



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορία και Αρχαιολογίας
Τομέας Αρχαιολογίας
και Ιστορίας της Τέχνης

Μυρτώς Σταματοπούλου

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία:

*Η φωτογράφος Julia Margaret Cameron (1815-1879)
και η επιρροή της ζωγραφικής στο έργο της*



ΑΘΗΝΑ 2017

Εικόνα εξωφύλλου:

Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1867, εκτύπωση αλμπουμίνας, Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Ιστορίας της Νεότερης Τέχνης

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία:

«Η φωτογράφος Julia Margaret Cameron (1815-1879) και η επιρροή της ζωγραφικής στο έργο της.»

Εποπτεύουσα καθηγήτρια: Ευθυμία Μαυρομιχάλη

Μυρτώ Σταματοπούλου

Αρ. μητρώου : 201348

© Μυρτώ Σταματοπούλου, Αθήνα 2017

«Μεταξύ δύο εναλλακτικών φαντασιώσεων - να είχε ζήσει ο Holbein ο Νεότερος όσο χρειάζεται για να είχε ζωγραφίσει τον Σαίξπηρ ή να είχε εφευρεθεί αρκετά νωρίς το πρωτότυπο μοντέλο της κάμερας για να τον φωτογραφήσει - οι περισσότεροι λάτρεις του Βάρδου θα διάλεγαν την φωτογραφία. Κι αυτό όχι επειδή υποχρεωτικά θα έδειχνε με τι έμοιαζε ο Σαίξπηρ. Αλλά γιατί ακόμη κι αν η υποθετική φωτογραφία είχε ξεθωριάσει, ήταν ελάχιστα ευανάγνωστη, μια καφετιά σκιά, θα την προτιμούσαμε πιθανότατα και πάλι από έναν μεγαλειώδη Holbein. Μια φωτογραφία του Σαίξπηρ θα ήταν σαν να είχαμε ένα καρφί από τον Τίμιο Σταυρό.»

Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*.

* Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, Αθήνα 1993, σ. 146.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Πρόλογος.....	4
2. Εισαγωγή.....	6
Πρώτο μέρος	
3. Julia Margaret Cameron, σύντομο βιογραφικό σημείωμα.....	10
4. Το κοινωνικό και πνευματικό κλίμα της εποχής.....	14
5. Το πνευματικό περιβάλλον της Cameron.....	24
6. Η φωτογραφία κατά τον 19 ^ο αιώνα.....	34
7. Η Cameron ως φωτογράφος, οι απαρχές της καριέρας της.....	37
8. Η ώριμη φάση της καλλιτεχνικής της δημιουργίας.....	55
9. Η τελευταία περίοδος, επιστροφή στην Κεϋλάνη.....	64
Δεύτερο μέρος	
10. Φωτογραφία και ζωγραφική.....	69
11. Η προσωπογραφία.....	76
12. Η επιρροή της ζωγραφικής στο έργο της Cameron.....	83
12.1. Ο Χαιρετισμός.....	87
12.2. Η Σίβυλλα.....	89
12.3. Beatrice.....	92
12.4. Οφηλία.....	94
12.5. Julia Jackson.....	99
12.6. Γυναίκα της Κεϋλάνης.....	102
13. Συμπεράσματα.....	107
Βιβλιογραφία.....	110
Παράρτημα.....	116
Κατάλογος εικόνων.....	118

Πρόλογος

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία με θέμα : «Η φωτογράφος Julia Margaret Cameron (1815-1879) και η επιρροή της ζωγραφικής στο έργο της» εκπονήθηκε στα πλαίσια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (Π.Μ.Σ.) με κατεύθυνση Ιστορία της Νεότερης Τέχνης του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο είναι δομημένο το συγκεκριμένο Π.Μ.Σ., παρέχει την ευκαιρία στον σπουδαστή, εκτός από την παρακολούθηση των προσφερόμενων μεταπτυχιακών σεμιναρίων που καλύπτουν κομβικές θεματικές ενότητες της Ιστορίας της Τέχνης, να προσανατολίζει κάθε φορά την έρευνα του στα προσωπικά του ενδιαφέροντα. Αυτή η ευελιξία μού έδωσε την ευκαιρία να ασχοληθώ, στις περισσότερες εργασίες, με θέματα που σχετίζονται με την φωτογραφία.

Η επιλογή μου να ερευνήσω την επίδραση της ζωγραφικής στο έργο της Αγγλίδας φωτογράφου Julia Margaret Cameron (στο εξής Cameron) αποτελεί μια προσπάθεια να συνδυάσω τις γνώσεις μου και την αγάπη μου για τη Φωτογραφία με την Ιστορία της Τέχνης. Η *ανάγνωση* ενός φωτογραφικού έργου, όταν γίνεται μέσα στα πλαίσια μιας μελέτης ιστορίας της Τέχνης χρειάζεται μια διττή οπτική, από την μια την γνώση και την σφαιρική αντίληψη του ιστορικού της Τέχνης και από την άλλη την παρατηρητικότητα και την ειδική ματιά του φωτογράφου. Με γνώμονα αυτή την κατεύθυνση, έγινε η προσπάθεια μελέτης του έργου της Cameron.

Αρχικά, η παρακολούθηση του σεμιναρίου «Έλληνες ζωγράφοι – χαρακτές, 19^{ος} αιώνας» του καθηγητή μου και ιστορικού τέχνης κ. Δημήτρη Παυλόπουλου στο προκαθορισμένο πλαίσιο του προγράμματος σπουδών, μου έδωσε την ευκαιρία να μελετήσω το έργο ενός ζωγράφου-χαρακτή και φωτογράφου του 19^{ου} αιώνα. Η επαφή αυτή στάθηκε η αφορμή για να ασχοληθώ με την επίδραση των εικαστικών τεχνών στη φωτογραφία και να αποσαφηνίσω το ιδιαίτερο ενδιαφέρον μου για τη φωτογραφία του 19^{ου} αιώνα. Στη συνέχεια, η καθοδήγηση της επόπτριάς μου και ιστορικού τέχνης κ. Ευθυμίας Μαυρομιχάλη, η οποία έχει ασχοληθεί επισταμένα με

την αγγλική τέχνη του 19^{ου} αιώνα, ισχυροποίησε τη θέση μου προς τη συγκεκριμένη έρευνα.

Το κύριο μέρος της έρευνας βασίστηκε, κατά κύριο λόγο, στην υπάρχουσα αγγλόφωνη βιβλιογραφία και αρθρογραφία για την φωτογράφο και την Ιστορία της Φωτογραφίας. Όλα τα φωτογραφικά έργα με τα οποία ασχολήθηκα στην παρούσα εργασία, μελετήθηκαν από αναπαραγωγές που βρίσκονται σε βιβλία και καταλόγους. Δεν ήταν δυνατή η επαφή με τις πρωτότυπες φωτογραφίες της Julia Margaret Cameron, καθώς αυτές εκτίθενται σε μουσεία και συλλογές του εξωτερικού, κυρίως στην Αγγλία, στο Victoria & Albert Museum και στην Royal Photographic Society και στις Η.Π.Α. Οι πρωτογενείς πηγές που κατάφερα να προσεγγίσω μέσω διαδικτύου είναι ο περιοδικός Τύπος της εποχής που σχετίζεται με την Φωτογραφία.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επίκουρο καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του Ε.Κ.Π.Α. και επόπτρια της παρούσας εργασίας κα Ευθυμία Μαυρομιχάλη, για την καθοδήγηση και την συμπαράσταση που μου προσέφερε κατά τη διάρκεια της εκπόνησης του παρόντος. Ευχαριστίες οφείλω και στον αναπληρωτή καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης του Ε.Κ.Π.Α. κ. Δημήτρη Παυλόπουλο για τις γνώσεις που αποκόμισα από τα σεμινάρια και τις ξεναγήσεις που μας προσέφερε και για την ηθική συμπαράσταση που μου παρείχε καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών μου. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως και τον επίκουρο καθηγητή Ιστορίας της Φωτογραφίας του Τ.Ε.Ι. Αθήνας κ. Δημήτρη Τζίμα, που δέχθηκε να ορισθεί ως τρίτο μέλος της βαθμολογικής επιτροπής. Η έρευνα δεν θα μπορούσε να έχει ολοκληρωθεί επιτυχώς χωρίς την πολύτιμη καθοδήγηση της μεταδιδακτορικής ερευνήτριας Ιστορίας της Τέχνης, κ. Ιάνθης Ασημακοπούλου, την οποία θα ήθελα να ευχαριστήσω. Επίσης, ευχαριστίες οφείλω και στο προσωπικό των βιβλιοθηκών του σπουδαστηρίου Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, της Ιστορίας και της Αγγλικής Γλώσσας Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών Αθήνας και του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη, το οποίο μου διευκόλυνε την πρόσβαση στην απαιτούμενη βιβλιογραφία. Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιστήθια φίλη μου και φιλόλογο Ειρήνη Κωφοπούλου, για την επιμέλεια του κειμένου και την ενθάρρυνση καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής της εργασίας.

Εισαγωγή

Η φωτογράφος Julia Margaret Cameron (1815-1879) αποτελεί μοναδική περίπτωση γυναίκας καλλιτέχνιδος που σηματοδότησε με το έργο της τα εικαστικά δρώμενα στην Αγγλία κατά το β' μισό του 19^{ου} αιώνα. Στην μόλις δεκατετράχρονη καριέρα της, η Cameron κατάφερε να δημιουργήσει έναν τεράστιο όγκο καλλιτεχνικού έργου, που περιλαμβάνει περίπου 1200 φωτογραφίες. Είναι η πρώτη φωτογράφος, στην ιστορία του μέσου, που δημιούργησε ένα συγκροτημένο έργο.¹ Αν αναλογιστούμε τις μεγάλες τεχνικές δυσκολίες της εποχής, όπου η λήψη μιας και μόνο φωτογραφίας απαιτούσε αρκετές ώρες προετοιμασίας και επεξεργασίας, το έργο της είναι πραγματικά ένας άθλος και αποτελεί μια από τις πιο σπουδαίες και αξιομνημόνευτες προσπάθειες στην ιστορία της Φωτογραφίας, ενώ η ίδια η φωτογράφος έχει χαρακτηριστεί ως μια από τις σπουδαιότερες προσωπικότητες στην ιστορία της Τέχνης του 19^{ου} αιώνα γενικότερα.

Το μεγάλο ενδιαφέρον για το έργο της καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα από φωτογράφους και ιστορικούς τέχνης και η επανεκτίμησή του τις τελευταίες δεκαετίες, αποτελούν ένδειξη της σημασίας του. Η Cameron υπήρξε σπουδαία προσωπογράφος, καταφέροντας να αφομοιώσει πολύ γρήγορα τα έως τότε κεκτημένα της Φωτογραφίας και να εισάγει την δική της αισθητική. Το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς της και το πιο αντιπροσωπευτικό του ύφους της αποτελείται από πορτρέτα ανδρών, γυναικών και παιδιών. Τα γυναικεία πορτρέτα και ο τρόπος που επηρεάστηκε η φωτογράφος από την Ζωγραφική για τη δημιουργία τους είναι το βασικό θέμα της παρούσας μελέτης.

Κατά τον 19^ο αιώνα, η νεοανακαλυφθείσα τέχνη της Φωτογραφίας ψάχνει να βρει την ταυτότητά της και επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από την Ζωγραφική. Οι εκλεκτικές συγγένειες που διέπουν τις δύο μορφές τέχνης, με κύρια την οπτική δισδιάστατη αναπαράσταση, είχαν ως αποτέλεσμα η Φωτογραφία να μιμηθεί το ύφος της Ζωγραφικής. Η επιρροή αυτή στο φωτογραφικό έργο της Cameron, η οποία έχει ερευνηθεί αποσπασματικά μου εξέγειρε το ενδιαφέρον για μια διεξοδικότερη μελέτη.

¹ Ριβέλλη Πλάτωνος, *Εισαγωγή στην καλλιτεχνική φωτογραφία*, Αθήνα 2000, σ.65.

Η δουλειά της Cameron έχει απασχολήσει αρκετούς ιστορικούς τέχνης. Από τις πρώτες μελέτες για την φωτογράφο είναι αυτή που έγραψαν σε συνεργασία η συγγραφέας και εγγονή της αδερφής της, Virginia Woolf και ο ιστορικός τέχνης Roger Fry, το 1926 με τίτλο *Victorian Photographs of famous men and fair women*. Το 1975 ο Helmut Gernsheim εξέδωσε την μονογραφία *Julia Margaret Cameron, her life and photographic work*. Το 1971 ο φωτογράφος και κινηματογραφιστής Tristram Powell διοργάνωσε έκθεση με 84 φωτογραφίες της στο μουσείο Leighton House του Λονδίνου. Δυο χρόνια αργότερα και με αφορμή την παραπάνω έκθεση επανεκδόθηκε το βιβλίο *Victorian Photographs*. Από την δεκαετία του 1990 και έπειτα το ενδιαφέρον για την Cameron και το έργο της αυξήθηκε. Το 1998 και με αφορμή την έκθεση στο Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγο, εκδόθηκε το πολύ σημαντικό βιβλίο *Julia Margaret Cameron's Women*, ενώ το 2003 εκδόθηκε η πληρέστατη μονογραφία *Julia Margaret Cameron, The Complete Photographs*, που αποτελεί ταυτόχρονα και τον πλήρη κατάλογο των έργων της (*catalogue raisonné*). Το τελευταίο βιβλίο αποτέλεσε το βασικό εγχειρίδιο στην μελέτη μου για το φωτογραφικό έργο και την ζωή της Cameron. Την ίδια χρονιά, παρουσιάστηκαν στην διεθνή βιβλιοπαραγωγή τα βιβλία *Julia Margaret Cameron, a critical biography*, *Julia Margaret Cameron, 19th century photographer of genius* του Colin Ford καθώς και η μελέτη της Joy Melville *Julia Margaret Cameron, pioneer photographer*. Αφορμή στάθηκε η έκθεση που παρουσιάστηκε στο Λονδίνο και στο Λος Άντζελες, σε συνδιοργάνωση της *National Portrait Gallery* του Λονδίνου και του *Εθνικού Μουσείου Φωτογραφίας, Φιλμ και Κινηματογράφου* του Bradford, όπου παρουσιάστηκαν 120 από τις σπουδαιότερες φωτογραφίες της. Το 2010 η έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης της Αγγλίας *The Preraphaelite lens, British Photography and Painting, 1848-1875* επίσης παρουσίασε, μεταξύ άλλων και αρκετά έργα της Cameron.

Το 2015 και με αφορμή την συμπλήρωση 200 ετών από την γέννησή της, το μουσείο *Victoria & Albert* του Λονδίνου διοργάνωσε την πολύ σημαντική έκθεση *Julia Margaret Cameron*, ενώ το 2016 στην Tate Britain παρουσιάστηκε η θεματική έκθεση *Art and Photography from the Preraphaelites to the Modern Age*, με ζωγραφικά και φωτογραφικά έργα, όπου εκτέθηκαν αρκετές φωτογραφίες της Cameron. Το 2016 εκδόθηκε το βιβλίο *Julia Margaret Cameron, by herself*, που αποτελεί επανέκδοση της προαναφερθείσας μελέτης των Woolf και Fry (1926) και των αυτοβιογραφικών κειμένων της φωτογράφου *Annals of my glass house* και το

Julia Margaret Cameron's fancy subjects, Photographic allegories of Victorian identity and empire του Jeff Rosen.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας θα παρουσιάσουμε τα βασικά στοιχεία γύρω απ' την ζωή της φωτογράφου και την εποχή της. Θα ερευνήσουμε το πνευματικό και το κοινωνικό κλίμα της εποχής και στη συνέχεια τις καλλιτεχνικές επιρροές και τον κοινωνικό περίγυρο της. Περνώντας στο κύριο μέρος της έρευνας, θα μελετήσουμε τις απαρχές της φωτογραφικής πορείας της, στη συνέχεια την ώριμη φάση της καριέρας της στην Αγγλία και την τελευταία περίοδο της ζωής της στην Κεϋλάνη.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας θα μελετήσουμε την σχέση της Ζωγραφικής με την Φωτογραφία καθώς και την προσωπογραφία ως αυτόνομο εικαστικό είδος. Θα εμβαθύνουμε στην επίδραση της ζωγραφικής στο έργο της Cameron και θα μελετήσουμε έξι φωτογραφίες της σε αντιπαραβολή με τα ζωγραφικά έργα ή τα εικαστικά μοτίβα από τα οποία η φωτογράφος επηρεάστηκε αισθητικά και θεματικά. Η σύνδεση αυτή μάς επιτρέπει αφενός να εξετάσουμε τους λόγους που η φωτογραφία στηρίχθηκε και στηρίζεται ακόμη στις εικαστικές τέχνες και αφετέρου να αντιληφθούμε τη διαχρονική αξία της προσωπογραφίας ως εικαστικό είδος με ανθρωπολογικό και κοινωνικό ενδιαφέρον.

Πρώτο μέρος

Julia Margaret Cameron, σύντομο βιογραφικό σημείωμα

Η Βρετανή φωτογράφος Julia Margaret Cameron (1815-1879) (εικ.1) υπήρξε μια από τις σημαντικότερες γυναίκες καλλιτέχνιδες του 19^{ου} αιώνα και συγκαταλέγεται ανάμεσα στους σπουδαιότερους εκπροσώπους της Φωτογραφίας εν γένει. Πολυπράγμων, αντισυμβατική και βαθιά αισθαντική, η Cameron ξεκίνησε να φωτογραφίζει σε ηλικία σαράντα οκτώ ετών, έχοντας ήδη αναθρέψει έξι δικά της παιδιά και τρία που είχε αναλάβει υπό την κηδεμονία της. Αμφιταλαντευόμενη ανάμεσα σε δυο κουλτούρες, από την μια στην μεγαλοαστική κοινωνία του Λονδίνου και απ' την άλλη την εξωτική Καλκούτα της Ινδίας, αφομοίωσε χαρακτηριστικά και από τις δύο χωρίς να ενσωματωθεί ποτέ πλήρως σε καμιά. Αυτό της χάρισε την ικανότητα για μια ριζοσπαστική προσέγγιση στην τέχνη της, χωρίς τους κοινωνικούς και καλλιτεχνικούς συμβιβασμούς που παρατηρούνται σε άλλους σύγχρονους της φωτογράφους.

Η Cameron γεννήθηκε στις 11 Ιουνίου 1815, μια εβδομάδα πριν την μάχη του Βατερλώ, στην Καλκούτα της Ινδίας.² Ήταν το τέταρτο παιδί του James Pattle (1775-1845), ανώτερου υπαλλήλου της East India Company³ και της Γαλλίδας συζύγου του Adeline del' Etang Pattle (1793-1845).⁴ Η οικογένεια του πατέρα της, παρότι είχε λονδρεζικές ρίζες που φθάνουν πίσω στον 17ο αιώνα, είχε ισχυρές επαφές με τις αγγλικές αποικίες στην Ινδία για περισσότερα από εκατό χρόνια και ο James Pattle εργαζόταν εκεί, ήδη από την ηλικία των δεκατεσσάρων ετών. Το ζευγάρι παντρεύτηκε στην Ινδία το 1811. Απέκτησαν δέκα παιδιά, εννέα κορίτσια και ένα μόνο αγόρι, το οποίο πέθανε σε βρεφική ηλικία, όπως και οι δύο απ' τις εννέα αδερφές του. Έτσι, η Cameron μεγάλωσε μαζί με τις έξι αδερφές της και την γιαγιά τους Therese del'Etang, στις Βερσαλλίες και στο Παρίσι. Πέρασαν ένα μεγάλο διάστημα της παιδικής τους ηλικίας εκεί, όπου και έλαβαν το μεγαλύτερο μέρος της

²Η Καλκούτα είναι πρωτεύουσα της Δυτικής Βεγγάλης και μέχρι το 1911 αποτελούσε το κέντρο της βρετανικής διοίκησης στην Ινδία.

³Η East India Company ήταν Αγγλική εταιρεία γενικού εμπορίου που διεξήγαγε συναλλαγές κυρίως στην Ευρώπη και στις Ανατολικές Ινδίες. Οι απαρχές της εντοπίζονται περίπου στις αρχές του 17^{ου} αιώνα και υπήρξε μία από τις μεγαλύτερες εταιρείες της εποχής της, αφού είχε τον έλεγχο πάνω από το 50% του παγκόσμιου εμπορίου. Robins Nick, *The corporation that changed the world, how the East India Company shaped the modern multinational*, Λονδίνο 2012, σ.222-225.

⁴ C.P., 2002, σ.6.

εκπαίδευσής τους.⁵ Η Cameron επέστρεψε στην Καλκούτα το 1834 σε ηλικία 19 ετών.

Το 1836 και σε ηλικία είκοσι ενός ετών, γνώρισε στο Κέιπ Τάουν τον αστρονόμο και πρωτοπόρο επιστήμονα στην φωτοχημεία Sir John Herschel⁶, ο οποίος είχε ταξιδέψει στην Ν. Αφρική για να ερευνήσει και να συντάξει τον αστρονομικό χάρτη του νότιου ημισφαίριου της Γης.⁷ Η συνάντησή τους διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στην μετέπειτα καλλιτεχνική πορεία της φωτογράφου, αφού ο Herschel ήταν αυτός που την εισήγαγε στις τεχνικές αρχές της Φωτογραφίας.⁸ Την ίδια περίοδο γνώρισε, τον κατά είκοσι χρόνια μεγαλύτερό της και μετέπειτα σύζυγό της, Charles Hay Cameron. Η εργασία του μέλλοντα συζύγου της, *“On the Sublime and beautiful”*⁹ αποτέλεσε εφελκυστήρα για την αισθητική αντίληψη της Cameron και μέσω αυτής η φωτογράφος υιοθέτησε βασικά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής της πορείας.¹⁰ Το ζευγάρι γνωρίστηκε στο Κέιπ Τάουν, όπου ο Charles Hay είχε μεταβεί για να υποβληθεί σε θεραπεία για την ελονοσία.¹¹ Το 1838 η Julia και ο Charles Hay παντρεύτηκαν στην Καλκούτα και απέκτησαν έξι παιδιά, την Julia, τον Eugene, τον Ewen Wrottesley, τον Hardinge, τον Charles και τον Henry Herschel. Το 1873 γεννήθηκε ακόμη μια κόρη που όμως πέθανε στη γέννα.

Από το 1839 έως και το 1846 η Cameron παρέμεινε στην Καλκούτα. Η πόλη ήταν το κέντρο της βρετανικής διοίκησης στην Ινδία μέχρι το 1911 όπου η πρωτεύουσα μεταφέρθηκε στο Νέο Δελχί. Στην ινδική πρωτεύουσα η Cameron ασχολήθηκε με την οργάνωση των κοινωνικών ζητημάτων του γενικού κυβερνήτη της πόλης Lord

⁵ Όπως συνηθιζόταν τότε, τα παιδιά των Ευρωπαίων που ζούσαν στην Ινδία, μεταφέρονταν πίσω στην πατρίδα τους για να λάβουν την κατάλληλη εκπαίδευση, αλλά και για να μην παραμένουν στο επισφαλές περιβάλλον της Ινδίας, ύπουλο για την μετάδοση ασθενειών, όπως η ελονοσία. C.P. σ.12.

⁶ Ο Sir John Herschel (1792-1871) ήταν Άγγλος αστρονόμος και μαθηματικός, ο οποίος επίσης συνεισέφερε σημαντικά στην εξέλιξη της Φωτογραφίας με τις έρευνές του στην φωτοχημεία. Εφηύρε την μέθοδο της κυανοτυπίας και οι φωτογραφικοί όροι φωτογραφία, αρνητικό και θετικό ήταν δική του επινόηση. Juliet Hacking, *Photography the whole story*, Λονδίνο 2012, σ.21.

⁷ Ο Herschel με την διπλή ιδιότητα του αστρονόμου και του φωτοχημικού, υπήρξε από τους καταλληλότερους *κριτές* των δαγκεροτυπιών των John Adams Whipple και William Cranch Bond, με θέμα την Σελήνη, που εξετέθησαν στην *Μεγάλη Έκθεση* του 1851 και κέρδισαν βραβείο. Ό.π. σ.29.

⁸ C.P., σ.13.

⁹ Η πραγματεία του συζύγου της *“Two essays, On the Sublime and Beautiful, and on Duelling”* εκδόθηκε στο Λονδίνο τον Φεβρουάριο του 1835. Το πρώτο πραγματεύεται την Υψηλότητα και την Ομορφιά του ανθρώπινου νου και το δεύτερο αναφέρεται στους βρετανικούς κώδικες τιμής. Cameron Charles Hay, *“Two essays, on the Sublime and Beautiful, and on Duelling”*, Λονδίνο 1835.

¹⁰ C.P., σ.6.

¹¹ Η συγκεκριμένη τοποθεσία ήταν συνηθισμένος προορισμός για τους Ευρωπαίους που ζούσαν στην Ινδία και είχαν αρρωστήσει από ελονοσία και άλλες ασθένειες.

Hardinge, το όνομα του οποίου έδωσε στο τέταρτο παιδί της, ενώ παράλληλα ασχολήθηκε ενεργά και με φιλανθρωπικά έργα.¹² Την ίδια περίοδο ο σύζυγός της ανέλαβε πρόεδρος του Συμβουλίου Παιδείας της Καλκούτας και επένδυσε χρήματα σε καλλιέργειες καφέ και καουτσούκ στην περιοχή της Κεϋλάνης. Μέσω αυτών των δραστηριοτήτων η οικογένεια κατάφερε να δημιουργήσει μια σημαντική περιουσία που θα της επέτρεπε αργότερα να διάγει έναν άνετο βίο επιστρέφοντας στην Αγγλία.

Το 1848 ο σύζυγός της, Charles Hay, συνταξιοδοτήθηκε και η οικογένεια άφησε πια οριστικά την Ινδία για να εγκατασταθεί στο πολυτελές προάστιο Tunbridge Wells στην πόλη Kent, βορειοδυτικά του Λονδίνου. Από τότε και στο εξής, η φωτογράφος έζησε και εργάστηκε μόνιμα στην Αγγλία. Εκεί έγιναν και οι πρώτες συναντήσεις της με αρκετούς καλλιτέχνες της βικτωριανής κοινωνίας, οι οποίοι έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην καριέρα της. Μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα κατάφερε να γίνει ενεργό μέλος της καλλιτεχνικής κοινότητας του Λονδίνου. Η ολοκλήρωση της ανατροφής των παιδιών της σήμανε το άνοιγμα νέων οριζόντων στην κοινωνική της ζωή, όπως συνέβαινε για τις γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων. Η ενασχόληση με τα κοινά αποτελούσε την συνηθέστερη ασχολία των γυναικών, παράλληλα με την αφοσίωση στον σύζυγο που παρέμενε αναλλοίωτη για τις γυναίκες όλων των τάξεων.¹³ Η Cameron προχώρησε αρκετά βήματα παραπέρα. Παραμέρισε το ασφαλές και μονότονο περιβάλλον των οικοκυρικών, χωρίς βέβαια να το αποχωριστεί εντελώς, για να ασχοληθεί με την Τέχνη.

Συναναστράφηκε όλη την καλλιτεχνική αφρόκρεμα της εποχής και εισέβαλε δυναμικά στην καλλιτεχνική πραγματικότητα του Λονδίνου. Κατάφερε να επιβάλει τους δικούς της αισθητικούς κανόνες και κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της πορείας, εξέθεσε τη δουλειά της στην Αγγλία και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, συμμετέχοντας σε ομαδικές και ατομικές εκθέσεις. Η υποδοχή του έργου της από τον καλλιτεχνικό κόσμο και τον Τύπο της εποχής, ειδικά τα πρώτα χρόνια, ήταν αμφίσημη. Από την μια λάμβανε τιμητικές διακρίσεις για τη δουλειά της σε διεθνείς εκθέσεις και αρκετές φωτογραφίες της εκτίθονταν σε μουσεία, κι απ' την άλλη, ο

¹²Σημαντικό φιλανθρωπικό της εγχείρημα ήταν ότι βοήθησε να συγκεντρωθούν 14,000 λίρες για τα θύματα του λιμού της πατάτας στην Ιρλανδία, που συνέβη μεταξύ 1845 και 1852. Μεγάλο μέρος του πληθυσμού της Ιρλανδίας πλήγηκε από τον λεγόμενο «λιμό της πατάτας», ο οποίος είχε καταστροφικά αποτελέσματα, όπως μαζική πείνα, επιδημίες και μετανάστευση. Chris Cook, John Stevenson, *Modern British history 1714-1995*, 3^η έκδοση, Νέα Υόρκη, 1996, σ.23,315.

¹³ Reynolds K.D, *Aristocratic women and political society in Victorian Britain*, Οξφόρδη 1998, σ.5.

Τύπος δεν αποδέχτηκε-ειδικά στην αρχή της καριέρας της-τον αντισυμβατικό χαρακτήρα της τέχνης της και την κατηγορήσε για ελλιπή τεχνική αρτιότητα. Ωστόσο την περίοδο μεταξύ 1867 και 1875, το έργο της απολάμβανε καθολική αποδοχή και η φήμη της διέγραφε ανοδική πορεία. Κατάφερε να χτίσει μια αξιοζήλευτη καριέρα και να σημαδέψει την καλλιτεχνική επικαιρότητα της Αγγλίας.

Τα τέσσερα τελευταία χρόνια της ζωής της επέστρεψε με τον σύζυγό της πίσω στην Κεϋλάνη και έμειναν κοντά στην Kalkutara, νοτιοδυτικά του νησιού. Η οικονομική κατάσταση της οικογένειας είχε αρχίσει να δυσχεραίνει ήδη από το 1865 και το κόστος ζωής στην Αγγλία ήταν πλέον δυσβάσταχτο. Το 1875 έχοντας καταρρεύσει πλήρως οικονομικά αποφάσισαν να μετακομίσουν για άλλη μια φορά στην Ινδία όπου η διαβίωση θα ήταν σαφώς φθηνότερη. Τον Μάιο του 1878 η οικογένεια έκανε ένα μικρό ταξίδι στην Αγγλία για να διευθετήσει οικογενειακές υποθέσεις. Στις 26 Ιανουαρίου του 1879 και ενώ έχουν επιστρέψει στην Κεϋλάνη, η καλλιτέχνης πεθαίνει από ίωση. Ένα χρόνο αργότερα πεθαίνει και ο σύζυγός της. Θάφτηκαν μαζί στο νεκροταφείο της εκκλησίας της Αγίας Μαρίας στην ορεινή κωμόπολη Bogawantalawa της Κεϋλάνης.

Το κοινωνικό, πολιτικό και πνευματικό κλίμα της εποχής

Η Ευρώπη τον 19^ο αιώνα ήταν μια ήπειρος που ηγούνταν των εξελίξεων στον, προσφάτως αναδυόμενο παγκόσμιο πολιτικό χάρτη. Η Μεγάλη Βρετανία, ως το πιο ισχυρό κράτος της γηραιάς ηπείρου την περίοδο αυτή, βρισκόταν στο απόγειό της και πρωτοστατούσε στην πολιτική σκηνή, στις επιστήμες και στις τέχνες, και το Λονδίνο ήταν η μεγαλύτερη τότε πόλη του κόσμου.¹⁴ Οι συνθήκες αυτές έδωσαν την ευκαιρία στις γυναίκες να διεκδικήσουν την κοινωνική, πολιτική και μετέπειτα καλλιτεχνική τους υπόσταση. Οι σπόροι του φεμινιστικού κινήματος είχαν αρχίσει να φυτρώνουν, όταν την δεκαετία του 1790 μια μικρή μερίδα γυναικών αποφάσισε να κάνει πράξη τα νεοαποκτηθέντα ανθρώπινα δικαιώματα που είχαν κατοχυρωθεί από την Αμερικανική Επανάσταση και τη Γαλλική Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου. Στην κρίσιμη αυτή περίοδο η γυναίκα κατάφερε να επιτύχει σημαντικούς πολιτικούς στόχους, όπως να διεκδικήσει και να καταφέρει το δικαίωμα ψήφου.¹⁵ Οι φιλοσοφικές ιδέες του Βρετανού John Stuart Mill¹⁶ περί ισότητας των δύο φύλων, ενίσχυσαν την θέση της γυναίκας μέσα στην κοινωνία.¹⁷

Διάφορα πολιτικά γεγονότα επηρέασαν τις κοινωνικές δομές και τη θέση της γυναίκας μέσα σε αυτές. Ήδη από το 1825 οι υπέρμαχοι των πολιτικών δικαιωμάτων των γυναικών William Thomson και Anna Wheeler συνηγορούσαν για να αποκτήσουν οι γυναίκες πλήρη πολιτικά δικαιώματα. Το 1840 η συγγραφέας Catherine Barmby εξέδωσε την πραγματεία της «Απαίτηση για την πολιτική και κοινωνική χειραφέτηση των γυναικών» (*Demand for the Emancipation of Woman, politically and socially*).¹⁸ Το 1858 άρχισε να εκδίδεται το περιοδικό *English*

¹⁴ Pinol Jean-Luc, *Ο κόσμος των πόλεων τον 19^ο αιώνα*, Αθήνα 2000, σ.11.

¹⁵ Rendall Jane, *The origins of modern feminism: women in Britain, France and the United States, 1780-1860*, Λονδίνο 1985, σ.33.

¹⁶ Ο John Stuart Mill (1806-1873) ήταν ένας από τους δημοφιλέστερους Βρετανούς φιλόσοφους του 19^{ου} αιώνα. Το έργο του συνέβαλε δραστικά στην κοινωνιολογική θεώρηση και στην πολιτική οικονομία του φιλελευθερισμού. Διαδικτυακή εγκυκλοπαίδεια φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου του Stanford. <https://plato.stanford.edu/entries/mill/>, όπως προσπελάστηκε στις 05.10.2017.

¹⁷ Bonar James, "The Economics of John Stuart Mill", *Journal of political economy*, Vol.19, Nov. 1911, σ.718.

¹⁸ Rendall Jane, *Origins of modern feminism, women in Britain, France and the United States, 1780-1860*, Λονδίνο 1985, σ.125.

Woman's Journal, ενώ η έκδοση του *Κομμουνιστικού Μανιφέστου*¹⁹ στο Λονδίνο δέκα χρόνια νωρίτερα είχε αποτελέσει σταθμό στην πολιτική ιστορία της Ευρώπης προς μια δικαιότερη μεταχείριση των εργατών και εργατριών. Η γυναίκα, ως κοινωνικό ον, αποκτούσε πλέον πιο στέρεα υπόσταση και υπολογίσιμη παρουσία στη δημόσια ζωή και άρχιζε να παρουσιάζει τον εαυτό της κοινωνικά και πνευματικά.

Ο ρόλος της Cameron μέσα στην συντηρητική βικτωριανή κοινωνία και η ενασχόλησή της, εκτός από την φωτογραφία, με την λογοτεχνία, το θέατρο και τις τέχνες γενικότερα, την καθιστούν στα μάτια του σημερινού αναγνώστη σπάνια περίπτωση γυναίκας καλλιτέχνιδος που εκφράστηκε τόσο ριζοσπαστικά στην εποχή της και εξύμνησε τόσο πολύ το γυναικείο φύλο μέσα από το έργο της. Η ίδια είχε λάβει δευτεροβάθμια εκπαίδευση, γεγονός σπάνιο για την εποχή, το περιβάλλον της την εισήγαγε από νωρίς στον κόσμο της διανοήσης και των τεχνών και κατάφερε να γίνει μέσω της δουλειάς της, σε έναν βαθμό, οικονομικά ανεξάρτητη. Κοινωνικές κατακτήσεις τέτοιου τύπου απολάμβανε μόνο μια μειοψηφία γυναικών στην ευρωπαϊκή πραγματικότητα του 19^{ου} αιώνα και συνιστούσαν απαραίτητες προϋποθέσεις για τις περαιτέρω αλλαγές που θα συνέβαιναν τα επόμενα χρόνια από το φεμινιστικό κίνημα.

Η παρουσία των γυναικών καλλιτεχνών στη κοινωνία της βικτωριανής Αγγλίας ήταν συνεχής και η εποχή είχε να επιδείξει αρκετές γυναίκες που ασχολήθηκαν συστηματικά με την λογοτεχνία και την ζωγραφική. Ωστόσο, οι δεύτερες είχαν να αντιμετωπίσουν πολύ πιο έντονα τη λογοκρισία της εποχής, αφού θεωρούνταν ανάρμοστο και απρεπές για μια γυναίκα να κερδίζει χρήματα μέσω της ζωγραφικής και να εκθέτει τον εαυτό της δημόσια.²⁰ Φωτεινό παράδειγμα ήταν η ζωγράφος Rolinda Sharples²¹ (1793-1838), που δεν έχανε ευκαιρία να εκθέτει τα έργα της σε περιοδικές εκθέσεις. Άλλες σημαντικές γυναίκες ζωγράφοι της εποχής ήταν η εξειδικευμένη στο πορτρέτο-μινιατούρα, Annie Dixon (1817-1901) και η Mary Ellen Best (1809-1891), που ζωγράφιζε λεπτομερώς εσωτερικά σπιτιών. Αρκετές γυναίκες

¹⁹ Το Κομμουνιστικό Μανιφέστο εκτυπώθηκε στην γερμανική γλώσσα το 1848 στα γραφεία της Εκπαιδευτικής Ένωσης Εργατών στην οδό Λίβερπουλ 46 στο Σίτυ του Λονδίνου. Η πρώτη αγγλική μετάφραση και έκδοση στο Λονδίνο έγινε το 1850. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε: Μαρξ Καρλ, Ένγκελς Φρίντριχ, *Το Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, Αθήνα 2004.

²⁰ Lambourne Lionel, *Victorian Painting*, Νέα Υόρκη 2010, σ. 306.

²¹ Η Rolinda Sharples ήταν από τις λίγες γυναίκες καλλιτέχνιδες με τόσο έντονη, για την εποχή της, εκθεσιακή δραστηριότητα. Delia Gaze, *Dictionary of women artists*, Vol.2, Λονδίνο 1997, σ.1262.

ζωγράφοι ήταν μέλη του κινήματος των Προ-ραφαηλιτών, μεταξύ τους η Florence Anne Claxton (1839-1879) και η ελληνικής καταγωγής Μαρία Σπαρτάλη (1844-1927). Με την δεύτερη θα ασχοληθούμε αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο.²²

Όπως επισημαίνει ο Ιταλός φιλόσοφος και πολιτικός Αντόνιο Γκράμσι²³, η παθιασμένη και συνεχώς εξελισσόμενη διανοητική δουλειά των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων στην Αγγλία, οφειλόταν εν πολλοίς στη θέση των διανοούμενων γυναικών μέσα στην βικτωριανή κοινωνική ζωή, οι οποίες μοιραία διαδραμάτιζαν επικουρικό κοινωνικό ρόλο για αρκετά χρόνια.²⁴ Στην εποχή που αναφερόμαστε και συγκεκριμένα στην Αγγλία, υπήρχε σαφής διαχωρισμός μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής ζωής. Στη μεν πρώτη κυριαρχούσαν οι άντρες ενώ στη δεύτερη πρωταγωνιστούσαν οι γυναίκες με την αθόρυβη αλλά δυναμική παρουσία τους μέσα στον οικογενειακό βίο. Οι γυναίκες, λοιπόν, εκφράζονταν και δημιουργούσαν μέσα στο ασφαλές πλαίσιο της ιδιωτικής ζωής, πάντα με το πρόσημα, εκ μέρους των αντρών, ότι με τον τρόπο αυτό προστατεύονται από τους κινδύνους και τους πειρασμούς. Η Cameron, παρότι ζούσε με τον σύζυγό της και τους πέντε γιους της, ξεπέρασε από πολύ νωρίς αυτό τον περιορισμό. Συνήθιζε να δουλεύει εντός και εκτός της οικίας της, παρουσίαζε το έργο της δημόσια και αρκετές φορές αμειβόταν γι' αυτό. Με τη στάση της αυτή αντέκρουε την, έως τότε παραδεδομένη άποψη, ότι η γυναίκα όφειλε να αυτοπεριορίζεται και να παραμερίζει τις επιθυμίες της για χάρη των άλλων.²⁵

Όλοι αυτοί οι άγραφοι ηθικοί κώδικες θεσπίστηκαν με την έναρξη της βικτωριανής εποχής. Η μακρά αυτή περίοδος της εξουσίας της βασίλισσας Βικτώριας²⁶ που ξεκίνησε το 1837 - συμπτωματικά την ίδια χρόνια ο Daguerre

²² Lambourne Lionel, *Victorian Painting*, Νέα Υόρκη 2010, σ. 305-311.

²³ Ο Αντόνιο Γκράμσι (1891-1937) ήταν Ιταλός πολιτικός και συγγραφέας και υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους ηγέτες του διεθνούς κομμουνιστικού κινήματος. Το 1920 καθοδήγησε την μεγάλη απεργία των εργατών στην Ιταλία και στις 21 Ιανουαρίου 1921 ίδρυσε το Κομμουνιστικό Κόμμα της Ιταλίας. Αφησε πίσω του μεγάλο όγκο δοκιμίων και άρθρων τα οποία εκδόθηκαν μετά τον θάνατό του.

²⁴ Deirdre David, *Intellectual women and Victorian patriarchy*, Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot, Λονδίνο 1987, σ. 3,4.

²⁵ Rendall Jane, *The origins of modern feminism: women in Britain, France and the United States, 1780-1860*, Λονδίνο 1985, σ. 77.

²⁶ Η γερμανική καταγωγής βασίλισσα Αλεξανδρίνα Βικτώρια (1819-1901) ήταν βασίλισσα του Ηνωμένου Βασιλείου από το 1837 έως τον θάνατό της το 1901, ενώ το 1877 ανακηρύχθηκε επίσης αυτοκράτειρα των Ινδιών. Ήταν γερμανικής καταγωγής από τον Βασιλικό οίκο του Ανόβερου, σύζυγός της ήταν ο πρίγκιπας Αλβέρτος και γιος της ο Εδουάρδος ο Ζ'. Ήταν η πρώτη βασίλισσα στην ιστορία της Αγγλίας που έδωσε το όνομά της σε μια ολόκληρη εποχή όσο ήταν εν ζωή. Val Williams,

επιτυγχάνει την πρώτη του φωτογραφική απόπειρα²⁷ - ουσιαστικά σηματοδότησε μια νέα εποχή στην πολιτική και πολιτισμική σκηνή της Αγγλίας. Η βρετανική κοινωνία γνώρισε μεγάλη οικονομική άνθηση και ευημερία, ταυτόχρονα όμως, υποκλίθηκε στον καθωσπρεπισμό και ονειρεύτηκε την ουτοπία του *home sweet home*, δηλαδή της ασφάλειας και αυτάρκειας που μόνο το περιβάλλον του σπιτιού και της οικογένειας μπορούσε να προσφέρει.²⁸ Ο ρόλος της γυναίκας μέσα σε αυτή την συντηρητική κοινωνία ήταν κυρίως αυτός του *angel of the house*, όπως την χαρακτήριζαν οι Άγγλοι, δηλαδή της προστάτιδος του νοικοκυριού, αφού η σύζυγος-μητέρα θεωρούνταν υπεύθυνη για την εύρυθμη λειτουργία του σπιτιού και την σωστή ανατροφή των παιδιών, που αποτελούσαν και τις μοναδικές της ασχολίες.²⁹ Ο όρος βικτωριανή εποχή, που χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1851, την χρονιά της Μεγάλης Έκθεσης του Λονδίνου (Great Exhibition)³⁰, αποδίδει κυρίως τη διακριτικότητα και την ηθικολογία της εποχής, παρά την βιομηχανική ανάπτυξη της κοινωνίας, ενώ παράλληλα συμπεριλαμβάνει όλες τις συμβάσεις και τους συμβιβασμούς της κοινωνικής ζωής. Γενικότερα, την περίοδο αυτή παρουσιάστηκε μια σύγχυση σε πολλές εκφάνσεις της κοινωνίας, η παιδική θνησιμότητα έπληττε σχεδόν κάθε αγγλική οικογένεια,³¹ η σεξουαλικότητα του ατόμου καταπιέστηκε με σχεδόν μεσαιωνικές μεθόδους, η πορνεία αυξήθηκε πάρα πολύ και παρατηρήθηκε μεγάλη έξαρση των σεξουαλικά μεταδιδόμενων νοσημάτων.³²

Susan Bright, *How we are photographing Britain, from the 1840s to the present*, Λονδίνο 2007, σ.11, Chris Cook, John Stevenson, *Modern British history 1714-1995*, Νέα Υόρκη, 1996, σ.71.

²⁷ Williams Val, Bright Susan, *How we are photographing Britain, from the 1840s to the present*, Λονδίνο 2007, σ.11

²⁸ Briggs Asa, *A social history of England*, Λονδίνο 1987, σ. 266-278.

²⁹ Ο.π., σ. 266-278.

³⁰ Η Μεγάλη Έκθεση έλαβε χώρα στο Λονδίνο το 1851. Ήταν η πρώτη μεγάλη διεθνής έκθεση για τις τέχνες και την βιομηχανία, που διοργανώθηκε από τον σύζυγο της βασίλισσας, πρίγκηπα Αλβέρτο και τον ιδρυτή του μουσείου Kensington, Henry Cole. Βλέπε: K. W. Luckhurst, "The Great Exhibition of 1851", *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol.99, No 4845, April 1951, σ.413-456 και Sauvain Philip, *British economic and social history, 1700-1870*, Λονδίνο 1987, σ.83.

³¹ Ο.π., σ.181

³² Στο Liverpool Museum of Anatomy της ομώνυμης αγγλικής πόλης οι άνθρωποι πληροφορούνταν σχετικά με το ανθρώπινο σώμα και τις λειτουργίες του. Από τους κύριους στόχους του μουσείου ήταν να πληροφορήσει το κοινό για την σύφιλη που βρισκόταν σε μεγάλη έξαρση την εποχή εκείνη και να πείσει για την ανηθικότητα των σεξουαλικών αναγκών του ανθρώπου. Στον κατάλόγό του, με ημερομηνία έκδοσης 1857, αναφέρονται τα δεινά που προκαλεί στον άνθρωπο ο αναντιστάτος και στο μουσείο παρουσιάζονταν εργαλεία σχεδιασμένα έτσι για να εμποδίζουν την σεξουαλική απόλαυση στον άντρα. Από τον ψηφιοποιημένο κατάλογο "Descriptive Catalogue of the Liverpool Museum of Anatomy", σ.59 <https://archive.org/stream/catalogueorguide00live#page/n1/mode/2up>

Στην Αγγλία με την άνοδο του Φιλελευθερισμού στην εξουσία, η εργατική τάξη απέκτησε προνόμια και υιοθέτησε πλέον αρκετές από τις φιλελεύθερες, αστικές αρχές. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, σταδιακά, η Μεγάλη Βρετανία να απολαμβάνει μεγάλα οικονομικά οφέλη μέσω του ελεύθερου εμπορίου και να γίνεται αποδέκτης μιας γενικότερης κοινωνικής ευημερίας.³³ Ήδη, από τη δεκαετία του 1860, ήταν η πλουσιότερη χώρα στον κόσμο και η μεγαλοαστική τάξη, που είχε πλέον κατακτήσει την αυτοπεποίθησή της, απολάμβανε τα οικονομικά οφέλη από την μακρόχρονη αποικιοκρατία στις Ινδίες που την οδήγησε, μεταξύ άλλων, στην ταχεία βιομηχανοποίησή της.³⁴

Η βιομηχανική ανάπτυξη και η οικονομική ευημερία στην Αγγλία έλαβαν χώρα παράλληλα με την ανάπτυξη των γραμμάτων και των τεχνών. Παρότι η ζωγραφική εξακολουθούσε να είναι η δημοφιλέστερη ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες, η εποχή των μεγάλων προσωπογράφων του περασμένου αιώνα, όπως οι Thomas Gainsborough (1727-1788) και Joshua Reynolds³⁵ (1723-1792), είχε παρέλθει οριστικά. Η ζωγραφική πορτρέτου, όμως, που απευθυνόταν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, βρισκόταν σε μεγάλη ακμή με αποκορύφωμα την ζωγραφική σε μινιατούρα.³⁶ Παρ' όλη την ακμή και την αίγλη της εποχής, η εικαστική επικαιρότητα δεν είχε να επιδείξει κάποιον σπουδαίο προσωπογράφο.³⁷ Ο ακαδημαϊσμός στην τέχνη σε συνδυασμό με την σοβαροφάνεια που επιδίωκαν οι καλλιτέχνες στις προσωπογραφίες δεν επέτρεπαν την απρόσκοπτη καλλιτεχνική έκφραση των ζωγράφων. Σε λίγο καιρό άλλωστε, το πορτρέτο μινιατούρα θα έβρισκε τον αντικαταστάτη του διά παντός, αρχικά από την δαγκεροτυπία και στη συνέχεια από τη φωτογραφία.

³³ E. M. Burns, *Ευρωπαϊκή ιστορία, ο δυτικός πολιτισμός: νεότεροι χρόνοι*, Θεσσαλονίκη 2006, σ.594-597.

³⁴ Sauvain Philip, *British economic and social history, 1700-1870*, Λονδίνο 1987, σ. 91,92.

³⁵ Οι Sir Joshua Reynolds και Thomas Gainsborough υπήρξαν από τους σπουδαιότερους προσωπογράφους στην Αγγλία κατά τον 18^ο αιώνα. Η τεχνοτροπία τους και οι στάσεις που επέλεγαν για τα μοντέλα του βασίζονταν στους μεγάλους δασκάλους του παρελθόντος και στην γλυπτική της αρχαιότητας. Jane Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, Νέα Υόρκη, Vol.11, σελ. 906, Vol. 26, σ. 270.

³⁶ Η Αγγλία έχει μακρόχρονη παράδοση στο πορτρέτο μινιατούρα, ήδη από τον 16^ο αιώνα. *Portrait miniatures in England, the Gilbert collection*, Λονδίνο 2000, σ. 29.

³⁷ *Early Victorian England, 1830 – 1865*, Λονδίνο 1963, σ.153.

Η ορθολογιστική σκέψη και η επιστημονική παρατήρηση που οδήγησαν την ανθρώπινη σκέψη κατά την περίοδο του Διαφωτισμού³⁸, είχαν ως φυσικό επακόλουθο τη βιομηχανική εξέλιξη της κοινωνίας και την ταχεία εξάπλωση της στην Ευρώπη και ειδικά στην Αγγλία. Στο α' μισό του 19^{ου} αιώνα η ανθρωπότητα βίωνε ραγδαίες αλλαγές στην εξέλιξη της τεχνολογίας και η βιομηχανική επανάσταση είχε κάνει πλέον αισθητή την παρουσία της σχεδόν σε όλους τους τομείς της κοινωνίας. Ωστόσο, αυτή η εποχή των τόσο σημαντικών εφευρέσεων, καθιστούσε την Τέχνη σύμμαχο στην αντίσταση που προέβαλε ο άνθρωπος απέναντι στην υπερβολή των μηχανών. Το έργο του Joseph Mallord William Turner (1775-1851), ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, το αποδεικνύει περίτρανα (εικ.2). Ο σπουδαίος ζωγράφος, εκτός από τα αμέτρητα ταραγμένα θαλασσινά τοπία που φιλοτέχνησε, δημιούργησε και έργα που απεικονίζουν τρένα και ατμομηχανές σε μια προσπάθεια να αποδώσει τη Φύση σε αντιπαράβολή με τη μηχανή.

Η περίοδος του Ρομαντισμού, που χρονικά ορίζεται μεταξύ 1785 και 1825 περίπου, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο συνδετικός κρίκος μεταξύ του αρχαίου και του μοντέρνου κόσμου.³⁹ Τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όπου και συναντούμε το έργο της Cameron, είναι μια μεταβατική εποχή, όπου η τέχνη τάσσεται στην υπηρεσία της απόλαυσης των ανθρώπινων αισθήσεων, ενώ παράλληλα παρατηρείται έντονο το στοιχείο μιας ρομαντικής μελαγχολίας στην τέχνη.⁴⁰ Ενώ το κίνημα του Αισθητισμού, με το οποίο ταυτίστηκε και η Cameron εν μέρει, βρίσκεται στα σπάργανα. Το έργο της φωτογράφου, παρόλα αυτά, δεν αποδίδει μόνο αυτή την ατμόσφαιρα, αλλά εκπέμπει και τον δυναμισμό της επερχόμενης εδραίωσης των γυναικών καλλιτεχνικά και κοινωνικά.

Η επικράτηση της Λογικής και η εμμονή στις επιστημονικές μεθόδους σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής που συνόδευσαν τις φιλοσοφικές ιδέες του περασμένου αιώνα, έδιναν την θέση τους στην ανάγκη του ανθρώπου να θαυμάσει τη Φύση και τον Άνθρωπο, και να αισθανθεί δέος. Σταθμός στην εξέλιξη της επιστημονικής σκέψης

³⁸ Ως Διαφωτισμός ορίζεται ως το ολοκληρωμένο πνευματικό και πολιτιστικό κίνημα, που έλαβε χώρα στην Ευρώπη ξεκινώντας από την Γαλλία και τοποθετείται στα τέλη του 17^{ου} και στις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Η πίστη στον Άνθρωπο και στον ορθολογισμό του ήταν το βασικό χαρακτηριστικό του κινήματος που τάχθηκε υπέρ της ελευθερίας του ατόμου και εναντιώθηκε στην καταπίεση της Εκκλησίας. Israel Jonathan I., *Radical Enlightenment, Philosophy and the making of modernity 1650-1750*, Νέα Υόρκη 2001, σ. v-vii.

³⁹ Curran Stuart, *The Cambridge companion to British Romanticism*, Cambridge 1993, σ.xiii.

⁴⁰ Beardsley Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Αθήνα 1989, σ.236.

του 19^{ου} αιώνα υπήρξε η δημοσίευση από τον Άγγλο βιολόγο Κάρολο Δαρβίνο, του έργου του «Η καταγωγή των ειδών».⁴¹ Στη μελέτη του ο Δαρβίνος υποστήριξε ότι όλοι οι έμβιοι οργανισμοί που ήταν καλά προσαρμοσμένοι στο περιβάλλον τους ήταν πιθανότερο να επιβιώσουν για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, έτσι ώστε να μπορέσουν να μεταβιβάσουν κάποια από τα χαρακτηριστικά τους στους απογόνους τους. Η θεωρία του Δαρβίνου κλόνισε την θρησκευτική πίστη πολλών ανθρώπων, αλλά παράλληλα άσκησε βαθύτατη επίδραση στην μετέπειτα επιστημονική και φιλοσοφική σκέψη. Η Cameron είχε φωτογραφίσει τον Δαρβίνο στο Isle of Wight το 1859. Οι φωτογραφίες αυτές σήμερα αποτελούν τα πιο αναγνωρίσιμα πορτρέτα του σπουδαίου βιολόγου.

