το μακρύ

και κουραστικό ταξίδι στον ιερό τόπο. Την εποχή των πρώτων Σταυροφοριών, αποτελούσε κοινή πρακτική το προσκύνημα των πιστών στον Ιερό Τάφο μετά τη νίκη των Σταυροφόρων. Καθώς, όμως, αποδυναμώνονταν η ισχύς της εκκλησίας και η επιρροή που ασκούσε στους πιστούς, το ταξίδι στα γόνατα μέσα στα δαιδαλώδη μονοπάτια του εκκλησιαστικού χώρου λειτούργησε ως εναλλακτική επιλογή που υποκαθιστούσε το πραγματικό ταξίδι των προσκυνητών. Προφανώς, αυτός ο τρόπος μετάνοιας ίσχυε ανέκαθεν για τους σωματικά ανήμπορους ή εξασθενημένους, οι οποίοι αδυνατούσαν να αντεπεξέλθουν στην ταλαιπωρία ενός τέτοιου επίπονου ταξιδιού (Matthews 1922: 54, 57-58, 60, 66-67).

Λαβυρινθική αρχιτεκτονική διάταξη σε ευρύτατη ποικιλία μορφών και σχημάτων αναπτύσσεται και σε κήπους, και μάλιστα τους αναγεννησιακούς, ιδιαίτερα στην Ιταλία και στη Γαλλία, που συμπληρώνουν και λαμπρύνουν τη διακόσμηση πολυτελών εξοχικών κατοικιών εκείνης της περιόδου. Ο François Rabelais αποκαλεί *υπέροχο κήπο της απόλαυσης* τον κήπο κυρίως του 16^{ου} αιώνα, με τους χαμηλούς φράχτες μέχρι το ύψος του γόνατου και τον φιλικό προς τον περιπατητή διαχωρισμό των τμημάτων του, αποκαλύπτοντας με τον χαρακτηρισμό του και τον βασικό λόγο δημιουργίας του, τη λεπτή αισθητική απόλαυση που προσφέρει, σε αντίθεση με τους ψηλούς φράχτες των κήπων, ιδιαίτερα των μεταγενέστερων εποχών, που εντείνουν την αίσθηση της σύγχυσης και του αποκλεισμού. Ωστόσο, ακόμη κι ένας τέτοιος κήπος στην αναγεννησιακή περίοδο, όπως του Hampton Court στην Αγγλία (περίπου 1690), εξακολουθεί να δίνει την εντύπωση ενός επίγειου παράδεισου, καθώς ο διαβάτης του χάνεται μέσα σε ένα πανηγύρι πλούσιων χρωματικών εικόνων, ήχων από τους κελαηδισμούς των πουλιών και μεθυστικών αρωμάτων που αναδίδονται από τα λουλούδια. Ο αποπροσανατολισμός και η σύγχυση προέρχεται μόνο από την ποικιλία και την ένταση των αισθητικών και ψυχαγωγικών απολαύσεων που παρέχονται σε μικρούς και μεγάλους, χωρίς να αποκλείονται στιγμές ηρεμίας και στοχαστικής διάθεσης (Thacker 1979: 118-119). Οι αναγεννησιακοί λαβυρινθώδεις κήποι επιβεβαιώνουν την ετεροτοπική θεώρησή τους, όπως τη συνέλαβε ο Michel Foucault. Εξακολουθούν από τα βάθη της αρχαιότητας να παραμένουν *ένα είδος ευτυχούς και καθολικευτικής ετεροτοπίας*, καθώς συνιστούν το μικρότερο κομμάτι του κόσμου και ταυτόχρονα συμπυκνώνουν την ολότητά του στη συμβολική του τελειότητα (Foucault 2012: 265).

Αξίζει, επίσης, να επισημανθούν λαβυρινθικές μορφές σε αμμώδες έδαφος από βότσαλα-πέτρες διαφόρων μεγεθών με ένα, δύο ή και χωρίς κανένα κέντρο, που έχουν εντοπιστεί στις ακτές της Φινλανδίας, της Σουηδίας αλλά και σε περιοχές της Ισλανδίας και της Γερμανίας. Αυτές αξιολογούνται ως αρχαία υπολείμματα της Εποχής του Χαλκού που χρησιμοποιήθηκαν κατά περιόδους για να παίζουν τα παιδιά και το συνηθέστερο όνομα που παίρνουν είναι: *Η Πόλη της Τροίας*. Επίσης, στην Αγγλία και στην Ιρλανδία ανακαλύπτονται λαβύρινθοι χαραγμένοι σε πέτρα που χρησιμοποιήθηκαν κι αυτοί για την ψυχαγωγία των παιδιών. Στην Ιρλανδία μάλιστα, είχαν τη μορφή απλής σπείρας ή σπειροειδών διατάξεων που έμοιαζαν με ανθρώπινα δακτυλικά αποτυπώματα. Στην Αγγλία, πάλι, όπως και στην Ουαλία και στη Σκωτία, κυριαρχεί ένας άλλος τύπος λαβυρίνθων σε διάφορες περιοχές-κομητείες, κατά τον οποίο διαμορφώνονται στο έδαφος ή στο γρασίδι δαιδαλώδη μονοπάτια (*turf mazes*) και συχνά παίρνουν τα ονόματα *Πόλη της Τροίας*, *Τα Τείχη της Τροίας* ή *Η Πορεία του Βοσκού* και *Η Πορεία του Ρόμπιν Χουντ*. Αυτού του τύπου οι λαβύρινθοι, όπως και αυτοί των νομισμάτων της Κνωσσού, σχετίζονται με την πορεία του ήλιου, όπως την έχουν συλλάβει οι αρχαίοι λάτρεις του θεού (Matthews 1922: 71, 78, 87-88, 92, 147-150, 152-153). Η παράδοση σχετικά με την κυρίευση της Τροίας υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ουαλία εκείνη την εποχή. Πιστευόταν ότι η πόλη προστατευόταν με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο από επτά τείχη που απεικονίζονταν με επτά εξωτερικές γραμμές στο σχέδιο του λαβύρινθου και ότι ο εισβολέας, ενώ θα έπρεπε να εισέλθει από μία και μοναδική είσοδο, θα ήταν υποχρεωμένος να περάσει από όλες τις πολύστροφες διαδρομές του, προκειμένου να φτάσει στο κέντρο. Η σύνδεση, πάντως, αυτών των υπαίθριων λαβυρίνθων με τη θρησκεία δεν έχει επιβεβαιωθεί, παρά την ομοιότητά τους με τους εκκλησιαστικούς τύπους. Ο Peter Roberts, πάλι, διατυπώνει την άποψη ότι αυτό το λαβυρινθικό σχήμα διαμορφωνόταν συχνά από νεαρούς βοσκούς, ενώ παρακολουθούσαν τα κοπάδια τους στα ουαλικά βουνά και μερικές φορές έπαιρνε τη μορφή ενός παιχνιδιού-γρίφου για να εξασκούν την επινοητικότητά τους (Matthews 1922: 93-94, Roberts 2015: 4).

Αυτό που έχει επιβεβαιωθεί επιστημονικά είναι ο εντοπισμός των σχεδιασμένων λαβυρίνθων στη γη ήδη πριν από την εποχή του Σαίξπηρ, από τα χρόνια της κυριαρχίας των Τυδώρ και μετά, καθώς και η χρήση τους για ψυχαγωγικούς σκοπούς. Οι λογοτεχνικές μαρτυρίες σε αριστουργηματικά σαιξπηρικά έργα επαληθεύουν την ύπαρξή τους. Στο

Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας (Πράξη 2, σκηνή 1) η βασίλισσα Τιτάνια αποκρίνεται στον Όμπερον, τον βασιλιά των Ξωτικών, ο οποίος την κατακρίνει για τα ερωτικά αισθήματα που πιστεύει ότι τρέφει για τον Θησέα, τον βασιλιά της Αθήνας: [...] *the quaint mazes in the wanton green,/ For lack of tread are undistinguishable* (Matthews 1922: 94). Η αναφορά του δραματουργού στους λαβύρινθους των κήπων είναι σαφής στους στίχους 131-132 της μετάφρασης του Διονύση Καψάλη: *...οι δαίδαλοι στους κήπους χορταριάσαν/ και χάθηκαν απάτητοι* (Σαΐξπηρ 2012: 61). Αλλά και στο πεντάπρακτο δράμα του, την *Τρικομία* (Πράξη 3, σκηνή 3), ο ηλικιωμένος σύμβουλος του βασιλιά της Νεάπολης, Γκονζάλο, δυσανασχετεί από την πολύστροφη διαδρομή του λαβύρινθου που περνά: *By'r lakin, I can go no further, sir,/ My old bones ache: here's a maze trod indeed/ Through forth-rights and meanders: by your patience/ I need must rest me;* (Matthews 1922: 94). Η μετάφραση του Ιάκωβου Πολυλά αποδίδει με εκφραστική ζωντάνια τα λόγια του ήρωα: *Μα τον Θεό, Κύριε, δεν ημπορώ να περπατήσω περισ/σότερο· μου πονούν τα παληά κόκκαλά μου· τούτος ο δρόμος/ αληθινά πλέκει γύραιο σε λαβυρίνθους δίχως άκρη! κάμε υπομονή,/ πρέπει εξ ανάγκης να ησυχάσω* (Σαΐξπηρ 1913: 36). Αλλά και στη συνέχεια του έργου (Πράξη 5, σκηνή 1), ο βασιλιάς Αλόνζο, αναφερόμενος σε έναν πρωτόγνωρο λαβύρινθο, απορεί με τα παράδοξα της φύσης: *This is as strange a maze as e'er man trod:/ And there is in this business more than nature/* (Matthews 1922: 95). Ο Πολυλάς εκφράζει την έκπληξη του ήρωα, μεταφράζοντας το σαιξπηρικό κείμενο: *Άνθρωπος δεν επάτησε ποτέ παρόμοιο λαβύρινθο/ και εις όλα τούτα είναι κάτι που η φύσις δεν επροξένησε ποτέ* (Σαΐξπηρ 1913: 53). Η προϊστορική δύναμη, η μαγεία των υπαίθριων λαβυρίνθων γοητεύει δημιουργούς, όπως τον Σαΐξπηρ, του οποίου τα έργα θα ήταν πολύ ταιριαστό να παίζονται σαν μια μεγάλη ελικοειδή φράση μέχρι το τέλος τους (Μπρουκ 2016: 32).

Η σταθερή επιστροφή των καλλιτεχνών στο αινιγματικό λαβυρινθικό σχήμα δηλώνει ότι εξαρχής αποδέχονται συνειδητά τον κίνδυνο μιας χωρίς διέξοδο πνευματικής περιπλάνησης σε εξαιρετικά περίπλοκες ιχνηλατήσεις που κρύβουν παγίδες, συχνά σε περιόδους πολιτισμικών κρίσεων. Η μυθική αφήγηση της σχέσης Λαβύρινθου - Μινώταυρου περικλείει κάποιες από τις πιο σύνθετες πτυχές της ελληνικής μυθικής παράδοσης και επιβιώνει μέχρι τις μέρες μας μέσα από νέες, συνεχώς ανανεούμενες ερμηνευτικές προσεγγίσεις, διασχίζοντας περισσότερα από τρεις χιλιάδες χρόνια πολιτισμού. Καλλιτέχνες όπως ο Picasso, ο André Masson, ο Paul Klee, ο Jackson Pollock,

αντιλαμβάνονται τον λαβύρινθο σαν μια *τοπολογική απορία*, είτε λειτουργεί ως μυθικό σύμβολο είτε ως πολύπλοκη δομική πρόταση. Στην περίοδο του ευρωπαϊκού μεσοπολέμου η κρίση του ουμανιστικού ιδεώδους, το τέλος όλων των ουτοπιών, η απειλητική άνοδος των ολοκληρωτικών καθεστώτων και η αγριότητα του ισπανικού εμφυλίου πολέμου δημιουργούν συνθήκες βαθιάς κοινωνικοπολιτικής κρίσης και ένα κλίμα σύγχυσης και έντονης ανασφάλειας που δεν επιτρέπουν την καλλιέργεια μιας ευδαιμονικής σύλληψης των μεγάλων κοσμολογικών μύθων.

Ο Georges Bataille και οι σουρεαλιστές, γύρω στα 1930, κάτω από την επίδραση της ψυχαναλυτικής θεωρίας και των πρώτων συγκριτικών μελετών της εθνογραφίας και εθνολογίας, στρέφονται σε μια επαναστατική πολιτική αμφισβήτησης του κυρίαρχου πολιτικού συστήματος και υιοθετούν μια ανατρεπτική έως και *βέβηλη*, όπως την ήθελαν οι ίδιοι, επαναπροσέγγιση των θρησκευτικών και μυθικών αξιών. Πιο συγκεκριμένα, ανάγουν τη μυθική ενότητα Λαβύρινθου - Μινώταυρου σε σύμβολο του *ζωικού ενστίκτου που βοά υπόκωφα κάτω από την πίεση των ανελαστικών δομών του ορθολογισμού*. Η οπτική του Bataille με την οποία συντάσσεται στα κύρια σημεία της και η μυθολογική εικονογραφία του Masson, βασίζεται στην αντι-ιδεαλιστική αντίληψη μιας «ιερής» κοινωνίας, η οποία θα λειτουργούσε καταργώντας κάθε ιδεολογία, θεό, αρχηγό ή ήρωες που λειτουργούν ως ιδανικά πρότυπα ταύτισης, ενώ θα στηριζόταν στη δύναμη των ενστίκτων και στη μανία της καταστροφής. Πρόκειται για μια ακραία μορφή ουτοπίας που καθόρισε τη δράση του πρωτοποριακού πυρήνα του σουρεαλιστικού κινήματος λίγο πριν το ξέσπασμα του Δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου. Ο Bataille, ύστερα από τις σφοδρές ιδεολογικές συγκρούσεις του με τον André Breton, αναζητά ένα αυτόνομο μέσο έκφρασης των θέσεών του και προχωρά στην ίδρυση της επιθεώρησης *Acéphale* (*Ακέφαλος*) που διαμόρφωσε και μια μυστική κοινωνία, η οποία μυήθηκε σε μια καινούργια ερμηνεία των μύθων. Το στερητικό A- δηλώνει την άρνηση κάθε νόμου, το κενό, και το ακέφαλο σώμα συνιστά το σύμβολο της ακέφαλης κοινωνίας. Ο Masson ανέλαβε την εικονογράφηση των τευχών (1936-1939) και δημιούργησε την ακέφαλη μορφή που κόσμησε τα εξώφυλλα τους, της οποίας η γαστρική χώρα ήταν «χτισμένη» με έναν λαβύρινθο, σύμβολο των μνημένων συνεργατών της επιθεώρησης, ενώ τα γεννητικά της όργανα είχαν αντικατασταθεί από μια νεκροκεφαλή, έμβλημα της μόνης ανθρώπινης αλήθειας, του θανάτου. Η επιρροή της νιτσεϊκής σύλληψης του λαβυρινθικού γρίφου στους

σουρεαλιστές καθίσταται φανερή, καθώς η Αριάδνη, η κυρίαρχη του Λαβυρίνθου αλλά και το θύμα μιας ακούσιας μετοίκησης που θα την οδηγήσει στη μοναξιά και στον θάνατο, γίνεται η ίδια σύμβολο θανάτου, του μοιραίου τέλους μιας περιπετειώδους πορείας του λαβυρινθικού ανθρώπου προς την αλήθεια και τη γνώση. Αυτή η αναζήτηση της αλήθειας τον οδηγεί αναπόφευκτα στην αναζήτηση του άλλου, σε κάτι πέρα από αυτόν και μακριά από αυτά που συνήθως εννοούνται ως αλήθειες. Πρόκειται άραγε για τη μοναχική περιπλάνηση της μοντέρνας συνείδησης (Αριάδνη), του γνήσιου καλλιτέχνη όλων των εποχών, που αναζητά το μαρτύριο αλλά και τη σωτηρία του στον ερχομό ενός άγνωστου θεού (Διόνυσος); (Λοϊζίδη 1988: 16-18, 20-23, 26-28, 30-31, 35).

Στο ποίημα *Θρήνος της Αριάδνης* του Nietzsche ο θεός Διόνυσος αποκρίνεται στην Αριάδνη: [...] *Αν είναι ν' αγαπήσει κανείς τον εαυτό του,/ δεν πρέπει να τον μισήσει πρώτα; .../ Είμαι ο λαβύρινθός σου...* (Nietzsche 1982: 57). Για τον φιλόσοφο Karl Jaspers, η νιτσεική Αριάδνη είναι ο θάνατος, ακόμη και αν ο ίδιος ο Nietzsche δεν μπορούσε ποτέ να εκφράσει τι σήμαινε για αυτόν η μυθική ηρωίδα. Ίσως, όμως, να είναι η θεά της διαδοχικής ανόδου και καθόδου μέσα στη γη, στον Άδη και να συμβολίζει τη δύση ενός πολιτισμού και συγχρόνως την ανατολή ενός νέου, την προσμονή μιας καινούργιας αρχής. Οι σουρεαλιστές ακολουθώντας τη φροϋδική θεωρία στην προσπάθεια να ξαναβρούν τον πυρήνα της μυθικής σκέψης και να αναδείξουν τον μύθο ως πηγή μιας νέας σηματοδότησης, συχνά αντιλαμβάνονται τον λαβύρινθο σαν μια πρωκτική γέννηση, τις συστροφές των διαδρόμων του σαν τα ανθρώπινα σπλάχνα και τον σωτήριο μίτο της Αριάδνης σαν τον ομφάλιο λώρο που συνδέει το βρέφος με το μητρικό σώμα. Ο Λαβύρινθος, χώρος της αυτογνωσίας ή της απώλειας, παραμένει σταθερά ο προνομιούχος τόπος της φροϋδικής αντιπαράθεσης των δύο πιο ισχυρών δυνάμεων, του Έρωτα και του Θανάτου, και, ιδιαίτερα σε κρίσιμες ιστορικές περιόδους, μετατρέπεται σε αρένα αναμέτρησης ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι, στην απολλώνια γαλήνη και ενστικτώδη βία, στον Ανθρωπισμό και στο Τερατώδες, όπως σημειώνει ο ιστορικός τέχνης Jean Laude (Λοϊζίδη 1988: 35-36, 38-39, 44, 52).

Κάθε τέλος και αρχή: Ο λαβύρινθος αναβιώνεται ως κύκνειο άσμα

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στέκεται με θαυμασμό απέναντι στην κρυπτική φύση του μύθου και προχωρά με ελευθερία στη σύνθεση των εικαστικών μεταμορφώσεών του, καθώς αφήνεται στη ρευστή μυθική πραγματικότητα που ακολουθεί τους νόμους του ονείρου (Langer 1954: 159). Γύρω στο 1971, έναν χρόνο περίπου μετά τον αιφνίδιο θάνατο του αφοσιωμένου συζύγου της, Μανόλη Μενεγάκη (τον Νοέμβριο του 1970), η γλύπτρια, που λόγω της μοιραίας απώλειας, για μεγάλο χρονικό διάστημα δεν βρίσκει το κουράγιο να συνεχίσει το δημιουργικό της έργο, εργάζεται ξανά και κλείνει τον κύκλο των αφηρημένων συνθέσεων και της καλλιτεχνικής της πορείας συνολικά, με το έργο *Λαβύρινθος* (εικ. 1). Η απουσία του σταθερού συνοδοιπόρου της στη ζωή και στην τέχνη υπήρξε καθοριστική τόσο στη ζωή όσο και στην καλλιτεχνική δημιουργία της. Τώρα, ύστερα από τριάντα πέντε χρόνια σχεδόν, τερματίζει το αδιάλειπτο ταξίδι της από την αναπαράσταση στην αφαίρεση. Το κύκνειο άσμα της, εντελώς διαφορετικό από τις προηγούμενες συνθέσεις της (Γιαννουδάκη 2009: 455), θα μπορούσε να θεωρηθεί δηλωτικό της αποδιοργάνωσης, της σύγχυσης, ίσως και της απόγνωσης που βίωσε η δημιουργός στη διάρκεια του πένθους της, όπως γράφει ο ιστορικός τέχνης Ionel Jianou στη μονογραφία της (Jianou 1977: 22-23).

Αυτός ο *Λαβύρινθος* αποτελεί μια εκδοχή του αρχαϊκού συμβόλου, κατασκευασμένου από ορείχαλκο και πλεξιγκλάς. Πρόκειται για μια δισδιάστατη γεωμετρική κατασκευή σε σχήμα ορθογώνιο που μοιάζει με γραμμικό σχέδιασμα στον χώρο, στο οποίο κυριαρχούν επαναλαμβανόμενα μοτίβα από μικρές ορειχάλκινες πλάκες (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Ο δυναμισμός της φόρμας και η ένταση των αφαιρετικών εκφραστικών μέσων στο έργο της γλύπτριας με τη μυθολογική αφετηρία, συνδέουν με έναν *μαγικό τρόπο την αρχαϊκή αυστηρότητα του ορθολογικού σχήματος με την αυτονομία του σύγχρονου ανεικονικού έργου τέχνης* (Δράκος 1965: 96). Η λαβυρινθική σύνθεση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, φαινομενικά άκαμπτη και αυστηρά γεωμετρική, μοιάζει, ωστόσο, να ακολουθεί έναν συνεχή ρυθμό, έναν σταθερό παλμό και μια εσωτερική κίνηση που επεκτείνεται πέραν του έργου και διαχέεται στον χώρο με τρόπο σιωπηλό και αθόρυβο.

Η γλύπτρια φαίνεται να δίνει έμφαση περισσότερο στη δημιουργία ενός ολοκληρωμένου συμμετρικού σχεδίου, μιας νομοτελειακής οργάνωσης του χώρου παρά στην κατασκευή ενός περίπλοκου ελικοειδούς μονοπατιού που οδηγεί εμφανώς σε ένα κέντρο, στον πυρήνα της λαβυρινθώδους κατασκευής. Η θέασή του, όμως, όπως και κάθε λαβύρινθου, επιτρέπει μια διπλή οπτική: Δυναμική, αν ειδωθεί από την πλευρά του περιπλανώμενου στα πολύστροφα μονοπάτια του, που του προκαλούν σύγχυση και αγωνία επειδή δεν ξέρει αν και πότε θα βρει το κέντρο ή την έξοδο από αυτόν, αλλά και στατική, αν γίνει αντιληπτός από έναν θεατή-αναγνώστη, ο οποίος έχει το προνόμιο να τον βλέπει από απόσταση, σαν οπτική απάτη. Σε κάθε περίπτωση, μια λαβυρινθική κατασκευή είτε απαιτεί από τον διαβάτη της να ακολουθήσει αυστηρά ένα μονοπάτι (unicursal) προκειμένου να προσεγγίσει το κέντρο της είτε να επιλέξει ανάμεσα σε διάφορα, μέχρι να εντοπίσει το σωστό (multicursal), είναι εμβληματική της αμφισημίας. Κατορθώνει δε να ενσωματώνει όλες τις αντιθέσεις, την τάξη και το χάος, το εύληπτο καλλιτεχνικό δημιούργημα και την ανεξήγητη εμπειρία, την ευχαρίστηση και τον τρόπο.

Στο έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δεν υπάρχουν μονοπάτια που οδηγούν σε αδιέξοδο, μόνο ποικίλες διαδρομές που μπορούν να εκκινήσουν από διαφορετικά σημεία και να φθάσουν σε ένα κεντρικό σημείο της σύνθεσης. Πιο κοντά, συνεπώς, στον πρώτο λαβυρινθικό τύπο (unicursal), η κατασκευή της επιβάλλει στον περιπατητή να υποταχθεί απολύτως στη δομή της, όπως υποτάσσεται ο άνθρωπος σε δυνάμεις ισχυρότερες από τις δικές του, στη μία και μοναδική πορεία που του ορίζεται να ακολουθήσει, χωρίς να φαίνεται να έχει περιθώρια επιλογής, όπως θα συνέβαινε αν περιπλανιόταν σε έναν λαβύρινθο δεύτερου τύπου (multicursal). Αλλά ακόμη και σε αυτήν την περίπτωση, διατηρεί το δικαίωμα της πρωταρχικής και καθοριστικής για την πορεία του επιλογής: της εισόδου του ή μη στη γοητευτική, αλλά και ιλιγγιώδη περιπέτεια του λαβύρινθου. Μέσα από αυτήν την οπτική, ένας τέτοιος λαβύρινθος θα μπορούσε να συνιστά το ιδανικό σύμβολο της ήρεμης αποδοχής των απρόβλεπτων γυρισμάτων της τύχης, των ανατροπών που ορίζουν την ανθρώπινη μοίρα και της επιμονής, της σταθερής προσήλωσης στον στόχο του (Reed Doob 1992: 1-2, 24, 49-51). Ίσως στον λαβυρινθικό χώρο της γλύπτριας να συναιρούνται οι αρχέγονες αντιθετικές δυνάμεις και η ίδια σαν μια άλλη Αριάδνη, Δέσποινα του γριφώδους τόπου, σαν μια ερωτική, γενεσιουργός πηγή, μήτρα ιδεών, όπως ένας εκφραστής του αιώνιου θηλυκού αινίγματος που άλλοτε προσφέρει το μίτο, τη

λύτρωση μέσω της φυγής από το σκοτάδι του λαβύρινθου, και άλλοτε συναντά τον Διόνυσο-θάνατο, να υψώνεται σε σύμβολο της αιώνιας επιστροφής της ζωής και της δημιουργίας (Λιαντίνης 1990: 134). Η διφυής υπόσταση της Αριάδνης βρίσκει την ιδανική ποιητική της έκφραση στους στίχους του ομώνυμου σεφερικού ποιήματος: [...] και το γλυφό κορμί σου/ χορεύοντας, πεθαίνοντας, χορεύοντας ξανά/ και το καλάμι καρφωμένο στ' οργισμένο δέλτα... /... βαθύ ... πουλί ... χιμώ ... λαβή ... τυφλή ... λαβώ ... / λαβ ... λα ... / ... βύρινθος ... άλφα ... βήτα ... γάμα ... δέλτα ... (Σεφέρης 2014: 349). Ίσως πάλι η δημιουργός, σαν ένας άλλος Μινώταυρος, όπως αυτός του Picasso, να ενσαρκώνει τη δυαδική φύση του ανθρώπου που συχνά διχάζεται ανάμεσα στην ανάγκη επικράτησης του ζωικού ενστίκτου και στην επιθυμία απόκτησης της αρμονίας, της απόλυτης ισορροπίας. Ή ίσως, σαν ένα μιξογενές πλάσμα, σαν εικόνα του αρσενικού και του θηλυκού στοιχείου, όπως στο έργο του Picasso, άλλοτε να ταυτίζεται με έναν πράο, ερωτικό σύντροφο, ένα πλάσμα αβοήθητο, και άλλοτε με βίαιο τέρας. Η καλλιτέχνις σαν το πικασικό ζώο, ενδέχεται να μεταμορφώνεται διαρκώς και να υιοθετεί διαφορετικούς και ενίοτε αντιθετικούς ρόλους σε ένα ελεύθερο παιχνίδι εναλλαγής και συνδυασμού μορφών (Bach 2006: 99). Ή άλλοτε να ομοιάζει με μια ενέργεια αχαλίνωτη, σαρωτική, όπως ο Μινώταυρος του Masson, να αγωνίζεται με το έργο της να αντισταθεί στην ισοπεδωτική, αλλοτριωτική επίδραση του σύγχρονου της πολιτισμού (Λοϊζίδη 1988: 41, 52).

Στην τελευταία εικαστική σύνθεση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη απουσιάζουν ο Μινώταυρος, η Αριάδνη, ο μίτος της ή ο Θησέας –ή τουλάχιστον δεν είναι εμφανώς ορατοί στον θεατή του έργου της, αν και η απουσία τους διεγείρει τη φαντασία του και τον κεντρίζει να εμπλουτίζει με νέες νοηματοδοτήσεις το μυθικό αρχέτυπο. Είναι πιθανόν ο ευφάνταστος θεατής να αναγνωρίσει στη γλύπτρια τον ριψοκίνδυνο ήρωα κάθε εποχής, όπως τον συνέλαβε ο Campbell, σύμφωνα με τον οποίο ακολουθεί πάντα στη διάρκεια της περιπετειώδους πορείας του ένα μονοπάτι από το έξω προς το μέσα και από τον εαυτό του προς τον άλλον, σαν να πραγματοποιεί μια περίπλοκη διαδρομή στο εσωτερικό ενός λαβύρινθου. Ο ήρωας που παίρνει αναρίθμητες μορφές στις ποικίλες μεταμορφώσεις του, *Ο Ήρωας με τα Χίλια Πρόσωπα*, όπως τον αποκαλεί ο Campbell, περνάει μέσα από περίπλοκους προσωπικούς δρόμους σε βάθη όπου οι ριζωμένες αντιστάσεις καταλύονται και οι ξεχασμένες ζωτικές δυνάμεις ξαναβρίσκονται. Άνδρας ή γυναίκα οφείλει να υπερνικήσει τα εσωτερικά του εμπόδια, τους προσωπικούς του δαίμονες, τους τοπικούς

και ιστορικούς περιορισμούς και να αναζητήσει τις καθολικές, πανανθρώπινες μορφές-αξίες, να επιστρέψει στις *αρχετυπικές εικόνες*, όπως τις αποκαλεί ο Carl Jung, δανειζόμενος τον όρο *αρχέτυπα* από τον Πλίνιο, τον Κικέρωνα και τον Αυγουστίνο. Με αυτό το τολμηρό πέρασμα και την αναμέτρησή του με τη ζωή και τον θάνατο, καταφέρνει να νικήσει τη θνητότητά του και να ανοίξει τον δρόμο προς τη μεταμόρφωση του κόσμου, προς την αναγέννησή του. Πρόκειται για μια αρχέτυπη ιστορία που πηγάζει από το συλλογικό ασυνείδητο, σύμφωνα με τον μυθολόγο, τα μοτίβα της οποίας δεν εμφανίζονται μόνο στον μύθο ή στην παγκόσμια λογοτεχνία, αλλά και στην καθημερινή ζωή του σύγχρονου ανθρώπου –αρκεί να είναι έτοιμος να αναλάβει την ευθύνη και τη χαρά του ταξιδιού προς το άγνωστο που οδηγεί στη γνώση του εαυτού του, στην ωριμότητα και στη βαθύτερη κατανόηση του κόσμου. Η τυπική διαδρομή αυτού του ηρωικού ταξιδιού, το οποίο ο James Joyce ονόμασε *μονομύθο* στο σκοτεινό έργο του *Finnegans Wake*, προϋποθέτει ένα σταθερό οργανωτικό σχήμα που συνιστά και τον πυρήνα του: την εγκατάλειψη του γενέθλιου τόπου και την παραίτηση από την ασφάλεια ενός κόσμου γνώριμου, την οικειοθελή συμμετοχή του ήρωα στον κόσμο της περιπέτειας, του κινδύνου και των επώδυνων δοκιμασιών, την είσοδό του σε μια συμβολικά αποδιδόμενη πραγματικότητα και τελικά, την επιστροφή στην κανονικότητα της καθημερινής του ζωής. Ο ήρωας επιστρέφει μετά τη μυστηριώδη περιπέτειά του οπλισμένος με δύναμη, αποφασισμένος να ωφελήσει τον συνάνθρωπό του, συνειδητοποιώντας ότι η ουσία της ατομικής του ύπαρξης και η ουσία της οικουμένης είναι μία. Η εξορία τον επανασυνδέει με την ανθρωπότητα στην οποία ξαναβρίσκει την ταυτότητά του και τον μαθαίνει να αντλεί δύναμη από αυτήν που αποτελεί τη μοναδική πηγή της ύπαρξής του (Campbell 2004: 15-16, 18, 23, 27- 28, 241, 354, 357).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία αναζητά διαρκώς μέσω των δικών της ταξιδιών την ταυτότητά της και την επανασύνδεσή της με την ανθρωπότητα, είναι πιθανό να ταυτίζεται με κάποια από αυτές τις μυθικές ηρωικές μορφές και τις μεταμορφώσεις τους – ή και με όλες– στις διάφορες φάσεις της δικής της πολύστροφης καλλιτεχνικής διαδρομής. Είναι όμως αναμφίβολο ότι κατόρθωσε να επινοήσει με το γλυπτό της δημιούργημα την πραγματικότητα μέσα στην οποία εκφράζεται, όπως επίσης ότι αυτή η δημιουργημένη πραγματικότητα είναι η ίδια η καλλιτέχνις (Κυριακίδης 2005: 17). Όπως ακριβώς και ο Δαίδαλος, το σύμβολο του καλλιτέχνη-επιστήμονα που δημιουργεί ακολουθώντας μονάχα

την ηθική της τέχνης του και όχι της εποχής του (Campbell 2004: 23). Η πιο διάσημη δημιουργία του, ο ελικοειδής λαβύρινθος, πέρα από τις διαρκώς εμπλουτιζόμενες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του, χαρακτηρίζεται από τον όρο «άπειρον» που δηλώνει οτιδήποτε δεν είναι μετρήσιμο ούτε επιλύσιμο. Παρουσιάζεται, κυρίως, ως μεταφορά της έννοιας της απορίας, του άλυτου προβλήματος, του κινδύνου και δεν προσδιορίζεται παρά μόνο από όρους που κινούνται ανάμεσα στο αφηρημένο και στο συγκεκριμένο, από επίθετα που αποκαλύπτουν το σύνθετο πνεύμα του δημιουργού του, την αρχαιοελληνική «μήτιν»: σκολιός-«ελικοειδής», καμπτός-«κεκαμμένος» αλλά και περίπλοκος-«πολύ μπλεγμένος» (Φροντιζί-Ντυκρού 2002: 159-160). Ο Δαίδαλος είναι ο αδιαμφισβήτητος εκφραστής μιας ιδιάζουσας ευφυΐας, της οποίας τα θεμελιώδη γνωρίσματα είναι η πολυμορφία, η ελαστικότητα, η αμφισημία και η ανατροπή. Τέτοια γνωρίσματα υπονοούν αξίες που συνδέονται με το ελικοειδές, το λοξό, το καμπύλο, το αμφισήμαντο. Αυτός ο τύπος νόησης και, κατά συνέπεια, θεώρησης του κόσμου, τον οποίο ασπάζεται η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, όπως αποκαλύπτει η περιπετειώδης ζωή και η καλλιτεχνική της περιπλάνηση, εναντιώνεται στην αυθαιρεσία της ορθολογιστικής σκέψης, στην άκαμπτη, μονοσήμαντη σύλληψη της ζωής και της τέχνης. Θεωρεί ότι ο κόσμος βρίσκεται σε διαρκή κίνηση, ότι ένα πράγμα ή γεγονός μπορεί να είναι ταυτόχρονα πολλαπλό και ότι τα συμβάντα λαμβάνουν χώρα στο εφήμερο. Αποδέχεται αυτήν την ασαφή δομή του κόσμου και ντύνεται τις μορφές του, προκειμένου ο ανίσχυρος άνθρωπος όχι μόνο να βρει έναν προσανατολισμό σε αυτόν τον κόσμο της αστάθειας και της απρόβλεπτης αλλαγής, αλλά και να παίζει βρίσκοντας ικανοποίηση μέσα σε αυτόν (Detienne, Vernant 1991: 46-47).

Η γλύπτρια, δημιουργός ενός μεταλλικού λαβύρινθου δικής της επινόησης, όπως ο μυθικός κατασκευαστής του, συναιρεί στο έργο της την οξύτατη καλλιτεχνική ενόραση με την εφευρετικότητα και το μεγαλείο της ποίησης. *Ποίηση σε μέταλλα* είναι ο τίτλος του περιοδικού *Εικόνες* (14/04/1961) (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 25) που συνόδευσε δημοσιευμένες φωτογραφίες των γλυπτών της και φανερώνει ότι άνθρωποι του πνεύματος της εποχής της αναγνώρισαν τον αγώνα να δαμάσει τις σκληρές πρώτες ύλες που χρησιμοποιεί και να τις αναγάγει σε στοιχεία βαθιάς ανθρωπιάς και ποιητικής συγκίνησης (Μενεγάκης 1973: 12). Η ποιητική πνοή που χαρακτηρίζει τα γλυπτά της φέρνει στον νου την ποιητική θεώρηση της τέχνης από τον Heidegger. Ο Γερμανός διανοητής θεωρεί ότι κάθε τέχνη, αφού επιτρέπει την εν-εργοποίηση και σταθεροποίηση

της αλήθειας των όντων, είναι στην ουσία ποίηση. Η ποίηση είναι ένας τρόπος που δίνει τη δυνατότητα στον άνθρωπο να ανταποκρίνεται στην εξακολουθητική έλευση της αλήθειας, επιτρέποντάς της να έρθει προς αυτόν. Ενδεικτικός είναι ο στίχος του Friedrich Hölderlin από το ποίημα *Ανάμνηση (Andenken)*, ο οποίος επανειλημμένα σχολιάζεται στα κείμενα του φιλοσόφου: *Εκείνο όμως που μένει, το εγκαθιδρύουν (το ξεκινούν, το θεμελιώνουν, το δωρίζουν) οι ποιητές*. Η αλήθεια που εγκαθιδρύεται και θεμελιώνεται στο έργο τέχνης ακυρώνει οτιδήποτε θεωρείται καθησυχαστικό –αντιθέτως εκπλήσσει, ανοίγεται στο εντελώς καινούργιο, δωρίζει το ασυνήθιστο, το ανησυχαστικό, πέρα από το καθιερωμένο. Ένας άλλος στίχος του ποιητή από το έργο του *Μετανάστευση* οδηγεί τον φιλόσοφο στην πεποίθηση ότι αυτό που θεμελιώνουν οι ποιητές είναι η παραμονή του ανθρώπου στον εαυτό του: *Δύσκολα εγκαταλείπει τον τόπο του/ ό,τι εδρεύει κοντά στην προέλευσή του*. Η παραμονή και η μονιμότητα έγκειται στην αδυναμία του ανθρώπου να εγκαταλείψει την προέλευσή του, δηλαδή τον ίδιο του τον εαυτό (Χαϊντεγκερ 1986: 120, 125-127). Η καλλιτέχνης αποδεικνύεται μέσα από τις δημιουργίες της αυθεντική ποιήτρια με τη χαϊντεγκεριανή έννοια, διότι περιφρουρεί, διαφυλάσσει την αλήθεια των έργων της.

Ανάλογη πορεία στον χώρο της φανταστικής λογοτεχνίας ακολουθεί ο Jorge Luis Borges, ένας δημιουργός κομψών λαβυρίνθων, ο *Δαίδαλος της εποχής μας*, που κάνει ποίηση με τα αφηγηματικά μέσα του δοκιμίου. Η ποιητική υπόσταση στα έργα του Borges αποκαλύπτεται στην πυκνότητα της έκφρασής του που βρίσκεται στα κενά που δημιουργεί ανάμεσα στις λέξεις και στις φράσεις του –ίσως και πίσω από αυτές. Αντίστοιχα, τα δημιουργικά κενά ανάμεσα στις ορειχάλκινες πλάκες του λαβύρινθου της γλύπτριας, η απουσία, η αφαίρεση, η *περίτεχνη ελλειπτικότητα*, συμπυκνώνουν και την ποιητική δύναμη της εικαστικού (Βαγενάς 1985: 21, 27, 29-30). Η εικόνα του λαβύρινθου αποτελεί το κυριότερο σύμβολο που χρησιμοποιεί ο Αργεντινός λογοτέχνης για να δώσει ζωή στην ιδέα του για τον άνθρωπο και τον κόσμο. Πέρα από τις πολλαπλές συμβολικές του δυνατότητες, ο λαβύρινθος συνιστά περισσότερο μια μεταφορά του ψευδαισθητικού χαρακτήρα της ανθρώπινης ύπαρξης και της ειρωνικής αίσθησης ενός κόσμου πλασματικού. Η ειρωνεία του ανθρώπινου πεπρωμένου εντοπίζεται στην τραγική αντίθεση ανάμεσα στον άνθρωπο που έχει ανάγκη να πιστεύει ότι είναι ο αποκλειστικός δημιουργός της μοίρας του και σε ένα σχέδιο θεϊκό, όπου έχει καταγραφεί ήδη η προδιαγεγραμμένη μοίρα του. Η αδυναμία του ανθρώπου να διεισδύσει στο κέντρο, στο νόημα του κόσμου,

δεν τον αποτρέπει από την προσπάθεια να καταστρώνει σχέδια και να πλάθει τη δική του εικόνα της πραγματικότητας, επιδιώκοντας να την ταυτίσει με την πραγματική.

Το σχέδιο του λαβύρινθου του Borges, όπως και της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, ενδεχομένως γεννά στον αναγνώστη-θεατή-«διαβάτη» ένα αυξανόμενο αίσθημα αγωνίας που πιθανόν να κορυφωθεί σε αίσθημα λίγγου, αν η προσπάθεια του συνεχιστεί επ' άπειρον. Άλλωστε, τα αυστηρά γεωμετρικά όρια του λαβυρίνθου υποχρεώνουν αυτόν που θα τολμήσει να τον διασχίσει να διαλέξει έναν διάδρομο κάθε φορά προκειμένου να φτάσει στο ποθούμενο κέντρο –αν υπάρχει, στην αναζήτηση της λύτρωσης –αν δεν είναι απατηλή. Η περιπετειώδης πορεία προσφέρει στον άνθρωπο πολλαπλές ευκαιρίες προσέγγισης του ζητούμενου κέντρου. Κάθε κίνηση είναι και μια επιλογή που καθορίζει ένα πεπρωμένο. Τι κρύβει, άραγε, ο πυρήνας του λαβύρινθου; Την τερατώδη ανθρώπινη φύση, την αποκρουστική, εξώκοσμη φύση των θεών που κυβερνούν τον κόσμο ή την εικόνα μια αναλλοίωτης αλήθειας που ανατρέπει τη φαινομενική πραγματικότητα; Ίσως στο κέντρο του μεταλλικού λαβύρινθου της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη και του λογοτεχνικού του Borges, να ενσαρκώνεται η ιδέα της αιωνιότητας, του απόλυτου, συμπτυκνωμένου χρόνου στη μοναδική εκείνη στιγμή που συναιρούνται και ταυτόχρονα καταργούνται όλες οι αντιθέσεις της ανθρώπινης ζωής, που συγχωνεύονται όλοι οι τόποι και οι χρόνοι και ο άνθρωπος λυτρώνεται από τον χρόνο-λαβύρινθο που τον φυλακίζει (Βαγενάς 1985: 44-49). Η γλύπτρια αγκαλιάζει όλες τις αντιφάσεις και τα αναπάντητα ερωτήματα που γεννά η αινιγματική φύση του θέματος που επεξεργάζεται, αφήνονοντας στους θεατές των έργων της όλους τους δρόμους ανοιχτούς για νέες δημιουργικές αναγνώσεις και ερμηνείες (Estés 2004: lxiv). Η τελευταία δημιουργία της, στην οποία παίζεται και το τελευταίο παιχνίδι της με τον χρόνο, τον χώρο και το άπειρο, οδηγεί αναπόφευκτα τη σκέψη στον λαβύρινθο του Borges, τον οποίο στοιχειώνουν τα άλυτα ζητήματα της μνήμης και της λήθης, του μύθου και της πραγματικότητας, της ζωής και του θανάτου. Για τους δύο καλλιτέχνες, ο λαβύρινθος μοιάζει να συμβολίζει το σύμπαν που κουβαλάμε μέσα μας, το μικρό και το μέγα, το μέρος και το όλον, το άπειρο και τις ανεξάντλητες δυνατότητές του. Φαίνεται να συμπτυκνώνει την ιδέα ότι ακόμη και το απειροελάχιστο γεγονός αγκαλιάζει το σύμπαν, ότι κάθε δημιούργημα της ανθρώπινης φαντασίας έχει ήδη συντελεστεί ή πρόκειται να συμβεί και ότι κάθε άνθρωπος είναι συγχρόνως και ένας άλλος ή και όλοι οι άνθρωποι μαζί (Κυριακίδης 2005: 16).

Όπως καταθέτει ο Borges στο ποιητικό κείμενό του *Everness: Μονάχα ένα πράγμα δεν υπάρχει: η λησμονιά./ Ο Θεός που περισώζει το μέταλλο, σώζει και τη σκουριά/ κι εναποθέτει στην προφητική του μνήμη/ τα περασμένα μαζί και τα μελλούμενα φεγγάρια./ Τα πάντα έχουν κιόλας γίνει.[...]/ Κι όλα αυτά είναι μέρος του πολύμορφου κρυστάλλου/ τούτης της μνήμης –του σύμπαντος/ δεν έχουν τέλος οι πολυδαίδαλοι διάδρομοι/ κι οι πόρτες κλείνουν μόλις τις περάσεις* (Μπόρχες 1985: 63). Η περίπλοκη πορεία στον λαβύρινθο φαίνεται ότι συνιστά, τόσο για τη γλύπτρια όσο και για τον ποιητή, μια αισθητική εμπειρία που μοιάζει με *επικείμενη αποκάλυψη*, η οποία δεν έχει ακόμη συντελεστεί (Βαγενάς 1985: 49). Ο ίδιος εξομολογείται, κατά τη δημόσια αναγόρευσή του σε επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, ότι ο μύθος του λαβύρινθου τον κατείχε πάντοτε και του γεννούσε όχι μόνο τον τρόμο, αλλά και την ελπίδα ότι στον κόσμο υπάρχει ένα κρυφό ή μυστικό σχέδιο, ένας σκοπός μέσα σε αυτό το φαινομενικό χάος, διαφορετικά οι άνθρωποι κινδυνεύουν να χαθούν (Μπόρχες 1985: 58-59).

Φαίνεται ότι αν διδάσκει κάτι ο Borges στην αναγνώστρια-δημιουργό Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δεν είναι ο τρόπος διαφυγής από τον δαιδαλώδη ερμητικό χώρο, αλλά το πότε –και κυρίως το πώς– θα παραδεχτεί ότι χάθηκε στους πολύτροφους διαδρόμους του (Κυριακίδης 2005: 20). Υπέρτατη τελετή μύησης για τον άνθρωπο συνιστά η διάβαση μέσα από τον λαβύρινθο, το πέρασμα από το βέβηλο στο ιερό, από τον θάνατο στη ζωή, η επιστροφή στο σημείο εκκίνησης, στη μία και μοναδική είσοδο-έξοδο. Κάθε ανθρώπινη ζωή, ακόμη και η λιγότερο περιπετειώδης, μπορεί να εκληφθεί σαν ένα ταξίδι επιστροφής στην πατρίδα, μια δοκιμασία, ανάλογη με αυτήν του Οδυσσέα, με τελικό προορισμό την αφετηρία, τον καταγωγικό τόπο, την προσωπική Ιθάκη του καθενός (Eliade 1958: 382). Ο Carlos Navarro αναγνωρίζει στον λαβύρινθο του λογοτέχνη το σύμβολο του απόλυτου, επειδή δεν συνιστά μια συμβατική πεπερασμένη πραγματικότητα, αλλά μια σύνθεση όλων των πιθανοτήτων, όλων των χωροχρονικών διαστάσεων. Σύμφωνα με αυτήν τη σύλληψη, κατά τον Lewis W. Rubman, η ζωή και η τέχνη αποκαλύπτονται λαβυρινθώδεις με τις άπειρες, συχνά κρυφές διαστάσεις τους και συνεπώς ο λαβύρινθος θα μπορούσε επίσης να συνδηλώνει για τον Borges και την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη το μυστήριο της δημιουργίας ενός έργου τέχνης και το αιώνιο ζητούμενο της ανεξίτηλης διάρκειας και αντοχής του στο πέρασμα του χρόνου (Bowman 1987: 10, 12).

B. Σπείρα

Το συμπαντικό σύμβολο στην τέχνη

Το αινιγματικό σύμβολο του λαβύρινθου συνδέθηκε συχνά ως προς τις μορφικές παραλλαγές του με τη σπείρα, στο όνομα της οποίας αποδόθηκαν πολυάριθμοι συμβολισμοί και ερμηνείες, όπως και στον λαβύρινθο. Ωστόσο, ακόμη και σήμερα και τα δύο πανανθρώπινα σύμβολα συνιστούν έναν άλυτο γρίφο, τον οποίο οι ιστορικοί και αρχαιολόγοι επιζητούν να λύσουν, ενώ οι καλλιτέχνες να υμνήσουν. Η δεσπόζουσα παρουσία της σπείρας στην τέχνη του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα κυρίως, γίνεται φανερή όχι μόνο σε έργα αξεπέραστων δημιουργών, όπως στον *Χάρτινο Δίσκο με Συρμάτινη Σπείρα* (1928) και στο *Πορτρέτο του James Joyce* (1929) του Brâncuși αλλά και στην αντίληψή του τελευταίου για το αρχέγονο σύμβολο, όπως το κατέγραψε ένας επισκέπτης στο εργαστήριο του καλλιτέχνη: *Επάνω σε ένα χαρτί ζωγράφισε μια σπείρα όπως το κέλυφος ενός σαλιγκαριού. Η ζωή είναι σαν μια σπείρα, έλεγε. Δεν γνωρίζουμε σε ποια κατεύθυνση βρίσκεται ο στόχος μας. Πρέπει να ταξιδέψουμε προς την κατεύθυνση που νομίζουμε ότι είναι η σωστή. Ζωγράφισε μια ίσια γραμμή από το κέντρο της σπείρας μέχρι την περίμετρό της. Ποτέ δεν φτάνουμε τον Θεό. Αλλά το κουράγιο που χρειάζεται για αυτό το ταξίδι είναι εξίσου σημαντικό.* Αυτή η δήλωση δια φωτίζει πιθανόν την επιλογή του μοτίβου της σπείρας για το *Πορτρέτο του James Joyce*, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως εξώφυλλο του βιβλίου του *Tales Told to Shem and Shan*. Ίσως και η συσχέτιση του σπειρόμορφου πορτρέτου με την χαρακτηριστική *περιστροφικότητα* της δομής του λόγου του Joyce, η σύνδεσή του με το πολύστροφο ταξίδι της γραφής του, να συνέλαβε καθοριστικά στη συγκεκριμένη επιλογή του εξώφυλλου (Bach 2006: 46-47).

Η σπειροειδής διαδρομή που ακολουθεί ο άνθρωπος προς το ανεξιχνίαστο εγώ του, η *circumambulatio* κατά τον Jung, η πορεία γύρω από το κέντρο, τον τόπο της δημιουργικής αλλαγής, της μεταμορφωτικής προσωπικής εμπειρίας του (Grant 2005: 25), κυριάρχησε στη φαντασία των καλλιτεχνών και των αρχιτεκτόνων κυρίως από τον 17^ο μέχρι τον 20^ο αιώνα. Από τον αρχιτέκτονα Francesco Borromini ως τον Vladimir Tatlin αλλά μέχρι και σήμερα, το μοτίβο της σπείρας διατήρησε για τους δημιουργούς τις συμβολικές διαστάσεις του –και για κάποιους μάλιστα και το μακροκοσμικό του

περιεχόμενο, όπως για τον γλύπτη, ποιητή και φιλόσοφο Robert Smithson. Η σπείρα αποδίδει το σχήμα της κίνησης του σύμπαντος, του ήλιου και του νεφελώματος που απαρτίζεται από άλλους μικρότερους ήλιους που τον περιβάλλουν, αλλά και της τροχιάς της σελήνης. Ο Smithson κατασκευάζει ένα γλυπτό έργο - επέμβαση στο φυσικό περιβάλλον, τον *Ελικοειδή Κυματοθραύστη* και προ(σ)καλεί τον επισκέπτη να περπατήσει πάνω στην προβλήτα του, η οποία έχει μήκος 450 μέτρα και πλάτος 4,5 μέτρα. Όταν έφτανε στο τέρμα, ο περιπατητής δεν έβρισκε τίποτε, σαν να περπάτησε σε μια *σπείρα που τυλίχτηκε γύρω από τον εαυτό της και εξατμίστηκε*, κι έτσι γινόταν μέσω της πορείας του μέτοχος της ιδέας της εντροπίας (Χαραλαμπίδης 2007: 114-115, Καλαρά 2013: 169), αυτού του νόμου του Θερμοδυναμικής που σχετίζεται με την αναπόφευκτη ροπή προς την αταξία και την αποδιοργάνωση (Μπαμπινιώτης 2008: 618). Κατά τον Smithson, αυτή η έννοια της χρονικότητας εκφράζει την υπονόμευση και εν τέλει την καταστροφή, τον θάνατο κάθε καλλιτεχνικής χειρονομίας, η οποία καταδικάζεται να είναι παροδική και εφήμερη, επειδή αναπόδραστα θα ξεπερνιέται από μια επιταχυνόμενη διαδοχή κινημάτων στην ιστορία της τέχνης (Καλαρά 2013: 200). Σε έναν κόσμο εντυπωσιακά ευρηματικό ως προς τον πλούτο των ιδεών, των εκφραστικών μέσων και των προσφερόμενων υλικών, ο σύγχρονος καλλιτέχνης αντλεί το λεξιλόγιό του από την επιστημονική ορολογία, δίνοντας νέες προεκτάσεις σε έννοιες και συμβολισμούς και δημιουργώντας μια γόνιμη κίνηση που καλλιεργεί ένα ρωμαλέο πνεύμα καινοτομίας.

Ο Picasso επιστρέφει στους αρχαίους μυθικούς συμβολισμούς και ειδικότερα στον Φαύνο και στη σπείρα, με ένα σύνολο έργων όπως το *Κεφάλι ενός Φαύνου σε Γκρίζο Φόντο* (1946), με το οποίο αναδεικνύεται το θέμα της ρωμαϊκής θεότητας της γης που αντιστοιχεί στον θεό Πάνα. Πρόκειται για ένα μειζογενές πλάσμα, ένα στοιχείο σαν καλικάντζαρο με φτερά, που φέρνει στον νου τον Odradek, το λογοτεχνικό ιδιόμορφο πλάσμα του Franz Kafka στο *Die Sorge des Hausvaters (Η Έγνοια ενός Οικογενειάρχη)*. Μοιάζει με αλλιώτικο κάτοικο ενός μεσογειακού στροβίλου, ενός παράξενου λαβύρινθου, ο οποίος αλλάζει τη μορφή του τσαλακωμένου χαρτιού στο οποίο απεικονίζεται και τη μεταπλάθει σε αναπαράσταση της αποξεραμένης από τον καυτό ήλιο μεσογειακής γης (Bach 2006: 45-46). Ο γλύπτης Hans Hokanson προεκτείνει την έννοια της σπειροειδούς καμπύλης, του έλικα, που προέρχεται από την ελληνική λέξη *έλιξ (η)* (Μπαμπινιώτης 2008: 586) και δημιουργεί το *Helixikos*, ένα ξύλινο γλυπτό, το σχήμα του οποίου θυμίζει κέρατο κριαριού

(Πέρκινς 1970: 55). Προχωρά στη σύνθεση *Helixikos Series*, μιας σειράς σπειροειδών γλυπτών με την οποία εξερευνά διαφορετικούς συνδυασμούς της σπείρας πάνω στο ξύλο (<https://americanart.si.edu/artwork/helixikos-13-10616>).

Ο Theodore Andrea Cook, στη μελέτη του *The Curves of Life* και ειδικότερα στο κεφάλαιο που αναλύει τους σπειροειδείς σχηματισμούς στο ανθρώπινο σώμα, παρατηρεί την ελικοειδή αρχιτεκτονική δόμηση του ανώτερου μέρους των μηριαίων οστών που μεταφέρουν το βάρος του σώματος στα κατώτερα άκρα, το σχήμα της σπείρας που δημιουργούν οι δύο αρτηρίες στην απόληξη του ομφάλιου λώρου στον πλακούντα, την σπειροειδή βαλβίδα του κυστικού αγωγού της χοληδόχου κύστης ή ένα σύνολο σπειροειδών δομών που σχετίζονται με το δέρμα, όπως ο αγωγός από τον οποίο περνά ο ιδρώτας στην επιδερμίδα. Ο Leonardo Da Vinci φωτίζει τη συγγένεια ανάμεσα στη φύση και στο ανθρώπινο σώμα με τον ιδιότυπο λυρικό στοχασμό του στο *Σημειωματάριό του Leicester (Codex Leicester)*, όπου περιέχονται σχέδια και επιστημονικές παρατηρήσεις του ιδιοφυούς καλλιτέχνη και επιστήμονα: *Η γη χαρακτηρίζεται από το πνεύμα της ανάπτυξης· η σάρκα του είναι το χρώμα· τα οστά του είναι τα διαδοχικά στρώματα των βράχων· οι μύες του είναι ο πωρόλιθος· το αίμα του είναι οι πηγές των νερών. Η λίμνη του αίματος στην καρδιά είναι σαν την παλίρροια, επειδή η αύξηση και η μείωση στη ροή του αίματος είναι η άμπωτη και η πλημμυρίδα του ωκεανού.* Ο Da Vinci σχεδίασε, επίσης, μια μαρμάρινη σπειροειδή κλίμακα, στο κάστρο Chambord, στην κοιλάδα του Λίγηρα, η οποία προσομοιάζει με τις έλικες του ανθρώπινου DNA. Το πιο αξιοσημείωτο στοιχείο της μάλιστα είναι ότι, όταν δύο άτομα βρίσκονται σε κάποια από τις διπλές έλικες της σκάλας την ίδια στιγμή, μπορούν να δουν ο ένας τον άλλον να κινείται, ωστόσο δεν συναντιούνται ποτέ (www.chambord.org/en/history/the-chateau/not-to-be-missed/).

Επιστρέφοντας στον Cook και την αναφορά στις σπειροειδείς διατάξεις του ανθρώπινου σώματος, αυτή στοχεύει να καταδείξει τους κοινούς θεμελιακούς νόμους που καθορίζουν την ανθρώπινη δημιουργία και την ανάπτυξη στη φύση, την οποία επιχειρεί να περιγράψει με μαθηματικούς όρους. Η φόρμουλα ανάπτυξης που προτείνει στο βιβλίο του είναι μια σύνθετη μαθηματική σύλληψη των ατελειώτων σπειροειδών περιελίξεων, της τέλειας ανάπτυξης, η λογαριθμική σπείρα φ ή η σπείρα του Φειδία που έγινε αντικείμενο μελέτης και επεξεργασίας από τον μαθηματικό Mark Barr και τον στατιστικό αναλυτή William Schooling. Όμως η εφαρμογή της μαθηματικής έννοιας στις σπειροειδείς

διαμορφώσεις του φυσικού κόσμου οδηγεί στη διαπίστωση ότι τα φυσικά φαινόμενα δεν ερμηνεύονται με μαθηματικές φόρμουλες, όσο πολύπλοκες κι αν είναι. Οι νόμοι της επιστήμης, όπως και η λογαριθμική σπείρα, δεν εξηγούν αλλά μόνο περιγράφουν τα φυσικά φαινόμενα, συχνά απομονώνοντάς τα σε συγκεκριμένες εργαστηριακές συνθήκες προκειμένου να καταστούν αντικείμενο συστηματικής μελέτης. Όμως η φύση δεν απομονώνει τα φαινόμενα, αλλά τους επιτρέπει να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους με όλους τους δυνατούς τρόπους. Η καλλιτεχνική δημιουργία, αντιθέτως, όπως και τα φαινόμενα της ζωής, διατηρούν τον επαναστατικό τους χαρακτήρα, επειδή υπερβαίνουν τις συμβάσεις των μαθηματικών υπολογισμών και όλων των επιστημονικών νόμων (Cook 1914: ix-x, xiii, 21-22, 220-222, 224-226, 407, 428).

Οι φυσικές σπείρες, όπως ο σπειρόμορφος νεροσάλιαγκας (το κοχύλι της θάλασσας), τον οποίο ο λυρικός ποιητής Θεοδορίδας ο Συρακούσιος (3^{ος} αιώνας π.Χ.) στα επιγράμματά του ονομάζει *λαβύρινθο της θάλασσας (εινάλιε λαβύρινθε)*, επίσης εξάπτουν τον ενθουσιασμό και τη φαντασία των δημιουργών της μοντέρνας τέχνης και καθιστούν τη σπείρα ως έμβλημα του νεωτερισμού, επειδή γι' αυτούς συνιστά την αδιαμφισβήτητη ένδειξη της έλευσης της ζωής, της φυσικής εξέλιξης, της αναδημιουργίας (Bach 2006: 46-47) –άρα είναι στενά συνυφασμένη με την ίδια τη γυναίκα. Αυτή η σύνδεση με τη γυναικεία γονιμότητα γίνεται εμφανής και στο εικαστικό-θεατρικό δρώμενο με τίτλο *Esperia*, υπό τη σκηνοθετική καθοδήγηση-επέμβαση του Θεόδωρου Τερζόπουλου στο τρίπτυχο της γλυπτικής εγκατάστασης της Καλλιόπης Λεμού, στις πρώην σταφιδαποθήκες στο Κιάτο. Στη δράση με τίτλο *Lamentia* στην πρώτη αίθουσα, η ηθοποιός Σοφία Χιλλ κάθεται μπροστά σε ένα σιδερένιο γλυπτό τεράστιου μεγέθους που καλύπτεται από λευκό ύφασμα, το οποίο, στο τέλος μόνο, θα τραβήξει αργά για να αποκαλύψει ένα σχήμα αρχετυπικό, συγγενές με κοχύλι, που παραπέμπει στη θαλάσσια και γυναικεία μήτρα της ζωής. Με την ενέργεια του δονούμενου σώματός της, η ηθοποιός μπροστά στο καλυμμένο γλυπτό παράγει μόνο με την αναπνοή της συνεχόμενους, πολύμορφους ήχους, οι οποίοι παρακάμπτουν τη χρήση της γλώσσας, σαν να γεννά η ίδια την αρχέγονη μορφή ή σαν να παίρνει μέρος σε τελετουργικό ενώπιον ενός ευγονικού τοτέμ (Τσατσούλης 2013: 250).

Τα εντυπωσιακά πολύμορφα αγγεία, ίσως τα σημαντικότερα στο σύνολο της μινωικής κεραμουργίας, που πήραν το όνομά τους από το σπήλαιο των Καμαρών στον Ψηλορείτη στην περιοχή της Φαιστού, καθιστούν εμφανή την αριστοτεχνική εικαστική

σύνδεση της σπείρας και με την πανίδα. Οι φόρμες αυτών των απaráμιλλων έργων τέχνης είναι κομψές και εκλεπτυσμένες, με περίτεχνη διακόσμηση που περιλαμβάνει μοτίβα γεωμετρικά και σχηματοποιημένα. Ωστόσο, τα εικονιστικά, κυρίως, θέματά τους προέρχονται από τον φυτικό και θαλάσσιο κόσμο, οι οποίοι προσδιορίζουν τον Φυτικό Ρυθμό ή Ρυθμό της Χλωρίδας και τον Θαλάσσιο Ρυθμό, αντίστοιχα. Προτιμώνται ιδιαίτερα τα σπειροειδή και ελικοειδή θέματα, οι φυλλοφόρες ταινίες και οι βλαστοί που αναπτύσσονται σε στροβίλους ή σε ακτινωτή και κυκλική διάταξη και μάλιστα σε ανεξάντλητους συνδυασμούς (Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη 2005: 221-222) και ποικίλες παραλλαγές, όπως η διπλή ή η τρέχουσα σπείρα, ο σπειρομαϊάνδρος και το δικτυωτό με σπείρες. Συχνά, οι σπείρες περιβάλλονται από κυματόμορφες γραμμές που απολήγουν σε σταχύοσχημα ή βοτρυόσχημα άνθη, δημιουργώντας αίσθηση φανταστικής αναπαράστασης του φυτικού κόσμου.

Αλλά και η *Πρωτοκυκλαδική II* φάση ή φάση Κέρου-Σύρου (2.800 - 2.300 π.Χ.), η περίοδος ακμής του Πρωτοκυκλαδικού πολιτισμού, ανέδειξε αξεπέραστα αγγεία και κοσμήματα, διακοσμημένα με σπειρόμορφα μοτίβα. Χαρακτηριστικά δείγματα αγγείων εκείνης της εποχής που εντοπίστηκαν σε τάφους αλλά και σε οικισμούς, είναι τα ιδιόμορφα χαμηλά τηγανόσχημα σκεύη κυκλικής διατομής. Έχουν συνήθως διχαλωτή λαβή και στη βάση τους φέρουν συχνά εγχάρακτη διακόσμηση με απλές ή τρέχουσες σπείρες, ομόκεντρους κύκλους, ακτινωτά μοτίβα και ενίοτε απεικονίσεις κωπήλατων πλοίων ή ψαριών, γεγονός που υπαινίσσεται, ίσως, τη σύνδεσή τους με το νερό ή τη θάλασσα. Παρόλο που η χρήση και το νόημα των παραστάσεών τους δεν είναι σαφή, μια πιθανή εξήγηση θα μπορούσε να είναι ότι αυτά τα σκεύη χρησιμοποιήθηκαν σε ταφικές τελετουργίες ως σπονδικά αγγεία για τη μεταφορά υγρών προσφορών ή ως καθρέφτες, φιάλες ή χρωματοθήκες. Αν χρησιμοποιούνταν σε τελετές ταφής, τότε τα μοτίβα του ήλιου ή της θάλασσας που θεωρείται ότι σχετίζονται με τη σπειρόμορφη διακόσμηση, ενδέχεται να συνδέονται με δοξασίες για τη μεταθανάτια ζωή. Μερικά τηγανόσχημα παραδείγματα αναγνωρίζονται ως αναπαραστάσεις της ανθρώπινης μορφής, επειδή πάνω από τη διχαλωτή λαβή τους, η οποία υποδηλώνει τα πόδια, εμφανίζεται εγχάρακτο τριγωνικό μοτίβο, το οποίο ερμηνεύεται ως εφήβαιο, όπως παρατηρείται και στα μαρμάρινα γυναικεία ειδώλια. Αυτή η λεπτομέρεια υποθέτει συσχετισμούς ανάμεσα στα στοιχεία της φύσης, και συγκεκριμένα τον ήλιο και τη θάλασσα, και στη γυναικεία γονιμότητα, έτσι

ώστε το σκεύος συνολικά να θεωρείται ως *απεικόνιση της Κυκλαδικής θεότητας της ζωής και του θανάτου* (Bach 2006: 45, Καλτσάς 2007: 58, 62-63, 70-71).

Η αρχαιολογική σκαπάνη έχει αποκαλύψει τη σύνδεση των δύο ελικοειδών μυθικών συμβόλων, της σπείρας και του λαβύρινθου, με το μυστήριο του θανάτου, καθώς πρώιμες αρχιτεκτονικές δομές που μελετήθηκαν, όπως τα νεκρομαντεία, αποδείχθηκε ότι οικοδομήθηκαν ακολουθώντας σπειροειδή διάταξη και συσχετίστηκαν με τελετές λατρευτικού περιεχομένου που περιλάμβαναν μυστηριακά στοιχεία. Αυτοί οι τόποι ακροβατούν σε μεταίχμιο ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών, των μνημένων και των αμύητων. Οι θνητοί ακολουθούν πορεία καθόδου στον Κάτω Κόσμο, ενώ οι νεκροί, πορεία ανόδου στον επίγειο, προκειμένου να συνομιλήσουν σε έναν τόπο οριακό, απροσδιόριστο (ένα είδος *no man's land*) ανάμεσα στα δύο βασίλεια. Όπως οι λαβύρινθοι συχνά ταυτίζονταν με τον Κάτω Κόσμο, αυτοί οι ιεροί τόποι απαιτούν από τον εισερχόμενο να διαβεί ένα κατώφλι που θα τον οδηγήσει σε σπειροειδείς σκοτεινούς διαδρόμους προς ένα κέντρο, έναν προορισμό του οποίου το τέλος δεν είναι δυνατόν να προβλέψει κανείς θνητός, συχνά μέσα από εφιαλτική περιπλάνηση, λόγω της αυξημένης αίσθησης του αποπροσανατολισμού και του φόβου που του προκαλούν. Στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας σχετικά με τη δομή του, την πρόσβαση σε αυτόν, τη μετάβαση των ψυχών, τη ζωή τους εκεί και την επικοινωνία τους με τους θνητούς, κάθε άνοιγμα από την επιφάνεια της γης προς τα βάθη της, όπως οι υπόγειες πηγές ποταμών, τα βαθιά φαράγγια ή οι σπηλιές, συνιστούσε και μια είσοδο προς τον κόσμο του Άδη (Ζήδρου 2017: 116, 122, Ogden 2001: 251-253).

Η προσέγγιση μιας τέτοιας μεταίχμιακής περιοχής προϋποθέτει τη μύηση σε πολύμορφες, μυστηριακές τελετές. Πρόκειται, κατά μία έννοια, για μια προετοιμασία θανάτου που τελείται στα κατώφλια, εκεί που δοκιμάζονται οι αντοχές του ανθρώπου, ελέγχονται τα όρια του και συντελείται προκαταβολικά η εξοικείωσή του με το άγνωστο, το ασύλληπτο (Σταυρίδης 1999: 114). Η εξ ορισμού απειλητική ετερότητα του θανάτου για την κοινωνία λαμβάνει χώρα σε τόπους ενεργούς που, κατά τον Foucault, *συνιστούν ενός είδους αντι-χωροθεσίες, που βρίσκονται έξω από όλους τους τόπους, μολονότι είναι πραγματικά εντοπίσιμοι*. Κατ' αναλογία με το νεκροταφείο, το μουσείο και άλλους ετεροτοπικούς χώρους, το νεκρομαντείο συμπαραθέτει περισσότερους χώρους ασύμβατους μεταξύ τους, σε έναν μόνο πραγματικό τόπο και ταυτόχρονα συσσωρεύει

απεριόριστα όλους τους χρόνους, όλες τις εποχές σε έναν τόπο αμετακίνητο, ενώ ο ίδιος βρίσκεται έξω από τον χρόνο. Συνιστά, συνεπώς, μια ετεροτοπία και συγχρόνως μια ετεροχρονία, καθώς οι άνθρωποι που βρίσκονται σε αυτήν έρχονται σε απόλυτη ρήξη με τον παραδοσιακό χρόνο τους και κινούνται ανάμεσα στην απώλεια της ζωής και στην οιονεί αιωνιότητα του Κάτω Κόσμου. Η πρόσβαση σε μια τέτοιου είδους ετεροτοπική χωροθεσία που προϋποθέτει πάντα ένα σύστημα διάνοιξης και περικλείσης που την καθιστά διαπερατή και την ίδια στιγμή την απομονώνει, δεν επιτυγχάνεται εύκολα. Απαιτείται η υποταγή στην τέλεση εξαγνιστικών διαδικασιών που ακολουθούν αυστηρό τυπικό μυστηριακού χαρακτήρα και δημιουργούν έναν ψευδαισθητικό χώρο, ο οποίος καταδεικνύει ακόμη περισσότερο την ψευδαισθητική διάσταση του πραγματικού χώρου (Foucault 2012: 260, 264-268).

Ένας τέτοιος χώρος ψευδαίσθησης και μυστηρίου ανάμεσα στον κόσμο των νεκρών και των ζωντανών είναι το Νεκρομαντείο του Αχέροντα, όπως αποδεικνύουν οι σχετικές αναφορές των φιλολογικών πηγών της αρχαίας ελληνικής, ρωμαϊκής και βυζαντινής γραμματείας. Ο Αχέροντας συχνά θεωρείται ως συνώνυμο του θανάτου, όπως και η διάβαση τόσο του ομώνυμου ποταμού όσο και της λίμνης. Το κυρίως ιερό του πλαισιωνόταν από λαβυρινθικούς διαδρόμους που προκαλούσαν στον προσκυνητή της αρχαιότητας την ψευδαίσθηση ότι περιπλανάται στον Άδη. Ιδιαίτερος ο διάδρομός του που έμεινε γνωστός ως Λαβύρινθος, επειδή είχε μαιανδρική διάρθρωση και υπέβαλλε σε αυτόν που θα τον διέσχιζε την εντύπωση ότι διέρχεται μέσα από τους στενούς και σκοτεινούς διαδρόμους του Άδη. Ο Λαβύρινθος διέθετε τρεις τοξωτές σιδερόφρακτες πύλες, οι οποίες συμβόλιζαν τις πύλες που οδηγούσαν στον Κάτω Κόσμο. Το απόλυτο σκοτάδι στους διαδρόμους, η απομόνωση, η αυστηρή δίαιτα, οι θυσίες και οι τελετές μυστηριακού χαρακτήρα προκαλούσαν την ψυχική καταπόνηση των προσκυνητών. Μετά από την επικοινωνία τους με τα φάσματα των νεκρών, οι μνημένοι επέστρεφαν σε ένα δώμα, ακολουθώντας την ίδια πορεία μέσα από τον Λαβύρινθο. Εκεί παρέμεναν τρεις μέρες, προκειμένου να καθαρθούν από το μίasma των νεκρών αλλά και για να επανέλθουν στην αρχική ψυχική και σωματική τους κατάσταση μετά τη σκληρή δοκιμασία της μύησης. Η απομάκρυνσή τους από το μαντείο γινόταν έτσι ώστε να μην συναντηθούν με άλλους προσκυνητές οι οποίοι βρίσκονταν στο στάδιο της προετοιμασίας και μόνο ύστερα από τη δέσμευσή τους με βαρύ όρκο να αποκρύψουν ό,τι είδαν και έπραξαν μέσα στο ιερό, επειδή

η αποκάλυψη των μυστηρίων του Κάτω Κόσμου τιμωρούταν με θάνατο (Ζήδρου 2017: 122-123, 125, 131, 138-142).

Ο Klee στο *Παιδαγωγικό Σημειωματάριο* έρχεται να επιβεβαιώσει με τη θεωρία του ότι η σπείρα θέτει το ερώτημα της επιλογής της ζωής ή του θανάτου. Μελετώντας τη μεταβολή του μήκους της ακτίνας, όταν αυτή συνδυάζεται με την περιφερειακή κίνηση, παρατηρεί ότι η αλλαγή αυτή μετασχηματίζει σε σπείρα τον κύκλο, την πιο γνήσια, αμιγώς κινητική μορφή, όπως την αποκαλεί. Όταν επιμηκύνεται η ακτίνα, τότε δημιουργείται η παλλόμενη σπείρα, ενώ η επιβράχυνση της ακτίνας στενεύει όλο και περισσότερο την καμπύλη, με αποτέλεσμα η κίνηση να παύει να είναι άπειρη και να καθιστά το ζήτημα της διεύθυνσης πολύ καθοριστικό. Η διεύθυνση ουσιαστικά αποφασίζει είτε για τη σταδιακή αποδέσμευση από το κέντρο του κύκλου προς μια πιο ελεύθερη κίνηση είτε για μια βαθμιαία αυξανόμενη υποταγή σε ένα καταστροφικό κέντρο (Κλέε 1925: 53). Οι ποιητικές φύσεις των καλλιτεχνών φαίνεται να πιστεύουν ότι στις περίτεχνες διαδρομές της σπείρας θα τριγυρίζουν πάντα σαν στοιχειωμένα, ο μύθος και η πραγματικότητα, η μνήμη και η λήθη, η ζωή και ο θάνατος.

Ιχνηλατώντας τη σπείρα στις συνθέσεις της γλύπτριας

Η σπειροειδής πορεία του Θησέα μέσα στον λαβύρινθο, ανάλογη με την καλλιτεχνική πορεία της γλύπτριας στους μυστηριώδεις δρόμους της τέχνης, θα τον οδηγήσει να ανακαλύψει τη γεωμετρία του αινιγματικού χώρου της ελικοειδούς κατασκευής και, μέσω αυτής της αποκαλυπτικής εμπειρίας, να βαδίσει τον δρόμο της προσωπικής του αναζήτησης. Ο ήρωας, εξοντώνοντας τον Μινώταυρο, υψώνεται σε εθνικό σύμβολο, σε στυλοβάτη ενός νέου, αναδυόμενου ελληνικού πολιτισμού (Campbell 2004:15). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, σαν ένας άλλος σύγχρονος Θησέας, συνώνυμο του ακαταπόνητου εραστή της γνώσης και της επίμονης εξερευνητήτριας μακρινών χωρών και πολιτισμών, αποδεικνύεται τολμηρή ανιχνεύτρια του αγνώστου, έτοιμη να αναμετρηθεί με τις σκοτεινές πτυχές του εαυτού της και να βουτήξει στα βάθη της ανθρώπινης ψυχής για να την χαρτογραφήσει. Η δημιουργία της αναπτύσσεται σταθερά λυρική, μεστή και περιεκτική, εμπλουτισμένη από ιστορικές μνήμες, απόηχους εξωτικών πολιτισμών και μύθους ανθολογημένους από τις μακρινές πατρίδες. Τα αρχετυπικά πλαστικά σύμβολα που

επιλέγει από κάθε τόπο που επισκέπτεται, συνθέτουν το μυθοπλαστικό της απόθεμα για να την οδηγήσουν ξανά στη γενέθλια χώρα και αφετηρία της πολύστροφης περιπλάνησής της στον κόσμο (Αλεξίου 1973:14). Στο δαιδαλώδες προσωπικό και καλλιτεχνικό ταξίδι της, η γλύπτρια συνδέει τον λαβύρινθο με τη δόμηση και οργάνωση του χώρου, τη συνείδηση ή απώλεια του χρόνου, την τελετουργία της κίνησης, την απόπειρα προσέγγισης της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης, αλλά και με την αρχετυπική δομή της σπείρας ως μια εκδοχή της, αφού ο λαβύρινθος αναπτύσσεται σπειροειδώς στις περισσότερες απεικονίσεις του, χωρίς όμως να ταυτίζεται απόλυτα μαζί της. Ο λαβύρινθος, όπως και η σπείρα, γεφυρώνουν την αρχαία πολιτισμική παράδοση με τη σύγχρονη και επιλέγονται από την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη για να αφήσουν το αποτύπωμα τους στα σημαντικότερα από τα έργα της, επειδή υπόκεινται σε ποικίλες μεταμορφώσεις και ενδυναμώνουν τις συνθέσεις της με εσωτερική, αέναη κίνηση, με ζωογόνο δύναμη και έναν φυγόκεντρο παλμό που διαχέεται στον χώρο πέρα από το συγκεκριμένο έργο. Η τέχνη της προσκαλεί σε ένα ταξίδι στη χώρα της φαντασίας και ξεναγεί στη νοσταλγία των μυθικών συμβόλων του λαβύρινθου και της σπείρας, των οποίων η κυματοειδής κίνηση μοιάζει με τα γυρίσματα της απρόβλεπτης πορείας του ανθρώπου στη ζωή (Αλεξίου 1973: 15, Jianou 1984: 111). Χαρακτηριστικές σπειροειδείς συνθέσεις της, συχνά σε πολλές παραλλαγές από διάφορα υλικά, όπως μάρμαρο, πηλό ή άλλα μέταλλα, οι οποίες θα αναλυθούν στη συνέχεια της παρούσας διατριβής, αποτελούν τα έργα: *Γυναίκα του Λωτ*, *Μπαλαρίνα*, *Χορεύτρια*, *Νεράιδα*, *Νύμφες*, *Γοργόνες*, *Κενταυρίνα*, *Νίκες*, *Ατέρμονη Σπείρα*, *Το Πρώτο Πέταγμα*, *Γραφή στο Διάστημα*, *Αναπτέρωμα*. Η σύνθεση μιας σειράς έργων ή των παραλλαγών τους, φαινόμενο μάλιστα το οποίο παρατηρείται σε ανώνυμες, πρώιμες μορφές τέχνης πάνω σε ένα θέμα, αποτελεί αντιπροσωπευτική τάση της μοντέρνας τέχνης που επιστρέφει στην ανανέωση των πανανθρώπινων συμβόλων, τάση την οποία ακολουθεί και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Η γλύπτρια συνθέτει κύκλους έργων, ρεαλιστικών ή πιο αφηρημένων, που μπορούν να θεωρηθούν παραλλαγές μιας βασικής φόρμας, γλυπτικές μελέτες ενός θέματος σχετικού με ζώα, μυθολογικού, αλληγορικού ή θρησκευτικού, αλλά και ανθρώπινες μορφές που επιχειρούν να αποτυπώσουν την αίσθηση της πτήσης ή της σπειροειδούς χορευτικής κίνησης (Bach 2006: 93).

Το αρχέγονο μοτίβο της σπείρας (εικ. 2), που αναδείχθηκε σε εμβληματικό πρότυπο της μοντέρνας τέχνης, μετασχηματίστηκε σε δεσπόζον στοιχείο της γλυπτικής δομής των

έργων της δημιουργού και αποτέλεσε έναν διαφορετικό, ιδιότυπο τρόπο διεκδίκησης του χώρου, έτσι όπως ενσωματώθηκε στις περίοπτες συνθέσεις της. Στη διαρκή αναζήτηση απόδοσης της ρυθμικής κίνησης στα γλυπτά της, η σπείρα, το τελειότερο γεωμετρικό σχήμα, όπως το χαρακτήριζε, το διακοσμητικό στοιχείο που κυριαρχούσε στα καμπυλόγραμμα καμαραϊκά αγγεία της Μινωικής εποχής τα οποία θαύμαζε στο Μουσείο του Ηρακλείου στην Κρήτη, αποτέλεσε πλούσια πηγή της καλλιτεχνικής της έμπνευσης (Jianou 1977: 9). Επίσης, αρχαϊκές μυστικιστικές τελετουργίες που πραγματοποιούνταν σε νεκρομαντεία, αποδείχθηκε ότι συνδέονταν στενά με την εξελικτική πορεία της σπείρας που διαγράφεται με στόχο το άπειρο, σε μια ονειρική προσπάθεια του ανθρώπου να ενώσει τη γη με τον Κάτω Κόσμο, να προσεγγίσει τον κόσμο των νεκρών και τη μεταθανάτια ζωή μέσα από μια ελικοειδή κατάβαση. Η επίδραση που ασκεί στην Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ο μυστηριώδης κόσμος των μυητικών τελετουργιών –και ειδικότερα των διαβατήριων τελετών που αντιστοιχούν συμβολικά στη διαδοχή θανάτου-ανάστασης/αναγέννησης– γίνεται φανερή σε ένα πρώτο περιληπτικό σχεδιάσμα του σεναρίου που έγραψε η ίδια η δημιουργός με την προοπτική μιας κινηματογραφικής παρουσίασης των έργων της, και συγκεκριμένα μιας έγχρωμης ταινίας 16mm, που παρέμεινε μόνο στο αρχικό στάδιο της προετοιμασίας της. Τα έργα της γλύπτριας αποτελούν την ύψιστη έκφραση της αγωνίας της να συμπυκνώσει και να αποδώσει το μυστήριο της ζωής και του θανάτου, βουτώντας στον πλούσιο κόσμο των συμβόλων που διαφυλάσσονται στις μνήμες του ανθρώπινου πολιτισμού.

Σε αυτό το πρώτο σεναριακό προσχέδιο, το δεύτερο από τα τέσσερα μέρη της ταινίας παίρνει τον τίτλο *Φαντασία Νο2 «Μύηση»*. Σε αυτό εμφανίζεται, ανάμεσα σε άλλα γλυπτά επιλεγμένα από την ίδια την καλλιτέχνη, ο *Λαβύρινθος*, το τελευταίο έργο της πολυετούς δημιουργίας της, να συνομιλεί με αυτά στο σκηνικό πλαίσιο μιας αίθουσας μουσείου, ενώ ο φακός στρέφεται σε μια σπηλιά στην οποία τελείται ένα μυστηριακό τελετουργικό μύησης. Πιο συγκεκριμένα, την ώρα που κάποιος διευθυντής Μουσείου παρέχει διάφορες πληροφορίες σχετικά με ένα αρχαίο μυστήριο, η δράση μεταφέρεται σε μια σπηλιά, στην οποία διαδραματίζεται μυητική τελετή. Ο ιερέας-μάντης πέφτει σε κατάσταση έκστασης, ενώ αφήνεται στους μυστηριακούς ήχους ενός ιερού οργάνου, το οποίο έχει τη μορφή του *Πουλιού*, του γλυπτού της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, και υποδεικνύει στους εφήβους που πρόκειται να μυηθούν, να σκοτώσουν το εξιλαστήριο θύμα που βρίσκεται ανάμεσά τους.

Ύστερα από κατάλληλη προετοιμασία, οι ιερείς φέρνουν τους εφήβους σε κατάσταση *μανίας* και οι *μαινόμενοι* σκοτώνουν το θύμα που, εν τω μεταξύ, έχει ντυθεί τη στολή του αρχιερέα, ενώ πίσω τους εμφανίζεται ο πραγματικός αρχιερέας. Έτσι, μέσω αυτής της συμβολικής τελετής και χάρη στη σύγχυση των μνημένων εφήβων, ο μύθος της αθανασίας του αρχιερέα ανανεώνεται διαρκώς στο πέρασμα των αιώνων. Η κάμερα επιστρέφει στην αίθουσα του μουσείου που δείχνει ολόκληρο αυτόν τον κόσμο των ειδώλων και των συμβόλων να βρίσκεται άψυχος στις προθήκες, διατηρώντας όμως πάντα τη μυστηριακή του αίγλη. Αυτός ο φαινομενικά στατικός μα τόσο ζωντανός συμβολικός κόσμος των ειδώλων της δημιουργού, περιλαμβάνει έργα της από το 1949 έως το 1971, τα οποία παρουσιάζονται στη διάρκεια της *Μήσης*: Ποικίλα κανάτια (1949-1954) (εικ. 3), *Τσοπάνοι, Αετός, Ικέτιδες, Σαλώμη, Πουλί, Κουκουβάγια Αγριεμένη, Κουκουβάγια I, II, III, IV, Φτερωτός Άρχοντας, Μινέρβα I, II, Κεφαλή Κουκουβάγιας, Διάλογος, Λαβύρινθος* (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, «Σχετικά με το έργο της» Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2). Ο φυσικός κόσμος, όπως γράφει ο ιστορικός τέχνης Άγγελος Προκοπίου στην εφημερίδα *Καθημερινή* (08/12/1954), δαμάζεται από τη γλύπτρια, υποτάσσεται στις δικές της δημιουργικές δυνάμεις και η σπουδή του υψώνεται σε ένα αέναο παιχνίδι φαντασίας (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, χωρίς χρονολόγηση: 10).

Η γλύπτρια, αγωνιζόμενη να προβάλει την πνευματική διάσταση της ύλης στις συνθέσεις της, ανανεώνει τον μυστηριακό χαρακτήρα των συμβόλων και ωθείται διαρκώς μέσα από τις νέες γλυπτικές της απόπειρες σε μια τέχνη που *υλοποιεί τον απρόσιτο μα υπαρκτό κόσμο της φαντασίας* (Καστελλιώτης 1984: 2). Ο τεχνοκριτικός Άγγελος Δόξας, αναγνωρίζοντας το πνευματικό και αισθητικό μεγαλείο της γλύπτριας, γράφει στην εφημερίδα *Ανεξάρτητος Τύπος* (14/03/1961) ότι η καλλιτεχνική της δημιουργία αγωνίζεται να σπάσει τα δεσμά της τέχνης της, να ανταποκριθεί άμεσα στους βαθύτερους κραδασμούς της ύλης της και να μεταμορφωθεί σε ανυπέρβλητη ιδέα, σύμβολο, κίνηση, φτερούγισμα, εξαϋλωση (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, χωρίς χρονολόγηση: 23). Οι μορφές των πουλιών, κυρίαρχες σε αυτήν την σεναριακή σύλληψη, σαν *αινιγματικοί ακίνητοι όγκοι των γήινων θεών*, κατά την ποιητική διατύπωση της ζωγράφου και τεχνοκριτικού Ντιάνας Αντωνακάτου, επιλέγονται προφανώς, επειδή ορθώνονται σε σύγχρονα σύμβολα της ανθρώπινης δύναμης και υποβάλλουν στον θεατή την ιδέα της απογείωσης του ανθρώπου, της κατάκτησης των ουρανών και της πτήσης του προς το *μέγα μυστήριο* (Ευθυμιάδη-

Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 34). Οι γλυπτικές απεικονίσεις της κουκουβάγιας με τον τοτεμικό συμβολισμό του μυστηρίου που πηγάζει από αρχέγονες θρησκευτικές παραδόσεις, ενσαρκώνουν το σύμβολο της σοφίας σε μυθικό σχήμα μνημειακού χαρακτήρα και υποδηλώνουν περισσότερο το νυχτερινό μυστήριο παρά την υλική αναπαράσταση του πλάσματος που ζει τη νύχτα, κατά τον ιστορικό τέχνης Μαρίνο Καλλιγά (*Το Βήμα* 20/04/1961). Πιο συγκεκριμένα στη *Μινέρβα* από χαλκό, η κουκουβάγια αποκτά το *ιερατικό παράστημα μιας μυθολογικής θεότητας* με ένα αυστηρό σώμα-στήλη, επιβλητικό κεφάλι στεφανωμένο με διάδημα από μικρές κάθετες βέργες, μάτια ελικοειδή που ξεκινούν από ένα σημείο κοινό και δύο φτερά συμμετρικά που τονίζουν την ακινησία και τον ιερό χαρακτήρα ενός γλυπτού ενσωματωμένου σε έναν θρυλικό, μαγικό χώρο. Ο *Αετός* επίσης υποβάλλει περισσότερο την έννοια της αγέρωχης περηφάνιας, μιας ανυπόταχτης στάσης ζωής που ταιριάζει μόνο σε ηρωικές ανθρώπινες υπάρξεις, όπως υποστηρίζει και πάλι ο Καλλιγάς. Τη στάση μιας ψυχής ελεύθερης που αντιμετωπίζει τον θάνατο, το αναπότρεπτο πεπρωμένο, με περήφανο παράστημα και ψυχικό μεγαλείο, όπως οι ήρωες των αρχαίων τραγωδιών, θυμίζουν και οι *Ικέτιδες*. Οι *Τσοπάνοι* (*Ελληνες Βοσκοί*), φιγούρες λιτές, μυστηριακές, έχοντας στο κέντρο τους ένα κενό που επιτείνει το μυστήριό τους, λειτουργούν και αυτοί με τη σειρά τους ως αρχέτυπα που μοιάζουν να έρχονται από το σκοτάδι των αιώνων και να μένουν αμετακίνητοι στο πέρασμα του χρόνου.

Το αρχαϊκό, ανθρωπομορφικό στοιχείο ζωντανεύει ακόμη και στα κεραμικά κανάτια που παίρνουν τη θέση τους στις προθήκες του φανταστικού μουσείου της γλύπτριας ή συμμετέχουν ως απαραίτητα τελετουργικά σκεύη καθαρμού στη μυητική τελετή. Οι ανθρωπόμορφες κινήσεις τους, οι σπειροειδείς σχηματισμοί, τα φυτικά και ζωικά μοτίβα καθώς και τα μαγικά σημάδια που διακοσμούν τις κεραμικές φιγούρες εξάπτουν τη φαντασία και διατηρούν την ένταση της μυστηριακής ατμόσφαιρας (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, χωρίς χρονολόγηση: 24, Γιανου 1977: 10, 15-17). Η ζωόμορφη σύνθεση της *Σαλώμης* που συμβολίζεται από το αιμοβόρο Αλογάκι της Παναγίας προκαλεί το έλεος και τον φόβο και ενισχύει το θρησκευτικό δέος, επειδή παραπέμπει στη θυσιαστική τελετή και στη θανάτωση του εξιλαστήριου θύματος, η οποία εξασφαλίζει, ωστόσο, την αιώνια ανανέωση, τη αέναη αναγέννηση των συμβόλων (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 23). Το κατεξοχήν, όμως, κοσμολογικό σύμβολο για το τίμημα που πρέπει

πάντα να πληρώνεται προκειμένου να προσφέρεται το δώρο της ζωής, είναι ο λαβύρινθος. Το σύμβολο του σφαγμένου και του ζωντανού, του νεκρού και του αναστημένου θεού υποδηλώνει, κατά συνέπεια, και τον μυθολογικό τόπο της θυσίας που λαμβάνει χώρα στα σπειροειδή μονοπάτια του εσωτερικού του. Ο δαιδαλώδης ανοίκειος σχηματισμός λειτουργεί ως η απόλυτη έκφραση του μη τόπου, ενός χάους που όμως χαρακτηρίζεται από αυστηρή αρχιτεκτονική δόμηση (www.hartismag.gr/hartis-12/dokimio/myoos-yprswmenos-se-dynamh). Το ομώνυμο έργο της γλύπτριας αντιπροσωπεύει όλες τις συνδηλώσεις του πανανθρώπινου συμβόλου, το οποίο παραμένει διαχρονικά η απόλυτη μεταφορά της ελικοειδούς περιπέτειας του ανθρώπου που ακροβατεί διαρκώς ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο.

Γυναίκα του Λωτ: Σπειροειδής σύζευξη ζωής και θανάτου σε λευκό μάρμαρο

*Με το σώμα επιστρέφουμε στην αρχή,
σπείρα ηρεμίας και κίνησης
(Κουαρτέτο, Οκτάβιο Παζ 1993: 110)*

Αυτόν τον δεσμό της ζωής και του θανάτου που εκφράζεται συμβολικά με τη σπείρα, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη τον έχει μετουσιώσει σε μια από τις πιο γνωστές γλυπτικές δημιουργίες της, τη *Γυναίκα του Λωτ* (εικ. 4).

Στη γλυπτική φιγούρα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη συναντιέται το αρχαιολογικό μυθικό σύμβολο της σπείρας με το θρησκευτικό μυθικό σύμβολο της Παλαιάς Διαθήκης, τη *Γυναίκα του Λωτ*, από την οποία δανείζεται η δημιουργός και το όνομα του γλυπτού της. Η ηρωίδα –ή πιο σωστά η αντιηρωίδα της Βίβλου–, η ανώνυμη γυναίκα, σύζυγος του Λωτ, ανιψιού του Αβραάμ, διαδραματίζει μόνο έναν μικρό ρόλο, παραβατικό, στη Γένεση, και συγκεκριμένα στην ιστορία της καταστροφής της πόλης των Σοδόμων, αλλά η γλύπτρια με το έργο της ανασύρει από την αφάνεια τη θηλυκή μορφή της μακραιώνης θρησκευτικής παράδοσης, τη φέρνει στο προσκήνιο, την καθιστά ζωντανό χαρακτήρα, στον οποίο κάποιοι ανήσυχοι θεατές ενδέχεται να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους, να ταυτιστούν μαζί του και να την υψώσουν σε ένα σιωπηλό υπόδειγμα αντισυμβατικής στάσης ζωής (Greifenhagen 2005: 91-92). Σύμφωνα με τη βιβλική εκδοχή, ο Θεός έστειλε αγγέλους στον Λωτ για να τον προειδοποιήσει ότι η πόλη στην οποία ζει, παρά την ευημερία της, θα

παραδοθεί στις φλόγες και θα καταστραφεί ολοσχερώς, λόγω της ανομίας και του ξεπεσμού των ηθών των κατοίκων της. Εν όψει του επικείμενου χτυπήματος της μοίρας, οι άγγελοι οδηγούν την ευσεβή οικογένεια του Λωτ έξω από την πόλη, προκειμένου να σωθούν. Η εντολή του Θεού όμως, που διαβιβάζεται από τους αγγέλους στον Λωτ είναι να εγκαταλείψουν τον τόπο τους χωρίς να γυρίσουν και να κοιτάζουν πίσω τη βροχή από φωτιά και θειάφι που πέφτει από τον ουρανό, να μην σταματήσουν στα πεδινά μέρη, αλλά να τρέξουν προς τα βουνά για να γλυτώσουν από τη θύελλα της καταστροφής. Η γυναίκα του Λωτ, όμως, θα στρέψει το κεφάλι της προς τα πίσω και θα κοιτάζει τον γενέθλιο τόπο της με συνέπεια να πετρώσει, να μεταμορφωθεί σε «στήλη άλατος» και να μείνει για πάντα στραμμένη προς την αγαπημένη της πατρίδα (Γένεσις 19: 1-26, Schwartz, Kaplan 2007: 160). Η παραβίαση της θεϊκής εντολής και η σκληρή τιμωρία που της επιβλήθηκε γι' αυτή της την ανυπακοή, της έδωσε την καθολικότητα ενός συμβόλου αμφιλεγόμενου, διφορούμενου, προσφερόμενου σε διαφορετικές και, συχνά, αντιθετικές αναγνώσεις και ερμηνείες.

Πολλοί μελετητές της Βίβλου θεωρούν τη Γυναίκα του Λωτ ένα οικουμενικό *μνημείο μιας δύσπιστης ψυχής*, μία μαρτυρία της θεϊκής δυσαρέσκειας και αποδοκιμασίας του ανευλαβούς ανθρώπου που αρνείται να δεχτεί το έλεος του Θεού και να ακολουθήσει τον δρόμο που ανοίγει τις Πύλες του Παραδείσου. Η Γυναίκα τιμωρείται σκληρά, επειδή στη στιγμή της κρίσης δεν επιθυμεί να εγκαταλείψει τις απαγορευμένες ηδονές και απολαύσεις που προσφέρουν τα Σόδομα και αντιστέκεται στη σωτήρια φυγή, δώρο ακριβό, που εξασφαλίζει ο Κύριος μόνο για την οικογένειά της. Κρίνεται ένοχη για τη στενή συναισθηματική της σύνδεση με έναν τόπο που είναι συνώνυμο της αμαρτίας και της ηθικής παρακμής, την απουσία επιθυμίας συμπόρευσης με τον σύζυγό της, ο οποίος υποτάσσεται στη θεϊκή προσταγή, και την έλλειψη ηθικής δέσμευσης και πίστης στον Δημιουργό της. Η στήλη άλατος στην οποία μεταμορφώνεται, δικαιολογείται επιπλέον από τη βιβλική παράδοση, κατά την οποία το αλάτι χρησιμοποιείται για την απομάκρυνση της διαφθοράς και του διαβολικού πνεύματος (Lockyer 1961: 41). Σύμφωνα με τα ήθη της βιβλικής εποχής, κάθε άνδρας ή γυναίκα όφειλε να απομακρυνθεί από τους γονείς, προκειμένου να δημιουργήσει τη δική του/της οικογένεια. Η επιλογή της Γυναίκας του Λωτ να στρέψει το βλέμμα της προς τη γη των Σοδόμων υποδηλώνει, σύμφωνα με ορισμένους θρησκευτολόγους, ότι δεν τρέφει βαθιά αισθήματα αγάπης και αφοσίωσης προς

τον σύζυγό της, σε αντίθεση με τις άλλες γυναίκες της Παλαιάς Διαθήκης, όπως τη Σάρα, τη Ρεβέκκα, τη Ραχήλ, οι οποίες εγκατέλειψαν την πατρογονική εστία τους για να ακολουθήσουν και να αφιερωθούν για πάντα, άνευ όρων στους συζύγους τους (Schwartz, Kaplan 2007: 160). Από την άλλη μεριά, ελάχιστοι σύγχρονοι ερμηνευτές της Βίβλου και ποιητές αποδίδουν διαφορετικό κίνητρο και νόημα στην μοιραία πράξη της Γυναίκας. Ο Elie Wiesel, καθηγητής Εβραϊκών Σπουδών, τιμημένος με το βραβείο Νόμπελ Ειρήνης (1986), αναρωτιέται για τους λόγους που οδηγούν τη Γυναίκα να προχωρήσει στην απαγορευμένη πράξη, δηλώνοντας αρχικά ότι για ορισμένους ανθρώπους αυτή η ενέργεια είναι αναπόφευκτη, για άλλους επικίνδυνη, ενώ για εμάς θα παραμένει ένα ανοιχτό ερώτημα. Θα μπορούσε ίσως κάποιος να φανταστεί τί θα σκεφτόταν η Γυναίκα, βλέποντας το σπίτι της και τα σπίτια των γειτόνων της να τυλίγονται στις φλόγες ή γιατί άραγε η δική της πόλη τιμωρείται από τον Θεό με τέτοια σκληρότητα; Οι αμαρτίες των κατοίκων της βαραίνουν και τα παιδιά, που θεωρούνται εξ ορισμού αθώα; Ο μελετητής καταλήγει στη σκέψη ότι η στροφή προς τη γενέθλια, αν και αμαρτωλή πόλη, δηλώνει τον φόβο της ερημιάς, του κενού, της ματαιότητας που περιμένει έξω, στο άγνωστο, εκφράζει το είδος του φόβου που περιγράφει με εφιαλτική ζωντάνια ο Kafka σε όλες τις ιστορίες του (Wiesel 1999: 7-8). Αν τα μάτια είναι το παράθυρο της ψυχής, τότε στα μάτια της Γυναίκας, σύμφωνα με τον θεολόγο και ιερωμένο William F. Maestri, αντικατοπτρίζεται η βαθιά επιθυμία για την παρελθούσα ζωή της στην πόλη που γεννήθηκε, την οποία θα στερηθεί οριστικά και η λαχτάρα για την επιστροφή της στην πατρίδα. Γι' αυτήν το παρελθόν είναι το παρόν και το μέλλον της, όπως για κάθε άνθρωπο. Γυρνάει προς αυτό με βλέμμα μελαγχολικό, στρέφεται προς τον μυθικό τόπο της χαράς και της ειρήνης, αναζητώντας τα Σόδομα που γι' αυτήν είναι η Εδέμ, ο χαμένος Παράδεισος. Αυτός είναι ο λόγος που αισθανόμαστε στις στιγμές της ενδοσκόπησής μας να μας συνδέει μια σχέση συγγένειας με τη Γυναίκα, η οποία μας φαίνεται οικεία, βαθιά ανθρώπινη και μοιάζει σαν μακρινός καθρέφτης στον οποίο αντανακλάται η εικόνα μας (Maestri 1997: 30-31).

Άλλοι μελετητές της βιβλικής ιστορίας αναγνωρίζουν στη Γυναίκα που αναλαμβάνει την ευθύνη των επιλογών της, το σύμβολο της αυτοθυσίας, τον φάρο που φωτίζει τον δρόμο και καθοδηγεί τους ανθρώπους σε μια άλλη ζωή. Πρόκειται για τη γυναίκα που γυρίζει προς τα πίσω, αναπολώντας και αποχαιρετώντας την πόλη που της χάρισε στιγμές ευτυχίας, γνωρίζοντας ότι το τίμημα αυτής της απαγορευμένης ενέργειας είναι η στέρηση

του μέλλοντός της, η παραίτηση από τη ζωή. Με αυτόν τον τρόπο ερμηνεύει την πράξη της και η Άννα Αχμάτοβα (Άννα Αχμάτοβα) (Dann 2008: 96) στο ποίημά της *Η Γυναίκα του Λωτ*, (Akhmatova 1973: 97) που είναι ένας θρήνος για τον θάνατο της γυναίκας, η οποία περιφρονήθηκε και στιγματίστηκε, όπως περιφρονούνται οι γυναίκες που τολμούν να προβαίνουν σε πράξεις αυτοθυσίας, αλλά δεν συμπεριλαμβάνονται στις σελίδες της Ιστορίας (Greifenhagen 2005: 92). Αναρωτιέται ποιος θα πενήσει τη γυναίκα που έχασε τη ζωή της, επειδή επέλεξε να γυρίσει προς τα πίσω και υπόσχεται ότι η ίδια δεν θα την αρνηθεί ποτέ (Bremmer 2008: 132). Μια άλλη ποιητική φωνή, ο James Simmons, δικαιώνει τη Γυναίκα, διαβάζοντας τον βιβλικό μύθο από διαφορετική οπτική γωνία, συλλαμβάνοντας το αλάτι στο οποίο μεταμορφώνεται σαν μια μεταφορά πένθους (Greifenhagen 2005: 92). Η στήλη άλατος στην οποία μετασχηματίζεται το γυναικείο σώμα αποτελεί επιπλέον και μια έμμεση αναφορά στη θεϊκή εντολή που όριζε το αλάτι ως απαραίτητο συστατικό των σιτηρών που προορίζονταν για προσφορά. Το τελετουργικό της ιουδαϊκής θρησκείας υποχρέωνε τους πιστούς να χρησιμοποιούν το αλάτι ως αναγκαίο συμπλήρωμα κάθε θυσίας (Λευιτ. 2: 13). Η προσφορά της ζωής της Γυναίκας θα μπορούσε να συγκριθεί με την ευχαριστήρια θυσία κατά την οποία επιβαλλόταν να προσφερθεί μόνο ένζυμο ψωμί, σύμφωνα με το αυστηρό θρησκευτικό έθιμο (Herper 2010: 181).

Η στροφή του γλυπτού γυναικείου σώματος της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη προς τα πίσω, υποδηλώνεται από την ελικοειδή κατασκευή του ενδύματος-πέπλου που το περιβάλλει, ενώ το μικρό άνοιγμα του υφάσματος στο ύψος των ματιών, φανερώνει τη ζωντανή, σιωπηλή ύπαρξη κάτω από το πέπλο. Αξίζει να αναφερθεί ότι το όνομα «Λωτ» στην εβραϊκή γλώσσα σημαίνει «κάλυμμα», ένα κάλυμμα από το οποίο η γυναίκα μοιάζει σταδιακά να απελευθερώνεται. Αν και η ανυπακοή της την οδήγησε στον θάνατο, ο οποίος άφησε μόνο το νεκρό της σώμα να επαληθεύει ότι κάποτε βρισκόταν στη ζωή, ωστόσο η παραβατική της στάση την καθιστά ιστορικά παρούσα, αποδεικνύοντας την ελεύθερη βούληση και την επιλογή της να δράσει με τόλμη σε μια κομβική στιγμή στη ζωή της, αψηφώντας τους πατριαρχικούς νόμους της κοινωνίας της.

Η *Γυναίκα του Λωτ* της γλύπτριας φαίνεται να αναπτύσσει στενούς συγγενικούς δεσμούς με τη γυναίκα-τραγουδίστρια που φορά μαύρο τσαντόρ και εμφανίζεται στην ταινία-εγκατάσταση *Turbulent* της Ιρανής εικαστικού Shirin Neshat, η οποία βραβεύτηκε στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1999. Η καλλιτέχνις προβάλλει με το έργο της την

κοινωνική περιθωριοποίηση των γυναικών του Ιράν στις οποίες απαγορεύεται να τραγουδούν δημόσια. Η ταινία απεικονίζει την άνιση μεταχείριση των γυναικών στην ανδροκρατούμενη κοινωνία στην οποία ζουν, μέσα από δύο οθόνες που τοποθετήθηκαν στους δύο απέναντι τοίχους ενός δωματίου. Στην πρώτη, εμφανίζεται ένας άνδρας τραγουδιστής πάνω σε μια θεατρική σκηνή, ο οποίος ερμηνεύει ένα άσμα του δέκατου τρίτου αιώνα που αναφέρεται στη θεϊκή αγάπη, βασισμένο στους στίχους του Πέρση ποιητή Ρουμί. Το ανδρικό κοινό που τον παρακολουθεί τον χειροκροτεί θερμά, ενώ στη συνέχεια ο τραγουδιστής στρέφει το βλέμμα του στη γυναίκα με το καλυμμένο κεφάλι και σώμα, η οποία εικονίζεται στην άλλη οθόνη να στέκεται όρθια σε μια άδεια αίθουσα θεάτρου, φορώντας την παραδοσιακή ενδυμασία της χώρας της. Η γυναίκα ερμηνεύει ένα τραγούδι που μοιάζει περισσότερο με συνονθύλευμα ψιθύρων, κραυγών ή ψαλμών, οι στίχοι των οποίων δεν γίνονται κατανοητοί, ενώ οι εκφράσεις και οι χειρονομίες της φανερώνουν άλλοτε θλίψη και άλλοτε απόγνωση. Οι άναρθροι ήχοι και οι κραυγές της θα μπορούσαν ίσως να ερμηνευθούν ως το μοιρολόι μιας γυναίκας αποκλεισμένης από την κοινωνική ζωή αλλά και ως μια φωνή διαμαρτυρίας που διεκδικεί το δικαίωμα της ελεύθερης έκφρασης σε μια αυταρχική πατριαρχική κοινωνία.

Η Neshat και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη φωτίζουν με τα έργα τους τη δύναμη των μειονοτήτων, δίνοντας δυναμική μορφή και ταυτότητα στις ανώνυμες γυναίκες του μύθου αλλά και της σύγχρονης πραγματικότητας ενάντια στα κοινωνικά στερεότυπα. Η εκφραστικότητα του προσώπου και οι χειρονομίες της γυναίκας στην ταινία, αλλά και η λανθάνουσα κίνηση της γλυπτής *Γυναίκας του Λωτ* που ζωντανεύει με διαφορετικό τρόπο τη θρησκευτική μυθική παράδοση, λειτουργούν αντιστικτικά ως προς το παγιωμένο κοινωνικό πρότυπο, το οποίο επιδιώκουν να ανατρέψουν (Diamantopoulou 2023: 270-273).

Ο βιβλικός μύθος της Γυναίκας του Λωτ φέρνει στον νου αναπόφευκτα τον αρχαιοελληνικό μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης. Παρά την εντυπωσιακή ομοιότητα που χαρακτηρίζει τις δύο ιστορίες σχετικά με το βασικό τους μοτίβο, υπάρχει μια θεμελιώδης διαφορά ως προς την αιτία της σκληρής τιμωρίας των πρωταγωνιστών τους. Η Γυναίκα του Λωτ δέχεται την θεϊκή καταδίκη λόγω της ελλιπούς αφοσίωσής στον σύζυγό της και της υπερβολικής προσήλωσης στον γενέθλιο τόπο της, από τον οποίο δεν μπορούσε να αποκοπεί. Από την άλλη πλευρά, η Ευρυδίκη υφίσταται τη θεϊκή τιμωρία,

επειδή ο σύζυγός της Ορφέας είναι υπερβολικά προσηλωμένος σε αυτήν. Ο Ορφέας, φημισμένος για τη μαγική δύναμη που ασκούσε η μελωδικότητα της φωνής του και η τέχνη της λύρας του, κατεβαίνει στον Άδη για να αναζητήσει την Ευρυδίκη που έχασε τη ζωή της λίγο μετά τον γάμο τους, επειδή την δάγκωσε ένα φίδι στον αστράγαλο. Η μουσική του γοητεύει τους θεούς σε τέτοιο βαθμό, ώστε του επιτρέπουν να ανεβεί στη γη με την πολυαγαπημένη του, με τον όρο όμως να μην στρέψει το βλέμμα του προς αυτήν από την στιγμή που θα εγκαταλείψουν τον Άδη μέχρι να επιστρέψουν στο σπίτι τους στον Επάνω Κόσμο, διαφορετικά η Ευρυδίκη θα γυρνούσε οριστικά στον Κάτω Κόσμο. Ο Ορφέας την οδηγεί μέσα από ένα σκοτεινό πέρασμα στο φως του ήλιου, με οδηγό τη μουσική του. Όμως, λίγο προτού βγουν στην επιφάνεια της γης, στρέφει το κεφάλι του προς αυτήν για να βεβαιωθεί ότι τον ακολουθεί και δεν έχει χάσει τις δυνάμεις της. Η τιμωρία υπήρξε άμεση· η γυναίκα επέστρεψε στον Άδη και το ερωτευμένο ζευγάρι χωρίστηκε για πάντα. Η αρχαιοελληνική μυθική ιστορία είναι αποκαλυπτική της κακόβουλης αίσθησης του χιούμορ και συχνά, της ωμότητας των θεών, όπως επιβεβαιώνει η ελληνική μυθολογία στο σύνολό της. Ο μόνος νόμος που επικρατεί σε αυτήν είναι η υποταγή των θνητών στα καπρίτσια των θεών και στις επιταγές της Μοίρας (Schwartz, Kaplan 2007: 160-162). Οι πετρωμένες γυναίκες του αρχαιοελληνικού και θρησκευτικού μύθου συναντιούνται και εμπεριέχονται στη μαρμάρινη γυναίκα-ταφικό μνημείο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη για να υψωθούν σε πρότυπα θυσίας που, αν και υποτάσσονται στην ανάγκη του θανάτου, ταυτόχρονα τον περιφρονούν και τον υπερνικούν. Γίνονται φορείς μιας ανανεωτικής, ζωτικής δύναμης και υψώνονται σε οδοδείκτες μιας ελπιδοφόρας μεταθανάτιας ζωής, πέρα από τον πόνο, την εγκατάλειψη και τον αποχωρισμό.

Η γλύπτρια αρνείται να ακολουθήσει το μοτίβο της συμβολικής γυμνής γυναικείας φιγούρας που θρηνεί πάνω στον τάφο, όπως εμφανίζεται συχνά στην ευρωπαϊκή επιτύμβια τυπολογία και συνεχίζεται περίπου μέχρι τα μέσα του εικοστού αιώνα. Αντιστέκεται, επίσης, στην απόδοση της γυμνής θρηνούσας γυναίκας με τον ιδιόμορφο αισθησιασμό που απαντά σε αρκετά επιτύμβια των νεκροταφείων της Ευρώπης αλλά και σε ελληνικά νεκροταφεία σε σπάνιες περιπτώσεις μόνο, όπως στο μαρμάρινο γλυπτό *Γυμνή θρηνούσα γυνή (Η Θλίψις)* του Νικολάου Στεργίου (1888-1919) που τοποθετήθηκε στον οικογενειακό τάφο του Π. Β. Διαμαντόπουλου στο Πρώτο Νεκροταφείο Αθηνών ή στη μαρμάρινη *Γυμνή ολοφυρόμενη γυνή* (1917) του ίδιου γλύπτη που στήθηκε στον τάφο του

Κ. Θ. Παπαγιαννόπουλου στο ίδιο νεκροταφείο. Αυτές οι ολόγλυφες κόρες που εκφράζουν ελεύθερα το πένθος τους απέχουν πολύ μορφολογικά από την περικλειστη, σχεδόν απρόσιτη *Γυναίκα του Λωτ*, ενώ θα μπορούσαν να συσχετιστούν περισσότερο με τις *Μετανοούσες Μαγδαληνές* του Canova ή, ίσως, με τις *Θρηνούσες Εβές* του Eugène Delaplanche (1831-1892), που εκτίθενται στο Musée d'Orsay, και του Ernest Dagonet (1856-1926), οι οποίες βρίσκονται στο Μουσείο του Λουξεμβούργου (Λυδάκης 2011: 262-263).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη για να συνθέσει τη δική της επιτάφια γυναικεία μορφή (εικ. 5) επιλέγει την ιδανικότερη φόρμα, την πιο εκφραστική δομή, τη σπείρα, το σύμβολο της ζωής και του θανάτου, της αναγέννησης, του απείρου, της ατέρμονης περιστροφής και επέκτασης είτε προς την περιφέρεια είτε προς το κέντρο. Προφανώς με αυτήν την έννοια της δημιουργικής διαδικασίας, της γένεσης αντιλαμβάνεται και ο Johann Wolfgang von Goethe τη σπείρα, όταν την χαρακτηρίζει θηλυκή ως προς την ουσία της, ενώ την ευθεία γραμμή, αρσενική (Cook 1914: 6). Η κάθετη σπείρα-κοχύλι του μαρμάρινου γυναικείου γλυπτού μοιάζει να συμπυκνώνει την προαιώνια επιθυμία του ανθρώπου να ενώσει τον ουρανό με τη γη, να ριζώσει σε αυτήν, να βουτήξει στα έγκατά της και από εκεί να εκτιναχθεί στη ζωή μέσα από μια αργή, αλλά συνεχή περιέλιξη που φθάνει σε δυσθεώρητα ύψη ευελπιστώντας να αγγίξει το άπειρο.

Η μελέτη της φόρμας και του υλικού απασχολούν τη γλύπτρια πολλά χρόνια –και συγκεκριμένα από το 1958-1960 που εργάζεται με γύψο στο ίδιο θέμα (εικ. 6) και από το 1962 (ύψος 0,85 μέτρα) με πουρί (πωρόλιθο), ενώ από τότε δοκιμάζει τις δημιουργικές της δυνάμεις και στο μάρμαρο και λίγο αργότερα στο σίδηρο (εικ. 7), και πιο συγκεκριμένα στις λεπτές σιδερένιες βέργες. Οι παραλλαγές της αποτελούν ταυτόχρονα μελέτες για την εντύπωση που δημιουργούν στον χώρο η συμπαγής και γραμμική γλυπτική απόδοση του ίδιου θέματος (Γιαννουδάκη 2009: 451, 454, 1916, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (επιμ.) 1973: 147). Στη γλυπτική και γενικότερα στις εικαστικές τέχνες, δεν υπάρχει όρος ανάλογος με τη φούγκα, την οποία διαθέτει η τέχνη της μουσικής και όπου ο συνθέτης εκμεταλλεύεται μια μουσική φράση απεριόριστα και αντιστικτικά σε όλες τις δυνατές παραλλασσόμενες μορφές της. Πιθανόν ο όρος *παραλλαγή* να μην αποδίδει πλήρως την παράλληλη γλυπτική αναδημιουργία που πραγματοποιείται πάνω σε ένα κεντρικό νοητό θέμα σε πολλές φάσεις. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, με ποικιλία αποδόσεων και σπουδών ενός βασικού μοτίβου,

επιδιώκει να φτάσει σε μια τέχνη εσωτερική μέσα από μια εκσυγχρονισμένη έκφραση, όπου το γλυπτό φτάνει στη διαφάνεια, στην απόλυτη καθαρότητα, ενώ αναδεικνύονται οι συστατικές ιδιότητες του υλικού του (Καστελλιώτης 1984: 2).

Η συστηματική και πολύχρονη εργασία της με διαφορετικά υλικά και διαφορετικές γλυπτικές φόρμες την εκτοξεύουν σε μια συνεχώς ανανεούμενη γλυπτική σφαίρα, στην αλήθεια της τέχνης, η οποία, σύμφωνα με τον Kandinsky δεν είναι ένας μαθηματικός άγνωστος, ούτε ένα σταθερά ατελώς γνωστό και αμετάβλητο μέγεθος, αλλά ένα μέγεθος που βρίσκεται σε μια μικρή, όμως πάντα σε συνεχή και πολύ σύνθετη κίνηση (Kandinsky 1988: 57). Ειδικότερα το σχεδιάσμα του γλυπτού με λεπτές βέργες σίδηρου, το πρόπλασμα για το τελικό εικαστικό αποτέλεσμα, δίνει πληρέστερη εικόνα για τη διαδικασία δημιουργίας που ακολουθεί η καλλιτέχνης. Στις σημειώσεις σχετικά με το έργο της από το προσωπικό της αρχείο που κληροδότησε στην Εθνική Πινακοθήκη, περιγράφει την πορεία που ακολουθούσε με επιμονή και αφοσίωση για τη δημιουργία της σύνθεσής της, καθώς και τον λόγο που την οδήγησε σε αυτήν την επιλογή: *Σχηματίζω πρώτα τη σύνθεση με σκίτσο-μελέτη από σφυρήλατες βέργες για να μελετήσω το γλυπτό, που είναι πάντα περίοπτο, μέσα στο χώρο. Ένα σχέδιο στο χαρτί δεν θα με βοηθούσε απόλυτα, γιατί δείχνει μία μόνο πλευρά του έργου π.χ. Πάνω σ' αυτό το σκίτσο από βέργες, κόβω τα φύλλα από σίδηρο, χαλκό ή ορείχαλκο, που αφού σφυρηλατηθούν στα κατάλληλα σχήματα, ενώνονται με οξυγονοκόλληση ή ηλεκτροκόλληση (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/roulia.pdf). Τον Δεκέμβριο του 1954 πραγματοποιεί ατομική έκθεση με τίτλο *Τερρακότες. Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* στην αίθουσα εκθέσεων της εφημερίδας *Το Βήμα*, όπου για πρώτη φορά παρουσιάζει στο κοινό μερικά χάλκινα έργα της και ένα σφυρήλατο. Στη συνέντευξη που έδωσε με αφορμή αυτήν την έκθεση στον Ντίμη Αποστολόπουλο για την εκπομπή *Ωρα τέχνης και επιστήμης* στο Β' Πρόγραμμα (16/12/1954), η γλύπτρια περιγράφει τα βήματα της διαδικασίας κατά την κατασκευή ενός σφυρήλατου έργου της και τον ενθουσιασμό που της προκάλεσε ο νέος τρόπος κατεργασίας των υλικών της. Κόβει τα φύλλα μετάλλου με οξυγόνο, στη συνέχεια τα σφυρηλατεί στο αμόνι και τα συναρμολογεί ξανά με οξυγόνο (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1954).*

Η γλυπτική της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, όπως κάθε υψηλή μορφή έκφρασης, τείνει να καταργήσει τους αρμούς της, να διαστείλει τη λειτουργία της μορφής της, επεκτείνοντάς την στον χώρο, να βγει έξω προκειμένου να παραμείνει μέσα και να γίνει έτσι μια *ενδόμυχη*

εξωτερικότητα. Αυτή η σύντηξη μετασχηματίζει τη γλυπτική σε σχέδιο, αρχιτεκτονική, κίνηση, περιβάλλον, εγκατάσταση, ατμόσφαιρα και περφόρμανς (www.athensvoice.gr/culture/arts/324693_glyptiki-stis-5-proi). Η δημιουργός διατηρεί το νόημα της γλυπτικής τέχνης ακόμη και στην αρχική σχηματοποιημένη παράσταση της *Γυναίκας του Λωτ* με τις σιδερένιες βέργες, η οποία, αν και μεταφέρεται σε απλό σχήμα, κλείνει μέσα της μεγάλη δύναμη και συμπυκνώνει στις μάλλον αδρές γραμμές της περισσότερο την ιδέα, το σύμβολο, παρά το ίδιο το αντικείμενο που αναπαριστά. Αυτήν τη δύναμη παρατηρεί ο Καλλιγιάς ήδη στα νατουραλιστικά έργα της γλύπτριας προτού οδηγηθεί στην εκφραστική αφαίρεση, όπως φαίνεται σε άρθρο του στην εφημερίδα *Το Βήμα*, με αφορμή την αναδρομική έκθεση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη τον Απρίλιο του 1961 στην αίθουσα *Δομή* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/vima-20-4-1961.pdf).

Ο Βρετανός εικαστικός Antony Gormley, με αφορμή την έκθεση των ανθρωπόμορφων γλυπτικών του εγκαταστάσεων από σίδηρο στον αρχαιολογικό χώρο της Δήλου (02/05-31/10/2019), έκθεση που πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά στο ιερό νησί, *αποκαθιστώντας με τις σωματομορφές του την ανθρώπινη παρουσία*, δίνει έμφαση στον γήινο χαρακτήρα του υλικού που επιλέγει ως πρώτη ύλη των έργων του και στην οργανική του σχέση με τον άνθρωπο (https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2019/04/Leaflet_Delos_GR_web.pdf). Ο σίδηρος συνιστά θεμελιακό στοιχείο για τον γλύπτη, *ένα συμπυκνωμένο γήινο σημάδι*, επειδή αποτελεί τον πυρήνα της γης, είναι δημιουργός του μαγνητικού πεδίου της που την κρατά στη συμπαντική τροχιά της, δεσμεύει το οξυγόνο και, συνεπώς, δίνει το ερυθρό χρώμα στο αίμα του ανθρώπου και γενικότερα του προσφέρει τη δυνατότητα να αναπνέει, να ζει. Ακόμη και η οξείδωσή του, φανερώνει τη σχέση του με τον χρόνο, καθώς το μέταλλο διαρκώς μετασχηματίζεται και υπόκειται στη φθορά, όπως ακριβώς και ο ανθρώπινος οργανισμός. Αλλά και από αισθητική άποψη, η σκουριά αποκτά μοναδική χρωματική ταυτότητα με τις ποικίλες εναλλαγές του φωτός κατά τη χαραυγή και το λυκόφως. Με όχημα, λοιπόν, τις σιδερένιες κατασκευές του, ο Gormley καλεί τον επισκέπτη-θεατή σε ένα προσωπικό και συνάμα συλλογικό ταξίδι, σε μια διερώτηση του ανθρώπου ως προς την ύπαρξη και την αλληλεπίδρασή του σε σχέση με τον χρόνο και τον χώρο που τον περιβάλλει (<https://popaganda.gr/art/stin-anixiatiki-dilo-anthizi-gia-proti-fora-i-sigchroni-techni-chari-ston-antony-gormley/>).

Στο δικό της καλλιτεχνικό ταξίδι, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θα αξιοποιήσει και θα μεταπλάσει τον σίδηρο, ώστε να πάψει να είναι το δολοφονικό όργανο ή το εργαλείο μιας υπερμηχανικής επιστήμης, κατά τη διατύπωση του Julio Gonzales, και να γίνει το υλικό που θα δουλευτεί και θα σφυρηλατηθεί από τα ειρηνικά χέρια ενός δημιουργού που δεν χάνει ποτέ την τρυφερότητα και την ανθρωπιά του (Gonzales 1973: 72). Θα υποτάξει με μεθοδικότητα, σιγουριά και απaráμιλλη τεχνική το σκληροτράχηλο μέταλλο, θα δώσει με τα έργα της το οξυγόνο που λείπει από τη μουχλιασμένη ατμόσφαιρα της εποχής της, κατά την έκφραση του εκδότη και συγγραφέα Γιάννη Γουδέλη (Γουδέλης 1973: 125) και θα κατορθώσει με κυρίαρχη γεωμετρική αίσθηση να δαμάσει τον χώρο και να εκφράσει ένα πρωτοπόρο γλυπτικό όραμα, όπως υποστηρίζει ο καταξιωμένος αρχιτέκτονας και ζωγράφος Τάκης Μάρθας (Μάρθας 1973: 107). Από τα πρώτα μέχρι τα τελευταία έργα της, η γλύπτρια δεν έπαψε να έχει ως στόχο την προβολή της δημιουργίας της μέσα στον χώρο, η οποία συνιστά και το νόημα της γλυπτικής τέχνης. Το *περίπτο*, όπως υπογραμμίζει και η ίδια, συνιστά θεμελιώδη ιδιότητα της τέχνης της, η οποία παραμένει σταθερή σε όλες τις φάσεις της καλλιτεχνικής της εξέλιξης, από τις πρώτες δημιουργίες της με τερακότα μέχρι τις τελευταίες και πιο αφηρημένες. Ως αποτέλεσμα, τα έργα της, που θεμελιώνονται σε αεικίνητες γραμμές-σχήματα και αναζωογονούν ακατάπαυστα το παιχνίδι της σκιάς και του φωτός, πλουτίζουν τον χώρο που τα υποδέχεται με γνήσιο καλλιτεχνικό αίσθημα, προκαλώντας ύψιστη αισθητική απόλαυση στον θεατή, είτε αναγνωρίζει με σαφήνεια το θέμα τους είτε το υπονοεί (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση : 24).

Η *Γυναίκα του Λωτ*, σύμφωνα με την Ελένη Βακαλό, (*Τα Νέα*, 17/3/1961) κατάγεται από τις πήλινες συνθέσεις της γλύπτριας και αποτελεί τον πρόλογο για την τελευταία εξέλιξη της πορείας της. Σε αυτό το έργο, η ελικοειδής ανέλιξη της καμπύλης δίνει ταυτόχρονα και τη φόρμα του. Στη συνέχεια η δημιουργός θα οδηγηθεί στο άδειασμα των γεμάτων επιφανειών, αλλά θα διατηρηθεί σταθερή και αμείωτη η ανάγκη της να δίνεται η μορφή στο έργο της μέσα σε έναν στιγμιαίο στρόβιλο, σε έναν αδιάκοπο χορευτικό ρυθμό. Από την ίδια αίσθηση ρυθμού πηγάζει και η χάρη που χαρακτηρίζει τις δημιουργίες της από τερακότα, ένα από τα θεμελιώδη υλικά της ελληνικής γλυπτικής παράδοσης, που τη γοήτευσε και της αφιερώθηκε για χρόνια, δημιουργώντας κεραμικά έργα υψηλής αισθητικής. Η συνέπεια και η ενότητα που διακρίνουν το έργο της επιτρέπουν στην

καλλιτέχνη να παραμένει συνεπής με τον εαυτό της, ενώ παράλληλα της δίνουν τη δυνατότητα να αποκτήσει απελευθερωμένη καλλιτεχνική έκφραση ευρύτερων διαστάσεων (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/nea-17-3-1961.pdf).

Η *Γυναίκα του Λωτ* είναι ένα από τα δύο μοναδικά έργα που η γλύπτρια δούλεψε σε μάρμαρο και η χρήση του συγκεκριμένου υλικού φαίνεται να μην εγείρει ερωτήματα, σαν να επιβάλλεται από το ίδιο το βιβλικό θέμα. Το 1958 ή 1959 συνέθεσε το πρώτο πρόπλασμα σε γύψο που συνιστά το απόγειο των πειραματισμών της σε σχέση με την σχηματοποιημένη, περικόλιστα και στατική απόδοση της γυναικείας μορφής. Όταν το 1962 μεταφέρει το έργο της σε πέτρα Αιγίνης (πουρί), δεν μένει ικανοποιημένη και στρέφεται προς το μάρμαρο, καταλήγοντας στην οριστική, γνωστή μορφή που πήρε το 1976 σε φυσικό μέγεθος (180 εκατοστά), την οποία τοποθέτησε στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών, στον τάφο του συζύγου της Μανόλη Μενεγάκη (Γιαννουδάκη 2006: 200). Η ίδια η καλλιτέχνης παραδέχεται σε συνέντευξή της στην εφημερίδα *Η Φιλολογική Βραδυνή* ότι το μάρμαρο είναι υλικό πιο μεγάλο και πιο μνημειακό συγκρινόμενο με την τερακότα, η οποία χαρακτηρίζεται από απλότητα (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1954: 3) –και προφανώς αυτήν τη μνημειακότητα και το μεγαλείο επιθυμεί να αποδώσει στη *Γυναίκα του Λωτ*. Για αυτόν τον λόγο, επιστρέφει οριστικά στο μάρμαρο για την υλοποίηση αυτού του έργου, παρά τη συστηματική ενασχόλησή της με τα μέταλλα στην τελευταία και ωριμότερη φάση της δημιουργίας της. Η γλύπτρια όχι μόνο διατηρεί τον θαυμασμό της γι' αυτό το ξεχασμένο από τους περισσότερους σύγχρονους καλλιτέχνες, παραδοσιακό υλικό της ελληνικής γλυπτικής τέχνης αλλά και εξακολουθεί να το εμπιστεύεται, επειδή χαρίζει πάντοτε *το αιθέριο και το άσπιλο της ομορφιάς*, καθώς και το αίσθημα της συγκίνησης. Ταυτόχρονα, το μάρμαρο έχει την ιδιότητα να μεταμορφώνεται και σε *πλάκα εντάφια του ίδιου του εαυτού* και να εναρμονίζεται με τον *σκηνικό χώρο*, τη μνημειακή αρχιτεκτονική του νεκροταφείου στο οποίο θα ενταχθεί το μαρμάρινο γλυπτό της (Καραντώνης 1965: 308).

Ο Ανδρέας Ο Καραντώνης εΚαραντώνης, υποστηρίζει την αναγκαιότητα ενός σκηνικού ζωής προκειμένου να αναδειχθεί αισθητικά ένα έργο τέχνης. Καμιά από τις αποκαλούμενες καλές τέχνες δεν εξυπηρετεί απόλυτα τον σκοπό για τον οποίο προορίζεται, αν δεν συνεργαστεί και δεν συνδυαστεί με άλλες. Όπως ο ηθοποιός χρειάζεται μια *σκηνή θεάτρου* για να εκφραστεί, έτσι και ο πίνακας ή το γλυπτό ή ένα

διακοσμητικό αντικείμενο έχουν ανάγκη μια *σκηνή ζωής* για να ενεργήσουν αισθητικά, όπως την αρχιτεκτονική ή την αρχιτεκτονημένη φύση (τους κήπους, τα πάρκα, τα άλση), το μνημείο, την πλατεία, τον δρόμο ή το σπίτι (Καραντώνης 1965: 309). Ο Gilles Deleuze, μελετώντας την τέχνη στην εποχή του Μπαρόκ, θα παρατηρήσει ότι κάθε τέχνη έχει την τάση να προεκτείνεται και μάλιστα να πραγματώνεται στην επόμενη τέχνη, η οποία ξεπερνά την προηγούμενη. Αν η ζωγραφική, βγαίνοντας από το κάδρο της, πραγματώνεται στη γλυπτική, τότε η γλυπτική υπερακοντίζεται και πραγματώνεται στην αρχιτεκτονική, ενώ αυτή με τη σειρά της σχετίζεται με τον περιβάλλοντα χώρο της και πραγματώνεται στην πολεοδομία. Με αυτόν τον τρόπο, οι τέχνες φτάνουν σε *εκτατική ενότητα* και διαμορφώνουν ένα θέατρο συμπαντικό που εμπεριέχει όλα τα στοιχεία της φύσης, τη γη, τον αέρα, τη φωτιά και το νερό. Τα γλυπτά αποκτούν την υπόσταση αληθινών προσώπων, ενώ η πόλη μετατρέπεται σε ένα σκηνικό, όπου οι θεατές του είναι τα ίδια τα γλυπτά ή οι ζωγραφικοί πίνακες. Έτσι, ολόκληρη η τέχνη παίρνει τη διάσταση ενός δημόσιου κοινωνικού χώρου, ενός *socius* (Deleuze 2006: 257-258).

Επιστρέφοντας στην τελική επιλογή του μαρμάρου από τη γλύπτρια για το μνημειακό της έργο, αξίζει να επισημανθεί ότι το λευκό χρώμα του μαρμάρου παραπέμπει στη λευκότητα του αλατιού στο οποίο μεταμορφώνεται η βιβλική Γυναίκα –υλικό συμπαγές και ανθεκτικό, αντίστοιχο με το σκληρό υλικό του κοχυλιού, της μορφής που επέλεξε να δανειστεί η γλύπτρια από τη φύση και να τη δώσει στο έργο της. Το μαλακό, κολλώδες πλάσμα που ενοικεί στο όστρακο και χτίζει το ίδιο τον χώρο της κατοίκησής του, εκκρίνοντας ουσίες αναγκαίες για τη δόμησή του, αποτελεί συγχρόνως και τον πρωταρχικό παράγοντα της σκληρής σύστασης του κοχυλιού που του παρέχει *ένα γίνεσθαι φυσικής διάρκειας* (Bachelard 1992: 153). Η ίδια η καλλιτέχνης ομολογεί το πάθος της για τα κοχύλια με τα οποία είναι στενά συνδεδεμένη, αυτές τις λευκές, σπειροειδείς κρυπτικές μορφές που αφθονούν στις ελληνικές θάλασσες, αποτελώντας συστατικό στοιχείο της ελληνικής ταυτότητας. Η καμπυλόμορφη, σιγμοειδής κίνησή τους, όμοια με αυτή των θαλάσσιων κυμάτων, που αποδίδεται με απaráμιλλη τεχνική και χάρη και αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα των έργων της ελληνικής τέχνης, είναι για τη δημιουργό η ζωντανή γλώσσα της φύσης. Όταν μάλιστα ρώτησε τον Walter Gropius αν έβρισκε υπερβολικά πολλές τις καμπύλες στα γλυπτά της, αυτός της απάντησε ότι οι

καμπύλες αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της φύσης, ενώ η ευθεία γραμμή είναι επινόηση του ανθρώπινου νου (Jianou 1977: 9, Jianou 1984: 114).

Ανατρέχοντας στον συμβολισμό των χρωμάτων, όπως τον ανέλυσε ο Kandinsky στο βιβλίο-ορόσημο *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, το λευκό αποκτά τη συμβολική αξία ενός κόσμου από τον οποίο έχουν εξαφανιστεί όλα τα χρώματα ως υλικές ουσίες και ιδιότητες. Αυτό το *μη χρώμα*, όπως χαρακτηρίζεται συχνά, κυρίως χάρη στους ιμπρεσιονιστές που δεν διακρίνουν πουθενά στη φύση το λευκό, λειτουργεί ως μεταφορά ενός κόσμου απρόσιτου, που στέκει τόσο ψηλά ώστε είναι αδύνατον να ακουστεί κάποιος ήχος από εκεί. Απλώνεται μόνο σε αυτόν μια μεγάλη σιωπή, μεταμορφωμένη σε ύλη που δημιουργεί την αίσθηση ενός ακατάλυτου, ανυπέρβλητου τείχους που εκτείνεται στο άπειρο. Γι' αυτόν τον λόγο το λευκό χρώμα που κινείται προς και από τον θεατή, όχι με ενεργητική, δυναμική μορφή, αλλά με τρόπο στατικό και παγωμένο, με την κίνηση της αένας, αλλά ελπιδοφόρας αντίστασης, επενεργεί στον ανθρώπινο ψυχισμό σαν απέραντη, απόλυτη σιωπή. Επιδρά σαν ένας μη ήχος που ηχεί εσωτερικά και αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό σε εκείνες τις μουσικές παύσεις που διακόπτουν προσωρινά μόνο την εξέλιξη ενός μουσικού μέρους ή ενός συνόλου και δεν σημαίνουν το οριστικό κλείσιμο μιας ανάπτυξης. Πρόκειται για μια σιωπή που μόνο θάνατος δεν είναι· δεν είναι νεκρική σιγή, αλλά ένα νεαρό γενεσιουργό τίποτε, όλο δυνατότητες και προοπτικές στο μέλλον ή, ακριβέστερα, ένα τίποτε που προϋπάρχει της γέννησης, της πρώτης αρχής. Πιθανόν αυτός ο σιωπηλός ήχος να κυριαρχούσε στη γη στη διάρκεια των λευκών εποχών της περιόδου των πάγων (Kandinsky 1981: 101-102, 108, 110).

Το λευκό μάρμαρο αποδεικνύεται εν τέλει το πιο ενδεδειγμένο υλικό για τη γλύπτρια, προκειμένου να συνθέσει ένα έργο που χαρακτηρίστηκε ως *ιδανικό παράδειγμα παιχνιδιού ανάμεσα στο φως και στη σκιά* (Hoffman 1962: 2). Ο λυρικός λόγος της δημιουργού περιγράφει τη γοητεία που ασκεί το καθαρό φως του ελληνικού ουρανού που αφυπνίζει όλες τις μορφές τις οποίες φωτίζει και προσφέρει στην Ελλάδα τον αναμφισβήτητο τίτλο της χώρας της γλυπτικής τέχνης. Πέρα όμως από το φως του ήλιου και το φως του φεγγαριού χαρίζει με γενναιοδωρία νύχτες ασημένιες, καθαρές, διαυγείς. Το φεγγάρι μοιάζει να συμμετέχει ενεργά, να ρυθμίζει όσο σε καμιά άλλη χώρα τη ζωή των ανθρώπων της, το πρόγραμμα, τις εξόδους, τα ταξίδια τους. Κάτω από τη μαγεία του, επιθυμούν να απομακρυνθούν από τα σπίτια τους, να γευματίσουν σε κήπους, να

περπατήσουν δίπλα στη θάλασσα, να περιπλανηθούν και να αφεθούν στις διάφανες σκιές του, στην υγρή, λεπτή, μαργαριταρένια, σχεδόν άυλη, μυστηριώδη λάμψη του. Τα μάρμαρα των γλυπτών κάτω από το ελληνικό φως του φεγγαριού εμφανίζονται πιο ρευστά, πιο απροσδιόριστα, πιο αόριστα, αποκαλύπτοντας στον θεατή απροσδόκητους θησαυρούς. Η γλύπτρια, όταν κοιτάζει το δημιούργημά της κάτω από το μεταμορφωτικό φως του, αισθάνεται ότι απλώνεται στοργικά πάνω του, σαν χάδι, ότι η σπείρα της *Γυναίκας του Λωτ* ξεδιπλώνεται πιο αργά, νωχελικά, το μάρμαρο αντηχεί σε τόνους ακόμη πιο σκοτεινούς, μυστικούς και η φόρμα του μοιάζει να έρχεται από μια άλλη ζωή (Jianou 1977: 7).

Αυτό το παιχνίδιασμα ανάμεσα στο ελληνικό φως και στη σκιά αναδεικνύεται ακόμη περισσότερο από το σμιλεμένο σώμα που πτυχώνεται με ιδιαίτερο αισθητικό τρόπο. Στη *Γυναίκα του Λωτ* φανερώνεται μια διαφορετική αντίληψη της πτύχωσης σε σχέση με αυτήν που χαρακτήριζε τα αγάλματα στην αρχαιότητα. Στην Ευθυμιάδη-Μενεγάκη η πτύχωση αντικαθιστά τη μάζα και τον όγκο και γίνεται το ίδιο το γλυπτό, δημιουργώντας μια απλοποιημένη, σχηματική μορφή. Αντιθέτως, στην αρχαία γλυπτική παράδοση η πτύχωση αποτελούσε μόνο ένα στοιχείο διακόσμησης που συνέβαλε με την επανάληψη και τη ρυθμικότητα των πτυχών στην εκφραστική δύναμη και στην αρμονία του συνόλου (Jianou 1984: 115). Ο Deleuze θα ερευνήσει την πτύχωση στο μπαρόκ, επεκτείνοντάς το πέρα από το ιστορικό του πλαίσιο, επειδή υποστηρίζει ότι αυτή η εποχή, παρόλο που δεν επινόησε την πτύχωση, εντούτοις έχει ως κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα την επ' άπειρον πτύχωση, ένα από τα ζητούμενα της γλύπτριας και της σύγχρονης τέχνης γενικότερα. Υποστηρίζει ότι η άπειρη πτύχωση δεν αφορά μόνο στην ύλη που μεταμορφώνεται σε ύλη έκφρασης σύμφωνα με ποικίλες ταχύτητες, κλίμακες και διανύσματα, αλλά προσδιορίζει και τη μορφή, την κάνει να γεννηθεί, την καθιστά *γενετικό στοιχείο ή άπειρη γραμμή καμπής* που διαφοροποιείται αδιάκοπα, ενεργοποιείται στην ψυχή, αλλά πραγματοποιείται στην ύλη. Αυτή η μορφή που αποκαλύπτει τις πτυχώσεις της γίνεται δύναμη. Στο μπαρόκ το ζεύγος ύλη-μορφή αντικαθίσταται από το ζεύγος υλικό-δύναμη, αφού οι πρωταρχικές δυνάμεις είναι αυτές της ψυχής. Εκείνη την εποχή, οι πτυχώσεις του ρούχου αποκτούν εύρος και αυτονομία που, κατά κύριο λόγο, δεν οφείλονται σε μέριμνα διακόσμησης, όπως ακριβώς και στο έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Με αυτόν τον τρόπο, εκφράζεται η ένταση μιας μορφής πνευματικής που επενεργεί στο σώμα και η οποία είτε το ανατρέπει είτε το ορθώνει

και το εξυψώνει –πάντοτε όμως σχηματοποιεί το εσωτερικό του. Τόσο στη σύγχρονη εποχή όσο και σε αυτή του μπαρόκ, οι σταθερές που κυριαρχούν εκδηλώνονται με τις δυνάμεις *πτυχώνω- εκπτυχώνω, ενελίσσω-εξελίσσω*. Το πτυχωμένο σώμα παραπέμπει αφενός σε σύνθεση δυνάμεων που σηματοδοτούν περισσότερο κάποιες κατευθύνσεις ανάπτυξης και αφετέρου μια ανώτερη ενότητα (Deleuze 2006: 15, 80, 82, 255, 258-260).

Ο Καραντώνης γράφει ότι η *Γυναίκα του Λωτ μας αναπαύει ευφρόσυνα* μονάχα με τρεις πλαστικές *κινήσεις-πτυχώσεις* κλασικού ρυθμού, αλλά εξαιρετα απλοποιημένου, ενώ υποστηρίζει ότι ο γύψος που επιλέγει η γλύπτρια για μια από τις παραλλαγές του έργου, επειδή συνιστά την αθάνατη *υλική ψυχή* της γλυπτικής, συντελεί σε αυτό το κλασικό, λιτό αισθητικό αποτέλεσμα (Καραντώνης 1965: 311). Με αυτήν τη σύνθεση, συμπληρώνει ο ιστορικός τέχνης Γιανου και συγγραφέας της μονογραφίας για τη γλύπτρια, η *υποκατάσταση του ανθρώπινου σώματος από την πύχωση φτάνει στην υψηλότερή της έκφραση*, την οποία βλέπει σαν *μια μεγάλη σπείρα που υψώνεται αργά με κατεύθυνση τον ουρανό, με έναν ρυθμό ευγενικό και αρμονικό, αλλά που η πορεία της σταματά βίαια κατά την κάθοδό της. Αυτή είναι η πορεία της ζωής που διακόπτεται από τον θάνατο*. Ωστόσο, όταν αυτό το κομμάτι του μαρμάρου λουστεί από το φως του φεγγαριού, γίνεται συνώνυμο της γαλήνης και της ομορφιάς, γίνεται το ίδιο η αποκάλυψη μιας άλλης ζωής και φανερώνει τις λεπτές αποχρώσεις, τα μυστικά του, το βαθύτερό του νόημα. Είναι το σύμβολο *της άρνησης της λήθης*, η συμπύκνωση, η έκφραση του ανθρώπινου συναισθηματικού φορτίου μέσα από μια σύγχρονη εικαστική γλώσσα. Είναι ο μύθος που έγινε πραγματικότητα, που έγινε η πανανθρώπινη μνήμη, ιδιαίτερα μετά τις γενοκτονίες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Γιανου 1984: 116). Στην ίδια γραμμή σκέψης κινείται και ο κριτικός τέχνης Lionel Scanteye, όταν γράφει σχετικά με τη *Γυναίκα του Λωτ* ότι η δημιουργός βρίσκει το κουράγιο να αναμετρηθεί με ένα θέμα δύσκολο, που φέρνει στον νου επώδυνες μνήμες της ανθρώπινης ιστορίας, συγκλονιστικές εικόνες μιας φρικτής πραγματικότητας· της απάνθρωπης μεταχείρισης εκατομμυρίων ανθρώπων που αναγκάστηκαν, μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, να εγκαταλείψουν τον τόπο, τα σπίτια, τις περιουσίες τους και όλα όσα μπορούσαν να τους θυμίζουν τη ζωή τους στο παρελθόν. Το γλυπτό εκφράζει από τη μια μεριά, το ανθρώπινο δράμα της εγκατάλειψης της γενέθλιας γης, της προσφυγιάς και από την άλλη, την άρνηση να λησμονηθεί η γυναίκα που δέχτηκε την οργή του Θεού –ή αλλιώς ο άνθρωπος που επιλέχθηκε από τον Δημιουργό

του να υπομείνει τη σκληρή τιμωρία. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που έζησε το δράμα του βίαιου ξεριζωμού από την πατρίδα της το 1922 σε ηλικία ένδεκα χρόνων, όταν η οικογένειά της υποχρεώθηκε μετά την Μικρασιατική Καταστροφή να εγκαταλείψει την Κωνσταντινούπολη και να ακολουθήσει τον δρόμο της προσφυγιάς (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/), αναδεικνύει με το έργο της το αίσθημα του τραγικού, αλλά και την αρμονία, όπως αποδίδεται στα γλυπτά της αρχαίας Ελλάδας μέσα, όμως, από μια φόρμα νέα, αυθεντικά μοντέρνα. Με αυτήν τη σύνθεση ανακαλύπτει ξανά την ευγενική γλώσσα με την οποία «μιλά» το ελληνικό μάρμαρο και επιτρέπει στην ίδια να εκφράσει τα βαθιά συναισθήματά της, καθώς και την αφοσίωσή της στη μνήμη (Jianou 1977: 62).

