

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΤΟ ΦΥΛΟ, Η ΓΥΝΑΙΚΑ & Ο ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ LEONOR FINI

Μάθημα: ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΟ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟ

Διδάσκουσα: δρ. Μαρία Σπυριδοπούλου

Φοιτήτρια: Κωνσταντίνα Φελέκουρα (εξάμηνο Η')

A. M.: 5052201000092

Ακαδημαϊκό έτος: 2013-2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
A' ΜΕΡΟΣ:	3
Η έννοια του φύλου	4
Το Φύλο, η Γυναίκα & ο Έρωτας στο έργο της LEONOR FINI.....	9
B' ΜΕΡΟΣ: ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	17
1. Βιογραφικά στοιχεία.....	17
2. Εργογραφία.....	28
3. Albums.....	35
4. Βιβλία με βιογραφικά στοιχεία και κατάλογοι.....	37
5. Κριτική Βιβλιογραφία.....	42
6. Βιβλιογραφία.....	44

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Όταν μας ζητήθηκε στο πλαίσιο του μαθήματος «Γυναίκες και Σουρεαλισμός στις Εικαστικές Τέχνες» να επιλέξουμε μια καλλιτέχνη και να ανιχνεύσουμε τους δεσμούς της με το κίνημα του σουρεαλισμού μέσω του έργου της, πραγματικά μου ήταν εξαιρετικά δύσκολο να επιλέξω, γιατί όλες είχαν στοιχεία που τις έκαναν πολύ ενδιαφέρουσες, ώστε να ασχοληθεί κανείς με το έργο τους μέσω κάποιου άξονα, όπως η μεταμφίεση, το σώμα, το φύλο, η αυτό-αναπαράσταση και ζωομορφικά στοιχεία, μεταξύ άλλων. Επέλεξα, μετά από πολλή σκέψη, να προσεγγίσω τη ζωή και το έργο της Leonor Fini, γιατί κινείται στις παρυφές του σουρεαλισμού. Συνδέεται με το κίνημα με σχέση έντονου πάθους - όπως από τα πάθη κυριαρχείται και η ζωή της - καθώς διατηρεί πάντοτε πολύ στενές σχέσεις με γυναικεία μέλη του κινήματος, αλλά την χωρίζει άβυσσος και αμοιβαία αντιπάθεια από τον ιδρυτή και ηγέτη του, τον Andre Breton, λόγω του μισογυνισμού του, δηλαδή λόγω της αντιμετώπισης της γυναίκας ως αντικείμενου του πόθου και, πρακτικά, ως συμπληρώματος του άνδρα. Αυτή η στάση έρχεται σε ρήξη με την ίδια τη φύση της Leonor Fini, η οποία μέσα από έργο και την ζωή της διαδηλώνει τον ηγετικό ρόλο σε ερωτικό, κοινωνικό και επίπεδο φύλου της γυναίκας, τοποθετώντας την στον αντίποδα της πατριαρχικής, αυταρχικής στάσης του Breton, ανοίγοντας τον δρόμο προς την διεκδίκηση της κοινωνικής χειραφέτησης και ανεξαρτησίας της γυναίκας, όπως θα εκφραστεί αργότερα από το φεμινιστικό κίνημα. Υπήρξε μια γυναίκα ιδιαίτερα δυναμική και δημιουργική, που κατάφερε να ξεχωρίσει μέσα σε ένα κίνημα ανδροκρατούμενο και είχε το θάρρος να εκφράσει τις αντισυμβατικές απόψεις της και να τις ακολουθήσει πιστά και στην αντισυμβατική και θυελλώδη ζωή της. Ήταν μια γυναίκα που διεκδίκησε το δικαίωμα της γυναίκας στον έρωτα και της ελευθερίας της στις ερωτικές σχέσεις, εκτός των κοινωνικών συμβάσεων και με οδηγό την φύση και το ερωτικό ένστικτο. Για αυτόν τον λόγο θεωρώ ότι στην παρούσα εργασία, εκτός από την προσέγγιση του έργου της μέσα από τις έννοιες του φύλου, της γυναίκας και του έρωτα, είναι πολύ σημαντικό να δοθεί έμφαση και στα βιογραφικά στοιχεία της Leonor Fini, γιατί η ζωή και το έργο της αποτελούν αναπόσπαστη ενότητα και είναι αδύνατον να φωτιστεί όποιο από τα δυο ανεξάρτητα από το άλλο.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

Στην καθημερινή μας ζωή η έννοια του βιολογικού φύλου μοιάζει σαφής και αδιαμφισβήτητη. Μιλούμε για το ανδρικό και το γυναικείο φύλο, διάκριση που στηρίζεται στα ανατομικά χαρακτηριστικά τους. Τα πράγματα, ωστόσο, δεν ήταν πάντοτε έτσι. Για χιλιάδες χρόνια οι άνθρωποι πίστευαν ότι οι ανατομικές διαφορές, οι οποίες αποτελούν το πιο εμφανές κριτήριο διάκρισης των δύο φύλων στην εποχή μας, συνιστούσαν μάλλον ανατομικές ομοιότητες, καθώς υποστήριζαν ότι τα γυναικεία αναπαραγωγικά όργανα ήταν όμοια με τα ανδρικά, απλώς σε διαφορετική θέση, δηλαδή ότι «οι γυναίκες ήταν άνδρες γυρισμένοι ανάποδα»¹ όπως αναφέρει ένα λαϊκό στιχούργημα.² Το γεγονός ότι δεν αναγνωρίζονταν δύο διακριτά βιολογικά φύλα επιβεβαιώνεται και από την απουσία ειδικών λέξεων για τον ορισμό των γυναικείων γεννητικών οργάνων. Γίνεται, επομένως, αντιληπτό πως σε ένα κοινωνικό και πολιτισμικό σύμπαν όπου κυριαρχούσε το άρρεν, δεν ήταν αναγκαίο να υπάρξει βιολογικός φυλετικός διαχωρισμός, καθώς οι άνδρες και οι γυναίκες καθορίζονταν περισσότερο από τον κοινωνικό τους ρόλο, από το πόσο πιστά ανταποκρίνονταν στις απαιτήσεις που είχε θέσει για αυτούς η κοινωνία προκειμένου να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της.³ Και αργότερα, όταν η επιστήμη της ανατομίας αναπτύχθηκε και απέδειξε ότι αρχικά το έμβρυο είναι άφυλο, δηλαδή επιβεβαιώθηκε σε εμβρυολογικό επίπεδο αυτό που υποστήριζε παλαιότερα ο Γαληνός για τον «ισομορφισμό» (δηλαδή για την πλήρη αντιστοιχία) «αρσενικών και θηλυκών γεννητικών οργάνων»⁴, θα μπορούσε να διατηρηθεί η αντίληψη του κοινού γενετήσιου φύλου ως προς την μορφή και τις λειτουργίες του (με μόνη εξαίρεση την διαφορετική τοποθέτηση των γεννητικών οργάνων στο γυναικείο και στο ανδρικό σώμα). Ωστόσο, αυτό δεν συνέβη. Φαίνεται ότι με την ριζική αλλαγή στις κοινωνικές δομές που επέφερε ο Διαφωτισμός ως τρόπος σκέψης και οι συνέπειές του σε πολιτικό επίπεδο (Γαλλική Επανάσταση, δημιουργία Εθνικών κρατών) τέθηκε το θέμα του φύλου σε

¹ Thomas, Laqueur *Κατασκευάζοντας το φύλο. Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόντ*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2003, σ.37.

² *Aristotle's Masterpiece*, εκδ. Arno Press 3.

³ Thomas, Laqueur, *Κατασκευάζοντας το φύλο... ό.π.*, σ. 47.

⁴ ό.π., σ. 44.

διαφορετική βάση, πολιτική, αυτή τη φορά, και αναζητήθηκαν βιολογικά τεκμήρια για να αποδειχθεί η ύπαρξη δύο διακριτών γενετήσιων φύλων⁵.

Σύμφωνα με τον Laqueur, «...η επιστημολογία από μόνη της δεν δημιουργεί δύο αντίθετα γενετήσια φύλα· αυτό το κατορθώνει μόνο στο πλαίσιο συγκεκριμένων πολιτικών συνθηκών. Το πολιτικό πεδίο, με την ευρύτερη έννοια, δηλαδή ως ανταγωνισμός για εξουσία, παράγει νέους τρόπους συγκρότησης των υποκειμένων, καθώς και τις κοινωνικές πραγματικότητες στις οποίες διαβιούν οι άνθρωποι. Συνεπώς, μια σοβαρή συζήτηση για την γενετήσια ιδιότητα αποβαίνει αναπόφευκτα συζήτηση για την κοινωνική τάξη, την οποία αυτή αναπαριστά και επίσης νομιμοποιεί.»⁶

Από την άλλη πλευρά, όπως συνεχίζει ο ίδιος, «οι κοινωνικές και οι πολιτικές αλλαγές δεν εξηγούν, καθ' εαυτές, την επανερμηνεία των σωμάτων. Η ανάδυση της ευαγγελικής εκκλησίας, η πολιτική θεωρία του Διαφωτισμού, η ανάπτυξη νέου είδους δημόσιων χώρων τον δέκατο όγδοο αιώνα, οι ιδέες του Λοκ για τον γάμο ως συμβόλαιο, οι κοσμογονικές δυνατότητες κοινωνικής αλλαγής που κινητοποίησε η Γαλλική Επανάσταση, ο μετεπαναστατικός συντηρητισμός, ο μετεπαναστατικός φεμινισμός, το εργοστασιακό σύστημα, που αναδιάρθρωσε τον κατά φύλα καταμερισμό της εργασίας, η ανάδυση της οικονομίας της ελεύθερης αγοράς υπηρεσιών και αγαθών, η γέννηση των τάξεων, το καθένα ξεχωριστά ή όλα μαζί συνδυασμένα – τίποτε από αυτά δεν προκάλεσε την δημιουργία ενός νέου, διαφοροποιημένου με βάση το γενετήσιο φύλο, σώματος. Αντίθετα, η αναδημιουργία του σώματος είναι η ίδια εγγενής σε καθεμιά από αυτές τις εξελίξεις.»⁷

Η επιστημονικές εξελίξεις, επομένως, παρείχαν ανατομικά τεκμήρια που αποδεικνύουν την βιολογική διάκριση των δύο φύλων, ωστόσο, αυτή η νέα αντίληψη κινείται στην κατεύθυνση τόσο της ανατροπής όσο και της ενίσχυσης της παραδοσιακής ιεραρχικής σχέσης μεταξύ ανδρών και γυναικών. Είναι σημαντικό ότι η γυναίκα αναγνωρίζεται ως διαφορετική οντολογική κατηγορία και παύει να είναι η ατελέστερη εκδοχή του (ανδρικού) ανθρώπινου προτύπου, όπως ίσχυε ως τότε. Αυτή της η διαφορετικότητα από τον άνδρα (ακόμη και όταν δεν συνεπάγεται ούτε καν την ισοτιμία της με αυτόν) της παρέχει το επιχείρημα και το δικαίωμα να διεκδικήσει την

⁵ ό.π., σ. 43

⁶ ό.π., σ. 45

⁷ ό.π., σ. 45

ξεχωριστή, διακριτή από το ανδρικό φύλο, ύπαρξη και εκπροσώπησή της. Και η φεμινιστική επιχειρηματολογία βασίστηκε εξ αρχής στη διαφορετικότητα, που πρόσφερε για πρώτη φορά ξεχωριστή υπόσταση στη γυναίκα. Αυτή ακριβώς η διαφορετικότητα, που χρησιμοποιήθηκε αντιστρόφως, ως όπλο από τους αντιπάλους των γυναικείων διεκδικήσεων για τον αποκλεισμό τους από την δημόσια σφαίρα. Η διατήρηση της ανδρικής πρωτοκαθεδρίας, λοιπόν, στη δημόσια σφαίρα απαιτούσε νέα επιστημονική τεκμηρίωση. Έτσι, η ανακάλυψη της αυθόρμητης ωορρηξίας και της εμμηνορρυσίας, μαζί με την μήτρα και τις ωοθήκες, «*συνέδεσαν το γυναικείο φύλο με το άλογο, την αταξία και τη «φύση», που τοποθετείται στους αντίποδες του πολιτισμού*»⁸. Επομένως, οι γυναίκες παρουσιάζονται ως δέσμιες του σώματος, της φύσης και, ως εκ τούτου, βρίσκονται στον αντίποδα του ορθολογισμού και του πολιτισμού, ενώ θεωρείται προβληματική ακόμη και η συμμετοχή τους στην πολιτική κοινωνία. «*Γίνεται, λοιπόν, εμφανές ότι η αναγωγή στη φύση*» αρχικά «*δεν συνεπαγόταν από μόνη της κάποια συγκεκριμένη άποψη για την κοινωνική ή πολιτισμική θέση των γυναικών*». ⁹ Για να εδραιωθεί και να διασφαλισθεί, συνεπώς, η ανδρική πρωτοκαθεδρία στο πλαίσιο που είχε διαμορφωθεί από τις νέες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, ήταν αναγκαία η μετατόπιση της επιχειρηματολογίας από το γενετήσιο στο κοινωνικό φύλο, από την «βιολογία» στην πολιτική.

Αποδεικνύεται, λοιπόν, ότι η διάκριση των φύλων χρησιμοποιείται κατά το δοκούν σε διάφορα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα άλλοτε για την ενίσχυση και άλλοτε για την αποδυνάμωση του ρόλου (κοινωνικού – πολιτικού) κάποιας κοινωνικής ομάδας.

