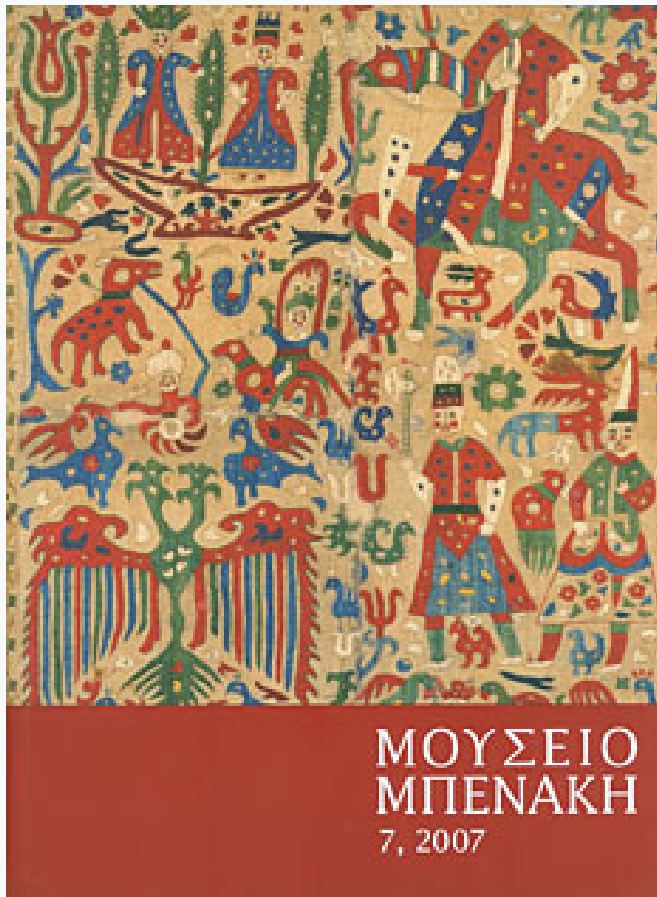


Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 7 (2007)



**Άννα Κινδύνη: Το έργο της περιόδου 1945-1965.
Εικαστικές και ιδεολογικές συγγένειες**

Κωνσταντίνος Α. Παπαχρίστου

doi: [10.12681/benaki.51](https://doi.org/10.12681/benaki.51)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Παπαχρίστου Κ. Α. (2007). Άννα Κινδύνη: Το έργο της περιόδου 1945-1965. Εικαστικές και ιδεολογικές συγγένειες. *Μουσείο Μπενάκη*, 7, 157–167. <https://doi.org/10.12681/benaki.51>

Άννα Κινδύνη: Το έργο της περιόδου 1945-1965. Εικαστικές και ιδεολογικές συγγένειες

ΣΤΙΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ Μπενάκη βρίσκονται σήμερα 311 έργα της ζωγράφου Άννας Κινδύνη που καλύπτουν όλο το ανάπτυγμα μιας πολυσχιδούς και ιδιαίτερα γόνιμης καλλιτεχνικής παραγωγής. Το παλαιότερο από αυτά είναι χρονολογημένο από την ίδια το 1946, και το πιο πρόσφατο το 1991. Ανάμεσά τους υπάρχουν δημιουργίες με μολύβι, μελάνι, κάρβουνο και παστέλ, σχέδια, προσχέδια, χαρακτηριστικά και δοκίμια χαρακτηριστικών. Εξίσου σημαντική όμως είναι και η συνοδευτική δωρεά ενός μεγάλου τμήματος από το αρχείο της ζωγράφου, με προσωπικές σημειώσεις, αλληλογραφία, καταλόγους εκθέσεων, χειρόγραφες καταγραφές των έργων της, φωτογραφίες, αφίσες και έντυπο υλικό από τις εκθέσεις της στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Σπάνια συναντά ο ερευνητής μια τόσο συνεπή και λεπτομερή καταγραφή έργων από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, με στοιχεία που βοηθούν όχι μόνο στην καλύτερη κατανόηση της προσωπικότητας της ζωγράφου, αλλά και στον εφοδιασμό του με πλήθος άλλων χρήσιμων πρακτικών πληροφοριών, όπως η θέση των έργων σήμερα και το πού και το πότε εκτέθηκαν.

Προς την κατεύθυνση όμως αυτή της οργάνωσης και της ταξινόμησης του υλικού, πολύτιμη ήταν και είναι η συνεισφορά της ανιψιάς της Άννας Κινδύνη, κυρίας Μαργαρίτας Παπαδημητρίου-Boulenger, στην οποία βέβαια, πάνω από όλα, οφείλεται η δωρεά των έργων και μέρους του αρχείου της ζωγράφου στο Μουσείο Μπενάκη. Στους άμεσους στόχους του Μουσείου βρίσκεται η πραγματοποίηση μεγάλης αναδρομικής έκθεσης της Άννας Κινδύνη και η έκδοση του συνοδευτικού καταλόγου, έτσι ώστε το πλούσιο υπάρχον υλικό να αξιοποιηθεί με τον πιο κατάλληλο τρόπο.

