

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ



ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΥΛΑ:
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΙΤΛΟΣ:

***«Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ.
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΦΥΛΟ, ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ, ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ»***

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΦΟΙΤΗΤΗ

ΕΠΩΝΥΜΟ: **ΕΥΘΥΜΙΟΥ**

ΟΝΟΜΑ: **ΕΛΕΝΗ – ΧΑΡΑ**

A.M: 154 M/ 0318

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: **Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ**

ΜΥΤΙΛΗΝΗ 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	3
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
1. Γαμήλια Έπιπλα	19
2. Πορträίτα	24
3. Εικόνες με θρησκευτικό περιεχόμενο	43
4. Η άλλη όψη της γυναικείας προσωπικότητας	48
5. Η γυναίκα ως σεξουαλικό υποκείμενο σε απεικονίσεις μεταγενέστερες της αναγέννησης	55
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	61
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ	66

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με την αναπαράσταση της γυναίκας στην τέχνη της Αναγέννησης. Το κύριο ενδιαφέρον στρέφεται γύρω απ' τον τρόπο που οι εικονιζόμενες γυναικείες μορφές τοποθετούνταν στο πολιτισμικό πλαίσιο εκείνης της εποχής. Συγκεκριμένα θα δούμε το πώς οι απεικονίσεις των γυναικών στους διάφορους πίνακες αντανακλούν αντιλήψεις που αφορούν την ταυτότητα της αναγεννησιακής γυναίκας καθώς και τον τρόπο προσδιορισμού αυτής σε σχέση με τους άνδρες. Επιπλέον, διερευνάται το ζήτημα για το κατά πόσο οι αντιλήψεις αυτές παρέμειναν ίδιες ή άλλαξαν μετά το πέρασμα αυτής της περιόδου.

Πρόκειται για μια βιβλιογραφική έρευνα, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας στηρίχτηκε σε εγχειρίδια και άρθρα που αναφέρονται σε γυναικείες αναπαραστάσεις της αναγεννησιακής περιόδου, ενώ το υπόλοιπο περιλαμβάνει ορισμένες ανθρωπολογικές θεωρίες για την ταυτότητα και το φύλο.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την υλοποίηση αυτής της εργασίας υπήρξε σημαντική η συμβολή διαφόρων ατόμων. Καταρχήν θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή κύριο Τ. Παπαμαστοράκη ο οποίος με τις συμβουλές και επισημάνσεις μου υποδείκνυε τη σωστή κατεύθυνση που έπρεπε να ακολουθήσω προκειμένου να πετύχω το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Επίσης, την κυρία Βενετία Καντσά, η βοήθεια της οποίας, για το ανθρωπολογικό μέρος της εργασίας υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική καθώς και την κυρία Μαρία Σταματογιαννοπούλου που αποτελεί το τρίτο μέλος της κριτικής επιτροπής.

Τέλος, ένα πολύ μεγάλο ΕΥΧΑΡΙΣΤΩ σε όλους τους δικούς μου ανθρώπους, που με την κατανόησή και την ψυχολογική τους στήριξη μου έδιναν κουράγιο και δύναμη στις γεμάτες με φόρτο εργασίας, αγωνίας και άγχους ημέρες.

Εισαγωγή

Στις δυτικές κοινωνίες κυριαρχεί η αντίληψη ότι οι άνδρες και οι γυναίκες αποτελούν φυσικές κατηγορίες, δηλαδή οι δραστηριότητες και οι σημασίες τους θεωρούνται αυτονόητες. Στην ουσία έχουμε να κάνουμε με μια κοινωνική θεωρία του βιολογικού φύλου (sex), σύμφωνα με την οποία οι άνδρες και οι γυναίκες ενεργούν με γνώμονα τα βιολογικά τους χαρακτηριστικά. Έτσι, ανάλογα με τις έμφυτες ιδιότητες και ικανότητές τους τα δύο φύλα αναλαμβάνουν ξεχωριστούς ρόλους, συμπεριφέρονται δηλαδή με διαφορετικό τρόπο (Παπαταξιάρχης 1998, Μπακαλάκη 1997). Ωστόσο, τις τελευταίες τρεις περίπου δεκαετίες, οι κοινωνικές επιστήμες, ανάμεσά τους και η ανθρωπολογία, διαπιστώνουν ότι οι έννοιες «άνδρας» /«γυναίκα» δεν έχουν παντού το ίδιο νόημα, αλλά ποικίλουν τόσο χρονικά όσο και πολιτισμικά καθώς και ότι το φύλο θεωρείται καθοριστικός παράγοντας των κοινωνικών σχέσεων (Τζ.Σκοτ 1997). Στην πραγματικότητα η ανθρωπολογία συνέβαλλε σημαντικά ώστε οι δύο αυτές κοινωνικές κατηγορίες να σταματήσουν να θεωρούνται αυτονόητες ως προς το περιεχόμενό τους και να αποδεσμευτούν απ' τις βιολογικές τους αναφορές. Εισάγεται έτσι ο όρος «κοινωνικό φύλο» (gender), ο οποίος αναφέρεται στην κοινωνική πλευρά του βιολογικού φύλου (sex)¹. Με άλλα λόγια η εισαγωγή του νέου αυτού όρου στο εσωτερικό των κοινωνικών επιστημών έδωσε το έναυσμα να προσεγγιστούν οι άνδρες και οι γυναίκες από μια διαφορετική σκοπιά η οποία δεν θα περιλαμβάνει καμιά αναφορά στη βιολογική τους υπόσταση.

Σημαντικό ρόλο για τη χρήση του φύλου στις ανθρωπολογικές μελέτες έπαιξε, εκτός των άλλων, το κίνημα του φεμινισμού. Οι γυναίκες άρχισαν να συνειδητοποιούν ότι βρίσκονται σε μια κοινωνικά κατώτερη θέση απ' αυτή των ανδρών και αυτό έβγαλε στην επιφάνεια το ζήτημα της σχέσης ανδρών και γυναικών καθώς και το ιεραρχικό περιεχόμενο αυτής της σχέσης (Παπαταξιάρχης 1998). Το φεμινιστικό κίνημα έκανε την εμφάνισή του τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, σε μια περίοδο όπου οι απόψεις για τον βιολογικό προσδιορισμό ανδρών και γυναικών φτάνουν στο απόγειό τους και η

¹ Βλ. Α. Μπακαλάκη 1992, υποσημείωση σελ. 24

κοινωνική ζωή διακρίνεται απ' τους τομείς του δημόσιου και του ιδιωτικού, οι οποίοι με τη σειρά τους καθορίζουν τους ανδρικούς και γυναικίους ρόλους. Επιπλέον, όλοι οι άνθρωποι θα πρέπει να ενεργούν και να συμπεριφέρονται σύμφωνα με τους ηθικούς κώδικες που προστάζει το φύλο τους. Αλλιώς θα πρέπει να συμπεριφέρονται οι άνδρες και αλλιώς οι γυναίκες (1998:14-15). Στο πλαίσιο αυτών των συνθηκών υπάρχουν οι γυναίκες φεμινίστριες οι οποίες, αντιλαμβανόμενες τη χαμηλή θέση που καταλαμβάνουν στην κοινωνική κλίμακα, επιδίδονται σε ένα αγώνα απόκτησης ίσων δικαιωμάτων με τους άνδρες σε όλους τους κοινωνικούς τομείς (εργασία, οικονομία, πολιτική). Στην ουσία επιδιώκουν να αντιμετωπίζονται ισάξια με τους άνδρες. Να αναγνωριστεί και να γίνει αποδεκτή η δράση τους σε χώρους πέραν του οικιακού (Ε.Αβδελα-Α.Ψαρρά 1997).

Όσον αφορά τον ακαδημαϊκό χώρο της ανθρωπολογίας, δέχθηκε έντονη επιρροή απ' το κίνημα της χειραφέτησης των γυναικών (Μπακαλάκη 1992 και 1997, Παπαταξιάρχης 1998 και 1997). Οι γυναίκες ανθρωπολόγοι ήταν οι πρώτες που έκριναν απαραίτητη τη δημιουργία μιας νέας ανθρωπολογίας, της οποίας επίκεντρο θα ήταν αποκλειστικά και μόνο οι γυναίκες. Ο λόγος που έθεσαν ένα τέτοιο ζήτημα ήταν κυρίως γιατί το μεγαλύτερο ποσοστό των ανθρωπολογικών μελετών αφορούσε εξ ολοκλήρου τους άνδρες. Γινόταν από άνδρες και απευθυνόταν μόνο σε αυτούς (Μπακαλάκη 1992). Οι εθνογραφικές περιγραφές δεν έκαναν καμιά αναφορά στη ζωή και τις δραστηριότητες των γυναικών ενώ παράλληλα απουσίαζε η γυναικεία οπτική. Οι γυναίκες όχι μόνο δεν αποτελούσαν υποκείμενα της έρευνας αλλά ούτε καν αντικείμενα. Όχι μόνο δεν αναγνωριζόταν η ιδιότητά τους ως ερευνήτριες αλλά αποκλείονταν εντελώς και απ' την ιδιότητα του πληροφορητή. Το γεγονός ότι η γυναικεία παρουσία στα εθνογραφικά κείμενα ήταν μηδαμινή, δε σημαίνει ότι η δράση των γυναικών δεν ήταν αναπτυγμένη και σε εξω-οικιακούς τομείς. Το αντίθετο μάλιστα. Οι γυναίκες παντού και πάντοτε έπαιρναν μέρος σε δραστηριότητες εκτός σπιτιού, οι οποίες όμως δεν θεωρούνταν τόσο ενδιαφέρουσες ώστε να καταγραφούν. Αντιθέτως το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στρεφόταν γύρω απ' τον τρόπο ζωής και τις ανάγκες των ανδρών (Ε.Αβδελά-Α.Ψαρρά 1997).

Έτσι λοιπόν, ο αποκλεισμός των γυναικών απ' το πεδίο έρευνας ήταν η βασική αιτία που οδήγησε τις γυναίκες ανθρωπολόγους στην απαίτηση της

δημιουργίας της ανθρωπολογίας των γυναικών. Μιας ανθρωπολογίας που είχε ως βασικό στόχο να αναδείξει τη γυναικεία παρουσία στα εθνογραφικά κείμενα και παράλληλα να δώσει τη δυνατότητα στις γυναίκες να περιγράψουν τις κοινωνίες με το δικό τους ξεχωριστό τρόπο. Το ερώτημα στο οποίο επικεντρώνεται έχει να κάνει με το κατά πόσο οι γυναίκες αποτελούσαν σε όλους τους χρόνους και σε όλες κοινωνίες μια υποδεέστερη κατηγορία. Δηλαδή αν η γυναικεία υποτέλεια θεωρείται ένα οικουμενικό φαινόμενο (Μπακαλάκη 1992:16-17). Οι εκπρόσωποι της ανθρωπολογίας των γυναικών υποστηρίζουν ότι η κατώτερη θέση των γυναικών αποτελεί παγκόσμιο φαινόμενο και προσπαθούν να το προσεγγίσουν με διαφορετικούς τρόπους.

Η S.Ortner (1992) προκειμένου να εξηγήσει την οικουμενικότητα της γυναικείας υποτέλειας επικαλείται ένα εξίσου οικουμενικό φαινόμενο: την αντίστιξη φύσης-πολιτισμού, η οποία παραπέμπει στην αντίθεση ανάμεσα στο άνδρα και τη γυναίκα. Με άλλα λόγια η Ortner ταυτίζει τη γυναίκα με τη φύση και τον άνδρα με τον πολιτισμό. Όπως ακριβώς ο πολιτισμός ασκεί έλεγχο στη φύση η οποία θεωρείται, έτσι, κατώτερη αυτού, κατ' αυτόν τον τρόπο και οι γυναίκες απ' τη στιγμή που συνδέονται με τη φύση και υφίστανται την ανδρική επιρροή ανήκουν σε κατώτερη θέση απ' αυτή των ανδρών. Οι λόγοι που οι γυναίκες βρίσκονται πλησιέστερα στη φύση, σύμφωνα πάντα με την Ortner, αφορούν καταρχάς το γυναικείο σώμα οι λειτουργίες του οποίου συνδέονται με τη δημιουργία ανθρώπινης ζωής. Είναι δηλαδή καθορισμένο απ' τη φύση οι γυναίκες να αναπαράγουν. Επιπλέον, εξαιτίας της αναπαραγωγικής τους λειτουργίας αναλαμβάνουν κοινωνικούς ρόλους οι οποίοι ανάγονται στη φύση. Απ' τη στιγμή που οι γυναίκες αποκτήσουν παιδιά υποχρεούνται να τους παρέχουν συνεχή φροντίδα εφόσον τα ίδια δεν είναι σε θέση να αυτοσυντηρηθούν. Ακόμη, οι ρόλοι που αποδίδονται στις γυναίκες λόγω της βιολογικής τους υπόστασης που συνδέεται με την αναπαραγωγή, της «προσδίδουν μια διαφορετική ψυχική δομή η οποία θεωρείται ότι προσεγγίζει περισσότερο τη φύση» (1992:86).

Η Ortner παρατηρεί επίσης ότι οι γυναίκες καταλαμβάνουν μια ενδιάμεση θέση ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό. Εκπροσωπούν δηλαδή και τους δυο τομείς. Τα επιχειρήματα που χρησιμοποιεί για να αποδείξει το διαμεσολαβητικό ρόλο των γυναικών μεταξύ της φύσης και πολιτισμού είναι πρώτα απ' όλα το γεγονός ότι γυναίκες, όπως ακριβώς και οι άνδρες, είναι

όντα συνειδητοποιημένα και αυτό τους δίνει τη δυνατότητα να παίρνουν μέρος σε δραστηριότητες που εντάσσονται στον πολιτισμό. Επιπλέον, μπορούν να αντιλαμβάνονται και τελικά να αποδέχονται την υποβάθμισή τους. Με άλλα λόγια γνωρίζουν τα όρια στα οποία πρέπει να κινηθούν. Ακόμη, ως μητέρες αναλαμβάνουν όχι μόνο την ανατροφή των παιδιών αλλά και την κοινωνικοποίησή τους, που σημαίνει τη γνώση κατάλληλων τρόπων και συμπεριφορών που θα συμβάλλουν στην πλήρη ένταξή τους στον πολιτισμό (1992:95). Έτσι λοιπόν οι γυναίκες μπορεί να βρίσκονται πιο κοντά στη φύση απ' ό,τι οι άνδρες, ταυτόχρονα όμως καταλαμβάνουν και μια θέση εντός του πολιτισμού, η οποία είναι κατώτερη απ' αυτή των ανδρών.

Η M.Rosaldo, απ' την άλλη πλευρά, συμμερίζεται την άποψη της Ortner για την οικουμενικότητα της γυναικείας υποτέλειας και προβάλλει ένα άλλο ζεύγος αντιθέσεων που αφορά το «δημόσιο» και «ιδιωτικό» ή «οικιακό» χώρο (Μπακαλάκη 1992, Παπαταξιάρχης 1998). Η ανισότητα που υπάρχει ανάμεσα στις σχέσεις ανδρών και γυναικών συμβολίζεται απ' την αντίστιξη «δημόσιου»/ «ιδιωτικού». Ο «ιδιωτικός» χώρος θεωρείται κατώτερος απ' τον «δημόσιο», καθώς περιλαμβάνει τις δραστηριότητες των γυναικών που σχετίζονται με τη γέννηση, την ανατροφή και την κοινωνικοποίηση των παιδιών, οι οποίες με τη σειρά τους βρίσκονται σε χαμηλότερο επίπεδο απ' αυτές των ανδρών που λαμβάνουν χώρα στα πλαίσια του ανώτερου, δημόσιου χώρου. Τόσο η Ortner όσο και η Rosaldo υποστηρίζουν ότι η ταύτιση των γυναικών με τη «φύση» και τον «πολιτισμό» απορρέει απ' τις αναπαραγωγικές λειτουργίες των γυναικών και πιο συγκεκριμένα απ' τη συμβολική εννοιολόγηση αυτών των λειτουργιών.

Παρόλα αυτά, οι απόψεις των δύο ανθρωπολόγων για την οικουμενική υποβάθμιση των γυναικών φαίνεται να αφορούν γενικευμένα γεγονότα, γεγονότα που έχουν την ίδια ισχύ τόσο χρονικά όσο και τοπικά. Αυτό όμως δεν είναι δυνατόν να ισχύει, δηλαδή η αντίστιξη πολιτισμού-φύσης όπως και η υποβάθμιση της οικιακότητας, δεν μπορούν να θεωρούνται δεδομένα. Τα δύο φύλα έχουν τη δυνατότητα, μέσα από διάφορες καθημερινές πρακτικές να ταυτίζονται εξίσου και με τον πολιτισμό και τη φύση και ταυτόχρονα να ανήκουν και στη σφαίρα του ιδιωτικού και του δημόσιου². Επίσης, οι Ortner

² Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κοινωνία των Laymís στη Βολιβία όπου οι άνδρες ταυτίζονται με τη εξουσία και τη δύναμη και είναι αυτοί που διαμεσολαβούν μεταξύ της κοινότητας και του κόσμου των πνευμάτων.

και Rosaldo αναφέρονται αποκλειστικά στις γυναίκες και ιδιαίτερα στο πως αυτές ορίζονται σε σχέση με τους άνδρες. Όμως σε μια ανθρωπολογική ανάλυση σημαντικό ρόλο παίζουν και οι άνδρες και κυρίως οι σχέσεις αυτών με τις γυναίκες. Οι δύο αυτές κατηγορίες μπορεί να παρουσιάζουν διαφορές μεταξύ τους, ωστόσο δεν μπορούν να μελετηθούν μεμονωμένα. Ό,τι αφορά τους μεν αφορά και τους δε. Το ζήτημα λοιπόν δεν είναι οι γυναίκες αυτές καθ' αυτές αλλά οι σχέσεις των δύο φύλων (Τζ.Σκοτ 1997).

Βλέπουμε λοιπόν ότι οι θεωρήσεις των γυναικών ανθρωπολόγων περί οικουμενικότητας της γυναικείας υποτέλειας είναι αρκετά προβληματικές, πράγμα που αναγνωρίζουν άλλωστε και οι ίδιες. Ιδιαίτερη σημασία έχει η αυτοκριτική της Rosaldo (1992) η οποία στο άρθρο της «Χρήσεις και καταχρήσεις της ανθρωπολογίας» αναφέρεται στη επιρροή που ασκούν οι οικουμενικές ερμηνείες στο χώρο της ανθρωπολογικής μελέτης των φύλων και πως εντέλει οι ερμηνείες αυτές ενίσχυσαν τις βλέψεις του φεμινισμού. Εμμένει στην αντίληψη ότι η ιεράρχηση των αντιτιθέμενων δημόσιων και οικιακών χώρων καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τις κατά φύλα ανισότητες. Θεωρεί όμως ότι η δική της ερμηνεία παρουσιάζει ελλείψεις καθώς δεν κάνει αναφορά για τους λόγους που οι γυναίκες ταυτίζονται με τον οικιακό χώρο καθώς και για το πώς ο συγκεκριμένος χώρος εννοιολογείται στο πλαίσιο των διαφόρων πολιτισμικών συστημάτων. Υποστηρίζει ότι η ασυμμετρία στις σχέσεις των φύλων υπάρχει σε κάθε κοινωνία αλλά αυτό στο οποίο θα πρέπει να επικεντρωθούν οι διάφοροι μελετητές είναι στον τρόπο που αυτή ορίζεται με όρους κοινωνικούς. Θα πρέπει, δηλαδή, να εστιάσουν όχι στους ξεχωριστούς ρόλους που αποδίδονται στα δύο φύλα εξαιτίας των δραστηριοτήτων που αναλαμβάνουν αλλά στο νόημα που οι ρόλοι αυτοί αποκτούν σε συγκεκριμένα συμφραζόμενα. Οι ρόλοι που τα δύο φύλα υιοθετούν δεν καθορίζονται μόνο απ' την ένταξή τους στη σφαίρα του δημόσιου και ιδιωτικού αλλά διαμορφώνονται και από άλλα αντιτιθέμενα ζεύγη

Επιπλέον, έχουν περισσότερες ικανότητες σε ότι αφορά τη χρήση της γλώσσας απ' ότι οι γυναίκες και τα παιδιά. Απ' την άλλη πλευρά, όλες οι γυναίκες υφαίνουν και οι νέες τραγουδούν. Η υφαντική και το τραγούδι είναι πολιτισμικά καθορισμένες δραστηριότητες με θετική αξία. Ακόμη, ο συγκεκριμένος λαός δεν αντιλαμβάνεται ως πολιτισμικό ούτε αποκλειστικά το ανδρικό ούτε το γυναικείο αλλά την ένωση των δύο φύλων στο γάμο και τη γαμήλια σεξουαλικότητα. Ανάμεσα στους δύο συζύγους υπάρχει μια αλληλεξάρτηση και ένας σαφής καταμερισμός εργασίας. Ο χώρος μέσα στον οποίο γίνεται η ένωση του άνδρα και της γυναίκας, εκεί όπου βρίσκονται οι περιουσίες του καθενός και απορρέουν οι καρποί της συνεργασίας τους- το νοικοκυριό- δε βρίσκεται σε αντίθεση με το χώρο του κοινωνικού αλλά μεταφορικά σημαίνει την ίδια κοινότητα. Επομένως είναι εμφανές ότι τα αντιθετικά ζεύγη φύση-πολιτισμός και ιδιωτικό-δημόσιο που σε άλλες (δυτικές) κοινωνίες αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα το θηλυκό και το αρσενικό δεν ισχύουν στην περίπτωση των Laymis (Μπακαλάκη 1992 :48-49).

που κυριαρχούν στον κοινωνικό κόσμο. Έτσι λοιπόν «οι μορφές που παίρνει το φύλο σε κάθε περίπτωση πρέπει να ερμηνεύονται με πολιτικούς και κοινωνικούς όρους, οι οποίοι αναφέρονται κατά κύριο λόγο στις σχέσεις και τις ευκαιρίες ανδρών και γυναικών έτσι ώστε να μπορέσουν να γίνουν αντιληπτοί οι τρόποι με τους οποίους τα φύλα έρχονται σε αντίθεση ως προς τα συμφραζόμενα ή τις περιστάσεις» (1992:232).

Εξίσου σημαντική είναι η κριτική άποψη της M.Strathern (1992) για την οικουμενικότητα των αντιστίξεων φύση-πολιτισμός και θηλυκό-αρσενικό. Στο άρθρο της, «Ούτε φύση ούτε πολιτισμός: Η περίπτωση των Hagen», παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο οι δυτικές αντιλήψεις για την αντίστιξη «φύσης» / «πολιτισμού» συνδέονται με αντιθέσεις που κυριαρχούν στην κοινωνία των Hagen. Ο λόγος που το κάνει αυτό είναι να δείξει το πόσο βαθιά ριζωμένη είναι η δυτική αντίληψη για την ταύτιση της αντίθεσης άνδρας/γυναίκα με την αντίθεση φύσης/πολιτισμού, ώστε όταν οι ανθρωπολόγοι έρχονται αντιμέτωποι με μη-δυτικές αντιλήψεις που συνδέουν, για παράδειγμα, το αρσενικό και το θηλυκό με το «άγριο» και το «εξημερωμένο» τις εντάσσουν στο ίδιο σύνολο. Με άλλα λόγια, θεωρούν ότι το νόημα που έχει η αντίθεση φύσης/πολιτισμού στη δυτική σκέψη έχει την ίδια ισχύ και σε άλλες, μη δυτικές κοινωνίες.

Όσον αφορά την περίπτωση των Hagen, η Strathern παρατηρεί ότι η αντίστιξη καλλιεργημένου-άγριου που χρησιμοποιούν δεν αντιστοιχεί σ' αυτή ανάμεσα στον πολιτισμό και τη φύση. Ο λόγος είναι ότι το «άγριο» των Hagen δεν είναι η δική μας φύση, γιατί δεν είναι κάτι που μπορεί να εξημερωθεί και να ελεγχθεί. Η σχέση των ανδρών Hagen με το «άγριο» δεν είναι σχέση κυριαρχίας και εκμετάλλευσης με την οποία εμείς αντιμετωπίζουμε τη φύση. Όπως ήδη γνωρίζουμε, οι γυναίκες γίνονται αντικείμενα χειραγώγησης απ' τους άνδρες επειδή ακριβώς ανήκουν πιο κοντά στη φύση (Ortner 1992). Για τους Hagen υπάρχει αντίθεση ανάμεσα στο θηλυκό και το αρσενικό αλλά δεν συσχετίζεται με την αντίθεση φύσης-πολιτισμού και ούτε φυσικά με το καλλιεργημένο και το άγριο. Οι σχέσεις ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες Hagen δεν είναι σχέσεις κυριαρχίας όπως συμβαίνει άλλωστε στο δυτικό κόσμο. Γι' αυτούς «οι ανθρώπινες σχέσεις εκφράζονται μέσω των πραγμάτων, της τροφής που λαμβάνεται και των πολύτιμων αγαθών που ανταλλάσσονται» (1992:175). Οι άνδρες ως κάτοχοι περιουσιακών στοιχείων

εμφανίζονται στις κοινωνικές τους σχέσεις ως φορείς των ανταλλαγών. Αυτή η ανωτερότητα των ανδρών δεν υπονοεί ότι οι γυναίκες βρίσκονται σε υποδεέστερη θέση. Η συγκεκριμένη διαδικασία περιλαμβάνει και τις ίδιες. Οι γυναίκες Hagen ανταλλάσσουν μεταξύ τους αντικείμενα βάσει των οποίων αυτοπροσδιορίζονται. Παράλληλα προβαίνουν και σε ανταλλαγές με τους άνδρες, όπου τα προϊόντα που προσφέρουν οι μιν μπορεί να είναι διαφορετικά απ' αυτά των δε, όχι όμως και πιο ισχυρά.

Έτσι λοιπόν στους Hagen το ζεύγος άνδρας/γυναίκα μπορεί να είναι αντιθετικό αλλά οι μεταξύ τους σχέσεις δεν νοούνται ως σχέσεις εξουσίας των ανδρών έναντι των γυναικών αλλά ως σχέσεις οι οποίες είναι πολιτισμικά προσδιορισμένες. Ορίζονται δηλαδή ανάλογα με τη συμμετοχή των ανδρών και των γυναικών σε διάφορες κοινωνικές πρακτικές, οι οποίες δεν έχουν τη ίδια σημασία σε όλους τους πολιτισμούς. Πολιτισμικές κατασκευές είναι για τη Strathern και οι έννοιες του ατόμου και της αυτονομίας. Επισημαίνει ότι οι άνδρες και οι γυναίκες στην κοινωνία των Hagen δεν ανήκουν σε ξεχωριστούς τομείς δραστηριότητας, δεν ισχύει δηλαδή η αντίστιξη μεταξύ οικιακού και δημόσιου χώρου με την έννοια που έχει στη δύση. Τόσο οι άνδρες όσο και οι γυναίκες κινούνται σε χώρους που ανήκουν και στο ένα και στο άλλο φύλο αντίστοιχα. Συνεπώς οι έννοιες άνδρας-γυναίκα καθώς και οι μεταξύ τους σχέσεις καθορίζονται σύμφωνα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα στα οποία ανήκουν. Η αποδοχή των «ανδρών» και «γυναικών» ως μη οικουμενικών κατηγοριών που προβάλλεται απ' τη Strathern (πρβλ Moore 1988) καθώς και ο πολιτισμικός προσδιορισμός των έμφυλων διαφορών δίνουν το έναυσμα για την εμφάνιση της ανθρωπολογίας των φύλων.

