



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ (ΕΚΠΑ)

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ (ΟΠΕ)

**ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ
(ΕΜΜΕ)**

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΠΜΣ)

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ : ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΜΕΣΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ : ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΠΟΠΤΕΙΑΣ: ΠΑΠΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Ν., ΦΙΛΟΚΥΠΡΟΥ Ε.

Ελένη ή ο Κανένας:

Η περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΔΥΡΑΚΗ

A.M 9983201535002

ΑΘΗΝΑ, 2017

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Γράφοντας αυτά τα λόγια, μια σημαντική περίοδος της ζωής μου έφτασε στο τέλος της. Θα ήθελα πρώτα απ' όλα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια, κ. Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, για την εμπιστοσύνη και την υποστήριξή της. Ακόμα, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη συμφοιτήτρια και φίλη μου, Παντελία Λάρδη, για την πολύτιμη βοήθειά της για την ολοκλήρωση της εργασίας και την ξαδέρφη μου, Δάφνη Ζαχαράκη, που με εφοδίασε με ποικίλες πηγές σχετικά με την ιστορία της τέχνης. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τους φίλους μου για την αμέριστη κατανόηση και υποστήριξή τους.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο	6
Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ.....	6
1.1 Η εκπαίδευση των γυναικών στην Ελλάδα	7
1.2 Η περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα	10
1.2.1 Οι σπουδές της Αλταμούρα.....	12
1.2.2 Η Ελένη Αλταμούρα ως δασκάλα ζωγραφικής	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο	21
2.1. Η ζωγραφική της Αλταμούρα.....	21
2.2.«Απελπισία»	21
2.3.« Αυτοπροσωπογραφία»	25
2.4. Ο Κανένας	26
2.5.Το Γυμνό Στη Ζωγραφική της Αλταμούρα	29
2.6.« Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη»	35
2.7.«Το Στοιχείο του Σπιτιού των Σπετσών»	41
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο	48
3.1.Εισαγωγή.....	48
3.2. Σημειωτική σύγκριση των βασικών ηρώων της Οδύσσειας με την Ελένη Αλταμούρα...	49
3.3.Ο «νόστος» στην περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα.....	50
3.4. Κοινά στοιχεία μεταξύ των Οδυσσέα-Πηνελόπης και της Ελένης Αλταμούρα.....	52
ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....	60
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	68
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	72
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	72

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Ελένη Αλταμούρα (1821-1900) ήταν η πρώτη αναγνωρισμένη Ελληνίδα ζωγράφος. Η καλλιτέχνης γεννήθηκε στο νησί των Σπετσών και ήταν το πρώτο παιδί της οικογένειας Μπούκουρα. Έχοντας πάντα τη σύμφωνη γνώμη και υποστήριξη του πατέρα της και καπετάνιου Γιάννη Μπούκουρα, μετέβηκε το 1848 στην Ιταλία προκειμένου να σπουδάσει ζωγραφική με μία ιδιαίτερη συνθήκη. Παρουσιάστηκε ως άντρας καθώς τότε δε γίνονταν δεκτές ακόμα οι γυναίκες σε σχολές σχεδίου. Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1858 και συνέχισε την καλλιτεχνική της πορεία, αυτή τη φορά από τη θέση της δασκάλας ζωγραφικής. Ολοκληρώνοντας κι αυτό τον κύκλο αποσύρθηκε στο γενέθλιο τόπο της, όπου και απεβίωσε.

Σύμφωνα με πηγές, κατά την παραμονή της τα τελευταία χρόνια της ζωής της στις Σπέτσες, κατέστρεψε αρκετά έργα της, καίγοντας τα. Πλέον υπάρχουν μόνο σε φωτογραφίες δέκα από αυτά, συμπεριλαμβανομένων όχι μόνο πινάκων αλλά και σχεδίων από μολύβι και πένα, καθώς και ενός εκμαγείου που αποτυπώνει τη μορφή του πατέρα της. Στα έργα της κυριαρχούν οι ανθρώπινες και κυρίως οι γυναικείες μορφές. Από αυτά, στη στοιχειοθέτηση της υπόθεσης της εργασίας έχουν συμπεριληφθεί σχεδόν όλα, εκτός από ένα πορτραίτο και κάποια σχέδια από πένα.

Ο βασικός άξονας της ανάλυσής μου βασίζεται στο τρίπτυχο εαυτός- έρωτας- θάνατος. Τα μεθοδολογικά εργαλεία αντλήθηκαν από το χώρο της ψυχανάλυσης και της ιστορίας της τέχνης. Συγκεκριμένα, η εργασία στηρίχτηκε στη φροϋδική θεωρία. Όπου κρίθηκε απαραίτητο, χρησιμοποιήθηκαν αναγνωστικά εργαλεία που εντάσσονται στο χώρο της φεμινιστικής θεωρίας. Ένα ακόμα σημείο που μελετά η παρούσα εργασία είναι η κατασκευή της ταυτότητας υπό το πρίσμα της κοινωνικής ψυχολογίας. Τέλος, βασικό εργαλείο για την εκπόνηση της εργασίας αποτέλεσε το

μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη *Ελένη ή ο Κανένας* που έχει ως θέμα τη ζωή της ζωγράφου.

Η εργασία δομείται σε τρία μέρη. Στο πρώτο γίνεται αναφορά στη θέση της γυναίκας την περίοδο δράσης της Αλταμούρα στην Ελλάδα όσον αφορά στο ζήτημα των σπουδών και της επαγγελματικής δραστηριότητας, καλλιτεχνικής ή μη. Στο δεύτερο μέρος περιγράφονται και ερμηνεύονται τα έργα που επιλέχθηκαν με τις τεχνικές που προαναφέρθηκαν. Στο τελευταίο μέρος της εργασίας γίνεται σύνδεση μεταξύ της ζωής της Ελένης Αλταμούρα, όπως αυτή παρουσιάζεται στο βιογραφικό έργο της Ρέας Γαλανάκη και των πρωταγωνιστών της Οδύσσειας.

Τέλος, πρέπει να αναφερθούν οι δυσκολίες κατά τη διεξαγωγή της έρευνας. Δυστυχώς, η ελληνική και η ξένη βιβλιογραφία δεν συμπεριλαμβάνει ειδικές μελέτες και κείμενα αφιερωμένα στην Αλταμούρα και στο έργο της. Τα λίγα κείμενα που υπάρχουν δεν προσφέρουν ειδικές πληροφορίες ή αναλύσεις. Υπό αυτές τις συνθήκες, το παρόν κείμενο επιχειρεί μία πρώτη μελέτη της περίπτωσης Αλταμούρα. Οι εικόνες που περιλαμβάνονται στην παρούσα μελέτη προέρχονται από το βιβλίο της Αθηνάς Ταρσούλη, της βιογράφου της Αλταμούρα. Καθώς δεν είναι δυνατό πρόσβαση στα έργα, η γράφουσα δεν έχει δει από κοντά κανένα έργο της ζωγράφου. Παρόλα αυτά, η εργασία αυτή αποσκοπεί να αποτελέσει μία πρώτη προσπάθεια να καλυφθεί, έστω και στο ελάχιστο, το ερευνητικό κενό σχετικά με το έργο της Αλταμούρα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Κατά το δέκατο ένατο αιώνα συντελέστηκαν σημαντικές αλλαγές για την ανθρωπότητα, ιδιαίτερα ανάμεσα στις σχέσεις των δύο φύλων. Ωστόσο, αν και το ευρωπαϊκό οικογενειακό δίκαιο ανασυντάχθηκε με απώτερο σκοπό την κατάργηση των ανισοτήτων, οι θεσμικές αλλαγές δεν εξασφάλισαν αυτόματα την ισότητα των φύλων. Αντίθετα, επικρατούσε ακόμα ο διαχωρισμός ανδρικών και γυναικείων ρόλων εντός και εκτός της εστίας σε διαφορετικές σφαίρες δραστηριότητας για τα δύο φύλα (Ζιώγου, 1993: 71). Μέχρι την τελευταία δεκαετία του, λοιπόν, ο αγώνας για τη γυναικεία χειραφέτηση στην Ευρώπη δεν αποτελούσε ένα οργανωμένο κίνημα. Οι γυναίκες ήταν υποταγμένες σε κάποιον άντρα σε όλη τη διάρκεια της ζωής τους. Με τον όρο υποταγή εννοούμε κυρίως την οικονομική εξάρτηση, καθώς η πλειοψηφία των γυναικών εκείνης της εποχής δεν εργάζονταν. Η διάδοση της παιδείας, ως απότοκο του Διαφωτισμού, συνέβαλε καθοριστικά στην εθνική αναγέννηση και την υλοποίηση της πολιτικής ελευθερίας που αποσκοπούσε στο δικαίωμα στη μόρφωση για όλους (Φουρναράκη, 1987: 13), η οποία θα μπορούσε μετέπειτα να εξασφαλίσει μια θέση εργασίας. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι η κατάκτηση ατομικών και κοινωνικών δικαιωμάτων των γυναικών ξεκίνησε από το δικαίωμα στην εκπαίδευση. Γι' αυτό το λόγο, αυτό αποτέλεσε και το πρώτο αίτημα των Ελληνίδων φεμινιστριών (Κακλαμανάκη, 2007: 53-67). Η μόρφωση των νεαρών κοριτσιών στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα ήταν ένα κοινωνικό φαινόμενο που προκάλεσε μια πολιτιστική επανάσταση (Thanailaki, 2008: 13).

1.1 Η εκπαίδευση των γυναικών στην Ελλάδα

Εστιάζοντας την προσοχή μας στην κατάσταση που επικρατούσε στη χώρα μας, παρατηρούμε φαινόμενα που επιβεβαιώνουν την παραπάνω άποψη. Αναλυτικότερα, στην Ελλάδα πριν την επανάσταση του 1821, η εκπαίδευση δεν θεωρούνταν απαραίτητη για τις γυναίκες, καθώς θα αποτελούσε τροχοπέδη στο ρόλο της συζύγου και της μητέρας που όφειλε να εκπληρώσει εκείνη, σύμφωνα με τις επικρατούσες κοινωνικές νόρμες (Thanailaki, 2008: 15-17), αν και στην Ευρώπη παρά την ανάπτυξη της εκπαίδευσης των γυναικών δεν παρατηρήθηκε πτώση της γονιμότητας (Hobsbawm, 2000: 300). Επίσης, σε μία προσπάθεια υποβάθμισης της εκπαίδευσης, εκείνη την εποχή υποστηριζόταν η αντίληψη ότι η μόρφωση είχε επιπτώσεις στη θηλυκότητα των γυναικών, με βασικό επιχείρημα ότι σε αυτήν κατέφευγαν οι κοπέλες που υστερούν σε τομείς όπως η ομορφιά. Γι' αυτό, υπήρχαν πολλά σκίτσα της εποχής που απεικόνιζαν μαθήτριες με καθόλου κολακευτικά χαρακτηριστικά (Ζιώγου, 1993:85). Είναι χαρακτηριστικό ότι οι νομοθετικές ρυθμίσεις για το ζήτημα της εκπαίδευσης των κοριτσιών καθυστέρησαν σχεδόν έναν ολόκληρο αιώνα. Συγκεκριμένα, η εκπαίδευση έγινε υποχρεωτική για τα αγόρια με νόμο το 1834, ενώ για τα κορίτσια το 1929 (Ζιώγου, 1993:72). Έτσι, στην απογραφή του 1879, ο αναλφαριθμητισμός των γυναικών ανέρχεται σε ποσοστό 93%¹.

Στην πατρίδα μας, μέχρι και τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα, η εκπαίδευση των νεαρών γυναικών ήταν κατά κύριο λόγο ιδιωτική, είτε με παράδοση μαθημάτων κατ' οίκον, είτε σε ιδιωτικά εκπαιδευτήρια θηλέων. Με την πάροδο του χρόνου αναπτύχθηκαν, τέσσερις βασικοί εκπαιδευτικοί φορείς, τα Παρθεναγωγεία, τα Επαγγελματικά Τμήματα, οι Οικοκυρικές Σχολές και τα Διδασκαλεία (Ζιώγου, 1993:

¹ Στατιστική της Ελλάδος, Πληθυσμός 1879. Αθήναι, εκδ. Υπουργείου Εσωτερικών, 1881, σ.14

80-81). Στην Αθήνα, όπου δημιουργήθηκαν τα πρώτα και κυριότερα ιδρύματα, εξέχουσα θέση διατηρούσαν το Αρσάκειο και το Παρθεναγωγείο Χιλλ. Βέβαια, η μέση εκπαίδευση των κοριτσιών έως το 1890 ήταν ιδιόμορφη, περιορισμένη, περιθωριακή και διαφοροποιημένη συγκριτικά με των αγοριών (Ζιώγου, 1993: 94). Εκτός, όμως, από τον γεωγραφικό περιορισμό πολλών νεαρών κοριτσιών από την εκπαίδευση, καθώς τα περισσότερα ιδρύματα ήταν συγκεντρωμένα σε κάποιες- τρεις ή τέσσερις- μεγαλύτερες πόλεις της Ελλάδας, υπήρχε και ταξικός αποκλεισμός. Αντικειμενικά γεγονότα φανερώνουν ότι το δέκατο ένατο αιώνα η εκπαίδευση ήταν προνόμιο ενός μικρού αριθμού εύπορων κοριτσιών που είχαν την οικονομική δυνατότητα να καταβάλλουν τα ακριβά δίδακτρα των Παρθεναγωγείων (Ζιώγου, 1993:79).

Η ίδρυση του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου χρονολογείται στα 1836. Έως το 1910, η Σχολή Καλών Τεχνών αποτελούσε παράρτημα του Πολυτεχνείου μέχρι τελικά να αυτονομηθεί το 1910. Είναι, επίσης, σημαντικό το γεγονός ότι η είσοδος των γυναικών στα ανώτατα αυτά εκπαιδευτικά ιδρύματα επετράπη πενήντα και πλέον χρόνια μετά τη δημιουργία τους, ύστερα από δυσάρεστα γεγονότα. Συγκεκριμένα, το 1887 η δεκαοκτάχρονη Ελένη Παντελίδου αυτοκτόνησε γιατί δεν έγινε δεκτή στην Ιατρική Σχολή και, σε ένα σημείωμα που άφησε, έγραφε: *«ο θάνατός μου ας ακουστεί ως κραυγή σε εκείνους οίτινες θεωρούν τη γυναίκα ως μεσαιωνική δούλη»* (<http://www.tovivlio.gr/index.php?article=286>). Λίγα χρόνια αργότερα, το 1890, το Πανεπιστήμιο Αθηνών άνοιξε για πρώτη φορά τις πύλες του στις γυναίκες. Η πρώτη Ελληνίδα φοιτήτρια ήταν η Ιωάννα Στεφανοπούλου, που έγινε δεκτή στη Φιλοσοφική Σχολή. Στη συνέχεια, το 1892, οι αδερφές Αγγελική και Αλεξάνδρα Παναγιωτάτου υπήρξαν οι πρώτες φοιτήτριες της Ιατρικής Σχολής Αθηνών. Τέλος, η Σοφία

Λασκαρίδου είναι η πρώτη γυναίκα που έγινε δεκτή στη Σχολή Καλών Τεχνών, έπειτα από προσωπικό αίτημά της στον τότε βασιλιά Γεώργιο Α΄. Η κατάσταση αυτή θυμίζει αυτά που είχαν προηγηθεί στην Ευρώπη. Αντίστοιχα κι εκεί η δημιουργία ιδρυμάτων δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης θηλέων και η είσοδος των κοριτσιών στην τριτοβάθμια εκπαίδευση καθυστέρησε σημαντικά (Hobsbawm, 2000: 316).

Αν και η τέχνη δεν έχει γένος, ούτε και η μεγαλοφυΐα, σύμφωνα με τη διατύπωση του Κωστή Παλαμά, φαίνεται ότι η γυναίκα, τόσο στη χώρα μας όσο και διεθνώς, παρά την πολιτιστική πρόοδο που προέκυψε κατά το δέκατο ένατο αιώνα, δεν κατάφερε, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, να καταλάβει τη θέση της στην κοινωνία. Επομένως, ήταν φυσικό να καθυστερήσει η είσοδός της στον τομέα των τεχνών και ιδιαίτερα σε αυτόν της ζωγραφικής, που εξετάζουμε στην παρούσα εργασία. Ο μόνος τρόπος με τον οποίο γινόταν αναφορά στη γυναίκα στη ζωγραφική ήταν μέσω της απεικόνισής της στους πίνακες της εποχής. Ωστόσο, εκτός από τη ρεαλιστική απόδοση των γυναικείων μορφών, ένα σύνηθες θέμα των έργων ήταν η απόπειρα αναπαράστασης της χειραφέτησης και της διεξόδου της γυναίκας από το πλαίσιο του κοινωνικού περιορισμού ως γυναικεία τρέλα (Τσιντώνη, 2014: 6). Προς επίτευξη αυτού του στόχου, οι ζωγράφοι της εποχής μεταχειρίστηκαν πολλές παραδοσιακές μορφές γυναικών, δανειζόμενοι υλικό από πλάσματα της μυθολογίας, όπως τέρατα και μάγισσες και μάλιστα με αρνητική χροιά. Επομένως, δεν είχε επιτευχθεί ακόμα ο ουσιαστικός στόχος του φεμινιστικού κινήματος, δηλαδή η αποκατάσταση του γυναικείου αυτοσεβασμού και η αποφυγή του υποβιβασμού του (Antony, 1978: 23). Ωστόσο, η εκπαίδευση, όντας ο χώρος που έγιναν οι πρώτες ρωγμές στις αντιλήψεις για τους ρόλους των δύο φύλων, βοήθησε στη σταδιακή έξοδο της γυναίκας στη δημόσια ζωή (Ζιώγου, 1993: 95).

Με την πάροδο των ετών, οι γυναίκες κατάφεραν να εισχωρήσουν στην καλλιτεχνική δημιουργία και να αλλάξουν « ιδιότητα », δηλαδή από αντικείμενο της ζωγραφικής τέχνης, μετατράπηκαν στο υποκείμενο που την παράγει. Οι πρώτες που τόλμησαν κάτι τέτοιο ήρθαν αντιμέτωπες με αρκετές δυσκολίες. Μία πασίγνωστη περίπτωση γυναίκας καλλιτέχνης με μη αίσιο τέλος ήταν η Καμίλ Κλοντέλ. Η γλύπτρια και ερωτική σύντροφος του επίσης γλύπτη και δασκάλου της, Ωγκύστ Ροντέν, επέλεξε να ασκήσει την τέχνη πέρα από τους περιορισμούς που όριζε το φύλο της. Μετά τη λήξη της δυσλειτουργικής σχέσης της με το Ροντέν και την άμβλωση στην οποία προέβη, υπήρξε ιδιαίτερα δημιουργική, αποτυπώνοντας στα έργα της γυναικείες φιγούρες κατά κύριο λόγο. Παράλληλα, όμως, είχε υποστεί ένα τέτοιο ψυχολογικό πλήγμα που της είχε προκαλέσει σοβαρές διαταραχές, με αποτέλεσμα τον εγκλεισμό της σε ψυχιατρικό θεραπευτήριο για περίπου τριάντα χρόνια, χρονικό διάστημα κατά το οποίο κατέστρεψε πολλά από τα δημιουργήματά της.

1.2 Η περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα

Εστιάζοντας το ενδιαφέρον μας στην Ελλάδα και σε μια λιγότερο γνωστή περίπτωση, ανακαλύπτουμε μια γυναίκα καλλιτέχνη που προϋπήρξε της Κλοντέλ. Αυτή ήταν η Ελένη Αλταμούρα που θεωρείται ότι είναι η πρώτη Ελληνίδα ζωγράφος. Η Ελένη Αλταμούρα είναι η πρώτη Ελληνίδα ζωγράφος που κατόρθωσε να σπουδάσει ζωγραφική σε σχολή της Ιταλίας, ενώ τότε δεν επιτρεπόταν η είσοδος των γυναικών στα ανώτατα ιδρύματα- μάλιστα τη σπουδή του γυμνού στο εξωτερικό - και να δουλέψει τόσο ως ζωγράφος, όσο και ως δασκάλα ζωγραφικής. Σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής, στην πορεία της για την κατάκτηση μιας θέσης στην τέχνη της

ζωγραφικής, η Αλταμούρα συνάντησε πολλά εμπόδια. Στόχος, λοιπόν, της συγκεκριμένης εργασίας, που έχει ως επίκεντρό της την πρώτη ελληνίδα ζωγράφο, όπως θα αποκαλείται στη συνέχεια, είναι καταρχάς η σύνδεση της ζωής και της τέχνης της. Με άλλα λόγια, θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τους πίνακές της με βάση τα βιώματά της. Ωστόσο, δεν θα περιοριστούμε σε αυτό τον συντελεστή υπό το πρίσμα του οποίου θα εξετάσουμε τα έργα της ζωγράφου. Η θεματική πάνω στην οποία θα στηριχθεί η ανάλυσή μας είναι το τρίπτυχο εαυτός - έρωτας- θάνατος. Τέλος, χρησιμοποιήθηκαν εργαλεία της ψυχανάλυσης, της φεμινιστικής θεωρίας και των σπουδών φύλου.

Η Ελένη Αλταμούρα και η Καμίλ Κλωντέλ παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες, αλλά και διαφορές συγκρίνοντας τόσο τον προσωπικό, όσο και τον καλλιτεχνικό του βίο. Καταρχάς, και οι δύο ήταν καλλιτέχνιδες αν και σε διαφορετικούς τομείς της τέχνης, καθώς η πρώτη επικεντρώθηκε στη γλυπτική και η δεύτερη στη ζωγραφική. Τα θέματα, ωστόσο, που μεταχειρίστηκαν ήταν κοινά, με εξέχοντα τη γυναίκα- τον έρωτα δηλαδή- και τον θάνατο. Εκτός, όμως, από το επάγγελμά τους, κοινά σημεία παρατηρούνται και στην προσωπική τους ζωή, που επηρέασε την τέχνη τους. Πιο αναλυτικά, σύναψαν ερωτικές σχέσεις με τους δασκάλους τους, τον Ροντέν και το Σαβέριο Αλταμούρα αντίστοιχα, οι οποίες έληξαν άδοξα, καθώς εγκαταλείφθηκαν από εκείνους, γεγονός που τις επηρέασε ψυχολογικά με αποτέλεσμα να εκδηλώσουν κάποια μορφή υστερίας. Κοινή ήταν και η ιδιόμορφη αρχή στη σχέση των δύο ζευγαριών. Η Κλωντέλ υπήρξε μαθήτρια και μοντέλο του Ροντέν, ενώ η Αλταμούρα σπουδαστής/ σπουδάστρια του μετέπειτα συζύγου της, όπως θα εξηγηθεί παρακάτω.

1.2.1 Οι σπουδές της Αλταμούρα

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθεί ενδελεχώς αυτός ο σημαντικός τομέας της ζωής της πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου, δηλαδή οι σπουδές και κυρίως αυτές που αφορούσαν την τέχνη της ζωγραφικής. Η αναφορά στις σπουδές της καλλιτέχνης είναι απαραίτητη και αξιομνημόνευτη, καθώς σε αυτές οφείλει τον τίτλο της «πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου» υπό την έννοια ότι ήταν η πρώτη που σπούδασε την τέχνη της ζωγραφικής. Άλλωστε, δεν μπορούμε να είμαστε εντελώς ακριβείς στη χρονολόγηση και τη δράση των καλλιτεχνών εκείνη την περίοδο εξαιτίας των ελλειπών πηγών. Ωστόσο, είναι βέβαιο ότι η Ελένη Αλταμούρα ήταν η πρώτη γυναίκα από την Ελλάδα που κατόρθωσε να σπουδάσει, όπως έχει ήδη προαναφερθεί.