Η θεωρία περί της ύπαρξης ενός φύλου με αντίστοιχα αναπαραγωγικά όργανα, τα οποία, όμως, ήταν τοποθετημένα σε διαφορετικά σημεία του σώματος του άνδρα και της γυναίκας (θεωρία που κυριαρχούσε πριν την περίοδο του Διαφωτισμού στον δυτικό κόσμο), είναι πολύ παλιά και ανακαλεί στη μνήμη μας παγανιστικούς μύθους, τον ιουδαϊσμό, την καβαλιστική σκέψη αλλά και την άποψη του Αριστοφάνη στο *Συμπόσιον* του Πλάτωνα, όπου γίνεται λόγος για το «ανδρόγυνον».¹⁰ Μάλιστα, ο Αριστοφάνης αφηγείται έναν μύθο, σύμφωνα με τον οποίο οι άνθρωποι, στην αρχική τους μορφή, είχαν κεφάλι σφαιρικό, δύο όμοια πρόσωπα που κοιτούσαν σε αντίθετες

⁸ ό.π.

⁹ ό.π., σ. 291

¹⁰ Βικτώρια Φερεντίνου, «Ανδρόγυνες Ουτοπίες και Σουρεαλισμός», *Περιοδικό ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ*, τεύχ. 111 (Ιούνιος 2009), σ. 47

κατευθύνσεις, τέσσερα πόδια και τέσσερα χέρια και δύο γεννητικά όργανα. Αποτελούσαν μαζί το *ολόκληρο*, αλληλοσυμπληρώνονταν, και ήταν, ως εκ τούτου, παντοδύναμοι. Τόσο φοβήθηκαν την αυτάρκεια και την δύναμή τους οι ολύμπιοι θεοί, ώστε αποφάσισαν να χωρίσουν τους ανθρώπους στα δυο, προκειμένου να τους αποδυναμώσουν. Όμως η διχοτόμηση τούς δημιούργησε την αίσθηση της έλλειψης και της ανεπάρκειας, με αποτέλεσμα κάθε κομμάτι να αποζητά το άλλο του μισό στην προσπάθειά τους να γίνουν και πάλι *όλον*. Αυτήν ακριβώς την εναγώνια λαχτάρα της επανένωσης και την αποκατάσταση της αρχικής κατάστασης ισορροπίας και αρμονίας με τη σύνθεση των δύο τμημάτων σε ένα ορίζει ο Αριστοφάνης ως έρωτα.¹¹

Αναλόγως, το ερμητικό ανδρόγυνο (το οποίο αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα σύμβολα της αλχημιστικής φιλοσοφίας, όπως αποδεικνύει και η συχνή αναπαράστασή του σε χαρακτηριστικά και χειρόγραφα) συμβολίζει την ισόρροπη συνύπαρξη των αντιθέτων αρχών, στη σύνθεση των οποίων οφείλεται η αρμονία του σύμπαντος: του *αρσενικού* και του *θηλυκού*. Μάλιστα, οι δύο αυτές αρχές απεικονίζονται ως βασιλιάς και βασίλισσα, και ο βασιλικός γάμος, που αποτελεί την επιτυχή σύζευξή τους, προβάλλεται ως ένας από τους κύριους στόχους του αλχημιστή-φιλοσόφου. Είναι ενδιαφέρον ότι, μετά το γάμο, οι αλχημιστικές πηγές αναπαριστούν με τολμηρό τρόπο τόσο την ερωτική ένωση του βασιλιά με τη βασίλισσα όσο και το προϊόν της συνένωσής τους, δηλαδή το *ερμητικό ανδρόγυνο*. Αυτό γίνεται, αρχικά, γνωστό μέσω των πολυάριθμων αλχημιστικών εγχειριδίων που κυκλοφορούν τον 19^ο και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Στο ιδανικό του ανδρόγυνου δίνεται κάθε φορά διαφορετικό συμβολικό περιεχόμενο, πνευματικό, κοινωνικό, μεταφυσικό, ερωτικό. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον μύθο του ερμητικού ανδρόγυνου επέδειξαν οι σουρεαλιστές, γιατί λειτουργούσε ως πηγή ποιητικής έμπνευσης από τη μια πλευρά, αλλά και ως πρόκληση για τις εικαστικές τέχνες μέσω της τολμηρής ερωτικής εικονογράφησης του μύθου¹² από την άλλη. Ας μην ξεχνούμε, εξάλλου, πως ο έρωτας και οι σχέσεις των δύο φύλων απασχολούν πάντοτε τον άνθρωπο και αποτελούν ερέθισμα και δημιουργική έμπνευση στη τέχνη.

Το ιδανικό του ανδρόγυνου ως συμβολισμός της σύνθεσης των αντιθέτων (η ζωή και ο θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, το παρελθοντικό και το μελλοντικό,

¹¹ ό.π. σ 47

¹² ό.π. σ. 47

το μεταβιβάσιμο και το αμεταβίβαστο, το υψηλό και το ταπεινό¹³) ενέπνευσε τον πατέρα του σουρεαλισμού Andre Breton στην αντίληψή του για τον έρωτα, ο οποίος «ζει μόνο με την αμοιβαιότητα». Ορίζει ως πραγματική αγάπη μόνον την ερωτική, δηλαδή «την ολοκληρωτική αφοσίωση σε έναν άνθρωπο, που βασίζεται στην επιτακτική αναγνώριση της αλήθειας, της δικής μας αλήθειας, «σε μια ψυχή και σε ένα σώμα» που είναι η ψυχή και το σώμα του ανθρώπου»¹⁴.

Η ιδέα του αμοιβαίου έρωτα κυριαρχεί όχι μόνο στα γραπτά του Breton αλλά και στην ποίηση των Paul Eluard, Benjamin Peret, Louis Aragon και Robert Desnos. Είναι γνωστό ότι οι κυρίαρχες μορφές του σουρεαλιστικού κινήματος ήταν άνδρες επομένως, ο έρωτας για αυτούς ήταν θηλυκού γένους. Αντιμετώπιζαν, λοιπόν, τη Γυναίκα ως την ενσάρκωση της ομορφιάς, του κινδύνου, του μυστηρίου, της ενορατικής δύναμης, του άλογου, της παραφροσύνης, της προσέδιδαν δηλαδή ιδιότητες και ικανότητες που οι ίδιοι ήθελαν να προσεγγίσουν (κατά κάποιον τρόπο έδιναν σάρκα και οστά, ενσάρκωναν το άυλο ιδανικό τους, για να μπορέσουν να το κάνουν απτό και να το αγγίζουν). Η γυναίκα ήταν για αυτούς η μούσα τους, ήταν το άλλο μισό που είχαν ανάγκη για να συμπληρώσουν το κενό και να αποτελέσουν και πάλι το *όλον*. Η γυναίκα είναι το συμπλήρωμά τους. Επομένως, επιστρέφοντας στην έννοια του κοινωνικού φύλου, η γυναίκα στις δεδομένες κοινωνικές, ιστορικές, πολιτικές και πολιτιστικές συνθήκες, ενδύεται έναν συγκεκριμένο κοινωνικό ρόλο: σε μια πατριαρχικά δομημένη κοινωνία, αποτελεί το συμπλήρωμα του άρρενος.

¹³ Andre Breton, «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού» στο: *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ελένης Μοσχονά, εκδόσεις Δωδώνη, Γιάννινα 1983, σ. 117.

¹⁴ *ό.π.* σ. 117

ΤΟ ΦΥΛΟ, Η ΓΥΝΑΙΚΑ & Ο ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ LEONOR FINI

Αυτήν την αντίληψη για το φύλο ως κοινωνική κατασκευή στο πλαίσιο του κινήματος του σουρεαλισμού - που δεν αποτελεί την κύρια γραμμή του, όπως αυτή εκφράζεται δια στόματος του ηγέτη του Andre Breton - έρχεται να διατυπώσει μέσα από το έργο της αλλά και την ίδια της τη ζωή η Leonor Fini, εικαστική καλλιτέχνης που δημιουργεί στις παρυφές του σουρεαλιστικού κινήματος, χωρίς, όμως, να δέχεται την ταύτισή της με αυτό. Στην περίπτωση της Leonor Fini, λοιπόν, τόσο η σχέση των δύο φύλων όσο και η αντίληψη για το φύλο καθ' εαυτό διαφέρουν πολύ από τις απόψεις των ανδρών Πατέρων του σουρεαλισμού και κυρίως του Μπρετόν, τον οποίο, μάλιστα, η Fini ποτέ δεν συμπάθησε εξαιτίας του μισογυνισμού του. Παρότι εντάσσεται στο κίνημα του σουρεαλισμού από τους μελετητές, το έργο της Fini, με τις ποικίλες θεματικές αλλά και τεχνοτροπικές επιλογές, αποδεικνύει πως η καλλιτέχνης έχει το δικό της ιδιαίτερο, προσωπικό στυλ και αν θα έπρεπε να χαρακτηρίσουμε κάτι που την αφορά ως σουρεαλιστικό, αυτό δεν θα ήταν το έργο της, αλλά μάλλον η ζωή της. Ειδικά αν δεχθούμε ότι *ο σουρεαλισμός υπήρξε από τα σπάργανά του ένα κίνημα με ανατρεπτικό χαρακτήρα και αισιόδοξη ματιά για την ζωή. Πρωταρχική επιθυμία των σουρεαλιστών ήταν να αλλάξουν την αντίληψη για την πραγματικότητα και κατ' επέκταση τον ίδιο τον κόσμο. Απορρίπτοντας την κυριαρχία της στείρας λογικής, στράφηκαν στο παράδοξο, το ονειρικό, το φανταστικό, το μυθικό, το υποσυνείδητο και επιδίωξαν να μετουσιώσουν την ίδια τη ζωή. Στην απόπειρά τους αυτή, ο έρωτας παίζει πρωτεύοντα ρόλο και γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της σουρεαλιστικής επανάστασης σε καλλιτεχνικό, πνευματικό και κοινωνικό επίπεδο.*¹⁵

Θεματικά στο έργο της κυριαρχεί ο έρωτας, το θηλυκό στοιχείο, η γυναίκα, με διάφορες μορφές: με την μορφή σφίγγας, με τη μορφή γάτας (που ήταν το αγαπημένο ζώο της καλλιτέχνης: μάλιστα, όπως αναφέρει ο Michelet¹⁶, σύμφωνα με τις τοπικές διηγήσεις, συχνά οι Ιταλίδες – η Fini ήταν κατά το ήμισυ Ιταλίδα και μεγάλωσε στην Τεργέστη – μεταμορφώνονταν σε γάτες, γλιστρούσαν κάτω από τις πόρτες και έπιναν το αίμα των παιδιών) και την μορφή γυναίκας συνήθως σε ένα σουρεαλιστικό, μη

¹⁵ Βικτώρια Φερεντίνου, «Ανδρόγυνες Ουτοπίες και Σουρεαλισμός»... ό.π. σ. 46.

¹⁶ Jules, Michelet. *La Sorcière: The witch of the Middle Ages*. Trans. L. J. Trotter. Fairford: Echo Library, 2010. Print. Trans. of *La Sorcière*. Paris: Dentu, 1862, 107.

αναγνωρίσιμο περιβάλλον, με έντονο βλέμμα, που συνήθως απευθύνεται προκλητικό προς τον θεατή, με έντονο το ερωτικό στοιχείο στην εμφάνιση, που τονίζεται συχνά από ένα προκλητικά ελκυστικό θηλυκό σώμα. Άλλοτε οι γυναικείες φιγούρες είναι ντυμένες με μεγαλόπρεπα μακριά φορέματα, από πολύτιμα εντυπωσιακά υφάσματα που καλύπτουν σχεδόν κάθε σημείο του σώματος, κλείνοντας την μορφή ερμητικά στον εαυτό της και αφήνοντας ως μόνη δίοδο επικοινωνίας την μυστηριακή και γήινη θηλυκότητα που εκχέεται γεμάτη σαγήνη από ανοίγματα στο ύφασμα αλλά και από το εξαιρετικής έντασης μυστηριώδες βλέμμα της γυναίκας, στην οποία τις περισσότερες φορές αναγνωρίζει ο θεατής την ίδια τη Fini. Το έντονα προκλητικό βλέμμα τους δεν επιτρέπει στον θεατή να απομακρύνει τη ματιά του από το εικονιζόμενο πρόσωπο. Η θέση του αρσενικού, αντιθέτως, είναι συνήθως υποτονική και συμπληρωματική της κυρίαρχης γυναικείας φιγούρας, που στο καλλιτεχνικό σύμπαν της Fini εντάσσεται σε μια εξειδικευμένη θηλυκή ερμητική παράδοση μιας αρχετυπικής και πανίσχυρης Μεγάλης Θεάς.