Είναι γεγονός ότι κάθε έργο τέχνης, όπως και η δική της *Γυναίκα του Λωτ*, αποτελεί ένα «μνημείο», αλλά δεν αρκείται στην αναβίωση μιας μνήμης που φέρνει στον νου παλαιότερες αντιλήψεις ούτε σε μια ακούσια μνήμη που προσθέτει την ανάμνηση ως παράγοντα συντήρησης του παρόντος. Το μνημείο, σύμφωνα με τον σκοπό της τέχνης και με τα μέσα που προσφέρει το υλικό που χρησιμοποιεί, δεν μνημονεύει το παρελθόν, αλλά μια *δέσμη παρόντων αισθημάτων*, ένα καθαρό *ον από αισθήματα*, όπως υποστηρίζουν ο Deleuze και ο Félix Guattari στο ανατρεπτικό βιβλίο τους *Τι είναι φιλοσοφία*; Το έργο του μνημείου, συμπληρώνουν, δεν είναι η μνήμη, αλλά η δημιουργία προσωπικών δυνάμεων, η μυθοποιία, ικανότητα πολύ διαφορετική από τη φαντασία κατά τον Bergson. Το μάρμαρο προβάλλει ακαταμάχητο στο δημιουργήμα της γλύπτριας και εισβάλλει στη σύνθεση των αισθημάτων που αναδύονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αποτελεί αναπόσπαστο μέρος τους. Ωστόσο, εξ ορισμού τουλάχιστον, δεν θα ήταν δυνατόν να εξομοιωθεί το αίσθημα με το υλικό, το οποίο συνιστά μόνο έναν πραγματολογικό όρο στη διαδικασία της τέχνης. Όσο κρατά και διαρκεί το υλικό, ακόμη και για λίγες στιγμές, τόσο δίνει τη δυνατότητα στο αίσθημα να υπάρχει και να συντηρείται καθ' εαυτό, απολαμβάνοντας μια αιωνιότητα η οποία συνυπάρχει με αυτήν τη σύντομη διάρκεια. Μόνο όταν το υλικό περάσει ολοκληρωτικά στο αίσθημα, θα πραγματωθεί το αίσθημα στο υλικό και τότε μόνο όλη η ύλη θα γίνει εκφραστική. Στην τέχνη κάθε αίσθημα είναι πάντα ένα ερώτημα, ακόμη και αν απαντά σε αυτό μονάχα η σιωπή. Για τους δύο Γάλλους φιλοσόφους ο μοναδικός ορισμός της τέχνης συνίσταται στη σύνθεση –και μάλιστα στην αισθητική σύνθεση που επεξεργάζεται το συναίσθημα, μεταβάλλεται αδιάκοπα στη

διάρκεια της ιστορίας και δεν συγχέεται με την τεχνική, η οποία σχετίζεται με την κατεργασία του υλικού που προκαλεί πολλές φορές την επέμβαση της μαθηματικής ή της φυσικής επιστήμης, της ανατομίας ή της χημείας.

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, χωρίς αμφιβολία, ανήκει στους σύγχρονους δημιουργούς που γεννάνε τα έργα τους μέσα από την κίνηση. Ακόμη και τα πιο αφαιρετικά γλυπτά της συνομιλούν με τον όγκο και τον ρυθμό και συγκινούν με την παρθενικότητά τους. Ανάμεσα σε αυτά η *Γυναίκα του Λωτ* εντυπωσιάζει με την αρχαϊκή αυστηρότητα του βιομορφικού της σχήματος που δεν της στερεί την αυτονομία ενός αφαιρετικού έργου τέχνης, τον δυναμικό ρυθμό της, το μεστό, ατόφιο πλαστικό νόημα της φόρμας και τη θαυμαστή κλασική της λιτότητα (Δράκος 1965: 96). Το έργο της ανταποκρίνεται στις βασικές αρχές του μανιφέστου, το οποίο αποτελούσε σε ορισμένα σημεία μετάφραση του *Ρεαλιστικού Μανιφέστου* που δημοσιεύτηκε στη Μόσχα το 1920, και επεδίωκε την αντικατάσταση της παραστατικής τέχνης με την καθιέρωση της αφαιρετικής που γίνεται δημιουργική και θα αποτελέσει την πνευματική πηγή της αρχιτεκτονικής του μέλλοντος. Το κυκλοφόρησαν οι κουνστρουκτιβιστές αδελφοί Naum Gabo και Antoine Pevsner όταν προσχώρησαν στην παρισινή ομάδα «Αφαίρεση - Δημιουργία, ανεικονική τέχνη», με το οποίο επιβεβαίωναν τον χώρο και τον χρόνο ως τις ιδρυτικές αρχές της τέχνης, απέρριπταν την δυνατότητα του όγκου να εκφράσει τον χώρο και την πλαστικότητα της φυσικής μάζας, διακηρύσσοντας ότι το ουσιώδες γνώρισμα τέχνης είναι ένας *δυναμικός ρυθμός*. Αξίζει να σημειωθεί ότι το μανιφέστο του 1920 είχε υποστηρίξει ήδη ότι οι βασικές μορφές με τις οποίες γίνεται αντιληπτός ο *πραγματικός χρόνος* είναι οι κινητικοί ρυθμοί, τους οποίους οι Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ενσωματώνει στο γλυπτό της, με το οποίο δημιουργεί μια ρυθμική οργάνωση του χώρου, *μια ζωτική εικόνα του χώρου και του χρόνου* (Ρηντ 1979: 115, 117). Πιο συγκεκριμένα, με τη *Γυναίκα του Λωτ* εκφράζει την πρόθεσή της να αποδώσει τον ρυθμό της σπείρας με την εξελισσόμενη κίνηση του πτυχωμένου της ενδύματος (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 1-2). Η αφαιρετική ικανότητα της δημιουργού εναρμονισμένη με την πραγματικότητα, όπως διαπιστώνει ο κριτικός τέχνης Δόξας, εμπνυχώνει το υλικό της, με αποτέλεσμα να προσδίδει στο έργο της θαυμαστή λιτότητα και εφευρετικότητα, εκφραστικότητα και την ποθούμενη κινητικότητα που ανταποκρίνεται στη γλυπτική πρωτοπορία της εποχής της, η οποία εμφορείται από πνεύμα κινητικής και δυναμικής παρόρμησης (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 23).

Ο σκηνοθέτης Μένης Θεοδωρίδης σε κείμενό του (08/12/1978) σχετικά με την κινηματογραφική παρουσίαση των γλυπτών της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία, όπως προαναφέρθηκε, δεν υλοποιήθηκε ποτέ, στέκεται με θαυμασμό και βαθιά συγκίνηση απέναντι στα έργα που γέννησε η δημιουργός και εντυπωσιάζεται από τον εσωτερικό ρυθμό που τα χαρακτηρίζει. Η αξία τους δεν έγκειται μόνο στην αδιαμφισβήτητη ομορφιά την οποία ακτινοβολούν αλλά και στις βασικές αισθητικές δομές για τις οποίες διακρίνονται. Η περιδίνηση, η σπείρα, η αίσθηση της πτήσης, της απογείωσης, η κίνηση γενικότερα, συνιστούν αναπόσπαστα στοιχεία της καλλιτεχνικής της έκφρασης. Τα δυναμικά σχήματα των γλυπτών της, όλα δανεισμένα από τη φύση, προκαλούν την απορία στον θεατή –πώς είναι δυνατόν να αποτυπωθούν σε μια τέχνη που κατά κανόνα θεωρείται ακίνητη και στατική (Σχετικά με μια κινηματογραφική παρουσίαση των γλυπτών της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2). Η λέξη «άγαλμα» θα μπορούσε να αποδοθεί ως χαρακτηρισμός των έργων της μόνο με την αρχαιοελληνική σημασία της, όταν δηλαδή ο όρος αναφέρεται σε πολύτιμα αντικείμενα που η κατοχή τους γεννά την αγαλλίαση, τη χαρά (Μπαμπινιώτης 2008: 45) και όχι όταν συνδέεται με κάτι το άκαμπτο, το παγιωμένο ή, ίσως, το νεκρό. Τα γλυπτά της αποτελούν έκφραση της ίδιας της ζωής, όπως εξελίσσεται δυναμικά προς το μέλλον. Κλείνουν μέσα τους την ορμητικότητα της ζωής και της κίνησης, οι οποίες είναι έτοιμες να ξεπηδήσουν μόλις ο θεατής-δέκτης, ενεργοποιώντας τη φαντασία και την ευαισθησία του, «λύνει τα μάγια» της σύμβασης. Χωρίς να το θεωρεί φραστική υπερβολή, ο Θεοδωρίδης ισχυρίζεται ότι μέσα σε μερικές από τις φόρμες της δημιουργού περικλείεται ολόκληρο το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του ανθρώπινου πολιτισμού.

Η «εμπειρία» των έργων της αποτελεί βουτιά στο *συλλογικό ασυνείδητο*, όπως θα υποστήριζε ο Ελβετός ψυχίατρος και ψυχαναλυτής Jung και ισοδυναμεί με περπάτημα σε ένα μουσείο πολιτισμού, επικοινωνώντας με τα αρχετυπικά σύμβολα που επαναλαμβάνονται ή εξελίσσονται αδιάκοπα, χωρίς ωστόσο να χάνουν ποτέ το αποτύπωμα της ρίζας τους. Ορισμένες από τις γλυπτικές μορφές της –και σε αυτές ανήκει αναμφισβήτητα η *Γυναίκα του Αωτ*– συμπυκνώνουν σχήματα και όγκους που εντοπίζονται αμέτρητες φορές στην ιστορία του πολιτισμού της ανθρωπότητας, όπως στην αρχιτεκτονική, στην κεραμική αντικειμένων καθημερινής χρήσης, στη διακόσμηση ή

ακόμη και στο ρούχο που φόρεσε ο άνθρωπος από τη στιγμή που περπάτησε σε όλα τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη της γης. Μία φιγούρα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δεν είναι ένα, αλλά πολλά τοτέμ μαζί –διαφορετικών πολιτισμών, που όμως συμπυκνώθηκαν στην πρωταρχική φόρμα που τα γέννησε. Ταυτόχρονα, είναι και οι ιερείς που χρησιμοποίησαν αυτό το ιερό αντικείμενο, καθώς και οι πιστοί που το λάτρεψαν ή το φοβήθηκαν. Η ίδια φόρμα είναι, επίσης, το σκίρτημα του ανθρώπου που αγωνίζεται να ελευθερωθεί, να ξεδιπλώσει τη σπειροειδή μορφή του, να απομακρυνθεί από την εμβρυακή του κατάσταση, να τεντωθεί, να ορθωθεί, να τολμήσει να χορέψει, να στροβιλιστεί, ακόμη και να πετάξει. Κατά συνέπεια, δεν είναι τυχαίο που τα καλλιτεχνήματα της δημιουργού που κλείνουν μέσα τους το *προζύμι* της παγκόσμιας ιστορίας της τέχνης, γεννούν στην ίδια αλλά και σε έναν δημιουργικό θεατή-στοχαστή τόσους διαφορετικούς συνειρμούς.

Τις δικές της φανταστικές εικόνες επιδίωξε να μοιραστεί η καλλιτέχνη με τους θεατές των έργων της, να τους κάνει κοινωνούς των προσωπικών της οραμάτων, με όχημα την ταινία που σχεδίαζε να πραγματοποιήσει μέσα από μια ονειρική, ποιητική προβολή και ανάδειξη της δημιουργίας της. Σε μια περιληπτική απόδοση του σεναρίου, τοποθετεί σε θέση πρωταγωνιστή στο τρίτο μέρος της ταινίας της τη *Γυναίκα του Λωτ*. Στη διάρκεια του μέρους με τον τίτλο *Φαντασία Νο3 «Γυναίκα του Λωτ»*, ο χρόνος προσδιορίζεται στο μέλλον, σε μια πολύ μακρινή εποχή, όπου ραδιενεργό νέφος απλώνεται παντού, εξαλείφοντας κάθε μορφή ζωής. Έχουν μόλις απογειωθεί οι τελευταίοι κάτοικοι με σκοπό να καταφύγουν σε ακμαίες διαπλανητικές αποικίες, αλλά μόνο μια κοπέλα μένει πίσω με τη θέλησή της, αρνούμενη να ενταχθεί στη νέα κατάσταση που διαμορφώνεται. Σύντομα, όμως, την καλύπτει ο θάνατος, αφήνοντας πίσω μονάχα μια φιγούρα πετρωμένη. Σε αυτή τη ζοφερή στιγμή συντελείται μια πράξη απροσδόκητη. Η μορφή που πέτρωσε εκπέμπει μια αόρατη ενέργεια, παράγει μια δεύτερη μορφή *κατ' εικόνα» της πρώτης και «κάθ' ομοίωσιν*, συνθέτοντας έτσι μια ατμόσφαιρα αισιοδοξίας, μέσω της διαίωσισης της ζωής. Η γυναίκα κατορθώνει μέσα από την ακινησία της να νικήσει τους νομοτελειακούς περιορισμούς της φύσης, τον ίδιο τον θάνατο, και να μεταμορφωθεί σε πυκνωτή αυτοδύναμης ζωτικής ενέργειας και δημιουργίας.

Στη διάρκεια αυτής της αυτοτελούς ιστορίας, η *Γυναίκα του Λωτ* συνομιλεί με συγκεκριμένα έργα που έχει επιλέξει η ίδια η γλύπτρια και ανήκουν στην τελευταία και πιο αφαιρετική περίοδο της καλλιτεχνικής διαδρομής της, δημιουργήθηκαν, δηλαδή, από

το 1955 έως το 1971: *Τσοπάνοι, Σίβυλλα, Πουλί, Μπαλαρίνα, Νύμφη, Μετέωρο, Γεωμετρικές Μελέτες, Νεράιδα, Γραφή στο Διάστημα, Φασιανός, Πληγωμένο Πουλί, Τοτέμ του Βυθού, Μελέτη στο Χώρο, Αναπτέρωμα, Νίκη II, Λαβύρινθος*. Το θρησκευτικό μυθικό σύμβολο του γυναικείου γλυπτού που πρωταγωνιστεί στην κινηματογραφική ιστορία, διαλέγεται με τα αρχαιοελληνικά μυθικά σύμβολα που εκφράζονται από το σύγχρονο βλέμμα της δημιουργού στις αλληγορικές φιγούρες της, μέσα σε μελλοντολογικό όραμα, σε έναν σκηνικό χώρο τοποθετημένο στη διαστημική εποχή της ανθρωπότητας. Μέσα από αυτήν τη σύλληψη, η *Γυναίκα του Λωτ* μεταμορφώνεται σε μια *μελλούμενη περιπέτεια του διαστήματος που στέκει έτοιμη να υψωθεί μόλις φτάσει ο καιρός της* (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2).

Με τη *Γυναίκα του Λωτ*, η γλύπτρια επιδιώκει και κατορθώνει να δημιουργήσει περισσότερο ένα γίνεσθαι στον χρόνο και στον χώρο παρά μια ηρεμία, γεγονός που την καθιστά αυθεντική δημιουργό, η οποία πραγματώνει το έργο τέχνης, όπως το συλλαμβάνει ο Heidegger, ο Γερμανός φιλόσοφος και μελετητής της τέχνης. Στην πραγματικότητα, κατά τη θεώρηση του φιλοσόφου, η ηρεμία, όχι μόνο δεν αποκλείει την κίνηση, αλλά αντίθετα την περιλαμβάνει, διότι μόνο αυτό που κινείται μπορεί και να ηρεμεί. Το έργο τέχνης περικλείει την κίνηση μέσα στην ηρεμία του. Η ακινησία του γυναικείου αγάλματος της δημιουργού, όπως και κάθε αγάλματος, είναι εσωτερική ηρεμία που επιτρέπει στο έργο να ησυχάσει στον εαυτό του και να φανερωθεί, να προαχθεί στο παρόν. Σε αυτήν την ηρεμία εν εαυτώ οφείλει να αφεθεί το έργο τέχνης από τον δημιουργό του, ο οποίος, αν ανήκει στους μεγάλους δημιουργούς, έχει χρέος να διαγράψει σχεδόν μια πορεία αυτοεκμηδένισης μέσα στην δημιουργική διεργασία, προκειμένου να αναδυθεί το καλλιτέχνημά του. Έτσι το έργο, μέσα στην αυτάρκη παρουσία του, παρόλο που συνιστά ανθρώπινο δημιούργημα, μοιάζει σαν να προέκυψε αβίαστα και να αποκτά αυτοφυή χαρακτήρα. Δεν είναι η επιτηδειότητα του καλλιτέχνη που εκπλήσσει και εντυπωσιάζει ούτε το μεμονωμένο γεγονός μιας πράξης καλλιτεχνικής που περιορίζεται σε έναν συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, σε καθορισμένες κοινωνικές συνθήκες, αλλά αυτό που προάγεται, που ανοίγεται στο μέλλον μέσω του καλλιτεχνήματος.

Έτσι όπως στέκεται μοναχικό μέσα στον εαυτό του και σταθεροποιημένο μέσα στη μορφή του, το έργο είναι ικανό να εξαγάγει τον θεατή του από το συνηθισμένο, από το

καθησυχαστικό και, προκαλώντας την έκπληξη, να τον εισάγει στο ανησυχαστικό, στην ανοιχτότητα των όντων. Με αυτήν την έννοια ο φιλόσοφος θεωρεί ότι η *ακίνησια*, όταν γίνεται αντιληπτή ως ηρεμία, συνιστά τη σταθερότητα της φανέρωσης. *Σταθερό* δεν σημαίνει το *ακίνητο* και το σίγουρο, αλλά το *περιγεγραμμένο*, αυτό που αφήνεται στα όρια (πέρατά) του και επιτρέπει την ελευθερία της φανέρωσης, της αποκάλυψης, την ελευθερία που οδηγεί στη μη κρυπτότητα, δηλαδή στην *α-λήθεια* με την αρχαιοελληνική σημασία της λέξης. Το όριο που σταθεροποιεί το έργο, καθιστά δυνατή την ηρεμία του –μόνο, όμως, μέσα στην πληρότητα της κίνησής του. Μόνο μέσα από αυτήν τη διαμάχη κίνησης - στάσης και ανοίγματος - εγκλεισμού παίρνει μορφή η καλλιτεχνική σύνθεση (Χαϊντεγκερ 1986: 47, 59, 81, 109-110, 116). Συνεπώς, το χαϊντεγκεριανό έργο τέχνης, η ενιαία ολότητα ύλης και μορφής, ορίζεται ως ενέργεια, η οποία δεν αποτελεί μόνο δραστική κινητοποίηση αλλά είναι και πραγματωμένη δυνατότητα, αφού, κατά τον Αριστοτέλη, στον οποίο ο φιλόσοφος θεμελιώνει τη θεωρία του για την τέχνη, ταυτίζεται με την εντελέχεια. Άρα πρόκειται για μια αρμονική συνύπαρξη κίνησης και ηρεμίας. Ο Heidegger ενδιαφέρεται για το περίγραμμα και πιο συγκεκριμένα για τον περιγεγραμμένο χαρακτήρα που παρουσιάζει η αλήθεια. Διότι, χάρη στο έργο τέχνης, η αλήθεια *διαμορφώνεται*, αποκτά μια σταθερή μορφή, η οποία αποτελεί το δεύτερο από τα τέσσερα αριστοτελικά αίτια (το είδος) που συντελούν στη δημιουργία ενός πράγματος, μεταξύ των οποίων και ενός έργου τέχνης (Τζαβάρας 1986: 139-140). Η τέχνη, επίσης, για τον φιλόσοφο πρωτοφανερώνει, δηλαδή φανερώνει αυθεντικά το είναι των υλικών, γήινων όντων που συνιστούν και περιβάλλουν ένα καλλιτέχνημα, αντίληψη που θεμελιώνεται και πάλι στην αριστοτελική ύλη, στο υλικό κατασκευής, που θεωρείται μία από τις πρωταρχικές αιτίες δημιουργίας ενός καλλιτεχνικού έργου (*causa materialis*) (Τζαβάρας 1986: 13, 17). Το έργο τέχνης δεν αφήνει την ύλη να χαθεί, να καταναλωθεί, αλλά της επιτρέπει να προκύψει *μέσα στην ανοιχτότητα του κόσμου του έργου τέχνης*, στην ανύψωσή του. Ο κόσμος του έργου που ανορθώνεται δεν είναι απλώς ένας χώρος που περιβάλλει τα όντα, αλλά είναι η ευρυχωρία που τους προσφέρει το καλλιτέχνημα με την οποία τα όντα αποκτούν τις διαστάσεις, τον χώρο, τον χρόνο και το νόημά τους. Το καλλιτεχνικό έργο *κατέχει* μεν αυτήν την ανοιχτότητα, την ευρυχωρία, αλλά μόνο όταν *κατατίθεται* στις γήινες πρώτες ύλες, όταν αφήνεται σε αυτές με εμπιστοσύνη μέσα στο βάρος της πέτρας, στην ακαμψία του ξύλου, στη σκληρότητα του μετάλλου ή στη λάμψη του χρώματος. Μόνο ριζώνοντας στη

μυστηριώδη, σκοτεινή γη, το καλλιτέχνημα ανοίγεται στην αλήθεια των όντων (Χάιντεγγερ 1986: 76-77, 105, 116).

Η γνησιότητα του πλαστικού ενστίκτου και της μορφοπλαστικής ικανότητας της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία φαίνεται στη μακρά καλλιτεχνική της διαδρομή να ακολουθεί με συνέπεια και αμείωτο ενθουσιασμό τις φιλοσοφικές αρχές του Heidegger στη σύνθεση των έργων της, γίνεται ορατή από το διεισδυτικό βλέμμα του Παναγιωτόπουλου που παρατηρεί εύστοχα ότι η αφαίρεση δεν καταστρέφει την μορφή, δεν την απογυμνώνει από τα θεμελιακά της στοιχεία ούτε από το πνευματικό και ψυχικό της περιεχόμενο (Παναγιωτόπουλος 1974: 94). Ο Γιάνου περιγράφει τη μαρμάρινη θηλυκή φιγούρα σαν μια σπείρα που ξεδιπλώνεται αργά από την κορυφή μέχρι το τελείωμα του υφάσματος, όπως ένα μουσικό κομμάτι που παίζεται επίσης σε έναν αργό, σοβαρό μελωδικό ρυθμό. Είναι γλυπτό σιωπηλό, κλεισμένο σε κατάσταση βαθιάς περισυλλογής, σαν να περιφρουρεί την αξιοπρέπεια και τη θλίψη της γυναίκας που μοιάζει να στέκει ορθή, περήφανη, αλλά απολύτως μόνη στον κόσμο. Αυτή η εικόνα του πόνου και της μοναξιάς που δεν επιτρέπει κανένα άνοιγμα προς τα έξω, αυτό το σφιχτό περίβλημα που γίνεται γλυπτική, παρά το συμπαγές υλικό της κατασκευής του και την κυριαρχία του στον χώρο, δημιουργεί μια ισόρροπη ανάπτυξη της μάζας του και μεταμορφώνεται σε αρμονία, σε έναν ευγενικό ρυθμό που δεν ξεπερνά το ανθρώπινο μέτρο. Το μαρμάρινο γλυπτό με τις ανθρώπινες διαστάσεις χαρακτηρίζεται ως *ύμνος στον πόνο και στη μοναξιά* (Γιάνου 1977: 21-23). Γίνεται η μεταφορά της σιωπηλής λύπης που ντύθηκε στα λευκά και θυμίζει τους στίχους του Κώστα Γ. Παπαγεωργίου από το ποίημα *Βροχής Ομοίωμα: Επειδή δεν γίνεται στάθ-/μη της λύπης να διακρίνεις στο σώμα ενός ανθρώπου σε ξεγελάει καμιά φορά το εφήμερο λευκό του χιονιού/ πριν το άσπρο γίνει καθεστώς* (Παπαγεωργίου 2016: 21). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, στην προσπάθειά της να επεξεργαστεί τα αντικρουόμενα συναισθήματα και νοήματα αυτής της αμφίσημης αλλά μοναδικής ανθρώπινης εμπειρίας, της μοναξιάς, μεταμορφώνει την οδυνηρή πραγματικότητα σε γλυπτικό μύθο, σε μια ασάλευτη, ολόλευκη γυναικεία βιβλική φιγούρα για να αποδώσει την καθαρή φόρμα χωρίς καμιά θρησκευτική φόρτιση και δραματική έξαρση. Δανείζεται από τη φύση το σχήμα μιας οργανικής μορφής, τη φόρμα ενός μικροσκοπικού κοχυλιού που αφθονεί στις θάλασσες για να πλάσει μια δημιουργία που περιελίσσεται και ανελίσσεται ατέρμονα,

αποτυπώνοντας το προσωπικό καλλιτεχνικό της βλέμμα για την έκφραση της γυναικείας αρμονίας και χάρης (Γιαννουδάκη 2006: 200).

Το κοχύλι, αυτή η *αλήθεια ζωικής γεωμετρίας γερά στερεοποιημένης*, συνιστά την πιο γνήσια απόδειξη της δύναμης που διαθέτει η ζωή να κατασκευάζει γεωμετρικές μορφές τόσο πρωτότυπες και πολυάριθμες, ώστε η φαντασία να υποκύπτει στη δημιουργικότητα της φύσης. Αυτή η λεπτή εικόνα ζωής αποδίδεται με μια περιστροφή, με μια *πρωταρχική δίνη*, είναι μια *ζωική ορμή που συστρέφεται* και εκφράζει το μυστήριο της αργής και αδιάλειπτης διάπλασης. Σε αυτήν την αναδίπλωση, η κατοίκηση προσφέρει την ασφάλεια μιας κλεισμένης αλλά προστατευμένης, απόρθητης ζωής στο πλάσμα που κλείνεται στο όστρακό του, όπως σε φέρετρο. Ήδη από την αρχαιότητα, το κοχύλι, κέλυφος και οργανισμός μαζί, αποτέλεσε το έμβλημα του ολοκληρωμένου ανθρώπου, του σώματος που περιβάλλει σε ένα εξωτερικό περίβλημα τη ζωογόνα ψυχή του όντος, το σύμβολο της σιωπηλής, αλλά ακατανίκητης ελπίδας και της αναμονής μέχρι την αφύπνιση, την ανάσταση, την αναγέννηση του (Bachelard 1992: 132-133, 139, 142-144). Κατοικία και κάτοικος συνιστούν αδιάσπαστη ενότητα, μια ολότητα σε ένα σχήμα κινητικό και ανοιχτό, όπως είναι η σπείρα, που διαπλάθεται και λειτουργεί σύμφωνα με ένα αντιθετικό ζεύγος ιδιοτήτων. Ενώ η λεία κοίλη πλευρά του υποδέχεται με τρυφερότητα το πλάσμα που φιλοξενεί, η κυρτή πλευρά του φαίνεται σαν να αντιστέκεται στον εισβολέα, να τον απωθεί. Σε αυτό το διαρκώς αυτοανατρεπόμενο σπειροειδές σχήμα του κοχυλιού η κίνηση προς το κέντρο αντιστέκεται στην κίνηση προς το εξωτερικό του περίβλημα, με αποτέλεσμα η αίσθηση προστασίας και ηρεμίας που παρέχει στον ένοικό του αυτό το γεωμετρημένο σπίτι, αναιρείται με την απομάκρυνση από το εσωτερικό του (Πατρώνη 2013: 59,61).

Η θηλυκή μορφή της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, εντελώς σχηματική αλλά και απολύτως αναγνωρίσιμη, διατηρεί τη γονιμική της δύναμη, ακόμη και όταν εκφράζει στην απόλυτη λιτότητά της, την τυλιγμένη στον μανδύα της γυναίκα που έμεινε *στήλη άλατος*, πέτρωσε και στέκεται σιωπηλή και αμετακίνητη στον χρόνο (Γιαννουδάκη 2006: 200). Η δημιουργός αναγνωρίζει τον εαυτό της σε αυτήν τη μορφή, καθώς προσηλώνεται στον χώρο της *αμετακινήσις της ύπαρξης, μιας ύπαρξης που... δεν θέλει παρά ν' αναστείλει το πέταγμα του χρόνου*, να αιχμαλωτίσει μια στιγμή αιώνια. Η τέχνη της την έμαθε ότι, μέσα στις χιλιάδες κυψέλες του, ο χώρος κρατά τον χρόνο συμπυκνωμένο. Η γλύπτρια μοιάζει να εκπληρώνει με τη *Γυναίκα του Λωτ* την προαιώνια επιθυμία του ανθρώπου να

κατοικήσει σε ένα κοχύλι εξασφαλίζοντας παντοτινή φιλοξενία. Οι απόλυτα λείες, μαλακές κοιλότητες στο εσωτερικό του αγκαλιάζουν την ευαίσθητη γυναικεία σάρκα που εφαρμόζει στα τοιχώματα της ιδιόμορφης οικίας της, μεταφέροντας τη λειτουργία της κατοίκησης στο επίπεδο της αφής. Η γυναίκα που κρύβεται στο υφασμάτινο κέλυφός της, ενδίδει στη μοναξιά της κατοίκησης μέσα στον στενό, συστρεφόμενο μανδύα της και σε αυτόν βρίσκει τη μέγιστη ανάπαυση, παρηγοριά και προστασία από κάθε εξωτερικό εχθρό, καθώς υποχωρεί ακολουθώντας την τροχιά της σπειροειδούς γραμμής προς το εσωτερικό της κατοικίας της. Έχει τη βεβαιότητα ότι, ακόμη και αν ο εχθρός της κατορθώσει να καταλάβει ένα τμήμα αυτής της απροσπέλαστης πόλης-κάστρου, που προορίζεται μόνο για έναν άνθρωπο, για έναν μοναχικό που επιλέγει να αποσύρεται στη σκιά του σώματός του και να αμύνεται, το κέντρο της θα παραμένει πάντα διαθέσιμο για υποχώρηση. Η γυναικεία σκιά, που είναι και αυτή μια κατοικία, μας φέρνει στον νου τον σουρεαλιστή Γάλλο ποιητή Maxime Moses Alexandre που *ακούει το παρελθόν του/ Στο κοχύλι της σκιάς του σώματός του*. Η Γυναίκα μοιάζει με το πλάσμα που φωλιάζει στο κέλυφος του κοχυλιού του και με αφετηρία την ακινησία παίρνει θέση για την πιο δυναμική απόδραση, για αλλεπάλληλες χρονικές εκρήξεις και στροβιλισμούς, για τη μεγάλη *έξοδο*, την ανάστασή του.

Μέσα σε αυτήν τη συνδιαλλαγή ανάμεσα στο ελεύθερο και στο φυλακισμένο, στη *διαλεκτική του κρυφού και του έκδηλου, του ήπιου και του επιθετικού, του μαλθακού και του ρωμαλέου* ζωντανεύουν εικόνες της ζωτικής ορμής με την οποία το πλάσμα που φωλιάζει στο κοχύλι-κατοικία του, είναι έτοιμο να εκτιναχθεί. Σε αυτήν τη φωλιά-καταφύγιο, η ζωή συγκεντρώνεται, προετοιμάζεται για το θαύμα και ανεπαίσθητα σχεδόν, μετασχηματίζεται (Bachelard 1992: 35, 137-139, 147, 150-151, 154-155, 157-158). Το σπίτι-κέλυφος δεν περιορίζεται στην απομόνωση και στη συνένωση δυνάμεων, αλλά επιπλέον ανοίγεται στις κοσμικές δυνάμεις που προέρχονται από έξω ή αναδύονται από το εσωτερικό του και επιδρούν στον κάτοικό του. Έτοιμο να ανοιχτεί σε έναν νέο κόσμο, σε ένα σύμπαν, είναι συνώνυμο της ζωής, της *ανόργανης ζωής των πραγμάτων* και φαίνεται να μετέχει σε ένα συνεχές γίγνεσθαι. Η γυναικεία φιγούρα που το κατοικεί δεν είναι απλώς ο ένοικος ενός οικείου τόπου, αλλά ο ένοικος ενός σύμπαντος που στερεώνει το σπίτι. Κατοικία και κάτοικος προετοιμάζονται για μια *έξοδο* από το σπίτι στο σύμπαν που μοιάζει με *μετάβαση από το πεπερασμένο στο άπειρο*, όπως και από το έδαφος στην απεδαφικοποίηση. Αυτό το

πέραςμα από το πεπερασμένο προκειμένου να ανακαλυφθεί από την αρχή το άπειρο, είναι, ίσως, το χαρακτηριστικό γνώρισμα της τέχνης, η οποία πιθανόν να έχει την αφετηρία της στο ζώο που ορίζει μια εδαφική επικράτεια και κατασκευάζει ένα σπίτι. Προφανώς ο λόγος που η τέχνη μοιάζει με τη φύση είναι η σύνδεση με όλους τους τρόπους αυτών των δύο στοιχείων: του σπιτιού και του σύμπαντος, του οικείου και του ανοίκειου, του πεπερασμένου και του άπειρου (Deleuze, Guattari 2004: 211-212, 215, 218-219). Ο Heidegger, ερευνώντας το αίνιγμα της τέχνης χωρίς να προβάλει την αξίωση να το λύσει, υποστηρίζει ότι ένας χώρος, όπως είναι και το μαρμάρينو σώμα-κοχύλι της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, εντάσσεται, περιλαμβάνεται μέσα σε ένα όριο, στο αρχαιοελληνικό *πέρας*. Όπως το είχαν αναγνωρίσει ήδη οι Έλληνες, το όριο δεν είναι αυτό που σταματά κάτι, αλλά αντιθέτως αποτελεί την αφετηρία, ώστε αυτό το κάτι να αρχίσει να *εκδιπλώνει την ουσία του* (Heidegger 2008: 51, 53).

Ο σχεδόν ευδαιμονικός εναγκαλισμός του εαυτού της *Γυναίκας του Λωτ* φέρνει στον νου τον εκστατικό, διονυσιακό ευδαιμονισμό του σολωμικού ήρωα του *Πόρφυρα* που ωθεί τον νεαρό να φιλήσει τα χέρια του και να αγκαλιάσει το στήθος του, ενώ αισθάνεται όλες του τις αισθήσεις και τα μάτια της ψυχής του να βρίσκονται σε πλήρη ετοιμότητα και εγρήγορση: *Φιλώ τα χέρια μ' και γλυκά το στήθος μ' αγκαλιάζω./ Ανοιχτά πάντα κι' άγρυπνα τα μάτια της ψυχής μου* (Σολωμός χωρίς χρονολόγηση: 47). Αυτή η σιωπηλή εκστατική στιγμή της γυναίκας-κοχύλι που μοιάζει να την προετοιμάζει για την απόλυτη πλήρωση, για την απελευθέρωσή της από τα δεσμά της ζωής και τον φόβο του θανάτου, θυμίζει την ύστατη στιγμή, την πιο αποκαλυπτική, του νεαρού ήρωα του ποιήματος, ο οποίος λίγο προτού ξεψυχήσει, μέσα από μια ξαφνική λάμψη φωτός οδηγείται στην αυτογνωσία, στην αποδοχή της γήινης υπόστασής του, που όμως μπορεί να υπάρξει και πέρα από το φθαρτό πλαίσιο του χώρου και του χρόνου: *Πριν πάψ' η μεγαλόψυχη πνοή χαρά γεμίζει/ Άστραψε φως, κ' εγνώρισεν ο νιος τον εαυτό του*. (Σολωμός χωρίς χρονολόγηση: 48).

Η *Γυναίκα του Λωτ* ξεκινώντας από έναν χώρο ιδιωτικό, από μια κατοικία-σώμα, υπάρχει μέσα στον κόσμο, έρχεται προς αυτόν αλλά και, ανά πάσα στιγμή, έχει τη δυνατότητα να αποτραβηχτεί και να επιστρέψει στην περισυλλογή του μέσα, στην ιδιωτικότητά της. Η διαμονή είναι περισυλλογή, είναι μια έλευση, μια μόνωση στο εγώ, όπως σε μια γη φιλόξενη που ανταποκρίνεται σε κάποια προσμονή. Το πλάσμα που

διαμένει στο κοχύλι-κατοικία του βρίσκεται ταυτόχρονα ανάμεσα στο μέσα και στο έξω και κινείται προς το έξω, έχοντας ως αφετηρία την οικειότητα που του προσφέρει η διαμονή, ενώ, από την άλλη πλευρά, αυτή η οικειότητα διανοίγεται στο έξω. Η θεώρηση του κόσμου που πρόκειται να κατακτηθεί και να καταστεί εσωτερικός, καθώς και κάθε αντικειμένου που υπάρχει σε αυτόν, παράγεται επειδή ξεκινά από την ουτοπία της διαμονής που δεν τοποθετείται μέσα σε έναν κόσμο αντικειμενικό –αντιθέτως ο αντικειμενικός κόσμος τοποθετείται σε συνάρτηση με τη διαμονή του καθενός μας. *Η υπόσταση παραπέμπει στη διαμονή* ισχυρίζεται ο Γαλλοεβραίος υπαρξιστής φιλόσοφος Emmanuel Levinas και συμπληρώνει ότι ο προνομιακός ρόλος της κατοικίας δεν έγκειται στο γεγονός ότι συνιστά τον σκοπό της ανθρώπινης δραστηριότητας, αλλά ότι αποτελεί την προϋπόθεση και με αυτήν την έννοια την έναρξή της (Levinas 1989: 189, 194, 196, 202).

Ο Heidegger, ο οποίος ανέδειξε την ανθρωπολογική διάσταση του βιωμένου και σημασιοδοτημένου χωροχρόνου, στη διάλεξή του με τίτλο *Κτίζειν κατοικείν σκέπτεσθαι*, με κεντρικό θέμα τη σχέση του ανθρώπου με τον χώρο, προσκαλεί σε μια στοχαστική προσέγγιση της σημασίας του *κατοικείν* (Ξηροπαϊδης 2008: 9). Μελετώντας την ερμηνεία των γερμανικών λέξεων *bauen*, *buan*, *bhu* και *beo*, αντιλαμβάνεται ότι αυτές αποτελούν τις εκδοχές *ich bin*, *du bist* της λέξης *bin* που σημαίνουν *εγώ είμαι*, *εσύ είσαι*. Επίσης, η παλαιότερη γερμανική λέξη *bauen*, στην οποία ανήκει ο γλωσσικός τύπος *bin*, εκφράζεται με τις μορφές *ich bin*, *du bist* που μεταφράζονται ως *κατοικώ*, *κατοικείς*, αντίστοιχα. Συνάγει το συμπέρασμα, συνεπώς, ότι το *Buan*, δηλαδή *το κατοικείν*, είναι ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι *είναι* πάνω στη γη. Άρα, για να έχει κάποιος την ιδιότητα του ανθρώπου πρέπει να κατοικεί ως θνητός στη γη. Το γεγονός ότι η ανθρώπινη ύπαρξη είναι χωρική επιβεβαιώνεται και από την παλαιά γερμανική λέξη *bauen* που δηλώνει ότι ο άνθρωπος μπορεί να *είναι* μόνο εφόσον και καθόσον κατοικεί (Heidegger 2008: 27, 29). Μόνο όταν ο άνθρωπος στοχάζεται το κατοικείν αποκτά τη δυνατότητα να επιστρέψει στον εαυτό του και να ανακαλύψει εκεί την πατρίδα που αναζητά. Αυτός ο επαναπατρισμός, ωστόσο, απαιτεί την παραίτηση από κάθε αξίωση για μια δια παντός εγγυημένη κατοχή πατρίδας. Όταν συνειδητοποιεί ότι ο κόσμος στην ουσία του είναι ανοίκειος και έχει μόνο την καταλυτική βεβαιότητα του θανάτου, τότε κατανοεί ότι η εστία που ονειρεύεται και νοσταλγεί πάντα θα του διαφεύγει. Ο θνητός άνθρωπος, ξένος πάνω στη γη, θα βρίσκεται

συνεχώς σε αναζήτηση του είναι του και, κατ' επέκταση, της πατρίδας του. Γι' αυτόν τον λόγο είναι αναγκαίο να σκέπτεται –ή πιο σωστά, κατά τον φιλόσοφο, να κατοικεί ως σκεπτόμενος (Ξηροπαΐδης 2008: 9, 14-17).

Το έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δικαιώνει τους Πατέρες της Εκκλησίας που αποκαλούσαν τις οπτικές τέχνες *Ιστορία σιωπώσα*, γιατί ιστορεί την περιπλάνησή της στους μυθικούς κόσμους σεμνά, χαμηλόφωνα, ψιθυριστά, αποστρέφοντας το πρόσωπό της από το εντυπωσιακό, από τη σαγήνη της κραυγαλέας επίδειξης και προφυλάσσοντάς το από την επιθετικότητα της βίαιης χειρονομίας (Αλεξίου 1973: 15). Η επιθυμία της γλύπτριας να διασχίσει τις απρόσιτες, σκοτεινές περιοχές του προσωπικού της βιώματος συναντιέται με την επιθυμία της ψυχαναλύτριας Dolto να συντονιστεί με τις διακυμάνσεις του δικού της επώδυνου βιώματος, της απώλειας του αγαπημένου της συζύγου και σταθερού συντρόφου της ζωής της. Η Dolto γράφει ένα ιδιότυπο κείμενο σε ύφος προσωπικού ημερολογίου, δοκιμάζοντας να αποδεσμεύσει τον λόγο της από τις κανονικότητες της ψυχαναλυτικής θεωρίας και να ανοιχτεί σε μια ευρύτερη διεργασία γραφής, προκειμένου να *ανταποκριθεί σε μια αίσθηση κατεπείγοντος*, να διαχειριστεί το βαθύ αίσθημα της μοναξιάς στην περίοδο του πένθους της και να αντέξει τον θάνατο, που μια μέρα επέρχεται απρόβλεπτος και ανεξήγητος, όπως *το ανθρώπινο φαινόμενο που είναι πάντα απρόβλεπτο*, σύμφωνα με την ψυχαναλύτρια (Γιούρης 2008: 9, Ντολτό 2008: 58). Η ψυχαναλύτρια, που όπως ομολογεί θα γινόταν κεραμίστρια, αν δεν την είχε κερδίσει η ψυχανάλυση (Κούκη 2008: 92), με όχημα τη γλώσσα της λογοτεχνίας, όπως και η γλύπτρια με όχημα τη γλώσσα της γλυπτικής, δημιουργούν έργα υψηλής αισθητικής, εμπλουτισμένα με σπάνια λυρική διάσταση και στοχαστική δύναμη. Ο λυρισμός των συνθέσεών τους συνταιριάζει με λεπτότητα την απόλυτα ιδιωτική εμπειρία και μια αναρώτηση για τον άνθρωπο και τον κόσμο. Οι δημιουργίες τους έρχονται σε ρήξη με τη γλώσσα των στερεοτύπων, των αυτονόητων παραδοχών και προτείνουν νέους τρόπους σύλληψης, προσδιορισμού και κατανόησης του νοήματος της μοναξιάς και, εν τέλει, του ίδιου του υποκειμένου. Αναδεικνύουν την καθολικότητα αυτού του άλλοτε οδυνηρού και άλλοτε λυτρωτικού αισθήματος και των αντιφατικών πτυχών του, της μοναξιάς, της κατεξοχήν ρευστής και ακαθόριστης έννοιας, αλλά και συστατικής συνθήκης για την ύπαρξη του ανθρώπου, η οποία άλλοτε τον κατευθύνει σε δρόμους δημιουργίας και ειρήνευσης με τον εαυτό του και άλλοτε τον βυθίζει στη βαθύτερη ματαιότητα και απελπισία. Η μοναξιά,

ιδρυτική του ανθρώπινου πλάσματος, όπως τη χαρακτηρίζει η Ελισάβετ Κούκη, μεταφράστρια του βιβλίου της Dolto *Για τη Μοναξιά*, παρόλο που παραμένει ενική εμπειρία, όταν ο πόνος είναι αφόρητος, καλεί τον άνθρωπο να υπερβεί τα όριά του και να επιμείνει στην αναζήτηση του άλλου (Γιούρης 2008: 4, 9-11, Κούκη 2008: 18).

Η *Γυναίκα του Λωτ* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη φαίνεται να παραδίνεται στην παγίδα της απομόνωσης, στα θέλητρα της μοναξιάς και να καταβάλλεται από τη θλίψη του αναπόφευκτου και οριστικού αποχωρισμού από το αγαπημένο της πρόσωπο. Η στάση της δίνει την αίσθηση ότι η έλλειψη του βλέμματος του άλλου, της φωνής, της θέρμης μιας χειρονομίας του, η οριστική στέρση της συνάντησης μαζί του, η οποία της επέτρεπε να αναγνωρίζει τον εαυτό της, την παγώνουν, την ακινητοποιούν και την επαναφέρουν στην ανωνυμία, στον περιορισμό ενός διαλόγου μόνο με το σώμα της, το περιχαρακωμένο από το πτυχωμένο ύφασμα που οριοθετεί την ύπαρξή της. Ο αγαπημένος της δεν της επιστρέφει το πρόσωπό του και εκείνη, σε πείσμα της απουσίας του, στέκεται συμπαγής και προσηλωμένη σε ό,τι έχει απομείνει να θυμίζει την ύπαρξή του, στο μνήμα του. Στην εγκατάλειψη απαντά με αιώνια αφοσίωση, βρίσκοντας καταφύγιο στην προστασία της μόνωσης, στην ανάπαυση, στην επαναφορά στον ρυθμό της αναπνοής της, σε μια μοναχικότητα που αποκαθιστά ουσιαστικά το είναι της στον κόσμο. Η *Γυναίκα* δεν αναζητά πια κανένα βλέμμα –είναι έτοιμη για το μυστηριώδες βλέπειν, για την ακρόαση της σιωπής, για την επικοινωνία με το αόρατο. Με αυτόν τον τρόπο, μοιάζει ταυτόχρονα να αναζητά την απελευθέρωση από τον ασφυκτικό κλοιό του θανάτου και να επιστρέφει σε έναν τόπο όπου μοναξιά σημαίνει αντοχή στον πόνο, γαλήνη και εμπιστοσύνη στη ζωή. Η επιθυμία της φαίνεται να ακολουθεί την ελικοειδή πορεία του ενδύματός της. Μια πορεία σπειροειδούς κίνησης που ανέρχεται δυναμικά και εξελίσσεται, δίνοντας την εντύπωση ότι αυτό το κλεισμένο στον εαυτό του, ακίνητο σώμα είναι συγχρόνως ανοιχτό στην ανάπτυξη, στη διαρκή μεταλλαγή, στον πολλαπλασιασμό (Ντολτό 2008: 52-54, 60, 63, 70, 78-79, 83).

Η επιθυμία είναι αυτοσκοπός: το μόνο που αναζητά είναι περισσότερη επιθυμία, η οποία ενέχει μια συνεχή κίνηση, μια διολίσθηση, σύμφωνα με τον ψυχαναλυτή-στοχαστή Jacques Lacan, ο οποίος, παίζοντας με τις λέξεις, την ορίζει ως *Wanderlust* που σημαίνει την περιπλανώμενη λαγνεία, την άντληση της ηδονής από την περιπλάνηση ή από μια διερώτηση (Fink 2006: 50, 292). Το σώμα της *Γυναίκας του Λωτ* είναι η υλική έκφραση

της επιθυμίας της γλύπτριας να βγει από τα στενά όρια της σάρκας της και να επικοινωνήσει, όχι μόνο με τον απόντα αγαπημένο άλλον αλλά και με τον άλλον της εποχής της ή των επερχόμενων γενεών. Αυτή η επιθυμία την προτρέπει να συνδεθεί με εκείνον που έχει αποχωριστεί βίαια και αθέλητα, αλλά και με τους συγχρόνους της και τους μεταγενέστερους, αφήνοντας σε αυτούς το έργο της ως μαρτυρία φωτός. Έτσι το βαθύ αίσθημα της μοναξιάς, αυτής της εγγενούς κατάστασης κάθε ανθρώπινου πλάσματος ήδη από τη στιγμή της γέννησής του, της πρώτης ρήξης, του πρώτου αποχωρισμού από τη μητέρα, τον πιο αγαπημένο άλλον, που κορυφώνεται με την απώλεια του μοναδικού συντρόφου της στη ζωή, δεν θα την οδηγήσει τελικά στην ερημιά, στην στείρα απομόνωση, αλλά θα την στρέψει στη δημιουργικότητα, στην τέχνη. Θα αποδεχτεί την οδυνηρή εμπειρία της μοναξιάς, θα την αναγνωρίσει ως αποκαλυπτική του ύστατου νοήματος της ανθρώπινης ζωής, όταν αυτή οδεύει προς τη δύση της και θα την εκφράσει με μια δημιουργία πέραν του χώρου και του χρόνου, με ένα έργο τέχνης που θα την εκτινάξει προς τον άλλον (Κούκη 2008: 18, Ντολτό 2008: 42-43, 84). Εναρμονισμένη με το αρχαιοελληνικό πνεύμα, γνωρίζει ότι ο κόσμος των ανθρώπων βρίσκεται στα χέρια δυνάμεων ισχυρότερων από τις δικές του, υπόκειται στο απρόβλεπτο, στο αναπόδραστο, στο αμετάκλητο. Αντί να τους εναντιωθεί και να πέσει ηττημένη, μέσα από αυτές τις εχθρικές δυνάμεις που διασχίζουν τη ζωή της θα αντλήσει τη ικανότητα που θα της επιτρέψει να επιβιώνει, να δημιουργεί και κυρίως, να αγαπά (Ενρίκεζ 2005: 21).

Μέσα από αυτήν την οπτική, η *Γυναίκα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δεν είναι παρά μια μελέτη θανάτου, όπως αυτή που επιδιώκουν με το έργο τους οι γνήσιοι ποιητές και φιλόσοφοι, ακολουθώντας τα χνάρια που άφησε ο φιλοσοφικός λόγος και η τολμηρή στάση του Σωκράτη απέναντι στον θάνατο. Στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα ο φιλόσοφος δίνει το απόσταγμα της φιλοσοφικής σκέψης, όταν δηλώνει ότι η ψυχή ... *το δε ουδέν άλλο εστίν ή ορθώς φιλοσοφούσα και τω όντι τεθνάναι μελετώσα ραδίως ή ου τούτ' αν είη μελέτη θανάτου;* (Πλάτων 1961: 58). Έτσι και το γλυπτό της δημιουργού είναι μια άσκηση προετοιμασίας και εξοικείωσης με τον θάνατο, της ήσυχης αποδοχής του χωρίς οδυρμούς και σπαραγμό, η απόδειξη της δικής της γενναίας στάσης απέναντι στο πεπερασμένο της ύπαρξης. Αντικρίζει κατάματα τον τρόπο της εκμηδένισης και αντιστέκεται στην υποδούλωση και στη λήθη που φέρνει ο φόβος του θανάτου. Η *Γυναίκα* της δίνει μορφή όχι στην αποφυγή του θανάτου που θα σήμαινε την αποφυγή του εαυτού της, αλλά στην

αναζήτηση της ελευθερίας, της ελπίδας για μια συνάντηση με τον μοναδικό άλλον σε ένα επέκεινα πέρα από υλικές δεσμεύσεις και περιορισμούς, εκεί που ο Έρωτας θα επικρατήσει οριστικά απέναντι στον θάνατο. Η γλύπτρια, αφού βυθιστεί στην απόγνωση της λύπης και αναδυθεί από αυτήν, θα μετασχηματίσει την απελπισία του προσωπικού της βιώματος σε θύμηση και συγκίνηση, θα βρει μέσα στη χαρά της επικοινωνίας την πνευματική έξαψη που της χαρίζει η καλλιτεχνική δημιουργία, επιβεβαιώνοντας αυτό που οι αρχαίοι Έλληνες γνώριζαν ήδη, *ότι ο άνθρωπος είναι δημιούργημα της επιθυμίας, όχι δημιούργημα της ανάγκης* (Bachelard 1964: 16).

Αναγνωρίζοντας στη *Γυναίκα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη τον φιλοσοφικό στοχασμό των Deleuze-Guattari που επανακαθορίζει την έννοια του μνημείου, το γυναικείο γλυπτό δεν μνημονεύει, ούτε προβάλλει αυτό που ανήκει στο παρελθόν, αλλά αποτελεί ένα *μνημείο πάντοτε εν τω γίνεσθαι που εξομολογείται εμπιστευτικά στο αντί του μέλλοντος τα επίμονα αισθήματα που ενσαρκώνουν το συμβάν: τα χωρίς τελειωμό βάσανα των ανθρώπων, τη διαμαρτυρία τους που γεννιέται ξανά και ξανά, τον αέναο αγώνα τους*. Η γλύπτρια με το έργο της καθιστά ορατές τις αόρατες, μη αισθητές δυνάμεις που κατοικούν στον κόσμο, πλάθοντας σχήματα με γεωμετρική μορφή, τα οποία μετατρέπονται σε δυνάμεις χρόνου, βαρύτητας, περιδίνησης, ανάπτυξης, έκρηξης και εντάσσουν τον άνθρωπο σε ένα διαρκές γίνεσθαι, όπως επιδιώκει η σύγχρονη ανεικονική τέχνη (Deleuze, Guattari 2004: 194-196, 201, 207, 213-214, 225, 230). Ο κριτικός τέχνης I. M. Παναγιωτόπουλος, στο περιοδικό *Ευθύνη*, δίνει περισσότερη έμφαση στην χορευτική κίνηση του γλυπτού, όπως αποκαλύπτεται μέσα από τη φαινομενική ακινησία του. Περιγράφει τη δυναμική πορεία της γλύπτριας προς τους δρόμους της αφαίρεσης και τους μετασχηματισμούς της κίνησης: *Τότε όλα μεταμορφώνονται σε κίνηση. Και η κίνηση είναι το φως με τους αέναους κυματισμούς του, είναι η φωνή με τους συνεχείς αναπαλμούς της, είναι, η ζωή η ίδια, ακέρια, αυτοδύναμη, γεμάτη, ασταμάτητη ανάμεσα σ' όλους τους ψυχικούς τόνους κι ανάμεσα σ' όλες τις πνευματικές μορφές*. Κυρίαρχο γνώρισμά της *Γυναίκας* είναι η *ασαλεψιά*, η *αιφνιδιαστικά σταματημένη κίνηση που έχει ανακοπεί για πάντα*. Όμως, αυτή η κεραυνοβολημένη ύπαρξη, αν και μοιάζει παγωμένη στον χρόνο και στον χώρο, δεν είναι μηδενική. Η στασιμότητά της εκφράζει την σιωπηλή αγωνία, τη συνειδητή παρακοή, την αναπόφευκτη τιμωρία. Δίνει την εντύπωση ότι θα μπορούσε επίσης να μετασχηματιστεί σε χορεύτρια που περιστρέφεται γύρω από τον άξονά του

κορμιού της με ιλιγγιώδη ταχύτητα και τέτοια ορμή, ώστε τα μέλη της να συμμετέχουν στο παραλήρημα μιας περιδίησης, ενός στροβίλου που προκαλεί την αίσθηση της απόλυτης ακινησίας, της απόλυτης ενότητας (Παναγιωτόπουλος 1974: 93-94).

Στην *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής* ο Read διαπιστώνει ότι οι τόσο ζωγράφοι όσο και οι γλύπτες από την εποχή του Auguste Rodin και ύστερα, επικεντρώνουν την προσοχή τους περισσότερο στην κίνηση παρά στο φως, επειδή συνειδητοποιούν ότι με αυτόν τον τρόπο έρχονται πιο κοντά στην αλήθεια. Ο Rodin που διαπίστωσε ότι η μόνη οδός για την απόδοση της «ψευδαίσθησης» της ζωής είναι η αναπαράσταση της κίνησης, προσδιόριζε την κίνηση ως μετάβαση από τη μία στάση στην άλλη (Ρηντ 1979: 16). Ο Klee, επιβεβαιώνοντας τη σκέψη προηγούμενων στοχαστών, υποστήριξε στα μαθήματα που παρέδωσε στην περίφημη Σχολή του Bauhaus στη Βαϊμάρη και στο Ντεσσάου (1920-1930) ότι θα ήταν μεγάλη ανακρίβεια να παγιωθεί η θέση ότι *στατικό* σημαίνει *ακίνητο* και ότι το *δυναμικό* ισοδυναμεί με το *κινούμενο*, διότι *στατικό* θα μπορούσε να είναι και *το περιέχον την κίνηση*, το *υπό όρους κινούμενο*, ενώ *δυναμικό* σημαίνει το *κινούμενο χωρίς όρους*, το *καθαυτό κινούμενο* ή απλώς και μόνο το *κινούμενο*. Υπερασπίζεται την ιδέα ότι η κίνηση συνιστά τη βάση κάθε εξέλιξης και ότι ακόμη και ο χώρος αποτελεί μια έννοια χρονική, διότι για να γίνει ένα σημείο γραμμή και κίνηση, απαιτείται χρόνος. Το ίδιο ισχύει και όταν μια γραμμή εξελίσσεται σε επιφάνεια, καθώς κινείται, αλλά και για την κίνηση όταν μεταμορφώνει τις επιφάνειες σε χώρους. Το εικαστικό έργο γεννιέται μέσα από την κίνηση, είναι κίνηση σταματημένη αυτό το ίδιο και μόνο με την κίνηση γίνεται αντιληπτό (μέσω των μυών που αντιδρούν στα οπτικά ερεθίσματα), φανερώνοντας ότι ακόμη και η βασική δραστηριότητα του θεατή-αναγνώστη είναι χρονική (Κλέε 1989: 78, 176).

Χορεύοντας με(ς) τη Σπείρα

Ο Χορός είναι μια τέχνη που απορρέει από την ίδια τη ζωή, αφού δεν αποτελεί μόνο τη δράση ολόκληρου του ανθρώπινου σώματος, αλλά μια δράση που μεταφέρεται σε έναν κόσμο, σε ένα είδος χώρου-χρόνου, που σε κάθε περίπτωση δεν είναι ακριβώς ο ίδιος με αυτόν της πρακτικής ζωής.

(Paul Valéry 2013: 15)

Για τον Valéry, η τέχνη του χορού, που συνδέεται άρρηκτα με την ανθρώπινη ζωή, είναι *ποίηση της πράξης των ζωντανών όντων*, η οποία απογειώνει το σώμα που, μέσα από τις διαδοχικές στάσεις, τις συνεχείς μεταμορφώσεις του, την αποκάλυψη των ορίων και των στιγμιαίων δυνατοτήτων του, απομακρύνεται από τον σταθερό τόπο, το έδαφος, το αιτιατό, το καθιερωμένο (Valéry 2013: 43). Στη βάση αυτής της διαλεκτικής της ελαφρότητας (*légèreté*) συνομιλεί ο ποιητής με τον Nietzsche και το φιλοσοφικό του έργο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*. Σε αυτό, ο Γερμανός διανοητής αναγορεύει την τέχνη του χορού ως τον μεγαλύτερο αντίπαλο του πνεύματος της νωθρότητας, ενώ μετατρέπει την εικόνα του χορού σε κυρίαρχη μεταφορά της σκέψης (Παπαδόπουλος 2013: 10-11). Ο Nietzsche χρησιμοποιώντας τη μεταφορά του ανθρώπου-πουλιού, γράφει ότι αυτός που κάποια μέρα θα μάθει στους ανθρώπους να πετούν, θα ξαναβαφτίσει τη γη, δίνοντάς της το όνομα *ελαφρότητα*. Το κύριο ζητούμενό του είναι η μεταμόρφωση του σκεπτόμενου ανθρώπου σε χορευτή, που θα επιθυμήσει την προσωπική του ολοκλήρωση δημιουργώντας πρώτα τον εαυτό του, η μεταμόρφωση του βάρους σε ελαφρότητα και του πνεύματος σε πουλί. Με αυτήν τη χορευτική, ανυψωτική απεικόνιση της ζωής ο Nietzsche κηρύττει την αποκατάσταση της ελευθερίας των αισθήσεων για να ανέλθει ο αναγεννημένος άνθρωπος σε μια καθαρότητα πρωτόγνωρη. Με αυτόν τον λυτρωτικό τρόπο, η θέληση για δύναμη θα απελευθερώσει τον άνθρωπο από τα καταπιεστικά διδάγματα της στερείρας ηθικής και θα τον καταστήσει μια κίνηση πρωταρχική που συνεχώς δημιουργεί, περιελίσσεται και εξελίσσεται: *Ένα ανώτερο σώμα πρέπει να δημιουργήσεις, μια πρώτη κίνηση, έναν τροχό που να κυλά μόνος του –έναν δημιουργό πρέπει να*

δημιουργήσεις, προτρέπει ο φιλόσοφος. Η απελευθέρωση, όμως, του ανθρώπου-χορευτή απαιτεί υψηλό βαθμό διακινδύνευσης, όπως συμβαίνει με τον σχοινοβάτη που φλερτάρει διαρκώς με τον κίνδυνο και συμβολίζει για τον Nietzsche την υπέρβαση των ανθρώπινων ορίων (Νίτσε 1998: 15, 70, 188, 226), τον καλλιτέχνη απέναντι στην τέχνη του αλλά και τον άνθρωπο απέναντι στον κόσμο. Αυτό το σύμβολο ζωντανεύει επίσης στο ποιητικό έργο του Jean Genet, *Ο Σχοινοβάτης*. Στην *απελπισμένη και λαμπερή περιοχή όπου δρα ο καλλιτέχνης*, σε αυτήν την περιοχή της αναζήτησης της ταυτότητάς του, στην περιοχή της θανάσιμης μοναξιάς όπου φλερτάρει με τον θάνατο, ο χορός του απαιτεί απόλυτη ακρίβεια αλλά και χάρη. *Αλλά αυτός ο χορός... δεν είναι παρά η απόπειρα του κορμιού σου να ταυτιστεί με την εικόνα σου... ένας μοναχικός εραστής στο κυνήγι της εικόνας του που δραπετεύει και χάνεται πάνω σε ένα συρμάτινο σχοινί. Και πάντα στον εφιαλτικό τόπο. Είναι η μοναξιά λοιπόν που θα μας μαγέψει.* Μοναδικό εργαλείο της παράτολμης τέχνης του είναι το σχοινί, όπως για κάθε καλλιτέχνη είναι το υλικό του, σύμμαχος και αντίπαλον δέος συγχρόνως. Ο συγγραφέας προτρέπει τον σχοινοβάτη του να αναμετρηθεί με το πολύτιμο μέσο της τέχνης του μέσα από ένα παιχνίδι τόλμης, πρόκλησης αλλά και ευγένειας (Ζενέ 2017: 14, 20-21). *Ο Σχοινοβάτης* του Genet προχωρά πάνω στο σχοινί με πειθαρχία, τέλεια ακρίβεια, αλλά και με ορμή, πάθος, όπως οφείλει να δημιουργεί κάθε καλλιτέχνης και να ζει κάθε άνθρωπος (Μαντά 2017: 3).

Η γλύπτρια αντιλαμβάνεται ότι ο χορός, όπως κάθε άλλη μορφή τέχνης, γεννιέται πάντα σε ένα *μεταξύ*, εκεί όπου η ύλη εισχωρεί στον χώρο του πνεύματος και πνευματώνεται, ενώ το πνεύμα εισχωρεί στον χώρο της ύλης και υλοποιείται. Το σώμα – πραγματικό ή γλυπτό– που χορεύοντας τέμνει τον χώρο εν τω χρόνω, βρίσκεται σε αυτό το *μεταξύ*, καθώς κινείται ανάμεσα στη στάση και στο πέταγμα, στην ακινησία και στη μετάβαση σε ένα ονειρικό σύμπαν. Έχει εισέλθει ήδη στον ένθεο χώρο της τέχνης, στον υψηλότερο αναβαθμό της μύησης, στην εκστατική, ερωτική διάσταση της ζωής. Με αυτήν την έννοια, ο χορός δεν πραγματώνει μόνο μια κινητική αλλά και μια ερωτική τομή στον χώρο, αφού το χορευτικό σώμα δεν τον μετρά απλώς, αλλά *τον εναγκαλίζεται* (www.lettre.gr/letter/material/0%2020%20choros.pdf).

Οι αφαιρετικές γεωμετρικές συνθέσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που εντάσσονται στον κύκλο της δημιουργίας της με θέμα τον χορό, αναμφίβολα θεμελιώνονται στις ιδρυτικές αρχές του κονστρουκτιβισμού. Στο κέντρο της έρευνας των καλλιτεχνών του

κονστρουκτιβιστικού κινήματος, όπως ο Oskar Schlemmer, στέκεται πάντα ο άνθρωπος, ο οποίος αποτελεί το μέτρο όλων των πραγμάτων και των σχέσεων, καθώς και η σχέση του με τον βιωμένο χώρο, επειδή οι κονστρουκτιβιστές αντιμετωπίζουν τον χώρο ως εμπειρία που αποκτιέται μέσω του βλέμματος και της αφής. Η χορογραφική αυτή προσέγγιση αποσκοπεί στην προβολή της στενής συνάφειας ανάμεσα στην οργανική γεωμετρία του ανθρώπινου σώματος και στην αφηρημένη γεωμετρία του χώρου που το περιβάλλει, επιδιώκοντας την καθαρότητα και απλότητα της φόρμας. Τα κοστουμια-γλυπτά της χορογραφίας *Τριαδικό Μπαλέτο* (1922) που σχεδίασε ο Schlemmer, βασίστηκαν σε κυλινδρικές, κωνοειδείς, σφαιρικές και σπειροειδείς φόρμες, στα βασικά χρώματα (κόκκινο, μπλε και κίτρινο), στις τρεις διαστάσεις του χώρου και σε μουσική που θυμίζει τον μηχανικό ήχο που παράγεται από ένα μουσικό κουτί. Οι βασικές, απλές, όσο και καθολικές στάσεις και κινήσεις του ανθρώπινου σώματος που παραμένουν ανεξάντλητες, πρωταγωνιστούν σε αυτήν την πειραματική σύνθεση της φόρμας, του χρώματος και του χώρου. Η ώθηση των χορευτών από τον Schlemmer να αποκτήσουν τη χάρη και την ελαφρότητα των κινήσεων της μαριονέτας, που φανερώνει την επιρροή του από τις θεωρίες του Heinrich Kleist όπως αναπτύσσονται στις *Μαριονέτες*, δεν στοχεύει στον υποβιβασμό του χορευτή σε ρομπότ, αλλά στη διεύρυνση και στον εμπλουτισμό της χορευτικής του κίνησης, ώστε να ξεφύγει από τα στερεότυπα των αποστειρωμένων τύπων χορού. Ο ανήσυχος εικαστικός του χορού, αγωνίζεται να δημιουργήσει νέα σύμβολα που θα αποδώσουν το πνεύμα της τεχνολογικής εποχής του, χωρίς ωστόσο να αγνοεί τις αξίες του παρελθόντος. Στη σύνθεσή του, *Metal Dance*, το μέταλλο, το οποίο αποτέλεσε το σκηνικό της πλαίσιο, αναδείχθηκε ως το πιο εμβληματικό σύμβολο της τεχνολογικής εποχής που αναδυόταν και παρόλο που η παρουσία του ήταν κυρίαρχη, δεν επιβαλλόταν στη χορεύτρια, η οποία διατηρούσε τον έλεγχο του σκηνικού χώρου με την αρμονική, γεωμετρημένη κίνησή της (https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm_1476293356_21328, Lahusen 1986: 65-67, 69-70, 71, 73-74). Για αυτόν τον λόγο και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη επέλεξε το συγκεκριμένο υλικό, το αξιοποίησε συστηματικά και το ανέδειξε στις δημιουργίες της τελευταίας κυρίως καλλιτεχνικής της περιόδου.

Οι θηλυκές, αέρινες, χορεύτριές της, πέρα από την επιδίωξη της κατάκτησης της καθαρής γεωμετρικής φόρμας, επιχειρούν να πραγματώσουν το αίτημα της Martha

Graham για τη δημιουργία μιας χορευτικής πράξης που ερμηνεύεται ως πράξη μυσταγωγίας, από την οποία εκπορεύεται δύναμη ζωής, επιτάχυνση, ενέργεια, και ζωτικότητα (Τσιλιμίγκρα 1999: 76). Η ζωγράφος Αντωνακάτου γράφει στην εφημερίδα *Ελευθερία* (24/5/1964) ότι η γλύπτρια, με τις πλαστικές εκφραστικές μορφές της, ανταποκρίνεται επίσης στο αιώνιο, πανανθρώπινο αίτημα για την πλαστική αναδημιουργία της ζωής, αυτού του άλυτου μυστηρίου που περιβάλλει τον άνθρωπο και που καλύπτεται από το *εξαίσιο πέπλο των ρυθμών-νόμων του*. Η δίψα της για τα μακρινά ταξίδια σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης συνδέεται με τη λαχτάρα της να γνωρίσει πώς μετέπλασαν οι διάφοροι λαοί τον θαυμασμό τους για τη σιωπηλή ευρυθμία του κόσμου, τιθασεύοντας τον φόβο τους για το δυσανάλογο της διάρκειας της ανθρώπινης ζωής σε σχέση με την αιώνια κυριαρχία της φύσης. Οι γλυπτές της χορεύτριες, μέσα από την ομορφιά και τη λεπτότητα της κίνησής τους, μορφοποιούν αυτό το καλυμμένο μυστήριο και κατακτούν αισθητικά το δέος που προκαλεί στην ανθρωπότητα. Οι γυναικείες φιγούρες της χάνουν την κλειστή φόρμα που τις έδενε στη γη, τονίζουν το μυστήριο της θηλυκής τους ύπαρξης και μεταμορφώνονται σε σύγχρονες χορεύτριες, νύμφες ή νεράιδες που διαγράφουν τον χώρο με μια ανοδική κίνηση που τις αποσπά από τη γη και τις ανάγει σε *ιδέες κινούμενες στο στροβίλισμα του σφυρήλατου ορείχαλκου... σαν ένα πέταγμα πουλιού πάνω απ' τους αιώνες* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eleftheria-24-5-1964.pdf).

Δεν είναι τυχαίο ότι, τον Νοέμβριο του 1970, η Αμερικανίδα χορογράφος Karen Kanner, η οποία είχε έρθει στην Ελλάδα με υποτροφία του Ιδρύματος Ford (Ford Foundation Grant), εμπνεύστηκε από τη ρυθμικότητα των γλυπτών της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, τα οποία προβλήθηκαν σε τριπλή οθόνη στο Auditorium της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, και χόρεψε στον ίδιο χώρο, στο πλαίσιο του προγράμματος με τίτλο *Rhythm and Movement in Art* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 38). Οι σημειώσεις που βρέθηκαν στο αρχείο της γλύπτριας σχετικά με την ομιλία της στη συγκεκριμένη εκδήλωση, αποκαλύπτουν ότι η απόδοση της κίνησης συνιστά βασικό κίνητρο για τη δημιουργία των συνθέσεών της. Αρχικά, αναγνωρίζει την ομοιότητα ανάμεσα στους γλύπτες και στους χορευτές που δεν αρέσκονται να εκφράζουν τα συναισθήματά τους μέσω των λέξεων, επειδή έχουν την ικανότητα να τα εκδηλώσουν και να τα μεταδώσουν στο κοινό τους μέσω του εικαστικού έργου και του χορού τους, αντίστοιχα. Η ίδια ομολογεί ότι της αρέσει η μελέτη και αποτύπωση της κίνησης που

ενυπάρχει σε κάθε ζωντανή ύπαρξη, σε κάθε γεγονός που λαμβάνει χώρα σε κάθε σημείο της γης, σε κάθε σημείο του σύμπαντος. Αναζητά την ενέργεια που επιτρέπει σε όλα να αναπτύσσονται, να πετάνε, να τρέχουν, να περιστρέφονται, σύμφωνα με το αρχαιοελληνικό ρητό «Τα πάντα ρει», και επιθυμεί να αναγνωστεί από τους θεατές η σπειροειδής κίνηση, η ταχύτητα, η πτήση, η χορευτική κίνηση, η τάση για ανάπτυξη προς τα πάνω, η εσωτερική κίνηση και ο ρυθμός στις εικαστικές φόρμες και συνθέσεις της (Από τις σημειώσεις της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της» Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα. Γενικά, τόμος 2).

Στην πρώτη εικόνα με τον τίτλο *Φαντασία Νο1 Παραμύθι* της περιληπτικής απόδοσης του σεναρίου της κινηματογραφικής ταινίας όπου η γλύπτρια θα πρόβαλε τα έργα της, γίνεται φανερό η αντίληψή της για τη μεταμορφωτική, ζωοδότρα δύναμη του χορού που λύνει τα μάγια και δίνει πνοή ζωής στα πλάσματα που την είχαν χάσει. Σε αυτήν τη φανταστική σκηνή, ένα κορίτσι-χορεύτρια αναζητά το ταίρι της με τη βοήθεια δύο παιδιών-αδελφών που ψάχνουν και αυτά με τη σειρά τους το πετρωμένο τους ζαρκάδι. Σε μια σπηλιά όπου βρίσκονται συγκεντρωμένα πετρωμένα ζώα, έρχονται αντιμέτωποι με τις ακίνητες μορφές τους, ενώ ο θεατής αντικρίζει τις ζωόμορφες τερακότες της γλύπτριας και άλλες γλυπτικές δημιουργίες της, τις οποίες έχει επιλέξει η ίδια να παρουσιάσει στη διάρκεια του παραμυθιού. Το κορίτσι συνεχίζει το ταξίδι της αναζήτησης του ιδανικού ερωτικού συντρόφου, το οποίο την φέρνει στο νησί των αγοριών που έχουν πετρώσει επειδή έχουν μαγευτεί, και εκεί κατορθώνει τελικά να πετύχει τον επιθυμητό της στόχο. Δίνει ζωή στα μαγεμένα αγόρια με τον χορό της που τα λυτρώνει από τα μάγια, αλλά η δύναμή του μαρμαρώνει την ίδια... Ενώ εξελίσσεται η μυθοπλαστική ιστορία της, εμφανίζονται έργα από διάφορες φάσεις της καλλιτεχνικής πορείας της γλύπτριας, από την πιο πρώιμη μέχρι την πιο ώριμη, με ποικίλα θέματα μυθολογικά, αλληγορικά, χορευτικά, μορφές ζώων και πουλιών σε ρεαλιστική ή πιο αφαιρετική απόδοση, όπως τα: *Κατσικάκι*, *Κατσικάκι II*, *Γαϊδουράκι Καθισμένο*, *Γαϊδουράκι Όρθιο*, *Αλογάκι*, *Μοσχαράκι*, *Μοσχαράκι Όρθιο*, *Ζαρκάδι με Μικρό*, *Ζεύγος Ζαρκαδιών (εικ. 8)*, *Ζώα των Άνδρων (εικ. 9)*, *Πουλιά*, *Κοκόρια*, *Αετός*, *Πουλί*, *Τσοπάνοι*, *Βάζο (εικ. 10)*, *Κανάτια*, *Φιγούρα Στάμνα I & II*, *Γοργόνες*, *Γοργονούλα*, *Νεράιδα*, *Νύμφη*, *Χορεύτρια*, *Χορεύτρια I & II*, *Μπαλαρίνα*, *Νίκη II*, *Μελέτη στο Χώρο*, *Γραφή στο Διάστημα* (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2).

Οι στέρεες γλυπτές φιγούρες της, που εναρμονίζουν την αφαίρεση με την πραγματικότητα, πηγάζουν από το δυναμικό ταλέντο της που συνεχίζει την ελληνική παράδοση του ανθρώπινου μέτρου. Αυτό τροφοδοτεί το ασίγηστο δημιουργικό της πάθος και εμπλουτίζει τα καινοτόμα γλυπτικά της οράματα, τα οποία αποκτούν τη δική τους νομοτέλεια. Οι φόρμες της πετυχαίνουν να δημιουργήσουν σύμβολα που κατακτούν τον θεατή βίαια και δυναμικά, προδίδοντας ταυτόχρονα την αμείωτη κρυφή οικειότητα με τον πλάστη τους, την ηθελημένη υποταγή του υλικού τους στις προθέσεις της, *όλη τη ζεστασιά της δημιουργίας τους, κι όλους τους στοργικούς δεσμούς μιας μυστικής ζωής με τη δημιουργό τους* (Δράκος 1965: 95-97). Στο ετερόκλητο αλλά ενιαίο εικαστικό σύμπαν της γλύπτριας που καταργεί τα χωροχρονικά σύνορα, μορφές ζώων δοσμένες με ρεαλιστικό λυρισμό και εκφραστική δύναμη συνυπάρχουν αρμονικά με πλάσματα αρχέγονα, μυθικά ή ανθρώπινες χορευτικές φιγούρες και συνθέσεις μιας μελλοντικής, διαστημικής εποχής, αλλά και αντικείμενα, όπως βάζα, στάμνες και κανάτια, σε ένα ανθρωπομορφικό ζωντάνεμα των αρχαϊκών σχημάτων τους με μεγάλη φαντασία και επιδεξιότητα (Jianou 1977: 16).

Η μοντέρνα τέχνη έφερε τα πιο μακρινά μεταξύ τους καλλιτεχνικά φαινόμενα όλο και πιο κοντά, ώστε να τα αισθανθεί ο σύγχρονος καλλιτέχνης πολύ κοντινά, σχεδόν συγγενικά. Αυτήν τη λογική του συγκερασμού η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη την ενσάρκωσε με δεξιοτεχνία στα δημιουργήματά της, εντάσσοντάς τα σε ένα κλίμα μιας *τέχνης μοντέρνα ρυθμοποιημένης*. Τα ζώα της, αυτές οι νευρώδεις, λυγερόκορμες και *ηδονικές σωματικές συνθέσεις* που φαίνεται να συμπυκνώνουν στο περίγραμμά τους όλη την ορμή, τη δύναμη ή την ηρεμία της ενστικτώδους φύσης τους, αλλά και οι ανθρώπινες φιγούρες της, οι μυθικές, ακόμη και οι ιδέες της που γεννιούνται από τα ποικίλα υλικά της, γοητεύουν με τον αφοπλιστικό δυναμισμό τους και την ένταση της ρυθμικής δόνησης που μπορούν να μεταδίδουν (Καραντώνης 1965: 308, 311). Τα γλυπτά της, όπως διαπιστώνει η αρχαιολόγος Μαρία Γ. Αναγνωστοπούλου (*Ελευθερία* 14/3/1961), δημιουργούν *αρμονία πλασμένη από γυναικείο χέρι. Είναι μια κατάκτηση ισορροπίας, τάξης, ποιότητας*, η οποία επιτυγχάνεται με *συνεχή εναλλαγή και εξέλιξη*, μέσα από την κοπιώδη προσπάθεια της δημιουργού να ανακαλύψει *τις εσωτερικές δυνάμεις, τον ουσιαστικό πυρήνα* του υλικού της που μέσα στο έργο (της) *στέκει νόμος και αξία*. Όλες αυτές οι παλλόμενες, δυναμικές φόρμες, προικισμένες με τη βαθύτατα γυναικεία χάρη της γλύπτριας, που αποθεώνουν την αιωνιότητα της ύπαρξης, εκφράζουν ένα παγκόσμιο, πανθειστικό πνεύμα, το οποίο εμπνέει

και σφραγίζει το έργο της, γράφει ο Αργεντινός ποιητής και κριτικός τέχνης Amador στην εφημερίδα *La prensa* (18/11/1947) (Amador 1973: 49, 142).

Οι γλυπτικές της συνθέσεις στο σύνολό τους, κεραμικές και μεταλλικές, δίνουν το έναυσμα στον ανήσυχο θεατή να συμμετέχει σε μια τελετουργική, μεταμορφωτική πράξη, σε ένα ονειρικό ταξίδι, κινηματογραφικό ή μη, επειδή κατορθώνουν, όπως έγραψε ο ακαδημαϊκός Μελάς επαινώντας τις τερακότες της στην εφημερίδα *Καθημερινή* (04/09/1943), να κάνουν το παραμύθι πραγματικό και το πραγματικό να το μεταπλάσουν σε παραμύθι (Μελάς 1973: 59, 142). Η δημιουργός αισθάνθηκε το πλαστικό της ένστικτο να εκβάλλει από τις αρχαίες ρίζες της, σκύβοντας πάνω από τα πήλινα ειδώλια του τόπου της, συνομιλώντας με τον αρχαίο πηλοπλάστη –εμπειρίες που της επέτρεψαν να νιώσει τη σημασία της *αφανούς αρμονίας* του Ηράκλειτου *που νευρώνει πάντα την ελληνική όραση του κόσμου*, ενός κόσμου με το πλατύτερο και βαθύτερο νόημα του όρου. Με αυτό τον πνευματικό και ψυχικό οπλισμό, η γλύπτρια ανοίγεται στον κόσμο, στις υφέσεις και εξάρσεις μιας ανήσυχης πρωτοπορίας, η οποία ωστόσο δεν παύει να αγκαλιάζει το γνήσιο αρχαιοελληνικό όραμα (Παναγιωτόπουλος 1974: 93). Μετά τη σκηνή με τίτλο *Φαντασία Νο3 Γυναίκα του Αωτ*, στην οποία παρουσιάζεται πάλι η εικόνα της πετρωμένης γυναικείας φιγούρας που παραπέμπει στο θρησκευτικό σύμβολο της Παλαιάς Διαθήκης και στο ομώνυμο γλυπτό της δημιουργού –όχι όμως σε μια χώρα παραμυθιού, αλλά σε μια δυστοπική μελλοντική εποχή όπου η ηρωίδα επιλέγει τον δρόμο της αυτοθυσίας–, ακολουθεί το τέταρτο και τελευταίο μέρος της ταινίας. Ομάδες εικόνων που καλύπτουν σιγά σιγά το σύνολο του έργου της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη όχι ως κατάλογος, αλλά ως διαφορετικές τεχνοτροπίες, περίοδοι και διαφορετικά υλικά με τα οποία ανέπτυξε και ανέδειξε την τέχνη της η γλύπτρια, συγκροτούν τις σκηνές αυτού του τμήματος του φιλμ, το οποίο θα περιλάμβανε παραστάσεις που πιθανόν να ενέπνευσαν τη δημιουργό και την οδήγησαν στη συγκεκριμένη τεχνοτροπία. Επίσης, θα προβάλλονταν αντιπροσωπευτικά έργα από κάθε τεχνοτροπία –όχι μόνο στο σύνολο αλλά και στις λεπτομέρειές τους–, ένα οπτικό παιχνίδι με τις μορφές αυτές, ενώ θα ακούγονταν ηχητικά αποσπάσματα από μουσικά κομμάτια που σχετίζονται με το θέμα και επιλεγμένες φράσεις, αναλόγως την περίπτωση, από συζητήσεις με τη δημιουργό ή ίσως κάποια άλλα αναλυτικά σχόλια.

Συγκεκριμένα, στην πέμπτη ομάδα εικόνων του τέταρτου αυτού κινηματογραφικού μέρους, η οθόνη φωτίζεται, ενώ ακούγεται ένα μουσικό κομμάτι διαφορετικό από αυτό

της προηγούμενης σκηνής και εμφανίζεται ένα χέρι που δημιουργεί στροβίλους με ένα σχοινί, ένα μακρύ ύφασμα και ένα σύνολο από υφασμάτινες λωρίδες. Το χέρι, στη συνέχεια, παύει να φαίνεται, καθώς ο φακός εστιάζεται στους περιέργους σχηματισμούς που προκαλούν οι περιελίξεις, ακινητοποιώντας τις κατά διαστήματα, όπως τα φωτογραφικά στιγμιότυπα, για λίγα δευτερόλεπτα. Αυτές οι εικόνες σταδιακά δίνουν τη θέση τους στις σπειροειδείς χορευτικές φιγούρες της γλύπτριας, όπως της *Νεράιδας*, της *Μπαλαρίνας*, της *Νύμφης* και άλλων ελικοειδών γλυπτών την ώρα της περιστροφής γύρω από τον άξονά τους, ενώ αργότερα κάνουν την εμφάνισή τους και άλλα γλυπτά που συστρέφονται στον χώρο, όπως η *Νίκη*, το *Αναπτέρωμα* και η *Χορεύτρια*, ενώ περιστρέφεται μαζί τους και η μηχανή λήψης, σαν τον παρατηρητή που τα περιεργάζεται κατά την ανέλιξή τους. Κατά τη διάρκεια αυτή, ακούγονται σχολιαστικές ή ερμηνευτικές φράσεις της τεχνοτροπίας που επέλεξε η γλύπτρια (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2). Αναμφίβολα η κινηματογραφική ταινία θα φώτιζε την υψηλή γλυπτική τέχνη της, η οποία καθορίζεται από τη ρυθμικότητα και το έντονο προσωπικό της ύφος. Η καλλιτέχνιδα, σχηματοποιώντας φυσικά αντικείμενα, στοχεύει με την εμπνευσμένη πλαστική αφαίρεση της μορφής τους στην ερμηνεία και απλοποίηση της κινητικής τους ενέργειας, όπως παρατηρεί εύστοχα ο πολυσήμαντος γλύπτης και κριτικός εικαστικών τεχνών Ανατολής Λαζαρίδης, στο περιοδικό *Εκλογή* (4/12/1960) (Λαζαρίδης 1973: 132, 143).

Το θέμα του χορού επανέρχεται στην έβδομη και προτελευταία κινηματογραφική ομάδα εικόνων, στην οποία μια κοπέλα που χορεύει εμφανίζεται και εξαφανίζεται μπροστά από ένα φόντο σκιών (βαμμένων πιθανόν) που σχηματίζουν οι συρμάτινοι σκελετοί από τις *Μπαλαρίνες* ή τις *Χορεύτριες* της γλύπτριας, ενώ κάθε φορά που παρουσιάζεται η χορεύτρια αφήνει πίσω της κάτι που μοιάζει με διάφανη σκιά. Η εμφάνιση-εξαφάνιση της χορευτικής φιγούρας επαναλαμβάνεται μερικές φορές αλλά, στη συνέχεια, προβάλλονται –μόνο για λίγες στιγμές αρχικά και ύστερα μόνιμα– αντί για την κοπέλα, τρεις *Χορεύτριες*, οι γλυπτικές φιγούρες της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με συγκεκριμένη σειρά, από την πιο νατουραλιστική μορφή μέχρι την πιο αφηρημένη. Η σκηνή συνοδεύεται από σχόλια που ακούγονται για τους δρόμους της αφαίρεσης που ακολούθησε η δημιουργός και για τη στιγμιαία παρατήρηση-εντύπωση μιας κίνησης που αποτελεί καθοριστική πηγή της

έμπνευσής της (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2). Η καλλιτέχνις ομολογεί ότι πάντα η φύση αποτελούσε τον κύριο μοχλό της έμπνευσης και της δημιουργίας της, ότι η αφετηρία για τις συνθέσεις της ήταν ένα αντικείμενο, μια μορφή, ένα ζωντανό ον ή μια ιδέα, ένα γνήσιο συναίσθημα, αλλά πρωτίστως μια κίνηση, όπως την αντιλαμβάνεται στην πραγματικότητα (Jianou 1977: 9). Τα γλυπτά της, που αποκαλούνται *λυτρώσεις* από τον δημοσιογράφο Αλέκο Δράκο στο βιβλίο των κριτικών δοκιμίων του *Μαγικός Κύκλος*, μέσα από τη *συναρπαστική απλότητα* και τη *βαθεία αισθητική συγκίνηση* που προκαλούν, *υποσκελίζουν τη φιγούρα με τη δυναμικότητα της κινήσεως, για να δημιουργήσουν ελεύθερα θέματα ενός αποπνευματωμένου λυρισμού* (Δράκος 1965: 95).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με τις χορευτικές γλυπτές φιγούρες της μπαίνει στον *φαντασμαγορικό και πάντα ζωντανό κήπο της Μυθολογίας*, όπως τον περιγράφει ο Jean Richerpin, σαν να ακούει την ίδια αρμονική φωνή με τον Γάλλο συγγραφέα που του ψιθυρίζει στο αυτί: *Εκεί μέσα πρέπει να μπαίνης και να κάνης και τους άλλους να μπαίνουν με το χαμόγελο στα χείλη, και με βήμα ελαφρό, σχεδόν φτερωτό, ρυθμικό σαν χορός* (Ρισπέν 1954: 8). Η γλύπτρια επιβεβαιώνει με κάθε της έργο ότι έχει διαρκή εξελικτική σχέση με την ανθρώπινη φιγούρα σε κίνηση, στην οποία συχνά δίνει τη μορφή και μαζί το μεγαλείο ενός μυθικού συμβόλου. Με τις γλυπτικές φιγούρες της τιμά την αρμονία, τον ρυθμό και την πλαστικότητα της κίνησης, όπως εκφράζονται ήδη από την αρχαιότητα μέσα από τη μουσική και τον χορό, απογειώνοντας την εκφραστική τους δύναμη (Jianou 1977: 8). Στην εγκωμιαστική για τον χορό διαλογική πραγματεία του, *Περί Ορχήσεως*, ο Λουκιανός υποστηρίζει ότι ο χορός, σύμφωνα με τη γενεαλογία του, πρωτοφανερώθηκε μαζί με τη γένεση των όντων και είναι τόσο αρχαίος όσο και ο θεός Έρωτας, ο οποίος συνδέεται με τη δημιουργική ορμή της αεικίνητης φύσης και ευθύνεται για την ύπαρξη και το αρμονικό συνταίριασμα των πραγμάτων στο σύμπαν. Η συγκεκριμένη διάταξη των αστεριών, η συνύπαρξη των απλανών με τους πλανήτες, η γεωμετρημένη τάξη και η ρυθμική κίνησή τους αποτελούν δείγματα ενός πρωτογενούς χορού που έφτασε στην τελειότητα ενός πολύμορφου, παναρμόνιου συνόλου αφότου πέρασε στους ανθρώπους ως δώρο των θεών. Ο Λουκιανός αναγνωρίζει, μάλιστα, ότι το τραγούδι με τον χορό συνιστούν από τις ωραιότερες δωρεές που προσέφεραν οι θεοί στους θνητούς. Ιδιαίτερα δε ο Όμηρος, που διαχωρίζει τα πράγματα σε αυτά που αντιστοιχούν στον πόλεμο και στην ειρήνη,

αντιπαραθέτει στον πρώτο μόνο τον αφεγάδιαστο μελωδικό χορό ως το καλύτερο ανθρώπινο αγαθό. Δώρο θεϊκό που χαρίζει στον χορευτή τη δύναμη της μεταμόρφωσης και της διαρκούς μεταλλαγής και τον συσχετίζει με τον μυθικό Πρωτέα από την Αίγυπτο, ο οποίος διέθετε την ικανότητα να παίρνει τη μορφή του νερού, της φωτιάς, των ζώων και των φυτών και όλων συνολικά των οργανικών ή ανόργανων στοιχείων της φύσης και να ταυτίζεται απόλυτα μαζί τους (Λουκιανός 1966: 979, 985, 987). Πολύ αργότερα, ο Honoré de Balzac στο *Άγνωστο Αριστούργημα* θα χρησιμοποιήσει τη μεταφορά του μυθικού Πρωτέα για να περιγράψει τη Φόρμα, η κατάκτηση της οποίας απαιτεί την ολοκληρωτική αφοσίωση του καλλιτέχνη. Χαρακτηρίζει μάλιστα τον δημιουργό, αυτόν τον πολυπρόσωπο φορέα των αισθημάτων, των ιδεών, της ποίησης, πολύ πιο ασύλληπτο και πλούσιο σε μεταμορφώσεις από τον μυθικό ήρωα, ούτως ώστε να μπορεί να αντιστέκεται στην αποκάλυψη της αληθινής του φύσης. Γι' αυτόν τον λόγο, απαιτείται από τον γνήσιο δημιουργό να εισχωρήσει βαθιά στην ενδόμυχη περιοχή της φόρμας, στους σπειροειδείς ελιγμούς και στις υπεκφυγές της, για να την αναγκάσει να του παραδοθεί (Balzac 1988: 26-27).

Αλλά και ο Πλάτωνας, στον τελευταίο και εκτενέστερο διάλογό του και συγκεκριμένα στο *Νόμοι Ζ'* δια στόματος του ανώνυμου ξένου Αθηναίου, θεωρεί ότι ο χορός που διακρίνεται από την ενστικτώδη κίνηση των ζώων, λόγω της αίσθησης του ρυθμού και της αρμονίας, είναι το δώρο που προσέφεραν στους ανθρώπους οι θεοί και ιδιαίτερα ο Απόλλωνας, ο Διόνυσος και οι Μούσες, ενώ οι θνητοί τους δοξάζουν με τις χορευτικές εορτές που τελούν προς τιμή τους. Προτείνει δε την άποψη που βασίζεται σε μια παιγνιώδη ετυμολογία ότι η λέξη *χορός* παράγεται από τη *χαρά*, επειδή οι λατρευτικές αυτές χορευτικές εκδηλώσεις, στις οποίες οι θεοί γίνονται οδηγοί, δίνουν στους ανθρώπους συγκίνηση και κυρίως *χαρά*: (654)...*μεθ' ηδονής, η δη κινείν τε ημάς και χορηγείν ημών τούτους, ωδαίς τε και ορχήσεσιν αλλήλοις συνείροντας, χορούς τε ωνομακέναι παρά το της χαράς έμφυτον όνομα*» (Πλάτωνας 1992: 49, 106-107, 177, Lawler 1984: 14). Η θεωρία της θεϊκής καταγωγής του χορού γίνεται κατανοητή από το γεγονός ότι μεγάλος αριθμός ελληνικών χορών έχει την προέλευσή του στις θρησκευτικές τελετές με τις οποίες τιμούσαν πιθανόν όχι μόνο τους μείζονες θεούς αλλά και κάθε τοπική θεότητα (Lawler 1984: 14). Αυτή η πράξη, ταυτόχρονα γήινη και θεϊκή, έκφραση αυθόρμητη και προμελετημένη, παιχνίδι και τελετουργική παράσταση, συνοδεύει τον άνθρωπο από τη

γέννηση μέχρι τον θάνατό του. Η ύπαρξη που ακολουθεί τους νόμους του χορού, αφήνεται ταυτόχρονα σε μια έκσταση που τον απελευθερώνει από τα γήινα, τα υλικά δεσμά και τον παρασύρει στη μακαριότητα ενός ρυθμισμένου παιχνιδιού που τον κατευθύνει σε χώρους ονειρικούς, υπερβατικούς. *Όποιος γνωρίζει το χορό, διαμένει στο Θεό!* διακηρύσσει ο Πέρσης ποιητής Jalal-Al-Din Roumi. Έτσι ο χορός, καθώς ανυψώνεται στην αναζήτηση του απόλυτου και δίνει στον άνθρωπο τη δύναμη να μετέχει στην παγκόσμια μοίρα, γίνεται προσευχή, θυσία, όραμα, δημιουργία (Sachs 1937: 259). Γίνεται, ακόμη, η τέχνη της συνειδητής βιωμένης στιγμής, λειτουργία σωματική και πνευματική μαζί, που τείνει σε μια δυναμική ολότητα, στην τελειότητα, στην πλήρωση, στην έκφραση που εξωτερικεύεται, ενώ ως βίωμα εσωτερικεύεται, δρα από έξω προς τα μέσα (Τσιλιμίγκρα 1999: 167).

Ο χορός ως πράξη ελευθερίας και δημιουργικότητας, συνδέεται για τη γλύπτρια με τις πρωταρχικές εκδηλώσεις της ζωής της από την τρυφερή, παιδική ηλικία. Τον αναγνωρίζει ως μια γλώσσα με την οποία ο άνθρωπος αποκτά τη δυνατότητα να εκφράσει όλα του τα συναισθήματα στις πιο λεπτές τους αποχρώσεις ή ακόμη να επικαλεστεί τους θεούς του ή να προσευχηθεί σε αυτούς, φανερώνοντας τη λατρευτική-σωματική σχέση του με τα θεία. Η ίδια η καλλιτέχνης παραδέχεται ότι, ακόμη και όταν παρουσιάστηκε στη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών στη Βιέννη (Kunstgewerbeschule) για να σπουδάσει κεραμική και πηλογλυπτική, ευχόταν και ήλπιζε σιωπηλά να μην γίνει δεκτή, επειδή διχαζόταν ανάμεσα στην γλυπτική και στον χορό (Jianou 1977: 8). Τελικά, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θα συναντηθεί με τον χορό, όχι μόνο διότι όλα τα γλυπτά της σώματα θα διατρανώνουν τη χορευτική πράξη, αλλά και επειδή η ίδια την ώρα της δημιουργίας θα μεταμορφώνεται σε σώμα που χορεύει, καθώς αγωνίζεται να αρθρώσει το καλλιτεχνικό της όραμα.

Ο Valéry, αναγνωρίζοντας τη σωματικότητα της δημιουργίας, δήλωνε ότι ο ζωγράφος *φέρει μαζί το σώμα του*. Πράγματι, συμπληρώνει ο Paul Cézanne, θα ήταν πέρα από κάθε φαντασία η ζωγραφική από ένα Πνεύμα. Όταν ο ζωγράφος δανείζει το σώμα του στον κόσμο, τότε κατορθώνει να τον μεταμορφώσει σε ζωγραφιά. Αν αυτή η διαπίστωση ισχύει για τον ζωγράφο, τότε γίνεται αντιληπτό ότι ισχύει σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό για τον γλύπτη, ο οποίος βρίσκεται σε διαρκή μάχη με τα υλικά του προκειμένου να τα μορφοποιήσει και να τα εμψυχώσει. Το σώμα του δεν συνιστά κομμάτι του περιβάλλοντος χώρου, δεν είναι μόνο μια δέσμη λειτουργιών αλλά ένα πολύπλοκο σύμπλεγμα όρασης και

κίνησης. Η όραση είναι ένας καθρέπτης ή η συμπύκνωση του σύμπαντος, επειδή δίνει ορατή ύπαρξη σε αυτό που η κοινή όραση θεωρεί ότι είναι αόρατο. Στην πραγματικότητα ο καλλιτέχνης δεν πραγματοποιεί την όραση αλλά, αντιθέτως, εκείνη πραγματοποιείται μέσα του, επειδή μόνο αυτή γνωρίζει τα πάντα. Ο ουσιαστικός ρόλος του είναι ο προσδιορισμός και η προβολή αυτού που οράται μέσα του, η παράδοσή του σε μια ζωή υπό την επήρεια της γοητείας. Έχει χρέος να επιτρέψει στον εαυτό του να τον διαπεράσει η φύση, το σύμπαν ολόκληρο, και όχι να επιδιώξει να είναι αυτός που θα το διαπεράσει. Το μάτι του καλλιτέχνη είναι αναγκαίο να συγκινηθεί από την επαφή του με τον κόσμο και να την αποδώσει στο ορατό μέσω της δράσης, μέσα από τα ίχνη που αφήνουν τα δημιουργικά του χέρια. Ο γλύπτης δεν έχει άλλο δρόμο από την αναζήτηση της φύσης μέσα του, γιατί η φύση βρίσκεται στο εσωτερικό, όπως διακήρυττε ο Cézanne, με μοναδικό αντίπαλο και συμπαραστάτη τις πρώτες ύλες του. Το φως, το βάθος, η ποιότητα –όλα βρίσκονται εμπρός του μόνο και μόνο επειδή ξυπνούν μια ηχώ στο σώμα του, επειδή τα υποδέχεται το σώμα του, γι' αυτό και η τέχνη του είναι πρωτίστως μια τέχνη σωματική (Μερλώ-Ποντύ 1991: 66, 69, 72-73, 75).

Στην τέχνη της γλυπτικής, ο γλύπτης με το σώμα του έρχεται εξ ορισμού αντιμέτωπος με το γλυπτό του που είναι και αυτό ένα σώμα, συντελείται, δηλαδή, μια αντιπαράθεση σώμα με σώμα. Όταν μάλιστα το γλυπτό εκτεθεί στο βλέμμα του θεατή-αναγνώστη, τότε αυτή η αντιμέτωπη συνάντηση θα συμπεριλάβει και το σώμα του θεατή, ο οποίος, μέσα από τη διάνοιξη της εμπειρίας του, θα συλλάβει και αυτός βιωματικά το γλυπτό έργο τέχνης. Σε αυτήν τη συνάντηση ο άνθρωπος και το γλυπτό θα μοιράζονται πάντα τον ίδιο χώρο. Το σώμα για τον φιλόσοφο Maurice Merleau-Ponty συνιστά κάτι περισσότερο από ένα όργανο, από ένα κομμάτι του χώρου: *είναι η έκφρασή μας μέσα στον κόσμο* (Μερλώ-Ποντύ 1991: 10, Χρήστου, Κουμβακάλη-Αναστασιάδη 1982: 15). Στην ουσία, το σώμα κατοικεί τον χώρο και κατ' επέκταση τον χρόνο, μετέχει ενεργά σε αυτόν, συνενώνεται με αυτόν, τον εμπειρέχει. Είναι ο ίδιος ο χώρος, ο οποίος υπάρχει μέσα από το ενεργό σώμα του ανθρώπου. Η συγκρότηση της σωματικής μορφής και η κίνηση του σώματος ορίζει τον αρχέγονο τόπο από όπου ανοίγεται ένας κόσμος αντικειμένων και χωρικών σχέσεων. Το σώμα είναι εκείνο το προνομιακό στοιχείο της ανθρώπινης φύσης που της προσφέρει τη δυνατότητα να έχει μια πρωτογενή επαφή με τον κόσμο, διότι το

ίδιο είναι ορατό και απτό. ...δεν θα υπήρχε για μένα χώρος, αν δεν είχα σώμα (Merleau-Ponty 2003: 117, 162, 171).

Πριν αναπτυχθεί η κεραμική τέχνη ή η ζωγραφική στους τοίχους των σπηλαίων, προτού ακόμη ο προϊστορικός άνθρωπος μάθει να μιλά, ανακαλύπτει τον χορό, δηλαδή τον ρυθμό που εκφράζεται από τις κινήσεις του ανθρώπινου σώματος, την πρώτη μορφή τέχνης που δεν απαιτεί για την εκτέλεσή της την ικανότητα της χρήσης του λόγου. Αυτήν την εσωτερική ρυθμική κίνηση αναζητά πάντα στα δημιουργήματά της η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Jianou 1977: 8-9), τη χορευτική δράση που υπάρχει στο ανθρώπινο σώμα, στα κύτταρά του, στη φύση, στο σύμπαν. Σε αυτήν την αδιάκοπη εργασία εμπύχωσης της φευγαλέας κίνησης η γλύπτρια έχει αφιερώσει όλη της τη ζωή, προκειμένου να συλλάβει το μυστικό της αιώνιας αρμονίας και να το αποτυπώσει στις δημιουργίες της. Οι γλυπτικές της φόρμες δημιουργούν εξελισσόμενες κινήσεις, ωθώντας τον θεατή να ακολουθήσει και αυτός μαζί της το φανταστικό ταξίδι της κινητικής της έκφρασης. Ειδικότερα οι γυναικείες φιγούρες της, εξυψώνουν τη θηλυκότητα της φύσης τους στην πιο υψηλή και καθαρή της έκφραση, αποκαθιστούν τον ξεχασμένο μυσταγωγικό χαρακτήρα του χορού, χορεύουν *την ελευθερία της γυναίκας*, όπως προσδοκούσε η Duncan για τη χορεύτρια του μέλλοντος, και αποδίδουν με τη ρυθμικότητά τους τη μεταβαλλόμενη ζωή της φύσης και τη μεταμορφωτική της δύναμη (Duncan 1928: 175).

Η ανάδειξη του εσωτερικού ρυθμού ως της μόνης γνήσιας κινητήριας δύναμης του ανθρώπινου σώματος υπήρξε ήδη θεμελιώδης στόχος της Duncan, η οποία επεδίωκε την ποίηση στις ανθρώπινες κινήσεις και χαρακτήριζε τον χορό ως *τη θεϊκή έκφραση του ανθρώπινου πνεύματος*, θέτοντας ως ρυθμιστική αρχή του τη συνεχόμενη ροή και εκφραστικότητα (Maletic 1987: 154, 166). Σύμφωνα με τη χορευτική της αντίληψη που ανατρέπει τις συμβάσεις του κλασικού μπαλέτου, οι πρωταρχικές, στοιχειώδεις χορευτικές κινήσεις είναι αναγκαίο να εμπεριέχουν τον σπόρο της ανάπτυξης άλλων κινήσεων, οι οποίες, με τη σειρά τους, θα γίνουν οι γεννήτορες μιας ατέλειωτης διαδοχής κινητικών ενεργειών που θα οδηγήσουν σε μια υψηλότερη μορφή σωματικής και πνευματικής έκφρασης. Ο χορευτικός ρυθμός ή οι στάσεις που δεν εξελίσσονται σε μια νέα κινητική πράξη είναι δηλωτικά σημεία του εκφυλισμού, του τέλους, ενός *ζώντος θανάτου*. Η αναζήτηση και εύρεση αυτών των σύμφυτων με το ανθρώπινο σώμα ελεύθερων κινήσεων στην αδιάσπαστη φυσική τους συνέχεια, που θα σημαδέψουν την πορεία του χορού στο

μέλλον, αποτελεί χρέος κάθε ανήσυχου χορευτή του σήμερα. Ο οικουμενικός χορευτής του μέλλοντος που υπερβαίνει τα εθνικά σύνορα, θα αναπτύξει το σώμα και την ψυχή του τόσο αρμονικά, ώστε η ψυχή του θα εκφράζεται ιδανικά μέσα από τη γλώσσα του σώματος. Με αυτόν τον τρόπο, η καθολικότητα της τέχνης του θα συναντήσει τη διαχρονική οικουμενικότητα της αρχαίας ελληνικής τέχνης στις ποικίλες μορφές της, όπως η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, ο χορός ή η τραγωδία, όπου η κίνηση αναπτύσσεται και μετασχηματίζεται σύμφωνα με τις διαρκώς μεταβαλλόμενες κινήσεις της φύσης. Οι Έλληνες που στέκονταν εκστατικοί απέναντι στη συνεχή αρμονική ροή των θαλάσσιων κυμάτων, των ανέμων, της γης, ήταν οι αδιαμφισβήτητοι μαθητές που ερεύνησαν τους νόμους της φύσης, στην οποία όλα τα φαινόμενα και τα δημιουργήματα ακολουθούν μια αδιάλειπτη, συνεχή εξελικτική πορεία και βρίσκονται σε κινητικότητα, πάντοτε σύμφωνη με τη φόρμα και το φυσικό τους σχήμα.

Η Duncan, παρατηρώντας την αριστοτεχνική κατασκευή των ελληνικών γλυπτών και τον τρόπο με τον οποίο αποδίδουν την κίνηση, διαπιστώνει ότι ο εσωτερικός ρυθμός τους βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με τη δομή του γλυπτικού σώματος. Συνειδητοποιεί, επίσης, τη στενότερη συνάφεια ανάμεσα στον χορό και στη γλυπτική, αφού οι φόρμες και οι κινήσεις στη φύση συνιστούν το θεμέλιο αυτών των δύο τεχνών, και θεωρεί ότι η μελέτη του πνεύματος της φύσης είναι απαραίτητη συνθήκη προκειμένου να δημιουργήσουν τις δικές τους κινητικές φόρμες. Το κοινό έδαφος το οποίο μοιράζονται η γλυπτική και ο χορός είναι το ανθρώπινο σώμα και οι μεταμορφώσεις του, γεγονός που επιτρέπει στον χορευτή να επικεντρώσει την προσοχή του στη γλυπτική φόρμα και έτσι να κατανοήσει τις αναλογίες, τις γραμμές και τα σχήματα που μπορεί να πάρει το δικό του σώμα. Την ίδια στιγμή, ο γλύπτης οφείλει να μελετά το κινούμενο σώμα του χορευτή μόνο όταν αυτό συμπυκνώνει την κίνηση όλης της φύσης και τη μεταδίδει στον θεατή του, όταν κάθε του παλμός εξελίσσεται σε έναν μεγάλο κυματισμό που υψώνεται στους ουρανούς σαν προσευχή και γίνεται αναπόσπαστο μέρος της συμπαντικής ευρυθμίας. Μόνο τότε είναι ικανός να δημιουργήσει ζωντανές γλυπτικές φόρμες, αποφεύγοντας την παγίδα της κατασκευής νεκρών, ανέκφραστων σχημάτων (Duncan 1928: 171-173, 175).

Ο χορογράφος και θεωρητικός της κίνησης Laban, εμπνέεται από την εμβληματική χορεύτρια και εξελίσσει τις ιδέες της σε σχέση με την εκφραστικότητα του σώματος και τη ροή της κίνησής του. Η θεώρηση του χορού από την Duncan ως η θεϊκή εκδήλωση του

ανθρώπινου πνεύματος μέσω του ενεργοποιημένου ανθρώπινου σώματος και η αναζήτηση του εσωτερικού ρυθμού που κινητοποιεί το σώμα, σφράγισαν την αφαιρετική και σύνθετη προσέγγιση του Laban σχετικά με τη φόρμα, την κίνηση και τον χώρο. Αυτή η χορευτική αντίληψη, τον οδήγησε στη μελέτη της αρμονικής ακολουθίας των κινήσεων και της σχέσης τους με τη δυναμική των σωματικών πράξεων και του χώρου στον οποίο αναπτύσσονται. Οι καλλιτεχνικές δημιουργίες για τον φιλόσοφο-χορογράφο είναι πάντοτε ρυθμικές και χωρικές (Maletic 1987: 77, 154, 166), θέση η οποία γίνεται πράξη και στις γλυπτικές μορφές της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Σύμφωνα με αυτόν τον συλλογισμό, το ανθρώπινο ή γλυπτό σώμα που κινείται έκδηλα ή άδηλα στον χώρο, πέρα από τη δική του αίσθηση ενέργειας χάρη στην οποία κινείται, επηρεάζεται και από το δυναμικό πεδίο των ρυθμικών εντάσεων που δημιουργούνται στον ίδιο χώρο. Ο οξυδερκής χορογράφος, μάλιστα, παρατηρεί ότι οι ίδιοι νόμοι που ρυθμίζουν τις χωρικές σχέσεις και χαρίζουν αρμονία στις ανθρώπινες κινήσεις, κυβερνούν συγχρόνως την ανάπτυξη της φύσης. Αυτή η αρμονία που προκύπτει από τη σχέση χώρου-κίνησης η συμμετρία και η ισορροπία αποτελούν τις απλούστερες αρμονικές φόρμες. Μέσα από τις συμμετρικές, ισόρροπες κινήσεις ο επιθυμητός στόχος του οραματιστή χορογράφου είναι η ενότητα της φόρμας, η πληρότητά της.

Δεν μπορεί να διανοηθεί κάποια κίνηση που να μην προκύπτει από τον χώρο και τον χρόνο στον οποίο αναπτύσσεται, να μην συνδέεται απόλυτα μαζί τους και να μην οδηγεί το σώμα με την υλικότητα του βάρους του σε μια ροή συνεχόμενης αλλαγής. Ο τρόπος που δρα και επιδρά ο χώρος στο σώμα είναι καθοριστικός, επειδή το σώμα θα κινήσει τον χώρο που κατέχει για να δημιουργήσει τη δική του γλώσσα κίνησης. Συνεπώς, όλες οι χορευτικές φόρμες δεν είναι δυνατόν να περιορίζονται σε μια απόδοση άκαμπτων στάσεων, αλλά πρέπει να γίνονται αντιληπτές περισσότερο σαν ένα κύμα ζωντανών και εξελισσόμενων μεταμορφώσεων, σαν μια σχηματοποιημένη δράση κινούμενων δυνάμεων και ενέργειας. Αυτή η διαρκής μετεξέλιξη επιτυγχάνεται μόνο χάρη στη συνεχή ανατροφοδότηση της ανθρώπινης εμπειρίας, η οποία αποτρέπει τη στείρα σχηματοποίηση. Ο Laban δηλώνει δε ότι «μόνο η κίνηση μπορεί να γίνει αντίληψη, εμπειρία, επίγνωση». Σύμφωνα με τη θεωρία του, οι χρονικές και χωρικές δομές, όπως και γενικότερα τα φαινόμενα του χρόνου και της ενέργειας, συνιστούν για τον χορευτή απτές, σαφείς ενότητες της φόρμας που ανανεώνονται αδιάκοπα μέσω της δύναμης της κίνησης. Κατ'

αυτήν την αντίληψη, ο χορευτής είναι ανοιχτός στον κόσμο, σε μια ενεργητική σχέση με τον εαυτό του και τους άλλους (Maletic 1987: 65, 171, 176, 179, 190-192), όπως και κάθε χορευτικό σώμα –μαρμάρινο ή μεταλλικό.

Ο Laban υποστηρίζει ότι η κίνησή του ανθρώπινου σώματος συνιστά το αρχέτυπο των εντάσεων, οι οποίες βρίσκονται σε άμεση σχέση με τις τέσσερις παραμέτρους της ανθρώπινης κίνησης: τον χρόνο, τον χώρο, τη δύναμη (βάρος) και τη ροή. Ο καλλιτέχνης, χορευτής ή γλύπτης, οφείλει να τοποθετεί στον πυρήνα των αναζητήσεών του την αγωνιώδη πάλη του να κατακτήσει τα ύψη της δράσης που απαιτεί από αυτόν η εποχή του και να εκφράσει με ελευθερία τη χαρά, τη λύπη, τον τρόμο, τον έρωτα ή την έκσταση, δηλαδή την ίδια τη ζωή. Ο χορός που συντελεί στην απόκτηση μιας βαθιάς συνείδησης της ζωής, δεν μπορεί να είναι ένα αντίγραφο του πραγματικού αλλά αποτελεί βασική οδό που εισάγει τον άνθρωπο στην πραγματικότητα της εσωτερικής ζωής, στις διαισθητικές ενοράσεις και στις ασύλληπτες αλήθειες της. Την βαθιά ενότητα του χορού, της φύσης και της ζωής, την αναζήτηση της χαμένης ενότητας του ανθρώπου με το σύμπαν, επαναθεμελιώνει με την εκφραστική χορογραφική του διάλεκτο ο Laban. Το ίδιο ισχύει και με τη σύλληψη του χορού ως θεμελιώδες μέσο για τη χάραξη ενός υποθετικού μέλλοντος, για την ανακάλυψη της ίδιας της έννοιας της ζωής (Τυροβολά 2012: 13-14, 18).

Αυτήν την αντίληψη για την αδιασάλευτη σχέση του χορού με τον άνθρωπο και τη φύση διακηρύσσει και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με κάθε γλυπτή δημιουργία της. Το έργο των δύο προαναφερθέντων καλλιτεχνών, όπως και αυτό όλων των δημιουργών που προσπαθούν να επανεντάξουν τον άνθρωπο στη φύση, θέτει μια σειρά υπαινιγμών, κωδικοποιημένων μηνυμάτων, αρνήσεων, ακόμη και εσωτερικών αντιφάσεων που ανατρέπουν την κυρίαρχη, παγιωμένη φόρμα και το αντίστοιχο περιεχόμενο. Οι απόπειρές τους να υπερβούν τα σύνορα που διαχωρίζουν το πραγματικό από το φαντασιακό και να εκφραστούν μέσα από την υιοθέτηση χορευτικών μορφών της παράδοσης ή μέσω του εξωτισμού, αντιστοιχούν στην ανάγκη τους για πειραματισμό, ελευθερία και απόδραση, αλλά και επανεύρεση της χαμένης συλλογικής ταυτότητας (Τυροβολά 2012: 11-12). Τόσο ο Laban όσο και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, ύστερα από χρόνια έρευνα και μελέτη των αρχαίων συμβόλων και των οικουμενικών διακοσμητικών μοτίβων, προσεγγίζουν τη

φόρμα στην αρχετυπική της διάσταση, υιοθετώντας θεμελιώδεις μορφές μιας καθολικής γλώσσας, όπως τον κύκλο και την ελικοειδή σπείρα (Maletic 1987: 63, 158-159).

Οι δύο οραματιστές καλλιτέχνες, τους οποίους ενώνει στενή ιδεολογική και αισθητική συγγένεια όπως καθίσταται φανερό από το έργο τους, θεμελιώνουν και εξελίσσουν τις δημιουργίες τους στην αμφίδρομη σχέση της κίνησης με την γλυπτική, έχοντας ως σταθερό σημείο αναφοράς το ανθρώπινο σώμα και τον χώρο που διευρύνεται διαρκώς, ανοίγοντας άπειρα δημιουργικά πεδία δράσης και έκφρασης. Η φόρμα της κίνησης είναι για τον Laban ένας καταρράκτης από φόρμες που θυμίζει πολύτιμες πέτρες, οι οποίες, καθώς χύνονται, γλιστρούν, αναπηδούν και σπάνε, αλλάζουν σχήμα, σε μια διαδικασία συνεχούς αναγέννησης. Γι' αυτόν η κίνηση φανερώνει *τη διαφορά μεταξύ του χώρου και του χρόνου και ταυτοχρόνως τη γεφυρώνει* –κι έτσι καθίσταται *ιδανικό μέσο που διαπερνά βαθύτερα την φύση του χώρου και δίνει μια ζωντανή εμπειρία της ενότητάς της με τον χρόνο*. Σύμφωνα με αυτόν τον συλλογισμό, η πλαστική κίνηση γίνεται αντιληπτή ως δράση ελευθερίας, με την ελευθερία να τοποθετείται σε ευρύτερο φιλοσοφικό πλαίσιο, σε αυτό του *χάους του τίποτα*. Υποστηρίζοντας ο χορογράφος ότι *η ελευθερία είναι η επιλογή στο χάος του τίποτα* συλλαμβάνει το τίποτε ως χώρο δυναμικών δράσεων παρά ως έναν κενό, άδειο χώρο (Μπουρίτη 2009: 8). Η αντίληψη ότι το τίποτε δεν είναι κενό αλλά ένας χώρος ελευθερίας και δράσης, υλοποιείται στα γλυπτά, κυρίως της ωριμότερης περιόδου, της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη.

Μπαλαρίνα και Χορεύτρια: Αένας στροβιλισμός

Σύμφωνα με την άποψη του Γκολντ η συμπίεση των υλικών του άστρου το υποχρεώνει σε συνεχή... σμίκρυνση. Αλλά όσο μικραίνει το άστρο, τόσο μεγαλώνει ο ρυθμός της περιστροφής του σύμφωνα με το νόμο της διατήρησης της στροφορμής. Συμβαίνει δηλαδή ακριβώς το ίδιο με αυτό που κάνει μια μπαλαρίνα, η οποία όταν μαζεύει τα απλωμένα χέρια της πλησιέστερα στο σώμα της, περιστρέφεται όλο και πιο γρήγορα.
(Διονύσης Σιμόπουλος 2006: 42-43)

Η τάση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη να ανυψώσει τα γλυπτά της από το βάθρο τους υπερνικώντας τον νόμο της βαρύτητας, η επιθυμία να τους προσδώσει μια ανοδική δυναμικότητα που αποκτά πνευματική διάσταση μέσα από την υλικότητα υπακούοντας σε μια εσωτερική ρυθμική δράση, ενδυναμώνεται με τη δημιουργία έργων που αναπτύσσονται σε μια ανερχόμενη σπείρα, ακόμη πιο ανοιχτή, πιο εξωστρεφή και πιο ορμητική. Ενώ η *Γυναίκα του Λωτ* αποτελεί ένα κλειστό, συστρεφόμενο γλυπτικό περίβλημα που πειθαρχεί σε έναν αργό, αυστηρό ρυθμό, η *Μπαλαρίνα* της (1959) σε σφυρήλατο ορείχαλκο, είναι μια ελικοειδής σύνθεση που περιτυλίγεται και ανελίσσεται με δυναμικό, επιταχυνόμενο ρυθμό γύρω από έναν εσωτερικό χώρο που υποδηλώνει το σώμα μιας χορεύτριας, η οποία ισορροπεί στροβιλιζόμενη στο ένα πόδι και διευρύνεται στην καμπυλόγραμμη πτήση της κεντρικής μεγάλης σπείρας. Η συστροφή εκτείνεται στο κατώτερο μέρος της γλυπτικής φιγούρας, αποκαλύπτοντας την άψογα εκτελεσμένη κίνηση ενός ανυψωμένου ποδιού, το οποίο στηρίζεται στο άλλο σταθερό πόδι και συνιστά τη βάση αυτού του αόρατου σώματος που, όμως, είναι πάντα παρόν (Jianou 1977: 21).

Η γλύπτρια διατηρεί την αίσθηση και την εντύπωση που αφήνει η παρουσία της μορφής, δημιουργώντας μόνο κάποιους κυρίαρχους άξονες και καθοριστικές καμπύλες, χωρίς ωστόσο να επικαλείται τα εξωτερικά διακριτικά της γνωρίσματα. Με αυτόν τον ρυθμικό σχηματικό τρόπο, επιτυγχάνει την ισορροπία ανάμεσα στο θέμα και στις πλαστικές εκφραστικές δυνατότητες που μπορεί να πραγματώσει (Καραϊσκού 2011: 84). Η κίνηση των γραμμών και των όγκων –με την γεωμετρική έννοια– που στροβιλίζονται, ακόμη και αν αυτό δεν συλλαμβάνεται οπτικά όπως συμβαίνει στα έργα της κινητικής γλυπτικής, αναπτύσσει φυγόκεντρες δυνάμεις, οι οποίες τείνουν να απογειώσουν το γλυπτό και να το απολυτρώσουν από τους δεσμευτικούς άξονες, τις ισχυρές κεντρομόλους δυνάμεις, τον φυσικό νόμο της βαρύτητας και τις αντιστάσεις της ύλης (Μυκονιάτης 1996:

206). Η *Μπαλαρίνα*, όχι μόνο στην ορειχάλκινη (εικ. 11) αλλά και στη σιδερένια εκδοχή της (1959) (εικ. 12), φανερώνει τη συνειδητή καλλιτεχνική απόφαση της δημιουργού να στραφεί με τα έργα της από μέταλλο στην *καθαρή Τέχνη*, σε μια *αφαίρεση που στηρίζεται στη συμπύκνωση του ουσιαστικού μέσα στην πλαστική φόρμα*, σύμφωνα με τη διατύπωση του αρχαιολόγου και ιστορικού τέχνης Γιάννη Μηλιάδη. Η σχεδόν αποκλειστική στροφή της προς το μέταλλο, συνεχίζει ο Μηλιάδης, χαρακτηρίζεται από τη δίψα ενός πολυκύμαντου κινητικού αισθησιασμού, ενός χορευτικού παλμού, από μια *χλιδή εναλλασσόμενων τόνων, απ' το βαρύ στο οξύ*, από πεισματικό και επίμοχθο διάλογο της φόρμας με τον χώρο, τον οποίο δεν επιδιώκει να υποτάξει αλλά, κυρίως, να ζωντανέψει με τη διείδυση μιας παλλόμενης μορφής, διατηρώντας πάντοτε την αίσθηση του πλαστικού όγκου στα γλυπτά της (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 39- 40).

Η *Μπαλαρίνα*, που παρουσιάστηκε το 1965 στα Παναθήναια στην έκθεση της Συγχρόνου Γλυπτικής στου Φιλοπάππου, αγγίζει τα όρια της αφαίρεσης συνδυάζοντας, σε μια εξέχουσα σύλληψη, τα πλήρη με τα κενά μέρη. Το αποκορύφωμα στην απόδοση της στιγμιαίας περιστροφικής κίνησης, η οποία εξελίσσεται σε ξέφρενο, λυτρωτικό χορό, ξεκίνησε περίπου το 1956, με μια μικρή *Χορεύτρια* σε χυτό χαλκό (εικ. 13) και συνεχίστηκε με μια μικρή μεγέθους *Μπαλαρίνα*, περίπου έναν χρόνο αργότερα. Πρόκειται συγκεκριμένα για μια κατασκευή από σφυρήλατες μπρούτζινες ράβδους με τις οποίες η γλύπτρια επινοεί, δημιουργεί χώρο αντί να τον καταλαμβάνει, όπως συμβαίνει με τη *Γυναίκα του Λωτ*, και ανοίγεται σε μια εξωστρεφή φόρμα που περιβάλλει το κενό δίνοντας την αίσθηση της κίνησης και της ζωντανίας με την αξιοποίηση των ενδιάμεσων κενών. Παρόλο που με τη μεταλλική σύνθεση επιτυγχάνεται λεπτή ισορροπία δυνάμεων, ενώ με το μαρμάρινο γλυπτό ισορροπία μαζών, και οι δύο δημιουργίες εξασφαλίζουν μια ρυθμικότητα που οδηγεί σε αρμονία, γνώρισμα θεμελιώδες της τέχνης της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη και άσφαλο σημάδι του μητρικού δεσμού της με την αρχαία ελληνική τέχνη (Jianou 1977: 21, www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/).

Την ίδια χρονιά που δοκιμάζει τις πλαστικές της δυνάμεις στον ανθεκτικό, σκουρόχρωμο χαλκό, χαρίζοντας στο γλυπτό της τις περιπλεγμένες καμπύλες του, πειραματίζεται και με τον υπόλευκο γύψο με τις κιτρινωπές αποχρώσεις, ο οποίος επιτρέπει να φωτιστούν περισσότερο τα συστρεφόμενα μέρη της χορευτικής της φιγούρας, ενώ διακρίνεται πιο έντονα το λυγισμένο πόδι της, καθώς ακουμπά το πέλμα στο

εσωτερικό του μηρού του άλλου ποδιού που απλώς υποδηλώνεται και αποτελεί τον κεντρικό άξονα περιστροφής της γλυπτής μπαλαρίνας (Γιαννουδάκη 2009: 1920). Η ρυθμική αρμονία και η πνευματικότητα στις δίχως εποχή συνθέσεις της, παρά τη σύγχρονη αφαιρετική προσέγγισή τους ως προς την έκφραση της γραμμής και του συναισθήματος, καλλιεργεί την πεποίθηση ότι οι γλύπτες της κλασικής Ελλάδας θα αναγνώριζαν στα καλλιτεχνήματά της μια γνήσια απόγονό τους (Henniker-Heaton 1962: 6). Το καλλιτεχνικό επίτευγμα της αφαιρετικής εργασίας της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που εμψυχώνει τα μέταλλα με δυναμική ενέργεια, κατά τον Δόξα, λογοτέχνη και κριτικό έργων τέχνης, απορρέει από τον επιτυχή συντονισμό της μαθηματικής αρμονίας, που συνιστά βιωμένη αρχαιοελληνική κατάκτηση της γλύπτριας, με μια αισθητική αντιρρόπηση πάνω σε εκείνο το σύνορο όπου η γλυπτική μορφή προβάλλει το πνεύμα και το πνεύμα αποτελεί ενθύμηση της μορφής (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 23).

Το ορειχάλκινο γλυπτό της, συμπληρώνει ο Δόξας στα τεχνοκριτικά του σημειώματα στον *Ανεξάρτητο Τύπο* (14/03/1961), ανταποκρίνεται πλήρως στα συνθήματα απελευθέρωσης, στο πνεύμα φυγής και απόδρασης από την αγχωτική στατικότητα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, του πολέμου των χαρακωμάτων, και μετουσιώνεται σε πνεύμα δυναμικό από το οποίο διακατέχεται η γλυπτική πρωτοπορία της εποχής της. Η *Μπαλαρίνα* της, χωρίς να εγείρει την ανάγκη φωτοχρωματικών κατόπτρων ή ηλεκτρομαγνητικών εκκενώσεων, συνδυάζει την αισθητική τελειότητα με την υποβλητική αίσθηση που γεννά, ενώ ακροζυγιάζεται κρατώντας την ισορροπία της στις μύτες των ποδιών της (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/anexartitos-typos-14-3-1961.pdf). Με αφορμή τα εγκαίνια της έκθεσης της δημιουργού στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (14/02/1962), ο αρχιτέκτονας Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, ανέλυσε το έργο της στην ομιλία του, μέρος της οποίας δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ελευθερία*, και το τοποθέτησε στο πλαίσιο της ελληνικής αλλά και της διεθνούς καλλιτεχνικής κίνησης. Ανάμεσα στα γλυπτά που εκτέθηκαν, συμπεριλήφθηκε και η ορειχάλκινη απόδοση της *Μπαλαρίνας* που αποτελεί από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της νέας εικαστικής γλώσσας της γλύπτριας. Στο έργο γίνεται διακριτή η συνεχής τάση αποκάθαρσης της γυναικείας χορευτικής μορφής, η αποβολή του περιττού, η έμφαση στο χτίσιμο μιας στέρεας αρχιτεκτονικής δομής, η απόλυτη κατοχή και ο σεβασμός του υλικού που δουλεύεται με τεχνικές οι οποίες απορρέουν άμεσα από τη φύση του. Αυτές οι τεχνικές

της τίθενται πάντα στην υπηρεσία μιας φωτεινής, αισιόδοξης φύσης, στην οποία η ανάλαφρη κίνηση, η χαρά και η ψυχική ανάταση προσδιορίζουν το ευφρόσυνο κλίμα που δημιουργεί το γλυπτό, απαλλαγμένο από την οδύνη ενός ασφυκτικού άγχους (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eleftheria-15-2-1962.pdf). Στο *Βήμα* (15/02/1962), ο Παπαϊωάννου παρατηρεί την κομψότητα και την προσωπική χάρη που διαφαίνονται στη χάλκινη χορεύτρια. Πιο συγκεκριμένα, διακρίνει την ανάλαφρη περιστροφική της κίνηση που διαγράφεται χωρίς βία και την ολοφάνερη καλλιγραφία του σχήματός της, στοιχεία που δημιουργούν την τρισδιάστατη υπόσταση του γλυπτού, η οποία αποτελεί και το σπουδαιότερο επίτευγμα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Επιπλέον, η ένταση και το νεύρο που χαρακτηρίζουν όχι μόνο την *Μπαλαρίνα* αλλά το σύνολο του έργου της, αποτελούν, κατά κάποιον τρόπο, τη βάση της δομής ολόκληρης της δημιουργίας της. Η καλλιτέχνης έχει το χάρισμα να ανακαλύπτει την ποίηση και την τέχνη τόσο στη φύση που αγαπά βαθιά και από την οποία εμπνέεται, όσο και σε όλες τις εκδηλώσεις του ανθρώπου (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/vima-15-2-1962.pdf).

Όπως επιβεβαιώνει και ο Salvador Reyes, η γλύπτρια βρίσκει σχέσεις αρμονίας ανάμεσα στις φόρμες της φαντασίας και της πραγματικότητας –ή, ακριβέστερα, εφευρίσκει έναν απολύτως προσωπικό της, ιδιότυπο φυσικό κόσμο, συνθέτοντας τους όγκους και τις γραμμές της με ύφος στέρεο και συγχρόνως γεμάτο λεπτότητα και φινέτσα (Reyes 1973: 88). Η *Μπαλαρίνα* ανήκει σε έναν κόσμο γλυπτών πλασμάτων και σχημάτων δεμένο σε ένα σύνολο που κινείται με ενιαίο ρυθμό και χαρακτηρίζεται από επίσης ενιαίο ύφος, η κατευθυντήρια γραμμή του οποίου είναι η κατάργηση της συμβατικής λογικής του όγκου, ώστε το εικονιζόμενο να αναδεικνύει όσο περισσότερο γίνεται την οργανική του αλήθεια, την ιδιομορφία του, την κυτταρική ιδέα από την οποία ξεκίνησε, για να ολοκληρωθεί μέσα σε ένα περίγραμμα διαμορφωμένο από τη φύση και τον άνθρωπο μαζί. Η καλλιτεχνική βούληση της δημιουργού, η ποιητική ενόραση, το πάθος και ο πλαστικός οραματισμός της διαπερνούν τα περίοπτα γλυπτικά της σύνολα που δίνουν την εντύπωση στον θεατή ότι βρίσκεται μπροστά σε μια *παραμόρφωση* της αλήθειας και μάλιστα σε μια *προγραμματισμένη παραμόρφωση* ή πιο σωστά σε μια *αναμόρφωση της αλήθειας*, η οποία επιτυγχάνεται με την αισθητική διάπλαση του αρχέτυπου, κατά τη διατύπωση του ποιητή και κριτικού Καραντώνη, ο οποίος ασπαζόταν τις μοντερνιστικές κατευθύνσεις στην τέχνη (Καραντώνης 1965: 309-310).

Αυτήν την ελευθερία στη σύλληψη, την εικονοπλαστική φαντασία, την αβίαστη ισορροπία στη σύνθεση και τη γοητεία που προσφέρει η ετερότητα της πρωτοποριακής *Μπαλαρίνας* αναγνωρίζει και ο Θάνος Μούρραης-Βελλούδιος, ο επινοητής της *φантаσιομετρικής τέχνης*, όπως αποκαλεί ο ίδιος την τέχνη που αναζητά το πνεύμα κάθε πράγματος έμψυχου ή άψυχου, την βαθύτερη ουσία κάθε ιδέας ή φαινομένου (Αρσενίου 2015: 28-29). Ο φαντασιομέτρης δημιουργός γράφει ιδιοχείρως στη λεζάντα κάτω από το αντικείμενο-έργο του *Το Πνεύμα της Φαντασιομετρικής Τέχνης* ότι, από το συγκεκριμένο γλυπτό του, το οποίο είναι ένα από τα πιο κατανοητά καλλιτεχνήματά του, εμπνεύστηκε η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη για να συνθέσει τη *Μπαλαρίνα* της. Η γλυπτική κατασκευή του, ένας εκφραστικός συνδυασμός κοχυλιών που συστρέφονται γύρω από έναν κάθετο άξονα, αντιπροσωπεύει το πνεύμα της Φαντασιομετρίας που συμπυκνώνει την ονειρική διάσταση, την ανέμη δημιουργικότητα, το *βίωμα εις ακατάπαυστον δημιουργικήν ροήν*, κατά την διατύπωση του Μούρραη-Βελλούδιου, την αισθητική καθαρότητα, την υπέρβαση των χωροχρονικών ορίων και τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, ποιότητες που αναδεικνύονται και στη χορεύτρια της δημιουργού. Η τέχνη τους, παρά τις προφανείς διαφορές που παρουσιάζει, διακρίνεται για την υψηλή καλλιτεχνική δεξιοτεχνία και για μια *υψηπετή, πολυδιάστατον, ευρείαν και ατελεύτητον φαντασίαν*, όπως γράφει ο Μούρραης-Βελλούδιος στο βιβλίο του *Ελληνοκεντρική Φαντασιομετρική Τέχνη για Προχωρημένους*. Στο καλλιτεχνικό μανιφέστο του, ο συγγραφέας προσδιορίζει ως θεμελιακά γνωρίσματα της επινοημένης τέχνης του την προβολή του ζωντανού, αληθινού πυρήνα των καλλιτεχνικών αντικειμένων-δημιουργημάτων και τη συνδιαλλαγή και αλληλοτροφοδότηση του καλλιτέχνη με τον θεατή-αναγνώστη που θα ανοίξει τον δρόμο σε νέες κριτικές σηματοδοτήσεις των έργων. Σε αυτόν τον διάλογο έργου και κοινού, η εν λόγω τέχνη θέτει σε έλεγχο τον βαθμό της νόησης, την ταχύτητα της αντίληψης, το εύρος της εγκυκλοπαιδικής μόρφωσης, της ευφυΐας και της αδέσμευτης φαντασίας του δέκτη (Πιπλή 1981: 183, Μούρραης-Βελλούδιος 1983: 14, Αρσενίου 2015: 28, 32).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη εντάσσεται στους δημιουργούς της νεοελληνικής γλυπτικής που καλλιεργούν τον συνεχή, ανατροφοδοτούμενο διάλογο καλλιτέχνη-θεατή, επειδή δεν περιορίζεται μονάχα σε μία μορφοπλαστική κατεύθυνση, αλλά ανοίγεται σε ανεξάρτητους, άγνωστους δρόμους και διαπρέπει για τις σαφείς προσωπικές της αναζητήσεις, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην αξιοποίηση των εκφραστικών δυνατοτήτων

των νέων υλικών, τα οποία συνδυάζει με καθιερωμένα παραστατικά στοιχεία. Για να εκφράσει τις ανησυχίες της πιο ολοκληρωμένα, για να δώσει υπόσταση στον κόσμο της σε όλο το πλούσιο αλλά και αντιφατικό του περιεχόμενο, στήνει μορφές, όπως την *Μπαλαρίνα* της, πειραματιζόμενη με νέους τύπους, οργανικούς ή ανόργανους, γεωμετρικούς και αφηρημένους, ενώ παράλληλα επανασυνδέεται με το παρελθόν και την παγκόσμια παράδοση. Με όχημα τα οργανικά καμπυλόγραμμα και ιδιαίτερα τα σπειροειδή θέματα, τη σωματικότητα, την εσωτερική ρυθμική οργάνωση, την ευγένεια στην ανάπτυξη των γραμμών και γενικότερα την κομψογραφική τάση, τη δυναμική προσάρτηση, τη δραστηριοποίηση του χώρου, καθώς και το ποιητικό περιεχόμενο της σύνθεσης, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη μεταφράζει σε γλυπτικές αξίες τις συναντήσεις της με τη ζωή. Μεταμορφώνει σε οπτικές, απτικές και κινητικές εκφραστικές αξίες τη σχέση της με το οικείο και τον φόβο της για το άγνωστο, τη σύνδεσή της με το παρόν και τις ελπίδες της για το μέλλον και μεταπλάθει τα όνειρά της σε μορφή, τις πεποιθήσεις της σε εικόνα και την ιστορία σε συνείδηση.

Στην *Μπαλαρίνα*, όπου συγκεντρώνονται όλα τα διακριτικά γνωρίσματα της πλαστικής γλώσσας της γλύπτριας, το θέμα του ανθρώπινου –και κυρίως του γυναικείου– σώματος αποκτά νέα διάσταση και καινούργια χαρακτηριστικά. Η γυναικεία μορφή απλοποιείται και τείνει προς την αφαίρεση, ο χαρακτήρας του υλικού της επιβάλλεται με την αλήθεια του, καθώς το μέταλλο εναποθέτει στα χέρια του θεατή το δικό του σύμπαν, τον αντιμετωπίζει στον δικό του χώρο, υποχρεώνοντάς τον να συνειδητοποιήσει την δική του σωματικότητα, τη δική του θέση στη ζωή και στον κόσμο. Παρόλο που το γλυπτό γυναικείο σώμα που στροβιλίζεται έχει ως αφετηρία την οικεία ανθρώπινη μορφή της ζωής, κατορθώνει να ξεπεράσει τη ρεαλιστική απεικόνισή του, να αποκτήσει συμβολικό περιεχόμενο και να επιβληθεί περισσότερο ως προέκταση και υπέρβαση της αντικειμενικής του υπόστασης (Χρήστου, Κουμβακάλη-Αναστασιάδη 1982: 15-16, 22, 125, 138-139). Η ελικοειδής συστροφή, η μεθυστική στροβιλιστική κίνηση της χορεύτριας που μοιάζει να υπερβαίνει τους περιορισμούς της φύσης, μεταμορφώνει τη συμμετρική, γεωμετρική κατασκευή σε σύμβολο ομορφιάς, δύναμης και ανεξάντλητης ενέργειας. Η ίδια η δημιουργός ομολογεί ότι εμπνέεται από τη συνεχόμενη κίνηση της σπείρας και ότι η *Μπαλαρίνα* της, έτσι όπως χορεύει και περιστρέφεται γύρω από τον άξονα του σώματός

της, θυμίζει λουλούδι (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2).

Η γλύπτρια, γαλουχημένη με την αρχαία ελληνική αντίληψη ότι ολόκληρη η φύση μετέχει σε έναν ρυθμικό χορό, αναγνωρίζει στην αθόρυβη κίνηση της άνθισης του λουλουδιού τη χάρη και την αρμονία του σύμπαντος: *Θα συρθεί στον χορό όλη η γη*, θα γράψει ο Ευριπίδης στις *Βάκχες* (Ευριπίδης 1992: 19) –και για τον σύγχρονό του Έλληνα μπορούσε πράγματι να χορέψει όλη η γη, επειδή γι’ αυτόν ο χορός δεν περιορίζεται μονάχα στην απόδοση μιας άρτια εκτελεσμένης χορογραφίας. Το ρυθμικό παιχνίδι των παιδιών, μια λιτανεία ή παρέλαση, οι σχοινοβασίες, οι ακροβασίες, οι ταχυδακτυλουργίες ή οι χειρονομίες του χορού στην αρχαία τραγωδία συνιστούν γι’ αυτόν μορφές χορού. Αλλά και οι ρυθμικές κινήσεις των πουλιών, των ψαριών, όλων των ζώων γενικά, όπως και των δέντρων, των φυτών, των ποταμών και όλων των υδάτινων μορφών, μπορούν να περιγραφούν και αυτές ως χορός (Lawler 1984: 11). Η εικαστικός συμμετέχει στον ενθουσιασμό των σύγχρονων καλλιτεχνών για το σχήμα και την κίνηση των φυσικών σπειρών, ο οποίος εκδηλώνεται σε άλλους δημιουργούς για φυτικούς και άλλους φυσικούς σχηματισμούς, όπως, παραδείγματος χάριν, για τους καρπούς του φυτού *Medicago orbicularis*, δηλαδή για τους σπειρόμορφους λοβούς της κυκλοτερούς Μηδικής που φύτευται στη Μεσόγειο (Bach 2006: 47).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, εκστατική απέναντι στο μυστήριο της φύσης και στη συμπαντική αρμονία που ξεπερνά την ανθρώπινη διάνοηση, συνομιλεί με τον φυσικό κόσμο μέσα από την τέχνη της, την οποία συλλαμβάνει ως αναπόσπαστο κομμάτι του (Cook 1914: xiii), όπως και ο Klee, ο οποίος θεωρεί την επικοινωνία του καλλιτέχνη με τη φύση ως τη βασικότερη προϋπόθεση της δημιουργίας του, επειδή ο ίδιος, λόγω της ανθρώπινης φύσης του είναι φύση, εγγενές συστατικό της. Αυτός είναι και ο λόγος που ο καλλιτέχνης δεν αποτυπώνει τη φυσική πραγματικότητα αλλά λειτουργεί όπως αυτή, αφού και ο ίδιος αποτελεί αδιαχώριστο τμήμα της (Μοχόλυ-Νάγκυ 1925: 5). *Η τέχνη δεν αποδίδει το ορατό, το πραγματοποιεί*, θα ισχυριστεί ο αντισυμβατικός ζωγράφος και θεωρητικός της τέχνης (Κλέε 1925: 62). Αυτή η εμπειρία της διπλής πραγματικότητας, του ορατού νοήματος της φύσης, δηλαδή της εξωτερικής αντίληψης και του αισθητού, της εσωτερικής αντίληψης των πραγμάτων, ωθεί τον οραματιστή δημιουργό σε μια

ανυπότακτη, ελεύθερη σύνθεση αφηρημένων μορφών, σε μια νέα, δημιουργημένη φυσιοκρατία (Μοχόλυ-Νάγκυ 1925: 13).

Η καλλιτέχνις γοητεύεται από την ανεπαίσθητη σπειροειδή ανάπτυξη του άνθους, την αδιόρατη σχεδόν διαμόρφωση της ζωής σε αυτήν την οργανική μορφή της φύσης, που συγγενεύει με την αθόρυβη και ανισομερή εξέλιξη κάποιων οργάνων του ανθρώπινου σώματος, όπως τα μοναδικά σε κάθε άνθρωπο δαχτυλικά αποτυπώματα, με τις επαναλαμβανόμενες καμπύλες, σπείρες, θηλιές και τους αναρίθμητους συνδυασμούς τους, ενώ το κάθε ένα έχει και το δικό του διαφορετικό μοτίβο, ή το εσωτερικό του ανθρώπινου αυτιού (κοχλίας) (Cook 1914: 223-224, 226-227). Δεν είναι τυχαίο μάλιστα ότι αυτός ο πολυσύνθετος, ενιαίος ελικοειδής σχηματισμός ονομάζεται λαβύρινθος, διότι εξασφαλίζει, μέσω μιας ιδιαίτερας περίπλοκης διεργασίας, τη μεταφορά των ηχητικών ερεθισμάτων με τη βοήθεια του ακουστικού νεύρου στον εγκέφαλο και συντελεί στη διατήρηση και στον αποτελεσματικό έλεγχο της ισορροπίας του ανθρώπου (www.physics.ntua.gr/~mmakro/index_files/Kef11_Akoi.pdf).

Η καλλιτεχνική δημιουργία της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, άριστη έκφραση της οποίας αποτελεί η *Μπαλαρίνα*, ακολουθώντας τους ελικοειδείς δρόμους της υψηλής τέχνης, η οποία απαιτεί την αδιάκοπη μελέτη της φύσης, την ενεργοποίηση της φαντασίας αλλά και την ακατάπαυστη χειρωναξία και καταβολή μηχανικής δύναμης, δίνει ζωή στο σίδηρο ή στον ορείχαλκο μέσα από τη ρυθμική οργάνωση και τη χορευτική ελαφράδα που τους προσδίδει και μαγνητίζει το βλέμμα του θεατή. Η γραμμοπλαστική παράσταση της μπαλαρίνας που αφήνεται στην μεθυστική περιδίνησή της τέρπει την όραση, συγκινεί, διοχετεύει στο σώμα έναν ρυθμικό παλμό, μια δόνηση που γεννά στον θεατή την ανάγκη να χορέψει ή ακόμη και να πετάξει (Καραντώνης 1965: 310). Αυτό το καλαίσθητο δομημένο σύνολο γραμμών και μορφών, η εξακολουθητική διάταξη των αρχιτεκτονικών συνδυασμών που τείνει προς την πλαστική ενότητα της ζωντανής μορφής, τον εισάγει σε ένα σχεδόν μαθηματικό σύστημα αρθρωμένο σε επίπεδα, άξονες, αναλογίες, τομές και νόμους που συγκροτούν τους ρυθμούς του χώρου, οι οποίοι συντονίζονται με τους δικούς του εσωτερικούς ρυθμούς και μυϊκούς τόνους και τον ωθούν σε μια λανθάνουσα, εσωτερική κίνηση ενάντια στη βαρύτητα, γεμάτη ορμή, σαν να μεγεθύνεται προς το άπειρο (Λάσκαρι 1932: 10).

Ο Valéry, ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένος απέναντι στην τέχνη του χορού, επιχειρεί να εμβαθύνει στο μυστήριο του σώματος που, αίφνης, σαν να δονείται από ένα εσωτερικό σοκ, εισέρχεται σε έναν τρόπο ύπαρξης παραδόξως ασταθή και ταυτόχρονα απρόσμενα ρυθμισμένο, εξαιρετικά παρορμητικό, αυθόρμητο και συγχρόνως ασυνήθιστα μελετημένο. Έλκεται από το σώμα που, αποδεσμευμένο από τις συνηθισμένες του ισορροπίες, μοιάζει να παίζει με υπέρμετρη φινέτσα, κομπώτητα και απίστευτη ταχύτητα, σαν να αγνοεί το περιβάλλον του και να αφοσιώνεται στην ενασχόληση με τον εαυτό του. Παρατηρεί εύστοχα με μια εξολοκλήρου διανοητική ηδυπάθεια, ότι η ύπαρξη που χορεύει μπορεί να συγκριθεί με τη φλόγα της φωτιάς και γενικότερα με κάθε φαινόμενο που συντηρείται, προφανώς, από την έντονη ανάλωση μιας αστείρευτης ενεργητικότητας, όπου όλες οι σωματικές αισθήσεις, κινητικές και συγχρόνως κινούμενες, συνδέονται με συγκεκριμένη σειρά και συνθέτουν μια δημιουργημένη τάξη. Ο χορός της *Μπαλαρίνας* δημιουργεί μια εντελώς ξεχωριστή μορφή του Χρόνου, μια χρονικότητα που γεννά και στην οποία φυλακίζεται το πλάσμα που χορεύει, μια διάρκεια στιγμιαίας ενέργειας που *σπαταλά το παροδικό, προχωρά μέσα από το αδύνατο, καταχράται το απίθανο*. Με τη δύναμη να αντιστέκεται στην φυσική παρουσία των πραγμάτων, δημιουργεί την ιδέα μιας άλλης μοναδικής κατάστασης που υπερβαίνει τη δράση, μιας διάρκειας που θα μπορούσε να συγκριθεί μόνο με τη *δονούσα ακινησία ενός κηφήνα ή μιας σφίγγας μπροστά στον κάλυκα των λουλουδιών που εξερευνά και η οποία παραμένει –μέσα από μια έντονη κινητική λειτουργία– σχεδόν ακίνητη, βοηθούμενη από το απίστευτα γρήγορο κούνημα των φτερών της*. Η χορεύτρια φαίνεται να βρίσκεται σε έναν δικό της κόσμο πλασμένο από την ίδια, χωρίς κανέναν εξωτερικό στόχο που να δίνει στην ορμή της εμφανή κατεύθυνση και μια καθορισμένη και βέβαιη κατάληξη. Σε αυτό το προσωπικό σύστημα κινήσεων, η μορφή της, που εκτίθεται από παντού, μετασχηματίζεται μέσα στον χώρο, καθώς μετακινείται γοργά, σαν θύελλα που επιταχύνεται διαρκώς χωρίς όμως στην πραγματικότητα να πηγαίνει πουθενά, ακροπατώντας στη γη, στο σταθερό έδαφος από το οποίο αποσπάται ή επιστρέφει μόνο για να πάρει ώθηση, ώστε να αποδράσει πάλι.