Το ξεκίνημα, λοιπόν, των σπουδών της, που αφορούσαν αποκλειστικά τη ζωγραφική τέχνη, πραγματοποιείται στο παρθεναγωγείο Χίλλ στην Αθήνα, όπου ανακάλυψε την «επιδεξιότητά της να παγιδεύει την ανθρώπινη μορφή», όπως σημειώνει η Γαλανάκη(Γαλανάκη,1998:34), αρχικά μέσα από το είδος της ιχνογραφίας. Τα θέματα των πρώτων αυτών σχεδίων της αντλήθηκαν από τις διαφορές που παρατηρούσε μεταξύ των συμμαθητριών της κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων, «σπουδάζοντας το πρόσωπο και τις κινήσεις τους» (Γαλανάκη,1998:32). Η Ελένη Αλταμούρα δεν αρκέστηκε στις κανονιστικές νόρμες που απαιτούσαν οι κοινωνικές συμβάσεις της αστικής τάξης στην οποία ανήκε, καθώς το πάθος της ήταν η ζωγραφική και όχι το διακοσμητικό σχέδιο. Αυτό γίνεται εμφανές από τον τρόπο που ζωγράφιζε, που αντιτιθόταν σε αυτόν των δασκάλων της(Γαλανάκη,1998:34). Συγκεκριμένα, αυτά που ζωγράφιζε «θα μπορούσαν να εκληφθούν ακόμη ως πρόωρη αιχμαλωσία της στο δόλο των σαρκικών αμαρτημάτων» (Γαλανάκη, 1998: 35). Όταν αυτό έγινε αντιληπτό από τους δασκάλους της, της απαγορεύτηκε η συνέχισή τους. Αυτό όμως που δεν μπόρεσαν να

της το απαγορεύουν, καθώς δεν μπορούσαν να το αντιληφθούν, ήταν να βλέπει με τον τρόπο των ζωγράφων και να κρατάει τις εικόνες στο μυαλό της. Με άλλα λόγια, με αυτόν τον τρόπο τη βοήθησαν σε ένα βαθμό να ασκήσει την παρατηρητικότητα της και να ξεπεράσει τις απλές δυνατότητες μνήμης, που φέρουν όσοι δεν αποτελούν μέρος του μαγικού κόσμου της ζωγραφικής, και να γίνει ακριβής και ενδελεχής με ό,τι αποτελούσε μέρος του οπτικού της πεδίου. Με όπλα, λοιπόν, την παρατηρητικότητα και την επινοητικότητα, βρήκε τον χώρο δράσης της. Εκείνη ζωγράφιζε κρυφά τη νύχτα στο δωμάτιό της χρησιμοποιώντας σαν φως τα απομεινάρια των κεριών, την ώρα που οι υπόλοιπες συμμαθήτριάς της συναντιόνταν επίσης κρυφά για να ανταλλάξουν τα μυστικά τους, (Γαλανάκη, 1998:33). Κάτω από αυτά τα έργα τόλμησε να τοποθετήσει για πρώτη φορά το ονοματεπώνυμό της, όχι λόγω έπαρσης, αλλά για να αποδείξει ότι μπόρεσε να μην υπακούσει στους κανόνες.

Ο δεύτερος σημαντικός σταθμός για τις σπουδές της Ελένης Αλταμούρα, κατά την παραμονή της στην νεοσύστατη τότε πρωτεύουσα της Ελλάδας, ήταν η μαθητεία της κοντά στον ιταλό ζωγράφο και δάσκαλό της R.Ceccoli, η γνωριμία με τον οποίο έγινε μέσω του πατέρα της, εξαιτίας της ενασχόλησής του με το Θέατρο των Αθηνών, το οποίο επισκεπτόταν ο καλλιτέχνης. Από τον Ceccoli διδάχθηκε την ρεαλιστική αποτύπωση των ανθρώπινων μορφών στην γλυπτική, το σεβασμό στην αποτύπωση του γυμνού καθώς και την ορθή οργάνωση ενός πίνακα (Γαλανάκη, 1998:47). Πιο συγκεκριμένα, αντιλήφθηκε ότι το πρόσωπο πρέπει να κυριαρχεί στον πίνακα ακόμα και κατά την απουσία του, ενώ τα αισθήματα οφείλουν να απορρέουν ελεύθερα <<από τα δεσμά της ύλης και του μετρημένου χρόνου>> (Γαλανάκη, 1998:48). Εκ του αποτελέσματος, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι <<η μεθοδική διδασκαλία του Τσεκόλι την υπέταξε στην πειθαρχία του ακαδημαϊσμού,

χωρίς όμως να της περιορίζει την αυθόρμητη προσωπική της αντίληψη και την ορμή του ενθουσιασμού της (Ταρσούλη,1934:16).

Το σπουδαιότερο κεφάλαιο της εκπαίδευσής της, όμως, ήταν η μετάβασή της στην Ιταλία, στο τέλος της δεκαετίας του 1840, για την τελειοποίηση των σπουδών της στη ζωγραφική. Η απόφαση αυτή πάρθηκε από τον πατέρα της, έπειτα από παραίνεση του δασκάλου της Ραφαέλο Τσεκόλι. Για να πραγματοποιηθεί ωστόσο αυτό, αναγκάστηκε να θυσιάσει τη γυναικεία της ταυτότητα για χάρη της τέχνης, καθώς οι γυναίκες αποκλείονταν από αυτό τον τρόπο ζωής επειδή η θέση τους ήταν στον οίκο και περιορίζονταν στη βασική εκπαίδευση, σύμφωνα με τις αρχές των τότε πολιτισμένων κρατών της Δύσης. (Γαλανάκη,1998:51). Επομένως, η Ελένη Αλταμούρα, ακολουθώντας την εσωτερική της ανάγκη, αποφάσισε να φύγει από την Ελλάδα και να αφήσει κάθε εξωτερικό στοιχείο που θα μπορούσε να προδώσει την αλήθεια. Ξέχασε την Ελένη Μπούκουρα και δημιούργησε το Χρυσίνη Μπούκουρη, ένα μη υπαρκτό Έλληνα σπουδαστή της ζωγραφικής. Με αυτή τη νέα ταυτότητα φοίτησε σε Ακαδημίες Τέχνης στην Ιταλία. Η μεταμφίεσή της σε άνδρα ήταν απαραίτητη, αν ήθελε να πιστοποιήσει τις σπουδές της κι άρα να επιτύχει το στόχο της . Βέβαια, γνώριζε πως αυτή η νέα σύμβαση, υπό την οποία ζούσε, «σήμαινε να μείνει δια βίου διαφορετική» (Γαλανάκη, 1998 :35).

Ξεκίνησε από τη Σχολή των Ναζαρηνών ζωγράφων, οι οποίοι ζωγράφιζαν ιστορικά και μυθολογικά θέματα, επηρεασμένοι από το Ραφαήλ έως και τους μεσαιωνικούς ζωγράφους. Οι πίνακές τους χαρακτηρίζονταν από εσωστρέφεια και θρησκευτική μυστικοπάθεια, πράγμα που ήταν απόρροια του μοναστικού τρόπου ζωής τους. (Γαλανάκη,1998:79). Οι Ναζαρηνοί αναγνώρισαν το ταλέντο της και της έδωσαν συστατική επιστολή ώστε να καταφέρει να φοιτήσει στην Accademia di belle arti, στην οποία ήταν καθηγητής ο Σαβέριο Αλταμούρα, ο μετέπειτα σύζυγός της κι ο

άνδρας που τη σημάδεψε για όλη της τη ζωή. Σε όλο αυτό το διάστημα, έκανε σημαντικές σπουδές, ζωγράφιζε ακατάπαυστα, επισκεπτόταν μουσεία και ιδιωτικές συλλογές, αντέγραφε έργα μεγάλων ζωγράφων κ. ο. κ. Έκανε, επίσης, ταξίδια σε μεσαιωνικές πολιτείες για να εμπνευστεί.(Εκλογή,1959:169,81-82).

Από τα παραπάνω πληροφοριακά στοιχεία, γίνεται κατανοητό ότι η εκπαίδευση που επεδίωξε και τελικά κατάφερε να αποκτήσει η Αλταμούρα έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την εκπαίδευση των κοριτσιών της τάξης και της εποχής της. Αναλυτικότερα, η τυπική εκπαίδευση που λάμβαναν οι κόρες ευπόρων οικογενειών στα δευτεροβάθμια παρθεναγωγεία, όπως αυτά στα οποία φοίτησε κι η ίδια, αποσκοπούσε στην ανατροφή και τη δημιουργία κυριών της Αυλής οι οποίες θα ολοκληρώνονταν με την εύρεση του κατάλληλου συζύγου . Με άλλα λόγια, η διδασκαλία, των ονομαζόμενων διακοσμητικών μαθημάτων των κοριτσιών απέβλεπε στην τέρψη των άλλων και τη μελλοντική εξασφάλιση ενός συζύγου . Εκείνη την εποχή, άλλωστε, επικρατούσε ένα κλίμα προστασίας και εξάρτησης των γυναικών από τους άντρες, με αποτέλεσμα οι υποχρεώσεις κι ευθύνες να βαραίνουν μόνο τους άντρες, ενώ οι γυναίκες εναπέθεταν τα όνειρά τους στο γάμο, καθώς η αμάθεια τις εμπόδιζε να διακρίνουν τις αλυσίδες που της βάραιναν. Οι γυναίκες δεν είχαν βγει στην αγορά εργασίας με αποτέλεσμα να εξαρτιούνται οικονομικά από την οικογένεια τους και μετά από το σύζυγό τους. Η εκπαίδευση δε που λαμβάνανε λειτουργούσε περιοριστικά για τις γυναίκες καθώς συντηρούσε την πεποίθηση της γυναίκας ως το αδύναμο και υποδεέστερο φύλο. Επομένως, η αγωγή αυτή είχε ως απώτερο στόχο τη δημιουργία μιας «πολίτιδας» της οποίας η συμμετοχή στα κοινά γινόταν μόνο μέσα από τους ρόλους που διαδραμάτιζε στη σφαίρα της οικογένειας, δηλαδή της συντρόφου, της μητέρας των μελλοντικών πολιτών, της κόρης, της οικοδέσποινας . Όπως θα αποδειχθεί παρακάτω, η Ελένη Αλταμούρα ενσάρκωσε πολλούς από τους

προαναφερθέντες ρόλους, πάντα υπό τους δικούς της όρους, αλλά, καθώς δεν ένιωθε ολοκληρωμένη, υιοθέτησε και κάποιους από τους «ανδρικούς» ρόλους.

Η συμβολή του Γιάννη Μπούκουρα στην επαφή της κόρης του με τη τέχνη ήταν εξέχουσας σημασίας, καθώς δεν περιορίστηκε στη χρηματοδότηση για την υλοποίηση των σπουδών της στη ζωγραφική. Ο πατέρας της πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου απέδειξε ότι ήταν ένας προοδευτικός άνθρωπος με την επαγγελματική του εξέλιξη η οποία σηματοδεύτηκε από την αλλαγή του ονόματός του. Πιο αναλυτικά, ο Σπετσιώτης καπετάνιος Γιάννης Μπούκουρας, κατά τη μετοίκησή του στη σύγχρονη πρωτεύουσα της Ελλάδας, έγινε γνωστός στους Αθηναίους ως Ιωάννης Μπούκουρης. Από σπουδαίος ναυτικός έγινε ο πρώτος θεατρώνης της νέας πρωτεύουσας. Με τα χρήματα που έλαβε από την εκποίηση του τελευταίου πλοίου του, του Θαλάσσιου Ίππου, χρηματοδότησε την ανέγερση του πρώτου λιθόκτιστου θεάτρου της πρωτεύουσας, του Θεάτρου των Αθηνών (Γαλανάκη,1998:57). Η απόφασή του αυτή ήταν ο τρόπος του να αποδεχτεί τη νέα πραγματικότητα, τη μετακόμισή του δηλαδή στην Αθήνα, και να υποκαταστήσει το δικό του πάθος, τη ναύλωση πλοίων, με τη δημιουργία ενός στεριανού πλοίου, όπως άλλωστε το αντιμετώπιζε ο ίδιος. Στο θέατρο αυτό συναντιόνταν όλοι οι διανοούμενοι και πεπαιδευμένοι πολίτες των Αθηνών. Η ενασχόληση του πρώην ναυτικού με τη νέα αυτή επιχείρηση με αντικείμενο το θέατρο είχε σημαντικό αντίκτυπο τόσο στον ίδιο όσο και στα παιδιά του. Αναλυτικότερα, το θέατρο στηρίζεται στη μίμηση και την εναλλαγή ρόλων. Το γεγονός αυτό φαίνεται να επηρέασε την Ελένη η οποία διαδραμάτισε πολλούς διαφορετικούς ρόλους σε όλο το φάσμα της ζωής της, τόσο ως γυναίκα ,αλλά κι ως άντρας, κατά τη μεταμόρφωσή της στην Ιταλία στη διάρκεια των σπουδών της. Βέβαια, η δημιουργία κι η υιοθέτηση τόσων διαφορετικών ρόλων μπορεί να δικαιολογηθεί από την έλλειψη προτύπων . Με άλλα λόγια, προσπάθησε να

ανακαλύψει τον εαυτό της μέσα από διαφορετικούς ρόλους όπως αυτούς της ζωγράφου, της συντρόφου, της μητέρας και της δασκάλας.

Η Ελένη όχι μόνο δεν αγνόησε την συμβολή του πατέρα της στην εξέλιξή της, αλλά τον συμπεριέλαβε στην καλλιτεχνική της δημιουργία. Συγκεκριμένα, κατέφυγε στην τέχνη της γλυπτικής και δημιούργησε την προτομή του πατέρα της, αποτυπώνοντας άκρως ρεαλιστικά τα χαρακτηριστικά του προσώπου του προκειμένου να δώσει αθανασία στη μορφή του (Γαλανάκη, 1998:138). Πρόκειται για να ένα γύψινο εκμαγείο που δημιούργησε η ζωγράφος αγγίζοντας με ένα διαφορετικό αυτή τη φορά τρόπο το ζήτημα του θανάτου. Ίσως αυτός ήταν ο τρόπος να επιλυθεί και να απωθηθεί το οιδιπόδειο σύμπλεγμα που υπήρχε απέναντι στον πατέρα της, η κυριαρχία του οποίου αποτυπώνεται στο εγώ(Φρόυντ: 1967 , 40). Διαφορετικά, αν δηλαδή δεν είχε επιλυθεί ο πατέρας της θα αποτελούσε εμπόδιο στην πραγματοποίηση των επιθυμιών της, γεγονός που δε συνέβη στην περίπτωση της ζωγράφου.

Ο πατέρας της ζωγράφου της επέτρεψε με ποικίλους τρόπους να πραγματοποιήσει το στόχο της και να ανακαλύψει τον πραγματικό εαυτό της. Αυτός εκφράστηκε καλύτερα μέσα από τους δύο πρώτους πίνακες που αναλύσαμε παραπάνω, την «Απελπισία» και την «Αυτοπροσωπογραφία». Δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε το ενδεχόμενο της αυτοενδοσκόπησης μέσω αυτών.

1.2.2 Η Ελένη Αλταμούρα ως δασκάλα ζωγραφικής

Η συμμετοχή των γυναικών σε διάφορα επαγγέλματα θεωρούνταν εκείνη την εποχή παραβίαση των προκαθορισμένων ορίων της δραστηριότητας τους, αφού αδιαμφισβήτητο τέρμα ήταν ο οίκος (Ζιώγου, 1993: 99). Γι' αυτό το λόγο, τα επαγγέλματα που μπορούσαν να απασχοληθούν οι γυναίκες ήταν συγκεκριμένα και

περιορισμένα εντός των ρόλων που καθορίζουν την ταυτότητα της γυναίκας, δηλαδή οι ρόλοι της μητέρας και της οικοδέσποινας. Οι τομείς της Καλλιτεχνίας.. θεωρούνταν χώροι όπου μπορούσαν να απασχοληθούν επαγγελματικά οι γυναίκες, σε συγκεκριμένες όμως θέσει και με περιορισμένα καθήκοντα. Έτσι, προέκταση της γυναικείας φύσης θεωρούνταν η Καλλιτεχνία, η Φιλολογία, η Ιατρική και το Εμπόριο (Ζιώγου, 1993: 102), έχοντας επικεντρωθεί, όμως, σε ορισμένες πτυχές των συγκεκριμένων επαγγελμάτων και μάλιστα όχι τις ουσιαστικές.

Η Ελένη Αλταμούρα, μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα, έπρεπε να δουλέψει με σκοπό να εξασφαλίσει οικονομικούς πόρους που συνεπάγονταν οικονομική και κοινωνική ανεξαρτησία², αλλά και για να εκφράσει τη διαφορετική προσωπικότητά της. Η ενασχόλησή της παρέμεινε η ζωγραφική, όμως από μια άλλη οπτική, αυτή της δασκάλας ζωγραφικής, πετυχαίνοντας για ακόμη μία φορά να προσαρμόσει τις συμβάσεις της εποχής στα θέλω της. Ωστόσο, σε όλες τις χώρες, τα πρώτα επιστημονικά επαγγέλματα που κατακτήθηκαν από γυναίκες ήταν τα εκπαιδευτικά και, για να είμαστε πιο ακριβείς, το επάγγελμα της δασκάλας στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, ενώ πολύ αργότερα στράφηκαν στις υπόλοιπες ανθρωπιστικές επιστήμες (Κακλαμανάκη, 2007: 58) . Ο λόγος που αναπτύχθηκαν πρώτα αυτά τα επαγγέλματα ήταν αρχικά γιατί θεωρούνταν εναρμονισμένα με τη γυναικεία φύση- το ίδιο ίσχυε και για αυτό της γκουβερνάντας, αλλά και για τις φιλανθρωπίες (Κόβοτση, 1993: 16). Ωστόσο, για τις γυναίκες της τάξης της Αλταμούρα, θεωρούνταν κατακριτέο να δουλεύει μια γυναίκα³. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από το ότι οι συντοπίτισσές της δεν αναγνώρισαν τόσο τις σπουδές

² « Μα και να μη με βάραινε η ανάγκη, ήθελα να δουλέψω για να αποδείξω την αξία των γραμμάτων και για τις γυναίκες δικαιολογώντας έτσι και τη μεταμόρφωσή μου σε άντρα για να μορφωθώ» (Γαλανάκη, 1998: 129)

³ «και παρά την κατακραυγή, ότι οι γυναίκες της σειράς μου δεν κατεβαίνουν να δουλέψουν ούτε μέσα ούτε προπάντων έξω από το σπίτι τους, άρχισα να εργάζομαι, απερίσκεπτα μετά την επιστροφή μου ντυμένη στα γυναικεία μακριά φορέματα.»(Γαλανάκη, 1998: 129).

στη ζωγραφική, όσο και το γεγονός ότι είχε εργαστεί επάνω σε αυτό το αντικείμενο σε μία περίοδο όπου << οι γυναίκες δεν είχαν ακόμα δικαίωμα ούτε να τη σπουδάζουν, ούτε να την ασκούν ως επάγγελμα στην Ελλάδα>> (Γαλανάκη, 1998: 197).

Δεν πρέπει, επίσης, να παραλείψουμε να αναφέρουμε ότι αναγνωρίστηκε γρήγορα από τον κύκλο της εποχής της. Αρχικά, εξελέγη 2 φορές (1859, 1870) μαζί με το Νικηφόρο Λύτρα μέλος της ελληνόδικης επιτροπής των Ολυμπίων. Το 1869 εκλέχτηκε μέλος της εξεταστικής επιτροπής του καλλιτεχνικού τμήματος του Σχολείου των Τεχνών, του σημερινού Πολυτεχνείου δηλαδή. Ακόμη, το διάστημα 1863-1865, δίδαξε στις εξωτερικές μαθήτριες του Αρσάκειου Παρθεναγωγείου ζωγραφική⁴. Τέλος, διετέλεσε δασκάλα της νεαρής τότε βασίλισσας Όλγας, έχοντας και την αποδοχή της μητέρας της, της Αμαλίας (Γαλανάκη, 1998:130) . Βέβαια, η αναγνώριση που έλαβε αυτά τα χρόνια μετά την επιστροφή της δεν την καθυσάχασε, αφού προφανώς αυτή η μορφή εργασίας δεν μπορούσε να καλύψει τις απαιτήσεις της καλλιτεχνικής της φύσης.

Το εργασιακό περιβάλλον είναι ένας από τους βασικούς τρόπους όπου η ατομικότητα, οι ρόλοι, η προσωπική ταυτότητα και η κοινωνική ταυτότητα διασταυρώνονται για την αναδημιουργία της επίγνωσης του εαυτού μας. Με άλλα λόγια, οι εργασιακοί θεσμοί διαμορφώνουν τους τυποποιημένους ρόλους που αναλαμβάνουμε, και έχουν καίρια σημασία στη βιογραφία και στη γενικότερη πορεία ζωής ενός ατόμου (Watson, 2005: 342). Βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στην τέχνη ο καλλιτέχνης πρέπει να φέρει κάτι καινούριο, διαφορετικό για να καταφέρει να αναγνωριστεί κι όχι να ακολουθήσει ένα τυποποιημένο μοτίβο. Λαμβάνοντας υπόψη όσα προαναφέρθηκαν γίνεται κατανοητή η δυσκολία που αντιμετώπισε μία

⁴ Στοιχεία από το Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών (1998:41).

γυναίκα κατά την είσοδο της στον εργασιακό στίβο και μάλιστα στον καλλιτεχνικό χώρο. Το δίπολο «επιλογής» και «περιορισμών», σχετικά με το ζήτημα της εργασίας, αντικατοπτρίζει την ευρύτερη συζήτηση των κοινωνικών επιστημών για τη σχέση μεταξύ του ατόμου και της κοινωνίας (Watson, 2005: 353).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

2.1. Η ζωγραφική της Αλταμούρα

Σε όσα έργα της Αλταμούρα σώζονται δεσπόζει η γυναικεία φιγούρα, με μοναδική εξαίρεση το « Στοιχείο του σπιτιού των Σπετσών» . Στις δύο φάσεις της καλλιτεχνικής της δημιουργίας μπορούμε να διακρίνουμε δύο γυναικείους ρόλους. Στην πρώτη, αυτοπροσωπογραφείται η ίδια η καλλιτέχνης, ενώ στην δεύτερη απεικονίζονται άλλες γυναικείες μορφές, στην πλειοψηφία τους γυμνές. Βέβαια, τόσο η αυτοπροσωπογραφία όσο και το γυμνό αποτελούν βασικά θέματα της ζωγραφικής πρακτικής, καθώς εξασφαλίζουν την δυνατότητα μελέτης των ανατομικών λεπτομερειών του προσώπου και του σώματος. Επίσης, μια βαθύτερη παρατήρηση του τιτλοφορούμενου πίνακα « Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη», σε συνδυασμό με το έργο « Το Στοιχείο του σπιτιού των Σπετσών», φέρνει στο προσκήνιο το θέμα του θανάτου. Πρέπει, λοιπόν, να προσεγγίσουμε ψυχαναλυτικά τα έργα και με βάση το τρίπτυχο εαυτός – έρωτας – θάνατος, σε σχέση πάντα με τους διαφορετικούς ρόλους που απέκτησε η Αλταμούρα σε όλη τη διάρκεια της ζωής της.