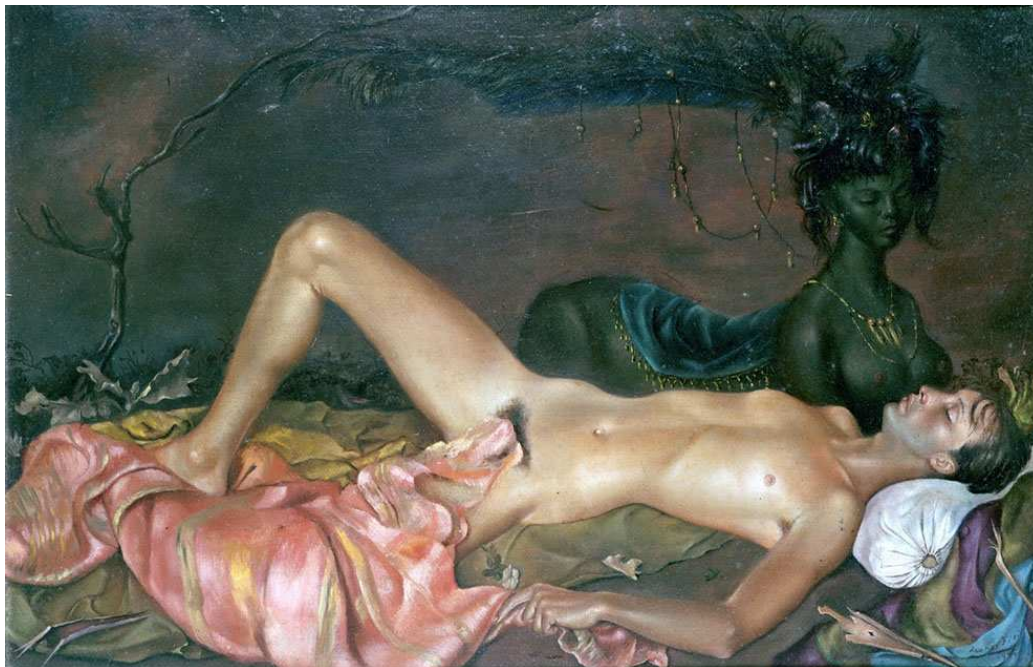
Η ιστορικός τέχνης Whitney Chadwick παρατηρεί: «Για την Fini η γυναίκα είναι μάγισσα και ιέρεια, όμορφη και ηγεμονική, χρησιμοποιώντας ως τεκμήριο την μορφή της σφίγγας¹⁷, η οποία ασκεί όλες τις δυνάμεις που έχουν εκλείψει από τη σύγχρονη γυναίκα».¹⁸

Η Leonor Fini ξεχώρισε για την εξωτική γεμάτη φαντασία εικονογραφία της καθώς και για την προκλητική της στάση απέναντι στις συμβάσεις και την κυριαρχία του άρρενος. Αυτές της τις ανησυχίες υπηρέτησε μια ακριβής, ιλουζιονιστική τεχνοτροπία. Χρησιμοποίησε μια εξαιρετικά λεπτή τεχνική, ειδικά στα τέλη της δεκαετίας του 1940, για να αποτυπώσει έναν κόσμο σε παρακμή, αντίστοιχο με την πραγματικότητα στην μεταπολεμική Ευρώπη. Το διάστημα που είχε στενές σχέσεις με τους σουρεαλιστές καλλιτέχνες Max Ernst, Leonora Carrington και Salvador Dalí, την δεκαετία του 1930, η απορριπτική στάση της απέναντι στις καθιερωμένες αρχές του κινήματος – και ειδικά η αμοιβαία αντιπάθεια με τον ηγέτη του σουρεαλισμού

¹⁷ Βλ. The Sphinx's Riddle: The Art of Leonor Fini, *Exhibition Catalogue for "The Sphinx's Riddle: The Art of Leonor Fini"* at Weinstein Gallery (June 30, 2012 – August 18, 2012), σ. 10. Σύμφωνα με τον Richard Overstreet τα θεμέλια του υποσυνείδητου ισχυρού δεσμού της Fini με την μορφή και τις συμβολικές προεκτάσεις της μυθολογικής σφίγγας έχουν τεθεί ήδη από τα παιδικά της χρόνια στην Τεργέστη. Μια από τις πιο αγαπημένες της ασχολίες στον ελεύθερο χρόνο της ήταν να ιππεύει μια μεγάλη μαρμάρινη σφίγγα που κοσμούσε το δημόσιο πάρκο του πύργου Miramar, που κατασκευάστηκε από τον αυτοκράτορα του οίκου των Αψβούργων Μαξιμιλιανό.

¹⁸ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 1985, p.188

André Breton – ενίσχυσε ακόμη περισσότερο την καλλιτεχνική της - και όχι μόνο – ανεξαρτησία,¹⁹ μια ανεξαρτησία που εκδηλώνεται πολύ δυναμική έναντι του ανδρικού φύλου και αυτό διαπιστώνεται σε πολλούς πίνακές της.



Εικ. 1: *Chthonian Deity Watching over the Sleep of a Young Man* (1946)

Ένα από αυτά τα έργα είναι ο πίνακας της με τον τίτλο *Χθόνια θεότητα παρακολουθεί έναν νέο άνδρα που κοιμάται* (*Chthonian Deity Watching over the Sleep of a Young Man*) (1946). Εικονίζεται μια γυναίκα, με τη μορφή σκουρόχρωμης σφίγγας, να παρακολουθεί έναν νεαρό γυμνό άνδρα να κοιμάται. Η απεικόνισή του συνιστά μια νέα ερμηνεία του μύθου του Οιδίποδα εμπρός στη σφίγγα: συμβολίζει μια νέα δυναμική στη σχέση των δύο φύλων δίνοντας το προβάδισμα στον ενισχυμένο ρόλο του θηλυκού (στο έργο της Fini ανιχνεύεται ένας πρωτοφεμινιστικός σουρεαλισμός)²⁰. Ο νεαρός άνδρας σχεδόν γυμνός, παραδομένος στον ύπνο (μοιάζει αρκετά ευάλωτος, ένα ανδρόγυνο ον, με χαλαρή, εξασθενημένη ανδροπρέπεια, ένα εκθηλυμένο άρρεν σε επαφή με την ψυχή (anima) ως το θηλυκό αρχέτυπο στον εσώτερο κόσμο του άνδρα). Η Fini παρουσιάζει τη γυναίκα, τον θηλυκό τρόπο θέασης και αντίληψης της ζωής, ως μια εναλλακτική δυνατότητα έναντι του κατεστραμμένου κόσμου του άνδρα. Ανάλογα παραδείγματα συνιστούν οι πίνακές της *Sphinx Amalburga* (1941) και *Woman Seated on a Naked Man* (1942).

¹⁹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fini-little-hermit-sphinx-t13589/text-summary>

²⁰ Alyce, Mahon, “La féminité triomphante: Surrealisme, Leonor Fini and the Sphinx.” *Dada/Surrealism* 19 (2013): pp.11-12

Στο πρώτο από τα δύο αυτά έργα η γυναικεία μορφή στέκεται και πάλι πάνω από τον γυμνό άνδρα, μάλιστα στην περίπτωση του δεύτερου πίνακα, η γυναικεία μορφή είναι ντυμένη και ατενίζει στο βάθος τον ορίζοντα ενός τυπικού αναγεννησιακού τοπίου. Η σύνθεση υποβάλλει την εντύπωση πως η γυναικεία αυτή μορφή κυριαρχεί και βασιλεύει στη φύση, στο τοπίο και στα πάθη²¹. Σε τέτοιους πίνακες της Fini δεν θα πρέπει τα ανδρικά μοντέλα να αντιμετωπίζονται σαν ερωτικά αντικείμενα, καθώς ξεπερνούν το επίπεδο της προσωπικής επιθυμίας και προσφέρουν, με τρόπο παρεκβατικό, τον επαναπροσδιορισμό των δυο φύλων²².



Εικ. 2: *Sphinx Amalburga* ή *Sphinx Amoureux* (1941)

Το γεγονός ότι ο αρχικός τίτλος του έργου *Sphinx Amalburga* ήταν *Sphinx Amoureux* (Ερωτευμένη Σφίγγα) (το οποίο αργότερα άλλαξε σε *Amalburga*, ένα συνονθύλευμα από μυθολογικά και θρησκευτικά ονόματα στα ελληνικά, λατινικά και εβραϊκά) αποδεικνύει ότι το έργο αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως διεκδίκηση του γυναικείου ερωτισμού και του δικαιώματος της γυναίκας στον έρωτα και στις ελεύθερες ερωτικές σχέσεις, ως απάντηση στον ορισμό του ερωτισμού από τους

²¹ ό.π., σ. 12

²² Peter Webb, *Sphinx: The Life and Art of Leonora Fini*. New York: The Vendome Press, 2009.

άνδρες σουρεαλιστές (για τους οποίους ο έρωτας είναι γένους θηλυκού, φυσικά, και η γυναίκα αντιμετωπίζεται σαν το αντικείμενο πόθου, η ενσάρκωση της ομορφιάς, του κινδύνου, του μυστηρίου, της διαισθητικότητας, του άλογου και του παραλογισμού, αξίες που οι ίδιοι οι Πατέρες του κινήματος επιθυμούσαν να προσεγγίσουν. Για αυτούς ο εξιδανικευμένος έρωτας είναι η γυναίκα-μούσα, η γυναίκα-ερωμένη, εντέλει, η γυναίκα-συμπλήρωμα του άνδρα).



Εικ. 3: *Little guardian Sphinx* (1943-1944)

Σε αυτό το σημείο αξίζει να προστεθεί πως αυτή είναι και η συνεισφορά, κατά την Fini, της γυναίκας, η οποία, συχνά στο έργο της, συμβολίζεται από μια σφίγγα, στον κόσμο μετά τους Παγκοσμίους πολέμους, μια σφίγγα εμπνευσμένη περισσότερο από την αιγυπτιακή μυθολογία, που λειτουργεί ως φύλακας και προστάτης της ανθρωπότητας. Η Fini προτιμά την αιγυπτιακή εκδοχή και συμβολισμό της σφίγγας από τον αντίστοιχο της στην ελληνική μυθολογία, γιατί για τους αρχαίους Έλληνες η σφίγγα του μύθου αποτελούσε μια τερατώδη απειλή κατά της σταθερότητας και της ισορροπίας, ενώ η αιγυπτιακή ήταν ο προστάτης, ο φύλακας των ναών της Κοιλιάδας του Νείλου, η μορφή που φρουρούσε την είσοδο προς το θάνατο. Ένα ακόμη στοιχείο που κάνει την σφίγγα τόσο προσφιλέθ θέμα για την Fini είναι το γεγονός ότι το πρόσωπό της μπορεί να είναι αρσενικό ή θηλυκό, είναι, επομένως, άφυλο, όπου τα δυο φύλα, αρσενικό και θηλυκό, έχουν συγχωνευθεί σε ένα και αποτελούν μαζί το όλον, έχουν δηλαδή επιτύχει τον στόχο του έρωτα. Είναι φανερό πως η Fini στο έργο της *Little Guardian Sphinx* (και όχι μόνο) έχει επηρεαστεί πάρα πολύ από τις θεωρίες

των αλχημιστών για την Φιλοσοφική Λίθο, και στον μύθο της σφίγγας, όπως τον αποτυπώνει στο έργο της, με σώμα λέοντα και φτερούγες αετού, παρουσιάζει στο σώμα της να συγχωνεύονται το αρσενικό και το θηλυκό. Στο λεξιλόγιο του αλχημιστικού συμβολισμού ο λέων συνδέεται με τη γη και το Φιλοσοφικό Θειάφι, το συστατικό της σταθερής αρσενικής φύσης, και ο αετός με τον Φιλοσοφικό Υδράργυρο, το συστατικό της ευμετάβλητης γυναικείας φύσης²³. Η σφίγγα της Fini υποδηλώνει οίκτο, συμπόνια, ενώ το σπασμένο κέλυφος του αυγού που κομμάτια του είναι σκορπισμένα γύρω της υποδηλώνει τον σε σχήμα αυγού φούρνο / κλίβανο μέσα στον οποίο ο Υδράργυρος (που συμβολίζει το θηλυκό, το νερό, την τροφοδοτική αρχή) και το Θείο (σύμβολο του αρσενικού, της φωτιάς, της νόησης) συνδυάζονται για να δημιουργήσουν την Φιλοσοφική Λίθο. Κατ' επέκταση η σφίγγα μπορεί να θεωρηθεί ως σύμβολο της σύντηξης των δύο αυτών στοιχείων, ως η γέννηση του ανδρογύνου, δηλαδή ως της αποκατάστασης του *όλου* και της αρμονίας των αντιθέτων. Το τριγωνικό αντικείμενο δίπλα της αντιπροσωπεύει την σύντηξη του νου, του σώματος και του πνεύματος με αλχημιστικούς όρους και ως εκ τούτου την τελειότητα πέραν της βιολογικής διαφοράς των φύλων.

Ένας ακόμη πίνακας, που ανήκει σε ιδιωτική συλλογή στην Βασιλεία της Ελβετίας, και έχει τον τίτλο «Νάρκισσος», αποδεικνύει τον σκεπτικισμό της Fini σχετικά με την βιολογική διάκριση των φύλων. Αμφισβητεί τη σημασία της διάκρισης αυτής, η οποία παραβιάζει τον αυθόρμητο χαρακτήρα της φύσης. Στον πίνακα αυτό απεικονίζεται ο Νάρκισσος να καθρεφτίζεται στα νερά μιας λίμνης με τα πόδια του σε διάσταση ώστε να διακρίνεται το φύλο του. Δίπλα του στέκεται όρθια και επίσης γυμνή μια ανθρώπινη μορφή, η οποία όμως εικονίζεται ως την μέση των μηρών, αποκρύπτοντας το φύλο, καθώς το σώμα διακόπτεται από το πλαίσιο του πίνακα. Ενώ οι μηροί μοιάζουν να ανήκουν σε ανδρική μορφή, η αντανάκλαση της μορφής στο νερό της λίμνης διαψεύδει αυτήν την εντύπωση. Η μορφή είναι γυναικεία. Με αυτόν τον τρόπο η Fini δημιουργεί την αίσθηση μιας διφορούμενης, αμφιλεγόμενης φυλετικής ταυτότητας, την ιδέα της ανδρογύνης μορφής, που την απασχόλησε και σε άλλους πίνακές της. Είναι, εξάλλου, ένα θέμα που απασχόλησε τους σουρεαλιστές καλλιτέχνες της εποχής, όπως και την ίδια την Fini, οι οποίοι είχαν επηρεαστεί από τις θεωρίες των αλχημιστών περί ανδρογύνου, όπως ήδη έχει αναφερθεί.

²³ M. E., Warlick. *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*. Austin: University of Texas Publications, 2001.