Η Άννα Κινδύνη γεννήθηκε στη Φώκαια της Μικράς Ασίας το 1914, και ήταν η μικρότερη από τα επτά παιδιά του γιατρού Δημοσθένη Μαρουδή και της Σταματίας Βασσάλου.¹ Την ίδια χρονιά, η οικογένειά της κατέφυγε στη Μυτιλήνη, μαζί με χιλιάδες άλλους Έλληνες που αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τα μικρασιατικά παράλια, όπως και τον Πόντο, με προορισμό τα ελληνικά νησιά και διάφορες περιοχές της Βόρειας Ελλάδας αντίστοιχα. Πρόκειται για τη λεγόμενη πρώτη προσφυγιά: μετά τις ήττες της Τουρκίας στον Ιταλοτουρκικό πόλεμο του 1911-1912, στον Α΄ Βαλκανικό πόλεμο του 1912-1913 και τις συνακόλουθες απώλειες σημαντικών εδαφών της στη Βαλκανική,² ο τουρκικός εθνικισμός βρισκόταν σε έξαρση. Ο εκτουρκισμός της Μικράς Ασίας ήταν βασική επιδίωξη της πολιτικής των Νεοτούρκων, και αυτό τον στόχο εξυπηρετούσε η βίαιη απομάκρυνση όλων των μη μουσουλμανικών πληθυσμών. Περίπου 130.000 Έλληνες υπολογίζεται ότι εγκατέλειψαν τότε τις εστίες τους, μόνο στα δυτικά παράλια της Μικράς Ασίας. Στα σπίτια τους εγκαταστάθηκαν μουσουλμάνοι προερχόμενοι από την Αλβανία, τη Σερβία, τη Βουλγαρία και την Ελλάδα.³

Η απόβαση του ελληνικού στρατού στη Σμύρνη τον Μάιο του 1919 επέτρεψε στην πλειονότητα των προσφύγων να επιστρέψουν στις εστίες τους. Παρά τις μεγάλες δυσκολίες (πολλά σπίτια είχαν καταστραφεί, ενώ άλλα είχαν παραχωρηθεί σε μουσουλμάνους), μέχρι τον Ιανουάριο του 1921 είχαν επιστρέψει περίπου 126.000 πρόσφυγες.⁴ Ανάμεσά τους και η οικογένεια Μαρουδή. Το 1922 όμως, με την ολοκληρωτική καταστροφή, οι γονείς και τα αδέρφια της Άννας κατέφυγαν για δεύτε-



Εικ. 1. *Το τέλος*, κάρβουνο σε χαρτί, 39 x 33 εκ., 1957.
Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 44369
(φωτ.: Α. Κουργιαντάκης).

ρη φορά στη Μυτιλήνη, πριν εγκατασταθούν οριστικά στην Αθήνα το 1930.

Τότε περίπου η Άννα Κινδύνη αρχίζει να ζωγραφίζει. Τα πρώτα της σχέδια, κυρίως προσωπογραφίες παιδιών από τους προσφυγικούς συνοικισμούς, χάθηκαν στο μεγαλύτερο μέρος τους με τα Δεκεμβριανά.

Το 1940, σε ηλικία 26 χρονών, παντρεύεται τον αρχιτέκτονα Μανόλη Κινδύνη και κατά τη διάρκεια της Κατοχής εργάζεται στη Στατιστική Υπηρεσία του Δήμου Αθηναίων. Οι εμπειρίες που αποκτά και οι εικόνες που προσλαμβάνει την περίοδο έως το 1945, καθορίζουν τη ζωγραφική της Κινδύνη τουλάχιστον για μια εικοσαετία. Στη Στατιστική Υπηρεσία είναι επιφορτισμένη με την καταγραφή των καθημερινών θανάτων στην περιοχή της Αθήνας και αναγκαστικά έρχεται καθημερινά σε επαφή με τον πόνο και την απελπισία. Το 1942 άλλο ένα τραγικό γεγονός, ο θάνατος μιας αδελφής της από τις στερήσεις, προστίθεται στην ήδη δύσκολη καθημερινότητά της. Όλες αυτές οι εικόνες αποτελούν

σημαντική παρακαταθήκη για τη ζωγραφική της· δεν επρόκειτο εντούτοις να μετουσιωθούν εικαστικά παρά πολύ αργότερα.

Το γεγονός όμως που στην ουσία σημάδεψε τη ζωή της και καθόρισε, σε μεγάλο βαθμό, το καλλιτεχνικό της έργο, ήταν η αναχώρησή της για το Παρίσι, με το ιστορικό πλοίο Ματαρόα, χάρη στην υποτροφία που είχε εξασφαλίσει ο άνδρας της Μανόλης Κινδύνης. Επρόκειτο για υποτροφίες που έδινε το γαλλικό κράτος ήδη πριν από τον πόλεμο σε Έλληνες σπουδαστές, μέσω του Γαλλικού Ινστιτούτου της Αθήνας. Το 1945 όμως, όταν η Ελλάδα βρισκόταν ήδη στο κατώφλι του Εμφύλιου και οι αριστερών πεποιθήσεων πολίτες ζούσαν κάτω από έναν διαρκή κίνδυνο διωγμών, οι γαλλικές υποτροφίες ήταν, για πολλούς, πραγματικές σανίδες σωτηρίας. Χάρη στις ενέργειες μάλιστα του Οκτάβιου Μερλιέ, τότε διευθυντή στο Γαλλικό Ινστιτούτο, και του Ροζέ Μιλλιέξ, γενικού γραμματέα, ο αριθμός των υποτροφιών για το 1945 αυξήθηκε θεαματικά. Από 10 που ήταν μέχρι το 1937 και 20 λίγο πριν από τον πόλεμο, τον Δεκέμβριο του 1945 έφυγαν τελικά περίπου 140 υπότροφοι, από 60 συνολικά ειδικότητες, μαζί με άλλους 50 που θα αναλάμβαναν οι ίδιοι τα έξοδα των σπουδών τους.⁵ Η διάρκεια των υποτροφιών ήταν από έναν μήνα μέχρι έναν χρόνο, και όλες είχαν δυνατότητα ανανέωσης.