Θα ξεκινήσουμε από την πρώτη καλλιτεχνική της περίοδο και συγκεκριμένα από τα έργα « Απελπισία» και « Αυτοπροσωπογραφία».

2.2.«Απελπισία»

Στο έργο αυτό, που απέσπασε βραβείο σε διαγωνισμό που πραγματοποιήθηκε στη Σχολή των Ναζαρηνών ζωγράφων (Ταρσούλη, 1943: 19), απεικονίζεται μια νέα γυναίκα που είναι ντυμένη με ένα λευκό ένδυμα. Η στάση της είναι κάπως ασυνήθιστη, καθώς γονατίζει χωρίς να στηρίζεται κάπου και τα χέρια της δίνουν την εντύπωση ότι αγκαλιάζει κάποιον ή κάτι. Κατά την Ταρσούλη, στον πίνακα

αναπαρίσταται μια γυναίκα συσπειρωμένη μέσα σε φαρδύ ασκητικό ανοιχτόχρωμο χιτώνα, με ανεμισμένα τα μαλλιά και την εσάρπα της, σ' ένα τρικυμισμένο σκοτεινό τοπίο, κοιτάζει (ό,τι κι όποιον την κοιτάζει) με θλίψη, φόβο, αγωνία κι εγκαρτέρηση (Ταρσούλη, 1934:19). Εμμένοντας κι άλλο στην ενδυμασία της, δηλαδή στο χιτώνα άσπρου χρώματος, παρατηρούμε ότι εκπέμπει την αυστηρότητα των ενδυμάτων των ανθρώπων που δέσποζαν στους πίνακες των Ναζαρηνών δασκάλων της(Γαλανάκη, 1998: 82), όπως επισημαίνει αυτή τη φορά όχι η βιογράφος της, αλλά η λογοτέχνης που ασχολήθηκε ενδελεχώς με τη δράση της πρώτης ελληνίδας ζωγράφου. Από αυτό το φαρδύ μακρύ λευκό χιτώνα μένουν ακάλυπτα το πρόσωπο και τα άκρα της. Επομένως, ήταν εμφανή δύο μέρη του σώματός της που ειδικά για τη συγκεκριμένη γυναίκα επέτρεπαν το διαχωρισμό από οποιονδήποτε άλλο άνθρωπο, το πρόσωπο, ως κατεξοχήν διαφοροποιητικό παράγοντα των ατόμων και τα χέρια, ως εργαλεία της δουλειάς της. Θα μπορούσαμε, επομένως, να πούμε ότι ήταν συνειδητή η επιλογή της ζωγράφου αφ' ενός να αποδώσει ρεαλιστικά το θέμα της και αφ' ετέρου να προβάλλει τα χέρια της ως όργανα της καλλιτεχνικής της δημιουργίας. Έτσι, αν και δεν υπάρχει κάποια πληροφορία είτε από τον τίτλο, είτε από άλλη πηγή ότι η εικονιζόμενη γυναίκα ταυτίζεται με την Αλταμούρα, ίσως η ίδια η ζωγράφος, σύμφωνα με την άποψη της Γαλανάκη, να επιθυμούσε το κοινό να προβεί σε αυτή τη συγκεκριμένη ταύτιση (Γαλανάκη, 1998:82).

Ένα άλλο σημαντικό ζήτημα, στο οποίο πρέπει να σταθούμε, είναι η έκφραση του προσώπου της εικονιζόμενης γυναίκας. Δεν νομίζω ότι υπάρχει καταλληλότερη λέξη να την περιγράψει κανείς εκτός από αυτή με την οποία τιτλοφόρησε η ίδια η Αλταμούρα το έργο της, *Απελπισία*. Το μελαγχολικό βλέμμα της φιγούρας αποδεικνύει ότι ζωγράφιζε τις ιδέες της και τα συναισθήματα της και ότι κινήσεις των σωμάτων της υπακούουν σ' ένα βαθύτερο ψυχικό κίνητρο και είναι μαζί εσωτερικές

καταστάσεις που εκφραστικά εκδηλώνονται και μας μιλούν στο συναισθηματικό μας κόσμο, ενώ ικανοποιούν μαζί και τις αισθητικές μας αξιώσεις (Ταρσούλη, 1934:21). Επομένως, σκιαγραφούνται τα συναισθήματα που ένιωθε και η ίδια η καλλιτέχνης πραγματοποιώντας το απαγορευμένο όνειρό της, καθώς για να επιτύχει το σκοπό της αναγκάστηκε να καλύψει με αντρικά ρούχα την γυναικεία της φύση⁵ (Γαλανάκη, 1998:82).

Στο συγκεκριμένο έργο υπάρχει η αίσθηση ότι τα μακριά μαύρα μαλλιά και ο χιτώνας της γυναικείας φιγούρας ανεμίζουν σαν να τα φυσάει ο άνεμος. Η κίνηση αυτή έρχεται σε έντονη αντίθεση με την στατικότητα της μορφής. Έτσι, η κινητικότητα αυτή έρχεται να ταραξεί την αυστηρότητα του υπόλοιπου συνόλου, πραγματοποιώντας μια έντονη αντίθεση, μέσω της οποίας δίνεται έμφαση στο δυναμισμό του βλέμματος, καθώς η γυναίκα κοιτά το κοινό κατά μέτωπο και με αποφασιστική διάθεση. Το γεγονός αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο. Το έργο αυτό, που φιλοτεχνήθηκε υπό δύσκολες συνθήκες, κατά τη διάρκεια των πρωταρχικών σπουδών της στη σχολή Volmerange στο Ναύπλιο, όταν ζωγράφιζε υπό το φως των υπολειμμάτων κεριών, δεν δέχτηκε να το πουλήσει στην πινακοθήκη των Δ. και Θ. Δημητριάδη παρά την πλούσια προσφορά τους, αλλά θέλησε να το δωρίσει το 1852 στον πατέρα της με ιδιόχειρη αφιέρωση (Ταρσούλη, 1998: 20). Πιθανότατα, με το έργο αυτό, η Αλταμούρα να ήθελε να προβάλει την ισχυρή της θέληση να ασχοληθεί με την ζωγραφική, γι' αυτό και θέλησε να παραμείνει ως κειμήλιο στην περιουσία της οικογένειάς της, ως μέρος της πολιτιστικής της κληρονομιάς.

Ο χώρος στον οποίο εγγράφεται η μορφή είναι ιδιαίτερα αινιγματικός, καθώς δεν μπορεί να διευκρινιστεί αν απεικονίζεται μια λίμνη ή μια θάλασσα. Αυτό

⁵ «Κρύφτηκα αποκαλύπτοντας, αφού αυτός ήταν ο μόνος τρόπος για να διασωθεί κανείς μέσα στην τέχνη» .

συμβαίνει γιατί διαφορετικές αποχρώσεις του μπλε εισχωρούν η μία στην άλλη έτσι ώστε να μην είναι αναγνωρίσιμο το υγρό περιβάλλον που διαμορφώνουν. Βέβαια, οι ποικίλες διακυμάνσεις του μπλε θα μπορούσαν να θεωρηθούν αποχρώσεις της θάλασσας που διαμορφώνονται καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας. Εξάλλου, η θάλασσα είναι ιδιαίτερα γνώριμη στη ζωγράφο εξαιτίας του τόπου καταγωγής της. Αναλυτικότερα, όπως επισημαίνει και η Ρέα Γαλανάκη, το μπλε των παραμυθιών στο φόντο περιπλέκεται με *ένα μαλακό εγκόσμιο γαλάζιο και διαταράσσεται από μαύρες πινελιές που σηματοδοτούν θρήνο* (Γαλανάκη, 1998 : 213). Το τοπίο χαρακτηρίζεται από έντονο λεοναρδικό στοιχείο, έτσι όπως σβήνεται το περίγραμμα, με την τεχνική του σφουμάτο, σε μια προσπάθεια της Αλταμούρα να υιοθετήσει την αναγεννησιακή μανιέρα. Επίσης, δεν είναι ξεκάθαρες όλες οι λεπτομέρειες του τόπου λόγω της αλλοίωσης των χρωμάτων και της απόδοσης της ατμόσφαιρας, καθώς φαίνεται να υπάρχει ομίχλη που προκαλείται από τον άνεμο. Πραγματικά, στο έργο κυριαρχούν σκούρα χρώματα, με μόνη εξαίρεση το λευκό χιτώνα. Ωστόσο, το σκουρόχρωμο φόντο συνηγορεί στην προβολή της λευκοντυμένης μορφής.

Στην χρωματική αντίθεση θα πρέπει να προσθέσουμε και τη διαφορά του σκληρού υλικού της πέτρας με την απαλή υφή του λουλουδιού που θυμίζει τριαντάφυλλο, μοτίβα που εικονίζονται στο κάτω μέρος του πίνακα. Με άλλα λόγια, η ζωγράφος επέλεξε να εντάξει τη φιγούρα σε ένα απροσδιόριστο φόντο που τα μόνα στοιχεία που ξεχωρίζουν είναι δύο αντικείμενα που έρχονται σε πλήρη αντίθεση. Τα δύο αυτά αντικείμενα μπορούν να θεωρηθούν σύμβολα κάποιων στοιχείων του χαρακτήρα της καλλιτέχνης, τα οποία, αν και αντίθετα, προσφέρουν μια ισορροπία στο σύνολο. Η πέτρα συμβολίζει την σκληρότητα που έπρεπε να δείξει η ζωγράφος στις αντιξοότητες που βίωσε, ενώ το λουλούδι μπορεί να συμβολίζει την ευαισθησία του καλλιτέχνη που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία.

2.3.« Αυτοπροσωπογραφία»

Στην ελαιογραφία αυτή διακρίνεται η Ελένη Αλταμούρα καθισμένη μπροστά από ένα καβαλέτο, με μαύρη ποδιά κι ένα σκουφάκι στο κεφάλι, να ζωγραφίζει προσηλωμένη στο έργο της. Η ενδυμασία της δηλώνει ότι είναι μαθητευόμενη σπουδάστρια της ζωγραφικής τέχνης καθώς και την πειθαρχία προς την τέχνη αυτή. Επιπρόσθετα, το ένδυμα ακολουθεί τις επιταγές της εποχής της, καθώς ο σκούφος καλύπτει τα μαλλιά της ,όπως συνηθιζόταν τότε, τα οποία φαίνονται να είναι κοντά. Έτσι, ηθελημένα δεν διακρίνεται το φύλο αλλά, αντίθετα, αποκρύπτεται, όπως ακριβώς συνέβη και στην πραγματικότητα στην προσπάθειά της να σπουδάσει ζωγραφική. Σε αυτό συμβάλλει η επιλογή του ενδύματος το οποίο δεν επιτρέπει να διαγράφονται οι λεπτομέρειες του γυναικείου σώματος. Με την επιλογή της να μην αναδείξει τη νεανικότητα και την θηλυκότητά της και χωρίς κανένα στοιχείο εξιδανίκευσης στην μορφή της, είναι ολοφάνερο ότι επιδιώκει να εκπροσωπηθεί μόνο μέσα από τη δουλειά της. Αυτό το κατορθώνει και με την έμφαση που δίνει στα εργαλεία της δουλειάς της, έτσι όπως κρατάει την παλέτα με τα χρώματα και το πινέλο. Προκειμένου, μάλιστα, να απεικονίσει ρεαλιστικά την ενασχόλησή της με την ζωγραφική, δεν διστάζει να προβάλει ακόμα και τα πανιά και τα άλλα σύνεργα που χρειάζονται στο ζωγράφο προκειμένου να καθαρίσει τα πινέλα ή τα υπόλοιπα εργαλεία του.

Με αυτό τον πίνακα η Αλταμούρα συνεχίζει την παράδοση της απεικόνισης των καλλιτεχνών στο εργαστήριό τους, στην ίσως πιο ευαίσθητη προσωπική στιγμή τους, όταν έρχονται αντιμέτωποι με την έμπνευση. Στον συγκεκριμένο έργο, η έμπνευση μπορεί να ταυτιστεί με το φως που εισδύει από αριστερά για να φωτίσει την εικονιζόμενη μορφή θέτοντας την στο κέντρο του πίνακα, αλλά και του

ενδιαφέροντος . Ωστόσο, αν και η ίδια, όπως φαίνεται από το σύνολο του έργου της, δύναται να αποδώσει λεπτομερώς και ρεαλιστικά τα αντικείμενα που στοιχειοθετούν το εργαστήριο της, επιλέγει να μην προβεί σε κάτι τέτοιο. Αντιθέτως, επιλέγει να χρησιμοποιήσει διαφορετικούς τόνους του καφέ για τα αντικείμενα του καλλιτεχνικού της εργαστηρίου, όπως είναι το καβαλέτο και η καρέκλα, με αποτέλεσμα να μην είναι ευκρινής η διάκρισή τους. Αυτό ασφαλώς δεν είναι τυχαίο, καθώς η καλλιτέχνης επιδιώκει και κατορθώνει να δώσει έμφαση στον εαυτό της τη στιγμή της δημιουργίας.

2.4. Ο Κανένας

Στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής η Ελένη Αλταμούρα είχε στο πλευρό της έναν άντρα, ο οποίος σηματοδοτούσε κάθε φορά μια νέα φάση του βίου της. Υπήρξε, όμως, μία περίοδος της ζωής της που δεν υπήρχε κάποιος άνδρας συνοδοιπόρος. Αυτή η εποχή ταυτίζεται με την περίοδο των σπουδών της στην Ιταλία. Τότε, αποφάσισε να γίνει η ίδια ο άντρας ή αλλιώς κηδεμόνας του εαυτού της, δημιουργώντας την περσόνα του Χρυσίνη Μπούκουρη ή Κανένα, όπως τον αναφέρει η Ρέα Γαλανάκη στο μυθιστόρημά της. Πιστοποίηση αυτής της μεταμόρφωσης αποτελεί μία φωτογραφία, στην οποία η Ελένη δεν χαμογελά αλλά εμφανίζεται σοβαρή και με μία ειρωνική έκφραση στο πρόσωπό της., απευθυνόμενη ίσως απέναντι σε όσους δεν ήξεραν την αλήθεια της.

Ένας από τους λόγους που οδήγησαν στην μεταμόρφωση της Ελένης σε ένα φανταστικό ανδρικό πρόσωπο ήταν η έκρυθμη κατάσταση στην Ιταλία μετά την αποχώρηση των γαλλικών στρατευμάτων το 1848. Όπως αναφέρει η ίδια σε σημείωμά της, δεν ήταν ασφαλής η περιπλάνηση μιας γυναίκας σε ξένη χώρα,

γεγονός για το οποίο ανησυχούσε κι ο πατέρας της, γι αυτό και συναίνεσε στη μεταμόρφωσή της σε άντρα. Έτσι, η Αλταμούρα, έχοντας ήδη κόψει τα μακριά μαύρα μαλλιά της, <<μια παλιά χειρονομία πένθους για να αποχαιρετήσει ένα κομμάτι της ζωής της τίκτοντας το επόμενο>>, καθώς η μεταμόρφωση αυτή της Ελένης σε Κανένα <<υπήρξε μια κατάσταση πολύ πιο εσωτερικευμένη, δραματική και μελαγχολική>> για την ίδια (Γαλανάκη, 1998:110), προχώρησε και τελειοποίησε την ενδυμασία του Χρυσίνη Μπούκουρα. Πιο συγκεκριμένα, φόρεσε ένα αντρικό σκούρο κουστούμι, ένα λευκό πουκάμισο από <<φίνα βατίστα>>, ένα μεταξωτό φουλάρι στο λαιμό, δερμάτινες μπότες και μια ασημένια καδένα στην άκρη της οποίας υπήρχε ένα ρολόι (Γαλανάκη, 1998:73-74). Από την άλλη πλευρά, όμως, κατά την ψυχαναλυτική θεωρία, το ναρκισσευμένο άτομο, όπως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η Αλταμούρα εξαιτίας των αυτοπροσωπογραφικών έργων της, βιώνει μια διπλή ύπαρξη (Φρόυντ, 1991: 10) δηλαδή μια ύπαρξη που επιπλέει ανάμεσα στα θηλυκά και αρσενικά στοιχεία. Κάποιες γυναίκες, όπως η ζωγράφος, επέλεξαν και διατήρησαν τη νέα της φύση πέραν των συνθηκών, επειδή λαχταρούσαν ένα ανδρικό ιδανικό (Φρόυντ, 1991: 28) να τις συνοδεύει και να τις καθοδηγεί.

Η μεταμόρφωση αυτή, όπως κάθε πτυχή της ζωής της πρώτης ελληνίδας ζωγράφου, ήταν μια συνειδητοποιημένη πράξη. Η Αλταμούρα γνώριζε πως <<με γυναικεία ενδύματα δεν μπαίνει άνθρωπος στην πράξη του πολέμου>> (Γαλανάκη, 1998:77). Ο πόλεμος που ήθελε να κερδίσει ήταν να σπουδάσει, άρα να καταφέρει να γίνει ζωγράφος, κάτι που δεν θα μπορούσε να επιτύχει διαφορετικά. Με άλλα λόγια, κρύφτηκε πίσω από τη μάσκα ενός δημιουργήματος της ίδιας «αφού αυτός ήταν ο μόνος τρόπος να διασωθεί κανείς μέσα από την τέχνη»(Γαλανάκη, 1988:82). Με αυτό τον τρόπο, επιβεβαίωσε το στίχο του Θούριου «Σαν την σπίθα κρυμμένη στη στάχτη, εκρυβόταν για μας λευτεριά» (Ταρσούλη,

1934: 17), που, σύμφωνα με βιογραφικές αναφορές, αποτελούσε το μότο της ζωής της , και κατάφερε, μέσα από την απόκρυψη της πραγματικής της γυναικείας ταυτότητας, να ανακαλύψει την ελευθερία που επιθυμούσε και να φτάσει στην αλήθεια.

Η αντρική της εμφάνιση επέφερε πολλές αντίρροπες συνέπειες. Καταρχάς, αυτό το δάνειο της μορφής της της προσέδωσε πολλές δυνατότητες ως προς την τέχνη και τη ζωή της (Γαλανάκη,1998:90), αλλά ταυτόχρονα της προκάλεσε κι αρκετά προβλήματα. Από τη μια, ένιωθε πληρότητα έχοντας ‘‘ζήσει’’ κι ως άντρας κι ως γυναίκα, από την άλλη, <<βάζοντας τα αντρίκια ρούχα είχε ξεριζώσει πολλά από την καρδιά της>> (Γαλανάκη, 1998: 105). Επρόκειτο για ένα αδιέξοδο, λοιπόν, καθώς επιλέγοντας να δημιουργήσει μια πλαστή αντρική ταυτότητα, κατάφερε να αποκομίσει τα εφόδια που χρειάζονταν για να διαγράψει την επαγγελματική και καλλιτεχνική της πορεία, από την άλλη, όμως, με αυτή δεν θα μπορούσε να ευτυχήσει στην προσωπική της ζωή. Βέβαια, σύμφωνα με τον Φρόυντ, το κορίτσι διαισθάνεται τη φοβερή δύναμη του έρωτα ο οποίος δεσπάζει στη ζωή της, γεγονός που της προκαλεί φόβο και την αποστρέφει από αυτό που τη φοβίζει (Μπρόουερ-Φρόυντ, 1895: 341). Αυτή η θεωρία δικαιολογεί και με έναν άλλο τρόπο την επιλογή της, καθώς της παρείχε ασφάλεια, κάτι που αποζητούσε. Έτσι, εγκλωβίστηκε σε αυτό τον σωσία του εαυτού της, χάνοντας την ελεύθερη βούληση και στοιχεία της γυναικείας της ταυτότητας.

Με άλλα λόγια, η Ελένη Αλταμούρα δημιούργησε μια νέα ταυτότητα, καθώς αυτή δεν είναι αμετάβλητη (Jekins,2007 : 29). Η ταυτότητα είναι η ιδιότητα που μας ξεχωρίζει από τους άλλους και η αφετηρία της συμπεριφοράς κάθε ανθρώπου. Η συμβατική συμπεριφορά αφορμάται από δύο κίνητρα, την επιθυμία και την εύνοια με αποτέλεσμα την υπακοή στους κοινωνικούς κανόνες και απώτερο σκοπό τον

κομφορμισμό (Jekins, 2007: 192). Η ζωγράφος, όπως είναι εμφανές, τόσο μέσα από τη συγκεκριμένη επιλογή της, όσο και από τον επαγγελματικό της προσανατολισμό αναδεικνύει την αποκλίνουσα από τη συμβατικότητα δράση της. Έτσι, η αλληλόδρασή της επαγγελματικής σταδιοδρομίας και της ταυτότητας αναδύονται ως σημαντικά στοιχεία της βιογραφίας ενός ατόμου (Jekins, 2007: 130). Συγκεκριμένα λοιπόν, εξετάζοντας το βίο της Ελένης Αλταμούρα εντοπίζεται η αμοιβαία αλληλόδραση της επαγγελματικής της σταδιοδρομίας και της ταυτότητάς της, καθώς οι επαγγελματικές τις φιλοδοξίες επηρέαζαν και μετασχημάτιζαν την ταυτότητά της.

2.5. Το Γυμνό Στη Ζωγραφική της Αλταμούρα

Έχοντας ολοκληρώσει την ανάλυση της πρώτης κατηγορίας των έργων της Ελένης Αλταμούρα, που κινούνται στον θεματικό άξονα του εαυτού, καθώς σε αυτούς απεικονίζεται ουσιαστικά η ίδια, θα περάσουμε στην επόμενη θεματική κατηγορία. Σε αυτή συγκαταλέγονται έργα που έχουν ως κοινό παρονομαστή τον έρωτα και μάλιστα μέσα από κατεξοχήν γυναικείες φιγούρες, οι οποίες δεν ταυτίζονται με τη δημιουργό, όπως συμβαίνει στην προηγούμενη ενότητα. Πιο συγκεκριμένα, θα ασχοληθούμε με τα τρία γυμνά σχέδια γυναικείων σιλουετών με μολύβι, καθώς και το πρώτο μέρος του αμφίσημου έργου της που τιτλοφορείται «Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη».

Θα ξεκινήσουμε από τα τρία σκίτσα, τα οποία μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε ότι η ζωγράφος πειραματίστηκε να εκφραστεί μέσω κι άλλων τεχνικών πέραν των ελαιογραφιών. Εφόσον και τα τρία φέρουν το ίδιο όνομα, κατά την ταξινόμησή τους, δηλαδή GYMNO (σχέδιο), θα τους αποδώσουμε εκ νέου

τίτλους χάρη της διευκόλυνσης της ανάλυσης. Ακολουθώντας, λοιπόν, τη σειρά της ανάλυσης, το πρώτο θα ονομαστεί Γυμνό 1, το δεύτερο Γυμνό 2 και το τρίτο Γυμνό 3.