Εικ. 4: *La Leçon Botanique* (1974)

Ενισχυτικά στην κατεύθυνση αυτής της αντίληψης για το φύλο λειτουργεί ένας ακόμη πίνακάς της (εικ. 4), όπου η Fini αποτυπώνει με ζωγραφικούς όρους και εικαστικό λεξιλόγιο την βιολογική αντίληψη που ίσχυε ως τον 18^ο αιώνα για τα δυο φύλα, σύμφωνα με την οποία τόσο το άρρεν όσο και το θήλυ φέρουν τα ίδια αναπαραγωγικά όργανα, μόνο που είναι τοποθετημένα με διαφορετικό τρόπο σε κάθε φύλο. Επίσης, παρουσιάζεται το γυναικείο σώμα ως φορέας νέας ζωής, ενισχύεται, ως εκ τούτου, ο κοινωνικός ρόλος της γυναίκας και έτσι η διάκριση των φύλων αποκτά και πολιτική διάσταση. Αποδεικνύεται, έτσι, ότι η διάκριση των δύο φύλων αποτελεί κοινωνική κατασκευή και η ίδια η Fini εξεγείρεται κατά της κοινωνίας και των κατασκευασμάτων της. Όπως η ίδια παραδέχεται, σχολιάζοντας την διαπίστωση δημοσιογράφου κατά την διάρκεια μιας συνέντευξής της το 1967 («επαναστατείτε περισσότερο κατά της κοινωνίας που ανάγει τον ανδρισμό σε ανώτατη κοινωνική αξία παρά κατά των ίδιων των ανδρών»), ότι τίθεται κατά της κοινωνίας, ότι είναι κατ' εξοχήν α-κοινωνική και ότι συνδέεται με την φύση περισσότερο σαν μάγισσα

παρά σαν ιέρεια. Δηλώνει πως είναι υπέρ ενός κόσμου όπου υπάρχει ελάχιστη ή καμία διάκριση μεταξύ των δύο φύλων.²⁴

Μάλιστα, η γυναίκα με τη μορφή της σφίγγας (όπως παρουσιάζεται σε μια σειρά έργων της Fini), ενδύεται ιδιότητες που παραδοσιακά αποδίδονταν στους άντρες, δηλαδή είναι το ισχυρό στοιχείο που λειτουργεί προστατευτικά προς το αρσενικό αυτή τη φορά και κατ' επέκταση προς όλη την κοινωνία. Έτσι, η Judith E. Bernstock²⁵, η οποία υποστηρίζει ότι οι γυναίκες σουρεαλίστριες δεν συνέβαλαν, όπως άλλοι μοντέρνοι καλλιτέχνες, στην καταδίκη του φασισμού και του πολέμου μέσω της χρήσης των μυθολογικών μορφών ως μεταφορών (δηλαδή της χρήσης της μυθολογίας για να φωτιστεί το παρόν), εξαιρεί την περίπτωση της Fini, ερμηνεύοντας την σφίγγα στο έργο της ως σύμβολο της σθεναρής διεκδίκησης μιας ανθρωπιστικής στάσης ζωής σε μια εποχή ωμότητας, ως σύμβολο του καλού και του κακού, σε μια εποχή όπου τα παγκόσμια γεγονότα οδηγούν τον άνθρωπο στην αμφισβήτηση και στην αναζήτηση εκ νέου της υπαρξιακής του ταυτότητας.²⁶

Επομένως, η Fini μοιράστηκε με τους άλλους σουρεαλιστές τον θαυμασμό για την σφίγγα, ωστόσο, στο έργο της το μυθολογικό ον αποκτά διαφορετικό ιδεολογικό βάρος. Ανάγεται σε μια ιδιόμορφη μητριαρχική μυθολογία. Η σφίγγα ως υβρίδιο, ως προϊόν της συνένωσης του αρσενικού με το θηλυκό, ο ρόλος της ως φύλακα και προστάτη, ως δύναμη της φύσης και του έρωτα που κυβερνά στη μέση του χάους και της ερήμου, όλα αυτά τα στοιχεία ενισχύουν αυτή την άποψη (περί ιδιόμορφης μητριαρχικής μυθολογίας, όπως εκφράζεται μέσα από την μορφή της σφίγγας). Η θριαμβευτική θηλυκότητα της σφίγγας στο έργο της Fini γοητεύει, όμως πάντοτε με στόχο να προσφέρει στον άνθρωπο μια καλύτερη προοπτική ζωής σε έναν κόσμο τραυματισμένο από τον πόλεμο.²⁷

²⁴ Alyce, Mahon, *La féminité triomphante: Surrealisme, Leonor Fini and the Sphinx*. ό.π., 17

²⁵ ό.π., 12

²⁶ ό.π., 12.

²⁷ ό.π., 17

Β' Μέρος: Παράρτημα

1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ²⁸



Γεννήθηκε στις 30 Αυγούστου 1907 στο Μπουένος Άιρες, στην Αργεντινή, αλλά μεγάλωσε στην Τεργέστη, στην Ιταλία, καθώς ο γάμος των γονιών της τελείωσε με έντονες αντιπαράθεσεις και συγκρούσεις, πριν ακόμη η Fini συμπληρώσει το πρώτο έτος της ζωής της. Ο πατέρας της ήταν ευκατάστατος επιχειρηματίας αλλά και εξαιρετικά θρησκόληπτος, γεγονός που έκανε την μητέρα της Leonor να ασφυκτιά τόσο, ώστε πήρε το παιδί και όσα υπάρχοντα είχε και επέστρεψε στο πατρικό της στην Τεργέστη. Όμως η προσδοκία για μια ειρηνική ζωή που ήλπιζε να έχει στο βορρά της Ιταλίας γρήγορα διαψεύσθηκε, όταν ο πατέρας της Leonor ταξίδεψε στην Ιταλία για να την απαγάγει και να την πάρει μαζί του στην Αργεντινή. Η μητέρα της, όμως, η οποία ήταν έξυπνη και εξαιρετικά δυναμική, κατάφερε να ξεγελάσει τον πρώην σύζυγό της, αφού, μάλιστα, δεν είχε καμιά βοήθεια και προστασία από τις τοπικές αρχές. Επί έξι εφιαλτικά χρόνια μεταμφίεζε²⁹ την Leonor σε αγόρι κάθε φορά που επιχειρούσαν να βγουν από το σπίτι. Όσο παρανοϊκή και να φαίνεται αυτή η

²⁸ <http://www.leonor-fini.com/en/biography/> και http://www.leninimports.com/leonor_fini1.html#sthash.y4PFLKbV.dpuf

²⁹

λύση τελικά πέτυχε. Ο πατέρας της εγκατέλειψε την προσπάθεια και επέστρεψε στην Αργεντινή χωρίς να συναντήσει έκτοτε ποτέ την Leonor.

Αλλά και η καριέρα ξεκίνησε με τραυματικά. Στα πρώτα της εφηβικά χρόνια υπέφερε από μια ασθένεια των ματιών (ρευματοειδής επιπεφυκίτιδα)³⁰ με αποτέλεσμα να φορά επιδέσμους που της στερούσαν την όραση για μερικούς μήνες. Μόνη διέξοδος σε αυτήν την εξωτερική επιβεβλημένη παροδική τυφλότητα ήταν να αναπτύξει η νεαρή Leonor την εσωτερική της όραση και όραμα. Εικονοποιούσε φανταστικές εικόνες στο μυαλό της αναμένοντας την ίαση και την απαλλαγή από τους επιδέσμους στα μάτια της. Μετά την ανάρρωσή της αποφάσισε να ασχοληθεί με την τέχνη, την οποία υπηρέτησε με πάθος, αποφασιστικότητα και αφοσίωση, όπως έκανε με ό,τι αγαπούσε στη ζωή της. Επισκεπτόταν τακτικά μουσεία και πινακοθήκες και μελέτησε το έργο των μεγάλων δασκάλων της Αναγέννησης, του Μανιερισμού, του Ρομαντισμού και των Προραφαηλιτών. Βυθίστηκε στη μελέτη βιβλίων τέχνης από την μεγάλη συλλογή που είχε ο θείος της. Το ταλέντο αναπτύχθηκε σύντομα, ώστε σε ηλικία 17 ετών να πραγματοποιήσει την πρώτη της ατομική έκθεση στην πινακοθήκη της Τεργέστης. Αμέσως μετά μετακόμισε στο Μιλάνο (σε ηλικία 17 ετών), το μεγαλύτερο κέντρο τέχνης στην Ιταλία. Αυτή η πρώιμη εκδήλωση του ταλέντου της της απέφερε την φιλία με διάσημους Ιταλούς καλλιτέχνες της εποχής, όπως οι Funi, Carra, και Tosi.

Η επαφή της με την πληθώρα των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών ρευμάτων και με διάσημους καλλιτέχνες είχαν ως αποτέλεσμα να αποκτήσει πρωτοτυπία, καλλιέργεια και να αναπτύξει την προσωπικότητά της. Επίσης, ενέπνευσαν την χαρακτηριστική αίσθηση αυτονομίας της και το αντικοφορμιστικό της πνεύμα, τα οποία υπηρέτησε σε όλη της τη ζωή με την ίδια αφοσίωση που υπηρέτησε την τέχνη.

Η εκκεντρικότητα της προσωπικότητας και το φανταχτερό της ντύσιμο μόνο με αυτά του Dalí θα μπορούσαν να συγκριθούν. Δεν επρόκειτο για επιδειξιμανία αλλά για μια μορφή πλήρους, ολοκληρωμένης σουρεαλιστικής έκφρασης, που χρησιμοποιεί όλο το σώμα σαν θεατρική πράξη / παράσταση, για να διαμαρτυρηθεί κατά των κοινωνικών συμβάσεων.

Ήταν μόλις 18 ετών (το 1931 ή 1932) όταν ήρθε στο Παρίσι, ωστόσο σύντομα η τέχνη της βρήκε τον δρόμο προς τις αίθουσες τέχνης. Εκεί ήρθε σε επαφή με τον Πωλ

³⁰ Estella Lauter, *Women as Mythmakers, Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. (1984). U.S.A., 115

Ελνάρ, τον Μαξ Έρνστ, τον Henri Cartier-Bresson, Picasso και τον Salvador Dalí. Για αυτήν την περίοδο της ζωής της γράφει χαρακτηριστικά η Whitney Chadwick, συγγραφέας και έφορος πινακοθήκης:

«Στο Παρίσι έγινε μύθος σχεδόν σε μια νύχτα. Όταν ένας από τον κύκλο των Σουρεαλιστών καλλιτεχνών είδε έναν πίνακά της σε μια αίθουσα τέχνης του Παρισιού το 1936 και αναζήτησε επίμονα τον δημιουργό του έργου, η Fini κανόνισε μια συνάντηση σε ένα τοπικό καφέ και εμφανίστηκε ντυμένη με τα κόκκινα άμφια καρδινάλιου, τα οποία είχε αγοράσει από ένα εξειδικευμένο κατάστημα που πουλούσε ιερατικά ενδύματα. «Μου άρεσε η ιεροσουλία να ντυθώ σαν ιερέας καθώς και η εμπειρία να είμαι γυναίκα και να φορώ τα ενδύματα ενός άνδρα, ο οποίος ποτέ δεν θα μπορούσε να δει και να γνωρίσει ένα γυναικείο σώμα»³¹.

Αυτή η αλλόκοτη συνάντηση ώθησε τους Eluard, Ernst, Magritte και Brauner να συστήσουν την Fini στην ομάδα των Σουρεαλιστών, όπου ανέπτυξε φιλία με πολλές γυναίκες-μέλη του κινήματος και συμμετείχε σε εκθέσεις σουρεαλιστών. Προς έκπληξη όλων, ωστόσο, η Fini αρνήθηκε να ενταχθεί στο κίνημα και να χαρακτηριστεί σουρεαλίστρια. Παρόλο που η άρνησή της ερμηνεύτηκε ως συνέπεια της αυταρχικότητας του Αντρέ Μπρετόν, αρχηγού του κινήματος, εκείνη είχε πολύ πιο ουσιαστικούς λόγους να αρνηθεί τον χαρακτηρισμό αυτό. Όπως ο Dalí και ο Artaud, η Fini δεν θεώρησε την εμμονική ενασχόληση της ομάδας με την θεωρία ως ριζοσπαστική αλλά μάλλον ως εκδήλωση αυτού που ο Dalí χαρακτήριζε «τυπική μικροαστική νοοτροπία».

Για εκείνη ο Σουρεαλισμός βρισκόταν πέρα από μανιφέστα και θεωρίες. Στο ερωτικό πεδίο ανακάλυψε ότι η ομάδα είχε μια στάση ομοφοβική και μισογυνική, παρά τις θεωρητικές τους προσπάθειες να εξιδανικεύσουν τη γυναίκα και να απελευθερώσουν την σεξουαλική επιθυμία από ηθικές συμβάσεις. Ο John B. Myers, που εργαζόταν ως πωλητής έργων σε αίθουσα τέχνης και ο οποίος είχε ζήσει από κοντά τους σουρεαλιστές, έγραψε χαρακτηριστικά για αυτό το δίπολο μεταξύ απελευθέρωσης από ηθικές αναστολές στον έρωτα και τον μισογυνισμό και την ομοφοβία των ανδρών σουρεαλιστών:

«Η σεξουαλικότητα όπως την εννοούσε ο Μπρετόν ήταν αυστηρά εναντίον της σεξουαλικής παρέκκλισης. Για παράδειγμα σχαινόταν την ανδρική ομοφυλοφιλία μέχρι

³¹ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames and Hudson, London 1985.

του σημείου που απείλησε κάποτε να αποβάλει από την ομάδα ένα μέλος της εάν δεν παντρευόταν. Από την άλλη πλευρά, η ηδονοβλεψία και οι λεσβιακές σχέσεις δεν τον ενοχλούσαν καθόλου...»