Οι υποψήφιοι υπότροφοι συνολικά ήταν πάνω από 800. Πολλοί απ' όσους δεν κατόρθωσαν να επιβιβαστούν, όπως ο Ιάννης Ξενάκης, διέφυγαν από την Ελλάδα αργότερα, ενώ κάποιοι άλλοι, όπως ο Χρίστος Δαγκλής, αν και ήταν στον κατάλογο των υποτρόφων, έχασαν την ευκαιρία της έγκαιρης φυγής. Ο Δαγκλής, όπως γράφει ο ίδιος, βρισκόμενος στα Ιωάννινα για να οργανώσει μια έκθεση φωτογραφίας με θέμα τα Δεκεμβριανά, πληροφορήθηκε την έγκριση της υποτροφίας του πολύ μετά την αναχώρηση του πλοίου, με επακόλουθο τη σύλληψη και την εξορία του.⁶ Ανάμεσα στους επιβάτες-υποτρόφους, ήταν οι φιλόσοφοι Κορνήλιος Καστοριάδης, Κώστας Παπαϊωάννου και Μιμίκια Κρανάκη, ο ιστορικός Νίκος Σβορώνος, οι φοιτητές αρχιτεκτονικής Γιώργος Κανδύλης και Αριστομένης Προβελέγγιος, ο τεχνοκритικός Άγγελος Προκοπίου, η λογοτέχνης Έλλη Αλεξίου, οι καλλιτέχνες Μέμος Μακρής, Κώστας Κουλεντιανός και Ντίκος Βυζάντιος, ο σκηνοθέτης Μάνος Ζαχαρίας και πολλοί άλλοι.⁷ Δεν ήταν, φυσικά, όλοι τους αριστεροί. Τριάντα δύο από τους υποτρόφους ήταν οργανωμένοι στο ΚΚΕ, ενώ οι δεσμοί των υπολοίπων με



Εικ. 2. *Παίδι*, χαρτακί, 31 x 14 εκ., χ.χρ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 44483 (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

το Κομμουνιστικό Κόμμα μπορούν να χαρακτηριστούν ως χαλαροί και μάλλον τυπικοί. Σε κάθε περίπτωση, ο έλεγχος του φοιτητικού συλλόγου των Ελλήνων πέρασε γρήγορα στην Αριστερά.⁸

Άλλωστε η σχέση των υποτρόφων με την οργανωμένη και μη Αριστερά υπήρξε αντικείμενο όχι μόνο συζήτησης, αλλά και έρευνας, τόσο από τις αρχές του ελληνικού κράτους (είχε μάλιστα υπογραφεί και συμφωνία με τον Μερλιέ που υποχρέωνε κάθε υπότροφο να μην αναμειχθεί στις εσωτερικές υποθέσεις της Γαλλίας και να απέχει από οποιαδήποτε πράξη θα έθετε σε κίνδυνο τα ελληνικά συμφέροντα),⁹ όσο και από τον κομματικό μηχανισμό του ΚΚΕ.

Τον Νοέμβριο του 1951, ο Θεοδόσης Πιερίδης, από

τα ιδρυτικά μέλη του ΕΛΑΣ, ο οποίος είχε καταφύγει στο Παρίσι δυο χρόνια νωρίτερα, συντάσσει, κατά παραγγελία του ΚΚΕ, μια Έκθεση πάνω στους αριστερούς (ή πρώην αριστερούς) φοιτητές του Παρισιού.¹⁰ Ανάμεσα σ' αυτούς μνημονεύεται βέβαια και ο Μανώλης Κινδύνης: «*Μανώλης Κινδύνης, αρχιτέκτων: Παντρεμένος με την Άννα, αδελφή της Ειρήνης Παπαδημήτρη που βρίσκεται στο Τρίκκερι. Κι αυτός και η γυναίκα του είναι φυματικοί. Είναι βουτηγμένοι σε μια σκληρή βιοπάλη, αλλά μόλις κατορθώνει να ψευτοζει όντας πάντα καταχρεωμένος. Ρωμαντικός και απροσγείωτος άνθρωπος, όλο χάνεται σε μεγαλεπήβολα επαγγελματικά σχέδια, αλλά στην πραγματικότητα πέφτει θύμα κατεργαρέων που του κλέβουν τη δουλειά του. Αυτή είναι η αιτία της μιζέριας του, γιατί κατά τα άλλα και καλή κατάρτιση έχει (από την Εκόλ ντε Μποζ Άρτ του Παρισιού) και ακούραστος δουλεντής είναι. Σα διανοούμενος έχει μέσα τον μεγάλο κομπούζιο που του δημιούργησαν οι διάφοροι μοντερνισμοί του Παρισιού, όπου γεννήθηκε και έζησε από μικρό παιδί. Γενικά είναι βαθιά ποτισμένος από τις ιδεαλιστικές θεωρίες περί τέχνης σαν ξεχωριστού και ανεξάρτητου φαινομένου. Από χαρακτήρα είναι πολύ αφύκορος και συχνά εριστικός. Στην πρακτική δουλειά: Σπάνια στέκεται δυνατό να τον κατευθύνουμε προς ένα συγκεκριμένο και περιορισμένο στόχο πρακτικής δουλειάς. Συνήθως, ξεκινώντας από το παραμικρό μικροζήτημα, το απλώνει σε σχέδια μεγάλης δράσης, ξεχνώντας την αναγκαιότητα της μικρής καθημερινής πραγματοποίησης. Δύσκολα δέχεται την κριτική, που την μετατρέπει συνήθως σε προσωπικό κανγά. Για τους ανθρώπους σπάνια έχει ορδά αγωνιστικά κριτήρια. Παρασύρεται σε συμπάθειες ή αντιπάθειες, ανάλογα με τις προσωπικές του προτιμήσεις ή ακόμα και τη διάθεση της στιγμής».¹¹*