Ο χορός της, που διακρίνεται για την εσωτερικότητά του, οδηγεί συνειρμικά σε ένα άλλο σύστημα, ελάχιστα κλειστό, που δημιουργεί τον ύπνο, χαρακτηριστικό του οποίου είναι, σε αντίθεση με τον χορό, η παντελής απουσία, η ολοκληρωτική κατάργηση κάθε εξωτερικής πράξης. Μοιάζει με τεχνητή υπνοβασία, κατά την οποία λειτουργεί ένα σύνολο

αισθήσεων και μυϊκών ομάδων, οι οποίες διαδέχονται η μία την άλλη, ακολουθώντας μια διαδοχή που επιβάλλει ο προσωπικός της χρόνος, χωρίς εσωτερικά όρια ως προς τη διάρκειά της, σαν ένα όνειρο που θα μπορούσε να συνεχίζεται αδιάκοπα, χωρίς να στοχεύει στην επίτευξη κάποιου σκοπού, σαν εσωτερικός μονόλογος. Αυτή η απουσία σκοπού, η αποκοπή από το εξωτερικό περιβάλλον, η απόρριψη των ερμηνεύσιμων κινήσεων, η αδιάκοπη ολική περιστροφή που δεν είναι απαιτούμενη σε καμιά περίπτωση της καθημερινής ζωής και δεν απευθύνεται σε κανέναν, συνιστούν εκφράσεις απολύτως αντίθετες με τη σωματική δράση στον ανθρώπινο πρακτικό κόσμο. Σε αυτόν τον κόσμο, ο άνθρωπος της πράξης ακολουθεί τον πιο οικονομικό και συχνά τον πιο σύντομο δρόμο, αναζητώντας την αποτελεσματικότητα και γι' αυτόν τον λόγο επιλέγει την ευθεία γραμμή, τον συντομότερο δρόμο και τη μικρότερη κατανάλωση ενέργειας. Αντιθέτως, ο χορός κινείται στα όρια του εαυτού του, χωρίς να έχει ανάγκη να κινηθεί από κάποια συγκεκριμένη αιτία ή προς κάποια συγκεκριμένη τάση και δεν προλέγει ένα τέλος, ούτε γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο θα τελειώσει. Είναι μια ενέργεια που απορρέει, μετά αποδεσμεύεται από τις συνηθισμένες και αναγκαίες ενέργειες και τελικά αντιτίθεται σ' αυτές.

Αυτός ο τρόπος θεώρησης του χορού συνδέεται με κάθε πράξη που επιδέχεται εξέλιξη και τελείωση και δεν αποσκοπεί στο χρήσιμο, όπως συμβαίνει με τις τέχνες, αφού όλες εξ ορισμού ενέχουν την πράξη δημιουργίας ενός έργου που, για τους μεγάλους καλλιτέχνες, δεν είναι ποτέ τελειωμένο. Για τον φιλόσοφο, η επιθυμία τους για την απόλυτη πραγμάτωση, την τελείωση κάθε έργου τους, πιθανόν να είναι η έκφραση μιας εσωτερικής ζωής, πλούσιας σε ενέργεια και σε αισθήσεις που εναλλάσσονται και μεταδίδονται αμοιβαία. Η τέχνη με τον δικό της τρόπο, όπως και η επιστήμη, τείνουν στη δημιουργία ενός είδους χρησιμότητας που προκύπτει μέσα από το άχρηστο, μια αναγκαιότητα που γεννιέται από το αυθαίρετο. Συνεπώς, η καλλιτεχνική δημιουργία στην πραγματικότητα δεν δημιουργεί έργα, όσο την ανάγκη δημιουργίας έργων, επειδή τα έργα είναι προϊόντα που προϋποθέτουν ζήτηση, δηλαδή μια ανάγκη. Ένα ποίημα που απαγγέλλεται, ένα μουσικό κομμάτι που εκτελείται, ένα γλυπτό που διαμορφώνεται είναι πράξη που υπακούει στους δικούς της νόμους. Ο καλλιτέχνης, κατά τη διάρκεια της εργασίας του, σαν τον εκτελεστή, προχωρά σε διαδοχικές ενέργειες που πραγματώνονται σε μετρήσιμους χρόνους, σύμφωνα δηλαδή με έναν ρυθμό. Επομένως, και η διαδικασία

υλοποίησης ενός έργου τέχνης, ζωγραφικού ή γλυπτικού, μπορεί να γίνει αντιληπτή σαν να είναι η ίδια το έργο τέχνης (Valéry 2013: 22, 26-38, 41-42).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη διαγράφει μοναχική και τολμηρή δημιουργική πορεία, σαν αυτή του σχοινοβάτη που αναμετριέται με τη ζωή και τον θάνατο, αξιοποιώντας τα αρχέγονα σύμβολα της αέναης σπειροειδούς κίνησης και της πτήσης, τα οποία ασπάζεται και ο φιλόσοφος Nietzsche. Η *Μπαλαρίνα* που ακροβατεί σε μια εύθραυστη ισορροπία, καθώς και όλες οι ανυψωτικές χορευτικές μορφές που συνέθεσε η γλύπτρια, θα μπορούσαν ίσως να ιδωθούν ως γλυπτικές αποτυπώσεις του νιτσεικού οράματος. Τα δημιουργήματά της, όπως και η ίδια η δημιουργός, σαν να ακροζυγιάζονται συνεχώς σε τεντωμένο σχοινί, μοιάζουν να φλερτάρουν με την αίσθηση της περιστροφής και της αιώρησης, να βρίσκονται σε διαρκή εκκρεμότητα, να είναι εκτεθειμένα ανά πάσα στιγμή στον κίνδυνο της πτώσης. Ο σχοινοβάτης, αγαπημένο σύμβολο εξέγερσης του Nietzsche ενάντια στις καταπιεστικές ηθικές δυνάμεις και πρώτος συνοδοιπόρος του «προφήτη» Ζαρατούστρα, παίρνει τιμητική θέση στον αναγεννημένο κόσμο τον οποίο ευαγγελίζεται ο εξάγγελος του νέου πολιτισμού, γιατί αγωνίζεται να υπερβεί τον εαυτό του ανάγοντας τον κίνδυνο σε επάγγελμα, ώστε να καταστεί Υπεράνθρωπος –και γι' αυτόν τον λόγο θεωρείται από τον φιλόσοφο μια μορφή του ανώτερου ανθρώπου. Ο Nietzsche μάλιστα θα χρησιμοποιήσει τη μεταφορά του τεντωμένου σχοινοβάνου, του περάσματος, προκειμένου να χαρακτηρίσει την ανθρώπινη ύπαρξη: *Ο άνθρωπος είναι ένα σχοινί, τεντωμένο ανάμεσα στο ζώο και στον υπεράνθρωπο –ένα σχοινί πάνω από μια άβυσσο. Ένα επικίνδυνο δρασκέλισμα, ένα επικίνδυνο “καθ' οδόν”, ένα επικίνδυνο κοίταγμα προς τα πίσω, μια επικίνδυνη ανατριχίλα και σταμάτημα. Αυτό που είναι μεγάλο στον άνθρωπο είναι ότι αυτός είναι γεφύρι και όχι σκοπός... ένα πέρασμα...* (Νίτσε 1998: 15, 19, 318-319, 335). Η ευλυγισία, η ελαφράδα και η άριστη κατανομή του κέντρου βάρους του σχοινοβάτη οδηγεί συνειρμικά τη σκέψη όχι μόνο στη *Μπαλαρίνα* αλλά σε όλες τις χορευτικές φιγούρες της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, όπως και στις κατευθυνόμενες κούκλες που σαν αερικά, αψηφούν τον νόμο της βαρύτητας στις *Μαριονέτες* του Kleist. Το έργο του δεν διατυπώνει απλώς την υπεροχή του ανδρείκελου έναντι του ανθρώπινου σώματος που χορεύει, ούτε τη σχέση ανάμεσα στη γνώση και στη χάρη, αλλά συνιστά ένα φιλοσοφικό δοκίμιο για την ουτοπία του θεάτρου. Η ιδιαιτερότητα και η δύναμη της χάρης και της συμμετρίας της μαριονέτας έγκειται στην απουσία κάθε περιττής έντασης, κάθε προσπάθειας ακκισμού, στην απρόσκοπτη ροή της

κίνησης, σε μια *vis mortix* (κινητήρια δύναμη) που υπερβαίνει την αδράνεια της ύλης. Οι μαριονέτες έχουν ανάγκη το έδαφος μόνο για να το αγγίζουν ελαφρά και να ζωντανεύουν ξανά την ορμή τους πάνω σε αυτό το στιγμιαίο εμπόδιο (Kleist 2015: 17-19, Dort 2015: 55), όπως και η *Χορεύτρια* (1965) (εικ. 14) της γλύπτριας, που με τις ορειχάλκινες κορδέλες της κινείται σε μια ελικοειδή πορεία ελευθερίας.

Η διερεύνηση της χορευτικής, σπειροειδούς κίνησης από τη γλύπτρια καθίσταται εμφανής ήδη στην *Χορεύτρια* από τερακότα (πριν από το 1947) (εικ. 15), στις ομώνυμες αφαιρετικές συνθέσεις της από γύψο λευκής απόχρωσης (εικ. 16) και από χυτό χαλκό (1956), στην απόπειρα απόδοσης της γυναικείας χορευτικής κίνησης από λεπτές βέργες σιδήρου, από όπου απουσιάζει εντελώς η μορφολογία του γυναικείου σώματος (*Χορεύτρια*, χωρίς χρονολόγηση) (εικ. 17), όπως και στην τελευταία της δημιουργία με τον ίδιο τίτλο, από λάμες σφυρήλατου ορείχαλκου, στην οποία πρωταγωνιστεί η στιγμιαία αιώρηση και η κατάκτηση του χώρου (πριν από το 1965) (Γιαννουδάκη 2009: 1918, 1920-1921). Στις πρώιμες συνθέσεις της, των οποίων το ύφος είναι ρεαλιστικό –και συγκεκριμένα στις πηλινες χορεύτριες, στις οποίες η γλύπτρια επεξεργάζεται το θέμα της γυναικείας μορφής που στροβιλίζεται την ώρα που χορεύει–, επιτυγχάνεται μέσα από μια συστροφή γεμάτη ένταση η απόδοση της στιγμιαίας κίνησης και ο πλαστικός ρυθμός σε ένα πειθαρχημένο σχήμα που πατά σε βάση από το ίδιο υλικό. Το μακρύ, πλούσιο ένδυμα που φαίνεται να είναι πολύ εφαρμοστό στο πάνω μέρος του σώματος, αλλά πτυχώνεται στο κάτω μέρος του λόγω της περιστροφής, αφήνει να διαφανεί το γυμνό τους σώμα, ενώ οι καμπύλες του στήθους, των μηρών και των γλουτών τους τονίζουν τη θηλυκότητα των μορφών.

Η νεαρή γυναίκα με τα μαλλιά λυτά μέχρι τους ώμους στη σύνθεση πριν από το 1947, συλλαμβάνεται τη στιγμή που το σώμα της αρχίζει να στροβιλίζεται προς τα δεξιά με το αριστερό της πόδι να λυγίζει προς τα εμπρός, ενώ το ελαφρά λυγισμένο δεξί εκτείνεται προς τα πίσω και ακουμπά σχεδόν στις άκρες των δαχτύλων της. Τα χέρια της συμμετέχουν στην κίνηση, καθώς το αριστερό, που επιτρέπει να φανεί μόνο το κάτω μέρος του αριστερού στήθους, λυγίζει και ακουμπά λίγο πάνω από τον αγκώνα, στον άνω βραχίονα του δεξιού χεριού που, λυγισμένο και αυτό, σε συμμετρική σχέση με το αριστερό, υψώνεται πάνω από το κεφάλι της χορεύτριας, το οποίο γέρνει ελαφρά προς τα αριστερά. Μια παρόμοια, σχεδόν ίδια, εκδοχή από τερακότα της στροβιλιζόμενης νέας που προσηλώνεται στον χορό της, υλοποιεί η γλύπτρια δύο χρόνια πριν (1945) (εικ. 18). Μόνο

που το αριστερό της χέρι περνά κάτω από το καλοσχηματισμένο στήθος, το οποίο προβάλλεται ολόκληρο στον θεατή, το κεφάλι της έχει μεγαλύτερη κλίση προς τα κάτω, καθώς στρέφεται διαγώνια προς τον αριστερό της ώμο και το αριστερό της πόδι, έτσι όπως στρίβει λυγισμένο προς την αντίθετη κατεύθυνση, καθιστά την πτύχωση του κοντομάνικου φορέματος ακόμη πιο αισθητή και την περιστροφή του νεανικού κορμιού ακόμη πιο έντονη (Jianou 1977: 45).

Η περιδίνηση, όμως, του γυναικείου σώματος με τέτοια ταχύτητα ώστε να εξαφανίζει σχεδόν τις ανατομικές του λεπτομέρειες, αφήνοντας μόνο να διαγραφεί ελαφρά το νεανικό στήθος, γίνεται φανερή στις δύο ρομβοειδείς της συνθέσεις του 1956 (περίπου), οι οποίες μοιάζουν με σβούρες κατά τη στιγμή της στροφικής τους κίνησης γύρω από τον κάθετο άξονά τους. Το κεφάλι της γύψινης χορεύτριας, έτσι όπως φαίνεται να καλύπτεται από ένα κομμάτι υφάσματος, θυμίζει το κεφάλι της μαρμάρινης *Γυναίκας του Λωτ*, αυτής της περικόλειστης σύνθεσης που συσπειρώνεται γύρω από το ένδυμά της, σε αντίθεση με τη *Χορεύτρια* από λευκό γύψο της οποίας το υφασμάτινο κάλυμμα ανοίγει και απομακρύνεται από το σώμα της, λόγω της περιστροφής της. Το κεφάλι της *Χορεύτριας* από σκουρόχρωμο χυτευμένο χαλκό φέρνει πάλι στον νου τα μπρούτζινα σκεπασμένα κεφάλια των *Γυναικών του Λούζορ* (1955), μιας φόρμας πιο ανοιχτής από αυτήν της *Γυναίκας του Λωτ*, αλλά εμφανώς πιο κλειστής σε σχέση με τη χάλκινη χορεύτρια που καμπυλώνεται ακόμη περισσότερο από τη γύψινη εκδοχή της και γίνεται ακόμη πιο ανάλαφρη, λόγω της αφαίρεσης μεγάλου μέρους από το συμπαγές υλικό της.

Η εργασία της γλύπτριας με τις μεταλλικές βέργες της υπαγορεύει την εξέλιξη της πλαστικής της αντίληψης προς νέες μορφές, χωρίς όμως και πάλι να διασπάται η συνέχεια της προηγούμενης εμπειρίας της. Αυτή η στροφή στην τέχνη της γίνεται αντιληπτή από την τεχνοκριτικό Βακαλό, η οποία γράφει (*Τα Νέα*, 17/3/1961) ότι η σύνθεση της φόρμας της δημιουργού από γραμμές που καμπυλώνονται συνεχώς, ανυψώνονται ελικοειδώς και ανοίγονται στον χώρο σε διάφορες κατευθύνσεις έχοντας ως αφετηρία ένα κοινό κέντρο, αποδίδουν τόσο την ένταση του όγκου όσο και την κίνηση. Στα έργα της, όπως στη *Χορεύτρια* (χωρίς χρονολόγηση), όπου τρία ζεύγη από σιδερένιες βέργες σαν να ξεπηδούν από τη γη διασταυρώνονται με αέρινη χάρη μεταξύ τους και υψώνονται σαν φλόγες προς ένα ταξίδι ελευθερίας, απεικονίζεται όχι μόνο η άδηλη κίνηση με την οποία αναπτύσσεται η φόρμα αλλά και η έκδηλη, που χαρακτηρίζει τη στάση της. Με το άνοιγμα της επιφάνειας

και το ελάφρωμα της κατασκευής από το συμπαγές υλικό, με την ανυψωτική τάση και τη «δομική» ανύψωση της φόρμας, το βάθος αποβάλλεται, ενώ αναδεικνύεται ο χορευτικός ρυθμός που επιδιώκει η δημιουργός τους (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/nea-17-3-1961.pdf).

Η *Χορεύτρια* (1965) από σφυρήλατο μέταλλο φανερώνει την εικόνα μιας ανόθευτης ορμής απαλλαγμένης από το υλικό της φορτίο. Πρόκειται για μια αδιάλειπτη ακολουθία ελικοειδών σχημάτων που έχουν ως αφετηρία τη γη, αλλά στοχεύουν να κατακτήσουν το διάστημα. Οι ορειχάλκινες βέργες της, σαν κορδέλες, ξετυλίγονται, ελευθερώνονται, αναδιπλώνονται, αιχμαλωτίζουν με τη δυναμική τους παρόρμηση τα ενδιάμεσα κενά διαστήματα και προσανατολίζονται σε διθυραμβική πορεία ανόδου προς τις ουράνιες σφαίρες. Η ανθρώπινη μορφή στη σωματική της υπόσταση εγκαταλείπεται, η παρουσία της χορευτικής φιγούρας υποβάλλεται καθώς περικλείει το κενό, έτσι ώστε ο θεατής δεν αντικρίζει την ίδια τη χορεύτρια, αλλά την αρμονία του χορού της. Δεν βλέπει τα πέπλα της, αλλά το ανέμισμά τους στον χώρο, έναν χώρο ποιητικό που πάλλεται ανάμεσα στις ορειχάλκινες λάμες που συνταιριάζονται αρμονικά μεταξύ τους, σαν να μην έχουν διαστάσεις παρά μόνο αναλογίες. Η σπειροειδής ορμή, η χάρη, ο ρυθμός βρίσκουν σε αυτό το δυναμικό σχήμα μια έκφραση εξαυλωμένη σχεδόν, αλλά συνάμα ζωντανή, εμψυχωμένη, που συγκινεί, συνταράζει αυτόν που μετέχει σε αυτήν τη δράση νοερά. Αναπνέει και αυτός, μαζί με τις ορειχάλκινες βέργες που στροβιλίζονται από τη μέθη του χορού, τη θαλασσινή αύρα και τη διαύγεια του αρχαιοελληνικού ουρανού (Jianou 1977: 8). Ο ιστορικός τέχνης Καλλιγιάς, αξιολογώντας τα πιο αφαιρετικά έργα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που αναμετρώνται με την αντιστεκόμενη ύλη του μετάλλου, γράφει στην εφημερίδα *Βήμα* (20/4/1961) ότι τα γλυπτά της δομούνται πάνω σε ένα σχήμα αεικίνητων γραμμών που μοιάζουν να παίρνουν την αληθινή τους μορφή μόνο κάτω από τον ελληνικό ήλιο, ανανεώνοντας ακατάπαυστα το φως και τη σκιά και εμπλουτίζοντας τον χώρο στον οποίο εκτείνονται με γνήσιο καλλιτεχνικό αίσθημα. Τις τεχνικές της ενάργειας των περιγραμμάτων, της αποκάθαρσης της μορφής από τις αφηγηματικές, ρεαλιστικές λεπτομέρειες και της δόμησης των έργων πάνω σε γεωμετρικές καμπύλες, όπως θα παρατηρήσει ο Παπαϊωάννου, τις θέτει όλες η γλύπτρια στην υπηρεσία μιας φωτεινής, αισιόδοξης φύσης, όπου το χαμόγελο, η χαρά, η ανάλαφρη χορευτική κίνηση και η ψυχική

ανάταση που γεννά, απαλλάσσουν τις δημιουργίες της από το φορτικό άγχος και την αγωνία της εποχής της (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 31).

Οι *Χορεύτριες* της, ακόμη και οι πιο αφαιρετικές, έχουν την κομψότητα, τη χάρη, την πλούσια φαντασία και τον ρυθμό των αρχαίων ειδωλίων της Τανάγρας, αυτών των αριστοτεχνικά πλασμένων γυναικείων μορφών που η λεπτομερής κατασκευή και η εκλεπτυσμένη κίνησή τους γοήτευσε τη γλύπτρια, αν και η ακριβής ταυτότητά τους παραμένει μυστηριώδης μέχρι σήμερα (Jianou 1977: 5, 17, Αραβαντινός 2010: 320). Οι λικνιζόμενες κόρες που συμμετέχουν σε ένα παιχνίδι ρευστών, χαριτωμένων γραμμών, οι οποίες αποκαλύπτουν περισσότερο παρά κρύβουν το γυναικείο σώμα τους, όπως η *Χορεύτρια Titeux* στο Μουσείο του Λούβρου. Πιθανόν δε να είναι χορεύτριες ή νύφες ή Νύμφες και οι φιγούρες τους να διαδραμάτιζαν θρησκευτικό ρόλο, επειδή σχετίζονταν με κάποιον θεό, ωστόσο η πραγματική λειτουργία τους παραμένει ανεξακρίβωτη. Οι μορφές αυτές που χαρακτηρίζονται από διακριτική αλλά έκδηλη θηλυκότητα και δημιούργησαν ένα αισθησιακό πρότυπο γυναικείας ομορφιάς, έχουν ανακαλυφθεί σε ολόκληρη τη Μεσόγειο, σε νεκροπόλεις, σε ναούς ή οικίες, και ενδέχεται κάλλιστα να αναπαριστούν Νύμφες ή Μαινάδες που συνδέονται με τη λατρεία του Διονύσου ή να αντιπροσωπεύουν νύφες που, τη μέρα του γάμου τους, οι σύζυγοι τους αφαιρούν το πέπλο που τις καλύπτει ή ακόμη και να σχετίζονται με τη λατρεία της Αφροδίτης (www.louvre.fr/oeuvre-notices/danseuse-titeux).

Δισυπόστατες γυναίκες του Μύθου και της διαχρονίας

Οι Νεράιδες, οι Γοργόνες, οι θηλυκοί Κένταυροι, οι Νηρηίδες, οι Νύμφες και άλλες δίμορφες, θηριόμορφες ή ανδρόγυνες υπάρξεις ανήκουν σε εκείνες τις μυθικές γυναικείες μορφές που χαρακτηρίστηκαν από τον Βρετανό ανθρωπολόγο Turner *betwixt and between* (ανάμεσα στη φύση και στον πολιτισμό). Σχετίζονται με έναν ενδιάμεσο χώρο, έναν χώρο *διάβασης*, ένα *κατώφλι* (*limen*), αποτελούν σύμβολα αμφίσημης ταυτότητας και εμφανίζονται στην ιστορία διαφορετικών πολιτισμών. Ο συστηματικός μελετητής των συμβόλων και των τελετουργικών διαδικασιών υποστηρίζει ότι οι αυτές οι οριακές μορφές αναλαμβάνουν επανορθωτικό ρόλο, όταν ανατρέπεται η ισορροπία σε ένα κοινωνικό σύνολο και συνιστούν ένα πέρασμα, μια γέφυρα ανάμεσα στο παρελθόν, στο παρόν και

στο μέλλον. Παράλληλα, προσφέρουν τη δυνατότητα δημιουργίας νέων δομών, ακόμη και αν χρειαστεί κάποιες φορές να συμβάλουν στην κατάλυση της ισχύουσας τάξης πραγμάτων, του κατεστημένου (*ancient regime*) και να χαράξουν νέες επαναστατικές πορείες, δίνοντας την ευκαιρία μιας *επανεκτίμησης των αξιών* (*transvaluation of values*) (Turner 1997: 9, 11). Η οριακότητα στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί ως δύναμη που σπάει τα στερεότυπα, απελευθερώνει την σκέψη και ωθεί στην τολμηρή διερεύνηση του φαινομένου της ανθρώπινης ύπαρξης και των παραγόντων που την καθορίζουν, χωρίς να παραβιάζει εν τέλει τον νόμο και την ισορροπία της κοινωνίας. Το τερατόμορφο ον κινητοποιεί αυτόν που το αντικρίζει να επανεξετάσει τη στάση του απέναντι σε πρόσωπα, αντιλήψεις, θεσμούς και σχέσεις που θεωρούνται δεδομένα σε μια κοινωνική δομή και τον ενθαρρύνει να προβληματιστεί και να αναπτύξει μια νέα θεώρηση του κόσμου και των δυνάμεων που τον ρυθμίζουν (Turner 1967: 105-106).

Οι νεράιδες, κατά την παράδοση, παρόλο που είναι αρνησίκосμες, σε αντίθεση με άλλες συγγενικές τους μορφές, δημιουργούν σχέσεις με την κοινωνία των ανθρώπων και είναι οι μοναδικές που εισέρχονται από τον κόσμο της φύσης στον χώρο του πολιτισμού, υιοθετώντας έστω και πρόσκαιρα κοινωνικούς ρόλους, όπως της συζύγου και της μητέρας. Πιο συγκεκριμένα, αποτελούν την πιο χαρακτηριστική περίπτωση θηλυκών απόκοσμων όντων που έχουν το χάρισμα της αμφίδρομης μετάβασης από τον φυσικό τους χώρο, τα ποτάμια, τη θάλασσα ή τα βουνά, στον πολιτισμό και αντιστρόφως. Στις περισσότερες περιπτώσεις μάλιστα η απόσχιση της νεράιδας από το φυσικό της περιβάλλον και η μετάβασή της στο επίπεδο του πολιτισμού πραγματοποιείται στο πλαίσιο ενός γλεντιού ή χορού που λαμβάνει χώρα στην ύπαιθρο, όπου συναντιούνται οι άνθρωποι μαζί τους. Ο επίδοξος σύζυγος περιμένει να βρει την ευκαιρία να εξαπατήσει τη νεράιδα την ώρα που χορεύει και να της αρπάξει με ευφυΐα και πονηριά εκείνο το στοιχείο, όπως ένα μαντήλι ή τα φτερά της, που θα την αναγκάσει να τον ακολουθήσει στον γήινο κόσμο. Πρόκειται για ένα τελετουργικό τυπικό μετάβασης (*rites of passage*), σύμφωνα με τη φράση-τίτλο του βιβλίου του εθνογράφου Arnold van Gennep, από μια πρότερη σε μια καινούργια ταυτότητα. Το γεγονός αυτό πραγματώνεται στον χώρο επικράτειας της νεράιδας με τη συμμετοχή ενός θνητού, ενός προσώπου από τον πολιτισμικά οργανωμένο χώρο. Η αντίστροφη διαδικασία με τα ίδια δεδομένα πραγματοποιείται και κατά την επανένταξη της θηλυκής ύπαρξης στο αρχικό φυσικό της περιβάλλον. Με την ευκαιρία και πάλι ενός

γλεντιού, μιας γαμήλιας διασκέδασης, ενός χορού, στο πλαίσιο δηλαδή ενός *διαβατήριου εθίμου*, η νεράιδα πείθει τον σύζυγό της να της επιστρέψει το αντικείμενο που της αφαίρεσε, εξαπατώντας τον με τη δική της σειρά, δίνοντάς του συνήθως την ψεύτικη υπόσχεση ότι θα επιστρέψει στη συζυγική της εστία μόλις τελειώσει τον χορό της. Μόλις το φορέσει, συμμετέχει στην εορταστική τελετή και επιστρέφει στην πρότερή της κατάσταση.

Η αμφισημία της ταυτότητας αυτής της υπερφυσικά όμορφης και ελκυστικής οντότητας που κινείται με ευχέρεια στο μεταίχμιο δύο διαφορετικών –φαινομενικά ασυμβίβαστων– κόσμων, συνιστά μια θετική αλλά και αρνητική, επικίνδυνη ιδιότητα. Αν, μάλιστα, ληφθεί υπ’ όψιν και η συχνή εμφάνισή της στις λαϊκές διηγήσεις ως δίμορφης ύπαρξης με πόδια ζώου –γαϊδουρινά ή κατσικίσια– αλλά με κορμό και πρόσωπο ανθρώπινο από το οποίο δεν λείπει η υπέρμετρη ωραιότητα, τότε η δαιμονοποίησή της φαίνεται αναπόφευκτη. Η ολοκληρωτική ένταξή της στον κόσμο των ανθρώπων, γεγονός που θα επικύρωνε τον εξανθρωπισμό μιας αλλόκοτης ύπαρξης, θα αποτελούσε θετικό στοιχείο από την πλευρά της ανθρώπινης κοινωνίας, ωστόσο δεν υφίσταται, αφού ακόμη και η μητρότητα μιας νεράιδας παρεκκλίνει από τους νόμους της ανθρώπινης φύσης. Εντούτοις, η ανθρώπινη φύση δεν παύει να υπάρχει σε αυτήν την απόκοσμη μορφή και γι’ αυτόν τον λόγο τής αποδίδονται καθημερινές συνήθειες που προσιδιάζουν στους ανθρώπους του λαού (πλένει ρούχα, ποτίζει, σκαλίζει τον κήπο, τραγουδά, παίζει μουσικά όργανα κ.ά.). Το οριακό σημείο μεταξύ των δύο κατηγοριών στο οποίο ζει αυτό το ζωόμορφο μαγικό πλάσμα θεωρείται από τους επιστήμονες που μελετούν την οριακότητα ότι συνιστά ένα *locus of power* και για αυτόν τον λόγο διαθέτει θετική και άλλοτε αρνητική δυναμική. Οι γλωσσολόγοι, παράλληλα, υποστηρίζουν *τη συμπληρωματικότητα των αντιθέτων* επικαλούμενοι τη θέση του σπουδαίου μελετητή της γλώσσας Tier [...] *το αντίθετο είναι είτε εμφανώς είτε αφανώς παρόν στο μυαλό του ομιλητή ή του ακροατή.* (Χατζητάκη-Καψωμένου, Πασσαλής 2010: 124-125, 129-132, van Genneper 1977: 11).

Οι νεράιδες συνιστούν την πιο αντιπροσωπευτική κατηγορία γυναικείων μορφών στις λαϊκές διηγήσεις πολλών πολιτισμών, με εξαιρετική, απόκοσμη ομορφιά και έντονο ερωτισμό (Πολίτης 1871: 493). Μόνο ο Νικόλαος Γ. Πολίτης έχει καταγράψει στο βιβλίο του *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού, Παραδόσεις* (1904), 160 σχετικές διηγήσεις για τις νεράιδες από ποικίλες περιοχές του ελληνικού χώρου

(Χατζητάκη-Καψωμένου, Πασσαλής 2010: 124). Αξίζει να επισημανθεί ότι ο αριθμός των παραδόσεων και των μύθων γι' αυτήν την εξωτική ύπαρξη, την προσωποποίηση όχι μόνο του κάλλους (Πολίτης 1871: 493) αλλά και της δύναμης, της σφοδρότητας του ανέμου και της θυελλώδους ορμής, είναι πολύ μεγάλος. Εκτός από εναέρια σώματα που έχουν την ικανότητα να μεταμορφώνονται σε μανιασμένα πουλιά σαν τις Άρπιες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας (Πολίτης 1872: 601-602), θεωρούνται επίσης θεότητες του υγρού στοιχείου, όπως φανερώνει το όνομά τους που παράγεται από τη λέξη «νερό» (Πολίτης 1871: 489). Γι' αυτόν τον λόγο συσχετίζονται με τις πενήντα Νηρηίδες, τις συνοδούς της θαλασσοθεάς Θέτιδας, τις ιέρειες της θεάς Σελήνης που κυριαρχεί στη θάλασσα και τις κόρες της Νύμφης Δωρίδας και του Νηρέα –ή αλλιώς Πρωτέα, το όνομα του οποίου σημαίνει «πρώτος άνθρωπος»–, του προφητικού θαλάσσιου γέροντα και ιερού βασιλιά που είχε τη δύναμη να μεταμορφώνεται. Ο οδυσσειακός Πρωτέας μάλιστα άλλαζε συνεχώς μορφή για να σηματοδοτεί την εναλλαγή των εποχών τους έτους και την πορεία από τη γέννηση προς τον θάνατο (Γκρέιβς 1979: 47, 134, 136).

Το έργο του John C. Lawson *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*, όπου η νεοελληνική λαογραφία χρησιμοποιείται ως εργαλείο κατανόησης της αρχαίας ελληνικής θρησκείας, αναγνωρίζει στον ξέφρενο στροβιλιστικό χορό της νεράιδας ένα βασικό χαρακτηριστικό που αποδίδεται και στις αρχαίες Νύμφες, τις οποίες ταυτίζει με τις νεράιδες της νεοελληνικής λαϊκής παράδοσης και τις Νηρηίδες (Lawson 1964: 135, 150, 162). Ο Roberto Calasso, που διαβάσει με αντισυμβατικό τρόπο τις αρχαιοελληνικές μυθικές ιστορίες, ταυτίζει τη Νύμφη με την έκσταση –γι' αυτόν τον λόγο και ο νυμφόληπτος είναι εκείνος που κατέχεται, καταλαμβάνεται πλήρως από τις Νύμφες και από τον δαιμονικό χορό τους. Όπως δηλώνει απερίφραστα στο βιβλίο του *Οι Γάμοι του Κάδμου και της Αρμονίας: Όπου υπάρχει Νύμφη, υπάρχει η γοητεία, η ακατανίκητη παρόρμηση*. Αυτά τα αινιγματικά, εξαιρετικά μακρόβια γυναικεία πλάσματα, που όμως δεν απέφευγαν τον θάνατο, παραμένει τελικά άγνωστο αν ήταν θεοί, δαίμονες ή άνθρωποι. Διέθεταν, ωστόσο, την απaráμιλλη ικανότητα να ξυπνούν τον πόθο των Ολύμπιων θεών, σχεδόν να τους μυούν στα μυστήρια της ανθρώπινης φύσης ή να λειτουργούν ως αφοσιωμένες ακόλουθες, τροφοί ή προστάτιδες των θεών (Καλάσσο 1991: 171, 176, 246, 337) ή ακόμη και ως πολύτιμοι βοηθοί θνητών ηρώων, τους οποίους βοηθούσαν να νικήσουν μυθικά τέρατα με τα μαγικά τους σύνεργα (Κακριδής 1986: 283).

Ο χρόνος, σαν *γλύπτης* της μορφής *παράφορος*, κατά τον παραλλαγμένο στίχο του Οδυσσέα Ελύτη από το ποίημα *Η Μαρίνα των βράχων*, στάθηκε ευγενής με τη γοργόνα, απάλειψε όλα τα φρικώδη χαρακτηριστικά του γυναικόμορφου μυθικού τέρατος από τον 10^ο αιώνα και ύστερα. Έπλασε δε με απaráμιλλη μαεστρία μια νέα ιχθυόσωμη φιγούρα γοητευτική, ελκυστική, μετασχηματίζοντας την αποκρουστική Μέδουσα σε καλλίφωνη Γοργόνα ασυναγώνιστου κάλλους, μεταμορφώνοντας το αποτρόπαιο σε αισθησιακό. Αλλά και η γοργόνα παραδόθηκε χωρίς αντίσταση στη μετουσιωτική δράση της αδιάλειπτης ροής του χρόνου και γι' αυτόν τον λόγο επιβιώνει και επανέρχεται ανανεωμένη να ξεκινήσει την καινούργια της ζωή γεμάτη με νέες σημάνσεις και συνδεδεμένη με νέους θρύλους. Το αδιάκοπο ταξίδι της στο πέρασμα των αιώνων, την εξυψώνει σε μοναδικό σύμβολο διάρκειας και ενότητας στον χρόνο, σε ελιξίριο νεότητας, ομορφιάς και αθανασίας (Προύσαλη 2001: 30-31). Το υγρό στοιχείο με το οποίο συνδέονται άρρηκτα οι νεράιδες τούς χαρίζει μακροζωία και αστείρευτη ενεργητικότητα, καθώς το νερό αποτελεί την κατεξοχήν γενεσιουργό δύναμη, το διαχρονικό σύμβολο της αέναης μεταμόρφωσης και συγκρότησης του κόσμου. Συνιστά την πρωταρχική ουσία από την οποία προέρχεται κάθε μορφή ζωής και συνέχει το σύνολο της δημιουργίας σε μια αδιάσπαστη ενότητα. Το βύθισμα στο νερό, που σημαίνει τη διάλυση κάθε φόρμας, συμβολίζει την αιώνια επιστροφή στον χώρο του αδιαμόρφωτου, της απόλυτης ρευστότητας αλλά και της ανεξάντλητης δυνατότητας για σύνθεση, ενώ η ανάδυση από το νερό σηματοδοτεί την επαναληπτικότητα της πράξης της γένεσης. Ακριβώς επειδή το υγρό στοιχείο εμπεριέχει τη δυνατότητα ανάπτυξης όλων των όντων συσχετίζεται άμεσα με τη σελήνη, καθώς και τα δύο στοιχεία της φύσης συνδέονται με την περιοδική εμφάνιση και εξαφάνιση των μορφών της ζωής και δίνουν κυκλική φόρμα στην εξέλιξή τους. Το φεγγάρι υπακούει στον παγκόσμιο νόμο της γέννησης και του θανάτου, όπως ο άνθρωπος, ο θάνατός του όμως δεν είναι ποτέ οριστικός και αμετάκλητος, γιατί εγκυμονεί τον σπόρο της αναγέννησης, την επιστροφή στη ζωή. Η διαρκής επαναφορά στην αρχή, η επαναλαμβανόμενη κυκλική κίνηση, συνδέει άμεσα αυτό το ουράνιο σώμα με τον αιώνιο και ακατάλυτο ρυθμό της ζωής, άρα και με τον χρόνο, ο οποίος σε πολλούς λαούς κάποτε μετριόταν σύμφωνα με τις φάσεις της σελήνης. Το φεγγάρι, ωστόσο, εκτός από δείκτης μέτρησης του χρόνου, είναι πρωτίστως δείκτης ενός ενοποιημένου σύμπαντος που υποτάσσεται σε συγκεκριμένους, παγκόσμιους φυσικούς νόμους και στο οποίο όλα τα

πλάσματα και τα στοιχεία του αλληλεπιδρούν σε μια ολότητα όπου συμφιλώνονται όλες οι αντιθέσεις, όπως συμβαίνει στον κόσμο του μύθου. Ο κόσμος δεν γίνεται αντιληπτός ως αχανής, απροσμέτρητος χώρος στον οποίο δρουν πλήρως αυτόνομα πλάσματα ασύνδετα μεταξύ τους, αλλά ως ενιαίο σύνολο, μέσα στο οποίο κάθε τμήμα του εναρμονίζεται με το όλον. Για παράδειγμα, η σπείρα που θεωρήθηκε το σύμβολο της σελήνης από την Εποχή των Παγετώνων και συσχετίστηκε με τις φάσεις της, συνδέθηκε με το νερό, λόγω της ρευστότητας και της αιώνιας εναλλαγής του. Μάλιστα, υπήρξαν λαοί που αναγνώρισαν στα κοχύλια της θάλασσας το σύμβολο της σελήνης, επειδή πίστευαν ότι δημιουργήθηκαν από τη λάμψη του φεγγαριού. Εμπεριέχει επίσης το στοιχείο του ερωτισμού, λόγω της αναλογίας της με το γυναικείο αιδού, όπως πιστευόταν, το οποίο μοιάζει με το ελικοειδές κέλυφος των κοχυλιών, και με τη γονιμότητα, τον αδιάλειπτο κύκλο της δημιουργίας. Ακόμη και στην Παλαιολιθική εποχή, η σπείρα υπήρξε η συμβολική έκφραση της γονιμικής ιδιότητας του νερού και της σελήνης, όταν χαραζόταν στα γυναικεία ειδώλια, με στόχο να υποδηλώσει τη συνένωση όλων των κέντρων της ευκαρπίας και της ζωής. Συνεπώς, ήδη από τους προϊστορικούς χρόνους, το νερό, το φεγγάρι και η γυναίκα θεωρήθηκαν οι ρυθμιστές της τροχιάς του κύκλου γονιμότητας, όχι μόνο του ανθρώπου αλλά ολόκληρου του σύμπαντος και συνδέθηκαν στενά με το πανανθρώπινο σύμβολο της σπείρας. (Eliade 1958: 154-156, 188-189, 419).

Πιθανόν και η έλξη που ασκεί στον άνθρωπο μια άλλη πανάρχαιη, αλλόκοτη οντότητα, η γοργόνα, παρά την επίγνωση της ματαιωμένης συνάντησής του μαζί της, να αντικατοπτρίζει την ασυνείδητη γοητεία που ασκεί στον άνθρωπο το νερό, εκεί που όλα πεθαίνουν και όλα ξαναγεννιούνται, το υγρό περιβάλλον του πλακούντα στο οποίο αναπτύσσεται το έμβρυο, η πηγή δημιουργίας της πρώτης ζωντανής μορφής, το λίκνο της ζωής (Προύσαλη 2001: 31). Σύμφωνα μάλιστα με μία εκδοχή για την προέλευση της λέξης «Γοργόνα», ο Ν. Γ. Πολίτης αναφέρει ότι, κατά τον συγκριτικό μυθολόγο Adalbert Kuhn, αυτή συγγενεύει με τη λέξη «γάργαρο» και, συνεπώς, το εμβληματικό πλάσμα του υγρού στοιχείου αποτελεί προσωποποίηση του ήχου των θαλάσσιων υδάτων (Πολίτης 1878: 259-260). Αυτή η ερμηνεία του ονόματός της, επιβεβαιώνει την αχρονική κυριαρχία της στην αιωνιότητα της θάλασσας και τον αδιάρρηκτο δεσμό της με το νερό και τη μεταμορφωτική του δύναμη. Ο αρχαίος ελληνικός κόσμος αναγνώριζε ήδη αυτήν του την ιδιότητα, αφού απέδιδε το χαρακτηριστικό γνώρισμα της μεταμόρφωσης σε μερικές από τις

σημαντικότερες υδρόβιες θεότητες, όπως ο Πρωτέας, ο Νηρέας, η Θέτις ή ο Τρίτων, γιος της Αμφιτρίτης και του Ποσειδώνα, που είχε τη μορφή ιχθύος. Στην παγκόσμια λαογραφία, πράγματι το νερό λειτουργεί ως στοιχείο διαχωρισμού μεταξύ της ανθρώπινης και της τερατόμορφης φύσης και καθιστά δυνατόν να πραγματοποιηθεί το πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη, μέσω της κατάδυσης σε αυτό (Zimbone 2011: 251-252). Η ακατάλυτη σχέση της γοργόνας με το νερό τη συνδέει αναμφίβολα με τα δαιμονικά θαλάσσια όντα της ελληνικής λαογραφικής παράδοσης, σύμφωνα με τον Πολίτη, ο οποίος μελέτησε συστηματικά την προέλευση του θρυλικού μύθου της. Οι σχετικά νεότερες λαϊκές ελληνικές αφηγήσεις προήλθαν από τη συγχώνευση μεγάλου μέρους μύθων της κλασικής αρχαιότητας για τις Νηρηίδες, τις Σειρήνες, τις Λάμιες, τη Σκύλλα, με διηγήσεις της ελληνιστικής εποχής και των βυζαντινών χρόνων για τον Μεγαλέξανδρο. Εμπεριέχουν τη γοργόνα μύθοι αρχέγονοι, αλλά πάντα ζωντανοί, που την συνδέουν με το αθάνατο νερό στη μυθοποιημένη ιστορία του Αλέξανδρου που αποδίδεται στον Ψευδο-Καλλισθένη (Πολίτης 1878: 259, 268, 271). Οι Γοργόνες, κάποτε όλες όμορφες, ήταν κόρες της θαλάσσιας θεότητας Κητούς από τον θαλάσσιο θεϊκό γέροντα Φόρκυ και ονομάζονταν Σθενώ που σημαίνει «δυνατή», Ευρυάλη που δηλώνει την «πολυπεριπλανώμενη» και Μέδουσα που υπονοεί την «πανούργα» γυναίκα. Αυτές θεωρήθηκαν και επωνυμίες της θεάς Σελήνης, για το πρόσωπο της οποίας οι Ορφικοί χρησιμοποιούσαν το όνομα «κεφάλι της Γοργόνας» (Γκρέιβς 1979: 134, 137).

Ίσως η γοργόνα, αυθεντικό λαϊκό σύμβολο του ελληνισμού, να αντλεί την αναζωογονητική της δύναμη και από τη σχέση της με τον αρχετυπικό ήρωα της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, τον Μεγαλέξανδρο, με τις υπερφυσικές σωματικές και πνευματικές δυνάμεις (Αντωνίου 1981: 143). Αν για την ύπαρξη του θεάτρου χρειάζονται μόνο *δύο-τρία τελάρα, ένα πάθος και δύο ηθοποιοί*, όπως δήλωνε ο Lope de Vega σε μια σύντομη φράση, δηλαδή αρκούν μια σκηνή, η πλοκή μιας ιστορίας και δύο ερμηνευτές, τότε στον θρύλο της γοργόνας σκηνή είναι η θάλασσα, πάθος και αιώνιο ζητούμενο ο Μέγας Αλέξανδρος, ενώ ηθοποιοί είναι η Γοργόνα-αδελφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου και ο Έλληνας στον ρόλο του περιπλανώμενου ναυτικού που ζει το πάθος του μέσα από τον αγώνα για επιβίωση (Λακίδου 2001: 16). Η αδερφή ή κόρη του Αλέξανδρου, σύμφωνα με άλλη εκδοχή, καταποντίστηκε από τον ίδιο στη θάλασσα, αφού ήπιε το νερό της Ζωής και του στέρησε την αθανασία, πράξη ανίερη που της κόστισε την κατάρα του ήρωα.

Απέκτησε ουρά ψαριού και αναδύθηκε με τη μορφή της Γοργόνας / Σειρήνας / Νεράιδας / Φώκιας σε ολόκληρη την λαογραφική παραγωγή της Ευρώπης (Zimbone 2011: 256). Κατά την ατέρμονη περιπλάνησή της στις θάλασσες, θέτει στους ναύτες των караβιών που συναντάει το αγωνιώδες ερώτημα «Ζει ο βασιλιάς Αλέξανδρος;» και, αν η απάντηση είναι θετική, μεταμορφώνεται σε μια πανέμορφη, ελκυστική κόρη που ικανοποιημένη τραγουδά ένα χαρούμενο, αρμονικότατο άσμα, απαράμιλλης γλυκύτητας, το οποίο συνθέτει η ίδια, γαληνεύοντας τα κύματα και επιτρέποντας στο πλεύσιμο να συνεχίσει το ταξίδι του. Αν όμως της απαντήσουν ότι πέθανε, αγνοώντας τις ολέθριες συνέπειες που θα υποστούν, εκείνη εξοργισμένη προκαλεί τρικυμία, εκσφενδονίζει τα πλοία σε ύψη δυσθεώρητα, βυθίζοντάς τα στη συνέχεια και εξολοθρεύει τα πληρώματά τους χωρίς κανέναν οίκτο (Πολίτης 1878: 260).

Αξίζει να επισημανθεί ότι, σε κάθε περίπτωση, η γοργόνα, σε αντιδιαστολή με άλλους μύθους, δεν εμφανίζεται ως το τερατώδες δημιούργημα που πρέπει να θανατωθεί από έναν ήρωα για να θριαμβεύσουν ο νόμος και ο πολιτισμός. Αντίθετα, αποτελεί υπερφυσική δύναμη, είναι Κυρία του λόγου –όχι ενός αινίγματος σαν τη Σφίγγα, όχι ενός γλωσσικού λαβύρινθου που απαιτεί την ανακάλυψη κρυμμένων σημασιών, αλλά ενός ερωτήματος που θέτει στους ναύτες, επιθυμώντας να πληροφορηθεί για τη ζωή του αδελφού της. Συνεπώς, η αντιμετώπισή της κρίνεται στο πεδίο του λόγου και συγκεκριμένα στον λόγο που εκείνη απαιτεί από τους ερωτώμενούς της, η μοναδική διέξοδος των οποίων είναι η θριαμβευτική αποδοχή και διακήρυξη της βασιλείας του Μεγαλέξανδρου σε όλον τον κόσμο. Το αιώνιο ερώτημα που τους θέτει είναι παράδοξο, αν όχι παράλογο, γιατί οι λογικές και ιστορικές παράμετροι είναι αυτές που το καθιστούν απίθανο, αδύνατο, και αυτό το ασύμβατο δημιουργεί μια τομή ανάμεσα στον λόγο και στην πραγματικότητα. Αλλά και η καταφατική απάντηση των ναυτών συνιστά ένα ψεύδος, ένα παράδοξο που θα σκεπάζει στο διηνεκές τη μοναδική αλήθεια, δηλαδή τον θάνατο του Αλέξανδρου. Η συνενοχή στη γλωσσική απάτη αποδεικνύεται η μοναδική σωτηρία, διότι ο πλαστός, απατηλός λόγος, που ωστόσο δηλώνει την κατάφαση στη ζωή, είναι ο μόνος που κερδίζει την εμπιστοσύνη της, την γαληνεύει και την απελευθερώνει από τα δεσμά της μάταιης αναζήτησης και της ενοχής, επειδή από αμέλεια ή κατά λάθος, αλλά κυρίως από περιέργεια, χύνει (ή πίνει) το αθάνατο νερό που βρήκε ο Αλέξανδρος με πολύ κόπο (Tentorio 2010: 489-492). Ο μύθος φέρνει στον νου την ομοιότητα της Γοργόνας με την

Πανδώρα, την πανέμορφη, γοητευτική παρθένα που έπλασε ο Ήφαιστος με εντολή του Δία, χαρίζοντάς της όλα τα θεϊκά δώρα. Η πρόγονος των γυναικών, η πρώτη θνητή, έγινε ταυτόχρονα και πρωταρχική αιτία των ανθρώπινων δεινών, κατά τον Ησίοδο, εξαιτίας της περιέργειάς της (Ρισπέν 1954: 38-39). Μονάχα η κατάφαση θα μπορούσε να δικαιώσει την άενη περιπλάνησή της Γοργόνας στις θάλασσες, μόνο η βεβαιότητα ότι η δόξα και το μεγαλείο του ήρωα ζει έστω στη μνήμη και την καρδιά των Ελλήνων. Αυτή η επιβεβαίωση την λυτρώνει από τη στέρηση ενός λόγου παρήγορου, τουλάχιστον μέχρι να ξαναμπει στην ατέλειωτη τροχιά της αμφιβολίας και της ανάγκης να μείνει ζωντανή και αιώνια η κυριαρχία του Μεγαλέξανδρου (Λακίδου 2001: 16).

Για τον Σεφέρη η γοργόνα, όπως η Αρετούσα με την οποία την ταυτίζει, βασανίζονται από μια μεγάλη στέρηση, τη στέρηση της ελευθερίας. Στη συνείδηση του ποιητή, δεσμοί αίματος συνδέουν μεταξύ τους τη γοργόνα όχι μόνο με την Αρετούσα αλλά και με άλλα σύμβολα του ελληνισμού, που το καθένα από αυτά υπονοεί και τα υπόλοιπα, όπως με τον *τρίδυμο αδερφό*, τον Ερωτόκριτο, τον Διγενή Ακρίτα και τον Μεγαλέξανδρο, αλλά και τον Διώνυσο ή τον Άδη. Η γοργόνα αποτελεί τον συνδετικό κρίκο που τα ενώνει και αποκτά πανανθρώπινο χαρακτήρα επειδή, για τον Σεφέρη, ο ελληνισμός είναι συνώνυμος του ανθρωπισμού και συμπυκνώνει όλες τις ελληνικές πολιτιστικές αξίες που διαδόθηκαν στον υπόλοιπο κόσμο, καταρχάς από τον Μεγαλέξανδρο. Στη διφυή της ύπαρξη συγκεφαλαιώνεται ιδανικά η γόνιμη στεριανή και θαλασσινή ελληνική παράδοση και η διαρκής ιστορική μεταμόρφωση του ελληνισμού από την Αρχαία Ελλάδα, την Αλεξανδρινή και τη Ρωμαϊκή εποχή, το Βυζάντιο και την Οθωμανοκρατία, μέχρι σήμερα (Σεφέρης 2003: 268-269, Σεφέρης 2007: 134, Αντωνίου 1981: 69, 71). Η δυσπόστατη μορφή της, όπως κάθε θεατρική-δραματική μορφή, μπορεί να θεωρηθεί ως η προβολή ενός συλλογικού φαντασιακού, η αντανάκλαση των επιθυμιών και αναγκών της ελληνικής φυλής, της διπλής όψης της ιστορικής διαδρομής του ελληνισμού, που άλλοτε αναστατώνεται από αναπόφευκτες μάχες και καταστροφές και άλλοτε γαληνεύει σε περιόδους ειρήνης και εθνικής ομαλότητας (Λακίδου 2001: 16).

Στην κρητική παραλλαγή του θρυλικού μύθου, στην οποία ο Πολίτης δίνει τον τίτλο *Καινούργιοι Σκοποί*, η πολύπαθη κοπέλα που παραδέρνει στα κύματα, μόλις ακούσει από τον караβοκύρη του πλοίου του οποίου ανέκοψε τη ρότα ότι ο Αλέξανδρος ζει και βασιλεύει, τραγουδά όλο χαρά γλυκά τραγούδια και έτσι οι ναυτικοί μαθαίνουν και

μεταφέρουν στους άλλους ανθρώπους τους μουσικούς σκοπούς που ακούνε για πρώτη φορά από την καλλίφωνη, εξωτική κόρη της θάλασσας (Πολίτης 1994: 227). Αποτέλεσμα παρήγορο, εφόσον δεν κατορθώθηκε η αθανασία του Μεγαλέξανδρου τελικά λόγω της θανάσιμης επιπολαιότητάς της, όμως τουλάχιστον επετεύχθη, σύμφωνα με την κρητική παράδοση, η ανανέωση της ελληνικής λαϊκής μουσικής και του ελληνικού τραγουδιού. Η δύναμη, η μαγεία της φωνής και της μουσικής που χαρακτηρίζουν τις Σειρήνες στα αρχαία αφηγήματα, επανεμφανίζεται ολόιδια και στους μύθους για τις αδελφές ή ξαδέλφες τους, τις Γοργόνες, στη νεοελληνική λαογραφία. Το μοτίβο του ακατάλυτου δεσμού ανάμεσα στο πλάνημα και στον θάνατο μέσω της μουσικής, είναι εμφανές και διατρέχει εγκάρσια τον αρχαίο μύθο και τη νεότερη λαϊκή παράδοση. Ο κατάλογος των μουσικών οργάνων που συνοδεύουν το τραγούδι τους είναι ευρύς και περιλαμβάνει την κιθάρα, την σύριγγα αλλά κυρίως τη λύρα και τον αυλό, ενώ σπανιότερα το τύμπανο και τα κρόταλα. Το μαγευτικό άσμα και ο μελωδικός ήχος του μοιραίου αυλού ελκύουν όποιον τα ακούει και επενεργούν πάνω του, έτσι ώστε να τον ακινητοποιούν, να προκαλούν τη λήθη και να εκμηδενίζουν το πέρασμα του χρόνου (Zimbone 2011: 257-258).

Ο αυλός θεωρήθηκε το πιο δημοφιλές αρχαιοελληνικό πνευστό όργανο, ένα πανάρχαιο κομμάτι του παρελθόντος. Ο διπλός αυλός μάλιστα, ο οποίος αποτελείται από δύο ανεξάρτητους ισομήκεις αυλούς (Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2003: 116-117), απαιτεί μεν περισσή δεξιοτεχνία από τον μουσικό, αλλά προσφέρει τόσο εξάισιο εναρμονισμό και θαυμαστή συνήχηση των δύο αυλών, ώστε να μαγνητίζει τα πλήθη των ακροατών πολύ περισσότερο από όσο ο μονός. Το όργανο αυτό, με τον ιδιόμορφο τεχνικό χαρακτήρα παράγει γεμάτο, ρυθμικό, διαπεραστικό και έντονα συναισθηματικό ήχο, λόγω των δύο αυλών, οι οποίοι εμπλουτίζουν το μουσικό αποτέλεσμα (West 1999: 126). Βέβαια, ο παραγόμενος ήχος από τον διάυλο παραμένει ζήτημα ακανθώδες, καθώς άλλοι μελετητές υποστηρίζουν ότι και οι δύο αυλοί έπαιζαν σε ταυτοφωνία, άλλοι ότι ο ένας αυλός εκτελούσε τη μελωδία, ενώ ο άλλος κρατούσε το ισοκράτημα (Μιχαηλίδης 1989: 66), ενώ άλλοι ισχυρίζονται ότι έπαιζαν σε ετεροφωνία, που σημαίνει ότι ο ένας αυλός παράγει βαρύτερο ήχο εκτελώντας τη μελωδία και ο άλλος εκπέμπει έναν ήχο οξύτερο (Reinach 1999: 151-152). Αναμφισβήτητα, όμως, ο διπλός αυλός αποτέλεσε το όργανο που συνδέθηκε περισσότερο με την έντονη συγκίνηση, το δαιμονικό ήθος και γενικότερα με τη διέγερση του άλογου μέρους της ψυχής του ανθρώπου, καθώς συνταιριάζεται με την

ανυπόταχτη φύση της έμπνευσης που συνεπαίρνει, με τη γοητεία και τον ενθουσιασμό που προκαλεί, χάρη στην υποβλητική δύναμη της μουσικής του. Διαδραμάτισε σημαίνοντα ρόλο στη ζωή και στην τέχνη των αρχαίων Ελλήνων, καθώς χρησιμοποιήθηκε σε κοινές και μυστηριακές θρησκευτικές τελετές, ιδιαίτερα σε εκείνες που σχετίζονται με τη λατρεία του Διονύσου, επειδή ο οξύς και διαπεραστικός ήχος του εξέφραζε το πνεύμα των οργανιστικών τελετουργιών, ξεσήκωνε τις μεγάλες μάζες του πληθυσμού και συνδεόταν με τις σφοδρές εμφύλιες συγκρούσεις των πόλεων στα αρχαϊκά χρόνια –σε αντίθεση με τη διαυγή μουσική της λύρας, το ευγενές αριστοκρατικό όργανο που συνδέθηκε με τη λατρεία του Απόλλωνα. Ήταν φανερό ότι τα δύο όργανα, εκτός από τις διαμετρικά αντίθετες τεχνικές δυνατότητες που είχαν, χωρίζονταν μεταξύ τους από αβυσσαλέα κοινωνική απόσταση και αγεφύρωτο ανταγωνισμό (www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/poetry/page_016.html, Csapo 2004: 217).

Η αντιθετική σχέση ανάμεσα στα δημοφιλή αυτά όργανα απεικονίζει μια διένεξη μεγάλης πολιτισμικής σημασίας, τη διένεξη ανάμεσα στο Απολλώνιο και το διονυσιακό στοιχείο και, στην προέκτασή της, την αντιπαράθεση ανάμεσα στο λογικό και το άλογο μέρος της ανθρώπινης φύσης. Η αυλητική, η τέχνη του αυλού, ιδιαίτερα, αλλά και η αυλωδία, το τραγούδι με τη μουσική συνοδεία του αυλού, καταλάμβαναν –αρχικά τουλάχιστον– τιμητική θέση και στους μουσικούς αγώνες των εθνικών θρησκευτικών εορτών. Όμως, λόγω της συσχέτισης της αυλητικής με το οργανιστικό διονυσιακό στοιχείο, κυρίαρχο στις λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του θεού και στις τελετές προς τιμήν της Κυβέλης, η αυλητική τέχνη χαρακτηρίστηκε ανάξια σεβασμού και ο αυλός, το κατεξοχήν όργανο του πάθους (Reinach 1999: 157, 164, Πλεμμένος 2004: 169-170). Πιθανόν και ο μουσικός διαγωνισμός ανάμεσα στον θεό Απόλλωνα και στον σάτυρο Μαρσούα, τον δεξιοτέχνη αυλητή που εκπροσωπούσε τον θεό Διόνυσο με την θρακοφρυγική προέλευση, να αντικατοπτρίζει τη σύγκρουση και συγχρόνως τη σύνθεση ανάμεσα σε δύο ισχυρούς πολιτισμούς, της πελασγικής Δύσης και της θρακοφρυγικής Ανατολής (Λέκκας 2003: 30-32, 34). Η εκδορά του σώματος του Μαρσούα ύστερα από την ήττα του, ανελέητη τιμωρία επιβαλλόμενη από τον νικητή θεό, αποκτά ενδιαφέροντα συμβολισμό, αυτόν της αποκάλυψης της εκστατικής δύναμης της μουσικής και την αποδέσμευσή της από τις απολλώνιες χάρες της σύνεσης και του κάλλους (Αντωνόπουλος 2002: 20). Ο Μαρσούας, που σχετίζεται στενά με τον αυλό, ήταν συνδεδεμένος όχι μόνο με

τον Διόνυσο αλλά και με τη φρυγική θεότητα Κυβέλη. Σύμφωνα με τον Διόδωρο τον Σικελιώτη (5.58.1-3), η θεά με τη μαγική δύναμη λέγεται ότι επινόησε τον πολυκάλαμο αυλό και ότι ο ευφύης Μαρσύας, ο πιστότερος ακόλουθός της, χάρισε την αρμονία του διαύλου στον απλό αυλό (greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/pa_ge_168.html), ενώ ο Πλάτωνας στην *Πολιτεία* του (399d) το χαρακτηρίζει *πολυχορδότατον*, αναφερόμενος στη μεγάλη του έκταση (Csapo 2004: 218, www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=37).

Η τεχνική δυνατότητα του αυλού να μιμείται ποικίλους ήχους και φωνές, τον καταξιώνε ως το πιο *εύστροφο* και *πάμφωνον* όργανο, κατά τον χαρακτηρισμό του Πίνδαρου. Από τα παλαιότερα χρόνια θεωρήθηκε κατάλληλο όργανο για μαγικές και μυστικιστικές τελετές, επειδή έδινε τη δυνατότητα στον μουσικό να γλιστρά από τον έναν φθόγγο στον άλλο και να δημιουργεί ένα ηχητικό αποτέλεσμα που δεν ήταν ποτέ απολύτως σαφές και καθαρό. Συνεπώς, στη διονυσιακή, ακαθόριστα σαγηνευτική φύση του αυλού θα ταίριαζε, ίσως, και μια μυστηριώδης, υπερκόσμια φύση των αυλητών, όπως αυτή των Σατύρων, σύμφωνα με τον Eric Csapo, επειδή το πρόσωπο του αυλητή σκληραίνει και τα χαρακτηριστικά του αγριεύουν, στην προσπάθειά του να παράγει την απαιτούμενη αρμονική σύνθεση, σε τέτοιο σημείο μάλιστα, ώστε συχνά να παίρνει τη μορφή μάσκας, σαν να έχει καταληφθεί από διονυσιακή μανία, όπως οι ακόλουθοι του Διονύσου (Ιατρίδου 2016: 20-21, Csapo 2004: 217, 219-220).

Το αμφίσημο μιξογενές γέννημα της ανθρώπινης φαντασίας, ο θηλυκός Κένταυρος, η Κόρη-άλογο που συμπυκνώνει τις απολλώνιες και διονυσιακές δυνάμεις ταυτόχρονα, κινείται κι αυτή ανάμεσα στους φαινομενικά ασύμβατους κόσμους των θεών, των ζώων και των ανθρώπων και καθιερώνεται στην ανθρώπινη συνείδηση ως χθόνιο σύμβολο αντιθετικών δυνάμεων της φύσης. Η ποιητική φαντασία των καλλιτεχνών θα μπορούσε να τη συνδέσει και με το φίδι, σύμβολο εξίσου αμφιλεγόμενο, που εκφράζει τη δυαδικότητα των φαινομένων και τις αντιθετικές δυνάμεις του σύμπαντος. Η έρπουσα κίνηση του φιδιού, που του επιτρέπει να εμφανίζεται και να εξαφανίζεται, η σπειροειδής συστροφή του σώματός του, η οποία, σύμφωνα με μύθο που διασώζει η ελληνική παράδοση, δημιουργεί τόσες σπείρες όσες και οι μέρες της σελήνης, το καθιερώνουν ως μια απεικόνιση της σελήνης. Η τάση του να αλλάζει δέρμα περιοδικά, άρα να αναγεννιέται και

να μεταμορφώνεται χάρη στην αρχέγονη ζωοδότρα ορμή του, το καθιστά σύμβολο γονιμικό, γεννήτορα της σοφίας και της γνώσης που προσφέρει η προφητική του ικανότητα.

Στο λυκαυγές του ανθρώπινου πολιτισμού, ο θάνατος δεν σήμαινε εξάλειψη, απόλυτο αφανισμό, αλλά αλλαγή, ένα αλλιώτικο είδος ζωής. Οι άνθρωποι συνειδητοποιούν τον ατέρμονο κύκλο της ζωής στη φύση –και συγκεκριμένα στον ετήσιο κύκλο των γεωργικών εργασιών– και αντιλαμβάνονται τη στενή σχέση της Γης με τη Σελήνη. Αυτή η σύνδεση φανερώνει ότι η ζωή κυοφορείται στον θάνατο και καλλιεργεί την ιδέα ότι οι νεκροί ή πηγαίνουν στη σελήνη ή επιστρέφουν στα βάθη της γης προκειμένου να αναγεννηθούν, αφού πρώτα απορροφήσουν τις δυνάμεις που χρειάζονται για να δημιουργήσουν μια νέα ύπαρξη. Η δυνατότητα ορισμένων ειδών, προσαρμοσμένων να ζουν κάτω από τη γη, τα κατέστησε ενσαρκώσεις της ψυχής των νεκρών, των προγόνων της φυλής, γνώστες όλων των μυστικών τους, σύμβολα αναγέννησης σε τελετές μύησης, πηγή της ανθρώπινης σοφίας και αδιάψευστους προφήτες του μέλλοντος (Eliade 1958: 27, 79, 142-143, 164, 168-169, 171). Στον κόσμο των θνητών, οι θεοί συχνά έρχονταν ενδεδυμένοι τη μορφή φιδιού και εκδήλωναν την αδιαμφισβήτητη παντοδυναμία τους –όπως ο Δίας ο Κτήσιος, το χθόνιο δαιμονικό πνεύμα που προστάτευε τον οίκο ή σχετίζονταν με το φίδι, αλλά και ο θεός Ήλιος, που το άρμα το οποίο προσέφερε στην εγγονή του, τη βασίλισσα Μήδεια, το οδηγούσαν φτερωτά φίδια. Επίσης, σύμφωνα με τον Πausανία, είχαν θυσιαστεί άλογα προς τιμήν του στο βουνό Ταΰγετο. Η ελληνική μυθική σκέψη και θρησκεία συνέδεσε τον Ήλιο με τον γήινο αλλά και τον χθόνιο κόσμο και τη μαγεία, γι' αυτόν τον λόγο συνδυάστηκε η λατρεία του με τα φίδια και τα άλογα, τα οποία ανήκουν στα χθόνια σύμβολα.

Οι θηλυκοί Κένταυροι –όπως και ο Κένταυρος Χείρωνας με τη θεϊκή προέλευση από τον Κρόνο σύμφωνα με κάποιους μύθους–, διέθεταν το ταλέντο της προφητείας, της υπέρτατης γνώσης και σοφίας που κατείχαν μόνο οι θεοί και ορισμένοι θνητοί που επιλέγονταν ανάλογα με την βούληση των θεών. Η Ωκυρρόη, κατά μία δημοφιλή μυθολογική εκδοχή, κόρη του Κένταυρου Χείρωνα και της Νύμφης Χαρικλώς, γεννήθηκε με το χάρισμα της μαντικής, το οποίο όμως χρησιμοποίησε με επιπολαιότητα, καθώς αποκάλυψε το μέλλον στον πατέρα της και στον Ασκληπιό, όταν ήταν μικρός, τον προστατευόμενο και μαθητή του Χείρωνα, παρά τη σχετική απαγόρευση των θεών.

Εκείνοι την τιμώρησαν μεταμορφώνοντάς την σε άλογο και από τότε πήρε το όνομα Ίππη ή Ιππό (Ρισπέν 1954: 532, 542). Η ανυπακοή της, που παραπέμπει στην παραβατική συμπεριφορά της Πανδώρας, της πρωταρχικής Γυναίκας στην οποία αποδόθηκε η διαρκής ανάμειξη του καλού και του κακού μετά την επονείδιστη πράξη της, την καταδικάζει σε αιώνια αιχμαλωσία, σε ένα σώμα μετέωρο ανάμεσα σε δύο φύσεις, εγκιβωτισμένο για πάντα στο κάτω μέρος του στην αλογίσια τετράποδη μορφή. Στην εξορία του δυσπόστατου σώματός της παραμένει μοναχική, αλλά περήφανη και ανυπότακτη, όπως η Μελανίππη, η ατρόμητη έφιππη Αμαζόνα που, σύμφωνα με κάποια μυθολογική εκδοχή, ταυτίζεται με τη δεινή πολέμαρχο Ιππολύτη, τη βασίλισσα των Αμαζόνων (Ρισπέν 1953: 180). Στο μυθικό πρόσωπο με τις ποικίλες προελεύσεις και την πολλαπλή σημασιοδότηση, αξίζει να προστεθεί η διάσταση που του προσέδωσε η διάνοια του Ευριπίδη στα δράματα με τον τίτλο *Μελανίππη η σοφή* και *Μελανίππη η δεσμώτις*. Στα δύο αποσπασματικά σωζώμενα έργα του που στρέφονται γύρω από τον μύθο, ο οποίος εκτυλίσσεται στη Θεσσαλία ή στη Βοιωτία και μεταφέρεται στη Νότια Ιταλία, ο τραγικός ποιητής στοιχειοθετεί μια διακήρυξη ενάντια στον μισογυνισμό για τον οποίο κατηγορήθηκε. Το κεντρικό θέμα των δύο δραμάτων υποστηρίζει την ανωτερότητα του γυναικείου φύλου και είναι, επί της ουσίας, ο αγώνας κατά των προκαταλήψεων, στον οποίο αναδεικνύεται η αντίθεση ανάμεσα στην πνευματικά ανυπόστατη θέση των ανδρών απέναντι στη στέρεα δομημένη επιχειρηματολογία που διατυπώνεται από την ηρωίδα Μελανίππη, την οποία ο ποιητής προβάλλει ως άξια εκπρόσωπο της σύνεσης και της σωφροσύνης (Καφρίτσα 2004: 297-298).

Η Ωκυρρόη, το άλλο όνομά της μυθικής κόρης που ζωντάνεψε με πολλούς τρόπους στις ανθρώπινες συνειδήσεις, προδίδει τον τόπο όπου γεννήθηκε, την όχθη ενός ρυακιού με ορμητικά νερά, επειδή «ωκύς» σημαίνει «γρήγορος, ορμητικός» (www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_107.html), ενώ συγχρόνως αποκαλύπτει τη συγγένεια του θηλυκού Κενταύρου με το υγρό στοιχείο αλλά και με το φίδι. Πλήθος ευρωπαϊκών μύθων και παραδόσεων, καθώς και ινδιάνικων εικονογραφήσεων, συνδέουν το φίδι με τις πηγές, τα ποτάμια ή τις θάλασσες και το προβάλλουν ως προστάτη και ρυθμιστή της αέναης ροής τους. Η αρχέγονη διαισθητική αντίληψη ότι η προφητική δύναμη πηγάζει από το νερό απαντά σε πολλά μέρη του κόσμου, όπως στους Βαβυλώνιους, που αποκαλούσαν τον ωκεανό «οίκο της σοφίας».

Κρυμμένα στα βάθη των ωκεανών, τα φίδια θεωρούνταν εμποτισμένα από την ιερή, μυστικιστική ενέργεια της αβύσσου. Ζώντας είτε ως ήσυχoi κάτοικοι των λιμνών είτε ως δεινοί κολυμβητές των ποταμών προσφέρουν στους ανθρώπους την υγρασία, τη βροχή ή τις πλημμύρες, εξασφαλίζοντας έτσι την ευφορία σε όλη τη γη και την αδιατάρακτη λειτουργία του ρυθμικού κύκλου της ζωής. Αυτός είναι και ο λόγος που ο μαγικό-θηρησκευτικός δεσμός του φιδιού με το υγρό στοιχείο επιβιώνει στη λατρεία του σε διάφορες κουλτούρες των λαών. Στη συνείδηση των λαών, ήδη από την Νεοελληνική Εποχή και όπως αποτυπώνεται στη βιβλική παράδοση, το φίδι αποτελεί την ενσάρκωση της αθανασίας. Για την κλοπή της αιώνιας ζωής, θεϊκό δώρο πολύτιμο που προσφέρθηκε στον άνθρωπο, μιλούν αναρίθμητοι μύθοι, οι οποίοι βασίζονται στον πρωταρχικό μύθο όπου το φίδι ή ένα θαλάσσιο φιδωτό τέρας ήταν ο ακοίμητος φύλακας της ιερής πηγής, της πηγής της αθανασίας, όπως το Δέντρο της Ζωής, η Πηγή της Νεότητας ή τα Χρυσά Μήλα των Εσπερίδων, αφού ο χρυσός συνιστά διαχρονικό σύμβολο αιωνιότητας και αφθαρσίας. Στην Ινδία, ήδη από την εποχή του Βούδα, το φίδι αναγνωρίζεται ως σύμβολο ευγονίας και πλούτου. Η γονιμοποιός του δύναμη, που το συνδέει με τη σελήνη αποδίδεται επίσης στον φαλλικό του χαρακτήρα, ο οποίος σχετίζεται με την έκφραση της ερωτικής επιθυμίας, τη σεξουαλική ενόρμηση (libido) και την αρσενική γονιμική ενέργεια. (Eliade 1958: 164-167, 170, 202, 207, 210).

Τα οριακά γυναικεία πλάσματα του μύθου, που με την ακατάλυτη ζωτική τους δύναμη έλκουν τη γλύπτρια, μοιάζουν να ακολουθούν με την ακρίβεια και τη χάρη μιας μπαλαρίνας, τους ελιγμούς της σπείρας και να περνούν με άνεση από τον μυθικό χώρο των θεών σε αυτόν των ανθρώπων και της φύσης, παραβιάζοντας τους περιοριστικούς νόμους της λογικής.

Νεράιδα, Νύμφες, Γοργόνες, Κενταυρίνα: Γλυπτές χορεύτριες σε σπειροειδή κίνηση

*...η μυθολογούσα συνείδηση –πρεσβύτερη από τη συνείδηση που λειτουργεί κατά λόγον–
υπήρξε κυρίαρχη, πριν εκτοπισθεί εν μέρει από τη διάνοια, από την επιστήμη,
εκπηγάζοντας και από άλογες δυνάμεις, από το δέος του αγνώστου, του ακατάβλητου, του
αναπότρεπτου, από τον πόθο να δει πραγματοποιούμενα στη φαντασία όσα δεν μπορούν να
πραγματοποιηθούν στη φύση· από τον πόθο να δει την περιορισμένη στην πραγματικότητα
δύναμη να προεκτείνεται ως την παντοδυναμία· από τον πόθο να δει να ξεπερνιέται ο
θάνατος από αθάνατα όντα.*

(Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Εισαγωγή στη Μυθική Σκέψη του Ανθρώπου*. Γενικά 2013: 18)

Με την αντίληψη της μεταμορφωτικής δύναμης των οριακών μορφών του μύθου φαίνεται να συμπλέει και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη όταν συνθέτει σπειρόμορφα έργα εμπνεόμενη από αυτές τις ιδιότητες, αιθέριες μυθικές υπάρξεις, όπως η *Νεράιδα*, η *Νύμφη*, η *Γοργόνα*, ή η *Κενταυρίνα*, σε διάφορες εκδοχές και με διαφορετικά υλικά. Η εξύμνηση της εξιδανικευμένης ομορφιάς –ιδιαίτερα της γυναικείας, χαρακτηριστικό γνώρισμα του παραμυθιού και άλλων μορφών καλλιτεχνικής αφήγησης, γίνεται το όχημα σπουδαίων δημιουργιών για να εκφράσουν τους οραματισμούς τους και να επιχειρήσουν την υπέρβαση της πραγματικότητας *ένεκα παραμυθίας*, κατά τη διατύπωση του Διονύσιου Αλικαρνασσεώς. Με τη φράση αυτή, ο ιστορικός αναφέρεται σε μια θεμελιώδη λειτουργία του μύθου, που είναι η παραμυθία, η παρηγοριά που επιτυγχάνεται μέσω της αισθητικής απόλαυσης, της γνώσης και της φυγής από την καθημερινότητα (Χατζητάκη-Καψωμένου 2012: 13, 181).

Ο υποτιμημένος, από πολλές απόψεις, λαϊκός πολιτισμός, τον οποίο τιμά η γλύπτρια με το σύνολο του έργου της, γνώρισε ανεπιφύλακτη υποδοχή και αποδοχή μέσα στο κλίμα του ρομαντικού κινήματος που αναπτύχθηκε στην Ευρώπη. Οι μύθοι «του λαού» δεν αντιμετωπίστηκαν ως «ψέματα» ή λογικές αντινομίες, αλλά ως ευφάνταστη, «ποιητική» προβολή και ανάδειξη «της αλήθειας», όπως γίνεται φανερό σε όλες τις γλυπτικές παραστάσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που συνομιλούν με τα μυθικά πρότυπα. Σε αυτήν την ποιητική διάσταση, «ο χρόνος του μύθου» παραμένει μετέωρος σε κάποια απροσδιόριστη στιγμή του παρελθόντος, συχνά ακινητοποιείται και η αφήγηση γίνεται άχρονη, έτσι ώστε ο αναγνώστης-θεατής να εισέρχεται γρήγορα στον χρόνο της μαγείας. Αλλά και ο «χώρος του μύθου» είναι επίσης απροσδιόριστος, μακρινός, *a never-never*

land, όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Stith Thompson. Σε αυτόν τον μυθώδη χωροχρόνο, τα δρώμενα τοποθετούνται συγχρόνως τόσο στον κόσμο του φανταστικού όσο και του πραγματικού και εκλαμβάνονται με διπλό τρόπο. Ακόμη και όταν η αίσθηση του μη αληθινού είναι κυρίαρχη, η αλήθεια δεν εξοβελίζεται. Η μυθική αφήγηση κινείται άλλοτε σε ανθρώπινο πλαίσιο και άλλοτε σε εξωανθρώπινο –ή, συχνά, στο μεταίχμιο αυτών των δύο πλαισίων, όπως ακριβώς συμβαίνει στην περίπτωση της μεταμόρφωσης των ανθρώπων σε ζώα ή το αντίθετο, καταργώντας στην ουσία κάθε διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στους δύο κόσμους.

Η *Νεράιδα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θα μπορούσε να «διαβαστεί» σαν μπαλαρίνα που στροβιλίζεται παρασυρόμενη από έναν ιλιγγιώδη χορευτικό ρυθμό ή σαν εξιδανικευμένη γυναικεία φιγούρα μυθικής ομορφιάς, όπως δηλώνει ο τίτλος του γλυπτού, ή σαν πλάσμα ακαθόριστης φύσης, υπερφυσικό και ανθρώπινο μαζί, ή ακόμη σαν ασύλληπτο, φαντασμαγορικό φυσικό φαινόμενο, έναν ανεμοστρόβιλο. Στον μυθικό κόσμο του παραμυθιού και της τέχνης γενικότερα, όλες οι αντιθέσεις, ακόμη και αν προβάλλονται σε πρώτο πλάνο, αίρονται και παύουν να λειτουργούν ως αντιθέσεις πραγματικές, επειδή σε αυτόν τον κόσμο το στοιχείο του φανταστικού εμπλέκεται με το στοιχείο του πραγματικού, όλες οι πιθανότητες είναι ανοιχτές και τίποτε δεν υποτάσσεται στη λογική, η οποία αναζητά υποχρεωτικά την εύρεση μιας αιτίας πίσω από τη δράση (Χατζητάκη-Καψωμένου 2012: 96, 109-110, 122, 126). Η γλύπτρια επιλέγει από τα ιδιαίτερα γνωρίσματα που αποδίδονται στη *Νεράιδα* την αναζήτηση της αιώνιας ελευθερίας, την ανάταση που προσφέρει η άνοδος στους αιθέρες και την αγάπη για τον χορό ως τον πιο προσφιλή τρόπο διασκέδασής τους (Πολίτης 1871: 561). Στη δική της σύγχρονη γλυπτική εκδοχή της *Νεράιδας*, συμπυκνώνει τους συμβολισμούς της σπείρας, της σελήνης, του υγρού στοιχείου και της θηλυκότητας με τις αναρίθμητες μυθικές αφηγήσεις και νεότερες παραδόσεις γι' αυτήν την ονειρική, απόκοσμη ύπαρξη, γνωρίζοντας ότι η παράδοση δεν είναι παρελθόν –αντιθέτως, ενέχει τον σπόρο του μέλλοντος. Σημαίνει δόσιμο, όπως αποκαλύπτει και η ετυμολογία της λέξης (Μπαμπινιώτης 2008: 1324), δηλώνει την προσφορά, την κληροδότηση στις γενιές που έρχονται. Η πανάρχαια σύνδεση αυτού του μυθικού προτύπου με τις κοινωνίες διαφορετικών λαών και πολιτισμών, καθώς και η πολύσημη συμβολοποίησή του, εξάπτει διαχρονικά τη δημιουργική φαντασία των καλλιτεχνών, όπως της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία μοιάζει να εξυψώνει τη δική της

Νεράιδα σε σύμβολο μετάβασης, πνευματικής αναγέννησης και πρωτοπορίας, σημάδι μιας νέας, ανατρεπτικής εποχής που ξέρει, ωστόσο, να αντλεί από τις ζωογόνες πηγές του παρελθόντος.

Η περιστροφική μορφή που άρχισε για τη γλύπτρια με τις κεραμικές χορεύτριες, σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Προκοπίου, σε κείμενο που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Καθημερινή* (09/04/1961), πέρασε και στη σχηματοποιημένη με ορειχάλκινες βέργες γλυπτική παράστασή της με τον τίτλο *Νεράιδα* (1960) (εικ. 19). Η μετάβαση από την τεχνοτροπία του αργίλου στη μεταλλοπλαστική, που σημειώνεται με τη συναρμολόγηση των μεταλλικών ράβδων, απελευθερώνει τη δημιουργό από τις συνήθειες των κεραμικών υλικών της (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/kathimerini-9-4-1961.pdf) και την οδηγεί, όπως περιγράφει ο ιστορικός στην ίδια εφημερίδα έναν χρόνο νωρίτερα (27/11/1960), στη σύνθεση μιας μορφής αέρινης, τα πλευρά της οποίας αποδίδονται με αραιές σφυρηλατημένες λάμες ορείχαλκου που αγκαλιάζουν σαν στεφάνι τον χορευτικό ρυθμό στον οποίο κινείται και την στυλιζάρουν (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 18). Αν και για το θέμα της η εικαστικός εμπνέεται από ένα μυθικό σύμβολο της αρχαιότητας, που διατηρήθηκε στη νεοελληνική αλλά και στην ευρωπαϊκή λαϊκή παράδοση εμπλουτισμένο με νέες σηματοδοτήσεις, το έργο της δεν διασώζει κανένα αφηγηματικό και ηθογραφικό στοιχείο ή κάποια νοηματική φόρτιση του παρελθόντος. Αποδεσμεύεται από την περιγραφική γυναικεία μορφή, όπως ενσαρκωνόταν παραδοσιακά η αφηρημένη έννοια της νεράιδας, και αντιμετωπίζει σχεδιαστικά το θέμα της καταγράφοντας μόνο τους βασικούς άξονες και το χορευτικό σχήμα της (Καραϊσκού 2011: 84-85).

Η γλύπτρια, όπως και ο Jean Giraudoux, δανείζεται τα θέματά της από αρχαίους μύθους για να τα προικίσει με νέο νόημα. Μέσα από έναν φωτεινό παγανισμό τα έργα τους φανερώνουν ότι συναναστρέφονται στενά με έναν κόσμο μακριά από τον καθημερινό, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αρνούνται τον πραγματικό, αλλά ότι με κάποιον έντονα προσωπικό τρόπο τον μεταγράφουν. Για να γράψει ο Giraudoux τη *Νεράιδα* (*Ondine*) το 1939, ένα ονειρόδραμα σε τρεις πράξεις, αναθυμάται τη γερμανική λογοτεχνία και δανείζεται τον μύθο της από ένα παραμύθι του Friedrich de la Motte Fouqué. Με τη δύναμη του λόγου του δημιουργεί πρωτίστως ένα κλίμα μαγείας, όχι όμως ξέγνοιαστης, γιατί η εποχή του δεν είναι αυτή του ανέφελου παραμυθιού. Ο Giraudoux, όπως και η

Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με τη δύναμη της γλυπτικής της γραφής, διοχετεύουν στη μαγική ατμόσφαιρα που δημιουργούν την ηλεκτρική ενέργεια του δικού τους αιώνα. Η ευφυΐα τους, άγρυπνη και κοφτερή, τούς οδηγεί στη σύνθεση έργων που, εκτός από χάρη και αισθητική ομορφιά, διαθέτουν και εκπέμπουν διάχυτη εσωτερική ακτινοβολία που τα φωτίζει. Όπως γράφει ο Άγγελος Τερζάκης στην εισαγωγή της ελληνικής μετάφρασης του θεατρικού έργου από τον Ελύτη, πρόκειται για τη λάμψη μιας ποιητικής φαντασίας που φέγγει στον σύγχρονο μας κόσμο σαν *αντιφέγγισμα τρεμουλιαστό βέβαια, με διαλείψεις, γιατί ανάμεσα στη φωτεινή πηγή του και σ'εμάς περνάνε τα σκοτεινά σώματα που πολιορκούν τον δικό μας κόσμο, χίλιες δυο αγωνίες ή έγνοιες*. Οι συνθέσεις των δύο καλλιτεχνών, εκτός από το νόημα του μύθου, πετυχαίνουν να εγγράψουν ζωηρά στη μνήμη των αναγνωστών-θεατών τους τη χαριτωμένη ύπαρξη της ίδιας της νεράιδας. Αυτό το πλάσμα αιθέριας ελαφρότητας, πνευματικά ελεύθερο και ταυτόχρονα γήινο, που έχει ταυτιστεί με την περιπέτεια, σχεδιάστηκε με *αβρότητα απίστευτη... με μιαν αγάπη ερωτική θά 'λεγε κανένας προς ένα ιδανικό ασύλληπτο κι όμως ενσαρκωμένο* (Τερζάκης 1973: 9-11, Ζιρωντού 1973: 140).

Με τη *Νύμφη* (1960) (εικ. 20), ορειχάλκινη σύνθεση, η οποία αποσπάται από τη γη και στροβιλιζόμενη υψώνεται στον χώρο των ιδεών, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη πραγματοποιεί ξανά το πέρασμα από το παλαιό στο σύγχρονο πνεύμα της εποχής της, *κυριαρχώντας πάνω στο δέος του πρώτου και στο άγχος του δεύτερου, με μια σοφία αισθητικής θεωρήσεως*, όπως εύστοχα επισημαίνει η ζωγράφος Αντωνάκου στο άρθρο της με τίτλο *Σύγχρονα Ελληνικά Γλυπτά στη Διεθνή Έκθεση της Νέας Υόρκης* στην εφημερίδα *Ελευθερία* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eleftheria-24-5-1964.pdf). Κατά τη Βίκυ Καραϊσκού, η *Νύμφη* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ορίζει το στάδιο μετάβασής της σε μια νέα περίοδο της δημιουργίας της, στην οποία η φόρμα σχεδιάζεται στον χώρο μαζί με την κίνηση *καταγράφοντας στην ύλη τα ίχνη μιας κίνησης που έχει ήδη συμβεί*. Τα μεταλλικά ελάσματα από σφυρήλατο ορείχαλκο που εκκινούν από ένα κοινό κέντρο, υπογραμμίζουν την ελικοειδή διαγραφόμενη κίνηση και δημιουργούν δυναμικούς άξονες, ενώ η εναλλαγή ανάμεσα στη γλυπτική ύλη και τα κενά, διευρύνει τις σχηματιζόμενες φόρμες στον χώρο (Καραϊσκού 2011: 84).

Η κλειστή, εσωστρεφής σπείρα της *Γυναίκας του Λωτ*, παρατηρεί η Αντωνάκου, ανοίγεται στον χώρο με ένα στερεομετρικό σύμπλεγμα που συγκροτείται από γραμμές σε

συνεχείς καμπύλες, που αποτελούν βασικό στοιχείο της δομής του χώρου, και το οποίο φαίνεται να αποκτά μεγαλύτερη ελαφρότητα και ευλυγισία στην ορειχάλκινη *Νύμφη* της, διατηρώντας, ωστόσο, το αιώνιο μυστήριο της θηλυκότητάς της, το στροβιλιστικό σχήμα και την τάση της για αέναη, εκστατική περιστροφή (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eleftheria-24-5-1964.pdf). Την ίδια χρονιά (1960), η γλύπτρια θα επιχειρήσει να απεικονίσει ξανά την ακατανίκητη γοητεία, τη λάμψη και την ανυπότακτη φύση των Νυμφών της αρχαιότητας στη *Νύμφη* της από σφυρήλατο σίδηρο (εικ. 21) (Γιαννουδάκη 2009: 1922). Στη σαγήνη που ασκούν οι Νύμφες, αυτά τα αιθέρια πνεύματα της φύσης που καθηλώνουν τον θεατή με τον δαιμονικό, απογειωτικό χορό τους, υποκύπτει και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία δημιουργεί ένα έργο της ελασματικής γλυπτικής, μια Νύμφη που χορεύει, όπως την χαρακτηρίζει η ίδια η δημιουργός της (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2: 3). Το ελατό και ανθεκτικό υλικό τόσο στην επεξεργασία όσο και στη διάβρωση, που επιλέγεται για σύνθετες, απόλυτα συμμετρικές κατασκευές, θα μεταπλαστεί και πάλι από την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη σε μια ανοιχτή γραμμική σύνθεση, όπου η στέρεη εκφραστική φόρμα της θα αποτελέσει το περίγραμμα που θα οριοθετήσει τα κενά του γλυπτού στα οποία κυριολεκτικά θα εγγραφεί.

Την ίδια έλξη τής ασκεί και η αινιγματική μορφή της γοργόνας με την υβριδική, αισθησιακή αλλά και δαιμονική ομορφιά, η ποιητική εκδοχή της θάλασσας και της ελεύθερης περιπλάνησης κατά τον Σεφέρη, η συμβολική έκφραση του σεφερικού οράματος για τη γένεση ενός ελληνικού πολιτισμού που θα περικλείει όλα τα αυθεντικά, διαχρονικά ελληνικά στοιχεία, η ελπιδοφόρα μορφή ενός αναγεννημένου πνευματικού ελληνισμού (Tentorio 2010: 487-488). Οι γλυπτικές αποτυπώσεις της γοργόνας σε διαφορετικά υλικά και σε ποικίλες παραλλαγές, επιβεβαιώνουν ότι η τέχνη της αρθρώνεται σταθερά γύρω από μια αδιάκοπη συνομιλία με την αρχαϊκή και νεοελληνική παράδοση. Οι κεραμικές ή χάλκινες *Γοργόνες* της συγκεντρώνουν τις αρχετυπικές ιδιότητες του συμβόλου της αρχαίας ελληνικής και νεοελληνικής μυθολογίας. Το μορφολογικό θέμα της γοργόνας, βασικό διακοσμητικό μοτίβο της ελληνικής λαϊκής τέχνης, συναντάται πολύ συχνά στο καλλιτεχνικό έργο της γλύπτριας. Οι ρεαλιστικά δουλεμένες συνθέσεις της σε τερακότα και χαλκό –και ιδιαίτερα οι γοργόνες της σε μικρότερο μέγεθος, που προορίζονταν να διακοσμήσουν εσωτερικούς χώρους–, εκφράζουν την επιθυμία της να

δημιουργήσει τέχνη που να συμπορεύεται με τον άνθρωπο στην καθημερινή του ζωή. Οι μυθικές γυναικείες μορφές της που κατοικούν στον θαλάσσιο χώρο, διακρίνονται από έντονη απλοποίηση και αυστηρή σχηματοποίηση και ακολουθούν ποικίλα λαϊκά εικονογραφικά πρότυπα. Επίπεδες σχεδόν ή ολόγλυφες είτε συχνά απολύτως μετωπικές, έχουν μονή ή διπλή ουρά ψαριού, η οποία άλλοτε εκτείνεται μακριά και ευλύγιστη καθώς καμπυλώνεται με χάρη και άλλοτε κάμπτεται προς τα πίσω ή στο πλάι του σώματος που αιωρείται είτε πλαισιώνει το σώμα αριστερά και δεξιά σε μια απόδοση εμφανώς πιο στατική (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/).

Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος διακρίνει στο έργο της γλύπτριας εξαιρετικά καλλιεργημένη καλαισθησία, που την οδηγεί στην επινόηση και στο πλάσιμο μιας φόρμας προικισμένης με στέρεη αίσθηση της πλαστικότητας του όγκου και των θεμελιωδών αναλογιών των απλών σχημάτων. Η καλλιτεχνική της ιδιοσυγκρασία αφοσιώνεται μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1950 στην κεραμική, στην οποία διοχετεύει τη δημιουργική φαντασία και τη νεωτεριστική της έμπνευση και, με γνήσια δύναμη ψυχής, τόλμη χωρίς όρια και έμφυτη αίσθηση του μέτρου, μεταπλάθει την τερακότα, αυτό το *υπάκουο και προδοτικό υλικό* σε πραγματικά αριστουργήματα. Οι δημιουργίες αυτής της ανήσυχης και παθιασμένης καλλιτεχνικής φύσης έχουν τη σφραγίδα της αρμονίας των επιπέδων και των όγκων, διαπνέονται από το αίσθημα της λεγόμενης «γλυπτικής αφής», είδος τέχνης που εγκαινιάζει στην Ελλάδα, αλλά και της σοφίας και της αρτιότητας του ώριμου τεχνίτη. Τα έργα της είναι δημιουργήματα μιας λιτότητας που καταπλήσσει, επεξεργασμένα στην εντέλεια και εμψυχωμένα από έκφραση μορφικής διαύγειας, «πρωτογονικής» ζωηρότητας, πειθαρχημένης έμπνευσης και αλήθειας (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/aggeia-kai-eidolia.pdf). Αυτά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τέχνης της γίνονται φανερά στις *Γοργόνες* που έπλασε με πηλό στις αρχές της δεκαετίας του 1940 (*Γοργόνα* και *Γοργόνα κρεμαστή*) (εικ. 22 και εικ. 23), αλλά και στις χάλκινες γλυπτικές της παραστάσεις στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 (*Γοργόνα* και *Γοργονούλα* 1955) (εικ. 24) (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Στο ταξίδι της διερεύνησης των ποικίλων υλικών και της διαφορετικής τους ποιότητας, θα χρησιμοποιήσει επίσης τον λευκό γύψο, προκειμένου να προσεγγίσει εικαστικά το σύμβολο της γοργόνας και να κατανοήσει τη σχέση των απεικονίσεών της στον χώρο, και θα δημιουργήσει τη *Γοργόνα* (χωρίς χρονολόγηση) (εικ.

25), δίνοντάς της την ίδια μορφή και στάση με τη χάλκινη *Γοργόνα* της (εικ. 26). Μια άλλη γύψινη εκδοχή του μυθικού θαλάσσιου πλάσματος (χωρίς χρονολόγηση) (εικ. 27) έχει πάλι τον ίδιο τίτλο, αλλά το μοτίβο διαφέρει (Γιαννουδάκη 2009: 1925), επειδή ο λαιμός είναι πιο μακρύς, κάτω από το στήθος διακρίνεται εμφανώς η λεπτή μέση της γοργόνας και, κάτω από αυτήν, το σώμα της διαιρείται σε δύο ουρές με διχαλωτή απόληξη που καμπυλώνονται προς τα πάνω και γύρω από αυτό, σαν να δημιουργούν ένα ανοιχτό κυκλικό περίγραμμα στο οποίο εγγράφεται η γυναικεία φιγούρα. Τα χέρια της, που απουσιάζουν στην χάλκινη εκδοχή, ανοίγουν δεξιά και αριστερά σχηματίζοντας με τον κάθετο κορμό της έναν σταυρό, ενώ το καθένα κρατά ψηλά από μία ουρά, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα γεωμετρημένο παιχνίδι ανάμεσα στα πλήρη και στα κενά μέρη της σύνθεσης. Κάθε μία από τις γλυπτές γοργόνες της ζωντανεύουν στα μάτια του θεατή σε μια υποτιθέμενη θεατρική σκηνή, τη μυθική ιστορία της θρυλικής Γοργόνας που μετουσιώνει το θεμέλιο της ελληνικής εθνικής συνείδησης και μαζί μιας αυταπάτης.

Στις κεραμικές συνθέσεις της, που δεν διακρίνονται για τη λεπτομερή ρεαλιστική απόδοση της μορφής τους αλλά για το στυλιζάρισμά τους, η δυσπόστατη ύπαρξη που επιβιώνει αιώνες τώρα ανάμεσα στον θαλάσσιο και στον γήινο κόσμο, η γυμνόστηθη γυναίκα ενωμένη από τη μέση και κάτω με σώμα ψαριού που απολήγει σε μία ουρά, αποδίδεται ως ερωτικό πλάσμα, ενώ οι καμπύλες του ηδονικού σώματός της τονίζουν ακόμη πιο έντονα την θηλυκότητά της και αποτελούν ακαταμάχητο όπλο της γοητείας της. Το γλυπτό της στο γήινο χρώμα της τερακότας, αν και εικονίζει το αιώνιο θαλάσσιο σύμβολο, αποτελεί ένα παιχνίδι καμπύλων γραμμών και αντιθέσεων άδειου - γεμάτου. Η λικνιζόμενη, ελικοειδής ουρά της *Γοργόνας* με τη διπλή καμπύλωση που καταλήγει υπερυψωμένη και περήφανη, και οι καμπύλες που σχηματίζουν τα χέρια της καθώς διπλώνονται κάτω από το σαγόνι της, χαρίζουν στο γλυπτό κομψότητα, αρμονικές αναλογίες, χορευτική χάρη και ελαφράδα. Η γλύπτρια σμίλεψε μια αισθησιακή, λυγερόκορμη φιγούρα με λείο, στιλπνό δέρμα, χωρίς την παραδοσιακή φοιδωτή αποτύπωση της ουράς που τονίζει τη διφυή της υπόσταση. Το μόνο διακοσμητικό μοτίβο στο γλυπτό είναι οι λιγοστές εγχάρακτες γραμμές που περιβάλλουν τα χέρια, το σώμα και την απόληξη της ουράς της, καθώς και ελάχιστες παράλληλες που υποδηλώνουν λεπτομέρειες της κόμμωσής της. Τα μαλλιά της πιασμένα χαμηλά στο πίσω μέρος του κεφαλιού που στολίζεται στην κορυφή του από μια κορώνα, σύμβολο αδιαμφισβήτητης

ομορφιάς, απόλυτης δύναμης και κυριαρχίας, αφήνουν να αποκαλυφθεί μέρος του λαιμού και να προβληθούν οι στρογγυλεμένοι ώμοι της, συνθέτοντας μια μορφή ακόμη πιο θελκτική. Σε αντίθεση με το προκλητικό της σώμα, το ατάραχο, γαλήνιο πρόσωπό της, με το πλατύ μέτωπο, τα μεγάλα εγχάρακτα μάτια και τα έντονα φρύδια που τονίζονται από λεπτό μαύρο περίγραμμα, τής χαρίζουν αέρα βασιλικής υπεροχής κι ένα βαθύ, αινιγματικό βλέμμα, σίγουρα όμως όχι άγριο και επιθετικό, όπως αυτό που είχε το αποτρόπαιο πλάσμα της γοργόνας στην πρωταρχική του σύλληψη, κατά τα μυθικά χρόνια της ελληνικής αρχαιότητας. Δεν εικονίζεται ο θρυλικός θανατηφόρος δαίμονας της θάλασσας, αλλά μια μοναχική, ήρεμη δύναμη που κυβερνά, επιβλητική και προστατευτική μαζί, που σιωπηλά εποπτεύει τα πάντα. Η έκφρασή της μένει αμετάβλητη, τώρα και για πάντα, επειδή η γοργόνα παραμένει εκτός της ανθρώπινης μοίρας και της φθοράς του χρόνου.

Αυτήν την αναγεννημένη γυναικεία μορφή, την αισθησιακή γυναίκα των νεότερων χρόνων, που εξακολουθεί ωστόσο να παραμένει η επιτομή της αντιφατικότητας, επιλέγει να αποδώσει με τις κεραμικές γλυπτικές της παραστάσεις η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Σε αυτές συμπυκνώνει την ιδέα της γυναίκας-ψάρι που δεσπόζει στο βασίλειο του υδάτινου κόσμου και ασκεί ακατανίκητη ερωτική έλξη στο ανδρικό φύλο, παρόλο που η ερωτική ένωση παραμένει ένα διαρκές ζητούμενο. Αποδίδει επίσης τη γυναίκα-γη, μήτρα ζωής, χοϊκό, γονιμοποιό στοιχείο, άμεσα συνδεδεμένο με το χόμα και την ευφορία του. Κατορθώνει να συγκεράσει τη γυναικεία φύση με το υγρό στοιχείο, πλάθοντάς την με το ταπεινό υλικό του ελληνικού χόματος, την ψημένη άργιλο, ακολουθώντας τις εξελιγμένες τεχνικές της πανάρχαιας ελληνικής κεραμικής τέχνης, δημιουργώντας τη γυναίκα-θάλασσα που είναι σαγηνευτική, ευμετάβλητη και κυκλοθυμική, καθώς αποκτά όλες τις ιδιότητες του στοιχείου της φύσης με το οποίο ταυτίζεται. Αν και η αλλόκοτη φύση της καθιστά ανέφικτη και ουτοπική τη διαρκή σαρκική επαφή με τον άνθρωπο και τη δημιουργία μιας σταθερής οικογενειακής σχέσης, αφού αντιπροσωπεύει το *αυτοαναιρούμενο θηλυκό*, η γοργόνα παραμένει το *σύμβολο της υπέρτατης απαγορευμένης ηδονής* που διεγείρει τις αισθήσεις και ξυπνά την ανάγκη του ανθρώπου για αναζωογόνηση. Η όραση αναπολεί την απεραντοσύνη του γαλάζιου, η ακοή τον νανουριστικό παφλασμό των κυμάτων, η όσφρηση τη μυρωδιά του θαλασσινού ιωδίου, η γεύση την αλμύρα του νερού και η αφή την παρηγορητική και συνάμα ζωογόνα εγκατάλειψη του σώματος στην υγρή αγκαλιά της θάλασσας (Προύσαλη 2001: 31).

Στην *Γοργόνα κρεμαστή* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, προφανώς οι ναυτικοί που έπεσαν στην ενέδρα της, έδωσαν τη σωστή απάντηση, την απατηλή και μόνη που αντέχει να ακούσει η περιπλανώμενη θαλάσσια κόρη για να τους χαρίσει έτσι ως ανταμοιβή, τη σωτηρία και το ακύμαντο ταξίδι προς τον προορισμό τους. Το γλυπτό της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη απελευθερώνει τη γοργόνα, παγώνοντάς την στον χρόνο σε μια στιγμή απογείωσης, σε μια στάση όπου το ηδονικό της σώμα μοιάζει να εκτινάσσεται στα ύψη, αφήνοντας πίσω τον θαλάσσιο φυσικό της χώρο, και να κατακτά τους αιθέρες σαν πουλί, σαν Σειρήνα στην προγενέστερη μορφή της, τότε που είχε φτερά, προτού μεταμορφωθεί από γυναίκα-πτηνό σε γυναίκα-ψάρι. Η εικόνα της θυμίζει σειρήνα με μορφή πτηνού, όπως αυτή απαντά ήδη στη νεκρική αιγυπτιακή τέχνη στην οποία συμβολίζει την αποσπασμένη από το σώμα ψυχή. Το βύθισμα στη θάλασσα είναι ο κοινός κρίκος που συνδέει τον αρχαίο μύθο της Σειρήνας των Απτέρων με τον θρύλο της Γοργόνας –με μια αντιστροφή όμως: Η Σειρήνα κατακρημνίζεται στη θάλασσα και χάνεται, αφού χάσει τα φτερά της, ενώ η αδελφή ή κόρη του Αλέξανδρου, αφού ρίχνεται στη θάλασσα, αποκτά ουρά ψαριού και αναδύεται με τη μορφή της Γοργόνας (Zimbone 2011: 253, 256, 260). Η ανάδυση από τα θαλάσσια βάθη και το φιλήδονο ημίγυμνο σώμα της, όπως αποδίδεται από τη γλύπτρια, με το σφριγηλό στήθος, τη λυγρή, καμπυλόγραμμη μέση και την επίπεδη κοιλιά που, αδιόρατα σχεδόν, συναντά την παλλόμενη ρυθμικά, λεπιδωτή ουρά της, την συσχετίζει αναπότρεπτα με την πολυπόθητη θεά του έρωτα, της ομορφιάς και της σεξουαλικότητας, την Αναδυομένη Αφροδίτη. Η διπλή τους φύση, όμως, υποδηλώνει ότι ο ανόθευτος αισθησιασμός και ο ερωτικός πόθος που ξυπνούν, εμπεριέχει κίνδυνο και μπορεί να παγιδεύσει τον ανυποψίαστο θνητό που θα παρασυρθεί από τα θέλγητρά τους. Η θεά και το θαλάσσιο εξωτικό πλάσμα που της μοιάζει χαρακτηρίζονται από τις δύο όψεις της ηδονής και του θανάτου, αφού, σύμφωνα με την πανάρχαια πίστη, το πρόσωπο της γοργόνας, αν αυτή δυσαρεστηθεί, *θάνατον εισάγει*, επειδή απολιθώνει και θανατώνει όποιον τολμά να την αντικρίσει στα μάτια. Γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, θεωρούνται επίσης σύμβολα του δόλου και της απάτης (Αντωνίου 1981: 68-69). Αυτήν την αντιφατική φύση της γοργόνας που κλείνει μέσα της όλη την αντινομία της γυναικείας ψυχής και της θάλασσας, ανακαλεί στην ποίησή του ο Γιώργος Σεφέρης, ο οποίος αγάπησε το σύμβολό της τόσο ώστε δεν ήθελε να το αποχωριστεί και χρησιμοποιούσε πάντα το σχέδιό της σε κάθε έκδοση των έργων του. Αναπολούσε διαρκώς την γοργόνα-σύμβολο του

γλυκόπικρου έρωτα της νιότης του, της ωραίας γυναίκας και ταυτόχρονα του θανάσιμα επικίνδυνου τέρατος (Μερακλής 1974: 130-131).

Ανέμελη και συγχρόνως προκλητική, η πήλινη γοργόνα της γλύπτριας κρύβει την σκοτεινή πλευρά της, επιδεικνύοντας τα νεανικά κάλλη και τα σωματικά της χαρίσματα με χορευτική χάρη και αρμονία. Ο ημίγυμνος κορμός της, αν και είναι πλήρης θηλυκής πλαστικότητας, σμίγει αρμονικά με τη ζωόμορφη συνέχεια του, τη μακριά φολιδωτή ουρά του, γιατί η γλύπτρια δίνει έμφαση στην απόδοση μιας εξιδανικευμένης ερωτικής μορφής. Το σώμα της, όλο καμπυλώσεις –είναι διακριτές οι καμπύλες του στήθους, των χεριών που περιβάλλουν το κεφάλι, της μέσης, της ουράς και των φολίδων που απλώνονται αραιά σε αυτήν–, έχει την τάση να περιστραφεί, να διαγράψει ατέλειωτους σπειροειδείς σχηματισμούς σε ένα παιχνίδι χαράς και ελευθερίας ανάμεσα στη θάλασσα και τον ουρανό, όπου κινείται χωρίς περιορισμούς και απαγορεύσεις. Σαν μπαλαρίνα που οι κινήσεις της διακρίνονται για την ακρίβεια, τον λυρισμό και την λεπτότητά τους, σηκώνει τα χέρια της και τα διπλώνει πάνω από το ελαφρώς γερμένο κεφάλι της προς τον ώμο, σχηματίζοντας ένα στεφάνι γύρω από αυτό και αφήνοντας να προβληθεί το στητό, νεανικό, σχεδόν εφηβικό στήθος της και η καλοσχηματισμένη κοιλιά της, σε μια προσπάθεια να καμπυλώσει το ευλύγιστο κορμί της σαν τεντωμένο τόξο, ώστε να ακουμπήσει την απόληξη της στρογγυλεμένης λεπιδοφόρας ουράς της. Το πρόσωπό της, μολονότι ο θεατής εστιάζεται στην κίνηση του εκτινασσόμενου σώματος, έχει αδρά χαρακτηριστικά με τα μεγάλα αμυγδαλωτά, εκφραστικά της μάτια να στρέφονται προς τη θάλασσα από την οποία αναδύεται και αντλεί ανεξάντλητη δύναμη, με τα σαρκώδη χείλη να σχηματίζουν αχνό χαμόγελο –πιθανόν ένδειξη ικανοποίησης, χαράς και αισιοδοξίας– και το πλατύ της μέτωπο να καλύπτεται από τακτοποιημένες αφέλειες, ενώ τα πλούσια μακριά μαλλιά της είναι μαζεμένα πίσω από τον λαιμό, αναδεικνύοντας την αισθησιακή κλίση του κεφαλιού και την ομορφιά του γυμνού σώματος.

Ο πειραματισμός της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με το αρχαϊκό σύμβολο-λαϊκό μοτίβο της γοργόνας εντοπίζεται και στη δεκαετία του 1950, τότε όμως εγκαταλείπει την τερακότα ως πρώτη ύλη και δοκιμάζει τις καλλιτεχνικές της δυνάμεις στη μετάπλαση του μετάλλου και συγκεκριμένα του χαλκού. Ο χαλκός την συνδέει με την τέχνη της εποχής της αλλά και με την αρχαϊκή περίοδο στον ελλαδικό χώρο, εποχή έντονων πειραματισμών στην οποία οι δημιουργοί υιοθετούν νέες τεχνικές, όπως αυτήν της κατασκευής ειδωλίων με τη

χρήση μήτρας, και μοτίβα τα οποία αφομοιώνουν δίνοντας στα έργα τους προσωπικό στίγμα. Ο δε 7^{ος} π.Χ. αιώνας (700-630 π.Χ.) πήρε την ονομασία Ανατολίζουσα Περίοδος, επειδή η επαφή των Ελλήνων με την Ανατολή άφησε τη σφραγίδα της στην ελληνική τέχνη. Τα γεωμετρικά σχήματα που επικρατούσαν ως τότε παύουν να υπακούν σε μια αυστηρή γεωμετρική νομοτέλεια και αντικαθίστανται σταδιακά από φόρμες πιο ανάλαφρες και καμπυλωμένες (Καλτσάς 2007: 176-177). Η χαλκουργία σηματοδοτείται από την εισαγωγή τεράτων της Ανατολής και τον 6^ο αιώνα π.Χ.. Μάλιστα, η παραγωγή χάλκινων καλλιτεχνημάτων άρχισε να περιλαμβάνει και ειδώλια μυθολογικών όντων, όπως Σειρήνες, Γοργόνες και άλλους δαίμονες (www.namuseum.gr/collection/archaikiperiodos-3/).

Η τέχνη της δημιουργού, που υφαίνεται γύρω από τη διαρκή συνομιλία με την παράδοση, αφομοιώνει τα θεμελιώδη κομμάτια του παρελθόντος της, γεγονός που ανταποκρίνεται και στη γενικότερη τάση της «Γενιάς του Τριάντα», η οποία αναζητά να επανασυνδεθεί με τη γνήσια ελληνικότητα. Στο έργο της γλύπτριας, όπως και στο σφαιρικό έργο, η ελληνική λαϊκή παράδοση δεν συνιστά απλώς πηγή έμπνευσης των θεμάτων, αλλά σημείο αναφοράς και αφετηρία μιας βαθύτερης πορείας στοχασμού και διερεύνησης (Tentorio 2010: 487). Η απέραντη ποικιλία των εκφραστικών μορφών που της αποκαλύπτεται μέσα από τη γνωριμία της με τους προϊστορικούς πολιτισμούς στα αναρίθμητα ταξίδια της σε προσιτά και απρόσιτα μέρη του κόσμου, την σαγηνεύει και την ωθεί στη δημιουργία μεταλλικών συνθέσεων όπου η αρχαϊκή δομή διατηρεί τον δυναμισμό της πλαστικής φόρμας. Ειδώλια και τοτέμ σε συνδυασμό με αντιλήψεις δυτικοευρωπαϊκής προέλευσης, αποτελούν τους βασικούς όρους για την κατανόηση των μορφών που βρίσκονται στο επίκεντρο του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντός της. Οι αρχέγονες συνθέσεις θεών και ζώων, όπως το θεόμορφο, παράξενα δαιμονικό, θαλάσσιο ον με τη μορφή της γοργόνας εξακολουθούν να βρίσκονται στις προτιμήσεις της και να συλλαμβάνονται σε σχήματα που άλλοτε παίρνουν τη μορφή προϊστορικού ειδωλίου και άλλοτε ανάλαφρης, δαντελένιας υπόστασης, όπως η *Γοργόνα* και *Γοργόνα κρεμαστή* στη δεκαετία του 1940. Είναι φανερό ότι μέσα από το έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, με το στέρεο συνθετικό αίσθημα και την τεχνική αρτιότητα, προβάλλει μια γλύπτρια με ευρύτατο πνευματικό ορίζοντα και κοσμοπολίτικη νοοτροπία που παραμένει, ωστόσο, στενά δεμένη με την αρχαϊκή-δωρική υφή της ελληνικής παράδοσης, ενώ ταυτόχρονα έχει την ικανότητα να

συλλαμβάνει και να εκφράζει την ιωνική χάρη που βρίσκεται στον άλλο πνευματικό πόλο της πατρίδας της (Λυδάκης 2011: 175, 179).

Στη *Γοργόνα* της δεκαετίας του 1950 κυριαρχούν το πρωτογονικό στοιχείο, η ξοανόμορφη έκφραση που στυλιζάρει και στατικοποιεί το έργο και η ιερότητα που συνιστά πρωτογενή προορισμό του κυκλαδίτικου ειδώλιου. Επίσης, διακρίνεται η αυστηρότητα του προσώπου και του σώματος, η μυστική δύναμη που υπάρχει εν δυνάμει σε κάθε αρχετυπική μορφή και το μικρό μέγεθος, έτσι ώστε το βλέμμα του θεατή να μην χάνεται στις λεπτομέρειες, αλλά να εστιάζεται στο μικρόσωμο γλυπτό, το οποίο προσλαμβάνει το ανάστημα αρχαίας απρόσιτης θεότητας. Η απλότητα, η περιεκτικότητα και η αναίρεση των λεπτομερειών που επιλέγονται από τη γλύπτρια συντείνουν σε τέτοια συμπύκνωση και μορφική καθαρότητα, ώστε η *Γοργόνα* να θυμίζει τα συστατικά στοιχεία της τέχνης των πρώιμων πολιτισμών της ανατολικής Μεσογείου και ιδιαίτερα των Κυκλάδων. Ένα ζευγάρι εγχάρακτων γραμμών στο λαιμό, στη μέση και προς την απόληξη της ουράς είναι σημάδι της λιτής διακόσμησης και της συμμετρίας που χαρακτηρίζει τη γλυπτική φιγούρα. Το στοιχείο που στολίζει το κεφάλι της *Γοργόνας* με τις κάθετες εγχάρακτες γραμμές, ο πόλος, τύπος του κυλινδρικού καλύμματος του κεφαλιού που εμφανίζεται στην περιοχή της Βαβυλωνίας και της Ανατολίας ήδη από την 2^η χιλιετία π. Χ., αποτελεί μάλλον ανάμνηση αρχαιότερων μορφών πόλου, χαρακτηριστικό στοιχείο στα ανατολίζοντα ειδώλια των όρθιων θεαινών αλλά και των αντίστοιχων ελληνικών μορφών, δηλωτικό της θεϊκής φύσης και της εξουσιαστικής τους παντοδυναμίας πάνω στους θνητούς. Στη θεά-*Γοργόνα* της στην οποία συνυπάρχει η μυστικιστική διάθεση των αρχαίων καλλιτεχνικών προτύπων και το πνεύμα του δυτικού πολιτισμού (Bach 2006: 35, 72-73, 96-97), η κυριαρχική δύναμη επιτείνεται από τη μετωπικότητα, τα ανυψωμένα προς τους ουρανούς χέρια χωρίς άκρα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου που είναι εγχάρακτα –και συγκεκριμένα από τα μεγάλα τονισμένα μάτια, το μικρό στόμα αλλά και τον μακρύ λαιμό (Κορρέ-Ζωγράφου 2001: 20). Δεν πρόκειται, όμως, παρά την αυστηρή και απρόσιτη όψη της, για τη δαιμονική ενάλια θεότητα των ομηρικών χρόνων που ταυτίζεται με τη Μέδουσα, η οποία απολίθωνε όποιον την κοίταζε και ενεργούσε αποτρεπτικά εξαιτίας του τρόμου και της αισθητικής αποστροφής που προκαλούσαν τα τερατόμορφα χαρακτηριστικά της (Προύσαλη 2001: 29). Ούτε παρουσιάζει ομοιότητες με τη μεσαιωνική εκδοχή της Γοργόνας-θηρίου, που δανείζεται μορφολογικά στοιχεία από τις

Σειρήνες και παριστάνεται ως λάγνα γυναίκα με μαγευτική φωνή, η οποία προκαλεί ερωτικά τους ναυτικούς με το τραγούδι της για να τους παγιδεύσει, να τους αποκοιμίσει και να τους θανατώσει με βάνανσο τρόπο (Πολίτης 1878: 265).

Στη μορφή της αποδίδεται η προσωποποίηση της θάλασσας που κρατά στα χέρια της την τύχη όλων των όντων που θα βρεθούν στην επικράτειά της και των πλεούμενων που την διασχίζουν, το μυθικό σύμβολο της απόλυτης κυριαρχίας του υγρού στοιχείου, της ευλάβειας και ενός ιερού φόβου, ίσως, όπως φανερώνουν τα μικρά, χωρίς όγκο, στητά στήθη της, παρά μια ηδονική ημίγυμνη γυναίκα-θεά της γονιμότητας και της ευφορίας, όπως δεσπόζει στη νεοελληνική λαϊκή τέχνη. Η σύνθεση, εμφανώς χωρισμένη σε δύο αυτόνομες φόρμες που συνδέονται στο σημείο που ξεκινά να εκτείνεται η ουρά, αποτελείται από μια αγκυρόσχημη μορφή στο επάνω μέρος του σώματός της, από το κεφάλι μέχρι τη μέση, και από μια καμπυλόσχημη συστρεφόμενη ουρά με ανυψωμένη απόληξη. Αντί να κρατά στο ένα χέρι την άγκυρα-σύμβολο της θαλάσσιας γαλήνης, της προστασίας των ναυτικών αλλά και της ελπίδας, δημοφιλές και αγαπημένο μοτίβο της νεοελληνικής λαϊκής χειροτεχνίας, το ίδιο το σώμα της γοργόνας παίρνει τη μορφή της άγκυρας, εκτός από την ουρά της. Οι καμπύλες που σχηματίζουν τα χέρια που στρέφονται προς τα άνω, συνδέονται οπτικά με τις καμπύλες της ουράς και της διχαλωτής απόληξής της και δημιουργούν ισορροπία στη σύνθεση, χαρίζοντάς της αδιόρατη σχεδόν, απαλή κίνηση, σαν τον ελαφρύ κυματισμό της γαληνεμένης θάλασσας. Την ίδια χρονική περίοδο (τη δεκαετία του 1950), η γλύπτρια, επιχειρώντας να αποτυπώσει την εκφραστική λιτότητα και τη σταθερότητα ενός τοτέμ στο γλυπτό της, χρησιμοποιεί και πάλι τον χαλκό, το ίδιο μοτίβο, τον ίδιο τίτλο (Γιαννουδάκη 2009: 1926) και δημιουργεί μια παρόμοια απεικόνιση της χάλκινης γοργόνας που μόλις περιγράψαμε. Λίγο μικρότερη σε μέγεθος, με το κεφάλι της να γέρνει ελαφρά προς τα κάτω, σαν να εστιάζεται το βλέμμα της σε ένα συγκεκριμένο σημείο και να προσηλώνεται σε αυτό, καθιστά τη θηλυκή μορφή ακόμη πιο αυστηρή και επιβλητική (εικ. 28).

Το νεανικό σώμα της *Γοργονούλας* (1955) δημιουργεί με την μακριά, ελαφρώς σπειροειδή, διχαλωτή ουρά της μια καμπύλωση σαφώς εντονότερη από τη *Γοργόνα* της δεκαετίας του 1950. Η ουρά καμπυλώνεται τόσο πολύ, ώστε τείνει να ακουμπήσει το κεφάλι της και να δημιουργήσει έναν πλήρη κύκλο, που παραμένει ωστόσο ανοιχτός. Η δημιουργός δίνει στη θηλυκή γλυπτική της φιγούρα το σχήμα του πλοίου-γλυπτού (Από

τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2: 5), που αρμενίζει αιώνια στις θάλασσες σαν Σειρήνα και παίζει με τον αυλό μελωδικούς σκοπούς που μαγεύουν τους ναυτικούς, ώστε να τους προσελκύσει και να τους θέσει το κρίσιμο ερώτημα για την τύχη του Αλέξανδρου. Η *Γοργονούλα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, όπως φανερώνει και ο τίτλος, έχει τη μορφή μιας δροσερής, χαριτωμένης κοπέλας με τα μαλλιά της πιασμένα πίσω και ψηλά στο κεφάλι σε αλογοουρά, διατηρώντας όλη την αμφισημία της εφηβικής της σιλουέτας. Κατέχει το δώρο της παντοτινής παρθενικότητας, το *ανυπέρβλητο σημάδι του διαχωρισμού* από τον κόσμο που την διαφυλάσσει από κάθε πρόσμειξη με αυτόν και την καθιστά σύμβολο απροσπέλαστο και κυρίαρχο (Καλάσσο 1991: 62). Πρόκειται για μια τρυφερή θηλυκή ύπαρξη, που δεν είναι ούτε παιδί ούτε γυναίκα ακόμη, ή για μια μικροκαμωμένη θαλάσσια Νύμφη, ένα κράμα αναμφισβήτητης ομορφιάς, ευαισθησίας και αθωότητας που δεν διεγείρει ερωτικά με ένα λάγνο βλέμμα ή την προκλητική στάση του σώματος παρά τη γυμνότητά του, αλλά που δεν χάνει επίσης την αισθησιακή εκφραστικότητά και το μυστήριο της παρθενικότητάς της. Η ντελικάτη νεαρή μουσικός απεικονίζεται με μάτια κλειστά (ή μισόκλειστα), βυθισμένη στο ρυθμικό της σύμπαν που μοιάζει να καταλαμβάνει τον χώρο και τον χρόνο, παραδομένη σε μια λυρική διάθεση, στην υποβλητική διάσταση της μουσικής που φαίνεται να λειτουργεί ως μεταφορά της αρμονίας που επικρατεί στον φυσικό κόσμο αλλά και της παροδικότητας που χαρακτηρίζει τη ρευστή ανθρώπινη φύση.

Η μελωδική σύνθεση της μικρής Γοργόνας-Σειρήνας αποτελεί κάλεσμα των θνητών προς τη μεθυστική χαρά, την έκσταση που προσφέρει η περιπέτεια του ταξιδιού και η γοητεία του αγνώστου, μια υπόσχεση ότι θα οδηγηθούν σε δυσθεώρητα ύψη αιώνιας ευτυχίας, αλλά συγχρόνως και κάλεσμα, συχνά θανατηφόρο, προς τον κίνδυνο, μακριά από την ασφάλεια του λιμανιού, μια απαίτηση για ένα άλμα στα τυφλά, χωρίς δίχτυ προστασίας. Αυτό το ελκυστικό κέντρισμα προς τον θάνατο, προς την αυτοκαταστροφική παρόρμηση είναι μια ενόρμηση θανάτου (*libido mortis*), μια ακατανίκητη επιθυμία διάλυσης (*cupio dissolvi*). Η Γοργόνα σταματά το πλοίο, υψώνοντας το χέρι της για να υποβάλλει το κρίσιμο ερώτημά της στους θαλασσοπόρους, προκαλώντας την παύση των ανέμων, την απόλυτη νηνεμία της ακύμαντης θάλασσας την οποία προσωποποιεί (Πολίτης 1878: 271). Αυτή η πλανεύτρα απόκοσμη μορφή προσκαλεί τον ανυποψίαστο ναυτικό να

αφεθεί στην αταραξία, στη μεθυστική δίνη της ανυπαρξίας. Γίνεται φανερό ότι σε αυτήν την αναμέτρηση του αρχαίου ανθρώπου με τα δαιμονικά στοιχεία της φύσης λειτουργεί ένα *υψηλό-δραματικό* επίπεδο, αυτό το ηδονικό αίσθημα της αυτοκτονίας, ένα *χαμηλό-καθημερινό* που οδηγεί στην οκνηρία, στην ανία και ένα ενδιαμέσο που είναι ελεγειακό, της *απλής αυτοεγκατάλειψης*, της παραίτησης (Zimbone 2011: 259-260).

Η *Γοργονούλα*, μέσα στην απλότητα του θέματός της συνιστά ζωντανή, λυρική απεικόνιση ενός γοητευτικού, ερωτικού πλάσματος, απόλυτα αφοσιωμένου στην ιερή, θεόπνευστη τέχνη της, η μαγική διάσταση της οποίας ενδυναμώνει το μυστήριο και την έλξη που ασκεί σε αυτόν που την αντικρίζει. Μέσα στην ευθραυστότητά της, αποπνέει αίσθηση ήρεμης δύναμης και κυριαρχίας που της προσφέρει η προσήλωση στην εκτέλεση του μουσικού κομματιού που παίζει με τον αυλό –και συγκεκριμένα με τον διπλό αυλό (διάυλο), στον οποίο προσαρμόζει τα λεπτοκαμωμένα εφηβικά της χέρια με τη χάρη και τη σιγουριά του δεξιότεχνη μουσικού. Ο πανάρχαιος διάυλος εντάσσεται, λοιπόν, αρμονικά στο καλλιτεχνικό παρόν της δημιουργού. Δεν είναι τυχαία η επιλογή αυτού του οργάνου από τη γλύπτρια, το οποίο, λόγω της δεξιότητας που απαιτεί και του πλούσιου ήχου που παράγει, μαγεύει και συγκινεί τον ακροατή περισσότερο από όσο ο μονός αυλός, ενώ έχει την ικανότητα να τον οδηγήσει σε δρόμους διονυσιακής έκστασης. Η συνεχής μελωδική κίνηση από το παίξιμο του αυλού μοιάζει να βάζει σε συνεχή κίνηση και το σώμα της *Γοργονούλας* και κυρίως την ουρά της, που παρασύρεται και λικνίζεται ελαφρά, καθώς ακολουθεί τον μουσικό διάλογο των δύο αυλών.

Σε αντίθεση με το πρόσωπο του αυλητή που αγριεύει από την προσπάθεια να πετύχει το επιθυμητό μουσικό αποτέλεσμα, το πρόσωπο της *Γοργονούλας* παραμένει γαλήνιο, ατάραχο, χωρίς να χρειάζεται να καταβάλλει την παραμικρή κοπιώδη προσπάθεια για να γοητεύσει τον ακροατή με τη μεθυστική μελωδία της. Την αρμονία της μουσικής της ακολουθεί και η αρμονία του σώματός της. Η καμπύλη που δημιουργεί το σώμα της με την ανυψωμένη ουρά έρχεται να συμπληρωθεί από μια μικρότερη καμπύλωση που ενυπάρχει σε αυτήν και την επιτείνει, την ανοιχτή αγκαλιά που δημιουργούν τα χέρια της, καθώς κρατούν τους αυλούς κάτω από το ελαφρώς καμπυλωμένο εφηβικό στήθος, ενώ τη γεωμετρία του γλυπτού ολοκληρώνουν οι τριγωνικές συνθέσεις που σχηματίζουν τα χέρια με τις πλαγιασμένες ευθείες των αυλών και το ευθυτενές πάνω μέρος του σώματος με τον μακρύ λαιμό και το κεφάλι, το οποίο, με τη σειρά του, δημιουργεί άλλον έναν ανοιχτό

τριγωνικό σχηματισμό με τα μαλλιά που είναι δεμένα πίσω σε μικρή αλογοουρά. Στο χάλκινο γλυπτό της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, αποτυπώνεται όλη η χάρη, η πλαστικότητα του νεανικού σώματος, η συμμετρική απλότητα και η απρόσιτη, παρθενική ομορφιά της κόρης-Γοργόνας.

Η γλύπτρια, στην απόπειρα απόδοσης της διπλής φύσης των θηλυκών όντων που κινούνται μεταξύ ανθρώπινου, ζωϊκού και θεϊκού κόσμου, προχωρά στο σμίλημα μιας νεανικής γυναικείας μορφής από χαλκό, μιας αλογόμορφης κόρης, που διακρίνεται για τη λεπτότητα και τη χάρη της, δημιουργώντας την *Κενταυρίνα* (1955) (εικ. 29). Σε ένα γλυπτό μικρού μεγέθους, αντικαθιστά την ουρά της γοργόνας με τα πόδια και την ουρά του αλόγου για να εκφράσει το υπεράνθρωπο και το τερατώδες. Η εικόνα της νεαρής διφυούς ύπαρξης απέχει πολύ από τη γλυπτική απόδοση του Κένταυρου, της απειλής του ανθρώπινου πολιτισμού που η ελληνική φαντασία, ήδη περίπου από τις αρχές του 5^{ου} αιώνα, τον συνέλαβε ως το κύριο σύμβολο της *επιθετικής ετερότητας*, ως εχθρό της δικαιοσύνης και της έννομης τάξης (Stewart 2003: 338). Η μορφή της δεν απεικονίζει τη λαγνεία, την αγριότητα, τη βία και το ανυποχώρητο ερωτικό πάθος που καταλαμβάνει τους αρσενικούς Κενταύρους σύμφωνα με τους περισσότερους μύθους της ελληνικής μυθολογίας, αλλά την άγουρη, ατίθαση ομορφιά και το χαριτωμένο λίκνισμα του ημιανθρώπινου σώματός της που εκπέμπει ερωτισμό και μαγνητίζει τον θεατή – χαρακτηριστικά που αποδόθηκαν σε αυτά τα ζωόμορφα όντα σε μεταγενέστερες εποχές, όταν συνδέθηκαν με τον Έρωτα. Σε αυτές τις μυθολογικές εκδοχές, η βαναυσότητά τους υποχωρεί, αφήνονται να τους πειράζουν μικροί Έρωτες τους οποίους μεταφέρουν στην ράχη τους και εμφανίζονται με όψη νεανική, που φανερώνει το πάθος που τους κατέχει (Ρισπέν 1954: 540, 542). Απέχει, επίσης, από την φρικώδη Γοργόνα-Μέδουσα, τον «θηλυκό Κένταυρο» που το διπλό της όνομα φανερώνει τη συγχώνευση του μύθου της φτερωτής, μαυροφόρας Γοργώς με τον βοιωτικό μύθο της Μέδουσας. Σύμφωνα με αυτόν, ο Ποσειδώνας, που λατρευόταν στη Βοιωτία ως «ίππειος», έσμιξε ερωτικά στα λιβάδια με την αλογόμορφη από τη μέση και κάτω Μέδουσα, όπως σμίγουν τα άγρια άλογα, και από τον έρωτά τους γεννήθηκε το φτερωτό άλογο Πήγασος (Κακριδής 1986: 323-324). Η *Κενταυρίνα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη τονίζει τα ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά της ιδιόμορφης κόρης-αλόγου, παρόλο που το εφηβικό της σώμα εγκιβωτίζεται στα αλογίσια χαρακτηριστικά του κατώτερου τμήματος του κορμιού της. Αλλά και πάλι πρωτοτυπεί, καθώς δεν ακολουθεί

το μοτίβο της καλλιτεχνικής απεικόνισης του θηλυκού Κένταυρου, όπως τον συνέλαβε ο Ζεύξις.

Ο ζωγράφος δημιούργησε, κατά τις περιγραφές του Λουκιανού, έναν νέο τύπο γυναικείου θηριόμορφου πλάσματος μοναδικού κάλλους και αξεπέραστης αισθητικής τελειότητας, της Κενταύρου την ώρα του θηλασμού, δίνοντας έμφαση στην ανθρώπινη φύση και, κυρίως, στη μητρική της υπόσταση (Ρισπέν 1954: 543-544). Ξαπλωμένη στη χλόη, προσφέρει τους μαστούς στα δύο παιδιά της, από τα οποία το ένα είναι βρέφος και το άλλο πουλάρι, ενώ την επιτηρεί ο άγριος αρσενικός Κένταυρος, κρατώντας ψηλά ένα νεογνό λέαινας για να φοβίσει τα νήπια. Στην Κενταυρίδα του, με αριστουργηματική, σχεδόν αδιόρατη, μετάβαση από την ανθρώπινη στη ζωώδη μορφή, συγχωνεύεται το γυναικείο μέρος του σώματος με το αλογίσιο, τα οποία ενώνονται τέλεια, δίνοντας την αίσθηση μιας αληθινής απεικόνισης ενός φανταστικού κατά τα άλλα όντος (Λουκιανός 2005: 18-23). Αλλά και στη χάλκινη δημιουργία της γλύπτριας, το αλογόμορφο κάτω τμήμα της έρχεται σαν φυσική συνέχεια του ανθρώπινου, σαν να γλιστρά και να ρέει αβίαστα το μέταλλο, παίρνοντας τη μορφή τεσσάρων καλαίσθητων αλογίσσιων ποδιών, χωρίς να εκπλήσσει ή να παραξενεύει τον θεατή. Στην αξεπέραστη ζωγραφική απεικόνιση, όπως και στις αναπαραστάσεις πολλών μύθων στους οποίους πρωταγωνιστούν οι Κένταυροι, η κίνηση των μορφών σε σκηνές συχνά πολυπρόσωπες είναι κυρίαρχη (Ρισπέν 1954: 543).

Στο έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η κίνηση των ζωόμορφων ποδιών, της ανασηκωμένης, κυματιστής ουράς, του ενεργοποιημένου, ελαφρώς σκυμμένου κορμού, των λυγισμένων χεριών και του κεφαλιού, ακόμη και των μαλλιών, είναι ανάλαφρη, λεπτή, διακριτική και έκδηλη στο νεανικό σώμα της εξωτικής γυναικείας φιγούρας, η οποία αποδίδει την κομψότητα, την ευγένεια, την ευλυγισία, όπως και το σφρίγος, την ένταση και τη δύναμη της νεαρής γυναίκας-αλόγου. Τα λεπτά αλλά γερά πόδια της, στυλώνονται στο έδαφος αποφασιστικά, με τα δύο μπροστινά να τεντώνονται διαγωνίως, δίνοντας ώθηση στον ανθρώπινο κορμό της να συστραφεί και να σκύψει ελαφρά προς το πίσω μέρος του σώματός της, ενώ ανασηκώνει το κεφάλι και ρίχνει το βλέμμα της μακριά. Δίνει την αίσθηση ότι ορίζει και ελέγχει απόλυτα τον χώρο της παρά το νεαρό της ηλικίας της, το οποίο γίνεται φανερό και από τα σχηματοποιημένα, εγγάρια και λεπτά χαρακτηριστικά του προσώπου της αλλά κυρίως από την κοριτσίστικη κόμη της, με δύο

καλοσηματισμένες, συμμετρικές σπειροειδείς μπούκλες να πλαισιώνουν το πρόσωπό της. Η επιβλητική της παρουσία αποκαλύπτεται επίσης από την ήρεμη και αγέρωχη στάση της, το βαθύ, σοβαρό και άγρυπνο βλέμμα των μεγάλων εγχάρακτων ματιών και τα φρύδια της, καθώς και από το ελαφρώς γερμένο προς το πλάι κεφάλι με λίγες εγχάρακτες γραμμές που σχηματίζονται από τον πόλο που το στολίζει –αναμφισβήτητο σύμβολο θεϊκής ανωτερότητας και ηγεμονικής δύναμης. Στα χέρια της φαίνεται να κρατά μια αρχαία λύρα, σύμβολο των Κενταύρων ανάμεσα σε άλλα, όπως ο θύρσος, ο πυρσός, η φλογέρα και το τύμπανο. Με αυτά, τα θηριόμορφα όντα, ως ακόλουθοι του Διονύσου, εμφανίζονται σε αγγειογραφίες να σέρνουν το άρμα του δίπλα στον θεό Πάνα, τον Σειληνό, τους Σατύρους και τις Βάκχες.

Μια άλλη μυθολογική παράδοση συνδέει τον Κένταυρο Χείρωνα, περίφημο για την γλυκύτητα των τρόπων του και την παιδαγωγική του δεινότητα, με τη διδασκαλία της μουσικής τέχνης σε μεγάλο αριθμό ηρώων (Ρισπέν 1954: 532, 540). Στη λύρα που πιθανόν να εικονίζεται στην *Κενταυρίνα* δεν διακρίνονται οι χορδές ή άλλες κατασκευαστικές λεπτομέρειες του οργάνου, γεγονός που καθιστά φανερή την τάση της γλύπτριας προς την απλοποίηση και την υπαινικτική απόδοση της μορφής. Ο θεατής, με τη στοχαστική του φαντασία, θα μπορούσε ίσως να δει όχι ένα μουσικό όργανο, αλλά την ουρά ενός φιδιού, του πολυσήμαντου αρχετυπικού συμβόλου, να ακουμπά στο –παιδικό σχεδόν– ασχημάτιστο στήθος της και να καταλήγει καμπυλωμένη στα χέρια της, τα οποία την κρατούν απαλά, με ιδιαίτερη προσοχή και τρυφερότητα, ενισχύοντας έτσι την αίσθηση της εξουσιαστικής υπεροχής και μυστηριακής γοητείας της.

Η *Κενταυρίνα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η νεαρή διφυής βασίλισσα, δαιμονική και πανίσχυρη μέσα στην αθωότητά της, μοιάζει να υψώνεται σε έμβλημα της μεταμορφωτικής, αναγεννητικής δύναμης, σε μικρή θεά της γονιμότητας, όπως οι γυναικείες μορφές στους βουδιστικούς ναούς της αρχαίας Ινδίας, που συστήνονται στους θεατές χωρίς να τους κοιτάζουν κατευθείαν αλλά συστρεφόμενες στον χώρο, ακολουθώντας την εικονογραφική σύμβαση της εποχής. Στην αισθησιακή βουδιστική καλλιτεχνική έκφραση της Ινδίας αλλά και στα κείμενα της βουδιστικής και ινδουιστικής θρησκείας, η γυναίκα δεν ταυτιζόταν με τον πειρασμό και την αμαρτία, καθώς απουσιάζει από αυτά η Εύα που ευθύνεται για την πτώση του ανθρώπου. Η γυναικεία μορφή εκλαμβάνεται ως καλός οiwνός που –συνυφασμένος με την αφθονία, την ευημερία και την

ανάπτυξη– προμηνύει την ευδαιμονία. Το μοτίβο της γυναίκας που αγγίζει ένα δέντρο και αυτό ανθοφορεί ή καρποφορεί ήταν ευρύτατα διαδεδομένο και απηχούσε τη βαθιά ριζωμένη αρχαία πίστη της ευεργετικής επίδρασης της γυναίκας στη φύση (Ντεέτζια 2001: 66, 164).

Η *Κενταυρίνα* φαντάζει κυρίαρχη της απόλυτης γνώσης, κρατώντας στα χέρια της το καμπυλόσχημο όργανο που μοιάζει με φίδι, το αμφίσημο σύμβολο που απεικονίζει τον βιολογικό κύκλο της ζωής, την πορεία ως τον θάνατο και την επιστροφή στη ζωή με μια καμπύλη σπείρα, τη διαχρονική υποδήλωση της ζωής και του θανάτου. Η κάθετη καμπύλη που σχηματίζει η ελικοειδής κίνηση της ουράς, πλαισιώνεται από τις οριζόντιες καμπυλώσεις που δημιουργούν τα χέρια που την περιβάλλουν, συνεχίζει αρμονικά με την καμπύλη του συστρεφόμενου και γερμένου σώματος προς τα πίσω, στο σημείο που ο ανθρώπινος κορμός δίνει τη θέση του στα αλογίσιο μέρος του σώματος, και καταλήγει στην ανασηκωμένη ελαφρώς συσπειρωμένη ουρά. Η ανοιχτή σπείρα της ουράς του φιδιού που στρέφεται προς τα άνω και οι κλειστές σπείρες που σχηματίζουν οι μπούκλες των μαλλιών της έρχονται σε παιχνιδιάρικη αντίθεση με την σπειροειδή κίνηση της αλογίσιας ουράς που στρέφεται προς τα κάτω. Το ανθρωπόμορφο γλυπτό ζώο, αν και βρίσκεται σε στάση, με τον πλάγιο προσανατολισμό του σώματός και τη ρυθμική επανάληψη των καμπυλωμένων μελών του, δίνει την αίσθηση ήρεμης κίνησης, που δεν χάνει όμως την ένταση και τον δυναμισμό του θρυλικού μυθικού ζώου με τη θεϊκή καταγωγή. Η *Κενταυρίνα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη εγείρει διαρκώς στον ανήσυχο θεατή σκέψεις, ερωτήματα, ερμηνείες. Αλλά, κυρίως, τον προκαλεί να αφεθεί στο παιχνίδι των μεταμορφώσεων και των συνδηλώσεων που γεννά η μορφή της, να εμπιστευθεί τη διπλή, ανερμήνευτη φύση της και να αισθανθεί τη μυθική, προαιώνια δύναμή της.

Νίκης: Πτήση στην αιωνιότητα

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ανήκει σε έναν λαό που αισθάνεται βαθιά τη θεϊκή φύση των πραγμάτων και των ιδεών, που όλα όσα τον περιβάλλουν και γεννιούνται από τον τόπο στον οποίο ζει είναι γι' αυτόν ένα είδος ναού. Αυτό το γνήσιο θρησκευτικό αίσθημα που τον διαπνέει, βρήκε την ιδανική παράστασή του στην αρχαία ελληνική αγαλματοποιία στους αιώνες της ακμής της. Σε αυτό το στάδιο της πολιτισμικής καλλιέργειας των Ελλήνων, η τέχνη ενδιαφέρθηκε για το καθαυτό σώμα που δεν το έχει υποτάξει ή απωθήσει η ψυχή. Αρκεί η λιτή, φυσική αρμονία των γραμμών που δένονται και λύνονται στην πιο κατάλληλη στιγμή και η τελειότητα των ανθρώπινων αναλογιών που επιτυγχάνεται χωρίς να ξεπερνιούνται τα όρια του ανθρώπινου σώματος. Ο πνευματικός πολιτισμός αυτού του στοχαστικού λαού οπλίζει τις τέχνες που παρασταίνουν το ανθρώπινο σώμα με τα δάνεια που παίρνει από την ορχηστρική τέχνη. Οι στάσεις, οι χειρονομίες, όλες οι κινήσεις των ανθρώπινων μελών, όλοι οι νόμοι της πλαστικής διαμόρφωναν το γλυπτικό σώμα σε ένα κινούμενο ανάγλυφο. Οι Έλληνες αφιερώθηκαν στην αναζήτηση της αλήθειας πριν αφοσιωθούν στη μίμηση και μελέτησαν τα αληθινά σώματα και τον ανεξάντλητο πλούτο των κινήσεών τους πριν σμιλέψουν τα εικονικά και τους εμφυσήσουν τον παλμό της κίνησης. Το φυσικό ή ιδεολογικό πρότυπο προϋπήρχε της γλυπτικής αναπαράστασης και παρέμενε παρόν στη μνήμη όλων. Έτσι, η τέχνη γινόταν ένας αντίλαλος αρμονικός και ενισχυμένος και αποκτούσε όλη της την πληρότητα και καθαρότητα εκείνη τη στιγμή ακριβώς που αδυνάτιζε η ζωή την οποία απηχούσε. Η προσωποποιητική φαντασία της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη διαποτίζεται από αυτήν την άυλη, ιερή ζωή που της δίνει ανθρώπινη μορφή και την ντύνει με το ένδυμα του μύθου, όπως ο αρχαίος γλύπτης, φέρνει στο φως τη μυστηριώδη θεϊκή της δύναμη (Taine 1978: 77, 81, 97, 114, 121, 129).

Η γλύπτρια θα γοητευτεί από τις μνημειώδεις μαρμάρινες αποτυπώσεις της Νίκης, της προσφιλούς και οικείας στους Έλληνες θεάς, που είχε συνδεθεί στενά με την αγωνιστική διάθεση και τον πρωταρχικό τους πόθο για την κατάκτηση της πρώτης θέσης στον πόλεμο, στις αθλητικές διοργανώσεις και γενικότερα σε όλες τις επιδόσεις και ασχολίες της καθημερινής τους ζωής (Γιαλούρης 1994-95: 273). Στη *Θεογονία* του Ησίοδου, η θεά γεννιέται από τον Τιτάνα Πάλλαντα και την πελώρια Στύγα, τη μεγαλύτερη κόρη του Ωκεανού και υπήρξε πολύτιμη και παντοτινή σύμμαχος του Δία (Βλάχος Α. -

Βλάχος Σ. 2000: 73, Ρισπέν 1954: 437). Γύρω στο 415 π.Χ., οι Αθηναίοι, ενώ ξεσπούσε πάλι ο Πελοποννησιακός πόλεμος, έχτισαν γύρω από τον ναό της Αθηνάς Νίκης στη νοτιοδυτική πλευρά της Ακρόπολης θωράκιο με ζωφόρους Νικών που κάνουν προσφορές σε τρεις καθιστές αναπαραστάσεις της Αθηνάς, μία σε κάθε πλευρά. Η τριπλή επανάληψη του μοτίβου διαδίδει μόνο ένα αλληγορικό μήνυμα, αυτό της Νίκης που κερδίζεται από τους αξιόμαχους Αθηναίους και διαιωνίζει το μεγαλείο τους. Η κάθε Νίκη απεικονίζεται με τη μορφή μιας κόρης εκπληκτικής ομορφιάς, η οποία τονίζεται από το διάφανο ρούχο που αποκαλύπτει το περίγραμμα του νεανικού, ερωτεύσιμου σώματος. Γίνεται έτσι ο ευσεβής πόθος κάθε θεατή που μαγνητίζεται από τη γοητεία της και επιθυμεί διακαώς να την κατακτήσει για πάντα (Stewart 2003: 272). Το καλλιτέχνημα, όμως, που για πρώτη φορά στη μακραίωνη ιστορία της ελληνικής γλυπτικής δίνει την ψευδαίσθηση της πτήσης είναι η *Νίκη του Παιωνίου* (421 π.Χ.). Σμιλεμένη από παριανό μάρμαρο, η σχεδόν αβαρής μορφή μοιάζει με δροσερό φύσημα του ανέμου που ίπταται με ελαφράδα και χάρη μεταξύ του θεϊκού και του γήινου κόσμου. Ο λεπτός χιτώνας, λόγω της ορμητικής καθόδου της, κολλά στο σώμα της, επιτρέποντας να διαφανεί η τέλεια διάπλασή του, ενώ το μάτι της κυματίζει φουσκωμένο προς τα πίσω σαν ιστίο πλοίου, κρύβοντας, ταυτόχρονα, το αντίβαρο που στηρίζει το άγαλμα. Το αριστερό πόδι της φαίνεται να σηκώνει το βάρος του σώματος που τείνει με τόλμη προς τα εμπρός, ωστόσο η ισορροπία και η στατικότητα του οφείλονται στον μαρμάρينو όγκο που βρίσκεται πίσω και σχηματίζει το μάτιό της, αλλά και χαμηλότερα, στον αετό, τον οποίο πατά η θεά με το δεξί της πόδι. (Γιαλούρης 1994-1995: 246).

