



Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

**Σχολή Οικονομικών & Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα "ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΜΕ"**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα "Ψηφιακά Μέσα και Περιβάλλοντα
Αλληλεπίδρασης"**

ΘΕΜΑ :

*"Ζητήματα Καλλιτεχνικής Δημιουργίας στο έργο της Ελένης Μπούκουρη
Αλταμούρα"*

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:

Ευαγγελία Διαμαντοπούλου

Τριμελής Επιτροπή

Ε. Φιλοκύπρου

Ε. Στεφανή

Σπουδάστρια:

ΜΑΡΙΑ ΑΛΚΜΗΝΗ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗ

A.M. 9983201939405

ΑΘΗΝΑ 2021

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος	3
Κεφάλαιο 1	6
1.1 Η εποχή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της Ελένης Μπούκουρη Αλταμούρα.....	6
1.2 Το έργο της Ελένης Μπούκουρη Αλταμούρα.....	10
Κεφάλαιο 2	15
2.1 Το πάθος της Ελένης Μπούκουρη Αλταμούρα για τη ζωγραφική.....	15
2.2 Έρωτας στη ζωή της Ελένης Μπούκουρη Αλταμούρα.....	19
2.3 Απόδοση του έρωτα στα έργα της-γυναικείο γυμνό.....	22
Κεφάλαιο 3	28
3.1 Ο ρόλος του θανάτου στα έργα της Ελένης Μπούκουρη Αλταμούρα.....	28
3.2 Απόδοση του θανάτου στα έργα της Ελένης Μπούκουρη Αλταμούρα.....	33
3.3 Ανάλυση των έργων.....	40
3.4 Το χρώμα στη ζωγραφική.....	52
Συμπεράσματα	60
Παράρτημα	63
Βιβλιογραφικές Πηγές.....	68

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Χέρμπερτ Μαρκούζε δήλωνε πως ως τέχνη ορίζεται «η επανάσταση της επανάστασης», ενώ ο Πλάτωνας είχε εισαγάγει τον όρο «επέκεινα» για να οριοθετήσει, αν αυτό είναι δυνατόν, τον ονειρικό τόπο όπου συμβαίνουν όλα αυτά που δεν είναι ορατά από τις τρεις διαστάσεις και επικεντρώνονται σ' αυτό που ονομάζεται «έμπνευση». Οι διάφοροι ορισμοί που έχουν επιχειρηθεί να δοθούν σχετικά με την τέχνη, προσκρούουν στην αδυναμία να προσδιοριστεί η ανεξερεύνητη και ανεξάντλητη φαντασία του καλλιτέχνη. Το πλατωνικό «επέκεινα» αναφέρεται μόνο στον τόπο, το τι διαδραματίζεται εκεί είναι ο μεγάλος άγνωστος που επαφίεται στην σχέση του δημιουργού με ό,τι υποκρύπτει το σύμπαν και κατά συνέπεια, η φαντασιακή του δομή. Τάσεις, ρεύματα και ρυθμοί ναφέρονται στην αρμονία, όπως εκείνη αναφύεται σε κάθε εποχή και σε κάθε πολιτισμική έκρηξη. Το έργο τέχνης είναι αποκύημα φαντασίας και δεδομένης έκφρασης στην δεδομένη στιγμή. Νόρμες και μιμήσεις, δεν χαρακτηρίζουν το έργο τέχνης, καθώς το υποβάλλουν σε μια συντηρητική αποτίμηση.

Από τις πρώτες απεικονίσεις στα σπήλαια έως στην σημερινή μοντέρνα τέχνη, υπάρχει ένας κοινός άξονας, που η ευθεία πορεία του, δεν είναι πάντα δεδομένη. Η κυκλικότητα της έκφρασης που παρατηρείται, π.χ. τα ειδώλια του κυκλαδικού πολιτισμού πλουτίζουν και εμπνέουν τους γλύπτες του εικοστού αιώνα, τονίζει αυτή την ανάγκη ανακάλυψης μιας καλαισθησίας που διαχρονικά λειτουργεί. Η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική, ξεπροβάλλουν ως σήματα μιας πολυδιάστατης ανάγκης έκφρασης εσωτερικότητας, αποτυπώνοντας όχι μόνον τον ψυχισμό του καλλιτέχνη αλλά και την εναλλακτική προοπτική που εύχεται να αντανακλά το δημιούργημά του.

Η παρούσα εργασία θέτει ως ερευνητικό ερώτημα την κατανόηση και ανάδειξη, του έργου, όσο αυτό είναι δυνατόν, μιας γυναίκας ζωγράφου, της Ελένης Μπούκουρη Αλταμούρα, της πρώτης ζωγράφου της μετεπαναστατικής Ελλάδας του 19^{ου} αιώνα.

Η ζωγραφική είναι ένα βασικό μοτίβο που πάνω του ιχνηλατείται το τάλαντο και η οντολογική βαρύτητα της ζωγράφου, συγχρόνως όμως χρωματίζεται με τα προ-

ραφαηλικά χρώματα μια ολόκληρη εποχή, ένας πίνακας με βαθιά προοπτική, μια πολιτική στάση απέναντι στο μοναρχικό καθεστώς της εποχής.

Μ' αυτόν τον τρόπο, φωτίζεται, στον εσώτερο ψυχισμό της, η αναμόχλευση πολιτισμικών στοιχείων που έχουν άμεση αναφορά όχι μόνο στην μετεπαναστατική Ελλάδα, στα χρόνια του Όθωνα και εντεύθεν, αλλά και στην γειτονική Ιταλία, στην καρδιά της αναγεννησιακής τέχνης, με στόχο όμως την επαναφορά της προ-αναγεννησιακής αναζήτησης της τέχνης.

Σαν σκιές περνούν ανάμεσα από τα πρόσωπα, τα συναισθήματα, οι εξεγέρσεις και οι αντιδράσεις σε μία απολυταρχική στάση που, εκ των πραγμάτων, μέσα σ' ένα φωτεινό από τις ακτίδες του ηλίου και των αντανάκλασών τους στα νερά της Νάπολης και στον ποταμό Άρνο της Φλωρεντίας, βαθαίνουν, καθώς ήδη έλκουν την καταγωγή τους από τα νερά των Σπετσών.

Σημαντική παρουσία, με ελάχιστες πηγές για τη ζωή της και το έργο της, η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα καλύπτεται, επικουρούμενη από το πέπλο του μυστηρίου και για αυτό πρόσφορη για διερεύνηση η ζωής της, η μορφή αυτή της πραγματικής επαναστάτριας, σουφραζέτας πριν τις σουφραζέτες. Μεταμφιεσμένη σε άνδρα, εισχωρεί, διεισδύει και δημιουργεί σε μια κοινωνία, η οποία φορτισμένη από τις παπικές απαγορεύσεις και τα στερεότυπα μιας διαφορετικής αντιμετώπισης που διαχωρίζει όχι μόνο τα φύλα αλλά και απαγορεύει τις αναζητήσεις στην γυναίκα, ωθεί την ζωή της στα άκρα, κυνηγώντας το μοιραίο που για αυτήν όμως είναι το ζητούμενο.

Η ενηλικίωσή της είναι σχετική με την ολοκλήρωση μιας εποχής και η κατάληξή της είναι ακριβώς η αναμενόμενη: τραυματική αλλά και πλούσια, γκρίζα αλλά και πολύχρωμη μέσα από τα χρώματα που χρησιμοποιεί η ίδια, για να φτιάξει τους πίνακες, αποτυπώματα της ψυχοσύνθεσής της.

Εκκεντρικότητα και πρωτοτυπία είναι τα γνωρίσματα της ίδιας της ύπαρξης της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα. Η τομή που επιτυγχάνεται στο πραγματικό τοπίο της ζωής της.

Η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, ως σύμβολο, λειτουργεί με την ίδια της την βιωματική εξέλιξη, ως η τοιχογραφία μιας επαναστατικής εποχής, μιας εποχής που εγκυμονεί, ακόμα και σήμερα, τα ψήγματα της αναθεωρητικής ουσίας της τέχνης και συγχρόνως την κατάλυση της κάθε σύμβασης με στερεότυπα.

Η παρούσα εργασία δομείται σε τρία κεφάλαια, με τα σχετικά υποκεφάλαια και το παράρτημα με έργα της ζωγράφου, φιλοδοξώντας να εγκολπώσει την συνολική σκιαγράφιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, κάνοντας και σχετικές αναφορές όχι μόνο στο καλλιτεχνικό κομμάτι της ζωγραφικής της, αλλά και στην ίδια την οντολογική ταυτότητά της. Μεθοδολογικά εργαλεία για το παρόν πόνημα υπήρξαν συγγράμματα και πηγές από την επιστήμη της ιστορίας της τέχνης και την φιλοσοφία.

Επιπλέον στις δυσκολίες διεξαγωγής της εργασίας οφείλουμε να αναφέρουμε καταρχήν την έλλειψη βιβλιογραφικών πηγών για την κριτική και την ανάλυση του έργου της που δυσχαιραίνει αυτή την προσπάθεια, αλλά πνεύματα όπως αυτό της Μπούκουρη-Αλταμούρα, σπινθηροβολούν την δημιουργικότητά της λάμπης τους, αφήνοντας την δημιουργικότητα του ίδιου του μελετητή να συμβαδίζει με την δική τους.

Ακόμα, η πρόσβαση στα διασωζόμενα έργα και σχεδιάσματα της ζωγράφου είναι σχεδόν αδύνατη και μόνο μέσα από το βιβλίο της Αθηνάς Ταρσούλη, βιογράφου της Αλταμούρα, αυτό κατέστη δυνατό. Παρόλα αυτά, η κατάθεση αυτής της προσπάθειας για την κατανόηση του έργου της, αποσκοπεί στο να προσεγγίσει, όσο αυτό είναι δυνατόν, όχι μόνο το ζωγραφικό της έργο αλλά και την ουσία της οντολογικής της ταυτότητας, ως υπόδειγμα ελεύθερης έκφρασης και τόλμης. Επομένως, στόχος της παρούσας εργασίας είναι η προσέγγιση των ζητημάτων, όπως αυτά προκύπτουν, της καλλιτεχνικής δημιουργίας της Ελένης Αλταμούρα, συνυφασμένη όμως με την άκρως ενδιαφέρουσα, προσωπικότητά της.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1. ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ ΜΠΟΥΚΟΥΡΗ-ΑΛΤΑΜΟΥΡΑ.

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα της Ελένης Μπούκουρη, ξεκινά από το πατρικό της σπίτι, στις Σπέτσες. Ο πατέρας της, πλοιοκτήτης του «Θαλάσσιου Ίππου», εκτελεί εμπόριο μίνιου και φτάνει μέχρι την Λατινική Αμερική. Ο καπετάν Γιάννης Χρυσίνης Μπούκουρης, μέλος της Φιλικής Εταιρείας και ανοιχτός νους, διαβλέπει την κλίση της πρωτότοκής του κόρης Ελένης, στην ζωγραφική. Ας μην παραγνωρίσουμε πως η Ελένη γεννιέται το 1821, το έτος που ξεσπά η επανάσταση και πως οι Σπέτσες, είναι η έδρα της Μπουμπουλίνας, η οποία και θεωρείται θρύλος για το νησί. Η Μεγάλη Κυρά των Σπετσών, όπως είναι γνωστή στο νησί, είναι το φανταστικό ιδανικό γυναικείας μορφής ελευθερίας και αγωνιστικότητας. Είναι μάλλον αφύσικο να μην είχε επηρεασθεί και η Ελένη από αυτή την προσωπικότητα και από το αρβανίτικο πείσμα. Ίσως εδώ να βρίσκεται η εμμονή της Ελένης, στην ζωγραφική απεικόνιση όλων των δυνατών μορφών μιας προσωπικότητας. Η ουσία είναι όμως, πως έχει το ταλέντο να ζωγραφίζει από μικρή και να διερευνά τις κρυμμένες από τους πολλούς, εκφάνσεις ενός προσώπου. Αργότερα και ενώ είναι εσώκλειστη, στην Σχολή της Χιλ, στη Πλάκα που έχουν μετακομίσει οικογενειακώς, μαζεύει τα σπαρματσέτα που έχουν περισέψει, την ώρα που όλοι κοιμούνται, και ξενυχτώντας σχεδιάζει αδιάκοπα, με τόση δε προσήλωση που τιμωρείται από την δασκάλα για την διαρκή της ενασχόληση, ακόμα και στην ώρα των μαθημάτων, με την ζωγραφική. Αναγκάζεται τότε, ως τιμωρία να σταθεί όρθια, με σηκωμένο το δεξί χέρι που φέρει το μολύβι/κονδυλοφόρο, προς παραδειγματισμό¹.

¹ Οι πληροφορίες για την ζωή της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, έχουν αντληθεί από το άρθρο της Μαρίας Μόσχου, το σχετικό με την ζωή της και την καλλιτεχνική της δημιουργία: 'Tracing the life and work of Eleni Boukouri-Altamura, historiographical notes on a woman's artistic education in mid-nineteenth century in Italie', σε σχετικό περιοδικό στο Βουκουρέστι.

Η αντιμετώπιση αυτή, ακόμα και από ένα σχολείο «προοδευτικό» όπως της Χιλλ, είναι ενδεικτική της επικρατούσας κατάστασης στην Ελλάδα, της σχετικής με την εκπαίδευση των γυναικών. Πληροφορούμαστε πως η εκπαίδευση έγινε υποχρεωτική για του άρρενες με νόμο το 1834, ενώ για τις κορασίδες το 1929² με αποτέλεσμα ο γυναικείος αναλφαβητισμός να ανέρχεται σε ποσοστό 93%³. Η εκπαίδευση επομένως των νεαρών γυναικών, μέχρι και τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα, ήταν υπόθεση ιδιωτική και μάλιστα, προνόμιο των «ευπόρων κορασίδων».

Η προσήλωση της Ελένης στην απόδοση των διαφορετικών όψεων, αναλόγως των ενασχολήσεών τους, των συμμαθητριών της, προκάλεσε την αντίδραση των παραδοσιακών δασκάλων ζωγραφικής της εποχής της. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, γίνεται πλέον ορατό το ταλέντο της, καθώς δεν αρκείται στην συνηθισμένη, για την εποχή, απεικόνιση, αλλά διεισδύει στην προσωπικότητα αυτού που ζωγραφίζει και εξασκεί τη μνήμη της και την παρατηρητικότητά της. Έτσι η ζωγραφική της δεν εστιάζεται στην εντύπωση αλλά στην εμβάθυνση.

Η γνωριμία της με τον R.Ceccoli⁴ είναι η βάση της μετέπειτα σταδιοδρομίας της αλλά και προσωπικής της ζωής. Είναι εκείνη η τομή που της ανοίγει τους ορίζοντές της και που τοποθετεί τον θεμέλιο λίθο για την εξέλιξή της. Συναντάται με τον Ceccoli όταν ο πατέρας της, αφήνοντας πλέον την θάλασσα και το εμπόριο, αποφασίζει και αγοράζει το «Θέατρο των Αθηνών» από τον προηγούμενο ιδιοκτήτη του, Σανσόνι, που βγάζει το θέατρο σε πλειστηριασμό

²Ζιώγου-Καραστεργίου Σ., *Η εξέλιξη του προβληματισμού για την γυναικεία εκπαίδευση*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993 Ζιώγου-Καραστεργίου Σ., *Η εξέλιξη του προβληματισμού για την γυναικεία εκπαίδευση*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 72.

³ Στατιστική της Ελλάδος, Πληθυσμός 1879, Αθήναι, εκδ. Υπουργείου Εσωτερικών, 1881, σ.14.

⁴ Ο Raffaello Ceccoli, γεννημένος στη Νάπολη (Νάπολη 1800- Λονδίνο β' μισό 19^{ου} αιώνα), ήταν γιατρός, ζωγράφος και ερασιτέχνης αρχαιολόγος που ασχολήθηκε με την προσωπογραφία, φιλοτεχνώντας και το πορτρέτο του Βασιλέως Όθωνος, με την ηθογραφία και με θέματα εμπνευσμένα από την Ελληνική Επανάσταση (nationalgallery.gr). Εκείνο όμως που παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι η προσωπική του ιστορία και συγκεκριμένα η απώλεια της κόρης του Άρτσιας, στον Πόρο. Ο Ceccoli κλήθηκε να αναλάβει να την ίδρυση της Σχολής Καλών Τεχνών, στην Αθήνα. Η κόρη του αρρώστησε από φυματίωση και απεβίωσε στο Μοναστήρι του Πόρου, όπου και είναι θαμμένη, 1849. Φιλοτέχνησε για την μνήμη της, ο πατέρας της, την εικόνα της «Παναγιάς της Βρεφοκρατούσας», στο Μοναστήρι του Πόρου όπου και την προσέφερε ως ένδειξη ευλάβειας το 1853. Στον Πόρο είχε εγκατασταθεί η γυναίκα του και η κόρη του χάρι στην ηπιότητα του κλίματος που θα έκανε καλό στην υγεία της κόρης του. Η εικόνα βρίσκεται ως σήμερα εκεί, όπως και ο εντοιχισμένος τάφος της κόρης του Άρτσιας (πηγή : Σύνδεσμος των Εν Αθήναις και Πειραιεί Τροιζηνίων, 24 Απριλίου 2020).

το 1844. Βρισκόταν στην σημερινή οδό Μαιάνδρου, κοντά στην Πλατεία Θεάτρου. Ο Γιάννης Μπούκουρης το αγοράζει και συγκεντρώνει γύρω του όλους τους καλλιτεχνικούς τύπους της εποχής. Έτσι γίνεται η γνωριμία τους, είναι ο δάσκαλός της στην ζωγραφική. Την διδάσκει την ρεαλιστική αποτύπωση των ανθρώπινων μορφών στην γλυπτική, τον σεβασμό στην αποτύπωση του γυμνού καθώς και την οργάνωση ενός πίνακα. Όλα αυτά βεβαίως, με πλήρη ιδιωτικότητα. Τιθασεύει και της διδάσκει την τεχνική χωρίς όμως να περιορίσει στο ελάχιστο την προσωπικότητά της και την δική της οπτική καλλιτεχνική προοπτική.

Χάρη στον Raffaello Ceccoli και βέβαια στην συναίνεση του πατέρα της, αρχίζει το θαυμαστό ταξίδι της ζωής της, πρώτα στη Νάπολη, κατόπιν στην Ρώμη και τέλος στην Φλωρεντία. Κρατά στο χέρι της και μια συστατική επιστολή για πρόσβαση στις σχολές ζωγραφικής στην Ιταλία (έτος 1848). Με την σύμφωνη γνώμη του πατέρα της, μεταμφιέζεται σε άνδρα για να μπορέσει να σπουδάσει ζωγραφική. Υιοθετεί το όνομα Χρυσίνης Μπούκουρης, που είναι το όνομα του παππού της, και φτιάχνει μια διαφορετική περσόνα.

Στη Νάπολη, γνωρίζει και τον Σαβέριο Αλταμούρα, τον μεγάλο της έρωτα τον οποίον και παντρεύεται, και κατόπιν βρίσκεται, μετά από εξετάσεις, στην Σχολή των Ναζαρηνών, στην Ρώμη⁵. Εκεί, γίνεται δεκτή με το έργο της, *Απελπισία*. Στην Ρώμη έρχεται σε επαφή με την θρησκευτική μυστικοπάθεια των Ναζαρηνών ζωγράφων και εντρυφεί στην δική της εσωστρέφεια. Συγκεκριμένα το κίνημα των Ναζαρηνών οραματιζόταν την εξέλιξη της βυζαντινής τέχνης και την εισαγωγή της ελαιογραφίας με την ρεαλιστική απόδοση των μορφών, μετασχηματίζοντας την εικόνα σε ζωγραφία. Οι Ναζαρηνοί έχουν στόχο να προκαλέσουν στο θεατή-πιστό πίστη μεταβάλλοντάς την σε συναίσθημα⁶.

⁵ Η προσωπομυία «Ναζαρηνοί» υιοθετείται από μία ομάδα Γερμανών Ρομαντικών ζωγράφων στις αρχές του 19^{ου} αιώνα που στόχευαν στην αναζωπύρωση της πνευματικότητας στην τέχνη, ενάντια στον νεοκλασικισμό και στην κατεστημένη εκπαίδευση. Κατέλαβαν ένα εγκαταλελειμμένο μοναστήρι, του Αγίου Ισιδώρου, στη Ρώμη και προσανατολιζόνταν στις πνευματικές αξίες, που χαρακτηρίζουν τους καλλιτέχνες του ύστερου Μεσαίωνα και της πρώιμης Αναγέννησης. Ονομάζονται και προ-ραφαηλίτες. Ζούσαν μια ημι-μοναστηριακή ζωή και έκαναν προσπάθειες για αναβίωση της μεσαιωνικής τοιχογραφίας (εκτενώς το θέμα στο διαδίκτυο, στην διεύθυνση: eclclass. Duth.gr/modules/document/life.php, *Το υπερβατικό στην δυτική τέχνη*).

⁶ Από το Διαδίκτυο: https://www.synaxi.gr/archive/entheto_089.php.

Η μετέπειτα σταδιοδρομία της συντελείται στην Φλωρεντία όπου, μετά από μια συστατική επιστολή που της χορηγούν οι Ναζαρηνοί, καταφέρνει να φοιτήσει στην Accademia di Belle Arti, καθηγήτης στην οποία είναι ο Σαβέριο Αλταμούρα. Ακολουθεί μια περίοδος μεγάλης δημιουργίας, καθώς επισκέπτεται μουσεία και ιδιωτικές συλλογές, για να συνοδευτεί όλη αυτή η δραστηριότητα με την εξέλιξη του έρωτά της με τον Αλταμούρα. Αποκαλύπτει την ταυτότητά της και γίνονται ζευγάρι.

Όταν αναγκάζεται να επιστρέψει στην Ελλάδα, μετά από χρόνια, βιοπορίζεται ως δασκάλα ζωγραφικής. Βέβαια, θεωρήθηκε κατακριτέα η εργασιακή της δραστηριότητα. Η καλλιτεχνική της προσφορά συνεχίζεται αμείωτη και ξέρουμε ότι μαζί με τον Νικηφόρο Λύτρα διετέλεσε δύο φορές, αφού εξελέγη, μέλος της εξεταστικής επιτροπής του καλλιτεχνικού τμήματος του Σχολείου Τεχνών (του Πολυτεχνείου). Δίδασκε Αρσακειάδες και υπήρξε δασκάλα ζωγραφικής της βασίλισσας Όλγας⁶. Η συμμετοχή των γυναικών σε διάφορα επαγγέλματα, εκείνη την εποχή, θεωρούνταν παραβίαση των προκαθορισμένων ορίων της δραστηριότητά τους, αφού αδιαμφισβήτητο τέρμα ήταν ο «οίκος»⁸. Τα επαγγέλματα στα οποία ήταν αποδεκτή η γυναικεία παρουσία ήταν συγκεκριμένα και περιορισμένα εντός των ορίων της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας. Οι ρόλοι της μητέρας και της οικοδέσποινας ήταν οι πλέον επιβεβλημένοι. Οι τομείς της Καλλιτεχνίας θεωρούνταν χώροι όπου μπορούσαν να απασχοληθούν επαγγελματικά οι γυναίκες, σε συγκεκριμένες όμως θέσεις και με περιορισμένα καθήκοντα. Έτσι, προέκταση της γυναικείας φύσης θεωρούνταν η Καλλιτεχνία, η Φιλολογία, η Ιατρική και το εμπόριο⁷, έχοντας επικεντρωθεί όμως σε ορισμένες πτυχές των συγκεκριμένων επαγγελμάτων και μάλιστα όχι τις ουσιαστικές. Η αναγνώρισή της, το 1869, ως μέλους της εξεταστικής επιτροπής του καλλιτεχνικού τμήματος του Σχολείου των Τεχνών, του σημερινού Πολυτεχνείου, ήταν μια τεράστια νίκη, όχι μόνο της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, αλλά και όλου του γυναικείου φύλου.

⁸Στοιχεία από το *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες. 16^{ος} -20^{ος} αιώνας Α-Η* (Τόμος 1, σ.141), Αθήνα Μέλισσα.

Η αναγνώριση του ταλέντου της και η καθιέρωσή της ως ζωγράφου, σ' ένα περιβάλλον εχθρικό ως προς την γυναικεία δημιουργία, έγκειται στο ότι η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, έφερε κάτι το καινούριο και το διαφορετικό, μη ακολουθώντας τα συγκεκριμένα μοτίβα. Συγχρόνως όμως, κατόρθωσε να φέρει στο προσκήνιο την ευρύτερη συζήτηση των κοινωνικών επιστημών για την σχέση του ατόμου και της κοινωνίας⁸.

2. ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ ΜΠΟΥΚΟΥΡΗ-ΑΛΤΑΜΟΥΡΑ.

Όλα τα καλλιτεχνήματα της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, διέπονται από την διαχρονικότητα. Και αυτό, για τον λόγο ότι η τέχνη, όταν πραγματικά είναι τέχνη, αναπτύσσεται προοπτικά στο τρίπτυχο: εαυτός, έρωτας, θάνατος. Πρόκειται για την οντολογία του εσώτερου εαυτού όταν αυτός ανιχνεύεται μέσα στον έρωτα και όταν αυτός έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με τον θάνατο. Η γέννηση εγκιβωτίζει και εγκιβωτίζεται στον θάνατο, το ίδιο και ο έρωτας. Μένει μόνο να αναδυθεί ο εαυτός, η δύναμη εκείνη που αντιπαλεύει με όλα. Έχοντας την ατυχία να μην έχουμε διαθέσιμα τα έργα της, παρά μόνο ελάχιστα, τα περιθώρια στενεύουν αλλά δεν παύει η θεματογραφία να είναι κοινή· όχι γιατί προφανώς έχουν θεματοποιηθεί όμοια μοτίβα, αλλά γιατί η αίσθηση του καλλιτεχνικού της φάσματος ηγάζει από την κοινή ιδιάζουσα ψυχολογική συμπεριφορά του χαρακτήρα της. Ο τρόπος που ορίζει τα γεγονότα και εν συνεχεία τα αποτυπώνει, αφορά την έννοια της προοπτικής και της ανάλυσης που την κάνει αυτή η ίδια. Η τεχνική της, ακόμα και αν έχει μικροδιαφορές, δεν παύει να συναρμόζεται με την αισθητική της θεώρηση και κυρίως μ' αυτό το όμοιο φιλτράρισμα, μέσα από το οποίο κατανοεί τον κόσμο.

⁹ Ζιώγου-Καραστεργίου Σ., Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση. Στο Δεληγιάννη Β. και Ζιώγου Σ. (επιμ.) *Εκπαίδευση και φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, σ.σ.71-128, Βάνιας 1999, Θεσσαλονίκη.

¹⁰ Watson D., Άτομα και θεσμοί: η περίπτωση της εργασίας και της απασχόλησης. Στο M. Wetherell (επιμ.), *Ταυτότητες, ομάδες και κοινωνικά ζητήματα*, σ.σ. 335-408, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.

Οι δύο φάσεις της δημιουργίας της συμπύπτουν με την φαινομενική ενδυνάμωση του φύλου της. Δηλαδή, αυτοπροσωπογραφείται όταν έχει υποδυθεί έναν διαφορετικό ρόλο, αυτό του άνδρα ή ακόμα και μιας γυναικείας φιγούρας και στην δεύτερη φάση ψηλαφεί το γυναικείο κορμί που θα της χαρίσει τον έρωτα και την μητρότητα.

