

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η τέχνη του 20ού αιώνα:

Iστορία-Θεωρία-Εμπειρία

Δώρα Μαρκάτου

*Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα:
Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της*



Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης

Θεσσαλονίκη 2009

Δώρα Μαρκάτου

Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της*

ΗΕλένη Μπούκουρη-Αλταμούρα (Σπέτσες, 1821-1900)¹, η πρώτη Ελληνίδα ζωγράφος που έκανε συστηματικές σπουδές², είναι γνωστή ως μια μυθιστορηματική μορφή της νεοελληνικής τέχνης. Κι αυτό βέβαια όχι τυχαία.

Τον Απρίλιο 1848, γύρω στα εικοσιεπτά της, με τη συνοδεία του αγράμματου πλην φιλόμουσου και προοδευτικού πατέρα της³, έφυγε για την Ιταλία. Εκεί σπούδασε συστηματικά ζωγραφική, στη Σχολή των Ναζαρηνών στη Ρώμη, αφού μεταμφιέστηκε σε άντρα⁴ (εικ. 1) και οικειοποιήθηκε ένα αντρικό όνομα: Ιωάννης Χρυσίνης.⁵ Απαρνήθηκε, δηλαδή, το γυναικείο φύλο της, για να εκπορθήσει ένα αντρικό οχυρό, σε μια εποχή που απαγορευόταν στις γυναίκες να σπουδάζουν στις σχολές Καλών Τεχνών. Στη συνέχεια, φαίνεται ότι σπούδασε και στη Φλωρεντία, όπου βρισκόταν από το 1850⁶ και όπου απεκάλυψε την πραγματική της ταυτότητα στον μετέπειτα άντρα της, τον εξόριστο γαριβαλδινό πατριώτη, ζωγράφο και κατά τι νεότερό της Φραντσέσκο-Σαβέριο-Ραφφαέλο Αλταμούρα (Foggia, 1822-1897). Μαζί του απέκτησε τρία παιδιά, τα δύο μάλιστα εκτός γάμου: Την πρωτότοκη⁷ Σοφία (Φλωρεντία 1851-Σπέτσες 1872), τον Ιωάννη (Φλωρεντία 1852-Σπέτσες 1878) και τον Αλέξανδρο (Φλωρεντία 1856-Παρίσι 1918). Ο γάμος τους, που τελέστηκε στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας στις 10 Σεπτεμβρίου 1853⁸, δεν κράτησε πολύ. Το 1856, ο Σαβέριο την εγκατέλειψε, για ν' ακολουθήσει στο Παρίσι μια νεαρότερη Αγγλίδα ζωγράφο, την Jane Benham Hay, μαθήτρια του Ruskin.⁹ Η Ελένη, το 1857, με τα δυο μόνο μεγαλύτερα παιδιά τους γύρισε στην Ελλάδα¹⁰ και κέρδιζε τα προς το ζην εργαζόμενη ως

*Το παρόν κείμενο αποτελεί πρόδρομη ανακοίνωση ευρύτερης μελέτης που βρίσκεται σε εξέλιξη.

1. Στην ταφόπλακά της, ως έτος γέννησης, αναγράφεται το 1824. Το απέριττο οικογενειακό της μνημείο (Αθήνα, Α' Νεκροταφείο, α/α 1/134), είναι μια σαρκοφάγος, έργο του Ιακώβου Μαλακατέ, ο οποίος είχε αναλάβει μαρμαρογλυπτικές εργασίες και στο πατρικό της σπίτι στην Πλάκα.

2. Πριν από την Ελένη εμφανίστηκαν δυο άλλες Ελληνίδες ζωγράφοι, η Μαρία Σπανού -Ράδου (1805 ή 1809-1877) και η Ανθία Οικονόμου (c. 1805-c.1880), οι οποίες, όμως, δεν έκαναν συστηματικές σπουδές ούτε ασχολήθηκαν επαγγελματικά με τη ζωγραφική. Σχετικά βλ. X. Σχολινάκη-Χελιώτη, *Ελληνίδες ζωγράφου 1800-1922*, διδ. διατρ., Αθήνα 1990, σ.75-79.

3. Πατέρας της ήταν ο Ιωάννης Μπούκουρης, καραβοκύρης των Σπετσών, αγωνιστής του Εικοσιένα και από τους πρωτεργάτες της επανάστασης στις Σπέτσες. Για τις υπηρεσίες του στον αγώνα τιμήθηκε από το ελληνικό κράτος. Το 1844 αγόρασε το πρώτο λιθόκτιστο θέατρο στην Αθήνα.

4. Αντρικά φορούσε στο εργαστήριο του πατέρα της και η Marietta Tintoretto (1560-1590). Βλ. G. Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and their Work*, μτφρ. των R. Redies, I. Krüger, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst*, Frankfurt-Berlin 1980, σ.14.

5. Για τα ονόματα της οικογένειας βλ. Ρ. Γαλανάκη, 'Έλένη Αλταμούρα', *O Πολίτης*, 42, 7 Νοεμβρίου 1997, σ.29.

6. Η χρονολογία προκύπτει από την αφήγηση του Σαβέριο, ότι δυο χρόνια μετά την πρώτη συνάντηση στη Νάπολη τη συνάντησε στη Φλωρεντία. Από τον Σαβέριο, επίσης, τεκμηριώνονται και οι σπουδές της. Σχετικά βλ. M. Simone (επιμ.), *Saverio Altamura Pittore-Patriota Foggiano nell' Autobiografia*, Foggia 1965, σ.25-26.

7. M. Simone, ο.π., σ.26.

8. Γ. Κραβαρίτου, 'Έλένη Αλταμούρα', *H Καθημερινή* [Επτά Ημέρες], 6 Οκτωβρίου 1996, σ.11-12. Της ιδίας, 'Η Ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα: Άγνωστες Πτυχές του εν Φλωρεντία Βίου της', *O Πολίτης*, 41, 10 Οκτωβρίου 1997, σ.35.

9. M. Simone, ο.π., σ.87, σημ. 3.

10. Αναφέρεται ότι χώρισαν το 1855, προφανώς, επειδή είναι γνωστό ότι τότε ο Σαβέριο επισκέφθηκε

ζωγράφος. Στην Αθήνα, εντάχθηκε ισότιμα με τους άνδρες συναδέλφους της στην καλλιτεχνική σκηνή της πρωτεύουσας.

Οι μέλοις μεγαλοαστικής οικογένειας είχε πρόσβαση ακόμη και στα ανάκτορα, όπου παρέδιδε μαθήματα ζωγραφικής στη βασίλισσα Όλγα. Από τον Σεπτέμβριο 1862, μετά τον θάνατο του Διονυσίου Τσόκου¹¹, και έως και τον Ιούνιο 1868¹², δίδασκε Ιχνογραφία στις εσωτερικές μαθήτριες του Αρσακείου. Φαίνεται, όμως, ότι το 1862 η υγεία της ήταν ήδη κλονισμένη, αφού επικαλέστηκε λόγους υγείας για να μην αναλάβει και τη διδασκαλία των εξωτερικών μαθητριών, την οποία τελικά ανέλαβε ο Βικέντιος Λάντσας.¹³ Η φήμη της ως ζωγράφου και η κοινωνική της καταγωγή τής εξασφάλισαν τη θέση στο συντηρητικό και αυστηρό σχολείο, εκτός και αν η ιδιωτική της ζωή στην Ιταλία που θα σκανδάλιζε τους αστούς δεν ήταν ευρύτερα γνωστή.

Η αναγνώριση της αξίας της Ελένης Αλταμούρα στην Αθήνα πιστοποιείται από τη συμμετοχή της σε εξεταστικές και κριτικές επιτροπές. Συγκεκριμένα:

1. Η ελλανόδικος επιτροπή της Β' έκθεσης των Ολυμπίων στην Αθήνα, το 1870, αποτελούμενη από τους Γ. Γ. Παπαδόπουλο, Α. Θεοφιλά και Α. Boulanger, την προσέλαβε, μαζί με τον Νικηφόρο Λύτρα, ως «επιγνώμονα» για την εξέταση των εκτεθέντων καλλιτεχνικών έργων, με κριτήριο ότι και οι δύο διέπρεπαν «μεταξύ των καλλιεργούντων την καλλιτεχνίαν ομογενών».¹⁴ Αν λάβουμε υπόψη μας, ότι ο κανονισμός των Ολυμπίων συνιστά στους ελλανοδίκες να προσλαμβάνουν ως επιγνώμονες «κατά την ανάγκην ανά δύο ειδικούς άνδρας»¹⁵, αντιλαμβανόμαστε ότι η φήμη της ως ζωγράφου είχε τόσο εδραιωθεί, ώστε το φύλο της δεν αποτελούσε εμπόδιο. Είναι απώλεια ότι δεν έχει διασωθεί η «πεφωτισμένη και ευσυνειδητος έκθεσις», που κάθε επιγνώμων υπέβαλε στους ελλανοδίκες.¹⁶

2. Τον Οκτώβριο 1865 ήταν μέλος μαζί με τον Αλέξανδρο Ραγκαβή και τον Γεώργιο Μαργαρίτη, της εξεταστικής επιτροπής για τα καλλιτεχνικά μαθήματα που διδάχτηκαν στο Σχολείο των Τεχνών το σχολικό έτος 1864-1865.¹⁷

3. Το σχολικό έτος 1868-1869 ήταν μέλος της εξεταστικής επιτροπής των καλλιτε-

το Παρίσι με αφορμή την Παγκόσμια έκθεση. Ωστόσο, αν η ημερομηνία 3.6.1856 (βλ. *Allgemeines Künstlerlexikon*, τ.2, München-Leipzig 1992, σ.666), στην οποία τοποθετείται η γέννηση του τρίτου παιδιού τους, του Αλέξανδρου, είναι ορθή, πρέπει να χώρισαν τους επόμενους μήνες. Έτσι επαληθεύεται η χρονολογία επιστροφής της στην Ελλάδα, το 1857, αφού εγκατέλειψε τον Αλέξανδρο ολίγων μηνών, όπως ισχυρίζεται ο Saverio Altamura, *Vita e Arte*, A. Tocco (επιμ.), Napoli 1896, σ.71.