Οι επιστημονικές εξελίξεις που συμπλήρωσαν το φιλοσοφικό πλαίσιο της εποχής, συνέθεσαν το μωσαϊκό μέσα στο οποίο ευδοκίμησαν και οι καλλιτεχνικές τάσεις. Ένας από τους σπουδαιότερους φιλοσόφους της εποχής ήταν ο Jeremy Bentham (1748-1832). Η θεωρία του περί ωφελιμισμού συμπορεύεται με την ρομαντική θεώρηση για τη ζωή της εποχής εκείνης. Σύμφωνα με τον Bentham, ο άνθρωπος αναζητά πάντα την ηδονή, χωρίς να έχει σημασία με τι τρόπο προκαλείται αυτή η ηδονή, ενώ παράλληλα προσπαθεί να αποφύγει την οδύνη. Συνεχιστής αυτής της θεωρίας ήταν ο Βρετανός φιλόσοφος John Stuart Mill (1806-1873). Ο Mill υποστήριξε ότι ο άνθρωπος πρέπει να αποκτήσει ατομική ελευθερία ούτως ώστε να αναπτυχθεί μέσα σε αυτήν και να αποκομίσει το μέγιστο όφελος. Ωστόσο, η ηδονή για τον Mill πρέπει να προέρχεται από ανώτερες εμπειρίες και όχι κατώτερες, όπως π.χ. αυτές των ζώων. Επίσης, υπήρξε από τους πρώτους υπερασπιστές των γυναικείων δικαιωμάτων μέσα στο γάμο. Στο έργο του *Υποταγή των γυναικών* που εκδόθηκε το 1869, υποστήριξε ότι τα δύο φύλα πρέπει να αντιμετωπίζονται ισότιμα, νομικά και κοινωνικά. Οι απόψεις του Mill έθεσαν τα θεμέλια για να βγουν οι γυναίκες από την κοινωνική αφάνεια.⁴²

Σε πολιτικό επίπεδο, η ταραχώδης εποχή των εθνικών επαναστάσεων που έλαβαν χώρα στα ευρωπαϊκά κράτη από το 1815 έως το 1848⁴³ είχε διαμορφώσει εθνικές συνειδήσεις και είχε επιτρέψει και σε άλλα πεδία της κοινωνίας, όπως η Τέχνη, να

⁴¹ de Vries Hugo, "The origin of species by mutation", *Science*, new series, No. 384, Μάιος 1902, σ.722-723.

⁴² Βλέπε εδώ, παραπομπή 17.

⁴³ Hobsbaum Eric, *The Age of Revolution, 1789-1848*, Νέα Υόρκη 1962, σ. 137-150.

κινηθούν προς μια πιο ριζοσπαστική κατεύθυνση. Το 1848, έτος που όρισε και τυπικά το τέλος των Επαναστάσεων αποτέλεσε και τη χρονιά της ίδρυσης μιας νέας ομάδας καλλιτεχνών στο Λονδίνο. Μια μικρή ομάδα φοιτητών της *Royal Academy of Art* του Λονδίνου, αποφάσισε να εναντιωθεί στις καλλιτεχνικές συμβάσεις και τα πρότυπα του ακαδημαϊσμού που ίσχυαν μέχρι τότε κι έτσι, τον Σεπτέμβριο του 1848 ιδρύθηκε η αδελφότητα των Προ-ραφαηλιτών. Η καλλιτεχνική αυτή κοινότητα είχε ως πρότυπο της τους πρώιμους Ιταλούς ζωγράφους του 15ου αιώνα. Αποτελούνταν από τους δεκαεννιάχρονους τότε John Everett Millais (1829-1896), William Holman Hunt (1827-1910), οι οποίοι είναι αυτοί που έδωσαν στην ομάδα την ονομασία *Προ-ραφαηλίτες* και τον Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), ο οποίος προσέθεσε, ως ένδειξη μυστικότητας και επαναστατικότητας, τον όρο *αδελφότητα*⁴⁴. Αργότερα εισχώρησαν σε αυτή την ομάδα και οι ζωγράφοι Frederic George Stephens (1828-1907) και James Collinson (1825-1881), ο γλύπτης Thomas Woolner (1825-1892) και ο αδερφός του Rossetti, William Michael Rossetti (1829-1919). Το κίνημα ασπάστηκαν και αρκετές γυναίκες καλλιτέχνιδες. Ξεκινώντας με αμιγώς θρησκευτική θεματολογία, οι Προ-ραφαηλίτες έφθασαν στο απόγειό τους με τις επιβλητικές γυναικείες μορφές που φιλοτέχνησαν, άλλοτε ως ηρωίδες μυθολογικών θεμάτων και άλλοτε ως αυτόνομες και δυνατές γυναίκες. Η ανάλογη καλλιτεχνική τάση που αναπτύχθηκε την ίδια περίοδο στην Γερμανία, αποτέλεσε την Σχολή των Ναζαρηνών ή Σχολή των Αδελφών του Λουκά. Και εκεί οι καλλιτέχνες στράφηκαν στις εικαστικές κατακτήσεις της πρώιμης Αναγέννησης και της γοτθικής τέχνης.⁴⁵

Με τη στάση τους, οι νεαροί ζωγράφοι αναζητούσαν στο παρελθόν την ουσία της Τέχνης και άρχισαν να μελετούν τους Φλωρεντινούς ζωγράφους της πρώιμης Αναγέννησης. Αρχικά εξέφρασαν τον θαυμασμό τους για τις τοιχογραφίες του Benozzo Gozzoli στο Camposanto της Πίζας⁴⁶ και την απαλλαγμένη από περιττή διακοσμητικότητα τέχνη του. Θεωρούσαν ότι η έλλειψη της *chiaroscuro*

⁴⁴Ο όρος αδελφότητα (brotherhood) χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά τον 13^ο αιώνα στην Αγγλία και δηλώνει την ομάδα των ανθρώπων που μοιράζονται τα ίδια ενδιαφέροντα ή κάνουν το ίδιο επάγγελμα και συνδέονται μεταξύ τους με βαθύ αίσθημα αλληλεγγύης και συμπαράστασης.

⁴⁵Χρήστου Χρύσανθου, *Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 143.

⁴⁶Ο Benozzo Gozzoli (1421-1497) ήταν Φλωρεντίνος ζωγράφος της πρώιμης Αναγέννησης. Το εικαστικό του ύφος ήταν το διεθνές γοτθικό στυλ. Φιλοτέχνησε τοιχογραφίες στο ανάκτορο των Μεδίκων Έμεινε γνωστός για τις τοιχογραφίες του σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη στο Camposanto, το οποίο είναι ένα ιστορικό κτίριο που βρίσκεται στην βόρεια πλευρά του Καθεδρικού ναού της Πίζας. Mrs. Jameson, "Lives of the early painters, Benozzo Gozzoli", *The American Art Journal*, Νοεμ. 1866, Vol.6, N.3, σ.39.

φωτοσκίασης και η δυναμική των απλών γραμμών απέπνεε μια διάχυτη αίσθηση ταπεινότητας και πνευματικότητας, που έλειπε από την ζωγραφική της εποχής τους. Κατηγορούσαν τους καλλιτέχνες της Ωριμης Αναγέννησης ότι ο υπέρμετρος ανταγωνισμός μεταξύ τους, το λεγόμενο *emulatio*, έφτασε την τέχνη σε στυλιστικές υπερβολές, χάνοντας την ουσία. Πίστευαν ότι με τον Raffaello η ζωγραφική έφτασε στο ζενίθ της υπερβολικής αυτής τεχνοτροπίας και γι' αυτό αποζητούσαν να απεγκλωβιστούν από αυτές τις συμβάσεις και να επαναστατήσουν εναντίον των υποστηρικτών της τέχνης του Φλωρεντινού καλλιτέχνη.

Στην πιο ώριμη φάση τους οι Προ-ραφαηλίτες επηρεάστηκαν από τον Αισθητισμό και στράφηκαν στην απόδοση της Ομορφιάς, και ειδικά της γυναικείας ομορφιάς. Ο Αισθητισμός είναι το καλλιτεχνικό ρεύμα-στην λογοτεχνία και στις εικαστικές τέχνες, που κινήθηκε μεταξύ Προ-ραφαηλιτισμού και μοντέρνας τέχνης.⁴⁷ Άνθισε στην Αγγλία τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Το αποκλειστικό ενδιαφέρον των Αισθητιστών στρεφόταν την Ομορφιά, χωρίς να ενδιαφέρονται για το θέμα ή οι ηθικές του αξίες. Οι ιδρυτές του κινήματος ήταν οι Walter Horatio Pater και John Ruskin, ενώ η ονομασία του κινήματος προέρχεται από την λέξη *αίσθησις*, την επικοινωνία δηλαδή μέσω συναισθημάτων και αισθήσεων.⁴⁸ Ο πιο διάσημος Αισθητιστής λογοτέχνης παραμένει ο Ιρλανδός λογοτέχνης Oscar Wilde, με τον θάνατο του οποίου το 1900 το κίνημα έλαβε τέλος. Στις εικαστικές τέχνες, ο James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) και ο George du Maurier (1834-1896) θεωρούνται οι πιο γνωστοί Αισθητιστές ζωγράφοι.⁴⁹

Το 1848 ήταν μια αμιγώς επαναστατική χρονιά για αρκετά ευρωπαϊκά κράτη. Εθνικοί επαναστατικοί αγώνες λαμβάνουν χώρα σε Γαλλία, Γερμανία και Ιταλία, ενώ στο Λονδίνο το κίνημα των Χαρτιστών μάχεται για καθολικότερο δικαίωμα ψήφου.⁵⁰ Η αναδιάρθρωση στον τομέα της Τέχνης που επιχείρησε να φέρει το κίνημα των Προ-ραφαηλιτών συνέπεσε χρονικά και με την αναζωπύρωση των εθνικών φρονημάτων των λαών.⁵¹ Παρόλα αυτά θα ήταν λανθασμένο να θεωρήσουμε το κίνημα των Προ-ραφαηλιτών ως μια πολιτικά υποκινούμενη ομάδα αφού δεν

⁴⁷ Prettejohn Elizabeth, *Art for art's sake, Aestheticism in Victorian painting*, Η.Π.Α. 2007, σ.1.

⁴⁸ Harris Jonathan, *Art History, the key concepts*, Ν. Υόρκη 2006, σ.10.

⁴⁹ Prettejohn Elizabeth, *Art for art's sake, Aestheticism in Victorian painting*, Η.Π.Α. 2007, σ.1.

⁵⁰ Lambourne Lionel, *Victorian Painting*, Νέα Υόρκη 2010, σ. 232.

⁵¹ Burns E. M., *Ευρωπαϊκή ιστορία, ο δυτικός πολιτισμός: νεότεροι χρόνοι*, Θεσσαλονίκη 2006, σ.580 και Eisenman Stephen F., *Nineteenth century art, a critical history*, Λονδίνο 1995, σ.208.

εξέδωσε ποτέ κάποιο μανιφέστο.⁵² Οι νεαροί αυτοί καλλιτέχνες σκοπό είχαν να οδηγήσουν την Ζωγραφική σε μια νέα στιλιστική αγνότητα ούτως ώστε να γίνει φωνή ουσιαστικής διαμαρτυρίας ενάντια στην καταπίεση που υφίσταντο οι άνθρωποι μέσα στη βικτωριανή πραγματικότητα και να δημιουργήσει μια νέα αληθινή Τέχνη, πιο κοντά στη φύση και στον άνθρωπο.⁵³ Η ανακάλυψη της φωτογραφίας, μια δεκαετία νωρίτερα, συνηγορούσε στην προσπάθεια τους για πιστή απόδοση της πραγματικότητας χωρίς εξιδανίκευση. Η εμμονή στη λεπτομέρεια που επέδειξαν αυτοί οι Προ-ραφαηλίτες αποτελούσε και ένα στοιχείο ανταγωνισμού μεταξύ αυτών και της νεοφερμένης τότε Φωτογραφίας, η οποία είχε το μεγάλο πλεονέκτημα της ρεαλιστικής απόδοσης. Ωστόσο, όπως θα δούμε παρακάτω η Φωτογραφία δεν επηρέασε μόνο, αλλά εν πολλοίς επηρεάστηκε από την ζωγραφική των Προ-ραφαηλιτών.

⁵² Townsend Joyce, *Pre-raphaelite, painting techniques, 1848-56*, Λονδίνο 2004, σ.9

⁵³ Apstone Robert, *The Pre-Raphaelites dream, paintings and drawings from the Tate collection*, Λονδίνο 2003, σ.11-12.

Το πνευματικό περιβάλλον της Cameron

Το πολιτισμικό περιβάλλον της Cameron διαδραμάτισε πολύ σημαντικό ρόλο στην πνευματική της εξέλιξη. Από μικρή ηλικία, είχε την τύχη να περιστοιχίζεται από σπουδαίους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, όπως λογοτέχνες, ζωγράφους, πολιτικούς κ.ά. Το γεγονός αυτό της έδωσε την ευκαιρία να γνωρίσει εκ των έσω την διανοητική αφρόκρεμα, να γαλουχηθεί καλλιτεχνικά και να αποκτήσει τον κατάλληλο κοινωνικό κύκλο που θα αποτελούσε το μελλοντικό κοινό της. Η πρωτοπόρος φωτογράφος υπήρξε ηγετικό μέλος της ολιγομελούς αλλά φιλόδοξης λονδρέζικης κοινωνίας των μέσων του 19^{ου} αιώνα. Χιλιάδες των πολιτών, κυρίως γιατροί, δικηγόροι, δάσκαλοι κ.α., ζούσαν και εργάζονταν στις αποικίες της ολοένα αυξανόμενης Βρετανικής Αυτοκρατορίας. Έτσι, οι διανοούμενοι και οι μορφωμένοι που διέμεναν μέσα στην Αγγλία ήταν ελάχιστοι και η πλειοψηφία τους ζούσε στο Λονδίνο, αποτελούσαν μια σχετικά μικρή κοινότητα και γνωρίζονταν σχεδόν όλοι μεταξύ τους. Οι σχέσεις της φωτογράφου με την εκλεπτυσμένη αυτή κοινότητα καταγράφεται και σε αρκετά γραπτά της, όπως η αλληλογραφία της με ποιητές και επιστήμονες, όπου αντάλλασαν απόψεις για την τέχνη.

Η λογοτεχνία κατείχε δυναμική θέση στην Αγγλία του 19ου αιώνα και εξέφραζε σε μεγάλο βαθμό την υπάρχουσα πολιτική κατάσταση της εποχής.⁵⁴ Η λογοτεχνία και η ποίηση ως πρωτογενείς πηγές των παραστατικών και εικαστικών τεχνών επηρέασαν βαθιά το έργο της Cameron, η οποία είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά αρκετούς σημαντικούς εκπροσώπους της. Μερικοί απ' αυτούς ήταν στενοί φίλοι και γείτονες της οικογένειας Cameron στο Freshwater, όπως ο δραματουργός και ποιητής Sir Henry Taylor (1800-1886) και ο δημοφιλής ποιητής της εποχής Alfred Tennyson⁵⁵ (1809-1892). Σε ηλικία 35 ετών και αφού είχε επιστρέψει μόνιμα πια στην Αγγλία, η Cameron με την οικογένειά της εγκαταστάθηκαν αρχικά στο East Sheen του Λονδίνου, κοντά στο σπίτι του Taylor. Μια βαθιά φιλία με αμοιβαία εκτίμηση άρχισε να χτίζεται μεταξύ των δύο οικογενειών. Το διάσημο θεατρικό έργο *Philip van*

⁵⁴ Grierson Herbert J.C., *A critical history of English poetry*, Λονδίνο 1983, σ. 401.

⁵⁵ Ο Alfred Tennyson υπήρξε από τους δημοφιλέστερους ποιητές του 19^{ου} στην Αγγλία. Το έργο του είναι επηρεασμένο από μεσαιωνικούς θρύλους και κλασικούς μύθους. Jump John D., *Tennyson, the critical heritage*, Μ. Βρετανία 1986, σ.2.

Artevelde του Henry Taylor, για το οποίο η Cameron εκδήλωνε ιδιαίτερο θαυμασμό, ενέπνευσε και έδωσε το όνομά του σε ένα από τα φωτογραφικά πορτρέτα του ποιητή⁵⁶, φιλοτεχνημένο από την Cameron (εικ.3).

Το 1850 μετακόμισαν στο Little Holland House,⁵⁷ την οικία της αδερφής της Julia, Sarah Prinsep και του συζύγου της Henry Thoby Prinsep.⁵⁸ Στην έπαυλη φιλοξενήθηκε ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά σαλόνια της πόλης και πολλοί καλλιτέχνες διέμεναν εκεί κατά καιρούς. Εκεί η Cameron είχε την ευκαιρία να συναναστραφεί με εξέχουσες προσωπικότητες, πολλοί από τους οποίους αποτέλεσαν κατοπινά της μοντέλα. Η ισχυρή της προσωπικότητα και ο δυναμισμός της φάνηκαν αμέσως. Η σύζυγος του ζωγράφου George Frederic Watts (1817-1904), Sarah, αναφέρει στην βιογραφία της: «*Ανάμεσα στις συνήθειες του Little Holland House, δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί το όνομα της κυρίας Cameron. Για όλους όσους την γνώριζαν παραμένει μια μοναδική φιγούρα. Ήταν η επιτομή όλων των αρετών, γενναιοδωρη, αυθόρμητη, με μεγάλη πειθώ και αήττητη.*»⁵⁹ Ανάμεσα στους σταθερούς επισκέπτες της έπαυλης ήταν και ο Watts, ο οποίος είχε φιλοτεχνήσει τοιχογραφίες με αλληγορικά θέματα, σε αρκετά από τα δωμάτια της οικίας, σε αρκετές απ' αυτές έχοντας ως μοντέλα τις αδερφές Pattle. Ζωγράφοι, λογοτέχνες, μουσικοί και επιστήμονες επισκέπτονταν τα καλλιτεχνικά σαλόνια του *Little Holland House*.⁶⁰ Ήταν μια εποχή εξαιρετικής μόδας (period of a great fashion) στην Αγγλία, όπως την χαρακτήρισε το 1877 ο Αμερικανός συγγραφέας Henry James.⁶¹

Η οικογένεια Cameron διατηρούσε φιλικές σχέσεις και με τον Alfred Tennyson. Δειπνούσαν σχεδόν καθημερινά μαζί στο Freshwater με πολυπληθείς παρέες και μοιράζονταν την αγάπη τους για την Τέχνη και την Ομορφιά. Συζητούσαν για ποιητές

⁵⁶ C.P. σ.34

⁵⁷ Το *Little Holland House* ήταν η οικία του Val Prinsep, συζύγου της αδερφής της Cameron, Sarah. Οι οικογένεια είχε κληρονομήσει την έπαυλη από την οικογένεια του Prinsep, μίας εκ των σημαντικότερων οικογενειών που στελέχωσαν την East India Company, την σπουδαιότερη επιχειρηματική δραστηριότητα των Άγγλων στις Ινδίες.

⁵⁸ Allbrook Malcolm, *Henry Prinsep's Empire*, Αυστραλία 2014, σ.xiii.

⁵⁹ C.P. 19.

⁶⁰ Την έπαυλη επισκέπτονταν οι ζωγράφοι : William Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, "Dick" Doyle και Holman Hunt, οι λογοτέχνες Robert Browning, Thomas Carlyle, George Eliot, Alfred Tennyson και Thackeray. Οι μουσικοί Charles Halle, Joseph Joachim και Adelina Patti, επιστήμονες όπως ο Herschel και πολιτικοί όπως Benjamin Disraeli και W.E. Gladstone.

⁶¹ C.P. σ.18.

όπως οι Christopher Marlowe⁶² (1564-1593), John Keats⁶³ (1795-1821) και William Wordsworth⁶⁴ (1770-1850) και αντάλλαξαν απόψεις για τους μεγάλους της λογοτεχνίας, όπως τον William Shakespeare (1564-1616) και τον John Milton (1608-1674)⁶⁵. Στην οικία του ποιητή και της συζύγου του, Emily Sellwood, το Farringford House, η Cameron είχε την ευκαιρία να θαυμάσει αμέτρητα έργα τέχνης. Η έπαυλη του ζεύγους ήταν διακοσμημένη με αναπαραγωγές έργων του Μιχαήλ-Άγγελου από τις τοιχογραφίες της Καπέλα Σιζτίνα, με χαρακτηριστικά του Guido Reni, όπως αυτό της Beatrice Cenci, με φωτογραφίες του ταφικού μνημείου των Μεδίκων στη Φλωρεντία και της Νίκης του Φειδία, καθώς και ένα εκμαγείο της Αφροδίτης της Μήλου. Όλα τα παραπάνω λειτούργησαν ως οπτικές αναφορές για την Cameron και για τις φωτογραφίες που θα φιλοτεχνούσε στο μέλλον. Αργότερα και η ίδια εμπλούτισε την συλλογή των Tennyson με μια φωτογραφία της που απεικόνιζε μια γυναικεία μορφή ως μian άλλη εκδοχή της *Sistine Madonna* του Raffaello (εικ.4). Ένα ακόμη δώρο της προς το συγγραφικό ζεύγος ήταν μια φωτογραφία της που αναπαριστούσε δυο γυναικείες καθιστές μορφές.⁶⁶ Μια σπουδή που μιμείται την παράσταση από το αέτωμα του Παρθενώνα που βρίσκονταν ήδη στο Βρετανικό Μουσείο και αποτελούσαν αντικείμενο θαυμασμού από το σύνολο της καλλιτεχνικής κοινότητας του Λονδίνου (εικ.5).

Συνεπαρμένη από την ομορφιά και το καλλιτεχνικό περιβάλλον του Isle of Wight, η Cameron αποφάσισε το 1860 να αγοράσει δύο εξοχικές κατοικίες κοντά στο Farringford House. Τις ονόμασε Dimbola⁶⁷ και Sunnyside. Δέκα χρόνια αργότερα, οι δυο κατοικίες ενοποιήθηκαν με έναν πυργίσκο και όλο το συγκρότημα ονομάστηκε

⁶² Ο Christopher Marlowe ήταν Άγγλος θεατρικός συγγραφέας και ποιητής του 16^{ου} αιώνα και το δραματικό λογοτεχνικό ύφος του επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την μετέπειτα στην Αγγλική ποίηση. Grierson Herbert J.C., *A critical history of English poetry*, Λονδίνο 1983, σ.105.

⁶³ Ο John Keats ήταν Άγγλος λυρικός ποιητής, ο οποίος πέθανε πολύ νέος από φυματίωση. Στο έργο του χρησιμοποίησε συχνά ήρωες της κλασικής αρχαιότητας, ανάμεσα στα γνωστότερα του ποιήματα είναι ο *Ενδυμίων* και ο *Υπερίων*. Hirst Wolf Z., *John Keats*, Η.Π.Α. 1981, σ.13-15.

⁶⁴ Ο William Wordsworth ήταν Άγγλος ρομαντικός ποιητής, από τους σπουδαιότερους της εποχής του και αυτός που εισήγαγε τον ρομαντισμό στην αγγλική λογοτεχνία. Το διασημότερο έργο του είναι οι *Λυρικές Μπαλάντες*. Hobsbaum Philip, *William Wordsworth, selected poetry and prose*, Λονδίνο 1989, σ.1,2.

⁶⁵ Ο John Milton ήταν Άγγλος ποιητής του 17^{ου} αιώνα και θεωρείται από τους διαπρεπέστερους ανθρώπους των γραμμάτων στην Αγγλική κουλτούρα. Το διασημότερο έργο του είναι «Ο χαμένος Παράδεισος». Rawson Claude, *The Cambridge companion to English poets*, Cambridge 2011, σ.154.

⁶⁶ Η συγκεκριμένη φωτογραφία αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της άμεσης επιρροής που είχε η κλασική Ελλάδα στη δουλειά της φωτογράφου και γενικότερα στη συνείδηση της Βικτωριανής Αγγλίας. Σ.τ.Σ.

⁶⁷ Η ονομασία Dimbola προέρχεται από την τοποθεσία Dimbula της Κεϋλάνης, όπου η οικογένεια Cameron κατείχε μεγάλες εκτάσεις με φυτείες καφέ. Από την επίσημη ιστοσελίδα του μουσείου Dimbola Lodge : <http://www.dimbola.co.uk/dimbola-lodge/>, όπως προσπελάστηκε στις 30.06.2017.

Dimbola Lodge (εικ.6). Σήμερα, οι δυο επαύλεις έχουν μετατραπεί σε μουσείο, το *Dimbola Lodge Museum*⁶⁸, το οποίο είναι αφιερωμένο στη ζωή και το έργο της φωτογράφου και φιλοξενεί σύγχρονες εκθέσεις φωτογραφίας απ' όλο τον κόσμο. Το Dimpola Lodge γρήγορα μετατράπηκε σε καλλιτεχνικό περιβάλλον, ισάξιο του Little Holland House και το Freshwater ένα δελεαστικό περιβάλλον για την καλλιτεχνική και επιστημονική αφρόκρεμα της εποχής. Η αίγλη του ήταν ανάλογη με τα παρισινά φιλολογικά σαλόνια της εποχής του Ναπολέοντα, της Madame Recamier⁶⁹ και του Chateaubriand⁷⁰, όπως υποστήριξε ο Ιρλανδός θεολόγος και συγγραφέας Wilfrid Ward (1812-1882), που σύχναζε στην πασίγνωστη έπαυλη.⁷¹

Μέσα σε τρία χρόνια από την εγκατάστασή τους στην Αγγλία, οι Cameron είχαν εδραιωθεί στον φιλολογικό κύκλο του Freshwater και είχαν συνάψει στενές σχέσεις με τους δυο σπουδαιότερους συγγραφείς της Μ. Βρετανίας. Αναπόφευκτο σχεδόν, αφού η Cameron είχε ήδη από νεαρή ηλικία μεγάλη αγάπη για την λογοτεχνία και την ποίηση. Το παρακάτω απόσπασμα από το ποίημα *Her tears* του Richard Crashaw (1613-1649)⁷² που συνοδεύει την προσωπογραφία της Cameron (εικ.7) την οποία είχε φιλοτεχνήσει ο φίλος της και μέντοράς της Watts, το αποδεικνύει. Τους στίχους είχε σημειώσει η ίδια η καλλιτέχνης στο πίσω μέρος του πίνακα,⁷³ ο οποίος σήμερα εκτίθεται στη *National Portrait Gallery* του Λονδίνου.

⁶⁸ Από τις σημαντικότερες δράσεις του μουσείου είναι η οργάνωση δράσεων για τη διάδοση του έργου της Cameron και του πνευματικού κύκλου του Freshwater της εποχής, την επανεκτίμηση της Φωτογραφίας του 19^{ου} αιώνα και την αντιμετώπιση της Μοντέρνας Φωτογραφίας ως τέχνη. Από την επίσημη ιστοσελίδα του μουσείου Dimbola Lodge.

⁶⁹ Η Juliette Récamier (1777-1849), γνωστή και ως Madame Récamier ήταν μέλος της υψηλής κοινωνίας της Γαλλίας. Έχει μείνει γνωστή για τις κοσμικές συγκεντρώσεις που διοργάνωνε στην έπαυλή της, στις οποίες παρευρίσκονταν όλη η καλλιτεχνική και πολιτική αφρόκρεμα της παρισινής κοινωνίας των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Ellery Eloise, "Madame Recamier et ses Amis by Edouard Herriot", *The American historical review*, Vol.11, N.1, Oct.1905, σ.161-162. Το 1800 ο Jacques-Louis David φιλοτέχνησε την περίφημη πλέον ολόσωμη προσωπογραφία της, που σήμερα εκτίθεται στο Λούβρο.

⁷⁰ Ο Francois-René de Chateaubriand (1768-1848) ήταν Γάλλος συγγραφέας, διπλωμάτης και ιστορικός. Θεωρείται ιδρυτής του Γαλλικού Ρομαντισμού και από τους σημαντικότερους Γάλλους λογοτέχνες του 19^{ου} αιώνα. Wells Benjamin W., "The novels of Chateaubriand", *The Sewanee Review*, Vol.5, No.4, Οκτ. 1897, σ.385-395, 401.

⁷¹ C.P. 23

⁷² Ο Richard Crashaw ήταν λυρικός ποιητής, ιερέας και δάσκαλος τον 17ο αιώνα στην Αγγλία. Θεωρείται σημαντικός ποιητής της περιόδου του Μπαρόκ. Parrish Paul A., *Richard Crashaw*, Βοστώνη 1980, σ.9.

⁷³ C.P. 30.

*“Not in the Evening’s Eye
When they red with weeping are
For the sun that dies
Sits sorrow with a face so fair:
Nowhere but here did ever meet
Sweetness so sad, sadness so sweet”*

Αρκετοί στίχοι ποιημάτων συνοδεύουν φωτογραφίες της Cameron. Κάποια απ’ αυτά τα έργα λειτούργησαν ως πηγή έμπνευσης για την φωτογράφο, ενώ κάποια άλλα προστέθηκαν ως συνοδευτικά κείμενα δίπλα στις φωτογραφίες της, εκ των υστέρων. Μεγάλη επιρροή στο έργο της άσκησε ο ποιητής John Milton (1608-1674). Η φωτογράφος φιλοτέχνησε δύο πορτρέτα με τίτλο «Η ορεσίβια νύμφη της γλυκιάς ελευθερίας» (*The Mountain Nymph Sweet Liberty*) (εικ.8), εμπνευσμένα από ένα απόσπασμα του ποιήματος του, “L’Allegro”.⁷⁴ Επίσης, η εναρκτήρια πρόταση από το ποίημα του ίδιου ποιητή “*On his deceased wife*”,⁷⁵ συνοδεύει ένα τουλάχιστον αντίτυπο του έργου της «Το όνειρο» (*The dream*) (εικ.9), ενώ σε ένα από τα πορτρέτα του συζύγου της, συμπεριέλαβε μια μαρμάρινη προτομή του Milton, ως συμπληρωματικό στοιχείο στη σύνθεση (εικ.10). Γνώριζε αρκετά ποιήματα του σύγχρονου της Ιρλανδού ποιητή Aubrey de Vere,⁷⁶ τον οποίο και φωτογράφησε η Cameron στο Λονδίνο. Τα ποιήματά του, τα οποία αναφέρονταν συχνά σε ιρλανδικά θέματα, δεν ήταν τόσο γνωστά στην Αγγλία. όσο ήταν στις Η.Π.Α. Η Cameron, όμως, εμπνεύστηκε τουλάχιστον τρεις φωτογραφίες της από το ποίημα του, *The infant bridal*. Επίσης, εμπνεύστηκε από το έργο *Beatrice Cenci*, του Percy Bysshe Shelley.⁷⁷ Η τραγική ηρωίδα Beatrice του ομώνυμου θεατρικού έργου του Shelley (1819), που υπήρξε υπαρκτό πρόσωπο στην Ιταλία του 16ου αιώνα αποτέλεσε αρκετές φορές πηγή έμπνευσης για την Cameron. Η φωτογράφος φιλοτέχνησε τουλάχιστον έξι συνθέσεις με θέμα την Beatrice, χρησιμοποιώντας ως μοντέλα της, την May Prinsep

⁷⁴ Come, and trip it as you go/On the light fantastic toe/And in thy right hand lead with thee/The mountain nymph, sweet Liberty.

⁷⁵ Me thought i saw my late espoused Saint/Brought to me like Alcestis from the grave/Whom Joves great Son to her glad Husband gave/Rescu'd from death by force though pale and faint.

⁷⁶ Ο Aubrey de Vere (1814-1902) ο οποίος ήταν καθολικός είχε συνοδεύσει τον Henry Taylor στο ταξίδι του στην Ιταλία. Εκεί οι δυο ποιητές θαύμασαν τα έργα των Pinturichio, Perugino και Fra Angelico. Οι χριστιανικοί συμβολισμοί των αναγεννησιακών έργων που στηρίζονταν κυρίως στην έννοια της Ανάστασης επηρέασαν τον de Vere, ο οποίος μετέφερε την γνώση αυτή και στην Cameron. Haworth-Booth Mark (επιμ.), *The golden age of British photography 1839-1900*, Βοστώνη 1986, σ. 132.

⁷⁷ Ο Percy Bysshe Shelley (1792-1822) ήταν ρομαντικός ποιητής και θεωρείται από τους λυρικότερους Άγγλους ποιητές, εν γένει. Grierson Herbert J.C., *A critical history of English poetry*, Λονδίνο 1983, σ.350.

(εικ.11) και την Kate Keown (εικ.12). Στο επόμενο κεφάλαιο θα μελετήσουμε αναλυτικά ένα από τα πορτρέτα με θέμα την Beatrice.

Ήδη από το 1847 είχε μεταφράσει στην αγγλική γλώσσα την μπαλάντα *Leonore* του Γερμανού ποιητή Gottfried August Bürger (1747-1794), έργο του 1773, το οποίο εκδόθηκε εικονογραφημένο από τον Ιρλανδό ζωγράφο Daniel Maclise (1806-1870) (εικ.13) στο Λονδίνο. Όπως μας πληροφορεί η ανιψιά της Cameron, Julia Jackson, στο βιβλίο της *“The Dictionary of National Biography”* (1917), η φωτογράφος έγραψε αρκετά ποιήματα, μερικά εκ των οποίων δημοσιεύθηκαν στο *Macmillan’s Magazine*. Το μόνο γνωστό ποίημα της σήμερα είναι το «Περί πορτρέτου» (*On a Portrait*) που δημοσιεύθηκε τον Φεβρουάριο του 1876 στο ίδιο περιοδικό.⁷⁸

Οι εικονογραφήσεις της για ποιητικές συλλογές ή τα εμπνευσμένα από την ποίηση έργα της, διαφέρουν κατά πολύ σε ύφος, συγκριτικά με έργα άλλων σύγχρονών της καλλιτεχνών. Πλήθος φωτογράφων και χαρακτών της εποχής εικονογράφησαν εκδόσεις συλλογών, όπως π.χ. των Milton, Shakespeare κ.α. με γραφικά τοπία και ελκυστικές φιγούρες. Σπάνια, όμως, οι καλλιτέχνες κατάφεραν να εικονοποιήσουν τους χαρακτήρες ή τα γεγονότα της πλοκής. Η Cameron δημιούργησε ρομαντικές εικόνες, αλλά με δυνατό συναισθηματικό υπόβαθρο και πολύ επιβλητικές. Το 1874 συνεργάστηκε με τον στενό της φίλο Tennyson, όταν εικονογράφησε την ποιητική του συλλογή *Idylls of the King*, ενώ αρκετές φορές φωτογράφησε τον ίδιο ως θεατρικό ήρωα.

Το θέατρο, ως κύριος εκφραστής όλου του λογοτεχνικού πλούτου της εποχής είχε εξέχοντα ρόλο στην ζωή της καλλιτεχνικής κοινότητας του Freshwater. Η οργάνωση ερασιτεχνικών μουσικών και θεατρικών παραστάσεων ήταν συνηθισμένο γεγονός την εποχή εκείνη. Το βικτωριανό θέατρο επηρεάστηκε πολύ από τα λογοτεχνικά κείμενα της εποχής αλλά και από προγενέστερα αγγλικά έργα. Αρκετοί θεατρικοί ρόλοι σημάδεψαν την δουλειά της φωτογράφου, αφού όπως θα δούμε παρακάτω, φιλοτέχνησε αρκετές συνθέσεις με κεντρικό θέμα θεατρικούς ήρωες. Η ενσάρκωση ρόλων σε *tableaux vivant* ήταν ένας πολύ συνηθισμένος τρόπος διασκέδασης,⁷⁹ ειδικά

⁷⁸ Από το συλλογικό τεύχος *Macmillan’s Magazine* Vol. XXXIII, Νοέμ. 1875 έως Απρ. 1876, σ. 373. <https://archive.org/stream/macmillansmagazi33macmuoft#page/372/mode/2up>, όπως προσπελάστηκε στις 08.08.2017.

⁷⁹ Το *tableaux vivant* θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια πρωταρχική μορφή οικιακού θεάτρου στην βικτωριανή περίοδο. Αποτελούσε μια κυρίως γυναικεία ασχολία, όπου οι γυναίκες φορούσαν τα

για τις γυναίκες και αρκετές φορές η Cameron απαθανάτισε τα μοντέλα της που υποδύονταν ρόλους από λογοτεχνικά και θεατρικά κείμενα. Η οικογένεια Cameron, έχοντας όλη αυτή τη γνώση δημιούργησε τη δική της ερασιτεχνική θεατρική σκηνή στην αυλή του Dimbola Lodge, το λεγόμενο «Θέατρο στον αχυρώνα» (*Thatched House Theatre*) και τα έσοδα από τις παραστάσεις προορίζονταν για φιλανθρωπικούς σκοπούς (σελ. 32,33). Την θεατρική παραγωγή είχε αναλάβει ο γιος της Cameron, Henry Herschel, ο οποίος, εκτός από επαγγελματίας ηθοποιός, είχε εργαστεί στο παρελθόν και ως φωτογράφος. Διατηρούσε δικό του φωτογραφικό στούντιο στο West End του Λονδίνου και είχε φωτογραφίσει τον ηθοποιό της εποχής Henry Irving, υποδυόμενο τον *Becket* (εικ.14). Η Cameron, παρ' όλο το ενδιαφέρον της για το θέατρο, δεν επιχείρησε ποτέ να φωτογραφίσει τους θεατρικούς συγγραφείς ή τους ηθοποιούς με τους οποίους συναναστρεφόταν. Η φωτογράφιση του Lionel Tennyson, δεύτερου γιου των Tennyson, ως *Marquis de St. Cast* αποτελεί πραγματικά σπάνια περίπτωση (εικ.15).

Στην περίπτωση της Cameron, εκτός από τη ζωγραφική, το θέατρο αποτέλεσε την μόνη πραγματικότητα που θα μπορούσε να έχει μιμηθεί. Σε πολλές φωτογραφίες της παρατηρούνται πρόχειρα φτιαγμένα σκηνικά και υπερβολικές κινήσεις των μοντέλων που μοιάζουν επιτηδευμένες. Τον 19^ο αιώνα το φιλότεχνο κοινό δεν έχει δεχθεί ακόμη τον βομβαρδισμό εικόνων που συνέβη τον επόμενο αιώνα και η υπερβολή των κοστούμιών και των εκφράσεων στην φωτογραφική απεικόνιση ήταν οικεία στον θεατή. Η υπερβολή του φαίνεσθαι και η θεατρικότητα ήταν σχεδόν επιβεβλημένη από την βικτωριανή κοινωνία.

Εκτός από το πάθος για τη λογοτεχνία και το θέατρο, η αναβίωση της πλατωνικής φιλοσοφίας και ο γενικότερος θαυμασμός για την κλασική Ελλάδα επηρέασαν βαθιά την πνευματική αφρόκρεμα του Λονδίνου. Μέσα σε αυτή τη φρενίτιδα για επιστροφή στα ιδεώδη της κλασικής αρχαιότητας, η Cameron έχτισε ένα οίκημα κοντά στο Dimbola House, που το ονόμασε «Τα Προπύλαια» (*The Porch*) προς τιμήν του Πλάτωνα και του σημείου συνάντησης επιστημόνων και καλλιτεχνών στην αρχαία Αθήνα. Από το β' μισό του 18^{ου} αιώνα, η ελληνική αρχαιότητα άρχισε να προκαλεί το ενδιαφέρον στους Ευρωπαίους ως μια εποχή μεγάλης διανοητικής ανάτασης. Μετά

ανάλογα κοστούμια και έπαιρναν στατικές πόζες μπροστά στο κοινό, με σκοπό να το διασκεδάσουν. Fay Elizabeth A., *A feminist introduction to Romanticism*, Η.Π.Α. 1998, σ.226.

τον Διαφωτισμό και την Γαλλική Επανάσταση και όταν οι άνθρωποι άρχισαν σταδιακά να μην αρκούνται στο ρωμαϊκό και χριστιανικό παρελθόν τους, ως τη μόνη επεξήγηση για την αποδιοργάνωση του πολιτικού και κοινωνικού τομέα, στράφηκαν στη μελέτη των κλασικών κειμένων και της αρχαιότητας.⁸⁰ Το 1803 μεταφέρθηκαν από τον Λόρδο Έλγιν τα αρπαχθέντα μάρμαρα του Παρθενώνα στο Λονδίνο και το ενδιαφέρον για την κλασική Ελλάδα γιγαντώθηκε. Έτσι, το Freshwater Bay χαρακτηρίστηκε ως τόπος συνάντησης πνευματικού ενδιαφέροντος ισάξιο με την Αθήνα της εποχής του Περικλή.⁸¹ Ο Benjamin Jowett (1817-1893) (εικ.16), καθηγητής Κλασικών Σπουδών στο Bailliol College του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης και μεταφραστής του Πλάτωνα και του Θουκυδίδη, επισκεπτόταν συχνά το μέρος, συνήθως με τη συνοδεία μαθητών του. Η οικογένεια Cameron τού παρείχε καταφύγιο, όταν όλοι τον θεωρούσαν προδότη για τις νεωτεριστικές του ιδέες περί θρησκείας.⁸² Το μεγάλο ενδιαφέρον της Cameron για την κλασική Ελλάδα επισφραγίζεται και από διπλό πορτρέτο στο οποίο η φωτογράφος μεταφέρει αυτούσιο το μοτίβο των δυο γυναικείων μορφών από το αέτωμα του Παρθενώνα (εικ.4).

Η αισθητική αντίληψη της Cameron και ο τρόπος που μετουσίωσε στο έργο της τις καλλιτεχνικές ανησυχίες της, επηρεάστηκαν κατά βάση από δυο παράγοντες. Τα πρώτα χρόνια της καριέρας της παρατηρείται μια πολύ μεγάλη επιρροή, όσον αφορά τη θεματολογία και τις στάσεις που έδινε στα μοντέλα της, από τα θρησκευτικά έργα της Αναγέννησης και ιδιαίτερα από τις Μαντόνες, όπως αυτές του Raffaello. Δεν ξέρουμε εάν είχε ταξιδέψει ποτέ στην Ιταλία για να έχει την ευκαιρία να θαυμάσει από κοντά αυτά τα έργα. Γνώριζε όμως την ύπαρξή τους από τις αναπαραγωγές έργων τέχνης που προωθούσε η καλλιτεχνική κοινότητα *Arundel Society*⁸³ στην λονδρέζικη κοινωνία. Ήδη από το 1858 η φωτογράφος ήταν μέλος της συγκεκριμένης οργάνωσης, που σκοπό είχε να μυήσει το κοινό στην Τέχνη και να προάγει την καλαισθησία, αναπαράγοντας κυρίως έργα τέχνης της Αναγέννησης. Εκεί η Cameron ήρθε σε επαφή με το έργο των μεγάλων ζωγράφων του παρελθόντος, γεγονός που

⁸⁰ Turner Frank M., *The Greek heritage in Victorian Britain*, Λονδίνο 1981.σ.2

⁸¹ Έτσι χαρακτηρίζει το Freshwater Bay ο Hester Thackeray Fuller. C.P. σ.27.

⁸² Davis Philip, *The Oxford English literary history, vol.8 1830-1880, The Victorians*, Οξφόρδη 2004, σ.110.

⁸³*Η Arundel Society ιδρύθηκε το 1848 από τους Austen Henry Layard, John Ruskin κ.α. Η ομάδα πήρε το όνομά της από τον κόμη Arundel, ιδιοκτήτη της συλλογής αρχαιοελληνικών αγαλμάτων και επιγραφών Arundel. Η καλλιτεχνική κοινότητα είχε αναλάβει την αναπαραγωγή έργων τέχνης της ιταλικής τέχνης του 14^{ου}, 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, κατασκευασμένα κυρίως με τη μέθοδο της χρωμολιθογραφίας. Δ.Δ., Ledger Tanya, *A study of the Arundel Society, 1848-1897*, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, 1978.

έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση του πρώιμου ύφους της και στην εξέλιξη της δουλειάς της.

Στην ώριμη φάση του έργου της, η Cameron επηρεάστηκε από την εικαστική επικαιρότητα του Λονδίνου. Πέρα από τη μεγάλη επίδραση που δέχθηκε από τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, μεγάλο μέρος του έργου της δημιουργήθηκε υπό το πρίσμα της σύγχρονης της καλλιτεχνικής πραγματικότητας. Η αδελφότητα των Προραφαηλιτών είχε ήδη αναταράξει τα εικαστικά δρώμενα του Λονδίνου και η Cameron γνώριζε προσωπικά πολλούς εκπροσώπους του κινήματος. Το θεωρητικό υπόβαθρο των Προραφαηλιτών ήταν πολυεπίπεδο, ενώ τεχνικά έδιναν μεγάλη σημασία στην καθαρότητα των γραμμών και στην ποικιλία και την ένταση των χρωμάτων.⁸⁴ Στα μέσα της δεκαετίας του 1840 ένα νέο μυστικιστικό κίνημα άρχισε να μυεί το αγγλικό κοινό στα μυστήρια αρχαίων θρησκειών που συνδύαζαν στοιχεία από την γοτθική εποχή και από τον Αγγλο-καθολικό Τρακταριανισμό⁸⁵ που εκείνη την εποχή βρισκόταν σε ακμή. Οι Προ-ραφαηλίτες επηρεάστηκαν προς μια τέτοια κατεύθυνση, αφού πιθανότατα γνώριζαν τα βιβλία *Sketches of the History of Christian Art* (1847) του Lord Lindsay και το *Sacred and Religious Art* της Anna Jameson (1848). Στο ξεκίνημά τους οι νεαροί καλλιτέχνες φιλοτεχνούν κυρίως θρησκευτικά έργα με θέματα από την Βίβλο. Η τεχνοτροπία τους επηρεάστηκε από τους πρώιμους Φλαμανδούς ζωγράφους, όπως οι Jan Van Eyck και Hans Memling.⁸⁶ Στην πορεία η θεματική τους διευρύνθηκε και ασχολήθηκαν και με μυθολογικά

⁸⁴ Στα πρώιμα έργα τους, ακολούθησαν τις αρχές της Χρωματογραφίας του Άγγλου χημικού George Field (1777-1854) για να δώσουν λάμψη και σταθερότητα στις χρωματικές αποχρώσεις. Οι τεχνικές του George Field βασίστηκαν εν πολλοίς στη γνώση της τεχνικής των πρώιμων Ιταλών ζωγράφων, όπως φαίνεται από την πραγματεία του 14^{ου} αιώνα, *Il Libro dell' Arte* του Cennino Cennini, επιβεβαιώνει η μεταφράστρια του έργου Merrifield. Townsend Joyce H., *Pre-raphaelite painting techniques*, 1848-56, Λονδίνο 2004, σ.11.

⁸⁵ Το κίνημα του Τρακταριανισμού (Oxford ή Tractarian movement) ήταν ένα θρησκευτικό κίνημα που αποτελούνταν από μέλη της Αγγλοκαθολικής εκκλησίας, της λεγόμενης Highchurch. Οι οπαδοί του σχετίζονταν με το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης και υποστήριζαν την επαναφορά κάποιων παλαιότερων χριστιανικών παραδόσεων της Αγγλικανικής λειτουργίας και θεολογίας. Οι αρχές του κινήματος το οποίο βρισκόταν σε πλήρη αντιπαράθεση με την Λογικοκρατία της πρώιμης βικτωριανής περιόδου, στηρίζονταν, μεταξύ άλλων, στην λογοτεχνία και στην ποίηση. Οι δύο κύριοι εκπρόσωποι του κινήματος ήταν οι Henry Newman και Edward Bouverie Pusey. Η ποίηση της εποχής και ειδικά ο Keats σχετίστηκαν στενά με το κίνημα. Εκτός από την J. M. Cameron και αρκετούς καλλιτέχνες από την αδελφότητα των προ-ραφαηλιτών είχαν σχέση με το Oxford Movement, όπως οι Edward Burne-Jones και Christina Rossetti. Greenwood Peabody Francis, "The call to Theology", *The Harvard Theological review*, Vol.1, N.1 Ιαν.1908, σ.6. και Brawley Benjamin, "English Hymnody and Romanticism", *The Sewanee review*, Vol.24, N.4, Οκτ.1916, σ.482-484. και Mary Arseneau, *Recovering Christina Rossetti, female community and incarnational poetics*, Νέα Υόρκη 2004, σ.33.

⁸⁶ Townsend Joyce H., *Pre-raphaelite painting techniques*, 1848-56, Λονδίνο 2004, σ.11.

θέματα με έμφαση στις γυναίκες ηρωίδες. Μέσα από το έργο τους εκθείασαν τη γυναίκα και τη γυναικεία ομορφιά.

Παρότι ηλικιακά η Cameron προηγούνταν των Προ-ραφαηλιτών, αφού ήταν σχεδόν μια γενιά μεγαλύτερή τους, ξεκίνησε την καριέρα της δεκαπέντε χρόνια μετά την ίδρυση του κινήματος. Έτσι είχε την ευκαιρία να αφομοιώσει τις ώριμες τάσεις τους, αποφεύγοντας τον έντονο νατουραλισμό και την υπερβολή των θεμάτων τους. Ταυτίστηκε, όμως, με το πάθος τους να μεταφράζουν τα γεγονότα της Βίβλου με έναν μεταφορικό τρόπο. Ένας ήρωας της Βίβλου ή ένα βιβλικό γεγονός μπορούσε να παραλληλιστεί με ένα μυθολογικό ή λογοτεχνικό πρόσωπο και να μεταφέρει τα ανάλογα διδάγματα.⁸⁷ Οι φωτογραφίες της Cameron που φέρουν την αισθητική των Προ-ραφαηλιτών είναι αναρίθμητες, αφού μοιραία επηρεάστηκε από το ύφος τους στη μεγάλη πλειοψηφία του έργου της και από την θεματολογία τους με τις επιβλητικές γυναικείες παρουσίες που φιλοτέχνησαν. Η Cameron, που έτσι κι αλλιώς υπήρξε καινοτόμος στο είδος της, δημιούργησε ένα προσωπικό στυλ μέσα από τις επιρροές που δέχτηκε. Φιλοτέχνησε πολύ κοντινά πορτρέτα που περιελάμβαναν μόνο το πρόσωπο, αρκετές φορές απεικονίζοντας το κεφάλι σε φυσικό μέγεθος, όπως το ιδιαίτερο πορτρέτο της Mary Hillier ως Mary Madonna (εικ.17). Επέμενε, έτσι, στην προσπάθειά της να αποδίδει τα συναισθήματα των μοντέλων της, είτε απεικονίζοντάς τους ως συγκεκριμένους ήρωες είτε ως τον εαυτό τους. Και το κατάφερνε σχεδόν πάντα, χωρίς να ενδιαφέρεται ιδιαίτερος για την τεχνική αρτιότητα και την πιστή αναπαράσταση.

⁸⁷ Η πρακτική αυτή της αντιστοίχισης προσώπων και καταστάσεων από διαφορετικούς χρόνους, ονομάζεται τυπολογική μέθοδος. Η πλειοψηφία των φωτογραφιών της Cameron, παρότι έχουν ιδωθεί και ερμηνευθεί ως αλληγορικές εικόνες, λειτουργούν ως επεξηγηματικές εικόνες με βαθιά βιβλική έννοια. Για περισσότερες πληροφορίες, βλέπε : Weaver Mike, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, Λονδίνο 1984, σ.15.

Η φωτογραφία κατά τον 19^ο αιώνα

Το 1827 ο Γάλλος εφευρέτης Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) πραγματοποίησε την πρώτη φωτογραφική λήψη. Η φωτογραφία του με τίτλο «Θέα από το παράθυρο στο Le Gras» θεωρείται σήμερα η πιο πρώιμη σωζόμενη φωτογραφία (εικ.18).⁸⁸ Μια δεκαετία αργότερα, τον Απρίλιο του 1837 ο Louis-Jacques-Mande Daguerre (1787-1851) έστησε την κάμερά του στο παράθυρο του σπιτιού του και απαθανάτισε την λεωφόρο Boulevard du Temple στο Παρίσι. Αυτή η πρώιμη δαγκεροτυπία θεωρείται η πρώτη λήψη που περιείχε και ανθρώπους (εικ.19)⁸⁹. Η δαγκεροτυπία, που πήρε το όνομά της από τον Daguerre αποτελούσε μια πρώιμη μορφή φωτογραφίας, με τη διαφορά ότι η λήψη γινόταν επάνω στο ίδιο υλικό με την τελική εικόνα, δεν υπήρχε δηλαδή αρνητικό και θετικό και η κάθε εικόνα ήταν μοναδική.⁹⁰

Οι πρώτοι φωτογράφοι του 19ου αιώνα στο Λονδίνο και στο Παρίσι ήταν ζωγράφοι, μινιατουρίστες και χαράκτες που είχαν αποτύχει να γίνουν γνωστοί με την τέχνη τους και με την έλευση της νέας εφεύρεσης είχαν αρχίσει να μπαίνουν στο περιθώριο της καλλιτεχνικής επικαιρότητας. Το 1855, η "Διεθνής Έκθεση Βιομηχανικών, Αγροτικών Προϊόντων και Τεχνών"⁹¹ στο Παρίσι συμπεριέλαβε ειδικό τμήμα Φωτογραφίας, φέρνοντας έτσι τη νέα εφεύρεση σε επαφή με το ευρύ κοινό, αφού μέχρι τότε ήταν γνωστή μόνο στους επιστημονικούς κύκλους. Η νέα μορφή τέχνης εξυπηρετούσε διαφορετικούς σκοπούς από την ζωγραφική και προερχόταν από τη συνεργασία της επιστημονικής εξέλιξης και των νέων αναγκών καλλιτεχνικής έκφρασης.⁹² Ήδη από νωρίς στην Αγγλία και στην Γαλλία, η φωτογραφία πορτρέτου άρχισε να αναπτύσσεται ραγδαίως και να παίρνει την μορφή προϊόντος βιομηχανικής παραγωγής. Σύμφωνα με τα στατιστικά στοιχεία της εποχής, το 1862 στο Λονδίνο υπήρχαν πάνω από διακόσια φωτογραφικά στούντιο

⁸⁸ Hacking Juliet, *Photography the whole story*, Λονδίνο 2012, σ.18.

⁸⁹ Ο.π., σ.22.

⁹⁰ Ο.π., σ.27.

⁹¹ Η Διεθνής Έκθεση του Παρισιού του 1855 οργανώθηκε από τον Ναπολέοντα τον III και αποτέλεσε σημαντικό πολιτιστικό και διπλωματικό γεγονός. Την έκθεση επισκέφθηκε και η βασίλισσα Βικτώρια, αναγνωρίζοντας έτσι την ισχύ της μοναρχίας του Ναπολέοντα. Από την επίσημη ιστοσελίδα των Διεθνών Εκθέσεων : <http://www.bie-paris.org/site/en/1855-paris>, όπως προσπελάστηκε στις 11.08.2017

⁹² Freund Gisele, *Φωτογραφία και κοινωνία*, Αθήνα 1996, σ.34.

ειδικευμένα στο πορτρέτο και σε ολόκληρη τη Μ. Βρετανία είχαν παραχθεί περισσότερες από 105 εκατομμύρια φωτογραφίες.⁹³

Η φωτογραφική λήψη, η εμφάνιση των αρνητικών γυάλινων πλακών και η εκτύπωση της τελικής εικόνας στο χαρτί ήταν μια συνολική και αδιαίρετη διαδικασία για τους φωτογράφους του 19ου αιώνα. Ασχολούνταν οι ίδιοι, από την αρχή έως το τέλος με την παραγωγή της εικόνας, αντίθετα με την σημερινή φωτογραφική πραγματικότητα, όπου ο φωτογράφος αρκείται συνήθως στη λήψη και η υπόλοιπη δουλειά γίνεται αυτοματοποιημένα χάρη στην ψηφιακή τεχνολογία. Οι φωτογραφικές τεχνικές του 19^{ου} αιώνα είναι ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία του μέσου. Αφενός διότι αποτέλεσαν πεδίο επιστημονικής έρευνας για τους ειδικούς και έδωσαν στην φωτογραφία το κατάλληλο υπόβαθρο για να αντιμετωπιστεί σοβαρά και αφετέρου διότι προσδιόρισαν καταλυτικά το αισθητικό αποτέλεσμα. Μετά τη χρήση της δαγκεροτυπίας, της καλοτυπίας και της κυανοτυπίας,⁹⁴ από την δεκαετία του 1850 και έπειτα επικράτησε η μέθοδος του υγρού κολλοδίου ως τρόπος φωτογραφικής λήψης και επεξεργασίας. Ήταν η πρώτη τεχνική αποτύπωσης της εικόνας επάνω στην πλάκα της κάμερας, με την οποία πειραματίστηκε η Cameron στην αρχή της καριέρας της και η μοναδική τεχνική που χρησιμοποίησε καθ' όλη τη διάρκειά της. Πρόκειται για μια αρκετά απαιτητική τεχνική διαδικασία, η οποία υπήρξε η πλέον διαδεδομένη από το 1855 έως και το 1880 περίπου. Την εφηύρε το 1848 ο Βρετανός αργυροχόος και γλύπτης Frederick Scott Archer⁹⁵ (1813–1857) και η καινοτομία της ήταν ότι έδινε τη δυνατότητα λήψης σε πολύ λιγότερο χρόνο από την καλοτυπία και την δαγκεροτυπία.