Οι τίτλοι που δίνει στους πίνακές της, είναι ενδεικτικοί του ψυχικού της κόσμου. Στην «Απελπισία», που της εξασφαλίζει την είσοδό της στην Ναζαρηνή Σχολή, τονίζει με την γυμνότητα του προσώπου και των χεριών της, τους δύο πυλώνες όπου εστιάζεται η υπαρξιακή της πάλη. Το βλέμμα και τα χέρια, η ενέργεια και η ύλη, η φαντασία και το όργανο της πραγμάτωσής της, είναι μια διαχρονική αξία αυτού που μπορούμε να αποκαλέσουμε ψυχή. Το ίδιο συμβαίνει και με την «Αυτοπροσωπογραφία» της, χωρίς να γίνεται αισθητό το φύλο, άλλωστε η ψυχή δεν έχει φύλο, αλλά με ιδιαίτερο τονισμό στα εργαλεία που χρησιμοποιεί: τα χέρια της, τα χρώματα και την παλέτα. Η ταυτότητά της αντανακλά την ολότητα της ύπαρξης, την ολότητα του καλλιτέχνη, την ολότητα των χρωμάτων.

Η περίοδος όπου κατατάσσονται τα γυμνά της έργα είναι η περίοδος του ερωτικού στοιχείου, δοσμένου όμως με κάποια ιδιορρυθμία. Έχοντας εμπεδώσει την ταυτότητά της, στην πρώτη περίοδο, πειραματίζεται με την ίδια της την φύση, σχεδιάζοντας τον εαυτό της γυμνό στην ερωτική επιθυμία.

Έχοντας υπ' όψη τα τρία σκίτσα της, που τα αποκαλούμε και τα τρία, *Γυμνό 1*, *Γυμνό 2*, *Γυμνό 3*, συνάγεται το συμπέρασμα πως αναλόγως της απεικόνισης του γυμνού σώματος, τονίζεται και αποκαλύπτεται η βαθιά της επιρροή από την αναγεννησιακή τέχνη. Οι νοητοί άξονες που διατρέχουν τα σχέδια και που δίνουν έμφαση τότε στα μέλη του κορμιού και τότε στην σχεδίαση των οφθαλμών, αποδίδουν την συστολή της απέναντι στο γυναικείο κορμί και στον έρωτα, καθώς τα γεννητικά όργανα παραμένουν στην σκιά και κρυμμένα. Παρόλα αυτά, το ερωτικό κάλεσμα γίνεται με την αθωότητα που συναντούμε στην φύση, με την αναγκαιότητα που εκείνη επιβάλλει και που παρ' όλη την σεμνοτυφία της εποχής, ξεπετάγεται αυθύπαρκτα. Η διαχρονικότητα αυτής της ανάγκης και συνάμα της ιερής υποχρέωσης της διαιώνισης του είδους, συναρπάζει στα τρία σχεδιάσματα, υπενθυμίζοντας το ανεξάρτητο του ενστίκτου.

Ο έρωτας είναι η άλλη όψη του θανάτου και αυτό είναι εμφανές στα σωζόμενα έργα της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα. Παρατηρώντας και αναλύοντας την τεχνοτροπία της και την θεματική της, είναι ορατός ο ιστός που ενώνει και που συγχρόνως απομονώνει, το πένθος της ζωγραφικής από το πένθος του θανάτου. Πρόκειται για μια λεπτοφυή μεμβράνη που με κάποιον τρόπο, επιτρέπει την ένωση αλλά και τον αποχωρισμό. Η προσμονή και το ερωτικό κάλεσμα συναντιούνται αλλά και διαχωρίζονται μέσω της συστολής, στην διαχρονία μιας αναγκαιότητας που μόνο ο πραγματικός καλλιτέχνης μπορεί να αποδώσει. Ένστικτο και σύμβαση, αλληλοϋπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται, μέσω των γραμμών που κρατούν την αναγεννησιακή φόρμα, ενώ η κόμη, τα μαλλιά, άλλοτε λυτά και άλλοτε τραβηγμένα, τροποποιούνται μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Η διαδοχή είναι εμφανής δίχως αντιπαλότητα όμως. Λειτουργούν συμπληρωματικά, σύμφωνα με το παιχνίδι της φύσης.

Η ζωγραφική, λειτουργώντας σαν πένθος, συντάσσεται με την ιερότητα της ζωής, αποδεχομένη συγχρόνως με το μάταιο και την δημιουργία. Με άλλα λόγια, μέσα από την δυστυχία ξεπροβάλλει η χαρά, μέσα από τον θάνατο, που τον βίωσε με ιδιαίτερα τραγικό τρόπο, χάνοντας τα παιδιά της, νιώθει την ανάγκη να αφήσει την πνοή της δημιουργίας της πάνω στο χαρτί και στον καμβά. Η αυτενέργεια και η αναγκαιότητα αποκαλύπτονται μέσα από την ζοφερή πραγματικότητα. Αυτό ακριβώς είναι που συνιστά την διαχρονία των έργων της και που ξεπερνά την απεικόνιση τοπίων, προσώπων αλλά και καταστάσεων. Η Αλταμούρα παραμένει διαχρονική για τον απλούστατο λόγο ότι διαφεύγει μέσα από τον χρόνο με το ταλέντο όχι μόνο της ζωγράφου αλλά και της υπαρξιακής αγωνίας της που την οδηγεί στο να ξεπερνά τον συμβατικό ρεαλισμό και την κατηγοριοποίηση⁹, έχοντας ως αντιστάθμισμα την κινητήρια δύναμη του ταλέντου και της δημιουργίας. Το αίνιγμα Ελένη Αλταμούρα, όπως μας πληροφορεί η Μαρκάτου Δ.¹⁰, προσείλκυσε σποραδικά στην αρχή, συχνότερα τις τελευταίες δεκαετίες, το ενδιαφέρον δημοσιογράφων, λογοτεχνών, ιστορικών και κοινωνικών ερευνητών, τελευταία και

¹⁰ Μαρκάτου Δ., *Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της*, Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη.

ιστορικών της τέχνης¹¹. Η μέχρι τώρα έρευνα έχει τεκμηριώσει ορισμένες πτυχές της ζωής της, αλλά ελάχιστα έχει ενδιαφέρον κυρίως για τον άνθρωπο και τη γυναίκα Ελένη και ελάχιστα έχει ασχοληθεί με το καλλιτεχνικό της έργο. Αυτό θα μπορούσε να αντανakλά καθιερωμένες αντιλήψεις ήδη από την Αναγέννηση, σύμφωνα με τις οποίες μια γυναίκα ζωγράφος ή γλύπτρια αντιμετωπιζόταν ως «φαινόμενο»¹² ή ως «θαύμα της φύσης» αφού η δραστηριότητά της δεν αποτελούσε μέρος «της κατεστημένης τάξης» και αργότερα τον δέκατο ένατο αιώνα υποβιβάζονταν σε επίπεδο χειροτεχνίας¹³. Στην περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα, η σημασία του έργου της, σώζεται μόνο σε λίγα έργα για τον λόγο ότι το σύνολο της εργογραφίας της έχει καταστραφεί. Αυτό κάνει ακόμα πιο σημαντική την ζωγραφική της δημιουργία, καθώς στα χέρια μας έχουμε ελάχιστους πίνακες και σχεδιάσματα, και μόνο μέσα απ' αυτά μπορούμε να ανιχνεύσουμε την ποιότητα του έργου της. Η αξία της μπορούμε να ισχυριστούμε πως εντοπίζεται στην σχεδιαστική της άνεση, που εντοπίζεται κυρίως στα σωζόμενα σχέδια της. Τεκμηριώνονται λοιπόν, όσα θρυλούνται σχετικά με την επίδοσή της στο σχέδιο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το σχέδιό της είναι πάντα άψογο και ακόμα διαφαίνονται οι καλλιτεχνικές της αναζητήσεις. Το ενδιαφέρον της για τα θέματα που άπτονται θρησκευτικότητας και λογοτεχνίας, μας παραπέμπει στην θεματολογία του Ρομαντισμού, ενώ το ενδιαφέρον για θέματα από εξωτικές χώρες παραπέμπουν στην ρομαντική κατεύθυνση του ανατολισμού. Σε πολλές περιπτώσεις τα σχέδιά της αποδίδουν σκηνές, των οποίων το περιεχόμενο είναι για μας ακατανόητο, αν δεν συνοδεύεται από επιγραφές. Άλλοτε αποδίδουν σκηνές από τη λογοτεχνία, όπως π.χ. ένα σχέδιο που αποδίδει τη συνάντηση της Μαργαρίτας με τον Φάουστ, από το ομώνυμο έργο του Γκαίτε¹⁴.

Τα σχέδιά της είναι περισσότερο κλασικιστικά παρά ρομαντικά, όπως τα σχέδια που αποδίδουν σκηνές από την «Ιλιάδα» και την «Οδύσσεια». Συγκρινόμενα με τα

¹¹ Σχολινάκη-Χελιώτη Χ., *Ελληνίδες Ζωγράφοι 1800-1922*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1990, σ.σ. 75-79. Γεωργιάδου Κούντουρα Ε., «Η γυναίκα στη Νεοελληνική Ζωγραφική του ΙΘ' αιώνα. Εικόνα και Δημιουργός». *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, Αθήνα 1993, σ.σ.13-25.

¹² Garrard M.D., *Artemisia Gentileschi*, Princeton–New Jersey 1989, σ.4.

¹³ Γκότση Χ.Γ., *Ο Λόγος για τη Γυναίκα και τη Γυναικεία Καλλιτεχνική Δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη Δέκατου Ένατου-Αρχές Εικοστού Αιώνα)*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2002, σ.194 και διάσπαρτα.

¹⁴ Μαρκάτου Δ., ο.α.σ.361.

σχετικά σχέδια των κλασικιστών, π.χ. του John Flaxman (1755-1826), διαπιστώνουμε συγγένεια ως προς την απλότητα και την καθαρότητα της γραμμής, τη μη απόδοση του σωματικού όγκου και τον περιορισμό σε απλά περιγράμματα¹⁵. Ο συγκερασμός κλασικιστικών και ρομαντικών στοιχείων, σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον της για την εκκλησιαστική τέχνη, τοποθετεί την Ελένη Αλταμούρα στους επιγόνους των Ναζαρηνών. Και είναι φυσικό αφού σπούδασε στη σχολή του Overbeck, στη Ρώμη. Η διαχρονία της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, βρίσκεται στο σημείο τομής της καλλιτεχνικής της επήρειας από τους Ναζαρηνοί, που η τεχνοτροπία τους «φύτρωσε πάνω στο μητρικό έδαφος του Νεοκλασικισμού και θα ήταν ακατανόητη χωρίς τον Ρομαντισμό»¹⁶. Όταν έφυγαν οι Ναζαρηνοί από την Ρώμη (στο διάστημα 1818-1830), τα χαρακτηριστικά της νοοτροπίας τους, ο υποκειμενικός χαρακτήρας, η απλότητα και η ειλικρίνεια, αντικαταστάθηκαν από ένα μνημειακό ύφος. Τα θέματά τους κινούνταν μεταξύ θρησκείας και κλασικής μυθολογίας-αλληγορίας με στοιχεία από την λαϊκή τέχνη, την φύση και την σύγχρονη λογοτεχνία¹⁷. Εκεί εντοπίζονται οι πηγές έμπνευσης της Ελένης Αλταμούρα, οι οποίες ως καθολικές πηγές που απασχολούν τους καλλιτέχνες, της εξασφαλίζουν μια διαχρονία, καθώς η ίδια η ζωγράφος εκτός από το αδιαμφισβήτητο ταλέντο της, έχει και μια άνεση στην διαχείριση των μυθολογικών θεμάτων, δεδομένης της εξοικείωσής της με την ελληνική μυθολογία. Η ανθρωπιστική της μόρφωση για την εποχή, ήταν εξαιρετική καθώς είχε φοιτήσει στο Σχολείο Θηλέων της Γαλλίδας G. Volmerange στο Ναύπλιο, εσωτερική στη Χίλλ στην Αθήνα, έλαβε μαθήματα κατ' οίκον από διάφορους ζωγράφους και όπως προαναφέραμε και από τον Ceccoli¹⁸. Κατά δήλωσή δε του συζύγου της Σαβέριο Αλταμούρα, η Ελένη «διάβαζε Όμηρο και Πίνδαρο όπως εμείς διαβάζουμε εφημερίδα για να κοιμηθούμε»¹⁹.

Μια άλλη πτυχή, την οποία και πρέπει να αναφέρουμε, είναι το ενδιαφέρον της για τα θρησκευτικά θέματα, που συντείνει στην διαχρονικότητα του έργου της. Πάντα η θρησκεία αποτελεί την προοπτική ενός αδήλωτου «μετέπειτα τοπίου», όπου η τιμωρία εναλλάσσεται με την απόδοση της δικαιοσύνης, το ζοφερό σκοτάδι

¹⁵ Bachleinter R., *Die Nazarener*, München 1976, σ.42.

¹⁶ Ο.α., σ.15.

¹⁷ Turner J., *The Dictionary of Art*, τ. 22., London–New York 1996, σ.704β.

¹⁸ Σχολινάκη-Χελιώτη Χ., ο.α. σ.σ.80-81.

¹⁹ Simone M., *Saverio Altamura, Pittore Patriota Foggiano nell' Autobiografia*, Foggia 1965, σ.35.

με το πνευματικό φως. Το μοναδικό θρησκευτικό έργο της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα που έχει διασωθεί είναι η *Αγία Οικογένεια με τον Ιωάννη και την Αγία Άννα*²⁰ ζωγραφισμένο με αφαιρετικό τρόπο και σύμφωνα με τις αρχές των Ναζαρηνών. Η βασική τους αρχή, σχετικά με την απόδοση των βιβλικών προσώπων και σκηνών, ήταν η σοβαρότητα. Για αυτό απέκλειαν κάθε ανεκδοτολογικό στοιχείο ή θεατρική πόζα και προτιμούσαν την απλότητα, ώστε η εύληπτα μορφή, να συμβάλλει στην συγκέντρωση και στην κατανόηση του θρησκευτικού περιεχομένου. Και αυτό βέβαια οδηγούσε σε ένα ρεαλισμό που στην πραγματικότητα δεν επεδίωκαν. Στο έργο, εντυπωσιάζει η στάση της Παναγίας και ο τρόπος που ακουμπά το χέρι της στην πολυθρόνα. Ιδιαίτερα ρεαλιστική είναι και η μορφή του Ιωσήφ, σαν να πρόκειται για προσωπογραφία συγκεκριμένου προσώπου. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι οι Ναζαρηνοί επέδρασαν ιδιαίτερος στην εκκλησιαστική τέχνη, όπου κυριάρχησαν ως το 1940. Στην Ελλάδα η σχολή αυτή κατάφερε μάλιστα να παραγκωνίσει την μεταβυζαντινή.

Το περιεχόμενο αυτού του έργου της συνδέεται με την Ιουδήθ, που αναπτύσσεται σε επόμενο κεφάλαιο. Αυτό που πρέπει να τονιστεί εδώ, είναι ότι η διαχρονικότητα είναι σχετική και με σκηνές από την Βίβλο, όπως και με την μυθολογία. Τα θέματα της ζωγραφικής της Αλταμούρα αντλούν τον ενδιαφέρον τους από την διαθεματική ενασχόληση του θνητού με το υπερκόσμιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

1. ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ ΜΠΟΥΚΟΥΡΗ-ΑΛΤΑΜΟΥΡΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ.

Από τα προαναφερθέντα στοιχεία που αντλήσαμε για την εποχή που έζησε η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, γίνεται αντιληπτό ότι ανατρέχοντας στο κοινωνικό

²⁰ Μαρκάτου Δ., ο.α., σ.365.

περιβάλλον, όπου γεννιέται, μεγαλώνει και μορφώνεται, η ζωγράφος είχε ως ιδιαίτερη κινητήρια δύναμη το πάθος. Η πεισματική προσωπικότητά της και η αρβανίτικη καταγωγή της, εδραίωσαν αυτό το πάθος, που δεν περιορίζονταν μόνο στην ζωγραφική αλλά και στην προσωπική της ζωή, καθώς ερωτεύεται και ζει με έναν και μοναδικό άνδρα, τον Σαβέριο Αλταμούρα. Όταν αυτός παύει να είναι μαζί της, απομονώνεται και όταν χάνει τα παιδιά της, καίει το έργο της. Από ψυχαναλυτική επομένως άποψη, οι εκφάνσεις του πάθους της, είναι ολοκληρωτικές, ενοποιημένες στην φύση της και όταν τα γεγονότα την αναγκάζουν να αντιμετωπίσει την απώλεια, η αντίδρασή της είναι ακραία, ριζική και επαναστατική. Η αποφασιστικότητά της στην διεκδίκηση όλων αυτών που την παθιάζουν, την τοποθετούν στην ακραία ριζοσπαστική στάση της ριζικής ανατροπής.

Η συγχώνευση και των δύο φύλων, ανδρός γυναικός, κάτω από την ταυτότητα της ζωγραφικής, αποκαλύπτει την απολυτότητα του πάθους που την συγκλόνιζε και που ξέφευγε όχι μόνο από τις κοινωνικές νόρμες αλλά και από την ίδια τη φύση. Η υπέρβαση της φύσης είναι η αποθέωση μιας ανώτερης δύναμης που συνεπαίρνει την ζωγράφο, μιας πυρακτωμένης επιθυμίας που δεν αναφέρεται στα γήινα, αλλά στα υπερκόσμια. Πίσω από την μεταμφίεσή της δεν υποκρύπτεται μόνο η επαναστατική της φύση αλλά, ασυνείδητα ίσως, η επιθυμία της αποτίναξης χαρακτηριστικών στενών που περιορίζουν αυτό το ίδιο το ένστικτο που σπρώχνει στην δημιουργία. Ο κάθε άνθρωπος είναι δημιουργός και η δημιουργία δεν εστιάζεται στο φύλο του δημιουργού της. Η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, είχε βρεθεί στην ιερή έκσταση που τα πάντα βρίσκονται ενωμένα κάτω από την ανάγκη για κάτι που την ξεπερνούσε. Το σύμπαν είναι ο χώρος μέσα στον οποίον ξεδιπλώνει το πάθος της, την ανάγκη της δηλαδή, για την ζωγραφική, την ανάγκη της για αυτοπραγμάτωση. Τίποτα άλλο δεν έχει σημασία. Αυτό που πρέπει απαραίτητως να τονισθεί είναι πως το συμπαντικό τοπίο είναι το τοπίο της έμπνευσής της αλλά και της ίδιας της της ζωής. Δεν ήταν ούτε άνδρας ούτε γυναίκα, ήταν ζωγράφος.

Η διπλή ή πολλαπλή χρήση ενδυμασίας, αναλόγως της καθεστηκυίας σύμβασης, επικυρώνει τον Rembaud όταν δηλώνει πως : «ΕΓΩ, είναι ένας άλλος» (Je, est un

autre)²¹. Πρόκειται για τις δύο περίφημες επιστολές του προς τον George Izambard (13.5.1871) και προς τον Paul Demeny (15.5.1871).

Μόνο με αυτή την προοπτική μπορεί να εννοηθεί το πάθος της Αλταμούρα. Συμπλέκεται με τον έρωτα προς τον άνδρα της ζωής της, που για μια στιγμή την συνεπαίρνει και της χαρίζει αυτό που η φύση προστάζει. Όμως δεν αντέχει στον χρόνο αυτός ο έρωτας, ούτε αντέχει στην υπαρξιακή αναγκαιότητά της. Βυθίζεται στο πένθος της που τον χάνει, αλλά αυτό το πένθος είναι η σωστική παρέμβαση του ενστίκτου της προς την ζωγραφική.

Κάνει συμβιβασμούς για να διατηρήσει τον έρωτά της προς τον Σαβέριο²², οπισθοχωρεί το ταλέντο, για λίγο, μπροστά στην γυναικεία της φύση. Θέλει να αγαπηθεί και να αγαπήσει, χάνοντας ένα κομμάτι του εαυτού της, αφού αναγκάστηκε μέχρι και θρήσκευμα να αλλάξει για να γίνει σύζυγός του. Όμως τίποτα δεν λειτούργησε, γιατί ήταν ταγμένη σε εκείνον τον έρωτα που δεν ζητεί υποχωρήσεις και συμβιβασμούς, γιατί απλούστατα δεν τον αφορά. Είναι πάνω από την σύμβαση που αυθαίρετα επιβάλλεται και που ακόμα και στην φύση χρησιμοποιείται τόσο όσο για να επιτευχθεί η διαιώνιση.

Όχι, το πάθος της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, δεν βρίσκονταν εδώ. Ήταν το πάθος εκείνο, που χρησιμοποίησε την μεταμόρφωση για να διακρίνει η ίδια την πραγματική του σύσταση. Ήταν η οντολογική ανάγκη της, που μέχρι να την συνειδητοποιήσει, έπρεπε να διασχίσει αυτό που ονομάζεται κανονικότητα έστω και αν χρησιμοποίησε ρηξικέλευτους τρόπους.

Η προσωνομία της Γαλανάκη για την Ελένη στο μυθιστόρημά της, ως Κανένας, είναι ενδεικτική της βαθύτερης ανάλυσης της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα. Ο Κανένας, που παραπέμπει στην Οδύσσεια του Ομήρου, είναι το πρόσχημα. Ο Οδυσσέας/Κανένας επιχειρεί το ταξίδι της επιστροφής προς την Ιθάκη.

²¹ Rembaud A., *Επιστολές, οι Επονομαζόμενες του Ορατικού*, μτφ. Ελένη Κόλλια, εκδ. Ηριδανός σ.17.

²² «...Θα θυμάσαι βέβαια, ότι είχα πολλά έργα, αφού με πήρες και με άφησες ενόσω ήμουν ενεργή ζωγράφος. Τώρα έρχομαι στην αποφράδα εκείνη μέρα, που έκαψα όλα μου τα έργα, όσα είχα φέρει σ' αυτό το κατάλυμα. Μην κάνεις ότι δεν το ξέρεις, γιατί θα θυμώσω. Όλα τα έκαψα έξω από τούτο το παράθυρο, στη βοτσαλωτή βεράντα πάνω από τη θάλασσα. Μην επιμένεις να το αρνιέσαι, παραστεκόσουν στην πυρά. Αύρα μαγιάτικου πρωινού, έτσι συνέχεια θρηνούσες για τρεις μέρες. Έπειτα αγρίεψες και φύσηξες πολύ και ξεσήκωσες τη στάχτη από τις ζωγραφιές μου. Τίποτα δεν απέμεινε να θυμίζει το σπάνιο κόκκινο μιας φλόγας, καμωμένης από τα γεμάτα τέχνη, αίσθημα και ματαιότητα χρώματα των πινάκων μου. Άνεμε, σε ρωτώ λοιπόν, που με οδήγησες; Πού διασκόρπισες τη στάχτη της γυναίκας που υπήρξα;», ο.α., Ρ.Γαλανάκη, σ.125.

Μεταμορφώνεται σε Κανένα, ίσως γιατί έτσι είναι ευκολότερο να εγγραφεί η καινούρια συνειδητοποιημένη του φύση, καθώς αποποιείται εξ αιτίας κινδύνου, την ταυτότητα την κοινωνική. Πρόκειται για τον εσωτερικό του άθλο, καθώς μπροστά στον Κύκλωπα Πολύφημο, αφαιρεί το προσωπείο των συμβάσεων μιας υλικής ζωής. Διαφεύγοντας τον κίνδυνο, κατανοεί το μεγαλείο της ίδιας του της ύπαρξης, ξέχωρα από την μέχρι τώρα ταυτοποίησή του. Δεν πρόκειται για αστείο, ούτε για ειρωνεία αλλά για την πιο σοβαρή στιγμή του έπους, όπου καταργείται η τοπική ταυτότητα και αναφαίνεται η κοσμική και για αυτό ιερή, εμπέδωση της αυτογνωσίας του. Μέσα από την λέξη Ούτις, αποποιείται το τις, δηλαδή την ιδιότητά του ως συγκεκριμένο και τοποθετημένο όν, στην διαδικασία της εξέλιξης. Αποτινάσσει όνομα και ιδιότητα, δηλαδή την συγκεκριμένη μάσκα, και αφήνεται στην ελευθερία του μη καθορισμένου. Δεν καθορίζεται, δεν ορίζεται, δεν συγκεκριμενοποιείται, αλλά κατακτώντας μια άλλη γνώση, θυμάται την μη μετρήσιμη και κατά συνέπεια, μη αναγνωρίσιμη από το περιβάλλον του, προέλευσή του. Γίνεται δηλαδή έρως, ποιητική δημιουργία, όπου από μέσα του μπορούν όλα να προέλθουν, όλα να περιληφθούν και τελικά να πάρει όποια μορφή επιθυμεί. Ακριβώς αυτό συμβαίνει και με την Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα. Γίνεται ο Κανένας, γιατί περιλαμβάνει μέσα της τα πάντα, όλα τα χρώματα, όλες τις δημιουργίες, όλη τη ζωγραφική. Θυμάται την ζωγραφική, θυμάται την πηγή της. Η μεταμόρφωσή της σε Κανένα, μόνο επιφανειακά μπορεί να ταυτιστεί με την διαφοροποίηση της ταυτότητάς της και την εξαφάνισή της από τη γυναικεία φύση, έστω και για λίγο. Δημιουργεί και δημιουργείται, χρησιμοποιώντας την απόκρυψη ενός στοιχείου για να αποκαλύψει όλα τα άλλα.

Αυτό το έχει κατανοήσει η Ρέα Γαλανάκη και χρησιμοποιεί τον Οδυσσέα/Κανένα για να προσαρμόσει στη σημασία του όλη την ζωή της Ελένης. Γιατί η ζωή της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα είναι συμπυκνωμένη σ' αυτό ακριβώς το σημείο: στο σημείο της συνειδητοποίησης. Τραγικά και ταραγμένα γεγονότα, προσαρμογή σε μια διαφορετική πραγματικότητα, εγκατάλειψη και τέλος θάνατος, είναι το ένα μέσα στο άλλο, σαν τις ρωσικές κούκλες. Όμως όλες μαζί, φτιάχνουν τον Κανένα, φτιάχνουν το πριν πριν από το πριν, φτιάχνουν κατ' επιλογή χρόνο. Η ζωγραφική όμως της Αλταμούρα, βγαίνει από τον χρόνο γιατί τον περιέχει και όταν τον περιέχει

συγχρόνως και τον ελέγχει. Ελέγχει τον συμβατικό έρωτα με τον υπερβατικό, για αυτό και είναι Κανέννας.

2. Ο ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΗ ΖΩΗ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ ΜΠΟΥΚΟΥΡΗ-ΑΛΤΑΜΟΥΡΑ.

Ενδιαφέρον είναι ότι στα έργα της Αλταμούρα, οι μορφές που απεικονίζονται είναι γυναικείες, με εξαίρεση το «Στοιχείο του Σπιτιού των Σπετσών». Αυτό είναι πιθανόν να οφείλεται στον ερωτισμό της, που πηγάζει από τον έρωτά της για τον αγαπημένο της και πατέρα των παιδιών της αλλά και για το πάθος της για την ζωγραφική. Διαμορφώνει έτσι έναν ιδιότυπο προσωπικό χαρακτήρα, επηρεασμένη από τα συναισθήματά της. Η γυναικεία φύση είναι κάτι που στην αρχή αποκρύπτει, παρόλο που η αγάπη της για τη ζωγραφική της δίνει την δυνατότητα να την αποτυπώσει, εξυμνώντας μ' αυτόν τον τρόπο, το γυναικείο σώμα.