Ο νέος αυτός κλάδος της ανθρωπολογίας έθεσε ως βασικό στόχο «να μελετήσει τους τρόπους με τους οποίους το κοινωνικό φύλο συγκροτείται κάθε φορά πολιτισμικά και κοινωνικά και σε συνάρτηση με άλλους παράγοντες όπως είναι η κοινωνική τάξη, η συγγένεια, η πολιτισμική διαφορά κτλ, λειτουργεί ως βάση για την οργάνωση κοινωνικών σχέσεων όχι μόνο μεταξύ ανδρών και γυναικών αλλά και στο εσωτερικό της κάθε κατηγορίας» (Μπακαλάκη 1992:35). Περνάμε έτσι απ' τις γυναίκες στο φύλο, το οποίο σύμφωνα με την Τζ. Σκοτ (1997) είναι πιο ουδέτερο και πιο αντικειμενικό απ' τον όρο «γυναίκες» καθώς δεν κάνει καμιά αναφορά στην ανισότητα ή την κυριαρχία ούτε καταδεικνύει την αδύνατη (γυναικεία) πλευρά. Περιλαμβάνει τις

γυναίκες, αλλά δεν αναφέρεται αποκλειστικά σ' αυτές καθώς το κοινωνικό σύνολο αποτελείται και απ' τους άνδρες. Οι δύο αυτές κατηγορίες ενυπάρχουν η μια μέσα στην άλλη. Έτσι, οι πληροφορίες για τις γυναίκες είναι αναγκαστικά και πληροφορίες για τους άνδρες.

Επιπλέον το «φύλο» αποτελεί καθοριστικό παράγοντα των κοινωνικών σχέσεων ανάμεσα στα φύλα. Ως τέτοιο στοιχείο συμβάλλει στην απόρριψη τις αντίληψης ότι οι άνδρες και οι γυναίκες προσδιορίζονται σύμφωνα με τα βιολογικά τους χαρακτηριστικά. Ότι δηλαδή το σώμα είναι αυτό που καθορίζει τους ρόλους και τις συμπεριφορές των ατόμων (Πρβλ P.Bourdieu 1996). Απ' την άλλη πλευρά το «φύλο» γίνεται ένα μέσο έκφρασης πολιτισμικών κατασκευών. Πρόκειται για μια *κονστρουκτιβιστική προσέγγιση* του φύλου σύμφωνα με την οποία, «πρόσωπα, πράγματα και γεγονότα εννοιολογούνται συμβολικά» (Παπαταξιάρχης 1997:198). Αποκτούν νόημα μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά συμφραζόμενα. Αναδεικνύονται δηλαδή ως κατασκευές. Η έννοια της κατασκευής, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ε.Παπαταξιάρχης (1997), έχει αρνητικό περιεχόμενο. Σημαίνει το αντίθετο του εγγενούς και δεδομένου απ' τη φύση. Απ' τη στιγμή που το φύλο θεωρείται ως κατασκευή παραπέμπει σε μια έννοια αντίθετη και, κυρίως, ευρύτερη του εγγενούς, βιολογικού φύλου. Στην πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με την αποφυσικοποίηση του φύλου και τη θεώρησή του ως σύμβολο του πολιτισμού.

Ως πολιτισμικό σύμβολο το φύλο παίζει σημαντικό ρόλο στον τρόπο οργάνωσης του πολιτισμού. Η κεντρική του θέση έγκειται στο γεγονός ότι μέσω αυτού εννοιολογείται πολιτισμικά ο εαυτός. Το υποκείμενο της δράσης, είτε αυτό είναι άνδρας ή γυναίκα, αποκτά όχι μια αλλά πολλές ταυτότητες που καθιστούν δυνατή την επικοινωνία. Απ' τη σκοπιά του κεντρικού αυτού συμβόλου, ο ανθρωπολόγος έχει την ευκαιρία να γνωρίσει σε βάθος πολλές απ' τις διαστάσεις του πολιτισμού που μελετά, κυρίως τις πιο συνηθισμένες αλλά ωστόσο ιδιαίτερα σημαντικές στο βαθμό που γύρω απ' αυτές «οργανώνεται και νομιμοποιείται η δράση» (Παπαταξιάρχης 1997:206-207). Με άλλα λόγια ο μελετητής χρησιμοποιώντας το φύλο ως αναλυτικό εργαλείο μπορεί να ανακαλύψει όχι μόνο τον τρόπο οργάνωσης της υπό μελέτη κοινωνίας αλλά και τον τρόπο που τα μέλη της συγκεκριμένης κοινωνίας ορίζονται πολιτισμικά.

Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η επιρροή που άσκησε η θεωρία της επιτέλεσης στις ανθρωπολογικές προσπάθειες θεώρησης του βιολογικού και κοινωνικού φύλου. Σύμφωνα με τη θεωρία της επιτέλεσης το κοινωνικό φύλο είναι αποτέλεσμα του λόγου ενώ το βιολογικό αποτέλεσμα του κοινωνικού (R.Morris 1995). Αυτό σημαίνει ότι το κοινωνικό φύλο ενός ατόμου προσδιορίζεται σε σχέση με τους ρόλους που αναλαμβάνει και τις δραστηριότητες στις οποίες εντάσσεται και το βιολογικό προσαρμόζεται αναλόγως σ' αυτούς τους ρόλους και τις δραστηριότητες. Η σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο βιολογικό και το κοινωνικό φύλο δεν είναι ομόλογη, δηλαδή το βιολογικό φύλο δεν αποτελεί σημαντικό παράγοντα προσδιορισμού του κοινωνικού. Η ανατομία ενός ατόμου δεν είναι αυτή που ορίζει τον τρόπο συμπεριφοράς του αλλά το αντίθετο. Κάποιος προσδιορίζεται ως «άνδρας» ή «γυναίκα» όχι επειδή έχει τα ανάλογα βιολογικά χαρακτηριστικά αλλά επειδή συμπεριφέρεται ανάλογα (Γιαννακόπουλος 2003).

Η θεωρία της επιτέλεσης του κοινωνικού φύλου γίνεται αντιληπτή μέσα απ' τις τελετουργίες διάβασης και τις θεσμοποιημένες μορφές παρενδυσίας οι οποίες παρατηρούνται σε αρκετές μη δυτικές κοινωνίες (1995:574-582). Στην πρώτη περίπτωση το κοινωνικό φύλο δομείται βάσει πολιτισμικών κανόνων οι οποίοι με τη σειρά τους δημιουργούν το υποκείμενο. Το άτομο αποκτά την ταυτότητά του, ορίζεται ως αρσενικό ή θηλυκό, εφόσον ενταχθεί σε τελετουργικές πρακτικές οι οποίες μπορεί να περιλαμβάνουν και σωματικές παρεμβάσεις (περιτομή κτλ). Απ' τη στιγμή της γέννησής του το νεαρό άτομο ορίζεται ως ουδέτερο υποκείμενο ή ερμαφρόδιτο. Μπορεί για παράδειγμα να έχει γεννηθεί με ανδρικά χαρακτηριστικά όμως αυτό δε σημαίνει ότι ορίζεται απαραίτητως ως αρσενικό. Η πραγματική του ταυτότητα καθορίζεται εντός των τελετουργικών δρώμενων που επιβάλλονται απ' την κοινωνία στην οποία ανήκει. Έτσι λοιπόν οι ταυτότητες των υποκειμένων αποκτούν την όποια σταθερότητα, συνέχεια και πολιτική «λειτουργία» στο πλαίσιο των επιμέρους πολιτισμικών συστημάτων (Παπαταξιάρχης 1996).

Στη δεύτερη περίπτωση, η οποία περιλαμβάνει τις μορφές θεσμοποιημένης παρενδυσίας έχουμε «υιοθέτηση, ολική ή μερική, της ενδυμασίας, του τρόπου ομιλίας, της συμπεριφοράς και των έργων του αντίθετου φύλου» (Θ.Παραδέλλης 2002). Το άτομο που επιδίδεται σ' αυτή την πρακτική δεν προσδιορίζεται ούτε ως άνδρας ούτε ως γυναίκα αλλά

θεωρείται ότι ανήκει σε ένα «τρίτο φύλο» ή «μικτό κοινωνικό φύλο». Ωστόσο η παρενδυσία αφορά μια περίπλοκη πρακτική που δεν έχει παντού το ίδιο νόημα. Οι μορφές που μπορεί να αποκτήσει μπορεί να είναι είτε μόνιμες είτε περιστασιακές. Έτσι λοιπόν στην πρώτη κατηγορία (μόνιμη παρενδυσία) παρατηρείται προσαρμογή του βιολογικού φύλου στο κοινωνικό η οποία επιτυγχάνεται με μόνιμες σωματικές παρεμβάσεις (πχ *hijras* της Ινδίας βλ. Παραδέλλης 2002). Τα άτομα που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία, τα λεγόμενα «διαφυλικά» αλλάζουν όχι μόνο το κοινωνικό τους φύλο αλλά και το βιολογικό. Δεν θεωρούν του εαυτούς τους, αλλά ούτε και θεωρούνται, άνδρες ή γυναίκες αλλά μια τρίτη κατάσταση, άνδρας και γυναίκα ταυτόχρονα. Είναι δηλαδή εκτός από «α-σεξουαλικοί» και «α-φυλοι». Παρόλο που το βιολογικό τους φύλο εξαρτάται απ' το κοινωνικό υιοθετούν μια ταυτότητα «φυσικού φύλου» (Mathieu 1991). Προσδιορίζονται δηλαδή σύμφωνα με το βιολογικά τους χαρακτηριστικά και βάσει αυτών συμπεριφέρονται.

Στη δεύτερη κατηγορία της παρενδυσίας, την περιστασιακή, τα άτομα υιοθετούν συμπεριφορές και καθήκοντα του αντίθετου κοινωνικού φύλου με τη διαφορά ότι δεν προβαίνουν σε αλλαγή του βιολογικού τους φύλου (πχ *berdache* Βόρειας Αμερικής³). Γίνεται δηλαδή μετατροπή του αγοριού σε κοινωνική γυναίκα και του κοριτσιού σε κοινωνικό άνδρα. Έτσι, χωρίς καμιά αμφιβολία εντάσσονται στο τρίτο φύλο. Η ταυτότητά τους προσδιορίζεται ανάλογα με την κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκουν. Εδώ η σχέση ανάμεσα στο βιολογικό και το κοινωνικό φύλο νοείται ως λιγότερο φυσική και περισσότερο αναγκαία για τη σωστή λειτουργία της κοινωνίας.

Οι διαφορετικές κατηγορίες τρίτου φύλου αποδεικνύουν ότι τα άτομα «συγκροτούνται ως πολλαπλά υποκείμενα καθώς καταλαμβάνουν πολλαπλές, διαφορετικές θέσεις μέσα στο συμφραζόμενο πολλαπλών λόγων (και αντίστοιχων συλλογικών πρακτικών)» (1996:208). Οδηγούμαστε έτσι στο συμπέρασμα της διαφοροποίησης και της πολλαπλότητας των ταυτοτήτων. Με άλλα λόγια τα άτομα, συμμετέχοντας σε πρακτικές που επιβάλλονται απ' τα κοινωνικά συμφραζόμενα όπου ανήκουν, τα οποία ποικίλουν από πολιτισμό σε πολιτισμό, αποκτούν όχι μόνο μία αλλά πολλές ταυτότητες οι οποίες διαφέρουν ανάλογα με τις μορφές δράσης του υποκειμένου. Έχουμε

³ Για τη συγκεκριμένη κατηγορία και τους τρόπους με τους οποίους εννοιολογείται βλ. A.Bolin 1994 "Transcending and Transgendering: Male to Female Transsexuals, Dichotomy and Diversity."

για παράδειγμα ταυτότητες «εγγενείς» που αναφέρονται σε μια «φυσική» και δεδομένη ουσία (πχ *hijas*) και ταυτότητες «συγκυριακές» οι οποίες είναι περισσότερο περιστασιακές (πχ *berdache*).

Υπάρχει ωστόσο και μια ακόμη περίπτωση, εξίσου σημαντική, η οποία σχετίζεται άμεσα με τη θεωρία της επιτέλεσης του κοινωνικού φύλου. Πρόκειται για την πρακτική της *μεταμφίεσης* (*drag*), ενός παραβατικού ενδυματολογικού κώδικα, με κύριο χαρακτηριστικό τη χρήση «θηλυκής» εμφάνισης απ' τους άνδρες (Morris 1995). Οι δρώντες αυτής της κοινωνικά παραβατικής συμπεριφοράς, οι *drag queens*, αλλάζουν προσωρινά το κοινωνικό τους φύλο και υιοθετούν τις ενδυματολογικές συνήθειες και τους ρόλους του άλλου, του αντίθετου, φύλου. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τα άτομα που συμμετέχουν σ' αυτήν την πρακτική προβαίνουν στην αντιγραφή ενός κοινωνικού φύλου που είναι αντίθετο απ' αυτό στο οποίο ανήκουν.

Σύμφωνα όμως με τη J. Butler (1993) το *drag* δε θεωρείται από-μίμηση ή αντίγραφο κάποιου προϋπάρχοντος και αληθινού φύλου. Δε σημαίνει ότι κάποιος υποδύεται ένα κοινωνικό φύλο που ανήκει σε κάποια άλλη κατηγορία. Δεν παραπέμπει δηλαδή σε μια πράξη οικειοποίησης που θεωρεί δεδομένο ότι κοινωνικό φύλο είναι νόμιμη ιδιοκτησία του βιολογικού φύλου, ότι το «ανδρικό» ανήκει στο «αρσενικό» και το «γυναικείο» στο «θηλυκό». Δεν υπάρχει κοινωνικό φύλο το οποίο είναι αναγκαστικά απόρροια ενός βιολογικού φύλου. Το *drag* αποτελεί έναν δόκιμο καθημερινό τρόπο με τον οποίο τα κοινωνικά φύλα γίνονται αντικείμενα ιδιοποίησης, θεατροποιούνται, φοριούνται και συμβαίνουν. Έτσι λοιπόν, δεν υπάρχει ένα πρωτότυπο φύλο που το *drag* έρχεται να μιμηθεί, αλλά αντίθετα το φύλο συντελεί μια πράξη απο-μίμησης για την οποία δεν υπάρχει πρωτότυπο. Αυτό που υπονοείται είναι ότι το κοινωνικό φύλο, ανεξαρτήτως αν συμβαδίζει ή όχι με το βιολογικό φύλο, θεωρείται ως μια απο-μίμηση. Για παράδειγμα αν ένα άτομο συμπεριφέρεται ανάλογα με αυτό που επιτάσσει το βιολογικό του φύλο, στην ουσία αυτή η συμπεριφορά είναι μια μίμηση. Μιμείται δηλαδή αυτό που επιβάλλεται απ' το βιολογικό του φύλο (αν είναι άνδρας μιμείται την ανδρική συμπεριφορά κλπ). Δεν είναι απαραίτητο να εισέλθει στη διαδικασία της μεταμφίεσης για να θεωρηθεί ότι μιμείται κάποιο φύλο.

Μέσα λοιπόν απ' τη συγκεκριμένη κοινωνική πρακτική προκύπτει ότι το φύλο δεν είναι μια παράσταση που ένα υποκείμενο επιλέγει να παίξει, αλλά το φύλο είναι επιτελεστικό με την έννοια ότι περιλαμβάνει αυτό που το υποκείμενο φαίνεται να εκφράζει (Butler 1993:315).

Όσον αφορά την τέχνη της Αναγέννησης, η οποία αποτελεί το κεντρικό θέμα της παρούσας εργασίας, η έννοια του κοινωνικού φύλου αποτελεί βασικό στοιχείο για την αναπαράσταση των γυναικών (αλλά και των ανδρών). Οι αντιλήψεις που κυριαρχούσαν την περίοδο της Αναγέννησης για τις σχέσεις ανδρών και γυναικών καθώς και τις μεταξύ τους διαφορές, αποτέλεσαν τη βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκαν οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες σε μια προσπάθεια απεικόνισης τόσο της γυναικείας μορφής όσο και της ανδρικής (J.Brown 1998, S.K Cohn 1996).

Ωστόσο, το κύριο ενδιαφέρον στρέφεται γύρω απ' τις γυναίκες καθώς είναι αυτές που αποτελούν τη «μειονεκτική» ομάδα στις περισσότερες αναγεννησιακές κοινωνίες. Επιπλέον θεωρούνται ως λιγότερο ισχυρές σε σύγκριση με τους άνδρες ενώ παράλληλα εγκλωβίζονται σε ένα δικό τους ξεχωριστό πεδίο δράσης που δεν είναι άλλο απ' τον οικιακό χώρο και τις δραστηριότητες που αυτό συνεπάγεται: γάμος, οικογένεια, μητρότητα (R.Davis 1998). Έτσι λοιπόν, την περίοδο της Αναγέννησης η ταυτότητα των γυναικών προσδιορίζεται καταρχάς απ' την κατάστασή της ως παντρεμένη ή ανύπαντρη και στη συνέχεια ως μητέρα. Υπάρχουν βέβαια και ορισμένες περιπτώσεις όπου οι γυναίκες καταλαμβάνουν κάποια εξέχουσα κοινωνική θέση, η οποία ορίζεται σε σχέση με τους αρσενικούς συγγενείς τους. Μπορεί για παράδειγμα να είναι κόρες ή σύζυγοι υψηλών κοινωνικών προσώπων (D. Kent 2001). Να είναι δηλαδή δούκισσες, βασίλισσες, πριγκίπισσες κτλ. Υπάρχουν επίσης και περιπτώσεις όπου η δράση των γυναικών επεκτείνεται και εκτός του οικιακού χώρου. Συγκεκριμένα εμφανίζονται να έχουν τις ίδιες καλλιτεχνικές ικανότητες μ' αυτές των ανδρών, μέσα απ' τις οποίες εκφράζουν έναν δικό τους τρόπο απεικόνισης του γυναικείου εαυτού (K.Barzman 1998). Το κεντρικό ερώτημα που τίθεται είναι το κατά πόσο οι αντιλήψεις για τη θέση και την ταυτότητα των γυναικών που κυριαρχούσαν την περίοδο της Αναγέννησης μπορούσαν να γίνουν ορατές μέσα απ' τα πορτραίτα και τους

πίνακες που ζωγραφίστηκαν τη συγκεκριμένη χρονική εποχή. Δηλαδή σε ποιο βαθμό τα πορτραίτα και οι πίνακες αποτέλεσαν το μέσο βάσει του οποίου γινόταν γνωστές οι παραπάνω αντιλήψεις. Και ακόμη, το πώς οι κανόνες για τη συμπεριφορά των γυναικών επέβαλλαν τους ανάλογους περιορισμούς στην απεικόνισή τους.

Αναλυτικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στα γαμήλια έπιπλα και ιδιαίτερα στις αφηγηματικές εικόνες που τα κοσμούσαν, οι οποίες αποτελούσαν δείγματα της ιδανικής συμπεριφοράς ανδρών και γυναικών. Πρέπει να σημειωθεί ότι κεντρικό σημείο αναφοράς είναι ο γάμος. Τόσο οι γυναίκες όσο και οι άνδρες έπρεπε να είναι κατά κύριο λόγο παντρεμένοι. Εξάλλου αυτός ήταν και ο βασικός τους προσδιορισμός απ' τη στιγμή της γέννησής τους. Οι ηθικές ιδιότητες που κατείχαν ως σύζυγοι ήταν ιδιαίτερα σημαντικές για τη σωστή οργάνωση της κοινωνίας. Έτσι λοιπόν, για τη γυναίκα της Αναγέννησης οι αξίες που άρμοζαν ήταν αυτές της υπακοής και της αρετής ενώ για τον άνδρα της σοβαρότητας και ανιδιοτέλειας (P. Tinagli 1997).

Τα πορτραίτα αποτελούν το κεντρικό θέμα του δευτέρου κεφαλαίου και σημαντικό μέσο για την απόδοση της ιδανικής γυναίκας, η οποία γινόταν σύμφωνα με συγκεκριμένα κριτήρια. Μεγάλη σημασία δινόταν στο ρόλο της ως μητέρα και σύζυγος. Επίσης η εντυπωσιακή αλλά σεμνή εμφάνισή της και η ενάρετη συμπεριφορά ήταν στοιχεία σύμφωνα με τα οποία προσδιοριζόταν η γυναίκα της εποχής εκείνης. Ακόμη, τα πορτραίτα δεν επικεντρώνονταν μόνο στην ομορφιά και το χαρακτήρα της γυναίκας αλλά και στην ευγενική της καταγωγή. Κοινό γνώρισμα όλων των γυναικείων αναγεννησιακών πορτραίτων αποτελούσε η στάση της εικονιζόμενης μορφής, η οποία δεν επέτρεπε καμιά οπτική επαφή με τον παρατηρητή. Η αποστροφή του βλέμματος ισοδυναμούσε με τη γυναικεία σεμνότητα και αγνότητα. Υπήρχαν βέβαια και ανδρικά πορτραίτα τα οποία εστίαζαν κυρίως στην αναπαράσταση της οικονομικής και πολιτικής δύναμης του άνδρα. Η βασική διαφορά με τα γυναικεία είναι ότι οι εικονιζόμενοι κοιτάζουν απευθείας τον παρατηρητή (P. Simons 1992, J. Woods-Marsden 2001, P. Tinagli 1997, M. Brock 2002).

Οι θρησκευτικές εικόνες και συγκεκριμένα οι μορφές της Παναγίας και των θηλυκών αγίων θεωρούνταν παραδείγματα προς μίμηση για τις νεαρές

γυναίκες. Μεγάλη έμφαση δινόταν στην αγνή και ενάρετη συμπεριφορά της Παρθένου καθώς και στο ρόλο της ως Μητέρα του Χριστού. Για το λόγο αυτό σε όλες τις εικόνες η Παναγία δεν αναπαρίσταται ποτέ χωρίς τον Υιό της επειδή ακριβώς αποτελεί ενσάρκωση της μητρότητας. Οι γυναίκες, απ' τη μικρή κιόλας ηλικία μάθαιναν, μέσω της μορφής την Παναγίας, πώς να γίνουν σωστές μητέρες και σύζυγοι (C.Grossinger 1997, Tinagli 1997).

Η «άλλη όψη της γυναικείας προσωπικότητας» αποτελεί το κεντρικό θέμα του τρίτου κεφαλαίου. Στις εικόνες του 16^{ου} αιώνα οι γυναίκες αναπαρίστανται ως ενσάρκωση της Εύας. Δηλαδή ως άτομα ευάλωτα στις προκλήσεις του Διαβόλου, σχετιζόμενα με τη αμαρτία και ικανά μέσω της αφέλειάς τους να προκαλέσουν πολλές καταστροφές (D. Kent 2001). Απεναντίας ο άνδρας, που ταυτίζεται με τον Αδάμ, εμφανίζεται ως παθητικός δέκτης των συνεπειών που έχει η ανυπακοή της γυναίκας. Η δύναμη και η κυριαρχία του απέναντι στη γυναίκα παύει να έχει ισχύ. Επιπλέον η σύνδεση της γυναίκας με την Εύα αποτέλεσε το κίνητρο για τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης οι οποίοι, επηρεασμένοι απ' τις μισογυνιστικές αντιλήψεις της μεσαιωνικής εποχής, απεικόνισαν τη γυναίκα ως πλανεύτρα και γενικότερα ως ένα άτομο που με τη δολιότητα και την πονηριά του μπορούσε να αιχμαλωτίσει ακόμη και τον πιο ισχυρό άνδρα (C. Grossinger 1997). Θέλησαν μ' αυτόν τον τρόπο να τονίσουν τη γυναικεία αδυναμία, ότι δηλαδή οι γυναίκες απ' τη στιγμή που δεν έχουν τα φυσικά προσόντα να υπερισχύσουν των ανδρών αναζητούν άλλους τρόπους για να επιτύχουν το σκοπό τους.

Στο τελευταίο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται οι τρόποι με τους οποίους οι άνδρες καλλιτέχνες αναπαριστούν τη γυναίκα αναφορικά με το φαινόμενο της απαγωγής, το οποίο ήταν ιδιαίτερα συνηθισμένο τη διάρκεια της Αναγέννησης. Οι γυναίκες ως τα κύρια θύματα της απαγωγής, απεικονίζονται ως σεξουαλικά αντικείμενά στα χέρια των απαγωγέων και κυρίως χωρίς να καταβάλλουν καμιά προσπάθεια αντίστασης (Y.Even 1992). Η παθητικότητα με τη οποία αναπαρίστανται δηλώνει, σύμφωνα με τον πατριαρχικό λόγο, την προθυμία τους να υποστούν τις συνέπειες της κατάστασης στην οποία βρίσκονται. Δηλαδή οι γυναίκες επιθυμούσαν και παράλληλα ήταν αυτές που προκαλούσαν την απαγωγή. Επιπλέον, η αναπαράσταση της αρπαγής των γυναικών συμβόλιζε την κυριαρχία του αρσενικού έναντι του θηλυκού (M.Caroll 1982).

1. Γαμήλια έπιπλα

Στην κοινωνία του 15^{ου} αιώνα, ο γάμος αποτελούσε το επίκεντρο της ζωής γυναικών και ανδρών όλων των κοινωνικών τάξεων με βασική εξαίρεση αυτούς που επιθυμούσαν να αφιερώσουν τη ζωή τους στο Θεό (Ο.Χάφτον 2003:80-81). Ο θεσμός του γάμου δεν αποτελούσε μόνο μια προσωπική υπόθεση δύο ατόμων αλλά θεωρούνταν ως μια αστική συμπεριφορά η οποία συντελούσε στην ύπαρξη και ανάπτυξη της οικογένειας, η αξία της οποίας ήταν βαθιά ριζωμένη στην αντίληψη όλων. Επιπλέον, ο γάμος ήταν η βάση πάνω στην οποία στηριζόταν η σταθερότητα του οικονομικού και πολιτικού συστήματος καθώς και η κοινωνική συνοχή. Η σημασία που είχε για τη ζωή τόσο των γυναικών όσο και των ανδρών ήταν τόσο ισχυρή ώστε κανένας δεν μπορούσε να την αψηφήσει. Ο λόγος είναι ότι σηματοδοτούσε, εκτός των άλλων, την ουσιαστική είσοδο των δύο φύλων στην κοινωνία των ενηλίκων.

Η θεμελιώδης αυτή τελετουργία διάβασης ενισχύονταν από ένα εξίσου σημαντικό γεγονός: την παραγγελία γαμήλιων επίπλων. Τα γαμήλια κρεβάτια, τα *cassoni* (κιβώτια αποθήκευσης) και οι καναπέδες θεωρούνταν απ' τα πιο σημαντικά αντικείμενα επίπλωσης για το σπίτι των νεόνυμφων. Τα ακριβά και πολυτελώς διακοσμημένα *cassoni* αποτελούσαν κατά κύριο λόγο ιδιοκτησία της νύφης και δήλωναν τη μεταφορά της απ' την κατοικία των γονέων της σε αυτή του συζύγου της, ή μάλλον των γονέων του συζύγου της⁴. Τα υπόλοιπα έπιπλα προερχόταν απ' την πλευρά της οικογένειας του συζύγου. Τοποθετούνταν κυρίως στο δωμάτιο των νεόνυμφων το οποίο, πρέπει να σημειωθεί, ότι δεν ήταν μόνο ένας προσωπικός χώρος αλλά και ένας χώρος στον οποίο το ζευγάρι μπορούσε να δεχτεί φίλους και συγγενείς ή ακόμη και να μελετήσει.