Η καλλιτέχνις, κοινωνός αυτής της βαθιάς, μυστικής παράδοσης των μυθικών χρόνων, οδηγεί τον θεατή μέσα από αίσθηση τολμηρής πειραματικής διάθεσης, ανεξαρτησίας, ευφορίας και ανάτασης, σε περιοχές μιας τέλει ισορροπίας ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν, όπου όλες οι αρχαίες αναπαραστάσεις της Νίκης συνομιλούν με αυτές της σύγχρονης τεχνολογικής εποχής. Η *Νίκη* της σε όλες τις παραλλαγές της, ακόμη και όταν διακρίνεται από προχωρημένες υφολογικές επιλογές, μινιμαλιστικούς ρυθμούς και τεχνικές, παραμένει στη βάση της μέσα στα γλυπτικά όρια της τέχνης που έχει την αφετηρία της στην αρχαία Ελλάδα και συνέτεινε στη δημιουργία της ευρωπαϊκής παράδοσης. Η παραδοσιακή οικονομία των πλαστικών μέσων και η ασκητική αντίληψη των όγκων, αλλά και η επικράτηση του κενού στην προσπάθειά της όχι απλώς να

αναπαραστήσει αλλά να αναπλάσει την ανθρώπινη μορφή, καθώς και η αναδημιουργική ερμηνεία όλων αυτών των επιλογών, δεν παρακάμπτουν την ευλαβική τήρηση του μέτρου, τη συμμετρία, την ενότητα του συνόλου και την ακτινοβολία που εκπέμπουν οι αρμονικές συνθέσεις της. Ο νεορομαντικός χαρακτήρας στη γλυπτική της, που καθορίστηκε από την επιστημονική και τεχνολογική πρόκληση, είναι ευκρινής, αφού από τη μια αντανακλάται σε αυτήν το μοντερνιστικό ενδιαφέρον για τις αυθόρμητες, ενστικτώδεις εικαστικές φόρμες και από την άλλη η ρομαντική αγωνία του Έλληνα της μεταπολεμικής εποχής να αναγεννηθεί το ελληνικό καλλιτεχνικό δαιμόνιο και να αποκατασταθεί ένας σύγχρονος και ανταγωνιστικός εθνικός πολιτισμός που διατηρεί ατόφια τη γνησιότητά του. Με μια πλατιά χειρονομία αυθεντικής έμπνευσης, η δημιουργική φαντασία της γλύπτριας απελευθερώνει την παγκόσμια μνήμη και φαντασία συνθέτοντας τη *Νίκη* (1960) σε σφυρήλατο ορείχαλκο, μια ολοκληρωμένη φόρμα της φτερωτής θεάς από μεταλλικές ταινίες, η οποία επαναλαμβάνεται στη γύψινη εκδοχή της δύο χρόνια αργότερα με τον ίδιο τίτλο *Νίκη* (1962), που αποκτά, όμως, λόγω του λευκού συμπαγούς υλικού της, τη στέρεη πλαστική πληρότητα και τη λευκότητα των αρχαίων αγαλμάτων (Μυκονιάτης 1996: 23-25, 206).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, δι-ερευνήτρια των μεταπλάσεων του σιδήρου, επιλέγει να υποβάλλει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μυθολογικής της μορφής, δουλεύοντας επίσης με σημεία τα οποία ενώνει με σιδερένιες βέργες στον χώρο, αναδεικνύοντας τη χειμαρρώδη ενέργεια του υλικού της. Με την τεχνική της άμεσης κατεργασίας αυτού του αρχέγονου υλικού της τέχνης, που είναι συνυφασμένο με την ιστορία του ανθρώπινου γένους και πολιτισμού, δημιουργεί μια άλλη παραλλαγή με τον τίτλο *Νίκη* (χωρίς χρονολόγηση) (εικ. 30), μια γραμμική απόδοση του μυθολογικού θέματος που προκαλεί διαφορετική εντύπωση στον χώρο, μια νέα ερμηνεία του σε σχέση με τη συμπαγή απεικόνιση του ίδιου θέματος (Γιαννουδάκη 2009: 454, 1917). Σαν μολυβένιες γραμμές, οι σιδερένιες βέργες της ορμούν στον χώρο, διαμορφώνοντας ένα νέο γλυπτικό ύφος, αρχετυπικά μοντέρνο, που αναδεικνύει τις ανεξάντλητες ιδιότητες του χώρου και του χρόνου και εκφράζει τη δυναμική της σύγχρονης πραγματικότητας. Στο ανώτερο μέρος της σύνθεσης, από την οποία απουσιάζουν οι καμπύλες και κυριαρχούν οι αυστηρές, διαγώνιες γραμμές, οι οποίες προσδίδουν ένταση και κινητικότητα στο γλυπτό, συγκολλώνται τα φτερά της σιδερένιας Νίκης. Πιο συγκεκριμένα, είναι τοποθετημένα στην κορυφή ενός άξονα σε διαγώνια θέση που αποτελείται από μια δέσμη βεργών, η οποία

ακουμπά σε μεταλλική βάση, ενώ άλλες τρεις βέργες, διαφορετικού μήκους, μοιάζουν σαν να έχουν ήδη αποκολληθεί από αυτήν και να συμμετέχουν στην κίνηση του γλυπτού που δίνει την αίσθηση ότι ετοιμάζεται να διαπεράσει τον χώρο και να ενωθεί με τον χρόνο. Τα φτερά που υψώνονται σαν σημαία που ορθώνεται ψηλά και σκίζει τον αέρα, υποδηλώνονται με δύο όμοια σκαληνά τρίγωνα, τα οποία σχηματίζονται από τρεις άνισες πλευρές που ενώνονται στο σημείο τομής δύο διασταυρούμενων βεργών και δίνουν την εντύπωση ότι, με τη δύναμη του φτερουγίσματός τους, θα ξεκολλήσουν το γλυπτό από τη βάση του και θα το εκτινάξουν στο άπειρο.

Η γλυπτική απεικόνιση της αφηρημένης έννοιας της «Νίκης» που απασχόλησε τη δημιουργό για μια δεκαετία σχεδόν, αφού προχώρησε στη σύνθεση άλλης μιας παραλλαγής με τίτλο *Νίκη II* (1969) (εικ. 31), πάλι σε σφυρήλατο ορείχαλκο, αποτέλεσε από τα βασικότερα συμβολικά θέματα που κυριάρχησαν στη νεοελληνική γλυπτική, ειδικότερα σε περιόδους πολιτικής κρίσης. Προσανατολισμένη στην κατεύθυνση μιας γλυπτικής στην οποία το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην απόδοση άλλοτε της ορμητικής προς τα εμπρός και άλλοτε της ανελικτικής κίνησης, αρχίζει να αποβάλλει τις συμβάσεις του παρελθόντος, σε αντίθεση με τους καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα, όπως παρατηρείται στην ομώνυμη σύνθεση του Γεώργιου Μπονάνου, η οποία ουσιαστικά αντιγράφει την αρχαία Νίκη που λύνει το σανδάλι της στη νότια πλευρά του θωρακίου στον Ναό της Αθηνάς Νίκης στην Ακρόπολη. Στο πλαίσιο των ευρύτερων αισθητικών αναζητήσεών της, που εντοπίζονται προς το τέλος της δεκαετίας του '50, η γλύπτρια δημιουργεί δύο δυναμικές μεταλλικές φόρμες, χάρη στην έξαρση που υποβάλλει η ελικοειδής κίνηση των ελασμάτων τους (Καραϊσκού 2011: 84-85). Η καλλιτέχνις προβάλλει ασύνειδα τις υπαρξιακές αγωνίες της εποχής της, αλλά καταφέρνει να υπερπηδήσει τον σκόπελο της απελπισίας, αξιοποιώντας –και συχνά απογειώνοντας– τη δημιουργική της ενέργεια, όπως κάθε γνήσιος καλλιτέχνης που ακολουθεί την ποιητική σκέψη του William Blake και βασίζει τη δράση του στη ρήση: *Η ενέργεια είναι αιώνια σωφροσύνη* (Ρηντ 1979: 229). Οι σφυρηλατημένες βέργες μετάλλου των δύο συνθέσεών της, συγκολλώνται αφήνοντας κενά μεταξύ τους και επιτρέπουν στον χώρο να διεισδύσει στο έργο και να γίνει αναπόσπαστο και δυναμικό συστατικό του γλυπτού (Γιαννουδάκη 2006: 202). Στη γλυπτική της, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, αν και δεινή θαυμάστρια του ανθρώπινου σώματος, σταδιακά παύει να αναπαριστά την ανθρώπινη μορφή στη σωματική της υπόσταση,

ανταποκρινόμενη στα αιτήματα της μοντέρνας γλυπτικής που στοχεύει να εκφράσει με τις δικές της αφαιρετικές φόρμες τα ερωτήματα και τις φιλοδοξίες του ανθρώπου, προκειμένου να εξερευνήσει τη βαθύτερη έννοια του κόσμου και της ζωής. Η παρουσία της μορφής υποβάλλεται με την ενσωμάτωση του κενού στη γλυπτική, χωρίς να στερείται η σύνθεση τον στοχαστικό λυρισμό και την αρμονία –το αιώνιο ζητούμενο κάθε μορφής τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο διεκδίκησης του χώρου, η γλύπτρια δίνει σύγχρονο σχήμα στις παλαιότερες παραδόσεις του τόπου της, δημιουργεί μια τέχνη εθνική και οικουμενική, η ταυτότητα της οποίας συνίσταται στη μεταμόρφωση της αρχαίας παράδοσης στη σύγχρονη.

Ο L.R. Rogers, μελετώντας την κονστρουκτιβιστική πλαστική των Gabo και Pevsner, παρατηρεί ότι αποτελείται κατά κύριο λόγο από γραμμικές και ταινιωτές φόρμες, παρά από τις συνήθεις συμπαγείς, επειδή αυτά τα μονοδιάστατα ή διδιάστατα μέρη της σύνθεσης δεν έχουν εσωτερικό που χρειάζεται να δομηθεί, με αποτέλεσμα ο γλύπτης να επικεντρώνεται πλήρως στις πλευρές του γλυπτού του που σχετίζονται με τον χώρο. Παρόλο που υπάρχουν μέσα στον τρισδιάστατο χώρο, τα ίδια είναι ελάχιστα τρισδιάστατα, μετακινούνται μέσα σε αυτόν, τον διασχίζουν, τον διαιρούν, τον περικλείουν, τον αγκαλιάζουν, όμως δεν τον γεμίζουν, έτσι ώστε το γλυπτό να δίνει σχεδόν την αίσθηση του ασώματου. Επίσης ο Giacometti, στην προσπάθειά του να μεταφέρει τη βαθύτερη ουσία της ζωγραφικής στη γλυπτική του, ώστε δηλαδή η μορφή και ο χώρος να έχουν την ίδια σύσταση, καθιστά τον χώρο ρυθμιστικό παράγοντα της συμπεριφοράς του γλυπτού με αποτέλεσμα η μορφή να μην αποτελεί μια αυτόνομη ύπαρξη, αλλά να καθορίζεται από τα δεδομένα του χώρου. Σε μια τέτοια γλυπτική έκφραση, η μορφή και ο χώρος σμιλεύονται με την ίδια ψυχική ουσία, με τη μόνη διαφορά ότι στη μορφή η σύσταση της ουσίας είναι πιο πυκνή και ισχυρότερη εκφραστικά, ενώ στον χώρο είναι διάφανη και εξανεμισμένη (Χαραλαμπίδης 1993: 236, 293).

Ανάλογη σχέση με τον χώρο που εκλαμβάνεται ως ενεργητική δυναμική φόρμα που ανοίγεται προς τον κόσμο, δημιουργεί και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με τις μεταλλικές *Νίκες* της, που αποβάλλουν την ογκομετρική τους στερεότητα, υπηρετώντας το πλαστικό ιδεώδες, ενώ τα ορειχάλκινα μέρη τους γίνονται απλώς τα περιγράμματα των κενών που δημιουργούν. Η καλλιτέχνης δεν ανήκει στους ανθρώπους για τους οποίους ο χώρος δεν αποτελεί άλυτο μυστήριο αλλά, αντίθετα, προχωρεί γοητευμένη με βήματα αργά, μεθοδικά

και σίγουρα στο ανεξερεύνητο βασίλειο του χώρου, όπως τόλμησαν προγενέστεροι καλλιτέχνες και επιστήμονες, σαν τον Giacometti και τον Albert Einstein αντίστοιχα. Ο μοντερνιστής γλύπτης ενδιαφέρθηκε για το μυστήριο του χώρου που δημιουργεί ένα αντικείμενο, για τον μύθο της μορφής περισσότερο από κάθε άλλον καλλιτέχνη του καιρού του. Ο ίδιος ομολογεί ότι ο χώρος ανάμεσα σε αυτόν και σε ένα άλλο πρόσωπο μέσα σε ένα δωμάτιο ή σε αυτόν και σε ένα δέντρο που προβάλλεται στον ορίζοντα είναι περισσότερο μυστηριώδης από το ίδιο το πρόσωπο ή το δέντρο. *Η απόσταση στο ένα ρουθούνι και το άλλο είναι σαν τη Σαχάρα, απέραντη και ασύλληπτη.* Η πλειονότητα των γλυπτών της εποχής του, καθώς και οι γλυπτικές απεικονίσεις του υπερβατικού συμβόλου της Νίκης από την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, αποσκοπούν στη δημιουργία ενός πλαστικού συμβόλου που υποδηλώνει την εσωτερική αίσθηση του καλλιτέχνη για τις μυστηριακές υπερβατικές δυνάμεις –ή, ίσως, στη σύνθεση μιας εικόνας που προσπαθεί να αναμετρηθεί με τις άγνωστες διαστάσεις της αίσθησης και του αισθήματος. Είναι φανερό ότι η αρχή που εμπυχώνει τη σύγχρονη γλυπτική, ακόμη και μέσα από τους πιο τολμηρούς πειραματισμούς της, δεν είναι το κλασικό ιδεώδες της ομορφιάς, αλλά το εναλλακτικό της ζωτικής ενέργειας, της επιτυχημένης συγχώνευσης της φόρμας και του συναισθήματος (Ρηντ 1979: 187, 214, 216-217, 219).

Η γλύπτρια, με τη *Νίκη* του 1960 (εικ. 32), δημιουργεί μια αέρινη, σχεδόν γραμμική, αλλά αναμφισβήτητα δυναμική μορφή που ξεχύνεται ορμητικά και κυριαρχεί στον χώρο, έχοντας αρωγό το κενό που μεταβάλλεται αυθόρμητα σε φυσικό φόντο (Γιαννουδάκη 2006: 202). Η σύνθεση είναι πιο ελεύθερη και ανέερη από την αντίστοιχη γύψινη εκδοχή του 1962 (εικ. 33), γεγονός που οφείλεται στις βέργες του σφυρήλατου ορείχαλκου με τις οποίες είναι καμωμένη, με αποτέλεσμα να δίνει την εντύπωση ότι κατακτά το διάστημα, παρασύροντάς το στην έξαρση της πορείας της. Απαλλαγμένη από το βάρος του υλικού της, πετά μεθυσμένη από νεανικό παλμό και επιθυμία για δράση. Σε αυτό το γλυπτό, που αποτελείται μόνο από κενά και βέργες, οι ελικοειδείς γραμμές του τυλίγονται γύρω από τα κενά, τα κυκλώνουν και τους μεταδίδουν τη ζωντάνια της κίνησής τους. Ο όγκος του δημιουργήθηκε από τον αέρα που το περιβάλλει και το διαπερνά, επιτρέποντας στις ακτίνες του ήλιου να το φωτίζουν, εν τούτοις διατηρεί τον ρυθμό, την κίνηση και την ταυτότητα μιας αδιαμφισβήτητης πραγματικότητας, μιας αρχαίας παρουσίας δοσμένης σε σύγχρονη έκφραση (Γιαννου 1977: 13, 76). Το γλυπτό αποτυπώνει την κίνηση της πτήσης

σε μια σύνθεση σπειροειδών σχηματισμών, όπως το χαρακτηρίζει και η ίδια η δημιουργός (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2), μεταπλάθοντας την αρχαία εικόνα της *Νίκης της Σαμοθράκης* σε μια ορμητική μορφή που μοιάζει με την πνοή του ανέμου, η οποία δεν τοποθετείται σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Σε αντίθεση με το ηρωικό και εύρωστο κορμί της αρχαίας *Νίκης*, η σύνθεση της ορειχάλκινης *Νίκης* (1960) της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δίνει την εντύπωση μιας αέρινης, ανάλαφρης γλυπτικής παρουσίας που χορεύει σε σπειροειδείς σχηματισμούς (Γιαννουδάκη 2006: 202).

Το γιγάντιο άγαλμα της *Νίκης της Σαμοθράκης* φορά λεπτό χιτώνα, ζωσμένο κάτω από το στήθος της γυναικείας μορφής και βαρύ ιμάτιο, τα οποία κολλούν στο σώμα της από τον δυνατό άνεμο, τονίζοντας την εξάισια πλαστικότητα του. Με τα φτερά διάπλατα ανοιγμένα διατηρεί την ορμητική σπειροειδή της κίνηση σαν να προσπαθεί να αντισταθεί στη δύναμη του ανέμου (Γιαλούρης 1994-1995: 273). Ολόκληρη η μορφή μοιάζει να ξεχύνεται μπροστά με τη δύναμη που της προσδίδει το χτύπημα των μεγάλων φτερών της σαν να τη μαστιγώνει ο αέρας της θάλασσας. Ο μανδύας που πέφτει από τους ώμους της περιβάλλει τις κνήμες της, ενώ τα άκρα της παραδίνονται σε έναν στρόβιλο και ξεδιπλώνονται ανεμπόδιστα σαν τα πανιά ενός караβιού. Η κίνηση του σώματος προδίδεται μόνο από την ιδιαίτερη πτυχολογία του υφάσματος, που θυμίζει τη *βρεγμένη πτύχωση* της μεταφειδιακής τεχνοτροπίας, και το άνοιγμα των φτερών της, ενώ η δυναμική της θυμίζει την ένταση και τη σφοδρότητα της δίνης ενός κυκλώνα ή μιας τρικυμίας. Μέχρι την ανακάλυψη του γλυπτού, στην ελληνική κεραμική και γλυπτική η Νίκη αποδιδόταν πάντοτε σαν λεπτοκαμωμένη φτερωτή θεά που πετούσε δίπλα στο άρμα του Δία ή γύρω από τους τρίποδες των αθλητών που είχαν νικήσει σε κάποιον αγώνα (Βαρίκα, Αγγελίδη μτφρ. 1969: 66, Bonetti 2006: 46).

Οι αρχαίες γλυπτικές αποτυπώσεις της περιπόθητης αγγελιαφόρου που μεταφέρει το χαρμόσυνο μήνυμα της νίκης, αξιομνημόνευτα πρότυπα απόδοσης της πτήσης με την πτυχωμένη και συχνά σπειροειδή σύνθεση, παρέχουν πλούσιο υλικό στην Ευθυμιάδη-Μενεγάκη και κυρίαρχη πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία των δικών της, πιο αφαιρετικών προσεγγίσεων του πολυδύναμου συμβόλου. Η ορειχάλκινη *Νίκη* της γλύπτριας έρχεται να συμπληρωθεί δύο χρόνια αργότερα από την ίδια μορφή σε γύψο που ανεμίζει σαν αρχαίο ένδυμα, αντικαθιστώντας με τον συμπαγή όγκο της το φυσικό φόντο

του χώρου (Γιαννουδάκη 2006: 202). Η γύψινη *Νίκη* είναι μια πτύχωση που ακολουθεί το αρχαιοελληνικό πρότυπο, υποκαθιστώντας την ανθρώπινη μορφή, η παρουσία της οποίας μόνο υποδηλώνεται, και απαρτίζεται από δύο βασικές δυναμικές γραμμές με διαφορετικό, όμως, προσανατολισμό. Η μία με μια πλάγια ώθηση ανορθώνεται προς τα αριστερά, ενώ η άλλη ανοίγεται σε ένα εντυπωσιακό πέταγμα προς τα δεξιά. Οι τέσσερις πτυχές αυτής της πλατιάς ανιούσας καμπυλότητας της φτερούγας υποβάλλουν την αρμονία και την ομορφιά της κίνησης που αφήνεται να παρασυρθεί από το φύσημα του ανέμου. Οι άλλες τέσσερις πτυχές είναι πιο σφιχτές και δημιουργούν καμπύλες ανιούσες, ακολουθώντας τη γραμμή της αντίθετης δύναμης. Όλες οι πτυχώσεις που ζωντανεύουν το θριαμβευτικό ξέσπασμα της νίκης ενδυναμώνουν την ένταση και τον ρυθμό της σύνθεσης που χαρακτηρίζεται από τη νευρώδη ορμή μιας ώθησης ανεμπόδιστης (Jianou 1977: 12-13, 76). Όπως συμβαίνει στην αρχιτεκτονική και στα γλυπτά καλλιτεχνών, όπως του Pevsner, ο οποίος έλκεται από τις σχέσεις ανάμεσα στον από χώρο και στις απτές γραμμές, σε αυτό το γύψινο γλυπτό, ο χώρος δεν ορίζεται απλώς αλλά περιέχεται στην καμπυλούμενη φόρμα που αναπτύσσεται συστρεφόμενη με εσωτερικό ρυθμό, ο οποίος γίνεται ορατός χάρη στην επανάληψη γραμμικών στοιχείων, ενώ η αυστηρότητά του φέρνει στον νου πανάρχαιους τελετουργικούς θρησκευτικούς χορούς (Χαραλαμπίδης 1993: 236). Η ρυθμική απόδοση των πτυχώσεών του δίνει μορφή στον δυναμισμό που διακρίνει το έργο της, όπως παρατηρείται και στα καλλιτεχνήματα της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής από τα αρχαϊκά χρόνια, αυτό το δωρικό γνώρισμα που χαρακτηρίζει τη δομή και το χτίσιμο του αρχιτεκτονημένου όγκου του γλυπτού με την αδιαμφισβήτητη πληρότητα (Τόμπρος 1957: 31).

Οι δύο παραλλαγές της *Νίκης* με τις ίδιες διαστάσεις, την ίδια κινητική ορμή και δύναμη που αναβλύζει σαν ένα τραγούδι θριάμβου επεκτείνονται και απελευθερώνουν τη φόρμα τους, που μοιάζει να ξεκινά ένα ταξίδι προς το αχανές διάστημα. Σε αυτές επιβεβαιώνεται η ελληνική ταυτότητα του συνόλου της δημιουργίας της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, αφού γίνονται φανερές οι γλυπτικές αξίες της, όπως η διεκδίκηση του χώρου, η ανάγκη για αρμονία και τήρηση του ανθρώπινου μέτρου, η μεταμόρφωση του αρχαίου στο σύγχρονο και η επιθυμία κατάκτησης του ιδανικού της ελευθερίας (Jianou 1977: 12-13, 76). Λίγα χρόνια αργότερα, στην τρίτη παραλλαγή της *Νίκης*, τη *Νίκη II* (1969), που μοιάζει όχι απλώς να ορμά, αλλά να στροβιλίζεται σε έναν ξέφρενο νικητήριο χορό, η

κίνηση γίνεται ακόμη πιο ελεύθερη χάρη στις ορειχάλκινες βέργες της που λειαιίνονται, γίνονται πιο πλατιές και μετατρέπονται σε κορδέλες που λυγίζουν και περιβάλλουν το κενό, υποδηλώνοντας το γυναικείο σώμα (Γιαννουδάκη 2006: 202). Η απόληξη στην κορυφή του γλυπτού, η οποία μοιάζει με μισάνοιχτο δαχτυλίδι όπου καταλήγουν οι συστρεφόμενες μεταλλικές ταινίες του, θυμίζει την απόληξη της ορειχάλκινης *Νίκης* της (1960), αλλά και των χορευτικών μεταλλικών συνθέσεων που δημιουργούνται περίπου την ίδια εποχή, όπως της *Μπαλαρίνας* και της *Νεράιδας*, στην οποία το δαχτυλίδι σχηματίζει έναν κλειστό κύκλο. Η καθετότητα της στάσης τους, που υποδηλώνει ταυτόχρονα και την καθετότητα της ζωής σε αντίθεση με την οριζοντιότητα του θανάτου, καθώς και η επιβλητικότητα των μορφών τους, οι οποίες προχωρούν σε μια πορεία δίχως τέλος με αποφασιστικότητα και αρχοντική δύναμη προς το μέλλον, δημιουργούν έναν απέραντο χώρο που υπερβαίνει το ορατό και ανοίγει τον δρόμο για το αόρατο και το συνεχές (Χαραλαμπίδης 1993: 292).

Οι *Νίκες* της δημιουργού δεν αποτελούν μόνο προσωποποίηση της επιτυχημένης έκβασης του αγώνα ενάντια σε κάποιον ορατό αντίπαλο, αλλά και ενάντια στη βαρύτητα, στην υποταγή, στην αποτελμάτωση, στον θάνατο. Συνιστούν ακατάλυτα σύμβολα, όχι μόνο της δόξας του ελληνικού πολιτισμού, αλλά και του εκσυγχρονισμού, της ταχύτητας, της εξέλιξης, της διαίωσης της ζωής και της αυθεντικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ανάμεσα στους ογδόντα οχτώ Ορφικούς Ύμνους που τραγουδιούνταν ή απαγγέλλονταν στη διάρκεια των Ορφικών Μυστηρίων –τα οποία παρέμεναν απόκρυφα για τους αμήνητους–, αυτός που αφιερώνεται στη Νίκη προσδίδει μεγαλοπρέπεια στη θεότητα με τη συσσώρευση επιθέτων, όπως *εὐδύνατον* (πανίσχυρη) *ποθεινήν* (ποθητή) *πεποθημένη* (πολυπόθητη), γεγονός που επιβεβαιώνει τη σπουδαιότητα και την απήχηση της συμβολικής μορφής. Το εγκώμιο της θεάς καταλήγει με την ευχή να φέρει σε αυτόν που θα επιλέξει να δοξάσει φήμη αγαθή, που ταιριάζει σε έργα ξακουστά και τιμημένα (*αλλ' μακαιρ' ἔλθοις πεποθημένη ὄμματι φαιδρώ/ αιδί επ'ευδόξοις ἔργοις τέλος εσθλόν ἄγουσα*). (Παπαθανασίου 2017: 93, 208-209). Πιθανόν και οι *Νίκες* της γλύπτριας να αποτελούν έκφραση μιας βαθιάς επιθυμίας κατάκτησης του περιπόθητου ιδεώδους, έναν σύγχρονο ύμνο και μια ευχή να αξιωθεί το έργο της την αιώνια δόξα και διάρκεια στη μνήμη των ανθρώπων. Πιστή στην ανθρωποκεντρική αντίληψη της τέχνης, υπήρξε η πιο αναγωγική καλλιτέχνης στο κλασικό από όλους τους γλύπτες της γενιάς του Τριάντα που υιοθέτησαν

το κοσμοείδωλο της «Παράδοσης» στα έργα τους, με την τολμηρή μεταγραφή των μορφών της σε γεωμετρικά μορφώματα, που όμως δεν χάνουν τη σύνδεσή τους με μια πολύ καθορισμένη σύλληψη της ανθρώπινης φιγούρας. Ανήκει στους σημαντικότερους Έλληνες γλύπτες που προχώρησαν με προσεκτικό βηματισμό στη σύγκλιση «Παράδοσης» και Μοντερνισμού και που μαθήτεψαν μετά τον πόλεμο στο παρισινό εργαστήρι του Marcel Gimond (1894-1961). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, ανάμεσα σε άλλους Έλληνες δημιουργούς και μαθητές του, αξιοποίησε τη θεωρητική αφετηρία του δασκάλου της προς την κατεύθυνση μιας αφαιρετικής γλυπτικής, διατηρώντας στοιχεία παραστατικότητας στα έργα της. Ο Αντώνης Κωτίδης αποδίδει μάλιστα στη γλύπτρια τον χαρακτηρισμό ενός δυναμικού αντίστοιχου του Μόραλη ως προς τις στατικές γεωμετρικές συνθέσεις του, γεγονός που φανερώνεται σε έργα της όπως η *Νίκη*, που υπογραμμίζει τις κινητικές γραμμές του αρχαίου προτύπου (Κωτίδης 2011: 65-66, 70, 131). Ο ακαδημαϊκός Χρυσάνθος Χρήστου, αξιολογώντας τα έργα που παρουσιάστηκαν στην Ζ' Πανελλήνιο Έκθεση Ζωγραφικής, Γλυπτικής, Χαρακτικής και Διακοσμητικής στο Ζάππειο (21 Απριλίου- 16 Ιουνίου 1963), γράφει στο περιοδικό *Ζυγός* ότι η έμπνευση της γλύπτριας φτάνει σε τέτοιο υψηλό επίπεδο, ώστε την οδηγεί στη σύνθεση της *Νίκης* όπου η μορφή αποκτά πραγματικά την έκφραση της ιδέας που τη γέννησε (Χρήστου 1963: 11, 16) και φέρνει στον νου τους στίχους της Κατερίνας Αγγελάκη-Ρουκ: *Νίκη των ονείρων/ όταν βάζει το ένα πόδι μπρος στο άλλο/ και κερδίζει τον συγκεκριμένο χώρο* (Αγγελάκη-Ρουκ 1974: 27-28).

Γ. Περίπτερα και Αναπτερώματα

Εχρο58, Εχρο62, Εχρο67: Οι παγκόσμιες εκθέσεις ως πηγές έμπνευσης

*Η πάλη ανάμεσα στην παράδοση και καινοτομία, που είναι η διέπουσα αρχή της εσωτερικής ανάπτυξης της κουλτούρας των ιστορικών κοινωνιών, δεν δύναται να συνεχισθεί παρά μόνον μέσω της διαρκούς νίκης της καινοτομίας.
(Η Κοινωνία του Θεάματος Guy Debord 2000: 144)*

Η έννοια της πτήσης, κυριολεκτικά αλλά και με όλες τις μεταφορές που μπορεί να την συνοδεύουν, απασχολεί την καλλιτέχνη, πέρα και από τις *Νίκες* της. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη αναζητά στα ταξίδια της, υπερατλαντικά και μη, τη μαγεία της δημιουργίας όχι μόνο στις καλλιτεχνικές εκθέσεις, στα μουσεία τέχνης ή στα ευρήματα των αρχαίων πολιτισμών, αλλά και στα επιτεύγματα των επιστημών και της τεχνολογίας. Η εποχή της, πλούσια σε ρηξικέλευθες εξελίξεις στον επιστημονικό και τεχνολογικό κόσμο, της δίνει την πολύτιμη ευκαιρία να εμπνευστεί και να οραματιστεί από τα ανεξάντλητα ερεθίσματα που παρουσιάζουν στα έκθαμβα μάτια της *οι μαγικοί τεχνολόγοι* της εποχής της, όπως τους αποκαλεί η ίδια. Ύστερα από τις επισκέψεις της στα επιστημονικά Περίπτερα των Παγκόσμιων Εκθέσεων των Βρυξελλών, του Σιάτλ (Seattle) στην Αμερική και του Μόντρεαλ (Montreal) στον Καναδά, εξέφρασε τον θαυμασμό και το δέος που αισθάνεται για τις μεγαλειώδεις κατακτήσεις του ανθρώπου στον χώρο της διαστημικής τεχνολογίας και την ακατανίκητη έλξη που της ασκούν. Μένει εκστατική μπροστά στις χιλιάδες σοφά μελετημένες και άψογα συντονισμένες τεχνολογικές λεπτομέρειες, που λειτουργούν άριστα με έναν τρόπο τόσο απλό και φυσικό, *σαν ένα παιχνίδι*, όπως το χαρακτηρίζει η δημιουργός. Νιώθει τέτοια περηφάνια για τον λαμπρό νου των ανθρώπων που εργάστηκαν σκληρά για αυτές, ώστε να χαρακτηρίζει ιδίως αυτούς που πραγματοποιούν διαστημικές πτήσεις και αυτούς που ελέγχουν τα διαστημικά ταξίδια από τη γη, όχι μόνο ημίθεους αλλά ισόθεους. Η εξόρμηση του ανθρώπου στο διάστημα, ο καινούργιος κόσμος που γεννιέται, τα νέα υλικά, οι ενεργειακές δυνάμεις και ο δημιουργικός διάλογος ανάμεσα στην ύλη και στην ενέργεια, συγκινούν τη γλύπτρια, όπως και κάθε εικαστικό καλλιτέχνη, *τον ευαίσθητο δέκτη και μηνύτορα της εποχής του* και του γεννούν την ανάγκη να αναζητήσει ένα νέο πλαστικό ιδεώδες για να εκφράσει το καινούργιο του όραμα (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-

Μενεγάκη «Σχετικά με τις εκθέσεις» 1955-1959, τόμος 2). Αυτός ο διάλογος με τις εκφραστικές υπαγορεύσεις της νέας εποχής αποτελεί για τη δημιουργό πηγαία εσωτερική αναγκαιότητα και όχι μιμητική συμμόρφωση στις επικρατούσες διεθνείς τάσεις. Ανήκει σε εκείνους τους καλλιτέχνες που κατακτούν την προσωπική τους απελευθέρωση εξερευνώντας σαν επιστήμονας τις νέες τεχνικές και τα νέα υλικά, υποτάσσοντάς τα όμως στη δική της εκφραστική βούληση, δίνοντας μορφή και ποιητική πνοή στη νέα πραγματικότητα που αναδύεται. Τα τεχνολογικά και αρχιτεκτονικά θαύματα που συνάντησε στις Παγκόσμιες Εκθέσεις της Ευρώπης και της Αμερικής εξάπτουν τη φαντασία της και της δίνουν το κίνητρο για να αποτυπώσει το καινοτόμο πνεύμα του καιρού της στις δημιουργίες της τελευταίας και πιο ώριμης καλλιτεχνικής περιόδου της, όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά με τη *Γραφή στο Διάστημα*, την *Ατέρμονη Σπείρα*, το *Πρώτο Πέταγμα* και το *Αναπτέρωμα*. Για αυτόν τον λόγο κρίθηκε σκόπιμο να γίνει μια εκτενέστερη αναφορά σε αυτά τα εκθέματα που αποτυπώνουν το κλίμα των φιλελεύθερων ιδεών και των ρηξικέλευθων επιστημονικών εξελίξεων της εποχής.

Η περίφημη *Διαστημική Βελόνα*, ορόσημο μοναδικό του Σιάτλ των Ηνωμένων Πολιτειών, είναι από τα πιο εμβληματικά και ψηλά κτήρια στον κόσμο, το οποίο σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε το 1962 για την Παγκόσμια Έκθεση εμπορίου και επιστημονικών καινοτομιών με τίτλο *Αιώνας 21 (Century 21)*, την οποία διοργάνωσε η πόλη την ίδια χρονιά. Η κατασκευή που θα σηματοδοτούσε την πορεία του ανθρώπου του εικοστού πρώτου αιώνα στο διάστημα, αναζητήθηκε με άξονα το κεντρικό θέμα της Έκθεσης, την εξερεύνηση του διαστημικού χώρου. Πρόκειται για ένα εντυπωσιακό φουτουριστικό οικοδόμημα που καταλήγει στην κορυφή του πύργου σε μια κατασκευή που μοιάζει με ιπτάμενο δίσκο και προσφέρει πανοραμική θέα της πόλης, δίνοντας την αίσθηση στον επισκέπτη ότι πετάει πάνω από τη γη. Η μεταλλική δάδα, σαν άσβεστη νικητήρια φλόγα, όπως το *Αναπτέρωμα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, υψώνεται σε δυσθεώρητα ύψη, ενώ η ορειχάλκινη φλόγα του στοχεύει το άπειρο (www.spaceneedle.com/history). Η *Διαστημική Βελόνα*, η οποία στηρίζεται σε ευμεγέθεις δοκούς και θυμίζει γλυπτό μεγάλης κλίμακας, αποτελείται από τρεις όρθιες φιγούρες σαν ανθρώπινα σώματα που ακουμπούν πλάτη με πλάτη, με τα πόδια ανοιχτά να πατούν γερά στο έδαφος και τα χέρια τους υψωμένα να κρατούν τον μεταλλικό δίσκο που στέκεται από

πάνω τους. (<https://crosscut.com/2019/08/how-pioneering-black-dancer-may-have-inspired-space-needle>).

Η επιθυμία της γλύπτριας να εμφυσησει στις δημιουργίες της την ανανεωτική πνοή μιας ανατρεπτικής εποχής, η οποία ατενίζει με ενθουσιασμό το μέλλον της ανθρωπότητας, διεγείρεται και από τα πρωτοποριακά κατασκευαστικά επιτεύγματα που αντικρίζει όταν επισκέπτεται το 1958, λίγα χρόνια πριν από αυτήν του Σιάτλ, την Παγκόσμια Έκθεση των Βρυξελλών (Expo58), την πρώτη διεθνή Έκθεση μετά το πέρας του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, που αισιοδοξούσε να αποτελέσει την πιο λαμπρή γιορτή της μεταπολεμικής Ευρώπης. Με το σύνθημα *bilan du monde, pour un monde plus humain* αναγγέλλεται ένα μήνυμα αισιοδοξίας για έναν κόσμο πιο ανθρώπινο, για μια κοινωνία που εξελίσσεται συνεχώς, σίγουρη για τον εαυτό της, έτοιμη να διεκδικήσει την παγκόσμια ειρήνη. Προβάλλεται το όραμα ενός κόσμου που κινείται στην τροχιά της ανεμπόδιστης επιστημονικής και τεχνολογικής ανάπτυξης που θα σώσει την ανθρωπότητα. Η Expo58 δημιούργησε μια ζωντανή εκσυγχρονισμένη πόλη σε μια εποχή όπου τα ταξίδια στο εξωτερικό δεν ήταν συχνά. Το *Αστέρι Lucien De Roeck*, η μορφή στην αφίσα της Έκθεσης που πήρε το όνομα του σχεδιαστή του, αποτέλεσε το λιτό έμβλημα της παγκόσμιας ενότητας, αφού οι πέντε ακτίνες του απεικονίζουν τις πέντε ηπείρους της γης, μεταφέροντας το μήνυμα του ανθρωπισμού σε όλον τον κόσμο. Η διοργάνωση αποτέλεσε αναμφισβήτητο τόπο εξερεύνησης και μελέτης των πρωτοποριακών δομών που αξιοποίησαν τα πλεονεκτήματα και τις ευρηματικές προτάσεις της βιομηχανικής τεχνολογίας. Μία από αυτές που προσέλκυσε το βλέμμα των επισκεπτών είναι το *Civil Engineering Arrow* που είχε τη μορφή βέλους, μία σύνθεση της μηχανικής, της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής τέχνης (<https://atomium.be/expo58>). Όμως το μνημειώδες κτήριο και έμβλημα της Έκθεσης, συμβολική έκφραση της δημοκρατικής ιδέας, της οικουμενικής ενότητας και της ακλόνητης πίστης στην επιστημονική και τεχνολογική πρόοδο, υπήρξε το *Atomium*. Η ελπίδα της χρήσης της ατομικής ενέργειας αποκλειστικά για επιστημονικούς και κοινωνικούς σκοπούς θα καθορίσει τον σχεδιασμό και την κατασκευή του (<https://atomium.be/discover>, https://atomium.be/construction_of_the_atomium). Το *Atomium* απέκτησε το μοναδικό σχήμα του χάρη στην παρατήρηση του André Waterkeyn ότι στη φύση τα άτομα του σιδήρου είναι οργανωμένα σύμφωνα με

μια κυβική δομή, η οποία μεγεθυμένη θα μπορούσε να αποτελέσει και τη δομή ενός κτηρίου (https://atomium.be/the_shape_of_the_atomium).

Η βελγική Παγκόσμια Έκθεση διακρίθηκε για την αριστοτεχνική συνύπαρξη αρχιτεκτονικών και μουσικών καινοτομιών, προσφέροντας στο κοινό της τη βίωση ενός ανεπανάληπτου οπτικοακουστικού θεάματος, μιας μοναδικής ποιητικής περιπέτειας. Υποδειγματική υλοποίηση του πρωτοπόρου πνεύματος που εξέφραζε η Έκθεση, αποτέλεσε το Περίπτερο με το οποίο συμμετείχε η Philips, η οποία δημιούργησε το πρώτο χωρικό περιβάλλον που συνδύαζε την ηλεκτρονική τεχνολογία με την αρχιτεκτονική, τον κινηματογράφο, τη μουσική και το φως, με αποτέλεσμα οι αποδέκτες να απολαμβάνουν μια πρωτόγνωρη αισθητική εμπειρία. Η εταιρεία απευθύνθηκε στο γραφείο του Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) για τον σχεδιασμό του Περιπτέρου που θα επιδείκνυε το καινοτόμο προφίλ και τις τεχνολογικά εξελιγμένες εφαρμογές της. Ο αρχιτέκτονας, αποδεχόμενος την πρόταση, δήλωσε ότι ενδιαφερόταν να δημιουργήσει ένα *Ηλεκτρονικό Ποίημα*, ένα κούφιο δοχείο που θα εμπεριέχει μια οργανική σύνθεση έγχρωμων εικόνων, ρυθμού, ήχου και φωτός. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου πραγματοποιήθηκε από τον Ξενάκη με την πολύτιμη σύμπραξη του Edgard Varèse στο εικαστικό τμήμα. Οι δύο μουσικοί θα αναλάμβαναν και την μουσική επιμέλεια της πολυμεσικής παράστασης-έκπληξη που θα λάμβανε χώρα στο εσωτερικό του Περιπτέρου. Οι θεμελιώδεις κατευθυντήριες γραμμές που έδωσε στους συνεργάτες του ο Le Corbusier ήταν να δημιουργηθεί μια εξωτερική φόρμα, η οποία θα προερχόταν από έναν βασικό μαθηματικό αλγόριθμο, και ένας εσωτερικός χώρος που θα έδινε την εντύπωση στους επισκέπτες του ότι βρίσκονται στο στομάχι μιας αγελάδας. Τα μέλη του ακροατηρίου, σε ομάδες των πεντακοσίων ατόμων, θα περνούσαν για δέκα λεπτά μέσα από μια στενή καμπυλωτή διάδο στο εσωτερικό του Περιπτέρου, σαν να «εγγράφονταν» στην αναπαραγωγή μιας ροής, στην κίνηση μιας δράσης που τη δημιουργούσαν οι ίδιοι, ενώ στη διάρκεια των δύο πρώτων λεπτών, μέχρι να εισέλθουν όλοι οι επισκέπτες στον κυρίως χώρο, ακουγόταν η σύνθεση του Ιάννη Ξενάκη. Στα επόμενα οκτώ λεπτά, ένα σύνολο από ήχους, εικόνες, χρώματα και φως και ένα συνοδευτικό βίντεο που πρόβαλλε εικόνες κατά μήκος των τοίχων της κατασκευής, οδηγούσε σε μια άλλη «μαγική» πραγματικότητα τους συμμετέχοντες, οι οποίοι, σαν να είχαν «χωνευτεί», εξέρχονταν από τον χώρο μέσα από

μια άλλη στενή έξοδο (www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis).

Το έργο συνιστούσε μια ονειρική εξερεύνηση του φωτός, του ήχου και της εικόνας σε ένα ολιγόλεπτο φαντασμαγορικό θέαμα, το οποίο διαμόρφωνε τον ιδιόμορφο αρχιτεκτονικό χώρο και τον ιδιαίτερο τρόπο που τον βίωνε ο κάθε θεατής χωριστά (Κοκκάλα 2014: 71). Ο αρχιτέκτονας της λιτότητας και των αριθμητικών αναλογιών, αναγνωρίζοντας την αξία των ρυθμών του ανθρώπινου σώματος, αναζητούσε τη μοναδική σχέση ανάμεσα στον χώρο και το σώμα και συσχέτιζε τα κτήρια με τις ανθρώπινες αναλογίες. Αναφερόταν στα μέλη ενός κτίσματος σαν να είναι τα μέλη ενός ανθρώπινου σώματος, τα οποία παραλλήλιζε με ηθοποιούς, αφού πίστευε βαθιά στην κοινή καταγωγή του θεάτρου και της αρχιτεκτονικής. Ό,τι ορίζει την απαρχή κάθε θεατρικής πράξης, όπως και κάθε κτίσματος, είναι ο άνθρωπος –με το σώμα, τις αισθήσεις, τις ευαισθησίες και τον λόγο του. Τα κτήρια με την ποιητική τους διάσταση, αν γίνουν αντιληπτά όπως τα «σώματα» που μετρούν τον χρόνο και τον χώρο, τότε η τέχνη της αρχιτεκτονικής θα μεταμορφώσει με τον μαγικό της καθρέφτη *τα πράγματα σε θεάματα, τα θεάματα σε πράγματα, εμένα σε κάποιον άλλο και τον άλλο σε μένα*, κατά τη φαινομενολογία της αντίληψης του Maurice Merleau-Ponty (Μερλώ-Ποντύ 1991: 77, Αντωνακάκη 2010: 179).

Η «θεατρικότητα» του αρχιτεκτονικού χώρου απαίτησε έναν «σκηνικό» χώρο όπου οι ηθοποιοί-κάτοικοι, μέσα από μια πολύπλοκη διανομή ρόλων, μεταμορφώνονταν σε χώρους, ενώ ταυτόχρονα οι ίδιοι οι χώροι αποκτούσαν σωματική διάσταση. Ο Le Corbusier απέρριπτε την αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής ως γραφικής αυταπάτης και απαιτούσε δραστήριους κατοίκους με όλες τους τις αισθήσεις ενεργοποιημένες, που μπορούν να συνδέουν την ύλη με το πνεύμα. Το 1942, ανταποκρίθηκε στην πρόσκληση Γάλλων φοιτητών της αρχιτεκτονικής για μια συζήτηση σχετικά με τον προσανατολισμό της επιστήμης τους, που τη θεωρούσε πάντα πράξη ευθύνης. Σε αυτήν τη συνομιλία απευθυνόταν σε όσους ήθελαν να ενωθούν σε μια κοινότητα αφοσιωμένη ολόψυχα στην αρχιτεκτονική (Le Corbusier 1971: 8, 39, 44, 65), σε δέκτες που αναζητούν τα σωματικά και πνευματικά τους όρια. Στο έργο του συσχετίστηκε η νεωτερικότητα με τη ζωντανή δράση, με τη θεατρική παράσταση που καταργεί τα όρια μεταξύ ζωής και Θεάτρου μέσα από μια διαρκή ροή χρόνου-χώρου. Ο *αρχιτεκτονικός περίπατος* οργάνωσε αυτό το τεχνητό εσωτερικό τοπίο στο Περίπτερο της Philips και διαμόρφωσε μια δυνατή σχέση με τον

δρώντα χρόνο, που έγινε πραγματικός επειδή «μετρήθηκε» με το ανθρώπινο σώμα. Η δε «θεατρικότητα» του αρχιτεκτονικού χώρου απαίτησε μια συνολική αντιμετώπιση της απροσδόκητης δράσης και του «σκηνικού» χώρου. Το δημιούργημα του Le Corbusier και των συνεργατών του αποδείκνυε, επομένως, ότι η αρχιτεκτονική συνδέεται με το ανθρώπινο σώμα και επιστρέφει σε αυτό. Σε αυτήν την κατασκευή, την οποία ο αρχιτέκτονας τοποθέτησε στην αρχιτεκτονική του μέλλοντος, κυριαρχεί το κενό, ένα κενό όμως κατοικημένο που ενεργοποιεί τον χώρο και αποτελεί τον πιο σημαντικό φορέα θεατρικότητας (Αντωνακάκη 2010: 179-182, 185).

Ο αρχιτέκτονας έδωσε στο έργο του μορφή στην οποία απουσίαζαν οι ευθείες γραμμές και οι ασυνεχείς επιφάνειες. Οι οροφές, τα δάπεδα και οι τοίχοι δημιουργούσαν έναν ρευστό εσωτερικό χώρο, καθώς γινόταν άυλος, χωρίς διακριτά όρια, λόγω της διασποράς του ήχου, της χρήσης των χρωμάτων και των φωτεινών προβολέων, με αποτέλεσμα ο θεατής να εισέρχεται σε μια ψευδαισθησιακή πραγματικότητα (Θεολογίτου 2016: 80). Η ομορφιά αυτής της μαθηματικής φόρμας συσχετίζεται με τη ροϊκή ανάπτυξη ενός σχήματος δύο διαστάσεων σε τρισδιάστατο όγκο, που δημιουργεί την αίσθηση μιας κίνησης η οποία ξεδιπλώνεται στον χρόνο, όπως συμβαίνει στα χωρικά γλυπτά του Gabo. Οι μουσικές του επιλογές καθιστούσαν φανερό ότι ο Ξενάκης δεν σκόπευε να μεταφράσει μουσικά την αρχιτεκτονική μορφή, ούτε το αντίστροφο. Όπως δήλωνε ο ίδιος: *Είμαστε ικανοί να μιλάμε δύο γλώσσες την ίδια στιγμή. Η μία απευθύνεται στο μάτι και η άλλη στο αυτί* (Sterken 2007: 32-33). Το εγχείρημα που βαφτίστηκε *Ηλεκτρονικό Ποίημα* από τον ίδιο τον Le Corbusier, ανέτρεπε τους παραδοσιακούς δρόμους μετάδοσης ενός οπτικοακουστικού μηνύματος και έδινε με τους πολλαπλούς συμβολισμούς του τροφή για προβληματισμό σε σχέση με την έννοια της ανθρώπινης προόδου. Το κεντρικό θέμα του Περίπτερου της Philips ήταν η διερώτηση πάνω στο νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης, που αποδεικνύεται ικανή για την πιο ευσπλαχνική και την πιο ανάλγητη πράξη συγχρόνως. Κατά τη περιδιάβαση σε αυτό, προβαλλόταν ένα κολάζ από αποσπάσματα ταινιών και ντοκιμαντέρ που τόνιζαν το μεγαλείο του ανθρώπινου πολιτισμού αλλά και τη σκοτεινή πλευρά του ανθρώπου, παρουσιάζοντας γεγονότα όπως ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος (<https://discorgy.wordpress.com/2008/08/04/varese-xenakis-le-corbusier-poeme-electronique-1958/>).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, γοητευμένη από την έμπνευση των δημιουργών και την κατασκευαστική και καλλιτεχνική αρτιότητα των έργων τους που παρουσιάστηκαν στις Παγκόσμιες Εκθέσεις των Βρυξελλών και του Σιάτλ, δεν θα μπορούσε να μην επισκεφθεί και την Έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Μόντρεαλ του Καναδά το 1967 (Expo67). Αυτή υπήρξε μία από τις μεγαλύτερες διεθνείς εκθέσεις εκείνων των χρόνων, που διοργανώθηκαν μέσα σε κλίμα φιλελεύθερων ιδεών, επιστημονικών ανακαλύψεων και των ευφάνταστων αρχιτεκτονικών εφαρμογών τους. Το θέμα και ο τίτλος της Έκθεσης ήταν εμπνευσμένα από το δημοφιλές βιβλίο του Antoine de Saint-Exupéry, με τον αγγλικό τίτλο *Man and his World (Ο Άνθρωπος και ο Κόσμος του)*. Σε αυτό το έργο, συμπυκνώνεται ο βαθύς στοχασμός του για το νόημα και τον προορισμό της ανθρώπινης ζωής, καθώς γράφει ότι άνθρωπος είναι αυτός που αισθάνεται ότι με τη δική του συνεισφορά συμβάλλει στη θεμελίωση του κόσμου του. Κάθε περίπτερο, με διαφορετικό τρόπο, θα συνδέσει την παρουσίαση των εκθεμάτων του με την πολύπλευρη ταυτότητα του ανθρώπου και την ιδεολογική, πολιτιστική και επιστημονική σχέση του με το περιβάλλον στο οποίο ζει και αναπτύσσεται. Το γραφικό σύμβολο αυτής της ιδέας απεικονιζόταν με οκτώ ολόιδιες ομάδες δίδυμων μορφών σε ζεύγη που σχημάτιζαν κύκλο και συμβόλιζαν την ανθρωπότητα, η οποία ενωμένη με ισχυρούς δεσμούς φιλίας περιέβαλλε τον κόσμο, ενώ η κάθε μία κάθετη γραμμή με τα υψωμένα χέρια συμβόλιζε τον Άνθρωπο (https://expo67.ncf.ca/basic_unit_of_the_expo_67_symbol_p1.html). Το όραμα μιας κοσμοπολιτικής ταυτότητας που θα αποκτούσαν οι κάτοικοι σε μια πόλη ουτοπική καθορίστηκε από τις αρχές του μοντερνιστικού κινήματος και διαμόρφωσε τον οικοδομικό χαρακτήρα της Έκθεσης, ο οποίος αποτυπώθηκε στις φουτουριστικές αρχιτεκτονικές και γλυπτικές κατασκευές που έθεταν πάντα στο επίκεντρο τον άνθρωπο (https://expo67.ncf.ca/expo67_not_just_a_souvenir.html).

Ένα από τα πιο φιλόδοξα έργα της Expo67 υπήρξε το Περίπτερο με τίτλο *Λαβύρινθος*, μια σύγχρονη εκδοχή του αρχαιοελληνικού μύθου του Μινώταυρου, ένα πενταόροφο προεντεταμένο κτήριο από τσιμέντο. Πρόθεση του έργου ήταν η αφήγηση της ιστορίας του ανθρώπου μέσα από μια ταινία 45 λεπτών χωρίς διάσημους πρωταγωνιστές αλλά με μοναδικό πρωταγωνιστή τον Άνθρωπο. Το έργο με τον ευφυή αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, προορίστηκε να δώσει στον θεατή μια εικόνα που να αναδεικνύει την αξία του ανθρώπου και του κόσμου στον οποίο ζει. Όπως ο αρχαίος ήρωας Θησέας περιπλανήθηκε

στα μυστηριώδη περάσματα του μινωικού Λαβύρινθου, έτσι και ο άνθρωπος –από τον άνθρωπο των σπηλαίων ως τον άνθρωπο-αστροναύτη– περιπλανάται ως σύγχρονος ήρωας στον αινιγματικό και ανεξερεύνητο ακόμη πλανήτη Γη, ενώ παράλληλα εκτινάσσεται στους αχανείς δρόμους του Διαστήματος, σε μια απόπειρα να διαιωνίσει το μεγαλείο της ύπαρξής του. Το κοινό, χωρισμένο σε ομάδες απολάμβανε μια πρωτόγνωρη εμπειρία διέγερσης όλων των αισθήσεών του, καθώς περιδιάβαινε ανάμεσα σε γυάλινα πρίσματα στους διαδρόμους τριών θαλάμων, στους οποίους προβάλλονταν σε πολλαπλές οθόνες εικόνες από θαυμαστά ανθρώπινα έργα. Αξίζει να σημειωθεί ότι στον ψηλότερο θάλαμο οι θεατές βίωναν την ανεπανάληπτη αίσθηση της αιώρησης του ανθρώπου στον αβαρή διαστημικό χώρο, σε μία προσομοίωση πτήσης. Η περιπλάνηση σε αυτόν τον σύγχρονο λαβύρινθο, επαναφέρει το αιώνιο ερώτημα: Αν ο θρυλικός Θησέας είναι ο Άνθρωπος, τότε τί είναι ο Μινώταυρος; (https://expo67.ncf.ca/expo_labyrinthe_p1.html).

Η θεματική ενότητα που προβάλλει την προαιώνια επιθυμία του ανθρώπου για εξερεύνηση πραγματώνεται στο Περίπτερο με τον τίτλο *Άνθρωπος ο Εξερευνητής*. Ο άνθρωπος, από τη βρεφική του ηλικία, ξεκινά τις πρώτες απόπειρες εξερεύνησης του κοντινού του περιβάλλοντος και, μεγαλώνοντας, προχωρά στην ευρύτερη διαστημική εξερεύνηση. Όσο εξερευνά τον κόσμο τόσο περισσότερο μαθαίνει τον εαυτό του και όσο μεγαλώνει η ανθρώπινη γνώση τόσο η σκέψη του προσανατολίζεται στην πιο αποτελεσματική αξιοποίησή της, ώστε να προσαρμόζεται καλύτερα σε έναν αδιάκοπα μεταβαλλόμενο κόσμο και να ανταποκρίνεται, όσο είναι δυνατόν, στην κάλυψη των αναγκών του (https://expo67.ncf.ca/expo_thematic_p1.html). Το εντυπωσιακό περίπτερο με τίτλο *Άνθρωπος στην Κοινότητα*, μια λεπτή ξύλινη πυραμίδα, της οποίας η αρχιτεκτονική δομή υποδήλωνε συγχρόνως τη δυναμική ενός πυραύλου και την κομψότητα ενός κώνου, εξέφραζε το όραμα της κατοίκησης περισσότερων από τους μισούς ανθρώπους της γης σε πόλεις τουλάχιστον εκατό χιλιάδων ανθρώπων (https://expo67.ncf.ca/expo_man_in_the_community_p1.html). Η στατική μορφή του, που θύμιζε τους βαθμιδωτούς αρχαίους ναούς της Μεσοποταμίας, τα ζιγκουράτ, σχηματιζόταν από ξύλινα πολύγωνα που μειώνονταν καθώς πλησίαζαν στην κορυφή της κατασκευής (<https://www.westland.net/expo67/map-docs/architecture.htm>). Οι εικόνες που προβάλλονταν σε επτά οθόνες, οι μαριονέτες, τα κινητικά γλυπτά, τα κινούμενα σχέδια και γενικά όλα τα μονταρισμένα κινηματογραφικά πλάνα της Έκθεσης,

διαλαλούσαν τα επικά κατορθώματα του Ανθρώπου που δημιούργησε την Πόλη-Κοινότητα. Ωστόσο, οι άνθρωποι που ζουν σε οργανωμένες κοινότητες αγωνίζονται να διατηρήσουν την ατομικότητα και την ιδιαίτερη ποιότητά τους μέσα στη δίνη ενός νέου τρόπου ζωής που έχει επιφέρει ανατρεπτικές αλλαγές στη διατροφή, στην εργασία, στην οικονομία, στη διεξαγωγή των πολεμικών επιχειρήσεων, στην επικοινωνία, στην εκπαίδευση, στην ιδιωτική και οικογενειακή ζωή, στην ποσότητα και στην ποιότητα του ελεύθερου χρόνου τους. Το μήνυμα αυτού του Περίπτερου της Έκθεσης υπήρξε σαφές: Ο Άνθρωπος στην Κοινότητα διανύει την πρώτη φάση ενός πολιτισμού, που τον καθιστά συγχρόνως τον πιο ελεύθερο και τον πιο δεσμευμένο άνθρωπο όλων των εποχών (https://expo67.ncf.ca/expo_man_in_the_community_p1.html).

Το πιο εντυπωσιακό, ωστόσο, θεματικό Περίπτερο της Expo67 ήταν ένα οικοδομικό έργο που σχετιζόταν με τις στεγαστικές ανάγκες του ανθρώπου, το συγκρότημα κατοικιών με το όνομα *Habitat 67*, μια πρωτοποριακή αρχιτεκτονική πρόταση που αποτέλεσε σημαντικό πολιτιστικό γεγονός για την εποχή της και παραμένει εμβληματική ακόμη και σήμερα. Οι κατοικίες εξακολουθούν ύστερα από τόσα χρόνια να διατηρούν την αρχική αίγλη και την υψηλή κατασκευαστική τους ποιότητα, χάρη στον Ισραηλινό-Καναδό σχεδιαστή τους, Saffdie, ο οποίος πέτυχε να προσδώσει στο έργο του χαρακτήρα αιωνιότητας. Αποτέλεσε πράγματι ένα σχέδιο που βρήκε την ιδανική εφαρμογή του στον ιδιωτικό και στον δημόσιο χώρο, τόσο σε αρχιτεκτονικό όσο και σε πολεοδομικό επίπεδο, στο οποίο εκφράστηκαν οι μοντερνιστικές ιδέες της υψηλής αισθητικής που βασιζόνταν στην αφαιρετικότητα της φόρμας και συγχρόνως στη λειτουργικότητα της κατασκευής. Χάρη σε αυτήν την ευελιξία του πολεοδομικού σχεδίου, αυτό το σύμπλεγμα κατοικιών έδινε την εντύπωση μιας μικρής πόλης. Ο αρχιτέκτονας υπήρξε οπαδός της θέσης ότι κάθε αρχιτεκτονικό έργο οφείλει να εκφράζει έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής και όχι να ανταποκρίνεται αποκλειστικά στις απαιτήσεις ενός προγράμματος κατοίκησης. Η μορφή του είναι αναγκαίο να *συνηχεί* με όλους τους διαφορετικούς χώρους με τους οποίους αλληλεπιδρά και με τις δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα σε αυτούς. Μέσα από αυτήν την οπτική, η Αρχιτεκτονική λειτουργεί ως φυσική προέκταση του χώρου –είτε είναι πολεοδομικός ιστός είτε φυσικό τοπίο ή ένα σύγχρονο ή αρχαίο περιβάλλον (www.greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/συγκρότημα-κατοικιών-habitat-67-id1232). Επιπλέον, μέσα σε αρμονικό κλίμα συνεργατικότητας, οι κάτοικοι αντάλλασαν

πληροφορίες για τις προτιμήσεις τους ως προς τον τρόπο οργάνωσης του εσωτερικού του σπιτιού τους και τις τυχόν τροποποιήσεις του, έτσι ώστε οι πιο πετυχημένες και λειτουργικές ιδέες να επιλέγονται ή να προσαρμόζονται στο γούστο των ενοίκων. Τα προκατασκευασμένα οικοδομικά στοιχεία και το επισκέψιμο διάκενο μεταξύ του τελικού πατώματος και του δαπέδου, διευκόλυναν τη μετακίνηση των δωματίων σε άλλη θέση, ανάλογα με τις αισθητικές προτιμήσεις του οικοδεσπότη. Σε ύψος εκατόν είκοσι ποδιών τοποθετήθηκαν τσιμεντένιες κατασκευές που έμοιαζαν με γιγαντιαία κουτιά-κύβους, σε φαινομενικά τυχαία σειρά, και δημιουργούσαν εκατόν πενήντα οκτώ διαμερίσματα με βιοκλιματικό σχεδιασμό τα οποία έμπαιναν σε προκαθορισμένη θέση (<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000059683/PDF/059683eng.pdf.multi>, www.greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/συγκρότημα-κατοικιών-habitat-67-id-1232).

Η αρχική πρόθεση του σχεδιαστή ήταν να δημιουργήσει ένα ευέλικτο συγκρότημα εργατικών κατοικιών, το οποίο θα συνιστούσε ριζοσπαστική αντιπρόταση στη λογική των εργατικών κατοικιών που ίσχυε μέχρι τότε και θα παρείχε οικονομική στέγαση αλλά συγχρόνως και υψηλή ποιότητα στη συλλογική κατοίκηση. Επίσης, ο περίγυρος ήταν διαμορφωμένος κατάλληλα ώστε να διαθέτει ζώνες περιπάτου και γήπεδα τένις. Η διάρθρωση των διαμερισμάτων που πήραν τη μορφή των επαναλαμβανόμενων κυβικών μονάδων στον χώρο, επέτρεψε τη δημιουργία υπαίθριων και ημιυπαίθριων τόπων συνάντησης για τους κατοίκους τους. Ο κύβος, που συμβόλιζε τη συνεκτικότητα, την ισορροπία, τη σταθερότητα και τη στατική αλλά και ηθική τελείωση, αποτέλεσε τη θεμελιώδη ιδέα και το τελικό προϊόν της μοντέρνας αρχιτεκτονικής σύλληψης. Θεωρήθηκε δε το κατεξοχήν σύμβολο της αλήθειας, της σοφίας, της μαθηματικής τάξης και της γεωμετρικής αρμονίας, η οποία πιστευόταν ότι ήταν ενσωματωμένη στο σχήμα του από τη μετευκλείδιο εποχή μέχρι τις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Η πρωτοποριακή βίωση των ιδιωτικών και δημόσιων χώρων του, η επίδραση που άσκησε στους ενοίκους του και η ατμόσφαιρα που δημιουργήθηκε από τη συνύπαρξη τους μέσα σε αυτό το φιλόξενο οικοδόμημα, διασφάλισε τους όρους μιας κατοίκησης που φάνηκε να ανήκει στο μέλλον. Η ανάπτυξη των κύβων, όπως σε ένα παιδικό παιχνίδι lego, που φέρνει στον νου φωλιές πουλιών, γεννά αισθήματα θαυμασμού και ευφορίας, και θυμίζει τους περίφημους κυκλαδικούς οικισμούς, όπου οι μικροί, κυρίως, κυβικοί όγκοι αναπτύσσονται ελεύθερα

στο ανάγλυφο του εδάφους και, ενώ δίνουν αρχικά την αίσθηση της τυχαιότητας, μοιάζουν τελικά να έχουν σοφά μελετημένη διάταξη δοσμένη λες από ένα αόρατο χέρι (www.greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/συγκρότημα-κατοικιών-habitat-67-id-1232). Το οικιστικό συγκρότημα της Έκθεσης έμοιαζε από απόσταση με ένα υπέροχο έργο της κυβιστικής γλυπτικής ή με το ινδιάνικο χωριό Taos, αξιοθαύμαστο δείγμα της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής ενός προ-κολομβιανού πολιτισμού στον Βορρά της Κεντρικής Αμερικής (<https://whc.unesco.org/en/list/492/>) ή και με μια ιταλική πόλη πανοραμικά χτισμένη σε λόφο (www.westland.net/expo67/map-docs/architecture.htm).

Άλλες πρωτοπόρες αρχιτεκτονικές κατασκευές που αποτύπωναν τον δυναμισμό και τη ρυθμικότητα της κίνησης αλλά έδιναν και το στίγμα της Έκθεσης, ήταν το Περίπτερο της Air Canada, το οποίο αφηγούταν την ιστορία της κυριαρχίας του ανθρώπου στον αέρα. Η ελικοειδής μορφή της στέγης του αποτέλεσε την ιδανικότερη μορφή για να αποδοθεί το πνεύμα της πτήσης. Οι είκοσι τρεις λεπίδες της συμβόλιζαν τα φτερά των αεροπλάνων και τα πτερύγια στους ανεμιστήρες των κινητήρων τους. Κάτω από αυτές, τοποθετήθηκαν τρία κυλινδρικά κελιά που αποτελούσαν τους εκθεσιακούς χώρους, οι οποίοι αφηγούνταν με χρήση οπτικοακουστικών εφέ την ιστορία της ανθρώπινης πτήσης (https://expo67.ncf.ca/expo_air_canada_p2.html). Ο Καναδάς διοργάνωσε την Έκθεση, χάρη στην οποία αναδομήθηκε με προηγμένες κτηριακές υποδομές ο αστικός ιστός του Μόντρεαλ, ενώ τα Περίπτερά της ανέδειξαν τρόπους με τους οποίους η ανθρωπότητα αντιμετώπιζε την κλιματική αλλαγή, τις μεταφορές και τις επικοινωνίες (<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000059683/PDF/059683eng.pdf.multi>). Από τις πιο χαρακτηριστικές εγκαταστάσεις της Έκθεσης υπήρξε το Περίπτερο των Ηνωμένων Πολιτειών, το οποίο είχε τη μορφή του φουτουριστικού γεωδαιτικού θόλου του Buckminster Fuller (<https://untappedcities.com/2013/02/08/quirky-buildings-montreal-expo-67/>). Η χρήση ελαφρών μετάλλων και πλαστικού ως βασικά υλικά δόμησης, προσέφεραν φθηνή, οικολογική στέγαση, με αποτέλεσμα σε αυτήν τη γεωμετρική αρχιτεκτονική μορφή να βασιστεί η οικοδόμηση αρκετών μεταγενέστερων κατασκευών. Στις πλατφόρμες των πολλαπλών επιπέδων του, παρουσιαζόταν μια μεγάλη ποικιλία εκθεμάτων από τον χώρο της λαϊκής τέχνης, του κινηματογράφου, των Καλών Τεχνών και της διαστημικής τεχνολογίας, τα οποία αφηγούνταν το όραμα της αμερικανικής κουλτούρας (https://expo67.ncf.ca/expo_usa_p1.html). Στις 17 Μαΐου 1967 το Μόντρεαλ, στο πλαίσιο

της παγκόσμιας διοργάνωσης, γιόρτασε την 325^η επέτειο της ίδρυσής του και, σε τελετή που πραγματοποιήθηκε υπό την προεδρία του δημάρχου της πόλης, παραδόθηκε στους πολίτες της το γλυπτό του Αμερικανού Alexander Calder με τίτλο *Άνθρωπος (Man)*, (https://expo67.ncf.ca/expo_67_time_capsule_p1.html). Η γλυπτική εγκατάσταση σε άβαφο ανοξείδωτο ατσάλι είχε ονομαστεί από τον δημιουργό του *Τρεις Δίσκοι (Trois Disques)* αλλά, όταν ο γλύπτης έφθασε στον Καναδά, οι επιμελητές της Expo67 θεώρησαν ότι ήταν πιο ταιριαστό το έργο να πάρει το όνομα *Άνθρωπος*, λόγω της θεματικής της Έκθεσης που εστιαζόταν στον άνθρωπο και την ανεξάντλητη δημιουργικότητά του (<https://calder.org/works/monumental-sculpture/trois-disques-i-1967/>).

Η πρωτότυπη μορφή του, που ενσάρκωνε το αντισυμβατικό πνεύμα της Έκθεσης, εξάλειψε το παραδοσιακό χάσμα ανάμεσα στην υψηλή και στη λαϊκή τέχνη και αποτέλεσε μοναδική αισθητική μαρτυρία της εποχής, μεταμορφώνοντας τον δημόσιο χώρο και συντελώντας συγχρόνως στη μύηση του κοινού στον κόσμο της εικαστικής δημιουργίας (<https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/stunning-museum-exhibit-places-alexander-calder-in-constant-motion>). Το περίοπτο γλυπτό, που συμβόλιζε την ανθρώπινη εξέλιξη, αποτελούνταν από πέντε ατσάλινα τόξα, τα οποία στηρίζονταν σε έξι λεπτούς στύλους που κατέληγαν σε δύο αιχμηρά σημεία και τρεις δίσκους (<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/en/oeuvre/trois-disques/>). Ο καλλιτέχνης είχε συνθέσει έναν εσωτερικό χώρο που έμοιαζε με μήτρα, όπως αυτός των αρχαίων ελληνικών ναών, ένα είδος σηκού, που στεκόταν σε στύλους ανάμεσα στους οποίους κινούνταν οι περαστικοί και τον εξερευνούσαν με το βλέμμα τους (https://quebec.huffingtonpost.ca/michael-de-saintcheron/alexander-calder-exposition-exceptionnelle-musee-beaux-arts-montreal_a_23604777/). Η αφηρημένη φόρμα του γλυπτού, η ασύμμετρη αλλά ισορροπημένη αραχνοειδής δομή του, δημιουργούσε ένα παιχνίδι ανάμεσα στο φως και στη σκιά που έδινε την εντύπωση ότι το έργο, αν και ήταν φαινομενικά στατικό, κινούταν σε σχεδόν αδιόρατο χορευτικό ρυθμό (<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/en/oeuvre/trois-disques/>). Η κατασκευή με τις καμπύλες καιγωνιώδεις φόρμες έμοιαζε με σουρεαλιστικό μεταλλικό τέρας-παιχνίδι, έτοιμο να περπατήσει στα μυτερά του πόδια, γεγονός που επιβεβαιώνει την εύστοχη παρατήρηση του Ιταλού ιστορικού τέχνης Giulio Carlo Argan ότι στον Calder συνδυάζεται ο homo faber, ο άνθρωπος που κατασκευάζει, με τον homo ludens, τον άνθρωπο που παίζει. Οι γεωμετρικές αφαιρετικές συνθέσεις του

χαρακτηρίζονται πάντα από κίνηση που δεν είναι μηχανική, αλλά προκύπτει ως το «φυσικό» αποτέλεσμα μιας ευμετάβλητης ισορροπίας (Χαραλαμπίδης 1993: 255-257). Ο καλλιτέχνης θεωρεί ότι σε κάθε σταθερό γλυπτό του ενυπάρχει η ιδέα της σιωπηρής κίνησης, η οποία γίνεται αντιληπτή από τον θεατή ανάλογα με την οπτική γωνία από την οποία το βλέπει και την απόσταση που παίρνει από αυτό.

Το μεταλλικό γλυπτό στο Μόντρεαλ, πέρα από την πρώτη ύλη, τα αρθρωτά μέρη και τα ίχνη της κατασκευής του, αναδείκνυε ευρύτερα την αξία της αυθεντικής βιομηχανικής αισθητικής (<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/en/oeuvre/trois-disques/>). Στη βάση του υπάρχει μέχρι και σήμερα μια πλάκα που αναγράφει τον τίτλο, τον δημιουργό, τον χρηματοδότη του έργου και την ημερομηνία της τελετής κατά την οποία προσφέρθηκε στους Καναδούς πολίτες με αφορμή την πραγματοποίηση της Έκθεσης. Κάτω από την πλάκα του γλυπτού, τοποθετήθηκαν και σφραγίστηκαν έγγραφα που ονομάστηκαν *Χρονοκάψουλα*, το περιεχόμενο των οποίων αποφασίστηκε να γίνει γνωστό, αν κριθεί αναγκαίο, από τον μελλοντικό δήμαρχο της πόλης στις 17 Μαΐου 2067. Ακόμη και όταν το γλυπτό τοποθετήθηκε σε άλλο σημείο της πόλης, τα έγγραφα μεταφέρθηκαν μαζί με το έργο και παραμένουν προστατευμένα κάτω από την αφιερωματική πλάκα (https://expo67.ncf.ca/expo_67_time_capsule_p1.html).

Το μνημειακό έργο τέχνης που αποτύπωνε το πνεύμα του καλλιτέχνη και την τεχνική κατάρτιση των κατασκευαστών του, σηματοδοτούσε τη διαρκή δημιουργική πνοή του ανθρώπου, παρά την εφήμερη φύση του. Ο ανήσυχος γλύπτης, σε μια προσπάθεια να αντισταθεί στον αφανισμό της αρχαικής μνήμης, επιλέγει να συνομιλήσει με τις μελλοντικές γενιές, όχι μόνο με ένα δημιούργημα που αφήνει το ίχνος του στο φυσικό περιβάλλον, αλλά και με τη διαφύλαξη στοιχείων κάτω από τη γη, αντιμετωπίζοντάς την ως έναν τόπο μνήμης που συνδέει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, όπως ο Έλληνας εικαστικός Δημήτρης Αληθινός, ο οποίος με τις *Κατακρύψεις* του (από το 1981 μέχρι σήμερα) εισηγείται μια ιδιότυπη, πολύ προσωπική τέχνη της γης. Ο πρωτοπόρος καλλιτέχνης που διακρίνει το διηνεκές στον χώρο και στον χρόνο, συνομιλεί με τη γη, θεωρώντας την ένα παλίμψηστο που κουβαλά τα σημάδια του χρόνου, έναν κληροδότη του υλικού πολιτισμού στις επερχόμενες γενιές. Η αγωνία του για τον σταδιακό αφανισμό του οικοσυστήματος και των ανθρώπινων πολιτισμών, τον ώθησε στη σύλληψη και δημιουργία τέχνηρων που θα ανακαλύψουν οι μεταγενέστεροι, δημιουργώντας έτσι ένα

δίκτυο επικοινωνίας ανάμεσα στους πολιτισμούς. Σε συγκεκριμένο χωροχρόνο, πραγματοποιώντας μια τελετουργία με την παρουσία μαρτύρων, προστατεύει ολόκληρο το έργο του, και όχι απλώς στοιχεία της ταυτότητάς του, κρύβοντάς το κάτω από την επιφάνεια της γης και συμφιλιώνοντας με αυτόν τον μυστικιστικό τρόπο τον εφήμερο χαρακτήρα της τελετής με την αδιάσπαστη ροή του χρόνου, την οργάνωση της καλλιτεχνικής πράξης με την τυχαιότητα της έκβασης, *το εδώ και τώρα με το παντού και πάντα*, το οικείο με το ξένο (Διαμαντοπούλου 2018: 234, 249). Τα καινοτόμα αρχιτεκτονήματα, οι πολιτιστικές δράσεις, τα τεχνολογικά κι επιστημονικά εκθέματα της Expo67 άφησαν ανεξίτηλο το ίχνος της ανθρώπινης έμπνευσης και ευρηματικότητας στην ιστορική μνήμη, ενώ οι κοινοί στόχοι των λαών, όπως αναδύονταν μέσα από την Έκθεση, γεννούσαν ελπίδες για την εδραίωση της παγκοσμιοποίησης του πολιτισμού, της διαπολιτισμικής κατανόησης και την αναζήτηση ενός οικουμενικού οράματος (<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000059683/PDF/059683eng.pdf.multi>).

Επιπλέον, η τέχνη είχε ισχυρή παρουσία στα αρχιτεκτονήματα των Expo58, Expo62 και Expo67, λειτουργώντας συγχρόνως ως φορέας πολλαπλών συμβολισμών, όπως αναδείχθηκε σε διάφορες κλίμακες μεγεθών, μέσα από ευρεία ποικιλία εξελιγμένων τεχνικών και τεχνοτροπιών, αλλά κυρίως μέσα από τον σεβασμό των υλικών που αξιοποιήθηκαν σε έναν δεδομένο χώρο, για έναν δεδομένο σκοπό. Η συνύπαρξη γλυπτών και άλλων εικαστικών καλλιτεχνών με αρχιτέκτονες και τεχνίτες, η οποία απαιτήθηκε για τη δόμηση των προαναφερθείσων αρχιτεκτονικών κατασκευών, συνέβαλε στον αμοιβαίο εμπλουτισμό των εθνικών πολιτισμών και στην αναζωογόνηση της τέχνης. Τα δημιουργήματα που γεννήθηκαν από τη συνάντηση αρχιτεκτονικής, επιστήμης και εικαστικών τεχνών και εκτέθηκαν σε δημόσια θέα στα Περίπτερα των Παγκόσμιων Εκθέσεων της Ευρώπης και της Αμερικής, λειτούργησαν για την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ως γόνιμη αφορμή για τον μετασχηματισμό του γλυπτικού της έργου προς αυτήν την συμπόρευση, με οδηγό πάντα την πίστη στη φύση και στις δυνατότητες των πρωτογενών υλικών της.

Αναζητώντας τη συμπόρευση αρχιτεκτονικής - γλυπτικής

*Κάθε μορφή όγκου οργανικά άλλοτε συγγενεύει
με την αρχιτεκτονική κι άλλοτε με τη γλυπτική
και γι' αυτό το λόγο, για να είσαι αρχιτέκτων πρέπει
να είσαι γεννημένος γλύπτης και τ' αντίθετο: αν είσαι
γλύπτης να είσαι γεννημένος αρχιτέκτονας.*

(Λε Κορμπυζιέ 1933, στο *Πλαστική ή Γλυπτική* του Μ. Τόμπρου,
περιοδικό *Ζυγός* 1957: 31)

Η γλύπτρια, στο άρθρο της *Πλαστικές Επιτεύξεις στην Αμερικανική Αρχιτεκτονική* στο περιοδικό *Αρχιτεκτονική* (1957), υποστηρίζει ότι τα μνημειακά αρχιτεκτόνηματα, όπως οι ναοί, τα θέατρα, τα παλάτια και κάθε λογής δημόσια κτήρια, που κληροδότησαν στις μεταγενέστερες γενιές οι μεγάλοι πολιτισμοί των Ελλήνων, Αιγυπτίων, Ασσυρίων, Ινδών, Κινέζων ή ακόμη και των Incas ή των Mayas, αλλά και εποχές όπως αυτές του γοτθικού ή του αναγεννησιακού ρυθμού, δικαιώνουν ιστορικά την πίστη για την ανάγκη στενής σύμπλευσης της γλυπτικής με την αρχιτεκτονική, προκειμένου να δημιουργηθεί ένα μνημειακό –με την ευρύτερη έννοια του όρου– αρχιτεκτόνημα. Ένα παράδειγμα υψηλής τέχνης, που έμεινε αλησμόνητο στη γλύπτρια από το ταξίδι της στο Μεξικό, είναι οι αριστοτεχνικές αρχιτεκτονικές κατασκευές των Mayas. Σε αυτές, παρατηρεί η καλλιτέχνις, το αυστηρά στυλιζαρισμένο γλυπτικό στοιχείο, υπακούοντας σε ένα πνεύμα δημιουργικής αφαίρεσης, δένεται με το αρχιτεκτονικό στοιχείο αβίαστα, συνθέτοντας τελικά μια υπέρτατη αρμονία. Το σπουδαιότερο επίτευγμα μάλιστα, είναι ότι το γλυπτικό στοιχείο συνιστά επίσης και οργανικό στοιχείο της δόμησης. Τα μεγαλόπρεπα μνημειακά κτήρια των Kabah, Labnah, Sayil, Uxmal και Chichen Itza στο Yucatan του Μεξικού, το αποδεικνύουν περίτρανα.

Τα αίτια που οδήγησαν τις δύο τέχνες σε αποκλίνοντες δρόμους αποδίδονται, σύμφωνα με τη γλύπτρια, σε φυσικές και δικαιολογημένες μεταπτώσεις που ενδέχεται να συμβούν σε μεταβατικές εποχές νέων αναζητήσεων. Από την πλευρά της, η αρχιτεκτονική ήρθε αντιμέτωπη με την έλευση νέων επαναστατικών υλικών, με μια γενικότερη ροπή του εικοστού αιώνα προς την απλοποίηση και την αφαίρεση, με πολλά και δυσεπίλυτα οικονομοτεχνικά και κατασκευαστικά προβλήματα, καθώς και με άλλα αναρίθμητα εμπόδια χωρονομικής φύσης, προκειμένου να προσαρμοστεί και να ανταποκριθεί στις

απαιτήσεις ενός ραγδαία αναπτυσσόμενου αστικού πολιτισμού. Από την άλλη πλευρά, η γλυπτική τέχνη, της οποίας η συμβολή στη σύνθεση του αρχιτεκτονικού έργου είχε συρρικνωθεί σε μεγάλο βαθμό, αποσύρθηκε στον εαυτό της. Ο γλύπτης με τη σειρά του, ως ευαίσθητος φορέας του ανήσυχου πνευματικού κλίματος μιας εποχής κατωφλικής, μιας μακράς περιόδου κρίσης των αξιών, διάλυσης και ταυτόχρονα νέων αναζητήσεων, αγωνιούσε να βρει, συχνά μέσα από επίπονη προσπάθεια, σύγχρονους μορφικούς τρόπους και νέα υλικά για να εκφράσει πλαστικά την εκρηκτική εποχή του. Το αίτημα, ωστόσο, της αλληλένδετης πορείας και σύμπραξης των δύο τεχνών, παρά τις αποκλίσεις τους, σύμφωνα με την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, παραμένει ακατάλυτο και ακλόνητο, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τη θεμελίωσή του στη συνείδηση και στο έργο κορυφαίων εκπροσώπων της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, οι οποίοι πιστεύουν έμπρακτα στη σύμπλευσή τους με τον γλύπτη του σήμερα. Η καλλιτέχνις στο ίδιο άρθρο δηλώνει ότι υπήρξε ένθερμη οπαδός της ιδέας για την αναβίωση αυτής της συνεργασίας, ήδη από τότε που σπούδαζε γλυπτικές εφαρμογές στην Academie für Angewandte Kunst της Βιέννης, και ότι επωφελήθηκε από την τιμητική πρόσκληση που της έκανε η Κυβέρνηση των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής εκείνη τη χρονιά να επισκεφθεί τη χώρα και να γνωρίσει τα επιτεύγματα της σύγχρονης γλυπτικής και την εν γένει καλλιτεχνική κίνηση στην αμερικανική ήπειρο. Ομολογεί ότι έμεινε εκστατική από την αποκατάσταση της αρμονικής σχέσης αρχιτεκτονικής - γλυπτικής, όπως αποτυπώθηκε στα εντυπωσιακά αρχιτεκτονήματα Αμερικανών δημιουργών, οι οποίοι εκφράζουν μια νέα αρχιτεκτονική αντίληψη, ακολουθώντας το δόγμα που πίστεψε και διακήρυξε ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Louis Henri Sullivan, αρνούμενος ένα παρελθόν ανέμπνευστου μιμητισμού: *Form follows function*. Ο Sullivan δημιούργησε νέα φρουρά από ρηξικέλευθους αρχιτέκτονες, όπως ο Αμερικανός Frank Lloyd Wright και ο Γερμανοαμερικανός Ludwig Mies van der Rohe, οι οποίοι διαμόρφωσαν μια ανατρεπτική αρχιτεκτονική τάση βασισμένη στη γεωμετρία, η οποία αποτέλεσε μια νέα κατάκτηση του ανθρώπινου πολιτισμού. Αυτή η τάση ριζώνει στις τεχνολογικές επιτεύξεις του Νέου Κόσμου και στην αναπότρεπτη αποστολή της να ανταποκριθεί στις μεγαθηριακές ανάγκες του αμερικανικού τρόπου ζωής, χωρίς όμως να προδίδει την αισθητική αξία του Ωραίου και του Καλού, το οποίο αντιθέτως εμπλουτίζει και ανανεώνει, δίνοντάς του προέκταση ριζοσπαστική.

Ο ουρανοξύστης, η δεσπόζουσα εκδήλωση της νεότερης αμερικανικής αρχιτεκτονικής, σύμφωνα με τη γλύπτρια, διέφυγε από την ανθρώπινη αυθάδεια και αλαζονεία χάρη στην πλαστική ιδιοφυΐα των δημιουργών του, που τον έστρεψαν προς τον ουρανό, όπως στρέφονται τα πελώρια δέντρα της πατρίδας τους. Οι κορφές αυτού του αγέρωχου, επιβλητικού όγκου, «λικνίζονται» από τον αέρα του απέραντου αμερικανικού ουρανού, λόγω της σοφά μελετημένης άρθρωσης των μερών του και της ευλυγισίας των μαζών του, με την ίδια ελαφρότητα που λικνίζονται οι κορφές αυτών των δέντρων. Η γιγαντιαία κατασκευή από γυαλί και ατσάλι, το σύμβολο ενός επερχόμενου κόσμου, που ακροπατάει στη γη και καμαρωτά παίζει άλλοτε με το φως του ήλιου και άλλοτε με την ηλεκτρική ενέργεια, μετεωρίζεται σαν άστρο. Αυτή η ορμητική τάση ανύψωσης και ανάτασης βρίσκει την ιδανική της αποτύπωση στον ουρανοξύστη από λαδοπράσινο κρύσταλλο που πλαισιώνεται από λεπτό ατσάλι, στο Lever Brothers House της Park Avenue 390 στη Νέα Υόρκη, στον αισθητικό προάγγελο, στο *φλάμπουρο* ενός νέου αιώνα (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1957: 27-28), που χτίστηκε σύμφωνα με τις αισθητικές αρχές του M. V. D. Rohe και σχεδιάστηκε από τον Gordon Bunshaft και την Natalie de Blois (Kayden 2000: 10), (www.nytimes.com/2013/08/01/nyregion/an-architect-whose-work-stood-out-even-if-she-didnt.html?_r=0). Από την άλλη πλευρά, το απέραντο συγκρότημα ουρανοξυστών του Rockefeller Center δεσπάζει στο κέντρο του Μανχάταν της Νέας Υόρκης και κυριαρχεί με την πλαστικότητα της μάζας του και τη γεωμετρική διαχείριση του όγκου του, με αποτέλεσμα να δημιουργεί στον ευαίσθητο δέκτη που διασχίζει την Έκτη Λεωφόρο την αίσθηση μιας απόκοσμης μουσικής που παράγεται από αυτό το πελώριο «μουσικό όργανο», όπως το περιγράφει χαρακτηριστικά η γλύπτρια (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1957: 28).

Το *Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή*, του Tatlin (1920), ένα ασυνήθιστο, επιβλητικό κτήριο σπειροειδώς σχεδιασμένο, λόγω της κυρίαρχης αρχιτεκτονικής δομής και του όγκου του, παρέπεμπε σε ουρανοξύστη, το γιγαντιαίο γεωμετρημένο πλαστικό σύμβολο της ανύψωσης στους ουραμούς. Ο πυρήνας του *Μνημείου* θα προέκτεινε τον σπειροειδή ρυθμό της κίνησής του στον χώρο, επειδή θα εξαρτιόταν από έναν ασυμμετρικό δυναμικό άξονα και θα συμπεριφερόταν όπως ένας κεκλιμένος Πύργος του Άιφελ. Παρόλο που ένα τέτοιο μεγαλεπήβολο σχέδιο δεν υλοποιήθηκε ποτέ, λόγω των περιορισμένων τεχνικών μέσων που διέθετε εκείνη την εποχή η Μόσχα, αποτέλεσε ωστόσο συμβολική χειρονομία

που σήμαινε την αδιάκοπη εξέλιξη προς το μέλλον, την απρόσκοπτη πορεία προς τον ουρανό. Σηματοδοτούσε επίσης τη γέννηση μιας νέας μορφής τέχνης, η οποία αποκτούσε κοινωνική σημασία και ενσάρκωνε δυναμικές αρχές βασιζόμενη σε νέα βιομηχανικά υλικά, όπως το γυαλί και το ατσάλι (Ρηντ 1979: 97-99). Ο Tatlin πρότεινε την αλληλοδιείσδυση των χώρων στον πύργο του, το κενό ως βασικό δομικό στοιχείο της κατασκευής του και την κυρίαρχη παρουσία μιας δυναμικής κίνησης. Το μοντέλο του συμβολίζει την προσπάθεια του σύγχρονου ανθρώπου να αποκτήσει τον έλεγχο πάνω στις φόρμες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος στην καθημερινότητά του, ενώ ταυτόχρονα τον ενθαρρύνει σε τολμηρές επινοήσεις που συντελούν στη δημιουργία ενός νέου κόσμου (Anderson 2017: 2, 4, 6).

Αναφορές του συγκεκριμένου σχήματος περιλαμβάνονται επίσης στο *Σχέδιο για ένα Μνημείο* του Hans Ulrich Orbist (1899-1900) και στα σχέδια ενός μουσείου σε σχήμα σπειροειδούς πύργου, του *Παγκόσμιου Μουσείου* του Le Corbusier (1929), όπως και στα σχέδια άλλων μουσείων του ίδιου αρχιτέκτονα, του *Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης* στο Παρίσι (1931) και του *Μουσείου των Απεριόριστων Επεκτάσεων* (1939), το οποίο είχε το σχήμα σπείρας τετράγωνης με δυνατότητα όμως απεριόριστης επέκτασης. Πιο συγκεκριμένα, το *Παγκόσμιο Μουσείο*, που αποτελούνταν από ένα κτήριο πυραμιδοειδούς σχήματος με εσωτερική ελικοειδή δομή, συνιστούσε τμήμα του *Mundaneum*, ενός επιστημονικού, εκπαιδευτικού και αρχαιακού κέντρου παγκόσμιας εμβέλειας στη Γενεύη, όπως το συνέλαβε και σχεδίασε ο ιδιοφυής αρχιτέκτονας. Ο επισκέπτης του *Παγκόσμιου Μουσείου* θα εισερχόταν σε αυτό από πάνω και θα περιπλανιόταν στο κτήριο από μέσα με φορά προς τα έξω, ενώ τα τρία κλίτη του θα είχαν παράλληλη κατεύθυνση και δεν θα διαχωρίζονταν μεταξύ τους με πετάσματα. Ο Le Corbusier επέλεξε αυτήν την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική μορφή, διότι πίστευε ότι αποδίδει ιδανικότερα την οργανική εξέλιξη και την απρόσκοπτη κυκλοφορία της γνώσης από τα προϊστορικά χρόνια μέχρι σήμερα. Το θέμα του σπειρόμορφου πύργου, που παρατηρείται στα σχέδια του Wright για το *Μουσείο Solomon R. Guggenheim* (1943-1959), ένα από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά επιτεύγματα του εικοστού αιώνα, διαδραματίζει περίπου αντίστοιχο ρόλο με αυτόν που παρατηρείται στις πυργόσχημες συνθέσεις και στις προτάσεις μεγάλης κλίμακας του Smithsonian, όπως στους *Λόφους με Μορφή Σπείρας* (Spiral Hills) (Bach 2006: 46-47, 176), όπου επιχειρεί να αναδείξει την Τέχνη της Γης (Earth Art) σε εγκαταλελειμμένα ορυχεία,

αχρησιμοποίητα λατομεία ή σε μολυσμένες λίμνες και ποτάμια, ως έναν ενδιάμεσο μεταξύ της βιομηχανίας και της οικολογίας (Tsai 2004: 30).

Το *Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή* του Tatlin φέρνει στον νου τη σπειροειδή μορφή του βιβλικού Πύργου της Βαβέλ, ο οποίος κατέχει μοναδική θέση όχι μόνο στην αρχαιότητα αλλά και στον χώρο της μοντέρνας τέχνης. Η ερμηνεία της θρησκευτικής αφήγησης του Πύργου της Βαβέλ στους νεότερους χρόνους έρχεται σε αντίθεση με τη βιβλική εκδοχή του μύθου, όπως καταγράφεται στο βιβλίο της Γένεσης (11: 1-9) και αποκτά πλέον θετικό περιεχόμενο, κατά κύριο λόγο, ακόμη και όταν πρόκειται για αρχέγονη, ουτοπική σύλληψη (Bach 2006: 47). Η ραββινική και χριστιανική ερμηνευτική παράδοση καταγγέλλουν το αλαζονικό οικοδομικό εγχείρημα των ανθρώπων της γης της Σενναάρ, οι οποίοι εμπιστεύθηκαν απόλυτα τις δυνατότητες της τεχνολογικής ανάπτυξης και δημιούργησαν έναν πύργο του οποίου η κορυφή θα κατακτούσε τους ουρανούς, δοξάζοντας και θεοποιώντας την ανθρώπινη δύναμη. Η ύβρις τους έγκειται στην υπέρβαση των ανθρώπινων ορίων, στη ματαιόδοξη απόπειρά τους να εξομοιωθούν με τον Θεό ανταγωνιστικά και όχι να συνεργαστούν μαζί του, αποδεχόμενοι το πεπερασμένο των ανθρώπινων δυνατοτήτων (Κωνσταντίνου χ.χ.: 4-5). *Δεύτε οικοδομήσωμεν εαυτοίς πόλιν και πύργον, ου η κεφαλή έσται έως του ουρανού, και ποιήσωμεν εαυτοίς όνομα προ του διασπαρήναι επί προσώπου πάσης της γης* (Γένεσις 11: 4). Αυτή η επιθυμία για απόκτηση ονόματος, μνημειώδους φήμης και δόξας ερμηνεύεται ως παραγκωνισμός του Θεού, ως ειδωλολατρία και θα προκαλέσει τη θεϊκή τιμωρία, την παντελή απουσία συνεννόησης και επικοινωνίας των ανθρώπων που μέχρι τότε μιλούσαν μόνο μία γλώσσα στην πόλη Βαβέλ –το εβραϊκό όνομα της Βαβυλώνας–, που στην εβραϊκή γλώσσα είναι συνώνυμο της σύγχυσης. Το αμοραλιστικό δημιούργημα των ανθρώπων που επιζητούν την κατάκτηση παγκόσμιας δύναμης χωρίς την παραμικρή αίσθηση ταπεινότητας και ευσέβειας, μένει ανολοκλήρωτο χάρη στην ακαριαία παρέμβαση του Θεού (www.kathimerini.gr/culture/books/1081456/vavel-kai-pentikosti). Από την εποχή, όμως, του Διαφωτισμού ο βιβλικός μύθος του Πύργου της Βαβέλ, μιας προγενέστερης μορφής ουρανοξύστη, συμβολίζει το τελευταίο μνημειώδες αρχιτεκτονικό οικοδόμημα του ανθρώπου, προτού η ανθρωπότητα διασπαστεί. Η ανάκληση του διαχρονικού μνημείου-συμβόλου αποτελεί ένα είδος προσδοκίας της χαμένης ολότητας, ένα είδος προσμονής για την επιστροφή στη λησμονημένη παγκόσμια ενότητα (Bach 2006: 47).

Μνημειώδες μοντερνιστικό υπόδειγμα ουρανοξύστη αποτέλεσε επίσης για τη γλύπτρια το εκπληκτικό οικοδόμημα που κτιζόταν πάλι στο Μανχάταν της Νέας Υόρκης, στην Park Avenue 375, τις μακέτες του οποίου είδε στην ειδική έκθεση του Museum of Modern Art τον Μάρτιο του 1956. Το έργο που σχεδιάστηκε από τον M. V. D. Rohe και τον Αμερικανό Ph. Johnson, έχει ως κυρίαρχο δομικό υλικό τον στιλβωμένο στο χέρι χαλκό, που θυμίζει χρυσό παλαιού κοσμήματος. Ο M. V. D. Rohe μάλιστα, όπως συμπληρώνει στο άρθρο της η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, είναι ο εμπνευστής και δημιουργός του περίφημου οικοδομικού συγκροτήματος του Illinois Institute of Technology, έργο μοναδικής γεωμετρικής λιτότητας, που δικαιώνει τη σύγχρονη αμερικανική δημιουργία και της δίνει εξέχουσα θέση στην παγκόσμια ιστορία της αρχιτεκτονικής, όπως και το κτήριο της Νομικής Σχολής στο Harvard (Harvard Graduate Center) του Gropius. Για την πραγματοποίηση του φιλόδοξου έργου συνεργάστηκε με τον Αμερικανό γλύπτη και βιομηχανικό σχεδιαστή Richard Lippold, ο οποίος συνέθεσε, σύμφωνα με τις αρχές της σχολής Bauhaus, ένα γλυπτό από ανοξείδωτο ατσάλι, το *World Tree*, που τοποθετήθηκε στο κτήριο. Η σύμπραξη των ομοϊδεατών καλλιτεχνών έδωσε ένα ολοκληρωμένο, διαχρονικό αισθητικό αποτέλεσμα, ένα μνημείο παγκόσμιου πολιτισμού.

Η γλύπτρια στέκεται επίσης εντυπωσιασμένη από το γνήσιο πλαστικό ένστικτο του Φινλανδού αρχιτέκτονα Eero Saarinen, όπως αποτυπώνεται στο Auditorium του Massachusetts Institute of Technology (M.I.T). Το αρχιτεκτόνημα με το νεωτεριστικό σχήμα, ενός ογδούου σφαίρας, αγγίζει τη γη σε μόλις τρία σημεία, σαν να ετοιμάζεται για απογείωση, αλλά συγχρόνως κυριαρχεί στη μάζα του και παραμένει σταθερά προσανατολισμένο στην επίγεια αποστολή του. Είναι λειτουργικό, άνετο, ευγενικό, θαυμαστό στην εσωτερική χωρονομία του και ευφάνταστο, ιδιαίτερα στην ολοκλήρωση των λεπτομερειών του εσωτερικού του χώρου. Ακόμη και η τεχνική τελειοποίηση της ακουστικής που επιτυγχάνεται με τα ορθογώνια πανό που κρέμονται από την οροφή του οικοδομήματος –τα περίφημα *Clouds*, τα οποία κατευθύνουν και διαχέουν τον ήχο προς στους ακροατές– αποδεικνύει την απελευθέρωση του αρχιτέκτονα από τη σχηματική παράδοση αντίστοιχων κατασκευών. Η γλύπτρια γοητεύεται και από το Technical Center της General Motors του Saarinen, το γιγαντιαίο κτηριακό συγκρότημα που, παρά το μέγεθός του, δεν χάνει την πλαστικότητά του, με τις απέραντες επιφάνειες από κεραμικές

πλίνθους αλειμμένες με ζωηρόχρωμες γκλαζούρες και την εσωτερική σκάλα του οικοδομήματος σε σπειροειδή μορφή που συνιστά από μόνη της άρτια πλαστική σύνθεση.

Τα επιτεύγματα των Παγκόσμιων Εκθέσεων της Ευρώπης και της Αμερικής και αυτά της πλαστικής αμερικανικής αρχιτεκτονικής που θαύμασε η γλύπτρια, αποτέλεσαν για την ίδια την ευφρόσυνη προαναγγελία της *έλευσης της συμφωνίας* ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τη γλυπτική (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1957: 28) και της έδωσαν δημιουργικό έναυσμα για ακόμη πιο αφαιρετικές γεωμετρικές συνθέσεις. Η πλαστική μοιράζεται με την αρχιτεκτονική την στιβαρή παρουσία της στον χώρο, δείχνοντας σεβασμό στον χαρακτήρα των υλικών της που διακρίνονται για την σκληρότητα, την αντίσταση και την επιβολή τους, αλλά υπερβαίνει τον περιορισμό της χρηστικότητας, η οποία χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική. Στην τέχνη της πλαστικής αποδίδονται τα γνωρίσματα των ανοιχτών, ρευστών περιγραμμάτων, των διαφορετικών αξόνων, ενός περισσότερο οργανικού και λιγότερο τεκτονικού χαρακτήρα του γλυπτού, μεγαλύτερης ελευθερίας στη σύνθεση και στην κίνηση και μιας κυρίαρχης τάσης για εσωτερικότητα, στοιχεία που προσδιορίζουν τα γλυπτά της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Στις γλυπτικές αναζητήσεις του εικοστού αιώνα, το τρισδιάστατο έργο επιτυγχάνεται είτε με το πλάσιμο είτε με το σκάλισμα –ή ακόμη και με το χτίσιμο ή την κατασκευή, όπως συμβαίνει στη δόμηση ενός αρχιτεκτονικού έργου ή στην κατασκευή μιας μηχανής. Η πλαστική τέχνη κέρδισε τη γλύπτρια για τις εκφραστικές της δυνατότητες και επειδή αποτελεί αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία που στήνει στον χώρο εικόνες του παρόντος για το μέλλον με μεγαλύτερη σαφήνεια από κάθε άλλη εικαστική κατάκτηση, καταφάσκοντας στο παρόν συνδέοντάς το, όμως, πάντοτε με το παρελθόν (Χρήστου, Κουμβακάλη-Αναστασιάδη 1982: 14-16).

Γλυπτικές απόπειρες σπειροειδούς πτήσης στο διάστημα

*Ναι θα συναντηθούμε. Ευανάπνευστα, κρυφά
από την έλξη. Κάτω από δυνατή βροχή
ραγδαίας έλλειψης βαρύτητας. Σε κάποια
ίσως εκδρομή του απείρου στο επ' άπειρον.
(Απροσδοκίες, Κική Δημουλά 1991: 11)*

Η μετεώριση του όγκου, η ατμοσφαιρική διάθλαση, η τάση προς τα άνω, η αποδέσμευση από την τυραννία του νόμου της βαρύτητας που αποτυπώθηκε στους ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης, επέδρασε σύστοιχα και στη διαμόρφωση των τάσεων που επικράτησαν στη μοντέρνα γλυπτική και γοήτευσαν την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που τις υπερασπίστηκε και τις υπηρέτησε πιστά με τα έργα της τελευταίας, κυρίως, καλλιτεχνικής της περιόδου. Η προσήλωση της γλύπτριας στη δημιουργία σπειρόμορφων συνθέσεων, που αποτελούν ένα σύστημα κινητικό και ανοιχτό και κατασκευάζουν νέους χώρους προς το άπειρο για να περιπλανηθεί η ανθρώπινη ψυχή, γίνεται επίσης φανερή στα έργα της που εμπνέονται από τη γοητεία και τη δύναμη της πτήσης των πουλιών αλλά και από το ίχνος που αφήνει η διαγραφόμενη πορεία προς το διάστημα, όπως το οραματίζεται η καλλιτεχνική της διάνοια (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Το θέμα της πτήσης ή του πτηνού κατέχει προνομιακή θέση στο γλυπτικό έργο σημαντικών καλλιτεχνών, όπως του Brancusi, ο οποίος διακηρύσσει *τη χαρά της ψυχής που έχει απελευθερωθεί από την ύλη*. Ο γλύπτης όταν ξεκίνησε να αναζητά την τέλεια φόρμα πτηνού, χρησιμοποίησε το θέμα της αποδέσμευσης του υλικού ως αφηγηματικού μοτίβου για να δημιουργήσει τη *Maiastra*, ο σχεδιασμός της οποίας προετοίμαζε την ανοδική πορεία του γλυπτού. Επίσης, με τη διάσημη σειρά των γλυπτών του με τίτλο *Πουλί στο Διάστημα*, άνοιγε τα έργα του προς τη ζωή, δίνοντας την εντύπωση ότι αιωρούνται στο διάστημα, ενώ παρέπεμπαν στη μακρινή ανάμνηση μιας ανώτερης ύπαρξης (Bach 2006: 92).

Ο μοντερνισμός του έγκειται στην απαράβατη αρχή της πίστης στο υλικό του, αρχή την οποία πρεσβεύει και η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, σύμφωνα με την οποία η γλυπτή φόρμα απελευθερώνει το γλυπτό από το υλικό στο οποίο ήταν εγκλωβισμένο. Η πρωτογενής ύλη, ακόμη και μετά την μετάπλάσή της από το χέρι του γλύπτη, πρέπει να συνεχίσει να υπάρχει. Ασφαλώς είναι απαραίτητη η ανακάλυψη και διατήρηση του πλαστικού στόχου

που πρέπει να εκπληρώνει το υλικό αλλά, αν του δοθεί ένας ρόλος ξένος προς τη φύση του, αν εξυπηρετεί αποκλειστικά τις προθέσεις του δημιουργού, αν υποταχθεί πλήρως σε μια προκαθορισμένη μορφή και ιδέα, τότε το υλικό ακυρώνεται (Bach 2006: 91-92). Η γλύπτρια, ωστόσο, όποιο υλικό και αν επιχείρησε να επεξεργαστεί, αποδεικνύεται ότι γνωρίζει σε βάθος τη χειρονομία της δημιουργίας που είναι διαρκώς μια μάχη, καθώς τα χέρια του καλλιτέχνη, ανθρώπινα και συνεπώς ευάλωτα και αδύναμα, απειλούνται με καταστροφή σε αυτόν τον πόλεμο που διεξάγουν με το αντικείμενο στο οποίο επιβάλλουν νέα μορφή, σχήμα ή όγκο (Flusser 2007: 190).

Τα πουλιά, που αποτέλεσαν κεντρική αναφορά και στην καλλιτεχνική εργασία της γλύπτριας, διατήρησαν αμείωτο το ενδιαφέρον της από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της ως το τέλος της δεκαετίας του '60. Οι συνθέσεις τους με ποικίλα υλικά, όπως η τερακότα μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '50, το σίδηρο, ο χαλκός, ο σφυρήλατος χαλκός, ο σφυρήλατος ορείχαλκος ή το σφυρήλατο σίδηρο, είναι δουλεμένες είτε σε συμπαγείς επιφάνειες είτε σε σφυρήλατες ταινίες και βέργες που συνταιριάζουν τα πλήρη και τα κενά μέρη, ενώ παράλληλα αναζητούν επίμονα την απόλυτη μορφή (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Επιθυμώντας να υπερβεί την υποκειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας, όπως αναπαρίσταται στον τρισδιάστατο χώρο, η καλλιτέχνης υιοθέτησε την άποψη φιλοσόφων και φυσικών, με μια ισχυρή δόση φιλοσοφικού στοχασμού, ότι μόνο τα συμβάντα που λαμβάνουν χώρα στον τετραδιάστατο χώρο είναι *πραγματικά*. Έτσι, επιλέγοντας όχι τον ευκλείδειο, αλλά τον «καμπύλο» χώρο του Einstein, από τον οποίο απουσιάζουν οι ευθείες γραμμές, αποδίδει την κίνηση στα γλυπτά της με καμπύλες μορφές που συχνά συστρέφονται, καθώς, σύμφωνα με τη θεωρία του, η κίνηση των σωμάτων μέσα σε έναν τετραδιάστατο χώρο που υπόκειται στη δύναμη της βαρυτικής έλξης, καθορίζεται αποκλειστικά από μια καμπύλη που διαμορφώνεται ανάλογα με τη διανομή της ύλης την οποία δημιουργεί το βαρογεννητικό πεδίο (Φρανκ 1958: 185-187).

Με αφετηρία το *Πουλί* (1959) (*εικ. 34* και *εικ. 35*) σε σφυρήλατο χαλκό, που διακρίνεται για τον δυναμισμό της κίνησής του στον χώρο, η γλύπτρια, μέσα στη δεκαετία του '60, δημιουργεί έργα που δεν θα φτάσουν ποτέ στην απόλυτη αφαίρεση (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/), συνδυάζοντας την ακατανίκητη ορμή του ανθρώπου προς το σύμπαν και την ανυποταξία των πουλιών, που

ζυγίζονται αριστοτεχνικά στον αέρα, περιφρονώντας τον νευτώνειο νόμο. Έτσι, συνθέτει το *Πρώτο Πέταγμα* (εικ. 36) από σφυρήλατο ορείχαλκο (τη χρονολογία κατασκευής του οποίου δεν γνωρίζουμε), ένα άλλο περίοπτο γλυπτικό έργο με τίτλο *Γραφή στο Διάστημα* (1960) (εικ. 37) από ορειχάλκινες βέργες που τείνουν να διαγράψουν ανοιχτή σπειροειδή διαδρομή προς το αχανές σύμπαν του διαστήματος, αλλά και δύο παραλλαγές του έργου της *Αναπτέρωμα* (1968) από συστρεφόμενες ταινίες σιδήρου και σφυρήλατου ορείχαλκου, στην εκπνοή της ανατρεπτικής και πολυδύναμης δεκαετίας του '60. Με το *Πουλί*, την πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία των κατοπινών γλυπτών της που αναμετρούνται με το πρόβλημα της κατανόησης του απερίοριστου, η γλυπτική της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ανοίγει νέα πεδία στην εποχή των μεγάλων μεταρρυθμίσεων της πλαστικής σύλληψης. Ο διευθυντής του Εθνικού Μουσείου Καλών Τεχνών του Buenos Aires, Juan Zocchi, με την διθυραμβική κριτική του δικαιώνει τη βράβευσή του γλυπτού από Διεθνή Κριτική Επιτροπή σε μια πνευματική εκδήλωση παγκόσμιας εμβέλειας, την Πέμπτη Μπιενάλε Πλαστικών Τεχνών του Σάο Πάολο (1959). Αναγνωρίζει τη μεγάλη γλυπτική του αξία, η οποία το καθιστά ικανό να διεκδικεί μια από τις υψηλότερες θέσεις στη σύγχρονη γλυπτική, λόγω της *διαστημικής* σύνθεσης τριών τόξων διαφορετικής ελλειπτικής τροχιάς –και ιδιαίτερα της κίνησης του βασικού του τόξου, που συμβολίζει τον παλμό της ανθρώπινης ορμής προς το άπειρο (Zocchi 1973: 108, Jianou 1977: 68, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1959: 29). Η ανάγκη της να ερευνήσει τις δυνατότητες των μετάλλων κατά τη διαδικασία της επεξεργασίας τους και να πειραματιστεί ελεύθερα με τη μορφοποίηση της επιφάνειας του γλυπτού στο χώρο, την οδηγεί να κατασκευάσει, έναν χρόνο αργότερα, (1961) την ίδια τοξωτή φόρμα με τον ίδιο τίτλο, αλλά χρησιμοποιώντας αυτή τη φορά το σίδηρο ως βασικό υλικό, το οποίο δίνει στο γλυπτό μια πιο ζεστή, γήινη απόχρωση του καφέ. Την περίοδο 1960-1961, θα δώσει άλλο ένα δείγμα της δικής της γλυπτικής γραφής στο διάστημα (εικ. 38), μια άλλη γραμμική απόδοση του ίδιου θέματος, κρατώντας τον ίδιο τίτλο και χρησιμοποιώντας ξανά σφυρηλατημένες ορειχάλκινες λωρίδες, οι οποίες μοιάζουν με λεπτές μεταλλικές κορδέλες που κινούνται σαν να ακολουθούν μια αρμονική χορογραφία. Οι τρεις από αυτές διαγράφουν πιο κλειστή σπειροειδή περιστροφή έτσι όπως τυλίγονται σαν αναρριχώμενα φυτά γύρω από τον κάθετο άξονα που συνθέτουν οι άλλες τρεις πλατιές βέργες με τη σαφή ανοδική κατεύθυνση, δίνοντας την εντύπωση ότι θέλουν να υπερβούν τα χωροχρονικά όρια του γλυπτού (Γιαννουδάκη 2009: 1933).

Τα έργα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη παραπέμπουν στο πιο διάσημο γλυπτό της σύγχρονης τέχνης με ανάλογο θέμα, το *Πουλί στο Διάστημα* του Brancusi, μια σπαθάτη, λεία, μπρούτζινη γραμμή στον χώρο, που δεν θυμίζει σε τίποτε το φτερωτό πρόσχαρο πλάσμα της φύσης, αλλά αποτελεί την *συμβολική έκφραση μιας ελεύθερης φυγής προς τα ύψη*. Αυτήν την ιδέα της λυτρωτικής πτήσης εκφράζει και το *Πουλί* της γλύπτριας, μαζί με την ελαφρότητα του ανέμου, την ταχύτητα της σαΐτας παρά την αυστηρότητα και σκληρότητα του υλικού και τις τέλειες αναλογίες των καλοζυγισμένων φτερών του, όπως υποδηλώνουν οι τοξωτές καμπύλες του (Μουτζουρίδου 1962: 51). Απελευθερωτικό πέταγμα, απλότητα και οικουμενική αρμονία συνιστούν βασικές γλυπτικές αρχές για τους δύο καλλιτέχνες, οι οποίοι σέβονται τα όρια της οργανικής ζωτικότητας και την καθαρότητα της απλής φόρμας του πουλιού (Ρηντ 1979: 83).

Τα επιλεγμένα γλυπτά που θυμίζουν πουλιά κατά τη διάρκεια της πτήσης τους, όπως όλες οι ελικοειδείς γλυπτικές δημιουργίες της, συνιστούν κυρίως πράξεις ενεργητικές, αυθεντικές δράσεις που εκφράζουν την προσπάθεια της γλύπτριας να τοποθετηθεί στο κέντρο της ζωής προκειμένου να σταθεί απέναντι στον θάνατο, να δώσει τη μοναδική απάντηση στην τραγωδία του τέλους, επειδή το αιώνιο ζήτημα του θανάτου ουσιαστικά θέτει τον άνθρωπο απέναντι στον κόσμο. Τα έργα της υποδηλώνουν την άρνησή της να υποταχθεί στη μοίρα, την πίστη της ότι μπορεί να επέμβει στη ζωή και να ενταχθεί ως δημιουργός στην πορεία της ιστορίας. Αναζητά διαρκώς την πορεία εκείνη που προχωρά από το στατικό στο δυναμικό, από το είναι στο γίνεσθαι που βρίσκεται σε ατέρμονη τροποποίηση και αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο να οδηγηθεί τόσο στο άπειρο όσο και στο μηδέν. Στις σύγχρονες συνθέσεις, της επιζητεί να αγγίξει τον πυρήνα μιας μορφής πολυδιάστατης που θα φτάσει στη γυμνή της πρωταρχικότητα, επιδιώκει να αναγάγει την επιφάνεια σε βάθος και να μορφοποιήσει την αϊνσταϊνική έννοια του χωροχρόνου, συναιρώντας τον τόπο και τον χρόνο. Δεν συνομιλεί απλώς με τον χρόνο αλλά συνιστά μια γλώσσα πέρα από αυτόν, τον αποκαλύπτει αλλά δεν τον υπηρετεί και συχνά τον προδίδει, γιατί φανερώνει τον πραγματικό χαρακτήρα πολλών εποχών μαζί. Η γνήσια καλλιτεχνική φύση της την κατευθύνει στην απόπειρα να οργανώσει το φανταστικό, να δώσει σχήμα στον ονειρικό κόσμο του ανθρώπου, μεταστοιχειώνοντας το φυσικό αντικείμενο, την αίσθηση ή τη διανοητική πρόκληση σε ένα όραμα ατομικό και συλλογικό ταυτόχρονα. Η καλλιτεχνική της ανησυχία που την ωθεί να δημιουργήσει γραμμές που

μπορούν να διαλύουν τις επιφάνειες και σώματα που μπορούν να βρίσκουν τον πρωταρχικό τους χαρακτήρα, ενδέχεται να καταλήξει στο τίποτε, αλλά αυτή είναι και η αγωνιώδης φύση και το πρόβλημα της πραγματικής δημιουργίας.

Κατορθώνει, ωστόσο, με τη *Γραφή στο Διάστημα*, καθώς και με το σύνολο του έργου της, να δώσει την εικόνα ενός κόσμου που επεκτείνεται ακατάπαυστα, επειδή δεν γνωρίζει όρια, να δείξει πώς διαγράφεται η εσωτερική πορεία του συγχρόνως με την εξωτερική απαίτηση για νέες, ανανεωμένες μορφές που θα αποδίδουν τη νέα πραγματικότητα της εποχής. Η τέχνη της, ενταγμένη στις νεότερες τάσεις της αφηρημένης τέχνης, στοχεύει στην έκρηξη της μορφής σε μια προσπάθεια να δώσει την ίδια την ουσία του κόσμου, να αποδώσει την αμεσότητα των πραγμάτων χωρίς τη διαμεσολάβηση των εξωτερικών του στοιχείων, παρακινώντας τον κάθε θεατή να αναζητήσει εκείνα τα στοιχεία της ψυχής του με τα οποία θα συμπληρώσει την εικόνα του κόσμου και θα οργανώσει τη μορφή του. Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη της, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Χρήστου, *γίνεται μια τεράστια σκηνογραφία της εσωτερικής μας ανησυχίας* (Χρήστου 1958: 25-26).

Η *Γραφή στο Διάστημα*, αναμφισβήτητο δείγμα της νέας γλυπτικής φάσης της δημιουργού, την οποία μελετά και σχεδιάζει τα τελευταία χρόνια της ζωής της, προκύπτει από την ασίγαστη ανάγκη της να εκφράσει την καλλιτεχνική αγωνία που μοιράζεται με τους μεγάλους δημιουργούς της εποχής της. Δεν υπάρχει άλλος δρόμος μετά από τα μακρόχρονα ταξίδια της σε άλλους τόπους και πολιτισμούς, παρά μόνο ο νόστος, το δύσκολο ταξίδι του επαναπατρισμού, η επιστροφή στην εστία της, όπου η δημιουργημένη ελληνική ψυχή της θα υποστεί τη δοκιμασία της τοποθέτησής της ανάμεσα στο οικείο και στο ξένο (Δανούβης 1961: 67). Εγκαταλείπει τη συνήθη επεξεργασία των κεραμικών και λίθινων υλικών της και προχωρά στη διαμόρφωση ενός προσωπικού χαρακτήρα στην απόδοση των γλυπτικών της γραμμών, που δίνουν και τον βασικό ρυθμό στο έργο της. Ο Προκοπίου, χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο έργο στο τεχνοκριτικό του σημείωμα στην *Καθημερινή* (09/04/1961), σταθμό στη σταδιοδρομία της, με διπλή έννοια. Καταρχάς, επειδή αυτό το γλυπτό τερματίζει την περιστροφική κίνηση που ξεκίνησε με τις κεραμικές της χορεύτριες, συνέχισε με τις σχηματοποιημένες αναπαραστάσεις της *Νεράιδας* από βέργες ορείχαλκου για να φτάσει στο τέλος σε μια πλαστική αφαιρετική μορφή μεγάλης έμπνευσης που αποτελείται από δύο καμπύλα σχήματα. Επιπλέον, η σύνθεση των δύο καμπυλόσχημων βλαστών, ο καθένας από τους οποίους απαρτίζεται από τρεις

ορειχάλκινες βέργες ανακεφαλαιώνει την προηγούμενη πείρα της και της δίνει καθαρή, πνευματική έκφραση που φαίνεται να σηματοδοτεί την έναρξη μιας καινούργιας αρχής. Σε αυτό το γλυπτό, η πυκνότητα της μάζας και το βαρύ, αδιαφανές υλικό απουσιάζουν, οδηγώντας τη δημιουργό να συνειδητοποιήσει την αξία του κενού χώρου και την αναπλαστική ενέργεια που έχει τη δυνατότητα να εκφράσει η μεταλλική γραμμή, τη σημασία του πλαστικού κενού δηλαδή, το οποίο περιβάλλουν οι καμπύλες μεταλλικές βέργες (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/kathimerini-9-4-1961.pdf).

Στο άρθρο της τεχνοκριτικού Χρ. Παπαγεωργίου στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* (1961), επισημαίνεται ότι η επεξεργασία του υλικού της γλύπτριας με ρυθμό και μέτρο, μεταμορφώνει τη σκληρή της ύλη όχι μόνο σε εύπλαστη μάζα κάτω από το έμπειρο βλέμμα και την επίμονη καλλιτεχνική της θέληση, αλλά και σε *ενεργό δημιούργημα* πολύ μακριά από την παγίδα των εύκολων λύσεων. Οι αναζητήσεις της στρέφονται κυρίως προς την έκφραση της απελευθερωτικής πτήσης, προς έναν πλαστικό χώρο μεστό από το αίσθημα και τη χαριτωμένη κίνηση της φόρμας που έχουν φανεί ήδη στους χορευτικούς στροβιλισμούς της *Μπαλαρίνας* της αλλά και στις ελεύθερες μελέτες της τις σχετικές με το θέμα του *Αϊτού* που είναι έτοιμος να ανοίξει τα φτερά του προς το διαπλανητικό σύμπαν. Η αρμονία των γραμμών σε αυτά τα έργα που οδηγούν σε ένα *αναπτέρωμα πληρότητας*, χαρακτηρίζει και τη *Γραφή στο Διάστημα* που με τη μορφική της λιτότητα αναδεικνύει το απολύτως ισορροπημένο ποιητικό της περιεχόμενο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/ethnikos_kyrinx-9-4-1961.pdf, Jianou 1977: 88). Η επιλογή μάλιστα της λέξης *Γραφή* στον ποιητικό της τίτλο υποδηλώνει την πρόθεση της γλύπτριας όχι απλώς να κατασκευάσει μια μορφή, να διαμορφώσει μια νέα δομή, αλλά να διεισδύσει με το έργο της στην ουσία του χώρου. Το γλυπτό ανοίγει νέους δρόμους στην έννοια της γραφής που δεν ακολουθεί την διαδοχική παράταξη των γραμμάτων του αλφάβητου σε σειρές. Συνεπώς, η καλλιτεχνική της πράξη δεν είναι χειρονομία κατασκευής σύμφωνα με την οποία τοποθετεί ένα υλικό σε μια επιφάνεια, όπως η κιμωλία τοποθετείται στην επιφάνεια του μαυροπίνακα, αλλά πράξη διάτρησης, μια ενεργητική πράξη γραφής με την αρχαιοελληνική σημασία της λέξης, η οποία δηλώνει τη χάραξη της επιφάνειας, την εγγραφή στον χώρο. Σύμφωνα μάλιστα με την παράδοση, χιλιάδες χρόνια πριν στη Μεσοποταμία, το ξύσιμο των πλακών από άργιλο με μυτερές ράβδους σήμανε την αρχή της γραφής (Flusser 2007: 27).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη επιστρέφει με το έργο της στην απαρχή αυτής της ελεύθερης χειρονομίας, της δράσης που πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες συνάντησης του ανθρώπου με τον Άλλον και τα πράγματα γύρω του, αυξάνοντας συγχρόνως τις δυνατότητες της ζωής (Τσιφόρου 2007: 12-13). Η απόληξη των καμπυλόσχημων βλαστών της σύνθεσής της μοιάζει με τη μύτη μιας γραφίδας, *την τελευταία ορατή υποδήλωση του απείρου* με την οποία το γλυπτό ετοιμάζεται να εισβάλει στον αόρατο χώρο και να τον συστήσει στον θεατή του, όπως κάνουν και οι άρτιες καλλιτεχνικές κατασκευές του Pevsner (Χαραλαμπίδης 1993: 235). Ο αρχιτέκτονας και μουσικολόγος Παπαϊωάννου, κατά τη διάλεξή του στην αίθουσα του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου (1962), διακρίνει στο έργο της γλύπτριας την αποβολή κάθε περιττής λεπτομέρειας, την ενάργεια των περιγραμμάτων, την καλλιγραφική τάση, την προσήλωση στη γεωμετρία της μορφής και την χορευτική κίνηση του πετάγματος που αφομοιώνονται από την πλούσια αισθητικότητά της. Το αποτέλεσμα αυτής της μετάπλασης είναι η δημιουργία ενός άρτιου γλυπτού, ορμητικού και νευρώδους, ενός χειροπιαστού συμβόλου της ανεμπόδιστης, αισιόδοξης απόπειρας του ανθρώπου για την κατάκτηση του απροσπέλαστου διαστήματος (Γιάνου 1977: 88). Όπως και οι *Χορεύτριες*, η *Νύμφη* και η *Νεράιδα* έτσι και η *Γραφή στο Διάστημα* ανήκει στα τελευταία έργα της που ακολουθούν τις κονστρουκτιβιστικές τάσεις, σύμφωνα με τις οποίες δεσπόζει σε αυτά ο εσωτερικός ρυθμός, η δραστηριοποίηση του χώρου, η έμφαση στην αρμονία και ροή της κίνησης, καθώς και η ποιητική αντίληψη του θέματος (Χρήστου, Κουμβακάλη-Αναστασιάδη 1982: 139).

Ο ανθρώπινος νους, έστω και με βραδείς ρυθμούς, εξελίσσεται κατακτώντας την πραγματικότητα γύρω του, η οποία συνεχώς αναδιαμορφώνεται. Προσπαθεί, δηλαδή, με την επινόηση νέων εικόνων να αναπαραστήσει και τη φύση της πραγματικότητας, όπως τη συλλαμβάνει ο καλλιτέχνης. Με αυτόν τον τρόπο, η επιστήμη και η τέχνη γίνονται αντιληπτές ως δύο δραστηριότητες που συμπορεύονται παράλληλα. Η πρώτη, εκκινώντας από την εμπειρική παρατήρηση, εκτείνεται σε καινούργιες και πιο καθολικές υποθέσεις σχετικά με τη φύση του πραγματικού κόσμου, ενώ η δεύτερη αντιλαμβάνεται τον φυσικό κόσμο ενορατικά, επιχειρώντας να συνθέσει όλο και πιο ακριβείς εικόνες που αισθητοποιούν αυτήν την ενορατική σύλληψη. Μέσα από αυτήν την οπτική της σύμπραξης τέχνης - επιστήμης, η οποία αποκαλύπτεται και στις γλυπτικές μορφές της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, το καλλιτεχνικό έργο συνιστά μια υλική κατασκευή που προβάλλει την

πνευματική εικόνα του κόσμου, παίρνοντας μια μορφή με καθολική σημασία (Ρηντ 1979: 118-119). Ο γλύπτης Takis (Παναγιώτης Βασιλάκης) (1925-2019) που στόχευε να καταστήσει ορατή την ενέργεια της γης και των φυσικών δυνάμεων, υποστήριξε ότι δεν υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε έναν καλλιτέχνη και σε έναν επιστήμονα, γιατί ερευνούν και οι δύο κάτι άγνωστο που επιδιώκουν να κάνουν γνωστό. Ο Γιώργος Μπουζιάνης θα ισχυριστεί νορίτερα *Είμαι μόνο μια κεραία. Όλα έρχονται από τον αέρα* (Χαραλαμπίδης 1995: 325, 327).

Η γλύπτρια, αισθανόμενη την ενέργεια των φυσικών φαινομένων, φαίνεται να αντλεί την έμπνευσή της για τη συγκεκριμένη αφαιρετική σύνθεση που μοιάζει με γραμμικό σχεδιάσμα στον χώρο, από μια πραγματική εικόνα και συγκεκριμένα από την εικόνα των φουσκωμένων πανιών που συστρέφονται συχνά από τη φορά του ανέμου καθώς υψώνονται στα ιστιοφόρα σκάφη. Το ζήτημα της απόδοσης αυτής της μορφής εξακολουθεί να την απασχολεί, με αποτέλεσμα να επιστρέφει στο θέμα με μια άλλη, αφαιρετική εκδοχή τέσσερα χρόνια αργότερα, τη *Μελέτη στο χώρο* (1964) (εικ. 39), δηλώνοντας με τον τίτλο της την προσπάθεια να μελετήσει και να αναμετρηθεί με τον χώρο στον οποίο αφήνει το καλλιτεχνικό της αποτύπωμα, αξιοποιώντας τώρα όχι τις εύπλαστες, σκουρόχρωμες ορειχάλκινες βέργες, αλλά το συμπαγές υλικό του λευκού μαρμάρου. Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτό είναι το ένα από τα δύο έργα που δημιούργησε από μάρμαρο στη διάρκεια της καλλιτεχνικής της διαδρομής, δίνοντάς του ανοιχτή σπειροειδή μορφή, ενώ το άλλο, όπως προαναφέρθηκε, είναι η *Γυναίκα του Αωτ*, η κλειστή σπειροειδής μορφή της, η οποία σμιλεύτηκε δύο χρόνια νορίτερα (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Μεταλλικά κράματα που δημιουργούν κυρτά και κοίλα σχήματα και προσδίδουν αρμονικές συναρμογές ανάμεσα στα μέρη των γλυπτών γίνονται το όχημα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη για να επιστρέψει στο χαρακτηριστικό κυματοειδές μοτίβο των έργων της, που εξελίσσεται πάλι σε ανερχόμενη σπείρα στις γλυπτικές συνθέσεις *Αναπτέρωμα* και *Πρώτο Πέταγμα*, οι οποίες επίσης ακολούθησαν το μονοπάτι της αφαίρεσης. Ο τίτλος τους υπογραμμίζει τη ζωντάνια της οργανικής φόρμας που αποδίδεται και παραπέμπει στην κίνηση των κυμάτων του νερού ή του αέρα, στις αρχαιοελληνικές πτυχώσεις των υφασμάτων αλλά ιδιαιτέρως στο φτέρωμα των πουλιών και κατά προέκταση στην προφητική διάσταση που αποκτούσαν αυτά τα ουράνια σημάδια στην αρχαία Ελλάδα. Η καλλιτέχνις, εμπνεόμενη από την αεροδυναμική φόρμα και τις

αρμονικές καμπύλες της οργανικής μορφής του πουλιού και αξιοποιώντας τις δυνατότητες που προσφέρει η ζωτική φόρμα, οδηγείται σε μια συμπυκνωμένη αφαίρεση που κρατά ωστόσο ζωντανή τη δυναμική της πτήσης και τον μελωδικό ρυθμό στις γραμμές των γλυπτών της.

Στο *Πρώτο Πέταγμα* συγκεκριμένα, η περίοπτη μορφή από σφυρήλατο ορείχαλκο, κατά τόπους διάτρητη ώστε να ενδυναμώνεται η πλαστικότητα της κίνησής της, αποδίδει ιδεαλιστικά την πρώτη απόπειρα πτήσης με την έντονη αντιπαράθεση του συμπαγούς υλικού και των κενών χώρων (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/) σε μια αντιστικτική, αλλά και ισόρροπη σύνθεση όγκων και δυναμικών τάσεων. Μέσα από την εκφραστική του λιτότητα, καθιστά τον θεατή παρόντα στη μεταμορφωτική διαδικασία της γλυπτικής εικόνας, στη γένεση της νέας μορφής της, προσκαλώντας τον να τη συμπληρώσει με τη δύναμη της ποιητικής του φαντασίας. Ο κάθετος άξονας της γλυπτικής φόρμας τονίζεται με τις αφηρημένες γεωμετρικές επιφάνειες που ξεκινούν τη στροβιλιστική πορεία τους από ένα σημείο στη βάση του γλυπτού και ξεδιπλώνονται σπειροειδώς έχοντας ανοδική φορά, σαν ένα ανθρώπινο σώμα που, συστρεφόμενο γύρω από τον κορμό του, υψώνεται και σε μια στιγμή δοξαστικής απελευθέρωσης ανοίγει τα χέρια του προς το άπειρο, σε μια στάση συμφιλιωτική ανάμεσα στη γη και στον ουρανό. Σε αυτό το εμψυχωμένο σώμα που μοιάζει να δονείται από τον παλμό της ελικοειδούς φοράς του και συγχρόνως αντανακλά μια εσωτερική πληρότητα, δεν απουσιάζει ένας ιδιότυπος ερωτισμός που εκπέμπεται από την έξοχα επεξεργασμένη μορφή του, η οποία δίνει την αίσθηση ενός ενδύματος την ώρα που εγκαταλείπει το σώμα στη γυμνή ωραιότητά του. Η εικόνα του υφάσματος στο *Πρώτο Πέταγμα* που στροβιλίζεται καθώς κατευθύνεται σε δυσθεώρητα ύψη και το άνοιγμα των φτερών του *Αετού* (1956-1957) από σφυρήλατο σίδηρο (Γιαννουδάκη 2009: 1892, 1897), θυμίζει τον σπειροειδή χορό (Serpentine Dance) της πρωτοπόρου αυτοδίδακτης Αμερικανίδας χορεύτριας και χορογράφου, Loïe Fuller, η οποία σημάδεψε το κίνημα της Art Nouveau, μεσουράνησε στην Belle Époque και άνοιξε τον δρόμο για τον σύγχρονο χορό. Οι καινοτόμες χορογραφίες της, με τους απλούς, μικρούς βηματισμούς, ένα μείγμα αφαίρεσης και εκφραστικότητας στην κίνησή της, βασίζονταν στους εντυπωσιακούς κυματισμούς του δεκάδων μέτρων μεταξωτού υφάσματος-κοστουμιού της, το οποίο αποκτούσε άλλη διάσταση κάτω από την επίδραση των πολύχρωμων φωτισμών και ενός απολύτως

προσωπικού κινησιολογικού λεξιλογίου με το οποίο έθετε το σώμα της σε στροβιλιστική κίνηση συνεχών μεταμορφώσεων. Η οπτική εντύπωση ενός πουλιού κατά την πτήση του, ενός κρίνου ή ποικίλων φυσικών φαινομένων που γεννούσε η εμπνευσμένη χορεύτρια με το ελεύθερα εκφρασμένο σώμα της, σπάζοντας το φράγμα της αυστηρής τεχνικής του μπαλέτου, ωθούσε τους θεατές να αισθάνονται τις δονήσεις που προκαλεί η διαρκής ροή της κίνησης από το κέντρο στην περιφέρεια και αντίστροφα (Albright 2007: xv, 2, 28, 32).

Ο σφυρήλατος ορείχαλκος, κυρίως, αλλά και ο σίδηρος –και συγκεκριμένα οι λεπτές βέργες από σίδηρο που χρησιμοποιούνται στο σχέδιασμα για την αρχική μελέτη του έργου *Αναπτέρωμα* (1968) (εικ. 40 και εικ. 41)–, υποδηλώνουν τους μετασχηματισμούς του χρόνου, τη συνύπαρξη της αρχαίας με τη νεότερη εποχή αλλά και την αδιάλειπτη συνέχεια και ενότητα του ανθρώπινου πολιτισμού, αφού αυτά τα μέταλλα αποτελούν το βασικό μορφοπλαστικό υλικό των γλυπτών, από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας. Η κατασκευή πρωτίστως του σιδερένιου σκελετού από σφυρήλατες βέργες, προσφιλής στη γλύπτρια τεχνική, προετοιμάζει τη σύνθεση του περίοπτου έργου με αυτό το τρισδιάστατο σκίτσο στον χώρο. Σε αυτό το αρχικό σχέδιασμα, κόβει τα φύλλα από ορείχαλκο, τα σφυρηλατεί στο κατάλληλο σχήμα και τα οξυγονοκολλάει, δίνοντας ταυτόχρονα στον θεατή ή στον μελετητή του έργου της πληρέστερη εικόνα της σταδιακής πορείας που ακολουθεί για τη δημιουργία του και τη σαφή πρόθεσή της να το απαλλάξει από τη συμπαγή μάζα του υλικού του και να του δώσει ανορθωτική κατεύθυνση προς το άχρονο και άτοπο, όπως προδίδει και ο τίτλος του (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Η λέξη που επιλέχθηκε από τη γλύπτρια για να χαρακτηρίσει το έργο της, φέρνει στον νου τον όρο του Deleuze *repliés* (πάντα στον πληθυντικό), ο οποίος μεταφράστηκε ως *αναπτυχώσεις* και αναφέρεται στις επαναλαμβανόμενες επ’ άπειρον πτυχώσεις μιας ύλης-πτύχωσης, η οποία στην ουσία της είναι μια ύλη-χρόνος που συστέλλεται - διαστέλλεται και συμπιέζεται - εκρήγνυται χωρίς χρονικούς περιορισμούς. Η ελικοειδής ανορθωτική κίνηση του γλυπτού έχει την τάση μιας συνεχούς διαμόρφωσης, αναμόρφωσης με την έννοια της καλούπωσης με *συνεχή και αδιάλειπτα μεταβλητό τρόπο (modulation)* και όχι με τη σημασία της ένταξης σε ένα *χωρικό καλούπι*, σε μια σχέση δηλαδή μορφής - ύλης. Το γλυπτό-διαμορφωτής που δημιουργεί η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη είναι ένα *συνεχές χρονικό καλούπι* και συνύπαρξη του πλήρους και του κενού σε ένα αμοιβαίο γίνεσθαι (Deleuze 2006: 15, 23-24, 47-48). Τόσο στην αρχική του σύνθεση με τα σιδερένια περιγράμματα

που απελευθερώνουν τη μάζα του, όσο και στην τελική με τις περιστρεφόμενες ταινίες-κορδέλες διαφορετικού μήκους και πλάτους που ενώνονται στο άνω άκρο τους, το *Αναπτέρωμα*, όπως και η *Γραφή στο Διάστημα*, μοιάζει να απεκδύεται τον όγκο του και να μεταμορφώνεται σε ένα ρυθμικό παιχνίδι καμπύλων γραμμών που καταλήγουν σε ένα μόνο σημάδι, σε ένα σημείο γραφής σε έναν απροσδιόριστο χώρο. Αυτό το σημείο συμπυκνώνει την έκφραση της προαιώνιας επιθυμίας του ανθρώπου να γνωρίσει το μέλλον του, η οποία είναι συνυφασμένη με τη βαθύτατη ανάγκη του να προσεγγίσει την αιωνιότητα, σπάζοντας το φράγμα του χρόνου, αδιαμφισβήτητο τεκμήριο της ευθραυστότητας και του πεπερασμένου της ύπαρξής του.

Στο αρχικό σχέδιασμα αποκαλύπτεται η λιτή, καθαρή δομή του γλυπτού, που θα διακρίνει και την τελική σύνθεση, η οποία χαρακτηρίζεται από τρεις λοξές, κυματιστές ράβδους που υψώνονται με φορά προς τα αριστερά και συνενώνονται σε ένα σημείο προς τα άνω, ενώ περιπλέκονται με άλλες καμπυλόμορφες που επίσης ανυψώνονται με ελαφριά κλίση προς τα δεξιά με κενά ανάμεσά τους, που επιτρέπουν να αναδειχθεί η σπειροειδής κίνησή τους. Οι τέσσερις ράβδοι έχουν κοινό σημείο εκκίνησης το κέντρο της βάσης του γλυπτού και ο τρόπος που είναι τοποθετημένες δίνει την αίσθηση ότι θα ξεκινήσουν έναν εκστατικό περιστροφικό χορό, μια διαρκή περιδίνηση στον χρόνο. Με οδηγό τον σιδερένιο σκελετό, η γλύπτρια δημιουργεί, ακολουθώντας την απόλυτη αρμονία της σπείρας, ένα ορειχάλκινο γλυπτό σαν άσβεστη μεταλλική φλόγα, σαν μεταλλικό διαστημικό πουλί, στο οποίο οι ράβδοι αντικαθίστανται από διαφορετικού πάχους εύκαμπτες ταινίες-κορδέλες που περιστρέφονται γύρω από έναν σταθερό νοητό άξονα, αγκαλιάζουν τα ενδιάμεσα κενά τους και μοιάζουν να συμμετέχουν σε μια αυθόρμητη στροφοδίνη, σε έναν αέναο κοσμικό χορό. Η ονειρική χορευτική αφήγηση που υποτάσσεται στον κυρίαρχο ρυθμό της σπείρας παρασύρει τον δεκτικό θεατή στο ιλιγγιώδες παιχνίδι της μεθυστικής περιστροφής, σε μια μυσταγωγική στροβιλιστική εμπειρία ψυχικής ανάτασης και ευφορίας, σε ένα ταξίδι στον ανεξερεύνητο χώρο του διαστήματος.

Ακόμη ένα έργο της, σε σφυρήλατο ορείχαλκο, που κινείται αποφασιστικά στους δρόμους της αφαίρεσης και δημιουργεί ανεξάντλητο πεδίο αέναης δράσης και ελεύθερης έκφρασης μέσα από τη σπειροειδή ανάπτυξη είναι, όπως φανερώνει και ο τίτλος του, η *Ατέρμονη Σπείρα (Endless Spiral)* που δημιουργήθηκε μετά το 1960 (εικ. 42). Πρόκειται για έναν μικρού μεγέθους λιτό, αυστηρά γεωμετρικό γλυπτικό ουρανοξύστη, χωρίς κάποιο

διακοσμητικό στοιχείο ή χρώμα, ο οποίος στηρίζεται σε κάθετες, σταδιακά ανυψούμενες ορειχάλκινες βέργες με κενά ανάμεσά τους, που ελαφραίνουν την κατασκευή, δημιουργούν χώρο και ταυτόχρονα προσδίδουν μεγαλύτερη δύναμη, ενέργεια και στερεότητα στη σύνθεση. Το γλυπτικό αντικείμενο με τη σταθερή γεωμετρική δομή, διανοίγει τα όριά του, μεταμορφώνεται σε ρέουσα μορφή και μοιάζει με φιδωτή μεταλλική γραμμή που κινείται σε ατέρμονη, σταθερά ανοδική πορεία προς τον ουρανό, επιθυμώντας να υπερνικήσει όλους τους χωρικούς και χρονικούς περιορισμούς. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δημιουργεί το συγκεκριμένο έργο αντλώντας την έμπνευσή της από κονστρουκτιβιστικά πρότυπα, και συγκεκριμένα από το *Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή* του Tatlin, (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/).

Η κονστρουκτιβιστική ιδέα που απηχεί στα έργα της συνδέεται με τη χρήση παραδοσιακών και μοντέρνων υλικών, τα οποία δεν κυριεύουν τον χώρο αλλά τον αρθρώνουν, δίνοντάς του έναν κινητικό ρυθμό που εισάγεται στην πλαστική τέχνη ως τέταρτη διάσταση, υποδηλώνοντας συγχρόνως έναν δυναμικό τρόπο σύλληψης και έκφρασης μιας ανοιχτής σύγχρονης κοινωνίας. Μέσα από αυτήν την οπτική, ο χώρος δεν συνιστά μια υπερβατική ιδέα, μια λογική αφαίρεση μόνο, αλλά θεωρείται ένα απολύτως πλαστικό στοιχείο που αλληλεπιδρά με τον χρόνο και λειτουργεί ανεξάρτητα από κάθε κλειστή φόρμα. Οι θεμελιώδεις αρχές του κινήματος συνδέονται άμεσα με κάθε δημιουργική πράξη, η οποία συμβάλλει στην προοδευτική εξέλιξη της ζωής και η κονστρουκτιβιστική γλυπτική, ως εντελώς αυτόνομη λειτουργία, υπηρετεί και εξυψώνει αυτήν την αρχή (Χαραλαμπίδης 1993: 232-233). Όπως η γλυπτική δημιουργία του Tatlin, έτσι και η *Ατέρμονη Σπείρα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, παρά το μικρό της μέγεθος και την αφαιρετική λιτότητα, παραπέμπει στη σπειροειδή διάταξη του βιβλικού Πύργου της Βαβέλ. Με το γλυπτό της, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη μοιάζει να επικαλείται την επιστροφή στη χαμένη ενότητα, την αναγέννηση της συνεργασίας ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και στη γλυπτική, αφού ο ισχυρότατος δεσμός τους αποδυναμώθηκε στη διάρκεια του εικοστού αιώνα, καθώς οι δύο τέχνες ακολούθησαν αποκλίνουσες πορείες. Με όχημα την κοινή αισθητική τάση που διαμορφώνει ξανά η συμπόρευση των δύο τεχνών, δημιουργεί ένα έργο που γεννιέται κάτω από τα ίδια πρωτοπόρα ιδεώδη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, όταν αυτή υπηρετεί το προαιώνιο αίτημα της πλαστικής και αρχιτεκτονικής συναντίληψης (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1957: 27).

Δ. Εκτός σπείρας, εντός μύθου

Η περίοδος της υπαινικτικής, απόλυτα σχηματοποιημένης απόδοσης των γλυπτών έργων της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που έφτανε στα όρια της αφαίρεσης και διαδέχθηκε τον ρεαλισμό της προηγούμενης καλλιτεχνικής της περιόδου, ο οποίος αναπτύχθηκε μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1950, χαρακτηρίστηκε από τη μεταμόρφωση των καθημερινών γυναικείων μορφών και των γυμνών της σε φιγούρες αλληγορικές, όπως οι *Ικέτιδες*, η *Σίβυλλα*, οι *Αδάμ και Εύα* και η *Σαλώμη*, οι περισσότερες από τις οποίες δεν απομακρύνθηκαν από τους ποιητικούς δρόμους και τη δημιουργική πνοή, κυρίως του αρχαίου ελληνικού αλλά και του θρησκευτικού μύθου (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Η εικαστική γλώσσα της γλύπτριας οριστικοποιείται ως το 1960, αφού περνά πρώτα από την κλασική παραδοσιακή προσέγγιση της γυναικείας μορφής και καταλήγει σε αφηρημένες συνθέσεις, αποβάλλοντας σταδιακά κάθε περιγραφικό και αφηγηματικό στοιχείο. Η διαφοροποίηση στα έργα της δεν οφείλεται μόνο στην ιδιότυπη σύλληψη και στον τρόπο με τον οποίο πραγματεύεται την ανθρώπινη μορφή αλλά και στην επιλογή του υλικού με το οποίο εργάζεται συστηματικά και μεθοδευμένα. Παρακάμπτοντας τη συστηματική χρήση του μαρμάρου στα έργα της, όπως και τις συμβάσεις της πολιτιστικής κληρονομιάς και της αίσθησης της αιωνιότητας που το συνόδευαν, αφιερώθηκε στο πλάσιμο του πηλού, τη μικρογλυπτική –τεχνική η οποία συσχετίστηκε με δευτερεύουσες, λιγότερο μεγαλειώδεις εκφάνσεις της τέχνης της, όπως η μνημειακή γλυπτική.