Η Fini στήριξε την μέθοδό της στην σουρεαλιστικής προέλευσης κατάδυση στον εαυτό και είπε για τον εαυτό της ότι ήταν σαν να ζούσε σε μια διαρκή κατάσταση εξέγερσης. Χρησιμοποίησε τον σουρεαλισμό συγχρόνως και ως όπλο κατά της εισδοχής παρωχημένων κοινωνικών συμβάσεων και ως εργαλείο για την οικοδόμηση μιας μοντέρνας κοινωνίας, που θα επέτρεπε στη γυναίκα να έχει υπόσταση. Σύμφωνα με την συγγραφέα Julie Byrd:

«Η βαθιά πίστη στην ικανότητα να διαμορφωθεί ο εξωτερικός κόσμος σύμφωνα με τις επιθυμίες κάποιου ήταν σπάνιο φαινόμενο μεταξύ των γυναικών της γενιάς της Fini. Καλλιεργώντας την ατομικότητά της, τοποθέτησε την ελευθερία και την αυτονομία της σε τέτοιο σημείο, ώστε να μοιάζει με ενσάρκωση του ιδανικού του σουρεαλισμού· στην πραγματικότητα, όμως, αυτό το πέτυχαν ελάχιστοι σουρεαλιστές.»

Η άρνησή της να ενταχθεί στο κίνημα δεν δημιούργησε ποτέ πρόβλημα στη σχέση της με τα μέλη του, καθώς η Fini πάντοτε είχε στενούς δεσμούς με μέλη του κινήματος, συμμετείχε στις εκθέσεις τους και, εξάλλου, ήταν αρκετά συνηθισμένο στον κύκλο των σουρεαλιστών να αναζητούν συγγενείς καλλιτέχνες εκτός του κύκλου των μελών ή που προέρχονταν από παρόμοια πρωτοποριακά κινήματα. Ο Picasso και ο Giacommetti ανήκαν σε αυτούς τους συμμάχους / καλλιτεχνικούς συγγενείς, αλλά η προσέγγισή τους στο κίνημα ήταν παροδική και σποραδική... Η Fini ήταν, ίσως, η μόνη περίπτωση ανένταχτου στο κίνημα καλλιτέχνη που παρέμεινε με τόση συνέπεια κοντά στην ομάδα των σουρεαλιστών.

Το εκτεταμένο έργο της Fini υπήρξε μια ανεκτίμητη συνεισφορά στην ανάπτυξη της σύγχρονης αυτοαντίληψης της γυναίκας, αλλά η δική της εκδοχή διέφερε κάπως από αυτήν των άλλων γυναικών σουρεαλιστών. Αντιθέτως προς την ιδανική γυναίκα, όπως την όριζε η Remedios Varo, η ιδανική γυναίκα για την Fini δεν ήταν εγκεφαλική, μυστικιστική ή ειρωνική, αλλά αυταρχική, αισθησιακή και κυριευμένη από το πάθος. Περιγράφει τις γυναίκες με τρόπο που παραπέμπει στις Αμαζόνες: σαν θεές, πολεμίστριες και φιλήδονες.

Συγκρινόμενη με τις Tanning και Carrington, η τέχνη της Fini δεν μετέφερε συμβολικά την γυναικεία σεξουαλικότητα στην παιδική ηλικία, αλλά την τοποθέτησε

στον κόσμο των ενηλίκων. Δεν υπάρχει καμιά δυσαρέσκεια κατά της κυριαρχίας των ανδρών στην κοινωνία, όπως συμβαίνει στο έργο των άλλων σουρεαλιστριών. Ούτε παρατηρείται η υποσυνείδητη, αλλά πανταχού παρούσα, αίσθηση του ντετερμινισμού, που υπάρχει στο υπόστρωμα πολλών έργων τους. Η Varo και η Kahlo απεικονίζουν την θέση του άρρενος ως δεσποτική, όμως η Fini στο έργο της απλώς αγνοεί ή μειώνει πολύ την σημασία της κοινωνικής θέσης των ανδρών. Ενώ η τέχνη των άλλων σουρεαλιστριών περιλαμβάνει δηλώσεις για την γυναικεία σεξουαλικότητα, το έργο της Fini αποτελεί πολύ περισσότερο διακήρυξη και πανηγυρισμό της. Οι γυναίκες που απεικονίζει είναι όμορφες και σαγηνευτικές, όμως ταυτόχρονα, δυνατές και απειλητικές, ενσαρκώνοντας όχι μόνο τη γυναικεία σεξουαλικότητα αλλά και εκείνη την όψη της σεξουαλικότητας που αποτελούσε προνόμιο αποκλειστικά των ανδρών. Σχολιάζει και ανατρέπει την ερμηνεία της θηλυκότητας σύμφωνα με την οποία οι γυναίκες ενσωματώνουν και επιτελούν επιτυχώς το ρόλο τους στο βαθμό που είναι ικανές να προκαλούν το ανδρικό βλέμμα. Αμφισβητεί, λοιπόν, την αντίληψη της θηλυκότητας ως έλλειψης, που εμπεριέχει δηλαδή την αίσθηση του ανολοκλήρωτου, και που για να επιτύχει την ολοκλήρωσή της πρέπει να γίνει αντικείμενο της οπτικής παρατήρησης του άνδρα, αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος. Σε πολλούς πίνακές της μια ισχυρή γυναίκα λειτουργεί με τον τρόπο που ως εκείνη τη στιγμή λειτουργούσε ένας άνδρας στο πλαίσιο μιας πατριαρχικά διαρθρωμένης κοινωνίας. Η κεντρική γυναικεία μορφή δηλαδή, (η οποία συχνά μοιάζει στα εξωτερικά χαρακτηριστικά με την Fini) είναι εξουσιαστική έναντι ανδρών αλλά και γυναικών και κυρίαρχη ερωτικά. Μάλιστα, η καλλιτέχνις δεν αρνήθηκε ότι είχε ομοφυλοφιλικές εμπειρίες, ωστόσο ποτέ δεν δήλωσε ότι ήταν ομοφυλόφιλη. Με αυτό τον τρόπο καταδεικνύεται ότι ο έρωτας δεν είναι θέμα φύλου και η θηλυκότητα δεν ετεροπροσδιορίζεται από το ανδρικό βλέμμα, αλλά απλώς από το βλέμμα, ανεξαρτήτως φύλου. Με αυτή την έννοια η Fini οραματίστηκε και προέβλεψε μια ιστορικά μοναδική – και προφητική – γυναικεία ερωτική διττότητα απύουσα από το λεξιλόγιο των άλλων σουρεαλιστριών.

Η καριέρα της απογειώθηκε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Ασχολήθηκε με την σκηνογραφία και την ενδυματολογία στο θέατρο και φιλοτέχνησε εικονογραφήσεις βιβλίων. Φιλοτέχνησε τα πορτρέτα των Jean Genet, Anna Magnani, Jacques Audiberti, Alida Valli, Jean Schlumberger (jewelry designer) and Suzanne Flon, καθώς και πολλών άλλων διασημοτήτων και εύπορων επισκεπτών του Παρισιού.

Κατά την περίοδο της συνεργασίας της με την Elsa Schiaparelli, σχεδίασε το μπουκάλι για το άρωμα "Shocking", το οποίο έφτασε στην κορυφή των πωλήσεων του οίκου Schiaparelli. Σχεδίασε, επίσης, κοστούμια και την διακόσμηση για θεατρικές παραστάσεις, για μπαλέτο και για όπερα, μεταξύ αυτών για την πρώτη παράσταση μπαλέτου του Roland Petit για το Ballet de Paris με το έργο «Οι δεσποινίδες της νύχτας», όπου πρωταγωνιστούσε η νεαρή τότε Margot Fonteyn. Αυτό ήταν απόδοση ευγνωμοσύνης προς την Fini για την αποτελεσματικότητά της στην εξασφάλιση χορηγίας για την νεαρή ομάδα χορού. Επίσης, σχεδίασε τα κοστούμια και σκηνικά για δυο κινηματογραφικές ταινίες, τον «Ρωμαίο και Ιουλιέτα» του Castellani και «A Walk with Love and Death» (1968) του John Huston, όπου έκανε το κινηματογραφικό της ντεμπούτο η 18 ετών Anjelica Huston.



Εικ. 5: Το μπουκάλι που σχεδίασε η Leonor Fini για το άρωμα "Shocking" του οίκου Schiaparelli

Ένα ακόμη σημείο που την συνδέει με την ιδέα και την πρακτική του θεάτρου, αλλά αποτελεί και χαρακτηριστικό της τέχνης των γυναικών του κινήματος του



Εικ. 6: Η Leonor Fini με μάσκα κουκουβάγιας

σουρεαλισμού σε μια προσπάθεια αναζήτησης και επαναπροσδιορισμού της ταυτότητάς τους, είναι η μεγάλη αγάπη της για τις μάσκες, τις οποίες σχεδίαζε η ίδια, το στοιχείο, δηλαδή, της μεταμφίεσης. Η μάσκα - απαραίτητο στοιχείο της μεταμφίεσης - της ήταν αναγκαία ήδη από τα πρώτα χρόνια της ζωής της, προκειμένου να αποφύγει την απαγωγή από τον πατέρα της. Η επιβεβλημένη από τις συνθήκες μεταμφίεση θα προκάλεσε σύγχυση

ταυτότητας, μια διάσταση μεταξύ του *είναι* και του *φαίνεσθαι* στην παιδική ψυχή. Αυτή η σύγχυση απέκτησε μέσα στον πλούσιο σε φαντασιακές εικόνες εσωτερικό της κόσμο παιγνιώδη διάσταση. Η χρήση της μάσκας επέτεινε αυτό το παιχνίδι

ταυτότητας, αυτή την θεατρικότητα που ήταν αναπόσπαστο στοιχείο της προσωπικότητας της Fini σε όλες τις εκφάνσεις όχι μόνο της κοινωνικής και επαγγελματικής αλλά και της προσωπικής της ζωής. Ίσως, μέσα από αυτό το παιχνίδι με τα σύμβολα, με τα αλλόκοτα μυθολογικά όντα, με τα έρημα αχαρτογράφητα και τρομακτικά τοπία και τα υβριδικά παράγωγα από την συγχώνευση της γυναικείας μορφής με σφίγγα ή με γάτα προσπάθησε η Fini να ξεορκίσει τις παιδικές και όχι μόνο φοβίες της, να τρομάξει εκείνη τον φόβο (και όχι αντιστρόφως) και να αναζητήσει την δική της ταυτότητα, έξω από τις κοινωνικές και άλλες συμβάσεις, μέσα σε έναν χώρο που ορίζεται και κυριαρχείται από την ίδια, από μια γυναίκα. Έμπνευση για τις μάσκες της αποτελεί και πάλι η φύση. Μάσκες ζωομορφικές που παραπέμπουν σε πρωτόγονες τελετουργίες και στην προσπάθεια των ανθρώπων να ενδυθούν τις ιδιότητες των ζώων στα οποία μεταμφιέζονταν. Ειδικά η μάσκα με την μορφή κουκουβάγιας παραπέμπει στο συμβολισμό της σοφίας αλλά και του θανάτου. Ωστόσο και το ίδιο το πρόσωπο της καλλιτέχνιδας, όπως έχει απαθανατιστεί σε πλήθος φωτογραφιών, εκτός από το στυλιζάρισμα που θυμίζει και πάλι την έντονη θεατρικότητα στην συμπεριφορά της μοιάζει το ίδιο με μάσκα, καθώς ποτέ δεν χαμογελά και κοιτάζει στον φωτογραφικό φακό σαν να αντικρίζει το είδωλό της μέσα σε καθρέφτη. Το βλέμμα της πάντοτε έντονο και διεισδυτικό, κάποτε απειλητικό, θαρρείς σε πολεμική ετοιμότητα, κρύβει πολύ καλά τα συναισθήματα αφήνοντας ταυτόχρονα μια αίσθηση ανωτερότητας και κυριαρχικής στάσης απέναντι στον θεατή. Σαν να διακατέχεται από τα πρωτόγονα και άγρια ζωικά ένστικτα και να ταυτίζεται με την ίδια την φύση. Μια γυναίκα που κυριαρχείται από το ερωτικό πάθος, το οποίο στη φύση αποτελεί την αρχή της δημιουργίας της ζωής.

Η ίδια δήλωσε κάποτε:

«Δεν με προσήλκυσε ποτέ η ιδέα του γάμου, ποτέ δεν έζησα με ένα πρόσωπο. Από την ηλικία των 18 ετών πάντοτε προτιμούσα να ζω σε ένα είδος κοινοβίου. Ένα μεγάλο σπίτι με το ατελιέ μου και γάτες και φίλοι, την μια με έναν άνδρα που ήταν περισσότερο εραστής, την άλλη με κάποιον άλλον που ήταν περισσότερο φίλος. Και πάντοτε λειτούργησε καλά».

Η Fini παντρεύτηκε μόνο μια φορά, για σύντομο διάστημα, με τον Federico Veneziani. Χώρισαν όταν η Fini γνώρισε τον Ιταλό Κόμη Stanislao Lepri, ο οποίος, μάλιστα, εγκατέλειψε την διπλωματική του καριέρα, σύντομα μετά την γνωριμία του με την Fini, και από τότε έζησαν μαζί. Τον Ιανουάριο του 1952 γνώρισε στη Ρώμη

τον Πολωνό συγγραφέα Konstanty Jeleński, γνωστό ως Κοτ. Η ευχαρίστησή της ήταν ακόμη μεγαλύτερη, όταν ανακάλυψε ότι ο Κοτ ήταν ετεροθαλής νόθος αδελφός του Sforzino Sforza, ενός από τους πιο αγαπημένους της εραστές. Ο Κοτ συγκατοίκησε με τον Lepri και την Fini στο διαμέρισμά τους στο Παρίσι τον Οκτώβριο του 1952. Οι τρεις τους παρέμειναν έκτοτε αχώριστοι ως τον θάνατό τους.