Την περίοδο που ξεκινά η Cameron την καριέρα της ως φωτογράφος, δηλαδή την δεκαετία του 1860, η νεοανακαλυφθείσα τέχνη μετρά ήδη τρεις δεκαετίες ζωής. Είναι περίοδος ταχέων τεχνολογικών εξελίξεων και στους καλλιτεχνικούς κύκλους

⁹³ Scharf Aaron, *Art and Photography*, Οντάριο 1974, σ.41, 42.

⁹⁴ Η δαγκεροτυπία, που πήρε το όνομά της από τον Jacques Louis Daguerre, υπήρξε από τις πρώτες φωτογραφικές διαδικασίες. Η εικόνα τυπωνόταν επάνω σε χάλκινη πλάκα, ήταν μοναδική και δεν μπορούσε να γίνει αναπαραγωγή άλλων αντιτύπων. Η καλοτυπία ή αλλιώς ταλμποτυπία, που πήρε το όνομά της από τον William Henry Fox Talbot, ήταν η πρώτη μέθοδος που συνδύασε την σχέση θετικού και αρνητικού κι έτσι μπορούσε να αναπαραχθεί η εικόνα από το αρνητικό πρωτότυπο. Η κυανοτυπία, την οποία ανακάλυψε ο John Herschel, ήταν μια μέθοδος που μέσω της χρήσης υπεριώδους ακτινοβολίας έδινε ένα χαρακτηριστικό μπλε αποτέλεσμα στο τελικό εικόνα. Langford Michael, *Story of photography, from its beginnings to the present day*, Λονδίνο 1997, σ. 4-7.

⁹⁵ Τον Μάρτιο του 1851 ο F. Scott Archer δημοσίευσε την διαδικασία της μεθόδου στο περιοδικό *The Chemist*. *The Chemist, On the use of collodion in Photography*, new series, Vol. II, March 1851.

επικρατεί μια φρενίτιδα σχετικά με το νέο αυτό μέσο. Μεγάλη αντιπαράθεση κυριαρχούσε με το ερώτημα εάν η φωτογραφική κάμερα δημιουργεί έργα τέχνης ή είναι απλώς ένα τεχνικό μέσο καταγραφής εικόνων. Ο πρωτοπόρος για την εποχή του Oscar Gustav Rejlander (περ.1813-1875) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη φωτογράφου, το έργο του οποίου σίγουρα δεν είναι μια απλή καταγραφή της πραγματικότητας. Ο γεννημένος στην Σουηδία καλλιτέχνης εργαζόταν κυρίως ως φωτογράφος πορτρέτου, ταυτόχρονα όμως είχε κερδίσει μεγάλη φήμη με την πολύ επιτυχημένη συμμετοχή του στην ετήσια έκθεση της Φωτογραφικής Κοινότητας το 1855. Υπήρξε στενός φίλος με τον γείτονα της Cameron στο Freshwater, Henry Tennyson και το 1863 τον επισκέφθηκε στην έπαυλή του, όπου γνωρίστηκε με την φωτογράφο. Μέσα από το έργο του, ο Rejlander εισήγαγε την αφήγηση στην φωτογραφική σύνθεση και επισήμανε την σπουδαιότητα και αρκετές φορές την αναγκαιότητα της, δηλαδή την δημιουργία μιας ιστορίας ενταγμένης σε ένα ιστορικό πλαίσιο με αρχή, μέση και τέλος. Το πολύ διάσημο έργο του *Two ways of life* (εικ.20) αποτελεί μια αλληγορία και παρουσιάζει ένα πλήθος ανθρώπων να αναπαριστούν την αρετή και την κακία.⁹⁶ Η εξεζητημένη θεματολογία του αλλά και η ταυτόχρονη αποδοχή των έργων του από το φιλότεχνο κοινό προσέθεσαν αξιοπιστία στην Φωτογραφία ως Τέχνη. Είχε σπουδάσει στη Ρώμη και είναι φανερό ότι είχε υπόψη τους μεγάλους ζωγράφους του παρελθόντος. Στην φωτογραφία του με τίτλο «Η Julia Margaret Cameron κάθεται στο πιάνο της» (εικ.21), ο Rejlander μεταφέρει με ακρίβεια την σύνθεση από το έργο του Johannes Vermeer «Νεαρή γυναίκα στο βιργινάλι» (εικ.22). Επόμενο είναι, λοιπόν, η Cameron να επηρεάστηκε από την δουλειά του καινοτόμου καλλιτέχνη και να ενίσχυσε την αυτοπεποίθησή της προς την δημιουργία ριζοσπαστικών έργων τέχνης.

⁹⁶ Η φωτογραφική σύνθεση *Two ways of life* του Oscar Gustave Rejlander είναι μία από τις εντυπωσιακότερες και αμφιλεγόμενες φωτογραφίες του 19^{ου} αιώνα και αναπαριστά με αλληγορικό τρόπο τις έννοιες της αρετής και της κακίας. Η φωτογραφία είναι αποτέλεσμα πολλαπλής εκτύπωσης αρκετών αρνητικών μαζί. Επίσημη ιστοσελίδα του Metropolitan museum of Arts, <https://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5%7D&oid=294822>, όπως προσπελάστηκε στις 13.10.2017.

Η Cameron ως φωτογράφος, οι απαρχές της καριέρας της

Η ενασχόληση των γυναικών με την τέχνη δεν ήταν μια συνηθισμένη ασχολία στη λονδρέζικη κοινωνία του 19^{ου} αιώνα. Η θέση τους ήταν κυρίως στο σπίτι έχοντας υπό την ευθύνη τους το νοικοκυριό και την ανατροφή των παιδιών. Η Cameron υπήρξε αρκετά πρωτοποριακή για τα δεδομένα της συντηρητικής βικτωριανής Αγγλίας. Το 1863, την χρονιά δηλαδή που άρχισε να ασχολείται με την φωτογραφία, ο σύζυγος της, έλειψε στην Κεϋλάνη για ένα αρκετά μεγάλο διάστημα. Συνηθιζόταν τότε οι γυναίκες της υψηλής αστικής τάξης να ασχολούνται με τα κοινά ή να περνούν μεγάλα χρονικά διαστήματα στο σπίτι και να ξοδεύουν τον χρόνο τους κάνοντας μαθήματα ζωγραφικής, πλέκοντας ή διαβάζοντας βιβλία κ.α. Η Cameron, σίγουρα δεν ήταν μια από αυτές. Παράλληλα με την ανατροφή των έξι παιδιών της και την οργάνωση ενός πολυπληθούς νοικοκυριού, ήταν μια δυναμική και ατρόμητη γυναίκα που καταπιάνονταν με πολλές και διαφορετικές ασχολίες. Την γοήτευε η Τέχνη και η Επιστήμη, ενώ ο χαρακτήρας της και το πνευματικό της υπόβαθρο, της εξέγειραν το ενδιαφέρον για οτιδήποτε καινούριο, που μπορεί να ήταν έξω από τα παραδεδομένα για την εποχή πλαίσια, όπως η ενασχόληση με την φωτογραφία.

Τον 19^ο αιώνα η Φωτογραφία, όπως και οι άλλες μορφές τέχνης, ήταν μια ανδροκρατούμενη τέχνη. Μετρούσε, όμως, ήδη από τη γέννησή της αρκετές γυναίκες μέλη, οι οποίες την αντιμετώπιζαν κυρίως ως ευχάριστη δραστηριότητα για τον ελεύθερο τους χρόνο και όχι ως εργασία.⁹⁷ Η Cameron, καθ' όλη την διάρκεια της καριέρας της αντιμετώπισε την Φωτογραφία κυρίως ως προσωπική ευχαρίστηση, δεν απέκτησε ποτέ εμπορικό στούντιο, επέλεγε η ίδια ποιους θα φωτογραφίσει και δεν δούλεψε σχεδόν ποτέ με παραγγελίες.⁹⁸ Επίσης, δεν ασχολήθηκε καθόλου με την πώληση φωτογραφικών πορτρέτων, στον διαδεδομένο για την εποχή τύπο της cabinet

⁹⁷ Σε όλη την ιστορία του μέσου, από το 1839 έως τα μέσα του 20ου αιώνα, οι γυναίκες φωτογράφοι αποτελούσαν κατά μέσο όρο το 1/10 του συνόλου, σε σχέση με τους άνδρες. Rosenblum Naomi, *A history of women photographers*, Νέα Υόρκη, 1994, εισαγωγή.

⁹⁸ "Men Great thro' Genius... Women thro' Love": Portraits by Julia Margaret Cameron, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol.56, No.4 (Spring 1999), σ. 32-39.

card και τις carte de visite (cdv),⁹⁹ όπως έκαναν οι περισσότεροι φωτογράφοι για να κερδίσουν χρήματα.

Αυτή η επιλεκτικότητα δήλωνε πρώτον μεγάλη εμπιστοσύνη στον εαυτό της ως καλλιτέχνη και δεύτερον ότι ποτέ δεν αντιμετώπισε την Φωτογραφία ως επάγγελμα. Αυτό δεν σήμαινε βέβαια ότι περιφρονούσε την απόκτηση χρημάτων μέσω της τέχνης της. Μπορεί ο σύζυγός της να είχε αποκτήσει μια αξιοσημείωτη περιουσία από τις φυτείες του στις αποικίες, αλλά κάθε επιπλέον εισόδημα ήταν απαραίτητο για να μπορεί να συντηρείται η άνετη ζωή της οικογένειας.¹⁰⁰

Η εκκεντρική για την εποχή θεματολογία της και οι στάσεις που επέλεγε για τα μοντέλα της ήταν αδιαπραγμάτευτα. Άνδρες, γυναίκες και παιδιά πέρασαν μπροστά από τον φακό της και απαθανάτιστηκαν με τρόπο πρωτότυπο. Η πλειοψηφία ήταν γυναίκες και σχεδόν πάντα νεαρές γυναίκες, μικρότερες των είκοσι χρόνων. Η φωτογράφος είχε ορίσει άτυπα ένα ηλικιακό εύρος στις γυναίκες που φωτογράφιζε και σχεδόν αρνούνταν να απαθανάτισει τις μεγαλύτερες σε ηλικία. Αναλόγως λειτουργούσαν και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες φωτογράφοι της εποχής. Δεν προσπαθούσαν να κολακεύσουν το μοντέλο τους, επιδιορθώνοντας την τελική εικόνα μέσω την διαδικασίας του ρετούς (*retouch*). Επέμεναν στην δική τους καλλιτεχνική ματιά χωρίς επεμβάσεις και απέφευγαν και την τεχνική δυσκολία της διαδικασίας της επεξεργασίας της τελικής εικόνας. Έτσι, συχνά αρνούνταν να φωτογραφίσουν γυναίκες, αφού αυτές συνήθως ζητούσαν να παρουσιαστούν ομορφότερες απ' ότι

⁹⁹ Και οι δύο τύποι, οι οποίοι ανήκουν στα δημοφιλέστερα φωτογραφικά μεγέθη του 19ου αιώνα και συνίστανται από την φωτογραφία επικολλημένη σε σκληρό χαρτόνι, το λεγόμενο πασπαρτού (ppt). Την carte de visite (cdv) πρωτοπαρουσίασε ο Andre Adolphe Eugene Disderi στο Παρίσι στις 27 Νοεμβρίου 1854. Στις αρχές του 1860 η μόδα της cartomania, όπως λεγόταν έφθασε και στο Λονδίνο και μέσα σε λίγα χρόνια οι carte de visite (μεγέθους 6,4 χ 9,6 εκ.) έγιναν πάρα πολύ δημοφιλείς και αποτέλεσαν την πρώτη μορφή φωτογραφικού πορτρέτου μαζικής παραγωγής. Ονομάστηκαν έτσι διότι είχαν το μέγεθος περίπου μιας επισκεπτήριας κάρτας της εποχής, ενώ απεικόνιζαν συνήθως ολόσωμα πορträιτα. Από το 1890 και μετά οι cdv άρχισαν σταδιακά να αποσύρονται και να διαδίδονται οι ελαφρώς μεγαλύτερες cabinet card (μεγέθους 10,8 χ 16,5 εκ.). Το συνηθέστερο θέμα τους ήταν τα ατομικά ή τα οικογενειακά πορträιτα και η ονομασία τους προέρχεται από το ντουλάπι (cabinet) του σαλονιού επάνω στο οποίο τοποθετούνταν οι φωτογραφίες αυτές. Ήταν μεγαλύτερες από τις cdv διότι τα πρόσωπα που απεικονίζονταν έπρεπε να είναι ευδιάκριτα από οποιαδήποτε απόσταση μέσα στον χώρο του δωματίου. *Encyclopedia of nineteenth century photography*, Vol. I, A-I, John Hannavy (επιμ.), Νέα Υόρκη 2008, σ. 233-234.

¹⁰⁰ Weaver Mike, *The Whisper of the Muse*, Malibu 1986, σ.21.

πραγματικά ήταν. Πολύ πιθανόν και η Cameron να λειτουργούσε έτσι, αφού σχεδόν ποτέ δεν φωτογράφησε γυναίκες σε ώριμη ηλικία.¹⁰¹

Η Cameron ασχολούνταν με τη φωτογραφία αρκετό καιρό προτού αποκτήσει τη δική της φωτογραφική μηχανή. Όχι μόνο ως φωτογράφος, αλλά κυρίως ως θεατής και συλλέκτης φωτογραφιών. Ήδη από την δεκαετία του 1850 είχε στην κατοχή της φωτογραφικά λευκώματα με ποικιλία φωτογραφιών, από πορτρέτα κοντινών της προσώπων έως καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις διάσημων ζωγραφικών έργων. Πολλές φωτογραφίες απεικόνιζαν τα παιδιά της και άλλα συγγενικά της πρόσωπα. Αυτό αποδεικνύει ότι είχε παρακολουθήσει από κοντά τον τρόπο που δούλευαν οι φωτογράφοι στα εμπορικά στούντιο της εποχής. Το 1862 χάρισε στην κόρη της Julia και στην αδερφή της Mia, δύο λευκώματα με φωτογραφίες που είχε τραβήξει ο φίλος της Rejlander και είχε εκτυπώσει η ίδια. Χρησιμοποίησε το αντίγραφο ενός αρνητικού μιας φωτογραφίας του Reijlander για να δημιουργήσει μια εικόνα με τη δική της αισθητική.¹⁰² (εικ.23). Η ριζοσπαστική αισθητική της είχε ήδη αρχίσει να διαφαίνεται.

Με τις πειραματικές τεχνικές της προσπάθησε να προσδώσει στην Φωτογραφία εικαστικές αξίες εφάμιλλες της Ζωγραφικής. Γνώριζε το έργο και το θεωρητικό πλαίσιο αρκετών καλλιτεχνών και κράτησε απ' τον καθένα τα στοιχεία που της ταίριαζαν. Το ύφος των πρώτων φωτογραφιών της θυμίζει κάτι από τα πορτρέτα-μινιατούρες του Sir William Newton (1785-1869) (εικ.24). Το 1853 ο Newton παρουσίασε την εργασία του στην Φωτογραφική Κοινότητα του Λονδίνου (Photographic Society of London) με τίτλο *Upon Photography in an Artistic Vision and its relation to the Arts*, στην οποία πρότεινε στους φωτογράφους να αποδίδουν ελαφρώς μη εστιασμένα τα μοντέλα τους για να φαίνεται η τελική εικόνα πιο καλλιτεχνική.¹⁰³ Με τον τρόπο αυτό θα υπονόμευαν ουσιαστικά την λειτουργία της φωτογραφικής κάμερας, αφού η ευθύνη για την παραγωγή του έργου τέχνης θα ήταν στα χέρια του καλλιτέχνη φωτογράφου και όχι στο εκτελεστικό όργανο, δηλαδή στην κάμερα. Πρόκειται για μια από τις πρώτες προσπάθειες να αποδοθεί εικαστική αξία στην Φωτογραφία και να νοηθεί ως Τέχνη πλέον και όχι ως τεχνική.

¹⁰¹ Gernheim Helmut, *Creative Photography, aesthetic trends 1839-1960*, Νέα Υόρκη 1991, σ.60.

¹⁰² C.P. 95-101.

¹⁰³ C.P. 50.

Η σχέση της με την φωτογραφία ξεκίνησε επισήμως τον Δεκέμβριο του 1863, με έναν κάπως παράδοξο τρόπο. Ήταν ήδη σαράντα οκτώ ετών όταν η συνονόματη κόρη της, Julia και ο γαμπρός της Charles Norman, της χάρισαν ως δώρο Χριστουγέννων μια φωτογραφική μηχανή με γυάλινες αρνητικές πλάκες 12x10 ιντσών. «*Ίσως σε διασκεδάσει, μητέρα, να αρχίσεις να φωτογραφίζεις, για όσο διάστημα θα μείνεις μόνη σου εδώ στο Freshwater*».¹⁰⁴ Η Cameron είχε ήδη δείξει το έντονο ενδιαφέρον της για την φωτογραφία και είχε ασχοληθεί στο παρελθόν με την φωτογραφική λήψη και εκτύπωση. «*Ένα τέτοιο δώρο από τους αγαπημένους μου ήρθε να προσθέσει ακόμη περισσότερη ορμή και να δώσει ακόμη μεγαλύτερη ώθηση στην αγάπη μου για την Ομορφιά. Και από την πρώτη στιγμή χρησιμοποίησα την κάμερα με τρυφερότητα και πάθος, σαν να ήταν ζωντανή, να είχε φωνή, μνήμη και δημιουργική ενέργεια*».¹⁰⁵ Χρησιμοποίησε το φωτογραφικό μέσο με τόσο αντισυμβατικό τρόπο για την εποχή, σε τεχνικό και αισθητικό επίπεδο, με αποτέλεσμα να δημιουργήσει ένα εξίσου διαφορετικό και πρωτοποριακό εικαστικό έργο σε σχέση με τους υπόλοιπους σύγχρονους της φωτογράφους.

Το περιβάλλον της είχε άμεση σχέση με την φωτογραφία, πολύ πριν ξεκινήσει η ίδια να φωτογραφίζει. Η αδερφή της, Virginia, παντρεύτηκε το 1851 τον Viscount Eastnor, τον μετέπειτα Lord Somers, ο οποίος ήταν ο ένας εκ των τριών αντιπροέδρων της Φωτογραφικής Κοινότητας του Λονδίνου.¹⁰⁶ Υπήρξε και ο ίδιος φωτογράφος και σε αλληλογραφία του με τον Talbot αναφέρεται ως «*ένας εκ των καλύτερων φωτογράφων*».

Ήδη από το 1857 είχε την ευκαιρία να δει τον γιατρό και ερασιτέχνη φωτογράφο Reginald Southey (1835-1899) ο οποίος βρισκόταν τότε στο Isle of Wight, να φωτογραφίζει. Ο Southey είχε σπουδάσει στο πανεπιστήμιο της Οξφόρδης μαζί με τον Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), τον μετέπειτα γνωστό συγγραφέα με το ψευδώνυμο Lewis Carroll (εικ.25), και ήταν αυτός που τον μύησε στην φωτογραφία στις αρχές του 1850. Κατά την επίσκεψή του στο Isle of Wight, ο Southey φωτογράφησε τους γιους της Cameron και των γειτόνων της, Tennyson, και είναι

¹⁰⁴ C.P. σ.24.

¹⁰⁵ C.P. σ.24.

¹⁰⁶ Η Φωτογραφική Κοινότητα του Λονδίνου (Photographic Society of London) ιδρύθηκε το 1853 και μετονομάστηκε σε Βασιλική Φωτογραφική Κοινότητα (Royal Photographic Society) το 1894., C.P., σ.17.

πολύ πιθανό να μύησε την επίδοξη φωτογράφο στις τεχνικές μεθόδους. Αυτό που σίγουρα εντυπωσίασε την Cameron, όμως, ήταν ότι η απασχόληση του Southey με την φωτογραφία ήταν ερασιτεχνική και συνεπώς αποκομμένη από οποιοδήποτε οικονομικό όφελος.¹⁰⁷

Το 1863, λίγους μήνες προτού η Cameron αποκτήσει την δική της φωτογραφική μηχανή, δέχθηκε επίσκεψη από τον Rejlander στο Freshwater, ο οποίος την φωτογράφησε στο Dimpola House (εικ.26). Μαζί του η Cameron έκανε τις πρώτες της φωτογραφικές απόπειρες. Είχε ήδη αποκτήσει τις θεωρητικές βάσεις για την φωτογραφία από τον φίλο της John Herschel, ο οποίος την είχε πληροφορήσει για τις τεχνικές εξελίξεις της φωτογραφίας είκοσι χρόνια νωρίτερα. Οι πρώτες φωτογραφίες που είδε η Cameron στη ζωή της, ήταν μια μικρή συλλογή εικόνων που της είχε στείλει ο Herschel το 1842, στην οποία ο επιστήμονας πειραματιζόταν με δικές του τεχνικές μεθόδους «*Θυμάμαι με ευγνωμοσύνη ότι οι πρώτες πληροφορίες που είχα για την Φωτογραφία ήταν από ένα γράμμα που έλαβα από 'σένα, όσο ήμουν στην Καλκούτα*» αναφέρει η ίδια στο αυτοβιογραφικό κείμενό της “*Annals of my glass house*”.¹⁰⁸

Σε γράμμα προς τον Herschel τον Φεβρουάριο του 1864, αναφέρει τη χαρά της που θα αρχίζει να φωτογραφίζει πια μόνη της, «*να δω τι μπορώ να καταφέρω χωρίς βοήθεια σου*»¹⁰⁹ και προσθέτει ότι δέχθηκε πολύτιμη καθοδήγηση από τον ερασιτέχνη φωτογράφο και ζωγράφο David Wilkie Wynfield (1837–1887). Ο Βρετανός καλλιτέχνης αλληλογραφούσε με την Cameron, η οποία ζητούσε τη συμβουλή του όποτε αντιμετώπιζε τεχνικές δυσκολίες στην φωτογραφία. Ο Wynfield είχε γίνει διάσημος με την φωτογραφική συλλογή του με τίτλο *The Studio*,¹¹⁰ που εκδόθηκε στις αρχές του 1860 και περιλάμβανε πορτρέτα καλλιτεχνών φίλων του, οι οποίοι πόζαραν ως ήρωες από την Λογοτεχνία και την Ιστορία. Η θεματολογία του αλλά και η αισθητική του αντιμετώπιση στην φωτογραφία πορτρέτου επηρέασαν βαθιά το έργο της Cameron, ειδικά τα πρώτα χρόνια της καριέρας της. Ο χαμηλός φωτισμός σε

¹⁰⁷ C.P., σ.42.

¹⁰⁸ C.P., σ.14.

¹⁰⁹ C.P., σ.46.

¹¹⁰ Η φωτογραφική συλλογή του Wynfield *The Studio: A Collection of Photographic Portraits of Living Artists, Taken in the Style of Old Masters, by an Amateur*, περιελάμβανε φωτογραφικά πορτρέτα φίλων του καλλιτεχνών που είχαν φιλοτεχνηθεί με τέτοιο τρόπο, ούτως ώστε να θυμίζουν τα ζωγραφικά πορτρέτα των ζωγράφων της Αναγέννησης, όπως του Tiziano. *Hacking Juliet, Princes of Victorian Bohemian, photographs by David Wilkie Wynfield*, Μόναχο 2000.

συνδυασμό με συγκεκριμένες τεχνικές που χρησιμοποιούσε, όπως το μικρό διάφραγμα στον φακό και η εσκευμένα λανθασμένη εστίαση, είχαν ως αποτέλεσμα μια υπαινικτική και όχι τόσο την περιγραφική απόδοση των μορφών. Οι στιλιστικές καινοτομίες που παρατηρούνται στο έργο της Cameron, προϋπήρχαν σχεδόν όλες και στις φωτογραφίες του Wynfield. Η πολύ κοντινή θέση της κάμερας στο μοντέλο, το μικρό βάθος πεδίου, η επιλεκτική εστίαση και το ενδιαφέρον για την ψυχολογική απεικόνιση του μοντέλου είναι χαρακτηριστικά στοιχεία στο έργο και των δύο καλλιτεχνών. Ειδικά στο έργο της Cameron, η χρήση κοντινών πλάνων και της εστίασης συντελούσαν αρκετά προς μια προσπάθεια ψυχογραφήματος των ανθρώπων που φωτογράφιζε.¹¹¹ Η πλειοψηφία των φωτογραφιών του Wynfield είναι πορτρέτα καθραρισμένα στο μπούστο, η Cameron πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα, δημιουργώντας πολύ κοντινά πορτρέτα, σχεδόν αφύσικα κομμένα στον λαιμό ή αντιθέτως ολόσωμες συνθέσεις που περιελάμβαναν κι άλλα στοιχεία. Η συγγένεια στο έργο των δύο φωτογράφων επισημάνθηκε αρκετές φορές από τον καλλιτεχνικό Τύπο της εποχής. Η Cameron σε επιστολή της στον κριτικό τέχνης William Michael Rossetti το 1866, αναγνώρισε την συμβολή του Wynfield στο έργο της. «στα συναισθήματά μου για την όμορφη Φωτογραφία του, οφείλω όλες μου τις προσπάθειες και τις επιτυχίες».¹¹² Σε αυτό που διέφεραν δραματικά οι δυο φωτογράφοι ήταν ο τρόπος που προωθούσαν την δουλειά τους. Η Cameron συμμετείχε συνεχώς σε εκθέσεις και έκανε εκδόσεις με τα έργα της σε αντίθεση με τον Wynfield που ήταν αρκετά πιο ολιγαρκής σε θέματα προβολής και εμπορικότητας του έργου του.

Η Cameron, όπως και οι περισσότεροι άνθρωποι του κύκλου της ήταν οπαδοί του Τρακταριανισμού¹¹³ και πρόσδιδαν μια θεϊκή υπόσταση στην Αγγλική λογοτεχνία και ποίηση. Ο Shakespeare και ο Milton ήταν για αυτούς πηγές θρησκευτικών και ηθικών αξιών ισάξιες με την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη. Σε αρκετά πορτρέτα της Cameron, οι ήρωες φορούν τα χαρακτηριστικά αναγεννησιακά καπέλα που βλέπουμε και στις προσωπογραφίες του Holbein (εικ.27,28). Φαίνεται έτσι το ενδιαφέρον της για τους πρώιμους πατέρες της εκκλησίας, τάση που αναπτύχθηκε ιδιαιτέρως κατά

¹¹¹ de Font-Reaulx Dominique, *Painting and Photography, 1839-1914*, Παρίσι 2012, σ.7.

¹¹² C.P.σ.46.

¹¹³ Βλέπε εδώ, παραπομπή 82.

την περίοδο της Μεταρρύθμισης και επανεκτιμήθηκε από τους οπαδούς του Τρακταριανισμού, καθώς και από τους Προ-ραφαηλίτες ζωγράφους.¹¹⁴

Το έργο της Cameron, το οποίο περιλαμβάνει στην συντριπτική πλειοψηφία του πορτρέτα, θα μπορούσε να χωριστεί σε τρεις χρονικές περιόδους. Η πρώτη φάση της καριέρας της οριοθετείται μεταξύ 1863, την χρονιά δηλαδή που αποκτά την δική της φωτογραφική μηχανή, έως και το 1866. Την χρονιά εκείνη ολοκληρώνεται χρονικά ο πρώτος κύκλος δουλειάς της που χαρακτηρίζεται από μια πρώτη αισθητική και πρωτότυπες καλλιτεχνικές αναζητήσεις.

Η περίοδος που ξεκινά να δουλεύει αυτόνομα με τη δική της κάμερα περιλαμβάνει φωτογραφίες φανερά επηρεασμένες από την ζωγραφική της ιταλικής Αναγέννησης. Η δεύτερη φάση καλύπτει τα χρόνια από το 1867, όταν αποκτά νέο εξοπλισμό με φακό καταλληλότερο για πορτρέτα, έως το 1875 και αποτελεί το κύριο κορμό του έργου της. Την περίοδο αυτή η καλλιτεχνική της ωριμότητα φθάνει στο υψηλότερο σημείο της και δημιουργεί τα σπουδαιότερα έργα της, πορτρέτα που αποτελούν σήμα κατατεθέν στην Ιστορία της Φωτογραφίας. Η τελευταία φάση, που οριοθετείται μεταξύ 1875 και 1879, περιλαμβάνει φωτογραφίες από τα τέσσερα τελευταία χρόνια της ζωής της που τα περνά στην Κεϋλάνη. Η καλλιτεχνική ένταση μειώνεται και η πορεία της είναι φθίνουσα, αλλά η φωτογράφος τώρα επιδεικνύει όλη την ωριμότητα που έχει αποκομίσει από τα περασμένα έτη και την μετουσιώνει σε πιο απλές συνθέσεις που απεικονίζουν κυρίως ομαδικά πορτρέτα των ντόπιων κατοίκων του νησιού. Στην όψιμη αυτή φάση οι φωτογραφικές συνθέσεις της είναι πιο απλές, απαλλαγμένες από την αίγλη και τις φιλοδοξίες του παρελθόντος. Γνωρίζουμε ότι καθ' όλη την διάρκεια της καριέρας της υπήρξε τελειομανής και αυστηρή με τα μοντέλα της και ήταν πλήρως αφοσιωμένη σε όλες τις τεχνικές και αισθητικές λεπτομέρειες. Δεν είχε σημασία εάν φωτογράφιζε τον πρίγκιπα της Πρωσίας ή έναν μαραγκό. Και οι δυο έπρεπε να υπακούσουν στις εντολές της και να σταθούν ακίνητοι ξανά και ξανά, έως ότου η φωτογράφος πραγματοποιήσει την λήψη που την ικανοποιούσε.¹¹⁵

¹¹⁴ Weaver Mike, *The Whisper of the Muse, the Overstone album and other photographs of Julia Margaret Cameron*, Μαλμπού 1986, σ. 26.

¹¹⁵ Woolf Victoria, Fry Roger (εισ.), *Victorian photographs of famous men & fair women by Julia Margaret Cameron*, Λονδίνο 1992, σ.18.

Από τις αρχές του 1864, που η φωτογράφος ξεκινά να δουλεύει επισταμένα, προτιμά για μοντέλα της τα πρόσωπα του κοντινού της φιλικού περιβάλλοντος. Οι διάσημες προσωπικότητες που φωτογράφησε, ανατρέποντας τους παραδεδομένους κανόνες της προσωπογραφίας, ήταν όλοι τους άνδρες. Άνδρες επιστήμονες και άνδρες καλλιτέχνες. «Οι άνδρες μεγαλουργούν μέσω της Ιδιοφυΐα τους, ενώ οι γυναίκες μέσω της Αγάπης!»¹¹⁶ Η άποψη αυτή αντανακλά τα ιδεώδη της βικτωριανής κοινωνίας για τη θέση του άνδρα και της γυναίκας.¹¹⁷ Η ίδια είχε αναφέρει: «Όταν έχω τέτοιους άνδρες μπροστά στην κάμερα μου, όλη μου η ψυχή προσπαθεί να κάνει το καθήκον της, καταγράφοντας πιστά την υπεροχή του εσωτερικού τους κόσμου, καθώς και τα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά.»¹¹⁸ Κάποιοι αρνήθηκαν να ποζάρουν στον φακό της, αφού μάλλον δυσκολεύονταν να εμπιστευθούν σε μια γυναίκα αυτό τον ρόλο, ενώ οι περισσότεροι φωτογραφήθηκαν επανειλημμένα. Στο τέλος όλοι αναγνώρισαν την σπουδαιότητα της δουλειάς της και την δικαίωσαν. Στη συνέχεια θα δούμε κάποιες από τις σημαντικότερες φωτογραφίες της πρώιμης αυτής περιόδου. Ο όγκος του έργου της είναι τεράστιος, οπότε όπως είναι εύλογο θα σταθούμε σε κάποιες φωτογραφίες ενδεικτικές της περιόδου που φανερώνουν την εξέλιξή της. Η επιλογή των φωτογραφιών που παρουσιάζονται στην κάθε περίοδο έγινε λαμβάνοντας υπόψη αισθητικά κριτήρια, το πρόσωπο που απεικονίζεται και την συνάφεια του έργου με την Ζωγραφική, χαρακτηριστικό που αποτελεί, άλλωστε, και την κύρια θεματική της έρευνάς μας.

Ήδη από τον πρώτο καιρό η Cameron εκθέτει τις φωτογραφίες της και καταφέρνει να χτίσει μια αξιοζήλευτη καριέρα που της αποφέρει, εκτός από την καλλιτεχνική καταξίωση και αρκετά έσοδα. Από τα πρώτα χρόνια συμμετείχε σε εκθέσεις φωτογραφίας, είχε χτίσει επαφές με μουσεία και αίθουσες τέχνης, εικονογράφησε βιβλία με ποιητικές συλλογές και έλαβε διεθνείς τιμητικές διακρίσεις για το έργο της. Εκτός από επιτυχημένη καλλιτέχνης, διέθετε και το χάρισμα να προβάλει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τη δουλειά της και να γοητεύει τους ανθρώπους που την περιέβαλαν. Αξιοποίησε εις το έπακρο αυτό το ταλέντο της και κατάφερε σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα να κάνει γνωστό το καλλιτεχνικό της έργο στην υψηλή

¹¹⁶ Από επιστολή της στον Sir John Herschel την 1^η Ιουλίου 1876. Weaver Mike, *Whisper of the Muse the Overstone album and other photographs of Julia Margaret Cameron*, Μαλιμπού 1986, σ.30,59.

¹¹⁷ Prettejohn Elizabeth, *Art for art's sake, Aestheticism in Victorian painting*, Η.Π.Α. 2007, σ.26.

¹¹⁸ Szarkowski John, *Looking at photographs, 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art*, Νέα Υόρκη 1973, σ.30.

κοινωνία του Λονδίνου. Τα πρόσωπα του φιλικού της περιβάλλοντος υπήρξαν οι πρώτοι αποδέκτες και θεατές του έργου της, στους οποίους αρχικά δώριζε τις φωτογραφίες της. Καθ' όλη την διάρκεια της καριέρας της, η Cameron προέβαλε τη δουλειά της παρουσιάζοντας επιλεγμένες φωτογραφίες της μέσα σε δερματόδετα λευκώματα, τα οποία και δώριζε σε συγγενικά και φιλικά της πρόσωπα. Τον Ιούλιο του 1863 και πριν ξεκινήσει η ίδια να φωτογραφίζει, δώρισε ένα λεύκωμα με φωτογραφίες του Rejlander στην αδερφή της Mia.

Η φωτογραφία που οριοθετεί την έναρξη της καριέρας της είναι το πορτρέτο της μικρής Annie Philpot (εικ.29) και είναι γνωστή και ως «η πρώτη μου επιτυχία» (*my very first success*) όπως την χαρακτήρισε η ίδια η φωτογράφος.¹¹⁹ Έναν μόλις μήνα μετά την απόκτηση της πρώτης της φωτογραφικής μηχανής, στα τέλη του Ιανουαρίου του 1864, η Cameron φωτογραφίζει την μικρή Annie, κόρη μιας οικογένειας που κατοικούσε στο Isle of Wight, κοντά στο σπίτι των Cameron. Πρόκειται για μια απλή σύνθεση με το κορίτσι να στέκει σε προφίλ τριών τετάρτων. Η φωτογραφία συνοδεύεται από ιδιόχειρη επιγραφή της φωτογράφου στο κάτω μέρος του *passerpartout* επισφραγίζοντας την καλλιτεχνική της οντότητα. Η Cameron συνήθιζε να προσθέτει επιγραφές και σχολιασμούς στις φωτογραφίες της προσδίδοντας έτσι σε αυτές οντολογική αξία.¹²⁰ Στην οπίσθια όψη αναγράφεται: *Αυτή η πρώτη μου επιτυχημένη φωτογραφία οφείλει τα μέγιστα στην γλυκύτητα και την υπακοή της μικρής μου Annie. Εγώ η ίδια έβγαλα την φωτογραφία την Παρασκευή 29 Ιανουαρίου στη 1 μ.μ. Η εκτόπωση, η στερέωση και το καδράρισμα έγιναν επίσης από εμένα την ίδια ημέρα και δίνονται σε εσάς όπως ακριβώς είναι τώρα στις 8 μ.μ. της ίδιας ημέρας. Από τις πολύ πρώτες φωτογραφικές της απόπειρες, το πορτρέτο της Annie Philpot, αποτελεί την πρώτη επιτυχία της Cameron και η ίδια μοιάζει ενθουσιασμένη με το αποτέλεσμα. "...Κανένα βραβείο ή τιμητική διάκριση στο μέλλον δεν μου έδωσαν την χαρά που πήρα με αυτή την πρώτη μου επιτυχία...". Η αυτοπεποίθηση που απέκτησε με αυτή την φωτογραφία αποτέλεσε το κίνητρο για την σωρεία φωτογραφιών που φιλοτέχνησε από εκεί και έπειτα. Γεμάτη πίστη στις καλλιτεχνικές της ικανότητές φωτογράφησε στη συνέχεια της καριέρας της αρκετά διάσημα πρόσωπα της εποχής. Τον Φεβρουάριο του 1864 δώρισε στον ζωγράφο και μέντορά της George Frederic*

¹¹⁹ C.P. σ.24.

¹²⁰ Barrett Terry, *Criticizing Photographs, an introduction to understanding images*, Καλιφόρνια 1990, σ.78.

Watts ένα λεύκωμα εξ ολοκλήρου με δικές της φωτογραφίες. Τον Νοέμβριο του ίδιου έτους χάρισε μια ακόμη μεγαλύτερη συλλογή στον φίλο της, John Herschel.

Την ίδια χρονιά φιλοτέχνησε το πολύ ιδιαίτερο πορτρέτο της Mary Hillier, με τίτλο *Mary Madonna*. Ακόμη και σήμερα, ένα τόσο σφιχτό κάδρο θα μπορούσε να θεωρηθεί υπερβολικό μέχρι και λανθασμένο, πόσο μάλλον τότε. Ο νοητός άξονας που διασχίζει το κάδρο από την κάτω αριστερή γωνία έως την επάνω δεξιά και περνάει από την μύτη, το μάτι και την πλεξούδα των μαλλιών της γυναίκας είναι αρκετός για να αποδώσει όλη τη δύναμη που κρύβει το πρόσωπό της (εικ.17). Η ίδια γυναίκα πόζαρε και ως «Αγία Αγνή» (εικ.30), με εμφανή επιρροή στη σύνθεση από τις Μαντόνες του Raffaello. Η φωτογραφία με τίτλο «Έρως και Ψυχή» που χρονολογείται μεταξύ 1864 και 1865 απεικονίζει ξανά την Mary Hillier μαζί με την μικρή Elizabeth Keown, σε ένα διπλό πορτρέτο που αναπαριστά το διάσημο μυθολογικό θέμα του Έρωτα που ξαναζωντανεύει με ένα φίλι την Ψυχή. Το συγκεκριμένο μοτίβο μετρά αρκετές αναπαραγωγές στην Ιστορία της Τέχνης, με διασημότερη το γλυπτικό έργο του Antonio Canova «Έρως και Ψυχή» που βρίσκεται στο μουσείο του Λούβρου (εικ.31,32).

Από τις πολύ πρώιμες απόπειρές της φωτογραφικά δεν θα μπορούσε να λείπει ο ζωγράφος και μέντοράς της, George Frederic Watts. Όπως συνήθιζε η Cameron σε πολλές φωτογραφίες της, έτσι κι εδώ το μοντέλο δεν κοιτά τον φακό. Το χαμηλωμένο βλέμμα του ζωγράφου κατευθύνει το μάτι του θεατή προς τα δεξιά του κάδρου από όπου φωτίζεται το πρόσωπό του. Φανερώνεται έτσι η ίδια πραότητα και γλυκύτητα που συναντούμε και στα έργα του (εικ. 33). Ο ζωγράφος, μαζί με τις μικρές Elizabeth και Kate Keown, πρωταγωνιστεί σε ένα ακόμη πολύ σημαντικό έργο της Cameron, με τίτλο «Το ψιθύρισμα της Μούσας» (*The Whisper of the Muse*) (εικ.34). Το ίδιο όνομα έδωσε και η Cameron στο διάσημο φωτογραφικό λεύκωμα που χάρισε στον φίλο του συζύγου της και συλλέκτη έργων τέχνης, Lord Overstone στις 5 Αύγουστου 1865. Η συλλογή αυτή περιέχει έργα της από τους πρώτους δεκαοκτώ μήνες της καριέρας της και θεωρείται από τις πληρέστερες.

Το 1865 φωτογραφίζει τον Sir Henry Cole (εικ.35), ιδρυτή του South Kensington Museum, το οποίο αργότερα χωρίστηκε στο Victoria & Albert Museum και στο Science Museum. Η γνωριμία με τον Cole έγινε μέσω του Watts και του ανιψιού της

Cameron και γιου της αδερφής της Sarah, Val Prinsep.¹²¹ Εκτός από την βαθιά φιλία που αναπτύσσεται μεταξύ της Cameron και του Cole τα επόμενα χρόνια, ξεκινά και η επαγγελματική σχέση της φωτογράφου με το Kensington Museum, αφού ήταν το πρώτο μουσείο που απέκτησε έργα της. Συγκεκριμένα στις 10 Αύγουστου του 1865 το μουσείο αγόρασε οκτώ φωτογραφίες της στην εκπληκτική για την εποχή τιμή των 22,4 λιρών. Επίσης, της παρείχε το προνόμιο να χρησιμοποιεί δυο απ' τα δωμάτια του μουσείου ως προσωπικό της ατελιέ για να φωτογραφίζει τα μοντέλα της. Στο συγκεκριμένο πορτρέτο, ο Cole απεικονίζεται σε στάση προφίλ τριών τετάρτων να κοιτά προς τα δεξιά. Το πρόσωπό του φωτίζεται με τέτοιο τρόπο που διακρίνονται αρκετά καθαρά οι πτυχώσεις του δέρματος. Η ένταση αυτή είναι αρκετή και δεν χρειάζεται να ενσωματωθούν τα χέρια του στο κάδρο, όπως συμβαίνει σε αρκετά πορτρέτα της, για να ολοκληρωθεί η σύνθεση. Το συγκεκριμένο έργο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα από τα συντηρητικά πορτρέτα της.

Την ίδια χρονιά φωτογράφησε την συγγραφέα και φίλη της Minnie Tackeray (1840-1875) (εικ.36), φωτογραφία που συμπεριλήφθηκε επίσης στο λεύκωμα του Lord Overstone. Στο ίδιο λεύκωμα παρουσιάστηκε και η φωτογραφία του Προραφαηλίτη ζωγράφου William Holman Hunt (σελ.37) με ολόσωμο ένδυμα και καπέλο. Η εμβληματική φιγούρα του συζύγου της απαθανατίστηκε αρκετές φορές σε πολύ κοντινά πορτρέτα. Το πρόσωπο του, κατά είκοσι χρόνια μεγαλύτερού της, Charles Hay, είχε έντονα χαρακτηριστικά που σίγουρα προέτρεπαν την Cameron να τον φωτογραφίζει επανειλημμένως. Εδώ βλέπουμε ένα πορτρέτο του σε οβάλ κάδρο, όπου παρουσιάζεται σκεπτικός με στραμμένο το βλέμμα προς τα κάτω (σελ.38).

Τα επιβλητικά ανδρικά πρόσωπα με τις μακριές γενειάδες αποτελούσαν ελκυστικό θέμα για την φωτογράφο. Το 1865 φιλοτέχνησε το πορτρέτο του φίλου της και ποιητή Alfred Tennyson, ο οποίος πόζαρε στο φακό της ως *The Dirty Monk* (εικ.39). Με τη σύνθεση αυτή, η Cameron ξεπερνά τους ηθικούς κανόνες που ορίζουν την προσωπογραφία της εποχής και απεικονίζει τον ποιητή ως έναν ατημέλητο μοναχό να κρατά στα χέρια του τη Βίβλο. Η ογκώδης και ταλαιπωρημένη παλάμη του στο πρώτο πλάνο, που αιχμαλωτίζει το βλέμμα του θεατή πολύ περισσότερο από ότι το πρόσωπο, δεν αρμόζει στην αγιοσύνη του μοναχού. Με το τέχνασμα αυτό τον τοποθετεί αυτομάτως στα εγκόσμια. Ο επίσης ποιητής και φίλος της φωτογράφου,

¹²¹ Οι δυο άνδρες είχαν σχεδιάσει κάποιες από τις τοιχογραφίες του Kensington Museum. C.P. σ.24.

Henry Taylor, φωτογραφήθηκε την ίδια χρονιά, καθώς και αρκετές φορές τα επόμενα χρόνια, υποδυόμενος όχι κάποιον ρόλο, αλλά τον εαυτό του. Το επιβλητικό του πρόσωπο με τα μακριά μαλλιά και την πλούσια γενειάδα, σε συνδυασμό με τα χέρια του που ακουμπούν το ένα στο πρόσωπο και το άλλο στο γόνατό του, δημιουργούν ένα εξαιρετικό πορτρέτο που αποδίδει πλήρως την πνευματικότητα του ποιητή (εικ.40).

Το 1865 φιλοτέχνησε μια σειρά από εννέα φωτογραφίες, με τον τίτλο «Οι καρποί του πνεύματος» (*The Fruits of the Spirits*), που παρουσιάστηκε στο Βρετανικό Μουσείο. Εμπνευσμένη από τις εννέα αρετές που κάθε Χριστιανός πρέπει να έχει σύμφωνα με την Βίβλο, δηλαδή αγάπη, χαρά, ειρήνη, μακροθυμία, πραότητα, καλοσύνη, πίστη, ημερότητα και εγκράτεια, η συλλογή αυτή, παρά τον τίτλο της, φέρει έντονα την αίσθηση της σάρκας έναντι του πνεύματος (εικ.41). Την ίδια χρονιά εξέθεσε στο Λονδίνο, στην διεθνή έκθεση του Δουβλίνου, όπου έλαβε τιμητικές διακρίσεις και στο Βερολίνο, όπου τιμήθηκε με το χάλκινο μετάλλιο.¹²² Η αποδοχή του έργου της εκείνη την περίοδο ήταν ανάμεικτη. Παρότι, οι κριτικοί τέχνης εκθείαζαν το έργο της, φωτογραφικός Τύπος της εποχής το απέρριπτε για τις τεχνικές του ελλείψεις και για το αντισυμβατικό το ύφος.¹²³ Συγκεκριμένα, το περιοδικό *Photographic Journal* έγραψε για την συμμετοχή της Cameron στην ετήσια έκθεση της *Photographic Society of Scotland* το 1865: «Η κ. Cameron μας παρουσίασε τα μη εστιασμένα πορτρέτα της, οφείλουμε να της αναγνωρίσουμε την πρωτοτυπία στη δουλειά της, η οποία όμως έγινε εις βάρος όλων των άλλων φωτογραφικών ιδιοτήτων. Έχει παραλειφθεί οτιδήποτε συνιστά μια καλή φωτογραφία. Λυπούμαστε που πρέπει να απευθυνθούμε με τέτοια λόγια σε μια κυρία, αλλά νιώθουμε υποχρέωσή μας να το κάνουμε για το καλό της Τέχνης».¹²⁴ Αντιθέτως, το ποικίλης ύλης περιοδικό *Illustrated London News* έγραψε για τα πορτρέτα της: «η κοντινότερη προσέγγιση στην Τέχνη και η πιο επιτυχημένη εφαρμογή όλων των αρχών της καλλιτεχνικής φωτογραφίας.»¹²⁵

¹²² C.P. σ.27.

¹²³ Roberts Pam, *Photogenic, from the collection of the Royal Photographic Society*, Λονδίνο 2000, σ.23.

¹²⁴ “Men Great thro’ Genius... Women thro’ Love”: Portraits by Julia Margaret Cameron, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol.56, No.4 (Ανοιξη 1999), σ.34.

¹²⁵ Ο.π., σ.34.

Η πρώτη σημαντική έκθεση της καριέρας της παρουσιάστηκε τον Ιούλιο του 1865 στην αίθουσα τέχνης Colnaghi¹²⁶ στο Λονδίνο. Η έκθεση περιελάμβανε αρκετές από τις σπουδαιότερες φωτογραφίες από τον πρώτο ενάμιση χρόνο της καριέρας της. Στην προσωπική της έκθεση το 1865 στην Colnaghi Gallery του Λονδίνου, ο Rossetti της έγραψε «δεν μπορώ να καταλάβω πώς στο παρελθόν κανείς δεν είχε χρησιμοποιήσει την Φωτογραφία για τόσο καλό σκοπό...».¹²⁷ Προσπάθησε αρκετές φορές να πείσει τον ζωγράφο να ποζάρει στο φακό της, αλλά εκείνος προέβαλε σθεναρή αντίσταση. Επιχείρησε αρκετές φορές να τον καλέσει στο Freshwater, μέσω του κοινού τους φίλου και ποιητή William Allingham (1824-1889), αλλά η απάντηση ήταν πάντα όχι. Στην προσπάθειά της να τον δελεάσει να φωτογραφηθεί, του έστειλε σε τακτά χρονικά διαστήματα δείγμα της δουλειάς της. Την χρονιά του θανάτου του, ο Rossetti είχε στην κατοχή του σαράντα μία φωτογραφίες της. Την ίδια τύχη είχε και με τον William Morris (1834-1896), καλλιτέχνης που συσχετιζόταν κι αυτός με την αδελφότητα των Προ-ραφαηλιτών. Οι λόγοι της άρνησής του ήταν μάλλον προσωπικοί, αφού ο ίδιος γράφει σε μια επιστολή προς έναν φίλο του: «ποτέ δεν βρήκα αρκετό κουράγιο να φωτογραφηθώ, υποθέτω ότι θα το τολμήσω σύντομα. Η κ. Cameron με απείλησε, δεν νομίζω ότι θα ξεφεύγω για πολύ καιρό ακόμη...»¹²⁸

Η αίθουσα τέχνης Colnaghi έγινε επίσης ο επίσημος εκδότης της και στις 27 Σεπτεμβρίου δώρισε στην γκαλερί μια σειρά από τριάντα τέσσερις φωτογραφίες της. Το Νοέμβριο του ίδιου έτους παρουσίασε ακόμα μία ατομική έκθεση στην French Gallery¹²⁹ στη λεωφόρο Pall Mall του Λονδίνου.

Συνεχίζοντας θα σταθούμε σε δύο φωτογραφίες της Cameron που φιλοτέχνησε το 1866, στις οποίες η επιρροή από τη Ζωγραφική είναι αρκετά εμφανής. Στην πρώτη φωτογραφία με τίτλο «Αγάπη σε Απραξία» (*Love in Idleness*) (εικ.42) απεικονίζεται ένα μικρό αγόρι καθισμένο στα γόνατα του, που τα έχει μαζεμένα στο πλάι και την πλάτη του ακουμπισμένη σε ένα έπιπλο. Κρατάει στα χέρια του ένα τόξο και στο δεξί

¹²⁶ Η αίθουσα τέχνης Colnaghi που βρίσκεται στην περιοχή St. James του κεντρικού Λονδίνου είναι μια από τις σπουδαιότερες επιχειρήσεις εμπορίου έργων τέχνης και η παλαιότερη παγκοσμίως, με έτος ίδρυσης το 1760, <http://www.colnaghi.com/#/>, όπως προσπελάστηκε στις 02/12/2016.

¹²⁷ C. P. σ.26.

¹²⁸ C. P. σ.28.

¹²⁹ Η French Gallery ιδρύθηκε από τον έμπορο τέχνης Ernest Gambart το 1854. Το όνομά της το πήρε διότι κάθε άνοιξη από το 1854 έως και το 1896 παρουσίαζε εκθέσεις με πίνακες Γάλλων καλλιτεχνών. Η γκαλερί έκλεισε το 1929. <http://www.19thc-artworldwide.org/fletcher/london-gallery/data/pages/as557.html>, όπως προσπελάστηκε στις 02/12/2016.

του χέρι έχει περασμένη μια φαρέτρα. Η νοχελικότητα και η ηδονάθεια στο σώμα αλλά κυρίως στο βλέμμα του μικρού αγοριού μάς θυμίζουν σίγουρα κάτι από τον ερωτιδέα του Caravaggio στο διάσημο έργο του *Amor vincit omnia*. (εικ.43). Η δεύτερη φωτογραφία, την οποία θα μελετήσουμε διεξοδικά στο δεύτερο μέρος της εργασίας, απεικονίζει την *Beatrice* και είναι βασισμένη στο ομότιτλο ζωγραφικό έργο του Guido Reni.

Το 1865 η Cameron έλαβε μέρος σε φωτογραφικές εκθέσεις και κατοχύρωσε την δουλειά της στο Βρετανικό Γραφείο πνευματικής ιδιοκτησίας στο Stationer's Hall¹³⁰ του Λονδίνου. Εγγράφηκε μέλος σε διάφορες Φωτογραφικές Ενώσεις στην Αγγλία και στη Σκωτία, ενώ την περίοδο αυτή οι εκθέσεις της στην Σκωτία έλαβαν τιμητικές αναφορές. Παράλληλα εξέθεσε τη δουλειά της στην ετήσια έκθεση του Λονδίνου, κάτι το οποίο θα συνέχιζε να κάνει σχεδόν κάθε χρόνο, από τότε και στο εξής. Στα τέλη του 1866 η Cameron συμμετείχε στην έκθεση *The Hampshire and the Isle of Wight Loan Exhibition*, όπου η φωτογραφία της με τίτλο «Η ορεσίβια νύμφη της γλυκιάς ελευθερίας» (*Mountain nymph sweet liberty*) (εικ.8) κερδίζει αργυρό μετάλλιο τιμής από το Ινστιτούτο Hartley του Southampton.¹³¹

Σε όλη την διάρκεια της καριέρας της η Cameron δούλεψε με τις ίδιες τεχνικές μεθόδους. Όλες οι φωτογραφίες της πρώτης περιόδου που είδαμε παραπάνω, καθώς και όσες θα δούμε στη συνέχεια έχουν τα ίδια τεχνικά χαρακτηριστικά, όσον αφορά τις διαδικασίες φωτογραφικής λήψης, εμφάνισης του αρνητικού γυαλιού και εκτύπωσης της τελικής εικόνας στο χαρτί. Η μόνη διαφοροποίηση είναι η αναβάθμιση της φωτογραφικής κάμερας και του φακού που έγινε το 1867, έτος που ορίζουμε ως έναρξη της ώριμης περιόδου του έργου της. Τα δυο πρώτα χρόνια της καριέρας ήταν πολύ παραγωγική και δούλεψε εντατικά και με μεγάλο ζήλο. Χρησιμοποιούσε μια κάμερα στην οποία προσαρμοζόταν ένα αρκετά μεγάλο αρνητικό γυαλί, γνωστή ως κάμερα μεγάλου format.¹³² Δούλεψε με την συνηθισμένη

¹³⁰ Για την κατοχύρωση πνευματικών δικαιωμάτων απαιτούνταν η εγγραφή στο Stationer's Hall (*The city of London Livery Company for the Communication and Content Industries*), με αντίτιμο την χρέωση ενός σελινιού. C.P. σ.496.

¹³¹C. P. σ.538.

¹³² Σήμερα, οι κάμερες τέτοιου τύπου, σε αρκετά πιο εξελιγμένη μορφή, χρησιμοποιούνται στην επαγγελματική φωτογραφία στούντιο και στην αρχιτεκτονική φωτογραφία και έχουν την δυνατότητα εγγραφής πολύ μεγάλης λεπτομέρειας και πολύ μεγάλων αναπαραγωγών. Το μεγάλο φορμά της κάμερας κάνει τις φωτογραφίες του 19ου αιώνα, παρά τις τεχνικές δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι φωτογράφοι, να είναι έντονες και ζωντανές, κάτι που φαίνεται πολύ καθαρά στα πορτρέτα. Σ.τ.Σ.