Η παρουσία των γαμήλιων επίπλων στον οικιακό χώρο δεν εξυπηρετούσε μόνο τις καθημερινές ανάγκες του ζεύγους. Οι αφηγηματικές εικόνες με τις οποίες ήταν διακοσμημένα εκτός από δείγματα καλαισθησίας λειτουργούσαν και ως μέσα παρότρυνσης (P.Tinagli 1997:21-45). Αποτελούσαν δηλαδή παραδείγματα τα οποία αντανάκλουν τις ηθικές ιδιότητες που θα έπρεπε να κατέχουν οι δύο σύζυγοι. Την περίοδο εκείνη η ιδανική γυναίκα έπρεπε να

⁴ Βέβαια, απ' τα μέσα του 15^{ου} αιώνα έπαψαν να θεωρούνται νυφική ιδιοκτησία καθώς παραγγέλνονταν απ' το μελλοντικό σύζυγο ή τους γονείς του.

διακατέχεται κυρίως από υπακοή, πρώτα απέναντι στους γονείς της και έπειτα απέναντι στο σύζυγό της. Μετά την υπακοή μια άλλη μεγάλη γυναικεία αξία είναι η αρετή η οποία ισοδυναμεί με την ενάρετη σεξουαλική συμπεριφορά (M.Rocke 19980. Η αξία της αρετής θεωρούνταν ένα απ' τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά της γυναικείας προσωπικότητας το οποίο συντελούσε όχι μόνο στην καλή φήμη της συζύγου αλλά και της οικογένειας γενικότερα⁵. Απ' την άλλη πλευρά, ο ιδανικός άνδρας του 15^{ου} αιώνα θεωρούνταν αυτός που κατά κύριο λόγο ήταν παντρεμένος (D.Kent 2001). Ο γάμος αποτελούσε το μέσο με το οποίο ο άνδρας μετατρέπεται από έναν ανυπάκουο και χωρίς ευθύνες έφηβο σε έναν ώριμο άνδρα, έτοιμο να αναλάβει το ρόλο του ως ενεργό μέλος στην οικονομική και πολιτική ζωή της κοινωνίας έχοντας ήδη αποκτήσει τις απαραίτητες αξίες της λογικής, της μετριοπάθειας και της αξιοπρέπειας (P.Tinagli 1997:26). Επιπλέον του έδινε τη δυνατότητα να αποκτήσει απογόνους, πράγμα που σήμαινε συνέχιση του ονόματός του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Χάφτον (2003:83) «ήταν αδιανόητο για τις αντιλήψεις εκείνης της εποχής να είναι κανείς ηλικιωμένος, μόνος και χωρίς παιδιά να τον φροντίζουν. Ιδιαίτερα για τους πλούσιους είχε μεγάλη σημασία η διαιώνιση του ονόματος και της περιουσίας τους. Για του φτωχότερους η προοπτική να μείνουν μόνοι και αβοήθητοι, έχοντας απολέσει τις φυσικές δυνάμεις που ήταν απαραίτητες για την εργασία, φάνταζε ιδιαίτερα τρομακτική. Η πλήρης και ρεαλιστική επίγνωση της ρευστότητας της ζωής συνέβαλλε περισσότερο στην επιδίωξη του γάμου». Έτσι λοιπόν, η υπακοή και η αρετή για τη γυναίκα και η σοβαρότητα και αξιοπρέπεια για τον άνδρα ήταν απ' τις πιο σπουδαίες ιδιότητες που λειτουργούσαν ως πρότυπα την περίοδο της Αναγέννησης .

Όσον αφορά τα θέματα των αφηγηματικών εικόνων ήταν εμπνευσμένα απ' την αρχαία Ελλάδα και Ρώμη. Συγκεκριμένα, οι ηρωίδες της αρχαιότητας και της Παλαιάς Διαθήκης αποτελούσαν τα σημαντικότερα πρότυπα της ιδανικής γυναικείας συμπεριφοράς. Παραδείγματος χάρη η Εσθίρ και η Ιουδίθ θεωρήθηκαν όχι μόνο ως υποδείγματα θάρρους και γενναιότητας αλλά και ως υποδείγματα ενάρετης συμπεριφοράς (P.Tinagli 1997:31).

⁵ Για παράδειγμα ο Leon Battista Alberti γράφει ότι η γυναίκα πρέπει να είναι καλή, αγνή και γόνιμη και ο σύζυγος θα πρέπει να παρακαλεί το Θεό να κρατά τη γυναίκα του πιστή προσθέτοντας ότι το χειρότερο που θα μπορούσε να συμβεί σε μια οικογένεια είναι να έχει μια άπιστη γυναίκα. Επίσης ο Vespasiano da Bisticci υποστηρίζει ότι η αρετή είναι μια προίκα με μεγαλύτερη αξία απ' τα λεφτά (P.Tinagli 1997:24).

Προς το τέλος του 15^{ου} αιώνα ο Μποτιτσέλι παρουσίασε δύο σειρές από αφηγηματικές εικόνες στις οποίες αναπαρίστανται οι κοινωνικές υποχρεώσεις ανδρών και γυναικών καθώς επίσης και οι ιδανικοί τρόποι συμπεριφοράς των δύο φύλων (P. Tinagli 1997:36-42). Η πρώτη σειρά περιλαμβάνει τέσσερις πίνακες που προοριζόταν για το γάμο ενός ζεύγους της οικογένειας των Μεδίκων. Το θέμα που διαπραγματεύονται οι συγκεκριμένοι πίνακες προέρχεται απ' το Δεκαήμερο του Βοκκακίου και αφορά την ιστορία ενός νεαρού άνδρα, του *Nastagio*, απ' τη Ραβέννα που ερωτεύεται μια όμορφη, πλούσια γυναίκα η οποία όμως τον απορρίπτει. Εκείνος απογοητευμένος αποφασίζει να φύγει απ' τη Ραβέννα και να εγκατασταθεί λίγα χιλιόμετρα μακρύτερα, σε ένα δάσος όπου σπαταλά άσκοπα το χρόνο του. Κάποια μέρα βρίσκεται μπροστά σ' ένα φρικτό θέαμα όπου μια γυμνή γυναίκα δέχεται επίθεση από έναν ιππότη και τα λαγωνικά του. Όταν ο *Nastagio* προσπάθησε να βοηθήσει τη γυναίκα δέχεται αντίσταση απ' τον ιππότη ο οποίος κατεβαίνει απ' το άλογό του και τη μαχαιρώνει. Έπειτα εξηγεί στον έκπληκτο *Nastagio* ότι ο λόγος που προέβηκε σε μια τέτοια ενέργεια ήταν η αγάπη του για τη συγκεκριμένη γυναίκα, η οποία δυστυχώς την αρνήθηκε. Μην αντέχοντας τον πόνο της απόρριψης αποφασίζει να τη σκοτώσει. Μετά το θάνατό της καταδικάζονται και οι δύο σε μια αιώνια τιμωρία: η σκηνή της καταδίωξης και της δολοφονίας της γυναίκας θα επαναλαμβάνεται συνεχώς, στο ίδιο μέρος, την ίδια στιγμή. Έτσι, μπροστά στα έκπληκτα μάτια του *Nastagio* η γυναίκα, αβλαβής, σηκώνεται και η καταδίωξη ξεκινάει απ' την αρχή. Στους δύο πρώτους πίνακες (Εικ. 1&2) απεικονίζεται ο νεαρός άνδρας τη στιγμή που γίνεται μάρτυρας της επίθεσης του ιππότη στη γυναίκα η οποία εντέλει σκοτώνεται. Στον τρίτο πίνακα (Εικ. 3), ο *Nastagio* μετά απ' αυτό το γεγονός αποφασίζει να διοργανώσει ένα γεύμα στο σημείο που η σκηνή της δολοφονίας της γυναίκας θα επαναλαμβανόταν ξανά. Καλεί την αγαπημένη του, η οποία όπως ήδη έχω αναφέρει τον είχε απορρίψει, και μαζί όλους τους συγγενείς και φίλους. Ο λόγος αυτού του γεύματος είναι να καταφέρει να πείσει την αγαπημένη του, βλέποντας τη φριχτή σκηνή του θανάτου της κοπέλας απ' τον ιππότη, να αλλάξει γνώμη. Το γεύμα πραγματοποιείται και η σκηνή της καταδίωξης και δολοφονίας επαναλαμβάνεται. Τελικά η κοπέλα μετά απ' όλη αυτή την αγριότητα αποφασίζει να παντρευτεί τον *Nastagio* και

έτσι η ιστορία τελειώνει με τον τέταρτο πίνακα (Εικ. 4), όπου γίνεται αναπαράσταση του γαμήλιου συμποσίου.

Απώτερος σκοπός του Μποτιτσέλι όταν ζωγράφισε τους τέσσερις αυτούς πίνακες δεν ήταν τόσο η απεικόνιση της σκληρής δοκιμασίας της μιας γυναίκας και η υποταγή της άλλης αλλά η ένδειξη του πόσο καλά λειτουργεί μια κοινωνία όταν τα μέλη της συμμορφώνονται με τις απαιτήσεις της.⁶ Επιπλέον, το ηθικό δίδαγμα που προκύπτει απ' την ιστορία των πινάκων αφορά και τα δύο φύλα: ούτε ο άνδρας αλλά ούτε και η γυναίκα πρέπει να μένουν ανύπαντροι, «φυλακισμένοι» στο δικό τους, προσωπικό κόσμο. Η απόφαση των δύο πρωταγωνιστών (του *Nastagio* και της αγαπημένης του) να παντρευτούν υπονοεί ότι είναι πλέον έτοιμοι να αναλάβουν το ρόλο τους ως ενεργά μέλη της κοινωνίας.

Η δεύτερη σειρά των αφηγηματικών εικόνων του Μποτιτσέλι περιλαμβάνει δύο πίνακες όπου απεικονίζονται οι ιστορίες δύο γνωστών ηρωίδων της Ρώμης: της Λουκρητίας και της Βιργινίας οι οποίες ήταν σημαντικά υποδείγματα αγνότητας (P.Tinagli 1997:41). Στον πρώτο πίνακα (Εικ. 5) έχουμε αναπαράσταση της αυτοκτονίας της Λουκρητίας προκειμένου να διαφυλαχτεί η τιμή του συζύγου της μετά την απαγωγή της. Η ιστορία ξεκινάει απ' τα αριστερά του πίνακα όπου η Λουκρητία δέχεται τις απειλές του απαγωγέα, συνεχίζεται στα δεξιά όπου η πρωταγωνίστρια πέφτει λιπόθυμη στα χέρια του πατέρα και του συζύγου της και καταλήγει στο κέντρο όπου απεικονίζεται η νεκρή, πλέον, Λουκρητία.

Απ' την άλλη πλευρά, στο δεύτερο πίνακα (Εικ 6) γίνεται απεικόνιση του θανάτου της Βιργινίας απ' τον ίδιο της τον πατέρα προκειμένου να διατηρηθεί η αγνότητά της και η καλή φήμη της οικογένειάς της έπειτα απ' την ατιμία που προκάλεσε ο σεξουαλικός πόθος του Α.Κλαύδιου. Ξεκινώντας απ' την αριστερή πλευρά του πίνακα παρατηρούμε τον Α.Κλαύδιο να καταστρώνει το σχέδιο που θα τον οδηγήσει στην απαγωγή της Βιργινίας. Συνεχίζοντας προς το κέντρο, ο Α.Κλαύδιος διατάζει τη Βιργινία να παραμείνει υπό την κηδεμονία του ενώ η ιστορία κορυφώνεται στη δεξιά πλευρά του πίνακα όπου ο πατέρας της, ενημερωμένος για το σχέδιο του Α.Κλαύδιου, τη σκοτώνει και μετά

⁶ Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η σημαντικότερη υποχρέωση των μελών της κοινωνίας του 15^{ου} αιώνα ήταν ο γάμος. Αν κάποιος ή κάποια δεν τηρούσε αυτή την υποχρέωση τότε ήταν αναμενόμενο να διαταραχθεί η ομαλή λειτουργία της κοινωνίας, όπως εξάλλου συνέβη στην περίπτωση των πρωταγωνιστών της ιστορίας που αφηγούνται οι πίνακες του Μποτιτσέλι.

δραπετεύει. Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί, ότι τόσο η ιστορία της Λουκρητίας όσο και της Βιργινίας διαδραματίζεται σε δημόσιο χώρο υπό την παρουσία πολλών ανθρώπων. Οι συμφορές των δύο ηρωίδων παρουσιάζονται σαν γεγονότα με μεγάλο κοινωνικό αντίκτυπο. Ο λόγος είναι ότι προκλήθηκαν απ' τις ανεξέλεγκτες ερωτικές επιθυμίες δημοφιλών προσώπων, τα οποία ενεργώντας ανεύθυνα και εκμεταλλεύοντας την εξουσία τους, κλόνησαν την εμπιστοσύνη των άλλων απέναντί τους.

Βλέπουμε λοιπόν ότι οι αφηγηματικές εικόνες που κοσμούν τα γαμήλια έπιπλα την περίοδο της αναγέννησης απεικονίζουν τον τρόπο με τον οποίο οι δύο πλευρές της ιδιωτικής και δημόσιας συμπεριφοράς ανδρών και γυναικών αλληλοσυνδέονται. Η ανιδιοτέλεια, ο κρίσιμος ρόλος της οικογένειας, η ευημερία της κοινωνίας πλέκονται μεταξύ τους. Η συμπεριφορά των γυναικών δεν είναι δυνατό να διαχωριστεί απ' αυτή των ανδρών. Οποιαδήποτε προσβολή των ανδρών στην αγνότητα των γυναικών ή οποιοδήποτε αμάρτημα απ' την πλευρά των γυναικών έχουν ως αποτέλεσμα μια κοινωνική αταξία η οποία προκαλείται μέσω της αστικής διάσπασης και πολιτικής αναταραχής.

2. Πορτραίτα

Ένας άλλος τρόπος απόδοσης της ιδανικής γυναίκας είναι μέσα απ' την τέχνη της προσωπογραφίας (portraiture) (P.Tinagli 1997:84-115). Την περίοδο του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα τα πορτραίτα εξυπηρετούσαν μια σειρά από ποικίλες λειτουργίες. Μπορούσαν για παράδειγμα να χρησιμεύσουν ως σημαντικά δώρα όπου υψηλά πρόσωπα της κοινωνίας (δούκες, μαρκήσιοι κτλ) δώριζαν σε ομότιμους τους πορτραίτα του εαυτού τους. Σε πολλές περιπτώσεις χρησίμευαν ως μέσα θύμησης μακρινών φίλων ή αγαπημένων προσώπων κάτι ανάλογο με τις αναμνηστικές φωτογραφίες που χρησιμοποιούμε στη σύγχρονη εποχή. Υπάρχουν επίσης και περιπτώσεις όπου τα εικονιζόμενα πρόσωπα να μην είναι εν ζωή οπότε το πορτραίτο αφιερώνεται στη μνήμη τους (J.Woods-Marsden 2001). Επίσης, αφορμή για τη δημιουργία τους δεν ήταν μόνο η επιθυμία για την απεικόνιση της ατομικής προσωπικότητας αλλά και κάποιο σημαντικό γεγονός όπως για παράδειγμα η τέλεση ενός γαμήλιου μυστηρίου δύο σημαντικών προσώπων.

2.1 Πορτραίτο και προσωπικός εαυτός

2.1.1 Απ' το «προφίλ» στο «ανφάς»

Καθ' όλη τη διάρκεια της Αναγέννησης τα πορτραίτα θεωρούνταν ως το μέσο βάσει του οποίου γινόταν ορατές οι διαφορετικές ιδιότητες που αποδίδονταν στους άνδρες και τις γυναίκες τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Στο μεγαλύτερο μέρος του 15^{ου} αιώνα οι εικονιζόμενοι, γυναίκες και άνδρες, αναπαρίστανται προφίλ. Η προφίλ αναπαράσταση έχει τις ρίζες της στην ύστερη μεσαιωνική και κλασική εποχή, όπου οι δωρητές θρησκευτικών εικόνων οι οποίοι παρουσιάζονται γονατιστοί μπροστά στην Παρθένο ή τους αγίους είναι σε προφίλ. Επίσης σε διάφορα ρωμαϊκά νομίσματα οι κυβερνήτες, είτε είναι δημοκρατικοί ή αυτοκρατορικοί, αναπαρίστανται προφίλ (J.Woods-Marsden 2001). Συγκεκριμένα, ως το 1440 η ιστορία του προφίλ είναι μια ανδρική ιστορία καθώς το μεγαλύτερο μέρος των εικονιζόμενων μορφών ήταν άνδρες, των οποίων η ηθική και πολιτική αξία απαιτούσε θαυμασμό και σεβασμό. Η παρουσία των γυναικών ήταν ελάχιστη εκτός από τις περιπτώσεις όπου τα πορτραίτα ήταν αφιερωμένα στο Θεό. Όμως, απ' το

1440 και μετά η πλειοψηφία των προφίλ πορτραίτων περιελάμβανε γυναικείες μορφές. Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι απ' το 1450 οι άνδρες αναπαρίστανται πλέον σε μια τριών τετάρτων στάση σε αντίθεση με τις γυναίκες που συνεχίζουν να περιορίζονται στον προφίλ τύπο (P.Simons 1992).

Παράλληλα με το κοινωνικό γόητρο των ανδρών, η εξωτερική ομορφιά και οι χάρες σε συνδυασμό με τις αρετές αποτέλεσαν κεντρικό θέμα για τα γυναικεία πορτραίτα του 15^{ου} αιώνα. Η αναπαράσταση των γυναικών γινόταν σύμφωνα με συγκεκριμένα κριτήρια τα οποία ταίριαζαν απολύτως στα κοινωνικά συμφραζόμενα εκείνης της εποχής. Όπως είδαμε και στην περίπτωση των γαμήλιων επίπλων, μεγάλη σημασία δινόταν στο ρόλο της γυναίκας ως σύζυγος και μητέρα (P.Tinagli 1997, D. Kent 2001, J.Woods-Marsden 2001). Ο γάμος ήταν το σημαντικότερο γεγονός στη ζωή μιας γυναίκας καθώς σήμαινε τη μετάβαση απ' το πατέρα στο σύζυγο. Γι' αυτό και τα περισσότερα πορτραίτα απεικόνιζαν γυναίκες τη στιγμή του γάμου τους ή γυναίκες που είχαν ήδη παντρευτεί. Τα στοιχεία που αποδείκνυαν τη συζυγική ταυτότητα της γυναίκας ήταν κατά κύριο λόγο η ενδυμασία και τα κοσμήματα, τα οποία δεν είχαν μόνο εφήμερη και διακοσμητική αξία αλλά παράλληλα συμβόλιζαν τις αρετές που θα έπρεπε να έχει η κάθε γυναίκα. Για παράδειγμα το μαργαριτάρι, βασικό γνώρισμα για τις νέες, συμβολίζει την παρθενιά ενώ το ζαφείρι την αγνότητα. Επιπλέον, η κόμμωση αποτελούσε σημαντικό στοιχείο απόδειξης της κοινωνικής κατάστασης της γυναίκας, αν ήταν δηλαδή παντρεμένη ή ανύπαντρη. Έτσι λοιπόν, τα λυτά μαλλιά ως σύμβολο αθωότητας ήταν χαρακτηριστικό των γυναικών που ήταν παρθένες ή που μόλις είχαν παντρευτεί, σε αντίθεση με τα δεμένα που άρμοζαν περισσότερο στις έγγαμες (J.Woods-Marsden 2001:63).

Για τη σύναψη ενός γάμου ήταν σημαντική η καταβολή προίκας απ' την απ' την οικογένεια της νέας. Η προίκα περιελάμβανε, εκτός από χρηματικό κεφάλαιο και ορισμένα, μικρής αξίας, αντικείμενα τα οποία μεταβιβάζονταν απ' τη μητέρα στην κόρη (D.Kent 2001 28-30). Προορισμένα για προσωπική χρήση και συνυφασμένα με τον αναπαραγωγικό ρόλο τα αντικείμενα αυτά μπορεί να ήταν κούκλες, εργαλεία ραπτικής και γενικότερα πράγματα που χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά απ' τις γυναίκες. Ήταν στην ουσία «κομμάτια» του γυναικείου λόγου. Μ' αυτή την έννοια, το πορτραίτο θα

μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα τέτοιο «κομμάτι» καθώς η μορφή της μητέρας που προβάλλονταν μέσα απ' την εικόνα αποτελούσε παράδειγμα προς μίμηση για τη νεαρή κοπέλα. Με άλλα λόγια η κοπέλα έπλαθε την προσωπικότητά της βασιζόμενη στο πορτραίτο της μητέρας της (P.Simons 1992:48).

Απ' τη στιγμή που η γυναίκα μεταβιβάζονταν στη νέα της κατάσταση, ως σύζυγος πλέον, έπρεπε, εκτός απ' την κατάλληλη εξωτερική εμφάνιση να έχει και την ανάλογη συμπεριφορά. Έπρεπε να είναι σεμνή και υπάκουη, να σέβεται, να υπηρετεί και αν χρειαστεί να συμβουλεύει το σύζυγό της (D.Kent 2001, Ο.Χάφτον 2003). Αυτό εξηγεί και το λόγο που οι γυναικείες μορφές των πορτραίτων του 15^{ου} αιώνα αναπαρίστανται προφίλ. Γενικότερα, η απεικόνιση της γυναίκας σε κάποιο πορτραίτο σήμαινε την έκθεσή της στο βλέμμα του άνδρα παρατηρητή. Την περίοδο εκείνη οι γυναίκες σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις εμφανίζονταν δημόσια ή αν γινόταν αυτό, γινόταν μόνο με την παρουσία του συζύγου τους (S.Strocchia 1998). Όμως, απ' τη στιγμή που το πορτραίτο σηματοδοτούσε την παρουσίαση τους σε δημόσιους χώρους, σε ανδρικούς δηλαδή χώρους, η στάση τους έπρεπε να υποδηλώνει σεμνότητα και ευπρέπεια. Η απομάκρυνση λοιπόν του γυναικείου βλέμματος απ' την πλευρά του παρατηρητή ήταν συνώνυμο αυτών των ιδιοτήτων. Επιπλέον, το γεγονός ότι η γυναικεία ματιά θεωρούνταν ως το όργανο που μπορούσε να διεγείρει τις ερωτικές αισθήσεις του παρατηρητή είναι ένας ακόμη λόγος που οι γυναίκες περιορίζονταν στην προφίλ αναπαράσταση (Simons 1992).

Σε πολλές περιπτώσεις, δίπλα απ' το πορτραίτο μιας γυναίκας τοποθετούνταν το πορτραίτο του συζύγου της. Τα «συζυγικά πορτραίτα» αφορούσαν συνήθως άτομα υψηλών κοινωνικών τάξεων και γινόταν έπειτα από παραγγελία του συζύγου σε κάποιον απ' τους διάσημους ζωγράφους της εποχής. Στο συγκεκριμένο είδος πορτραίτων οι γυναίκες, όπως είναι αναμενόμενο, αναπαρίστανται σε προφίλ ενώ οι άνδρες δεν υφίστανται ανάλογο περιορισμό. Σε ένα από αυτά, το οποίο αποτελεί μια απ' τις ελάχιστες εξαιρέσεις, και οι δύο σύζυγοι απεικονίζονται προφίλ. Πρόκειται για το πορτραίτο του δούκα και της δούκισσας του Urbino απ' τον Pierro della Francesca (Εικ. 7). Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στον κύρος και την οικονομική και πολιτική δύναμη του άνδρα σε αντίθεση με τη γυναίκα που εξυμνείται για τον ενάρτετο χαρακτήρα της. Αυτό αποδεικνύουν άλλωστε και οι φράσεις που

αναγράφονται στο πίσω μέρος των πορτραίτων: «Θρίαμβος των γυναικείων αξιών», για τη γυναίκα και «Θρίαμβος της Φήμης» για τον άνδρα (Simons 1992:47).

Τόσο ο άνδρας όσο και η γυναίκα δεν παρουσιάζονται σαν ουδέτερες προσωπικότητες. Επιτελούν ξεχωριστές λειτουργίες οι οποίες τους εντάσσουν σε ξεχωριστούς τομείς δραστηριότητας. Έτσι λοιπόν η γυναίκα εξαιτίας του ρόλου της ως μητέρα και σύζυγος ταυτίζεται και περιορίζεται στον οικιακό χώρο σε αντίθεση με τον άνδρα, που αναλαμβάνοντας οικονομικές και πολιτικές υποθέσεις συνδέεται με δημόσιους χώρους (Davis R. 1998). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο άνδρας να εμφανίζεται ως ένα πιο ενεργητικό και κυρίαρχο μέλος της κοινωνίας. Η ταύτιση των γυναικών με τον οικιακό χώρο και των ανδρών με το δημόσιο γίνεται εμφανής σε αρκετά πορτραίτα, όπου η γυναίκα απεικονίζεται είτε πίσω από ένα παράθυρο ή σε κάποιο μέρος του δωμάτιο του σπιτιού ενώ ο άνδρας μπροστά από ένα τοπίο με κάποια πόλη (P.Simons 1992).

Η εξύψωση του άνδρα ως ενεργό υποκείμενο και η τοποθέτησή του στο ανώτερο σημείο της κοινωνικής κλίμακας, οδηγεί στην υποβάθμιση της γυναίκας ως μια παθητική οντότητα και γενικότερα ως ένα αντικείμενο εκμετάλλευσης της ανδρικής κυριαρχίας. Η απεικόνισή της στο προφίλ πορτραίτο ήταν ένδειξη της ανταλλαγής της, απ' τον πατέρα στο σύζυγο και απόδειξη της ευγενικής της καταγωγής, του ενάρετου χαρακτήρα της και της τιμής και κατοχής του συζύγου της (P.Simons 1992). Με άλλα λόγια η γυναίκα απεικονίζεται στο πορτραίτο απλά ως ο κάτοχος των παραπάνω ιδιοτήτων. Η ιδανικά παθητική και μετριοπαθής γυναικεία μορφή περισσότερο «εμφανίζεται» παρά «ενεργεί» σε μια απρόσωπη εικόνα, ανίκανη να αντιδράσει ή να εμπλακεί σε διάλογο με τον παρατηρητή. Η γυναικεία ματιά είναι α-δύναμη ενώ το γυναικείο σώμα αποτελεί δείγμα της κοινωνικής τάξης, της τιμής και της αγνότητας. Όμως, απ' τη στιγμή που η ματιά θεωρούνταν ως το μέσο με το οποίο μπορούσε να αποκαλυφθεί η προσωπικότητα της εικονιζόμενης μορφής, με την προφίλ αναπαράσταση, όπου μόνο το ένα μάτι ήταν ορατό, κάτι τέτοιο δεν ήταν εφικτό (J.Woods-Marsden 2001).

