

2-32 ΑΦΙΕΡΩΜΑ

● Απαθανατίζοντας την Ελλάδα

Του Κωστή Λιόντη

● **Φωτογραφία και τέχνη.** Από τη χαρακτηριστική και ζωγραφική απόδοση των αρχαίων μνημείων στη φωτογραφική απεικόνιση.

Της Φανής - Μαρίας Τσιγκάκου

● Εφευρέτες της φωτογραφίας.

Οι πρωτεργάτες της φωτογραφικής τέχνης Νιέπς, Τάλμποτ, Νταγκιέρ και Μπαγιάρ.

Του Χάρη Γιακουμή

● Πρώτες φωτογραφίες 1839 - 1860.

Η γέννηση της φωτογραφίας στην Ελλάδα και οι πρώτοι Έλληνες φωτογράφοι.

Του Αλκη Ε. Ξανθάκη

● Ρεύμα ξένων φωτογράφων.

Ο ελληνικός χώρος πόλος έλξης των πιο επιφανών Ευρωπαίων ταξιδιωτών φωτογράφων.

Της Ντόρας Μηναΐδη

● Ελληνική φωτογραφία 1875 - 1900.

Η φωτογραφική κίνηση στην Αθήνα και τα μεγάλα ελληνικά αστικά κέντρα.

Του Αλκη Ε. Ξανθάκη

● Η φωτογραφία στις αρχές του 20ού αι.

Αναζητήσεις και θέματα των Ελλήνων φωτογράφων στην Αθήνα και τα μεγάλα αστικά κέντρα.

Της Φανής Κωνσταντίνου

● Η απεικόνιση του ανθρώπου.

Η παρουσία του ανθρώπινου στοιχείου από τις πρώτες φωτογραφίες του 19ου αιώνα έως τις αρχές του 20ού.

Του Χάρη Γιακουμή

● Φωτογραφικές τεχνικές.

Συνοπτική προσέγγιση των πιο διαδεδομένων τεχνικών του περασμένου αιώνα.

Της Βασιλικής Χατζηγεωργίου

Εξώφυλλο: J. Robertson, «Ο ναός του Ολύμπιου Διός», αλβουμίνη, 1850 - 1855.

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Απαθανατίζοντας την Ελλάδα

ΞΕΚΙΝΩΝΤΑΣ οι πρώτοι φωτογράφοι για ταξίδι στην Ελλάδα, ακολούθησαν πιστά τους δρόμους και με σεβασμό τα βήματα των παλιών περιηγητών. Μάλιστα, παρακινημένοι και αυτοί από το ίδιο πνεύμα, αρχαιοφίλοι δηλαδή, θα έχουν διαρκώς στραμμένο το φακό τους στα αρχαία μνημεία.

Από τον Οκτώβριο του 1839 που τραβιούνται οι πρώτες 10 δαγгерοτυπίες με θέματα από το ορόσημο του κλασικισμού: την Ακρόπολη, οι

Επιμέλεια αφιερώματος:
Κ-ΣΤΗΣ ΛΙΟΝΤΗΣ

ξένοι φωτογράφοι, μάλιστα, οι πιο επιφανείς της εποχής, θα φτάσουν κατά κύματα. Δίπλα τους θα μαθητεύσουν και σχετικά νωρίς (1850) θα ανατείνουν και οι πρώτοι Έλληνες φωτογράφοι (Φίλιππος Μαργαρίτης, Δημήτριος Κωνσταντίνου).

Με τη σταθερή συνδρομή της τεχνολογίας, η φωτογραφία εξασφαλίζει συνεχώς πλεονεκτήματα. Εγκαταλείπει τον πρωτογονισμό και βήμα βήμα αποκτά εμπορικό χαρακτήρα. Στην Αθήνα έχουν ήδη ανοίξει τα πρώτα καλλιτεχνικά φωτογραφεία, με φωτογράφους, τους περισσότερους πτυχιούχους της Σχολής Τεχνών. Σποραδικά αρχίζουν να εμφανίζονται και σε άλλες με αστικό περιβάλλον πόλεις (Κέρκυρα, Σύρο, Χανιά, Βόλο, Πάτρα, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Θεσσαλονίκη).

Η πατριαρχική γενιά της ελληνικής φωτογραφίας οβήνει στο τέλος του περασμένου ή στην αυγή αυτού του αιώνα. Ομως, μεσουρανή η ήδη επόμενη γενιά που στο φακό της δεν εγγράφονται πλέον αρχαιότητες. Ποζάρουν μπρος ή παρελαύνουν όλοι οι στροβιλισμοί έξαψης και κατάπτωσης των δύο πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας (Κρητικό Ζήτημα, Μακεδονικός Αγώνας, Βαλκανικοί Πόλεμοι, Πρώτος Παγκόσμιος, Διχασμός, Μικρασιατική Εκστρατεία και Καταστροφή).

Με αυτή τη γενιά φωτογράφων -αν ο όρος γενιά δεν είναι αυθαίρετος και αδόκιμος -που απαθανάτισε την ταραχώδη πρώτη εικοσαετία του αιώνα μας, κλείνει η θεματογραφία του αφιερώματος. Ως γενιά, πιστεύουμε αδικημένη βιβλιογραφικά, άξιζε και αξίζει ολόκληρο αφιέρωμα. Ας είμαστε αισιόδοξοι πως κάποια στιγμή θα επανέλθουμε, πιο διεξοδικά.

Εάν το αφιέρωμα προϋποθέτει και αξιώνει τη συνδρομή της επικαιρότητας, τότε υπάρχουν τρεις λόγοι στη σειρά:

Πρώτος: Το δίγλωσσο βιβλίο του Χάρη Γιακουμή «Η Ελλάδα. Φωτογραφικό και λογοτεχνικό ταξίδι στον 19ο αιώνα», (εκδ. «Μπάστας - Πλέσσας», Αθήνα 1997). Ο Χ. Γιακουμής διαλέγοντας 200 περίπου φωτογρα-



Κωνσταντίνος Αθανασίου.
Το μνημείο του Φιλοπάπου, π. 1880
(φωτ.: συλλογή Δημήτρη Γ. Αντωνίτη).

φίες από την προσωπική του συλλογή και συνοδεύοντάς τις με κείμενα διάσημων περιηγητών (Σατοβριάν, Λαμαρτίνος, Νερβάλ, Φλομπέρ, Αμπού κ.ά.) ανασυνθέτει με εικόνα και λόγο ένα ρομαντικό ταξίδι στην Ελλάδα του περασμένου αιώνα. Οι φωτογραφίες υπογράφονται από τους πιο διαπρεπείς φωτογράφους, Έλληνες και ξένους, τον 19ο αιώνα.

Δεύτερος: Η επίσης δίγλωσση (ελληνικά, γαλλικά) έκδοση «Ο Αυτοχρωμικός Αθώ». Οι πρώτες έγχρωμες φωτογραφίες του αιώνα. 1913-1918», (εκδ. «Ολκός», «Μουσείο Αλμπέρ Καν», «Αγιορείτικη Φωτοθήκη», Αθήνα 1997). Λίγο μετά την εμφάνιση (1904) της αυτοχρωμικής πλάκας: έγχρωμη θετική γυάλινη διαφάνεια, ο Γάλλος τραπεζίτης Αλμπέρ Καν, πιστεύοντας πως οι παραδοσιακές κοιτίδες πολιτισμού, κινδυνεύουν να εξαφανιστούν, έθεσε σε εφαρμογή (1909) τη δημιουργία μιας «τράπεζας οπτικών δεδομένων». Στο πρόγραμμα αποστολών φωτογραφικής και κινηματογραφικής τεκμηρίωσης βρέθηκε και η χερσόνησος του Αθώ. Οι φωτογράφοι Στεφάν Πασέ και Λουί Φερνάν Κιβίλ, σε δύο διαδοχικές αποστολές, 1913 και 1918, τράβηξαν, συνολικά, 576 αυτοχρωμικές πλάκες. Οι πρώτες αυτές έγχρωμες λήψεις ελάνθαναν στο Μουσείο Αλμπέρ Καν στο Παρίσι για πάνω από 70 χρόνια. Μια εκλεκτή επιλογή, 121 τον αριθμό, παρουσιάσε, για πρώτη φορά στην Ελλάδα αλλά και τη Γαλλία, η πολυτελής αυτή έκδοση. Τις δημοσιευμένες αυτοχρωμικές φωτογραφίες συνοδεύουν

και τεκμηριώνουν κείμενα ερευνητών, ειδικευμένων στη φωτογραφία και την ιστορία του Αγίου Ορους.

Τρίτος και τρέχων: Το πανόραμα ελληνικής φωτογραφίας που προγραμματίζεται για τον ερχόμενο Σεπτέμβρη στη Νίκαια της Γαλλίας. Ο «Φωτογραφικός Σεπτέμβρης», όπως ονομάζεται αυτή η Μπιενάλε φωτογραφίας, είναι ένας δοκιμασμένος και καταξιωμένος στην Ευρώπη θεσμός που προβάλλει κάθε φορά τη φωτογραφική φυσιογνωμία της τιμώμενης χώρας.

Με τον εμπνευσμένο τίτλο «Ελληνική ορμή», φέτος επιλέχτηκε η χώρα μας. Σύμφωνα με τις δηλώσεις των οργανωτών, Γάλλων και Ελλήνων, σχεδιάζονται παράλληλοι κύκλοι εκθέσεων σε μουσεία και άλλες αίθουσες. Ξεκινώντας από τις πρώτες λήψεις στα μέσα του περασμένου αιώνα, υπάρχει η υψηλή φιλοδοξία να σκιαγραφηθεί ο κορμός της ελληνικής φωτογραφίας, μέχρι σήμερα. Αναντίρρητα πρόκειται για σπάνια ευκαιρία. Προσφέρεται στην ελληνική φωτογραφία ένα σοβαρό βήμα ώστε να δείξει αδρομερές το πρόσωπό της. Ελπίζουμε και ο καθένας ελπίζει να μην είναι μάταιη η αναμονή.

Ευχαριστίες οφείλουμε στον ιστορικό φωτογραφίας κ. Αλκη Ξανθάκη, τον κ. Χάρη Γιακουμή, την κ. Φανή Κωνσταντίνου τον φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, την κ. Αλίκη Σολομού του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου και τον απόμαχο συνάδελφο κ. Μίλη Παρασκευαΐδη.

Φωτογραφία και τέχνη

Από τη χαρακτηριστική και ζωγραφική απόδοση των αρχαίων μνημείων στη φωτογραφική απεικόνιση

Της **Φανής Μαρίας Τσιγκάκου**

Επιμελήτριας του Τμήματος Ζωγραφικής
και Χαρακτικών του Μουσείου Μπενάκη

ΕΦΕΥΡΕΤΕΣ και πρώτοι χρήστες του σκοτεινού θαλάμου (camera obscura) ήταν οι αστρονόμοι και οι ζωγράφοι της Αναγέννησης. Η μακριά λίστα των ζωγράφων που κατέφυγαν στην επικουρία του μέσου από τον 17ο έως τις αρχές του 19ου αιώνα περιλαμβάνει διάσημους τοπιογράφους όπως οι: Antonio Canaletto (1697 – 1768), Bernardo Bellotto (1720 – 1724), Claude – Joseph Vernet (1714 – 1789), οι αδελφοί Thomas και Paul Sandby (1721 – 1798 και 1725 – 1709), Edward Dodwell (1767 – 1832), William Gell (1774 – 1836). Τοπιογράφος (και σκηνογράφος) ήταν ο Γάλλος εφευρέτης της δαγγεροτυπίας Louis Jacques M. Daguerre (1787 – 1851) και ερασιτέχνης – ζωγράφος ο Άγγλος εφευρέτης της καλοτυπίας William Henry Fox – Talbot.

Αναστάτωση

Η εφεύρεση της φωτογραφίας στο 19ο αιώνα αναστάτωσε τους καλλιτέχνες προκαλώντας σκωπτικά είτε αρνητικά σχόλια: «Θέλετε ένα τοπίο ή ένα πορτρέτο;» γράφει το σατυρικό περιοδικό *Charivari*, «Στηθείτε μπροστά στην κάμερα και μετά από πέντε λεπτά θα έχετε μια εικόνα, όχι μονάχα τελειωμένη αλλά και καδραρισμένη». Οι πρώτοι που θορυβήθηκαν ήταν οι πορτρετίστες, οι μινιατουρίστες, εύλογα οι χαράκτες καθώς και οι τοπιογράφοι, ειδικότερα οι ζωγράφοι – περιηγητές, ένα επάγγελμα το οποίο είχε διανύσει απρόσκοπτα δυο αιώνες προσοδοφόρας λειτουργίας. Διότι, βέβαια, οι ασαφείς αναπαραστάσεις και οι από μνήμης ανασυνθέσεις χώρων και μνημείων δεν επαρκούσαν πλέον σε ένα κοινό συνεπαρμένο από την ακρίβεια της φωτογραφικής αναπαράστασης. Μολονότι, ωστόσο, τα φωτογραφικά τοπία επέτρεπαν στο θεατή «να μετρήσει ένα – ένα τα φύλλα των δένδρων» άργησαν να υποσκελίσουν τις ζωγραφικές και χαρακτηριστικές απόψεις, δεδομένου ότι οι πρώτες φωτογραφίες υστερούσαν στην επιλογή της σύνθεσης, στην απόδοση ατμοσφαιρικού φωτός και γενικότερα στη δημιουργία προσωπικού ύφους.

Σκεπτικισμός

Παρ' όλο που ανέτρεψε αιώνιες συμβάσεις «μίμησης» και διεύρυνε την αντίληψη των καλλιτεχνών τόσο για την τέχνη όσο και για τη φύση, η φωτογραφική όραση θεωρήθηκε –αρχικά– λιγότερο αξιόπιστη από τη ματιά του ζωγράφου. Οι μεγάλοι καλλιτέχνες της εποχής δε δίστασαν να εκφράσουν το σκεπτι-



Δημήτριος Κωνσταντίνου. Γενική άποψη της Αθήνας με την Ακρόπολη, π. 1858/60 (χαρτί αλμπουμίνη, 27X37 εκ.).



Χαρακτικό του Bachelieu από τη φωτογραφία του Δημήτριου Κωνσταντίνου.

κισμό τους για τη νέα εφεύρεση: «Στην τέχνη το πνεύμα απευθύνεται στο πνεύμα, όχι η γνώση στη γνώση. Το μάτι διορθώνει δίχως να συνειδητοποιούμε». (Αρα) Η δαγ-

γεροτυπία παρά την εκπληκτική της αληθοφάνεια είναι απλή αντανάκλαση της πραγματικότητας, απλή αντιγραφή και μάλιστα λανθασμένη, ακριβώς επειδή είναι πι-

στή... το μάτι διορθώνει», δήλωσε ο Eugene Delacroix, στο *Revue des deux Mondes*, (15 Σεπτεμβρίου 1850) αν και ο ίδιος είχε καλωσορίσει...
Συνέχεια στην 4η σελίδα



J. D. Le Roy, *Les ruines des plus beaux... Paris 1758, Χαλκογραφία.*



Ο Ναός του Ολυμπίου Διός. Φωτογραφία αγνώστου, 1875 (φωτ.: Αρχείο Μουσείο Μπενάκη).

Συνέχεια από την 3η σελίδα

σει τη νέα εφεύρεση, ενώ ο Baudelaire κατήγγειλε τον Daguerre ως τον «Μεσσία ενός εκδικητικού θεού που πραγματώνει τις επιθυμίες ενός πλήθους διψασμένου για βιομηχανικά προϊόντα, που αυτοαποκαλούνται τέχνη, επικαλούμενα την επιτυχημένη μίμηση της φύσης».

Ωστόσο, το 1838, ο Juels Janin υποσχόταν στους αναγνώστες του *L'Artiste* ότι: «Η δαγγεροτυπία –σύντροφος του ταξιδιώτη– θα φέρει

κοντά μας και τις πιο μακρινές χώρες». Ενα χρόνο αργότερα η προφητεία του είχε επαληθευτεί. Ο γνωστός φιλέλληνας ζωγράφος Horace Vernet (1789–1863) και ο Frederic Goupil – Fesquet «δαγγεροτυπούσαν σαν λιοντάρια» στην Αίγυπτο για λογαριασμό του εκδότη Noel-Marie Lebeours, ο οποίος είχε παραγγείλει δαγγεροτυπίες σε καλλιτέχνες που ταξίδευαν από τη Μόσχα έως το Νιαγάρα. Πάνω από 1.000 απόψεις συγκεντρώθηκαν, επιλέχθηκαν και σκηνογραφήθηκαν

με την προσθήκη προσώπων και διαφόρων εφέ, για να δημοσιευθούν σε χαλκογραφίες στις **Excursions Daguerriennes**, που κυκλοφόρησαν μεταξύ 1841–43. Συμπεριλαμβάνονται εδώ τρεις ελληνικές απόψεις: του Παρθενώνα, των Προπυλαίων και του ναού του Ολυμπίου Διός.

Εξετάζοντας τα πρώτα φωτογραφικά λευκώματα με «Απόψεις Ελληνικών Ερειπίων» των ξένων φωτογράφων–περιηγητών διαπιστώνει κανείς ότι συγγενεύουν υφολογικά

με τις αντίστοιχες εκδόσεις χαρτικών, κυρίως στη χρήση μιας κωδικοποιημένης εικονογραφικής γλώσσας, η οποία χαρακτηρίζεται από τη μνημειακή προβολή των μνημείων και την απουσία ανθρώπινου στοιχείου.

Αυτό οφείλεται πιθανόν και σε καθαρά πρακτικούς λόγους, ειδικότερα στην αδυναμία της δαγγεροτυπίας να καταγράψει την κίνηση λόγω του μεγάλου χρόνου έκθεσης που απαιτούσε η δαγγεροτυπική πλάκα. Είναι γνωστό ότι οι φωτογραφίες που προορίζονταν για εικονογραφημένα λευκώματα δεν περιελάμβαναν έμψυχα στοιχεία και ότι τα πρόσωπα προστίθενταν συνήθως από τους χαράκτες, οι οποίοι επεξεργάζονταν τις πρωτότυπες δαγγεροτυπίες για τη συγκεκριμένη έκδοση. (όπως π.χ. στην *Excursions Daguerriennes*).

Οι στατικές, άχρονες, φωτογραφικές «Απόψεις Ερειπίων» δεν είναι άσχετες –αισθητικά– από τις αντίστοιχες ζωγραφικές είτε χαρακτηριστικές ιδεαλιστικές απεικονίσεις των ελληνικών μνημείων, μία αισθητική αντίληψη που ξεκίνησε έναν σχεδόν αιώνα πριν από την εφεύρεση της φωτογραφίας. Τα ελληνικά μνημεία και οι αρχαιολογικοί χώροι αποτέλεσαν μία συνεχή πηγή έμπνευσης για τους ξένους ζωγράφους–περιηγητές. Οι Ευρωπαίοι θεατές ήταν ήδη εξοικειωμένοι με παραστάσεις, οι οποίες ανάπλαθαν ένα σκηνικό που ικανοποιούσε το αίσθημα νοσταλγικής αναζήτησης του αρχαίου κόσμου.

Απόψεις όπου προβάλλονται αρχαία μνημεία ή ιερά πλαίσια, από ένα ακαθόριστο τοπίο όπου επικρατεί μια αρχαιοπρεπής ειδυλλιακή είτε επιβλητική ατμόσφαιρα, βρίθουν σε πολλές εικονογραφημένες εκδόσεις «περί Ελλάδας» στη διάρκεια του 19ου αιώνα. Τα φωτογραφικά λευκώματα με ελληνική θεματογραφία που κυκλοφόρησαν κατά τον 19ο αιώνα πιστοποιούν την επίδραση αυτής της αισθητικής παράδοσης στους φωτογράφους της εποχής, πολλοί από τους οποίους ήταν άλλωστε και ζωγράφοι.

Στο ιερατείο της τέχνης

Αναμφίβολα το νέο είδος οπτικής μαρτυρίας, που λειτούργησε καταλυτικά για την ανανέωση παντείων καλλιτεχνικών μορφών, αναστάτωσε τους δημιουργούς της αναπαράστασης. Αρωγός του μολυβιού και του χρωστήρα η φωτογραφία, που άργησε να πάρει τη θέση της στο ιερατείο της τέχνης, θα ξεφύγει από το σύμπλεγμα της σχολαστικής και ανιαρής αποτύπωσης για να συμπλεύσει με απελευθερωτικά αισθητικά κινήματα. Η αληθοφάνειά της θα έφερνε στο προσκήνιο όχι μονάχα την αλήθεια της τέχνης αλλά και το δικαίωμα του καλλιτέχνη να επεμβαίνει στη Φύση. Απελευθερωμένη από τη μίμηση η δημιουργική φαντασία έμελλε να δικαιωθεί διεισδύοντας εννορικά στην πραγματικότητα, προκειμένου να φωτίσει μιαν αλήθεια πέρα από αυτήν που διδάσκουν οι αισθήσεις.

Εφευρέτες της φωτογραφίας

Οι πρωτεργάτες της φωτογραφικής τέχνης Νιέπς, Τάλμποτ, Νταγκιέρ και Μπαγιάρ

Του **Χάρη Γιακουμή**

Ιστορικού Τέχνης και Φωτογραφίας
Διδάκτορα του Πανεπιστημίου του Παρισιού

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ διατηρεί το προνόμιο να έχει περισσότερους από έναν εφευρέτες. Πρόκειται για μια παλιά ιστορία και μια υπόθεση που έχει διχάσει τους ιστορικούς στο παρελθόν. Εκτός αυτού, πριν από λίγα χρόνια γνωστός ερευνητής του Πανεπιστημίου του Σαν Πάολο της Βραζιλίας ονόμασε και πέμπτο εφευρέτη: Κάποιον Florence Hercule, ο οποίος το 1833 είχε ανακαλύψει τρόπους φωτομηχανικής εγγραφής εικόνων στη χώρα του.

Εδώ σας παρουσιάζουμε χρονολογικά τους τέσσερις πρωτεργάτες και εφευρέτες της φωτογραφίας.

Nicephore Niepce (1765–1833)

Γεννήθηκε στις 7 Μαρτίου 1765 στην πόλη Chalon-sur-Saone της Βουργουνδίας. Ο πατέρας του ήταν δικηγόρος της βασιλικής αυλής και η οικονομική του ευχέρεια επέτρεψε στο μικρό Nicephore να έχει προσωπικό δάσκαλο στο σπίτι. Παίρνει μέρος στις εκστρατείες στην Ιταλία, αλλά λόγω προβλημάτων υγείας εγκαταλείπει τη στρατιωτική καριέρα. Επιστρέφει στη Βουργουνδία, μόλις πέντε χιλιόμετρα από το πατρικό του σπίτι, στο Saint Loup-de Varennes. Εχοντας αρκετά μεγάλη περιουσία, προβαίνει μαζί με τον αδελφό του σε διάφορες έρευνες. Αρχικά οδηγούνται στην τελειοποίηση του πυρεοφόρου, ενός είδους μηχανής για ποταμόπλοια.

Αμέσως μετά αρχίζει το ενδιαφέρον τους για την ηλιογραφία, όπως ο ίδιος ο Niepce την ονόμασε. Αντιγράφουν γκραβούρες με φωτογραφικό τρόπο, χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά την ιουδαϊκή ασφαλτό.

Ακολουθούν τα «σημεία όρασης», δηλαδή οι καθαρά φωτογραφικές λήψεις από τις οποίες δύο μόνο είναι γνωστές σήμερα. Σχετικά με τις ημερομηνίες λήψης υπάρχουν διάφορες γνώμες, λόγω της μεγάλης εχεμύθειας στην αλληλογραφία του Niepce και του αδελφού του, όταν αυτός πήγε στην Αγγλία για να διαπραγματευτεί τις ανακαλύψεις τους.

Η πρώτη φωτογραφία είναι το Στρωμένο Τραπέζι. Είναι γνωστή μόνο από μια δημοσίευση του 1893 από τον Davanne. Ο ιστορικός Gernsheim πιστεύει πως η φωτογραφία αυτή τραβήχτηκε από τον Daguerre ή από τον ξάδελφο του Niepce, Niepce de Saint-Victor (1805–1870). Τη χρονολογεί γύρω στα 1829. Η δεύτερη επίσης γνωστή φωτογραφία του Niepce, η Θέα από το Παράθυρο, χρονολογείται με πολλές διαφωνίες στο 1826.



Nicephore Niepce (1765 – 1833). «Η Θέα από το παράθυρο» 1826. Η πρώτη φωτογραφία, τραβηγμένη με διάρκεια έκθεσης 8 περίπου ώρες.

Το Μουσείο Niepce στην κεντρική πόλη της Γαλλίας Chalon-sur-Saone έχει διάφορα ευρήματα που μας παραπέμπουν στις πρώτες ανακαλύψεις.

William Fox-Talbot (1800–1877)

Γεννήθηκε στις 11 Φεβρουαρίου του 1800, στην πόλη Melbury tot Dorset. Ο πατέρας του, ανώτατος στρατιωτικός, τον στέλνει στα καλύτερα σχολεία της χώρας όπου σπουδάζει κλασικές τέχνες και επιστήμες, ενώ παράλληλα μελετά την ελληνική γλώσσα. Το 1827 επιστρέφει στο οικογενειακό αββαείο, Lacock Abbey, που σήμερα λειτουργεί ως μουσείο και κατοικία των απογόνων του Talbot. Το 1823–1824 πραγματοποιεί ένα ταξίδι στη Βόρεια Ιταλία όπου χρησιμοποιεί τη «φωτεινή κάμερα» (σχεδιαστικό όργανο με τη βοήθεια ενός καθρέφτη) για τη σχεδίαση των τοπίων του Κόμο. Η εμπειρία αυτή θα αποτελέσει την απαρχή για τις φωτογραφικές του έρευνες.

Γνωρίζεται με τον Sir John Herschel, έναν από τους σημαντικότερους χημικούς της εποχής. Κατά ένα μέρος εφευρέτης της, ο Herschel, ήταν αυτός που πρωτοχρησιμοποίησε, το 1839, τον όρο «φωτογραφία».