Υπό αυτές τις συνθήκες, η Ελένη, υποδουμένη έναν άνδρα, για να δηλώσει όλη αυτή την ερωτική επιθυμία που την διακατέχει, πρέπει να κινηθεί στο μυστηριώδες σκοτάδι, να σιωπήσει για την πραγματική της ταυτότητα, να ρισκάρει και να βασιστεί στις ενστικτώδεις της δυνάμεις. Υπερβαίνει τα όρια του σώματος, καθώς ο ίδιος ο έρωτας, ψάχνει και ψάχνεται μέσα στις ίδιες του τις μεταμορφώσεις. Στην ουσία αποτελεί την απελευθέρωσή της από τις προκαταλήψεις και τις νοοτροπίες του Μεσαίωνα. Αποδίδοντας το γυναικείο σώμα, είτε γυμνό είτε ντυμένο, το εκθειάζει ως μέσο έκφρασης των συναισθημάτων τόσο της ίδιας αλλά και του ανθρώπου.

Στην πορεία της ζωής της ο έρωτας για τον Σαβέριο Αλταμούρα, την απελευθερώνει όχι μόνο επειδή αποκρύπτει την ταυτότητά της αλλά και μέσω των ζωγραφικών της έργων. Τα σκίτσα της απελευθερώνονται, καλούν τον έρωτα, μιλούν με έναν ρεαλιστικό-ηδονικό τρόπο.

Μια τέτοια παθιασμένη προσωπικότητα ήταν αναπόφευκτο να αγαπήσει με ατέρμονο πάθος, να αφοσιωθεί με απόλυτη αυταπάρνηση, τουλάχιστον για ένα διάστημα και όταν ο έρωτας τελείωσε, να τον βιώσει σαν πένθος αφόρητο και ζοφερό. Οι ερωτικές ιστορίες είναι ιστορίες αυτοχειρίας τις πιο πολλές φορές. Ο

Σαβέριο Αλταμούρα, ζωγράφος και εκείνος, πρωτοεμφανίζεται στη ζωή της, όταν αποβιβάζεται στη Νάπολη για να τον ξαναβρεί αργότερα, στην Φλωρεντία. Φίλος του Ceccoli, οπαδός του Γκαριμπάλντι, επαναστάτης, είχε ήδη φυλακιστεί για τα πολιτικά του φρονήματα, ενάντια στην μοναρχία των Βουρβώνων, επικηρυγμένος επί ποινή θανάτου στην ίδια του την πατρίδα, την Νάπολη, η μητέρα του Αλταμούρα ήταν Ελληνίδα από την Κέρκυρα. Η Ελένη στην δεύτερή τους συνάντηση, του παρουσιάζεται ως Χρυσίνης Μπούκουρης. Φοιτούν μαζί στην Φλωρεντία, από το 1850 έως το 1852, ανοίγουν δικό τους ατελιέ και διδάσκουν. Ο Αλταμούρα συμμερίζεται το πάθος της ενάντια στην ακαδημαϊκή ζωγραφική, είναι και αυτός οπαδός της προ-ραφαηλितικής σχολής. Και οι δύο χρησιμοποιούν τον λεγόμενο «γκρίζο τόνο» στα έργα τους, καθώς δεν θέλουν να αντικρύζουν κατά πρόσωπο το φως του ηλίου, το φιλτράρουν μέσα από σκούρους καθρέφτες και χρωματίζουν τα έργα τους εξ αντανάκλασεως. Ανάμεσα από τους σκούρους τόνους, τοποθετούν τα χρώματα με την μορφή κουκίδας και έτσι θυμίζουν τους ιμπρεσιονιστές, πριν ακόμα αυτοί εμφανιστούν. Λατρεύουν το ύπαιθρο και ζουν ερωτευμένοι.

Στον μαγικό καλλιτεχνικό τόπο της Φλωρεντίας, ανακαλύπτεται η πραγματική ταυτότητα της Ελένης Μπούκουρη και ξετυλίγεται η ιστορία τους. Αν σκεφτούμε τον χαρακτήρα της Ελένης, θα διαπιστώσουμε πως πάντα στη ζωή της κυριαρχεί ένας άνδρας. Πρώτα ο πατέρας της και έπειτα ο Αλταμούρα.

Η γυναίκα στον δέκατο ένατο αιώνα, οφείλει να περιστρέφεται γύρω από ένα αρσενικό κέντρο. Μέσω αυτού πραγματώνεται, ανατροφοδοτείται, τελειοποιείται. Η Ελένη είχε την τύχη να έχει έναν πατέρα πολύ μπροστά από την εποχή του. Αν και σχεδόν αγράμματος, αρβανίτης και σκληρός, φροντίζει να εφοδιάσει με γνώσεις τη κόρη του. Η Ελένη γνωρίζει τα αρχαία ελληνικά, γαλλικά, αγγλικά, ιταλικά και διαβάζει Όμηρο από το πρωτότυπο. Αναμφίβολα, μια σαγηνευτική προσωπικότητα, που εκτός από το ταλέντο της στην ζωγραφική, έχει εξοικειωθεί με το θέατρο, λόγω του «Θεάτρου των Αθηνών» ιδιοκτήτης του οποίου είναι ο πατέρας της· με την διανόηση της εποχής και με την κουλτούρα που αποκτά στην Ιταλία, το λίκνο της αναγέννησης. Ολοκληρωμένη προσωπικότητα, αφήνεται μετά από τα χέρια του πατέρα της, στα χέρια του Σαβέριο. Εντυπωσιασμένη από την πολιτική του δράση

και την επικινδυνότητα μέσα στην οποία ζούσε, έλκεται από αυτόν την πρώτη φορά που τον βλέπει.

Αλώνεται, αιχμαλωτίζεται, αφήνεται να ενσωματωθεί μέσα στον άνδρα που αγάπησε και ερωτεύτηκε. Ήξερε πως επρόκειτο για αιχμαλωσία. Το καταλάβαινε πολύ καλά. Τρία παιδιά έκανε μαζί του, τα δύο τα πήρε εκείνη μετά τον χωρισμό τους ενώ το τρίτο το κράτησε ο Σαβέριο, με την καινούρια συμβία του.

Ο Αλταμούρα άφησε την Ελένη και έφυγε μαζί με την Τζέιν Χέι, φίλη της ζωγράφου από την Αγγλία, παίρνοντας μαζί τους και το τρίτο παιδί τους, βρέφος ακόμα.

Σύμφωνα με την Αθηνά Ταρσούλη²³: «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. Και είναι πιθανόν, η απουσία του να θεωρηθεί και ως πηγή έμπνευσης, μέσα από την θλίψη γεννιούνται σπουδαία έργα.

Η ίδια γυρνά στην Ελλάδα με τα άλλα δύο τους παιδιά, τον Ιωάννη και την Σοφία. Ξεδιπλώνεται λοιπόν, αυτός ο ιδιαίτερος κόσμος της Ελένης, μιας Ελένης μελαγχολικής, καθ' όλη την διάρκεια του γάμου της, μιας Ελένης που δυσφορούσε μέσα στα γυναικεία ρούχα και λαχταρούσε την ελευθερία των αντρικών, μιας Ελένης που απείχε πολύ από τα συνηθισμένα για την εποχή, γυναικεία πρότυπα. Ήταν πρώτα απ' όλα καλλιτέχνης. Μια ιδιαίτερη φύση, μια ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση που έβρισκε τον δρόμο της μέσα από τις δαιδαλώδεις διαδρομές των συναισθημάτων της, ανάκατες με αυτές της ερωτικής αφοσίωσης στον σύντροφο και της ερωτικής αφοσίωσης στην ζωγραφική. Η τραγικότητα της Ελένης ίσως και να έγκειται στο ότι οι αναλογίες που ήλπιζε πως θα μπορούσε να τηρήσει, την πρόδωσαν. Η πρώτη προδοσία έρχεται με την υπαγωγή της σ' ένα κατεστημένο που επέφερε αλλαγές στην ιδιοσυγκρασία της. Για να νυμφευθεί τον Αλταμούρα, έπρεπε να γίνει καθολική και να φυλακιστεί, στην ουσία, στο ασφυκτικό περιβάλλον μιας προειλημμένης απόφασης. Συνέπεια αυτού ήταν η σχεδόν απομακρυσμένη της στάση σ' αυτό που της είχε επιβληθεί. Και αναπόφευκτη υπήρξε η απομάκρυνση του συζύγου της και η φυγή με την Αγγλίδα ζωγράφου, φίλη της Ελένης.

²³ Ταρσούλη Α., *Η πρώτη ζωγράφος στην Ελλάδα μετά το Εικοσιένα*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα 1934, σ.41

Το τέλος, επομένως, ήταν προδικασμένο. Ας σημειωθεί, ότι τα δύο πρώτα παιδιά γεννήθηκαν πριν τον γάμο, απλώς με τον γάμο, νομιμοποιήθηκαν και γεννήθηκε και το τρίτο παιδί, ο Αλέξανδρος.

Μόνο τυχαία δεν είναι όλη αυτή η διαδικασία. Εγκλωβισμένη η Ελένη, διαισθάνεται το τέλος της αρχής που γίνεται βεβιασμένα και με την αναγκαιότητα της νομιμοποίησης. Για κάποιους συμβατικούς χαρακτήρες, αυτό είναι παραδεκτό, όμως και οι δύο προσωπικότητες έχουν ιδιαιτερότητες. Μαχητικοί και χαρισματικοί, δονούνται από συναισθήματα που ξεπερνούν την σύμβαση και που δε διστάζουν να τα ακολουθήσουν. Ο έρωτας, επομένως, λαμβάνει διαφορετική χροιά.

Ο έρωτας στη ζωή της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, ήταν πρωταγωνιστής. Όμως όχι με τον συνηθισμένο τρόπο. Άλλαζε προσωπείο όταν κουραζόταν. Είχε την τόλμη να το κάνει γιατί είχε την δύναμη της δημιουργίας και δεν φοβόταν να απογυμνωθεί. Ο ερωτισμός και το πένθος, διελκυστίνδες μιας οντολογικής παραδοχής, εναλλάσσονται με την δόνηση που προκαλείται από την ανάγκη. Ανάγκη για αναπνοή, ανάγκη για μεταμόρφωση. Οι μεταμορφώσεις αυτές απεικονίζονται στο σωζόμενο έργο της, στους πίνακες και στα σχέδια, κραυγάζουν σχεδόν την ιδιομορφία της ψυχής, που αρνείται να περιέχει μέσα της αυτό που δεν την ελκύει. Πενθεί γιατί μέσα από το πένθος, αντιμετωπίζει την πραγματική της φύση, έρχεται ενώπιος ενώπιω με την προσωπική της φύση.

3. ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ – ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΓΥΜΝΟ.

Η αναγέννηση του ευρωπαϊκού πνεύματος, όπως αυτή δηλώνεται στη ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα, είναι άκρως συνυφασμένη με την ρηξικέλυθη τάση που ανιχνεύεται και στα πολιτισμικά γεγονότα της εποχής. Η Ευρώπη συγκλονίζεται από κινήματα και απελευθερωτικούς πολέμους, η θρησκευτικότητα του Μεσαίωνα έχει παρακμάσει και οι φωτοσκιάσεις, πιο ζωηρές και φωτεινές, αποτυπώνουν στον καμβά ένα διαφορετικό μοτίβο, επηρεασμένο από την αναγεννησιακή προοπτική

που ξεκινά τον 14^ο αιώνα, αλλά διαμορφωμένο και ζυμωμένο από μια μορφή επαναστατικότητας και ελευθερίας. Η επιστροφή στην απεικόνιση του γυμνού σώματος, έχοντας ως πρότυπο την αρχαιότητα είναι δεδομένη, με την διαφορά όμως, ότι τώρα, ιδιαίτερα σ' ό,τι αφορά το γυναικείο κορμί, ο αισθησιασμός γνωρίζει άνθιση.

Το γυναικείο κορμί παρουσιάζεται πληθωρικό, βαρύ, με καμπύλες, νωχελικό και συνάμα αγνό, αναμένει την αποκωδικοποίησή του από τον καλλιτέχνη, μέσα στα βαριά πτυχωτά υφάσματα και τις απαλές αλλά πλούσιες αποχρώσεις της παλέτας του ζωγράφου.

Έρθε η ώρα που η στροφή της νεωτερικότητας περνάει στην ζωγραφική. Η ρήξη των ταμπού και η αποδοχή της φύσης, ιδιαίτερα της γυναικείας, μέσω της ερωτικής προσμονής, είναι δεδομένα. Ο Botticelli και ο Goya γίνονται συχνές αναφορές στους σύγχρονους ζωγράφους του 19^{ου} αιώνα και η εξύμνηση του γυμνού τείνει να θεωρηθεί ως status quo της τέχνης.

Τα γυμνά σχέδια της Αλταμούρα, όπως προαναφέρθηκε, είναι μια ιδιαίτερη κατηγορία που αποκαλύπτει το βάθος της ψυχοσύνθεσής της. Ο ερωτισμός άλλωστε είναι μια πολυσήμαντη έννοια, που αναπτύσσεται σε πολλά επίπεδα. Μπορεί να αποσκοπεί σε μια εξερεύνηση του γυναικείου σώματος και σε μια αποδοχή της κρυμμένης και για πολλούς αιώνες, απαγορευμένης ελευθερίας της σεξουαλικότητας, αλλά πιθανόν και να κινείται σ' ένα συμβολιστικό πεδίο όπου ο καλλιτέχνης, αποζητεί μια εσώτερη προσέγγιση, προσπαθώντας να ψηλαφίσει τον πυρήνα της γυναικείας φύσης. Η θηλυκότητα πλέον έχει αποκαλυφθεί. Η γυναίκα σαν μητέρα, η γυναίκα ως τροφός-μάννα γη, η γυναίκα ως αντικείμενο πόθου, η γυναίκα ως μυστηριακό όν που φέρνει την ζωή, την κυοφορεί και την αντανακλά, ζωντανεύοντας τα κοσμογονικά ένστικτα.

Σκηνή από την κόλαση του Δάντη:

Στα έργα της Αλταμούρα, το γυμνό της γυναικείας φιγούρας είναι προσδιοριστικό στοιχείο μιας αναζήτησης, στο πλαίσιο μιας υπαρξιακής απορίας. Στο χαρακτηριστικό της έργο *Σκηνή από την κόλαση του Δάντη* είναι προφανής η αναζήτηση της ζωγράφου στον μεταφυσικό ρόλο της γυναικείας αποκάλυψης του σώματος²⁴. Το συγκεκριμένο έργο είναι ίσως το έργο με την πλέον διφορούμενη ερμηνεία. Πρόκειται για δύο γυναίκες που απεικονίζονται στο κεντρικό πλάνο με ακάλυπτο το στήθος και η μία είναι ακουμπισμένη πάνω στην άλλη, σχεδόν σε γονατιστή στάση. Φορούν φαρδιά ρούχα, με έντονες πτυχώσεις στο υπόλοιπο κορμί

²⁴ Ταρσούλη Α., *Η πρώτη ζωγράφος στην Ελλάδα μετά το Εικοσιένα*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα 1934, σ.54: «...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 σπτασία».

τους και φαίνεται σαν να έχουν την μοναδική έννοια να προβάλουν το στήθος τους. Πρέπει ακόμα να επισημανθεί η έντονη αντίθεση μεταξύ φωτός και σκιάς, που επικρατεί στον πίνακα. Η έντονη αντίθεση του λευκού και των 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 καθαρότερα οι μορφές. Το σκούρο φόντο τονίζει το λευκό δέρμα των γυναικών.

Ο θρήνος και η θλίψη είναι εμφανείς, καθώς οι ψυχές θρηνούν περιμένοντας να μπουν στο καθαρήριο. Το αναπόφευκτο του θανάτου και η πορεία τους προς το άγνωστο, δημιουργούν την αίσθηση της αναζήτησης παρηγοριάς η μια στην άλλη. Οι δύο μορφές μοιάζουν σαν να πρόκειται για μια, που βλέπει το είδωλό της στον καθρέφτη. Η ταύτιση της μορφής με το είδωλο είναι η δήλωση μιας αφόρητης μοναξιάς, μιας μοναξιάς που έχει στερηθεί το μοίρασμα, τον έρωτα. Και όταν λέμε έρωτα, δεν εννοούμε μόνο την γήινη μορφή του αλλά την παρουσία του ανεκπλήρωτου, του ανέφικτου και για αυτό ζητούμενου. Ψάχνουμε στον άλλον, έλεγε ο Πλάτων στο «Συμπόσιο» αυτό που λείπει από μας, για να νιώσουμε ολοκληρωμένοι. Ο μύθος του ερμαφρόδιτου, στο ίδιο έργο του Πλάτωνα, μας φωτίζει τον δύσβατο δρόμο της ύπαρξης, να βρει και να ενωθεί με το άλλο της μισό. Οι δύο μορφές, πιθανόν να υποκρύπτουν αυτόν ακριβώς τον μύθο. Στο κατώφλι του καθαρηρίου, η βασανισμένη ψυχή βρίσκει το άλλο της μισό και προβάλλει το στήθος.

Η γυμνότης του στήθους ερμηνεύεται ως σύμβολο της μάνας-τροφού²⁵ και έλκει την καταγωγή της από τα ειδώλια της νεολιθικής περιόδου. Στις πλουσιότερες καμπύλες της Μητέρας Θεάς των πήλινων αγαλματιδίων κυριαρχεί το στήθος, τονισμένο υπερβολικά, με τα χέρια σταυρωμένα ακριβώς κάτω από τους μαστούς, πάνω στην κοιλιακή χώρα. Η θηλή, ετυμολογικά από το ρήμα θάλλω, ανθίζω, είναι η ζωογόνος πηγή της τροφής, της θρέψης και της ανάπτυξης των έμβιων όντων, αλλά και του ενστίκτου εκείνου που παρασύρει τα όντα σε αναπαραγωγή. Το γάλα, ως τροφή, πηγάζει από την θηλή, τροφοδοτεί την ύπαρξη όχι μόνο σε επίπεδο υλικό, δηλαδή δεν συντελεί μονάχα στην επιβίωσή του αλλά λειτουργεί και ως λέμφος ενθύμησης. Του θυμίζει την ηδονή της επιβεβλημένης συνέχισής του. Ως σεξουαλική υπόμνηση βοηθά στην σπερματική εκτόνωση της ζωής.

Αν το σκεφτούμε με αυτό τον τρόπο, ίσως να μπορέσουμε να κατανοήσουμε την ανάγκη της Αλταμούρα για την προβολή αυτού του σημείου του σώματος. Η κόλαση είναι γένους θηλυκού, είναι η πυρπόληση της ψυχής, που ντυμένη με τα φαρδιά ρούχα που την υποχρεώνει να φορά το κοινωνικό κατεστημένο, εκείνη προβάλλει ως αντίδραση το γυμνό της στήθος. Η γύμνια εδώ έχει μια μεταφυσική υπόσταση

²⁵ Στεφανή Ε., *Οι γυμνοί γυναικίοι μαστοί στη μινωική εικονογραφία: σύμβολο γονιμότητας ή εξουσίας;* Πεπραγμένα Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006, Α3, Χανιά 2011, σ.530.

και έχει να κάνει πιθανόν, με την καρδιά, που βρίσκεται στο στήθος. Οι μαστοί με τις θηλές, είναι οι απορροές της καρδιακής ενσυναίσθησης. Το στήθος είναι το σημείο όπου στέκεται, ίσταται, το ήθος, δηλαδή η καρδιά, το αίσθημα, ο έρωτας, η αγάπη, η στάση μας προς τη ζωή. Από αυτή την άποψη, οι μαστοί της μητέρας και οι μαστοί της ερωμένης είναι η αποκαλυπτική τροφοδοσία του αιώνιου ενστίκτου. Οι δύο γυναίκες, ίσως και να συμβολίζουν την διττή φύση της γυναικείας παρουσίας, μέσα στην κόλαση της ανθρώπινης στενότητας. Το απογυμνωμένο στήθος φέρει την ιερότητα που φέρει και η Θεά των Φιδιών, του μινωικού ειδωλίου, που ντυμένη με ποδήρη φούστα, αφήνει ακάλυπτο το στήθος της ενώ στα χέρια κρατά τα ιερά φίδια, τους ιερούς καρδιακούς παλμούς. Μια δημιουργός, όπως η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, που είναι γνώστρια της ομηρικής διαλεκτικής και της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, δεν δυσκολεύεται να βρει της διαχρονικές αιτιάσεις της εξύμνησης του γυναικείου στήθους, κάτι που φαίνεται και στα υπόλοιπα γυμνά της σχέδια.

Απελπισία :

Αυτό το έργο έχει αποσπάσει βραβείο σε διαγωνισμό της Σχολής Ναζαρηνών ζωγράφων. Σε αυτόν τον πίνακα απεκονίζεται μία νεαρή γυναίκα ντυμένη στα λευκά σε μία παράξενη στάση, σχεδόν γονατιστή σα να αγκαλιάζει κάτι ή κάποιον. Η έκφραση του προσώπου της δηλώνει την απόγνωση και το ψυχικό αδιέξοδο μιας γυναίκας που μεταφράζει την δυστυχία της σε παντελή έλλειψη μίας δύναμης που θα την κάνει να νιώσει ζωντανή, γεμάτη χυμούς, κάτι που μόνο ο έρωτας το δίνει. Η κατά μέτωπο ματιά, δηλώνει το πείσμα και την αποφασιστικότητα να διεκδικήσει αυτό που της λείπει. Το βλέμμα της είναι μελαγχολικό, ενώ τα μαλλιά της λυτά παρασύρονται από τον αέρα όπως και το ένδυμά της. Αυτή η κίνηση των μαλλιών και του ενδύματος βρίσκεται σε αντίθεση με την στατικότητα της υπόλοιπης εικόνας. Ο έρωτας για την ζωγραφική προετοιμάζει τον έρωτα τον σαρκικό. Η αναζήτηση συμπίπτει με τον έρωτα, έρωτα για τον Σαβέριο αλλά και έρωτα για την ζωγραφική. Το συναίσθημα ξεχειλίζει, αυτό δηλώνεται και από το θαλασσινό τοπίο που φαίνεται στο βάθος, χωρίς όμως να διευκρινίζεται αν είναι λίμνη ή θάλασσα. Το ένδυμά της καλύπτει όλο το σώμα της εκτός από το πρόσωπο, τα χέρια και τα πόδια. Η επιλογή να αφήσει ακάλυπτα τα χέρια, το μέσο της εργασίας της, καθιστά την απόδοση του έργου ρεαλιστική. Ο περιβάλλον χώρος είναι μυστηριώδης και ασαφής. Οι διαφορετικές αποχρώσεις του μπλε εισχωρούν η μια στην άλλη έτσι ώστε το τοπίο να μοιάζει με ονειρικό, να μην μπορεί να προσδιοριστεί. Το λουλούδι που εικονίζεται στο κάτω μέρος του πίνακα, μοιάζει με τριαντάφυλλο, με ρόδο, το σύμβολο της Αφροδίτης. Έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την πέτρα που διακρίνεται καθαρά και πρόκειται για μια αντίθεση για να υποδηλώσει το σκληρό και το μαλακό, το ρεαλιστικό και το ονειρώδες που τελικά αυτό το τελευταίο αποζητεί. Το περίγραμμα του τοπίου σβήνεται με την τεχνική του σφουμάτο, χωρίς να ξεχωρίζουν οι λεπτομέρειες της τοποθεσίας από την αλλοίωση του χρώματος.

Αυτοπροσωπογραφία:

Πρόκειται για μία ελαιογραφία που απεικονίζει την ίδια την Ελένη Αλταμούρα να κάθεται μπορστά σε ένα καβαλέτο. Το ένδυμά της υπονοεί ότι είναι μαθητευόμενη φοιτήτρια ζωγραφική και φαρδύ μην επιτρέποντας να διαγραφούν οι λεπτομέρειες του γυναικείου κορμιού. Το ρούχο αυτό είναι χαρακτηριστικό της εποχής με το σκούφο στα μαλλιά, πράγμα σύνηθες για εκείνη την περίοδο. Τα μαλλιά της είναι κοντά και παραπέμπουν σε άντρα, χωρίς ωστόσο να γίνεται ξεκάθαρο το φύλο. Η φιγούρα της θυμίζει έντονα τον μύθο του ερμαφρόδιτου, που προαναφέρθηκε. Αν αναλογιστούμε βαθύτερα τον μύθο αυτό του Πλάτωνα, θα συνειδητοποιήσουμε πως κάθε καλλιτεχνική πράξη, είναι πράξη έρωτα και πως ο τελευταίος παρουσιάζεται σε κάθε πίνακα. Με αυτή την έννοια, η ταύτιση και συγχρόνως η ενοποίηση θηλυκού και ανδρικού στοιχείου, είναι η επιθυμία για ολοκλήρωση, για την παρουσία της κινητήριας δύναμης, του έρωτα. Το φως που εισδύει από τα αριστερά φωτίζει την μορφή και την κάνει κυρίαρχη στον πίνακα, γυμνώνοντάς την από την σκούρα χρωματική γκάμα των υπόλοιπων αντικειμένων στον πίνακα. Το φως πέφτει στο ενεργούμενο όν, που καθορίζεται από την ερωτική επιθυμία της δημιουργίας, κατανοώντας πλήρως και τα δυο κομμάτια του είναι της. Επιπλέον, τονίζεται ιδιαίτερα ο τρόπος που κρατά τα εργαλεία της δουλειάς της, το πινέλο και τη παλέτα με τα χρώματα. Ο πίνακας αυτός έχει αποδοθεί από τη ζωγράφο ρεαλιστικά εφόσον έχει προσθέσει στο φόντο της κεντρικής φιγούρας και τα πανιά και άλλα εργαλεία της δουλειάς της.

Γυμνό:

Το γυμνό που το έχουμε αριθμήσει με τον αριθμό 1, είναι σχεδιασμένη μια φιγούρα, με γυρισμένο το πρόσωπό της προς τον θεατή και που ο κορμός της και τα κάτω άκρα, παρουσιάζουν μια ασυμμετρία. Το αριστερό πόδι είναι ελαφρά λυγισμένο και το δεξί σηκώνει το βάρος του σώματος. Θυμίζει αγάλματα ιταλικής αναγέννησης όπου δίνεται ιδιαίτερο βάρος στην πλαστικότητα, ενώ το χαρακτηριστικό αυτού του σχεδίου είναι η προσπάθεια απόκρυψης του προσώπου, η προσπάθεια εξαφάνισης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών. Είναι το σώμα, απογυμνωμένο από την ψυχή, σύμφωνα με τα πρότυπα της εποχής. Τεχνικά άρτιο σχέδιο, αφήνει να διακρίνεται ο νοητός άξονας που τέμνει οριζόντια το σκίτσο και τονίζει την διάσταση του κορμού και των άκρων. Τα γεννητικά όργανα καλύπτονται από σκούρες φωτοσκιάσεις και κατά συνέπεια καθίσταται δυσδιάκριτο το φύλο της φιγούρας. Το αριστερό χέρι είναι σχεδιασμένο σε γροθιά²⁶. Η απόκρυψη του φύλου, ίσως και να αποτελεί μία νύξη για εκείνη την εποχή κατά την οποία η γυναίκα βρισκόταν στην σκιά των εξελίξεων, εξ αιτίας φυσικά του φύλου της. Η αινιγματική φιγούρα είναι ένα γνώρισμα της ίδιας της ιδιοσυστασίας της ζωγράφου. Άνδρας και γυναίκα, γυναίκα και άνδρας, είναι διφορούμενος σχεδιασμός, που πιθανόν να παραπέμπει και στην προσωπική της μεταμόρφωση.

²⁶ Ταρσούλη Α., *Η πρώτη ζωγράφος στην Ελλάδα μετά το Εικοσιένα*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα 1934.

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αυτή η μεταμόρφωση, η κρυφή ζωή της Αλταμούρα, της προκαλούσε μία δυσφορία κι ίσως και μία συναισθηματική ένταση για αυτό και το αριστερό χέρι φέρει το σχήμα γροθιάς.