Έτσι λοιπόν στο τέλος του 15^{ου} αιώνα με αρχές 16^{ου} ο διαχωρισμός ανάμεσα στην εικονιζόμενη μορφή και τον παρατηρητή άρχισε να παίρνει τέλος. Τη θέση της προφίλ αναπαράστασης πήρε πλέον μια τριών τετάρτων

στάση όπου η εξωτερική εμφάνιση της γυναίκας με την πολυτελή ενδυμασία και τα ακριβά κοσμήματα είναι περισσότερο διακριτή. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, στο οποίο τόσο ο άνδρας όσο και η γυναίκα απεικονίζονται ανφάς είναι το πορτραίτο του Agnolo και της Maddalena Doni του Ραφαήλ (Εικ. 8 & 9). Συγκεκριμένο πορτραίτο και οι δύο σύζυγοι αναπαρίστανται με τους διαγώνια και το κεφάλι στραμμένο προς το θεατή με τη διαφορά ότι το βλέμμα του άνδρα κατευθύνεται απευθείας στον παρατηρητή ενώ της γυναίκας τον αποφεύγει (P.Tinagli 1997). Παρόλο που η γυναίκα απεικονίζεται ακριβώς όπως και ο άνδρας, η αποφυγή του βλέμματός απ' την πλευρά του παρατηρητή εξακολουθούσε να ισχύει. Ακόμη, η προφίλ στάση μπορεί να αντικαταστάθηκε αλλά δεν εξαλείφθηκε εντελώς. Πολλοί καλλιτέχνες ακόμη και το 16^ο αιώνα τη χρησιμοποιούσαν σε απεικονίσεις γυναικών (πχ πορτραίτο της Laura Battiferi Εικ 16) και αυτό αποτελεί απόδειξη της συνέχισης των αντιλήψεων για τη γυναικεία κατωτερότητα.

2.1.2 Η Φαντασία της ομορφιάς

Ένα απ' τα πιο γνωστά γυναικεία πορτραίτα όπου απεικονίζεται η υποδειγματική αναγεννησιακή γυναίκα είναι η Μόνα Λίζα του Λεονάρντο ντα Βίντσι (χρον. 1500) (Εικ. 10). Το συγκεκριμένο πορτραίτο, σύμφωνα με πληροφορίες που δίνει ο Frank Zollner (2003:143-152), ζωγραφίστηκε έπειτα από παραγγελία ενός εμπόρου της Φλωρεντίας του *Francesco del Giocondo* και αναπαριστάνει τη σύζυγο του *Francesco, Lisa*. Ο Ντα Βίντσι σχεδίασε τη Μόνα Λίζα ακολουθώντας τις τάσεις της ιταλικής προσωπογραφίας στα τέλη του 15^{ου} αιώνα. Υπάρχει όμως μια ιδιαιτερότητα που κάνει το Ντα Βίντσι να ξεχωρίζει απ' τους καλλιτέχνες του 15^{ου} αιώνα: η συναισθηματική σχέση που φαίνεται να δημιουργείται ανάμεσα στην εικονιζόμενη μορφή και τον παρατηρητή. Επιπλέον, το βραχώδες τοπίο στο φόντο μοιάζει με αυτό των θρησκευτικών εικόνων. Επομένως είναι αδιαμφισβήτητη η σχέση ανάμεσα στη Μόνα Λίζα και την Παρθένο (F.Zollner 2003:160). Η Μητέρα του Θεού θεωρούνταν παράδειγμα προς μίμηση για κάθε τίμια γυναίκα, γεγονός που αποδεικνύει τους παραλληλισμούς ανάμεσα στις απεικονίσεις της Παναγίας και στα γυναικεία πορτραίτα του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Όμως ο συνδυασμός του φυσικού τοπίου με το πρόσωπο της γυναίκας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει

η M.Garrard (1992:59-85), εκφράζει την εξέλιξη της φύσης όπως αυτή συμβολίζεται απ' το είδωλο μια γυναίκας της οποίας η σχέση με το ανθρώπινο γένος συνδέει το φύλο της με τις δημιουργικές και καταστρεπτικές δυνάμεις της φύσης⁷.

Βασικό μέλημα του Ντα Βίντσι όταν ζωγράφισε το συγκεκριμένο πορτραίτο ήταν η ανάδειξη της ιδανικής, αναγεννησιακής γυναίκας όπου η εξωτερική ομορφιά αποτελεί έκφραση του ενάρετου χαρακτήρα της. Στο πρόσωπο της *Lisa del Giocondo* υπάρχει μια απίστευτη γαλήνη ενώ το χαρακτηριστικό χαμόγελό της μοιάζει κατά πολύ με αυτό της Παναγίας. Ακόμη, ο τρόπος που είναι τοποθετημένες οι παλάμες της νεαρής γυναίκας φανερώνει αγνότητα. Ιδιαίτερα εντυπωσιακή είναι επίσης και η απόδοση των ενδυμάτων με τα κεντημένα και γεμάτα πτυχές υφάσματα και τους απαλούς χρωματισμούς να δίνουν μια φυσική λάμψη. Επιπλέον, η χρήση σκιάς στο πρόσωπο και τα χέρια της εικονιζόμενης και του φωτός στο φόντο κάνει το πορτραίτο να δείχνει ακόμη πιο ρεαλιστικό (F.Zollner 2003:160).

Γενικότερα, το πορτραίτο της *Lisa del Giocondo* αποτέλεσε σημαντική επιρροή για τη ζωγραφική της Φλωρεντίας στις αρχές του 16^{ου} πριν ακόμα τελειώσει⁸ ενώ ο Λεονάρντο ντα Βίντσι χαρακτηρίστηκε ως ο καλλιτέχνης που αναγνώρισε και συμβόλισε θετικά το γυναικείο βασίλειο (γυναίκα ενάρετη έξυπνη και κοινωνικά μορφωμένη) το οποίο η πλειοψηφία των ανδρών της εποχής του θα αναγνώριζε αντιστρόφως, μέσω της καταπιεστικής στρατηγικής που αγόρευε τις γυναίκες ως κατώτερα όντα (Mary D.Garrard 1992:79).

⁷ Για τη σύνδεση γυναίκας-φύσης η S.Ortner (1994:75-108) αναφέρει ότι οι γυναίκες εξαιτίας της αναπαραγωγικής τους λειτουργίας είναι πλησιέστερα στη φύση απ' ότι οι άνδρες οι οποίοι ταυτίζονται με τον πολιτισμό και τον εκπροσωπούν. Επίσης οι γυναίκες είναι οι διαμεσολαβητές μεταξύ φύσης και πολιτισμού. Ως μητέρες και υπεύθυνες του οικιακού χώρου αναλαμβάνουν να μετασχηματίσουν τα προϊόντα της φύσης και να τα εντάξουν στον πολιτισμό. Τα σημαντικότερα καθήκοντά τους είναι η κοινωνικοποίηση των παιδιών και η μαγειρική. Έτσι λοιπόν η ενδιάμεση θέση των γυναικών ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό εξηγεί τον κοινωνικό έλεγχο που υφίστανται ως υπεύθυνες για το μετασχηματισμό των φυσικών προϊόντων σε αντικείμενα του πολιτισμού, καθώς και την τάση να αντιπροσωπεύουν αντίθετες σημασίες όπως για παράδειγμα τη ζωή και το θάνατο και να συμβολίζουν απ' τη μια πλευρά την τάξη στην κοινωνία και απ' την άλλη την υπέρβασή της. Παρομοίως, η Claudia Lazzaro (1991:71-113) επισημαίνει ότι στην Αναγέννηση, όπως και στην αρχαιότητα, η Φύση ήταν η προσωποποίηση της γυναίκας. Η σχέση μεταξύ τους ήταν αμοιβαία: οι γυναίκες συγκρίνονταν οπτικά και προφορικά, στην ποίηση και την ζωγραφική, με στοιχεία απ' το φυσικό κόσμο. Επιπλέον, θεωρεί ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής της σχέσης τη Μόνα Λίζα του Λεονάρντο ντα Βίντσι που εκφράζει με εντυπωσιακό τρόπο τη αναλογία μεταξύ της αναπαραγωγικής λειτουργίας του γυναικείου σώματος και των δημιουργικών δυνάμεων της φύσης.

⁸ Το μέγεθος της επιρροής που άσκησε το πορτραίτο της Μόνα Λίζα αποδεικνύεται απ' το γεγονός ότι ο νεαρός τότε Ραφαήλ, που είχε επισκεφθεί αμέτρητες φορές το εργαστήριο του Λεονάρντο, υιοθέτησε τον τρόπο που ο ίδιος ο Λεονάρντο απεικόνιζε τις γυναικείες φιγούρες- με την ημίσημη στάση και το κεφάλι στραμμένο προς τον παρατηρητή- και έχοντας ως πρότυπο τη Μόνα Λίζα, δημιούργησε έναν τύπο προσωπογραφίας που έμεινε αναλλοίωτος για δεκαετίες (P. Tinagli 1997:97, F.Zollner 2003:160-161).

Ωστόσο, η όμορφη εξωτερική εμφάνιση σε συνδυασμό με τον ενάρετο χαρακτήρα της γυναίκας δεν αποτελούσε βασικό κριτήριο αναπαράστασης μόνο για τους καλλιτέχνες της Φλωρεντίας. Την περίοδο του 16^{ου} αιώνα δημιουργήθηκε μια σειρά πορτραίτων στα οποία αναπαρίστανται γυναίκες των οποίων η ομορφιά ήταν χαρακτηριστική της εποχής. Η διαφορά που υπάρχει είναι ότι οι εικονιζόμενες μορφές των συγκεκριμένων πορτραίτων δεν κατέχουν κάποια σημαντική κοινωνική θέση ούτε είναι σύζυγοι γνωστών προσώπων. Πιθανότατα να πρόκειται για πρόσωπα φανταστικά ή πρόσωπα που πρωταγωνιστούν στα ποιήματα μεγάλων ποιητών (P.Tinagli 1997:98-104). Απεικονίζονται συνήθως κρατώντας κάποιο λουλούδι και πολλές φορές το ένδυμα τους αφήνει ακάλυπτο κάποιο σημείο του σώματος, τουλάχιστον αυτό που βρίσκεται στο οπτικό πεδίο του θεατή. Οι γυναίκες που αναπαρίστανται στα βενετικά πορτραίτα του 16^{ου} αιώνα ήταν γνωστές ως «Φλώρα». Πρόκειται για τη νύφη Φλώρα, τη θεά της άνοιξης η οποία συνδέεται με τη γονιμότητα και τη σύλληψη. Βασικό χαρακτηριστικό των εικόνων της περιόδου αυτής είναι ο ερωτισμός που αναπτύσσεται ανάμεσα στην εικονιζόμενη μορφή και τον παρατηρητή καθώς και το αίσθημα της αγάπης που υποδηλώνεται απ' την παρουσία των λουλουδιών.

Ένα απ' τα πιο δημοφιλή βενετικά πορτραίτα είναι η «Φλώρα» του Τιτσιάνο (1515-1520) (Εικ.11). Ντυμένη με ένα φόρεμα που μοιάζει περισσότερο με μανδύα, ξεγλιστρά απ' τους ώμους της αφήνοντας ακάλυπτο ένα μέρος απ' το στήθος της (1997 :101). Τα μαλλιά της είναι λυτά και τα μάτια της αποφεύγουν τον παρατηρητή. Το δεξί της χέρι είναι τεντωμένο μπροστά σε μια κίνηση με την οποία φαίνεται να προσφέρει στον παρατηρητή τα λουλούδια που κρατάει και έτσι να τον αιχμαλωτίζει. Η ερωτική αυτή μορφή δεν παραπέμπει σε κάποιο μυθικό πρόσωπο του παρελθόντος καθώς τα ρούχα της αφορούν τις ενδυματολογικές τάσεις της εποχής εκείνης, αλλά σε έναν τύπο γυναίκας που εμφανίζεται στα περισσότερα έργα του Τιτσιάνο.

Επίσης η «Άνοιξη» του Μποτιτσέλι (χρον. 1482) (Εικ. 12) είναι ένα ακόμη απ' τα έργα της αναγεννησιακής περιόδου όπου γίνεται η αναπαράσταση της νύφης Φλώρας και των ιδιοτήτων που εκπροσωπεί (L.Zirpolo 1992). Πρόκειται για έναν πίνακα που διαβάζεται απ' δεξιά προς τα αριστερά, ξεκινώντας με τη μορφή που αναπαριστά το Ζέφυρο, το Δυτικό Άνεμο. Κυνηγάει τη νύμφη Χλώρη η οποία, ξαφνιασμένη απ' την παρουσία

του Ζέφυρου, βγάζει απ' το στόμα της μια σειρά από τριαντάφυλλα. Στη συνέχεια η Χλώρη μετατρέπεται σε Φλώρα, την τρίτη κατά σειρά μορφή της οποίας το ένδυμα είναι πολυτελώς στολισμένο με μια πληθώρα λουλουδιών. Η Φλώρα μαζεύει το φόρεμα της στις πτυχές του οποίου υπάρχουν μερικά άνθη τα οποία σκορπίζει τριγύρω και κυρίως προς την πλευρά της Αφροδίτης, της θεάς της αγάπης, η οποία καταλαμβάνει την κεντρική θέση του πίνακα. Αριστερά της Αφροδίτης είναι οι Τρεις Χάριτες και ο Έρωτας ο οποίος με το βέλος του στοχεύει σε μια από αυτές.

Κάθε μια απ' τις μορφές εκπροσωπεί ορισμένες ιδιότητες οι οποίες ήταν συνυφασμένες με την ιδανική αναγεννησιακή γυναίκα. Έτσι λοιπόν οι Τρεις Χάριτες αποτελούν παράδειγμα αγνής συμπεριφοράς. Τα μαργαριτάρια που κοσμούν τα μαλλιά μιας εκ των τριών συμβολίζουν την αγνότητα. Επίσης το βέλος που ρίχνει ο Έρωτας σε μια απ' αυτές τις τρεις γυναικείες μορφές δεν υπονοεί ότι αυτή είναι έτοιμη να εγκαταλείψει την παρθενιά της για το γάμο. Όμως οι Τρεις Χάριτες δεν αντιπροσώπευαν μόνο την αγνότητα αλλά και τη συμπεριφορά που άρμοζε στη γυναίκα εκείνης της εποχής. Οι μετρημένες και κομψές κινήσεις τους και τα ανέκφραστα πρόσωπά τους αποτελούν αντιλήψεις για την ιδανική σύζυγο. Επιπλέον η σκηνή της αρπαγής της Χλώρης απ' το Ζέφυρο και η έλλειψη αντίστασης υποδηλώνουν ότι η νύφη πρέπει να είναι υποτακτική στο νέο της σύζυγο για χάρη της καλής φήμης της οικογένειας στην κοινωνία. Τέλος η Αφροδίτη απεικονίζεται όχι μόνο ως η θεά της αγάπης και του έρωτα αλλά και ως η θεά της γονιμότητας. Αυτό φαίνεται απ' την έμφαση που δίνεται στην κοιλιακή της χώρας (μοιάζει σαν να κυοφορεί). Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι η αναπαραγωγή είναι ένας απ' τους βασικούς σκοπούς του γάμου.

Γίνεται εμφανές ότι το συγκεκριμένο έργο του Μποτιτσέλι λειτουργεί ως υπόδειγμα για τις νύφες της Αναγέννησης. Η νεαρή γυναίκα που εισέρχονταν στο σπίτι του άνδρα ως σύζυγος θα έπρεπε να φέρει τις εξής ιδιότητες: αγνότητα, υποταγή, γονιμότητα οι οποίες εκπροσωπούνται απ' τις αντίστοιχες μορφές του πίνακα.

2.1.2 Πορτραίτα Τάξης

Παράλληλα με την ομορφιά η ευγενική καταγωγή μπορούσε να κάνει μια γυναίκα διάσημη. Τη διάρκεια της αναγεννησιακής περιόδου προέκυψε ένα ακόμη είδος πορτραίτων τα οποία αποσκοπούσαν όχι στην ανάδειξη της γυναικείας ομορφιάς αλλά στην ανάδειξη της κοινωνικής θέσης των γυναικών. Οι γυναίκες που απεικονίζονταν στα λεγόμενα «πορτραίτα τάξης» (state portraits) προερχόταν είτε από κάποια μεγάλη οικογένεια της εποχής εκείνης ή ήταν σύζυγοι ανδρών της ανώτατης κοινωνικής τάξης (P. Tinagli 1997:105-112). Φυσικά δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο να ήταν και τα δύο. Αναπαρίστανται συνήθως με μια αρχοντική ενδυμασία που περιλάμβανε ένα χρυσοκέντητο μεταξωτό φόρεμα. Το κεφάλι τους ήταν καλυμμένο με ένα είδος καπέλου που ταίριαζε απόλυτα με την υπόλοιπη ενδυμασία. Δεν έλειπαν ωστόσο και τα πολύτιμα κοσμήματα που στόλιζαν το γυναικείο σώμα και αποδείκνυαν την αριστοκρατική καταγωγή.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα πορτραίτου στο οποίο αναδεικνύεται η εξέχουσα κοινωνική θέση της γυναίκας αποτελεί η *Giovanna of Aragon* του Ραφαήλ (χρον.1518) (Εικ. 13). Η συγκεκριμένη γυναίκα ήταν εγγονή βασιλιά και κόρη δούκα και το πορτραίτο της προοριζόταν για δώρο στο βασιλιά της Γαλλίας, *Francis I* (1997:105-106). Η *Giovanna* αναπαρίσταται σε στάση τριών τετάρτων, καθισμένη σε μια καρέκλα, σε έναν τεράστιο χώρο, ο οποίος φωτίζεται αμυδρώς απ' το παράθυρο που υπάρχει στο βάθος. Φοράει ένα σκούρο κόκκινο, βελούδινο φόρεμα, με τεράστια μανίκια ραμμένα με μεταξωτή κλωστή. Το πρόσωπό της είναι ανέκφραστο ενώ το βλέμμα της αποφεύγει την επαφή με τον παρατηρητή. Κύριος στόχος του Ραφαήλ όταν ζωγράφισε το πορτραίτο της *Giovanna* δεν ήταν η απεικόνιση μια όμορφης γυναίκας αλλά μιας γυναίκας με αριστοκρατική καταγωγή και σημαντική θέση στην κοινωνία του 16^{ου} αιώνα. Για το λόγο αυτό η εικονιζόμενη μορφή σχεδιάστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργεί μια αίσθηση απόστασης και δέους.

Απεναντίας, ο Bronzino απεικόνισε τη γυναίκα ως ένα άτομο κοινωνικά καταξιωμένο όχι όμως αποκομμένο απ' το πιο σημαντικό καθήκον της, τη μητρότητα (1997:111). Στο πορτραίτο του που είναι αφιερωμένο στη δούκισσα της Φλωρεντίας, *Eleonora*, η γυναίκα απεικονίζεται μαζί με τον ανήλικο γιο της (Εικ. 14). Καθισμένη ενάντια σε ένα μπλε φόντο, το οποίο αντιστοιχεί σε έναν λαμπρό ουρανό ενός μακρινού τοπίου, αναδεικνύει την

πολυτελή εμφάνισή της με το χρυσοκέντητο φόρεμα και τα κοσμήματα από μαργαριτάρια που στολίζουν το λαιμό και τα μαλλιά της. Το δεξί της χέρι είναι περασμένο γύρω απ' τον ώμο του μικρού παιδιού ενώ το αριστερό επεκτείνεται προς τη μαργαριταρένια φούντα που στολίζει την ολόχρυση ζώνη της. Όλα αυτά μαζί συνθέτουν μια εικόνα δύναμης και κομψότητας, όπου η συναισθηματική επαφή με τον παρατηρητή δεν είναι εφικτή.

Ωστόσο, το συγκεκριμένο πορτραίτο του Bronzino δεν αναδεικνύει μόνο την αριστοκρατική καταγωγή της εικονιζόμενης μορφής αλλά ταυτόχρονα τονίζει ένα απ' τα πιο σημαντικά καθήκοντα της γυναίκας: την ανατροφή και κοινωνικοποίηση των παιδιών. Απ' τη στιγμή που οι γυναίκες είναι προικισμένες με το προνόμιο της αναπαραγωγής και συνεπώς και της διαιώνισης του ανθρώπινου είδους, είναι αναμενόμενο να επωμίζονται αυτές το βάρος της διαπαιδαγώγησης των παιδιών. Ένας ακόμη λόγος που η συγκεκριμένη διαδικασία ανήκει αποκλειστικά στις γυναίκες είναι ότι διαδραματίζεται στα πλαίσια του οικιακού χώρου, την κύρια ευθύνη του οποίου έχουν οι γυναίκες⁹. Επιπλέον, η απεικόνιση μητέρας και γιου απ' τον Bronzino υποδηλώνει τη στενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη μητέρα και το παιδί. Συγκεκριμένα, η S.Ortner (1994:91) υποστηρίζει ότι «η σχέση μητέρας παιδιού ξεκινάει απ' τη βρεφική ηλικία και ενισχύεται απ' το θηλασμό, την πιο σημαντική πηγή ζωής για το μωρό». Για το λόγο αυτό η σχέση ανάμεσα στη μητέρα-τροφό και το παιδί θεωρείται ως ένας φυσικός δεσμός, ο οποίος σύμφωνα με την πολιτισμική λογική είναι ισχυρός και αναντικατάστατος¹⁰.

2.1.3 «Πορτραίτα εαυτού»

Ανάμεσα σε όλες αυτές τις αναπαραστάσεις της ομορφιάς και της δύναμης όπου η θηλυκότητα προσδιορίζεται απ' τα ακριβά ρούχα, τα κοσμήματα και τα στολίδια, τα λουλούδια και το κατάλευκο δέρμα υπάρχει ένας τύπος γυναίκας ο οποίος ξεφεύγει απ' τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Ντυμένη με αυστηρά μαύρα ρούχα που δεν αφήνουν ακάλυπτο κανένα μέρος

⁹ Για τη σύνδεση των γυναικών με τον οικιακό χώρο βλ. Ε. Παπαταξιάρχης 1992 Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα.

¹⁰ Για τη σχέση μητέρας-παιδιού βλ. επίσης Lucy Rushton 1998 Η Μητρότητα και ο Συμβολισμός του Σώματος

του σώματος στέκεται μπροστά από ένα καβαλέτο κρατώντας στο χέρι της ένα πινέλο (P.Tinagli 1997:113). Πρόκειται για τη *Sofonisba Anguissola* (Εικ. 15) μια γυναίκα ευγενικής καταγωγής, γνωστή για τις ικανότητές της στη ζωγραφική. Ιδιαίτερη εντύπωση στο πορτραίτο αυτό προκαλεί το γεγονός ότι μοντέλο και καλλιτέχνης είναι το ίδιο πρόσωπο. Έτσι λοιπόν ο παρατηρητής θαυμάζει και την εικόνα που απεικονίζει μια γυναίκα αλλά και τη δημιουργό της που είναι η ίδια η γυναίκα. Η λιτότητα των ενδυμάτων και το αυστηρό χτένισμα, αποκομμένα από κάθε είδος κοσμήματος, με τα οποία η γυναίκα αναπαριστά τον εαυτό της υποδηλώνουν την ύπαρξη μιας εξαιρετικής γυναίκας η οποία αναδεικνύει τη μόρφωση και την αριστοκρατική καταγωγή της. Επιπλέον, το φαρδύ μέτωπο και τα μεγάλα μάτια αποτελούν δείγματα οξυδέρκειας και διανοητικής δύναμης. Επομένως η *Sofonisba Anguissola* μέσα απ' την απεικόνιση του εαυτού της ήθελε να παρουσιάσει έναν διαφορετικό τύπο γυναίκας αυτόν της δημιουργικής και διανοητικής γυναίκας και κυρίως της γυναίκας που η προσωπικότητά της δεν προσδιορίζεται μόνο απ' την ομορφιά και τις αρετές της.

Η G.Pollock (1988) υποστηρίζει ότι το συγκεκριμένο «πορτραίτο εαυτού» αποτελεί την εξαίρεση στον κανόνα για την τέχνη της Αναγέννησης. Ο λόγος είναι ότι πρόκειται για ένα γυναικείο δημιούργημα και όπως έχουμε παρατηρήσει ως τώρα, τα περισσότερα πορτραίτα αναφέρονται αποκλειστικά σε άνδρες καλλιτέχνες. Αυτό δε σημαίνει ότι οι γυναίκες ζωγράφοι την περίοδο του 16^{ου} αιώνα ήταν ανύπαρκτες. Αντιθέτως, οι γυναίκες πάντοτε αναμειγνύονταν στην παραγωγή τέχνης, απλώς η ιδιότητά τους αυτή δεν ήταν αποδεκτή. Η κύρια αιτία γι' αυτό δεν είναι ούτε η βιολογική υπόσταση των γυναικών, ούτε η έλλειψη γυναικείου ταλέντου (μια αντίληψη που κυριαρχεί στα περισσότερα συγγράμματα της Ιστορίας της Τέχνης), αλλά οι θεσμοί και οι συμβολικές γλώσσες που κυριάρχησαν απ' τους άνδρες (E.Spickernagel 1995, E.Αβδελά- Α.Ψαρρά 1997, K.Barzman 1998). Σύμφωνα με την G.Pollock, δομικός σεξισμός που υπάρχει στους περισσότερους θεωρητικούς επιστημονικούς κλάδους συμβάλλει ενεργά στην αναπαραγωγή και διαιώνιση της φυλετικής ιεραρχίας. Οι μελέτες των γυναικών δεν αναφέρονται στις γυναίκες αυτές καθ' αυτές αλλά στα κοινωνικά συστήματα και τα ιδεολογικά σχήματα που υποστηρίζουν την κυριαρχία των ανδρών έναντι των γυναικών. Με άλλα λόγια η ανδρική αντίληψη περί κατωτερότητας των γυναικών σε

όλους τομείς οδηγεί στην απόρριψή τους από οποιαδήποτε αναφορά σε επιστημονικά εγχειρίδια.

Επιπλέον, η Pollock θεωρεί ότι το πορτραίτο της *Sofonisba* δεν αναδεικνύει μόνο έναν νέο τύπο γυναίκας αλλά παράλληλα συνδέει το επάγγελμα του ζωγράφου με την κοινωνική τάξη της γυναίκας. Οι καλλιτεχνικές ικανότητες της *Sofonisba* παρουσιάζονται σαν συνάρτηση της αριστοκρατικής της καταγωγής. Μέχρι το 16^ο αιώνα οι γυναίκες απασχολούνταν κατά κύριο λόγο σε οικογενειακές επιχειρήσεις και γενικότερα σε μη αμειβόμενες εργασίες που περιστρέφονταν γύρω απ' το χώρο του σπιτιού (πχ αγροτικές εργασίες)¹¹. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι οι συγκεκριμένες επαγγελματικές δραστηριότητες αντιστοιχούσαν σε γυναίκες των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων. Αντιθέτως, τα επαγγέλματα όπως αυτό του ζωγράφου άρμοζαν περισσότερο σε γυναίκες της αριστοκρατίας. Ο λόγος είναι ότι οι γυναίκες της συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης είχαν περισσότερες ευκαιρίες στη μόρφωση, η οποία συμπεριλάμβανε, εκτός απ' την ανάγνωση και τη γραφή, τη ζωγραφική και το σχέδιο. Η *Sofonisba*, παρουσιάζοντας τον εαυτό της ως μέλος της μορφωμένης ελίτ, ήθελε να δείξει ότι η κοινωνική της θέση ήταν αυτή που προσδιόριζε την επαγγελματική της δραστηριότητα ως ζωγράφος. Επομένως, η κοινωνική θέση της γυναίκας ευνοούσε σημαντικά την ανάδειξη των γυναικείων καλλιτεχνικών ικανοτήτων.