Ο Talbot αρχίζει το 1834 τα πρώτα του «φωτογενικά σχέδια» (αποτυπώνοντας απευθείας σε φωτοευαίσθητο χαρτί τα διάφορα φυτά που έβρισκε στον τεράστιο κήπο του αββαείου του). Η πρώτη καθαρά φωτογραφική του λήψη έγινε το 1835. Παριστάνει την εξωτερική θέα μέσα από ένα παράθυρο του αββαείου. Στη χειρόγραφη σημείωση που συνόδευε την εικόνα αναφέρει ότι αυτή τραβήχτηκε με την

camera obscura. Για να τονίσει την ακρίβεια της φωτογραφικής λήψης, υποσημειώνει πως μπορούμε να μετρήσουμε ακόμη και τον αριθμό των τετραγώνων του παραθύρου. Μια άλλη γνωστή φωτογραφία του Talbot είναι η Ανοιχτή Πόρτα. Βγήκε το 1844 και συγκαταλέγεται στο πρώτο βιβλίο με φωτογραφίες, το «The Pencil of Nature». Οι χώροι αυτοί έχουν διατηρηθεί όπως ήταν

Οι τρεις από τους τέσσερις εφευρέτες της φωτογραφίας κοσμούν το σήμα του πρώτου φωτογραφείου της Αθήνας «Μαργαρίτης και Κωνσταντίνου». Ο Φίλιππος Μαργαρίτης (Σμύρνη 1810 – Βίρτσμπουργκ 1892), πρώτος Έλληνας φωτογράφος, άνοιξε φωτογραφείο στην πλατεία Κλαυθμώνος γύρω στα 1853. Ο ζωγράφος Ιωάννης Κωνσταντίνου διδάχτηκε τη φωτογραφία από τον Μαργαρίτη και όταν το 1865 αποχώρησε από τη Σχολή των Τεχνών, όπου δίδασκε, έγινε συνεταιρός στο φωτογραφείο του δασκάλου του. Τρίτος

συνεταιρός μπαίνει το 1878 ο φωτογράφος Ιωάννης Λαμπάκης (1848 – 1916), ο οποίος ανέλαβε και το φωτογραφείο μετά το θάνατο του Μαργαρίτη. Ο Λαμπάκης αποφασίζει το 1898 να γίνει κληρικός και έτσι κλείνει ο κύκλος του πρώτου φωτογραφείου της Αθήνας. Το κόσμημα του σήματος, λιτό, μνημονεύει τους τρεις εφευρέτες έχοντας τη μορφή μεταλλικού νομίσματος.

Η ιδέα (χωρίς να αποκλείεται και το σχεδίασμα) πρέπει να ήταν του Μαργαρίτη, αφού, σύμφωνα με τον Αλκη Ξανθάκη, ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος υπήρξε και μανιώδης συλλέκτης αρχαίων νομισμάτων (φωτ.: «Φωτογραφίες και Φωτογράφοι» Μάνος Ελευθερίου, εκδ. «Γνώση», Αθήνα,

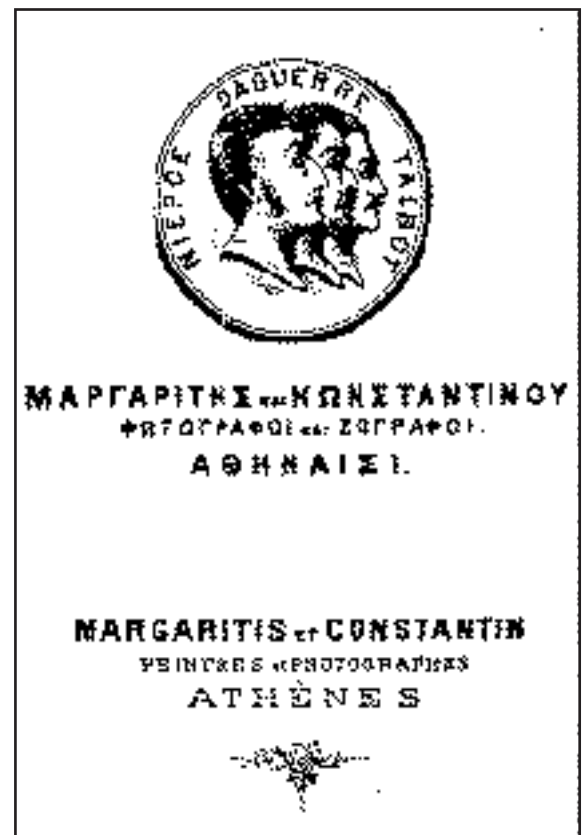
τον προηγούμενο αιώνα. Μπορούμε να τους επισκεφθούμε στο Lacock Abbey, ανατολικά του Μπρίστολ της Μεγάλης Βρετανίας. Το Μουσείο Talbot βρίσκεται ακριβώς δίπλα, με περιορισμένο ενδιαφέρον μια και τα περισσότερα αυθεντικά κομμάτια βρίσκονται στο Μουσείο Επιστήμης στο Λονδίνο.

Jacques Daguerre (1787–1851)

Γεννήθηκε στις 18 Νοεμβρίου 1787 στο Cormeilles-en-Parisis, μακρινό προάστιο στα δυτικά του Παρισιού. Η εργασία του πατέρα του, ο οποίος εξασκεί το επάγγελμα του δικαστικού δημοτικού υπαλλήλου, τους υποχρεώνει να μετακομίσουν στην κεντρική πόλη Ορλεάν. Εκεί μαθαίνει σχέδιο δίπλα σ' έναν αρχιτέκτονα και κατόπιν στο ατελιέ του ζωγράφου-διακοσμητή της όπερας Degotti. Συνεργάζεται με τον P. Prevost για την κατασκευή πανοράματων σε διάφορες πόλεις όπως η Ρώμη, το Λονδίνο, η Αθήνα κ.λπ.

Η εμπειρία του πανοράματος ανοίγει νέους ορίζοντες για τον ανήσυχο Daguerre, ο οποίος τελικά κατασκευάζει το Διόραμα, έργο που τον κάνει διάσημο και πλούσιο. Το ενδιαφέρον του για τη φωτογραφία αρχίζει γύρω στα 1827, ύστερα από

Συνέχεια στην 6η σελίδα

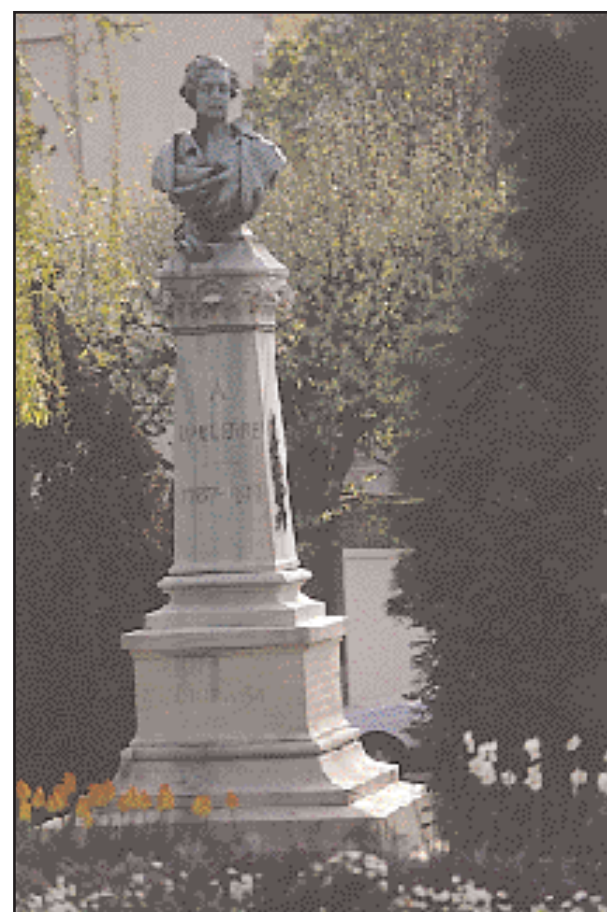




William Fox-Talbot (1800 – 1877). Το πρώτο βιβλίο ει-
κονογραφημένο με αυθεντικές φωτογραφίες (κα-
λοτυπίες), τραβηγμένες από τον ίδιο, 1844.



Αριστερά: Η προτομή του Hyppolyte Bayard (1801 – 1877). Πίσω, το σπίτι όπου έζησε, στη μικρή πόλη Breteuil της Γαλλίας. **Δεξιά: Προτομή του Jacques Daguerre (1787 – 1851)** στο ανατολικό προάστιο του Παρισιού Bry – Sur – Marne, όπου έζησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του (φωτ.: Χάρης Γιακουμής).



Συνέχεια από την 5η σελίδα
για μια συνάντησή του με τον Nierce. Το 1829 υπογράφει τον συμβόλαιο συνεργασίας και ο Nierce τον πληροφορεί για τις φωτοευαίσθητες ιδιότητες του ιωδιούχου νατρίου. Ο Daguerre αναπτύσσει τις έρευνες και το 1839 ανακαλύπτει τη δαγγεροτυπία. Η πιο παλιά του δαγγεροτυπία χρονολογείται το 1837 και είναι μια νεκρή φύση με διάφορα αγάλματα. Ακολουθεί μια άλλη νεκρή φύση με κοχύλια.

Η πρώτη εξωτερική λήψη θεωρείται η φωτογράφιση της νότιας πτέρυγας του Λούβρου, με το Σηκουάνα κι ένα ποταμόπλοιο (1839). Παραδόξως δεν υπάρχει μουσείο

Daguerre και ό,τι έχει απομείνει για να θυμίζει τον εφευρέτη είναι η σχεδόν άγνωστη ζωγραφιά του με τη μέθοδο του διοράματος. Θα τη βρούμε στην εκκλησία του ανατολικού παριζιάνικου προαστίου Bry-sur-Marne, όπου έζησε από το 1841 έως το θάνατό του, το 1851.

Hyppolyte Bayard (1801-1887)

Γεννήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 1801 στη μικρή πόλη Breteuil, 50 χιλιόμετρα βόρεια του Παρισιού. Ο πατέρας του ήταν μεσίτης και ο ίδιος από μικρός δούλεψε ως απλός υπάλληλος στο υπουργείο Επενδύ-

σεων. Το 1837 μετακομίζει στο Παρίσι και εγκαθίσταται στο σημερινό 17ο Διαμέρισμα.

Αρχίζει τις φωτογραφικές του έρευνες. Ένα χρόνο αργότερα πραγματοποιεί θετικές φωτογραφίες (ενώ ο Talbot εφηύρε το αρνητικό για να κάνει μετά εξ επαφής θετικό: την ανακάλυψη αυτή την ονόμασε Καλοτυπία ή Ταλμποτυπία).

Ο Bayard χωρίς το κοινωνικό κύρος που είχαν οι υπόλοιποι θα δυσκολευτεί πολύ να προωθήσει την ανακάλυψή του.

Φωτογραφίζει διάφορα αντίγραφα αγαλμάτων μια και ο χρόνος λήψης ξεπερνούσε τα δεκαπέντε λεπτά. Το αποτέλεσμα ήταν μέ-

τριο από πλευράς καθαρότητας.

Στην πρώτη έκθεση φωτογραφίας το 1839, παρά τις προσπάθειές του, το μόνο που καταφέρνει να πάρει από το γαλλικό κράτος είναι ένα μικρό ποσό για την αγορά ενός καινούργιου φακού.

Σήμερα δεν βρίσκουμε σχεδόν τίποτα που να θυμίζει αυτή την περίοδο, εφόσον δεν υπάρχει Μουσείο Bayard. Οι περισσότερες από τις φωτογραφίες του ανήκουν στη συλλογή της Societe Francaise de la Photographie, η οποία ως εκθεσιακός χώρος παραμένει κλειστός.

Σημείωση: Το κείμενο είναι αναδημοσίευση από το περιοδικό «ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ».

Πρώτες φωτογραφίες 1839–1860

Η γέννηση της φωτογραφίας στην Ελλάδα και οι πρώτοι Έλληνες φωτογράφοι

Του **Αλκη Ξ. Ξανθάκη**

ESFIAP, Ιστορικού φωτογραφίας

ΕΠΙΣΗΜΗ ημερομηνία της εφεύρεσης της φωτογραφίας θεωρείται η 19η Αυγούστου 1839, ημέρα κατά την οποία η Γαλλική Ακαδημία Επιστημών αναγνώρισε και επίσημα τη μέθοδο του Louis Daguerre. Η νέα εφεύρεση, η δαγγεροτυπία, εξαπλώθηκε πολύ γρήγορα στην Ευρώπη και στην Αμερική. Μια από τις πρώτες χώρες όπου εφαρμόστηκε η νέα εφεύρεση ήταν και η Ελλάδα.

Οι πρώτες στην Ελλάδα

Ενας Καναδός, ελβετικής καταγωγής, ο κτηματίας Pierre Gaspard Gustave Joly de Lotbiniere θα ξεκινήσει από τη Μασσαλία για τη μεγάλη περιοδεία, στις αρχές Σεπτεμβρίου του 1839. Τον Οκτώβριο θα φτάσει στη Σύρο και από εκεί στην Αθήνα. Από το ανέκδοτο ημερολόγιό του παρακολουθούμε την πορεία του στην Ελλάδα. Υστερα από μια πολυήμερη εκδρομή στην Πελοπόννησο θα βρεθεί ξανά στην Αθήνα. Εδώ, το τελευταίο δεκαήμερο του Οκτωβρίου του 1839, θα τραβήξει δέκα δαγγεροτυπίες από τα αρχαία μνημεία της. Πρώτα, φυσικά, θα φωτογραφήσει τα Προπύλαια και τον Παρθενώνα. Αυτές είναι και οι πρώτες φωτογραφικές εικόνες που γίνονται στην Ελλάδα. Τρεις μόνον από αυτές διασώθηκαν σε μορφή χαρακτηριστικών ανατύπων, ενώ όλες οι πρωτότυπες δαγγεροτυπίες του χάθηκαν.

Την 1η Νοεμβρίου 1839, θα επιστρέψει στη Σύρο, με σκοπό να συνεχίσει το ταξίδι του στην Αίγυπτο. Εκεί θα τραβήξει και τη μοναδική δαγγεροτυπία του από το λιμάνι της Σύρου. Δυστυχώς και αυτή δεν διασώθηκε.

Η Ελλάδα θα αποτελέσει από δω και πέρα, έναν ενδιάμεσο σταθμό για τους ταξιδιώτες φωτογράφους που σκόπευαν να συνεχίσουν το ταξίδι τους προς την Εγγύς Ανατολή. Ο λόγος της επίσκεψής τους ήταν οι αρχαιότητες mas που αποτελούσαν τότε το μοναδικό αξιόλογο θέμα.

Μια πληροφορία

Εξι μήνες μετά την επίσκεψη του Joly de Lotbiniere, γίνεται στην Αθήνα η επόμενη προσπάθεια φωτογράφισης, που είχε μάλλον πειραματικό χαρακτήρα. Στις 8 Μαΐου 1840 ο γιατρός του Οθωνα, Roeser, έδωσε μια διάλεξη στην Εταιρεία Φυσικής Ιστορίας, που στεγαζόταν στην οδό Φειδίου (εκεί που βρίσκεται σήμερα η Γερμανική Αρχαιολογική Σχολή), κατά την οποία ο Xavier Landerer και ο Villari έκαναν επίδειξη της δαγγεροτυπίας. Η πληροφορία είναι ιδιαίτερα σημαντική γιατί ο χημικός Xavier Landerer, εκτός από



Φίλιππος Μαργαρίτης. Ο στρατηγός Χριστόδουλος Χατζηπέτρος (1799–1869). Χρωματισμένη αλμπουμίνια από τον φωτογράφο, π. 1865. Ο Χατζηπέτρος ήταν γνωστός αγωνιστής του 1821 και μέλος της Φιλικής Εταιρείας. Πολέμησε στα Τρίκαλα, στην Πόρτα και την Καλαμπάκα και διετέλεσε φρούραρχος Κλεισούβης, στο πολιορκημένο Μεσολόγγι. Υπήρξε συνεργάτης του Γ. Καραϊσκάκη και στην αγκαλιά του ξεψύχησε ο μεγάλος πολεμιστής στη Σαλαμίνα. Διετέλεσε επίσης υπασπιστής του Οθωνα και του Γεωργίου Α' (Εθνική Πинаκοθήκη).

φαρμακοποιός του Οθωνα, ήταν ταυτόχρονα και καθηγητής στο Σχολείο των Τεχνών, μαζί με τον ζωγράφο Φίλιππο Μαργαρίτη.

Ο μυστηριώδης Γάλλος και ο Φιλ. Μαργαρίτης

Τον Δεκέμβριο του 1846 έρχεται στην Αθήνα προερχόμενος από την Ιταλία και ο μυστηριώδης Γάλλος φωτογράφος Phillibert Perraud. Θα παραμείνει και θα εργασθεί επαγγελματικά για τέσσερις μήνες εδώ. Τον Perraud θα συναντήσει ο ζωγράφος Φίλιππος Μαργαρίτης, καθηγητής, τότε στο Σχολείο των Τεχνών –τον πρόδρομο του σημερινού Πολυτεχνείου– και θα διδαχθεί από αυτόν τη δαγγεροτυπία.

Ο Φ. Μαργαρίτης γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1810. Σπούδασε ζωγραφική στη Ρώμη και μαζί με τον αδελ-

φό του Γεώργιο –ζωγράφος και αυτός– θεωρούνται οι πρώτοι που διδάξαν τη δυτική τεχνοτροπία της ζωγραφικής στην Ελλάδα. Ο Φ. Μαργαρίτης ήταν χαρακτήρας ανήσυχος και ερευνητικός. Γοητεύθηκε από τη δαγγεροτυπική εφεύρεση και ασχολήθηκε με τέτοιο πάθος μαζί της ώστε σύντομα έγινε δεύτερο επάγγελμά του.

Οι έντεκα δαγγεροτυπίες από τα μνημεία της Αθήνας, που εντόπισα το 1986 στο Μόναχο, έχουν γίνει από τον Μαργαρίτη το 1947 με πρόχειρα μέσα και με υλικά που είχε πάρει από τον Perraud. Θεωρώ σαν βέβαιο το ότι για τις πρώτες αυτές λήψεις του είχε την υποστήριξη του συναδέλφου του καθηγητή Xavier Landerer.

Ο Perraud με την προτροπή του Φ. Μαργαρίτη θα επισκεφθεί το Σχολείο των Τεχνών όπου θα διδά-

ξει τη φωτογραφία σε μαθητές και καθηγητές. Σε αθηναϊκή εφημερίδα της εποχής διαβάζουμε σχετικά: «Είς το εν Αθήναις κατάστημα των τεχνών πληροφορούμεθα ότι είναι επιτήδευοι νέοι διδασκόμενοι από τον πρότερον ευρισκόμενον Γάλλον φωτογράφον κ. Περρώ την τέχνην της φωτογραφίας ή ταγεροτυπίας (!)...».

Το 1848 ο Νίκος Ματζουράνης, υποπρόξενος της Ελλάδας στη Βιέννη, δωρίζει στο Σχολείο των Τεχνών μια δαγγεροτυπική μηχανή την οποία χειρίζονται ο Φ. Μαργαρίτης και οι μαθητές του. Για μικρό μόνο διάστημα ενεργό μέρος παίρνει και ο επιστάτης του Σχολείου, ο Κώστας Μακεδόνας. Ο τίτλος του επιστάτου ήταν τότε αντίστοιχος με αυτόν του διευθυντού σήμερα.

Την ίδια περίοδο εμφανίζεται στην Κέρκυρα ένας ζωγράφος που ασχολείται επαγγελματικά με τη φωτογραφία. Πρόκειται για τον Χαράλαμπο Βιτουλαδίτη, ο οποίος χρέωνε για μια «εικόνα εις μέτριον έλασμα [δαγγεροτυπία] ένα Κολωνάτο, ενώ για μια σε μεγάλο έλασμα, οκτώ Σελλήνια».

Το πρώτο φωτογραφείο

Το 1849 ο Φίλιππος Μαργαρίτης αποφασίζει να ανοίξει επαγγελματικό φωτογραφείο, που είναι το πρώτο της Αθήνας. Ουσιαστικά ήταν μια πρόχειρη ξύλινη παράγκα στην αυλή του σπιτιού του, στην πλατεία Κλαυθμώνος. Το ανάγγειλε με σχετική «ειδοποίησή» του σε εφημερίδα: «Ο ζωγράφος κ. Φίλιππος Μαργαρίτης ειδοποιεί τους επιθυμούντας να απεικονίσωιν εαυτούς διά της Ηλιοτυπίας ή να αποκτήσωιν αντίτυπα μνημείων. Κατοικεί δε ούτος εντός της οικίας ένθα ήτο πρότερον το ανακτοβούλιον απέναντι της Οικονομίας».

Ο Μαργαρίτης ήταν καλός φωτογράφος. Αυτό αποδεικνύεται από τη βράβευσή του, με αργυρό μετάλλιο, στην Παγκόσμια Εκθεση του Παρισιού το 1855. Η φήμη που σύντομα θα αποκτήσει θα φέρει πολύ κόσμο στο φωτογραφείο του. Ετσι, εκτός από τον Οθωνα, την Αμαλία και την Αυλή, θα περάσουν από εκεί πολιτικοί, καλλιτέχνες και όλη η «καλή» κοινωνία της Αθήνας. Μετά το 1870 ο Μαργαρίτης θα πάρει σαν συνεταιίρο στο φωτογραφείο τον παλιό μαθητή του από το Σχολείο των Τεχνών, τον ζωγράφο Ιωάννη Κωνσταντίνου.

Η συχνή απουσία του όμως σε πόλεις της Ευρώπης, για λόγους άσχετους με τη φωτογραφία, θα τον αναγκάσουν αργότερα να συνεργαστεί και με τον πρώην βοηθό του, τον Ιωάννη Λαμπάκη. Μετά τον θάνατό του ο Λαμπάκης θα είναι ο τελευταίος που θα διατηρήσει το φω-

Συνέχεια στην 9η σελίδα



Ιωάννης Κωνσταντίνου(?). Πορτρέτο του Φίλιππου Μαργαρίτη, του πρώτου φωτογράφου της Αθήνας, π. 1870.



Φίλιππος Μαργαρίτης. Ο αγωνιστής της Μακεδονίας Παναγιώτης Ναούμ. (Δαγγεροτυπία, 1847–48). Είναι το πρώτο σωζόμενο φωτογραφικό πορτρέτο Έλληνα.





Αγνωστού
φωτογρά-
φου. Αποψη
της Αθήνας
π. 1875.



Αγνωστού
φωτογρά-
φου. Αποψη
του λιμανιού
της Σύρου.
Αλμπουμίνια,
π. 1875 (Συλ-
λογή Αλκη
Ξανθάκη).



Κωνσταντίνος Αθανασίου. «Ο πύργος των Αερήδων», π. 1878 (Συλλογή Αλκη Ξανθάκη).

Συνέχεια από την 7η σελίδα

τογραφείο μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα.

Οι Δημ. Κωνσταντίνου και Πέτρ. Μωραΐτης

Μετά το 1858 εμφανίζονται δύο ακόμη επαγγελματίες φωτογράφοι στην Αθήνα: ο Δημήτριος Κωνσταντίνου και ο Τηνιακός ζωγράφος Πέτρος Μωραΐτης. Ο Δημήτριος Κωνσταντίνου πρέπει να υπήρξε βοηθός του διάσημου Σκωτσέζου φωτογράφου James Robertson, κατά τη διάρκεια της παραμονής του τελευταίου στην Αθήνα, το 1855. Ο μαθητής θα ξεπεράσει τον δάσκαλο και έτσι οι φωτογραφίες του από τα τοπία και τα αρχαία μνημεία που τραβάει διαθέτουν μοναδική ευαισθησία, πρωτότυπη σύνθεση και δυναμική προσέγγιση. Το φωτογραφείο του Δ. Κωνσταντίνου ανέλαβε αργότερα ο Κωνσταντίνος Αθανασίου.

Ο Πέτρος Μωραΐτης θα έχει και αυτός ένα καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της ελληνικής φωτογραφίας. Θα εργαστεί συστηματικά για περισσότερα από 30 χρόνια και θα αφήσει ένα τεράστιο έργο σε ποσότητα και πολύ καλό σε ποιότητα. Με τον τρόπο αυτό θα επηρεάσει τους νεώτερους φωτογράφους, πολλοί

από τους οποίους εργάστηκαν κοντά του.

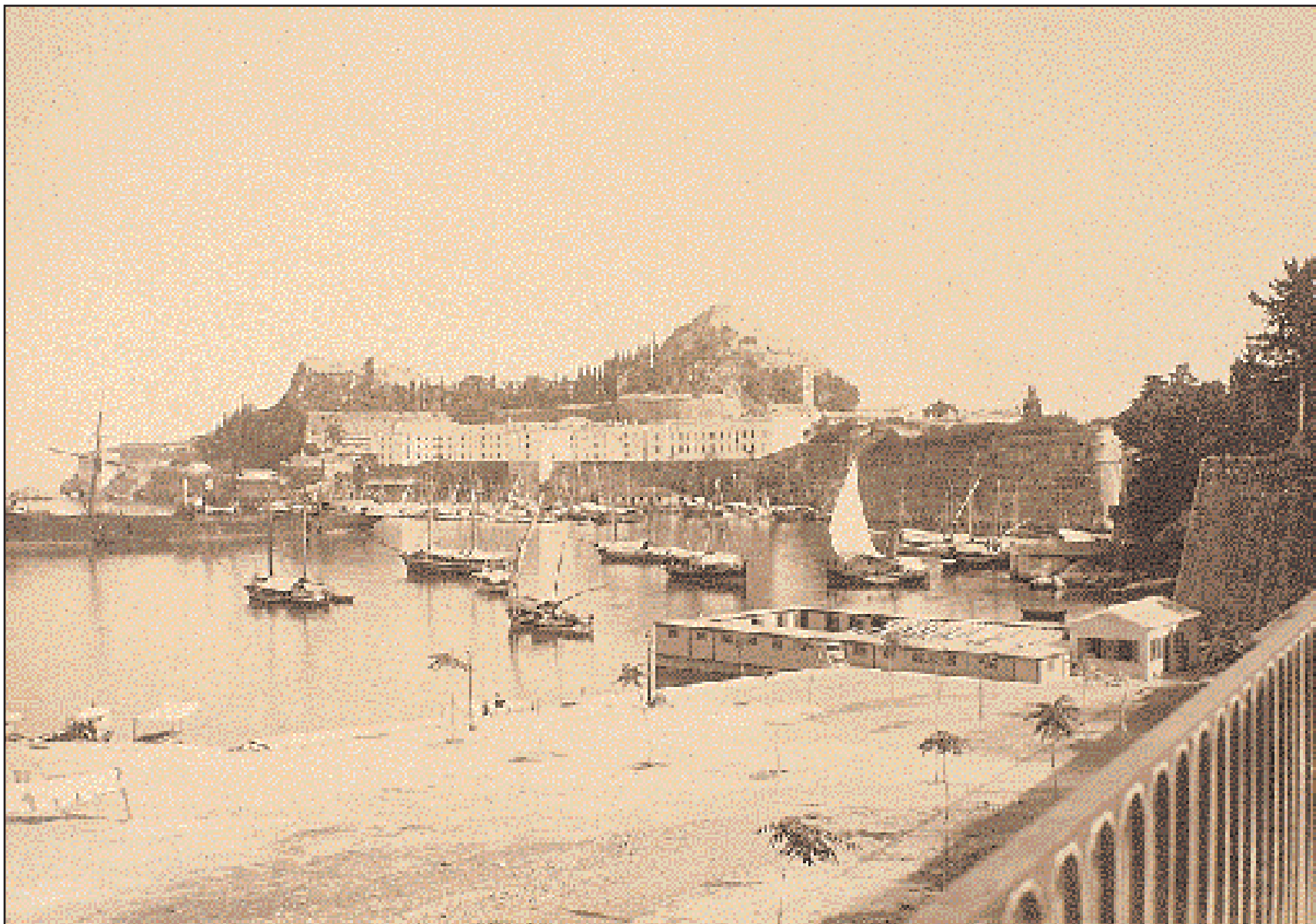
Θα πρέπει εδώ να μνημονευθούν και οι αδελφοί Σόλων και Ξενοφών Βάθης, των οποίων το πρώτο φωτογραφείο λειτούργησε στον Πειραιά. Αργότερα ο Ξενοφών Βάθης θα ανοίξει φωτογραφείο στην Αθήνα, στην οδό Ερμού, ενώ ο Σόλων θα εγκατασταθεί στο Παρίσι, όπου και θα διαπρέψει.