Αρχικά, στο πρώτο σκίτσο(Γυμνό 1) η εικονιζόμενη φιγούρα δεν αποκαλύπτει το πρόσωπο της στο θεατή, ο οποίος μπορεί να δει μόνο το πίσω μέρος του σώματος. Παρατηρώντας προσεκτικά το έργο, διαπιστώνεται ασυμμετρία μεταξύ κορμού και κάτω άκρων, καθώς τα πόδια είναι πολύ μεγαλύτερα σε μέγεθος από τον κορμό, άρα υπάρχει δυσαρμονία στο σύνολο. Επίσης, παρατηρούμε ότι αριστερό πόδι είναι ελαφρώς λυγισμένο. Με άλλα λόγια, το βάρος είναι στο δεξί πόδι, σημείο που μας παραπέμπει στα μαρμάρινα αγάλματα της ιταλικής αναγέννησης, τα οποία είχαν ως πρότυπο τα χάλκινα αγάλματα της κλασικής αρχαιότητας. Αυτά τα είχε μελετήσει και είχε έρθει σε επαφή μαζί τους η ελληνίδα ζωγράφος κατά την παραμονή της στην Ιταλία για σπουδές. Ακόμα, ένα άλλο στοιχείο που δηλώνει την επιρροή της από τα πρότυπα της ιταλικής αναγέννησης είναι το ανάγλυφο πλάσιμο των μυών, που δήλωνε την αληθοφάνεια και παράλληλα την εξιδανίκευση του σώματος εκείνης της εποχής. Έτσι, το σώμα που αναπαρίσταται πληροί τις προϋποθέσεις του επιθυμητού σώματος της εποχής.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επικεντρώσουμε την προσοχή μας σε δύο άλλα κομβικά σημεία για την ερμηνεία του έργου. Καταρχάς, δημιουργείται φωτοσκίαση στο κάτω επίπεδο. Συγκεκριμένα, ένας νοητός άξονας τέμνει οριζόντια στη μέση το σκίτσο, κάνοντας ακόμα πιο εμφανή τη διάκριση και την αντίθεση μεταξύ κορμού και άκρων. Το σκούρο σημείο του σκίτσου βρίσκεται ακριβώς στη θέση των γεννητικών οργάνων, μην επιτρέποντας στο θεατή να διακρίνει το φύλο της φιγούρας. Επομένως, το έργο είναι ηθελημένα αποκρυπτικό, καθώς αποζητά την ερμηνεία του εκάστοτε θεατή σχετικά με το φύλο. Με βάση τις θεματικές επιλογές της ζωγράφου,

μπορούμε να υποθέσουμε ότι η εικονιζόμενη φιγούρα είναι γυναικεία. Ακόμα, η επιλογή της στάσης, που έχει ως αποτέλεσμα την απόκρυψη του φύλου ίσως αποτελεί ένα σχόλιο για εκείνη την εποχή κατά την οποία η γυναίκα βρισκόταν στη σκιά των εξελίξεων εξαιτίας ακριβώς του φύλου της. Στο συμπέρασμα αυτό μας οδηγεί η ζωή της ζωγράφου η οποία αποφάσισε ή αναγκάστηκε να κρατήσει στη σκιά το δικό της φύλο προς εκπλήρωση των επιθυμιών και των σκοπών της. Βέβαια, έχοντας θέσει στη σκιά τη γυναικεία της φύση για αρκετό διάστημα, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο ρόλος που η ίδια επέλεξε να υποδυέται άρχισε να την κυριεύει και γι' αυτό προσπαθεί να αποκρύψει αυτό το βασικό στοιχείο της γυναικείας ταυτότητας. Το γεγονός αυτό είναι πιθανό να της προκαλούσε δυσαρέσκεια και θυμό, συναισθήματα που κατά την άποψή μου εκφράζεται με την έντονη χειρονομία του αριστερού χεριού της εικονιζόμενης φιγούρας, η οποία σχημάτιζε γροθιά.

Συνεχίζοντας, θα ασχοληθούμε με το σκίτσο που ονομάσαμε Γυμνό 2. Σε αυτό απεικονίζεται μια νεαρή γυναίκα γυμνή που καλύπτει τα γεννητικά της όργανα με τα χέρια της. Ξεκινώντας από το κεφάλι, παρατηρούμε ότι η φιγούρα φέρει μαύρα πυκνά μαλλιά τα οποία είναι πιασμένα σύμφωνα με την τάση των χτενισμάτων της εποχής. Το πρόσωπο είναι ήρεμο και ελαφρώς γυρτό προς τα κάτω. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου που αναδεικνύονται, δηλαδή τα φρύδια, τα μάτια, η μύτη και το στόμα, είναι σε γενικές γραμμές αρμονικά, εφόσον δεν παρατηρούνται έντονες αποκλίσεις όσον αφορά το μέγεθος, αντιθέτως όλα είναι λεπτοκαμωμένα. Το στόμα είναι ελαφρώς σφιγμένο. Εστιάζοντας την προσοχή μας στα μάτια, παρατηρούμε έντονη σκίαση, καθώς και ότι το βλέμμα πέφτει προς τα αριστερά. Τα μάτια αποτελούν την αρχή του νοητού άξονα, ο οποίος συνεχίζει στα χέρια που έχουν κατεύθυνση προς τα αριστερά και ολοκληρώνεται στα δάκτυλα του αριστερού ποδιού. Και σε αυτό το σχέδιο, όπως και στο προηγούμενο, υπάρχουν αντίστροφοι

άξονες, καθώς παρατηρείται αντίστροφη κίνηση του κορμού σε σχέση με τον αριστερό ώμο που υψώνεται. Ο κορμός είναι κάπως γυρτός προκειμένου να υπάρξει ισορροπία. Τα γυναικεία χαρακτηριστικά, όπως το στήθος και η κοιλιά, η οποία θεωρείται αναπαραγωγικό όργανο-σύμβολο, δεν είναι ιδιαίτερα τονισμένα. Όσον αφορά τα χέρια της φιγούρας και συγκεκριμένα δάκτυλα της όντας πλεγμένα καταλήγουν λίγο πιο κάτω από τη μέση αποκρύπτοντας τα γυναικεία γεννητικά της όργανα. Όσον αφορά τα πόδια, καταρχάς, παρατηρούμε τη σημασία στη λεπτομέρεια στη σχεδίαση των γονάτων, καθώς και το γεγονός ότι και εδώ το βάρος του σώματος μετατοπίζεται στο δεξί πόδι, αφού το αριστερό είναι λυγισμένο. Ακόμα, το πάτημα της φιγούρας διαγράφεται ανάλαφρο, αποπνέοντας χάρη και προσδίδοντας κινητικότητα και ζωντάνια. Τέλος, η εναλλαγή του φωτός και της σκιάς από την δεξιά προς την αριστερή πλευρά αντίστοιχα έχει ως αποτέλεσμα το δέρμα της γυναίκας να φαίνεται ακόμα πιο λευκό και φωτεινό, σχεδόν διαυγές.

Και σε αυτό το έργο είναι σαφής η επιρροή από τα εξιδανικευμένα κλασικότροπα σώματα της αναγέννησης. Μάλιστα, τα πλεγμένα χέρια που αποκρύπτουν το « φύλο» μας παραπέμπουν στην Αφροδίτη του Botitcelli και του Tiziano.

Τόσο η σχέση της φιγούρας με την Αφροδίτη όσο και η απεικόνιση του γυμνού σώματος, εκτός από τους πιθανούς πειραματισμούς της ζωγράφου, μπορεί να δηλώνουν την ερμηνεία που έδινε η ίδια στο ζήτημα του έρωτα. Ίσως για εκείνη ο έρωτας, στην συγκεκριμένη χρονική περίοδο, να είχε μια άυλη, πλατωνική μορφή. Εφόσον δεν υπάρχουν στοιχεία για τη χρονολόγηση των έργων, βασιζόμενοι στην παραπάνω υπόθεση, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι αυτό το έργο δημιουργήθηκε πριν γίνει μητέρα και μάλλον πριν συνάψει σχέση με το Σαβέριο Αλταμούρα. Επιπρόσθετα, τόσο τα χέρια που καλύπτουν το αιδού της, όσο και το βλέμμα

δηλώνουν μια εσωστρέφεια και μια ντροπαλότητα. Ο ερωτισμός υποδηλώνεται και δεν αποτυπώνεται σαφώς, καθώς η γυναικεία μορφή αποκρύπτει το φύλο της. Το βλέμμα της, ωστόσο, μπορεί να έχει διττή ερμηνεία. Από τη μια πλευρά, δεν είναι αποτρεπτικό προς το θεατή, ούτε βέβαια προκλητικό. Με άλλα λόγια, είναι σαν να περιμένει την κίνηση αυτού που βρίσκεται απέναντί της. Από την άλλη, η εικονιζόμενη φιγούρα μπορεί απλώς να περιμένει να υποταχτεί στη γυναικεία φύση και τη μοίρα της, δηλαδή την υποταγή στον άνδρα. Με άλλα λόγια, το σκεπτικό, στοχαστικό, ακόμα και μελαγχολικό θα μπορούσε να πει κανείς, βλέμμα της θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ένα σχόλιο για την αντιμετώπιση του γυναικείου φύλου εκείνη την εποχή, την οποία παρουσιάζει η ζωγράφος μέσα από αυτό το έργο. Η άποψη της Γαλανάκη ότι «οι πίνακες μπορούν να λειτουργήσουν ως καθρέφτες των συναισθημάτων των δημιουργών τους» λειτουργεί επιβεβαιωτικά αναλύοντας τον συγκεκριμένο πίνακα, καθώς η ζωγράφος αποτυπώνει την συστολή της απέναντι στο γυναικείο φύλο και στον έρωτα μέσω του βλέμματος και της απόκρυψης των γεννητικών οργάνων (Γαλανάκη, 1998:141).

Θα συνεχίσουμε την ανάλυσή μας με την ερμηνεία του τρίτου σχεδίου από μολύβι (Γυμνό 3). Σε αυτό το έργο αναπαρίσταται μια γυναίκα ξαπλωμένη σε πρόσθια στάση μάλλον σε κάποιο ανάκλιντρο. Ωστόσο, το ανάκλιντρο δεν απεικονίζεται, καθώς προφανώς χρησιμοποιήθηκε μόνο για να καθορίσει τη στάση του σώματος της εικονιζόμενης γυναίκας. Γι' αυτό, η Αλταμούρα επέλεξε να το αποσιωπήσει από την εικόνα που δημιούργησε, εφόσον ήθελε να δώσει έμφαση στο εικονιζόμενο πρόσωπο και στη γυμνότητά του κι όχι στο αντικείμενο. Βέβαια, ακόμα και με την απουσία του, κεντρίζει το ενδιαφέρον του θεατή.

Αναλυτικότερα, εστιάζοντας την προσοχή μας στη φιγούρα, παρατηρούμε ότι το σώμα της δεν αναπαρίσταται ρεαλιστικά και με τόση πλαστικότητα, όσο τα

σώματα των προηγούμενων δύο έργων που εξετάσαμε. Μολονότι τα περιγράμματα είναι σαφή, παρατηρείται λιτότητα εκφραστικών μέσων. Μάλιστα, δεν είναι τυχαίο ότι αφενός η σκιά καλύπτει τα κυρίως θηλυκά χαρακτηριστικά κι αφετέρου το στήθος κρύβεται από το μπράτσο που έχει τοποθετηθεί ηθελημένα μπροστά από αυτό. Με ιδιαίτερο τρόπο απεικονίζονται τα πόδια. Συγκεκριμένα, το ένα πόδι ακουμπά το ανάκλιτρο και το άλλο βρίσκεται στον αέρα, σε πολύ μικρή απόσταση μεταξύ των δακτύλων του ενός και της φτέρνας του άλλου. Πρόκειται για μια συνηθισμένη, παιχνιδιάρικη και ανάλαφρη κίνηση, στην οποία προβαίνουν οι νεαρές γυναίκες όταν είναι ξαπλωμένες κάπου. Η εικονιζόμενη βρίσκεται σε μία ελκυστική στάση, όμως το πρόσωπό της είναι ήρεμο, σχεδόν απαθές.

Ένα άλλο σημείο το οποίο χρήζει ιδιαίτερης σημασίας είναι τα μαλλιά της κοπέλας. Είναι σκούρα, όπως και στα προηγούμενα δύο έργα, αλλά λυτά, για μοναδική φορά στα διασωθέντα έργα της ζωγράφου. Θέλω να τονίσω ιδιαίτερα το γεγονός αυτό. Την εποχή που έζησε η Αλταμούρα, οι γυναίκες δεν είχαν μαζεμένα τα μαλλιά τους μόνο σε ιδιωτικές στιγμές. Επομένως, συνδυάζοντας το γεγονός αυτό καθώς και το ότι είναι γυμνή οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για την αποτύπωση μιας ερωτικής σκηνής, ενός ερωτικού καλέσματος. Τα μαλλιά της καταλήγουν στα χέρια της, προσδίδοντας ενότητα και συνοχή στο σύνολο. Ακόμα, στο σημείο αυτό υπάρχει κινητικότητα καθώς φαίνεται σαν η νεαρή γυναίκα να χαϊδεύει τα μαλλιά της, μια κίνηση που έως τις μέρες μας έχει διαφορούμενη σημασία. Πιο αναλυτικά, το άγγιγμα των μαλλιών των γυναικών μπορεί να θεωρηθεί εκδήλωση ερωτικού ενδιαφέροντος, καθώς και πράξη αμηχανίας απέναντι στο αντικείμενο του πόθου. Δύο ερμηνείες βέβαια οι οποίες μπορούν να συνδυαστούν, καθώς με αυτό τον τρόπο εκδηλώνεται ο παθητικός ρόλος που διαδραμάτιζε η γυναίκα της εποχής στο ερωτικό παιχνίδι ανάμεσα σε ένα ζευγάρι. Ωστόσο, το πιο σημαντικό συμπέρασμα

που πρέπει να συναχθεί από την ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου είναι η απελευθερωτική και φιλελεύθερη στάση της Αλταμούρα πάνω στο θέμα του έρωτα. Μπορεί να γίνει λόγος για σεξουαλική άνεση, διατηρώντας εν μέρει το αποκρυπτικό στοιχείο των προηγούμενων έργων μέσω της φωτοσκίασης. Έτσι, υποθέτουμε ότι ίσως το έργο αυτό έχει δημιουργηθεί μεταγενέστερα από τα προηγούμενα, δηλαδή αφότου έχει γίνει σύντροφος του Σαβέριο Αλταμούρα ή κι ακόμα μητέρα των παιδιών του. Επομένως, είχε αποδεχτεί και επανέλθει στο φύλο της και τα χαρακτηριστικά που αυτό φέρει. Ένας ακόμη λόγος που με οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το σκίτσο αυτό δημιουργήθηκε αργότερα, είναι η μη εξιδανικευμένη απόδοση του σώματος. Αντιθέτως, παρουσιάζεται ρεαλιστικά, χωρίς στολίδια⁶. Επομένως, η φιγούρα φαίνεται να νιώθει άνετα και ολοκληρωμένη με τον εαυτό της, γεγονός στο οποίο συνέβαλε ο έρωτας, όπως συνέβη πράγματι και στη ζωή της ζωγράφου.

2.6.« Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη»

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε ίσως τον πιο αμφίσημο πίνακα της Ελένης Αλταμούρα. Ο τίτλος του πίνακα υπογραμμίζει το θέμα του θανάτου, ωστόσο, μετά από μια πιο προσεκτική παρατήρηση του έργου αναδεικνύεται, και το θέμα του έρωτα μέσα από αυτόν. Κατά την άποψή μου, στο έργο υπερτερεί το θέμα του θανάτου, χωρίς αυτό να συνεπάγεται την απουσία ερωτικών στοιχείων. Ας προβούμε καταρχάς σε μία περιγραφή του πίνακα και ύστερα στην ανάλυση και την ερμηνεία του.

⁶ Παραφράζοντας τον στίχο << Με κάθαιρεν η αγάπη από τα στολίδια δεσ, μ' έγδυσε πλέρια>> της Πολυδούρη από το ποίημα ο Γυρισμός.

Στο έργο απεικονίζονται σε πρώτο πλάνο δύο γυναικείες φιγούρες σε σκούρο φόντο, που αποπνέουν έντονη θλίψη, ενώ στο βάθος παρατηρείται μια απροσδιόριστη πηγή φωτός. Οι δύο γυναίκες καλύπτονται από ενδύματα με πλούσιες πτυχώσεις. Όμως, τα φορέματά τους είναι ανοιγμένα στο πάνω μέρος, με αποτέλεσμα να αφήνουν γυμνό το στήθος τους, ένα μέρος του σώματος μέσω του οποίου υποδηλώνεται η πηγή της ζωής, καθώς μέσω αυτού τρέφεται ο άνθρωπος στην αρχή της ζωής του. Από την άλλη, το γεγονός ότι το στήθος παραμένει ακάλυπτο θα μπορούσε να δηλώνει απουσία οποιασδήποτε ντροπής, καθώς και εξέγερση απέναντι στη νομοτέλεια του τέλους⁷. Επίσης, θα ήταν παράλειψη να μην επισημανθεί η έντονη αντίθεση μεταξύ φωτός και σκιάς που κυριαρχεί στον πίνακα. Πιο αναλυτικά, η έντονη αντίθεση λευκότητας και σκούρων αποχρώσεων παρατηρείται μεταξύ των μορφών και του φόντου, μεταξύ των ρούχων και της επιδερμίδας τους αλλά και ανάμεσα στο φόντο και την ανεξήγητη πηγή φωτός στο βάθος. Οι φωτοσκιάσεις αυτές έχουν ως αποτέλεσμα να αποδίδονται καλύτερα οι μορφές.

Παρατηρώντας ενδελεχώς τις γυναικείες παρουσίες, οι οποίες μοιάζουν να επιμηκύνονται, αναδεικνύεται η λύπη που βιώνουν. Οι ψυχές κλαίνε περιμένοντας την είσοδό τους στο καθαρτήριο, μέσω του οποίου βέβαια θα εξαγιστούν. Ακόμα, είναι εμφανής η μελαγχολική τους διάθεση για το αναπόφευκτο του θανάτου και την πορεία προς το άγνωστο. Η μελαγχολία τους είναι απότοκο του γεγονότος ότι πρόκειται να πεθάνουν και να απολέσουν το εγώ τους. Αντιμέτωπες, λοιπόν, με αυτό το δύσκολο ζήτημα, αποζητούν ένα στήριγμα που ανευρίσκουν η μία στην άλλη. Οι περισσότεροι άνθρωποι, όταν πρέπει να διαχειριστούν μια δυσκολία, συνήθως στρέφονται σε κάποιο κοντινό τους πρόσωπο. Σύμφωνα με την ψυχανalyτική θεωρία του Φρόυντ, ο μελαγχολικός άνθρωπος προβαίνει συνεχώς σε εκμυστηρεύσεις, καθώς

⁷ << Στη μελαγχολική διάθεση είναι εμφανής η εξέγερση απέναντι στο νόμο>>. (Φρόυντ, 2016: 16)

ικανοποιείται όταν απογυμνώνεται εντελώς (Φρόνυτ, 2016: 28) με τη μεταφορική έννοια του όρου, η οποία όμως στον πίνακα εν μέρει οπτικοποιείται. Πιθανόν η Αλταμούρα να επέλεξε δύο άτομα γυναικείου φύλου έτσι ώστε το ένα να αποτελεί καθρέφτη για το άλλο, όπως και ο πίνακας για την ίδια τη ζωγράφο. Ωστόσο, εκείνη στην πραγματικότητα κλείστηκε στον εαυτό και το σπίτι της και δεν εξωτερίκευσε τον πόνο της. Η άρνησή της αυτή έρχεται σε αντίθεση με το μήνυμα που προωθεί το συγκεκριμένο έργο. Επομένως, μπορούμε να υποθέσουμε πως εξαναγκάστηκε να συμπεριφερθεί με αυτό τον τρόπο και ότι άρα δεν το επιθυμούσε πραγματικά. Επέλεξε τη μοναξιά αλλά ουσιαστικά θα ήθελε ένα στήριγμα, ίσως και μέσω του έρωτα. Κάτι τέτοιο υποδηλώνει η ερωτική χροιά του συγκεκριμένου έργου. Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Αλταμούρα, μιλώντας για τον θάνατο σε αυτό το έργο, στην πραγματικότητα, ξεδιπλώνει κομμάτια του εαυτού της και προτείνει το αντίδοτο του έρωτα ως λύση.

Κατά την Ταρσούλη, στον πίνακα παρουσιάζονται *δύο λυσίκομες γυναίκες, η μία ακουμπισμένη στο στήθος της άλλης, σαν δύο πονεμένες Μαγδαληνές. Το τοπίο εναρμονίζεται με την ψυχολογία τους, τα χρώματα ενώνουν με πολλή ευαισθησία τους σκιερούς τόνους του φόντου με τις σαν από χρυσές αχτίνες φωτισμένες θλιμμένες μορφές, σαν από κάποιο φως απολυτρωτικό, ενώ μακριά στο βάθος φαίνεται ο Δάντης με την ακολουθία του σα φευγαλέα οπτασία*. Ωστόσο, το κυκλικό σχήμα της απροσδιόριστης πηγής φωτός παραπέμπει στον πίνακα του Botticelli «Διάγραμμα της Κόλασης», στον οποίο αναπαριστάται το Καθαρτήριο της Κόλασης, όπως αυτό παρουσιάζεται στο έργο του Δάντη του «Θεία Κωμωδία». Και στις δύο περιπτώσεις, είναι φανερό η προσπάθεια της Αλταμούρα να αποδώσει σκηνές από την Κόλαση με τη δική της ματιά, αξιοποιώντας τόσο το κείμενο του Δάντη όσο και έργα μεγάλων καλλιτεχνών. Πιο αναλυτικά, στη «Θεία Κωμωδία» το Καθαρτήριο διαρθρώνεται σε

εννέα κύκλους αμαρτιών στον καθένα από τους οποίους έχουν ταξινομηθεί οι αμαρτωλοί ανάλογα με το θανάσιμο αμάρτημα που έχουν διαπράξει. Η εικόνα των δύο γυναικών, αν θεωρηθεί ερωτική περίπτυξη, συγκαταλέγεται στο αμάρτημα της λαγνείας, η οποία στο έργο του Δάντη τιμωρείται με την καταδίκη των φιλήδονων να στροβιλίζονται σε μία διαρκή ανεμοθύελλα, ανίκανοι να αγγίξουν άλλον άνθρωπο, γεγονός που συνάδει με την ηθική της εποχής. Επομένως, είναι εμφανές ότι η Αλταμούρα είχε μελετήσει προγενέστερους καλλιτέχνες οι οποίοι λειτούργησαν ως δάσκαλοι για το έργο της.