Το απόσπασμα αυτό, παρά τον διαφορετικό του προσορισμό, μας δίνει μια εικόνα της ζωής του ζευγαριού κατά τα πρώτα πέντε χρόνια της ζωής του στη γαλλική πρωτεύουσα. Πέρα από τις αυτονόητες και αναμενόμενες δυσκολίες της καθημερινότητας, η ένταξη της Άννας, μέσω του άνδρα της, σε έναν κύκλο αριστερών διανοούμενων που παρέμεναν στην πλειονότητά τους ανοιχτοί στα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής, υπήρξε καθοριστική για την καλλιτεχνική της πορεία. Προς την ίδια κατεύθυνση, άλλωστε, την οδηγούσε η ιδιαίτερη σχέση που είχε με τον αδελφό της Γιάννη Μαρουδή,¹² με τον οποίο αλληλογραφεί συστηματικά από τις πρώτες μέρες της εγκατάστασής της στο Παρίσι μέχρι το καλο-



Εικ. 3. *Η Ελλάδα το 1941*, μελάνι σε χαρτί, 9 x 12 εκ., χ.χρ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 44412 (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

καίρι του 1975, λίγο πριν από τον θάνατό του.¹³

Το 1947 εγγράφεται στο εργαστήριο χαρακτηριστικής της École des Beaux Arts, με καθηγητές τους Δημήτρη Γαλάνη και Robert Cami, ενώ παράλληλα παρακολουθεί μαθήματα σχεδίου στις ακαδημίες Julian και Grande Chaumière, με αρχικό σκοπό, αν κρίνουμε από τις επιλογές της, να αποκτήσει μια ευρύτερη πρακτική μόρφωση στο σχέδιο και τη χαρακτηριστική. Ειδικότερα στην Grande Chaumière, λειτουργούσε ένα ειδικό τμήμα διδασκαλίας σχεδίου με κάρβουνο για φοιτητές που δεν ήθελαν να ακολουθήσουν ένα γενικό πρόγραμμα σπουδών. Τότε αρχίζει ουσιαστικά και η πορεία της στη ζωγραφική.

Η καλλιτεχνική ζωή στο Παρίσι μετά τον πόλεμο κυριαρχείται από την απομυθοποίηση της École de Paris,

εξαιτίας των δικαιολογημένων, τις περισσότερες φορές, κατηγοριών για σχέσεις μελών της με τους Γερμανούς. Στο στόχαστρο βρέθηκαν όσοι συμμετείχαν στην επίσκεψη Γάλλων καλλιτεχνών στο Βερολίνο τον Νοέμβριο του 1941 (Derain, Despiou, Vlaminck, Segonzac και άλλοι) και επίσης όσοι συμμετείχαν στην τιμητική επιτροπή της έκθεσης του Γερμανού γλύπτη Arno Brecker στο Παρίσι το 1942.¹⁴ Η ηθική απαξίωση της École de Paris είχε ως φυσικό επακόλουθο την αντίδραση στις παραστατικές τάσεις που προωθούσε. Η ίδια η άρνηση της παραστατικής τέχνης προερχόταν από το γεγονός ότι τα φασιστικά καθεστώτα του Χίτλερ και του Μουσολίνι υποστήριζαν με θέρμη αυτές τις τάσεις, με υπερτονισμένα, έστω, τα νεοκλασικιστικά τους χαρακτηριστικά. Η στροφή, κατά συνέπεια, προς

τις αφαιρετικές τάσεις ήταν μονόδρομος, τουλάχιστον για όσους προοδευτικούς καλλιτέχνες δεν ήθελαν να ακολουθήσουν το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που μετά το 1947 προωθούσε ένα διαφορετικό βέβαια, ιδεολογικά και τεχνοτροπικά, είδος παραστατικής τέχνης. Προς αυτή άλλωστε την κατεύθυνση έδειχνε και η εμβληματική μορφή του Πικάσο που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή όχι μόνο στο Παρίσι αλλά και στο διεθνές στερέωμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, έχοντας βέβαια δικαίως πιστωθεί και την αντιστασιακή του δράση.