Σύρος – Κέρκυρα

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η δουλειά των φωτογράφων της Σύρου και της Κέρκυρας. Στα μέσα του 19ου αιώνα η Σύρος ήταν ένα σημαντικό λιμάνι και εμπορικός κόμβος της ανατολικής Μεσογείου. Για τους λόγους αυτούς η φωτογραφία άνθησε πολύ νωρίς. Ο Γεώργιος Δαμιανός, ο Σπύρος Βενιός, ο Γιάννης Χρυσάφου και ο Α. Βλαχάκης που εργάζονται εκεί είναι ανάμεσα στους πρώτους Έλληνες φωτογράφους.

Από την άλλη πλευρά στην Κέρκυρα η εξέλιξη της φωτογραφίας είναι γρήγορη, λόγω της στενής επικοινωνίας που είχε το νησί με την Ιταλία. Όπως προαναφέρθηκε, ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος στα Ιόνια Νησιά ήταν ο Χαράλαμπος Βιτουλαδίτης. Οι φωτογράφοι όμως

Συνέχεια στην 10η σελίδα



Bartolomeo Borri. «Αποψη του φρουρίου της Κέρκυρας», π. 1870 (Συλλογή Αλκη Ξανθάκη).



Αριστερά: Πέτρος Μωραΐτης. Η Ασπασία Καρμπούνη, μια από τις νεότερες κυρίες των τιμών της Αμαλίας. Πρώιμη *cdv* (*carte de visit*) του φωτογράφου, με χειρόγραφη υπογραφή του στο πασπαρτού, π. 1860 (Συλλογή Αλκη Ξανθάκη). **Δεξιά: Ξενοφών Βάθης.** Επιχρωματισμένη φωτογραφία στρατιωτικού. *Cdn*, π. 1868.



Συνέχεια από την 9η σελίδα

που θα ακολουθήσουν θα είναι Ιταλοί. Ο Αύγουστος Κόλλας, ο Βαρθολομαίος Μπόρη και οι αδελφοί Marinelli είναι από τους πιο γνωστούς.

Το επίπεδο

Η ελληνική φωτογραφία κατά την πρώτη εικοσιπενταετία από την εφεύρεση της μεθόδου δεν μένει πίσω σε σχέση με άλλες χώρες. Οι φωτογράφοι, με τη συμμετοχή τους στις παγκόσμιες εκθέσεις, προβάλλουν την ελληνική φωτογραφία, ενώ με τα συχνά ταξίδια τους στην Ευρώπη ενημερώνονται για τις νεώτερες τεχνικές εξελίξεις της φωτογραφίας, που τα χρόνια εκείνα ήταν ραγδαίες.

Η φωτογραφία παρ' όλα αυτά συνεχίζει να είναι στατική και να έχει σαν κύριο σκοπό την πιστή καταγραφή της πραγματικότητας. Οι Έλληνες φωτογράφοι ενδιαφέρονται κυρίως για τα αρχαία μνημεία και πολύ λιγότερο για τη φύση και τα τοπία. Η προσέγγισή τους σ' αυτά χαρακτηρίζεται –εκτός ορισμένων εξαιρέσεων– από μια παγερή αντικειμενικότητα. Το φωτογραφικό πορτρέτο επίσης έχει τεράστια άνοδηση και γίνεται σε εντυπωσιακούς αριθμούς. Παραμένει όμως και αυτό ανέκφραστο και χωρίς προσπάθεια από μέρους των φωτογράφων να προβάλλουν την προσωπικότητα των φωτογραφουμένων.

Ρεύμα ξένων φωτογράφων

Ο ελληνικός χώρος, πόλος έλξης των πιο επιφανών Ευρωπαίων ταξιδιωτών φωτογράφων

Της **Ντόρας Μηναιδής**

Φωτογράφου

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ με την εμφάνισή της στις αρχές του 19ου αιώνα αναστατώνει τους πάντες και πρώτα απ' όλους τους καλλιτέχνες. Κανέναν δεν άφησε ασυγκίνητο η καινούργια τέχνη. Πολλοί καλλιτέχνες ζωγράφοι ξεκίνησαν να φωτογραφίζουν για να χρησιμοποιήσουν το υλικό στη ζωγραφική τους και άλλοι πάλι αποτυχημένοι ζωγράφοι στράφηκαν στη φωτογραφία με την ελπίδα να κερδίσουν χρήματα.

Πολλοί όμως που αγάλιασαν την καινούργια εφεύρεση, βρήκαν μέσα από αυτήν μια ευκαιρία για φυγή και ανακάλυψη καινούργιων κόσμων.

Μετά τις εκστρατείες του Ναπολέοντα στην Αίγυπτο, η «έλξη» της Ανατολής καλλιεργήθηκε και υμνήθηκε από ζωγράφους όπως οι Delacroix, Horace Vernet, και άλλοι.

Η Αίγυπτος, οι Αγιοι Τόποι αλλά και η Ιταλία με τις ελληνικές αρχαιότητες και τέλος η Ελλάδα έγιναν τόποι φυγής για τους ρομαντικούς ταξιδιώτες φωτογράφους.

Ειδικότερα η Αθήνα έγινε απαραίτητος σταθμός, ιδίως ανθρώπων του πνεύματος και της τέχνης και όσων ήθελαν να ολοκληρώσουν την κλασική τους παιδεία.

Πηγή έμπνευσης για τους φωτογράφους στις αρχές του 19ου αιώνα υπήρξε το είδος λογοτεχνίας που ήταν μόδα εκείνη την εποχή: Voyage Pittoresque, το ταξιδιωτικό λεύκωμα. Συνήθως συνόδευαν κάποιο καλλιτέχνη ή λόγιο ή και κάποιο επίσημο πρόσωπο σε περιοδεία. Ο αγώνας της απελευθέρωσης των Ελλήνων από τον τουρκικό ζυγό, ο θρύλος αυτής της επανάστασης, ο θάνατος του Byron, έφεραν κύμα προσκυνητών στην Ελλάδα.

Οι συνθήκες που επικρατούσαν τότε στη χώρα μας για ένα τέτοιο ταξίδι ήταν εξαιρετικά δύσκολες. Η Ελλάδα έβγαине γυμνή και ταλαιπωρημένη από τον πόλεμο για την ανεξαρτησία.

Οι εξοχές ήταν ερημωμένες, ληστρικές ομάδες ή λιποτάκτες παραμόνευαν σε κάθε πέρασμα, οι δρόμοι ήταν ανύπαρκτοι, τα πανδοχεία σπάνια, το φαγητό φτωχό. Οι ογκώδεις αποσκευές των φωτογράφων προσέλκυαν τα κακοποιά στοιχεία. Το αίσιο πέρας μιας περιήγησης ήταν πάντα αμφίβολο. Τέτοιες περιγραφές έχουμε πολλές όπως του Edward Lear, που επισκέφθηκε την Ελλάδα μεταξύ 1848-49 και όπως έχει αποδειχθεί τράβηξε φωτογραφίες¹.

Αλλά και ο Gustave Flaubert που ταξίδεψε το 1850-51 με τον φωτογράφο Maxime du Camp και ο Goupil Fesquet με τον ζωγράφο Horace Vernet μας έδωσαν γλαφυρές περιγραφές των ταξιδιών τους.

Συνέχεια στην 12η σελίδα



Herni Beck. «Ναός στην Αίγινα» (1853). Από το φωτογραφικό λεύκωμα του Beck με πενήντα δύο φωτογραφίες της Αθήνας και τίτλο «Vue d' Athenes et de ses monuments, Photographies d' Apres Nature» (1868).



Felix Bongils. «Αποψη της Αθήνας» (χαρτί αλμπουμίνας, 22,5x28,2 εκ.). Ο Γάλλος φωτογράφος ήρθε στην Ελλάδα για πρώτη φορά και φωτογράφησε μεταξύ 1867-1870.



Joly de Lotbiniere. «Ο Παρθενών» (1839). Αυτός ο Καναδός φωτογράφος έμελλε να είναι ο πρώτος που αποτύπωσε φωτογραφικά τον Παρθενώνα με τη μέθοδο της δαγγεροτυπίας το 1839. Το πρωτότυπο έργο του δεν έχει σωθεί, είναι όμως γνωστές τρεις δαγγεροτυπίες από τα χαρακτηριστικά που εικονογραφούν το βιβλίο του.

Συνέχεια από την 11η σελίδα

Οι ξένοι φωτογράφοι περιορίζονται φωτογραφικά στην Αθήνα και στα μνημεία της, τη δύσκολη αυτή περίοδο της αντιβασιλείας αλλά και των πρώτων χρόνων της βασιλείας του Οθωνα.

Βέβαια οι περισσότεροι αρχαιολογικοί χώροι μέσα στη στενή ελληνική επικράτεια, όπως οι Μυκήνες, οι Δελφοί, το Αργος, δεν είχαν ανασκαφεί ακόμη.

Ο Γάλλος εκδότης Noel Marie Lerebours υπήρξε ο υποκινητής αυτουργός του φωτογραφικού ρεύματος με προορισμό τα μακρινά ταξίδια όχι μόνο στην Ανατολή αλλά και στη Βόρειο Αφρική και στην Αμερική. Με την προτροπή του και την οικονομική ενίσχυση, φωτογράφοι επιστρατεύονται για λογαριασμό του. Χάρη στον Lerebours έχουμε και τις πρώτες φωτογραφίες μέσα στον ελληνικό χώρο.

Ο Καναδός Pierre Gustave Joly de Lotbiniere, σταλμένος στην Ελλάδα από τον Lerebours, έμελλε να είναι ο πρώτος που αποτύπωσε φωτογραφικά τον Παρθενώνα με τη μέθοδο της δαγγεροτυπίας² το 1839.

Σχετικά με το ταξίδι του που διήρκεσε ένα μήνα περίπου, ο Lotbiniere άφησε πολλές πληροφορίες που μας είναι γνωστές από τα ημερολόγιά του³. Στις σημειώσεις του κατέγραψε έντεκα δαγγεροτυπίες με θέμα την Αθήνα.

Το πρωτότυπο έργο του δεν έχει σωθεί, μας είναι όμως γνωστές τρεις δαγγεροτυπίες από τα χαρακτηριστικά που εικονογραφούν το βιβλίο του Lerebours «Les Excursions Daguerriennes 1841–1842».

Το 1842–44 ήρθε στην Ελλάδα ο Γάλλος Joseph Philibert Girault de Prangey· τέσσερις δαγγεροτυπίες του με τα μνημεία των Αθηνών διασώζονται και μπορούμε να πούμε ότι είναι οι πρωιμότερες φωτογραφικές μαρτυρίες της Ελλάδας. Ο de

Prangey τράβηξε περίπου 1.000 δαγγεροτυπίες στο δύσκολο ταξίδι του σε Ιταλία, Ελλάδα, Αίγυπτο, Συρία, Παλαιστίνη, με θέμα ως επί το πλείστον τα αρχαία ερείπια.

Ανάμεσα στο 1846–47 ο Γάλλος φωτογράφος Philibert Perraud φωτογράφησε στην Ελλάδα και έγινε δάσκαλος του πρώτου Έλληνα φωτογράφου, του Φίλιππου Μαργαρίτη

με τον οποίο και συνεργάστηκε. Εντεκα δαγγεροτυπίες που εντοπίστηκαν στο Μόναχο από τον ιστορικό φωτογραφίας Αλκη Ξανθάκη είναι αποτέλεσμα της συνεργασίας του Perraud με τον Μαργαρίτη.

Ο πρώτος Άγγλος φωτογράφος που επισκέπτεται την Ελλάδα το 1848 είναι ο αιδεσιμότατος George Bridges που εισάγει και τη μέθοδο



George Bridges. «Το Ερέχθειον – Δυτική άποψη» (1848). Μία από τις εξήντα έξι καλοτυπίες που τράβηξε ο George Bridges στην Αθήνα. Ενθετες πρωτότυπες εμφανίστηκαν σε δύο λευκώματα που αποτελούσαν μέρος ενός μεγαλύτερου.

της καλοτυπίας στον ελληνικό χώρο. Οι φωτογραφίες του Bridges είναι οι πρώτες φωτογραφίες της Αθήνας που έχουν τυπωθεί σε χαρτί και διασώζονται.

Μια μεγάλη πρωτιά διεκδικεί και ο Γάλλος φωτογράφος Eugene Piot (1812 – 1891) που χρησιμοποίησε πρώτος από τους Γάλλους τη μέθοδο της καλοτυπίας. Το 1852 δημοσίευσε λεύκωμα ταξιδιωτικής φωτογραφίας με επικολημένες φωτογραφίες που απευθυνόταν για πρώτη φορά σε ευρεία κατανάλωση.

Ο Ρώσος κόμης P. Sebastianof που επισκέφθηκε την Ελλάδα το 1848 θα περιοριστεί σε δαγγεροτυπικές περιγραφές χειρογράφων του Αγίου Ορους, σε μια από τις πρώτες ανάλογες εργασίες που έγιναν στον κόσμο με τη φωτογραφική μέθοδο.

Ο Φλομπέρ

Ο πιο σημαντικός επαγγελματίας της ταξιδιωτικής φωτογραφίας κατά την περίοδο αυτή, ο Maxime Du Camp, έρχεται στην Ελλάδα το 1850 συνοδεύοντας τον Gustave Flaubert. Αν και δεν τράβηξε ο ίδιος φωτογραφίες στην Ελλάδα, μύησε όμως στη φωτογραφική τέχνη τον Γάλλο σπουδαστή της αρχιτεκτονικής Alfred Nicolas Normand που την επισκέφθηκε το 1851 και τράβηξε εξαιρετικές καλοτυπίες.

Η Ελλάδα ήταν ένας ενδιαμέσος σταθμός στο μεγάλο ταξίδι που πραγματοποιούσαν ο φωτογράφος με τον συγγραφέα σε Αίγυπτο, Νουβία, Παλαιστίνη, Συρία. Ο Du Camp⁴ στο «Souvenirs Literaires» γράφει: «Στις 24 Ιανουαρίου γυρίσαμε για να ρίξουμε μια τελευταία ματιά στην Ακρόπολη, το βράχο όπου η ίδια η ομορφιά έκτισε τους ναούς της».

Ο πρώτος φωτογράφος που εμπορευόταν λευκώματα με φωτογραφίες που τράβηξε στην Αθήνα, ήταν ο Βιεννέζος Heinrich Beck. Ηρθε για πρώτη φορά το 1853 και έζησε εδώ πολλά χρόνια. Είναι από τους τρεις ή τέσσερις φωτογράφους εκείνης της εποχής που φωτογραφίζουν και εκτός της πόλης. Οι φωτογραφίες του διακρίνονται για τις ευρηματικές και ασυνήθιστες γωνίες λήψης αλλά και την άψογη τεχνική και ευαισθησία τους.

Ανάμεσα στους ξένους φωτογράφους που επισκέφθηκαν την Ελλάδα την περίοδο 1850–60, μια μεταβατική περίοδο μεταξύ της καλοτυπίας και της εμφάνισης του υγρού κολλωδίου και του χαρτιού της αλμπουμίνας, διακρίνονται δύο διάσημοι Βρετανοί, ο James Robertson και ο Βενετσιάνος αλλά πολιτογραφημένος Βρετανός Felice Beato. Ειδικότερα, για τον Robertson, αν κρίνουμε από τον μεγάλο αριθμό φωτογραφιών του που έχουν διασωθεί εδώ, ιδίως σε ιδιωτικές συλλογές, συμπεραίνουμε ότι θα πρέπει να δούλεψε πολύ καιρό στην Αθήνα. Φαίνεται ότι συνεργάστηκε στενά με τον Έλληνα φωτογράφο Δημήτριο Κωνσταντίνου. Την υπόθεση αυτή ενισχύει και ένα λεύκωμα «Voyage en Orient 1859–1869» που εντοπίστηκε στο Παρίσι⁵. Πάντως το «σήμα κατατεθέν» του Robertson σε αντίθεση με τον Κωνσταντίνου είναι ότι περιλαμβάνει σχεδόν πά-



Francis Bedford. «Αθήνα, η σύγχρονη πόλη από την Ακρόπολη» (1862). Από το Λεύκωμα του Francis Bedford με τίτλο *Photographic Pictures Made by Mr Francis Bedford During the Tour of the East in Which by Command he Accompanied H.R.H. the Prince of Wales.*

να στις φωτογραφίες του το ανθρώπινο στοιχείο⁶.

Χρυσή περίοδος

1859-1875. Μια περίοδος που θα ονομαστεί η «χρυσή περίοδος» των ξένων φωτογράφων στην Ελλάδα, οπότε καθιερώνεται και η χρήση του υγρού κολλωδίου που δίνει ανώτερα αποτελέσματα στη φωτογραφία. Το 1859 επισκέφθηκαν την Ελλάδα δύο εξαιρετικά ταλαντούχοι φωτογράφοι. Ο Gabriel du Rumine, Ρώσος αριστοκράτης, συνοδεύει σε κρουαζιέρα τον Μέγα Δούκα Κωνσταντίνο, γιο του Τσάρου Νικολάου του Α', και έχει εντολή να φωτογραφίζει ό,τι σημαντικό συναντά στο πέρασμά του. Ο Francis Frith, φωτογράφος της νέας γενιάς, επαγγελματίας, σταματά συμπτωματικά στην Αθήνα και κατορθώνει να εκφράσει μια αίσθηση του χώρου και των όγκων χάρη στην ευαίσθητη διερεύνηση του φωτισμού και των φωτοσκιάσεων.

Ο Βαυαρός Karl Schiffer εγκαθίσταται για ένα διάστημα στην Αθήνα και όπως πληροφορούμαστε από τις αγγελίες του σε εφημερίδες της εποχής, διαθέτει εργαστήριο με γυάλινη οροφή και κάνει όλα τα είδη φωτογραφίας⁷. Νωρίτερα ένας άλλος

Συνέχεια στην 14η σελίδα



Alfred Nicolas Normand. «Ανάγλυφο της ανατολικής μετόπης του Παρθενώνα» (1851).



Gitault de Prangey. «Η Πύλη της Αθηνάς Αρχηγέτιδος στη Ρωμαϊκή αγορά» (1842). Διασώζονται τέσσερις δαγγεροτυπίες του με μνημεία των Αθηνών και μπορούμε να πούμε ότι είναι οι πρωιμότερες φωτογραφικές μαρτυρίες της Ελλάδας.

Συνέχεια από την 13η σελίδα

φωτογράφος, ο Ιταλός Augusto Col-la, ήρθε να εγκατασταθεί και να δου-λέψει στην Ελλάδα, αρχικά στην Κέρκυρα και στη συνέχεια στο Λαύ-ριο, μεγάλο εμπορικό κέντρο της ε-ποχής.

Ο γερμανικής καταγωγής Jacob August Lorent δούλεψε επίσης στην Ελλάδα μεταξύ 1860 και 1861 και έ-βγαλε θαυμάσιες φωτογραφίες με-γάλων διαστάσεων, πράγμα αρκετά δύσκολο για την εποχή. Ο Lorent πρέπει να γνώριζε τον αρχιτέκτονα Ernest Ziller μια και στην κατοχή της οικογενείας Ziller βρέθηκαν επτά φωτογραφίες του, σήμερα στη συλ-λογή της Εθνικής μας Πινακοθήκης.

Ο Αγγλος Francis Bedford, που ήρθε στην Ελλάδα το 1862, συνο-δεύοντας τον νεαρό πρίγκιπα της Ουαλλίας, μετέπειτα βασιλιά Εδου-άρδο VII, σε παιδαγωγική περιοδεία της Εγγύς και Μέσης Ανατολής, τράβηξε κάπου διακόσιες φωτογρα-φίες, που δημοσίευσε σε τέσσερις πολυτελείς τόμους το 1866.

Ο Γάλλος Felix Bonfils, ένας από τους καλύτερους και παραγωγικότε-ρους φωτογράφους τοπίων του 19ου αιώνα, έρχεται στην Ελλάδα για πρώτη φορά και φωτογραφίζει μεταξύ 1867 και 1870. Μεταξύ 1878-82 ο Bonfils φαίνεται ότι επανέρχε-ται στον ελληνικό χώρο με τη συνο-δεία του γιου του Adrien. Η συνολι-κή παραγωγή του οίκου Bonfils α-νέρχεται σε 15.000 φωτογραφίες της Εγγύς Ανατολής, αλλά ο αριθ-

μός φωτογραφιών της Αθήνας είναι μικρός.

Οι ξένοι επαγγελματίες φωτογρά-φοι έπαυσαν ουσιαστικά να έρχο-νται στην Ελλάδα από το 1880. Οι ε-ρασιτέχνες αντίθετα, άρχισαν να την κατακλύζουν κατά χιλιάδες για να φωτογραφίσουν τις αρχαιότητες, ενθαρρυνόμενοι από την ανάπτυξη πιο απλών μεθόδων, όπως η στεγνή πλάκα το 1880 και αργότερα το φιλμ σε ρολό (rollfilm), προϊόν της Eastman Kodak Company.

Ο τελευταίος αντιπροσωπευτικός φωτογράφος αυτής της περιόδου είναι ο Αμερικανός William James Stillman (1828-1901), διπλωμάτης και ξένος ανταποκριτής για τους «Times» του Λονδίνου. Μεταξύ 1865 - 67 φωτογράφησε την Κρήτη όπου ήταν διορισμένος ως πρόξενος στα Χανιά. Αργότερα μετακόμισε στην Αθήνα. Το portfolio του με είκοσι έξι απόψεις από την Ακρόπολη χαρα-κτηρίζεται από θαυμαστή ποικιλία. Δημοσιεύτηκε το 1870 στο Λονδίνο υπό την αιγίδα της εκεί ελληνικής κοινότητας με τίτλο «The Acropolis of Athens illustrated Picturesquely and Arcitecturally in Photography».

Ως σταυροδρόμι

Συμπερασματικά διαπιστώνεται ό-τι η Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώ-να είναι πέρασμα ταξιδιωτών-φωτο-γράφων. Είναι σαφές ότι οι περισσό-τεροι χρησιμοποίησαν αυτό το σταυροδρόμι σαν ενδιάμεσο σταθμό

προς τους Αγίους Τόπους και τις χώ-ρες της Εγγύς Ανατολής. Οι περισ-σότεροι στάθηκαν μόνο στα μνημεία της Αθήνας και πολύ λίγοι απαθανά-τισαν εικόνες καθημερινής ζωής, τοπία και χωριά. Θα περιμένουμε την έλευση του 20ού αιώνα για να δούμε τέτοιες σκηνές να παίρνουν το προβάδισμα από τους γνωστούς αρχαιολογικούς χώρους. Ας μην ξε-χνάμε όμως ότι και οι πολύ μεγάλοι χρόνοι που απαιτούνταν για τη λή-ψη, έκαναν αρκετά δύσκολη τη δου-λειά ιδιαίτερα αυτή του πορτρέτι-στα. Ο Fred Boissonas που φωτο-γράφησε γύρω στα 1902 μας άφησε τέτοιες αριστουργηματικές φωτο-γραφίες.

Λίγοι από αυτούς τους φωτογρά-φους ήρθαν σε επαφή και δούλεψαν με Έλληνες συναδέλφους τους. Το βέβαιο είναι ότι οι Έλληνες φωτο-γράφοι ωφελήθηκαν από την παρου-σία των ξένων στον ελληνικό χώρο που οι πολυτίμες πληροφορίες τους βοήθησαν στην εξέλιξη της ελλήνι-κής φωτογραφίας.

Σημειώσεις:

Το άρθρο είναι απόσπασμα από την πτυχια-κή της διατριβή Β.Α. in Photography με τίτλο «Η ταξιδιωτική φωτογραφία στην Ελλάδα στα χρόνια του Όθωνα 1839-1865».

1. Ο Lear ταξίδεψε στην Ανατολή μεταξύ 1848-49. Ομως από το 1856 έως το 1863 ερ-χόταν σχεδόν κάθε χειμώνα στην Κέρκυ-ρα. Τα σχέδια που μας άφησε μαζί με τα η-μερολόγια τον είναι από τις πιο ζωντανές και γλαφυρές περιγραφές που έχουμε για την Ελλάδα τον 19ον αιώνα.

2. Αυτές οι δαγγεροτυπίες δεν μπορούσαν να αναπαράχθούν ή να εκτυπωθούν, τυ-πώνονταν σαν γκραβούρες και πολλές φορές καλλιτέχνες χαρακτές πρόσθεταν φιγούρες ή ζωά, καθώς εκείνα τα πρώτα χρόνια της εφεύρεσης οι μεγάλοι χρόνοι έκθεσης δεν επέτρεπαν να αποτυπωθεί στην πλάκα τίποτα που εκινείτο.
3. Φυλάσσονται στα Δημοτικά Αρχεία της Ottawa.
4. Maxime du Camp «Souvenirs Literaires. Huitieme partie XX, En Grece». (Alkis X. Xanthakis, «History of Greek Photography», υπ. 87, σελ. 232).
5. Από τον Gary Edwards στο Musee d'Orsay.
5. Αλκης Ξανθάκης, «Δημήτριος Κωνσταντί-νον. Ο Αριστος Φωτογράφος των Αθη-νών». Άρθρο στο περιοδικό «Οπτικόν», τεύχος 32, 1996, σελ. 44.
7. Alkis X. Xanthakis, «History of Greek Photography 1839-1960», σελ. 58-77.