Περνώντας από την τέχνη στη ζωή της Αλταμούρα, είναι σημαντικό να σταθούμε στους ανθρώπους – πρότυπά της. Αναφέρομαι στο Σαβέριο Αλταμούρα που ήταν ένας από τους σημαντικότερους σταθμούς της ζωής της, καθώς δεν υπήρξε απλώς ο σύζυγός της, αλλά προγενέστερα ο μέντοράς της στη ζωγραφική. Εξάλλου, έπαυσε πλέον να είναι η Ελένη Μπούκουρα, καθώς υιοθέτησε αυτό του συζύγου της και έγινε η Ελένη Αλταμούρα, όνομα με το οποίο έγινε γνωστή ως ζωγράφος. Ο Σαβέριο Αλταμούρα συγκέντρωνε όλα τα χαρακτηριστικά που μπορούσαν να γοητεύσουν την Ελένη, ίσως επειδή κι αυτή σε κάποια από αυτά αναγνώριζε δικά της στοιχεία, όπως το γεγονός ότι ήταν επαναστάτης, όπως κι εκείνη, καθώς είχε εξοριστεί από την πατρίδα του τη Νάπολη εξαιτίας πολιτικών γεγονότων. Βέβαια, υπήρξε και δάσκαλός της. Η σύνδεσή τους μέσω της τέχνης δεν μπορούσε παρά να αποβεί μοιραία. Η Ελένη Μπούκουρα τον ερωτεύτηκε από την πρώτη επαφή τους. Μετά από λίγο καιρό τον παντρεύτηκε, έχοντας ήδη αποκτήσει 2 παιδιά, και το γεγονός αυτό επεφύλασσε σημαντικές αλλαγές για τη ζωή της ζωγράφου αλλά και γυναίκας, Ελένης Αλταμούρα. Καταρχάς, προκειμένου να πραγματοποιηθεί αυτός ο γάμος, η καλλιτέχνιδα έπρεπε να αποκηρύξει το θρήσκευμά της, με άλλα λόγια να διαγράψει ένα στοιχείο από τη ταυτότητά της, γεγονός που θεωρήθηκε «προδοσία»,

κυρίως από τον Έλληνα πατέρα της. Δεν ήταν άλλωστε τυχαίο ότι σε αυτό το γάμο από ολόκληρη την οικογένειά της παρευρέθηκε μόνο ο μικρότερος της αδερφός, πάντα μετά από παραίνεση του πατέρα της, ο οποίος ακόμα και με αυτό τον τρόπο, έδειξε τη στήριξή του σε εκείνη. Τα πρώτα χρόνια της έγγαμης συμβίωσης του ζευγαριού ήταν ευτυχισμένα, σε βαθμό που η Ελένη Αλταμούρα είχε σχεδόν παραιτηθεί από το επάγγελμα της ζωγράφου, έχοντας αφοσιωθεί στην οικογενειακή ζωή, καθώς της αρκούσε <<να ζει στον ίσκιο του αγαπημένου της>> (Ασώπιος, 1959:23) . Πέντε χρόνια αργότερα, όμως, η κατάσταση άλλαξε. Ο Σαβέριο εγκατέλειψε την Αλταμούρα για να δραπετεύσει ξανά, αυτή τη φορά με την Αγγλίδα φίλη τους και μοντέλο. Η Γαλανάκη, σχολιάζοντας την σχέση και την στάση της ζωγράφου εντός του πλαισίου της σχέσης της με τον Σαβέριο, αναφέρει χαρακτηριστικά: *«ο έρωτας που δικαιολογεί και παρακάμπτει τα πιο σκληρά αγκάθια στο ανθισμένο του ξεκίνημα, μολονότι τούτα ούτε μαραίνονται ούτε και λησμονούν»* (Γαλανάκη, 1998:183). Ο έρωτας αποτελεί σημαντικό κομμάτι στη ζωή κάθε ανθρώπου. Όποιος αγαπάει, έχει χάσει κατά κάποιον τρόπο ένα μέρος του ναρκισσισμού του και μόνο αν αγαπηθεί μπορεί να το αναπληρώσει, σύμφωνα με το Φρόυντ (Φρόυντ, 1991:38). Η ζωγράφος, προσπαθώντας να πραγματοποιήσει το όνειρό της, αντιμετώπισε πολλά εμπόδια για να τα καταφέρει. Ωστόσο, για να επιτύχει η σχέση της με τον Σαβέριο, παραμέρισε στοιχεία της ταυτότητάς της, παραιτήθηκε από το επάγγελμά της ως ζωγράφος, άλλαξε θρήσκευμα, ένα πολύ σημαντικό ζήτημα για την οικογένειά της. Έχασε ένα κομμάτι του εαυτού της, ένα μέρος του ναρκισσισμού της, ώστε να μπορέσει να αφιερωθεί στον ερωτικό της σύντροφο.

Η γνωριμία της με το Σαβέριο Αλταμούρα είχε γίνει από την πρώτη στιγμή που μετακόμισε στην Ιταλία, όταν ακόμα ήταν μικρό κορίτσι. Με την πάροδο των

χρόνων συναντήθηκαν υπό διαφορετικές συνθήκες. Τότε εκείνη ήταν ένας νεαρός σπουδαστής από την Ελλάδα κι εκείνος ο δάσκαλός του. Η αποκάλυψη της αλήθειας έγινε σε μία χρονική περίοδο που η Αλταμούρα είχε ολοκληρώσει τις σπουδές της και το στόχο της. Ο έρωτάς της για την τέχνη της ζωγραφικής την ανάγκασε να γίνει «άντρας», ο έρωτας της όμως για έναν άντρα επανέφερε την πραγματική της φύση. Με άλλα λόγια, ο Σαβέριο Αλταμούρα κατάφερε να αναγεννήσει το θηλυκό μέσα της και να τη βοηθήσει να εγκαινιάσει το νέο της ρόλο, αυτόν της συζύγου.

Ωστόσο, όπως αναφέρει η Ταρσούλη (1993:41), *η σιωπή της γύρω από το όνομα του Σαβέριο κλείνει το τραγικότερο μεγαλείο του πόνου που επικράτησε παντοτινά βουβό στα βάθη της ψυχής της*, καθώς ο Σαβέριο με τις επιλογές του προκάλεσε πολλά δεινά στη σύζυγό του. Η ίδια η Γαλανάκη, στο μυθιστόρημα της, τον παρομοιάζει με άνεμο, καθώς άλλαξε συθέμελα την ζωή της ζωγράφου. Αυτά τα στοιχεία με οδηγούν στην σκέψη ότι ο Σαβέριο αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της προσωπικής της ζωής, αλλά όχι και της καλλιτεχνικής της, καθώς η απουσία του θα μπορούσε να θεωρηθεί πηγή έμπνευσης.

Η σχέση της ζωγράφου με το Σαβέριο Αλταμούρα είναι εξέχουσας σημασίας κι από μία ακόμη οπτική. Με τη σύναψη του γάμου της, η Ελένη Αλταμούρα ακολούθησε τις κοινωνικές νόρμες για μία από τις ελάχιστες φορές στη ζωή της. Ο γάμος είναι ένας κοινωνικός θεσμός που διατηρεί το κύρος του μέχρι σήμερα. Οι θεσμοί είναι ένα από τα σημαντικότερα πλαίσια εντός των οποίων επιτυγχάνεται ο καθορισμός της ταυτότητας. Με άλλα λόγια, η απλή συμμετοχή σε ένα θεσμό μπορεί να αποτελέσει μία βάση για την συγκρότηση κάποιας ταυτότητας. (Jenkins, 2007:16,53).

2.7.«Το Στοιχείο του Σπιτιού των Σπετσών»

Στην ακουαρέλα αυτή απεικονίζεται ένας μεσαιωνικός ιππότης που κρατά στο χέρι σπαθί και μοιάζει να κατευθύνεται ορμητικά προς το άγνωστο. Αν και δεν είναι εμφανής ο σκηνικός χώρος, ο τίτλος του έργου μας δίνει πληροφορίες για αυτόν. Συγκεκριμένα, ο πολεμιστής βρίσκεται μπροστά από το πατρικό σπίτι της Ελένης Αλταμούρα στις Σπέτσες. Η εικονιζόμενη φιγούρα φορά ρούχα και παπούτσια σε σκούρες αποχρώσεις, με μόνη εξαίρεση το πουκάμισο, το οποίο είναι λευκό, καθώς και καπέλο, που κοσμείται στην άκρη από ένα φτερό. Η κάπα του ανεμίζει καθώς περπατά, σαν να ίπταται αψηφώντας τους νόμους της βαρύτητας. Η κίνησή του, με τον έντονο διασκελισμό, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μανιώδης.

Ο πίνακας αυτός διαλέγεται με το θέμα του θανάτου, το οποίο παραμένει ξένο, αλλόκοτο και ανοίκητο, σύμφωνα με τον φρουδικό όρο. Ο ιππότης κρατά σπαθί, ένα όπλο με το οποίο μπορεί να προκαλέσει ο ίδιος το θάνατο. Τον ίδιο σκοπό μπορεί να προοιωνίζουν τα σκουρόχρωμα ρούχα του. Βέβαια, η εικόνα αυτή είναι γνώριμη σε όσους μελετήσει χριστιανικές εικόνες. Αναφέρομαι στην αναπαράσταση του Αρχάγγελου Μιχαήλ, ο οποίος, σύμφωνα με τη θρησκευτική παράδοση, δέχτηκε το σπαθί που του χάρισε ο Θεός ως σύμβολο εξουσίας. Από μια άλλη πλευρά, ερμηνεύοντας τον τίτλο του πίνακα αλληγορικά, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο θάνατος των συγγενικών της προσώπων της Αλταμούρα είχε στοιχειώσει το πατρικό σπίτι της ζωγράφου και, κατ' επέκταση, την ίδια. Γιατί η Ελένη Αλταμούρα, μετά το χωρισμό της από το σύζυγό της, βίωσε την απώλεια του πατέρα και των παιδιών της, ένα γεγονός που, όπως ήταν φυσικό, της στοίχισε πολύ σε συναισθηματικό επίπεδο, καθώς τα αγαπημένα πρόσωπα είναι ένα μέρος του Εγώ

(Φρόντ, 1967: 49). Με αυτή την έννοια, το στοιχείο με τη μορφή του ιππότη θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Ερμή, είτε με την ιδιότητα του αγγελιοφόρου του θανάτου, είτε με αυτή του ψυχοπομπού του Άδη.

Η ζωγράφος, λοιπόν, προσπάθησε να διαχειριστεί αυτό το δύσκολο θέμα, ίσως με το μόνο τρόπο που μπορείς να συμφιλιωθείς με αυτό, δηλαδή μέσω της τέχνης. Επίσης, κάτι που πρέπει να επισημανθεί σχετικά με το έργο αυτό είναι ότι πρόκειται για το μοναδικό πίνακα στον οποίο αναπαρίσταται μια ανδρική φιγούρα. Βέβαια, δεν είναι τυχαίο ότι μόνο σε αυτό τον πίνακα της Αλταμούρα ο τίτλος αποτελεί ταυτόχρονα σχόλιο και ερμηνεία του. Δηλαδή, με τον όρο «στοιχείο» η ζωγράφος καθορίζει την ιδιότητα του απεικονιζόμενου προσώπου και από άνδρα πολεμιστή το καθιστά ένα άφυλο ον, ένα δημιούργημα της φαντασίας και της μυθοπλασίας. Με δεδομένο, λοιπόν, ότι ο πίνακας θίγει το ζήτημα του θανάτου, η επιλογή αυτού του πλάσματος, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική σκοπιά του Φρόντ, είναι δικαιολογημένη, καθώς στις απώλειες της ζωής μας αναζητούμε υποκατάστατα στον κόσμο της μυθοπλασίας (Φρόντ, 1998: 46). Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Αλταμούρα κατάφερε με αυτό τον τρόπο να αρθρώσει μια φωνή εσωτερική κι εντελώς συναισθηματική, η οποία εκφράζεται καλύτερα όταν απευθύνεται σε ίσκιους και φαντάσματα.

Ένα άλλο ενδιαφέρον ζήτημα σε αυτήν την απεικόνιση είναι η απροσδιοριστία του περιβάλλοντος χώρου, παρά το γεγονός ότι προαναγγέλλεται στον τίτλο. Η εστία της οικογένειας Μπούκουρα ήταν ιδιαίτερα σημαντική για την Ελένη Αλταμούρα, γι' αυτό επέλεξε να επιστρέψει σε αυτή και να διανύσει εκεί τα τελευταία χρόνια της ζωής της. Γι' αυτό, επέλεξε να το εντάξει στο έργο της, επειδή επέδρασε δραστικά στη διαμόρφωση της ψυχοσύνθεσής της. Το σκηνικό που δημιουργούσαν τα αρχοντικά σπίτια του νησιού των Σπετσών δεν έρχεται σε

αντίθεση με τα μεσαιωνικού τύπου κτίσματα στην Ιταλία με τα οποία ήρθε σε επαφή κατά την παραμονή της εκεί. Όμως, θα ήταν παράλειψη να μη γίνει μνεία στο γεγονός ότι επέλεξε μέσα σε αυτό το σπίτι να θρηνήσει για το θάνατο των αγαπημένων της προσώπων, δηλαδή του πατέρα και του άντρα της, αλλά κυρίως των δύο αγαπημένων της τέκνων, πρώτα της Σοφίας και ύστερα του Ιωάννη.

Ο θάνατος ειδικά των παιδιών της στοιχειώνει την Ελένη Αλταμούρα, καθώς είναι η σημαντικότερη ίσως απώλεια που μπορεί να βιώσει κάποιος άνθρωπος. Ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώθηκε το πένθος της πρώτης ελληνίδας ζωγράφου με την αυτοτιμωρία και μάλιστα με μαζοχιστικό τρόπο, θα μπορούσε να πούμε, ήταν ο εγκλεισμός και η απομόνωση της στο σπίτι της. Ο εγκλεισμός αποτελούσε κοινό τόπο για τις χειραφετημένες γυναίκες της εποχής. Η λέξη αυτή έχει ιδιαίτερα αρνητική χροιά, καθώς σημαίνει τον περιορισμό και τη φυλάκιση σε μία κατάσταση από την οποία ο παθών δεν δύναται να ξεφύγει. Σε ακραίες περιπτώσεις συνοδεύεται κι ολοκληρώνεται με την εισαγωγή σε κάποιο σωφρονιστικό ίδρυμα είτε σε ψυχιατρική κλινική, όπως συνέβη στην περίπτωση της Camille Claudel , που αναφέρθηκε παραπάνω. Η Ελένη Αλταμούρα ήρθε αντιμέτωπη με την πρωταρχική σημασία της λέξης «εγκλεισμός» και μάλιστα όχι μόνο μία φορά στη ζωή της. Η πρώτη μπορεί να θεωρηθεί ο δυστυχισμένος γάμος της με το Σαβέριο Αλταμούρα, από τον οποίο δεν απαγκιστρώθηκε ποτέ ούτε ουσιαστικά ούτε τυπικά, αφού επρόκειτο για καθολικό γάμο κι άρα άλυτο (Γαλανάκη, 1998: 166). Δεν ήταν, όμως, άλυτος αυτός ο γάμος μόνο τυπικά, αλλά κι ουσιαστικά, όσον αφορά την Αλταμούρα, καθώς έμεινε «καθελωμένη» σε ένα φάντασμα του παρελθόντος, χωρίς να θέλει να ξεφύγει από αυτό με αποτέλεσμα να αποξενωθεί τόσο από το παρόν, όσο κι από το μέλλον (Φρόυντ, 1917: 213). Όμως, μεγαλύτερη προσοχή πρέπει να επιστήσουμε στο δεύτερο και τελικό εγκλεισμό της από τον οποίο δεν προσπάθησε ούτε στο ελάχιστο να

ξεφύγει. Αναφέρομαι στον εγκλεισμό της για ένα τέταρτο του αιώνα στην τελευταία της επίγεια κατοικία, την παλιά αποθήκη της οικογένειας στο νησί των Σπετσών. Ο δεύτερος εγκλεισμός ολοκληρώθηκε τηρώντας όλα τα στάδια . Ξεκίνησε από τη σιωπή, την απομόνωση, την αποξένωση και τη μοναξιά που θύμιζε ασκητισμό, όπως επιβεβαιώνεται από την επιλογή της να μη συναναστρέφεται με κανένα, είτε πρόκειται για μέλος της οικογένειας, είτε για κάποιον που δεν γνώριζε. Τις μόνες φωτεινές εξαιρέσεις αποτέλεσαν οι επισκέψεις της Καλλιρρόη Παρρέν και του μικρότερου γιου της, Αλέξανδρου. Όμως, ο εγκλεισμός μετατράπηκε σε μια μορφή υστερίας που εκδηλώθηκε με την καταστροφή των έργων της κι ολοκληρώθηκε με το θάνατό της. Κατά τα είκοσι και πλέον χρόνια της παραμονής της στις Σπέτσες, εξέτισε τον εγκλεισμό της στο πένθος, έχοντας απομακρυνθεί πλήρως από «χρώματα και μορφές με ζωηρότητα» καθώς *το μαύρο κατέπνιξε τα χρώματα, όπως συνηθίζει αφού αποτελεί άθροισμά τους* (Γαλανάκη, 1998: 159) με μοναδική διέξοδο την καταφυγή της στη θρησκεία, ίσως ως ύστατη προσπάθεια να εξιλεωθεί από την προδοσία της, καθώς είχε ασπαστεί τον καθολικισμό στα νιάτα της. Όλα όσα συνέβησαν αυτά τα χρόνια αποτέλεσαν δυσφήμιση για την ονομαστή οικογένειά της (Γαλανάκη, 1998: 228). Αυτό είναι πιθανό να δικαιολογεί την απόφασή της τα τελευταία χρόνια της ζωής της να υπογράφει ως Χρυσίνη στα δημόσια έγγραφα (Γαλανάκη, 1998: 185), αναπολώντας την αίγλη και τη δύναμη αυτού του τελικά όχι και τόσο φανταστικού σπουδαστή στην Ιταλία.

Με λίγα λόγια, η Αλταμούρα, εξαιτίας του άτυχου γάμου της, αναγκάστηκε να αντιμετωπίσει τα παιδιά της ως υποκατάστατα, ίσως επειδή ήταν τα απότοκα αυτού του έρωτα. Η αντίδρασή της αυτή θα μπορούσε να ερμηνευτεί με ψυχαναλυτικά εργαλεία. Πιο συγκεκριμένα, οι γυναίκες νάρκισσοι βλέπουν στα παιδιά που γεννούν ένα μέρος του ίδιου του σώματός τους, σαν ξένο αντικείμενο, στο

οποίο μπορούν να χαρίσουν τον πλήρη έρωτά τους (Φρόντ, 1991: 27). Στις επόμενες παραγράφους θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε τον τρόπο με τον οποίο η πρώτη ελληνίδα ζωγράφος ενσάρκωσε το ρόλο της μητέρας.

Η Ελένη Αλταμούρα έγινε μητέρα και μάλιστα τριών τέκνων, όχι εξαιτίας των κοινωνικών απαιτήσεων, αλλά όταν το επέλεξε, προβαίνοντας για ακόμη μία φορά σε μια συνειδητή επιλογή. Ακολούθησε δηλαδή τη σύμβαση, αλλά ταυτόχρονα την προσάρμοσε στα μέτρα της. Η ηλικία στην οποία προέβη σε αυτή την ενέργεια είναι ενδεικτικό παράδειγμα. Συγκεκριμένα, έγινε μητέρα για πρώτη φορά στα 32 της χρόνια, μια ηλικία που μόνο στις μέρες μας και όχι από όλους θεωρείται λογική για την απόκτηση παιδιού. Η ιδιομορφία στην περίπτωση της ήταν ότι ανέθρεψε μόνο τα δύο μεγαλύτερα παιδιά της, τον Ιωάννη και τη Σοφία, καθώς το τρίτο της παιδί, ο Αλέξανδρος, μεγάλωσε με τον πατέρα και τη μητριά του. Μάλιστα, η ζωγράφος ενημερώθηκε ότι ζει το 1897, από επιστολή του ίδιου, η οποία είχε ως αφορμή το θάνατο του πατέρα του. Λίγο αργότερα, ένα χρόνο μετά το θάνατο της κόρης της, πραγματοποιήθηκε η μεταξύ τους συνάντηση. Κατά την επικρατούσα άποψη, ήταν και μπορούμε να πούμε ότι είναι αδιανόητο να απαλλαγεί η μητέρα από τη φροντίδα των παιδιών της. Μια υπόθεση που προωθεί η παρούσα εργασία καθώς και η Ρέα Γαλανάκη για το παραπάνω ζήτημα είναι ότι η Αλταμούρα “δέθηκε” περισσότερο με τα δύο πρώτα παιδιά της, τα οποία γεννήθηκαν εκτός γάμου. Με άλλα λόγια, μπόρεσε να “εγκαταλείψει” το νόμιμο παιδί της πιθανόν επειδή γεννήθηκε μέσα στη σύμβαση του γάμου (Γαλανάκη, 1998: 117). Αντίθετα, μετά το χωρισμό της, επέστρεψε στην πατρίδα της κι αφιερώθηκε στα δύο παιδιά της, τα οποία, μολονότι, τόσο διαφορετικά το ένα από τον άλλο, την ελευθέρωσαν από τη μελαγχολία της (Γαλανάκη, 1998: 131), η οποία επανήλθε μετά το θάνατό τους.

Ο Ιωάννης Αλταμούρας ήταν καλλιτεχνική φύση, ακολουθώντας το παράδειγμα των γονιών του και ίσως ξεπερνώντας ακόμη και τη φήμη τους, καθώς θεωρείται μέχρι τις μέρες μας ένας από τους πιο ταλαντούχους Έλληνες θαλασσογράφους. Ο Ιωάννης που αρχικά είχε ονομαστεί Τζοβάννι Μαρίας Κριζίνι, μετονομάστηκε από τη μητέρα του σε Ιωάννης Αλταμούρας, ακολουθώντας το παράδειγμα της ίδιας και του παππού του. Το γεγονός αυτό υπογραμμίζει ότι το ονοματεπώνυμο για την πρώτη ελληνίδα αποτελούσε σημαντικό στοιχείο της ταυτότητας του ανθρώπου, καθώς αυτό δηλώνει την καταγωγή του, η οποία κατατάσσει τα άτομα σε συγκεκριμένες και διαφοροποιημένες κατηγορίες. Έτσι, η αλλαγή του ονόματος επιτρέπει στο άτομο να μην παραμένει δέσμιος στις προκαθορισμένες κατηγορίες, τις οποίες άλλωστε η Ελένη Αλταμούρα αποκήρυττε.

Από την άλλη πλευρά, η κόρη Σοφία αποτελούσε χαρακτηριστικό δείγμα κοριτσιού της αστικής τάξης στην οποία ανήκε. Αναλυτικότερα, αξιοποιούσε τον ελεύθερο χρόνο της επιδιόκμενη στο κέντημα, το ράψιμο και γενικά τα οικοκυρικά, γεγονός που ανακούφιζε τη μητέρα της (Γαλανάκη, 1998: 132), εφόσον δεν ακολούθησε τον επίπονο δρόμο της τέχνης. Όταν η Σοφία διαγνώστηκε με φυματίωση, η μητέρα της αποφάσισε τη μετακόμιση της ίδιας και των δύο παιδιών της στις Σπέτσες, καθώς το κλίμα του νησιού θεωρούνταν περισσότερο ευνοϊκό για την ασθένειά της. Το ίδιο έπραξε ο δάσκαλός της R. Ceccoli όταν αρρώστησε η κόρη του. Δυστυχώς, η κόρη της ζωγράφου δεν κατάφερε να αντιμετωπίσει την ασθένεια που την ταλαιπωρούσε και πέθανε το καλοκαίρι. Το γεγονός αυτό ήταν η αφορμή αφενός για τη *συνειδητοποίηση της ανεπάρκειας της κάποτε ανεκτίμητης έξωθεν γνώσης* (Γαλανάκη, 1998: 142), δηλαδή των γραμμάτων και της ζωγραφικής, μπροστά στο θάνατο της κόρης κι αφετέρου για τον εγκλεισμό της στο «γυναικείο πένθος». Σε όλα αυτά συνέβαλε κι η αναχώρηση του Ιωάννη, έπειτα από μικρό

διάστημα, στην Κοπεγχάγη, όπου θα σπούδαζε θαλασσογραφία δίπλα στο σπουδαίο ζωγράφο και δάσκαλο Σόρενσεν. Επρόκειτο για ένα συμβάν ιδιαίτερα αξιόλογο, καθώς πραγματοποιήθηκε ύστερα από παραίνεση του δασκάλου του στην Αθήνα, Νικηφόρου Λύτρα, και μέσω της υποτροφίας που του χορηγήθηκε από το βασιλέα Γεώργιο. Η μητέρα του είχε συνειδητοποιήσει την αξία του γεγονότος και για αυτό δεν έφερε καμία αντίρρηση, παρόλο που βίωνε μια τόσο δυσάρεστη και νωπή κατάσταση. Έτσι, του επέτρεψε να γίνει ο τρίτος που αγάπησε και έφυγε σύμφωνα με τη Γαλανάκη, μετά από τον πατέρα και τον άντρα της.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

3.1.Εισαγωγή

Η πορεία και η στάση ζωής που επέλεξε να ακολουθήσει η Ελένη Αλταμούρα παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Για το λόγο αυτό, ο τύπος της εποχής, καθώς κι ο μεταγενέστερος, ασχολήθηκε κατά κύριο λόγο με την προσωπική της ζωή. Πιο συγκεκριμένα, στο άρθρο με τίτλο «Ελένη Αλταμούρα» του Κώστα Ασημακόπουλου, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό <<Ελληνίδα>> στις 20/3/1962, χρησιμοποιείται η φράση *Μια ζωή σαν παράξενο μυθιστόρημα*. Η πρόταση αυτή αποδείχθηκε προφητική, καθώς, μετά από περίπου 35 χρόνια, έγινε πραγματικότητα δια χειρός της συγγραφέα Ρέας Γαλανάκη στο μυθιστόρημα « Ελένη ή ο Κανένας», που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1998 από τις εκδόσεις Άγρα⁸. Η λογοτέχνης συγκέντρωσε τα δραματικά επεισόδια της ζωής της πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου και τα αποτύπωσε χρησιμοποιώντας τα δικά της αντικείμενα, προκειμένου να προσεγγίσει το βίο και το μύθο της ηρώιδας με τη δική της οπτική, όπως επισημαίνει και στο οπισθόφυλλο του βιβλίου της. Μάλιστα, η ιστορία καταγράφηκε από τη Γαλανάκη με τέτοιο τρόπο που αποτέλεσε έμπνευση για τη μεταφορά του λογοτεχνικού κειμένου στη θεατρική σκηνή. Συγκεκριμένα, ο Θέμης Μουμουλίδης σκηνοθέτησε στο θέατρο Άνεσις το 2012 την Αλεξάνδρα Σακελλαροπούλου στην ερμηνεία της στο ρόλο της ζωγράφου.