11. Αρχείο Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας, *Περιλήψεις Πρακτικών των Κατά Καιρούς Συμβουλίων από τον 1840, 'Συνεδρίασις ΙΕ' Σεπτεμβρίου 15 1862'*, σ.387.

12. Στο ίδιο, ό.π., 'Συνεδρίασις ΚΓ' Ιουνίου 26 1868', σ.186, «χορηγούνται δρχ. 80 εις την αποχωρήσασαν διδάσκαλον Βούκουρη δί' οδοιπορικά».

13. *Πρακτικά της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας από 24 Δεκεμβρίου 1861 μέχρι 25 Μαρτίου 1863*, Αθήναι 1863, σ.43.

14. *Ολύμπια του 1870 Περίοδος Δευτέρα*, Υπό της επί των Ολυμπίων και των Κληροδοτημάτων Επιτροπής, Αθήναι 1872, σ.2.

15. Ανωνύμου, 'Ολύμπια; Πανδώρα, τόμος έννατος (sic) από Απριλίου 1858 μέχρις Απριλίου 1859, σ.288-290.

16. Η Αθηνά Ταρσούλη, *Ελένη Αλταμούρα Η Πρώτη Ζωγράφος στην Ελλάδα μετά το 1821*, Αθήνα 1934, σ. 30, αναφέρει ότι εξελέγη ελλανοδίκης, μαζί με τον Νικηφόρο Λύτρα, και στην πρώτη έκθεση των Ολυμπίων το 1859. Η πληροφορία αυτή επαναλαμβάνεται από τους περισσότερους κατοπινούς μελετητές, αλλά δεν επιβεβαιώνεται από τα *Ολύμπια του 1859. Εκθέσεις των Ελλανοδικών*, Αθήναι 1860. Αντίθετα, η συμμετοχή του Νικηφόρου Λύτρα ως εκθέτη και η βράβευσή του απέκλειε τη συμμετοχή του ακόμη και ως επιγνώμονα, βλ. στο ίδιο, σ.104.

17. K. H. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου*. Μέχρι της Ιδρύσεως των Ανωτάτων Σχολών, Αθήναι 1956, σ.182.

χνικών διαγωνισμάτων για τα μαθήματα της Ζωγραφικής, της Κοσμηματογραφίας και της Χαλκογραφίας, μαζί με τον Ερνέστο Τσίλλερ και τον Γεράσιμο Μαυρογιάννη.¹⁸

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός, ότι μια γυναίκα ζωγράφος αντιμετωπίζεται ισότιμα με καθιερωμένους καλλιτέχνες, όπως ήταν ο Νικηφόρος Λύτρας, και με άλλες αναγνωρισμένου κύρους προσωπικότητες, σε μια εποχή που στην Ελλάδα ούτε οι άντρες καλλιτέχνες είχαν πάντα την κοινωνική αναγνώριση που προσδοκούσαν.¹⁹ Η παρουσία της σε καθαρά ανδροκρατούμενους χώρους, έστω κι αν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση, είναι μια γυναικεία κατάκτηση που την καθιστά πρωτοπόρο στις κοινωνικές διεκδικήσεις των γυναικών.

Η αρχικά πολλά υποσχόμενη καλλιτεχνική της δραστηριότητα σταμάτησε στις αρχές της δεκαετίας του 1870, όταν τα παιδιά της, η Σοφία και ο γνωστός θαλασσογράφος Ιωάννης Αλταμούρας, το ένα μετά το άλλο προσβλήθηκαν από φυματίωση και πέθαναν. Η ίδια πέθανε τον Μάρτιο 1900 στο πατρικό της σπίτι στις Σπέτσες, όπου είχε αποσυρθεί, όπως λέγεται, όταν εκδηλώθηκε η ασθένεια.²⁰ Συγκεκριμένα, από τον Ιανουάριο 1873, μαρτυρείται η εγκατάστασή της στις Σπέτσες και μάλιστα πρέπει ήδη να είχε πεθάνει η Σοφία, όπως συμπεραίνουμε από επιστολή του αδελφού της Αναστάση Μπούκουρη.²¹ Στις Σπέτσες, περισσότερο από ένα τέταρτο του αιώνα, έζησε απομονωμένη και παρεξηγημένη, ίσως με σαλεμένο το λογικό της τουλάχιστον τα τελευταία χρόνια της ζωής της, ασχολούμενη με τον πνευματισμό²², και μακριά από τους στενούς συγγενείς της, οι οποίοι τη συντηρούσαν οικονομικά και με τους οποίους βρισκόταν σε συνεχή επικοινωνία, μέσω ταχυδρομικής αλληλογραφίας.²³

Από το 1890 που την ανακάλυψε η Καλλιρρόη Παρρέν και κάτω από την επίδραση των φεμινιστικών ιδεών²⁴, «το αίνιγμα Ελένη Αλταμούρα», προσείλκυσε σποραδικά στην αρχή, συχνότερα τις τελευταίες δεκαετίες, το ενδιαφέρον δημοσιογράφων, λογοτεχνών, ιστορικών και κοινωνικών ερευνητών, τελευταία και ιστορικών της τέχνης.²⁵ Η μέχρι τώρα έρευνα έχει τεκμηριώσει ορισμένες πτυχές της ζωής της, αλλά έχει δείξει ενδιαφέρον κυρίως για τον άνθρωπο και τη γυναίκα Ελένη και ελάχιστα έως καθόλου έχει ασχοληθεί με το καλλιτεχνικό της έργο. Αυτό θα μπορούσε να αντανακλά καθιερωμένες αντιλήψεις ήδη από την Αναγέννηση, σύμφωνα με τις οποίες μια γυναίκα ζωγράφος ή γλύπτρια αντι-

18. Ό.π., σ. 187.

19. Σχετικά βλ. Δ. Φ. Μαρκάτου, 'Η Κοινωνική Θέση του Εικαστικού Καλλιτέχνη στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα', Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης: Προσεγγίσεις της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις Μέρες μας*, Αθήνα 2008, σ.185-210.

20. *Εφημερίς των Κυριών*, 27 Φεβρουαρίου 1900, σ.3-4.

21. Ο Σεπτεμβρίου 1871 είναι ακόμη στην Αθήνα, ενώ 4 Ιανουαρίου 1873 είναι ήδη στις Σπέτσες. Η πληροφορία συνάγεται από επιστολές που της απευθύνει ο αδελφός της Αναστάσης, και των οποίων τα αντίγραφα σώζονται ανάμεσα στην εμπορική αλληλογραφία του. Στην επιστολή της 4^{ης} Ιανουαρίου 1873, αναφέρει: «Μετά το δυστύχημα δεν έλαβα κανένα γράμμα σου...». Προφανώς αναφέρεται στον θάνατο της πρωτότοκης Σοφίας. Εσφαλμένα στην ταφόπλακά τους αναφέρεται το 1874. Η επιγραφή είναι μεταγενέστερη, αφού ως γνωστόν και τα δύο παιδιά και η Ελένη αρχικά τάφηκαν στις Σπέτσες.

22. Σώζεται μικρό χειρόγραφο βιβλίο με μαγικές συνταγές και σύμβολα.

23. Σώζονται αντίγραφα επιστολών προς την Ελένη που απευθύνουν ο αδελφός της Αναστάσης, η μητέρα της Μαρία και η ανιψιά της Νίνα και καλύπτουν το διάστημα 20 Σεπτεμβρίου 1871 έως 26 Φεβρουαρίου 1900 (Αρχείο Μ. Πινιατώρου, Σπέτσες).

24. *Εφημερίς των Κυριών* 167 (27 Μαΐου 1890), σ.103.

25. Χ. Σχολινάκη-Χελιώτη, δ.π. σ.80-87. Ε. Γεωργιάδου Κούντουρα, 'Η Γυναίκα στη Νεοελληνική Ζωγραφική του ΙΘ' αιώνα. Εικόνα και Δημιουργός; Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες', Αθήνα 1993, σ.13-25.