Στο *Γυμνό*, αρ. 2 απεικονίζεται μια γυναίκα που καλύπτει τα γεννητικά της όργανα με τα χέρια της. Θυμίζει έντονα την *Γέννηση της Αφροδίτης (Botticelli)*. Έχει μαύρα μαλλιά, πυκνά, με χτένισμα της εποχής, με αρμονικά χαρακτηριστικά προσώπου. Το στόμα είναι ελαφρά σφιγμένο. Τα χαρακτηριστικά παρουσιάζουν μια αρμονία, με το πρόσωπο να φαίνεται ήρεμο και ελαφρώς γυρτό προς τα κάτω. Απεικονίζεται μία λεπτοκαμωμένη γυναικεία μορφή. Τα γυναικεία χαρακτηριστικά, όπως το στήθος και η κοιλιά, δεν είναι τονισμένα. Τα μάτια, τα φρύδια, η μύτη και το στόμα έχουν τις ίδιες αναλογίες σχεδόν και δεν παρατηρούνται αποκλίσεις μεγέθους. Αποπνέει χάρη και ζωντάνια. Στα μάτια παρατηρείται σκίαση, ενώ το βλέμμα κατευθύνεται προς τα αριστερά. Βλέπουμε πως μάτια, χέρια και αριστερό πόδι έχουν μία στροφή προς τα αριστερά, ως ένας νοητός άξονας που κλείνει στα δάχτυλα του ποδιού. Ο κορμός γέρνει λίγο με σκοπό να επιτευχθεί η ισορροπία. Η κοιλιά και το στήθος, χαρακτηριστικά που συμβολίζουν την αναπαραγωγική διαδικασία, δεν φαίνεται να τονίζονται. Τα δάχτυλα του χεριού καλύπτουν τα γεννητικά όργανα, ενώ τα γόνατα είναι σχεδιασμένα λεπτομερώς. Όλο το σώμα φαίνεται να στέκεται στο δεξί πόδι, αφού το αριστερό είναι λυγισμένο. Το πάτημα είναι αέρινο σχεδόν και προσδίδοντας στην εικόνα ζωντάνια και κίνηση.

Η σχέση της με την Αφροδίτη υποδηλώνει και την άποψη της Ελένης για τον έρωτα. Βέβαια μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε, καθώς δεν υπάρχει χρονολόγηση των σχεδίων. Η θεά του έρωτα, εξιδανικευμένη, αέρινη σχεδόν, ντροπαλή καθώς καλύπτει το φύλο με τα χέρια της, τοποθετεί την ιδέα την ερωτική, σε ψηλότερες σφαίρες, σε ανώτερο επίπεδο, στο επίπεδο της Ουράνιας Αφροδίτης. Η υποψία μελαγχολίας που φανερώνουν το βλέμμα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου, είναι ακριβώς αυτή η αναζήτηση κάποιου ιδανικού ερωτικού αισθήματος.

Το *Γυμνό*, αρ.3 αναπαριστά μια γυναικεία μορφή, ξαπλωμένη σε ανάκλιτρο, το οποίο δεν διακρίνεται καθαρά. Η έμφαση δίνεται στο γυμνό γυναικείο σώμα, το οποίο αποδίδεται σχηματικά. Το σώμα δεν αναπαρίσταται ρεαλιστικά και με πλαστικότητα, όπως τα δύο προαναφερθέντα. Τα περιγράμματα είναι σαφή αλλά παρατηρείται μια λιτότητα εκφραστικών μέσων. Το στήθος κρύβεται από το μπράτσο που επίτηδες έχει τοποθετηθεί μπροστά του. Μια ανάλαφρη και παιχνιδιάρικη κίνηση διαφαίνεται ενώ το πρόσωπο παραμένει απαθές. Μοιάζει να χαϊδεύει τα μαλλιά της. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι και σε αυτό το σκίτσο τα μαλλιά είναι σκούρα και λυτά, γεγονός σημαντικό για την εποχή δημιουργίας του έργου. Την χρονική περίοδο που ζει και δρα η Αλταμούρα οι γυναίκες δεν παρουσιάζονται δημόσια με τα μαλλιά κάτω, παρά μόνο στην ιδιωτική τους ζωή. Το σχέδιο αποπνέει μια ερωτική άνεση, έτσι ανάλαφρα που παρουσιάζεται η φιγούρα,

μια ερωτική πρόσκληση και πρόκληση. Το σώμα δεν έχει εξιδανικευμένη μορφή και παραπέμπει σε μια γυναίκα, σίγουρη για την θηλυκότητά της, για την σεξουαλικότητά της. Το ερωτικό κάλεσμα είναι ξεκάθαρο και είτε πρόκειται για πρόσκληση σε ερωτικό παιχνίδι είτε η Ελένη προσπαθεί να φανερώσει την φιλελεύθερη πλέον στάση της, στην ερωτική επιθυμία, που προκαλεί ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Επιπλέον, αυτή η παθητική φιγούρα είναι ένας υπαινιγμός για τον παθητικό ρόλο του θηλυκού στη σχέση της με το δρων αρσενικό. Τέλος, το συγκεκριμένο σχέδιο, αποτελεί το πιο ρεαλιστικό από τα τρία γυμνά της ζωγράφου καθώς στερείται ιδιαίτερων στολιδιών αλλά παρουσιάζεται με όλες του τις ατέλειες. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι ο έρωτας συμβάλλει στο να νιώθει όμορφα και άνετα με το γυμνό της κορμί η εικονιζόμενη γυναίκα.

Μελετώντας τα γυμνά σώματα όπως τα αποδίδει η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, εμπεδώνεται η άποψή μας πως η ζωγράφος κινείται στα δύο επίπεδα της ερωτικής διαλεκτικής: σ' αυτό της υλικής πραγματικότητας και στο επίπεδο της υπερκοσμικής προέλευσης της έλξης. Μάνα τροφός αλλά και ερωμένη, παίζει αλλά και υποφέρει, προτάσσει τα στήθη ως τροφή αλλά και ως πηγή ηδονής, υπονοώντας και την Πάνδημη αλλά και την Ουράνια Αφροδίτη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

1. ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ

Η πρόσληψη των συγγενικών εννοιών του θανάτου και της τέχνης προκαλούν μια σειρά συλλογισμών που έχουν να κάνουν με το αντίστοιχο δίπολο του θανάτου και του έρωτα, καθώς ο θάνατος αναμετράται με τις αρχέγονες τάσεις του πολιτισμικού περιβάλλοντος του ανθρώπου. Η τέχνη και ο έρωτας αντιδιαστέλλονται με τον θάνατο και εκείνος με την σειρά του είναι η αφόρμηση για μια αντιθετική στάση

που τροφοδοτείται από την συγκρουσιακή σχέση της διαιώνισης και της εξαφάνισης.

Η τέχνη, που σύμφωνα με τον Οδυσσέα Ελύτη²⁷, ορίζεται ως μια: «διέξοδος στην πυθική σπίθα, που δεν κοιτάει την ώρα να γίνει Λόγος και να μπει επικεφαλής μιας καινούριας αποτίμησης του κόσμου...», είναι ο αντίποδας του ζόφου, είναι η διαδρομή της θεϊκής σπίθας του όντος προς την εκδήλωσή του. Και αυτή η εκδήλωση ταυτίζεται με τον έρωτα-δημιουργία, τον έρωτα-συνεκτικό ιστό που μεταφέρει τον παλμό της καρδιάς. Ίσως για αυτό ο έρωτας να εδράζεται στον χώρο της καρδιάς.

Ο θάνατος, η τέχνη, ο έρωτας, κατά μια έννοια συμπλέκονται σε ένα επίπεδο φιλοσοφικής και κοινωνιολογικής ερμηνείας. Αρκεί να παρατηρήσουμε πως από την πρώτη κιόλας στιγμή που εμφανίζεται η ανάγκη για απεικόνιση της ζωής, στο σπήλαιο του Λεσκού, η δημιουργία σκηνών επιστρατεύεται για να επισημάνει την επικινδυνότητα του θανάτου μπροστά στη ζωή. Οι σκηνές κυνηγιού, η εκφορά νεκρών στα μυκηναϊκά αγγεία, οι ακροβασίες στις ράχες των ταύρων στα μινωικά χρόνια, οι πολεμικές σκηνές στα αγγεία, συμπλέκουν την ζωή με τον θάνατο, μέσω της τέχνης. Το εργαλείο μιας όχι μόνο περιγραφικής αφήγησης αλλά και αποκωδικοποίησης του μυστηρίου της γέννησης και του θανάτου, το προσφέρει η τέχνη. Μέσον εκδήλωσης συναισθημάτων, αποκαλύπτει την ύπαρξη αυτής της σπίθας για να ισχυροποιήσει και κατά συνέπεια να ορίσει, το μυστήριο της πολικότητας της γέννησης και του θανάτου. Για αυτό και δεν μπορεί να νοηθεί ξέχωρα ο θάνατος από την τέχνη.

Τα μοτίβα του θανάτου στην τέχνη παρουσιάζονται σ' όλες τις περιόδους της ιστορικής διαδρομής του πολιτισμού. Αποκορυφώνονται όμως στα μεσαιωνικά χρόνια που οι πανδημίες και οι απώλειες από μολυσματικές ασθένειες πλήττουν τους πληθυσμούς, τους εξολοθρεύουν και τους μειώνουν με πρωτοφανή μανία. Ο «Μαύρος Θάνατος» ή Πανούκλα εξολοθρεύει 75 με 200 εκατομμύρια στην Ευρώπη και μειώνεται ο πληθυσμός περίπου στο μισό, ενώ ακολουθούν οι επιδημίες της λέπρας και της ευλογιάς. Οι καλλιτέχνες, από όλες τις περιόδους, απεικονίζουν στους πίνακές τους την φρίκη αυτή της εξαφάνισης, ενώ το γυμνό

²⁷ Ελύτης Ο., *Ανοιχτά Χαρτιά*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1974, σ.σ.115-153.

ανθρώπινο κρανίο μοιάζει να είναι η απαραίτητη επωδός σε κάθε δημιουργήμα ζωγραφικής. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον πίνακα του Καραβάτζιο, «Οι Επτά Πράξεις του Ελέους», το 1607, του Τιτσιάνο, «Πιετά», 1576, του Άλμπρεχτ Ντύρερ, «Οι τέσσερις Ιππείς της Αποκάλυψης», 1498 ενώ αξίζει να αναφερθούμε σε ένα κέρινο γλυπτό, της μοναχής Κατερίνα ντε Τζουλιάνις, από τη Νάπολη του 1727 με τίτλο, «Χρόνος και Θάνατος»²⁸. Σχεδόν όλη η ευρωπαϊκή ζωγραφική, μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, εμφανίζει σκηνές αποκάλυψης και φρίκης που διαμορφώνουν τον αισθητικό άξονα μιας εποχής όπου η δημιουργία και η ανάπτυξη τεχνών συμβαδίζει με την δαμόκλεια σπάθη που κρέμεται πάνω από τις κεφαλές των πληθυσμών. Από τον «Λοιμό» του Πελοποννησιακού Πολέμου έως την φυματίωση που θέριζε και τον 20^ο αιώνα, αφανίζοντας εκατομμύρια ανθρώπων, όπως ακριβώς και οι παγκόσμιοι πόλεμοι, η τέχνη νιώθει έντονα την οφειλή της ως προς την καταγραφή των δεινών, την υπενθύμιση της εξαφάνισης των πληθυσμών, την αδυναμία των κοινωνιών να περιφρουρήσουν το δυναμικό τους.

Από τον Ιερώνυμο Μπος μέχρι και την σημερινή αφαιρετική έκφραση, η τέχνη εστιάζεται στον θάνατο, με την επιθυμία ανεύρεσης μιας απάντησης στο αγωνιώδες ερώτημα της ύπαρξης, επιχειρώντας μια κατανόηση του οντολογικού γρίφου του μυστηρίου της ζωής. Γρίφο που προσπάθησαν να λύσουν οι μύστες των αρχαίων μυστηρίων, συνδυάζοντας την φιλοσοφική αναρώτηση με την τέχνη που παρατήρησαν στα θαύματα της φύσης. Η τέχνη πηγάζει από τους φυσικούς χρωματισμούς και αντανάκλασεις των γεωμετρικών αναλογιών που συναντώνται στο φυσικό περιβάλλον και αποτυπώνει, φιλτράροντας με τις ιδιαίτερες τεχνοτροπίες της, την δομή και την αντανάκλαση μορφών και φωτεινότητας στον καμβά ή στο χαρτί ή στο μέταλλο. Ακριβώς αυτή η ικανότητά της την κάνει να εστιάζεται στον άξονα της συμμετρίας, ο οποίος και με φιλοσοφική ερμηνεία, είναι κοινός και στον θάνατο.

Ο θάνατος λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη προς επίρρωση του θαύματος της ζωής, με διαμεσολαβητή την τέχνη. Ειδικότερα και σύμφωνα με τον Εμπεδοκλή, η φιλότης και το νείκος, στοιχεία αναπόσπαστα εξαρτημένα το ένα με το άλλο και πολωμένα με την ταυτότητα του θηλυκού και του αρσενικού γένους, μετακινούνται στους δύο

²⁸ Από το διαδίκτυο: The Guardian com. και DailyArtMagazine.com.

πόλους. Αυτό ακριβώς χαρακτηρίζει το καθεστώς του Κόσμου, με το αμφισήμαντο ως προς το γένος (:θηλυκό, αρσενικό) επίθετο *αθέσφατος* δε, προσδίδουν στον Κόσμο μια ταυτότητα ουδετέρου γένους (:μόνον)²⁹, δηλαδή μοναδικό. Η τέχνη επομένως, λειτουργεί ως καταλύτης στην ουδετεροποίηση του κοσμικού γίνεσθαι, έχοντας ως εργαλείο την παλέτα της χρωματικής ανταλλαγής και ένωσης των χαρακτηριστικών εκείνων, που φροντίζει να τα προβάλλει και να τα καθορίζει, μέσα από την ιδιαίτερη μοναδική πλευρά του καλλιτέχνη. Η ενοποίηση που πηγάζει από την αυστηρή υποκειμενικότητα του ζωγράφου, στην προκειμένη περίπτωση, συμπεριλαμβάνει αυτή την κίνηση μεταξύ των δύο πόλων: την διαρκή ροή μεταξύ ζωής και θανάτου.

Αυτό είναι εύλογο αν σκεφτούμε πως από τον θάνατο, πηγάζει η ζωή. Ο σπόρος που φυτεύεται στο χώμα, σε καθεστώς σκοτεινό και υγρό (πρόκειται για το περιβάλλον του Άδη), αθέατο από εμάς, εγκυμονεί την ζωή η οποία και εκδηλώνεται με την βλάστηση. Ήδη όμως από την στιγμή που βλασταίνει ο καρπός, οδεύει προς την τελειώσή του, τον θάνατο του. Ο ζωγράφος λοιπόν, απεικονίζει τον καρπό για να συγχωνεύσει, έστω και ασυνείδητα, το νείκος με την φιλότητα, την φιλότητα με το νείκος.

Η απελπισία και ο τρόμος των σκηνών των σχετικών με την πανούκλα, τη λέπρα και την φυματίωση, αν διαβαστεί διαφορετικά, είναι η αναμονή για κάτι καινούριο, η ελπίδα ενός εξορκισμού του Μαύρου Θανάτου.

Τι άλλο μπορεί να κάνει ένας καλλιτέχνης από το να παραστήσει, να ζωγραφίσει με τα δικά του χρώματα, αυτό που τον διαπερνά, τον αλώνει και συγχρόνως απειλεί να τον εξαφανίσει; Έτσι ξορκίζει το κακό, έτσι ξορκίζει τον θάνατο, αναπαριστώντας αυτό που πεθαίνει για να γεννηθεί το καινούριο.

Ο τρόπος της γέννησης και ο τρόπος της αναχώρησης είναι η ίδια ευθεία που συνδέει τη ζωή με τον θάνατο. Ο κάθετος άξονας είναι αυτός, που πρώτα, με φορά προς τα κάτω και αργότερα, με φορά προς τα πάνω, γειώνει την θεϊκή σπίθα του Ελύτη σε πρώτη φάση και στην ύστερη φάση, την βοηθά να ανυψωθεί. Η διαδρομή της κατάβασης και αυτή της ανάβασης, αποτυπώνεται στην τέχνη των αγγείων των μυστηριακών τελετουργιών, προς υπενθύμιση της προέλευσης του όντος, με

²⁹ Λαμπρέλλης Δ., *Ο Εμπειροκλής και τα πέρατα του λόγου*, εκδ. Παπαζήση 2019, σ.325.

όργανο τον λόγο και την ζωγραφική/αγγειογραφία. Είναι θαυμαστό να παρατηρήσουμε πως δίνεται το ταξίδι ζωής και θανάτου, σε αγγεία που δυστυχώς έχουν διασκορπιστεί στα πέρατα της οικουμένης, καθώς ο καλλιτέχνης είναι ο διάμεσος αυτής της διαδρομής. Από αυτή την πλευρά, η τέχνη και ο θάνατος, έχουν την αμφίδρομη αναφορά τους με ενδιάμεσο κρίκο, τον δημιουργό-καλλιτέχνη.

Εποχές, ιδεολογίες, καταστάσεις, φιλτράρονται μέσα από το καταπίστευμα της θνησιμότητας, ενώ η τέχνη είναι εκεί, ως διαδραστική παρέμβαση, για να εξηγήσει, να προσπαθήσει να δώσει απαντήσεις, να θυμηθεί.

Το θέμα του θανάτου, όπως προαναφέρθηκε, είναι το μείζον ερώτημα της οντολογικής ταυτότητας. Η αιτιολόγηση της αποχώρησης του σώματος από τον κόσμο, όπως ορίζεται από τον συνηθισμένο άνθρωπο, και η απομάκρυνσή του από τα εγκόσμια, επιχειρήθηκε να εξηγηθεί μέσα από την θρησκεία. Η κυρίαρχη θέση της οποιασδήποτε θρησκείας, ίσως με ελάχιστες εξαιρέσεις, είναι η βεβαιότητα μιας μετάστασης σε κάποιον άλλον χώρο. Ο Παράδεισος, η Κόλαση, τα Ηλύσια Πεδία, οι Νήσοι των Μακάρων, είναι τόποι που διαμορφώνονται σύμφωνα με την φαντασία του κάθε καλλιτέχνη. Οι συμβολισμοί τους είναι επίσης υποκειμενικοί, αφήνοντας έτσι στην τέχνη, μια τεράστια ελευθερία. Ο θάνατος και η τέχνη επομένως, αυθαιρετούν. Η περιγραφή των σωτήριων ή μη, τόπων του θανάτου, είναι καθαρά υπόθεση που την περιγράφει ο ζωγράφος, χρησιμοποιώντας μόνο την φαντασία του και τα βιώματά του. Πρόκειται για ένα τεράστιο πεδίο αυθαιρεσίας που είναι ωστόσο απαραίτητο, για την εμπέδωση μιας μεταφυσικής πραγματικότητας. Από αυτή την άποψη, ο καλλιτέχνης είναι παντοδύναμος και έτσι εξηγείται και η αμήχανη έως εχθρική στάση της εκάστοτε εξουσίας, μπροστά στην καλλιτεχνική πρωτοπορία. Ο φόβος της αποκάλυψης μιας *επέκεινα* διαφορετικής πραγματικότητας, είτε αυτή είναι σωστή είτε είναι λανθασμένη, βάζει σε κίνδυνο την σταθερότητα μιας κοινωνίας που ακολουθεί κάποιες εντεταλμένες σχέσεις με τους πολίτες της. Η τέχνη προπηλακίστηκε όπως ακριβώς και η διαφορετικότητα της σκέψης, όπως ακριβώς και ο θάνατος καλύφθηκε από τον τρόμο της ανυπαρξίας. Ο φόβος εμπρός στο άγνωστο της μετάστασης, είναι ο ίδιος φόβος που καταλαμβάνει τον δημιουργό όταν επιχειρεί μια διαφορετική πραγματικότητα. Μέσα από σύμβολα, μέσα από τονικότητες, μέσα από γραμμές που άλλοτε φανερώνουν την σκέψη ή την κρύβουν αριστοτεχνικά, έρχεται ο ζωγράφος να

δηλώσει ένα τοπίο, όπως εκείνος το έχει φτιάξει μέσα στην φαντασία του. Και όπως ο θάνατος είναι στην ουσία η ζωή, έτσι και εκείνος εμφανίζει κάτι το ανύπαρκτο, σαν ταχυδακτυλουργός.

2. ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ ΜΠΟΥΚΟΥΡΗ-ΑΛΤΑΜΟΥΡΑ.

Από όσα προαναφέρθηκαν, είναι πλέον σαφές πως η ζωή της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα παρουσιάζει ιδιαιτερότητες, ασύμβατες με την κατεστημένη τάξη της εποχής της. Η επαναστατικότητα της, σε συνδυασμό με το ταλέντο της και τον χαρακτήρα της, χαρακτήρα πραγματικού καλλιτέχνη με ό,τι αυτό συνεπάγεται, διαμορφώνουν το πορτρέτο μιας χειραφετημένης γυναίκας, πολύ πριν την διακήρυξη του φεμινιστικού κινήματος.

Σταθμός στην πορεία της υπήρξε το κίνημα των Ναζαρητών, ένα κράμα κλασικιστικών και ρομαντικών στοιχείων σε συνδυασμό με την εκκλησιαστική τέχνη, επιρροή καθοριστική για την εξέλιξη της ζωγραφικής της.

Πιο συγκεκριμένα, οι Ναζαρηνοί εμπνέονταν από την τέχνη του παρελθόντος και ιδιαίτερα από τους καλλιτέχνες του ύστερου Μεσαίωνα και της πρώιμης Αναγέννησης, όπως έχει προαναφερθεί.

Όλες οι πηγές έμπνευσης των Ναζαρητών και τα χαρακτηριστικά τους, ανιχνεύονται στα έργα της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα. Και βέβαια, κυρίαρχη αναφορά εντοπίζεται στο θέμα του Θανάτου, ένα από τα προσφιλέστερα θέματα του Ρομαντισμού.

Ο Ρομαντισμός εντοπίζεται σε οποιοδήποτε δημιούργημα εκφράζει την αντίθεσή του στην κανονικότητα, στον ορθολογισμό και τον κλασικισμό. Κυριαρχούν τα συναισθήματα και το ένστικτο στην λογική σκέψη. Η εκφραστικότητα, το πάθος και η ενόραση συνδέονται άμεσα μαζί του. Η φαντασία γίνεται η κυρίαρχη τάση του, όχι μόνο στη λογοτεχνία αλλά και στην ζωγραφική. Εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, όπου οι κοινωνικές και πολιτικές δομές έχουν αλλάξει. Ο Διαφωτισμός φαντάζει όνειρο και ο κόσμος έχει χάσει την αισιοδοξία του.

Εμφανίζονται οι ιδιοφυΐες του καλλιτεχνικού χώρου για να πολεμήσουν, ως καινούριοι Δον Κιχώτες, τον κυρίαρχο φόβο που έχει εξαπλωθεί και έχει φοβίσει τα ανθρώπινα πλάσματα, έχει σκοτεινιάσει τον κόσμο και τα πάντα ηχούν παράλογα. Οι χαρισματικοί επομένως εκφραστικοί καλλιτέχνες, φαντάζουν με την ατομική τους έκφραση, τον υποκειμενισμό τους, το πάθος τους και την ενόρασή τους, ως η μοναδική λύση απέναντι στον φόβο και στην απελπισία. Πάνω από όλα βρίσκεται το συναίσθημα³⁰. Οι ρομαντικοί ζωγράφοι, όπως για παράδειγμα ο William Turner, ύμνησαν τη φύση και το μεγαλείο της στην πιο υπέροχη μορφή του³². Αναφέρουμε τον Ρομαντισμό, γιατί η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, έχοντας ως αφετηρία τους Ναζαρηνούς, ανοίγεται με ευκολία στην έκφραση αυτή, έχοντας έντονη την διάθεση φυγής από την πραγματικότητα, γεγονός που αποδεικνύεται και με την μεταμφίεσή της, νοσταλγεί το παρελθόν της πατρίδας της, είναι μία διανοούμενη με στοχαστικές προεκτάσεις. Ας μην ξεχνούμε και το επίπεδο μόρφωσής της που είναι υψηλότερο για την εποχή εκείνη. Ενσωματώνει επομένως, όλα εκείνα τα στοιχεία που την κάνουν να γέρνει περισσότερο στον Ρομαντισμό και λιγότερο στα σπαράγματα μιας πρώιμης αναγεννησιακής τάσης, χωρίς αυτό να σημαίνει πως στα έργα της δεν συναντούμε και επιρροές από αναγεννησιακούς ζωγράφους.

Ο Ρομαντισμός στοχεύει στην έμφαση της πρόκλησης ισχυρής συγκίνησης, στην ελευθερία στη φόρμα και στο συναίσθημα αντί της λογικής. Ξορκίζει επομένως τον θάνατο, που είναι προσφιλές του θέμα, με μια ενοραματική αναβίωση των διαφορετικών διαστάσεων, βρίσκοντας πηγές στην φύση (προσωποποίηση της φύσης, ξωτικά, μορφές που παραπέμπουν στους φαύνους, σε αρκαδικά τοπία...). Μορφοποιούνται οράματα στην καλλιτεχνική τους έμπνευση, μεταφέρονται σε χώρους εξωπραγματικούς, αποκόπτονται από την φόρμα και τον περιορισμό των τριών διαστάσεων. Έτσι, τούς είναι ευκολότερο να αντικρίσουν τον θάνατο ως προσωποποίηση πότε της δυστυχίας και πότε ως σύμβολο απολύτρωσης. Η τραγικότητα, ρεαλιστική ή φαντασιακή, διατρέχει το έργο τους. Στο έργο της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα το τραγικό γίνεται παρόν διότι έχει προηγηθεί η βίωση του θανάτου. Η αναγκαστική της μεταμφίεση σε άνδρα, η συνεχής προσοχή να μην την καταλάβουν, ο αγώνας της για να καταξιωθεί ως ζωγράφος, είναι

³⁰ Honour H., *Romanticism*, εκδ. Harper and Row, Λονδίνο 1979, σ.21.