Σκοπός της παρούσας εργασίας δεν είναι η παρουσίαση της ζωής της Ελένης Αλταμούρα, ούτε η ανάλυση του μυθιστορήματος της Γαλανάκη, αλλά η σύνδεση του βίου της ζωγράφου, όπως αποτυπώνεται στο προαναφερθέν μυθιστόρημα, με την ομηρική Οδύσσεια. Κατά την άποψή μου, υπάρχει σαφής διακειμενικότητα μεταξύ του βιογραφικού μυθιστορήματος και του έπους της <<Οδύσσειας>>.

⁸ Το μυθιστόρημα επανεκδόθηκε το 2004 από τις εκδόσεις Καστανιώτη. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιήθηκε αντίτυπο της δέκατης ένατης έκδοσης.

3.2. Σημειωτική σύγκριση των βασικών ηρώων της Οδύσσειας με την Ελένη Αλταμούρα

Αρχικά, είναι σημαντικό να ξεκινήσω από τα κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ της «Οδύσσειας» και του μυθιστορήματος. Αναλυτικότερα, η Γαλανάκη τιτλοφορεί το έργο της <<Ελένη ή ο Κανένας>> και ταυτίζει την πρώτη Ελληνίδα ζωγράφο με έναν από τους πρώτους μυθιστορηματικούς ήρωες, τον Οδυσσέα. Αν και, σύμφωνα με τις πληροφορίες που έχουμε μέχρι σήμερα, η Αλταμούρα ζούσε στην Ιταλία με το όνομα Χρυσίνης Μπούκουρης, γεγονός που το αναφέρει κι η Γαλανάκη, η ίδια επιλέγει να αναφέρεται σε «αυτόν» ως Κανένα συνδέοντάς «τον» με αυτό τον τρόπο με τον ομηρικό πρωταγωνιστή, ο οποίος, στους στίχους 364-367 της ραψωδίας ι, συστήνεται με αυτό το όνομα στον Κύκλωπα Πολύφημο.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στα εξωτερικά σημεία, θα ήταν παράλειψη να μην αναφερόμασταν στους τίτλους των κεφαλαίων του μυθιστορήματος και του έπους. Όπως είναι γνωστό, τα δύο έπη του Ομήρου αποτελούνται από ραψωδίες οι οποίες αποτελούν, αντίστοιχα, τα κεφάλαια των σύγχρονων έργων. Οι ραψωδίες και στα δύο ποιήματα είναι 24, συναριθμώντας με τα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου, τα οποία αποτελούν και τον τίτλο τους. Η Ρέα Γαλανάκη υιοθετεί αυτό τον τρόπο διαχωρισμού στα κεφάλαια του βιβλίου της (Α-Ω), γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα δύο κείμενα συνομιλούν.

Εκτός όμως από τα κοινά στοιχεία εξωτερικής φύσεως των δύο κειμένων, υπάρχουν ομοιότητες ανάμεσα στη ζωή της πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου και των φανταστικών γεγονότων που αφηγείται ο Όμηρος στην Οδύσσεια.

Το έργο της Οδύσσειας αναφέρεται στο πολύπαθο ταξίδι του Οδυσσέα και στις δυσκολίες που αντιμετώπισε έως ότου επιστρέψει στην πατρίδα του. Η νοσταλγία που βιώνει ο ξενιτεμένος για την ιδιαίτερη πατρίδα του, οι αναμνήσεις και

η φαντασίωση της επιστροφής, περιγράφονται από τον Όμηρο με τον όρο «νόστος». Το ταξίδι της επιστροφής στην πατρίδα αποτελεί καθοριστικό γεγονός στο βίο των δυο ήρωες (Οδυσσέα- Αλταμούρα). Ο νόστος του Οδυσσέα, λοιπόν, ολοκληρώνεται με το γυρισμό του στην Ιθάκη, ενώ αντίστοιχα, της Αλταμούρα με την εγκατάστασή της, τα τελευταία χρόνια της ζωής της, στις Σπέτσες. Η επιθυμία και των δυο προσώπων ήταν να επιστρέψουν στην πατρίδα τους. Ο Οδυσσέας και η ζωγράφος κατάφεραν να πραγματοποιήσουν το στόχο τους και να επιστρέψουν στην πατρίδα τους παρά τις δυσκολίες και τα εμπόδια που αντιμετώπισαν.

Βέβαια, θα πρέπει να υπογραμμιστούν οι διαφορές των δυο ηρώων. Η πρώτη διαφορά δεν είναι άλλη από το φύλο, ενώ η δεύτερη διαφορά είναι το γεγονός ότι η Ελένη Αλταμούρα ήταν ένα πραγματικό πρόσωπο ενώ, ο Οδυσσέας είναι ο επικός ήρωας του Ομήρου στο ομότιτλο έργο «Οδύσσεια». Με λίγα λόγια, μπορεί να υποστηριχθεί ότι πρόκειται για μια *φεμινιστική παρωδία ή αλλιώς για μια ντεριντιανή αντιστροφή του μύθου, καθώς ένα γυναικείο πρόσωπο, συγκεκριμένα η ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα, υποκαθιστά τον αρχετυπικό μύθο του νόστου και της αναζήτησης του Οδυσσέα* (Τσιντώνη, 2014:57).

3.3.Ο «νόστος» στην περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα

Η Ιθάκη της Οδύσσειας λειτουργεί ως σύμβολο. Ένα σύμβολο που ορίζει τον νόστο, την επιστροφή στο οικείο και αγαπημένο, είτε έχει να κάνει με τόπο ή με πρόσωπο. Η «Ιθάκη» περικλείει ως όρος το ταξίδι, την σχέση που υπάρχει μεταξύ του ξενιτεμένου και του τόπου ή του προσώπου που επιθυμεί να επιστρέψει σε αυτόν/αυτό. Ένας ακόμη παράγοντας που συντέινει στην σημειολογία της Ιθάκης είναι το ομότιτλο ποίημα του Καβάφη «Ιθάκη». Οι ενδεικτικότεροι στίχοι που επιβεβαιώνουν την παραπάνω θέση είναι οι παρακάτω: *Το φθάσιμον εκεί είναι ο*

προορισμός σου και Χωρίς αυτήν δεν θα βγαινες στον δρόμο. Καταρχάς, στον στίχο 25⁹ παρατηρούμε ότι αυτός είναι ο απόλυτος σκοπός ενός ταξιδιού. Επίσης, στον στίχο 32¹⁰ παρατηρούμε ότι η επιστροφή στην Ιθάκη είναι η αιτία του ταξιδιού, πράγμα το οποίο με τη σειρά του είναι σημαντικό εξαιτίας των γνώσεων και των εμπειριών που θα προσφέρει στον κάθε ταξιδιώτη.

Η επάνοδος της ζωγράφου στον τόπο καταγωγής της έγινε πολύ πιο ομαλά και σταδιακά από ότι στην περίπτωση του Οδυσσέα. Ο Οδυσσέας, ως επικός ήρωας, βίωσε πολλά δεινά μέχρι να καταφέρει να φτάσει στο νησί του. Η επιστροφή Αλταμούρα στην Ελλάδα, από την άλλη πλευρά, σηματοδοτήθηκε από τον χωρισμό με τον σύζυγο της. Έπειτα από κάποια χρόνια, λόγω της ασθένειας της κόρης της, επέλεξε να εγκατασταθεί ξανά μόνιμα στο νησί της, λόγω των καλύτερων κλιματολογικών συνθηκών. Όπως και στην περίπτωση του Οδυσσέα, βασικός γνώμονας της επιστροφής ήταν η πατρίδα, ο τόπος στον οποία βρίσκονταν οι οικογένειές τους. Βέβαια, στην περίπτωση του φανταστικού βασιλιά της Ιθάκης ο λόγος για τον οποίο επεδίωκε να γυρίσει διαπνεόταν από μια θετική αύρα, καθώς έτσι θα γινόταν η επανένωση της οικογένειάς του, ενώ στην περίπτωση της ζωγράφου, ο λόγος ήταν η αποκατάσταση της υγείας μέλους της οικογένειας της.

Στην περίπτωση της Αλταμούρα, ο όρος « νόστος» μπορεί να χρησιμοποιηθεί και υποδηλωτικά. Πιο αναλυτικά, η επιστροφή στις Σπέτσες σηματοδοτεί και την επαναφορά κάποιων στοιχείων της προσωπικότητας της ζωγράφου. Η πρώτη αλλαγή αφορά την εξωτερική της εμφάνιση. Ερχόμενη, λοιπόν, στην Ελλάδα αναγκάστηκε να αρνηθεί την ανδροπρεπή της εμφάνιση με τα κοντά μαλλιά και την αμφίσημη ένδυση και να ντυθεί ξανά με τα φορέματα των κυριών της αστικής τάξης, στην οποία και

⁹ «Το φθάσιμον εκεί είναι ο προορισμός σου» Καβάφης, Ιθάκη.

¹⁰ « Χωρίς αυτήν δεν θα βγαινες στον δρόμο», Καβάφης, Ιθάκη.

ανήκε. Την περίοδο που έζησε η ζωγράφος υπήρχαν σαφέστατα όρια που διαχώριζαν το ανδρικό και το γυναικείο φύλο. Η ενδυμασία αποτελούσε ένα βασικό στοιχείο διαχωρισμού του άνδρα και της γυναίκας.

3.4. Κοινά στοιχεία μεταξύ των Οδυσσέα-Πηνελόπης και της Ελένης Αλταμούρα

Η συγκεκριμένη εργασία στηρίζει την υπόθεση ότι η Αλταμούρα συνδέεται με δυο χαρακτήρες από την Οδύσσεια, τον Οδυσσέα και την Πηνελόπη. Αν και κατά την κρατούσα άποψη της εποχής που έζησε η ζωγράφος, τα κορίτσια μπορούσαν να επωφεληθούν από την ανάγνωση της Οδύσσειας μόνο όσον αφορά το γεγονός ότι εξυμνείται ο οικιακός βίος και η γυναικεία αρετή μέσω του χαρακτήρα της Πηνελόπης κι όχι από τα στοιχεία του χαρακτήρα του Οδυσσέα (Φουρναράκη, 1987:46). που ήταν η ευφυΐα και η επιμονή του. Ωστόσο, η Ελένη Αλταμούρα κατάφερε να αποκομίσει και να συνδυάσει τα χαρακτηριστικά αυτά των δύο ηρώων. Σε αυτό ίσως να συνέβαλε η «μεταμόρφωσή» της σε άντρα κατά τις σπουδές της στην Ιταλία. Με άλλα λόγια, το γεγονός ότι για κάποια χρόνια ζούσε ως « άντρας» την ανάγκασε να υιοθετήσει συμπεριφορές και χαρακτηριστικά που αποδίδονται στην αντρική ταυτότητα.

Θα ξεκινήσουμε την ανάλυση από τα στοιχεία του χαρακτήρα του Οδυσσέα, που δανείστηκε η Ελένη Αλταμούρα. Καταρχάς, το κυριότερο κοινό σημείο ανάμεσα στα δύο πρόσωπα είναι η επιλογή τους να μεταμορφωθούν. Η αλλαγή της ταυτότητας έγινε και στις δύο περιπτώσεις προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος τους. Μιλώντας για μεταμόρφωση του Οδυσσέα, δεν αναφέρομαι γενικότερα στις μεταμορφώσεις στις οποίες υποβλήθηκε με τη βοήθεια της Αθηνάς στις ραψωδίες δ (στ. 244- 259) και από τη ραψωδία ρ μέχρι να αποκαλυφθεί στο τέλος του έπους, αλλά στη συνειδητή του απόφαση που για πρώτη φορά δεν συμπεριελάμβανε αλλαγές στην

εξωτερική του εμφάνιση στη ραψωδία ι. Πιο συγκεκριμένα, ο Οδυσσέας χρησιμοποίησε το όνομα «Κανένας»¹¹ για να ξεφύγει από τον Κύκλωπα Πολύφημο, τον οποίο τύφλωσε και στη συνέχεια ξεγέλασε, ακολουθώντας το σχέδιο που είχε προετοιμάσει¹². Επομένως, κατάφερε με αυτή τη μετονομασία να παραπλανήσει τον αντίπαλό του. Ωστόσο, η αποκάλυψη της ταυτότητάς του έγινε άμεσα¹³, συγκεκριμένα μόλις επιβιβάστηκε μαζί με τους συνοδοιπόρους του στο καράβι τους. Από την άλλη πλευρά, η Ελένη Αλταμούρα δημιούργησε κατά τα πρώτα χρόνια της παραμονής της στην Ιταλία το προσωπείο του Χρυσίνη Μπούκουρα, ενός νεαρού Έλληνα σπουδαστή ζωγραφικής, ο οποίος ουσιαστικά δεν υπήρχε, δηλαδή ήταν ο «Κανένας». Αυτό το γεγονός οδήγησε τη Ρέα Γαλανάκη να δώσει αυτό τον τίτλο στο μυθιστόρημα « Ελένη ή ο Κανένας». Η Αλταμούρα, υιοθετώντας την ανδρική ταυτότητα, αποπροσανατόλισε, «τύφλωσε», τους καθηγητές και τους συμμαθητές της και πέτυχε τον στόχο της ο οποίος ήταν να φοιτήσει στην Σχολή Καλών Τεχνών. Μάλιστα, η αποκάλυψη έγινε έπειτα από αρκετό διάστημα, σε μία καλλιτεχνική συγκέντρωση, όπου η καλλιτέχνης δεν συγκράτησε τον ενθουσιασμό της στο άκουσμα ενός τραγουδιού από την πατρίδα της. Ωστόσο, παρατηρούνται και διαφορές στον τρόπο εφαρμογής, όπως το ότι ο Οδυσσέας συνειδητά γνωστοποίησε την πραγματική του ταυτότητα και μάλιστα άμεσα και με προκλητική συμπεριφορά, ενώ η Αλταμούρα επειδή παρασύρθηκε από κάτι που της προκάλεσε συγκίνηση.

Με βάση τις πληροφορίες που υπάρχουν για την πρώτη ελληνίδα ζωγράφο, υποθέτουμε ότι τα περισσότερα έργα της ζωγράφου δημιουργήθηκαν κατά την παραμονή της στην Ιταλία. Η Αλταμούρα, όπως έχει επισημανθεί, ξανά ήθελε να αναγνωριστεί κατά τον πέρασμα των χρόνων, όπως κάθε καλλιτέχνης άλλωστε, μόνο

¹¹ Ραψωδία ι στ. 366

¹² Ραψωδία ι στ. 375 - 394

¹³ Ραψωδία ι στ. 503 - 504

μέσα από τη δουλειά της και τα έργα της. Σε παραλληλισμό, ο Οδυσσέας με παρόμοιο τρόπο, μέσω του ταλέντου του δηλαδή, αναγνωρίστηκε από τη γυναίκα του. Πιο συγκεκριμένα, στη ραψωδία φ, στους στίχους 407-423, αποδεικνύει την δεξιοτεχνία του στην τοξοβολία και μάλιστα σε ένα αντικείμενο που είχε κατασκευαστεί και μπορούσε να χρησιμοποιηθεί μόνο από τον ίδιο. Δηλαδή επέλεξε να αποκαλυφθεί στον πιο κοντινό του άνθρωπο, τη γυναίκα του, μέσα από την ικανότητα και το ταλέντο του.

Όπως προαναφέρθηκε, η Ελένη Αλταμούρα επηρεάστηκε κι από τη φυσιογνωμία της Πηνελόπης, όπως σκιαγραφείται στο έργο του Ομήρου. Αρχικά, κι οι δύο ανέλαβαν, όσον αφορά την οικογενειακή ζωή, δύο πολύ σημαντικούς ρόλους. Αναφέρομαι σε αυτούς της συζύγου και της μητέρας. Ως σύζυγος, η Πηνελόπη θρηνούσε για το σύζυγό της που έλειπε για περισσότερα από δέκα χρόνια, αγνοώντας εάν ζούσε ή όχι. Η Πηνελόπη θεωρείται το αιώνιο σύμβολο πίστης και αφοσίωσης. Αφετέρου, η Αλταμούρα θρήνησε για το χωρισμό της από το σύζυγό της κι αργότερα για τον θάνατό του. Το πένθος είναι η αντίδραση στην απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου, η οποία οδηγεί στη μελαγχολία και την απώλεια του εγώ (Φρόντ, 2016:14-23). Και στις δύο περιπτώσεις ως υποκατάστατο αυτής της κατάστασης λειτούργησαν τα παιδιά τους. Και οι δύο ήταν πολύ αφοσιωμένες σε αυτά, τα στήριζαν και τα συμβούλευσαν σε δύσκολες στιγμές. Επίσης, όπως εκείνες υπήρξαν στηρίγματα για τα τέκνα τους, είχαν και οι ίδιες κάποιες γυναίκες που της στήριξαν ψυχολογικά στις δύσκολες περιόδους που πέρασαν. Πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για τις ηλικιωμένες υπηρέτριές τους. Η πιστή ακόλουθος της Πηνελόπης ήταν η Ευρύκλεια, ενώ της Αλταμούρα η επονομαζόμενη Λασκαρίνα. Μάλιστα, η τελευταία παρέμεινε στην υπηρεσία της οικογένειας Μπούκουρη ακόμα και μετά το θάνατο της ζωγράφου.

Ένα άλλο κοινό σημείο μεταξύ των δύο γυναικών ήταν η ενασχόλησή τους με την τέχνη. Είναι γνωστό ότι η Ελένη Αλταμούρα ήταν η πρώτη Ελληνίδα ζωγράφος που σπούδασε αυτή την τέχνη και δούλεψε σε αυτό τον τομέα, τόσο από την πλευρά της δημιουργού, όσο κι ως δασκάλα. Από την άλλη πλευρά, η Πηνελόπη ασχολήθηκε με την τέχνη της υφαντικής. Σύμφωνα με τον Ομηρικό μύθο, όταν ολοκλήρωνε το υφαντό της, θα αποφάσιζε ποιος από τους μνηστήρες θα γινόταν άντρας της και βασιλιάς της Ιθάκης. Γι' αυτό το λόγο, εκείνη κάθε νύχτα κατέστρεφε το έργο της προκειμένου να καθυστερήσει αυτό το συμβάν. Η κίνηση αυτή δεν θυμίζει την περίπτωση της Αλταμούρα από την πρώτη ματιά, ωστόσο η φημολογούμενη καύση των πινάκων της μετά τον θάνατο των δύο παιδιών της θυμίζει αρκετά την κίνηση της Πηνελόπης. Επομένως, κάνουμε λόγο για καταστροφή των δημιουργημάτων τους, αν και αφορμούνται από διαφορετική αιτία.

Η στάση ζωής της ζωγράφου δείχνει ότι πρόκειται για μια πολυδιάστατη προσωπικότητα η οποία απαρτίζεται από πολλά ετερόκλητα γνωρίσματα που στο σύνολο τους στοιχειοθετούν τον χαρακτήρα της. Καταρχάς, δεν εγκατέλειπε τις προσπάθειες, καθώς αγωνιζόταν να ανταπεξέλθει στις δυσκολίες που παρουσιαζόντουσαν, και συνέχιζε να μάχεται, όπως ο επίσης νησιώτης πρωταγωνιστής της Οδύσσειας. Ακόμα, ήταν πολυμήχανη, επίμονη, πολύπαθη¹⁴, αντρείονψυχη¹⁵ και πολύβουλη¹⁶ όπως κι εκείνος. Επιπρόσθετα, όπως και στην περίπτωση της Πηνελόπης, είχε τα χαρακτηριστικά της συντροφικότητας και της πίστης απέναντι στο σύζυγό της, της υπομονής¹⁷, της γνωστικότητας¹⁸, της

¹⁴ Ραψωδία ρ στ. 284, ραψωδία σ στ. 281, ραψωδία τ στ. 102.

¹⁵ Ραψωδία ρ στ. 292, ραψωδία σ στ. 310.

¹⁶ Ραψωδία σ στ. 311, ραψωδία τ στ. 164, στ. 220, στ. 335, στ. 554.

¹⁷ Ραψωδία π στ. 37.

¹⁸ Ραψωδία π στ. 435, ραψωδία τα στ. 89.

σεμνότητας¹⁹ και της καλοσύνης²⁰. Ακόμα, και οι δύο ήταν φρόνιμες²¹ και σκεπτικές²².