Ακόμη όμως και όταν από την αρχή της ενασχόλησής της με τη γλυπτική στράφηκε στον πηλό, υλικό που συνδέθηκε κατεξοχήν με τη λαϊκή παράδοση, η στάση της απέναντι στο θέμα της ανθρώπινης μορφής –και ιδιαίτερα της γυναικείας, ήταν ευέλικτη, με αποτέλεσμα να εμπνέεται από αντικείμενα χωρίς προφανή σχέση με την ανθρώπινη φιγούρα που εντούτοις είχαν συγγενική δομή με αυτήν και λειτουργούσαν ως αφορμή για μια νέα, πιο μοντέρνα προσέγγισή της. Ανάμεσα στα έργα από τερακότα με τα οποία εμφανίστηκε η γλύπτρια σε ατομική της έκθεση το 1954 στην αίθουσα της εφημερίδας *Το Βήμα*, ήταν η *Φιγούρα-Στάμνα* (εικ. 43), ένα αγγείο που μετεξελίχθηκε σε γυναικεία φιγούρα, δανειζόμενη το σχήμα του. Το έργο της, αν και ακολουθεί την παραδοσιακή γλυπτική φόρμα, υπερβαίνει το επίπεδο των εύκολων συνειρμών και προμηνύει τη

δυναμική ανάπτυξη των μεταγενέστερων γλυπτών της στον χώρο, όπως οι γλυπτές γυναίκες της από το Μαρόκο [*Φιγούρα Μαρόκου* (1952) και *Φιγούρες Μαρόκου* (1954)]. Οι γυναικείες μορφές της κερδίζουν σε κομψότητα, αισθησιασμό και χάρη, γίνονται πιο ανοιχτές, με εμφανέστερη ροή κίνησης και σταδιακά αποκτούν πιο καμπυλόγραμμες και αφηρημένες φόρμες, χάρη στη στροφή της γλύπτριας προς το μέταλλο. Τα γλυπτά της σώματα που συχνά εκπέμπουν τη γοητευτική δύναμη και τη σαγήνη του μύθου, όπως οι *Ικέτιδες*, δεν εκφράζουν ρητά αλλά υπαινίσσονται, μέσα από τη φόρμα και την κινητικότητα τους, την ανθρώπινη παρουσία (Καραϊσκού 2011: 83). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δεν απομακρύνεται από την παράδοση των κληρονομημένων μύθων, ακόμη και όταν δεν δίνει στα έργα της την αρχετυπική μορφή της σπείρας. Θα εκφράσει με την ιδιότυπη εικαστική της γλώσσα τον ιερό θεσμό της ικεσίας με το γλυπτό της από σφυρήλατο σίδηρο *Ικέτιδες* (1958), εμπνεόμενη από τον μύθο των ομώνυμων αρχαίων τραγωδιών του Αισχύλου και του Ευριπίδη, υψώνοντας τις ικέτισσές της σε σύγχρονα σύμβολα συλλογικής αντίστασης στην αδικία και διεκδίκησης της ελευθερίας και της ανθρωπιάς.

Ο θεσμός του ικέτη αποτέλεσε αξία αδιαμφισβήτητη της αρχαίας ελληνικής θρησκείας. Την ιδιότητα του ικέτη, ο οποίος έπρεπε να αντιμετωπίζεται πάντα με σεβασμό, μπορούσε να αποκτήσει ένας ή περισσότεροι άνδρες, μία ή περισσότερες γυναίκες, ένας ιδιώτης ή εκπρόσωπος μιας πόλης, ντόπιος ή ξένος, και είχε το αναφαίρετο δικαίωμα να αναζητά καταφύγιο στους ναούς, στους βωμούς ή στα αγάλματα των θεών, ακόμη και σε έναν ιδιώτη ή στον εκπρόσωπο μιας πόλης. Η ίδια η λέξη *ικέτης* που προέρχεται από το ρήμα *ίκω*, *ικνούμαι*, δηλώνει τον άνθρωπο που έρχεται να παρακαλέσει για βοήθεια, προστασία ή και εξαγνισμό και συνιστά ιερό πρόσωπο. Δεν είναι τυχαίο ότι το επίθετο *ικέσιος* και *ξένιος* χαρακτηρίζει συνήθως τον Δία, τον μοναδικό από όλους τους θεούς που φροντίζει να διασφαλίζει την προστασία των ικετών και των ξένων από τους διώκτες τους. Τόσο ο ξένος όσο και ο ικέτης, που παραβιάζοντας με το σφάλμα του τα έθιμα και τους νόμους της φυλής του έθετε αυτόματα τον εαυτό του εκτός της προστασίας τους, υπήρξαν πρόσωπα σεβαστά, αφού βρίσκονταν κάτω από τη μέριμνα του ίδιου θεού –και μάλιστα του αρχηγού όλων, θεών και ανθρώπων. Αν γίνει δεκτό ότι η συλλογική συνείδηση και η δομή μιας κοινωνίας συνυφαίνονται άρρηκτα με τη θρησκεία και συντελούν στη διαμόρφωση των βασικών θρησκευτικών αρχών μιας κοινότητας, τότε είναι αναγκαίο να

αναγνωριστεί ότι ο θεσμός του ικέτη αντικατοπτρίζει μια κοινωνία που κατόρθωσε να δώσει στη λέξη ξένος, η οποία αρχικά είχε τη σημασία του εχθρού, την έννοια του φίλου και τοποθέτησε τον ικέτη σε τόσο υψηλό κοινωνικό βάθρο, ώστε η ιστορία του να παραμένει ιστορία ανθρωπιάς, πολύτιμη κληρονομιά για τη σημερινή ανθρωπότητα, που επιβεβαιώνει τη ρήση του Αθηναίου πολιτικού και ρήτορα Φωκίωνα: *Οὔτε ἐξ ἱεροῦ βωμῶν οὔτε ἐκ τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως ἀφαιρετέον τὸν ἔλεον. (Οὔτε ἀπὸ ναὸ μπορεῖς νὰ ἀφαιρέσης τὸ βωμό, οὔτε τὴν εὐσπλαχία ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη φύση)*. Ο θεσμός του ικέτη, συνεπώς, συσχετιζόταν στενά με τὸν ἔλεον που θεωρούνταν αναπόσπαστο γνώρισμα της ανθρώπινης φύσης και αποτελούσε θεσμό ανθρωπιάς, ο οποίος είχε τις ρίζες του στο θρησκευτικό δίκαιο και στην προστατευτική ισχύ των θεών (Καραδημητρίου 1975: 29, 31-33, 48, Στοβαίος 2005: 36, 39). Οι δυνατές φιλικές σχέσεις που χτίζονταν με τους ξένους ή με τους ικέτες συχνά είχαν τη δύναμη των σχέσεων που αναπτύσσονταν ανάμεσα στα αδέρφια και η φιλία τους ήταν δυνατόν να διαρκέσει γενιές ολόκληρες, όπως η φιλία του Γλαύκου και του Διομήδη. Παρά το γεγονός ότι ο ξένος, τον οποίο δέχονταν στο γεύμα, έμπαινε κάτω από την προστασία της φυλής και στη συνέχεια γινόταν φίλος, εξασφαλίζοντας διαρκή σεβασμό και φροντίδα, ο ικέτης θεωρούταν πρόσωπο ακόμη πιο σεβαστό, πιθανόν λόγω της ιδιαίτερης θέσης στην οποία βρισκόταν και της αδυναμίας του να υπερασπιστεί τον εαυτό του, κατάστασης που τον οδηγούσε να εκλιπαρεί θεούς και ανθρώπους για βοήθεια και συμπαράσταση. Ίσως, επίσης, η περίοπτη θέση του να οφειλόταν στην ιερότητα των συμβόλων που κρατούσε κατά τη διάρκεια της ικεσίας, όπως η *ικετηρία*, ένα κλαδί ελιάς τυλιγμένο με άσπρο μαλλί που έδινε στην ικετευτική πράξη πιο ιερό και επίσημο τόνο, ή ακόμη και στην ιερότητα των χώρων στους οποίους κατέφευγε, όπως στα ιερά οποιουδήποτε θεού ή στην εστία που αποτελούσε το κέντρο της οικίας, το οικογενειακό σύμβολο και τον ιερό τόπο διεξαγωγής των καθημερινών θρησκευτικών τελετών.

Αξίζει να σημειωθεί ότι και στις δύο αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου και του Ευριπίδη, οι γυναίκες που θα βρεθούν στη θέση του ικέτη, δικαιώνονται, καθώς το αίτημά τους θα βρει την ανταπόκριση που επιζητούν με τόλμη και αποφασιστικότητα. Στο πρώτο έργο της τριλογίας των *Δαναΐδων*, στις *Ικέτιδες*, ο Αισχύλος, λόγω της φύσης του θέματος που επιλέγει, τοποθετεί σε πρωταγωνιστική θέση τον χορό, το σημαντικότερο από τα δρώντα πρόσωπα του έργου, τις κόρες του Δαναού, οι

οποίες, με αρχηγό και καθοδηγητή τον πατέρα τους, δραπετεύουν για να μην εξαναγκαστούν να παντρευτούν τους ξαδέλφους τους, τους γιους του Αιγύπτου, ενώ ζητούν από τους Αργεΐτες να τους προστατεύσουν από τη βαρβαρότητα των διωκτών τους. Οι Δαναΐδες, καθώς είναι ξένες, χωρίς προστασία ή δικαίωμα παραμονής στην πόλη, προσπέφτουν ως ικέτιδες στα αγάλματα των θεών που βρίσκονταν έξω από το Άργος και ξεκινούν ένα ρωμαλέο τραγούδι για την Ιώ, τη γενάρχισσά τους που είχε Αργεία καταγωγή, και για την εναγώνια αναζήτηση βοήθειας από τους σωτήρες θεούς. Ανάμεσα στον Πελασγό, τον βασιλιά του Άργους που πληροφορήθηκε την άφιξη των ξένων και στον χορό διεξάγεται μακρύς, ζωνηρός διάλογος που οδηγεί σε μια δραματική κλιμάκωση, καθώς ο χορός εκλιπαρεί για προστασία ενώ ο βασιλιάς παρουσιάζεται διστακτικός και αμφίρροπος. Ο Αισχύλος συμπυκνώνει στον βασιλικό ρόλο την τραγική νότα που συνιστά και το θεμελιώδες πρόβλημα-ερώτημα του μεγάλου δραματουργού για την ανθρώπινη ενέργεια. Το δίλημμα υψώνεται κρίσιμο και επώδυνο: Αν δεχτεί να βοηθήσει τις γυναίκες, τότε θέτει σε κίνδυνο την πόλη του, αφού οι Αιγύπτιοι που τις κυνηγούν θα κηρύξουν τον πόλεμο στους Αργεΐους. Αν όμως τις διώξει, τότε παραβιάζει τον νόμο του Δία, ο οποίος διαφυλάττει το δίκαιο της φιλοξενίας (Lesky 1983: 362-364, Καραδημητρίου 1975: 42).

Όπως παρατήρησε ο Bruno Snell, το αισχυλικό έργο, σε αντίθεση με το ομηρικό έπος ή τη λυρική ποίηση, επικεντρώνεται στα ζητήματα του ενεργητή και της δράσης του, που αποτελούν θεμελιώδη συστατικά μιας *ανθρωπολογίας του τραγικού*. Ο ποιητής τοποθετεί τους ήρωές του *στο κατώφλι της δράσης*, τους προκαλεί να δράσουν, τους σπρώχνει *στο σταυροδρόμι μιας απόφασης που δεσμεύει τη μοίρα τους* και, μέσα σε ένα σταθερό δραματικό σχήμα, τους οδηγεί σε μια κατάσταση αδιέξοδη από την οποία αγωνίζονται να ξεφύγουν, εξαναγκασμένοι να προβούν σε μια εκλογή δύσκολη, αλλά αναπόφευκτη. Κατά τον Albin Lesky, ο ήρωας, αν και κατευθύνεται από μια αδήριτη ανάγκη που του επιβάλλεται, κατορθώνει να την ιδιοποιηθεί με την ορμητικότητα που χαρακτηρίζει την προσωπικότητά του, με αποτέλεσμα να επιθυμεί με πάθος τη δράση στην οποία εξαναγκάστηκε. Ελευθερία και εξαναγκασμός συνδέονται με τρόπο αυθεντικά τραγικό, ακριβώς επειδή η αισχυλική τραγωδία χαρακτηρίζεται από τον στενό δεσμό ανάμεσα στην επιβεβλημένη από τους θεούς ανάγκη και την απόφαση του ανθρώπου για δράση. Ο André Rivier μάλιστα υποστηρίζει ότι ο αισχυλικός ήρωας, παρόλο που εξαρτάται από τη θεϊκή βούληση, δεν μένει παθητικός, όταν παίρνει αποφάσεις. Η

εξάρτησή του από τους θεούς δεν παραλύει τη δική του βούληση, ούτε αποδυναμώνει την απόφασή του αλλά, αντιθέτως, τον ελευθερώνει γιατί αναπτύσσει την ηθική ανθρώπινη ενέργεια και καλλιεργεί τα μέσα της δράσης του. Συνεπώς η δράση στην τραγωδία παραμένει πάντα μια διακινδύνευση. Ο δρων, αφού συνδιαλλαγεί με τον εαυτό του και υπολογίσει τα υπέρ και τα κατά της απόφασης που θα πάρει, θα εισέλθει σε μια περιοχή απροσπέλαστη για τον άνθρωπο, άγνωστη και ακατανόητη, θα συμμετάσχει σε ένα παιχνίδι θεϊκών δυνάμεων χωρίς να γνωρίζει εκ των προτέρων αν με τη δική του συνεργασία, οδηγείται στη σωτηρία ή στον αφανισμό. Ακόμη και αν η πράξη του είναι προϊόν μιας σκέψης στοχαστικής και μετρημένης, θα διατηρεί πάντα τον χαρακτήρα μιας ριψοκίνδυνης παράκλησης προς τους θεούς και μόνο στο τέλος του δραματικού έργου θα αποκτήσει το πραγματικό της νόημα, την πλήρη σημασία της που αποδεικνύεται αποκαλυπτική για την ταυτότητα του δράστη.

Ο Πελαγός σε αυτήν την αμφίρροπη, απολύτως δεσμευτική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει, στέκεται μετέωρος και φοβισμένος (Vernant 1988: 43-44, 51, 53-55), όπως φανερώνει ο λόγος του: *ἀμηχανῶ δὲ καὶ φόβος μ' ἔχει φρένας/ δρᾶσαί τε μὴ δρᾶσαί τε καὶ τύχην ἐλεῖν*. (στίχοι 379-380) (Αισχύλος 2007: 64, 66). Να προχωρήσει στη δράση ή να μην δράσει και να δοκιμάσει την τύχη; Το ερώτημα που θέτει στον εαυτό του ο βασιλιάς, ερώτημα που φέρνει στον νου τη διαχρονική αμλετική αναρώτηση, υποδηλώνει ότι οι πράξεις των θνητών δεν είναι ισχυρές από μόνες τους, ώστε να μπορούν να περιφρονούν τη θεϊκή δύναμη και να συλλαμβάνονται έξω και πέρα από το θεϊκό σύμπαν. Η παρουσία και η υποστήριξη από τους θεούς είναι αναγκαία, αλλιώς οι δράσεις τους είναι καταδικασμένες να αποτύχουν ή να προκαλέσουν αναπόδραστες συνέπειες, διαφορετικές από αυτές που είχαν προβλέψει. Σε αυτό το παιχνίδι ζωής, στο οποίο συμμετέχουν οι άνθρωποι αλλά τις κατευθυντήριες διευθύνσεις δίνουν οι θεοί που παραμένουν ακατανόητοι για αυτούς, οι θνητοί κινδυνεύουν να παγιδευτούν από τις ίδιες τους τις αποφάσεις. Όταν τους ρωτούν πριν πάρουν μια σημαντική απόφαση, οι θεοί αρέσκονται στις αινιγματικές, διαφορούμενες απαντήσεις τους, τόσο διαφορούμενες κι αμφίβολες όσο και οι καταστάσεις οι οποίες ανάγκαζαν τους θνητούς να στραφούν εναγωνίως σε αυτούς και να παρακαλέσουν για την πολύτιμη συμβουλή τους. Δεν τους μένει τελικά άλλη επιλογή από την ελπίδα να έχουν τους θεούς με το μέρος τους, όπως την έχουν οι Δαναΐδες που προχωρούν στη δική τους ριψοκίνδυνη πράξη, πιστεύοντας βαθιά ότι στο πλευρό τους

έχουν τον θεό που προστατεύει το δίκαιο του ικέτη και την παγκόσμια ηθική τάξη (Vernant 1988: 43).

Οι κόρες του Δαναού αποτελούν τον μόνο χορό που δρα όπως ένας ήρωας, που έχει οργανική σχέση με την εξέλιξη της πλοκής, που *βρίσκεται μέσα στην τραγωδία*, τον χορό της πρώτης τραγωδίας των ξένων, όπως χαρακτηρίστηκε από τον Philippe Gauthier, ο οποίος μελέτησε τον θεσμό της ξενίας και της δικαιοσύνης στις αρχαίες ελληνικές πόλεις. Πριν από την έναρξη του έργου, αποφασίζουν συλλογικά να αρνηθούν τον γάμο, παίρνοντας, κατά κάποιον τρόπο, ενεργό μέρος στη δράση, παρόλο που ο χορός στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες δεν καθορίζει την εξέλιξη της δραματικής πλοκής, αλλά μόνο οι ήρωες ή οι δυνάμεις που τους κινούν. Οι Δαναΐδες, επικαλούμενες δεσμούς συγγένειας, απευθύνονται στον Πελασγό και απαιτούν από αυτόν να πάρει μόνος του την απόφαση να τις δεχτεί στο Άργος, απειλώντας τον ότι θα κρεμαστούν από τα αγάλματα των θεών και θα φέρουν βαριά κατάρρα στην πόλη. Ο βασιλιάς, αν και επιθυμεί να τις βοηθήσει, αντιλαμβάνεται ότι διακυβεύεται το πεπρωμένο της πόλης του και παραπέμπει την υπόθεσή τους στους πολίτες του Άργους, οι οποίοι ψηφίζουν να τους παραχωρηθούν τα δικαιώματα των μετοίκων, ώστε να μπορούν να ζουν ελεύθερες και ασφαλείς στην πόλη. Αξίζει να τονιστεί ότι για πρώτη φορά, με αφορμή την ψηφοφορία της εκκλησίας του δήμου, απαντά σε κείμενο η λέξη *δήμος* με την έννοια του λαού σε σχέση με το ρήμα *κρατώ* που σημαίνει *διατάσσω* (στίχοι 398-401) και ότι ο μόνος ήρωας στο αισχυλικό έργο που εμφανίζεται ως γνήσιο δημοκρατικό πρόσωπο είναι ο Πελασγός (Vidal-Naquet 1991: 122-123, 131, 194, 226). Στη βασιλική επιθυμία καθίσταται αναγκαίο να προστεθεί η ψήφος της λαϊκής συνέλευσης, η οποία ενσαρκώνει τον νόμο του Ξένιου Δία, γεγονός που επαληθεύει ότι *η τραγωδία βάζει τα παλιά υλικά του μύθου μέσα στον κόσμο της πόλης* (Lesky 1983: 364). Η λυτρωτική απόφαση των Αργείων προστατεύει το απαραβίαστο του προσώπου και της περιουσίας των Δαναΐδων και εξασφάλισε στις κυνηγημένες κόρες ασυλία διαρκείας που, ενώ είχε θρησκευτικό υπόβαθρο, απέκτησε κοινωνική διάσταση και μετατράπηκε σε ασυλία πολιτική (Καραδημητρίου 1975: 43).

Σε αυτό το βαθιά πολιτικό έργο ο Αισχύλος υπογραμμίζει τις αντιφάσεις, τις ασάφειες και τις αμφισημίες των εννοιών του δικαίου, επιθυμώντας να εκφράσει τη σύγκρουση ανάμεσα στην αξία των νόμων μιας πόλης και σε μια προαιώνια θρησκευτική παράδοση, αλλά και σε έναν ηθικό στοχασμό, ο οποίος αρχίζει να διαμορφώνεται. Ο

δημιουργός της τέχνης της τραγωδίας προβάλλει την αρχαιοελληνική αντίληψη όχι ενός απόλυτου και οργανωμένου δικαίου σε ένα συνεκτικό σύνολο, αλλά την συνύπαρξη βαθμίδων δικαίου, όπου στο ένα άκρο τοποθετείται η εξουσία που βασίζεται στον καταναγκασμό, ενώ στο άλλο βρίσκεται η κοσμική τάξη, όπως την ορίζει η δικαιοσύνη του Δία. Επιπλέον, εγείρει ηθικούς προβληματισμούς σε σχέση με την ανάληψη και τον βαθμό της ευθύνης των ηρώων που ενεργούν. Στις *Ikéτιδες* η έννοια του *κράτους* αντιστέκεται σε μια αποκρυσταλλωμένη σημασία, γλιστρώντας από το ένα νόημα στο αντίθετό του. Όταν χρησιμοποιεί τον όρο ο Πελασγός σε συνδυασμό με τη λέξη *κύριος*, τότε σηματοδοτεί τη νόμιμη αρχή, την επιβολή του εξουσιαστή που ασκείται δικαιοματικά πάνω στον εξουσιαζόμενο του (στίχοι 387-391). Αλλά για τις Δαναΐδες η έννοια αποκτά τη σημασία της ωμής βίας, της στυγνής δύναμης και κυριαρχίας που επιβάλλεται από το αρσενικό στο θηλυκό και την καθιστά σκλάβο (στίχοι 392-393). Σε αυτή τη μορφή της άνομης εξουσίας, στο βίαιο *κράτος* των ανδρών αγωνίζονται να αντιτάξουν ένα *κράτος* γυναικών, χωρίς άνδρες, αρνούμενες τον γαμήλιο θεσμό (στίχοι 1062-1069). Το πρόβλημα της πραγματικής φύσης του *κράτους* αναδεικνύεται ως ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα του έργου. Πού βασίζεται η εξουσία του άνδρα πάνω στη γυναίκα, του αρχηγού ενός κράτους στους πολίτες του, της πόλης στους ξένους και στους μετοίκους της ή ακόμη και των θεών στους θνητούς; Μέσα σε αυτό το λεκτικό παιχνίδι της ρευστότητας των όρων της δικαιοσύνης ο χαρακτήρας της εξουσίας και των θεμελίων της αποδεικνύεται αναμφίβολα αινιγματικός (Vidal-Naquet 1988: 35-37).

Οι *Ikéτιδες* αποτελούν το εναρκτήριο έργο της αισχύλειας τριλογίας των *Δαναΐδων* (*Ikéτιδες- Αιγύπτιοι- Δαναΐδες*), στο τέλος της οποίας οι κόρες του Δαναού αθρώνονται για τον φόνο των ξαδέρφων-συζύγων τους Αιγυπτίων κατά την πρώτη νύχτα του γάμου τους και προχωρούν, σύμφωνα με απόπειρες ανασύνθεσης του έργου από τα ελάχιστα σωζόμενα αποσπάσματα, σε δεύτερο γάμο με Αργείους ύστερα από τον καθαρισμό τους (Lesky 1983: 362, 365-366). Ο τραγικός ποιητής, που τονίζει την αμφίσημη πτυχή εννοιών και προσώπων, αποδίδει και στις ηρωίδες του διττό χαρακτήρα, αφού τις παρουσιάζει συγχρόνως ως ευσεβείς και βλάσφημες, θύματα της κτηνώδους επιθετικότητας των Αιγυπτίων συγγενών τους και θύτες λόγω της φονικής πράξης εναντίον τους. Η πάλη ανάμεσα στο αρσενικό και στο θηλυκό ξεκινά ως σχέση μίσους για το άλλο φύλο και τρόμου από την πλευρά των γυναικών και, από την άλλη, άκρατης βίας και βαναυσότητας

από την πλευρά των ανδρών που καταλήγει ωστόσο σε μια συμφιλιοτική, αρμονική σχέση μεταξύ των δύο φύλων και, τελικά, μεταξύ θεών και ανθρώπων (Καρέλλη 2018 :138). Ο Lesky παρατηρεί εύστοχα ότι ο πόνος και η αγριότητα που συνοδοιπορεί με την ειρήνευση σε αυτήν την τριλογία, θα ενταχθούν στο τέλος του έργου μέσα στη μεγάλη θεϊκή τάξη του κόσμου που ενσωματώνει όλες τις αντιπαλότητες και τις αντιφάσεις (Lesky 1983: 366). Το μοτίβο της ικεσίας, που βρίσκεται στον πυρήνα της αισχυλικής τραγωδίας, θέτει τα προαιώνια και πάντα επίκαιρα ηθικά, νομικά και πολιτικά προβλήματα που αφορούν στο εθνικό αλλά και στο διεθνές ιδιωτικό και δημόσιο δίκαιο και προβάλλεται στα καλλιτεχνήματα αυτά μέσα από ένα αισθητικό πλαίσιο κάθε άλλο παρά στατικό, το οποίο χαρακτηρίζεται από μεγάλη δραματική βαρύτητα. Ο Βρετανός κλασικιστής Denys Page χαρακτήρισε δε την τραγωδία ως έργο έντονης κινητικότητας ενός πλήθους γυναικών (Lloyd-Jones 1983: 49).

Το ακανθώδες ζήτημα της δικαιοσύνης στον κόσμο των θνητών, που παραμένει διαρκώς ανοιχτό, τοποθετείται στο επίκεντρο και της ευριπίδειας τραγωδίας *Ικέτιδες* (424-421; π.Χ.), η οποία χαρακτηρίστηκε ως ύμνος στην ανθρωπιά (και πιο συγκεκριμένα των Αθηναίων) και ερμηνεύτηκε ως μαρτυρία μιας νέας ορθολογιστικής θέσπισης νόμων που απομακρύνεται από την θρησκευτική παράδοση. Ο ποιητής θα εμπνευστεί τον τίτλο της πολιτικής του τραγωδίας από τον χορό των γυναικών που έχασαν τα παιδιά τους, τους επτά Αργείους στρατηγούς, μπροστά στα τείχη της θηβαϊκής πόλης και θα τις καταστήσει τον κυριότερο ρυθμιστή της εξέλιξης του δράματος. Θα τις απογυμνώσει, καθώς και τους επτά ήρωες, από το ένδυμα της ατομικότητας που τους προσέφερε ο μύθος, προκειμένου να αναδείξει το καθολικό ανθρώπινο πρόβλημα με απόλυτη καθαρότητα. Όταν οι μητέρες των σκοτωμένων μαζί με τις γυναίκες της ακολουθίας τους προσπέφτουν στον βωμό της Δήμητρας στην Ελευσίνα, θρηνούν και ικετεύουν για τα λείψανα των γιων τους, λειτουργώντας ως σφιχτοδεμένο σύνολο που δέχεται το βαρύ χτύπημα της μοίρας και εκφράζει συλλογικά τον πόνο και την συντριβή του (Lesky 1983: 530-531). Ο τραγικός, που ήξερε να αφήνει χώρο στον άλογο χαρακτήρα των συναισθημάτων, στη δύναμη της συγκίνησης και του πάθους, παρουσιάζει τα ανθρώπινα θύματα του άφευκτου πεπρωμένου τους μέσα στην πλήρη εγκατάλειψη ενός δυσβάσταχτου πένθους. Αν οι αισχύλειες ικέτιδες διακατέχονταν από φόβο, οι ικέτιδες του Ευριπίδη βυθίζονται στην απελπισία (Romilly 1988: 128, 130). Όταν ο Θησέας, ο βασιλιάς της Αθήνας, αρνήθηκε να συμπαρασταθεί

στον νικημένο βασιλιά του Άργους Άδραστο, η μητέρα του, Αίθρα, τον πείθει να μην αδρανήσει μπροστά στη δυστυχία και τον θρήνο των ανυπεράσπιστων γυναικών και να μην διαπράξει ανοσιούργημα προς τον Ξένιο Δία, αδιαφορώντας για το σπαρακτικό και δίκαιο αίτημα τους. Ο βασιλιάς της χώρας, ο οποίος εμφανίζεται ως ιδρυτής και υπερασπιστής του αθηναϊκού δημοκρατικού πολιτεύματος, ύστερα από έναν «αγώνα λόγων» ανάμεσα σε αυτόν και τον κήρυκα από τη Θήβα που προβάλλει τις αρετές του θηβαϊκού απολυταρχισμού, θα προσφέρει προστασία στις ικέτισσες και θα ικανοποιήσει την επιθυμία τους για ταφή και απόδοση νεκρικών τιμών στους ένδοξους γιους τους (Lesky 1983: 531).

Τον πυρήνα της τραγωδίας συνιστά η διαρκής αντιπαλότητα δύο αντιμαχόμενων κόσμων· από τη μια μεριά, του κόσμου της σκληρότητας, του μίσους, της απολυταρχίας, της ασέβειας προς τους ιερούς θεσμούς και από την άλλη, του πολιτισμένου, εξευγενισμένου κόσμου, της ανθρώπινης αλληλεγγύης, της ειρήνευσης και της δημοκρατίας. Ως εξιδανικευμένο σύμβολο αυτού του ανώτερου κόσμου που βγαίνει νικητής και εδραιώνεται στη χώρα της ευριπίδειας ποίησης, υψώνεται ο δίκαιος Αθηναίος βασιλιάς Θησέας, υπέρμαχος ενός οικουμενικού ανθρωπισμού, που τιμωρεί τους άθεους παραβάτες και ικανοποιεί το θρησκευτικό αίτημα των ικέτιδων, αποκαθιστώντας με αυτόν τον τρόπο τη διασαλευμένη ένθεη τάξη πραγμάτων (Σταύρου 1994: 11). Ο Ευριπίδης, που καθαγιάζει τον ανθρώπινο πόνο είτε προέρχεται από την πλάνη των θνητών, την εξαπάτησή τους από τους θεούς, από τον έρωτα ή, όπως σε αυτό το πολιτικό δράμα, από τον πόλεμο, υπερασπίζεται πάντα αυτούς που υποφέρουν και αντιμετωπίζει με αυστηρότητα όσους τους περιφρονούν. Σε αντίθεση με τον Αισχύλο, ο οποίος έβλεπε στην πολεμική σύγκρουση τον ένθερμο αγώνα όπου θριαμβεύει η δικαιοσύνη, γι' αυτόν, αν και αναγνωρίζει την αναγκαιότητά του σε περιπτώσεις αποκατάστασης της ανομίας, ο πόλεμος αντιπροσωπεύει το κακό που προκαλείται από την ανθρώπινη μανία και τρέλα, η οποία μεταφράζεται σε δεινά, απώλεια και πένθος για όλους (Romilly 1988: 128, 130-131, 133). Η συνειδητοποίηση του εφήμερου της ζωής και της ματαιότητας του πολέμου γίνεται φανερή στον επιτάφιο λόγο του Άδραστου, όταν οι νεκροί τοποθετούνται στην πυρά, στους στίχους 948-954: *Αχ, δύστυχοι θνητοί, τι παίρνετε όπλα/ κι ένας τον άλλον σφάζετε;/ Για πάντα/ και βάλτε πια ένα τέλος στους πολέμους / τις χώρες σας κρατάτε σε ησυχία/ κι αφήστε*

και τους άλλους να ησυχάσουν./ Γοργά η ζωή κυλάει 'ας την περνούμε/ Με όση μπορούμε ειρήνη και ηρεμία. (Ευριπίδης 1994: 161).

Η ικεσία θα πάρει άλλη μορφή στο σιδερένιο γλυπτό της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με τίτλο *Σαλώμη* (1958 ή 1959), ζώδη αυτή τη φορά, του ελκυστικού και συγχρόνως απωθητικού εντόμου, του οποίου ο θηλυκός εκπρόσωπος του είδους έχει συνδεθεί στενά με τον μύθο της κανίβαλης ερωμένης. Το Αλογάκι της Παναγίας, σαν μια άλλη ικέτισσα και μάντισσα, όπως υποδηλώνει το επιστημονικό του όνομα *mantis religiosa*, θα γίνει η γλυπτή ενσάρκωση του θρησκευτικού συμβόλου της βιβλικής Σαλώμης. Η κόρη του Φίλιππου Ηρώδη και της ακόλαστης μοιχαλίδας Ηρωδιάδας, που παρανόμως πήρε ως δεύτερο σύζυγο τον Ηρώδη, τετράρχη της Γαλιλαίας και Περαιάς, αν και δεν αναφέρεται το όνομά της στα *Κατά Ματθαίον* (κεφ. 14, 1-12) και *Κατά Μάρκον* (κεφ. 6, 17-29) Ευαγγέλια, καθιερώθηκε ως ένα από τα πιο επικίνδυνα σύμβολα ερωτισμού. Στο συμβολικό πεδίο μάλιστα, η Σαλώμη, η αμφιλεγόμενη παρθένος με τη σκανδαλώδη σεξουαλικότητα, άσκησε τόση γοητεία στους ποιητές και τους ζωγράφους του δέκατου ένατου αιώνα όσο και η Παρθένος Μαρία πριν από την περίοδο της Αναγέννησης (Βιστωνίτης 2016: 25).

Το επιστημονικό όνομα του εντόμου που ταυτίστηκε με τον μύθο της αδηφάγου θηλυκότητας και σαγήνευσε ένα πλήθος εμβληματικών καλλιτεχνών, είναι, όπως προαναφέρθηκε, *mantis religiosa*. Το πρώτο συνθετικό του προέρχεται από την αρχαία ελληνική λέξη *μάντις*, της ιωνικής διαλέκτου, που δηλώνει τον προφήτη, τον οίωνοσκοπό (Δημητράκος 1959: 800), ενώ το δεύτερο σημαίνει τον θεοσεβή, τον όσιο, τον ιεροπρεπή (Κουμανούδης 1884: 286). Ο επίσημος όρος σχετίζεται με την ιδιαίτερη σωματική μορφή και τη στάση που παίρνει το ζώο, έχοντας τα δύο πρόσθια πόδια του σε τέτοια θέση μπροστά στον θώρακά του ώστε να δημιουργούν γωνία, δίνοντας την εντύπωση ενός ευσεβούς ανθρώπου την ώρα της προσευχής, ενός ικέτη ή ενός μάντη, όπως προδίδει και η κοινή αγγλική ονομασία του εντόμου: *praying mantis*. Το όνομα δόθηκε στο έντομο από τους αρχαίους Έλληνες επειδή είχαν την πεποίθηση ότι διέθετε υπερφυσικές δυνάμεις, προφανώς λόγω των σωματικών του δεξιοτήτων. Αναρίθμητοι μύθοι και παραδόσεις συνδέθηκαν με αυτό, εξαιτίας της σωματικής του συμπεριφοράς που θυμίζει ικέτη –και συγκεκριμένα χάρη στην ικανότητά του να στηρίζεται σε δύο οπίσθια ζεύγη ποδιών, να κρατά το κεφάλι και τον θώρακά του σε όρθια στάση, ενώ το πρόσθιο ζεύγος των ποδιών

του παραμένει ανοιχτό, παραμονεύοντας το θήραμά του σε θέση απόλυτης ακινησίας και ετοιμότητας, ώστε να του επιτεθεί αστραπιαία την κατάλληλη στιγμή. Η οπτική ομοιότητά του με άνθρωπο που προσεύχεται ενισχύεται από τη συνήθη πρακτική-στρατηγική του να κινείται αργά και ρυθμικά, όπως το φύλλο στο φύσημα του ανέμου, για να παραπλανήσει και να παγιδεύσει τη λεία του. Στην πραγματικότητα, η στάση του δεν ταιριάζει σε κέτη ή σε άνθρωπο κατατρεγμένο και αδύναμο που ζητά έλεος και προστασία αλλά, αντιθέτως, σε ένα πλάσμα ενστικτώδες, με απόλυτο σωματικό έλεγχο και δυνατή συγκέντρωση που караδοκεί να αιχμαλωτίσει και να κατασπαράξει το θύμα του, πριν αυτό προλάβει να αμυνθεί ή να διαφύγει (*preying* αντί *praying*) (www.britannica.com/animal/mantid, Markus 2000: 33). Σύμφωνα με μια από τις πολλές δεισιδαιμονίες που ενίσχυσαν τις μυθικές διαστάσεις που πήρε η φονική της δύναμη, ο καφετής σίελος του ζώου ενδέχεται να προκαλέσει τύφλωση στον άνθρωπο, ενώ, αν καταναλωθεί από άλογο ή μουλάρι, μπορεί να το σκοτώσει. Έτσι δικαιολογείται επίσης ο χαρακτηρισμός του ως *άλογο του διαβόλου* ή *φονιάς των μουλαριών* (www.britannica.com/animal/mantid).

Οι μυστηριακές δυνάμεις (θετικές και αρνητικές) συνδέονταν πάντα με τον θηλυκό εκπρόσωπο του εντόμου, λόγω της βίαιης συνήθειάς του, αν και όχι με μεγάλη συχνότητα, να κατασπαράζει το αρσενικό την ώρα της αναπαραγωγής σαν *μηχανή του σεξ*, εκτελώντας αυτοματοποιημένα το καθήκον που του ορίζει η φύση (Caillois 1934: 25, Markus 2000: 33, Krauss 1985: 70). Ορισμένοι φυσιολόγοι υποστηρίζουν ότι ο αποκεφαλισμός του αρσενικού προκαλεί αντανακλαστικούς σπασμούς που διευκολύνουν την εξαγωγή του σπέρματος και συντελούν σε μια πιο βίαιη τέλεση της συνουσίας, ενώ ταυτόχρονα συνεισφέρουν σε επιτυχημένη γονιμοποίηση. Άλλοι ισχυρίζονται δε ότι η καταβρόχθιση του αρσενικού προσφέρει τις απαιτούμενες πρωτεΐνες για το γονιμοποιημένο θηλυκό και αυξάνει τις πιθανότητες να επιβιώσουν τα αυγά και οι νύμφες που θα παραχθούν από το ζευγάρι (Markus 2000: 33, 37). Η αντίληψη ότι το αρσενικό επιβάλλεται να θανατωθεί από το θηλυκό για τη διασφάλιση της διαίωσις του είδους δεν έχει τις ρίζες του μόνο στην επιστήμη της βιολογίας, αλλά και σε πολλούς αρχαίους και σύγχρονους μύθους ή δοξασίες ευρωπαϊκών και μη πολιτισμών (Caillois 1934: 25). Παρόλο που επιστημονικά δεδομένα και συστηματικές μεθοδευμένες έρευνες φανέρωσαν ότι η επίθεση του θηλυκού προς το αρσενικό πραγματοποιείται κυρίως σε συνθήκες εγκλεισμού και δεν συνδέεται αποκλειστικά με τη σεξουαλική συμπεριφορά του συγκεκριμένου θηλυκού εντόμου, οι

σουρεαλιστές υπερασπίστηκαν και διέδωσαν τον μύθο, ώστε το αλογάκι της Παναγίας να θεωρείται το πιο αντιπροσωπευτικό παγκόσμιο σύμβολο της γυναικείας σεξουαλικής σαγήνης και κυριαρχίας. Ο Γάλλος κοινωνιολόγος Roger Caillois συνέβαλε καθοριστικά στη διατήρηση αυτού του μύθου με τις μελέτες *La Mante Religieuse* (1934) και *Mimétisme et psychasthénie légendaire* (1935), που δημοσιεύτηκαν στο υπερρεαλιστικό περιοδικό *Minotaure* και βασίστηκαν στη θεωρία του ότι στον πυρήνα της δημιουργίας των μύθων βρίσκονται τα βασικά ζωικά ένστικτα που μοιράζονται άνθρωποι και ζώα (έντομα) (Caillois 1934: 23-26, Caillois 1935: 5-10, Markus 2000: 33). Η θεωρία της σύνθεσης των μύθων, όπως τη συλλαμβάνει ο Caillois, δέχεται την επίδραση της μπερξονικής σκέψης, σύμφωνα με την οποία υπάρχει στενή συνάφεια ανάμεσα στην ανθρώπινη φαντασία και στα ζωώδη ένστικτα επιβίωσης. Ο Bergson υποστηρίζει ότι οι μύθοι λειτουργούν ως ένας τρόπος ικανοποίησης των ενστίκτων, αφού οι άνθρωποι έντυναν τους αρχέγονους φόβους τους, όπως τον φόβο του θανάτου, με το ένδυμα του μύθου, αποδυναμώνοντας την τρομακτική επίδραση που τους ασκούσαν. Σύμφωνα με τον Caillois και σε αντίθεση με την ψυχαναλυτική ερμηνεία των μύθων από τον Freud, ο οποίος τους συνδέει με κοινωνικές νόρμες, η σύνθεση των μυθικών αφηγήσεων έχει βιολογικό υπόβαθρο και δεν συνιστά διαδικασία συμβολοποίησης της φύσης, αλλά είναι το αποτέλεσμα του άμεσου αποτυπώματος της φύσης στα παράγωγα της ανθρώπινης φαντασίας. Στο κεφάλαιο της πραγματείας του για το αλογάκι της Παναγίας –στο οποίο αναφέρεται στους μύθους, τις λαϊκές παραδόσεις αρχαίες και σύγχρονες από όλον τον κόσμο, στα ανθρωπολογικά ευρήματα και σε άλλες επιστημονικές έρευνες–, το έντομο αποκτά θαυματουργές θεραπευτικές ιδιότητες (Γαλλία), άλλοτε θεωρείται σατανικό και ιερό μαζί (Πάρμα, Πορτογαλία, Τυρόλο, Γερμανία, Ελλάδα) και άλλοτε λατρεύεται σαν θεότητα (Αφρική). Πρόκειται για μια συγκριτική μελέτη ανάμεσα στη μυθική παράδοση και την επιστημονική έρευνα κυρίως για τον θηλυκό εκπρόσωπο του είδους, από τη μία πλευρά, και στον μύθο της *femme fatale*, της δαιμονικής μοιραίας γυναίκας, από την άλλη. Ο Caillois ισχυρίζεται ότι, ενώ το όνομά του αποκαλύπτει συνειρμικά τη μαγική σχέση του με τη φύση και τη θρησκεία, η επιθετική σεξουαλική συμπεριφορά του θηλυκού εντόμου είναι ο κυριότερος λόγος για τον οποίο ο άνθρωπος το συνδέει με την ανθρωποφαγική γυναικεία σεξουαλικότητα (Eidelpes 2014: 4-7, Caillois 1934: 23-24).

Η καθολική φαντασίωση σχετικά με το αλογάκι της Παναγίας αποκρίνεται στη σύλληψη ότι η γυναίκα, κατά την τέλεση της ερωτικής πράξης, μπορεί να είναι καταβροχθιστική, καθιστώντας το αντικείμενο του έρωτά της ταυτόχρονα και αντικείμενο της στοματικής της ικανοποίησης. Ο Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) είχε υποστηρίξει ήδη ότι *η σεξουαλική επιθυμία είναι πιθανόν μόνο μία όρεξη για ανθρώπινη σάρκα*. Η σχέση ανάμεσα στην τροφή και στην σεξουαλικότητα είναι άρρηκτη και βαθιά ριζωμένη στην ανθρώπινη σκέψη, καθώς το παιδί, κατά τη διάρκεια της κύησης αλλά και αφού γεννηθεί, τρέφεται από τη μητέρα του και συνεπώς η πρωταρχική ζώνη ηδονής για τον νέο άνθρωπο θεωρείται η στοματική. Η φαντασιωτική εικόνα της παντοδύναμης μητέρας, που είναι ταυτόχρονα τροφός και καταβροχθιστική, επανέρχεται στις κοινωνίες που υπακούν στον ανθρώπινο νόμο, όταν βρίσκονται σε στιγμές κρίσης ή άγχους, αλλά την ενσωματώνουν και την κωδικοποιούν σε μύθους, ώστε να διώχνουν την απειλή και συγχρόνως να ονειρεύονται την επιστροφή στην κατάσταση της απόλυτης μακαριότητας πριν από τη γέννηση. Η κανιβαλιστική πράξη του θηλυκού εντόμου ξύπνησε στους άνδρες τον αρχέγονο φόβο τους απέναντι στη γυναίκα, τον φόβο του ευνουχισμού, που τον βιώνουν ντύνοντάς τον με μια επίφαση ορθολογικότητας, σαν να αποτελεί νόμο της φύσης. Αν η γυναίκα, όπως το θηλυκό αλογάκι της Παναγίας, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του φυσικού κόσμου, θα μπορούσε να συμπεριφέρεται με παρόμοιο τρόπο και να επιθυμεί την ενσωμάτωση του αρσενικού είτε ευνουχίζοντάς το (φυλάγοντας μέσα της για πάντα το πέος) είτε κομματιάζοντας και τρώγοντάς το. Αν πάλι ο έρωτας είναι όντως η συγχώνευση δύο σωμάτων σε ένα, τότε ποιο άλλο σώμα εκτός από το γυναικείο, λόγω της κατασκευής του, θα μπορούσε να *απορροφήσει* το άλλο, αφού το ανδρικό μπορεί να εισδύσει, να σχίσει, αλλά δεν μπορεί ποτέ να αφομοιώσει ένα άλλο σώμα; (Ενρίκεζ 2005: 190-191).

Οι σουρεαλιστές, επηρεασμένοι από την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud και συνεπαρμένοι από τις ιδέες του σχετικά με την καταπιεσμένη σεξουαλικότητα του ανθρώπου, αναγνώρισαν στο εντυπωσιακό έντομο με τα έντονα ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά τη συμβολική εικόνα της ερωτικής βίας που παραμονεύει στο σκοτεινό ανθρώπινο ασυνείδητο. Ο πλούτος των αμφίσημων χαρακτηριστικών του τους γοητεύει σε τέτοιο βαθμό, ώστε να ενσαρκώνουν σε αυτό το πιο απεχθές γυναικείο πρότυπο, την *ευνουχιστική γυναίκα* που σηματοδοτεί τον κανιβαλισμό και τον θάνατο. Τα σεξουαλικά

ήθη του εντόμου φανερώνουν ότι η ζωή και ο θάνατος συνυφαίνονται, ότι η ένωση και η διάλυση είναι δύο αδιαχώριστες καταστάσεις και ότι οι προαιώνιες δυνάμεις του Έρωτα και του Θανάτου συνυπάρχουν σε έναν αέναο κύκλο ζωής. Η βρώση και η ερωτική πράξη συνιστούν αναμφίβολα διαδικασίες επιθετικές και καταστροφικές αλλά συγχρόνως αποτελούν ενέργειες ανάπτυξης και αυτοσυντήρησης, καθώς η πρώτη αποσκοπεί στη θρέψη του οργανισμού της μητέρας-τροφού, ενώ η δεύτερη στοχεύει στην απόλυτη ένωση αρσενικού - θηλυκού. Ο θάνατος του αρσενικού με την παράλληλη δημιουργία μιας νέας ζωής που συντελείται κατά τη σεξουαλική συνεύρεση του ζώου, οδήγησε διαφορετικές πολιτισμικά κοινωνίες να συνδυάσουν το αλογάκι της Παναγίας με τη γονιμότητα και την αναβίωση, ενώ ταυτόχρονα υψώθηκε σε αντιπροσωπευτικό σύμβολο των δύο θεμελιακών φρουδικών ενστίκτων, της ενόρμησης της ζωής (libido) και του θανάτου (Markus 2000: 33). Και τα δύο αυτά είδη των ενστίκτων ο Αυστριακός ψυχαναλυτής θα τα συγχωνεύσει στην έννοια του έρωτα, εγγράφοντας τη νέα του θεωρία των ενορμήσεων σε μια μυθολογική και φιλοσοφική παράδοση παγκόσμιας εμβέλειας, δίνοντάς τους έτσι χαρακτήρα οικουμενικών αρχών. Θα χρησιμοποιήσει την αναφορά στους αρχαίους μύθους και στη μεταφυσική για να εντάξει τις βιολογικές και ψυχολογικές θεωρητικοποιήσεις του σε μια δυϊστική αντίληψη μεγαλύτερου εύρους, παραλληλίζοντας τη θεωρητική του αντίληψη για τα ένστικτα με την αντίθεση του προσωκρατικού φιλοσόφου, Εμπεδοκλή ανάμεσα στη *Φιλότητα* (*φιλία*) και στο *Νείκος* (*διαμάχη*), τις θεϊκές δυνάμεις που είναι ικανές να γεννήσουν και να οδηγήσουν στον όλεθρο οτιδήποτε υπαρκτό. Συγκεκριμένα, ο Freud θα γράψει στο κεφάλαιο VI του βιβλίου του *Πέρα από την αρχή της ηδονής* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920) και στο έβδομο μέρος του *Τελειωμένη και μη τελειωμένη ανάλυση* (*Die endliche und die unendliche Analyse*, 1937): *Οι δύο θεμελιώδεις αρχές του Εμπεδοκλή, η φιλία και το νείκος, αποτελούν ισοδύναμα, τόσο ως προς τις λέξεις όσο και ως προς τις λειτουργίες, των δύο αρχέγονων ενορμήσεων της θεωρίας μας, του Έρωτα και της καταστροφής* (Laplanche-Pontalis 1986: 253, 265).

Εκτός από την ανθρωπομορφική εικόνα του εντόμου, που συνέβαλε καταλυτικά στη συμβολοποίησή του, και πέρα από τις τελετουργικές αντιδράσεις του, που συχνά αναγνωρίζονταν και στην ανθρώπινη συμπεριφορά, οι εμπνευσμένες παρατηρήσεις μέσα από μια ποιητική αφήγηση του Γάλλου βοτανολόγου Jean-Henri Fabre για τα ήθη του ξεχωριστού αυτού εντόμου, πυροδότησαν τη φαντασία των υπερρεαλιστών καλλιτεχνών

κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (Pressly 1973: 600). Ο Breton και ο Paul Éluard μάλιστα μελετούσαν συστηματικά αλογάκια της Παναγίας στο σπίτι τους όπου προσκαλούσαν και άλλους φίλους σουρεαλιστές για να παρατηρήσουν το μακάβριο θέαμα της σεξουαλικής ιεροτελεστίας του εντόμου που συνειρμικά έφερνε στον νου την ανταγωνιστική και συχνά άγρια ερωτική σχέση ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα, καθώς και τον ενδόμυχο ανομολόγητο φόβο που αισθάνεται το αρσενικό από την παρουσία του θηλυκού. Η στέρηση, αδιάσπαστη σύνδεση ανάμεσα στον ερωτισμό και τον θάνατο κυριαρχεί στη σουρεαλιστική σκέψη, κυρίως χάρη στις ιδέες του Bataille, ο οποίος πίστευε στην παράδοξη αλλά άρρηκτη σύζευξη του έρωτα με τον θάνατο. Στο βιβλίο του *Ο Ερωτισμός (L' Erotisme)* (1957) έγραφε ότι ο ερωτισμός είναι η επιδοκιμασία της ζωής μέχρι θανάτου (Markus 2000: 33, 38), είναι το σημείο σύμπτωσης της ζωής και του θανάτου, μια αγωνιώδης απόπειρα του ανθρώπου να υπερβεί τα όρια του, τη φθαρτή του ατομικότητα και τη μοναξιά, είναι η σπαρακτική αναμέτρησή του με το ανέκκλητο του θανάτου. Η ερωτική συμπεριφορά συνιστά ριψοκίνδυνη δαπάνη όλων των δυνάμεων του ανθρώπου που τον φτάνει στα άκρα, στην απόλυτη απογύμνωση και αποζητά την επίτευξη της πληρότητάς του. Μόνο μέσα από αυτό το άδολο ξόδεμα και το ειλικρινές άνοιγμα πολλαπλασιάζονται οι δυνάμεις του και ο ίδιος κατακτά το υψηλότερο σημείο του επίγειου προορισμού του.

Σε καμία περίπτωση ο ερωτισμός δεν σημαίνει τον χαρούμενο ηδονισμό, την εύκολη ικανοποίηση των ορμέμφυτων τάσεων του ανθρώπου, τη σεξουαλικότητα που στοχεύει μόνο στην αναπαραγωγή της ζωής, την ξέφρενη ακολασία ή την ανόητη ασέλγεια και κραιπάλη. Αντιθέτως, είναι ένας παροξυσμός, μια στάση ζωής που οδηγεί στην αγωνία, στην πτώση, στην απώλεια, στην άνευ όρων παράδοση στην τύχη και στην καταστροφή, με το νόημα όμως που αυτή παίρνει στην αρχαία τραγωδία. Με αυτήν την έννοια, η καταστροφή εξυψώνεται σε μεγαλειώδη πράξη αυτογνωσίας, γιατί γίνεται η ευγενέστερη απόπειρα του ανθρώπου να γνωρίσει τον εαυτό του. Μέσα από υπέρτατη βίωση της ερωτικής έκστασης και του ιλίγγου, η καταστροφή αποκτά καθολικό κύρος, απογυμνώνει την ανθρώπινη ζωή από όλες τις αυταπάτες της και αποδεικνύεται η μόνη οδός που θα οδηγήσει τον άνθρωπο στην πραγματική συνείδηση της ύπαρξής του. Το κεντρικό ζήτημα στο έργο του Bataille είναι το ηδονικό σώμα που συντροφεύεται σταθερά από τον θάνατό του, ο κορυφαίος *αρχάγγελος* του θανάτου, όπως το αποκαλεί, με τη *θεία μεγαθυμία* του.

Το ανθρώπινο σώμα, που παραμένει διαρκώς στο εδώ και στο τώρα, τολμά να αναζητά διαρκώς αυτό που ονομάζεται Θεός (Bataille 1985: 15-18, 21-23, 26).

Η επίμονη έλξη που ασκεί το χαρισματικό έντομο στους υπερρεαλιστές καλλιτέχνες γίνεται φανερό στα έργα τους με την επικράτηση δύο ιδιαίτερων επαναλαμβανόμενων μοτίβων που συσχετίζονται με την εμφάνιση του, τη μεταμόρφωση και τη φαντασίωση που γεννά η σεξουαλική συμπεριφορά του, όπως ο μύθος του *οδοντωτού αιδοίου* (*vagina dentata*), ο οποίος συνδέεται στενά με το *σύμπλεγμα εννουχισμού*, την ανδρική αγωνία απώλειας του πέους από ένα απειλητικό, καταβροχθιστικό αιδοίο, κατά τον Freud (Laplanche-Pontalis: 443). Η μεταμόρφωση, με την έννοια της αλλαγής ενός άψυχου αντικειμένου από τη μια μορφή στην άλλη ή με τη σημασία της μεταβολής της φυσικής κατάστασης ενός ζωντανού όντος σε άψυχο ή το αντίστροφο, χρησιμοποιήθηκε από τους καλλιτέχνες προκειμένου να προσεγγιστεί μια άλλη παράλληλη πραγματικότητα, η οποία θύμιζε έναν κόσμο ονειρικό που σηματοδοτούσε την επιστροφή στο ασυνείδητο. Απαραίτητη προϋπόθεση ωστόσο, κατά τον Caillois, αυτής της *απορρόφησης*, της καταβύθισης σε έναν κόσμο που κυριαρχεί αυτή η *καταβροχθιστική δύναμη*, είναι η απώλεια της ατομικότητας.

Για τον Breton, η συγχώνευση των δύο φαινομενικά αντικρουόμενων κόσμων, της πραγματικότητας και του ονείρου, συντείνει στη δημιουργία μιας απόλυτης πραγματικότητας, της υπερρεαλιστικής. Το όραμά του υλοποιείται μέσα από την εικαστική εικόνα του εντόμου, το οποίο εφαρμόζει αριστοτεχνικά την τεχνική της μεταμφίεσης που ο Caillois ονομάζει *μιμητισμό* (*mimétisme*), παρουσιάζοντας αξιοθαύμαστη ικανότητα προσαρμογής στο φυσικό περιβάλλον (Markus 2000: 33-34). Συνήθως, σε πράσινες ή σε καφετιές αποχρώσεις βρίσκεται καλά καμουφλαρισμένο ανάμεσα στα φυτά στα οποία ζει, αναμένοντας υπομονετικά το θήραμά του σε στάση απόλυτης ακινησίας αλλά και ετοιμότητας. Το αρπακτικό με το τριγωνικό κεφάλι που μπορεί να στραφεί κατά 180 μοίρες και τα δύο μεγάλα μάτια που του εξασφαλίζουν περιφερειακή και στερεοσκοπική όραση για να εποπτεύει τον χώρο του, χρησιμοποιεί τα μπροστινά πριονωτά πόδια του για να ακινητοποιήσει το θύμα του και στη συνέχεια το επιτίθεται με αστραπιαία ταχύτητα που δεν γίνεται αντιληπτή με γυμνό μάτι (www.nationalgeographic.com/animals/invertebrates/facts/praying-mantis). Επιπλέον, οι σουρεαλιστές θαυμάζουν τη μιμητική τάση του εντόμου, επειδή αντιπροσωπεύει την

πρωταρχική ανάγκη της επιστροφής, της ενσωμάτωσης όλων των όντων στη φύση, την πανθειστική επιθυμία κατάλυσης των ορίων ανάμεσα στην ανθρωπότητα και τη φύση, την οποία ο Caillois χαρακτηρίζει ως λαχτάρα για το πρωτογενές, το αρχέγονο. Το αλογάκι της Παναγίας λειτουργεί ως μεταφορά που υποδηλώνει τον βαθύτερο πόθο της απορρόφησης του ανθρώπου από τη φύση και του προσφέρει την εμπειρία του θανάτου, χωρίς να τον θέτει σε πραγματικό θανάσιμο κίνδυνο (Markus 2000: 34). Από τους σουρεαλιστές, ο Masson υπήρξε ο καλλιτέχνης που σαγηνεύτηκε από το συναρπαστικό έντομο σε τέτοιο βαθμό, ώστε να το καταστήσει κεντρικό θέμα των εικαστικών του αναζητήσεων, δίνοντας με τη συμβολοποίηση του σαρκοβόρου εντόμου καλλιτεχνική έκφραση στην πολυετή ενασχόλησή του με τη βία. Λόγω της συμμετοχής του στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ανασύρθηκαν στη μνήμη του οι εφιαλτικές αναμνήσεις μιας αδυσώπητης σφαγής που αποκτούσε παραδόξως για τον καλλιτέχνη και αλλόκοτη ποιητική διάσταση, ενώ τα αναρίθμητα έργα του, που απεικόνιζαν σκηνές πάλης ανάμεσα στα έντομα, αποτελούσαν μεταφορικές εκφράσεις ενός βάρβαρου και ανάλγητου κόσμου. Με προθυμία αγκάλιασε τις επαναστατικές ιδέες του Marquis de Sade, ο οποίος καταδίκασε τη σχολαστική παραδοσιακή ηθική του δυτικού πολιτισμού και ανέδειξε την δύναμη του ηδονικού ανθρώπινου σώματος.

Το 1934, δημιουργεί το έργο *Καλοκαιρινή Ψυχαγωγία (Summer Divertissement)*, στο οποίο πρωταγωνιστούν τα έντομα με τα ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά σε ένα οργιώδες παιχνίδι ερωτισμού, βίας, φόβου και πόνου. Ωστόσο, οι απαλοί χρωματικοί τόνοι που κυριαρχούν στον πίνακα έρχονται σε αντιπαράθεση με τη βαρβαρότητα της μακάβριας πράξης όπου το θηλυκό καταβροχθίζει αχόρταγα το αρσενικό και αναδεικνύουν την έντονη αντίθεση ανάμεσα στη σαγηνευτική κομψότητα του εντόμου και την αιμοδιψία του, που συνιστά και τον πυρήνα του έργου. Στον πίνακά του *Μικρό τραγούδι με ρεφραίν (Roundelay)* κυριαρχούν και πάλι τα αλογάκια της Παναγίας, που παίρνουν μέρος σε έναν σεξουαλικό χορό θανάτου, καθώς κινούνται γύρω από ένα ανοιγμένο ώριμο ρόδι, το αρχαίο σύμβολο της γονιμότητας και της επαναφοράς στη νεότητα, ενώ στο έργο με τίτλο *Πομπή της Άνοιξης (The Procession of Spring)*, εξομοιώνει το θηλυκό αλογάκι της Παναγίας με θεά την ώρα της ένδοξης πορείας της, καθώς συνοδεύεται από έναν εορταστικό θίασο χορευτών-εντόμων. *Τα Εφήμερα (L' Ephémère)* (1935) αποθεώνουν το θηλυκό έντομο με το σταυροειδές σχήμα στο σώμα του, που υποδηλώνει τη «θεϊκή» του

λειτουργία, και το προβάλλουν σαν την Παρθένα Κόρη που κρατά το κλειδί των μυστικών της φύσης. Στον πίνακα *Ο Ζωγράφος και ο Χρόνος* (*The Painter and Time*) τα αλογάκια της Παναγίας στην νατουραλιστική τους απόδοση αποτελούν βασικά συστατικά στοιχεία του έργου, που αποπειράται να συλλάβει την κυκλικότητα του χρόνου, τη συγχώνευση της τέχνης και της ζωής μέσα στην οργιώδη αφθονία της φύσης. Η πρωτόγονη δύναμη του θηλυκού ζώου γίνεται εμφανής και στο άλλο έργο του Masson με τίτλο *Τοπίο με Αλογάκι της Παναγίας* (*Landscape with a mantis*) (1939), όπου το σώμα του εντόμου, σαν γιγάντια μηχανική κατασκευή, απλώνεται ανάμεσα σε δύο λόφους, κυριαρχώντας στο τοπίο (Pressly 1973: 607-608, 611). Το δέλεαρ της παγίδας, που στον συγκεκριμένο πίνακα του καλλιτέχνη παίρνει τη μορφή του αγκαθωτού αιδοίου με τα ανοιχτά σαγόνια, όπως και η πύλη που οδηγεί στον λαβύρινθο, σχετίζεται –πάντα στο φαντασιακό του ζωγράφου– με την εικόνα του γυναικείου γεννητικού οργάνου. Στον λαβύρινθο, σύμφωνα με τον Masson, υπάρχει είσοδος, ο κόλπος της Αριάδνης με τα μισάνοιχτα πόδια που προσκαλεί τον διαβάτη να περιπλανηθεί σε αυτόν. Αλλά όχι έξοδος, γιατί έξοδος είναι ο θάνατος, δηλαδή ο Μινώταυρος. Στη μέση του πολύστροφου λαβύρινθου βρίσκεται ο τόπος διεξαγωγής της σύγκρουσης, της κορυφαίας αναμέτρησης, ενώ στο τέλος του προβάλλει ο Μινώταυρος που αποκλείει την έξοδο, τη μόνη οδό διαφυγής και σκοτώνει όποιον εισβάλλει στο απαραβίαστο προσωπικό του βασίλειο. Στο σύμπαν του Masson, ο Μινώταυρος δεν νικιέται ούτε θανατώνεται, όπως συμβαίνει στους ελληνικούς μύθους, αλλά παραμένει ο τελικός θριαμβευτής, ο αιώνιος θύτης (Lanchner 1976: 148).

Η ικανότητα του ζώου να μεταμορφώνεται και να παραπλανά τα θύματά του, παίρνοντας συχνά τη μορφή λουλουδιού που ακολουθεί τον κυματισμό του αέρα, λειτουργεί στη φαντασία των καλλιτεχνών σαν μαγική, τελετουργική πράξη, κατά την οποία τα έμψυχα συγχωνεύονται με τα άψυχα. Το αλογάκι της Παναγίας δεν είναι μόνο ο δόλιος, μοχθηρός θύτης που παγιδεύει και εξοντώνει το θήραμά του αλλά και μια πανθειστική οντότητα με χαρακτηριστικά εντόμου, ένα μυθικό πρόσωπο που έρχεται σε πλήρη αρμονία με τη φύση, όπως η νύμφη Δάφνη που μεταμορφώθηκε από τη μητέρα της, Γαία, σε φυτό για να γλιτώσει από την ξέφρενη ερωτική επιθυμία του θεού Απόλλωνα. Η προσαρμοστικότητά του στο φυσικό περιβάλλον εξυψώνει το έντομο σε σύμβολο καθολικής συνένωσης των όντων, σαν τον Μινώταυρο του Masson, μια αλληγορία

θανάτου, μια μεταφορά της ολοκληρωτικής και απόλυτης επιστροφής στη χαμένη ενότητα ανθρώπου-φύσης.

Αντιθέτως, ο Salvador Dalí, επηρεασμένος από τις θεωρητικές θέσεις των Caillois και Fabre, πρόβαλε τη σατανική φύση ενός αρπακτικού ζώου σε έναν ευσεβή ικέτη. Σε αυτό το ελκυστικό και συγχρόνως απωθητικό ζώο, αντικατοπτρίζει τις πιο τρομακτικές όψεις του σεξ και της καταβρόχθισης και τους πιο μύχιους φόβους του δικού του ευνουχισμού από το *οδοντωτό αιδούιο*. Παρά τη συστηματική του ενασχόληση με το αλογάκι της Παναγίας, όπως φανερώνεται στα γραπτά του έργα, το ζώο δεν αποτυπώνεται στους πίνακες της υπερρεαλιστικής του περιόδου, ωστόσο καθίσταται ολοφάνερο ότι το ταυτίζει με ένα συγγενικό του είδος, την ακρίδα, η οποία εμφανίζεται συχνά στα έργα του εκείνης της εποχής. Στις φαντασιώσεις της παιδικής του ηλικίας, η ακρίδα συμβόλιζε αρχικά τις χρωματικές εναλλαγές στη φύση, τη χαρά, την απόλαυση. Η αρχική ευχαρίστηση, ωστόσο, μετατράπηκε σε έντονη απέχθεια με αποτέλεσμα το ζώο να ταυτιστεί με τον αυταρχικό, απορριπτικό πατέρα του, που περιφρονούσε το καλλιτεχνικό ταλέντο και την επιθυμία του γιου του να ακολουθήσει τον δρόμο της τέχνης. Σταδιακά, η εικόνα του εντόμου συμπύκνωσε την επιθυμία του ευνουχισμού που απέδιδε στη συνέχεια και στους δύο γονείς του.

Η ακρίδα-αλογάκι της Παναγίας εμφανίζεται για πρώτη φορά στους πίνακες του Dalí το 1929, και συγκεκριμένα στον *Μεγάλο Αυνανιστή (Great Masturbator)*, προσκολλημένη στο κάτω μέρος ενός παραμορφωμένου ανθρώπινου κεφαλιού καλυμμένου με μεμβράνη, το οποίο είναι στραμμένο προς τα κάτω σε θέση προφίλ. Μοιάζει ανίκανο να υπερασπιστεί τον εαυτό του ή να νιώσει ηδονή, παρά την αυνανιστική φαντασίωση που υποδηλώνει η γυμνή γυναικεία φιγούρα που αναδύεται από το πίσω μέρος του κεφαλιού και παρά τον τίτλο του ίδιου του έργου που λειτουργεί ως μνημειακή αποθέωση του αυνανισμού. Η διττή φύση του εντόμου το καθιστά συγχρόνως θύμα, όπως παραδίνεται σε ένα σμήνος μυρμηγκιών που του επιτίθενται στην κοιλιά, δημιουργώντας μια αίσθηση σήψης και αποσύνθεσης, αλλά και θύτη, όπως εικονίζεται υπερμέγεθες να προσκολλάται σαν σκληρό φαλλικό όργανο (Pressly 1973: 600, 602, 605) στη θέση ενός στόματος που απουσιάζει από το μεγάλο αγωνιώδες ανθρώπινο πρόσωπο (Descharnes- Néret 2001: 157). Ωστόσο, το αλογάκι της Παναγίας, από τις κεντρικότερες φιγούρες του σολιμιστικού κόσμου του ζωγράφου από το 1929-1931, όπως τη δημιούργησε η παιδική ανάμνηση και η φαντασία

του, φιλτραρισμένη από τις επιρροές και τα αναγνώσματα που τον καθόρισαν, θα μπορούσε επίσης να ερμηνευθεί ως σύμβολο μιας πιθανής ολοκληρωτικής του ένωσης με το αντικείμενο της επιθυμίας του και όχι μόνο ως φαντασιωτική εικόνα φόβου, αποστροφής και ματαίωσης.

Σε αντίθεση με την εμμονική προσήλωση του Dalí στην απόδοση του αδηφάγου εντόμου, ο Picasso απεικονίζει τα πιο αντιπροσωπευτικά γνωρίσματα του ζώου που κέντρισε το ενδιαφέρον του, σε δύο χαρακτηριστικούς πίνακες, στην *Καθιστή Λουόμενη* (*Seated Bather*) και στη *Σταύρωση* (*Crucifixion*), έργα του 1930 και τα δύο. Η κυβιστική τεχνοτροπία του συνδέεται στενά με το σουρεαλιστικό ύφος στην απόδοση της λουόμενης, της οποίας ο κορμός και τα πόδια βρίσκονται σε χαλαρή, ανέμελη στάση, ενώ το κατακερματισμένο κεφάλι της, που παραπέμπει στο αιμοβόρο αλογάκι της Παναγίας, προδίδει την τερατώδη φύση της θηλυκής μορφής, όπως και τα πριονωτά δόντια της, που θυμίζουν τα οδοντωτά σαγόνια του ζώου, ή τα αιχμηρά άκρα που βρίσκονται κάτω από το τριγωνικό της κεφάλι. Το ίδιο ζωόμορφο κεφάλι εμφανίζεται στη *Σταύρωση*, στη φιγούρα που πιθανόν απεικονίζεται η Μαγδαληνή, αφήνοντας, ίσως, έναν υπαινιγμό για την αχαλίνωτη σεξουαλικότητα της μετανοημένης βιβλικής γυναίκας (Pressly 1973: 607). Στη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας, αναζητά και δίνει οπτική μορφή σε μια σύγχρονη εκδοχή της φιληδονίας και του αισθησιασμού, που συνδέεται σταθερά με τις ηλιόλουστες ακτές. Ωστόσο ο καλλιτέχνης επιστρέφει ξανά στον οικείο ηδονικό τόπο, εξελίσσοντας το θέμα του, με τις εικονιζόμενες μορφές του να αποκτούν ακόμη πιο καθαρές γραμμές, μεγαλύτερη πλαστικότητα, μια σχεδόν γλυπτική διάσταση, αλλά και αυξανόμενο επιθετικό ερωτισμό, αποδίδοντας συχνά στις γυναικείες μορφές βίαιο, τερατώδη χαρακτήρα, που γίνεται εμφανής στα ζωώδη εξωτερικά χαρακτηριστικά τους. Στο έργο του *Φιγούρες στην Παραλία* (*Figures at the Seaside*) (1931), ο ζωγράφος, ακολουθώντας την κυβιστική αποδόμηση του αντικειμένου, απεικονίζει μια ιδιόμορφη ερωτική σκηνή στην αμμουδιά με τους δύο εραστές να δίνουν την εντύπωση ότι αναδύονται μέσα από την άμμο, ότι αποκτούν σχήμα και μορφή από την ένταση της σεξουαλικής τους επιθυμίας. Τα διαφορετικά μέρη του σώματός τους, όπως τα στήθη και οι γλουτοί, είναι διαμελισμένα δημιουργώντας αυτόνομους όγκους, τα κεφάλια τους μοιάζουν με το γκροτέσκο κεφάλι που έχει το αλογάκι της Παναγίας, ενώ στη θέση του στόματος βρίσκεται ένας οδοντωτός κόλπος, το προσφιλές μοτίβο του καλλιτέχνη, από το οποίο ξεπροβάλλουν αιχμηρές

κωνικές γλώσσες που θυμίζουν φαλλικά όργανα (www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/aug/18/picasso-beach-culture-1920s, www.pablocicasso.org/figures-at-the-seaside.jsp).

Ο Max Ernst έλκεται με τη σειρά του από το γοητευτικό έντομο, όπως φανερώνεται στα έργα του, στα οποία δεσπόζει η εικόνα του τερατώδους και συγχρόνως, ερωτικού, γονιμικού συμβόλου. Στον πίνακα του 1934 με τίτλο *Ακρίδα*, το ζώο παίρνει τη μορφή ανθισμένου λουλουδιού, ιδιότητα που χαρακτηρίζει ασφαλώς και το αλογάκι της Παναγίας, το οποίο θα εμφανιστεί στα κατοπινά έργα του. Εμβαθύνοντας στο θεωρητικό υπόβαθρο και στις τεχνικές του νέου –τότε– ρεύματος, επιχειρεί να ερμηνεύσει αυτές τις θεαματικές μεταμορφώσεις, διατυπώνοντας τη θεμελιώδη αρχή του φροτάζ (*frottage*), που χαρακτηρίζει τις συνθέσεις του. Σύμφωνα με αυτήν, το θαύμα της ολοκληρωτικής μεταμόρφωσης των όντων ή των αντικειμένων επιτυγχάνεται με ή χωρίς την τροποποίηση των φυσικών ή ανατομικών χαρακτηριστικών τους, παρέχοντάς τους μια νέα *ταυτότητα*. Το 1930 θα σχεδιάσει την εικόνα του γοητευτικού και συγχρόνως απεχθούς εντόμου για το πρόγραμμα της ταινίας-σκάνδαλο εκείνων των καιρών με τίτλο *Η Χρυσή Εποχή (L' Age d'or)*, σε σκηνοθεσία του Luis Buñuel και σενάριο των Buñuel και Dalí. Το σχέδιο παρουσιάζει ένα αλογάκι της Παναγίας με τα μεγάλα, σαγηνευτικά μάτια και το έντονο βλέμμα του να καθηλώνουν τον αναγνώστη-θεατή, ενώ, με τα φτερά και τα κάτω άκρα του ανασηκωμένα, στέκεται σε στάση που προσκαλεί και ταυτόχρονα απειλεί όποιον το αντικρίζει. Ο Θάνατος προβάλλεται ως το φυσικό ταίρι του Έρωτα που διεκδικεί την απελευθέρωση, ακόμη και την αιματηρή, από τους κοινωνικούς περιορισμούς μέσα σε εορταστική ατμόσφαιρα που αποθεώνει την Αγάπη (Pressly 1973: 611, 613).

Ο Buñuel, εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου και τις τεχνικές που το αποστασιοποιούν από τη συμβατική λογική της γραμμικής αφήγησης, δημιουργεί ένα επαναστατικό και νευρώδες καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, δίνοντας μορφή στην *αυτόματη γραφή του κόσμου* (Stam 2011: 81). Η ταινία, αν και δεν βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε φιλμικούς πειραματισμούς, επιχειρεί ένα φρενήρες αλληγορικό ταξίδι. Το αναρχικό μανιφέστο της εντυπωσιάζει με την ξέφρενη εικονογραφία και τα τολμηρά σεξουαλικά υπονοούμενα, ωστόσο παραμένει πρωτίστως μια διακήρυξη πίστης στην επαναστατική διάσταση των ανθρώπινων παθών και στη δύναμη της ερωτικής επιθυμίας (www.cinemagazine.gr/themata/arthro/essential_cinema_l_age_d_or-130999360/). Το

έργο του Ernst *Η Γιορτή της Πείνας (Hunger Feast)* (1935), ήδη από την επιλογή του τίτλου του, προδίδει την επιρροή του καλλιτέχνη από τον Arthur Rimbaud και ιδίως από το ποίημά του *Fêtes de la faim*, από το οποίο δανείζεται τον τίτλο του. Δύο αλογάκια της Παναγίας βρίσκονται σε ερωτική περίπτωση, κατά την οποία το θηλυκό έντομο παρουσιάζεται σαν ανάλγητο ον που αποπλανά και καταστρέφει το αρσενικό, οδηγώντας το πίσω στη γη από όπου αγωνίζεται να απελευθερωθεί και να πετάξει. Γι' αυτόν τον λόγο, το αρσενικό παίρνει τη μορφή του πουλιού, διαχρονικού συμβόλου της πτήσης και της ελευθερίας, όπως ακριβώς και ο Lorlor, ο Εκλεκτός των Πουλιών, το περίφημο alter ego του Ernst. Ο καλλιτέχνης, χρησιμοποιώντας την τεχνική του φροτάζ στο έργο του, εφαρμόζει μια σουρεαλιστική μέθοδο αυτοματισμού, η οποία συντελεί στη δημιουργία μιας εικόνας απαλλαγμένης από τους περιοριστικούς κανόνες της λογικής και της ηθικής. Η ποιητική φαντασία του Ernst τροφοδοτείται από τους Ρομαντικούς συγγραφείς του δέκατου ένατου αιώνα και κυρίως από τον Edgar Allan Poe και τις υποβλητικές του ιστορίες τρόμου και φαντασίας, όπως τη *Βερενίκη*, μία από τις πιο βίαιες, αλλά επιδραστικές, ιστορίες του.

Ο Ernst γοητεύεται από τη δύναμη του συγκεκριμένου διηγήματος που ακολουθεί την παράδοση της Γοτθικής μυθοπλασίας και συνταιριάζει αριστοτεχνικά τον ακραίο ρομαντισμό με τον θάνατο. Οι ιδιόμορφοι λογοτεχνικοί ήρωες απεικονίζονται στον πίνακα *Βερενίκη (Berenice)* (1935), στον οποίο ο ζωγράφος εφαρμόζει την προσφιλή τεχνική του που ευνοεί την εκδήλωση του τυχαίου και αποτελεί πηγή ενεργοποίησης της φαντασίας του. Παρακολουθώντας τη γέννηση του έργου του ως θεατής, σκιαγραφεί μέσω της τεχνοτροπίας του αυτό που είναι ορατό μέσα του, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος. Εμπνέεται από την ανατριχιαστική ιστορία του Poe, αλλά δεν την εικονογραφεί –αντιθέτως, στο έργο του αντιστρέφει τον αφηγηματικό μύθο, καθώς η Βερενίκη φαίνεται να πλησιάζει απειλητικά το ανυπεράσπιστο αρσενικό που κείται πιθανόν σε κουτί ή σε φέρετρο. Η ηρώδα του παρουσιάζει περισσότερες ομοιότητες με το θηλυκό αλογάκι της Παναγίας του πίνακα *Η Γιορτή της Πείνας*, που επιβάλλει την εξουσία του στο αδύναμο αρσενικό, όπως η φύση που επιβάλλεται πάνω στα πλάσματά της. Ο ζωγράφος φαίνεται να απομακρύνεται από τη φεμινιστική αντίληψη σύμφωνα με την οποία το άγχος του ευνουχισμού αποτελεί τη διαστρέβλωση των πανάρχαιων μύθων που ταύτιζαν τη γη με την μήτρα και τη θεωρούσαν ανεξάντλητη πηγή ζωής. Η πατριαρχική δομή των αστικών κοινωνιών σταδιακά

αντικατέστησε την αναζωογονητική ικανότητα της Μητέρας-Φύσης με τη γονιμοποιό δύναμη του άνδρα και συνέδεσε τη γη –και κατά συνέπεια τη γυναίκα– μόνο με τον θάνατο. Το στόμιο-άνοιγμα της γης συμβόλιζε τον τάφο, όπως και ο γυναικείος κόλπος το στόμιο-άνοιγμα της μήτρας που απέκτησε παρόμοιο συμβολισμό θανάτου. Έτσι, σύμφωνα με την πατριαρχική νόρμα του 19^{ου} αιώνα ότι η γυναικεία φύση συνιστά την πρωταρχική αιτία της καταστροφής του άνδρα, η Βερενίκη του ζωγράφου όχι μόνο δεν είναι το θύμα του αρσενικού αλλά, αντιθέτως, είναι ο θύτης που προκαλεί και δικαιολογεί την εκδικητική μανία του αρσενικού ήρωα του Poe (Belton 1987: 8-10).

Το αλογάκι της Παναγίας αποτελεί, επίσης, ένα από τα αναρίθμητα έντομα που απεικονίζονται στα οπτικά ερωτικά μυθιστορήματα-κολάζ του Ernst, από τα οποία το *Μια εβδομάδα καλοσύνης (Une semaine de bonté)* (Pressly 1973: 613) είναι το πιο περίτεχνο και ευρηματικό. Οι σουρεαλιστικές συνθέσεις του, άλλοτε σκοτεινές και άλλοτε χιουμοριστικές, δημιουργούν έναν κόσμο ποιητικό γεμάτο από μυθολογικές αλληγορίες, θρύλους και αποσπάσματα ονείρων. Σε αντίθεση με τον τίτλο τους, απεικόνιζαν τα κυρίαρχα θέματα της υπερρεαλιστικής τέχνης, όπως τη βία, την καταπιεσμένη σεξουαλικότητα, τον αντιμιλιταρισμό, τον αντικληρικαλισμό και γενικότερα τον αγώνα του ατόμου ενάντια στους δεσποτικούς θεσμούς της αστικής τάξης (www.moma.org/collection/works/25930). Η εξερεύνηση της άγνωστης περιοχής της ανθρώπινης ψυχής υπήρξε κεντρικό μέλημα του καλλιτέχνη που αφοσιώθηκε στη μελέτη των ανθρώπινων ενστίκτων κάτω από την επίδραση της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Σε αυτήν την εικονιστική αποτύπωση της εσωτερικής αβύσσου, των φόβων και των απωθημένων πόθων πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραματίζει το αιμοδιφές αλογάκι της Παναγίας, όπως αποκαλύπτει ο πίνακας *Η Χαρά της ζωής (La joie de vivre)*, που ζωγράφησε ο Ernst το 1935-36. Η ικανότητά του να ενσωματώνεται απόλυτα στο φυσικό του περιβάλλον και οι κανιβαλιστικές του τάσεις εμπνέουν τον δημιουργό, που παρουσιάζει σε πρώτο πλάνο την ερωτική πράξη των δύο εντόμων με τα ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά. Τα κεφάλια αυτών των όντων που κινούνται σε μια ονειρική υπερπραγματικότητα, στο όριο ανάμεσα στο πραγματικό και στο φανταστικό, παίρνουν τη μορφή του Lollipop, του πουλιού-χαρακτήρα που επινόησε ο Ernst, ενός ανυπότακτου πνεύματος, πλάσματος με μαγικές ιδιότητες, που αποτέλεσε το alter ego του καλλιτέχνη. Αυτές οι ζωώδεις υβριδικές μορφές που αποκλίνουν σε μεγάλο βαθμό από την ακριβή απόδοση των γνωρισμάτων του

εντόμου, χαρακτηρίστηκαν ως *κυρίες (les demoiselles)* από τους μελετητές του ζωγράφου. Παρομοιάζονται επίσης με λιβελλούλες, τις ιπτάμενες νύμφες-αρπακτικά που λειτουργούν ως ατίθασες δυνάμεις του ασυνείδητου, κινούνται σε μια ζώνη απροσδιοριστίας ανάμεσα στο πτηνό, στο έντομο και στον άνθρωπο και προβάλλουν ως σύμβολα της επιθετικής σεξουαλικής διέγερσης και της λαγνείας. Σε αντίθεση με τον τίτλο του έργου, η αλληγορική εικόνα δεν προσφέρει μια ειδυλλιακή, ανέμελη σκηνή γιορτινής χαράς αλλά εκφράζει μάλλον την άγρια, εφιαλτική όψη της φύσης στην οποία ελλοχεύει ο κίνδυνος, ο κανιβαλισμός, η παρακμή και η αποσύνθεση (Pressly 1973: 613).

Ο Giacometti, αξιοποιώντας τις τεχνικές του υπερρεαλισμού για να εκφράσει τις γενετήσιες ορμές και τους ασυνείδητους φόβους του ανθρώπου, αποτυπώνει στο γλυπτό του με τον ανατριχιαστικό τίτλο *Γυναίκα με Κομμένο Λαιμό* τη φαντασίωση της βάνουσης ερωτικής επίθεσης στη γυναικεία φιγούρα που θυμίζει αλογάκι της Παναγίας, δίνοντάς της, όμως, μορφή σχηματική, με μέλη μετατοπισμένα και παραμορφωμένα, σαν να βρίσκεται σε σεξουαλικό παροξυσμό που συνορεύει με τον θάνατο (www.guggenheim.org/artwork/1424). Παρά την αφαιρετική φύση του, το γλυπτό του 1932 ζωντανεύει τη βία που πάγωσε το διαμελισμένο σώμα, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο μια δυνατή εικόνα σεξουαλικής απόλαυσης και βίας (www.guggenheim-venice.it/en/art/works/woman-with-her-throat-cut/). Το αλλόκοτο πλάσμα που φαίνεται να κινείται ανάμεσα στα αρχέτυπα της γυναίκας-θύμα του σαδιστικού μισογυνισμού του αρσενικού και της γυναίκας-παγίδα, μοιάζει να πρωταγωνιστεί σε ένα δράμα αρχέγονης αμφιθυμίας και να εκπέμπει αντικρουόμενα σήματα, όχι μόνο για την προαιώνια σχέση αρσενικού-θηλυκού αλλά και για την τέχνη, την κοινωνία και, ίσως, για την ίδια τη ζωή. Το σκληρό μεταλλικό γλυπτό παραπέμπει πιθανόν στη βαρβαρότητα, τον πόνο, τον κατακερματισμό της ανθρώπινης προσωπικότητας και τον θάνατο που κυριάρχησε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (www.nytimes.com/1988/01/03/arts/art-view-the-disturbing-allure-of-a-giacometti-woman.html).

Στις 9 Δεκεμβρίου του 1936, εγκαινιάστηκε στο MoMA από τον Alfred H. Barr, η έκθεση με τίτλο *Φανταστική Τέχνη, Νταντά, Σουρεαλισμός*, στην οποία συμμετείχε ανάμεσα στους *Ανεξάρτητους Καλλιτέχνες του Νταντά και του Σουρεαλιστικού Κινήματος* ο Calder, με δύο έργα του. Το ένα από τα δύο, που μοιάζει να συνορεύει με το παράλογο, ονομάζεται *Αλογάκι της Παναγίας*. Πρόκειται για τρισδιάστατο έργο της κινητικής

γλυπτικής, αποτελούμενο από ετερογενή στοιχεία και συγκεκριμένα από ένα κοίλο κομμάτι χαραγμένου και βαμμένου ξύλου, από τρεις μεταλλικές ράβδους που εκτείνονται πέρα από το κέντρο του και συνιστούν τη βάση στήριξης του γλυπτού και από ένα κρεμαστό τετραμερές τμήμα από σύρμα και κορδόνια τοποθετημένο στην κορυφή της σύνθεσης (Manes 2021: 17).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1940, ο Γάλλος σουρεαλιστής Félix Labisse που ζωγραφίζει συχνά ερωτικά υβριδικά πλάσματα, έλκεται από τη ζωική δύναμη του εντόμου, το οποίο απεικονίζει σε δύο προκλητικές δημιουργίες του. Η πιο εκφραστική εικόνα του ζώου στον ρόλο της femme fatale παρουσιάζεται στον πίνακα με τίτλο *Η Διαρκής Περιπέτεια (L' Aventure permanente)* (1944), όπου η ηδονική πόζα του θηλυκού υβρίδιου με το χέρι πάνω στο στήθος του, πιθανόν στο πλαίσιο ενός παράθυρου, θυμίζει αναρίθμητα αναγεννησιακά ζωγραφικά έργα που απεικόνιζαν φιλήδονες γυναικείες μορφές και απέπνεαν έντονο ερωτισμό, ενώ η εικόνα των εντοσθίων που κρέμονται σαν πτυχωτό παραπέτασμα στην πάνω δεξιά πλευρά του πίνακα δίνει μακάβρια νότα στο ήδη ανοίκειο σκηνικό. Η φιγούρα με το απαθές βλέμμα και τα αιματοβαμμένα χέρια κυριαρχεί στο έργο και ενισχύει την ανατριχιαστική αίσθηση που προκαλεί η προβολή της γκροτέσκας ομορφιάς του σώματός της, το οποίο υπερβαίνει τις διακρίσεις ανάμεσα στο σώμα του ζώου και στο ανθρώπινο, καθώς το κεφάλι της μοιάζει με το κεφάλι του θηλυκού αιμοβόρου εντόμου, αλλά με ελαφρώς αλλοιωμένα χαρακτηριστικά που θυμίζουν ανδρικά γεννητικά όργανα. Ο Labisse, στο βιβλίο του *Φυσική Ιστορία (Histoire naturelle)*, στο οποίο «κατοικεί» πλήθος από υβριδικές μορφές ανθρώπων, φυτών και ζώων, αντιμετωπίζει το Αλογάκι της Παναγίας με παιγνιώδη διάθεση. Ο εικονογράφος και σχεδιαστής επινόησε το λογοπαίγνιο *Ο ευσεβής Εραστής (L' Amante religieuse)*, παραποιώντας την επιστημονική ονομασία του εντόμου στα γαλλικά, *la mante religieuse*, για να αποδώσει σε ένα από τα σχέδιά του τη θανάσιμη γοητεία της γυναίκας που ταυτίζεται με τον θηλυκό αιμοβόρο εκπρόσωπο του είδους. Σε άλλο χαρακτηριστικό έργο του, την υδατογραφία με τίτλο *Ερωτας ανάμεσα σε Αλογάκια της Παναγίας*, εξερευνά και πάλι τα όρια του ερωτισμού, του φανταστικού και της τελετουργίας, με τη συγκεκριμένη τεχνοτροπία να εντείνει την ηδονική αίσθηση στον πίνακα. Το ζευγάρι των εντόμων, με το θηλυκό να καταναλώνει το αρσενικό ταίρι του, αποδίδεται με τη μορφή ενός κύκλου

που παραπέμπει στον αδιάκοπο, ρυθμικό κύκλο της ζωής και του θανάτου, ο οποίος στην ουσία του επαληθεύει πάντα την ίδια τη ζωή (Pressly 1973: 614-615).

Το χάρισμα της επικοινωνίας με το άρρητο και το θείο, η μαντική ικανότητα, που παρά το όνομά τους δεν διαθέτουν τα αλογάκια της Παναγίας, σε αντίθεση με τις απόκοσμες μυθικές Σίβυλλες, αλλά και η μυστηριακή αίγλη τους, αποτυπώνεται γλυπτικά στο έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη από σφυρήλατο σίδηρο και χαλκό με τον τίτλο *Σίβυλλα* (1958), αλλά και στις γλυπτές γυναίκες της από την Ανατολή, *Φιγούρα Μαρόκου* (1952), *Μάνα με Παιδί* (1952), *Φιγούρες Μαρόκου* (1954) σε τερακότα, *Γυναίκες Αιγύπτου* (1955) σε χαλκό (εικ. 44) και *Γυναίκες του Λούξορ* (1955) σε χυτό χαλκό. Η μυθική Σίβυλλα, είτε ονομαζόταν Φημονόη είτε Ηροφίλη, Δημώ ή Σάββη, σκορπούσε, υπό την επήρεια του θεού Απόλλωνα, άλλοτε μαρτυρίες και άλλοτε τέλειους στίχους σε δακτυλικό εξάμετρο, από την Παλαιστίνη μέχρι την Τρωάδα. Η Ηροφίλη μάλιστα παρουσιαζόταν κάποιες φορές στους στίχους της ως αδελφή ή κόρη του Απόλλωνα, ισχυρισμός που φανερώνει ότι ένας σταθερός δεσμός την ένωνε με τον θεό που της προσέφερε το χάρισμα του ποιητικού προφητικού λόγου με τη μορφή διαφορούμενων απαντήσεων και τη δύναμη της έκστασης, η οποία κατά τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο αποτελεί την υψηλότερη μορφή γνώσης και την πιο ισχυρή μορφή εξουσίας. Οι Σίβυλλες, απόμακρα και μυστηριώδη πλάσματα που εκφράζονταν μέσα από στίχους και φανέρωναν τα αινίγματα του μέλλοντος, υπήρξαν οι πρώτες γυναίκες που μετέφεραν τη χρησιμοδότηση των θεών στους Δελφούς στους οποίους έφτασαν από κάθε γωνιά της Μεσογείου, πραγματοποιώντας μια απαιτητική ανάβαση που δυσκόλευε ακόμη και έναν δυνατό άντρα εκείνης της εποχής. Δεν είχαν ανάγκη από υποβολείς ιερείς που θα ερμήνευαν τον κρυπτικό τους λόγο, επειδή για εκείνες η σαφήνεια των λόγων και η έκσταση δεν ήταν καταστάσεις ασυμβίβαστες. Ο θεός Απόλλωνας δεν αναζητούσε απρόσωπες σαμάνες να προφητεύουν έμμετρα, αλλά παρθένες –αναγκαίος όρος για τη διαρκή επικοινωνία τους με το θείο–, που θα έβγαιναν από τις σπηλιές του Παρνασσού και θα ζούσαν κοντά στις Νύμφες (Καλάσσο 1993-4: 165-167). Τα σπήλαια συνδέονταν άμεσα με τις Σίβυλλες είτε ως τόποι γέννησης, όπως περιγράφει η μυθική διήγηση για την Ερυθραία Σίβυλλα της Λυδίας που γεννήθηκε σε μια σπηλιά του όρους Κώρυκος, είτε ως τόποι προφητείας, σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση που σχετίζεται με τη Κυμαία Σίβυλλα (www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/mantises/page_031.html).

Το γλυπτό της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη από χαλκό με τον τίτλο *Αδάμ και Εύα* (1955), θα αποδώσει από τον βιβλικό μύθο των Πρωτόπλαστων την ιερή στιγμή της δημιουργίας της Εύας από την πλευρά του Αδάμ, που συνιστά το αρχετυπικό σύμβολο της Ζωής. Σύμφωνα με την Αγία Γραφή, η πρώτη γυναίκα που δημιουργήθηκε μετά τον πρωτόπλαστο Αδάμ, η σύζυγός του, ονομάστηκε από τον ίδιο Εύα (και στα εβραϊκά *hawwàh*) (Μπαμπινιώτης 2008: 683), που σημαίνει Ζωή, δηλαδή αυτή που δίνει ζωή, επειδή ήταν η μητέρα όλων των ανθρώπων και μητέρα όλων των επόμενων γενεών: *Ωνόμασε δε ο Αδάμ την σύζυγον του Εύαν (Ζωήν), διότι ήτο μήτηρ όλων των ζώντων* (Γένεση 3: 20). Ο Αδάμ αποτελεί τη ρίζα του ανθρώπινου γένους από την οποία εκβλαστάνουν όλοι οι άνθρωποι, όπως δηλώνει και το όνομά του, που στην εβραϊκή γλώσσα σημαίνει *άνθρωπος*, το οποίο έχει κοινή ρίζα με την εβραϊκή λέξη *adhama* που σημαίνει *γη, χώμα* και γι' αυτόν τον λόγο η αρχική ερμηνεία της λέξης ήταν *χοϊκός, χωμάτινος* (Μπαμπινιώτης 2008: 64). Η ονομασία του πιθανόν δεν υπαινίσσεται το υλικό από το οποίο δημιουργήθηκε, αλλά τη φθαρτή, θνητή φύση του ανθρώπου, όπως επιβεβαιώνεται από το βιβλικό χωρίο στο οποίο προκαθορίζεται η επιστροφή του ανθρώπου στη γη, στο χώμα από το οποίο πλάστηκε (Γένεση 3:19). Σύμφωνα μάλιστα με το εβραϊκό πρωτότυπο και τη ραβινική παράδοση, ο Αδάμ εμφανίστηκε αρχικά ως αδιαφοροποίητη οντότητα, ως ερμαφρόδιτο, εξ ου πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ότι η Εύα αποσπάστηκε από την πλευρά και όχι από το πλευρό του Αδάμ (Kvam, Scheering, Ziegler 1999: 18). Η ιστορία του Αδάμ και της Εύας παρείχε στη χριστιανική δύση ένα παλίμψηστο στο οποίο έχουν εγγραφεί ποικίλες και συχνά αντικρουόμενες προσεγγίσεις και στάσεις απέναντι στο ανθρώπινο σώμα, στη σεξουαλικότητα, στη γυναικεία φύση, και αναρίθμητες συζητήσεις και διαφωνίες για τη σπουδαιότητα της διαφοράς ανάμεσα στα δύο βιολογικά φύλα και την αναγνώριση της κοινωνικής κατασκευής του φύλου (Miles 2006: 85). Η βιβλική αφήγηση παρουσιάζει τον Θεό, Δημιουργό του σύμπαντος κόσμου και όλων των όντων που κατοικούν σε αυτόν, να θέτει τον Αδάμ σε μια ιδιόμορφη κατάσταση ύπνωσης, κατά την οποία δημιουργεί τη σύντροφό του όμοια με αυτόν, επειδή αντιλαμβάνεται το μέγεθος της μοναξιάς, της θλίψης και της ανάγκης του για συνύπαρξη και απόλυτη πλήρωση μέσα από έναν άλλο ισότιμο άνθρωπο: *Είπε δε μετά τούτο ο Κύριος, «δεν είναι καλόν να μένη ο άνθρωπος μόνος· θα του κατασκευάσω ένα βοηθόν όμοιον με αυτόν».[...] Έδωσε λοιπόν ο άνθρωπος ονόματα εις όλα τα κατοικίδια ζώα, τα πτηνά του*

αέρος και όλα τα άγρια θηρία· δεν ευρίσκετο όμως βοηθός του ανθρώπου όμοιος με αυτόν. Τότε Κύριος ο Θεός επέφερεν εις τον άνθρωπον έκστασιν, καθώς δε εκοιμάτο, έλαβε μίαν των πλευρών του, κλείσας την θέσιν της με σάρκα. Μετεσκεύασε δε Κύριος ο Θεός την πλευράν, την οποίαν έλαβεν εκ του ανθρώπου, εις γυναίκα και την έφερεν εις τον άνθρωπον./ Είπε δε τότε ο άνθρωπος, «τούτο πλέον είναι οστών εκ των οστέων μου/ και σαρξ εκ της σαρκός μου· θα ονομασθή γυνή (ανδρίς),/ διότι ελήφθη εκ του ανδρός»./ Δια τούτο ο ανήρ εγκαταλείπει τον πατέρα του και την μητέρα του και προσκολλάται εις την σύζυγόν του τόσον, ώστε αποτελούν μίαν σάρκα./ Ήσαν δε και οι δύο, ο ανήρ και η σύζυγός του, γυμνοί, αλλά δεν ησχύνοντο (Γένεση 2: 18, 20-24).

Το ζήτημα της ανθρώπινης συνύπαρξης, της γένεσης της ζωής, αλλά και της δημιουργίας του έργου τέχνης ειδικότερα, απασχολούσε τη γλύπτρια, όπως φανερώνει η καλλιτεχνική της διαδρομή –και ο μύθος γινόταν ένα σταθερό όχημα για να το εκφράσει.

Ικέτιδες: Αγέρωχη δέηση από σφυρήλατο σίδηρο

*Προσκυνήτρα εδώ δεν ήρθα,
ήρθα ικέτισσα απ' ανάγκη και προσπέφτω
στους φλογόκαυτους βωμούς·
μα το δίκιο είναι μ' εμάς·
(Οι Ικέτισσες, Ευριπίδης 1994: 161)*

Το γλυπτό *Ικέτιδες* (εικ. 45), στον πυρήνα του οποίου βρίσκεται το μοτίβο της ικεσίας, ανήκει στον τρίτο κύκλο του έργου της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, αυτόν των μυθολογικών συνθέσεων, και περιλαμβάνεται σε αυτά που αντιπροσωπεύουν καλύτερα την ελληνική ταυτότητα της τέχνης της, όπως υποστηρίζει ο Γιανου. Οι δύο αγέρωχες γυναικείες μορφές από σφυρήλατο σίδηρο, που στέκονται πολύ κοντά η μία στην άλλη χωρίς να αγγίζονται, μοιάζουν να είναι αμετακίνητες μέσα στον χρόνο και να λειτουργούν σαν ένα σώμα που, στραμμένο προς τον ουρανό, αναζητά δικαίωση. Δεν έχουν πρόσωπο, αλλά με το ανθρώπινο βάθος και την αλήθεια τους αποκτούν παγκόσμια απήχηση, ενώ ταυτόχρονα εκφράζουν μια θεμελιώδη όψη της ανυπότακτης ελληνικής ψυχής. Διατηρώντας το μεγαλείο και την αίγλη των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, μνημειακές

φιγούρες που η πνευματική τους διάσταση ξεπερνά τον όγκο τους, σύμβολα του ελεύθερου ανθρώπου που τολμά να έρθει αντιμέτωπος με το πεπρωμένο του και να μην λυγίσει κάτω από το βάρος των συμφορών που τον ταλανίζουν, οι ηρωίδες, σαν τραγικές Αντιγόνας, ξέρουν να υπομένουν τις δυστυχίες που αναλογούν στη γυναικεία φύση τους και δεν διστάζουν να αναμετρηθούν με τον θάνατο με σιωπηλή αξιοπρέπεια και περηφάνια. Οι Έλληνες ζουν μεταξύ ουρανού και θάλασσας, ανάμεσα σε αυτές τις δυο επιβλητικές παρουσίες της φύσης που φέρουν το σημάδι του απείρου, αφού τα όριά τους είναι απροσδιόριστα, και δημιουργούν την ψευδαίσθηση ότι συναντιούνται στον ορίζοντα, χωρίς όμως η συνάντησή τους να γίνεται ποτέ πραγματικότητα. Μπροστά σε αυτές τις προαιώνιες μεταβλητές που συνδέονται με τις απαρχές της δημιουργίας του κόσμου, ο άνθρωπος αναρωτιέται για τη θέση που του αναλογεί σε αυτόν και για το νόημα της ύπαρξής του, αναζητώντας μια απάντηση και ένα σταθερό σημείο αναφοράς που θα ρυθμίζει τη ζωή του. Η υπέρτατη δύναμη, η αδυσώπητη, αρχέγονη βούληση που επινοούν οι Έλληνες, στην οποία υποτάσσονται ακόμη και οι θεοί, είναι η Μοίρα, η παρουσία της οποίας υποδηλώνεται στο γλυπτό της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Οι γραμμές στις δύο κατακόρυφες ελλειπτικές μορφές, αν και είναι ριζωμένες στο έδαφος, έχουν ανοδική, δυναμική φορά και ανοίγουν στο ανώτερο τμήμα τους σε ένα βαθύ τόξο, τα άκρα του οποίου στρέφονται προς τον ουρανό, σαν χέρια που ανυψώνονται σε στάση ικεσίας, σε μια ύστατη προσπάθεια να κάμψουν τη θέληση του Πεπρωμένου. Οι μορφές με το περήφανο παράστημα έχουν αδρές προεξοχές στην μπροστινή τους όψη, ενώ στην οπίσθια οι γραμμές στρογγυλεύουν και σχηματίζουν κοίλες επιφάνειες, χαραγμένες με πτυχές πανομοιότυπες με αυτές της εμπρόσθιας όψης που κινούνται προς την κορυφή. Οι καμπύλες των τεσσάρων πτυχών του ρούχου τους συναντιούνται στο τέλος του τόξου, τονίζουν τον αυστηρό, αργό και ευγενικό ρυθμό αυτής της ένθερμης προσευχής προς τους θεούς.

Οι *Ικέτιδες* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θα φέρουν μια νέα σύλληψη της πτύχωσης που διαφέρει από αυτήν της αρχαίας ελληνικής. Οι πτυχώσεις των αρχαίων γλυπτών επέτρεπαν να διαφανεί η κομψότητα, η ομορφιά και η ευλυγισία του ανθρώπινου σώματος, ενώ με τη διαδοχική επανάληψή τους αποκάλυπταν τη ρυθμική κίνηση του γλυπτού. Λειτουργούσαν κυρίως διακοσμητικά, σαν ένα ανάγλυφο στολίδι και αποτελούσαν υψηλό δείγμα της καλλιτεχνικής επιδεξιότητας των δημιουργών τους. Στο έργο, όμως, της γλύπτριας το

πτυχωμένο ύφασμα δεν είναι απλώς συμπλήρωμα, αλλά συμμετέχει στην ίδια τη δομή του γλυπτού, ενσωματώνεται στον όγκο του και μεταμορφώνεται σε αναπόσπαστο μέρος του, σε συστατικό στοιχείο που αναδεικνύει το εύρος και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της φόρμας του. Οι αφηρημένες φιγούρες, παρόλο που δεν έχουν ανθρώπινο πρόσωπο, υποδηλώνουν το δυσβάσταχτο βάρος που ορίζει η μοίρα σε κάθε θνητό να σηκώσει, τον καθολικό ανθρώπινο πόνο, τη δύναμη, την ένταση και το μεγαλείο της ανθρώπινης ψυχής και γι' αυτόν τον λόγο αποτελούν διαχρονικές αποτυπώσεις της αρχαίας μυθολογικής παράδοσης. Οι φόρμες της αποτελούν την πλαστική μετουσίωση των ανθρωπιστικών αρχών ενός πολιτισμού που δίνει προτεραιότητα στην εκδήλωση των συλλογικών αισθημάτων (Jianou 1977: 10-11, Jianou 1984: 115). Μέσα από τη σιωπή των μορφών και την ένταση των σωμάτων τους, εκφράζεται η ευσέβεια, ο σπαραγμός και η απόγνωση των γυναικών που βρίσκουν καταφύγιο στην ικεσία, μια πράξη βαθιά πολιτική, το ύστατο όπλο που τους απομένει για να αντισταθούν στην ανθρώπινη αδικία και βαναυσότητα. Ολόκληρη η έκφρασή τους συγκεντρώνεται με θαυμαστό τρόπο στον κύριο όγκο της σύνθεσης και δημιουργεί τόσο έντονες και πλήρεις παρουσίες που δεν έχουν ανάγκη την προσθήκη ενός βλέμματος –ή έστω ενός χαμόγελου– για να ολοκληρωθούν (Μουντζουρίδου 1962: 51). Η αφαίρεση των μορφών της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, κατά τον λογοτέχνη και κριτικό Δόξα, όπως αναφέρει στο τεχνοκριτικό του σημείωμα στην εφημερίδα *Ανεξάρτητος Τύπος* (14/3/1961), δεν δημιουργεί στατικές, άψυχες μορφές, *λείψανα μιας χαμένης ζωής*, αλλά εμπυχωμένες, εκφραστικά δυνατές κινητικές φόρμες που αναπλάθουν και δонούν την ύλη, έτσι ώστε η μορφή να προβάλλει το πνεύμα και το πνεύμα να φέρνει στη μνήμη τη μορφή (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/anexartitos-typos-14-3-1961.pdf).

Η γεωμετρική λιτότητα των μορφών που συνθέτει η γλύπτρια ακροβατεί συχνά ανάμεσα στη ρεαλιστική και στην αφαιρετική απόδοσή τους και προχωρά στη συνύπαρξη των δύο κόσμων με πολλές ενδιάμεσες φωτοσκιάσεις, αλλά πάντα με απόλυτη συνέπεια και ενσυνείδητη γνώση, χωρίς αντινομίες, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Παπαϊωάννου, στο άρθρο του στην εφημερίδα *Ελευθερία* (15/02/1962) με αφορμή τα εγκαίνια της έκθεσής της στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eleftheria-15-2-1962.pdf).

Η καθετότητα της στάσης, η απουσία ποδιών και η ανύψωση των χεριών των *Ικέτιδων*, αυτών των σχεδόν επίπεδων μορφών που μοιάζουν να φορούν μακρύ χιτώνα

(Γιαννουδάκη 2009: 452), φέρνουν στον νου τα γυναικεία ταφικά αγαλματίδια από ψημένο ή άψητο πηλό, τα πιο γνωστά έργα τέχνης από τον πολιτισμό Νακάντα ΙΙ (3.500 - 2.972 π.Χ.) του αρχαίου αιγυπτιακού πολιτισμού. Τα αγαλματίδια αυτά, που πήραν το όνομα *θεότητες-πουλιά* από τους σύγχρονους αρχαιολόγους λόγω του ραμφοειδούς σχήματος του κεφαλιού τους, είχαν συχνά τους βραχίονές τους υψωμένους με χάρη πάνω από το κεφάλι σαν φτερούγες πουλιών και ίσως απεικόνιζαν μοιρολογίστρες που θρηνούσαν τον νεκρό, όπως η *Γυναικεία Μορφή από το Ελ-Μαμαρίγια* από τερακότα, ύψους 29,30 εκατοστών (περίπου 3.500 π.Χ.), που φυλάσσεται στο Μουσείο Τέχνης του Μπρούκλιν στη Νέα Υόρκη. Στη θέση των ποδιών που έλειπαν, σχηματιζόταν μια προέκταση που έμοιαζε με μικρό πάσσαλο, πιθανόν για να στέκονται όρθια στο αμμώδες έδαφος του τάφου στο οποίο ήταν χωμένα ή για να εμποδιστεί η απόδρασή τους, κατά μια συμβολική εκδοχή (Μάλεκ 2000: 34-35, 46, 49). Τόσο οι αιγυπτιακές γυναικείες μορφές όσο και οι *Ικέτιδες*, αποπνέουν ένα βαθύ, προαιώνιο θρησκευτικό συναίσθημα που προέρχεται ωστόσο από διαφορετικές θρησκευτικές αντιλήψεις. Το γλυπτό της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δίνει υψηλή καλλιτεχνική έκφραση στον θεσμό του ικέτη. Σύμφωνα με τον Jean Servais, ο ικέτης δεν εμφανίζεται ποτέ σε όρθια στάση, σε αντίθεση με τις *Ικέτιδες* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, αλλά πάντοτε καθιστός, σκυφτός ή γονατιστός, φροντίζοντας να αγγίξει ένα ιερό αντικείμενο και με τη στάση του να δείχνει ευλάβεια (Καραδημητρίου 1975: 33-36).

Το έργο της γλύπτριας, το οποίο αποκαλύπτει τις αρετές της γεωμετρικής φόρμας και τον στενό εσωτερικό δεσμό της με τις δομικές αξίες της γλυπτικής, καθιστά ολοφάνερη τη δύναμη της λιτής εικαστικής γλώσσας που ανοίγει τον δρόμο για μια σχέση άμεσης και αυθεντικής επικοινωνίας ανάμεσα στον θεατή και το έργο τέχνης. Η σύνθεση, με την απλότητα και τη σχηματική καθαρότητά της, ξυπνά στους θεατές μνήμες προσωπικές και συλλογικές, βιώματα και εμπειρίες που τους οδηγούν στη δημιουργία εικόνων και συνειρμών από την ελληνική πολιτιστική κληρονομιά πρωτίστως, αλλά όχι μόνο. Η ζωτικότητα και η δυναμική του γλυπτού, που συνιστά γνήσια έκφραση βαθιάς και ειλικρινούς βιωμένης στάσης απέναντι στην ελληνική παραδοσιακή τέχνη και στην ίδια τη ζωή, ενεργοποιούν τις πνευματικές τους δυνάμεις και τους καθιστούν συνδημιουργούς μιας νέας αισθητικής εμπειρίας (Μυκονιάτης 1996: 207). Οι γυναίκες σε όρθια ικετευτική στάση με χέρια υψωμένα στον ουρανό, που συλλαμβάνονται και αποδίδονται αφαιρετικά αλλά με έντονη δραματικότητα στο γλυπτό, παραπέμπουν, όπως και ο τίτλος της

σύνθεσης, σε γυναικείο χορό αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και συγκεκριμένα στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου και του Ευριπίδη. Η ίδια η γλύπτρια μάλιστα αναγνωρίζει ότι η κινητική φόρμα του έργου της είναι εμπνευσμένη από την κινησιολογία του χορού των αρχαίων τραγωδιών (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2).

Την αίσθηση της έντονης κίνησης ενός γυναικείου πλήθους δημιουργεί και η γλύπτρια με τις δυο λιτές, αρχαϊκής ομορφιάς, μεταλλικές μορφές του έργου της, που διεκδικούν σαν ένα σώμα την αξιοπρέπεια και τον σεβασμό που οφείλεται σε κάθε γυναίκα, σε κάθε άνθρωπο που απειλείται από τη βία του ισχυρότερου και εξαναγκάζεται σε φυγή και ξεριζωμό από τον γενέθλιο τόπο του. Τα έργα τέχνης των δύο αρχαίων τραγικών ποιητών, Αισχύλου και Ευριπίδη, καθώς και η σύγχρονη γλυπτική δημιουργία της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη έχουν αντλήσει τη θεματική τους από την ιστορική πραγματικότητα της Ελλάδας, με την πλούσια μεταναστευτική εμπειρία, η οποία, λόγω της κομβικής γεωγραφικής της θέσης, των δημοκρατικών και πολυπολιτισμικών αξιών της, ανέκαθεν αποτελούσε ασφαλή προορισμό για τους κατατρεγμένους που αναζητούσαν μια φιλόξενη χώρα, η οποία θα προστάτευε τα θεμελιώδη ανθρώπινα δικαιώματα που καταπατούνταν στις χώρες τους. Η ίδια η γλύπτρια μάλιστα βίωσε τον ξεριζωμό από την πατρική της εστία στην Κωνσταντινούπολη, όταν λόγω της Μικρασιατικής Καταστροφής το 1922, εξαναγκάστηκε να την εγκαταλείψει και να ακολουθήσει με την οικογένειά της το μεγάλο προσφυγικό κύμα προς την Ελλάδα, για να εγκατασταθεί οριστικά πλέον στην Αθήνα (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Στα δράματα του Αισχύλου και του Ευριπίδη, οι ικέτες βρίσκουν τελικά την πολυπόθητη δικαίωση. Ωστόσο, το έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη εκφράζει σιωπηρά το ανικανοποίητο αίτημα αναρίθμητων σύγχρονων φυγάδων-ικετών που ελπίζουν να βρουν καταφύγιο μακριά από διώξεις, συλλήψεις και απελάσεις και να εγκατασταθούν σε έναν νέο τόπο αποδοχής και ειρήνευσης, διαιώνοντας έτσι τον πανάρχαιο ελληνικό θεσμό που τοποθετεί στην κορυφή των αξιών τον ανθρωπισμό.

Σαλώμη: Αλληγορία του Έρωτα και του Θανάτου

*Κάποτε-κάποτε συλλογίζομαι τη Σαλώμη εκεί στον Κοκκιναρά·
την εμφάνισή της· σα να ήτανε πάνω στη σκηνή:
μισή πραγματικότητα και μισή μυθιστόρημα
(Έξι Νύχτες στην Ακρόπολη, Γιώργος Σεφέρης 1974: 41)*

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στέκεται με θαυμασμό και δέος μπροστά στο αλογάκι της Παναγίας, ένα από τα πιο συναρπαστικά πλάσματα του μικρόκοσμου που περιβάλλουν τον άνθρωπο και συνιστούν μέρος αυτού του σιωπηλού, σχεδόν αδιόρατου και θαυμαστά περίπλοκου κόσμου. Γοητεύτηκε, όπως πολλοί εμπνευσμένοι δημιουργοί της παγκόσμιας καλλιτεχνικής σκηνής οι οποίοι και προαναφέρθηκαν στη σχετική ενότητα της εργασίας αυτής, από τις εντυπωσιακές σωματικές του δεξιότητες, την απaráμιλλη ικανότητα μεταμπίεσης και παραπλάνησης του θύματός του, τους θεαματικούς μηχανισμούς προσαρμογής του στο φυσικό περιβάλλον, την τελετουργική, συχνά φρικιαστική, διαδικασία αναπαραγωγής του, την ποικιλία των μορφών του και τον πλούτο των μύθων που συνδέθηκαν με την ενστικτώδη συμπεριφορά του. Η γλυπτική απεικόνιση της μορφής του εντόμου από την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θα συμπυκνώσει τις μυθολογικές υποδηλώσεις και τους συμβολισμούς που του έχουν αποδοθεί, αλλά θα αποτελέσει και πρόσφορο πεδίο πειραματισμού και εξερεύνησης του ιερού, του μακάβριου και του ερωτικού σε σχέση με τις μυστηριακές, σκοτεινές αλλά και ζωογόνες δυνάμεις της φύσης και της γυναικείας σεξουαλικότητας, που θα γεννήσει νέους συνειρμούς.

Η γλύπτρια, περίπου την ίδια χρονική περίοδο που συνθέτει τις *Ικέτιδες*, δίνει στην καθετότητα της στάσης του γλυπτικού αντικειμένου και στην ανάταση των μελών του μια νέα, ευφάνταστη μορφική πρόταση, όπως αποτυπώνεται στο γλυπτό με τον αλληγορικό τίτλο *Σαλώμη* (1958-1959) (εικ. 46). Εντελώς διαφορετική από αυτήν των *Ικέτιδων*, η μορφή αυτή ακολουθεί και πάλι το νήμα της μυθολογικής παράδοσης –αλλά της θρησκευτικής, αυτή τη φορά. Το συγκεκριμένο γλυπτό –όπως και το σύνολο του έργου της, που υπήρξε άλλοτε ιερατικό, άλλοτε αισθησιακό ή ειρωνικό, αλλά πάντα γεμάτο στοργή και αγάπη για ό,τι την περιβάλλει–, ενσαρκώνει το καλλιτεχνικό της όραμα με πυξίδα τις αρχές και τις αξίες του ανθρωπισμού. Όπως επισημαίνει ο αρχιτέκτονας-πολεοδόμος Αριστομένης Προβελέγγιος, με τα σφυρήλατα μέταλλα, *τα πυρακτωμένα, τα*

λυωμένα υλικά του Ηφαιστού η γλύπτρια υφαίνει σαν Αθηνά, γεωμετρικές καμπύλες, σωστές αναλογίες, αισιόδοξα λαμπερά διαστήματα, ενώ άλλοι μεγάλοι καλλιτέχνες (ανάμεσά τους και η Γαλλίδα γλύπτρια Germaine Richier) με τα ίδια υλικά έδωσαν έργα τραγικά, συχνά απάνθρωπα (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 27). Η Richier, μέσα από μια εξπρεσιονιστική επεξεργασία της ανθρώπινης μορφής που τη μετασχηματίζει με πλαστικότητα, δημιουργεί εφιαλτικές εικόνες θανάτου, μια αναπόδραστη σκοτεινή πραγματικότητα που επιδρά στον άνθρωπο φυσικά και διανοητικά ως τα βάθη της ψυχής του. Ο μοιρολατρικός συμβολισμός των μορφών της επιζητεί τη συμμετοχή όλων μας στο δράμα της μεταπολεμικής εποχής, όπου ελλοχεύουν πάντα μοχθηρές δυνάμεις, έτοιμες να αφανίσουν τον ιστό της ζωής. Οι φιγούρες της κατατείνουν στο αλλόκοτο, στο μακάβριο, προσλαμβάνουν ανοίκεια χαρακτηριστικά και προσομοιάζουν συνήθως με έντομα υπερφυσικών διαστάσεων. Μέσα από αλλεπάλληλες διατρήσεις και συχνά μέσω του «κουρελιάσματος» της φόρμας, παραμορφώνονται σε τρομακτικά, δαιμονικά, σχεδόν τερατώδη υβρίδια (Χαραλαμπίδης 1995: 300-301, 321).

Σε αντίθεση με τον Προβελέγγιο, ο Βρετανός κριτικός τέχνης και επιμελητής David Sylvester, με αφορμή τη μοναδική έκθεση των γλυπτών της στην Hanover Gallery London (06/09 - 05/10/1955), θα τονίσει την ανθρώπινη διάσταση του έργου της. Υποστηρίζει ότι η τραχιά, σκαμμένη, σχεδόν σπασμένη επιφάνεια των έργων της, που χαρακτηρίζονται από γνήσια γλυπτική ένταση και αδιαμφισβήτητη ζωτική δύναμη, αποκτά τη δική της ζωή και αυτονομία, φτάνει στην καρδιά των γλυπτών της, εισβάλλει και διαβρώνει τη φόρμα τους. Ωστόσο, η ερειπωμένη μορφή τους παραμένει πεισματικά ανθρώπινη. Ο Γάλλος συγγραφέας André Pieyre de Mandiargues, με αφορμή την ίδια έκθεση, θα γράψει ότι τα γλυπτά της, μέσα από την απεικόνιση τερατόμορφων ζώων, εντόμων, ερπετών, αμφίβιων ή άλλων ανθρωπόμορφων πλασμάτων, ενεργοποιούν τα ανθρώπινα πάθη και τους αρχέγονους φόβους, που ο «πολιτισμένος» τρόπος ζωής προσπαθεί να νεκρώσει. Τα γλυπτά της έχουν την ικανότητα να αποκαλύπτουν την κρυφή ζωή ακόμη και των πιο μικροκαμωμένων δημιουργημάτων της φύσης, όπως το αλογάκι της Παναγίας, που βρίσκονται σε συνεχή εγρήγορση και επαγρύπνηση για την επιβίωση και τη διαίωσιση του είδους τους (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Σχετικά με τις Εκθέσεις 1955-1959, τόμος 2). Τα έργα της ανήκουν σε έναν κόσμο εκφραστικών μεταμορφώσεων και πειραματισμών, που σταδιακά αποκτούν ολοένα πιο λεπτές και μακριές υβριδικές μορφές,

πέρα από την αυστηρή και παγιωμένη διάκριση των φύλων και των ειδών. Χαρακτηριστικό δείγμα της καλλιτεχνικής εργασίας της, ιδίως αυτής μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, αποτελεί το *Αλογάκι της Παναγίας* (1946), μια γυναικεία φιγούρα ενός επιδέξιου κυνηγού της φύσης με σαφώς σχηματισμένο στήθος και λεπτά, μακριά άκρα με νύχια, στηριγμένη στα δυο της πόδια σε στάση απειλητική, έτοιμη να επιτεθεί ακαριαία στο θύμα της (<https://brooklynrail.org/2014/04/artseen/germaine-richier>).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, με την ίδια μεταμορφωτική ικανότητα αλλά και με το χαρακτηριστικό ελεύθερο στιλ και την ακλόνητη εσωτερική της πειθαρχία, επεξεργάζεται την εικόνα του δημοφιλούς εντόμου με χιουμοριστική διάθεση, εμπλουτίζοντας τη φόρμα της με ρυθμική χάρη και έκδηλη προοπτική ανύψωσης (Adlow 1973: 89). Το έργο, κατασκευασμένο από σίδηρο κομμένο με φλόγα οξυγόνου (*εικ. 47*), απεικονίζει το ιδιόμορφο και απειλητικό, αλλά άκρως ελκυστικό για πολλούς καλλιτέχνες της παγκόσμιας εικαστικής σκηνής, αλογάκι της Παναγίας, το οποίο προβάλλει όλες τις αρετές της γλύπτριας από την πλευρά της επινοητικότητας, της ανάλαφρης δημιουργικότητας και της τεχνικής δεινότητας (Τσίκουτα 2013: 6). Η επιφάνεια του γλυπτού της με τις αυλακωτές χαραγμένες γραμμές, αναδεικνύει τη χαρακτηριστική τραχύτητα και σκληρότητα του υλικού που χρησιμοποιεί και την άγρια, ενστικτώδη, συχνά επιθετική φύση του ζώου, χωρίς ωστόσο το έργο να δείχνει βαρύ και άκαμπτο και χωρίς να στερείται την πλαστική δύναμη και τον εσωτερικό κινητικό ρυθμό του. Η τραχιά όψη του σιδήρου, τα σημάδια που αφήνουν τα εργαλεία της γλύπτριας κατά την επεξεργασία του, οι «εκδορές» που η δημιουργός δεν επιδιώκει να κρύψει ή να εξομαλύνει, χαρίζουν στη σύνθεση γνήσια εκφραστική δύναμη. Τον ίδιο χρόνο (1958 ή 1959), θα δημιουργήσει ένα γλυπτό με το ίδιο θέμα και την ίδια φόρμα, αλλά ανοίγοντας διάλογο με ένα άλλο προσφιλές της υλικό, τον ανθεκτικό στην επεξεργασία και εύπλαστο γύψο λευκής απόχρωσης (Γιαννουδάκη 2009: 1930), δίνοντας την αίσθηση μιας σύνθεσης περισσότερο ντελικάτης, πιο λεπτοκαμωμένης και πιο ανάλαφρης, σε σχέση με τη σιδερένια της κατασκευή. Σε αντίθεση με το γλυπτό της Richier, το αλογάκι της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δεν έχει εμφανή γυναικεία χαρακτηριστικά, όπως το σμιλεμένο στήθος, ούτε βρίσκεται σε θέση ετοιμότητας με το πρόσθιο ζεύγος των ποδιών του να είναι ανοιχτά, προκειμένου να εξαπολύσει δριμεία επίθεση στο θήραμά του την κατάλληλη στιγμή, όπως συνηθίζεται να αποδίδεται εικαστικά το ζώο για να τονιστεί η επικινδυνότητα ή η τερατώδης, κανιβαλική

φύση του. Το όρθιο σώμα του εντόμου, αν και στηρίζεται στις μύτες των τριών γωνιωδών άκρων του, δίνει την εντύπωση ότι θέλει να ανορθωθεί, καθώς το τέταρτο άκρο του βρίσκεται στον αέρα σαν να προσπαθεί να σκαρφαλώσει κάπου ψηλά ή να ακολουθήσει κάποια χαρούμενα χορευτικά βήματα, ενώ τα μπροστινά πόδια, σε υμνητική, δοξαστική στάση, και το κεφάλι με τον μακρύ λαιμό και τις παράδοξα μεγάλες και τεντωμένες κεραίες του, στρέφονται προς τον ουρανό. Η γλύπτρια υποδηλώνει με τη *Σαλώμη* της όχι μόνο την άγρια επιθυμία της καταβρόχθισης του θύματός της, που χαρακτηρίζει και το αλογάκι της Παναγίας, την επιθυμία της ολοκληρωτικής ένωσης με το αντικείμενο του πόθου της, την ορμητικότητα των δυνάμεων της φύσης και την πάλη για επιβίωση, αλλά και την ανάπαυλα, το παιχνίδι, την εκστατική χαρά της ζωής.

Η ζωόμορφη φιγούρα με την παιγνιώδη, χορευτική διάθεση μοιάζει να σατιρίζει τις παγιωμένες αντιλήψεις και φαντασιώσεις κυρίως των σουρεαλιστών για τη συμπεριφορά του ζώου και να αποσταθεροποιεί τα στερεότυπα των ειδών με την υβριδικότητα της μορφής της. Φαίνεται να λειτουργεί περισσότερο ως σύμβολο ανόδου που αφηφά τη βαρύτητα, ως αλληγορία των ανανεωτικών δυνάμεων της φύσης και της ζωής, παρά ως εμβληματικό σημάδι της θανάσιμης βίας –αν και ο τίτλος του έργου φέρνει ξανά στο προσκήνιο τον συμβολισμό της κανίβαλης ερωμένης. Η χαρακτηριστική χορευτική στάση του ανθρωπόμορφου εντόμου δίνει την εντύπωση ότι αποτελεί μέρος ενός τελετουργικού χαιρετισμού, μιας αρχέγονης ιεροτελεστίας, ένδειξη λατρείας κάποιας θεότητας ή ενός τελετουργικού θρησκευτικού χορού. Έτσι, προσδίδει στην προσωπική εκδοχή της Ελληνίδας γλύπτριας τη μυστηριακή αίγλη μιας ιέρειας, ή ενός θεϊκού συμβόλου, όπως αυτού που αποδίδεται στο μπρούτζινο ειδώλιο του Ινδού θεού Σίβα, γνωστού ως Ναταράτζα (Βασιλιά του Χορού), το οποίο, κατά τον Rodin, περιγράφεται *ως η τέλεια ενσάρκωση της ρυθμικής κίνησης*.

Η απεικόνιση της «τερατώδους» θεότητας με τα τέσσερα χέρια αποτελεί συνήθη εικονογραφικό τρόπο απόδοσης της γενναιόδωρης προσωπικότητάς του, σημάδι της ακαταμάχητης δύναμης του θεού να επιτελεί ταυτόχρονα διαφορετικές ενέργειες (Ντεέτζια 2001: 12, 140). Οι εικονογραφικές λεπτομέρειες της θεϊκής αναπαράστασης ερμηνεύτηκαν με όρους μιας σύνθετης εικονικής αλληγορίας σύμφωνα με την πλούσια ινδική παράδοση, ώστε να προβληθεί ο Σίβα ως ο απόλυτος εκφραστής των αντιθετικών δυνάμεων του Σύμπαντος, της καταστροφής και της δημιουργίας, μέσα από ένα αιώνιο

ρυθμικό παιχνίδι. Ο αένας χορός του με το Νερό, τη Φωτιά, τον Αέρα και τον Αιθέρα γεννιέται μαζί με τον Έρωτα και συνυφαίνεται με την αρχή του κόσμου, τη δημιουργία των αστεριών και όλων των πλανητικών σχηματισμών, συμβάλλοντας στην παγκόσμια αρμονία. Ο ενσαρκωτής της κοσμικής ενέργειας ακολουθεί ένα βασικό χορευτικό μοτίβο, που συμβολίζει την κυκλική πορεία της από τη δημιουργία, την εξέλιξη, τη συντήρηση, την καταστροφή, τη μεταμόρφωση, την ενσάρκωση και ανάπαυση, μέχρι την απελευθέρωση από τα δεσμά της ύπαρξης, τη σωτηρία και τη θεϊκή χάρη (Henderson, Oakes 1990: 78-80). Η λατρεία του θεού προσφέρει μια φωτεινή σύνθεση του κόσμου, όπου η ζωή και ο θάνατος αλληλογεννιούνται αδιάκοπα, αλλά τελικά η διαύγεια και η γαλήνη αποδεικνύονται οι απόλυτοι κυρίαρχοι όλων. Ο χορός του Σίβα, που γοητεύει με τη λαμπρότητα και τη συναρπαστική του ταχύτητα, συμβολίζει τη θεϊκή δράση από την οποία πηγάζει η κίνηση του Σύμπαντος και αποδίδει πολύ καλύτερα από τον λόγο τον τέλειο ρυθμό της δυναμικής και θριαμβευτικής χαράς της ζωής, επιτρέποντας στον άνθρωπο να ενταχθεί στην αρμονία του μεγάλου κοσμικού «παιχνιδιού» (Masson-Ourseil, Morin 1953: 526-528).

Η εικόνα του Ναταράτζα, του αρχετυπικού χορευτή του ρυθμού της ζωής και εκφραστή της δίνης του χρόνου, που αφομοιώνει και εναρμονίζει τις φαινομενικά αντιφατικές όψεις του κόσμου με την υπέρτατη ηρεμία του προσώπου του και συγχρόνως με την αδιάλειπτη, θριαμβευτική ταλάντωση του κορμιού του, φαίνεται να συγκινεί την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη και να την εμπνέει να δημιουργήσει τη δική της ζώομορφη συμβολική εικόνα, ώστε να ενσαρκώσει το αιώνιο δίπολο του Έρωτα και του Θανάτου. Στη θεϊκή μορφή που συμπυκνώνει όλη τη δημιουργική ενέργεια και ενθαρρύνει τη δράση, η γλύπτρια αναγνωρίζει όχι μόνο μια πτυχή της μυθικής ζωής ενός θεού, αλλά την κοσμοαντίληψη κατά την οποία οι άγριες, ενστικτώδεις δυνάμεις της φύσης, που στο γλυπτό της παίρνουν τη μορφή του σαηγευτικού εντόμου, αντιπαρατίθενται και συμφιλιώνονται με τις ορμές, τις επιθυμίες και τα πεπερασμένα όρια του ανθρώπου. Η δημιουργός γοητεύεται από τη χαρακτηριστική σωματική στάση, την κομπόχτη, την ευκινησία, την ταχύτητα και γενικότερα από το εύρος του κινησιολογικού λεξιλογίου του ζώου, το οποίο ακολουθεί σε ορισμένες περιπτώσεις μια πολύ ιδιαίτερη κανιβαλιστική διαδικασία αναπαραγωγής. Κατά τη διάρκεια ή στο τέλος του ζευγαρώματος το θηλυκό με χειρουργική ψυχρότητα και αξιοθαύμαστη ακρίβεια στην εκτέλεση των κινήσεων του

αποκεφαλίζει και καταβροχθίζει το αρσενικό, γεγονός που συνειρμικά οδηγεί τη γλύπτρια στη βιβλική ηρωίδα Σαλώμη που, ύστερα από τον λάγνο χορό της, ζήτησε από τον εκστασιασμένο Ηρώδη τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη του Βαπτιστή και την παράδοση της κεφαλής του *επί πίνακι* (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2).

Η διττή αντιφατική φύση της αμφιλεγόμενης παρθένου γοητεύει την Ελληνίδα γλύπτρια, που θα την αποδώσει με τη μορφή του θανατηφόρου εντόμου, το οποίο αντανακλά τον προαιώνιο φόβο του αρσενικού απέναντι στο θηλυκό και συμβολίζει την ενστικτώδη βία, αλλά συγχρόνως και την απελευθέρωση της επιθυμίας και της θέλησης για ζωή. Η Σαλώμη της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη μοιάζει να υποδηλώνει, σε μια αζεδιάλυτη ενότητα και ισορροπία, τον αισθησιασμό, την ορμή και την σκληρότητα που συνεπάγεται η σεξουαλική ενόρμηση και ταυτόχρονα να δοξάζει τη δύναμη του ενστίκτου, να οδηγεί τον θεατή στο μοναδικό αυθεντικό κέντρο, όπου ο Έρωτας και ο Θάνατος ενώνονται, όπως στην ομώνυμη μονόπρακτη τραγωδία του Oscar Wilde (1891-92). Σε αυτήν, μετά τη φαινομενική αταξία ακολουθείται μια *βαθύτατα τακτοποιημένη πορεία προς μια αληθινή τάξη*, που δεν είναι άλλη από την πανηγυρική δικαίωση του Έρωτα (Gallegos 1992: 13, 16, 20). *Το μυστήριο της αγάπης είναι πιο μεγάλο απ' το μυστήριο του θανάτου. Δεν κάνει να κοιτάς άλλο από την αγάπη* (Ουάιλντ 1992: 96), θα ομολογήσει η Σαλώμη απευθυνόμενη στο κομμένο κεφάλι του προφήτη.

Η εμβληματική ηρωίδα του Ιρλανδού δραματουργού, μορφή αλλόκοτη, ψυχρή, χωρίς αναστολές, εκδικητική επειδή απορρίφθηκε ερωτικά, άμεσα συνδεδεμένη με τη Σελήνη, το προαιώνιο σύμβολο της γυναικείας φύσης, ξεπερνά το βιβλικό πρότυπο και εκφράζει τη *γέυση του έρωτα*, τη *γέυση του αίματος*, όπως και η γλυπτική απεικόνιση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία παίρνει τη μορφή του αμφιλεγόμενου σαρκοβόρου ζώου. Αποτελεί την ενσάρκωση του ερωτικού πάθους που αντιστρατεύεται τη λογική τάξη, τη διαφάνεια και τη γαλήνη, αποκαλύπτοντας έτσι τον λόγο της δύναμης της σάρκας, τον *λόγο των κρυφών δυνάμεων στο ζωντανό χάος*, την πάλη του ενστίκτου και, τελικά, την αποθέωσή του. Η Σαλώμη του Wilde θυσιάζεται, γιατί τόλμησε να παραδεχτεί ανοιχτά την ερωτική της επιθυμία, να αδράξει τον πόθο, να τον εκφράσει μέχρι να γίνει παρανάλωμα του πάθους της, έτσι ώστε να υψωθεί σε σύμβολο του αγώνα που *ταλανίζει, υποσκάπτει και διαβρώνει την καθιερωμένη ζωή* της εποχής της και της συντηρητικής βικτωριανής

κοινωνίας στην οποία έζησε ο συγγραφέας της. Τα έργα τόσο του Wilde όσο και της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δεν επιτρέπουν στον εαυτό τους να βυθιστούν στο σκοτάδι της διαβολικής σαγήνης και της τερατώδους αναληθσίας, επειδή *η αλληγορία του Κακού, της Νύχτας και του Ονείρου... έχει αναμφίβολα ως σημείο αναφοράς αυτό που θεωρείται Καλό, ακόμη και αν το Φως εμπεριέχει ένα διαβρωτικό, ολέθριο νόημα* (Gallegos 1992: 11, 13-14).

Σύγχρονες σιβυλλικές μορφές και η επιστροφή στην πρωταρχική γυναίκα-μητέρα

...έτσι κάπως,/ του φευγαλέου και του ανεξάντλητου ταυτόχρονα –μια γαλήνια διάρκεια,/ κάτι άγνωστο και οικείο–, σε αλαφρώνει μια ιδέα –τρομερής αιωνιότητας– αιωνιότητας ωστόσο
(Χρυσόθεμις, Γιάννης Ρίτσος 1997: 165-166)

Οι περισσότεροι γλύπτες της εποχής της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στόχευαν στη δημιουργία ενός πλαστικού συμβόλου για να εκφράσουν την εσωτερική αίσθηση που αναπτύσσει ο καλλιτέχνης για τη μυστηριώδη, υπερβατική δύναμη –ή πιθανόν επιζητούσαν μια *εικόνα* που θα περικλείει τις άγνωστες διαστάσεις των ανθρώπινων αισθήσεων και αισθημάτων. Όπως ο Moore, ο Brâncuși και η Barbara Hepworth, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θα διατηρήσει την ανθρώπινη μορφή –και ειδικότερα τη γυναικεία, ακόμη και αν δεν γίνεται εμφανώς αντιληπτή– ως *σημείο αναφοράς*, ως την ιδανική μορφή στην οποία οφείλουν να αφομοιώνονται όλες οι φόρμες, ώστε να γίνονται κατανοητές ενστικτωδώς (Ρηντ 1979: 205, 217, 219). Εγκαταλείπει τη φυσιοκρατική, κλασικιστική απόδοση των γλυπτικών μορφών της, χαρακτηριστική των πρώτων σταδίων της καλλιτεχνικής της πορείας, η οποία γίνεται φανερή στις *Κόρες*, τις λιτές, καθημερινές φιγούρες που τόνιζαν τη γυναικεία λεπτότητα και χάρη ή απηχούσαν τα αρχαιοελληνικά πρότυπα, καθώς και στα γυμνά, με τα οποία ασχολήθηκε στη διάρκεια των σπουδαστικών της χρόνων (1930-1933) μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Αποφασίζει να στραφεί προς μια κατεύθυνση αφαιρετική που δεν απομακρύνεται ωστόσο από την εικονιστική αφετηρία, η οποία συνιστά το θεμελιώδες ερέθισμα της δημιουργίας της.

Η θεαματική αυτή ιδεολογική και στυλιστική αλλαγή που φωτίζει το σύμπαν της θηλυκότητας μέσα από μια νέα οπτική, γίνεται αισθητή στις αρχές της δεκαετίας του 1950,

όταν πλάθει, αρχικά από υγρό πηλό, γυναικείες παρουσίες της καθημερινής ζωής, τις οποίες παρατηρεί στα ταξίδια της σε χώρες της Βόρειας Αφρικής, και συγκεκριμένα στην Αίγυπτο και το Μαρόκο. Η απλοποιημένη, υπαινικτική απεικόνιση των μορφών στις συνθέσεις της από τερακότα *Μάνα με παιδί* (1952), *Φιγούρες Μαρόκου* (1952) (δύο παραλλαγές απόδοσης της μαροκινής γυναίκας την ίδια χρονική περίοδο), *Γυναίκες* (ή *Φιγούρες*) *Μαρόκου* (1954) και *Γυναίκες του Λούζορ* (1955) από χαλκό, προδίδουν τη συνειδητή αισθητική επιλογή της, που είναι στενά συνυφασμένη με την επιθυμία της να εξερευνήσει τον εσωτερικό ιστό όχι μόνο της διαφορετικής ύλης που χρησιμοποιεί αλλά και της φόρμας, φανερώνοντας έτσι το επίμονο ενδιαφέρον της για τα μορφοπλαστικά ζητήματα (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Με μια *ελασματική γλυπτική*, που επιτρέπει στο διαμορφούμενο από το έλασμα κενό να συντελέσει στη συμπλήρωση της φόρμας, αποδίδει επιλεγμένα μοτίβα από τα ταξίδια της, π.χ. στην Αίγυπτο, από όπου συνέλαβε την ιδέα για να συνθέσει τις *Γυναίκες του Λούζορ* (Λυδάκης 2011: 179) σαν δύο άδειες κοιλότητες που περιβάλλονται και ορίζονται από ένα χάλκινο ένδυμα. Την ίδια χρονιά (1955), σε μια απόπειρα να συλλάβει και να αποδώσει με πλαστικότητα και αρμονία τον όγκο, την κίνηση και το παιχνίδι ανάμεσα στο φως και στη σκιά σε ένα εύκαμπτο, πορώδες οργανικό υλικό, στην προσπάθεια να προσδώσει φυσικότητα στην ανθρώπινη μορφή και να μεταδώσει την εκφραστικότητα της ανθρώπινης κίνησης, δημιουργεί μια παραλλαγή του γλυπτού από γύψο στις διάφορες αποχρώσεις του κίτρινου, που δίνει την αίσθηση ενός φυσικού δημιουργήματος της ερήμου (Γιαννουδάκη 2009: 1914).

Η συνείδηση της κοινής πολιτιστικής και πολιτισμικής κληρονομιάς, της ειλικρινούς συνάντησης κάθε ανθρώπου και ειδικά του δημιουργού με άλλες κουλτούρες και εθνικές ταυτότητες και της ανάπτυξης ισχυρών δεσμών με αυτές, είναι βαθιά ριζωμένη μέσα στη γλύπτρια –αναμφισβήτητη και αναγκαία προκειμένου να οικοδομήσει την προσωπική καλλιτεχνική της υπόσταση. Γνωρίζει καλά ότι το έργο της δεν μπορεί να αποκλείσει τις άλλες γνήσιες, αυθεντικές δημιουργίες που αφήνουν το ίχνος τους στον χρόνο, *τα βήματα* (που) *αντηχούν στη μνήμη [...]* επειδή υπάρχουν ανάμεσά μας αναμφίβολα *άλλοι αντίλαλοι* (που) *κατοικούν στον κήπο*, κατά την ποιητική φράση του T. S. Eliot (Thomas Stearns Eliot) (Ελιότ 2014: 47). Το μέτρο και ο έλεγχος καθοδήγησαν την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στην εναρμόνιση όλων των παραδοσιακών στοιχείων των πολιτισμών που γνώρισε

(Αλεξίου 1960: 132). Η Αντωνάκατου υποστηρίζει ότι τα γλυπτά της δημιουργού ανήκουν σε εκείνα τα μοντέρνα έργα που κατορθώνουν να διατηρήσουν τον ρυθμό της μητρικής της γλώσσας, να αποκαλύψουν με τόση σαφήνεια τις ρίζες της καταγωγής τους και να αναπτύξουν με τέτοια άνεση τον κορμό και τα κλαδιά της μορφής και του αναστήματός τους σ' ένα παγκόσμιο χώρο επιδράσεων και προσαρμογών.[...] Κι από όπου πέρασε συνέλεξε εκείνη την πολύτιμη πρωτεϊκή ουσία από την καρδιά της τέχνης- καρδιά των λαών. Η γλύπτρια δεν έχει στόχο να μεταφέρει στα καλλιτεχνήματά της παράδοξα στοιχεία εξωτισμού ή τις ταξιδιωτικές της εντυπώσεις από κάθε ταξίδι που πραγματοποιεί, επειδή ο θαυμασμός της για τη θρησκεία και κάθε μορφή τέχνης των μακρινών πολιτισμών δεν είναι τουριστικός. Κουβαλά τη βαθύτερη γνωριμία με τους λαούς με τους οποίους έρχεται σε επαφή σαν σπάνιο θησαυρό, τον οποίο μετουσιώνει σε αισθητικό χαρακτηριστικό και αυθεντική καλλιτεχνική έκφραση.

Ο Νίκος Αλεξίου, στο περιοδικό *Καινούργια Εποχή*, παρατηρεί ότι, μέσα από την πολύχρονη συγκριτική γνώση που απέκτησε λόγω της επικοινωνίας της με φυλές, λαούς, τους πανάρχαιους και σύγχρονους πολιτισμούς τους, με τα αρχετυπικά εκφραστικά και αισθητικά τους σύμβολα και τον απόηχο των ιστορικών καταβολών τους, απέκτησε μια καθολική αντίληψη του πλαστικού αισθήματος που διαμόρφωσε την προσωπική της εμπειρία, την οποία επεξεργάστηκε για να συνθέσει το δικό της καλλιτεχνικό μήνυμα (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 19-20, 33-34). Η ίδια η γλύπτρια περιγράφει τη στάση που κράτησε απέναντι στον διεθνή καλλιτεχνικό ορίζοντα και στους σπουδαίους εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς με τους οποίους ήρθε σε άμεση και πολύμηνη επαφή: *Και όταν γνώρισα όλη αυτή την αλυσίδα της Τέχνης ανάμεσα στους αιώνες με τους διάφορους πολιτισμούς, μπορώ πια με ψύχραιμο μάτι να στέκομαι μπροστά στο φαινόμενο της σημερινής ανησυχίας και των σημερινών τάσεων. Η Τέχνη είναι πάντα ο καθρέφτης κάθε εποχής. Και η δική μας είναι ανήσυχη* (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη «Σχετικά με τις εκθέσεις» 1955-1959, τόμος 2).

Η γλύπτρια εκπέμπει δυνατό μήνυμα όταν επεξεργάζεται έννοιες δίσημες, όπως το δυνατό και το εύθραυστο, την προστασία και την παγίδευση, την αγάπη και τον φόβο, την οικειότητα και την αποξένωση, το οποίο εγείρει στον θεατή ερωτήματα σε σχέση με την ανθρώπινη συνύπαρξη και το κοινό πεπρωμένο και ταυτόχρονα τον προσκαλεί να βιώσει το βαθύ αίσθημα της κοινής καταγωγής και της ιστορικής συγγένειας. Οι Μαροκινές

γυναίκες και εκείνες από το Λούξορ υπήρξαν πηγές έμπνευσης για την γλύπτρια, όπως ομολογεί η ίδια, οι οποίες την βοήθησαν να κατανοήσει βαθύτερα την εκφραστική δύναμη της καθαρής μορφής και να τελειοποιήσει την πλαστική της γλώσσα, καθιστώντας ορατό στα γλυπτά της το οδυσσειακό πνεύμα που την ωθεί στην ταξιδιωτική περιπλάνηση και σηματοδοτεί το δικό της άνοιγμα στον κόσμο. Η ανήσυχη αναζήτηση της γνώσης του κόσμου που έχει τη γεύση και τη μαγεία της περιπέτειας και η ανάγκη της να έρθει σε άμεση επαφή με τις καλλιτεχνικές δημιουργίες των μεγάλων πολιτισμών του παρελθόντος που αντιστάθηκαν στη φθορά του χρόνου, όπως η γνωριμία της με τις τελετουργικές γιορτές, τις φορεσιές, τα παραδοσιακά όργανα, τη μουσική, τους χορούς και γενικότερα με τη λαϊκή τέχνη τους, της αποκάλυψαν την απλότητα, τη δύναμη και το μεγαλείο των παγκόσμιων πολιτισμών και προστάτευσαν την τέχνη της από το εφήμερο και το παροδικό.

