

Στέλλας Γκιουζέλη

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΔΕΣ ΓΛΥΠΤΡΙΕΣ ΣΤΗ ΡΩΜΗ, 1850-1870:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ ΓΛΥΠΤΩΝ ΤΗΣ
HARRIET HOSMER, 1830-1908



ΑΘΗΝΑ, 2021

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΔΕΣ ΓΛΥΠΤΡΙΕΣ ΣΤΗ ΡΩΜΗ, 1850-1870:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ ΓΛΥΠΤΩΝ ΤΗΣ
HARRIET HOSMER, 1830-1908

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

**ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΔΕΣ ΓΛΥΠΤΡΙΕΣ ΣΤΗ ΡΩΜΗ,
1850-1870: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ
ΓΛΥΠΤΩΝ ΤΗΣ HARRIET HOSMER, 1830-1908**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΤΕΛΛΑ ΓΚΙΟΥΖΕΛΗ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΒΑΘΜΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΕΥΘΥΜΙΑ ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΙΑΝΘΗ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: Ιστορία της Νεότερης Τέχνης

Υπεύθυνη καθηγήτρια: Ευθυμία Μαυρομιχάλη

Γκιουζέλη Στυλιανή
Α.Μ. 1561201901040

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄	
1. HARRIET HOSMER, 1830-1908	15
2. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	23
3. Η ΡΩΜΗ ΩΣ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ	29
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄	
1. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗ ΡΩΜΗ	35
2. ΤΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΓΛΥΠΤΑ ΤΗΣ HARRIET HOSMER	43
2.1. Η <i>Λάφνη</i> , 1853-1854	45
2.2. Η <i>Μέδουσα</i> , 1853-1853	51
2.3. Η <i>Οινώνη</i> , 1854-1855	60
2.4. Η <i>Beatrice Cenci</i> , 1857	67
2.5. Η <i>Ζηνοβία στα δεσμά</i> , 1858-1861	76
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	89
ΕΙΚΟΝΕΣ	93
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΡΓΩΝ	127
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	131

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου στο επιστημονικό πεδίο της Ιστορίας της Τέχνης, τόσο σε προπτυχιακό όσο και σε μεταπτυχιακό επίπεδο, έδειξα έντονο ενδιαφέρον για τα γυναικεία ζητήματα, για τον τρόπο που αποδίδεται η γυναίκα στην τέχνη, τον τρόπο που προσεγγίζεται η γυναίκα καλλιτέχνις στην εκάστοτε ιστορική πραγματικότητα, τη σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στα δυο φύλα. Η προσωπική μου ευαισθητοποίηση για ζητήματα φεμινιστικής υφής που αφορούν την ισότητα και την γυναικεία έκφραση κατηύθυναν σε μεγάλο βαθμό την ενασχόληση με την προαναφερθείσα κοινωνική πτυχή της Ιστορίας της Τέχνης.

Στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών μου σπουδών, θέματα που αφορούσαν τη γυναίκα στην τέχνη αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης και έρευνας, όταν υπήρχε δυνατότητα. Αυτά προσεγγίζονταν με βασικό άξονα τα κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια στα οποία εντάσσονταν, προκειμένου να καταστεί δυνατή η πληρέστερη και βαθύτατη κατανόησή τους. Έτσι, δέχτηκα με περίσσιο ενθουσιασμό και ερευνητική περιέργεια την πρόταση της επόπτριάς μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα, της επίκουρης καθηγήτριας Ευθυμίας Μαυρομιχάλη, να ασχοληθώ με την αμερικανική κοινότητα γλυπτριών που έδρασε επαγγελματικά στη Ρώμη στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, αψηφώντας τους περιορισμούς και τα καταπιεστικά πατριαρχικά δεδομένα της εποχής. Επρόκειτο για ένα θέμα άγνωστο, τόσο για την ελληνική τεχνοϊστορική έρευνα, όσο και για εμένα την ίδια, παρά τα πολυάριθμα μαθήματα στην Ιστορία της Τέχνης, γεγονός που όξυνε ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον μου. Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στις γυναικείες μορφές που φιλοτεχνεί η πιο επιτυχημένη και αναγνωρισμένη γλύπτρια της κοινότητας, η Harriet Hosmer (1830-1908), κατά την πρώτη δεκαετία παραμονής της στη Ρώμη στο διάστημα 1852-1862.

Η εποχή κατά την οποία γαλουχήθηκε και έδρασε η Αμερικανίδα γλύπτρια αποτέλεσε έναν ακόμα λόγο για τη συγκεκριμένη επιλογή ως αντικείμενο μελέτης για τη διπλωματική εργασία. Στην Αμερική του 19^{ου} αιώνα, διαμορφώνονται οι βάσεις του γυναικείου κινήματος και πραγματοποιούνται οι πρώτες αποφασιστικές διεκδικήσεις των γυναικείων δικαιωμάτων. Η Hosmer ωριμάζει πνευματικά και ιδεολογικά σε προοδευτικά συμφραζόμενα και έρχεται σε επαφή με τις αξίες της γυναικείας χειραφέτησης και τους βασικούς εκφραστές της αυτήν την περίοδο. Αντίστοιχα στη Ρώμη, όπου η γλύπτρια διαμορφώνει την καλλιτεχνική της ταυτότητα, η συμμετοχή των γυναικών στη δημόσια σκηνή ήταν δυνατή, σε αντίθεση με άλλες ευρωπαϊκές πόλεις. Ο κύκλος της Hosmer, μάλιστα, προχωρά με τον τρόπο ζωής που επιλέγει, στον επαναπροσδιορισμό της γυναικείας φύσης, στη διεύρυνση των διανοητικών και επαγγελματικών δυνατοτήτων της γυναίκας καλλιτέχνιδος, με αποτέλεσμα να αποτελέσει πρότυπο για τη γυναικεία εμπειρία των επόμενων γενεών. Αυτά τα στοιχεία έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επόπτριά μου, κυρία Ευθυμία Μαυρομιχάλη, αφενός για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε στη διεκπεραίωση ενός θέματος με το οποίο ασχολήθηκε και εκείνη εν όψει του Επιστημονικού Συμποσίου του Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης τον Απρίλιο του 2021, και αφετέρου για την ευρύτερη υποστήριξη και καθοδήγηση που μου προσέφερε κατά την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας αλλά και σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή κύριο Δημήτρη Παυλόπουλο για τις γνώσεις που μου μετέδωσε σε όλη την ακαδημαϊκή μου πορεία. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την επίκουρη καθηγήτρια κυρία Ιάνθη Ασημακοπούλου, η οποία ήταν πάντα πρόθυμη να προσφέρει πάσης φύσεως βοήθεια και καθοδήγηση. Τέλος, ευχαριστώ το οικογενειακό και φιλικό μου περιβάλλον για την πολύτιμη στήριξή τους.

Στέλλα Γκιουζέλη,

Δεκέμβριος 2021.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας, που εκπονήθηκε στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «Ιστορία της Νεότερης Τέχνης», του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, είναι η καλλιτεχνική δημιουργία μιας από τις σημαντικότερες γλύπτριες του 19^{ου} αιώνα στην Αμερική αλλά και ευρύτερα, της Harriet Hosmer (1830-1908) και συγκεκριμένα οι γυναικείες μορφές που φιλοτέχνησε τη δεκαετία του 1850. Τα γλυπτά αυτά θα προσεγγισθούν βάσει των ιστορικών δεδομένων της περιόδου, της ιδιοσυγκρασίας της δημιουργού αλλά και της ίδιας τους της θεματικής, ως αντανakλάσεις της θέσης των γυναικών, όπως αυτή διαμορφώνεται στα μέσα του 19^{ου} αιώνα.

Η Harriet Hosmer, ιδιαίτερα φιλόδοξη και αντισυμβατική, αποτέλεσε την πρώτη Αμερικανίδα γλύπτρια που εγκατέλειψε τα πάτρια εδάφη προς αναζήτηση μιας καλύτερης καλλιτεχνικής κατάρτισης και κατάφερε να κάνει το όνειρό της πραγματικότητα. Σε ηλικία είκοσι δυο ετών, κατευθύνθηκε από την Αμερική στη Ρώμη, όπου ξεκίνησε την πορεία της ως επαγγελματίας γλύπτρια, ανοίγοντας τον δρόμο σε όσες γυναίκες είχαν τις ίδιες καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Παρόλο που αυτό το γεγονός δεν φαντάζει ιδιαίτερα εντυπωσιακό στον 21^ο αιώνα, για τη συντηρητική αμερικανική κοινωνία του 19^{ου} αιώνα αποτέλεσε μια ρηξικέλευθη εξέλιξη, καθώς επρόκειτο για μια γυναίκα καλλιτέχνη που απέρριψε τις συμβάσεις της εποχής, εργάστηκε σκληρά και τελικά γνώρισε τη δημόσια αναγνώριση. Για αυτόν τον λόγο, η ζωή της γλύπτριας έγινε σύντομα πρότυπο της γυναικείας ανεξαρτησίας και χειραφέτησης, αφού δεν υπέμεινε τους περιορισμούς που επέβαλλαν οι πατριαρχικές δομές, αλλά αντίθετα, με περίσσεια αποφασιστικότητα και επιμονή, αλλά και με τις κατάλληλες διασυνδέσεις, αξιοποίησε δημιουργικά την καλλιτεχνική της κλίση και κατάφερε να κυριαρχήσει στην τέχνη της γλυπτικής τον 19^ο αιώνα.

Η ζωή της Hosmer μοιράστηκε σε δυο κόσμους, στην αμερικανική κοινωνία της Βοστώνης από όπου καταγόταν, και στην ειδυλλιακή Ρώμη, την πόλη όπου βρήκε κατάλληλες συνθήκες και ικανούς καθοδηγητές για τη διεύρυνση των πνευματικών της οριζόντων και την ωρίμανση των γλυπτικών της ικανοτήτων. Τα έργα που φιλοτεχνεί κατά την πρώτη δεκαετία στο ρωμαϊκό περιβάλλον και αναλύονται στη συνέχεια, αφορούν γυναικείες μορφές παρμένες από τη μυθολογία και το ιστορικό παρελθόν. Πρόκειται για τις προτομές της *Δάφνης* (1853-1854), της *Μέδουσας* (1854) και τα ολόσωμα αγάλματα που εικονίζουν τη νύμφη *Οινώνη* (1854-1855), αλλά και τις ιστορικές μορφές της *Beatrice Cenci* (1857) και της *Ζηνοβίας στα δεσμά* (1859). Η σχεδόν αποκλειστική παρουσία γυναικείων μορφών στα πρώτα έτη της επαγγελματικής της πορείας προκαλούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η συνειδητοποίηση, μάλιστα, ότι πρόκειται για γυναίκες που βίωσαν κακοποίηση από κάποια μορφή πατριαρχικής εξουσίας, στα πλαίσια είτε της μυθολογίας είτε της ιστορίας, οξύνει το ενδιαφέρον και εντείνει την επιθυμία εκτενούς έρευνας και ανάλυσης.

Για τη βαθύτερη κατανόηση της ψυχосύνθεσης της καλλιτέχνης που επέλεξε τη συγκεκριμένη θεματική, με την ανασύσταση και προσαρμογή των αφηγήσεων των έργων, κρίνεται απαραίτητη η διερεύνηση των ιστορικών, κοινωνικών και πολιτικών δεδομένων της εποχής που αυτά φιλοτεγήθηκαν. Την εποχή που φτάνει η Hosmer στη Ρώμη, η πολιτικά κατακερματισμένη Ιταλία βρίσκεται υπό ξένη κυριαρχία, την οποία προσπαθεί να αποτινάξει προκειμένου να ανακτήσει την ανεξαρτησία της και να μπορέσει να ενοποιηθεί σε ένα ενιαίο εθνικό μόρφωμα¹. Οι πολιτικές εξελίξεις στα ιταλικά έδαφος έχουν αντίκτυπο στη νοηματική πλαισίωση των έργων της γλύπτριας με την ενσωμάτωση, μεταξύ άλλων, των εννοιών της ανεξαρτησίας, της χειραφέτησης, της εθνικής και ατομικής ελευθερίας.

Για να γίνει κατανοητό γιατί οι αξίες αυτές ασκούν τόση επιρροή στην αμερικανική συνείδηση, οφείλει κανείς να λάβει υπόψη του το περιβάλλον από όπου προέρχεται η Hosmer και οι υπόλοιπες καλλιτέχνιδες. Έτσι, κρίνεται αναγκαία η προσπάθεια ανασύστασης του κοινωνικού και ιδεολογικού πλαισίου στην Αμερική κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, η οποία αποκαλύπτει τη θέση υποταγής που κατείχαν οι γυναίκες και τις προσπάθειες της γυναικείας κινητοποίησης σε μια εποχή όταν οι κοινωνικές επιταγές αφαιρούσαν από αυτές κάθε δημόσια υπόσταση και τις περιόριζαν στον ιδιωτικό κόσμο του οικιακού τους περιβάλλοντος. Απώτερος σκοπός είναι η διερεύνηση των αξιών που διαμόρφωσαν την υπό εξέταση γλύπτρια και την οδήγησαν στις συγκεκριμένες θεματολογικές, νοηματικές και εκφραστικές επιλογές. Αξίζει να σημειωθεί πως τόσο η Hosmer όσο και ο ευρύτερος κύκλος της στη Ρώμη, ήρθαν σε επαφή με τις εκπροσώπους αλλά και την ευρύτερη ιδεολογία του γυναικείου κινήματος.

Παρά την πρωτοφανή πορεία της κοινότητας γλυπτριών και ειδικά της Harriet Hosmer που γνώρισε την επιτυχία και την αναγνώριση, με την παράλληλη ανάπτυξη διεθνούς εκθεσιακής δραστηριότητας, η διαθέσιμη ελληνική βιβλιογραφία ήταν ανύπαρκτη. Ωστόσο, από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, η ευρωπαϊκή και αμερικανική έρευνα έφερε στο φως το έργο της γλύπτριας και του κύκλου της, εμπλουτίζοντας σημαντικά με τεχνοτροπικές επισημάνσεις και ερμηνευτικές προσπάθειες τη βιβλιογραφία για αυτό το θέμα.

Η σωζόμενη αλληλογραφία της ίδιας της Hosmer που επιμελήθηκε και εξέδωσε η καλή της φίλη Cornelia Crow Carr (1833-1922) το 1913 αποτέλεσε σημαντικό οδηγό, όπως κάθε πρωτογενής πηγή, για την ανασύσταση της προσωπικότητας της καλλιτέχνης αλλά και για τις σχέσεις που ανέπτυξε με τα πιο κοντινά πρόσωπα του οικογενειακού, φιλικού και επαγγελματικού της περιβάλλοντος. Με τα βιογραφικά δεδομένα της γλύπτριας ασχολήθηκε τόσο ο τύπος της εποχής, όπως το *Cosmopolitan Art Journal* (1859), όσο και η σύγχρονη επιστημονική κοινότητα, με σημαντικότερη τη μονογραφία της Dolly Sherwood (1991), η οποία αποδείχθηκε απαραίτητη για την παρούσα εργασία. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα βασικά βιογραφικά στοιχεία και η συνοπτική ανάλυση των κυριότερων δημιουργημάτων της Hosmer εντοπίζονται και

¹ D., Smith Mack, *Italy, A Modern History*, Μίσιγκαν, 1969, σελ. 2.

σε τόμους που πραγματεύονται τη γλυπτική του 19^{ου} αιώνα, όπως το έργο του William H. Gerds, *American Neo-Classic Sculpture; The Marble Resurrection* (1973), ενώ συχνά εμπεριέχονται σε βιβλία που μελετούν τους λογοτεχνικούς κύκλους της Ρώμης κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Αυτό οφείλεται στους στενούς δεσμούς μεταξύ των μελών της κοινότητας με σημαντικούς συγγραφείς και ποιητές της εποχής². Σταδιακά, παρατηρείται η στοχευμένη ενασχόληση με την κοινότητα γλυπτριών που αποτελεί αντικείμενο συγγραφής επιστημονικών άρθρων, όπως της Margaret Farrand Thorp με τίτλο «The White, Marmorean Flock» (1959), ενώ σύντομα αποτελεί θέμα εκδόσεων με θέμα τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία, όπως της Charlotte Streifer Rubinstein, με τίτλο *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions* (1990).

Παράλληλα, με την ανάπτυξη των Επιστημών Φύλου (Gender Studies) και της συστηματικής μελέτης των εννοιών της ομοκοινωνικότητας, της έκφρασης της σεξουαλικότητας, του Φεμινισμού, πάντα σε συνάρτηση με την τέχνη στην εκάστοτε χρονική στιγμή, η κοινότητα μελετάται στα τέλη του 20^{ου} αιώνα με νέα μεθοδολογικά εργαλεία. Δυο έργα με μεγάλη επιρροή ασχολήθηκαν με τις σχέσεις μεταξύ των μελών της γυναικείας κοινότητας και φώτισαν σημαντικές πτυχές της που έμεναν στο σκοτάδι για έτη. Πρόκειται για τα έργα των Julia Markus, *Across An Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time* (2000) και Lisa Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators* (1999). Ωστόσο, καθοριστικής σημασίας για την επιστημονική μελέτη της κοινότητας με πολυδιάστατη προσέγγιση, τόσο πολιτικής και ιστορικής, όσο κοινωνικής και φεμινιστικής, αποτελεί το βιβλίο της Melissa Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome* (2015) που συμπεριλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας για την κοινότητα.

Τα εξεταζόμενα έργα αποτέλεσαν αντικείμενο εκτεταμένης επιστημονικής έρευνας, η οποία είχε στόχο την αποκωδικοποίηση των κρυφών νοημάτων και των συμβολισμών που υπάρχουν πίσω από τη φαινομενικά απλή εκφραστική γλώσσα της Hosmer. Με την ερμηνευτική ανάλυση των συγκεκριμένων έργων ασχολήθηκαν τόσο παλαιότεροι ερευνητές, όπως ο Gerds (1978), η Alicia Faxon (1981), η Susan Waller (1983), η Amy Tigner (1996), όσο και πιο σύγχρονοι μελετητές, όπως η Gabrielle Gopinath (2005), η Vivien Green Fryd (2006), Camille Coonrod (2015) αλλά και η Melissa Gustin με άρθρο του 2021. Ήδη από την ονομαστική αναφορά των βασικότερων μελετητών της Hosmer γίνεται φανερή η επικράτηση του γυναικείου ενδιαφέροντος.

Η παρούσα εργασία ξεκινά με το βιογραφικό σημείωμα της Harriet Hosmer, προκειμένου ο αναγνώστης να γνωρίσει τη γλύπτρια και τα βασικότερα έργα που φιλοτέχνησε κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της πορείας. Στο δεύτερο κεφάλαιο, δομείται το κοινωνικό και ιδεολογικό πλαίσιο της εποχής στην οποία δημιουργεί η Hosmer, ώστε να αναδειχθούν οι επιρροές που χρωματίζουν τις γυναικείες μορφές

² Ενδεικτικά αναφέρονται οι Elizabeth Barrett Browning και Robert Browning, η Margaret Fuller Ossoli. Η Hosmer ανήκε στους πνευματικούς κύκλους της Ρώμης, βλ. W. V., Brooks, *The Dream of Arcadia: American Writers and Artists in Italy, 1760-1915*, Νέα Υόρκη, 1958, σελ. 78.

της καλλιτέχνης. Έμφαση δίνεται στη θέση της γυναίκας και τις απαρχές του γυναικείου κινήματος. Το τρίτο κεφάλαιο πραγματεύεται τους λόγους για τους οποίους η Ρώμη επιλέγεται ως τόπος εγκατάστασης των Αμερικανών γλυπτριών, ενώ γίνεται λόγος για τον τρόπο που διαμορφώνεται η γυναικεία κοινότητα. Στη συνέχεια, αναλύονται τα πέντε γλυπτά που φιλοτεχνεί η καλλιτέχνης κατά το διάστημα 1852-1862 και συγκεκριμένα οι προτομές της *Δάφνης* και της *Μέδουσας* και τα ολόσωμα γλυπτά της *Οινώνης*, της *Beatrice Cenci* και της *Ζηνοβίας*.

Το πρώτο στάδιο της εξέτασης των μορφών αφορά την εικονογραφική τους ανάλυση με την παράλληλη ιχνηλάτηση των ποικίλων ερεθισμάτων και επιρροών που οδήγησαν την Hosmer στις συγκεκριμένες επιλογές. Ο αναγνώστης θα διαπιστώσει ότι εκτός από αναφορές στην τέχνη της ρωμαϊκής αρχαιότητας και του πλούσιου καλλιτεχνικού παρελθόντος και παρόντος της Ρώμης, η γλύπτρια αντλεί έμπνευση και από τον κόσμο της ιστορίας και της λογοτεχνίας. Όλα αυτά τα στοιχεία επενδύουν νοηματικά τα γλυπτά της και προσδίδουν σε αυτά έναν πολυσήμαντο και πολυδιάστατο χαρακτήρα.

Το δεύτερο στάδιο της προσέγγισης των έργων αφορά την ερμηνευτική ανάλυσή τους. Το γεγονός, μάλιστα, πως η γλύπτρια, παρά την ανεξάρτητη και δυναμική φύση του χαρακτήρα της επέλεξε έναν σημαντικό αριθμό γυναικείων μορφών που έχουν υποστεί τις συνέπειες της ανδρικής ισχύος, αποτέλεσε πόλο έλξης για τους σύγχρονους μελετητές, τόσο με ιστορικοτεχνικές καταβολές, όσο και με κοινωνιολογικά και φεμινιστικά ενδιαφέροντα. Τα έργα, λοιπόν, αναλύονται με την παράθεση των διαφορετικών και συχνά αντιθετικών ερμηνευτικών θεωριών από τους κυριότερους ερευνητές που ασχολήθηκαν με την καλλιτεχνική δημιουργία της Hosmer και την αμερικανική νεοκλασική γλυπτική συλλήβδην. Μέσω αυτών των ερμηνευτικών προτάσεων, θα διαπιστωθούν οι ποικίλοι τρόποι με τους οποίους επιτυγχάνεται η πρόσληψη του εκάστοτε έργου τέχνης, ανάλογα με τα σημεία που επιλέγει να δώσει έμφαση ο κάθε ερευνητής, αλλά και με τη χρονική περίοδο που το μελετά. Το πλήθος των νοηματικών προσεγγίσεων, με την αξιοποίηση νέων κάθε φορά μεθοδολογικών εργαλείων, στοχεύει στην πιο εμπειριστατωμένη μελέτη των έργων και την κατανόησή τους. Τέλος, παρατίθενται τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την έρευνα και τη μελέτη της καλλιτέχνης και έργων της.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

1. HARRIET GOODHUE HOSMER, 1830-1908



Η πρώτη Αμερικανίδα γλύπτρια που διαμόρφωσε μια πετυχημένη καλλιτεχνική πορεία στην Ιταλία είναι η Harriet Goodhue Hosmer³, η οποία με τη συνοδεία της Αμερικανίδας ηθοποιού Charlotte Cushman (1816-1876), έφτασε στη Ρώμη σε ηλικία μόλις είκοσι δυο ετών. Οι δυο γυναίκες γνωρίστηκαν το 1850 όταν η νεαρή Hosmer παρακολούθησε την παράσταση *Αμλετ* με πρωταγωνίστρια την Cushman. Η Hosmer ανέπτυξε αμέσως αισθήματα θαυμασμού για την επιτυχημένη και δυναμική ηθοποιό⁴, η οποία θέλησε να πάρει μαζί της στη Ρώμη τη νεαρή καλλιτέχνη, προκειμένου να ακολουθήσει το όνειρό της στη γλυπτική⁵. Σε γράμμα της προς τον ευεργέτη της

Wayman Crow, η Hosmer δηλώνει τον ενθουσιασμό της για την ευκαιρία που της δόθηκε να εγκατασταθεί στη Ρώμη⁶.

Η Hosmer, με καταγωγή από την περιοχή Watertown στη Μασαχουσέτη, φοίτησε στην Ακαδημία Lenox των Charles και Elizabeth Sedgwick στο Berkshire (αργότερα εντάχθηκε και η υπέρμαχος των γυναικείων δικαιωμάτων Catharine Sedgwick, 1789-1867, αδερφή του Charles). Τη δεκαετία του 1840, το Berkshire ήταν πόλος έλξης για συγγραφείς, διανοούμενους που κατάγονταν από τη Βοστώνη, αλλά και για προοδευτικές γυναίκες της εποχής. Από αυτές, ενδεικτικά αναφέρονται η ηθοποιός Frances Ann Kemble (1809-1893), μια από τις πρώτες κοινωνιολόγους, η Harriet Martineau (1802-1876), η υπέρμαχος των γυναικείων δικαιωμάτων Frederika Bremer (1801-1865) και η ιστορικός τέχνης Anna Jameson (1794-1860). Η Hosmer μέσω της Ακαδημίας ήρθε σε επαφή με αυτόν τον κύκλο και ανέπτυξε φιλικές σχέσεις με την

³ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 68.

⁴ Το 1849 θεωρείτο ισάξια με τους πιο ακριβοπληρωμένους άνδρες ηθοποιούς της εποχής, βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 29.

⁵ Ζήτησε την άδεια από τον πατέρα της, ωστόσο, μόνο όταν ο Wayman Crow εγγυήθηκε για τη χρηματική υποστήριξη της γλύπτριας έδωσε τη συγκατάθεσή του, βλ. J., Markus, *Across An Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, Νέα Υόρκη, 2000, σελ. 5-6.

⁶ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 22-23.

ίδια την Catharine Sedgwick, γεγονός που επηρέασε σημαντικά την πνευματική της εξέλιξη και την απόφασή της να αναζητήσει επαγγελματικές ευκαιρίες⁷.

Μετά από τρία έτη σπουδών στην Ακαδημία Lenox, η Hosmer επέστρεψε στα πάτρια εδάφη και διαμόρφωσε ένα εργαστήριο, ενώ ξεκίνησε να μαθητεύει στον γλύπτη Peter Stephenson (1823-1861). Ωστόσο, σύντομα συνειδητοποίησε πως χρειαζόταν περαιτέρω εκπαίδευση στην ανατομία και τη διαχείριση των ανθρωπίνων αναλογιών⁸.

Παρά τους περιορισμούς της αμερικανικής εκπαίδευσης για τις γυναίκες δημιουργούς, η Hosmer κατάφερε να αποκτήσει τις βασικές γνώσεις της ανθρώπινης ανατομίας, καθώς ο πατέρας της Hiram, ο οποίος πάντα στήριζε τους καλλιτεχνικούς της στόχους, ήταν γιατρός. Το 1850, η νεαρή γλύπτρια μαθήτευσε στον γιατρό Joseph Nash McDowel⁹ στο St. Louis, στο Ιατρικό Κολλέγιο του Missouri, όπου έμενε με την φίλη της από την Ακαδημία Lenox, Cornelia Crow. Ο πατέρας της Cornelia, Wayman Crow (1808-1885), έγινε ένας από τους πρώτους και σημαντικότερους πάτρωνες της Hosmer¹⁰.

Όταν η Hosmer έφτασε στη Ρώμη, βρέθηκε στο εργαστήριο του νεοκλασικιστή γλύπτη John Gibson (1790-1866), ο οποίος είχε μαθητεύσει τόσο στον Canova¹¹ όσο και στον Thorvaldsen¹². Ο Gibson, ως νεοκλασικιστής, θεωρούσε πως οι αρχαίοι Έλληνες γλύπτες είχαν κατορθώσει να οδηγήσουν την τέχνη της γλυπτικής στο πιο υψηλό επίπεδο τελειότητας, με την ίδια τη φύση να τους καθοδηγεί και να παρέχει το πρότυπο ομορφιάς: η φύση με όλες τις εκφράσεις της και σε όλες τις κινήσεις της¹³. Οι νεοκλασικιστικές απόψεις περί τέχνης του Gibson μεταλαμπαδεύτηκαν στη νεαρή γλύπτρια. Το πιο γνωστό έργο του, η *Αφροδίτη* του 1850, έλαβε αμφιλεγόμενες αντιδράσεις λόγω της αισθησιακότητάς του. Αξίζει να σημειωθεί ότι η επιφάνεια του αγάλματος είναι επιχρωματισμένη, για αυτό και ο τίτλος *Tinted Venus*¹⁴ (εικ. 1). Όταν η Hosmer ξεκίνησε τη μαθητεία της στον γλύπτη, η *Αφροδίτη* βρισκόταν ακόμα στο εργαστήριό του στη Ρώμη.

⁷ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 17 και «Harriet Hosmer», *Cosmopolitan Art Journal*, τ. 3, τχ. 5, Δεκέμβριος 1859, σελ. 214-217.

⁸ C. S., Rubinstein, *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, Βοστώνη, 1990, σελ. 33.

⁹ Μαθήματα ανατομίας έλαβε στον ίδιο γιατρό και ο Hiram Powers, βλ. «Harriet Hosmer», *Cosmopolitan Art Journal*, τ. 3, τχ. 5, Δεκέμβριος 1859, σελ. 214-217.

¹⁰ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 22.

¹¹ H., Honour, «Canova's Studio Practice-I: The Early Years», *The Burlington Magazine*, τ. 114, τχ. 828, Μάρτιος 1972, σελ. 146-156+159.

¹² J., Gibson, *The Biography of John Gibson, R.A., Sculptor, Rome*, Λονδίνο, 1911, σελ. 81.

¹³ J., Gibson, *The Biography of John Gibson, R.A., Sculptor, Rome*, Λονδίνο, 1911, σελ. 89-95.

¹⁴ Ο επιχρωματισμός γινόταν με μια λεπτή στρώση καυτού κεριού στην επιφάνεια του έργου (αρχαία τεχνική εγκαυστικής): τα μάτια της μορφής είχαν μπλε ίριδες, τα μαλλιά της ήταν ξανθά, το ύφασμα έφερε χρωματιστά γραμμικά μοτίβα, ενώ τα κοσμήματά της ήταν χρυσά. Αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής ήταν η ζωντάνια και η αληθοφάνειά του έργου, βλ. J., Gibson, *The Biography of John Gibson, R.A., Sculptor, Rome*, Λονδίνο, 1911, σελ. 181.

Κατά το πρώτο έτος της μαθητείας της εκεί, η γλύπτρια εξάσκησε τις ικανότητές της με την αντιγραφή αρχαίων γλυπτών. Μετά από πέντε έτη μαθητείας, ο Gibson την παρότρυνε να εγκατασταθεί στο δικό της εργαστήριο, προκειμένου να διαμορφώσει την δική της ανεξάρτητη καλλιτεχνική ταυτότητα. Η Hosmer εγκαταστάθηκε σε ένα εργαστήριο στη Via Margutta¹⁵, κοντά στον δάσκαλό της, ο οποίος εργαζόταν στη Via Fontenella. Συνέχισε να μαθητεύει δίπλα του και να τον συμβουλευέται μέχρι το 1860. Ο Αμερικανός συγγραφέας Nathaniel Hawthorne (1804-1864) περιγράφει το εργαστήριό της ως έναν χώρο ζεστασιάς και προστασίας, ο οποίος συνδυάζει την επαγγελματική με την οικιακή ζωή.

Μελετώντας κανείς την καλλιτεχνική δημιουργία της Hosmer, διακρίνει τη θεματολογική και εκφραστική ποικιλία της. Εκτός από γυναικείες μορφές παρμένες από τη μυθολογία και την ιστορία, η καλλιτέχνις επιδόθηκε στη δημιουργία έργων με διακοσμητικό χαρακτήρα, όπως ο *Puck* του 1856 (εικ. 2), ένα από τα πιο επιτυχημένα γλυπτά της που κυκλοφόρησε σε πενήντα εκδοχές και αγοράστηκε από πλήθος Αμερικανών και Βρετανών πελατών¹⁶. Όσο διέμενε και εργαζόταν στη Ρώμη, η Hosmer φιλοτέχνησε το ταφικό μνημείο της Judith Falconnet (1857). Πρόκειται για το πρώτο γλυπτό που τοποθετήθηκε σε ρωμαϊκή εκκλησία, συγκεκριμένα στην εκκλησία Sant' Andrea della Fratte, από γυναίκα γλύπτρια (εικ. 3).

Η Hosmer ασχολήθηκε και με θέματα που αντανakλούσαν άμεσα την πολιτική πραγματικότητα της εποχής της με τη συμμετοχή της σε δημόσιους διαγωνισμούς, προκειμένου να αναλάβει και κρατικές παραγγελίες εκτός από ιδιωτικές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μνημείο με τίτλο *Ο Ναός της Δόξας* ή *The Temple of Fame* του 1865 (εικ. 4) προς τιμήν του προέδρου Abraham Lincoln που δολοφονήθηκε τον Απρίλιο του 1865. Πρόκειται για μια περίτεχνη και πρωτότυπη γλυπτική σύνθεση που στηρίχθηκε νοηματικά σε δυο βασικούς άξονες: στη χειραφέτηση των δούλων και στη διατήρηση της ένωσης του αμερικανικού έθνους¹⁷. Η ναόσχημη διάρθρωση του μνημείου και η δεξιοτεχνική διαχείριση των πολυάριθμων μορφών είναι δηλωτικές της καλλιτεχνικής ικανότητας της γλύπτριας. Παράλληλα, η απόδοση των τεσσάρων απελευθερωμένων δούλων με την ενσωμάτωση των νεοαποκτηθέντων πολιτικών δικαιωμάτων, και ειδικά αυτό της πολεμικής ιδιότητας, αποκαλύπτει τον αντισυμβατικό και φιλελεύθερο τρόπο σκέψης

¹⁵ Αργότερα, στο απόγειο της καριέρας της, εγκαθίσταται σε άλλο εργαστήριο, στη Via delle Quattro Fontane, το οποίο ονόμασε 'Palazzetto Barberini', επειδή βρισκόταν κοντά στο Palazzo Barberini, βλ., H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 207-208.

¹⁶ Η επιτυχία που γνώρισε το γλυπτό *Puck* ήταν εντυπωσιακή. Το γλυπτό πωλήθηκε και σε ευγενείς της εποχής, όπως η πριγκίπισσα της Γερμανίας και ο πρίγκιπας της Ουαλίας και το κάθε αντίγραφο κατέληξε να κοστολογείται στα χίλια δολάρια, βλ. M. F., Thorp, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169.

¹⁷ Τη δεκαετία του 1860 λαμβάνει χώρα ο Αμερικανικός Εμφύλιος Πόλεμος (1861-1865). Το αμερικανικό έθνος διαιρέθηκε σε δυο τμήματα, στην Ένωση που αντιστοιχούσε στις βόρειες αμερικανικές πολιτείες και στη Συνομοσπονδία που αποτελείτο από τις νότιες αμερικανικές πολιτείες. Αξίζει να σημειωθεί πως κατά την προσέγγιση της βιβλιογραφίας για τον Αμερικανικό Εμφύλιο, δεν συναντά κανείς μια επικρατούσα άποψη για τους ακριβείς λόγους που οδήγησαν σε αυτή την εξέλιξη. Ωστόσο, το ζήτημα της δουλείας και οι οικονομικές επιπτώσεις του εμφανίζονται με τη μεγαλύτερη συχνότητα, βλ. W. L., Barney (επιμ.), *A Companion to 19th century America*, Μασαχουσέτη, 2001, σελ. 47.

της¹⁸. Αξίζει να σημειωθεί ότι η καλλιτέχνις εξασφάλισε δημόσιες παραγγελίες. Από την μια, ο ανδριάντας του πολιτικού *Thomas Hart Benton*¹⁹ (1782-1858) στην πολιτεία του Missouri, που ολοκληρώθηκε το 1868 (εικ. 5), και από την άλλη το γλυπτό της *Βασίλισσας Ισαβέλλας* για την πόλη του San Francisco, που ολοκληρώθηκε το 1892 (εικ. 6).

Η καλλιτεχνική ικανότητα της Hosmer αναδείχθηκε, επίσης, σε μια θεματολογία που είχε αποδειχθεί ιδιαίτερα προβληματική για τις γυναίκες δημιουργούς στον 19^ο αιώνα. Λόγος γίνεται για το ανδρικό γυμνό, το οποίο αποτελούσε απαγορευμένο πεδίο για τις γλύπτριες όσο βρίσκονταν στην αμερικανική κοινωνία. Το πρώτο ανδρικό γυμνό από Αμερικανίδα γλύπτρια, στο πλαίσιο της ρωμαϊκής κοινότητας, φιλοτεγήθηκε από την Emma Stebbins²⁰, όταν με την καθοδήγηση του δασκάλου της Paul Akers (1825-1861) δημιούργησε τον *Λωτοφάγο* (1857-1860) (εικ. 7). Λίγα έτη αργότερα, το 1865, η Hosmer καταπιάνεται με το ανδρικό γυμνό και εμπνευσμένη από τον *Φαύνο Barberini* (εικ. 8), φιλοτεχνεί τον *Κοιμώμενο Φαύνο*, ο οποίος έλαβε θερμή αποδοχή από τον καλλιτεχνικό κόσμο (εικ. 9). Το εξιδανικευμένο πλάσιμο του σώματος, σε συνδυασμό με τη λεπτομερειακή ανατομική προσέγγιση ειδικά στη διαχείριση του torso, συνταιριάζουν τον ήπιο αισθησιασμό με την απαραίτητη σεμνότητα. Το ανδρικό γυμνό, λοιπόν, μπόρεσε να αξιοποιηθεί από γυναίκες καλλιτέχνες ως θεματική επιλογή μόνο όταν ενσωμάτωνε τις αξίες που συνόδευαν στερεοτυπικά τη ‘γυναικεία φύση’, δηλαδή την παθητικότητα, την ευθραυστότητα του σώματος, την ηθική διάσταση μέσα από το μυθολογικό περίβλημα²¹.

Η γλύπτρια, με τον τρόπο ζωής που επέλεξε, εγκαταλείποντας τις παραδοσιακές καταπιεστικές πεποιθήσεις που προσidiaζαν στην ‘αληθινή γυναικεία φύση’ και αφιερώνοντας τη ζωή της στην τέχνη, και μάλιστα μακριά από την πατρίδα της,

¹⁸ Παρόλο που η Hosmer κέρδισε στον διαγωνισμό το 1867, τελικά το μνημείο δεν υλοποιήθηκε λόγω του μεγάλου κόστους που άγγιζε τις εκατό χιλιάδες δολάρια. Η παραγγελία ανατέθηκε στην πιο απλή, φθηνή και συμβατική σύνθεση του Thomas Ball, η οποία ολοκληρώθηκε το 1876. Η προσέγγιση του Ball με τον γονατισμένο δούλο δίπλα στον πρόεδρο διατηρεί και διαωνίζει τη στερεοτυπική ανωτερότητα του αμερικανικού έθνους σε σχέση με τους απελευθερωμένους δούλους, βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 176-178.

¹⁹ Η γλύπτρια απέδωσε τον Benton σαν Ρωμαίο πολιτικό με την προσθήκη τηβέννου (tonga) και σανδαλιών, M. F., Thorp, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169.

²⁰ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 104.

²¹ Η αβρή σχεδόν θηλυπρεπής σωματική διάπλαση και τα κλειστά μάτια αντικαθίστανται από την πιο ενεργητική παρουσία του ώριμου *Φαύνου που ξυπνά*, γλυπτό που φιλοτέχνησε η γλύπτρια το 1867, χωρίς να έχει την ίδια θετική ανταπόκριση. Τόσο ο *Κοιμώμενος Φαύνος*, όσο και ο *Φαύνος που ξυπνά* αγοράστηκαν από τη Louisa Caroline Baring, γνωστή ως Lady Ashburton (1827-1903), βλ. C. S., Rubinstein, *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, Βοστώνη, 1990, σελ. 42. Ο *Κοιμώμενος Φαύνος* εκτέθηκε στην Έκθεση του Δουβλίνου του 1865 και τελικά αγοράστηκε από τον Benjamin Guine, βλ. M. F., Thorp, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169.

μπορεί να θεωρηθεί πρότυπο γυναικείας απελευθέρωσης²². Ακόμα και η εμφάνισή της φανέρωνε την αντισυμβατική χροιά του χαρακτήρα της: είχε κοντά σγουρά μαλλιά, είχε υιοθετήσει μια ιδιότυπη ενδυμασία με φούστα στο κάτω μέρος, καπέλο, πουκάμισο, γλέκεο, γραβάτα, και ρολόι. Η ενδυμασία της στο «πάνω μέρος ήταν όμοια με νεαρού άνδρα», όπως παρατηρεί ο Hawthorne κατά την επίσκεψή του στο εργαστήριό της το 1858²³. Αν και οι περισσότερες γυναίκες στον κύκλο της αντιδρούσαν στις πατριαρχικές δομές της ρωμαϊκής κοινωνίας²⁴ με ανδροπρεπείς ενδυμασίες, η Hosmer κράτησε μια παιδικότητα μέχρι και το τέλος της ζωής της.

Η γλυπτική της Hosmer ακολουθεί τις αρχές του δασκάλου της Gibson και υιοθετεί το νεοκλασικό καλλιτεχνικό λεξιλόγιο. Πιο συγκεκριμένα, η γλύπτρια επιλέγει μια νατουραλιστική απόδοση της σάρκας, με ήρεμες, συγκρατημένες εκφράσεις που συχνά έρχονται σε αντίθεση με τις θεματικές της επιλογές, όπως μπορεί να διακρίνει κανείς στα έργα της *Beatrice Cenci* ή της *Μέδουσας*, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια. Το πλάσιμο του σώματος είναι ρεαλιστικό και ογκώδες, αν και γενικευμένο. Σε περίπτωση γυμνότητας, ακολουθεί την εξιδανικευμένη αντίληψη, τόσο του Gibson όσο και του Νεοκλασικισμού.

Η Hosmer, όπως και οι περισσότεροι νεοκλασικιστές καλλιτέχνες, επέλεξαν θέματα, τα οποία εμπλούτιζαν με ευρύτερες έννοιες. Πιο συγκεκριμένα, η Tigner παρατηρεί πως οι γλύπτες της εποχής έδιναν ιδιαίτερη έμφαση στα θέματα των έργων τους, για τα οποία προέβαιναν σε ενδελεχή έρευνα προκειμένου να αποκτήσουν την καλύτερη δυνατή γνώση, ώστε να μπορέσουν να οικειοποιηθούν τα ποικίλα νοήματα και να διαμορφώσουν τις δικές τους ιδιαίτερες αφηγήσεις²⁵. Από αυτό προκύπτει ότι η επιλογή του θέματος για τον νεοκλασικιστή γλύπτη είχε ιδιαίτερη βαρύτητα, αφού μέσω αυτού τοποθετούσε τον εαυτό του σε ένα σύστημα προϋπάρχουσας ερμηνείας, ενώ ταυτόχρονα διαμόρφωνε και προσέθετε σε αυτό την δική του νοηματική επένδυση. Παράλληλα, βασική προϋπόθεση για την επιτυχία του έργου ήταν το διανοητικό υπόβαθρο του κοινού, το οποίο θα αναγνώριζε τις ιστορικές, μυθικές, θρησκευτικές αναφορές και θα εκτιμούσε τον τρόπο απόδοσης των καλλιτεχνών.

Η Hosmer κατάφερε να αποκτήσει έναν ευρύ κύκλο πατρώνων που περιελάμβανε όχι μόνο την αγγλική αριστοκρατία αλλά και την ευρωπαϊκή ελίτ, και πιο συγκεκριμένα βασιλείς της Βαυαρίας, την αυτοκράτειρα της Ρωσίας, την αυτοκράτειρα της Αυστρίας, τη βασίλισσα της Νάπολης. Η Thorp επισημαίνει πως συχνά η γλύπτρια ανέπτυξε φιλικές σχέσεις με τους πάτρωνές της, με αποτέλεσμα να ενταχθεί σε

²² Η Elizabeth Barrett Browning κάνει λόγο για τη χειραφετημένη ζωή που έχει επιλέξει η νεαρή καλλιτέχνη, βλ. E., Barrett Browning, *The Letters Of Elizabeth Barrett Browning*, (επιμ. F. G., Kenyon), τ. 2, Νέα Υόρκη, 1898, σελ. 166.

²³ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 65.

²⁴ Παρά τις περισσότερες ελευθερίες που προσέφερε το ρωμαϊκό περιβάλλον, η πατριαρχία υπήρχε. βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 31-32.

²⁵ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 69.

κλειστές ομάδες ευγενών και να παραθερίζει στα κάστρα και τις πολυτελείς οικίες τους²⁶.

Η Hosmer με την καλλιτεχνική ικανότητα που διέθετε και την επιτυχία που γνώρισε, ήταν η μόνη γυναίκα καλλιτέχνις που κατάφερε να εκθέσει στην Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου το 1862, ενώ από το 1858 ήταν μέλος στην καλλιτεχνική Ακαδημία της Ρώμης²⁷. Παρόλ' αυτά, αντιμετώπισε διακρίσεις και αρνητικά σχόλια που είχαν σκοπό να βλάψουν τη φήμη της, όπως συνέβη με την περίπτωση του αγάλματος της *Ζηνοβίας*, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια. Οι αιτίες για τα σχόλια που διέβαλλαν την καλλιτεχνική της φήμη σχετίζονται με το φύλο της και τη μεγάλη επιτυχία που γνώρισε κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της πορείας.

Με την ενσωμάτωση της Ρώμης στο νεοσύστατο, ενοποιημένο πια, ιταλικό κράτος το 1870, η πόλη σταδιακά έχασε τη νοσταλγική αίγλη του παρελθόντος και εισήλθε σε μια διαδικασία εκσυγχρονισμού. Δυσανεστημένη από τις αλλαγές²⁸, η Hosmer εγκατέλειψε τη Ρώμη και εγκαταστάθηκε για ένα διάστημα στο Λονδίνο²⁹, όπου εργάστηκε σε προσωρινό εργαστήριο και σημείωσε μέσα στα επόμενα έτη μια πετυχημένη πορεία στη διακοσμητική γλυπτική.

Ιδιαίτερη μνεία χρειάζεται η συμμετοχή της γλύπτριας στη Διεθνή Έκθεση του Σικάγου-World's Columbian Exposition του 1893. Πρόκειται για την τελευταία επίσημη εμφάνιση της Hosmer ως γλύπτριας. Ήδη από την αρχή της δεκαετίας του 1890, η οργάνωση Daughters of Isabella στο Σικάγο είχε παραγγείλει στη Hosmer ένα γλυπτό της *Βασίλισσας Ισαβέλλας* (εικ. 6). Η Sherwood αναγνωρίζει ότι η επιλογή της Hosmer για την υλοποίηση του γλυπτού φάνταζε κάπως αναχρονιστική³⁰, ωστόσο, κρίνει πως η θέση που είχε ανάμεσα στους Αμερικανούς γλύπτες έπαιξε καθοριστικό ρόλο σε αυτή. Ο κυριότερος λόγος, όμως, για την επιλογή της Hosmer αποτελεί η σύνδεσή της με το γυναικείο κίνημα³¹.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής της, η γλύπτρια απείχε από τη γλυπτική δημιουργία. Σύμφωνα με τη Rubinstein, η σταδιακή αντικατάσταση του νεοκλασικού ύφους από τον Ρεαλισμό δεν ικανοποιούσε την καλλιτέχνιδα, η οποία επιδόθηκε σε

²⁶ M. F., Thorp, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169. Η γλύπτρια, σε γράμμα της το 1867, περιγράφει την επίσκεψή της στο κάστρο Raby, έπειτα στην οικία της Lady Marian Alford και της Δούκισσας του Buckingham, και τέλος στην οικία της Lady Ashburton, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 235-236.

²⁷ A., Faxon, «Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Woman's Art Journal*, τ. 2, τχ. 1, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1981, σελ. 25-29.

²⁸ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 300.

²⁹ Στο σπίτι της καλής της φίλης και πάτρωνα Lady Ashburton, η οποία τη βοήθησε να διαμορφώσει το εργαστήριο της, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 322.

³⁰ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 325.

³¹ Η Hosmer σε γράμμα της προς τη Phebe Hanaford προχώρησε σε μια ξεκάθαρη φεμινιστική δήλωση κατά την οποία τιμούσε όλες τις γυναίκες που επιλέγουν να ξεχωρίσουν χωρίς να πτοούνται από τις δυσκολίες, βλ. C. S., Rubinstein, *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, Βοστώνη, 1990, σελ. 44-45.

επιστημονικές αναζητήσεις και πειράματα³². Το 1900, η γλύπτρια επέστρεψε στην Αμερική και συγκεκριμένα στον τόπο καταγωγής της, στην περιοχή Watertown, όπου έμεινε μέχρι το τέλος της ζωής της. Οκτώ έτη αργότερα, τον Φεβρουάριο η Harriet Hosmer πέθανε από πνευμονία.

³² Η Hosmer θέλησε να διαμορφώσει ένα είδος μαρμάρου που θα είχε τις ιδιότητες και την τεχνική ευκολία του γύψου, και παράλληλα είχε επιδοθεί στη δημιουργία ενός κινητικού μηχανισμού, βλ. C. S., Rubinstein, *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, Βοστώνη, 1990, σελ. 43-44 και D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 323.

2. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η Hosmer γεννήθηκε στη Βοστώνη, στην πολιτεία Μασαχουσέτη σε μια περίοδο σημαντικών κοινωνικών εξελίξεων. Πιο συγκεκριμένα, αυτές οι εξελίξεις έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην κινητοποίηση των γυναικών και την αποφασιστικότητά τους να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους³³. Το βασικό ζήτημα που απασχολούσε το αμερικανικό κράτος κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} μέχρι και τον Εμφύλιο Πόλεμο, αφορούσε τη δουλεία και διάφορα κινήματα, ανάμεσα στα οποία και γυναικεία, διαμορφώθηκαν προκειμένου να δραστηριοποιηθούν για την κατάργησή της. Έχει υποστηριχθεί ότι οι βάσεις του γυναικείου κινήματος στηρίχθηκαν στις γυναικείες μεταρρυθμιστικές δράσεις για την κατάργηση της δουλείας³⁴.

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, η γυναικεία ενέργεια περιοριζόταν στα στενά και προστατευμένα όρια του οικιακού περιβάλλοντος, σε μια προσπάθεια ελέγχου και τοποθέτησής της σε 'σωστά', για την πατριαρχική σκέψη, συμφραζόμενα³⁵. Ωστόσο, η ανάγκη αντιμετώπισης των ηθικών ατοπημάτων της κοινωνίας, στην προκειμένη περίπτωση της δουλείας, οδήγησε στην ανάδειξη του ρόλου των γυναικών καθώς θεωρούνταν αγνές και ηθικά ανώτερες, ικανές να αναλάβουν δράση για το συλλογικό καλό. Έτσι, ένα μεγάλο ποσοστό γυναικών σταδιακά συσπειρώθηκε σε ομάδες και διαμόρφωσε νέες οργανώσεις³⁶, γεγονός που προσέδωσε στο γυναικείο φύλο ένα είδος ημι-δημόσιας υπόστασης³⁷. Με την ενασχόληση με τα ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα, οι γυναίκες των οργανώσεων

³³ C., Clinton, *The Other Civil War: American Women in the Nineteenth Century*, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 54.

³⁴ Ο Horne στον Πρόλογο αναφέρει πως οι γυναικείες οργανώσεις που έγιναν για την κατάργηση της δουλείας άνοιξαν τον δρόμο για την ευρύτερη πολιτική κινητοποίηση των γυναικών, βλ. J. F., Yellin, J. C., Van Horne, *The Abolitionist Sisterhood: Women's Political Culture in Antebellum America*, Νέα Υόρκη, 1994, σελ. ix-xiii.

³⁵ Το πλαίσιο αυτό στηρίζεται στην ευρύτερη αντίληψη περί βιολογικής και πνευματικής κατωτερότητας των γυναικών, των οποίων ο προορισμός ήταν η παραμονή στα στενά όρια του οικιακού τους περιβάλλοντος, όπου μπορούσαν να ασχοληθούν με τις οικογενειακές τους υποχρεώσεις, βλ. C., Clinton, *The Other Civil War: American Women in the Nineteenth Century*, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 40.

³⁶ Κάποιες από τις γυναικείες οργανώσεις που τάχθηκαν εναντίον της δουλείας: η Boston Female Antislavery Society, που ιδρύθηκε από τη Maria Weston Chapman (1806-1885) το 1832 και η Philadelphia Female Antislavery Society, που ιδρύθηκε από τη Lucretia Mott (1793-1880) το 1833. Παράλληλα, υπήρχε η δυνατότητα για τα γυναικεία μέλη να αναλάβουν ηγετικές θέσεις στη διοικητική επιτροπή της American Anti-Slavery Society, όπως η Lydia Maria Child (1802-1880), η Chapman και η Mott κατά τις δεκαετίες 1850 και 1860. Η Child είχε αναλάβει την έκδοση του εβδομαδιαίου περιοδικού *National Anti-Slavery Standard*. Η Philadelphia Female Anti-Slavery Society έχει ιδιαίτερη σημασία, όχι μόνο λόγω των προσωπικοτήτων που βρίσκονταν στην ηγεσία της, αλλά και του ρόλου που αυτές έπαιξαν στις απαρχές του αμερικανικού γυναικείου κινήματος, βλ. I. V., Brown, «Cradle of Feminism: The Philadelphia Female Anti-Slavery Society, 1833-1840», *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, τ. 102, τχ. 2, Απρίλιος 1978, σελ. 143-166.

³⁷ Η δημόσια σφαίρα αφορά τις δραστηριότητες των γυναικών εκτός οικιακού περιβάλλοντος και όχι την πολιτική τους υπόσταση. Η Peiss επισημαίνει πως αυτές οι κινητοποιήσεις αποτελούσαν ένα είδος εναλλακτικής δημόσιας αρένας για το γυναικείο φύλο, K., Peiss, «Going Public: Women in Nineteenth-Century Cultural History», *American Literary History*, τ. 3, τχ. 4, Χειμώνας 1991, σελ. 817-828.

ήρθαν αντιμέτωπες με την ανισότητα που βίωνε το φύλο τους και την επιτακτική ανάγκη δημιουργίας μιας συλλογικής ταυτότητας.

Μέχρι την δεκαετία του 1840, είχε σημειωθεί σημαντική κινητοποίηση μέσω της διεξαγωγής εκστρατειών για ποικίλους σκοπούς, από το δικαίωμα ψήφου μέχρι και την προώθηση μεταρρυθμίσεων για τα ενδύματα, από την υπεράσπιση των δικαιωμάτων ιδιοκτησίας μέχρι τη διεκδίκηση καλύτερης μόρφωσης³⁸. Οι διάφορες δράσεις για τον γυναικείο αγώνα έλαβαν μεγάλη διάδοση, με αποκορύφωμα το Συνέδριο στην περιοχή Seneca Falls του 1848 (Seneca Falls Convention). Πρόκειται για την πρώτη δημόσια συνάθροιση πολιτικής υφής αποκλειστικά για γυναικεία ζητήματα που διαχώρισε το γυναικείο κίνημα από τις άλλες εκφάνσεις κοινωνικής-πολιτικής μεταρρύθμισης. Από πολλούς ιστορικούς θεωρείται η απαρχή του γυναικείου κινήματος, ως οργανωμένη πολιτική έκφραση³⁹.

Για την υλοποίηση του Συνεδρίου, μεγάλο ρόλο έπαιξε η συνεργασία δυο γυναικών, της Lucretia Mott (1793-1880) και της Elizabeth Cady Stanton (1815-1902). Οι δυο ακτιβίστριες γνωρίστηκαν το 1840 στο Παγκόσμιο Συνέδριο Κατά της Δουλείας (World Antislavery Conference) στο Λονδίνο⁴⁰. Εκεί, το Βρετανικό Συμβούλιο δεν επέτρεψε τη συμμετοχή της Mott στα δρώμενα του Συνεδρίου, λόγω του φύλου της⁴¹. Αυτό το γεγονός αποδείχθηκε αποφασιστικής σημασίας, καθώς η Mott συνειδητοποίησε ότι το πρόβλημα της γυναικείας υποβάθμισης ήταν εξίσου σημαντικό με αυτό της δουλείας. Μαζί με την Stanton, κατέληξαν στο συμπέρασμα πως υπήρχε επιτακτική ανάγκη για μια ξεχωριστή, εξειδικευμένη πολιτική εκστρατεία στην πατρίδα τους⁴².

³⁸ C., Clinton, *The Other Civil War: American Women in the Nineteenth Century*, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 72.

³⁹ S. G., McMillen, *Seneca Falls and the Origins of the Women's Rights Movement*, Νέα Υόρκη, 2008, σελ. 71-72. Όμοιες κινητοποιήσεις σημειώνονται σε Γαλλία, Γερμανία και Αγγλία. Το γυναικείο κίνημα παρουσιάζεται ως παγκόσμιο οικουμενικό φαινόμενο με στόχο την κατοχύρωση βασικών δικαιωμάτων, βλ., B. S., Anderson, «The Lid Comes off: International Radical Feminism and the Revolutions of 1848», *NWSA Journal*, τ. 10, τχ. 2, Καλοκαίρι 1998, σελ. 1-12.

⁴⁰ Οργανώθηκε στο Λονδίνο, στο πλαίσιο κινητοποίησης για την επίλυση του ζητήματος της δουλείας, παράλληλα με τη δημιουργία της οργάνωσης British and Foreign Anti-Slavery Society που ιδρύθηκε τον Απρίλιο του 1839. Στο Συνέδριο έλαβαν μέρος εκπρόσωποι οργανώσεων από διάφορες χώρες. Το ζήτημα της γυναικείας συμμετοχής οδήγησε σε αντιπαράθεση των εκπροσώπων των οργανώσεων από την Αμερική. Από τη Philadelphia Female Anti-Slavery Society, είχαν οριστεί η Lucretia Mott, η οποία ανήκε και στην Pennsylvania Anti-Slavery Society, η Sarah Pugh, η Abby Kimber, η Elizabeth J. Neall και η Mary Grew. Από τη Massachusetts Anti-Slavery Society, είχαν οριστεί οι Abby Southwick, Emily Winslow, Ann Green Phillips, της οποίας ο σύζυγος Wendell Phillips υπερασπίστηκε τη συμμετοχή των γυναικών στο Συνέδριο, βλ. D. H., Maynard, «The World's Anti-Slavery Convention of 1840», *The Mississippi Valley Historical Review*, τ. 47, τχ. 3, Δεκέμβριος 1960, σελ. 452-471.

⁴¹ Η αντίθεση προς τη γυναικεία συμμετοχή ήρθε κυρίως από τους Βρετανούς συμμετέχοντες στο Συνέδριο, βλ. J. F., Yellin, J. C., Van Horne, *The Abolitionist Sisterhood: Women's Political Culture in Antebellum America*, Νέα Υόρκη, 1994, σελ. 305, 310.

Το συνολικό ποσοστό συμμετεχόντων που αντιτάχθηκε στη συμμετοχή των γυναικείων μελών άγγιξε το 90%, βλ. S. G., McMillen, *Seneca Falls and the Origins of the Women's Rights Movement*, Νέα Υόρκη, 2008, σελ. 75.

⁴² J. F., Yellin, J. C., Van Horne, *The Abolitionist Sisterhood: Women's Political Culture in Antebellum America*, Νέα Υόρκη, 1994, σελ. 301-302.

Το 1848, οι δυο γυναίκες βρέθηκαν στη Νέα Υόρκη, όπου η Stanton συγκέντρωσε μια άτυπη ομάδα γυναικών προκειμένου να σχεδιάσουν τις ενέργειές τους. Η ομάδα αυτή, εκτός από την ίδια την Stanton, περιελάμβανε την Mott, τη Martha Wright (1806-1875, αδερφή της Mott), τη Mary Ann McClintock (1800-1884) και την Jane Hunt (1812-1889). Στο Συνέδριο παρουσιάστηκε μια σειρά από τα κυριότερα προβλήματα με τα οποία ερχόταν αντιμέτωπο το γυναικείο φύλο, όπως και τα βασικά δικαιώματα προς κατοχύρωση⁴³. Η Διακήρυξη των Συναισθημάτων ή Διακήρυξη των Δικαιωμάτων και Συναισθημάτων (Declaration of Sentiments ή Declaration of Rights and Sentiment), η οποία περιελάμβανε τα αιτήματα για τις μεταρρυθμίσεις, βασίστηκε στην αμερικανική Διακήρυξη Ανεξαρτησίας, εκκινώντας από την παραδοχή ότι όλοι οι άνθρωποι, γυναίκες και άνδρες, έχουν δημιουργηθεί ίσοι⁴⁴.

Μέχρι την δεκαετία του 1860, έλαβε χώρα μια αργή αλλά σταθερή αναδιοργάνωση των νόμων⁴⁵. Τα πιο ριζοσπαστικά μέλη συνέχισαν να συνεδριάζουν και να δημοσιεύουν τους προβληματισμούς τους. Μέχρι το 1850, είχε διαμορφωθεί οργανωμένο κίνημα εντός της Πολιτείας. Το πρώτο Εθνικό Συνέδριο για τα Γυναικεία Δικαιώματα (National Women's Rights Convention) έλαβε χώρα στο Worcester της Μασαχουσέτης το 1850. Μάλιστα, το Συνέδριο αποτέλεσε ετήσιο φαινόμενο και τα μέλη του διεύρυναν σημαντικά τους τομείς δράσης των γυναικών, όπως και τη σφαίρα επιρροής τους. Ευρύτερες διαμαρτυρίες ξέσπασαν την περίοδο αυτή σε ό,τι καταπιεστικό μέτρο περιόριζε τις γυναίκες⁴⁶.

Η Hosmer, η οποία απολάμβανε από μικρή ηλικία περισσότερες ελευθερίες σε σχέση με την πλειοψηφία των κοριτσιών κατά τον 19^ο αιώνα⁴⁷, ήρθε σε επαφή με τις ιδέες της γυναικείας χειραφέτησης και γαλουχήθηκε με τις αξίες της ισότητας. Η εκπαίδευση που έλαβε στην Ακαδημία Lenox και η επαφή της με την Catharine Sedgwick⁴⁸ και τον ευρύτερο πνευματικό της κύκλο αποτέλεσαν σταθμό στη ζωή της

⁴³ S. G., McMillen, *Seneca Falls and the Origins of the Women's Rights Movement*, Νέα Υόρκη, 2008, σελ. 72.

⁴⁴ Η Sally Gregory McMillen αναγνωρίζει πως, ανεξάρτητα από την ρηζικέλευθη φύση της, η Διακήρυξη αντανάκλα την κοινωνική θέση των γυναικών που τη συνέθεσαν. Παράλληλα, μια ρατσιστική χροιά μπορεί να εντοπισθεί καθώς η Διακήρυξη αναφέρει πως το δικαίωμα ψήφου δεν δίνεται σε γυναίκες ενώ έχει δοθεί σε αμαθείς και κατώτερους μη Αμερικάνους άνδρες, βλ. S. G., McMillen, *Seneca Falls and the Origins of the Women's Rights Movement*, Νέα Υόρκη, 2008, σελ. 91.

⁴⁵ Αξίζει να αναφερθεί πως στη Νέα Υόρκη το 1848, εκδόθηκε νόμος που κατοχύρωνε την ιδιοκτησία των γυναικών μετά τον γάμο, βλ. C., Clinton, *The Other Civil War: American Women in the Nineteenth Century*, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 75-76.

⁴⁶ Για παράδειγμα, το περιοδικό *The Lily*, που εξέδιδαν οι Amelia Bloomer (1818-1894) και η Paulina Wright Davis (1813-1876), προχώρησε σε επίθεση εναντίον των καταπιεστικών ενδυμάτων που έπρεπε να φορούν οι γυναίκες, όπως ο κορσές. Η ίδια η Bloomer είχε καθιερώσει την λεγόμενη 'ενδυμασία Bloomer', η οποία περιελάμβανε παντελόνι, ασυνήθιστη επιλογή για την εποχή, βλ. A., Kesselman, «The "Freedom Suit": Feminism and Dress Reform in the United States, 1848-1875», *Gender and Society*, τ. 5, τχ. 4, Δεκέμβριος 1991, σελ. 495-510.

⁴⁷ Η Hosmer από μικρή απολάμβανε ένα εύρος δραστηριοτήτων που δεν συνηθίζονταν για ένα νεαρό κορίτσι, όπως ιππασία, κολύμβηση, σκοποβολή. Ο πατέρας της Hiram έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στη φυσική υγεία της Harriet με σωματική άθληση στην εξοχή, βλ. M. F., Thorp, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169.

⁴⁸ Παρόλο που υποστήριζε την ταξική ισότητα και ήταν ιδιαίτερα προοδευτική όσον αφορά τις ευκαιρίες που έπρεπε να έχουν οι γυναίκες, η Sedgwick δεν επιθυμούσε ισότητα των φύλων και

γλύπτριας και έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην πνευματική διάπλυσή της⁴⁹. Η κοινότητα των εφήβων κοριτσιών, με την καθοδήγηση της Sedgwick, ανέπτυξε στενούς δεσμούς και ακολουθούσε τα πρότυπα της γυναικείας οικειότητας, τόσο σωματικής όσο και συναισθηματικής. Το γεμάτο θαλπωρή αλλά και πειθαρχία σχολικό περιβάλλον ενθάρρυνε τη δημιουργική έκφραση, στοιχείο που βοήθησε τη Hosmer να διαμορφώσει την προσωπικότητά της⁵⁰. Παράλληλα, η Sedgwick θεωρούσε πως μια γυναίκα μπορεί να έχει μια επιτυχημένη ζωή χωρίς να παντρευτεί, άποψη που υιοθέτησε τελικά και η Hosmer⁵¹.

Οι πεποιθήσεις της Hosmer, που πλαισιώνουν και νοηματοδοτούν την καλλιτεχνική της δημιουργία, μπορούν να αναδειχθούν σε ένα γράμμα προς την ακτιβίστρια συγγραφέα Phebe Hanaford (1829-1921). Τη δεκαετία του 1860, η γλύπτρια σε ένα ταξίδι της από τη Ρώμη στην Αμερική, είχε παρακολουθήσει μια ομιλία της Hanaford. Μετά από την ομιλία, η Hosmer ανέφερε:

«Τιμώ κάθε γυναίκα που έχει τη δύναμη να αποχωρήσει από το περπατημένο μονοπάτι όταν αισθανθεί πως ο δρόμος της βρίσκεται αλλού· τη δύναμη να σηκωθεί και να γίνει αντικείμενο χλευασμού αν είναι απαραίτητο. Αυτό είναι το πικρό χάπι που πρέπει να καταπιούμε στην αρχή· όμως, θεωρώ αυτά τα χάπια αναζωογονητικά για την πνευματική σωτηρία κάποιου.... Όμως, σε λίγα χρόνια δεν θα θεωρείται περίεργο ότι οι γυναίκες θα πρέπει να είναι κήρυκες και γλύπτριες, και όλες όσες θα έρθουν μετά από εμάς θα υφίστανται όλο και λιγότερα χτυπήματα. Έτσι, λέω πως τιμώ όλες όσες προχωρούν δυναμικά μπροστά, και παρά τον χλευασμό και την κριτική, ανοίγουν έναν ευρύτερο δρόμο για τις γυναίκες της επόμενης γενιάς»⁵².

Πρόκειται για μια δήλωση ιδιαίτερα προοδευτική, στην οποία αναδεικνύονται οι αξίες φεμινιστικής υφής της καλλιτέχνιδος, σε μια περίοδο που ήδη έχει φιλοτεχνήσει σχεδόν αποκλειστικά γυναικείες μορφές-θύματα κάποιας μορφής πατριαρχικής εξουσίας. Παράλληλα, η Hosmer, ούσα υποστηρίκτρια του γυναικείου κινήματος και της ισότητας των δυο φύλων, ανέπτυξε σχέσεις με τις κυριότερες εκπροσώπους. Το 1869 πραγματοποίησε μια επίσκεψη στην ακτιβίστρια Susan B. Anthony (1820-1906)⁵³, ενώ ήταν συνδρομήτρια στην εφημερίδα *Revolution*⁵⁴. Αυτά τα δεδομένα

θεωρούσε πως η θέση της γυναίκας βρίσκεται στην οικία, βλ. E. H., Foster, *Catharine Maria Sedgwick*, Νέα Υόρκη, 1974, σελ. 140.

⁴⁹ Η Hosmer λέγεται ότι ήταν ατίθαση στην παιδική της ηλικία και δεν έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την εκπαίδευσή της. Μάλιστα, η Rubinstein αναφέρει πως είχε αποβληθεί τρεις φορές από το σχολείο πριν φοιτήσει στο Σχολείο Lenox. Ωστόσο, η Catharine Sedgwick, η οποία αναλάμβανε παιδιά με ιδιαιτερότητες, κατάφερε να τιθασεύσει και να επηρεάσει δημιουργικά την καλλιτέχνίδα, βλ. C. S., Rubinstein, *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, Βοστώνη, 1990, σελ. 33 και D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 16.

⁵⁰ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 20-21.

⁵¹ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 35

⁵² C. S., Rubinstein, *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, Βοστώνη, 1990, σελ. 44-45.

⁵³ Η Susan B. Anthony εισήλθε στον αγώνα για τα γυναικεία δικαιώματα αφού είχαν γίνει οι πρώτες κινητοποιήσεις, βλ. S. B., Anthony, «Woman's Half-Century of Evolution», *The North American Review*, τ. 175, τχ. 553, Δεκέμβριος 1902, σελ. 800-810.

έπαιξαν ρόλο στην απόφαση της φεμινιστικής γυναικείας οργάνωσης Daughters of Isabella του Σικάγο να αναθέσουν το γλυπτό της Βασίλισσας Ισαβέλλας στη Hosmer τη δεκαετία του 1890, όπως έχει αναφερθεί⁵⁵.

Αξίζει να σημειωθεί ότι παρά τις κινητοποιήσεις για τη διεκδίκηση των γυναικείων δικαιωμάτων στο αμερικανικό κράτος, οι ευκαιρίες εκπαίδευσης και εξέλιξης για τις γυναίκες δημιουργούς ήταν σχεδόν ανύπαρκτες. Πολλές ασχολήθηκαν με τις διακοσμητικές και οπτικές τέχνες, όμως, ήταν αποκλεισμένες από την καλλιτεχνική εκπαίδευση και πρακτική. Συνήθως, χρειαζόταν η επαφή με ήδη καταξιωμένους άνδρες καλλιτέχνες για να μπορέσουν να κτίσουν μια επιτυχημένη επαγγελματική πορεία στις τέχνες⁵⁶. Το 1851 ιδρύεται στη Φιλαδέλφεια το Philadelphia School of Design for Women⁵⁷, ενώ το 1852 ιδρύεται στο New York's Cooper Union Institute ένας γυναικείος καλλιτεχνικός κλάδος, το School of Design for Women⁵⁸. Ωστόσο, η απαγόρευση παρακολούθησης μαθημάτων με αξιοποίηση μοντέλου ήταν ένα από τα κυριότερα εμπόδια που έπρεπε να ξεπεράσουν οι καλλιτέχνιδες, με αποτέλεσμα να καταφύγουν σε μαθήματα ανατομίας σε νοσοκομεία και σχολές ιατρικής, όπως συνέβη και στην περίπτωση της Hosmer⁵⁹.

Οι καλλιτέχνιδες δεν μπορούσαν ούτε καν να μελετούν τις συλλογές με τα γύψινα εκμαγεία σε έναν από τους σημαντικότερους πολιτιστικούς θεσμούς της Βοστώνης, το Boston Athenaeum⁶⁰, καθώς θεωρείτο ανήθικο για το γυναικείο φύλο να παρατηρεί και να σχεδιάζει το γυμνό ανδρικό σώμα.

Έτσι, ενώ τα κορίτσια που φοιτούσαν στις ακαδημίες λάμβαναν μαθήματα τέχνης, ελάχιστα ενθαρρύνονταν να ακολουθήσουν επαγγελματική πορεία στην τέχνη. Η Αμερικανίδα δημοσιογράφος και υπέρμαχος των γυναικείων δικαιωμάτων Jane Swisshelm (1815-1884) υπογράμμισε την αντίθεση μεταξύ τέχνης και οικιακής ζωής:

⁵⁴ Εφημερίδα που εξέδιδαν οι Elizabeth Cady Stanton και Susan B. Anthony, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 288.

⁵⁵ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 324-325.

⁵⁶ Η οικογένεια του ζωγράφου Charles Wilson Peale (1741-1827) είχε υπό την προστασία της οκτώ γυναίκες καλλιτέχνες, βλ. C., Clinton, *The Other Civil War: American Women in the Nineteenth Century*, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 49.

⁵⁷ F. G., Chalmers, «The Early History of the Philadelphia School of Design for Women», *Journal of Design History*, τ. 9, τχ. 4, 1996, σελ. 237-252.

⁵⁸ A. F., Masten, *Art Work: Women Artists and Democracy in Mid-Nineteenth-Century New York*, Φιλαδέλφεια, 2008, σελ. 41, 55.

⁵⁹ Βέβαια, η πλειοψηφία των καλλιτεχνιδών, δεν μπορούσε να αποκτήσει πρόσβαση ούτε σε αυτή την εναλλακτική και έτσι στράφηκε σε άλλα καλλιτεχνικά είδη όπως οι νεκρές φύσεις, οι προσωπογραφίες, ή οι μικρογραφίες. Το πεδίο της γλυπτικής, μάλιστα, ήταν ανδροκρατούμενο, ενώ το κόστος της καλλιτεχνικής διαδικασίας σε συνδυασμό με την απαιτούμενη πρακτική που χρειαζόταν, λειτουργούσαν αποτρεπτικά για τους ενδιαφερόμενους, ανεξάρτητα από το φύλο τους, βλ. C., Clinton, *The Other Civil War: American Women in the Nineteenth Century*, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 50.

⁶⁰ Ιδρύθηκε το 1807 από τον φιλολογικό σύλλογο Anthology Society και είχε ηγετικό ρόλο στην πολιτιστική ζωή της περιοχής. Περιείχε μια πλούσια συλλογή από προπλάσματα, εκμαγεία και αντικείμενα αξίας, όπως προσωπογραφίες Αμερικανών πατριωτών, κλασικά και νεοκλασικά αντίγραφα αρχαίων και σύγχρονων έργων, ενώ λειτούργησε αρχικά ως βιβλιοθήκη. Κάποια από τα έργα που περιείχε: *Απόλλων Belvedere*, *Σύμπλεγμα του Λαοκόωντος*, *Αφροδίτη των Μεδίκων*, *Αφροδίτη Καπιτωλίνα*, βλ. G., MacLeod, «Nathaniel Hawthorne and the Boston Athenaeum», *Nathaniel Hawthorne Review*, τ. 32, τχ. 1, Άνοιξη 2006, σελ. 1-29.

«ένας άνδρας δεν παντρεύεται μια καλλιτέχνη αλλά μια οικονόμο... η καταστροφή μου ήταν δεδομένη. Έβαλα στην άκρη τα πινέλα μου· θυσίασα αποφασιστικά το θείο ταλέντο μου... πέρασα τα καλύτερά μου χρόνια... μαγειρεύοντας λάχανο»⁶¹.

Λαμβάνοντας υπόψη την ανατροφή τις προσωπικές πεποιθήσεις και κυρίως τις φιλοδοξίες της Hosmer για μια επιτυχημένη καλλιτεχνική πορεία στη γλυπτική, μπορεί να κατανοήσει κανείς την απόφασή της να κατευθυνθεί στο κέντρο της τέχνης, τη Ρώμη, προκειμένου να εργαστεί ως επαγγελματίας γλύπτρια και να αναπτύξει το ταλέντο της ισάξια με τους άνδρες συναδέλφους της, ανοίγοντας τον δρόμο και σε άλλες Αμερικανίδες γλύπτριες.

⁶¹ Αυτή η διάχυτη πικρία, που εμπεριέχει και μια χροιά παθητικής αποδοχής, ήταν σύνηθες φαινόμενο εκείνη την εποχή. Οι γυναίκες γαλουχούνταν με την αποδοχή της ανελευθερίας που χαρακτήριζε τη ζωή τους, βλ. J. G. C., Swisshelm, *Half a century*, Νέα Υόρκη, 1970, σελ. 49.

3. Η ΡΩΜΗ ΩΣ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

Η Harriet Hosmer έφτασε στη Ρώμη το 1852 και αποτέλεσε την πρώτη Αμερικανίδα γλύπτρια που εγκαταστάθηκε εκεί με σκοπό να ακολουθήσει τις φιλοδοξίες της. Η Ρώμη εκλαμβάνονταν από την καλλιτεχνική κοινότητα ως ένας τόπος αφιερωμένος στον πολιτισμό και την καλλιτεχνική δημιουργία, ως ένας χώρος όπου οι καλλιτέχνες, ανεξαρτήτου φύλου, είχαν την ελευθερία να εκφράσουν το ταλέντο τους χωρίς τους ηθικούς και κοινωνικούς φραγμούς άλλων πόλεων. Όταν οι υπόλοιπες Αμερικανίδες γλύπτριες έφτασαν στη Ρώμη τη δεκαετία του 1850 αλλά και αργότερα, βρήκαν ένα πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον, όπου η γυναικεία συμμετοχή σε δημιουργικές πρακτικές όχι μόνο επιτρεπόταν αλλά ενθαρρυνόταν⁶². Οι ρωμαϊκοί θεσμοί προσέφεραν στις μορφωμένες Ιταλίδες την ευκαιρία λογοτεχνικής πρωτίστως έκφρασης, και υποδέχονταν θερμά τους Ευρωπαίους ταξιδιώτες⁶³.

Ένας σημαντικός λογοτεχνικός θεσμός που υπήρχε στη Ρώμη από το 1690 μέχρι και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η Accademia dell' Arcadia, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην καλλιτεχνική ζωή της πόλης, αναπτύσσοντας πνευματικά δίκτυα ανάμεσα σε Ρωμαίους και ξένους επισκέπτες, αλλά και ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες. Η Ακαδημία, ως χώρος πνευματικών και καλλιτεχνικών αναζητήσεων, παρότρυνε τη συμμετοχή των γυναικών καλλιτεχνών⁶⁴ και τους εξασφάλιζε δημιουργική ελευθερία στις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία. Παράλληλα, προωθούσε τις conversazioni, στις οποίες επιδίδονταν καλλιτέχνες με θεωρητικές ανησυχίες, μελετητές και συγγραφείς σχετικά με καλλιτεχνικά και λογοτεχνικά ζητήματα. Σε αυτές τις συζητήσεις μπορούσαν να συμμετέχουν και γυναίκες, ιταλικής και ξένης καταγωγής, που ασχολούνταν με τις τέχνες⁶⁵.

Η Ρώμη αποτελούσε πόλο έλξης των φιλόδοξων καλλιτεχνών, όχι μόνο λόγω των ευκαιριών που προσέφερε αλλά κυρίως λόγω της ιστορίας της και του μακραίωνου πολιτισμού που διαμόρφωσε. Εκτός από τη φυσική ομορφιά των πολυάριθμων μνημείων, μουσείων και πινακοθηκών που κοσμούσαν την πόλη, η Ρώμη αποτέλεσε θεματική επιλογή ενός πλούσιου συγγραφικού υλικού (πραγματειών, ταξιδιωτικών

⁶² M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 27.

⁶³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της ζωγράφου Angelika Kauffmann (1741-1807), βλ. W., Roworth Wasssyng «Painting for Profit and Pleasure: Angelica Kauffman and the Art Business in Rome», *Eighteenth-Century Studies*, τ. 29, τχ. 2, Χειμώνας 1995/1996, σελ. 225-228. Παράλληλα και η Γαλλίδα ζωγράφος Elizabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Η ίδια αναφέρεται στις παραγγελίες της στην αλληλογραφία της, βλ., E. L, Vigée-Lebrun, *The Memoirs of Elisabeth Vigée-Le Brun*, Μπλούμινγκτον - Ινδιανάπολις, 1989, σελ. 88.

⁶⁴ S. M., Dixon, «Women in Arcadia», *Eighteenth-Century Studies*, Constructions of Femininity, τ. 32, τχ. 3, Άνοιξη 1999, σελ. 371-375.

⁶⁵ Η Angelika Kauffmann φιλοξένησε στο εργαστήριό της κοντά στην Piazza di Spagna ένα είδος καλλιτεχνικών συζητήσεων και εκθέσεων, κατά τις οποίες προωθούσε το νέο ταλέντο, κυρίως το γυναικείο, από όλον τον κόσμο. Η ζωγράφος εντάχθηκε στην Αρκαδία το 1789 και λίγο αργότερα ηγήθηκε της νεοκλασικής κοινότητας στη Ρώμη με δημόσια παρουσία και αποδοχή, κατακτώντας με αυτόν τον τρόπο το ανδρικό προνόμιο της εκπροσώπησης της ιστορικής ζωγραφικής, βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 27.

οδηγών, άρθρων) της εποχής, με αποτέλεσμα να έχει διαμορφώσει μια εικόνα φαντασιακού και ιδεατού περιεχομένου⁶⁶. Οι μορφωμένοι ταξιδιώτες που έφταναν στη Ρώμη είχαν έρθει σε επαφή με το συγγραφικό έργο και κατ' επέκταση είχαν ήδη διαμορφώσει για αυτήν μια προκαθορισμένη αντίληψη, η οποία σε έναν βαθμό καθόριζε τόσο την πρόσληψη του περιβάλλοντος όσο και την αισθητική απόλαυση των καλλιτεχνικών έργων.

Παράλληλα, η εικόνα του επίγειου παραδείσου που είχε διαμορφωθεί από τα ταξιδιωτικά βιβλία και περιοδικά της εποχής ήταν ιδιαίτερα ελκυστική, ειδικά για τους επισκέπτες από τη βόρεια Ευρώπη και την Αμερική⁶⁷. Όταν έφταναν στην πόλη, οι ταξιδιώτες έρχονταν αντιμέτωποι με τον εντυπωσιακό πλούτο τέχνης, την εξαιρετική αρχιτεκτονική και τα πολυάριθμα μνημεία-σύμβολα ενός ένδοξου παρελθόντος, τα οποία επαλήθευαν την νοητή εικόνα ενός φαντασιακού, εξιδανικευμένου τόπου⁶⁸.

Αξίζει να αναφερθεί ότι η ιστορική πραγματικότητα του ευρύτερου ιταλικού κράτους απείχε από την ονειρική εικόνα της Ρώμης. Την περίοδο που καταφθάνουν οι πρώτοι Αμερικανοί καλλιτέχνες κατά τη δεκαετία του 1850, η Ιταλία ήταν πολιτικά χωρισμένη σε κρατίδια, τα οποία είχαν την δική τους διακυβέρνηση και βρίσκονταν σε μια μακράιωνη προσπάθεια αποτίναξης της ξένης κυριαρχίας και ενοποίησης, ως αποτέλεσμα της διαδικασίας εθνικής αναβίωσης, ως απόρροια δηλαδή του Risorgimento, που ξεκίνησε ουσιαστικά από τον 18^ο και διήρκησε μέχρι και τον 20^ο αιώνα⁶⁹.

Οι Αμερικανοί διανοούμενοι διάβαζαν για την Ιταλία με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και η κατασκευή της εξιδανικευμένης, σχεδόν μυθικής εικόνας καθόριζε την εμπειρία τους όταν έφταναν εκεί. Εκτός από τα αριστουργήματα του παρελθόντος που υπήρχαν σε κάθε γωνιά της, υπήρχαν και σύγχρονοι καλλιτέχνες που εργάζονταν στα εργαστήριά τους, τα οποία μπορούσαν να επισκεφθούν οι ταξιδιώτες ως μέρος της ξενάγησής τους. Για παράδειγμα, ο F. S. Bonfigli είχε συντάξει έναν οδηγό με τα επισκέψιμα εργαστήρια διακοσίων πενήντα καλλιτεχνών, με την παράλληλη παράθεση των προσωπικών τους στοιχείων, της τοποθεσίας αλλά και των βασικών έργων τους⁷⁰. Για την αμερικανική τέχνη στην Ιταλία έγραψε και η Αμερικανίδα δημοσιογράφος

⁶⁶ Ο Αμερικανός δικηγόρος και συγγραφέας George Stillman Hillard (1808-1879) έχει αναφέρει χαρακτηριστικά πως ένας άνθρωπος χωρίς γνώσεις στην Ιταλία μπορεί να παρομοιαστεί με έναν τυφλό σε μια πινακοθήκη, βλ. G., Hillard Stillman, *Six Months in Italy*, Βοστώνη, 1853, σελ. 454.

⁶⁷ Κατά τον 19^ο αιώνα, όλο και περισσότεροι Αμερικανοί ταξίδευαν στην Ιταλία. Ο George Stillman Hillard αναφέρει πως η επίσκεψη στην Ιταλία ήταν ιδιαίτερα ελκυστική για έναν μορφωμένο Αμερικανό καθώς ενείχε μια έντονη αντίθεση σε σχέση με ό,τι είχε γνωρίσει στην πατρίδα του: στα μέσα του αιώνα η Αμερική βρισκόταν σε προχωρημένο στάδιο βιομηχανοποίησης και εκσυγχρονισμού, συμβολίζοντας το μέλλον, ενώ η Ιταλία ήταν γεμάτη με θησαυρούς του παρελθόντος. Ο Hillard περιγράφει τη διαμονή του, τις επισκέψεις του στους αρχαιολογικούς και καλλιτεχνικούς χώρους, αλλά και τα ταξίδια του στην ιταλική χερσόνησο, βλ. G., Hillard Stillman, *Six Months in Italy*, Βοστώνη, 1853.

⁶⁸ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 3.

⁶⁹ Αυτή η άποψη έχει υιοθετηθεί από ορισμένους ιστορικούς, όπως ο Giorgio Candeloro, βλ. D. E. D., Beales, *The Risorgimento and the Unification of Italy*, Λονδίνο, 1971, σελ. 14.

⁷⁰ Περιλαμβάνει τα εργαστήρια της Hosmer και της Lander, βλ. F. S., Bonfigli, *Guide to the studios in Rome with much supplementary information*, Ρώμη, 1860, σελ. 35 και 52.

Margaret Fuller, η οποία στο έργο της *At Home and Abroad*⁷¹ αναφέρθηκε στην τέχνη των Αμερικανών καλλιτεχνών που είχαν εγκατασταθεί στη Ρώμη, αλλά στις οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζαν. Ωστόσο, αν και οι πληροφορίες αυτές ενέχουν μια δόση ρομαντισμού γύρω από την ιδέα του βασανισμένου καλλιτέχνη, στόχευαν στην προώθηση των Αμερικανών καλλιτεχνών, και κυρίως των γλυπτών, όπως και στην ευρύτερη στήριξη της αμερικανικής τέχνης.

Η γοητεία της Ρώμης προσέλκυσε έναν σημαντικό αριθμό Αμερικανών καλλιτεχνών⁷² και συγκεκριμένα γλυπτών που από την δεκαετία του 1820 άρχισαν να κατευθύνονται στην πόλη και να εγκαθίστανται εκεί. Ιδιαίτερα οι γλύπτες είχαν την δυνατότητα να μελετήσουν και να αντιγράψουν τις ρωμαϊκές αρχαιότητες, να επισκεφθούν τα πολυάριθμα μουσεία με τα αριστουργήματα παλαιότερων καλλιτεχνικών περιόδων, ενώ παράλληλα υπήρχε η πρώτη ύλη σε ύψιστη ποιότητα (μάρμαρα Carrara και Seravezza). Στη Ρώμη, επίσης, υπήρχε πληθώρα ικανών τεχνιτών που αναλάμβανε τη σμίλευση των έργων στο επιλεγόμενο υλικό, αφήνοντας στον εκάστοτε γλύπτη ακόμα περισσότερο χρόνο για τις καλλιτεχνικές συλλήψεις⁷³.

Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει μια σύνδεση μεταξύ των δυο κρατών. Οι Αμερικανοί καλλιτέχνες βρήκαν ιστορικά παράλληλα ανάμεσα στους αγώνες της Ιταλίας για απελευθέρωση και την πρόσφατη αμερικανική δημοκρατία, ενώ η Αμερική προσεγγιζόταν από τον ιταλικό λαό ως πρότυπο σύγχρονης δημοκρατικής διακυβέρνησης. Παράλληλα η Ιταλία, παρουσιάζοντας έναν διαφορετικό τρόπο ζωής, όξυνε την αντίληψη των Αμερικανών επισκεπτών ως προς τη διαμόρφωση της δική τους κοινωνίας και πολιτισμού και ανέδειξε την τέχνη ως μια καθοριστική πτυχή της δημόσιας ζωής. Για το αμερικανικό κράτος, η δημιουργία ενός εθνικού πολιτισμού ήταν ζωτικής σημασίας, με αποτέλεσμα να υπάρξει μέριμνα ήδη από το έτος της ανεξαρτησίας του για την κατασκευή χώρων τέχνης, προκειμένου να αναπτυχθεί μια ξεχωριστή εθνική πολιτισμική ταυτότητα⁷⁴.

⁷¹ M., Fuller Ossoli, A. B., Fuller (επιμ.), *At Home and Abroad; or, Things and Thoughts in America and Europe*, Βοστώνη, 1856, σελ. 375-377.

⁷² Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, στη Ρώμη ζούσαν τριάντα οκτώ Αμερικανοί καλλιτέχνες, οι περισσότεροι από αυτούς γλύπτες, οι οποίοι μάλιστα έχαιραν εκτίμησης, βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 4. Στην Ιταλία ευρύτερα ζούσαν τουλάχιστον εκατό γλύπτες, όπως δηλώνει ο Brooks, βλ. W. V., Brooks, *The Dream of Arcadia: American Writers and Artists in Italy, 1760-1915*, Νέα Υόρκη, 1958, σελ. 41.

Η πρώτη γενιά Αμερικανών γλυπτών, στους οποίους περιλαμβάνονται οι Hiram Powers (1805-1873), Horatio Greenough (1805-1852), Thomas Crawford (1814-1857), φτάνει στην Ιταλία τις δεκαετίες 1820 και 1830. Ο William H. Gerdts επισημαίνει πως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, οι Αμερικανοί γλύπτες προσεγγίζονταν ως τεχνίτες στην πατρίδα τους, χωρίς την αναγνώριση και την κοινωνική θέση ενός καλλιτέχνη. Όμως από τη δεκαετία του 1820 και εξής, η ανάγκη για μνημεία που να τιμούν τους ήρωες του νέου αμερικανικού έθνους και η ύπαρξη πατρώνων που ήθελαν να συνδέσουν το όνομά τους με τα εθνικά έργα τέχνης, οδήγησαν στην αύξηση των γλυπτών που έλαβαν επίσημη εκπαίδευση και επιδίωξαν μια επαγγελματική πορεία στη γλυπτική, βλ. V. G., Fryd, *Sculpture as History: Themes of Liberty, Unity and Manifest Destiny in American Sculpture, 1825-1865*, The University of Wisconsin – Madison, 1984, σελ. 3-4.

⁷³ W. H., Gerdts, *American Neo-Classical Sculpture; The Marble Resurrection*, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 17.

⁷⁴ I. B., Jaffe, *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, Νέα Υόρκη, 1989, σελ. 26-27, 31.

Ένας ακόμα τομέας στον οποίο άσκησε επίδραση το ιταλικό περιβάλλον αφορά τις πολιτισμικές και ηθικές πεποιθήσεις. Πιο συγκεκριμένα, οι περισσότεροι Αμερικανοί ταξιδιώτες, Προτεσταντικής ιδεολογίας, έρχονταν σε επαφή με πληθώρα έργων Καθολικής εικονογραφίας και γυμνής γλυπτικής. Για να συμφιλιώσουν τις νέες προσλαμβάνουσες με τις προϋπάρχουσες θρησκευτικές και ηθικές τους αντιλήψεις, χρειάστηκε ένας επαναπροσδιορισμός του ιδεώδους στην τέχνη. Διευρύνοντας, δηλαδή, τον ορισμό του κλασικού ιδεώδους ως την αναπαράσταση της φυσικής τελειότητας και την έκφραση του οικουμενικού και άχρονου, επικράτησε η άποψη πως το εξιδανικευμένο έργο τέχνης έγκειται στην ηθική του διάσταση και το πνευματικό του περιεχόμενο, στοιχεία που υπερβαίνουν την υλικότητά του⁷⁵.

Το καλλιτεχνικό ρεύμα του Νεοκλασικισμού, που αξιοποιήθηκε από τους Αμερικανούς γλύπτες τον 19^ο αιώνα, συνέβαλε στην επικράτηση της ηθικής διάστασης του έργου τέχνης. Ο Νεοκλασικισμός, δημιούργημα του Διαφωτισμού⁷⁶, αποτέλεσε ένα καλλιτεχνικό κίνημα που βρέθηκε σε συνομιλία με το αρχαίο παρελθόν, το εξιδανικευμένο γυμνό και οικειοποιήθηκε τα εκφραστικά ιδεώδη της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης. Σε αυτήν την τάση, εκτός από τις ανασκαφές που έφεραν στο φως αρχαία έργα τέχνης⁷⁷, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο οι πραγματείες του Γερμανού φιλότεχνου και αρχαιολόγου Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) και συγκεκριμένα οι *Στοχασμοί στη Μίμηση των Ελληνικών Έργων στη Γλυπτική και τη Ζωγραφική* του 1755.

Ο Winckelmann εκθείασε την αρχαία τέχνη ως τον μοναδικό οδηγό για να φτάσει ο σύγχρονος καλλιτέχνης στην εκφραστική και τεχνοτροπική τελειότητα. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Winckelmann, στην προσέγγιση των αρχαιοελληνικών αριστουργημάτων, οι αποδέκτες δεν βρίσκουν μόνο τη φύση στην καλύτερη δυνατή έκφραση αλλά και κάτι που ξεπερνά τη φύση και αγγίζει τις εξιδανικευμένες μορφές της ομορφιάς. Αυτές μπορούν να δημιουργηθούν μόνο από τις εικόνες του νου, άποψη που πηγάζει από τον Πλάτωνα⁷⁸. Ένα ακόμα στοιχείο που υιοθετεί η νεοκλασική γλυπτική από τον Γερμανό θεωρητικό αφορά την προσέγγιση του γυμνού σώματος. Ο Winckelmann θεωρεί πως στα αρχαία έργα, το σώμα συναντάται στην πιο τέλεια μορφή του, σε διαφορετικές φυσικές και ευγενείς στάσεις που δύσκολα μπορούν να αναπαραχθούν σήμερα από τα μοντέλα στις σχολές τέχνης⁷⁹. Ιδιαίτερη έμφαση δίνει στην απόδοση των όγκων και των περιγραμμάτων του σώματος⁸⁰.

⁷⁵ I. B., Jaffe, *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, Νέα Υόρκη, 1989, σελ. 28.

Ο Gerdts επισημαίνει πως το λευκό μάρμαρο βοήθησε στην αποδοχή της γυμνότητας καθώς έδινε άχρονη διάσταση στο γυμνό σώμα, βλ. W. H., Gerdts, *American Neo-Classical Sculpture; The Marble Resurrection*, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 20.

⁷⁶ S., Bietoletti, *Neoclassicism and Romanticism, 1770-1840*, Νέα Υόρκη, 2009, σελ. 8-9.

⁷⁷ Ανασκαφές στο Herculaneum και την Πομπηία (1711-1738), βλ. S., Bietoletti, *Neoclassicism and Romanticism, 1770-1840*, Νέα Υόρκη, 2009, σελ. 10.

⁷⁸ J. J., Winckelmann, *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, (μετάφρ. E., Heyer, R. C., Norton,), Ιλλινόις, 1987, σελ. 7.

⁷⁹ Ο Winckelmann θεωρεί πως το γεγονός ότι οι νέοι συμμετείχαν γυμνοί σε δραστηριότητες χορού και αθλητισμού, έδινε την ευκαιρία στους καλλιτέχνες να έρθουν σε οπτική επαφή με το γυμνό σώμα στην

Η κυριότερη ίσως συμβολή του Winckelmann στον Νεοκλασικισμό αφορά τις εκφραστικές και τεχνοτροπικές επισημάνσεις, σε συνδυασμό με τη νοηματοδότησή τους. Πιο συγκεκριμένα, τα ιδεώδη της ευγενούς απλότητας και της λιτής-διακριτικής μεγαλοπρέπειας, τόσο στη στάση όσο και την έκφραση, αποτελούν την ύψιστη καλλιτεχνική έκφραση, η οποία προϋποθέτει την αυτοσυγκράτηση και την ηρεμία ακόμα και στα πιο έντονα πάθη. Όσο πιο ήρεμη η απόδοση του σώματος και της έκφρασης, τόσο πιο ικανή να αποτυπώσει το μεγαλείο της ψυχής⁸¹. Ο Gerdtς επισημαίνει πως οι νεοκλασικιστικές τεχνοτροπικές επιλογές είναι πιθανό να οδηγούν σε ένα αποτέλεσμα ψυχρό και χωρίς ζωή. Ωστόσο, κατά τον 19^ο αιώνα, η ηρεμία και η συγκρατημένη έκφραση εκλαμβάνονταν ως στοιχείο πνευματικής ανωτερότητας της γλυπτικής⁸².

Παράλληλα, άξιος μνείας είναι ο αυστηρός ορθολογισμός που εμπεριέχεται στη νεοκλασική σκέψη, απόκτημα από το φιλοσοφικό ρεύμα του Διαφωτισμού που ήκμασε κατά τον 18^ο αιώνα. Η λογική νοηματοδοτεί την ιδέα της ομορφιάς, δίνοντάς της μια οικουμενική ποιότητα. Η κυριαρχία της λογικής έχει ως αποτέλεσμα την ανάδειξη της ανωτερότητας της φόρμας που προσεγγίζεται ως σύλληψη του νου. Οι μορφές δηλαδή, ως συλλήψεις του νου, οφείλουν να είναι ακριβείς και λιτές, αποβάλλοντας κάθε στοιχείο συναισθηματισμού και έντασης, γεγονός που τους αποδίδει μια απολυτότητα και έναν διδακτικό τόνο⁸³. Οι θεματικές επιλογές ακολουθούν τις προαναφερθείσες τάσεις και περιστρέφονται γύρω από ιστορικές και μυθολογικές αφηγήσεις, ενώ συνήθως τα χριστιανικά θέματα δεν κρίνονται επαρκή ως προς την υψηλή καλλιτεχνική έκφραση⁸⁴.