Ενδεικτική βιβλιογραφία:

- Gary Edwards, Ξένοι φωτογράφοι στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα, Εισαγωγή από τον κατάλογο της έκθεσης «Αθήνα 1839-1900 - Φωτογραφικές Μαρτυρίες». Εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1985.
- Robert Hershkowitz, The First Thirty Years, Robert Hershkowitz Ltd. 1980.
- Alkis X. Xanthakis, History of Greek Photography 1839-1960, Εκδ. Ε.Α.Ι.Α. 1988.
- Αλκης Ξ. Ξανθάκης, «Φίλιππος Μαργαρί-της. Ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος», Εκδόσεις Περιοδικού «Φωτογράφος». 1990.
- The History of Photography from 1839 to the Present Day. The Museum of Modern Art, New York.
- Gabrielle Feyler, Images de Ruines du Pittoresque au Document Scientifique. Άρθρο στο περιοδικό «Photographies Paris, Septembre 1985».



Περικλής Διαμαντόπουλος. Η Μαντάμ Ορτάνς σε μια αρκετά προκλητική, για την εποχή, πόζα (Αρχείο Φιλολογικού Συλλόγου Χανίων «Ο Χρυσόστομος»).



Στέφανος Στουρνάρας. Ολόσωμη φωτογραφία στο στούντιο, π. 1895. Η επιδεικτική προβολή του τσιγάρου πιθανόν να υποδηλώνει πρώιμη φεμινιστική απελευθέρωση!

Ελληνική φωτογραφία 1875–1900

Η φωτογραφική κίνηση στην Αθήνα και τα μεγάλα ελληνικά αστικά κέντρα

Του **Αλκη Ξ. Ξανθάκη**

ESFIAP, Ιστορικού φωτογραφίας

ΣΤΗ διάρκεια της τελευταίας 25ετίας του 19ου αιώνα, η ελληνική φωτογραφία διαγράφει μια σταθερή πορεία χωρίς εντυπωσιακές αλλαγές στην αισθητική της φωτογραφικής εικόνας, σε αντίθεση με την Ευρώπη και την Αμερική, όπου φωτογράφοι όπως ο Peter Emerson και ο Alfred Stieglitz θέτουν τις βάσεις για την φωτογραφία-τέχνη με θεωρητικά τεκμηριωμένες θέσεις και απόψεις.

Τα μεγάλα επαρχιακά κέντρα της ελεύθερης τότε Ελλάδας έχουν δημιουργήσει μια σημαντική φωτογραφική κίνηση και πολλοί από τους φωτογράφους αυτούς συνεχίζουν, αργότερα, την καριέρα τους στην πρωτεύουσα. Αντίστοιχη δραστηριότητα παρατηρείται και στις τουρκοκρατούμενες ελληνικές περιοχές, όπως τη Θεσσαλονίκη, την Κρήτη, τη Μυτιλήνη, τη Χίο, τη Σάμο, τη Σμύρνη κ.α.

Τον Μάιο του 1875, οργανώνεται

στην Αθήνα η τρίτη περίοδος των Ολυμπίων. Η έκθεση των προϊόντων στεγάστηκε σ' ένα πρόχειρο μακρόστενο ξύλινο κτίριο, που είχε αρχίσει να στήνεται από το 1871, εν όψει του εορτασμού που είχε προγραμματιστεί, για τα 50 χρόνια της Επανάστασης του 1821. Το κτίριο είχε ονομαστεί Ζάππειο και βρισκόταν στη δυτική άκρη του σημερινού κήπου του Ζαπτείου.

Σύμφωνα με τον «Εμπορικό Οδηγό» του 1875 του Μιλτιάδη Μπούκα, οι φωτογράφοι σε όλη την Ελλάδα ήταν δεκαέξι. Από αυτούς, εννιά βρίσκονταν στην Αθήνα, πέντε στη Σύρο, ένας στο Αργοστόλι και ένας στον Πειραιά.

Στη δεκαετία του 1860 οι αδελφοί Αριστοτέλης και Κωνσταντίνος Ρωμαΐδης ξεκίνησαν την καριέρα τους με έναν φωτογραφείο στο Βουκουρέστι. Θα ανοίξουν φωτογραφεία, διαδοχικά, στα Γιάννενα και την Πάτρα, για να καταλήξουν στην Αθήνα το 1876. Εκείνο που τους διαφορο-

ποιεί από τους άλλους φωτογράφους είναι η συστηματική δουλειά που έκαναν πάνω στην αρχαιολογική φωτογραφία. Αρχικά υπήρξαν οι επίσημοι φωτογράφοι της γερμανικής αρχαιολογικής σχολής κατά τη διάρκεια των ανασκαφών στην Ολυμπία. Αργότερα θα αναλάβουν να φωτογραφήσουν τις ανασκαφές του Σλίμαν στις Μυκήνες, καθώς και τις ανασκαφές που θα αρχίσει προς τα τέλη του αιώνα η Ελληνική Αρχαιολογική Εταιρεία. Σταδιακά οι δύο αδελφοί συγκεντρώνουν ένα τεράστιο αρχείο φωτογραφιών όλων των γνωστών, μέχρι τότε, αρχαιοτήτων της Ελλάδας. Το πολύτιμο αυτό αρχείο, με τις χιλιάδες γυάλινες πλάκες που το αποτελούσαν εξαφανίστηκε στην κυριολεξία, όπως άλλωστε συνέβη με όλα σχεδόν τα αρχεία των άλλων Ελλήνων φωτογράφων. Φαινόμενο θλιβερό που δείχνει την αντιμετώπιση που έχουν από την πολιτεία τα φωτογραφικά ντοκουμέν-

Συνέχεια στην 16η σελίδα



Αγνώστου ζωγράφου. Ελαιογραφία του φωτογράφου Κωνσταντίνου Ρωμαΐδη (Συλλογή οικογενείας).



Αγνώστου φωτογράφου. Οι δεσποινίδες αδελφές Κάντα. Οι πρώτες Ελληνίδες επαγγελματίες φωτογράφοι cdn, π. 1885 (Συλλογή Αλκη Ξανθάκη).

Συνέχεια από την 15η σελίδα

ντα, που πέρα από την αισθητική ή καλλιτεχνική τους αξία, αποτελούν σημαντικό μέρος της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας.

Κτήμα όλων

Με την καθιέρωση της στεγνής πλάκας από ζελατίνα και βρωμιούχο άργυρο, στα 1880, και την κυκλοφορία του εύκαμπτου ρολού φιλμ από τον George Eastman (KODAK) το 1889, οι φωτογράφοι απελευθερώνονται από τις μεγάλες τεχνικές δυσκολίες που τους προκαλούσε μέχρι τότε η φωτογραφία.

Έτσι, η τέχνη της φωτογραφίας μπορεί από δω και πέρα να γίνει κτήμα όλων των κοινωνικών στρωμάτων. Οι ερασιτέχνες μπορούν να εμφανίσουν και να εκτυπώσουν τις φωτογραφίες τους στο σπίτι τους και να χρησιμοποιήσουν πολύ πιο μικρές κι εύχρηστες φωτογραφικές μηχανές.

Οι πρώτοι Έλληνες ερασιτέχνες φωτογράφοι, που δεν είναι πια «πειραματιστές», όπως αποκαλούσαν τους λίγους ερασιτέχνες μέχρι τότε, παρουσιάζονται ύστερα από

τις νέες αυτές τεχνικές εξελίξεις της φωτογραφίας.

Η ελληνική φωτογραφία όμως συνεχίζει να έχει περιορισμένη θεματολογία. Τα κοινωνικά γεγονότα δεν προκαλούν το ενδιαφέρον και το ανθρώπινο στοιχείο συναντάται μόνο στις αναμνηστικές φωτογραφίες.

Ο Διαμαντόπουλος στα Χανιά

Ο Περικλής Διαμαντόπουλος θα είναι από τους πρώτους που θα ξεφύγει από αυτή την αντίληψη. Βολιώτης στην καταγωγή και με σπουδές στην Ευρώπη, θα καταλήξει στα Χανιά, στα τέλη του περασμένου αιώνα μαζί με τον αδελφό του Γεώργιο.

Στο γύρισμα του 20ου αιώνα, τα Χανιά αποτελούσαν ένα σημαντικό διεθνές κέντρο, όπου διασταυρώνονταν άνθρωποι διαφόρων εθνικοτήτων και θρησκειών. Η παρουσία των στρατευμάτων των «Προστάτιδων Δυνάμεων» επέτεινε το φαινόμενο αυτό. Ο Διαμαντόπουλος θα καταγράψει με τη μηχανή

Συνέχεια στην 18η σελίδα



Αναστάσιος Γαζιάδης. Μια «άγνωστη» φωτογραφία από το λιμάνι του Πειραιά, π. 1880 (Συλλογή Αλκη Ξανθάκη).



Αδελφοί Ρωμαΐδη. Ο αρχαιολογικός χώρος στην Ελευσίνα, π. 1885. (Συλλογή Αλκη Ξανθάκη).



η).
Ιλολγή Απόστολου Αργυριάδη).



Αδελφοί Ρωμαΐδη. Ολόσωμο πορτρέτο μικρού παιδιού, cδν, π. 1880 (Συλλογή Αλκη Ξανθάκη).



η).



Περικλής Διαμαντόπουλος. Η ποδοσφαιρική ομάδα των Χανίων, π. 1900. (Αρχείο Φιλολογικού Συλλόγου Χανίων «ο Χρυσόστομος»).



Αναστάσιος Γαζιάδης. Αναμνηστική φωτογραφία από την επίσκεψη του γερμανικού πολεμικού πλοίου «Γκαϊζενάου», στον Πειραιά, π. 1895 (Αρχείο Μιχάλη Τσάγκαρη).

Συνέχεια από την 16η σελίδα

του τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στη Μεγαλόνησο, ιδιαίτερα κατά την ταραχώδη περίοδο της Κρητικής Πολιτείας. Οι λήψεις του ανασυνθέτουν την ατμόσφαιρα της εποχής με ιδιαίτερη ευαισθησία. Πολιτικοί, ξένοι διπλωμάτες, εστεμμένοι αλλά και ο απλός κόσμος αποτελούσε την πελατεία του. Ανάμεσα και οι εταίρες που είχαν συγκεντρωθεί εκεί. Θέμα ιδιαίτερα τολμηρό, για τις αντιλήψεις και τα ήθη της εποχής. Προεξέχουσα μορφή η περίφημη Μαντάμ Ορτάνς. Πρόσωπο ιστορικά υπαρκτό, της οποίας το όνομα μόνον χρησιμοποίησε ο Νίκος Καζαντζάκης για να πλάσει τη δική του Μαντάμ Ορτάνς στον «Αλέξη Ζορμπά».

Ο Διαμαντόπουλος δεν θα παραλείψει όμως να φωτογραφήσει και την καθημερινή ζωή των κατοίκων των Χανίων. Θέμα φαινομενικά κοινότυπο, αλλά που για πρώτη φορά

προσεγγίζεται από Έλληνα φωτογράφο. Την ίδια περίοδο αρχίζει να εργάζεται σαν φωτογράφος στον Βόλο ο ζωγράφος και αγιογράφος Στέφανος Στουρνάρας. Εκτός από τις αξιόλογες καλλιτεχνικές φωτογραφίες που συνθέτει στο στούντιο του, θα καταγράψει με τη μηχανή του την ευρύτερη περιοχή της Μαγνησίας. Το έργο του θα συνεχίσουν μέχρι σήμερα οι απόγονοί του (Νίκος Σ. Στουρνάρας και Στέφανος Ν. Στουρνάρας).

Σημαντική είναι και η παρουσία –στα τέλη του αιώνα και αυτή– του Κωνσταντινουπολίτη Αθανασίου Γαζιάδη, που θα εγκατασταθεί αρχικά στον Πειραιά, όπου και θα αποκτήσει μεγάλη φήμη σαν καλλιτέχνης φωτογράφος. Παράλληλα, θα ειδικευθεί στη φωτογράφιση πλοίων, και θα βραβευτεί γι' αυτό σε πολλά ναυτικά σαλόνια.

Οι πρώτες Ελληνίδες γυναίκες που ασχολήθηκαν επαγγελματικά

ήταν «αι δεσποινίδαι αδελφαί Κάβτα». Ασφαλώς για τα αυστηρά ήθη της εποχής ένα τέτοιο επάγγελμα ήταν μια πολύ τολμηρή πρωτοβουλία για γυναίκα. Πρωτάνοιξαν το φωτογραφείο τους το 1889 στην οδό Σταδίου 40, απέναντι από το υπουργείο των Εσωτερικών.

Θέματα που απαθανατίζονται

Στα χρόνια 1889–1896 το ενδιαφέρον του κοινού στρέφεται στις γυμναστικές και αθλητικές εκδηλώσεις. Οργανώνονται πανελλήνιοι αγώνες (το 1891 και το 1893), διάφοροι επαρχιακοί και τοπικοί αγώνες, και τέλος, οι Παγκόσμιοι Ολυμπιακοί Αγώνες, το 1896, στην Αθήνα. Στις εκδηλώσεις αυτές, οι φωτογράφοι ήταν παρόντες απαθανατίζοντας τα γεγονότα, παρά τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν στη φωτογράφιση της κίνησης. Οι συν-

θήκες, βέβαια, είχαν βελτιωθεί αισθητά σε σύγκριση με το παρελθόν, όπως αναφέρει περιοδικό της εποχής εκείνης: «[...] Η στιγμιαία φωτογραφία έφτασε εις τοιούτον βαθμόν τελειότητος ώστε δυνάμεθα διά πολύ καλών μηχανημάτων, να συλλάβωμεν εκάστην φάσιν ενιαίας κατά το φαινόμενον κινήσεως, εις διάστημα κλάσματος 1 δευτερολέπτου».

Ο πρώτος που θα κατορθώσει να «παγώσει» την κίνηση είναι ο Ιωάννης Λαμπάκης, ο οποίος ανέλαβε το φωτογραφείο των Φ. Μαργαρίτη – Ι. Κωνσταντίνου. Στους Ολυμπιακούς αγώνες του 1896 ο Λαμπάκης θα πετύχει να φωτογραφήσει δυναμικές φάσεις από τα διάφορα αγωνίσματα. Θα υποχρεωθεί βέβαια να φωτογραφίζει από πολύ μεγάλη απόσταση, για να κατορθώσει να το πετύχει σε αγωνίσματα όπως το ύψος και οι δρόμοι ταχύτητας.

Άλλοι συνάδελφοί του όπως ο Albert Meyer και ο Νικόλαος Μπίρκος θα βγάλουν πολύ καθαρές φωτογραφίες των αθλητών, που θα ποζάρουν όμως μπροστά από τις μηχανές τους, πριν και μετά τους αγώνες.

Επιρροές

Οι αισθητικές αντιλήψεις της φωτογραφίας, που είχαν παραμείνει αμετάβλητες για 50 χρόνια περίπου, επηρεάζονται έντονα στο τέλος του 19ου αιώνα από τις απόψεις του Αγγλου φωτογράφου Peter Emerson. Οι φωτογραφικές αντιλήψεις που πρεσβεύει ο Emerson θα δημιουργήσουν τις βάσεις, που πάνω τους θα στηριχτούν τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 20ού αιώνα.

«Οι φωτογραφίες δεν πρέπει να ωραιοποιούν τον κόσμο με τεχνάσματα και με διάφορες τεχνικές μεθόδους, αλλά πρέπει να παρουσιάζουν την πραγματικότητα της ζωής, τίμια κι ανοιχτά», γράφει στο βιβλίο του «Νατουραλιστική Φωτογραφία». Πράγματι, οι φωτογραφίες του δεν απεικονίζουν στατικά τοπία, αλλά έδειχναν με ιδιαίτερο ρεαλισμό την καθημερινή ζωή των αγροτών της ανατολικής Αγγλίας.

Τα μηνύματα του Emerson προκάλεσαν τα πρώτα ρήγματα στην παραδοσιακή αντίληψη της φωτογραφικής αισθητικής. Σταδιακά ο απόηχός τους θα φτάσει και στην Ελλάδα.

Σημείωση των «ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΩΝ»

Οι κύριες πηγές από τις οποίες αντλήθηκαν οι πληροφορίες για τα άρθρα του Α. Ξ. Ξανθάκη, προέρχονται από τις παρακάτω δημοσιεύσεις και βιβλία του:

1. Alkis X. Xanthakis & Hans Christian Adam. «Margaritis and the Mysterious Perraud». Άρθρο στο περ. «History of Photography». Λονδίνο, Τομ. 16, αρ. 1, Άνοιξη 1992.
2. Αλκής Ξ. Ξανθάκης. «Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839–1960». Εκδ. Καστανιώτη, Πέμπτη έκδοση. Αθήνα 1997.
3. Αλκής Ξ. Ξανθάκης. «Φίλιππος Μαργαρίτης. Ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος». Εκδ. «Φωτογράφος». Αθήνα 1992.
4. Alkis X. Xanthakis. «History of Greek Photography 1839–1960» εκδ. ΕΛΙΑ (αναθεωρημένη έκδοση). Αθήνα 1989.
5. Μιχάλης Τσαγγάρης & Αλκής Ξανθάκης. «Χίος. Εκατό χρόνια φωτογραφίας. 1850–1950». Εκδ. «Σύνολο», Αθήνα 1996.

Η φωτογραφία στις αρχές του 20ού αι.

Αναζητήσεις και θέματα των Ελλήνων φωτογράφων στην Αθήνα και τα μεγάλα αστικά κέντρα

Της Φανής Κωνσταντινίου

Υπεύθυνης του Φωτογραφικού
Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη

ΜΕ ΤΟ ξεκίνημα του 20ού αιώνα, η φωτογραφία έχει κατορθώσει να ξεπεράσει τα πρώτα τεχνικά της προβλήματα και εισβάλλει με αυτοπεποίθηση διαρκώς σε καινούργιους χώρους, προαναγγέλλοντας τον πολύπλευρο ρόλο που θα διαδραματίσει στη συνέχεια. Ιδιαίτερα αποφασιστική για τη μελλοντική της εξέλιξη υπήρξε η εικοσαετία 1880 – 1900, όταν η διαδικασία λήψης απλουστεύθηκε χάρη στη χρήση του φιλμ ρολό (rolled film) και η αποτύπωση κινούμενων θεμάτων έγινε δυνατή με την κυκλοφορία των πρώτων φορητών μηχανών. Εξάλλου η ειλικρίνεια του φωτογραφικού φακού σε συνδυασμό με τα νέα μέσα επικοινωνίας (τηλέγραφος, τηλέφωνο, κινηματογράφος) αλλά και με τους ταχείς ρυθμούς που επέβαλαν τα μηχανοκίνητα μεταφορικά μέσα (σιδηρόδρομοι – αυτοκίνητα), ανταποκρίνεται πλήρως στη δίψα των ανθρώπων της εποχής για γνώση και ενημέρωση.

Η εκρηκτική διάδοσή της τρεις δεκαετίες αργότερα θα οδηγήσει το ζωγράφο-φωτογράφο της σχολής Bauhaus Laszlo Moholy-Nagy (1895–1946) να αποτολμήσει την πρόβλεψη πως «οι αγράμματοι του μέλλοντος θα είναι μάλλον αυτοί που δεν γνωρίζουν τίποτε για τη φωτογραφία παρά εκείνοι που θα αγνοούν την τέχνη της γραφής». Σήμερα, στο τέλος του αιώνα, μιλάμε για «εποχή της εικόνας» αλλά και για το φόβο ενός νέου αναλφαριθμητισμού...

Καλλιτεχνικές αναζητήσεις γύρω στα 1900

Καθώς η χρήση της απλουστεύεται και γενικεύεται, τις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα οι καλλιτέχνες φωτογράφοι στην Ευρώπη και την Αμερική συσπειρώνονται σε ομάδες, οργανώνουν συζητήσεις, προκηρύσσουν μανιφέστα, συμμετέχουν σε εκθέσεις, εκδίδουν καταλόγους και περιοδικά, προκειμένου να διαχωρίσουν τη δική τους δημιουργία από την εύκολη και μεγάλη παραγωγή φωτογραφικών εικόνων. Θεωρώντας ότι η καλλιτεχνική φωτογραφία δεν οφείλει να απεικονίζει αντικειμενικά την πραγματικότητα αλλά αποτελεί συναισθηματική και γνωστική έκφραση του δημιουργού της, υιοθετούν περίτεχνες μεθόδους στην εκτύπωση, ώστε η τελική εικόνα να απομακρύνεται από τη σαφή αποτύπωση του αρνητικού και να δίνει την εντύπωση χαρακτηριστικού ή ζωγραφικού έργου.

Ο διεθνής πικτοριαλισμός όπως επικράτησε γύρω στα 1900 και έως τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, με κύριους εκπροσώπους τους διάσημους φωτογράφους Alfred Stieglitz, Edw-



Στέφανου Στουρνάρα. Η οδός Δημητριάδος, ένας από τους κεντρικούς και πολυσύχναστους δρόμους του Βόλου, στα 1905. Ο Στουρνάρας (Ζαγορά 1867 – Βόλος 1928) σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών με δάσκαλο τον Νικηφόρο Λύτρα. Εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Βόλο το 1889 και το 1892, συνδυάζοντας τη ζωγραφική με τη φωτογραφία, άνοιξε καλλιτεχνικό φωτογραφείο στην οδό Ερμού. Εκτός από τις φωτογραφίες στούντιο, ασχολήθηκε συστηματικά και με την απεικόνιση τοπίων. Την πρώτη πενταετία του αιώνα μας άρχισε την έκδοση έγχρωμων λιθογραφικών καρτών με θεσσαλικά τοπία. Μετά τους πολέμους του 1912–13, συμπλήρωσε τη συλλογή του με τοπία της Ηπείρου, Μακεδονίας, Θράκης, Αγίου Ορους και Μ. Ασίας το 1920. Το φωτογραφικό του έργο συνέχισαν οι γιοι του Κώστας και Νίκος. Την πάνω από 100 χρόνια φωτογραφική παράδοση της οικογένειας συνεχίζει σήμερα ο εγγονός του.



Παύλου Μελά. Μέλη της οικογένειας Δραγούμη, γύρω στα 1900. (Φωτογραφία σε χαρτί με βάση τη ζελατίνα, 12,3X16,5. Από το λεύκωμα «Αναμνήσεις». Συλλογή Ι. Μαζαράκη – Αινιάν). Ανάμεσα στους πρώτους Έλληνες ερασιτέχνες φωτογράφους, γόνους συνήθως μεγαλοαστικών οικογενειών, συγκαταλέγεται και ο μακεδονομάχος Παύλος Μελάς. Στις φωτογραφίες του που χαρακτηρίζονται από την ελευθερία και τους εκφραστικούς πειραματισμούς του ερασιτέχνη, απεικονίζονται συνήθως μέλη των οικογενειών Μ. Μελά και Στέφανου Δραγούμη (γόνος της οποίας υπήρξε η γυναίκα του Ναταλία) σε καθημερινά στιγμιότυπα. Το χτένισμα των δυο κοριτσιών παραπέμπει στην εξοικείωση του φωτογράφου με ανάλογα ζωγραφικά πρότυπα. Επιπλέον, η θέση και ο αριθμός των φωτογραφιών που διακρίνονται μέσα στο μεγαλοαστικό σπίτι, δηλώνει τη νέα μόδα στη διακόσμηση των εσωτερικών χώρων που ήδη έχει αρχίσει.

ard Steichen και Robert Demachy, έδωσε στη φωτογραφία τα διαπιστευτήρια για την είσοδό της στο χώρο της τέχνης, αν και αργότερα κατηγορήθηκε ως απομίμηση της ζωγραφικής.

Διεθνείς τάσεις και οι Έλληνες φωτογράφοι

Οι προβληματισμοί γύρω από τη φωτογραφική έκφραση και οι απόηχοι των καλλιτεχνικών τάσεων, όπως διαμορφώνονται ανάμεσα στο Νέο Κόσμο και τα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα, δεν φθάνουν ταυτόχρονα έως την Ελλάδα λόγω της γεωγραφικής της απομόνωσης και των κοινωνικο-ιστορικών συνθηκών που επικρατούν. Οι πικτοριαλιστικές τεχνικές θα υιοθετηθούν ετεροχρονισμένα και αποσπασματικά στη χώρα μας κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (βλ. περίπτωση Nelly's), ενώ διεθνώς το ρεύμα θα βρίσκεται στη δύση του.

Εν τούτοις οι Έλληνες φωτογράφοι των αρχών του αιώνα με γνήσιο ενθουσιασμό, επαγγελματική συνέπεια, συχνά και με ταλέντο, ασκούν την τέχνη τους αποτυπώνοντας τη φυσιογνωμία, την κοινωνία και τα σημαντικά γεγονότα του τόπου τους. Αν και συχνά έχουν γνώσεις

Συνέχεια στην 20η σελίδα

Συνέχεια από την 19η σελίδα

ζωγραφικής ώστε να θεωρούνται από τους συγχρόνους τους και να αυτοαποκαλούνται «καλλιτέχνες-φωτογράφοι», δεν πειραματίζονται σε νέους τρόπους γραφής, επειδή κυρίως επιδιώκουν να ανταποκριθούν στην αυξημένη ζήτηση της αγοράς και στις επιθυμίες της πελατείας τους, εκμεταλλευόμενοι τις νέες δυνατότητες της μηχανής τους.

Προς τούτο φροντίζουν να ανανεώνουν συστηματικά τον τεχνικό εξοπλισμό του εργαστηρίου τους. «Το μέγα τούτο και μοναδικόν φωτογραφείον της ημετέρας πόλεως», σημειώνεται στη διαφήμιση του φωτογράφου της Σύρου Γ. Μαρκουλάκη, «πλουτισθέν διά των εντελεσμάτων μηχανών της Ευρώπης και των εκλεκτοτέρων υλικών... υπισχνείται τελείαν επιτυχίαν»¹. Ακόμα προσπαθούν να εφαρμόζουν όλες τις νέες μεθόδους εκτύπωσης των φωτογραφιών. «Εις το φωτογραφείον του κ. Δημητριάδου», αναφέρει το διαφημιστικό έντυπο του ομώνυμου φωτογράφου από το Βαθύ της Σάμου, «κατασκευάζονται παντός είδους φωτογραφικά εικόνες. Φωτογραφία επί χάρτου citrate, celloidine, charbon, seria, platine κ.λπ. Εικόνες φυσικού μεγέθους (agrandissements) φυσικότητας και τελειότητας επί χάρτου και μουσαμά. Φωτογραφία νυκτεριναί ωραιόταται. Εικόνες θετικά επί υάλου».