Κατά την περιήγησή της σε αυτές τις δύο αφρικανικές χώρες, είδε ανθρώπινες φιγούρες χωρικών και μαγεύτηκε από τη δυναμική, σφριγηλή, μεστή και συγχρόνως απέριττη γλώσσα των σωμάτων τους, την κοινωνική τους εσωστρέφεια, αλλά πρωτίστως την μαγνήτισε η εντυπωσιακή τους εμφάνιση, καθώς περπατούσαν τυλιγμένες πλήρως στα πτυχωτά τους υφάσματα, χωρίς να διακρίνονται εμφανώς τα πρόσωπα, τα σώματα ή τα πόδια τους, έτσι ώστε να δίνουν την αίσθηση παγκόσμιων σχημάτων σε κίνηση. Το δε ένδυμά τους δεν έντυνε μια φόρμα, αλλά ήταν η ίδια η φόρμα που υποδήλωνε την αόρατη παρουσία των ανθρώπινων μορφών. Αυτήν την αίσθηση, όπως δηλώνει, προσπάθησε να εκφράσει στις *Γυναίκες του Λούξορ* με μια φόρμα που βρίσκεται στο όριο μεταξύ παραστατικότητας και αφαίρεσης, εντελώς αποδεσμευμένη από την αποτύπωση λεπτομερών φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, η οποία είναι εμφανής και στα γλυπτά της από σφυρήλατο σίδηρο *Έλληνες βοσκοί (ή Τσοπάνοι)* (1955) (εικ. 48) που φιλοτέχνησε την ίδια χρονιά, και *Ικέτιδες* (1958) (Jianou 1977: 11-12). Ο αρχιτέκτονας και μουσικολόγος Παπαϊωάννου, εντυπωσιασμένος από τις τρεις όρθιες, κούφιες σφυρηλατημένες φιγούρες των βοσκών με τα υψωμένα ραβδιά τους, γράφει ότι αυτές οι πλαστικές μορφές είναι πολύ πιο επιβλητικές και πειστικές στην απόδοσή τους από όσο θα ήταν, αν είχαν απεικονιστεί με νατουραλιστικό τρόπο, παρατήρηση που φαίνεται να ισχύει και για τις δυο Αιγύπτειες γυναίκες που ζωντανεύουν, όπως και οι τρεις βοσκοί, μέσα από την αφαίρεση που συμπτυκνώνει την ουσία της πλαστικής φόρμας και συνιστά τη γνήσια τέχνη. Σαν να μην ανήκουν μόνο στο χθες ή στο σήμερα, αλλά σαν να στέκονται εκεί για πάντα, σύμβολα

της τραχιάς ορεσίβιας ζωής, οι κατακόρυφες ρομβοειδείς σιλουέτες των τσοπάνων της ελληνικής υπαίθρου συνθέτουν την εικόνα μιας θεμελιώδους πτυχής της ελληνικής ψυχής, όπως οι γλυπτές γυναίκες από το Λούξορ εκφράζουν την αθέατη πτυχή της ψυχής των γυναικών της Ανατολής που ενέπνευσαν τη γλύπτρια. Το εσωτερικό των συγκολλημένων φύλλων μετάλλου, τα οποία παίρνουν το σχήμα της μακριάς κάπας που φορούν οι βοσκοί για να προστατευτούν από τις άγριες καιρικές συνθήκες, είναι άδειο, καθιστώντας φανερή την προσπάθεια της γλύπτριας και στα γυναικεία γλυπτά της να εξαλείψει τη μάζα και τον όγκο υιοθετώντας μια νέα αντίληψη του πτυχωμένου υφάσματος (Jianou 1977: 66). Ο διάλογος του ανθρώπινου σώματος με το ρούχο, όταν λειτουργεί ως εκφραστικό μέσο και παύει να είναι απλώς χρηστικό αντικείμενο, όταν υπαινίσσεται το σώμα, δημιουργώντας ωστόσο έναν σωματικό χώρο, καθώς και τα ζητήματα της δομής, της βαρύτητας και της κίνησης, την απασχολούν και στην απόδοση των γυναικών της Αφρικής. Η έμφαση στη γεωμετρική έκφραση και αρμονία, στη γλυπτική λιτότητα και αυστηρότητα που είναι έκδηλη στους *Έλληνες βοσκούς*, διακρίνεται και στα γλυπτά των Μαροκινών και Αιγύπτιων γυναικών της, όπου με ένα κομμάτι δισδιάστατου υφάσματος υπονοείται αριστοτεχνικά ένα τρισδιάστατο σώμα, που δεν στερείται τη φυσικότητα και τη ζωντάνια του. Στις γλυπτές απεικονίσεις των γυναικών της Ανατολής μάλιστα, αναδεικνύεται ακόμη περισσότερο η γραμμή, η απελευθερωμένη κίνηση και η ενέργεια του υπαινισσόμενου σώματος που διαχέεται στον χώρο.

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, σε επιστολή προς τον σύζυγό της ενώ βρισκόταν στο Λούξορ (Hotel Luxor, 21/01/1955), θα εκδηλώσει τον απερίφραστο θαυμασμό της για τις γοητευτικές παρουσίες με τις τοπικές φορεσιές που έβλεπε στους δρόμους της πανάρχαιας πόλης: *Εκείνο που με ξετρελλαίνει στην Αίγυπτο είναι τα κοστούμια τους, υλικό για γλυπτική έτοιμο. Φιγούρες που θα 'λεγες πως ξεπετάχτηκαν από τη Βίβλο, πατριάρχες, βασιλιάδες, μάγοι, αρχόντισσες. Τι κίνησι, τι αρμονία* (Αρχείο αλληλογραφίας της Φρόσως Ευθυμιάδη με Μ. Μενεγάκη 14 Φεβρουαρίου 1951 - 8 Ιουνίου 1957). Στις 14/12/1955, η εφημερίδα *Αλ Γκουμχουρία*, ημιεπίσημο όργανο της Αιγυπτιακής Κυβέρνησης δημοσίευσε φωτογραφία του έργου της Ελληνίδας καλλιτέχνηδας κάτω από την οποία αναγράφονταν τα ακόλουθα: *Δύο αγάλματα κυριών... με μελάγιες (σύνηθες μαύρο ένδυμα των αιγυπτίων γυναικών). Δια πρώτην φοράν 45 ελληνίδες καλλιτέχνιδες προβαίνουν εις οργάνωσιν Εκθέσεως κατά την οποίαν θα παρουσιάσουν 105 έργα ζωγραφικής και γλυπτικής. Η*

Εκθέσεις θα οργανωθή εις το Μουσείον της Νέας Τέχνης (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη «Σχετικά με τις εκθέσεις» 1955-1959, τόμος 2).

Το σκούρο ρούχο των γυναικείων μορφών που καλύπτει όλο τους το σώμα στο χυτευμένο χάλκινο έργο *Γυναίκες του Λούζορ* (εικ. 49), θυμίζει τη μελάγια, το μακρύ κάλυμμα που φορούσαν οι γυναίκες κατά την διάρκεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Βλαστός 1989: 427), το οποίο έμοιαζε με τη χαμπάρα (habarah), η οποία αποτελούνταν από δύο γυαλιστερά, αέρινα, μαύρα μεταξωτά υφάσματα που σκέπαζαν το κεφάλι τους, είχε μήκος που έφτανε μέχρι το έδαφος και τη φορούσαν πάνω από τα ρούχα τους οι παντρεμένες γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων της αστικής κοινωνίας, προτού φύγουν από το σπίτι τους (Lane 1860: 45, 164-165). Οι καλυμμένες γυναίκες επιβάλλεται να κινούνται σε αυστηρό και περιορισμένο ενδυματολογικό πλαίσιο, ώστε να παραμένουν σχεδόν αθέατες, αν και παρούσες, στον δημόσιο χώρο, ο οποίος, σύμφωνα με τα κοινωνικά ήθη, ανήκει μόνο στους άνδρες. Η γλύπτρια απεικονίζει τις δύο όρθιες κομψές γυναικείες φιγούρες της Ανατολής κρυμμένες στα πλούσια υφάσματα των ενδυμάτων τους, προφυλαγμένες από την αδιακρισία του ανδρικού βλέμματος, αδιαφορώντας για την απόδοση των εξωτικών χαρακτηριστικών τους, όχι όμως και για τη μυστηριακή δύναμη, τον μαγνητισμό και τη θηλυκότητα που αποπνέουν. Η ίδια αποκαλύπτει την πηγή της έμπνευσής της για τη μορφή του γλυπτού της: *Τις έβλεπα να προχωρούν πάντοτε δύο μαζί για να προστατεύονται από τους άνδρες* (Από τις σημειώσεις της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της» Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2). Η χρησιμοποίηση του όλκιμου και ελαστικού χαλκού, του πανάρχαιου ανθεκτικού μετάλλου με τις αναρίθμητες εκφραστικές δυνατότητες, δίνει στις δύο σκοτεινές, απόκοσμες και ταυτόχρονα γήινες μορφές της, που στέκουν η μία δίπλα στην άλλη σαν ένα αδιάσπαστο σύνολο, αίσθηση συμμετρίας, πλαστικότητας, αρμονικής κίνησης και μνημειακότητας, έτσι όπως μοιάζουν ανίκητες και αναλλοίωτες στο πέρασμα του χρόνου.

Έναν χρόνο πριν από τη σύνθεση των Αιγυπτίων γυναικών σε χαλκό, η γλύπτρια με το έργο της *Γυναίκες* (ή *Φιγούρες*) *Μαρόκου* (1954) (εικ. 50) θα αναπαραστήσει με την εύπλαστη τερακότα, το γνώριμό της υλικό, την εικόνα δύο γυναικών από το Μαρόκο που καλύπτονται και αυτές κάτω από το παραδοσιακό ένδυμα της χώρας τους, όπως ορίζουν οι θρησκευτικοί και κοινωνικοί κανόνες για την εμφάνισή τους σε δημόσιους χώρους. Το χρώμα του ψημένου αργίλου, το οποίο θυμίζει το χρώμα της καυτής, απέραντης ερήμου

που περιβάλλει την πολύχρωμη χώρα ή το χρώμα της λάσπης με την οποία χτίζονταν τα αγροτόσπιτα των Βερβερίνων, μοιάζει να αποτελεί ιδανικό υλικό για να υποδηλωθεί η γήινη διάσταση των μορφών και για να δημιουργηθούν οι λιτοί, λείοι, καμπυλόμορφοι όγκοι των γυναικών που βρίσκονται σε όρθια μετωπική στάση, η μία πλάι στην άλλη, αλλά σε μεγαλύτερη απόσταση από αυτήν που είχαν οι Αιγύπτειες γυναίκες του χάλκινου γλυπτού. Οι φιγούρες και στα δύο γλυπτά, που διακρίνονται για την αρμονία των αναλογιών τους, δεν είναι ισοΰψεις, αν και η διαφορά ύψους είναι μεγαλύτερη στο γλυπτό των Μαροκινών γυναικών. Καταλήγουν δε σε μια σύμφυτη βάση που λειτουργεί ως υποστήριγμα (μικρή τετράγωνη για το χάλκινο γλυπτό και μεγαλύτερη, οβάλ για το κεραμικό). Ωστόσο, η κίνηση στις *Γυναίκες του Λούζορ*, ιδιαίτερα στη δεξιά φιγούρα, διαγράφεται πιο έντονη και πιο ελεύθερη, όπως φαίνεται από το ρούχο που ανοίγει και απομακρύνεται ελαφρώς από το σώμα της, αλλά και από την οξεία απόληξη του ενδύματος στη βάση του που δίνει την εντύπωση ότι ο όγκος του γλυπτού τείνει να γίνει πιο ελαφρύς, πιο αέρινος.

Στις *Γυναίκες* (ή *Φιγούρες*) *Μαρόκου*, οι καμπύλες που σχηματίζουν τα γυναικεία σώματα είναι ακόμη πιο έντονες από αυτές του μεταλλικού γλυπτού, μαγνητίζουν το φως και δημιουργούν μεγαλύτερες αντιθέσεις φωτός και σκιάς, συμβάλλοντας στην ολοκληρωμένη απόδοση της σωματικότητας των μορφών, που στέκουν ταπεινές και συνεσταλμένες σε μια σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης και σύμπνοιας. Σαν φιγούρες βγαλμένες από τις μυθικές διηγήσεις της Παλαιάς Διαθήκης, γέρνουν το κεφάλι τους η μία ελαφρά μπροστά ρίχνοντας το βλέμμα προς τη γη και η άλλη με εντονότερη κλίση προς το σώμα της άλλης, αποπνέοντας μια αίσθηση επίγνωσης και γαλήνιας αποδοχής της κοινής τους μοίρας. Η απεικόνιση της Μαροκινής γυναίκας που κρύβεται στον ίσκιο των ενδυμάτων της και κινείται στο μεταίχμιο μεταξύ παρουσίας και απουσίας στον δημόσιο χώρο, απασχόλησε τη γλύπτρια και πριν από το 1954, και συγκεκριμένα από το 1952, όταν πειραματίστηκε με τη μορφή της χρησιμοποιώντας τον ψημένο πηλό για να αποτυπώσει μια άλλη στιγμή της κοινωνικής της ζωής, αυτήν που σχετίζεται με την μακραίωνη πλούσια μουσική παράδοση του Μαρόκου και είναι σύμφυτη με τη ζωή των κατοίκων της, ανδρών και γυναικών. Η γυναίκα της Ανατολής (*εικ. 51*) με τους έντονα σχηματισμένους γοφούς, όπως διαφαίνονται από το ρούχο που τους καλύπτει, απεικονίζεται μέσα από την εναλλαγή λείων καμπύλων και κοίλων επιφανειών, οι οποίες συμμετέχουν σε ένα παιχνίδι

σκιοφωτισμού, που ενισχύει τη μυστηριώδη και αινιγματική φύση της. Πλάθει το χυμώδες σώμα μιας γυναίκας με τις εύγλωττες καμπύλες που κρατά ένα μουσικό όργανο κυκλικού σχήματος, ένα τύμπανο, καθισμένη οκλαδόν, σε μία σύνθεση κενών και γεμάτων τμημάτων, εμμένοντας στη διαμόρφωση των καμπύλων επιφανειών για τη σκιαγράφησή της, οι οποίες χωρίς να επιδεικνύουν, αποκαλύπτουν ωστόσο τη θηλυκότητα της μορφής της. Η γλύπτρια δημιουργεί ένα πολύ ισορροπημένο πλαστικό σύνολο καθώς πειραματίζεται με την απλοποιημένη φόρμα και τη γενικευτική αναπαράσταση του γυναικείου κορμιού, αποδίδοντας όμως την αβίαστη, φυσική στάση του και την αρμονία της κίνησής του, καθώς το πάνω μέρος του γέρνει απαλά προς τα αριστερά, συγκεκριμένα προς το κρουστό μουσικό όργανο που παίζει η εικονιζόμενη, στηρίζοντάς το στο πόδι της, ενώ το κεφάλι της στρέφεται προς την αντίθετη κατεύθυνση, ίσως προς το κοινό που την παρακολουθεί.

Το μεντίρ (bendir), που προφανώς παίζει η γυναικεία μορφή, είναι από τα κυριότερα όργανα της πανάρχαιας μουσικής παράδοσης του Μαρόκου, που παράγει πλούσια ηχοχρώματα και στο οποίο αντανακλάται η αισθητική κουλτούρα της αφρικανικής ηπείρου αλλά και ολόκληρης της Μέσης Ανατολής και του ευρύτερου αραβικού κόσμου, χρησιμοποιείται για την εκτέλεση πολλών λαϊκών μουσικών ρυθμών και αποτελεί ένα από τα όργανα που, σύμφωνα με την αραβική παράδοση επιτρέπεται να παίζεται και από γυναίκες, όπως το πιάνο που ήταν αποδεκτό για τις γυναίκες της Δύσης. Επίσης, συνδέθηκε με εορτές κοινωνικές που ακολουθούν μια ιεροτελεστική διαδικασία, όπως ο γάμος, ή με μυσταγωγικά δρώμενα που οδηγούν σε μια εκστατική εμπειρία και χορευτικές τελετές υπερβατικού ή ακόμη και θεραπευτικού χαρακτήρα (Rasmussen 2016: 331-332). Πιθανόν τον απόηχο μιας ανάλογης τελετουργίας που έζησε και η ίδια η γλύπτρια να ήθελε να ζωντανέψει με το έργο της. Το γλυπτό της, πάντως, φαίνεται να δικαιώνει την κρίση του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, ο οποίος αναγνώριζε στις δημιουργίες της *το πλάστικο ένστικτο αναβρυσμένο από ζεστή ουσία ζωής και ανεβασμένο με την «εν μέτρω» αφαίρεση στην περιοχή του πνεύματος* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χ.χ.: 25).

Το μοτίβο της γυναίκας από το Μαρόκο που, κρυμμένη στο λιτό της ένδυμα και καθισμένη σε στάση οκλαδόν, εκφράζεται μέσω της μουσικής, απασχολεί και πάλι τη γλύπτρια που χρησιμοποιεί το μαλακό υλικό της τερακότας ξανά για να εξερευνήσει τη δημιουργικότητά της και να αποδώσει ελεύθερα και αφαιρετικά τη γυναικεία μορφή. Την

ίδια χρονιά (1952), θα συνθέσει ένα έργο παρόμοιων διαστάσεων, με τον ίδιο τίτλο, *Φιγούρα Μαρόκου* (εικ. 52), με τη διαφορά ότι το μουσικό όργανο στο οποίο ερμηνεύει η εικονιζόμενη με αφοσίωση, όπως δείχνει η στάση της, είναι η κιθάρα, από τα παλαιότερα και πιο δημοφιλή πολυφωνικά όργανα, με πλούσια ιστορία αλλά και με ανεξερεύνητη ιστορική προέλευση, που γοήτευσε και γοητεύει ακόμη λαούς από διαφορετικές ηπείρους και διαφορετικές κουλτούρες και παραμένει σταθερός αγωγός αδιάλειπτης επικοινωνίας μεταξύ τους. Όπως κάθε ανθρώπινος πολιτισμός που απέχει πολύ από το να είναι αμιγής, μονολιθικός ή αυτόνομος, αλλά συμπυκνώνει ακόμη και τα πιο αντιφατικά στοιχεία «ξένων» πολιτισμών και ταυτοτήτων, έτσι και η ιστορία της κιθάρας περιλαμβάνει δάνεια από ευρωπαϊκές και εξευρωπαϊκές κουλτούρες, προφορικές και γραπτές μουσικές παραδόσεις, διαφορετικές τεχνικές, ποικίλα στιλ και γενικότερα έναν τεράστιο πλούτο πολιτιστικών στοιχείων, ο οποίος καθιστά το λαϊκό αυτό όργανο διαρκή φορέα ενοποίησης, διαφύλαξης και διαίωνισης της παγκόσμιας παράδοσης (Coelho 2003: 3, 5). Η γλύπτρια, ενθουσιασμένη από το μέγεθος και την ποικιλομορφία της λαϊκής μουσικής τέχνης των χωρών της Ανατολής, θα προσθέσει στη συλλογή της πολλά παραδοσιακά όργανα από τις χώρες που επισκέφτηκε (Jianou 1977: 12) και θα αφήσει το ισχυρό της αποτύπωμα από την πλούσια πολιτιστική κληρονομιά που γνώρισε στις γλυπτικές της δημιουργίες. Η γενικευτική διάθεση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στην απεικόνιση των μελών του γυναικείου σώματος και των ιδιαίτερων μερών της κιθάρας, καθίσταται εμφανής και σε αυτήν την κεραμική μαροκινή φιγούρα της. Η κιθάρα στην αφαιρετική εκδοχή της, με το δυσανάλογα μικρό μπράτσο (λαιμό) ως προς το σώμα της, καθώς και την τομή κατά μήκος του οργάνου που υποκαθιστά τις χορδές της και το στόμιο του ηχείου με τη χαρακτηριστική στρογγυλή οπή, βρίσκεται σε διαγώνια θέση σε σχέση με τον κορμό της γυναίκας. Το οπίσθιο μέρος του οργάνου, η πλάτη, εφαρμόζει στον ανασηκωμένο μηρό της, ενώ η βάση του ακουμπά στον άλλο της μηρό, έτσι ώστε τα χέρια της να τοποθετούνται στην κατάλληλη θέση και όλο της το σώμα, από το κεφάλι, να καμπυλώνει με τέτοιο τρόπο που να της επιτρέπει να παίζει αβίαστα. Το οκτώσχημο σώμα της κιθάρας, με τις αρμονικές αναλογίες των καμπύλων γραμμών της που θυμίζουν τις θελκτικές καμπύλες του γυναικείου σώματος, αλλά και το πληθωρικό καμπυλόσχημο σώμα της μαροκινής γυναίκας, δημιουργούν μια διαλεκτική εικόνα, μια σχέση δύο σωμάτων που συνομιλούν με την ύλη και το κενό, το φως και το σκοτάδι, το φανερό και

το κρυμμένο. Το σκαμμένο σώμα της γυναίκας μοιάζει να λειτουργεί ως αντηχείο, μεγαλύτερο από αυτό της κιθάρας, που πολλαπλασιάζει τον κομψό, βελούδινο ήχο της, ενώ παράλληλα υποδέχεται στη βαθιά κοιλότητά του το μουσικό όργανο, σαν να αγκαλιάζει η γυναίκα το βρέφος της, πάνω από το οποίο σκύβει με στοργή και τρυφερότητα. Αν, μάλιστα, το γλυπτό ιδωθεί από άλλη οπτική πλευρά –και συγκεκριμένα, αν προσεγγιστεί από τον θεατή, βλέποντάς μόνο την πλάτη της μορφής του–, δίνει την εντύπωση μάνας που συσπειρώνει όλο της το κορμί γύρω από το βρέφος που κρατά στην αγκαλιά της, που γίνεται η ίδια μια τεράστια αγκαλιά για να το υποδεχθεί, δημιουργώντας μια περίκλειστη σχέση ανάμεσά τους, έναν δικό τους προσωπικό και απαραβίαστο κόσμο, ένα αδιάσπαστο σύμπλεγμα που αναδεικνύει μια από τις πιο αυθεντικές μορφές της μητρικής σχέσης, ίσως την πιο ανθεκτική στον χρόνο.

Παράλληλα, αποτυπώνεται στο έργο μια εικόνα καθημερινότητας που συνάντησε η γλύπτρια στις χώρες της Αφρικής, ενώ ταυτόχρονα πραγματοποιείται μια υπαινικτική αναφορά στην πρωταρχική, στην πιο βαθιά, πανανθρώπινη σχέση, την οποία αποδίδει ολοφάνερα η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη την ίδια χρονιά (1952) στο γλυπτό με τον τίτλο *Μάνα με παιδί* (εικ. 53), αξιοποιώντας και πάλι την ανθεκτική αργιλική μάζα με τις γήινες αποχρώσεις της, δίνοντάς της τη λιτή, αχλαδόσχημη φόρμα των Μαροκινών γυναικών της. Η καλλιτέχνις, για να φτάσει στην πλαστική ερμηνεία της ζωτικής φόρμας, θα στραφεί σε μια άλλη μορφή έκφρασης της αγάπης της για το ανθρώπινο σώμα, σε ένα αγαπημένο θέμα που διατρέχει όλες τις μορφές της τέχνης, στο αρχετυπικό θέμα του πρωταρχικού δεσμού μητέρας και παιδιού, της άρρηκτης σχέσης ανάμεσα στην προηγούμενη και την επόμενη γενιά.

Το διαχρονικό μητρικό πρότυπο λειτούργησε και για τη γλύπτρια, όπως σε πολλούς εικαστικούς δημιουργούς του εικοστού αιώνα, ως πεδίο στο οποίο δοκιμάστηκε και πήρε υπόσταση η ακατάπαυστη μορφοπλαστική της αναζήτηση (Κούρια 2009: 18). Θα επιδιώξει την αφαιρετική αποτύπωση του γλυπτικού συμπλέγματος, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στην απόδοση των μορφών παρά στο ίδιο το θέμα, χωρίς όμως το έργο της να χάσει την ανθρωποκεντρική του δυναμική, όπως συμβαίνει με τον Moore που προσηλώθηκε από τις αρχές της δημιουργικής του πορείας, λόγω μιας εσωτερικής παρόρμησης και ασυνείδητης ορμής, σε ανθρωποκεντρικές ενότητες ανάμεσα στις οποίες κεντρική θέση έχει και η μητρική - βρεφική σχέση (Ρηντ 1979: 85). Η απλοποιημένη,

ελλειπτική φόρμα της μητέρας, με τα καθαρά περιγράμματα του περιεκτικού σχήματος της καμπύλης, τους πλούσιους, χυμώδεις γλυτούς και τη μετωπική στατικότητα, παραπέμπει σε τύπους της αρχαϊκής γλυπτικής και συγκεκριμένα στις πληθωρικές αρχαϊκές μητέρες-θεές που συμπύκνωναν συμβολικά την καρποφορία της φύσης και την ευγονία που διασφαλίζει τη συνέχεια του ανθρώπινου γένους (Λαμπράκη-Πλάκα 2009: 11).

Το καλυμμένο κεφάλι της κεραμικής γυναικείας φιγούρας σκύβει με έγνοια και φροντίδα πάνω από το παιδί, το οποίο δεν απεικονίζεται ως ανεξάρτητη μορφή, αλλά σαν συνέχειά της μητέρας, υπονοώντας έτσι την προέλευση του από τη βαθιά κοιλότητα του μητρικού σώματος και τονίζοντας παράλληλα την αδιάρρηκτη ενότητα μάνας και παιδιού. Το βρέφος μοιάζει να αποτελεί προέκταση του χεριού της μητέρας που καμπυλώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να διακόπτει το κενό της σύνθεσης και να δημιουργεί μια φωλιά-αγκαλιά για το μωρό, του οποίου η παρουσία, αν και υποδηλώνεται μόνο, είναι σημαίνουσα στο γλυπτό. Το σώμα-σπηλιά της γυναίκας, όπως τα παραδοσιακά αφρικανικά σπίτια από πηλό, υψώνεται σαν τείχος προστασίας του βρέφους από κάθε εξωτερική απειλή και κίνδυνο, σαν ασφαλές καταφύγιο, στο οποίο ικανοποιούνται πλήρως όλες του οι ανάγκες, ενώ απολαμβάνει την απόλυτη γαλήνη και ευτυχία που του παρέχει η άνευ όρων μητρική αγάπη. Το μοτίβο της βρεφοκρατούσας-μητέρας, κυρίαρχο στην απεικόνιση της μάνας και στη νεοελληνική τέχνη, το οποίο υιοθετεί η γλύπτρια στο έργο της, φέρνει αβίαστα στον νου, παρά την απρόσωπη μητρική μορφή και τη γενικευτική απόδοση των λεπτομερειών, την εικόνα της Μητέρας του Χριστιανισμού, της Παναγίας με το Θείο Βρέφος, στο πρόσωπο της οποίας συγκεντρώνονται όλοι οι συμβολισμοί των προχριστιανικών λατρευτικών μορφών, λόγω της άμωμης σύλληψης του Χριστού. Στην απεικόνιση της Θεοτόκου, το μυστήριο της γέννησης και ο μητρικός δεσμός με το παιδί εξυψώνονται σε τέτοιο βαθμό ώστε να καθίστανται ιερά, ενώ η μητρότητα, χωρίς να στερείται τη γήινη διάστασή της, ανάγεται σε αιώνιο έμβλημα της ανθρώπινης στοργής και αυταπάρνησης (Λαμπράκη-Πλάκα 2009: 11).

Όπως πολλοί καλλιτέχνες από τα μέσα του εικοστού αιώνα επιλέγουν τον ορμητικό ρυθμό και την πυκνότητα της αφαιρετικής γραφής για να μεταφράσουν εικαστικά το βάθος και την ένταση του ψυχικού δεσμού ανάμεσα στη μητέρα και στο παιδί της, έτσι και στο έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η αποτύπωση της μάνας που κρατά στην αγκαλιά το βρέφος της ξεπερνά την απόδοση του ειδικού και συγκεκριμένου. Αποκτά, μέσα από το

αφαιρετικό μορφοπλαστικό ιδίωμα της γλύπτριας, σήμανση αρχετυπική, όπου η μητρότητα προβάλλεται στην οικουμενική και πανανθρώπινη διάστασή της ως αξία απόλυτη και αναντικατάστατη (Κούρια 2009: 18), διατηρώντας ταυτόχρονα τον σιβυλλικό χαρακτήρα της φόρμας που συνδιαλέγεται με το εσωτερικό και το εξωτερικό, το φανερό και το αφανές. Ακόμη και αυτό το γλυπτό της δημιουργού με τον δηλωτικό τίτλο και την καθαρότητα της σύνθεσης, προσφέρει ένα κρυμμένο νόημα, το μυστήριο που οφείλει να ενυπάρχει σε κάθε γλυπτό, όπως παρατηρεί ο Moore: *Το γλυπτό πάντα πρέπει στο πρώτο κοίταγμα να παρουσιάζει μερικά σκοτεινά σημεία και νοήματα, που να τα ανακαλύπτει κανείς σιγά σιγά να αναγκάζει το θεατή να συνεχίσει να βλέπει και να σκέφτεται ποτέ να μην αποκαλύπτει τα πάντα αμέσως. Τόσο η γλυπτική όσο και η ζωγραφική πρέπει να απαιτούν προσπάθεια για την πλήρη του προσέγγιση. Διαφορετικά, δεν έχουν παρά την κενή αμεσότητα του πόστερ, που σχεδιάζεται για να μπορεί να διαβάζεται ακόμη και μέσα από το αυτοκίνητο σε μισό δευτερόλεπτο. Πράγματι, όλη η τέχνη θα έπρεπε να έχει λίγο περισσότερο μυστήριο και νόημα απ' αυτό που είναι προφανές σ' έναν βιαστικό θεατή* (Χαραλαμπίδης 1993: 250-251).

Η γλύπτρια, καθώς προχωρά σε μια υψηλότερη αρχιτεκτονική και πλαστική σύνθεση, αφαιρεί από το θέμα της κάθε περιττή περιγραφική λεπτομέρεια, για να αναχθεί στην καθαρή έκφραση της έννοιας που θέλει να αποδώσει, στο καθολικό πνεύμα των πραγμάτων και όχι στο μεμονωμένο. Στην εργασία της με τα μέταλλα, που εμπλουτίζεται από μια σιβυλλική κίνηση, ίσως αυτή που δημιουργεί την επιθυμία των ταξιδιών και την προσανατολίζει προς την ανεικονική δημιουργία, και ίσως στη γλυπτή απεικόνιση της *Σίβυλλας* σε σφυρήλατο σίδηρο και χαλκό (1959) (εικ. 54 και εικ. 55), υπάρχει πάλι το στοιχείο του συγκερασμού, της συμφιλίωσης, επειδή στον πυρήνα της τέχνης της εμφωλεύει πάντα το ανθρωπομορφικό της όραμα. Το έργο της πάντα λυρικό, βαθαίνει διαρκώς από τον πλούτο των ιστορικών θραυσμάτων, τους απόηχους των εξωτικών μύθων, ανθολογημένων από τόπους μακρινούς στους οποίους ταξίδεψε και από σύμβολα πλαστικά, επιλεγμένα από διαφορετικά σημεία της γης που συνιστούν το μυθοπλαστικό της απόθεμα για να την οδηγήσουν ξανά στην χώρα από την οποία ξεκίνησε την οδυσσειακή διαδρομή της. Επιστρέφει πάντα στις ρίζες του ελληνικού κόσμου, στη σκιά του πατρογονικού της δένδρου, στον τόπο που συντελέστηκε η μυστηριακή ένωση του υποκειμενικού και αντικειμενικού στοιχείου της ύπαρξης, εκεί όπου γονιμοποιείται και

καρποφορεί ο δικός της πλαστικός μύθος. Η προσεκτική μελέτη του έργου της ως προς τις ποικίλες εκφράσεις και τις προοδευτικές ανεξίτητες του ύφους και του ρυθμού των μετουσιώσεών της, οδηγεί στην ίδια αδιασάλευτη ποιητική ουσία και συγκίνηση, στο ίδιο γλυπτικό όραμα που την κινεί, ακόμη και όταν επεξεργάζεται διαφορετικά υλικά με τις πιο σύγχρονες τεχνικές μεθόδους.

Η καλλιτεχνική της πορεία, όπως γράφει η Αναγνωστοπούλου σε άρθρο της το 1959 στην εφημερίδα *Ελευθερία*, μετά τη βράβεισή της στη Μπιενάλε του Σάο Πάολο την ίδια χρονιά, αποδεικνύεται ότι αποτελεί ενσυνείδητη προσπάθεια να εναρμονίσει το πνεύμα της ελληνικής παράδοσης με το νόημα και το πνεύμα της εποχής της. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, με ενθουσιασμό αλλά και σύνεση, αισθητική συγκρότηση και τεχνική αρτιότητα (Αλεξίου 1960: 132, 19), θα ανταποκριθεί και πάλι στο κάλεσμα του καιρού της με τη δημιουργία της *Σίβυλλας*. Θα επεξεργαστεί το ελατό και όλκιμο μέταλλο με τη χρήση των νέων τεχνικών, δίνοντάς του μορφή τολμηρή και ανάλαφρη, στοχεύοντας στην αντικατάσταση της ισορροπίας των μαζών από την ισορροπία των δυνάμεων (Jianou 1977: 18). Έναν χρόνο νωρίτερα (1958) (*εικ. 56*), θα πειραματιστεί με τον γύψο, προσδίδοντας στο γλυπτό της γήινη διάσταση που φέρνει στον νου τις γυναικείες φιγούρες της Ανατολής από τερακότα, τις οποίες συνέθεσε την περίοδο από το 1952-1954 [*Μάνα με παιδί* (1952), *Φιγούρες Μαρόκου* (1952), *Γυναίκες* (ή *Φιγούρες*) *Μαρόκου* (1954)] και τις *Γυναίκες του Λούξορ* (1955) από γύψο κιτρινωπής απόχρωσης (Γιαννουδάκη 2009: 1915).

Η γλυπτική μέχρι εκείνη την εποχή αναζητούσε να συλλάβει τον όγκο σε σχέση αρμονίας με τον χώρο και να επικυρώσει την πυκνότητά του με ρυθμούς ήσυχους ή βίαιους, αλλά πάντα δεμένους με την εξωτερική μορφή. Στα χρόνια όμως της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η τέχνη, που γίνεται όλο και πιο σύνθετη, αγωνίζεται να υπερβεί την κυριαρχία αυτού του δόγματος για τον όγκο και να διεκδικήσει τομές όχι στο περίγραμμα, αλλά στη διαφάνεια του ίδιου του όγκου (Cogniat 1958: 24). Η δημιουργός τρυπά το υλικό της για να δημιουργήσει ανοίγματα, για να συλλάβει και να ορίσει τα κενά που αρχίζουν να κυριαρχούν στις συνθέσεις της, να τους μεταδώσει τις δονήσεις μιας άδηλης κίνησης και να τα ζωντανέψει, σύμφωνα με τους όρους της σύγχρονης γλυπτικής, η οποία αναγνωρίζει την ύλη ως μορφή ενέργειας και δίνει προτεραιότητα στη σχέση *διάστημα - χρόνος - κίνηση*. Η καλλιτεχνική της πρόθεση δεν είναι η προβολή του όγκου του γλυπτού της στον δεδομένο χώρο, αλλά η ελάφρυνση της γλυπτικής μάζας με τη δημιουργία μεγάλων κενών

στη φόρμα του, που περιβάλλονται από το μέταλλο, η προέκτασή του στο άπειρο και η απαλλαγή από το βάρος του υλικού του. Τα δύο μεγάλα ανοίγματα στο ανώτερο και κατώτερο μέρος του έργου, ισοδύναμος συντελεστής της φόρμας που βρίσκεται σε οργανική σχέση με αυτήν και όχι απλώς μια αισθητική επιλογή, συνιστούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα της εκφραστικής λιτότητας και της δυναμικής που επιδιώκει η γλύπτρια, ενώ παράλληλα επιτρέπουν στο γλυπτό της να «αναπνέει», αφού οι ακτίνες του φωτός σαν κύματα εισδύουν ανεμπόδιστα στο εσωτερικό του, χτυπούν στην εξωτερική του επιφάνεια, ανακλώνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις και διασκορπίζονται.

Αυτή η φόρμα, που αδειάζει από τη μάζα της και ξεπερνά τα όρια και τους περιορισμούς της βαρύτητας, δημιουργεί έναν χώρο μυθικό και εισάγει μια νέα διάσταση, αυτήν του χρόνου, η οποία εκδηλώνεται από την αδιάκοπη και αόρατη κίνηση του φωτός στο κοίλο εσωτερικό του γλυπτού ή έξω και γύρω από αυτό, έτσι ώστε να αναδημιουργεί τον όγκο και να ζωντανεύει το γλυπτό που μοιάζει να πάλλεται. Η μορφή απελευθερώνεται από την ακινησία της, καταργεί τον χρόνο και μοιάζει να αποκτά μια οικεία και μυστική ζωή (Jianou 1977: 18-19), ένα νόημα ρευστό που υποστασιώνεται ωστόσο ρητά μέσα από την υπαγωγή των δεδομένων του κόσμου σε μια *συνεκτική παραμόρφωση*, κατά τον Γάλλο διανοούμενο André Malraux. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δεν αποτυπώνει στη σιβυλλική μορφή της μια συγκεκριμένη γυναίκα από έναν συγκεκριμένο τόπο καταγωγής, αλλά μια ελεύθερη, συμβολική φόρμα που συνομιλεί με τον μύθο, έναν τρόπο κατοίκησης και ερμηνείας του κόσμου, όπως υποδηλώνει το σχήμα του γλυπτού, που υποκαθιστά το ανθρώπινο σχήμα και η στάση του καμπυλόγραμμου σώματος στην αφαιρετική του σύλληψη. Ο τίτλος του έργου μάλιστα υποδηλώνει τη βαθιά του συγγένεια με το θεϊκό στοιχείο και με την αρχαιοελληνική μυθική παράδοση που σχετίζεται με την αιγιματική κόρη, η οποία κατείχε το προνόμιο της απόλυτης γνώσης, τη γνώση του μέλλοντος. Στο ίδιο μυθολογικό θέμα θα επιστρέψει και ο Masson, στοχαζόμενος την αβεβαιότητα του ανθρώπινου μέλλοντος προς το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, με σειρά ζωγραφικών πορτρέτων της γυναίκας του σε στάση διαλογισμού, με τον τίτλο *Σίβυλλα*, εμπνεόμενος από τη προφητική δύναμη της μυθικής γυναίκας (Lanchner 1976: 171-172).

Η αρχαιολόγος και κριτικός τέχνης Αναγνωστοπούλου (*Ελευθερία* 14/03/1961) παρατηρεί ότι η άριστη τεχνική της γλύπτριας τής επιτρέπει να προχωρήσει ελεύθερα και με εντυπωσιακά ταχύ ρυθμό σε μια έκφραση πιο συμπυκνωμένη, που διεγείρει την

φαντασία, αφήνοντας πίσω τη διηγηματική γλώσσα του παρελθόντος. Η καλλιτέχνης αναζητά την καθαρή, λιτή σύνθεση που την κατευθύνει στη δημιουργία μυθικών μορφών, όπως η *Σίβυλλα* (εικ. 57), η οποία αρνείται την αμιγώς μετωπική όραση και εκτείνεται προς όλες τις κατευθύνσεις, ενώ η αλληλοδιαδοχή των κενών και των όγκων, *καθορίζει μια αξία εκφραστικά ισοδύναμη ανάμεσα στην πλαστικότητα και στον χώρο* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eleftheria-14-3-1961.pdf). Τα ανοίγματα στην επιφάνεια του έργου της δεν εξυπηρετούν διακοσμητικούς σκοπούς, όπως στη *διάτρητη γλυπτική*, αλλά στοχεύουν στη σύνθεση ενεργητικών κενών που επιτρέπουν την ταυτόχρονη φανέρωση του εξωτερικού και εσωτερικού μέρους του γλυπτικού της αντικειμένου, στην οποία αποβλέπει η *διάφανη γλυπτική*, σύμφωνα με τη διάκριση που πραγματοποιεί ο Γερμανός συλλέκτης και θεωρητικός της τέχνης Daniel-Henry Kahnweiler, (Ρηντ 1979: 68). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χρησιμοποιεί τα ανοίγματά της ως κατασκευαστικά όρια που διακρίνουν και συγχρόνως συνδέουν το μέσα και το έξω του γλυπτού της, διαμορφώνοντας μια σχέση συνέχειας, διάρκειας και οικειοποίησης ανάμεσα στον αχανή και απροσδιόριστο εξωτερικό χώρο και στον γνωστό, ασφαλή εσωτερικό. Τα αντιμετωπίζει επίσης ως περάσματα-εισόδους για να δώσει ρυθμό στο φως που κινείται ελεύθερα σε όλους τους γλυπτικούς χώρους, καλώντας τον θεατή της να εξερευνήσει τον τρόπο ανάπτυξης της μορφής της, αλλά και να πάρει μέρος σε αυτό το παιχνίδι των όγκων στο φως. Η δημιουργική της δύναμη μοιάζει να πηγάζει από μια ευλαβική, μυστική αφομοίωση του χώρου στον οποίο εναλλάσσονται το φως και η σκιά, η παρουσία και η απουσία σε αυτήν την ατέλειωτη συνομιλία, ενώ οι γραμμές της εξελίσσονται σε καμπύλα επίπεδα, τα οποία με τη σειρά τους γίνονται τρισδιάστατες ανοιχτές φόρμες.

Εμπνευσμένη από τις αρχές του κονστρουκτιβισμού, και ιδιαίτερα από τις θέσεις των Gabo και Pevsner, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη συλλαμβάνει και συνθέτει και πάλι ένα έργο απαλλαγμένο από τις δεσμεύσεις του θέματος και από την αντίληψη του όγκου σε σχέση μόνο με τη συμπαγή μάζα. Διερευνά τον χώρο ως *μορφοποιήσιμο υλικό στοιχείο, τόσο ως εσωτερική όσο και ως εξωτερική πραγματικότητα* που γίνεται αισθητή με τον ίδιο τρόπο που γίνεται αντιληπτή και η ακινησία ή η ταχύτητα, όπως παρατήρησε ο Gabo στα γραπτά του σχετικά με τη σύλληψη και απόδοση του χώρου (1937). Χωρίς να παραιτείται από την επίμονη εξερεύνηση των πρώτων υλών που χρησιμοποιεί στη σύνθεση των έργων της, όπως το σίδηρο, και των παραδοσιακών υλικών, όπως ο χαλκός, αλλά υιοθετώντας τις

σύγχρονες τεχνικές επεξεργασίας τους, κατευθύνεται σταθερά στην περιοχή της αρχιτεκτονικής. Στοχεύει στη συναίρεση των δύο τεχνών σε επίπεδο αφαιρετικό και συσχετίζει τα εκφραστικά τους μέσα με απώτερο σκοπό τη δημιουργία μιας γλυπτικής κατασκευής πλήρους σαφήνειας, γεωμετρικής καθαρότητας και στοιχειώδους τάξης (Χαραλαμπίδης 1993: 232-234). Δημιουργεί, συνεπώς, μια αρχιτεκτονική κατασκευή που ακολουθεί τις αρχές δόμησης μιας πρωταρχικής ανθρώπινης κατοικίας ή ακόμη και του περιβάλλοντος ή του ιερού, τα οποία θεμελιώνονται στα γεωμετρικά χαρακτηριστικά του ανθρώπινου σώματος και μεσολαβούν ανάμεσα στον άνθρωπο και στον κόσμο, συμφιλιώνοντάς τον με το περιβάλλον του. Ο Le Corbusier υποστήριζε ότι η γλώσσα του ανθρώπου είναι η γεωμετρία, την οποία ενστικτωδώς εφάρμοζε στην αρχιτεκτονική του, επειδή τα γεωμετρικά σχήματα είναι μετρήσιμα μεγέθη, αναγνωρίσιμα από το μάτι του και, κατά συνέπεια, οικεία και κατανοητά σε αυτόν, ενώ οποιεσδήποτε άλλες φόρμες μη γεωμετρικές, τις θεωρούσε αυθαίρετες, ασύμμετρες και δυσαρμονικές (Le Corbusier 2004: 54-55).

Ακόμη και όταν δουλεύει τις φόρμες της υποτάσσοντάς τις σε επίπεδα με ευθείες γραμμές ή γωνιώδη σχήματα, η καλλιτέχνης δεν ξεφεύγει ριζικά από την αντίληψη του κυκλικού χώρου, στον οποίο τοποθετεί και αναπτύσσει το γλυπτικό της αντικείμενο ιδωμένο ως αναπόσπαστο μέρος του φυσικού του περιβάλλοντος. Με το σκάψιμο της κοιλότητας στο σώμα του γλυπτού και τα τρία μεγάλα καμπυλοειδή ανοίγματά του, δημιουργεί ουσιαστικά το «περιτύλιγμα», το περίγραμμα ενός σώματος που υποδηλώνεται, το οποίο οριοθετεί τον χώρο του, αλλά δεν το απομονώνει από τον έξω κόσμο. Ταυτόχρονα, δομεί έναν χώρο κατοίκησης, αποκαθιστώντας τα προστατευτικά όρια του κύκλου στην εγγραφή της σύνθεσής της και διατηρεί *την αίσθησι ενός κυκλικά υπάρχοντος χώρου που περιέχεται εδώ στο εσωτερικό της σχηματοποιημένης επιφάνειας*, χαρακτηριστική και σε στυλιζαρισμένα έργα της προγενέστερων περιόδων, όπως παρατηρεί η Βακαλό στην εφημερίδα *Ta Nea* στις 17/03/1961, με αφορμή την παρουσίαση των έργων της τελευταίας πενταετίας της γλύπτριας από τότε που ξεκίνησε την καλλιτεχνική διαδρομή της, στην αίθουσα *Δομή* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/nea-17-3-1961.pdf). Το κυκλικό σχήμα, το αρχέγονο δομικό στοιχείο του κατοικήσιμου χώρου κυριάρχησε στα σημαντικότερα στάδια της πρώιμης ανάπτυξης της ορθογώνιας αρχιτεκτονικής, όπως στα κυκλικά οικοδομήματα της

Παλαιολιθικής Εποχής (15.500 - 12.500 π.Χ.) που αντικατέστησαν τα σπήλαια ως χώρους κατοίκησης, στα μερικώς υπόσκαφα που χτίζονταν μέσα σε στρογγυλούς λάκκους κατά τους Μεσολιθικούς χρόνους (12.500 - 10.000 π.Χ.) ή ακόμη στα κυκλικά και ελλειψοειδή οικήματα της ακεραμικής περιόδου του Νεολιθικού Πολιτισμού (Bach 2006: 59).

Ο κυκλοτερής γλυπτικός χώρος της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, με τα ελλειψοειδή περάσματα-κενά, παραπέμπει σε μια ανάλογη πρωτογενή γεωμετρικοποίηση του χώρου στην αρχιτεκτονική κατασκευή, όπως οι μονόχωροι προϊστορικοί οικίσκοι ή οι πρωτόγονες καλύβες. Αυτά τα απλά, αυθεντικά κτίσματα, των οποίων τα υλικά όρια αναπτύσσονται σε κυκλικό σχήμα, παίρνοντας τη μορφή ενός ενδύματος που περιβάλλει, ενός καταφυγίου που αγκαλιάζει και προφυλάσσει και απαντούν σε πολλούς τόπους και σε όλες τις εποχές, τοποθετούν τον άνθρωπο στο κέντρο του κόσμου, ενώ ο κόσμος λειτουργεί σαν μία σειρά από κελύφη που τον προστατεύουν. Το καμπυλόσχημο γλυπτό της καθίσταται χώρος που ευνοεί τη συνύπαρξη πολλών ανθρώπων, που επιτρέπει στους θεατές να βιώσουν και να μοιραστούν μια κοινή καλλιτεχνική εμπειρία, όπως παλαιότερα οι κυκλικοί χώροι υπήρξαν οι κατεξοχήν τόποι συγκέντρωσης των ανθρώπων γύρω από τη φωτιά ή τόποι που ενθάρρυναν τη συμμετοχή σε μια κοινωνική δραστηριότητα, αναδεικνύοντας τον κύκλο ως το προαιώνιο σύμβολο της ανθρώπινης κοινότητας (Unwin 2003: 139-141, Αμερικάνου 2012: 359-360). Η ίδια η γλύπτρια αναγνωρίζει στο έργο της *τη σύνθεση μιας μυστηριώδους γυναίκας με καλυμμένο σώμα* και το περιγράφει ως *καλυμμένη αφαίρεση* (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη «Σχετικά με τις εκθέσεις» 1955-1959, τόμος 2). Σαν να ακούει τη φωνή του Anish Kapoor, ο οποίος αναγνώρισε ότι *ο τρισδιάστατος χώρος είναι ο χώρος του σώματος*, επιλέγει να συνθέσει το δικό της γυναικείο γλυπτικό σώμα, δημιουργώντας έναν τρισδιάστατο χώρο με κενά, τα οποία ωστόσο δεν εκφράζουν το έρεβος της γυναικείας μήτρας ή του τάφου ή ακόμη και του ωκεανού πριν από την πρώτη ανατολή του ήλιου, όπως οι βαθιές τρύπες-κενά του Ινδού καλλιτέχνη στο έργο του *Το Πεδίο των κενών* (1989), λόγω του φωτός που εισδύει στο εσωτερικό της φόρμας της (Χαραλαμπίδης 1995: 316-317). Η *Σίβυλλα*, αντιθέτως, μοιάζει να δίνει έμφαση στη συνομιλία ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι, στον ελεύθερο και στον κατειλημμένο χώρο, σε αυτό που δηλώνεται και σε αυτό που υποδηλώνεται.

Το έργο του Agr, που συνέβαλε στην ανάπτυξη του Νταντά και του Σουρεαλισμού και εμπνεόταν πάντα από το ιδεώδες της οργανικής φόρμας, προσπαθώντας με την

περίοπτη γλυπτική του να *αισθητοποιήσει τους μυστικούς τρόπους της φύσης* (Ρηντ 1979: 85), και ιδιαίτερα η σειρά των μεταλλικών καμπυλόμορφων γλυπτών του με τίτλο *Πτολεμαίος*, φαίνεται να παρουσιάζει μεγαλύτερη συγγένεια με τη *Σίβυλλα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Το ωοειδές σχήμα τους οδηγεί στη συνειρμική συσχέτισή τους με το αβγό, το κατεξοχήν για πολλούς λαούς διαφορετικών θρησκειών και πολιτισμών έμβλημα της ζωής, της δημιουργίας και της αναγέννησης της φύσης, ενώ η καλλιτεχνική διαδικασία γένεσης των γλυπτών θυμίζει τις τελετουργικές πράξεις που αποσκοπούσαν στην επανάληψη της αρχετυπικής γέννησης του κόσμου (Eliade 1958: 414). Ο Αρν, με το φιδωτό, οβάλ περίγραμμα που δημιουργεί κενές και γεμάτες φόρμες, κυκλώνει τον χώρο και συνθέτει σχηματικά άψογες, λείες, μεταλλικές μορφές που μοιάζουν να αναπτύσσονται ελεύθερα γύρω από ένα κοσμικό κέντρο. Οι ανάγλυφες ποιητικές μεταμορφώσεις του αρχετυπικού σχήματος της φύσης εναρμονίζονται συγχρόνως με τις αρχές μιας αρχιτεκτονικής κατασκευής (Giedion-Welcker 1957: xxx) και αποτελούν σύνθετες αφαιρετικές φιγούρες, προερχόμενες από την παρατήρηση του φυσικού τοπίου και την ενεργοποίηση της φαντασίας του καλλιτέχνη, απεικονίσεις μιας αδιάλειπτης δημιουργικής πορείας, όπως ο αένας κύκλος της ζωής.

Τα δυναμικά καμπυλόγραμμα γλυπτά του Αρν και της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με τα κενά –χάρη στα οποία «αναπνέουν», αναπτύσσονται και μεταλλάσσονται διαρκώς– να συνιστούν ζωτικό συστατικό της σύνθεσής τους, τείνουν στην υπέρβαση των χωροχρονικών περιορισμών μέσω της διαχρονικής γλώσσας των δυαδικών αντιθέσεων, ισορροπώντας ανάμεσα στον άδειο και στον στέρεο χώρο, στο εσωτερικό και στο εξωτερικό, στο παρόν και στο απόν, στον άνθρωπο και στη φύση (<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/4886-hans-arp-chance-form-language-and-a-franzwestigation/>). Τα ανοίγματα-περάσματα στη *Σίβυλλα* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θυμίζουν σπηλιές λαξευμένες σε βράχο, στον οποίο οι έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς που δημιουργεί η εναλλαγή πλήρους - κενού οδηγούν τους θεατές σε μια μυσταγωγική βίωση του χώρου, ενώ παράλληλα ενισχύουν τη θεώρησή του ως τόπου ιερού. Η καλλιτέχνις, με τα ανοίγματα του γλυπτού της που μοιάζουν με εισόδους σπηλαίων, φαίνεται να επανασυνδέει τη δική της σύγχρονη Σίβυλλα με τον αρχέγονο οικείο τόπο της και να της δίνει μια ήρεμη, σχεδόν ανεπαίσθητη κίνηση σε χρόνο αόριστο και χώρο μυθικό που φέρνει στον νου τους στίχους του ποιητή: *Έστω κι αν η γαλήνη*

απλώνεται στα χόρτα/ Ουδέποτε τ' ανασαλέματα δεν παύουν/ Αυτά μας ζουν και ζούμε εμείς εντός τους/ Τα πρώτα ανασαλέματα τα πρώτα αρχέτυπα/ Της ίδιας άλικής ορμής που προωθεί τις ώσεις (Εμπειρικός 1980: 30).

Η ανάγκη της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη για επιστροφή στις αρχές, στα παγκόσμια αρχετυπικά θέματα και σύμβολα αντανακλάται σε σημαντικές γλυπτικές της συνθέσεις, όπως και στο χάλκινο έργο της *Αδάμ και Εύα* (1955) (εικ. 58). Με αφετηρία την αφήγηση του μύθου των Πρωτόπλαστων, τη βιβλική ιστορία της Δημιουργίας της Εύας, της γυναίκας που συμπλήρωσε τον Αδάμ, η γλύπτρια επιστρέφει στο αίνιγμα της ανθρώπινης ζωής, στη γένεσή της, τοποθετώντας και πάλι την ανθρώπινη μορφή στο επίκεντρο της εικαστικής της έκφρασης, η οποία τροφοδοτείται από το ιδεώδες της γνήσιας ελληνικής τέχνης. Σε μια εποχή που τα όρια ανάμεσα στον σύγχρονο άνθρωπο και το σύμπαν έπαψαν να είναι καθορισμένα, όπου ανάμεσα στον χώρο και στον χρόνο, στον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο, στο ατομικό και στο καθολικό, πραγματοποιείται μια αδιάλειπτη συστροφή, η καλλιτέχνις, όπως ο αρχαίος άνθρωπος, φροντίζει να κινείται σε απόλυτη αρμονία με τους πανανθρώπινους μύθους και έτσι να δημιουργεί μια τέχνη καθολική. Έχοντας απόλυτη επίγνωση ότι η φυσική επιστήμη αποκάλυψε στον εικοστό αιώνα τη δυναμική της ύλης και ότι οι ψυχολογικές έρευνες φανέρωσαν έναν εσωτερικό υπερχρόνο, αποφεύγει τον κίνδυνο που απειλεί τον σύγχρονο δημιουργό να αποκοπεί από το σύνολο και μετέωρος κοινωνικά, χωρίς μύθο, να συντριβεί από πλήθος αντίρροπων δυνάμεων (Λουκόπουλος 1956: 20). Τρία χρόνια μετά την απεικόνιση του οικουμενικού θέματος της μητρότητας στη σύνθεση *Μάνα με παιδί*, που φέρνει στον νου κάποια από τα πιο πρώιμα γλυπτά της Νεολιθικής Περιόδου (Χαραλαμπίδης 1993: 244), ξαναγυρνά στην πρωταρχική, τη βιβλική Μητέρα όλων των ανθρώπων. Η επιστροφή της στην απεικόνιση της γένεσης της Εύας πραγματοποιείται με ένα έργο από βαμμένο γύψο και ξύλο με τίτλο *Αδάμ και Εύα* (1955) και με ένα άλλο από χαλκό, που συνθέτει την ίδια χρονιά και με τον ίδιο τίτλο (Γιαννουδάκη 2009: 1929), ερμηνεύοντας μέσα από τη δική της εικαστική ματιά τη βιβλική αφήγηση που ακολουθεί η εικονογραφική παράδοση αιώνων.

Η αναζήτηση του τρόπου δημιουργίας και της ταυτότητας της πρωτόπλαστης θηλυκής ύπαρξης προκάλεσε το ζωηρό ενδιαφέρον αναρίθμητων επιστημόνων και καλλιτεχνών ανά τους αιώνες, καθώς προσδιόριζε τον διαφορετικό, συχνά αντιφατικό, τρόπο θεώρησης και αντιμετώπισης των γυναικών από πολλές θρησκείες, αιρέσεις,

αποκρυφιστικά κινήματα και από τις κοινωνίες γενικότερα. Το θέμα της εικαστικής απόδοσης των Πρωτόπλαστων και του αδιάρρηκτου δεσμού τους αποτέλεσε αντικείμενο έρευνας και της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία, αρχικά με υλικό την προσφιλή της τερακότα, δημιούργησε μια πρωτότυπη ζωόμορφη σύνθεση, θέλοντας ίσως να υπενθυμίσει τη δαρβίνεια θεωρία σχετικά με την κοινή καταγωγή ανθρώπων και πιθήκων (Darwin 1872: 10-12, 17), σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος είναι αναπόσπαστο μέρος της φύσης και όχι κυρίαρχός της. Στο έργο της *Αδάμ και Εύα* (χωρίς χρονολόγηση) (εικ. 59) από τερακότα, δύο μικροκαμωμένα πιθηκόμορφα πλάσματα κάθονται σφιχταγκαλιασμένα σε μια αδιάσπαστη ενότητα, με την Εύα να ακουμπά το χέρι της στο στέρνο του Αδάμ, ο οποίος ανασηκώνει ελαφρά το κεφάλι του για να κουνιάσει η σύντροφός του στο λαιμό του, ενώ απλώνει το δεξί του χέρι για να την αγκαλιάσει από τη μέση, προσφέροντάς της στοργή και ηρεμία, βρίσκοντας ωστόσο και ο ίδιος το δικό του ασφαλές καταφύγιο αγκαλιάζοντάς την. Μια παρόμοια σύνθεση με τίτλο *Άγγελος Σικελιανός και Νίκος Καζαντζάκης* (εικ. 60) είχε δημιουργήσει πριν από το 1947 για να αποτυπώσει με χιουμοριστικό τρόπο τη μακρόχρονη, ακατάλυτη φιλία που συνέδεε δύο μεγάλους Έλληνες λογοτέχνες και ανθρώπους του πνεύματος, με τους οποίους και η ίδια είχε αναπτύξει ισχυρούς φιλικούς δεσμούς (Γιαννουδάκη 2009: 447, 1903, 1929).

Αργότερα, η γλύπτρια επιχείρησε, με όχημα πια τη μοντέρνα εικαστική γραφή της, να απεικονίσει το προσωπικό της όραμα για τη γένεση του ανθρώπινου είδους μέσα από ένα γλυπτικό σύμπλεγμα του αρσενικού και θηλυκού εκπροσώπου του ανθρώπινου γένους, παίρνοντας ως έναυσμα τα Ιερά Χριστιανικά Κείμενα της Αγίας Γραφής και την εκκλησιαστική παράδοση. Με απλές γραμμές, επιχειρεί να αποδώσει τον παλμό της ζωής, δημιουργώντας, το 1955, τις ισχνές, επιμηκυμένες φιγούρες των Πρωτόπλαστών της, με το μικρό κεφάλι και τον μακρύ κορμό, οι οποίες, αν και ημιτελείς ή ακρωτηριασμένες, ζωντανεύουν την ύλη, διατηρώντας την λιτότητα και το αρχαϊκό μεγαλείο ενός τοτέμ (εικ. 61). Τα υλικά με τα οποία ανοίγει διάλογο, ο γύψος και το ξύλο, αναπτύσσουν με τη σειρά τους ιδιαίτερη διαλεκτική σχέση, παραπέμποντας στην εύθραυστη υπόσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. Ειδικότερα το φυσικό στοιχείο του ξύλου, γίνεται το μέσο επανασύνδεσης του ανθρώπου με το χώμα, τη γη που συνιστά τον γενέθλιο τόπο του, τον τόπο της προέλευσης και του τελικού προορισμού του. Η εικαστικός, τον ίδιο χρόνο, επέλεξε το εύπλαστο υλικό του χαλκού, που ενέπνευσε και εξακολουθεί να εμπνέει τους

καλλιτέχνες ανά τους αιώνες, προκειμένου να δώσει σχήμα και μορφή στην αφήγησή της για την ιστορία των Πρωτόπλαστων, δημιουργώντας σκουρόχρωμες φιγούρες με έντονη τη χρυσοπράσινη πατίνα του χαλκού, που δίνουν την εντύπωση ότι είναι πλασμένες από πηλό, όπως οι πρώτοι άνθρωποι πάνω στη γη. Στο αμφιλεγόμενο ζήτημα της προέλευσης της Εύας που έχει προκαλέσει πλήθος διενέξεων στους εκπροσώπους της εβραϊκής και της χριστιανικής θρησκείας, αν δηλαδή εξέρχεται από το πλευρό, το πρόσωπο, το οπίσθιο μέρος ή την πλευρά του Αδάμ (Kvam, Scheuring, Ziegler 1999: 3), η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη παίρνει σαφή θέση, εμφανίζοντάς τη να γεννάται από την πλευρά του πρώτου ανθρώπου. Η γλύπτρια φαίνεται να συντάσσεται μάλιστα με τους θεωρητικούς της Βίβλου που υποστηρίζουν ότι η εβραϊκή λέξη *šēlā* ' δεν χρησιμοποιείται στην Εβραϊκή Βίβλο με την έννοια του θωρακικού πλευρού, αλλά κυρίως με την έννοια της πλευράς, καθώς και με την ερμηνεία ταλμουδικών και μεταταλμουδικών σχολιαστών, που συναινούν με αυτήν τη μεταφραστική επιλογή, συμφωνώντας και με το κείμενο της Αγίας Γραφής όπου η Εύα δεν είναι μόνο ένα οστό από τα οστά του Αδάμ αλλά και σάρκα από τη σάρκα του (Walton 2015: 62-63).

Η μορφή της Εύας στο έργο της γλύπτριας, έντονα εκφραστική λόγω της αδρής επιφάνειας του χαλκού, παρά τη γυμνότητά της και το μικρό αλλά τονισμένο και στητό στήθος της, δεν απεικονίζεται ως αισθησιακή, προκλητική και επικίνδυνα σαγηνευτική γυναίκα ή ως σύμβολο της ερωτικής προσφοράς που σκανδαλίζει τον Αδάμ και τον παρασύρει στο προπατορικό αμάρτημα. Δεν προβάλλεται ως η πρωταρχική ρίζα του κακού και του θανάτου, όπως διακηρύσσει η πλειονότητα των εκπροσώπων της ραβινικής και χριστιανικής παράδοσης, που αρνούνται να αντιληφθούν την Εύα ως πηγή της ζωής (Bronner 1994: 23). Αντιθέτως, παρουσιάζεται μικρόσωμη, σχεδόν αβαρής, εύθραυστη και αποσπασματική, αλλά γεμάτη ένταση, με το κάτω μέρος του σώματός της να θυμίζει σώμα γοργόνας, καθώς προβάλλει μέσα από το σώμα του Αδάμ και συγκεκριμένα από τη δεξιά πλευρά του πρώτου ανθρώπου και γενάρχη του ανθρώπινου γένους. Στη μικροκαμωμένη, ντελικάτη φιγούρα δεν αποδίδονται ανάγλυφα όλες οι ανατομικές λεπτομέρειες και το τριγωνικό κεφάλι της, που τείνει να ακουμπήσει τον λαιμό του μεγαλόσωμου άνδρα, απεικονισμένο σχηματικά με μόνο τη μύτη να προεξέχει ελαφρά από το ενιαίο καμπυλόγραμμο πρόσωπο και τον μακρύ λαιμό, αποπνέει μέσα από την αφαιρετικότητα, την αυτοτέλεια και την εκφραστική του δύναμη, την κυρίαρχη ηρεμία

ενός γυναικείου κυκλαδικού ειδωλίου. Το γυμνό της σώμα φανερώνει την ευάλωτη, εύθραυστη φύση της, αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτει τη νεανική ορμή και τη δύναμη της αθώας παρθενικής της ύπαρξης. Η ίδια η καλλιτέχνης σημειώνει ότι το έργο της συλλαμβάνει την ώρα της εξόδου της πρωτόπλαστης γυναίκας από την πλευρά του Αδάμ, μιας γυναίκας χωρίς ίχνος συστολής λόγω της γυμνότητάς της, γαλήνιας ήδη από την πρώτη στιγμή της δημιουργίας της (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2). Από το δεξί χέρι της γυναικείας φιγούρας απεικονίζεται μόνο ο βραχίονας, που μοιάζει να αφήνεται με εμπιστοσύνη και να εφάπτεται στο χέρι του Αδάμ, το οποίο γίνεται η προέκτασή του δικού της ανολοκλήρωτου χεριού. Το ανδρικό χέρι, έτσι όπως καμπυλώνεται, δημιουργεί γύρω της έναν προστατευτικό κλοιό, μια αγκαλιά στην οποία φαίνεται να παραδίδεται η πρωτόπλαστη γυναίκα, αφού και η αριστερή πλευρά του σώματός της μέχρι και το στήθος εφαρμόζει στον δεξιό ώμο και στον βραχίονα του άνδρα από τον οποίο προήλθε και προς τον οποίο στρέφεται.

Με αυτό το ανθρώπινο σύμπλεγμα, που χαρακτηρίζεται από ρευστά περιγράμματα και απουσία δραματικής έκφρασης και δίνει την εντύπωση ότι μόλις πλάστηκε από τα χέρια τη γλύπτριας, η δημιουργός πραγματεύεται την αρσενική και τη θηλυκή υπόσταση του αρχετυπικού ανθρώπου και τη σχέση των δύο φύλων, δημιουργώντας μια γήινη και βαθιά ανθρωποκεντρική σύνθεση. Το γλυπτό, που μοιάζει να κινείται ακόμη και μέσα στην ακινησία του, παριστάνει ένα ανθρώπινο δημιούργημα διττής φύσης, έναν δυαδικό άνθρωπο, μια ανδρόγυνη ενότητα που πλάστηκε κατ' εικόνα και ομοίωση και αλληλοσυμπληρώνεται, αφού η Εύα γεννιέται ανώδυνα σε έναν επίγειο παράδεισο, στον οποίο δεν έχουν θέση η αγωνία και ο πόνος. Ξεπροβάλλει φυσικά, σαν κλαδί από το σώμα-δέντρο του Αδάμ, σαν αναπόσπαστο κομμάτι του, με το πρόσωπο στραμμένο προς τον αγαπημένο Άλλον από τον οποίο προήλθε. Τα δύο δημιουργήματα που, παρά τον άρρηκτο δεσμό τους, στέκουν αγέρωχα και μόνα, μοιάζουν να διατηρούν ταυτόχρονα την αυτονομία και την ισοτιμία τους, καθώς η αναπαράσταση της γυναίκας που αποσπάται από την πλευρά του Αδάμ –και όχι από τα πόδια ή το κεφάλι, δεν συνιστά σημάδι κατωτερότητας ή ανωτερότητάς της ως προς αυτόν, αλλά φανερώνει μάλλον τον στενό σύνδεσμο και τον υψηλό βαθμό αλληλεξάρτησής τους. Ο Αδάμ μοιάζει μονό-πλευρος και ανολοκλήρωτος χωρίς το άλλο του μισό, την άλλη πλευρά του εαυτού του.

Ωστόσο, στη γλυπτική αφήγηση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, ο Θεός-Δημιουργός απουσιάζει κατά τη γένεση της Εύας και ο Αδάμ δεν είναι βυθισμένος σε μια εκστατική κατάσταση ή οραματική εμπειρία (Walton 2015: 64). Αντιθέτως, γίνεται συνειδητός συμμετοχος και κοινωνός της μυστηριακής δημιουργίας της μέσα από την ίδια του τη σάρκα. Η αίσθηση του εύθραυστου και πρόσκαιρου στοιχείου της ανθρώπινης ύπαρξης που δημιουργεί η βιβλική μεταφορά (Walton 2015: 58) ενισχύεται μάλιστα από τα ίχνη της φθοράς του μετάλλου, τα σημάδια της πράσινης σκουριάς στο χάλκινο γλυπτό, λόγω της επιφανειακής του οξειδωσης.

Ο κοινός πρόγονος όλων των ανθρώπων, ο γενάρχης των γενεών, σαν δέντρο βαθιά ριζωμένο στον τόπο του, υψώνεται σε όρθια στάση, ενεργητική και μετωπική, υποδηλώνοντας την καθετότητα της ζωής. Προβάλλει ευθυτενής, με τα πόδια ανοιχτά στο ύψος των ώμων, πατώντας σε μια μικρή επιφάνεια που δίνει την εντύπωση του εδάφους, κάτω από την οποία βρίσκεται μια μικρή βάση ενός ορθογώνιου παραλληλεπίπεδου που φαίνεται να τον γειώνει και να τον εξυψώνει συγχρόνως. Η ανδρική μεταλλική φιγούρα, που απομακρύνεται πολύ από μια ρεαλιστική απομίμηση του ανθρώπινου σώματος, δεσπόζει με το λεπτό και δυνατό σώμα, το ευρύ στέρνο σε σχέση με τη λεπτή μέση, τον μακρύ κορμό, τα επιμηκυμένα άκρα και τις τονισμένες παλάμες των χεριών του. Έχει τη μορφή του ατάραχου, ρωμαλέου, ετοιμοπόλεμου μαχητή και ακοίμητου φρουρού της λεπτεπίλεπτης συντρόφου του που, ήρεμα, αβίαστα, αλλά αποφασιστικά, έρχεται στη ζωή μέσα από εκείνον και φανερώνει τη δύναμη και την ένταση της σχέσης τους, που σαν φυσική δύναμη θα τους προσδιορίζει για πάντα. Χωρίς το αίσθημα της ντροπής που θα στιγματίσει τους πρωτόπλαστους μετά από τη βρώση του απαγορευμένου καρπού, αλλά με παραδείσια αθωότητα στέκεται γυμνός, χωρίς να τονίζονται οι ανατομικές του λεπτομέρειες, αλλά με διακριτά τα χαρακτηριστικά του φύλου του.

Ο Χρήστος Γιανναράς χαρακτηρίζει *σχέση ερωτική, αμοιβαιότητα πόθου και ανάγκης του ενός για τον άλλον*, τον δεσμό που συγκροτείται ανάμεσα στους ανθρώπους, όταν καταργούνται οι αναστολές της γυμνότητας τους, όταν εξαλείφεται το αίσθημα της ντροπής για τα σωματικά όργανα αναπαραγωγής τους, όπως ακριβώς συμβαίνει με τους Πρωτόπλαστους στην αρχή της Δημιουργίας τους. Στο βιβλίο του *Το Αίνιγμα του Κακού* γράφει: *Τότε όλο το κορμί γίνεται σχέση, φανέρωση ετερότητας και μοναδικότητας, ανάγκη αυτοπροσφοράς. Όλο το κορμί μιλάει τη γλώσσα του βλέμματος, του χαμόγελου, του πόθου*

για τον άλλον, μιλάει με τρόπο μοναδικό, ανόμοιο και ανεπανόληπτο, όλο το κορμί είναι πρόσωπο. Γυμνώνεται για να παραδοθεί ολοκληρωτικά στη σχέση, να πραγματώσει την παραίτηση από κάθε αντίσταση αυτοάμυνας του φυσικού ατόμου, από την έσχατη αντίσταση της αυτοάμυνας, την ντροπή. Στον έρωτα η γυμνότητα είναι μόνο αυτοπροσφορά και γι' αυτό αποκάλυψη ετερότητας. Δεν αποφασίζεται η γυμνότητα, γεννιέται. Και δεν υπάρχει στον έρωτα ντροπή, γιατί δεν υπάρχει άμυνα της ατομικότητας και φόβος. (Γιανναράς 2009: 53).

Έτσι όπως ο Αδάμ αγκαλιάζει την Εύα με τα χέρια του, δημιουργεί έναν νέο χώρο κατοίκησης γι' αυτήν, ο οποίος περιλαμβάνει και τον ίδιο –έναν ιδιωτικό κόσμο απτό, πραγματικό και συγχρόνως μη προσβάσιμο, φαντασιακό. Το ίδιο το γλυπτό με τη σειρά του, δημιουργεί νέο πεδίο συνάντησης της μάζας, έστω και της ελάχιστης, με τον χώρο, μια σύνθεση ενός απέραντου χώρου με τον οποίο το γλυπτικό αντικείμενο συνομιλεί. Στο αριστερό καμπυλωμένο του χέρι, ο Αδάμ κρατά σφιχτά ένα λεπτό, μακρύ δόρυ χωρίς αιχμή, εμφανώς μεγαλύτερο από τον ίδιο, τοποθετημένο ανάμεσα στα πόδια του σε ελαφρώς διαγώνια θέση σε σχέση με το σώμα του, με το κάτω άκρο του να ακουμπά στη γη. Το δόρυ μοιάζει να λειτουργεί ως το αναγκαίο εξάρτημα ενός γνήσιου πολεμιστή και ίσως ένα σημάδι προβολής και επίδειξης της ισχύος του Αδάμ απέναντι σε κάθε αντίπαλο που θα μπορούσε να διακόψει το μυστήριο της γένεσης του άλλου του μισού ή να απειλήσει τη σωματική ακεραιότητα ή την ενότητα του πρώτου ανθρώπινου ζεύγους. Του δίνει τη δυνατότητα να ακινητοποιήσει ή και να εξουδετερώσει κάθε εχθρό αναίμακτα, δημιουργώντας ταυτόχρονα, με την οριζόντια κίνησή του, έναν κλοιό προστασίας, μια μετωπική ζώνη ασφαλείας που λειτουργεί αποτρεπτικά για όποιον επιχειρήσει να βεβηλώσει την ιερότητα της στιγμής και να εισβάλλει στον προσωπικό τους κόσμο, σε αυτήν την πρώτη κοινωνία προσώπων.

Η γλύπτρια, μέσα από μια δυναμική έκφραση όγκων, αξόνων και κενών, μέσα από μια νέα άρθρωση του χώρου, δεν φαίνεται να στοχεύει απλώς στην απεικόνιση δύο συγκεκριμένων ανθρώπων, αλλά μοιάζει να μεταθέτει το κέντρο βάρους στην επιθυμία τους να επιβιώσουν και να αναζητήσουν τη δική τους θέση στον κόσμο που βρέθηκαν, στην ανάδειξη της δυνατής σχέσης που τους συνδέει και στη δημιουργία μιας νέας σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο του. Η πριμιτιβιστική πλαστική απόδοση των Πρωτόπλαστων από την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, με τις άμορφες φιγούρες της που επιμηκύνονται σε τέτοιο βαθμό ώστε να απέχουν από μια φυσιοκρατική απεικόνιση, θυμίζει τις άσαρκες, σχεδόν

εξαυλωμένες μορφές του Giacometti, που επιμηκύνονται αφύσικα και μοιάζουν να απαρνιούνται την υλικότητά τους, σαν να αποτελούνται μόνο από δέρμα που κρέμεται σε έναν συρμάτινο σκελετό. Αν και οι μορφές του αποπνέουν αίσθηση φθοράς και αποσύνθεσης, πιστοποιούν τις φιλοσοφικές του πεποιθήσεις για τον χώρο, κοινές με αυτές της γλύπτριας, όπως αποδεικνύει το έργο τους, το οποίο ανάγεται στο ελάχιστο, στην απλότητα και στην αποκατάσταση της σχέσης ανάμεσα στον όγκο και την κίνηση, στον χώρο και τον χρόνο. Ωστόσο, με την «άγρια» επιφάνεια των όψιμων γλυπτών του από *ζαρωμένο μπρούντζο ή γύψο όμοιο με παγωμένη λάβα, σαν κάτι που ανασύρθηκε μέσα από τη φωτιά αλλά παραμένει επίμονα ζωντανό μην επιτρέποντας στο μάτι μας να αναπαυθεί πουθενά*, ο ανήσυχος καλλιτέχνης υπαινίσσεται τον εύθραυστο, τρωτό μεταπολεμικό άνθρωπο, που βασανίζεται από την υπαρξιακή αγωνία, τη μοναξιά, την εγκατάλειψη και τη ματαιότητα της ζωής, αδυνατώντας να βρει γαλήνη και λύτρωση (Χαραλαμπίδης 1995: 291-293).

Αντιθέτως, το γλυπτό της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη αποθεώνει την ανακάλυψη του ανθρώπινου Εγώ μέσα από τον Άλλο, την πλήρωση του ανθρώπου μέσα από τη σύνδεσή του με ένα άλλο ανθρώπινο πρόσωπο, την αξία των ισχυρών ανθρώπινων δεσμών που δίνουν νόημα στην ύπαρξη και αποκαλύπτουν το μεγαλείο της. Με το χάλκινο σύμπλεγμα των δικών της Πρωτόπλαστων, η δημιουργός αποπειράται να δώσει σχήμα, μορφή και πνευματικό μέγεθος στο δίπολο της ανθρώπινης ύπαρξης, που είναι ταυτόχρονα τρωτή και άτρωτη, ηττημένη και νικήτρια, θνητή και αθάνατη. Η γλύπτρια δεν αρνείται την ατελή και πεπερασμένη φύση του ανθρώπου, όπως φανερώνεται και στην αποσπασματική μορφή της Εύας που συμπληρώνεται από τα μέλη του Αδάμ ή από την προστατευτική διάθεση και τη στοργή με την οποία την περιβάλλει ο γεννήτοράς της. Απεναντίας, τη δικαιώνει και την υμνεί, επειδή η ελλειπτική του φύση αποτελεί το ισχυρότερο κίνητρο της αναζήτησης του Άλλου και της σταθερής συνύπαρξης μαζί του. Αυτήν την αρχέγονη και ακατάλυτη σχέση των δύο προσώπων φωτίζει με το έργο της η δημιουργός, όπως και ο Απόστολος Παύλος στο κεφ. 11-12 της επιστολής του *Προς Κορινθίους Α΄: πλην ούτε ανήρ χωρίς γυναικός ούτε γυνή χωρίς ανδρός εν Κυρίω ὡσπερ γαρ η γυνή εκ του ανδρός, ούτω και ο ανήρ διά της γυναικός...* (Απόστολος Παύλος 1955: 548-550).

Συμπεράσματα

Δημιουργός με στοχαστική διάθεση και στάση απέναντι στη ζωή και στην τέχνη, με βαθειά συναίσθηση των επιστημονικών και καλλιτεχνικών αιτημάτων της εποχής της, όπως επιχειρήθηκε να αποδειχθεί μέσα από αυτήν τη μελέτη, η Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη διένυσε μακρά καλλιτεχνική πορεία που ακολούθησε διάφορες εξελικτικές φάσεις, καταθέτοντας ένα γλυπτικό έργο στο οποίο έχουν εμβαθύνει σπουδαίοι Έλληνες και ξένοι θεωρητικοί της τέχνης και διανοητές της γενιάς της. Οι φόρμες της –ιδιαιτέρως στην ωριμότερη περίοδο της καλλιτεχνικής της διαδρομής στην οποία επικεντρώνεται η παρούσα επιστημονική εργασία–, διακρίνονται από μοναδική υποβλητική κίνηση, η οποία εκφράζεται μέσα από μια σύγχρονη γεωμετρική γραφή που δίνει την αίσθηση της ανάτασης, της ορμητικής ανοδικής δύναμης, του ανεμπόδιστου ανοίγματος στον χώρο. Μάλιστα, όσο ανοίγει η επιφάνεια της ανυψωμένης γλυπτικής φόρμας και ελαφραίνει από το συμπαγές βάρος του υλικού της, τόσο αναδεικνύεται ο χορευτικός ρυθμός της.

Η πλούσια εικαστική της γλώσσα εμπλουτίζεται με τα θεωρητικά κείμενα που συνέθεσε η ίδια για διαχρονικά γλυπτικά και αρχιτεκτονικά ζητήματα, τα οποία δημοσιεύτηκαν σε έγκριτα περιοδικά τέχνης και αρχιτεκτονικής, με τις συνεντεύξεις που παραχώρησε, στις οποίες φανερώνονται οι καλλιτεχνικές της καταβολές, οι επιδράσεις και οι οραματισμοί της, καθώς και με την περιληπτική απόδοση του σεναρίου που έγραψε για μια κινηματογραφική παρουσίαση των γλυπτών της, η οποία, ωστόσο, δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

Τα βασικά σημεία του σεναριακού προσχέδιου που παρουσιάστηκαν σε αυτήν την μελέτη, στόχευαν στην ανάδειξη του αγώνα της δημιουργού με τα υλικά της, που συνιστά ίσως έναν από τους πιο θεμελιώδεις άξονες του ανθρώπινου πολιτισμού, όπως γράφει ο Θεοδωρίδης στο σχετικό κείμενό του για την κινηματογραφική προβολή των γλυπτών της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Συμπληρώνει, ακόμη, στο ίδιο κείμενο ότι, όταν το υλικό αυτό είναι το μέταλλο, μπορούμε να δούμε πάνω στον τρόπο κατασκευής των γλυπτών, τα χνάρια της σύγχρονης υπόστασής μας δομημένης πάνω σε μεταλλικές βέργες και πλάκες ζυμωμένες με την ανάσα της ελεγχόμενης φλόγας που τρυπάει, κολλάει, κόβει και διακοσμεί. Κοντολογίς ο τρόπος κατασκευής τούτων των γλυπτών εκφράζει μια ολόκληρη περίοδο του πολιτισμού μας. Συνάμα ο μόχθος που ξοδεύτηκε για να δαμαστούν όλα τούτα τα στοιχεία κάτω από την

έμπνευση του καλλιτέχνη, οφείλει να δειχτή κι αυτός και μάλιστα σε όλη την ένταση που πρέπει... (Θεοδωρίδης 1978: 6-7).

Προσεγγίζοντας το πολύπλευρο γλυπτικό σώμα της δημιουργού με μέτρο και σεβασμό, ύστερα από συστηματική μελέτη μεγάλου μέρους του αρχαιακού υλικού που κληροδότησε στο ίδρυμα της Εθνικής Πινακοθήκης και τον εμβριθή έλεγχο των πηγών που αφορούν στο έργο της, στον βαθμό που ήταν εφικτός κατά τη διάρκεια αυτής της μακρόχρονης ερευνητικής πορείας, αποπειράθηκα να ρίξω περισσότερο φως στον πλούτο των καλλιτεχνικών της αναζητήσεων σχετικά με την αλήθεια και την ουσία της μορφής, που οδηγούσαν σε νέους προσανατολισμούς τη φιλοσοφική σκέψη και την καλλιτεχνική της δημιουργία. Επιπλέον, μέσα από τη μελέτη των επιστημονικών και αισθητικών ρευμάτων της εποχής της σε συνδυασμό με την απόπειρα μιας διεισδυτικής διερεύνησης και κατανόησης των γλυπτικών της συνθέσεων, παρακολούθησα τη συνεχή ανανέωση της εικαστικής γλώσσας της καλλιτέχνης, που αισθάνεται την ανάγκη και το χρέος να εκφράσει με την τέχνη της τον επαναστατικό παλμό της ανθρώπινης εξέλιξης. Αναγνώρισα στην τέχνη της την ικανότητα να μεταμορφώνει τη σχέση της με το οικείο και τον φόβο της για το άγνωστο, σε οπτικές και κινητικές αξίες και να μεταπλάθει τα όνειρά της σε μορφή, τις πεποιθήσεις της σε εικόνα και την ιστορία σε συνείδηση.

Η ερευνητική διαδικασία, προϊόν της οποίας αποτελεί αυτή η διδακτορική διατριβή, επιδίωξε να συμβάλει στη διερεύνηση ερωτημάτων που σχετίζονται με τη γλυπτική μετάπλαση αρχαιοελληνικών, νεοελληνικών και βιβλικών μυθικών συμβόλων, κυρίως γυναικείων, στις συνθέσεις της, οι οποίες γίνονται το όχημα για να εκφράσει τις προσωπικές και συλλογικές ιστορικές της μνήμες, την υπαρξιακή αγωνία και τη στάση της συνολικά απέναντι στις οικείες και ανοίκειες όψεις της φύσης και της ζωής αλλά και απέναντι στον θάνατο, που παραμένει πάντα ανοίκειος. Η καλλιτέχνης, εμπνεόμενη συχνά από δυσπρόστατες, αιθέριες μυθικές υπάρξεις, όπως η Νεράιδα, η Νύμφη, η Κενταυρίνα ή η Γοργόνα –ονειρικά πλάσματα ακαθόριστης φύσης, ανάμεσα στον άνθρωπο και στο ζώο, υπερφυσικά και ανθρώπινα μαζί, μετέωρα στο μεταίχμιο του φανταστικού και του πραγματικού–, εισάγει τους θεατές της σε μια ποιητική διάσταση, όπου ο μυθικός χρόνος ακινητοποιείται ή παραμένει σε μια ακαθόριστη στιγμή του παρελθόντος –όπως και ο μυθικός χώρος, που μοιάζει μακρινός και απροσδιόριστος. Αυτά τα μυθικά πρότυπα που αγκάλιασε και ο λαϊκός πολιτισμός, ο οποίος γνώρισε ανεπιφύλακτη αποδοχή στην εποχή

της άνθησης του ρομαντικού κινήματος στην Ευρώπη, αντιμετωπίστηκαν από τη γλύπτρια όχι ως λογικές αντινομίες, αλλά ως ευφάνταστη, ποιητική απόδοση της πραγματικότητας, όπως αυτή γίνεται φανερή στις γλυπτικές της παραστάσεις. Ο τίτλος *Ποίηση σε μέταλλα* του περιοδικού *Εικόνες* (14/04/1961) (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 25) που συνόδευσε δημοσιευμένες φωτογραφίες των γλυπτών της, επιβεβαιώνει την αναγνώριση του αγώνα της να δαμάσει τις σκληρές πρώτες ύλες της και να τις μεταμορφώσει στα υψηλά ιδεώδη της ποιητικής συγκίνησης και της ανθρωπιάς, από τους ανθρώπους του πνεύματος εκείνης της εποχής (Μενεγάκης 1973: 12). Το καλλιτεχνικό της έργο την καταξιώνει ως γνήσια ποιήτρια με τη χαϊντεγκεριανή έννοια, καθώς, σύμφωνα με τον φιλόσοφο του Χρόνου, ποιητής δεν θεωρείται μόνο αυτός που δημιουργεί καλλιτεχνήματα αλλά και αυτός που υπερασπίζεται την αλήθεια τους. Ένα αληθινό έργο τέχνης χρειάζεται τον άνθρωπο που δεν θα αφηθεί παθητικά στο καθιερωμένο, δεν θα βουλευτεί, αλλά θα σταθεί ως γνήσια ύπαρξη μέσα στην ανοιχτότητα του καλλιτεχνήματος, με αποτέλεσμα να αποκαλύπτεται και να σταθεροποιείται η ουσία του μέσα στην αλήθεια των όντων (Χάιντεγκερ 1986: 120, 125, 127). Όλες οι αντιφάσεις στον κόσμο του μύθου και της τέχνης αίρονται, όλες οι πιθανότητες είναι ανοιχτές, επειδή απουσιάζει η λογική σύλληψη του κόσμου που αναζητά πάντα μια αιτία για να δικαιολογήσει κάθε δράση.

Η ελληνική λαϊκή παράδοση που τροφοδοτεί την τέχνη της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη δεν αποτελεί απλώς πηγή έμπνευσης των θεματικών της επιλογών, αλλά βασικό άξονα του γλυπτικού της έργου και αφετηρία μιας βαθύτερης πορείας στοχασμού, διερεύνησης και αφομοίωσης των ουσιαστών κομματιών του ελληνικού παρελθόντος, μιας αναζήτησης που ανταποκρίνεται και στη γενικότερη τάση των καλλιτεχνών της Γενιάς του '30, οι οποίοι επιζητούν να επανασυνδεθούν με τη γνήσια ελληνικότητα, ακολουθώντας δρόμους ανθρωποκεντρικούς, πιο εσωτερικούς, πνευματικούς και λιγότερο αναπαραστατικούς. Η μελέτη της ιστορίας της τέχνης στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο κατά την μεταπολεμική περίοδο, φανερώνει ότι η διάσταση του μοντερνισμού και της καλλιτεχνικής πραγματικότητας αποδεικνύεται ιδιαίτερος σύνθετη. Η εποχή απαιτούσε τη σύνδεση της ελληνικής τέχνης με την «παγκόσμια σύγχρονη αυθεντική τέχνη» και την αναγνώριση της σημασίας που έχει η πρόσληψη και η απόδοση της ορατής πραγματικότητας μέσω μιας αμιγούς υποκειμενικής και πνευματικής οπτικής, που επιτρέπει στη φαντασία να πρωταγωνιστεί. Η ζωή πολλών Ελλήνων καλλιτεχνών –κυρίως στα ευρωπαϊκά

καλλιτεχνικά κέντρα, οι μνήμες της Κατοχής και του Εμφυλίου και ασφαλώς το ανανεωτικό έργο των ίδιων των καλλιτεχνών, γίνονται η γέφυρα που τους κατευθύνει σταθερά στην αποδοκιμασία και απάρνηση των απαρχαιωμένων μιμητικών κωδίκων. Σταδιακά, ανοίγονται σε νέους διερευνητικούς δρόμους που τους οδηγούν στην αυτονόμηση της καλλιτεχνικής τους πράξης και μεταπλάθουν τις νέες εμπειρίες της γεωγραφικής και πολιτισμικής τους κινητικότητας σε στοιχείο κοινωνικής και πολιτιστικής αναδιαμόρφωσης, συνδέοντας την τέχνη τους με την πολιτική, την κοινωνία και τον ανθρωπισμό (Μισιρλόγλου 2019: 13, 62, 64). Το έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ακολουθεί λυρικούς δρόμους και βαθαίνει συνεχώς από τον πλούτο των ιστορικών θραυσμάτων, τους απόηχους των ανθολογημένων μύθων από τους τόπους στους οποίους ταξίδεψε και από σύμβολα πλαστικά, επιλεγμένα από διαφορετικά σημεία της γης. Όλα αυτά συνέθεσαν το μυθοπλαστικό της απόθεμα για να την οδηγήσουν ξανά στην πατρίδα της, από την οποία ξεκίνησε την οδυσσειακή της περιπλάνηση. Σε αυτήν θα επιστρέφει πάντα, στις ρίζες του ελληνισμού, στη χώρα που συντελέστηκε η μυστηριακή ένωση του υποκειμενικού με το αντικειμενικό στοιχείο της ύπαρξης, εκεί όπου γονιμοποιείται και καρποφορεί ο δικός της πλαστικός μύθος.

Η γλύπτρια πετυχαίνει ταυτόχρονα να αποδίδει μέσα από νέες φόρμες την πραγματικότητα της εποχής της, επιχειρώντας να συγκεράσει την εντοπιότητα με τον κοσμοπολιτισμό και την ελληνική παράδοση με τα μοντερνιστικά ρεύματα της εποχής, όπως τον υπερρεαλισμό, τον κυβισμό και τον κονστρουκτιβισμό. Η καλλιτέχνης, κοινωνός της παράδοσης των μυθικών χρόνων, με διάθεση πειραματισμού και απελευθέρωσης της παγκόσμιας μνήμης οδηγεί τον θεατή μέσα από τις γλυπτικές μορφές της σε περιοχές εξισορρόπησης ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν. Ο νεορομαντικός χαρακτήρας στη γλυπτική της, που καθορίστηκε από την επιστημονική και τεχνολογική πρόκληση, είναι φανερός, αφού αντανακλάται σε αυτήν η μοντερνιστική τάση για τις αυθόρμητες, ενστικτώδεις εικαστικές φόρμες αλλά και η ρομαντική επιθυμία του Έλληνα του Μεσοπολέμου να δημιουργηθεί ένας αυθεντικός και σύγχρονος εθνικός πολιτισμός.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '50 και κυρίως κατά τη δεκαετία του '60, οι γλυπτικές της απεικονίσεις, σύμφωνες με τα κονστρουκτιβιστικά πρότυπα, δίνουν προτεραιότητα στον χώρο και όχι στη μάζα, σε έναν πιο οργανικό και λιγότερο τεκτονικό χαρακτήρα των γλυπτών, στην κινητικότητά τους και στις ιδιότητες των υλικών τους, τα

οποία, ανάλογα με τα δομικά τους χαρακτηριστικά, υπαγορεύουν συγκεκριμένες τρισδιάστατες φόρμες, ενσωματώνοντας τους φυσικούς νόμους. Στα πρωτοποριακά γλυπτικά κινήματα του εικοστού αιώνα, η σύνθεση του τρισδιάστατου έργου πραγματοποιείται με το πλάσιμο ή το σκάλισμα ή ακόμη και με την κατασκευή, όπως συμβαίνει στη δημιουργία μιας μηχανής ή στη δόμηση ενός αρχιτεκτονικού έργου. Στα έργα της που κυριαρχούν οι γραμμικές ή ταινιωτές μεταλλικές φόρμες, αποβάλλεται η ογκομετρική στερεότητα, επειδή ο όγκος τους δημιουργείται από τον αέρα που περιβάλλει και διαπερνά τα κενά της σύνθεσης. Η κονστρουκτιβιστική ιδέα που απηχεί στα έργα της, συνδέεται με τη χρήση μοντέρνων υλικών, τα οποία δεν κυριεύουν τον χώρο αλλά τον αρθρώνουν, δίνοντάς του δυναμικό ρυθμό που εισάγεται στην πλαστική τέχνη ως τέταρτη διάσταση. Μέσα από αυτήν την οπτική, ο χώρος δεν συνιστά μόνο μια λογική αφαίρεση, αλλά θεωρείται ένα απολύτως πλαστικό στοιχείο που συνυπάρχει με τον χρόνο και αλληλεπιδρά μαζί του. Τα γλυπτά της, συνεπώς, δεν δίνουν την αίσθηση ενός συμπαγούς σώματος, δεν λειτουργούν ως αυτόνομες υπάρξεις, αλλά συνομιλούν με τον χώρο, μετακινούνται μέσα σε αυτόν, τον διασχίζουν, τον διαιρούν, τον περικλείουν, χωρίς ωστόσο να τον γεμίζουν, επιδιώκοντας να εκφράσουν την ιδέα της πτήσης. Στις σπειροειδείς συνθέσεις της από βέργες σφυρήλατου σιδήρου ή ορείχαλκου, οι ελικοειδείς γραμμές τους τυλίγονται γύρω από τα κενά που μεταβάλλονται σε φυσικό φόντο, οι εικόνες των αρχαίων πολυδύναμων συμβόλων μεταπλάθονται σε αέρινες, άχρονες μορφές, που τείνουν να εκτιναχθούν στο διάστημα και να κατακτήσουν το ιδανικό της ελευθερίας. Στα γλυπτά της, η αξιοποίηση του ισχυρού συστήματος των πανάρχαιων συμβόλων –και κυρίως της σπείρας ανοιχτής ή κλειστής– που αποτελούν την προαιώνια καταγωγική ρίζα διαφορετικών εθνών και γεφυρώνουν τους αρχαίους και σύγχρονους πολιτισμούς, προσδίδουν στο έργο της πανανθρώπινη διάσταση, όπως φανερώνει η αποδοχή και η αναγνώρισή του από καταξιωμένους ανθρώπους της Τέχνης σε Ελλάδα και εξωτερικό. Η γλύπτρια, συμπλέοντας με την τοποθέτηση του Γερμανού φιλόσοφου Heidegger ότι κάθε έργο τέχνης είναι μια αλληγορία, ένα σύμβολο (Χάιντεγκερ 1986: 34), συνθέτει έργα με έντονο το μυθικό αποτύπωμα, που συχνά τολμούν να ντύνονται τα φανταστικά μοτίβα των μύθων και να υπερβαίνουν την πραγματικότητα, αποκτώντας την οικουμενική, διαρκώς ανανεούμενη, μεταμορφωτική δύναμη των μύθων, μια ιερή δύναμη που απελευθερώνει τη φαντασία τόσο του δημιουργού όσο και του θεατή. Η γλυπτική της έκφραση, που

εμπλουτίστηκε και από τις γόνιμες ταξιδιωτικές της εμπειρίες που τη μύησαν στις τέχνες και στον πολιτισμό της χώρας της αλλά και στην κουλτούρα των λαών –ευρωπαϊκών και μη– που επισκέφθηκε, είναι ένα κάλεσμα προς τον άλλον, ένα άνοιγμα προς το ξένο, το αλλότριο, με το οποίο θέλει να συναντηθεί και να συνυπάρξει.

Οι μυθικές μορφές γίνονται αντιληπτές από την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ως αναπόσπαστο κομμάτι της παράδοσης όλης της ανθρωπότητας, στις οποίες διακρίνονται προγενέστερες εμπειρικές δομές που έχουν διαμορφώσει την ψυχή των προγονικών ανθρώπων. Η ξέφρενη πορεία του εικοστού αιώνα σε αχαρτογράφητα εδάφη δεν παραπλάνησε την καλλιτέχνη, που θεωρούσε ότι το μέλλον, στο οποίο είναι προσανατολισμένο το έργο της, είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την πανανθρώπινη παράδοση του παρελθόντος και φαίνεται να ακολουθεί με συνέπεια την παραίνεση του ποιητή cummings: *να τιμάς το παρελθόν/ αλλά να καλωσορίζεις το μέλλον* (cummings 2004: 89). Η γλύπτρια καλωσορίζει το μέλλον με την ενθουσιώδη αποδοχή των επιτευγμάτων της σύγχρονης επιστημονικής σκέψης που ανέτρεψε τις μέχρι τότε ισχύουσες αρχές της φυσικής και της γεωμετρίας και ερμήνευσε με νέους, ρηξικέλευθους όρους τη σχέση χώρου - χρόνου - κίνησης και ύλης - ενέργειας, όπως φανερώνεται στις ολοένα και πιο αφαιρετικές εικαστικές συνθέσεις της. Εντάσσεται στους δημιουργούς της νεοελληνικής γλυπτικής που καλλιεργούν τον συνεχή, ανατροφοδοτούμενο διάλογο ανάμεσα στον θεατή και τον καλλιτέχνη, αφού δεν ακολουθεί μόνο μία μορφοπλαστική κατεύθυνση, αλλά ανοίγεται σε άγνωστους δρόμους, ανακαλύπτοντας και αξιοποιώντας τις εκφραστικές δυνατότητες νέων υλικών, τα οποία συνδυάζει με παραστατικά στοιχεία. Για να δώσει υπόσταση στον πολύπλοκο και αντιφατικό σύγχρονο κόσμο, εμπνέεται από το σχήμα και τη συνεχόμενη κίνηση των φυσικών σχηματισμών, πειραματίζεται με τους γεωμετρικούς οργανικούς ή ανόργανους τύπους τους και στήνει ποιητικές μορφές σε δυναμική σχέση με τον χώρο, με ευγένεια και κομψότητα στην ανάπτυξη των γραμμών τους και εσωτερική ρυθμική οργάνωση.

Τα γλυπτά της από επεξεργασμένο μέταλλο κυρίως, αποκαλύπτουν αυτήν την ανάγκη της να εκφράσει τη δυναμική σύλληψη του κόσμου που μεταβάλλεται διαρκώς και επαναπροσδιορίζει παράλληλα τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Η δημιουργός συνειδητοποιώντας τον πολύμορφο, ανατρεπτικό και αμφίσημο χαρακτήρα του σύγχρονου κόσμου, όπως της αποκαλύπτεται μέσα από τα ταξίδια και την καλλιτεχνική της

περιπλάνηση σε Ευρώπη και Αμερική, εναντιώνεται στην άκαμπτη ορθολογιστική σκέψη και στη μονολιθική σύλληψη της ζωής και της τέχνης. Οι πιο αντιπροσωπευτικές έννοιες που εκφράζουν τη ρευστότητα αυτού του κόσμου είναι η καμπύλωση, η περιστροφή, η σπειροειδής - ανελικτική κίνηση, οι λαβυρινθώδεις διαδρομές, ο στροβιλισμός, ο φυγοκεντρισμός, ο αδιάκοπος χορευτικός ρυθμός, η ελλειπτικότητα και το κενό στις ποικίλες εκδοχές του –γνωρίσματα θεμελιώδη της εικαστικής γραφής της, κυρίως κατά την τελευταία καλλιτεχνική της περίοδο. Η μετεώριση του όγκου, η ατμοσφαιρική διάθλαση, η ανοδική τάση, η αποδέσμευση από τη βαρύτητα, χαρακτηριστικά που θαύμασε στους ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης και επιχείρησε να αποδώσει στα έργα της η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, καθόρισαν τις τάσεις που επικράτησαν στη μοντέρνα γλυπτική. Τα επιτεύγματα της πλαστικής αμερικανικής αρχιτεκτονικής που εντυπωσίασαν τη γλύπτρια κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της στην Αμερική, στο πλαίσιο ενός διεθνούς εκπαιδευτικού προγράμματος ανταλλαγών, της έδωσαν το δημιουργικό κίνητρο για ακόμη πιο αφαιρετικές γεωμετρικές συνθέσεις, που ανταποκρίνονται στο προαιώνιο αίτημα της συμπόρευσης των δύο τεχνών, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής, και στην κοινή αισθητική αντίληψη που διαμορφώνουν. Η πλαστική τέχνη, όπως εξελίχθηκε από τις σύγχρονες τάσεις της αρχιτεκτονικής, κέρδισε τη γλύπτρια με τον πλούτο, την ελευθερία και το βάθος των εκφραστικών δυνατοτήτων που προσφέρει, καθώς και επειδή ενθαρρύνει την αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία που, συμφιλωμένη με το παρελθόν, στήνει στον χώρο εικόνες του παρόντος για το μέλλον.

Το αρχέγονο μυθικό πρότυπο της σπείρας, το πιο πλήρες γεωμετρικό σχήμα κατά τον χαρακτηρισμό της γλύπτριας, και ένα από τα δεσπόζοντα μοτίβα της σύγχρονης τέχνης, με αναμφισβήτητη μυστηριακή διάσταση, αποτέλεσε ιδιαίζουσα μορφή διεκδίκησης του χώρου, σε μια χορογραφική του σύνθεση, έτσι όπως ενσωματώθηκε στα περίοπτα γλυπτά της τελευταίας καλλιτεχνικής της περιόδου, τα οποία αναλύονται στην παρούσα μελέτη. Η σιγμοειδής καμπύλη του σπειρόμορφου σχήματος, όμοια με την σχεδόν αδιόρατη σπειροειδή ανάπτυξη του άνθους, με αυτήν των θαλάσσιων κυμάτων ή του κοχυλιού, του χαρακτηριστικού προτύπου της ζωικής γεωμετρίας, επιτρέπει στα έργα της να μιλάνε τη ζωντανή γλώσσα της φύσης. Το παιχνίδισμα ανάμεσα στο φως και τη σκιά αναδεικνύεται ακόμη πιο πολύ από το πτυχωμένο σώμα που, καθώς συστρέφεται με ευγενικό, αρμονικό ρυθμό, η πτύχωσή του, αποκτώντας εύρος και αυτονομία, αντικαθιστά

τη μάζα και τον όγκο και γίνεται το ίδιο το γλυπτό. Μέσα από τη διαλεκτική σχέση έκδηλου - άδηλου και ανοικτού - κλειστού, το σπειρόμορφο σύμβολο, που ενίοτε συναντιέται με το θρησκευτικό της Παλαιάς Διαθήκης, όπως η Γυναίκα του Λωτ, προετοιμάζει τη γλυπτική φιγούρα για μια εκδίπλωση που εξελίσσεται σε δυναμική απόδραση, σε ατέλειωτους στροβιλισμούς, στο άνοιγμα σε έναν νέο κόσμο, σε μια απόπειρα μετάβασης προς το άπειρο, σε μια χορευτική αναζήτηση του απόλυτου. Οι χορευτικές μορφές της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, που υποτάσσονται στον κυρίαρχο ρυθμό της σπείρας, καθώς βρίσκονται σε διαρκές φλερτ με την αιώρηση και κινούνται ανάμεσα στη στάση και στο πέταγμα, σε ένα μεταξύ ουρανού και γης, ακινησίας και εκτόξευσης, δεν τέμνουν απλώς τον χώρο μέσα στον χρόνο, αλλά τον εναγκαλιούνται. Με τη γεωμετρική συμμετρία, την ευρυθμία, τη λεπτότητα και τη χάρη τους, συμμετέχουν σε μια πράξη μυσταγωγική, που συμπυκνώνει τη μορφή και μαζί το μεγαλείο του μυθικού συμβόλου. Όλα τα γλυπτά της σώματα αποθεώνουν τη χορευτική δράση ως πράξη ελευθερίας και δημιουργικότητας. Παράλληλα, και η ίδια η εικαστικός, την ώρα της σύνθεσης σε αυτήν την αντιπαράθεση σώμα με σώμα, μεταμορφώνεται σε ένα σώμα που χορεύει, ενώ αγωνίζεται να κατακτήσει το καλλιτεχνικό της όραμα. Οι γλυπτικές της φόρμες –και κυρίως οι γυναικείες φιγούρες της–, δεν αποκαθιστούν μόνο τη μυστηριακή διάσταση του χορού, αλλά διατρανώνουν και την ελευθερία της γυναίκας, φωτίζοντας με τον παλλόμενο ρυθμό τους τη διαρκώς μεταβαλλόμενη ζωή της φύσης. Τα επιλεγμένα έργα της που μελετώνται στο συγκεκριμένο επιστημονικό πόνημα, επιβεβαιώνουν τη στενή συνάφεια χορού και γλυπτικής, αφού το θεμέλιο των δύο τεχνών είναι οι κυρίαρχες φόρμες, οι κινήσεις και ο εσώτερος ρυθμός του φυσικού κόσμου αλλά και η έκφραση του ανθρώπινου πνεύματος, ενώ το κοινό έδαφος που μοιράζονται είναι το ανθρώπινο σώμα και μεταμορφώσεις του στον χώρο που διευρύνεται συνεχώς, δημιουργώντας νέα εκφραστικά πεδία.

Η γλύπτρια, όπως κάθε καλλιτέχνης που τοποθετεί στον πυρήνα των αναζητήσεών του την ελεύθερη, δημιουργική έκφραση της αυθεντικής ζωής, αναπτύσσοντας τη δράση που απαιτεί από αυτήν η ιστορική εποχή στην οποία ανήκει, επιδιώκει με τις συνθέσεις της τη συμφιλίωση του ανθρώπου με τον φυσικό κόσμο και την αποκατάσταση της χαμένης ενότητάς του με το σύμπαν. Η δημιουργός φαίνεται να ενσωματώνει σε αυτές θεμελιακά γνωρίσματα του ντανταϊστικού κινήματος, που αντιδρούσε στη μηχανιστική ερμηνεία του

κόσμου, υμνούσε την ελευθερία του καλλιτέχνη και οραματιζόταν την αποδέσμευσή του από ένα στατικό σύστημα αξιών. Αυτό το ιδεώδες για την αδιασάλευτη σχέση του χορού με τον άνθρωπο και τη φύση, καθώς και την ενεργητική σχέση του χορευτικού μαρμάρινου ή μεταλλικού σώματος με τον κόσμο, πρεσβεύει όχι μόνο η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με κάθε γλυπτή δημιουργία της αλλά και ο Laban, ένας από τους πιο χαρισματικούς φιλοσόφους-χορογράφους του εικοστού αιώνα, ο οποίος διαμόρφωσε, υπό την επίδραση των ντανταϊστικών αρχών, μια αφαιρετική σύλληψη του χορού, κατά την οποία η δυναμική των σωματικών κινήσεων βρίσκεται σε αδιάσπαστη σχέση με τον χώρο και τη ροικότητα του χρόνου – γίνεται δε το μέσο που γεφυρώνει την απόσταση ανάμεσα τους. Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη, ο χορός, που συντελεί στην απόκτηση μιας ουσιαστικής συνείδησης της ζωής, δεν μπορεί να είναι ένα αντίγραφο του πραγματικού, αλλά γίνεται δρόμος που εισάγει τον άνθρωπο στην πραγματικότητα της εσωτερικής ζωής, σε αλήθειες που δεν υποτάσσονται στους όρους μιας συμβατικής λογικής.

Η καλλιτέχνης επιδίωξε να δώσει γλυπτικές εικόνες μιας νέας σύγχρονης πραγματικότητας με ρευστά όρια, που στοχεύουν στην έκρηξη της μορφής, σε μια προσπάθεια να εκφράσει την εσωτερική, κρυφή πορεία του κόσμου χωρίς τη διαμεσολάβηση των εξωτερικών του στοιχείων. Η τέχνη της, ενταγμένη στις νεότερες τάσεις της αφηρημένης τέχνης, προτρέπει τον θεατή να συμπληρώσει με τη δύναμη της ποιητικής του φαντασίας την εικόνα του κόσμου, δίνοντάς του τη δική του μορφή. Με αφετηρία το *Πουλί* (1959) από σφυρήλατο χαλκό, που διακρίνεται για την καθαρότητα μιας απλής οργανικής φόρμας, όπως του πουλιού, χωρίς ωστόσο αυτή να χάνει την πολυπλοκότητά της, η γλύπτρια, στη δεκαετία του '60, δημιουργεί ελικοειδείς μεταλλικές συνθέσεις που αναζητούν την πορεία από το είναι στο γίνεσθαι και οδηγούν στο κέντρο της ζωής. Το *Πρώτο Πετάγμα* και το *Αναπτέρωμα* αποτελούν, λοιπόν, έργα αυθεντικής δράσης, που εκφράζουν την ιδέα του απελευθερωτικού πετάγματος και της ανυποταξίας των πουλιών. Τα έργα της υποδηλώνουν την πίστη της ότι μπορεί να επέμβει δημιουργικά στην πορεία της ανθρώπινης ζωής, να ανοίξει διάλογο με τις εκφραστικές υπαγορεύσεις της νέας εποχής, καθώς, μέσα από την τέχνη της, αναζητά τη διαδρομή εκείνη που προχωρά από το στατικό στο δυναμικό, αφήνοντας ανοιχτό το ενδεχόμενο να οδηγηθεί τόσο στο άπειρο όσο και στο μηδέν. Μάλιστα, με το γλυπτό της *Γραφή στο Διάστημα*, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του, εκφράζεται η πρόθεση της δημιουργού να προχωρήσει όχι

απλώς σε μια χειρονομία κατασκευής αλλά σε μια διείσδυση, σε μια εγγραφή στον χώρο μέσα από ένα ρυθμικό παιχνίδι καμπύλων γραμμών, δίνοντας μορφή και ποιητική πνοή στη νέα πραγματικότητα που αναδύεται.

Τα θαύματα της αρχιτεκτονικής και της τεχνολογίας του εικοστού αιώνα που γνώρισε από κοντά στις Παγκόσμιες Εκθέσεις των Βρυξελλών (1958), του Σιάτλ (1962) και του Μόντρεαλ (1967) εξάπτουν τη φαντασία της και την εμπνέουν για να αποτυπώσει πιο έντονα το ρηξικέλευθο πνεύμα του καιρού της στις δημιουργίες της πιο ώριμης καλλιτεχνικής περιόδου της, όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά με τη *Γραφή στο Διάστημα* και το *Αναπτέρωμα*. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ανήκει σε εκείνους τους καλλιτέχνες που στα ταξίδια τους, υπερατλαντικά και μη, αναζητούν τη δημιουργική πνοή, όχι μόνο στη μελέτη των αρχαίων πολιτισμών, στα μουσεία τέχνης ή στις καλλιτεχνικές εκθέσεις, αλλά και στην παρακολούθηση των επιστημονικών και τεχνολογικών επιτεύξεων της εποχής τους, που ατενίζει με αισιοδοξία το μέλλον της ανθρωπότητας. Αυτές οι διοργανώσεις διεθνούς εμβέλειας, που εξέθεταν τα επιτεύγματα της μηχανικής, της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής τέχνης, αποτέλεσαν τόπους μελέτης και προβολής των πρωτοποριακών δομών που αξιοποίησαν τις ευρηματικές προτάσεις της βιομηχανικής τεχνολογίας. Τα πρωτοπόρα αρχιτεκτονήματα, οι πολιτιστικές δράσεις, οι επιστημονικές και τεχνολογικές καινοτομίες που εκτέθηκαν στα Περίπτερα των Παγκόσμιων Εκθέσεων της Ευρώπης και της Αμερικής εκείνης της περιόδου, άφησαν ανεξίτηλο το ίχνος της ανθρώπινης έμπνευσης και ευρηματικότητας στην ιστορική μνήμη. Διακήρυτταν ελπιδοφόρα μηνύματα για έναν κόσμο πιο ανθρώπινο, έτοιμο να διεκδικήσει ένα μέλλον παγκόσμιας ειρήνης, έναν κόσμο που βρισκόταν στην τροχιά της ανεμπόδιστης ανάπτυξης και βασιζόταν στην πεποίθηση ότι η επιστημονική και τεχνολογική πρόοδος θα σώσει την ανθρωπότητα και ότι ο εκσυγχρονισμός θα δώσει ένα λυτρωτικό τέλος στα προβλήματα του παρελθόντος. Η εξόρμηση του ανθρώπου στο διάστημα, ο καινούργιος κόσμος που αναδυόταν και ο δημιουργικός διάλογος ανάμεσα στην ύλη και την ενέργεια, γεννούσαν στους λαούς της μεταπολεμικής Ευρώπης και Αμερικής ελπίδες για την εδραίωση της παγκοσμιοποίησης του πολιτισμού, της διαπολιτισμικής κατανόησης και την αναζήτηση ενός κοινού ιδανικού, ενός οικουμενικού οράματος. Σε κλίμα φιλελευθερισμού, η αξιοποίηση των τεχνολογικών επαναστάσεων και των ευφάνταστων αρχιτεκτονικών εφαρμογών τους που υμνήθηκε από τα διεθνή Περίπτερα των Παγκόσμιων Εκθέσεων, γεννούν στη γλύπτρια

την επιθυμία να αναζητήσει ένα καινούργιο πλαστικό ιδεώδες για να εκφράσει τη νέα πραγματικότητα, επιθυμία που προκύπτει στη δημιουργό ως πηγαία εσωτερική αναγκαιότητα και όχι ως μιμητική συμμόρφωση στις επικρατούσες διεθνείς τάσεις. Με το πάθος επιστήμονα, εξερευνά τα νέα υλικά και τις σύγχρονες τεχνικές επεξεργασίας τους, διεκδικώντας την προσωπική της απελευθέρωση από τις καλλιτεχνικές συμβάσεις του παρελθόντος. Η αυθεντική καλλιτεχνική φύση της, την κατευθύνει στην απόπειρα να δώσει σχήμα στον ονειρικό κόσμο του ανθρώπου, μεταστοιχειώνοντας το φυσικό αντικείμενο, την αίσθηση ή τη διανοητική πρόκληση σε ένα όραμα ατομικό και συγχρόνως συλλογικό.

Η αρχική της αντίληψη για την καλλιτεχνική δημιουργία, την απομακρύνει από τη μνημειακή γλυπτική και τη συστηματική χρήση του μαρμάρου και την κατευθύνει στο πλάσιμο του πηλού, ο οποίος συσχετίστηκε με λιγότερο μεγαλειώδεις εκφάνσεις της τέχνης της, αλλά ανοίγει στη δημιουργό τον δρόμο για μια τέχνη που συνοδεύει τον άνθρωπο στην καθημερινή του ζωή. Ακόμη όμως και όταν, από τα πρώτα χρόνια της ενασχόλησής της με τη γλυπτική, στράφηκε στον πηλό –υλικό που συνδέθηκε κατεξοχήν με τη λαϊκή παράδοση–, η στάση της απέναντι στο θέμα της ανθρώπινης μορφής ήταν τόσο ευέλικτη ώστε να εμπνέεται από αντικείμενα, όπως τα κανάτια, χωρίς προφανή σχέση, αλλά με δομή συγγενική με την ανθρώπινη φιγούρα, τα οποία λειτουργούσαν ως αφετηρία για μια πιο μοντέρνα προσέγγισή της. Ανάμεσα σε αυτά τα κεραμικά έργα της ήταν η *Φιγούρα-Στάμνα*, ένα αγγείο που μετεξελίχθηκε σε γυναικεία γλυπτή φιγούρα, δανειζόμενη το σχήμα σταμνοειδούς δοχείου, το οποίο, παρόλο που ακολουθεί την παραδοσιακή γλυπτική φόρμα, υπερβαίνει το επίπεδο των εύκολων συνειρμών και προμηνύει τη δυναμική εξέλιξη της τέχνης της. Η περίοδος της σχηματοποιημένης απόδοσης των γλυπτών έργων της, που έφτανε στα όρια της αφαίρεσης με την εισχώρηση του κενού στις συμπαγείς επιφάνειές της και διαδέχθηκε τον ρεαλισμό των πρώτης καλλιτεχνικής της περιόδου των μέσων της δεκαετίας του 1950, χαρακτηρίστηκε από τη μεταμόρφωση των απλών καθημερινών γυναικείων μορφών της σε φιγούρες αλληγορικές. Οι περισσότερες από αυτές, ακόμη και αν δεν ακολουθούν σπειροειδείς διαδρομές, δεν απομακρύνονται από την ποιητική μετάπλαση κυρίως του αρχαίου ελληνικού μύθου, όπως συμβαίνει με τις *Ικέτιδες* και τη *Σίβυλλα*, αλλά και του θρησκευτικού, όπως με τα έργα *Αδάμ και Εύα* και *Σαλώμη*. Αφού περνά αρχικά από την παραδοσιακή προσέγγιση της

γυναικείας μορφής για να οδηγηθεί σε αφηρημένες συνθέσεις, αποβάλλοντας σταδιακά κάθε περιγραφικό και αφηγηματικό στοιχείο, η δημιουργός οριστικοποιεί την εικαστική της γλώσσα μέχρι το 1960.

Στον κύκλο των μυθολογικών συνθέσεων της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ανήκει και το γλυπτό *Ικέτιδες*, από τα έργα που αντιπροσωπεύουν καλύτερα την ελληνική ταυτότητα της τέχνης της, κατά τον Γιανου, συγγραφέα της μονογραφίας της δημιουργού, με το μοτίβο της ικεσίας να βρίσκεται στον πυρήνα του. Οι φόρμες της από σφυρήλατο σίδηρο αποτελούν την πλαστική μετουσίωση των ανθρωπιστικών αρχών ενός πολιτισμού που δίνει προτεραιότητα στην έκφραση του συλλογικού αισθήματος, όπως φανερώνει και ο τίτλος του έργου. Οι αφηρημένες φιγούρες αποτελούν διαχρονικές αποτυπώσεις της μυθολογικής παράδοσης, όπως αυτή μεταπλάθεται στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, καθώς συμπυκνώνουν τις δυστυχίες που βαραίνουν τη γυναικεία φύση τους, τις οποίες, ωστόσο, υπομένουν με αξιοπρέπεια και υπερηφάνεια, και υποδηλώνουν το αναπόφευκτο της ανθρώπινης μοίρας αλλά και το μεγαλείο της ανθρώπινης ψυχής. Σαν τραγικές Αντιγόνες που τολμούν να έρθουν αντιμέτωπες με το πεπρωμένο τους, δεν διστάζουν να αναμετρηθούν με τον θάνατο, διατηρώντας το μεγαλείο και την αίγλη των ηρώων των τραγωδιών του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Οι μνημειακές φιγούρες, που η πνευματική τους διάσταση υπερβαίνει τον όγκο τους, υψώνονται σε σύμβολα του ανυπότακτου ανθρώπου που αρνείται να λυγίσει κάτω από το βάρος των συμφορών που τον ταλανίζουν. Το γλυπτό διαιωνίζει τον πανάρχαιο ελληνικό θεσμό της ικεσίας, ο οποίος τοποθετεί τον ανθρωπισμό στην κορυφή των αξιών, και επιλέχθηκε να μελετηθεί στην παρούσα εργασία, επιπλέον επειδή φέρει μια νέα προσέγγιση της πτύχωσης, διαφορετικής από αυτήν της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Στα αρχαιοελληνικά γλυπτά, οι πτυχές αποκτούσαν ρόλο κυρίως διακοσμητικό, λειτουργώντας σαν ανάγλυφα στολίδια που φανέρωναν την καλλιτεχνική δεξιότητα των δημιουργών τους. Στο έργο, όμως, της γλύπτριας το πτυχωμένο ύφασμα δεν αποτελεί απλώς συμπληρωματικό στοιχείο της μορφής αλλά, καθώς ενσωματώνεται στον όγκο του, συνιστά αναπόσπαστο μέρος της δομής του γλυπτού, συστατικό στοιχείο που αναδεικνύει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της φόρμας του (Γιανου1977: 10-11, Γιανου 1984: 115). Οι γυναικείες μορφές που βρίσκουν καταφύγιο στην ικεσία, το ύστατο όπλο που τους απομένει για να αντισταθούν στην ανθρώπινη αδικία και τη βία του ισχυρού, παρόλο που δεν έχουν ανθρώπινο πρόσωπο, δηλώνουν έντονα την

παρουσία τους μέσα από την ένταση των σωμάτων τους, που εκφράζει την ευσέβεια, την απόγνωση και τον σπαραγμό τους (Μουντζουρίδου 1962: 51). Η γλύπτρια, με τις δυο λιτές, αρχαϊκής ομορφιάς, μεταλλικές μορφές του έργου της, που λειτουργούν σαν ένα σώμα, δίνει την αίσθηση της έντονης κίνησης ενός γυναικείου πλήθους. Η ίδια η δημιουργός μάλιστα ομολογεί ότι η κινητική φόρμα του γλυπτού είναι εμπνευσμένη από την κινησιολογία του χορού των αρχαίων τραγωδιών (Από τις σημειώσεις της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2).

Η καλλιτέχνις, με αισθητική συγκρότηση και τεχνική αρτιότητα (Αλεξίου 1960: 19), θα ανταποκριθεί και πάλι στο κάλεσμα του καιρού της με τη δημιουργία της *Σίβυλλας* (1959) σε σφυρήλατο σίδηρο και χαλκό, έργου εμπνευσμένου από τον χώρο του μύθου, που μοιάζει να δημιουργεί με τη σειρά του έναν χώρο μυθικό και να αποκτά ζωή οικεία και μυστική, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του. Η δημιουργός επεξεργάζεται το μέταλλο με τη χρήση των νέων τεχνικών, τρυπώντας το υλικό της για να δημιουργήσει ανοίγματα που κυριαρχούν στη σύνθεση, δίνοντάς της μορφή τολμηρή και ανάλαφρη, που δίνει έμφαση στην ισορροπία των δυνάμεων (Jianou 1977: 18-19). Κατασκευάζει ένα αρχιτεκτόνημα που θεμελιώνεται στα γεωμετρικά χαρακτηριστικά του ανθρώπινου σώματος, σύμφωνα με τις αρχές δόμησης μιας σπηλιάς –της πρωταρχικής κατοικίας του ανθρώπου– ή ενός ιερού, συμφιλιώνοντάς έτσι τον άνθρωπο με το περιβάλλον του. Με το σκάψιμο της κοιλότητας στο σώμα του γλυπτού και τα τρία μεγάλα καμπυλόμορφα ανοίγματά του, μοιάζει να σμιλεύει το περίγραμμα ενός γυναικείου σώματος. Η ίδια η γλύπτρια, που φαίνεται να επανασυνδέει τη δική της σύγχρονη Σίβυλλα με τον αρχέγονο οικείο τόπο της μάντισσας-ιέρειας, αναγνωρίζει στο έργο της *τη σύνθεση μιας μυστηριώδους γυναίκας με καλυμμένο σώμα*, την οποία αποκαλεί *καλυμμένη αφαίρεση* (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη «Σχετικά με τις εκθέσεις» 1955-1959, τόμος 2). Τα ανοίγματα-είσοδοι της σύνθεσης σηματοδοτούν τα όρια της κατασκευής, που διαχωρίζουν και συγχρόνως συνδέουν τον οικείο, ασφαλή εσωτερικό χώρο του γλυπτού της με τον άγνωστο και απροσδιόριστο εξωτερικό, ενώ επιτρέπουν στο φως να κινείται ελεύθερα σε όλους τους χώρους, καλώντας τον θεατή να συμμετέχει σε αυτό το παιχνίδι φωτός. Η δημιουργική πνοή της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη μοιάζει να πηγάζει από μια ευλαβική,

μυστική αφομοίωση του χώρου, στον οποίο εναλλάσσονται το φως και η σκιά, η παρουσία και η απουσία σε μια αέναη συνομιλία.

Η προσεκτική μελέτη των επιλεγμένων γλυπτών της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ως προς τις ποικίλες εκφράσεις και τις προοδευτικές εξελίξεις του ύφους της, οδηγεί σταθερά στο ανθρωπομορφικό όραμα που την εμπνέει και την κινεί σε όλη την καλλιτεχνική της διαδρομή. Όπως ο Moore, ο Brâncuși και η Hepworth, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θα διατηρήσει την ανθρώπινη, και κυρίως τη γυναικεία μορφή, ως *σημείο αναφοράς* (Ρηνητ 1979: 205). Στρεφόμενη προς μια κατεύθυνση αφαιρετική, που δεν απομακρύνεται ωστόσο από την εικονιστική αφετηρία, αναδεικνύει την έννοια της θηλυκότητας μέσα από μια νέα οπτική, που γίνεται αισθητή στις αρχές της δεκαετίας του 1950, όταν πλάθει, αρχικά από πηλό, γυναίκες της καθημερινής ζωής από την Αίγυπτο και το Μαρόκο, τις οποίες παρατηρεί στα ταξίδια της. Η γλύπτρια δεν έχει σκοπό να μεταφέρει στα καλλιτεχνήματά της εξωτικά στοιχεία από τις μακρινές χώρες που επισκέπτεται, επειδή ο θαυμασμός της για τους πολιτισμούς τους δεν είναι τουριστικός. Με τις συνθέσεις της, επεξεργάζεται έννοιες δίσημες, όπως το δυνατό και το εύθραυστο, την οικειότητα και την αποξένωση, που εγείρουν στον θεατή ερωτήματα σχετικά με την συνύπαρξη των ανθρώπων και την κοινή τους μοίρα, ενώ ταυτόχρονα τον προσκαλούν να βιώσει το αίσθημα της κοινής τους καταγωγής και συγγένειας. Η συνείδηση της κοινής πολιτισμικής κληρονομιάς και η ανάπτυξη ισχυρών δεσμών της δημιουργού με άλλες κουλτούρες και εθνικές ταυτότητες, είναι βαθιά ριζωμένη στη γλύπτρια. Η εμφάνισή των γυναικών της Ανατολής τη γοήτευε, καθώς τις έβλεπε να περπατούν τυλιγμένες στα πτυχωτά τους υφάσματα μέσα από τα οποία δεν διακρίνονταν σαφώς τα πρόσωπα, τα σώματα ή τα πόδια, ωστόσο η ίδια η φόρμα των υφασμάτων που τις έντυναν, υποδήλωνε τη μορφή τους. Στις γλυπτές μεταλλικές ή πήλινες συνθέσεις των γυναικών της Ανατολής, *Μάνα με παιδί*, *Φιγούρες Μαρόκου*, *Γυναίκες* (ή *Φιγούρες*) *Μαρόκου* και *Γυναίκες του Λούζορ*, η απλοποιημένη και υπαινικτική απεικόνιση των μορφών δημιουργεί ένα ισορροπημένο πλαστικό σύνολο, αποδίδοντας την αβίαστη, φυσική στάση των σωμάτων και την αρμονία της κίνησής τους. Η καλλιτέχνις, επιδιώκοντας την απόδοση της πλαστικότητας στη φόρμα παρά την απόδοση του ίδιου του θέματος, στράφηκε σε ένα αγαπημένο μοτίβο που διατρέχει όλες τις μορφές της τέχνης: στον αρχετυπικό δεσμό μητέρας και παιδιού, χωρίς ωστόσο τα έργα της να χάνουν την ανθρωποκεντρική τους δύναμη, όπως συμβαίνει και με

τον Moore, τον κορυφαίο μεταπολεμικό γλύπτη του Μοντερνισμού, που επικεντρώθηκε από την αρχή της καλλιτεχνικής του πορείας σε αυτήν την πρωταρχική σχέση μητέρας - βρέφους (Ρηντ 1979: 85). Μέσα από το αφαιρετικό μορφοπλαστικό της ιδίωμα, η μητρότητα προβάλλεται στην πανανθρώπινη διάστασή της ως αξία μοναδική και αναντικατάστατη (Κούρια 2009: 18), ενώ η φόρμα του γλυπτού της διατηρεί έναν σιβυλλικό χαρακτήρα, καθώς συνδιαλέγεται με το εσωτερικό και το εξωτερικό, το φανερό και το αφανές.

Με αφετηρία τη βιβλική αφήγηση της Δημιουργίας της Εύας, της γυναίκας που συμπλήρωσε τον Αδάμ, η γλύπτρια τοποθετεί και πάλι την ανθρώπινη μορφή στο επίκεντρο της εικαστικής της έκφρασης. Ξαναγυρνά στο οικουμενικό ζήτημα της μητρότητας, στρέφοντας το ενδιαφέρον της στην πρωταρχική Μητέρα όλων των ανθρώπων με το έργο *Αδάμ και Εύα* και ερμηνεύει μέσα από τη δική της καλλιτεχνική ματιά τη βιβλική ιστορία που ακολουθεί η εικονογραφική παράδοση αιώνων. Με λιτότητα, δημιουργεί τις ισχνές, επιμηκυμένες φιγούρες των Πρωτόπλαστών της, οι οποίες, αν και ημιτελείς ή ακρωτηριασμένες, αποκτούν τοτεμικό μεγαλείο. Η πριμιτιβιστική πλαστική απόδοση των μορφών της, που επιμηκύνονται σε τέτοιο βαθμό ώστε να χάσουν τον φυσιοκρατικό τους χαρακτήρα, θυμίζει τις άσαρκες –στα όρια της εξαϋλώσης– μορφές του Giacometti που μοιάζουν να απαρνιούνται την υλική τους διάσταση. Το χάλκινο ανθρώπινο σύμπλεγμα με τα ρευστά περιγράμματα και την απουσία δραματικής έκφρασης, που μοιάζει να κινείται παρά την ακινησία του, μέσα από μια δυναμική έκφραση όγκων, αξόνων και κενών, αποτυπώνει μια γήινη ανθρωποκεντρική σύνθεση, που πραγματεύεται την αρσενική και τη θηλυκή υπόσταση του αρχετυπικού ανθρώπου και τη σχέση των δύο φύλων.

Στο έργο της γλύπτριας, η έντονα εκφραστική, λόγω της αδρής χάλκινης επιφάνειας, μορφή της Εύας, παρά τη γυμνότητά της, δεν απεικονίζεται ως η αισθησιακή και επικίνδυνα σαηνευτική γυναίκα που σκανδαλίζει τον Αδάμ και τον παρασύρει στο προπατορικό αμάρτημα, αλλά ως αθώα, παρθενική ύπαρξη, που διακρίνεται όμως για τη νεανική της ορμή, έτσι όπως προβάλλει δυναμικά από το σώμα του. Η ίδια η καλλιτέχνις μάλιστα σημειώνει ότι στο γλυπτό της αποπειράται να αποδώσει εικαστικά τη στιγμή της εξόδου της πρωτόπλαστης γυναίκας από την πλευρά του Αδάμ, που, παρά τη γυμνότητά της, εμφανίζεται γαλήνια, ήδη από την πρώτη στιγμή της γένεσής της (Από τις σημειώσεις

της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αρχείο «Σχετικά με το έργο της», Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2). Στο ακανθώδες ζήτημα της προέλευσης της Εύας, το οποίο έχει διχάσει τους εκπροσώπους της εβραϊκής και της χριστιανικής θρησκείας (Kvam, Scheering, Ziegler 1999: 3), η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη παίρνει σαφή θέση, παρουσιάζοντάς την να γεννιέται από την πλευρά του Αδάμ, αποδεχόμενη το κείμενο την Αγίας Γραφής, σύμφωνα με το οποίο η Εύα δεν είναι μόνο ένα οστό από τα οστά του Αδάμ αλλά και σάρκα από τη σάρκα του (Walton 2015: 62-63). Αξίζει να επισημανθεί ότι, στη γλυπτική αφήγησή της, ο Θεός δεν δημιουργεί την Εύα –ούτε καν συμμετέχει στη γένεσή της– και ο Αδάμ δεν μοιάζει να βιώνει την εκστατική κατάσταση ενός οράματος (Walton 2015: 64). Αντιθέτως, γίνεται ενεργός συμμετοχος και κοινωνός της μυστηριακής δημιουργίας της μέσα από την ίδια του τη σάρκα. Με το έργο της, η γλύπτρια επιχείρησε να δώσει σχήμα, μορφή και πνευματικό μέγεθος σε έναν δυαδικό άνθρωπο που αλληλοσυμπληρώνεται, σε μια ανδρόγυνη ενότητα που πλάστηκε κατ' εικόνα και ομοίωση, μεταθέτοντας το κέντρο βάρους της στην ανάδειξη της πλήρωσης του ανθρώπου μέσα από τη σύνδεσή του με ένα άλλο ανθρώπινο πρόσωπο και της αξίας του ισχυρού ανθρώπινου δεσμού που δίνει νόημα στην ύπαρξη, δημιουργώντας μια νέα σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο.

Τον Νοέμβριο του 1970, σχεδόν έναν χρόνο μετά τον απρόσμενο θάνατο του συζύγου της, Μανόλη Μενεγάκη, σταθερού εμψυχωτή και συνοδοιπόρου της στη ζωή και στην τέχνη, η γλύπτρια επιστρέφει με το έργο *Λαβύρινθος*, ολοκληρώνοντας τον κύκλο των αφηρημένων συνθέσεων και την μακρόχρονη εικαστική πορεία της. Με μια δισδιάστατη γεωμετρική κατασκευή ορθογώνιου σχήματος από ορείχαλκο και πλεξιγκλάς με επαναλαμβανόμενα μοτίβα, τερματίζει το αδιάλειπτο ταξίδι της από την αναπαράσταση στην αφαίρεση, ύστερα από τριάντα πέντε χρόνια. Η σύγχρονη εκδοχή του αρχαϊκού συμβόλου της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη που, παρά την αυστηρή δομή της, μοιάζει σαν να ακολουθεί έναν συνεχή, υπόγειο ρυθμό και μια αδιόρατη, εσωτερική κίνηση από το ένα μοτίβο στο άλλο, φαίνεται να δίνει έμφαση περισσότερο στη δημιουργία ενός συμμετρικού σχεδίασματος στον χώρο, παρά στην κατασκευή ενός περίπλοκου ελικοειδούς μονοπατιού που οδηγεί στον πυρήνα της κατασκευής. Η τελευταία δημιουργία της, με την οποία αγκαλιάζει όλες τις αντιφάσεις και τα αναπάντητα ερωτήματα που γεννά η αινιγματική φύση του λαβύρινθου, αφήνει στον θεατή του έργου της ανοιχτό τον δρόμο για νέες ερμηνευτικές αναγνώσεις και οδηγεί συνειρμικά τη σκέψη στο λαβυρινθικό σύμβολο όπως

το συνέλαβε ο Μπόρχες, που το συνδέει με τα άλυτα ζητήματα του μύθου και της πραγματικότητας, της μνήμης και της λήθης, της ζωής και του θανάτου. Για τους δύο καλλιτέχνες, ο λαβύρινθος μοιάζει να συμπυκνώνει όλες τις χωροχρονικές διαστάσεις, να ανοίγεται στο άπειρο και να εκφράζει την ιδέα ότι κάθε άνθρωπος είναι συγχρόνως ένας άλλος ή και όλη η ανθρωπότητα μαζί (Κυριακίδης 2005: 16).

Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων από τη γλυπτική δημιουργία της εικαστικού για την εξερεύνηση της ιδιοτυπίας του ύφους της σε σχέση με τους άξονες του έργου της, δεν συμπεριέλαβε σημαντικά γλυπτά από τους υπόλοιπους κύκλους των συνθέσεών της, δεδομένων των ορίων της διδακτορικής εργασίας και του βασικού θέματος της έρευνας – επέτρεψε, όμως, την ανάδειξη της αδιάλειπτης καλλιτεχνικής της μετακίνησης. Η μελέτη των γλυπτών της αποδείχθηκε ιδιαίτερος απαιτητικό και πολύχρονο εγχείρημα, εξαιτίας του πολυπρισματικού, ποιητικού –και επομένως ανοιχτού σε μετασχηματισμούς και ερμηνείες– χαρακτήρα του έργου της. Έργου το οποίο είναι ανάλογο με τον διαρκώς μεταβαλλόμενο και πολλαπλώς αντιφατικό κόσμο στον οποίο ζει και δημιουργεί η ίδια, καθώς και ο θεατής στον οποίο απευθύνεται. Τα έργα της υποδηλώνουν την πίστη της ότι μπορεί να επέμβει στη ζωή και να ενταχθεί ως δημιουργός στην πορεία της Ιστορίας. Στη μακρά αυτή πορεία που διένυσε, ο εξερευνητικός χαρακτήρας του έργου της διατηρείται ανέπαφος, καθιστώντας την ιδιότητα της ερευνήτριας την πιο χαρακτηριστική από αυτές που έχει. Μέσα από την πλούσια και διαρκώς ανανεούμενη θεματολογία των γλυπτών της και την προσωπική εικαστική ματιά της, επιχειρεί την ανάδυση της αξίας της υποκειμενικότητας και τη σχέση του υποκειμένου με την προσωπική και συλλογική μνήμη, συχνά προκαλώντας ρήγμα στις παγιωμένες αντιλήψεις της θηλυκότητας που έχει επιβάλει η δύναμη της νόρμας. Σαν το σύμβολο του χθόνιου ζώου, τον γέρο αρουραίο, που επικοινωνεί υπόγεια με το ιερό (Ρήγου 2000: 138), όπως το φάντασμα του πατέρα του Άμλετ (Σαίξπηρ 1988: 51), που επιστρέφει διαρκώς για να μην επιτρέψει την λήθη και τον εφησυχασμό, έτσι και η ανήσυχη δημιουργός έρχεται να υποσκάψει τις προκαθορισμένες κατηγοριοποιήσεις και αξιολογήσεις και να μας κινητοποιήσει προς μια συνεχή διαδικασία αναρώτησης και αναστοχασμού για τα θεμελιώδη ερωτήματα της τέχνης –άρα και της ίδιας της ζωής.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: Βιογραφικό σημείωμα Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη

Όπως προκύπτει από το πλούσιο αρχειακό υλικό που κληροδότησε η Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στην Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, η καλλιτέχνης γεννήθηκε στις 11 Νοεμβρίου του 1911 (και όχι του 1916, όπως αναφέρουν χειρόγραφες σημειώσεις), στην Κωνσταντινούπολη (Γιαννουδάκη 2009: 447-448). Η κόρη του Άγγελου Ευθυμιάδη και της Δέσποινας Νικολαΐδη μεγάλωσε μαζί με τα τρία αδέρφια της, την Έλλη, την Έφη και τον Μίμη (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/) στο Καντίκιοϊ της Πόλης, σε ένα πανύψηλο, με ξύλινη πρόσοψη και μπαλκόνια σπίτι, που έρριχνε τον μεγάλο του ίσκιο του στον μικρό του κήπο. *Ο μικρός αυτός κήπος με τα μεγάλα δέντρα –μεράκι και καμάρι του πατέρα μας– ήταν η γη των θαυμάτων για μένα και τον αδελφούλη μου*, σύμφωνα με την περιγραφή της γλύπτριας (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/MPLOKAKI-1.pdf). Η καλλιτέχνης προέρχεται από έναν τόπο με κοσμοπολιτική κουλτούρα και μακραίωνη παράδοση, αφού το σημερινό Καντίκιοϊ ήταν η Χαλκηδόνα, η αρχαία παράλια πόλη της Μικράς Ασίας επί της Προποντίδας, η αποικία των Μεγαρέων που ιδρύθηκε το 675 π.Χ. (Δημητράκος 1959: 1449), στην οποία είναι ακόμη φανερά τα ίχνη του ελληνικού παρελθόντος, καθώς, στις αρχές του εικοστού αιώνα, φιλοξενούσε χιλιάδες ομογενείς. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τα πορίσματα της απογραφής του 1910-1912, αποδεικνύεται ότι 128.850 Ελληνορθόδοξοι διέμεναν στην εκκλησιαστική επαρχία της Χαλκηδόνας (Kitromilides-Alexandris 1984-1985: 27).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, καταγράφοντας τις αναμνήσεις από τα παιδικά της χρόνια στον γενέθλιο τόπο της, αποκαλύπτει ότι εκεί φύτεψε ο σπόρος της αγάπης της για την τέχνη της κεραμικής: *...περιμέναμε τα μεσημέρια τον Χουσεΐν τον [«ντοντουρματζή»] που ενώ σ' άλλους [πουλούσε] τα παγωτά του ([...] καϊμακλί) σε μένα και τον αδελφούλη μου μάζευε τα χαρτζιλίκια μας πουλώντας μας ...καστανό πηλό που μάζευε από τους καϊκτσήδες του [Τανά] καλέ. Μ' αυτό τον πηλό έφτιαχνα με μανία κανατάκια και φιγούρες της [απίθανης] φαντασίας των έξι μου χρόνων κι ο αδελφούλης μου μαστόρευε ράφια από ξυλάκια του κήπου για ν' αραδιάζουμε τα «έργα» να στεγνώνουν. Κάποτε μας βρήκε μια βροχή, τα έργα – μόχθος και χαρά [...]– λιώσαν, χάθηκαν τα ράφια του Μίμη [...] και τα μάτια μας γέμισαν δάκρυα. Τότε ο Χουσεΐν μας μίλησε για «φούρνο». Στήσαμε αυτί και*

ακούγαμε [έκθαμβοι]. Την άλλη μέρα –κρυφά απ’ όλους– σε μια γωνιά του κήπου πίσω απ’ τις δύο ροδακινιές άρχισα το έργο. Σκαψίματα, κτισίματα, ευρεσιτεχνίες του Μίμη και μαστορίες δικές μου και σε λίγες μέρες να ’σου κι ο φούρνος έτοιμος, ένας φούρνος... κάπου τρεις [πιθαμές] ύψος. Μας φάνταζε μεγάλος σαν την κάμινο του παραμυθιού της γιαγιάς. Εκεί μέσα στιβάχτηκε σε λίγο καιρό –πάντα κρυφά απ’ όλους– η νέα μου παραγωγή (κανάτια και νεράιδες με τέσσερα πόδια –έτσι στέκονταν καλύτερα– και βαζάκια και τα δύο περιστέρια) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/MPLOKAKI-1.pdf).

Το 1922, ο Άγγελος και η Δέσποινα Ευθυμιάδη μαζί με τα παιδιά τους αναγκάζονται, λόγω του Ελληνοτουρκικού πολέμου, να βρουν καταφύγιο στην Αθήνα. Το 1923, η Φρόσω θα ξεκινήσει τη φοίτησή της στη Γαλλική Σχολή των Καλογραγιών και στο Αμερικανικό Κολλέγιο Θηλέων, ενώ παράλληλα σπουδάζει πιάνο και παίζει, πλάθοντας μικρά γλυπτά από πηλό (Jianou 1977: 30). Η καλλιτέχνις, στο βιογραφικό σημείωμα που έγραψε η ίδια, ομολογεί ότι ήδη από τα σχολικά της χρόνια είχε αναπτυχθεί η αγάπη της για τα μουσεία της Ελλάδας, τις Ταναγραίες και την αγγειοπλαστική της Μινωικής Κρήτης. Η νεανική ορμή και η αισιοδοξία (εικ. 62), την οδηγούν στην απόφαση να αναβιώσει την *πανάρχαιη αυτή και λησμονημένη Ελληνική Τέχνη που έπρεπε να ξαναγεννηθεί στον τόπο μας* και να πείσει τον πατέρα της να τη στείλει για σπουδές στο εξωτερικό. Αισθάνεται μάλιστα περηφάνια, όπως παραδέχεται η ίδια, επειδή υπήρξε η πρώτη στην Ελλάδα που επέλεξε αυτόν τον κλάδο (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 1). Για να σπουδάσει κεραμική και γλυπτική, μετακομίζει με τον αδερφό της στην Αυστρία (Jianou 1977: 30), όπου την περίοδο από την 1η Οκτωβρίου του 1930 έως την 30η Ιουνίου του 1933 ολοκληρώνει τη φοίτησή της στην τέχνη της κεραμικής και πηλογλυπτικής στη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών του Αυστριακού Μουσείου Τέχνης και Βιομηχανίας (Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie), το μετέπειτα Πανεπιστήμιο Εφαρμοσμένων Τεχνών (Universität für Angewandte Kunst), με καθηγητές τους Michael Powolny και Robert Obsieger (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Ο Obsieger μάλιστα επιχείρησε αρχικά να την πείσει να αλλάξει την απόφασή της, επειδή θεωρούσε ότι η επίπονη χειρωνακτική εργασία που απαιτούσε η κεραμοπλαστική, όπως η χρήση του τροχού, η κατασκευή των καλουπιών και το ψήσιμο στον φούρνο, θα ήταν πολύ σκληρή για εκείνη. Αναγνωρίζοντας, όμως, την επιμονή της, τελικά τη δέχεται ως μαθήτρια. Παίρνει το δίπλωμά της με βαθμό *ΑΡΙΣΤΑ*

(VORZÜGLICH) (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 1), ολοκληρώνοντας τις σπουδές της σε μόλις τρία χρόνια αντί για πέντε, και εργάζεται στο στούντιο του Obsieger (Jianou 1977: 30).

Η αναγνώριση της μνημειώδους πνευματικής προσπάθειας και του τεράστιου σωματικού μόχθου της μικρόσωμης γλύπτριας, έρχεται αργότερα και από τον Στράτη Μυριβήλη, ένα από τα προσφιλή πρόσωπα του κοινωνικού της περιβάλλοντος, την προτομή του οποίου είχε πλάσει με πηλό, περίπου το 1943. Όταν, στη διάρκεια της Κατοχής, την επισκέφθηκε στο παλιό εργαστήριό της, βλέποντάς την να παλεύει με τα θεόρατα πρωτότυπα καλούπια της, τις ελάχιστες –τότε– στον κόσμο μεγάλες μονοκόμματα τερακότες, αναφώνησε: *Να μωρέ ο θηλυκός μου Βασίλης Αρβανίτης* (www.nationalgallery.gr/el/psiphiakes-parousiaseis/museum/phroso-euthumiadi-menegaki.html, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eikones_28-5-1986.pdf, Δανούβης 1961: 60). Πρόκειται για τον δυναμικό, αγέρωχο και παράτολμο πρωταγωνιστή του αφηγήματός του, *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*, το οποίο ανταποκρίνεται στο αίτημα της «ελληνικότητας» στη ζωή και στην τέχνη, το οποίο κυριαρχεί στην περίοδο του μεσοπολέμου και καθορίζει, από εκείνη τη στιγμή, τους πεζογραφικούς στόχους του συγγραφέα. Ο ανυπόταχος Βασίλης, *ο αρχάγγελος της παλληκαριάς*, κατά τον Μυριβήλη, που δεν μπορούσε να κατανοήσει *το θάμα της ορμής του*, είναι κυρίως ένας *ηλιακός ήρωας*, που επιζητούσε διαρκώς τις αέναες αλλαγές στη ζωή του, όπως και η γλύπτρια. Η καταγωγή του ανάγεται στο αρχαιοελληνικό μυθολογικό πρότυπο του θεού Απόλλωνα και του ημίθεου Ηρακλή, αλλά και στη βυζαντινή και λαϊκή παράδοση, πηγές από τις οποίες η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη αντλεί για τη δημιουργία των έργων της, καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της αναζήτησης (Δημάδης 1991: 221-222, Μυριβήλης 1944: 10).