Στην Ρώμη, ο Νεοκλασικισμός γνώρισε δυο βασικούς εκπροσώπους, το έργο των οποίων καθόρισε την καλλιτεχνική έκφραση των Αμερικανών γλυπτών. Από τη μια, ο Antonio Canova (1757-1822) ακολούθησε μια αισθησιακή προσέγγιση με προσοχή στην υφή της επιφάνειας, εμπνεόμενος από το καλλιτεχνικό ιδεώδες του αρχαίου Έλληνα γλύπτη Πραξιτέλους του 4^{ου} αιώνα π. Χ. Μέχρι το 1792, ο Canova ήταν ο πιο γνωστός και επιτυχημένος γλύπτης στην Ευρώπη. Το εργαστήριό του στη Via del Corso αποτελούσε αξιοθέατο στη Ρώμη ειδικά από το 1815. Μάλιστα, ήταν από τους

αυθόρμητη κίνηση και ενέργεια, με αποτέλεσμα να αποτυπώνουν στο έργο τους την ύψιστη φυσική ομορφιά, βλ. J. J., Winckelmann, *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, (μετάφρ. E., Heyer, R. C., Norton,), Ιλλινόις, 1987, σελ. 13.

⁸⁰ J. J., Winckelmann, *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, (μετάφρ. E., Heyer, R. C., Norton,), Ιλλινόις, 1987, σελ. 25. Για τον Winckelmann, το έργο του Michelangelo μπορεί να θεωρηθεί ισάξιο με των αρχαίων.

⁸¹ Η δύναμη του πνεύματος του καλλιτέχνη είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να αποδοθούν αυτά τα στοιχεία στο άψυχο μάρμαρο. Ο αιώτερος σκοπός είναι να αποτυπωθεί η σοφία της αναπαριστώμενης μορφής και όχι η βιαιότητα, η ένταση, ο πόνος, βλ. J. J., Winckelmann, *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, (μετάφρ. E., Heyer, R. C., Norton,), Ιλλινόις, 1987, σελ. 33, 35.

⁸² W. H., Gerdtς, *American Neo-Classic Sculpture; The Marble Resurrection*, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 21.

⁸³ R., Bossaglia, E., Carli, κ.α., *1200 Years of Italian Sculpture*, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 351.

⁸⁴ H., North Fowler, *A History of Sculpture*, Νέα Υόρκη, 1916, σελ. 418.

ελάχιστους καλλιτέχνες του οποίου η τέχνη θεωρείτο ισάξια με των αρχαίων⁸⁵ (εικ. 10, 11). Η κομψότητα και η θηλυπρεπής γοητεία που εξέφραζαν μερικές φορές τα έργα του αποτέλεσαν αποτρεπτικά στοιχεία για ορισμένους Αμερικανούς καλλιτέχνες⁸⁶.

Από την άλλη, ο Bertel Thorvaldsen (1770-1844) που βρέθηκε στη Ρώμη το 1796 και κατέκτησε τη φήμη του πιο ένδοξου γλύπτη μετά τον θάνατο του Canova, προτίμησε την κλασική καθαρότητα και την εκφραστική αυστηρότητα του Αυστηρού Ρυθμού του 5^{ου} αιώνα π. Χ. Η τεχνοτροπία του στηρίζεται στην αφαιρετικότητα με την επιλογή επίπεδου τελειώματος, ενώ απορρίπτει την αισθησιακότητα. Ο γλύπτης φιλοτεχνεί τις μορφές του χωρίς λεπτομερειακή απόδοση, καθώς στόχος του είναι η ιδανική μορφή⁸⁷ (εικ. 12, 13).

Οι πολιτικές εξελίξεις τόσο στην Αμερική όσο και την Ιταλία πλαισίωσαν τη νεοκλασικιστική τέχνη της εποχής εμπλουτίζοντάς την με πολιτικά μηνύματα. Αναφορικά με τις έννοιες της ελευθερίας, της απελευθέρωσης αλλά και την ευρύτερης πολιτικής, ο Νεοκλασικισμός προσέφερε μια αναβίωση των πολιτικών ιδεωδών της αρχαιότητας. Οι Αμερικανοί, μάλιστα, γνώριζαν πως η γνώση του κλασικού παρελθόντος ήταν απαραίτητη για μια ελεύθερη και πολιτισμένη κοινωνία. Έτσι, η ανάγνωση των έργων με έμφαση στις πολιτικές συνυποδηλώσεις καθίσταται δυνατή και απαραίτητη.

Οι γλύπτριες υιοθέτησαν το ύφος του Νεοκλασικισμού, αφού το προσάρμοσαν προκειμένου να δώσουν έμφαση στην γυναικεία εμπειρία. Λαμβάνοντας υπόψη τις εξελίξεις που συμβαίνουν στην Αμερική όσον αφορά το γυναικείο κίνημα και τις διεκδικήσεις δικαιωμάτων που δρομολογούνται τις δεκαετίες 1850-1860, η πολιτική χροιά του καλλιτεχνικού ύφους αποκτά μια βαρύνουσα αξία.

⁸⁵ H., Honour, «Canova's Studio Practice-I: The Early Years», *The Burlington Magazine*, τ. 114, τχ. 828, Μάρτιος 1972, σελ. 146-156+159. Τα αγάλματά του εκτίθεντο μαζί με ελληνορωμαϊκά στην Αυλή Belvedere στο Μουσείο του Βατικανού, βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 42.

⁸⁶ W. H., Gerdts, *American Neo-Classic Sculpture; The Marble Resurrection*, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 16.

⁸⁷ Ο Αμερικανός γλύπτης Crawford μαθήτευσε στον ίδιο τον Thorvaldsen για ένα έτος, ενώ αργότερα μόλις εγκαταστάθηκε στο εργαστήριό του, διατήρησαν φιλικές σχέσεις. Μέχρι το 1837, ο Crawford, ως εκφραστής του αμερικανικού Νεοκλασικισμού, είχε καταφέρει να αποκτήσει κυρίαρχη θέση στην καλλιτεχνική σκηνή της Ρώμης, βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 44.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

1. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗ ΡΩΜΗ

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, έφτασε στη Ρώμη μια ομάδα γυναικών καλλιτεχνών, οι οποίες θέλησαν να εγκατασταθούν στην πόλη με σκοπό κυνηγήσουν τις επαγγελματικές τους φιλοδοξίες, στο πλαίσιο μιας άτυπης αλλά δεμένης γυναικείας κοινότητας που προσέφερε ένα προστατευμένο περιβάλλον για την καταξίωση και την πνευματική τους εξέλιξη. Η Αμερική αδυνατούσε να προσφέρει στις γλύπτριες την απαραίτητη εκπαιδευτική κατάρτιση, ώστε να μπορέσουν να αξιοποιήσουν στο έπακρο την καλλιτεχνική τους ικανότητα. Η κυριότερη δυσκολία που αντιμετώπιζαν, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ήταν ο αποκλεισμός τους από τη μελέτη του ανθρώπινου σώματος από ζωντανό μοντέλο, καθώς για την αμερικανική ηθική, η οποία έδινε έμφαση στη γυναικεία ευπρέπεια, η επαφή των γυναικών με το ανδρικό γυμνό αποτελούσε απειλή για την αγνότητά τους⁸⁸. Στο πεδίο της γλυπτικής, όμως, αυτό το εμπόδιο στερούσε από τις γλύπτριες τη δυνατότητα να αποδώσουν την ανθρώπινη μορφή, γεγονός που περιόριζε τόσο τις θεματολογικές όσο τις τεχνολογικές και εκφραστικές τους επιλογές. Οι καλλιτέχνιδες δεν δέχτηκαν τους εκφραστικούς περιορισμούς και αναζήτησαν μόνες τους τα βασικά στοιχεία της ανθρώπινης ανατομίας, αρχικά σε μη καλλιτεχνικούς φορείς. Σύντομα, όμως, οι γλύπτριες αναζήτησαν ευκαιρίες επαγγελματικής ανάπτυξης στην κοιτίδα της τέχνης, τη Ρώμη.

Η κοινότητα αυτή αρχίζει τον Νοέμβριο του 1852, όταν η επιτυχημένη Αμερικανίδα ηθοποιός Charlotte Cushman έφτασε στη Ρώμη μαζί με την τότε σύντροφό της Matilda M. Hays (1820-1897) και τη βοηθό τους Sallie Mercer. Μαζί τους κατέφτασαν και προσωπικότητες του λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού κόσμου, ανάμεσα στις οποίες ήταν η Sara Jane Lippincott, γνωστή με το ψευδώνυμο Grace Greenwood (1823-1904) αλλά και η νεαρή γλύπτρια Harriet Hosmer, συνοδευόμενη από τον πατέρα της Hiram⁸⁹. Η Cushman σύντομα κατάφερε να διαμορφώσει ένα περιβάλλον ασφάλειας και υποστήριξης για την κοινότητά της, φιλοξενώντας στην ρωμαϊκή ενοικιαζόμενη οικία της γυναίκες του φιλικού της περιβάλλοντος, σε ένα πλαίσιο οικογενειακής θαλπωρής. Ο Gerdtz χαρακτηρίζει τη ρωμαϊκή γυναικεία κοινότητα ένα είδος καλλιτεχνικού ρεύματος, καθώς για πρώτη φορά ένας τέτοιος αριθμός γυναικών από μια συγκεκριμένη χώρα κατάφερε μια επιτυχημένη καλλιτεχνική πορεία στον κλάδο της γλυπτικής⁹⁰.

⁸⁸ Η Margaret Farrand Thorp αναφέρει πως όποια γυναίκα επέλεγε μια επαγγελματική πορεία εκτός σπιτιού θεωρείτο 'ύποπτη', M. F., Thorp, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169.

⁸⁹ E., Stebbins, *Charlotte Cushman: Her Letters and Memories of Her Life*, Βοστώνη, 1879, σελ. 91.

⁹⁰ Ο Gerdtz επισημαίνει ως τα βασικά μέλη αυτού του κινήματος τις Harriet Hosmer, Margaret Foley, Anne Whitney, Edmonia Lewis, βλ. W. H., Gerdtz, *American Neo-Classical Sculpture; The Marble*

Η φήμη και η ανεξαρτησία της Cushman λειτούργησαν σαν μαγνήτης για τις υπόλοιπες γυναίκες που έφτασαν στην Ιταλία, ενώ η μεγάλη επιτυχία της Hosmer έδρασε ως κινητήριο δύναμη για τη γυναικεία ανεξαρτητοποίηση και τη διερεύνηση των καλλιτεχνικών τους αναζητήσεων⁹¹. Γύρω από την Cushman, συγκεντρώθηκε μια ομάδα γυναικών των γραμμάτων και των τεχνών⁹², οι περισσότερες από τις οποίες είχαν αφοσιωθεί στην τέχνη της γλυπτικής.

Πιο αναλυτικά, λίγα χρόνια μετά τη Hosmer, το 1855, έφτασε στη Ρώμη η Louisa Lander (1826-1923), η οποία εγκαταστάθηκε σε ένα εργαστήριο κοντά στη Via Margutta, όπου βρισκόταν το εργαστήριο της Hosmer. Τα εργαστήρια των δυο καλλιτεχνιδών, ως χώροι που λειτουργούσαν όχι μόνο για την παραγωγή και έκθεση των έργων τους, αλλά και για τις οικονομικές-εμπορικές διαπραγματεύσεις, προσέλκυαν μεγάλη προσοχή από τους επισκέπτες της Ρώμης⁹³. Παράλληλα, η επιτυχημένη πορεία της Hosmer αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για φιλόδοξες Αμερικανίδες καλλιτέχνιδες που θέλησαν να επισκεφθούν τη Ρώμη. Η Emma Stebbins (1815-1882) ήταν μια από αυτές. Η Stebbins, μετά από ένα ταξίδι στη Ρώμη το 1856 με την οικογένειά της, αποφάσισε να ακολουθήσει τη γλυπτική σε ηλικία σαράντα δυο ετών. Η παραμονή της στη Ρώμη επισφραγίστηκε από τη γνωριμία και τη βαθύτατη σχέση που ανέπτυξε με την Charlotte Cushman, με την οποία έζησε μέχρι το τέλος της ζωής της το 1876⁹⁴.

Η επόμενη Αμερικανίδα γλύπτρια με σημαντική πορεία στη γλυπτική ήταν η Anne Whitney (1821-1915). Η Whitney είχε καταξιωθεί στη Βοστώνη ως ποιήτρια πριν καταπιαστεί με τη γλυπτική, ενώ παράλληλα, σε όλη τη διάρκεια της ζωής της ασχολήθηκε με τα δικαιώματα των γυναικών και τη χειραφέτηση των δούλων, στοιχεία που χρωμάτισαν την καλλιτεχνική της δημιουργία (η *Africa* ή *Ethiopia* του 1864 και η *Roma* του 1869, εικ. 14, 15). Αν και στη Ρώμη έφτασε το 1867, η γλύπτρια εντάσσεται στην αμερικανική γυναικεία κοινότητα⁹⁵.

Ιδιαίτερη μνεία απαιτεί η περίπτωση της Edmonia Lewis (1844-1911), η οποία αποτέλεσε την πρώτη Άφρο-Αμερικανίδα καλλιτέχνη που απέκτησε διεθνή φήμη⁹⁶.

Resurrection, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 46. Ο Brooks αναφέρει τις Hosmer, Stebbins, Ream, Lewis και Lander, βλ. W., V., Brooks, *The Dream of Arcadia: American Writers and Artists in Italy, 1760-1915*, Νέα Υόρκη, 1958, σελ. 86.

⁹¹ L., Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Μίσιγκαν, 1999, σελ. 171.

⁹² Η Hosmer αναφέρει σε γράμμα της το 1852 μια συνάντηση με μέλη του καλλιτεχνικού κύκλου στη Ρώμη, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 23.

⁹³ Συχνά, κριτικοί, πάτρωνες, τουρίστες ή και άλλοι καλλιτέχνες, επισκέπτονταν τα εργαστήρια σαν να ήταν αξιοθέατα. Τα εργαστήρια Αμερικανών ανδρών καλλιτεχνών αντιμετωπιζόνταν σαν ιεροί χώροι, όπου αποκαλυπτόταν το καλλιτεχνικό πνεύμα, ενώ αντίθετα για τα εργαστήρια των καλλιτεχνιδών υπήρχε μια χροιά περιέργειας μαζί με το ενδιαφέρον για την τέχνη, βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 63.

⁹⁴ J., Markus, *Across An Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, Νέα Υόρκη, 2000, σελ. 26-27, 33.

⁹⁵ M. F., Thorp, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169.

⁹⁶ C. S., Rubinstein, *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, Βοστώνη, 1990, σελ. 51.

Η Lewis ξεπέρασε όλα τα εμπόδια που εμφανίστηκαν λόγω της καταγωγής της και παρά τη συγκαταβατική συμπεριφορά που αντιμετώπισε καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας της, φιλοτέχνησε έργα με πολιτικό περιεχόμενο εμπνευσμένο κυρίως από την απελευθέρωση των υποδουλωμένων πληθυσμών και κυρίως των γυναικών (η *Pregliera* του 1866 ή η σύνθεση *Για Πάντα Ελεύθεροι* του 1867, εικ. 16, 17). Έφτασε στη Ρώμη τον Νοέμβριο του 1865, μετά από παρότρυνση της Hosmer, η οποία είχε επισκεφθεί το εργαστήριό της νωρίτερα το ίδιο έτος. Ο κύκλος της Cushman υποδέχτηκε με θέρμη τη Lewis, η οποία εγκαταστάθηκε σε ένα εργαστήριο στη Via Gregoriana, κοντά στη Hosmer, την Cushman και τη Whitney⁹⁷.

Το νεαρότερο μέλος της κοινότητας ήταν η Vinnie Ream (1847-1914), η οποία ενσάρκωσε τον νέο τύπο γυναίκας με δυναμικότητα και δημόσια παρουσία. Η Ream γνώρισε μεγάλη επιτυχία, ωστόσο, συχνά έλαβε αρνητική κριτική λόγω της χειραφετημένης στάσης της. Ένας αριθμός γυναικών υποστηρικτριών των γυναικείων δικαιωμάτων άσκησε αρνητική κριτική στη Ream, καθώς δεν υπάκουσε στις 'γυναικείες' αξίες της ευπρέπειας, της παθητικότητας και της αφάνειας, αφού από νωρίς χρειάστηκε να εργάζεται για να συντηρήσει την οικογένειά της. Έτσι, διαμόρφωσε μια έντονη δημόσια παρουσία προκειμένου να εξασφαλίζει πάτρωνες και παραγγελίες. Αποκορύφωμα στην καλλιτεχνική της πορεία ήταν η υλοποίηση του ανδριάντα του *Abraham Lincoln* (εικ. 18), μετά από διαγωνισμό στον οποίο συμμετείχαν ήδη καταξιωμένοι καλλιτέχνες, συμπεριλαμβανομένων των Harriet Hosmer και William Wetmore Story. Η ανάθεση του έργου σε μια τόσο νεαρή και συγκριτικά άπειρη γλύπτρια ξεσήκωσε αντιδράσεις, που έσπευσαν να σχολιάσουν την ηθική της Ream⁹⁸. Η γλύπτρια έφτασε το 1869 στην Ιταλία, όπου έλαβε θερμή υποδοχή από τη γυναικεία κοινότητα, ενώ σύντομα ανέπτυξε φιλικές σχέσεις με τη Hosmer, η οποία την έθεσε υπό την προστασία της.

Ήδη από τον Νοέμβριο του 1858, η Cushman είχε διαμορφώσει μαζί με τη σύντροφό της⁹⁹ Emma Stebbins το νέο οικιακό περιβάλλον σε ένα τριώροφο κτίριο στη Via Gregoriana. Οι δυο γυναίκες ανέπτυξαν μια αμοιβαία σχέση εκτίμησης και θαυμασμού που οδήγησε στη συγκατοίκηση και τον 'γυναικείο γάμο' τους¹⁰⁰. Η Cushman, βέβαια, εξασφάλισε επαρκή χώρο τόσο για την Hosmer που συνέχισε να μένει μαζί της, όπως και για τη βοηθό της Sallie Mercer¹⁰¹. Ωστόσο, το σπιτικό τους

⁹⁷ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 167.

⁹⁸ Οξεία κριτική άσκησε η εκδότρια και υποστηρίκτρια των γυναικείων δικαιωμάτων Jane Grey Swisshelm (1815-1884), η οποία έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην εξωτερική εμφάνιση της Ream και τη συμπεριφορά της και όχι στις καλλιτεχνικές της ικανότητες, βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 188-189.

⁹⁹ L., Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Μίσιγκαν, 1999, σελ. 202. Δεν υπάρχει σύμπνοια στην επιστημονική κοινότητα για την ακριβή φύση της σχέσης τους, ούτε για το είδος των δεσμών που αναπτύχθηκαν μεταξύ των γυναικών.

¹⁰⁰ Η σχέση τους έχει χαρακτηριστεί ως βαθύτατη φιλία μεταξύ δυο συνομήλικων γυναικών με μια ρομαντική χροιά, χωρίς να έχει δοθεί κάποια ασφαλής ανάλυση για την ύπαρξη ή μη του σεξουαλικού στοιχείου, βλ. J., Markus, *Across An Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, Νέα Υόρκη, 2000, σελ. 26-27 και 33.

¹⁰¹ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 32.

δεν προοριζόταν μόνο για τον στενό οικογενειακό κύκλο, αλλά με την πάροδο του χρόνου, φιλοξένησε πολυάριθμες γυναίκες καλλιτέχνες, συγγραφείς και διανοούμενες, οι οποίες ήταν ευπρόσδεκτες να επισκεφθούν ή ακόμα και να μείνουν στη κοινότητα¹⁰². Αξίζει να σημειωθεί ότι παρά τις όποιες διαφωνίες που προέκυπταν ανάμεσα στις γυναίκες, η κατοικία τους ήταν πάντα ένα ασφαλές μέρος για αυτές.

Η Cushman, σταδιακά, απέκτησε έναν συμβολισμό μητριαρχικής υφής. Οι ρόλοι, μάλιστα, των γυναικών εντός της κοινότητας προσομοίαζαν σε αυτούς μιας παραδοσιακής οικογένειας του 19^{ου} αιώνα, παρόλο που υπόκειντο σε νέα συμφραζόμενα, αφού επρόκειτο για τη συνύπαρξη νέων, ανεξάρτητων και φιλόδοξων γυναικών. Τα μέλη της αδελφότητας χρησιμοποιούσαν την ορολογία που συνήθως χρησιμοποιείτο για ετεροφυλοφιλικές οικογένειες: *sposa*-σύζυγος, *madre*-μητέρα και κόρες¹⁰³. Σε γράμμα της, μετά από πέντε έτη παραμονής στη Ρώμη, η Hosmer αναφέρεται στη στενή σχέση που είχε αναπτύξει με την Cushman: «αλλά έχω την κυρία Cushman εκεί, που είναι σαν μητέρα μου και με καλομαθαίνει απόλυτα. Πόσο καλή και σκεπτική είναι· σκέφτεται την ευχαρίστηση και την ευημερία όλων και καταφέρνει να μοιράζει ευλογίες σε όλους όσους ξέρει, αργά ή γρήγορα»¹⁰⁴.

Μπορεί να διακρίνει κανείς πως η Cushman τοποθετούσε τον εαυτό της εντός της κυρίαρχης αφήγησης που συνόδευε το φύλο της, με έμφαση στο στοιχείο της μητρότητας, προκειμένου να γίνει αποδεκτή, αλλά ταυτόχρονα εκτός της ίδιας αφήγησης αφού είχε δημιουργήσει μια ομάδα από ανεξάρτητες γυναίκες. Εκτός από μητρική φροντίδα, η Cushman με την κοινότητά της προσέφερε ένα ισχυρότατο πρότυπο γυναικείας αυτάρκειας και δύναμης¹⁰⁵.

Αξίζει να σημειωθεί πως παρά τις περισσότερες ελευθερίες που προσέφερε το ρωμαϊκό περιβάλλον, η πατριαρχία υπήρχε. Ο κύκλος που διαμόρφωσε η Cushman δεν ήταν αποδεκτός από όλους, μιας και αποτελείτο αποκλειστικά από χειραφετημένες γυναίκες με κοινωνική και επαγγελματική ζωή, χωρίς τον 'έλεγχο' κάποιας ανδρικής παρουσίας. Για αυτό, ήταν απαραίτητο να ενσωματώνει τους προαναφερθέντες παραδοσιακούς οικογενειακούς θεσμούς¹⁰⁶. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Αμερικανού γλύπτη William Wetmore Story, ο οποίος επέλεξε τη λέξη 'χαρέμι' για να περιγράψει την καλλιτεχνική κοινότητα.

¹⁰² L., Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Μίσιγκαν, 1999, σελ. 187.

¹⁰³ Η Cushman υπέγραφε τα γράμματά της ως 'Madre Mia', 'Minnie', 'Mimmie', ενώ προσφωνούσε την Hosmer 'Dear Child', στοιχείο που δηλώνει τη στενή σχέση που είχε δημιουργήσει μαζί της, βλ. L., Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Μίσιγκαν, 1999, σελ. 188.

¹⁰⁴ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 83.

¹⁰⁵ L., Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Μίσιγκαν, 1999, σελ. 189. Ο τρόπος ζωής και η συμπεριφορά της έχουν χαρακτηριστεί ως ανδροπρεπείς («manly») αλλά «not masculine»), βλ. E., Barrett Browning, *The Letters Of Elizabeth Barrett Browning*, (επιμ. F. G., Kenyon), τ. 2, Νέα Υόρκη, 1898, σελ. 128.

¹⁰⁶ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 31-32.

Πρόκειται για ανατολίτικη λέξη με αισθησιακές συνυποδηλώσεις¹⁰⁷. Ο Story άσκησε κριτική συγκεκριμένα για τον τρόπο ζωής της Hosmer, η οποία «κάνει ό,τι θέλει, περπατάει μόνη της, ιππεύει το άλογό της μόνη της... Η Κυρία Hosmer είναι... υπερβολικά ανεξάρτητη»¹⁰⁸. Άξιος αναφοράς είναι και ο υποτιμητικός χαρακτηρισμός ‘White, Marmorean Flock’ που έδωσε ο James Henry (1843-1916) για την γυναικεία κοινότητα γλυπτριών¹⁰⁹, απορρίπτοντας κάθε στοιχείο ατομικότητας και ιδιαιτερότητας.

Αντίθεση προς τον τρόπο ζωής των γυναικών εξέφρασαν και άλλοι γλύπτες, όπως ο John Rogers (1829-1904), ο οποίος στην αλληλογραφία του σχολίασε τη συνήθεια των γυναικών να κυκλοφορούν δημόσια μόνες τους, να καπνίζουν και να είναι ιδιαίτερα κοντά μεταξύ τους¹¹⁰. Πράγματι, για την αμερικανική νοοτροπία, το γεγονός ότι αυτές οι γυναίκες ζούσαν μόνες, κυκλοφορούσαν, γευμάτιζαν, περπατούσαν στους δρόμους μόνες, και γενικότερα είχαν αναπτύξει μια έντονη κοινωνική ζωή χωρίς την ανάγκη της ανδρικής συνοδείας, φάνταζε ιδιαίτερα περίεργο και ίσως προβληματικό για πολλούς.

Η πρωτοτυπία της ρωμαϊκής γυναικείας κοινότητας οδήγησε τη σύγχρονη έρευνα στη μελέτη των σχέσεων που αναπτύχθηκαν ανάμεσα σε αυτές τις γυναίκες. Η Vicinus επισημαίνει πως η κοινότητα της Cushman επέτρεπε στα γυναικεία μέλη την ελευθερία να πειραματιστούν με την ομοκοινωνικότητα και τον ομοερωτισμό, πριν κατασταλάξουν στον έγγαμο βίο είτε με το ίδιο είτε με το αντίθετο φύλο¹¹¹. Η Lisa Merrill υπογραμμίζει πόσο λεπτά ήταν τα όρια μεταξύ των φιλικών σχέσεων μεταξύ των γυναικών και των σχέσεων που εμπεριείχαν την ερωτική επιθυμία, και αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα το γράμμα της Hosmer προς την Cornelia Crow όταν της έστειλε την προτομή της *Δάφνης*:

«όταν φτάσει η *Δάφνη*, φίλα τα χείλη της και έπειτα θυμήσου ότι τη φίλησα και εγώ πριν φύγει».

Η φυσική επαφή, την οποία υπονοεί η γλύπτρια, προσδίδει έναν αμφιλεγόμενο χαρακτήρα στη σχέση της με την Cornelia¹¹².

Η Julia Markus, από την άλλη, κάνει λόγο για τον γυναικείο γάμο της Cushman με την Hays. Από την Elizabeth Barrett Browning γίνεται γνωστό ότι στον γάμο αυτόν υπήρχε ο όρκος της σεξουαλικής αποχής και της αιώνιας δέσμευσης μεταξύ τους¹¹³.

¹⁰⁷ J., Henry, *William Wetmore Story and His Friends*, τ. 1, Βοστώνη, 1903, σελ. 254, και A. T. E., Gardner, *Yankee Stonecutters; The First American School of Sculpture, 1800-1850*, Νέα Υόρκη, 1945, σελ. 66.

¹⁰⁸ J., Henry, *William Wetmore Story and His Friends*, τ. 1, Βοστώνη, 1903, σελ. 255 και C. S., Rubinstein, *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, Βοστώνη, 1990, σελ. 24-25.

¹⁰⁹ J., Henry, *William Wetmore Story and His Friends*, τ. 1, Βοστώνη, 1903, σελ. 257.

¹¹⁰ C. S., Rubinstein, *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, Βοστώνη, 1990, σελ. 24-25.

¹¹¹ M., Vicinus, *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*, Σικάγο, 2004, σελ. 34.

¹¹² L., Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Μίσιγκαν, 1999, σελ. 176.

¹¹³ Η Browning ονομάζει τη σχέση τους ‘γυναικείο γάμο’ στην αλληλογραφία της. Παρά τη δική της άγνοια επί του όρου, αναφέρει πως δεν είναι καθόλου σπάνιο φαινόμενο, βλ. J., Markus, *Across An*

Και οι δύο ιστορικοί αναφέρουν πως η Hays ολοκλήρωσε τη σχέση της με την Cushman για να είναι με την Hosmer¹¹⁴.

Η Rosenberg μελέτησε το φαινόμενο των στενών γυναικείων φιλιών στον 18^ο και 19^ο αιώνα, οι οποίες συχνά προσεγγίζονται ως 'ρομαντικές φιλίες', και αποτελούσαν ένα μεγάλο μέρος της γυναικείας εμπειρίας στην αμερικανική κοινωνία. Αυτού του είδους οι σχέσεις ποίκιλαν από την υποστηρικτική αδελφική αγάπη και τον ενθουσιασμό της εφηβικής ηλικίας, μέχρι την έκφραση όρκων αγάπης μεταξύ ώριμων γυναικών σε ένα πλαίσιο ομοκοινωνικότητας. Η ιστορικός, σε αντίθεση με την επικρατούσα τάση προς την ψυχαναλυτική και ψυχοπαθολογική προσέγγιση του φαινομένου, επιλέγει να αναλύσει τις συγκεκριμένες ομόφυλες σχέσεις με βάση τα πολιτισμικά και κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής στις οποίες αναπτύχθηκαν. Η Rosenberg εντάσσει τις ομόφυλες φιλίες, είτε μεταξύ ανδρών είτε μεταξύ γυναικών, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο κοινωνικών σχέσεων και αξιών, οι οποίες καθόριζαν τη δομή των οικογενειακών θεσμών αλλά και τη φύση των σχέσεων μεταξύ των δυο φύλων. Η ιστορικός κρίνει πως οι γυναικείες φιλίες δεν πρέπει να μελετηθούν ως αυτόνομα δεδομένα αλλά σε σχέση με τα προαναφερθέντα στοιχεία.

Πιο αναλυτικά, η Rosenberg διακρίνει πως η τάση της σύγχρονης έρευνας να διαχωρίζει την έκφραση της αγάπης και τη σεξουαλικότητα στο δίπολο σωματικής και πλατωνικής αλληλεπίδρασης δεν μπορεί να εφαρμοστεί στον 19^ο αιώνα και τελικά αλλοιώνει τη φύση των συναισθηματικών σχέσεων μεταξύ γυναικών. Τοποθετώντας το φαινόμενο σε ιστορικά συμφραζόμενα, η ιστορικός συσχετίζει τις γυναικείες 'ρομαντικές' φιλίες με τον περιορισμό του γυναικείου φύλου στην ιδιωτική σφαίρα. Τα κοινά βιώματα, η αμοιβαία εκτίμηση και η συνεχής αλληλεπίδραση οδηγούσαν στη διαμόρφωση υποστηρικτικών δεσμών μεταξύ γυναικών, οι οποίοι ενισχύονταν καθώς η κοινωνική επαφή με το αντίθετο φύλο συχνά κατακρινόταν.

Η ιστορικός δεν αγνοεί τη σωματική εγγύτητα που συχνά αντανακλά η αλληλογραφία των γυναικών στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και υποστηρίζει πως οι επαφές αυτού του είδους ήταν συνήθεις στις γυναικείες φιλίες, με εναγκαλισμούς και ασπασμούς. Αξίζει να σημειωθεί ότι η κοινωνία δεν κατέκρινε τις στενές σχέσεις των γυναικών, αλλά τις θεωρούσε μέρος της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης και τις αποδεχόταν, παρόλο που υπήρχαν οι ερωτικές συνυποδηλώσεις, ειδικά κατά την εφηβική ηλικία.

Η Rosenberg συμπεραίνει πως οι γυναικείες σχέσεις του 19^{ου} αιώνα δεν μπορούν να προσεγγισθούν εντός συγκεκριμένων αναχρονιστικών ορισμών που αφορούν το κανονικό και το μη κανονικό στην έκφραση συναισθημάτων. Αντίθετα, προτείνει την προσέγγιση των συναισθηματικών και σεξουαλικών παρορμήσεων στο πλαίσιο ενός

Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time, Νέα Υόρκη, 2000, σελ. 9.

¹¹⁴ L., Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Μίσιγκαν, 1999, σελ. 176 και J., Markus, *Across An Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, Νέα Υόρκη, 2000, σελ. 9. Η Cushman και η Hays επανασυνδέθηκαν μέχρι τον Απρίλιο του 1857, όταν η Hays έφυγε οριστικά από τη Ρώμη και επέστρεψε στο Λονδίνο.

συνεχούς, ενός φάσματος που επηρεάζεται από τα πολιτισμικά και κοινωνικά δεδομένα της εκάστοτε περιόδου: στη μια άκρη του φάσματος τοποθετεί την ομοσεξουαλικότητα, στην άλλη την ετεροσεξουαλικότητα και στη μέση την ποικιλία των συναισθημάτων και σεξουαλικών εκφράσεων που βιώνουν τα υποκείμενα, και στην προκειμένη περίπτωση, τα μέλη των γυναικείων σχέσεων¹¹⁵.

Αν και δεν υπάρχει σύμπνοια στην επιστημονική κοινότητα για την ακριβή φύση των σχέσεων που ανέπτυξαν οι γυναίκες κατά τη διαμονή τους στη Ρώμη και γενικότερα, είναι βέβαιο ότι είχαν διαμορφωθεί στενές σχέσεις βαθύτατης εκτίμησης και συντροφικότητας, ανεξάρτητα από την ύπαρξη ή μη ερωτικών κινήτρων. Δεν πρέπει να ξεχνά κανείς πως τα κοινωνικά και ιστορικά δεδομένα καθορίζουν τον ορισμό και κυρίως την έκφραση της σεξουαλικότητας σε κάθε χρονική στιγμή, άρα η προσπάθεια εξαγωγής ασφαλών και απόλυτων συμπερασμάτων ίσως να μην καθίσταται δυνατή.

Αυτό που μπορεί να υποστηριχθεί με σιγουριά είναι πως μέσα στα πλαίσια της κοινότητας, διαδίδονταν οι αξίες της γυναικείας χειραφέτησης, ενώ οι προβληματισμοί για την πολιτική υπόσταση και θέση των γυναικών ήταν φανεροί. Αυτά τα στοιχεία δεν διαμόρφωσαν απλώς την προσωπικότητα της Hosmer, αλλά κατήθυναν τις θεματικές και εκφραστικές της επιλογές, ειδικά την πρώτη δεκαετία της παραμονής της στην κοινότητα της Ρώμης, και σε πολλές περιπτώσεις νοηματοδότησαν την καλλιτεχνική της δημιουργία, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια.

¹¹⁵ C., Smith-Rosenberg, «The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America», *Signs*, τ. 1, τχ. 1, Φθινόπωρο 1975, σελ. 1-29.

2. ΤΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΓΛΥΠΤΑ ΤΗΣ HARRIET HOSMER

Μελετώντας κανείς την καλλιτεχνική δημιουργία της Harriet Hosmer κατά το διάστημα 1852-1862, έρχεται αντιμέτωπος με μια αντίφαση. Η Gabrielle Gopinath επισημαίνει ένα δίπολο σχετικά με τη ζωή της και τις μορφές που επέλεξε να αναπαραστήσει στο γλυπτικό της έργο. Η Hosmer, λόγω της επιτυχίας της και του ανεξάρτητου, αντισυμβατικού τρόπου ζωής που υιοθέτησε, προσεγγίζεται ως υπόδειγμα χειραφετημένης γυναίκας. Ωστόσο, κατά την περίοδο της δημιουργικής της ακμής, η γλύπτρια επιλέγει σχεδόν αποκλειστικά ταπεινωμένες και θυματοποιημένες γυναικείες μορφές με τραγική συνήθως κατάληξη, ως συνέπεια κάποιας ακούσιας ατιμωτικής ενέργειας ή τιμωρίας. Αυτές οι μορφές παρουσιάζονται φαινομενικά ακινητοποιημένες, τόσο συναισθηματικά όσο και εκφραστικά, καθώς έχουν αποδεχτεί το τέλος τους.

Τα έργα που φιλοτεχνεί η Hosmer στη δεκαετία του 1850 και αναλύονται στη συνέχεια, είναι η *Δάφνη*, η *Μέδουσα*, η *Οινώνη*, η *Beatrice Cenci* και η *Ζηνοβία*. Η ιστορικός παρατηρεί πως η ιστορία όλων των μορφών είναι τραγική, καθώς είτε χάνουν την φυσική και ανθρώπινη υπόστασή τους (*Δάφνη*), είτε θρηνούν τον χαμένο τους έρωτα (*Οινώνη*), είτε εκτελούνται (*Μέδουσα* και *Cenci*), είτε υποτάσσονται ως αιχμάλωτες (*Ζηνοβία*). Σε καμιά περίπτωση δεν αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα γυναικείας χειραφέτησης εκ πρώτης όψεως¹¹⁶. Η Gopinath φαίνεται να συμπεραίνει πως η Hosmer δείχνει να ελκύεται από την εικονογραφία και την αφήγηση κατεστραμμένων γυναικείων μορφών, των οποίων η μεταμόρφωση σε άψυχο αντικείμενο κατά τη γλυπτική διαδικασία, εσωτερικοποιεί τη συνήθη δημιουργική πορεία, κατά την οποία δηλαδή το άψυχο υλικό αποκτά μορφή και ζωή. Ωστόσο, μέσα από τις τεχνοτροπικές της επιλογές αλλά και την προσαρμογή των αφηγήσεων στο δικό της νοηματικό και εκφραστικό ιδίωμα, η καλλιτέχνις καταφέρνει να μετατρέψει τις άλλοτε υποταγμένες και ανήμπορες μορφές σε εμβλήματα της γυναικείας ενδυνάμωσης.

Τα πρώτα έργα που φιλοτεχνεί η Hosmer υπό την προστασία του Gibson είναι δυο γυναικείες προτομές του 1854, η *Δάφνη* και η *Μέδουσα*. Πρόκειται για δυο θεματικές επιλογές γνωστές στην ιστορία των εικαστικών τεχνών και της γλυπτικής με απήχηση στο γυναικείο κοινό του 19^{ου} αιώνα. Από την πρώτη οπτική επαφή με τα έργα, ο αποδέκτης έρχεται αντιμέτωπος με την νατουραλιστική προσέγγιση στη διαχείριση της σάρκας, η οποία αποπνέει έναν ήπιο αισθησιασμό. Τα δυο γλυπτά, φιλοτεχνημένα από μάρμαρο Carrara¹¹⁷, προορίζονταν να θεαθούν και να ερμηνευτούν ως ζευγάρι¹¹⁸. Η καλλιτέχνις, υπογραμμίζοντας συγκεκριμένες πτυχές της αφήγησης και

¹¹⁶ G., Gopinath, «Harriet Hosmer and the Feminine Sublime», *Oxford Art Journal*, τ. 28, τχ. 1, 2005, σελ. 61-81.

¹¹⁷ J., Markus, *Across An Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, Νέα Υόρκη, 2000, σελ. 24.

¹¹⁸ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 83.

αποσιωπώντας άλλες, διευρύνει και εμπλουτίζει τις ερμηνείες που έχουν αποδοθεί στις συγκεκριμένες πρωταγωνίστριες. Το κοινό στοιχείο των δυο μορφών είναι η μεταμόρφωση.

2.1. Η Δάφνη, 1853-1854

Εκκινώντας την ανάλυση από την *Δάφνη* (εικ. 19), αξίζει να γίνει μια σύντομη αναφορά στον μύθο της. Στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, η νύμφη Δάφνη ήταν κόρη ενός ποταμίσου θεού, είτε του Λάδωνα της Αρκαδίας είτε του Πηνειού της Θεσσαλίας, και σύμφωνα με όλες τις αναφορές ήταν εξαιρετικά όμορφη. Όταν ο Απόλλων καυχήθηκε ότι ήταν καλύτερος τοξοβόλος από τον Έρωτα, ο θεός της αγάπης του έριξε κρυφά ένα από τα βέλη του που τον έκανε να ερωτευτεί τρελά την Δάφνη. Ο Έρωτας χτύπησε και την Δάφνη με ένα βέλος, του οποίου η άκρη, όμως, ήταν από μόλυβδο, με αποτέλεσμα να απορρίψει τον έρωτα όλων των ανδρών και να διατηρήσει την παρθενία της. Ο Απόλλων προσπάθησε να πλησιάσει τη Δάφνη αλλά εκείνη έτρεξε μακριά από τον θεό. Ο Απόλλων την κυνήγησε μέσα στο δάσος, μέχρι που οι δυο τους έφτασαν στις όχθες του ποταμού Πηνειού. Ο Απόλλων σχεδόν την είχε πιάσει όταν εκείνη προσευχήθηκε για βοήθεια. Αμέσως τα πόδια της νύμφης μεταμορφώθηκαν σε ρίζες, το στήθος της σε κορμό δέντρου, τα χέρια της σε κλαδιά και τα μακριά της κυματιστά μαλλιά σε φύλλα¹¹⁹. Η Δάφνη είχε μεταμορφωθεί στο δέντρο της δάφνης, το οποίο καθιερώθηκε έκτοτε ως σύμβολο της ποίησης αλλά και του έρωτα χωρίς ανταπόκριση¹²⁰.

Οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου διαδόθηκαν στον Μεσαίωνα μαζί με άλλα έργα της αρχαιότητας και μέχρι τον 12^ο αιώνα, οι μύθοι του έλαβαν τον ρόλο της αλληγορίας στην υπηρεσία της χριστιανικής ηθικής, διαμορφώνοντας ένα είδος ηθικής φιλοσοφίας. Στη Γαλλία των αρχών του 14^{ου} αιώνα, έκανε την εμφάνιση της μια σειρά από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, με τίτλο *Ovide moralisé*. Οι μυθολογικές αφηγήσεις είχαν λάβει έναν έντονα διδακτικό χαρακτήρα, θυμίζοντας ηθικές παραβολές. Υπό αυτό το νοηματικό πλαίσιο, η Δάφνη έγινε σύμβολο της παρθενίας, ενώ το γεγονός πως το φυτό δεν καρποφορούσε, συνέβαλε στη νοηματική επένδυση της παρθενίας. Η ηθική προσέγγιση της κλασικής μυθολογίας συνάντησε έντονες αντιδράσεις. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ο ιδρυτής της θρησκευτικής Μεταρρύθμισης Μαρτίνος Λούθηρος (1483-1546), ο οποίος καταδίκασε την χριστιανική ταύτιση του Απόλλωνος με τον Χριστό και της Δάφνης με την Παναγία¹²¹.

Η ηθική και χριστιανική νοηματοδότηση των έργων μέχρι και τον 17^ο αιώνα, με τις θρησκευτικές αναταραχές να λαμβάνουν χώρα, έδινε την ελευθερία στους καλλιτέχνες να επιλέγουν παγανιστικά θέματα για τις δημιουργίες τους. Για αυτόν το λόγο, στη βάση του γλυπτικού συμπλέγματος του *Απόλλωνα με τη Δάφνη* του Gian Lorenzo Bernini (εικ. 20), ο Maffeo Barberini (1631-1685) προσέθεσε την επιγραφή:

¹¹⁹ P., Mayerson, *Classical Mythology in Literature, Art, and Music*, Νέα Υόρκη, 1971, σελ. 129.

¹²⁰ J., Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Νέα Υόρκη, 1974, σελ. 26-27.

¹²¹ P., Mayerson, *Classical Mythology in Literature, Art, and Music*, Νέα Υόρκη, 1971, σελ. 129.

«όποιος, ερωτευμένος, κυνηγά τις απολαύσεις της εφήμερης ομορφιάς, γεμίζει τα χέρια του με φύλλα ή με πικρά κεράσια»¹²².

Η Yael Even, που μελέτησε τον μύθο της μεταμόρφωσης της *Δάφνης* στην ιταλική τέχνη του παρελθόντος, παρατήρησε πως συχνά η προσέγγιση της αφήγησης έδωσε έμφαση στην αντίδραση του Απόλλωνος, ο οποίος έχασε την πρώτη του αγάπη. Αντίθετα, σπάνια αναγνωρίζεται η απροσδόκητη και μη αναστρέψιμη εμπειρία της ίδιας της *Δάφνης*, εμπειρία η οποία ήταν αναγκαία προκειμένου να γλιτώσει από τον ανεξέλεγκτο Απόλλωνα. Έτσι, η μεταμόρφωσή της προσεγγίζεται μόνο ως το θλιβερό τέλος του έρωτα του θεού, ο οποίος, μάλιστα, οικειοποιήθηκε το φυτό δάφνη ως δικό του σύμβολο. Η ιστορικός συνεχίζει με τις ποιητικές αναφορές από τον Πετράρχη, ο οποίος πραγματεύτηκε τις επανειλημμένες αλλά μάταιες προσπάθειες του θεού να βρει την αγαπημένη του *Δάφνη*. Η νύμφη δεν έχει κανέναν ρόλο στο ποίημα, ούτε καν έχει όνομα, παρόλο που εκείνη βίωσε τη μεταμόρφωση¹²³. Άλλο ένα στοιχείο που ακολουθεί την εικονογραφία της *Δάφνης* είναι η αντικειμενοποίησή της, συνοδευόμενη από μια έντονα ερωτική χροιά, η οποία φαίνεται να έχει καταγωγή από την περιγραφή του ίδιου του Οβίδιου.

Η *Δάφνη* αποκτά την εικαστική της αυτονομία χωρίς τον *Απόλλωνα* στο έργο του Andrea Mantegna, με τίτλο *Ο Θρίαμβος της Αρετής* (1497-1500). Σε αυτό, η *Δάφνη* εικονίζεται μεταμορφωμένη σε δέντρο στη δεξιά πλευρά του πίνακα (εικ. 21). Αυτή η καινοτομία δεν είχε στόχο να απεικονίσει την ιστορία της υποτιμημένης *Δάφνης*, αλλά να προσφέρει μια πρωτότυπη αφήγηση, που θα διαφοροποιούσε τον ζωγράφο από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως ο Mantegna δεν απεικονίζει με ωραιοποιημένο τρόπο το σώμα και την έκφραση της *Δάφνης*, αλλά αντίθετα, όλη η μορφή υφίσταται τις συνέπειες της μεταμόρφωσής της.

Η Hosmer στην πρώτη προτομή που πραγματοποιεί στη Ρώμη ως επαγγελματίας γλύπτρια επέλεξε την ιστορία της *Δάφνης*, η οποία απεικονίζεται μόνη της, απολαμβάνοντας την αποκλειστική προσοχή του θεατή. Η καλλιτέχνις αποφάσισε να εικονίσει τον μύθο στην πιο καθοριστική στιγμή του, τη στιγμή της μεταμόρφωσης. Η προτομή, η οποία σταματά κάτω από το στήθος, συνδυάζει τον νατουραλισμό του σώματος με την γεωμετρική καθαρότητα της κλασικής εξιδανίκευσης. Πιο συγκεκριμένα, η Hosmer απεικονίζει τη *Δάφνη* με ήρεμη και σκεπτόμενη έκφραση, η οποία έχει απομακρυνθεί από κάθε εκδήλωση συναισθήματος, όπως όριζε άλλωστε το κλασικό ιδεώδες, σύμφωνα με το οποίο ένα υποκείμενο οφείλει να έχει τον έλεγχο του εαυτού του. Το κεφάλι της, με την αρχαιοπρεπώς αποδοσμένη κόμη, έχει τοποθετηθεί σε ελαφριά κλίση προς τα δεξιά σε 3/4, στοιχείο που σπάει τη μετωπικότητα της στάσης, ενώ το βλέμμα της είναι χαμηλωμένο, αποφεύγοντας το βλέμμα του θεατή. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, απογυμνωμένα από

¹²² A., Bolland, «Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne», *The Art Bulletin*, τ. 82, τχ. 2, Ιούνιος 2000, σελ. 309-330 και P., Mayerson, *Classical Mythology in Literature, Art, and Music*, Νέα Υόρκη, 1971, σελ. 130.

¹²³ Y., Even, «Daphne (without Apollo) Reconsidered: Some Disregarded Images of Sexual Pursuit in Italian Renaissance and Baroque Art», *Studies in Iconography*, τ. 18, 1997, σελ. 143-159.

προσωπογραφικές λεπτομέρειες, έχουν αποδοθεί απλοποιημένα και παραπέμπουν στη ρεαλιστική αλλά εξιδανικευμένη προσέγγιση του Αυστηρού Ρυθμού.

Αντίθετα, το σώμα της μορφής, φιλοτεχνημένο πιθανώς από μοντέλο, έχει αποδοθεί με αληθοφανή τρόπο και ακολουθεί φυσικές αναλογίες. Η Hosmer αποφάσισε να συμπεριλάβει στην προτομή της *Δάφνης* το γυμνό της στήθος, το οποίο προσθέτει μια αισθησιακή χροιά στο συνολικό έργο. Το πλάσιμο του σώματος είναι ρεαλιστικό και ογκώδες, δίνοντας μια φυσική, απτή υπόσταση στην κατά τα άλλα αποστασιοποιημένη μορφή. Στο κάτω μέρος, η γλύπτρια έχει τοποθετήσει ένα περίγραμμα από φύλλα δάφνης που πλαισιώνουν το σώμα της γυναικείας μορφής, δηλωτικά της μεταμόρφωσης (εικ. 22). Η Dabakis παρατηρεί πως η εξιδανικευμένη γεωμετρία του προσώπου με την απόμακρη, σκεπτόμενη έκφραση, λειτουργεί ως οπτικό αντιστάθμισμα για το 'επικίνδυνα' αληθοφανές, χειροπιαστό σώμα¹²⁴.

Πρόκειται για ένα έργο με ενδιαφέρουσα τεχνοτροπική και εκφραστική προσέγγιση. Παρά τα αρχαιοπρεπή στοιχεία που περιλαμβάνονται στη γλυπτική απόδοση, δεν έχουν εντοπισθεί άμεσες και σίγουρες αναφορές σε συγκεκριμένα έργα του αρχαίου παρελθόντος. Ωστόσο, η επιστημονική έρευνα έχει αναγνωρίσει κάποιες επιρροές.