μετωπιζόταν ως «φαινόμενο»²⁶ ή ως «ένα θαύμα της φύσης», αφού η δραστηριότητά της δεν αποτελούσε μέρος «της κατεστημένης τάξης»²⁷ και αργότερα τον δέκατο ένατο αιώνα υποβιβάζόταν στο επίπεδο της χειροτεχνίας.²⁸ Στην περίπτωση της Ελένης αυτή η αντιμετώπιση οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο γεγονός ότι το σύνολο σχεδόν του έργου της καταστράφηκε: Πρώτα από την ίδια μετά τον θάνατο των παιδιών της, έπειτα από μια πλημμύρα σ' ένα μύλο κοντά στον Ιλισό όπου τα φύλαγε, από επιτήδειους που πούλησαν ή υπεξαίρεσαν έργα της όσο ακόμη ζούσε, μετά τον θάνατό της από τον αδελφό της και τέλος, κατά τη διάρκεια της ιταλικής κατοχής, όταν επιτάχθηκε το σπίτι των Σπετσών. Έτσι ελάχιστοι έχουν δει κάποια έργα της, ενώ οι περισσότεροι ερευνητές γνωρίζουν μόνο τους τίτλους λιγοστών έργων ή τις φωτογραφίες τους που δημοσιεύτηκαν από την Αθηνά Ταρσούλη το 1934 στη γνωστή μονογραφία της.²⁹ Η Αθηνά Ταρσούλη είχε πρόσβαση στους οικείους της και στα Κατάλοιπά της και μας έχει διασώσει πολύτιμες πληροφορίες, συγχρόνως, όμως, εξωράισε μια κατάσταση και δημιούργησε στερεότυπα, τα οποία αναπαρήγαγαν όλοι οι επόμενοι. Σχετικά με την αξιοπιστία των πληροφοριών της Ταρσούλη, καίριες είναι οι παρατηρήσεις του Γιώργου Σταματίου, ο οποίος αξιοποιώντας το αρχείο των κληρονόμων και τα Κατάλοιπα της Ελένης φώτισε τη σπετσιώτικη περίοδο της.³⁰ Πολύ σημαντικές πληροφορίες απέφερε η έρευνα που διεξήγαγαν η Γιώτα Κραβαρίτου και η Νίκη Κονιόρδου στα ιταλικά αρχεία και από τα ιταλικά αρχεία προσδοκούμε ακόμη βοήθεια.³¹

Στην κατοχή των κληρονόμων του αδελφού της Αναστάση σώζονται έξι ελαιογραφίες, λίγα γύψινα προπλάσματα και πολλές σπουδές και σχέδια, ενώ στο Αρσάκειο σώζεται μια προσωπογραφία, η οποία είναι πιθανότατα αυτοπροσωπογραφία της.

Τα περισσότερα σχέδια είναι επικολλημένα στις σελίδες δυο χοντρών τετραδίων, τα οποία φυλάσσει στην Αθήνα η κ. Μόλη Πινιατώρου, εγγονή του αδελφού της Αναστάση. Το πρώτο περιέχει 70 σχέδια από τα οποία άλλα είναι ολοκληρωμένα έργα και άλλα είναι σπουδές και σκίτσα. Τα θέματά τους αντλούνται από την αρχαία ελληνική μυθολογία, από την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, από το Βυζάντιο και τη χριστιανική θρησκεία γενικά, από εξωτικές χώρες, όπως είναι η Αίγυπτος, η Αλγερία ή η Αρχαία Βαβυλώνα, αντίγραφα μεγάλων δασκάλων, π.χ. του Andrea del Sarto, οικοδομήματα, ιδιαίτερα λεπτομέρειες γοτθικών ναών, μουσικά όργανα και καθημερινά αντικείμενα, ανθρώπινες μορφές κ.ά. Λιγοστά σχέδια είναι χρονολογημένα και απαντάται η χρονολογία Pisa 1852, αλλά και οι χρονολογίες 1858 και 1876, δηλαδή περιέχονται και σχέδια από την αθηναϊκή της περίοδο.

Το δεύτερο τετράδιο, που φέρει την επιγραφή *Studii fatti a Perugia od a(d) Assisi*, έχει 150 φύλλα, από τα οποία ελάχιστα είναι κενά και τα υπόλοιπα περιέχουν ένα ή περισσότερα σχέδια το καθένα. Τα σχέδια αυτού του τετραδίου παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί συχνά φέρουν υπογραφή με το πραγματικό βαπτιστικό της *Ελένη*, ή είναι χρονολογημένα και αναφέρουν τον τόπο, τον τίτλο και γενικά έχουν σύντομες ιδιόχειρες

26. M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, Princeton-New Jersey 1989, σ.4.

27. G. Greer, ο.π., σ.2-6.

28. X.-G. Γκότση, Ο Λόγος για τη Γυναίκα και τη Γυναικεία Καλλιτεχνική Δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη Δέκατου Ένατου-Αρχές Εικοστού Αιώνα), διδ. διατρ., Θεσσαλονίκη 2002, σ.194 και διάσπαρτα.

29. A. Ταρσούλη, ο.π.

30. Γ. Σταματίου, 'Η Πολυστένακτη Ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα. Νέα και Άγνωστα Στοιχεία για τη Ζωή και το Έργο της', *Ιστορία Εικονογραφημένη* 305 (Νοέμβριος 1993), σ.47, 52.

31. Στο σημείο αυτό οφείλω να αναφέρω ότι εκτεταμένη έρευνα έχει πραγματοποιήσει η Ρ. Γαλανάκη, όταν ακολουθούσε τα ίχνη της Ελένης, προκειμένου να συγκεντρώσει το απαραίτητο ιστορικό υλικό για το μυθιστόρημά της *Ελένη ή Κανένας*, που εκδόθηκε το 1998 από την Αγρα.

σημειώσεις με πολύ χρήσιμες πληροφορίες. Έτσι παρακολουθούμε το οδοιπορικό της στη Ρώμη, στην Περούτζα, στην Πίζα, στη Σιέννα, στην Ασσίζη, στη Φλωρεντία το διάστημα 1850-1853 και σε δυο-τρεις περιπτώσεις και το 1849. Ορισμένα σχέδια αποδίδουν σκηνές από την «Οδύσσεια» και την «Ιλιάδα» ή από το Δωδεκάθεο, σπανιότερα διάφορες ανθρώπινες μορφές και προπαντός οικοδομήματα και λεπτομέρειές τους, αντίγραφα έργων μεγάλων δασκάλων όπως είναι ο Giotto, ο Perugino ή ο Cavallini. Σε ορισμένα αρχιτεκτονικά σχέδια ενσωματώνονται τα αντίστοιχα κεφάλαια από την «Αρχιτεκτονική» του Βιτρουβίου ή του Palladio κάποτε και του Vignola. Πρόκειται για αριθμημένα μαθήματα αρχιτεκτονικής και αρχιτεκτονικού σχεδίου. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι η αρχιτεκτονική περιλαμβανόταν στο πρόγραμμα σπουδών ζωγραφικής στις Σχολές Καλών Τεχνών. Στο πρόγραμμα σπουδών και στις πρακτικές των σχολών καλών τεχνών παραπέμπουν και οι αντιγραφές έργων τέχνης.

Σώζονται ακόμη μερικά λυτά σχέδια και άλλα, τα πιο ολοκληρωμένα, που τα έχουν οι κληρονόμοι ξεχωρίσει. Απ' αυτά κυρίως πιστοποιείται η ασχολία της και με το γυμνό (εικ.2), το οποίο απαγορευόταν τότε στις γυναίκες.

Όπως γίνεται αντιληπτό τα σχέδια αυτά έχουν ιδιαίτερη σημασία για την έρευνα για δύο κυρίως λόγους. Πρώτον πιστοποιείται η σχεδιαστική της άνεση και τεκμηριώνονται όσα θρυλούνται σχετικά με την επίδοσή της στο σχέδιο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το σχέδιό της είναι πάντα άψογο, και δεύτερο διαφαίνονται οι καλλιτεχνικές της αναζητήσεις. Το ενδιαφέρον της για θέματα, όπως είναι τα θρησκευτικά και τα λογοτεχνικά, μας παραπέμπουν στη θεματολογία του Ρομαντισμού, ενώ το ενδιαφέρον για θέματα από εξωτικές χώρες παραπέμπουν στη ρομαντική κατεύθυνση του ανατολισμού (Οριενταλισμού). Σε πολλές περιπτώσεις τα σχέδιά της αποδίδουν σκηνές, των οποίων το περιεχόμενο είναι για μας ακατανόητο, αν δεν συνοδεύονται από επιγραφές. Άλλοτε αποδίδουν σκηνές από τη λογοτεχνία όπως π.χ. ένα σχέδιο που αποδίδει τη συνάντηση της Μαργαρίτας με τον Φάουστ από το ομώνυμο έργο του Γκαίτε.