Τον Ιούλιο του 1933, η δημιουργός επιστρέφει στην Ελλάδα και οργανώνει το δικό της εργαστήριο κεραμικής, αναζητώντας αρχικά τις πρώτες ύλες για την εργασία της (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/), αφού δεν έβρισκε *τίποτε άλλο από τον πρωτόγονο πηλό των «κανατάδων»* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 1). Αξίζει να τονιστεί ότι το πρώτο της εργαστήριο δημιουργείται στο σπίτι του ζωγράφου Γιάννη Σπυρόπουλου, όπως αναφέρει η γλύπτρια σε συνέντευξη που παραχωρεί στον δημοσιογράφο Ιωάννη Ιωάννου για το περιοδικό *Εικόνες* (Ιωάννου 1986: 38). Αφού απορρίπτει την πρόταση να δημιουργήσει εργαστήριο κεραμικής στην Ανώτατη

Σχολή Καλών Τεχνών και στη Σιβιτανίδειο Σχολή στην Αθήνα, αρνούμενη να ασχοληθεί με την εκπαίδευση (Jianou 1977: 30), θα ξεκινήσει με ένα σακίδιο να επισκέπτεται τους πατρογονικούς της τόπους, όπως την Κρήτη, την Τανάγρα, την Αίγινα, την Κόρινθο, την Μήλο, την Σκύρο, την Σίφνο, την Εύβοια, το Καλαμάκι κοντά στην Αθήνα και άλλες περιοχές, στις οποίες οι αρχαίοι Έλληνες ανέπτυξαν και εξέλιξαν την τέχνη της κεραμικής. Αισθάνεται συγκινημένη βλέποντας τους χωρικούς να την καθοδηγούν στην εύρεση ξεχασμένων *χωματερών*, από όπου θα συγκεντρώσει ογδόντα πέντε είδη αργίλου σε αμέτρητες αποχρώσεις και ποιότητες για να τις χρησιμοποιήσει στην κατασκευή των κεραμικών γλυπτών της (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 1-2, Jianou 1977: 30). Στο υπόγειο του σπιτιού της, μάλιστα, όπου βρισκόταν το κατοπινό εργαστήριό της, βρέθηκε μεγάλος αριθμός δειγμάτων από πηλό σε μικρές πλάκες, πέρα από τα εργαλεία, τις μήτρες, τα προπλάσματα και τον φούρνο, στον οποίο έβηνε η ίδια τις τερακότες της. Εκείνη την περίοδο, το ενδιαφέρον της στρεφόταν αποκλειστικά στις ποικιλόμορφες πλευρές της κεραμικής τέχνης.

Τα έργα της από τερακότα ήταν διακοσμητικά αντικείμενα, όπως πιάτα και ειδώλια, αλλά κυρίως αγγεία σε διάφορα σχήματα, με σχέδια ανάγλυφα ή ζωγραφισμένα με γεωμετρικά μοτίβα και άλλα με ποικίλες παραστάσεις –η γλύπτρια, ωστόσο, ασχολείται συστηματικά και με την απεικόνιση των ζώων, χαρακτηρίζοντας η ίδια τον εαυτό της πιθανόν ως την *πρώτη animalier* (Γιαννουδάκη 2009: 448, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 2,5). Ήδη από τα μαθητικά της χρόνια, ξεκινά να πλάθει πουλιά και άλλα ζώα από πηλό σε χαρακτηριστικές στάσεις, αρχικά με ρεαλισμό και φυσικότητα, αλλά εξακολουθεί να αφιερώνεται στη γλυπτική απόδοσή τους, όχι μόνο μέχρι το 1940, περίοδο στην οποία το θέμα των ζώων υπήρξε από τα πιο κυρίαρχα στα έργα της, αλλά και σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της πορείας. Σε αυτήν τη θεματογραφία περιλαμβάνονται έργα, πολλά από τα οποία έχουν περιέλθει στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, ενώ άλλα είναι γνωστά από σχέδια ή φωτογραφίες που ανήκουν στο αρχείο της γλύπτριας, όπως μοσχαράκια, γαϊδουράκια, άλογα, γάτες, ζαρκάδια, αλεπούδες, σκυλιά, αρκούδες, ταύροι, σκίουροι, φώκιες, χελώνες, βατράχια, αίγαγροι, άγρια ζώα αλλά και περιστέρια, γλάροι, κουκουβάγιες, πελεκάνοι, αετοί, φασιανοί, κοκόρια. Κάποια από αυτά μάλιστα, δουλεύτηκαν σε τροχό κατά τη δεκαετία του 1940 και είχαν διακοσμητική σχηματοποίηση, όπως φαίνεται στα έργα της *Κοκοράκι*, στις δύο *Κουκουβάγιες*, στους *Πελεκάνους* και στο

Περιστερί, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν ως βιβλιοστάτες. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ως μοντέλα χρησιμοποιούσε κατοικίδια ζώα, ένα από τα οποία ήταν το αρνάκι που δανείστηκε από τη γειτονιά της, προκειμένου να συνθέσει το έργο *Παν με αρνάκι* (1941), ενώ πρότυπο για τον Πάνα είχε τον «Τάσο του Πικιώνη», σύμφωνα με την αναφορά της σε γράμμα προς τον σύζυγό της, Μανώλη Μενεγάκη στις 11/02/1941 (Γιαννουδάκη 2009: 449).

Κατά την περίοδο των σπουδαστικών της χρόνων μέχρι και περίπου το 1955, η γλύπτρια θα αφιερώσει μέρος της εργασίας της σε μια άλλη μορφή δημιουργίας, τις προτομές από τερακότα, ενώ ορισμένες από αυτές θα τις χυτεύσει και σε χαλκό, ωστόσο, μετά από αυτήν την περίοδο, δεν θα ασχοληθεί ξανά με τη θεματική αυτήν. Τα εικονιζόμενα πρόσωπα ήταν συνήθως φίλοι της ή προέρχονταν από το στενό ή ευρύτερο κοινωνικό της περιβάλλον (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Η ρεαλιστική τους απόδοση φάνερωνε μια πρόθεση ψυχογραφικής προσέγγισης της πολυσύνθετης προσωπικότητας που επιχειρούσε να απεικονίσει, για την οποία είχε μιλήσει στη ραδιοφωνική συνέντευξη που είχε παραχωρήσει το 1954 στον Ντίμη Αποστολόπουλο στο Β΄ Πρόγραμμα, με αφορμή την ατομική της έκθεση με τίτλο *Τερακότες. Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* στην αίθουσα εκθέσεων της εφημερίδας *Το Βήμα*. Στην Εθνική Πινακοθήκη έχουν περιέλθει δύο προτομές του συγγραφέα Νίκου Καζαντζάκη (1937, 1947), μία από τις οποίες εκτέθηκε στο ομώνυμο μουσείο στην Κρήτη, ενώ η παλαιότερη φιλοτεχνήθηκε στην Αίγινα χωρίς καλούπι, σύμφωνα με την επισήμανση της γλύπτριας στον Αποστολόπουλο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/07/site_synentefxi_radiofono_1954.pdf). Επίσης, στο αρχείο περιλαμβάνονται οι προτομές του Γερμανού αρχαιολόγου Gabriel Welter (1938), που πραγματοποίησε ανασκαφές στην Αίγινα, του Λόρδου Βύρωνα (χωρίς χρονολόγηση), της Kazuko Watanabe, κόρης του Ιάπωνα πρεσβευτή Nobuo Watanabe (*Γιαπωνεζούλα*, περίπου το 1938) (εικ. 63), με την οικογένεια της οποίας η γλύπτρια συνδεόταν με φιλικούς δεσμούς και αλληλογραφούσε μέχρι το 1989, μιας νεαρής από τη Μύκονο (*Μυκονιατοπούλα*, μετά το 1939, χρωματισμένη τερακότα), του αρχιτέκτονα Δημήτρη Πικιώνη (1941) (εικ. 64), του λογοτέχνη Στράτη Μυριβήλη (περίπου το 1943), του δημάρχου Αθηναίων Κώστα Κοτζιά (πριν από το 1952), ενός άνδρα αγνώστων στοιχείων (*Κεφάλι Άνδρα*, χωρίς χρονολόγηση),

της Αλίκης Ρ. (περίπου το 1943) και της *Κατρίν*, εγγονής του χαράκτη Δημήτρη Γαλάνη (1946).

Για κάποιες από τις προτομές της έχουν βρεθεί περισσότερα από ένα αντίτυπα, ορισμένα από τα οποία ανήκουν στις οικογένειες των προσώπων που απεικονίζονται, όπως η *Γιαπωνεζούλα* και *Ο δήμαρχος Αθηναίων Κώστας Κοτζιάς*, ενώ κάποια άλλα έχουν διακοσμήσει υπαίθριους αλλά και εσωτερικούς χώρους, όπως η προτομή του Welter, η οποία τοποθετήθηκε στην Αίγινα το 1938. Επιπλέον, βρέθηκε στο εργαστήριο της γλύπτριας ένα αντίτυπο της *Γιαπωνεζούλας* σε ζωγραφισμένη τερακότα, εκτός από την *Μυκονιατοπούλα*, που φανερώνουν τη διάθεση πειραματισμού της και με τον χρωματισμό επιλεγμένων έργων που είχε συνθέσει στο παρελθόν (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Αξίζει να τονιστεί ότι η γλύπτρια πλάθει και ψήνει μεγάλου μεγέθους μονοκόμματα τερακότες, εφαρμόζοντας μία από τις δυσκολότερες τεχνικές της κεραμικής τέχνης, η οποία δεν συνηθιζόταν γενικά στην ιστορία της πηλοπλαστικής, ούτε στην Ελλάδα ούτε στο εξωτερικό, όπως αποκαλύπτει κατά τη συνέντευξή της στον Αποστολόπουλο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/07/site_synentefxi_radiofono_1954.pdf).

Η πρώτη ομαδική έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών, στην οποία συμμετέχει με τα μονοκόμματα έργα της από τερακότα (ζώα κυρίως) και βραβεύεται με χάλκινο μετάλλιο και χρηματικό έπαθλο (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/), είναι η Α΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Ζάππειο Μέγαρο στην Αθήνα, στις 10 Απριλίου του 1938 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Diploma_1938.jpg). Πιο συγκεκριμένα, τα έργα που εκτέθηκαν ήταν: το *Κατσικάκι* (περίπου 1937), το *Κατσικάκι* (1938), το *Ελαφάκι* (1930-1933), η *Γιαπωνεζούλα* (*Kazuko Watanabe*) (περίπου 1938) και το *Παιδί με Δελφίни* (περίπου 1938) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1938-panellinia.pdf).

Σύμφωνα, μάλιστα, με άρθρο του Παναγιωτόπουλου στο φιλολογικό και καλλιτεχνικό περιοδικό *Ελληνική Επιθεώρησης* (Ιούλιος 1938), η έκθεση περιλάμβανε επιπλέον ένα σχέδιο της δημιουργού για συντριβάνι και ένα-δυο βάζα, μερικά από τα οποία είχαν διακοσμηθεί με επίχρυσμα σε λεπτούς χρωματικούς τόνους (Παναγιωτόπουλος 1938: 186). Η χρονιά όμως, σημαδεύεται και από τον θάνατο του πατέρα της γλύπτριας.

Έναν χρόνο αργότερα, ύστερα από πρόταση του Κώστα Κοτζιά, του τότε υπουργού Διοικήσεως Πρωτεύουσας, να αναλάβει τη διακόσμηση δημόσιων κήπων και σιντριβανιών της Αθήνας με τις μεγάλου μεγέθους μονοκόμματα τερακότες της, που θα είχαν υαλώδες επίχρισμα ή απλή πατίνα, συνολικής αξίας έως 700.00 δραχμών, υπογράφει το σχέδιο ανάθεσης συμβολαίου στις 5 Ιουνίου 1939. Η καλλιτέχνις επρόκειτο να κοσμήσει τα άλση του Παγκρατίου, του Ευαγγελισμού, του Παλαιού Φαλήρου και της Κηφισιάς, καθώς και τις πλατείες Αγίου Ιωάννου, Μεσολογγίου, Ελευθερίας, Ιωάννου Μεταξά, αυτή στη συμβολή Λεωφόρου Αλεξάνδρας και Πατησίων, αλλά και άλλες πλατείες στο Ψυχικό, τη Φιλοθέη και τη Γλυφάδα, το Άντρο Πανός και τις οδούς Κωνσταντινουπόλεως και Φωκίωνος Νέγρη. Δημιούργησε μια σειρά από ζωπλαστικά έργα, χρησιμοποιώντας ως μοντέλα ζωντανά ζώα που φιλοξενούσε στο εργαστήριό της, προκειμένου να τα μελετήσει και να αποδώσει τον ρεαλισμό στη στάση τους, τη χάρη και την αρμονία των κινήσεών τους. Αρχικά, προόριζε όλα της τα έργα να φέρουν υαλώδες επίχρισμα, το οποίο θα τα καθιστούσε αδιαπέραστα από τα υγρά και πιο ανθεκτικά απέναντι στη φθορά κατά την έκθεσή τους σε εξωτερικό περιβάλλον. Το σχέδιο όμως δεν ολοκληρώθηκε, λόγω της έναρξης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και της εισόδου της Ελλάδος σε αυτόν. Τα έργα της έμειναν χωρίς υάλωμα, ωστόσο η γλύπτρια είχε προνοήσει να δημιουργήσει αντίγραφα σε μεταλλικά κράματα. Στο αρχείο της βρέθηκαν επίσης το σχέδιο και αντίγραφα του συμβολαίου, αλλά και αρκετά σχέδια έργων της, καθώς και του τόπου προορισμού τους.

Τον ίδιο χρόνο (1939), η γλύπτρια λαμβάνει μέρος στην Ετήσια Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση στο Ζάππειο Μέγαρο στην Αθήνα με δύο έργα, το *Γυμνό Όρθιο (Καίτη)* (1930-1933) σε τερακότα και την *Κόρη με Άλογο* (πριν από το 1939) σε ζωγραφισμένη τερακότα. Το 1939 θα συμμετάσχει επίσης στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης (New York World's Fair), η οποία πραγματοποιήθηκε στο δημόσιο πάρκο Flushing Meadows της πόλης (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Στις 17 Οκτωβρίου του 1939, εγκαινιάζεται στο Riverside Museum της Νέας Υόρκης η διεθνής έκθεση έργων γυναικείας τέχνης *International Women. Painters, Sculptors, Gravers*, στην οποία θα συμμετάσχει η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη πάλι με δύο έργα σε τερακότα, το *Γαϊδουράκι καθισμένο* (1939) και το *Κατσικάκι* (1938). Η έκθεση, που θα διαρκέσει μέχρι τις 14 Ιανουαρίου του 1940, οργανώθηκε από το Εθνικό Συμβούλιο

Γυναικών των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής και παρουσίασε τις καλύτερες δημιουργίες (485 συνολικά) 270 γυναικών από την Αυστραλία, τη Γαλλία, τη Νορβηγία, την Πολωνία, την Τσεχοσλοβακία, την Ουγγαρία, την Ολλανδία, την Ελβετία, την Ιταλία και την Ελλάδα (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/1939-Riverside-museum-arthra.pdf, Jianou 1977: 30).

Ήδη από το 1937, αλλά και μετά την παρουσίαση των έργων της στις ομαδικές εκθέσεις που συμμετείχε, σπουδαίες μορφές των νεοελληνικών γραμμάτων και τεχνών της εποχής, αρθρογραφώντας σε αξιόλογες εφημερίδες και σημαντικά φιλολογικά-καλλιτεχνικά περιοδικά της εποχής, αναγνωρίζουν το αυθεντικό πλαστικό ταλέντο και την άρτια τεχνική της κατάρτιση. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, θα εκθειάσει το έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στην εφημερίδα *Πρωία* (08/02/1937) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/aggeia-kai-eidolia.pdf), όπως και ο Ε. Τζαμουράνης στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα* 04/10/1937 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/athinaika_nea_4-10-1937.pdf). Επαινετικό θα είναι και το άρθρο που δημοσίευσε η Αθηνά Ταρσούλη στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* στις 19/05/1937 και αργότερα στο περιοδικό *Ελληνίς* στις 26/03/1938 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/ellinis_26-3-1938.pdf), όπως και ο Ηλίας Ζιώγας, πάλι στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* στις 09/04/1938, και ο τεχνοκρίτης, ποιητής και θεατρικός συγγραφέας Σπύρος Παναγιωτόπουλος στο περιοδικό *Χρόνος* στις 13/04/1938, αλλά και στο περιοδικό *Ελληνική Επιθεώρησης*, τον Ιούλιο του ίδιου έτους (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/elliniki-epitheorisis-1938.pdf). Με αφορμή την αντιπροσώπευση των γυναικών στην Α΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαπείου γράφει για τη γλύπτρια η πεζογράφος Διδώ Σωτηρίου στο περιοδικό *Γυναίκα* στις 08/04/1938 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/gynaika-1938.pdf), ενώ στις 18/04/1938 ο αρχαιολόγος και καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης στην ΑΣΚΤ, Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, αρθρογραφεί για το έργο της στην εφημερίδα *Ο Τύπος*, καθώς και ο Δημήτριος Ε. Ευαγγελίδης, καθηγητής αρχαιολογίας και κριτικός τέχνης, στην εφημερίδα *Έθνος* στις 22/04/1939 και 30/04/1939, αλλά και η πεζογράφος Λιλίκα Νάκου στο περιοδικό *Γυναίκα* στις 30/05/1939 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/gynaika_3-5-1939.pdf), και άλλοι (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 2).

Κατά την περίοδο 1940-1941, αλληλογραφούσε τακτικά με τον σύντροφό της Μ. Μενεγάκη (εικ. 65), ανασυνθέτοντας το κλίμα του πολέμου και της Κατοχής που δοκίμασε σκληρά τον ελληνικό λαό. Σε επιστολή της στις 29/10/1940, περιγράφει το σκηνικό του πολεμικού ξεσπάσματος και της γενικής επιστράτευσης με τις σειρήνες να αντηχούν από τις εφτά το πρωί και να αναστατώνουν τον κόσμο. Η αγωνία της για την τύχη του Μενεγάκη, ο οποίος υπηρετούσε στο Αλβανικό Μέτωπο, και οι προσπάθειές της να βελτιώσει τις συνθήκες ζωής του, στέλνοντάς του δέματα με τρόφιμα, γίνονται φανερές στα γράμματα που του στέλνει, στα οποία υπάρχουν τα σημάδια της λογοκρισίας, χωρίς όμως η ίδια να γνωρίζει αν βρίσκουν τον παραλήπτη τους. Λίγους μήνες αργότερα, του γράφει σε επιστολικό δελτάριο στις 02/02/1941 ότι ο δήμος Αθηναίων έσκαψε χαρακώματα στο διπλανό της οικόπεδο, που θα της παρείχαν ασφαλές καταφύγιο στις κρίσιμες ώρες του πολέμου, ενώ στις 11/02/1941 του στέλνει γράμμα στη διάρκεια ενός συναγερμού. Σε μια άλλη επιστολή της πάλι, στις 12/03/1941, του εκφράζει την έντονη ανησυχία της για την προστασία των γλυπτών της και μοιράζεται μαζί του τη σκέψη της να τα διασώσει, θάβοντάς τα μέσα στη γη, αφού πρώτα τα τυλίξει με αδιαβροχοποιημένα χαρτιά. Στο ίδιο γράμμα, περιγράφει επίσης τη δυσκολία εξεύρεσης στοιχειωδών επισιτιστικών ειδών, τη συνεχώς αυξανόμενη ακρίβειά τους, αλλά και τον κόπο που καταβάλλει ώστε να βρει βασικές πρώτες ύλες, όπως ο γύψος, για να δουλέψει τα γλυπτά της (Παναγιωτοπούλου 2020: 37-38).

Το 1940, ωστόσο, θα καταφέρει να λάβει μέρος στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση στο Ζάππειο Μέγαρο στην Αθήνα (Μάρτιος-Απρίλιος), στο Τμήμα Διακοσμητικής με δύο έργα από τερακότα *Ζαρκάδι με μικρό* (1939-1940) και *Μοσχαράκι* (www.eete.gr/ergo/?ergoid=14050), θα διακοσμήσει τον περίβολο της Κηπουρικής Έκθεσης της Κηφισιάς με γλυπτά της και θα της απονεμηθεί σχετικό δίπλωμα για τη συμβολή της στην Έκθεση στις 26 Μαΐου 1940 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/diploma-kifisias.jpg). Τον ίδιο χρόνο, θα τραυματιστεί ο αδελφός της στη διάρκεια του Ελληνοαλβανικού πολέμου. Την περίοδο της ναζιστικής Κατοχής, θα αναζητήσει καταφύγιο στη δημιουργία ζώων, προτομών ή γυμνών από πηλό και θα εναντιωθεί στον εισβολέα με μια μορφή ηθικής αντίστασης, συμμετέχοντας σε έναν κύκλο συγγραφέων, μουσικών και άλλων καλλιτεχνών, οι οποίοι συναντιούνται τη νύχτα, παρά την απαγόρευση της κυκλοφορίας (Jianou 1977: 30). Από το 1941 έως το 1944, θα πάρει

μέρος σε επαγγελματικές καλλιτεχνικές εκθέσεις που διοργανώνονται από τη Διοίκηση για την ενίσχυση των καλλιτεχνών (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Πιο συγκεκριμένα, στην Επαγγελματική Καλλιτεχνική Έκθεση του 1942, που πραγματοποιήθηκε στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, συμμετείχε με τα κεραμικά έργα: *Ο αρχαιολόγος G. Welter* (περίπου 1938), *Ζαρκάδι με μικρό* (1939-1940), *Ζεύγος ζαρκαδιών* (περίπου 1940) και *Ιππόκαμπος* (περίπου 1942) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/omadiki_1942-epaggelmatiki.pdf).

Το 1945, πηγαίνει με τους πρώτους μεταπολεμικούς υπότροφους της γαλλικής κυβέρνησης στο Παρίσι, όπου αργότερα θα διατηρήσει μόνιμη κατοικία (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Γιαννουδάκη 2009: 448). Η Ν. Ανδρικοπούλου, στο βιβλίο της *Το Ταξίδι του Ματαρόα 1945. Στον Καθρέφτη της Μνήμης*, παραθέτει δύο λίστες του Γαλλικού Ινστιτούτου που εντοπίστηκαν στο Αρχείο Μερλιέ του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών. Στη λίστα των Ελλήνων φοιτητών που έφυγαν με δικά τους έξοδα και ταξίδεψαν με το μεταγωγικό πλοίο *Ματαρόα*, περιλαμβάνεται και η Φρόσω Ευθυμιάδη, ανάμεσα στους γλύπτες Νέλλη Ανδρικοπούλου, Κώστα Κουλεντιανό και Μπέλλα Ραφτοπούλου (Ανδρικοπούλου 2008: 42, 50). Το 1946, θα παρακολουθήσει μαθήματα στο ατελιέ του Gimond, στο οποίο θα φιλοτεχνήσει τη δεύτερη προτομή του Ν. Καζαντζάκη (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Γιαννουδάκη 2009: 448). Ο προσωπογράφος Gimond διακρίθηκε για την αναζήτηση του μόνιμου στις φόρμες του και την καθαρότητα των μορφών του, χωρίς ωστόσο να χάνεται από αυτές η μοναδικότητα του υποκειμένου (www.galeriedesmodernes.art/en/artists/marcel-gimond-sculpture-670). Η καλλιτέχνις θα γράψει στο βιογραφικό της σημείωμα ότι επωφελήθηκε πολύ από τη μαθητεία της κοντά του και συγκεκριμένα *από την αυστηρότητά του και το πάθος του για την «καθαρή γλυπτική»* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 5). Τον ίδιο χρόνο, θα πάρει μέρος στην Έκθεση Ζωγραφικής, Γλυπτικής, Χαρακτικής της Ελληνογαλλικής Ένωσης Νέων, που πραγματοποιήθηκε στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας.

Τον επόμενο χρόνο (1947), θα πάρει μέρος σε διεθνείς εκθέσεις, όπως στην ομαδική έκθεση με τίτλο: *Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης (Exposition internationale d'art contemporain)*, στο Palais de Ghézireh στο Κάιρο της Αιγύπτου (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/), με τη *Λουόμενη* από τερακότα, που συνέθεσε πιθανόν

μετά το 1945 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/omadiki_1947-Palais-de-Ghezireh.pdf). Επίσης, θα συμμετάσχει στην έκθεση γυναικών καλλιτεχνών με τίτλο *Σύγχρονες Ευρωπαϊκές Ζωγράφοι. 45η Ετήσια Έκθεση του Διεθνούς Γυναικείου Καλλιτεχνικού Συλλόγου (Women's International Art Club. Contemporary European Women Painters. 45th Annual Exhibition of the Women's International Art Club)*, η οποία έλαβε χώρα στις RBA (Royal Society of British Artists) Galleries στο Λονδίνο (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Από τον Απρίλιο έως τον Μάιο του 1947, θα παρουσιάσει δύο έργα της από ψημένο πηλό *Γαϊδουράκι καθισμένο* (1939) και *Μοσχαραάκι καθισμένο* (1939) στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών της Στοκχόλμης με τίτλο *Ελληνική τέχνη: ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική, χειροτεχνία (Grekisk konst: måleri, skulptur, grafik, konsthantverk, Kungliga Akademien för de fria konsterna Stockholm)* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/533_1947.pdf). Την ίδια χρονιά μάλιστα, θα κάνει γνωστά τα γλυπτά της και σε μια άλλη έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών στην Κοπεγχάγη (Jianou 1977: 30).

Τον Αύγουστο του 1947, παίρνει την απόφαση να φύγει από την Ελλάδα προκειμένου να σταδιοδρομήσει στη Νότια Αμερική, όπου θα φιλοξενηθεί από συγγενείς της. Παίρνει μαζί τον ηλεκτρικό της κλίβανο και περισσότερα από ογδόντα έργα. Στην αρχή εγκαθίσταται στο Μοντεβιδέο, την πρωτεύουσα της Ουρουγουάης, και αργότερα στο Μπουένος Άιρες, την πρωτεύουσα της Αργεντινής, όπου θα πραγματοποιήσει με μεγάλη επιτυχία την πρώτη ατομική της έκθεση με τίτλο *Exposicion de escultura. Froso Efthymiadi*. Εκεί θα παρουσιάσει πενήντα τερακότες από τις 10 ως τις 22 Νοεμβρίου του 1947, στην Galeria Müller (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/), την πιο ονομαστή αίθουσα τέχνης της πόλης (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 5). Από τα έργα που εξέθεσε ήταν το *Γαϊδουράκι όρθιο* (πριν από το 1937), το *Ζαρκάδι με μικρό* (περίπου 1940), το *Περιστέρι* (1930-1933), η *Γιαπωνεζούλα (Kazuko Watanabe)* (περίπου 1938) και το *Κατσικάκι* (περίπου 1938) από μπρούντζο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/984_993_1947.pdf). Ο Νίκος Γιαβής έγραψε στην εφημερίδα *Ελλάς-Grecia* στις 20/11/1947 και στη *Βραδινή* στις 16/01/1948 ότι η έκθεση, την οποία ανέλαβε υπό την προστασία του ο Έλληνας πρέσβης Κίμων Κόλλας, σημείωσε ρεκόρ επισκεψιμότητας (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-Galeria-Muller.pdf), ενώ οι κριτικοί του καθημερινού και περιοδικού τύπου έγραψαν μόνο

εγκωμιαστικά λόγια για το έργο της αυθεντικής εκπροσώπου της ένδοξης χώρας της, όπως την χαρακτήρισε ο καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης, Amador, στο άρθρο του στην εφημερίδα *La Prensa* (18/11/1947, Μπουένος Άιρες). Ένας άλλος ιστορικός τέχνης, ο Jose Leon Pagano, θα αναγνωρίσει την καλλιτεχνική της πειθαρχία, τη γνώση της γλυπτικής φόρμας και μιας σίγουρης τεχνικής, που την οδηγούν στην αξιοποίηση των έμφυτων χαρισμάτων και της πείρας της, στην εφημερίδα *La Nacion* (20/11/1947, Μπουένος Άιρες). Επίσης, γράφουν για τη γνησιότητα και την αισθητική αρμονία των γλυπτών της, ο Gregorio Passianof στις εφημερίδες *Grecia* (18/12/1947) και *Boletin Quincenal* (01/12/1947), καθώς και ο τεχνοκριτικός Josué Quesada, στο περιοδικό *Revista Lyra* (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1948).

Αναφορές για το καλλιτεχνικό της έργο θα γίνουν ακόμη σε πολλές εφημερίδες και περιοδικά, τα οποία συγκέντρωσε η γλύπτρια στο βιογραφικό της σημείωμα, όπως: *Noticias Gráficas* (03/11/1947), *El Mundo* (04/11/1947), *La Razon* (04/11/1947 και 12/11/1947), *Critica* (09/11/1947), *Lider* (09/11/1947), *Freie Presse* (13/11/1947), *The Standard* (13/11/1947), *El Hogar* (Δεκέμβριος 1947), *La Mañana* (21/02/1947), *Rosalinda* (Μάρτιος 1948), *El Pueblo* (10/03/1948), *Noticias Gráficas Laborista* (04/05/1948), *The Standard* (06/05/1948), *El Mundo* (06/05/1948), *Democracia* (06/05/1948), *Argentinisches Tageblatt* (07/05/1948), *Revista de Arquitectura* (Οκτώβριος 1948), *The Bulletin Board* (Οκτώβριος 1948), *Anales* (Νοέμβριος 1948), *Mensajero Argentino* (21/12/1948) και *Casas y Jardines* (1948, Buenos Aires) (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 5-7).

Κατά την απουσία της στη Νότια Αμερική, ο αδερφός της, Μίμης, αναγνωρισμένος σκηνογράφος και γελοιογράφος από τα πρώτα χρόνια της δημιουργικής του πορείας, ο οποίος μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του στη Βιέννη παρέμεινε και εργαζόταν εκεί, πνίγηκε στον Δούναβη ενώ κολυμπούσε. Ο θάνατος του καλλιτέχνη (17/08/1947) στο Κλόστερνοϊμπουργκ (Klosterneuburg), ένα βιενέζικο χωριό και τουριστικό θέρετρο που διασχίζει ο Δούναβης, δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Γράμματα από την Βιέννη*, στο άρθρο του σκηνοθέτη Ρενάτου Μόρντου με τίτλο *Τραγικός Θάνατος του Έλληνα Καλλιτέχνη Ευθύμιου Ευθυμιάδη*. Η γλύπτρια, αρκετά αργότερα και ενώ βρίσκεται στο Μοντεβιδέο, πληροφορείται από την εφημερίδα τον θάνατο του αδερφού της, τον οποίο η οικογένειά της προσπάθησε επιμελώς να αποκρύψει, για να μην επιστρέψει η καλλιτέχνης

στην Ελλάδα από την οποία μόλις είχε φύγει. Από τα γράμματα που της στέλνει η μητέρα της (03/10 και 21/10/1947), μαθαίνει ότι ο Μίμης, σύμφωνα με τη γνώμη του καρδιολόγου που τον παρακολουθούσε, πιθανόν υπέστη εγκεφαλική εμβολή και ότι τον έθαψαν σε μια ήσυχη και όμορφη γωνιά της Βιέννης, κάτω από μια μεγάλη λεύκα. Σε γράμμα, όμως, της μητέρας της, πάλι προς τη γλύπτρια στις 29/10/1947, εκφράζει το φόβο της ότι ο γιος της βρήκε τραγικό θάνατο από την *εξάντληση και τα κουρασμένα νεύρα του*, επειδή έχασε το κουράγιο και την ελπίδα του στην ξενιτιά (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη «Προσωπική αλληλογραφία-Ελληνικά», www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/).

Το 1948, αρκετά έργα της γλύπτριας αγοράστηκαν τόσο από Έλληνες εγκαταστημένους στην Αργεντινή όσο και από ξένους. Πιο συγκεκριμένα, ο ομογενής Νικόλας Κονιαλίδης αγόρασε έναντι του ποσού των 1.250 δολαρίων το *Ζεύγος ζαρκαδιών* (περίπου 1940) και, με τη μεσολάβηση του Έλληνα πρέσβη Κόλλα, το προσέφερε στο Museo Nacional de Bellas Artes του Μπουένος Άιρες. Επίσης, πραγματοποιήθηκε ελληνοαργεντινή τελετή κατά την επίσημη παράδοση του έργου στις 5 Μαΐου του 1948, στην οποία παρευρέθηκε ο Αργεντινός υπουργός Παιδείας Oscar Ivanissevich και ο διευθυντής του Μουσείου Zocchi, ανάμεσα σε εκατοντάδες μέλη της ελληνικής κοινότητας και Αργεντινούς λάτρεις της τέχνης. Αξίζει να σημειωθεί ότι το έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη ήταν το πρώτο ελληνικό έργο που κόσμησε ένα τόσο πλούσιο μουσείο ως προς τη συλλογή καλλιτεχνικών έργων διεθνούς φήμης, όπως είναι το μουσείο της αργεντινής πρωτεύουσας (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/dwraia-zeugos-zarkadiwn.pdf). Με ανάλογο τρόπο, η γλύπτρια δώρισε στο Museo de Bellas Artes de la Boca το έργο *Καθισμένο ζαρκάδι*. Η καλλιτεχνική της προσωπικότητα γίνεται αφορμή να τελεστούν ευρύτερες εκδηλώσεις εκ μέρους των Αργεντινών, όπως το γεύμα που δόθηκε προς τιμήν της εκείνη την περίοδο στο ατελιέ του Benito Quinquela Martín, γνωστού Αργεντινού ζωγράφου, στο οποίο παρευρέθηκαν περισσότερα από πενήντα άτομα που εκπροσωπούσαν όλες τις μορφές τέχνης –γλύπτες, ζωγράφοι, μουσικοί, ηθοποιοί, λογοτέχνες κ.ά. Στις προπώσεις και στους λόγους που εκφωνήθηκαν, η Ελλάδα –αρχαία και νεότερη– αποτέλεσε το επίκεντρο όλων των εγκωμίων και των ύμνων των ομιλητών (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/vradyni-16-1-1948-1.pdf). Η παρουσίαση της πρώτης ατομικής της έκθεσης, καθώς και η συμμετοχή της

σε ομαδικές καλλιτεχνικές διοργανώσεις τής έδωσαν την ευκαιρία να λάβει παραγγελίες και από ιδιώτες (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/), μεταξύ των οποίων ήταν και ένας Βέλγος ευπατρίδης για τον οποίο συνέθεσε το έργο *Αλεπού*, το οποίο τοποθετήθηκε στο αέτωμα του μεγάρου του Kreglinger στην Αμβέρσα του Βελγίου. Μάλιστα, η εφημερίδα *Métropole* (20/11/1948, Αμβέρσα) αναφέρθηκε στο καλλιτεχνικό γεγονός (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 8).

Από τον Οκτώβρη ώς τον Δεκέμβρη του 1948, στο αίθριο της οδού Florida 846 στο Μπουένος Άιρες, θα της δοθεί η ευκαιρία να πραγματοποιήσει ατομική έκθεση με ένα σύνολο από τα κεραμικά γλυπτά της (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/995_1948.pdf), ενώ την ίδια χρονιά θα πάρει μέρος σε άλλες δύο ομαδικές εκθέσεις Αργεντινών καλλιτεχνών. Στις 16 Φεβρουαρίου, θα λάβει χώρα η πρώτη με τίτλο *Έκθεση Ζωγραφικής και Γλυπτικής (Exposicion de Pintura y Escultura)*, η τρίτη σε σειρά ανάλογη έκθεση, στο Μεγάλο Φουαγιέ του Καζίνο Μαρ ντελ Πλάτα (Gran Foyer del Casino Mar del Plata), που διοργανώθηκε από την Εθνική Φιλανθρωπική Λοταρία και Καζίνο. Συμβουλευτική Πλαστικών Τεχνών (Loteria de Beneficencia Nacional y Casinos. Asesoria de Artes Plasticas) του Υπουργείου Εσωτερικών της χώρας. Η γλύπτρια συμμετείχε με τριάντα δύο τερακότες –ζώα, προτομές και γυμνά–, όπως τα: *Γαϊδουράκι καθισμένο* (1939), *Δημήτρης Πικιώνης* (1941), *Λούομενη* (μετά το 1945) κ.ά. (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/985_1948.pdf, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1948-Mar-del-Plata.pdf). Από τις 10 ώς τις 21 Αυγούστου του 1948, στην οδό Florida 458 στο Μπουένος Άιρες θα πραγματοποιηθεί η δεύτερη ομαδική με τίτλο *XIV Διεθνής Έκθεση Κτηνοτροφίας, Καλλιτεχνική έκθεση με θέματα από την εξοχή (XIVa Exposicion Internacional de Ganaderia, Salon de arte con temas de la campaña)*, που θα διοργανωθεί από την Αγροτική Ένωση Αργεντινής (Sociedad Rural Argentina) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/1948-Salon-de-Arte-katalogos.pdf). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θα συμμετάσχει στην έκθεση με τρεις τερακότες, *Ελαφάκι* (1930-1933), *Μοσχαραάκι καθισμένο* (1939) και *Μοσχαραάκι* (περίπου 1948). Για το τελευταίο μάλιστα, τιμήθηκε με το βραβείο *Adolfo Bullrich y Cia. Ltda S.A.*, το οποίο συνοδευόταν από χρηματικό έπαθλο αξίας 500 δολαρίων (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/SOCIEDAD-RURAL-ARGENTINADIPLWMASTI-FROSW.jpg), ενώ η εικόνα του έργου

δημοσιεύτηκε στο εξώφυλλο του διαφημιστικού προγράμματος της Έκθεσης και αποτέλεσε, κατά κάποιον τρόπο, το σήμα κατατεθέν της διοργάνωσης.

Η αλληλογραφία της γλύπτριας με τον μετέπειτα σύζυγό της, Μανώλη Μενεγάκη, αποκαλύπτει την επιθυμία και την προσπάθειά της να φιλοτεχνήσει την προτομή της Εβίτας Περόν, της Πρώτης Κυρίας της Αργεντινής, χωρίς όμως να το επιτύχει τελικά (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Πιο συγκεκριμένα, σε επιστολή της προς τον Μ. Μενεγάκη στις 25/06/1948, γράφει ότι, την περίοδο που διέμενε στην Αργεντινή, είχε αναπτύξει διασυνδέσεις με γυναικεία σωματεία και γενικώς με την ελληνική παροικία, γεγονός που της επέτρεψε να συμμετάσχει σε συνάντηση με την Ε. Περόν και να συζητήσει μαζί της το ζήτημα της φιλοτέχνησης της προτομής της, παρουσία άλλων δύο Ελληνίδων που διεκδικούσαν ανθρωπιστική βοήθεια εκ μέρους των γυναικείων οργανώσεων που εκπροσωπούσαν (Παναγιωτοπούλου 2020: 45).

Κατά τη διάρκεια της παραμονής της στη Νότια Αμερική (περίπου δύο χρόνια), επισκέφθηκε τη Βολιβία και το αρχαιολογικό Περού και συγκεκριμένα την περιοχή Cuzco στα νοτιοανατολικά της χώρας, που αποτελούσε την αρχαία ιστορική πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας των Ίνκας. Το ταξίδι της είχε ως σκοπό την επιτόπια μελέτη του πολιτισμού των Ίνκας και ιδιαίτερα της παραδοσιακής λαϊκής τέχνης των Ινδιάνων (Indios) της εποχής της στο οροπέδιο των Άνδεων, από τη Βόρεια Αργεντινή ως τη λίμνη Τιτικάκα. Επίσης, θα παραμείνει για μικρό χρονικό διάστημα και στη Βραζιλία (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 8, Γιανου 1977: 30). Όπως επιβεβαιώνουν και τα γράμματα που της έστειλε η φωτογράφος και στενή της φίλη, Βούλα Παπαϊωάννου, οι συνθήκες διαβίωσης στη Νότια Αμερική αποδείχθηκαν ιδιαίτερα δύσκολες, οι προσπάθειες επαγγελματικής αναγνώρισης κοπιώδεις και οι δυνατότητες καλλιτεχνικής επιτυχίας περιορισμένες. Η Παπαϊωάννου της εκφράζει τον θαυμασμό για το σπάνιο ταλέντο και την ποιότητα του γλυπτικού της έργου, την εμπυχώνει, αλλά παράλληλα εκδηλώνει και την έντονη ανησυχία της για το μέλλον και την προσωπική ευτυχία της φίλης της (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Αρχείο Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1) Προσωπική αλληλογραφία - Ελληνικά). Η ίδια η γλύπτρια, σε επιστολή της προς τον σύντροφό της Μ. Μενεγάκη στις 02/04/1948, ομολογεί ότι η ζωή της μακριά από την Ελλάδα δεν είναι εύκολη ούτε εξασφαλισμένη, ενώ δύο μέρες αργότερα (04/04/1948) του γράφει ότι, ενώ

οι Ευρωπαίοι που ζουν στη Ν. Αμερική θεωρούν, σύμφωνα με τη λογική, προνομιούχο τον εαυτό τους, επειδή βρέθηκαν σε έναν ήσυχο τόπο, παράλληλα νοσταλγούν τον γενέθλιο τόπο τους. Επιπλέον, σε άλλη επιστολή της στις 10/12/1948 παραδέχεται ότι αισθάνεται μεγάλη μοναξιά και κόπωση, όχι από τις αρνήσεις, αλλά από τις υποσχέσεις που της δόθηκαν χωρίς ωστόσο να τηρηθούν.

Τα γράμματα της συγκεκριμένης περιόδου αποτυπώνουν, επίσης, από την άλλη πλευρά τον σκοτεινό ορίζοντα της διεθνούς πολιτικής που προκάλεσε μεγάλη επισιτιστική και οικονομική κρίση στην Ελλάδα, λόγω της σοβαρής έλλειψης τροφίμων και της αυξανόμενης ακρίβειας, όπως περιγράφει ο Μανώλης Μενεγάκης σε επιστολή του στις 02/03/1948. Αλλά και στο επόμενο γράμμα του λίγες μέρες αργότερα, στις 17/03/1948, παρουσιάζει ένα σκηνικό Κατοχής τις νύχτες της Αθήνας, όπου επιβάλλεται η απαγόρευση της κυκλοφορίας και κυριαρχεί ο φόβος μαζί με την απειλή διάλυσης της χώρας. Το ίδιο ζοφερό κλίμα περιγράφεται στις επιστολές που στέλνουν στην Ευθυμιάδη-Μενεγάκη πρόσωπα του οικογενειακού της περιβάλλοντος, όπως η αδελφή της, Έφη, που την 01/01/1948 την καλοτυχίζει για την επιλογή της να φύγει μακριά από την *ανεμοζάλη* της Ελλάδας και την αποτρέπει από μια άμεση επιστροφή στην πατρίδα της αυτήν την ταραγμένη εποχή. Την ίδια συμβουλή δίνει λίγους μήνες νωρίτερα, στις 09/10/1947, και η φίλη της Β. Παπαϊωάννου, όταν της γράφει ότι *είναι μεγάλο ευτύχημα που βρίσκεσαι μακριά από την ταλαίπωρη Ελλάδα*.

Ωστόσο, η αλληλογραφία της γλύπτριας με την οικογένειά της και άλλα αγαπημένα της πρόσωπα, πέρα από την καταγραφή του πολεμικού κλίματος στη χώρα της αλλά και της αβεβαιότητας και των ματαιώσεων που συχνά αισθανόταν η καλλιτέχνις στον ξένο τόπο, προσφέρει αξιόλογα στοιχεία για την οικονομική και κοινωνική κατάσταση που επικρατούσε στην Αργεντινή εκείνη την περίοδο, σύμφωνα με την προσωπική της εμπειρία. Επιπλέον, παρέχει ένα πλούσιο χρονολόγιο των καλλιτεχνικών της δραστηριοτήτων, ενώ παράλληλα αποδεικνύει την ικανότητα της να διεκπεραιώνει πρακτικά ζητήματα, όπως ο εκτελωνισμός των γλυπτών της, και να αποκτά την αναγκαία κοινωνική δικτύωση για την προώθηση του έργου της σε πνευματικούς και κοινωνικούς κύκλους, στους οποίους δεν ανήκαν οι συγγενείς που την φιλοξενούσαν στην Αργεντινή. Την περίοδο από το 1946 έως το 1949, η γλύπτρια απουσιάζει για μεγάλα χρονικά διαστήματα στο εξωτερικό για τη συνέχιση των σπουδών της ή για τη διερεύνηση

δυνατοτήτων καλλιτεχνικής αναγνώρισης πέρα από τα ελληνικά σύνορα. Ο σύντροφός της Μ. Μενεγάκης, στον οποίο απευθύνει και τον μεγαλύτερο όγκο των επιστολών της, αποτέλεσε πολύτιμο συνεργάτη και τον βασικό της σύνδεσμο με τα καλλιτεχνικά δρώμενα της Ελλάδας, καθώς καλλιεργούσε επαφές με τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Αθήνας και οργάνωνε την αποστολή των έργων της που προορίζονταν για τις εκθέσεις της στο εξωτερικό ή για πώληση (Παναγιωτοπούλου 2020: 38-41). Στοιχεία σχετικά με τις συνθήκες ασφαλούς συσκευασίας και μεταφοράς των έργων της γλύπτριας, εντοπίστηκαν σε γράμματα και ημερολόγιά της, όπως το γεγονός ότι οι μεγάλες συνθέσεις της μεταφέρθηκαν μία-μία σε καροτσάκι μαζί με σακιά γεμάτα χόρτα ή με πακέτα από χαρτιά και χόρτα, προκειμένου να προστατευτούν (Αύγουστος 1948). Επίσης, έχει καταγραφεί η πρόταση της εικαστικού να συσκευάζονται τα γλυπτά της, αφού πρώτα τυλιχθούν σε χόρτα και λινάτσα. Αυτές οι μαρτυρίες φανερώνουν ότι η ίδια η δημιουργός φρόντιζε να συσκευάζονται, να μεταφέρονται και να αποθηκεύονται με τη μέγιστη ασφάλεια, ιδιαιτέρως τα κεραμικά έργα, για να ταξιδέψουν από και προς την Ελλάδα ή και πέρα από τον Ατλαντικό. Ωστόσο, παρά τα μέτρα προφύλαξης, κάποια από τα κεραμικά γλυπτά της, κυρίως, έσπασαν κατά τη διάρκεια της μεταφοράς τους (nationalgallery.gr/thematatechnis/froso-efthymiadi/).

Τον Ιούνιο του 1949, επιστρέφει στην Ελλάδα, λόγω της νοσταλγίας της για την πατρίδα και των εμποδίων που αντιμετώπισε στην καλλιτεχνική της πορεία. Παντρεύεται στην Αθήνα τον δικηγόρο Μανώλη Μενεγάκη, ο οποίος είχε επιμεληθεί, κατά τη διετή σχεδόν απουσία της, την οικοδόμηση του σπιτιού τους (*εικ. 66*), το οποίο στέγαζε παράλληλα ένα σύγχρονο εργαστήριο γλυπτικής, στην οδό Γρυπάρη 10, στη συνοικία Κυπριάδου, στην περιοχή των Πατησίων, σε σχέδια του αρχιτέκτονα Πικιώνη (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 8, Γιανου 1977: 30). Η περίφημη συνοικία αποτελούσε ιδιότυπο αρχιτεκτονικό σύνολο, μια Κηπούπολη που στέγαζε μια διακεκριμένη ομάδα αστών διανοούμενων και καλλιτεχνών του Μεσοπολέμου. Σε αυτό το μικρό προάστιο στο τέρμα της Πατησίων, συγκεντρώθηκαν τα εργαστήρια των πιο γνωστών και προοδευτικών εικαστικών της γενιάς του '30 και της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, όπως ήταν ο Γιάννης Σπυρόπουλος, ο Γιώργος Βακαλό, ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Ουμβέρτος Αργυρός, η Νίτσα Καναρέλη και ο Φώτης Κόντογλου. Στην Κυπριάδου έζησε και ο Δ. Πικιώνης, ο

οποίος απέδωσε τις άφθαρτες αξίες της γνήσιας ελληνικής παράδοσης και τα γόνιμα στοιχεία του ευρωπαϊκού μοντερνισμού στις ευφάνταστες κατασκευές του. Γείτονές του υπήρξαν ο Γεώργιος Δροσίνης και ο Δημήτρης Γληνός, οι οποίοι, μαζί με τους υπόλοιπους ανθρώπους του πνεύματος, συγκρότησαν μια μικρή κοινωνία ατόμων με συγκλίνουσες αρχές και οράματα, χαρακτηριστικά που συνέτειναν στην ανάπτυξη ενός σπάνιου αισθήματος συλλογικότητας. Οι συναντήσεις τους στα καλλιτεχνικά εργαστήρια ή στις γειτονικές εξοχικές ταβέρνες, καλλιεργούσαν το έδαφος για την ανταλλαγή κριτικών θέσεων πάνω στα αισθητικά ζητήματα της εποχής τους, με αποτέλεσμα η Κυπριάδου να αναγνωριστεί ως μοναδικός για τα ελληνικά δεδομένα πυρήνας εικαστικών πρωτοβουλιών, τον οποίο ο Γιάννης Μόραλης αποκαλούσε *σχολή Κυπριάδη* (Μπίρης 1999: 22-24). Ο τύπος, ελληνικός και ξένος, εξακολούθησε να την υποδέχεται με κολακευτικά σχόλια και στη διάρκεια του 1949, όπως φανερώνουν τα επαινετικά άρθρα και οι ενθουσιώδεις κριτικές μελέτες για τις καλλιτεχνικές της επιδόσεις στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* (Οκτώβριος 1949) ή σε έγκυρα ξένα έντυπα, όπως τα: *La Razon-Suplemento Literario*, *La Paz* και *Bolivia* (01/03/1949) (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 8). Στις 08/12/1949 ο ποιητής Παύλος Κριναίος δημοσίευσε στην εφημερίδα *Βραδυνή* τη συνομιλία του με τη γλύπτρια στο *ιδιόρρυθμο σε μυκονιάτικο στυλ σπίτι της*, όπου η καλλιτέχνις εκφράζει τις εντυπώσεις της από την Αργεντινή και τις εκδηλώσεις του θερμού φιλελληνισμού των κατοίκων της Νότιας Αμερικής (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/07/vradini_8-12-1949.pdf).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη αποφασίζει να συνεχίσει τις σπουδές της και στις 14 Νοεμβρίου του 1950 γράφεται στην Ακαδημία Ζιλιάν (Académie Julian) στο Παρίσι για το εκπαιδευτικό έτος 1950-1951, στο εργαστήριο του Marcel Gimond (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/ACADEMIE-JULIAN.pdf).

Ταξιδεύει, επίσης, στο Λονδίνο και στην Ιταλία. Το 1951, θα ταξιδέψει στην Τουρκία (Jianou 1977: 31) και τον Απρίλιο της ίδιας χρονιάς, θα φιλοξενήσει στο σπίτι-εργαστήριό της στην οδό Γρυπάρη, έκθεση με έργα από είκοσι μία Ελληνίδες καλλιτέχνιδες, στο πλαίσιο Συνεδρίου του Διεθνούς Συμβουλίου Γυναικών που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, όπως επιβεβαιώνει και η Αθηνά Λοράνδου στον *Ταχυδρόμο* στις 24/07/1954 (Λοράνδου 1954: 3, www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/).

Αν και ο χώρος της κατοικίας της ήταν μικρός και δεν εξασφάλιζε τις προδιαγραφές ενός μουσείου, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη είχε μεριμνήσει για την τήρηση κάποιων βασικών περιβαλλοντικών συνθηκών, που προστάτευαν τα έργα από τη φθορά. Φωτογραφίες που βρέθηκαν στο αρχείο της, δείχνουν ότι χώροι του σπιτιού-εργαστηρίου της αποτελούσαν και σταθερό εκθετήριο των έργων της, τα οποία διακοσμούσαν παράλληλα εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους της κατοικίας της. Τα γλυπτά της στηρίζονταν σε βάθρα για να μην βρίσκονται σε επαφή με το έδαφος σε περίπτωση πλημμύρας, τα υλικά τους είχαν επιλεγεί από την γλύπτρια ώστε να είναι συμβατά με το υλικό των έργων της, όπως πέτρα, μέταλλο, ξύλο ή πλεξιγκλάς, και το πάτωμα δεν καλυπτόταν από χαλί ή άλλο ύφασμα, το οποίο θα συσσωρεύε ρύπους και μικροοργανισμούς που θα συνέβαλλαν στη φθορά τους. Επίσης, τα έργα βρίσκονταν σε μικρή απόσταση από το παράθυρο για να αποφευχθεί η πιθανότητα άμεσης επαφής τους με το νερό που ίσως διείσδυε αλλά και από τον εξωτερικό τοίχο, για να μην μένουν εκτεθειμένα στην υγρασία. Σε άλλη φωτογραφία, είναι εμφανές το σύστημα κλιματισμού-εξαερισμού που συντελούσε στην αποφυγή των απότομων αυξομειώσεων της θερμοκρασίας του χώρου και της υγρασίας, ενώ τα γλυπτά της τοποθετούνταν ανάλογα με το μέγεθός τους, χωρίς να στοιβάζονται, παρόλο που κινδύνευαν σε περίπτωση σεισμού. Άλλα έργα της επίσης κρέμονταν στους τοίχους, βρίσκονταν σε ράφια, σε ξύλινες προθήκες ή σε εσοχές του τοίχου και άλλα πάνω στο πιάνο, στην τηλεόραση ή σε άλλα μεγάλα αντικείμενα μέσα στο σπίτι και έξω στην αυλή (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/).

Το 1952, η καλλιτέχνις θα ταξιδέψει στην Ισπανία, στο Μαρόκο –από όπου θα εμπνευστεί τις γυναικείες μαροκινές φιγούρες της από τερακότα– και στην Πορτογαλία. Θα συμμετάσχει επίσης στη Δ΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση στο Ζάππειο Μέγαρο στην Αθήνα, με έργα από ψημένο πηλό όπως: το *Ζεύγος ζαρκαδιών* (περίπου 1940), το *Περιστέρι* (1930-1933, έργο δουλεμένο στον τροχό), την προτομή *Κώστας Κοτζιάς* (πριν από το 1952) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1952-panellinia.pdf, Jianou 1977: 31), την *Περγίνα* και τον *Χορευτή Ραντέν* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 8). Στα δημοσιεύματα εκείνης της περιόδου (π.χ. στο περιοδικό *Athene*, το Φθινόπωρο του 1952), οι τεχνοκριτικοί εκθειάζουν την αισθητική ποιότητα των γλυπτών της διεθνώς καταξιωμένης δημιουργού, όπως ο Δημήτριος Καλλονάς σε άρθρο του στη *Βραδυνή* στις 15/04/1952 και ο Αγγ. Προκοπίου στην

Καθημερινή στις 19/04 και 13/05/1952. Ο Σπ. Παναγιωτόπουλος, σε άρθρο του στο *Έθνος* στις 30/04/1952, αναγνώρισε μια νέα πτυχή της πολυτάλαντης εικαστικού, όπως την χαρακτηρίζει, που αποκαλύπτουν τα έργα της *Ρεγγίνα* και *Χορευτής Ραντέν*, επιβεβαιώνοντας πως οι αναζητήσεις της είναι ασταμάτητες και οι κατακτήσεις της ολοένα και πιο σημαντικές. Ο Νέστορας Μάτσας στις 26/04/1952 στην ελληνική εφημερίδα της Αμερικής *Εθνικός Κήρυξ*, επαινεί την χορευτική κίνηση και ελαφρότητα του πηλίνου Ινδού χορευτή που στηρίζεται στο ένα του πόδι, αλλά και την εκφραστική δύναμη της προτομής του Κοτζιά (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 8-9).

Το 1953, θα ταξιδέψει στην Ιταλία, στην Ελβετία και στην Αυστρία, όπου θα επισκεφθεί τον καθηγητή της Obsieger (Jianou 1977: 31), και θα πάρει μέρος με το έργο της *Πουλί* από τερακότα σε μια ομαδική έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής με τίτλο *Έκθεσις Ελληνίδων Καλλιτεχνών*, που πραγματοποιήθηκε στη Μεγάλη Αίθουσα του συλλόγου «Κνωσός» στο κέντρο της Αθήνας και διήρκεσε από τις 22 Νοεμβρίου ως τις 22 Δεκεμβρίου του 1953. Στην έκθεση συμμετείχαν σαράντα τέσσερις δημιουργοί με 142 ζωγραφικά και γλυπτά έργα συνολικά, σύμφωνα με τον κατάλογο έργων της έκθεσης που βρέθηκε στο αρχείο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/ellinidon_kallitexnon_1953.pdf). Την περίοδο από το 1951 ως το 1953, επίσης, επισκέπτεται συχνά τα χυτήρια της Ρώμης, του Παρισιού και του Μιλάνου, για να χυτεύσει έργα της σε χαλκό (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/).

Ο δυναμισμός της προσωπικότητας της γλύπτριας γίνεται φανερός όχι μόνο από τις δημιουργίες της αλλά και από τις απόψεις της σχετικά με το ζήτημα της ισότητας των φύλων. Στο πλαίσιο έρευνας του *Ταχυδρόμου* για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία εκείνης της εποχής, η γλύπτρια σε συνέντευξη που παραχώρησε στην Λοράνδου (24/07/1954), θεώρησε αναγκαία τη γενναία αντίδραση στις κατεστημένες πατριαρχικές δομές από τις καλλιεργημένες εργαζόμενες γυναίκες που σέβονται τον εαυτό τους και τη διεκδίκηση από μέρους τους της κοινής ανάληψης ευθυνών, ώστε άνδρες και γυναίκες να μοιράζονται δίκαια και ισότιμα τα βάρη των καθημερινών υποχρεώσεων (Λοράνδου 1954: 3). Η ενεργός παρουσία της δημιουργού σε γυναικεία καλλιτεχνικά σωματεία, η οποία αξίζει να τονιστεί ότι συνιστά και τη μοναδική της συμμετοχή σε συλλογικά όργανα, αποτελεί ακόμη ένα δείγμα της δυναμικής του χαρακτήρα της. Συγχρόνως, η σύμπραξή της με αυτά, δίνει τη δυνατότητα να προβληθεί το γυναικείο καλλιτεχνικό έργο εκείνης

της εποχής (Παναγιωτοπούλου 2020: 44, Μεταξά 2009: 60). Το 1954 συμμετέχει στην ίδρυση του *Καλλιτεχνικού Σωματείου Ελληνίδων* (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/) και τον Μάιο του ίδιου χρόνου εκθέτει σειρά έργων από πηλό, ανάμεσα στα οποία ήταν το *Γαϊδουράκι όρθιο* (μετά από το 1940), προσκεκλημένη στη *Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής* στο Ζάππειο Μέγαρο της Αθήνας (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/omadiki_1954-diethnis-arxitektonikis.pdf, Jianou 1977: 31, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 9). Η σχέση της με την αρχιτεκτονική, πέρα από την πλαστικότητα και τις γεωμετρικές αρετές των γλυπτών της, αναπτύσσεται επίσης λόγω της παράλληλης ενασχόλησής της με τη δημιουργία ανάγλυφων για την εσωτερική ή εξωτερική διακόσμηση σπιτιών, τα οποία ακολουθούν πάντα τον δρόμο της απλότητας, τον ίδιο δρόμο που ακολουθεί και η αρχιτεκτονική της εποχής της, όπως δηλώνει σε συνέντευξη που παραχώρησε στη *Βραδυνή* στις 13/01/1954 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/07/vradini_13-1-1954.pdf).

Ο Σπ. Παναγιωτόπουλος θα επισημάνει σε άρθρο του στο *Έθνος* στις 09/12/1954 με τίτλο *Εκθέσεις*, ότι η διεθνής αρχιτεκτονική διοργάνωση υπήρξε η αφορμή ώστε να εκφράσει την βαθιά της πίστη πως ο προορισμός της γλυπτικής είναι να *έρθη πιο κοντά στον καθημερινό βίο, να στολίση τον κήπο, το σπίτι, το πάρκο παραστέκοντας περισσότερο στη ζωή του ανθρώπου. Για τέτοιο σκοπό πιστεύει πως η τερρακότα προσφέρεται περισσότερο ίσως από κάθε άλλη ύλη* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 9). Ο Αγγ. Προκοπίου γράφει στις 25/05/1954 στην *Καθημερινή* για τη σπουδαιότητα αυτής της διεθνούς αρχιτεκτονικής κίνησης που οργανώθηκε από τον Κωνσταντίνο Κιτσίκη, τον πρόεδρο του ελληνικού τμήματος της Διεθνούς Ένωσης Αρχιτεκτόνων, ενώ η ελληνική Κυβέρνηση ανέλαβε τα έξοδα κίνησης των συμμετεχόντων. Μια έκθεση τέτοιου μεγέθους και ακτινοβολίας συντελεί, κατά την άποψη του αρθρογράφου, στη συνειδητοποίηση της ιστορικής αξίας της αρχιτεκτονικής στον εικοστό αιώνα, ο οποίος στιγματίστηκε από δύο παγκόσμιους πολέμους, και εκφράζει την επιθυμία των αρχιτεκτόνων σε διεθνή κλίμακα να ενώσουν τις δυνάμεις τους με στόχο την ικανοποίηση των αναγκών του ανθρώπου και τη βελτίωση των συνθηκών της ζωής του στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον. Στο πλαίσιο της Έκθεσης, διοργανώθηκε περιφερειακή διάσκεψη των αρχιτεκτόνων που δρούσαν στην Ανατολική Μεσόγειο, με κεντρικό θέμα τα σύγχρονα προβλήματα της Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομικής στις χώρες αυτών των λαών που έχουν ως κοινά γνωρίσματα, εκτός από το

κλίμα, την ανθρωπογεωγραφία και την πολιτισμική παράδοση. Διεξάγονταν, επίσης, συνεδριάσεις των επιτροπών για τη Διαμόρφωση του Αρχιτέκτονα και τη θέση του στην κοινωνία, αλλά και των μελών που απάρτιζαν την εκτελεστική επιτροπή της Διεθνούς Ένωσης Αρχιτεκτόνων, καθώς και τέσσερις αρχιτεκτονικές εκθέσεις, μία διεθνής περιοδεύουσα, η οποία απέβλεπε στη φωτογραφική απεικόνιση της αρχιτεκτονικής κάθε χώρας, μια πανελλήνια, μια ειδική, σχετική με τα ζητήματα που θα αναπτύσσονταν στο συνέδριο, και μια με τις εργασίες των φοιτητών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/1954-kathimerini-arthro.pdf).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, προσκεκλημένη από *Το Βήμα*, οργάνωσε τον Δεκέμβριο του 1954 στην Αίθουσα Εκθέσεων της εφημερίδας στην οδό Χρήστου Λαδά 3 στο κέντρο της Αθήνας, ατομική έκθεση κεραμικής με εξήντα έργα (και μια μακέτα του γλυπτού *Ζώα των Άνδρων* για κήπο), η οποία εγκαινιάστηκε στις 2 Δεκεμβρίου, σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης που βρίσκεται στο αρχείο της γλύπτριας. Τα έργα που εκτέθηκαν, κάποια από τα οποία είχαν δουλευτεί στον τροχό, ενώ άλλα προορίζονταν να διακοσμήσουν τζάκι ή κήπο, κάλυπταν τη δημιουργική της περίοδο από το 1937 ως το 1954 και περιλάμβαναν ζώα, όπως κατσικάκια, γαϊδουράκια, ζώα των Άνδρων, κόκορες, πουλιά, ζαρκαδία, μοσχαρακία, πελεκάνους, μια γάτα, έναν αίγαγρο, ένα δελφίνι, έναν φασιανό, ένα περιστέρι και ένα αλογάκι. Επίσης, παρουσιάστηκαν προτομές, γυναικεία γυμνά (*εικ. 67*) και άλλες γυναικείες φιγούρες καθισμένες (*εικ. 68*) ή όρθιες, γοργόνες, χορεύτριες, κανάτια, βάζα, στάμνες, ένα αγγείο, ένα ειδώλιο και ένας χορευτής (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/atomiki_vima-1954.pdf, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/981_991_1954.pdf).

Δημοσίευμα της εφημερίδας *Τα Νέα* στις 03/12/1954 γράφει ότι η καλλιτέχνης απέσπασε θερμότητα συγχαρητήρια για την πρωτοτυπία και την υψηλή ποιότητα των γλυπτών της από το πλήθος των συναδέλφων και των φιλότεχνων που παρευρέθηκαν στα εγκαίνια της έκθεσης. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που παρέστησαν ήταν οι γλύπτες Γιώργος Ζογγολόπουλος και Κώστας Κουλεντιανός και οι ζωγράφοι Γιάννης Μηταράκης, Γιάννης Σπυρόπουλος, Τίτσα Χρυσοχοΐδου και Ελένη Βακαλό, ενώ μεταξύ των φιλότεχνων που την τίμησαν με την παρουσία τους ήταν ο πρεσβευτής και η πρέσβειρα του Καναδά, ο Έλληνας πρέσβης στην Αργεντινή, Κίμων Κόλλας με τη σύζυγό του, ο αρχιτέκτονας και καθηγητής του Πολυτεχνείου Κωνσταντίνος Κιτσίκης, ο

πανεπιστημιακός καθηγητής Φιλοσοφίας και διανοούμενος Ευάγγελος Παπανούτσος με τη σύζυγό του, ο συγγραφέας και κριτικός λογοτεχνίας Γιώργος Κατσίμπαλης, η ηθοποιός Αλέκα Κατσέλη και άλλα πρόσωπα της τέχνης και της πολιτικής σκηνής (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-Terrakotes.pdf). Στις 08/12/1954 στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ*, ο τεχνοκριτικός Κλέων Παράσχος χαρακτήρισε το έργο της ως *μια ολοκληρωμένη δημιουργία που αφήνει ικανοποιημένο τον φιλότεχνο είτε είναι φίλος της κλασικής τέχνης είτε της μοντέρνας. Γιατί και τα μοντέρνα έργα της καλλιτέχνης είναι εξέλιξις κλασικών, κι έχουν όλη την πνοή και τη ζωντάνια που δημιουργούν συγκίνηση*. Ο Προκοπίου στην *Καθημερινή* στις 08/12/1954, έγραψε ότι όλα τα έργα της *με τον γεμάτο χυμούς πλασμό τους, τα έξυπνα ευρήματα των συνθετικών τους συνδυασμών και το πλημμυρισμένο κεφάλτο γούστο σχέδιό τους, δημιουργούν μια ατμόσφαιρα αισιοδοξίας και νεότητας...* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 10). Ο Παναγιωτόπουλος επεσήμανε στην τεχνοκριτική του στο *Έθνος* τον Δεκέμβριο του 1954 ότι, όπως αποδεικνύει η καλλιτεχνική παραγωγή της γλύπτριας τα δύο τελευταία χρόνια (1952-1954), εργάστηκε με πάθος για να πραγματοποιήσει το ιδανικό της που ήταν η συνέχιση της ξεχασμένης παράδοσης της αρχαιότητας ελληνικής κεραμικής τέχνης, η οποία είχε επιζήσει μόνο με την αφελή μορφή της λαϊκής αγγειοπλαστικής (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/ethnos-10-12-1954.pdf). Επίσης η Βακαλό στα *Νέα* στις 11/12/1954, παρατήρησε εύστοχα, μελετώντας τη μορφή των γλυπτών της, ότι η καλλιτέχνης φαίνεται να κυριαρχεί στα μέσα της και να εγκαταλείπει τον νατουραλισμό για να περάσει αποφασιστικά σε συνθέσεις που έχουν ως βάση την αφαίρεση και διακρίνονται για τον πλαστικό ρυθμό και την εκφραστικότητά τους (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/nea-11-12-1954.pdf).

Σε συνέντευξή της στον Αποστολόπουλο στο Β΄ Πρόγραμμα για την εκπομπή «Ωρα τέχνης και επιστήμης» την Πέμπτη στις 16/12/1954 στις 6 μ.μ., η γλύπτρια ξεναγεί τους ακροατές στην έκθεσή της, μέσα από τη δική της δημιουργική ματιά. Ομολογεί ότι η μακρόχρονη θητεία της στη ρεαλιστική απόδοση των γλυπτών της υπήρξε απαραίτητη για να οδηγηθεί σε μια γόνιμη, μεστή αφαίρεση που αναδεικνύει τις πλαστικές αξίες. Ο καλλιτεχνικός της πόθος δεν ήταν η μνημειακή γλυπτική, αλλά η τέχνη που συνοδεύει τον άνθρωπο στην καθημερινότητά του, μια τέχνη που απουσίαζε, όπως ισχυρίζεται, από τον τόπο της. Μιλά επίσης για την πρωτοπόρα σύλληψη της μονοκόμματης τερακότας

μεγάλου μεγέθους, αλλά και για τη δυσκολία της κατασκευής και της επεξεργασίας της, την επιδίωξή της να αποδώσει τον ψυχισμό των ανθρώπων όταν φιλοτεχνεί τις προτομές τους, τη συγκίνηση που της προκαλεί το θέμα του χορού και, τέλος, εξομολογείται τη γοητεία που της ασκεί η πάλι με τα μέταλλα, με την οποία κρατά την αίσθηση του χειροποίητου, ενώ ταυτόχρονα της επιτρέπει να προσαρμόζει τα έργα της στις σύγχρονες αρχιτεκτονικές τάσεις (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/07/site_synentefxi_radiofono_1954.pdf).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη γοητεύεται σε τέτοιο βαθμό από το μέταλλο και από τη νίκη της πάνω σε αυτό, ώστε να θεωρήσει ότι είναι το προσφορότερο υλικό στη δημιουργική φάση που διανύει –ειδικότερα τα φύλλα μετάλλου– και να τολμήσει να δοκιμαστεί σε μεγαλύτερες κατασκευές, κατάλληλες να εκτεθούν σε υπαίθριους χώρους και ικανές να προσαρμοστούν στις σύγχρονες τάσεις της αρχιτεκτονικής. Επιπλέον το μέταλλο, αυτό το άχαρο υλικό, όπως το αποκαλεί, που μεταμορφώνεται με εντυπωσιακό τρόπο σε έργο τέχνης, εκπέμπει τη ζεστασιά του υλικού του, όπως και η τερακότα, και επειδή διατηρεί την αίσθηση του χειροποίητου, προκαλεί άμεση συγκίνηση τόσο στον καλλιτέχνη όσο και στον θεατή. Στο βιογραφικό της σημείωμα, υπερασπίζεται με ενθουσιασμό την ανακάλυψη (περίπου το 1955) της απ' ευθείας κατασκευής των γλυπτών της σε μέταλλα σφυρήλατα και κολλημένα από την ίδια με την τεχνική της οξυγονοκόλλησης ή της ηλεκτροκόλλησης. Η τιθάσευση του ανέκφραστου, άκαμπτου μετάλλου, όπως το έβρισκε στο εμπόριο, αν και απαιτούσε σκληρή και επίπονη εργασία, ασκούσε μεγάλη γοητεία στη γλύπτρια, που αισθανόταν ότι της έδινε νέες ευκαιρίες και προοπτικές, της άνοιγε νέους ορίζοντες και, κυρίως, της προσέφερε μεγάλη ελευθερία στη σύλληψη και εκτέλεση των έργων της. Τα φύλλα ή οι βέργες μετάλλου έπαιρναν ζωή με τη σφυρηλάτηση και την επεξεργασία τους στη φωτιά, με αποτέλεσμα να αποκτούν τα γλυπτά της κίνηση, ελαφράδα και μια σπάνια αίσθηση πετάγματος. Επιπλέον, η αποδέσμευσή της από ενδιάμεσα υλικά, όπως τα προπλάσματα σε γύψο, και από τα χυτήρια που «μεταφέρουν» απλώς τις φόρμες που δημιουργήθηκαν σε άλλο υλικό, την οδήγησαν να εγκαταλείψει την τερακότα, το βασικό μέχρι τότε υλικό της δημιουργίας της, και να στραφεί στη μελέτη του μετάλλου και στην αναμέτρηση με τις ιδιομορφίες του συγκεκριμένου υλικού: *Το κάθε μέταλλο υπαγορεύει τους δικούς του νόμους, τις δικές του αξιώσεις και φόρμες, άλλες το σίδηρο, άλλες ο χαλκός ή ο ορείχαλκος* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 12-13).

Πολλά από τα μυστικά αυτής της αποκαλυπτικής εργασίας με τα μέταλλα, τα γνώρισε από τον Κουλεντιανό, ο οποίος διένυσε μεγάλο μέρος της καλλιτεχνικής του διαδρομής στη Γαλλία. Το 1955-1956, η καλλιτέχνις είχε προσκληθεί να συμμετάσχει σε έκθεση γλυπτικής στο Παρίσι με ένα έργο που ήταν κατασκευασμένο από γύψο, αλλά έπρεπε να χυτευθεί άμεσα σε χαλκό, προκειμένου να εκτεθεί. Ο Κουλεντιανός την καθυσύχασε και προσφέρθηκε με γενναιοδωρία να της διδάξει την τεχνική της χύτευσης, βοηθώντας την να δουλέψει και να στήσει το έργο της στο εργαστήριό του στο Παρίσι (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Ιωάννου 1986: 38).

Στο πλαίσιο του Πρώτου Διεθνούς Φεστιβάλ Κεραμικής στις Κάννες, πραγματοποιήθηκε και Διεθνής Έκθεση Κεραμικής το 1955, στην οποία συμμετείχε η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με έργα της περιόδου από το 1937 ως το 1954, όπως ζώα, φιγούρες-στάμνες και γυναικείες μορφές από το Μαρόκο και την Αίγυπτο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/omadiki_1955-kannes.pdf). Τιμήθηκε δε με το αργυρό βραβείο (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Jianou 1977: 31), καθώς και με την ομιλία που εκφώνησε ο Émile Fabre, ιστορικός Τέχνης και καθηγητής του Πανεπιστημίου Aix Marseille, για το καλλιτεχνικό της έργο. Ο Fabre ανέφερε χαρακτηριστικά ότι αναγνώρισε στη δημιουργό *την άξια κληρονόμο της αυθόρμητης δωρικής ιδιοφυΐας, συγκερασμένης από την αισθησιακή ασιατική ευρυθμία και ότι ...Αισθητική και φιλοσοφία... συνιστούν την τέχνη της Φρόσως Ευθυμιάδη, ένα όνομα που πρέπει να συγκρατήσουμε στην ιστορία της σύγχρονης κεραμικής και γλυπτικής*. Ο Γάλλος στοχαστής έγραψε εγκωμιαστική κριτική στο παρισινό περιοδικό *Le Jardin des Arts* τον Ιούλιο του 1955, ενώ ανάλογα δημοσιεύματα γράφτηκαν στη γαλλική εφημερίδα *Nice Matin* στις 12/05/1955, στο παρισινό περιοδικό των τεχνών *Paris-Presse l' intransigent* στις 16/08/1955 από τον René Barotte και στο *Artisan d'Art* που εκδιδόταν στο Παρίσι και στη Λυών τον Σεπτέμβριο του 1955 (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 11). Αλλά και ο ελληνικός τύπος δημοσίευσε την επιτυχία της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στη Διεθνή Έκθεση των Καννών, όπως το *Έθνος*, όπου ο Αχιλλέας Μαμάκης στις 20/07/1955 ανέφερε ότι οι διοργανωτές της έκθεσης δέχθηκαν την αμερικανική πρόταση να μεταφερθούν τα έργα της έκθεσης προς παρουσίαση στις Ηνωμένες Πολιτείες και ότι η Μπεγκούμ, σύζυγος του Αγά Χαν, αφού επισκέφθηκε την έκθεση, αγόρασε για τη βίλα της πολλά από τα γλυπτά της, όπως το έργο *Φιγούρα στάμνα που έχει τη μορφή μιας όρθιας*

γυναίκας με τα χέρια στη μέση (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/ethnos-20-7-1955.pdf), γεγονός που επιβεβαιώνει και η εφημερίδα *Το Βήμα* στις 18/08/1955 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/1955_kannes_arthra.pdf).

Τον Σεπτέμβριο του 1955, οργανώθηκε ατομική έκθεση γλυπτικής στην γκαλερί Hanover στο Λονδίνο από τις 6 Σεπτεμβρίου ως την 1^η Οκτωβρίου με είκοσι δύο έργα της, από τα οποία τα εννέα ήταν από τερακότα, τα δέκα από χυτευμένο χαλκό, ενώ τα υπόλοιπα (*Ζώα των Άνδεων* 1954, *Έλληνες Βοσκοί* 1955 και *Κόκορας* 1953 ή 1954) ήταν τα πρώτα της γλυπτά από σφυρήλατο σίδηρο (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 11, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/988_994_1955.pdf, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/atomiki_hanover-gallery-1955.pdf, Jianou 1977: 31). Με αφορμή την έκθεση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, συνεργάτης του BBC σε ραδιοφωνική εκπομπή που πραγματοποιήθηκε στις 16/05/1955 στις 19:30 μ.μ., θεώρησε αληθινό κατόρθωμα το γεγονός ότι η καλλιτέχνης βρήκε αίθουσα στο κεντρικό Λονδίνο για να προβάλει τα έργα της. Στη συνέχεια, εξέφρασε τις εντυπώσεις που αποκόμισε από την έκθεση και αναφέρθηκε στις κριτικές για τα έργα της, όπως δημοσιεύτηκαν στις στήλες του βρετανικού τύπου. Επισημαίνει ακόμη ότι τα γλυπτά της είναι τόσο διαφορετικά ως προς το στίλ και τους εκφραστικούς τρόπους, ώστε δίνουν την εντύπωση ότι δεν είναι δημιουργήματα του ίδιου καλλιτέχνη. Ο κριτικός Sylvester της εφημερίδας *The Times* στις 09/09/1955, τόνισε τον διακοσμητικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής της εργασίας και θεώρησε ότι τα έργα της από σίδηρο είναι σαφώς ποιοτικά ανώτερα από τα υπόλοιπα, διότι παρουσιάζουν μεγαλύτερη οξύτητα στη φόρμα τους, ενώ τα *Ζώα των Άνδεων* (1954), η μεγαλύτερη από τις συνθέσεις της, χαρακτηρίζεται από έξυπνη έκφραση και χάρη. Ο τεχνοκρίτης John Russel εντυπωσιάστηκε περισσότερο από τη θαυμάσια σύλληψη και την εκτέλεση των *Ελλήνων Βοσκών* (1955), όπου οι ρομβοειδείς κοιλότητες της φόρμας τους εκφράζουν με ζωντάνια την αταραξία των βοσκών της ελληνικής υπαίθρου, ενώ οι πηλινες γυναικείες φιγούρες της από το Μαρόκο (1952, 1954) αξιοποιούν ευρηματικά τον χώρο και μοιάζουν να έχουν τη δική τους μυστική ζωή. Από τα έργα της σε ορείχαλκο και χαλκό διακρίνει τα δύο χορευτικά συμπλέγματα (*Χορός* 1955 και *Ελληνικός Χορός* 1955) που ξεχωρίζουν για τον ζωντανό ρυθμό τους και στα οποία επιβάλλεται το ελληνικό πνεύμα, παρά τις ξένες επιδράσεις που φαίνονται σε έργα της, όπως αυτές των δημιουργών των

Ταναγραίων και των σαρδηνιακών μπρούντζων ή του Picasso και του Moore (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 12, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/BBC-Text-1955.pdf). Άρθρα για τα εκθέματα της γλύπτριας στη λονδρέζικη γκαλερί γράφτηκαν επίσης στις βρετανικές εφημερίδες: *Daily Telegraph* στις 07/09/1955, *Manchester Guardian* στις 12/09/1955, *The Times Educational Supplement* στις 16/09/1955, *Observer* στις 26/09/1955 και στα βρετανικά περιοδικά *The Listener* στις 15/09/1955 και *Art News and Review* στις 17/09/1955 (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 12).

Την ίδια χρονιά, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη εκλέγεται αντιπρόεδρος του *Καλλιτεχνικού Σωματίου Ελληνίδων* και ταξιδεύει στην Αίγυπτο (Jianou 1977: 31, www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/) για να μελετήσει τον αιγυπτιακό πολιτισμό. Φιλοξενείται στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Λούξορ, επισκέπτεται την έρημη Κουάδα των Τάφων των Βασιλέων και έρχεται σε επαφή με τη μοναδική ζωγραφική, όπως την χαρακτηρίζει στο βιογραφικό της σημείωμα, *εκτός από την υπέροχη γλυπτική* της αρχαίας Αιγύπτου. Επίσης, οργανώνει την *Έκθεση Ελληνίδων Καλλιτέχνιδων (Exposition des Artistes Hellènes)* στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Καΐρου (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 13). Σημειώνει μάλιστα χαρακτηριστικά ότι ο Ahmed Jousef, ο τότε Διευθυντής Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, άδειασε τις αίθουσες του Μουσείου για να φιλοξενήσει τα ελληνικά έργα τέχνης, καθώς και ότι η έκθεση γνώρισε μεγάλη επιτυχία και προβολή από τον αιγυπτιακό τύπο (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 13). Η γλύπτρια συμμετείχε με έργα από ψημένο πηλό και χαλκό της περιόδου 1951-1955, όπως ο *Αίγαγρος* (1955) (εικ. 69), τα *Ζώα των Άνδεων* (1951), γυναικείες φιγούρες από το Μαρόκο και την Αίγυπτο (1952, 1954, 1955) και ο *Ελληνικός Χορός* (1955) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1955-kairo.pdf, Jianou 1977: 31).

Σε συνέντευξη που παραχώρησε σε εκπομπή του Ραδιοφωνικού Σταθμού του Καΐρου στις 28/12/1955, αφού εξέφρασε τις ευχαριστίες της προς τους εκπροσώπους του Υπουργείου Παιδείας της Αιγύπτου, τον διευθυντή του Μουσείου Νεότερης Τέχνης, Salah Taher και τον πρεσβευτή της Ελλάδας, Μιχαήλ Μελά για την *εγκάρδια υποδοχή* και την *ευγενική προθυμία* τους να οργανώσουν αυτήν την καλλιτεχνική εκδήλωση, μίλησε για τα αξιοθαύμαστα έργα τέχνης των αρχαίων Αιγυπτίων, τα οποία μελετούσε από τις αρχές του

1955 και για έναν μήνα. Τοποθέτησε τη γλυπτική τους σε μια από τις πρώτες θέσεις στην παγκόσμια Ιστορία της Τέχνης, όπως και τις τοιχογραφίες στο εσωτερικό των τάφων του Luxor (Λούξορ) και της Saqqara (Σακάρα), με τις οποίες πολύ λίγα ανάλογα καλλιτεχνικά έργα μπορούν να συγκριθούν. Επιπλέον, εκδηλώνει τον θαυμασμό της για έργα σύγχρονων Αιγύπτιων καλλιτεχνών με τα οποία έρχεται σε επαφή στο Μουσείο Νεότερης Τέχνης και ιδίως για τα έργα του γλύπτη Mahmoud Mukhtar, αλλά και για την οργάνωση και τη λειτουργία δύο κρατικών Καλλιτεχνικών Σχολών με αξιόλογους καθηγητές. Τόνισε το γεγονός ότι στη μία, αποκλειστικά κοπέλες λαμβάνουν *αξιοθαύμαστη* εκπαίδευση από γυναικείο διδακτικό προσωπικό για να γίνουν κι εκείνες καθηγήτριες με τη σειρά τους, ενώ στην Σχολή Εφαρμοσμένης Τέχνης, στους κόλπους της οποίας λειτουργεί εργαστήριο γλυπτικής με το εκσυγχρονισμένο σύστημα του καλλιτέχνη Agaty, οι καθηγητές είναι επίσης άριστοι. Εκφράζει μάλιστα την επιθυμία να δημιουργηθούν ανάλογες σχολές και στην Ελλάδα, μία για Εφαρμοσμένες Τέχνες και μία για νέες που θα διδάσκουν τέχνες σε κοπέλες που ζουν στην επαρχία. Αναφέρεται ακόμη στις άλλες δύο Ελληνίδες γλύπτριες που πήραν μέρος στην έκθεση, την Τίτσα Χρυσοχοΐδου και την Άλεξ Μυλωνά, ενώ δηλώνει την πεποίθησή της ότι η ανταλλαγή πνευματικών και καλλιτεχνικών εκδηλώσεων συνιστά τον καλύτερο τρόπο για τη δημιουργία και τη στερέωση της βαθύτερης γνωριμίας και επικοινωνίας ανάμεσα στην Ελλάδα και στην Αίγυπτο. Τέλος, υποστηρίζει τη λειτουργία του Καλλιτεχνικού Σωματείου Ελληνίδων, στόχος του οποίου είναι η συμμετοχή σε ανάλογες διεθνείς οργανώσεις, η ανταλλαγή καλλιτεχνικών εκθέσεων και η δημιουργία πνευματικών σχέσεων με αφετηρία τις εικαστικές εκδηλώσεις. Η γλύπτρια καταλήγει με την ευχή να μπορέσει το Σωματείο να φιλοξενήσει σύντομα καλλιτέχνιδες από την Αίγυπτο στην Ελλάδα (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη «Σχετικά με τις εκθέσεις» 1955-1959, τόμος 2).

Το 1956 διαμένει στη Γαλλία αλλά επισκέπτεται ξανά την Αίγυπτο για να συνεχίσει την περιήγησή της στα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της πανάρχαιας αιγυπτιακής παράδοσης, ενώ συμμετέχει επίσης και στη *Διεθνή Έκθεση Σύγχρονης Γλυπτικής (Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine)* στο Μουσείο Ροντέν στο Παρίσι με το έργο σε γύψο *Αετός* (1956) με το οποίο, έγραψε ο Barotte στην εφημερίδα *Paris-Presse l'intransigent* στις 27/06/1956, ότι η γλύπτρια *εκπροσώπησε καλά τη χώρα της* (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς

χρονολόγηση: 13, Jianou 1977: 31). Τον Ιούλιο του 1956, θα γράψει στο περιοδικό *Zuǵós* τις εντυπώσεις της από αυτήν την παγκόσμια καλλιτεχνική εκδήλωση που αγκάλιασε όλες τις τάσεις της σύγχρονης γλυπτικής και φιλοξένησε στους κήπους του Μουσείου εκατόν πενήντα έργα εκατόν πενήντα καλλιτεχνών, οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν από τα πιο φημισμένα ονόματα της παγκόσμιας καλλιτεχνικής κοινότητας εκείνης της εποχής. Ανάμεσά τους βρίσκονταν ο Calder με τις κινούμενες συνθέσεις του, ο Gabo με μια γραμμική κατασκευή από νάιλον, ο Theodore Roszak και ο Herbert Ferber με τους πρωτότυπους συνδυασμούς τους από μέταλλα, ο Γάλλος Gimond με τις *αριστουργηματικές προτομές* του, ο Agr και ο Brancusi με τις αφαιρετικές δημιουργίες τους, ο Ossip Zadkine και η Richier με τις απόκοσμες φόρμες τους, καθώς και ο Picasso. Η Αγγλία συμμετείχε με έργα του Moore, του Lynn Chadwick, που κέρδισε το βραβείο της Biennale της Βενετίας εκείνης της χρονιάς, της Herworth και με άλλους τέσσερεις σημαντικούς γλύπτες. Επιβλητικό παρόν στη διεθνή διοργάνωση έδωσαν ακόμη δώδεκα Ιταλοί γλύπτες με επικεφαλής τους Marino Marini, Marcello Mascherini, Pericle Fazzini και Berto Lardera. Οι Αυστριακοί Heinz Leinfellner και Fritz Wotruba μαζί με άλλους άξιους εκπροσώπους της Γερμανίας, Σουηδίας, Πολωνίας, Ελβετίας, Ολλανδίας, Γιουγκοσλαβίας και Βελγίου, συνθέτουν τη διεθνή σύνοδο γλυπτικής στο γαλλικό Μουσείο. Η Ελλάδα εκπροσωπήθηκε από δύο γυναίκες δημιουργούς, την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη και τη Ραφτοπούλου και από τρεις γλύπτες, τον Ανδρέου, τον Κουλεντιανό και τον Κωστή Παπαχριστόπουλο (Costi). Η ελληνική συμμετοχή, σύμφωνα με τον γαλλικό και διεθνή τύπο, κίνησε με τη ζωντάνια της το ενδιαφέρον κριτικών και φιλοτέχνων και σημείωσε επιτυχία. Η Cécile Goldscheider, διευθύντρια του Μουσείου, ανέλαβε την οργάνωση του μεγάλου αυτού καλλιτεχνικού γεγονότος και δημιούργησε ένα τολμηρό και εμπνευσμένο περιβάλλον για να υποδεχτεί τα έργα τέχνης, αντιμετωπίζοντας με ιδεώδη τρόπο το αισθητικό πρόβλημα της σχέσης των γλυπτών με τον περίγυρό τους (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1956: 16-17).

Το 1957, η γλύπτρια δέχεται από το State Department των Ηνωμένων Πολιτειών την τιμητική πρόσκληση *Leader Grant*, για να γνωρίσει τα σύγχρονα γλυπτικά επιτεύγματα, την καλλιτεχνική κίνηση εν γένει και να μελετήσει τη σύγχρονη τέχνη. Ως υπότροφος της αμερικανικής κυβέρνησης, στο πλαίσιο ενός διεθνούς εκπαιδευτικού προγράμματος ανταλλαγών, ταξίδεψε στην Αμερική για τέσσερεις μήνες με σκοπό να επισκεφθεί τα

σπουδαιότερα μουσεία, πανεπιστήμια και καλλιτεχνικά κέντρα των Ηνωμένων Πολιτειών. Εκεί συνάντησε προσωπικότητες που την έφεραν σε άμεση επαφή με την αξιοθαύμαστη εργασία... που γίνεται στη χώρα αυτή τα τελευταία χρόνια, στον κόσμο της τέχνης, όπως γράφει στο βιογραφικό της σημείωμα. Ζήτησε, ακόμη, να γνωρίσει από κοντά τη ζωή και την τέχνη των ινδιάνικων φυλών της Αμερικής Hopi, Navajo και Zuni και επισκέφθηκε το Μεξικό, όπου μελέτησε τον πολιτισμό των Μάγια και ιδιαίτερα τη μοναδική *INTEGRATION* (συνύπαρξη, σύμφυση) της ανάγλυφης γλυπτικής με την αρχιτεκτονική των ναών του *YUCATAN*. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα, κατέγραψε σε άρθρα καλλιτεχνικών περιοδικών τις εντυπώσεις από την πολύτιμη εμπειρία της, όπως τη χαρακτήρισε, από τα μουσεία και τη γλυπτική τέχνη της Αμερικής (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 13-14, Γιαννουδάκη 2009: 448, Jianou 1977: 31). Στο άρθρο της *Πλαστικές Επιτεύξεις στην Αμερικανική Αρχιτεκτονική*, που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Αρχιτεκτονική* (Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1957, τεύχος 5) εγκωμιάζει τα νέα επαναστατικά αισθητικά ιδεώδη που εμπνέουν την αμερικανική αρχιτεκτονική της εποχής, η οποία συμπορεύεται ξανά με την τέχνη της γλυπτικής, προαναγγέλλοντας την αναγέννηση της μεταξύ τους σχέσης (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1957: 27-28). Σε επόμενο άρθρο της στο περιοδικό *Ζυγός* (Οκτώβριος 1957, τεύχος 24) με τον τίτλο *Το Νέο Πλαστικό Ιδεώδες στην Αμερικανική Γλυπτική*, γράφει ότι στη διάρκεια της τετράμηνης διαμονής της στην Αμερική, ζήτησε κυρίως να ανιχνεύσει τη γλυπτική που γέννησε το πνεύμα του νέου κόσμου, που αυτονομήθηκε από την ευρωπαϊκή παράδοση και κατέτεινε, όσο της είναι μπορετό, να γίνη ο συγκινησιακός φορέας στην πλαστική έκφραση ενός κόσμου, που από τις επάλξεις μιας υπέρτατης και πρωτόφαντης για την ιστορία της ανθρωπότητας επιστημονικής ακμής, μάχεται για να φτάση σ' απροσμέτρητες για τον ανθρώπινο πολιτισμό κατακτήσεις. Εκφράζει τον θαυμασμό της για την αμερικανική γλυπτική που διακρίνεται για την έξοχη πλαστική αξιοποίηση των δυνατοτήτων που δίνουν τα ίδια τα νέα υλικά ή ο όποιος εφευρηματικός νέος τρόπος κατεργασίας των γνωστών υλικών και τέλος η ποικιλία στη χρησιμοποίησή τους σε μια σύνθεση. Συγχρόνως χαρακτηρίζεται από τη νέα αντίληψη της αξιοποίησης του κενού χώρου που εισβάλλει στη γλυπτική σύνθεση, από τον παράγοντα κίνηση –ακόμη και όταν δεν συλλαμβάνεται οπτικά– ή από την τάση για απολύτρωση από τη βαρύτητα, τον φυγοκεντρισμό και την τάση για μετεώριση (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1957: 9-10). Πάλι στο

περιοδικό *Ζυγός* (Δεκέμβριος 1957, τεύχος 26) θα δημοσιεύσει το άρθρο της *Our Museum, Οι Αμερικανοί για τα Μουσεία τους*, στο οποίο επαινεί την οργάνωση και τη λειτουργία των αμερικανικών μουσείων, τα οποία είναι γεμάτα ζώη, σφρίγος και ανεξάντλητη δραστηριότητα, αλλά και την εντατική και χαρούμενη βίωσή τους σε μίαν ατμόσφαιρα πλημμυρισμένη από ομορφιά, άνεση, γούστο και πολιτισμό (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1957: 7).

Το 1957 θα συμμετάσχει επίσης στην Ε΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση στο Ζάππειο Μέγαρο της Αθήνας (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 14, Jianou 1977: 31, www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/) με τρία γλυπτά: τον *Αίγαγρο* (1955) από χαλκό, τους *Έλληνες Βοσκούς* (ή *Τσοπάνους*) (1955) από σφυρήλατο σίδηρο και την *Χορεύτρια* (1956) από χυτό χαλκό (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1957-panellinia.pdf). Κριτική στα έργα της που παρουσιάστηκαν στην έκθεση, άσκησαν ο Μηλιάδης στο περιοδικό *Ζυγός* (Μάιος-Ιούνιος 1957) και ο Μάτσας στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* στις 05/06/1957, ο οποίος έγραψε ότι αυτά τα τρία γλυπτά αποκαλύπτουν ότι η δημιουργός βρίσκεται σε περίοδο καλλιτεχνικής ωριμότητας, ενώ χαρακτηρίζει τους χάλκινους *Έλληνες Βοσκούς* ως ένα από τα πιο ρωμαλέα έργα της έκθεσης. Επιπλέον, ο Προκοπίου παρατήρησε στις 16/06/1957 στην *Καθημερινή* ότι η επινόηση της φόρμας του *Αίγαγρου* και των *Ελλήνων Βοσκών* έγκειται ακριβώς στην απουσία της φυσικής τους μορφής (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 14). Στις 22 Μαΐου του ίδιου έτους εγκαινιάζεται η *Έκθεση Ζωγραφικής, Γλυπτικής, Χαρακτικής του Καλλιτεχνικού Σωματίου Ελληνίδων* στη γκαλερί *Ζυγός* στην Αθήνα, με τίτλο *Σύνθεση με φιγούρα ή φιγούρες*, που θα διαρκέσει μέχρι τις 10 Ιουνίου του 1957. Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη θα λάβει μέρος στην έκθεση με τέσσερα έργα από χαλκό: τον *Ελληνικό Χορό* (1955), τους *Αδάμ και Εύα* (1955), τις *Γυναίκες του Ασουάν* και τους *Ποσειδώνα και γοργόνα* (ή *Νύμφη*) (περίπου 1957) (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 14, Jianou 1977: 31, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1957-zygos.pdf, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/kalli_texniko_somatiao_1957.pdf). Λίγους μήνες πριν, στο άρθρο με τίτλο *Για μια Νεοελληνική Κεραμική* (Φεβρουάριος 1957, τεύχος 16), η γλύπτρια διατύπωσε τους στοχασμούς της για τη δημιουργία μιας γνήσιας νεοελληνικής κεραμικής τέχνης, λόγω της απουσίας μιας αξιόλογης πρόσφατης ελληνικής κεραμικής παράδοσης, έργο δύσκολο που απαιτεί την ενεργοποίηση των καλλιτεχνών κεραμιστών της γενιάς της αλλά και τη σπουδή των νέων

κεραμιστών σε μια σχολή που θα διαθέτει τα απαραίτητα μέσα και θα στελεγχώνεται από το κατάλληλο διδακτικό, επιστημονικό, τεχνικό και καλλιτεχνικό προσωπικό (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1957: 11, 13).

Το 1958 ταξιδεύει στη Γαλλία και στο Βέλγιο, όπου επισκέπτεται την Παγκόσμια Έκθεση των Βρυξελλών (Jianou 1977: 31), ενώ τον ίδιο χρόνο συμμετέχει στην ομαδική έκθεση δεκαεσσάρων καλλιτεχνών με τον τίτλο *Έκθεση Μοντέρνας Τέχνης* στην Αίθουσα *Κούρος* που είχε διάρκεια από τις 2 έως τις 15 Ιουλίου του 1958 (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 14, Jianou 1977: 31, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/kouros_1958.pdf), με δύο έργα από μέταλλο: τη *Σίβυλλα* (1958) από σφυρήλατο σίδηρο με χαλκό και την *Chinatown* (1958) από χυτό χαλκό (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1958-kouros.pdf). Το 1959, η Εμπορική Τράπεζα αγοράζει το έργο της *Αίγαγρος* (1955) από σφυρήλατο ορείχαλκο, ύψους 1,60 μέτρων, το οποίο τοποθετήθηκε στο Περίπτερό της στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης. Τον ίδιο χρόνο, λαμβάνει μέρος στο Συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης (AICA) που πραγματοποιήθηκε στο Σάο Πάολο, στο Ρίο ντε Τζανέιρο και στη Μπραζίλια. Παράλληλα, συμμετέχει στην 5^η Μπιενάλε του Σάο Πάολο (V Bienal του Sao Paulo), όπου βραβεύεται με τιμητική διάκριση για τα οκτώ γλυπτά της σε σφυρήλατα μέταλλα, ενώ της απονέμεται και τιμητική πλακέτα (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/sao_paulo_plaketa.pdf, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 14, Jianou 1977: 31). Μεταξύ των γλυπτών ξεχωρίζουν οι *Έλληνες Βοσκοί* (ή *Τσοπάνοι*) (1955) από σφυρήλατο σίδηρο, η *Σίβυλλα* (1958) από σφυρήλατο σίδηρο με χαλκό, οι *Ικέτιδες* (1958) από σφυρήλατο σίδηρο, η *Σαλώμη* (1958 ή 1959) από σίδηρο κομμένο με φλόγα οξυγόνου, η *Κουκουβάγια* (πριν από το 1959) από σφυρήλατο σίδηρο με χαλκό, η *Κουκουβάγια* (πριν από το 1959) από σφυρήλατο σίδηρο με επένδυση ορείχαλκου και το *Πουλί* (περίπου 1959) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1959-bienale-sao-paulo.pdf). Πριν από την έκθεση στο Σάο Πάολο, παρουσίασε την πρόσφατη εργασία της στον χώρο του εργαστηρίου της από τις 9 ως τις 13 Μαΐου του 1959 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/sao_paulo_plaketa.pdf).

Στις 08/11/1959 η Αναγνωστοπούλου στο άρθρο της *Γλυπτά και Κεραμικά της Φρόσως Ευθυμιάδη* στην εφημερίδα *Ελευθερία*, έγραψε ότι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο της γλύπτριας, όπως η ένταση της γραμμής, ο δυναμικός ρυθμός ή η προχωρημένη

απλούστευση στα πλαστικά συμπλέγματά της, βρίσκουν ανταπόκριση στις σύγχρονες απαιτήσεις της τέχνης (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 16, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/eleftheria-8-11-1959.pdf). Στην Μπιενάλε αυτήν, παρουσίασε έργα της μαζί με τους ζωγράφους Γιώργο Γουναρόπουλο, Αγήνορα Αστεριάδη, Τάκη Ελευθεριάδη, Σπύρο Βασιλείου, Γιάννη Μαλτέζο, Ελένη Σταθοπούλου, τον γλύπτη Κλέαρχο Λουκόπουλο και τους χαρακτές Πέρι Θαλασσινό, Επαμεινώνδα Νικόλη, Κώστα Γραμματόπουλο και Λάμπρο Ορφανό. Το μοντέρνο κτήριο με φύλλα από αλουμίνιο που στέγασε το διεθνές καλλιτεχνικό γεγονός, βρισκόταν στο Πάρκο της Ιμπιραπούερα (Parque do Ibirapuera), στο οποίο φιλοξενήθηκαν περισσότερα από δύο χιλιάδες έργα από σαράντα επτά χώρες, με την ευκαιρία του εορτασμού της 400στής επετείου του Σάο Πάολο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eleftheria-8-11-1959.pdf, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1959: 47). Σημειώνεται επίσης ότι στον ογκώδη κατάλογο των έργων δημοσιεύεται ανάμεσα σε σαράντα φωτογραφίες, ολοσέλιδη η φωτογραφία του γλυπτού *Έλληνες Βοσκοί* από σφυρήλατο σίδηρο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eleftheria-8-11-1959.pdf).

Ο ιστορικός τέχνης και διευθυντής του Εθνικού Μουσείου Καλών Τεχνών του Μπουένος Άιρες, Zocchi, χαρακτηρίζει το *Πουλί* με τα τρία τόξα (*saetas*) διαφορετικής ελλειπτικής τροχιάς ως γλυπτό μεγάλης αξίας που συλλαμβάνει το απεριόριστο, ενώ βλέπει σε αυτό το έργο *ένα από τα βασιλικά διαδήματα των ηρωικών χρόνων, της Αρχαίας Ελλάδας* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 15). Το περιοδικό *Habitat* (1959, τεύχος 57, Sao Paulo) θα χαρακτηρίσει τις γλυπτικές της φόρμες γερές και σφιχτές, όπως η *Κουκουβάγια* (πριν από το 1959), καθώς και άλλες πιο ελεύθερες, αυθόρμητες και πλατιές από το ζωικό βασίλειο, αποδοσμένες με μεγαλύτερη αφαίρεση που ανανεώνουν αυτή την *ευγενική τέχνη* τόσο στη χώρα μας όσο και σε ολόκληρο τον κόσμο (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 15). Ο Fabre θα γράψει και πάλι για το έργο της με αφορμή την Μπιενάλε στην εφημερίδα *Nice Matin* στις 28/08/1959, όπου παρατηρεί εύστοχα ότι η ικανότητά της να αξιοποιεί τις επιφάνειες, τα κενά, τους όγκους, την κίνηση, να λυτρώνει τις φόρμες της από τις λεπτομέρειες και να τους δίνει νόημα, της εξασφαλίζουν λαμπρές επιτυχίες και ξαναγεννούν από τα βάθη της Ιστορίας την αιώνια ελληνική τέχνη. Επίσης, φωτογραφία του γλυπτού της *Σίβυλλα* (1958) δημοσιεύεται στο περιοδικό *Τέχνης* και

Αρχιτεκτονικής *Aujurd Hui* (Σεπτέμβριος 1959, τεύχος 23, σελ. 45) από τον διακεκριμένο αρχιτέκτονα και γλύπτη André Bloc (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 16). Στο άρθρο *H V Bienal του Sao Paulo* καταγράφει σε ένα περιγραφικό-πληροφοριακό κείμενο, όπως το αποκαλεί, τις εντυπώσεις της από αυτό το διεθνές καλλιτεχνικό γεγονός μοντέρνου χαρακτήρα, παγκόσμιου κύρους και ευρύτατης αποδοχής που, με επίκεντρο την Έκθεση των Πλαστικών Τεχνών, συμπεριέλαβε πλήθος σημαντικών διοργανώσεων, όπως την Μπιενάλε Θεάτρου, τη Διεθνή Αρχιτεκτονική Έκθεση, το Φεστιβάλ Γαλλικού Κινηματογράφου, εκθέσεις γαλλικής και γιαπωνέζικης χαρακτικής, κινεζικής τέχνης και την έκθεση τριάντα έργων του Van Gogh (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη 1959: 29). Με αφορμή τη συμμετοχή της στη διεθνή Έκθεση ταξιδεύει πάλι στη Λίμα, την πρωτεύουσα του Περού, στη Βενεζουέλα, καθώς και στην Κολομβία, για τα ευρήματα της περιοχής San Agustín των Ίνκας και το περίφημο Museo del Oro (Μουσείο Χρυσού) της Μπογκοτά. Στο βιογραφικό της σημείωμα γράφει ότι εμπνεύστηκε από την τεχνική των χρυσών κοσμημάτων με τις πυκνοκολλημένες βέργες που είδε στο Μουσείο και δημιούργησε έργα, όπως τον *Φτερωτό Άρχοντα* (1960), το *Νυχτοπούλι* (1961), τη *Μινέρβα* (1961), την *Αγριεμένη Κουκουβάγια* (μετά το 1959) και άλλα.

Το 1960, ο Gropius επισκέπτεται το εργαστήριό της και την προτρέπει επίμονα να ταξιδέψει στην Ιαπωνία. Η γλύπτρια στο βιογραφικό της σημείωμα ομολογεί: *Ακολούθησα τη συμβουλή του, σα να ήταν διαταγή* και συμπληρώνει ότι είχε την τιμή και τη μεγάλη τύχη να γνωρίσει την Ιαπωνία με τη βοήθεια του Toru Mori, ιστορικού τέχνης και καθηγητή του Πανεπιστημίου της Οσάκα, και του T. Tanigawa, καθηγητή Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου του Τόκιο. Τον Ιούλιο του ίδιου έτους, το περιοδικό *Sansai* (σελ. 32-38) δημοσίευσε επτασέλιδο άρθρο με δεκαέξι φωτογραφίες των έργων της. Μετά την Ιαπωνία, θα συνεχίσει τα ταξίδια της στην Ινδία, την Ταϊλάνδη και την Καμπότζη για να γνωρίσει την αρχιτεκτονική των ναών και τη γλυπτική της αυτοκρατορίας των Χμερ (Khmer) στο μεγαλοπρεπές ινδουιστικό-βουδιστικό μνημείο του Angkor Wat. Στη συνέχεια, ταξιδεύει στην Ινδονησία, κυρίως στους ινδουιστικούς ναούς των νησιών Ιάβα και Μπαλί. Εκεί γοητεύεται από το πλήθος των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, του θεάτρου σκιών, του κουκλοθέατρου, του χορού, και της μουσικής, καθώς και από τον καλλιτεχνικό τρόπο ζωής του Ινδονησιακού λαού (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 17).

Τον ίδιο χρόνο θα λάβει επίσης μέρος στην ΣΤ΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 17, Γιανου 1977: 31), στο Ζάππειο Μέγαρο της Αθήνας, με έργα κατασκευασμένα από σφυρήλατο ορείχαλκο όπως τα: *Φτερωτός Άρχοντας* (1960), *Πουλί* (1959) και *Νεράιδα* (1960) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1960-panellinia.pdf). Στο περιοδικό *Espiral* (τεύχος 76, Μάρτιος 1960, Bogotá) ο Κολομβιανός Ιστορικός Τέχνης, Clemente Airo χαρακτηρίζει το γλυπτικό έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη για το οποίο βραβεύτηκε στη Μπιενάλε του Σάο Πάολο, *μεστό από πλαστικό νόημα που εκφράζεται με μια αδιάκοπη αφαίρεση, που ωστόσο ούτε μια στιγμή (δεν) χάνει την επαφή της με την «πραγματικότητα», έργο που διακρίνεται από ένα πνεύμα λυρικό και ταυτόχρονα δυναμικό* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 19). Στο *Βήμα* (03/11/1960), ο Καλλιγιάς θα ξεχωρίσει στην ΣΤ΄ Πανελλήνια Έκθεση την καλλιτεχνική εργασία της γλύπτριας με τις νέες μορφές που παρουσιάζει και τις καινούργιες κατακτήσεις της, οι οποίες *την τοποθετούν ψηλά, στην κλίμακα των συναδέλφων της*. Στην *Καθημερινή* (27/11/1960), ο Προκοπίου περιγράφει τη *Νεράιδα* (1960) σαν αερική μορφή από αραιές λάμες ορείχαλκου στις πλευρές της που στυλιζάρουν και περιβάλλουν σαν στεφάνι τη χορευτική κίνηση του γλυπτού, ενώ τον *Φτερωτό Άρχοντα* (1960) σαν *τοτεμικό είδωλο από πυκνές βέργες ορείχαλκου* και το *Πουλί* (1959) σαν *ένα ζωντανό πλάσμα των ουρανών* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 18). Ο Άγγελος Δόξας στον *Ανεξάρτητο Τύπο* (29/11/1965), εξάρει την πλαστικότητα των σφυρήλατων γλυπτών της, παρόλο που εντάσσονται στο διακοσμητικό τμήμα της Έκθεσης, ενώ ο γλύπτης Λαζαρίδης γράφει στο περιοδικό *Εκλογή* (04/12/1960) ότι τα έργα της, που διακρίνονται για τον ρυθμό και το στιλ τους, έχουν σχεδιαστεί με πνευματική συνέπεια και συγκίνηση (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 17-18). Ακόμη, ο Παναγιωτόπουλος θα επαινέσει στο *Έθνος* (05/12/1960) *τον πλαστικό ρυθμό, την πρωτοτυπία της φόρμας και την υποδειγματική επεξεργασία της σκληρής ύλης* και θα την χαρακτηρίσει ως *μία από τις ωραιότερες πραγματοποιήσεις της συγχρόνου γλυπτικής μας*. *Η αναγωγή των οραμάτων της καλλιτέχνης έχει γίνει με τρόπο που φανερώνει μίαν ιδιοσυγκρασία λυρική, ευρηματική και οργανωτική* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 19).

Με αφορμή την ατομική της έκθεση το 1961 στην αίθουσα *A.E. Δομή* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 20), συγκεντρώθηκαν στο ξενόγλωσσο έντυπο *Froso*

Eftimiadi, Sculpture 1955-1960 αποσπάσματα από εγκωμιαστικά σχόλια που δημοσιεύτηκαν σε ελληνικές και ξένες εφημερίδες ή περιοδικά για τα έργα της, που παρουσιάστηκαν στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο και στην ΣΤ΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση. Η Ε. Βακαλό στην εφημερίδα *Τα Νέα* (25/11/1960), παρατηρεί την ανανεωμένη και καλά οργανωμένη εργασία της, η οποία αναπτύσσεται μέσα στα όρια ενός αυστηρά πειθαρχημένου συνδυασμού γεωμετρικών μορφών που ακολουθούν τις αρχές μιας εξελιγμένης αφαίρεσης. Επίσης, ο Μ. Κωνσταντόπουλος στην εφημερίδα *Ακρόπολις* (21/12/1960), θεωρεί ότι το βραβευμένο με διεθνή διάκριση *Πουλί* (1959) συγκαταλέγεται στα ωραιότερα γλυπτικά έργα (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη «Σχετικά με τις εκθέσεις» 1955-1959, τόμος 2). Ο Αλεξίου στο περιοδικό *Καινούργια Εποχή* (Χειμώνας 1960, τόμος 5), θα χαρακτηρίσει την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, που δικαιωματικά θεωρείται η πιο πολυταξιδεμένη καλλιτέχνη του τόπου της, ως φιλομαθέστατη δημιουργό που κατόρθωσε να επεξεργασθεί το προσωπικό καλλιτεχνικό της μήνυμα με όχημα την υψηλή ταξιδιωτική της εμπειρία, ώστε να ασχοληθούν με το άρτιο τεχνικά και αισθητικά συγκροτημένο έργο της οι επιφανέστεροι ξένοι κριτικοί και το σύνολο σχεδόν των Ελλήνων κριτικών Τέχνης (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 19-20). Αναφερόμενος μάλιστα στην ψυχική της καταβολή, θα γράψει ότι *είναι κυρίως η εσώτερη συνθετική ποίηση, που αναπτύσσεται λυρική, πυκνή, περιεκτική περιεχομένου κι οδεύει προς ένα κοσμικό γήινο όραμα. Γι' αυτό μας δίδει την αίσθηση πως ο πλαστικός της μύθος, γονιμοποιείται και καρποφορεί κάτω από το ειρηνικό φως του «Ουράνιου Τόξου» και ευαγγελίζεται [...] τη συμφιλίωση του εγώ μας προς τη ζωή* (Αλεξίου 1960: 129, 132).

Ο Προβελέγγιος που προλογίζει τον κατάλογο της ατομικής έκθεσης της γλύπτριας το 1961, γράφει ότι η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, πλούσια σε ανθρώπινη εμπειρία και δημιουργική ζωτικότητα, εκφράζει με το γλυπτικό της έργο το πρότυπο του γνήσιου και ολοκληρωμένου καλλιτέχνη, ενώ χαρακτήρισε το περιεχόμενο της γλυπτικής της εργασίας ως *ο πειρασμός του καλού*. Η αγωνία της για το παγκόσμιο και άχρονο φαινόμενο της τέχνης δεν καθησυχάζεται από την ακαδημαϊκή προσέγγιση. Αντιθέτως, αισθάνεται την ανάγκη να γνωρίσει η ίδια από κοντά τα πολιτιστικά επιτεύγματα του παρελθόντος και, παρακινημένη από αυτήν τη δίψα της για γνώση, ταξιδεύει, παρατηρεί και μελετά κάθε γωνιά της γης. Οι εντυπώσεις της από τα πολύχρονα ταξίδια της καταγράφονται όχι μόνο στα γραπτά της αλλά και στις αναρίθμητες κινηματογραφικές λήψεις που τράβηξε στη

διάρκεια των ταξιδιών της (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη «Σχετικά με τις εκθέσεις» 1955-1959, τόμος 2, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 25-27).

Στις 9 Μαρτίου του 1961, εγκαινιάζεται στην Αίθουσα Α.Ε. *Δομή* στο κέντρο της Αθήνας ατομική έκθεση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με τίτλο *Γλυπτά, 1955-1960*, η οποία θα διαρκέσει έως τις 31 Μαρτίου του 1961. Η γλύπτρια θα εκθέσει τριάντα οχτώ έργα της από το 1954 ως το 1961, από χυτό χαλκό, σίδηρο, γύψο και σφυρήλατα μέταλλα, όπως ορείχαλκο, σίδηρο, σίδηρο με ορείχαλκο και σίδηρο με χαλκό. Τα εκθέματά της περιλάμβαναν μυθολογικές φιγούρες, γυναικείες μορφές από χώρες της Αφρικής που επισκέφθηκε, χορεύτριες, βοσκούς, πουλιά, τοτεμικές φόρμες και αφαιρετικές μελέτες στον χώρο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/986_990_992_1961.pdf). Η καλλιτέχνις έγραψε στο βιογραφικό της σημείωμα ότι ο Τύπος χαρακτήρισε την έκθεσή της *Ανεπανόληπτη* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 20).

Πιο συγκεκριμένα, η Αναγνωστοπούλου αναγνωρίζει στην εφημερίδα *Ελευθερία* στις 14/03/1961, τη συνεχή ανανέωση του γλυπτικού της έργου, με αφετηρία πάντα την πίστη στο υλικό της και την αναζήτηση των εσωτερικών δυνάμεών του με στόχο την κατάκτηση της αρμονίας, όπως την πλάθει ένα γυναικείο χέρι, της ισορροπίας και της ποιότητας (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-Domi-1961.pdf, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 22). Την ίδια ημερομηνία (14/03/1961), δημοσιεύεται άρθρο στον *Ανεξάρτητο Τύπο* από τον Δόξα, που τοποθετεί την εικαστικό στη γλυπτική πρωτοπορία της εποχής της και επαινεί την αφαιρετική γλυπτική της, η οποία δίνει στο υλικό της κινητικότητα, εκφραστικότητα, δυναμισμό, ενίοτε χιούμορ ή υποβλητική μεγαλοπρέπεια (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 23, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-Domi-1961.pdf). Η Ε. Βακαλό στην εφημερίδα *Τα Νέα* στις 17/03/1961, παρατηρεί ότι στη σχηματοποίηση των μορφών της διατηρεί την αντίληψη του κυκλικού χώρου, στον οποίο αναπτύσσει το ζωντανό σώμα όπως το βλέπει μέσα στη φύση, αλλά συχνά επεξεργάζεται τις μορφές της υποτάσσοντάς τις σε επίπεδα με ευθείες γραμμές και γεωμετρικάγωνιώδη σχήματα (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-Domi-1961.pdf). Στις 03/04/1961, ο Παναγιωτόπουλος γράφει στην εφημερίδα *Έθνος* ότι η τέχνη της είναι παγκόσμια χωρίς να χάνει τον ελληνικό της χαρακτήρα, συμβολική, λιτή, αλλά γεμάτη από πλαστικά και λυρικά στοιχεία που προσφέρουν στον θεατή υψηλή και σπάνια

αισθητική απόλαυση. Επίσης, εκθειάζει τον αριστοτεχνικό τρόπο τοποθέτησης και φωτισμού των έργων της σε μια νέα αίθουσα εκθέσεων, για τον οποίο διατέθηκαν μεγάλες πνευματικές και οικονομικές δυνάμεις της εποχής (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 24, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-Domi-1961.pdf). Στις 09/04/1961 στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ*, η Παπαγεωργίου παρατηρεί ότι κυρίαρχο θέμα σε όλα της τα έργα είναι η κίνηση που διακρίνεται για τη χάρη και την αρμονία της, η οποία, στο συμβολικό έργο της *Γραφή στο Διάστημα* (1960), θα οδηγηθεί με μια απλότητα σ' ένα τέλειο ισορροπημένο ποίημα (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-Domi-1961.pdf, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 22). Στις 09/04/1961 στην *Καθημερινή*, ο Προκοπίου γράφει ότι η έκθεση της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη αντιπροσωπεύει με τον δικό της τρόπο τον κινητικό ρυθμό της εποχής της, τον οποίο ακολουθεί επίσης με την ταξιδιωτική της ζωή, καθώς και ότι το έργο της φέρει τη σφραγίδα των συγκινήσεων από την επαφή της με τον κόσμο, η οποία ενσωματώθηκε στο καλλιτεχνικό της όραμα. Σταθμό στη γλυπτική της πορεία θεωρεί τη *Γραφή στο Διάστημα* (1960), που απελευθερώνει τη δημιουργό από τις συνήθειες των πέτρινων και κεραμικών υλικών, την οδηγεί σε μια εμπνευσμένη πλαστική αφαίρεση και στη συνειδητοποίηση της αξίας του κενού και της αναπλαστικής ενέργειας που μπορεί να εκφράσει η καμπυλόσχημη μεταλλική γραμμή (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 22, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-Domi-1961.pdf). Στις 14/04/1961, το περιοδικό *Εικόνες* χαρακτηρίζει το έργο της *Ποίηση με τα Μέταλλα*, επειδή η καλλιτέχνης κατόρθωσε να δώσει ανθρωπιά και συγκίνηση στο σκληρό υλικό της, ενώ ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος αναγνώρισε στα εκθέματά της στη *Δομή* το πλαστικό ένστικτο που με την εν μέτρω αφαίρεση απογειώνεται στην περιοχή του πνεύματος (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 25). Ο Καλλιγιάς στις 20/04/1961 στο *Βήμα* αποκάλεσε την καλλιτεχνική της εργασία *μια πάλη με τα μέταλλα, τις φωτιές που θαρρείς χρειάζονται γιγάντια δύναμη. Η χαρά της νίκης πάνω στην αντιστεκόμενη ύλη, η λάμψη, το χρώμα, η υφή, που μας χαρίζει το δουλεμένο μέταλλο, προσθέτουν ακόμα μια έλξη στα έργα της Μενεγάκη. Έτσι σχήμα κι ύλη συνεργάζονται για να προσφέρουν ένα τόσο ικανοποιητικό αποτέλεσμα.* Ακόμη και αν ο κριτικός προτιμά να αποφεύγει τους χαρακτηρισμούς, δεν μπορεί να μην αποκαλέσει τη γλυπτική της *πλαστική*, λόγω της σύγχρονης τεχνικής με την οποία δουλεύει τα υλικά της, κυρίως μετά το 1955, καθώς η

εργασία της με το καλέμι πάνω στην επιφάνεια της ύλης, περιορίζεται όλο και περισσότερο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-Domi-1961.pdf, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 24). Η Τασσώ Καββαδία, σε άρθρο της στην εφημερίδα «Έθνος» στις 16/03/1961 με τίτλο *Λουλούδια και ζώα από οπτή γη*, καταγράφει την εμπειρία της γλύπτριας με τα μέταλλα και συγκεκριμένα με το σίδηρο που ως γλυπτικό υλικό το χαρακτηρίζει τόσο απείθαρχο ώστε, αν ο δημιουργός καταφέρει να το δαμάσει, νιώθει δυνατός. Η ίδια αποκαλύπτει ότι: *Από την στιγμή που το ανεκάλυψα βρίσκομαι σε μια διαρκή «μάχη» μαζί του* (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, «Σχετικά με το έργο της» Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά, τόμος 2).

Το περιοδικό *Ζυγός* τον Απρίλιο του 1961, αφιέρωσε το τεύχος 65 στο έργο της γλύπτριας με άρθρα του Μάρθα, του Τάκη Κ. Παπατζώνη και του Καραντώνη. Πιο συγκεκριμένα ο Μάρθας έγραψε ότι το χέρι της δημιουργού καθυποτάσσει με ανθρωπιά, σιγουριά, άρτια τεχνική και μεθοδικότητα το σκληροτράχηλο μέταλλο για να εκφράσει μέσα από αυτό το νέο της γλυπτικό όραμα. Ο θεατής των γλυπτών της αισθάνεται ότι τα έργα της από τη φύση τους πλαταίνουν, αναπτύσσονται και απλώνονται με τη δική τους νομοτέλεια σε όλα τα γεωμετρικά μήκη και πλάτη, όπου βρίσκεται η καρδιά, η ψυχή και ο νους του ανθρώπου. Ο μεγάλος δάσκαλος για την Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, μετά από τους δασκάλους στους οποίους θήτευσε στη διάρκεια των σπουδών της στην Ευρώπη, είναι τα ταξίδια, όχι μόνο στα κέντρα της σύγχρονης τέχνης αλλά και στις χώρες των μεγάλων πολιτισμών, στις *Μάνες του πολιτισμού*. Μεγάλος αριθμός χαρακτηριστικών έγχρωμων φιλμ και φωτογραφιών που καλύπτουν τομείς της τέχνης, όπως η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική, κλείνει τον κύκλο των εκθεμάτων της. Αυτό το τεράστιο μορφωτικό υλικό *αφομοιώθηκε κι έγινε ελεύθερη έκφραση στο έργο της Ευθυμιάδη*. Ο Παπατζώνης υποστήριξε ότι ακόμη και ένας ανειδίκευτος επισκέπτης, ένας απλός φιλότεχνος εύκολα αισθάνεται τη χαρά της αληθινής τέχνης αντικρύζοντας τα έργα της γλύπτριας, μιας τέχνης κατεξοχήν ελληνικής, επειδή το μέτρο και η λιτότητα είναι γνωρίσματα εμφανή στις αφαιρετικές δημιουργίες της. Τέλος, ο Καραντώνης αναγνώρισε στο έργο της τη *λογική του συγκεκριισμού*, αφού από τη μια οι καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής της την καλούσαν να προχωρήσει σε νέους πειραματισμούς, ενώ από την άλλη ένιωθε ότι ακόμη και τα πιο μακρινά καλλιτεχνικά επιτεύγματα του παρελθόντος είναι τα πιο συγγενικά και δεν είναι δυνατόν να αγνοηθούν (Μάρθας, Παπατζώνης 1961: 5-6). Ο Α. Δανούβης, επίσης,

παρουσιάζει στο περιοδικό *Ηώς* (τεύχος 47, έτος 4^ο), αφιέρωμα στη δημιουργική πορεία της γλύπτριας μέχρι το 1961 με τον τίτλο *Η Γλύπτριά μας Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη*, όπου γράφει χαρακτηριστικά στο τέλος του άρθρου του: *Γι' αυτήν δεν υπάρχει σταθμός. Δεν υπάρχει ανάπαυλα. Άσβεστη φλόγα εντός της. Ατέλειωτος ο μόχθος. Ασίγαστη η αναζήτηση. Κι όλα αυτά, φυσικά, απλά, σεμνά με την αναπόδραστη συνείδηση του χρέους. Υπάρχουν ανθρώπινα του Θεού πλάσματα ευλογημένα στη γέννησή τους, εράσματα στη βίωσή τους, πολυσέβαστα για το έργο τους. Αυτή είναι η Φρόσω Ευθυμιάδη και το έργο της* (Δανούβης 1961: 58-67).

Το 1961, η καλλιτέχνις ταξιδεύει στο Παρίσι και στη Νέα Υόρκη και επιπλέον παίρνει μέρος στη 2^η Διεθνή Έκθεση Σύγχρονης Γλυπτικής (*2e Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine*) στο Μουσείο Ροντέν (Musée Rodin) στο Παρίσι (Jianou 1977: 31, www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/) με μόνο ένα έργο, το *Πουλί* (περίπου 1959) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1961-musee-rodin.pdf). Ο Maguy Furhange περιέγραψε το γλυπτό της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στη γαλλική εφημερίδα *Nice-Matin* στις 27/07/1961, ως ένα μεγάλο μεταλλικό πουλί με φτερά από λεπτές, καθαρές γραμμές που παίρνουν το σχήμα του μαγνήτη, ενώ ο Frank Elgar ξεχώρισε ανάμεσα σε άλλα έργα μέσα σε αυτήν τη γλυπτική πανδαισία, το *Πουλί*, για την κομψότητά του. Ο διευθυντής του τμήματος Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου του Ντένβερ (Denver University) αγόρασε το *Πουλί* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη από σφυρήλατο ορείχαλκο (περίπου 1959) για να το δωρίσει στο Denver Art Museum των Ηνωμένων Πολιτειών, στο οποίο εκτέθηκε το 1962, στην ομαδική έκθεση με τίτλο *Colorado Collects* που πραγματοποιήθηκε εκεί (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 28, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1962-denver.pdf).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη το 1962 έλαβε επίσης μέρος στην ομαδική έκθεση *Ειρήνη-Ζωή* στη γκαλερί Ζυγός στην Αθήνα με τα έργα: *Μινέρβα* (1961) από σφυρήλατο χαλκό και *Πληγωμένο Πουλί* (1962) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1962-zygos.pdf).

Παράλληλα, ταξιδεύει στη Βενετία, στο Λονδίνο και στο Κάσελ (Kassel) της Γερμανίας (Jianou 1977: 31). Τον ίδιο χρόνο, οργανώνεται στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο στην Αθήνα ατομική έκθεσή της (Jianou 1977: 31, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς

χρονολόγηση: 28), τα εγκαίνια της οποίας πραγματοποιούνται στις 14/02/1962. Τα περισσότερα έργα που εκτίθενται είναι από σφυρήλατο ορείχαλκο, όπως το *Πουλί* (περίπου 1959), η *Μπαλαρίνα* (1959), η *Νίκη* (1960), η *Νεράιδα* (1960), η *Νύμφη* (1960), η *Γραφή στο Διάστημα* (1960), ο *Αετός II* (1960), ο *Φτερωτός Άρχοντας* (1960), το *Νυχτοπούλι* (1961) και το *Τοτέμ του Βυθού* (1962). Εξέθεσε επίσης έργα από χαλκό, όπως ο *Ελληνικός Χορός* (1955) και τα *Πουλιά* (1955) αλλά και από χυτό χαλκό, όπως οι *Γυναίκες του Λούζορ* (1955), από σφυρήλατο σίδηρο, όπως τα *Ζώα των Άνδρων* (1954) και οι *Έλληνες Βοσκοί (ή Τσοπάνοι)* (1955), από σφυρήλατο σίδηρο με χαλκό, όπως η *Κουκουβάγια* (πριν από το 1959), από τερακότα, όπως η προτομή *Δημήτρης Πικιώνης* (1941) και από μάρμαρο, όπως *Η Γυναίκα του Λωτ* (1962) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/atomiki_ATI-1961.pdf).

Την ημέρα των εγκαινίων, ο Παπαϊωάννου θα πραγματοποιήσει διάλεξη για την προσωπικότητα και το έργο της καλλιτέχνιδας, αποσπάσματα της οποίας αποτυπώθηκαν στις εφημερίδες *Το Βήμα* και *Ελευθερία* στις 15/02/1962, στη *Μεσημβρινή* στις 20/02/1962 και στο περιοδικό *Ηώς* (5^ο έτος, τεύχος 57, 1962). Ο Παπαϊωάννου διέκρινε στην καλλιτέχνίδα με τη διεθνή αναγνώριση το χάρισμα να ανακαλύπτει την τέχνη και την ποίηση γύρω της, στη φύση που αγαπά αλλά και σε όλες τις εκδηλώσεις του ανθρώπου, και τόνισε ότι το σύνολο της γλυπτικής της εργασίας εκφράζει την καθαρότητα της μορφής και του περιγράμματος. Παρατήρησε ακόμη τη συνύπαρξη του νατουραλισμού και της αφαίρεσης στα έργα της, αυτών των δύο κόσμων που *συνυπάρχουν φιλικά με πολλές ενδιάμεσες φωτοσκιάσεις και η παράθεσή τους γίνεται πλούσια και πανθειστική αλλά και με απόλυτη συνέπεια και ενσυνείδητη γνώση, χωρίς αντινομίες*. Ο Δράκος στην εφημερίδα *Αθηναϊκή* στις 24/02/1962 και αργότερα το 1965, στο βιβλίο του *Μαγικός Κύκλος*, έγραψε ότι το έργο της γλύπτριας διαπνέεται από *συναρπαστική απλότητα που καταθέλγει και συγκλονίζει με βαθειά αισθητική συγκίνηση [...] παίρνοντας την καθολικότητα του συνόλου. [...] Η Ευθυμιάδη με την πνευματικότητα της παρουσίας της και το ανθρωπιστικό νόημα του έργου της, θυμίζει τα λόγια του Τζιλιόλι: «Μου αρέσει ν' ακούω την εσωτερική φωνή μου. Είναι το σπουδαιότερο»* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Atomiki-ATI-1962-arthra.pdf, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 29-32).

Το τεύχος 316 του περιοδικού *Γυναίκα* (28/02 - 13/03/1962), περιλαμβάνει άρθρο της Μαριάννας Μουντζουρίδου με τίτλο *Η Γλύπτρια Φρόσω Ευθυμιάδη*, όπου

περιγράφεται το εργαστήριο της καλλιτέχνης και παρουσιάζεται η δημιουργική της πορεία από τα πρώτα χρόνια της εργασίας της με τον πηλό μέχρι τη στροφή και την εντατική ενασχόλησή της με το μέταλλο, το *καινούργιο*, το *άγνωστο* υλικό, όπως έλεγε η ίδια. Αποτελούσε χρέος για εκείνη να αγωνιστεί με στόχο να κατακτήσει τη νέα ύλη που τη γοήτευσε και της άνοιξε ταυτόχρονα νέους ορίζοντες, χωρίς ωστόσο να την οδηγήσει στη ρήξη των δεσμών της με την παράδοση (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/gynaika_1962.pdf). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, μετά από χρόνια συστηματικής και δημιουργικής εργασίας με τον πηλό, συνειδητοποίησε ότι ήταν πλέον ανεπαρκής και της έθετε περιορισμούς στη σύνθεση. Πειραματίστηκε με τον χαλκό σε χυτήριο και με το μάρμαρο, το οποίο αναγνώρισε ότι παραμένει πάντα το ευγενέστερο υλικό, αλλά η επεξεργασία των μετάλλων με το οξυγόνο και τη σφυρηλάτηση της προσέφερε μεγάλη χαρά και ικανοποίηση, καθώς και τη δυνατότητα για πιο ελεύθερες δημιουργίες (Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη «Σχετικά με τις εκθέσεις» 1955-1959, τόμος 2).

Το 1962, η σύζυγος του John D. Rockefeller III αγοράζει τη *Γυναίκα του Λωτ* (1962) από λευκό μάρμαρο για την προσωπική της συλλογή (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 32), αλλά και ο επιχειρηματίας, πρωτοπόρος των αμερικανικών ραδιοτηλεοπτικών μέσων και πρόεδρος του NBC (National Broadcasting Corporation), Robert Sarnoff, αγοράζει τους *Έλληνες Βοσκούς (ή Τσοπάνους)* (1955) από σίδηρο, κατά τη διάρκεια ταξιδιού του στην Ελλάδα (Hoffman 1962: 2). Παράλληλα, στη Βοστώνη δημοσιεύονται εγκωμιαστικά άρθρα για την προσωπικότητα και το καλλιτεχνικό της έργο με πολλές φωτογραφίες (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 32). Συγκεκριμένα στις 26/07/1962, δημοσιεύεται στην εφημερίδα *The Christian Science Monitor* άρθρο της ανταποκρίτριας της στην Ελλάδα, Marilyn Hoffman, στο οποίο αρχικά παρουσιάζεται αναλυτικά το σπίτι-εργαστήριο της γλύπτριας που αποτυπώνει την ανήσυχη δημιουργική της φύση, καθώς διαμορφώνεται και εμπλουτίζεται συνεχώς με ενθύμια από τις χώρες που επισκέπτεται, τα οποία συνταιριάζονται αρμονικά με τα δικά της γλυπτά. Επίσης, εκθειάζεται η δύναμη της καλλιτεχνικής της έκφρασης και η τεχνική της δεινότητα, είτε επεξεργάζεται τον πηλό είτε τα μέταλλα, και αναφέρεται σε κριτικές που επαινούν το σύνολο του έργου της. Στη συνέντευξή της στην Hoffman, η γλύπτρια αναγνωρίζει και απορρίπτει τους περιορισμούς που της επέβαλε η τερακότα, υποστηρίζοντας ότι: *Δεν*

μπορείς να πετάξεις με την τερακότα. Η μικροκαμωμένη αλλά αποφασισμένη να υπηρετήσει το όραμά της καλλιτέχνις, καταβάλλοντας μεγάλη μυϊκή δύναμη κατά την επεξεργασία των υλικών της, δηλώνει ότι δεν διαθέτει μόνο δυνατά χέρια αλλά και δυνατή θέληση. Επιμένει να πραγματοποιεί μόνη της αυτήν την ιδιαίτερος επίπονη εργασία, επειδή η χύτευση στο καλούπι απαιτεί μεγάλη ακρίβεια. Για τα μεγαλύτερα και βαρύτερα μεταλλικά κομμάτια, ωστόσο, δέχεται να μοιραστεί το βάρος τους με έναν συγκολλητή, ο οποίος τη βοηθά και στη διαδικασία της συγκόλλησης. Όμως, παρά τη στροφή του καλλιτεχνικού της ενδιαφέροντος προς το μέταλλο και το πάθος της με τις υλικές μεταμορφώσεις του, εξακολουθεί να εργάζεται με τα παραδοσιακά υλικά της ελληνικής γλυπτικής τέχνης, το λευκό μάρμαρο και την πέτρα (Hoffman 1962: 2). Στις 17/08/1962, ο John Henniker Heaton έγραψε στο *Home Forum* της *The Christian Science Monitor* ότι τα ταξίδια της σε όλον τον κόσμο πλάτυναν το όραμα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, η οποία καταφέρνει να δημιουργεί πάντα ένα έργο σύγχρονο και αφηρημένο ως γραμμή και ως συναίσθημα (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 32-33), ενώ η Dorothy Adlow στο ίδιο έντυπο στις 08/12/1962, χαρακτήρισε το στυλ της ελεύθερο αλλά με έντονη εσωτερική πειθαρχία και τις φόρμες της με ρυθμούς γεμάτων χάρι και μ' ένα αίσθημα ανάτασης. Επίσης, η Adlow αναφέρθηκε στο έργο της στην ίδια εφημερίδα έναν χρόνο αργότερα, στις 22/03/1963 και στις 30/12/1963 (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 32).

Το 1963, η γλύπτρια θα συμμετάσχει στην Ζ' Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση (Jianou 1977: 31, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 33) Ζωγραφικής, Γλυπτικής, Χαρακτικής και Διακοσμητικής στο Ζάππειο Μέγαρο στην Αθήνα, η οποία θα διαρκέσει από τις 21/04/1963 έως την 01/06/1963, με τρία έργα από σφυρήλατο ορείχαλκο: τη *Νίκη* (1960), τον *Αετό II* (1960) και το *Τοτέμ του Βυθού* (1962) (www.eete.gr/Emuseum/PDF/E00185.pdf). Από τις 05/12/1963 έως τις 23/12/1963, θα πραγματοποιηθεί ομαδική έκθεση με τον τίτλο *Καλλιτεχνικόν Σωματεῖον Ἑλληνίδων. Ἐκθεσις* στη Μεγάλη Αίθουσα του Παρνασσού (dp.iset.gr/book/view.html?id=49170), όπου η καλλιτέχνις θα παρουσιάσει τα έργα της: *Κεφαλή Κουκουβάγιας* (πριν από το 1963) από σφυρήλατο σίδηρο και *Πουλί* (περίπου 1959) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1963-parnassos.pdf). Στο τέλος του έτους επίσης, και συγκεκριμένα από τις 12/12/1963 έως τις 31/03/1964, θα λάβει χώρα η 5^η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας (5ème

Biennale D' Alexandrie) στο Μουσείο Καλών Τεχνών στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου (raremaps.com/gallery/detail/61461), όπου η καλλιτέχνις θα συμμετάσχει με το γλυπτό *Αετός II* (1960) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1963-bienale-alexandria.pdf).

Το 1964, η γλύπτρια θα ταξιδέψει στη Γαλλία, στην Ολλανδία και στη Νέα Υόρκη, όπου θα πάρει μέρος στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης 1964-1965 (New York World's Fair), η οποία θα φιλοξενηθεί στο Flushing Meadows, σε ένα δημόσιο πάρκο που βρίσκεται στο βόρειο τμήμα του Queens (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Jianou 1977: 32, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 33). Το θέμα της Έκθεσης ήταν η *Ειρήνη μέσω της κατανόησης* (*Peace through understanding*) και είχε διάρκεια από τις 22/04/1964 ως τις 17/10/1965 (en.worldfairs.info/chapitre pavillon.php?expro-id=16). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη συμμετείχε σε αυτή την διεθνούς κύρους διοργάνωση με επτά γλυπτά από σφυρήλατα μέταλλα: το *Πουλί* (περίπου 1959), την *Μπαλαρίνα* (1959), τον *Αετό II* (1960), τον *Φτερωτό Άρχοντα* (1960), τη *Νύμφη* (1960), το *Τοτέμ του Βυθού* (1962), όλα από σφυρήλατο ορείχαλκο, καθώς και με το *Μινωικό* (πριν από το 1964) από σφυρήλατο σίδηρο, χαλκό και ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1964-new-york-world-fair.pdf). Η Αντωννάκου στις 24/05/1964 σε άρθρο της εφημερίδας *Ελευθερία* με τίτλο *Η Ελληνική Γλυπτική στη Ν. Υόρκη*, αναγνώρισε ότι το έργο της *απ' την αρχή της πορείας του ως τα τώρα κράτησε ωστόσο την ίδια λατρεία προς την ομορφιά* και κατόρθωσε να μεταδώσει *τα πανανθρώπινα κοινά νοήματα της* (διεθνούς τέχνης) *από τον μακρινό καιρό των πρώτων ψελλισμάτων της ως την σημερινή σοφία της*. Στην εφημερίδα μάλιστα αναφερόταν ότι τέσσερα από τα επτά γλυπτά της καλλιτέχνιδας, που κοσμούσαν τον περίβολο του ελληνικού Περιπτέρου στην Παγκόσμια Έκθεση, ήταν τοποθετημένα πάνω σε μαύρες σιδερένιες βάσεις στον πράσινο υπαίθριο χώρο της Έκθεσης και αντίκρυζαν την κεντρική πλατεία της, εντυπωσιάζοντας τους επισκέπτες με την *κομψότητα της φαντασίας* και την *τελειότητα της τεχνικής* τους (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/1964-new-york.pdf, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 33-34). Επίσης, ο Alfred Barr, διευθυντής του Μουσείου Νεωτέρας Τέχνης της Νέας Υόρκης, έγραψε ότι η διεθνώς γνωστή καλλιτέχνιδα *θαυμάζεται για το θάρρος της και την ελεύθερη φαντασία της*, καθώς και ότι *μας ανοίγει το*

δρόμο προς το τι θα έπρεπε να σημαίνει το ελληνικό παρελθόν για τον δικό μας κόσμο (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 35).

Τον Απρίλιο του 1965, πραγματοποιήθηκε η Η΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση Ζωγραφικής, Γλυπτικής, Χαρακτικής, Διακοσμητικής για την οποία προκρίθηκαν τελικά τριακόσιοι τριάντα επτά καλλιτέχνες (διακόσιοι είκοσι έξι ζωγράφοι, σαράντα έξι γλύπτες, σαράντα πέντε χαρακτές και είκοσι διακοσμητές). Η γλύπτρια συμμετείχε στο καλλιτεχνικό γεγονός με δύο έργα από σφυρήλατο ορείχαλκο, τον *Χορό* (1955) και τον *Ίκαρο* (πριν από το 1965), αλλά και με τη *Μελέτη στο Χώρο* (1964) από μάρμαρο (www.eete.gr/Emuseum/PDF/E00184.pdf). Το ίδιο έτος, θα πάρει μέρος στην έκθεση με τίτλο *Froso Eftimiadi, Greek Sculptress*, που αποτελούσε μέρος σειράς εκθέσεων, οι οποίες στόχευαν στην ανάδειξη της σύγχρονης τέχνης των χωρών που συνέδεε αεροπορικώς η TWA (Trans World Airlines). Τα γλυπτά της από σφυρήλατο ορείχαλκο *Αετός II* (1960) και *Νύμφη* (1960) εκτέθηκαν στην *Galerie des Deux Mondes*, στον τερματικό σταθμό Trans World Flight Center, ένα πρωτοποριακό, ίσως το καλύτερο όπως θεωρήθηκε, αρχιτεκτονικό οικοδόμημα του διάσημου Φινλανδού σχεδιαστή Saarinen, που αποτελεί επίσης τον σημαντικότερο υπερατλαντικό κόμβο του διεθνούς αεροδρομίου John F. Kennedy (JFK) της Νέας Υόρκης (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1965-new-york-kennedy-airport.pdf, www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/982_1965.pdf, www.architectmagazine.com/design/buildings/the-seductive-fantasy-of-saarinen-twa-terminal_o). Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη έλαβε μέρος επίσης εκείνο τον χρόνο στην 7^η Μπιενάλε που πραγματοποιήθηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, με το έργο *Κουκουβάγια* (πριν από το 1959) από σφυρήλατο σίδηρο με χαλκό, το οποίο αγόρασε το Μουσείο του Καΐρου (<http://dp.iset.gr/exhibition/view.html?id=14016>, Jianou 1977: 32, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 35).

Το 1965, οργανώθηκε από τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού με τη συνεργασία του Υπουργείου Παιδείας στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, η 1^η Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής με τίτλο *Παναθήναια της γλυπτικής*, στον Λόφο Μουσών στην περιοχή Φιλοπάππου της Αθήνας. Η έκθεση διήρκεσε από τις 8 Σεπτεμβρίου μέχρι τις 8 Νοεμβρίου και, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε συνήθως, παρέμενε ανοιχτή από τις 10 π.μ. μέχρι και τις 12 μ.μ. για να δεχτεί τους επισκέπτες που έφτασαν περίπου τις εκατόν εξήντα χιλιάδες μέχρι το κλείσιμό της. Περιλάμβανε εκατόν πενήντα έργα που επιλέχθηκαν από τριμελή

επιτροπή, τα οποία ανήκαν σε ευρύ πεδίο καλλιτεχνικής έκφρασης και ποικίλους καλλιτέχνες, που θεωρούνταν πρωτοπόροι του Μοντερνισμού. Επρόκειτο για την πρώτη παγκόσμιας κλίμακας έκθεση μοντέρνας γλυπτικής που έλαβε χώρα σε υπαίθριο τόπο με πολλές εθνικές και πολιτισμικές νοσηματοδοτήσεις, με στόχο την επιμόρφωση κυρίως του αθηναϊκού φιλότεχνου κοινού. Με αφετηρία τον Rodin και κατάληξη τους καλλιτέχνες που γεννήθηκαν στην πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα, η έκθεση αποκτούσε ιστορικό χαρακτήρα και υποδείκνυε μια γραμμική εξέλιξη της τέχνης. Αξίζει να σημειωθεί ότι, για τον σχεδιασμό της έκθεσης, κλήθηκε από το Παρίσι ο Γεώργιος Κανδύλης, καταξιωμένος αρχιτέκτονας και καθηγητής στην Ecole Nationale de Beaux-Arts του Παρισιού, ενώ τον φωτισμό του χώρου και των έργων, που θεωρήθηκε επιτυχημένος, ανέλαβε ο Α. Καζάζης. Ο τρόπος που επέλεξαν να παρουσιάσουν τα έργα υπήρξε ιδιαίτερα πρωτότυπος, ακόμη και για τα ευρωπαϊκά δεδομένα, επειδή δεν περιορίστηκαν μόνο στην υπαίθρια τοποθέτησή τους, αλλά συνυπολόγισαν το φυσικό τους μέγεθος σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο. Ο Προκοπίου στο άρθρο του *Η Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής στην Καθημερινή* στις 05/10/1965, και συγκεκριμένα στο τελευταίο κομμάτι του κειμένου του που αναφέρεται μόνο στα έργα των Ελλήνων καλλιτεχνών, κατατάσσει το έργο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στην *κυβιστική γλυπτική*, όπως και τα έργα του Κουλεντιανού και της Ραφτοπούλου (Αδαμοπούλου 2004: 249-250, 255, 274). Η γλύπτρια συμμετείχε με την *εντυπωσιακή Μπαλαρίνα* (1959) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1965-panathinaia.pdf), έργο της *αριστοτέχνισσας της κονστρουκτιβιστικής* γλυπτικής, όπως τη χαρακτήρισε ο Δόξας στην εφημερίδα *Αθηναϊκή* στις 21/09/1965 (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 35).