Η Tigner υποστηρίζει πως η Hosmer μιμείται το άγαλμα που εικονίζει τον *Απόλλωνα Σαυροκτόνο*, το οποίο είχε βρεθεί το 1777 στον Παλατινό Λόφο και στεγαζόταν στο Museo Pio-Clementino στο Βατικανό (εικ. 23). Πιο συγκεκριμένα, η ομοιότητα έγκειται στο καθοδικό και στοχαστικό βλέμμα, όπως επίσης και στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, ειδικά στο μακρύ σχήμα του προσώπου και την ίσια μύτη του θεού. Παράλληλα, και οι δυο μορφές έχουν μακριά μαλλιά που βρίσκονται μαζεμένα στο πίσω μέρος του κεφαλιού και φέρουν διάδημα. Η Tigner στηρίζει την πρότασή της στο γεγονός ότι την εποχή αυτή η γλύπτρια μελετούσε τα αρχαία αριστουργήματα στη Ρώμη, άρα θα μπορούσε να έχει έρθει σε επαφή με το ίδιο το άγαλμα και να αντλήσει έμπνευση από αυτό. Η σύνδεση της *Δάφνης* με τον κυνηγό της *Απόλλωνα*, αν υφίσταται, εμπεριέχει μια ειρωνική χροιά από την καλλιτέχνη¹²⁵.

Η σχέση της *Δάφνης* με την αρχαία γλυπτική εντοπίζεται και από τον ιστορικό τέχνης Eugene Dwyer, ο οποίος υποστηρίζει ότι πιθανή πηγή έμπνευσης για την Hosmer αποτελούν τα γλυπτά από τον Ναό του Δία στην Ολυμπία. Η γλύπτρια είναι πιθανό να ήρθε σε επαφή με γύψινα εκμαγεία στη Ρώμη ή με άλλες μορφές του Αυστηρού Ρυθμού σε ρωμαϊκά μουσεία¹²⁶ (εικ. 24).

Ωστόσο, έχουν εντοπιστεί αναφορές και με σύγχρονα έργα. Η Tigner επισημαίνει τυπολογικές αναφορές της *Δάφνης* με το καλλιτεχνικό έργο του νεοκλασικιστή

¹²⁴ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 49 και T., Tolles (επιμ.), *Perspectives on American Sculpture Before 1925*, Νέα Υόρκη, 2003, σελ. 35-36.

¹²⁵ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 86-87.

¹²⁶ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 225.

γλύπτη Hiram Powers, τον οποίο γνώριζε η γλύπτρια, και συγκεκριμένα με την προτομή που φιλοτέχνησε ο γλύπτης το 1844 με τίτλο *Proserpine* (εικ. 25). Από την πρώτη κιόλας ματιά, μπορούν να εντοπιστούν οι εκφραστικές ομοιότητες των δυο προτομών: το εξιδανικευμένο πρόσωπο, το καθοδικό και σοβαρό, στοχαστικό βλέμμα, το ογκώδες και αληθοφανές πλάσιμο του σώματος και κυρίως ο τρόπος που εμπεριέχονται στις προτομές το στήθος και ένα μέρος των χεριών. Ωστόσο, ο Powers έχει προβεί σε μια πιο εξιδανικευμένη προσέγγιση του θέματος, ενώ ως διαφορές μπορούν να σημειωθούν η διαφορετική κατεύθυνση στην κλίση των κεφαλών, όπως και η διαχείριση της κόμμωσης. Η Hosmer, μάλιστα, ενσωμάτωσε της φύλλα δάφνης στο κάτω μέρος της προτομής της, μοτίβο που σηματοδοτεί την διαδικασία μεταμόρφωσης, νοηματοδοτώντας το έργο¹²⁷.

Τέλος, η Sherwood επισημαίνει πως τα μυθολογικά θέματα ήταν μια συνήθης επιλογή για τους Αμερικανούς γλύπτες και έτσι το θέμα της *Δάφνης* δεν αποτελεί θεματολογική καινοτομία. Μάλιστα, αναφέρει πως η Grace Greenwood είδε ένα σύγχρονο γλυπτό με όμοιο θέμα κατά την επίσκεψή της στα εργαστήρια της Ρώμης. Πρόκειται για τη *Δάφνη* του γλύπτη Josheph Mozier (1812-1870)¹²⁸.

Η επιλογή του θέματος της *Δάφνης*, ιδωμένο από την οπτική μιας γυναίκας καλλιτέχνης στον 19^ο αιώνα αποκτά ιδιαίτερη σημασία, γεγονός που φανερώνεται και από τον τρόπο απόδοσής του. Η ιστορία της νύμφης που επέλεξε να ξεφύγει από τα δεσμά της ανδρικής αγάπης προκειμένου να διατηρήσει την παρθενία της, και όταν δεν τα κατάφερε, προτίμησε να χάσει την ανθρώπινη υπόστασή της και να μεταμορφωθεί, άσκησε επίδραση στην καλλιτέχνη καθώς αντικατόπτριζε κατά ένα μέρος την ιδεολογία της.

Η Tigner, συγκεκριμένα, συσχετίζει τον μύθο του Οβιδίου με τις προσωπικές απόψεις της Hosmer σχετικά με τον γάμο και την καλλιτεχνική ιδιότητα μιας γυναίκας¹²⁹. Η γλύπτρια θεωρούσε ότι αυτά τα δύο στοιχεία δεν μπορούν και δεν θα έπρεπε να συνδυάζονται. Η Hosmer, μάλιστα, υποστήριζε πως μια γυναίκα καλλιτέχνης διέπρατε ηθικό σφάλμα όταν παντρευόταν και δημιουργούσε οικογένεια, καθώς τότε συγκέντρωνε πληθώρα υποχρεώσεων, με αποτέλεσμα να εγκαταλείπει τελικά την τέχνη της ή να παραμελεί την οικογένειά της. Για αυτό, η ίδια είχε επιλέξει την παρθενία και αντιτίθετο στον γάμο¹³⁰. Ίσως σε αυτά τα στοιχεία να έγκειται η ταύτιση της Hosmer με την *Δάφνη*. Αξίζει να σημειωθεί πως και η ίδια η γλύπτρια βίωνε ένα είδος μεταμόρφωσης αφού ζούσε πλέον ως ανεξάρτητη γυναίκα σε ένα νέο περιβάλλον ως καλλιτέχνης με νέες και πρωτόγνωρες εμπειρίες.

¹²⁷ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 82.

¹²⁸ Ο ίδιος γλύπτης αργότερα κατηγόρησε τη Hosmer πως υπέγραφε έργα φιλοτεχνημένα από Ιταλούς τεχνίτες, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 81.

¹²⁹ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 85.

¹³⁰ Σε γράμμα της με αποδέκτη την Cornelia Carr, τον Αύγουστο του 1854, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 35.

Στο πλαίσιο εμπλουτισμού της *Δάφνης* με αυτοβιογραφικά στοιχεία, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει την αλληλογραφία της καλλιτέχνιδος. Πιο συγκεκριμένα, σε γράμμα της προς την αγαπημένη φίλη της Cornelia Crow, η Hosmer αναφέρει σχετικά με την προτομή: «όταν φτάσει η *Δάφνη*, φίλα τα χείλη της και έπειτα θυμήσου ότι τη φίλησα και εγώ πριν φύγει». Η φυσική επαφή την οποία υπονοεί η γλύπτρια προσδίδει έναν αμφιλεγόμενο χαρακτήρα στη σχέση της με την Cornelia¹³¹. Το 1853, πραγματοποιήθηκε ο αρραβώνας της Cornelia Crow με τον Lucien Carr, γεγονός που επηρέασε την καλλιτέχνίδα, όχι μόνο λόγω των προαναφερθεισών προσωπικών της πεποιθήσεων για τον έγγαμο βίο, αλλά και λόγω του φόβου να μην χάσει την παιδική της φίλη από κοντά της. Ήδη πριν τον αρραβώνα της Cornelia, η γλύπτρια παρότρυνε τον πατέρα της, Wayman Crow, να μην αφήσει την κόρη του να παντρευτεί πολύ νέα¹³². Μάλιστα, στα νέα του αρραβώνα, η Hosmer απάντησε: «Είμαι αποκαρδιωμένη- μην λες άλλη λέξη. Μην το αναφέρεις- μην κάνεις νύξη σε αυτό, ούτε με τον πιο έμμεσο τρόπο»¹³³. Η σωματική εγγύτητα που μαρτυρά το γράμμα της γλύπτριας με αφορμή το γλυπτό της *Δάφνης*, όπως και η αντίδρασή της, έχουν έντονες ερωτικές συνυποδηλώσεις, οι οποίες χρωματίζουν νοηματικά την προτομή.

Παράλληλα, αν η ομοιότητα της προτομής με τον *Απόλλωνα Σαυροκτόνο* είναι σκόπιμη, η καλλιτέχνις εισάγει το έργο της σε έναν αισθητικό διάλογο που αναδεικνύει την δύναμη του θεού άνδρα επί της νύμφης ως σύμβολο εξουσίας. Βέβαια, η Hosmer δεν ακολουθεί τα συνήθη εκφραστικά μοτίβα για να εικονίσει την πρωταγωνίστριά της: αντί να εμφανίζεται τρομαγμένη, αδύναμη και υποταγμένη στη μοίρα της, η *Δάφνη* είναι ήρεμη, συγκρατημένη και με πλήρη αυτοέλεγχο, δηλώνοντας πως δεν δέχεται απλά την κατάσταση που της επιβλήθηκε, τη μεταμόρφωσή της δηλαδή σε δέντρο, αλλά αντίθετα την επιδιώκει, με την προσευχή της να σωθεί από τον Απόλλωνα. Με αυτήν την αλλαγή στον χειρισμό της μορφής, η αφήγηση μεταβάλλεται προκαλώντας μια αντιστροφή στις σχέσεις εξουσίας μεταξύ των κύριων προσώπων του μύθου (της *Δάφνης* και του *Απόλλωνος*) αλλά και των δυο φύλων με την ευρύτερη έννοια.

Η προαναφερθείσα αλλαγή στην αφήγηση και στον τρόπο απόδοσής της από την καλλιτέχνίδα μπορεί να ερμηνευτεί και υπό το πρίσμα των κοινωνικών εξελίξεων στο γυναικείο κίνημα και τις διεκδικήσεις του στον 19^ο αιώνα. Όπως επισημαίνει η Dabakis,¹³⁴ η *Δάφνη* εικονίζεται ως πρότυπο δυναμικότητας και αποφασιστικότητας καθώς επιλέγει να μην υποταχθεί στις επιθυμίες του Απόλλωνα, επιλογή που την καθιστά ενεργητικό πρόσωπο με βούληση και αυτοδιάθεση. Αυτές οι έννοιες έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στη γυναίκα του 19^{ου}, η οποία προσπαθούσε να αποτινάξει τις

¹³¹ L., Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Μίσιγκαν, 1999, σελ. 176.

¹³² D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 35.

¹³³ Την άνοιξη του 1853, ωστόσο, η γλύπτρια φαίνεται να έχει αποδεχτεί τον επικείμενο γάμο της καλύτερης της φίλης, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 104.

¹³⁴ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 50.

διακρίσεις ενάντια στο φύλο της και να ζήσει ισότιμα ως αυτόνομο και σκεπτόμενο ον.

Ο Gerdts, στηριζόμενος στη σύνδεση της *Δάφνης* με τη *Μέδουσα*, που φιλοτεχνήθηκαν αμφότερες το 1853-1854, και στο μοτίβο της μεταμόρφωσης που μοιράζονται, προσδίδει μια φεμινιστική χροιά στο νοηματικό πλαίσιο των δυο έργων. Αναγνωρίζει, βέβαια, και μια αντίθεση στην τεχνοτροπική προσέγγιση από την Hosmer, αφού η *Δάφνη* που μεταμορφώθηκε σε ένα όμορφο δέντρο χαρακτηρίζεται από παθητικότητα, ενώ η *Μέδουσα* έχει αποδοθεί με περισσότερη τρυφερότητα και συναισθηματική ένταση¹³⁵.

Όσον αφορά τις εκφραστικές επιλογές, είναι γνωστό ότι τόσο στις εικαστικές τέχνες όσο και τη λογοτεχνία, η γυναικεία φύση είχε συνδεθεί με τον έντονο συναισθηματισμό και την ακραία εκδήλωση συναισθημάτων¹³⁶, ενώ αντίθετα, στην ανδρική φύση είχαν αποδοθεί οι αξίες της αυτοκυριαρχίας, της συγκράτησης, της ηρεμίας. Και πάλι, η Hosmer αλλάζει την αφήγηση απομακρύνοντας την *Δάφνη* από τις έντονες εκφράσεις του Bernini με τον φόβο και την απελπισία να χρωματίζουν κάθε στοιχείο του προσώπου και του σώματός της. Εδώ, το ήρεμο, συγκρατημένο μεγαλείο της *Δάφνης*, παραδοσιακά ανδρικό χαρακτηριστικό, δηλώνει την αποφασιστικότητά της και την άρνηση υποταγής της. Ταυτόχρονα, το σώμα της προσεγγίζεται με έμφαση στη θηλυκότητα της μορφής. Με αυτόν τον τρόπο, η γλύπτρια διαμορφώνει μια νέα εικόνα της νεοκλασικής γυναικείας μορφής, η οποία θα αξιοποιηθεί τόσο από την ίδια όσο και από άλλες γλύπτριες.

Η *Δάφνη*, όπως και η *Μέδουσα* που θα αναλυθεί στη συνέχεια, μπορούν να προσεγγισθούν ως ενσαρκώσεις των δυνατοτήτων της ρευστής γυναικείας ταυτότητας σε αντιδιαστολή με τον στατικό υποκειμενισμό που προσδιορίζεται από τις πατριαρχικές δομές. Σε αυτό το πλαίσιο, η Sarah Hines επισημαίνει πως, σε αντίθεση με την εικονογραφική παράδοση που θέλει τις δυο μορφές ως συμπληρωματικές στην αφήγηση του άνδρα με τον οποίο σχετίζονταν νοηματικά, τον Απόλλωνα και τον Περσέα αντίστοιχα, η Hosmer επέλεξε να τις προσεγγίσει ως πρωταγωνίστριες¹³⁷.

Αξίζει να σημειωθεί πως ένα αντίγραφο της *Δάφνης* πρέπει να στάλθηκε στον Wayman Crow και ένα παρήγγειλε η σύζυγος του Αμερικάνου έμπορου Samuel Appleton (1766-1853) της Βοστώνης¹³⁸.

¹³⁵ W. H., Gerdts, «The 'Medusa' of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, τ. 56, τχ. 2, 1978, σελ. 96-107.

¹³⁶ Η Ann Douglas μελετά το φαινόμενο της ανάδειξης της θηλυκής διάστασης της αμερικανικής κουλτούρας στον 19^ο αιώνα και χρησιμοποιεί τον όρο Σεντιμενταλισμό-Sentimentalism κυρίως για τα γυναικεία συγγραφικά έργα. A., Douglas, *The Feminization of American Culture*, Νέα Υόρκη, 1977. Ο όρος 'Sentimentalism' συναντάται και στην Clinton, όταν γίνεται λόγος για το συγγραφικό έργο των γυναικών των αρχών του 19^{ου} αιώνα, βλ. C., Clinton, *The Other Civil War: American Women in the Nineteenth Century*, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 48.

¹³⁷ S., Hines, *Breaking the Mold of True Womanhood: Expressions of Feminine Agency in the Sculptural Careers of Harriet Hosmer, Edmonia Lewis, and Vinnie Ream*, American University, 2017, σελ. 17-18.

¹³⁸ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 23.

2.2. Η Μέδουσα, 1853-1854

Η Hosmer μαζί με την *Δάφνη* φιλοτέχνησε μια ακόμα προτομή με θέμα τη *Μέδουσα*¹³⁹ (εικ. 26). Ο μύθος της Μέδουσας ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στους καλλιτεχνικούς κύκλους και αποτέλεσε συχνό εικονογραφικό θέμα σε ζωγραφικά και γλυπτικά έργα. Σύμφωνα με τον Οβίδιο, η Μέδουσα ήταν μια όμορφη νεαρή κοπέλα η οποία ατιμάστηκε από τον θεό Ποσειδώνα μέσα στον ιερό ναό της Αθηνάς, πράξη ύψιστης ασέβειας. Η Αθηνά τότε τη μετέτρεψε σε ένα αποκρουστικό τέρας με φίδια στη θέση των μαλλιών και την ικανότητα να πετρώνει όποιον συναντούσε το βλέμμα της¹⁴⁰. Το μυθικό τέρας είχε άδοξο τέλος αφού δολοφονήθηκε από τον Περσέα, ο οποίος την αποκεφάλισε. Και αυτό το τμήμα του μύθου έχει αποτελέσει θέμα πολλών έργων τέχνης.

Στην αρχαιότητα, η *Μέδουσα* αποδιδόταν ως εικόνα τρόμου, όπως φαίνεται στον Ναό της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα του 6^{ου} αιώνα π. Χ. (εικ. 27). Σταδιακά, όμως, εμφανίστηκε μια εναλλακτική αφήγηση κατά την οποία η *Μέδουσα* εμφανίζεται σαν μια όμορφη κοπέλα, πριν δεχθεί την τιμωρία της Αθηνάς. Αυτή η εναλλακτική αφήγηση αποτυπώνεται στο ρωμαϊκό αντίγραφο της *Μέδουσας* του Φειδία, γνωστή ως *Μέδουσα Rondanini*, πλέον στη Γλυπτοθήκη του Μονάχου (εικ. 28).

Από την Αναγέννηση και μετά όμως, επικρατεί εκ νέου η τρομακτική εικόνα της *Μέδουσας*, όπως μπορεί να διακρίνει κανείς στο κομμένο κεφάλι από τον Benvenuto Cellini κατά το διάστημα 1545-1554 στη Loggia dei Lanzi (εικ. 29) ή στη φοβερή κεφαλή στην Galleria degli Uffizi που τον 19^ο αιώνα αποδιδόταν στον Leonardo αλλά πλέον χρονολογείται στον 17^ο αιώνα από ζωγράφο της Φλαμανδικής Σχολής. Και αργότερα όμως, χαρακτηριστικές είναι οι τερατώδεις προσεγγίσεις της μορφής από τον Caravaggio το 1557-1558 (εικ. 30) και τον Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) το 1638-1648 με έντονα συνοφρυωμένη όψη, μισάνοιχτο στόμα και χαμηλωμένα βλέφαρα. Τα φίδια, λεπτομερειακά αποδοσμένα, κατευθύνονται προς όλες τις κατευθύνσεις, ενισχύοντας την δραματικότητα του τελικού έργου (εικ. 31). Όμοια ένταση και δραματική διάθεση παρουσιάζει η εκδοχή του Antonio Canova, στη σύνθεση με θέμα τον *Θριαμβευτή Περσέα* στο διάστημα 1797-1801. Πρόκειται για τη γυμνή ολόσωμη ανδρική μορφή σε στάση *contrapposto*, η οποία στο ένα χέρι κρατά σηκωμένο το σπαθί, ενώ στο άλλο το κομμένο κεφάλι της *Μέδουσας* (εικ. 32). Σε αυτό, αποτυπώνεται ο τρόμος πριν τον θάνατο. Με μια συστροφή της κεφαλής, ο *Περσέας* κοιτά με υπερηφάνεια το αποτέλεσμα του κατορθώματός του. Όλες οι προαναφερθείσες προσεγγίσεις, από άνδρες καλλιτέχνες, δίνουν έμφαση στη φοβερή *Μέδουσα* που προκαλεί τρόμο σε όσους την αντικρίζουν¹⁴¹.

¹³⁹ Η καλλιτέχνης αναφερόταν σε αυτές τις προτομές με τον χαρακτηρισμό «παιδιά», βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 33.

¹⁴⁰ H., Foster, «Medusa and the Real», *RES: Anthropology and Aesthetics*, τχ. 44, Φθινόπωρο 2003, σελ. 181-190.

¹⁴¹ W. H., Gerdtz, «The 'Medusa' of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, τ. 56, τχ. 2, 1978, σελ. 96-107.

Η Hosmer, που απομακρύνθηκε από αυτές τις εκφραστικές επιλογές, ίσως είχε έρθει σε επαφή με την εναλλακτική αφήγηση της *Μέδουσας Rondanini*. Ένα αντίγραφο του έργου αυτού βρισκόταν στη Ρώμη στη Συλλογή Torlonia. Παράλληλα, η εκδοχή που επέλεξε η Hosmer αποτελούσε γνωστό εικονογραφικό μοτίβο σε έργα μικρογλυπτικής (cameos) της εποχής¹⁴². Η γλύπτρια θα μπορούσε να είχε μελετήσει ένα από αυτά με θέμα τη *Μέδουσα* στο Βρετανικό Μουσείο, κατά την επίσκεψή της στον χώρο το 1852¹⁴³.

Η Hosmer, για άλλη μια φορά, επιλέγει να εικονίσει τη γυναικεία μορφή τη στιγμή της μεταμόρφωσης. Ενώ η όψη της παραμένει ίδια ακόμα, με την ομορφιά της να απεικονίζεται στο πρόσωπό της, τα μαλλιά της αλλάζουν σε μια μάζα φιδιών. Οι ώμοι και ο μισός κορμός της γυναίκας διακόπτονται από μια διακοσμητική λωρίδα, μια κορδέλα που διαμορφώνεται από πολυάριθμα ερπετά. Αξίζει να σημειωθεί πως η *Μέδουσα* έλαβε περισσότερη προσοχή από την *Δάφνη*.

Η καλλιτέχνις απεικονίζει τη γυναικεία μορφή με μια εξιδανικευμένη αφαιρετικότητα όσον αφορά την απόδοση του προσώπου, ενώ τοποθετεί το κεφάλι σε μια ελαφριά κλίση προς τα αριστερά, σαν να απομακρύνεται από το βλέμμα του αποδέκτη της. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά είναι απλοποιημένα, όπως και στην περίπτωση της *Δάφνης*. Το σώμα, πλασμένο με αληθοφάνεια και νατουραλιστική διάθεση, αποπνέει μια διακριτική αισθησιακότητα. Συνολικά το έργο απομακρύνεται από την τερατώδη εικόνα της *Μέδουσας* που θα είχε συνηθίσει ένας φιλότεχνος της εποχής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαμόρφωση ενός είδους φτερών από φίδια που κοσμεί το πίσω μέρος του κεφαλιού της γυναίκας, σαν συμβολική παρουσία του δολοφόνου της (εικ. 33). Η έκφρασή της, αν και ήρεμη, είναι βαθιά μελαγχολική και καθόλου τρομακτική. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιγραφή στο πίσω μέρος του έργου, HARRIET HOSMER, ME FECIT ROMAE (εικ. 34).

Παρά την συχνότητα του θέματος στην ιταλική τέχνη, η Hosmer δεν επηρεάστηκε άμεσα από κάποιο έργο. Άλλωστε, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η γλύπτρια απέρριψε τον συνήθη τρόπο προσέγγισης του μύθου και υιοθέτησε μια ήρεμη, αποστασιοποιημένη έκφραση. Έτσι, κάποιες αναφορές μπορούν να εντοπισθούν σε έργα της κλασικής γλυπτικής, τα οποία όμως, δεν πραγματεύονται το ίδιο θέμα. Πιο συγκεκριμένα, η Tigner βρίσκει παράλληλα με δυο γλυπτά που βρίσκονταν στην Πινακοθήκη Uffizi της Φλωρεντίας: στον *Θνήσκοντα Αλέξανδρο* (εικ. 35) ρωμαϊκό αντίγραφο από αυθεντικό του 3^{ου} ή 2^{ου} αιώνα π. Χ., και στο *Σύμπλεγμα της Νίοβης με την κόρη της* (εικ. 36), ρωμαϊκό αντίγραφο από αυθεντικό του 3ου π. Χ. Και στις δυο περιπτώσεις, πρόκειται για έργα που προκαλούν θλίψη με τη θεματολογία τους, αφού οι μορφές περιμένουν τον θάνατό τους. Ο τρόμος και η αναμονή διαγράφονται με κομψό και συγκρατημένο τρόπο στα πρόσωπά τους. Αυτό το στοιχείο μπορεί να θεωρηθεί επίδραση στην γλύπτρια, σύμφωνα με την ερευνήτρια. Με αυτήν την έμμεση αναφορά στα συγκεκριμένα γλυπτά, η *Μέδουσα* οικειοποιείται

¹⁴² W. H., Gerdtz, «The 'Medusa' of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, τ. 56, τχ. 2, 1978, σελ. 96-107.

¹⁴³ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 23.

συναισθηματικά τη νοηματική τους επένδυση, με αποτέλεσμα να εμφανίζεται ως η τραγική μορφή του μύθου και όχι η τρομακτική¹⁴⁴.

Η Camille Coonrod επισημαίνει πως η *Μέδουσα* έχει αναφορές στις εξιδανικευμένες προτομές του Hiram Powers (εικ. 37), ο οποίος ήταν από τους πιο επιτυχημένους Αμερικανούς γλύπτες των μέσων του 19^{ου} αιώνα, τόσο ως προς την αναγνώριση που έλαβε όσο και ως προς το αγοραστικό κοινό που τον προτιμούσε. Πιο συγκεκριμένα, η Coonrod θεωρεί πως η προτομή της *Περσεφόνης* ή *Proserpine* που φιλοτέχνησε ο γλύπτης το 1844 αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για την Hosmer (εικ. 25). Αξίζει να σημειωθεί ότι η *Proserpine* πουλήθηκε σε εκατόν πενήντα έξι αντίγραφα και αποτέλεσε την πιο δημοφιλή προτομή στην Ευρώπη και την Αμερική¹⁴⁵. Αυτό το στοιχείο πιθανόν να παρότρυνε την γλύπτρια να φιλοτεγήσει τις δικές της προτομές με όμοια προσέγγιση. Παράλληλα, η ιστορία της *Proserpine*, όμοια με αυτή της *Μέδουσας*, αφορά την ευθραυστότητα του γυναικείου σώματος όταν αυτό γίνεται αντικείμενο θέασης από το ανδρικό βλέμμα.

Παράλληλα με τις επιρροές σε έργα τέχνης, η επιστημονική έρευνα έχει συσχετίσει το θέμα της *Μέδουσας* με ποιητικά και λογοτεχνικά έργα. Πιο συγκεκριμένα, η Alicia Faxon υποστηρίζει ότι πιθανή πηγή έμπνευσης για τη μορφή είναι το ποίημα *On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery* του Percy Bysshe Shelley (1792-1822) που εκδόθηκε από τη σύζυγό του Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), μαζί με άλλα ποιήματα υπό τον τίτλο *Posthumous Poems* το 1824¹⁴⁶. Ο Gerdtz προτείνει ότι πιθανό σημείο αναφοράς για την Hosmer αποτέλεσε το ποίημα του Hawthorne *The Gorgon's Head* από παιδικό βιβλίο με τίτλο *A Wonder Book and Tanglewood Tales* του 1852¹⁴⁷. Η προσέγγιση του Hawthorne αντιτίθεται εντελώς από τις επιλογές της Hosmer, η οποία θέλησε να δώσει τη δική της προσωπική νοηματοδότηση στη μυθική μορφή.

Το θέμα της *Μέδουσας* αποτέλεσε πόλο έλξης για την ερευνητική κοινότητα στην προσπάθειά της να αποκωδικοποιήσει τις συνυποδηλώσεις και τα νοήματά του. Σύμφωνα με την Thalia Feldman, η Μέδουσα ήταν μια πανίσχυρη θεά σε μια εποχή όταν η γυναικεία εξουσία κυριαρχούσε και το χαρακτηριστικό της επιβολής της μέσω του φόβου ήταν γυναικείο προνόμιο. Σε αυτό το νοηματικό πλαίσιο, η μορφή μπορεί να θεαθεί ως σύμβολο γυναικείας δύναμης και σοφίας, αφού τα φίδια, στα οποία απολήγουν τα μαλλιά της, αποτελούσε αρχαίο σύμβολο θεϊκής, γυναικείας σοφίας¹⁴⁸.

Σε όμοια κατεύθυνση κινείται και η ερμηνευτική προσέγγιση της Tigner, η οποία επισημαίνει πως η *Μέδουσα*, όμοια με την *Δάφνη*, έπεσε θύμα της ερωτικής επιθυμίας

¹⁴⁴ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 90.

¹⁴⁵ R. P., Wunder, *Hiram Powers, Vermont Sculptor*, τ. 2, Βερμόντ, 1974, σελ. 187-202.

¹⁴⁶ A., Faxon, «Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Woman's Art Journal*, τ. 2, τχ. 1, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1981, σελ. 25-29.

¹⁴⁷ W. H., Gerdtz, «The 'Medusa' of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, τ. 56, τχ. 2, 1978, σελ. 96-107.

¹⁴⁸ T., Feldman, «Gorgo and the Origins of Fear», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, τ. 4, τχ. 3, Φθινόπωρο 1965, σελ. 484-494.

ενός άνδρα που δεν επέλεξε, παραπλανήθηκε και τιμωρήθηκε (η *Δάφνη* πρόλαβε να γλιτώσει, ωστόσο τιμωρήθηκε με τη μετατροπή της σε δέντρο, παρόλο που ήταν δική της επιλογή). Μάλιστα, η *Μέδουσα* τιμωρήθηκε από μια άλλη γυναίκα. Η ερευνήτρια θεωρεί πως αυτή η θεματολογία θίγει τις πατριαρχικές δομές στις οποίες η γλύπτρια ανατράφηκε και εξακολουθούσε να ζει, εκφράζοντας με αυτόν τον τρόπο μια ευρύτερη ανησυχία για τη γυναίκα του 19^{ου} αιώνα. Ανησυχία φαίνεται να εκφράζει και για τη γυναικεία αλληλεγγύη. Η πατριαρχική κοινωνία ασκούσε συχνά κριτική στην τότε νεαρή *Hosmer* για τον απελευθερωμένο τρόπο ζωής της, για την δυναμικότητά και την ενδυμασία της, για την ανεξάρτητη επαγγελματική πορεία της. Η κριτική δεν προερχόταν μόνο από άνδρες, αλλά και από γυναίκες που ενστερνίζονταν τις ίδιες καταπιεστικές ιδεολογίες. Οι άνδρες δεν δέχονταν εύκολα μια αυτόνομη γυναίκα σε έναν ανδροκρατούμενο τομέα δραστηριοποίησης, όπως είναι αυτός της γλυπτικής, ενώ αντίστοιχα οι γυναίκες θεωρούσαν αυτόν τον τρόπο ζωής απρεπή και αρρενωπό¹⁴⁹.

Από την άλλη, η *Dabakis* παρατηρεί πως η *Μέδουσα* έχει αποτελέσει αντικείμενο ερμηνείας από την ανδρική οπτική και παραθέτει την ερμηνεία του ψυχαναλυτή Sigmund Freud (1856-1939) σχετικά με τον φόβο του ευνουχισμού. Πιο συγκεκριμένα, τα φίδια της *Μέδουσας* αποτελούν σύμβολο ψευδών ανδρικών μορίων, στοιχείο που ο άνδρας αποδέκτης εκλαμβάνει ως χαρακτηριστικό μιας ιδιόμορφης ανδροπρεπούς γυναίκας¹⁵⁰. Μόνο ο θάνατός της με αποκεφαλισμό μπορεί να σταματήσει το άγχος που του προκαλεί η γυναικεία ισχύς. Σε αυτή τη θεωρία, βέβαια, η 'γυναικεία' ισχύς πηγάζει από φαλλικά σύμβολα και σταματά με την απομάκρυνσή τους. Το κομμένο κεφάλι από τον Περσέα καθησυχάζει το ανδρικό κοινό πως η απειλή της επικίνδυνης, χειραφετημένης γυναίκας έχει κατασταλεί.

Ο Freud δεν θεωρεί τον ευνουχισμό ως φυσική πραγματικότητα αλλά ως συμβολική εμπειρία που ενεργοποιείται με το οπτικό ερέθισμα:

«ο φόβος για την *Μέδουσα* είναι φόβος ευνουχισμού που συνδέεται με τη θέαση κάποιου στοιχείου».

Τα φίδια παραπέμπουν στην ηβική περιοχή γύρω από το ευνουχισμένο όργανο της μητέρας, όπως όλων των γυναικών. Ταυτόχρονα με τον φόβο, όμως, η *Μέδουσα* προκαλεί διέγερση (μετατροπή σε πέτρα)¹⁵¹. Για τον Freud, η γυναίκα αποδέκτης δεν υφίσταται.

¹⁴⁹ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 90-91.

¹⁵⁰ Ο Arthur A. Miller αναφέρεται στην ψυχαναλυτική ερμηνεία του μύθου της *Μέδουσας* με έμφαση στον φόβο του ευνουχισμού και το σύνδρομο έλλειψης ανδρικού μορίου και παραθέτει τις απόψεις των Sigmund Freud, Sándor Ferenczi, John Carl Flügel (1884-1955), Alfred Ernest Jones (1879-1958), Isador Henry Coriat (1875-1943), Theodor Reik (1888-1969) και Jacques Schnier (1898-1988). Ο συντάκτης του άρθρου κάνει και μια μικρή αναφορά στη σχέση Αθηνάς και *Μέδουσας* ως δείγμα του γυναικείου ανταγωνισμού, βλ. A. A., Miller, «An Interpretation of the Symbolism of Medusa», *American Imago*, τ. 15, τχ. 4, Χειμώνας 1958, σελ. 389-399.

¹⁵¹ S., Ferenczi, J., Richman, *Further Contributions To The Theory And Technique Of Psycho-Analysis*, Νέα Υόρκη, 1927, σελ. 360, και M., Garber, N. J., Vickers (επιμ.), *The Medusa Reader*, Νέα Υόρκη, 2003, σελ. 85.

Η Dabakis προσεγγίζει ερμηνευτικά το έργο από τη γυναικεία οπτική. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως το άγαλμα της Hosmer ανατρέπει τις παραδοσιακές πατριαρχικές ερμηνείες που σχετίζονται με τον μύθο. Το κομμένο κεφάλι της μορφής, το σύμβολο της άλλοτε ανδροπρεπούς γυναίκας, παραπέμπει στη γυναικεία ενδυνάμωση και χειραφέτηση. Η ιστορικός καταλήγει πως για το αμερικανικό γυναικείο κοινό, η μυθολογική μορφή της *Μέδουσας* λειτουργούσε σαν φεμινιστικό έμβλημα της γυναικείας απελευθέρωσης- η γλύπτρια μάλιστα, είχε την απεικόνιση του κεφαλιού της *Μέδουσας* στην είσοδο του σπιτιού της¹⁵² (εικ. 38). Ο Jerome J. McGann, μάλιστα, επισημαίνει πως η *Μέδουσα* μπορεί να προσεγγισθεί ως σύμβολο επαναστατικής αλλαγής¹⁵³.

Φεμινιστική χροιά δίνει και η Camille Coonrod στην προσέγγιση της *Μέδουσας*, δίνοντας έμφαση στην εικόνα που επέλεξε να δημιουργήσει η Hosmer, εικόνα που μεταβάλλεται δηλαδή, από προηγούμενες τρομακτικές απεικονίσεις ενός τέρατος που ηττήθηκε από έναν άνδρα, στην εικόνα μιας όμορφης γυναίκας με θανατηφόρες δυνάμεις. Ωστόσο, καταλήγει πως πρόκειται περισσότερο για έναν σχολιασμό των σύγχρονων προβληματισμών σχετικά με το γυναικείο σώμα και τον ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία, παρά για φεμινιστική δήλωση¹⁵⁴. Συγκεκριμένα, η συντάκτης, στηριζόμενη στην αφήγηση του Οβίδιου και στην κακοποίηση που υπέστη η Μέδουσα από τον Ποσειδώνα, προτείνει πως η προτομή δηλώνει το άγχος αναφορικά με το γυναικείο σώμα και τους κινδύνους της σεξουαλικότητας, οι οποίοι δηλώνονται στο έργο με τη ρεαλιστική προσέγγιση των φιδιών από τη γλύπτρια¹⁵⁵.

Η Coonrod επισημαίνει πως η *Μέδουσα* αξιοποιείται ξανά από την Hosmer στο τέλος της δεκαετίας ως συμπληρωματικό στοιχείο στα ενδύματα της *Ζηνοβίας* (εικ. 39). Με τη χρήση της τραγικής γυναικείας μορφής μαζί με την αιχμάλωτη βασίλισσα, θύματα και οι δυο της ανδρικής δύναμης, η καλλιτέχνις δείχνει την διαρκώς αυξανόμενη συμπάθειά της προς τον αγώνα για το γυναικείο ζήτημα. Δεν πρέπει να ξεχνά κανείς πως κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1850, η Hosmer ήταν σε επαφή με έναν κύκλο διανοουμένων, φεμινιστριών, συγγραφέων και ποιητριών που είχαν λάβει μέρος στις γυναικείες διεκδικήσεις ή τις στήριζαν με το έργο τους¹⁵⁶.

Η Susan R. Bowers μελέτησε τον τρόπο που εξελίχθηκε η ιστορία της *Μέδουσας* στον πατριαρχικό πολιτισμό και ανέλυσε τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνιδες χρησιμοποίησαν τελικά την αφήγησή της ως έμπνευση και πηγή ενδυνάμωσης,

¹⁵² M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 53-54.

¹⁵³ J. J., McGann, «The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology», *Studies in Romanticism*, τ. 11, τχ. 1, Χειμώνας 1972, σελ. 3-25.

¹⁵⁴ C., Coonrod, «Two Images of Medusa in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*, τ. I, Άνοιξη 2015, σελ. 1-12.

¹⁵⁵ Έχει λεχθεί πως η καλλιτέχνις για να πετύχει την αληθοφάνεια των φιδιών, αιχμαλώτισε αληθινά φιδιά τα οποία νάρκωσε προκειμένου να φιλοτεχνήσει εκμαγεία πριν τα απελευθερώσει, βλ. W. H., Gerds, «The 'Medusa' of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, τ. 56, τχ. 2, 1978, σελ. 96-107.

¹⁵⁶ C., Coonrod, «Two Images of Medusa in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*, τ. I, Άνοιξη 2015, σελ. 1-12.

δίνοντας έμφαση στην αμφισημία των εικόνων. Η εικόνα που αποτελούσε σύμβολο της γυναικείας καταπίεσης μετατρέπεται, με την παράλληλη αλλαγή των συνυποδηλώσεων, σε σύμβολο της γυναικείας απελευθέρωσης και δύναμης¹⁵⁷.

Η συγγραφέας δίνει έμφαση στη δύναμη του βλέμματος της Μέδουσας, όπως δηλώνεται και στον μύθο, και προτείνει πως μια φεμινιστική ανάγνωση της μορφής συμβολίζει τη δυναμική έκφραση της γυναικείας υποκειμενικότητας και δημιουργικότητας μέσω της θανατηφόρας επίδρασης του βλέμματός της. Στη συνέχεια, η Bowers σχολιάζει την ψυχαναλυτική προσέγγιση του θέματος. Πιο αναλυτικά, επισημαίνει πως με τη μεταμόρφωση του κεφαλιού της Μέδουσας σε εικόνα που δηλώνει την έλλειψη του ευνουχισμένου οργάνου, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Freud και ο συνεργάτης του ψυχαναλυτής Sándor Ferenczi (1873-1933), δεν δίνουν την απαραίτητη έμφαση στην τρομακτικές ιδιότητες του βλέμματος της Μέδουσας.

Παράλληλα, η Hazel Barnes, ακολουθώντας τον τρόπο σκέψης του Jean-Paul Sartre, μεταθέτει την ευθύνη από το αντικείμενο θέασης, από τη Μέδουσα δηλαδή, στον ίδιο τον θεατή. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως το βλέμμα προς το Άλλο ενέχει μια διαδικασία κριτικής που υφίσταται το υποκείμενο, όντας εκτός του εαυτού του, την οποία κριτική δεν μπορεί να ελέγξει, ούτε να την γνωρίσει ακριβώς. Αυτό οφείλεται στη μετατροπή του από υποκείμενο σε αντικείμενο. Άρα, το 'σύνδρομο της Μέδουσας' εκφράζει τον βαθύτατο φόβο του εκάστοτε υποκειμένου μήπως το βλέμμα του Άλλου το μετατρέψει μόνιμα σε αντικείμενο¹⁵⁸. Οι πατριαρχικές δομές, έτσι, έπρεπε να μετατρέψουν τη Μέδουσα και κατ' επέκταση όλες τις γυναίκες, σε αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος για να προφυλαχθούν από τον κίνδυνο της αντικειμενοποίησης του ανδρικού φύλου από το γυναικείο βλέμμα.

Η Bowers, επίσης, αναφέρεται στο δίπολο ομορφιάς και φόβου¹⁵⁹ που χαρακτηρίζει την αφήγηση της Μέδουσας. Σε αυτό το δίπολο έχουν στηριχθεί οι περισσότερες ερμηνείες κατά τον Μεσαίωνα. Στο μεσαιωνικό αυλικό ποίημα *Roman de la Rose*, ο Περσέας οπλίζεται με τον καθρέπτη της λογικής για να αντισταθεί στην επικίνδυνη θηλυκότητα, για να εξουδετερώσει την ερωτική επίδραση που του ασκεί με κίνδυνο να τον ακινητοποιήσει¹⁶⁰. Η Μέδουσα προσεγγίζεται με όμοιο τρόπο και στην *Κόλαση* του Dante Alighieri (1265-1321). Κατά την αναμονή του πρωταγωνιστή στις Πύλες της Κολάσεως, ο Βιργίλιος που τον συνοδεύει, τον συμβουλεύει να κλείσει καλά τα μάτια του για να μην έρθει σε οπτική επαφή μαζί της. Η Μέδουσα στον ποιητικό κόσμο του Dante αποτελεί μια πλάνη, έναν αισθησιασμό, ο οποίος είναι

¹⁵⁷ S. R., Bowers, «Medusa and the Female Gaze», *NWSA Journal*, τ. 2, τχ. 2, Άνοιξη 1990, σελ. 217-235.

¹⁵⁸ S. R., Bowers, «Medusa and the Female Gaze», *NWSA Journal*, τ. 2, τχ. 2, Άνοιξη 1990, σελ. 217-235.

¹⁵⁹ Το δίπολο ομορφιάς και φόβου είναι κυρίαρχο στη λογοτεχνία και την τέχνη του Ρομαντισμού, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τους Goethe, Shelley, Pater και Swinburne, βλ. J. J., McGann, «The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology», *Studies in Romanticism*, τ. 11, τχ. 1, Χειμώνας 1972, σελ. 3-25.

¹⁶⁰ S., Huot, «The Medusa Interpolation in the Romance of the Rose: Mythographic Program and Ovidian Intertext», *Speculum*, τ. 62, τχ. 4, Οκτώβριος 1987, σελ. 865-877.

ικανός να παγιδεύσει τον αποδέκτη του βλέμματός της, να τον ακινητοποιήσει μετατρέποντάς τον σε πέτρα, και να τον εμποδίσει από κάθε είδος εξέλιξης. Ο Joseph A. Barber υπογραμμίζει πως το κυρίαρχο συναίσθημα που επικρατεί στη σκηνή κατά την οποία οι Ερινύες καλούν τη Μέδουσα για να μετατρέψει τους επισκέπτες σε πέτρα είναι ο τρόμος. Ο συγγραφέας επισημαίνει πως ο φόβος δεν αφορά μόνο τη σωματική ακεραιότητα, αλλά κυρίως την πνευματική στασιμότητα και την αδυναμία να φτάσει στην πολυπόθητη σωτηρία. Με αυτόν τον τρόπο, γίνεται ξεκάθαρο πως η μορφή συμβολίζει ένα είδος αμαρτήματος, ηθικού σφάλματος¹⁶¹.

Η Bowers συνεχίζει την ανάλυση της ιστορίας της ερμηνείας της *Μέδουσας* με την παράθεση της άποψης της Margaret Miles. Η ιστορικός τέχνης υπογραμμίζει πως κατά τον 14^ο αιώνα, η εικόνα της εξιδανικευμένης γυναίκας είχε αντικαταστήσει την πραγματική γυναικεία εμπειρία, παρά την ενεργή τους θέση στην πολιτική και θρησκευτική ζωή. Έτσι, φανερώνεται πως η πνευματική αυτονομία δυναμικών γυναικών εκείνης της περιόδου, προκαλούσε ένα αίσθημα βαθύτατης ανησυχίας στην ανδρική σκέψη. Για αυτό, οι αναπαραστάσεις αιθέριων γυναικών στην τέχνη δεν αφορούν πραγματικές εμπειρίες αλλά αναδεικνύουν τις ποιότητες που ιδανικά θα έπρεπε να έχουν, σύμφωνα με το ανδρικό κοινό. Η Μέδουσα, λοιπόν, η άλλοτε πανίσχυρη και όμορφη θεά, έγινε σταδιακά των έμβλημα αυτών των γυναικών που προκαλούσαν φόβο: των αισθησιακών και ισχυρών γυναικών¹⁶².

Μέχρι την περίοδο του Ρομαντισμού, πραγματοποιείται μια μετατόπιση στη προσέγγιση της αφήγησης της Μέδουσας από τον λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κόσμο, με την έμφαση να δίνεται πια στη θυματοποίηση της μορφής από τον Ποσειδώνα, την Αθηνά και τέλος τον Περσέα. Οι ρομαντικοί καλλιτέχνες κατεύθυναν την προσοχή τους στην αθωότητα της Μέδουσας και συνειδητοποίησαν πως η δική τους απόλαυση του θέματος βασιζόταν στη χαμένη της δύναμη¹⁶³. Η Bowers, στηριζόμενη στις απόψεις του Renè Girard για τη λειτουργία της θυσίας σε μια κοινότητα, υποστηρίζει πως η *Μέδουσα* πληροί τις προϋποθέσεις για να θεωρηθεί ένα σύμβολο γυναικείας θυσίας. Πιο συγκεκριμένα, η Μέδουσα προκαλεί μια τόσο επιθετική αντίδραση ακριβώς επειδή αναπαριστά την τόσο έντονη ερωτική και πνευματική ισχύ, και μοιράζεται αυτήν την ισχύ με πολλές άλλες γυναίκες. Αυτές με τη σειρά τους 'προκαλούν' το μίσος που δέχονται από την ανδροκρατούμενη κοινωνία. Η Μέδουσα και οι γυναίκες που, όμοια με αυτήν, δεν υποτάσσονται στην πατριαρχία, είναι ιδανικά εικονογραφικά θύματα, τα οποία δέχονται την συλλογική ανδρική έκφραση θυμού και βιαιότητας, ως αποτέλεσμα της γυναικείας δυναμικότητας. Παρόλο που ο διαμελισμός της Μέδουσας είναι συμβολικός, η επίδραση της συμβολικής της εκτέλεσης είναι σημαντική τόσο για τους άνδρες όσο

¹⁶¹ Ο Barber θεωρεί πως η Μέδουσα αποκτά τους συμβολισμούς της τυφλότητας, της άγνοιας, της έλλειψης λογικής και συναίσθησης στον αλληγορικό κόσμο του Δάντη, βλ. J. A., Barber, «Inferno IX», *Lectura Dantis*, Special Issue: *Lectura Dantis Virginiana*, Dante's "Divine Comedy" Introductory Readings I: Inferno, τ. I, τχ. 6, Άνοιξη 1990, σελ. 110-123.

¹⁶² S. R., Bowers, «Medusa and the Female Gaze», *NWSA Journal*, τ. 2, τχ. 2, Άνοιξη 1990, σελ. 217-235.

¹⁶³ J. J., McGann, «The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology», *Studies in Romanticism*, τ. 11, τχ. 1, Χειμώνας 1972, σελ. 3-25.

και για τις γυναίκες καθώς δηλώνει την απόπειρα καταστροφής της πραγματικής γυναικείας δύναμης¹⁶⁴.

Υπό αυτό το πλαίσιο, μπορεί να γίνει αντιληπτό γιατί οι άνδρες καλλιτέχνες διατηρούν μια στάση απέχθειας προς το θέμα της Μέδουσας που συχνά συνοδεύεται από μια ερωτική διάσταση, ενώ οι γυναίκες καλλιτέχνες που προσεγγίζουν νοηματικά τη Μέδουσα βιώνουν μια ταύτιση μαζί της όσον αφορά τη θυματοποίησή της και την επακόλουθη καταπίεση της¹⁶⁵. Εκτός από αυτό το στοιχείο όμως, η Μέδουσα αποτελεί ένα ισχυρό μυθολογικό σύμβολο της γυναικείας δύναμης. Φεμινίστριες ψυχαναλύτριες έχουν συνδέσει τη μορφή της με την ανάγκη εύρεσης της προσωπικής δημιουργικότητας. Η *Μέδουσα*, έτσι, γίνεται η μούσα μιας απελευθερωμένης και δημιουργικής γυναίκας, η οποία ανακτά τον δυναμικό εαυτό της μαζί με ό,τι της στέρησε η πατριαρχική κοινωνία, όπως παρατηρεί η Paula Bennett¹⁶⁶. Με αυτό τον τρόπο εξηγείται η επιλογή αυτού του θέματος από την νεαρή γλύπτρια, η οποία είχε μόλις ξεκινήσει την ανεξάρτητη ζωή της σε ένα νέο περιβάλλον.