Τα σχέδιά της ως προς την εκτέλεσή τους είναι πιο κοντά στο κλασικιστικό παρά στο ρομαντικό σχέδιο, όπως τα σχέδια που αποδίδουν σκηνές από την «Ιλιάδα» και την «Οδύσσεια». Αν τα συγκρίνουμε με σχέδια π.χ. του νεοκλασικιστή γλύπτη John Flaxman (1755-1826) για την εικονογράφηση των ομηρικών επών (εικ. 3), διαπιστώνουμε τη συγγένεια ως προς την απλότητα και την καθαρότητα της γραμμής, τη μη απόδοση του σωματικού όγκου και τον περιορισμό σε απλά περιγράμματα.³² Ο συγκερασμός κλασικιστικών και ρομαντικών στοιχείων, σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον της για την εκκλησιαστική τέχνη, τοποθετεί την Ελένη Αλταμούρα στους επιγόνους των Ναζαρηνών. Και είναι φυσικό, αφού σπούδασε στη σχολή του Overbeck στη Ρώμη.

Οι Ναζαρηνοί εμπνέονταν από την τέχνη του παρελθόντος και ιδιαίτερα από τους καλλιτέχνες του ύστερου Μεσαίωνα και της πρώιμης Αναγέννησης. Η τεχνοτροπία τους «φύτρωσε πάνω στο μητρικό έδαφος του Νεοκλασικισμού και θα ήταν ακατανόητη χωρίς τον Ρομαντισμό»³³. Όταν έφυγαν από τη Ρώμη οι Ναζαρηνοί (στο διάστημα από 1818-9 έως 1830), τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας τους -υποκειμενικός χαρακτήρας, απλότητα και ειλικρίνεια- παραχώρησαν τη θέση τους σ' ένα στυλ περισσότερο μνημειακό και, εκτός από τα θρησκευτικά θέματα, υιοθέτησαν θέματα από την κλασική μυθολογία, τη λαϊκή τέχνη, τη φύση και τη σύγχρονη λογοτεχνία.³⁴ Όλες αυτές οι πηγές έμπνευσης και

32. R. Bachleitner, *Die Nazarener*, München 1976, σ.42.

33. Ό.π., σ.15.

34. J. Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τ.22, London-New York 1996, σ.704β.

τα χαρακτηριστικά ανιχνεύονται στα σχέδια της Ελένης Αλταμούρα. Ως προς την κλασική μυθολογία, βέβαια, η Ελένη δεν χρειαζόταν την ώθηση των Ναζαρηνών, γιατί τα εφόδια της ανθρωπιστικής της μόρφωσης που έλαβε στην Ελλάδα³⁵ ήταν αρκετά. Άλλωστε, όπως γράφει και ο Σαβέριο στην αυτοβιογραφία του, η Ελένη «διάβαζε Όμηρο και Πίνδαρο όπως εμείς διαβάζουμε εφημερίδα για να κοιμηθούμε»³⁶.

Από τις ελαιογραφίες της, εκτιμώ ότι η παλαιότερη είναι η *Αυτοπροσωπογραφία* της (εικ.4). Παριστάνεται καθιστή, κατά τομή προς τα δεξιά ως προς τον θεατή, μπροστά στο καβαλέτο να ζωγραφίζει με μεγάλη αφοσίωση, χωρίς να φαίνεται τι ζωγραφίζει. Η μόνη πληροφορία σχετικά με το εικονιζόμενο θέμα παρέχεται από τα χρώματα στην παλέτα που κρατεί με το αριστερό της χέρι: αποχρώσεις του κόκκινου και λευκού. Στην πρώιμη χρονολόγηση συνηγορεί το πολύ νεανικό και δροσερό πρόσωπο, αλλά και η ασκητική ενδυμασία της που μας παραπέμπει στην περιβολή των Ναζαρηνών. Ιδιαίτερα το κεφαλοκάλυμμα και το λευκό περιλαίμιο μοιάζουν με τα αντίστοιχα εξαρτήματα της ναζαρηνής αμφίεσης, όπως διαπιστώνουμε σε γνωστά ναζαρηνά έργα, π.χ. στην προσωπογραφία των αδελφών Franz und Konrad Eberhard, έργο του Johann Anton Ramboux.³⁷ Μπορούμε να φανταστούμε την Ελένη μ' αυτήν την περιβολή στο εργαστήριό της στον Άγιο Ισίδωρο της Ρώμης, όπου στεγαζόταν η σχολή που είχε ιδρύσει ο Overbeck.

Ος σπουδαστικό έργο χρονολογείται γύρω στο 1850. Η Ελένη φιλοτεχνεί την αυτοπροσωπογραφία της στην αρχή της καριέρας της, όπως ήταν συνήθεια για τις γυναίκες ζωγράφους από τον δέκατο έκτο και τον δέκατο έβδομο αιώνα και μάλιστα χρησιμοποιεί τον εικονογραφικό τύπο μπροστά στο καβαλέτο που επίσης προτιμούσαν οι γυναίκες και που καθιερώθηκε στα μέσα του δεκάτου έκτου αιώνα.³⁸ Αν όλοι οι καλλιτέχνες, άντρες και γυναίκες, χρησιμοποιούσαν την αυτοπροσωπογραφία ως μέσο για να διακηρύξουν την αυτοσυνειδησία τους και την ανώτερη κοινωνική τους θέση, οι γυναίκες είχαν ένα πρόσθετο λόγο: Να εναντιωθούν στην κυριαρχία των ανδρών στην τέχνη.³⁹ Και η Ελένη είχε ήδη εναντιωθεί στην πράξη, ώστε αυτοπροσωπογραφούμενη δεν κάνει τίποτε περισσότερο από το να μεταφέρει και σε ένα συμβολικό επίπεδο την αντίθεσή της σ' αυτό το αντρικό προνόμιο.

Η γυναικεία αυτοπροσωπογραφία κατέχει μια ιδιαίτερη θέση στην ιστορία του καλλιτεχνικού αυτού είδους και διακρίνεται από την αντρική. Την αυτοπροσωπογραφία της Ελένης, όμως, πού να την κατατάξουμε; Είναι γυναικεία αφού απεικονίζεται μια γυναίκα και είναι αντρική, αφού η εικονιζόμενη είναι μεταμφιεσμένη σε άντρα. Προφανώς γι' αυτό αποφεύγει ένα σύνηθες χαρακτηριστικό της γυναικείας προσωπογραφίας: τη στροφή προς τον θεατή και την επίδειξη των δεξιοτήτων της μέσω του δημιουργούμενου έργου στο καβαλέτο. Έτσι, η Ελένη στήθηκε μπροστά στους καθρέπτες⁴⁰ της όχι ναρκισσιστικά αλλά απόλυτα φυσικά, αποφασισμένη να αποδώσει το πάθος της για τη ζωγραφική. Μοντέλο και πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης ταυτίζονται, είναι η ίδια τη στιγμή που προσπαθεί

35. Φοίτησε στο Σχολείο Θηλέων της Γαλλίδας G. Volmerange στο Ναύπλιο, εσωτερική στη Σχολή Hill στην Αθήνα, έλαβε μαθήματα κατ' οίκον από διάφορους δασκάλους και από τον ζωγράφο Raffaello Ceccoli. Περισσότερα βλ. X. Σχολινάκη-Χελιώτη, ό.π., σ.80-81.

36. M. Simone (επιμ.), *Saverio Altamura*, ό.π., σ.26.

37. Απεικ. βλ. R. Bachleitner, ό.π., σ.73.

38. O. Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, Hirmer Verlag, München 2006, σ.216, 220. Η πρώτη γυναικά ζωγράφος που αυτοπροσωπογραφήθηκε μπροστά στο καβαλέτο είναι η Catharina van Hemessen το 1548. Απεικόνιση βλ. στο ίδιο σ.218.

39. Ό.π., σ.215.

40. Η απεικόνισή της εντελώς κατά τομή προϋποθέτει τη χρήση δύο καθρεπτών.

να κάμει πράξη ένα εσωτερικό όραμα. Και καθώς είναι άγνωστο το θέμα που ζωγραφίζει εκείνο που εξαίρεται είναι η ίδια η ζωγραφική δημιουργική πράξη και όχι το αποτέλεσμά της. Αν και δεν φέρει η μορφή της τα χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν μια μορφή ως αλληγορία της ζωγραφικής,⁴¹ εκτός βέβαια από την παλέτα και τον χρωστήρα, ίσως και τα ακατάστατα μαλλιά κάτω από τον σκούφο, θα μπορούσε να πει κανείς ότι η αυτοπροσωπογραφία της Ελένης γίνεται αλληγορία της ίδιας της ζωγραφικής.

Η αυτοπροσωπογραφία της Ελένης είναι η πρώτη γνωστή αυτοπροσωπογραφία Ελληνίδος καλλιτέχνιδος και δικαιωματικά κατέχει μια θέση στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Η σοβαρότητα, με την οποία ασκεί το έργο της, ενεργοποιεί τον συνειρμικό νόμο της αντιθέσεως και μας παραπέμπει στην ερασιτεχνική ενασχόληση των γυναικών με την τέχνη, που ήταν ο κανόνας, σ' ολόκληρη την Ευρώπη ακόμη και τον δέκατο ένατο αιώνα. Στη νεαρή ζωγράφο με την απόλυτη συγκέντρωση στο έργο της ως μια βαθιά εσωτερική της υπόθεση δεν βρίσκει ανταπόκριση ο αφορισμός της Germain Green, ότι για τις γυναίκες το καβαλέτο ήταν ένα αγαπημένο παιγνίδι και όχι σύνεργα εργασίας.⁴² Η αυτοσυνειδησία της Ελένης ως καλλιτέχνιδος θα καταφανεί όταν θα επιστρέψει στην Ελλάδα και θα κερδίζει τη ζωή της απ' αυτά όπως οι άντρες συνάδελφοί της. Ο Σαβέριο Αλταμούρα στην «Αυτοβιογραφία» του, σχολιάζοντας λίγο πικρόχολα την κοινή τους ζωή, ισχυρίζεται ότι δεν ήταν ένα συνηθισμένο ζευγάρι.⁴³ Και η Ελένη, ως επαγγελματίας ζωγράφος, σίγουρα δεν ήταν μια συνηθισμένη γυναίκα ανάμεσα στους Αθηναίους αστούς του δεκάτου ενάτου αιώνα, στη συνείδηση των οποίων δεν είχε ακόμη κατακυρωθεί ως διακριτό στοιχείο της κοινωνίας τους ούτε ο άντρας εικαστικός καλλιτέχνης.