Σ' αυτό το φορτισμένο κλίμα ξεκινά η Άννα Κινδύνη την καλλιτεχνική της σταδιοδρομία στο Παρίσι, συμμετέχοντας στην έκθεση *Έλληνες καλλιτέχνες, υπότροφοι στο Παρίσι*, που οργανώθηκε το 1947 στη Cité Universitaire. Ύστερα από μια πρώτη διερευνητική περίοδο στο πνεύμα των σπουδών της, όταν δοκιμάζει διάφορα υλικά, μορφές και σχήματα, καταλήγει τελικά στο κάρβουνο το οποίο χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά μέχρι το 1965. Τότε δημιουργούνται τα έργα που είχε εμπνευστεί από την κατοχική Αθήνα: μια εντυπωσιακή σε όγκο παραγωγή από σχέδια με κάρβουνο και χαρακτηριστικά ποικίλων διαστάσεων εκφράζουν έντονα συναισθήματα κρυμμένα από καιρό. Έργα με τίτλους όπως *Μπντέρα και παιδί*, *Μπντρόντα*, *Ο πεινασμένος*, *Σφαγή παιδιών*, *Το παιδί της πεθαίνει*, επαναλαμβάνονται σταθερά σε έναν μεγάλο αριθμό από ανεξάντλητες παραλλαγές. Πρόκειται για τα περισσότερα "αναγνωρίσιμα" έργα της Κινδύνη και σ' αυτά οφείλει τον παραλληλισμό με τη Γερμανίδα χαράκτρια Käthe Kollwitz, κάτι όμως που η ίδια η ζωγράφος αρνήθηκε σε μια συνέντευξή της το 1987: «[...] η Κέτε Κόλβιτς ήταν πιο συγκεκριμένη από μένα κι αυτό που έκανε ήταν αριστούργημα σχεδίου. Ήταν δυναμική επαναστάτρια, ενώ εγώ ήμουν υποκειμενική και ευαίσθητη».¹⁵ Πράγματι, η ορισμένες φορές ευδιάκριτη συνάφεια θέματος και υλικού στις δύο ζωγράφους δεν φανερώνει αναγκαστικά μια βαθύτερη σχέση επιρροής της Kollwitz στην Κινδύνη, όταν μάλιστα οι εποχές, οι αφετηρίες αλλά και οι επιδιώξεις είναι διαφορετικές.

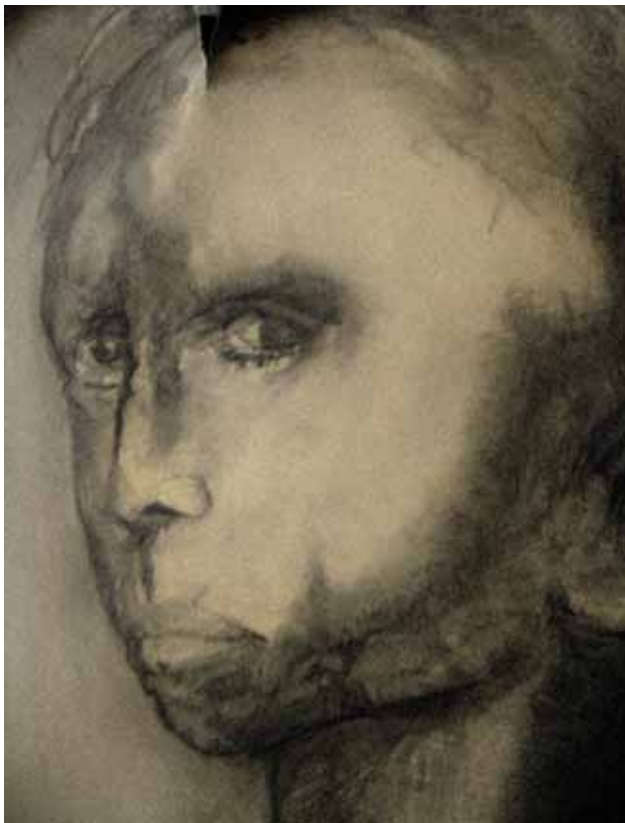
Τα έργα της εικοσαετίας αυτής αποτελούν από μόνα τους μια αυτόνομη ενότητα, τη σημαντικότερη στο έργο της Κινδύνη. Αυτό δεν οφείλεται μόνο στην αξιοθαύμαστη ποσότητα, ούτε στη σταθερή ποιότητά τους, αλλά κυρίως στην επιμονή με την οποία παράγονται, χωρίς να μεταβάλλονται ούτε τα θέματα, ούτε τα υλικά. Η συνέπεια αυτή φανερώνει μια πολύ σημαντική εσωτερική αναγκαιότητα, που είναι η κινητήριος δύναμη για την πα-



Εικ. 4. *Η Πείνα*, κάρβουνο σε χαρτί, 40,5 x 23 εκ., 1954. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 44384 (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

ραγωγή τους και βρίσκει τώρα τις κατάλληλες συνθήκες για να εξωτερικευτεί. Αφενός, η Κινδύνη έχει αρχίσει να αισθάνεται ήδη ζωγράφος, ξεφεύγοντας πλέον από τους πρώτους πειραματισμούς και λαμβάνοντας σημαντική θεωρητική και πρακτική μόρφωση. Αφετέρου, οι πολιτικές και εικαστικές συνθήκες στο Παρίσι την εποχή εκείνη, δημιουργούν το πλέον κατάλληλο περιβάλλον για να μετουσιώσει εικαστικά όσες εικόνες και εμπειρίες είχαν συσσωρευτεί, για τόσο καιρό, μέσα της.