Ο Gerdtts παραθέτει μια ενδιαφέρουσα οπτική. Υποστηρίζει πως η Μέδουσα, παράλληλα με την απώλεια της ομορφιάς της, απέκτησε κατά μια έννοια την ικανότητα της δημιουργίας, δημιουργούσε, δηλαδή, πέτρινα αντικείμενα. Ο ιστορικός βλέπει σε αυτό στοιχείο μια αντίστροφη αντιστοιχία με την ιδιότητα της Hosmer ως γλύπτριας: και εκείνη προκαλούσε ένα είδος μεταμόρφωσης στα άψυχα υλικά, όμως, με την αντίστροφη πορεία, αφού ήταν η δημιουργός που έδινε ανθρώπινη μορφή στην πέτρα, σαν τη θηλυκή εκδοχή του Πυγμαλίωνος¹⁶⁷.

Η *Μέδουσα* ήταν το πρώτο έργο που φιλοτέχνησε η Hosmer μετά την παραγγελία του Samuel Appleton της Βοστώνης ή της συζύγου του. Το ζευγάρι Appleton είχε παραγγείλει και ένα αντίγραφο από την *Προτομή της Δάφνης*. Η *Μέδουσα* που βρίσκεται στο Detroit Institute of Arts χρονολογείται στα 1854 και πιθανότατα πρόκειται για το πρωτότυπο γλυπτό των Appleton. Η ιστορία του έργου δεν είναι απόλυτα γνωστή. Κάποια στιγμή βρέθηκε στην κατοχή του εκδότη της εφημερίδας *Harper's Weekly*, George William Curtis, ο οποίος είχε εξοχική κατοικία στη Μασαχουσέτη και απέκτησε τη *Μέδουσα* είτε από την οικογένεια Appleton, είτε από μεταγενέστερους ιδιοκτήτες. Υπάρχει περίπτωση, βέβαια, περίπτωση να παρήγγειλε στην ίδια τη γλύπτρια ένα αντίγραφο, όταν βρέθηκε στη Ρώμη τη δεκαετία του 1850. Στη συνέχεια, η προτομή πέρασε στην κατοχή της οικογένειας του John B. Friend στην περιοχή Shelburne Falls, ενώ μετά τον θάνατό του, αγοράστηκε από τον Graham Willford στο Τέξας. Από τα υπάρχοντά του, η *Μέδουσα* βρέθηκε στο

¹⁶⁴ S. R., Bowers, «Medusa and the Female Gaze», *NWSA Journal*, τ. 2, τχ. 2, Άνοιξη 1990, σελ. 217-235.

¹⁶⁵ Η συγγραφέας αναφέρεται στο ποίημα *Medusa* της Ann Stanford (1916-1987), βλ. S. R., Bowers, «Medusa and the Female Gaze», *NWSA Journal*, τ. 2, τχ. 2, Άνοιξη 1990, σελ. 217-235.

¹⁶⁶ P., Bennett, *My Life, A Loaded Gun, Female Creativity and Feminist Poetics*, Βοστώνη, 1986, σελ. 245-246.

¹⁶⁷ W. H., Gerdtts, «The 'Medusa' of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, τ. 56, τχ. 2, 1978, σελ. 96-107.

Detroit Institute of Arts¹⁶⁸. Παράλληλα, η Hosmer πούλησε και άλλα αντίγραφα της *Μέδουσας*¹⁶⁹. Ένα από αυτά αγοράστηκε από την Αγγλίδα καλλιτέχνιδα και πάτρωνα Marianne Margaret Egerton, Viscountess Alford, γνωστή ως Lady Marian Alford (1817-1888) και ένα ακόμα από την Δούκισσα του St. Albans¹⁷⁰. Ο Gerdts αναφέρει πως η προτομή παρουσιάστηκε μαζί με τη *Ζηνοβία* στη Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου το 1862, ωστόσο, λόγω της προσοχής που έλαβε η *Ζηνοβία*, έμεινε απαρατήρητο¹⁷¹.

¹⁶⁸ W. H., Gerdts, «The 'Medusa' of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, τ. 56, τχ. 2, 1978, σελ. 96-107.

¹⁶⁹ Η Margaret Farrand Thorp αναφέρει πως δυο αντίγραφα πωλήθηκαν σε δυο Βρετανίδες που έφεραν τίτλους ευγένειας, βλ. M. F., Thorp, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169.

¹⁷⁰ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 24.

¹⁷¹ W. H., Gerdts, «The 'Medusa' of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, τ. 56, τχ. 2, 1978, σελ. 96-107.

2.3. Η Οινώνη, 1854-1855

Η Hosmer συνέχισε να ασχολείται με το γυναικείο γυμνό στην καλλιτεχνική της πορεία. Κατά το διάστημα 1854-1855, φιλοτεχνεί ένα ολόσωμο γυναικείο γυμνό με θέμα την τραγική μυθική μορφή της Οινώνης (εικ. 40) που προοριζόταν για τον πάτρωνα και φίλο της Wayman Crow¹⁷². Πρόκειται για μια θεματική επιλογή εξεζητημένη, η κατανόηση της οποίας προϋπέθετε πεπαιδευμένους αποδέκτες. Η πλειοψηφία των θεατών, βέβαια, μπορούσε να συναισθανθεί την θλίψη της γυναικείας μορφής.

Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία, η Οινώνη ήταν νύμφη του βουνού Ίδη (Ορεάδα) της Τρωάδας, κόρη του ποτάμιου θεού Κεβρήνος ή του Οινέα. Η Οινώνη γνωρίστηκε με τον Πάρι, τον Τρωικό ήρωα, ο οποίος την ερωτεύτηκε, και μαζί απέκτησαν έναν γιο, τον Κόρυθο. Ωστόσο, ο Πάρις εγκατέλειψε τη νύμφη εξαιτίας του έρωτά του για την Ελένη¹⁷³.

Το περίοπτο γλυπτό εικονίζει τη νύμφη καθιστή, θλιμμένη, να στηρίζεται στο δεξί της χέρι, ενώ κοιτά μια ποιμενική ράβδο, την οποία κρατά με το αριστερό της χέρι. Το πρόσωπο της Οινώνης διατηρεί μια ήρεμη μελαγχολία, χωρίς συναισθηματικές εξάρσεις. Το κάτω μέρος του σώματός της είναι καλυμμένο με ένα ύφασμα που διπλώνει σε κάθετες και οριζόντιες πτυχώσεις κρύβοντας τη γυμνότητά της, με τους γοφούς, τη μέση και το πίσω μέρος του σώματός της να παραμένουν γυμνά. Γυμνό αποδίδεται και το πάνω μέρος του κορμού της. Η στάση της νύμφης παρουσιάζει οπτικό ενδιαφέρον καθώς πραγματοποιεί μια συστροφή, γεγονός που σπάει τη μετωπικότητα και ανοίγει τη σύνθεση σε περισσότερες κατευθύνσεις: το βάρος της μορφής στηρίζεται στο δεξί της πόδι, κατ' αναλογία με το χέρι, με το γόνατο να προβάλλει μετωπικά. Το αριστερό της πόδι τοποθετείται πιο χαλαρό και λυγισμένο, διαγώνια προς το πίσω μέρος του έργου, ενώ το πέλμα βρίσκεται εκτός της κυκλικής βάσης. Αυτό το στοιχείο ενισχύει την αμεσότητα με τον θεατή, χωρίς να αλλοιώνει τη νεοκλασική εκφραστική αποστασιοποίηση της μορφής.

Η Erin Sutherland επισημαίνει πως η Hosmer ακολούθησε την ευρέως αποδεκτή αισθητική των Αμερικανών θεατών και των πιθανών πατρώνων και έτσι φιλοτέχνησε την Οινώνη με ιδιαίτερη προσοχή στην ισορροπία του κλασικού decorum και του πάθους, του εξεζητημένου θέματος και της προσβασιμότητας του νοήματος, και κυρίως μεταξύ γυμνότητας και ευπρέπειας. Αυτά τα δίπολα έπαιζαν σημαντικό ρόλο στη δημιουργική διαδικασία, λόγω της αντίθεσης μεταξύ του Νεοκλασικισμού, ο οποίος αξιοποιούσε κατά κόρον το εξιδανικευμένο γυμνό για τα νοήματά του, και της συντηρητικής αμερικανικής αντίληψης περί θέασης του γυμνού γυναικείου σώματος, ειδικά στην περίπτωση που ο δημιουργός του έργου ήταν γυναικείου φύλου¹⁷⁴. Η προσέγγιση της Οινώνης από την γλύπτρια πετυχαίνει να συνδυάσει τη νεοκλασική

¹⁷² J., Markus, *Across An Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, Νέα Υόρκη, 2000, σελ. 24.

¹⁷³ J., Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Νέα Υόρκη, 1974, σελ. 234.

¹⁷⁴ E., Sutherland, «Harriet Hosmer's *Oenone*», *Spotlight Series*, Mildred Lane Kemper Art Museum, Ιούνιος 2008, σελ. 1-4.

γυμνότητα και την σεμνότητα, τόσο με την επιλογή της κλειστής στάσης, όσο και με την προσθήκη ενός ιματίου στο κάτω μέρος του σώματος.

Ο καλλιτεχνικός τύπος της εποχής έδειξε θετική ανταπόκριση. Το περιοδικό *London Art Journal* επαίνεσε το γλυπτό της *Οινώνης*:

«Το άγαλμα αναπαριστά την *Οινώνη* σε βαθειά και ανείπωτη θλίψη για τον θάνατο του Πάρεως. Το πρόσωπο έχει κλασική ομορφιά, οι πτυχώσεις είναι εντυπωσιακά φυσικές, και η στάση του σώματος που γέρνει πάνω από μια ποιμενική ράβδο στο ένα χέρι, ενώ το άλλο κρέμεται νωθρά στο πλάι, είναι δηλωτικά του ύψιστου βαθμού θρήνου τον οποίο η καλλιτέχνις αναζητούσε να ενσαρκώσει».¹⁷⁵

Ωστόσο, το γεγονός ότι η Hosmer φιλοτέχνησε το συγκεκριμένο έργο με την χρήση μοντέλου έλαβε αρνητική κριτική από τον καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό κύκλο. Σε επίσκεψη στο εργαστήριο της γλύπτριας, η Elizabeth Barrett Browning μαζί με τον σύζυγό της Robert, βρήκαν την καλλιτέχνιδα να εργάζεται από μοντέλο. Η Browning εξέφρασε άβολα συναισθήματα:

«προσωπικά ένιωσα άβολα και προτίμησα την παρέα της ζωγραφισμένης *Αφροδίτης* του κύριου Gibson (εικ. 1), η οποία είναι μόνο σχεδόν τόσο κακή... όσο κάθε φυσική γυμνότητα... Θα προτιμούσα να δω έναν γυμνό άνδρα ως μοντέλο δίπλα σε έναν άνδρα, παρά μια γυμνή γυναίκα ως μοντέλο»¹⁷⁶.

Η ποιήτρια εξηγεί τον καθωσπρεπισμό που την διακατέχει ως χαρακτηριστικό των γυναικείων της ενστίκτων και της αδύναμης φύσης της.

Αρνητική κριτική άσκησε και ο γλύπτης Thomas Crawford, ο οποίος θεώρησε αναξιοπρεπή τον τρόπο με τον οποίο η Hosmer επεδείκνυε το γλυπτό και την δημιουργική διαδικασία από ζωντανό μοντέλο. Η Dabakis αναγνωρίζει πως αυτές τις αντιδράσεις προέκυψαν από το γεγονός πως μια γυναίκα είχε ελεύθερη πρόσβαση στο γυμνό, όπως ακριβώς και ένας άνδρας. Ειδικά στους Αμερικάνους αποδέκτες του έργου, αυτό φάνταζε ακόμα πιο περίεργο, αφού οι καλλιτέχνιδες αποκλείονταν ακόμα από τα μαθήματα μελέτης από γυμνό μοντέλο¹⁷⁷.

Η αμερικανική καλλιτεχνική κοινότητα, όπως και το κοινό, έδειχνε ένα διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη ρομαντική λογοτεχνία με άμεσες συναισθηματικές αφηγήσεις¹⁷⁸. Σύμφωνα με τον Gerds αλλά και την Tigner¹⁷⁹, η πηγή έμπνευσης για

¹⁷⁵ «This statue portrays *Oenone* in deep and speechless grief at the death of Paris. The face is of classic beauty, the drapery strikingly natural, and the position of the body bending over a shepherd's crook on one hand, while the other hangs listlessly by her side, is expressive in the highest degree of the grief which the artist has sought to embody." — *London Art Journal*, 1854, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 42.

¹⁷⁶ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 91.

¹⁷⁷ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 57.

¹⁷⁸ E., Sutherland, «Harriet Hosmer's *Oenone*», *Spotlight Series*, Mildred Lane Kemper Art Museum, Ιούνιος 2008, σελ. 1-4. Η ίδια η Hosmer αναφέρει πως υπήρχε μεγάλο ενδιαφέρον για τον Tennyson και τον Browning, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 35.

¹⁷⁹ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 92.

αυτή τη θεματολογική επιλογή της Hosmer έρχεται από τον κόσμο της λογοτεχνίας και συγκεκριμένα της ποίησης¹⁸⁰. Ο Άγγλος ποιητής Alfred Tennyson (1809-1892) συνέθεσε το ποίημα με τίτλο *Oenone* το 1829, στο οποίο παρουσίασε το θέμα της εγκατάλειψης, του ανεκπλήρωτου έρωτα και τελικά του θανάτου της πρωταγωνίστριας σε έναν δραματικό μονόλογο¹⁸¹. Η Hosmer αντανακλά την αίσθηση που δημιουργεί ο ποιητής, ωστόσο, προσαρμόζει το θέμα στην δική της εκφραστική γλώσσα. Η νύμφη δεν τραγουδά, όπως στο ποίημα, όμως, παρουσιάζεται θλιμμένη σαν να έχει μόλις ολοκληρώσει τον μονόλογό της και αναλογίζεται το παρελθόν της, βυθισμένη στις σκέψεις της.

Πιο συγκεκριμένα, ο Tennyson παρουσιάζει την *Οινώνη* να θρηνεί με δάκρυα στα μάτια, αφού ο αγαπημένος της Πάρις την εγκατέλειψε:

Hither came at noon
Mournful Oenone, wandering forlorn
Of Paris, once her playmate on the hills.
Her cheek had lost the rose, and round her neck
Floated her hair or seem'd to float in rest.
She, leaning on a fragment twined with vine,
Sang to the stillness, till the mountain-shade
Sloped downward to her seat from the upper cliff¹⁸².

Ο Tennyson έχει αξιοποιήσει το θέμα της *Οινώνης* και στο ποίημα *The Death of Oenone*, στο οποίο παρουσιάζει τη μορφή να κάθεται παγωμένη, ανήμπορη να κινήσει το σώμα της, έχοντας χάσει κάθε ελπίδα, στοιχεία που έχει απεικονίσει και η γλύπτρια:

There, like a creature frozen to the heart
Beyond all hope of warmth, Oenone sat
Not moving, till in front of that ravine¹⁸³.

Ο Tennyson, ωστόσο, στο τέλος του ποιήματος παρουσιάζει την *Οινώνη* σε μεγαλύτερη συναισθηματική φόρτιση, να κλαίει και να αφαιρεί τελικά την ζωή της:

The morning light of happy marriage broke
Thro' all the clouded years of widowhood,
And muffling up her comely head, and crying '
Husband ! ' she leapt upon the funeral pile,
And mixt herself with him and past in fire¹⁸⁴.

¹⁸⁰ W. H., Gerdts, *American Neo-Classical Sculpture; The Marble Resurrection*, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 47.

¹⁸¹ A., Tennyson, *Poems*, Λονδίνο, 1905, σελ. 55-64.

¹⁸² A., Tennyson, *Poems*, Λονδίνο, 1905, σελ. 55.

¹⁸³ A., Tennyson, *The Death of Oenone, Akbar's Dream, and Other Poems*, Νέα Υόρκη, 1892, σελ. 11.

¹⁸⁴ A., Tennyson, *The Death of Oenone, Akbar's Dream, and Other Poems*, Νέα Υόρκη, 1892, σελ. 13.

Αξίζει να σημειωθεί πως η καλλιτέχνις έχει αντλήσει και στο παρελθόν θεματική επιλογή από ποίημα του Tennyson, πριν φτάσει στη Ρώμη¹⁸⁵. Πρόκειται για την προτομή που φιλοτέχνησε το διάστημα 1850-1851 με τίτλο *Hesper* (εικ. 41), η οποία έχει αναφορές στο ποίημα *In Memoriam*. Η γλύπτρια έδειξε ιδιαίτερη εκτίμηση για το ποίημα αυτό, θεωρώντας την ιστορία της θλιμμένης μορφής ως «την πιο όμορφη ιδέα στην αγγλική γλώσσα»¹⁸⁶. Η μορφή με τα βαριά κλειστά βλέφαρα, συνοδευόμενη από ένα αστέρι και παπαρούνες στα μαλλιά, συμβολίζει τόσο τον νυχτερινό ύπνο, όσο και τον ύπνο του θανάτου¹⁸⁷.

Η επιλογή της Hosmer να απεικονίσει με αυτόν τον τρόπο τη νύμφη αιχμαλωτίζει την προσοχή του θεατή, καθώς δεν μπορεί να είναι βέβαιος αν η *Οινώνη* περιμένει την επιστροφή του αγαπημένου της ή αν σκέφτεται τη δική της αυτοκτονία. Η ίδια η καλλιτέχνις σε γράμμα της προς τον Wayman Crow αναφέρει πως η μορφή απεικονίζει την *Οινώνη*, την οποία εγκατέλειψε ο Πάρις¹⁸⁸. Η γλύπτρια συμφιλιώνει δημιουργικά τη συγκρατημένη νεοκλασική τεχνοτροπία με τις συναισθηματικές ποιότητες του θέματος. Σε αυτό συνέβαλλε η επίδραση της αρχαίας γλυπτικής στην οποία είχε πρόσβαση στη Ρώμη.

Σε όλη της την καλλιτεχνική πορεία πρέσβευε την κλασική αισθητική, καθώς θεωρούσε πως η μοναδική έμπνευση για την αποτύπωση της πραγματικής ομορφιάς της φύσης θα πρέπει να αναζητηθεί στην κλασική τέχνη¹⁸⁹. Η Tigner εντοπίζει ομοιότητες μεταξύ της *Οινώνης* και του αρχαίου γλυπτού με θέμα τη *Νύμφη με κοχύλι* (εικ. 42), το οποίο βρισκόταν στη Συλλογή Borghese μέχρι το 1808, όταν αγοράστηκε από τον Ναπολέοντα, με αποτέλεσμα να σταλεί στο Παρίσι. Παρά την απώλεια του ρωμαϊκού γλυπτού, η Hosmer θα μπορούσε να έχει έρθει σε επαφή με αντίγραφά του. Εκ πρώτης όψεως η ομοιότητα είναι εμφανής. Η στάση της αρχαίας *Νύμφης* είναι σχεδόν όμοια με αυτή της *Οινώνης*, τα χέρια της είναι τοποθετημένα με τον ίδιο τρόπο μπροστά από τα πόδια της, ενώ τα πόδια της είναι λυγισμένα προς τα πίσω. Ωστόσο, η Hosmer μετέβαλε κάποια στοιχεία και τα αξιοποίησε με τον δικό της τρόπο. Αρχικά, το κεφάλι της *Οινώνης* είναι αισθητά πιο χαμηλωμένο, ενώ στα χέρια της κρατά μια ποιμενική ράβδο αντί του κοχυλιού. Επίσης, η Hosmer αποφάσισε να αλλάξει τη θέση των ποδιών: ενώ η αρχαία *Νύμφη* έχει τα πόδια της κλειστά σε σχήμα μισοφέγγαρου, η Hosmer δημιουργεί μια δυναμική διαγώνιο με τα κάτω άκρα της *Οινώνης*, ενισχύοντας την δραματικότητα της στάσης της.

¹⁸⁵ A., Faxon, «Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Woman's Art Journal*, τ. 2, τχ. 1, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1981, σελ. 25-29.

¹⁸⁶ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 13.

¹⁸⁷ Η Alicia Faxon επισημαίνει πως το θέμα του θανάτου ήταν συχνό εικονογραφικό μοτίβο στους νεοκλασικιστές γλύπτες, ωστόσο, για την Hosmer είχε και μια προσωπική διάσταση καθώς είχε χάσει τη μητέρα της, δυο αδελφούς και μια αδελφή, βλ. A., Faxon, «Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Woman's Art Journal*, τ. 2, τχ. 1, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1981, σελ. 25-29.

¹⁸⁸ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 72.

Η Hosmer το αναφέρει στον Wayman Crow σε γράμμα της, τον Σεπτέμβριο του 1856, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 72.

¹⁸⁹ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 334.

Σε γράμμα της στις 19 Ιανουαρίου 1894, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 333-334.

Η Gustin επισημαίνει την εικονογραφική ομοιότητα με την αρχαία γλυπτική και συγκεκριμένα με το ρωμαϊκό άγαλμα της καθιστής *Νύμφης* που εικονίζεται απορροφημένη σε ένα παιχνίδι, γνωστό ως *Townley Knucklebone Player* (εικ. 43), γλυπτό που προσομοιάζει με την προαναφερθείσα *Νύμφη με κοχύλι*¹⁹⁰. Ο Βρετανός ευγενής και φιλότεχνος Charles Townley (1737-1805) απέκτησε κατά τη διάρκεια της ζωής του μια εντυπωσιακή συλλογή από αρχαία έργα τέχνης και αντικείμενα, η οποία μεταγενέστερα πέρασε στην κατοχή του Βρετανικού Μουσείου. Εκεί βρισκόταν και το άγαλμα της *Νύμφης*, στο οποίο θα μπορούσε να έχει πρόσβαση η Hosmer.

Η Sutherland, επίσης, προτείνει ως πηγή έμπνευσης για την απόδοση της *Οινώνης* το άγαλμα που εικονίζει τον *Θνήσκοντα Γαλάτη* (εικ. 44)¹⁹¹. Πρόκειται για ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνιστικού γλυπτού του 3^{ου} αιώνα π. Χ., το οποίο βρισκόταν στη Ρώμη¹⁹². Παρατηρώντας τον *Θνήσκοντα Γαλάτη*, μπορεί να διακρίνει κανείς την επίδραση που άσκησε στην στάση της *Οινώνης*. Ο τραυματισμένος πολεμιστής είναι καθιστός, με το βάρος να βρίσκεται στη δεξιά πλευρά του σώματος, τόσο στο λυγισμένο πόδι, το γόνατο του οποίου προβάλλει μετωπικά, όσο και στο δυνατό δεξί χέρι. Το αριστερό πόδι ανοίγεται διαγώνια προς τα πίσω, σε αντίθεση με της *Οινώνης* που, αν και σε διαγώνια θέση, βρίσκεται σε πιο κλειστή στάση. Παράλληλα, ομοιότητες μπορεί εντοπίσει κανείς στην καθοδική κλίση του κεφαλιού, όπως και στη θλιμμένη αλλά συγκρατημένη έκφραση του προσώπου. Ωστόσο, η γλύπτρια έχει επιλέξει μια ελαφρώς πιο όρθια στάση για την *Οινώνη*, με μεγαλύτερη έμφαση στον κάθετο άξονα, ενώ στην περίπτωση του πολεμιστή, το άνοιγμα του αριστερού ποδιού προσφέρει μεγαλύτερη ισορροπία στους δυο άξονες. Ακόμα, το τεχνοτροπικό ιδίωμα των δυο γλυπτών είναι διαφορετικό, με τον πολεμιστή να απεικονίζεται με εξαιρετική λεπτομερειακή μυολογία, ενώ η *Οινώνη* παρουσιάζει μια πιο γενικευμένη σωματική διάπλαση.

Η Alicia Faxon, από την άλλη, απομακρύνεται από την αρχαία γλυπτική και προτείνει ως πιθανή πηγή για τη μορφή της *Οινώνης* ένα ζωγραφικό έργο του 17^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα τον *Θρίαμβο της Άνοιξης* (εικ. 45) από τον Γάλλο ζωγράφο Nicolas Poussin (1594-1665) που χρονολογείται στα 1627-1629¹⁹³. Η Hosmer θα μπορούσε να έχει δει τον πίνακα στο Λούβρο, κατά την επίσκεψή της στο Παρίσι το 1852. Πιο αναλυτικά, η στάση της *Οινώνης* μπορεί να συσχετισθεί με τη μορφή της *νύμφης* στο πρώτο επίπεδο, στη δεξιά πλευρά της εικαστικής επιφάνειας. Πρόκειται πιθανότατα για τη ενάλια *νύμφη Κλυτή*, μια από τις μυθολογικές Ωκεανίδες, η οποία μετά την εγκατάλειψή της από τον Ήλιο θέλησε να αφαιρέσει τη ζωή της. Όμως, τελικά

¹⁹⁰ Αναφέρεται ότι υπήρχαν δυο αντίγραφα του αγάλματος, ένα στην Villa Borghese και ένα στο Palazzo Colonna, βλ. H., Ellis, *The Townley Gallery of Classic Sculpture, in the British Museum*, Λονδίνο, 1846, σελ. 180-184.

¹⁹¹ E., Sutherland, «Harriet Hosmer's *Oenone*», *Spotlight Series*, Mildred Lane Kemper Art Museum, Ιούνιος 2008, σελ. 1-4. Η συγγραφέας κάνει λόγο για τη δραματοποίηση του αρχαίου γλυπτού από τον Λόρδο Βύρωνα στο έργο *Childe Harold's Pilgrimage* (1818).

¹⁹² Ο Hawthorne το αναφέρει στην επίσκεψή του στα Μουσεία του Καπιτωλίου (Musei Capitolini), βλ. A., Amoia, «Hawthorne's Rome: Then and Now», *Nathaniel Hawthorne Review*, τ. 24, τχ. 1, Άνοιξη 1998, σελ. 1-35.

¹⁹³ A., Faxon, «Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Woman's Art Journal*, τ. 2, τχ. 1, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1981, σελ. 25-29.

μεταμορφώθηκε σε ηλιοτρόπιο. Στον πίνακα του Poussin, η γυναικεία μορφή με το κόκκινο ένδυμα σκύβει για να πιάσει με το δεξί της χέρι ένα ηλιοτρόπιο¹⁹⁴. Το σοβαρό και μελαγχολικό πρόσωπο που εικονίζεται σε ελαφριά κλίση να ακολουθεί τον λυγισμένο κορμό, έχει ομοιότητες με την *Οινώνη*. Η Hosmer θα μπορούσε να έχει εμπνευστεί από τον Poussin, ο οποίος αποτέλεσε τον σημαντικότερο εκπρόσωπο της κλασικιστικής τάσης του γαλλικού 17^{ου} αιώνα. Αυτό σημαίνει ότι οι δυο καλλιτέχνες, παρά τη μεγάλη χρονική απόσταση, άντλησαν την καλλιτεχνική αισθητική τους από τα κλασικά ιδεώδη, δίνοντας έμφαση στις στωικές εκφράσεις και την ευρύτερη συγκρατημένη και ήρεμη προσέγγιση των θεμάτων τους. Παράλληλα, η αφήγηση των δυο πρωταγωνιστριών παρουσιάζει ομοιότητες αφού τόσο η *Οινώνη*, όσο και η *Κλυτή* βίωσαν την εγκατάλειψη από τους αγαπημένους τους και θέλησαν να πεθάνουν.

Η επιστημονική έρευνα έχει υποστηρίξει πως η *Οινώνη* έχει τυπολογικές αναφορές στη γλυπτική του δασκάλου της John Gibson. Πιο συγκεκριμένα, η στάση της νύμφης παραπέμπει στον *Νάρκισσο* του Gibson (εικ. 46): η θλιμμένη και στοχαστική έκφραση της μορφής, η γυμνότητα του, το κέντρο βάρους στη μια πλευρά του σώματος, ακόμα και η τοποθέτηση των άνω άκρων του *Νάρκισσου* δείχνουν να επηρέασαν τη δημιουργική διαδικασία της Hosmer. Ο γλύπτης, βέβαια, επέλεξε την ολοκληρωτική γυμνότητα της μορφής του, σε αντίθεση με την *Οινώνη*. Ακόμα, ενώ ο *Νάρκισσος* κάθεται σε ένα υψωμένο επίπεδο, η νύμφη κάθεται στο έδαφος με τα πόδια της να τοποθετούνται προς τα πίσω. Τέλος, ο τρόπος τοποθέτησης του μανδύα στα πόδια της *Οινώνης* θυμίζει την τεχνοτροπία του Gibson και συγκεκριμένα τον τρόπο απόδοσης της *Νύμφης* του (εικ. 47).

Παράλληλα, η Dabakis επισημαίνει πως όλη η διαχείριση των όγκων και της πλαστικότητας της μορφής θυμίζουν το πλάσιμο του Gibson. Όπως έχει ήδη αναφερθεί για τις προτομές της *Δάφνης* και της *Μέδουσας*, η γλύπτρια επιλέγει μια γενικευμένη τεχνοτροπία στην προσέγγιση των προσώπων, ενώ υιοθετεί νατουραλιστική τεχνική στο πλάσιμο των σωμάτων. Αυτό έχει συμβεί και στο άγαλμα της *Οινώνης*, συνδυάζοντας με αυτόν τον τρόπο δύο γλυπτικές εκφραστικές γλώσσες. Στην πρόσθια όψη του, το έργο αποπνέει μια σεμνότητα, μια απομάκρυνση από κάθε εξωτερικό στοιχείο. Η μορφή βρίσκεται στον δικό της προσωπικό κόσμο και χώρο, χωρίς να έρχεται σε οπτική ή άλλου είδους επαφή με τον θεατή. Παρατηρώντας, όμως, το έργο από την πίσω πλευρά, η απόδοση του σώματος γίνεται πιο αισθησιακή, πιο απτή και ρεαλιστική.

Η *Οινώνη* αποτελεί το πρώτο ολόσωμο γυναικείο γυμνό που φιλοτέχνησε η Hosmer στην καλλιτεχνική της πορεία. Εκτός από την γλυπτική μεταφορά του αγγλικού ποιήματος, η έρευνα έχει προσδώσει και μια προσωπική χροιά στο έργο. Η ιστορικός Julia Markus υποστηρίζει πως το γλυπτό είχε μεγάλη προσωπική αξία για την Hosmer, καθώς το φιλοτέχνησε ένα έτος μετά τον γάμο της φίλης της Cornelia Crow

¹⁹⁴ T., Worthen, «Poussin's Paintings of Flora», *The Art Bulletin*, τ. 61, τχ. 4, Δεκέμβριος 1979, σελ. 575-588.

με τον Lucien Carr. Η ιστορικός υποστηρίζει πως ανάμεσα στις δυο γυναίκες είχε αναπτυχθεί μια ρομαντική φιλία, στηριζόμενη στο γράμμα της γλύπτριας προς την Cornelia όταν της έστειλε την προτομή της *Δάφνης*, όπως έχει ήδη αναφερθεί¹⁹⁵. Ωστόσο, οι εναγκαλισμοί και οι ασπασμοί ανήκαν στην εκφραστική γλώσσα των γυναικών την εποχή εκείνη, χωρίς να έχουν απαραίτητα ερωτικές προεκτάσεις. Δεν μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα αν οι δεσμοί που αναπτύσσονταν μεταξύ τους στηρίζονταν μόνο στην αγνή αγάπη και την πνευματική σύνδεση ή εμπεριείχαν το ερωτικό στοιχείο.

Από την άλλη, η Tigner συνδέει την *Οινώνη* με τις ανησυχίες της Hosmer για τη θέση της γυναίκας στον 19^ο αιώνα. Η οικονομική κατάσταση μιας γυναίκας εξαρτιόταν αποκλειστικά από τον σύζυγό της, άρα η πιθανή εγκατάλειψη, όπως στην περίπτωση της *Οινώνης*, εκτός από θλίψη σήμαινε και αβεβαιότητα. Την περίοδο αυτή η καλλιτέχνις αντιμετώπιζε οικονομικές δυσκολίες, ωστόσο, δεν εγκατέλειψε το όνειρο της Ρώμης¹⁹⁶.

Η Hosmer με την *Οινώνη* εντάχθηκε στον διάλογο της εποχής για το νεοκλασικό γυμνό, το οποίο δεν ήταν προσβάσιμο για τις Αμερικανίδες δημιουργούς, παρόλο που ενσάρκωνε την τέλεια εξιδανικευμένη ανθρώπινη μορφή. Για το αμερικανικό κοινό, η ευπρέπεια και η σεμνότητα έπρεπε να δηλώνονται με κάποιον ευδιάκριτο τρόπο στο νεοκλασικό γυναικείο γυμνό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η *Ελληνίδα Σκλάβια* του Powers (εικ. 48), η οποία μπορεί να μην καλύπτει το γυμνό της σώμα, όμως, δίπλα υπάρχει ένας σταυρός ως το σύμβολο της σεμνότητας της πρωταγωνίστριας που αιχμαλωτίστηκε και έχασε τα ρούχα της¹⁹⁷. Η *Οινώνη* από την άλλη, εικονίζεται σε μια προσωπική στιγμή εσωτερικής περισυλλογής. Αξίζει να σημειωθεί ότι το έργο παρέμεινε στην οικία του πάτρωνά της και δεν εκτέθηκε τον 19ο αιώνα.

¹⁹⁵ «Όταν φτάσει η *Δάφνη*, φίλα τα χείλη της και τότε θυμήσου πως τα φίλησα και εγώ πριν με αφήσει», βλ. J., Markus, *Across An Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, Νέα Υόρκη, 2000, σελ. 24-25.

¹⁹⁶ Ο πατέρας της Hosmer σταμάτησε να τη συνδράμει οικονομικά, όμως, η Cushman τη βοήθησε να ανταπεξέλθει στις υποχρεώσεις της, σε συνδυασμό βέβαια με την προσωπική της εργασία, βλ. L., Merrill, *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Μίσιγκαν, 1999, σελ. 189.

¹⁹⁷ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 57.

2.4. Η *Beatrice Cenci*, 1857

Η Harriet Hosmer καταπιάστηκε ξανά με την ολόσωμη γυναικεία μορφή το 1855 περίπου, όταν φιλοτέχνησε το άγαλμα με θέμα την *Beatrice Cenci* (εικ. 49). Πρόκειται για ένα ιστορικό πρόσωπο που έζησε στη Ρώμη το δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα και έχασε την ζωή της λόγω της τιμωρίας που της επέβαλε η εκκλησία για πατροκτονία, παρόλο που ο πατέρας της Francesco Cenci (1549-1598) την κακοποιούσε. Η κοπέλα, μετά από μάταιες προσπάθειες να ξεφύγει, συνεργάστηκε με τη μητριά της Lucretia και τον αδερφό της Giacomo, ώστε να βάλουν ένα τέλος στο μαρτύριό τους. Η παπική εκκλησία, ωστόσο, καταδίκασε και τους τρεις σε δημόσια εκτέλεση δια αποκεφαλισμού στις 11 Σεπτεμβρίου 1599¹⁹⁸.

Η ιστορία της Beatrice (1577-1599) έχει εμπνεύσει πλήθος λογοτεχνικών έργων¹⁹⁹, ενώ η τραγική της μορφή έχει αποτελέσει θεματικό πυρήνα σε πολλά έργα τέχνης, που την εκθειάζουν συχνά ως ηρώιδα και μάρτυρα. Ωστόσο, δεν έχει εντοπισθεί κάποιο άμεσο γλυπτικό παράλληλο για το έργο της Hosmer. Η ιστορία της ήταν γνωστή στην εποχή της γλύπτριας, καθώς η ιστορικός Anna Jameson την συμπεριέλαβε στην πραγματεία της *Lives of Celebrated Female Sovereigns and Illustrious Women* το 1870²⁰⁰. Η παραγγελία του έργου έγινε το 1854 από τον Alfred Vinton, έναν επιχειρηματία από το St. Louis, για να εκτεθεί στην Βιβλιοθήκη του St. Louis (St. Louis Mercantile Library)²⁰¹. Η παραγγελία στη γλύπτρια εξασφαλίστηκε από τον πάτρωνα της Wayman Crow. Εκτέθηκε πρώτα στην καλοκαιρινή έκθεση της Βασιλικής Ακαδημίας, έπειτα στη Βοστώνη, στη Νέα Υόρκη και τελικά στο St. Louis μέχρι το φθινόπωρο του 1858²⁰². Ένα αντίγραφο της *Beatrice Cenci* κοσμεί την Πινακοθήκη της Νέας Νότιας Ουαλίας (Art Gallery of New South Wales) στην Αυστραλία.

Παρόλο που η Hosmer δεν άφησε γραπτές μαρτυρίες σχετικά με την χρήση μοντέλου για την αναπαράσταση της μορφής, υπάρχει η μαρτυρία πως μια Βρετανίδα κοπέλα αριστοκρατικής καταγωγής, γνωστή μόνο από τα αρχικά «Lady A— T—», αποτέλεσε το μοντέλο για την *Beatrice*. Η πρώτη αναφορά έγινε το 1878 στην αυτοβιογραφία της Frances Anne ή αλλιώς Fanny Kemble (1809-1893)²⁰³ με τίτλο

¹⁹⁸ V. G., Fryd, «The "Ghosting" of Incest and Female Relations in Harriet Hosmer's "Beatrice Cenci"», *The Art Bulletin*, τ. 88, τχ. 2, Ιούνιος 2006, σελ. 292-309.

¹⁹⁹ L. K., Barnett, «American Novelists and the "Portrait of Beatrice Cenci"», *The New England Quarterly*, τ. 53, τχ. 2, Ιούνιος 1980, σελ. 168-183.

²⁰⁰ Η Hosmer συμβουλευτήκε την ιστορικό κατά τη δημιουργία της *Ζηνοβίας* (1857-1859), όμως, είναι πιθανό οι γυναίκες να είχαν γνωριστεί νωρίτερα, στα 1855, όταν η καλλιτέχνης εργαζόταν για την Cenci, βλ. A., Jameson, *Lives of Celebrated Female Sovereigns and Illustrious Women*, Φιλαδέλφεια, 1870, σελ. 155-177.

²⁰¹ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 39-40.

²⁰² H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 140.

²⁰³ Η Hosmer γνώριζε την Βρετανίδα ηθοποιό Fanny Kemble από τα μαθητικά της χρόνια στη σχολή Lenox. Η Kemble ήταν φίλη με την Catharine Sedgwick και με την αδερφή της την ερμηνεύτρια όπερας Adelaide Kemble Sartoris (1815-1879). Οι δυο αδερφές έπαιζαν μεγάλο ρόλο στην πνευματική ανάπτυξη της γλύπτριας, παρέχοντας ισχυρά γυναικεία πρότυπα δυναμικότητας και ανεξαρτησίας, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 18-19, 68-69.

Record of a Girlhood. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει πως η πλάτη του αγάλματος έχει φιλοτεχνηθεί από την πλάτη της «Lady A— T—»²⁰⁴.

Η σύγχρονη έρευνα έχει συνδέσει τα αρχικά με τη Lady Adelaide Chetwynd-Talbot (1844-1917)²⁰⁵. Για παράδειγμα, η Dolly Sherwood υποστηρίζει πως η γλύπτρια έπεισε την πελάτισσα και φίλη της Adelaide Talbot να ποζάρει για ένα μέρος της ανακεκλιμένης μορφής²⁰⁶, ενώ και η Kate Culkin αναφέρει το ίδιο πρόσωπο ως το μοντέλο της Hosmer²⁰⁷.

Ωστόσο, η Melissa L. Gustin επισημαίνει πως δεν είναι πιθανό να αποτέλεσε η Adelaide Talbot το μοντέλο για την *Beatrice*, αφού όταν το γλυπτό ολοκληρώθηκε, η Adelaide ήταν δώδεκα ετών. Το άγαλμα της Hosmer διαθέτει τη σωματική διάπλαση μιας γυναίκας στην ακμή της, στη δεκαετία των είκοσι, ηλικία που βρισκόταν και η ίδια η *Beatrice* όταν εκτελέστηκε. Η ιστορικός προτείνει πως ίσως η Kemble μπέρδεψε ποια αδερφή αποτέλεσε το μοντέλο. Η μεγαλύτερη αδερφή της Adelaide, η Constance, πλησίαζε τα είκοσι ένα έτη όταν η γλύπτρια φιλοτέχνησε την προσωπογραφία της σε μετάλλιο²⁰⁸. Ωστόσο, δεν υπάρχει αποδεικτικό υλικό ώστε να ειπωθεί με βεβαιότητα αν κάποια από τις αδερφές Talbot αποτέλεσε το μοντέλο της *Beatrice* και η Gustin προτείνει την Anna (Nanna) Risi ως πιθανό μοντέλο για την μορφή²⁰⁹.

Η Hosmer, έχοντας ήδη κατακτήσει μια θέση στη ρωμαϊκή καλλιτεχνική σκηνή με την επιτυχία της *Δάφνης*, της *Μέδουσας* και της *Οινώνης*, επέλεξε να απεικονίσει ένα θέμα, η νοηματική επένδυση του οποίου αφορούσε τα σοβαρά ζητήματα της σεξουαλικής βίας, της πατροκτονίας, της θρησκευτικής και ηθικής αμφισημίας. Αυτή η θεματική επιλογή έδινε τη δυνατότητα στη Hosmer να αναδείξει την αυθεντικότητά της, αφού δεν είχε αξιοποιηθεί από άλλον σύγχρονο γλύπτη. Παράλληλα, ενσωμάτωσε στην αφήγησή της μια ποικιλία καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών πηγών με αποτέλεσμα να διαμορφώσει ένα ιδιαίτερο και πρωτότυπο έργο.

Η γλύπτρια αποδίδει την πρωταγωνίστριά της ξαπλωμένη στο κελί της, στιγμές μόνο πριν την εκτέλεσή της. Η επιστημονική έρευνα έχει συσχετίσει την επιλογή αυτή με τη σκηνή από το θεατρικό έργο *The Cenci* που συνέθεσε το 1819 ο Άγγλος ρομαντικός ποιητής Percy Bysshe Shelley (1792-1822) και συγκεκριμένα τη στιγμή που την επισκέφθηκε ο αδερφός της Bernardo και την βρήκε να κοιμάται²¹⁰. Η ερμηνεία αυτή εμφανίστηκε πρώτη φορά ήδη το 1857 στην εφημερίδα *Illustrated*

²⁰⁴ F., Kemble, *Record of a Girlhood*, τ. 2, Λονδίνο, 1878, σελ. 195.

²⁰⁵ M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

²⁰⁶ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 134.

²⁰⁷ M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

²⁰⁸ «Harriet Hosmer», *Cosmopolitan Art Journal*, τ. 3, τχ. 5, Δεκέμβριος 1859, σελ. 214-217.

²⁰⁹ M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

²¹⁰ P. B., Shelley, *The Cenci, A Tragedy, in Five Acts*, Δεύτερη Έκδοση, Νέα Υόρκη, 1821, σελ. 91.

London News και αποτέλεσε την επικρατούσα προσέγγιση των σύγχρονων ιστορικών τέχνης²¹¹. Ο Shelley περιγράφει την αθώα κοπέλα να κοιμάται γαλήνια:

How gently slumber rests upon her face,
Like the last thoughts of some day sweetly spent,
Closing in night and dreams, and so prolonged
O white innocence . . .
Thine . . . serenest countenance²¹².

Η *Beatrice*, αποδοσμένη στα 3/4 του φυσικού μεγέθους, βρίσκεται ξαπλωμένη σε ένα ορθογώνιο κομμάτι μαρμάρου. Η καλλιτέχνις επέλεξε να το αφήσει ανολοκλήρωτο, για να δώσει έμφαση στην αδρή, τραχιά επιφάνεια, πάνω στην οποία κοιμάται η μικρόσωμη, εύθραυστη μορφή. Το πρόσωπό της φαίνεται να έχει αποδοθεί βάσει της παγιωμένης τεχνοτροπίας της Hosmer: με στρογγυλεμένα περιγράμματα, δυνατή μύτη και μικρό στόμα, με ελαφρώς επίπεδα βλέφαρα. Οι ώμοι της ακουμπούν σε ένα μαξιλάρι, όπως και το δεξί της χέρι πάνω στο οποίο ξεκουράζει το κεφάλι της. Στο αριστερό της χέρι κρατά ένα ροζάριο το οποίο απολήγει σε σταυρό (εικ. 50). Το ροζάριο, είναι το μόνο στοιχείο της σύνθεσης που προβάλλει έξω από τη βάση προς τον χώρο του θεατή. Πρόκειται για ένα σύμβολο πίστης που βοηθά την καταδικασμένη σε θάνατο κοπέλα, ωστόσο, μπορεί να αποτελεί και κεκαλυμμένη υπενθύμιση της αιτίας που θα πεθάνει, αφού η εκκλησιαστική εξουσία διέταξε την τιμωρία της δια του αποκεφαλισμού. Παράλληλα, η ύπαρξη του σταυρού αποτελεί σύμβολο ηθικής και αγνότητας, μιας και η *Beatrice* ήταν Εβραία²¹³.

Στο κάτω μέρος της τετράγωνης επιφάνειας, βρίσκεται ένας κοχλίας με κρίκο, ως ένδειξη του περιβάλλοντος στο οποίο βρίσκεται η μορφή, ωστόσο, η αλυσίδα απουσιάζει. Αυτή η λεπτομέρεια μπορεί να δηλώνει τόσο την αποδοχή της κοπέλας για την τιμωρία του εγκλήματος που διέπραξε, όσο και την ηθική αθωότητά της, εξαιτίας της οποίας δεν χρειάζεται να περιοριστεί με αλυσίδες²¹⁴. Ο κορμός και τα κάτω άκρα της μορφής πραγματοποιούν μια έντονη συστροφή που προσφέρουν οπτικό ενδιαφέρον στην ανακεκλιμένη στάση. Το δεξί της πόδι είναι λυγισμένο, με το γόνατο να προβάλλει μπροστά, ενώ το αριστερό πόδι εκτείνεται στην ευθεία του υπόλοιπου σώματος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η προσθήκη υποδημάτων. Η ίδια η γλύπτρια στην αλληλογραφία της σχολιάζει την επιλογή της, όμως, εξηγεί πως ήθελε να εκμοντερνίσει το έργο της, ώστε να μην παραπέμπει άμεσα σε έργο αρχαίας γλυπτικής²¹⁵. Στο πίσω μέρος της βάσης, η γλύπτρια έχει προσθέσει την επιγραφή HARRIET HOSMER SCULPSIT ROMAE.

²¹¹ Ενδεικτικά αναφέρονται οι Culkin, Dabakis και Fryd.

²¹² P. B., Shelley, *The Cenci: A Tragedy, in Five Acts*, Δεύτερη Έκδοση, Λονδίνο, 1821, σελ. 91.

²¹³ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 95.

²¹⁴ V. G., Fryd, «The "Ghosting" of Incest and Female Relations in Harriet Hosmer's "Beatrice Cenci"», *The Art Bulletin*, τ. 88, τχ. 2, Ιούνιος 2006, σελ. 292-309.

²¹⁵ Η αντίδραση που περιμένει από τον αποδέκτη της επιστολής δηλώνεται με τη φράση: «Ω, τρόμος» ('Oh! horror!'), βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 76-77.

Η γυναικεία μορφή φορά μακρύ μανδύα που διπλώνει σε ρευστές ρεαλιστικές πτυχώσεις²¹⁶ και αφήνει γυμνό το αριστερό της χέρι. Στο πίσω μέρος του έργου, οι πλούσιες πτυχώσεις κεντρίζουν την προσοχή του θεατή, ενώ παράλληλα, ιδιαίτερα περίτεχνη εμφανίζεται η κόμμωση της *Beatrice*. Το σώμα αποδίδεται με καμπύλες, οι οποίες αναδεικνύονται με την έντονη πτυχολογία που συγκεντρώνεται γύρω από τους γοφούς της μορφής. Οι καμπύλες του σώματος έρχονται σε οπτική αντίθεση με το σκληρό επίπεδο πάνω στο οποίο είναι ξαπλωμένη η μορφή.

Η Gustin παρατηρεί πως η ατημέλητη στάση της μορφής που οφείλεται στην κατάσταση ύπνου, εκτός από την ερωτική χροιά και την κλασικιστική υφή που εμπεριέχει, παραπέμπει σε ταφική εικονογραφία. Πιο αναλυτικά, η ιστορικός παραλληλίζει το ένδυμα με σάβανο και τη μαρμάρινη επίπεδη επιφάνεια με ταφική πλάκα, ενώ επισημαίνει πως το λευκό μάρμαρο θυμίζει τη σαρκοφάγο της ίδιας της *Beatrice Cenci*²¹⁷. Η Gustin παραθέτει πως ταυτόχρονα με την *Beatrice*, η γλύπτρια εργαζόταν για το ταφικό μνημείο της *Judith Falconnet* (εικ. 3), γεγονός που μπορεί να επηρέασε την απόδοση της *Cenci*. Το ταφικό μνημείο τοποθετήθηκε σε ένα πλευρικό παρεκκλήσι στην εκκλησία Sant' Andrea delle Fratte, σε πολύ κοντινή απόσταση από την κατοικία της γλύπτριας, και εικονίζει τη νεκρή κοπέλα ανακεκλιμένη σε ένα ανάκλιτρο, σαν να κοιμάται με τα χέρια της σταυρωμένα στην κοιλία της κρατώντας ένα ροζάριο.