Ένα ακόμη πορτραίτο στο οποίο η γυναίκα απεικονίζεται ως άτομο με πνευματικές ικανότητες είναι αυτό της Laura Battiferi (χρον. 1558) (Εικ.16) του A.Bronzino. Είναι μια απ' τις ελάχιστες περιπτώσεις που ένας άνδρας καλλιτέχνης αποδίδει στη γυναίκα προσόντα τα οποία για την περίοδο του 16^{ου} αιώνα θεωρούνταν αποκλειστικά ανδρικά. Παρατηρώντας το συγκεκριμένο πορτραίτο, διαπιστώνουμε ότι ενώ οι ώμοι της Laura είναι σε μετωπική στάση, το κεφάλι της βρίσκεται σε αυστηρό προφίλ που σημαίνει ότι αποκλείεται η οπτική επαφή με τον παρατηρητή. Επιπλέον η ενδυμασία της εικονιζόμενης είναι λιτή, χωρίς ιδιαίτερα κοσμήματα ενώ τα δετά μαλλιά συμπληρώνουν την αξιοπρεπή εμφάνιση. Στα χέρια της κρατάει ένα ανοιχτό βιβλίο το περιεχόμενο του οποίου είναι ιδιαίτερα ευανάγνωστο και αναφέρεται σε δύο σονέτα του Πετράρχη. Όπως αναφέρει ο M.Brock (2002) ο Bronzino

¹¹ Περισσότερα στοιχεία για τη γυναικεία εργασία την περίοδο της Αναγέννησης βλ. Ο. Χάφτον 2003 Η ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800).

είχε ως βασικό σκοπό να αναπαραστήσει τη Laura, όχι ως μια γυναίκα ευγενικής καταγωγής ούτε ως μια εντυπωσιακά όμορφη γυναίκα αλλά ως ποιήτρια. Για να το πετύχει αυτό δεν καταφεύγει στη χρήση φυσικών στοιχείων, δε χρησιμοποιεί δηλαδή κάποιο δάφνινο κλαδί ή στεφάνι, τα οποία ήταν κατεξοχήν σύμβολα της φύσης. Αντιθέτως, κάνει ανάμειξη δύο ετερογενών στοιχείων: του βιβλίου και της προφίλ στάσης. Παρόλο που το πρώτο ήταν ιδιαίτερα συνηθισμένο για την τέχνη της προσωπογραφίας το δεύτερο αποτελούσε εξαίρεση καθώς, όπως έχει ήδη επισημανθεί, η προφίλ παρουσίαση ήταν χαρακτηριστικό του 15^{ου} αιώνα.

Απεικονίζοντας τη Laura σε προφίλ, ο Bronzino της αποδίδει χαρακτηριστικά τα οποία μοιάζουν περισσότερο με ανδρικά παρά με γυναικεία (πχ μεγάλη μύτη). Σύμφωνα με τον M.Brock (2002:96-100) η εικονιζόμενη μορφή παρομοιάζεται με το Δάντη, έναν πολύ γνωστό ποιητή του 14^{ου} αιώνα. Πράγματι, αν το πορτραίτο της Laura τοποθετηθεί δίπλα σ' αυτό του Δάντη (Εικ.17) γίνεται εμφανής η εκπληκτική ομοιότητα. Έτσι λοιπόν, ο Bronzino κάνοντας την Laura να φαίνεται πιο άσχημη και πιο «ανδρική», αποτυπώνοντας δηλαδή τη μορφή του Δάντη στο πρόσωπό της, στην ουσία εξυμνεί περισσότερο τον ίδιο τον ποιητή παρά τη γυναίκα ως ποιήτρια. Ακόμη, η ξεπερασμένη χρήση της προφίλ παρουσίασης είναι ένδειξη ότι οι πνευματικές ικανότητες των γυναικών δεν ήταν επιθυμητές ή τουλάχιστον δεν μπορούσαν να συγκριθούν με αυτές των ανδρών.

2.2 Γυμνά Πορτραίτα

Η αναπαράσταση της γυμνής μορφής ήταν κεντρικό στοιχείο σε ολόκληρη την αναγεννησιακή τέχνη, πράγμα που αποδεικνύει, άλλωστε, η μεγάλη γκάμα γραπτής και οπτικής μαρτυρίας. Εντούτοις, η απεικόνιση του γυμνού σώματος δεν αποτελούσε μόνο μια υπέρτατη δοκιμασία για τον καλλιτέχνη, αλλά και ένα μέσο διέγερσης των ερωτικών συναισθημάτων. Υπάρχουν βέβαια, περιπτώσεις όπου η απόδοση του γυμνού (γυναικείου) σώματος δεν εκπέμπει αποκλειστικά μια ερωτική προδιάθεση αλλά περιλαμβάνει μια σειρά από περίπλοκες ερμηνείες, πολλές φορές

αντιτιθέμενες, όπως για παράδειγμα σεξουαλικός πόθος, πλατωνικά ιδανικά της καλοσύνης και της τελειότητας, αναμνήσεις της αρχαιότητας. Αυτό γίνεται αντιληπτό στα γυμνά πορτραίτα ορισμένων αναγεννησιακών καλλιτεχνών που παρουσιάζονται αμέσως παρακάτω.

Ο Τιτσιάνο ήταν ένας απ' τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης που έδωσε έμφαση στην αναπαράσταση του γυμνού γυναικείου σώματος. Στο έργο του που φέρει τον τίτλο: «Ιερή και βέβυλη αγάπη» (χρον. 1514) (Εικ.18) απεικονίζονται δύο γυναίκες, μια ντυμένη και μια γυμνή, καθισμένες πάνω σε μια σαρκοφάγο και σε αρκετή απόσταση μεταξύ τους (Rona Goffen 1992, Titian 1990). Ανάμεσά τους υπάρχει ο Έρωτας που με το ένα του χέρι ανασαλεύει τα νερά της σαρκοφάγου. Πίσω απ' τις γυναικείες μορφές απεικονίζονται δυο διαφορετικά τοπία τα οποία φαίνεται να έχουν άμεση σχέση με τις δύο γυναίκες. Στο τοπίο που βρίσκεται πίσω απ' την ντυμένη γυναίκα υπάρχει ένα κάστρο με έναν πύργο στο εσωτερικό του που υποδηλώνει κάτι το περιτοχισμένο, το απροσπέλαστο. Αντιθέτως, το τοπίο στο πίσω μέρος της γυμνής γυναίκας, με τη λίμνη, τα σπίτια, το βοσκό να φροντίζει το κοπάδι του, την εκκλησία με το καμπαναριό και τους εραστές να ερωτοτροπούν μοιάζει πιο γαλήνιο, πιο πράο και κυρίως πιο ερωτικό. Αυτό που εντυπωσιάζει περισσότερο στον πίνακα του Τιτσιάνο είναι η εκπληκτική ομοιότητα των δύο γυναικών. Στην πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με ένα πρόσωπο, την ίδια γυναίκα που παρουσιάζεται διπλά: ντυμένη σύμφωνα με τις ενδυματολογικές τάσεις της εποχής του 16^{ου} αιώνα και παράλληλα γυμνή σαν μια αρχαία θεά. Σύμφωνα με τον Ε. Πανόφσκι (1991), η αντιπαράθεση μιας γυμνής γυναίκας με μια καλοντυμένη αρχόντισσα παραπέμπει στην αντίθεση αιώνιων και εφήμερων αξιών. Στην ουσία έχουμε να κάνουμε με την απεικόνιση των «Δίδυμων Αφροδιτών», όπου η γυμνή γυναίκα είναι η «Αφροδίτη Ουράνια» που συμβολίζει την αρχή της οικουμενικής, αιώνιας, αμιγώς νοητής ομορφιάς. Η άλλη γυναίκα είναι η «Αφροδίτη Πάνδημος» και συμβολίζει τη «ζωοδότρια δύναμη», που δημιουργεί τις φθαρτές αλλά ορατές και απτές εικόνες της ομορφιάς πάνω στη γη: τους ανθρώπους, τα ζώα, τα δέντρα και όλα όσα παράγει η ανθρώπινη τέχνη και επιδεξιότητα.

Η R.Goffen (1992), απ' τη άλλη πλευρά, υποστηρίζει ότι η ζωγραφική του Τιτσιάνο ασχολείται κυρίως με την πραγματικότητα και τα ιδανικά των γυναικών στο γάμο και όχι με τη θεωρητική διατριβή στην ομορφιά. Οι δύο

Αφροδίτες, η θεϊκή και η γήινη, ενσαρκώνουν τις δύο όψεις της αγάπης, την πλατωνική και την αισθησιακή, οι οποίες συμβολίζονται απ' τη γυμνή και τη ντυμένη γυναίκα αντίστοιχα. Η γυμνή γυναίκα παράλληλα με την «πλατωνική αγάπη» συμβολίζει και την αγνότητα, η οποία υποδηλώνεται απ' το λευκό ύφασμα ενώ το δοχείο με τη φλεγόμενη φωτιά που κρατάει της αποδίδει περισσότερο πάθος. Ακόμη, τα τριαντάφυλλα και το στέφανο μυρτιάς που φοράει η ντυμένη γυναίκα συμβολίζουν το γάμο και γενικότερα τη μόνιμη συνύπαρξη δύο ατόμων¹².

Ο Τιτσιάνο γνώριζε πολύ καλά ότι η ταυτότητα της γυναίκας υπάγεται στη γαμήλια κοινωνική της κατάσταση που χαρακτηρίζεται εναλλάξ απ' τη γυναικεία σεξουαλικότητά της. Την περίοδο εκείνη η ατομικότητα μιας γυναίκας ήταν συνήθως καθορισμένη απ' τους οικογενειακούς της ρόλους, πρώτα ως κόρη, μετά ως σύζυγος και τέλος ως χήρα. Ωστόσο, ο βασικός σκοπός του μέσα απ' την απεικόνιση των δύο γυναικείων μορφών δεν ήταν η παρουσίαση του τριπλού ρόλου της γυναίκας αλλά η επιβολή ενός νέου είδους αξιοπρέπειας και δύναμης για τις γυναίκες το οποίο επιτυγχάνει τιμώντας τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Ο γάμος θεωρούνταν ως το μοναδικό μέσο εκμετάλλευσης της γυναικείας γονιμότητας, που με τη σειρά της αποτελεί το πιο θεμελιώδες μέσο παραγωγής απ' το οποίο εξαρτάται η ευημερία τόσο της οικογένειας όσο και της κοινωνίας και το οποίο ελέγχεται σχεδόν απόλυτα απ' τον άνδρα. Όμως ο Τιτσιάνο με τη «διπλή» απεικόνιση κατορθώνει να απελευθερώσει αποτελεσματικά τη γυναικεία σεξουαλικότητα απ' τους οικείους περιορισμούς. Το γυμνό χαρακτηρίζεται ως ανώτερο και αυτό αποδεικνύεται απ' το γεγονός ότι η γυμνή γυναίκα βρίσκεται ψηλότερα απ' τη ντυμένη. Ο καλλιτέχνης τοποθετεί τη γυμνή γυναίκα σε ψηλότερη θέση θέλοντας να αποδείξει ότι η γύμνια συμβολίζει κάτι το αληθινό, το ειλικρινές, την ουσία των πραγμάτων σε αντιδιαστολή, με την ενδυμασία η οποία δεν αποκαλύπτει την πραγματική αλήθεια (Ε.Πανόφσκι 1991). Πράγματι στην παρουσίαση της γυμνής γυναίκας δεν υπάρχει τίποτα λάγνο ενώ, η στάση του σώματός της, με τα πόδια της σταθερά και ενωμένα το ένα με το άλλο σε

¹² Θα πρέπει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο έργο του Τιτσιάνο προοριζόταν για ένα ζεύγος νεόνυμφων συγκεκριμένα του Aurelio και της Laura Begerotto όπου η γυναίκα ήταν χήρα απ' το πρώτο της γάμο. Επομένως η ανάθεση του έργου στον Τιτσιάνο έγινε για να τιμηθεί το γεγονός του δεύτερου γάμου της. Τα χαρακτηριστικά που αναφέρονται στο γαμήλιο περιεχόμενο της χρηματοδότησης είναι κυρίως τα ενδύματα της αποκαλούμενης «βέβυλης αγάπης». Πρόκειται για μια παραδοσιακή φορεσιά μιας Βενετής νύφης η οποία απαρτίζεται από ένα λευκό φόρεμα, μια ζώνη και γάντια. Επίσης το σφραγισμένο σκεύος που κρατάει η ντυμένη γυναίκα έχει άμεση σχέση με το γάμο καθώς το 16^ο αιώνα οι νύφες της Βενετίας λάμβαναν τα γαμήλια δώρα σε τέτοια ασημένια δοχεία (R.Goffen 1992).

αντίθεση με αυτά της ντυμένης γυναίκας που βρίσκονται σε απόσταση μεταξύ τους και η απομάκρυνσή της από εμάς βλέποντας την ομολογία της, τονίζουν τη σεμνότητα και αγνότητά της.

Γίνεται επομένως φανερό, ότι η εκπληκτική ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα στις δύο γυναίκες υποδηλώνει ένα και μόνο πρόσωπο, το οποίο μπορεί να παρουσιάζεται σε διαφορετικές συνθήκες ή καταστάσεις. Η ίδια γυναίκα απεικονίζεται, απ' τη μια πλευρά ως νύφη και απ' την άλλη, με τα γενέθλιά της ρούχα. Αυτός ο τρόπος αναπαράστασης αποδεικνύει την εκτίμηση που είχε ο Τιτσιάνο τόσο απέναντι στη γυναικεία αγνότητα όσο και τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Απ' τη μια, γνώριζε ότι η νύφη της Αναγέννησης είναι εξ' ορισμού αγνή απ' την άλλη όμως θεωρούσε ότι έπρεπε να είναι ταυτόχρονα και σεξουαλική. Προκειμένου να πληροί το ρόλο της ως «μητέρα της οικογένειας» έπρεπε να είναι και τα δύο, αγνή και σεξουαλική, Μαρία και Εύα. Η αγνότητα και η σεξουαλικότητα δεν είναι ανταγωνιστικές αλλά αξιόλογες πλευρές του χαρακτήρα της (γυναίκας). Ο Τιτσιάνο αναγνώρισε αυτή τη θεμελιώδη διχοτόμηση των γυναικών όπως είναι κατανοητή απ' τον κόσμο και αναζήτησε να εναρμονίζει αυτές τις φαινομενικά ανόμοιες ιδιότητες στις εικόνες του.

Επιπλέον, το γεγονός ότι οι δύο πρωταγωνίστριες του Τιτσιάνο στην «Ιερή και Βέβυλη αγάπη» είναι γυναίκες αντιπροσωπεύει μια αξιοσημείωτη παρέκκλιση απ' την παράδοση. Εφόσον πρόκειται για μια γαμήλια εικόνα θα έπρεπε να απεικονίζονται ζευγάρια και όχι γυναίκες μόνες τους. Υπάρχει βέβαια και μια ανδρική μορφή, η οποία δεν είναι παρά ένα αγόρι - ο Έρωτας- που βρίσκεται σε δευτερεύουσα θέση σε σύγκριση με τις δύο γυναίκες. Απορροφημένος στο ανασάλεμα των νερών της στέρνας, δεν συνδέεται άμεσα με του υπόλοιπους ή τον παρατηρητή παρόλο που η πράξη του έχει άμεση σχέση με τη νύφη (ντυμένη γυναίκα) και τον αθέατο σύζυγό της. Ακριβώς με το ανασάλεμα του νερού, ενθαρρύνεται η ροή του απ' τη μεταλλική υδρορροή που μετέτρεψε μια αρχαία σαρκοφάγο σε στέρνα. Η εκροή νερού από ένα σωλήνα προκαλούμενη από μια ανδρική φιγούρα, ωστόσο μικρή, συμβολίζει την εκσπερμάτωση, η οποία με τη σειρά της θεωρείται σημαντική πηγή της ζωής. Έτσι λοιπόν, διπλασιάζοντας την γυναικεία παρουσία και ελαχιστοποιώντας την ανδρική ο Τιτσιάνο πετυχαίνει να απελευθερώσει την ταυτότητα της γυναίκας και τη σεξουαλικότητά της απ'

τον βιολογικό περιορισμό που δεν είναι άλλος απ' την αναπαραγωγική της λειτουργία. Αυτό από μόνο του συνιστά μια σεξουαλική επανάσταση. Με τη ζωγραφική του ο Τιτσιάνο αποδίδει μια θετική ερμηνεία του γυναικείου ρόλου κάτι που δεν ταίριαζε με τη νοοτροπία της εποχής του 16^{ου} αιώνα. Γενικότερα, ο Τιτσιάνο με την «Ιερή και βέβυλη αγάπη» αποσκοπούσε στην παρουσίαση μιας νέας γυναικείας προσωπικότητας στην τέχνη. Μιας γυναίκας πλήρως συνειδητοποιημένης, συνετής και σοφής, μια στοργική σύζυγος, μητέρα και αρκετά ικανή να αντιμετωπίσει τις αντιξοότητες του κόσμου. Βασική πρωταγωνίστρια της ίδιας της ζωής.

Η αναπαράσταση του γυμνού γυναικείου σώματος αποτέλεσε βασική πηγή έμπνευσης και για τον Bronzino. Το έργο του «Αλληγορία με την Αφροδίτη και τον Έρωτα» (χρον. 1540) (Εικ.19) ανήκει στους πίνακες εκείνους οι οποίοι αποδίδουν τη σημασία τους στο συμβολισμό των εικονιζόμενων προσώπων ή αντικειμένων (M.Brock 2002). Στο κέντρο του πίνακα απεικονίζεται η Αφροδίτη γυμνή που κρατά στο ένα της χέρι ένα χρυσό μήλο και στο άλλο ένα βέλος ενώ φιλάει προκλητικά το γιο της -Έρωτα- στο στόμα. Ο νεαρός Έρωτας απ' την άλλη πλευρά, την κοιτάζει στα μάτια ενώ την αγκαλιάζει και με το ένα του χέρι ακουμπάει το στήθος της. Το αιμομικτικό αυτό ζεύγος τοποθετείται ενάντια σε ένα πλήθος από αλληγορικές μορφές και σύμβολα (P.Tinagli 1997: 145-148). Αυτά παρουσιάζονται στον παρατηρητή ως ένα περίπλοκο ερωτικό παιχνίδι. Στην κορυφή του πίνακα και πίσω από ένα μπουκέτο από δάφνες υπάρχει ο Γέρο-Χρόνος¹³, με τη κλεψύδρα στον ώμο του, κρατάει μια μπλε κουρτίνα η κίνηση της οποίας δείχνει ότι αποκαλύπτεται κάτι. Το βλέμμα του είναι στραμμένο προς τη μορφή το πρόσωπο της οποίας μοιάζει με μάσκα. Κάτω απ' το φτερό του έρωτα μια υπερβολικά αδύνατη μορφή φέρνει και τα δύο της χέρια στο κεφάλι, μια στάση απογοήτευσης, απελπισίας. Στην αντίθετη πλευρά, πίσω απ' την Αφροδίτη, υπάρχει ένα τερατώδες ων με κεφάλι όμορφου κοριτσιού το φόρεμα του οποίου δεν μπορεί να καλύψει το σώμα ζώου που είναι καλυμμένο με λέπια, τα τριχωτά πόδια και την ουρά φιδιού. Στις παλάμες της, που είναι αντεστραμμένες, κρατάει μια κερήθρα και ένα κεντρί τα οποία

¹³ Για τους τρόπους με τους οποίους αναπαρίσταται ο Γέρο-Χρόνος στην τέχνη της Αναγέννησης και τις διαφορετικές ερμηνείες τους βλ. Έρβιν Πανόφσκι 1991 Μελέτες Εικονολογίας. Ουμανιστικά Θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης σελ. 121-154.

προσφέρει με τέτοιο τρόπο σαν να θέλει να εξαπατήσει κάποιον. Δηλαδή στη δεξιά παλάμη, την «καλή», υπάρχει το κεντρί που παραπέμπει σε κάτι κακό ενώ στην αριστερή βρίσκεται η κερήθρα. Δίπλα απ' αυτή τη μορφή, ένα μικρό γυμνό αγόρι κρατάει τριαντάφυλλα έτοιμα να ρίξει προς το ερωτικό ζεύγος.

Όλες οι μορφές που αναπαρίστανται δεξιά και αριστερά της Αφροδίτης και του Έρωτα αποτελούν και μια διαφορετική ενσάρκωση. Έτσι λοιπόν απ' τη μια πλευρά έχουμε την Ευχαρίστηση και το Παιχνίδι (γυμνό αγόρι) και απ' την άλλη τη Δολιότητα (κορίτσι) και τη Ζήλια (απελπισμένη μορφή). Πρόκειται επομένως για μια αλληγορία της ανόητης αγάπης και ερωτικού πόθου κυριαρχούμενη απ' τη σκληρότητα και την απάτη την οποία ο χρόνος αποκαλύπτει. Πράγματι έχουμε να κάνουμε με την αναπαράσταση των δύο διαφορετικών όψεων του έρωτα, τις χαρές απ' τη μια και τους κινδύνους και τα βάσανα απ' την άλλη, με τέτοιο τρόπο ώστε οι χαρές να παρουσιάζονται ως σαν μάταια και απατηλά οφέλη ενώ οι κίνδυνοι και τα βάσανα σαν μεγάλα δεινά.

Η αναπαράσταση του γυμνού γυναικείου σώματος καθώς επίσης και τα μηνύματα που αυτή αντανakλούσε, αποτέλεσαν κεντρικό θέμα για μια σειρά εικόνων του 14^{ου} αιώνα. Πρόκειται για τις εικόνες εκείνες στις οποίες η Παναγία αναπαρίσταται με γυμνό το ένα της στήθος κρατώντας στην αγκαλιά της το μικρό Χριστό (Εικ.20). Οι απεικονίσεις της Παρθένου με το γυμνό στήθος που κυριαρχούσαν καθ' όλη τη διάρκεια του 14^{ου} αιώνα ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς και μπορούσε κανείς να τις συναντήσει σε εκκλησίες, μοναστήρια ή σε λατρευτικά αντικείμενα που προοριζόταν για ιδιωτική χρήση. Σύμφωνα με την Margaret R. Miles(1992), το βαθύτερο νόημα που προκύπτει απ' τις συγκεκριμένες απεικονίσεις αφορά την εξάρτηση του ανθρώπου απ' την τροφή. Ο λόγος είναι ότι αρκετές πόλεις την περίοδο της Αναγέννησης μαστίζονταν απ' την πείνα και τις αρρώστιες και ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων πέθαιναν από υποσιτισμό. Έτσι είναι επόμενο η μορφή του Θείου Βρέφους να θηλάζεται απ' τη μητέρα του να αντανakλούσε την αίσθηση του παρατηρητή για εξάρτηση και ανάγκη από συμπαράσταση και τροφή.

Επιπλέον, η μορφή της Παναγίας με το γυμνό στήθος συμβόλιζε τη μεγάλη σημασία που έχει το μητρικό γάλα στην ανατροφή των παιδιών και στην υποχρέωση που έχει η μητέρα να θηλάζει η ίδια τα παιδιά της. Περνάμε

έτσι σε μια άλλη κοινωνική συνήθεια της εποχής εκείνης. Στην πρακτική πρόσληψης τροφού¹⁴ δηλαδή στην ανάθεση του θηλασμού του βρέφους σε άλλη γυναίκα. Επομένως οι συγκεκριμένες αναπαραστάσεις της Παναγίας ήταν ένα μήνυμα για τις σωστές μητέρες.

Αντίθετα προς τις γυναίκες που μπορούσαν ή δεν μπορούσαν να γίνουν κατάλληλες μητέρες η Παναγία ήταν η ενσάρκωση της καλής μητέρας. Ήταν η μητέρα που μπορούσε να φροντίσει όχι μόνο τον Υιό της αλλά μέσω αυτού όλους τους ανθρώπους. Το σώμα της λειτουργούσε ως ένα καταφύγιο όχι μόνο για το Χριστό αλλά και για ολόκληρη την ανθρωπότητα. Μέσα απ' αυτή την αντίληψη γίνεται φανερή η δύναμη των γυναικών για προσφορά τροφής. Μιας δύναμης η οποία με δυσκολία γινόταν αποδεκτή απ' την πατριαρχική κοινωνία του 14^{ου} αιώνα καθώς, όπως είναι γνωστό, οι γυναίκες δεν είχαν το δικαίωμα να ελέγχουν αλλά να ελέγχονται. Επομένως οι εικόνες της Παναγίας με το γυμνό στήθος λειτουργούσαν ως μέσα διατύπωσης της μεγαλύτερης δύναμης των γυναικών, της δύναμης να τρέφουν.

¹⁴ Σύμφωνα με τη Ο. Χάφτον 2003 σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες του 16^{ου} αιώνα (Ιταλία, Γαλλία, Ισπανία) το επάγγελμα της γυναίκας ως τροφού αποτελούσε ένα πρόσθετο οικονομικό συμπλήρωμα στον οικογενειακό προϋπολογισμό. Σε φτωχές περιοχές που βρίσκονταν κοντά σε μεγάλες πόλεις η φροντίδα παιδιών των πόλεων ήταν συνηθισμένη πηγή οικογενειακού εισοδήματος για τις φτωχές αγροτικές οικογένειες. Τα πιο πλούσια παιδιά μπορούσαν επίσης να βρεφοκομηθούν έναντι περισσότερων χρημάτων από ελαφρώς πιο εύπορες παραμάνες της υπαίθρου.

3. Εικόνες με θρησκευτικό περιεχόμενο

Η αναφορά για την αναπαράσταση των γυναικών στην τέχνη της Αναγέννησης, δε θα μπορούσε να μην περιλαμβάνει τη μεγάλη σημασία που είχε η θρησκεία στην ζωή των ανθρώπων όλων των κοινωνικών τάξεων. Η θρησκεία ήταν τόσο στενά δεμένη με όλες τις πλευρές της ζωής, ώστε ήταν αδύνατο να την ξεχωρίσουμε απ' το κοσμικό. Οι μορφές της Παναγίας και των θηλυκών αγίων αποτελούσαν χρήσιμα στοιχεία για το πώς οι γυναίκες και οι άνδρες βίωναν τη θρησκεία. Η σχέση ανάμεσα στη θρησκεία και τους έμφυλους ρόλους αποτέλεσε το κεντρικό στοιχείο στην έρευνα της J.Dubisch (1998). Συγκεκριμένα αναφέρει ότι, «παρόλο που η εκκλησιαστική ιεραρχία αποτελείται αποκλειστικά από άνδρες, οι οποίοι τελούν και τις επίσημες, καθορισμένες τελετουργίες στο χώρο της εκκλησίας, το μεγαλύτερο μέρος της θρησκευτικής δραστηριότητας έξω απ' την εκκλησία, καθώς και ορισμένες δραστηριότητες μέσα σ' αυτή, εκτελούνται από γυναίκες δίνοντας έτσι στη θρησκεία μια 'θηλυκή' χροιά» (1998:115). Επιπλέον, η μεγαλύτερη συμμετοχή των γυναικών στη θρησκεία οφείλεται στην ταύτιση τους με την Παναγία. Τη θεωρούν ως πρότυπο κατάλληλο προς μίμηση, το οποίο, με την έμφαση που δίνει στην αγνότητα και τη μητρότητα, συμφωνεί με τον κοινωνικό τους ρόλο. Ενώ οι γυναίκες μπορούσαν να ταυτιστούν με την Παναγία και τον πόνο της ως μητέρας, οι αρετές του Χριστού δεν είναι αυτές που κατά κύριο λόγο συνδέονται με τον ιδανικό ανδρικό ρόλο. Επομένως η θρησκεία παρουσιάζεται, σύμφωνα με την Dubisch, ως ένα ανδρικό σύστημα (όπως και η συγγένεια) στο οποίο οι γυναίκες δρουν, χωρίς όμως να συμβάλλουν οι ίδιες στον ορισμό ή τη δημιουργία του.