για την εποχή της, κάμερα συρόμενων κιβωτίων (sliding-box camera)¹³³ και χρησιμοποιούσε φακό μάρκας Jamín σταθερού διαφράγματος f 3.6¹³⁴ και εστιακού βάθους δώδεκα ιντσών, ενώ οι γυάλινες πλάκες είχαν μέγεθος 10x12 ίντσες. Οι κάμερες μεγάλου format, που ήταν άλλωστε και οι μοναδικές κάμερες τον 19ο αιώνα, έδιναν, λόγω του μεγάλου αρνητικού, τη δυνατότητα εγγραφής περισσότερης πληροφορίας. Έτσι, το αποτέλεσμα που προέκυπτε ήταν μια πλούσια και γεμάτη εικόνα με πολλή λεπτομέρεια. Ο φακός που χρησιμοποιούσε η Cameron ήταν ένας αρκετά συνηθισμένος φακός κατάλληλος για πορτρέτα, αλλά επειδή ήταν δυσανάλογος σε μέγεθος προς το γυάλινο αρνητικό, είχε ως αποτέλεσμα να περισσεύει θέμα επάνω στο γυαλί κι έτσι η εικόνα να φαίνεται σαν να μαλακώνει προς στις άκρες του κάδρου. Μόνο στο κέντρο της εικόνας υπήρχε απόλυτη ευκρίνεια. Όπως αναφέρει κι η ίδια στο *Annals of my Glass House*, δούλεψε ως εξής: αφού καδράριζε το θέμα της, ξεκινούσε το νετάρισμα¹³⁵ και σταματούσε στο σημείο που της ήταν αρεστό στο μάτι, χωρίς απαραίτητα να έχει επιτύχει την απόλυτη ευκρίνεια.

Η διαδικασία της φωτογραφικής λήψης που ακολουθούνταν είχε ως εξής: αρχικά, η γυάλινη πλάκα πλενόταν και γυαλιζόταν πολύ προσεκτικά, διότι οποιοδήποτε ίχνος σκόνης θα άφηνε το σημάδι του στην τελική εικόνα. Στη συνέχεια, το υγρό κολλόδιο¹³⁶ εκχυνόταν στο κέντρο του γυάλινου αρνητικού και αφηνόταν να ρεύσει στις τέσσερις άκρες του για να καλύψει εντελώς όλη την επιφάνεια. Ό, τι περίσσευε ριχνόταν πίσω στο μπουκάλι. Η διαδικασία απαιτούσε πολύ μεγάλη προσοχή, η

¹³³Η συγκεκριμένη κάμερα αποτελούνταν από δύο ξύλινα κουτιά που βρίσκονταν μέσα στο κυρίως σώμα της κάμερας, ήταν τοποθετημένα το ένα μέσα στο άλλο και κινούνταν εμπρός και πίσω για να επιτευχθεί η ευκρινής εικόνα, το λεγόμενο focus. *Encyclopedia of nineteenth century photography*, Vol. I, A-I, John Hannavy (επιμ.), Νέα Υόρκη 2008, σ.247.

¹³⁴Το διάφραγμα του φωτογραφικού φακού είναι μια οπή που βρίσκεται μέσα στο φακό και μπορεί και αυξομειώνεται ούτως ώστε να μεταβάλλεται η ποσότητα του φωτός που περνάει μέσα από τον φακό. Η μονάδα μέτρησης f του διαφράγματος αυξάνεται αριθμητικά αντιστρόφως ανάλογα με το άνοιγμα της οπής και είναι το πηλίκο της διαμέτρου του φακού προς το εστιακό του βάθος. Όσο μεγαλύτερος είναι ο αριθμός τόσο μικρότερο ή κλειστότερο είναι το διάφραγμα. Το $f/3,6$ είναι ένα αρκετά ανοικτό διάφραγμα που επιτρέπει σε μεγάλη ποσότητα φωτός να εισέλθει στην φωτογραφική κάμερα και το αποτέλεσμα που δίνει είναι φωτογραφίες στις οποίες τα διάφορα επίπεδα της εικόνας (πιο κοντά ή πιο μακριά στον φακό) διαφέρουν αρκετά σε ευκρίνεια. Langford Michael, *Story of photography, from its beginnings to the present day*, Οξφόρδη 1997, σ.205. και John Hedgcock, *Το βιβλίο του φωτογράφου*, Αθήνα 1980, σ.10.

¹³⁵Νετάρισμα (net: καθαρός) αποκαλείται στην φωτογραφική ορολογία η διαφοροποίηση της απόστασης μεταξύ φακού και επιφάνειας εγγραφής του ειδώλου, η οποία καθορίζει την καθαρότητα της εικόνας. Ο.π. σ.206. Σ.τ.Σ. Στην εποχή της Cameron η επιφάνεια εγγραφής του ειδώλου ήταν η γυάλινη αρνητική πλάκα, αργότερα το γνωστό σε όλους μας φιλμ και σήμερα, στην εποχή της ψηφιακής τεχνολογίας, η ψηφιοποιημένη επιφάνεια στο εσωτερικό της φωτογραφικής μηχανής.

¹³⁶Ένα διάλυμα βαμβακοπυρίτιδας σε αλκοόλη και αιθέρα αναμιγνύόμενο με ιωδιούχα και βρωμιούχα άλατα.

οποιαδήποτε άνιση κατανομή του υγρού στην πλάκα θα αποτυπωνόταν ως ατέλεια στην εκτύπωση. Μετά από λίγα δευτερόλεπτα, η γυάλινη πλάκα με το ρευστό κολλόδιο επάνω της περνούσε στον σκοτεινό θάλαμο και έμπαινε σε λουτρό με νιτρικό άργυρο για τρία έως πέντε λεπτά για να αποκτήσει φωτοευαίσθητη επιφάνεια. Η υγρή ακόμη πλάκα έπρεπε τώρα να στεγνώσει για περίπου ένα λεπτό και να τοποθετηθεί στην ειδική θήκη που την στήριζε επάνω στην φωτογραφική μηχανή. Η φωτογραφική λήψη έπρεπε να γίνει αμέσως, πριν στεγνώσει εντελώς το υγρό κολλόδιο επάνω στην πλάκα. Αυτή η λεπτομέρεια ήταν που έκανε την φωτογραφική διαδικασία τόσο απαιτητική εκείνη την περίοδο. Η επαφή με τα επικίνδυνα χημικά υγρά όπως το κυάνιο και το νιτρικό οξύ, τα οποία ήταν αναγκασμένος να εισπνέει ο φωτογράφος απαιτούσε μεγάλη προσοχή. Αν και οι επιστρωμένες με τα κατάλληλα χημικά υγρά, φωτογραφικές πλάκες πωλούνταν έτοιμες από χημικούς ή προμηθευτές φωτογραφικών υλικών, η Cameron επέλεγε να τις ετοιμάζει η ίδια στο σπίτι της, συνήθως με την βοήθεια των οικιακών βοηθών της. Όπως διαπιστώνουμε, μία και μόνο φωτογραφία απαιτούσε πολύ χρόνο και ένα φορητό σκοτεινό θάλαμο εξοπλισμένο με όλα τα εργαλεία και τα χημικά. Η λήψη της φωτογραφίας γινόταν απλώς αφαιρώντας το καπάκι του φακού για να περάσει το φως από μέσα και να αποτυπωθεί το ανεστραμμένο είδωλο επάνω στο γυαλί. Η εμφάνιση του αρνητικού γινόταν αμέσως μετά την λήψη με έκχυση του υγρού της εμφάνισης επάνω στην πλάκα με ομοιόμορφες κινήσεις. Η μη επιτυχημένη ροή του υγρού στο γυαλί είχε ως αποτέλεσμα την αποτύπωση γραμμών. Αυτές οι μικρές κακοτεχνίες είναι φανερές σε κάποιες φωτογραφίες της Cameron. Ο φωτογράφος αποφάσιζε τότε η εμφάνιση της εικόνας είχε ολοκληρωθεί, κρίνοντας από το αποτέλεσμα της πυκνότητας των τόνων, της απόδοση των λευκών, των μαύρων και όλων των ενδιάμεσων αποχρώσεων, η διαδικασία σταματούσε ρίχνοντας τρεχούμενο νερό επάνω στο γυαλί για να ξεπλυθούν τα χημικά υγρά. Το επόμενο στάδιο, η στερέωση, ήταν η διαδικασία που σταθεροποιούσε την εικόνα στο γυαλί. Η πλάκα βυθιζόταν σε διάλυμα κυανιούχου κάλιου για να εξαλείψει, τα μη εκτεθειμένα στο φως, άλατα του αργύρου. Το καλό ξέβγαλμα και το γυάλισμα της γυάλινης πλάκας με βερνίκι που την προστάτευε και την διατηρούσε αναλλοίωτη για πολλαπλές εκτυπώσεις, ολοκλήρωνε τις διαδικασίες της λήψης και της εμφάνισης.¹³⁷

¹³⁷ C.P. σ.47-52.

Η εκτύπωση των αρνητικών γυάλινων πλακών επάνω σε χαρτί αλμπουμίνας¹³⁸ με την βοήθεια του ηλιακού φωτός δημιουργούσε την τελική φωτογραφία. Το υψηλής ποιότητας χαρτί, που ήταν πολύ δημοφιλές και χρησιμοποιούνταν σχεδόν αποκλειστικά τότε, ήταν εμποτισμένο σε μείγμα με βάση το ασπράδι του αυγού και έδινε πολύ θερμούς τόνους στην τελική εικόνα.¹³⁹ Στη συνέχεια το χαρτί περνούσε από την διαδικασία φωτοευαισθητοποίησης, όμοια με αυτή της γυάλινης πλάκας, και ήταν έτοιμο προς χρήση. Την περίοδο εκείνη, όλες οι εκτυπώσεις από γυάλινα αρνητικά γίνονταν εξ' επαφής με το χαρτί. Έτσι διαπιστώνει κανείς, βλέποντας τις φωτογραφίες της Cameron, ότι και τα αρνητικά της είχαν ακριβώς το ίδιο μέγεθος. Η εκτύπωση της τελικής εικόνας στο χαρτί γινόταν με την βοήθεια του ηλιακού φωτός¹⁴⁰ – το ηλεκτρικό φως στη φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε ευρέως από την δεκαετία του 1890 και μετά. Το χαρτί τοποθετημένο επάνω στο γυάλινο αρνητικό εκτίθετο στο ηλιακό φως για όσο χρόνο απαιτούνταν, σύμφωνα με την κρίση του φωτογράφου, για να αποτυπωθεί η εικόνα επάνω του. Έπειτα πλενόταν με τρεχούμενο νερό και αφηνόταν να στεγνώσει. Το αποτέλεσμα που έδιναν τα χαρτιά αλμπουμίνας ήταν με αρκετά γυαλιστερή υφή και με έντονες αποχρώσεις σε τόνους σέπια (καφέ και κόκκινων τόνων), οι οποίες διαφοροποιούνταν κάθε φορά από την παλαιότητα του μείγματος κολλοδίου και την ποιότητα του νερού.¹⁴¹

Οι επαναστατικές, για την εποχή, μέθοδοί της φαίνονται ξεκάθαρα στο πορτρέτο της υπηρέτριας της Mary Hillier, με τίτλο *Mary Madonna* (εικ.17). Το κεφάλι της κοπέλας καλύπτει σχεδόν ολόκληρο το κάδρο. Η θολή απόδοσή του, όμως, λόγω της κίνησης αλλά και της ανεπιτυχούς εστίασης, προσδίδουν εικαστικές αξίες στην φωτογραφία τέτοιες ώστε το μοντέλο να μην μοιάζει ασφυκτικά κλεισμένο μέσα στο κάδρο. Η φωτογραφία συνοδεύεται από την λεζάντα *actual size Life* [sic].

¹³⁸ *Στα λατινικά albumen σημαίνει το άσπρο μέρος του αυγού. Η λέξη άλμπουμ που όλοι γνωρίζουμε και χρησιμοποιούμε σήμερα για να εννοήσουμε τον λεύκωμα αρχειοθέτησης φωτογραφιών προέρχεται από την λέξη albumen.

¹³⁹ Burbank W. H., "Amateur photography", *The Art Amateur*, Vol.21, N.3, Αυγ. 1889, σ. 62.

¹⁴⁰ Την δεκαετία το 1860 δεν υπήρχε ηλεκτρισμός στα σπίτια και οι φωτογραφικές διαδικασίες διεκπεραιώνονταν με το ηλιακό φως. Όπως είναι γνωστό το φως είναι απαραίτητο σε κάθε στάδιο της φωτογραφικής διαδικασίας, κατά την καταγραφή του ειδώλου επάνω στο φιλμ μέσω της κάμερας, στην εμφάνιση της αρνητικής γυάλινης πλάκας και στην εκτύπωση της τελικής εικόνας στο χαρτί. Αν αναλογιστούμε όλες αυτές τις δυσκολίες, μπορούμε να φανταστούμε πόσο πιο δύσκολη ήταν η φωτογραφική διαδικασία σε σχέση με σήμερα. Οι μεσημεριανές ώρες ήταν οι καταλληλότερες για τον φωτογράφο, για να μπορεί να εκμεταλλευτεί όσο το δυνατόν περισσότερο ηλιακό φως, ειδικά στο μουντό Λονδίνο με την περιορισμένη ηλιοφάνεια κατά τους χειμερινούς μήνες. *Encyclopedia of nineteenth century photography*, Vol. I, A-I, John Hannavy (επιμ.), Νέα Υόρκη 2008, σ. 23-24.

¹⁴¹ Ο.π., σ. 23-24.

Καταλαβαίνουμε έτσι, ότι σκοπός της Cameron ήταν να αποτυπώσει τις πραγματικές διαστάσεις της κεφαλής της γυναίκας. Η κίνηση του κεφαλιού που πιθανό να έγινε κατά λάθος, όχι μόνο δεν ενόχλησε την φωτογράφο, αλλά έγινε και βασικό συστατικό της τελικής εικόνας δίνοντας μια αίσθηση μυστηρίου και διαχρονικότητας στο πορτρέτο. Αν και ανήκει στις φωτογραφίες της πρώιμης περιόδου, η *Mary Madonna* γίνεται το έργο που επιβεβαιώνει την αντισυμβατική προσέγγιση της Cameron στην φωτογραφία.

Όλες αυτές οι αντίξοες συνθήκες εργασίας που είχε να αντιμετωπίσει η Cameron καθιστούν το έργο της στη συνείδηση του σημερινού θεατή θεαματικό. Ένα πλήρως εξοπλισμένο επαγγελματικό στούντιο, που θα μπορούσε να προσφέρει στην φωτογράφο την άνεση να εφαρμόζει τις πολύπλοκες τεχνικές της, δεν υπήρχε κι έτσι το κοτέτσι του σπιτιού της είχε μετατραπεί σε χώρο εργασίας με έναν πρόχειρο σκοτεινό θάλαμο, χωρίς τρεχούμενο νερό. Η κάμερα με όλα τα παρελκόμενά της ήταν από μόνη της ένα δύσχρηστο και ογκώδες σύστημα, ενώ τα χημικά υγρά και η επεξεργασία τους ένας γόρδιος δεσμός που καθιστούσε τον φωτογράφο ερασιτέχνη χημικό. Σε αρκετές φωτογραφίες της παρατηρούνται λάθη και ατέλειες που προέρχονται είτε από την γυάλινη πλάκα και έχουν προκληθεί κατά την επίπονη διαδικασία έκχυσης του κολλοδίου είτε κατά την διάρκεια της εμφάνισης του χαρτιού. Επίσης, το υγρό κλίμα της περιοχής του Freshwater ίσως επηρέαζε αρνητικά τις γυάλινες πλάκες της φωτογράφου και έτσι έχαναν την αρχική τους ποιότητα παρουσιάζοντας σχισίματα και ρωγμές. Αυτό τουλάχιστον της έδωσαν ως πιθανή εξήγηση οι συνάδελφοι της φωτογράφοι από την Φωτογραφική Κοινότητα του Λονδίνου (*Photographic Society*), όταν το 1869 ζήτησε την γνώμη τους για τις κατεστραμμένες πλάκες της.

Η ώριμη φάση της καλλιτεχνικής της δημιουργίας

Η δεύτερη φάση της καλλιτεχνικής πορείας της Cameron ορίζεται ως η περίοδος από το 1867, χρονιά που αναβαθμίζει τον εξοπλισμό της, έως το 1875 που ολοκληρώνεται η φωτογραφική καριέρα της στο Λονδίνο και επιστρέφει με τον σύζυγό της στη Σρι Λάνκα. Μέσα σε αυτή την οκταετία η φωτογράφος ασχολείται εντατικά με προσωπικές της δουλειές, με εικονογραφήσεις λογοτεχνικών βιβλίων, -όπως η σειρά φωτογραφιών που φιλοτέχνησε το 1874 για την συλλογή *Idylls of the King* του Alfred Tennyson-και συμμετέχει ενεργά σε εκθέσεις και διαγωνισμούς. Το εικαστικό της ύφος ωριμάζει και οι συνθέσεις της αντανakλούν την γνώση και την εμπειρία που έχει πλέον αποκτήσει. Οι φωτογραφίες που θα δούμε στο παρόν κεφάλαιο είναι ενδεικτικές της εξέλιξής της. Οι περισσότερες απεικονίζουν διάσημους φίλους της.

Το 1866 αγοράζει μια μεγαλύτερη κάμερα με μεγαλύτερα αρνητικά, διαστάσεων 15x12 ιντσών και φακό τύπου Dailmeyer Rapid Rectilinear με εστιακό βάθος τριάντα ιντσών και διάμετρο διαφράγματος f/8. Ξεκινά να δουλεύει τα πολύ κοντινά πορτρέτα της, αξιοποιώντας το νέο της φακό που είναι καταλληλότερος για τέτοια χρήση, σε σχέση με τον προηγούμενο που είχε πιο ανοιχτό διάφραγμα f/3,6.¹⁴²

Για να καταλάβουμε την διαφορά μεταξύ των δύο φακών, θα συγκρίνουμε μια φωτογραφία της πρώτης περιόδου με κάποιες από την μετέπειτα περίοδο, που θα δούμε στο παρόν κεφάλαιο. Σε φωτογραφίες όπως το πορτρέτο του γιου της Hardinge Hay (εικ.44), η δυσαναλογία μεταξύ του αρνητικού και του εύρους του φακού δημιουργούσε αναπόφευκτα σφιχτές συνθέσεις. Ο φακός έβλεπε μικρότερο θέμα από αυτό που μπορούσε να αποτυπωθεί στο αρνητικό κι έτσι το θέμα συμπιεζόταν. Στη συγκεκριμένη φωτογραφία, παρόλο που το θέμα ορίζεται μέσα σε ένα σφιχτό κάδρο έχει σωστή τοποθέτηση και εμπεριέχει εικαστικές αξίες. Το θόλωμα στα χέρια, που προέρχεται από την κίνησή τους στην αναγκαστικά παρατεταμένη φωτογραφική έκθεση της εποχής, προσδίδει μια πιο καλλιτεχνική χροιά στο τελικό αποτέλεσμα. Δεν γνωρίζουμε εάν έγινε κατά λάθος ή εσκεμμένα, αλλά απ' όσο ξέρουμε η Cameron μάλλον αγνοούσε τα στηρίγματα φωτογράφισης που χρησιμοποιούσαν τότε.

¹⁴² Βλέπε εδώ, παραπομπή 133.

Ωστόσο απ' ότι φαίνεται και από το σύνολο του έργου της, επεδίωκε να έχει μη εστιασμένα σημεία, κυρίως στα πορτρέτα της, αφού, εάν ήθελε, σίγουρα θα μπορούσε να βρει τρόπους να τα διορθώσει. Η πρωτοποριακή οπτική της, της επέτρεπε να χρησιμοποιεί ως μέρος του έργου της, τα ελαττώματα και τα ψεγάδια ή ακόμα και τα αποτυπώματα από τα χέρια της, που μπορεί να είχαν κάποιες φωτογραφίες στις άκρες τους λόγω κάποιας τεχνικής αστοχίας. Αυτή η εκτός κανόνων αισθητική της αντίληψη είναι που έκανε το έργο της τόσο ιδιαίτερο και αληθινό.

Το 1867 παρουσίασε επτά φωτογραφίες της στον Rossetti και εξέθεσε μέρος της δουλειάς της στην «Διεθνή έκθεση του Παρισιού» (*Exposition universelle d'art et d'industrie*). Το πορτρέτο *Sir John Herschel* (εικ.45) βραβεύθηκε με την τιμητική διάκριση της «Καλλιτεχνικής Φωτογραφίας».¹⁴³ Ο επιστήμονας παρουσιάζεται σε πολύ κοντινό πλάνο με έντονο φωτισμό από την μια πλευρά. Η ένταση του βλέμματος και τα ατημέλητα μαλλιά συγκεντρώνουν όλο το ενδιαφέρον του θεατή σε αυτό το πολύ δυνατό πορτρέτο.

Το εμβληματικό πορτρέτο του σατυρικού συγγραφέα και φίλου της Cameron, Thomas Carlyle (1795-1881) (εικ.46), χρησιμοποιούμε ως σημείο αναφοράς για την έναρξη της ώριμης πλέον φάσης στην καριέρα της φωτογράφου. Είναι ενδεικτικό της νέας αισθητικής προσέγγισης που είχε στην αγαπημένη της θεματολογία, το πορτρέτο. Για χάρη του Carlyle, η Cameron μετέφερε την κάμερά της στο Little Holland House και το αποτέλεσμα συγκαταλέγεται ανάμεσα στις πιο δυνατές φωτογραφίες της.¹⁴⁴ Ο Carlyle, εκτός από σατυρικός συγγραφέας, ήταν επίσης φιλόσοφος και ιστορικός και θεωρείται ένας από τους πιο σημαντικούς πολιτικούς σχολιαστές της εποχής του. Μαζί με τον Edgar Allan Poe θεωρούνται από τους σπουδαιότερους αντιπροσώπους της συμβολιστικής και εξπρεσιονιστικής ποίησης.¹⁴⁵ Στη συγκεκριμένη φωτογραφία, το κεφάλι καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρη την εικαστική επιφάνεια και είναι έντονα φωτισμένο από την επάνω δεξιά πλευρά. Η έντονη φωτοσκίαση αφήνει μια δραματική αίσθηση και ταιριάζει απολύτως στην ιδιότητα του Carlyle ως θεατρικού συγγραφέα.

¹⁴³ C.P. σ.539.

¹⁴⁴ C.P. σ.297,313.

¹⁴⁵ Curran Stuart, *The Cambridge companion to British Romanticism*, Cambridge 1993, σ.26.

Ο Henry Taylor φωτογραφίζεται ξανά το 1867 από την Cameron (εικ.47), μετά από την σειρά φωτογραφιών του 1865, και φαίνεται ξεκάθαρα πια η μετάβαση στο εξελιγμένο στυλ της φωτογράφου. Ο νέος της εξοπλισμός της δίνει την δυνατότητα για πιο κοντινά πορτρέτα και την ευκαιρία να επικεντρωθεί στο πρόσωπο και κυρίως στο βλέμμα των ανθρώπων που φωτογραφίζει, γεγονός που επιτρέπει και μια ψυχολογική ενδοσκόπηση.

Το 1867 η Cameron φιλοτεχνεί ένα εντυπωσιακό πορτρέτο που απεικονίζει την Mary Hillier ως *Mary Mother* (εικ.48). Το πρόσωπο της γυναίκας είναι το κεντρικό θέμα του έργου αλλά αυτό που εντυπωσιάζει τον θεατή είναι οι πτυχώσεις του ενδύματος που τυλίγονται γύρω από το κεφάλι και τον λαιμό της. Υπεύθυνος για αυτό το αποτέλεσμα είναι ο πλάγιος φωτισμός. Η αριστερή πλευρά του προσώπου φωτίζεται έντονα και η δεξιά σκιάζεται αρκετά έτσι ώστε να αποδίδεται η ανάγλυφη υφή των χαρακτηριστικών του προσώπου. Στην περίπτωση του ενδύματος το φως που πέφτει απευθείας από επάνω δημιουργεί μια έντονη απόδοση του όγκου και μαγνητίζει το βλέμμα του θεατή. Την ίδια χρονιά φιλοτέχνησε μια σειρά φωτογραφιών εμπνευσμένες από τον γλυπτικό διάκοσμο του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα που βρίσκονταν στο Βρετανικό Μουσείο, ήδη από 1806. Η μία από τις φωτογραφίες έχει τίτλο «Σπουδή των ελγίνειων μαρμάρων, δεύτερη εκδοχή» (εικ.5) και απεικονίζει την υιοθετημένη από την οικογένεια Cameron, Cyllena Wilson και την Mary Hillier. Εδώ η Cameron μεταφέρει το μοτίβο των δύο ανακεκλιμένων γυναικείων μορφών από το δεξί μέρος του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα, που εκτίθενται στο Βρετανικό μουσείο. Οι μορφές είναι καθιστές και η δεξιά γέρνει το σώμα της επάνω στο γόνατο της αριστερής. Είναι γενικά αποδεκτή η ταύτιση της μορφής στα αριστερά ως Διώνη και στα δεξιά ως Πάνδημος Αφροδίτη, μητέρα και κόρη, αντίστοιχα. Σε αυτή τη γλυπτική σύνθεση όπου λείπουν τα κεφάλια των μορφών, καθιερώθηκε για πρώτη φορά στην αρχαία τέχνη η γύμνωση του ώμου καθώς γλιστρά ο χιτώνας από τα γυναικεία σώματα. Κατά γενική ομολογία, σε αυτή την ενότητα του ανατολικού αετώματος, η τέχνη του Παρθενώνα έφτασε στο υψηλότερο σημείο έκφρασης.¹⁴⁶ Η Cameron παίρνει την πρωτοβουλία, αφού στο αρχικό μοτίβο τα γλυπτά είναι αποκεφαλισμένα, και παρουσιάζει την Διώνη να κοιτά

¹⁴⁶ Χωρέμη-Σπετσιέρη Άλκηστις, *Τα γλυπτά του Παρθενώνα, Ακρόπολη, Βρετανικό Μουσείο, Λούβρο*, Αθήνα 2004, σ.128.

εμπρός και την Αφροδίτη να κοιτά στο πλάι. Συγκεντρώνει το ενδιαφέρον στα πρόσωπα και δεν απεικονίζει ολόκληρα τα σώματα των γυναικείων μορφών.

Το 1868 παρουσιάζει περίπου 235 έργα της σε ατομική έκθεση την “German Gallery” στο Λονδίνο και συνεχίζει να πουλά τα έργα της μέσω της γκαλερί Colnaghi και του δεύτερου ατζέντη της στο Λονδίνο William Spooner.¹⁴⁷

Την ίδια χρονιά φωτογραφίζει την Hatty Campell, ως νύμφη «Ηχώ» (εικ.49).¹⁴⁸ Η γυναικεία μορφή κοιτάζει απευθείας τον θεατή με ένα ύφος προσμονής στο πρόσωπό της. Τα μακριά μαλλιά της πέφτουν πίσω στους ώμους και το αριστερό της χέρι, μη εστιασμένο πλήρως, ακουμπά στο στήθος της. Οι αραιές ρίγες του ενδύματος της γυναίκας βοηθούν στην επίτευξη μιας αρμονικής σύνθεσης σε ολόκληρο το κάδρο.

Την ίδια χρονιά η Cameron φωτογραφίζει την Μαρία Σπάρταλη (*Marie Spartali*), μια από τις σημαντικότερες μούσες της, την οποία απαθανατίζει αρκετές φορές σε διάφορους ρόλους από τότε και στο εξής. Η Σπάρταλη, Ελληνίδα στην καταγωγή και γεννημένη στην Αγγλία, ήταν η μεγαλύτερη κόρη του Έλληνα πρόξενου στο Λονδίνο Μιχάλη Σπάρταλη. Η ίδια ήταν ζωγράφος και από τις σπουδαιότερες γυναικείες παρουσίες του κινήματος των Προ-ραφαηλιτών, και ως δημιουργός και ως μοντέλο. Πόζαρε πολλές φορές για τους Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones (1833-1898) και Ford Madox Brown (1821-1893). Διδάχθηκε ζωγραφική από τους Rossetti και Brown και ανέπτυξε ένα δικό της εικαστικό ύφος, με στοιχεία από την αναγεννησιακή ζωγραφική και την σύγχρονη κουλτούρα της εποχής της. Εξέθεσε τα έργα της με την «Κοινότητα Γυναικών Καλλιτεχνών στο Λονδίνο» (*Society of Female Artists*), στην γκαλερί Dudley¹⁴⁹ το 1867 και στην Βασιλική Ακαδημία το 1873. Το 1871 παντρεύτηκε τον Αμερικανό φωτογράφο William Stillman.

¹⁴⁷ C.P. σ.539-540

¹⁴⁸ Η Ηχώ, νύμφη των βουνών που οι Μούσες την δίδαξαν αυλό και σύριγμα, απαρνήθηκε τον έρωτα του θεού Πάνα, κατακερματίστηκε από τους ποιμένες και τα μέλη της σκορπίστηκαν στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Η Γη μάζεψε τα λείψανά της και τα έθαψε, αυτά όμως αναλλοίωτα καθώς παρέμειναν, διατήρησαν τις μουσικές ικανότητες της Ηχούς και αναπαρήγαγαν ό,τι ήχους άκουγαν. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, (LIMC) Vol. III, Μόναχο 1986, σ. 608.*

¹⁴⁹ Η γκαλερί Dudley άνοιξε το 1865 στο Λονδίνο και ήταν κατεξοχήν χώρος που προέβαλε το εικαστικό έργο γυναικών καλλιτεχνών. Marsh Jan, *Women artists and the Pre-raphaelite movement*, Λονδίνο 1989, σ. 77.

Η Cameron φωτογράφησε την Σπάρταλη συστηματικά από το 1867 έως το 1870, άλλοτε με ρούχα της εποχής και άλλοτε με ιστορικά κοστούμια. Η ομορφιά της σε συνδυασμό με το προσφιλές του χαρακτήρα της ως δημόσιο πρόσωπο, καθιστούσαν τα πορτρέτα της ιδιαίτερος εμπορικά. Οι γνωστότερες φωτογραφίες της Σπάρταλη είναι αυτές που απεικονίζεται ως «Υπατία» (εικ.50) και «Μνημοσύνη» (εικ.51)¹⁵⁰. Εμείς θα σταθούμε σε ένα αρκετά ιδιαίτερο πορτρέτο της, ειδικά για την εποχή εκείνη (εικ.52), που είναι όμως πολύ χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας και της αισθητικής της Cameron. Ο σχετικά χαμηλός φωτισμός δημιουργεί μια δραματική αίσθηση στο σύνολο της εικόνας ενώ η μύτη της γυναίκας είναι το σημείο που τονίζεται περισσότερο από οτιδήποτε άλλο μέσα στο κάδρο. Ο φακός είναι σε ελαφρώς χαμηλότερο επίπεδο από το πρόσωπο και αυτό δίνει ένα ασυνήθιστο αποτέλεσμα, που υπό κανονικές συνθήκες δεν είναι και πολύ κολακευτικό για ένα πρόσωπο. Η συγκεκριμένη φωτογραφία όμως με την απόλυτη συμμετρία της σύνθεσης και την δύναμη που αποπνέει το όμορφο πρόσωπο της γυναίκας, αποτελεί ένα ξεχωριστό πορτρέτο που μοιάζει με γλυπτό κεφάλι αρχαίας θεάς.¹⁵¹

Το 1868 η Cameron φωτογράφησε τον Κάρολο Δαρβίνο και την οικογένειά του, όταν ο επιστήμονας επισκέφθηκε το Freshwater με την οικογένειά του και νοίκιασε μια κατοικία κοντά στους Cameron (εικ.53). Εκτός απ' τον ίδιο, φωτογράφησε επίσης τον γιο του Horace, καθώς και τον μεγαλύτερο αδερφό του, Erasmus. Οι φωτογραφίες άρεσαν πολύ στην οικογένεια. Σύμφωνα με έναν από τους βιογράφους του Δαρβίνου, η Cameron αρνήθηκε να φωτογραφίσει την σύζυγό του, Emma, με την δικαιολογία ότι οι γυναίκες μεταξύ δεκαοκτώ και εβδομήντα, δεν πρέπει ποτέ να φωτογραφίζονται.¹⁵² Κοιτάζοντας κανείς το φωτογραφικό έργο της στο σύνολό του, παρατηρεί ότι σπάνια έσπαγε αυτό τον κανόνα της, όλες οι γυναίκες που φωτογράφησε ήταν γύρω στην ηλικία των είκοσι χρόνων ή μικρότερες. Παρ' όλες τις αρχικές αμφιβολίες, η Cameron κέρδισε τελικά την εκτίμηση της οικογένειας του Δαρβίνου και τα πορτρέτα του ήταν από τις πρώτες της δουλειές για τις οποίες

¹⁵⁰ Η Μνημοσύνη ή αλλιώς Μνήμη ήταν θεότητα της αρχαιοελληνικής μυθολογίας. Ήταν η προσωποποίηση της μνήμης, ανήκε στις Τιτανίδες, ήταν κόρη της Γαίας και του Ουρανού και μητέρα των εννέα Μουσών. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, (LIMC) Vol. VI, Μόναχο 1986, σ. 629*

¹⁵¹ *In focus, Julia Margaret Cameron, photographs from the J. Paul Getty museum, Λος Άντζελες 1996, σ.80*

¹⁵² *C. P.σ. 26.*

πληρώθηκε.¹⁵³ Ένα απ' αυτά αποτελεί σήμερα την πιο αναγνωρίσιμη φωτογραφία του διάσημου βιολόγου. Πρόκειται για ένα κλασικό πορτρέτο που τον απεικονίζει σε σοβαροφανή στάση να κοιτάζει προς τα αριστερά του. Το κάδρο δεν περιλαμβάνει άλλα στοιχεία κι έτσι το ενδιαφέρον του θεατή επικεντρώνεται στο βλέμμα που πλαισιώνεται από τα πολύ έντονα φρύδια, χαρακτηριστικό φυσιognωμικό γνώρισμα του Δαρβίνου.

Το 1869 η Cameron εξέθεσε δουλειά της στο Groningen της Ολλανδίας, όπου βραβεύτηκε με το χάλκινο μετάλλιο στην κατηγορία «Πορτρέτα».¹⁵⁴ Την περίοδο αυτή φιλοτέχνησε το έργο *The Kiss of Peace* (εικ.54), το οποίο η ίδια θεωρούσε το σπουδαιότερο έργο της. Πρόκειται για μια φωτογραφία εξαιρετικής σύνθεσης και αγαπημένη της φωτογράφου, που απεικονίζει μια γυναίκα να φιλά στο μέτωπο ένα παιδί. Άραγε να πρόκειται για το φιλί της αγάπης, του αιώνιου ύπνου ή της προδοσίας; Αυτή η φωτογραφία αποτελεί το αποκορύφωμα της θεματικής «δύο γυναίκες», επάνω στην οποία η Cameron εργάστηκε από την αρχή της καριέρας της.

Το 1870 συναντάμε την Mary Hillier ως «Άγγελο στον τάφο» (*Angel in the tomb*) (εικ.55) σε μια ιδιαίτερη φωτογραφία. Ο άμεσος φωτισμός πέφτει από πολύ κοντινή απόσταση στο κεφάλι της γυναίκας και σχεδόν αλλοιώνει την υφή των μαλλιών της, τα οποία είναι μπερδεμένα, ούτως ώστε να αποδώσουν την παραμονή του Αγγέλου στον τάφο. Η όμορφη γυναίκα ποζάρει σε στάση προφίλ, που καθιστά ακόμη πιο επιβλητική την εικόνα. Με τον τρόπο αυτό το περίγραμμα του προσώπου της, που είναι έντονα φωτιζόμενο διαγράφεται πολύ καθαρά.

Ένα ακόμη επιβλητικό πορτρέτο είναι αυτό της Alice Liddell που ποζάρει ως *Pomona*, την αρχαία ρωμαϊκή θεότητα της αφθονίας (εικ.56). Η συγκεκριμένη κοπέλα είχε φωτογραφηθεί αρκετές φορές από την Cameron, υποδυόμενη διάφορους ρόλους, όπως την Αλήθεια και την Αγία Αγνή¹⁵⁵ (εικ.57,58). Ως *Pomona*, θεότητα της γονιμότητας και της αφθονίας περιστοιχίζεται από φύλλα δέντρων και τα μαλλιά

¹⁵³ C. P. σ. 26.

¹⁵⁴ C.P. σ.540.

¹⁵⁵ Η συγκεκριμένη Αγία Αγνή της Cameron (εικ.58), σε αντίθεση με την Αγ. Αγνή με τη Mary Hillier (εικ.30) ακολουθεί την απεικόνιση του μοτίβου της Αγίας Αγνής στη δυτική τέχνη όπου παρουσιάζεται με μακριά μαλλιά και ντυμένη στα λευκά. Rosa Giorgi, *Saints in Art*, Λος Άντζελες 2003, σ.15.

της έχουν γίνει ένα με το φόντο. Η ίδια κοιτά τον φακό με σιγουριά και αυτοπεποίθηση, ενώ το δεξί της χέρι ακουμπά στη μέση της με χάρη.

Τον Μάιο του 1870, η Cameron εξέθεσε 24 φωτογραφίες της στην ετήσια έκθεση της Γαλλικής Φωτογραφικής Κοινότητας στο Παρίσι, ενώ την ίδια χρονιά στην «Έκθεση τέχνης και βιομηχανικών προϊόντων στο Derby της Αγγλίας» (*Midland Counties Exhibition of Art and Industrial Products*) εμφανίστηκε με 78 έργα της.¹⁵⁶ Τον Αύγουστο παρουσίασε μέρος του έργου της στον Βίκτωρ Ουγκώ. Ο Γάλλος λογοτέχνης έμεινε γοητευμένος «...ποτέ κανείς δεν έχει αιχμαλωτίσει έτσι τις αχτίδες του ήλιου, ... πετώ τον εαυτό μου στα πόδια σας».¹⁵⁷

Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας της η Cameron φωτογράφησε ανελλιπώς μικρά παιδιά σε ατομικά ή ομαδικά πορτρέτα, συνήθως ως αγγέλους με φτερά στους ώμους. Τα παιδιά ήταν δημοφιλές φωτογραφικό θέμα ήδη από την εποχή της δαγκεροτυπίας, όπου συνηθιζόταν να φωτογραφίζονται ντυμένα με ενδυμασίες ενηλίκων. Σύμφωνα με τα ιδανικά της βικτωριανής κοινωνίας, οι αγγελικές μορφές των παιδιών προσέφεραν την φυγή από την πραγματικότητα και την ονειροπόληση σε έναν κόσμο φαντασίας. Γι' αυτό και οι καλλιτέχνες φωτογράφοι σχεδόν επέβαλλαν στα παιδιά να ποζάρουν ως Άγγελοι με φτερά στους ώμους.¹⁵⁸ Η Cameron, διατηρώντας τα φτερά σε αρκετές περιπτώσεις, απέφυγε το γνώριμο ύφος της εποχής και φωτογράφησε με έναν διαφορετικό τρόπο τα νεαρά μοντέλα της. Σε αρκετές περιπτώσεις τα έβαζε να ποζάρουν γυμνά και σε προκλητικές, για την συντηρητική αγγλική κοινωνία, στάσεις. Βρισκόμαστε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ο Sigmund Freud δεν είχε ακόμη ανακαλύψει την έννοια του υποσυνείδητου¹⁵⁹ και τις αιμομικτικές τάσεις που μπορεί να παρατηρηθούν μεταξύ γονέων και παιδιών κι έτσι οι εικόνες αυτές λαμβάνουν χώρα μόνο ως απεικόνιση τρυφερότητας, αγάπης και ενίοτε θρησκευτικής αναπαράστασης.

¹⁵⁶ C.P. σ.540.

¹⁵⁷ Gernsheim Helmut, *Julia Margaret Cameron, her life and photographic work*, Λονδίνο 1975, σ. 67.

¹⁵⁸ Hedley Donovan, *Photographing children*, σ.39,40.

¹⁵⁹ Το υποσυνείδητο, τα όνειρα και οι απωθημένες ενστικτώδεις παρορμήσεις του ανθρώπου ήταν το βασικό αντικείμενο μελέτης του βιεννέζου ψυχαναλυτή Sigmund Freud. Οι πρώτοι καλλιτέχνες που άρχισαν να ασχολούνται με αυτές τις έννοιες ήταν οι νεωτεριστές καλλιτέχνες, Gustave Klimt, Egon Schiele και Oscar Kokoschka. Hal Roster, *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, Αθήνα 2009, σ.52.

Παράλληλα, οι εικόνες αυτές μπορούν να ιδωθούν και ως μια απεικόνιση του ανδρόγυνου σώματος χωρίς καμία αρνητική υποδήλωση της σεξουαλικότητας.¹⁶⁰

Ένα από τα πιο συγκλονιστικά παιδικά πορτρέτα που φιλοτέχνησε ποτέ είναι αυτό της μικρής Rachel Gurney, κόρης της ανιψιάς της, Alice, έτσι όπως την φωτογράφησε το 1872 (εικ.59). Το μικρό κορίτσι φέρει φτερά Αγγέλου στην πλάτη που πλαισιώνουν από αριστερά και δεξιά το πρόσωπό του. Έχει τα χέρια της σταυρωμένα εμπρός από το πρόσωπο και ακουμπά επάνω τους το πηγούνι της. Το ύφος του κοριτσιού μαγνητίζει τον θεατή και τον κάνει να απορεί πώς μπορεί ένα τόσο μικρό παιδί να κοιτά τον φακό με τόσο ήρεμο και ταυτόχρονα με τόσο κυνικό, σχεδόν σαρκαστικό, τρόπο.

Η επόμενη φωτογραφία που θα μας απασχολήσει είναι επίσης ένα παιδικό πορτρέτο που φιλοτεχνήθηκε την ίδια χρονιά και απεικονίζει τον μεγαλύτερο γιο της Julia Jackson και ετεροθαλή αδερφό της Virginia Woolf, George Duckworth, σε παιδική ηλικία να αναπαριστά τον «Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή» (εικ.60). Το μικρό αγόρι είναι καθιστό πάνω σε κάποιο αντικείμενο που έχει το ρόλο του βράχου και έχει ακουμπισμένα τα χέρια του στο δεξί του μηρό. Βρίσκεται ακριβώς στο κέντρο της σύνθεσης και περιστοιχίζεται από δέντρα. Το μοτίβο που μεταφέρει η Cameron εδώ έχει τις ρίζες του στην συνηθισμένη δυτικότροπη εικονογραφία του Αγίου Ιωάννη ως μικρού παιδιού, που ήταν γνωστή στο αγγλικό κοινό μέσω των χαρακτικών που παρήγαγε η Arundel Society.

Το 1871 και το 1872 εξέθεσε δουλειά της στην θερινή Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου συμμετέχοντας με εννέα φωτογραφίες στην πρώτη και πέντε στη δεύτερη. Το 1873 τιμήθηκε στη Διεθνή Έκθεση της Βιέννης με το βραβείο του «Καλού Γούστου» για την καλλιτεχνική σπουδή της, όπου είχε εκθέσει ένα πορτρέτο του Herschel, δύο του Δαρβίνου και ένα παιδικό πορτρέτο ως ερωτιδέα. Το ίδιο έτος παρουσίασε εξήντα έξι έργα της σε ατομική έκθεση στην *Hanover Square* του Λονδίνου και επικεντρώθηκε στην πώληση των έργων της.¹⁶¹ Το 1874 συνέγραψε το *Annals of My Glass House*, που αποτελεί ένα ημιτελές χρονικό της φωτογραφικής της πορείας μέχρι τότε. Το έργο εκδόθηκε το 1889, δέκα χρόνια μετά τον θάνατό της.

¹⁶⁰ Weaver Mike, *Whisper of the muse*, σ.31.

¹⁶¹ C.P., σ.540.

Το καλοκαίρι του 1874 ο ποιητής και φίλος της Lord Tennyson, της ζήτησε να εικονογραφήσει την ποιητική του συλλογή *Idylls of the King*. Η Cameron μετά από 245 λήψεις, παρέδωσε τελικά δώδεκα φωτογραφίες, εκ των οποίων επιλέχθηκαν μόνο τρεις για να αναπαραχθούν σε ξυλογραφία και να συνοδεύσουν το κείμενο.¹⁶² Μία εξ αυτών ήταν η «Μαριάννα» (εικ.61). Φανερά απογοητευμένη από το μικρό μέγεθος και την χαμηλή ποιότητα των ξυλογραφιών, εξέδωσε μόνη της τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους μια περιορισμένη έκδοση με δεκατρείς φωτογραφίες σε πλήρη αναπαραγωγή. Το 1875 ολοκλήρωσε έναν δεύτερο τόμο από εικόνες που συνόδευαν τα ποιήματα του Tennyson. Επίσης, εξέδωσε μια τρίτη έκδοση σε μορφή μινιατούρας, βασισμένη στις δυο προηγούμενες εκδόσεις. Η φωτογραφική σειρά με τις περιπέτειες του βασιλιά Αρθούρου ήταν και η τελευταία δουλειά της φωτογράφου προτού φύγει από την Αγγλία και εγκατασταθεί μόνιμα στην Κεϋλάνη.

¹⁶² C.P. σ.467.

Η τελευταία περίοδος, επιστροφή στην Κεϋλάνη

Οι οικονομικές δυσχέρειες που αντιμετώπιζε η οικογένεια Cameron ήδη από το 1866, την ανάγκασαν το 1875 να επιστρέψει στην Κεϋλάνη, όπου η ζωή ήταν αρκετά φθηνότερη κι έτσι θα μπορούσε να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις της. Με την επιστροφή στην Κεϋλάνη, η Cameron αποκόπηκε από την φωτογραφική της δράση και το φιλότεχνο κοινωνικό περιβάλλον που είχε συνηθίσει στην Αγγλία. Εργαζόταν πλέον σποραδικά και τα θέματά της ήταν οι ντόπιοι αγρότες του νησιού. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η Βρετανή βοτανολόγος και ζωγράφος Marianne North (1830-1890), η οποία το 1877 έζησε για ένα διάστημα μαζί με την φωτογράφο. Η North απεικόνισε ζωγραφικά το τοπίο που ζούσε η οικογένεια και τον τρόπο ζωής τους. Η ζωγράφος ήταν και το μοναδικό διακεκριμένο πρόσωπο που φωτογράφησε η Cameron την περίοδο αυτή, καθώς η φωτογραφική της καριέρα άρχιζε σταδιακά να φθίνει. Η North απεικονίζεται σε ολόσωμο πορτρέτο να στέκεται όρθια εμπρός από το καβαλέτο της και να ζωγραφίζει στην βεράντα του σπιτιού της Cameron. Απέναντί της ποζάρει ένα νεαρό αγόρι που κουβαλά ένα δοχείο στον ώμο του (εικ.62).

Το 1877 η φωτογραφία της *The Painting of Sir Lancelot and Queen Guinevere* (εικ.63) αναπαράχθηκε σε ξυλογραφία και διακόσμησε το εξώφυλλο του περιοδικού *Harper's Weekly* στο τεύχος Σεπτεμβρίου. Είναι μια περίοδος που η Cameron διαπρέπει στη Φωτογραφία, αρκετά έργα της εκτίθενται σε αρκετά σημεία του Λονδίνου, ενώ παράλληλα βραβεύεται¹⁶³ στην «Εκατονταετή Διεθνή Έκθεση» (*Centennial International Exhibition*) της Φιλαδέλφειας.¹⁶⁴

Τον Φεβρουάριο του 1876, και ενώ είχε ήδη γυρίσει πίσω στην Κεϋλάνη, εκδόθηκε το ποίημά της *On a portrait* στο *Macmillan's Magazine*¹⁶⁵ και οι

¹⁶³ C.P. σ.541, *The Philadelphia Photographer*, Jan. 1877, No.157, σ.130.

<https://archive.org/stream/philadelphiaphot1877phil/page/n1/mode/2up>, όπως προσπελάστηκε στις 08.08.2017.

¹⁶⁴ *Η Centennial International Exhibition διοργανώθηκε από τις 10.05.1876 έως τις 10.11.1876 στην Φιλαδέλφεια των Η.Π.Α. με αφορμή τον εορτασμό των εκατό ετών από την Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας της Φιλαδέλφειας. Η επίσημη ονομασία ήταν Διεθνή Έκθεση Τεχνών, Κατασκευών και Προϊόντων του Εδάφους και του Ορυχείου.

<https://web.archive.org/web/20151116042008/http://libwww.library.phila.gov/CenCol/exhibitionfax.htm>, όπως προσπελάστηκε στις 08.08.2017.

¹⁶⁵ Βλέπε εδώ, παραπομπή 77.

φωτογραφίες της με θέμα τον μυθικό βασιλιά της Ουαλίας Αρθούρο στο έργο του Tennyson *Idylls of the King* παρουσιάζονται στην ετήσια έκθεση της Φωτογραφικής Κοινότητας της Μ. Βρετανίας. Θα σταθούμε σε μια φωτογραφία, με τίτλο «Έτσι όπως στέκεται ο Βασιλιάς, σαν μια σαθρή κολώνα» (*So like a shatter'd Column lay the King*) (εικ.64). Πρόκειται για ένα έργο που απεικονίζει τις Mary Hillier, κα Hardinge, τον William Warder και άλλες δύο μορφές άγνωστης ταυτότητας. Ο Βασιλιάς παρουσιάζεται ξαπλωμένος μέσα σε μια βάρκα με τη συνοδεία τριών γυναικών. Στο πρώτο πλάνο ένα σεντόνι εξυπηρετεί τον ρόλο των θαλάσσιων κυμάτων και στο επάνω μέρος της σύνθεσης φαίνεται το τεχνητό φεγγάρι. Από τεχνικής άποψης, η φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί άρτια αν αναλογιστούμε τις τεχνικές δυσκολίες της εποχής. Οι μεγάλες, σε χρονική διάρκεια, φωτογραφικές λήψεις που πραγματοποιούσε η Cameron καθιστούσαν αρκετά δύσκολο εγχείρημα την λήψη ενός ομαδικού πορτρέτου, όπως είναι το συγκεκριμένο έργο. Κλείνοντας, δεν μπορούμε να μην σημειώσουμε ότι η συγκεκριμένη φωτογραφία από άποψη σύνθεσης μάς παραπέμπει στο ζωγραφικό έργο του 1822 «Η βάρκα του Δάντη», (εικ.65) του Eugene Delacroix που βρίσκεται στο μουσείο του Λούβρου.

Στην ασιατική χώρα η φωτογράφος άφησε πλέον πίσω της την πολύβουη κοινωνική ζωή του Λονδίνου και ακολούθησε την ζωή του συζύγου της και των γιων της που περιπλανούνταν, όπως και οι περισσότεροι εκπατρισμένοι Άγγλοι, μεταξύ του νησιού της Kalkutara και της ορεινής κωμόπολης Nuwara Eliya. Οι συνθήκες αυτές δεν επέτρεπαν πλέον στην Cameron να αφοσιωθεί με τον ίδιο ζήλο στην φωτογραφία.¹⁶⁶ Παρ' όλα αυτά δεν εγκατέλειψε εντελώς την αγαπημένη της ασχολία, αξιοποίησε όλα τα μέσα που είχε και φωτογράφησε τους ντόπιους αγρότες του νησιού με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο απ' ότι συνήθιζε να προσεγγίζει τα μοντέλα της μέχρι τότε. Όλες οι φωτογραφίες απεικονίζουν ανώνυμους ιθαγενείς της Σρι Λάνκα και τιτλοφορούνται «Γυναίκα, Κεϋλάνη» ή «Κορίτσι, Κεϋλάνη». Μία από τις πιο αναγνωρίσιμες φωτογραφίες της Cameron από την τελευταία της περίοδο απεικονίζει ένα νεαρό κορίτσι που κάθεται στο έδαφος έχοντας τα γόνατά του λυγισμένα στο πλάι και το κεφάλι ελαφρώς γερμένο στα δεξιά του (εικ.66). Παρότι πρόκειται για παιδί, το μοντέλο έχει αμφίεση ενήλικου, φορά δυο σειρές μαργαριτάρια στο λαιμό, σκουλαρίκια και κοσμήματα στα χέρια. Το κορίτσι αυτό μοιάζει σαν να έχει

¹⁶⁶ C.P., σ.483.

μεγαλώσει πρόωρα και βίαια. Το βλέμμα του έχει χάσει κάθε παιδικότητα και εκπέμπει ταλαιπωρία και θλίψη. Τέλος, ένα πολύ ιδιαίτερο πορτρέτο μιας ιθαγενούς γυναίκας που απεικονίζεται σε στάση προφίλ, θα μελετήσουμε διεξοδικά στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι η δουλειά της Cameron αποτελεί ένα πλήρες και αυτόνομο καλλιτεχνικό σύνολο. Η πρωτοποριακή αισθητική της είναι ένα από τα πρώτα στοιχεία που παρατηρούνται στο έργο της. Για τα δεδομένα του 19^{ου} αιώνα και τις παραδεδομένες φωτογραφικές τεχνικές, η Cameron λειτούργησε εντελώς αντισυμβατικά με τις σκοπίμως λανθασμένα εστιασμένες φωτογραφίες της και τα ασυνήθιστα κλειστά της κάδρα.¹⁶⁷

Εκτός από την εξεζητημένη αισθητική της, εντύπωση προκαλεί και ο τρόπος που χειρίστηκε την δουλειά της σε επίπεδο προβολής και δημοσίων σχέσεων. Η εξωστρέφεια της και η δημόσια προβολή που επεδίωκε, σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζονταν με τους στόχους των εμπορικών φωτογράφων του Λονδίνου την εποχή εκείνη και οι κριτικοί την επαινούσαν που δεν οικειοποιήθηκε την ισοπεδωτική αισθητική τους. Η φήμη της ως ανερχόμενη καλλιτέχνης ήταν εκπληκτική, αν σκεφτεί κανείς ότι ήταν αυτοδίδακτη, δεν είχε διδαχθεί επισήμως κανένα είδος εικαστικών τεχνών ούτε είχε παρακολουθήσει μαθήματα σχεδίου και ζωγραφικής, όπως συνηθιζόταν στις γυναίκες της τάξης της. Επίσης, δεν είχε το προνόμιο να παρευρίσκεται σε πολιτιστικούς κύκλους, όπως ήταν το Garrick Club¹⁶⁸, όπου σύχναζαν ο Rossetti, ο Jones και άλλοι καλλιτέχνες της αδελφότητας των Προ-ραφαηλιτών. Έτσι, χρειάστηκε αρκετή τόλμη για να διεκδικήσει το δικό της μερίδιο στον κόσμο της Τέχνης. Εκμεταλλεύτηκε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο όλες τις

¹⁶⁷ Δεν πρέπει να συγχέεται ο όρος κλειστό κάδρο με την έννοια της κλειστής φόρμας, όπως την ορίζει ο Wölfflin. Η έννοια της κλειστής φόρμας σε ένα έργο τέχνης αναφέρεται κυρίως σε πίνακες ζωγραφικής του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα και ορίζεται ως η φόρμα που είναι αυτάρκης, δηλαδή όλα τα απαραίτητα δομικά στοιχεία της βρίσκονται μέσα στην εικαστική επιφάνεια χωρίς τίποτα να παραλείπεται ή να υπονοείται. Wölfflin Heinrich, *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, Θεσσαλονίκη, 2006, σ.151.

Σ.τ.Σ. Στην φωτογραφική ορολογία το κλειστό κάδρο ορίζεται ως η φωτογραφική σύνθεση που περιέχει αυστηρά το θέμα της (π.χ. ένα πρόσωπο ή αντικείμενο) και δεν εμπεριέχει πολλά διαφορετικά συμπληρωματικά στοιχεία. Συνήθως έχει χρησιμοποιηθεί φακός μεγάλης εστιακής απόστασης, από 50 mm και άνω. Γνωρίζουμε ότι η Cameron χρησιμοποιούσε τέτοιους φακούς όταν φιλοτέχνησε τα πολύ κοντινά πορτρέτα της.

¹⁶⁸ Το Garrick Club είναι μια πολιτιστικό-φιλολογική κοινότητα που ιδρύθηκε στο Λονδίνο το 1831 και λειτουργεί έως σήμερα, με κύριο ενδιαφέρον το θέατρο και την λογοτεχνία. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε: <https://www.garrickclub.co.uk>, όπως προσπελάστηκε στις 16/07/2017.