Το μεγαλύτερο μέρος της κριτική αντίδρασης στην *Beatrice Cenci* ήταν θετικά διακείμενο. Ωστόσο, δεν έλειψε και η κριτική που έδωσε έμφαση στα προβληματικά σημεία του αγάλματος. Πιο συγκεκριμένα, το σώμα της γυναικείας μορφής είχε μεγάλο μέγεθος και οι αναλογίες του παρέπεμπαν σε πιο δυναμικά και αθλητικά σώματα που θα συναντούσε κανείς σε αναπαραστάσεις Αμαζόνων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση από την αναμενόμενη εξιδανικευμένη απόδοση του μικρού και εκλεπτυσμένου κοριτσιού. Βέβαια, ακόμα και οι κριτικές που επεσήμαναν τα προβλήματα στην εκτέλεση, δεν δίστασαν να επαινέσουν το όμορφο πλάσιμο του προσώπου²¹⁸. Για την θετική ανταπόκριση στην έκφραση του προσώπου, μιλά και η ίδια η Hosmer στην αλληλογραφία της:

«Η W_ είπε το πιο όμορφο πράγμα για το παιδί μου... 'Πόσο όμορφα κοιμάται' 'Όχι' είπε, 'Πόσο όμορφα ονειρεύεται'»²¹⁹.

Ο ιστορικός τέχνης Lorado Zadok Taft (1860-1936), ωστόσο, άσκησε αρνητική

²¹⁶ Το περιοδικό *The Art Journal* του 1857 επαινεί την δεξιότητα της γλύπτριας στην απόδοση των πτυχώσεων, βλ. J., S., Virtue, *The Art Journal*, New Series, τ. III, 1857, σελ. 124.

²¹⁷ M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

²¹⁸ M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

²¹⁹ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 77.

κριτική για τα δευτερεύοντα στοιχεία που συνοδεύουν τη γυναικεία μορφή, ενώ ο Gerdts τα απέδωσε στην εξυπηρέτηση της συνολικής σύνθεσης²²⁰.

Η Gustin δίνει έμφαση στο δυνατό σώμα της *Beatrice*, συγκρίνοντας το με το σώμα της *Οινώνης* (εικ. 49 και 40 αντίστοιχα). Πιο αναλυτικά, η ιστορικός θεωρεί πως η λογοτεχνική-μυθολογική προέλευση της *Οινώνης* εξηγεί την έλλειψη απτότητας, η οποία είναι φανερή στην *Beatrice*: στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για μια νεοκλασική μορφή, χωρίς έντονες ερωτικές συνυποδηλώσεις παρά τη γυμνότητα, που δίνει έμφαση στη συναισθηματική κατάσταση, ενώ στη δεύτερη πρόκειται για ένα ιστορικό πρόσωπο που έχει πέσει θύμα κακοποίησης, με έμφαση στη σωματική εμπειρία του θανάτου, τόσο μεταφορικά όσο και σωματικά. Η διαφορά στην προσέγγιση, βέβαια, μπορεί να οφείλεται και στην εξέλιξη της Hosmer ως γλύπτρια και την ικανότητά της να αποδίδει την απτότητα και την πλαστικότητα του σώματος. Παράλληλα με τη βελτίωση των τεχνικών της δεξιοτήτων, η καλλιτέχνις σταδιακά ανέπτυξε τη δική της αισθητική σχετικά με την εξιδανικευμένη τεχνοτροπία που υιοθέτησε, με την αποβολή των σχηματοποιημένων νεοκλασικών σωμάτων και φορμών, καταλήγοντας στη νατουραλιστική διαχείριση της σάρκας και των όγκων. Έτσι, η έμπειρη πια Hosmer μπόρεσε να αφομοιώσει με λειτουργικό τρόπο τις εικονογραφικές επιρροές της και να τις προσαρμόσει στη δική της σύλληψη για τη μορφή. Το τελικό αποτέλεσμα απεικονίζει ένα σώμα δυνατό, ρεαλιστικό, χωρίς καμία δυσκαμψία.

Ένα συνονθύλευμα προφορικής παράδοσης, νομικών εγγράφων, ιστορικών δεδομένων διαμόρφωσαν τον θρύλο της *Beatrice Cenci*, ο οποίος αποτέλεσε σημείο αναφοράς για μια σειρά από καλλιτεχνικά²²¹ και λογοτεχνικά έργα. Από αυτά, το πιο διαδεδομένο είναι το θεατρικό κείμενο του Percy Bysshe Shelley με τίτλο *The Cenci* που χρονολογείται το 1819. Ο Shelley δήλωσε ότι η πλοκή του βασίστηκε σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Στον Πρόλογο του ποιήματος αναφέρει πως έφτασε στην κατοχή του ένα χειρόγραφο που ήταν αντίγραφο από τα αρχεία του Palazzo Cenci στη Ρώμη και εμπεριείχε μια λεπτομερή καταγραφή όλων των γεγονότων που οδήγησαν στον αφανισμό ολόκληρης της οικογένειας²²². Αυτό το θεατρικό έργο αποτέλεσε τη βάση για τα υπόλοιπα, τόσο για την βιογραφία στο έργο *Heroines of History*²²³ που εκδόθηκε το 1852, όσο και για το έργο του Francesco Domenico Guerrazzi, *Beatrice Cenci*, που εκδόθηκε στα ιταλικά το 1853 και στα αγγλικά το 1857. Η απόδοση των γεγονότων από τον Shelley προήλθε από τον ιστορικό Antonio Ludovico Muratori (1672-1750) και τη χρονολογική πραγματεία του *Annali d'Italia*, αλλά και από τη *Relazione* σε μετάφραση της συζύγου του Mary Shelley.

²²⁰ Πρόκειται για τον πρώτο ιστορικό τέχνης που ασχολήθηκε ενδελεχώς με την ιστορία της αμερικανικής γλυπτικής, βλ. W. H., Gerdts, *American Neo-Classical Sculpture; The Marble Resurrection*, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 47-48.

²²¹ Όπως η σειρά από ζωγραφικά έργα με θέμα την *Προσωπογραφία της Beatrice Cenci* από τον Ιταλό καλλιτέχνη Achille Leonardi (1800-1870).

²²² P. B., Shelley, *The Cenci: A Tragedy, in Five Acts*, Δεύτερη Έκδοση, Λονδίνο, 1821, σελ. vii

²²³ M. E., Hewitt, *Heroines of History*, Νέα Υόρκη, 1855, σελ. 154-174.

Η Gustin αναφέρει πως η Hosmer πιθανότατα είχε πρόσβαση στη μετάφραση της *Relazione* από τη Mary Shelley, αλλά και στο έργο *Beatrice Cenci: Causa celebre criminale del secolo XVI* του Filippo Scolari που εκδόθηκε το 1855 και παρέθετε δικαστικά έγγραφα, μαρτυρίες και διαθήκες της οικογένειας Cenci. Αυτό σημαίνει ότι η γλύπτρια δεν χρειαζόταν να στηριχθεί αποκλειστικά στο θεατρικό έργο του Shelley για την προσέγγιση του θέματος. Η ιστορικός επισημαίνει ότι η προσβασιμότητα των πηγών αυτών στα μέσα του 19^{ου} αιώνα δεν έχει επισημανθεί στον διάλογο για το έργο της Hosmer. Τονίζει, μάλιστα, πως αυτή η παράλειψη ενέχει τον κίνδυνο μιας λανθασμένης εντύπωσης σχετικά με την ελλιπή ενημέρωση και την έρευνα της Hosmer για την απόδοση της ιστορικής αφήγησης²²⁴.

Σύμφωνα με τον Gerdts, ένα ακόμα παράλληλο για τη στάση της *Beatrice* μπορεί να εντοπισθεί στο γλυπτό της *Αγίας Σεσίλιας* (εικ. 51), έργο που φιλοτέχνησε ο Ιταλός γλύπτης Stefano Maderno (1576-1636), για την εκκλησία Santa Cecilia στο Trastevere στη Ρώμη²²⁵. Η πρώτη αναφορά στην επίδραση του έργου στην *Beatrice Cenci* εμφανίστηκε το 1872 στην κριτική του βιβλίου *A Handbook of Legendary and Mythological Art* της Clara Erskine Clement. Η κριτική αναφέρεται στον θάνατο της Αγίας και επισημαίνει πως η Hosmer επηρεάστηκε από το ταφικό άγαλμα του Maderno²²⁶. Η *Αγία Σεσίλια* είναι ξαπλωμένη σε μια ορθογώνια επιφάνεια, κατ' αναλογία με την *Beatrice Cenci*, όμως, το σώμα της είναι τοποθετημένο στο πλάι, ακουμπώντας στο δεξί πλευρό της. Τα χέρια της είναι μπροστά, τεντωμένα και οι καρποί της εφάπτονται. Τα κάτω άκρα είναι τεντωμένα και βρίσκονται ενωμένα. Το ένδυμα που φορά αναδεικνύεται από τις κάθετες πτυχώσεις. Το πρόσωπο της *Αγίας* είναι τοποθετημένο προς τα κάτω, προς την επιφάνεια στην οποία ξαπλώνει η μορφή, ωστόσο, ο θεατής μπορεί να παρατηρήσει τη λεπτομέρεια στον λαιμό της, ως σύμβολο του μαρτυρίου της. Ομοιότητα μπορεί να εντοπιστεί στον χειρισμό του ενδύματος που αναδεικνύει το γυναικείο σώμα, χωρίς να προβάλλει έντονο αισθησιασμό, ενώ το ύφασμα κεφαλής της *Beatrice* έχει αναφορές στο αντίστοιχο της *Αγίας Σεσίλιας*. Ενώ η συνολική στάση σαν σύλληψη παραπέμπει στην *Αγία Σεσίλια*, μπορεί να διακρίνει κανείς πως η Hosmer την προσάρμοσε στην δική της ιδιαίτερη προσωπική γλυπτική, επιλέγοντας μια πιο δυναμική και φυσική στάση. Επίσης, η γλύπτρια επιλέγει να φανερώσει το πρόσωπο της μορφής στον θεατή.

Η Gustin δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση της *Beatrice* με την *Αγία Σεσίλια*, λόγω της ιστορίας της ανακάλυψης του ταφικού μνημείου της Αγίας. Πιο αναλυτικά, ενάμιση μήνα μετά τις εκτελέσεις των Cenci, τον Οκτώβριο του 1599, οι ανασκαφές που έγιναν από τον καρδινάλιο Paolo Emilio Sfondrato στο πλαίσιο του Ιωβηλαίου Έτους του 1600, έφεραν στο φως τη σαρκοφάγο της Αγίας Σεσίλιας, μέσα στην οποία υπήρχε το άφθαρτο σώμα της. Μέχρι τον Νοέμβριο του 1599, ο Stefano Maderno είχε

²²⁴ M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

²²⁵ W. H., Gerdts, *American Neo-Classical Sculpture; The Marble Resurrection*, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 47.

²²⁶ M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

ολοκληρώσει το γλυπτό από πεντελικό μάρμαρο για να τοποθετηθεί στην εκκλησία. Η λαϊκή αναταραχή που ξέσπασε με τον θάνατο της Beatrice αντικαταστάθηκε με τον θρησκευτικό ενθουσιασμό για την ανακάλυψη των λειψάνων της Αγίας Σεσίλιας. Παρόλο που η Beatrice ήταν ένοχη για πατροκτονία και η Αγία εκτελέστηκε υπερασπιζόμενη την πίστη της, οι δυο γυναίκες συνδέθηκαν καθώς προσεγγίσθηκαν αμφότερες ως μάρτυρες που θανατώθηκαν από τυραννικές δυνάμεις. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι δυο γυναίκες ταυτίζονταν, αλλά πως αναπτύχθηκαν εικονογραφικά και αφηγηματικά παράλληλα μεταξύ των ιστοριών τους, μέσα από τις διηγήσεις και την ευρύτερη ιστορική παράδοση²²⁷.

Οι αναφορές, λοιπόν, στην αφήγηση και το άγαλμα της *Αγίας Σεσίλιας* προσέφεραν στην *Beatrice Cenci* της Hosmer ιστορικότητα και ρωμαϊκή ταυτότητα, ενώ αυτός ο συσχετισμός υπονόμεισε μεταγενέστερες ερμηνείες που προσέδωσαν στο γλυπτό αντι-καθολικές προεκτάσεις λόγω της επιρροής από το κείμενο του Shelley²²⁸.

Τέλος, η Tigner αναγνωρίζει ως πιθανή επιρροή την *Προσωπογραφία της Beatrice Cenci* από τον Ιταλό ζωγράφο Guido Reni (1575-1642) (εικ. 52) που φιλοτέχνησε περίπου στα 1600²²⁹. Κατά τον 19^ο αιώνα, η απόδοση του έργου στον Reni, όπως και η ταυτοποίηση της εικονιζόμενης μορφής ως την Beatrice Cenci, έχαιραν αποδοχής, ωστόσο, υπήρχε ένα ποσοστό αμφιβολίας από την επιστημονική κοινότητα. Η Anna Jameson σημείωσε πως η ίδια είχε πεισθεί, παρά την αντιπαράθεση για το θέμα²³⁰. Ωστόσο, ο Reni δεν βρισκόταν στη Ρώμη όταν εκτελέστηκε η Beatrice, αλλά έφτασε το 1601, δυο έτη μετά τον θάνατό της²³¹.

Όσον αφορά το έργο της Hosmer, ίσως ο τρόπος προσέγγισης του προσώπου με τα καμπυλώδη προσωπογραφικά χαρακτηριστικά να έχει αναφορές στο ζωγραφικό έργο. Το άγαλμα επίσης, αντανακλά, χωρίς να μιμείται, το τουρμπάνι της ζωγραφικής μορφής. Ωστόσο, όσον αφορά τα ενδύματα, μπορεί να διακρίνει κανείς τη διαφοροποίηση της Hosmer, η οποία επέλεξε ένα λιτό, λεπτό ύφασμα που αναδεικνύει το σώμα της ανακεκλιμένης μορφής, σε αντίθεση με τους πλούσιους όγκους του ζωγραφικού έργου. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε συνέντευξη με την εφημερίδα *St Louis Globe-Democrat* τον Δεκέμβριο του 1888, η Hosmer ανέφερε την *Προσωπογραφία του Guido Reni* ως πηγή έμπνευσης για την *Beatrice*²³². Ωστόσο, η γλύπτρια απομακρύνεται από την απόδοση της προσωπογραφίας και εικονίζει τη μορφή της σε κατάσταση ύπνου.

²²⁷ M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

²²⁸ Έχει συσχετισθεί με τον Αθεϊσμό, βλ. C., Jager, «Shelley and atheism», *Studies in Romanticism, Romanticism and Politics*, τ. 49, τχ. 4, Χειμώνας 2010, σελ. 611-631.

²²⁹ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 97.

²³⁰ A., Jameson, *Visits and sketches at home and abroad*, τ. 4, Νέα Υόρκη, 1834, σελ. 48-49.

²³¹ H., Hibbard, «Notes on Reni's Chronology», *The Burlington Magazine*, τ. 107, τχ. 751, Οκτώβριος 1965, σελ. 502-510.

²³² M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

Το γλυπτό της *Beatrice Cenci* από την Hosmer έχει αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένης έρευνας τόσο ως προς τα νοήματα που περικλείει όσο και ως προς τα κίνητρα που οδήγησαν τη γλύπτρια στις συγκεκριμένες αναπαραστατικές επιλογές, με αποτέλεσμα οι μελετητές του να προσφέρουν πλήθος ερμηνειών.

Μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία προσφέρει η ιστορικός τέχνης Vivien Green Fryd το 2006, η οποία προσεγγίζει το γλυπτό βάσει των κοινωνικών συμφραζομένων του 19^{ου} αιώνα σχετικά με το φύλο και την σεξουαλικότητα. Η Fryd θεωρεί πως το θέμα του γλυπτού συσχετίζεται με τον μη συμβατικό τρόπο ζωής και την σεξουαλικότητα της γλύπτριας. Ενώ δεν ταυτίζει σε καμία περίπτωση τις δυο εμπειρίες, τον βιασμό και τις γυναικείες σχέσεις, θεωρεί ότι διαμορφώνουν ένα περίπλοκο δίκτυο που προέρχεται από την κατάκριση της σεξουαλικότητας από την κοινωνία. Η ιστορικός, δηλαδή, υποστηρίζει πως το θέμα του γλυπτού, η δολοφονία του κακοποιητικού πατέρα από την κόρη, σε συνδυασμό με την προσωπική ζωή της Hosmer, αποτελούν κριτική και επίθεση στις επικρατούσες πατριαρχικές δομές.

Σε αυτό το πλαίσιο, η ιστορία της *Beatrice Cenci*, ως σύμβολο αντίστασης στην πατριαρχική εξουσία, συσχετίζεται ιδεολογικά με το γυναικείο κίνημα από τις Stanton και Anthony του 19^{ου} αιώνα, που επιθυμούσε να αλλάξει τις σχέσεις ισχύος μεταξύ των δυο φύλων²³³. Μάλιστα, η Hosmer ως υποστηρίκτρια του γυναικείου κινήματος και της ισότητας των δυο φύλων, πραγματοποίησε το 1869 μια επίσκεψη στην Anthony, ενώ ήταν συνδρομήτρια στην εφημερίδα *Revolution*²³⁴. Τη δεκαετία του 1890, φιλοτέχνησε ένα γλυπτό της *Βασίλισσας Ισαβέλλας* για την οργάνωση *Daughters of Isabella* στο Σικάγο, όπως έχει αναφερθεί (εικ. 6)²³⁵. Υπό αυτή την έννοια, δεν μπορεί να παραλείψει κανείς τον συσχετισμό με τις συνθήκες που βίωνε ένα μεγάλο ποσοστό υποδουλωμένων και μη γυναικών στην πατρίδα της Hosmer. Το θέμα του έργου, φορτισμένο με το φαινόμενο της σεξουαλικής κακοποίησης, μπορεί να αποτελέσει έμμεση αναφορά σε τέτοιου είδους βιώματα των γυναικών.

Παράλληλα, η Fryd, ερμηνεύει το έργο ως μια έμμεση απόρριψη της ευρύτερης ιδεολογίας της εποχής σχετικά με την ιδιωτική σφαίρα και το μεσοαστικό οικιακό περιβάλλον στο οποίο ήταν εγκλωβισμένη η πλειοψηφία των γυναικών. Παρά την κοινή πεποίθηση της εποχής πως η οικογένεια ήταν ένας επίγειος παράδεισος προστασίας των γυναικών από τη σκληρότητα του δημόσιου βίου, το έργο ίσως φωτίζει μια διαφορετική πτυχή της οικιακής ζωής, σκοτεινή και σιωπηλή, αυτή της κακοποίησης και της βίας²³⁶.

Η Dabakis εντοπίζει δυο βασικές κατευθύνσεις στην πρόσληψη του έργου, μια πολιτική και μια φεμινιστική. Σύμφωνα με την πρώτη κατεύθυνση, η μορφή είναι πιθανό να αναπαριστά τον αγώνα των Ιταλών για την αποτίναξη της ξένης κυριαρχίας

²³³ V. G., Fryd, «The "Ghosting" of Incest and Female Relations in Harriet Hosmer's "Beatrice Cenci"», *The Art Bulletin*, τ. 88, τχ. 2, Ιούνιος 2006, σελ. 292-309.

²³⁴ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 288.

²³⁵ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 324-325.

²³⁶ V. G., Fryd, «The "Ghosting" of Incest and Female Relations in Harriet Hosmer's "Beatrice Cenci"», *The Art Bulletin*, τ. 88, τχ. 2, Ιούνιος 2006, σελ. 292-309.

και την τελική τους ενοποίηση. Με αυτόν τον τρόπο, η Ιταλίδα Beatrice Cenci γίνεται έμβλημα του Risorgimento και της αντίστασης στην ξένη επιβολή, ενώ παράλληλα μπορεί να εκληφθεί ως το οπτικό ανάλογο της έννοιας *Bella Libertà*²³⁷. Η δεύτερη κατεύθυνση αφορά μια φεμινιστική προσέγγιση του γλυπτού, κατά την οποία η Beatrice αντιδρά, αντεπιτίθεται στην ανδρική εξουσία και την σταματά ολοκληρωτικά με την δολοφονία του κακοποιητικού πατέρα της. Υπό αυτήν την προσέγγιση, γίνεται σύμβολο αντίστασης στην πατριαρχία και τα δεινά που φέρει, γίνεται έμβλημα της γυναικείας ανεξαρτησίας και της ατομικής αξιοπρέπειας, σε μια κοινωνία που αδιαφορεί και την καταδικάζει. Η ερευνήτρια συνεχίζει με έναν παραλληλισμό της ιστορίας της Cenci με τον μύθο της Μέδουσας: και οι δυο γυναίκες κακοποιήθηκαν από έναν άνδρα που είχε εξουσία πάνω τους (η Beatrice από τον πατέρα της, η Μέδουσα από έναν θεό), ενώ όμοια ήταν και η τιμωρία που τους επιβλήθηκε (αποκεφαλισμός)²³⁸.

Η Gustin προσφέρει μια κοινωνική και πολιτική ερμηνεία, σύμφωνα με την οποία, η Beatrice και ο συσχετισμός της με τα ιστορικά συμφραζόμενα της Αγίας Σεσίλιας, αποτελεί έναν σχολιασμό για τα φαινόμενα διαφθοράς της πολιτικής και κοινωνικής εξουσίας. Τόσο ο εκτελεστής της Αγίας, ο Almachius, όσο και ο εκτελεστής της Beatrice, ο πάπας Κλήμης Η', εκμεταλλεύτηκαν τη θέση εξουσίας που είχαν προκειμένου να επιβληθούν. Αντίθετα, οι δυο γυναικείες μορφές, σύμβολα αγνότητας και ψυχικής δύναμης, αντιστάθηκαν στην πατριαρχική εξουσία και παρόλο που τελικά έχασαν τη ζωή τους, έμειναν στην ιστορία ως ηρωίδες²³⁹.

²³⁷ Ιδέα που διαμορφώθηκε από την ποιήτρια Elizabeth Barrett Browning στην εισαγωγή του ποιήματός της *Casa Guidi Windows* του 1851. Η *Bella Libertà* έγινε συνώνυμο της απελευθέρωσης της Ιταλίας αλλά και της χειραφέτησης των γυναικών, βλ. E., Barrett Browning, *Casa Guidi Windows. A Poem*, Λονδίνο, 1851, σελ. 1.

²³⁸ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 129-130.

²³⁹ M. L., Gustin, «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.

2.5. Η Ζηνοβία στα δεσμά, 1858-1861

Στο τέλος της δεκαετίας του 1850, η Hosmer φιλοτεχνεί ίσως ένα από τα πιο σημαντικά έργα της κατά την διάρκεια της καλλιτεχνικής της πορείας. Πρόκειται για άλλη μια γυναικεία μορφή, με θέμα τη βασίλισσα Ζηνοβία στα δεσμά (εικ. 53). Η Ζηνοβία (240-275) ήταν βασίλισσα της Παλμύρας κατά τον 3^ο αιώνα μ. Χ. όταν η περιοχή ήταν υποτελής στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Μετά τον θάνατο του συζύγου της Οδαίναθου, η Ζηνοβία αποφάσισε να ξεκινήσει πόλεμο εναντίον της Ρώμης και κατόρθωσε να επεκταθεί μέχρι την Αραβία και την Αίγυπτο. Οι αυτοκράτορες Γαλληνός (218-268) και Κλαύδιος Β' (213-270), υπέμεναν την επέκταση της Παλμύρας, καθώς δεν είχαν στρατό όμοιο με της Ζηνοβίας για πολεμήσουν. Ωστόσο, ο αυτοκράτορας Αυρηλιανός (214-275) αντεπιτέθηκε και τελικά μετά από δυο μάχες, νίκησε τον πόλεμο το 270, κατάφερε να αιχμαλωτίσει την βασίλισσα και να την μεταφέρει στη Ρώμη στολισμένη με κοσμήματα και αλυσίδες για να περπατήσει σε παρέλαση τιμών. Ο αυτοκράτορας εντυπωσιάστηκε από την ομορφιά της και αποφάσισε να την αφήσει ελεύθερη²⁴⁰.

Ιδιαίτερη βοήθεια στην προσέγγιση του θέματος από την καλλιτέχνη προσέφερε η Anna Jameson που παρείχε δοκίμια και συμβουλές στην Hosmer κατά την διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας. Σύμφωνα με την ιστορικό, η βασίλισσα και πολέμαρχος Ζηνοβία, παρά την ανατολίτικη καταγωγή της, είχε λάβει κλασική παιδεία με γνώσεις Λατινικών, Ελληνικών, ενώ παράλληλα, γνώριζε τις αρχές του Νεοπλατωνισμού και ήταν πάτρωνας των τεχνών και συγκεκριμένα της αρχιτεκτονικής. Αξίζει να σημειωθεί πως η Jameson εντάσσει την βασίλισσα στην προνομιά ιστορία της Δύσης²⁴¹. Με αυτόν τον τρόπο, βρίσκεται ανάμεσα σε δυο κόσμους, από τη μια, κατάγεται από την εξωτική Ανατολή και από την άλλη, η μόρφωσή της αντανάκλα την κλασική Δύση.

Η καλλιτέχνης επιδόθηκε σε μεγάλη έρευνα προκειμένου να αποδώσει όσο πιο πιστά μπορούσε το θέμα της. Η Lydia Maria Child αναφέρει σε γράμμα της στην *Boston Transcript* το 1864, μετά από τρεις εβδομάδες έκθεσης της Ζηνοβίας, πως η Hosmer κατά τη δημιουργική διαδικασία αναζήτησε σε πλήθος βιβλιοθηκών²⁴² κάθε αναφορά στη ζωή και την εμφάνιση της βασίλισσας. Συγκεκριμένα παραθέτει: «Όταν είδα την Κυρία Hosmer κατά τη διάρκεια της τελευταίας μου επίσκεψης στη χώρα, ολόκληρη η ψυχή της είχε γεμίσει με τη Ζηνοβία. Έψαχνε σε βιβλιοθήκες για να βρει κάθε αναφορά σε αυτή, είτε ιστορική είτε ρομαντική· όμως ήταν τόσο ερωτευμένη με το θέμα της που απέρριπτε ως ανάξια αξιοπιστίας τη δήλωση πως το ψυχικό σθένος της Ζηνοβίας δέχτηκε πλήγμα από τις κακοτυχίες της. Στη φαντασία

²⁴⁰ A., Jameson, *Lives of Celebrated Female Sovereigns and Illustrious Women*, Φιλαδέλφεια, 1870, σελ. 25-33.

²⁴¹ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 132.

²⁴² Η Hosmer αφιέρωσε πολλές ώρες στο Palazzo Pitti και σε άλλες φλωρεντινές βιβλιοθήκες, έπειτα κατευθύνθηκε στην Galleria degli Uffizi, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 160.

της ήταν εξαιρετικά μεγαλοπρεπής, με την πιο υψηλή έννοια της λέξης»²⁴³.

Η γλύπτρια έδειξε ύπιστη προσοχή στις εξωτερικές λεπτομέρειες, γεγονός που φαίνεται από το γράμμα της στη φίλη της Cornelia Crow την οποία ενημερώνει πως περιμένει ένα νόμισμα προκειμένου να έχει την ιστορική βάση και να ξεκινήσει²⁴⁴.

Η Waller επισημαίνει ότι είχε διαβάσει τις κλασικές πηγές και επέλεξε να ακολουθήσει την *Historia Augusta* από τον Flavius Vopiscus, μια υστερορωμαϊκή συλλογή από βιογραφίες προσωπικοτήτων που έζησαν στο διάστημα 117-284. Παράλληλα, ακολούθησε και τη βιογραφία από την σύγχρονη ιστορικό Jameson, όπως έχει ήδη αναφερθεί²⁴⁵.

Πρόκειται για ένα θέμα ιδιαίτερα δημοφιλές, ειδικά στον αγγλόφωνο λογοτεχνικό κόσμο. Έχει υπάρξει ηρωίδα σε δυο διηγήματα, το ένα με τίτλο *Zenobia, the Queen of Palmyra* από την Adelaide O' Keefe που χρονολογείται στα 1817, και το άλλο με τίτλο *Letters of Lucius Piso ή Zenobia ή The Fall of Palmyra* από τον William Ware του 1837²⁴⁶. Παράλληλα, η ιστορία της Παλμύρας²⁴⁷ είχε προκαλέσει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους συγγραφείς της εποχής. Ο Edward Gibbons για παράδειγμα περιλαμβάνει την Ζηνοβία στο έργο του *The Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1778). Αυτά τα έργα έχουν ιδιαίτερη σημασία, καθώς η Hosmer στην έρευνά της, ήρθε σε επαφή μαζί τους και τα συμβουλευτήκε για την απεικόνιση της μορφής.

Η περιγραφή της Ζηνοβίας, η οποία εμφανίζεται στις τις βιογραφίες των *Τριάντα Τυράννων* (*Tyranni Triginta*) από τον Trebellius Pollio, αποτέλεσε τη βάση για τις μεταγενέστερες περιγραφές της βασίλισσας:

«οδηγήθηκε σε θρίαμβο με τέτοια μεγαλοπρέπεια που οι Ρωμαίοι δεν είχαν ξαναδεί πιο εντυπωσιακή παρέλαση. Περπατούσε κάτω από το βάρος των κοσμημάτων... Τα πόδια της ήταν δεμένα με δεσμά από χρυσό και τα χέρια της με χρυσές χειροπέδες, και μέχρι και στον λαιμό της έφερε αλυσίδα από χρυσό...»²⁴⁸.

Τα πληθωρικά κοσμήματα της μορφής δηλώνουν τη θέση της ως βασίλισσα της Ανατολής. Οι γυναίκες της Παλμύρας φορούσαν περίτεχνα κοσμήματα και η έμφαση που δίνει ο Pollio σε αυτά ίσως να αντανακλά τον εντυπωσιασμό ενός Ρωμαίου σε ένα ανοίκειο, άγνωστο ανατολίτικο έθιμο.

Ωστόσο, η Hosmer προτίμησε μια διαφορετική προσέγγιση από την εικόνα του Pollio, ακολουθώντας την περιγραφή της Jameson:

²⁴³ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 191-192.

²⁴⁴ Τον Φεβρουάριο του 1858, πριν ακόμα ξεκινήσει τη Ζηνοβία, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 119.

²⁴⁵ S., Waller, «The Artist, the Writer, and the Queen: Hosmer, Jameson, and "Zenobia"», *Woman's Art Journal*, Άνοιξη- Καλοκαίρι 1983, τ. 4, τχ. 1, σελ. 21-28.

²⁴⁶ Αν και δεν υπάρχει μαρτυρία για τις επιρροές από τον William Ware, η έρευνα έχει συσχετίσει το γλυπτό της Hosmer με το έργο του, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 231.

²⁴⁷ Ενδεικτικά αναφέρεται το έργο των Robert Wood (1716-1771) και James Dawkins (1722-1757) με τίτλο *The Ruins of Palmyra* (1753).

²⁴⁸ S., Waller, «The Artist, the Writer, and the Queen: Hosmer, Jameson, and "Zenobia"», *Woman's Art Journal*, Άνοιξη- Καλοκαίρι 1983, τ. 4, τχ. 1, σελ. 21-28.

«Όλα τα μάτια ήταν προσκολλημένα στην όμορφη και μεγαλοπρεπή μορφή της Συρίας βασίλισσας που περπάτησε στην πομπή μπροστά από το πολυτελές της άρμα, ντυμένη με το διάδημά της και τη βασιλική της περιβολή, απαστράπτουσα με κοσμήματα, τα μάτια της κολλημένα στο έδαφος, και με την κομψή φιγούρα της να υποκύπτει στο βάρος των χρυσών δεσμών της που ήταν τόσο βαριά, που δυο σκλάβοι ήταν υποχρεωμένοι να βοηθούν στην στήριξή τους σε κάθε πλευρά»²⁴⁹.

Η Waller παρατηρεί πως οι άνδρες ιστορικοί (Pollio, Ware), που αναφέρθηκαν στην παρέλαση της Ζηνοβίας, έδωσαν έμφαση στο βάρος των δεσμών, των αλυσίδων και κατ' επέκταση στην τεράστια ισχύ του Αυρηλιανού. Αντίθετα με την παραδοσιακή αφήγηση, η Hosmer περιορίζει τις αλυσίδες και περιλαμβάνει στο έργο της μόνο τις χειροπέδες ως σύμβολο της αιχμαλωσίας της (εικ. 53). Με αυτόν τον τρόπο, η γλύπτρια αλλάζει τις σχέσεις ισχύος μεταξύ της βασίλισσας και του αυτοκράτορα: η Ζηνοβία δεν είναι το υποταγμένο θύμα του Αυρηλιανού αλλά μια θαρραλέα και δυναμική γυναίκα που δηλώνει την ανυπακοή στη φυλάκισή της με τον τρόπο που αρπάζει τις αλυσίδες της, σαν να χάνουν το βάρος και τη σημασία τους²⁵⁰. Έτσι εμφανίζεται να περπατά άνετα και δυναμικά παρά τους περιορισμούς που της επέβαλε ο αυτοκράτορας.

Συνεχίζοντας με την εικονογραφική περιγραφή της σύνθεσης, μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι παρά την κατάσταση αιχμαλωσίας στην οποία βρίσκεται η Ζηνοβία, το σώμα της δεν μαρτυρά υποταγή. Είναι όρθια με μεγαλοπρεπή ενδυμασία και δυναμική έκφραση, βηματίζει γεμάτη αυτοπεποίθηση και περηφάνια, με ίσιο ανάστημα και με το κεφάλι της να παρουσιάζει μια ελαφριά κλίση προς τα κάτω καθώς περπατά. Το πρόσωπό της προσεγγίζεται με χαρακτηριστικά Αυστηρού ρυθμού, χωρίς προσωπογραφικές λεπτομέρειες και συναισθηματικές εξάρσεις, παρά μόνο με μια ήρεμη, αποστασιοποιημένη έκφραση. Με το αριστερό της χέρι κρατά την αλυσίδα στο ύψος κάτω από το στήθος, ενώ το δεξί αφήνεται χαλαρό προς τα κάτω καθώς υποκύπτει στο βάρος των δεσμών της. Αυτό που αιχμαλωτίζει την προσοχή του θεατή από την πρώτη οπτική επαφή, είναι η εντυπωσιακή, λεπτομερειακά αποδοσμένη αρχαιοπρεπής ενδυμασία της, η οποία πορπώνεται στο στήθος δημιουργώντας πλήθος από περίτεχνες ρευστές πτυχώσεις²⁵¹. Η πόρπη, μάλιστα, εικονίζει μια κεφαλή Μέδουσας με ανάγλυφα φίδια στα μαλλιά. Το κεφάλι της Ζηνοβίας κοσμεί ένα μεγαλοπρεπές στέμμα με διακοσμητικά μοτίβα, δηλωτικό της βασιλικής ιδιότητάς της (εικ. 54).

Η πληθώρα κοσμημάτων είχε αρνητικές συνυποδηλώσεις στη δυτική εικονογραφία και ήταν συνδεδεμένη με τη ματαιοδοξία και την επίδειξη²⁵². Η έπαρση και η

²⁴⁹ A., Jameson, *Lives of Celebrated Female Sovereigns and Illustrious Women*, Φιλαδέλφεια, 1870, σελ. 32.

²⁵⁰ S., Waller, «The Artist, the Writer, and the Queen: Hosmer, Jameson, and "Zenobia"», *Woman's Art Journal*, Άνοιξη- Καλοκαίρι 1983, τ. 4, τχ. 1, σελ. 21-28.

²⁵¹ Η Lydia Maria Child, μάλιστα σε γράμμα της προς τη Hosmer τον Οκτώβριο του 1859, περιγράφει την ενδυμασία ως συνδυασμό ελληνικής κομψότητας και ανατολικής μεγαλοπρέπειας, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 145.

²⁵² J., Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Νέα Υόρκη, 1974, σελ. 169-170, 318.

ματαιοδοξία ήταν στοιχεία που αποδίδονταν στη Ζηνοβία κατά τις αρχικές προσεγγίσεις της ιστορίας της, ειδικά κατά τον 18^ο και τον πρώιμο 19^ο αιώνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Wood, ο οποίος στην εισαγωγή του έργου του *Ruins of Palmyra*, παραθέτει τις ‘ανδρικές’ στρατιωτικές αρετές της Ζηνοβίας, σε αντίθεση με τη γυναικεία αγάπη της για επίδειξη και μεγαλοπρέπεια, ενώ σχολιάζει τον πλούτο των κοσμημάτων που έφερε η ενδυμασία της²⁵³. Ίδια προσέγγιση ακολουθεί και ο Ware στο διήγημά του, στο οποίο κατηγορεί την Ζηνοβία για την υπέρμετρη φιλοδοξία της που την οδήγησε σε παράτολμες κινήσεις και τελικά στην ήττα της από τον Ρωμαίο αυτοκράτορα. Κατά την περιγραφή του, τα κοσμήματα, ως σύμβολο ματαιοδοξίας, συμβάλλουν στο βάρος των αλυσίδων και τελικά την τραβούν στον χαμό της²⁵⁴.

Ωστόσο, στην περιγραφή της Jameson, τα κοσμήματα λειτουργούν περισσότερο ως ένας συνδετικός κρίκος μεταξύ της Ζηνοβίας και της προγόνου της Κλεοπάτρας²⁵⁵. Η Hosmer, ακολουθώντας την προσέγγιση της Jameson, αλλάζει την αφήγηση με τις εικονογραφικές της επιλογές, ενισχύοντας ακόμα περισσότερο τη νοηματική επένδυση της μορφής, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια.

Το σώμα παρουσιάζεται ογκώδες και δυνατό κάτω από τις στρώσεις υφάσματος. Η στάση σε *contrapposto* σε συνδυασμό με το ένδυμα που δίνει την εντύπωση πως ακολουθεί στον βηματισμό, σπάνε τη στατικότητα της μορφής. Η γλύπτρια έχει δώσει ιδιαίτερη έμφαση στα χέρια αλλά και στο δεξί πόδι που διαγράφεται. Η στιβαρότητα του πλασίματος που αναδεικνύεται από την μεγαλοπρεπή ενδυμασία, το μεγάλο μέγεθος του γλυπτού²⁵⁶ και η ήρεμη αλλά αποφασιστική έκφραση καθιστούν τη μορφή επιβλητική και το συνολικό έργο μνημειακό. Παρά την κατάσταση αιχμαλωσίας στην οποία βρίσκεται, οι προαναφερθείσες εκφραστικές επιλογές φανερώνουν τη θέση ανωτερότητας και το κύρος της γυναίκας ακόμα και στην ήττα.

Η επιστημονική κοινότητα έχει εντοπίσει κάποιες τυπολογικές αναφορές από αρχαία γλυπτά με τα οποία η γλύπτρια θα μπορούσε να έχει έρθει σε επαφή στη Ρώμη. Ήδη από τον 19^ο αιώνα, ο Nathaniel Hawthorne²⁵⁷ παρατήρησε τις αναφορές σε ένα γλυπτό που εικονίζει τη θεά Αθηνά, την *Athena Giustiniani* ή *Giustiniani Minerva* ή *Minerva Medica* (εικ. 55). Πρόκειται για μαρμάρινο ρωμαϊκό αντίγραφο από ελληνικό πρωτότυπο του τέλους του 5^{ου}-αρχών του 4^{ου} αιώνα. Παρατηρώντας τα δυο έργα, μπορεί κανείς να διακρίνει την κοινή προσέγγιση στη στάση. Η *Αθηνά* παρουσιάζεται όρθια και επιβλητική σε βηματισμό, φέροντας τη συνήθη ενδυμασία

²⁵³ R., Wood, *The Ruins of Palmyra: Otherwise Tedmor in the Desert*, Λονδίνο, 1753, σελ. 8-9.

²⁵⁴ S., Waller, «The Artist, the Writer, and the Queen: Hosmer, Jameson, and "Zenobia"», *Woman's Art Journal*, Άνοιξη- Καλοκαίρι 1983, τ. 4, τχ. 1, σελ. 21-28.

²⁵⁵ A., Jameson, *Lives of Celebrated Female Sovereigns and Illustrious Women*, Φιλαδέλφεια, 1870, σελ. 32. Τη σύνδεση με την Κλεοπάτρα την κάνει και ο Gibbons, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 232.

²⁵⁶ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 122. Τόσο μεγάλο που το μέγεθος της γλύπτριας σε σχέση με το γλυπτό προσομοιάζεται με αυτό του ποντικιού μπροστά σε μια καμήλα.

²⁵⁷ N., Hawthorne, *Passages from the French and Italian Notebooks of Nathaniel Hawthorne*, Λονδίνο, 1871, σελ. 276-278.

της συνοδευόμενη με την πολεμική εξάρτυσή της: αιγίδα με οφιοειδείς απολήξεις και γοργόνειο στο κέντρο, ενώ στο κεφάλι της φορά κράνος. Με το δεξί χέρι κρατά το δόρυ της, ενώ το αριστερό βρίσκεται ελαφρώς υψωμένο στο σημείο του στήθους. Το κεφάλι της στρέφεται ελαφρά προς τα δεξιά, προς την πλευρά που βρίσκεται το κέντρο βάρους στο στηριζόμενο πόδι. Η Hosmer επηρεάστηκε από τον τρόπο απόδοσης του ρευστού υφάσματος, όπως διακρίνεται στις χαλαρές ημικυκλικές πτυχώσεις του δεξιού ποδιού που ετοιμάζεται να κινηθεί. Η γλύπτρια, ωστόσο, επέλεξε να αποφύγει την έντονη γραμμικότητα, προσθέτοντας έναν κυματισμό στο ύφασμα. Παράλληλα, ομοιότητα εντοπίζεται και στο αριστερό χέρι των μορφών που υψώνεται, όχι όμως στο δεξί. Η Hosmer αποφάσισε να μην συμπεριλάβει την πολεμική εξάρτυση της θεάς *Αθηνάς* στην απόδοση της *Ζηνοβίας* και αρκέστηκε σε έμμεσες αναφορές σε αυτήν. Οι λεπτομέρειες στη ζώνη της *Ζηνοβίας* παραπέμπουν στις απολήξεις της αιγίδας, ενώ η πόρπη με την κεφαλή της *Μέδουσας* είναι παρμένη από το γοργόνειο της *Αθηνάς*. Όμοια, η Dabakis αναγνωρίζει έναν συσχετισμό με την εικονογραφία της θεάς *Αθηνάς*, και συγκεκριμένα με την *Αθηνά* του 2^{ου} αιώνα π. Χ. που βρισκόταν στα Μουσεία του Καπιτωλίου²⁵⁸ (εικ. 56).

Ένα γράμμα της Jameson, ως απάντηση στην Hosmer, που χρονολογείται πιθανότατα τον Οκτώβριο του 1859, υποδεικνύει πως η ιστορικός είχε λάβει αίτημα από τη γλύπτρια να αξιολογήσει την εξέλιξη του γλυπτού, μαζί με μια φωτογραφία. Παρόλο που η φωτογραφία δεν σώζεται, η Jameson στο γράμμα αναφέρεται σε ένα διάδημα:

« το γράμμα σου, (26 Σεπτεμβρίου, Ρώμη) και η φωτογραφία που περιέλαβες βρίσκονται μπροστά μου και θα ικανοποιήσω την επιθυμία σου, όσο πιο ειλικρινά μπορώ, για συμβουλές και κριτική...»²⁵⁹.

Αφού η Jameson συμβουλεύει την γλύπτρια να απευθυνθεί πρωτίστως στον John Gibson ως αυθεντία στη νεοκλασική αισθητική, την παροτρύνει να κάνει ό,τι καλύτερο μπορεί χωρίς να φοβάται να πραγματοποιήσει αλλαγές υπό την καθοδήγηση του δασκάλου της. Στο τέλος του γράμματος, η ιστορικός παραθέτει τα σχόλιά της:

«Το διάδημα είναι πολύ χαμηλό στα φρύδια, κάτι που αφαιρεί από την αξιοπρέπεια του προσώπου και την πνευματική έκφραση που έχει η *Ζηνοβία*, δηλωτική, υποθέτω, των χαρισμάτων της»²⁶⁰.

Έτσι στο τελικό έργο, η Hosmer ακολούθησε τις υποδείξεις της ιστορικού και άλλαξε τη θέση του στέμματος που προσομοιάζει σε κράνος, υπενθυμίζοντας στους θεατές

²⁵⁸ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 134-135.

²⁵⁹ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 149.

²⁶⁰ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 151.

τις στρατιωτικές αρετές της²⁶¹, και το τοποθετεί τελικά στο ψηλό σημείο του κεφαλιού και όχι στο μέτωπο.

Παράλληλα με τις επιρροές από την *Athena Giustiniani*, οι μελετητές του έργου έχουν επισημάνει έμμεσα τυπολογικά παράλληλα με την *Barberini Juno*, ή *Barberini Hera*²⁶², ένα ρωμαϊκό αντίγραφο από ελληνικό πρωτότυπο που βρίσκεται στο Museo Pio-Clementino, στο Βατικανό (εικ. 57). Η Waller υποστηρίζει πως η κλίση του κεφαλιού της *Ζηνοβίας* παραπέμπει περισσότερο στην *Ήρα*, όπως και η σοβαρή αλλά αποφασιστική έκφραση του προσώπου της. Η ιστορικός επίσης, επισημαίνει πως η Hosmer δίνει περισσότερη έμφαση στην βασίλισσα *Ζηνοβία* και όχι στην πολεμίστρια. Έτσι, εμπνεόμενη από τη βασίλισσα όλων των θεών, διαμορφώνει τη μορφή, προσαρμόζοντας βέβαια τα στοιχεία στην δική της σύλληψη. Την άποψη της Waller²⁶³, ενστερνίζεται και η Tigner, δίνοντας έμφαση στο κύρος και την ισχύ που αποπνέουν οι δυο μορφές²⁶⁴.

Η Gorinath, ακόμα, προτείνει έναν παραλληλισμό της *Ζηνοβίας* με το κλασικό γλυπτό της *Νιόβης*, όχι μόνο όσον αφορά το πλάσιμο και τη διαχείριση του υλικού, αλλά και όσον αφορά την αφήγηση των δυο έργων (εικ. 36). Πιο συγκεκριμένα, η ιστορικός παρατηρεί πως πρόκειται για γλυπτά δυο γυναικών που τιμωρούνται και βιώνουν μια τραυματική εμπειρία, λόγω της επιλογής τους να ξεπεράσουν τα όρια και να διαπράξουν ύβρι. Η Νιόβη, ιδιαίτερα περήφανη για την ομορφιά των απογόνων της, συνέκρινε τον εαυτό της με τη Λητώ, τη μητέρα του Απόλλωνος και της Αρτέμιδος, γεγονός που προκάλεσε τη θεϊκή οργή, με αποτέλεσμα να χάσει όλα τα παιδιά της από τα βέλη των προαναφερθέντων θεών. Η Νιόβη, τότε, μετατράπηκε σε άγαλμα, το οποίο έμεινε να δακρύζει στην αιωνιότητα από την υπέρμετρη θλίψη²⁶⁵. Το γλυπτό της *Νιόβης* είχε ιδιαίτερη σημασία για τον Winckelmann, ο οποίος το θεωρούσε ως την υπέρτατη ενσάρκωση της έννοιας του υψηλού στην τέχνη. Σε αντιδιαστολή με το όμορφο, το οποίο προϋπέθετε έντονες συναισθηματικές εκφράσεις και κίνηση, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του *Συμπλέγματος του Λαοκόωντος* (εικ. 58), το υψηλό για τον Winckelmann στηρίζεται στην απουσία κάθε συναισθηματικής εκδήλωσης, στην απόλυτη αυτοκυριαρχία²⁶⁶.

Αξίζει να σημειωθεί, πως στην περίπτωση της πρόσληψης του γυναικείου υψηλού, ενεργοποιούνται περίπλοκες αντιληπτικές διαδικασίες που περιλαμβάνουν τον

²⁶¹ Η Lydia Maria Child κάνει λόγο για «helmet-crown» στο γράμμα της προς τη Hosmer, τον Οκτώβριο του 1859, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 145.

²⁶² T., Higginson Wentworth, «The Greek Goddesses», *New England Review* (1990-), τ. 28, τχ. 4, 2007, σελ. 194-207.

²⁶³ S., Waller, «The Artist, the Writer, and the Queen: Hosmer, Jameson, and "Zenobia"», *Woman's Art Journal*, Άνοιξη- Καλοκαίρι 1983, τ. 4, τχ. 1, σελ. 21-28.

²⁶⁴ A. L., Tigner, *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, 1996, σελ. 99.

²⁶⁵ J., Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Νέα Υόρκη, 1974, σελ. 224.

²⁶⁶ A., Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven & Λονδίνο, 2000, σελ. 68-69. Για τον Winckelmann το όμορφο μπορούσε να ενσαρκωθεί από ανδρικές μορφές, ενώ το υψηλό από γυναικείες, βλ. A., Potts, ό. π., σελ. 113.

προβληματισμό ή τον φόβο, και δεν περιορίζονται στην αισθητική απόλαυση²⁶⁷. Πρόκειται για μια αντιστροφή των συμβατικών στερεοτύπων, καθώς το υψηλό συνδεόταν με τη διάνοηση και το πνεύμα, άρα αποτελούσε ανδρικό χαρακτηριστικό, ενώ το όμορφο, πιο επιφανειακό, αποτελούσε γυναικείο στοιχείο. Ωστόσο, αυτή η σύνδεση της γυναικείας φύσης με το υψηλό που συνεπαγόταν την καταπίεση κάθε συναισθήματος και την επίδειξη στωικής ψυχρότητας, οδήγησε σε έναν προκαθορισμό του γυναικείου φύλου. Έτσι, η γυναικεία μορφή υπηρετεί την έννοια του υψηλού μέσω της απώλειας του εαυτού, αδυνατώντας πια να εκφράσει οποιοδήποτε συναίσθημα, ανεξάρτητα από την τραγικότητα των βιωμάτων της²⁶⁸. Η Gopinath, λοιπόν, προσεγγίζει τη *Ζηνοβία* της Hosmer ως ένα παράλληλο της *Νιόβης* στον 19^ο αιώνα, το οποίο εμποτίζεται με τις πατριαρχικές αντιλήψεις αυτής της εποχής που θέλουν την τιμωρία μιας γυναίκας που υπερέβη τον ρόλο της και τιμωρήθηκε για αυτό.