Εκτός, όμως, από τα κοινά στοιχεία μεταξύ των ομηρικών ηρώων και της ζωγράφου υπάρχουν και κάποιες διαφορές. Η διαφορά επικεντρώνεται κυρίως στο πώς ο χαρακτήρας αντιδρά στις ερωτικές σχέσεις και αντίστοιχα στις ερωτικές απογοητεύσεις. Αναλυτικότερα, η Ελένη Αλταμούρα, σύμφωνα με τις πηγές που υπάρχουν, εκδήλωσε κι επέτρεψε να δεχτεί ερωτικό ενδιαφέρον μόνο απέναντι στο Σαβέριο Αλταμούρα, ο οποίος μετέπειτα έγινε σύζυγός της. Μετά το χωρισμό τους, αλλά και μετά το θάνατό του, όπου λύθηκε και οριστικά ο γάμος τους, δεν επεδίωξε να αναζητήσει τον έρωτα κάποιου άλλου άντρα. Όσον αφορά το πρωταγωνιστικό ζευγάρι της Οδύσσειας, αν και τελικά κατέληξε μαζί, η πίστη ανάμεσα τους κλονίστηκε μετά από αρκετά πλήγματα. Ο Οδυσσέας αντιμετώπισε πολλές φορές τον πειρασμό. Στη ραψωδία ε πολιορκήθηκε από την Καλυψώ, στις ραψωδίες ζ-ι από τη Ναυσικά και στη ραψωδία κ από την Κίρκη, στις οποίες αναγκάστηκε να ενδώσει λόγω του ότι η πρώτη και η τελευταία ήταν θεές. Από την άλλη πλευρά, η Πηνελόπη από την αρχή έως το τέλος του ομηρικού έπους πολιορκείται ερωτικά από τους μνηστήρες, οι οποίοι έχουν εγκατασταθεί στο παλάτι του Οδυσσέα. Ωστόσο, η πιστή Πηνελόπη δεν ενέδωσε ποτέ σε κανένα από αυτούς, χρονοτριβώντας στην ύφανση του σάβανου που έπλεκε για τον θεωρούμενο νεκρό σύζυγό της. Επίσης, πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Οδυσσέας αντιμετώπισε τους ερωτικούς αντίζηλους της συζύγου του. Πιο συγκεκριμένα, σχεδίασε με τη βοήθεια του γιου του Τηλέμαχου ένα πλάνο για την εξόντωση των μνηστήρων που είχαν

¹⁹ Ραψωδία ρ στ. 562.

²⁰ Ραψωδία π στ. 398.

²¹ Ραψωδία α στ.329, ραψωδία ρ στ. 36, 498, 528, 585, ραψωδία σ στ.177, 245, 250, 285 και ραψωδία τ στ. 103, 123, 308, 349, 375, 559.

²² Ραψωδία α στ. 329, ραψωδία π στ. 131, 329, 409.

κατακλύσει το σπίτι τους, τη λεγόμενη μνηστηροφονία, όπως δηλαδή τιτλοφορείται και η ραψωδία χ καθώς και το τρίτο μέρος του έπους. Με άλλα λόγια, ο Οδυσσέας μεταχειρίστηκε ένα βίαιο τρόπο προκειμένου να δώσει ένα τέλος στην κατάσταση που επικρατούσε. Η περίπτωση της Αλταμούρα είναι διαφορετική, καθώς επρόκειτο για συζυγική απιστία και μάλιστα με ένα προσφιλές πρόσωπο του ζευγαριού. Όταν η Τζέιν Χέι σύναψε δεσμό με το σύζυγό της κι εκείνος αποφάσισε να εγκαταλείψει τη ζωγράφο και να ζήσει μαζί της μαζί με το μικρότερο παιδί του ζεύγους Αλταμούρα, εκείνη δεν αντέδρασε. Απλώς δέχτηκε την κατάσταση ως είχε και προέβη στις απαραίτητες ενέργειες προκειμένου να επιστρέψει στην Ελλάδα. Επομένως, για τον Οδυσσέα η σύζυγός του ήταν ένας από τους λόγους για τους οποίους πάσχιζε να επιστρέψει στην πατρίδα του, ενώ για τη ζωγράφο ήταν η αφορμή για να επανέλθει στην δική της.

Σε αυτό το σημείο θα γίνει ξεχωριστά λόγος για τη ραψωδία λ της Οδύσσειας που φέρει τον τίτλο Νέκυια. Σε αυτό το χωρίο, ο Οδυσσέας κατεβαίνει στον Άδη, μετά από συμβουλή του Τειρεσία, για να συνομιλήσει με τους νεκρούς, προκειμένου να λάβει τις απαντήσεις που ζητά και να φθάσει στην αλήθεια. Ο διάλογος του Οδυσσέα με ψυχές νεκρών δεν περιορίζεται στην ενδέκατη ραψωδία της Οδύσσειας. Επαναλαμβάνεται στην τελευταία ραψωδία του έργου, όμως εκεί διαλέγεται με τις ψυχές των μνηστήρων που σκότωσε πολεμώντας τους. Η επικοινωνία με τον κάτω κόσμο, χαρακτηριστικό της ομηρικής Νέκυιας, αποτελεί θέμα στη ζωγραφική της Αλταμούρα. Μάλιστα η ζωγράφος επηρεάστηκε σημαντικά από τη συνομιλία του ομηρικού πρωταγωνιστή με τις ψυχές των αποθανόντων, με αποτέλεσμα να δημιουργήσει ανάλογο έργο. Αναφέρομαι στη « Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη» που αναλύθηκε σε προηγούμενη ενότητα, όπου απεικονίζονται, όπως προαναφέρθηκε, δύο γυναικείες ψυχές που θρηνούν πριν την είσοδό τους στο

Καθατήριο. Οι ψυχές της Κόλασης του Δάντη είναι οντότητες σκοτεινές και τρομακτικές και κατά βάση ανοίκειες. Επομένως, για άλλη μία φορά αναδεικνύεται ο διάλογος μεταξύ των προτύπων της Αλταμούρα, που καθόρισαν την τέχνη της. Βέβαια, διαβάζοντας το μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη, δεν θα μπορούσαμε να μη συσχετίσουμε τη συνομιλία της Νέκυιας με αυτές που πραγματοποιεί η ηρωίδα του βιβλίου με φαντάσματα των αγαπημένων προσώπων της ζωγράφου, τα οποία δε βρίσκονται εν ζωή.

Τα ομηρικά έπη χρονολογούνται την περίοδο των γεωμετρικών χρόνων. Ένα βασικό μοτίβο των γεωμετρικών χρόνων, και της Οδύσσειας συγκεκριμένα, είναι ο κύκλος. Γι' αυτό το λόγο ονομάζονται και «κύκλεια έπη» τα έργα του Όμηρου, καθώς η αρχή και το τέλος της διήγησης ορίζονται από το ίδιο σημείο. Συγκεκριμένα, η Οδύσσεια αρχίζει και τελειώνει στην Ιθάκη και μάλιστα στη συνέλευση των τοπικών αρχόντων. Στο σημείο αυτό πρέπει να υπογραμμιστεί ο τόπος που διαδραματίζονται τα γεγονότα, δηλαδή η πατρίδα του Οδυσσέα, που αποτελεί ταυτόχρονα την αφετηρία και τον τερματισμό της ιστορίας του ομηρικού ήρωα. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στην πραγματική ζωή της πρώτης ελληνίδας ζωγράφου. Η Ελένη Αλταμούρα γεννήθηκε στις Σπέτσες το 1821 κι εκεί πέθανε, το έτος 1900. Εκτός του ίδιου τόπου, πρέπει να γίνει ξεχωριστή μνεία και στις χρονολογίες γεννήσεως και θανάτου της ζωγράφου. Πιο συγκεκριμένα, το 1821 είναι μια εμβληματική χρονιά για τον Ελληνισμό, καθώς η επανάσταση που συντελέστηκε τότε αποτέλεσε τη βάση της δημιουργίας του ελληνικού κράτους. Από την άλλη πλευρά, το 1900 σηματοδοτεί το τέλος του αιώνα. Παρατηρείται εδώ η ολοκλήρωση ενός κύκλου -κι όχι μόνον αυτού της ζωής της καλλιτέχνης. Αφετέρου, η ζωή της Αλταμούρα ξεκινά κι ολοκληρώνεται στο νησί των Σπετσών στην οποία συνέβαλε σημαντικά σε πολλούς τομείς. Η σύνδεση με τον ομηρικό πρωταγωνιστή της Οδύσσειας είναι ολοφάνερη,

εφόσον κι αυτός γεννήθηκε και πέθανε στην Ιθάκη. Τέλος, θα ήταν παράλειψη να μην επισημάνουμε ότι το ρόλο που διαδραμάτισε η λογοτεχνία στη ζωή της Ελένης Αλταμούρα. Αφενός, αποτέλεσε αφετηρία των σπουδών της κι αφετέρου συντέλεσε στη διατήρηση της φήμης της κατά την πάροδο του χρόνου μέσω του μυθιστορήματος της Γαλανάκη.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Οι υπάρχουσες κοινωνικές θέσεις και σχέσεις της εποχής στις οποίες έζησε η Ελένη Αλταμούρα ανάμεσα στα δύο φύλα χαρακτηρίζονταν από τη νομική υποτέλεια του ενός φύλου στο άλλο. Πιο συγκεκριμένα, οι άνδρες είχαν το δικαίωμα να άρχουν, ενώ οι γυναίκες την υποχρέωση να υπακούουν, γεγονός που οδηγεί στην ανισότητα και τη μειονεξία των γυναικών. Ο νόμος της ισχύος, που υπήρξε διακηρυγμένη γενική συμπεριφορά και υφίστατο μεταξύ των ανθρώπων, βασίστηκε στη βιολογική υπεροχή του άντρα και αντικατοπτρίστηκε στους νόμους και τα συστήματα πολιτικής ρύθμισης. Στην περίπτωση της Αλταμούρα, παρά το προοδευτικό της στάσης και του χαρακτήρα της, το γεγονός αυτό δεν διαψεύδεται. Δηλαδή, ήταν κι εκείνη εξαρτώμενη από το εισόδημα κάποιου άντρα από τη γέννησή της μέχρι το θάνατό της, παρά τις όσες προσπάθειες ανεξαρτητοποίησής της, τόσο στην Ιταλία, όσο και στην Αθήνα. Αρχικά, εξαρτιόταν οικονομικά από τον πατέρα της. Στη συνέχεια, ακολουθώντας ίσως για μοναδική φορά τις συμβάσεις της εποχής της, βασιζόταν στους οικονομικούς πόρους του συζύγου της. Τέλος, μετά το διαζύγιο της και την επιστροφή της στην Ελλάδα, χρειάστηκε ξανά τη βοήθεια του πατέρα της. Μετά το θάνατό του δέχτηκε την οικονομική αρωγή του αδερφού της, καθώς δεν αρκούσαν τα χρήματα που αποκόμιζε από την απασχόλησή της ως δασκάλα ζωγραφικής στην Αθήνα και κυρίως κατά τη διάρκεια της διαμονής της στο νησί των Σπετσών, όπου δεν εργάζονταν κι έτσι δεν είχε έσοδα. Επομένως, επιβεβαιώνεται το γεγονός ότι για τη γυναίκα εκείνης της εποχής θα υπήρχε πάντα ένας κηδεμόνας-αρσενικού γένους- που δε θα της επέτρεπε ποτέ να ήταν αυτεξούσια.

Οι επιλογές της Ελένης Αλταμούρα και σε προσωπικό επίπεδο απέδειξαν ότι η οικογένειά της δεν αποτέλεσε ένα σχολείο δεσποτισμού όπου όλες οι αρετές και οι

διαστροφές υποθάλπονται συστηματικά επειδή δεν είναι συγκροτημένη σε δίκαιες βάσεις (Mill : 2013, 89) . Μιλώντας για προσωπικές επιλογές, αναφέρομαι στο γάμο της ζωγράφου. Η Αλταμούρα, σε αντίθεση με τις κοινωνικές νόρμες της εποχής, είχε διαλέξει επάγγελμα, αυτό της ζωγράφου. Όμως, τελικά δεν μπόρεσε να ξεφύγει από τα πρότυπα της εποχής που ήθελαν την γυναίκα να συμβιβάζεται στο ρόλο της νοικοκυράς και της τροφού. Μετά τον γάμο της, αφιερώθηκε σε αυτούς τους ρόλους και άφησε πίσω της σημαντικές πτυχές του χαρακτήρα της πηγαίνοντας κόντρα στα ήθη και έθιμα της εποχής της.(Mill,2013:94). Προκειμένου βέβαια να πραγματοποιηθεί αυτή η μετάβαση κι από κόρη κάποιου να γίνει γυναίκα κάποιου άλλου έπρεπε να συντελεστούν κάποια βήματα. Το πρώτο είναι η απόδοση της προίκας. Ο Π. Δρακούλης (Ξηραδάκη, 1988:108) επισημαίνει ότι *η προίξ είναι σφραγίδα και απόδειξη της γυναικείας εξαρτήσεως από τον άνδρα. Η προίξ δηλώνει την απαγόρευση στη γυναίκα να παράγει και να καταναλώνει*. Η Αλταμούρα αντιστάθηκε και σε αυτό το στερεότυπο, καθώς χρησιμοποίησε μέρος της προίκας της προκειμένου να σπουδάσει την τέχνη της ζωγραφικής, με απώτερο σκοπό την ανεξαρτητοποίησή της μέσω της ασκήσεως του επαγγέλματός της. Επίσης, εκείνη την εποχή, ο πατέρας είχε την εξουσία να δίνει τη θυγατέρα του σε γάμο κατά την προσωπική του βούληση, χωρίς να λαμβάνει καθόλου υπόψη του την άποψη της κόρης. Ο γάμος της Ελένης Μπούκουρα με το Σαβέριο Αλταμούρα, όμως, τελέστηκε όχι απλώς χωρίς τη συγκατάθεση του πατέρα της, Γιάννη Μπούκουρα, αλλά χωρίς την παρουσία του.

Παρά, όμως, τα εμπόδια που αντιμετώπισε εξαιτίας του φύλου της, κατάφερε με τη συμβολή του πατέρα της να τα ξεπεράσει και να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες της. Η αρχή της ζωής της, λοιπόν, καθορίστηκε από τον καπετάν Γιάννη Μπούκουρα, ο οποίος την υποστήριξε σχεδόν σε όλες τις επιλογές της και αποδείχθηκε φανατικός

συντελεστής προς την πρόοδο και την ανάπτυξή της σύμφωνα με τη βιογράφο της (Ταρσούλη, 1934 : 7). Στο συμπέρασμα αυτό μας οδηγεί ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισε την επιθυμία της κόρης του να ασχοληθεί με τη ζωγραφική. Ο άνδρας αυτός δεν είχε λάβει ιδιαίτερη μόρφωση, μόλις που ήξερε να υπογράψει, *είχε όμως βαθύ καημό και ολόγερη αγάπη για τα γράμματα. Ήθελε τις γνώσεις που δεν μπόρεσε να πάρει αυτός να τις αποκτήσουν τα παιδιά του* όπως επισημαίνεται σε άρθρο της Εκλογής του 1959. Καθώς είχε την οικονομική δυνατότητα, κατάφερε να προσφέρει εκπαίδευση σε όλα τα παιδιά του κι όχι μόνο ως προς την βασική τους εκπαίδευση αλλά και στην εν γένει πνευματική τους καλλιέργεια. Ο Γιάννης Μπούκουρας, κατανοώντας το πάθος του αγαπημένου του τέκνου για τη ζωγραφική, ίσως επειδή αναγνώριζε αυτό το στοιχείο του χαρακτήρα του, ερμήνευσε την ενασχόληση αυτή ως *απότοκο της ελληνικής επανάστασης και θεωρώντας το ταλέντο της αληθινό θείο δώρο το οποίο δεν έπρεπε να μαραζώσει, μα να καλλιεργηθεί και να καρποφορήσει,* όπως υπογραμμίζει και η Γαλανάκη (Γαλανάκη,1998:49). Γι' αυτό, μερίμνησε για τη μόρφωση των τέκνων του, η οποία δεν περιορίστηκε στα κατ' οίκον μαθήματα. Συγκεκριμένα, όταν ολόκληρη η οικογένεια Μπούκουρη μετέβηκε στο Ναύπλιο η Ελένη είχε τη δυνατότητα να φοιτήσει στο Volmerange, δηλαδή σε ένα σχολείο θηλέων, όπου δέχτηκε, εκτός των άλλων, μαθήματα από αγιογράφους σχετικά με τη μείξη των χρωμάτων. Λίγα χρόνια μετά, η πολύτεκνη οικογένεια μεταφέρθηκε στην Αθήνα. Εκεί, η νεαρή Ελένη Μπούκουρα φοίτησε στο Παρθεναγωγείο Χίλλ των Αθηνών . Αργότερα, η πρωτότοκη κόρη του Ιωάννη Μπούκουρη μαθήτευσε κοντά στο ζωγράφο R.Ceccoli, που δεν άργησε να συνειδητοποιήσει το εύρος του ταλέντου της και μετέπειτα να προτρέψει τον πατέρα της να τη στείλει στο εξωτερικό για περαιτέρω σπουδές, με σκοπό την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής της δεξιότητας. Αυτό πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 1848, όταν η Ελένη συνοδευόμενη από τον

πατέρα της, έφτασε στην Ιταλία για τη συνέχεια των σπουδών της. Με αυτόν τον τρόπο, της επέτρεψε να γίνει αυτό που επιθυμούσε. Ωστόσο, ο Μπούκουρης παρά την υποστήριξη που προσέφερε στην αγαπημένη του κόρη, δεν φάνηκε να πίστευε πως αυτή θα καταφέρει να καλύψει τις βιοτικές της ανάγκες βασιζόμενη στο επάγγελμα της ζωγράφου. Γι' αυτό το λόγο, στη διαθήκη του υπήρχε ο όρος να λαμβάνει η Ελένη μηνιαίο επίδομα από τον αδερφό της Αναστάση Μπούκουρα μετά το θάνατό του (Γαλανάκη,1998:1440).

Τα δύο πρώτα έργα της εντάσσονται στο είδος της προσωπογραφίας. Το είδος αυτό άνθησε το 19ο αιώνα και αποτελούσε το μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας της εποχής προβάλλοντας το δυτικό τρόπο ζωής , που εξαίρει την ατομικότητα και τον ιδεαλιστικό χαρακτήρα (Λούβας, 2012: 19). Συνήθως τα εικονιζόμενα πρόσωπα έφεραν κάποιο διακριτικό σύμβολο που παρέπεμπε στη φύση, το ρόλο ή το επάγγελμά τους (Κοβότση, 1993: 17) .Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και μέσα από τους πίνακες της Αλταμούρα, κυρίως στην αυτοπροσωπογραφία της, όπου απεικονίζεται με τα σύνεργα της δουλειάς της. Ωστόσο, η « Απελπισία» και η «Αυτοβιογραφία» ανήκουν ειδικότερα στον τομέα της αυτοπροσωπογραφίας. Ένας πρωταρχικός και σημαντικότερος παράγοντας ανάπτυξης αυτού του είδους ήταν αρχικά η έλλειψη μοντέλων. Παλαιότερα ήταν ιδιαίτερα δύσκολο κάποιος καλλιτέχνης να εξασφαλίσει κάποιο μοντέλο το οποίο θα πόζαρε για εκείνον. Έτσι, οι ζωγράφοι στράφηκαν στον εαυτό τους τον οποίο μεταχειρίζονταν πλέον ως μοντέλο για χάρη της δημιουργίας. Επομένως, ο ζωγράφος από υποκείμενο αποτέλεσε και αντικείμενο του έργου του. Επίσης, με αυτό τον τρόπο, ο καλλιτέχνης γνωστοποιούσε το όνομά του και την τέχνη του. Η αυτοπροσωπογραφία λειτουργεί ως καθρέφτης για το ζωγράφο κι αποτελεί μια μελέτη του ίδιου του εαυτού του. Επιπρόσθετα, είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι στα αρχαία ελληνικά η κλίση της αυτοπαθητικής

αντωνυμίας «αυτός» του πρώτου συνθετικού της λέξης «αυτοπροσωπογραφία» σχηματίζει μόνο πλάγιες πτώσεις καθώς σχετίζεται μόνο με τον ίδιο και όχι με τους άλλους.

Η αυτοπροσωπογραφία αποκτούσε ουσιαστικό νόημα για την Αλταμούρα, επειδή, μέσω αυτής, μπορούσε να αφοσιωθεί στην καλλιτεχνική δημιουργία. Εκτός, όμως, από τα προσωπικά οφέλη του καλλιτέχνη, η Αλταμούρα μέσω της ενασχόλησης με τη ζωγραφική θα είχε τη δυνατότητα για πρώτη και μοναδική φορά να μην εξαρτάται από κάποια ανθρώπινη - κυρίως αρσενική- ύπαρξη πέραν της δικής της. Επομένως, είναι ολοφάνερη η πρόθεση της ζωγράφου να επιστήσει την προσοχή του κοινού σε αυτή την πρώιμη φάση στον εαυτό της, καθώς τα δύο έργα που κατατάσσονται σε αυτή την περίοδο είναι τα πρώτα της έργα, χωρίς ωστόσο να γνωρίζουμε την ακριβή τους χρονολόγηση .

Στους δύο πίνακες παρατηρούνται κάποια κοινά στοιχεία που αποσκοπούν στον ίδιο στόχο. Αναφέρομαι, αρχικά, στην ασυνήθιστη συσπειρωμένη στάση σώματος, τόσο στην περίπτωση της << Απελπισίας>>, όσο και της «Αυτοπροσωπογραφίας», καθώς η πιο συνηθισμένη στάση των ζωγράφων κατά τη διάρκεια της προσπάθειάς τους να δημιουργήσουν είναι η όρθια. Επίσης, και στους δύο πίνακες οι εικονιζόμενες μορφές φορούν φαρδιά ρούχα. Ο σκοπός της ζωγράφου, μέσω αυτών των τεχνασμάτων, είναι αποκρύψει την πραγματική της ταυτότητα και συγκεκριμένα το φύλο της, καθώς αυτό δεν θα της επέτρεπε να πραγματοποιήσει το όνειρό της, να σπουδάσει δηλαδή ζωγραφική. Ωστόσο, στο σημείο αυτό παρατηρείται μια αντίφαση. Ενώ, ο βασικός λόγος δημιουργίας αυτών των δύο έργων είναι η πρόταξη του εγώ, με τα παραπάνω μέσα αποκρύπτει τη γυναικεία της φύση, άρα ένα κομμάτι του εαυτού της.

Το επόμενο στάδιο της ζωής της Ελένης Αλταμούρα, αφού ανακάλυψε την ταυτότητα της – ένα γεγονός στο οποίο συνέβαλε καθοριστικά ο πατέρας της-, ήταν η κυρίως ενασχόληση με τη ζωγραφική. Όπως προαναφέρθηκε, η ουσιαστική καλλιτεχνική της δραστηριότητα έλαβε χώρα στην Ιταλία. Εκεί, εκτός από τον κόσμο της ζωγραφικής, ήρθε σε επαφή και με τον έρωτα. Πιο συγκεκριμένα, από την αρχή της ζωής της στη νέα της πατρίδα, γνώρισε το Σαβέριο Αλταμούρα, τον μετέπειτα σύζυγο και μέντορά της. Με άλλα λόγια, ο Σαβέριο αποτέλεσε καλλιτεχνικό πρότυπο για τη ζωγράφο, κάτι που η ίδια αποζητούσε, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω. Ο έρωτας που έζησε με το σύζυγό της αποτυπώθηκε εν μέρει στους πίνακές της. Ιδιαίτερα μέσα από τη σπουδή του γυμνού αναδεικνύεται η οπτική της ζωγράφου στο ζήτημα του έρωτα.