³² Gombrich E.H., *Το χρονικό της Τέχνης*, εκδ. Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2011, σελ. 493

εξαναγκασμοί και περιορισμοί που έχουν αντίκτυπο και στην ζωγραφική της. Το ενδιαφέρον της για τα θρησκευτικά θέματα που απεικονίζονται στα έργα της καθώς και για λογοτεχνικά θέματα, είναι οι βάσεις του Ρομαντισμού και τις περισσότερες φορές εμπεριέχουν το στοιχείο του θανάτου. Οι θάνατοι των δύο παιδιών της από φυματίωση, η εγκατάλειψή της από τον Αλταμούρα που υπεραγαπούσε, ο εγκλεισμός στις Σπέτσες μετά από την Αθήνα και την καριέρα της, και κυρίως αυτή η μοναχικότητα που πήγασε από μέσα της, έφεραν την σφραγίδα και στα έργα της (θα τα δούμε λεπτομερέστερα παρακάτω). Οι μεταφυσικές ανησυχίες της ώριμης ηλικίας της (βρέθηκαν σχέδια μαγικών συμβόλων στα χαρτιά της), δημιούργησαν μια εντύπωση στην μικρή κοινωνία των Σπετσών πως η Ελένη ήταν μάγισσα. Στην προσπάθειά της, που είναι όμοια με αυτή των Ναζαρηνών, για μια αναζήτηση μιας ενορατικής πραγματικότητας, επέδειξε μια μυστικιστική, θα μπορούσαμε να πούμε, τάση, μια έλξη από τον υπερβατικό χώρο της θρησκείας, κάνοντας τον θάνατο συνοδοιπόρο της. Στα έργα της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, που έχουν διασωθεί, το πρόσωπο του θανάτου δεν παρουσιάζεται όπως σ' άλλους ζωγράφους (δεν ζωγραφίζει κρανία, ούτε δίνει την εικόνα του Μαύρου θανάτου), αλλά η παρουσία του είναι σχεδόν πάντα απτή. Φαντάζει σαν να ήταν ζυμωμένη με την σκοτεινιά και τον ζόφο, καθώς οι σκηνές και πρόσωπα αποδίδονται πάντα μελαγχολικά. Ακόμα και τα σχεδιάσματα των γυμνών της που έχουμε στα χέρια μας, φέρουν μια φωτοσκίαση που παραπέμπει στο μη ζωντανό, στο μη ενεργητικό. Η ηθελημένη απομόνωσή της είναι ένα στοιχείο που συγγενεύει με το τραγικό του μοιραίου. Η περιγραφή της ζωής της, όπως δίνεται μέσα από το βιβλίο της Ρέας Γαλανάκη «Ελένη ή ο Κανέννας», επικυρώνει σχεδόν, την μοιραία πορεία της, την συμπόρευσή της καλύτερα, με τον θάνατο. Η αισθαντική αντιμετώπιση της πραγματικότητάς της, είτε αυτή εκτυλίσσονταν στη Νάπολη, είτε στην Φλωρεντία, είτε στην Αθήνα ή στις Σπέτσες, εμπεριέχει τον πυρήνα της αδάμαστης θεληματικότητάς της σε συνδυασμό με τις κοινωνικές επιβολές έξωθεν. Τα σχεδιάσματα και οι ελαιογραφίες της είναι η κορυφή του παγόβουνου. Αφήνουν να φανεί η μυστική σύνθεση ενός χαρακτήρα, γεννημένου στην αρβανίτικη ιδιοσυγκρασία, στην σκληρή αλλά ανθεκτική αντιμετώπιση των πραγμάτων, αλλά που στην ουσία του, ασυνείδητα, έχει αποκαταστήσει την γέφυρα μεταξύ του ρεαλιστικού και πώς αυτό μπορεί να επιτευχθεί, και μιας άυλης

κατάστασης, μιας ανείδωτης εικόνας, όπου η κυριαρχία του θανάτου εμφανίζεται υποχρεωτικά, είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ζωντανής πραγματικότητας.

Ίσως για αυτό αργότερα, ώριμη, έχει ταυτιστεί με το υπερκόσμιο περιβάλλον και ομιλεί άνετα με όλους τους νεκρούς. Αυτή η διαπίστωση, έχει να κάνει και με το ζωγραφικό δημιούργημα της Ελένης, όπου η ευκολία της να βρίσκεται συγχρόνως στο υπερκόσμιο πεδίο και κατά συνέπεια να έχει ξεπεράσει τον θάνατο, είναι εμφανής. Εσωτερικό φως στους πίνακές της, φως που έχει προέλθει από την νίκη πάνω στον θάνατο. Οι σκηνές από θρησκευτικά θέματα φεγγοβολούν με το φως εκείνο που διαφέρει από το γήινο φως που αντανακλάται από τον ήλιο.

Οι κοινωνικοί ρόλοι στο πλαίσιο μιας εγκαθιδρυμένης πολιτισμικής τάξης, τείνουν στην παγίωση και στην επιβολή, μέσω των ρόλων αυτών, στάσης και νοοτροπίας που εξ ορισμού αντιτίθενται στην ρήξη των υποκειμένων που φέρουν αυτούς τους ρόλους. Σε μια διαφοροποιημένη συμπεριφορά μέσα στο κοινωνικό status quo. Συμπληρωματικό στοιχείο αυτής της κατάστασης, αποτελεί η ενδυμασία η οποία εφαρμόζει τα επιβεβλημένα και επιβάλλει την μάσκα, ως απαραίτητο συμπλήρωμά τους. Και όταν λέμε μάσκα, εννοούμε την συγκεκριμένη και αναμενόμενη συμπεριφορά του κοινωνικού υποκειμένου, συμπεριφορά που φέρει όλα τα χαρακτηριστικά μιας μιμητικής διαδικασίας. Αυτή η τελευταία, απορροφάται από το υποκείμενο, κάτω από τους κοινωνικούς κανόνες και διαμορφώνει αναμενόμενες συμπεριφορές. Όταν αυτές δεν επιτευχθούν, τότε το υποκείμενο περιθωριοποιείται και τείνει προς την εξαφάνιση. Αποτάσσει δηλαδή τον προβλεπόμενο «εαυτό» και γίνεται «Κανένας».

Αυτό το φαινόμενο, παρατηρήθηκε κατά κόρον, στην κοινωνική διάρθρωση του διαφορετικού φύλου. Η πατριαρχία και η μητριαρχία, έννοιες όχι συμπληρωματικές αλλά αντίθετες, απασχόλησαν την κοινωνική ανθρωπολογία και την ψυχανάλυση, με αποτέλεσμα μια δήθεν αναγνώριση της διαφορετικότητας, πάντοτε όμως μέσα σε πλαίσια που θα μπορούσαν να γίνουν ανεκτά.

Η αυθύπαρκτη κοινωνική οντότητα της γυναίκας, όπως θέλει να πιστεύει πως την έχει κατακτήσει, την μεταμορφώνει ως αυτοδύναμο ον μέσα στην κοινωνία, γεγονός που συνεπάγεται αναγνώριση στο πρόσωπό της όλων των δικαιωμάτων και των υποχρεώσεων που απορρέουν από τις κοινωνικές συνθήκες. Οι συνθήκες αυτές καταρρίπτουν τους μύθους, στους οποίους στηρίζονται οι κοινωνικές και νομικές

διακρίσεις των φύλων και καταργούν τις προϋποθέσεις αυτής της διάκρισηςθα περιέμενε κανείς, μετά από αυτή την ισονομική διατύπωση ότι ο ρόλος της γυναίκας είναι, αναθεωρημένος πλέον, αναγνωρισμένος και κατοχυρωμένος στην κοινωνική δομή. Οι μετα-νεωτερικές κοινωνίες όπως αυτές περιγράφονται από τον Derrida³¹ως αναθεωρητικές στάσεις των σχέσεων της ανθρώπινης ύπαρξης με τα πράγματα, συγκροτούν τις ταυτότητες/ρόλους/μάσκες πάνω στον αποκλεισμό ενός «άλλου» και στην καθιέρωση μιας βίαιης ιεραρχίας ανάμεσα σε δύο άκρα, όπως στα αντιθετικά σημαίνοντα «άνδρας/γυναίκα», «λευκός/μαύρος». Κλιμακώνεται επομένως μια πολικότητα, που στους δύο πόλους συγκεντρώνονται τα αντίθετα και τα οποία, μη υπακούοντας στην φυσική θεωρία, όπου τα αντίθετα έλκονται και τα ομώνυμα απωθούνται, συνιστούν κοινωνικές αιχμές που παρόλες τις θεωρητικές νομικές και πολιτισμικές θέσεις, εστιάζουν σε μια ετερότητα που δεν προάγει, αλλά αντίθετα συμπυκνώνει τις αντιδραστικές τάσεις της κοινωνίας. Πρόκειται στην πραγματικότητα για αυτό που ο Baudrillard, στο έργο του *Διαφάνεια του κακού*³²εύστοχα ονόμασε το «μελόδραμα της διαφοράς». Σύμφωνα με τον ίδιο αυτή η οικουμενική διασπορά «του δικαιώματος στη διαφορά», αυθαίρετη χειρονομία όλων εκείνων που εκμεταλλεύτηκαν και κακοποίησαν και καταπίεσαν την ετερότητα. Μια πρόσφατη αυθαίρετη χειρονομία, όλων εκείνων οι οποίοι επί αιώνες, κακοποίησαν την ετερότητα. Στην πραγματικότητα, πάντοτε κατά τον ίδιο, η «ριζική ετερότητα» δηλαδή για παράδειγμα η τρέλα, ο θάνατος, ο έρωτας, οι άλλοι πολιτισμοί, το θηλυκό στοιχείο είναι ασυμφιλίωτοι προς την ταυτότητα αυτών που αποδίδουν το δικαίωμα στην διαφορά, στην καλύτερη περίπτωση προσποιούνται ότι αποδέχονται αυτό το δικαίωμα ή απλώς φιλοξενούν όλους αυτούς που τους αποδίδεται το συγκεκριμένο δικαίωμα χωρίς ουσιαστικά να ανταποκρίνονται προς αυτούς, με αποτέλεσμα να υπάρχει μια ασυμμετρία στη σχέση τους. Σύμφωνα με τον Victor Segalen, στο εμβληματικό έργο του *Περί εξωτισμού. Δοκίμιο πάνω στην αισθητική της διαφοράς*, η ουσιαστική σχέση με την διαφορά είναι «το να φανταστούμε εναντίον της ταυτότητάς μας». Και ως πρώτη κίνηση να αφήσουμε μια εκδοχή της ετερότητας (όλες τους μαζί συνιστούν τον

³¹ Derrida J., *Ο «ακατανόητος» της φιλοσοφίας*. Τελευταία ανάκτηση 8 Μαΐου 2014, από <http://sciencearchives.wordpress.com/.../jacque-derrida->.

³² Baudrillard J., *Η διαφάνεια του κακού*, μτφ. Ζαρίκας, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1996.

εξωτισμό), να διαρρήξει την ταυτότητά μας έτσι ώστε να διαφύγουμε από αυτή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας κίνησης που καθιστά το κοινωνικό υποκείμενο «εξώτη» είναι κατά τον Beaudrillard, σύμφωνα προς τον Segalen, η περιώνυμη περίπτωση της Isabel Eberhardt³³, η οποία λίγες δεκαετίες μετά την πρωτοπόρα Ελένη Αλταμούρα, διέφυγε από την Κεντρική Ευρώπη στη Βόρεια Αφρική, υποδυόμενη την αντρική ταυτότητα και ασπαζόμενη το Ισλάμ. Τις εμπειρίες της αυτές, της ρήξης προς την ταυτότητά της, η εξώτης-Eberhardt, τις αποτύπωσε σε μια σειρά από σπαραχτικά κείμενά της ενώ η Ελένη Αλταμούρα, για να το πράξει αυτό είχε επιλέξει τον χρωστήρα. Άμεση συνέπεια αυτού είναι η συνέχιση στερεοτυπικών δομών και αντιλήψεων, που υπαγορεύουν την υποχρεωτικότητα της χρήση μάσκας/ενδυμασίας/συμπεριφοράς.

Στην καλύτερη περίπτωση και όταν το γεγονός της πολικότητας και της μη αποτελεσματικότητας συνειδητοποιηθεί, είναι απαραίτητη μια «αναστοχαστική πρόσληψη του εαυτού»³⁴.

Και αν δεχτούμε ότι η ταυτότητα είναι αυτό που με κάνει ίδιο και διαφορετικό από τους άλλους και κατά συνέπεια είναι αυτό που «μέσα από το οποίο προσδιορίζομαι και γνωρίζω τον εαυτό μου, αισθάνομαι αποδεκτός και αναγνωρίζομαι ως τέτοιος με τον άλλον» τότε χρειάζονται πράξεις αποχωρισμού, αυτονόμησης και αυτοεπιβεβαίωσης³⁵.

Αυτές τις πράξεις μόνο δυναμικές προσωπικότητες μπορούν να τις εφαρμόσουν. Η Ελένη Αλταμούρα είναι μια από αυτές στον βαθμό ότι επιλέγει η ίδια την μάσκα/ρόλο/ενδυμασία που θα φορέσει. Εκτός του πάθους της για την ζωγραφική, υπάρχει η τάση προς αναζήτηση της πολλαπλότητας στην ενότητα, όπως προαναφέραμε. Μια ασυνείδητη ταύτισή της με την μιμητική τέχνη, όχι όπως την εννοούμε σήμερα, αλλά με την βαθιά επισκόπηση διαφορετικών προσωπείων, που στην ουσία τους συνιστούν το όλον του χαρακτήρα της. Και αν ο Nietzsche δηλώνει

³³ Λαμπρέλλης Δ., *Από τον Nietzsche στο Kerouac. Το θεμέλιο, η άβυσσος, η περιπλάνηση*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2013.

³⁴ Γκέφου-Μαδιανού Δ., *Εννοιολογήσεις του εαυτού και του «άλλου»: Ζητήματα ταυτότητας στη σύγχρονη ανθρωπολογική θεωρία. Στο: Δ.Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.) *Εαυτός και «Άλλος»: Εννοιολογήσεις, ταυτότητες και πρακτικές στην Ελλάδα και στην Κύπρο*. Εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2006.*

³⁵ Αναγνωστοπούλου Δ., *Γυναικείες και ανδρικές ταυτότητες σε μυθιστορήματα της Ρέας Γαλανάκη, Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010): «Ταυτότητες στον Ελληνικό Κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)». Τόμος Δ' (ISBN 978-960-99699-6-3). Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σ.σ. 145-150.*

ότι «Το πρόβλημα του ηθοποιού με βασάνισε στο πιο μεγάλο μέρος του χρόνου μου (σε σχέση με τα άλλα)»³⁶, είναι γιατί πίσω από την εναλλαγή των κοινωνικών μασκών-ρόλων-ενδυμασιών, υποκρύπτονται μια σειρά από φιλοσοφικά και οντολογικά προβλήματα, καθόσον οι μάσκες διαμορφώνουν περιστασιακά, υπαρκτά πρόσωπα που ομιλούν και δημιουργούν το δικό τους φανταστικό πεδίο. Από αυτή την άποψη, η μάσκα η ενδυμασία συμπυκνώνουν μια περσόνα που παίζει στην σκηνή του θεάτρου, της κοινωνίας, της ζωής μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή.

Οι ηθοποιοί έχουν να διαλέξουν από το βεστιάριο της κοινωνικής προσαρμογής και συγκατάθεσης, οτιδήποτε δεν περιέχεται σ' αυτό επισείει την καχυποψία και την απομόνωσή τους.

Η ενδιαφέρουσα εκδοχή πως η ίδια η ζωγράφος έβαλε φωτιά στο σπίτι των Σπετσών και κατέστρεψε τα πάντα, πιθανόν και να σχετίζεται με αυτή την απύθμενη θλίψη που στην βάση της προσκαλεί τον θάνατο, συνομιλεί μαζί του και δέχεται την παρουσία του. Η ενασχόλησή της με την «σολομωνική», με το υπερφυσικό και με την μαγεία, είναι το αποτέλεσμα της διαδρομής της, μέσω της απώλειας και της καταστροφής, σε μια οδό που συνοδοιπόρος της είναι η ο θάνατος. Δεν φοβάται τον θάνατο, δεν μάχεται μαζί του, αλλά συντονίζει τον βηματισμό της μαζί του. Η εξάσκηση της μαγείας είναι από μόνη της μια άσκηση ορίων αυτού που την εξασκεί. Έρχεται αντιμέτωπος με κάτι που δεν το ελέγχει, τον ξεπερνά. Η Ελένη Μπούκουρη αυτό το έχει συνήθεια. Οι καταστάσεις που επιλέγει να ζήσει, είναι οριακές. Ας σκεφτούμε για αρχή, την μεταμφίεσή της. Φλερτάρισμα με την πρόκληση, θα μπορούσαμε να το πούμε. Αργότερα, ο σύζυγός της είναι μια ιδιάζουσα περίπτωση ενός επαναστάτη επικηρυγμένου, ενός χειμαρρώδους ανθρώπου, που παρασύρει τη ζωή εκεί που θέλει αυτός. Τα παιδιά της, υπάρξεις που εξαφανίζονται από τη ζωή της, είτε με τον θάνατο είτε με την αρπαγή (σημειώνουμε πως τον Αλέξανδρο, που γεννιέται μετά τον γάμο της με τον Αλταμούρα, τον παίρνει μαζί του ο σύζυγός του μαζί με την ερωμένη του και χάνει τα ίχνη του η Ελένη, πολύ αργότερα φαίνεται να αλληλογραφεί μαζί του), είναι ο άλλος πόλος της συνειδητοποίησής της.

³⁶ Nietzsche F., *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, εκδ. Δωδώνη, μτφ. Άρης Δικταίος, Αθήνα 1991, §361.

Ο χαμός του πατέρα της είναι ακόμα ένα χτύπημα, μια κρούση της υπενθύμισης του θανάτου. Αλώνεται από την απώλεια του ανθρώπου που την ενέπνευσε, που την καθοδήγησε, που την στήριξε. Η προσωπικότητα του Γιάννη Μπούκουρη είναι φωτεινή, είναι η δύναμη της Ελένης που την παρακινεί στην υπέρβαση. Μια αντίστασή της στον χαμό του πατέρα της είναι και το εκμαγείο που του φτιάχνει τις πρώτες ώρες του θανάτου του.

Ο θάνατος για την Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, λειτουργεί συμπληρωματικά στην ύπαρξη της. Το αποδεικνύουν και τα έργα της, το αποδεικνύει και η ίδια η ζωή της.

3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Το 1890, όταν η Καλλιρρόη Παρρέν, εμπνευσμένη φεμινίστρια, ανακαλύπτει την Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα³⁷, η οποία και έχει κινήσει το ενδιαφέρον δημοσιογράφων, λογοτεχνών, ιστορικών και κοινωνικών ερευνητών αλλά και ιστορικών τέχνης, βρίσκεται μπροστά σε μια απρόθυμη και μελαγχολική Ελένη να δώσει διευκρινίσεις για το καλλιτεχνικό της έργο. Άλλωστε, το ενδιαφέρον της εποχής, εστιάστηκε μόνο στην προσωπικότητα της Ελένης Αλταμούρα και εν γένει στη ζωή της και όχι στην εργογραφία της. Αυτό θα μπορούσε να αντανακλά τις συνηθισμένες και παγιωμένες αντιλήψεις μιας κοινωνίας κατά την οποία από την Αναγέννηση ήδη, η γυναίκα καλλιτέχνης αντιμετωπιζόταν ως «φαινόμενο»³⁸, ή ως εφόσον οι ασχολίες της δεν αποτελούσαν κομμάτι της συνηθισμένης κοινωνικής δομής και αργότερα, τον δέκατο ένατο αιώνα, υποβιβάζοταν στο επίπεδο της χειροτεχνίας³⁹. Το έργο της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, στο σύνολό του, καταστράφηκε πρώτα από την ίδια που έβαλε φωτιά μετά τον θάνατο των παιδιών της, έπειτα από μια πλημμύρα σ' ένα μύλο κοντά στον Ιλισσό, όπου τα φύλαγε, από επιτήδειους που πούλησαν ή υπεξείρεσαν έργα της όσο ακόμα ζούσε, μετά τον

³⁷ *Εφημερίς των Κυριών* 167, 27 Μαΐου 1890, ε.103.

³⁸ Garrard M.D., *Artemisia Gentileschi*, Princeton–New Jersey 1989, σ.4.

³⁹ Γκότση Χ.Γ., *Ο Λόγος για τη Γυναίκα και τη Γυναικεία Καλλιτεχνική Δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη Δέκατου Ένατου-Αρχές Εικοστού Αιώνα)*, διδ. Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2002, σ.194 και διάσπαρτα.

θάνατό της από τον αδελφό της και τέλος, κατά την διάρκεια της ιταλικής κατοχής, όταν επιτάχθηκε το σπίτι των Σπετσών⁴⁰. Τα έργα της επομένως, είναι εξαφανισμένα στο μεγαλύτερο μέρος τους, ενώ, χάρη στην Αθηνά Ταρσούλη που δημοσίευσε την γνωστή μονογραφία της Αλταμούρα, το 1934⁴¹, σώζονται οι τίτλοι και κάποιες φωτογραφίες έργων της που δημοσιεύτηκαν. Η Ταρσούλη είχε πρόσβαση στους οικείους της και στα κατάλοιπά της και έχει διασώσει πολύτιμες πληροφορίες, συγχρόνως όμως εξωραΐσε μια κατάσταση και δημιούργησε στερεότυπα, τα οποία αναπαρήγαγαν όλοι οι επόμενοι. Σχετικά με την αξιοπιστία των πληροφοριών αυτών, ο Γιώργος Σταματίου, αξιοποιώντας τα αρχεία των κληρονόμων της, φώτισε την περίοδο των Σπετσών⁴².

Στην κατοχή των κληρονόμων του αδελφού της Αναστάση, σώζονται έξι ελαιογραφίες, λίγα γύψινα προπλάσματα και πολλές σπουδές και σχέδια, ενώ στο Αρσάκειο σώζεται μια προσωπογραφία, η οποία είναι πιθανότατα η αυτοπροσωπογραφία της. Σχέδια, επίσης επικολλημένα σε σελίδες χοντρών τετραδίων (70 σχέδια, άλλα σπουδές και άλλα ολοκληρωμένα), που τα θέματά τους είναι σχετικά με την αρχαία ελληνική μυθολογία, την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, από το Βυζάντιο και τη χριστιανική θρησκεία και από εξωτικές χώρες (Αίγυπτος, Αλγερία, Αρχαία Βαβυλώνα..., στα πλαίσια του λεγόμενου Οριενταλισμού).

Σ' ένα δεύτερο τετράδιο, που φέρει την επιγραφή *Studii fatti a Perugia od a(d) Assisi* εμπεριέχονται 150 φύλλα που περιέχουν περισσότερα από ένα σχέδια το καθένα. Αυτά φέρουν, τα περισσότερα, την υπογραφή με τον πραγματικό της βαφτιστικό όνομα Ελένη ή είναι χρονολογημένα και αναφέρουν τον τόπο, τον τίτλο και γενικά έχουν σύντομες ιδιόχειρες σημειώσεις με αρκετές πληροφορίες. Έχουμε λοιπόν το οδοιπορικό της στη Ρώμη, στην Περούτζα, στην Πίζα, στη Σιέννα, στην Ασίζη, στην Φλωρεντία (1850-1853). Αποδίδονται επίσης σκηνές από την Ιλιάδα, την Οδύσσεια, και το Δωδεκάθεο, και σπανιότερα ανθρώπινες μορφές και οικοδομήματα, αντίγραφα σχεδίων του Giotto, Perugino, Cavallini.

⁴⁰ Μαρκάτου Δ., *Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της*, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, σ.360.

⁴¹ Βλ. Ταρσούλη Α., ο.α.

⁴² Σταματίου Γ., *Η πολυστένακτη ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα, Νέα και Άγνωστα Στοιχεία για τη Ζωή και το Έργο της*, Ιστορία Εικονογραφημένη 305, Νοέμβριος 1993, σ.47, 52.

Η *Αυτοπροσωπογραφία*, αποτελεί μία ελαιογραφία που φιλοτέχνησε γύρω στα 1850 και είναι δηλωτική του ιδιαίτερου ύφους της Αλταμούρα, καθώς, κατά την άποψή μας, πρόκειται για μια αλληγορία. Είναι η αλληγορία της θανάτωσης της γυναικείας φύσης στο αντρικό κατεστημένο, που ήταν κανόνας στην Ευρώπη εκείνη την εποχή. Η ζωγραφική πράξη είναι η επανάσταση απέναντι στο θέμα της ταφής της γυναικείας καλλιτεχνίας, είναι ο σαρκασμός στην εξαφάνιση του στοιχείου της θηλυκότητας μπροστά στην πατριαρχική κυριαρχία. Ο θάνατος είναι παρών, όχι ως θρηνητικό βίωμα, αλλά ως άρση των δεδομένων. Αίρεται και λοιδορείται, καθώς δεν ξεχωρίζει από την δημιουργία.

Η αυτοπροσωπογραφία της Ελένης είναι γνωστή ως πρώτη αυτοπροσωπογραφία Ελληνίδος καλλιτέχνης και δικαιωματικά κατέχει μια θέση στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Η προσωπογραφία ως είδος, ανθίζει τον 19^ο αιώνα και αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας της εποχής, προβάλλοντας τον δυτικό τρόπο ζωής, που εξαίρει την ατομικότητα και τον ιδεαλιστικό χαρακτήρα⁴³. Στη νεαρή ζωγράφο, με την απόλυτη συγκέντρωση στο έργο της, δεν ισχύει ότι για τις γυναίκες το καβαλέτο ήταν ένα αγαπημένο παιχνίδι και όχι σύνεργο εργασίας. Παριστάνεται καθιστή, κατά τομή προς τα δεξιά ως προς τον θεατή, μπροστά στο καβαλέτο να ζωγραφίζει με μεγάλη αφοσίωση, χωρίς να φαίνεται τι ζωγραφίζει. Η μόνη πληροφορία σχετικά με το εικονιζόμενο θέμα παρέχεται από τα χρώματα στην παλέτα που κρατά με το αριστερό της χέρι: αποχρώσεις του κόκκινου και λευκό. Στην πρώιμη χρονολόγηση συνηγορεί το πολύ νεανικό και δροσερό πρόσωπο, αλλά και η ασκητική ενδυμασία που μας παραπέμπει στη περιβολή των Ναζαρηνών. Ιδιαίτερα το κεφαλοκάλυμμα και το λευκό περιλαίμιο μοιάζουν με αντίστοιχα εξαρτήματα της ναζαρηνής αμφίεσης, όπως διαπιστώνουμε σε γνωστά ναζαρηνά έργα, π.χ. στην προσωπογραφία των αδελφών Franz und Konrad Eberhard, έργο του Johann Anton Ramboux⁴⁴.

Η εναντίωση της Ελένης στο πατριαρχικό κατεστημένο είναι πλέον γεγονός. Και η κοροϊδευτική της διάθεση είναι πλέον σαφής: είναι γυναικεία η αυτοπροσωπογραφία της, αφού απεικονίζεται μια γυναίκα, και είναι συγχρόνως και

⁴³ Λούβας Σ., *Το γυμνό στην ελληνική τέχνη του 19^{ου} αιώνα*, διπλωματική διατριβή, 2012.

⁴⁴ Μαρκάτου Δ., *Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της*, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 362.

αντρική, αφού η εικονιζόμενη είναι μεταμφιεσμένη σε άνδρα. Στέκεται μπροστά στους καθρέφτες (η απεικόνισή της εντελώς κατά τομή προϋποθέτει τη χρήση δύο καθρεφτών), όχι με διάθεση ναρκισσισμού αλλά απόλυτα φυσική, αποφασισμένη να αποδώσει το πάθος της για την ζωγραφική. Πραγματώνει επομένως ένα όραμα, την ταύτιση του μοντέλου και της καλλιτεχνικής έμπνευσης και καθώς δεν δίνεται το έργο που ζωγραφίζει, επικεντρώνεται στην αλληγορική διάσταση της ζωγραφικής της, επικεντρώνεται στην ανατροπή, στην κατάργηση του δίπολου, φύλο και τέχνη. Καταργεί επομένως τις συνιστώσες ενός κοινωνικού δεδομένου και διαφεύγει της ισχύουσας παράδοσης. Έχει κάνει το βήμα προς το «επέκεινα».

Για να κατανοήσουμε καλύτερα την σχέση της αυτοπροσωπογραφίας με τον θάνατο, αρκεί να προστρέξουμε στην ετυμολογία της λέξης «θάνατος» που σύμφωνα με την αρχαία παράδοση, είναι η θέωση/φυγή προς τα άνω. Κάτω από αυτό το πρίσμα, αρκεί να λάβουμε υπ' όψη μας πως η ίδια η Ελένη, με την ζωή και με τα έργα της, είχε προγράψει την οδό προς τα άνω, την ώρα που έχει διαρρήξει την οδό πάνω στην οποία κινείται. Και είτε με διαφοροποίηση της ταυτότητάς της είτε με την αφαιρετική τεχνική των συμβόλων, αντανακλά αυτή την θέωση προς τα άνω, δηλαδή τον θάνατο.