Εκτός από τα αρχαία γλυπτά, η γλύπτρια ακολούθησε ακόμα μια πηγή για την απεικόνιση της *Ζηνοβίας*. Πρόκειται για ένα ψηφιδωτό από την εκκλησία San Marco της Φλωρεντίας που εικονίζει την *Παναγία που προσεύχεται*, τη *Madonna della Misericordia* (εικ. 59) και χρονολογείται στον 8^ο αιώνα. Στην προσπάθειά της να βρει όσες περισσότερες πληροφορίες για την ενδυμασία και τα κοσμήματα της *Ζηνοβίας*, η Hosmer ήρθε σε επαφή με τον καθηγητή Nigliarino²⁶⁹, ο οποίος της πρότεινε να αντιγράψει το ένδυμα της *Παναγίας* από ένα παλιό ψηφιδωτό στην προαναφερθείσα εκκλησία, καθώς η μορφή έφερε ανατολικής επιρροής βασιλική περιβολή, πλούσια διακοσμημένη, που άρμοζε στο θέμα της *Ζηνοβίας*. Η γλύπτρια εμπνεύστηκε από την εικόνα της *Παναγίας* γεγονός που φαίνεται τόσο στη διακοσμητική χροιά των αλυσίδων, όσο και στα πολυτελή κοσμήματα και το στέμμα²⁷⁰.

Τέλος, η συσχέτιση με την *Κλεοπάτρα* του William Wetmore Story (εικ. 60) εμφανίζεται στη σύγχρονη έρευνα, για να δοθεί έμφαση στις εκφραστικές και νοηματικές επιλογές της Hosmer που τη διαφοροποιούν από τον συνάδελφό της. Πιο αναλυτικά, η Coonrod υποστηρίζει πως από τη μια, η γλύπτρια θέλησε να δηλώσει τη σχέση με την *Κλεοπάτρα*, λόγω της βασιλικής της καταγωγής και της δυναμικότητάς της, αλλά από την άλλη, επιδίωξε να απομακρυνθεί από τις ερωτικές συνυποδηλώσεις της²⁷¹. Είναι γνωστό πως η Κλεοπάτρα προτίμησε να αυτοκτονήσει παρά να γίνει αιχμάλωτη, διατηρώντας, έτσι, τόσο την αξιοπρέπειά της όσο και την αυτοδιάθεση του σώματός της, έννοιες που πρέσβευε και η *Ζηνοβία*. Ωστόσο, παρόλο που ο Story παρουσιάζει την *Κλεοπάτρα* σε βαθιά περισυλλογή λίγο πριν τον επικείμενο θάνατό

²⁶⁷ G., Gopinath, «Harriet Hosmer and the Feminine Sublime», *Oxford Art Journal*, τ. 28, τχ. 1, 2005, σελ. 61-81.

²⁶⁸ G., Gopinath, «Harriet Hosmer and the Feminine Sublime», *Oxford Art Journal*, τ. 28, τχ. 1, 2005, σελ. 61-81.

²⁶⁹ Η Sherwood αναφέρει πως πρόκειται για τον διευθυντή της Πινακοθήκης Uffizi Δρ. Migliarini, ο οποίος την παρέπεμψε στην εκκλησία San Marco, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 160.

²⁷⁰ Σε γράμμα της τον Φεβρουάριο του 1858, βλ. H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 120.

²⁷¹ C., Coonrod, «Two Images of Medusa in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*, τ. I, Άνοιξη 2015, σελ. 1-12.

της, δεν διστάζει να προσδώσει μια έντονη αισθησιακή χροιά στη μορφή, με το γυμνό στήθος και το λεπτό ύφασμα που διαγράφει λεπτομερειακά το σώμα της. Αντίθετα, η Hosmer έχει επιλέξει πλούσια ενδύματα με έντονη πτυχολογία που καλύπτει το σώμα της. Αντίθεση παρατηρείται και στις στάσεις των δυο γυναικών, με την *Κλεοπάτρα* να εικονίζεται καθιστή, παραδομένη στις σκέψεις της, ενώ η *Ζηνοβία* στέκεται όρθια, σοβαρή και δυναμική, ενώ βηματίζει. Η γλύπτρια δημιουργεί την μορφή της ως σύμβολο ευπρέπειας και σεμνότητας, αποβάλλοντας από την αφήγηση κάθε υπόνοια σεξουαλικής διάστασης.

Η Coonrod δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην επιλογή της Hosmer να συμπεριλάβει τη *Μέδουσα* σαν συμπληρωματικό εικονογραφικό στοιχείο και προτείνει μια σύνδεση με την *Ιουδίθ* της δεκαετίας του 1620 (εικ. 61) από τη Ιταλίδα ζωγράφο Artemisia Gentileschi (1593-1653). Η Gentileschi τοποθέτησε το πρόσωπο της *Μέδουσας* στο σπαθί με το οποίο δολοφόνησε τον Ολοφέρνη, στοιχείο που ενισχύει τον συμβολισμό της ως προστάτιδα των γυναικών εναντίον της ανδρικής εξουσίας²⁷².

Η πλούσια εικονογραφία που ενσωματώνει το γλυπτό της *Ζηνοβίας*, σε συνδυασμό με τις προαναφερθείσες επιρροές, προκάλεσε έναν σημαντικό αριθμό ερμηνευτικών προσεγγίσεων. Αρχικά, οι τυπολογικές επιρροές από έργα τέχνης, τόσο της αρχαιότητας, όσο και των Βυζαντινών χρόνων, προσέφεραν μια πολυεπίπεδη ανάγνωση στους πεπαιδευμένους αποδέκτες. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη Waller, η σχέση της βασίλισσας με την *Αθηνά*, τη θεά της σοφίας, της αρετής αλλά και της πολεμικής τέχνης²⁷³, παρέπεμπαν στη διανοητική ανωτερότητα και την παιδεία της *Ζηνοβίας*, ενώ παράλληλα εκθειάζονταν τα πολεμικά της χαρίσματα, χάρη στα οποία κατάφερε να σημειώσει στρατιωτικές επιτυχίες πριν την τελική της ήττα. Ταυτόχρονα, η σύνδεση με την *Junο* ή *Ηρα*, την βασίλισσα θεών και ανθρώπων, προσδίδει περεταίρω κύρος και μεγαλοπρέπεια στη *Ζηνοβία*, υπενθυμίζοντας τις ηγετικές της αρετές και την πολιτική ισχύ που κατείχε. Δεν πρέπει να ξεχνά κανείς, ότι μετά τον θάνατο του συζύγου της, εκείνη ανέλαβε τόσο την διακυβέρνηση της επικράτειάς της, όσο και τις στρατιωτικές υποθέσεις. Τέλος, η αναφορά στην *Παναγία*, συνδέει την ανατολικής καταγωγής βασίλισσα με την χριστιανική πίστη και τη σεμνότητα. Με αυτά τα τρία πανίσχυρα γυναικεία πρότυπα, η Hosmer κατάφερε να επιβεβαιώσει τη νοηματική αυθεντία της μορφής της.

Η Gabrielle Gopinath μελετά τη *Ζηνοβία* σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα της Hosmer στη δεκαετία του 1850. Επισημαίνει, λοιπόν, πως όπως οι υπόλοιπες μορφές της Hosmer από την ίδια περίοδο, έτσι και η *Ζηνοβία* αναπαριστά μια γυναίκα που στωικά υπομένει μια ταπεινωτική εμπειρία. Παρόλο που η *Ζηνοβία*, σε αντίθεση με τη *Δάφνη* και τη *Μέδουσα*, δεν μετατρέπεται σε άψυχο αντικείμενο, η έκφρασή της και η στάση της χαρακτηρίζονται από δυσκαμψία και έλλειψη κίνησης. Η Gopinath παραθέτει πως παρά την ενθουσιώδη πρόσληψη του έργου τη δεκαετία του 1860, ο

²⁷² C., Coonrod, «Two Images of Medusa in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*, τ. I, Άνοιξη 2015, σελ. 1-12.

²⁷³ R., Luyster, «Symbolic Elements in the Cult of Athena», *History of Religions*, τ. 5, τχ. 1, Καλοκαίρι 1965, σελ. 133-163.

σύγχρονος παρατηρητής δεν αντιλαμβάνεται τη θερμή αποδοχή που έλαβε. Πιο συγκεκριμένα, η ιστορικός αναφέρει πως το τεράστιο σε όγκο άγαλμα δημιουργεί την αίσθηση του βάρους και της ακινησίας. Το κάτω μέρος του χιτώνα μάλιστα δίνει ακόμα περισσότερη έμφαση στη βαρύτητα της μορφής, ενώ ακόμα και οι πτυχωσεις έχουν χάσει τη ρευστή και ανάλαφρη ποιότητά τους.

Κριτική έχει ασκηθεί και για τα πλούσια κοσμήματα της μορφής. Ο James Jackson Jarves χαρακτηρίζει υλιστική την προσέγγιση της Hosmer και την αποδίδει στην έλλειψη δημιουργικής δύναμης της γλύπτριας, αν και αναγνωρίζει την ικανότητά της στην εκτέλεση του έργου²⁷⁴. Ο ίδιος δίνει έμφαση στη δυσκίνητη αίσθηση που αφήνει το πλάσιμο από την Hosmer, ενώ χαρακτηρίζει την τεχνοτροπία της χαμηλής ποιότητας, ως μακρινή ηχώ της κλασικής τεχνικής. Παράλληλα, βρίσκει μονότονη την έκφραση, όπως και την προσωπογραφική προσέγγιση της Ζηνοβίας. Ο Jarves συνεχίζει με την παράθεση αρχαίων αγαλμάτων για να τονίσει την απομάκρυνση της γλύπτριας από την κομψότητα της γλυπτικής επιφάνειας και την αληθοφάνεια της φόρμας. Για τον ιστορικό, πρόκειται για καλλιτεχνική αποτυχία²⁷⁵. Το 1903, ο ιστορικός Lorado Taft επικρίνει το γλυπτό, το οποίο χαρακτήρισε ως όγκο από εξάρσεις και εσοχές, χωρίς κανένα δείγμα κομψής και προσεκτικής σμίλευσης²⁷⁶. Ωστόσο, τα στοιχεία που δέχτηκαν την περισσότερη αρνητική κριτική ήταν αυτά που προσέλκυαν το ενδιαφέρον των συγχρόνων αποδεκτών της Ζηνοβίας²⁷⁷.

Η επιβλητική παρουσία της αιχμάλωτης βασίλισσας, σε συνδυασμό με τις επιρροές της, προσφέρουν μια διαφορετική αφήγηση σχετικά με την παραδοσιακή αναπαράσταση γυναικών σε αιχμαλωσία. Στερεοτυπικά, οι αιχμάλωτες γυναίκες παρουσιάζονταν ως παθητικά θύματα που υποτάσσονται αμαχητί στην κυριαρχία, λόγω της αδυναμίας τους να αντεπιτεθούν και συνήθως προσεγγίζονται σε ένα κλίμα αισθησιασμού (εικ. 62).

Η Dabakis επισημαίνει πως η Hosmer με τον τρόπο απόδοσής της μετατρέπει την γυναίκα αιχμάλωτη σε σύμβολο δύναμης και αυτοπεποίθησης, σε στωική ηρωίδα που στέκεται σοβαρή και αγέρωχη, έτοιμη να αντιμετωπίσει τις συνέπειες των πράξεών της²⁷⁸. Σε αντίθεση με τη γυμνότητα πολλών αιχμάλωτων γυναικών στις εικαστικές τέχνες, όπως συμβαίνει στην *Ελληνίδα Σκλάβο* του Powers (εικ. 48), η Ζηνοβία είναι βασιλικά ενδεδυμένη. Η δυναμικότητα της γυναίκας σε συνδυασμό με την ύπαρξη της *Μέδουσας*, θέμα που έχει ήδη φιλοτεχνήσει η Hosmer σε προτομή, έχει συνδεθεί με τις απόψεις της καλλιτέχνιδος σχετικά με τη θέση των γυναικών στα τέλη της δεκαετίας του 1850. Συγκεντρώνοντας τις αρετές της διάνοησης και της παιδείας, της

²⁷⁴ J. J., Jarves, *The Art Idea: Sculpture, Painting, And Architecture In America*, Δεύτερη Έκδοση, Νέα Υόρκη, 2010, σελ. 276.

²⁷⁵ J. J., Jarves, *Art Thoughts: The Experiences and Observations of an American Amateur in Europe*, Νέα Υόρκη, 1871, σελ. 308-309.

²⁷⁶ L., Taft, *The History of American Sculpture*, Νέα Υόρκη, 1903, σελ. 208.

²⁷⁷ G., Gopinath, «Harriet Hosmer and the Feminine Sublime», *Oxford Art Journal*, τ. 28, τχ. 1, 2005, σελ. 61-81.

²⁷⁸ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 136.

πολιτικής ισχύος, της στρατιωτικής ηγεσίας, η βασίλισσα *Ζηνοβία* γίνεται το πρότυπο της γυναικείας ικανότητας και με την οικειοποίηση των συμβολικών προεκτάσεων της *Μέδουσας* μετατρέπεται σε έμβλημα αντίστασης στην ξένη και την πατριαρχική κυριαρχία, ανεξάρτητα από τις συνέπειες. Η Frances Power Cobbe (1822-1904), μάλιστα, ορμώμενη από το γεγονός ότι η *Hosmer* ήταν η μόνη γυναίκα που εξέθετε στην Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου το 1862, υποστήριξε πως το έργο προσέλκυσε το ενδιαφέρον των θεατών καθώς ανταποκρινόταν στο μεσοαστικό κίνημα γυναικείων δικαιωμάτων της Βρετανίας²⁷⁹.

Η Dabakis, εκτός από τη φεμινιστική προσέγγιση του γλυπτού, υποστηρίζει πως η πρόσληψή του εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τα πολιτικά συμφραζόμενα της περιόδου, κατά την οποία η καλλιτέχνης το δημιουργεί. Πιο συγκεκριμένα, την δεκαετία του 1850, ο ιταλικός λαός είχε βιώσει την αποτυχία της βραχύβιας δημοκρατίας του 1849, της οποίας ηγήθηκε ο Giuseppe Mazzini (1805-1872). Η δημοκρατία έληξε τον Ιούλιο του ίδιου έτους όταν τα παπικά στρατεύματα με τη βοήθεια του γαλλικού στρατού εισέβαλαν στη Ρώμη και, παρά την αντίσταση που συνάντησαν, κατάφεραν να επικρατήσουν. Ο πάπας Πίος Θ', ο οποίος είχε εξοριστεί στην πόλη Gaeta στην περιοχή της Νάπολης, ήδη από τον Νοέμβριο του 1848 και κατά την διάρκεια της Δημοκρατίας, επέστρεψε στη Ρώμη τον Απρίλιο του 1850 και επέβαλε σκληρά και καταπιεστικά μέτρα²⁸⁰. Η ιστορικός, λοιπόν, στηριζόμενη στις επιρροές της *Ζηνοβίας* από τα αρχαία γλυπτά της *Αθηνάς* και της *Ηρας* ή των αντίστοιχων ρωμαϊκών θεοτήτων *Minerva* και *Juno*, προτείνει την ερμηνεία της μορφής ως μια προσωποποίηση της αιχμάλωτης αλλά περήφανης και δυνατής Ρώμης²⁸¹.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παραπάνω θεότητες λατρεύονταν μαζί με τον Δία, που ταυτίζεται με τον ρωμαϊκό θεό Jupiter, στον Ναό του Jupiter Optimus Maximus ή Ναό του Jupiter Capitolinus, καθώς βρισκόταν στον Καπιτωλίνο Λόφο της Ρώμης, και ήταν άμεσα συνδεδεμένες με την πόλη από την αρχαιότητα²⁸². Με αυτές τις συνυποδηλώσεις, το γλυπτό της *Ζηνοβίας* γίνεται πρότυπο εθνικής αντίστασης εναντίον των κατακτητών σε μια ιστορική στιγμή καθοριστική για το ιταλικό έθνος. Βέβαια, λαμβάνοντας υπόψη αυτές τις συνυποδηλώσεις, μπορεί κανείς να εντοπίσει ένα οξύμωρο στη νοηματική επένδυση του έργου. Η *Ζηνοβία* θέλησε να ξεφύγει από την ρωμαϊκή κυριαρχία με αποτέλεσμα να βρεθεί αιχμάλωτη, ενώ στον 19^ο αιώνα το ιταλικό κράτος είναι αυτό που θέλει να αποτινάξει την ξένη κυριαρχία.

Η *Ζηνοβία στα δεσμά* αποτέλεσε ένα έργο με καθοριστική σημασία για την καλλιτεχνική πορεία για την *Hosmer* καθώς έγινε η αφορμή για την δημόσια

²⁷⁹ F. P., Cobbe, *Italics. Brief Notes on Politics, People, and Places in Italy, in 1864*, Λονδίνο, 1864, σελ. 413-414.

²⁸⁰ F., Engel-Janosi, «The Return of Pius IX in 1850», *The Catholic Historical Review*, τ. 36, τχ. 2, Ιούλιος 1950, σελ. 129-162.

²⁸¹ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 136.

²⁸² T., Ashby, W., Dougill, «The Capitol, Rome», *The Town Planning Review*, τ. 12, τχ. 3, Ιούνιος 1927, σελ. 159-180.

αμφισβήτηση των καλλιτεχνικών ικανοτήτων της. Πιο συγκεκριμένα, η Hosmer ξεκίνησε να εργάζεται στο γλυπτό περίπου στα 1857-1858 χωρίς παραγγελία, επειδή την προσέλκυσε η ιστορία της γενναίας βασίλισσας. Μέχρι τον Φεβρουάριο του 1858, είχε φιλοτεχνήσει το πρόπλασμα σε άργιλο, με την βοήθεια των τεχνιτών στο εργαστήριο του Gibson, οι οποίοι ετοίμαζαν το υλικό και τον σκελετό για το άγαλμα σε πλήρες μέγεθος²⁸³. Ήδη από τον Οκτώβριο του 1858, η γλύπτρια ήρθε σε επαφή με κακόβουλα σχόλια σχετικά με τις καλλιτεχνικές επιρροές της από τον δάσκαλό της John Gibson που έπλητταν την καλλιτεχνική της φήμη.

Μέχρι τον Μάρτιο του 1859, η Hosmer είχε φιλοτεχνήσει το έργο σε πλήρες μέγεθος σε άργιλο, το οποίο εκτίθετο στο εργαστήριό της. Στους επισκέπτες περιλαμβανόταν και ο Nathaniel Hawthorne με τη σύζυγό του, οι οποίοι έδειξαν ιδιαίτερο ενθουσιασμό²⁸⁴. Το ίδιο έτος, το έργο θαύμασε και ο πρίγκιπας της Ουαλίας, ο οποίος επισκέφθηκε τη Ρώμη και ακολούθησε την ξενάγηση στα σημαντικότερα εργαστήρια με ξεναγό τον Gibson ως τον σπουδαιότερο καλλιτέχνη της εποχής του. Σε ένα χαρακτηριστικό που συμπεριέλαβε η αμερικανική εφημερίδα *Harper's Weekly* (εικ. 63), εικονίζεται ο γλύπτης να ξεναγεί τον πρίγκιπα μπροστά από τη μορφή της *Ζηνοβίας*, ενώ η ίδια η δημιουργός παραμένει σιωπηλή στην άκρη, με ένα όργανο γλυπτικής στο χέρι. Η εικόνα είναι δηλωτική της δυναμικής μεταξύ των δυο φύλων της εποχής αλλά και της σχέσης μεταξύ δασκάλου και μαθήτριας: ο Gibson έχει τον λόγο, έχει φωνή, ενώ η Hosmer, αν και έμπειρη καλλιτέχνις πια και δημιουργός του έργου, προσεγγίζεται σαν δευτερεύουσα παρουσία²⁸⁵.

Το 1862 η *Ζηνοβία*, που έχει ήδη μεταφερθεί σε μάρμαρο²⁸⁶, ταξιδεύει μέχρι το Λονδίνο για τη Διεθνή Έκθεση στο Crystal Palace, με την Hosmer να αποτελεί τη μόνη γυναίκα που εκθέτει σε αυτή. Η αγάπη της γλύπτριας για το συγκεκριμένο έργο είναι έκδηλο στην έμφαση που δίνει στις συνθήκες παρουσίασης του στην Έκθεση. Η ίδια αναφέρει σε γράμμα προς τον πάτρωνά της Wayman Crow πως θα ανεγερθεί ένας μικρός οκταγωνικός ναός με κόγχες στις τέσσερις πλευρές που θα χρωματιστούν με κόκκινο χρώμα: στις τρεις θα τοποθετηθούν τα επιχρωματισμένα γλυπτά του Gibson, ενώ στην τέταρτη θα τοποθετηθεί η *Ζηνοβία*. Η οκταγωνική κατασκευή θα κοσμούσε το κέντρο της αίθουσας²⁸⁷. Οι εντυπώσεις μετά την έκθεση στο Λονδίνο ήταν κάπως χλιαρές²⁸⁸. Ωστόσο, από το 1864-1865, μετά το σκάνδαλο που ξέσπασε, το έργο γνώρισε μεγάλη επιτυχία και ταξίδεψε σε Βοστώνη, Νέα Υόρκη, Σικάγο.

²⁸³ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 219.

²⁸⁴ N., Hawthorne, *Passages from the French and Italian Notebooks of Nathaniel Hawthorne*, Λονδίνο, 1871, σελ. 276-278.

²⁸⁵ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 82.

²⁸⁶ Η μεταφορά στο μάρμαρο θα μπορούσε να έχει γίνει ήδη από το 1859, όμως η καλλιτέχνις περίμενε την Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου, βλ. S., Waller, «The Artist, the Writer, and the Queen: Hosmer, Jameson, and "Zenobia"», *Woman's Art Journal*, Άνοιξη- Καλοκαίρι 1983, τ. 4, τχ. 1, σελ. 21-28.

²⁸⁷ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 184.

²⁸⁸ S., Waller, «The Artist, the Writer, and the Queen: Hosmer, Jameson, and "Zenobia"», *Woman's Art Journal*, Άνοιξη- Καλοκαίρι 1983, τ. 4, τχ. 1, σελ. 21-28 και D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 232-234.

Τελικά, ο Almond Griswold αγόρασε το έργο για πέντε χιλιάδες δολάρια²⁸⁹. Ένα αντίγραφο παρήγγειλε η Bertha Palmer στο Σικάγο και ένα ακόμα ο Robert W. Emmons στη Βοστώνη, ο οποίος το παρουσίασε στο Μουσείο Καλών Τεχνών στο St. Louis²⁹⁰.

Οι πρώτες έντυπες κατηγορίες εναντίον της Hosmer βρήκαν δημοσιότητα τον Ιούλιο του 1863 στη βρετανική εφημερίδα *Queen: The Lady's Newspaper and Pictorial Times*. Ο γλύπτης Alfred Gately (1816-1863) υποστήριξε πως η *Ζηνοβία* ήταν έργο Ιταλών τεχνιτών και όχι της Hosmer, υπαινισσόμενος πως η γλύπτρια είχε εξαπατήσει τους θεατές²⁹¹. Η ιστορία δεν άργησε να αναδημοσιευτεί μετά από λίγους μήνες και στο πιο διακεκριμένο περιοδικό τέχνης της εποχής, στο *Art-Journal*, παρόλο που τον Δεκέμβριο του 1862, μετά την έκθεση της *Ζηνοβίας*, το περιοδικό εκθείασε την γλύπτρια²⁹². Η Hosmer δεν έμεινε άπραγη στη δυσφήμιση που έλαβε, αλλά αντίθετα, προχώρησε στη νομική επίλυση του ζητήματος με την μεσολάβηση δικηγόρου²⁹³. Έπειτα, προχώρησε στην αποστολή ενός γράμματος προς το ίδιο το περιοδικό, τον Ιανουάριο του 1864, αναφέροντας πως ο λόγος που έλαβε αυτές τις κατηγορίες είναι το φύλο της και η επιτυχία που έχει σημειώσει μέχρι τώρα²⁹⁴. Γράμμα είχε αποστείλει και ο γλύπτης William Wetmore Story στο περιοδικό *Athenaeum* τον Δεκέμβριο του 1863, για να υποστηρίξει τη γλύπτρια: «Η *Ζηνοβία* είναι δημιούργημα της σύλληψης και των χειρών της ίδιας της Hosmer»²⁹⁵.

Η Hosmer είχε λάβει κακόβουλα σχόλια ήδη από το 1858, όταν ο Αμερικανός γλύπτης Joseph Mozier (1812-1870) είχε κατηγορήσει την καλλιτέχνη πως υπέγραψε ένα έργο που είχε φιλοτεχνηθεί από έναν τεχνίτη. Αυτή η φήμη που είχε κυκλοφορήσει στο *Caffè Greco*²⁹⁶, χώρος συνάντησης γλυπτών και ζωγράφων, είχε διαμορφώσει ένα κλίμα απέχθειας προς την Hosmer από την υπόλοιπη καλλιτεχνική κοινότητα. Η Jameson σε γράμμα της τον Οκτώβριο του 1859, την συμβούλεψε να μη δώσει σημασία και δείξει ηθική ανωτερότητα²⁹⁷.

Στην προσπάθειά της να διαφυλάξει τη φήμη της, η Hosmer απέστειλε ένα ακόμα γράμμα στο περιοδικό *Atlantic Monthly*, με τίτλο *The Process of Sculpture*, αναφέροντας την ακριβή διαδικασία δημιουργίας ενός γλυπτού, που ακολουθείται τόσο από άνδρες όσο και από γυναίκες καλλιτέχνες, ήδη από την εποχή του Canova

²⁸⁹ Για τη θετική πρόσληψη, βλ. I. B., Jaffe, *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, Νέα Υόρκη, 1989, σελ. 196-197.

²⁹⁰ M. F., Thorp, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169.

²⁹¹ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 84.

²⁹² J. S., Virtue, *The Art Journal*, New Series, τ. I, 1862, σελ. 231.

²⁹³ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 218.

²⁹⁴ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 84.

²⁹⁵ I. B., Jaffe, *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, Νέα Υόρκη, 1989, σελ. 201.

²⁹⁶ Η Sherwood αναφέρει πως υπήρχε η φήμη της απρεπούς σχέσης μεταξύ της Hosmer και του δασκάλου της Gibson, βλ. D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 178.

²⁹⁷ H. G., Hosmer, C., Carr, *Harriet Hosmer letters and memories*, Λονδίνο, 1913, σελ. 150.

και του Thorvaldsen, μέχρι τη γλυπτική του Gibson και της ίδιας²⁹⁸. Με αυτόν τον τρόπο, η γλύπτρια έθιξε το θέμα της δημιουργικότητας και την διαφορά μεταξύ ενός καλλιτέχνη και ενός βοηθού-τεχνίτη. Η δυσφήμιση από τα δυο περιοδικά, τα οποία είχαν ανακαλέσει μέχρι τον Ιανουάριο του 1864, τελικά ωφέλησε την καλλιτέχνη. Η Sherwood σημειώνει πως η υποδοχή που έλαβε η Ζηνοβία στην Αμερική ήταν ιδιαίτερα θερμή και η επιτυχία της έκθεσης σε χώρους τέχνης, όπως η Derby Gallery στη Νέα Υόρκη ή η Childs and Jenks Gallery στη Βοστώνη, ήταν εντυπωσιακή²⁹⁹. Η επιτυχία της Hosmer, της επέτρεψε να μεταφερθεί σε νέο εργαστήριο στη Via delle Quattro Fontane, στο 'Palezzetto Barberini', όπως το ονόμαζε εκείνη, το οποίο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας είχε γίνει ένα από τα πιο επιτυχημένα εργαστήρια της Ρώμης, με πολλές παραγγελίες³⁰⁰.

Από αυτό το περιστατικό, αναδείχθηκε πως η γυναικεία δημιουργική υπεροχή, η επαγγελματική επιτυχία, όπως και η δημιουργική καινοτομία αμφισβητούνταν κατά κόρον στη Ρώμη. Αν η Hosmer κατόρθωσε να αντικρούσει τις κατηγορίες, που είχαν σκοπό να στηλιτεύσουν τη φήμη της, και τελικά να επωφεληθεί από την υπόθεση, δεν σημαίνει ότι αυτό ίσχυε και για άλλες γλύπτριες της γυναικείας κοινότητας. Λόγος γίνεται για τη Louisa Lander. Στην περίπτωση της Lander, η δυσφήμιση δεν αφορούσε την καλλιτεχνική της ικανότητα. Αντίθετα, κυκλοφόρησαν φήμες που είχαν στόχο να στηλιτεύσουν την ηθική της, καθώς η γλύπτρια κατηγορήθηκε πως διατηρούσε παράνομη ερωτική σχέση με κάποιον άνδρα στη Ρώμη. Υπάρχει γραπτή καταγραφή από τον ξάδερφο της ίδιας της γλύπτριας, τον ζωγράφο John Rogers (1829-1904), ο οποίος σε γράμμα προς την οικογένειά του ενημέρωσε πως η ηθική της καλλιτέχνης αμφισβητείται καθώς έχει συνάψει ερωτικές σχέσεις με έναν άνδρα στη Ρώμη, ενώ παράλληλα συνηθίζει να ποζάρει σαν μοντέλο με αναξιοπρεπή, άσεμνο τρόπο³⁰¹. Αυτές οι υπόνοιες ήταν αρκετές για να την περιθωριοποιήσουν από τον κύκλο που είχε διαμορφώσει εκεί³⁰².

Γίνεται ξεκάθαρο, λοιπόν, ότι στη γυναικεία κοινότητα αλλά και την κοινωνία της Ρώμης, ακόμα και η πιο αβάσιμη υπόνοια απρέπιας εκ μέρους των γυναικών, ήταν αρκετή για να αμφισβητηθεί η προσωπική υπόληψή τους και να ανασταλεί η καλλιτεχνική πορεία τους.

²⁹⁸ I. B., Jaffe, *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, Νέα Υόρκη, 1989, σελ. 202.

²⁹⁹ D., Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Μισούρι, 1991, σελ. 228-230.

³⁰⁰ M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 86.

³⁰¹ W. T., Herbert, *Dearest Beloved, The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*, Καλιφόρνια, 1993, σελ. 230-231.

³⁰² Η οικογένεια Hawthorne, με την οποία είχε αναπτύξει στενές φιλικές σχέσεις μετά από επίσκεψη στο εργαστήριό της το 1858, διέκοψε κάθε επικοινωνία μαζί της, παρά τις προσπάθειές της να τους συναντήσει. Η φύση της σχέσης μεταξύ του Nathaniel Hawthorne και της Lander δεν είναι ακριβής. Η Dabakis που στηρίζεται στον Herbert, αναφέρει πως πιθανώς ο Hawthorne ανέπτυξε συναισθήματα για τη νεαρή καλλιτέχνη κατά την διάρκεια των συναντήσεών τους για τη δημιουργία της προσωπογραφίας του και με το ξέσπασμα της φήμης να φοβήθηκε για την υπόληψή του λόγω της οικειότητάς τους. Αν και ο ίδιος δεν κατηγορήσε ποτέ την γλύπτρια, με την σιωπή του φάνηκε να αποδέχεται τις φήμες, χωρίς καν να την ακούσει, βλ. M., Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Πενσυλβανία, 2015, σελ. 73.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα διπλωματική εργασία καταβλήθηκε προσπάθεια να μελετηθεί η καλλιτεχνική δημιουργία της Αμερικανίδας γλύπτριας Harriet Hosmer, μέσα από τις γυναικείες μορφές της *Δάφνης*, της *Μέδουσας*, της *Οινώνης*, της *Beatrice Cenci* και της *Ζηνοβίας*, γλυπτά που φιλοτέχνησε κατά τη δεκαετία 1852-1862 στη Ρώμη.

Διερευνώντας τα κοινωνικά και ιδεολογικά δεδομένα που επικράτησαν στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, καθώς και τα ποικίλα εικονογραφικά και λογοτεχνικά ερεθίσματα που έλαβε, είτε από τη μακράιωνη παράδοση της αρχαιότητας, είτε από σύγχρονους της δημιουργούς, αναδείχθηκε η καινοτόμος προσέγγιση της γλυπτικής διαδικασίας από τη Hosmer και κυρίως της νοηματοδότησής της από την επιστημονική έρευνα.

Η πρωτοφανής πορεία που χάραξε, για τα δεδομένα της γυναικείας επαγγελματικής ζωής, και η ισάξια θέση που κατόρθωσε να αποκτήσει με τους άνδρες συναδέλφους της, καθορίστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τις διασυνδέσεις που απέκτησε και κυρίως από τη γνωριμία της με την Charlotte Cushman, η οποία δεν την παρότρυνε μόνο να ακολουθήσει τα όνειρά της, αλλά την προσκάλεσε να ζήσει μαζί της στη Ρώμη, δίνοντάς της την ευκαιρία να ξεκινήσει την καριέρα της. Η Cushman, η οποία εισήγαγε τη νεαρή Hosmer στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Ρώμης και την έφερε σε επαφή με τον δάσκαλό της John Gibson, αποτέλεσε τόσο με την προσωπική της επαγγελματική πορεία όσο και με τη ζωή που διαμόρφωσε στη Ρώμη, πρότυπο γυναικείας ανεξαρτησίας και ελευθερίας. Μέσα σε ένα εύφορο κλίμα ομοκοινωνικότητας, υποστήριξης και αλληλεγγύης, η Cushman εμφύσησε τις αξίες της ισότητας και της γυναικείας ικανότητας στη Hosmer αλλά και στην υπόλοιπη γυναικεία κοινότητα, με αποτέλεσμα η γλύπτρια να αξιοποιήσει στο έπακρο τις δυνατότητες που προσέφερε η ρωμαϊκή κοινωνία και να πραγματοποιήσει τις επαγγελματικές της φιλοδοξίες. Η Ρώμη, ως κοιτίδα της τέχνης του μακρινού και πρόσφατου παρελθόντος αλλά και του παρόντος, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην επιτυχία της Hosmer, αφού παρείχε τις κατάλληλες συνθήκες για τη γυναικεία μαθητεία στις τέχνες και συγκεκριμένα στη γλυπτική, και για την εξέλιξή της, ώστε να μπορέσει να φτάσει στην καταξίωση.

Η Hosmer αφομοίωσε στη δική της εκφραστική γλώσσα ό,τι τη συγκινούσε και ταίριαζε στην καλλιτεχνική της ταυτότητα. Για να το πετύχει αυτό, συνδύασε τη λογοτεχνική έμπνευση με τη μελέτη της αρχαίας και σύγχρονης γλυπτικής. Κατά τη διάρκεια αυτής της δημιουργικής διαδικασίας, αναπροσάρμοσε την αφήγηση και τη θεωρητική επένδυση των στοιχείων που υιοθέτησε, με αποτέλεσμα να εντάξει τις γυναικείες μορφές σε νέα νοηματικά πλαίσια που προσφέρθηκαν εκ νέου προς ερμηνεία.

Με αυτά τα δεδομένα και λαμβάνοντας υπόψη τις θεματικές επιλογές της γλύπτριας, η *Δάφνη*, η *Μέδουσα*, η *Οινώνη*, η *Beatrice Cenci* και η *Ζηνοβία* προσεγγίστηκαν με

έμφαση στη γυναικεία εμπειρία τους, όπως αυτή καθορίστηκε από την επιρροή των ιστορικών συμφραζομένων της εποχής που έζησαν και της εποχής που φιλοτεχνήθηκαν. Παρά τις πολυδιάστατες αναγνώσεις που μπορούν να εφαρμοστούν στη μελέτη ενός έργου τέχνης ανάλογα με τα μεθοδολογικά εργαλεία και τη θεωρητική αφετηρία του εκάστοτε ερευνητή, στη συγκεκριμένη εργασία επιλέχθηκε αυτή που φωτίζει τη γυναικεία εμπειρία και τις ποικίλες εκφάνσεις της.

Η Harriet Hosmer ήταν μια γυναίκα καλλιτέχνις στο ανδροκρατούμενο πεδίο της γλυπτικής, η οποία έζησε με γυναίκες, σύνναψε σχέσεις, φιλικές ή άλλης συναισθηματικής φύσεως, με γυναίκες, και φιλοτέχνησε στα πρώτα έτη της επαγγελματικής της ζωής έργα που αναπαριστούν γυναίκες. Γίνεται αντιληπτό ότι βασικός άξονας της εργασίας αποτέλεσε η γυναίκα, ο τρόπος που αποδόθηκε από την ιδιοφυία της γλύπτριας σε μια μεταβαλλόμενη για τις γυναικείες διεκδικήσεις εποχή, αλλά και ο τρόπος που νοηματοδοτήθηκε από τον εκάστοτε ερευνητή, ανάλογα με τη χρονική στιγμή που το μελέτησε. Έτσι, οι πέντε μορφές του παρελθόντος επανήλθαν στην ιστορική πραγματικότητα του 19^{ου} αιώνα και πήραν μορφή και ζωή από τη σύλληψη και τα χέρια της γλύπτριας. Από την έρευνα και τη μελέτη των προαναφερθεισών μορφών, αναδείχθηκε πως η Hosmer επένδυσε τα γλυπτά της με την ιδέα της δυναμικής κυρίαρχης γυναίκας, που παρά τις δυσκολίες και τα εμπόδια, έχει την ικανότητα να αντιδράσει, να επιλέξει, να επιβιώσει, χωρίς-ή παρά- την ανδρική παρουσία, μετατρέποντας τις αδυναμίες της σε αστείρευτη πηγή εσωτερικής δύναμης.

Έτσι, η *Δάφνη*, θύμα του θεού Απόλλωνος κατά την παραδοσιακή εικονογραφική της απόδοση, προσεγγιζόταν στη μεγαλύτερη συχνότητα σε συνάρτηση με τον διόκτη της, ο οποίος συνήθως ήταν παρών. Φοβισμένη και ανήμπορη να αντιδράσει, η *Δάφνη* παρουσιαζόταν να αποδέχεται την τραυματική εμπειρία της μεταμόρφωσης παθητικά. Η Hosmer άλλαξε την αφήγηση και έδωσε έμφαση στην επιλογή της μορφής να ξεφύγει από τα δεσμά της ανδρικής επιθυμίας ανεξάρτητα από τις συνέπειες. Η προσέγγιση της καλλιτέχνιδος μετέτρεψε τη μορφή από εικόνα θυματοποιημένης θηλυκότητας σε σύμβολο δυναμικότητας και αυτοδιάθεσης. Η *Δάφνη* δεν φοβάται, ούτε αποδέχεται παθητικά πια. Η *Δάφνη* της Hosmer επιλέγει. Με απόλυτη αυτοκυριαρχία, η μορφή βιώνει τη μεταμόρφωση που η ίδια επεδίωξε. Με αυτόν τον τρόπο, πραγματοποιείται κατά την οπτική αναπαράσταση του θέματος, μια αντιστροφή στις στερεοτυπικές σχέσεις εξουσίας μεταξύ των δυο φύλων: η γυναικεία μορφή έχει ενεργητικό ρόλο και αντιδρά, ενώ η ανδρική παρουσία εξαλείφεται. Ο πλήρης έλεγχος στις συναισθηματικές εκφράσεις επικυρώνουν τη θέση ισχύος της μορφής.

Η *Μέδουσα* αντίστοιχα, που φιλοτεχνήθηκε την ίδια περίοδο με τη *Δάφνη*, περικλείει όμοια νοήματα. Θύμα και αυτή του θεού Ποσειδώνα, η τραγική *Μέδουσα* δεν πρόλαβε να γλιτώσει, βίωσε την κακοποίηση και επιπλέον την άδικη θεϊκή τιμωρία με τη μετατροπή της σε θανατηφόρο τέρας και τελικά τον αποκεφαλισμό της. Η παραδοσιακή εικονογραφία έχει προτιμήσει να αποδώσει την αποκρουστική εικόνα της ή τον αποκεφαλισμό της από τα χέρια του Περσέα. Αντίθετα, η Hosmer

διατήρησε τη θηλυκότητα της *Μέδουσας*, η οποία με ήρεμη μελαγχολία βιώνει τη μεταμόρφωσή της. Η τραυματική εμπειρία δεν καταστρέφει τη *Μέδουσα* αλλά προκαλεί την αναγέννησή της σε μια ισχυρή παρουσία, ικανή να αντιμετωπίσει κάθε εμπόδιο με τις νεοαποκτηθείσες δυνατότητές της. Τα φίδια, δηλωτικά της τιμωρίας της, γίνονται η επικύρωση της δύναμής της. Με αυτόν τον τρόπο, η μορφή γίνεται σύμβολο της γυναικείας χειραφέτησης. Το δίπολο ομορφιάς-φόβου που έχει αξιοποιηθεί κατά κόρον στην αναπαράστασή της και έχει ερμηνευτεί ως αντανάκλαση της πατριαρχικής αντίληψης στην προσέγγιση ανεξάρτητων γυναικών, εδώ δεν υπάρχει. Η *Μέδουσα* της Hosmer δεν είναι τρομακτική. Είναι μια όμορφη γυναίκα με τεράστιες δυνάμεις, έτοιμη να ακινητοποιήσει οποιονδήποτε την αδικήσει.

Η Hosmer ασχολήθηκε ξανά με την κακοποιητική συμπεριφορά, μάλιστα, εκτός μυθολογικού πλαισίου στο γλυπτό της *Beatrice Cenci*, ιστορικής μορφής που αποτελεί κατά έναν τρόπο ιστορικό παράλληλο του μύθου της *Μέδουσας*: και οι δυο γυναίκες κακοποιήθηκαν, τιμωρήθηκαν από μια ανώτερη μορφή εξουσίας, εκκλησιαστική και θεική αντίστοιχα, ενώ όμοιο ήταν και το τραγικό τέλος τους μέσω αποκεφαλισμού. Όπως και οι υπόλοιπες πρωταγωνίστριες της Hosmer, η *Beatrice* αντέδρασε στη σωματική καταδυνάστευση που υφίστατο και οδηγήθηκε στην πατροκτονία. Η *Beatrice Cenci* με τη συγκεκριμένη πράξη της απέκτησε τον συμβολισμό της αντίστασης στην πατριαρχική εξουσία και προσεγγίσθηκε, τόσο στην εποχή της όσο και στην εποχή της γλύπτριας, ως μάρτυρας και έμβλημα της ατομικής αξιοπρέπειας.

Ακόμα και όταν η Hosmer πραγματεύτηκε μυθολογικά θέματα με επιρροές από τον λογοτεχνικό κόσμο, όπως στην περίπτωση της εγκατάλειψης της *Οινώνης* από τον αγαπημένο της Πάρι, η καλλιτέχνις προέβη στις απαραίτητες προσαρμογές της αφήγησης. Παρά τις λογοτεχνικές αναφορές της περιόδου, η *Οινώνη* της Hosmer δεν παρουσιάζεται καταρρακωμένη. Αντίθετα, αποδίδεται μελαγχολική αλλά με πλήρη αυτοσυγκράτηση. Εκτός από την ερμηνευτική αξία της *Οινώνης*, αξίζει να σημειωθεί και η σημασία της στην καλλιτεχνική πορεία της Hosmer, καθώς αποτελεί το πρώτο ολόσωμο γυναικείο γυμνό που φιλοτέχνησε. Το γυμνό δεν ήταν προσβάσιμο στις Αμερικανίδες καλλιτέχνιδες παρά το νεοκλασικό ιδεώδες της εξιδανικευμένης ομορφιάς που ενσάρκωνε. Η γλύπτρια κατόρθωσε να συνταιριάξει την αμερικανική ιδεολογία της ευπρέπειας και της κοσμιότητας με τη νεοκλασική επένδυση του γυμνού σώματος.

Η παρούσα εργασία ολοκληρώθηκε με την ανάλυση της *Ζηνοβίας*. Η Hosmer, μέσω της μνημειακότητας της αναπαριστώμενης μορφής και τη νοηματική ανάδειξη των ηγετικών προτερημάτων της, φιλοτέχνησε μια δυναμική και αγέρωχη γυναίκα που δεν πτοείται ούτε φυγοπονεί, αλλά αντίθετα υπομένει με στωικότητα και αποφασιστικότητα την αιχμαλωσία της από την πατριαρχική κυριαρχία, ως συνέπεια των πράξεών της. Έτσι, μετατρέπει την ιστορική μορφή της *Ζηνοβίας* σε διαχρονικό σύμβολο αυτοπεποίθησης, υπομονής και δυναμικότητας. Μάλιστα, το γεγονός ότι η *Ζηνοβία* έγινε η αιτία για την αμφισβήτηση της Hosmer προσδίδει ετεροχρονισμένα

μια προσωπική χροιά για τη δημιουργό. Όπως η αλυσοδεμένη *Ζηνοβία* υπέμεινε τη δημόσια ταπείνωση με αξιοπρέπεια, έτσι και η Hosmer υπέμεινε και αντιμετώπισε τη δημόσια διαπόμπευση από τον τύπο της εποχής για τις γλυπτικές της ικανότητες με αποφασιστικότητα. Και οι δυο γυναίκες κατάφεραν να βρουν τη δικαίωση.

Η γλυπτική δημιουργία της Harriet Hosmer, λοιπόν, στο εξεταζόμενο χρονικό διάστημα, με βάση τις πνευματικές της καταβολές και τις πεποιθήσεις που η ίδια εξέφρασε, μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή καλλιτεχνικής φεμινιστικής δήλωσης, η οποία της προσέφερε μια μοναδική θέση στον κόσμο της τέχνης και της επιστημονικής έρευνας.

ΕΙΚΟΝΕΣ



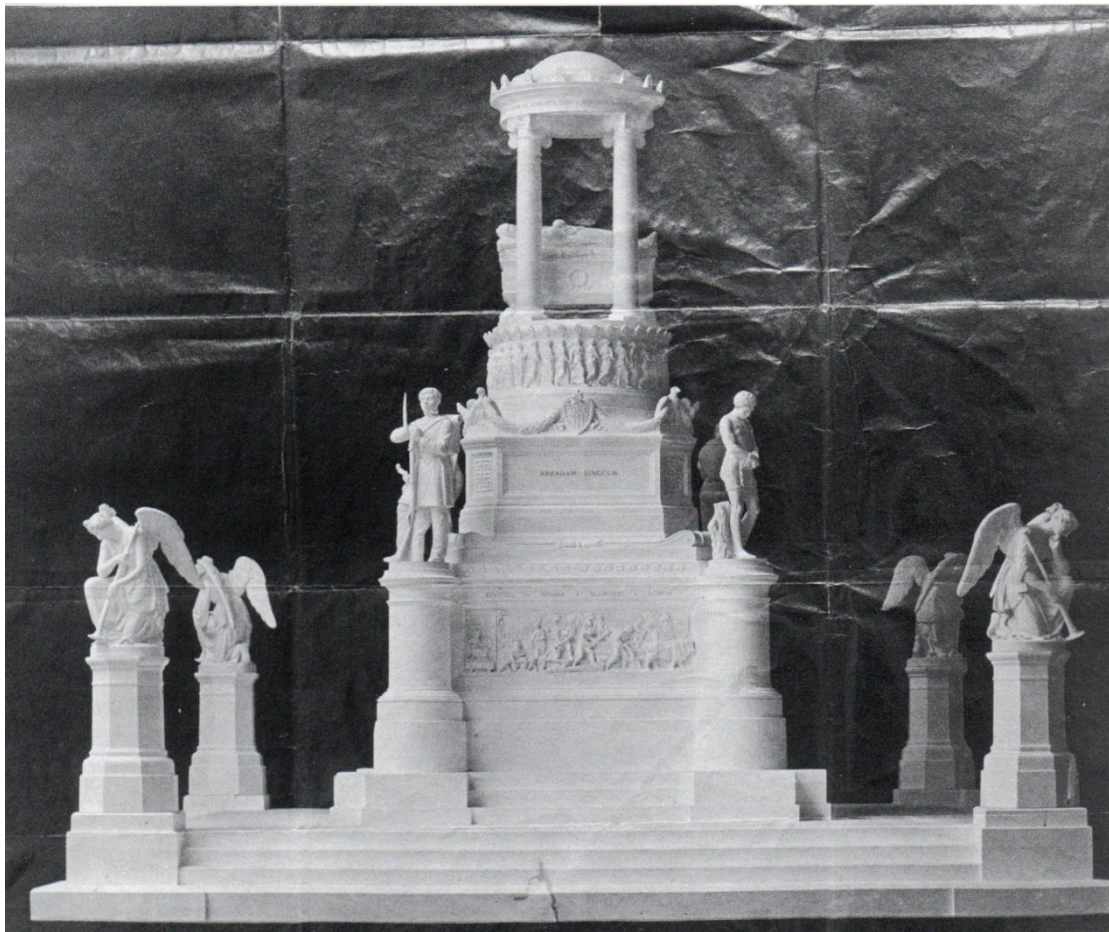
1. John Gibson, *Tinted Venus*, 1851-1856, μάρμαρο, ύψος 176 εκ., National Museums Liverpool, Liverpool.