Από τις 26 Οκτωβρίου έως τις 17 Νοεμβρίου του 1945,



Εικ. 5. *Παιδί*, χαρακτηριστικό, 32 x 25 εκ., χ.χρ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 44486 (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

Εικ. 6. *Ανδρας*, κάρβουνο σε χαρτόνι, 98 x 82 εκ., χ.χρ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 44621 (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

τη χρονιά που η Κινδύνη φθάνει στο Παρίσι, ο Jean Fautrier παρουσιάζει στην γκαλερί Drouin, της Place Vendôme, μια σειρά από 33 μικρούς πίνακες, εισάγοντας στις εκφραστικές αναζητήσεις της εποχής την *art informel* (άμορφη τέχνη), προκαλώντας μεγάλη αίσθηση στο παρισινό κοινό. Επρόκειτο για προσωπογραφίες “ομήρων”, τους οποίους ο ζωγράφος είχε δει να εκτελούνται κατά τη διάρκεια του πολέμου. Ο Fautrier είχε ξεκινήσει να ζωγραφίζει τους πίνακες αυτούς το 1943, ενώ κρυβόταν από την Γκεστάπο σε ένα ψυχιατρικό ίδρυμα έξω από το Παρίσι και ζώντας καθημερινά με τους ήχους από τους βασανισμούς και τις εκτελέσεις που ακούγονταν από τα γύρω δάση.¹⁶ Ακόμη και αν η Άννα δεν πρόλαβε να επισκεφθεί την έκθεση στην γκαλερί Drouin, πρέπει να ένωσε τον απόηχό της, καθώς και να διάβασε σχετικές κριτικές και δημοσιεύματα στον τύπο.

Λίγο αργότερα, από τις 3 Μαΐου έως τις 11 Ιουνίου του 1946 ο Jean Dubuffet παρουσιάζει στην ίδια γκαλερί την έκθεση με τον παράξενο τίτλο *Mirobolus, Macadam et Cie, Hautes Pâtes*, και έναν χρόνο αργότερα οργανώνει στο ψυχιατρικό κέντρο του νοσοκομείου Sainte Anne μια έκθεση με έργα ψυχοπαθών, φέρνοντας στο προσκήνιο την *art brut*. Ήταν μια εξίσου δυναμική, όσο και προκλητική είσοδος στο καλλιτεχνικό προσκήνιο με αυτό που είχε πραγματοποιήσει έναν χρόνο νωρίτερα η *art informel*: η χρήση του χρώματος σε αλληπάλληλα στρώματα, ξυσμένα συχνά με το μαχαίρι, η τοποθέτηση ξένων υλικών, όπως η άμμος, η λάσπη και τα σπασμένα γυαλιά στη ζωγραφική επιφάνεια, οι ακατέργαστες ύλες και η έντονη χειρωνακική διάθεση σόκαραν κοινό και κριτικούς.

Η Άννα Κινδύνη είχε την τύχη να βρεθεί στο Παρίσι σε μια περίοδο ιδιαίτερα γόνιμη και ανοιχτή σε νέες τάσεις, αλλά κυρίως όταν το σημαντικότερο διακύβευμα, δύο χρόνια περίπου μετά τη λήξη του πολέμου, παρέμενε η διερεύνηση των επιπτώσεων που είχε αυτός στη ζωή των ανθρώπων. Αλλά και κάτι άλλο σημαντικότερο: η ανάγκη να μην ξεχαστούν όσα έγιναν, να αφυπνιστούν οι μνήμες, να μείνουν ζωντανές στις συνειδήσεις των ανθρώπων οι τραγικές στιγμές του πολέμου. Για να ξεπεραστεί η κυριαρχία του τρόμου, χρειαζόταν μια δυναμική απάντηση, την οποία ήθελαν να δώσουν οι δύο Γάλλοι καλλιτέχνες με το βίαιο εκφραστικό τους ιδίωμα, την έντονη σκληρότητα και την απροκάλυπτη ωμότητα.

Στο ρεύμα της τέχνης που ανακαλεί πιεστικά το δράμα του πολέμου, μπορεί να ενταχθεί και η ζωγραφική της Κινδύνη, η οποία βρίσκει τώρα την αφορμή, αλλά και



Εικ. 7. *Μητρότητα*, κάρβουνο σε χαρτόνι, 29,5 x 24 εκ., 1963. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 44358 (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

<http://tinyurl.com/ppvyqjf>
βλ. 7/30

<http://tinyurl.com/l67w4qe>
βλ. 6/30

Εικ. 8. Jean Dubuffet, *Προσωπογραφία του Henri Michaux*, λάδι σε καμβά, 130 x 97 εκ., 1947. Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art, The Sidney and Harriet Janis Collection, 591.1967 (φωτ.: 2008, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence).

Εικ. 9. Jean Dubuffet, *O Joe Bousquet στο κρεβάτι*, λάδι σε καμβά, 146 x 114 εκ., 1947. Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art, Mrs Simon Guggenheim Fund, 114.1961 (φωτ.: 2008, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence).