γνωριμίες που είχε σε φιλικό και κοινωνικό επίπεδο και χρησιμοποίησε όλες τα θεμιτά μέσα για να στρέψει προς το μέρος της το ενδιαφέρον του φιλότεχνου κοινού.

Δεύτερο Μέρος

Φωτογραφία και ζωγραφική

«Η Φωτογραφία τυρρανήθηκε και τυρρανιέται ακόμη από το φάντασμα της Ζωγραφικής. Ο πρώτος άνθρωπος που αντίκρυσε την πρώτη φωτογραφία του Niepce θα πίστεψε οπωσδήποτε πως ήταν ζωγραφιά : το ίδιο πλαίσιο, η ίδια προοπτική.»¹⁶⁹ (εικ.18). Η τοποθέτηση αυτή του Roland Barthes¹⁷⁰ αρχικά βασίζεται στο προφανές γεγονός που συνδέει την Ζωγραφική με την Φωτογραφία. Την αποτύπωση δηλαδή στοιχείων της πραγματικότητας με σχήματα και χρώματα επάνω σε μια δισδιάστατη εικαστική επιφάνεια. Η σχέση τους, όμως, είναι αρκετά πιο πολύπλοκη και αλληλοεξαρτώμενη, ειδικά τον 19^ο αιώνα που η φωτογραφία δεν είχε βρει ακόμη την ταυτότητά της. Ήδη από την γέννησή της, η Φωτογραφία επηρεάστηκε από την Ζωγραφική και υιοθέτησε αρκετά στοιχεία της, όσον αφορά την προοπτική, την συνθετική ισορροπία, τις φόρμες κ.ά. Παράλληλα, με την ανακάλυψη της φωτογραφίας, οι ζωγράφοι άρχισαν να διαφοροποιούν την οπτική τους προς μια πιο αφαιρετική κατεύθυνση. Παρόλα αυτά, η Φωτογραφία κατάφερε να μετατρέψει πιο άμεσα την πραγματικότητα σε έργο τέχνης συγκριτικά με την Ζωγραφική, χωρίς να χρειάζεται ιδιαίτερα μεταφραστικά μέσα, αφού και μόνο η παρουσίαση της πραγματικότητας ήταν σχεδόν πάντα αρκετή.¹⁷¹

Η Φωτογραφία, από την αρχή της γέννησής της, δέχθηκε επιρροές σε επίπεδο αισθητικής από τις τεχνικές ανακαλύψεις, την σύγχρονή φιλοσοφική σκέψη και τα εικαστικά ρεύματα της εποχής, που επικρατούσαν στην Ζωγραφική.¹⁷² Η Ζωγραφική, αντιστρόφως, αποτέλεσε τον βασικό θεματικό πυρήνα της Φωτογραφίας από τη στιγμή της γέννησής της. Εκτός από την μεταξύ τους εικαστική αλληλεπίδραση, η χρηστική εφαρμογή της μιας εξυπηρέτησε την άλλη ποικιλοτρόπως. Οι αρχές της Οπτικής¹⁷³ που διέπουν την φωτογραφία είχαν βρει πρακτική εφαρμογή στους

¹⁶⁹ Μπαρτ Ρολάν, *Ο φωτεινός θάλαμος, σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, Αθήνα 1983, σ.47.

¹⁷⁰ Ο Roland Barthes (1915-1980) ήταν Γάλλος φιλόσοφος και κριτικός, ο οποίος ασχολήθηκε, μεταξύ άλλων, με την Φωτογραφία σε θεωρητικό επίπεδο.

¹⁷¹ Rosen Charles, *Romanticism and Realism, the mythology of nineteenth-century art*, Οντάριο 1984, σ.99.

¹⁷² Gernheim Helmut, *Creative Photography, aesthetic trends 1839-1960*, Νέα Υόρκη 1991, σ.13.

¹⁷³ Οπτική είναι κλάδος της Φυσικής, που ασχολείται με τα φαινόμενα αλληλεπίδρασης φωτός και ύλης. Ένα από τα κύρια πεδία εφαρμοσμένης χρήσης της Οπτικής είναι στην φωτογραφία, καθώς μια

ζωγράφους των περασμένων αιώνων, τουλάχιστον διακόσια χρόνια πριν από την ανακάλυψή της. Κατά τον 17^ο αιώνα, ο Vermeer πιστεύεται ότι χρησιμοποιούσε την camera obscura¹⁷⁴ για να βλέπει με μεγαλύτερη ακρίβεια το θέμα του και να μπορεί έτσι να αποτυπώσει το είδωλο στον καμβά.¹⁷⁵ Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα όταν η φωτογραφία κέρδιζε τη θέση της ανάμεσα στις άλλες τέχνες,¹⁷⁶ είχε ήδη υιοθετήσει πολλές από τις αρχές της ζωγραφικής, ειδικά σε επίπεδο σύνθεσης, αναζητώντας έτσι την ταυτότητά της. Ενώ από εκεί και έπειτα και για όλο τον 20^ο αιώνα η μεταξύ τους σχέση άρχισε να γίνεται πολύ πιο σύνθετη. Ο Αμερικανός φωτογράφος Alfred Stieglitz (1864-1946), σύζυγος της ζωγράφου Georgia O'Keeffe (1887-1986), σημειώνει «Με τα υπέροχα πορτρέτα του ο ζωγράφος Hans Memling ήταν στην πραγματικότητα φωτογράφος. Η αντίληψή του για το πώς να απεικονίζει τα πρόσωπα ήταν φωτογραφική.»¹⁷⁷, θέλοντας να δηλώσει ότι οι ζωγράφοι του παρελθόντος φιλοτεχνούσαν προσωπογραφίες με φωτογραφικά χαρακτηριστικά/ιδιότητες, αιώνες πριν την ανακάλυψη της φωτογραφίας.

Η μεγάλη αντιπαράθεση που επικρατούσε μεταξύ των καλλιτεχνών - ζωγράφων και φωτογράφων - και του φιλότεχνου κοινού, ειδικά στην αρχή του 19^{ου} αιώνα, σχετικά με το εάν η φωτογραφία είναι μια νέα μορφή τέχνης ή απλώς μια καταγραφή της πραγματικότητας, λύνεται με την εξής θέση: Εάν η φωτογραφία ήταν απλώς μια μηχανική αναπαράσταση της οπτικού κόσμου, τότε οι φωτογραφίες που απεικονίζουν το ίδιο θέμα θα ήταν μεταξύ τους πανομοιότυπες.¹⁷⁸ Κάτι τέτοιο βέβαια δεν μπορεί να ισχύει. Αν δύο άνθρωποι κληθούν να φωτογραφίσουν το ίδιο θέμα, θα παράγουν δύο εντελώς διαφορετικές εικόνες, όπου η καθεμία θα αντανakλά την προσωπική ματιά του καθενός για τον υλικό κόσμο. Γεγονός που ισχύει όχι μόνο στη Φωτογραφία, αλλά και στη ζωγραφική και σε όλες τις μορφές τέχνης.

συγκλίνουσα δέσμη φωτός περάσει μέσα από ένα κοίλο φακό Nutting P. G., "The needs of applied optics", *Science*, Vol. 43, N.1100, Ιαν. 1916, σ.124-128.

¹⁷⁴ Camera obscura, που στα λατινικά σημαίνει σκοτεινό δωμάτιο, είναι ένα μαύρο φωτοστεγανό κουτί με μια μικρή οπή στην μια του πλευρά. Όταν το φως περάσει από αυτή την μικρή τρύπα, στην απέναντι πλευρά του κουτιού εμφανίζεται ανεστραμμένο η εικόνα (το είδωλο) που βρίσκεται έξω και απέναντι από την τρύπα. Hedgecoe John, *Το βιβλίο του φωτογράφου*, Αθήνα 1980, σ.10.

¹⁷⁵ Τον 16^ο αιώνα χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στην οπή της camera obscura ένας φακός. Η χρήση του έδωσε ένα καθαρό είδωλο στην οθόνη εστίασης κι έτσι χρησιμοποιούνταν για την αποτύπωση της εικόνας στον καμβά του ζωγράφου. Ό.π., σ.10.

¹⁷⁶ Hartmann Sadakichi, *Aesthetic activity in photography*, Brush and Pencil, Vol. 14, No.1, Απρίλιος 1904, σ.24.

¹⁷⁷ Στίγκλιτς Άλφρεντ, *Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Αθήνα 2015, σ.130.

¹⁷⁸ Gernheim Helmut, *Creative Photography, aesthetic trends 1839-1960*, Νέα Υόρκη 1991, σ.17.

Θα ήταν επιπόλαιο και ανώφελο να κρίνουμε οποιοδήποτε φωτογραφικό έργο με ζωγραφικά κριτήρια, όπως και το αντίστροφο. Ο φωτογράφος αντλεί την έμπνευσή του παρατηρώντας τη ζωή για να συνθέσει το κάδρο του, ενώ ο ζωγράφος είναι απασχολημένος με την διανοητική παρατήρηση για να δημιουργήσει το έργο του.¹⁷⁹ Αρκετοί φωτογράφοι προσπάθησαν να μιμηθούν τα τεχνάσματα που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι για να εντυπωσιάσουν και να κάνουν επίδειξη των ικανοτήτων τους στην πιστή αναπαράσταση. Κάτι τέτοιο, βέβαια, η Φωτογραφία δεν το είχε ανάγκη αφού η απόδοση της πιστότητας είναι αυτονόητη και αυταπόδεικτη. Δυστυχώς, το αποτέλεσμα αυτής της τακτικής, ήταν να καταστήσει την Φωτογραφία φτωχό συνεχιστή της Ζωγραφικής. Ο Γάλλος γλύπτης και φωτογράφος Antoine Samuel Adam-Salomon (1818-1881) έντυνε τα μοντέλα του με αριστοκρατικά υφάσματα με έντονες πτυχώσεις (εικ.67) για να θυμίζουν το στιλ των μεγάλων ζωγράφων, όπως του Φλαμανδού Anthony Van Dyck (1599-1641). Με αυτό τον τρόπο, τραβούσε το ενδιαφέρον εκείνης της μερίδας του κοινού που θεωρούσε ότι μόνο έτσι η Φωτογραφία μπορεί να νοηθεί ως Τέχνη.¹⁸⁰ Για παράδειγμα, μία από τις βασικές της ικανότητες ήταν και είναι να απομονώνει τις φόρμες που διαφεύγουν της ανθρώπινης αντίληψης κοιτώντας με γυμνό μάτι και τις οποίες η ζωγραφική δεν είχε ποτέ ως τότε καταγράψει.¹⁸¹

Η πιο πρόωπη εφαρμογή της φωτογραφίας στις εικαστικές τέχνες ήταν η χρήση της στην παραγωγή ξυλογραφιών για την εικονογράφηση περιοδικών.¹⁸² Η φωτογραφία απλοποίησε την διαδικασία της οπτικής αναπαράστασης σε σχέση με τη ζωγραφική και την χαρακτηριστική και μείωσε σημαντικά το λειτουργικό κόστος της κατασκευής εικόνων. Από τον 19^ο αιώνα μέχρι και σήμερα, οι καλλιτέχνες για να αποφύγουν την απευθείας χρήση ζωντανού μοντέλου αλλά και για να μην βγουν έξω από το ατελιέ τους, αλλά και χρησιμοποιούσαν φωτογραφίες ανθρώπων ή τοπίων. Ο Σκωτσέζος καλλιτέχνης David Octavius Hill (1802–1870)¹⁸³ φωτογράφησε όλα τα πρόσωπα που

¹⁷⁹ Gernheim Helmut, *Creative Photography, aesthetic trends 1839-1960*, Νέα Υόρκη 1991, σ.13, 14.

¹⁸⁰ Ό.π., σ.64.

¹⁸¹ Sontag Susan, *Περί φωτογραφίας*, Αθήνα 1993, σ.95.

¹⁸² *Encyclopedia of nineteenth century photography*, Vol. I, A-I, John Hannavy (επιμ.), Νέα Υόρκη 2008, σ. 10.

¹⁸³ Ο David Octavius Hill εργαζόταν αρχικά ως ζωγράφος και εικονογράφος, ενώ ήταν ο ιδρυτής της Σκωτσέζικης Ακαδημίας Ζωγραφικής και της Εθνικής Πινακοθήκης της Σκωτίας. Αφορμή για να ασχοληθεί με την φωτογραφία ήταν η δημιουργία του πίνακα *The Signing of the Deed of Demission*. Ο νεαρός φωτογράφος Robert Adamson που διατηρούσε στούντιο καλοτυπίας στο Εδιμβούργο, του πρότεινε να φωτογραφίσει αρχικά τα 500 πρόσωπα που έπρεπε να αποτυπωθούν ζωγραφικά στον πίνακα για να μπορέσει να αποδώσει όσο το δυνατόν περισσότερο την πιστότητα των

αποτύπωσε αργότερα στον καμβά του, πριν ξεκινήσει την δημιουργία του πίνακα «Η υπογραφή της πράξης της απολύσεως» (*The Signing of the Deed of Demission*) το 1843 (εικ.68), όπου απεικονιζόταν ένα υπεράριθμο πλήθος υπουργών. Τον 19^ο αιώνα οι Γάλλοι ζωγράφοι Gustave Courbet, Edward Manet, Edgar Degas και Paul Cezanne,¹⁸⁴ όπως και ο Jean Francois Millet (1814-1875)¹⁸⁵ επίσης χρησιμοποιούσαν φωτογραφίες αντί για ζωντανά μοντέλα για να ζωγραφίσουν τα πορτρέτα τους. Επίσης, ο Jean Auguste Dominique Ingres και ο Eugene Delacroix ασχολήθηκαν με την Φωτογραφία είτε σε θεωρητικό επίπεδο και ως ερασιτέχνες φωτογράφοι.

Ο Βρετανός ζωγράφος Francis Bacon (1909-1992) δούλευε σχεδόν πάντα με φωτογραφίες όταν ζωγράφιζε προσωπογραφίες, αφού ένιωθε πιο ελεύθερος χωρίς την ανθρώπινη παρουσία.¹⁸⁶ Με την ανακάλυψη της φωτογραφίας, οι ζωγράφοι άρχισαν να αντιγράφουν την αφαιρετικότητα των φωτογραφικών συνθέσεων επιδιώκοντας πιο κλειστές φόρμες¹⁸⁷ και μεγαλύτερη διαφοροποίηση στην απόδοση του βάθους. Και τα δύο αυτά στοιχεία αποτυπώνονται πολύ χαρακτηριστικά στον πίνακα του Edgar Degas (1834-1917), «Ο υποκόμης Λουδοβίκος Lepic και οι θυγατέρες του διασχίζουν την πλατεία Ομονοίας» (*Place de la Concorde*) (εικ.69). Το πρωτοποριακό πλαίσιο του θέματος στο συγκεκριμένο έργο οφείλεται στη νέα οπτική που προσέφερε ο φωτογραφικός φακός, τοποθετώντας στο άκρο του κάδρου τα πρόσωπα ή μέρος αυτών. «...η οπτική εντύπωση της τομής στην αριστερή άκρη υποδεικνύει μια τυχαία, σύντομη ματιά. Οι κύριες μορφές του ακρωτηριάζονται στα γόνατα, προκειμένου να δώσουν την εντύπωση ότι επιπλέουν στην επιφάνεια πάνω στην οποία και επιπεδοποιούνται, έτσι ώστε μοιάζουν σαν να στερούνται βάρους.»¹⁸⁸ Η περιγραφή του ζωγραφικού πίνακα του Degas, αποδίδει με σαφήνεια τις οπτικές καινοτομίες της φωτογραφικής απεικόνισης. Μέσω της νέας οπτικής αντίληψης διαφοροποιήθηκε ο τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες μπορούσαν να αποδώσουν την πραγματικότητα. Δόθηκε η ευκαιρία στους ζωγράφους να αποτυπώσουν το θέμα τους με μεγαλύτερη αληθοφάνεια, όσον αφορούσε στην απόδοση των τριών διαστάσεων, αντιγράφοντας, -κατά κάποιον τρόπο- την οπτική των φωτογράφων.

χαρακτηριστικών. Hopkinson Tom (επιμ.), *Treasures of the Royal Photographic Society, 1839-1919*, Λονδίνο 1980, σ. 15.

¹⁸⁴ Scharf Aaron, *Art and Photography*, Οντάριο 1974, σ.54, 56.

¹⁸⁵ Davis Douglas, *Photography as fine art*, Λονδίνο 1983, σ.11.

¹⁸⁶ Sylvester David, *Η ωμότητα των πραγμάτων, συζητήσεις με τον Francis Bacon*, Αθήνα 2016, σ.38.

¹⁸⁷ Βλέπε εδώ, παραπομπή 162.

¹⁸⁸ Τζαίμς Χ. Ρούμπιν, *Ιμπρεσιονισμός*, Αθήνα 1999, σ.192.

Η αλληλεπίδραση μεταξύ Ζωγραφικής και Φωτογραφίας, τον 19^ο αιώνα, κορυφώνεται με την προσπάθεια, εκ μέρους της δεύτερης, να μεταφέρει στην τελική εικόνα τις αισθητικές αξίες της Ζωγραφικής. Ήταν θεμιτό η καλλιτεχνική αξία της Φωτογραφίας να έχει εικαστικές αξίες εφάμιλλες της Ζωγραφικής. Η Φωτογραφία δεν είχε ακόμη αναπτύξει την αυτοαναφορικότητά της ως εικαστικό μέσο, γεγονός που συνέβη με όλες τις μορφές τέχνης τον 20^ο αιώνα,¹⁸⁹ και οι φωτογράφοι στηρίζονταν σε εξωτερικούς παράγοντες για να προσδώσουν αξία στη δουλειά τους.¹⁹⁰ Διατηρούνταν έτσι μια ανώριμη στάση απέναντι στην Φωτογραφία υπονομεύοντας την αυτόνομη καλλιτεχνική της υπόσταση. Ο τρόπος που οι αξίες αυτές πραγματώθηκαν από τους φωτογράφους αποτέλεσε τον βασικό πυρήνα του Πικτοριαλισμού, του αισθητικού ρεύματος που κυριάρχησε στην Φωτογραφία μεταξύ 1860 και ως τα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αιώνα. Οι φωτογράφοι που ακολούθησαν αυτή την τάση, επεδίωκαν ένα ζωγραφικό αποτέλεσμα (*pictorial effect*) στις φωτογραφίες τους, ανάλογο με αυτό των ζωγραφικών έργων. Η αίσθηση αυτή θα μπορούσε να παρομοιαστεί με την εντύπωση της ασάφειας που δίνουν οι ιμπρεσιονιστικοί πίνακες με τα μη εστιασμένα ή θολά τμήματα που ξεπροβάλλουν κατά τόπους στην εικόνα,¹⁹¹ όπως η προσωπογραφία του Degas με τίτλο «Μελαγχολία» (εικ.70). Η αίσθηση της ζωγραφικότητας ήταν δυνατό να επιτευχθεί είτε με εσκεμμένα λανθασμένη εστίαση κατά τη διάρκεια της λήψης, είτε με θόλωμα της εικόνας κατά τη διάρκεια της εκτύπωσης. Τα πορτρέτα της Αμερικανής φωτογράφου Gertrude Kasebier (1852-1934) αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αισθητικής τάσης (εικ.71). Επίσης, σημαντικό ρόλο έπαιζε η ποικιλία στην τονικότητα, ούτως ώστε να επιτευχθεί μεγάλο εύρος αποχρώσεων του γκρι και να αποτυπωθεί έτσι η αίσθηση της ζωγραφικότητας. Το ενδιαφέρον τους για την αληθοφάνεια και την καταγραφή της πραγματικότητας ήταν μικρό· το βασικό τους μέλημα ήταν η απόδοση της ομορφιάς. Όσον αφορά στην θεματολογία τους, οι Πικτοριαλιστές συχνά παρουσίαζαν τις γυναικείες μορφές ως ενσάρκωση της Φύσης,¹⁹² όπως η *Pomona* της Cameron (εικ.56).

¹⁸⁹ Στάγκος Νίκος (επιμ.), *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης, από τον Φωβισμό στον μεταμοντερνισμό*, Αθήνα 2005, σ.11.

¹⁹⁰ Davis Douglas, *Photography as fine art*, Λονδίνο 1983, σ.13.

¹⁹¹ Τζαίμς Χ. Ρούμπιν, *Ιμπρεσιονισμός*, Αθήνα 1999, σ.22-23.

¹⁹² Bunnell Peter C., *Pictorial Photography*, Record of the Art Museum, Princeton University, Vol.51, N.2 The Art of Pictorial Photography, 1890-1925, σ. 2.

Ο Βρετανός φωτογράφος Henry Peach Robinson (1830-1901) ήταν ο πρώτος που θεμελίωσε το θεωρητικό πλαίσιο του Πικτοριαλισμού. Στο βιβλίο του *Pictorial effect in Photography*¹⁹³ καταπιάνεται με το θέμα της Ομορφιάς στην Τέχνη και ορίζει τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει μια φωτογραφία, λαμβάνοντας υπόψη τους αισθητικούς κώδικες που ίσχυαν ήδη από την Αναγέννηση. Ενώ, ο David Octavius Hill που είδαμε παραπάνω, θεωρείται από τους πρώτους εκπροσώπους του κινήματος του Πικτοριαλισμού.¹⁹⁴ Το κίνημα μεγαλούργησε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην Αμερική και θεωρείται το αντίστοιχο ρεύμα του Αισθητισμού στην Ευρώπη που γεννήθηκε περίπου την ίδια περίοδο.¹⁹⁵ Στους σημαντικότερους Πικτοριαλιστές συμπεριλαμβάνονται ο Αμερικανός φωτογράφος και ιδρυτής του φωτογραφικού περιοδικού *Camera Work*,¹⁹⁶ Alfred Stieglitz (εικ.72) και ο επίσης Αμερικανός φωτογράφος Clarence Hudson White (1871-1925).¹⁹⁷

Η Cameron συγκαταλέγεται στους πρώιμους Πικτοριαλιστές φωτογράφους, πολύ πριν το κίνημα εδραιωθεί και γίνει γνωστό. Οι φωτογραφίες της φέρουν μια έντονη αίσθηση ζωγραφικότητας και έχουν κάποια χαρακτηριστικά, αρκετά πρωτοποριακά για την εποχή. Η τεχνική της διακρίνεται για το εσκεμμένο φλουτάρισμα,¹⁹⁸ σε ολόκληρη την εικόνα ή σε τμήματα αυτής, και για την μεταφορά μοτίβων από ζωγραφικούς πίνακες. Στη δουλειά της δεν αρκέστηκε απλώς σε μια φωτογραφική

¹⁹³ Σε ελεύθερη μετάφραση, η φράση *pictorial effect* σημαίνει ζωγραφικότητα. Σ.τ.Σ. Ο πλήρης τίτλος του βιβλίου είναι Henry Peach Robinson, *Pictorial effect in Photography, hints on composition and chiaroscuro for photographers*, Λονδίνο 1869.

¹⁹⁴ Από τις διαλέξεις του συμποσίου της 22ας Νοεμβρίου 2013 στο Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek., με θέμα: *Inspirations – Interactions: Pictorialism Reconsidered*. http://piktorialismus.smb.museum/images/lecture_12.pdf?1495253821, όπως προσπελάστηκε στις 02.10.2017.

¹⁹⁵ Orvell Miles, *American Photography*, Οξφόρδη 2003, σ.82-3.

¹⁹⁶ Το φωτογραφικό περιοδικό *Camera Work* εκδιδόταν από το 1903 έως το 1917 στην Αμερική, η θεματολογία του ήταν η Φωτογραφία με έμφαση στον Πικτοριαλισμό και κατάφερε να αποκτήσει διεθνή φήμη. Φιλοξενούσε έργα πολλών καλλιτεχνών, αλλά κυρίως των μελών της Photo-Secession, της νεωτεριστικής καλλιτεχνικής ομάδας που στις αρχές του 20^{ου} αιώνα προσπάθησε να προωθήσει την Φωτογραφία ως μορφής Τέχνης και της οποίας ιδρυτής ήταν ο Stieglitz. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε: Philippi Simone (επιμ.), *Alfred Stieglitz, Camera Work*, Κολωνία 2013, σ. 6-24.

¹⁹⁷ Ο πολύ σημαντικός φωτογράφος Clarence Hudson White ίδρυσε το 1914 Σχολή Φωτογραφίας στη Ν. Υόρκη, την White School of Photography. Orvell Miles, *American Photography*, Οξφόρδη 2003, σ.94-5.

¹⁹⁸ Στην ορολογία της φωτογραφίας, ο όρος φλουτάρισμα χρησιμοποιείται για να αποδώσει το θόλωμα στην εικόνα, που προέρχεται από λανθασμένη εστίαση ή με την χρήση πολύ ανοιχτού διαφράγματος στον φακό. Προέρχεται από την γαλλική λέξη *flou*, που σημαίνει θαμπός, θολός. Σε κάποιες περιπτώσεις έχει χρησιμοποιηθεί η λέξη *impreciseness* στην αγγλική γλώσσα για το χαρακτηριστικό αυτό στις φωτογραφίες της Cameron. Brusius Mirjam, “*Impreciseness in Julia Margaret Cameron’s Portrait Photographs*”, *History of Photography*, vol. 34, Nov. 2010, σ.342-355

αποτύπωση της πραγματικότητας, αλλά ενσωμάτωσε επιτυχώς τις γνώσεις της για την Ζωγραφική και την Τέχνη.

Η φωτογράφος δεν θα μπορούσε να καταταχθεί αποκλειστικά σε κάποιο εικαστικό κίνημα, διότι η δουλειά της περιείχε αρκετά ετερόκλητα συστατικά που προέρχονταν από διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα. Θα ήταν υπερβολικό να την κατατάξουμε αποκλειστικά στους Πικτοριαλιστές φωτογράφους, παρότι συγκαταλέγεται σε αυτούς που έβαλαν τα θεμέλια για την ανάπτυξη του κινήματος. Θα ήταν, επίσης, άστοχο να την κατατάξουμε στο κίνημα των Προ-ραφαηλιτών, παρότι η θεματολογία και των δύο ήταν σε μεγάλο βαθμό κοινή. Ο τρόπος που δούλευε ήταν καθαρά φωτογραφικός και είχε έντονο το στοιχείο του θολώματος στις εικόνες της, σε αντίθεση με την ευκρίνεια των γραμμών που διακρίνει το έργο των Προ-ραφαηλιτών ζωγράφων. Μπορεί να δανείστηκε πολλά στοιχεία από το επαναστατικό αυτό κίνημα, να ακολούθησε ιδεολογικά τον Τρακταριανισμό,¹⁹⁹ όπως και οι Προ-ραφαηλίτες, και να συσχετίστηκε με αρκετά μέλη του, αλλά ο τρόπος που τελικώς απεικόνιζε τις ιδέες της ήταν αρκετά διαφορετικός από τον δικό τους.

Εκτός από την Cameron, ακόμη και κατά την πρώιμη εποχή της φωτογραφίας, στο Λονδίνο υπήρχαν αρκετές γυναίκες φωτογράφοι. Μία εξ αυτών ήταν η φωτογράφος πορτρέτων Clementina Maude Hawarden.²⁰⁰ Ο φίλος της Cameron και ερασιτέχνης φωτογράφος, Lewis Carroll, υπήρξε μεγάλος θαυμαστής του έργου της Hawarden (εικ.73).

¹⁹⁹ Βλέπε εδώ, παραπομπή 84.

²⁰⁰ Η φωτογράφος Clementina Maude Hawarden (1822-1865) είχε γνώσεις ιστορίας της Τέχνης, καθώς είχε ταξιδέψει στη Ρώμη, είχε επισκεφθεί το Palazzo Pitti και είχε δει από κοντά τα θαυμαστά αρχιτεκτονήματα της πόλης. Ήταν επίσης, μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου. *Encyclopedia of nineteenth century photography*, Vol. I, A-I, John Hannavy (επιμ.), Νέα Υόρκη 2008, σ.641-643.

Η προσωπογραφία

Στη νεότερη τέχνη, προσωπογραφία αποκαλούμε την απεικόνιση ενός προσώπου με ζωγραφικά, γλυπτικά, φωτογραφικά ή οποιαδήποτε άλλα εικαστικά μέσα με σκοπό την αναπαράσταση των φυσικών χαρακτηριστικών του. Εκτός των άλλων, η απεικόνιση ενός προσώπου αποσκοπεί στην ανάδειξη της προσωπικότητάς του, του χαρακτήρα και του ψυχισμού του. Κανένα άλλο καλλιτεχνικό είδος δεν έχει την ικανότητα να μας μεταδώσει τόσο έντονα την αίσθηση της οικειότητας με το θέμα και δεν είναι στενότερα συνδεδεμένο με το χαρακτήρα του ατόμου, όσο η προσωπογραφία. Αποτελεί ένα από τα παλαιότερα εικαστικά είδη, χρονολογείται ήδη από την αρχαία Ελλάδα, και υπήρξε ιδιαίτερος διαδεδομένος στους ελληνιστικούς χρόνους, κυρίως ως γλυπτική αναπαράσταση σε μάρμαρο ή χαλκό.²⁰¹ Κατά τον 17^ο αιώνα, οι όροι «προσωπογραφία» (*portrait*) και «ομοιότητα» (*representation*) ερμηνεύονταν ακούσια ως «εικονιστική μίμηση» και θεωρούνταν ισότιμοι με την έννοια της αναπαράστασης γενικότερα. Αυτός που πρότεινε τον όρο «προσωπογραφία» (*portrait*) για την αποκλειστική αναπαράσταση προσώπων, ήταν ο πάτρωνας της τέχνης και φίλος του Nicolas Poussin, Andre Felibien²⁰² (1619-1695).²⁰³

Στην ελληνική γλώσσα, ο όρος προσωπογραφία χρησιμοποιείται συνήθως στην Ζωγραφική, ενώ όταν πρόκειται για φωτογραφική απεικόνιση συνηθίζεται να λέγεται πορτρέτο, σε μια προσπάθεια εκμοντερνισμού. Η αγγλική γλώσσα, όπως και οι περισσότερες ευρωπαϊκές, χρησιμοποιεί και για τις δύο περιπτώσεις την λέξη *portrait*, η οποία προέρχεται από τις λατινικές λέξεις *protrahere*, *protractum* που

²⁰¹ Οι εικαστικές τέχνες και κυρίως η προσωπογραφία –ζωγραφική και γλυπτική–κατά τους ελληνιστικούς χρόνους χρησιμοποιήθηκαν ως τα βασικά μέσα με τα οποία θα εξασφαλιζόταν η αποδοχή και ο σεβασμός προς το πρόσωπο του ηγεμόνα. Η περίοδος έχει μείνει ξακουστή για τις περίφημες προσωπογραφίες του Μεγάλου Αλεξάνδρου από τον γλύπτη Λύσιππο από την Σικυώνα. Pollitt J.J., *Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή*, Αθήνα 1994, σ.44-45.

²⁰² Ο Felibien αργότερα πρότεινε τον όρο *figure* για την απεικόνιση ζώων και τον όρο *representation* για την απεικόνιση αντικειμένων, φυτών και ανόργανων υλικών. Schneider Norbert, *The art of the portrait, masterpieces of European portrait painting, 1420-1670*, Λονδίνο 1994, σ. 10.

²⁰³ Ό.π., σ. 10.

σημαίνουν *εξάγω, αποκαλύπτω την ουσία*, εννοώντας την ικανότητα του πορτρέτου να καταστήσει ορατό κάτι το οποίο είναι αόρατο.²⁰⁴

Στο δυτικό πολιτισμό η προσωπογραφία επιτελεί κυρίαρχο ρόλο ως κοινωνικό φαινόμενο. Μπορεί να αποκαλύψει πολλά στοιχεία για τον ίδιο τον καλλιτέχνη και την εποχή του, την ύπαρξη παραγγελιοδότη ή την ελεύθερη επιλογή θέματος από την πλευρά του καλλιτέχνη. Κυρίως, όμως, μας δίνει πληροφορίες για τον απεικονιζόμενο. Την περίοδο της Αναγέννησης, η προσωπογραφία ως αυτόνομο εικαστικό είδος έφθασε στο απόγειό της ποσοτικά και ποιοτικά, υπό το πρίσμα του ανθρωποκεντρισμού, της θεωρίας που προέβαλε την αξία του ατόμου, έναντι του κοινωνικού συνόλου και χαρακτήριζε την περίοδο εκείνη.²⁰⁵ Δημιουργήθηκαν σπουδαία έργα που εξυμνούσαν τα πρόσωπα που παρουσίαζαν, αλλά και τον ζωγράφο που τα φιλοτέχνησε. Οι παραγγελιοδότες ήταν συνήθως άνθρωποι της αστικής τάξης, η οποία βρισκόταν σε ακμή την περίοδο εκείνη. Οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν συνήθως να κολακεύσουν τον απεικονιζόμενο, αποδίδοντάς τον όμορφο και αγέρωχο. Ελάχιστοι ήταν οι ζωγράφοι που τόλμησαν να απεικονίσουν εξέχοντα πρόσωπα, ως απλούς θνητούς με αδυναμίες και ελαττώματα. Ένα τέτοιο έργο είναι η ομαδική προσωπογραφία που φιλοτέχνησε το 1800 ο Francisco de Goya (1746-1828) (εικ.74) όπου απεικονίζεται η βασιλική οικογένεια του Καρόλου του IV της Ισπανίας. Στον πίνακα όλα τα πρόσωπα έχουν αποδοθεί χωρίς καμία κολακεία και με μια, θα λέγαμε, ειρωνική στάση εκ μέρους του ζωγράφου.²⁰⁶

Ως αυτόνομο εικαστικό είδος, το πορτρέτο μπορεί να επιτελέσει ποικίλους ρόλους. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως βιογραφικό ή αποδεικτικό στοιχείο (ντοκουμέντο), ως πληρεξούσιο ή δώρο, ως αναμνηστικό και ως έργο τέχνης.²⁰⁷ Η συγγένεια μιας προσωπογραφίας με την γραπτή βιογραφία του εικονιζόμενου έγκειται στο γεγονός ότι και οι δύο φέρουν κοινές πληροφορίες για κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο και η κάθε μια ενισχύει με την ύπαρξή της τη δυναμική της άλλης. Ήδη από τον 16^ο αιώνα,

²⁰⁴ Beyer Andreas, *Portraits, a history*, Μόναχο 2003, σ.16.

²⁰⁵ Eisenman Stephen F., *Nineteenth century art, a critical history*, Λονδίνο 1995, σ.260.

²⁰⁶ Ο Goya παρουσιάζει την βασιλική οικογένεια χωρίς καμία ιεραρχική σειρά και με τονισμένα τα άσχημα χαρακτηριστικά τους. Το μικρό αγόρι με την κόκκινη στολή που κρατά από το χέρι την μητέρα του και βασίλισσα έχει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Don Manuel Godoy, του άνδρα που στέκεται στα αριστερά της σύνθεσης, τονίζοντας την υπόθεση ότι αυτός είναι ο πατέρας του και όχι ο βασιλιάς. Toman Rolf (επιμ.), *Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός, Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική, Σχέδιο*, Αθήνα 2006, σ.354-355.

²⁰⁷ West Shearer, *Portraiture*, Οξφόρδη 2004, (Στο κεφάλαιο: The portrait as a work of art).

αρκετές βιογραφίες συνοδεύονταν από σκίτσα ή χαρακτηριστικά με την προσωπογραφία του εν λόγω προσώπου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο *Liber Chronicarum Registrum huius operis libri chronicarum cum figuris et ymagibus ab inicio mundi* (εικ.75) που εκδόθηκε στη Νυρεμβέργη το 1493 και είναι ένα από τα πρώτα εικονογραφημένα βιβλία που εκδόθηκαν ποτέ.

Η παροδικότητα του περιεχομένου της προσωπογραφίας, δηλαδή το γεγονός ότι τα χαρακτηριστικά του ατόμου που έχουν αποτυπωθεί στον καμβά ή στο φωτογραφικό χαρτί αλλοιώνονται μέσα στον χρόνο, δίνει στο πορτρέτο την αξία ιστορικού ντοκουμέντου. Επίσης, οι επιγραφές που συνοδεύουν τα πορτρέτα, ειδικά πριν από τον 20^ο αιώνα, δίνουν πληροφορίες για το πρόσωπο και μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως στοιχείο ταυτοποίησης τόπου και χρόνου. Η εξαιρετική αυτοπροσωπογραφία του Albrecht Duerer (1471-1528), επάνω στην οποία αναγράφονται σε εμφανή σημεία η χρονολογία και η τοποθεσία που φιλοτεχνήθηκε (εικ.76), αποτελεί ενδεικτικό έργο τέτοιου τύπου.

Ο σημαντικότερος και συχνότερος ρόλος του πορτρέτου ήταν και εξακολουθεί να είναι η χρήση του ως ενθύμιο. Η άμεση οπτική επαφή του θεατή με το πρόσωπο που απεικονίζεται, προκαλεί εγγύτητα και συναισθηματική ταύτιση μεταξύ τους. Αυτό γίνεται ακόμη πιο έντονο όταν το πορτρέτο και ο θεατής του σχετίζονται μεταξύ τους, γεγονός που συνέβαινε συχνά στο πορτρέτο μινιατούρα που χρησιμοποιούνταν ως κόσμημα, ήταν συνήθως τοποθετημένο σε μενταγιόν κι έτσι ερχόταν σε άμεση επαφή με το σώμα. Το πορτρέτο μινιατούρα διαδόθηκε ευρέως από τον 16^ο έως και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ο Hans Holbein ο νεότερος, που εργαζόταν στην Αυλή του Ερρίκου του VIII, ξεκίνησε την παραγωγή πορτρέτων-μινιατούρα και έτσι οι απαρχές της συγκεκριμένης μόδας στην Αγγλία έχουν συνδεθεί με τον συγκεκριμένο ζωγράφο (εικ. 77,78).²⁰⁸ Η πλειοψηφία τους αποτυπωνόταν συνήθως σε πέτρα ή σμάλτο και κρεμιόταν συνήθως σε κάποιο περιλαίμιο κόσμημα ή καρφίτσα.

Άλλη μια αναμνηστική χρήση του πορτρέτου, ίσως η συνηθέστερη, είναι το νεκρικό ή μεταθανάτιο πορτρέτο. Το βασικό κίνητρο του ανθρώπου για να δημιουργήσει ένα ομοίωμα των φυσικών χαρακτηριστικών του προσώπου είναι η ανάγκη για διατήρηση της μνήμης. Αυτό είναι εντονότερο όταν πρόκειται για νεκρό.

²⁰⁸ Coffin Sarah, Bodo Hofstetter, *Portrait miniatures in enamel, the Gilbert collection*, Λονδίνο 2000, σ.30.

Είτε από μνήμης, είτε με την δημιουργία εκμαγείων, οι άνθρωποι προσπαθούν να διατηρήσουν ζωντανή την ανάμνηση των χαρακτηριστικών του προσώπου. Στην κλασική Ελλάδα λάξευαν ανάγλυφες προσωπογραφίες στα ταφικά μνημεία, ενώ τον 1^ο και 2^ο αιώνα μ. Χ. οι Αιγύπτιοι ζωγράφιζαν μάσκες με το πρόσωπο του νεκρού επάνω στις μούμιες, τα γνωστά σήμερα ως πορτρέτα του Φαγιούμ²⁰⁹ (εικ.79). Εστιάζοντας στο φωτογραφικό πορτρέτο, η χρήση του ως διατήρηση της μνήμης του προσώπου μετά θάνατον, αποτέλεσε και αποτελεί μια πολύ κοινή πρακτική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα φωτογραφικά μεταθανάτια πορτρέτα (*post-mortem photography*) που ήταν πολύ διαδεδομένα στη βικτωριανή Αγγλία, ειδικά κατά το β' μισό του 19^{ου} αιώνα. (εικ.80) Η πρακτική αυτή διαδόθηκε ως ένα βαθμό και στην Ελλάδα. Τα νεκρικά πορτρέτα συχνά χρησίμευαν ως αποδεικτικό θανάτου για τους μακρινούς συγγενείς του θανόντος, ενώ τις περισσότερες φορές αποτελούσαν και τη μοναδική φωτογραφία του απεικονιζόμενου προσώπου καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του.²¹⁰ Συχνά, αυτές οι φωτογραφίες προκαλούν ανάμεικτα συναισθήματα στο σημερινό θεατή, ο οποίος δεν είναι συνηθισμένος στην φωτογράφιση νεκρών. Αποτελούσαν μια άλλη εκδοχή των *memento mori*,²¹¹ των έργων τέχνης που απαντώνται από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα και ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή κατά την περίοδο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Ένα ιδιαίτερο *memento mori* έργο είναι η εξαιρετική προσωπογραφία του Hans Holbein που απεικονίζει έναν νεαρό άνδρα να κρατά μια νεκροκεφαλή. Στο έργο αυτό, εκτός των άλλων, θαυμάζουμε και την εκπληκτική τεχνοτροπία και την αφαιρετική πινελιά του ζωγράφου, η οποία προμηνύει την μοντέρνα ζωγραφική των μετέπειτα αιώνων (εικ.81).

Για να κατανοήσει κανείς το πορτρέτο ως έργο τέχνης πρέπει να καταλάβει τα κίνητρα που βρίσκονται πίσω από την δημιουργία του. Με μια σύντομη ιστορική αναδρομή, θα λέγαμε ότι πριν από τον 19^ο αιώνα και την ανακάλυψη της φωτογραφίας, οι λόγοι για την δημιουργία μιας προσωπογραφίας ήταν κυρίως

²⁰⁹ Τα πορτρέτα του Φαγιούμ είναι το σύνολο των προσωπογραφιών που ανακαλύφθηκαν από το 1880 και έπειτα στην περιοχή του Φαγιούμ κοντά στο Κάιρο της Αιγύπτου, απ' όπου πήραν και το όνομά τους. Απεικονίζουν πρόσωπα ανδρών και γυναικών και τοποθετούνταν επάνω στις μούμιες. Ακολουθούσαν έτσι άξια την πεποίθηση των Αιγυπτίων ότι απεικόνιση εξασφαλίζει στον νεκρό την αθανασία. Χρονολογούνται μεταξύ 1^{ου} και 2^{ου} μ.Χ. αιώνα. Δοξιάδη Ευφροσύνης, *Τα πορτρέτα του Φαγιούμ*, Αθήνα 1995, σ. 12.

²¹⁰ Ξανθάκη Άλκη, *Νεκροφωτογραφία στο 18^ο αιώνα*, Φωτογράφος, τεύχος 179, Νοεμ. 2008, σ.50.

²¹¹ Η λατινική φράση *memento mori*, που σημαίνει «θυμήσου ότι θα πεθάνεις» αντικατοπτρίζει την μεσαιωνική χριστιανική θεωρία. Υπενθυμίζει στον άνθρωπο την θνητότητά του, την ματαιότητα της επίγειας ζωής και των υλικών αγαθών.

χρηστικοί και σπανιότερα αισθητικοί. Η απεικόνιση εξεχόντων προσώπων, είναι μια συνήθεια που απαντάται από την αρχαία εποχή. Υπάρχουν αναφορές από τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο ότι οι βασιλείς της Αλεξάνδρειας και της Περγάμου διατηρούσαν συλλογές με προσωπογραφίες ποιητών και φιλοσόφων.²¹² Στην Αναγέννηση, οι Ιταλοί και βορειοευρωπαίοι συλλέκτες έργων τέχνης συνέλεξαν προσωπογραφίες εξεχόντων προσώπων για να διακοσμήσουν τα studiolo²¹³ τους. Από την άλλη, ήταν σύνηθες εκείνη την εποχή οι άνθρωποι να παραγγέλνουν την προσωπογραφία τους ως αποδεικτικό της ύπαρξής τους και παρουσίας των χαρακτηριστικών τους. Τέτοια περίπτωση αποτελεί ο ζωγραφικός πίνακας «Προσωπογραφία της Χριστίνας της Δανίας»²¹⁴ του Hans Holbein (1497-1543) (εικ.82). Τον 18^ο αιώνα καθιερώθηκε στην Ευρώπη η δημιουργία σειράς προσωπογραφιών, με άτομα που ανήκαν σε μια κοινή κατηγορία, όπως π.χ. ομαδικά πορτρέτα βασιλικών οικογενειών ή μελών κάποιας κοινότητας (εικ.83).²¹⁵ Οι πόζες που επέλεξαν οι ζωγράφοι να απεικονίσουν τους ανθρώπους ήταν συγκεκριμένες και συχνά προσχεδιασμένες. Καλλιτέχνες, όπως ο Sir Peter Lely (1618-1680), ζωγράφος ολλανδικής καταγωγής συμβουλευόταν ένα βιβλίο με πόζες, ούτως ώστε να μπορεί να συγκεντρωθεί πλήρως στην απεικόνιση του προσώπου και να μη σπαταλά χρόνο και ενέργεια στην αποτύπωση του σώματος.²¹⁶

Σήμερα, έχει σχεδόν εντυπωθεί στη συνείδηση του κόσμου ότι η φιλοτέχνηση ενός πορτρέτου γίνεται αποκλειστικά για καλλιτεχνικούς λόγους. Λειτουργεί δηλαδή ως αυτόνομο έργο τέχνης. Μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} τα πορτρέτα χρησίμευαν και ως δείγμα κοινωνικής και οικονομικής καταξίωσης. Έτσι, με αυτό τον τρόπο οι γυναίκες της αριστοκρατικής τάξης διαχωρίζονταν από τις εργάτριες, αφού οι δεύτερες ήταν αυτονόητο ότι δεν μπορούσαν να παραγγείλουν το πορτρέτο τους.²¹⁷ Και στο επίπεδο

²¹² West Shearer, *Portraiture*, Οξφόρδη 2004.

²¹³ Ως studiolo, αναφέρονται τα ιδιωτικά δωμάτια που βρίσκονταν στα palazzi των βασιλιάδων στην Ιταλία της Αναγέννησης. Ήταν χώροι αυστηρά ιδιωτικής χρήσης, ζωγραφισμένοι από τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες της εποχής και χρησίμευαν ως χώροι περισυλλογής, συγγραφής, ασχολίας με προσωπικά ενδιαφέροντα και ως υποτυπώδη εργαστήρια. Συχνά διακοσμούνταν με μυθολογικά θέματα. Λαμπράκη-Πλάκα Μαρίνας, *Ιταλική Αναγέννηση, τέχνη και κοινωνία - τέχνη και αρχαιότητα*, Αθήνα 2004, σ.88.

²¹⁴ Το έργο του Holbein “*Προσωπογραφία της Χριστίνας της Δανίας*” φιλοτεχνήθηκε το 1538 από τον καλλιτέχνη ως δώρο υπόσχεσης γάμου από την δεκαεξάχρονη χηρεύσασα δούκισσα του Μιλάνου Χριστίνα προς στον βασιλιά της Αγγλίας, Ερρίκο τον VIII, ο οποίος μόλις είχε χηρεύσει από την τέταρτη σύζυγό του, Jane Seymour και έψαχνε για αντικαταστάτρια. Ο μεταξύ τους γάμος δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, αφού η Χριστίνα πληροφορήθηκε για την βίαιη μεταχείριση του βασιλιά προς τις συζύγους του και αρνήθηκε να τον παντρευτεί. πηγή

²¹⁵ West Shearer, *Portraiture*, Oxford 2004, (Στο κεφάλαιο: The functions of portraiture).

²¹⁶ Ό.π., σ.11.

²¹⁷ Eisenman Stephen F., *Nineteenth century art, a critical history*, Λονδίνο 1995, σ.260.

αυτό, η Cameron, ως καλλιτέχνης του 19^{ου} που φιλοτέχνησε αμέτρητα γυναικεία πορτρέτα καινοτόμησε καταρρίπτοντας τις κοινωνικές τάξεις και εξισώνοντας τις γυναίκες. Μία υπηρέτρια μπορούσε να παρουσιάζεται περιποιημένη και θαρραλέα σαν μια γυναίκα αστικής τάξης, ενώ μια διανοούμενη να ποζάρει μπροστά στον φωτογραφικό φακό με απλοϊκά ενδύματα και ταπεινό ύφος.

Τους τελευταίους δύο αιώνες, ο άνθρωπος τολμά πια να επιδεικνύει τον εαυτό του και το πρόσωπό του, καθιστώντας τα με αυτό τον τρόπο θέματα ικανά να ενσαρκώσουν ένα έργο τέχνης. Ένα ανθρώπινο βλέμμα ή η κίνηση ενός χεριού είναι ικανά να αποτελέσουν για τον καλλιτέχνη προσωπογράφο ένα αυτόνομο εικαστικό θέμα. Η φωτογραφία συνέβαλε καταλυτικά σε αυτό διότι μπόρεσε να καταγράψει την στιγμιαία αντίδραση του ανθρώπου και να διαιωνίσει την μαγεία του.

Με την ανακάλυψη της φωτογραφίας, η οποία χαρακτηρίστηκε και ως «ζωγραφική με την βοήθεια του ήλιου»,²¹⁸ το ζωγραφικό πορτρέτο φάνηκε να χάνει τον προσανατολισμό του και την αίγλη του παρελθόντος. Ο Jacob Burckhardt το χαρακτήρισε ως ένα παρακλάδι της ζωγραφικής, έτοιμο να πεθάνει.²¹⁹ Κατάφερε όμως μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα να ξαναβρεί νέα πορεία και να παγιώσει την ύπαρξή του. Ένα βασικό προσόν του ήταν ότι μπόρεσε αρκετά εύκολα να αφομοιώσει τις επιταγές της μοντέρνας τέχνης, όπως ήταν η αφαίρεση.

Μια βασική διαφορά στο πορτρέτο μεταξύ ζωγραφικής και φωτογραφίας αφορά η απόδοση της ομοιότητας. Η φωτογραφία, εξ ορισμού, αποδίδει σχεδόν με απόλυτη πιστότητα τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά του προσώπου, ενώ η ζωγραφική αναγκαστικά παραλείπει στοιχεία της πραγματικότητας. Παρόλα αυτά, και στις δύο περιπτώσεις η ομοιότητα δεν έγκειται στην ικανότητα του καλλιτέχνη για «φωτογραφική» απόδοση του πραγματικού ατόμου, “*αλλά είναι ένας συνδυασμός εικονογραφικών και μιμικών χαρακτηριστικών*”²²⁰. Στο ζωγραφικό έργο παρατηρούμε αρχικά την ικανότητα του ζωγράφου για αληθοφανή αποτύπωση, διατηρώντας ίσως κάποια επιφύλαξη για το εάν ο απεικονιζόμενος είχε ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά που βλέπουμε. Στο φωτογραφικό έργο αυτομάτως οι αμφιβολίες

²¹⁸ Rosenblum Naomi, *A history of women photographers*, Ν. Υόρκη 1994, σ.39.

²¹⁹ Beyer Andreas, *Portraits, a history*, Μόναχο 2003, σ.16.

²²⁰ Κατσικούδη Νικόλαου, *Το ελληνικό πορτρέτο, εικόνα και μήνυμα*, Αθήνα 2014, σ.24.

αυτές εξανεμίζονται. Είμαστε σίγουροι ότι το πρόσωπο που βλέπουμε υπήρξε και στην πραγματικότητα έτσι ακριβώς όπως απεικονίζεται.

Σχετικά με την ύπαρξη αληθοφανούς αποτύπωσης και επιτυχούς ψυχογραφήματος στο ζωγραφικό και στο φωτογραφικό πορτρέτο, ένα στοιχείο που διαφοροποιεί το αποτέλεσμα, ειδικά στα μάτια του μέσου θεατή, είναι η ρεαλιστική ή η αφαιρετική προσέγγιση στην απεικόνιση του προσώπου. Ξεκινώντας με δεδομένο ότι η ζωγραφική σε σχέση με την φωτογραφική αποτύπωση είναι σίγουρα πιο αφαιρετική, αφού όλα προέρχονται από την φαντασία του καλλιτέχνη, καταλήγουμε στο ότι ο τρόπος και όχι το μέσον είναι που δίνουν το αποτέλεσμα.

Ρεαλιστικά μπορούν να αποδοθούν σίγουρα τα φυσικά χαρακτηριστικά αλλά και ο ψυχικός κόσμος του απεικονιζόμενου. Το δεύτερο μπορεί άνετα να αποτυπωθεί και με αφαιρετικό τρόπο. Δύο παραδείγματα, όπου το πρόσωπο αποδίδεται αφαιρετικά, ωστόσο αντιλαμβανόμαστε την ψυχοσύνθεση του είναι η αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου Γιώργου Μπουζιάνη (1885-1859) (εικ.84) και το αυτοπορτρέτο της Αμερικανής φωτογράφου Fransesca Woodman (19585-1981) (εικ.85). Και στα δύο έργα τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι αλλοιωμένα ή απλώς δεν φαίνονται. Ωστόσο, οι καλλιτέχνες έχουν μεταφέρει την ψυχοσύνθεσή τους με απόλυτη επιτυχία στον θεατή. Παρότι η αφαίρεση ως εικαστική γλώσσα χρησιμοποιήθηκε αρκετά στα τέλη του 19^{ου} και σε όλο τον 20^ο αιώνα, δεν είναι προϊόν της μοντέρνας τέχνης. Έχει τις ρίζες της στα αρχέγονα ένστικτα του ανθρώπου και παρατηρήθηκε αρχικά στην τέχνη των πρωτόγονων φυλών.²²¹

²²¹ Hal Roster, *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, Αθήνα 2009, σ.85.

Η επιρροή της ζωγραφικής στο έργο της Cameron

Η βικτωριανή εποχή αποτελεί ένα ιδιαίτερο κομμάτι στην ιστορία της Αγγλικής τέχνης. Οι κλασικιστικές τάσεις που είχαν άτυπα επιβληθεί από τη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου όπως και το καλλιτεχνικό ύφος του ιδρυτή της, Sir Joshua Reynolds, το οποίο είχε κυριαρχήσει στην ακαδημαϊκή ζωγραφική, είχαν πια χάσει την αίγλη τους.²²² Δεν υπήρχε σαφής προσανατολισμός στα εικαστικά δρώμενα, η πολιτισμική επικαιρότητα ήταν ένα συνονθύλευμα ετερόκλητων καλλιτεχνικών δράσεων και η εποχή των μεγάλων ζωγράφων είχε περάσει ανεπιστρεπτί. Παρόλα αυτά, η δυναμική άνοδος της φωτογραφίας που σημειώθηκε την εποχή εκείνη οφείλει πολλά στις άλλες μορφές τέχνης και ειδικά στη ζωγραφική. Παράλληλα με την τοπιογραφία, τη ζωγραφική καθημερινών θεμάτων και την αναβίωση των μεγάλων τοιχογραφιών εσωτερικών χώρων, επανακμάζει και η προσωπογραφία.²²³ Η φωτογραφία ήταν το πιο δυνατό κομμάτι και στην Φωτογραφία. Η εποχή άλλωστε σηματοδεύτηκε στο πεδίο των εικονιστικών τεχνών κυρίως από δύο πράγματα: Το κίνημα των Προ-ραφαηλιτών και την έλευση της φωτογραφίας. Και στα δύο, η προσωπογραφία κατείχε κυρίαρχη θέση.

Οι τάσεις της εποχής στην ζωγραφική επηρέασαν κατά πολύ την αισθητική της Cameron. Το έργο του ζωγράφου George Frederic Watts, ενός εκ των σημαντικότερων προσωπογράφων των τελευταίων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα και επιστήθιου φίλου της Cameron, επέδρασε καταλυτικά στο έργο της (εικ.86). Η φωτογράφος μετέφερε αρκετές φορές αυτούσιες τις συνθέσεις του ζωγράφου στον φωτογραφικό φακό της (εικ.87).²²⁴ Την δεκαετία του 1860, ο Watts φιλοτέχνησε πολλές προσωπογραφίες εξεχόντων προσώπων της βικτωριανής κοινωνίας. Τα περισσότερα έργα του ήταν μεγέθους περίπου 63x50 εκ., αναλογίες ιδανικές για λεπτομερείς σπουδές των χαρακτηριστικών ενός προσώπου.²²⁵ Κάτι ανάλογο έκανε και η Cameron αργότερα, στα πολύ κοντινά πορτρέτα που φιλοτέχνησε, ειδικά κατά την ώριμη φάση της καριέρας της.