Η αυτοπροσωπογραφία που εξετάζουμε εδώ δεν είναι το μοναδικό έργο αυτής της κατηγορίας. Έχει διασωθεί και ένα πρόχειρο σκίτσο με μολύβι, στο οποίο παριστάνεται σε μεγάλη ηλικία και με σκουφάκι ύπνου. Με επιφύλαξη μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι αυτοπροσωπογραφία της Ελένης και ένα σχέδιο με κάρβουνο σε χαρτί (εικ. 5) στο Αρσάκειο Ψυχικού. Η εικονιζόμενη έχει ηλικία που ταιριάζει στην ηλικία της Ελένης όταν δίδασκε εκεί, ενώ τα χαρακτηριστικά της, όπως τα πλούσια κατσαρά μαλλιά και η κατατομή της ταιριάζουν με τα μαλλιά στην αυτοπροσωπογραφία και με προσωπογραφία της (εικ.6) που φιλοτέχνησε ο Σαβέριο το 1852⁴⁴ και σήμερα βρίσκεται στο Palazzo Pitti της Φλωρεντίας αντίστοιχα. Έργο του Σαβέριο είναι και μια προσωπογραφία της σε υδατογραφία, που επίσης έχει διασωθεί.

Το έργο που γνωρίζουν όλοι οι μελετητές, τουλάχιστον από φωτογραφία, είναι η Απελπίσια (εικ. 7), το οποίο αναφέρεται ως σπουδαστικό και μάλιστα ότι της χάρισε και κάποια διάκριση. Η Α. Ταρσούλη το περιγράφει ως εξής: «Μια νέα γυναίκα συσπειρωμένη μέσα σε ασκητικό χιτώνα ανοιχτόχρωμον, με ανεμισμένα τα μαλλιά και την εσάρπα της, σ' ένα τρικυμισμένο σκοτεινό τοπίο, ρίχνει βλέμματα γεμάτα θλίψη, φόβο αγωνία μαζί κι εγκαρτέρηση σε όποιον την κοιτάζει. Μια προφητική μπορεί να πη κανείς εικόνα της μελλοντικής ζωής της Αλταμούρα».⁴⁵ Κάτω δεξιά φέρει την επιγραφή: Τωι φιλτάτωι μοι πατρί Ιωάν: / Μπούκουρη 1852. Την ίδια χρονολογία, 1^ο Μαΐου 1852, φέρει και το ένα από τα δύο σχέδια του έργου που έχουν διασωθεί.

Πρόκειται για ένα έργο, του οποίου το θέμα και η ατμόσφαιρα βρίσκεται μέσα στο

41. Βλ. P. Buscaroli (επιψ.), *Cesare Rippa, Iconologia*, Milano 1992, σ.357.

42. G. Greer, ο.π., σ.310.

43. S. Altamura, ο.π, σ.39.

44. E. Spolletti, *Gli Anni del Caffè Michelangelo*, Roma 1985, σ.66-67.

45. A. Ταρσούλη, ο.π., σ.19.

κλίμα του Ρομαντισμού. Έχει γραφεί ότι το έργο αυτό είναι εμπνευσμένο από τα τραγικά γεγονότα της ζωής της.⁴⁶ Όταν το ζωγράφιζε, όμως, δυνητικά περνούσε την πιο ευτυχισμένη περίοδο της ζωής της: Σπούδαζε, ζούσε με τον αγαπημένο της, είχε δυο παιδιά. Δεν ήταν βέβαια ανέφελη περίοδος: Αν και είχε δυο εξώγαμα παιδιά, ο γάμος δεν μπορούσε να γίνει λόγω της διαφοράς του δόγματος. Η ομολογία πίστεως στον καθολικισμό και η αποκήρυξη ως αιρέσεως της ορθοδοξίας προϋπέθετε μακρά περίοδο κατήχησης και εξέταση από ειδική επιτροπή της καθολικής εκκλησίας⁴⁷, γεγονότα, δηλαδή, που θα την έφεραν πολλές φορές σε απελπισία. Για «πολλές ενοχλήσεις εξαιτίας της διαφοράς του δόγματος», κάνει λόγο και ο Σαβέριο στην «Αυτοβιογραφία» του.⁴⁸

Το έργο αυτό εκτέθηκε στην ετήσια έκθεση του Σχολείου των Τεχνών το 1852 και αποτελεί την πρώτη και την τελευταία συμμετοχή της σε εκθέσεις, σύμφωνα με όσα αυτή τη στιγμή γνωρίζουμε για την Ελένη. Η Απελπισία ανήκει στα εκθέματα που προκάλεσαν θετική εντύπωση, αλλά και τη βεβαιότητα ότι η νεαρή ζωγράφος «θέλει προξενήσει μεγάλην τιμήν εις την πατρίδα της»⁴⁹. Η διατύπωση αυτή μας παραπέμπει στην ιδεολογία σχετικά με τη δημιουργία εθνικού κράτους και στην πρωταρχική επιδίωξη του νεοσύστατου ελληνικού, να ενταχθεί στον πολιτισμένο κόσμο, καθώς και στις συνακόλουθες αντιλήψεις ότι η τέχνη, ως δείκτης προόδου, επιτελούσε εθνικό σκοπό.⁵⁰ Από αυτή την άποψη και μόνο, η Ελένη συγκαταλέγεται στους σκαπανείς της προόδου και του εκσυγχρονισμού του νεοελληνικού κράτους και δικαιωματικά κατέχει αφετηριακή θέση στην Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, παρά το γεγονός ότι η εξέλιξή της διακόπηκε και οι οιωνοί δεν επαληθεύτηκαν.

Από το ρεπερτόριο του Ρομαντισμού και μάλιστα από τη μεσαιωνική λογοτεχνία είναι εμπνευσμένο και το επόμενο έργο: *Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη* (εικ. 8). Με τη χαρακτηριστική αφαιρετικότητα της ναζαρηνής τέχνης, αποδίδεται σκηνή, στην οποία απεικονίζεται ο Δάντης, μαζί με τον Βιργίλιο και τη συνοδεία τους, να έχουν φτάσει στο ξέφωτο απ' όπου κάτω στην κοιλάδα του Άδη αντίκρυζαν τους κολασμένους. Στη συγκεκριμένη σκηνή «δυο λυσίκομες γυναίκες, η μία ακουμπισμένη στο στήθος της άλλης μοιάζουν δυο πονεμένες Μαγδαληνές. Το τοπίο εναρμονίζεται με την ψυχολογία τους τα χρώματα ενώνονται με πολλή ευαισθησία σε τόνους σκιερούς και μόνο οι δυο αυτές θλιψμένες ψυχές φωτίζονται σαν από χρυσές ακτίνες, σαν από κάποιο φως απολυτρωτικό, ενώ, μακριά στο βάθος, περνάει ο Δάντης με την ακολουθία του σα φευγαλέα οπτασία»⁵¹. Σε αντίθεση με τη χρωματική περισσότερο απόδοση της ακολουθίας του Δάντη, το σύμπλεγμα των δύο γυναικών αποδίδεται με καθαρό σχέδιο.

Για τους Ναζαρηνούς, το σχέδιο ήταν σπουδαιότερο από το χρώμα, χαρακτηριστικό που παλαιότερα θεωρήθηκε αδυναμία και επέσυρε ειρωνικά σχόλια. Σήμερα αναγνωρίζεται ότι η προτίμησή τους στα καθαρά περιγράμματα ήταν ένα μέσο για να εκφράσουν την αλήθεια, την οποίαν επεδίωκαν, και μέσα από την απλότητα της φόρμας να φθάσουν

46. Ε. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ.1, Αθήνα 1997, σ.41 (Χ. Σχολινάκη-Χελιώτη).

47. Γ. Κραβαρίτου, 'Η Ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα...', ό.π., σ.34-35.

48. M. Simone (επιμ.), *Saverio Altamura...*, ό.π., σ.26.

49. K. Μπαρούτας, *Η Εικαστική Ζωή και η Αισθητική Παιδεία στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1990, σ.21. *Νέα Πανδώρα*, τ.3, τχ.70, 15 Φεβρουαρίου 1853, σ.516.

50. Περισσότερα βλ. E. E. Μαυρομιχάλη, 'Οι Καλλιτεχνικοί Σύλλογοι και οι Στόχοι τους' (1880-1910), *Μνήμων* 23 (2001), σ.221 κ.ε.