Ωστόσο, η εντονότερη φάση στη ζωή μιας γυναίκας είναι η στιγμή που γίνεται μητέρα και τα χρόνια που ακολουθούν. Η μητρότητα φέρει ένα διττό ρόλο. Ο ένας αφορά το δημόσιο βίο και έχει κοινωνική λειτουργία, ενώ ο άλλος λαμβάνει χώρα εντός της ιδιωτικής εστίας και σχετίζεται με την οικογενειακή λειτουργία. Και στις δύο περιπτώσεις, ο ρόλος της μητέρας σκιαγραφείται μέσα από πληθώρα στερεότυπων της υπό συζήτηση εποχής. Αναλυτικότερα, ήταν παγιωμένη άποψη ότι η γυναικεία φύση είχε μία και μόνο αποστολή, δηλαδή τη δημιουργία οικογένειας μέσω της απόκτησης απογόνων. Έτσι, *χιλιάδες γυναίκες υποχρεώθηκαν να υποταχθούν στη μητρότητα όταν δεν ήταν προετοιμασμένες ψυχολογικά, πολιτιστικά ή υλικά για αυτή τη νέα και πολύ σημαντική φάση της ζωής τους* (Cova, 1994:180). Δηλαδή, οι γυναίκες εκείνης της εποχής είχαν καθήκον να γίνουν μητέρες κι όχι δικαίωμα. Πιο συγκεκριμένα, κατά τον Mill *παντού στον κόσμο διδάσκονται ότι οι γυναίκες ήταν γεννημένες και προορισμένες για αυτοθυσία, ειδικά όσες ανήκαν στις ευκατάστατες τάξεις, των οποίων η ζωή χαρακτηριζόταν από μια συνεχή αυταπάρνηση*

αποτελώντας μέρος της κοινωνικής υπόληψης του συζύγου τους (Mill, 2013: 84), όπως δηλαδή η Αλταμούρα. Η κοινωνική οικονομία της εποχής και η μητρότητα έθεταν τη γυναίκα βασίλισσα του πατριαρχικού σπιτιού, μέσα στους τοίχους του οποίου εγκλωβιζόταν η εξουσία της . Η ανατροπή αυτής της κατάστασης υλοποιήθηκε πολύ αργότερα στο μεγαλύτερο μέρος του κόσμου, χωρίς ωστόσο ακόμα και στις μέρες μας να μπορούμε να μιλήσουμε για καθολική επικράτησή της.

Ίσως ο βασικότερος λόγος για τον οποίο μελετάμε την Ελένη Αλταμούρα δεν είναι απλώς η καλλιτεχνική της ιδιότητα, αλλά οι διαφορετικές ταυτότητες που απέκτησε στη διάρκεια της ζωής της, οι περισσότερες από τις οποίες αντίβαιναν στις παραδοσιακές νόρμες. Αναλύσαμε παραπάνω κάποιες από αυτές αποσπώντας, όπως γράφει και η Ρέα Γαλανάκη, ένα κομμάτι από την *τοιχογραφία της ζωής της που μοιάζει με πομπή γυναικών, που προχωρούσαν σε διαφορετική ηλικία η καθεμιά τους* (Γαλανάκη, 1998: 128), η κόρη , η σύζυγος , η μητέρα. Για την εποχή στην οποία αναφερόμαστε, η σύνδεση μιας γυναίκας με έναν άντρα ήταν αναπόφευκτη εξαιτίας πολλαπλών παραγόντων. Οι ρόλοι που υιοθέτησε αναδείχθηκαν και μέσα από τους πίνακές της. Το γεγονός ότι συνδέθηκε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της με έναν άνδρα ερμηνεύεται κατά την άποψή μου και με ότι συνεχώς αποζητούσε κάποιο πρότυπο. Το πρότυπο επρόκειτο είτε για κάποιο φυσικό πρόσωπο, όπως ο πατέρας, οι δάσκαλοί της, είτε για εκπαιδευτικά εγχειρίδια με τα οποία ήρθε σε επαφή κατά τη διάρκεια των σπουδών της, με ενδεικτικότερο παράδειγμα την ομηρική Οδύσσεια. Τέλος, ολοκληρώνοντας τον κύκλο της ζωής της, βίωσε μέσα από τους τρεις αυτούς ρόλους και το ζήτημα του θανάτου, καθώς ατύχησε να αντιμετωπίσει το θάνατο του πατέρα, του συζύγου και των παιδιών της. Γι' αυτό, λοιπόν, φαίνεται ότι ο θάνατος αποτέλεσε ένα από τα βασικά περιεχόμενα της θεματικής των έργων της.

Οι μελέτες και η βιβλιογραφία που υπάρχουν μέχρι σήμερα γύρω από το μύθο της Ελένης Αλταμούρα την παρουσιάζουν πάντα μέσα από τη σχέση της με τους άντρες που στιγμάτισαν τη ζωής της, τον πατέρα, το σύζυγο και τους γιους της. Ωστόσο, αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι η αναγνώριση και η συνέχεια στο έργο αποτελεί σαφέστατα έργο γυναικών. Αναλυτικότερα, αναφέρομαι στην ανιψιά της, κόρη του αδερφού της Αναστάση, που διέσωσε τα έργα της. Επίσης, στην Καλλιρόη Παρρέν, συγγραφέα και πρωτοπόρο του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα, που την απασχόλησε η περίπτωση της ελληνίδας ζωγράφου και κατάφερε να της αποσπάσει μια εξαιρετικά σπάνια συνέντευξη. Τέλος, όπως είναι φυσικό, θα αναφερθώ στη Ρέα Γαλανάκη, καθώς μεγάλο μέρος της παρούσας εργασίας έχει βασιστεί στην ανάλυση του έργου της το οποίο αποτελεί μια προσωπική θεώρηση της ζωής της σπουδαίας αυτής καλλιτέχνης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλταμούρα Ε. (1998). Στο Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών Ζωγράφοι – Γλύπτες – Χαρακτές. 16ος – 20ος αιώνας Α – Η (Τόμος 1, σ.41) Αθήνα: Μέλισσα.

Antony, K., (1978). *Feminism in Germany and Scandinavia*. N.York: Kessinger Publishing.

Ασημακόπουλος, Κ., (1962). Ελένη Αλταμούρα. *Ελληνίδα*.

Ασώπιος. (1959). Η τραγική ζωή της πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου των μεταεπαναστατικών χρόνων. Εκλογή, 169.

Butler, J., (1993). *Αναταραχή φύλου: ο φεμινισμός και η ανατροπή ταυτότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Γαλανάκη, Ρ., (2004). *Ελένη ή ο κανένας*, Αθήνα, Καστανιώτης.

Cova, A., (1994). French Feminism and maternity: theories and policies, 1890-1918. In Bock G., & Thane P. (eds), *Maternity and Gender Policies ,Women and the rise of European Welfare Stories, 1880's- 1950's (pp 119-137)*. London and N.Y. Rent: Routledge.

Dante, A., (2010). *Η Θεία Κωμωδία*, Καζαντζάκη: Αθήνα

Εφταλιώτη, Α. (2001). Ομήρου Οδύσσεια. Ανακτήθηκε από: <https://www.mikrosapoplous.gr/homer/odm0.htm> (τελευταία πρόσβαση στις 19/09/2017).

Ζιώγου- Καραστεργίου, Σ.,(1999). Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση. Στο Δελιγιάννη,Β., & Ζιώγου Σ.,(Επιμ.) *Εκπαίδευση και*

φύλο, Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός,(σελ.71-128)

Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

HeyBeck, A. – Hainsworth, B. – West s., (2004). *Ομήρου Οδύσσεια, Κείμενο και Ερμηνευτικό Υπόμνημα, τόμος α', ραψωδίες Α-Θ*, Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Hobsbawn, E. J., (2000). *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών (1875 – 1914)*. Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθν. Τράπεζας .

Jenkins, R., (2007). *Κοινωνική Ταυτότητα*, Αθήνα: Σαββάλας.

Καβάφης, Κ. Π., (2005). *Ποιήματα Κ.Π. Καβάφη*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Κακλαμανάκη, Ρ., (2007) *Η γυναίκα χθες και σήμερα: ισονομία, ισότητα αλλά και διαφορετικότητα*, Αθήνα: Κέδρος.

Καραχάλιου, Μ., (2008). *Η Τέχνη Της Ιταλικής Αναγέννησης*. Αθήνα: Ελευθερουδάκης.

Κοβότση, Γ., (1993) *Κενά στην ιστορία της τέχνης: γυναίκες καλλιτέχνισες: Συμπόσιο που διοργανώθηκε στην Αθήνα το Νοέμβριο 1990. (διπλωματική διατριβή)*.

Κόκκινος, Κ., (1940). *Ελληνοϊταλική Θεώρησις*. Αθήνα: Βασιλικόν Υπουργείον των Εξωτερικών.

Lesky, A., (2006). *Ιστορία της αρχαίας Ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη: Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε.

Λούβας, Σ., (2012). *Το γυμνό στην ελληνική τέχνη του 19ου αιώνα* (διπλωματική διατριβή).

- Mill, J. S., (2013). *Για την υποτέλεια των γυναικών*, Αθήνα: Νάπας.
- Mulvey, L.,(1991). *Visual and other pleasures*. U.K.: Palgrave Macmillan.
- Μπόλης, Ι., (2000). *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις- Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*. Θεσσαλονίκη (διδακτορική διατριβή).
- Μπρόουερ, Γ. & Φρόντ, Σ, (2002). *Μελέτες για την υστερία*, 2002, Αθήνα: Επίκουρος
- Ξηραδάκη, Κ., (1988). *Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα, Πρωτοπόρες Ελληνίδες, 1836 -1936*. Αθήνα: Γλάρος.
- Πολυδούρη, Μ., (2014). *Τα ποιήματα*, Αθήνα: Εστία.
- Rubin-Suileiman, S.(2008). *Το γυναικείο σώμα στο Δυτικό πολιτισμό: σύγχρονες προσεγγίσεις*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Stubbings, Fr. & Wace, A., (2007). *Όμηρος, A Companion to Homer*, Αθήνα: Α. Καρδαμίτσα.
- Thanailaki, P., (2008). The role of woman Press in the Women's Press in the ghoping of Feman Model in the 19th century. Greek society. *Παιδαγωγός Λόγος, τεύχος 3, τόμος ΙΔ*, 11 – 17.
- Ταρσούλη, Α., (1934). *Η πρώτη ζωγράφος στην Ελλάδα μετά το Εικοσιένα*. Αθήνα: Δημητράκου.
- Ταρσούλη, Α., (1965) *Η ζωή και η προσωπικότητα της πρώτης ελληνίδας ζωγράφου. Βήμα*.

Τσιντώνη, Ελ., (2014). *Από τη σιωπή στην τρέλα: τρόπος αναπαράστασης γυναικείων λογοτεχνικών χαρακτήρων* (διπλωματική διατριβή).

Φουρναράκη, Ε.,(1987). *Εκπαίδευση των κοριτσιών, Ελληνικοί προβληματισμοί*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.

Φρόνυτ, Σ., (1967). *Το εγώ και το εκείνο*. Αθήνα: Πανεκδοτική

Φρόνυτ, Σ., (1974). *Ψυχολογία της ερωτικής ζωής*. Αθήνα: Επίκουρος. Φρόνυτ, Σ., (1998). *Επίκαιρες Παρατηρήσεις για τον πόλεμο και το θάνατο*. Αθήνα: Επίκουρος.

Φρόνυτ, Σ., (1991). *Ναρκισσισμός, Μαζοχισμός, Φετιχισμός*. Αθήνα: Επίκουρος.

Φρόνυτ Σ., (1991). *Τρείς μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*. Αθήνα: Επίκουρος.

Φρόνυτ, Σ., (1998). *Επίκαιρες Παρατηρήσεις για τον πόλεμο και το θάνατο*. Αθήνα: Επίκουρος.

Φρόνυτ, Σ. , (2009). *Το ανοίκειο*. Αθήνα: Πλέθρον.

Φρόνυτ, Σ., (2010). *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*. Αθήνα: Principia.

Φρόνυτ, Σ., (2012). *Για τον Ναρκισσισμό Μία εισαγωγή*. Αθήνα: Principia.

Φρόνυτ, Σ., (2016). *Πένθος και Μελαγχολία*. Αθήνα: Principia.

Watson, D., (2005). Άτομα και θεσμοί: η περίπτωση της εργασίας και της απασχόλησης. Στο Στο Μ. Wetherell (Επιμ.), *Ταυτότητες, ομάδες και κοινωνικά ζητήματα* (σελ. 335-408). Αθήνα: Μεταίχμιο.

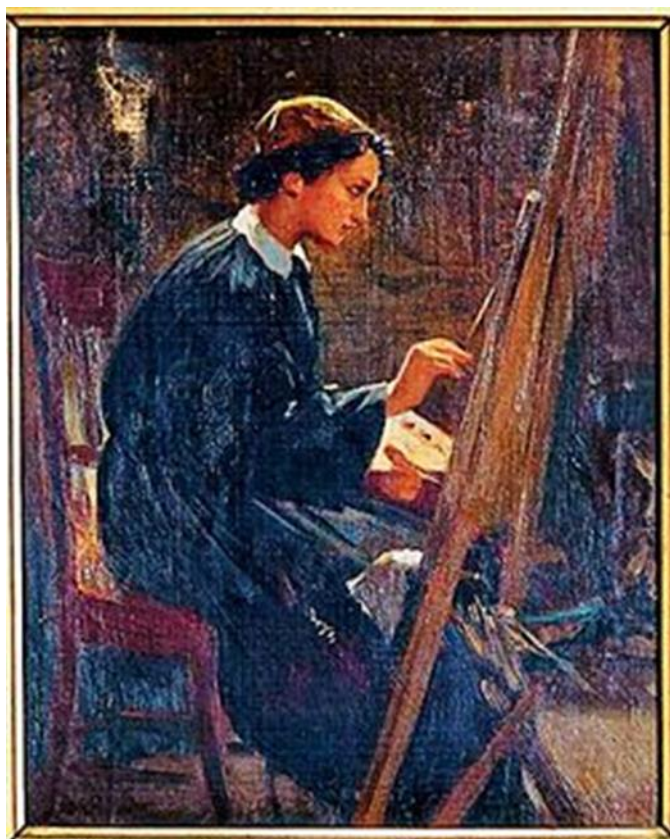
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

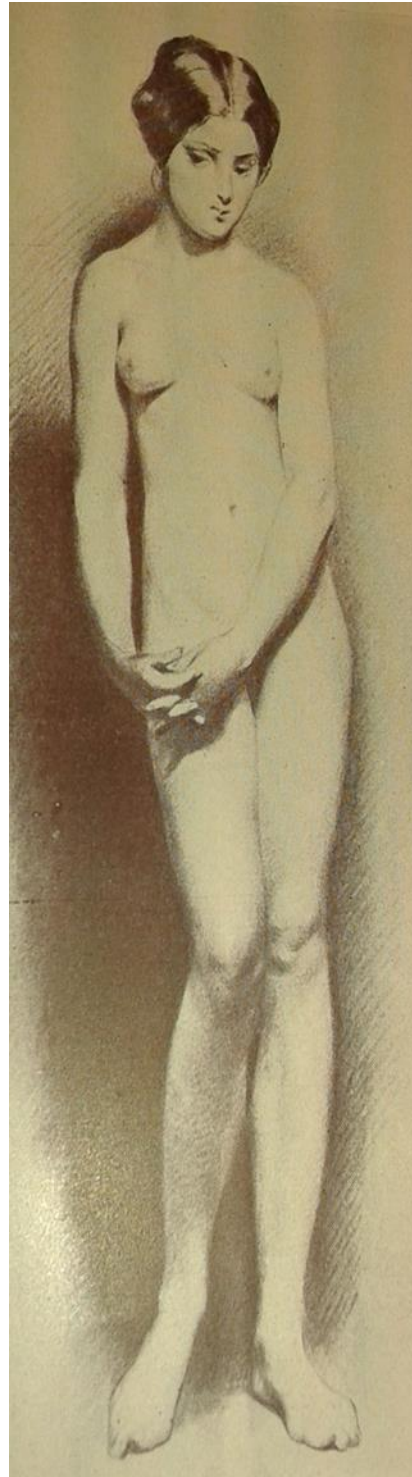
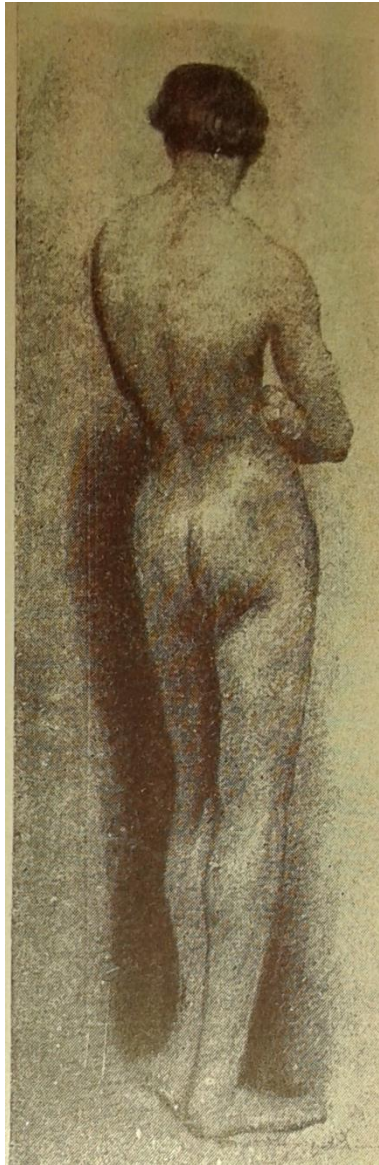
1.«Απελπισία», ελαιογραφία, φωτογραφική πηγή

<https://el.wikipedia.org/wikimedia/File:BUKURA-ALTAMURAAPOGNOSI.jpg>



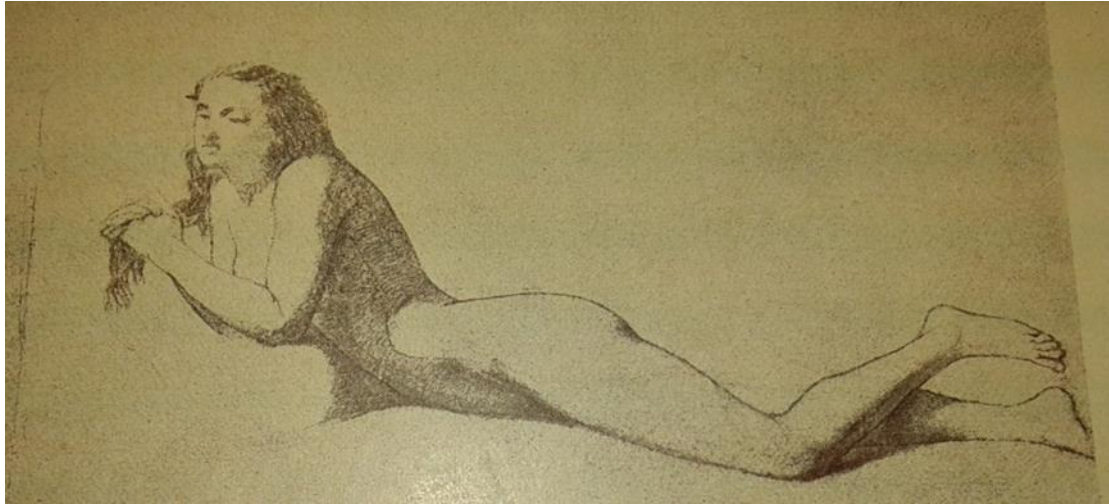


2.« Αυτοπροσωπογραφία», ελαιογραφία, φωτογραφική πηγή
https://el.wikipedia.org/wikimedia/File:Self_portrait_of_Eleni_Boukoura_Altamura.jpg



3. GYMNO (σχέδιο), μολύβι, φωτογραφική πηγή : Ταρσούλη, 1934, Η πρώτη ζωγράφος μετά το Εικοσιένα, Αθήνα, Δημητράκου

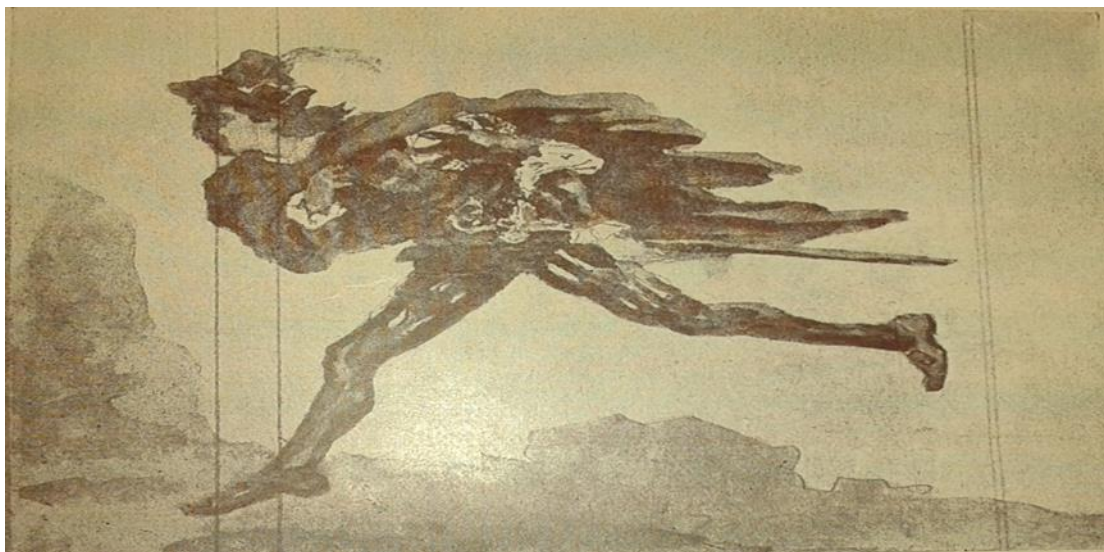
4. GYMNO (σχέδιο) μολύβι, φωτογραφική πηγή : Ταρσούλη, 1934, Η πρώτη ζωγράφος μετά το Εικοσιένα, Αθήνα, Δημητράκου



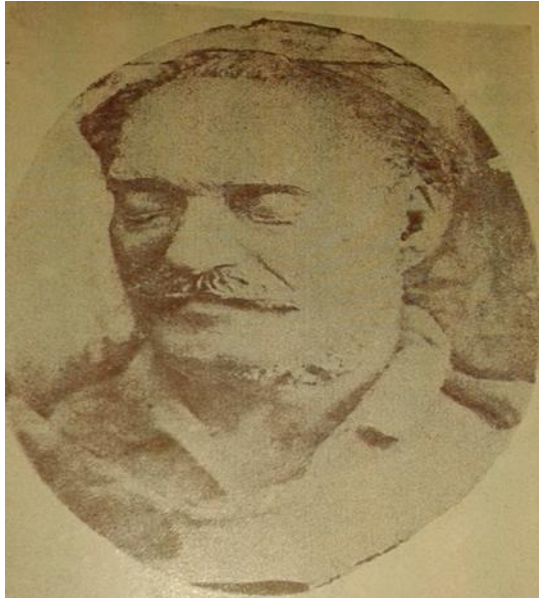
5. GYMNO (σχέδιο) μολύβι, φωτογραφική πηγή : Ταρσούλη, 1934, Η πρώτη ζωγράφος μετά το Εικοσιένα, Αθήνα, Δημητράκου



6. «Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη» , ελαιογραφία, φωτογραφική πηγή :
Ταρσούλη, 1934, Η πρώτη ζωγράφος μετά το Εικοσιένα, Αθήνα, Δημητράκου



7. « Το στοιχείο του σπιτιού των Σπετσών», ακουαρέλλα, , φωτογραφική πηγή :
Ταρσούλη, 1934, Η πρώτη ζωγράφος μετά το Εικοσιένα, Αθήνα, Δημητράκου



8. Ιωάννης Μπούκουρης, γύψινο εκμαγείο, φωτογραφική πηγή : Ταρσούλη,
1934, Η πρώτη ζωγράφος μετά το Εικοσιένα, Αθήνα, Δημητράκου



9. Φωτογραφία της Ελένης Αλταμούρα ως ο νεαρός σπουδαστής Χρυσίνης Μπούκουρης ή ο Κανένας