Φωτογράφοι

Ο αριθμός των Ελλήνων φωτογράφων αυξάνεται αλματωδώς μετά το 1900. Εκτός από την πρωτεύουσα και τον Πειραιά, ένας ή περισσότεροι εδρεύουν σε κάθε περιφερειακό κέντρο του τότε επίσημου ελληνικού κράτους –που μέχρι το 1912 έφτανε ως την Αρτα, την Καλαμπάκα και τη Λάρισα– στα κυριότερα νησιά και στις προς Βορράν περιοχές του ελλαδικού χώρου που ακόμα αποτελούσε τμήμα της φθίνουσας Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Η αναφορά κάποιων ονομάτων είναι ενδεικτική και βοηθά στην ιχνογράφηση του φωτογραφικού χάρτη της εποχής².

Ο Αλέξανδρος Παναγιώτου ασκεί τη φωτογραφική τέχνη με έδρα την Αλεξανδρούπολη (τότε Δεδεαγατς), ενώ στην Καβάλα εργάζεται ο Ιωάννης Ιατρίδης. Τη Θεσσαλονίκη με τον ετερογενή πληθυσμό της απεικονίζουν Έλληνες και ξένοι, μόνιμοι και περαστικοί φωτογράφοι, με σημαντικότερους εκπροσώπους τους Μιχαήλ Αϊόντα, Κ. Νικολαΐδη και Paul Zerdji. Τα Ιωάννινα αποτυπώνει ο Γεώργιος Πανταζίδης, ενώ οι αδελφοί Μανάνια³ τόσο με το φακό τους όσο και με την κινηματογραφική τους μηχανή, καλύπτουν την ευρύτερη νοτιοδυτική περιοχή των Βαλκανίων. Στη Λάρισα, που αναδημιουργείται μετά τη μακραίωνη δουλειά, δεσπόζουν ο Ιωάννης Παντοστόπουλος και ο Γεράσιμος Δαφνόπουλος, ενώ στο Βόλο εκτός από τον Αντώνη Ραφανίδη ιδιαίτερη είναι η παρουσία του Στέφανου Στουρνάρα⁴, φωτογράφου ξεχωριστού για τις καλλιτεχνικές του ικανότητες και το πληθωρικό του έργο.

Στην Αθήνα φωτογράφοι γνωστοί



B. Borri e figlio. Ανδρική συντροφιά, τέλη 19ου αιώνα. (Φωτογραφία «Cabinet» 10,7X16. Συλλογή Νίκου Φ. Πολίτη). Η ανδρική παρέα φωτογραφήθηκε στο γνωστό στούντιο της Κέρκυρας B. Borri e figlio. Το τοπίο αποδίδεται με το ζωγραφισμένο φόντο και με την απομίμηση βράχων. Οι εικονιζόμενοι καπνίζουν με την υπόδειξη του φωτογράφου, προκειμένου να παρουσιαστεί φυσικότερα η σκηνή.

από το τέλος του περασμένου αιώνα συνεχίζουν την επαγγελματική δραστηριότητά τους, όπως ο Αριστείδης Ρωμαΐδης, ο Carl Boeringer και οι αδελφές Κάντα, ενώ μετά το 1900 η προσφορά εργασίας προσελκύει και άλλους, όπως οι Επαμεινώνδας Ξανθόπουλος, Μιχαήλ Καλιαμπέτσος, Emile Lester, Ιωάννης Παγώνης, Δημήτριος Κάβρας, Παναγιώτης Κόντος και Γεώργιος Μπούκας⁵, ο οποίος στη συνέχεια θα αναδειχθεί σ' έ-

ναν από τους κυριότερους εκπροσώπους της φωτογραφίας του Μεσοπολέμου.

Οι φωτογράφοι του Πειραιά Αναστάσιος Γαζιάδης⁶, Π. Θερμογιάννης και Μ. Ζαφειρόπουλος αποτυπώνουν τη ζωή του λιμανιού και καλύπτουν τις ανάγκες ενός κοινού, ετερογενούς και περαστικού, ενώ η πολυσύχναστη Πάτρα θα συγκεντρώσει τους περισσότερους φωτογράφους της Πελοποννήσου με αντιπροσω-

πευτικότερους τους Αθανάσιο Ατσαρίτη και Νικόλαο Μπίρκο⁷.

Από τα νησιά, η Κέρκυρα συνδεόμενη στενά με τη φωτογραφία από το 19ο αιώνα, εκπροσωπείται από τον παλιό φωτογράφο Βικέντιο Μπόρρι, που τώρα συνεργάζεται με το γιο του (Borri e figlio), η Σύρος⁸ και ιδιαίτερα η κοσμοπολίτικη Ερμούπολη από τον Ιωάννη Κόκκινο, τη δίδα Σοφία Δαμιανού και τον Θεολόγο Φυντανίδη, η Μυτιλήνη από τον Σίμο Χουτζαίο⁹, η Χίος¹⁰ από τον Ιωάννη Μπαχά και τον Σταμάτη Χαριτουλάρη, η Σάμος από τον Ιωσήφ Πούλμαν, τον Καραμπετ Γκεδικιάν και τον Κωνσταντίνη Δημητριάδη και τέλος η Μεγαλόνησος από τον Περικλή Διαμαντόπουλο¹¹ στα Χανιά, τον Γεώργιο Μαραγιάννη και τον Τουρκοκρητικό Π. Μπεχαντίν στο Ηράκλειο.

Σύμφωνα με τις ανάγκες της αγοράς, συχνά συμβαίνει οι φωτογράφοι της εποχής να μεταφέρουν το εργαστήριό τους από τη μία πόλη στην άλλη ή να το κλείνουν προσωρινά για να εξυπηρετήσουν και τους κατοίκους των γύρω οικισμών. Ενδεικτική είναι η αγγελία του φωτογράφου της Σάμου Ιωσήφ Πούλμαν, στην τοπική εφημερίδα «Πρόοδος» (19-7-19060: «Την εβδομάδα ταύτην μεταβαίνει εις Καρλοβάσια τη παρακλήσει πολλών αυτόθι οικογενειών ο γνωστός εν τη Πατρίδι μας καλλιτέχνης φωτογράφος κ. Ι. Πούλμαν προτιθέμενος να διατρίψει εις Καρλοβάσια επί ένα περίπου μήνα (...) Ο κ. Πούλμαν κατά την εν Καρλοβάσις διαμονήν του θα εργάζεται εντός του εργαστηρίου του αυτόθι φωτογράφου κ. Νικολ. Τζαμανιδίου».

Σημαντικό μέρος του παραγόμενου φωτογραφικού έργου της εποχής κατέχουν τα πορτρέτα, καθώς μάλιστα η επιθυμία απόκτησής τους έχει διαδοθεί από τους επώνυμους



Γεωργίου Λιόντα. Ηλικιωμένο ζευγάρι σε πορτρέτο στούντιο στο Μοναστήρι. Οι αδελφοί Λιόντα, Γεώργιος, Θεόδωρος και Μιχαήλ, δούλεψαν στη Μακεδονία την ίδια εποχή με τους αδελφούς Μανάνια. Από το τέλος του περασμένου αιώνα, 1892, μας είναι γνωστό το φωτογραφείο Μιχαήλ Λιόντα στη Θεσσαλονίκη και Γεωργίου Λιόντα στο Μοναστήρι. Μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους, ενώ στην μπροστινή όψη των φωτογραφιών στη Θεσσαλονίκη μονογράφει ο Μιχαήλ, πίσω, στο φωτογραφικό σήμα, διαβάζουμε αδελφοί Λιόντα και τα βαπτιστικά ονόματα και των τριών. (φωτ.: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο).

(πολιτικούς, λόγιους, καλλιτέχνες) και την αστική τάξη σε όσους ανήκουν στα μεσαία, ακόμη και στα κατώτερα στρώματα. Για τους τελευταίους μάλιστα υπάρχουν οι πλανόδιοι φωτογράφοι, που με έναν μπερντέ για φόντο φωτογραφίζουν γρήγορα, φθηνά και χωρίς επισημότητα όσους το επιθυμούν. Οι τσιγκογραφίες, μικρών διαστάσεων φωτογραφίες πάνω σε φύλλο τσιγκου, αποτελούν την κύρια παραγωγή τους. Η αναμφισβήτητη κοινωνικοϊστορική σημασία των φωτογραφικών πορτρέτων της εποχής δεν συμβαδίζει πάντα με το ανάλογο αισθητικό ενδιαφέρον, καθώς η παραγωγή τους είναι μεγάλη και συχνά συμβατική.

Η διαδικασία της προετοιμασίας τους αποτελεί την καθημερινή κύρια ενασχόληση των φωτογράφων. Ενήλικες και παιδιά συρρέουν στα φωτογραφεία της πρωτεύουσας και της επαρχίας, ποζάροντας υπομονετικά μπροστά από σκηνοθετημένα ή απεριττα φόντα. Μετά τη λήψη ακολουθεί σχολαστική εκτύπωση και ρετουσάρισμα, εργασία χρονοβόρα που την επωμίζονταν συνήθως μαθητευόμενοι φωτογράφοι ή φοιτητές της Σχολής Καλών Τεχνών. Στη συνέχεια, το πορτρέτο παραδίδεται στον πελάτη, υπογεγραμμένο και επικολημένο σε πασπαρτού από χαρτόνι πολυτελείας, με το σήμα και τους τίτλους του φωτογράφου στην πίσω όψη. Ο εικονιζόμενος θα το φυλάξει ως ενθύμιο ή θα το δωρίσει σε αγαπημένα πρόσωπα με χειρόγραφη αφιέρωση.

Συλλέγοντας σήμερα με στόχους ερευνητικούς τα φωτογραφικά πορτρέτα της εποχής, αντικείμενα καθαρώς συναισθηματικής αξίας στην πρώτη τους χρήση, θα ήταν λάθος να μην αφήσουμε περιθώρια για μια εκ νέου συναισθηματική προσέγγιση.

Φωτογράφοι πορτρέτων στην πρωτεύουσα και στην περιφέρεια

Στην Αθήνα το είδος καλλιεργείται αδιάκοπα ήδη από τον 19ο αιώνα, με αποτέλεσμα οι φωτογράφοι της πρωτεύουσας να συνθέτουν ακούσια την προσωπογραφία της αθηναϊκής κοινωνίας.

Η βασιλική οικογένεια και η αυλή κατά πρώτον, αλλά και οι πολιτικοί, οι λόγιοι και οι καλλιτέχνες, είναι οι εκλεκτοί πελάτες που ανεβάζουν το κύρος των φωτογράφων, ώστε οι τίτλοι «Φωτογράφος της Α.Μ. του Βασιλέως» ή «Φωτογράφος της Βασιλικής Οικογενείας» να θεωρούνται οι υψηλότερες διακρίσεις. Χωρίς να τους απασχολεί ακόμη η ψυχογραφική απόδοση των εικονιζόμενων προσώπων, καινοτομούν ως προς την αφαίρεση των επιμελημένων ζωγραφικών φόντων με τις απεικονίσεις αρχαιοτήτων και ειδυλλιακών τοπίων, που όμως συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται από τους φωτογράφους της περιφέρειας.

Από την παλιά γενιά ξεχωρίζει ο γερμανικής καταγωγής, μόνιμα εγκατεστημένος στην Αθήνα Carl Boeringer, βοηθός κατ' αρχήν του επίσης Γερμανού Carl Merlin, ο οποίος συνεχίζει να εργάζεται μόνος του



Carl Boehring. Πλήθος συγκεντρωμένο μπροστά στα ανάκτορα, 1900 – 1910. (Φωτογραφία σε χαρτί με βάση τη ζελατίνα, 22,6X28,8. Συλλογή Μιχάλη Γ. Τσάγκρη). Φαίνεται ότι απεικονίζεται το λαϊκό συλλαλητήριο της 14ης Σεπτεμβρίου 1909 που οργανώθηκε από το Στρατιωτικό Σύνδεσμο σε συνενόηση με τους συλλόγους και τις συντεχνίες, προκειμένου να υποστηριχθούν με αυτό οι σκοποί της επανάστασης στο Γουδί. Οι διαδηλωτές έκαναν πορεία από το Πεδίο του Αρεως προς την πλατεία Συντάγματος και κατέληξαν μπροστά στα ανάκτορα, από όπου ο βασιλιάς Γεώργιος Α' μίλησε προς το λαό. Η ταύτιση το φωτογραφικού θέματος επιβεβαιώνεται από την ομοιότητά του με αντίστοιχο λιθόγραφο του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμος 14, σελ. 265).

από το 1900 έως το 1915. Αγαπημένος της αυλής –τα πορτρέτα της Βασίλισσας Ολγας την περίοδο αυτή φέρουν συνήθως την υπογραφή του– και των μεγαλοαστών, διακρίνεται για τη χάρη και την κομψότητα των έργων του, που οφείλονται τόσο στη δική του καλλιτεχνική ευαισθησία όσο και στον κοσμοπολίτικο αέρα των πελατών του.

Από τους νεότερους διακρίνεται ο

Γεώργιος Μπούκας που φτάνει στην Αθήνα πριν από το 1915¹², αφού προηγουμένως έχει εργαστεί στο Λονδίνο και τη Σμύρνη. Η απλότητα των εικόνων του, οι λεπτές τονικές διαβαθμίσεις των εκτυπώσεών του και η σταθερή ποιότητα της δουλειάς του στη μακροχρόνια θητεία του θα τον αναδείξουν σε αριστοτέχνη του είδους.

Οι φωτογράφοι πορτρέτων της

περιφέρειας, συχνά με μεγαλύτερη σκηνοθετική ή συνθετική ελευθερία, δίνουν το στίγμα της κοινωνίας τους με τις τοπικές της ιδιαιτερότητες. Ο Στ. Στουρνάρας φωτογραφίζοντας τους αστούς του Βόλου απομακρύνεται από τη στατικότητα που χαρακτηρίζει τα πορτρέτα της εποχής και συχνά δημιουργεί «tableaux vivants», εκμεταλλευόμενος τη ζωγραφική αντίληψη που είχε διαμορφώσει κατά τη μαθητεία του κοντά στο Λύτρα.

Χαρακτηριστική ακόμη είναι και η περίπτωση του Περικλή Διαμαντόπουλου, ο οποίος από την κήρυξη της Αυτονομίας της Κρήτης (1898) μέχρι την Ένωση (1913) απεικονίζει φωτογραφικά «το πολυεθνικό μωσαϊκό που συνοικεί στην πόλη των Χανίων»: Τους ντόπιους, αστούς και μη, την εβραϊκή κοινότητα και το απερχόμενο οθωμανικό στοιχείο. Ακόμη τους Κρήτες αγωνιστές αλλά και τους ξένους αξιωματικούς που έκαναν αισθητή την παρουσία των «προστάτιδων δυνάμεων» στη Μεγαλόνησο. Στο φακό του πρωταγωνιστεί ο Υπάτος Αρμοστής πρίγκιπας Γεώργιος, ενώ δεν λείπει και ο αρχηγός της επανάστασης του Θέρισου Ελευθέριος Βενιζέλος.

Η πολυφωτογραφημένη αστική τάξη

Η αστική τάξη φωτογραφίζεται «κατά κόρον», καθώς μάλιστα την περίοδο αυτή ισχυροποιείται και

Συνέχεια στην 22η σελίδα



Carl Boehring. Πορτρέτο παιδιών, αρχές 20ού αιώνα. (Φωτογραφία «Cabinet» 18,5X13. Συλλογή Νίκου Φ. Πολίτη). Ο γερμανικής καταγωγής γνωστός φωτογράφος της Αθήνας, είχε λάβει μέρος στη Διεθνή Εκθεση του Παρισιού το 1900 και είχε τιμηθεί με το πρώτο χρυσό βραβείο στη Διεθνή Εκθεση του 1903 στην Αθήνα. Ακόμη κατείχε τον τίτλο του «Φωτογράφου της Αυλής». Δημιουργώντας το φωτογραφικό πορτρέτο των τριών παιδιών περιορίζει το θέμα σε ένα μόνο τμήμα του κάδρου του και αφαιρεί κάθε περιγραφικό στοιχείο ώστε τα εικονιζόμενα πρόσωπα να προβάλλονται απερίσπαστα. Το αισθητικό ενδιαφέρον της παραπάνω εικόνας είναι ενδεικτικό της ποιότητας του έργου του.



Σάμος. Η δημοτική αγορά στο Βαθύ. (Καρτ ποστάλ των αρχών του 20ού αιώνα. Συλλογή Ντ. Κόγια). Χτίστηκε το 1888 και στέγασε για πολλές δεκαετίες ιχθυοπωλεία, μανάβικα και άλλα καταστήματα. Στο βάθος, κατά μήκος της λιθόστρωτης προκουμιάς, διακρίνονται τα κτίρια των προξενείων και το καμπαναριό της καθολικής εκκλησίας.



Μια τριάδα καρτ ποστάλ με Μακεδονομάχους. Ο Γεώργιος Τάσιος Σιέλ, με όπλο και σπάθα (έκδ. Κοτζιάς-Πάλλης, Αθήνα), ο οπλαρχηγός Τσέγκος με όπλο (έκδ. Νικόλαος Γ. Βικόπουλος, Θεσσαλονίκη) και στην ομαδική, τρεις άγνωστοι Μακεδονομάχοι. Πορτρέτα αγωνιστών του Μακεδονικού Αγώνα, τραβηγμένα από Μακεδόνες φωτογράφους, όπως Λιόντας, αδελφοί Μανάκια κ.ά., εκδίδονταν, συνήθως σε λιθόγραφες καρτ ποστάλ και κυκλοφορούσαν στην Ελεύθερη Ελλάδα και τις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού. Ο φωτογράφος σπάνια ταυτίζεται με τον εκδότη. Η περίπτωση του Βολιώτη φωτογράφου Στ. Στουρνάρα που η συλλογή του εκάλυπτε όλα τα ιστορικά γεγονότα της πρώτης εικοσαετίας του αιώνα μας, αποτελεί εξαίρεση. Σήμερα συνιστούν ιστορικά τεκμήρια γύρω από πρόσωπα και ιστορικά γεγονότα (φωτ.: Συλλογή Μιχάλη Γ. Τσάγκαρη).

Συνέχεια από την 21η σελίδα

διευρύνει τις δραστηριότητές της από το εμπόριο στο βιομηχανικό και τραπεζικό τομέα. Το φωτογραφικό της πρόσωπο επιβεβαιώνει τη διαφοροποίησή της από τα υπόλοιπα κοινωνικά στρώματα και την υπεροχή της, ενώ ανταποκρίνεται πλήρως και στην αυταρέσκειά της.

Οι αστοί δεν αρκούνται μόνο στις σκηνοθετημένες φωτογραφίες, αλλά καλούν τους φωτογράφους στα σπίτια τους για να τους απαθανάτισουν σε γεύματα, εκδρομές ή στιγμές αναψυχής. Συχνά το φακό χειρίζεται κάποιος από τους ίδιους, καθώς οι πρώτοι ερασιτέχνες του είδους συγκαταλέγονται ανάμεσά τους. Το νέο χόμπι δεν μπορούσε

παρά να υιοθετηθεί από τους οικονομικά εύρωστους, που είχαν μάλιστα την ευκαιρία να ταξιδεύουν στο εξωτερικό για να προμηθευτούν τον κατάλληλο εξοπλισμό.

Το σύνολο του φωτογραφικού υλικού που απεικονίζει την αστική τάξη, αποτελεί πολύτιμη μαρτυρία της φυσιογνωμίας ενός μέρους της ελληνικής κοινωνίας των αρχών του αιώνα που έως τώρα δεν έχει επαρκώς σκιαγραφηθεί.

Μεγαλύτερη αξία αποκτά ως προς τη σφύζουσα αστική τάξη της περιφέρειας (Ιωάννινα, Βόλος, Λάρισα, Κέρκυρα, Σύρος, Κρήτη), καθώς σήμερα είναι δύσκολο να αναπλάσθει η εικόνα της, ιδιαίτερα μάλιστα μετά τον μεταπολεμικό μα-

ρασμό της ελληνικής υπαίθρου.

Μέσα στο κλίμα αισιοδοξίας για το μέλλον του νέου κράτους που βήμα βήμα οικοδομείται, οι φωτογράφοι αποτυπώνουν το αστικό και φυσικό τοπίο της περιοχής όπου δρουν επαγγελματικά, επιδιώκοντας την προς τα έξω προβολή της. Ετσι διαφοροποιούνται από την αντίστοιχη φωτογραφική παραγωγή του 19ου αιώνα, στην οποία κυριαρχούσαν τα κλασικά μνημεία, σύμφωνα με τις προτιμήσεις του ευρωπαϊκού κοινού που συνέδεε πάντα τη σύγχρονη Ελλάδα με την αρχαιότητα. Απόψεις, γενικές ή μερικές, αστικών κέντρων ή μικρότερων οικισμών, πλατείες, κεντρικοί δρόμοι, προσόψεις καταστημάτων

και δημόσια κτίρια, αποτυπώνονται στο φωτογραφικό χαρτί συχνά για πρώτη φορά. Οι φωτογραφίες αυτές συμπεριλαμβάνονται σε λευκώματα που συχνά προορίζονται για δώρα σε επίσημους, κυρίως όμως κυκλοφορούν με τη μορφή καρτ-ποστάλ και τυπώνονται σε μεγάλο αριθμό τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα από Έλληνες και ξένους εκδότες ή από τους ίδιους τους φωτογράφους. Για την ποιότητά τους ξεχωρίζουν οι λιθογραφημένες καρτ-ποστάλ που εξέδιδε ο ίδιος ο Στέφανος Στουρνάρας, τόσο από τη Θεσσαλία όσο και από άλλες περιοχές που φωτογράφησε (Φθιώτιδα, Βόρειο Εύβοια, Μακεδονία, Μ. Ασία).

Την ίδια περίοδο ξένοι φωτογράφοι απεικονίζουν σε στερεοσκοπικές φωτογραφίες την ύπαιθρο και τα μνημεία, οι οποίες στη συνέχεια κυκλοφορούν από γνωστούς εκδοτικούς οίκους. Απευθυνόμενοι στο κοινό της Ευρώπης και της Αμερικής και επιδιώκοντας να ανταποκριθούν τόσο στο αρχαιολογικό τους ενδιαφέρον όσο και στην περιέργεια τους για τους σύγχρονους Έλληνες, φωτογραφίζουν τα μνημεία, την ύπαιθρο και τον αγροτικό πληθυσμό. Ο φουστανελοφόρος, είτε ως μοντέλο είτε ως αγρότης, δεν λείπει από τις εικόνες τους.

Ο φωτογράφος όμως που έδωσε μια πρώτη συνολική τοπιογραφία της Ελλάδας, είναι ο φιλέλληνας Ελβετός Fred Boissonnas¹³, ώστε δικαίως ονομάστηκε «πρωτομάστορας της ελληνικής φωτο-εθνολογίας». Ταξιδεύοντας από το 1903 έως το 1933 στη χώρα μας μαζί με το φίλο του ελληνοιστή Daniel Baud-Bovy, αποτύπωσε με το φακό του αριστοτεχνικά την ελληνική ύπαιθρο και τους κατοίκους της. Οι φωτογραφίες του θα εικονογραφήσουν πολυτελείς μνημειακές εκδόσεις και θα κυκλοφορήσουν στο εξωτερικό ως η πρώτη τουριστική προβολή της Ελλάδας.

Ακόμη θα αποτελέσουν μέτρο σύγκρισης για τους Έλληνες φωτογράφους τοπίου της περιόδου του μεσοπολέμου. «Στη βιτρίνα του βιβλιοπωλείου του Ελευθερουδάκη» –αφηγείται χαρακτηριστικά ο Σπύρος Μελετιζής– «ήταν κρεμασμένα έργα του Boissonnas. Στα διαλείμματα από τον Μπούκα, πέρναγα συχνά και τα κοίταζα. Τα Τέμπη, ο Ολύμπος, ο Παρθενώνας μετά τη βροχή... Τό 'βαλα βαθιά μέσα στην καρδιά μου να κάνω φωτογραφίες του Ολύμπου. Αν δεν ήταν καλλίτερες να είναι τουλάχιστον ισάξιες»¹⁴.

Ο φακός απαθανατίζει τα δρώμενα

Πέρα από το πορτρέτο και το τοπίο, θεματογραφικές ενότητες με ισχυρή παράδοση από το 19ο αιώνα, οι λήψεις στιγμιотύπων (instantanes) είναι το νέο δεδομένο που θα ενδυναμώνει τον κοινωνικό και ιστορικό χαρακτήρα της φωτογραφίας. Οι φωτογράφοι με τη μηχανή στο χέρι βρίσκονται πλέον στην πρώτη γραμμή των γεγονότων, πα-

ρακολουθούν από κοντά τη ζωή του τόπου τους και απαθανατίζουν οτιδήποτε θεωρούν άξιο να κρατηθεί στη μνήμη: επετείους, εορτασμούς, παρελάσεις, συναθροίσεις, επισκέψεις προσωπικοτήτων αλλά και καθημερινές στιγμές από τη ζωή των κατοίκων. Τίποτα από τα «κακώς κείμενα» δεν συμπεριλαμβάνεται στα «κάδρα» τους, καθώς το κοινωνικό σχόλιο δεν εντάσσεται στις προθέσεις τους.

Το φωτορεπορτάζ ανεπαίσθητα κάνει τα πρώτα του βήματα αν και ακόμη δεν έχει διαμορφωθεί η σχέση φωτογράφου-εφημερίδας που θα αναπτυχθεί αργότερα, όταν καθιερωθεί η χρήση της φωτογραφίας στον Τύπο. Προς το παρόν, μόνο λίγα περιοδικά αποτολμούν να δημοσιεύσουν φωτογραφικό υλικό, όπως η «Εικονογραφημένη» που κυκλοφορεί από το 1904 στην Αθήνα με εκδότη τον Δήμο Βρατσάνο. Κάθε τεύχος περιλαμβάνει ειδικό φωτογραφικό αφιέρωμα γύρω από θέματα της επικαιρότητας με την υπογραφή είτε του Ν. Πιλάβιου, διευθυντή της φωτογραφικής υπηρεσίας του περιοδικού, είτε άλλων γνωστών φωτογράφων όπως του Αν. Γαζιάδη και του Carl Boeringer. Την ίδια εποχή (1903) φθάνει στην Αθήνα και ο Πέτρος Πουλίδης, γνωστός ως ο πρώτος φωτορεπόρτερ που ως το θάνατό του (1958) δεν σταμάτησε να καλύπτει με τη μηχανή του τα γεγονότα.