την πιο κατάλληλη στιγμή να αποκαλύψει τις από καιρό κρυμμένες προσωπικές της μνήμες από την αγριότητα της γερμανικής Κατοχής και να δώσει, και αυτή, τη δική της απάντηση. Για 20 περίπου χρόνια (1945-1965), η ζωγραφική της Κινδύνη θα παραμείνει προσηλωμένη σ' αυτή την κατεύθυνση, και ιδεολογική της αφετηρία είναι η τέχνη-διαμαρτυρία του Fautrier και του Dubuffet. Η στιλιστική σχέση με την Kollwitz είναι μια μακρινή αναφορά. Άλλωστε ποτέ η Κινδύνη δεν επιδίωξε να δώσει αγωνιστική μορφή στο έργο της, τουλάχιστον με τον τρόπο που έκανε η Γερμανίδα χαράκτρια, αλλά και πολλοί συνάδελφοί της στην Ελλάδα. Παρά την προοδευτική της ιδεολογία, αλλά και τη συναναστροφή της με αριστερούς διανοούμενους και καλλιτέχνες με έντονο στο έργο τους το ιδεολογικό-αγωνιστικό στοιχείο, όπως

ο Βάσιος Σεμερτζίδης, ο Αντώνης Δαγκλής και η Βάσω Κατράκη, προτίμησε να αντιδράσει με τρόπο διαφορετικό: προβάλλοντας την αξία της μνήμης ως οδηγό για το παρόν και για το μέλλον. Η Κινδύνη είχε την τύχη να βρεθεί σε ένα κλίμα απόλυτα συμβατό με τις ψυχολογικές της διαθέσεις και κατόρθωσε να ενταχθεί σ' αυτό και για έναν άλλο λόγο: η επιτυχία του Fautrier και του Dubuffet και η αναγνώριση του στόχου τους, έστω και μέσα από έντονες διαμάχες, συχνά και λοιδορίες εναντίον του έργου τους, λειτούργησε απενοχοποιητικά για την Κινδύνη, στην επιθυμία της να δημιουργήσει έργα όχι προσिता, ούτε ευχάριστα για το ευρύ κοινό.

Βλέποντας τα κεφάλια των "ομήρων" του Fautrier και τα πρόσωπα του Dubuffet, μπορεί κανείς να αισθανθεί την ίδια ασφυκτική αγωνία να προκύπτει από τα έργα της

<http://tinyurl.com/mgijhwh>

Εικ. 10. Jean Fautrier, *Όμηροι σε μαύρο φόντο*, χαρτακί (Publisher: Édition Couturier, Paris. Printer: Jacques David, Paris. Edition: 50), 23,5 x 32 εκ., 1944-1947. Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art, Arthur B. Stanton Fund, 7.1985 (φωτ.: 2008, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence).

Κινδύνη. Κοινό χαρακτηριστικό είναι η ανθρώπινη μορφή, ακραία παραμορφωμένη, χωρίς βέβαια στο έργο της Ελληνίδας ζωγράφου να ξεφεύγει από τα όρια της παραστατικότητας, όπως στα έργα των Γάλλων. Την ίδια ατμόσφαιρα υπηρετούν τα σκοτεινά χρώματα και η απουσία παραπληρωματικών θεμάτων. Οι ομοιότητες είναι πιο σημαντικές από όσες φαίνονται με την πρώτη ματιά, αρκεί κανείς να τις ψάξει όχι τόσο στο στιλιστικό, αλλά σε ένα βαθύτερο ψυχολογικό και συναισθηματικό επίπεδο. Μετά την “ηρωική” εποχή του πολέμου, είναι πια καιρός να βγουν στην επιφάνεια οι αντιήρωες, αυτοί που απεικονίζονται τότε στα έργα του Fautrier, του Dubuffet και της Κινδύνη.

Το έργο της περιόδου 1945-1965 παρουσιάστηκε σε δύο σημαντικές εκθέσεις στο εξωτερικό: στην γκαλερί

Sainte Placide του Παρισιού το 1960, και δύο χρόνια αργότερα στην γκαλερί Reid του Λονδίνου. Οι εκθέσεις αυτές είχαν σημαντική απήχηση, είναι μάλιστα ενδεικτικό ότι τα κείμενα των καταλόγων τους γράφονται από δύο πολύ σημαντικούς ιστορικούς της τέχνης, τον Claude-Roger Marx και τον John Berger αντίστοιχα. Ειδικότερα, το κείμενο του Berger για την έκθεση στο Λονδίνο αποκτά ιδιαίτερη σημασία όχι μόνο για το περιεχόμενό του, αλλά και γιατί προέρχεται από έναν ιστορικό της τέχνης που εκείνη την εποχή είχε προκαλέσει έντονες συζητήσεις, κυρίως λόγω της μαρξιστικής του ιδεολογίας.¹⁷ Θα ακολουθήσουν πολλές άλλες εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, με πιο πρόσφατες τις αναδρομικές το 1984 στην Εθνική Πινακοθήκη και το 2001 στην Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων.

Η τεχνοτροπική και θεματική μεταστροφή που παρατηρείται στο έργο της μετά το 1965 φανερώνει την επιθυμία της να δοκιμάσει τις εκφραστικές της δυνατότητες σε ένα διαφορετικό είδος ζωγραφικής, με έργα ευχάριστα, επιτέλους, για το ευρύ κοινό. Παρά το γεγονός αυτό, κατά καιρούς ζωγραφίζει έργα με θέματα από το παρελθόν, όχι πια όμως με την ίδια ένταση. Το σημαντικότερο τμήμα του έργου της παραμένει, όμως, εκείνο της περιόδου 1945-

1965, και αυτό είναι που την τοποθετεί, στο μέτρο που της αναλογεί, σε μια ιδιαίτερη και καθοριστική στιγμή της ελληνικής, αλλά και της ευρωπαϊκής ζωγραφικής.