51. A. Ταρσούλη, ό.π., σ.20. Στη σημερινή του κατάσταση το έργο είναι μάλλον επιζωγραφισμένο.

στην ψυχική έκφραση.⁵² Και το χρώμα που χρησιμοποιεί η Ελένη, όπως και οι Ναζαρηνοί, είναι τοπικό, κυρίως στο σύμπλεγμα των δυο γυναικών, και λειτουργεί συμβολικά για να δώσει την αίσθηση της απόκοσμης ατμόσφαιρας ή -για να θυμηθούμε τον Schlegel που προσέφερε τη θεωρητική βάση για τις σχέσεις ποίησης και ζωγραφικής- να μεταβάλει τη ζωγραφική σε ποίηση.⁵³

Η Ελένη εμπνεόμενη από τον Δάντη εναρμονίζεται με το πνεύμα της εποχής της: Από το 1822, που ο Delacroix ζωγράφισε τη *Bá尔ka του Δάντη*, στην οποία απεικονίζονται ο Βιργίλιος και ο Δάντης στην κόλαση, η «Θεία Κωμωδία» και ιδιαίτερα η «Κόλαση» έγινε επί πολλές δεκαετίες σταθερή πηγή έμπνευσης για τους ζωγράφους. Αναφέρω ένα μόνο παράδειγμα επίσης από το 1822: Το έργο του Ary Scheffer *H Φραντζέσκα από το Ρίμινι και ο Πάολο Μαλατέστα εμφανίζονται στον Δάντη και στον Βιργίλιο*, γνωστό από αντίγραφο του 1855.⁵⁴ Εικονογραφικά το πολύ μέτριο έργο της Ελένης βρίσκεται κοντά στο έργο του Σέφφερ και δεν προϋποθέτει τις τοιχογραφίες με θέμα τη «Θεία Κωμωδία», τις οποίες ολοκλήρωσαν οι Ναζαρηνοί στην Casa Bartholdi στη Ρώμη το 1818 και πρέπει να θεωρούμε βέβαιο ότι τις είχε δει κατά την παραμονή της εκεί. Η αναφορά του Delacroix στον Δάντη, προκειμένου να ανιχνεύσει την αφετηρία της καλλιτεχνικής έμπνευσης, δεν είναι τυχαία. Ο Δάντης από τον δέκατο όγδοο αιώνα και με την ώθηση του Ugo Φώσκολου είχε γίνει αντικείμενο μελέτης, ενώ η φήμη του εδραιώθηκε από τον Vico, ο οποίος εγκαινίασε τη νέα αντίληψη για το έργο τέχνης, ως αυθόρυμη καρπό της δημιουργικής φαντασίας του πνεύματος.⁵⁵

Το έργο φέρει την εξής επιγραφή: Τηι φιλτάτη μοι μητρί Μαρία / Μπούκουρη 1852. Η τρυφερή αυτή αφιέρωση συνειρμικά φέρει στον νου μας τις ψυχρές επιστολές του αδελφού της και της μάνας της, αντίγραφα των οποίων σώζονται στην εμπορική αλληλογραφία του αδελφού της, με τις οποίες συνήθως την πληροφορούν ότι της αποστέλλουν ένα σταθερό χρηματικό ποσό κατά μήνα.

Ένα μικρό έργο, μάλλον σπουδή, που απεικονίζει την *Αγία Οικογένεια με τον Ιωάννη και την Αγία Άννα* (εικ. 9), με αφαιρετικό επίσης τρόπο και σύμφωνα με τις αρχές των Ναζαρηνών, είναι το μοναδικό θρησκευτικό έργο που έχει διασωθεί. Βασική αρχή των Ναζαρηνών σχετικά με την απόδοση των βιβλικών προσώπων και σκηνών ήταν η σοβαρότητα. Γ' αυτό απέκλειαν κάθε ανεκδοτολογικό στοιχείο ή θεατρική πόζα και προτιμούσαν την απλότητα, ώστε η εύληπτη μορφή να συμβάλει στη συγκέντρωση και στην κατανόηση του θρησκευτικού περιεχομένου. Αυτό βέβαια οδηγούσε σε ένα ρεαλισμό που στην πραγματικότητα δεν επεδίωκαν.⁵⁶ Και στην περίπτωση αυτού του έργου εντυπωσιάζει η στάση της Παναγίας και ο τρόπος που ακουμπάει το χέρι της στην πολυθρόνα. Ιδιαίτερα ρεαλιστική είναι και η μορφή του Ιωσήφ, σαν να πρόκειται για προσωπογραφία συγκεκριμένου προσώπου. Του Σαβέριο ίσως; Σ' αυτή την περίπτωση η θρησκευτική σύνθεση λειτουργεί ως υπαινιγμός για την οικογένειά της, την περίοδο που είχε αποκτήσει τα δυο πρώτα παιδιά.

Οι Ναζαρηνοί άσκησαν τεράστια επίδραση ιδιαίτερα στην εκκλησιαστική τέχνη, όπου κυριάρχησαν σχεδόν μέχρι το 1940. Είναι γνωστό ότι και στην Ελλάδα η ναζαρηνή

52. R. Bachleitner, ο.π., n.I, σ.40-41.

53. R. Assunto, 'Dante, I Nazareni e l' estetica protoromantica', στον συλλογικό τόμο *Dante e l' Arte Romantica Nazareni-Puristi-Preraffaelliti*, Milano 1981, σ.12β.

54. E. A. Fraser, *Delaクロix, Art and Patrimony in Post-revolutionary France*, Cambridge 2004, σ.22.

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

56. R. Bachleitner, ο.π., σ.106-107.

εκκλησιαστική τέχνη κατόρθωσε για μεγάλο διάστημα να παραμερίσει τη μεταβυζαντινή. Όταν η Ελένη επέστρεψε στην Ελλάδα, ήταν ήδη από το 1852 στην Αθήνα ο Λουδοβίκος Θείρσιος που επεδίωκε τη διόρθωση της βυζαντινής τέχνης. Ατεκμηρίωτες ακόμη πληροφορίες αναφέρουν ότι η Ελένη εργάστηκε στις αγιογραφήσεις ναών μαζί με τον δάσκαλό της στην Ελλάδα, Ραφαέλο Τσέκολι, για τον οποίο μέχρι στιγμής ελάχιστα γνωρίζουμε. Η έρευνα σ' αυτή την κατεύθυνση ίσως αποκαλύψει κάτι και για την Ελένη.

Ένα άλλο μικρό έργο, μάλλον σπουδή, αποδίδει μια σκηνή με την Ιουδήθ (εικ. 10). Μια υπηρέτρια με γυρισμένη την πλάτη στον θεατή κρατεί στο αριστερό της χέρι μέσα σε πανέρι το κομμένο κεφάλι του Ολοφέρνη, ενώ η Ιουδήθ έχει ακόμη υψωμένο το ξίφος. Και οι δυο γυναίκες κοιτάζουν προς τα δεξιά έξω από τον ζωγραφικό χώρο προς την κατεύθυνση απ' όπου ακούγεται, σύμφωνα με την αφήγηση στο ομώνυμο απόκρυφο βιβλίο, ένας απειλητικός ήχος. Το έργο είναι αντίγραφο του γνωστού έργου της Αρτεμισίας Τζεντιλέσκι (Artemisia Gentileschi, 1593-1654?) *H Iουδήθ με την υπηρέτριά της*, χρονολογημένο στο 1613/14 και βρίσκεται στο Palazzo Pitti στη Φλωρεντία.⁵⁷

Ως αντίγραφο πρέπει να είναι έργο επίσης της φλωρεντινής περιόδου της ζωγράφου και είναι αποτέλεσμα της πρακτικής της να αντιγράφει συστηματικά έργα παλαιοτέρων δασκάλων. Δεν γνωρίζουμε αν η σπουδή αυτή έγινε ποτέ ολοκληρωμένο έργο, αν ήταν μόνο μια ευκαιρία για άσκηση ή μια συνειδητή επιλογή που υποκρύπτει μύχιες επιθυμίες της.