Όσον αφορά τις θρησκευτικές εικόνες, τα μέρη που μπορούσε κάποιος να τις συναντήσει, εκτός βέβαια απ' τις εκκλησίες και τα μοναστήρια, ήταν σε διάφορα διοικητικά κτίρια, σε νοσοκομεία ή ακόμα σε μικρούς ναούς που χτίζονταν σε διάφορες γωνιές του δρόμου. Φυσικά δε θα μπορούσαν να λείπουν απ' τον οικιακό χώρο όπου η χρήση τους προοριζόταν για ιδιωτική λατρεία. Οι συγκεκριμένες εικόνες περιελάμβαναν είτε λατρευτικά πρόσωπα ή ιστορίες. Στην πρώτη κατηγορία αναπαρίστανται ένα ή περισσότερα πρόσωπα και η λειτουργία τους ήταν λατρευτική: αποτελούσαν το κέντρο των

προσευχών και η παραγγελία των εικόνων γινόταν για χάρη της Παναγίας ή άλλων συγκεκριμένων αγίων. Εδώ ανήκαν για παράδειγμα οι απεικονίσεις της Παναγίας ή οποία συχνά παρουσιάζεται καθισμένη στο θρόνο με το μικρό Χριστό στην αγκαλιά της περιτριγυρισμένη από αγίες. Απεναντίας στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι εικόνες εκείνες που αφηγούνται τις πιο σημαντικές στιγμές της ζωής των αγίων που συνοδεύουν την Παρθένο όπως επίσης και επεισόδια απ' τη ζωή και το έργο του Ιησού (P. Tinagli 1997).

Στο πυρήνα των διαφορετικών λειτουργιών που οι θρησκευτικές μορφές και αφηγήσεις εξυπηρετούσαν, υπήρχε η πίστη στην δύναμη των εικόνων. Με άλλα λόγια ο κάτοχος μια θρησκευτικής εικόνας δεν έτρεφε σεβασμό μόνο για τις εικονιζόμενες μορφές αλλά και για την εικόνα αυτή καθ' αυτή, η οποία ήταν προικισμένη με μαγικές ιδιότητες. Παρόλα αυτά το πρόσωπο που αναπαρίσταται αποτελούσε κεντρικό στοιχείο της λατρείας και της πίστης και αναδείκνυε την απεριόριστη δύναμη που είχε το ουράνιο ων. Επιπλέον ο θεατής παρατηρώντας την εικόνα ένιωθε μεγάλη ψυχική ηρεμία και ικανοποιούσε πολλές απ' τις συναισθηματικές του ανάγκες, τον πόνο, τη θλίψη, τη χαρά, την ευχαρίστηση (P. Tinagli 1997:156-157).

Όπως είναι ήδη γνωστό το πρόσωπο που είχε τη μεγαλύτερη απήχηση σε όλους τους πιστούς ήταν η Παναγία η οποία θεωρούνταν ως η παρηγορήτρα μητέρα όλων επειδή ακριβώς ήταν και η ίδια μια μητέρα που είχε υποφέρει αρκετά (D.Kent 2001). Η Παναγία ήταν το μέσο με το οποίο το σχέδιο του Θεού για την σωτηρία των ανθρώπων έγινε πραγματικότητα. Για το λόγο αυτό οι πολυάριθμες απεικονίσεις της σκηνης του Ευαγγελισμού μαρτυρούν την κρίσιμη στιγμή της Ενανθρώπισης (του Χριστού). Ως μητέρα του Χριστού ήταν ο διαμεσολαβητής μεταξύ Αυτού και των ανθρώπων αλλά και η ενσάρκωση της δύναμης που είχαν οι μητέρες: ο Χριστός δεν μπορούσε να φέρει αντίρρηση στα αιτήματά της (P.Tinagli 1997:158, C.Grossinger 1997).

Εκτός από σημαντικό λατρευτικό πρόσωπο, η Παρθένος αποτελούσε παράδειγμα προς μίμηση για τις νεαρές κοπέλες και συζύγους. Μεγάλη έμφαση δινόταν στη συμπεριφορά της η οποία, εκτός των άλλων, ήταν αγνή, μετρημένη και επιμελής. Οι γυναίκες απ' τη μικρή ηλικία μάθαιναν, μέσω της μορφής της Μητέρας του Χριστού, πως να γίνουν σωστές σύζυγοι και μητέρες και κυρίως πως να εκπληρώνουν τις υποχρεώσεις τους στον οικιακό χώρο.

Στις διάφορες εικόνες του 15^{ου} αιώνα η Παναγία αναπαρίσταται άλλοτε καθισμένη στο θρόνο της έχοντας στη αγκαλιά το μικρό Χριστό και τη μητέρα της, Αγία Άννα, να την περιβάλλει με στοργή (Εικ.21) και άλλοτε σε ένα πιο φυσικό περιβάλλον, πιο καθημερινό συνοδευμένη απ' το σύζυγό της Ιωσήφ (Εικ.22). Στην περίπτωση αυτή εμφανίζεται σαν μια κοινή γυναίκα που φροντίζει την οικογένεια και το σπίτι της ενώ παράλληλα ο σύζυγός της επιδίδεται σε εξωτερικές εργασίες (C.Grossinger 1997). Φυσικά απεικονίσεις όπως αυτή μπορεί να μη ταιριάζουν απόλυτα με τις περιγραφές της Παλαιάς Διαθήκης, είναι όμως ιδιαίτερα σημαντικές καθώς αποτελούν παραδείγματα βάσει των οποίων οι νεαρές γυναίκες μπορούν να επιτύχουν ως κατάλληλες μητέρες και σύζυγοι. Πρέπει να σημειωθεί ότι σε όλες τις εικόνες η Παναγία δεν παρουσιάζεται ποτέ χωρίς τον Υιό της και ο λόγος είναι ότι αποτελεί την ενσάρκωση της μητρότητας. Ωστόσο, οι διαφορετικές αναπαραστάσεις της Παναγίας δεν θεωρούνταν μόνο ως παραδείγματα αρετής, υπακοής και ταπεινοφροσύνης αλλά και ως παραδείγματα δύναμης και ικανότητας. Δεν ήταν δυνατόν να υπάρχει εκκλησία ή ναός την περίοδο της Αναγέννησης που να μην ήταν παρούσα η θηλυκή αυτή μορφή, συνοδευμένη από αγίες και αγγέλους και τη μεγαλοπρέπειά να αναδεικνύεται από ένα ένδυμα τιμής.

Τα πρόσωπα που ήταν περισσότερο κοντά στην Παναγία και ακολουθούσαν πιστά τα βήματά της ήταν οι αγίες οι οποίες πέθαναν για χάρη της πίστης και της αγνότητάς Της συμβάλλοντας έτσι στη δημιουργία της εικόνας της καλής Χριστιανής γυναίκας. Γενικότερα οι αγίες απεικονίζονταν κατά τη διάρκεια των μαρτυριών τα οποία υπέμεναν με μεγάλη ηρεμία και καρτερία αφηφώντας οποιονδήποτε πόνο και πάντοτε έχοντας τα μάτια τους στραμμένα προς τον ουρανό¹⁵. Οι μορφές αυτές κατάφεραν, μέσα απ' τα μαρτύρια και τη διαρκή αφοσίωση στις θυσίες και τα καλά έργα να κερδίσουν ειδικές τιμές αποδεικνύοντας έτσι τη σχέση ανάμεσα στο Θεό και τους ανθρώπους. Στην ουσία οι αγίες ήταν οι διαμεσολαβητές μέσω των οποίων μεταφέρονταν οι δεήσεις των ανθρώπων στο Θεό (C.Grossinger 1997,P.Tinagli 1997).

¹⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας του Albrecht Durer όπου απεικονίζεται η Αγία Αικατερίνη καθισμένη μπροστά απ' τον τροχό στον οποίο, μέσω της παρέμβασης του Θεού, βρίσκουν το θάνατο οι βασανιστές της. Στο τέλος η ίδια αποκεφαλίζεται από ένα ξίφος και η ισχυρή προσωπικότητά της έμεινε στην ιστορία έχοντας ως βασικά σύμβολα το τροχό, το ξίφος και ένα βιβλίο προσευχής (C.Grossinger 1997:32-33).

Η σημαντικότερη λειτουργία των εικονιζόμενων προσώπων να εκπέμπουν στον παρατηρητή παραδείγματα ιδανικής συμπεριφοράς είναι ήδη γνωστή απ' την περίπτωση των γαμήλιων επίπλων. Έτσι λοιπόν οι θρησκευτικές μορφές αποτελούσαν όχι μόνο το βασικό μέσο για την ηθική εξύψωση της ψυχής αλλά παράλληλα λειτουργούσαν και ως παράγοντες υποδειγματικής συμπεριφοράς. Επομένως ο τρόπος ζωής των θηλυκών αγίων –των πρώιμων Χριστιανών μαρτύρων–όπως επίσης και των γυναικών του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα που αφιερωνόταν στη φροντίδα των άλλων, στις φιλανθρωπίες και την προσευχή θεωρούνταν άξια παραδείγματα μίμησης για τις νεαρές γυναίκες. Όμως, η πρακτική αυτή είχε και μια σειρά από αντιτιθέμενα στοιχεία. Ενώ απ' την μια πλευρά οι γυναίκες απ' τη φύση τους προορίζονταν να γίνουν σύζυγοι και μητέρες, απ' την άλλη για να «μοιάσουν» στις αγίες έπρεπε να απαρνηθούν το γάμο και την οικογενειακή ζωή. Γίνεται εμφανές ότι αυτά τα πρότυπα αγνότητας και αρετής συνιστούν στις γυναίκες όχι μόνο υποδείγματα απάρνησης και υπακοής αλλά επίσης και μια ενεργή ζωή (P.Tinagli 1997). Με άλλα λόγια η θρησκεία συντελεί κατά ένα μεγάλο μέρος στην παθητικότητα των γυναικών καλλιεργώντας την υποτακτική συμπεριφορά μέσω των θρησκευτικών μορφών ενώ ταυτόχρονα τους υποδεικνύει τρόπους εξασφάλισης της αξιοπρέπειας και του σεβασμού τους εντός του δικού τους πεδίου δράσης.

Μια απ' τις πιο σημαντικές μορφές θηλυκών αγίων που έγινε γνωστή τόσο για την ιστορία της λατρείας της όσο και τους διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασής της κατά τη διάρκεια του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα είναι η Μαρία Μαγδαληνή.¹⁶ Η συγκεκριμένη μορφή αποτέλεσε την πρώτη προστάτιδα αγία που είχε μετανοήσει για την «άστατη» ζωή της. Η λατρεία της καθιερώθηκε έχοντας ως βασικό σκοπό τη σωτηρία των περιπεσούσων γυναικών και την ένταξή τους στην ενάρετη ζωή. Στην πραγματικότητα θεωρήθηκε ως παράδειγμα για τις πιο αδύναμες, τις πιο ματαιόδοξες, τις πιο αμαρτωλές γυναίκες που μπορούσαν να πετύχουν τη λύτρωση μέσω της αφοσίωσής τους στο Χριστό. Οι απεικονίσεις της Μαρίας Μαγδαληνής υπήρξαν πολλές

¹⁶ Συγκεκριμένα η Μαρία Μαγδαληνή δημιουργήθηκε μέσα από ένα συνοθύλευμα επεισοδίων της Αγίας Γραφής, στα οποία η ιστορία μιας γυναίκας που κατέχεται από επτά δαιμόνια προστίθεται στην ιστορία της πόρνης που άλειψε με μύρο τα πόδια του Σωτήρα στο δείπνο του Φαρισαίου και η οποία με τη σειρά της προστίθεται σε εκείνη της Μαρίας, της αδελφής του Λάζαρου, που άκουγε τα λόγια του Χριστού. Με άλλα λόγια η μορφή της Μαρίας Μαγδαληνής θεωρούνταν ως η συγχώνευση τριών γυναικείων προσώπων που κατάφεραν να λυτρωθούν μένοντας αφοσιωμένες στο Θεό (Tinagli P. 1997:174, Grossinger C. 1997:34, Χάφτον Ο.2003:45)

και διαφορετικές. Αρχικά απεικονίστηκε ως ερημίτισσα, με άγρια, απεριποίητη όψη και μαλλιά μακριά τόσο που κάλυπταν το ημίγυμνο σώμα της. Στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, η μορφή της Μαρίας Μαγδαληνής ως ασκήτριας απορρίφθηκε και ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη δύναμη και το βαθύτερο νόημα της μετάνοιας παραβάλλοντάς το με τη σαγηνευτική ομορφιά της αγίας (P.Tinagli 1997, C.Grossinger 1997).

Ο Τιτσιάνο υπήρξε ένας απ' τους καλλιτέχνες που ασχολήθηκε με την αναπαράσταση της Μαρίας Μαγδαληνής. Στα έργα του που έχουν σωθεί η μορφή της αγίας απεικονίζεται απ' τη μέση και πάνω, τα μαλλιά της καλύπτουν τους ώμους της ενώ το βλέμμα της είναι στραμμένο προς τον ουρανό (Εικ.23). Η έκφραση του προσώπου της είναι θλιμμένη τόσο ώστε να θυμίζει στο θεατή ότι πρόκειται για ένα άτομο που έχει μετανοήσει (P.Tinagli 1997:178-179). Μάλιστα ο Τιτσιάνο προχώρησε ακόμη περισσότερο ζωγραφίζοντάς τη γυμνή σε αντίθεση με άλλους καλλιτέχνες που κάλυπταν τη γύμνια της με τα μακριά κυματιστά μαλλιά της (J.Woods-Marsden 2001). Ήταν ότι πλησιέστερο μπορούσε να επιτύχει ο καλλιτέχνης προς την πάνδημο Αφροδίτη σε θρησκευτικό πλαίσιο. Όμως, παρατηρώντας κανείς αυτές τις εικόνες αντί να μαγεύεται απ' την ομορφιά της αγίας νιώθει οίκτο. Ο λόγος είναι ότι τα ιερά πρόσωπα έπρεπε να απεικονίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε σε καμιά περίπτωση να μην διεγείρουν τον ερωτικό πόθο του θεατή κι αυτό γιατί αποτελούσαν παραδείγματα προς μίμηση.

Στο σημείο αυτό τίθεται το ερώτημα αν όντως στα έργα του Τιτσιάνο η Μαρία Μαγδαληνή αποτελούσε την ενσάρκωση του βαθύτερου νοήματος της μετάνοιας ή αν η ομορφιά της ήταν τόσο δελεαστική για ένα θρησκευτικό πρόσωπο όπως αυτή. Σε κείμενα του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα γίνεται ένας παραλληλισμός ανάμεσα στην αγνότητα και την γύμνια όπως επίσης ανάμεσα στη μετανοούσα Μαρία Μαγδαληνή και την Αφροδίτη (P.Tinagli 1997). Η ομορφιά της αγίας θεωρήθηκε ως απόδειξη της ειλικρινούς επιθυμίας της να μετανοήσει. Επομένως ο Τιτσιάνο μέσα απ' τις εικόνες κατάφερε να αναπαραστήσει τη Μαρία Μαγδαληνή όπως ο ίδιος τη φανταζόταν: σαν μια εντυπωσιακά όμορφη γυναίκα ή οποία μέσα απ' τις προσευχές και τη νηστεία κατάφερε να βρει την ουσιαστική λύτρωση απ' τις αμαρτίες της. Ήθελε δηλαδή να την παρουσιάσει όχι μόνο ως μια θρησκευτική μορφή αλλά ταυτόχρονα και ως γυναίκα με όλες τις χάρες της.

4. Η άλλη όψη της γυναικείας προσωπικότητας

Στον αντίποδα των ενάρετων, αγνών και υπάκουων γυναικών υπάρχει ο τύπος της επαναστατικής, της ματαιόδοξης, της λάγνας και της κουσομπόλας γυναίκας. Βασική εκπρόσωπος αυτού του τύπου γυναίκας είναι η Εύα, η ανυπακοή της οποίας οδήγησε στην εξορία απ' τον παράδεισο και η φλυαρία της με το ερπετό είχε ως αποτέλεσμα την αποτυχία της να αναγνωρίσει την εξαπάτηση απ' το διάβολο. Η στενή σχέση μεταξύ Εύας και διαβόλου, η οποία προκάλεσε την είσοδο του κακού στον κόσμο αναπαρίσταται με διαφορετικούς τρόπους κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα (C.Grossinger 1997).¹⁷ Σε μια απ' τις εικόνες οι πρωτόπλαστοι βρίσκονται σε ένα πλοιάριο το οποίο κυβερνάται από υποχείρια του διαβόλου (Εικ.24). Το Δέντρο της Γνώσης αποτελεί το κατάρτι και το φίδι με πρόσωπο γυναίκας περικυκλώνεται γύρω απ' αυτό προσφέροντας το μήλο στην Εύα. Λίγο πιο πέρα ο Αδάμ με μια κίνηση απόρριψης θέλει να δείξει στην Εύα ότι η ενέργειά της δεν είναι σωστή αλλά είναι πολύ αργά για να αποτραπεί η ανοησία και η αμαρτία. Επιπλέον, η σημαία στο πίσω μέρος της βάρκας έχει το έμβλημα του διαβόλου πράγμα που αποδεικνύει ότι βρίσκεται υπό την κατοχή διαβολικών δυνάμεων και επομένως οδηγείται προς την καταστροφή. Υπάρχει ωστόσο ένα κείμενο που συνοδεύει την εικόνα και το οποίο αναφέρει ότι η Εύα ως πρώτη μητέρα, είναι μητέρα της ανοησίας υπονοώντας ότι το προπατορικό αμάρτημα είναι απόρροια της γυναικείας ανοησίας.

Στη συγκεκριμένη εικόνα η γυναίκα παρουσιάζεται ως ενσάρκωση της Εύας (D.Kent 2001). Δηλαδή ως ένα άτομο ευάλωτο στις προκλήσεις του Διαβόλου, συνυφασμένο με την αμαρτία και επιπλέον ικανό, μέσω της

¹⁷ Γενικότερα, η σχέση των γυναικών με το Διάβολο υποδηλώνεται μέσα απ' τις πρακτικές της μαγείας τις οποίες εφάρμοζαν προκειμένου να προβούν σε καταστροφικές ενέργειες (πχ να αρρωσταίνουν τους ανθρώπους και να τους κάνουν να πεθαίνουν, να προκαλούν πλημμύρες και χαλαζόπτωση). Η Ο.Χάφτον (2003:402) για το θέμα των μαγισσών τη διάρκεια του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα αναφέρει το κείμενο ενός πάστορα της εποχής εκείνης ο οποίος επισήμαινε «ότι οι γυναίκες μάγισσες ήταν περισσότερες απ' τους άνδρες εξηγώντας παράλληλα τους λόγους. Θεωρεί λοιπόν ότι ο Σατανάς προτιμά να καθιστά υποχείριά του τις γυναίκες, λόγω της μοιραίας αρχής με την Εύα. Επίσης οι γυναίκες είναι περισσότερο εύπιστες και έχουν την τάση να παραπλανιούνται και να εξαπατώνται ευκολότερα. Ακόμη είναι περισσότερο προληπτικές και, όταν είναι δυσαρεστημένες, γίνονται μοχθηρές και άρα είναι πιο κατάλληλες για όργανα του Διαβόλου. Επιπλέον είναι πιο εύγλωττες, ετοιμόλογες και λιγότερο ικανές να κρύβουν αυτά που γνωρίζουν από τους άλλους και τέλος όταν νομίζουν ότι μπορούν να εξουσιάσουν είναι περισσότερο υπερήφανες για την εξουσία που έχουν και ασχολούνται περισσότερο με την προώθησή της. Επομένως ο Διάβολος φροντίζει να κάνει κυρίως αυτές μάγισσες, γιατί πίσω από κάθε ελαφρά δυσαρέσκεια θα μπορεί να εργαστεί καθώς οι γυναίκες είναι έτοιμες να τον επικαλεστούν».

αφέλειάς του, να προκαλέσει πολλά δεινά. Απ' την άλλη πλευρά ο άνδρας, μέσα απ' τη μορφή του Αδάμ, εμφανίζεται ανήμπορος να ελέγξει την κατάσταση και η κυριαρχία του απέναντι στη γυναίκα παύει να έχει ισχύ. Επιπλέον, μέσα απ' τη σκηνή των πρωτόπλαστων προκύπτει ότι η αμαρτία είναι γένους θηλυκού. Αυτό όμως δεν είναι εντελώς απόλυτο καθώς δεν είναι δυνατόν μόνο η γυναίκα να επωμίζεται το βάρος της αμαρτίας. Υπάρχουν συγκεκριμένες αμαρτίες που αποδίδονται σε άνδρες και γυναίκες αντίστοιχα¹⁸. Οι αμαρτίες των γυναικών σχετίζονται με τη θηλυκότητά τους. Παραδείγματος χάρη η επιδεικτική εμφάνιση των γυναικών θεωρείται σημαντική αμαρτία (σύμφωνα με τις αντιλήψεις του 16^{ου} αιώνα) καθώς υποδηλώνει εξαπάτηση, πλάνη. Τα ακριβά και εντυπωσιακά φορέματα, τα πολύτιμα κοσμήματα και τα διάφορα καλλυντικά που χρησιμοποιούν οι γυναίκες δεν προσδίδουν τίποτε περισσότερο από μια ψεύτικη ομορφιά, η οποία μπορεί να γοητεύσει τον καθένα.¹⁹ Είναι δηλαδή σαν μια μάσκα πίσω απ' την οποία κρύβεται ο πραγματικός γυναικείος εαυτός. Απ' την άλλη πλευρά οι αμαρτίες των ανδρών έχουν να κάνουν με την ενεργή δράση τους στην οικονομική και πολιτική ζωή μιας κοινωνίας (πχ οκνηρία, φιλαργυρία), και όχι με τον ανδρισμό τους. Δηλαδή οι άνδρες αμαρτάνουν όχι επειδή είναι άνδρες αλλά επειδή είναι άνθρωποι (C.Grossinger 1997:98).

Έτσι λοιπόν στις απεικονίσεις της Εύας το 15^ο και 16^ο αιώνα κυριαρχεί η αντίληψη ότι η αμαρτία είναι συνυφασμένη με τη γυναικεία προσωπικότητα. Οι γυναίκες πέφτουν στην αμαρτία επειδή τους το επιβάλλει η φύση τους σε αντίθεση με τους άνδρες που ως άνθρωποι δικαιολογούνται να κάνουν λάθη. Βέβαια μια αντίληψη όπως αυτή μειώνει τη γυναίκα καθώς τονίζει πολλά

¹⁸ Σε μια ξυλογραφία του 15^{ου} αιώνα γίνεται αναπαράσταση των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων τα οποία περικλείουν το Δέντρο της Γνώσης και αποτελούν μια καλή ένδειξη για τις βασικές αμαρτίες ανδρών και γυναικών. Οι πρωτόπλαστοι απεικονίζονται δεξιά και αριστερά του Δέντρου, η Εύα δίνει το μήλο στον Αδάμ και το ερπετό εμφανίζεται με γυναικείο πρόσωπο. Τα αμαρτήματα απεικονίζονται ως ημίσιμες μορφές, ανδρικές και γυναικείες, κάθε μια απ' τις οποίες φέρει τους αντίστοιχους συμβολισμούς: Η Οργή κρατάει ένα ξίφος, η Ντροπή ξεριζώνει την καρδιά του, η Φιλαργυρία μετράει τα χρήματά του, η Περηφάνια είναι μια γυναίκα που θαυμάζει τον εαυτό της μπροστά στον καθρέφτη, η Λαγνεία είναι ένα αγκαλιασμένο ζευγάρι, η Λαιμαργία ένας καλόγερος που τρώει ασταμάτητα και τέλος η Οκνηρία στηρίζεται στον αγκώνα του ακουμπώντας το κεφάλι στην παλάμη του χεριού. Βλέπουμε λοιπόν ότι τα περισσότερα αμαρτήματα μπορεί να είναι γένους θηλυκού, αποδίδονται όμως στους άνδρες. Παράλληλα γίνεται αντιληπτό στη συγκεκριμένη ξυλογραφία ότι όλα ελαττώματα προέρχονται απ' την Εύα την ώρα της Πρόκλησης, όλα ενοχοποιούνται απ' τις αμαρτίες, ενώ η βασική γυναικεία αμαρτία είναι η υπερηφάνεια (C.Grossinger 1997:98).

¹⁹ Μάλιστα, η τάση των γυναικών για μια όμορφη και εντυπωσιακή εμφάνιση αποτέλεσε αντικείμενο κριτικής από αρκετούς ανθρώπους της εκκλησίας οι οποίοι κατέκριναν τις γυναίκες που έβαφαν τα μαλλιά τους ξανθά και έβαζαν στο πρόσωπό του κάθε είδους καλλυντικό προκειμένου να αναδείξουν τα χαρακτηριστικά τους. Επίσης την εποχή εκείνη (16^ο αιώνα) υπήρχε η συνήθεια οι γυναίκες σε πολλές εμφανίσεις τους να φορούν ένα ένδυμα κεφαλιού η κορυφή του οποίου έμοιαζε με κέρατα. Το συγκεκριμένο ένδυμα δέχθηκε όχι μόνο έντονη κριτική αλλά αποτέλεσε το επίκεντρο σάτιρας ακόμη και όταν έπαψε να χρησιμοποιείται. Παρομοιάστηκε με τα κέρατα του Διαβόλου, γεγονός που επικύρωσε την άποψη ότι ο Διάβολος βρίσκεται πιο κοντά στις γυναίκες απ' ότι στους άνδρες (C.Grossinger 1997:99).

αρνητικά στοιχεία του χαρακτήρα της (αφέλεια, ευπάθεια στις προκλήσεις, φλυαρία).

Επιπλέον, η άποψη που θέλει τη γυναίκα να σχετίζεται στενά με την Εύα αποτέλεσε αντικείμενο έμπνευσης για αρκετούς καλλιτέχνες του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα οι οποίοι απεικόνισαν τη γυναίκα ως πλανεύτρα, μέγαιρα και γενικότερα ως ένα άτομο που με τη δολιότητα και την πονηριά της μπορούσε πολύ εύκολα να αιχμαλωτίσει τον άνδρα. Σε πολλές περιπτώσεις οι αναπαραστάσεις αυτού του είδους γυναικών έφταναν στην υπερβολή τόσο ώστε να θεωρούνται ως σάτιρα.²⁰ Οι σχέσεις των δύο φύλων δεν είναι αυτές που έχουμε δει μέχρι τώρα. Η γυναίκα από καλή νοικοκυρά και σωστή σύζυγος παρουσιάζεται μοχθηρή και πάντα έτοιμη να υπερισχύσει έναντι του άνδρος.²¹ Απ' την άλλη πλευρά, ο άνδρας από δυνατός και επιβλητικός εμφανίζεται ανήμπορος να ελέγξει την αλαζονεία της γυναίκας και κυρίως να αντισταθεί στις επιθυμίες της. Γενικότερα, η αναπαράσταση αυτού του διαφορετικού τύπου γυναίκας δεν έγινε προς όφελος των γυναικών. Δηλαδή οι αναπαραστάσεις μιας διαφορετικής γυναικείας προσωπικότητας που ξεφεύγει απ' τα δεδομένα της αναγεννησιακής εποχής δεν ενίσχυσαν τη θέση των γυναικών, με την έννοια ότι δεν παρουσίασαν τη γυναίκα ως ένα άτομο ικανό που μπορεί να ενεργήσει με δική της βούληση κατορθώνοντας να ξεπεράσει το ισχυρό φύλο. Αντιθέτως οι συγκεκριμένες αναπαραστάσεις του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα αποτελούσαν δείγματα του μισογυνισμού που επικρατούσε στην τέχνη την περίοδο εκείνη. Οι απεικονίσεις της «διαβολικής» γυναίκας, άξια να ξεγελάσει ακόμα και τον πιο δυναμικό άνδρα, ενίσχυσαν ακόμη περισσότερο τα πιστεύω των ανδρών για τη γυναικεία αδυναμία και κατά συνέπεια περιόρισαν την εμπιστοσύνη των τελευταίων προς τις γυναίκες (C.Grossinger 1997:147-153).