Η δύναμη της φωτογραφικής εικόνας στο χώρο της ειδησεογραφίας γίνεται αμέσως αισθητή. Τούτο φανερώνει η σημείωση του αφιερώματος στη δολοφονία του Δεληγιάννη της «Εικονογραφημένης» τεύχος 6 Απρίλιος 1950. «Ενεκα της καταφανούς πληθώρας εις εικόνες αναγκαζόμεθα όπως τας εικόνες του δολοφόνου, του δολοφόνου ενώπιον του ανακριτού, της οικογενείας του και του τάφου του Δεληγιάννη αναβάλωμεν εις το προσεχές έτος».

Η έξαρση του εθνικού φρονήματος, συνέπεια των αγώνων με στόχο την επέκταση και εδραίωση των συνόρων, είναι έκδηλη στις επιλογές των φωτογράφων, που απαθανατίζουν την είσοδο του απελευθερωτικού Ελληνικού Στρατού σε κάθε κομμάτι ελληνικής γης: στα Γιάννενα, στη Θεσσαλονίκη, στη Μυτιλήνη, στη Χίο, στη Σάμο. Σε καρτ-ποστάλ της εποχής κυκλοφορούν μαζικά τα θέματα αυτά, καθώς και μακεδονομάχοι ζωσμένοι με τα «κιουστέκια» τους. Ιδιαίτερα οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-13) θα καλυφθούν με λεπτομέρειες από ξένους ανταποκριτές και γνωστούς «Ελληνες φωτογράφους», τον Αριστοτέλη Ρωμαΐδη, τον Στέφανο Στουρνάρα, τους αδελφούς Μανάκια και τον Πέτρο Πουλίδη, ο οποίος μάλιστα τραυματίζεται στο Μπιζάνι. Αρκετές από τις φωτογραφίες αυτές, όπως αναφέρει ο Αλκης Ξανθάκης, ξεπερνούν σε ρεαλισμό όσες τραβήχτηκαν στο μέτωπο της Ευρώπης κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο¹⁵.

Παραλειπόμενοι

Οι φωτογράφοι των αρχών του αιώνα δυστυχώς δεν έχουν συμπεριληφθεί στις προτεραιότητες των



Αριστείδη Ρωμαΐδη. Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά-Καραβία στο Ερίν Αγά κατά την πολιορκία των Ιωαννίνων το 1913. (Φωτογραφία σε χαρτί με βάση ζελατίνα και τονισμό σέπια, 17,3x23,2 Συλλογή Μιχάλη Γ. Τσάγκαρη). Ο γνωστός Αθηναίος φωτογράφος κάλυψε τον πρώτο Βαλκανικό Πόλεμο εναντίον των Τούρκων και ειδικότερα την είσοδο των ελληνικών στρατευμάτων στη Θεσσαλονίκη και τα Γιάννενα. Όταν έστρεψε το φακό του στη ζωγράφο Θάλεια Φλωρά-Καραβία την ώρα που και αυτή με τα δικά της μέσα αποτύπωνε στιγμιότυπα από το μέτωπο, δημιούργησε μια από τις ωραιότερες φωτογραφίες της σειράς των Βαλκανικών Πολέμων.

μελετητών, επειδή θεωρήθηκαν συνέχεια των πρωτοπόρων της φωτογραφικής τέχνης του 19ου αιώνα και βαθμίδα όπου πάτησε η φωτογραφία της περιόδου του Μεσοπολέμου, όταν και στη χώρα μας άρχισε να διεκδικεί τη θέση της ανάμεσα στις καλές τέχνες, ιδιαίτερα μετά το 1922 ενισχυμένη από το προσφυγικό στοιχείο που έδρασε ανανεωτικά στο φωτογραφικό χώ-

ρο. Το έργο τους, ξεχασμένο σε παλαιοπωλεία ή φυλαγμένο στην καλύτερη περίπτωση ανάμεσα σε οικογενειακά κειμήλια, δέχτηκε έως τώρα τη στοργή μόνο λίγων συλλεκτών που υπομονετικά το περισυνέλεξαν και το διαφύλαξαν.

Στους επώνυμους και ανώνυμους εργάτες του φακού των αρχών του αιώνα, είναι καιρός πια να αποδοθεί το κομμάτι που τους α-

ναλογεί στην πορεία της Ελληνικής Φωτογραφίας. Αν και η περίοδος της δημιουργίας τους θεωρήθηκε φωτογραφικά υποτονική επειδή τεχνοτροπικά ακολούθησαν τα μονοπάτια των προκατόχων τους, εν τούτοις σε αυτούς οφείλεται η εκρηκτική διάδοση της φωτογραφικής εικόνας και τα πρώτα βήματα του φωτορεπορτάζ.

Το πανόραμα των ελληνικών πολέμων, η προσωπογραφία της σύγχρονης τους κοινωνίας και η καταγραφή των απελευθερωτικών αγώνων αποτελούν ειλικρινή κατάθεση για τον κόσμο που βίωσαν.

Σημειώσεις:

1. Μάνος Ελευθερίου, «Ενθύμιον Σύρον», Αθήνα, 1993, σελ. 423.
2. Σχετικά με τους Έλληνες φωτογράφους της περιόδου 1900-1920 βλ. Αλκης Ξ. Ξανθάκης «Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1960», Αθήνα 1994, σελ. 115-160.
3. Για τους αδελφούς Μανάκια βλ. CD-ROM από τις εκδόσεις Καστανιώτη «Αδελφοί Μανάκια. Πρωτοπόροι της εικόνας στα Βαλκάνια», Αθήνα 1997.
4. Αλκης Ξ. Ξανθάκης «Οικογένεια Στουρνάρα. Μία δυναστεία φωτογράφων» περ. «Opticon», τευχ. 21, Απρίλιος - Μάιος 1994, σελ. 38-43.
5. Μίλτης Χ. Παρασκευαΐδης, «Γεώργιος Μπούκας. Geo Boucas (1879-1941)», στο βιβλίο Γ.Κ. Καιροφύλα - Σ.Γ. Φιλίππότη, «Αθηναϊκό Ημερολόγιο 1994», σελ. 170-172 και Αλκης Ξ. Ξανθάκης, Γεώργιος Μπούκας. «Ο μεγάλος πορτραίτιστας του Μεσοπολέμου», περ. «Opticon» τευχ. 31, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1996, σελ. 50-53.
6. Αλκης Ξ. Ξανθάκης, «Αναστάσιος Γαζιάδης. Ένας «αμερικανότατος» Έλληνας καλλιτέχνης», περ. «Opticon», τευχ. 39, Μάιος - Ιούνιος 1997, σελ. 42-46.

Συνέχεια στην 24η σελίδα



Γεώργιος Μπούκας. Η πριγκίπισσα Ελένη, κόρη του βασιλιά της Ελλάδας Κωνσταντίνου, μετέπειτα βασίλισσα της Ρουμανίας, 1915, (φωτογραφία σε χαρτί με βάση το κολλόδιο, 20x14,7. (Συλλογή Μιχάλη Γ. Τσάγκαρη). Η φορεσιά της πριγκίπισσας αποτελείται από κομμάτια διαφόρων περιοχών της Ελλάδας, κυρίως από το Γιδά Ημαθίας.



Φρειδερίκου Μπουασσονά. Παιδιά με άποψη χωριού της επαρχίας Φιλιατών Θεσπρωτίας. Ελβετός από οικογένεια φωτογράφων ο Μπουασσονά (1858–1944), ήρθε στην Ελλάδα το 1902. Από τότε η ζωή του «προσανατολίστηκε και φωτίστηκε από τη μαγεία της Ελλάδας», όπως ο ίδιος γράφει. Πρώτος ανέβηκε και απθανάτισε το 1903 την ψηλότερη κορφή του Ολύμπου. Μέχρι το 1930 εργάστηκε για μεγάλα χρονικά διαστήματα και είναι από τους ξένους φωτογράφους που στην κυριολεξία όργωσε τον ελλαδικό χώρο. Τοπία, απόψεις πόλεων και χωριών, σκηνές της ποιμενικής και αγροτικής ζωής αποτυπώθηκαν στις εξαιρετικές δημιουργίες του. Το φωτογραφικό του έργο με θέματα από την Ελλάδα, τεράστιο και άρτιο σε ποιότητα, είδε το φως της δημοσιότητας σε εκθέσεις, πολυτελείς ταξιδιωτικούς τόμους, εικονογραφημένα λευκώματα και τουριστικούς οδηγούς. Πρόκειται για έναν φιλέλληνα φωτογράφο που παρουσίασε ζωντανή την Ελλάδα των πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας στο ευρύ ευρωπαϊκό κοινό (φωτ.: Αρχείο Μουσείο Μπενάκη).

Συνέχεια από την 23η σελίδα

- 7) Αλκης Ξ. Ξανθάκης, «Νικόλαος Μπίρκος. Ο «Πανδαήμων» της ελληνικής φωτογραφίας», περ. «Ορίσκον», τευχ. 29, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1994, σελ. 36–41.
- 8) Για τους φωτογράφους της Σύρου βλ. Μάνος Ελευθερίου, ο.π., σημ. 1.
- 9) Δονάκης Σίμων Χοντζαίος, «Λεσβιακές φωτοσκιές. Σ. Χοντζαίος. 1873–1967», Μυτιλήνη 1982 σελ. 8 και 12 και Αλκης Ξανθάκης «Σίμος Χοντζαίος, ο «εθνικός» φωτογράφος της Μυτιλήνης», περ. «Ορίσκον», τευχ. 37, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1997, σελ. 41–44.
- 10) Για τους φωτογράφους της Χίου βλ. Μιχάλης Γ. Τσάγκαρης – Αλκης Ξ. Ξανθάκης, «Χίος. Εκατό Χρόνια Φωτογραφίας. 1850–1950», Αθήνα 1996.
- 11) «Η Κρήτη στις αρχές του αιώνα μας (Φωτογραφικό Πανόραμα από το αρχείο του Περικλή Διαμαντόπουλου)», Αθήνα 1988, σελ. 7–24 και Αλκης Ξ. Ξανθάκης, «Περικλής Διαμαντόπουλος. Ο φωτογράφος της Κρητικής Πολιτείας», περ. «Ορίσκον» τευχ. 36 Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1996, σελ. 40–45.
- 12) Ο Φώτης Κόντογλου πριν εγκαταλείψει τις σπουδές του και την Αθήνα το 1915 είχε εργαστεί στο φωτογραφείο του Μπούκα ως βοηθός στο ρετούς. Στρατής Δούκας, «Ενθυμήματα από δέκα φίλους μου», Αθήνα 1976, σελ. 13.
- 13) Nicolas Bouvriez, «Boissonnas. Une Dynastie de Photographes 1864–1983», Λωζάννη 1983, σελ. 109–150.
- 14) Spiros Meletzis, «Photographie 1923–1991» Φωτογραφία, Βιέννη 1992, σελ. 20.

15) Αλκης Ξ. Ξανθάκης, «Η φωτογραφία στους Βαλκανικούς Πολέμους. Ο πόλεμος του ανώνυμου Φωτογράφου»,

ανάπτυπο από το βιβλίο «Η Ελλάδα των Βαλκανικών Πολέμων 1910–1914» Ε.Α.Ι.Α., Αθήνα 1993.



Περικλή Διαμαντόπουλου. Τούρκος αξιωματικός στο σπίτι του. Στη φωτογραφία ξαφνιάζει η σκηνοθετική σύνθεση. Ο κάθε εικονιζόμενος κρατάει ή συνοδεύεται από κατοικίδιο ζώο. Ο Διαμαντόπουλος (Βόλος 1864 – Χανιά 1941), ακολουθώντας τον πρίγκιπα Γεώργιο ως προσωπικός φωτογράφος, εγκαταστάθηκε στην Κρήτη το 1898. Φωτογράφιζε χωρίς διακρίσεις και αναδεικνύεται σε έναν οξύ παρατηρητή, όχι μόνο των ιστορικών γεγονότων και προσώπων του νησιού αλλά και του πολυεθνικού μωσαϊκού της πόλης των Χανίων. Βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου ορισμένα κοινωνικά στρώματα εμφανίζουν τάσεις προσαρμογής στα αστικά πρότυπα. Ο φακός του απαθανάτισε και μας παρέδωσε πολυάριθμες σκηνές από το αστικό περιβάλλον των Χανίων (φωτ.: «Η Κρήτη στις αρχές του αιώνα μας», εκδ. ΥΠΠΟ, Φιλολογικός Σύλλογος Χανίων «Ο Χρυσόστομος», 1988).

Για την πρόθυμη και πολύτιμη συνεργασία τους ευχαριστώ θερμά: τον Ιστορικό της Ελληνικής Φωτογραφίας Αλχη Ξανθάκη, τους συλλέκτες Μιχάλη Τσάγκαρη, Νίκο Φ. Πολίτη και Ντ. Κόγια, τον Μάνο Χαριτάτο και την Αγγελική Παπαδοπούλου από το Ε.Α.Ι.Α. και τον Αντώνη Πετρουλάκη, πρόεδρο του Φιλολογικού Συλλόγου Χανίων «Ο Χρυσόστομος».

Σημείωση των ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΩΝ. Για τους αδελφούς Μανάκια και ό,τι αφορά το φωτογραφικό τους έργο στον μακεδονικό χώρο, υπάρχει αφιέρωμα των ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΩΝ στις 2.6.96. Επίσης, για τους φωτογράφους του Βόλου: Στέφ. Στουρνάρα, Αντώνη Ραφανίδη και Κώστα Ζημέρη, υπάρχει σχετική δημοσίευση στο αφιέρωμα στην πόλη (30.1.94), ενώ γενικό γύρω από την ιστορία της φωτογραφίας στην Ελλάδα είναι ένα παλαιότερο με τίτλο «Η Τέχνη της Φωτογραφίας» (13.3.94). Τέλος, για το Μεσοπόλεμο (1920–1940), μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και δυναμικές περιόδους της ελληνικής φωτογραφίας, καθώς και τη μεταπολεμική περίοδο, έχουν γίνει κατά καιρούς αποκλειστικά αφιερώματα σε φωτογράφους και είναι τα εξής: «Η Ελλάδα με το φακό της Nelly's» (30.6.96), «Η Ελλάδα του Σπύρου Μελετή» (29.5.84), «Η Θεσσαλία με το φακό του Τάκη Τλούπα» (9.4.95), «Η Ελλάδα του 1940–1960. Με το φακό της Βούλας Παπαϊωάννου» (29.10.95) και «Η Ελλάδα του Κώστα Μπαλάφα» (15.9.96). Τα συγκεκριμένα αφιερώματα, αν και δημοσιογραφικά, πλουτίζουν τη φτωχή βιβλιογραφία γύρω από τη φωτογραφία.

Η απεικόνιση του ανθρώπου

Η παρουσία του ανθρώπινου στοιχείου από τις πρώτες φωτογραφίες του 19ου αιώνα έως τις αρχές του 20ού

Του **Χάρη Γιακουμή**

Ιστορικού Τέχνης και Φωτογραφίας
Διδάκτορα του Πανεπιστημίου του Παρισιού

ΒΛΕΠΟΝΤΑΣ τις φωτογραφίες του περασμένου αιώνα, και ειδικότερα τις πιο παλαιές, έχουμε την εντύπωση ότι το ανθρώπινο στοιχείο ήταν απόν. Εάν όμως ψάξουμε καλά διαπιστώνουμε ότι σε πολλές φωτογραφίες, εκεί που νομίζαμε ότι δεν υπάρχει κανένα έμψυχο ον, βλέπουμε μικροσκοπικές φαντοματικές ανθρώπινες και ζωικές φιγούρες, σκορπισμένες μέσα στα ερείπια των αρχαίων ναών.

Σε σύγκριση με την χαρακτηριστική εικόνα (γκραβούρα), όπου ο χαρακτήρας μπορεί να προσθέσει ή να αφαιρέσει το κάθε τι, ο φωτογράφος του περασμένου αιώνα, για πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης, με τη βοήθεια μιας βαριάς και τεραστίων διαστάσεων φωτογραφικής μηχανής, καταφέρνει με ένα τρόπο μαγικό την αποτύπωση της πραγματικότητας.

Τεχνικές δυσκολίες

Η διάρκεια της φωτογραφικής λήψης, δηλαδή το άνοιγμα του διαφράγματος του φακού, θα έπρεπε να ήταν αρκετών δευτερολέπτων και ακόμη σ' ορισμένες περιπτώσεις μερικών λεπτών για να μπορέσει έτσι να αφήσει το φως να γράψει την εικόνα στη φωτογραφική πλάκα. Αυτή η μεγάλη διάρκεια της φωτογραφικής λήψης, αποτυπώνει με φανταστική ακρίβεια τα ακίνητα στοιχεία, στην προκειμένη περίπτωση τα μνημεία, εφόσον όπως ήταν λογικό, αυτά ενδιαφέρουν κατ' αρχήν στα μέσα του 19ου αιώνα τους φωτογράφους και τους αγοραστές των φωτογραφιών που ήταν κυρίως ξένοι ταξιδιώτες.

Ο άνθρωπος τους ενδιαφέρει ιδιαίτερα επίσης, αλλά λόγω τεχνικών δυσκολιών στη φωτογραφική του απεικόνιση, ειδικά για τα πρώτα χρόνια (1840-1870), οι ταξιδιώτες αρκούνται στη σχεδιαστική του μορφή. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα ο σχεδιαστής θα αντιγράψει τη φωτογραφία, κρατώντας όλες τις λεπτομέρειές της, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις κρίνει απαραίτητο να προσθέσει διάφορα καλλωπιστικά στοιχεία, όπως πρασινάδες, παράθυρα και φυσικά το ανθρώπινο στοιχείο, που θα δώσει ζωή στο σχέδιο. Αυτή η μετατροπή από τη φωτογραφία στο σχέδιο και ακολούθως σε χαρακτηριστικό ήταν αναγκαία διαδικασία για να μπορέσει η εικόνα να δημοσιευτεί μαζί με το κείμενο στα διάφορα ταξιδιωτικά περιοδικά του 19ου αιώνα. Τεχνικά η ίδια η φωτογραφία μπορεί και δημοσιεύεται πολύ αργότερα, προς το τέλος του περασμένου αιώνα.

Ακίνησια των μοντέλων

Για τους ανωτέρω τεχνικούς λόγους της φωτογράφισης του ανθρώ-



5 Οκτωβρίου 1886. Η βασιλική οικογένεια της Ελλάδος ποζάρει κοντά στη διώρυγα της Κορίνθου. Φωτογραφία του J. Potello (χαρτί αλβουμίνης, 19,7x27,7 εκ.). Είναι ακριβώς η περίοδος όπου η πρόοδος στην τεχνολογία της φωτογραφίας αφήνει περιθώρια για σχετική αληθοφάνεια. Η ανθρώπινη φιγούρα αρχίζει και εκτός σκουνητίου να πλησιάζει προς το φακό και να δεσπόζει στο κάδρο. (Φωτ.: «Η Ελλάδα φωτογραφικό και λογοτεχνικό ταξίδι στον 19ο αιώνα» του Χ. Γιακουμή, εκδ. «Μπάστας - Πλέσσας», 1977).



Ολόσωμο πορτρέτο σε στούντιο. Φωτογραφία του Π. Μωραΐτη, π. 1870/80. (χαρτί αλβουμίνης, 13,5x9,5). Πριν οι τεχνικές εξελίξεις της φωτογραφίας δώσουν τη δυνατότητα ακινητοποίησης κάθε κινήτου θέματος, υπήρχε και βρισκόταν σε ευρεία διάδοση το πορτρέτο: μπουστό, ολόσωμο ή και ομαδικό, σε στούντιο. Ορισμένοι φωτογράφοι και ειδικά οι αδελφοί Μωραΐτη φωτογράφησαν, με στημένο πάντα ντεκόρ, μεγάλο αριθμό ατόμων με παραδοσιακές στολές από διάφορες περιοχές της Ελλάδος. Μέσα στη δεκαετία του 1880, οι τεχνικές εξελίξεις καθώς και η εφεύρεση (1888) της πρώτης ερασιτεχνικής φωτογραφικής μηχανής, επέτρεψαν τη λήψη κινήτων ειδώλων. Στο εξής, το ανθρώπινο στοιχείο αναβαθμίζεται. Η φωτογραφία, απαθανατίζοντας τον ανθρώπινο αυθορμητισμό, γίνεται πιο αληθοφανής. (Φωτ.: συλλογή Χ. Γιακουμή).

που στην καθημερινή του ασχολία, οι περισσότεροι φωτογράφοι, όταν πρόκειται για φωτογραφίες τοπίων και μνημείων, ζητούν μια σχετική ακινησία των μοντέλων, ή πολλές φορές ποζάρουν και αυτοί οι ίδιοι. Ειδικά οι Έλληνες φωτογράφοι όπως ο θαυμάσιος δεξιότεχνος Δημήτριος Κωνσταντίνου ή ο εκπληκτικός Πέτρος Μωραΐτης χρησιμοποιούν το ανθρώπινο στοιχείο με έναν τρόπο αληθοφανή. Οι ξένοι επισκέπτες φωτογράφοι όμως χρησιμοποιούν το ανθρώπινο στοιχείο με ένα φολκλορικό τρόπο. Ο Άγγλος James Robertson και ο Ιταλός καταγωγής Άγγλος υπήκοος Felice Beato, φτάνουν στην Ελλάδα γύρω στο 1853-58. Το ανθρώπινο στοιχείο, 8 με 10 άνδρες, ντυμένοι με φουστάνες, ποζάρουν στις περισσότερες φωτογραφίες τους με θέμα τα αρχαία μνημεία της Αθήνας. Η τοποθέτησή τους μέσα στο χώρο σε διάφορες αποστάσεις από το φακό, θυμίζει τα χαρακτηριστικά της προφωτογραφικής περιόδου.

Εξαιρέσεις

Ορισμένες εξαιρέσεις υπάρχουν σχετικά με την αληθοφανή φωτογράφιση των ανθρώπων. Πρόκειται για τη φωτογραφία του Henri Beck, ο οποίος ήταν κατά πάσα πιθανότητα Γερμανός, αλλά γαλλόφωνος, εφόσον υπέγραφε τις φωτογραφίες του

Συνέχεια στην 26η σελίδα



Στρατιωτικό τμήμα σε παράταξη. Λεπτομέρεια από φωτογραφία του H. Beck με θέμα το Θησείο – ναός του Ηφαίστου. (χαρτί αλβουμίνης π. 1860). Σε πολλές φωτογραφίες του 19ου αι., μόνο με προσεκτική παρατήρηση διαπιστώνουμε ότι υπάρχουν μικροσκοπικές ανθρώπινες φιγούρες, σκορπισμένες μέσα στα ερείπια των αρχαίων μνημείων. Όσο και αν το ανθρώπινο στοιχείο ενδιέφερε, στις πρώτες δικαετίες της φωτογραφίας, οι τεχνικές δυνατότητες εμποδίζουν την απεικόνισή του. Ο μεγάλος χρόνος έκθεσης αδυνατούσε να συμβιβάσει κινητό και ακίνητο είδωλο. Αυτή η φωτογραφία του Beck αποτελεί εξαίρεση και ταυτόχρονα σπάνιο τεκμήριο, όχι τόσο για το Θησείο, όσο για τους στρατιώτες που μάλλον γυμνάζονταν στο γύρω χώρο. Δεν αποκλείεται ο φωτογράφος να ήρθε σε συνεννόηση με τον αξιωματικό ώστε στη διάρκεια της λήψης να ποζάρει ακίνητο το στρατιωτικό τμήμα. (Φωτ.: «Η Ελλάδα: φωτογραφικό και λοτεχνικό ταξίδι στον 19ο αιώνα». Χάρης Γιακουμής, εκδ. „Μπάστας – Πλέσσας», 1997).



Briere, «Αθήνα» 1898. Σταδιακά οι αρχαιότητες παύουν να μονοπωλούν το ενδιαφέρον των φωτογράφων. Φωτογραφικές λήψεις γίνονται πλέον και στους δρόμους. Ετερόκλητες φυσιογνωμίες διασταυρώνονται σε δημόσιους χώρους: πλατείες, δρόμους, κ.λπ. ή στον υπαίθρο χώρο, βοσκοί και αγρότες. Με ή χωρίς ανθρωπολογικές προθέσεις, οι φωτογραφίες αυτές αποτελούν πολύτιμη πηγή πληροφοριών. Τα δεδομένα που κομίζουν, μοναδικά, μπορούν να απομνησθούν και να μελετηθούν. Οι ενδυμασίες, οι εκφράσεις, οι στάσεις ή όχι, συνθέτουν μια παραδομένη στην ιστορία πραγματικότητα. Αυτή την περίοδο η φωτογραφία αρχίζει να αποκτά «ανθρωπολογικό βλέμμα». Κορυφαίο παράδειγμα φωτογράφου αυτής της εποχής που συνειδητοποίησε το σημαντικό ρόλο της φωτογραφίας στην εθνολογία, είναι ο αμερικανός Edward S. Curtis (1868-1952). Αρχισε να φωτογραφίζει το 1899 και συστηματικά, για πέντε χρόνια, τους Ινδιάνους της Β. Αμερικής. Σε 40.000 αρνητικά και 20 τόμους, που σταδιακά εκδόθηκαν αργότερα, κατέγραψε όψεις ηθών και εθίμων από 20 φυλές. Σήμερα, έμεινε και καλλιεργείται μόνο ο μύθος τους στις χολιγουντιανές παραγωγές. Το ζηλευτό μοντέλο του βοραιοαμερικάνικου «πολιτισμού» τις ξεκλήρισε. (Φωτ.: συλλογή Χ. Γιακουμή).

Συνέχεια από την 25η σελίδα

στα γαλλικά. Αυτή η φωτογραφία που χρονολογείται γύρω στο 1860, αποτελεί σπάνιο τεκμήριο όχι τόσο για το Θησείο αλλά ιδιαίτερα για τους στρατιώτες που το περιβάλλουν.

Μια άλλη φωτογραφία του χώρου του Θησείου, τραβηγμένη περίπου την ίδια εποχή από το Δημήτριο Κωνσταντίνου, μας παρουσιάζει σε πρώτο πλάνο το ναό του Θησέα, ακολουθώντας τα σπίτια της παλαιάς Αθήνας και στο βάθος την Ακρόπολη. Κοιτάζοντας όμως προσεκτικά στο κάτω μέρος της εικόνας, παρατηρούμε μερικούς μικροσκοπικούς εργάτες, που πρέπει να ασχολούνται με τη δεντροφύτευση της περιοχής, μαζί με τα άλογα και τα κάρα τους. Η ευκρίνεια που μας προσφέρει η φωτογραφία του περασμένου αιώνα, μας επιτρέπει να αντλήσουμε πάμπολλες πληροφορίες γύρω από την καθημερινή ζωή στην Ελλάδα γενικότερα, αλλά και στην Αθήνα ειδικότερα.