²²² Lambourne Lionel, *Victorian Painting*, Λονδίνο 2010, σ. 10.

²²³ Ο.π., σ. 10.

²²⁴ Ο.π., σ. 79.

²²⁵ Ο.π., σ. 77.

Η μεγαλοαστική της καταγωγή, τής επέτρεψε από πολύ νωρίς, παρότι δεν σπούδασε, να έρθει σε επαφή με την Τέχνη και την Επιστήμη και να γνωρίσει πολλούς εκπροσώπους τους. Η Cameron έζησε στην εποχή όπου η Τέχνη στην Ευρώπη περνά από τον Κλασικισμό και τον Ρομαντισμό σε έναν πρώιμο Μοντερνισμό. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα η ζωγραφική στην Ευρώπη εισάγει τον θεατή στον κόσμο των αισθήσεων. Εισάγονται νέα θέματα που αντιμετωπίζονται εικαστικά με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Οι έννοιες του Υψηλού και του Ωραίου και η αναπόφευκτη διαδρομή της ανθρώπινης μοίρας υπήρξαν βασικά θέματα που απασχόλησαν ζωγράφους όπως ο Γερμανός Caspar David Friedrich (1774-1840) οι Άγγλοι William Blake (1757-0827) και Joseph Mallord William Turner (1775-1851) και ο Σουηδός Johann Heinrich Fuseli (1741-1825). Στην αντιφατική αυτή περίοδο της νεότερης ιστορίας, οι άνθρωποι της υψηλής κοινωνίας κυριεύονταν από δέος για το Ωραίο και Υψηλό,²²⁶ ενώ ταυτόχρονα βίωναν ακραίες κοινωνικές συμβάσεις μέσα στον συντηρητισμό που τους επέβαλλε η ηθικολογία της εποχής. Είδαμε παραπάνω ότι ο σύζυγος της Cameron είχε ασχοληθεί με το θέμα του Υψηλού στο βιβλίο του *On the Sublime and beautiful* και η ίδια η φωτογράφος είχε μανία με την απόδοση της Ομορφιάς ως έννοια, την οποία επιδίωκε να μεταδώσει μέσα από κάθε της φωτογραφία.

Η πλειοψηφία του έργου τής Cameron απεικονίζει γυναίκες. Όλες τους ήταν συγγενικά και φιλικά της πρόσωπα ή μέλη του προσωπικού τού Dimbola Lodge. Το γεγονός ότι οι γυναίκες αυτές δεν ήταν διάσημες, προσθέτει κάτι παραπάνω στην συμβολική αξία των φωτογραφιών της. Σε αντίθεση με τα πορτρέτα αντρών που φιλοτέχνησε, όπου ήταν όλοι τους επώνυμοι ή διακεκριμένοι στον τομέα τους, η γυναίκα αποκτά αυταπόδεικτη αξία, μόνο και μόνο με την ύπαρξή της. Δεν χρειάζεται να την συνοδεύει κάποιος κοινωνικός ή επαγγελματικός τίτλος, για να την καθιστά άξια απεικόνισης.

Η Cameron μέσα από το έργο της αποθέωσε τη γυναικεία ύπαρξη. Αποδέχθηκε την μοναδικότητα της θηλυκής υπόστασης ως εμπειρία ζωής, την δυνατότητα δηλαδή της γυναίκας να γεννήσει απογόνους. Θεωρούσε ότι η γυναίκα που μεγαλουργεί μέσω της Αγάπης, μπορεί να αντέξει την Γέννηση και τη Σταύρωση, τον Πόνο και την Ανάσταση. Η Cameron είχε μια πραγματικά προχωρημένη σκέψη για την εποχή της,

²²⁶ Toman Rolf (επιμ.), *Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός*, σ. 324.

αφού αποδεχόταν - όσον αφορά στον σαρκικό πόθο - την ζωώδη φύση και των δύο φύλων.²²⁷

Τα έξι γυναικεία πορτρέτα της Cameron που θα μελετήσουμε στη συνέχεια αποτελούν έξι ιδιαίτερες περιπτώσεις φωτογραφικών έργων, όχι μόνο για την αισθητική τους αξία, αλλά και γιατί παρουσιάζουν εκλεκτικές συγγένειες με συγκεκριμένα ζωγραφικά έργα ή εικαστικά μοτίβα. Κατά περίπτωση, παρατηρούμε είτε την μεταφορά του θέματος (π.χ. Beatrice), είτε του μοτίβου (π.χ. Οφηλία και Lady Lilith) ή και των δυο ταυτοχρόνως (π.χ. Σίβυλλα). Όσον αφορά την σχέση μεταξύ των έργων, σε κάποιες περιπτώσεις γνωρίζουμε με βεβαιότητα την σύνδεση, κυρίως από ιδιόχειρες επιγραφές επάνω στις φωτογραφίες και από την αναφορά σε επιστολές. Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, όμως, η ομοιότητα μεταξύ φωτογραφίας και κάποιου εικαστικού μοτίβου ή συγκεκριμένου έργου, μας κάνει απλώς να υποθέτουμε ότι η Cameron γνώριζε το δεύτερο. Ο τρόπος που η καλλιτέχνης επηρεάστηκε από συγκεκριμένους πίνακες και μετέφερε το θέμα ή το μοτίβο στις φωτογραφίες της είναι ο κεντρικός πυρήνας της ερευνητικής διαδικασίας που θα ακολουθήσουμε.

Η Cameron ανήκει στην κατηγορία εκείνη της γυναίκας-καλλιτέχνιδος που αποθέωσε το γυναικείο φύλο μέσα από την φωτογραφική της ματιά. Φωτογράφησε τις γυναίκες ως αλληγορικά θέματα, ως μητέρες, ως Μαντόνες ή απλώς ως γυναίκες που υποδύονται τον εαυτό τους. Η Αμερικανή φωτογράφος Nan Goldin (γ.1953) λέει για την Cameron «...απελευθέρωσε τις γυναίκες από τα πλαίσια κι έτσι η δουλειά της αποτέλεσε πολιτική πράξη, φωτογράφιζε τα ίδια πρόσωπα ξανά και ξανά ούτως ώστε να χτιστεί εμπιστοσύνη μεταξύ τους. Η δουλειά της αποτελεί αποθέωση της Ομορφιάς ενώ παράλληλα άνοιξε τον δρόμο για την αυτονομία των γυναικών. Δεν ξέρω άλλη γυναίκα καλλιτέχνη που να έχει δημιουργήσει μια τόσο δυνατή δουλειά για τις γυναίκες.»²²⁸

Ζωγραφικά μοτίβα εμφανίστηκαν στα έργα της από τις αρχές της φωτογραφικής της καριέρας στο Λονδίνο έως και το τέλος της ζωής της, στη Σρι-Λάνκα. Με στόχο

²²⁷ Weaver Mike, *Whisper of the Muse*, σ.30.

²²⁸ Από την κινηματογραφική ταινία μικρού μήκους του Metropolitan Museum of NYC: The Artist Project, *Nan Goldin on Julia Margaret Cameron*, 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=3MgS8U1Y0UY>

να καλυφθεί όλη η χρονική περίοδος, από το 1863 έως και το 1879, επιλέχθηκαν ενδεικτικές φωτογραφίες της από κάθε εποχή και με στόχο να καλυφθεί χρονικά όλη η καλλιτεχνική πορεία της φωτογράφου. Έτσι, βλέπουμε φωτογραφίες ήδη από την πρώτη χρονιά που απέκτησε την κάμερα της έως και τα τελευταία χρόνια της ζωής της που τα πέρασε στην Κεϋλάνη. Συνολικά πρόκειται για επτά γυναικεία πορτρέτα, ένα διπλό και έξι ατομικά, τα οποία σήμερα βρίσκονται σε μεγάλα μουσεία της Αγγλίας και των Η.Π.Α. Στα πρόσωπα των γυναικών αυτών εμπνεύστηκε διάφορες ηρωίδες και τις φωτογράφησε αρκετές φορές. Στα πορτρέτα της συναντούμε οκτώ διαφορετικά γυναικεία μοντέλα, εκ των οποίων μόνο για τη μία δεν έχουμε καθόλου στοιχεία. Οι υπόλοιπες είναι κοντινά πρόσωπα της φωτογράφου, ενώ κάποιες απ' αυτές ήταν πραγματικές μούσες για την Cameron, όπως η ανιψιά της, Julia Jackson.

Η έννοια της Μούσας²²⁹, όπως την γνωρίζουμε από την αρχαιότητα, με το μυστήριο που την περιβάλλει ως θεόσταλτη έμπνευση, υπήρξε έντονο στοιχείο στη αδελφότητα των Προ-ραφαηλιτών. Στο ποίημα του Dante Gabriel Rossetti, *Hand and Soul* (1850) μια γυναικεία οπτασία επισκέπτεται τον καλλιτέχνη στο ατελιέ του και τον διατάζει να την ζωγραφίσει όπως ακριβώς την βλέπει. Με τον τρόπο αυτό θα τον βοηθούσε να ξεπεράσει τους γήινους προβληματισμούς που επισκίαζαν την τέχνη του.²³⁰ Ο Rossetti είναι από τους καλλιτέχνες που ζωγράφιζαν σχεδόν με εμμονή συγκεκριμένους ανθρώπους. Στο έργο του συναντούμε αρκετές φορές την Jane Morris²³¹ να απεικονίζει άλλοτε αλληγορικές έννοιες και άλλοτε θνητές γυναίκες. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τις μούσες της Cameron, οι οποίες ήταν γυναίκες του κοντινού της περιβάλλοντος, που τις φωτογράφιζε επανειλημμένως για να φιλοτεχνήσει αρχετυπικά σύμβολα, όπως Μαντόνες και μυθολογικές ηρωίδες.

Πολλές φωτογραφίες της, κυρίως ατομικά ή διπλά πορτρέτα, έχουν σαφή επιρροή από την ζωγραφική της Ιταλίας. Η Arundel Society είχε φροντίσει για την διάδοση της αναγεννησιακής ζωγραφικής, μέσω των χαρακτηρισμών της. Δεν πρέπει να προκαλεί

²²⁹ Οι εννέα Μούσες Κλειώ, Ευτέρπη, Θάλεια, Μελπομένη, Τερψιχόρη, Ερατώ, Πολυμνία, Ουρανία και Καλλιόπη ήταν θεότητες της μουσικής και των μουσικών οργάνων στην ελληνική μυθολογία. Ήταν κόρες του Δία και της Μνημοσύνης. Την ορχήστρα τους διεύθυνε ο Απόλλωνας, γι' αυτό ονομαζόταν Απόλλων «μουσαγέτης».

²³⁰ Jill Berk Jiminez (επιμ.), *Dictionary of artists' models*, UK, 2001, σ.5.

²³¹ Η Jane Morris (1839-1914) εργάστηκε ως μοντέλο για τους Προ-ραφαηλίτες ζωγράφους και ειδικά και τον Rossetti. Τα έντονα χαρακτηριστικά του προσώπου της, η πλούσια κόμη και τα σαρκώδη χείλη ενσάρκωναν την ιδεατή ομορφιά για τους Προ-ραφαηλίτες. Παντρεύτηκε τον καλλιτέχνη William Morris. *Hacking Juliet, Photography, the whole story*, Λονδίνο 2012, σ.119.

εντύπωση το γεγονός ότι η κοινότητα αριθμούσε πολλές γυναίκες μέλη. Η διακοσμητική χρήση των χαρακτηρισμών μέσα στο σπίτι ήταν η αφορμή για να είναι μέλη σε αυτό το εργοστάσιο αναπαραγωγής έργων τέχνης τόσες πολλές γυναίκες. Μεταξύ των δύο χιλιάδων περίπου μελών το 1886, τα τριακόσια σαράντα πέντε ήταν γυναίκες. Η Cameron που αναφέρεται ως μέλος περιωπής,²³² εμφανίζεται καταγεγραμμένη και στους δύο καταλόγους της Arundel Society που έχουν διασωθεί από το 1859 και το 1866.

Εκτός από τη βασική εικονογραφική επιρροή και τον πίνακα-πρότυπο, σε κάθε φωτογραφία που θα μελετήσουμε, θα ασχοληθούμε και με την σχέση της φωτογράφου με το εικονιζόμενο μοντέλο. Στην παρουσίαση των φωτογραφιών διατηρείται η χρονολογική σειρά ώστε να μπορέσουμε να δούμε την εξέλιξη στη συνθετική ισορροπία, στις φωτογραφικές τεχνικές και, εν τέλει, στην καλλιτεχνική έκφραση.

Χαιρετισμός

Έχοντας την ευκαιρία να γνωρίσει την ζωγραφική της πρώιμης Αναγέννησης μέσω της Arundel Society, η Cameron αφομοίωσε την αισθητική και τις εικαστικές συμβάσεις των μεγάλων ζωγράφων του παρελθόντος. Το διπλό πορτρέτο με τίτλο «Ο Χαιρετισμός» (*The Salutation, after the manner of Giotto*) είναι από τις πρώτες απόπειρες της φωτογράφου να μεταφέρει την αισθητική της ιταλικής ζωγραφικής στο έργο της. Στη φωτογραφία απεικονίζονται δυο γυναικείες μορφές που στέκονται αντικριστά και η μία φιλά την άλλη στο μέτωπο (εικ.88). Η φωτογραφία έχει αποτυπωθεί με τη μέθοδο του υγρού κολλοδίου και έχει εκτυπωθεί σε χαρτί αλμπουμίνας, όπως και όλες οι φωτογραφίες που θα δούμε στη συνέχεια. Ανήκει στις πρώτες φωτογραφίες της και έχει τραβηχτεί το 1864, μόλις έναν χρόνο μετά την απόκτηση της κάμεράς της.

Για τη σύνθεση αυτή εμπνεύστηκε από την τοιχογραφία του Giotto “Ο Χαιρετισμός” που βρίσκεται στο παρεκκλήσιο Scrovegni στην Πάδουα της Ιταλίας

²³² Ledger Tanya, Δ.Δ., *A study of the Arundel Society, 1848-1897*, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, Οξφόρδη 1978, σ.154.

(εικ.89).²³³ Ο Giotto di Bondone (c.1267-1337) ήταν Φλωρεντίνος ζωγράφος του Ύστερου Μεσαίωνα και θεωρείται βασικός θεμελιωτής της τέχνης της Αναγέννησης. Οι σαράντα τοιχογραφίες που βρίσκονται στο παρεκκλήσιο αναπαριστούν την πρώιμη ζωή της Παναγίας και τη ζωή του Χριστού, εκτίθενται σε δεξιόστροφη αφήγηση και αποτελούν το σημαντικότερο έργο του καλλιτέχνη. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο Giotto ήταν ο πρώτος καλλιτέχνης στην εποχή του που ανέλαβε ένα τόσο σημαντικό έργο από ιδιώτη, τον έμπορο Enrico Scrovegni.²³⁴ Το λιτό και δραματικό ύφος του Giotto μεταδίδει επιτυχώς την πνευματικότητα της θεματολογίας που αναπαρίσταται μέσα στο ναό. Η συγκεκριμένη τοιχογραφία βρίσκεται στην δεξιά πλευρά του κεντρικού τέμπλου, έτσι όπως το αντικρίζει ο θεατής μόλις εισέλθει στο παρεκκλήσιο, και ανήκει στον θεματικό κύκλο της πρώιμης ζωής του Χριστού. Απεικονίζει την επίσκεψη της Παρθένου Μαρίας στην Ελισάβετ, παρμένη από την αφήγηση του Ευαγγελίου.²³⁵ Έχει διαστάσεις 150x140 εκ. και χρονολογείται περίπου στα 1306.²³⁶ Οι δυο γυναικείες μορφές απεικονίζονται να κοιτούν η μια την άλλη, σε αυτή την πρώιμη προσπάθεια φυσιοκρατικής απόδοσης ανθρώπινων μορφών στην ιστορία της ζωγραφικής.

Το μοτίβο των δύο γυναικών που συναντώνται μετωπικά μεταφέρεται στην φωτογραφική σύνθεση της Cameron με μια μικρή παραλλαγή. Οι δυο γυναίκες έρχονται ακόμη πιο κοντά η μία στην άλλη, αλλά χωρίς να έχουν οπτική επαφή, όπως συμβαίνει στο έργο του Giotto. Η μορφή που βρίσκεται στα δεξιά με το σκουρόχρωμο ένδυμα δίνει ένα σχεδόν αόρατο και ανέκφραστο φιλί στο μέτωπο της γυναίκας που στέκεται στα δεξιά και φορά λευκό κεφαλομάντηλο και λευκό χιτώνα. Η παγερότητα του φιλιού, παρόμοια με το ψυχρό φιλί της τοιχογραφίας, οφείλεται σίγουρα και σε τεχνικά ζητήματα της φωτογραφίας του 19^{ου} αιώνα, που ανάγκαζαν τους φωτογράφους να επιβάλλουν στα μοντέλα τους ουδέτερη έκφραση. Η Cameron δούλευε με μεγάλους χρόνους έκθεσης κατά την διάρκεια της φωτογραφικής λήψης, μεγαλύτερους απ' ό,τι δούλευαν οι σύγχρονοί της φωτογράφοι. Το γεγονός αυτό δεν επέτρεπε στα πρόσωπα να χαμογελούν, αφού ένα χαμόγελο δύσκολα μπορεί να

²³³ Το παρεκκλήσιο Scrovegni, το οποίο λέγεται επίσης παρεκκλήσιο Arena, πήρε το όνομά του από τον Ιταλό έμπορο Enrico Scrovegni, ο οποίος ήταν ο παραγγελιοδότης του σπουδαίου έργου του Giotto. Το παρεκκλήσιο χτίστηκε γύρω στα 1300 και ήταν αφιερωμένο στην Santa Maria della Carita. Toman Rolf, *Η τέχνη της Ιταλικής Αναγέννησης*, σ.58.

²³⁴ Ο.π., σ.58-62.

²³⁵ Κατά Λουκάν Ευαγγέλιο, κεφ. Α', στίχοι :39-66.

²³⁶ *Το ζωγραφικό έργο του Τζιότο*, επιμ. Edi Baccheschi, Αθήνα 1994, σ. 98-102.

παραμένει αυτούσιο για αρκετά δευτερόλεπτα. Έτσι, το αγέλαστο ύφος έγινε σήμα κατατεθέν στις φωτογραφίες της, όπως άλλωστε και στις περισσότερες φωτογραφίες του 19^{ου} αιώνα.

Η φωτογράφος δεν μας δίνει πληροφορίες για την ταυτότητα των γυναικών, απλώς απεικονίζει με τον δικό της τρόπο έναν οικείο χαιρετισμό μεταξύ των δύο γυναικών. Το αρκετά σφιχτό κάδρο δίνει έμφαση στο θέμα και αναγκάζει τον θεατή να επικεντρωθεί σε αυτό. Η σφιχτή σύνθεση οφείλεται, μεταξύ άλλων, στον τεχνολογικό εξοπλισμό των φωτογράφων της δεκαετίας του 1860 που δεν άφηνε περιθώρια για πλήρη έλεγχο του κάδρου, όπως συμβαίνει σήμερα. Τουναντίον, ο φωτογράφος έβλεπε το θέμα του μέσα από την κάμερα και μετά τοποθετούσε την γυάλινη πλάκα πάνω στην οποία θα αποτυπωνόταν το είδωλο. Λογικό ήταν, επόμενως, να υπάρχουν αποκλίσεις και να χάνεται μέρος του θέματος από την τελική εικόνα.

Η φωτογραφία, ως μια από τις πολύ πρώιμες απόπειρες της Cameron, φανερώνει μια σχετική απειρία όσον αφορά στον χειρισμό του χώρου μέσα στο κάδρο. Τα σώματα των γυναικών καταλαμβάνουν αρκετό χώρο σε σχέση με τα κεφάλια τους που βρίσκονται συμπιεσμένα στο άνω μέρος. Παρόλα αυτά, παρατηρείται κάποια συνθετική ισορροπία από τον πυραμιδοειδή σχηματισμό που δημιουργούν οι δυο γυναικείες μορφές. Τα δυο έργα, παρότι ανήκουν σε δυο χρονικές περιόδους με εντελώς διαφορετικό εικαστικό υπόβαθρο, εμπεριέχουν τις ίδιες αξίες. Αποτυπώνουν την ανιδιοτελή σχέση αγάπης ανάμεσα σε δυο γυναίκες με τον πιο απλό, άμεσο και ουσιαστικό τρόπο· την σωματική εγγύτητα και το φιλί.

Σίβυλλα

Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με δύο επίσης πρώιμα πορτρέτα της Cameron που απεικονίζουν την Ερυθραία Σίβυλλα της Παλαιάς Διαθήκης. Το πρώτο τιτλοφορείται «Η Σίβυλλα, με την τεχνοτροπία του Μιχαήλ-Αγγελου» χρονολογείται το 1864 και ανήκει στην συλλογή του ερευνητικού κέντρου Harry Ransom του Πανεπιστημίου του Τέξας, ενώ το δεύτερο με τίτλο «Μια Σίβυλλα» του 1870 βρίσκεται σήμερα στο

Μητροπολιτικό μουσείο της Ν. Υόρκης (εικ.90,91). Και στις δυο φωτογραφίες μεταφέρεται αυτούσιο το μοτίβο της Ερυθραίας Σίβυλλας που φιλοτέχνησε ο Μιχαήλ Άγγελος στην οροφή της Καπέλα Σιζτίνα στο Βατικάνο (εικ.92).

Η γυναικεία μορφή της βιβλικής προφήτισσας ανήκει στη μνημειώδη οροφογραφία που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης από το 1508 έως το 1512 στο παρεκκλήσιο του Σίξτου. Η Σίβυλλα της Ερυθραίας μαζί με τους γυμνούς άνδρες, τα επίχρυσα μετάλλια, την σκηνή της θυσίας του Νώε και τον Προφήτη Ησαΐα ανήκουν στο σύνολο «Η Θυσία του Νώε» που βρίσκεται στο τρίτο τμήμα της κεντρικής ζώνης της οροφής μέσα στο παρεκκλήσιο. Το κεντρικό θέμα του συνόλου είναι η «Δημιουργία του Κόσμου». Οι πέντε Σίβυλλες μαζί με τους επτά προφύτες αποτελούν τις παλαιότερες μορφές της Παλαιάς Διαθήκης που απεικονίζονται σε όλο το εικονογραφικό πρόγραμμα.²³⁷ Η Σίβυλλα της Ερυθραίας κάθεται σε μαρμάρινο θρόνο με το δεξί της πόδι σταυρωτά επάνω στο αριστερό. Τα εντυπωσιακά ενδύματα καλύπτουν τη μυώδη σωματοδομή ενώ αποκαλύπτονται μόνο τα χέρια και τα πέλματα της. Η προφήτισσα έχει στραμμένη την προσοχή της στο βιβλίο που βρίσκεται στα αριστερά της και το ξεφυλλίζει με το αριστερό της χέρι. Στα δεξιά της σύνθεσης την πλαισιώνουν δυο άπτερα χερουβεΐμ, όπως και τις υπόλοιπες Σίβυλλες άλλωστε. Επάνω, αριστερά και δεξιά της βρίσκονται δυο ζεύγη παιδιών-καρυάτιδων και κάτω από τον θρόνο της γηραιάς προφήτισσας απεικονίζεται ένας γυμνός νέος που φέρει στο κεφάλι του ταμπέλα με το όνομα της Ερυθραίας.²³⁸

Η Σίβυλλα της Ερυθραίας που θεωρείται μία από τις νύμφες του Νώε καταγόταν από την ομώνυμη αρχαία πόλη της περιοχής της Ιωνίας στη Μ. Ασία και ονομαζόταν Ηροφίλη. Γενικότερα, Σίβυλλες αποκαλούνταν οποιεσδήποτε γυναίκες είχαν μαντικές ικανότητες και προφήτευαν τρομερά συμβάντα, χωρίς προτού να έχουν ερωτηθεί για κάτι. Αυτή ήταν και η βασική τους διαφορά από τις μάντισσες, όπως ήταν π.χ. η Πυθία. Η μυθική μορφή της Σίβυλλας μεταφέρθηκε σε πέντε διαφορετικές παραλλαγές από τον Μιχαήλ Άγγελο στην Καπέλα Σιζτίνα. Γνωρίζουμε ότι τα μοντέλα που χρησιμοποίησε ο Μιχαήλ-Άγγελος για τις στιβαρές προφήτισσες ήταν άνδρες, εξ ου και τα μυώδη, στιβαρά κορμιά των Σίβυλλών.

²³⁷ Χρήστου Χρύσανθου, *Η Ιταλική ζωγραφική κατά τον δέκατο έκτο αιώνα*, τ. Α', Θεσσαλονίκη 1991, σ. 197.

²³⁸ Κολαλούτσι Τζιανλουίτζι, *Νέο φως στον Μιχαήλ-Άγγελο, α' τόμος, Η Προϊστορία της Βίβλου*, Αθήνα 1990, σ.150-151, 239-241.

Η Cameron αναπαρήγαγε το μοτίβο σε δυο διαφορετικές εκδοχές με χρονική απόσταση έξι ετών. Χρησιμοποίησε δυο διαφορετικές γυναίκες, αλλά διατήρησε την ίδια ακριβώς σύνθεση και στις δύο φωτογραφίες. Η σταθερότητα που αποπνέει η κορμοστασιά της Σίβυλλας του Μιχαήλ-Άγγελου είναι το κύριο χαρακτηριστικό που μεταφέρεται στην πρώτη φωτογραφική αποτύπωση της Σίβυλλας από την Cameron. Το ογκώδες και μακρύ χέρι της Σίβυλλας στο πρώτο πλάνο, που κρέμεται κάπως επιτηδευμένα, καταλαμβάνει κυρίαρχη θέση στη σύνθεση, όπου μέσα από τον φορμαλιστικό διάυλο: χέρι-λαιμός-χέρι οδηγεί τον θεατή προς το ανοικτό βιβλίο στα δεξιά του κάδρου. Το σώμα της Σίβυλλας δεν αποδίδεται ολόκληρο, παραλείπονται οι άγγελοι που υπάρχουν στο αναγεννησιακό έργο ενώ το σώμα της γυναικείας μορφής μοιάζει να ασφυκτιά μέσα στο κάδρο. Η ασπρόμαυρη απόδοση της φωτογραφίας υστερεί λίγο σε ζωντάνια σε σχέση με την αρχική εικόνα και την καθιστά ουδέτερη. Η φωτογραφία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ελαφρώς μονότονη. Αυτό εντείνεται και από το γεγονός ότι η γυναικεία μορφή δεν συνδέεται θεματικά με κάποιο άλλο στοιχείο, όπως συμβαίνει στην τοιχογραφία του Μιχαήλ-Άγγελου, ούτε εκεί η Σίβυλλα εντάσσεται στο σχετικό πλαίσιο για να επιτευχθεί η συνοχή. Στην φωτογραφική απεικόνιση παραλείπεται η αφήγηση του μύθου της Ερυθραίας Σίβυλλας, αφού το βιβλίο από μόνο του δεν μπορεί να διηγηθεί την ιστορία, και η προφήτισσα μοιάζει παράταιρη σε αυτήν την απόπειρα της Cameron.

Μια πιο ενδιαφέρουσα απεικόνιση της ίδιας Σίβυλλας επιχειρείται ξανά από την φωτογράφο έξι χρόνια αργότερα. Τώρα η μυθική προφήτισσα απεικονίζεται ελαφρώς πιο νέα να φορά ένα ένδυμα με πλούσιες πτυχώσεις, αρκετά πιο κοντά στα αναγεννησιακά πρότυπα. Το κεφάλι παραμένει σε στάση προφίλ, όπως και το προσηλωμένο βλέμμα στο προφητικό βιβλίο. Ο φακός με μεγαλύτερο εστιακό βάθος που χρησιμοποιείται εδώ, έχει ως αποτέλεσμα μια πιο φυσιολογική απόδοση του χεριού. Επίσης, η εξέλιξη στην συνθετική αρμονία και το μεγαλύτερο εύρος στην τονικότητα των ενδιάμεσων γκρι τόνων δημιουργεί γενικότερα μια πιο ελκυστική φωτογραφία.

Η επιλογή της Cameron να αναπαράγει το θέμα της βιβλικής ηρωίδας, σίγουρα δεν συγκαταλέγεται ανάμεσα στις επιτυχημένες προσπάθειες της, αφού δύσκολα μπορεί να προκαλέσει κάποια συγκίνηση στον θεατή. Προφανώς η φωτογράφος έχει θαυμάσει την βιβλική μορφή μέσα από κάποιο χαρακτηριστικό της εποχής και επιλέγοντας

το μοτίβο της Ερυθραίας Σίβυλλας θέλει να δείξει τον θαυμασμό της προς τον μεγάλο ζωγράφο.

Beatrice

Το φωτογραφικό πορτρέτο της νεαρής *Beatrice Cenci*, έργο του 1866, είναι μια από τις πιο εντυπωσιακές φωτογραφίες της Cameron (εικ.93). Η ιστορία της Beatrice Cenci (1577-1599) είναι από μόνη της μια πρόκληση. Η νεαρή γυναίκα, κόρη του Ιταλού ευγενή Francesco Cenci, έζησε στη Ρώμη και καθ' όλη την διάρκεια της ζωής της κακοποιούνταν σεξουαλικά από τον πατέρα της, ο οποίος γλίτωνε πάντα την τιμωρία του νόμου, λόγω της ευγενικής του καταγωγής. Για να γλιτώσει από τα βασανιστήρια απ' τα οποία υπέφερε η νεαρή αλλά και όλη η οικογένεια, η Beatrice μαζί με την μητριά της και τον αδερφό της σχεδίασαν την δολοφονία του πατέρα. Όλοι τους, εκτός από τον μικρό αδερφό, καταδικάστηκαν για τον φόνο με θανάτωση δια αποκεφαλισμού και εκτελέστηκαν. Η Beatrice θανατώθηκε τη νύχτα της 11ης Σεπτεμβρίου του 1599 και έκτοτε έμεινε στην συνείδηση των Ιταλών ως σύμβολο κατά της αριστοκρατίας και της ψεύτικης ηθικής της.²³⁹ Ενέπνευσε αρκετούς καλλιτέχνες, όπως την Αμερικανή γλύπτρια Harriet Goodhue Hosmer (1830-1908)²⁴⁰ που παρουσίασε το γλυπτό της *Beatrice Cenci* το 1857 (εικ.94) στην θερινή έκθεση της Royal Exhibition. Το έργο σήμερα εκτίθεται στις Η.Π.Α.

Ο δραματουργός και φίλος της οικογένειας Cameron, Peter Bysshe Shelley εισήγαγε στο αγγλικό κοινό την ιστορία της Beatrice, με το θεατρικό έργο *The Cenci: A Tragedy in Five Acts*, που έγραψε το 1819. Η Cameron πιθανόν να γνώριζε το λογοτεχνικό έργο του Shelley και έτσι να ασχολήθηκε με το θέμα. Η ίδια δεν είχε ταξιδέψει ποτέ στη Ρώμη, αλλά η φίλη της Anne Thackeray, που είχε επισκεφθεί την ιταλική πρωτεύουσα, προφανώς είχε δει τον πίνακα και της είχε μεταφέρει την

²³⁹ Shelley Percy Bysshe, *Οι Τσένσι*, Αθήνα 1993, σ.13.

²⁴⁰ Η Harriet Goodhue Hosmer ήταν από τις πιο γνωστές γυναίκες καλλιτέχνιδες που έζησαν και εργάστηκαν στην Ιταλία τον 19^ο αιώνα. Γι' αυτό προφανώς ασχολήθηκε με το θέμα της Beatrice. Bostroem Antonia (επιμ.), *The encyclopedia of sculpture*, Vol.2, Λονδίνο 2004, σ.763.

εμπειρία της.²⁴¹ Μέσω των χρωμολιθογραφιών της Arundel Society, προφανώς ήρθε και σε επαφή με το ομότιτλο έργο του Guido Reni (εικ.95) που απεικονίζει την νεαρή ηρωίδα. Ο πίνακας θεωρείται ως το έργο πρότυπο για την ομότιτλη φωτογραφική σύνθεση της Cameron και χρησιμοποιώντας ως μοντέλο την δεκατριάχρονη τότε ανιψιά της May Prinsep (1853-1931), η φωτογράφος φιλοτέχνησε ένα από τα πιο όμορφα και αινιγματικά πορτρέτα της. Η απόφαση να χρησιμοποιήσει ένα ανήλικο κορίτσι για να αποδώσει την είκοσι ενός ετών Beatrice δεν πρέπει να μας προκαλεί εντύπωση. Είναι γνωστή η σχεδόν εμμονική της θέση να μην φωτογραφίζει ενήλικες γυναίκες, παρά σε ελάχιστες περιπτώσεις, όπως τις γυναίκες της Σρι-Λάνκα και την ζωγράφο Marianne North. *“Καμιά γυναίκα δεν πρέπει να επιτρέπει στον εαυτό της να φωτογραφίζεται μεταξύ των ηλικιών δεκαοκτώ και ογδόντα.”*²⁴²

Σε σχέση με το έργο του Guido Reni στο οποίο αποδίδεται κάπως πιο επιτηδευμένα η γλυκύτητα της νιότης της Beatrice, η φωτογραφική απεικόνιση επιτυγχάνει ένα πραγματικά γλυκό και συνάμα ώριμο ύφος στο εφηβικό πρόσωπο. Η ηρωίδα της Cameron με το χαμηλωμένο βλέμμα και τα λυτά μαλλιά μας κοιτάζει με οικείο αλλά θλιμμένο βλέμμα και μοιάζει σα να μας προσκαλεί να συλλογιστούμε τα πάθη της. Το ύφος της, η εναλλαγή του φωτός με τη σκιά στο πρόσωπό της και τα κλειστά μα χαλαρά χείλη προκαλούν ανάμεικτα συναισθήματα, από συμπόνια για τη τραγική της μοίρα έως μια απροσδιόριστη σαρκική έλξη. Η φωτογραφία είναι ελαφρώς θολή σε όλα τα σημεία, αφού προφανώς θα χρειάστηκαν αρκετά λεπτά για να πραγματοποιηθεί η λήψη και το μοντέλο ήταν αδύνατον να παραμείνει εντελώς ακίνητο. Τα μάτια, παρόλα αυτά, εκπέμπουν την συναισθηματική φόρτιση που απαιτεί το θέμα. Η Cameron απαθανάτισε και τη νεαρή Keown ως *Beatrice*, σε ένα λιγότερο γνωστό πορτρέτο (εικ.96).

Όταν ένα πρόσωπο απεικονίζεται σε μια φωτογραφία, αμέσως ταυτίζεται με το πρόσωπο που αναπαριστά. Στην περίπτωση της Beatrice, ο θεατής ταυτίζει την ηρωίδα με το πρόσωπο της May Prinsep. Η φωτογραφία, ως εικαστικό μέσο, έχει αυτή την τάση και κάποιες φορές προκαλείται μια σύγχυση στον θεατή όσον αφορά στην ταυτότητα των προσώπων. Η τάση αυτή είναι σχεδόν ανύπαρκτη στη Ζωγραφική, αφού εκεί όλα γεννιούνται στην φαντασία του καλλιτέχνη. Είναι

²⁴¹ Wolf Sylvia, *Julia Margaret Cameron's Women*, σ.59.

²⁴² Ό.π., σ.66.

ανακουφιστικό, λοιπόν, να γνωρίζουμε ότι η υποδύομενη την Beatrice, May Prinsep δεν είχε την μοίρα της ηρωίδας και έζησε ως τα εβδομήντα οκτώ της χρόνια. Στη φωτογραφία της Cameron, ενώ γνωρίζουμε ότι η May Prinsep είναι απλώς ένα μοντέλο που υποδύεται την Beatrice, το πρόσωπό της μας πείθει ότι είναι όντως η βασανισμένη Ιταλίδα κόρη. Η νεαρή ανιψιά ήταν υιοθετημένη κόρη της αδερφής της Cameron, Sara Prinsep και του συζύγου της, Val Prinsep. Έζησε μαζί τους στο *Little Holland House* και παντρεύτηκε δυο φορές. Η κλασική ομορφιά αυτής της γυναίκας γοήτευσε και τον Watts που φιλοτέχνησε το ζωγραφικό πορτρέτο της (εικ.97).

Οφηλία

Με το πορτρέτο της Οφηλίας, την σαιξπηρική ηρωίδα και αγαπημένη του Άμλετ, η Cameron παρουσιάζει τη νεαρή γυναίκα τη στιγμή της έκστασης που χάνει τα λογικά της (εικ.98). Κόρη του Πολώνιου και αδερφή του Λαέρτη, η καταραμένη Οφηλία τρελαίνεται και βρίσκει τραγικό θάνατο από εθελούσιο πνιγμό σε ποτάμι, όταν ο μελλοντικός αγαπημένος της και διάδοχος του πριγκιπικού θρόνου της Δανίας, Άμλετ σκοτώνει τον πατέρα της.

Η Οφηλία ως εικαστικό θέμα απασχόλησε ιδιαίτερα την βρετανική ζωγραφική, ειδικά κατά την περίοδο του Ρομαντισμού όπου αναβίωσε το ενδιαφέρον για το έργο του Σαίξπηρ. Αρκετοί ρομαντικοί και Προ-ραφαηλίτες ζωγράφοι φιλοτέχνησαν την άτυχη γυναίκα, δίνοντας σχεδόν πάντα έμφαση, εκτός των άλλων, στην λεπτομερή απόδοση των λουλουδιών που την πλαισιώνουν. Τα λουλούδια στο σώμα και στο πρόσωπο της Οφηλίας, είτε ως μπουμπούκια που δεν πρόλαβαν να ανθίσουν είτε ως μααραμένα και τάλαιπωρημένα άνθη που σαπίζουν στο νερό, αποτελούν ισχυρό συμβολισμό θανάτου²⁴³ και προδίδουν την τραγική της μοίρα. Η πιο διάσημη Οφηλία είναι αυτή του John Everett Millais (1851-52) (εικ.99), που παρουσιάζεται πνιγμένη

²⁴³ Εκτός από την προσωποποίηση της Άνοιξης, που είναι και ο συχνότερος συμβολισμός, αρκετές φορές τα λουλούδια συμβολίζουν την εξαφάνιση της ανθρώπινης ζωής, ειδικά όταν απεικονίζονται σε νεκρές φύσεις. Hall James, *Subjects and symbols in Art*, Αγγλία 1996, σ.126.

να επιπλέει στεφανωμένη με αμέτρητα λουλούδια, μέσα στον ποταμό.²⁴⁴ Το έργο τραβά την προσοχή μας για την ποικιλία των χρωμάτων, ειδικά των πράσινων αποχρώσεων και την εντελώς ρεαλιστική απόδοση των λουλουδιών. Μια εντελώς διαφορετική Οφηλία είναι αυτή του Leopold Burthe (1852) η οποία απεικονίζεται νεκρή με μια ιδεαλιστική προσέγγιση, στα πλαίσια του γαλλικού κλασικισμού (εικ.100).

Η Cameron ξεπέρασε την τάση των Προ-ραφαηλιτών για νατουραλιστική ακρίβεια και την αποστασιοποιημένη προσέγγιση των κλασικιστών ζωγράφων και προσπάθησε να αποτυπώσει την εντύπωση που αφήνει η παραφροσύνη της Οφηλίας. Η κάμερα της επέτρεπε την πιστή απόδοση της λεπτομέρειας, αλλά αυτό που την ενδιέφερε περισσότερο ήταν να αποδώσει και να καταγράψει το συναίσθημα της γυναίκας που υποφέρει και είναι έτοιμη να πεθάνει για να σωθεί απ' την τρέλα της. Παραδομένη στην αλλοφροσύνη της η Οφηλία της Cameron είναι ντυμένη με ένα ανοιχτόχρωμο μεταξωτό φόρεμα, κεντημένο με διακοσμητικά μοτίβα. Εδώ η Cameron παραμερίζει το πένθιμο μαύρο χρώμα με το οποίο ντύνει τις άλλες δυο Οφηλίες της (εικ.101,102), και προτιμά το ασημί χρώμα, το οποίο φορεμένο ως ένδυμα, εντείνει ακόμη περισσότερο στην αίσθηση του παράλογου. Εκτός των άλλων, το ανοιχτόχρωμο ένδυμα έρχεται σε αντίθεση με τη σκιά που δημιουργείται στο κάτω δεξί μέρος της εικόνας και δημιουργεί ένα ενδιαφέρον εικαστικό αποτέλεσμα.

Το φωτογραφικό πορτρέτο της δεκαεννιάχρονης Emily Peacock, που ποζάρει ως Οφηλία αποδίδει την απόγνωση και τον θρήνο της νεαρής γυναίκας εστιάζοντας στη δυναμική του βλέμματος και στην έκφραση του προσώπου. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται και από την κίνηση του χεριού της, που είναι έτοιμη να τραβήξει με μανία τα ατημέλητα μακριά μαλλιά της. Αν ανατρέξουμε πίσω στο χρόνο, θα συναντήσουμε διάφορες παραλλαγές του συγκεκριμένου μοτίβου. Η αλαφιασμένη γυναικεία μορφή με τα ξέπλεκα μαλλιά απαντάται στην Τέχνη ήδη από την περίοδο της αρχαίας Αιγύπτου²⁴⁵ (εικ.103). Η αίσθηση του θρήνου αποδίδεται με τις θρηνούσες γυναικείες μορφές που απεικονίζονται με τα χέρια ψηλά να τραβούν τα μαλλιά τους και έχουν

²⁴⁴ Στη δυτική τέχνη, τα άνθη ιτιάς που φαίνονται στο συγκεκριμένο να επιπλέουν στο ποτάμι αποτελούν συμβολισμό θρήνου. Hall James, *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western Art*, Λονδίνο 1994, σ.161.

²⁴⁵ Frood E., *Mourning women and decorum in ancient Egyptian art, in Decorum and Experience: Essays in Ancient Culture for Prof. John Baines*. Οξφόρδη, 2013, σ. 156–62.

ζωγραφιστεί επάνω σε ταφικούς αμφορείς της γεωμετρικής περιόδου.²⁴⁶ Η πενθούσα γυναικεία μορφή αναβιώνει και κατά την περίοδο του νεοκλασικισμού στην Ευρώπη του 18ου αιώνα και φθάνει έως τις μέρες μας με την μορφή πενθούντος πνεύματος που σε κάποιες περιπτώσεις παίρνει την μορφή της πενθούσας γυναίκας. Στη δυτική νεότερη τέχνη συναντούμε πάλι το μοτίβο στο έργο του Eugene Delacroix, «Η είσοδος των Σταυροφόρων στην Κωνσταντινούπολη» (εικ.104). Εκεί, η πενθούσα μορφή κρατά μια αναίσθητη γυναίκα στην αγκαλιά της. Η επαφή της Cameron με την καλλιτεχνική και διανοητική αφρόκρεμα της εποχής της, προφανώς της έδωσε την ευκαιρία να αποκτήσει όλη την σχετική γνώση γύρω από την απεικόνιση του γυναικείου θρήνου. Πέρα από αυτό, έχει πολύ ενδιαφέρον ότι η γέννηση ενός οπτικού μοτίβου γεννιέται από κάποια ανθρώπινη ανάγκη και εξακολουθεί να επιβιώνει μέσα στο χρόνο προφανώς για τον ίδιο λόγο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ένα χρόνο πριν την φωτογράφιση της Emily Peacock ως Οφηλία, δηλαδή το 1873, η μοναδική κόρη της Cameron, Julia, πέθανε στη γέννα του έβδομου παιδιού της.

Η Emily Peacock, συχνά φιλοξενούμενη των Cameron στο Freshwater, είχε ποζάρει αρκετές φορές για την φωτογράφο τις χρονιές 1873-74 και εμφανίζεται τουλάχιστον σε πέντε φωτογραφίες που δημιουργήθηκαν για την συλλογή ποιημάτων του Tennyson, *Idylls of the King* (εικ.105). Η πόζα της γυναίκας ως Οφηλία είναι αδιαμφισβήτητα θεατρική. Άλλωστε, είναι γνωστή η επίδραση του θεάτρου στην αισθητική της Cameron. Η ερασιτεχνική θεατρική ομάδα που είχε δημιουργηθεί στο Dimbola Lodge και στην οποία συμμετείχαν μέλη της οικογένειας Cameron, πιθανόν να είχε ανεβάσει και αποσπάσματα από τον Άμλετ. Εκτός από την επιρροή των εικαστικών μοτίβων και του θεάτρου στη συγκεκριμένη Οφηλία, η σύνθεση, ελαφρώς παραλλαγμένη, εντοπίστηκε σε έναν πίνακα του Rossetti, με τίτλο *Lady Lilith* (εικ.106).

Ο πίνακας του Rossetti σχεδιάστηκε αρχικά το 1864 ως μια σκηνή «μπουντουάρ» και το 1866 σταδιακά εξελίχθηκε στη Λίλιθ, η οποία σύμφωνα με την εβραϊκή παράδοση ήταν η πρώτη γυναίκα του Αδάμ, πριν την δημιουργία της Εύας.²⁴⁷ Στο έργο αυτό, ο Rossetti έχει επηρεαστεί από τον Αισθητισμό, όπως και σε αρκετά άλλα έργα της ώριμης φάσης του. Ανήκει στους Προα-ραφαηλίτες που υπερασπίστηκαν τη

²⁴⁶ Μπόρντμαν Τζων, *Αρχαία ελληνική τέχνη*, Αθήνα 1980, σ.21.

²⁴⁷ R.E.F., "Lady Lilith by Dante Gabriel Rossetti", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol.3, No.7, Ιούλ. 1908, σ.144.

θέση «η Τέχνη για την Τέχνη» (Art for Art's sake), που ήταν η κυρίαρχη στάση των Αισθητιστών.²⁴⁸ Ο Rossetti ζωγράφισε αρχικά τον πίνακα το 1866-68 με μοντέλο την ερωμένη του Fanny Comforth και το 1872-73 τον άλλαξε και αντικατέστησε το πρόσωπο με αυτό της Alexa Wilding.²⁴⁹ Η αρχετυπική μορφή της Λίλιθ είναι η προσωποποίηση της γυναικείας δύναμης και σεξουαλικότητας που αντιστέκεται στην κυριαρχία των ανδρών. Το ανέκφραστο πρόσωπο της γυναίκας, που εδώ την βλέπουμε σε μια ιδιωτική στιγμή να περιποιείται τα μαλλιά της, μοιάζει να παραμένει αιωνίως σε αυτή την παθητική στάση. Δεν την αγγίζει κανένα συναίσθημα και θαρρείς ότι το βλέμμα της μέσα από τον καθρέπτη αντικρίζει το απόλυτο κενό. Παρόλα αυτά, είναι άκρως γοητευτική. Ο πίνακας θεωρείται ζευγάρι με το *Sibylla Palmifera* (εικ.107) του ίδιου καλλιτέχνη, έργο που απεικονίζει την ομορφιά της ψυχής σε αντίθεση με την σαρκική ομορφιά της Λίλιθ.

Την συναρπαστική απεικόνιση των μαλλιών της Λίλιθ, ο Rossetti εμπνεύστηκε από τις λογοτεχνικές αναφορές στο Φάουστ του Γκαίτε.²⁵⁰ Επίσης, όπως μας πληροφορεί η ιστορικός τέχνης και ειδικός στην Cameron, Betancourt Nunez, η εμμονή που έχει η Οφηλία με τα μαλλιά της είναι ένας συνηθισμένος συμβολισμός της εποχής. Όταν μια δυναμική γυναίκα στη βικτωριανή φαντασία γινόταν άγγελος, τα μαλλιά της μεταμορφώνονταν σε φωτοστέφανο, ενώ όταν δαιμονιζόταν τα μαλλιά της μετατρέπονταν σε ιστό αράχνης ή σε κάποιου τύπου παγίδα. Στην βικτωριανή περίοδο τα μακριά ξέπλεκα μαλλιά, εκτός των άλλων, υποδήλωναν την χαλαρότητα των ηθών.²⁵¹ Η Nunez, που έχει μελετήσει τη σύνδεση μεταξύ της Οφηλίας της Cameron και της Λίλιθ του Rossetti, μας πληροφορεί επίσης ότι στην περίπτωση της Λίλιθ, παρατηρούμε ξεκάθαρα την σχεδόν εμμονική τάση των Προ-ραφαηλιτών να απεικονίζουν τις γυναίκες με πλούσια, συνήθως κόκκινα μαλλιά και με σαρκώδη χείλη. Το χαρακτηριστικό αυλάκωμα που σχηματίζεται στο κέντρο του άνω χείλους, το λεγόμενο «τόξο του Έρωτα» (*Cupid's bow*), συμβολίζει το αρχετυπικό ενδιαφέρον

²⁴⁸ Prettejohn Elizabeth, *Art for art's sake, Aestheticism in Victorian painting*, Η.Π.Α. 2007, σ.190.

²⁴⁹ Treuherz Julian, *Dante Gabriel Rossetti*, Άμστερνταμ 2003, σ. 191.

²⁵⁰ Ο.π., σ.62-64, 191-192.

²⁵¹ Weaver Mike, *Whisper of the muse*, σ.40

του άνδρα για τη γυναικεία μήτρα, γεγονός που στον πίνακα του Rossetti, υποδηλώνεται επίσης και από την κόκκινη κορδέλα στον καρπό της Λίλιθ.²⁵²

Τα κοινά στοιχεία μεταξύ των δύο έργων είναι αρκετά για να υποθέσουμε ότι η φωτογράφος είχε δει το ζωγραφικό έργο και εμπνεύστηκε απ' αυτό για να φιλοτεχνήσει την δική της εκδοχή. Παρότι ο Rossetti απεικονίζει μια άλλη μυθική ηρωίδα και όχι την Οφηλία, παρατηρείται μεγάλη συνάφεια στη συνθετική ισορροπία με αποκορύφωμα την ένταση της κίνησης του χεριού των δύο γυναικών. Το σώμα και των δυο γυναικών είναι κατανεμημένο με τον ίδιο τρόπο μέσα στην εικαστική επιφάνεια. Ειδικά το κεφάλι και στις δυο περιπτώσεις καταλαμβάνει το επάνω δεξιά τμήμα του κάδρου, βρίσκεται δηλαδή επάνω στην χρυσή τομή, ενώ με το δεξί τους χέρι οι γυναίκες πιάνουν τα μαλλιά τους. Το άγγιγμα αυτό είναι το πρώτο στοιχείο που παρατηρεί κανείς, σε συνδυασμό με την δυναμική και τον όγκο που καταλαμβάνει το μπούστο, το οποίο λειτουργεί ως υποστηρικτικό πλαίσιο δίνοντας έμφαση στα πρόσωπά τους. Φωτισμένα από επάνω και δεξιά και στα δύο πρόσωπα δημιουργείται σκιά στη αριστερή μεριά, αρκετά εντονότερη είναι αυτή της Οφηλίας. Η απεικόνιση των λουλουδιών ως συμβολικό περιεχόμενο είναι πολύ πιο πλούσια στην Λίλιθ, ενώ η Cameron χρησιμοποιεί ελάχιστα ταλαιπωρημένα άνθη στο κεφάλι και στο μπούστο της Οφηλίας για να υπονοήσει το βίαιο τέλος της. Τα άνθη ως συμβολισμός της εξαφάνισης της ανθρώπινης ζωής στις απεικονίσεις νεκρής φύσης αλλά και απόδοσης της Λογικής²⁵³ θεωρείται απολύτως επιτυχημένος στην περίπτωση της Οφηλίας, η οποία πνίγεται μέσα στην παραφροσύνη της και δίνει τέλος στη ζωή της. Το μαύρο φόντο είναι αρκετό για να αναδείξει την τραγικότητα της μοίρας της, σε αντίθεση με τον Rossetti που δημιουργεί έναν κατάφυτο περιβάλλοντα χώρο για τη μυθική ηρωίδα του, με το ανοικτό παράθυρο που βλέπει στον καταπράσινο κήπο και τα λουλούδια που βρίσκονται μέσα στο δωμάτιο. Την τοποθετεί στο κλειστό δωμάτιο και εμείς οι θεατές νιώθουμε σα να της κλέβουμε μια ιδιωτική στιγμή, την ώρα που περιποιείται τα μαλλιά της και έχει όλο της το ενδιαφέρον στραμμένο προς τα εκεί. Αντίθετα, η Οφηλία όχι μόνο γνωρίζει ότι την βλέπουμε, αλλά επικοινωνεί με τον θεατή με το ευθύ και πονεμένο βλέμμα της.

²⁵² Betancourt Nunez Gabriel, *"Famous men and fair women"*, focusing on the pictures of Julia Margaret Cameron, Lecture on November 22, 2013 on the occasion of the symposium, *"Inspirations – Interactions: Pictorialism Reconsidered"*, σ.9.

²⁵³ Murray John, *Dictionary of subjects and symbols in Art*, Λονδίνο 1974, σ.126.

Με αυτή την ασπρόμαυρη φωτογραφία η Cameron απογειώνει το θέμα της σαιξπηρικής ηρωίδας. Αυτός ο αναγκαστικός χρωματικός περιορισμός σε άσπρο και μαύρο, που είχαν οι φωτογράφοι του 19ου αιώνα, εγείρει τραγικά συναισθήματα στον θεατή πολύ περισσότερο από κάθε άλλη Οφηλία στην ιστορία της Τέχνης. Η ίδια η Cameron έχει πει για την Οφηλία : *“Όταν ρίχνεται μόνη της μέσα σε αντίξοες και δυσμενείς συνθήκες, και μέσα στη διαφθορά της κοινωνίας, χωρίς την ενέργεια να αντισταθεί, την θέληση να δράσει, ή τη δύναμη να αντέξει, το τέλος έρχεται αναγκαστικά μέσα στην απόγνωση.”*²⁵⁴

Julia Jackson

Οι δεκάδες φωτογραφικές και ζωγραφικές απεικονίσεις της Julia Jackson αποδεικνύουν ότι ήταν μια γυναίκα που η ιδιαίτερη ομορφιά της έδωσε έμπνευση, όχι μόνο στην θεία της, Julia Margaret Cameron, αλλά σε αρκετούς άλλους καλλιτέχνες, όπως τους ζωγράφους George Frederic Watts, Edouard Burne-Jones, William Holman-Hunt και τον γλύπτη Thomas Woolner. Μάλιστα, οι δύο τελευταίοι της είχαν προτείνει γάμο, τον οποίο αρνήθηκε. Η Julia Jackson, η μετέπειτα μητέρα της Virginia Woolf,²⁵⁵ υπήρξε από τα πιο πολύ φωτογραφημένα μοντέλα της Cameron και μέχρι σήμερα σώζονται δεκάδες πορτρέτα της, σε διάφορες παραλλαγές. Αποτελεί μία από τις λίγες περιπτώσεις που η Cameron δεν μεταμόρφωσε το μοντέλο της σε κάποια μυθική ηρωίδα, αλλά την φωτογράφησε ως εαυτόν. Το ιδιαίτερο πορτρέτο της που θα μελετήσουμε (εικ.108), ανήκει στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Ν. Υόρκης, φιλοτεχνήθηκε το 1867 όταν η Jackson ήταν είκοσι ενός ετών και ανήκει στη σειρά προσωπογραφιών που φιλοτέχνησε η Cameron τουλάχιστον σε έξι παραλλαγές. Το μεγάλο μέγεθος της φωτογραφίας απ’ τη μια, και η έκφραση του προσώπου της γυναίκας απ’ την άλλη, που αποτελεί από μόνο του μια αυτόνομη

²⁵⁴ Weaver Mike, *Whisper of the muse*, σ.45.