Αργότερα η Fini προσέλαβε έναν βοηθό για να μοιραστεί τις δουλειές του σπιτιού, το οποίο ο ίδιος περιγράφει ως «λίγο φυλακή και πολύ θέατρο». Ένα από τα καθήκοντά του ήταν να φροντίζει τις



Εικ. 7: Αυτοπροσωπογραφία μαζί με τον Κοτ και τον Σέρτζιο



Εικ. 8: Αυτοπροσωπογραφία της Fini με γάτες

αγαπημένες της περσικές γάτες. Με το πέρασμα του χρόνου απέκτησε συνολικά 17 γάτες, οι οποίες μοιράζονταν όχι μόνο το κρεβάτι της αλλά και το τραπέζι της, πάνω στο οποίο περπατούσαν και έτρωγαν όποια λιχουδιά επιθυμούσαν στη διάρκεια των γευμάτων ενώ εξέφραζαν τη διαμαρτυρία τους σε όποιον φιλοξενούμενο διαμαρτυρόταν. Κάποτε ο αριθμός τους έφθασε τις 23, ενώ κάθε φορά που κάποια από αυτές αρρώσταινε μπορούσε να πέσει σε κατάθλιψη.

Ένα στοιχείο που θα μπορούσε να δικαιολογήσει εν μέρει την παθολογική αδυναμία που είχε στις γάτες της, ιδωμένο από ψυχαναλυτική σκοπιά (εκτός από το γεγονός ότι η γάτα χαρακτηρίζεται από απόλυτη ανεξαρτησία, αυτονομία αλλά και αμφιθυμία στη συμπεριφορά και τις εκδηλώσεις της, ενώ θεωρείται, ταυτόχρονα, πολύ ερωτικό ζώο και ως εκ τούτου, σύμβολο κυρίως του γυναικείου ερωτισμού - στοιχεία, τα οποία περιγράφουν την ιδιοσυγκρασία της ίδιας της Fini) είναι η υστερεκτομή στην οποία υποβλήθηκε προκειμένου να αφαιρεθεί ένας κακοήθης όγκος. Αυτό σημαίνει ότι στερήθηκε την δυνατότητα της μητρότητας, γεγονός που την επηρέασε πολύ και που

αποτυπώνεται με ωμή σαφήνεια στον πίνακά της “*Little hermetic Sphinx*” (1948)³².



**Εικ. 9: *Little Hermetic Sphinx* (1948),
Tate Gallery, London**

Στον ταπεινού μεγέθους πίνακα (ο οποίος αποτελεί ένα από τα έργα-κλειδιά της μεταπολεμικής καλλιτεχνικής παραγωγής της) απεικονίζεται το άνοιγμα της πόρτας ενός γερασμένου και ερειπωμένου κτηρίου με ξεφτισμένους τοίχους και εγκαταλέλειμμενη επίπλωση. Η σκηνή προκαλεί ανησυχία και αμηχανία στον θεατή. Από το ανώφλι κρέμεται ένα εσωτερικό ανθρώπινο όργανο – το οποίο η ίδια η καλλιτέχνης το ταύτισε με ανθρώπινο πνεύμονα – και η σφίγγα κάθεται ακριβώς από κάτω ανάμεσα σε φύλλα, οστά, το κρανίο ενός πουλιού και το σπασμένο κέλυφος ενός αυγού. Η σφίγγα φορά με τέτοιο τρόπο μια μαύρη κάπα, ώστε να αποκαλύπτεται το γατίσιο πόδι της. Εδώ εμφανίζονται όλα τα

στοιχεία της μυθολογίας της Fini: η σφίγγα, η υποδήλωση του αγαπημένου της ζώου, της γάτας, αλλά αποτυπώνεται και το νοσηρό μεταπολεμικό κλίμα της καταστροφής και του θανάτου. Ο θάνατος για την Fini συνδέεται τόσο με την περίοδο κατά την οποία επισκεπτόταν το νεκροτομείο προκειμένου να μάθει να σχεδιάζει το ανθρώπινο σώμα αλλά και με το γεγονός της υστρεκτομής που υπέστη στο τέλος του 1947 και που της στέρησε την μητρότητα. Την τελευταία ερμηνεία έδωσε ο Peter Webb, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά³³:

«Η “*Little Hermetic Sphinx*” είναι μια αυτοπροσωπογραφία που αντανακλά την πνευματική και ψυχική κατάσταση της Leonor μετά την τραυματική εμπειρία της χειρουργικής επέμβασης». Η ιδέα να φέρει ένα παιδί στον κόσμο της προκαλούσε

³² <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fini-little-hermit-sphinx-t13589/text-summary>

³³ Peter Webb, *Leonor Fini: Metamorphoses d'un art*, Paris 2007, p. 135.

μεγάλο φόβο· έτσι, η καλλιτέχνις αποδέχτηκε την επέμβαση αλλά, συγχρόνως, θέλησε να συνδέσει το σπασμένο κέλυφος του αυγού, που απεικονίζει στον πίνακα, με αυτήν την απώλεια. Η παρατήρηση της ίδιας ότι ζωγράφισε «έναν ανθρώπινο πνεύμονα ... εξαιτίας του όμορφου ροζ χρώματός του»³⁴ επιτείνει την αίσθηση του άγχους και της αγωνίας που κυριαρχεί στον πίνακα, όπως και στην ζωή της εκείνη την περίοδο.

Στην δεκαετία του 1970 έγραψε τρεις νουβέλες (*Rogomelec, Moutmour, Contes pour enfants velu* και *Oneiropompe*). Μεταξύ των φίλων της συγκαταλέγονται οι Jean Cocteau, Giorgio de Chirico, and Alberto Moravia, Fabrizio Clerici αλλά και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες και συγγραφείς που διέμεναν ή επισκέπτονταν το Παρίσι. Επίσης, εικονογράφησε πολλά έργα σημαντικών συγγραφέων και ποιητών, όπως των Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire and Shakespeare αλλά και κείμενα νέων συγγραφέων. Ήταν πολύ γενναιόδωρη με τις εικονογραφήσεις και δώρισε πολλά σχέδια στους συγγραφείς, για να τους βοηθήσει με την έκδοση των έργων τους. Ίσως είναι περισσότερο γνωστή για τις σχεδιαστικές εικονογραφήσεις της για το έργο του Μαρκησίου ντε Σαντ *Η Ιστορία της Ο*.

Θεωρείται από κάποιους η μόνη καλλιτέχνις που απεικονίζει τις γυναίκες, όπως είναι και απαλλαγμένες από την υποχρέωση να απολογηθούν για αυτό που είναι. Πολλοί από τους πίνακές της απεικονίζουν δυνατές, όμορφες γυναίκες (οι οποίες τις περισσότερες φορές θυμίζουν την ίδια την Fini) σε τελετουργικές και προκλητικές καταστάσεις. Οι άνδρες συχνά αποδίδονται ως λυγρόκορμες φιγούρες, οι οποίοι βρίσκονται υπό την προστασία ή την καθοδήγηση των γυναικών που κυριαρχούν στον καμβά. Η σφίγγα και οι γάτες παίζουν σημαντικό ρόλο στους πίνακές της, όπως και το θέμα της σχέσης του αρσενικού και του θηλυκού, του άνδρα και της γυναίκας. Η Fini αποδείχθηκε εξίσου ταλαντούχα στη χαρακτηριστική, στο σχέδιο, την υδατογραφία και την ελαιογραφία.

Το έργο της εκτίθεται στα μεγαλύτερα μουσεία και πινακοθήκες του κόσμου. Παρότι το προσωνύμιο της σουρεαλίστριας την ακολούθησε μέχρι τον θάνατό της το 1996, η ίδια πάντοτε απέρριπτε οποιαδήποτε κατηγοριοποίησή της. Άλλαζε συχνά τεχνοτροπία και εικαστικά μέσα σαν για να απαξιώσει την ισχυρή της εικόνα ως «γυναίκας σουρεαλίστριας». Οι προσπάθειές της δεν είχαν αποτέλεσμα ίσως ποτέ να

³⁴ ό.π., σ. 135.

μην έχουν, είναι σχεδόν αδύνατον να αναλογιστεί κανείς την ζωή της και να μην την συνδέσει με το κίνημα του σουρεαλισμού. Παρόλα αυτά η Fini υπήρξε μια ιδιαίτερη, μια εξαιρετική περίπτωση για τον Σουρεαλισμό.

2. ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

Έργα εικονογραφημένα από την **Leonor Fini**³⁵

(με χρονολογική σειρά)

Uscito da un mondo perduto, Don Sarno di Teia. (1942). Monaco: Tipographia rosso (2 sepia engravings).

Dans les années sordides (In the Sordid Years), André Pieyre de Mandiargues. (1943). Monaco: APM (3 drawings).

Juliette, Marquis de Sade. (1944). Rome: Colophon (22 offset illustrations and 2 culs-de-lampe).

La Galère, (The Galley), Jean Genet. First edition published by Jacques Loyau, Paris bookshop owner, and printed at the author's expense (9 engravings in black and white and sanguine). *L'acqua e le foglie*, Vittorio Calef, (1947). Rome: La Mandreperla.

Voir, Paul Eluard (1948). Geneva and Paris: Éditions des Trois Collines (1 engraving and 1 painting reproduction in offset).

Sonnets, William Shakespeare. (1949). Paris: Darantière (no known copies of this edition exist).

Portraits de famille, texts by Jacques Audiberti, Marcel Béalu, Jean Cocteau, Lise Deharme (Anne-Marie Hirtz), André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge. (1950). Paris: published by the artist. New edition: (1952). Paris: Fequet and Baudier,.

Masques de Leonor Fini, André Pieyre de Mandiargues. (1951). Paris: La Parade, Éditions André Bonne (10 photographs by André Ostier, 4 drawings by Leonor Fini).

Contes mystérieux et fantastiques, (Tales of Mystery and Imagination), Edgar Allan Poe, translated by Charles Baudelaire. (1952). Rouen: Société normande des Amis du Livre (11 engravings).

Dialogues des carmélites, Georges Bernanos (1953). (no known copies of this edition exist).

Le Sabbat ressuscité par Leonor Fini, (Sabbath Raised from the Dead by Leonor Fini), Jacques Audiberti. (1957). Paris: **Société des Amis** des Livres (35 engravings).

³⁵ <http://www.leonor-fini.com/en/books/illustrated-by-leonor-fini/>

Aurélia, Gérard de Nerval. (1960). Monaco: Club international de Bibliophilie, Jaspard, Polus et Cie (34 engravings).

Le Visiteur Royal, Henrik Pontoppidan, French translation from the Danish by Marguerit Gay and Ulla Morvan, in Prix Nobel de Littérature series. (1961). Paris: Les Presses du Compagnonnage and Éditions Rombaldi for La Guilde des Bibliophiles (8 illustrations by Leonor Fini).

Manuscrit trouvé à Saragosse, Jean Potocki. Paris: Compagnie des Bibliophiles du Livre d'Art et de l'Amérique Latine (21 engravings).

Histoire d'O, Pauline Réage (pseudonym of Dominique Aury). (1962). Paris: La Compagnie des Bibliophiles, Le Cercle du Livre précieux (16 full-page **lithograph** illustrations).

Histoire d'O, Pauline Réage. (1962). Paris: Jean-Jacques Pauvert (edition of 3,500 numbered copies, frontispiece by Leonor Fini).

Histoire d'O, Pauline Réage. Chefs-d'œuvre de l'Érotisme series. (1963). Paris: Le Cercle du Livre précieux (edition of 4,000 numbered copies, frontispiece by Leonor Fini).

L'Enfant de Salmacis (poems), Pierrette Micheloud. (1963). Paris: Nouvelles Éditions Debresse (1 black-and-white illustration).

Les Fleurs du Mal, Charles Baudelaire. (1964). Paris and Darmstadt: Le Cercle du Livre précieux (24 lithographs).

Journal suivi de L'Asphodèle, (Diary, followed by Asphodel), Jean-Paul Guibbert. (1964). Montpellier: Les Cahiers de la Licorne.

Adieu, Honoré de Balzac. (1965). Paris: Les Bibliophiles du Palais (12 lithographs).

La Tempête, William Shakespeare, translated by André du Bouchet. Produced at the expense of a patron, (1965). Paris (21 color lithographs printed by René Guillard).

Le Livre de Monelle, Marcel Schwob. Les Peintres du Livre series.(1965). Paris: Éditions L. C. L. (18 illustrations).

Jardins de Leonor Fini, Jean Paul Guibbert. (1965). Montpellier: Léo Éditeur (4 engravings).

Leonor Fini ou La Profondeur délivrée, Yves Bonnefoy. Léo Éditeur, (1965). Montpellier (1 engraving).

Œuvres Imaginatives et poétiques complètes, (Complete Tales and Poems), Edgar Allan Poe, translated by Charles Baudelaire. (1966). Paris: Éditions Vialetay (6 volumes. Vol. I: 11 illustrations; vol. II: 11 illustrations; vol III: 9 illustrations; vol. IV: 9 illustrations; vol. V: 13 illustrations; vol. VI: 15 illustrations).

La Tentation de Saint Antoine, Gustave Flaubert. (1966). Turin: Fogola (10 lithographs). *L'Épouse infidèle* (poems), Gilbert Lely. First edition at author's expense, Paris (2 engravings).

Aveuglement, Orphée, (Blindly, Orpheus), Jacques Izoard. Brussels: Henry Fagne (1 drawing in offset). *Œuvres poétiques*, Paul Verlaine. (1967). Paris: Nouvelle Librairie de France, Éditions Messein (vol. I: 12 illustrations; vol. II: 12 illustrations; vol. III: 12 illustrations; vol. IV: 12 illustrations).

Les Sept Péchés Capitaux, (The Seven Deadly Sins), Jacques Perret. (1967). Nice: Éditions La Diane français (8 color lithographs).

Histoire d'O, Pauline Réage. (1968). Paris: Claude Tchou Éditeur.

Histoire d'O, Pauline Réage. (1968). Paris: Le Cercle du Livre précieux, printed by Saguim, Cabasson and Griffon.

Othello, William Shakespeare, translated by François Victor Hugo. (1969). Paris: Les Éditions d'Art Les Heures Claires (10 offset color illustrations).