Μόνο από σύμπτωση

Η Αθήνα όπως ήτανε λογικό αποτελεί το κέντρο του ενδιαφέροντος των φωτογράφων και των ταξιδιωτών του 19ου αιώνα λόγω των σημαντικών της μνημείων. Περί το 1850, η Αθήνα απαρτιζόταν μερικές δεκάδες χιλιάδες κατοίκους μόνο και μερικές εκατοντάδες ταπεινά σπίτια γύρω από την Ακρόπολη. Το θεματολόγιο των Ελλήνων αλλά και ξένων φωτογράφων του περασμένου αιώνα ήταν κατά αποκλειστικότητα η Ακρόπολη, ο λόφος του Φιλοπάππου, το Θησείο, οι στήλοι του Ολυμπίου Διός και τέλος μια γενική θέα από την Ακρόπολη προς τη πλατεία Συντάγματος, βλέποντας έτσι το παλάτι (τη σημερινή βουλή) τα γύρω σπίτια και στο βάθος το λόφο του Λυκαβηττού. Σε αυτές τις φωτογραφικές λήψεις οι λιγοστοί κάτοικοι της τότε Αθήνας εάν τύχαινε να βρίσκονται σε κίνηση στο διάστημα των μερικών δευτερολέπτων της φωτογράφισης, μοιραία δεν αφήσανε ίχνος, έστω και μικροσκοπικό της ύπαρξής τους. Εάν, όμως, κατά τύχη δύο άτομα σταματούσανε στο δρόμο για συζήτηση, λόγω της σχετικής τους ακινησίας καταφέρνανε έτσι να περάσουνε στην αιωνιότητα, χάρις στη μαγική δύναμη και αληθοφάνεια που μας προσφέρει η φωτογραφική γραφή.

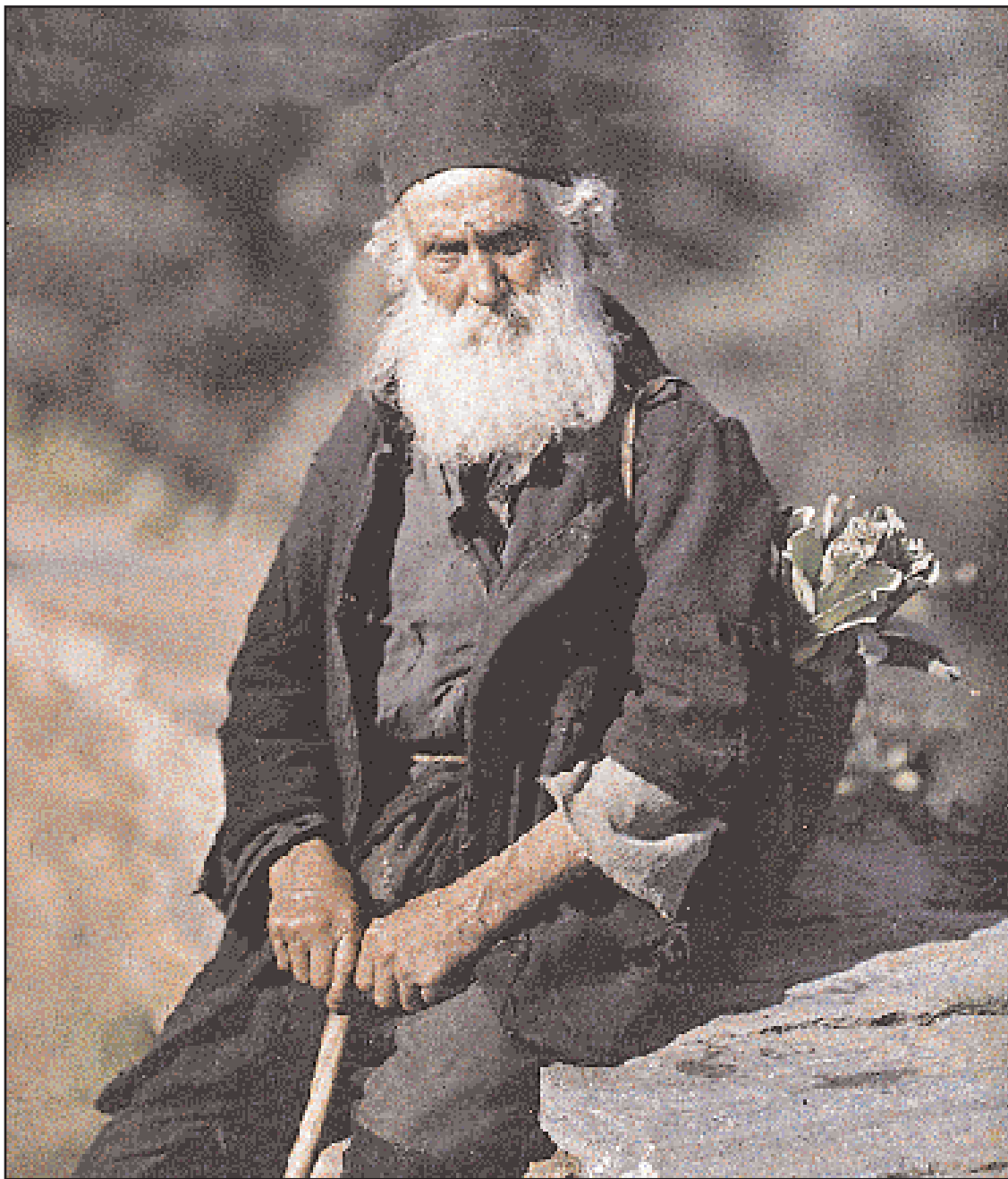
Πορτρέτα

Οι φωτογράφοι, όμως, περιμένοντας τις τεχνικές εξελίξεις στον τομέα της φωτοευαισθησίας που θα δώσει προς το τέλος του 19ου αιώνα τη δυνατότητα ακινητοποίησης κάθε ζωντανού και κινούμενου θέματος, βρίσκουνε τη λύση του πορτρέτου στο στούντιο. Η επισκεπτήρια κάρτα (carte de visite) εφευρίσκειται έτσι κατ' αρχήν στη Γαλλία από το Disdéri το 1854, για να γίνει αμέσως μετά γενική χρήση σ' όλες τις πόλεις και χώρες του κόσμου. Το μουσικό αυτής της εμπορικής επιτυχίας των πορτρέτων ήτανε το μικρό τους κόστος, λόγω μικρού μεγέθους (10x6 εκ.). Έτσι χάρις σ' αυτή την εφεύρεση,

Μονή Σταυρονικήτα. Ερημίτης μοναχός. Αυτοχρωμική φωτογραφία του Φερνάν Κιβίλ, (1918). Η μέθοδος της αυτοχρωμίας, (θετική έγχρωμη διαφάνεια σε γυάλινη πλάκα), παρουσιάστηκε ως τεχνική στις αρχές του αιώνα (1903) και είναι η πρώτη μέθοδος έγχρωμης αποτύπωσης. Η υψηλή ευκρίνεια και η ποιότητα που εμφανίζει στην εγγραφή, επιτρέπει μεγαλύτερη σπουδή πάνω στην ανθρώπινη μορφή. Αρκεί να συγκεντρώσει κανείς το βλέμμα του στο πορτρέτο του σεβάσιμου ασκητή και θα αντιληφθεί πως τους λεπταίσθητους τόνους που «πιάνει» η αυτοχρωμική φωτογραφία, αδυνατεί να εγγράψει ακόμη και το υψηλής πιστότητας σημερινό έγχρωμο φιλμ. Το Άγιο Όρος, σε μια εποχή όπου η φωτογραφική μαρτυρία ήταν ακόμη ασπρόμαυρη, στάθηκε προνομιακό, αφού είναι από τις πρώτες περιοχές στην υφήλιο που φωτογραφήθηκε αυτοχρωμικά.

Ο βαθύπλουτος Γάλλος τραπεζίτης Αλπέρ Καν, πιστεύοντας στην αλληλοκατανόηση των εθνών, έστησε στα 1909 μια τράπεζα οπτικών δεδομένων με τίτλο τα «Αρχεία του Πλανήτη». Επιστράτευσε και έστειλε γι' αυτόν το σκοπό στον Αθω δύο ταλαντούχους φωτογράφους. Σε αποστολή, πρώτος το 1913 ο Στεφάν Πασσέ, τράβηξε 96 αυτοχρωμικές διαφάνειες και δεύτερος το 1918, ο Φερνάν Κιβίλ, 480. Οι αποστολές αυτές, που γίνονταν και σε άλλες περιοχές του πλανήτη, είχαν χαρακτήρα φωτογραφικής τεκμηρίωσης και όχι φωτογραφικού ρεπορτάζ. Αποκλειστικό κριτήριο για την οργάνωση των αποστολών, ήταν οι εθνολογικά απειλούμενες περιοχές και το Άγιο Όρος βρισκόταν σε περιοχή «καυτή»: στα Βαλκάνια που εκείνη την εποχή «έβραζαν». Οι αυτοχρωμικές πλάκες του Αγίου Ορους, μαζί με κάποιες άλλες που απεικονίζουν την πόλη της Θεσσαλονίκης, έμειναν σε αφάνεια: अपαρατήρητες για 72 χρόνια στο Μουσείο Αλπέρ Καν της Βουλώνης. Η παρουσία τους, σε μία ξεχωριστή και αξιομνημόνευτη έκδοση, ήταν για τους κατατοπισμένους περί την φωτογραφία, μία έκπληξη στη χρονιά που έπερασε.

Πρόκειται για το λεύκωμα «Ο Αυτοχρωμικός Αθως», καρπός συνεργασίας του γαλλικού Μουσείου Αλμπερ Καν, της Αγιορείτικης Φωτοθήκης και των εκδόσεων ΟΛΚΟΣ. Οι 121 αυτοχρωμικές φωτογραφίες που περιλαμβάνει (ανάμεσά τους και η εδώ δημοσιευμένη), αποτυπώνουν την αθωνική ατμόσφαιρα: ανθρώπους και περιβάλλον, των δύο πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας.



ένας σημαντικός αριθμός Ελλήνων του περασμένου αιώνα, μας άφησε τη φωτογραφική του απεικόνιση. Συνήθως οι πλέον εύποροι, εφόσον όσο φηνή και να ήτανε αυτού του είδους η φωτογραφία ήτανε α-

πρόσιτη για τις χαμηλές τάξεις. Ορισμένοι φωτογράφοι και ειδικά οι αδελφοί Μωραΐτη, γύρω στα 1870, φωτογράφισαν σε στούντιο με στημένο ντεκόρ ένα μεγάλο αριθμό ατόμων με τις παραδοσιακές

στολές των διαφόρων περιοχών της Ελλάδας. Μετά το 1880, με τη σταδιακή κατάργηση του κολλωδίου και με την αντικατάστασή του με τη ζελατίνα βρωμιούχου αργύρου, η δυνατότητα της ακινητοποί-

ησης των κινούμενων θεμάτων γίνεται πραγματικότητα. Ο αυθορμητισμός και η γενικοποίηση των θεμάτων επιτυγχάνεται με την εφεύρεση το 1888 της πρώτης ερασιτεχνικής φωτογραφικής μηχανής (Kodak). Ο κάθε ενδιαφερόμενος ξένος επισκέπτης της Ελλάδος, φωτογραφίζει μ' αυτές τις πρώτες ευκολόχρηστες ερασιτεχνικές μηχανές, διάφορα θέματα, όπως τους πρώτους Ολυμπιακούς αγώνες του 1896 και γενικά κάθε δραστηριότητα με κίνηση, όπως ανθρώπους στους δρόμους κ.λπ. Μ' αυτές τις μηχανές, αρκούσε το πάτημα του κουμπιού και η Kodak έκανε τα υπόλοιπα, όπως έτσι έλεγε το διαφημιστικό μήνυμα της εποχής.

Θεματογραφική στροφή

Από αυτή την περίοδο και μετά, σε κάθε φωτογραφική λήψη στον ελληνικό χώρο, το ανθρώπινο στοιχείο παίζει σημαντικό ρόλο. Κανένα πρόβλημα για την ακινητοποίηση των κινουμένων θεμάτων δεν υπάρχει, επειδή οι ταχύτητες του ανοίγματος του φωτοφράκτη γίνονται αρκετά γρήγορες, με αποτέλεσμα να μην χρειάζεται πλέον η χρήση του τρίποδα. Ετσι η ελεύθερη

Συνέχεια στην 28η σελίδα



Πάτρα. Στερεοσκοπική λήψη των Underwood and Underwood, 1897. Αυτού του είδους οι φωτογραφίες ήταν στην εποχή τους ιδιαίτερα δημοφιλείς. Με ειδικά γυαλιά μπορούσε να δει κανείς το χώρο τρισδιάστατο. Είχε κάτι το αληθοφανές αφού δημιουργούσε την εντύπωση πως βρίσκεσαι στον ίδιο το χώρο. Σ' αυτές τις φωτογραφίες, η συστηματική τοποθέτηση προσώπων σε πρώτο πλάνο, επέτρεπε καλύτερα την αίσθηση του βάθους στην εικόνα. Οι στερεοσκοπικές λήψεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν μακρινοί πρόγονοι της δημοφιούς σήμερα «Εικονικής Πραγματικότητας» (φωτ.: συλλογή Χ. Γιακουμής).



Πολεοδομικό Τμήμα της πόλης των Αθηνών σε μία από τις πρώτες αεροφωτογραφίες, τραβηγμένη γύρω στα 1916. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος έφερε αυτό το νέο είδος φωτογραφίας. Τα πρώτα πολεμικά αεροπλάνα των συμμαχικών δυνάμεων («Τριπλής Συνεννόησης» ή Αντάντ), για στρατιωτικούς κυρίως σκοπούς, φωτογράφησαν συστηματικά πολλές περιοχές του ελλαδικού χώρου. Παρατηρώντας αυτήν την όψη της Αθήνας: Εθνικό Στάδιο, Ιλισός, Ζάππειο, Βασιλικός Κήπος, Βουλή, κ.λπ., εύκολα διακρίνεται η πολεοδομική εξέλιξη (!) της σημερινής πρωτεύουσας. Αδιάψευστο τεκμήριο για το πώς ήταν και πώς έγινε η σημερινή πόλη που ζούμε. Στο νέο αυτό είδος φωτογραφίας, την αεροφωτογραφία, που σήμερα εξελίχτηκε σε δορυφορική, η αδυναμία εγγραφής και αποτύπωσης του ανθρώπινου στοιχείου δεν βρίσκεται πλέον στη μεγάλη διάρκεια του φωτογραφικού χρόνου αλλά στη μεγάλη απόσταση του φυσικού χώρου από τον φωτογραφικό φακό. Ας σημειωθεί ότι η πρώτη αεροφωτογραφία τραβήχτηκε το 1858 από τον Γάλλο φωτογράφο Nadar, με πτήση αεροστάτου. Όμως, ως φωτογραφική κατηγορία αρχίζει ν' ανθίζει με τις πτήσεις αεροσκαφών (φωτ.: συλλογή Χ. Γιακουμής).

Συνέχεια από την 27η σελίδα χρήση της φωτογραφικής μηχανής, όπως και στις μέρες μας, επιτρέπει τέλος 19ου, αρχές 20ου αιώνα ένα μεγάλο αριθμό ερασιτεχνικών ως επί το πλείστον φωτογραφιών.

Παρατηρείται μεγάλη αλλαγή στο θεματολόγιο όμως όπως ήταν λογικό, δηλαδή λιγότερα μνημεία και περισσότερο άνθρωποι. Η μείωση του μεγέθους του αρνητικού και η κακή συνήθως εκφώτισή του, θα έ-

χει αρνητικό επακόλουθο στην ποιότητα και ευκρίνεια της εικόνας. Μερικές ερασιτεχνικές λήψεις όμως μ' όλα τα τεχνικά τους ελαττώματα, αποτελούν σημαντικότερα αληθοφανή τεκμήρια, σε σύγκριση με ορισμένες επαγγελματικές στερεοσκοπικές λήψεις.

Διάφορες ξένες εταιρίες (Underwood & Underwood, American Stereoscopic Company, H. C. White Co, Pestalozzi Educational View Co)

στέλνουν γύρω στα 1900 τα συνεργεία τους και στην Ελλάδα, για να παράγουν στερεοσκοπικές λήψεις. Αυτού του είδους οι φωτογραφίες, ήτανε πολύ δημοφιλείς σ' αυτή τη περίοδο, εφ' όσον με ειδικά γυαλιά μπορούσε να δει κάποιος το χώρο τρισδιάστατο. Κάτι το εκπληκτικά αληθοφανές, εφ' όσον έχεις την εντύπωση ότι βρίσκεσαι στον ίδιο το χώρο. Η συστηματική τοποθέτηση προσώπων σε πρώτο πλάνο, επέ-

τρεπε καλύτερα αυτή την αίσθηση του βάθους στην εικόνα.

Η στερεοσκοπική λήψη θα γίνει αμέσως μετά προσιτή και στους ερασιτέχνες φωτογράφους, οι οποίοι με τη μέθοδο της στερεοσκοπικής μηχανής «Veroscope» θα μας αφήσουν εικόνες που μας δίνουν ακόμη και σήμερα την αίσθηση της μεταφοράς μέσα στον ίδιο το χώρο, πιστοποιώντας έτσι το όνομα (Αληθινός παρατηρητής) αυτής της φωτογραφικής μηχανής.

Αεροφωτογραφία

Ο άνθρωπος, όπως έχουμε δει πιο πάνω, γίνεται το πρώτιστο στοιχείο σχεδόν σε όλες τις φωτογραφίες του εικοστού αιώνα. Ενα σημαντικό γεγονός όμως, όπως ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, θα μας φέρει ένα νέο είδος φωτογραφίας, την αεροφωτογραφία. Τα πρώτα πολεμικά αεροπλάνα των συμμαχικών δυνάμεων θα φωτογραφίσουν συστηματικά πολλές περιοχές της Ελλάδος για διάφορους τοπογραφικούς και στρατιωτικούς σκοπούς. Οι φωτογραφίες αυτές αποτελούν σήμερα σημαντικότερα τεκμήρια για τις πολεοδομικές εξελίξεις των πόλεων, αλλά όσον αφορά το ανθρώπινο στοιχείο, ξαναγίνεται αόρατο. Αυτή τη φορά η αδυναμία εγγραφής και αποτύπωσης του ανθρώπινου στοιχείου, έγκειται όχι στη μεγάλη διάρκεια του φωτογραφικού χρόνου, αλλά απλά στη μεγάλη απόσταση του φυσικού χώρου που τον χωρίζει από τη φωτογραφική μηχανή.

Σημειώσεις

1. H. Beck, Vues d'Athènes et ses Monuments, photographies d'après nature par Henri Beck (Απόψεις της Αθήνας και των μνημείων της, φωτογραφίες εκ των μνημείων του Henri Beck), A. Asher, Berlin, 1868.

Αριστοτέλης Ρωμαΐδης, Γιαννιτσά 1913. Το ελληνικό πυροβολικό σε δράση. Μια ρεαλιστική σκηνή των Βαλκανικών Πολέμων με τους νεκρούς μαχητές να δεσπόζουν εμπρός άταφοι. «Ο βαλκανικός πόλεμος είναι ο πρώτος πόλεμος της Ελλάδας που φωτογραφήθηκε τόσο πολύ, όχι μόνο με στημένες φωτογραφίες αλλά και με εικόνες δράσης και σκηνές δυναμικού ρεαλισμού», υπογραμμίζει ο Αλκης Ξ. Ξανθάκης σε άρθρο του με θέμα «Η φωτογραφία στους Βαλκανικούς Πολέμους» (OPTICON Απρ. '93). Και συμπερασματικά καταλήγει πως «αρκετές από τις φωτογραφίες αυτές ξεπερνούν σε ρεαλισμό πολλές από τις φωτογραφίες που τραβήχτηκαν στα μέτωπα της Ευρώπης, στη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και μπορούν μάλιστα να συγκριθούν, ως προς το ρεαλισμό τους, μόνο με τις φωτογραφίες που τράβηξε ο Mathew Brady στον αμερικανικό εμφύλιο (1861-1865). Με την εμφάνιση και επικράτηση του φωτορεπορτάζ, η φωτογραφία αλλάζει προσανατολισμό. Υποχωρεί και δεν κυριαρχεί πλέον ο «εξωραϊσμός» της πραγματικότητας. Το φωτογραφικό αυτό είδος, που μεσουρανά ως σήμε-



ρα, «συλλαμβάνει» το αυθόρμητο και απεικονίζει την πραγματικότητα στην πιο «θερμή» της έκφραση, όταν μάλιστα πρόκειται για πολεμικές ή κοινωνικές συγκρούσεις. Ο άνθρωπος, από διακοσμητική γραφική φιγούρα στο βάθος του κάδρου, έρχεται εμπρός και δεσπόζει κυρίαρχος. Με άλλα λόγια η φωτογραφία γίνεται ανθρωποκεντρική χωρίς όμως να ηθικολογεί. Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί και οριστική ρήξη με το παρελθόν της (φωτ.: αρχείο Μουσείο Μπενάκη).

Φωτογραφικές τεχνικές

Συνοπτική προσέγγιση των πιο διαδεδομένων τεχνικών του περασμένου αιώνα

Της **Βασιλικής Χατζηγεωργίου**

Χημικού – Συντηρήτριας Φωτογραφίας –
Ερευνήτριας στο Centre de Recherches
pour la Conservation des Documents Graphiques

ΠΕΝΗΝΤΑ, σχεδόν, χρόνια μετά την ανακάλυψη της φωτογραφίας, το 1884, δημοσιεύεται η πρώτη Ιστορία της Φωτογραφίας, από τον γερμανό Josef-Maria Eder. Πρόκειται για ένα τεχνικό βιβλίο, με παντελή απουσία εικονογράφησης. Το γεγονός δεν είναι τυχαίο. Η φωτογραφία στη γένεσή της, και κατά την πρώτη περίοδο της πορείας της, θεωρείται ως επιστημονικός κλάδος. Όλες οι σχετικές με τη φωτογραφία εφευρέσεις κατοχυρώνονται στις Ακαδημίες Επιστημών, ενώ τα πρώτα μαθήματα για τη φωτογραφία δίνονται στα αμφιθέατρα των θετικών σχολών.

Η πρώτη ιστορία της φωτογραφίας είναι αλληλένδετη με την εξέλιξη των τεχνικών εκτύπωσης, που εφευρίσκονται με ταχείς ρυθμούς κατά τον 19ο αιώνα, είτε από ερασιτέχνες είτε από επιστήμονες. Σήμερα, που η φωτογραφική βιομηχανία προτείνει μια εξαιρετικά περιορισμένη επιλογή φωτογραφικών χαρτιών, είναι ίσως δύσκολο να φανταστούμε την πληθώρα δυνατοτήτων που είχαν οι δημιουργοί του περασμένου αιώνα. Επιλέξαμε να παρουσιάσουμε εδώ τις πλέον διαδεδομένες. Θα διακρίνουμε δύο μεγάλες κατηγορίες φωτογραφικών τεχνικών. Η πρώτη περιλαμβάνει εκείνες που δίνουν μια εικόνα σε χαρτί έπειτα από έκθεση με ένα αρνητικό, ενώ η δεύτερη κατηγορία συγκεντρώνει τις τεχνικές, βάσει των οποίων η εικόνα σχηματίζεται απευθείας, χωρίς τη μεσολάβηση αρνητικού, πάνω σε μέταλλο ή γυαλί.

Είναι αδύνατο να καθορίσουμε με ακρίβεια την περίοδο ζωής μιας φωτογραφικής τεχνικής. Οι χρονολογίες που δίνονται καλύπτουν τον χρόνο από την ανακάλυψη της μέχρι και την πτώση της δημοτικότητάς της και σε καμιά περίπτωση δεν οριοθετούν ένα αυστηρό πλαίσιο. Είναι επίσης δύσκολο να δοθεί ένα μόνο όνομα ως του εφευρέτη μιας τεχνικής. Όπως σε κάθε πεδίο έρευνας, έτσι και στις φωτογραφικές τεχνικές, χάρη στη συμβολή πολλών εργασιών σε διάφορα μέρη του κόσμου και σε διάφορες εποχές, έφθασε η στιγμή που κάποιος «βρήκε» την κατάλληλη σύνθεση, τις απαραίτητες συνθήκες για τη δημιουργία της εικόνας. Τα ονόματα των εφευρετών που δίνονται είναι εκείνα που κατά κανόνα αναφέρονται στην ιστορία της φωτογραφίας, μέσα από μια συνοπτική προσέγγισή της.

Ενάλλατα χαρτιά (1839-1855): Είναι οι πρώτες θετικές εικόνες σε χαρτί στην ιστορία της φωτογραφίας και οφείλουμε την ανακάλυψή τους στις εργασίες του Fox Talbot. Το χαρτί

Συνέχεια στην 30η σελίδα

Πλατινοτυπία (18,8x13 εκ.), «Σπύρος Λούης». «Ολυμπιακοί Αγώνες 1896 – Το φωτογραφικό λεύκωμα του Αλμπέρτ Μάγιερ» Βαλεντίνη Τσελίκια, εκδ. «Εξάντας» – «Μουσείο Μπενάκη», Αθήνα, 1995). Οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα στάθηκαν και φωτογραφικά κορυφαίο γεγονός. Μπορεί να υπήρχαν ακόμη δυσκολίες στην αποτύπωση της κίνησης, ωστόσο οι φωτογράφοι ήταν παρόντες και απαθανάτισαν τις αθλητικές εκδηλώσεις. Για την κάλυψή τους ήρθαν και ξένοι φωτογράφοι, όπως ο διάσημος Γερμανός Α. Μάγιερ. Τραβήχτηκαν στιγμιότυπα από τους αγώνες και τις τελετές, απόψεις γενικές του Καλλιμάρμαρου σταδίου, πορτρέτα του πρώτου Έλληνα ολυμπιονίκη Σπύρου Λούη, απόψεις των μνημείων της πόλης κ.λπ. Μάλιστα, στην Ελλάδα και το εξωτερικό εκδόθηκαν και φωτογραφικά λευκώματα. Ορισμένα από αυτά ανατυπώθηκαν το 1996, επετειακά, για τα εκατό χρόνια από την τέλεση των Αγώνων. Με την κορυφαία αυτή αθλητική εκδήλωση «άνοιξαν» οι δουλειές και των Ελλήνων φωτογράφων. Σύμφωνα με δημοσίευμα του Δημήτρη Τζίμα (περ. «Φωτογράφος», Νοέμ. – Δεκ. 1990), ο Γιάννης Λαμπάκης (1848–1916), συνεργάτης αρχικά (1878) του Γιάννη Κωνσταντίνου και στη συνέχεια με δικό του φωτογραφείο, είχε τραβήξει και διέθετε στην αγορά δεσμίδα φωτογραφιών, για Έλληνες και ξένους. Επρόκειτο για «Συλλογή 26 φωτογραφιών (13x18 εκ.) από τους Διεθνείς Ολυμπιακούς Αγώνες» με τιμή αγοράς όλης της σειράς ή και χωριστά την κάθε μία. Η φωτογράφιση των Αγώνων δεν είχε βέβαια ρεπορταζιακό χαρακτήρα, αφού η μέθοδος της φωτοτυπικογραφίας (κλισέ) αρχίζει να εφαρμόζεται σε περιοδικά και εφημερίδες δύο χρόνια αργότερα. Αν και οι Ολυμπιακοί Αγώνες απαθανάτιστηκαν με σχετική πληρότητα, την ίδια περίοδο ένα άλλο κορυφαίο ιστορικό γεγονός έμεινε, φωτογραφικά, ακάλυπτο. Είναι ο Ελληνοτουρκικός Πόλεμος του '97, στον οποίον βρίσκουμε μόνο ένα Έλληνα φωτογράφο. Πρόκειται για τον Βολιώτη Στέφανο Στουρνάρα που «Την μεγάλην Πασκαυήν εις την μάχην της Βρύσης Τυρνάβου, ενώ εφωτογράφει την μάχην, οβίς βολιδόφορος εκκράγισα θα τον εφόνευεν, εάν δεν τον έσωζεν η... φωτογραφική του μηχανή, ήτις ευρεθείσα προ αυτού ανετράπη και εθρυμματίσθη». (Ημερολόγιο της «Φιλοπώχου Αδελφότητας Βόλου», 1899). Παράτολμοι, λοιπόν, φωτογράφοι δεν είναι μόνο αυτοί που ξέρουμε από το Βιετνάμ ή, πρόσφατα, από τη Βοσνία.