²⁵⁵ Σ.τ.Σ. Η Βρετανή συγγραφέας Virginia Woolf (1882-1941) ήταν κόρη του Sir Leslie Stephen και της Julia Prinsep Duckworth Stephen, που είναι το πλήρες όνομα της Julia Jackson μετά τους δύο γάμους της, το 1867 με τον Herbert Duckworth και το 1878 με τον πατέρα της Woolf, Leslie Stephen. Όπως φαίνεται και από τις φωτογραφίες η φυσιογνωμική ομοιότητα μεταξύ μητέρας και κόρης είναι κάτι παραπάνω από εμφανής. Η Woolf σκιαγραφεί την προσωπικότητα της μητέρας της στον χαρακτήρα της Mrs. Ramsey στο μυθιστόρημά της «Ο φάρος». Merkin Daphne, “To the Lighthouse and beyond”, *The New York Times*, 12 Σεπτ. 2004, ηλεκτρονική έκδοση του εντύπου : <https://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D02E6D91231F931A2575AC0A9629C8B63&sec=ravel&spon=&pagewanted=all>, όπως προσπελάστηκε στις 21.10.2017 και Panken Shirley, *Virginia Woolf and the lust of creation: a psychoanalytic exploration*, Ν. Υόρκη 1987, σ.141.

σπουδή στην προσωπογραφία, καθιστούν το αποτέλεσμα καθηλωτικό. Και είναι συγκλονιστικό για τον μυημένο στην φωτογραφία θεατή να αντικρίζει μια φωτογραφία τέτοιου μεγέθους, γνωρίζοντας ότι προέρχεται από ένα ισομεγέθες αρνητικό. Κι αυτό γιατί η αντανάκλαση του ειδώλου που μπορεί να καταγραφεί στην τόσο μεγάλη γυάλινη πλάκα, συγκριτικά με τα μικρότερα αρνητικά²⁵⁶ επιτρέπει την απόδοση πολύ μεγαλύτερης ευκρίνειας και ζωντάνιας στην τελική εικόνα.

Αυτή η κατά μέτωπο φωτογράφιση της νεαρής γυναίκας που παρουσιάζεται αποκομμένη από οποιοδήποτε περιβάλλοντα χώρο και απόλυτα εκτεθειμένη στο φακό, είναι μια αρκετά πρωτοποριακή αντιμετώπιση για πορτρέτο της εποχής. Το πρόσωπο της γυναίκας αναδύεται μέσα από το απόλυτο μαύρο χρώμα του φόντου. Δεν φαίνονται τα ρούχα ή τα κοσμήματα της, αφού μια τέτοια λεπτομέρεια άλλωστε δεν θα προσέθετε κάτι παραπάνω στην αξία του έργου.

Μεγάλο ενδιαφέρον σε αυτό το πορτρέτο παρουσιάζει ο χειρισμός του φωτός και η έντονη σκιά που δημιουργείται στην μία πλευρά του προσώπου. Η καινοτόμα για την εποχή χρήση του φωτισμού από την Cameron φανερώνει την οξεία παρατηρητικότητα της και τις γνώσεις της περί τέχνης. Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο Gombrich, *“Το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες, επιδιώκοντας να αποδώσουν την εικόνα των πραγμάτων, αποκτούν με τον καιρό ευαισθησία ως προς τις μεταβολές του φωτός, είχε επισημανθεί ήδη από την Αρχαιότητα, ο Κικέρων παρατηρούσε ότι οι ζωγράφοι βλέπουν περισσότερο απ’ ότι βλέπουμε εμείς οι υπόλοιποι ως προς τις σκιές και τα φωτεινά σημεία”*.²⁵⁷ Η διαπίστωση αυτή ισχύει το ίδιο ακριβώς, ίσως και περισσότερο, στην φωτογραφία. Η ικανότητα της επισταμένης παρατήρησης του φωτός και της σκιάς είναι ιδιαίτερα οξυμένη στους φωτογράφους, αφού το φως αποτελεί γι’ αυτούς την βασική τους πρώτη ύλη.

Η δεξιά πλευρά του προσώπου της Jackson φωτίζεται έντονα από κάποια δυνατή πηγή φωτός, ενώ, με εξαίρεση το μάτι της, η αριστερή πλευρά βυθίζεται στο σκοτάδι. Τα μαλλιά της κυματίζουν ξέπλεκα επάνω στους ώμους της και σχηματίζουν το κατάλληλο πλαίσιο γύρω απ’ το πρόσωπο για να το βοηθήσουν να αναδειχθεί. Το

²⁵⁶ Από το β’ μισό του 20ου αιώνα έως και σήμερα έχουν επικρατήσει τα μικρότερου μεγέθους αρνητικά φιλμ, διαστάσεων 6x9 εκ., 6x6. έως και 34x56 χιλ. Έτσι, αναγκαστικά η πληροφορία που καταγράφεται σε αυτά είναι πολύ λιγότερη και αρκετά πιο συμπιεσμένη σε σχέση με τις μεγάλες γυάλινες αρνητικές πλάκες που χρησιμοποιούσαν οι φωτογράφοι του 19^{ου} αιώνα. Σ.τ.Σ.

²⁵⁷ Gombrich E. H., *Σκιαί ερριμέναι, η απόδοση της σκιάς στη δυτική τέχνη*, Αθήνα 2005, σ. 10-11.

μοτίβο της μοιραίας γυναίκας (*femme fatale*) που συναντάμε στα πορτρέτα των Προ-ραφαηλιτών βρίσκει εδώ μια από τις γοητευτικότερες εκδοχές της. Ο λαιμός της που ξεπροβάλλει με ένταση χάρη στον άμεσο πλάγιο φωτισμό, δημιουργεί μια συμμετρία με το υπόλοιπο φωτισμένο μέρος του προσώπου και σχηματίζει δειλά μια ανεστραμμένη πυραμίδα που φτάνει ως την κορυφή του κεφαλιού και στο τελείωμα των μαλλιών στη δεξιά πλευρά. Η δυναμική αυτή προσδίδει στην φωτογραφία ομορφιά και απλότητα, που την καθιστούν ένα καθηλωτικό πορτρέτο, για την εποχή του αλλά και για τη δική μας. Η εσκεμμένα μακρά έκθεση κατά την φωτογραφική λήψη, διάρκειας άνω των τριών λεπτών, λειτουργεί καταλυτικά στην ουδέτερη έκφραση του μοντέλου και κάνει το βλέμμα της γυναίκας έντονο και διαπεραστικό.²⁵⁸

Ανατρέχοντας χρονικά στην περίοδο εκείνη, εντοπίστηκε ένα προγενέστερο ζωγραφικό έργο που θα μπορούσε να έχει λειτουργήσει ως πρότυπο για το πορτρέτο της Julia Jackson. Πρόκειται για μια, σχετικά μικρή σε μέγεθος, προσωπογραφία με τίτλο *Portrait of a girl, Sophie Gray* (εικ.109), που φιλοτέχνησε ο John Everett Millais το 1857. Ο πίνακας που είναι σχεδόν ίσος σε μέγεθος με την φωτογραφία της Cameron, μόλις 30x23 εκ., πωλήθηκε το Νοέμβριο του 1857 στον ζωγράφο George Price Boyce (1826-1897), το 1897 αγοράστηκε από τον οίκο Christie's και σήμερα ανήκει σε ιδιωτική συλλογή. Ο Boyce ήταν ζωγράφος και αρχιτέκτονας, φίλος και πάτρωνας του Rossetti και διέμενε στο Λονδίνο. Είναι αρκετά πιθανόν η Cameron να γνώριζε το έργο ή κάποια παραλλαγή του, εφόσον, τόσο ο Millais όσο και ο Boyce, ανήκαν στον ίδιο κοινωνικό και καλλιτεχνικό περίγυρο με την φωτογράφο.

Η Sophie Gray (1843-1882) ήταν αδερφή της γυναίκας του Millais, Effie Gray και ένα από τα αγαπημένα μοντέλα του ζωγράφου την δεκαετία του 1850. Εμφανίζεται σε αρκετά έργα του, όπως στο διάσημο *Autumn Leaves* (εικ.110), και σήμερα σώζονται αρκετά πορτρέτα της σε διαφορετικές παραλλαγές. Η Sophie έπασχε από κάποιου είδους πνευματική διαταραχή που της προκάλεσε νευρική ανορεξία και υπέφερε από αυτή την πάθηση για όλη την ζωή της. Σε αυτό το πανέμορφο πορτρέτο της, ο Millais παρουσιάζει την δεκαπεντάχρονη τότε κοπέλα με την αθωότητα και την χάρη που επιβάλλει η ηλικία της. Η ιδιαιτερότητα όμως του έργου εκπέμπεται από τον έντονα τονισμένο μακρύ λαιμό της, κάτι που παρατηρείται και στο φωτογραφικό

²⁵⁸ Betancourt Nunez Gabriel, "Famous men and fair women", focusing on the pictures of Julia Margaret Cameron και "Inspirations – Interactions: Pictorialism Reconsidered", σ.11.

πορτρέτο της Jackson, γεγονός που την καθιστά γυναίκα στα μάτια του θεατή. Το αφύσικα λευκό χρώμα που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος και δίνει την εντύπωση χλωμάδας, ίσως υποδηλώνει την φιλάσθενη φύσης της Sophie. Παρόλα αυτά, η ένταση του λαιμού σε συνδυασμό με το αθώο και μελαγχολικό βλέμμα της κοπέλας είναι που προσδίδουν γοητεία σε αυτή την εικόνα. Τα διακοσμητικά μοτίβα στο μπούστο της είναι προσεκτικά σχεδιασμένα και προσθέτουν μια ρομαντική νότα στο εφηβικό πρόσωπο, ενώ τα κόκκινα χείλη της δένουν άψογα με τις κόκκινες ανταύγειες των μαλλιών της κι έτσι ο λευκός λαιμός της τονίζεται ακόμη περισσότερο.

Δεν είναι τυχαίο που και τα δυο μοντέλα, η Gray και η Jackson ενέπνευσαν επανειλημμένα τους δημιουργούς τους, με μια σειρά πορτρέτων.²⁵⁹ Η Cameron με τις φωτογραφίες της Jackson, μελέτησε, μεταξύ άλλων, τον πλάγιο προσπίπτοντα φωτισμό στο γυναικείο πρόσωπο και τον τρόπο που αυτό διαφοροποιείται, όταν αλλάζει η κατεύθυνση του φωτός. Την ύφη που δίνει το φως στον γυναικείο λαιμό και την εντύπωση που προκαλεί στον θεατή είχε μελετήσει νωρίτερα και ο Millais.

Ασχέτως με το εάν η Cameron είχε δει όντως το πορτρέτο της Sophie Gray και εάν είχε μεταφέρει την πόζα στο δικό της έργο, η έμπνευση της εδώ ξεπερνά κάθε προηγούμενο. Το πορτρέτο της Jackson συγκαταλέγεται στις πιο δυνατές προσωπογραφίες της, με αμεσότητα, δύναμη, καθαρότητα και φως.

Γυναίκα της Κεϋλάνης

Τα χρόνια 1875-79 που η Cameron τα πέρασε με τον σύζυγό της στην Ινδία, εργάστηκε συστηματικά ως φωτογράφος και έτσι μπόρεσε να συνεισφέρει αρκετά

²⁵⁹ Η σειρά πορτρέτων και εικόνων γενικότερα είναι αρκετά συνηθισμένη πρακτική στην φωτογραφία. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα είδος οπτικής αφήγησης με αρχή, μέση και τέλος. Η τεχνική ευκολία του μέσου προσφέρεται για κάτι τέτοιο, πολύ πιο εύκολα από ότι στις υπόλοιπες μορφές τέχνης. «Μια φωτογραφία σπάνια στέκεται μόνη της. Συχνά οι φωτογραφίες παρουσιάζονται σε ζευγάρια και σε σειρές.» Τίτλος φωτογραφικής έκθεσης που διοργάνωσε το 2016 το Staatliche Museum zu Berlin. <http://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/ein-foto-kommt-selten-allein-paare-reihen-und-serien-aus-der-sammlung-fotografie-der-kunsthilfth.html> Σ.τ.Σ.

στο οικογενειακό εισόδημα. Το έργο που παρήγαγε η φωτογράφος κατά την τελευταία διαμονή της στην Κεϋλάνη δεν έχει ερευνηθεί συστηματικά, όσο η δουλειά της Αγγλίας. Σήμερα σώζονται είκοσι έξι φωτογραφίες της από εκείνη την περίοδο, οι περισσότερες από τις οποίες εκτός από καλλιτεχνικό, έχουν και μεγάλο εθνολογικό ενδιαφέρον. Αποτελούν από τις πρώτες φωτογραφικές καταγραφές ντόπιων χωρικών στις αποικίες της Μ. Βρετανίας.²⁶⁰

Η τελευταία φωτογραφία που θα μας απασχολήσει είναι μια εντελώς διαφορετική εικόνα σε σχέση με τις προηγούμενες. Ανήκει στην τελευταία περίοδο της ζωής της Cameron, έχει τραβηχτεί στην Κεϋλάνη και απεικονίζει μια ντόπια γυναίκα του νησιού (εικ.111). Πρόκειται για ένα ιδιαίτερο πορτρέτο, εντελώς διαφορετικού στιλ από το γνώριμο ύφος της φωτογράφου. Η ταυτότητα της ανώνυμης χωρικής που απεικονίζεται προφίλ είναι άγνωστη σε εμάς, πιθανόν να ήταν μέλος του προσωπικού που εργαζόταν στις φυτείες της οικογένειας. Η γυναίκα φορά το παραδοσιακό σάρι και είναι εντυπωσιακό ότι προβάλλονται γυμνοί ο δεξιός ώμος, τα χέρια και ένα μέρος της πλάτης και του στέρνου της. Σε αντίθεση με τα πορτρέτα των Ευρωπαίων γυναικών που η Cameron τις παρουσιάζει πάντοτε ντυμένες, εδώ αποκαλύπτεται με άνεση η γυμνή σάρκα. Κυριολεκτικά και μεταφορικά μιλώντας, η φωτογράφος απογυμνώνει την γυναίκα από τα δεσμά κάποιου ρόλου. Η προσέγγιση αυτή, εν μέρει τονίζει την διαφορετικότητα μεταξύ των αποικιοκρατών και των ιθαγενών γυναικών, αλλά επίσης δηλώνει ότι στο εξωτικό νησί δεν ισχύουν οι ηθικοί φραγμοί που επιβάλλονταν στις γυναίκες της Ευρώπης. Γενικότερα, το κορμί της ιθαγενούς γυναίκας αντιμετωπίζονταν ως κάτι ξεχωριστό από τους λευκούς, αφού δεν ήταν συνηθισμένοι στην έκθεση της γυναικείας σάρκας σε κοινή θέα. Το γυναικείο γυμνό κορμί σε όλες τις εκφάνσεις του γίνεται το αντικείμενο του ενδιαφέροντος στην αποικιακή φωτογραφία της εποχής. Και η Cameron συνηγορεί σε αυτό με την απουσία ενδυμάτων και με την αποτύπωση της ημίγυμνης σάρκας. Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, το σώμα απέκτησε ενεργό ρόλο στο φωτογραφικό πορτρέτο. Το ενδιαφέρον πλέον μετατοπίστηκε προς το σύνολο του

²⁶⁰ Μια πιο συστηματική καταγραφή της αποικιακής εμπειρίας ξεκίνησε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από τον κυβερνητικό οργανισμό COVIC. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η βρετανική κυβέρνηση δημιούργησε το Colonial Office Visual Instruction Committee (COVIC) που σκοπό είχε να καταγράψει φωτογραφικά και δημοσιογραφικά την εμπειρία των αποικιών και να την μεταφέρει στα σχολεία της Μ. Βρετανίας ως εκπαιδευτικό υλικό. Σημαντικό φωτογραφικό υλικό από αυτές τις αποστολές σώζεται σήμερα στην βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου του Cambridge και ερευνάται συστηματικά από το Photographic History Research Center του De Montfort University στο Leicester της Αγγλίας.

ανθρωπίνου σώματος και όχι μόνο στο πρόσωπο.²⁶¹ Στη συγκεκριμένη φωτογραφία, λοιπόν, που παρουσιάζεται ένα ημίγυμνο σώμα το ενδιαφέρον είναι ακόμη πιο μεγάλο.

Ο τρόπος που η Cameron φωτογράφησε τη γυναίκα, η οποία φαίνεται να έχει μια συστολή ως προς την προβολή του σώματός της, είναι γεμάτος κομπόχη και κάθε άλλο παρά υποτιμητικός είναι προς τις Κεϋλανέζες. Το ενδιαφέρον σε αυτή την φωτογραφία, εκτός από την επιλογή του προσώπου, είναι η προτίμηση της φωτογράφου να παρουσιάσει την γυναίκα σε στάση προφίλ και μέσα σε στρογγυλό πλαίσιο. Συχνά και με μεγάλη σχολαστικότητα η Cameron έκοβε και προσάρμοζε τις φωτογραφίες της μέσα σε πλαίσια με σχήμα οβάλ, στρογγυλό ή ημικύκλια που θύμιζαν θόλο. Η απεικόνιση σε στρογγυλό πλαίσιο έχει αρχικά εντοπισθεί στα αρχαιοελληνικά νομίσματα (εικ.112) και στα ρωμαϊκά μετάλλια. Στην Αναγέννηση χρησιμοποιήθηκε αρκετά, ως πλαίσιο σε ζωγραφικά έργα, κυρίως θρησκευτικών θεμάτων, το λεγόμενο *tondo*. Τα έργα αυτά είχαν συνήθως διάμετρο μεγαλύτερη των 60 εκατοστών. Διάσημα *tondi* είναι το λεγόμενο *Doni Tondo* του Μιχαήλ-Αγγελου που παρουσιάζει την Αγία Οικογένεια σε παγανιστικό φόντο και την «Παναγία με τον Χριστό και πέντε Αγγέλους» του Sandro Botticelli (εικ.113,114). Μικρότερα σε μέγεθος έργα τέτοιου τύπου είναι οι αναγεννησιακές προσωπογραφίες που απεικόνιζαν το πρόσωπο σε προφίλ μέσα σε στρογγυλό πλαίσιο.

Η μεγαλοπρέπεια της στάσης της γυναίκας ενισχύεται από τα δαχτυλίδια και τα βραχιόλια στο αριστερό της χεριού, που την κάνουν να μοιάζει με γυναίκα ανώτερης κοινωνικής τάξης. Το δεξί της μπράτσο προβάλλει γυμνό και σε συνδυασμό με το γεγονός ότι βρίσκεται ακριβώς στο κέντρο του κάδρου γίνεται αυτομάτως το επίκεντρο της προσοχής. Ο κατάφυτος φράχτης λειτουργεί ως φόντο για το ασυνήθιστο αυτό πορτρέτο, το οποίο πλαισιώνεται από το γκρίζο κυκλικό πασπαρτού.

Η Cameron ίσως γνώριζε την ύπαρξη αυτού του εικαστικού τύπου από την τεράστια συλλογή αρχαίων νομισμάτων και μεταλλίων του Βρετανικού Μουσείου και από χαρακτηριστικά της Arundel Society, που αναπαρήγαγε έργα των περισσότερων Φλωρεντινών ζωγράφων του Trecento και του Quattrocento. Συγκεκριμένα, στο

²⁶¹ West Shearer, *Portraiture*, Oxford 2004, (Στο κεφάλαιο: Identities).

ζωγραφικό έργο του Botticelli, «Προσωπογραφία νεαρού άντρα με το μετάλλιο του Κοσμά των Μεδίκων του Πρεσβύτερου», (εικ.115) που σήμερα βρίσκεται στην πινακοθήκη Uffizi στη Φλωρεντία, απεικονίζεται νεαρός άνδρας που κρατά στα χέρια του ένα χρυσό μετάλλιο με το πρόσωπο του Cosimo de Medici σε στάση προφίλ. Η κατασκευή μεταλλίων ήταν πολύ συχνή κατά την εποχή της Αναγέννησης και ο πιο φημισμένος καλλιτέχνης μεταλλίων ήταν ο Pisanello.²⁶² Πρόκειται ουσιαστικά για ένα πορτρέτο μέσα σε ένα άλλο πορτρέτο. Είναι πολύ πιθανόν, η διάσημη αυτή προσωπογραφία να είχε διαδοθεί μέσω χαρακτηριστικών και στην Αγγλία.

Μια δεκαετία αργότερα, η καλλιτέχνης και μοντέλο, μέλος της κοινότητας των Προ-ραφαηλιτών, Μαρία Κασσαβέτη (1843-1914), ασχολήθηκε με την μεταλλοτεχνία και απεικόνισε πρόσωπα γυναικών, όπως αυτό της Μαρίας Σπάρταλη, στη γνωστή στάση προφίλ των μεταλλίων (εικ.116). Η ίδια η Cameron είχε στο παρελθόν φωτογραφίσει σε προφίλ αμέτρητα πορτρέτα. Η επιρροή που είχε δεχθεί από το μοτίβο των μεταλλίων καταγράφεται στη συλλογή φωτογραφιών που δώρισε στην Julia Hay Norman. Σε μια από τις σελίδες παρουσιάζεται η Mary Hillier σε προφίλ και τρία μετάλλια που ανήκουν στην ίδια χρονική περίοδο (εικ.117).

Για να κατανοήσουμε την συγκεκριμένη φωτογραφία, αλλά και οποιαδήποτε άλλη από την περίοδο εκείνη, πρέπει να εξετάσουμε την θέση της Cameron ως γυναίκα-καλλιτέχνης, από τη μεριά των αποικιοκρατών. Φωτογραφίες με ημίγυμνες γυναίκες, που θεωρήθηκαν σχεδόν πορνογραφικές για την εποχή, φιλοτέχνησαν και αρκετοί Ευρωπαίοι φωτογράφοι, για τα χαρέμια που είχαν δημιουργηθεί στις υπό κατοχή χώρες, ως μια ένδειξη σεξουαλικότητας που είχαν οι μη δυτικές γυναίκες. Η Cameron, όπως και ο σύζυγός της, ήταν απόγονοι οικογενειών αποικιοκρατών, είχαν ζήσει αρκετά χρόνια στην Ινδία και είχαν αφομοιωθεί σε έναν βαθμό στην κοινωνία και την ντόπια κουλτούρα. Αντιθέτως, όπως συνέβαινε σχεδόν με όλους τους Αγγλο-Ινδούς, η αφομοίωσή τους στη βικτωριανή κοινωνία δεν ήταν εύκολη. Έτσι, η φωτογράφος δεν αντιμετωπίζεται από την ντόπια κοινωνία ως μια ακόμη Βρετανή που κατείχε διακοσμητικό ρόλο στο πλευρό κάποιου συζύγου, αλλά ως μια γυναίκα

²⁶² Ο Vitorre ή Antonio Pisano, γνωστός ως Pisanello (πριν από το 1395-1450/56) ήταν Ιταλός καλλιτέχνης της πρώιμης Αναγέννησης, ο οποίος ασχολήθηκε εντατικά με την κατασκευή μεταλλίων. Εργάστηκε σε αρκετές πόλεις της Ιταλίας και για βασιλικές αυλές, με διασημότερες αυτές των οικογενειών Gonzaga και d'Este. "Renaissance Portraits Medals", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol.7, No.3, Μάρτ.1912, σ.49.

με ισχυρούς δεσμούς με το νησί.²⁶³ Το έργο της το αποδεικνύει, αφού δεν αποκλείει τις ιθαγενείς γυναίκες από τον φωτογραφικό φακό της. Τις αντιμετωπίζει με σεβασμό, αλλά τις προσεγγίζει με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με τον τρόπο που φωτογραφίζει τις Βρετανίδες. Δεν φιλοτεχνεί πολύ κοντινές φωτογραφίες, αλλά επικεντρώνεται σε ολόσωμα πορτρέτα ή σε μπούστα.

Η απόσταση που κρατάει από το μοντέλο της στη συγκεκριμένη φωτογραφία, έχει ερμηνευθεί με διάφορους τρόπους. Για την κριτική ματιά του ιστορικού της τέχνης, ίσως σημαίνει αποστασιοποίηση και απομάκρυνση,²⁶⁴ αλλά για ένα φωτογράφο η απόσταση αυτή μεταφράζεται ως μια στάση σεβασμού προς το μοντέλο του, το οποίο δεν είναι εξοικειωμένο με τον φακό και η επιθετικότητα της φωτογραφικής μηχανής θα μπορούσε πολύ εύκολα να το τρομάξει.

Με το ώριμο αυτό πορτρέτο η Cameron ολοκληρώνει έναν μεγάλο φωτογραφικό κύκλο, αφιερωμένο ουσιαστικά στην προσωπογραφία που ολοκληρώνει την καριέρα της.

²⁶³ Όπως μας πληροφορεί η ειδική στην αγγλική λογοτεχνία και ιδιαίτερα αυτή της βικτωριανής περιόδου, Victoria Olsen στο βιβλίο της *From life: Julia Margaret Cameron and Victorian Photography*, ανιχνεύεται κάποια σχέση μεταξύ της μητέρας της Cameron, Adeline del' Etang Pattle με κάποια κάστα της Βεγγάλης. Έτσι εξηγείται και το ελαφρώς σκούρο δέρμα της. Το επώνυμο Pattle ήταν ένα πολύ κοινό όνομα για τους Ινδούς κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα. Kanchanakesi Channa Warnapala, *Dismantling the gaze: Julia Margaret Cameron's Sri Lankan Photographs*, Post colonial text, vol.4, No.1 2008.

²⁶⁴ Η απόσταση μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου, σε ανάλογες περιπτώσεις αποδίδεται στην κοινωνική απόσταση που υπήρχε μεταξύ τους. Ό.π.

Συμπεράσματα

Η Cameron αποτελεί την πρώτη γυναίκα φωτογράφο στην ιστορία της Φωτογραφίας που απέκτησε φήμη κατά τη διάρκεια της ζωής της. Το έργο που άφησε πίσω της αποτελεί σημαντικότατο κομμάτι στην Ιστορία της Φωτογραφίας και της Τέχνης γενικότερα. Μέσα στο γενικότερο ενδιαφέρον που έχει εκδηλωθεί τα τελευταία χρόνια για τις γυναίκες φωτογράφους,²⁶⁵ η περίπτωση της Cameron είναι πραγματικά αξιοσημείωτη, διότι είναι ακόμη και σήμερα η γνωστότερη φωτογράφος του 19^{ου} αιώνα και η δουλειά της εξακολουθεί να επηρεάζει τις νέες γενιές φωτογράφων.

Το έργο της Cameron περιλαμβάνει κυρίως πορτρέτα, η πλειονοψηφία των οποίων απεικονίζουν γυναίκες, που πόζαραν στον φακό της απεικονίζοντας θεότητες, Μαντόνες, μυθικές ηρωίδες ή απλώς τον εαυτό τους. Από το 1863, όταν αποκτά την πρώτη της κάμερα, έως και το τέλος της ζωής της, το 1879, η Cameron φωτογράφιζε μανιωδώς και δημιουργήσε μια ανεπανάληπτη συλλογή φωτογραφιών, κυρίως πορτρέτων. Η έννοια της θηλυκότητας αποθεώθηκε μέσα από τις φωτογραφίες της, σε μια εποχή όπου η θέση της γυναίκας μέσα στην βικτωριανή κοινωνία ήταν πολύ περιορισμένη, σχεδόν αόρατη. Σημαντικό ρόλο στη θεματολογία και στον τρόπο που φωτογράφιζε έπαιξε και η βαθιά θρησκευτική της πίστη. Η θεματολογία της επηρεάστηκε από το αμφιλεγόμενο περιβάλλον του Τρακταριανισμού και από τον Αισθητισμό, την τάση της εποχής δηλαδή για θαυμασμό προς το Ωραίο και την Ομορφιά. Προσπάθησε να εμψύσει στο έργο της μια θεϊκή δύναμη και να το μετατρέψει από θνητό σε θεϊκό. Δεν είχε σημασία ποιον φωτογράφιζε, ένα επώνυμο άνδρα ή μια ανώνυμη γυναίκα, έναν επιστήμονα ή μια υπηρέτρια. Όλες οι φωτογραφίες της χαρακτηρίζονται από μια τάση να ανυψώσει οποιοδήποτε πρόσωπο ή κατάσταση από τα εγκόσμια προς το Θείο· η ίδια χαρακτήρισε την φωτογραφία ως μια «θεϊκή μορφή τέχνης» (*the divine art of photography*).²⁶⁶

²⁶⁵ Τον Οκτώβριο του 2015 παρουσιάστηκε η έκθεση *Qui a peur des femmes photographes?* (Ποιος φοβάται τις γυναίκες φωτογράφους;) από το Μουσείο L' Orangerie στο Παρίσι. <http://www.musee-orangerie.fr/en/event/whos-afraid-women-photographers-1839-1919>, όπως προσπελάστηκε στις 20.09.2017.

²⁶⁶ C.P., σ.vii.

Η επιτυχία της Cameron βασίστηκε σε αρκετούς παράγοντες. Από νωρίς είχε αντιληφθεί ότι οι τεχνικές αστοχίες, τα λάθη της ουσιαστικά μπορούσαν να ενσωματωθούν ως εικαστικά στοιχεία στο έργο της. Τα χρησιμοποίησε προς όφελος της χωρίς να παρασυρθεί από τον φωτογραφικό Τύπο της εποχής που την κατέκρινε ότι η δουλειά της ήταν πρόχειρη και κακή αισθητικά. Παράλληλα με την αρμονία της φόρμας που αποτέλεσε για την φωτογράφο βασικό εικαστικό στοιχείο και την ιδιαίτερη χρήση του φωτός ειδικά στα πορτρέτα της, συνέβαλε με το έργο της ούτως ώστε να καταγραφεί στη συνείδηση του κόσμου η Φωτογραφία ως Τέχνη. Χρησιμοποίησε το φως με πρωτοποριακό για την εποχή τρόπο, με έντονες εναλλαγές στην φωτοσκίαση, μεταμορφώνοντας έτσι τους ήρωες της σε αρχετυπικά σύμβολα και δημιουργώντας διαχρονικά μοτίβα.

Η φωτογράφος κατάφερε να απομακρυνθεί από το στυλιζαρισμένο ύφος των προσωπογραφιών που επικρατούσε έως τότε και έβαλε τέλος στα ανέκφραστα πορτρέτα. Η πλειοψηφία του έργου της εξυμνεί την αισθαντικότητα και παρουσιάζει τον άνθρωπο ως μια ολοκληρωμένη οντότητα με σάρκα και αισθήσεις. Από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά της δουλειάς της, ήταν ο τρόπος που χειριζόταν τα μοντέλα της και κατάφερνε να αποτυπώσει με την κάμερά της πτυχές του χαρακτήρα τους. Όλα τα ανθρώπινα συναισθήματα έχουν θέση στις φωτογραφίες της Cameron, η μελαγχολία, η απόγνωση, η αγάπη, η τρυφερότητα αποδόθηκαν με μεγάλη επιτυχία στα πρόσωπα και στις κινήσεις των ανθρώπων που φωτογράφησε. Όπως οι ζωγράφοι του παρελθόντος, έτσι και η Cameron ήταν σαν να τους είχε μελετήσει ώρες ατελείωτες προτού τους βάλει να ποζάρουν μπροστά στο φακό της. Ασχολούνταν τόσο πολύ με όλες τις λεπτομέρειες της φωτογράφισης, τεχνικές και αισθητικές, η κάθε φωτογραφία της ήταν από μόνη της ένα αυτόνομο σκηνοθετημένο μονόπρακτο. Αυτό αποδεικνύει πόσο πολύ απολάμβανε την διαδικασία της δημιουργίας, που είναι άλλωστε και το πιο ερεθιστικό πράγμα για κάθε καλλιτέχνη, πέρα από την ικανοποίηση που προσφέρει το αποτέλεσμα. Το παράδειγμα της Οφηλίας και της Beatrice αποτελούν πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα. Οι δυο γυναίκες, παρότι απεικονίστηκαν ως συγκεκριμένες ηρωίδες δεν χάθηκαν μέσα στον ρόλο τους. Αντιθέτως, ο μύθος που τις περιβάλλει, λειτούργησε υποστηρικτικά για να αναδειχθεί ο εσωτερικός τους κόσμος.

Τόσο η ηλικία της, με την εμπειρία που αυτό συνεπάγεται, όσο και η εκκεντρικότητα της ανώτερης μεσαίας τάξης, στην οποία ανήκε, της επέτρεψε να παρακάμψει τις κοινωνικές δυσκαμψίες, να ανελιχθεί δημιουργικά και να εκφραστεί όπως ήθελε στο όνομα της τέχνης. Δεν χρειάστηκε να κάνει υποχωρήσεις στον τρόπο που φωτογράφιζε ούτε στα μοντέλα που επέλεγε για να κερδίσει χρήματα ή φήμη. Η τέχνη της βρισκόταν στο μεταίχμιο, προσπαθώντας να απελευθερωθεί από τους κανόνες της βικτωριανής κοινωνικής ευπρέπειας.

Το έργο της Cameron και πιο συγκεκριμένα τα γυναικεία πορτρέτα της, μας μεταφέρουν στην Αγγλία του 19^{ου} αιώνα και μας μεταδίδουν την υπόσταση της γυναίκας, εξυψώνοντας την έννοια της θηλυκότητας μέσα σε κοινωνία που είχε τοποθετήσει την γυναίκα μέσα στο σπίτι χωρίς καλλιτεχνικά και κοινωνικά ενδιαφέροντα. Μέσα από τις άρτια σκηνοθετημένες συνθέσεις της που ουσιαστικά αντικατοπτρίζουν τον συναισθηματικό της κόσμο, η φωτογράφος μας αποδεικνύει την αγάπη της για την ομορφιά και τον θαυμασμό της προς το γυναικείο φύλο. Ως μια από τους πρώτους εκπροσώπους του μέσου, τοποθετεί την Φωτογραφία ισάξια δίπλα στις υπόλοιπες μορφές τέχνης. Γίνεται σαφές ότι η Φωτογραφία δεν είναι απλώς μια καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά η ερμηνεία του ίδιου του φωτογράφου για τον ορατό κόσμο.

Βιβλιογραφία

- Malcolm Allbrook, *Henry Prinsep's Empire*, Αυστραλία 2014.
- Apstone Robert, *The Pre-Raphaelites dream, paintings and drawings from the Tate collection*, Λονδίνο, 2003.
- Arseneau Mary, *Recovering Christina Rossetti, female community and incarnational poetics*, Ν. Υόρκη 2004.
- Barrett Terry, *Criticizing Photographs, an introduction to understanding images*, Καλιφόρνια 1990.
- Basschechi Edi (επιμ), *Το ζωγραφικό έργο του Τζιότο*, Αθήνα, 1994.
- Beardsley Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Αθήνα 1989.
- Beyer Andreas, *Portraits, a history*, Μόναχο 2003.
- Boardman John, *Ελληνική Πλαστική, κλασική περίοδος*, Αθήνα 2002.
- Bostroem Antonia (επιμ.), *The encyclopedia of sculpture*, Vol.2, Λονδίνο 2004.
- Briggs Asa, *A social history of England*, Λονδίνο 1987.
- Burns E. M., *Ευρωπαϊκή ιστορία, ο δυτικός πολιτισμός: νεότεροι χρόνοι*, Θεσσαλονίκη 2006.
- Cameron Charles Hay, *"Two essays, on the Sublime and Beautiful, and on Duelling"*, Λονδίνο 1835.
- Coffin Sarah, Hofstetter Bodo, *Portrait miniatures in enamel, the Gilbert collection*, Λονδίνο 2000.
- Cook Chris-Stevenson John, *Modern British history 1714-1995*, 3^η έκδοση, Νέα Υόρκη, 1996.
- Cox Julian-Ford Colin-Lukitsh Joanne-Wright Philippa, *Julia Margaret Cameron, The complete photographs*, Λος Άντζελες, 2003.
- Curran Stuart, *The Cambridge companion to British Romanticism*, Cambridge 1993.
- Δοξιάδη Ευφροσύνης, *Τα πορτρέτα του Φαγιούμ*, Αθήνα 1995.
- Davis Douglas, *Photography as fine art*, Λονδίνο 1983.
- Davis Philip, *The Oxford English literary history, vol.8 1830-1880, The Victorians*, Οξφόρδη 2004.
- de Font-Reaulx Dominique, *Painting and Photography, 1839-1914*, Παρίσι 2012.
- Deirdre David, *Intellectual women and Victorian patriarchy, Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot*, Λονδίνο 1987.
- Donovan Hedley, *Photographing children*, Άμστερνταμ 1976.
- Eisenman Stephen F., *Nineteenth century art, a critical history*, Λονδίνο 1995.
- Fay Elizabeth A., *A feminist introduction to Romanticism*, Η.Π.Α. 1998.
- Freund Gisele, *Φωτογραφία και κοινωνία*, Αθήνα 1996.

- Frood E. -A. McDonald, *Mourning women and decorum in ancient Egyptian art, in Decorum and Experience: Essays in Ancient Culture for Prof. John Baines*. Οξφόρδη, 2013.
- Gaze Delia (επιμ.), *Dictionary of women artists*, Vol.2, Λονδίνο 1997.
- Gernsheim Helmut, *Creative Photography, aesthetic trends 1839-1960*, Νέα Υόρκη 1991.
- Gernsheim Helmut, *Julia Margaret Cameron, her life and photographic work*, Λονδίνο, 1975.
- Giorgi Rosa, *Saints in Art*, Λος Άντζελες 2003.
- Gombrich Ernst. H., *Σκιαί ερριμέναι, η απόδοση της σκιάς στη δυτική τέχνη*, Αθήνα 2005.
- Grierson Herbert J.C., Smith J.C., *A critical history of English poetry*, Λονδίνο 1983.
- Hacking Juliet, *Photography, the whole story*, Λονδίνο 2012.
- Hacking Juliet -Saumarez Smith Charles, *Princes of Victorian Bohemian, photographs by David Wilkie Wynfield*, Μόναχο 2000.
- Hall James, *Subjects and symbols in Art*, Αγγλία 1996.
- Hall James, *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western Art*, Λονδίνο 1994.
- Hannavy John (επιμ.), *Encyclopedia of nineteenth century photography*, Vol. I, A-I, Νέα Υόρκη 2008.
- Harris Jonathan, *Art History, the key concepts*, Ν. Υόρκη 2006.
- Haworth-Booth Mark (επιμ.), *The golden age of British photography 1839-1900*, Βοστώνη 1986.
- Hedgecoe John, *Το βιβλίο του φωτογράφου*, Αθήνα 1980.
- Hirst Wolf Z., *John Keats*, Η.Π.Α. 1981.
- Hobsbaum Eric, *The Age of Revolution, 1789-1848*, Νέα Υόρκη 1962.
- Hobsbaum Philip, *William Wordsworth, selected poetry and prose*, Λονδίνο 1989.
- Hopkinson Tom (επιμ.), *Treasures of the Royal Photographic Society, 1839-1919*, Λονδίνο 1980.
- Husslein Arco Agnes- Weidinger Alfred, *Gustav Klimt & Emilie Flöge, Photographs*, Βιέννη 2012.
- Israel Jonathan I., *Radical Enlightenment, Philosophy and the making of modernity 1650-1750*, Νέα Υόρκη 2001.
- Jiminez Jill Berk (επιμ.) *Dictionary of artists' models*, Αγγλία 2001.
- Jump John D., *Tennyson, the critical heritage*, Αγγλία 1986.
- Κατσικούδη Νικόλαου, *Το ελληνικό πορτρέτο, εικόνα και μήνυμα*, Αθήνα 2014.
- Κολαλούτσι Τζιανλουίτζι, *Νέο φως στον Μιχαήλ-Άγγελο, α' τόμος, Η Προϊστορία της Βίβλου*, Αθήνα, 1990.
- Λαμπράκη-Πλάκα Μαρίνας, *Ιταλική Αναγέννηση, τέχνη και κοινωνία-τέχνη και αρχαιότητα*, Αθήνα 2004.
- Lambourne Lionel, *Victorian Painting*, Λονδίνο 2010.

- Langford Michael, *Story of photography, from its beginnings to the present day*, Οξφόρδη 1997.
- Ledger Tanya Δ.Δ., *A study of the Arundel Society, 1848-1897*, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, 1978.
- Μαρξ Καρλ-Ένγκελς Φρίντριχ, *Το Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, Αθήνα 2004, Eric Hobsbawm (εισαγωγή).
- Μπαρτ Ρολάν, *Ο φωτεινός θάλαμος, σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, Αθήνα 1983.
- Μπόρντμαν Τζων, *Αρχαία ελληνική τέχνη*, Αθήνα 1980.
- Marsh Jan, Gerrish Nunn Pamela, *Women artists and the Pre-raphaelite movement*, Λονδίνο 1989.
- Murray John, *Dictionary of subjects and symbols in Art*, Λονδίνο 1974.
- Naef Weston (επιμ.), *In focus, Julia Margaret Cameron, photographs from the J. Paul Getty museum*, Λος Άντζελες 1996.
- Orvell Miles, *American Photography*, Οξφόρδη 2003.
- Παυλόπουλου Δημήτρη, *Οδηγός για την εκπόνηση γραπτής εργασίας στην ιστορία της Νεότερης Τέχνης*, Αθήνα 2008.
- Panken Shirley, *Virginia Woolf and the lust of creation: a psychoanalytic exploration*, Ν. Υόρκη 1987.
- Panofsky Erwin, *Μελέτες εικονολογίας, ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Αθήνα 1991.
- Parrish Paul A., *Richard Crashaw*, Βοστώνη 1980
- Philippi Simone (επιμ.), *Alfred Stieglitz, Camera Work*, Κολωνία 2013.
- Pinol Jean-Luc, *Ο κόσμος των πόλεων τον 19^ο αιώνα*, Αθήνα 2000.
- Pollitt J.J., *Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή*, Αθήνα 1994.
- Prettejohn Elizabeth, *Art for art's sake, Aestheticism in Victorian painting*, Η.Π.Α. 2007.
- Ριβέλλη Πλάτωνος,, *Εισαγωγή στην καλλιτεχνική φωτογραφία*, Αθήνα 2000.
- Rawson Claude, *The Cambridge companion to English poets*, Cambridge 2011.
- Regier Alexander, *Fracture and fragmentation in British romanticism*, Cambridge 2010.
- Rendall Jane, *The origins of modern feminism: women in Britain, France and the United States, 1780-1860*, Λονδίνο 1985.
- Reynolds K. D, *Aristocratic women and political society in Victorian Britain*, Οξφόρδη 1998.
- Roberts Pam, *Photogenic, from the collection of the Royal Photographic Society*, Λονδίνο 2000.
- Robins Nick, *The corporation that changed the world, how the East India Company shaped the modern multinational*, Λονδίνο 2012.
- Robinson Henry Peach, *Pictorial effect in Photography, hints on composition and chiaroscuro for photographers*, Λονδίνο 1869.
- Rosen Charles, *Romanticism and Realism, the mythology of nineteenth-century art*, Οντάριο 1984.
- Rosenblum Naomi, *A history of women photographers*, Ν. Υόρκη, 1994.

- Reynolds K. D, *Aristocratic women and political society in Victorian Britain*, Οξφόρδη 1998.
- Roster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin H. D., *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, Αθήνα 2009.
- Στάγκος Νίκος (επιμ.), *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης, από τον Φωβισμό στον μεταμοντερνισμό*, Αθήνα 2005.
- Στίγκλιτζ Άλφρεντ, *Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Αθήνα 2015.
- Sauvain Philip, *British economic and social history, 1700-1870*, Λονδίνο 1987.
- Scharf Aaron, *Art and Photography*, Οντάριο 1974.
- Schneider Norbert, *The art of the portrait, masterpieces of European portrait painting, 1420-1670*, Λονδίνο 1994.
- Shelley Percy Bysshe, *Οι Τσένσι*, Αθήνα 1993.
- Sontag Susan, *Περί φωτογραφίας*, Αθήνα 1993.
- Stockwell Sarah, *The British empire, themes and perspectives*, Αγγλία, 2008.
- Sylvester David, *Η ωμότητα των πραγμάτων, συζητήσεις με τον Francis Bacon*, Αθήνα 2016.
- Szarkowski John, *Looking at photographs, 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art*, Νέα Υόρκη 1973.
- Townsend Joyce H., Ridge Jacqueline, Hackney Stephen, *Pre-raphaelite, painting techniques, 1848-56*, Λονδίνο 2004.
- Treuherz Julian- Prettejohn Elizabeth- Becker Edwin, *Dante Gabriel Rossetti*, Άμστερνταμ 2003.
- Τζαίμς Ρούμπιν Χ., *Ιμπρεσιονισμός*, Αθήνα 1999.
- Toman Rolf (επιμ.), *Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός, Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική, Σχέδιο*, Αθήνα 2006.
- Toman Rolf (επιμ.), *Η τέχνη της Ιταλικής Αναγέννησης, αρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική, σχέδιο*, Αθήνα 2008.
- Turner Frank M., *Greek heritage in Victorian Britain*, Λονδίνο 1981.
- Vasari Giorgio, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, Αθήνα 1995.
- Χρήστου Χρύσανθου, *Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1993.
- Χρήστου Χρύσανθου, *Η ιταλική ζωγραφική κατά τον δέκατο έκτο αιώνα, τ. Α΄*, Θεσσαλονίκη 1991.
- Χωρέμη-Σπετσιέρη Άλκηστις, *Τα γλυπτά του Παρθενώνα, Ακρόπολη, Βρετανικό Μουσείο, Λούβρο*, Αθήνα 2004.
- Weaver Mike, *The Whisper of the Muse, the Overstone album and other photographs of Julia Margaret Cameron*, Malibu 1986.
- Weaver Mike, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, Λονδίνο, 1984.
- West Shearer, *Portraiture*, Οξφόρδη 2004.
- Williams Val-Bright Susan, *How we are photographing Britain, from the 1840s to the present*, Λονδίνο 2007.
- Woellflin Heinrich, *Βασικές έννοιες ιστορίας της τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2006.

- Woolf Virginia, Fry Roger (εισ.), *Victorian photographs of famous men & fair women by Julia Margaret Cameron*, Λονδίνο, ανατύπωση: 1992.

Αρθρογραφία

- Bonar James, “The Economics of John Stuart Mill”, *Journal of political economy*, Vol.19, Nov. 1911, σ.717-725.
- Brusius Mirjam, “Impreciseness in Julia Margaret Cameron’s Portrait Photographs”, *History of Photograph*, vol. 34, Nov. 2010, σελ.342-355.
- Bunnell Peter C., “Pictorial Photography”, *Record of the Art Museum, Princeton University*, Vol.51, N.2 The Art of Pictorial Photography, 1890-1925, σελ. 2, 10-15.
- Burbank W. H. Burbank, “Amateur photography”, *The Art Amateur*, Vol.21, N.3, Αυγ. 1889, σ. 62-64.
- Brawley Benjamin, “English Hymnody and Romanticism”, *The Sewanee review*, Vol.24, N.4, Οκτ.1916, σ.476-485.
- de Vries Hugo, “The origin of species by mutation”, *Science*, new series, No. 384, Μάιος 1902, σ.721-729.
- Ellery Eloise, “Madame Recamier et ses Amis by Edouard Herriot”, *The American historical review*, Vol.11, N.1, Oct.1905, σ.161-162.
- Gibbs-Smith C. H., “From the Great Exhibition of 1851”, *Victorian Studies*, Vol.8, No. 3, March 1965, σελ.282.
- Greenwood Peabody Francis, “The call to Theology”, *The Harvard Theological review*, Vol.1, N.1 Ιαν.1908, σ.1-9.
- Hartmann Sadakichi, “Aesthetic activity in photography”, *Brush and Pencil*, Vol. 14, No.1, 1904, σελ.24-25.
- Jameson, “Lives of the early painters, Benozzo Gozzoli”, *The American Art Journal*, Νοεμ. 1866, Vol.6, N.3, σ.39-40.
- Luckhurst K. W., “The Great Exhibition of 1851”, *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol.99, No 4845, April 1951, σελ.413-456.
- Merkin Daphne, “To the Lighthouse and beyond”, *The New York Times*, 12 Σεπτ. 2004.
- Nutting P. G., “The needs of applied optics”, *Science*, Vol 43, N.1100, Ιαν. 1916, σ.124-128.
- Ξανθάκη Άλκη, «Νεκροφωτογραφία στο 18^ο αιώνα», *Φωτογράφος*, τεύχος 179, Νοεμ. 2008, σελ.50.
- Warnapala Kanchanakesi Channa, “Dismantling the gaze: Julia Margaret Cameron’s Sri Lankan Photographs”, *Postcolonial text*, vol.4, No.1 2008.

- Wells Benjamin W., “The novels of Chateaubriand”, *The Sewanee Review*, Vol.5, No.4, Οκτ. 1897, σ.385-401.
- «“Men Great thro’ Genius... Women thro’ Love”: Portraits by Julia Margaret Cameron», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol.56, No.4 (Spring 1999), σελ. 32-39,34.
- Συλλογικό τεύχος Macmillan’s Magazine Vol. XXXIII, Νοέμ. 1875 έως Απρ. 1876.
<https://archive.org/stream/macmillansmagazi33macmuoft#page/372/mode/2up>
. τελευταία προσπέλαση 08.08.2017.
- “Renaissance Portraits Medals”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol.7, No.3, Μάρτ.1912, σ.49-54.
- R.E.F., “Lady Lilith by Dante Gabriel Rossetti”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol.3, No.7, Ιούλ. 1908, σ.144-145.

Ιστότοποι

- <http://www.colnaghi.com/#/>
- <http://www.19thc-artworldwide.org/fletcher/london-gallery/data/pages/as557.html>
- <https://archive.org/stream/macmillansmagazi33macmuoft#page/372/mode/2up>
- <https://archive.org/stream/philadelphiaphot1877phil#page/n1/mode/2up>
- <http://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/ein-foto-kommt-selten-allein-paare-reihen-und-serien-aus-der-sammlung-fotografie-der-kunstbiblioth.html>
- Διαδικτυακή εγκυκλοπαίδεια φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου του Stanford.
<https://plato.stanford.edu/entries/mill/>

Άλλες πηγές

- Διαλέξεις του συμποσίου του Staatliche Museen zu Berlin Lecture thw 22ας Νοεμβρίου 2013 με θέμα: “Inspirations – Interactions: Pictorialism Reconsidered”
http://piktorialismus.smb.museum/images/lecture_12.pdf?1495253821
- Κινηματογραφική ταινία μικρού μήκους του Metropolitan Museum της Ν. Υόρκης: *The Artist Project, Nan Goldin on Julia Margaret Cameron*, 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=3MgS8U1Y0UY>

Παράρτημα

On a portrait

Oh mystery of Beauty! Who can tell
Thy mighty influence? Who can best descry
How secret, swift and subtle is the spell
Wherein the music of thy voice doth lie?

Here we have eyes so full of fervent love,
That but for lids behind which sorrow's touch
Doth press and linger, one could almost prove
That earth had loved her favourite over much.

A mouth where silence seems to gather strength
From lips so gently closed, that almost say,
“Ask not my story, lest you hear at length
Of sorrows where sweet hope has lost its way”

And yet the head is borne so proudly high,
The soft round cheek, so splendid in its bloom,
True courage rises thro' the brilliant eye,
And great resolve comes flashing thro' the gloom.

Oh, noble painter! More than genius goes
To search the key-note of those melodies,
To find the depths of all those tragic woes,
Tune thy song right and paint rare harmonies.

Genius and love have each fulfilled their part,
And both unite with force and equal grace,
Whilst all that we love best in classic art
Is stamped for ever in the immortal face.

*Το ποίημα δημοσιεύθηκε στο συλλογικό τεύχος Σεπτεμβρίου 1875-Φεβρουαρίου 1876 του *Macmillan's Magazine*, τεύχος XXXIII, σ.372.

Κατάλογος εικόνων

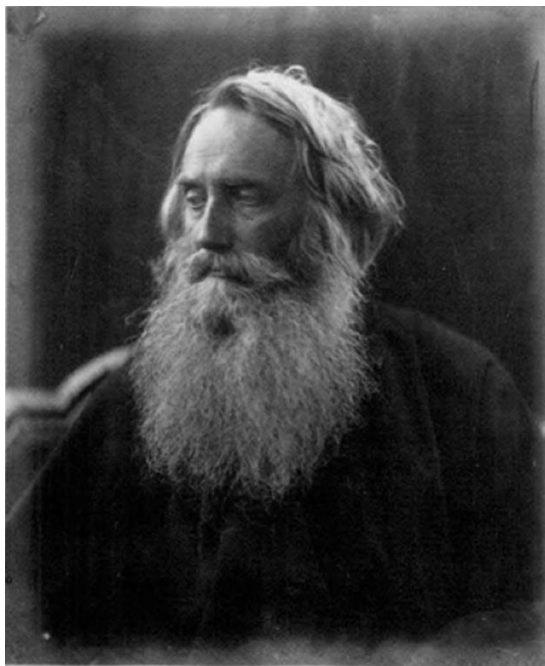


1
Αγνώστου, *Julia Margaret Cameron*, περ. 1868, εκτύπωση αλμπουμίνας, 18x10 εκ.
Αγγλία, Bradford, Εθνικό Μουσείο Φωτογραφίας, Φίλμ και Τηλεόρασης.



2

Joseph Mallord William Turner, *Βροχή, ατμός και ταχύτητα*, 1844, λάδι σε καμβά, 0,91x1,22 μ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.



3

J.M.C., *Henry Taylor*, 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,9x21,8 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



4

J.M.C., *Goodness* (Mary Hillier, Alice Keown), 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,4x20 εκ.



5

J.M.C., *2nd version of study after the Elgin marbles* (Cylenna Wilson, Mary Hillier), 1867, εκτύπωση αλμπουμίνας, 28,1x23,4 εκ., Αγγλία, Bradford, Εθνικό Μουσείο Φωτογραφίας, Φίλμ και Τηλεόρασης.

6



Αγνώστου, *Dimbola*, 1871, εκτύπωση αλμπουμίνας, 16,8x21,6 εκ. Αγγλία, Bradford, Εθνικό Μουσείο Φωτογραφίας, Φιλμ και Τηλεόρασης.

7



George Frederic Watts, *Julia Margaret Cameron*, περ. 1850-52, λάδι σε καμβά, 61x50,8 εκ., Λονδίνο, National Portrait Gallery.



8

J.M.C., *The Mountain Nymph Sweet Liberty* (Mrs. Keene), 1866, εκτύπωση αλμπουμίνας, 36x28,1 εκ., ιδιωτική συλλογή.



9

J.M.C., *The dream* (Mary Hillier), 1869, εκτύπωση αλμπουμίνας, 30,5x24 εκ., συλλογή Rubel Hans P. Kraus.



10

J.M.C., *Charles Hay Cameron*, 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,3x20,8 εκ., Αγγλία, ιδιωτική συλλογή.



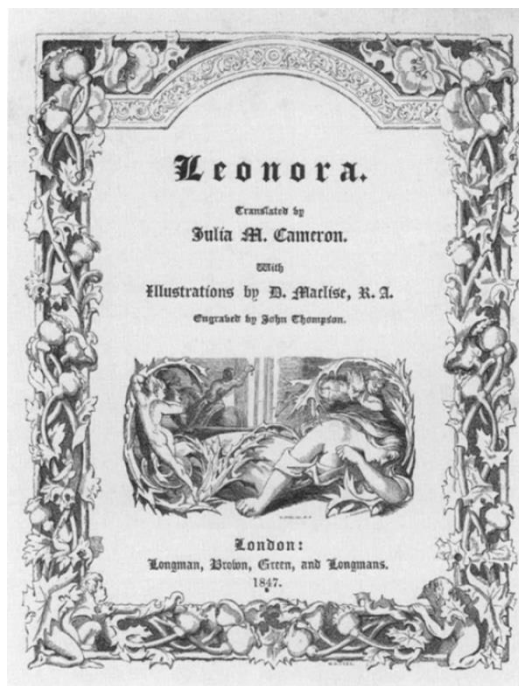
11

J.M.C., *Beatrice* (May Prinsep), 1866, εκτύπωση αλμπουμίνας, 33,8x26,3 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



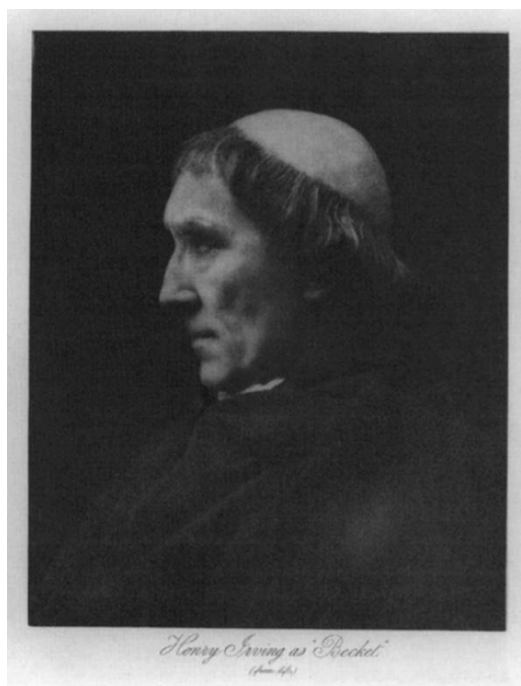
12

J.M.C., *A study of the Cenci* (Kate Keown), 1868, εκτύπωση αλμπουμίνας, 32x25,5 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



13

Daniel Maclise, *Leonora*, 1847, χαρακτικό, 23,4x18,2 εκ., ιδιωτική συλλογή.