Το πλέον γνωστό της έργο και αναγνωρίσιμο είναι η «Απελπισία», που όπως έχουμε αναφέρει, της χαρίζει και την διάκρισή της στη σχολή των Ναζαρηνών. Η Αθηνά Ταρσούλη⁴⁵ το περιγράφει ως εξής: «Μια νέα γυναίκα συσπειρωμένη μέσα σε ασκητικό χιτώνα ανοιχτόχρωμον, με ανεμισμένα μαλλιά και την εσάρπα της, σ' ένα τρικυμιασμένο σκοτεινό τοπίο, ρίχνει βλέμματα γεμάτα θλίψη, φόβο και αγωνία μαζί κι εγκαρτέρηση σε όποιον την κοιτάζει. Μια προφητική μπορεί να πη κανείς εικόνα της μελλοντικής ζωής της Αλταμούρα». Και κάτω δεξιά φέρει την επιγραφή: *Τωι φιλτάτωι μοι πατρί Ιωαν. Μπούκουρη, 1^η Μαΐου 1852.*

Πρόκειται για την επιρροή της από τον Ρομαντισμό και όπως μας πληροφορεί ο Ε. Ματθιόπουλος, είναι εμπνευσμένο από τα τραγικά γεγονότα της ζωής της⁴⁶.

Η αναμενόμενη αναμέτρηση της Ελένης Μπούκουρη με τον θάνατο είναι παρούσα. Η συσπείρωση της στάσης του κορμιού είναι η στάση της αναμονής του εμβρύου, όταν πρόκειται να βγει από την μήτρα της μητέρας του. Κουλουριάζεται για να

⁴⁵ Ταρσούλη Α., ο.α., σ.19.

⁴⁶ Ματθιόπουλος Ε., *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ. 1, Αθήνα 1997, σ. 41.

διευκολύνει την έξοδο σε έναν άλλον τόπο. Ο ανοιχτόχρωμος λιτός χιτώνας θυμίζει την φορεσιά των Χριστιανών, με το ανοιχτό χρώμα να προσομοιάζει στο φωτεινό κομμάτι της ψυχής. Τα μαλλιά, στοιχείο ουσιώδες στην ζωγραφική αλλά και στην μεταφυσική, είναι η σύνδεση με τους ανώτερους κόσμους. Λειτουργούν ως κεραίες και βοηθούν την ανώτερη ροή να κατέλθει στις κατώτερες διαστάσεις. Είναι ανεμισμένα, αναστατωμένα γιατί το ταξίδι βρίσκεται σε εξέλιξη και η ίδια η ύπαρξη δεν έχει κατέλθει στη γη. Το σκοτεινό τοπίο είναι το τοπίο των τριών διαστάσεων, γιατί ως γνωστό η Γη όπως και η Σελήνη, δεν έχουν φως. Το παίρνουν από τον ήλιο και μάλιστα χάρη στην Σελήνη, το φως αυτό δεν κατακαίει τον πλανήτη. Το σκοτάδι επομένως, είναι επιβεβλημένο για να τοποθετηθεί ο πίνακας στον τόπο όπως και η τρικυμία, νερό, στοιχείο αναπόσπαστο της ενσάρκωσης.

Και το βλέμμα, φοβισμένο, θλιμμένο, αγωνιώδες αλλά και συνάμα στωικό, είναι δηλωτικό της πραγματικότητας που βιώνει η Ελένη. Κατεβαίνοντας η ψυχή και αφήνοντας το φως, αντικρίζει το σκοτάδι και την θλίψη, δηλαδή τον θάνατο, γιατί σ' αυτήν την περίπτωση η θέωση/φυγή προς τα άνω έχει μεν συντελεστεί, αλλά υποχρεούται να κατέβει ξανά, να βιώσει την άλλη μορφή του θανάτου. Όπως είχαμε αναφέρει, ο θάνατος εκτός από την φυγή προς τα άνω, έχει και ένα άλλο σκέλος. Είναι αυτό το περιβάλλον όπου φυτεύεται ο σπόρος, στο σκοτάδι, στο χώμα και στην υγρότητα για να μπορέσει να ευδοκιμήσει και να ξαναφύγει προς τα πάνω. Ένα κύκλος ολοκληρώνεται έχοντας στα συμμετρικά του σημεία, ανάβαση-κατάβαση, το σημείο του θανάτου. Η απελπισία είναι δεδομένη γιατί είναι αναπότρεπτη και υποχρεωτική. Η οντολογική ρήξη της Ελένης είναι υπαρκτή, είναι μια ρήξη που προέρχεται όχι από την διαμορφωμένη πραγματικότητα, αλλά από εκείνη την διαίσθηση-ενόραση που διαθέτει στην διαλεκτική της ζωής με τον θάνατο. Τελικά είναι αυτή η διαλεκτική που διατρέχει όλο της το έργο, η διαμορφωμένη σειρά μιας συγκεκριμένης πορείας που ζητεί το αποτέλεσμα. Και το αποτέλεσμα είναι ο κύκλος, η επανάληψη δηλαδή της πορείας από πάνω προς τα κάτω και τανάπαλιν, και η αρχή και το τέλος σημεία που άλλοτε ονομάζονται γέννηση και άλλοτε θάνατος.

Η χρονολογία του έργου αυτού, το 1852, αντικειμενικά ήταν μια ευτυχισμένη χρονική στιγμή από την ζωή της Ελένης. Σπούδαζε, ερωτευμένη με δύο παιδιά, είχε εκπληρώσει την επιθυμία της και η εποχή ήταν ανέφελη. Αναγκάστηκε όμως να

κατηχηθεί στο καθολικό δόγμα για να μπορέσει να νυμφευθεί τον Αλταμούρα. Αυτό φαίνεται της προκάλεσε μια εσωτερική σύγκρουση και έγινε η αφορμή, τα μύχια συναισθήματά της να αποτυπωθούν στον καμβά. Η υπαρξιακή αναζήτηση, το άγχος του θανάτου και κυρίως το άγχος της ζωής, είναι οι πόλοι που πάνω τους δομείται η σύλληψη της «Απελπισίας».

Το επόμενο έργο που αναπτύσσεται στον ζοφερό τόπο της κυριαρχίας του θανάτου, είναι «Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη». Υπάρχει μια αφαιρετικότητα, στοιχείο της τέχνης των Ναζαρηνών, όπου ο Δάντης μαζί με τον Βιργίλιο και την συνοδεία τους, έχουν φτάσει στο ξέφωτο που από κει μπορούν να βλέπουν την κοιλάδα του Άδη, και που είναι συγκεντρωμένοι οι κολασμένοι. Δύο γυναίκες, λυσίκομες, ακουμπούν η μία στο στήθος της άλλης (και των δύο τα στήθη είναι γυμνά), πονεμένες, θυμίζουν την Μαγδαληνή. Ο τόπος γύρω τους είναι ζωγραφισμένος με σκιερά χρώματα αλλά εκείνες φωτίζονται από το φως της απολύτρωσης. Η απόδοση του Δάντη και της ακολουθίας του γίνεται με χρώματα περισσότερο ζωντανά, θέλοντας να τονιστεί η διαφορά των επιπέδων.

Η κοιλάδα του Άδη, η κόλαση, ο ζόφος είναι τα σημάδια του θανάτου. Είναι η πίσω πλευρά του πέπλου, που επειδή τίποτα δεν διακρίνεται με τα μάτια, είναι ο Άδης, αυτός δηλαδή που δεν βλέπεις (α στερητικό και ίδω=βλέπω). Ο πίνακας χωρίζεται στα δύο: στα μάτια των θνητών και στα μάτια των συγγραφέων-δαιμόνων. Ο Δάντης και ο Βιργίλιος, έχουν περάσει στο ανώτερο επίπεδο, στο επίπεδο όπου κινούνται οι δαήμονες-δαιμόνες, αυτοί που γνωρίζουν περισσότερα από τους ανθρώπους. Η ζύμωση των δύο κόσμων, με ενωτική διαδρομή τον θάνατο, είναι προφανής. Οι δύο γυναικείες μορφές, με λυτά μαλλιά, για τους λόγους που προαναφέραμε, με γυμνό το στήθος, όπως έχει αναλυθεί στο υποκεφάλαιο το *Γυμνό* στην ζωγραφική της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, και με πλήρη εγκατάλειψη στην σκοτεινιά της κολάσεως, ευελπιστώντας πάντα την «ανάσταση νεκρών», την απολύτρωση από τα βασανιστήρια της ζωής. Η καθαρότητα του σχεδιασμού των δύο μορφών και το κάπως απροσδιόριστο της σχεδίασης του Δάντη και της ακολουθίας του είναι δηλωτικό των δύο κόσμων. Ο υλικός κόσμος κινείται σε σαφή και καθαρά περιγράμματα, ενώ ο ανώτερος κόσμος δεν μπαίνει σε καθαρές φόρμες.

Η Ελένη χρησιμοποιεί την φιγούρα του Δάντη γιατί εναρμονίζεται με το πνεύμα της εποχής. Από το 1822 που ο Delacroix ζωγράφησε την «Βάρκα του Δάντη», στην

οποία απεικονίζονται ο Βιργίλιος και ο Δάντης στη κόλαση, η «Θεία Κωμωδία» και ιδιαίτερα η κόλαση γίνεται πηγή δημιουργίας πολλών ζωγράφων. Πάντα το κολαστήριο προκαλεί περισσότερες εντυπώσεις απ' ό,τι ο παράδεισος. Ο Δάντης από τον 18^ο αιώνα και με την ώθηση του Ugo Foscolo είχε γίνει αντικείμενο μελέτης, ενώ η φήμη του εδραιώνεται από τον Vico, ο οποίος εγκαινίασε τη νέα αντίληψη για το έργο τέχνης, ως αυθόρμητο καρπό της δημιουργικής φαντασίας του πνεύματος⁴⁷. Η αφιέρωση στο έργο είναι: *Τηι φιλτάτη μοι μητρί Μαρία/Μπούκουρη 1852*.

Ένα ακόμη έργο της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα είναι και μια σπουδή, θα μπορούσαμε να πούμε, με την Ιουδήθ. Η ιστορία της Ιουδήθ είναι παρμένη μέσα από την Βίβλο. Η εβραία Ιουδήθ αφού ξελόγιασε τον αρχηγό των Ασσυρίων, τον Ολοφέρνη, προκειμένου να σώσει την πόλη της, Βετούλια, τον αποκεφαλίζει. Μια υπηρέτρια με γυρισμένη την πλάτη στον θεατή, κρατά στο αριστερό της χέρι μέσα σε πανέρι το κομμένο κεφάλι του Ολοφέρνη, ενώ η Ιουδήθ έχει ακόμη υψωμένο το ξίφος. Και οι δύο γυναίκες κοιτάζουν προς τα δεξιά έξω από τον ζωγραφικό χώρο προς την κατεύθυνση απ' όπου ακούγεται, σύμφωνα με την αφήγηση στο ομώνυμο απόκρυφο βιβλίο, ένας απειλητικός ήχος. Το έργο είναι αντίγραφο του γνωστού έργου της Αρτεμισίας Τζετιλέσκι «Η Ιουδήθ με την Υπηρέτριά της», χρονολογημένο στο 1613/1614 και βρίσκεται στο Palazzo Pitti στην Φλωρεντία. Η Ιουδήθ, στη μεσαιωνική της εκδοχή, χρησιμοποιείται ως σύμβολο αρετής που καταβάλλει την αμαρτία. Από την Αναγέννηση και μετά έγινε πολύ αγαπητό θέμα φορτισμένο με ποικίλους συμβολισμούς, άλλοτε θετικούς και άλλοτε αρνητικούς, από σύμβολο πολιτικής ελευθερίας, εκδίκησης, σύμβολο της ολέθριας επίδρασης της γυναίκας επάνω στον άνδρα ή ως «καλή Ιουδήθ», μέσο κάθαρσής του, μέχρι και σύμβολο της γυναικείας χειραφέτησης⁴⁸. Είναι άγνωστο το πότε αντέγραψε το έργο η Ελένη. Ήθελε να τιμωρήσει τον Σαβέριο για την εγκατάλειψη ή να δηλώσει την χειραφέτησή της; Όπως και να είναι, υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία με την Αρτεμισία. Ήταν και αυτή μια πρωτοπόρος στη ζωή και στην τέχνη, έσπασε τους κανόνες της εποχής της και

⁴⁷ Gizzi C., "Dante Figura Centrale delle Nostre Aspirazioni Romantiche Idealistiche e libertarie", στον συλλογικό τόμο *Dante e l'Arte Romantica...*, σ.55.

⁴⁸ Για τους συμβολισμούς της Ιουδήθ και την ερμηνεία τους, βλ. Garrard M.D. *Artemisia Gentileschi*, Princeton–New York 1989, σ.291.

ως ζωγράφος ανανέωσε την αντρική καλλιτεχνική παράδοση. Συνενώνει τα γυναικεία χαρακτηριστικά και τα στοιχεία από τα αντρικά πρόσωπα της αρχαιότητας και της αναγέννησης. Η Ελένη ταυτίστηκε με την Αρτεμισία. Επίσης, στη ζωή και των δυο τους, ο πατέρας είχε παίξει πρωταγωνιστικό ρόλο. Η Αρτεμισία είχε κάνει και εκείνη γάμο που είχε αποτύχει και είχε χάσει και εκείνη πρόωρα τα τρία από τα τέσσερα παιδιά της.

Και για τις δύο, η Ιουδήθ, ήταν η ηρωίδα που έλεγχε το πεπρωμένο της, με αυτοσυνειδησία. Η Ελένη, βιώνοντας τη διπλή εμπειρία της γυναίκας και την ψεύτικη ταυτότητα του άνδρα, εντυπωσιάστηκε και εμπνεύστηκε από την Αρτεμισία. Ο πίνακας αυτός θεωρείται μία συνένωση αντρικών και γυναικείων χαρακτηριστικών κλασικής αυστηρότητας, κάτι που ταιριάζει στο στυλ των Ναζαρηνών. Επίσης, ξεχωρίζει για την ιδιαίτερα δραματική του ένταση.

Ακόμα, στην θεατρικότητα του έργου μπορεί να ανιχνευθούν και τα βιώματα της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, ως κόρης θεατρώνη που είχε φλερτάρει και με την ιδέα να ακολουθήσει τον δρόμο του θεάτρου.

Κεντρικό σημείο του πίνακα είναι ο θάνατος και εδώ. Το μαχαίρι του αποκεφαλισμού της πατριαρχικής δομής και η απελευθέρωση του γυναικείου ενστίκτου. Η σκηνή έχει από μόνη της μια δυναμική βίαιη. Πρόκειται για το βίαιο, το ωμό πρόσωπο του θανάτου που επιλέγει να κόψει το κεφάλι, το σημαντικότερο μέλος του σώματος.

Το Στοιχείο του Σπιτιού των Σπετσών:

Ένα άλλο έργο της, που διαλέγεται με το θέμα του θανάτου, είναι η ακουαρέλα της, «Το στοιχείο του Σπιτιού των Σπετσών». Σε αυτό απεικονίζεται ένας μεσαιωνικός ιππότης που κρατά στο χέρι του σπαθί και μοιάζει να κατευθύνεται προς το άγνωστο. Υποθέτουμε, σύμφωνα με τον τίτλο, πως ο ιππότης βρίσκεται μπροστά από το σπίτι των Σπετσών εφόσον δεν υπάρχουν αναφορές μέσα στο έργο για τον περιβάλλοντα χώρο. Φορά ενδύματα και παπούτσια σε σκούρες αποχρώσεις, εκτός από το πουκάμισό του που είναι λευκό. Φορά και καπέλο που στην άκρη φέρει φτερό. Η κάπα του ανεμίζει και μοιάζει σαν να μην ακουμπά στη γη. Η κίνησή του έχει κάτι το μανικό.

Ξανά το σπαθί, και οι ομοιότητες με τον Αρχάγγελο Μιχαήλ, ο οποίος φέρει σπαθί ως δώρο Θεού και ως σύμβολο εξουσίας, είναι εμφανείς. Τελικά, στο σπίτι των

Σπετσών κατοικοεδρεύει ο θάνατος, είναι στοιχειωμένο και το ίδιο το στοιχείο με την μορφή του υπόπτη-πολεμιστή, παραπέμπει στον ψυχοπομπό Ερμή είτε ως αγγελιαφόρου του θανάτου είτε ως συνοδού του Άδη, είναι το μοναδικό σωζόμενο έργο της, που έχει κεντρική αναφορά μια ανδρική φιγούρα.

Το «Στοιχείο του Σπιτιού των Σπετσών» ενδέχεται να έχει και μια άλλη ερμηνεία. Η ανδρική φιγούρα που παρουσιάζεται *προφίλ*, να τρέχει προς τα αριστερά, κρατώντας σπαθί, παρουσιάζει ομοιότητες με τον «Αρλεκίνο», της *Commedia dell'Arte* (*Commedia dell'arte all'improvviso*, δηλαδή κωμωδία της τέχνης του αυτοσχεδιασμού). Η *Commedia dell'arte* είναι μια λαϊκή ιταλική αυτοσχεδιαστική κωμωδία, εξαιρετικά δημοφιλής στην Ιταλία από τον 16^ο έως και τον 18^ο αιώνα. Πρόκειται για υπαίθριες παραστάσεις, από επαγγελματίες ηθοποιούς που μόνοι τους φιλοτεχνούν τις μάσκες και τα κουστούμια τους. Τα έργα τους είναι σχόλια στην κοινωνία της εποχής και η κυριάρχη φιγούρα είναι ο «αρλεκίνος», που φορά μπαλωμένο ρούχο, πολύχρωμο, με αναρχική συμπεριφορά και πάντα είναι πεινασμένος. Ο Jan Kott⁴⁹, δίνει μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία που μας βοηθά στην αποκωδικοποίηση της ακουαρέλας. Αναφέρει: «η μεταμφίεση δεν είναι απώλεια ταυτότητας—είναι μάλλον η απροσδόκητη και αιφνίδια ανάκτηση μιας ταυτότητας άγνωστης ως τότε». Η άγνωστη ταυτότητα, τα άγνωστα γεγονότα που φέρνει αυτή μαζί της, είναι το πεπρωμένο που στοιχειώνει το σπίτι των Σπετσών. Η Ελένη Αλταμούρα, επηρεασμένη από τον «αρλεκίνο» της ιταλικής κωμωδίας και χρησιμοποιώντας την μάσκα για τον εαυτό της (αλλάζοντας ταυτότητα), στην ουσία αποκτά σημειολογικές ομοιότητες με το Στοιχείο. Η χρησιμοποίηση της μάσκας, της αλλαγής και της μεταμφίεσης, μας μεταφέρει στο καρναβαλιστικό τοπίο όπου οι αμφιλεγόμενοι ήρωες μεταμορφώνονται σε νοσηρούς εφιάλτες. Η Ελένη γίνεται συγχρόνως ήρωας και αντιήρωας, πάσχει γελώντας και γελά πάσχοντας.

Στεφανώνεται πρόσκαιρα με το φωτοστέφανο της ιεροποίησης για την τόλμη της και της ιώβειας υπομονής για όλα αυτά που βιώνει, και αποκαλύπτονται τα μυστικά και τα πάθη. Το Στοιχείο, ένα άφυλο ον κατά πάσα πιθανότητα φανταστικό αποκύημα, ντυμένο με την φορεσιά του Αρλεκίνου, διατρέχει το σπίτι της, το ριζικό της, φέροντας το σπαθί που κόβει αιφνίδια τις υπάρχουσες καταστάσεις και φέρνει

⁴⁹ Kott J., *Ένα θέατρο ουσίας*, εκδ. Χατζηνικολή, μτφ. Πατρικίου Ε. και Παπάζογλου Ε., Αθήνα.

άλλες. Λειτουργεί σαν το καθρέφτη των συμβάντων, που αποκαλύπτονται σιγά σιγά στην Ελένη. Μέσα από ένα συγκρουσιακό κλίμα, αποκαλύπτονται τα κρυμμένα μυστικά και πάθη καθώς και οι υποκρισίες της αστικής ηθικής και κοσμικής ευπρέπειας.

Ο θάνατος είναι τσιρκολάνος την ώρα που κρύβει την υπόστασή του την μυστική, κάτω από την αστική αμφίεση, χρησιμοποιώντας πάντα την μάσκα. Ο θάνατος παρουσιάζεται με μάσκα που υποκρύπτει το γκροτέσκο, την παρωδία, την ειρωνεία και τον σαρκασμό.

Το σπαθί που κόβει, που λεηλατεί, είναι η όψη κάτω από την μάσκα. Αναλόγως του ρόλου είναι και η μάσκα. Μην ξεχνάμε και το αρχαίο θέατρο. Όλοι οι μίμοι, φορούσαν μάσκα για να μπορέσουν να αποδώσουν τους ρόλους τους αποστασιωποιημένοι αλλά και με την ελευθερία κινήσεων που τους έδιναν τα προσωπεία. Ο μίμος με την μάσκα, κινεί το σώμα του ελεύθερα, δίχως να τον απασχολούν οι εκφράσεις του προσώπου. Χορεύει, τρέχει, στέκεται, αφήνοντας να φανούν οι κινήσεις του σώματος. Ζωγραφίζει στον χώρο, αποκρύπτοντας τα πραγματικά χαρακτηριστικά του, υιοθετώντας την μάσκα που είναι σύμφωνη με την ανάγκη του ρόλου. Το ίδιο πράγμα γίνεται και στην ζωή της Ελένης. Το Στοιχειό που στοιχειώνει την καταγωγή της, την εστία της, στην γέννησή της, είναι ο Αρλεκίνος που φορά, σύμφωνα με τις καταστάσεις, τις μάσκες του που τις έχει φτιάξει ο ίδιος. Η ελεύθερη βούληση έγκειται στα υλικά από τα οποία είναι φτιαγμένα η μάσκα, όπως και η αμφίεση. Η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, αλλάζει αμφίεση, βάζει και βγάζει κατά βούληση τις μάσκες, αλλά το Στοιχειό είναι εκείνο που βρίσκεται από κάτω. Παραμονεύει ο θάνατος, η κοινή μοίρα όλων. Απλώς στην ζωή της ο θάνατος έρχεται με σκληρό, απρόοπτο τρόπο και της προκαλεί τρόμο. Διατρέχει το ενεργειακό πεδίο της πατρογονικής εστίας, για να της υπενθυμίσει την πραγματική υφή του θεάτρου της ζωής. Εκείνη, τον ζωγραφίζει με τον χρωστήρα, τον σχεδιάζει με την ρευστότητα του νερού και τον κάνει να διαφεύγει, σαν ξωτικό, σαν στοιχειό. Η Ελένη, έχει ήδη υποψιαστεί πως είμαστε επαγγελματίες μίμοι, στην αρένα του θεάτρου της ζωής μας και πως οι ρόλοι μας κατασκευάζονται, όπως και τα κουστούμια μας, από εμάς τους ίδιους. Εκείνο που αποτελεί την σταθερά της ύπαρξης, είναι ο Αρλεκίνος-Στοιχειό, που κρατώντας το σπαθί του, αλλάζει τα

σκηνικά, σαν σκηνογράφος που κόβει τα σχοινιά και παρουσιάζει διαφορετικό σκηνικό.

Εδώ, πολύ ενδιαφέρον έχει και ο τόπος που επιλέγει η ζωγράφος να τοποθετήσει το στοιχειό. Διαατέχεται εξ ολοκλήρου η Ελένη από τον θάνατο για αυτό γυρνά στο πατρικό της, για αυτό και το έργο φέρει στον τίτλο του, το μέρος της καταγωγής της. Είναι ο πλέον ταιριαστός τόπος για να θρηνήσει για τις απώλειες της, για να συσπειρωθεί γύρω από τον πυρήνα της, για να έλθει σε επαφή με τους αγαπημένους που αποδήμησαν. Είναι χαρακτηριστικά τα κομμάτια του μυθιστορήματος της Γαλανάκη, όπου η συνομιλία της με τους αποδημήσαντες, παίρνει την μορφή διαλόγων μεταξύ ζωντανών. Ζουν μαζί της στο σπίτι, την στοιχειώνουν και εκείνη τους καλεί, τους οραματίζεται και έτσι ο θάνατος γίνεται λιγότερο οδυνηρός, έως στο σημείο που παύει να υφίσταται. Όλα τα κομμάτια με τα πλαγιαστά γράμματα, είναι η επικοινωνία της μαζί τους.

Άλλα Έργα

Τέλος, εντυπωσιακό γεγονός είναι και η φιλοτέχνηση της προτομής του πατέρα της από το νεκρικό εκμαγείο που του παίρνει λίγο μετά τον θάνατό του⁵⁰, το 1854. Το ανάγλυφο αποδίδει το κεφάλι και ένα μικρό μέρος του στήθους, καθώς ο νεκρός είναι ξαπλωμένος. Το νεκρικό εκμαγείο ήταν διαδεδομένη συνήθεια σε όλο τον δέκατο ένατο αιώνα, απέδιδε πιστά τα χαρακτηριστικά του εικονιζομένου, όπως στην προκειμένη περίπτωση, και καθώς έβγαινε αμέσως μετά τον θάνατο, όταν ακόμη ήταν ζεστή η σάρκα και ζωντανή, διατηρούσε την πιστότητά τους και την φυσικότητά τους. Το δυνατό ρεαλιστικό πλάσιμο και η ανάδειξη των όγκων του προσώπου δείχνουν αξιοπρόσεκτη πλαστική ικανότητα.

Επικεντρωνόμαστε στην ρομαντική ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα, που είναι και το ζητούμενο στην ζωγραφική της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα. Βέβαια, η χρωματική της γκάμα επηρεάζεται και από την σχολή των Ναζαρηνών, αλλά η τεχνική ανάμεσα στις δύο σχολές εκφράζει περισσότερες ομοιότητες παρά διαφορές.

⁵⁰ Γύψινο αντίτυπό της χάρισε το 1891 στην Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος (α/α 810, γλυπτά), βλ. *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρίας της Ελλάδος*, τ.4, τχ.13, Νοέμβριος 1892, Αθήναι 1892, σ.10. Λίγο αργότερα της ζητήθηκαν πληροφορίες για τη δράση του πατέρα της και έστειλε επιστολή που δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εφημερίδα* 160 (9 Ιουνίου 1894), σ.6-7.

Η ρομαντική ζωγραφική θεωρήθηκε, ως επί το πλείστον, ότι είναι η έκφραση του συναισθήματος, η ψυχική δηλαδή σχέση της ψυχοδυναμικής με την πραγματικότητα. Το συναίσθημα έχει να κάνει με την φύση και πηγάζει από αυτήν⁵¹ και αυτό είναι ιδιαίτερα έκδηλο στον ρομαντισμό, όπου άνθρωπος και φύση, νοούνται σαν μια ολότητα. Η ελευθερία των συναισθημάτων, έχει ως αποτέλεσμα την εμφάνιση του ατομικισμού, που εστιάζεται στην προσωπική του αντίληψη για την ζωή. Η στάση επομένως του ζωγράφου έπαψε να περιορίζεται και η ίδια «η ζωγραφική απελευθερώθηκε απόλυτα από την πλαστική, επωφελήθηκε απ' όλες τις δυνατότητες υποβολής του χρώματος και απάλλαξε τη φόρμα από το στενόχωρο περιγράμματά της. Ο συμβατικός τρόπος θέασης των αντικειμένων και των σωμάτων συνδέθηκε βαθμιαία με ψυχικές καταστάσεις»⁵². Το συναίσθημα πλέον αποτελεί το αποτέλεσμα και την πηγή της γνώσης.

Στον Ρομαντισμό είναι καταφανής η κυριαρχία του εσωτερικού στο εξωτερικό, κάτι που είναι έκδηλο στην Ελένη Αλταμούρα. Σε αντίθεση με τον κλασικισμό που έφτασε σε αδιέξοδο, ο Ρομαντισμός διακατέχεται από τη ρευστότητα και το χρωματικό πάθος, την κινητικότητα και την πολλαπλότητα αλλά και την ασάφεια και την εσωτερική ανησυχία⁵³.