Κωνσταντίνος Α. Παπαχρίστου
Ιστορικός Τέχνης
Μουσείο Μπενάκη
papachristou@benaki.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα βιογραφικά στοιχεία για την Άννα Κινδύνη προέρχονται από το: *Άννα Κινδύνη* (κατάλογος έκθεσης, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, Αθήνα 2001).

2. Ν. Ανδριώτης, Η πρώτη προσφυγιά, ελληνικές προσφυγικές μετακινήσεις 1906-1922, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού* 6 (Αθήνα 2003) 95-98.

3. Ανδριώτης (ό.π.) 96.

4. Ανδριώτης (σημ. 2) 104.

5. Γ. Καλπαδάκης, Οι υπότροφοι του '45, *Αντί* 847 (2005) 39.

6. Χρίστος Δαγκλής 1938-1988 (κατάλογος έκθεσης, Δήμος Ιωαννιτών, χ.τ. 1994) 255.

7. Καλπαδάκης (σημ. 5) 39.

8. Περισσότερα για το ταξίδι του Μатарόα και για τη ζωή των Ελλήνων υποτρόφων στο Παρίσι: Μ. Κρανάκη, *Μатарόα σε δυο φωνές, Σελίδες ξενιτιάς* (Αθήνα 2007)· η ίδια, *Φιλέλληνες. Είκοσι τέσσερα γράμματα μιας Οδύσσειας* (Αθήνα 1998)· και Ν. Ανδρικοπούλου, *Το ταξίδι του Μатарόα, 1945. Στον καθρέφτη της μνήμης* (Αθήνα 2007).

9. Καλπαδάκης (σημ. 5) 41

10. Φ. Ηλιού, Τρία κείμενα-στιγμές του Θεοδόση Πιερρίδη, *Αρχαιοτάξιο* 6 (2004) 105.

11. Ό.π. 110.

12. Ο Γιάννης Μαρουδής (1904-1975), γιατρός, συγγραφέας και ερασιτέχνης ζωγράφος, από πολύ νέος είχε ενταχθεί σε εργατικά και προοδευτικά κινήματα. Φυλακίστηκε κατά τη δικτατορία του Μεταξά και συμμετείχε στην Εθνική Αντίσταση. Πιστεύοντας στην κοινωνική διάσταση της τέχνης, οργάνωσε πλήθος διαλέξεων για την ευρωπαϊκή ζωγραφική και δημοσίευσε πολλές μελέτες και τεχνοκριτικές. Για την Άννα Κινδύνη, ο Γιάννης Μαρουδής υπήρξε ο πρώτος άνθρωπος που την επηρέασε ιδεολογικά και καλλιτεχνικά. Όσο ζούσε, υπήρξε συνεπής κριτής του έργου της, τόσο σε προσωπικό επίπεδο, όσο και σε επιστημονικό, καθώς δημοσίευε συχνά άρθρα και κριτικές για το έργο της αδελφής του, συνήθως με το ψευδώνυμο Σ. Καλλέργης.

13. Γ. Μαρουδής, *Γράμματα στην αδερφή του* (Αθήνα 1988).

14. Ευ. Δ. Μαθιόπουλος, *J. Mita, η ζωή και το έργο του Γιάννη Μπατάκη* (Αθήνα 2006) 183-84.

15. Άννα Κινδύνη, συνέντευξη στην Ηρώ Μαυροειδή-Λάσπα, εφ. *Ανγή της Κυριακής* (1.11.1987).

16. H. Foster – R. Krauss – Y.-A. Bois – B. H. D. Buchloch, *Η τέχνη από το 1900* (επιμ. Μ. Παπανικολάου, Αθήνα 2007) 341.

17. *Anna Kindynis* (κατάλογος έκθεσης, Reid Gallery, London 1962) πρόλογος J. Berger.

KONSTANTINOS A. PAPACHRISTOU
Anna Kindyni: Work from the period 1945-1965.
Artistic and ideological similarities

The important donation made by Margarita Papadimitriou-Boulenger to the Benaki Museum includes more than three hundred works by her aunt, the painter and engraver Anna Kindyni. Kindyni, one of the most important figures of Greek art in the twentieth century, is mainly known nowadays for works created in the period 1945-1965, consisting of works in charcoal and pencil, drawings and engravings inspired by the period of the German occupation of Athens. The majority of these works were created in Paris, where the artist had fled with her husband, Manolis Kindynis, thanks to a scholarship granted to him by the French state.

The harsh and unpleasant subject matter of starving children and people in destitution, the tragic mothers with their skeletal children, the almost exclusive use of charcoal

or alternatively engraving and the total lack of colour show some similarities, mostly in terms of style, with the work of the German artist Käthe Kollwitz. By contrast, the artistic and ideological similarities with the French artists Jean Fautrier and Jean Dubuffet, representatives of the 'art informel' and 'art brut' movements respectively, who were the focus of artistic attention when Kindyni first went to Paris, are significant. The way in which these artists strove to keep alive the memory of the horrors caused by the war and thus to formulate their own response to the accumulation of terror gave Kindyni the necessary psychological impetus to carry off an approach to art which the general public found difficult, and often disturbing, but which was full of sensitivity and dynamism.