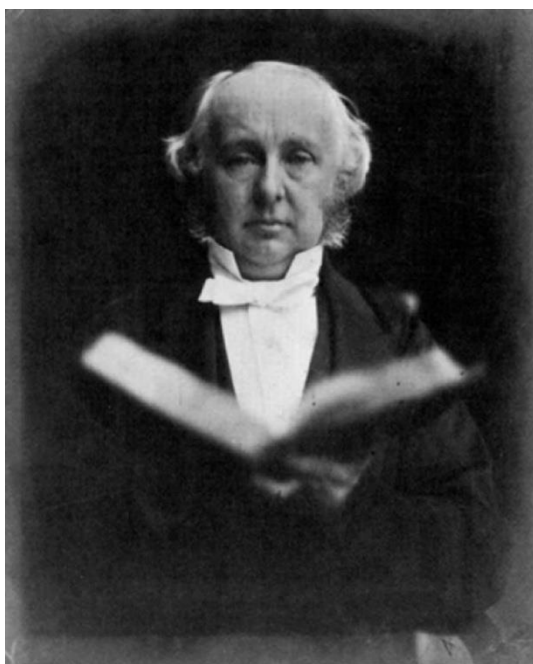
14

Henry Herschel Hay Cameron, *Henry Irving as Becket*, 1870, photogravure, 24,4x19,6 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



15

J.M.C., *Lionel Tennyson in the character of the Marquis de St. Cast*, 1869, εκτύπωση αλμπουμίνας, 34,2x26,3 εκ., Lincoln, Tennyson Research Center.



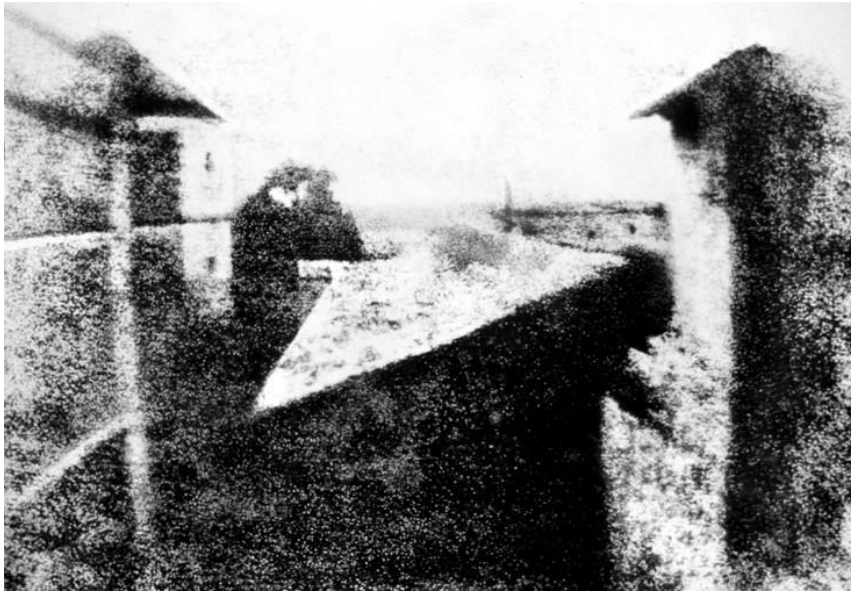
16

J.M.C., *Professor [Benjamin] Jowett*, 1865, εκτύπωση αλμπουμίνας, 33,9x29,1 εκ.,
Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



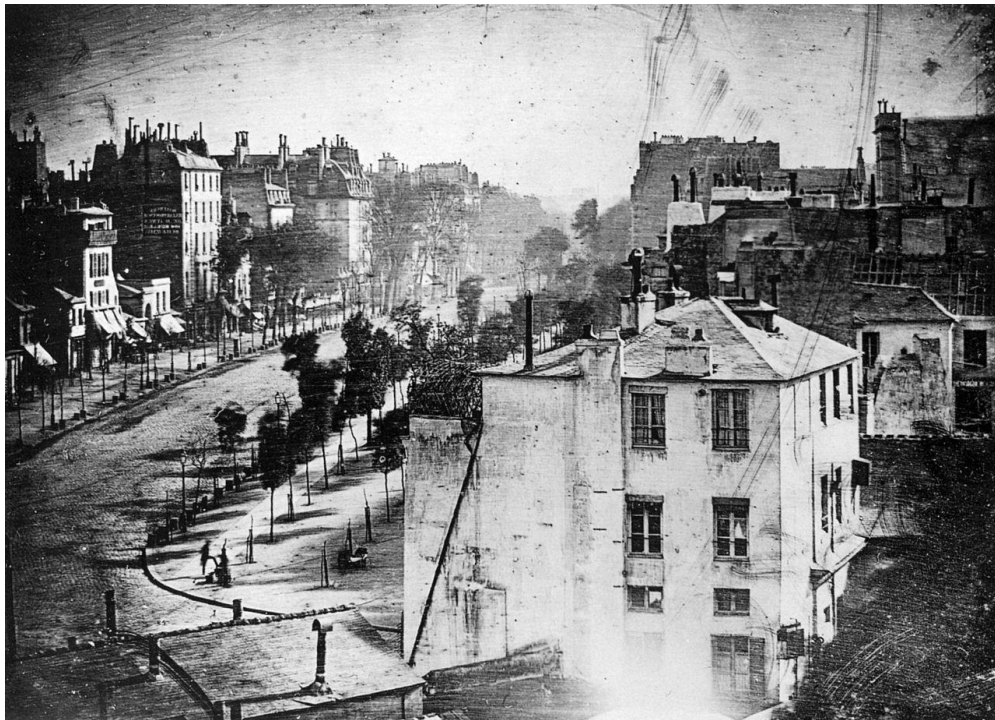
17

J.M.C., *Mary Madonna* (Mary Hillier), 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 26,7x20,8, Λος
Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



18

Joseph Nicéphore Niépce, *Θέα από το παράθυρο στο Le Gras*, 1826-7, ηλιογραφία, 16,5x20 εκ., Πανεπιστήμιο του Τέξας, Harry Ransom Humanities research center.



19

Louis-Jacques-Made Daguerre, *Boulevard du Temple*, Paris, 1838, δαγκεροτυπία, 15x18,5 εκ., Μόναχο, Bayerisches Nationalmuseum.

20



Oscar Gustave Rejlander, *Two ways of life*, λήψη: 1857, εκτύπωση αλμπουμίνας: περ. 1920, 40,6x76,2 εκ., Ν. Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.

21



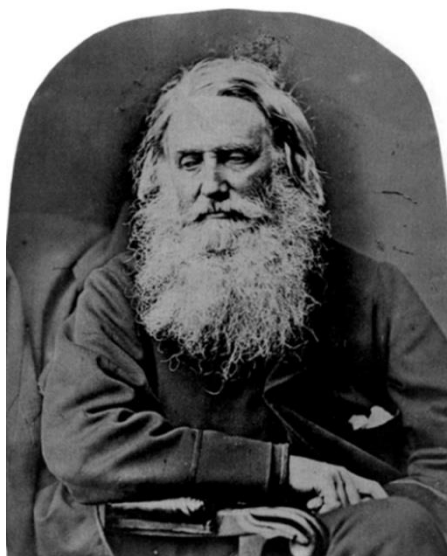
Oscar Gustav Rejlander, *Julia Margaret Cameron at her piano*, 1863, εκτύπωση αλμπουμίνας, 15,5x11 εκ., Νέα Υόρκη, συλλογή Michael Mattis Judith Hochberg.

22



Johannes Vermeer, *Νεαρή γυναίκα στο βιργινάλι*, περ. 1670-72, λάδι σε καμβά, 51,7x45,2 εκ., Λονδίνο, Εθνική πινακοθήκη.

23



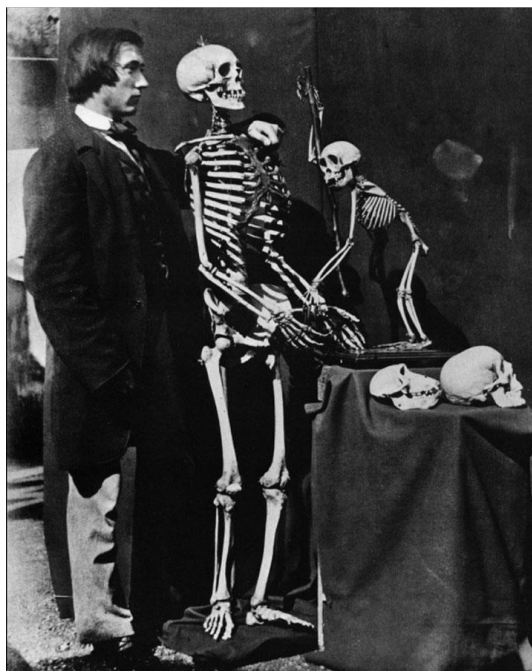
Oscar Gustav Rejlander, *Henry Taylor*, 1862, εκτύπωση αλμπουμίνας από την J.M.C. το 1863 από αντίγραφο αρνητικού, 26,5x21,4 εκ., Αγγλία, ιδιωτική συλλογή.

24



Sir William John Newton, *Προσωπογραφία της κ. Rhodes*, 1834, 11,4x8,8 εκ., υδατόχρωμα.

25



Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll), *Reginald Southey and skeletons*, 1857, εκτύπωση αλμπουμίνας.



26

Oscar Gustave Rejlander, *Julia Margaret Cameron*, 1863, εκτύπωση αλμπουμίνας, 16x11,5 εκ., Αγγλία, ιδιωτική συλλογή.



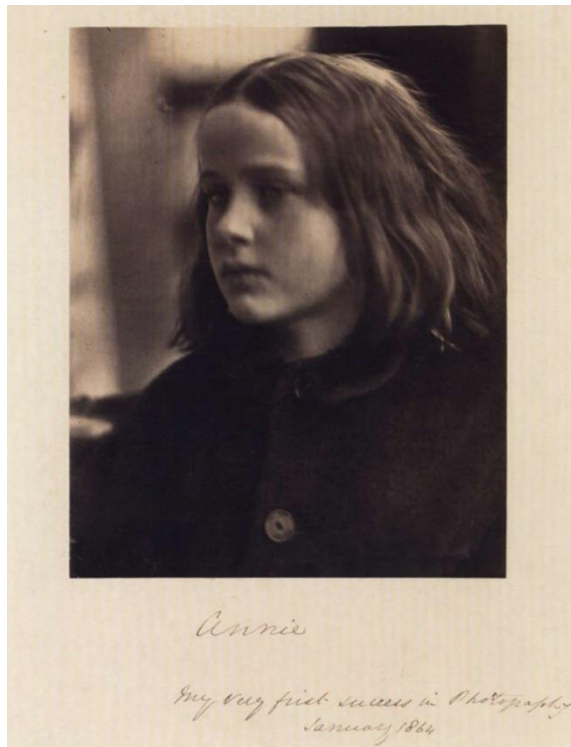
27

J.M.C., *Wm. M. Rossetti*, 1865, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,4x20 εκ., Λονδίνο, Little Holland House.



28

Hans Holbein the younger, *Προσωπογραφία του Sir Brian Tuke*, λάδι σε ξύλο, 49,1x38,5, Washington D.C., Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης.,



29

J.M.C., *Annie [Philpot]*, 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 18x14,3 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



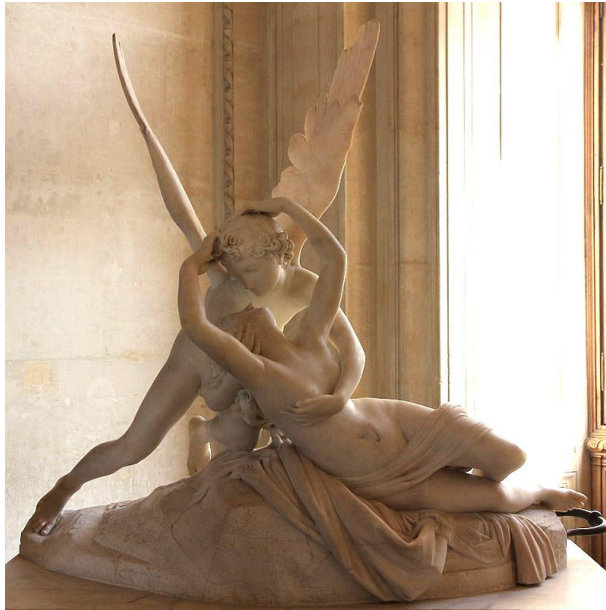
30

J.M.C., *St. Agnes* (Mary Hillier), 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,5x19,9 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



31

J.M.C., *Cupid and Psyche* (Elizabeth Keown, Mary Hillier), 1864-5, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,3x19,7 εκ., Αγγλία, ιδιωτική συλλογή.



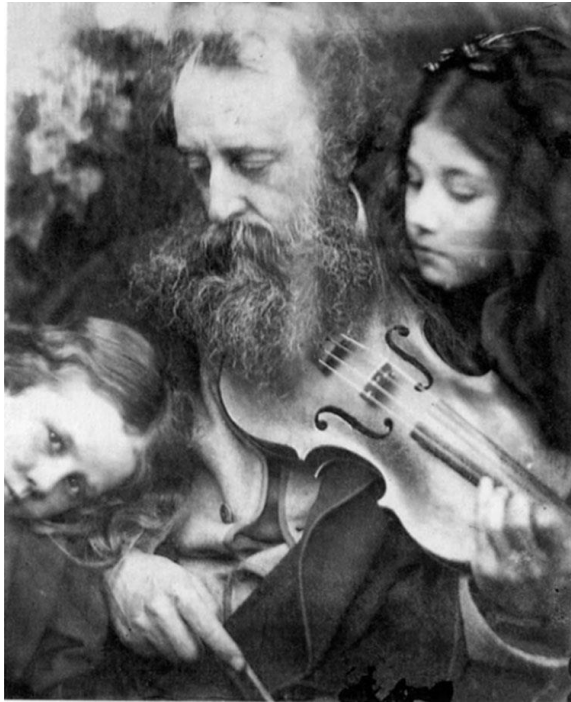
32

Antonio Canova, *Έρως και Ψυχή*, 1787-93, μάρμαρο, Γαλλία, Μουσείο Λούβρου.



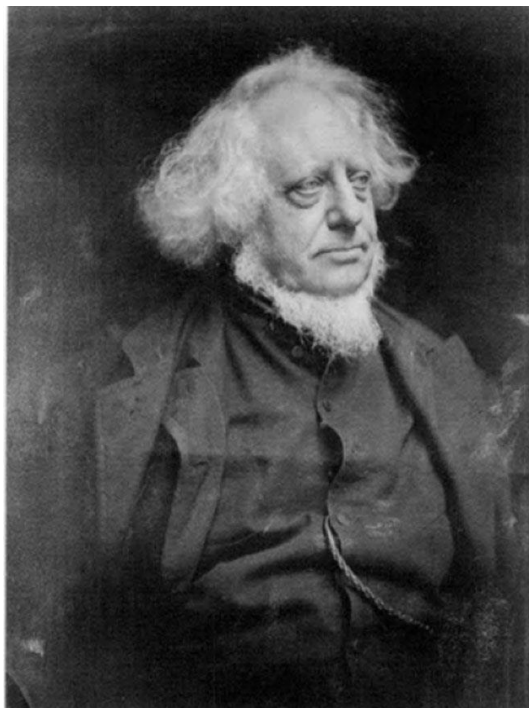
33

J.M.C., *G.[eorge] F.[rederic] Watts*, 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,4x20 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



34

J.M.C., *The Whisper of the Muse/ Portrait of G.[eorge] F.[rederic] Watts* (Elizabeth Keown, George Frederic Watts, Kate Keown), 1865, εκτύπωση αλμπουμίνας, 26,1x21,5 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



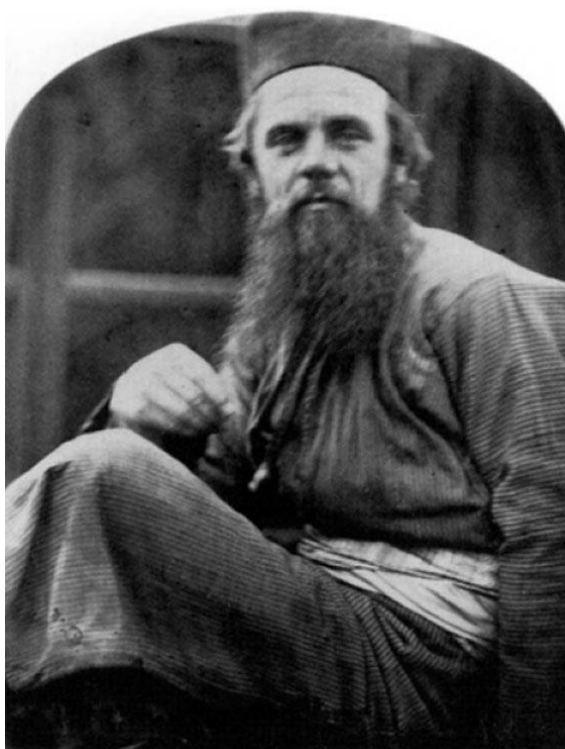
35

J.M.C., *[Sir Henry Cole]*, 1865, εκτύπωση αλμπουμίνας, 32,1x24,2 εκ., Λονδίνο, Royal Society of Arts.



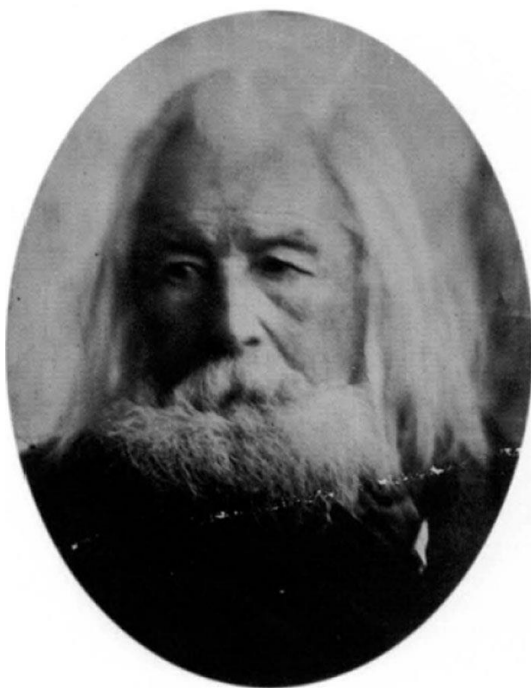
36

J.M.C., *Minnie Thackeray*, 1865, εκτύπωση αλμπουμίνας, 27,3x23,5 εκ., , Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



37

J.M.C., *W[illia]m Holman Hunt*, 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 22,9x17,8 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



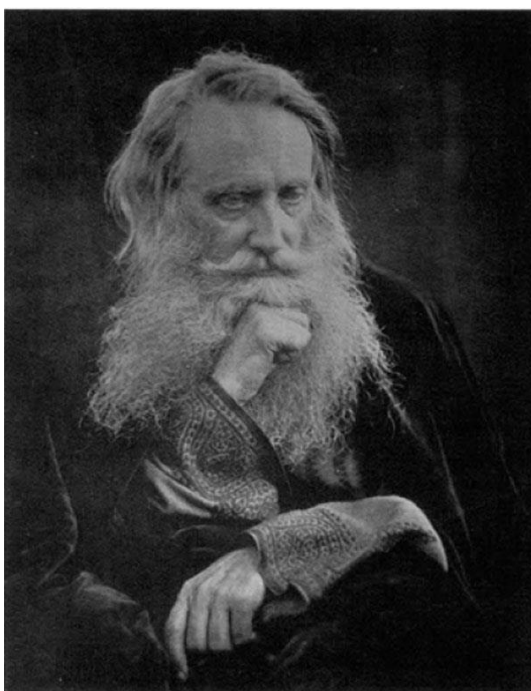
38

J.M.C., *Mr. C[h]arles Hay Cameron*, 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 18,6x14,6 εκ., Λονδίνο, Royal Photographic Society.



39

J.M.C., *Alfred Tennyson, The Dirty Monk*, 1865, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,6x21 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



40

J.M.C., *Henry Taylor / A portrait*, 1865, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,5x20,1 εκ., Αγγλία, Bradford, Εθνικό Μουσείο Φωτογραφίας, Φίλμ και Τηλεόρασης.



41

J.M.C., *Fruits of the spirits* (Elizabeth Keown, Mary Hillier, Alice Keown), 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 20,5x15,7 εκ., Λονδίνο, Wilson centre for Photography.



42

J.M.C., *Love in Idleness* (Freddy Gould), 1866, εκτύπωση αλμπουμίνας, 29,2x28,7 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



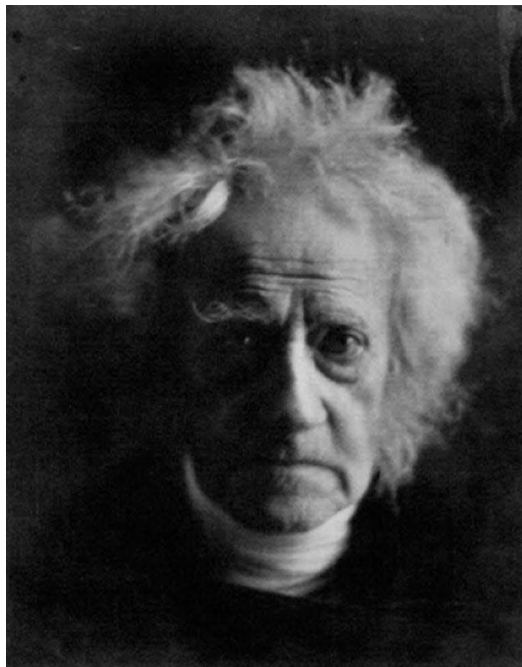
43

Caravaggio, *Amor vicit omnia*, 1601-2, λάδι σε καμβά, 156x113 εκ., Βερολίνο, Gemaeldegallerie.



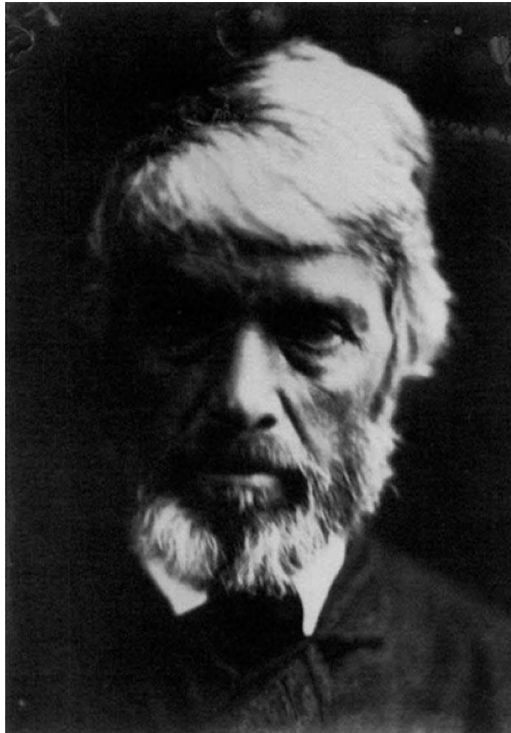
44

J.M.C., *Hardinge Hay Cameron*, 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 24,9x19,5 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



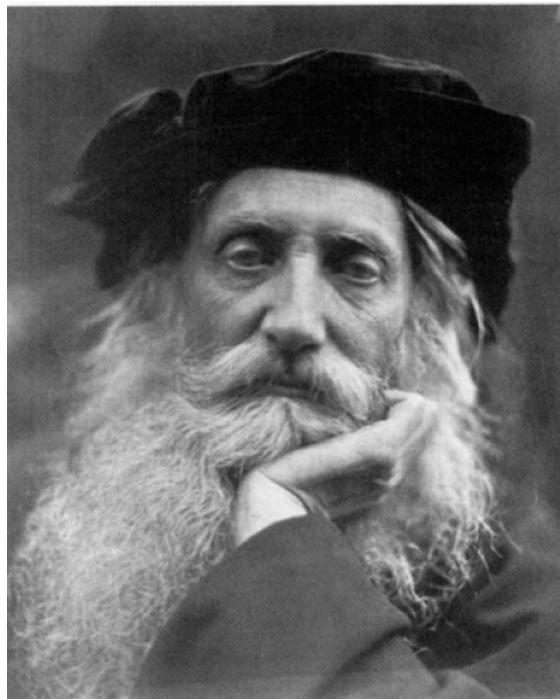
45

J.M.C., *J[ohn]. F[rederick]. W[illiam]. Herschel*, 1867, εκτύπωση αλμπουμίνας, 35,9x27,9 εκ., Ν. Υόρκη, Metropolitan museum of Art.



46

J.M.C., *[Thomas] Carlyle*, 1867, εκτύπωση αλμπουμίνας, 36,4x25,8 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



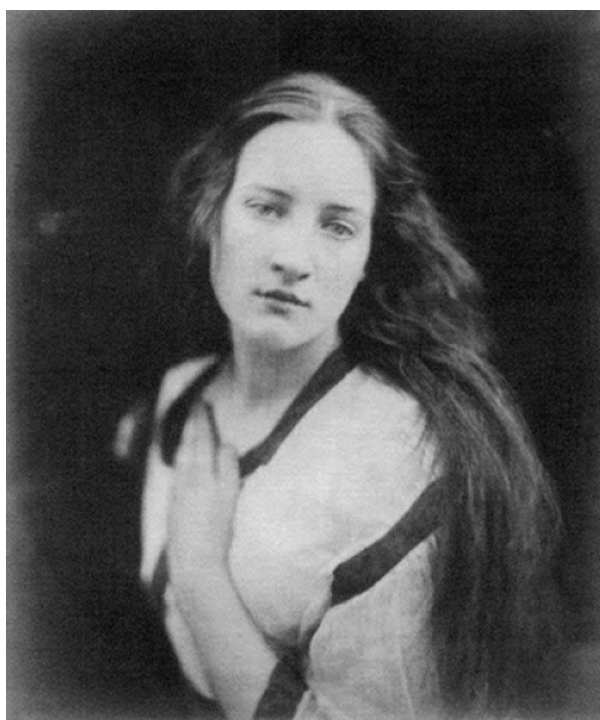
47

J.M.C., *Henry Taylor*, 1867, εκτύπωση αλμπουμίνας, 34x28 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



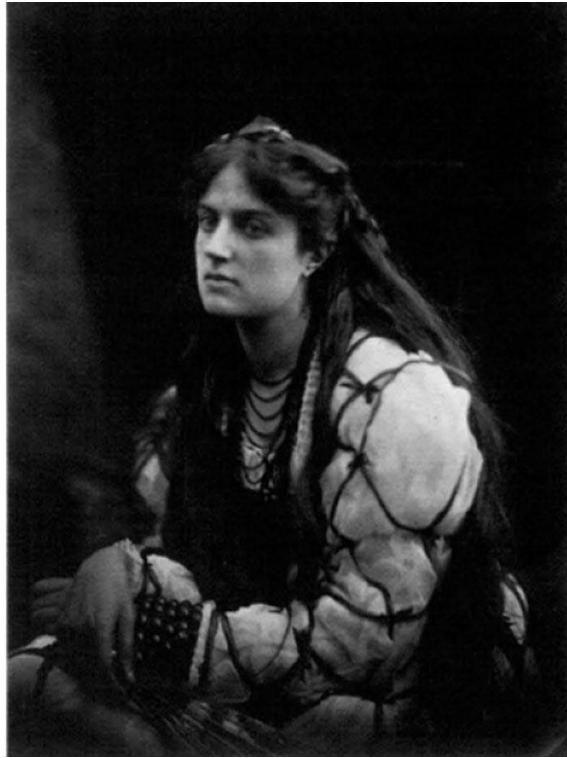
48

J.M.C., *Mary Mother*, 1867, εκτύπωση αλμπουμίνας, 32,2x26,6 εκ., Ν. Υόρκη, Διεθνές Μουσείο Φωτογραφίας και Φιλμ, George Eastman House.



49

J.M.C., *The Echo* (Hatty Campell), 1868, εκτύπωση αλμπουμίνας, 27x22,6 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



50

J.M.C., *Hypatia* (Marie Spartali), 1868, εκτύπωση αλμπουμίνας, 33,5x24,6 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



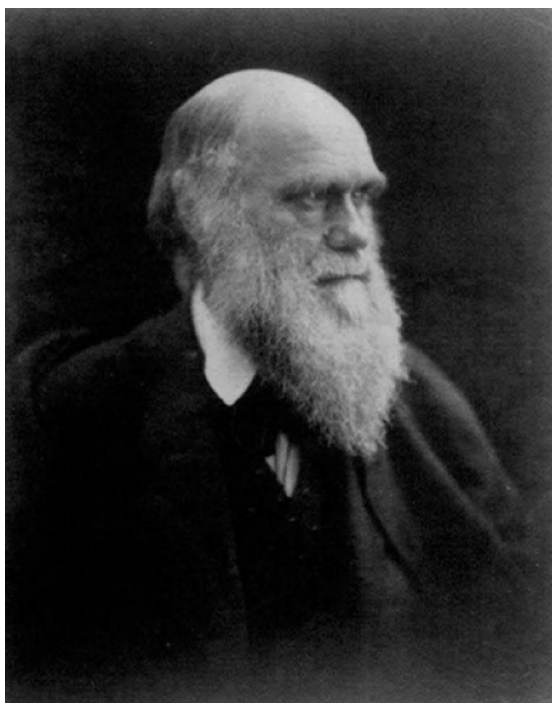
51

J.M.C., *Memory* (Marie Spartali), 1868, εκτύπωση αλμπουμίνας, 30,5x23,4 εκ., Παρίσι, Μουσείο Victor Hugo.



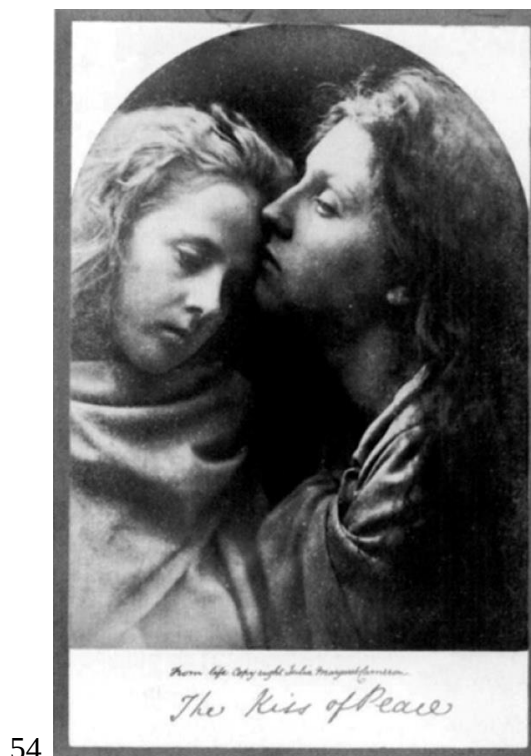
52

J.M.C., [*Marie Spartali*], 1868, εκτύπωση αλμπουμίνας, 36,2x26,6 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



53

J.M.C., [*Charles Darwin*], 1868, εκτύπωση αλμπουμίνας, 32,8x26 εκ., Καλιφόρνια, Πανεπιστήμιο Stanford, Center for visual arts.



54

J.M.C., *The Kiss of Peace*, 1869, εκτύπωση αλμπουμίνας, 13,4x9,8 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



55

J.M.C., *The Angel at the Tomb* (Mary Hillier), 1870, εκτύπωση αλμπουμίνας, 34,5x25,3 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



56

J.M.C., *Pomona* (Alice Liddell), 1872, εκτύπωση αλμπουμίνας, 34,6x27 εκ., Αγγλία, Bath, Royal Photographic Society.



57

J.M.C., *[Alethea]* (Alice Liddell), 1872, εκτύπωση αλμπουμίνας, 35,9x26,1 εκ., Βοστώνη, Museum of Fine Arts.



58

J.M.C., *St. Agnes* (Alice Liddell), 1872, εκτύπωση αλμπουμίνας, 34x22,6 εκ., Αγγλία, Bath, Royal Photographic Society.



59

J.M.C., [*Rachel Gurney*], 1872, εκτύπωση αλμπουμίνας, 32,7x25,4 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.

60



J.M.C., *[Study of child St. John]* (George Duckworth), 1872, εκτύπωση αλμπουμίνας, 36,6x25,2 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.

61



J.M.C., *Mariana* (Agnes Mangles), 1874-5, εκτύπωση αλμπουμίνας, 35,5x28 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



62

J.M.C., [*Marianne North*], 1877, εκτύπωση αλμπουμίνας, 27,7x23,6 εκ., Αγγλία, ιδιωτική συλλογή.



63

J.M.C., *The parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere*, 1874, εκτύπωση αλμπουμίνας, 34,2x28,8 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



64

J.M.C., *So like a shatter'd Column lay the King* (Mary Hillier, William Warder, Mrs. Hardinge και δύο άγνωστες μορφές), 1875, εκτύπωση αλμπουμίνας, 35x27,5 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



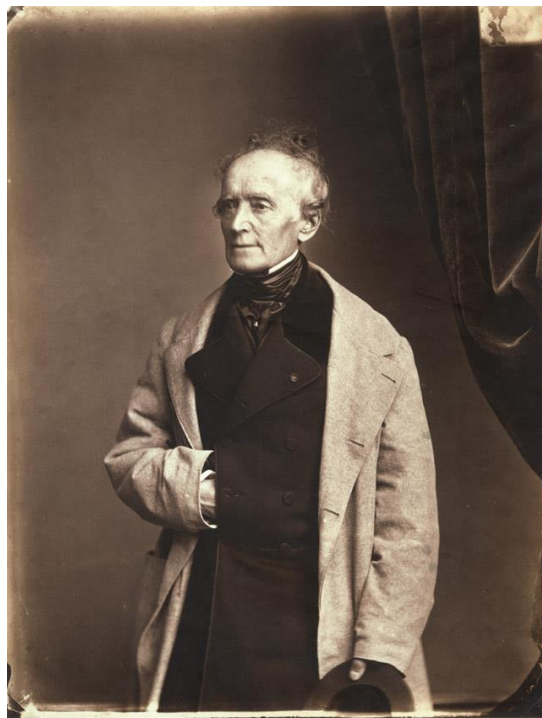
65

Eugene Delacroix, *Η βάρκα του Δάντη*, 1822, λάδι σε καμβά, 189x246 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.



66

J.M.C., [*Girl, Ceylon*], 1875-79, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,3x18,9 εκ., ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



67

Αποδίδεται στον Antoine Samuel Adam-Salomon *Jean-Francois Mocquard*, περ. 1850, εκτύπωση salt print, 26,7x20,3 εκ.

68



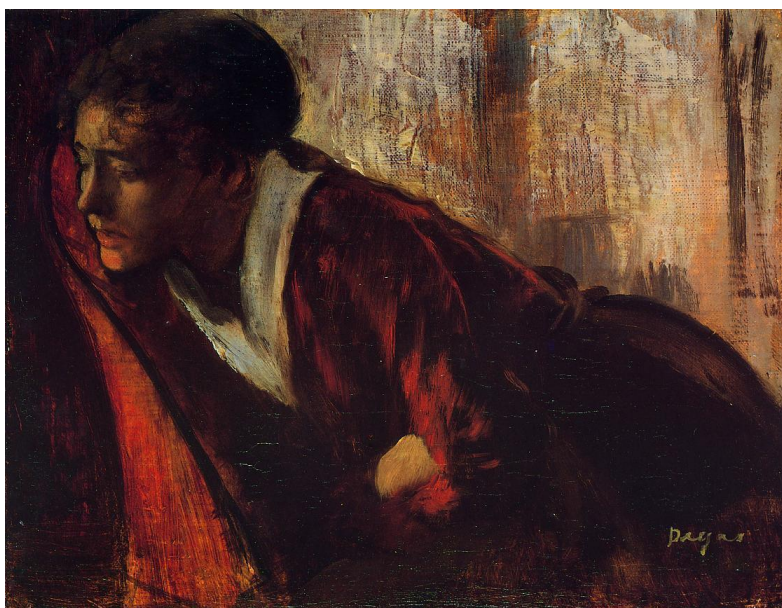
David Octavius Hill, *Η υπογραφή της πράξης της απολύσεως*, 1843.

69



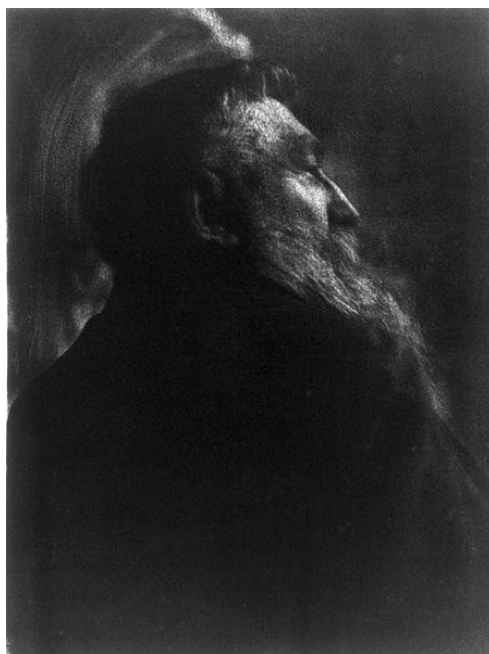
Edgar Degas, *Ο υποκόμης Λουδοβίκος Λερίκ και οι θυγατέρες του διασχίζουν την πλατεία Ομονοίας*, 1876, λάδι σε καμβά, 78,4x117,5 εκ., Αγία Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ.

70



Edgar Degas, *Μελαγχολία*, 1874, λάδι σε καμβά, 19,1x24,8 εκ., Washington D.C., Phillips collection.

71



Gertrude Käsebier, *Auguste Rodin*, 1905.

72



Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1926, εκτύπωση αργύρου, 11,8x9,2 εκ., Ν. Υόρκη, Metropolitan museum.

73



Clementina Maude Hawarden, *Isabella Grace and Clementina Maude*, 1863, Λονδίνο, Μουσείο Victoria & Albert.

74



Francisco José de Goya y Lucientes, *Ο Κάρολος IV της Ισπανίας και η οικογένειά του*, 1800, λάδι σε καμβά, 280x336 εκ., Μαδρίτη, Museo del Prado.

75



Συγγραφέας: Hartmann Schedel, καλλιτέχνες: Michael Wolgemut-Wilhelm Pleydenwurff, *Liber Chronicarum, m Registrum huius operis libri chronicarum cum figuris et ymagibus ab inicio mundi*, 1493, Νυρεμβέργη.



76

Albrecht Dürer, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1500, λάδι σε ξύλο, 67,1x48,9 εκ., Μόναχο, Alte Pinakothek.



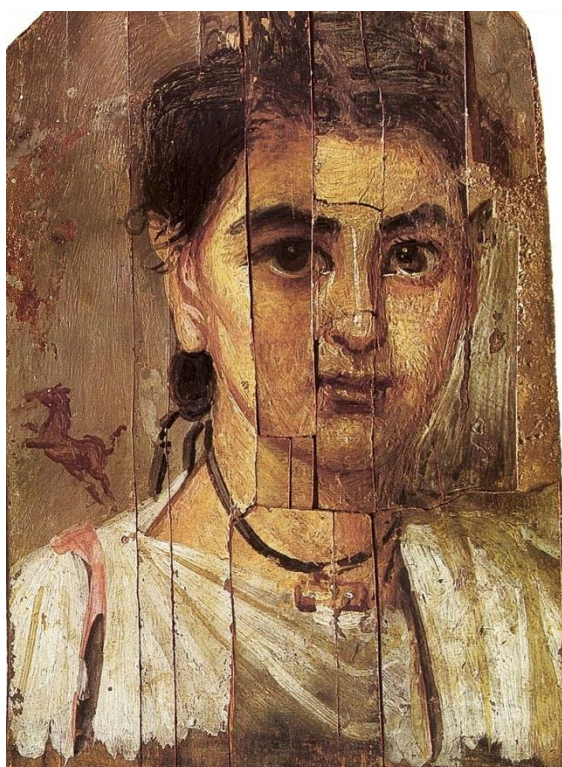
77

Hans Holbein, *Portrait of a Young Woman with a White Coif*, 1541, λάδι και τέμπερα σε ξύλο, 11,1 εκ. διάμ., Λος Άντζελες, County Museum of Art.



78

Hans Holbein, *Portrait of Margaret Roper*, 1535, 4,5 εκ. διάμ., bodycolour σε περγαμηνή επικολλημένο σε χαρτόνι, Ν. Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.



79

Προσωπογραφία νεαρού κοριτσιού.



80

Alphonse Le Blondel, *Μεταθανάτιο πορτρέτο*, περ.1850, δαγκεροτυπία, 9x12 εκ., Ν.Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.



81

Frans Hals, *Προσωπογραφία νεαρού άνδρα με νεκροκεφαλή*, 1626, λάδι σε καμβά, 92x81 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.



82

Hans Holbein, *Προσωπογραφία της Χριστίνας της Δανίας*, 1538, λάδι σε καμβά, 179,1x82,6 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.



83

Frans Hals,
Αξιωματούχοι της Αστυνομικής Φρουράς του Αγίου Γεωργίου του Χάαρλεμ, 1616, λάδι σε καμβά, 175x324 εκ., Χάαρλεμ, Μουσείο Frans Hals.



84

Γιώργος Μπουζιάνης, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1945, λάδι σε καμβά, 63x72 εκ., Ίδρυμα Β.& Ε. Γουλανδρή.



85

Francesca Woodman, *From Angel Series*, 1977-78, εκτύπωση αργύρου.

86



George Frederic Watts, *Choosing*, 1864, λάδι σε ξυλοπολτό, 47,2x35,4 εκ., Λονδίνο, National Portrait Gallery.

87



J.M.C., *Άγνωστη γυναίκα*, 1868-72, εκτύπωση αλμπουμίνας, 34,3x25,2 εκ., Αγγλία, ιδιωτική συλλογή.



88

J.M.C., *Ο Χαιρετισμός* (Mary Kellaway, Mary Hillier), 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 25,1x19,1 εκ., Πανεπιστήμιο του Τέξας, Harry Ransom Humanities research center.



89

Giotto, *Ο Χαιρετισμός*, περ. 1305, Πάδουα, παρεκκλήσιο Scrovegni.



90

J.M.C., *Σίβυλλα, με την τεχνοτροπία του Μιχαήλ-Άγγελου*, 1864, εκτύπωση αλμπουμίνας, 26,4x20,6 εκ., Πανεπιστήμιο του Τέξας, Harry Ransom Humanities research center.



91

J.M.C., *Σίβυλλα* 1870, εκτύπωση αλμπουμίνας, 35,1x27,3 εκ., Ν. Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.



92

Micelangelo, *Ερυθραία Σίβυλλα*, 1508-1512, τοιχογραφία, Ρώμη, Βατικανό, παρεκκλήσιο Σίξτου.

93



J.M.C., *Beatrice* (May Prinsep), 1866, εκτύπωση αλμπουμίνας, 33,8x26,3 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.

94



Harriet Goodhue Hosmer, *Beatrice*, 1857, μάρμαρο, 44,1x106,3x43,8 εκ., Η.Π.Α., Missouri, St. Louis Mercantile Library Association.

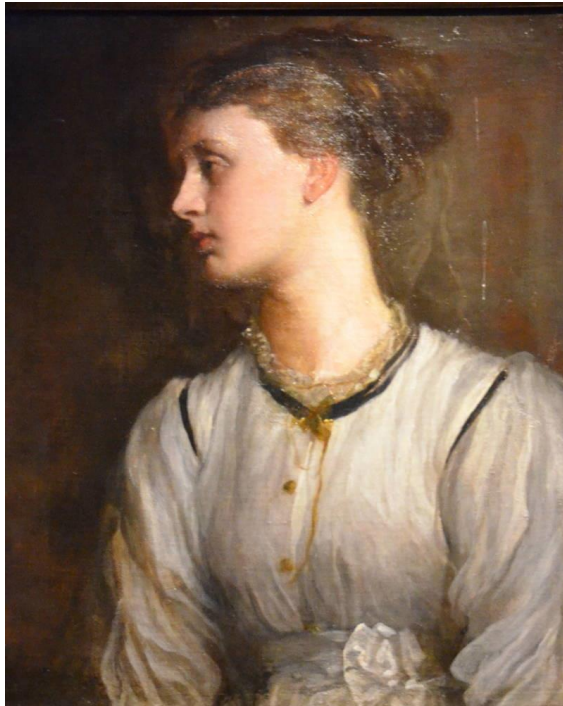


Guido Reni, *Beatrice Cenci*, 1600, λάδι σε καμβά, 75x50 εκ., Ρώμη, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



J.M.C., *A study of the Cenci* (Kate Keown), 1868, εκτύπωση αλμπουμίνας, 32x25,2 εκ., Παρίσι, Victor Hugo Museum.

97



George Frederic Watts, *May Prinsep*, 1867-79, λάδι σε καμβά, Compton, Watts Gallery.

98

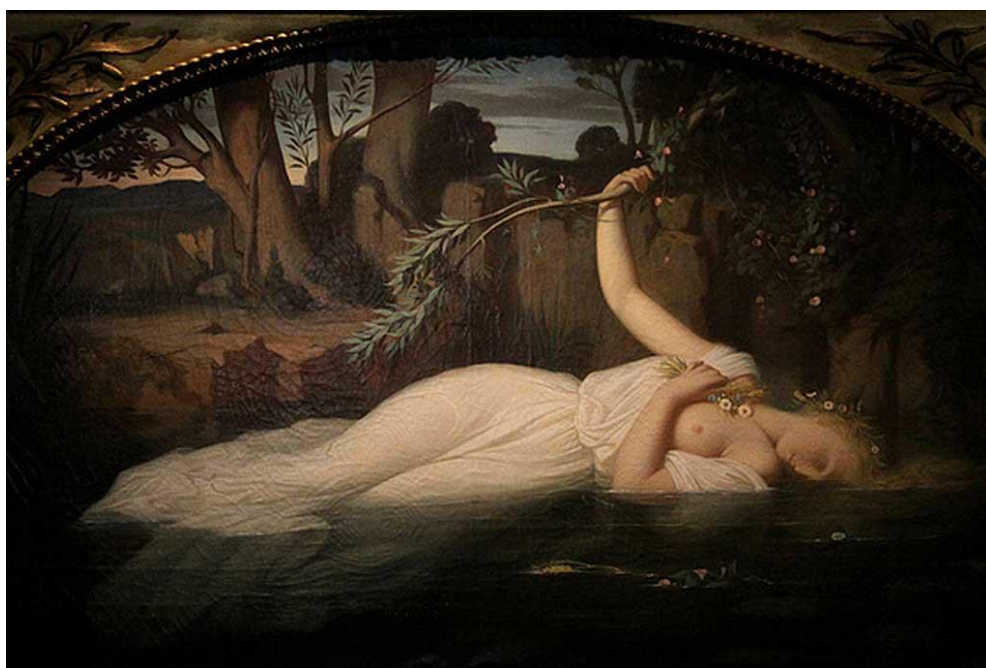


J.M.C., *Χωρίς τίτλο (Ophelia)* (Emily Peacock), 1874, εκτύπωση αλμπουμίνας, 35,3x27,7 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



99

John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52, λάδι σε καμβά, 76,2x111,8 εκ., Λονδίνο, Tate Britain.



100

Leopold Burthe, *Ophelia*, 1851, λάδι σε καμβά.



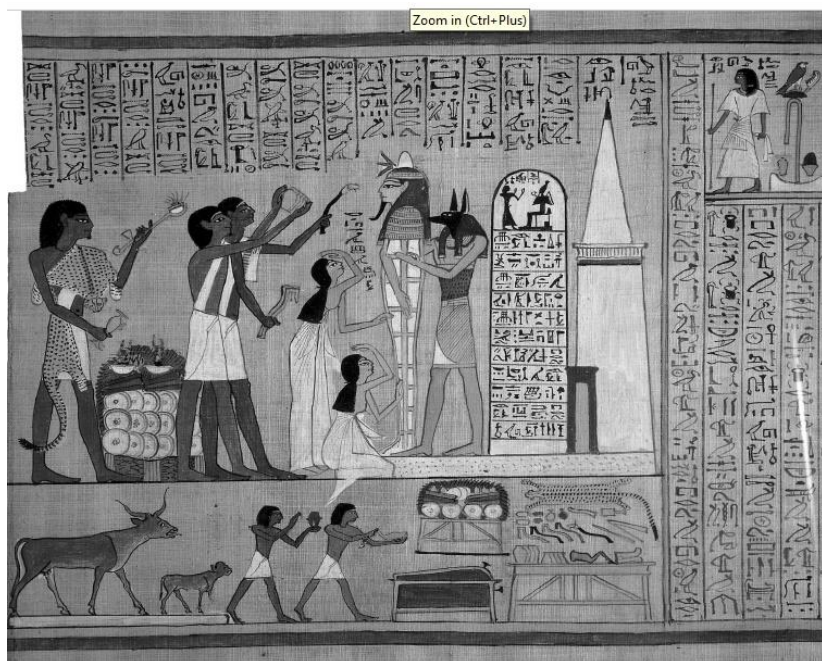
101

J.M.C., *Ophelia* (Mary Pinnock), 1867, εκτύπωση αλμπουμίνας, 35x27,8 εκ., Πανεπιστήμιο του Τέξας, Harry Ranson Humanities research center.



102

J.M.C., *Ophelia study No.2* (Mary Pinnock), 1867, εκτύπωση αλμπουμίνας, 33x27,1 εκ., Ν. Υόρκη, International Museum of Photography and Film, George Eastman House.



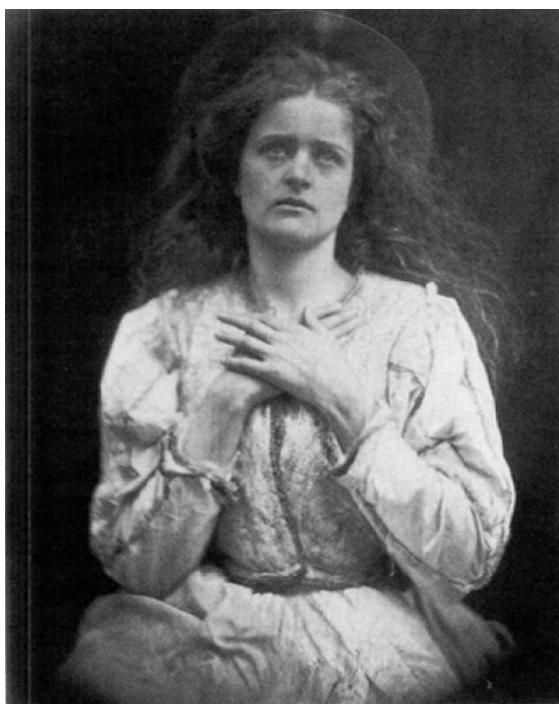
103

Τελετές θρήνου, από το βιβλίο των νεκρών, πάπυρος του Hunefer, περ. 1275 π.Χ.,
Βρετανικό Μουσείο.



104

Eugene Delacroix, *Η είσοδος των Σταυροφόρων στην Κωνσταντινούπολη*, 1830,
260x325 εκ., λάδι σε καμβά, Παρίσι, μουσείο του Λούβρου.



105

J.M.C., *So now i think my time is near* (Emily Peacock), 1875, εκτύπωση αλμπουμίνας, 34,1x27,5 εκ., Λος Άντζελες, J. Paul Getty Museum.



106

Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866–68, 1872–73, λάδι σε καμβά, 96,5x85,1 εκ., Η.Π.Α., Delaware Art Museum, Wilmington.



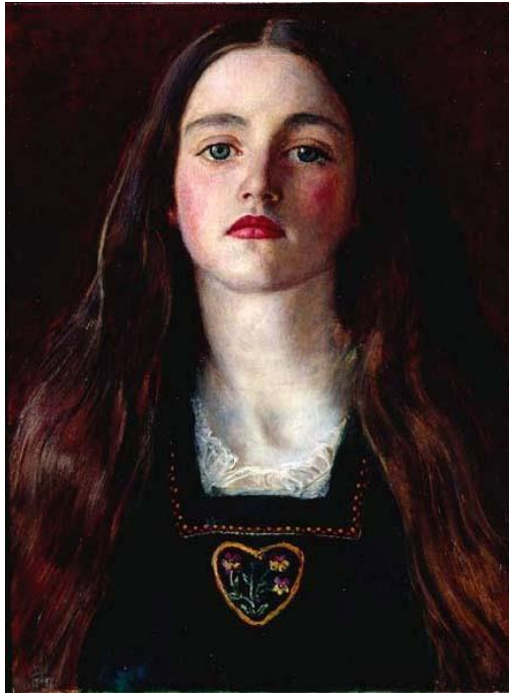
107

Dante Gabriel Rossetti, *Sibylla Palmifera*, 1866-70, λάδι σε καμβά, 98,4x85 εκ., Liverpool, National Museums.



108

J.M.C., *Julia Jackson*, 1867, εκτύπωση αλμπουμίνας, 27,4x20,6 εκ., Ν. Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.



109,

John Everett Millais, *Portrait of a girl, Sophie Gray*, 1857,



110

John Everett Millais, *Autumn leaves*, 1856, λάδι σε καμβά, Manchester, City Art Gallery.



111

J.M.C., *Γυναίκα της Κεϋλάνης*, 1875-79, εκτύπωση αλμπουμίνας, 22,1 εκ. διάμετρος, Πανεπιστήμιο του Τέξας, Harry Ransom Humanities research center.



112

Ασημένιο αρχαιοελληνικό νόμισμα, 340-330 π.Χ., απεικονίζει την κεφαλή της θεάς Δήμητρας και έναν φυτό κριθαριού, Λονδίνο, Βρετανικό μουσείο.



113

Michelangelo, *Doni Tondo*, περ.1507, λάδι και τέμπερα σε ξύλο, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi.



114

Sandro Botticelli, *Η Παναγία με τον Χριστό και πέντε Αγγέλους*, 1483-85, τέμπερα σε ξύλο, 118 εκ. διάμετρος, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi.



115

Sandro Botticelli, *Προσωπογραφία νεαρού άντρα με το μετάλλιο του Κοσμά των Μεδίκων του Πρεσβύτερου*, 1474-75, τέμπερα σε ξύλο, 57,5x44 εκ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi.



116

Μαρία Κασσαβέτη Ζαμπάκου, *Μαρία Σπάρταλη*, 1885, χάλκινο μετάλλιο, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



117

J.M.C., αναπαραγωγές τριών μεταλλίων και πορτρέτο της Mary Hillier, σελίδα από το άλμπουμ με φωτογραφίες-μινιατούρες που δώρισε η φωτογράφος στη Julia Hay Norman το 1869, Αγγλία, ιδιωτική συλλογή.



© Μυρτώ Σταματοπούλου 2017