Un Chemin de Sel pur followed by *Aveuglement, Orphée*, Jacques Izoard. (1969). Paris: Guy Chambelland Éditeur (1 lithograph).

Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux, (Oh! Violette or The Good Manners of Vegetables), Lise Deharme (Anne-Marie Hirtz). (1969). Paris: Éric Losfeld (9 illustrations).

Parallèlement, Paul Verlaine. (1969). Paris: Éditions Pierre de Tartas (9 color lithographs).

La Fanfarlo, Charles Baudelaire. Afterward by Yves Florenne. (1969). Nice: Éditions de la Diane française (12 lithographs).

L'Ignifère, Claire Goll. (1969). Paris: Librairie Saint-Germain-des-Prés Éditeur (3 lithographs).

Le Satyricon, Pétrone. Translated by Nodot. (1970). Paris: Éditions Ariane Lancell (11 lithographs in color, 14 lithographs in sepia).

Phosphores Chanteurs, Robert Goffin. (1970). Paris: André De Rache.

Monsieur Vénus, Rachilde (Marguerite Eymery). (1972). Paris: Éditions d'Art Agori (32 illustrations engraved by Cécile Deux).

Les Petites filles modèles (Model Little Girls), Countess de Ségur. (1973). Paris and Nice: Art et Valeur. Conceived and produced by Ariane Lancell (20 color illustrations engraved by Cécile Deux).

The Council of Love, A Celestial Tragedy in Five Acts, Oskar Panizza, translated from the German by Oreste Pucciani, Foreword by André Breton. (1973). New York: A Richard Seaver Book for The Viking Press (hardcover and paperback, five offset illustrations).

Les Descriptions merveilleuses, Juan Bautista Piñero, translated by François Xavier Jaujard. (1973). Paris and Bourg-la-Reine: Agori (10 full-page engravings and 14 chapter heading illustrations).

Visages pour Délie, Maurice Scève. Geneva: Éditions Ethis (12 lithographs). *Images de la Mort douce*, Jean-Paul Guibbert. Published by a book lover (Jean-Paul Guibbert), (1974). Paris (18 engravings in collaboration with Cécile Deux).

Un Déjeuner de soleil, Michel Beaugency. (1974). Paris: Éditions Saint-Germain-des-Prés (cover illustration).

Le Concile d'Amour, Oscar Panizza, translated from the German by Jean Brejoux. (1975). Geneva: Grafik Europa Anstalt (22 tinted dry-point etchings engraved by Cécile Deux).

Histoire d'O, Pauline Réage. (1975). Paris: Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert.

Les Étrangers, Juan Bautista Piñero, translated by Françoise-Marie Rosset. Willemstad, (1976). Antwerp, and Geneva: Arte Press (18 tinted etchings engraved by Cecile Deux).

Les Étrangers, Juan Bautista Piñero, translated by Françoise-Marie Rosset. Paris: Éditions Michèle Trinckvel (18 tinted etchings engraved by Cécile Deux). *Le Livre de Monelle*, Marcel Schwob, L'Insistance series. (1976). Paris: Éditions de la Différence (24 sepia etchings engraved by Cécile Deux).

Oeuvres Poétiques, Gilbert Lely. (1977). Paris: Éditions de la Différence (6 engravings).

Le Roman de la rose, Guillaume de Lorris and Jean de Meun, translated into modern French by André Lanly, with an essay by Georges Duby. (1977). Paris: Club du Livre, Philippe Lebaud Éditeur (12 colored lithographs).

L'Amphitéâtre, Kunio Tsuji, translated by C. and F. Varennes. (1977). Tokyo: Gohachi Press. (92 engravings).

Début du corps, Pierre Dalle Nogare. (1977). Paris: Éditions de la Différence (6 engravings).

La Tragédie de Roméo et Juliette, William Shakespeare, adaptation by Yves Florenne. (1979). Nice: Éditions de la Diane Française (12 silkscreen illustrations).

Solomonie la Possédée, Gilbert Lely, dramatic poem inspired by Alexei Remizov. (1979). Paris: Éditions Jacques Carpentier (14 engravings in collaboration with Cécile Deux).

Gilbert Lely, Yves Bonnefoy, Thierry Bouchard, Jacques Henric, Claudie Massaloux, et al. (1979). Losne: Thierry Bouchard Éditeur (1 dry-point engraving).

Leonor Fini-Sechs Lithographien zu Zehn Gedichten von Gerhard Weber, Gerhard Weber. (1979). Hamburg / Saar: Edition Monica Beck (6 lithographs).

Ombres Fidèles, Alain Morin. (1980). First edition by the author, Paris (1 frontispiece illustration).

Les Cent plus beaux cris de femmes, Régine Deforges. (1980). Paris: Éditions Saint-Germain-des-Prés, Le Cherche Midi Éditeur (Leonor Fini illustrated only the endpapers of this edition).

Conte de la six cent soixante-douzième nuit, Hugo von Hofmannsthal. (1981). Paris: Éditions des Maîtres du XXe siècle (14 black-and-white and color illustrations engraved by Cécile Deux).

Laura Colombe, Contes pour petites filles perverses, Nadine Monfils. (1981). Brussels: Éditions Le Cri.

Laura Colombe, Contes pour petites filles perverses, Nadine Monfils. (1982). Montréal: Les Quinze Éditeur.

Die Tragödie des Orpheus, Angelo Poliziano (Rudolphe Hagelstange), (1982). Edition bilingue, traduction allemande par Rudolf Hagelstange. Munich: List Verlag, (12 eaux-fortes gravés par Cécile Deux).

Carmilla, Joseph Sheridan Le Fanu. Éditons Ariane Lancell, (1983). Paris:Alsparck Press, New-York (8 sérigraphies, 15 lithographies).

Le Purgatoire, Alain Morin. Rougerie, (1984). Mortemart, France.

Élus de la nuit (Chosen Ones of the Night), Juan Bautista. (1986). Paris: Piniero. Éditions Michèle Trinckvel, (11 illustrations gravées par Cécile Deux).

Œuvres, Charles Baudelaire. (1987). Monaco: Éditions André Sauret, (Vol. I: 10 illustrations couleur, Vol.II: 10 illustrations couleur; Vol.III: 10 illustrations couleur).

Œuvres complètes, Edgar Allan Poe. (2001). Monaco: Éditions André Sauret, (Vol.I: *Histoires extraordinaires*, 10 illustrations couleur; Vol.II: *Nouvelles histoires extraordinaires*, 10 illustrations couleur; Vol.III: *Histoires grotesques et sérieuses*, 10 illustrations couleur).

Laura Colombe, Contes pour petites filles perverses, Nadine Monfils. Série *Le Miroir aveugle*. L'Atelier des Brisants. (2001). Paris (3 dessins tirage offset).

Βιβλία που περιέχουν κείμενα της Leonor Fini³⁶

(με χρονολογική σειρά)

Histoire de Vibrissa. (1973). Paris: Éditions Claude Tchou (168 black-and-white drawings).

Histoires et légendes du chat, text by Leonor Fini and others, edited by Kathleen Alpar-Ashton. (1973). Paris: Claude Tchou.

Le Livre de Leonor Fini. (1975). Lausanne: La Guilde du Livre and Les Éditions Clairefontaine, and Paris: Vilo (1st edition).

Leonor Fini: das grosse Bilderbuch (Le Livre de Leonor Fini). (1975). Munich: Verlag Kurt Desch GmbH.

Le Temps de la mue. (1975). Paris: Galerie Bosquet (20 color illustrations engraved by Cécile Deux).

Mourmour, conte pour enfants velus (Mourmour, A Tale for Furry Children). (1976). Paris: Éditions de la Différence (One illustration engraved by Cécile Deux).

Miroir des chats. (Cats in the Mirror). Photographs by Richard Overstreet, text by Leonor Fini. (1977). Lausanne: La Guilde du Livre, and Paris: Éditions de la Différence (distributed by Flammarion).

L'Onéiropompe (The Purveyor of Dreams). (1978). Paris: Éditions de la Différence.

Rogomelec. (1978). Paris: Éditions Stock.

Le Livre de Leonor Fini. (1979). Lausanne: Éditions Mermoud-Clairefontaine, and Paris: Vilo (2nd edition).

Les Chats de Siné, text by Leonor Fini. (1982). Paris: J.-J. Pauvert chez Garnier.

"Trois portraits de l'artiste," Leonor Fini, in *Corps écrit* (Revue trimestrielle) 5. (1983). *L'Autoportrait*, pp. 27–33 (1 reproduced painting and 1 photograph of Leonor Fini).

Rogomelec, German translation by Gerhard Weber. (1983). Berlin: Verlag Vis-à-Vis.

"Mes Théâtres," Leonor Fini, in *Corps écrit* (Revue trimestrielle) 10. (1984). *Théâtres*, pp. 31–33 (2 photographs on unpaginated pages).

Les Chats de Madame Helvetius. (1985). Paris: Enrico Navarra (16 illustrations engraved by Cécile Deux).

³⁶ <http://www.leonor-fini.com/en/books/with-texts-de-leonor-fini/>

Der Traumträger (L'Onéiopompe), German translation by Gerhard Weber. (1985). Berlin: Verlag Vis-à-Vis.

Vingt-Neuf boulevard Haussmann, Société Générale agence centrale, Paris (the main bank of the Société Générale in Paris). Photographs by Richard Overstreet, text by Leonor Fini. Paris: edited and distributed by La Société Générale. (1986).

Chats d'atelier (Cats in the Studio), studios, text, and drawings of Leonor Fini, photographs by Tana Kaleya. (1988). Paris: Éditions Michèle Trinckvel, and Knokke-Zoute, Belgium: Guy Pieters (1st edition).

L'Onéiopompe, Spanish translation by Maria Mercè Marçal. (1992). Barcelona: Edicions de l'Eixample.

L'Onéiopompe, Japanese translation by Hirotohi Kitajima. (1993). Tokyo: Kousakusha Workshop.

Entre le Oui et le Non. (1994). Paris: Éditions Galerie Dionne (engraved by Cécile Deux).

Chats d'atelier (Cats in the Studio), studios, text, and drawings by Leonor Fini, photographs by Tana Kaleya. (1994). Paris: Éditions Michèle Trinckvel (2nd edition).

Pourquoi pas? (1995). ("Why Not?" posthumous collection of novellas by Leonor Fini illustrated with colored drawings). The artist's last book project, in preparation.

Miroir des chats (Cats in the Mirror), text by Leonor Fini, photographs and text by Richard Overstreet. (2008). Geneva: Éditions Slatkine, revised and expanded version of the 1977 edition, with new cover, format, and previously unpublished Preface by Richard Overstreet and Introduction by Leonor Fini.

Mourmour, conte pour enfants velus. New publication with introduction by Robert Delaroche. (2010). Paris Editions La Tour Verte.

L'ombre portée. Correspondance Leonor Fini-André Pieyre de Mandiargues. Correspondance 1932-1945. (2010). Paris: Editions Gallimard-Le Promeneur,

3. ALBUMS³⁷

(με χρονολογική σειρά)

1950

Jeu de cartes, Leonor Fini, Acanthe, Paris.

1971

Les Merveilles de la Nature, Leonor Fini, introduction by Severo Sarduy, J.J Pauvert, Paris.

Livre d'Images, Juan Bautista Piniero and Leonor Fini, A.C. Mazo et Cie éditeur, Paris.

Les Belles amours de sorcière (Schöne Liebe der Hexen-Erotische Zeichnungen), Leonor Fini, Verlag Kurt Desch GmbH, Munich.

1972

Les Sorcières, Leonor Fini, Galerie Vision Nouvelle, Paris.

Carnet des Chats, Leonor Fini, Lambert Monet, Genève.

1973

La Grande Parade des Chats, Leonor Fini, Agori, Paris.

1976

Sultanes et Magiciennes des Mille et Une Nuits, Leonor Fini, Éditions Galerie Carpentier, Paris.

Les Leçons, Leonor Fini, introduction by Patrick Waldberg, Éditions du Tamanoir, Bruxelles.

1978

Fêtes Secrètes, dessins, Leonor Fini, text by Jean-Claude Dedieu, Éditions du Regard, Paris.

1980

Minsky Follie's, Leonor Fini, Éditions du Regard, Paris.

Visages, Leonor Fini, Éditions des Maîtres du XXe siècle, Paris.

Fruits de la Passion, Leonor Fini, text by Jean-Claude Dedieu, Éditions des Maîtres du XXe siècle, Paris.

Leonor Fini, Portfolio, Leonor Fini, Éditions des Maîtres du XXe siècle, Paris.

³⁷ <http://www.leonor-fini.com/en/books/albums/>

Portfolio I et Portfolio II, Leonor Fini, Pierre Deschamps Éditeur, Paris.

1983

Leonor Fini, Aquarelle, Leonor Fini, Éditions d'Art Poséidon, Belgique.

1986

Les Petites Enseignes pour la Nuit, Leonor Fini, Galerie Bosquet, Paris.

1987

Variations, Leonor Fini, Galerie Bosquet, Paris.

1989

Regards, Juan Bautista Piniero et Leonor Fini, Galerie Bosquet, Paris.

1992

Jeu de cartes, Leonor Fini, Galerie Dionne, Paris.

4. ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΜΕ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ³⁸

(με χρονολογική σειρά)

Jaloux, Ed., Eluard P., Moravia A., Hugnet G., Ford C. H., Praz M., Savinio A. (1945). *Leonor Fini*. Rome: Éditions Sansoni.

Genet, J. (1950). *Lettre à Leonor Fini*. Paris: Éditions J. Loyau.

Mandiargues, André Pierre de (1951). *Masques de Leonor Fini, La Parade*. Paris: Éditions André Bonne

Carrieri, R. (1951). *Leonor Fini*. Milan: Editoriale Periodici Italiani.

Messadié, G. (1951). *Leonor Fini*. Milan: Editoriale Periodici Italiani.