²⁰ Αντικείμενο σάτιρας αποτέλεσαν οι αναπαραστάσεις των "Άνισων Ζευγαριών", ένα θέμα ιδιαίτερα διαδεδομένο στη Γερμανία την περίοδο μεταξύ 1470 – 1535, όπου τα χρήματα ήταν ανταλλάσσονταν για την αγάπη ανάμεσα σε ζεύγη με μεγάλη διαφορά ηλικίας. Συγκεκριμένα αναπαρίστανται ηλικιωμένες γυναίκες οι οποίες προσπαθούν να κερδίσουν την αγάπη νεαρών ανδρών έναντι αμοιβής. Όπως αναφέρει η C.Grossinger (1997:99-100) «ήταν πολύ αστειό να βλέπει κανείς μια γριά γυναίκα που μετά βίας σήκωνε το βάρος τόσων χρόνων, με τις ρυτίδες να έχουν καλύψει πρόσωπο και σώμα και την τρεμουλιαστή φωνή να προσπαθεί να εκδηλώσει την ερωτική της επιθυμία σ' έναν νεαρό». Συνέβαινε βέβαια και το αντίθετο όπου νεαρές κοπέλες πρόσφεραν την αγάπη τους σε ηλικιωμένους άνδρες οι οποίοι για αντάλλαγμα τους πρόσφεραν χρήματα. Στην περίπτωση αυτή οι άνδρες απεικονίζονταν ως γέροι και ανόητοι ενώ οι γυναίκες ως νεαρές, φιλοχρήματες και δολοπλόκες.

²¹ Η κυριαρχία της γυναίκας έναντι του άνδρα συμβολίζεται στα διάφορα πνευματικά παιχνίδια που παίζουν τα δύο φύλα όπως είναι για παράδειγμα το σκάκι όπου νικητής είναι πάντα η γυναίκα. Επίσης η υποταγή του άνδρα παρουσιάζεται μέσα απ' τη στάση των δύο φύλων όπου η γυναίκα κάθεται πάνω στο άνδρα (όπως ακριβώς ο καβαλάρης στο άλογο) κρατώντας στο ένα της χέρι ένα χαλινάρι και στο άλλο ένα μαστίγιο κατεξοχήν σύμβολα εξουσίας και δύναμης (C.Grossinger 1997:104-117).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η γνωστή σε όλους μας ιστορία του Σαμψών και της Δαλιδάς η οποία αναπαρίσταται στον πίνακα του *Andrea Mantegna* (χρον. 1495) (Εικ.25). Στο συγκεκριμένο πίνακα η Δαλιδά απεικονίζεται καθιστή και ανάμεσα στα γόνατά της βρίσκεται το κεφάλι του Σαμψών, ο οποίος υπό την επήρεια του κρασιού δε φαίνεται να αντιλαμβάνεται το κόψιμο των μαλλιών του. Το γεγονός ότι μοιάζει σχεδόν αναισθητός αποδεικνύεται απ' τη χαλαρότητα των υπόλοιπων μερών του σώματός του. Αριστερά των δύο μορφών υπάρχει ένα γέρικο δέντρο στον κορμό του οποίου ευδοκιμεί ένα κλήμα και δίπλα μια βρύση με το νερό να τρέχει πρώτα σε μια λεκάνη και από εκεί στο έδαφος. Τα στοιχεία αυτά έχουν ορισμένες ερμηνείες οι οποίες σχετίζονται με τη σκηνή του Σαμψών και της Δαλιδάς. Το κλήμα που πλέκεται γύρω απ' τον κορμό του δέντρου συμβολίζει την καταστροφική γυναίκα, ενώ το κλαδί που αποκόπτεται σχετίζεται με το συμβολικό ευνουχισμό που ο Σαμψών υφίσταται στα χέρια της Δαλιδάς. Με άλλα λόγια η Δαλιδά υπερισχύει εις βάρος του Σαμψών, ο οποίος μετά την αφαίρεση της δύναμής του που συμβολίζεται απ' το κόψιμο των μαλλιών του είναι πλέον ανήμπορος να αντιδράσει. Αισθάνεται εκφυλισμένος και έτσι από πρότυπο δύναμης και ανδρισμού μετατρέπεται σε δείγμα ανθρώπινης αδυναμίας. Επιπλέον τα σταφύλια που έχει πάνω του το κλίμα αποδεικνύουν τη μέθη που είχε ο Σαμψών πριν πέσει σε βαθύ ύπνο και έτσι η Δαλιδά ανενόχλητη μπόρεσε να του κόψει τα μαλλιά.²² Ενώ το γεγονός ότι το ζεύγος βρίσκεται δίπλα σε μια πηγή υπονοεί τους κινδύνους που μπορεί να κρύβει η έντονη ερωτική επιθυμία (Madlyn Kahr 1982).

Υπάρχει ωστόσο μια ακόμη περίπτωση γυναικείας προδοσίας που αφορά την Ιουδίθ, μια όμορφη και ευσεβής Ισραηλίτισσα που κατάφερε να αποπλανήσει τον Ασσύριο βασιλιά και τελικά να τον αποκεφαλίσει απελευθερώνοντας έτσι έναν ολόκληρο λαό απ' τη κυριαρχία του (Elena Ciletti 1991). Πρέπει να σημειωθεί ότι η Ιουδίθ μετά το θάνατο του συζύγου της παρέμεινε για τρία χρόνια σε πλήρη απομόνωση και νηστεία προκειμένου

²² Σύμφωνα με την Madlyn Kahr 1982 υπάρχουν διαφορετικές ερμηνείες για τη συμβολή του κρασιού στο κόψιμο των μαλλιών του Σαμψών. Καταρχάς το κρασί συνδέεται με την ακολασία γεγονός που αποδεικνύεται απ' την ιστορία του Σαμψών και της Δαλιδάς. Όπως είναι γνωστό ο Σαμψών είχε δύο βασικές απαγορεύσεις: το κόψιμο των μαλλιών του και τη χρήση κρασιού ή οποιουδήποτε άλλου αλκοολούχου ποτού. Όμως η έντονη επιθυμία του για τη Δαλιδά τον οδήγησε στην υπέρβαση αυτών των κανόνων. Απ' τη άλλη πλευρά το κρασί εκπέμπει ένα πιο θετικό μήνυμα. Ο καρπός του κλήματος συμβολίζει τη ζωοδόχο πηγή του Ιησού που δεν είναι άλλη απ' τη μητέρα του, την Παναγία, η οποία όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο αναπαρίσταται τη στιγμή του θηλασμού (Πρβλ *Margaret R. Miles 1992 The Virgin's one bare breast. Nudity, Gender and Religious meaning in Tuscan early Renaissance Culture*).

να καταστρώσει το σχέδιο εξόντωσης του Ασσύριου βασιλιά. Έτσι λοιπόν, μετά από πολύ σκέψη και περισυλλογή αποφάσισε να τον επισκεφτεί και να τον ενημερώσει ότι είναι πρόθυμη να τον βοηθήσει στη μάχη του ενάντια στους Ισραηλίτες. Ο ίδιος ο βασιλιάς πείστηκε απ' τα λόγια της Ιουδίθ, βασίστηκε στις υποσχέσεις της και απ' τη μεγάλη ευχαρίστηση που πήρε οργάνωσε ένα συμπόσιο. Τη βραδιά του συμποσίου ήπιε τόσο κρασί ώστε έμεινε αναισθητός και έτσι η Ιουδίθ βρήκε την ευκαιρία να τον αποκεφαλίσει. Η συγκεκριμένη ιστορία θα μπορούσε να παρομοιαστεί με αυτή του Σαμψών και της Δαλιδάς με τη διαφορά ότι η προδοσία της Ιουδίθ έγινε για καλό σκοπό και όχι με αντάλλαγμα κάποιο χρηματικό ποσό.

Την περίοδο του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα ο θρίαμβος της Ιουδίθ έναντι του Ασσύριου βασιλιά αποτέλεσε βασικό θέμα για πολλούς καλλιτέχνες. Η κεντρική μορφή των εικόνων, η Ιουδίθ, απεικονίζεται να κρατά στο ένα της χέρι το κεφάλι του βασιλιά και στο άλλο ένα ξίφος, το μέσο με το οποίο πέτυχε το σκοπό της (Εικ.26). Η συγκεκριμένη στάση της ηρωίδας με το κομμένο κεφάλι του βασιλιά στο χέρι της είναι δείγμα γυναικείας υπεροχής. Αυτό άλλωστε αποδεικνύει και η έκφραση του προσώπου της στο οποίο είναι φανερή η ικανοποίηση που νιώθει για το κατόρθωμά της. Επιπλέον γύρω απ' την απεικόνιση του θριάμβου της Ιουδίθ έχουν υπάρξουν ορισμένες απόψεις, συχνά αντικρουόμενες, που έχουν να κάνουν τόσο με το χαρακτήρα όσο και με τα κίνητρα της εικονιζόμενης. Σύμφωνα με την Elena Cilleti (1991:35-70) μεγάλη σημασία δόθηκε στη αγνότητα της ηρωίδας η οποία υποδηλώνεται απ' την άρνησή της να πέσει στα χέρια του εχθρού. Η υποδειγματική αγνότητα της Ιουδίθ δεν τονίζει μόνο την εξαιρετή κοινωνική της θέση αλλά παράλληλα αποτελεί στοιχείο παρομοιάσής της με την Παρθένο. Η ομοιότητα των δύο γυναικών βασίζεται στο θρίαμβό τους έναντι του Σατανά: απ' τη μια πλευρά η Παναγία μέσω της αγνής σύλληψης του Υιού της, ο οποίος κατάφερε να υπερνικήσει τη δύναμη του διαβόλου, και απ' την άλλη η Ιουδίθ μέσω της αγνής εκτέλεσης του λάγνου, αλαζονικού και ειδωλολατρικού Ασσύριου βασιλιά. Και ήταν τόσο εμφαντική η ταύτιση των δύο αυτών μορφών ώστε η Ιουδίθ θεωρήθηκε ως η προσωποποίηση της Παρθενικής αγνότητας.

Βέβαια, υπάρχει και η άλλη όψη του νομίσματος που περιλαμβάνει τις πατριαρχικές απόψεις σύμφωνα με τις οποίες η Ιουδίθ θεωρείται μια επικίνδυνη, σεξουαλική γυναίκα. Το βαθύτερο νόημα που κρύβεται πίσω απ'

αυτόν τον χαρακτηρισμό της Ιουδίθ είναι ότι η επιρροή των γυναικών έναντι των ανδρών τις περισσότερες φορές είναι ερωτική ή/και φονική. Δηλαδή οι γυναίκες προκειμένου να υπερισχύσουν των ανδρών έχουν ως όπλο την όμορφη και αισθησιακή τους παρουσία στη γοητεία της οποίας είναι αδύνατο να αντισταθεί ο κάθε άνδρας. Στο σημείο αυτό τίγεται ένα ακόμη ζήτημα που αφορά τη φυσική αδυναμία των γυναικών. Αρκετοί συγγραφείς του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα (βλ. E.Ciletti 1991:52-56) υποστήριξαν ότι απ' τη στιγμή που οι γυναίκες είναι αδύναμες τόσο πνευματικά όσο και σωματικά επιστρατεύουν υπεράνθρωπες δυνάμεις (πχ μαγεία) και αθέμιτα μέσα (πχ ομορφιά) για να επιτύχουν το σκοπό τους. Επιπλέον, χαρακτήρισαν τις γυναίκες ως διαβολικά υποχέρια και γενικότερα ως άτομα που εύκολα μπορούν να προκαλέσουν το κακό. Με άλλα λόγια, ήταν αδιανόητο οι γυναίκες της εποχής εκείνης (15^{ος}-16^{ος} αιώνας) να ασκούν οποιαδήποτε εξουσία (είτε αυτή ήταν απέναντι στους άνδρες ή οπουδήποτε αλλού) και ο λόγος είναι ότι τα μέσα που χρησιμοποιούν δεν μπορούν να συγκριθούν με αυτά των ανδρών. Συγκεκριμένα οι άνδρες προκειμένου να ασκήσουν εξουσία χρησιμοποιούσαν τη σωματική και πνευματική τους δύναμη, ένα προσόν που θεωρούνταν ανύπαρκτο για τις γυναίκες. Έτσι λοιπόν η παρουσίαση της Ιουδίθ ως επικίνδυνη γυναίκα είναι δημιούργημα πατριαρχικής ιδεολογίας σύμφωνα με την οποία δίνεται έμφαση στην αδυναμία της γυναικείας φύσης ενισχύοντας παράλληλα την ανδρική δύναμη.

Επίσης, η διπλή παρουσίαση της Ιουδίθ –αγνή απ' μια αλλά και ταυτόχρονα επικίνδυνη- παραπέμπει στη διπλή ενσάρκωσή της. Είναι δηλαδή ταυτόχρονα και Μαρία και Εύα όπου η μεν πρώτη είναι το αντίστροφο της δεύτερης. Η αντίθεσή τους έγκειται στο γεγονός ότι η Μαρία διακρινόταν για την άσπιλη σεξουαλικότητά της, τη σιωπή και το μαρτύριό της ενώ η Εύα για την ανάρμοστη συμπεριφορά της. Μεταξύ των δύο μορφών, αυτή που μπορεί περισσότερο να παρομοιαστεί με την κοινή γυναίκα είναι η Εύα²³. Ο λόγος

²³ Για την αντίθεση μεταξύ Μαρίας και Εύας ο Henry Klaus (1982) αναφέρει την άποψη της εκκλησίας την περίοδο του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, η Παρθένος θεωρούνταν το πιο «δημοφιλές» πρόσωπο στο οποίο ήταν αφιερωμένες όλες οι εκκλησίες. Ο λόγος είναι ότι θεωρούνταν «η Γυναίκα χωρίς Αμαρτία, μια αντι-Εύα» όπως την αποκαλούσαν ορισμένοι καλόγεροι της εποχής. Αντιθέτως η Εύα θεωρούνταν ως το άτομο που ήταν συνυφασμένο με την αμαρτία. Βασική απόγονός της ήταν η γυναίκα η οποία βρισκόταν πιο κοντά στο Σατανά απ' ότι ο άνδρας. Οι διαφορετικές απόψεις περί Μαρίας και Εύας αποτυπώθηκαν σε διάφορα γλυπτά και εικόνες που τοποθετήθηκαν στις εκκλησίες, στα οποία η μεν πρώτη αναπαρίσταται σεμνή και πάντα μαζί με τον Υιό της ενώ η δεύτερη ως μια απωθητικά άσχημη και μισητά δελεαστική γυναίκα και δίπλα της το ερπετό του Σατανά. Απ' όλα αυτά αποδεικνύεται ότι οι μισογυνιστικές απόψεις για τις γυναίκες προϋπήρχαν και συνέχισαν να κυριαρχούν και στην περίοδο της Αναγέννησης, ενδεχομένως και πολύ περισσότερο.

είναι, σύμφωνα με την άποψη πολλών κληρικών του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα (Ο. Χάφτον 2003:44-45), ότι καμιά γυναίκα δε θα μπορούσε να ελπίζει να μοιάσει στην Παρθένο. Αυτό που ίσως θα μπορούσαν να προσδοκούν οι γυναίκες είναι να μιμηθούν μεμονωμένα χαρακτηριστικά της όπως, η ευγένεια και η ταπεινοφροσύνη της. Έτσι λοιπόν μπορεί η ενάρετη συμπεριφορά της Ιουδίθ να θεωρήθηκε ισάξια με αυτή της Παρθένου, όμως οι πατριαρχικές απόψεις για μια επικίνδυνη, ερωτική γυναίκα είναι αυτές που υπερισχύουν.

5. Η αναπαράσταση της γυναίκας ως σεξουαλικό αντικείμενο

Τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, παρουσιάστηκε μια σειρά από μπρούτζινα αγάλματα που είχαν ως κεντρικό θέμα την αναπαράσταση της γυναίκας ως σεξουαλικό αντικείμενο στα χέρια των ανδρών. Τα πιο γνωστά είναι αυτά που απεικονίζουν τον αποκεφαλισμό της Μέδουσας απ' τον Περσέα και την απαγωγή των Σαβίνων (Υ. Even 1992).

Στην πρώτη περίπτωση, το μπρούτζινο άγαλμα του Ιταλού καλλιτέχνη *Benvenuto Cellini* (χρον.1545) (Εικ.27) αναπαριστά τον Περσέα να κρατάει στο ένα του χέρι ένα σπαθί και στο άλλο το κεφάλι της Μέδουσας, ενώ κάτω απ' τα πόδια του βρίσκεται το ακέφαλο, πλέον, σώμα της γυναίκας. Το συγκεκριμένο άγαλμα δημιουργήθηκε με βασικότερο σκοπό τον πανηγυρισμό του θριάμβου ενός πολιτικού προσώπου²⁴. Ωστόσο, το βαθύτερο νόημα που κρύβεται πίσω απ' την αναπαράσταση του αποκεφαλισμού της Μέδουσας έχει να κάνει με το θρίαμβο του αρσενικού έναντι του θηλυκού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Υ. Even (1982:131) η απόφαση για τη δημιουργία αυτού του αγάλματος ήταν του καλλιτέχνη και όχι του πελάτη όπως συνηθίζεται. Στην πραγματικότητα ζητήθηκε απ' τον *Cellini* να φτιάξει ένα άγαλμα με τον Περσέα να κρατάει το κεφάλι της Μέδουσας, αλλά ο ίδιος ενίσχυσε αυτή την ιδέα τοποθετώντας το σώμα της Μέδουσας κάτω απ' τα πόδια του Περσέα. Μ' αυτόν τον τρόπο, βάζοντας δηλαδή το γυμνό σώμα της Μέδουσας στα πόδια του Περσέα, ο καλλιτέχνης έκανε την καταστροφή της πιο ρεαλιστική. Επιπλέον παρουσιάζοντας το ακέφαλο σώμα περισσότερο ζωντανό παρά νεκρό, ο *Cellini* ήθελε να αποδείξει ότι η ολοκληρωτική υποταγή της Μέδουσας ήταν μια σεξουαλική κατάκτηση. Επομένως η συγκεκριμένη απεικόνιση της Μέδουσας δεν αποτελεί δείγμα μόνο της ανδρικής γενναιότητας του Περσέα αλλά παράλληλα συνοψίζει τη γενικότερη αντίληψη ανωτερότητας των ανδρών έναντι των γυναικών.

Την ίδια περίοδο (16^{ος} αιώνας) ένας άλλος Ιταλός γλύπτης, ο *Giambologna*, έφτιαξε ένα άγαλμα στο οποίο γίνεται αναπαράσταση της

²⁴ Πρόκειται για τη μεγάλη επιτυχία του δούκα της Φλωρεντίας *Cosimo I* να πείσει τον Κάρολο V να αποσύρει τα ισπανικά στρατεύματα απ' την περιοχή της *Fortezza* και το λιμάνι του *Piombino* (Υ. Even 1992: 130).

απαγωγής των Σαβίνων (Υ. Even 1992:133-135) (Εικ.28). Το φαινόμενο της ομαδικής αρπαγής γυναικών, οι οποίες ως επί το πλείστον ήταν παρθένες, ήταν συνηθισμένο καθ' όλη τη διάρκεια της Αναγέννησης. Μετά τη σεξουαλική επίθεση που δεχόταν οι γυναίκες απ' τους απαγωγείς προέκυπτε το ζήτημα της αποκατάστασης της τιμής τους²⁵. Αυτό μπορούσε να γίνει μόνο αν η κοπέλα παντρευόταν αυτόν που την είχε απαγάγει, ή αν όχι αυτόν σίγουρα κάποιον άλλο (E. Cohen 1991:169-191). Όμως ο γάμος δεν αποτελούσε πάντοτε τη μοναδική λύση. Υπήρξαν περιπτώσεις, όπως αυτή της Λουκρητίας και της Βιργινίας που είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, όπου γυναίκες θυσίασαν τη ζωή τους προκειμένου να αποκατασταθεί η τιμή τους και να διατηρηθεί η καλή φήμη της οικογένειας.

Επιστρέφοντας στην αναπαράσταση της απαγωγής των Σαβίνων, αυτό που κάνει το άγαλμα του *Giambologna* να ξεχωρίζει είναι η ικανότητα του καλλιτέχνη να αποκρύψει τη βαναυσότητα που η σκηνή της απαγωγής περιλαμβάνει. Τα τρία κεντρικά πρόσωπα, δύο άνδρες και μια γυναίκα, περιπλέκονται μεταξύ τους ενώ οι κινήσεις τους και οι εκφράσεις των προσώπων τους θυμίζουν περισσότερο μια ερωτική σκηνή παρά μια σκηνή βίας. Ο ένας εκ των δύο ανδρών, ο νεαρότερος, σηκώνει στα χέρια του τη νεαρή γυναίκα σαν να θέλει να τη σώσει απ' τον μεγαλύτερο σε ηλικία άνδρα που βρίσκεται γονατιστός στα πόδια του. Σε αντίθεση με τον Περσέα του Cellini, ο νεαρός αυτός άνδρας είναι άοπλος και απ' ότι φαίνεται αβλαβής. Το στόμα του είναι ελαφρώς ανοιχτό και σχεδόν ακουμπάει το στήθος της κοπέλας ενώ τα μάτια του είναι ορθάνοιχτα σαν να βρίσκεται σε έκσταση (Εικ.29). Παρόλα αυτά η βιαιότητα της πράξης του δεν είναι εμφανής. Απεναντίας, η αντίδραση της γυναίκας δεν είναι η αναμενόμενη. Ενώ κανείς θα περίμενε να προβάλλει αντίσταση στην επίθεση που δέχεται, στις κινήσεις της δε υπάρχει κανένα ίχνος αντίστασης ή οποιαδήποτε προσπάθεια να προστατέψει τον εαυτό της.

²⁵ Όπως αναφέρει η Elisabeth.S. Cohen (1991:172-173) η τιμή της γυναίκας προσδιοριζόταν απ' την παρθενιά της, η οποία με τη σειρά της προσδιόριζε την κοινωνική ταυτότητα της γυναίκας. Στην Ιταλία του 16^{ου} αιώνα η κοινωνική ταυτότητα μιας γυναίκας καθοριζόταν απ' τη σχέση της με τα αρσενικά μέλη-ως κόρη, ως αδερφή, ως μητέρα και κυρίως ως σύζυγος. Σύμφωνα με τους ηθικούς κώδικες η παρθενιά σηματοδοτούσε την αγνότητα της νεαρής γυναίκας. Επιπλέον, μόνο με την τέλεση ενός νόμιμου γάμου υπό την επίβλεψη της οικογένειας και της κοινότητας μπορούσε μια κοπέλα να «εγκαταλείψει» την αγνότητά της. Μέσα σ' αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο η παρθενιά θεωρούνταν ως μια μεταφορά ελέγχου που σηματοδοτούσε, απ' την μια πλευρά την ικανότητα της οικογένειας να προστατεύει και να πειθαρχεί τα μέλη της και απ' την άλλη την επιτυχία της κοπέλας να περιορίζει τον εαυτό της.

Σύμφωνα με σύγχρονες θεωρήσεις το άγαλμα του *Giambologna* αναφέρεται στον τρόπο δημιουργίας και εξέλιξης του ανθρώπινου είδους στη Ρώμη (M.Carroll 1992). Λόγω έλλειψης γυναικών, οι οποίες θα γεννούσαν τους απογόνους τους, οι πρώτοι άποικοι της Ρώμης ζήτησαν από ανθρώπους της γειτονικής φυλής να παντρευτούν τις κόρες τους. Όταν αυτοί αρνήθηκαν τότε οι Ρωμαίοι άρπαξαν με τη βία τις γυναίκες απ' τη φυλή των Σαβίνων και τις έκαναν συζύγους τους, εξασφαλίζοντας έτσι τη διαίωνιση του Ρωμαϊκού γένους. Το γαμήλιο γεγονός μετέτρεψε τον βίαιη σύγκρουση μεταξύ των δύο ανδρών σε συμφιλίωση. Τα παιδιά που θα γεννήσει η Σαβίνα γυναίκα θα είναι απόγονοι όχι μόνο του νεαρού Ρωμαίου αλλά και του μεγαλύτερου άνδρα. Με τη μετάβαση της νεαρής γυναίκας απ' τον ένα άνδρα, ο οποίος δεν είναι άλλος απ' τον πατέρα της, στον άλλο δημιουργείται ανάμεσα στους δύο άνδρες ένας δεσμός συγγένειας ο οποίος θα καταλήξει σε μια πολιτική ενοποίηση²⁶.

Ωστόσο, το επεισόδιο με την απαγωγή των Σαβίνων παραπέμπει αφενός σε έναν θρίαμβο ο οποίος είχε ως αποτέλεσμα μια πολιτική και συνάμα οικογενειακή συμμαχία, αφετέρου δε επιβεβαιώνει μια κοινή αντίληψη των δύο ανταγωνιστών: ότι οι γυναίκες είναι ιδιοκτησία των ανδρών. Την αντίληψη αυτή ενισχύει το γεγονός ότι στις Ρωμαϊκές γαμήλιες τελετουργίες, όπου η νύφη περνάει απ' τον πατέρα στο σύζυγο, συμπεριλαμβάνονται τελετουργικές πρακτικές στις οποίες γίνεται αναφορά στην απαγωγή των Σαβίνων. Το ίδιο περιστατικό επικαλούνται πολιτικοί θεωρητικοί του 16^{ου} αιώνα στην προσπάθεια τους να αναβιώσουν τους ηθικούς κώδικες της ρωμαϊκής οικογένειας και τον απόλυτο έλεγχο των ανδρών απέναντι στις γυναίκες (M.Carroll 1992).

Γίνεται εμφανές ότι η παθητικότητα με την οποία αναπαρίστανται η γυναίκα δηλώνει την προθυμία της να μεταβεί στη νέα αυτή κατάσταση που επιβάλλεται μετά την απαγωγή της. Από κόρη να γίνει σύζυγος και έπειτα μητέρα. Η συναίνεσή της αυτή παραπέμπει στη μισογυνιστική αντίληψη ότι οι γυναίκες συνειδητά ή υποσυνείδητα επιθυμούσαν την απαγωγή όπως επίσης και την αιώνια υποταγή (Even 1982:135). Έτσι λοιπόν και στην περίπτωση

²⁶ Ο Levi-Strauss (1969) αναφέρει ότι ο πιο σημαντικός γαμήλιος δεσμός δεν είναι αυτός που δημιουργείται ανάμεσα σ' έναν άνδρα και μια γυναίκα αλλά αυτός μεταξύ δύο ανδρών οι οποίοι μετατρέπονται σε συγγενείς εξ αγχιστείας ενώ παράλληλα οδηγούνται σε μια αδερφική και πολιτική συμμαχία.