Σύμφωνα με τον Γιανου, το 1965 η δημιουργός ταξιδεύει επίσης στην Κίνα μέσω των χωρών της Σοβιετικής Ένωσης (Yianou 1977: 32), ενώ η ίδια στο βιογραφικό της σημείωμα γράφει ότι το 1966 πραγματοποίησε το ταξίδι της στην Κίνα μέσω της Μόσχας και της Σιβηρίας, όπου της δόθηκε η ευκαιρία να μελετήσει, όσο ήταν δυνατόν, την τέχνη, την παράδοση και γενικότερα τον πολιτισμό της Παλαιάς Κίνας και να γνωρίσει, πάλι όσο ήταν δυνατόν, τη σημερινή χώρα (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 35). Το ίδιο έτος, ο Καραντώνης εκδίδει το βιβλίο του *Προβολές*, το οποίο περιλαμβάνει τρεις μελέτες για τη ζωγραφική του Αλέκου Κοντόπουλου και του Σπύρου Βασιλείου και για τη γλυπτική της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Αναφέρει χαρακτηριστικά για το έργο της ότι *πρώτα*

πρώτα μας επιβάλλεται με τον όγκο, τη συνέχεια, τη συνέπεια, την επίπονη πορεία προς τα εμπρός, και την εξαιρετη τεχνική του, μια τεχνική όχι ξερή, αλλά συνυφασμένη μ' ένα δυναμισμό δημιουργού. Έπειτα μας γοητεύει με την κίνηση που μπορεί και μεταδίδει η Φρόσω σ' αυτά τα σχηματοποιημένα, τα αναγωγικά, τα αλληγορικά μεταλλικά πλάσματα – ζώα, πουλιά, φηγούρες ανθρώπινες, μυθικές καταστάσεις και ρυθμοί, καθαρές φαντασίες, ακόμα και ιδέες– που βγαίνουν με κόπο και καιρό, με κέφι και μελέτη, από τον χαλκό και τον σφυρήλατο ορείχαλκο, από το σίδηρο κι από το γύψο (Καραντώνης 1965: 11).

Το 1966, από τις 11 Ιουλίου μέχρι τις 30 Σεπτεμβρίου, παρουσιάζει στην Έκθεση Ελλήνων Καλλιτεχνών στην Ελληνοαμερικανική Ένωση της Αθήνας (<http://dp.iset.gr/book/view.html?id=127053&tab=main>) δύο έργα της, μία μελέτη για σκηνικό με τίτλο *Διάλογος* (1963) από σίδηρο, χαλκό και ορείχαλκο και την *Κουκουβάγια* (πριν από το 1959), είτε από σφυρήλατο σίδηρο με χαλκό είτε από σφυρήλατο σίδηρο με επένδυση ορείχαλκου. Το Τμήμα Μορφωτικών Σχέσεων της Αμερικανικής Πρεσβείας και η Ελληνοαμερικανική Ένωση οργάνωσαν αυτήν την ομαδική έκθεση με έργα διακεκριμένων Ελλήνων καλλιτεχνών (δεκαπέντε ζωγράφων και οκτώ γλυπτών), με σκοπό οι ξένοι επισκέπτες της Αθήνας να γνωρίσουν κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού τη σύγχρονη ελληνική τέχνη (<http://dp.iset.gr/book/view.html?id=127055>). Ο Γιανου αναφέρει στο χρονολόγιο της ζωής και του έργου της γλύπτριας ότι το 1966 ταξίδεψε στο Νεπάλ, στην Ινδία, στο Ιράν και στο Ιράκ, στη Νέα Υόρκη, στο Παρίσι και στη Βενετία και επισκέφθηκε την έκθεση Documenta στο Kassel, την έκθεση Bauhaus στη Στουτγκάρδη, καθώς και άλλες. Επίσης σημειώνει ότι η γλύπτρια παίρνει μέρος σε ομαδική έκθεση στο Kennedy Hall στην Αθήνα και εκθέτει έργα της στο Saarinen Building της TWA στη Νέα Υόρκη (Yianou 1977: 32).

Στο βιογραφικό της σημείωμα, όμως, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη γράφει ότι το 1967 πραγματοποιεί τα ταξίδια της στο Ιράκ, στην Περσία, στο Νεπάλ και στην Ινδία για να μελετήσει καλύτερα τον Ινδικό Πολιτισμό και ότι αυτόν τον χρόνο συμμετέχει στις δύο τελευταίες εκθέσεις. Επισημαίνει μάλιστα ότι στην έκθεση στο Saarinen Building παρουσίασε, κατόπιν πρόσκλησης, δύο έργα της, τη *Νύμφη* (1960) και τον *Αετό II* (1960) από σφυρήλατο ορείχαλκο (Yianou 1977: 36). Το 1967 επίσης, θα πάρει μέρος στην ομαδική έκθεση του Καλλιτεχνικού Σωματίου Ελληνίδων που πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα *Τέχνη* της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας στη Θεσσαλονίκη με το γλυπτό

της από χαλκό, *Αίγαγρο* (1955) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1967-thessaloniki.pdf), αλλά και στην Θ΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση Ζωγραφικής, Γλυπτικής, Χαρακτικής, Διακοσμητικής που πραγματοποιήθηκε στο Ζάππειο Μέγαρο στην Αθήνα από τις 5 Απριλίου έως τις 10 Μαΐου του 1967 (<http://dp.iset.gr/book/view.html?id=19825>) με τις *Ικέτιδες* (1958) από σφυρήλατο σίδηρο και τη *Γραφή στο Διάστημα* (1960) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1967-panellinia.pdf). Σύμφωνα με τον Γιανου πάλι, η γλύπτρια θα επισκεφθεί την Παγκόσμια Έκθεση του Μόντρεαλ (Expo67) στον Καναδά με τίτλο *Terre des Hommes (Γη των Ανθρώπων)*, ενώ το φθινόπωρο θα ταξιδέψει στην Κέννα και στην Τανζανία (Yianou 1977: 32).

Το 1968, στην ομαδική έκθεση *XX Σαλόν Νέας Γλυπτικής (XXe Salon de la Jeune Sculpture)* στο Παρίσι και συγκεκριμένα στην γκαλερί *Jacques Casanova* στους κήπους του Palais Royal (<http://dp.iset.gr/exhibition/view.html?id=11206>), μαζί με άλλους δέκα Έλληνες δημιουργούς (<http://dp.iset.gr/book/view.html?id=157921&tab=artists>), παρουσιάζει έργα της, όπως τη *Μπαλαρίνα* (1959) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1968-Salon-de-la-Jeune-Sculpture.pdf), ενώ τον ίδιο χρόνο ταξιδεύει στο Καμερούν (Yianou 1977: 32). Το *Βήμα* στις 15/11/1968 γράφει για τη *Χορεύτρια* της (περίπου 1956) ότι μέσα από την αφαίρεση του όγκου και τη στατική κίνηση αντίρροπων δυνάμεων, δίνει περισσότερο την αίσθηση της ιδέας και της έννοιας ενός χειροπιαστού αντικειμένου, παρά την εικόνα του (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 35).

Το 1969, συμμετέχει ξανά στο *XXI Σαλόν Νέας Γλυπτικής (XXIe Salon de la Jeune Sculpture)* στο Palais Royal στο Παρίσι (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 36, Yianou 1977: 32) με το έργο *Νίκη II* (1969) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1969Salon-de-la-Jeune-Sculpture.pdf). Στην έκθεση παίρνει μέρος μαζί με άλλους οκτώ Έλληνες γλύπτες (<http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=157918&tab=artists>). Την ίδια χρονιά, παίρνει μέρος, μαζί με άλλους εβδομήντα Έλληνες και ξένους εικαστικούς, στην έκθεση *Les Trois Dimensions dans la Création Plastique Contemporaine (Οι Τρεις Διαστάσεις στη Σύγχρονη Πλαστική Δημιουργία)* στο American Center for Students and Artists (Αμερικανικό Κέντρο για Σπουδαστές και Καλλιτέχνες), που εγκαινιάζεται στις 11 Ιουλίου του 1969 και είχε

διάρκεια μέχρι τις 14 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους (dp.iset.gr/en/book/view.html?id=149532&tab=main, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 36, Jianou 1977: 32).

Τον ίδιο χρόνο, η Columbus Art Gallery στο Columbus του Ohio αποκτά το έργο της γλύπτριας *Χορεύτρια* (περίπου 1956) από χαλκό, ενώ η δημιουργός του συμμετέχει σε ομαδική έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών στο Kennedy Hall στην Αθήνα. Ο Κωστής Μεραναίος αναγνωρίζει στον τίτλο του γλυπτού της *Πληγωμένο Πουλί* (1962) από σφυρήλατο ορείχαλκο, το βαθύτερο νόημα της γλυπτικής δημιουργίας, όπου *κάθε ενσωμάτωση, κάθε υλοποίηση στην περιοχή των πραγμάτων, για να μην πούμε του «όντος», είναι ένας τραυματισμός στην αιωνιότητα της υπάρξεως*. Χαρακτηρίζει μάλιστα το έργο της σύνθεση ποιητική, ένα λαμπρό επίτευγμα, τέλει ως κινήσεις ή ως αποκρυστάλλωσις του φεγγαλέου (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 37, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (επιμ.): 129). Το 1969 επίσης είναι η χρονιά που το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο αποκτά το έργο της γλύπτριας *Κουκουβάγια* (1962), ύψους δύο μέτρων, από σφυρήλατο ορείχαλκο, το οποίο τοποθετείται στο αίθριο του κτηρίου. Ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης έγραψε στο περιοδικό *Αρχιτεκτονική* (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1970) για το λαμπρό έργο της γλύπτριας και τη συμβολική του αξία, με αφορμή την τοποθέτηση του έργου στο εκπαιδευτικό συγκρότημα: *Για να μην το ξεχνάμε αυτό, πάνω απ' όλες τις μηχανές, πάνω από τους μηχανικούς υπολογιστές, στήθηκε το άγαλμα κουκουβάγιας, του συμβόλου της ανθρώπινης σοφίας. Φωτισμένο μέρα νύχτα, μας θυμίζει πως ο άνθρωπος είναι αυτός που κατευθύνει τις μηχανές και καθορίζει την τύχη του. Η ανθρώπινη σοφία επαγρυπνεί στο να μην αντιστραφούν οι όροι και επικρατήσει η μηχανή, με τους αυστηρούς κανόνες της, στον ανθρώπινο κόσμο που θέλουμε να φτιάσωμε* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 37-38).

Το 1970, ταξίδεψε στο Μαρόκο, στο Παρίσι, στο Λονδίνο και στην Ιαπωνία για να επισκεφθεί την Παγκόσμια Έκθεση της Οσάκα (Osaka), ενώ διέμενε στο Κιότο (Kyoto) (Jianou 1977: 32). Τον Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς, στο πλαίσιο του προγράμματος με τίτλο *Rhythm and Movement in Art (Ρυθμός και Κίνηση στην Τέχνη)*, η Αμερικανίδα χορογράφος Karen Kanner, που βρισκόταν στην Ελλάδα ως υπότροφος του ιδρύματος Ford (Ford Foundation), χόρευε εμπνεόμενη από τους ρυθμούς των γλυπτών της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, τα οποία προβλήθηκαν σε τριπλή οθόνη στο Αμφιθέατρο (Auditorium) της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης. Η γλύπτρια χαρακτήρισε την ιδέα

συγκινητική στο βιογραφικό της σημείωμα (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 38). Στις 21 Νοεμβρίου του 1970, φεύγει από τη ζωή ο σύζυγος και συνοδοιπόρος της, Μανώλης Μενεγάκης, ο θάνατος του οποίου υπήρξε καθοριστικός για τη ζωή και τη γλυπτική της δημιουργία, η οποία κλείνει μετά από μια μακρά και αξιοσημείωτη διαδρομή, από την αναπαράσταση μέχρι την αφαίρεση. Από τότε, δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά συμμετέχοντας μόνο σε ομαδικές εκθέσεις με γλυπτά της από παλαιότερες περιόδους (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Πριν από το 1971, ολοκληρώνει το τελευταίο έργο της με το οποίο κλείνει τον κύκλο των αφηρημένων γλυπτών της. Πρόκειται για μια δυσδιάστατη γεωμετρική σύνθεση από μικρές πλάκες ορείχαλκου με τίτλο *Λαβύρινθος* (Jianou 1977: 32, www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Την επόμενη χρονιά, συμμετέχει με το γλυπτό *Πουλιά (Διάλογος)* από σφυρήλατο ορείχαλκο (που συνέθεσε πριν από το 1972) σε υπαίθρια έκθεση γλυπτικής στον οικισμό *Απολλώνιο* στο Πόρτο Ράφτη (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1972-porto-rafti.pdf). Τον ίδιο χρόνο, σκοτώνεται η μητέρα της σε τροχαίο δυστύχημα (Jianou 1977: 32). Το 1973, εκδίδεται το λεύκωμα με τίτλο *Φρόσω Ευθυμιάδη*, το οποίο είχε ξεκινήσει με πρωτοβουλία του συζύγου της και επιμελήθηκε η ίδια η καλλιτέχνις. Το λεύκωμα περιλάμβανε έργα της από το 1938 ως το 1970 και εκδόθηκε (σε χίλια ελληνικά και σε δύο χιλιάδες αγγλικά αντίτυπα) από τις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε. στην Αθήνα (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 38, Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (επιμ.) 1973: 151, www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/, Jianou 1977: 32).

Με εγκωμιαστικά σχόλια παρουσιάζεται το λεύκωμα της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη στο περιοδικό *Ζυγός* στο τεύχος Ιανουαρίου - Φεβρουαρίου του 1974, καθώς και σε άλλα ελληνικά και ξένα έντυπα, όπως στις εφημερίδες *Το Βήμα* στις 29/11/1973, *Τα Νέα* στις 08/12/1973, *Athens News* στις 11/12/1973, *Athens Daily Post* στις 10/01/1974, *Messenger d' Athènes* στις 14/01/1974 και στο περιοδικό *Γυναίκα* στις 11/12/1973 από τη Β. Σπηλιάδη (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 40). Στο άρθρο της με τίτλο *Τρυφερά σχήματα, με σκληρά υλικά...* γράφει ότι το *πολύμορφο* έργο της εικαστικού παρουσιάζεται στο καλαίσθητο λεύκωμα που κυκλοφορεί με *ωραιότατες φωτογραφίες των γλυπτών της και με κείμενα για το έργο της, γραμμένα από εκλεκτούς –Ελληνες και ξένους– ανθρώπους των Γραμμάτων*. Αυτήν την αξιολόγηση έκδοση στο χώρο των βιβλίων τέχνης είχε φροντίσει

ο άνθρωπος που την αγαπούσε πολύ και πίστευε στην αξία της: ο άντρας της Μανώλης Μενεγάκης. Δεν πρόφτασε να το δη τυπωμένο, αλλά σ' αυτόν αφιερώνεται (Σπηλιάδη 1974: 87). Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος δημοσίευσε στο περιοδικό *Ευθύνη* τον Φεβρουάριο του 1974, με αφορμή την έκδοση του λευκώματος, κείμενο με τίτλο *Η Τέχνη της Φρόσως Ευθυμιάδη*. Γράφει ότι το λεύκωμα μιας προσεκτικής επιλογής του έργου της... δεν είναι μόνο ο απολογισμός μιας ζωής, που βρίσκεται ακόμα στην πλήρη της άνθηση, αλλά και το αντικαθρέφτισμα μιας δημιουργικής πορείας, που έφτασε σε μεγάλα αποτελέσματα, χωρίς να χάσει την ευθύτητά της, την τιμιότητά της, τη συνείδηση της καλλιτεχνικής ευθύνης και τη σύνεσή της, ανεβαίνοντας από αναβαθμό σε αναβαθμό, κρατώντας πάντα ακηλίδωτη την καθαρότητά της (Παναγιωτόπουλος 1974: 92). Στις 28 Δεκεμβρίου του 1974, η Ακαδημία Αθηνών βραβεύει το λεύκωμα και τιμά τη γλύπτρια για το σύνολο του έργου της (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 44).

Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη παίρνει μέρος στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση που εγκαινιάστηκε στις 7 Απριλίου του 1975 στο Ζάππειο Μέγαρο στην Αθήνα (dp.iset.gr/book/view.html?id=85768) με το έργο από σφυρήλατο σίδηρο *Κεφαλή Κουκουβάγιας*, που συνθέτει πριν από το 1963 (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1975-panellinia.pdf). Το 1975, θα ταξιδέψει για άλλη μια φορά στο Παρίσι (Jianou 1977: 32) και, σύμφωνα με το βιογραφικό της σημείωμα, θα πάρει μέρος στη Διεθνή Έκθεση με τίτλο *Εβδομάδα Τέχνης* στην Αθήνα και στην Έκθεση του Πνευματικού Κέντρου Αθηνών με τίτλο *Έτος της Γυναίκας*. Το 1976, ολοκλήρωσε το γλυπτό *Γυναίκα του Λωτ* (1962) από λευκό μάρμαρο και σε φυσικό μέγεθος (1,80 μέτρα), και το τοποθέτησε στον τάφο του συζύγου της στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 44).

Το 1977, ο Jianou, εκδότης της σειράς *Les Grands Sculpteurs (Οι Μεγάλοι Γλύπτες)* συμπεριέλαβε στη σειρά *Les Maîtres de la Sculpture Contemporaine (Οι Δάσκαλοι της Σύγχρονης Γλυπτικής)*, Editions Arted, Paris, τη μονογραφία *Froso Eftimiadi (Φρόσω Ευθυμιάδη)*, την οποία προλογίζει με τα κείμενα *La Metamorphose de l' Antique en Moderne (Η Μεταμόρφωση από το Αρχαίο στο Σύγχρονο)*, όπως και *Une Quete d' Harmonie (Αναζητώντας την Αρμονία)* (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 44). Ανάμεσα στα ελληνικά και ξένα έντυπα που σχολιάζουν τη μονογραφία ήταν το γαλλικό περιοδικό κριτικής βιβλίου *Bulletin Critique du Livre Francais* (τεύχος 386, 1978), το

εβδομαδιαίο περιοδικό για την πολιτική, την οικονομία και τον πολιτισμό *Letzeburger Land* (06/01/1978, Montreal), στο οποίο δημοσιεύτηκε άρθρο του ιστορικού και κριτικού τέχνης J. E. Müller με τίτλο *Sculpteurs a Decouvrir Vie des Arts* (*Γλύπτες που Ανακαλύπτουν τη Ζωή των Τεχνών*, η εφημερίδα *Ta Nea* (20/05/1978) και η ισραηλινή εφημερίδα *Le Journal D' Israel* (30/10/1977, Tel Aviv), στην οποία δημοσιεύτηκε άρθρο του Scanteye, που εικονογράφησε τη μονογραφία της Ελληνίδας γλύπτριας.

Σύμφωνα με το βιογραφικό σημείωμα της καλλιτέχνης, από το 1979 θα την απασχολήσει η ιδέα της δημιουργίας και οργάνωσης ενός Κοινοφελούς Ιδρύματος που θα στόχευε, μεταξύ άλλων, στην προώθηση του ενδιαφέροντος για την τέχνη της γλυπτικής με διαχρονική προοπτική, με διαλέξεις και προβολές διαφανειών και ταινιών ελληνικών και ξένων έργων της παλαιότερης και σύγχρονης γλυπτικής. Τον Μάιο του ίδιου χρόνου, ολοκληρώνει το έργο *Νυχτοπούλι* σε χαλκό, το οποίο τοποθετείται στον τάφο του αρχαιολόγου Μηλιάδη στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών, και ξεκινά την προετοιμασία μιας αναδρομικής έκθεσης (Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χωρίς χρονολόγηση: 52). Από τις 3 Σεπτεμβρίου ως τις 15 Οκτωβρίου του 1979 θα εκθέσει τα έργα της *Αετός* (1956-1957) από σφυρήλατο σίδηρο και *Τοτέμ του Βυθού* (1962) από σφυρήλατο ορείχαλκο στην ομαδική έκθεση με τίτλο *Α΄ Έκθεση Συλλόγου Γλυπτών: Σύγχρονη Γλυπτική* στον υπαίθριο χώρο του Ωδείου Αθηνών (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1979-sylogos-glypton.pdf, <http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=14997>). Τον επόμενο χρόνο, θα πάρει μέρος στην 2^η *Υπαίθρια Έκθεση Γλυπτικής (Έκθεση Αναγλύφου)* του Συλλόγου Γλυπτών στο Ωδείο Αθηνών (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/), που θα διαρκέσει από τις 8 Σεπτεμβρίου μέχρι τις 8 Οκτωβρίου του 1980 (<http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=88754>).

Επίσης το 1980, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη υπήρξε η πρώτη γυναίκα στην πνευματική και καλλιτεχνική ζωή της Ελλάδας υποψήφια να καταλάβει την έδρα της γλυπτικής στην Ακαδημία Αθηνών (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/). Η εφημερίδα *Μεσημβρινή* στις 13/02/1980 γράφει σε ένα ειδικό δισέλιδο αφιερωμένο στις Καλές Τέχνες, ότι η γνωστή γλύπτρια, για πρώτη φορά στην ιστορία της Ακαδημίας Αθηνών, θέτει υποψηφιότητα και διεκδικεί την έδρα της γλυπτικής μετά από τον θάνατο του Βασίλη Φαληρέα. Σχολιάζοντας στην εφημερίδα την *τολμηρή της απόφαση*, η καλλιτέχνης ομολόγησε ότι οι φίλοι και οι γνωστοί της την πίεζαν εδώ και χρόνια να

υποβάλει υποψηφιότητα, επειδή θεωρούσαν ότι έπρεπε κάποια στιγμή να γίνει μέλος της Ακαδημίας μία γυναίκα. Οι υπόλοιποι υποψήφιοι για την έδρα της γλυπτικής ήταν ο Γιάννης Παππάς, ο Νίκος Περαντινός και ο Μιχάλης Τηλιακός, ενώ η υποψηφιότητα της γλύπτριας Κατερίνας Χαλεπά αναφέρθηκε, αλλά δεν επιβεβαιώθηκε. Στις 07/05/1980, η Κίτσα Μπόντζου γράφει στη *Μεσημβρινή* άρθρο με τίτλο *Φρόσω Μενεγάκη-Ευθυμιάδη: μια γλύπτρια κτυπά την πόρτα της Ακαδημίας*. Αναφέρει ότι η σεμνή και απλή καλλιτέχνης που είναι υποψήφια ακαδημαϊκός, έχει συμπληρώσει ήδη έναν γόνιμο κύκλο σαραντα δύο χρόνων δημιουργικής εργασίας. Η εκλογή της θα αποτελούσε ένα *άνοιγμα του πνευματικού άμβωνα της χώρας προς τις Ελληνίδες που έχουν αναλώσει την ζωή τους στην επιστήμη και την τέχνη κι ασφαλώς υπάρχουν και στους δύο τομείς πολλές*. Στη συνέντευξη που παραχώρησε η γλύπτρια στη δημοσιογράφο και συμπεριλήφθηκε στο άρθρο, αφού εξέφρασε την αγάπη της για την τερακότα που προσφέρει την *άμεση επαφή υλικού και δημιουργού*, τόνισε τη μοναδική ικανοποίηση που της παρέχει η αίσθηση ότι δαμάζει το μέταλλο, αίσθηση σπάνια για τη γυναίκα που χρειάζεται να καταβάλλει τεράστια μυϊκή δύναμη και να υποστεί έντονο πόνο, λόγω της σφυρηλάτησης του σκληρού υλικού. Υποστήριξε ακόμη ότι στην εποχή της δεν είναι δυνατόν να αναγνωριστεί στο γλυπτό το φύλο του δημιουργού, παρόλο που οι άντρες διακρίνονται για τη μεγαλύτερη σωματική αντοχή σε σχέση με αυτή των γυναικών και μπορούν να δημιουργούν μεγαλύτερα γλυπτά με υψηλότερο βαθμό τεχνικής δυσκολίας. Το άρθρο καταλήγει με τη διαπίστωση ότι οι γλύπτες, άνδρες και γυναίκες, στην Ελλάδα, παρόλο το πάθος που τους διακατέχει, έχουν λίγες ελπίδες να δουν κατοχυρωμένο το έργο τους.

Η *Καθημερινή* στις 28/05/1980, μία μέρα πριν από τη συνεδρίαση της Ακαδημίας, επαινεί τη διεθνώς γνωστή καλλιτέχνη και θεωρεί ότι έχει πολλές πιθανότητες να διακριθεί ως το *πρώτο θηλυκό μέλος της ανώτατης πνευματικής ηγεσίας της χώρας*. Στη συνέχεια του άρθρου γράφει ότι: *Ίσως η φετινή χρονιά, που ευνόησε μιαν άλλη γυναικεία προσωπικότητα, τη συγγραφέα Μαργαρίτα Γιουρσενάρ –την πρώτη γυναίκα ακαδημαϊκό της Γαλλίας– αποτελέσει και στη δική μας ιστορία σταθμό με την εκλογή της... Φρόσως Μενεγάκη, μιας γλύπτριας προικισμένης με βαθύτατη γυναικεία χάρη, μοντέρνας με όλη τη σημασία της λέξεως, που όμως ανταποκρίνεται σ' ένα αίσθημα αρχαϊκής τρυφερότητας..., όπως έχουν γράψει οι κριτικοί για το έργο της* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/Uropsifia-gia-akadimia.pdf).

Την επόμενη μέρα, στις 29/05/1980, που θα αποφάσιζε η ολομέλεια της Ακαδημίας Αθηνών, εάν θα συμπεριελάμβανε στους κόλπους της την Ελληνίδα γλύπτρια, η οποία διεκδικούσε μια θέση ανάμεσα στους αθανάτους, η εφημερίδα *Ελεύθερος Κόσμος* δημοσίευσε άρθρο με τίτλο *Θα βοηθήσω τους καλλιτέχνες αν εκλεγώ ακαδημαϊκός*. Γι' αυτήν τη θέση προτάθηκε με ενθουσιασμό δεύτερη κατά σειρά, με πρώτο τον Παππά και τρίτο τον Περαντινό. Η γλύπτρια είχε υποσχεθεί ότι, αν εκλεγόταν μέλος της Ακαδημίας, θα αξιοποιούσε όλες τις δυνατότητες που έχει το ίδρυμα για την προαγωγή της τέχνης και θα ενίσχυε τους Έλληνες γλύπτες, οι οποίοι, όπως τόνισε, *είναι οι φτωχοί συγγενείς που δουλεύουν σκληρά για να υποτάξουν την πέτρα, το μάρμαρο, το σίδηρο, το χαλκό και δεν απολαμβάνουν ούτε της ελαχίστης ηθικής ή υλικής ενσχύσεως* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eleftheros-kosmos-29-5-1980.pdf). Τελικά, δεν κατάφερε να κατακτήσει την επίζηλη θέση, την οποία κατέλαβε ο Γιάννης Παππάς (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/).

Έναν χρόνο αργότερα, συμμετέχει με το γλυπτό *Κουκουβάγια* (πριν από το 1959) από σφυρήλατο σίδηρο με χαλκό, στην *Έκθεση Μικρογλυπτικής* στο Ωδείο Αθηνών (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1981-syllogos-glypton.pdf) τον Μάρτιο του 1981 (Γιαννουδάκη 2009: 1217), και στην *3^η Υπαίθρια Έκθεση του Συλλόγου Γλυπτών*, που έλαβε χώρα και πάλι στο Ωδείο Αθηνών την ίδια χρονιά και συγκεκριμένα από τις 16 Σεπτεμβρίου μέχρι τις 30 Οκτωβρίου του 1981 (<http://dp.iset.gr/book/view.html?id=58048>). Την επόμενη χρονιά, παίρνει μέρος με το έργο από σφυρήλατο ορείχαλκο *Πουλιά (Διάλογος)* (πριν από το 1972) στην *4^η Υπαίθρια Έκθεση Γλυπτικής* του Συλλόγου Γλυπτών στο Ωδείο Αθηνών (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1982-syllogos-glypton.pdf), που εγκαινιάστηκε στις 20 Σεπτεμβρίου και ολοκληρώθηκε στις 23 Οκτωβρίου 1982 (<http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=58299>), καθώς και στην *5^η Υπαίθρια Έκθεση Γλυπτικής* του Συλλόγου Γλυπτών στο Ωδείο Αθηνών, που πραγματοποιήθηκε από τις 15 Σεπτεμβρίου μέχρι τις 15 Οκτωβρίου 1983 (Γιαννουδάκη 2009: 1218), με το έργο *Ζώα των Άνδρων* (1954) από σφυρήλατο σίδηρο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1983-syllogos-glypton.pdf). Τον ίδιο χρόνο, συμμετέχει με το έργο *Μινέρβα* (1961) από σφυρήλατο χαλκό και στην *Έκθεση Γλυπτικής* του Συλλόγου Γλυπτών (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1983-syllogos-glypton-a.pdf), που πραγματοποιείται

από τις 22 Οκτωβρίου ως τις 5 Νοεμβρίου του 1983 στη Λάρισα (Γιαννουδάκη 2009: 1218). Την αμέσως επόμενη χρονιά, παίρνει μέρος με το γλυπτό από χαλκό *Γυμνό Μπρούμυτο* (μετά το 1947) στην ομαδική έκθεση με τίτλο *Το Γυμνό. Γλυπτική-Σχέδια* του Συλλόγου Γλυπτών, που έλαβε χώρα στο Ωδείο Αθηνών (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1984-sylogos-glypton.pdf), η οποία εγκαινιάζεται στις 2 Απριλίου και ολοκληρώνεται στις 5 Μαΐου του 1984 (Γιαννουδάκη 2009: 1218). Το έργο από σφυρήλατο ορείχαλκο *Πουλιά (Διάλογος)* (πριν από το 1972) θα εκθέσει η γλύπτρια (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1985-sylogos-glypton.pdf) στην *6η Υπαίθρια Έκθεση Γλυπτικής* του Συλλόγου Γλυπτών στο Ωδείο Αθηνών από τις 19 Νοεμβρίου του 1984 μέχρι τις 20 Ιανουαρίου του 1985 (Γιαννουδάκη 2009: 1218), ενώ την ίδια χρονιά θα πάρει μέρος με το έργο *Μπαλαρίνα* (1959) από σφυρήλατο ορείχαλκο, στην ομαδική έκθεση που πήρε τον τίτλο *Μνήμες, Αναπλάσεις, Αναζητήσεις. Ζωγραφική, Γλυπτική, Χαρακτική (Reminiscences, Transformations, Quests)* (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1985-mnimes-anaplaiseis.pdf) και πραγματοποιήθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη και στο Ωδείο Αθηνών, στο πλαίσιο της Αθήνας Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης 1985 (<http://dp.iset.gr/book/view.html?id=18687>). Τον ίδιο χρόνο επίσης, θα εκθέσει το έργο της *Νύμφη* (1960) από σφυρήλατο ορείχαλκο (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1985-sylogos-glypton-a.pdf) από τις 15 Ιουλίου μέχρι τις 15 Σεπτεμβρίου του 1985, στην ομαδική έκθεση με τίτλο *Γλυπτική '85* του Συλλόγου Ελλήνων Γλυπτών, που οργανώθηκε από τον Δήμο Παλαιού Φαλήρου στην πλατεία Ηρώου, στον Φλοίσβο του Παλαιού Φαλήρου (Γιαννουδάκη 2009: 1218).

Στις 28/05/1986 το άρθρο του Ιωάννου με τίτλο *Όνειρα από Πηλό και Μέταλλο* στο περιοδικό *Εικόνες* (τεύχος 82), παρουσιάζει τον *μαγικό κόσμο* της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, μέσα στο μεγάλο αρχοντικό της, όπου η γλύπτρια εξηγεί πώς από τη μουσική μεταπήδησε στη γλυπτική, όταν ένιωσε το σοκ της αρχαίας τέχνης στο πρώτο αντίκρισμα με τις *Ταναγραίες*. Σε αυτό το σπίτι-εκθετήριο των έργων της, που χτίστηκε πάνω στα σχέδια του Πικιώνη, ενός αισθαντικού ποιητή σπιτιών, όπως τον αποκαλεί η καλλιτέχνης, αποκαλύπτει γνωστές και άγνωστες πτυχές της δημιουργικής της πορείας. Περιγράφει τη *μικρή ιστορία του βιβλίου*, το οποίο εμπνεύστηκε και φρόντισε να υλοποιήσει ο σύζυγός της κρυφά από την ίδια, ύστερα από πολύχρονη προσπάθεια, εκφράζοντας την επιθυμία της να

δημιουργήσει ένα μοναδικό ίδρυμα για τα ελληνικά δεδομένα της εποχής, με στόχο την ανάδειξη της γλυπτικής τέχνης (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eikones_28-5-1986.pdf).

Το επόμενο έτος, η γλύπτρια θα συμμετάσχει με δύο έργα από σφυρήλατο ορείχαλκο, τα *Πληγωμένο Πουλί* (1962) και *Αναπτέρωμα* (1968), στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση που θα λάβει χώρα στο Εκθεσιακό Κέντρο Ο.Λ.Π. στον Πειραιά (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1987-panellinia.pdf) από τις 29 Μαΐου έως τις 30 Ιουνίου του 1987 (Γιαννουδάκη 2009: 1218) και θα οργανωθεί από το Υπουργείο Πολιτισμού και το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών της Ελλάδας. Στο μεγάλο αυτό εικαστικό γεγονός, παρουσιάστηκαν συνολικά τετρακόσιοι ογδόντα επτά καλλιτέχνες με επτακόσια έργα, από τα οποία τετρακόσια δέκα ήταν έργα ζωγραφικής, εκατόν δεκαπέντε γλυπτά, ογδόντα τέσσερα χαρακτηριστικά, εβδομήντα εννέα έργα διακοσμητικής και δώδεκα προτάσεις εικαστικής έκφρασης μέσω του happening, της performance, της βίντεο δράσης και των κατασκευών, προκειμένου το ευρύτερο φιλότεχνο κοινό να έρθει σε άμεση επαφή με τις νέες καλλιτεχνικές μορφές (<http://www.eete.gr/Emuseum/PDF/E00195.pdf>).

Από τον Αύγουστο μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1987 (Γιαννουδάκη 2009: 1218), θα εκθέσει επίσης το έργο της από σφυρήλατο σίδηρο *Ζώα των Άνδρων* (1954) στην ομαδική έκθεση με τίτλο *Γλυπτική στο Αττικό φως*, στον Πεζόδρομο της οδού Κοραή στην Αθήνα (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1987-korai.pdf). Το περιοδικό *Κεραμικά Χρονικά* (έτος 10^ο, τεύχος 45, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1987) στο άρθρο του Γεώργιου Νικολακόπουλου με τίτλο *Φρόσω Ευθυμιάδη. Κεραμική Αναγέννηση της Ελλάδος*, αφιερώνεται στο έργο της γλύπτριας και στην επίδραση που άσκησε στη νεότερη ελληνική αγγειοπλαστική. Ο αρθρογράφος την κατατάσσει μαζί με τον Μάξιμο Έλστερν, τον Μιχάλη Μαρτζουβάνη και τον Πάνο Βαλσαμάκη στους δημιουργούς της νεότερης ελληνικής κεραμοπλαστικής φυσιογνωμίας στον κόσμο, παρόλο που έχει σταματήσει πλέον να συνθέτει νέα έργα. Υποστηρίζει ότι έχει όμως στην κατοχή της μία θαυμάσια δημιουργία, η οποία είναι αναγκαίο να αποτελέσει αντικείμενο φροντίδας για τη διατήρηση και την προβολή της (Νικολακόπουλος 1987: 15). Το 1988, θα συμμετάσχει για τελευταία φορά στην ομαδική έκθεση με τίτλο *Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών. 50 Χρόνια 1938-1988. 22 Έλληνες καλλιτέχνες παλαιοί υπότροφοι της Γαλλικής Κυβερνήσεως* στο Κτίριο Κωστής

Παλαμάς στην Αθήνα, όπου θα παρουσιάσει από τις 19 Δεκεμβρίου του 1988 ως τις 20 Ιανουαρίου του 1989 (Γιαννουδάκη 2009: 1218), δύο γλυπτά της από σφυρήλατο ορείχαλκο, τον *Αετό II* (1960) και το *Αναπτέρωμα* (1968) και ένα από χαλκό, τον *Ελληνικό Χορό* (1955) (www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2021/11/omadiki_1988-galliko-institouto.pdf).

Στις 11 Μαΐου του 1989, η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη κληροδότησε με ιδιόγραφη διαθήκη το σύνολο της περιουσίας της, κινητή και ακίνητη, στην Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, με κύριο όρο τη δημιουργία και τη συντήρηση μουσείου έκθεσης των έργων της στο σπίτι-εργαστήριό της στην οδό Γρυπάρη 10 (Γιαννουδάκη 2009: 447). Στις 22 Ιουλίου 1995 πεθαίνει στην Αθήνα (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi) και στις 8 Νοεμβρίου του ίδιου έτους το Διοικητικό Συμβούλιο της Πινακοθήκης αποδέχεται το κληροδότημα, ύστερα από μακρόχρονη διαδικασία, η οποία είχε ξεκινήσει με προφορικές συνομιλίες από την εποχή που διευθυντής της ήταν ο Δημήτρης Παπαστάμος. Μέσω αυτού περιήλθαν στο Μουσείο, εκτός από τα γλυπτά της, πλήθος σχεδίων για γλυπτικά έργα, προπλάσματα, μήτρες και μελέτες για διακοσμητικά ή χρηστικά αντικείμενα καθημερινής χρήσης, αλλά και για ποικίλα άλλα θέματα (Γιαννουδάκη 2009: 447).

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι εκτελεστές της διαθήκης της γλύπτριας αποφάσισαν να αναλάβουν πρωτοβουλία να αποκαταστήσουν και να μετατρέψουν την κατοικία της σε μουσειακό και εκθεσιακό χώρο, αλλά η υλοποίηση της απόφασης εκκρεμεί εδώ και πολλά χρόνια. Η κόρη του αρχιτέκτονα, Αγνή Πικιώνη, σε άρθρο της εφημερίδας *Τα Νέα* (14/10/2004) χαρακτήρισε το *εσωστρεφές* οίκημα, που στρέφεται προς ένα αίθριο και όχι προς τον δρόμο, πολύ σημαντικό και τόνισε ότι είναι από τα λίγα σπίτια του δημιουργού που σώζονται, ευχόμενη τότε να *τύχει καλής μεταχείρισης*. Ο Χρήστος Πανουσάκης, εκπροσωπώντας την εταιρεία Αρχιτεκτονική ΕΠΕ Π. Γραμματόπουλος – Χρ. Πανουσάκης και Συνεργάτες, υποσχέθηκε ότι θα σεβαστεί το επώνυμο κτήριο που παραγγέλθηκε από την επώνυμη γλύπτρια εκείνης της εποχής και ότι στόχος όλων των συντελεστών είναι η ανάδειξή του. Η τότε διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, υποστήριξε στο ίδιο άρθρο ότι σκοπός του Ιδρύματος ήταν η αξιοποίηση της οικίας, αφού αποκατασταθούν φθορές από το πέρασμα του χρόνου και αντιμετωπιστούν τα δομικά του προβλήματα, ώστε να συνδυαστεί ένας εκθεσιακός χώρος με ένα υπόδειγμα εργαστηρίου

και να δημιουργηθεί ένα παιδαγωγικό μουσείο προβολής της γλυπτικής τέχνης. Η αρχική πρόθεση ήταν η διαμόρφωση του υπογείου, που καταλάμβανε περίπου διακόσια τ.μ., έτσι ώστε το κοινό να έχει πρόσβαση στους φούρνους που χρησιμοποιούσε η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, στα εργαλεία της, και να γνωρίσει τον τρόπο γένεσης ενός καλουπιού. Στο ισόγειο θα φιλοξενούνταν τα μεγάλα γλυπτά της από μέταλλο –οι κουκουβάγιες, οι καμπυλόμορφες γλυπτικές δημιουργίες της με τις γυναικείες μορφές και τις ζωόμορφες συνθέσεις της. Στο πατάρι θα βρίσκονταν η λαογραφική της συλλογή, τα βιβλία και τα προσωπικά της αντικείμενα. Το κτήριο, όπως και το αίθριο με την κρήνη του, θα παρέμενε αναλλοίωτο, με εξαίρεση τη διεύρυνση του εκθεσιακού χώρου στο πατάρι και τη δημιουργία ενός νέου χώρου εισόδου. Η διευθύντρια, ωστόσο, αναγνώριζε ότι η υλοποίηση του έργου, το οποίο δεν έχει πραγματοποιηθεί μέχρι σήμερα, καθυστερούσε λόγω γραφειοκρατικών δυσκολιών (www.tanea.gr/2004/10/14/lifearts/culture/to-spiti-pikiwni-genna-texni/). Μέχρι την ολοκλήρωση της συγγραφής της παρούσας διατριβής, η πρόσβαση στο εσωτερικό της οικίας και στον περιβάλλοντα χώρο ήταν απαγορευμένη, αλλά η εξωτερική μορφή της, που διακρίνεται εύκολα από τον δρόμο και το φωτογραφικό υλικό από τους υπόλοιπους χώρους της μονοκατοικίας, επιτρέπουν στον επισκέπτη να αντιληφθεί την πρωτοποριακή για την εποχή δόμησή της, έργου αναφοράς της ελληνικής αρχιτεκτονικής του εικοστού αιώνα.

Ωστόσο το υλικό που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη, παρέχει τη δυνατότητα μελέτης και προβολής του πλούσιου έργου μιας από τις πιο σημαντικές Ελληνίδες γλύπτριες και μια ολοκληρωμένη εικόνα της καλλιτεχνικής της πορείας, από τα χρόνια των σπουδών της στη Βιέννη που ξεκίνησαν το 1930 ως το 1971, έτος χρονολόγησης της τελευταίας δημιουργίας της. Επίσης, στην κατοχή του Ιδρύματος περιήλθαν έργα ζωγραφικής, χαρακτηριστικά και σχέδια άλλων σπουδαιών καλλιτεχνών, όπως του Γιαννούλη Χαλεπά, του Γιάννη Τσαρούχη, του Μίμη Βιτσώρη, του Τάκη Μάρθα, του Δημήτρη Γιαννουκάκη, του Αριστομένη Προβελέγγιου, του Αντώνη Πολυκανδριώτη, της Ίρας Οικονομίδου, της Γιάννας Περσάκη, του Henri Matisse, του Michael O'Connell, έργα χαρακτηριστικής Ιαπώνων καλλιτεχνών και μία συλλογή διαφόρων αντικειμένων που απέκτησε η γλύπτρια από τα αναρίθμητα ταξίδια της στο εξωτερικό. Παράλληλα, στη συλλογή της Πινακοθήκης προστέθηκε ένα ιδιαίτερος περιεκτικό αρχαιολογικό υλικό, το προσωπικό αρχείο της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, το οποίο τεκμηριώνει τη ζωή και το καλλιτεχνικό έργο της

γλύπτριας και περιλαμβάνει μεγάλο όγκο αλληλογραφίας με την οικογένειά της, άλλους οικείους και φίλους, με καλλιτέχνες, καλλιτεχνικούς φορείς και σπουδαίες προσωπικότητες με τις οποίες διατηρούσε φιλικούς δεσμούς, στα ελληνικά, αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά και ισπανικά, γλώσσες που αποδεικνύεται ότι χειριζόταν με άνεση. Η καταγραφή των έργων της, η χρονολόγηση και η ταξινόμησή τους κατά χρονολογική σειρά και σε θεματικές κατηγορίες, η διεξοδική έρευνα της βιβλιογραφίας, του ιστορικού και των εκθέσεων στις οποίες παρουσιάστηκαν τα γλυπτά της, πραγματοποιήθηκε από την Τώνια Γιαννουδάκη, ιστορικό τέχνης, επιμελήτρια της Συλλογής Γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης και υπεύθυνη του αρχείου της καλλιτέχνης. Ένα μέρος μάλιστα από το ογκώδες αρχείο της έχει ψηφιοποιηθεί και παρουσιάζεται στην ενότητα Θέματα Τέχνης της ιστοσελίδας της Εθνικής Πινακοθήκης σε ιδέα, κείμενα και επιμέλεια της Τώνιας Γιαννουδάκη (Γιαννουδάκη 2009: 447-448, Παναγιωτοπούλου 2020: 31).

Πιο συγκεκριμένα, το αρχείο της γλύπτριας αποτελείται από την οικογενειακή αλληλογραφία της, η οποία καλύπτει την περίοδο από το 1935 έως το 1970, ο μεγαλύτερος όγκος της οποίας περιλαμβάνει σχέδια επιστολών ή επιστολές που αντάλλαξε με τον μετέπειτα σύζυγό της, Μ. Μενεγάκη από το 1940 και ύστερα. Σε αυτές περιλαμβάνεται η αλληλογραφία του Μενεγάκη με καλλιτέχνες και φορείς που συνδέονταν με το έργο και την καλλιτεχνική δραστηριότητα της γλύπτριας και πλήθος πληροφοριών σχετικά με τα γλυπτά και τις εκθέσεις της κατά την περίοδο της Κατοχής και κατά τη διάρκεια των ταξιδιών της στις χώρες του εξωτερικού. Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσονται ακόμη επιστολές, φωτογραφίες και αποκόμματα εφημερίδων που αντάλλαξε με μέλη της οικογένειάς της σχετικά με οικογενειακά τους ζητήματα, όπως ο θάνατος του αδελφού της. Στοιχεία για τα νεανικά χρόνια της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη την περίοδο από το 1929 έως το 1939, αποκαλύπτει η αλληλογραφία της στα ελληνικά και στα γερμανικά με μια προσωπική της επαφή, τον P. E. Petjalis ή Buby (Μπούμπη), όπως τον αποκαλεί η γλύπτρια. Η περίοδος από το 1945 έως το 1988 καλύπτεται από αλληλογραφία με πολύ αξιόλογες μορφές του καλλιτεχνικού και γενικότερα του πνευματικού χώρου, όπως τον Νίκο Καζαντζάκη και τη σύζυγό του, δημοσιογράφο και συγγραφέα Ελένη Καζαντζάκη, τον αρχιτέκτονα Δημήτρη Πικιώνη, τη στενή της φίλη και φωτογράφο Βούλα Παπαϊωάννου, που φωτογράφησε και ορισμένα γλυπτά της, τον χαράκτη Γιάννη Κεφαλληνό, τη ζωγράφο Ίρα Οικονομίδου, τους γλύπτες Κώστα Κουλεντιανό και Μιχάλη

Λεκάκη, τον τεχνοκριτικό Τώνη Σπητέρη και τη σύζυγό του και γλύπτρια Ιωάννα Σπητέρη, τον υπουργό και δήμαρχο Αθηναίων Κώστα Κοτζιά, αλλά και ξένες προσωπικότητες, όπως τον διευθυντή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, Alfred Barr και τον Vance Kirkland, ζωγράφο και διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου του Denver.

Η περίοδος από το 1929 ως το 1988 καλύπτεται από τεράστιο όγκο επιστολών στα αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά και ισπανικά. Μεταξύ αυτών, αξίζει να αναφερθούν η αλληλογραφία στα γαλλικά που σχετίζεται με τη Διεθνή Έκθεση των Καννών του 1955 και με την έκδοση της μονογραφίας της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη από τον εκδοτικό οίκο *ARTED*, η αλληλογραφία στα αγγλικά με πρόσωπα από γυναικεία σωματεία και επαφές που σύναψε κατά τη διάρκεια της τετράμηνης παραμονής της στην Αμερική, καθώς και η αλληλογραφία της στα αγγλικά και γαλλικά με πρόσωπα που γνώρισε στη διάρκεια του ταξιδιού της στην Ιαπωνία. Το αρχείο της γλύπτριας περιλαμβάνει επίσης την αλληλογραφία της στα ελληνικά, γαλλικά και ισπανικά με κρατικούς και καλλιτεχνικούς φορείς σχετικούς με τις εκθέσεις και την ευρύτερη δημιουργική της δραστηριότητα. Αναφέρεται ενδεικτικά η αλληλογραφία της με το Υπουργείο Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας, με το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο, το Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων, με δήμους και ιδρύματα της Ελλάδας αλλά και ιδρύματα και μουσεία του εξωτερικού, όπως το Museum of Modern Art στη Νέα Υόρκη ή το Museo de Bellas Artes de la Boca στο Μπουένος Άιρες.

Το αρχειακό της υλικό συμπληρώνεται από καταστατικά και ιδρυτικούς νόμους σωματείων και συλλόγων, όπως το Καλλιτεχνικό Σωματείο Ελληνίδων, το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο, το Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων, τον Σύλλογο Γλυπτών και τον Διεθνή Γυναικείο Καλλιτεχνικό Σύλλογο (Women's International Art Club), από έγγραφα που εμπεριέχουν σχέδια, σημειώσεις και φωτογραφίες σε σχέση με την παραγγελία για τη διακόσμηση κήπων και αλσών στην Αθήνα ή έγγραφα που αναφέρονται στη βράβευση της γλύπτριας το 1974 από την Ακαδημία Αθηνών και στην υποψηφιότητά της, το 1980, για την έδρα της γλυπτικής στην Ακαδημία Αθηνών. Ακόμη εμπλουτίζουν το αρχείο της προσωπικά έγγραφα ποικίλου περιεχομένου, όπως η ληξιαρχική πράξη του γάμου της και του θανάτου του συζύγου της, πιστοποιητικά, βιογραφικά σημειώματα της καλλιτέχνης, η διαθήκη της, τίτλοι ιδιοκτησίας, συμβόλαια, αποδείξεις, προσωπικές

φωτογραφίες, σημειωματάρια, κατάλογοι εκθέσεων, αποκόμματα εφημερίδων που καλύπτουν την περίοδο από το 1938 μέχρι το 1988, τοπογραφικά και αρχιτεκτονικά σχέδια για το σπίτι-εργαστήριό της στην οδό Γρυπάρη 10 και για το σπίτι της στο Λαύριο. Οι φωτογραφίες και διαφάνειες των έργων της αποτελούν τεκμήρια που επιτρέπουν μια συνολική θεώρηση της καλλιτεχνικής της δημιουργίας, διότι καταγράφουν και εκείνα τα γλυπτά που δεν ανήκουν στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης. Τέλος, η γλύπτρια κληροδότησε στην Πινακοθήκη και τα βιβλία της, κυρίως βιβλία ιστορίας της Τέχνης σε πολλές γλώσσες, που επιτρέπουν στον μελετητή της να συλλάβει το εύρος της καλλιέργειας και των πνευματικών της ενδιαφερόντων. Το μέγεθος και ο πλούτος του αρχειακού υλικού της Ευθυμιάδη-Μενεγάκη συντελούν αναμφίβολα στη δημιουργία μιας σφαιρικής εικόνας για τη ζωή, το καλλιτεχνικό έργο και την προσωπικότητα της Ελληνίδας δημιουργού (www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi, Γιαννουδάκη 2009: 447-448, Παναγιωτοπούλου 2020: 34-37).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: Εικόνες



Εικόνα 1 Λαβύρινθος σε ορείχαλκο με πλεξιγκλάς (πριν από το 1971)



Εικόνα 2 Πιάτο με Σπειροειδή Διακόσμηση σε τερακότα (μετά το 1949)



Εικόνα 3 Κανάτι σε τερακότα (μετά το 1949)



Εικόνα 4 Η Γυναίκα του Λωτ σε μάρμαρο (1962)



Εικόνα 5 Η σύνθεση του μαρμαρινού έργου Γυναίκα του Λωτ από τη γλύπτρια για τον τάφο του συζύγου της



*Εικόνα 6 Γυναίκα του Λωτ σε γύψο (1958-1960)
Εικόνα 7 Η Γυναίκα του Λωτ σε σίδηρο (μετά το 1962)*



Εικόνα 8 Ζεύγος Ζαρκαδιών σε τερακότα (περίπου 1940)



*Εικόνα 9 Ζώα των Άνδεων σε τερακότα (1951)
Εικόνα 10 Βάζο σε τερακότα έγχρωμη (1949)*



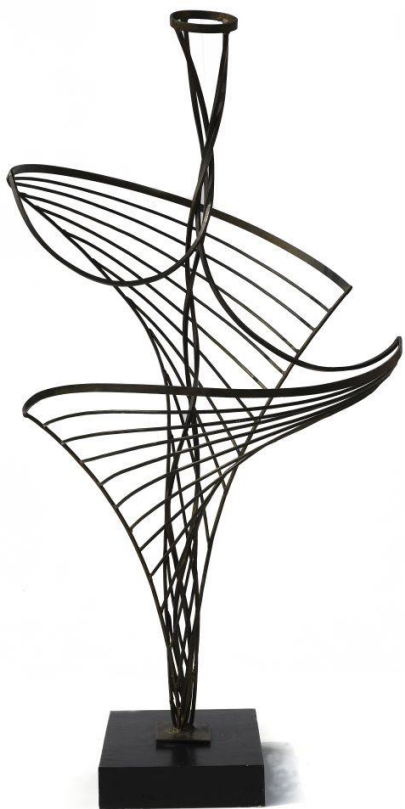
*Εικόνα 11 Μπαλαρίνα σε σφινρήλατο ορείχαλκο (1959)
Εικόνα 12 Μπαλαρίνα σε σίδηρο (1959)*



*Εικόνα 13 Χορεύτρια σε χυτό χαλκό (1956)
Εικόνα 14 Χορεύτρια σε σφυρήλατο ορείχαλκο (πριν το 1965)*



*Εικόνα 15 Χορεύτρια σε τερακότα (πριν από το 1947)
Εικόνα 16 Χορεύτρια σε γύψο (1956)
Εικόνα 17 Χορεύτρια σε σίδηρο (χωρίς χρονολόγηση)
Εικόνα 18 Χορεύτρια σε τερακότα (1945)*



Εικόνα 19 Νεράιδα σε σφυρήλατο ορείχαλκο (1960)



Εικόνα 20 Νύμφη σε σφυρήλατο ορείχαλκο (1960)



Εικόνα 21 Νύμφη σε σφυρήλατο σίδηρο (1960)



Εικόνα 22 Γοργόνα σε τερακότα (αρχές δεκαετίας 1940)



Εικόνα 23 Γοργόνα Κρεμαστή σε τερακότα (αρχές δεκαετίας 1940)



Εικόνα 24 Γοργονούλα σε χαλκό (1955)



Εικόνα 25 Γοργόνα σε χαλκό, (χωρίς χρονολόγηση)



Εικόνα 26 Γοργόνα σε χαλκό (δεκαετία 1950)



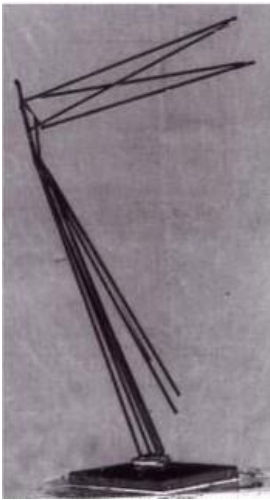
Εικόνα 27 Γοργόνες σε γύψο (χωρίς χρονολόγηση)



Εικόνα 28 Γοργόνα σε χαλκό με το κεφάλι στραμμένο προς τα κάτω (χωρίς χρονολόγηση)



Εικόνα 29 Κενταυρίνα σε χαλκό (1955)



Εικόνα 30 Νίκη σε σίδηρο (χωρίς χρονολόγηση)



Εικόνα 31 Νίκη II σε σφυρήλατο ορείχαλκο (1969)



Εικόνα 32 Νίκη σε σφυρήλατο ορείχαλκο (1960)



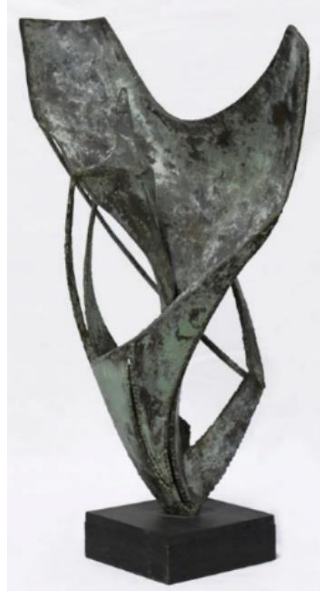
Εικόνα 33 Νίκη σε γύψο (1962)



Εικόνα 34 Πουλί σε σφρηγήλατο χαλκό (περίπου 1959)



Εικόνα 35 Η γλύπτρια κατά τη σύνθεση του έργου Πουλί



Εικόνα 36 Το Πρώτο Πέταγμα σε σφυρήλατο ορείχαλκο (χωρίς χρονολόγηση)



Εικόνα 37 Γραφή στο Διάστημα σε σφυρήλατο ορείχαλκο (1960)



Εικόνα 38 Γραφή στο Διάστημα σε σίδηρο (1961)



Εικόνα 39 Μελέτη στο χώρο σε μάρμαρο (1964)



Εικόνα 40 Αναπτέρωμα σε σφυρήλατο ορείχαλκο (1968)



Εικόνα 41 Αναπτέρωμα σε σίδηρο (1968)



Εικόνα 42 Ατέρμονη Σπείρα σε σφρηγήλατο ορείχαλκο (μετά το 1960)



*Εικόνα 43 Φιγούρα Στάμνα σε τερακότα (1954)
Εικόνα 44 Γυναίκες Αιγύπτου σε χαλκό (1955)*



Εικόνα 45 Ικέτιδες σε σφυρήλατο σίδηρο (1958)



*Εικόνα 46 Σαλώμη σε γύψο (1958 ή 1959)
Εικόνα 47 Σαλώμη σε σίδηρο κομμένο με φλόγα οξυγόνου (1958 ή 1959)*



Εικόνα 48 _Έλληνες Βοσκοί (ή Τσοπάνοι) σε σφυρήλατο σίδηρο (1955)



*Εικόνα 49 Γυναίκες του Λούζορ σε χυτό χαλκό (1955)
Εικόνα 50 Φιγούρες Μαρόκου σε τερακότα (1954)*



*Εικόνα 51 Φιγούρα Μαρόκου σε τερακότα (1952)
Εικόνα 52 Φιγούρα Μαρόκου σε τερακότα (1952)
Εικόνα 53 Μάνα με Παιδί σε τερακότα (1952)*



*Εικόνα 54 Σίβυλλα σε σφυρήλατο σίδηρο με χαλκό (1958)
Εικόνα 55 Η γλύπτρια κατά την επεξεργασία του έργου της Σίβυλλα*



*Εικόνα 56 Σίβυλλα σε γύψο (1958)
Εικόνα 57 Σίβυλλα σε σίδηρο (1958)*



Εικόνα 58 Αδάμ και Εύα σε χαλκό (1955)



*Εικόνα 59 Αδάμ και Εύα (χωρίς χρονολόγηση)
Εικόνα 60 Άγγελος Σικελιανός και Νίκος Καζαντζάκης (πριν από το 1947)*



Εικόνα 61 Αδάμ και Εύα σε γύφο βαμμένο και ξύλο (1955)



Εικόνα 62 Η Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη σε νεαρή ηλικία



Εικόνα 63 Γιαπωνεζούλα (Kazuko Watanabe) σε τερακότα χρωματισμένη (μετά το 1938)



Εικόνα 64 Ο αρχιτέκτονας Δημήτρης Πικιώνης σε τερακότα (1941)



Εικόνα 65 Μανώλης Μενεγάκης, ο σύζυγος της γλύπτριας



Εικόνα 66 Το Σπίτι-Εργαστήριο της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη



*Εικόνα 67 Γυμνό Καθιστό Σκυμμένο (μετά το 1945) σε τερακότα
Εικόνα 68 Κόρη Καθισμένη σε τερακότα (πριν από το 1947)*



Εικόνα 69 Αίγαγρος σε χαλκό (1955)

Βιβλιογραφία

- Adlow, D. (1963, Δεκεμβρίου 30). Snail-Watch 1963- 1. *The Christian Science Monitor*.
- Amador, F. d. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970) Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* (σσ. 49, 142). Αθήνα: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Anderson , R. (2017). Monument to the Third International: Vladimir Tatlin. Στο Συλλογικό Έργο, *Companion to the History of Architecture* (σσ. 1-13). Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, Inc.
- Bach, F. (2006). *Η Μορφή της Αρχής Καλλιτέχνες του Εικοστού Αιώνα και η Αρχαία Ανατολική Μεσόγειος*. Αθήνα: Εκδόσεις Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή - Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.
- Bachelard, G. (1964). *The Psychoanalysis of Fire*. (A. Ross, Μτφρ.) Boston: Εκδόσεις Beacon Press.
- Bachelard, G. (1992). *Η Ποιητική του Χώρου*. (Ε. Βέλτσου, & Ι. Χατζηνικολή, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή.
- Balzac, H. (1988). *Το Άγνωστο Αριστούργημα* (β' εκδ.). (Δ. Δημητριάδης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Barthes, R. (2007). *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*. (Γ. Σπανός, Μτφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Belton, R. (1987, Spring-Summer). "Edgar Allan Poe and the Surrealist's Image of Women". *Woman's Art Journal*, Vol. 8 (No 1), σσ. 8-12.
- Bergson, H. (2005-2007). Η Συνείδηση και η Ζωή. *Δωδώνη, Μέρος Τρίτο (επιστημονική επετηρίδα του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 34ος, 97-119*. (Γ. Πρελορέντζος, Επιμ., & Π. Ζινδριλή, Μτφρ.), Ιωάννινα.
- Blumenberg, H. (1985). *Work on Myth*. (R. M. Wallace, Μτφρ.) Massachusetts: MIT Press.
- Blumenberg, H. (2010). *Paradigms for a Metaphorology*. (R. Savage, Μτφρ.) Ithaka, New York: Cornell University Press and Cornell University Library.
- Bonetti, M. (2006). *Μουσεία του Κόσμου. Λούβρο. Παρίσι*. (Α. Παππάς, Επιμ., & Η. Παπαστεφάνου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιοθήκης Τέχνης. Η Καθημερινή.

- Bowman, J. (1987). *Jorge Luis Borges. A Study of Criticism in the United States (B.A. Thesis)*. Texas: Texas Tech University.
- Bremmer, J. N. (2008). *Greek Religion and Culture, the Bible and the Ancient Near East*. Leiden: Brill, Hotei Publishing.
- Bronner, L. L. (1994). *From Eve to Esther: Rabbinic Reconstructions of Biblical Women*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press.
- Brun, J. (2010). *Ηράκλειτος*. (Σ. Διαμαντή, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Burkert, W. (1997). *Ελληνική Μυθολογία και Τελετουργία: Δομή και Ιστορία*. (Η. Ανδρεάδη, Μτφρ.) Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Caillois, R. (1934). La Mante religieuse. De la Biologie à la Psychanalyse. *Minotaure* (No 5), σσ. 23-26.
- Caillois, R. (1935). Mimétisme et psychasthénie légendaire. *Minotaure* (No 7), σσ. 5-10.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Coelho, V. (2003). New Guitar histories and World Traditions. Στο Συλλογικό έργο V. Coelho (Επιμ.), *The Cambridge Companion to the Guitar* (σσ. 1-12). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cogniat, R. (1958, Οκτώβριος). Γλυπτική στη Γαλλία. *Ζυγός* (No 35), σ. 24.
- Cook, T. A. (1914). *The Curves of Life*. London: Constable and Company L.T.D.
- Cooper-Albright, A. (2007). *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. Middletown, Connecticut, U.S.A.: Wesleyan University Press.
- Csapo, E. (2004). The Politics of the New Music. Στο Συλλογικό έργο, *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City* (σσ. 207-248). Oxford: Oxford University Press.
- Culler, J. (2003). *Λογοτεχνική Θεωρία: Μια Συνοπτική Εισαγωγή*. (Κ. Διαμαντάκου, Μτφρ.) Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- cummings, e. e. (2004). *33 x 3 x 33: Ποιήματα * Δοκίμια * Θραύσματα*. (Χ. Βλαβιανος, Μτφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Dann, E. (2008). *Leaving Fundamentalism, Personal Stories*. Waterloo: Wilfrid University Press.

- Darwin, C. R. (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: Εκδόσεις John Murray.
- Deleuze, G. (2006). *Η Πτύχωση. Ο Λάμπνιτς και το Μπαρόκ*. (Λ. Ρινόπουλος, Επιμ., & Ν. Ηλιάδης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Τι είναι Φιλοσοφία;*. (Π. Μπουρλάκης, Επιμ., & Σ. Μανδηλαρά, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Καλέντης.
- Descharnes, R., & Néret, G. (2001). *Dali. The Paintings*. Köln: Taschen GmbH.
- Detienne, M. (1986). *Η Ανακάλυψη της Μυθολογίας*. (Μ. Ι. Γίωση, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Detienne, M., & Vernant, J.-P. (1991). *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. (J. Lloyd, Μτφρ.) Chicago, London: University of Chicago Press.
- Deutscher, P. (2012). *Ντερριντά*. (Ι. Ναούμ, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Diamantopoulou, E. (27 - 29 April 2023). The visual transformation of women's identity: From Lot's wife to the women of Iran. *INTERNATIONAL CONFERENCE ART READINGS 2023 - NEW ART MODULE: Bulgarian Academy of Sciences: METAMORPHOSES*. Sofia: Institute of Art Studies.
- Dort, B. (2015). Ένας Γύρος του Κόσμου. Στο Η. Kleist, *Οι Μαριονέτες και μια Μελέτη του Bernard Dort* (Β. Αρδίττης, Μτφρ., σσ. 29-58). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Duncan, I. (1928). The Dancer of the Future. Στο I. Duncan, *The Art of the Dance* (σσ. 171-176). New York: Theatre Arts Books.
- Eliade, M. (1958). *Patterns in Comparative Religion*. (R. Sheed, Μτφρ.) New York: Inc. Sheed & Ward.
- Estés, C. (2004). Introduction to the 2004 Commemorative Edition. Στο J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (σσ. xxiii-lxv). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Fink, B. (2006). *Κλινική Εισαγωγή στη Λακανική Ψυχανάλυση Θεωρία και Τεχνική*. (Λ. Ρινόπουλος, Επιμ., & Ν. Ηλιάδης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Flusser, V. (2007). *Οι Χειρονομίες*. (Ε. Τσιφόρου, Μτφρ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press.
- Foucault, M. (2012). *Ετεροτοπίες και Άλλα Κείμενα*. (Τ. Μπέτζελος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

- Freud, S. (2009). *Το Ανοίκειο*. (Ε. Βαϊκούση, Μτφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Freud, S. (2009). *Το Ευφυολόγημα και η Σχέση του με το Ασυνείδητο*. (Α. Μακροπούλου, Επιμ., & Λ. Σιπητάνου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Freud, S. (2013). *Η Δυσφορία μέσα στον Πολιτισμό*. (Β. Πατσογιάννης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Gallegos, C. (1992). *Waiting for the Morrow*. Στο Ό. Ουάιλντ, *Σαλώμη* (Δ. Μαυρίκιος, Μτφρ., σσ. 7-20). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Giedion-Welcker, C. (1957). *Jean Arp*. New York: Harry Abrams, Inc.
- Gonzales, J. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970) Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* (σ. 72). Αθήνα: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Grant, G. (2005). *Re- Visioning The Way We Work. A Heroic Journey*. New York: i Universe.
- Greifenhagen, F. V. (2005). *Teaching The Bible*. Atlanta: Mark Roncace, Patrick Gray, Society of Biblical Literature.
- Heidegger, M. (2008). *Κτιζειν, Κατοικειν, Σκέπτεσθαι*. (Γ. Ξηροπαϊδης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Heisenberg, W. (1958). *The Physicist's Conception of Nature*. (Α. J. Pomeroy, Μτφρ.) London: Hutchinson Scientific and Technical (Hutchinson & Co. Ltd).
- Henderson, J. L., & Oakes, M. (1990). *The Wisdom of the Serpent: The Myths of Death, Rebirth, and Resurrection*. Princeton: Princeton University Press.
- Henniker-Heaton, P. J. (1962, Αυγούστου 17). A Thistle from Troy. *The Christian Science Monitor. The Home Forum*, σελ. 6.
- Hepner, G. (2010). *Legal Friction, Law, Narrative, and Identity Politics in Biblical Israel*. New York: Peter Lang Publishing.
- Hoffman, M. (1962, Ιουλίου 26). Froso Eftimiadi: Greek Sculptor. *The Christian Science Monitor*.
- Jianou, I. (1977). *Froso Eftimiadi*. Paris: Arted.
- Jianou, I. (1984). "La Métamorphose de l'Antique en Moderne Chez les Sculpteurs Grecs Contemporains Ayant Travaillé en France Depuis 1945. *Congrès de l'AICA XVII, L' Art Contemporain et le Monde Grec* (σσ. 11-118). Αθήνα: Critique d' Art.

- Kandinsky, W. (1981). *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*. (Μ. Παράσχος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Kandinsky, W. (1988). *Αναδρομή 1901-1913. Σύντομη Αυτοβιογραφία*. (Γ. Κεντρωτής, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Διάπτων.
- Kern, H. (2000). *Through the Labyrinth. Designs and Meanings Over 5000 Years*. Munich: Prestel.
- Kitromilides, P. M., & Alexandris, A. (1984-1985, Ιανουάριος 1). Εθνική επιβίωση, εθνικισμός και αναγκαστική μετανάστευση: Η ιστορική δημογραφία της Ελληνικής κοινότητας της Μικράς Ασίας στο τέλος της Οθωμανικής εποχής. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, τόμ. Ε'*, σσ. 9-44. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 20, 2022, από <https://doi.org/10.12681/deltiokms.205>
- Kleist, H. (2015). Οι Μαριονέτες [Περί του Θεάτρου των Μαριονετών]. Στο H. Kleist, & E. X. Γονατάς (Επιμ.), *Οι Μαριονέτες και μια Μελέτη του Bernard Dort* (Τ. Μαστοράκη, Μτφρ., σσ. 9-28). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Kvam, K. E., Scheuring, L. S., & Ziegler, V. H. (1999). *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim Readings on Genesis and Gender*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Kvam, K., Scheuring, L., & Ziegler, V. (1999). *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim Readings on Genesis and Gender*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Lahusen, S. (1986). Oscar Schlemmer: Mechanical Ballets? *Dance Research*, σσ. 65-77.
- Lanchner, C. (1976). André Masson: Origins and Development. Στο W. Rubin, & C. Lanchner, *André Masson* (σσ. 79-206). New York: Museum of Modern Art.
- Lane, E. W. (1860). *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London: John Murray.
- Langer, S. K. (1954). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (6η εκδ.). New York: The New American Library.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1986). *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης* (6η εκδ.). (Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκούλικα, & Π. Αλούπης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Lawler, L. (1984). *Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα*. (Θ. Προβατάκης, Επιμ., & Μ. Δημητριάδη-Ψαροπούλου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Εκπολιτιστικό Σωματείο Ελληνικών Χορών.

- Lawson, J. C. (1964). *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion. A Study in Survivals*. New York: University Books.
- Le Corbusier. (2004). *Για Μια Αρχιτεκτονική*. (Π. Τουρνικιώτης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές.
- Le Corbusier. (1971). *Le Corbusier. Entretien avec les Estudiants des Écoles d'Architecture*. (J. Petit, Επιμ., & Σ. Κολοκυθά-Αντωνακάκη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Lesky, A. (1983). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (πέμπτη εκδ.). (Α. Γ. Τσοπανάκης, Μτφρ.) Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.
- Levinas, E. (1989). *Ολότητα και Άπειρο. Δοκίμιο για την Εξωτερικότητα*. (Κ. Παπαγιώργης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας.
- Lévi-Strauss, C. (1955, October - December). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, 68 (No 270), σσ. 428-444. Ανάκτηση Σεπτεμβρίου 25, 2018, από <http://www.jstor.org/stable/536768>
- Lévi-Strauss, C. (1977). *Άγρια Σκέψη*. (Α. Κυριακίδου-Νέστορος, Επιμ., & Ε. Καλπουρτζή, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *Μύθος και Νόημα*. (Β. Αθανασόπουλος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Lévi-Strauss, C. (1991). *Ανθρωπολογία και Μύθος* (Τόμ. Δεύτερος). (Α. Παρίση, Επιμ., & Δ. Δεμερτζή, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Litinas, N. (2011). Looking for the Λαβύρινθος: Exploring the Maze of Evidence. Στο Μ. Ανδρεαδάκη-Βλαζάκη, & Ε. Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Πεπραγμένα Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 1-8 Οκτωβρίου 2006)*. Α5 "Ιστορικοί Χρόνοι", σσ. 455-470. Χανιά: Εκδόσεις Φιλολογικός Σύλλογος "Ο Χρυσόστομος" με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού και Τουρισμού.
- Lloyd-Jones, H. (1983). The Suppliants of Aeschylus. Στο Συλλογικό Έργο, *Oxford Readings in Greek Tragedy* (σσ. 42-56). Oxford: Oxford University Press.
- Lockyer, H. (1961). *All the Miracles of the Bible*. Michigan: Zondervan.
- Maestri, W. F. (1997). *Portraits of Extraordinary Women*. Gretna: Pelican Publishing Company.

- Maletic, V. (1987). *Body-Space-Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Manes, C. (2021). Alexander Calder. Modern from the Start. Στο Συλλογικό Έργο, *Alexander Calder. Modern from the Start* (σσ. 10-39). New York: The Museum of Modern Art.
- Markus, R. (2000, Spring-Summer). Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman. *Woman's Art Journal, Vol. 21* (No 1), σσ. 33-39.
- Masson-Oursel, P., & Morin, L. (1953). Μυθολογία των Ινδιών. Στο F. Guirand, & Μ. Γ. Πετρίδης (Επιμ.), *Παγκόσμιος Μυθολογία* (Ν. Τετενές, Μτφρ., σσ. 445-534). Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Βίβλος (Σ. Δημητράκου).
- Matthews, W. H. (1922). *Mazes and Labyrinths: A General Account of their History and Developments*. London: Longmans, Green and Co.
- Miles, M. R. (2006). *Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Eugene, Oregon: Wipf & Stock.
- Nietzsche, F. (1982). *Ο Διθύραμβος του Διονύσου και Άλλα Ποιήματα* (2η εκδ.). (Α. Δικταίος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Ogden, D. (2001). *Greek and Roman Necromancy*. Princeton: Εκδόσεις Princeton University Press.
- Pessoa, F. (2007). *Mensagem / Message*. (J. Griffin, Μτφρ.) Exeter, London: Shearsman Books & The Menard Press.
- Pressly, W. L. (1973). The Praying Mantis in Surrealist Art. *The Art Bulletin, τόμ. 55* (No 4), σσ. 600-615.
- Rasmussen, A. (2016). The Arab World. Στο *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples, Shorter Edition* (4η εκδ., σσ. 311-347). Boston, U.S.A: Cengage Learning.
- Reed Doob, P. (1992). *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaka and London: Cornell University Press.
- Reinach, T. (1999). *Η Ελληνική Μουσική*. (Η. Τσιμπιδάρος, Επιμ., & Α.-Μ. Καραστάθη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Α. Καρδαμίτσα.
- Reyes, S. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970) Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* (σ. 88). Αθήνα: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.

- Roberts, P. (2015, April). City of Troy. *Caerdroia. The Journal of Mazes & Labyrinths*: XLIV, σ. 4.
- Romilly, J. (1988). *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία* (1η εκδ.). (Θ. Χριστοπούλου-Μικρογιαννάκη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Sachs, K. (1937). Ο Ιερός Χορός (μτφρ. Γ. Σ.). (Δ. Πικιώνης, Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Σ. Παπαλουκάς, Σ. Καραντινός, Τ. Κ. Παπατζώνης, Μ. Θ. Τόμπρος, & Α. Θεοδωρόπουλος, Επιμ.) *Το 3ο Μάτι* (No 7-12), σσ. 258-263.
- Schopenhauer, A. (1969). *The World As Will and Representation* (Τόμ. Ι). (Ε. Payne, Μτφρ.) New York: Dover Publications Inc.
- Schopenhauer, A. (2007). *Τα Πάθη του Κόσμου. Σκέψεις και Χωρία*. (Η. Νικολούδης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Printa.
- Schwartz, M. B., & Kaplan, K. J. (2007). *The Fruit of her Hands: A Psychology of Biblical Woman*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- Shone, R., Stonard, J.-P. & Γέμτου, Ε. (Επιμ.). (2022). *Τα βιβλία που διαμόρφωσαν την Ιστορία της Τέχνης. Από τους Gombrich και Greenberg στις Alpers και Krauss*. (Ε. Γέμτου, Εισαγωγή - Μτφρ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Stam, R. (2011). *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου* (4η εκδ.). (Ε. Στεφανή, Επιμ., & Κ. Κακλαμάνη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Sterken, S. (2007). Music as an Art of Space: Interactions between Music and Architecture in the Work of Iannis Xenakis. Στο Συλλογικό Έργο, *Essays on the Intersection of Music and Architecture* (Τόμ. Vol. 1, σσ. 31-61). Ames: Culicidae Architectural Press.
- Stewart, A. (2003). *Τέχνη, Επιθυμία και Σώμα στην Αρχαία Ελλάδα*. (Α. Νικολόπουλος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Taine, H. (1978). *Η Φιλοσοφία της Τέχνης*. (Λ. Κάσδαγλη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών και Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης.
- Tentorio, G. (2013). Λαϊκός Πολιτισμός και Έντεχνος Λόγος (Ποίηση-Πεζογραφία-Θέατρο). Στο Γ. Βοζίκας (Επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Αθήνα, 8-12 Δεκεμβρίου 2010. τομ. Β΄*, σσ. 487-502. Αθήνα: Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών. Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας.
- Thacker, C. (1979). *The History of Gardens*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

- Tsai, E. (2004). Robert Smithson: Plotting a Line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas. Στο Συλλογικό έργο, *Robert Smithson* (σσ. 11-32). Los Angeles, California, London: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles in association with University of California Press Berkeley and Los Angeles, California and University of California Press Ltd.
- Turner, V. (1967). *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. Στο *The Forest of Symbols* (σσ. 93-111). Ithaca and London: Cornell University Press.
- Turner, V. (1997). Are There Universals of Performance in my Myth, Ritual and Drama. Στο R. Schechner, & W. Appel (Επιμ.), *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual* (σσ. 8-19). Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Unwin, S. (2003). *Analysing Architecture*. London/New York: Routledge.
- Valéry, P. (2013). *Η Φιλοσοφία του Χορού*. (Π. Παπαδόπουλος, Μτφρ.) Έδεσσα: Εκδόσεις Principia.
- Van Gennep, A. (1977). *The Rites of Passage*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Vernant, J.-P. (1988). Εντάσεις και Αμφιλογίες στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Προσχεδιάσματα της Βούλησης στην Ελληνική Τραγωδία. Στο J.-P. Vernant, & P. Vidal-Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα* (Σ. Γεωργούδη, Μτφρ., Τόμ. Α', σσ. 23-47, 49-88). Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλου.
- Vernant, J.-P. (2000). *Μύθος και Θρησκεία στην Αρχαία Ελλάδα*. (Μ. Ι. Γιόση, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Vidal-Naquet, P. (1991). Ο Αισχύλος. Το Παρελθόν και το Παρόν, Ο Οιδίπους στην Αθήνα. Ο Οιδίπους ανάμεσα σε Δύο Πόλεις. Δοκίμιο Πάνω στον Οιδίποδα επί Κολωνώ. Στο J.-P. Vernant, & P. Vidal-Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα* (Α. Τάττη, Μτφρ., Τόμ. Β', σσ. 111-140, 181-210, 211-254). Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλου.
- Walton, J. H. (2015). *The Lost World of Adam and Eve: Genesis 2-3 and the Human Origins Debate*. Downers Grove, Illinois: IVP Academic.
- West, M. L. (1999). *Αρχαία Ελληνική Μουσική*. (Σ. Κομνηνός, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Wiesel, E. (1999). Looking Back. Στο Συλλογικό Έργο, *Lessons and Legacies III. Memory, Memorialization, and Denial* (σσ. 7-19). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

- Zimbone, A. (2011). Γοργόνες, Νεράιδες, Σειρήνες και Άλλα Θαλάσσια Πλάσματα στην Κρητική Λαογραφική Παράδοση. Στο Ε. Καψωμένος (Επιμ.), *Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006)*. τομ. Γ4, σσ. 243-272. Χανιά: Εκδόσεις Φιλολογικού Συλλόγου "Χρυσόστομος".
- Zocchi, J. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970)* (σ. 108). Αθήνα: Τυπογραφείο Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Αγγελάκη-Ρουκ, Κ. (1974). Το Σώμα Είναι η Νίκη και η Ήττα των Ονείρων. Στο Κ. Αγγελάκη-Ρουκ, *Μαγδαληνή, το Μεγάλο Θηλαστικό* (σσ. 27-28). Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής.
- Αδαμοπούλου, Α. (2004). Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Τα Παναθήναια Γλυπτικής του 1965. *Δωδώνη: Ιστορία και Αρχαιολογία, ΑΓ΄* (No 33), σσ. 249-300. Ανάκτηση Ιουνίου 22, 2020, από <https://www.academia.edu/3467173/>
- Αισχύλος. (2007). *Ικέτιδες*. (Ν. Λουκάς, Επιμ., & Θ. Γ. Μαυρόπουλος, Μτφρ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος.
- Αλεξίου, Ν. (1960, Χειμώνας). Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. Η Ζωή της. Το Έργον της. *Καινούργια Εποχή, τόμ. 5ος*, σσ. 1, 129-132.
- Αλεξίου, Ν. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938 - 1970)* (σ. 14). Αθήνα: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Αλεξίου, Ν. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970)* (σσ. 14 -15). Αθήνα: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Αμερικάνου, Ε. (2012). Η Γεωμετρική Υφή των Στοιχείων Σύνταξης του Αρχιτεκτονικού Χώρου. Στο Λευκαδίτης Γ., Μαλικούτη Στ. (Επιμ.), *Γεωμετρία: από την Επιστήμη στην Εφαρμογή (Πρακτικά Συμποσίου)* (σσ. 359-360). Πειραιάς: Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Πειραιά/Τμήμα Πολιτικών Δομικών Έργων. Ανάκτηση Αυγούστου 12, 2020, από <https://www.archetype.gr/blog/arthro/anagnosis-geometrias>
- Ανδρικοπούλου, Ν. (2008). *Το Ταξίδι του Ματαρόα 1945. Στον Καθρέφτη της Μνήμης*. Αθήνα: Εκδόσεις Εστία.
- Αντωνάκη, Σ. (2010). *Κατώφλια 100+7 Χωρογραφήματα*. (Μ. Παπαρούνης, Επιμ.) Αθήνα: Εκδόσεις Futura.
- Αντωνίου, Χ. (1981). *Ο Κόσμος της Γοργόνας: Θέματα και Μορφές της Λαϊκής Παράδοσης στο έργο του Σεφέρη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.

- Αντωνόπουλος, Α. (2002, Μαρτίου 10). Μουσικά Όργανα. *Επτά Μέρες Η Καθημερινή*, σελ. 20.
- Απόστολος Παύλος. (1955). Προς Κορινθίους Α΄, Τρίτον Μέρος, κεφ. 11. Στο Ν. Λούβαρις (Επιμ.), *Η Αγία Γραφή-Καινή Διαθήκη* (Ν. Κ. Καψής, Μτφρ., σσ. 548-550). Αθήνα: Εκδόσεις Δ. Δημητράκου Α.Ε.
- Αραβαντινός, Β. (2010). *Το Αρχαιολογικό Μουσείο των Θηβών*. Αθήνα: Εκδόσεις Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση/ Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias Α. Ε.
- Αριστοτέλης. (1993). *Απαντα, Ηθικά Νικομάχεια 2* (Τόμ. Όγδοος). (Φιλολογική Ομάδα Κάκτος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Αριστοτέλης. (1993). *Μετά τα Φυσικά 1. Βιβλία Α'-Δ'*. *Απαντα* (Τόμ. 10ος). (Η. Π. Νικολούδη, Επιμ., & Α.-Μ. Καραστάθη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Αρσενίου, Ε. (2015, Ιούνιος). Η Φαντασιομετρία του Θάνου Μούρραη-Βελλουδίου. Μεταξύ Νέας Εφευρετικότητας και Νομαδικής Τέχνης. *Ο Φαρφουλάς* (No18), σσ. 28-33.
- Βαγενάς, Ν. (1985). Ο Μπόρχες και ο Λαβύρινθος της Ειρωνείας. Στο *Ο Μπόρχες στην Κρήτη* (σσ. 17-50). Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.
- Βελλουδίου, Θ. (1983). *Ελληνοκεντρική Φαντασιομετρική Τέχνη για Προχωρημένους*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Βιστωνίτης, Α. (2016, Ιουνίου 5). Σαλώμη η Απόμακρη Μούσα. *εφημ. Το Βήμα*, σελ. 5.
- Βλαστός, Π. (1989). *Συνώνυμα και Συγγενικά*. Αθήνα: Εκδόσεις Εταιρείας Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου.
- Βλάχος, Σ., & Βλάχος, Α. (2000). *Ησιόδου Θεογονία*. (Σ. Βλάχος, & Α. Βλάχος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Γέμτου Ε. (2022). *Ιστορία της Τέχνης. Μια Επιστημολογική Θεώρηση* (2^η έκδ.). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Γεροντοπούλου, Τ. (1962). Αι Εκδηλώσεις στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο για το Έργο της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. *Ηώς* (No 57), σσ. 54-58.
- Γιαλούρης, Ν. (1994-1995). *Ελληνική Τέχνη. Αρχαία Γλυπτά*. Αθήνα: Εκδόσεις Εκδοτικής Αθηνών.
- Γιανναράς, Χ. (2009). *Το Αίνιγμα του Κακού*. Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος.

- Γιαννουδάκη, Α. (2009). Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης-Τομέας Ιστορίας της Τέχνης. *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη: Η Συλλογή Νεοελληνικής Γλυπτικής και η Ιστορία της 1900-2006*. Θεσσαλονίκη. Ανάκτηση Δεκεμβρίου 3, 2017, από <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/28421>
- Γιαννουδάκη, Τ. (2000). Νεοελληνική Γλυπτική 20ος Αιώνας. Στο Συλλογικό Έργο, *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ίδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη* (σσ. 272-286). Αθήνα: Εκδόσεις Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Γιαννουδάκη, Τ. (2006). *Εθνική Πινακοθήκη. Μόνιμη Συλλογή*. Αθήνα: Εκδόσεις Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Γιούρης, Η. (2008). Εισαγωγικό Σημείωμα. Στο Φ. Ντολτό, *Για τη Μοναζιά* (σσ. 9-11). Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Γκρέιβς, Ρ. (1979). *Οι Ελληνικοί Μύθοι*. (Λ. Ζενάκος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πλειάς.
- Γουδέλης, Γ. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970) Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* (σ. 125). Αθήνα: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Δανούβης, Α. (1961). Η Γλύπτριά μας Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. *Ηώς* (No 47), σσ. 58-67.
- Δημητράκος, Δ. Β. (1959). *Νέον Ορθογραφικόν Ερμηνευτικόν Λεξικόν Όλης της Ελληνικής Γλώσσης (Αρχαίας-Μεσαιωνικής-Καθαρευούσης-Δημοτικής), Επιτομή του Μεγάλου 9τόμου Λεξικού όλης της Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Περγαμηναί.
- Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη, Ν. (2005). *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου*. (Ε. Λούβρου, Επιμ.) Αθήνα: Eurobank-Ίδρυμα Λάτση (Κοινοφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση/ Latsis Group).
- Δημουλά, Κ. (1991). Απροσδοκίες. Στο Κ. Δημουλά, *Χαίρε Ποτέ* (σσ. 9-12). Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.
- Διαμαντοπούλου, Ε. (2018). *Εκτός Οικογένειας. Επικοινωνώντας με την Τέχνη του Ξένου*. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Δράκος, Α. (1965). Φρόσω Ευθυμιάδη. Στο Α. Δράκος, *Μαγικός Κύκλος* (σσ. 95-97). Αθήνα: Εκδόσεις Τυπογραφείο Μαυρίδη.

- Έλιοτ, Τ. (2014). *Τέσσερα Κουαρτέτα* (5η εκδ.). (Χ. Βλαβιανός, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Εμπειρικός, Α. (1980). *Ενδοχώρα* (4η εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Ενρίκεζ, Ε. (2005). *Από την Ορδή στο Κράτος. Απόπειρα Ψυχανάλυσης του Κοινωνικού Δεσμού*. (Β. Τομανάς, Μτφρ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Νησίδες.
- Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Φ. (1957, Οκτώβριος). Το Νέο Πλαστικό Ιδεώδες στην Αμερικανική Γλυπτική. *Ζυγός* (No 24), σσ. 9-11.
- Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Φ. (1959, Νοέμβριος). Η V Bienal του Sao Paulo. *Ζυγός* (No 48), σσ. 28-31, 47.
- Ευριπίδης. (1994). *Οι Ικέτισσες* (τέταρτη εκδ.). (Θ. Σταύρου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιοπωλείου της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε.
- Ζενέ, Ζ. (2017). Ο Σχοινοβάτης. Στο *Πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης "Ο Σχοινοβάτης" σε σκηνοθεσία της Ζ. Μαντά στο θέατρο "Αργώ"* (Ζ. Μαντά, Μτφρ., σσ. 9-27). Αθήνα: Εκδόσεις Άπαρσις.
- Ζήδρου, Κ. (2017, Δεκέμβριος). Αρχαιολογικός Χώρος. Ήπειρος. Το Νεκρομαντείο του Αχέροντα. *Αρχαιολογία* (No 125), σσ. 114-144.
- Ηρόδοτος. (1972). *Herodoti Historiae* (3η εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Ηρόδοτος. (2012). Ιστορία (2.147.1-2.150.4). Βιβλίο Β' Ευτέρπη. Ψηφίδες για την Ελληνική Γλώσσα. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία. Μνημοσύνη. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας. Ανάκτηση Ιανουαρίου 25, 2018, από http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=30&page=65
- Θεολογίτου, Α. (2016). Ερευνητική Εργασία. Από τα glissandi στο Philips Pavilion. Στο Α. Θεολογίτου, *Μουσικές Απαντήσεις σε Φιλοσοφικά Ερωτήματα και η Αντήχηση στην Αρχιτεκτονική μέσα από το Έργο του Ιάnnη Ξενάκη* (σσ. 78-87). Πολυτεχνείο Κρήτης. Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 1, 2019, από https://www.arch.tuc.gr/fileadmin/users_data/arch_tmpl/ereynitikes/year15_16/th_eologitou.pdf
- Ιατρίδου, Μ. Θ. (2016). Μεταπτυχιακή Εργασία. Πανεπιστήμιο Πατρών. Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών για το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. *Ο Αυλητής και ο Ρόλος του στο Αρχαίο Δράμα. Μια Ματιά στο Αρχαιολογικά Ευρήματα*. Πάτρα. Ανάκτηση Μαΐου 3, 2019, από <http://hdl.handle.net/10889/10837>

- Καζάζης, Ι. Ν., & Σωτηρίου, Μ. (2012). Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός. Αρχαϊκή Λυρική Ποίηση. Τα Μουσικά Όργανα. Αυλός: Γοητεία και Ενθουσιασμός. Αθήνα: Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας . Ανάκτηση Μαρτίου 3, 2018, από https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/poetry/page_016.html
- Κακριδής, Ι. (Επιμ.). (1986). *Ελληνική Μυθολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Εκδοτικής Αθηνών.
- Καλαρά, Ν. Γ. (2013). Διδακτορική Διατριβή. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. *Οι Χρονικές Στρατηγικές στο Έργο του Robert Smithson*. Βόλος. Ανάκτηση Μαρτίου 7, 2018, από <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29916>
- Καλάσσο, Ρ. (1993-4). *Οι Γάμοι του Κάδμου και της Αρμονίας* (2η εκδ.). (Γ. Κασαπίδης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Καλτσάς, Ν. (2007). *Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*. (Δ. Καλοκύρης, Επιμ.) Αθήνα: Εκδόσεις Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση, Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias Α. Ε.
- Καραδημητρίου, Α. Κ. (1975). Ο Ικέτης στην Αρχαία Ελλάδα. *Ελληνικά*, 28 (No 1), σσ. 29-48.
- Καραϊσκού, Β. (2011). *Νεοελληνική Γλυπτική. Ματιές και Αναγνώσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Καραντώνης, Α. (1965). *Προβολές Α΄*. Αθήνα: Εκδόσεις Τυπο-Πρόοδος.
- Καρέλλη, Δ. (2018). Διδακτορική Διατριβή. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου-Σχολή Καλών Τεχνών-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. *Το Μοτίβο της Ασυλίας στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και η Αποτύπωσή της στην Αγγειογραφία της Κλασικής Εποχής*. Ναύπλιο. Ανάκτηση Ιουλίου 5, 2020, από <http://hdl.handle.net/10442/hedi/43443>
- Κασσίρερ, Έ. (1991). *Ο Μύθος του Κράτους*. (Σ. Ροζάνης, & Γ. Λυκιαρδόπουλος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Καστελλιώτης, Α. (1984, Ιούνιος). Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. *Σύγχρονη Σκέψη* (Αριθμ. Φύλλου 42), σελ.2.
- Καφρίτσα, Ε. Ι. (2004). Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Φιλολογίας. Τομέας Κλασσικής Φιλολογίας. *Ευριπίδου Μελανίππη η Σοφή-Μελανίππη η Δεσμώτις: Ερμηνευτικός Σχολιασμός*. Αθήνα. Ανάκτηση Ιούνιος 22, 2021, από <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/21507>

- Κλέε, Π. (1925). *Παιδαγωγικό Σημειωματάριο* (1η εκδ.). (Β. Λαγοπούλου, Μτφρ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πάνας.
- Κλέε, Π. (1989). *Η Εικαστική Σκέψη. Η Θεωρία της Μορφής και της Μορφοπλαστικής Διαδικασίας, τα Μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάουζ*. (Α. Μοσχονά, Επιμ., & Α. Μοσχονά, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα.
- Κορρέ-Ζωγράφου, Κ. (2001, Ιουλίου 15). Η Γοργόνα στη Νεοελληνική Χειροτεχνία. *Επτά Ημέρες. Καθημερινή*, σ.σ. 17-20.
- Κούκη, Ε. (2008). Πρόλογος, Επίμετρο Εργογραφία της Φρανσουάζ Ντολτό. Στο Φ. Ντολτό, *Για τη Μοναξιά* (Ε. Κούκη, Μτφρ., σσ. 13-18, 90-102). Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Κουμανούδης, Σ. (1884). *Λεξικόν Λατινοελληνικόν*. Αθήνα: Εκδόσεις Κ. Αντωνιάδη και Σ. Κ. Βλαστού.
- Κούρια, Α. (2009). Όψεις της Μητρότητας στη Νεοελληνική Τέχνη. Στο Σ. Έργο, Ά. Καραπάνου, & Τμήμα Εκδόσεων του Ιδρύματος της Βουλής (Επιμ.), *Αφιέρωμα στην Ελληνίδα Μάνα, Η Μητρότητα στη Νεοελληνική Τέχνη* (σσ. 17-19). Αθήνα: Εκδόσεις Ιδρύματος της Βουλής των Ελλήνων.
- Κριναίος, Π. (1949, Δεκέμβριος 8). «Η Καλλιτέχνις της Οπτής Γης». *Βραδυνή*. Ανάκτηση Μαρτίου 14, 2022, από https://www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/07/vradini_8-12-1949.pdf
- Κυριακίδης, Α. (2005). Εισαγωγή του Μεταφραστή. Στο Χ. Α. Μπόρχες, & Α. Κυριακίδης (Επιμ.), *Απαντα Πεζά* (Α. Κυριακίδης, Μτφρ., 3η εκδ., σσ. 15-20). Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (2013). Η Ερμηνεία των Μύθων από την Αρχαιότητα ως Σήμερα. Στο Κ. Τσάτσος, Ι. Κακριδής, Ά. Κυριακίδου-Νέστορος, & Ε. Κεχαγιόγλου (Επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία. Εισαγωγή. Ανάλυση και Ερμηνεία του Ελληνικού Μύθου* (Τόμ. Α', σσ. 221-386). Αθήνα: Εκδόσεις Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε.
- Κωνσταντακόπουλος, Σ. (1996). Μύθος και Βία στη Σκέψη του Ζωρζ Σόρελ. *Λεβιάθαν* (No 16), σσ. 167-182.
- Κωνσταντίνου, Μ. (χ.χ.). Βίβλος & Ανθρώπινη Σεξουαλικότητα. *Το Ζήτημα της Ανθρώπινης Σεξουαλικότητας Σύμφωνα με τις Αρχαίες Βιβλικές Παραδόσεις*. Ανάκτηση 5 Μαρτίου 2018, academia.edu/1623935

- Λαζαρίδης, Α. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970) Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* (σσ. 132,143). Αθήναι: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Λακίδου, Γ. (2001, Ιουλίου 15). Το Δραματικό Στοιχείο στο Μύθο της Γοργόνας. *Επτά Ημέρες. Καθημερινή*, σ.σ. 14-16.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2009). Το Θέμα της Μάνας στην Τέχνη: Μητέρα-Θεά, Μήτηρ Θεού, Μητέρα του Ανθρώπου. Στο Συλλογικό Έργο, Α. Καραπάνου, & Τμήμα Εκδόσεων του Ιδρύματος της Βουλής (Επιμ.), *Αφιέρωμα στην Ελληνίδα Μάνα, Η Μητρότητα στη Νεοελληνική Τέχνη* (σσ. 11-14). Αθήνα: Εκδόσεις Ιδρύματος της Βουλής των Ελλήνων.
- Λάσκαρι, Π. (1932, Μάιος-Ιούνιος). Αισθητική του Χορού. *Μουσικά Χρονικά* (τεύχ. 41-42), σσ. 1-15.
- Λέκκας, Δ. (2003). Αρχαία Ελληνικά Μουσικά Θεωρητικά. Στο Συλλογικό Έργο, *Τέχνες ΙΙ, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τόμ. Β΄, Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*. Πάτρα: Εκδόσεις Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου.
- Λιαντίνης, Δ. (1990). *Ο Νηφομανής. Η Ποιητική του Σεφέρη*. Αθήνα: Εκδόσεις Α. Α. Φούρλας - Σ. Δ. Βασιλόπουλος Ο.Ε.
- Λοϊζίδη, Ν. (1988). *Ο Μύθος του Μινώταυρου στην Πρωτοπορία του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Λουκιανός. (1966). Περί Ορχήσεως. Στο Λουκιανός, *Λουκιανού Τα Άπαντα* (Ν. Β. Σφυρόερα, Μτφρ., Τόμ. 3ος, σσ. 972-1019). Αθήνα: Εκδόσεις Επιστημονική Εταιρεία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος.
- Λουκιανός. (2005). Ζεύξις ή Αντίοχος. Στο Λουκιανός, *Λουκιανού Άπαντα. Τόμος Ε΄* (Ν. Σφυρόερας, Μτφρ., σσ. 17-29). Αθήναι: Εκδόσεις Γεωργιάδη - Βιβλιοθήκη των Ελλήνων.
- Λουκόπουλος, Κ. (1956, Μάιος). Υπάρχουν Κοινά Σημεία Επαφής της Μοντέρνας Τέχνης με το Ιδεώδες της Ελληνικής Τέχνης;. *Ζυγός* (No 7), σσ. 9, 11, 20.
- Λυδάκης, Σ. (2011). *Η Νεοελληνική Γλυπτική. Ιστορία - Τυπολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα.
- Μάλεκ, Γ. (2000). *Αιγυπτιακή Τέχνη*. (Γ. Ποταμιάνου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

- Μαντά, Ζ. (2017). Σκηνοθετικό Σημείωμα από την θεατρική παράσταση "Ο Σχοινοβάτης" του Ζαν Ζενέ στο θέατρο "Αργώ". Αθήνα: Εκδόσεις Άπαρσις.
- Μάρθας, Τ. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970) Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* (σ. 107). Αθήνα: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Μάρθας, Τ., & Παπατζώνης, Τ. Κ. (1961, Απρίλιος). Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. *Ζυγός* (No 65).
- Μελάς, Σ. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970) Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* (σς. 59, 142). Αθήνα: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Μενεγάκης, Μ. (1973). Στο Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (Επιμ.), *Λεύκωμα (1938-1970) Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη* (σ. 12). Αθήνα: Εκδόσεις Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής Α.Ε.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1974, Ιούλιος-Αύγουστος). Μηνάς Δημάκης: Η Ποίηση του Σεφέρη. *Νέα Πορεία, τομ. 20^{ος}* (τευχ. 233-234), σσ. 130-132.
- Μερλώ-Ποντύ, Μ. (1991). *Η Αμφιβολία του Σεζάν. Το Μάτι και το Πνεύμα*. (Α. Μουρίκη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Μεταξά, Γ. (2009). Διπλωματική Εργασία. ΕΚΠΑ. Φιλοσοφική Σχολή. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. *Η Γλύπτρια Φρόσω Ευθυμιάδη (1916;-1995). Επιστημάνσεις για τη Ζωή και το Έργο της*. Αθήνα.
- Μήττα, Δ. (2012). Μορφές και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας. *Κυβέλη και Μαρσύας*. Αθήνα: Εκδόσεις Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Ανάκτηση Μαρτίου 4, 2018, από https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_168.html
- Μήττα, Δ. (2012). Μορφές και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας. *Ιππη ή Ιππό ή Ευίπη ή Θέτις ή Ωκυρρόη*. Αθήνα: Εκδόσεις Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Ανάκτηση Μαρτίου 6, 2018, από https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_107.html
- Μήττα, Δ. (2012). Μορφές και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας. *Σίβυλλα*. Αθήνα: Εκδόσεις Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Ανάκτηση Μαρτίου 19, 2020, από https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/mantises/page_031.html

- Μισιρλόγλου, Θ., & Μπόλης, Γ. (2019). Χωρίς τίτλο II Ελληνική Μεταπολεμική Αφαίρεση: Τα Ηρωικά Χρόνια. Στο Θ. Μισιρλόγλου, & Γ. Μπόλης (Επιμ.), *Αφαίρεση: Τα Ηρωικά Χρόνια* (σσ. 12-67). Αθήνα: MOMus - Μουσείο Άλεξ Μυλωνά.
- Μιχαηλίδης, Σ. (1989). *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης.
- Μουντζουρίδου, Μ. (1962, 28 Φεβρουαρίου - 13 Μαρτίου). Η Γλύπτρια Φρόσω Ευθυμιάδη. *Γυναίκα* (No 316), σσ. 48-51.
- Μοχόλου-Νάγκου, Σ. (1925). Εισαγωγή. Στο Π. Κλέε, *Παιδαγωγικό Σημειωματάριο* (Β. Λαγοπούλου, Μτφρ., 1η έκδοση εκδ., σσ. 5-13). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πάνας.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2008). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (3η εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.
- Μπερξόν, Ε. (2005). *Η Δημιουργική Εξέλιξη*. (Γ. Πρελορέντζος, Επιμ., Κ. Παπαγιώργης, & Γ. Πρελορέντζος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Μπίρης, Μ. (1999, Μαρτίου 28). Αφιέρωμα "Οδός Πατησίων". Η "Κηπούπολη" Κυπριάδη. *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, σελ. 22-24.
- Μπόρχες, Χ. Λ. (1985). Ο Λόγος του Μπόρχες. Στο *Ο Μπόρχες στην Κρήτη* (σσ. 55-59). Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.
- Μπόρχες, Χ. Λ. (1985). Χόρχε Λουΐς Μπόρχες Τρία Κείμενα. Στο *Ο Μπόρχες στην Κρήτη* (Δ. Καλοκύρης, Μτφρ., σσ. 61-65). Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.
- Μπόρχες, Χ. Λ. (2005). Το Σπίτι του Αστέριου. Στο Χ. Λ. Μπόρχες, & Α. Κυριακίδης (Επιμ.), *Απαντα Πεζά* (Α. Κυριακίδης, Μτφρ., 3η εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Μπουλώτης, Χ. (1987, Απριλίου 22). Ο Λαβύρινθος. Απ' το Δημοτικό Τραγούδι στις Πανάρχαιες Ιερουργίες. *Διαβάζω* (No 166), σσ. 47-56.
- Μπουρίτη, Α. (2009, Δεκέμβριος). Ερευνητική Εργασία. Η Αμφίδρομη Σχέση της Κίνησης με την Γλυπτική με Άξονα το Ανθρώπινο Σώμα και τον Χώρο. Ανάκτηση Απριλίου 25, 2019, από academia.edu/36722851
- Μπραϊντόττι, Ρ. (2014). *Νομαδικά Υποκείμενα. Ενσωματότητα και Έμφυλη Διαφορά στη Σύγχρονη Φεμινιστική Θεωρία*. (Α. Σηφάκη, Επιμ., Α. Σηφάκη, & Ο. Τσιάκαλου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

- Μπρόντσκι, Γ. (1996, Μαρτίου 3). Ελλήνων Μύθοι. (Θ. Γιαλκέτσης, Επιμ.) *Καθημερινή*, σελ. 45.
- Μπρουκ, Π. (2016). *Η Αρετή της Συγγνώμης*. (Μ. Χατζηεμμανουήλ, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- Μυκονιάτης, Η. (1996). *Ελληνική Τέχνη. Νεοελληνική Γλυπτική*. Αθήνα: Εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών.
- Ναούμ, Ι. (2012). Εισαγωγή. Στο Ρ. Deutscher, *Ντερριντά* (σσ. 11-16). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Νίτσε, Φ. (1998). *Έτσι Μίλησε ο Ζαρατούστρα*. (Ζ. Σαρίκας, Μτφρ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Νησίδες.
- Νίτσε, Φ. (2008). *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. (Ζ. Σαρίκας, Μτφρ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.
- Ντεέτζια, Β. (2001). *Ινδική Τέχνη*. (Π. Στάφυλα, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Ντεριντά, Ζ. (1996). *Η Έννοια του Αρχείου*. (Κ. Παπαγιώργης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές.
- Ντολτό, Φ. (2008). *Για τη Μοναξιά*. (Ε. Κούκη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Ντολτό, Φ., & Σεβερέν, Ζ. (2013). *Τα Ευαγγέλια και η Πίστη. Ο Κίνδυνος μιας Ψυχαναλυτικής Ματιάς*. (Ε. Κούκη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Ξηροπαΐδης, Γ. (2008). Εισαγωγή. Στο Μ. Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι* (σσ. 9-17). Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Οικονόμου, Μ. (2016). *Κουπιά και Φτερά*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Ουάιλντ, Ό. (1992). *Σαλώμη*. (Δ. Μαυρίκιος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Παζ, Ο. (1993). *Η Πέτρα του Ήλιου & άλλα Ποιήματα* (Δεύτερη εκδ.). (Τ. Δενέγρης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος.
- Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ. (1974, Φεβρουάριος). Η Τέχνη της Φρόσως Ευθυμιάδη. *Ευθύνη* (No 26), σσ. 92-94.
- Παναγιωτοπούλου, Κ. (2020). Διπλωματική Εργασία. Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών. Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Δημόσιας Ιστορίας. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. *Τα Αρχαία Καλλιτεχνών της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου και η Συμβολή τους στη Δημόσια Ιστορία ως Ιστορικών και Πολιτισμικών*

Τεκμηρίων. Ανάκτηση Μαΐου 11, 2020, από <https://apothesis.eap.gr/archive/item/6622>

- Πανόφσκι, Έ. (1991). *Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά Θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*. (Α. Παππάς, Μτφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Παπαγεωργίου, Κ. (2016). *Εγώ το Μαύρο θα Κρατάω έως Θανάτου*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Παπαδόπουλος, Π. (2013). Η Άχρηστη Σκοπιμότητα. Στο Ρ. Valéry, *Η Φιλοσοφία του Χορού* (σσ. 5-11). Έδεσσα: Εκδόσεις Principia.
- Παπαθανασίου, Μ. Κ. (2017). *Ορφικά. Ορφισμός- Ορφέως Ύμνοι Κ. Σ. Χασάπη*. Αθήνα: Εκδόσεις Cosmoware.
- Παπαοικονόμου-Κηπουργού, Κ. (2003). Τα αρχαία μουσικά όργανα. Στο Κ. Παπαοικονόμου-Κηπουργού, *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Τόμ. Β', Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι* (σσ. 105-137). Πάτρα: Εκδόσεις Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου.
- Πατρώνη, Ε. (2013, Μαρτίου 21). Ερευνητική Εργασία. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης-Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών-Τομέας Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού και Κατασκευών. *Η Σπείρα στην Αρχιτεκτονική*. Ξάνθη. Ανάκτηση Ιανουαρίου 10, 2018, από https://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/180.15.05.pdf
- Πιπλή, Φ. (1981, Δεκεμβρίου 8). Η Φαντασιομετρία του Θάνου Βελούδιου. Πρωτότυπη Τέχνη για Προχωρημένους... *Πάνθεον* (740), σ. 183.
- Πλάτωνας. (1992). *Νόμοι (ή Περί Νομοθεσίας) Βιβλία Έβδομο-Όγδοο* (Τόμ. Δ'). (Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Πλάτωνας. (1992). *Νόμοι (ή Περί Νομοθεσίας). Βιβλία Πρώτο-Δεύτερο* (Τόμ. Α'). (Φ. Ο. Κάκτου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Πλάτωνας. (2012). *Πολιτεία (398c-399d). Βιβλίον Γ'*. (Ι. Γρυπάρης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Ανάκτηση Μαρτίου 5, 2018, από https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=37
- Πλεμμένος, Γ. (2004). *Συζητώντας για την Ελληνική Μουσική, ένα Διαχρονικό Ταξίδι (4ο αι. π.Χ.-19ος αι. μ.Χ.)*. Αθήνα: Εκδόσεις Εν Πλω.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1871, Νοέμβριος). Νεοελληνική Μυθολογία. Νεράιδες. *Παρθενών* (No 9), σσ. 489-496.

- Πολίτης, Ν. Γ. (1871, Δεκέμβριος). Νεοελληνική Μυθολογία. Νεράιδες (συνέχεια). *Παρθενών* (No 10), σσ. 560-564.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1872, Ιανουάριος). Νεοελληνική Μυθολογία. Νεράιδες. *Παρθενών* (No 11), σσ. 601-605.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1878). Νεοελληνική Μυθολογία. Ενάλιοι Δαίμονες. Γοργόνα. *Παρνασσός* (No 4), σσ. 259-275.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1994). *Παραδόσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Γράμματα.
- Προύσαλη, Ε. (2001, Ιουλίου 15). Από το Αποτρόπαιο στο Αισθησιακό. *Επτά Ημέρες Καθημερινή*, σ.σ. 29-31.
- Ρήγου, Μ. (2000). *Ο Αναγνώστης Άμλετ*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Ρηντ, Χ. (1979). *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής*. (Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή.
- Ρισπέν, Ι. (1953). *Ελληνική Μυθολογία. Θεοί της Γης. Ημίθεοι. Ήρωες* (Τόμ. Β'). (Σ. Μαρινάτος, Επιμ., & Ν. Τετενές, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Περγαμηναί.
- Ρισπέν, Ι. (1954). *Ελληνική Μυθολογία. Οι Θεοί* (2η εκδ., Τόμ. Α'). (Σ. Μαρινάτος, Επιμ., & Ν. Τετενές, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Περγαμηναί.
- Ρίτσος, Γ. (1997). *Ποιήματα. Τέταρτη Διάσταση 1956-1972* (22η εκδ., Τόμ. Στ'). Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Σαΐξπηρ, Ο. (1913). *Η Τρικυμία*. (Ι. Πολυλάς, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Γεωργίου Φέξη.
- Σαΐξπηρ, Ο. (1988). *Άμλετ, Πρίγκηπας της Δανίας*. (Γ. Χειμωνάς, Μτφρ.) Αθήνα: Κέδρος.
- Σαΐξπηρ, Ο. (2012). *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*. (Σ. Πετσόπουλος, Επιμ., & Δ. Καυάλης, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Σεφέρης, Γ. (1974). *Έξι Νύχτες στην Ακρόπολη*. (Γ. Σαββίδης, Επιμ.) Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής.
- Σεφέρης, Γ. (2003). *Δοκίμες. Πρώτος Τόμος (1936-1947)* (Η' εκδ.). (Γ. Σαββίδης, Επιμ.) Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος.
- Σεφέρης, Γ. (2007). *Μέρες Δ'. 1 Γενάρη 1941- 31 Δεκέμβρη 1944*. Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος.
- Σεφέρης, Γ. (2014). *Ποιήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος.
- Σινόπουλος, Τ. (1990). *Ο Χάρτης*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

- Σολωμός, Δ. (χ.χ.). *Άπαντα Διονύσιου Σολωμού. Τα Ευρισκόμενα Ελληνικά Ποιήματα με τον Διάλογον και τα Προλεγόμενα του Ιάκωβου Πολυλά*. Εκδόσεις Ιστορική Έρευνα.
- Σπηλιάδη, Β. (1974, Φεβρουαρίου 6-19). Τρυφερά Σχήματα, με Σκληρά Υλικά... *Γυναίκα*, σσ. 86-87.
- Σταυρίδης, Σ. (1999, Ιανουάριος-Φεβρουάριος). Προς μια Ανθρωπολογία του Κατωφλιού. *Ουτοπία* (No 33), σσ. 107-121.
- Σταύρου, Θ. (1994). Εισαγωγή. Στο Ευριπίδης, *Τραγωδίες του Ευριπίδη* (Θ. Σταύρου, Μτφρ., 4η εκδ., σσ. 7-28). Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της "Εστίας" Ι. Δ. Κολλάρου & Σιας Α. Ε.
- Στοβαίος, Ι. (2005). *Ανθολόγιον* (Τόμ. Α'). (Χ. Βαλασιάδης, Επιμ., & Χ. Σ. Θεοδωράτος, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Γεωργιάδη Βιβλιοθήκη των Ελλήνων.
- Στράτου, Δ. Ν. (1979). *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί* (1η εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων.
- Συλλογικό Έργο. (1969). *Τα Μεγάλα Μουσεία του Κόσμου. Λούβρο-Παρίσι*. (Γ. Γεραλής, Επιμ., Λ. Βαρίκα, & Α. Αγγελίδη, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Mondadori-Φυτράκης.
- Τερζάκης, Α. (1973). Ο Ποιητής της "Νεράϊδας". Στο Ζ. Ζιρωντού, *Νεράϊδα* (σσ. 7-11). Αθήνα: Εκδόσεις Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη.
- Τζαβάρας, Γ. (1986). Εισαγωγή του Μεταφραστή, Προσθήκη. Στο Μ. Χάιντεγκερ, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης* (σσ. 11-26, 137-144). Γιάννινα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Τζαναβάρη, Κ. (2012). Η Παραγωγή και Διάδοση των Ταναγραίων στη Μακεδονία. Στο Συλλογικό Έργο, Μ. Τιβέριος, Π. Νίγδελης, & Π. Αδάμ-Βελένη (Επιμ.), *Θρεπτήρια. Μελέτες για την Αρχαία Μακεδονία* (σσ. 352-379). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Α.Π.Θ.-Auth Press.
- Το Βιβλίο της Γενέσεως. Η Καταστροφή των Σοδόμων και των Γομόρρων (19: 1-38). (1954). Στο Α. Π. Χαστούπης (Επιμ.), *Η Αγία Γραφή Τόμος Α'* (σσ. 47-51). Αθήνα: Εκδόσεις Αρχαίος Εκδοτικός Οίκος Δ. Δημητράκου Α.Ε.
- Το Βιβλίο της Γενέσεως. Η Περί Δημιουργίας και Πτώσεως του Ανθρώπου Διήγησις (2,4-3,24). (1954). Στο Α. Π. Χαστούπης (Επιμ.), *Η Αγία Γραφή Τόμος Α'* (σσ. 15-20). Αθήνα: Εκδόσεις Αρχαίου Εκδοτικού Οίκου Δ. Δημητράκου Α.Ε.

- Το Βιβλίο της Γενέσεως. Ο Πύργος της Βαβέλ (11, 1-9). (1954). Στο Α. Π. Χαστούπης (Επιμ.), *Η Αγία Γραφή Τόμος Α΄* (σ. 32). Αθήνα: Εκδόσεις Αρχαίος Εκδοτικός Οίκος Δ. Δημητράκου Α.Ε.
- Τόμπρος, Μ. (1957, Ιούλιος). Πλαστική ή Γλυπτική. *Ζυγός* (No 21), σσ. 12, 31.
- Τσάτσος, Κ. (2013). Μύθος και Τέχνη. Ο Γνήσιος Μύθος. Στο Κ. Τσάτσος, Ι. Κακριδής, Α. Κυριακίδου-Νέστορος, & Ε. Κεχαγιόγλου (Επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία. Εισαγωγή. Ανάλυση και Ερμηνεία του Ελληνικού Μύθου* (Τόμ. Α΄, σ. 31). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α. Ε.
- Τσατσούλης, Δ. (2013). Εξόριστος Λόγος. Αφωνία, Αγλωσσία και Υλικότητα της Γλώσσας στο Θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου. (Γ. Π. Πεφάνης, Επιμ.) *Παράβασις, Τομ.11ος*, σσ. 245-254.
- Τσιλιμίσκρας, Κ. (1999). *Ο Χορός. Ιστορία-Εκπαίδευση-Δημιουργία*. Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα.
- Τσιφόρου, Έ. (2007). Πρόλογος του Μεταφραστή. Στο V. Flusser, *Οι Χειρονομίες* (σσ. 7-13). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press.
- Τυροβολά, Β. (2012, Δεκέμβριος). Πρωτοπορία και R. Von Laban: Οι Αθέατες Πλευρές της Γέννησης του Δημιουργικού-Εκφραστικού Χορού. Κοινωνικοιστορική Προσέγγιση. *Κινησιολογία*, 5 (No 1), σσ. 7-22.
- Φιλοκύπρου, Έ. (2004). *Η Αμείλικτη Ευεργεσία: Όψεις της Σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα.
- Φρανκ, Φ. (1958). Ο Ρόλος του Τετραδιάστατου Χώρου. Στο Μ. Παπαϊωάννου (Επιμ.), *Αϊνστάιν. Η Ζωή του και η Εποχή του* (Β. Σκληρός, Μτφρ., σσ. 184-187). Αθήνα: Εκδόσεις Κυψέλη.
- Φροντιζί-Ντυκρού, Φ. (2002). *Δαίδαλος: Η Μυθολογία του Τεχνίτη στην Αρχαία Ελλάδα*. (Χ. Μεράντζας, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Ολκός.
- Φρόντ, Σ. (1978). *Τοτέμ και Ταμπού. Μερικές Συμφωνίες στην Ψυχική Ζωή των Άγριων και των Νευρωτικών*. (Χ. Αντωνίου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος.
- Φρόντ, Σ. (1993). Η Εργασία του Ονείρου. Στο Σ. Φρόντ, *Η Ερμηνεία των Ονείρων* (σσ. 251-356). Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος.
- Φρόντ, Σ. (2001). *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*. (Λ. Αναγνώστου, Μτφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος.

- Χάιντεγγερ, Μ. (1986). *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*. (Γ. Τζαβάρας, Μτφρ.) Γιάννινα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Χαραλαμπίδης, Α. (1993). *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα (Ζωγραφική, Πλαστική, Αρχιτεκτονική). Τόμος II: Η Τέχνη του Μεσοπολέμου*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press.
- Χαραλαμπίδης, Α. (1995). *Η Τέχνη του 20ου Αιώνα, Τόμος III. Η Μεταπολεμική Περίοδος*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χατζητάκη, Χ., & Πασσαλής, Χ. (2010). Νεράιδες: Η Ολέθρια Γοητεία. *Μουσείο Μπενάκη, Νο 10*, σσ. 123-136.
- Χατζητάκη-Καψωμένου, Χ., & Εισαγωγή-Επιλογή. (2012). *Το Νεοελληνικό Λαϊκό Παραμύθι*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη].
- Χρήστου, Χ. (1958, Ιούλιος). Η Περιπέτεια της Μορφής (Μέρος Γ'). *Ζυγός* (No 32), σσ. 25-26.
- Χρήστου, Χ. (1958, Μάιος-Ιούνιος). Η Περιπέτεια της Μορφής. Προς το Νόημα της Σύγχρονης Τέχνης (Μέρος Β'). *Ζυγός* (No 31), σσ. 23-26, 28.
- Χρήστου, Χ. (1963, Ιούνιος-Ιούλιος). Βασικές Τάσεις στην Ζ' Πανελλήνιο. *Ζυγός* (No 91-92), σσ. 11-17.
- Χρήστου, Χ., & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, Μ. (1982). *Νεοελληνική Γλυπτική 1800-1940*. Αθήνα: Εκδόσεις Εμπορικής Τραπέζης της Ελλάδος.

Ηλεκτρονικές πηγές

- (2011, Αυγούστου 26). AD Classics: Expo '58 + Philips Pavilion / Le Corbusier and Iannis Xenakis. *ArchDaily*. Ανάκτηση Απριλίου 4, 2018, από <https://www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis>
- (2018, Νοεμβρίου 29). Alexander Calder, Une Exposition Exceptionnelle à Montréal. *HuffPost*. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 11, 2019, από https://quebec.huffingtonpost.ca/michael-de-saintcheron/alexander-calder-exposition-exceptionnelle-musee-beaux-arts-montreal_a_23604777/

- (χ.χ.). Alexander Calder's Statue of "Man". *The Expo 67 Time Capsule*. (J. Stockl, Μτφρ.) Οττάβα. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 11, 2019, από https://expo67.ncf.ca/expo_67_time_capsule_p1.html
- (2013, Ιουλίου 31). An Architect Whose Work Stood Out Even if She Did Not. *The New York Times*. Ανάκτηση Μαρτίου 6, 2018, από https://www.nytimes.com/2013/08/01/nyregion/an-architect-whose-work-stood-out-even-if-she-didnt.html?_r=0
- (χ.χ.). Art Public Ville de Montréal. *Alexander Calder Trois Disques 1967*. Μόντρεαλ, Κεμπέκ. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 11, 2019, από <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/en/oeuvre/trois-disques/>
- (1988, Ιανουαρίου 3). Art View; The Disturbing Allure of a Giacometti 'Woman'. *The New York Times*. Ανάκτηση Μαρτίου 3, 2019, από <https://www.nytimes.com/1988/01/03/arts/art-view-the-disturbing-allure-of-a-giacometti-woman.html>
- (2022, Μαΐου 15). Britannica. Science. Insects. *Mantid Insect*. The Editors of Encyclopaedia. Η.Π.Α. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 15, 2019, από <https://www.britannica.com/animal/mantid>
- (χ.χ.). Calder Foundation. Work. Monumental Sculpture, Stabile. Chronology 1. *Trois Disques I*. Νέα Υόρκη. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 10, 2019, από <https://calder.org/works/monumental-sculpture/trois-disques-i-1967/>
- (2008, Αυγούστου 4). DiscOrgy. Wordpress. *Varèse/ Xénakis/ Le Corbusier - Poème Électronique (1958)*. Ανάκτηση Απριλίου 7, 2018, από <https://discorgy.wordpress.com/2008/08/04/varese-xenakis-le-corbusier-poeme-electronique-1958/>
- (2023). Domaine National de Chambord. Ανάκτηση Δεκεμβρίου 8, 2023, από www.chambord.org/en/history/the-chateau/not-to-be-missed/
- (1997). Expo 67- Montreal World's Fair. *Expo 67- Architecture*. Λος Άντζελες, Καλιφόρνια. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 5, 2019, από <https://www.westland.net/expo67/map-docs/architecture.htm>
- (1967, Απρίλιος). Expo 67. The World in a Thousand Acres. *The Unesco Courier*, σσ. 10-13. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 4, 2019, από <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000059683/PDF/059683engo.pdf.multi>
- (χ.χ.). Galerie des Modernes. Sculpture-Modern-Art. *Marcel Gimond*. Παρίσι. Ανάκτηση Μαΐου 8, 2019, από <https://www.galeriedesmodernes.art/en/artists/marcel-gimond-sculpture-670>

- (χ.χ.). Guggenheim. Collection Online. *Alberto Giacometti. Woman with Her Throat Cut (Femme Égorgée)*. Νέα Υόρκη. Ανάκτηση Μαρτίου 3, 2019, από <https://www.guggenheim.org/artwork/1424>
- (2023). Hans Arp. Chance-Form-Language (and a FranzWestigation). About. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 17, 2023, από <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/4886-hans-arp-chance-form-language-and-a-franzwestigation/#artist>
- (2019, Αυγούστου 30). *How a Pioneering Black Dancer May Have Inspired the Space Needle*. Σιάτλ, Ουάσιγκτον. Ανάκτηση Σεπτεμβρίου 20, 2019, από <https://crosscut.com/2019/08/how-pioneering-black-dancer-may-have-inspired-space-needle>
- (1973, Μάιος). Lot's Wife. *Poetry*, σ. 97. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 26, 2018, από <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=122&issue=2&page=39>
- (χ.χ.). MoMA. Arts and Artists. Gallery Label from Max Ernst: Beyond Painting, September 23, 2017 - January 1, 2018. *Max Ernst. Une Semaine de Bonté ou les Sept Éléments Capitaux (A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements) 1933-1934*. Νέα Υόρκη. Ανάκτηση Μαρτίου 2, 2019, από <https://www.moma.org/collection/works/25930>
- (2010, Σεπτεμβρίου 10). National Geographic Magazine. Animals. *Praying Mantis*. Ουάσιγκτον, Η.Π.Α. Ανάκτηση Μαρτίου 2, 2019, από <https://www.nationalgeographic.com/animals/invertebrates/facts/praying-mantis>
- (χ.χ.). *Outstanding Universal Value. Criterion (iv). Integrity. Authenticity*. Παρίσι: Unesco World Heritage Convention. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 8, 2019, από <https://whc.unesco.org/en/list/492/>
- (χ.χ.). Pablo Picasso. Paintings, Quotes & Biography. *Figure at the Seaside, 1931 by Pablo Picasso*. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 20, 2019, από <https://www.pablopicasso.org/figures-at-the-seaside.jsp>
- (2011, Αυγούστου 18). Picasso and Beach Culture: A Cocktail of Sand and Sensuality. *The Guardian*. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 20, 2019, από <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/aug/18/picasso-beach-culture-1920s>
- (χ.χ.). Peggy Guggenheim Collection, Venice. *Alberto Giacometti. Woman with Her Throat Cut*. Βενετία. Ανάκτηση Μαρτίου 3, 2019, από <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/woman-with-her-throat-cut/>

- (2014, Απριλίου 15). Roger Caillois' Biology of Myth and the Myth of Biology. *Anthropology & Materialism*, σσ. 1-18. doi:<https://doi.org/10.4000/am.84>
- (χ.χ.). Smithsonian American Art Museum (Επιμ.). Art + Artists/Artworks. *Helixikos #13*. Ουάσιγκτον. Ανάκτηση Ιανουαρίου 25, 2018, από <https://americanart.si.edu/artwork/helixikos-13-10616>
- (2018, Σεπτεμβρίου 27). Stunning Museum Exhibit Places Alexander Calder in Constant Motion. *Montreal Gazette*. Ανάκτηση Σεπτεμβρίου 11, 2019, από <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/stunning-museum-exhibit-places-alexander-calder-in-constant-motion>
- (2014, Απρίλιος). The Brooklyn Rail. ArtSeen. *Germaine Richier*. Νέα Υόρκη. Ανάκτηση Μαρτίου 3, 2019, από <https://brooklynrail.org/2014/04/artseen/germaine-richier>
- (χ.χ.). The Expo 67 Symbol as it Relates to Man and his World. *Man and his World*. Οττάβα. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 3, 2019, από https://expo67.ncf.ca/basic_unit_of_the_expo_67_symbol_p1.html
- (2019, Μαΐου 29). The Seductive Fantasy of Saarinen's TWA Terminal. *Architect*. Ανάκτηση Ιουνίου 2020, 20, από https://www.architectmagazine.com/design/buildings/the-seductive-fantasy-of-saarinens-twa-terminal_o
- (2005). The Sixties: Montréal Thinks Big. *Expo 67: Not Just a Souvenir*. Οττάβα. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 4, 2019, από https://expo67.ncf.ca/expo67_not_just_a_souvenir.html
- (χ.χ.). *The 'Titeux' Dancer*. Louvre Museum, Paris. Ανάκτηση Μαρτίου 4, 2018, από <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/danseuse-titeux>
- (2013, Φεβρουαρίου 8). Untapped New York. Architecture Arts & Culture Montreal. *The Quirky Buildings of Montreal: Remnants of Expo 67*. Μπούκλιν, Νέα Υόρκη. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 9, 2019, από <https://untappedcities.com/2013/02/08/quirky-buildings-montreal-expo-67/>
- (2019, Μαρτίου 29). Essential Cinema #44: «Η Χρυσή Εποχή» (1930) του Λουίς Μπουνιουέλ. *Cinemazine*. Ανάκτηση Απριλίου 22, 2019, από https://www.cinemazine.gr/themata/arthro/essential_cinema_1_age_d_or-130999360/
- (2019). *Sight. O Antony Gormley στο Ιερό Νησί της Δήλου 02.05-31.10.2019*. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 2, 2018, από https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2019/04/Leaflet_Delos_GR_web.pdf

- (2015, Απριλίου 10). Αρχαιακή Συνέντευξη στον Στάθη Τσαγκαρουσιάνο (Θεσσαλονίκη 1985). *Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης: Προσεύχομαι στα Πράγματα για να με δώσουν Ζωή*. Lifo. Ανάκτηση Ιανουαρίου 11, 2018, από [http://www.lifo.gr/team/politismos\(28426\)](http://www.lifo.gr/team/politismos(28426))
- (2020, Ιουνίου 9). Βαβέλ και Πεντηκοστή. *Η Καθημερινή*. Ανάκτηση Ιουνίου 9, 2020, από <https://www.kathimerini.gr/culture/books/1081456/vavel-kai-pentikosti/>
- (2016, Σεπτεμβρίου 18). Γλυπτική στις 5 το Πρωί. Σχοινοβασία και Αγαλλίαση στο Έργο του Γιώργου Λάππα. *Athens Voice*. Ανάκτηση Δεκεμβρίου 12, 2017, από <https://www.athensvoice.gr/politismos/eikastika/324693/glyptiki-stis-5-proi>
- (χ.χ.). *Εισαγωγή στην Ιατρική Φυσική - Ακοή*. Αθήνα, Σχολή Εφαρμοσμένων Μαθηματικών και Φυσικών Επιστημών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Ανάκτηση Μαρτίου 1, 2018, από http://www.physics.ntua.gr/~mmakro/index_files/Kef11_Akoi.pdf
- (χ.χ.). Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Έργα Μεταλλοτεχνίας. Συλλογές του Μουσείου. *Αρχαϊκή Περίοδος*. Αθήνα. Ανάκτηση Μαρτίου 1, 2018, από <https://www.namuseum.gr/collection/archaiiki-periodos-3/>
- (2011, Ιουνίου 26). Ο Λαβύρινθος. Μια Σύντομη Αναφορά στη Διαχρονική Εξέλιξη του Συμβολικού του Περιεχομένου. *Αρχαιολογία*, σσ. 8-15. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 18, 2018, από <https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/26-9.pdf>
- (2019, Δεκέμβριος). Μύθος Ύψωμένος σε Δύναμη. Ο Μινώταυρος του Χριστόφορου Λιοντάκη (Α΄ μέρος). *Χάρτης* (No 12). Ανάκτηση Ιανουαρίου 19, 2018, από <https://www.hartismag.gr/hartis-12/dokimio/myoos-ypswmenos-se-dynamh>
- (1986, Μαΐου 30). Όνειρα από Πηλό και Μέταλλο. *Εικόνες* (τευχ. 82), σσ. 34-38. Ανάκτηση Σεπτεμβρίου 30, 2022, από https://www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/eikones_28-5-1986.pdf
- (1954, Ιουλίου 24). Η Σημερινή Γυναίκα Είναι Σκλάβα ή Τύραννος;. *Ταχυδρόμος*, σελ. 3. Ανάκτηση Ιουνίου 10, 2020, από https://www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/07/taxydromos_24-7-1954.pdf
- (2004, Οκτωβρίου 14). Το σπίτι Πικιώνη γεννά τέχνη. *Τα Νέα*. Ανάκτηση από <https://www.tanea.gr/2004/10/14/lifearts/culture/to-spiti-pikiwni-genna-texni/>
- (2019, Μαΐου 6). Στην Ανοιξιάτικη Δήλο Ανθίζει για Πρώτη Φορά η Σύγχρονη Τέχνη χάρη στον Antony Gormley. *Popaganda*. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 2, 2018, από <https://popaganda.gr/art/stin-anixiatiki-dilo-anthizi-gia-proti-fora-i-sigchroni-techni-chari-ston-antony-gormley/>

- (2007, Σεπτεμβρίου 30). Συγκρότημα Κατοικιών Habitat 67. *Αρχιτεκτονικές Ματιές*. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 7, 2019, από greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικές-ματιές/συγκρότημα-κατοικιών-habitat-67-id1232
- (2014). Η Σχέση της Αρχιτεκτονικής με την Κατασκευή. Philips Pavilion. Διάλεξη. Στο Ν. Κοκκάλα, *Η Στατική Σύλληψη ως Συνθετική Ιδέα* (σσ. 69-78). Αθήνα. Ανάκτηση Απριλίου 6, 2018, από https://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/129.14.09.pdf
- (2006). Οι Φάροι του Διαστήματος. Στο Δ. Π. Σιμόπουλος, & Εκδοτικό Τμήμα Ιδρύματος Ευγενίδου (Επιμ.), *Οδηγός Παράστασης Μαύρες Τρύπες* (σσ. 38-45). Αθήνα: Εκδόσεις Ιδρύματος Ευγενίδου. Νέο Ψηφιακό Πλανητάριο. Ανάκτηση Αυγούστου 23, 2023, από https://www.eef.edu.gr/media/2643/e_s00010.pdf
- (1938, Ιούλιος). Φρόσω Ευθυμιάδη. *Ελληνική Επιθεώρησης*, σ. 186. Ανάκτηση Σεπτεμβρίου 20, 2022, από <https://www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/elliniki-epitheorisis-1938.pdf>
- (1987, Ιούλιος-Σεπτέμβριος). Φρόσω Ευθυμιάδη. Κεραμική Αναγέννηση της Ελλάδος. *Κεραμικά Χρονικά, τόμ. 10* (No 45), σσ. 10-15. Ανάκτηση Οκτωβρίου 5, 2022, από https://www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/06/keramika_xronika-1987.pdf
- (2004). Ο Χορός (Όλος και Όλοι). Στο Κ. Τριανταφυλλίδης, *Ταμείον*. Αθήνα: Εκδόσεις Ευθύνη. Ανάκτηση Ιανουαρίου 9, 2018, από <http://www.lettre.gr/letter/material/0%20choros.pdf>.

Κατάλογοι - Εκθέσεις

- Expo 67 in Montreal. (χ.χ.). *The Labyrinth Pavilion*. Οττάβα. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 4, 2019, από https://expo67.ncf.ca/expo_labyrinthe_p1.html
- Expo 67 in Montreal. (χ.χ.). *Water fountains stretch out from "Man the Explorer"*. Οττάβα. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 4, 2019, από https://expo67.ncf.ca/expo_thematic_p1.html
- Expo 67 in Montreal. (χ.χ.). *Man in the Community*. Οττάβα. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 7, 2019, από https://expo67.ncf.ca/expo_man_in_the_community_p1.html
- Expo 67 in Montreal. (χ.χ.). *Air Canada Pavilion*. Οττάβα. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 8, 2019, από https://expo67.ncf.ca/expo_air_canada_p1.html

- Expo 67 in Montreal. (χ.χ.). *The United States of America Pavilion*. Οττάβα. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 10, 2019, από https://expo67.ncf.ca/expo_usa_p1.html
- Expo 67 in Montreal. (χ.χ.). *Alexander Calder's Statue of "Man"*. Οττάβα. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 10, 2019, από https://expo67.ncf.ca/expo_67_time_capsule_p1.html
- Hauser & Wirth. Exhibition 10 Jan - 1 Mar 2014, London. (2014). *Hans Arp, Chance-Form-Language (and a Franz Westigation)*. Λονδίνο. Ανάκτηση Μαρτίου 5, 2019, από <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/4886-hans-arp-chance-form-language-and-a-franzwestigation/>
- Schlemmer, R., & Lavigne, E. (2016). Κατάλογος Έκθεσης. *Schlemmer Oscar. The Dancing Artist (13.10.16-16.01.17)*. Paris: Centre Pompidou-Metz. Ανάκτηση Φεβρουαρίου 27, 2018, από https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm_1476293356_21328
- Space Needle. (χ.χ.). *Space Needle History*. Σιάτλ, Ουάσιγκτον. Ανάκτηση Μαρτίου 16, 2018, από <https://www.spaceneedle.com/history>
- The Atomium. (χ.χ.). *Construction & Material [in 1958]*. Βρυξέλλες. Ανάκτηση Απριλίου 3, 2018, από https://atomium.be/construction_of_the_atomium
- The Atomium. (χ.χ.). *Expo 58*. Βρυξέλλες. Ανάκτηση Απριλίου 3, 2018, από <https://atomium.be/expo58>
- The Atomium. (χ.χ.). *The Origins*. Βρυξέλλες. Ανάκτηση Απριλίου 3, 2018, από <https://atomium.be/discover>
- The Atomium. (χ.χ.). *The Atomium's Shape*. Βρυξέλλες. Ανάκτηση Απριλίου 3, 2018, από https://atomium.be/the_shape_of_the_atomium
- (1963-1964). Αφίσα Έκθεσης. *5eme Biennale D'Alexandrie 12 Decembre 1963-31 Mars 1964*. Μουσείο Καλών Τεχνών, Αλεξάνδρεια Αιγύπτου. Ανάκτηση Ιουνίου 16, 2020, από raremaps.com/gallery/detail/61461
- (1969). Αφίσα Ομαδικής Έκθεσης. *Les Trois Dimensions dans la Création Plastique Contemporaine 11 Ιουλίου-14 Σεπτεμβρίου 1969*. American Center for Students and Artists, Παρίσι: Εκδόσεις American Center for Students and Artists. Ανάκτηση Ιουνίου 24, 2020, από <http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=149532&tab=main>
- Ζώρα, Π. (Επιμ.). (1963). Κατάλογος. *Ζ' Πανελλήνιος Έκθεσις Ζωγραφικής-Γλυπτικής-Χαρακτικής-Διακοσμητικής, 21 Απριλίου-1 Ιουνίου 1963*. Ζάππειον Μέγαρον, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Αστήρ, Αλ. & Ε. Παπαδημητρίου. Ανάκτηση Ιουνίου 16, 2020, από www.eete.gr/Emuseum/PDF/E00185.pdf

- (1940). Κατάλογος Έκθεσης. *Β' Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις. Ζωγραφική-Γλυπτική-Χαρακτική-Διακοσμητική. Μάρτιος-Απρίλιος 1940*. Ζάππειον Μέγαρον, Αθήνα. Ανάκτηση Σεπτεμβρίου 22, 2022, από <http://www.eete.gr/ergo/?ergoid=14050>
- (1965, Απρίλιος). Κατάλογος Έκθεσης. *Όγδοη Πανελλήνιος Έκθεσις. Ζωγραφική-Γλυπτική-Χαρακτική-Διακοσμητική*. Ζάππειον Μέγαρον, Αθήνα. Ανάκτηση Ιουνίου 19, 2020, από www.eete.gr/Emuseum/PDF/E00184.pdf
- (1967). Κατάλογος Έκθεσης. *Θ' Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις. Ζωγραφική-Γλυπτική-Χαρακτική-Διακοσμητική 5 Απριλίου-10 Μαΐου 1967*. Ζάππειον Μέγαρον, Αθήνα: Εκδόσεις Υπουργείου Πολιτισμού, Διεύθυνσης Καλών Τεχνών. Ανάκτηση Ιουνίου 22, 2020, από <http://dp.iset.gr/book/view.html?id=19825>
- (1979). Κατάλογος Έκθεσης. *Α' Έκθεση Συλλόγου Γλυπτών: Σύγχρονη Γλυπτική 3 Σεπτεμβρίου- 15 Οκτωβρίου 1979*. Υπαίθριος Χώρος Ωδείου Αθηνών, Αθήνα. Ανάκτηση Ιουνίου 26, 2020, από <http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=14997>
- (1980). Κατάλογος Έκθεσης. *2η Υπαίθρια Έκθεση Γλυπτικής 8 Σεπτέμβρη-8 Οκτώβρη 1980*. Υπαίθριος Χώρος Ωδείου Αθηνών, Αθήνα. Ανάκτηση Ιουνίου 26, 2020, από <http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=88754>
- (1981). Κατάλογος Έκθεσης. *Γλυπτική '81: 3η Υπαίθρια Έκθεση του Συλλόγου Γλυπτών 16 Σεπτεμβρίου-30 Οκτωβρίου 1981*. Υπαίθριος Χώρος Ωδείου Αθηνών, Αθήνα: Εκδόσεις Συλλόγου Γλυπτών. Ανάκτηση Ιουνίου 28, 2020, από <http://dp.iset.gr/book/view.html?id=58048>
- (1982). Κατάλογος Έκθεσης. *4η Υπαίθρια Έκθεση Γλυπτικής 20 Σεπτέμβρη-23 Οκτώβρη 1982*. Υπαίθριος Χώρος Ωδείου Αθηνών, Αθήνα: Εκδόσεις Συλλόγου Γλυπτών. Ανάκτηση 28 Ιουνίου, 2020, από <http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=58299>
- (1985). Κατάλογος Έκθεσης. *Μνήμες-Αναπλάσεις-Αναζητήσεις: Ζωγραφική,Γλυπτική, Χαρακτική*. Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ωδείο Αθηνών, Αθήνα: Εκδόσεις Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, Διεύθυνσης Καλών Τεχνών. Ανάκτηση Ιουνίου 28, 2020, από <http://dp.iset.gr/book/view.html?id=18687>
- (1963). Κατάλογος Έκθεσης Ζωγραφικής-Γλυπτικής-Χαρακτικής. *Καλλιτεχνικόν Σωματείον Ελληνίδων. Έκθεσις. Διάρκεια 5-23 Δεκεμβρίου 1963*. Μεγάλη Αίθουσα Παρνασσού, Αθήνα: Εκδόσεις Παρνασσού. Ανάκτηση Ιουνίου 16, 2020, από dp.iset.gr/book/view.html?id=49170

- Κυπραίου, Ε. (Επιμ.). (1987). Κατάλογος Έκθεσης. *Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση*. Αθήνα: Εκδόσεις Υπουργείου Πολιτισμού (Διεύθυνσης Καλών Τεχνών) και Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος. Ανάκτηση Οκτωβρίου 2, 2022, από <http://www.eete.gr/Emuseum/PDF/E00195.pdf>
- (1966). Λίστα Έργων Έκθεσης. *Εκθεσις Ελλήνων Καλλιτεχνών 11 Ιουλίου-30 Σεπτεμβρίου 1966*. Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Τμήματος της Αμερικανικής Πρεσβείας, Ελληνοαμερικανικής Ενώσεως. Ανάκτηση Ιουνίου 22, 2020, από <http://dp.iset.gr/book/view.html?id=127055>
- (1968). Λίστα Καλλιτεχνών Ομαδικής Έκθεσης. *XXe Salon de la Jeune Sculpture*. Jardins du Palais Royal, Galerie Jacques Casanova, Παρίσι. Ανάκτηση Ιουνίου 23, 2020, από <http://dp.iset.gr/book/view.html?id=157921&tab=artists>
- (1969). Λίστα Καλλιτεχνών Ομαδικής Έκθεσης. *XXIe Salon de la Jeune Sculpture*. Παρίσι. Ανάκτηση Ιουνίου 24, 2020, από <http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=157918&tab=artists>
- (1965). Ομαδική Έκθεση. *"VII Biennale d' Alexandria"*. Αλεξάνδρεια Αιγύπτου. Ανάκτηση Ιουνίου 21, 2020, από <http://dp.iset.gr/exhibition/view.html?id=14016>
- (1968). Ομαδική Έκθεση. *XXe Salon de la Jeune Sculpture*. Jardins du Palais Royal, Galerie Jacques Casanova, Παρίσι. Ανάκτηση Ιουνίου 23, 2020, από <http://dp.iset.gr/exhibition/view.html?id=11206>
- (1964-1965). Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης 1964-1965. *New York World's Fair. Peace Through Understanding. April 22, 1964 - October 17, 1965*. Κούνινς, Νέα Υόρκη. Ανάκτηση Ιουνίου 18, 2020, από en.worldfairs.info/chapitrepavillon.php?expo-id=16
- (1966). Πρόσκληση σε Ομαδική Έκθεση. *Εκθεσις Ελλήνων Καλλιτεχνών 11 Ιουλίου-30 Σεπτεμβρίου 1966*. Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Τμήματος της Αμερικανικής Πρεσβείας, Ελληνοαμερικανικής Ενώσεως. Ανάκτηση Ιουνίου 22, 2020, από <http://dp.iset.gr/book/view.html?id=127053&tab=main>
- (1975). Πρόσκληση σε Ομαδική Έκθεση. *Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις. Ζάππειον Μέγαρον*, Αθήνα. Ανάκτηση Ιουνίου 25, 2020, από dp.iset.gr/book/view.html?id=85768
- Τσίκουτα, Λ. (2013). Κατάλογος Έκθεσης. *Γυναικεία Δημιουργία. Από τα Άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης*. Αθήνα, Παλιό Σχολείο Κάστρου, Σίφνος: Εκδόσεις Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου.

Αρχείο - Συνεντεύξεις Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη

Γιαννουδάκη, Τ., & Κλιάφα, Μ. (2022). *Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη*. Ανάκτηση Σεπτεμβρίου 10, 2022, από <https://www.nationalgallery.gr/themata-technis/froso-efthymiadi/>

Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Φ. (χ.χ.). *Αρχείο Αλληλογραφίας της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη με Μ. Μενεγάκη 14 Φεβρουαρίου 1951 - 8 Ιουνίου 1957*.

Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Φ. (1954, Δεκεμβρίου 16). Συνέντευξη στον Ντίμη Αποστολόπουλο. *Ωρα Τέχνης και Επιστήμης*. Ελλάδα. Ανάκτηση Αυγούστου 29, 2022, από https://www.nationalgallery.gr/wp-content/uploads/2022/07/site_synentefxi_radiofono_1954.pdf

Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Φ. (1955, Δεκεμβρίου 28). Συνέντευξη στον Ραδιοφωνικό Σταθμό Καΐρου. Αίγυπτος. Ανάκτηση Ιανουαρίου 11, 2018, από Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, *Σχετικά με τις Εκθέσεις 1955-1959*, τόμος 2

Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Φ. (χ.χ.). Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. *Σχετικά με τις Εκθέσεις 1955-1959*. τόμ. 2.

Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Φ. (χ.χ.). Βιογραφικό Σημείωμα.

Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Φ. (χ.χ.). Αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη. *Σχετικά με το έργο της. Κείμενα, Άρθρα, Έγγραφα, Γενικά*. τόμ. 2.

Πηγές εικόνων

Επίσημη ιστοσελίδα Εθνικής Πινακοθήκης (www.nationalgallery.gr)

Γιαννουδάκη, Α. (2009). Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης-Τομέας Ιστορίας της Τέχνης. *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη: Η Συλλογή Νεοελληνικής Γλυπτικής και η Ιστορία της 1900-2006*. Θεσσαλονίκη. Ανάκτηση 3 Δεκεμβρίου 2017, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/28421> (εικ. 6, 16, 17, 21, 25, 27, 28, 30, 38, 46, 56, 59, 60, 61)

Jianou, I. (1977). *Froso Eftimiadi*. Paris: Arted. (εικ. 18)