Ενάτατο χαρτί James Robertson, «Το βόρειο πρόπυλο του Ερεχθείου», 1854. Βρετανός ο Robertson (1813–1888), αν κρίνουμε από το μεγάλο αριθμό φωτογραφιών του που έχουν διασωθεί, πρέπει να δούλεψε αρκετό καιρό στην Αθήνα. Είναι μάλιστα από εκείνους τους φωτογράφους της πρώτης περιόδου που σχεδόν πάντα περιλαμβάνει και το ανθρώπινο στοιχείο (φωτ.: Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, δωρεά Ρένας Ανδρεάδη).

Συνέχεια από την 29η σελίδα

φωτοευσαισθητοποιείται με συνδυασμό δυο διαλυμάτων, ενός χλωριούχου άλατος και νιτρικού αργύρου, και στη συνέχεια εκτίθεται σε φως σε επαφή με το αρνητικό (συνήθως ένα αρνητικό σε χαρτί). Η εικόνα που προκύπτει έχει ζεστούς καφέ τόνους, ματ επιφάνεια και είναι μικρής ευκρίνειας. Από το 1840 εφαρμόζονταν μπάνιο τονισμού με χλωριούχο χρυσό. Ο τόνος της εικόνας γινόταν πιο ψυχρός, ενώ η σταθερότητά της βελτιωνόταν σημαντικά. Η περιορισμένη χρήση αυτής της τεχνικής, την καθιστά σήμερα σπάνια, ιδιαίτερα όταν αναζητούμε καλοδιατηρημένα δείγματά της.

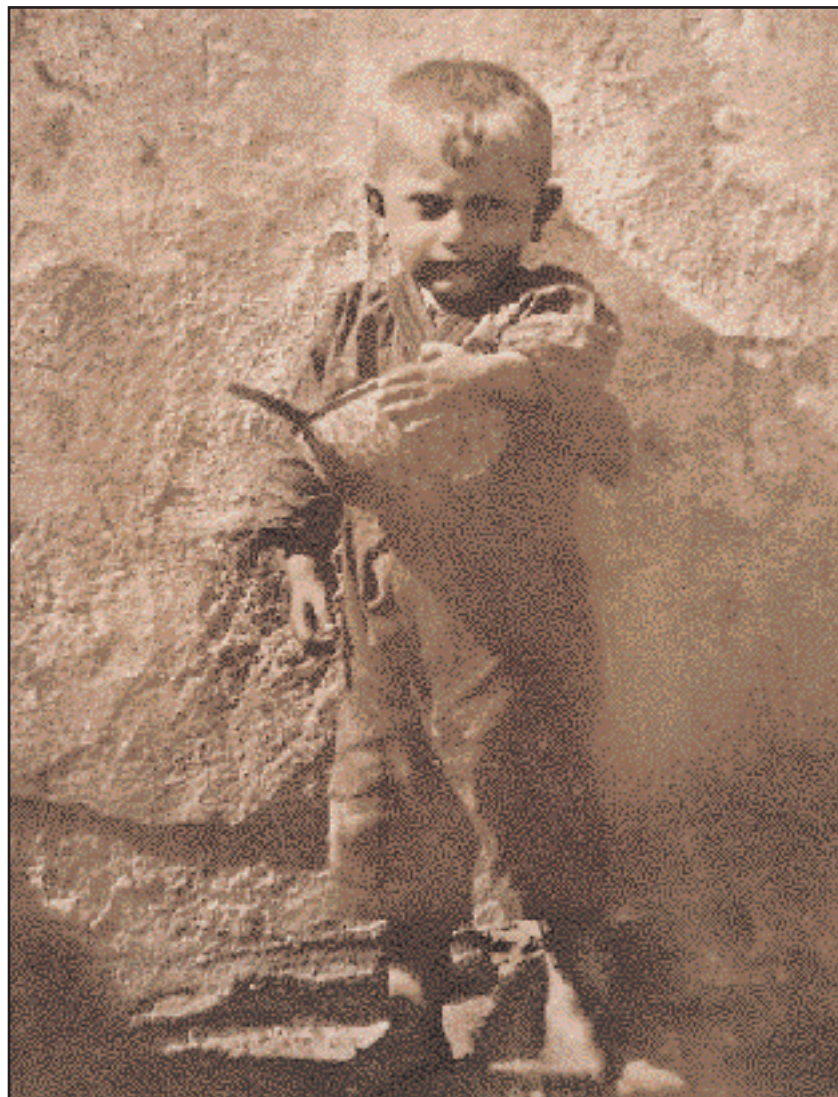
Χαρτιά αλβουμίνης (1850-1895): Είναι η πιο διαδεδομένη τεχνική του 19ου αιώνα. Το 1850 ο L.D. Blanquard-Envard παρουσιάζει στη γαλλική ακαδημία επιστημών τη μέθοδο εκτύπωσης σε χαρτί αλβουμίνης, που θα κυριαρχήσει μέχρι το τέλος του αιώνα. Ανάλογης τεχνολογίας με τα ενάτατα, τα χαρτιά αλβουμίνης διακρίνονται για τη στιλπνή επιφάνειά τους και το μεγαλύτερο contrast. Οφείλουν την ονομασία και τη στιλπνότητά τους στην αλβουμίνη, πρωτεΐνη του λευκού του αυγού με την οποία επιστρωνόταν το χαρτί. Η επεξεργασία με χλωριούχο χρυσό σκούραινε τους καφέ τόνους ή έδινε στην εικόνα βιολέ αποχρώσεις. Οι αλβουμίνες που δεν υπέστησαν τονισμό εμφανίζουν σήμερα ανοιχτό κίτρινο χρώμα και η εικόνα φαίνεται να «σβήνει». Ενώ αρχικά οι φωτογράφοι προετοιμάζαν οι ίδιοι τα χαρτιά τους με την αλβουμίνη, το 1870 η αύξηση της ζήτησης στάθηκε αιτία

για την ανάπτυξη σχετικής βιομηχανίας με κέντρο τη Δρέσδη.

(Το 1888 μία από τις μεγαλύτερες εταιρίες της Δρέσδης, παρήγαγε 18.674 πακέτα χαρτιών, των 480 φύλλων το καθένα, για τα οποία χρησιμοποιήθηκαν περισσότερα από 6 εκατομμύρια αυγά.)

Τεχνικές πιγμέντου (1855-1920): Η ανησυχία για τη φθορά των φωτογραφιών δεν είναι πρόσφατη, αλλά σύγχρονη της εφεύρεσης του μέσου. Οι δημιουργοί από πολύ νωρίς παρατήρησαν το ξεθώριασμα των εικόνων τους και δεν άργησαν να εντοπίσουν τα αίτια αυτού του φαινομένου. Γνωρίζοντας ότι ο άργυρος ήταν το πιο ευάλωτο συστατικό των εικόνων, θέλησαν να τον αντικαταστήσουν με άλλα αδρανή υλικά. Η χρήση πιγμέντων (καθάρων χρωστικών ουσιών) άνοιξε νέους ορίζοντες για την αναλλοίωτη εικόνα. Το 1855 ο χημικός Alphonse Roitevin κατοχύρωσε τις μεθόδους της διχρωμικής ζελατινής και της φωτολιθογραφίας για τις οποίες έλαβε αργότερα τα βραβεία του διαγωνισμού Duc de Luynes. Ο δούκας, αρχαιολόγος, μέλος της Societe Francaise de la Photographie θέσπισε το 1856 χρηματικά βραβεία για την εύρεση σταθερών φωτογραφικών τεχνικών.

Στις τεχνικές πιγμέντου το μίγμα φωτοευσαισθησίας συνίσταται από μια κολλοειδή ουσία διαλυτή σε νερό, όπως είναι η ζελατίνη, το αραβικό κόμμι κ.ά., από ένα διχρωμικό άλας και μια χρωστική. Κατά την εμφάνιση της εικόνας, ο δημιουργός μπορεί να επέμβει με ένα πινέλο και να επηρεάσει το τελικό αποτέλεσμα. Η τελική εικόνα είναι ματ, μπορεί δε



Τεχνική πιγμέντου (25,2x19,7 εκ.), Nelly's, «Προσφυγόπουλο από τη Μικρά Ασία», Αθήνα 1925–1927 (φωτ.: Αρχείο Μουσείου Μπενάκη).



Κυανοτυπία (10x8 εκ.). Αωνύμου, Αθήνα, 1893 (συλλογή Χάρη Γιακουμή).

να έχει διάφορα χρώματα, ανάλογα με τη χρωστική που χρησιμοποιήθηκε. Είναι μικρής ευκρίνειας, θυμίζοντας την τεχνική του παστέλ. Η μέθοδος ξεχάσθηκε γρήγορα επειδή δεν συμβάδιζε με τα γούστα της εποχής που προτιμούσαν τη στιλπνότητα και την υψηλή απόδοση των αλβουμινών. Προς τα τέλη της δεκαετίας του '80 οι πικτοριαλιστές, με κύριους εκπροσώπους τους Demachy και Puyo, γοητευμένοι από τις τεχνικές πιγμέντων τις υιοθέτησαν με ενθουσιασμό και, αναδεικνύοντας εκείνα ακριβώς τα χαρακτηριστικά της τεχνικής που άλλοι θεωρούσαν ως αδυναμία, έδωσαν έργα εξαιρετικής ομορφιάς που σώζονται μέχρι σήμερα σε άριστη κατάσταση. Η ιδιόμορφη υφή της εικόνας και η μεγάλη ελευθερία του δημιουργού που προσέφερε η τεχνική, αποδέσμευσαν τη φωτογραφία από τον μέχρι τότε περιορισμένο ρόλο που της είχε ανατεθεί, εκείνο του επιστημονικού εργαλείου και της πιστής αναπαράστασης του κόσμου. Ο πικτοριαλισμός, αντιστεκόμενος στην καλπάζουσα παραγωγή της φωτογραφίας και στη διάδοσή της, εισάγει μια ελιτίστικη διάκριση μεταξύ της κοινής, ανώνυμης φωτογραφίας και της καλλιτεχνικής.

Πλατινοτυπία (1873-1920): Αποκαλούμενη από τον Stieglitz «prince of processes», η τεχνική της πλατινοτυπίας χρησιμοποιήθηκε από επαγγελματίες φωτογράφους, όταν απαιτούνταν δουλειές υψηλής ποιότητας. Ο William Willis κατοχύρωσε για πρώτη φορά τη μέθοδο το 1873 και το 1880 ίδρυσε στο Λονδίνο την Platinotype Company που παρήγαγε χαρτιά πλατίνας (λευκόχρυσου) και τα διέθετε στην Ευρώπη και την Αμερική, όπου το παράρτημα της εταιρίας είχε το μονοπώλιο μέχρι το 1906 - χρονιά, που η Kodak άρχισε επίσης να τα παράγει.

Εκτός από τον Stieglitz, οι Steichen, Weston και Strand ήταν μερικοί από τους γνωστότερους φωτογράφους που τύπωσαν σε χαρτιά πλατίνας. Η μέθοδος βασίζεται στη φωτοευαισθησία των αλάτων σιδήρου. Το χαρτί ευαισθητοποιείται με μίγμα δύο ουσιών, ενός οργανικού άλατος σιδήρου και ενός άλατος λευκόχρυσου. Η τελική εικόνα, μετά την επεξεργασία, συνίσταται από λεπτά διαμερισμένο λευκόχρυσο, εμφανίζει τόνους ψυχρού μαύρου σε άριστη απόδοση και έχει ματ υφή. Είναι εξαιρετικά σταθερή. Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1880, πολλοί είχαν εναποθέσει τις ελπίδες τους για το μέλλον της φωτογραφίας στην πλατινοτυπία, χάρη στη σταθερότητά της. Πίστευαν, μάλιστα, ότι το μοναδικό μειονέκτημα της τεχνικής, το υψηλό κόστος της σε σχέση με τις αργυρούχες τεχνικές θα εξέλειπε με τον καιρό και την αυξανόμενη ζήτηση. Ομως διαψεύστηκαν. Κατά τη διάρκεια του Α' παγκοσμίου πολέμου, η τιμή του λευκόχρυσου ανέβηκε στα ύψη, γεγονός που οδήγησε τους κατασκευαστές να τον αντικαταστήσουν με το παλλάδιο, ένα συγγενές του μέταλλο.

Στην ευαισθησία των αλάτων του σιδήρου βασίζεται και η τεχνική της **κυανοτυπίας**, που περιγράφηκε το 1842 από τον sir John Herschel, πολυδιάστατο ερευνητή, η συμβολή



Δαγγεροτυπία (8x10,5 εκ.), Φίλιππος Μαργαρίτης «Ο Βασιλιάς Οθωνας» 1848-50. Τη ζωή και το έργο αυτού του πρώτου Έλληνα φωτογράφου διερευνά ο Αλκης Ξανθάκης στη μονογραφία του «Φίλιππος Μαργαρίτης – Ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος», εκδ. «Φωτογράφος», 1990, (φωτ.: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο).

του οποίου στην τεχνολογία της φωτογραφίας είναι εξαιρετικά σημαντική και δεν έχει εκτιμηθεί όπως θα άξιζε, αλλά το θέμα αυτό ξεφεύγει του αντικειμένου μας. Η μέθοδος γνώρισε περιορισμένη χρήση μέχρι το 1890. Τότε μόλις οι ερασιτέχνες ανακάλυψαν την ευκολία εφαρμογής της και το μπλε χρώμα της έπαψε να σκανδαλίζει.

Οι εμυλσιόν αργύρου ή σύγχρονες εμυλσιόν (1871–σήμερα)

Η ανακάλυψη, το 1871, της εμυλσιόν ζελατίνης-βρωμιούχου αργύρου από τον Richard Leach Maddox, στάθηκε καθοριστική για την εξέλιξη των φωτογραφικών υλικών. Η παραγωγή τους περνά στη βιομηχανική κλίμακα. Το 1874 η Ilford ανοίγει το πρώτο εργοστάσιο κατασκευής γυάλινων αρνητικών, στα οποία η εμυλσιόν επιστρώνεται χειρονακτικά μέχρι το 1880 που Ilford και Kodak κατασκευάζουν τα προϊόντα τους με αποκλειστικά μηχανικό τρόπο. Τα φωτογραφικά χαρτιά δέχονται μια προετοιμασία με βαρύτη (μίγμα ζελατίνης και λευκής σκόνης θειικού βαρίου), που τους προσδίδει λευκότητα και λάμψη και δημιουργεί ένα μονωτικό στρώμα, που δεν επιτρέπει στην εμυλσιόν να έρθει σε επαφή με το

χαρτί, οι προσμίξεις του οποίου μπορούσαν να προσβάλουν την καθαρότητά της.

Η παραγωγή των χαρτιών αυτών, γνωστών ως «συμβατικά χαρτιά», συνεχίζεται ακόμα και σήμερα, αν και η εμφάνισή το 1970 του «πλαστικοποιημένου» χαρτιού μείωσε δραστικά την παραγωγή τους. Από το 1880 έως το 1905 εμφανίστηκαν δυο άλλοι τύποι εμυλσιόν, με βάση τον χλωριούχο άργυρο και συνδετικό υλικό τη ζελατίνη ή το κολλώδιο. Όταν το χαρτί βαρύνεται επιστρωμένο με αυτές τις εμυλσιόν εκτεθεί σε φως, σχηματίζεται μια εικόνα καφέ τόνων και λείας επιφάνειας. Οι φωτογραφίες αυτές είναι γνωστές και ως αριστοτυπίες.

Η εμυλσιόν ζελατίνης-βρωμιούχου αργύρου παρουσίαζε δυο βασικά πλεονεκτήματα έναντι όλων των άλλων. Ήταν πιο γρήγορη, μειώνοντας έτσι το χρόνο έκθεσης, και επέτρεπε τη μεγέθυνση. Είχε, όμως, το βασικό μειονέκτημα να είναι ασταθής. Από το 1880, η βιομηχανοποίηση των φωτογραφικών υλικών και η εμφάνιση, το 1890, της φωτογραφικής μηχανής τσέπης κάνουν τη φωτογραφία προσιτή σε όλους. Ετσι, δημιουργείται ένα κλίμα ενθουσιασμού και δημιουργικής ευφορίας που παραμερίζουν τις ανησυχίες για τη διάρκεια ζωής των εικόνων.

Δαγκεροτυπία (1839-1860): Είναι οι

γνωστές εικόνες σε επαργυρωμένη πλάκα χαλκού με την εξαιρετικά λεπτή απόδοση των λεπτομερειών, ανυπέρβλητη ακόμα και σήμερα, που ανάλογα με τη γωνία παρατήρησης εμφανίζονται άλλοτε ως αρνητική και άλλοτε ως θετική εικόνα. Προϊόν της συνεργασίας Niepce και Daguerre, η μέθοδος γνώρισε μεγάλη επιτυχία που τροφοδότησε τις συνεχείς βελτιώσεις της. Από το 1851, η λείανση των πλακών γινόταν στο εργοστάσιο. Η πλάκα επιστρωνόταν στη συνέχεια με λεπτότατο φύλλο αργύρου και ευαισθητοποιούνταν με ατμούς ιωδίου. Εξαιτίας των δυσκολιών που παρουσίαζε η προετοιμασία μεγάλων πλακών, οι δαγκεροτυπίες σπάνια έχουν διαστάσεις μεγαλύτερες των 16,5x21,5 εκ. Το πιο κοινό μέγεθος είναι 6,4x8,3 εκ. Για να προστατευθεί η ευαίσθητη επιφάνειά της από την οξειδωτική δράση του αέρα αλλά και από τις μηχανικές φθορές, η πλάκα κλεινόταν μέσα σε περίτεχνα διακοσμημένη κασετίνα, συνήθως δερματόδετη με βελούδο στο εσωτερικό της.

Αμβροτυπία (1854-1880): Μεταξύ των οργανικών υλικών που δοκιμάστηκαν ως συνδετικά υλικά των αλάτων αργύρου ήταν και το κολλώδιο. Αυτό προκύπτει από τη διάλυση νιτροκυτταρίνης σε μίγμα αιθέρα και αλκοόλης. Ο Scott Archer, το 1851, δημοσίευσε μια μέθοδο παραγωγής αρνητικών πλακών με τη χρήση κολλωδίου. Το 1854 ο J.A. Cutting στη Βοστώνη προτείνει μια παραλλαγή της μεθόδου για τη λήψη θετικών εικόνων. Το γυάλινο αρνητικό, ύστερα από κάποια επεξεργασία, τοποθετείται πάνω σ' ένα μαύρο φόντο που ήταν χαρτί ή ύφασμα, δημιουργώντας έτσι την εντύπωση μιας θετικής εικόνας. Τα φωτεινά της μέρη σχηματίζονται από άργυρο, ενώ τα σκούρα προέρχονται από το φόντο που διαφάνεται μέσα από το γυαλί. Οι αμβροτυπίες έχουν παρόμοιες διαστάσεις με τις δαγκεροτυπίες, καθώς και ανάλογους τύπους συσκευασίας.

Σιδηροτυπία (1856-1920): Εμπνευστής της μεθόδου είναι ο αμερικανός Hamilton Smith. Για το λόγο αυτό η τεχνική υπήρξε περισσότερο διαδεδομένη στην Αμερική παρά στην Ευρώπη. Πολύ χαμηλότερου κόστους από τη δαγκεροτυπία, είχε μεγάλη εφαρμογή στην πορτρατογραφία των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων. Η εικόνα σχηματίζεται πάνω σε λεπτή πλάκα σιδήρου, επιστρωμένη με μαύρο βερνίκι. Η πλάκα έμπαινε σ' ένα απλό χάρτινο πλαίσιο. Οι σιδηροτυπίες είναι πολύ ευαίσθητες στην υγρασία που σκουριάζει το σίδηρο.

Αυτόχρωμα (1907-1930): Βασίζόμενοι, το 1904, σε μια ιδέα του Louis Ducros du Hauron, οι αδελφοί Lumiere ανακοίνωσαν στην ακαδημία επιστημών τη μέθοδο δημιουργίας έγχρωμης εικόνας. Η πρώτη δημόσια επίδειξη της μεθόδου έγινε το 1907. Μια γυάλινη πλάκα επιστρώνεται μ' ένα τρίχρωμο φίλτρο, ένα βερνίκι και μια εμυλσιόν αργύρου. Το φίλτρο συνίσταται από μικροσκοπικούς κόκκους (διαμέτρου 10-15 χιλιοστών του χιλιοστομέτρου) αμύλου πατάτας, οι οποίοι έχουν χρωματισθεί με πορτοκαλί, πράσινη και βιο-

Συνέχεια στην 32η σελίδα



Αυτόχρωμο (54x75 εκ.), Φερνάν Κιβίλ «Μονή Παντοκράτορος: Η κεντρική πύλη», Αθως, 1918 (φωτ.: «Ο Αυτοχρωμικός Αθως - Οι πρώτες έγχρωμες φωτογραφίες του αιώνα», εκδ. «Ολκός», «Μουσείο Αλμπέρ Καν», «Αγιορείτικη φωτοθήκη», Αθήνα, 1997).

Συνέχεια από την 31η σελίδα

λέ χρωστικές. Σε ένα τετραγωνικό εκατοστό της πλάκας υπάρχουν ένα εκατομμύριο έγχρωμοι κόκκοι, γεγονός που δίνει στα αυτόχρωμα την εκπληκτική διαβάθμιση των αποχρώσεων που τα χαρακτηρίζουν. Η επιλογή των κόκκων, ο χρωματισμός τους και η όσο το δυνατόν πιο ομοιόμορφη κατανομή τους πάνω στην πλάκα ήταν το δυσκολότερο μέρος της προετοιμασίας των αυτόχρωμων.

Η ευφυΐα των Lumiere βρήκε λύση στα μεγάλα τεχνικά προβλήματα. Η εφεύρεση μιας πρέσας που ασκούσε πίεση μερικών τόννων ανά τετραγωνικό εκατοστό της πλάκας χωρίς να τη σπάσει, είναι ένα τεχνολογικό επίτευγμα που μας εντυπωσιάζει ακόμα και σήμερα. Οι αδελφοί Lumiere, ανταποκρινόμενοι στη μεγάλη ζήτηση του κοινού, κατασκεύαζαν στο εργοστάσιό τους στη Λυόν, επί τριάντα χρόνια, τις αυτόχρωμες πλάκες με την ίδια πάντα υψηλή ποιότητα. Το 1932 οι Lumiere αντικατέστησαν τη γυάλινη πλάκα με πλαστική. Το 1935, όμως, η εμφάνιση του πρώτου έγχρωμου φιλμ Kodachrome σημαίνει το τέλος των αυτόχρωμων.

Φθορά

Το 1856 ο πρόεδρος της Societe Francaise de la Photographie, φυσικός Regnault, έγραφε: «Μια από τις



Αμβροτυπία (8x13 εκ.). Το γυάλινο αρνητικό, έπειτα από κάποια επεξεργασία, τοποθετείται πάνω σε ένα μαύρο φόντο –από χαρτί ή ύφασμα–, δημιουργώντας έτσι την εντύπωση μιας θετικής εικόνας. Τα φωτεινά της μέρη σχηματίζονται από άργυρο, ενώ τα σκούρα προέρχονται από το φόντο που διαφαιίνεται μέσα από το γυαλί (Ιδιωτική συλλογή).

πλέον ενδιαφέρουσες εφαρμογές της φωτογραφίας είναι η πιστή αναπαράσταση των μνημείων και των ιστορικών ή καλλιτεχνικών τεκμηρίων που ο χρόνος και οι επαναστάσεις καταλήγουν πάντα να καταστρέφουν. Από την εποχή των αθάνατων ανακαλύψεων των Niepce, Daguerre και Talbot, οι αρχαιολόγοι ενδιαφέρθηκαν έντονα για τη σημαντική αυτή εφαρμογή που προσφέρει τόσο πολύτιμα στοιχεία για το μέλλον. Αλλά για να μπορέσει η φωτογραφία να πραγματοποιήσει αυτές τις μεγάλες προσδοκίες, πρέπει πριν απ' όλα, να διασφαλίσουμε την επί-αόριστον διατήρηση των εικόνων. Δυστυχώς η εμπειρία της πρώτης φωτογραφικής περιόδου που μόλις διασχίσαμε, απέχει πολύ από το να μας καθησυχάσει επί αυτού. Πολλές φωτογραφίες που έχουν λίγα μόλις χρόνια ύπαρξης είναι σοβαρά αλλοιωμένες. Μερικές είναι ολότελα σβησμένες. Οι φωτογράφοι, εγχειρμένοι από αυτή την κατάσταση που αναχαιτίζει την ανάπτυξη της τέχνης τους, επιδιίδονται σήμερα στην αναζήτηση των αιτιών αυτής της ταχύτατης φθοράς, καθώς και νέων μεθόδων που εξασφαλίζουν μακρόχρονη διάρκεια στις φωτογραφίες...».

Davanne-Girard, «Memoire analytique sur la formation, le fixage, et l'alteration des epreuves positives en photographie», Bulletin de la SFP, vol.4 1858.