Η ιστορία της Εβραίας Ιουδήθ που, αφού ξελόγιασε, αποκεφάλισε τον μεθυσμένο αρχηγό των Ασσυρίων, τον Ολοφέρνη, προκειμένου να σώσει την πόλη της, Βετούλια, είναι μια βιβλική σκηνή που αναπαρίσταται στην τέχνη ήδη από τον Μεσαίωνα. Η Ιουδήθ στη μεσαιωνική της εκδοχή χρησιμοποιείται ως σύμβολο της αρετής που καταβάλλει την αμαρτία. Από την Αναγέννηση και μετά έγινε πολύ αγαπητό θέμα φορτισμένο με ποικίλους συμβολισμούς, άλλοτε θετικούς και άλλοτε αρνητικούς, από σύμβολο πολιτικής ελευθερίας, εκδίκησης, σύμβολο της ολέθριας επίδρασης της γυναικάς πάνω στον άντρα ή ως «καλή Ιουδήθ», μέσο κάθαρσής του, μέχρι και σύμβολο της γυναικείας χειραφέτησης.⁵⁸ Από τον Caravaggio και μετά τονίζεται όχι ο επικός χαρακτήρας της αφήγησης, αλλά ο δραματικός και οι συνθέσεις στηρίζονται στις αντιθέσεις, σύμφωνα με τη θεωρία τον δέκατο έκτο αιώνα.⁵⁹

Πότε ακριβώς αντέγραψε το ιταλικό έργο η Ελένη, πριν ή μετά τον χωρισμό της με τον Σαβέριο; Και τι ήθελε να εκφράσει, αν υποθέσουμε ότι δεν το αντέγραψε τυχαία στο πλαίσιο της συνήθους πρακτικής της; Και σε ποιον έστελνε το μήνυμα του, στον Σαβέριο ή στον εαυτό της; Ήθελε να τιμωρήσει τον άντρα που την εγκατέλειψε, να δηλώσει την αποτυχία της ως γυναίκα ή να αισθητοποιήσει τη χειραφέτησή της; Δεδομένου ότι ουδέποτε εκφράστηκε αρνητικά, όπως λέγεται, για τον άντρα που αγάπησε υπερβολικά, θεωρώ ότι ο συμβολισμός της εκδίκησης δεν ήταν κριτήριο επιλογής, όπως δεν ήταν σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές και στην περίπτωση της δημιουργού του, της Αρτεμισίας Τζεντιλέσκι, η οποία επανειλημμένως εμπνεύστηκε από τη βιβλική ηρωίδα και η οποία

57. Απεικ. βλ. O. Calabrese, ο.π., σ.110, εικ.101.

58. Για τους συμβολισμούς της Ιουδήθ και την ερμηνεία τους, βλ. M. D. Garrard, ο.π., σ.278-336. Ιδιαίτερα για τη φεμινιστική ερμηνεία βλ. H. Th. Georgen, 'Die Kopfjägerin Judith-Männerphantasie oder Emanzipationsmodell?' στο: G. Bischoff κ.ά. (επιμ.), *FrauenKunstGeschichte Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Giesßen 1984, σ.111-124.

59. M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, ο.π., σ.291.

είχε γνωρίσει και προσωπικά την αντρική βία.⁶⁰

Το συγκεκριμένο έργο, ωστόσο, μπορούσε να προσελκύσει το ενδιαφέρον της Ελένης για διάφορους λόγους που σχετίζονται με τη ζωγράφο του, το θέμα του και τον τρόπο που η Αρτεμισία το είχε επεξεργαστεί.

1. Η Αρτεμισία θεωρείται πρωτοπόρος στη ζωή και στην τέχνη: Ως γυναίκα έζησε έξω από τον κανόνα της εποχής της και ως ζωγράφος ανανέωσε την αντρική καλλιτεχνική παράδοση. Συγκεκριμένα στα έργα της ενσωματώνει γυναικεία χαρακτηριστικά και στοιχεία από τα αντρικά ηρωικά πρότυπα της Αρχαιότητας και της Αναγέννησης. Η Ελένη ως γυναίκα μπορούσε να ταυτίζεται ως ένα βαθμό με την Αρτεμισία, αφού, όπως εκείνη, είχε τολμήσει πράγματα έξω από τις δυνατότητες των γυναικών της εποχής της. Σπούδασε με την υποστήριξη του φιλόμουσου πατέρα της, όπως η Αρτεμισία είχε μυηθεί στην τέχνη επίσης από τον ζωγράφο πατέρα της. Κατά ειρωνεία της τύχης, στο μέλλον επρόκειτο να φανεί ότι είχαν και ένα άλλο κοινό σημείο: Η Αρτεμισία είχε κάνει ένα συμβατικό γάμο που απέτυχε, όπως απέτυχε και ο γάμος της Ελένης και το χειρότερο, είχε χάσει πρόωρα τα τρία από τα τέσσερα παιδιά της, τραγικές εμπειρίες που βίωσε και η ίδια ως μητέρα.

2. Η Ιουδήθ ως ηρωίδα ήταν η γυναίκα που έλεγχε το πεπρωμένο της και αποτελούσε για την Αρτεμισία σημαντικό πρότυπο αυτοσυνειδησίας και αυτοπροσδιορισμού. Αναπαριστώντας την Ιουδήθ μετέπλασε τα μορφολογικά πρότυπα της, π.χ. από τον Caravaggio, και δημιούργησε συνθέσεις που ενσωματώνουν ανδρικά και γυναικεία χαρακτηριστικά δημιουργώντας έναν ιδανικό «ανδρόγυνο» τύπο.⁶¹ Η Ελένη είχε βίωσει τη διπλή εμπειρία, της γυναικάς και, μέσα από «την ψευδεπίγραφη αρσενική ταυτότητα»⁶², εκείνη του άντρα, και αν πάρουμε τοις μετρητοίς όσα λέει ο Σαβέριο, είχε τόσο επιδράσει πάνω της η μεταφίεσή της σε άντρα, ώστε αργότερα ουδέποτε ένιωσε άνετα μέσα στα γυναικεία ρούχα.⁶³

3. Ο πίνακας στο Palazzo Pitti, θεωρείται ότι συνθέτει αντρικά και γυναικεία χαρακτηριστικά, είναι μια σύνθεση κλασικής αυστηρότητας που ταίριαζε στο ιδίωμα των Ναζαρηνών το οποίο ακολουθούσε και η Ελένη και διακρίνεται για τη διαγραφή των χαρακτήρων και τη δραματική του ένταση. Η Mary Garrard υποστηρίζει ότι η Αρτεμισία εμπνέεται από το θέατρο καθώς στοιχεία της σύνθεσης, όπως είναι η στροφή των γυναικών προς τα δεξιά σε σημείο έξω από τον πίνακα, παραπέμπουν σε συνθήκες σκηνής θεάτρου.⁶⁴ Η εγγενής θεατρικότητα της ίδιας της σκηνής και η εικαστική απόδοσή της είναι χαρακτηριστικά του έργου που δεν μπορούσαν να περάσουν απαρατήρητα από την Ελένη, της οποίας η σχέση με το θέατρο άρχιζε από την παιδική της ηλικία: Ο πατέρας της ήταν ο πρώτος θεατρώνης της Αθήνας.

Έργο των σπουδαστικών της χρόνων είναι η *Προσωπογραφία της μάνας της Μαρίας Μπούκουρη* που είναι και το μοναδικό ζωγραφικό έργο αυτής της κατηγορίας που έχει διασωθεί (εικ. 11). Η ηλικιωμένη γυναίκα παριστάνεται με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της, όπως διαπιστώνει κανείς αν συγκρίνει τον πίνακα με φωτογραφία της στο σπίτι των Σπετσών, και είναι φανερή η προσπάθεια ψυχολογικής διεύσδυσης στον χαρακτήρα της. Και σ' αυτό το έργο η Ελένη είναι επηρεασμένη από τους Ναζαρηνούς, οι οποίοι απέδιδαν

60. Σύντομα βιογραφικά της βλ. A. Lapierre, 'Artemisia Gentileschi', στο Elizabeth S. G. Nicholson κ.ά. (επιμ.), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, Milano 2007, σ.198-199.

61. M. D. Garrard, ό.π., σ.7.

62. Δανείζομαι τον όρο από τη Μ. Μικέ, *Μεταμφέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, Αθήνα, σ.340.

63. M. Simone (επιμ.), *Saverio Altamura Pittore...*, ό.π., σ.26.

64. M. D. Garrard, ό.π., σ.313-316.

ιδιαίτερη σημασία στο είδος, αφού θεωρούσαν τον άνθρωπο φορέα μιας αθάνατης ψυχής και γι' αυτό ενδιαφέρονταν να εκφράσουν την πνευματικότητά του και να τον εξιδανικεύσουν. Ο Overbeck έγραφε το 1811: «Ζωγραφίζοντας μια προσωπογραφία, πρέπει να τίθεται ως τελικός σκοπός να συλληφθεί σωστά ο χαρακτήρας του παριστανομένου προσώπου και να αποδοθεί με όσο γίνεται μεγαλύτερη πιστότητα. Για να επιτευχθεί αυτό πρέπει να συνεργήσουν η ενδυμασία και το απλούστατο βάθος».⁶⁵ Πράγματι, στον πίνακα της Ελένης, εκείνο που κυριαρχεί είναι το ρυτιδωμένο πρόσωπο, με τα φλογερά διεισδυτικά μάτια και το πεισματικά κλειστό στόμα, το οποίο αναδύεται μέσα από το σκοτεινό ουδέτερο βάθος. Με ανάλογο τρόπο έχει αποδώσει και ο Σαβέριο Αλταμούρα την προσωπογραφία του Αναστάση Μπούκουρη στη συλλογή της κ. Μόλης Πινιατώρου στην Αθήνα. Το ιδίωμα του Σαβέριο, κατά τη φλωρεντινή του περίοδο που ήταν και η πιο δημιουργική, ταλαντεύεται ανάμεσα στον ακαδημαϊκό ρομαντισμό και τον βερισμό⁶⁶, χαρακτηριστικά που ανιχνεύονται και στις δυο προσωπογραφίες, ιδιαίτερα σ' εκείνη της Μαρίας Μπούκουρη. Η Ελένη και ο Σαβέριο, σύμφωνα με την αφήγηση του ίδιου, εργάζονταν στη Φλωρεντία στο ίδιο εργαστήριο και χρησιμοποιούσαν τα ίδια μοντέλα, του ζητούσε τις συμβουλές του και μαζί επισκέπτονταν τα μουσεία, τους ναούς, τις εξοχές και τα χωριά της Τοσκάνης.⁶⁷ Είναι εύλογο, επομένως, η Ελένη να έχει επηρεαστεί από τον Σαβέριο ως προς τον τρόπο έκφρασης, αλλά μαθήτριά του κατά τις συστηματικές σπουδές της δεν ήταν. Ο Σαβέριο έγινε καθηγητής στη Νεάπολη τη δεκαετία του 1860⁶⁸, όταν προ πολλού είχαν χωρίσει και η Ελένη είχε επιστρέψει στην Ελλάδα.