Brion, M., Pauvert, J.J. (1955). *Leonor Fini et son œuvre*. Paris.

Jelenski, C. (1963). *Leonor Fini*. Milan: Editoriale Periodici Italiani.

Guibbert, J. P. (1965). *Jardins de Leonor Fini*. Montpellier: Léo Editeur.

Bonnefoy, Y. (1965). *Leonor Fini ou la Profondeur délivrée*. Montpellier: Léo Editeur.

Jelenski, C. (1968). *Leonor Fini*. Lausanne: La Guilde du Livre et Clairefontaine.

Jelenski, C. (1968). *Leonor Fini*. New York: Olympia Press.

Jelenski, C. (1968). *Leonor Fini*. Munich: Keller Verlag.

Jelenski, C. (1968). *Leonor Fini*. Lausanne: La Guilde du Livre et Clairefontaine

Jelenski, C. (1968). *Leonor Fini*. Paris: Mermoud, Lausanne et Vilo.

Devavre, A. M. (1970). *L'Approche picturale d'univers littéraires: Les Illustrations de Leonor Fini*. (Thèse déposée à la Société des Gens de Lettres, Paris, 1970)

Florenne, Y. (1970). *Leonor Fini, d'un jour plus clair que le jour*. Genève: Lambert Monet.

Denis, G. (1971). *Les dispositifs scéniques de Leonor Fini*, Paris: Mémoire d'Histoire de l'Art, Université de la Sorbonne.

³⁸ <http://www.leonor-fini.com/en/books/biographical-books/>

Guibbert, J. P. (1971) *Leonor Fini, Graphique*. Lausanne: La Guilde du Livre et Clairefontaine.

Gauthier, X. (1971). *Leonor Fini, biographie de Constantin Jelenski*. Paris: Le Musée de Poche, Jacques Goldschmidt.

Jelenski, C. (1972). *Leonor Fini*. Lausanne: La Guilde du Livre et Clairefontaine.

L'Enroulement du Silence, tableau de Leonor Fini. (1974). Analysis by the Research Laboratory on The imaginary, University of Bordeaux III n°7-8, Juillet 1974.

Estingoy, M. E. (1978). *Leonor Fini*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, University of Toulouse le Mirail

Leonor Fini, découverte et masquée. Compilation of numerous texts on the artiste, preface from C. Jelenski, (1978). Collection "Le Plan des Sources" Le Sphinx-Vilo,

Jelenski, C. (1980). *Leonor Fini, Peinture*. Lausanne: La Guilde du Livre et Clairefontaine.

Leonor Fini, Textes de Jacques Audiberti, Yves Bonnefoy, Victor Brauner, Marcel Brion, Jean Cocteau, Paul Éluard, Max Ernst, Jan Kott, Jean Genet, Paris: Editions Hervas.

Allemand, B. P. (1983). *Le Chat dans la vie et l'œuvre de Leonor Fini*. (Thesis, University Claude Bernard, Lyon, 1983).

Borgue, P. (1983). *Leonor Fini ou le Théâtre de l'Imaginaire*. Bibliothèque Circé 2, Paris: Jean Brugos aux Lettres Modernes.

Joie, M. V. (1983). *Leonor Fini, Aquarelles*. Belgique: Éditions d'Art Poséidon.

Sammer, C. F. (1983) *Scénographies d'un imaginaire féminin: "Leonor Fini, femme-peintre" semiology*. (Thesis, University Paris VII, Paris 1983).

Sammer, C. F. (1984). Une création orpheline: Leonor Fini. *Cahiers de Recherche*, 13, "Femmes et Institutions littéraires". Université Paris VII, Paris.

Steinsberger, C. (1988). *Das Phantastische in den Erzählungen Leonor Fini, L'Onéiopompe und Rogomolec*. (Master's Essay, University of Berlin, 1988).

Doidic, J. H. (1988). *Le Chat dans l'univers de Leonor Fini*. (Thesis submitted at the University Paul Sabatier, École Nationale vétérinaire, Toulouse, 1988).

Shuter, M. (1988). *Leonor Fini, Myth and Ceremonies of the Sphinx*. (Master's Essay, Ohio University, Ohio, 1988).

Villani, T. (1989). *Parcours dans l'œuvre de Leonor Fini*. Translation by Jean-Claude Dedieu. Paris: Éditions Michèle Trinckvel, and Guy Pieters, Belgique: Knokke-le-Zoute.

Leonor Fini, Contemporary Great Masters series N°8, Kodansha, Tokyo, 1993.

Leonor Fini, Peintures. (1994). Preface from Leonor Fini. Paris: Éditions Michèle Trinckvel.

Godard, J. (1996). *Leonor Fini ou les Métamorphoses d'une œuvre.* Paris: Le Sémaphore.

Fini, L., Dedieu, J.C., Jelenski, C., Eluard, P., Genet, J., Cocteau, J., Ernst, M. and Moravia, A. (1997). *Leonor Fini.* Paris: Galerie Dionne.

Dedieu, J.C. and Sauré W. (1997). *Leonor Fini, Peintre du Fantastique.* Panorama Museum Bad Frankenhausen

Zukerman, N. P. (1997). *Leonor Fini, La vie idéale.* New York: CFM Gallery.

Godard, J. (1998). *Leonor Fini, le realtà possibili.* Milan: Selezione Edizioni.

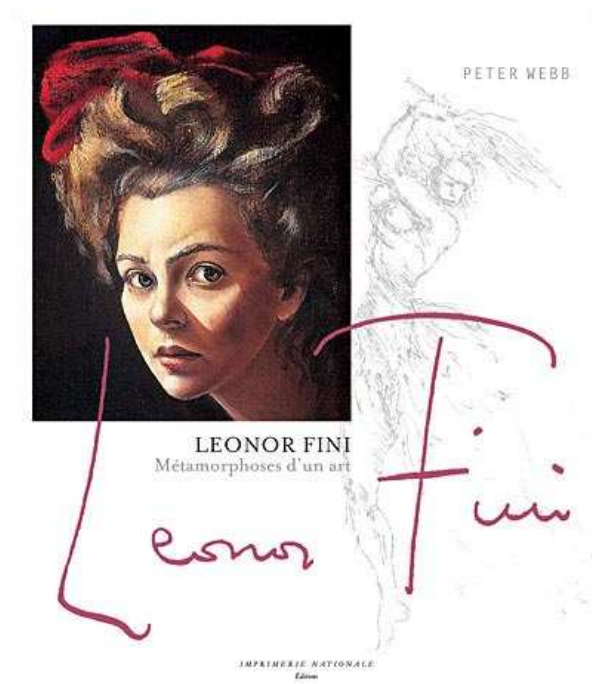
Fini, L., Dedieu, J.C., Jelenski, C., Eluard, P., Genet, J., Cocteau, J., Ernst, M. and Moravia, A. (2001). *Leonor Fini.* Paris: Galerie Minsky.

Pinzi, A. (2004). *Immagini da un museo nero: Leonor Fini e Andre Pieyre de Mandiargues, Studi d'archivio.* (Thesis in comparative literature, University of Florence, Florence, 2004).



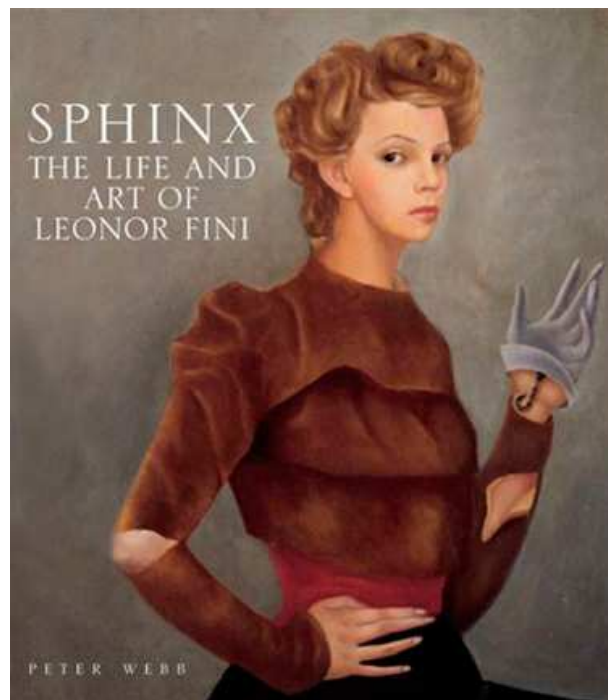
Leonor Fini, Tokyo: Edition Art Planning Rey Inc, 2005.

Zukerman, N.P. (2005). *Illustrated Catalog of Leonor Fini Books*. New-York: CFM Gallery.



Webb, P. (2007). *Leonor Fini: Métamorphoses d'un art*. Paris: Éditions Imprimerie Nationale-Actes Sud Éditions.

Premuda, C. (2009). *Leonor Fini: Da Trieste in poi*. Trieste: Comunicarte Edizione.



Webb, P. (2009). *Sphinx: The Life and Art of Leonor Fini*. New York: The Vendome Press.



Leonor Fini: L'Italienne de Paris, Museo Revoltella, Trieste 2009.

Webb, P. (2009). *Leonor Fini, Une grande curiosité*. Weinstein Gallery, San Francisco.

5. ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. ΒΙΒΛΙΑ

Carboni, M. (ed.). (2004). *Networking Women: Subjects, Places, Links Europe-America. Towards a re-writing of Cultural History, 1890-1939*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Colville, G. (1991). Beauty nad/Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini. In: A.M. Caws, R. Kuenzli and G. Raaberg (Eds.), *Surrealism and Women*. Cambridge MA: MIT Press.

Conley, K. (1996). *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Cooper, E. (1986). *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the last 100 years in the West* (2nd ed.). London: Routledge.

Lauter, E. (1984). *Women as Mythmakers, Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. U.S.A.

Selsdon, E. & Fini L. (1999). *Leonor Fini. Reveries Series*. England: Parkstone Press.

Webb, P. (2009). *Sphinx: The Life and Art of Leonor Fini*. New York: The Vendome Press.

Wilson, E. (1991). *The Sphinx in the City: Urban Life, the control of Disorder, and Women*. Berkeley: University of California Press.

B. ΑΡΘΡΑ

Mahon, A. (2013). La féminité triomphante: Surrealisme, Leonor Fini and the Sphinx. *Dada/Surrealism* 19, issue 1, article 10.

Γ. ΛΕΞΙΚΑ - ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΕΣ

Gaze, D. (ed.). (1997). *Dictionary of Women Artists*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers, vol. 1.

Summers, C. J. (ed.). (2004). *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San Francisco: Cleis Press.

Δ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

Leonor Fini, the Artist as Designer: An Exhibition of Ballet, Theater, Film, Book & Commercial Designs (Catalog for the exhibition on February 13 - March 8, 1992). New York City: CFM.

Zuckerman, Neil P. (1992). *Leonor Fini: the artist as designer: an exhibition of ballet, theater, film, book & commercial designs*, New York: CFM Gallery.

Zuckerman, Neil P. (2001). *Leonor Fini and Her Contemporaries: Surrealism Through the Eyes of Women Artists*. Foreword by Whitney Chadwick. Catalog prepared for the 2001 exhibition at Weinstein Gallery, San Francisco.

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. ΒΙΒΛΙΑ

Breton, A. (1983). «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού». Στο: *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ελένης Μοσχονά. Γιάννινα: εκδ. Δωδώνη.

Chadwick, W. (1985). *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson.

Laqueur, T. (2003). *Κατασκευάζοντας το φύλο. Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόντ*. μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα: εκδ. Πολύτροπον.

Lauter, E. (1984). *Women as Mythmakers, Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. U.S.A.

Michelet J. (2010). *La Sorcière: The witch of the Middle Ages*. (L. J. Trotter, Trans.). Fairford: Echo Library. [Trans. of *La Sorcière*. (1862). Paris: Dentu.]

Warlick, M. E. (2001). *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*. Austin: University of Texas Publications.

Webb, P. (2007). *Leonor Fini: Metamorphoses d'un art*, Paris: Éditions Imprimerie Nationale-Actes Sud Éditions.

Webb, P. (2009). *Sphinx: The Life and Art of Leonor Fini*. New York: The Vendome Press.

B. ΛΕΞΙΚΑ -ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΕΣ

Gaze, D. (ed.). (1997). *Dictionary of Women Artists*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers, vol. 1.

Gaze, D. (ed.). (2001). *Concise Dictionary of Women Artists*. (2nd ed.). New York: Routledge.

Summers, C. J. (ed.). (2004). *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San Francisco: Cleis Press.

Γ. ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Φερεντίνου, Β. (Ιούνιος 2009). Ανδρόγυνες Ουτοπίες και Σουρεαλισμός. *Περιοδικό ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ*, τεύχ. 111.

Δ. ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Kent, S. (2009, October 30). Leonor Fini: surreal thing. *The Telegraph*. Retrieved from: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/6467290/Leonor-Fini-surreal-thing.html>

Melly, G. (1996, January 25). Obituary: Leonor Fini. *The Independent*. Retrieved from: <http://www.independent.co.uk/news/people/obituaries/leonor-fini-1325670.html>

Ε. ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

Overstreet, R. (2012). The Sphinx's Riddle: The Art of Leonor Fini. In: *Exhibition Catalogue for "The Sphinx's Riddle: The Art of Leonor Fini"* at Weinstein Gallery (June 30, 2012 – August 18, 2012).

ΣΤ. ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

<http://www.leonor-fini.com/en> (η επίσημη ιστοσελίδα για την ζωή και το έργο της Leonor Fini)

Gale, M. (2010). Leonor Fini, Little Hermit Sphinx, Summary. Retrieved from: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fini-little-hermit-sphinx-t13589/text-summary>



*"In my imagination, as in everyone's
there are elements of fear and horror
but also of playfulness and humor.
These ingredients do not exist as separate entities,
but interweave and balance each other"*

- Leonor Fini -