Ο τονισμός του υποκειμένου και του προσωπικού, του φανταστικού και του υποσυνείδητου, η άρνηση κάθε κανονιστικής αρχής, είναι σημεία που τονίζονται σ' αυτό το κίνημα. Η τυπολατρεία καταργείται και προβάλλεται με έμφαση η υποκειμενικότητα. Παρόλο που η Ελένη Αλταμούρα ακροβατεί ανάμεσα σε τάσεις και στυλ, εν τούτοις χωρίς να είναι ενταγμένη εντελώς στην ρομαντική σχολή, εντυπωσιάζει με την ακολουθία της σε κάποιες αρχές του κινήματος διότι όπως δηλώνει και ο Χρυσάνθος Χρήστου⁵⁴: «Αυτή η μεγάλη συμφωνία του σήμερα είναι η αιώνια παραλλαγή της συμφωνίας του χθες, αυτή η διαδοχή της μελωδίας ή η ποικιλία προέρχεται πάντα από το άπειρο, αυτός ο πολυσύνθετος ύμνος, ονομάζεται χρώμα». Και ναι, είναι το χρώμα αυτό που κλείνει όλη την αισθητική θεώρηση της ζωγράφου και την παρουσιάζει να αιωρείται ανάμεσα στο αυστηρό στυλ και σε εκείνο του άκρατου υποκειμενισμού.

⁵¹ Hauser A., *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ.Γ', σ.211.

⁵² Πεγέ Ζ., *Η ζωγραφική στον 19^ο αιώνα*, σ.21.

⁵³ Χρήστου Χ., *Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα*, σ.108.

⁵⁴ Ο.α., σ.109-110.

Προαναφέραμε την επιστημονική προέλευση του φυσικού φαινομένου του χρώματος, όπου ισχύουν οι νόμοι της φυσικής και της οπτικής, όμως είναι επιτακτική η ανάγκη να εστιαστούμε στην μελέτη των χρωμάτων και στον ρόλο της στα έργα τέχνης.

4. ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Το χρώμα δεν είναι απλώς μια πηγή ευχαρίστησης, αλλά και ένα σημαντικό μέσο αντίληψης καθώς «δίνει στο μάτι λαβή...έτσι που να εμποδίζει το σχήμα να διαφεύγει»⁵⁵, και όπως έγραφε και ο Baudelaire⁵⁶: «ότι πέρα από την αισθητική απόλαυση που προσφέρει (το χρώμα), φέρνει πιο κοντά στον θεατή τα αντικείμενα που φέρνουν χρώμα, σε αντίθεση με τα αχρωμάτιστα»⁵⁷.

Ανάμεσα στο σχέδιο και στο χρώμα δημιουργήθηκε μια πάλη. Άλλοτε επικρατούσε το ένα και άλλοτε το άλλο στην τελική εντύπωση. Αν θελήσουμε να δούμε τον ρόλο του χρώματος, τότε βρισκόμαστε αντιμέτωποι με δύο τάσεις: από τη μια το χρώμα ως δομικό στοιχείο επεμβαίνει στη φόρμα με διακριτικότητα έτσι ώστε να μπορεί εκείνη να διατηρείται αυστηρή και αλύγιστη και από την άλλη την εξουσιάζει αδυσώπητα, σχεδόν την καταλύει (κάτι που φτάνει στο απόγειό του με τον ιμπρεσιονισμό, και που η Αλταμούρα θεωρείται πρόδρομός τους), την θολώνει και επεμβαίνει βίαια, καταστρέφοντας την πειθαρχία. Η πληθωρική επέμβαση του χρώματος εξουσιάζει εν τέλει την φόρμα δίχως όμως να την καταστρέφει, παρά επεμβαίνει στην ενότητα του ζωγράφου για να την κλονίσει, και τελικά τονίζει αυτό που εκείνο θέλει. Η εξέλιξη αυτή στην θεωρία του χρώματος, γέννησε τον Μανιερισμό που έσπασε «τον αντικειμενισμό της Αναγέννησης, τονίζοντας την προσωπική στάση του καλλιτέχνη, επικαλούμενος την προσωπική πείρα του θεατή»⁵⁸. Ο Ρέμπραντ και ο Βελάσκεθ αποκάλυψαν τις διαστάσεις τις φανταστικές

⁵⁵ Sargent W., *Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη*, σ.31.

⁵⁶ Baudelaire C., *Αισθητικά Δοκίμια*, σ.32.

⁵⁷ Ο.α., σ. 71: «...τα μυστηριώδη λουλούδια που το βαθύ τους χρώμα επιβάλλεται δεσποτικά στο μάτι, ενώ η μορφή τους βάζει σε πειρασμό το βλέμμα...».

⁵⁸, σ. 30.

του χρώματος και μετέτρεψαν το φως/χρώμα σε υπερβατικό γεγονός. Έχουμε λοιπόν, την ψυχογραφική διάσταση της ζωγραφικής, κάτι που αναφάνεται και στα έργα της Ελένης Αλταμούρα.

Στον Ρομαντισμό η ζωγραφική αποκτά ξανά το μεγαλείο και την δημιουργική πνοή του μπαρόκ, οι προσωπικές σχέσεις των καλλιτεχνών, τα αισθήματα και οι ανησυχίες τους, δημιουργούν υπερβατικές εντάσεις και δραματικά άγχη. Το φως/χρώμα παρουσιάζεται αδέσμευτο από αρχές και προκαταλήψεις, αποκτώντας μια μουσική ελευθερία. Τα χρώματα, σε ορισμένες περιπτώσεις, «δεν έχουν όρια, ανακατεύονται και λιώνουν, χύνονται το ένα μέσα στο άλλο και με αυτά, από την ένωσή τους, τα αντικείμενα στα οποία ανήκουν»⁵⁹.

Ο ανήσυχος στροβιλισμός των ρυθμών και των εντάσεων, ενισχύουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο του χρώματος, την ώρα που αυτό αποκτά μια απόλυτη αμεσότητα. Αυτή την ευγενική εχεμύθεια, στην οποία υποκρύπτονται τα συναισθήματα και οι κινήσεις στον κλασικισμό, ο ρομαντισμός τη σάρωσε, θέλοντας «να προβάλλει όλα αυτά τα άγχη και τις ανησυχίες που έκρυβαν αυτές τις αγωνίες, τους προβληματισμούς, το δράμα, τα πάθη, την άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής».

Το χρώμα είναι στενά συνυφασμένο με τις έννοιες της αρμονίας, της ενότητας, της μελωδίας. Η αρμονία των τόνων του χρώματος είναι αυτή η ίδια τη αρμονία της φύσης : «Το χρώμα αποτελείται από χρωματισμένες μάζες φτιαγμένες από μια ατέρμονη σειρά τόνων, των οποίων η αρμονία δίνει την ενότητα», ισχυρίζεται πάλι ο Baudelaire⁶⁰. Η εναρμόνιση του ψυχρού και του θερμού τόνου, είναι βασισμένη στην αρμονικότητα που είναι η βάση της θεωρίας του χρώματος. Δεν είναι κάτι πρωτόφαντο. Ήδη ο Αλμπέρτι στην Αναγέννηση είχε θεωρήσει το φως, το λευκό χρώμα και τις σκιές, το μαύρο χρώμα, σαν ρυθμιστές των υπολοίπων χρωμάτων και όχι σαν πραγματικά χρώματα, κάτι που το επιβεβαιώνει και η σημερινή χρωματική ανάλυση. Συμπεραίνουμε επομένως, ότι το φως είναι το πρωταρχικό στοιχείο που ρυθμίζει και δημιουργεί το χρώμα. Ο πραγματικός ζωγράφος θα πρέπει να αποδώσει την χρωματική κλίμακα όχι όπως ακριβώς βρίσκεται στη φύση, γιατί τότε απλά θα αντέγραφε την φύση και θα εξαιρούσε από τον εαυτό του τον

⁵⁹ Rowen N., «Arnold, Beaudelaire, and the Imagination», *Comparative Literature* 30, 1978, σ.365.

⁶⁰ Baudelaire C., ο.α., σ.53.

υποκειμενισμό, αλλά η χρωματική αλληλουχία θα έχει να κάνει με το πως αυτός ο ίδιος βλέπει να χρώματα και να αναρωτηθεί πώς θα τα δει και ο θεατής του πίνακα. Ο ζωγράφος είναι αυτός που φιλτράρει και μεταφέρει τους χρωματικούς τόνους όπως εκείνος θεωρεί, και όχι αυτός που απλά μεταφέρει τα χρώματα της φύσης. Η επέμβαση λοιπόν, εκ μέρους του καλλιτέχνη, είναι ζωτικής σημασίας και καθορίζει το έργο τέχνης.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε πως το χρώμα είναι μια δύσκολη έννοια. Δεν είναι εύκολο να μιλήσουμε για χρώμα εφόσον καμία εικονογράφηση δεν δίνει μία σωστή ιδέα για το πώς πραγματικά είναι ένα έγχρωμο έργο τέχνης⁶². Πώς προκύπτει η απεριόριστη σειρά αποχρώσεων ανάμεσα στο μαύρο και στο άσπρο; Το χρώμα εξαρτάται από τις συχνότητες του φωτός που αυτό απορροφά και αντανακλά. Το χρώμα δεν καταλαμβάνει μια ευθεία αλλά έναν τρισδιάστατο χώρο. Γεμίζει τον χώρο, τον φορτίζει και πολλαπλασιάζει τις αποχρώσεις. Αυτή η θεώρηση των χρωμάτων είναι η αιτία δημιουργίας μεγάλης γκάμας χρωμάτων, στηριζόμενα στα τρία βασικά χρώματα, στο κόκκινο, το μπλε και το κίτρινο.

Και επειδή το χρώμα τελικά είναι φως και ενέργεια, μπορούμε να το νιώσουμε με όλες μας τις αισθήσεις και όχι μόνο με τα μάτια. Επιδρά στο σώμα μας και αλλάζει τις συμπεριφορές μας, μεταφέρουμε με αυτό μηνύματα. Αυτός είναι ο λόγος που η συμβολική των χρωμάτων είναι βασικό στοιχείο όχι μόνο στα έργα των ζωγράφων αλλά και στην καθημερινή μας ζωή.

Το μαύρο είναι το χρώμα της ελευθερίας. Μέσα του όλα τα χρώματα και οι αποχρώσεις βρίσκονται εν δυνάμει. Άλλωστε το χρώμα του χάους, στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία, είναι το μαύρο και από το χάος προέρχονται τα πάντα. Η έλλειψη φωτός που δημιουργεί το μαύρο χρώμα, κρύβει και εγκιβωτίζει οποιαδήποτε απόχρωση και χρωματισμό που μπορεί να υπάρξει. Το άσπρο πάλι, από την αντίθετη πλευρά, περιέχει όλα τα χρώματα και εκείνο, σε σημείο που αυτοαναιρούνται. Το άσπρο και το μαύρο δεν ανήκουν στα χρώματα, ανήκουν στις καταστάσεις. Η ζωγραφική τα χρησιμοποιεί για να δηλώσει την απουσία αλλά και την παρουσία, την μη εκδήλωση αλλά και την εκδήλωση. Λειτουργούν σε μετακοσμικό επίπεδο, σε μια διάσταση που υψώνεται πάνω από τις συνηθισμένες.

Το πένθος που συμβολίζει το μαύρο χρώμα, δεν είναι μόνο η εγκατάλειψη και η δυστυχία, είναι κάτι περισσότερο. Το ίδιο το πένθος στην ουσία του, συμβολίζει από την μία πλευρά την απώλεια όμως εμπεριέχει και το στοιχείο της υπέρβασής της. Το άσπρο, ως φως υπερκόσμιο, μεταφέρει την πνευματικότητα και την υψηλή δόνηση, και χρησιμοποιείται στους πίνακες για να δηλώσει την θεϊκή παρουσία.

Το κόκκινο χρώμα, παρουσιάζεται όπου υπάρχει γέννηση. Είναι στενά συνδεδεμένο με τη ζωή, όχι μόνο λόγω του αίματος αλλά και λόγω του κινδύνου. Ζωή και θάνατος, είναι τα δύο δυνατά σημεία που χρωματίζονται με το κόκκινο. Ήταν το χρώμα των αυτοκρατόρων και σε συνδυασμό με το λευκό, παραπέμπει, σύμφωνα με τον Ουμπέρτο Έκο⁶¹ στο τάγμα των Ασασίνων. Ο όρος Ασασίνοι προήλθε από παραφθορά της λέξης χασισίν δηλαδή αυτός που τρώει χασίς. Εκτελούσαν τις πράξεις τους υπό την επήρεια χασίς, το οποίο και τους δινόταν ως πρόγευση για τις απολαύσεις στους ουράνιους κήπους που περιγράφει το Κοράνι. Ο συνδυασμός του κόκκινου, της ζωτικής ενέργειας του αίματος, και του λευκού, σύμβολο μιας υπερκόσμιας ζωής, επιφέρει τον συνδυασμό της τιμωρίας και της εξιλέωσής της. Σήμερα, το χρώμα που έχουν στα άμφιά τους οι καρδινάλιοι της καθολικής εκκλησίας, είναι ένας συνδυασμός άσπρου και κόκκινου. Στην ζωγραφική αντιπροσωπεύει την ένταση, την ζωτικότητα και την ενεργειακή έκρηξη καθώς επίσης παραπέμπει και στην εξουσία μιας αυτοκρατορικής παντοδυναμίας.

Το μπλε μεταφέρει την ουράνια ευδαιμονία, το χρώμα του ουρανού. Οι αποχρώσεις του, εμφανίζονται συχνά ως φόντο για να δηλώσουν την αλλαγή επιπέδου, την διαφοροποίηση του γήινου με το ουράνιο. Σύμφωνα με τον Ψευδο-Διονύσιο, συμβολίζει τα άγνωστα μυστικά και στην χριστιανική κοινωνία θεωρούνταν το σύμβολο του υπερβατικού κόσμου και συνδεόταν με την αιώνια αλήθεια του Θεού. Το συναντούμε και στα ενδύματα του Ιησού, καθώς μεταφέρει την υπέρτατη αλήθεια της χριστιανικής οικουμένης.

Και τέλος το κίτρινο, προσομοιάζει το χρυσό, το φως του ηλίου. Ο ήλιος αυτοκράτορας και θεός, είναι το χρώμα της ανώτερης αξίας. Ακόμα συμβολίζει τον πλούτο και την εξουσία⁶².

⁶² Gombrich, E.H., *Το χρονικό της Τέχνης*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2011, σελ. 326.

⁶³ Έκο Ου., *Το εκκρεμές του Φουκώ*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002.

⁶⁴ Χαραλαμπίδης Κ., *Η έννοια του χρώματος στον βυζαντινό κόσμο*, στο διαδίκτυο

Ο αποσυμβολισμός των χρωμάτων είναι ένα κεφάλαιο που εκτείνεται όχι μόνο στην τέχνη αλλά και στην ψυχολογία και στην ψυχανάλυση. Ο Freud, ο Εμπειροκλής, ο Φουκώ και πολλοί φιλόσοφοι και ψυχαναλυτές, εστιάζουν όλη τους την προσπάθεια επεξήγησης του ασυνειδήτου, στην χρωματική κλίμακα των ονείρων. Η απίστευτη ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης υποδεικνύει την χρήση των χρωμάτων ανάλογα με την εκφραστική δεινότητα του ζωγράφου. Ας μην παραβλέψουμε και το γεγονός όπου το φαντασιακό, μέσα στην αρμονία της απόχρωσης, αναδύεται με ορμή και διαμορφώνει το έργο αλλά και τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον καθηγητή Μουτσόπουλο⁶³, η έννοια και η δράση της φαντασίας είναι θεμελιώδης αρχή για το έργο και τον δημιουργό. Η μορφοποιός φαντασία, που τα προϊόντα της εμφανίζονται πρώτα σαν μορφές, χρωματίζονται, με την δύναμη του χρώματος, σαν ιδέες, βοηθούμενες από την χρωματική προοπτική στο να περικλείσουν τις μορφές και το νόημά τους⁶⁴. Η κυριαρχία των χρωματικών παραλλαγών μας κάνει να θεωρήσουμε την μεταμόρφωση του δυνατού σε πραγματοποιήσιμο αισθητικό ον. Το χρώμα ενισχύει την ισχύ της οπτικής δύναμης στην δημιουργική διαδικασία και συγκεκριμενοποιεί την διαδραστικότητα δημιουργήματος-δημιουργού.

Στα λιγοστά εναπομείναντα έργα της Αλταμούρα όπως έχει ήδη γραφεί, η αγωνία μιας μεταφυσικής προσέγγισης, είναι φανερή.

Στην σχολή των Ναζαρηνών, η Ελένη ψηλάφισε ενστικτωδώς, τις μύχιες εκείνες ανησυχίες της που αργότερα, θα τις συναντούσε μέσα από την αχλή μιας ιδιόρρυθμης επικοινωνίας: ο διάλογός της με τους νεκρούς και το γκροτέσκο σκηνικό της αποχώρησής της από τον υλικό κόσμο, της προσδίδουν μια διαφορετική απόχρωση, συγγενική με αυτές που χρησιμοποιούσε και στα έργα της. Υιοθετώντας τις βασικές αρχές των Ναζαρηνών που ζούσαν μια μοναστική ζωή, αντλούσαν από το ύφος των πριν από τον Ραφαήλ, έως και των μεσαιωνικών ζωγράφων την εσωστρέφεια και τη μυστικοπάθεια θρησκευτικών, ιστορικών και μυθολογικών θεμάτων, δημιουργεί ακριβώς πάνω σε κείνη την διαχωριστική γραμμή, μεταξύ υλικής πραγματικότητας και φαντασιακού οράματος, χρησιμοποιώντας τις φωτοσκιάσεις και τις αποχρώσεις των χρωμάτων με μια

⁶³ Μουτσόπουλος Ε., «Η μορφοποιός φαντασία», *Χρονικά Αισθητικής 1* (1962-1964), σ.σ.64-77.

ιδιότυπη, έως και θρησκευτική, ευλάβεια. Στις ελαιογραφίες της, το χρώμα δεν φανερώνεται αλλά κρύβεται ανάμεσα στην σκιά και την κρυφή αλλά παντοδύναμη αλληγορία του υπερκόσμου.

Στην «Απελπισία», η μορφή της, σε στάση σπειροειδή, ντυμένη με υπόλευκο λιτό χιτώνα, καθορίζεται από την αψίδα της γήινης πραγματικότητας, ενώ το φόντο είναι σκοτεινό, απροσδιόριστο. Η στάση αναμονής και το βλέμμα τονίζονται και από το μαύρο μαντήλι, ως ταινία, που φέρει πάνω από τον άσπρο κεφαλόδεσμο. Οι χρωματικές επιλογές, του μαύρου και του άσπρου, λειτουργούν ως γέφυρα ανάμεσα στην ύλη και την φαντασία. Το φως και το σκοτάδι ενυπάρχουν, δηλωτικά της πολικότητας της ύπαρξης. Κρύβεται και εμφανίζεται με την βοήθεια της χρωματικής προοπτικής, η απελπισία και η προσμονή. Η σχεδόν εμβρυακή στάση που ντύνεται σε ανοιχτόχρωμο χιτώνα με τον κεφαλόδεσμο, τονίζεται από την χρωματική συνισταμένη διάχυσης του πραγματικού στο εξω-πραγματικό. Τα χρώματα εδώ, αναδεικνύουν την φωτεινή/λευκή ενέργειά της με το σκούρο δαντικό τοπίο πίσω της.

Στην «Σκηνή από την κόλαση του Δάντη», τα πράγματα καθίστανται εμφανέστερα. Τα δύο επίπεδα χρωματικά είναι διακριτά. Ο Δάντης, ο Βιργίλιος και η συνοδεία τους, κινούνται σε ανοιχτές αποχρώσεις, φωτοσκιάσεις μιας ανώτερης πραγματικότητας, ίσως και εξαϋλωσης ενώ οι κατατρεγμένοι και νεκροί, έχουν ζωστεί το σκούρο χρώμα της απελπισίας και του θανάτου. Οι δύο γυναικείες μορφές, τονίζουν με το λευκό χρώμα την δυνατότητά τους για τον καθαρό, την διαφοροποίησή τους με τον κόσμο των νεκρών. Η τρυφερότητα που δηλώνει αυτός ο πίνακας, είναι η τρυφερότητα της απελπισίας, της εγκαρτέρησης.

Στην «Ιουδήθ», τα χρώματα είναι τα συνεπή χρώματα μιας ύστερης αναγεννησιακής τεχντροπίας, κινούμενα στην συνηθισμένη γκάμα των χρωμάτων. Εδώ τα χρώματα, υπηρετούν την υπόθεση της Ιουδήθ, έχοντας μια έντονη παρουσία μέσω των δυνατών αποχρώσεων.

Στην «Αυτοπροσωπογραφία» της, εμφανίζεται το καθιερωμένο ιερατικό μοτίβο των Ναζαρηνών, με την κυριαρχία του μαύρου χρώματος που παραπέμπει στην μοναστηριακή ζωή. Μοναδική λεπτομέρεια φωτεινή, ο άσπρος γιακάς και καθηλωτικό το μικρό καπέλο σε γήινο χρώμα, στα κοντά μαλλιά. Το μαύρο είναι, όπως έχει αναφερθεί, το χρώμα της απελπισίας αλλά και της δυναμικής της

μεταμόρφωσης. Όλα περιέχονται μέσα του και ανάλογα της ενέργειας και του φωτός, εμφανίζονται τα χρώματα. Το λευκό πάλι, από μια άλλη οπτική, αποτελεί την διαφυγή και την προοπτική της φώτισης.

Η τονικότητα των χρωμάτων στους πίνακες της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, εγκυμονεί την μυστηριακή υπαρξιακή αγωνία της ζωγράφου. Επιρρεπής σε οράματα, σε ασυνήθιστες επικοινωνίες με τον πνευματικό κόσμο και σε όνειρα που την συγκλόνιζαν, έδωσε στην ζωγραφική της μέσω του χρωματικού συμβολισμού, το στίγμα μιας προσωπικότητας που της ήταν σχετικά εύκολη η πρόσβαση και στους δύο κόσμους. Οι μορφές, επικουρούμενες από τα χρώματα, υποκρύπτουν μια πολλαπλότητα και δημιουργούν την διάθεση στον θεατή να ψάξει κάτω από τα περιγράμματα για να ανακαλύψει την επάλληλη στρώση διαφορετικών μορφών του ίδιου προσώπου⁶⁵.

Τα χρώματα όπως και τα σχήματα, στην υπηρεσία του ζωγραφικού ενστίκτου της Ελένης, ήταν οι δίοδοι μέσα από τις οποίες φανερωνόντουσαν ακριβώς, αυτά τα πολλαπλά πρόσωπα, πάντα σε απόλυτη συσχέτιση ζωής-θανάτου.

Η αυστηρή κατάταξη των καλλιτεχνών σε ρεύματα, υποκρύπτει μια επικινδυνότητα. Το χρώμα και το ένστικτο δεν μπορούν να περιοριστούν και αυτό αποδεικνύεται και από την τεχνική της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα. Μπορεί να εντοπίσαμε την αφετηριακή της επιρροή από τους Ναζαρηνούς, αλλά, επ' ουδενί, δεν κατατάσσεται ακραιφνώς σε κάποια σχολή ζωγραφικής. Το μείγμα θρησκευτικότητας, τόλμης, επαναστατικότητας και αποφασιστικότητας, δεν περικλείεται από τα περιγράμματα και την χρησιμοποίηση τυποποιημένων αποχρώσεων. Αν θελήσουμε να προσδώσουμε μια ταυτότητα στο έργο της, ίσως αυτή της πνευματικότητας να θεωρείται η πλέον ταιριαστή. Και αυτό, διότι η πνευματικότητα περικλείει όλες τις αναδιπλώσεις των μορφών που ζωγραφίζονται στο χαρτί ή στον καμβά. Και από την χρησιμοποίηση των χρωμάτων, το μαύρο και το άσπρο, που δεν εντάσσονται στα χρώματα αλλά από αυτά πηγάζουν όλες οι αποχρώσεις, είναι τα πιο αντιπροσωπευτικά της.

Άλλωστε, τα σχεδιάσματά της, χρησιμοποιούν ακριβώς αυτά. Το κάρβουνο και το μολύβι ή η σινική μελάνι, πάνω στο λευκό χαρτί, επιτρέπουν την πολυδιάστατη ερμηνεία των γραμμών που φέρει η Ελένη.

Η απόδοση, μέσω των χρωμάτων, των θεμάτων και των επιλογών της, έχουν την αφετηρία της στο θέμα του θανάτου. Το ζωτικό αυτό ερώτημα, διαχρονικό και αναπάντητο, γεννιέται μαζί με την ανθρώπινη ύπαρξη, την διατρέχει και την διαπερνά με τις αμφιβολίες, τις αναρωτήσεις, τις απαντήσεις που δίνονται ανάλογα με την πίστη του κάθε υποκειμένου. Το φορτίο είναι βαρύ και η ζωγράφος Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, το σηκώνει στους ώμους της, άλλοτε ως νεαρή κοπέλα επαναστατημένη, άλλοτε ως άνδρας, άλλοτε ως ερωμένη και σύζυγος και άλλοτε ως μητέρα. Στους πίνακες και στα σχέδιά τους, αποκαλύπτεται αυτή η ταύτιση των προσωπείων, των μασκών, με τον έρωτα και τον θάνατο. Αν και φαινομενικά αντιθετικές έννοιες, ο έρωτα και ο θάνατος είναι οι δύο όψεις του αυτού νομίσματος. Κορώνα ή γράμματα, φως ή σκοτάδι, καλό ή κακό, ευτυχία ή δυστυχία, συναποτελούν την ενσάρκωση εκείνη που καθένας μας έχει διαλέξει. Η Ελένη, αυτό το ξέρει υποσυνείδητα και το ζωγραφίζει με χρώματα αντιθετικά, με θεματογραφία μυθολογική και θρησκευτική, πότε κρύβοντας μέσα στις καμπύλες των γυμνών σωμάτων επιθυμίες και πότε φανερώνοντας την ανθρώπινη απόγνωση σε βιβλικές μορφές ή σε ανατρεπτικές και αντιφατικές εκφράσεις προσώπων.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα μελέτη για την καλλιτεχνική δημιουργία της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, παρουσίασε εξ αρχής το εγγενές πρόβλημα της απουσίας των έργων της ζωγράφου. Έργα διάσπαρτα και τα περισσότερα από φωτογραφίες, σκόρπιες πληροφορίες και γεγονότα, τα οποία δεν ήταν εύκολο να συλλεχθούν και να αξιολογηθούν, καθόσον παρουσιάζονται αποκλίσεις και πολλές φορές η χρονολόγηση γίνεται κατά προσέγγιση, έλλειψη πηγών, υποθετικές αναλύσεις, όλα αυτά φτιάχνουν ένα περιβάλλον που η εκτίμηση των πληροφοριών, οφείλει να γίνει με μεγάλη προσοχή.

Η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, γίνεται γνωστή καταρχήν από το εναπομείναν έργο της, από την ζωή της και κυρίως από την τόλμη της να υποδυθεί τον άνδρα σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία για να κερδίσει αυτό που ποθούσε: την παρουσία της στην ζωγραφική, ως γυναίκα. Η ζωή της αντηχεί σαν παραμύθι, αλλά που το τέλος του, αντίθετα με τα παραμύθια, δεν ήταν αίσιο.