2. Harriet Hosmer, *Puck*, 1854, σκάλισμα το 1856, μάρμαρο, 77,5 x 42,1 x 49,9 εκ., Smithsonian American Art Museum, Washington DC.



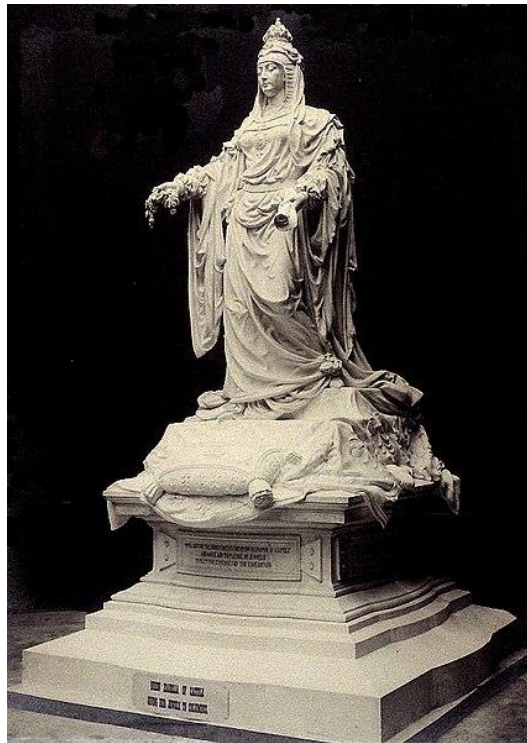
3. Harriet Hosmer, *Ταφικό Μνημείο της Judith Falconnet*, μετά το 1856, μάρμαρο, Sant'Andrea delle Fratte, Ρώμη.



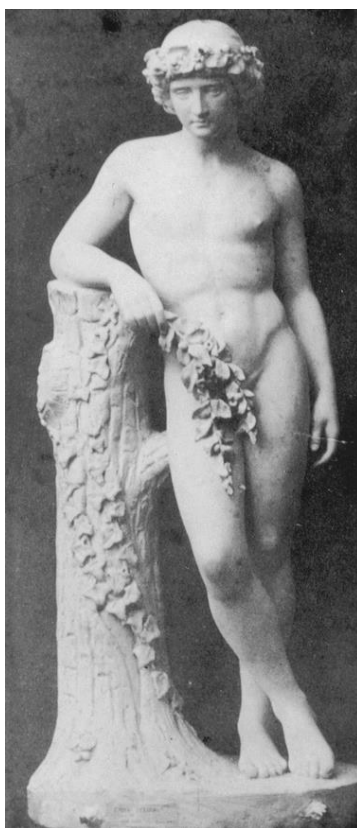
4. Harriet Hosmer, *Ο Ναός της Δόξας, Μνημείο για τον Abraham Lincoln* (δεν ολοκληρώθηκε), 1866, γύψος, Watertown Free Public Library, Μασαχουσέτη.



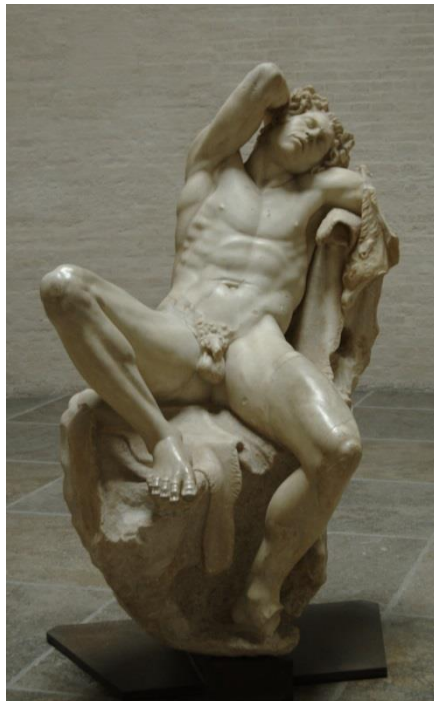
5. Η Harriet Hosmer στο εργαστήριό της με τον ανδριάντα του *Thomas Hart Benton*, φωτογραφία από τον Ιταλό φωτογράφο Antonio MARIANNECCI, 1861-1862. Schlesinger Library, Harvard University.



6. Harriet Hosmer, *Βασίλισσα Ισαβέλλα* (δεν σώζεται), περ 1893.



7. Emma Stebbins, *Ο Λωτοφάγος* (δεν σώζεται), 1856-1857, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.



8. Φάυνος *Barberini*, ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνιστικού γλυπτού του 220 π. Χ., μάρμαρο, ύψος 215 εκ., Glyptotek, Staatliche Antikensammlung, Μόναχο.



9. Harriet Hosmer, *Κοιμώμενος Φάυνος*, μετά το 1865, μάρμαρο, 110,4 x 104,1 x 41,9 εκ., Museum of Fine Arts, Βοστώνη.



10. Antonio Canova, *Paolina Borghese*, 1808, μάρμαρο, 160 x 192 εκ., Galleria Borghese, Ρώμη.



11. Antonio Canova, *Θησέας και Μινώταυρος*, 1782, μάρμαρο, 145,4 x 158,7 x 91,4 εκ., Victoria and Albert Museum, Λονδίνο.



12. Bertel Thorvaldsen, *Οι Τρεις Χάριτες*, 1820-1823, μάρμαρο, ύψος 172,7 εκ., Μουσείο Thorvaldsen, Κοπεγχάγη.



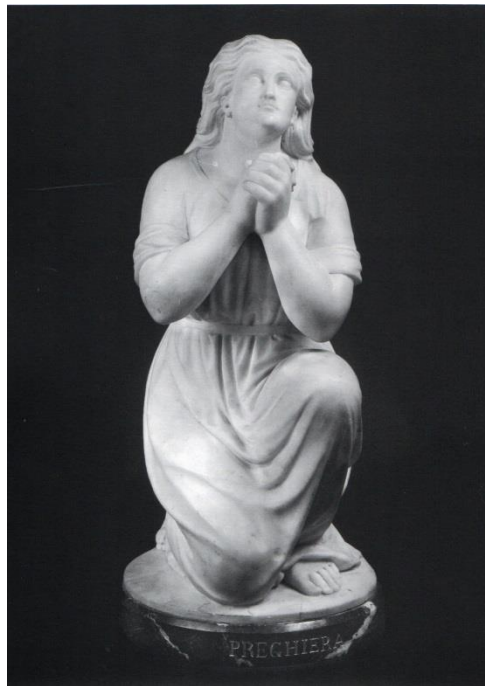
13. Bertel Thorvaldsen, *Έρωτας και Ψυχή*, (1804-1807, εκτέλεση από τον H.W. Bissen το 1861, από αυθεντικό σε γύψο), μάρμαρο, ύψος 135 εκ., Μουσείο Thorvaldsen, Κοπεγχάγη.



14. Anne Whitney, *Ethiopia Shall Stretch Her Hands to God* ή *Africa* (δεν σώζεται), 1862-1864, γύψος, φωτογραφία από το Wellesley College Archives.



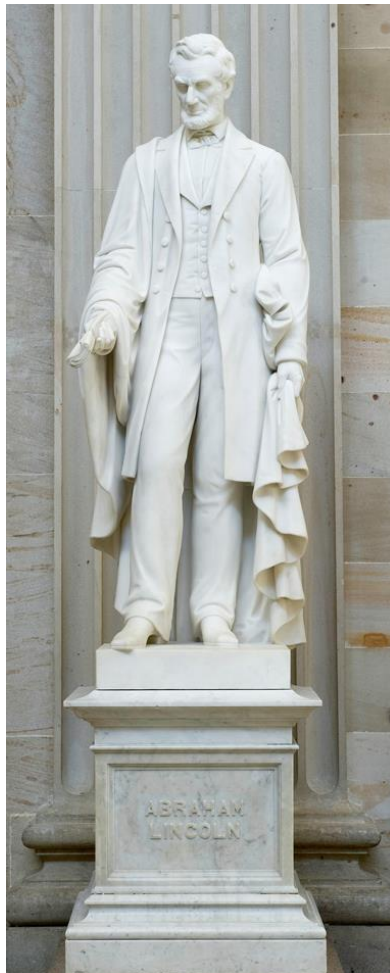
15. Anne Whitney, *Roma*, 1869, ορείχαλκος, 68,5 x 38,6 εκ., Davis Museum and Cultural Centre, Wellesley College, Μασαχουσέτη.



16. Edmonia Lewis, *Preghiera*, 1866, μάρμαρο, Συλλογή της Kathryn Chenault, Conner-Rosenkranz, Νέα Υόρκη και Peg Alston Fine Arts.



17. Edmonia Lewis, *Για Πάντα Ελεύθεροι*, 1867, μάρμαρο, Howard University Gallery of Art, Washington, D.C.



18. Vinnie Ream, *Abraham Lincoln*, 1870, μάρμαρο, Ποτόντα, U. S. Capitol, Washington DC.



19. Harriet Hosmer, *Δάφνη*, 1853, σκάλισμα το 1854, μάρμαρο, 69,9 x 49,8 x 31,8 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



20. Gian Lorenzo Bernini, *Απόλλων και Δάφνη*, 1622-1625, μάρμαρο Carrara, ύψος 243 εκ., Galleria Borghese, Ρώμη.



21. Andrea Mantegna, *Ο Θρίαμβος της Αρετής/ Η Αθηνά διώχνει τις Κακίες από τον Κήπο των Αρετών*, 1499-1502, υδατογραφία, 160 x 192 εκ., Musée du Louvre, Παρίσι.



22. Harriet Hosmer, *Δάφνη*, λεπτομέρεια, 1853, σφάλισμα το 1854, μάρμαρο, 69,9 x 49,8 x 31,8 εκ.,
The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



23. *Απόλλων Σαυροκτόνος*, ρωμαϊκό αντίγραφο ορειχάλκινου πρότοτυπου του 360 π. Χ. από τον Πραξιτέλη,
Παριανό μάρμαρο, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, Ρώμη.



24. Δυτικό αέτωμα, κεντρική μορφή *Απόλλων*, μεταξύ 472 και 456 π. Χ., Ναός του Δία, Ολυμπία.



25. Hiram Powers, *Proserpine*, 1844, μάρμαρο, 63,5 x 50,8 x 27,9 εκ., Smithsonian American Art Museum, Washington, DC.



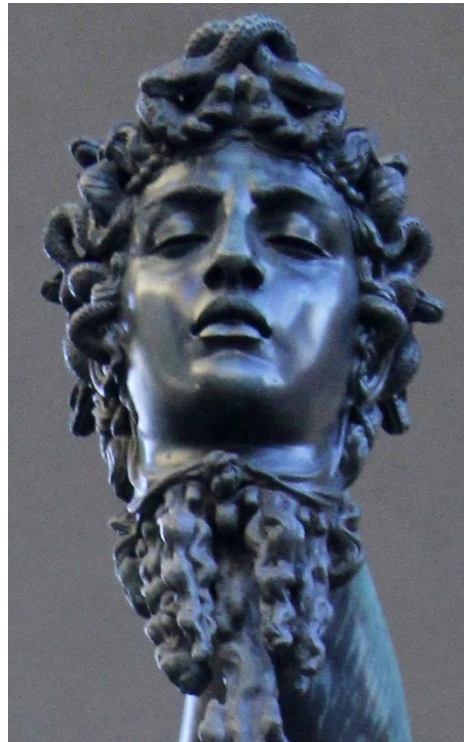
26. Harriet Hosmer, *Μέδουσα*, 1854, μάρμαρο, 69,2 x 47 x 22,9 εκ., Detroit Institute of Arts, Michigan.



27. Κεφαλή Μέδουσας, 6ος αι. π. Χ., ύψος 290 εκ., από τον Ναό της Αρτέμιδος, Αρχαιολογικό Μουσείο, Κέρκυρα.



28. *Μέδουσα Rondanini*, ρωμαϊκό αντίγραφο πρωτότυπου του 5ου αι. π. Χ. που αποδίδεται στον Φειδία, μάρμαρο, ύψος 29 εκ., Γλυπτοθήκη Μονάχου, Μόναχο.



29. Benvenuto Cellini, *Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας*, 1545-1553, ορείχαλκος, ύψος 550 εκ., Loggia dei Lanzi, Φλωρεντία.



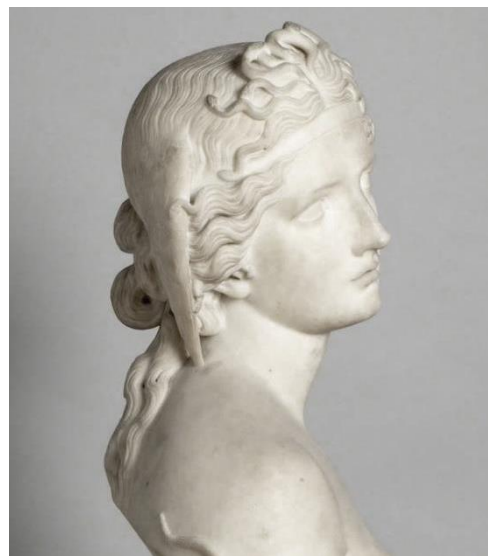
30. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Κεφαλή Μέδουσας*, 1598-1599, ελαιογραφία σε ξύλο, διάμετρος 58 εκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.



31. Gian Lorenzo Bernini, *Κεφαλή Μέδουσας*, 1630, μάρμαρο, ύψος 68 εκ., Musei Capitolini, Ρώμη.

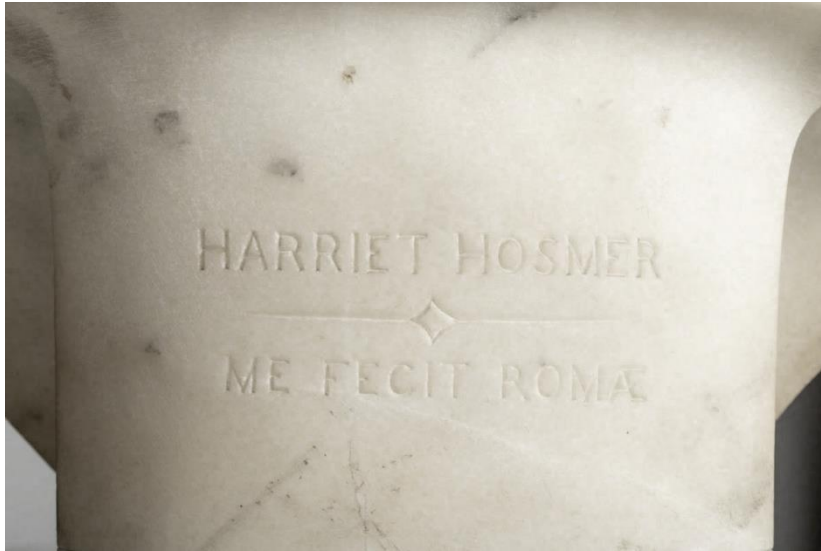


32. Antonio Canova, *Ο Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας*, 1804-1806, μάρμαρο, 242,6 x 191,8 x 102,9 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

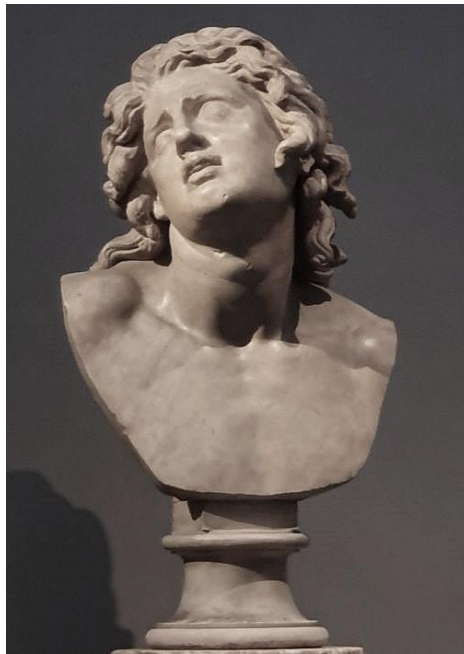


33. A) Antonio Canova, *Ο Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας*, λεπτομέρεια, 1804-1806, μάρμαρο, 242,6 x 191,8 x 102,9 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

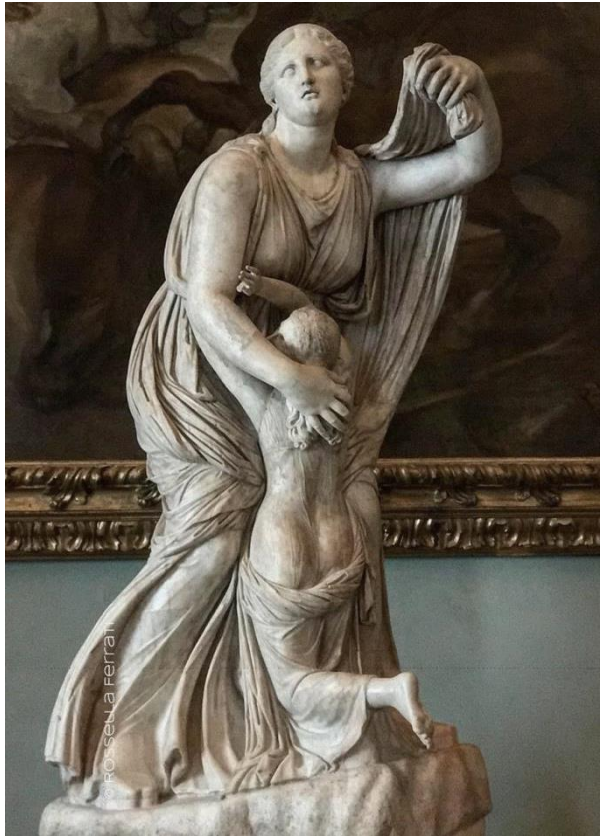
B) Harriet Hosmer, *Μέδουσα*, λεπτομέρεια, 1854, μάρμαρο, 69,2 x 47 x 22,9 εκ., Detroit Institute of Arts, Michigan.



34. Harriet Hosmer, *Μέδουσα*, επιγραφή, 1854, μάρμαρο, 69,2 x 47 x 22,9 εκ., Detroit Institute of Arts, Michigan.



35. *Θνήσκων Αλέξανδρος*, ρωμαϊκό αντίγραφο πρωτότυπου των τελών του 3ου αι.-αρχών του 2ου αι. π.Χ., μάρμαρο, ύψος 42 εκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.



36. Η Νιόβη με την κόρη της, ρωμαϊκό αντίγραφο των μέσων του 2ου αι. μ. Χ., από ελληνικό πρωτότυπο του 4ου αι. π. Χ., μάρμαρο, Sala di Niobe, Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.



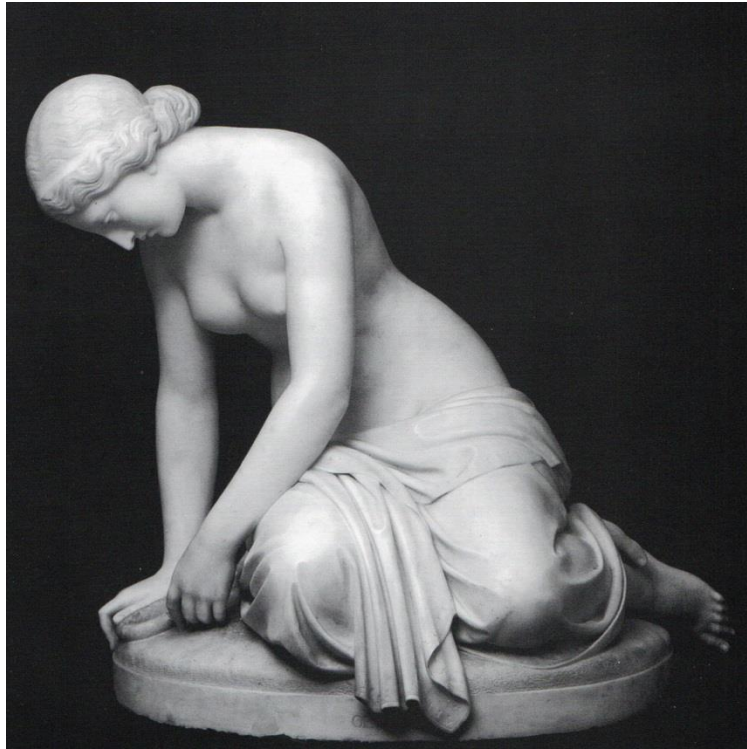
37. Hiram Powers, Προτομή της Αρτέμιδος, 1853, μάρμαρο, 74,7 x 53,3 x 32,7 εκ., Smithsonian American Art Museum, Washington, DC.



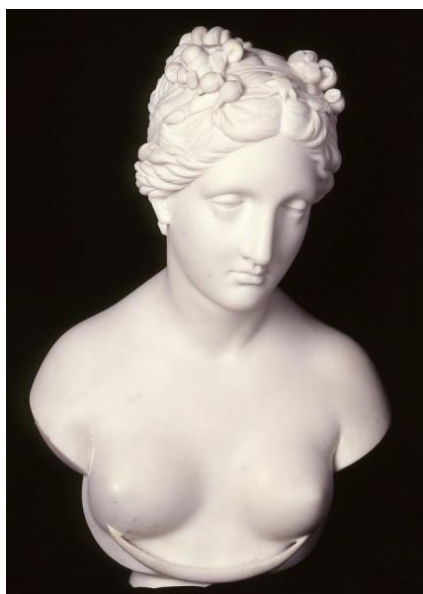
38. Λεπτομέρεια από την πόρτα του σπιτιού της Harriet Hosmer, Via Gregoriana, Ρώμη.



39. Harriet Hosmer, *Ζηνοβία στα δεσμά*, λεπτομέρεια *Γοργόνηο*, 1861, μάρμαρο, 112,4 x 35,6 x 45,7 εκ., St. Louis Art Museum, Missouri.



40. Harriet Hosmer, *Οινόη*, 1854-1855, μάρμαρο, 84,7 x 88,2 x 67,9 εκ., Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University, St. Louis.



41. Harriet Hosmer, *Hesper*, 1852, μάρμαρο, ύψος 60,9 εκ., Watertown Free Public Library, Μασσαχουσέτη.



42. *Νύμφη με κοχύλι*, ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνιστικού πρωτοτύπου (το κεφάλι δεν ανήκει στο σώμα, έχει δεχτεί αποκατάσταση), μάρμαρο, ύψος 60 εκ., Συλλογή Borghese, Musée du Louvre, Παρίσι.



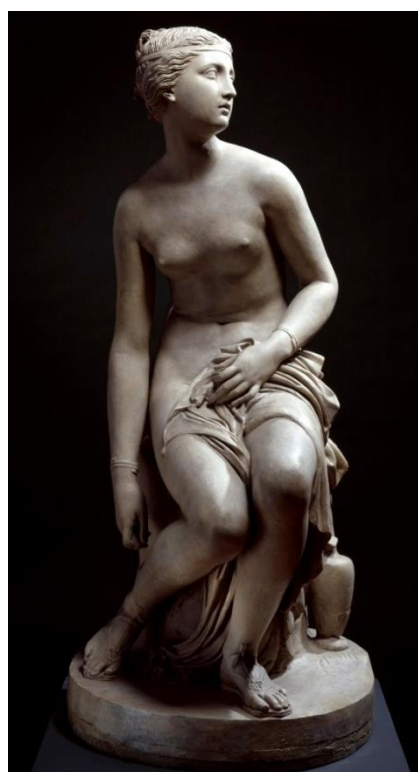
43. *The Knucklebone Player*, 2ος αι. μ. Χ., μάρμαρο, ύψος 63,5 εκ., British Museum, Λονδίνο.



44. *Θνήσκων Γαλάτης*, ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνιστικού πρωτότυπου, περ. 300 π. Χ., μάρμαρο, 73 x 93 εκ., Musei Capitolini, Ρώμη.



45. Nicolas Poussin, *Ο Θράμβος της Άνοιξης*, 1627, ελαιογραφία, 165 x 241 εκ., Musée du Louvre, Παρίσι.



46. John Gibson, *Νάρκισσος*, 1838, μάρμαρο, 108 x 71 x 48 εκ., Royal Academy of Arts, Λονδίνο.

47. John Gibson, *Νύμφη στο λουτρό*, 1824-1830, μάρμαρο, 124,5 x 53,5 x 61 εκ., Royal Academy of Arts, Λονδίνο.



48. Hiram Powers, *Η Ελληνίδα Σκλάβα*, 1841-1843, σκάλισμα 1846, μάρμαρο Seravezza, 167,5 x 51,4 x 47 εκ., National Gallery of Art, Washington, DC.



49. Harriet Hosmer, *Beatrice Cenci*, 1857, μάρμαρο, 44,1 x 106,3 x 43,8 εκ., St. Louis Mercantile Library, Πανεπιστήμιο του Missouri, St. Louis.



50. Harriet Hosmer, *Beatrice Cenci*, λεπτομέρεια, 1857, μάρμαρο, 44,1 x 106,3 x 43,8 εκ., St. Louis Mercantile Library, Πανεπιστήμιο του Missouri, St. Louis.



51. Stefano Maderno, *Αγία Σεσίλια*, 1600, μάρμαρο, μήκος 131 εκ., Santa Cecilia, Trastevere, Ρώμη.



52. Guido Reni (αποδίδεται), *Προσωπογραφία της Beatrice Cenci*, περ. 1600, ελαιογραφία, 75 x 50 εκ., Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Ρώμη.



53. Harriet Hosmer, *Ζηνοβία στα δεσμά*, 1861, μάρμαρο, 112,4 x 35,6 x 45,7 εκ., St. Louis Art Museum, Missouri.



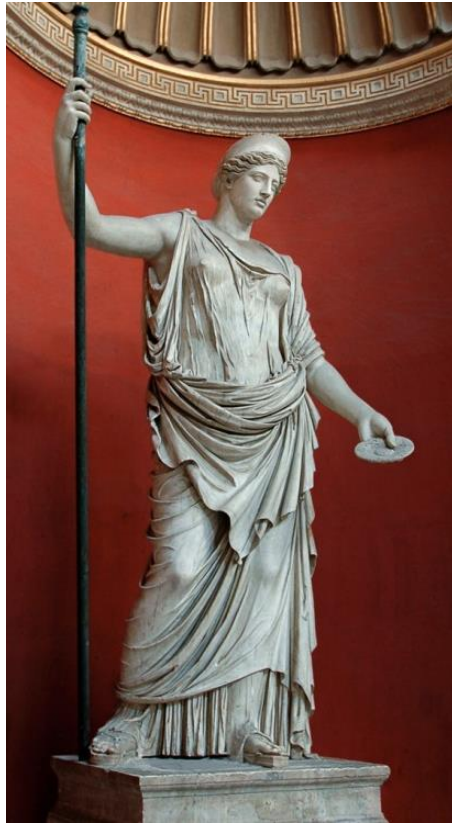
54. Harriet Hosmer, *Ζηνοβία στα δεσμά*, λεπτομέρειες, *Στέμμα και Γοργόνειο*, 1861, μάρμαρο, 112,4 x 35,6 x 45,7 εκ., St. Louis Art Museum, Missouri.



55. *Minerva Medica* ή *Athena Giustiniani*, ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνικού πρωτότυπου του 5ου αι. π. Χ., Παριανό μάρμαρο, ύψος 225 εκ., Braccio Nuovo, Βατικανό.



56. *Minerva*, 2ος π. Χ., μάρμαρο, ύψος 321 εκ., Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Ρώμη.



57. *Barberini Juno* ή *Ήρα*, ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνικού πρωτότυπου, Museo Pio-Clementino, Βατικανό.



58. *Σύμπλεγμα του Λαοκόωντος*, ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνικού πρωτότυπου του 1ου αι. π.Χ.- 1ου αι. μ. Χ., που αποδίδεται στους Αγήσανδρο, Αθηνόδορο, Πολύδορο, μάρμαρο, 208 x 163 x 112 εκ., Musei Vaticani, Βατικανό.



59. *Madonna della Misericordia*, 8ος αι., ψηφιδωτό, San Marco, Φλωρεντία.



60. William Wetmore Story, *Κλεοπάτρα*, 1858, σκάλισμα το 1869, μάρμαρο, 141 x 84,5 x 130,8 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



61. A) Artemisia Gentileschi, *Η Ιουδίθ σκοτώνει τον Ολοφέρνη*, περ. 1620, ελαιογραφία, 146,5 x 108 εκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
B) Harriet Hosmer, *Ζηνοβία στα δεσμά*, λεπτομέρεια, *Γοργόνειο*, 1861, μάρμαρο, 112,4 x 35,6 x 45,7 εκ., St. Louis Art Museum, Missouri.



62. Jean-Léon Gérôme, *Σκλαβοπάζαρο*, περ. 1866, ελαιογραφία, 84,6 x 63,3 εκ., The Clark Art Institute, Μασαχουσέτη.



63. Ο Πρίγκιπας της Ουαλίας στο εργαστήριο της Harriet Hosmer, *Harper's Weekly*, Μάιος 1859.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΡΓΩΝ

HARRIER HOSMER:

Harriet Hosmer, *Beatrice Cenci*, 1857, **11, 19, 43, 67-75, 89, 91, 118.**

Harriet Hosmer, *Hesper*, 1852, **63, 114.**

Harriet Hosmer, *Puck*, 1854, **17, 93.**

Harriet Hosmer, *Βασίλισσα Ισαβέλλα* (δεν σώζεται), περ 1893, **18, 20, 27, 74, 95.**

Harriet Hosmer, *Δάφνη*, 1853, **11, 39, 43, 45-52, 54, 58-59, 65-66, 68, 83, 89, 90, 102, 104**

Harriet Hosmer, *Ζηνοβία στα δεσμά*, 1861, **11, 20, 43, 55, 59, 76-89, 91, 92, 112, 120, 124.**

Harriet Hosmer, *Κοιμώμενος Φάυνος*, μετά το 1865, **18, 97.**

Harriet Hosmer, *Μέδουσα*, 1854, **11, 19, 43, 50-58, 65, 68, 78, 83, 85, 89-91, 106, 109-110.**

Harriet Hosmer, *Ο Ναός της Δόξας, Μνημείο για τον Abraham Lincoln* (δεν ολοκληρώθηκε), 1866, **17, 94.**

Harriet Hosmer, *Οινώνη*, 1854-1855, **11, 43, 60-66, 68-69, 71, 89, 91, 113.**

Harriet Hosmer, *Ταφικό Μνημείο της Judith Falconnet*, μετά το 1856, **17, 70, 94.**

Η Harriet Hosmer στο εργαστήριό της με τον ανδριάντα του *Thomas Hart Benton*, **18, 95.**

ΥΠΟΛΟΙΠΑ ΕΡΓΑ:

Andrea Mantegna, *Ο Θρίαμβος της Αρετής/ Η Αθηνά διώχνει τις Κακίες από τον Κήπο των Αρετών*, 1499-1502, **46, 103.**

Anne Whitney, *Ethiopia Shall Stretch Her Hands to God ή Africa* (δεν σώζεται), 1862-1864, **36, 99.**

Anne Whitney, *Roma*, 1869, , **36, 100.**

Antonio Canova, *Paolina Borghese*, 1808, **97.**

- Antonio Canova, *Θησέας και Μινώταυρος*, 1782, **98**.
- Antonio Canova, *Ο Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας*, 1804-1806, **51, 109**.
- Artemisia Gentileschi, *Η Ιουδίθ σκοτώνει τον Ολοφέρνη*, περ. 1620, **83, 124**.
- Barberini Juno* ή *Ήρα*, **81, 83, 85, 122**.
- Benvenuto Cellini, *Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας*, 1545-1553, **51, 107**.
- Bertel Thorvaldsen, *Ερωτας και Ψυχή*, (1804-1807, εκτέλεση από τον H.W. Bissen το 1861, από αυθεντικό σε γύψο), **99**.
- Bertel Thorvaldsen, *Οι Τρεις Χάριτες*, 1820-1823, **98**.
- Edmonia Lewis, *Preghiera*, 1866, **36, 100**.
- Edmonia Lewis, *Για Πάντα Ελεύθεροι*, 1867, **36, 101**.
- Emma Stebbins, *Ο Λωτοφάγος* (δεν σώζεται), 1856-1857, **18, 96**.
- Gian Lorenzo Bernini, *Απόλλων και Δάφνη*, 1622-1625, **45, 103**.
- Gian Lorenzo Bernini, *Κεφαλή Μέδουσας*, 1630, **51, 108**.
- Guido Reni (αποδίδεται), *Προσωπογραφία της Beatrice Cenci*, περ. 1600, **73, 119**.
- Η Νιόβη με την κόρη της*, **52, 81-82, 111**.
- Hiram Powers, *Proserpine*, 1844, **48, 53, 105**.
- Hiram Powers, *Η Ελληνίδα Σκλάβα*, 1841-1843, **66, 84, 117**.
- Hiram Powers, *Προτομή της Αρτέμιδος*, **53, 111**.
- Jean-Léon Gérôme, *Σκλαβοπάζαρο*, περ. 1866, **124**.
- John Gibson, *Tinted Venus*, 1851-1856, **16, 61, 93**.
- John Gibson, *Νάρκισσος*, 1838, **65, 117**.
- John Gibson, *Νύμφη στο λουτρό*, 1824-1830, **65, 117**.
- Madonna della Misericordia*, 8ος αι., **82-83, 123**.
- Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Κεφαλή Μέδουσας*, 1598-1599, **51, 108**.
- Minerva Medica* ή *Atena Giustiniani*, **79-81, 83, 85, 121**.
- Minerva*, 2^{ος} π. Χ., **80, 83, 85, 121**.
- Nicolas Poussin, *Ο Θρίαμβος της Άνοιξης*, 1627, **64, 116**.

Stefano Maderno, *Αγία Σεσίλια*, 1600, **72-73, 119**.

The Knucklebone Player, 2ος αι. μ. Χ., **64, 115**.

Vinnie Ream, *Abraham Lincoln*, 1870, **37, 101**.

William Wetmore Story, *Κλεοπάτρα*, 1858, **82-83, 123**.

Απόλλων Σαυροκτόνος, **47, 49, 104**.

Δυτικό αέτωμα, κεντρική μορφή *Απόλλων*, μεταξύ 472 και 456 π. Χ., **47, 105**.

Θνήσκων Αλέξανδρος, **52, 110**.

Θνήσκων Γαλάτης, **64, 115**.

Κεφαλή Μέδουσας, 6ος αι. π. Χ., **51, 106**.

Μέδουσα Rondanini, **51, 52, 107**.

Νύμφη με κοχύλι, **63-64, 114**.

Σύμπλεγμα του Λαοκόωντος, **81, 122**.

Φάυνος Barberini, **18, 96**.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- «Harriet Hosmer», *Cosmopolitan Art Journal*, τ. 3, τχ. 5, Δεκέμβριος 1859, σελ. 214-217.
- Amoia, A., «Hawthorne's Rome: Then and Now», *Nathaniel Hawthorne Review*, τ. 24, τχ. 1, Άνοιξη 1998, σελ. 1-35.
- Anderson, B. S., «The Lid Comes off: International Radical Feminism and the Revolutions of 1848», *NWSA Journal*, τ. 10, τχ. 2, Καλοκαίρι 1998, σελ. 1-12.
- Anthony, S. B., «Woman's Half-Century of Evolution», *The North American Review*, τ. 175, τχ. 553, Δεκέμβριος 1902, σελ. 800-810.
- Ashby, T., Dougill, W., «The Capitol, Rome», *The Town Planning Review*, τ. 12, τχ. 3, Ιούνιος 1927, σελ. 159-180.
- Barber, J. A., «Inferno IX», *Lectura Dantis*, Special Issue: Lectura Dantis Virginiana, Dante's "Divine Comedy" Introductory Readings I: Inferno, τ. I. τχ. 6, Άνοιξη 1990, σελ. 110-123.
- Barnett, L. K., «American Novelists and the "Portrait of Beatrice Cenci"», *The New England Quarterly*, τ. 53, τχ. 2, Ιούνιος 1980, σελ. 168-183.
- Barney, W. L. (επιμ.), *A Companion to 19th century America*, Blackwell Publishers Ltd, Μασαχουσέτη, 2001.
- Beales, D. E. D., *The Risorgimento and the Unification of Italy*, Allen and Unwin, Λονδίνο, 1971.
- Bennett, P., *My Life, A Loaded Gun, Female Creativity and Feminist Poetics*, Beacon Press, Βοστώνη, 1986.
- Bietoletti, S., *Neoclassicism and Romanticism, 1770-1840*, Sterling Publishing, Νέα Υόρκη, 2009.
- Bolland, A., «Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne», *The Art Bulletin*, τ. 82, τχ. 2, Ιούνιος 2000, σελ. 309-330.
- Bonfigli, F. S., *Guide to the studios in Rome with much supplementary information*, Tipographia Legale, Ρώμη, 1860.
- Bossaglia, R., Carli, E., κ.α., *1200 Years of Italian Sculpture*, Harry N. Abrams Inc., Νέα Υόρκη, 1973.
- Bowers, S. R., «Medusa and the Female Gaze», *NWSA Journal*, τ. 2, τχ. 2, Άνοιξη 1990, σελ. 217-235.
- Brooks, W., V., *The Dream Of Arcadia, American Writers And Artists In Italy, 1760-1915*, E. P. Dutton & Co., Inc., Νέα Υόρκη, 1958.
- Browning, E. B., *Casa Guidi Windows. A Poem*, Chapman & Hall, Λονδίνο, 1851.

- Brzezinski Potkay, M., «Incest as Theology in Shelley's "The Cenci"», *The Wordsworth Circle*, τ. 35, τχ. 2, Άνοιξη 2004, σελ. 57-65.
- Clinton, C., *The Other Civil War: American Women in the Nineteenth Century*, Hill and Wang, Νέα Υόρκη, 1999.
- Cobbe, F. P., *Italics. Brief Notes on Politics, People, and Places in Italy, in 1864*, Trubner and Co., Λονδίνο, 1864.
- Coonrod C., «Two Images of Medusa in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*, τ. I, Άνοιξη 2015, σελ. 1-12.
- Dabakis, M., *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Penn State University Press, Πενσυλβανία, 2015.
- Dixon, S. M., «Women in Arcadia», *Eighteenth-Century Studies*, Constructions of Femininity, τ. 32, τχ. 3, Άνοιξη 1999, σελ. 371-375.
- Douglas, A., *The Feminization of American Culture*, Alfred A. Knopf, Νέα Υόρκη, 1977.
- Ellis, H., *The Townley Gallery of Classic Sculpture, in the British Museum*, M.A. Nattali, Λονδίνο, 1846.
- Engel-Janosi, F., «The Return of Pius IX in 1850», *The Catholic Historical Review*, τ. 36, τχ. 2, Ιούλιος 1950, σελ. 129-162.
- Even, Y., «Daphne (without Apollo) Reconsidered: Some Disregarded Images of Sexual Pursuit in Italian Renaissance and Baroque Art», *Studies in Iconography*, τ. 18, 1997, σελ. 143-159.
- Faxon, A., «Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Woman's Art Journal*, τ. 2, τχ. 1, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1981, σελ. 25-29.
- Feldman, T., «Gorgo and the Origins of Fear», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, τ. 4, τχ. 3, Φθινόπωρο 1965, σελ. 484-494.
- Ferenczi, S., Richman, J., *Further Contributions To The Theory And Technique Of Psycho-Analysis*, Boni And Liveright Publishers, Νέα Υόρκη, 1927.
- Foster, E. H., *Catharine Maria Sedgwick*, Twayne Publishers, Νέα Υόρκη, 1974.
- Foster, H., «Medusa and the Real», *RES: Anthropology and Aesthetics*, τχ. 44, Φθινόπωρο 2003, σελ. 181-190.
- Fowler, North, H., *A History of Sculpture*, The Macmillan Company, Νέα Υόρκη, 1916.
- Fryd, V. G., «The "Ghosting" of Incest and Female Relations in Harriet Hosmer's "Beatrice Cenci"», *The Art Bulletin*, τ. 88, τχ. 2, Ιούνιος 2006, σελ. 292-309.
- Fryd, V. G., *Sculpture as History: Themes of Liberty, Unity and Manifest Destiny in American Sculpture, 1825-1865*, The University of Wisconsin – Madison, ProQuest Dissertations Publishing, 1984.

- Fuller Ossoli, M., Fuller A. B. (επιμ.), *At Home and Abroad; or, Things and Thoughts in America and Europe*, Crosby, Nichols and Company, Βοστώνη, 1856.
- Garber, M., Vickers N. J. (επιμ.), *The Medusa Reader*, Routledge, Νέα Υόρκη, 2003.
- Gardner, A. T. E., *Yankee Stonecutters; The First American School of Sculpture, 1800-1850*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, 1945.
- Gerds, W. H., «The 'Medusa' of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, τ. 56, τχ. 2, 1978, σελ. 96-107.
- Gerds, W. H., *American Neo-Classic Sculpture; The Marble Resurrection*, Viking Press, Νέα Υόρκη, 1973.
- Gibson, J., *The Biography of John Gibson, R.A., Sculptor, Rome*, William Heinemann, Λονδίνο, 1911.
- Gopinath, G., «Harriet Hosmer and the Feminine Sublime», *Oxford Art Journal*, τ. 28, τχ. 1, 2005, σελ. 61-81.
- Gustin, M. L., «Corps a corps': Martyrs, Models, and Myths in Harriet Hosmer's Beatrice Cenci», *Art History*, τ. 44, τχ. 4, Σεπτέμβριος 2021, σελ. 824-853.
- Hall, J., *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Harper & Row, Νέα Υόρκη, 1974.
- Hawthorne, N., *Passages from the French and Italian Notebooks of Nathaniel Hawthorne*, Strahan & Co. Publishers, Λονδίνο, 1871.
- Hawthorne, N., *The Marble Faun*, Everyman, J.M. Dent, Λονδίνο, 1995.
- Henry, J., *William Wetmore Story and His Friends*, τ. 1, Houghton, Mifflin & Co., Βοστώνη, 1903.
- Herbert W., T., *Dearest Beloved, The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*, University of California Press, Καλιφόρνια, 1993.
- Hewitt, M. E., *Heroines of History*, Sheldon, Lamport & Blakeman, Νέα Υόρκη, 1855.
- Hicks, T., *Thomas Crawford: His Career, Character, and Works*, D. Appleton and Company, Νέα Υόρκη, 1858.
- Higginson Wentworth, T., «The Greek Goddesses», *New England Review (1990-)*, τ. 28, τχ. 4, 2007, σελ. 194-207.
- Hillard Stillman, G., *Six Months in Italy*, Ticknor, Reed, and Fields, Βοστώνη, 1853.
- Hines, S., *Breaking the Mold of True Womanhood: Expressions of Feminine Agency in the Sculptural Careers of Harriet Hosmer, Edmonia Lewis, and Vinnie Ream*, American University, ProQuest Dissertations Publishing, 2017.
- Honour, H., «Canova's Studio Practice-I: The Early Years», *The Burlington Magazine*, τ. 114, τχ. 828, Μάρτιος 1972, σελ. 146-156+159.

- Hosmer, H. G., Carr, C., *Harriet Hosmer letters and memories*, John Lane, The Bodley Head, Λονδίνο, 1913.
- Huot, S., «The Medusa Interpolation in the Romance of the Rose: Mythographic Program and Ovidian Intertext», *Speculum*, τ. 62, τχ. 4, Οκτώβριος 1987, σελ. 865-877.
- Jaffe, I. B., *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, Fordham University Press, Νέα Υόρκη, 1989.
- Jager, C., «Shelley and atheism», *Studies in Romanticism, Romanticism and Politics*, τ. 49, τχ. 4, Χειμώνας 2010, σελ. 611-631.
- Jameson, A., *Lives of Celebrated Female Sovereigns and Illustrious Women*, Porter & Coates, Φιλαδέλφεια, 1870.
- Jameson, A., *Visits and sketches at home and abroad*, τ. 4, Harper & brothers, Νέα Υόρκη, 1834.
- Jarves, J. J., *Art Thoughts: The Experiences and Observations of an American Amateur in Europe*, Hurd and Houghton, Νέα Υόρκη, 1871.
- Jarves, J. J., *The Art Idea: Sculpture, Painting, And Architecture In America*, Δεύτερη Έκδοση, Hurd and Houghton, Νέα Υόρκη, 2010.
- Kemble, F., *Record of a Girlhood*, Richard Bentley and Son, Λονδίνο, 1878.
- Kesselman, A., «The "Freedom Suit": Feminism and Dress Reform in the United States, 1848-1875», *Gender and Society*, τ. 5, τχ. 4, Δεκέμβριος 1991, σελ. 495-510.
- Luyster, R., «Symbolic Elements in the Cult of Athena», *History of Religions*, τ. 5, τχ. 1, Καλοκαίρι 1965, σελ. 133-163.
- MacLeod, G., «Nathaniel Hawthorne and the Boston Athenaeum», *Nathaniel Hawthorne Review*, τ. 32, τχ. 1, Άνοιξη 2006, σελ. 1-29.
- Markus, J., *Across An Untried Sea, Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, Alfred A. Knopf, Νέα Υόρκη, 2000.
- May, G., *Elisabeth Vigée Le Brun: The Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*, Yale University Press, New Haven, 2005.
- Mayerson, P., *Classical Mythology in Literature, Art, and Music*, Xerox Corporation, Νέα Υόρκη, 1971.
- Maynard, D. H., «The World's Anti-Slavery Convention of 1840», *The Mississippi Valley Historical Review*, τ. 47, τχ. 3, Δεκέμβριος 1960, σελ. 452-471.
- McGann, J. J., «The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology», *Studies in Romanticism*, τ. 11, τχ. 1, Χειμώνας 1972, σελ. 3-25.
- McMillen, S. G., *Seneca Falls and the Origins of the Women's Rights Movement*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη, 2008.

- Merrill, L., *When Romeo Was A Woman, Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, University of Michigan Press, Michigan, 1999.
- Miller, A. A., «An Interpretation of the Symbolism of Medusa», *American Imago*, τ. 15, τχ. 4, Χειμώνας 1958, σελ. 389-399.
- Peiss, K., «Going Public: Women in Nineteenth-Century Cultural History», *American Literary History*, τ. 3, τχ. 4, Χειμώνας 1991, σελ. 817-828.
- Percy Bysshe S., *The Cenci, A Tragedy, in Five Acts*, Δεύτερη Έκδοση, Elston Press, Νέα Υόρκη, 1821.
- Potts, A., *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven & Λονδίνο, 2000.
- Roworth Wassying W., «Painting for Profit and Pleasure: Angelica Kauffman and the Art Business in Rome», *Eighteenth-Century Studies*, τ. 29, τχ. 2, Χειμώνας 1995/1996, σελ. 225-228.
- Rubinstein, C. S., *American Women Sculptors: A History of Women Working in Three Dimensions*, G.K. Hall & Co., Βοστώνη, 1990.
- Shelley, P. B., *The Cenci: A Tragedy, in Five Acts*, Δεύτερη Έκδοση, C and J Ollier Vere Street, Bond Street, Λονδίνο, 1821.
- Sherwood, D., *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, University of Missouri Press, Μισούρι, 1991.
- Smith-Rosenberg, C., «The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America», *Signs*, τ. 1, τχ. 1, Φθινόπωρο 1975, σελ. 1-29.
- Stebbins, E., *Charlotte Cushman: Her Letters and Memories of Her Life*, Houghton, Osgood and Company, Βοστώνη, 1879.
- Sutherland, E., «Harriet Hosmer's Oenone», *Spotlight Series*, Mildred Lane Kemper Art Museum, Ιούνιος 2008, σελ. 1-4.
- Swisshelm, J. G. C., *Half a century*, Source Book Press, Νέα Υόρκη, 1970.
- Taft, L., *The History of American Sculpture*, The Macmillan Company, Νέα Υόρκη, 1903.
- Tennyson, A., *Poems*, George Bell & Sons, Λονδίνο, 1905.
- Tennyson, A., *The Death of Oenone, Akbar's Dream, and Other Poems*, Macmillan and Co., Νέα Υόρκη, 1892.
- Thorp M. F., «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, τ. 32, τχ. 2, Ιούνιος 1959, σελ. 147-169.
- Tigner, A. L., *Women Artists in Nineteenth-Century Italy: Elizabeth Barrett Browning Harriet Hosmer*, University of Wyoming, ProQuest Dissertations Publishing, 1996.

Tolles, T., *Perspectives on American Sculpture Before 1925*, Metropolitan Museum of Art Publications, Νέα Υόρκη, 2003.

Vicinus, M., *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*, University of Chicago Press, Σικάγο, 2004.

Vigée-Lebrun, L. E., *The Memoirs of Elisabeth Vigée-Le Brun*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον - Ινδιανάπολη, 1989.

Waller, S., «The Artist, the Writer, and the Queen: Hosmer, Jameson, and "Zenobia"», *Woman's Art Journal*, Άνοιξη- Καλοκαίρι 1983, τ. 4, τχ. 1, σελ. 21-28.

Winckelmann, J. J., *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, (μετάφρ. Heyer, E., Norton, R. C.), Opera Court Classics, Illinois, 1987.

Wood, R., *The Ruins of Palmyra: Otherwise Tedmor in the Desart*, Λονδίνο, 1753.

Worthen, T., «Poussin's Paintings of Flora», *The Art Bulletin*, τ. 61, τχ. 4, Δεκέμβριος 1979, σελ. 575-588.

Wunder, R. P., *Hiram Powers, Vermont Sculptor*, τ. 2, Countryman Press, Βερμόντ, 1974.