Λίγο καιρό μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα, το 1858,⁶⁹ πέθανε ο πατέρας της, καπετάν Ιωάννης Μπούκουρης-Χρυσίνης και η Ελένη φιλοτέχνησε την προτομή του, με τη χρήση προφανώς νεκρικού εκμαγείου (εικ. 12)⁷⁰. Αποδίδεται το κεφάλι με μικρό τμήμα του στήθους, σε έξεργο ανάγλυφο, καθώς είναι ξαπλωμένος ο νεκρός. Το νεκρικό εκμαγείο ήταν διαδεδομένη συνήθεια όλο τον δέκατο ένατο αιώνα, απέδιδε πιστά τα χαρακτηριστικά του εικονιζόμενου, όπως στην προκειμένη περίπτωση, και καθώς έβγαινε αμέσως μετά τον θάνατο, όταν ακόμη ήταν ζεστή, ζωντανή η σάρκα, διατηρούσαν τη φυσικότητά τους. Το δυνατό ρεαλιστικό πλάσιμο και η ανάδειξη των όγκων του προσώπου δείχνουν αξιοπρόσεκτη πλαστική ικανότητα. Αντίθετα, μερικά άλλα γύψινα προπλάσματα που έχουν διασωθεί, είναι σπουδές χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία, με εξαίρεση ίσως τη σπουδή ενός ζευγαριού χεριών.

Ανακεφαλαιώνοντας, τα λιγοστά έργα που έχουν διασωθεί, στην περίπτωση κάποιου άλλου καλλιτέχνη ίσως δεν θα μας είχαν καν απασχολήσει. Στην περίπτωση όμως της Ελένης που είναι η πρώτη Ελληνίδα με συστηματικές σπουδές στη ζωγραφική, η πρώτη Ελληνίδα που έκανε τη ζωγραφική επάγγελμα και εξασφάλισε τα προς το ζην από την τέχνη της, καθώς και μια από τις πρώτες περιπτώσεις Ελλήνων που σπούδασαν στο εξωτερικό και επομένως βρίσκεται στην αφετηρία διαμόρφωσης της τέχνης του νεοελληνικού κράτους, οφείλουμε να αξιοποιούμε οτιδήποτε έχει διασωθεί και μπορεί να προσθέσει μια

65. R. Bachleitner, ο.π. σ.48.

66. Carabaldi *Arte e Storia*, 1982, σ.146.

67. S. Altamura, *Vita e Arte*, ο.π., σ.38.

68. *Allgemeines Künstlerlexikon*, τ.2, München-Leipzig 1992, σ.667.

69. Γ. Σταματίου, 'Η πολυστένακτη ζωγράφος..', ο.π., σ.48.

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

ψηφίδα στο παζλ Ελένη Μπούκουρη Αλταμούρα ή Giovanni Chrysini-στις γνώσεις μας για τη ζωγράφο που «η ζωή της ήταν ένα έργο τέχνης»⁷¹.

71. M. De Vreede, 'Eleni Achterna. Een Kunstreis van Napels via Rome naar Florence in het spoor van de Griekse schilderes Eleni Altamura' (Ακολουθώντας την Ελένη: 'Ενα καλλιτεχνικό ταξίδι από τη Νάπολη στη Φλωρεντία μέσω Ρώμης, στα ίχνη της Ελληνίδας Ζωγράφου Ελένης Αλταμούρα), *Elegance*, Ιούλιος 1988, 45/7, σ.37. (Για τη μετάφραση από τα ολλανδικά, ευχαριστώ τη Μαργαρίτα Μπονάτσου).

Dora Markatou

Helen Boukouri-Altamura, the first educated female Greek painter, was a most extraordinary woman; at a time when a woman's participation in the school of arts was strictly forbidden, she dressed as a man and enrolled in the School of Nazarenes in Rome.

After divorcing the painter Saverio Altamura, she abandoned her dwelling in Florence, accompanied by her two eldest children, and moved to Athens, where she worked as a painter in order to earn their living. Therefore, she became the first female professional Greek painter, working on equal terms with men.

Her artistic career was interrupted when her two children were contaminated with tuberculosis and died in Spetses, where she spent the rest of her life lonely and desolate. The biggest part of her work was destroyed. This paper attempts to present her sketches and a small number of her preserved works.

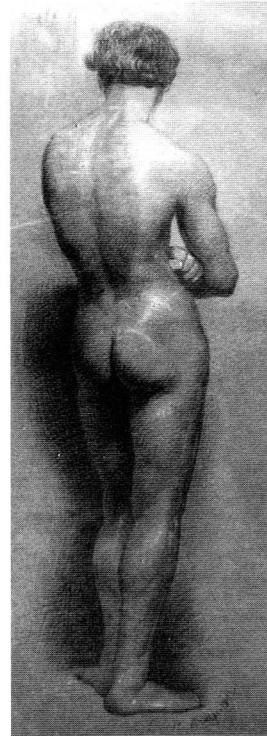
Her sketches, created mostly during her travels to the various Italian cities, reveal that the late Nazarenes contributed to her development. Under the influence of Nazarenes she combines elements of Classicism and Romanticism in her oil paintings: *Self portrait in front of the easel*, *Her mother's portrait*, *Despair*, *A scene from Dante's Hell*, *Holy Family*. A female portrait from a private collection is attributed to her, while her *Father's plaster bust at the death bed*, with its realistic characteristics, is remarkable for its plastic virtues. Among her most important paintings is her mother's portrait because of its psychological insight.

The preserved works offer only a dim picture of her possibilities and preferences. However, she is regarded as an outstanding painter as her work belongs in the beginnings of modern art in the newly established Hellenic State.



Εικ. 1. Η Ελένη Αλταμούρα μεταμφιεσμένη, φωτογραφία, ιδιωτικό αρχείο, Σπέτσες

Εικ. 2. Γυμνό (Saverio Altamura), σχέδιο με μολύβι, 29x10 εκ., ιδιωτική συλλογή, Κερατέα



Εικ. 3. α) Ελένη Αλταμούρα, Ομηρική σκηνή, σχέδιο. β) Τζων Φλάξμαν, Σκηνή από τον Όμηρο, σχέδιο



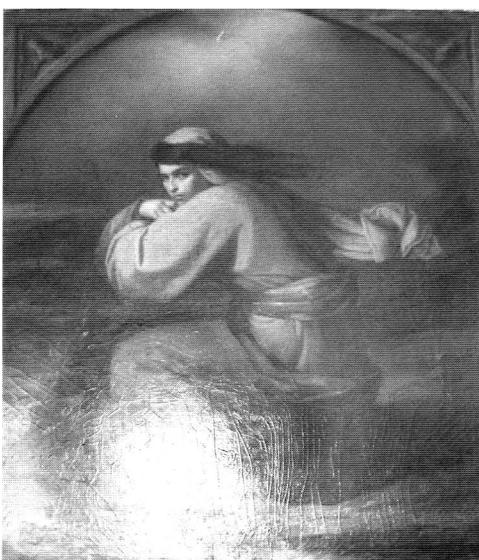
Εικ. 4. Αυτοπροσωπογραφία, ελαιογραφία, 33,5x26 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα



Εικ. 5. *Αυτοπροσωπογραφία*, σχέδιο με κάρβουνο, Αρσάκειο Ψυχικού, Αθήνα



Εικ. 6. Saverio Altamura, *Προσωπογραφία Ελένης Αλταμούρα*, ελαιογραφία, Palazzo Pitti, Φλωρεντία



Εικ. 7. *Απελπισία*, ελαιογραφία, 116x95 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα



Εικ. 8. *Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη*, ελαιογραφία, 47,5x39 εκ., ιδιωτική συλλογή, Κερατέα



Εικ. 9. *Αγία Οικογένεια*, ελαιογραφία, 18,5x14,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Κερατέα



Εικ. 10. *Ioundήθ*, ελαιογραφία, 18x13 εκ., ιδιωτική συλλογή, Κερατέα



Εικ. 11. *Προσωπογραφία της μάνας της, Μαρίας Μπουκουρή*, ελαιογραφία, 45,5x37 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα



Εικ. 12. *Προτομή του πατέρα της, Ιωάννη Μπουκουρή*, στο νεκροκρέββατο, γύψος χρωματισμένος, π.50x35 εκ., ιδιωτική συλλογή, Σπέτσες