Η ερωτική απογοήτευση, η εγκατάλειψη που βίωσε και τέλος ο θάνατος των δύο από τα τρία παιδιά της, από την φυματίωση, μπορεί να προσφέρουν άφθονο υλικό για την συγγραφή μυθιστορήματος. Όσον αφορά την αποτίμηση του έργου της, το οποίο και κατέστρεψε, το υλικό είναι περιορισμένο και μόνο ψηλαφώντας μπορούμε να ερμηνεύσουμε, σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετα, την δημιουργική της πορεία. Παρόλες όμως τις δυσκολίες και τα ελάχιστα στοιχεία, τείνουμε να πιστέψουμε και μετά την ενδελεχή μελέτη μας στο έργο της, ότι η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα υπήρξε μια αξιόλογος ζωγράφος, διδάσκοντας με προσήλωση και με το ταλέντο της τον γιό της Ιωάννη Αλταμούρα, που συγκαταλέγεται στους πιο αξιόλογους ζωγράφους θαλασσινών τοπίων του δέκατου ένατου αιώνα.

Η αξία της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα ως ζωγράφου έγκειται στον επιτυχή συγκερασμό του ταλέντου της με τα ρεύματα των Ναζαρηνών, των κλασικιστών και των ρομαντικών. Αφομοίωσε και παρουσίασε με τον δικό της πρωτότυπο τρόπο, εισδύοντας στις βασικές αρχές τους με δημιουργική ευαισθησία, όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που φώτιζαν τον έρωτα και τον θάνατο όπως εκείνη τον βίωσε ή καλύτερα, ήθελε να τον βιώσει. Δύο από τα πρώιμα έργα της συγκαταλέγονται στο

είδος της προσωπογραφίας, όπου εκεί αποτυπώνεται και η προσωπική της δουλειά με τα σύνεργά της στο δικό της εργαστήριο. Η «Απελπισία» ανήκει στην αυτοπροσωπογραφία. Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την ζωγραφική ως καθρέφτη του ίδιου του του εαυτού και ως αντικείμενο μελέτης της προσωπικότητάς του. Ο συμβολισμός αυτού του έργου αποτελεί δείγμα ρομαντικής διάθεσης και αποδίδεται με νεοκλασική αντίληψη, αποπνέοντας μία ελεγχόμενη δραματικότητα και αποκαλύπτοντας μία σειρά από συναισθηματικές καταστάσεις, από την εγκαρτέρηση ως την θλίψη και τον τρόμο. Στα δύο έργα της «Αυτοπροσωπογραφία» και «Απελπισία» παρατηρούμε κοινά σημεία. Και στους δύο πίνακες οι γυναικεία μορφή φορά ενδύματα φαρδιά που δεν αποκαλύπτουν το φύλο της σκόπιμα αφού στόχος της είναι να καλύψει την ταυτότητά της. Επίσης, στην «Αυτοπροσωπογραφία» είναι αξιοσημείωτη η συγκρατημένη έκφρασή της και η απλότητα του σχεδίου⁶⁶.

Ο χρόνος εμφάνισής της στην ζωγραφική, και ειδικά στην Ιταλία, ήταν σημαδεμένος από πολιτικές ταραχές, από απελευθερωτικά κινήματα, από επαναστατικές προκηρύξεις και από μια ελευθερία που από τα κοινωνικοπολιτικά τεκταινόμενα, είχε περάσει και στην τέχνη, γιατί ως γνωστόν η τέχνη είναι ο καθρέφτης των κοινωνικών ζυμώσεων.

Παρακολουθώντας το ταξίδι της από τις Σπέτσες στη Νάπολη και ύστερα στη Ρώμη και στην Φλωρεντία, ντυμένη ανδρικά στην αρχή και αργότερα γυναικεία, νιώθουμε αυτό που απεικονίζει και η ίδια στα έργα της: την αφόρητη μοναξιά του καλλιτέχνη, την ανάγκη του να ξεφύγει από τα καθιερωμένα, την μοναδικότητα που πηγάζει από το προσωπικό αδιέξοδο και τις προσπάθειές της για ανακούφιση, στους πίνακες με θρησκευτικό περιεχόμενο. Η προσχώρησή της στους κόλπους των Ναζαρηνών ζωγράφων και ο επηρεασμός της από την τεχνοτροπία τους, την αγάπη τους για την Ιταλία του 1300-1400 μ.Χ., το ωραίο και την λεπτομέρεια γίνεται φανερός στο έργο της⁶⁷.

Ως πρώτη ζωγράφος της μετεπαναστατικής Ελλάδας, αποτελεί μια φωτεινή αναφορά στην ιστορία της ζωγραφικής. Η εκρηκτικότητά της εμφανίζεται όχι μόνο στο έργο της αλλά και στις αντιδράσεις της. Είναι σαν η ζωή της να είναι συνεπής με την ζωγραφική της έκφραση, κάτι που συμβαίνει μόνο στους πραγματικούς καλλιτέχνες. Το πάθος, ο έρωτας, ο θάνατος, δεν είναι εύκολο να αποδοθούν ούτε

με λέξεις αλλά ούτε με τον χρωστήρα. Η υπέρβασή της είναι περισσότερο εμφανής σε αυτό που δεν ζωγραφίζει αλλά που αφήνει να εννοηθεί. Πεδίο πολυδιάστατο έργων που έχουν την αμφισημία της ετερότητας, αλλά και την συμβολική της ολιστικής σύλληψης.

Η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα είναι μια μοναδική περίπτωση στην ιστορία της ελληνικής ζωγραφικής. Μια φωτογραφία της που εμπεριέχεται στο ιδιωτικό αρχείο στις Σπέτσες, ξαφνιάζει με την ανδρική της εικόνα και η μεταμφίεσή της παραπέμπει σε αντίστοιχες φωτογραφίες αμφιλεγόμενων προσώπων. Αν σκεφτούμε βαθύτερα, πάντα η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα είχε και μια αρχετυπική σύνδεση με το ανδρικό πρότυπο.

Η καλλιτεχνική ιδιότητά της ως ζωγράφου θα πρέπει να θεωρηθεί αντάξια της πολυτάραχης ζωής της. Οι διαφορετικές ταυτότητες και οι ρόλοι που υποδύθηκε αντίβαιναν στις καθιερωμένες νόρμες και συνήθειες της εποχής της.

Μελετώντας την καλλιτεχνική διαδρομή της Ελένης Μπούκουρη-Αλταμούρα, σε σχέση πάντα με τα γεγονότα του βίου της, καταλήγουμε στην ύπαρξη μιας σπουδαίας ζωγράφου και γυναίκας που κινήθηκε κατά στα πλαίσια της νεοκλασικής νόρμας συνδυαστικά με το ρομαντικό στοιχείο σε ό,τι αφορά στην σύλληψη των έργων. Επιπλέον, ακολουθώντας τις βασικές αρχές των Ναζαρηνών απομακρύνεται από τον ακαδημαϊσμό ζωγραφίζοντας αυστηρές μορφές και καθαρά περιγράμματα, δίνοντας έμφαση σε ηθικολογικά περιεχόμενα. Συμπερασματικά, το σύνολο του έργου της πέραν των ρευμάτων και σχολών φέρει τις βιωματικές εμπειρίες της καλλιτέχνιδος και του προσωπικού της δράματος.

67 Πιερρή Α., *Ο Ιμπρεσιονισμός του Αισθητισμού: η αναπαράσταση (της εντύπωσης) στα νεοελληνικά αισθητικά έργα (τέλος 19ου-αρχή 20ου αιώνα)*, σελ. 21-22, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2018.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. «Απελπισία», ελαιογραφία



Δυράκη Β., «Ελένη ή ο Κανένας: Η περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα», Τελευταία επίσκεψη 14/11/2021

<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2328569/theFile>

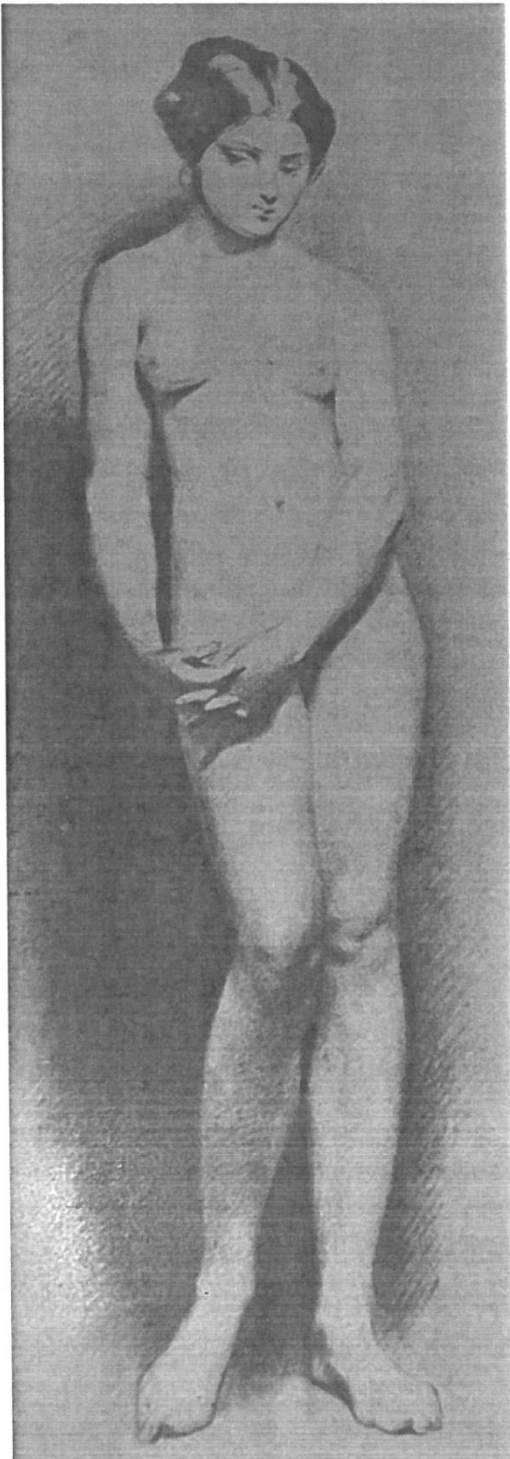
2. «Αυτοπροσωπογραφία», ελαιογραφία



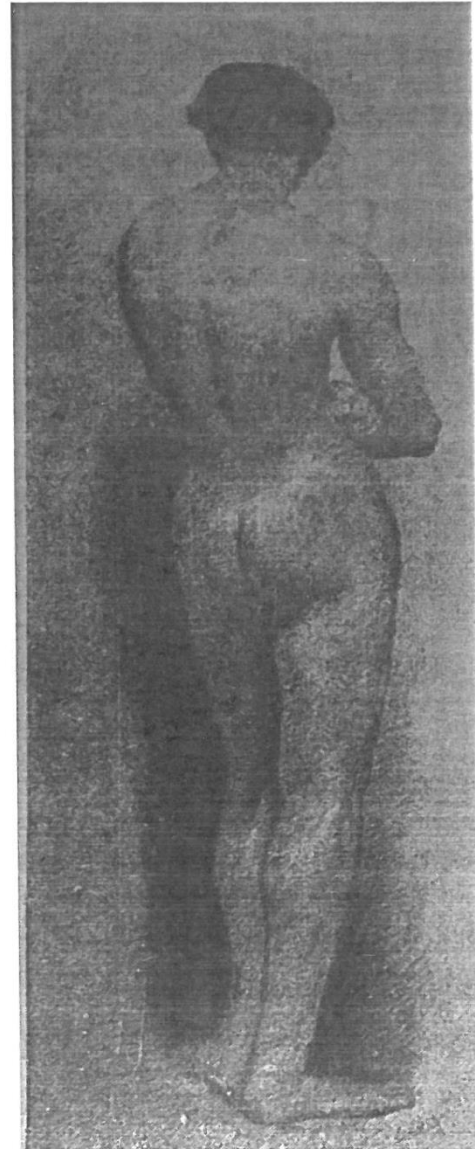
Δυράκη Β., «Ελένη ή ο Κανένας: Η περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα», Τελευταία επίσκεψη 14/11/2021

<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2328569/theFile>

3. «Γυμνό 1», Σχέδιο με μολύβι



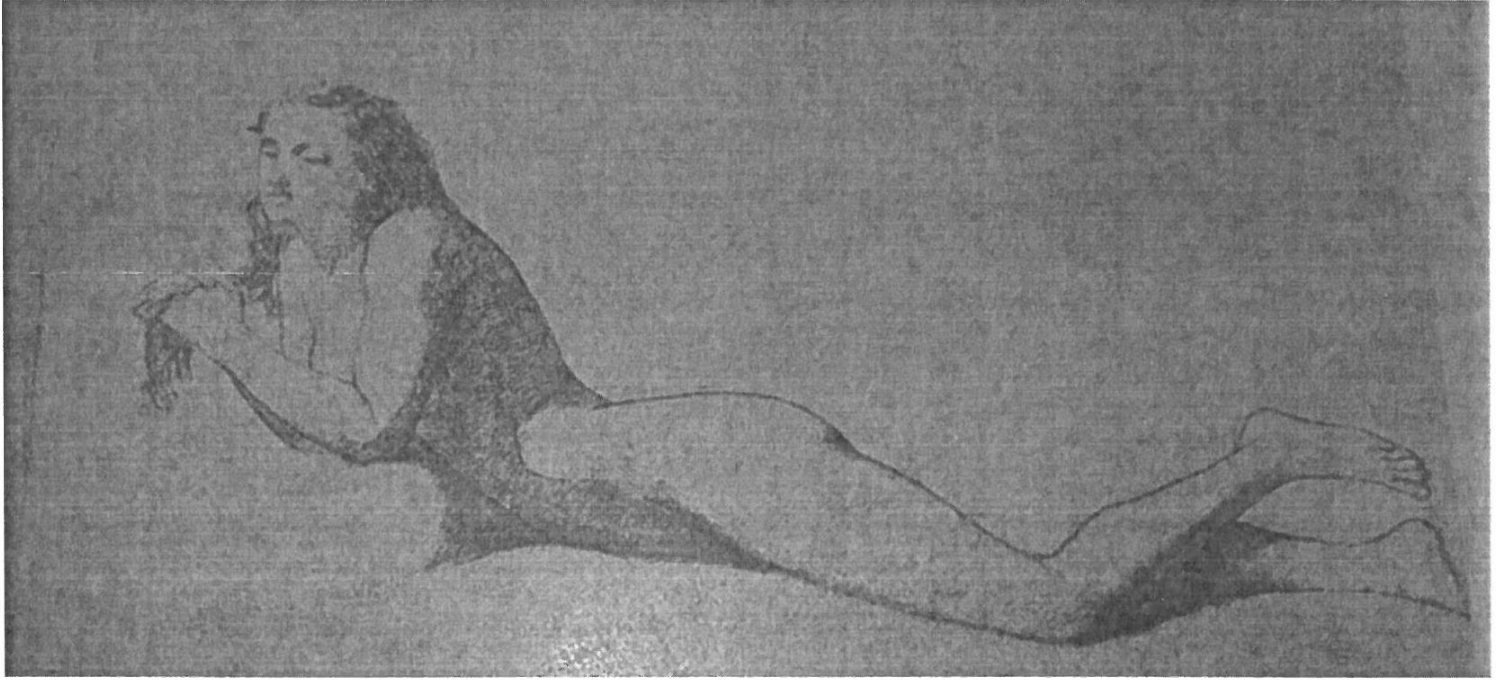
4. «Γυμνό 2», Σχέδιο με μολύβι



Δυράκη Β., «Ελένη ή ο Κανένας: Η περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα», Τελευταία επίσκεψη 14/11/2021

<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2328569/theFile>

5. «Γυμνό 3», Σχέδιο με μολύβι



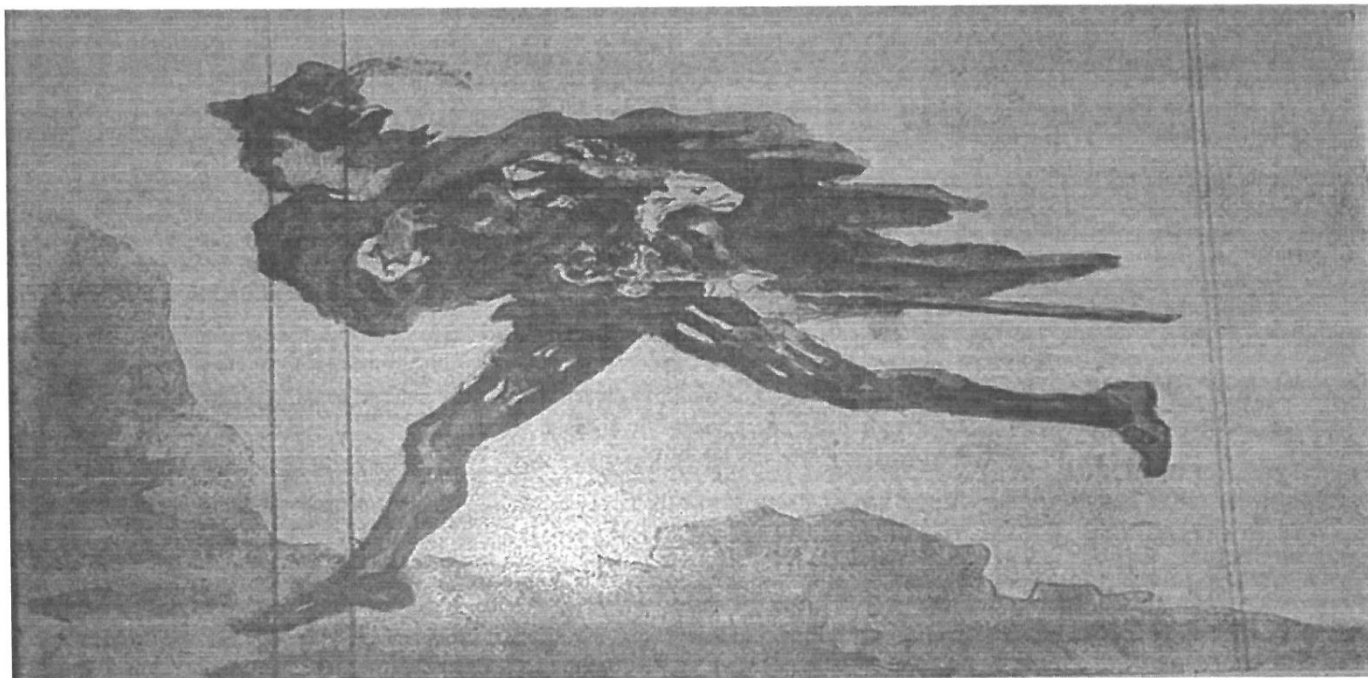
Δυράκη Β., «Ελένη ή ο Κανένας: Η περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα», Τελευταία επίσκεψη 14/11/2021

<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2328569/theFile>

6. «Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη», ελαιογραφία



7. «Το στοιχειό του σπιτιού των Σπετσών», ακουαρέλλα



Δυράκη Β., «Ελένη ή ο Κανένας: Η περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα», Τελευταία επίσκεψη 14/11/2021

<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2328569/theFile>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Αλταμούρα Ε., Στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών Ζωγράφοι – Γλύπτες - Χαράκτες. 16^{ος} – 20^{ος} αιώνας Α-Η* (Τόμος 1, σ.41), Αθήνα, Μέλισσα 1998.

Αναγνωστοπούλου Δ., «Γυναικείες και ανδρικές ταυτότητες σε μυθιστορήματα της Ρέας Γαλανάκη», *Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*.

Ασώπιος Γ., «Η τραγική ζωή της πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου των μεταεπαναστατικών χρόνων», περιοδικό *Εκλογή*, τ. 169, Αθήνα 1959.

Bachleinter R., *Die Nazarener*, München, 1976.

Baudelaire C., *Αισθητικά Δοκίμια*, εκδ. PRINTA, μτφ. Ρέγκου Μ., Αθήνα 2005.

Baudrillard J., *Η διαφάνεια του Κακού*, εκδ. Εξάντας, μτφ. Ζαρίκας Μ., Αθήνα 1996.

Beardsley M., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών: από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφ. Κούρτοβικ Δ., Χριστοδουλίδης Π., εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989.

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

Γαλανάκη Ρ., *Ελένη ή ο Κανένας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1998.

Γκέφου-Μαδιανού Δ., «Εννοιολογήσεις του εαυτού και του 'άλλου': Ζητήματα ταυτότητας στη σύγχρονη ανθρωπολογική θεωρία», *Εαυτός και ο «Άλλος»: Εννοιολογήσεις, ταυτότητες και πρακτικές στην Ελλάδα και στην Κύπρο*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2006.

Γκότση Χ.Γ., *Ο Λόγος για τη Γυναίκα και τη Γυναικεία Καλλιτεχνική Δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη Δεκάτου Ένατου – Αρχές Εικοστού Αιώνα)*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2002.

Γεωργιάδου-Κούντουρα Ε., «Η γυναίκα στη Νεοελληνική Ζωγραφική του ΙΘ΄ αιώνα. Εικόνα και Δημιουργός», *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, Αθήνα 1993.

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

Dante A., *Η Θεία Κωμωδία*, εκδ. Καζαντζάκη Αθήνα, 2010.

Derrida J., Ο «ακατανόητος της φιλοσοφίας», τελευταία ανάρτηση 8 Μαΐου 2014, [Http: //scincearchives. Wordpress.com/.../jacke-derrida-](http://scincearchives.wordpress.com/.../jacke-derrida-).

Δυράκη Β., *Ελένη ή ο Κανέννας : Η περίπτωση της Ελένης Αλταμούρα*, Διπλωματική εργασία, 2017.

Έκο Ο., *Το εκκρεμές του Φουκώ*, μτφ. Έφη Καλλιφατίδη, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002.

Ελύτης Ο., *Ανοιχτά χαρτιά*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1974.

Εφημερίς των Κυριών 167, 27 Μαΐου 1890, Παρρέν Κ.

Ζιώγου-Καραστεργίου Σ., «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση», στο Δεληγιάννη Β. και Ζιώγα Σ., (Επιμ.), *Εκπαίδευση και Φύλο, Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1999, σ.σ. 71-128.

Garrard M.D., *Artemisia Gentileschi*, Princeton – New Jersey, 1989.

Gizzi C., 'Dante Figura Centrale delle Nostre Aspirazioni Romantiche Idealistiche e libertarie', στον συλλογικό τόμο *Dante et l'Arte Romantica*.

Gombrich. E. H., *Το χρονικό της Τέχνης*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2011.

Guardian com. and Daily Art Magazine. com. από το διαδίκτυο.

Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τ.Γ΄., εκδ. Κάλβος, μτφ. Κονδύλης Τ., Αθήνα 1970.

Κακλαμανάκη Ρ., *Η γυναίκα του χτες και του σήμερα: ισονομία, ισότητα αλλά και διαφορετικότητα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2007.

Καραχάλιου Μ., *Η τέχνη της Ιταλικής Αναγέννησης*, εκδ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2008.

Κοβότση Γ., *Κενά στην ιστορία της τέχνης: γυναίκες καλλιτέχνες*, Συμπόσιο που διοργανώθηκε στην Αθήνα τον Νοέμβριο 1990, Διδακτορική Διατριβή, 1993.

Kott J., *Ένα θέατρο ουσίας*, εκδ. Χατζηνικολή, μτφ. Πατρικίου Ε. και Παπάζογλου Ε., 2002.

Κραβαρίτου Γ., «Η ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα: Άγνωστες πτυχές του εν τη Φλωρεντία βίου της», περιοδικό ο *Πολίτης*, Αθήνα, 10.10.1997

Λαμπρέλλης Δ.,- *Από τον Nietzsche στον Κερούας, το θεμέλιο, η άβυσσος, η περιπλάνηση*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2013.

-*Ο Εμπεδοκλής και τα Πέρατα του Λόγου*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2019.

Λούβας Σ., *Το γυμνό στην ελληνική τέχνη του 19^{ου} αιώνα*, Διπλωματική Διατριβή.

Lowy M.–Sayre R., *-Εξέγερση και Μελαγχολία: ο Ρομαντισμός στους αντίποδες της Νεοτερικότητας*, Εναλλακτικές Εκδόσεις, μτφ. Καββαδία Δ., Αθήνα 1999.

-Μορφές ρομαντικού αντικαπιταλισμού, εκδ. Έρασμος, μτφ. Ροζάνης Σ., Αθήνα 1991.

Μαρκάτου Δ., «Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της», *Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2007.

Ματθιόπουλος Ε., *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, Αθήνα 1997.

Μόσχου Μ., 'Tracing the life and work of Eleni Boukouri–Altamura, historiographical notes on a woman's artistic education in nineteenth century in Italie', άρθρο δημοσιευμένο στο Βουκουρέστι, στο Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας.

Μουτσόπουλος Ε., «Η μορφοποιός φαντασία», *Χρονικά Αισθητικής 1* (1962-1964), σ.σ.64-67.

Μπόλης Ι., *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις – Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2000.

Μποϊλέ Μαρία, «Ελένη Μπούκουρη Αλταμούρα», *Art Mag*, τελευταία επίσκεψη 9/11/21, <http://www.artmag.gr/art-history/artists-faces/item/2190-eleni-mpoukoura-altamura-painter>

Nietzsche F., *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, εκδ. Δωδώνη, μτφ. Άρης Δικταίος, Αθήνα 1991.

Ξηραδάκη Κ., *Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα. Πρωτοπόρες Ελληνίδες. 1836-1936.*, εκδ. Γλάρος, Αθήνα 1988.

Πεγιά Ζ., *Η ζωγραφική τον 19^ο αιώνα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1999.

Πιερή Α., *Ο Ιμπρεσιονισμός του Αισθητισμού : Η αναπαράσταση (της εντύπωσης) στα νεοελληνικά αισθητικά έργα (τέλος 19^{ου}-αρχές 20^{ου} αιώνα)*, Διδακτορική διατριβή, 2018

Rembaud A., *Επιστολές, οι Επονομαζόμενες του Ορατικού*, μτφ. Κόλλια Ε., εκδ. Ηριδανός.

Ροζάνης Σ., *Η ρομαντική εξέγερση*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1987.

Rowen N., 'Arnold, Baudelaire and the Imagination', *Comparative Literature* 30 (1978), p.p.353-366.

Rubin–Suileinans S., *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό: σύγχρονες προσεγγίσεις*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2008.

Sargent W., *Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη (η απόλαυση και η χρήση του χρώματος)*, εκδ. Κάλβος, μτφ. Καλκάνη Ε., Αθήνα 1987.

Simone M., *Saverio Altamura Pittore Patriota Foggiano nell'Autobiografia*, Foggia 1965.

Σταματίου Γ., « Η πολυστένακτος ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα, Νέα και Άγνωστα Στοιχεία για τη Ζωή και το Έργο της», *Ιστορία Εικονογραφημένη* 305, Νοέμβριος 1993.

Στατιστική της Ελλάδος, *Πληθυσμός 1879*, Αθήναι, Υπουργείο Εσωτερικών 1881.

Σχολινάκη-Χελιώτη Χ., *Ελληνίδες Ζωγράφοι 1800 – 1922*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1990.

Thanailaki P., '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 1Δ, 11-17.*

Ταρσούλη Αθ., *-Η πρώτη ζωγράφος στην Ελλάδα μετά το Εικοσιένα*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα 1934.

-«Η ζωή και η προσωπικότητα της πρώτης ελληνίδας ζωγράφου», εφ. Βήμα.

Τοιντώνη Ε., *Από τη σιωπή στην τρέλα: τρόπος αναπαράστασης γυναικείων λογοτεχνικών χαρακτήρων*, Διπλωματική Διατριβή 2014.

Turner J., *The Dictionary of Art*, London – New York, 1996.

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

Watson D., «Άτομα και θεσμοί: η περίπτωση της εργασίας και της απασχόλησης», στο Μ. Wetherell (επιμ.), *Ταυτότητες, ομάδες και κοινωνικά ζητήματα*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ.σ.335-408.

Wollflin H., *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης*, εκδ. Παρατηρητής, μτφ. Κοκαβέσης Φ., Θεσσαλονίκη 1992.