αυτή οι αναπαραστάσεις των γυναικών γινόταν προς όφελος των ανδρών.
Ενίσχυαν το κοινωνικό τους γόητρο τονίζοντας την ανωτερότητα και την
κυριαρχία τους απέναντι στις γυναίκες.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Την περίοδο της Αναγέννησης οι γυναίκες απεικονίζονταν βάσει της εξωτερικής τους ομορφιάς, των αρετών και της ανώτερης κοινωνικής τάξης στην οποία ανήκαν. Προσδιοριζόταν σύμφωνα με τη σχέση τους με τους άνδρες, που σημαίνει ως κόρες, ως σύζυγοι και στη συνέχεια ως μητέρες (D Kent 2001). Απ' τη στιγμή που ο γάμος και η μητρότητα θεωρούνταν απ' τις βασικότερες προοπτικές στη ζωή των γυναικών, ήταν επόμενο οι ρόλοι που αναλάμβαναν να περιστρέφονται γύρω απ' τα δύο αυτά στοιχεία. Με άλλα λόγια, οι γυναίκες είχαν ως βασικό μέλημά τους τη φροντίδα της οικογένειας και την ανατροφή των παιδιών. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να περιορίζονται στα πλαίσια του οικιακού χώρου. Οι άνδρες, απ' την άλλη πλευρά, ήταν τα άτομα που είχαν την κύρια εξουσία και βρίσκονταν έτσι σε υψηλότερη θέση στην κοινωνική ιεραρχία. Δε υφίστανται περιορισμούς στην εμφάνισή τους καθώς οι δραστηριότητες που αναλαμβάνουν αφορούν οικονομικές και πολιτικές υποθέσεις οι οποίες διαδραματίζονται σε δημόσιους χώρους (S.Stroccia 1998). Οι αντιλήψεις για την κοινωνική ανωτερότητα των ανδρών και τον περιορισμό των γυναικών σε συγκεκριμένους ρόλους και χώρους αντανakλώνται απ' τις αναπαραστάσεις τους στα πορτραίτα του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Έτσι λοιπόν τα αναγεννησιακά πορτραίτα δεν λειτουργούν μόνο ως φυσικές, ουδέτερες εικόνες, όπου κάποιος μπορεί να θαυμάσει μια όμορφη γυναίκα και έναν δυναμικό άνδρα, αλλά είναι παράλληλα και δομιστές της έμφυλης διαφοράς (Simons 1992).

Επιπλέον, οι περιπτώσεις στις οποίες οι αναπαραστάσεις αναφέρονται σε γυναίκες που είχαν πνευματικές ή καλλιτεχνικές ικανότητες ήταν πολύ ελάχιστες (πχ Sofonisba Anguissola, Laura Battiferi) (P.Tinagli 1997, M. Brock 2002). Η περιορισμένη αναφορά σε γυναικεία δημιουργήματα δεν οφείλεται ούτε στη φυσική υπόσταση των γυναικών ούτε στην έλλειψη γυναικείου ταλέντου, αλλά στα κοινωνικά συμφραζόμενα εκείνης της εποχής, σύμφωνα με τα οποία οι καλλιτεχνικές ικανότητες και γενικότερα η μόρφωση άρμοζαν περισσότερο στους άνδρες. Για τις γυναίκες οποιαδήποτε δραστηριότητα εκτός σπιτιού δεν ήταν ιδιαίτερα αποδεκτή (G.Pollock 1998).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εικόνες που αναφέρονται στη σύνδεση της γυναίκας με την Εύα οι οποίες ήταν αρκετά διαδεδομένες την

περίοδο της Αναγέννησης (C. Grossinger 1997). Η Εύα θεωρούνταν ως η κακοποιός γυναίκα στην ιστορία της Χριστιανοσύνης, ως η αφορμή της αρχικής αμαρτίας και της Πτώσης του ανθρώπου (D.Kent 2001). Αποτελούσε την αντίθετη μορφή της Παρθένου, του κεντρικού προσώπου των θρησκευτικών εικόνων και παράδειγμα προς μίμηση για τις νεαρές κοπέλες (P. Tinagli 1997). Το στερεότυπο της γυναίκας ως Εύα ήταν αυτό της αδύναμης, της ανόητης, της φιλήδονης και κυρίως της γυναίκας που δύσκολα μπορούσε κανείς να την εμπιστευτεί. Οι συγκεκριμένοι χαρακτηρισμοί οφείλονται σε μισογυνιστικές αντιλήψεις που κυριαρχούσαν ήδη απ' τη μεσαιωνική εποχή και συνεχίστηκαν και στην Αναγέννηση (C. Grossinger 1997).

Πατριαρχικές, επίσης, αντιλήψεις εκφράζουν και τα μπρούτζινα αγάλματα που έχουν ως κεντρικό θέμα την ομαδική αρπαγή των γυναικών. Οι γυναίκες-θύματα αναπαρίστανται ως σεξουαλικά αντικείμενα στα χέρια των ανδρών, ως παθητικά όντα που δεν προβάλλουν κανένα ίχνος αντίστασης στις ερωτικές προκλήσεις των απαγωγέων (Y.Even 1992. M.Caroll 1982, E.Cohen 1991). Έτσι λοιπόν, το μεγαλύτερο μέρος των γυναικείων απεικονίσεων την περίοδο της Αναγέννησης προερχόταν από άνδρες και γινόταν προς όφελος αυτών καθώς ενισχύονταν το κοινωνικό τους γόητρο και η ανωτερότητά τους έναντι των γυναικών.

Το γενικότερο συμπέρασμα που προκύπτει απ' την παραπάνω ανάλυση είναι ότι η Αναγέννηση, ως μια περίοδος κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών οι οποίες αναδιοργάνωσαν σε σημαντικό βαθμό την κοινωνική ζωή πολλών ιταλικών πόλεων, υπήρξε για τις γυναίκες μια περίοδος προσωπικού και κοινωνικού περιορισμού. Το πέρασμα απ' τη φεουδαλική κοινωνία στις πρώιμες μορφές κρατικής οργάνωσης είχε ως επέφερε μια σειρά από αναδιατάξεις στην οικογενειακή και πολιτική ζωή που με τη σειρά τους οδήγησαν σε νέες απαγορεύσεις στις γυναίκες επιβάλλοντας πρότυπα ανδρικής κυριαρχία και γυναικείας εξάρτησης (Τζ.Κελι 1997). Οι αλλαγές που επήλθαν στον τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο επηρέασαν σημαντικά τον τρόπο αναπαράστασης των γυναικών στα διάφορα πορτραίτα και τους αναγεννησιακούς πίνακες. Η γυναικεία μορφή εμφανίζεται ως βασική αντιπρόσωπος της γενέθλιας κληρονομιάς, ως έμβλημα της συζυγικής καταγωγής και κυρίως ως αντικείμενο γαμήλιας

ανταλλαγής (μετάβαση απ' τον πατέρα στο σύζυγο). Ως ένα απόμακρος και διακοσμημένος Άλλος, χωρίς περιθώρια εμπλοκής σε διάλογο με τον παρατηρητή (S.Alpers 1982).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβδελα Ε. – Ψαρρά Α. 1997 Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών στο Ε.Αβδελα-Α.Ψαρρά (επιμ.) Σιωπηρές
- Αβδελα Ε. – Ψαρρά Α. 1997 Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών στο Ε.Αβδελα-Α.Ψαρρά (επιμ.) Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και Φύλο στην Ιστορική Αφήγηση, Αθήνα, Αλεξανδρεια
- Barzman Karen-edis 1998 Gender, Religious Representation and Cultural Production in Early Modern Italy στο Brown Judith και Davis Robert (επιμ.) Gender and Society in Renaissance Italy, London and New York, Longman
- Bolin Anne 1994 “*Transcending and Transgendering: Male to Female Transsexuals, Dichotomy and Diversity*” στο Gender Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History επιμ. Gilbert Herdt Zone Books New York
- Bourdieu, Pierre. 1996. *Η Ανδρική Κυριαρχία*. [ιδιαίτερα «Η Σωματοποίηση των Σχέσεων Κυριαρχίας», και «Η Κοινωνική Κατασκευή του Φύλου» σ.σ. 27-55]. Εκδ. Δελφίνοι: Αθήνα.
- Brock Maurice 2002 Bronzino (μετάφραση απ’ τα γαλλικά) David Pole Randzinowicz, Christine Schultz-Toune (επιμ.) Paris, Flammarion
- Brown Judith 1998 Introduction στο J.C. Brown and R.C.Davis (επιμ) Gender and Society in Renaissance Italy, London and New York, Longman
- Butler, Judith. 1993. “Imitation and Gender Subordination”. στο *The Lesbian and Gay Studies Reader* (1993), επιμ. Henry Abelove, Michele Aina Barale, David. M. Halperin. Routledge: London and New York, σ.σ. 307-320
- Carroll Margaret 1982 The Erotics of Absolutism. Rubens and the Mystification of Sexual Violence στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) The Expanding Discourse.Feminism and Art History Oxford
- Cilleti Ellena 1991 Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith στο Marilyn Migiel and Juliana Schiesari (επιμ.) Refiguring Women. Perspectives on Gender and The Italian Renaissance University Press
- Cohen Elizabeth 1991 No Longer Virgins: Self-Representation by Young Women in Late Renaissance Rome στο Marilyn Migiel and Juliana Schiesari (επιμ.) Refiguring Women. Perspectives on Gender and The Italian Renaissance University Press
- Cohn Samuel K. 1996 Introduction στο Women in The Streets. Essays on Sex and Power in Renaissance Italy, Baltimore and London, The John Hopkins University Press
- Dubisch Jill 1998 Κοινωνικό Φύλο, συγγένεια και θρησκεία: Αναπλάθοντας την ανθρωπολογία της Ελλάδας στο Ε.Παπαταξιάρχης – Θ.Παραδέλλης (επιμ.) Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα Αλεξάνδρεια Αθήνα

- Even Yael 1992 *The Loggia dei Lanzi . A Showcase of Female Subjugation* στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) *The Expanding Discourse.Feminism and Art History* Oxford
- Γιαννακόπουλος Κ. 2003 "Θεωρίες για το έμφυλο σώμα" στο Κατασκευάζοντας το φύλο. Σώμα και κοινωνικό φύλο απ' τους αρχαίους Έλληνες ως τον Φρόνυτ επιμ Thomas Laqueur. Αθήνα Πολύτροπον σ.σ. 11-22
- Garrard M.D. 1982 *Artemisia and Susana* στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) *Feminism and Art History. Questioning the Litany* Oxford
- Garrard Mary 1992 *Leonardo da Vinci. Female Portraits, Female Nature* στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) *The Expanding Discourse.Feminism and Art History* Oxford
- Goffen Rona 1992 *Titian's Sacred and Profane Love and Marriage* στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) *The Expanding Discourse.Feminism and Art History* Oxford
- Grossinger Christa 1997 *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art* Manchester University Press
- Κέλι Τζόουν 1997 Η κοινωνική σχέση των φύλων. Μεθοδολογικές επιπτώσεις της ιστορίας των γυναικών στο στο Ε.Αβδελα-Α.Ψαρρά (επιμ.) Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και Φύλο στην Ιστορική Αφήγηση, Αθήνα, Αλεξανδρεία
- Kent Dale 1998 *Women in Renaissance Florence* στο Brown David (επιμ) *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance Portraits of Woman*, National Gallery of Art
- Kraus Henry 1982 *Eve and Mary: Conflincting Images of Medieval Woman* στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) *Feminism and Art History. Questioning the Litany* Oxford
- Lazzaro Claudia 1991 *The Visual Language of Gender in Sixteenth-Century Garden Sculpture* στο Marilyn Migiel and Juliana Schiesari (επιμ.) *Refiguring Women. Perspectives on Gender and The Italian Renaissance* University Press
- Levi-Strauss Claude 1949 (μτφ. στα αγγλικά 1969). *The Elementary Structures of Kinship*. Beacon Press: Boston
- Mathieu Nicole-Claude 1991" *Identite sexuelle/sexuee/de sexe? Trois modes de conseptualisation du rapport entre sexe et genre* στο N-CI Mathieu *L' Anatomie politique* Paris , *Cote-femmes* Μετάφραση Κ. Γιαννακόπουλος (επιμ) Σεξουαλικότητα Θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας Αθήνα Αλεξάνδρεια (υπό δημοσίευση).
- Miles Margaret 1992 *The Virgin's One Bare Breast. Nudity, Gender and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture* στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) *The Expanding Discourse.Feminism and Art History* Oxford
- Millner Kahr Madlyn 1982 *Dalidah* στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) *Feminism and Art History. Questioning the Litany* Oxford
- Moore, Henrietta. 1988. *Feminism and Anthropology*. Polity Press: Cambridge.

- Morris Rosalid 1995 «All Made Up: Performance Theory and the New Anthropology of Sex and Gender». *Annual Review of Anthropology* 24 σ. 567-59
- Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα. 1997. «Είναι η Ανθρωπολογία των Γυναικών για την Ανθρωπολογία του Φύλου, ότι η Παιδική Ηλικία για την Ωριμότητα;». Στο *Μνήμων*, τ. 19, Αθήνα.
- Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα. 1994. «Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων». Στο *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο. Κείμενα των S. Ortner, M. Strathern, M. Rosaldo*, επιμ. Αλεξάνδρα Μπακαλάκη. Εκδ. Αλεξάνδρεια: Αθήνα, σ.σ. 13-74.
- Ortner, Sherry. 1994. «Είναι το Θηλυκό για το Αρσενικό ό,τι η Φύση για τον Πολιτισμό;». Στο *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο. Κείμενα των S. Ortner, M. Strathern, M. Rosaldo*, επιμ. Αλεξάνδρα Μπακαλάκη. Εκδ. Αλεξάνδρεια: Αθήνα, σ.σ 75-108
- Πανόφσκι Έρβιν 1991 Μελέτες Εικονολογίας. Ουμανιστικά Θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης, Μεταφραση Α.Παππάς Νεφέλη Αθήνα
- Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος. 1997. «Το Φύλο στην Ανθρωπολογία (και την Ιστοριογραφία). Ορισμένες Γνωστικές και Μεθοδολογικές Προεκτάσεις». Στο *Μνήμων*, τ. 19. Αθήνα
- Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος 1996 «Περί της πολιτισμικής κατασκευής της ταυτότητας», *Τοπικά Β : Περί κατασκευής*, Αθήνα σ. 197-216.
- Παπαταξιάρχης Ε. 1998 *Εισαγωγή. Από σκοπιά του φύλου: Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας* στο Ε.Παπαταξιάρχης – Θ.Παραδέλλης (επιμ.) Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα Αλεξάνδρεια Αθήνα
- Pollock Griselda 1988 *Vision and Difference. Feminity, Feminism and the History of Art* Routledge
- Rocke Michael 1998 *Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy* στο Brown Judith και Davis Robert (επιμ.) *Gender and Society in Renaissance Italy*, London and New York, Longman
- Rosaldo, Michelle. 1994. «Χρήση και Κατάχρηση της Ανθρωπολογίας: Σκέψεις για το Φεμινισμό και την Διαπολιτισμική Κατανόηση». Στο *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο. Κείμενα των S. Ortner, M. Strathern, M. Rosaldo*, επιμ. Αλεξάνδρα Μπακαλάκη. Εκδ. Αλεξάνδρεια: Αθήνα, σ.σ. 185-233.
- Rushton Lucy 1998 *Η Μητρότητα και ο Συμβολισμός του Σώματος* στο Ε.Παπαταξιάρχης – Θ.Παραδέλλης (επιμ.) Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα Αλεξάνδρεια Αθήνα
- Simons Patricia 1992 *Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portaiture* στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) *The Expanding Discourse.Feminism and Art History* Oxford
- Strathern, Marilyn. 1994. «Ούτε Φύση, Ούτε Πολιτισμός: Η Περίπτωση Hagen». Στο *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο. Κείμενα των S. Ortner, M. Strathern, M. Rosaldo*, επιμ. Αλεξάνδρα Μπακαλάκη. Εκδ. Αλεξάνδρεια: Αθήνα, σ.σ. 109-183.

- Strocchia T. Sharon 1998 Gender and the Rites of honour in Italian Renaissance Cities στο Brown Judith και Davis Robert (επιμ.) Gender and Society in Renaissance Italy, London and New York, Longman
- Spickernagel Ellen 1995 *Ιστορία και φύλο: Η φεμινιστική προσέγγιση* στο Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerlander, Martin Warnke (επιμ.) Εισαγωγή στην Ιστορία Τέχνης Μετάφραση Λ.Γυιόκα Βάνιας Θεσσαλονίκη
- Tinagli Paula 1997 Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity University Press Manchester
- Titian: Prince of Painters 1990 Palazzo Ducale (Venice, Italy), National Gallery of Art (U.S) Munich, Prestel
- Woods-Marsden Joanna 2001 Portrait of a Lady 1430-1520 στο Brown David (επιμ.) Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance Portraits of Woman, National Gallery of Art
- Χάφτον Ο. 2003 Η ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800) Αθήνα Νεφέλη
- Zollner Frank 2003 Leonardo da Vinci (1452-1519). The Complete Paintings and Drawings, Taschen Κεφ. VII From Mantua to Venice and Back to Florence 1500-1503, σελ.140-141
- Zirpolo Lilian 1992 *Botticelli's Primavera. A Lesson for the Bride* στο N.Broude and M.D.Garrard (επιμ.) The Expanding Discourse.Feminism and Art History Oxford

Παράρτημα Φωτογραφιών

1. Γαμήλια Έπιπλα



Εικ. 1



Εικ. 2



Εικ 3



Εικ. 4

Εικ. 1,2,3,4 Μποτιτσέλι Η ιστορία του Nastagio (χρον. 1483)

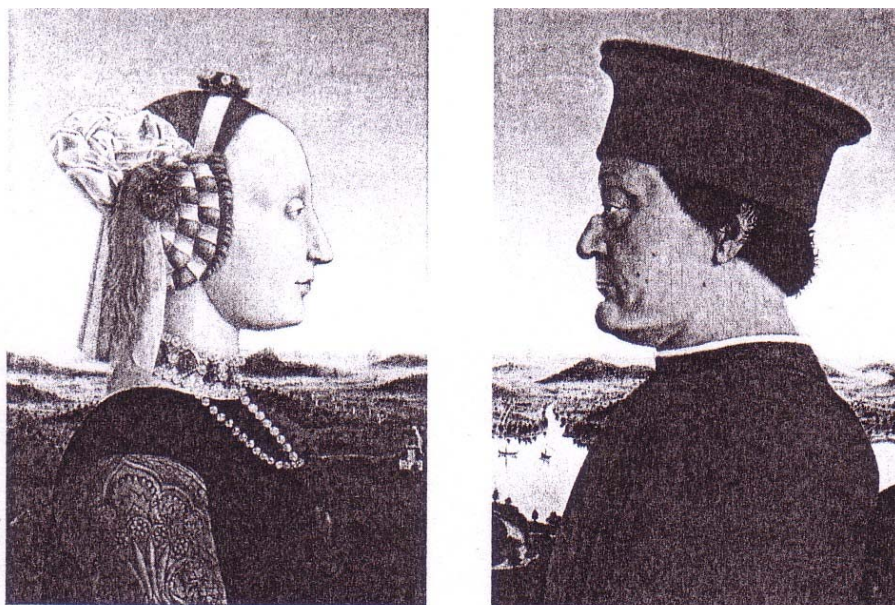


Εικ. 5 Μποτιτσέλι Η ιστορία της Λουκρητίας (χρον.1496-1504)



Εικ. 6 Μποτιτσέλι Η ιστορία της Βιργινίας (χρον.1496-1504)

2. Πορträίτα



Εικ 7 Ο δούκας και η δούκισσα του Urbino



Εικ.8 Ραφαήλ Angolo Doni (χρον.1505-7)



Εικ. 9 Ραφαήλ Madalena Doni (χρον. 1505-7)



Εικ. 10 Λεονάρντο ντα Βίντσι Μόνα Λίζα (χρον. 1500)



Εικ.11 Τιτσιάνο Φλώρα (χρον.1515-20)



Εικ.12 Μποτιτσέλι Άνοιξη (χρον. 1482)



Εικ. 13 Ραφαήλ Giovanna of Aragon (χρον.1518)



Εικ 14 Μπρονζίνο Eleonora (χρον. 1545)



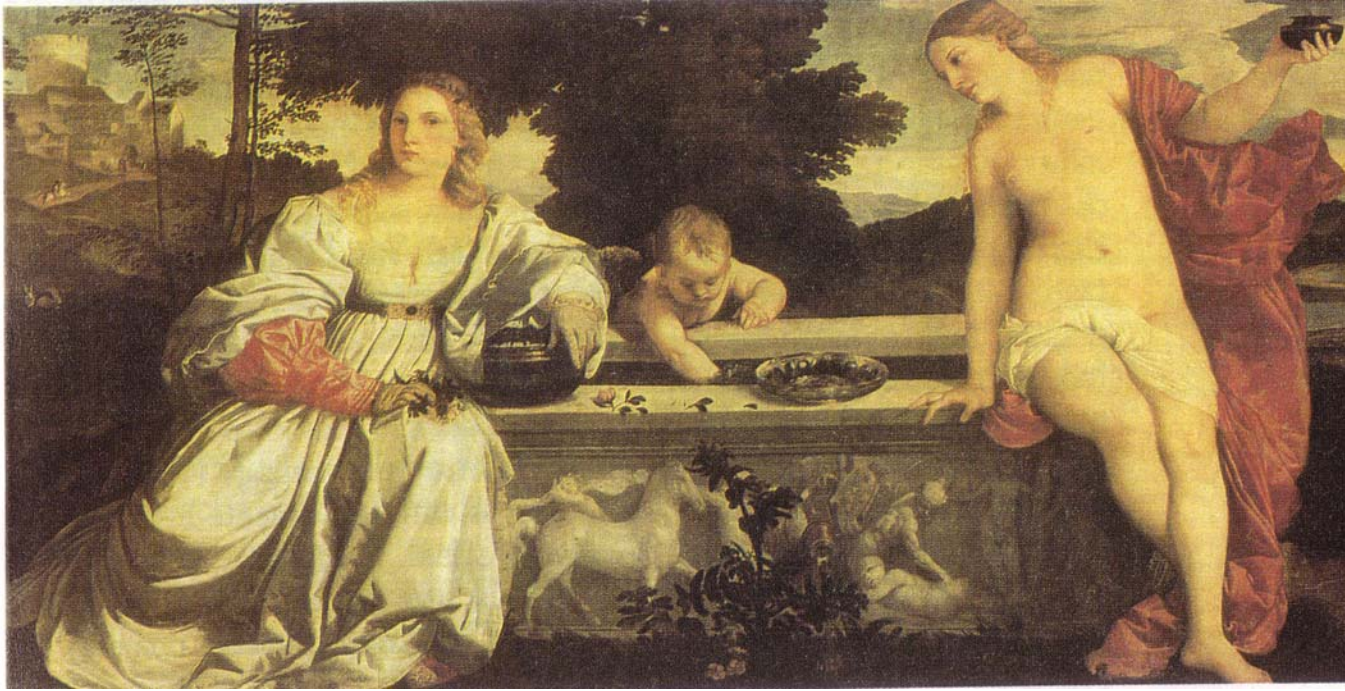
Εικ. 15 Sofonisba Anguissola Πορτραίτο Εαυτού (χρον.1556)



Εικ. 16 A. Bronzino, Laura Battiferi (χρον. 1558)



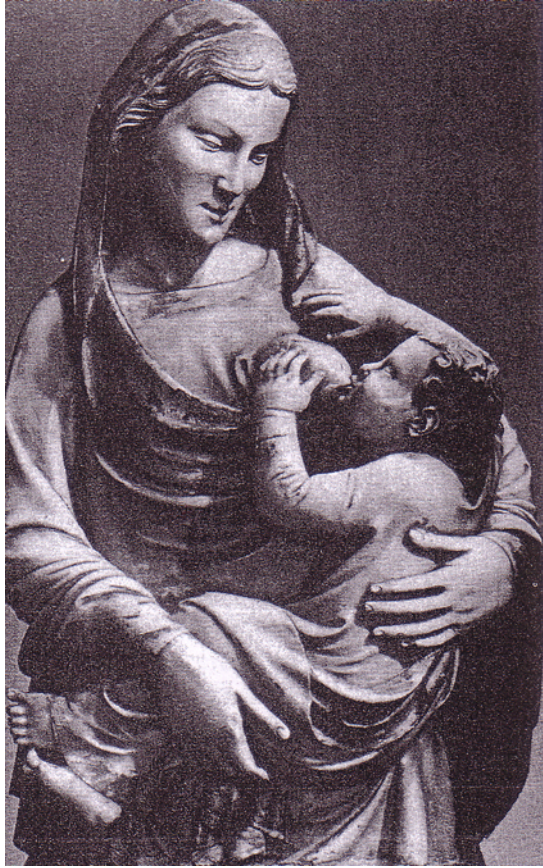
Εικ. 17 Το πορτραίτο του Δάντη



Εικ. 18 Τιτσιάνο Ιερή και Βέβυλη Αγάπη (χρον.1514)



Εικ. 19 Μπρονζίνο Αλληγορία με την Αφροδίτη και τον Έρωτα (χρον. 1540)



Εικ. 20 Η Παναγία με γυμνό το ένα στήθος (χρον.1345-1350)

3. Εικόνες με θρησκευτικό περιεχόμενο



Εικ. 21 Η Παναγία με το Χριστό και την Αγία Άννα (χρον. 1425)



Εικ. 22 Η Ιερή Οικογένεια εν ώρα εργασίας



Εικ. 23 Τιτσιάνο Μαρία Μαγδαληνή (χρον.1535)

4. Η άλλη όψη της γυναικείας προσωπικότητας



Εικ. 24 Το πλοιάριο με τους Πρωτόπλαστους



Εικ.25 Andrea Mantegna Δαλιδά (χρον 1495)



Εικ. 26 Μποτιτσέλι Η επιστροφή της Ιουδίθ (χρον. 1470)

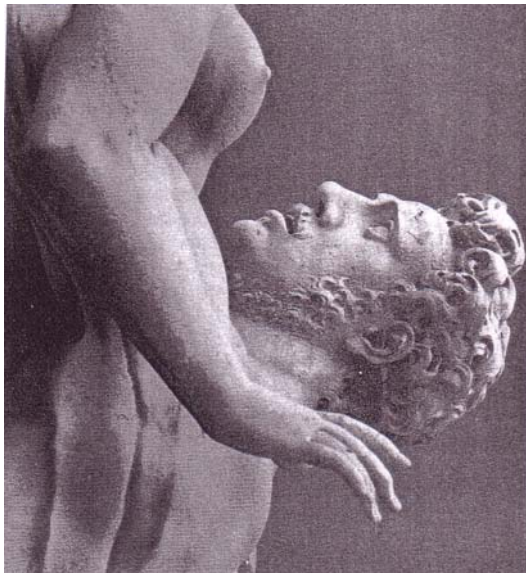
5. Η αναπαράσταση της γυναίκας ως σεξουαλικό αντικείμενο



Εικ. 27 Benvenuto Cellini Περσέας και Μέδουσα (χρον.1545)



Εικ 28 Giambologna Η απαγωγή των Σαβίνων (χρον.1581)



Εικ 29 Η απαγωγή των Σαβίνων (λεπτομέρεια)