



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

που εκπονήθηκε στα πλαίσια του προπτυχιακού προγράμματος σπουδών

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΧΑΡΙΣΚΟΥ

ΘΕΜΑ

«ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΝ 19 αι. ΣΤΗΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΤΕΧΝΗ.»

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πανεπιστήμιο Αιγαίου

επιβλέπουσα καθηγήτρια Ευαγγελία Σαμπανίκου

Μέλος εξεταστικής επιτροπής Γ. Παυλογεωργάτος

Μέλος εξεταστικής επιτροπής Δ. Παπαγεωργίου

ΜΥΤΙΛΗΝΗ 2018



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΘΕΜΑ

«ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΝ 19 αΙ. ΣΤΗΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΤΕΧΝΗ.»

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΧΑΡΙΣΚΟΥ

ΑΜ.: 13134



Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ευαγγελία Σαμπανίκου

ΜΥΤΙΛΗΝΗ 2018

Περίληψη

Στόχος της εργασίας αυτής αποτελεί η παρακολούθηση της εξέλιξης της φωτογραφίας και της ζωγραφικής πορτραίτων κατά τον 19^ο αιώνα στην Ελλάδα, καθώς και της αλληλεπίδρασης των δύο αυτών τεχνών, καθώς δεν εντόπισα αντίστοιχη έρευνα για την περίοδο του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα, με παράλληλη αναφορά στο πορτραίτο και στην φωτογραφία και στην ζωγραφική.

Με την εξαίρεση έργων της Επτανησιακής σχολής, διαπίστωσα ότι λίγα γνωρίζουμε για το πορτραίτο στη χώρα μας για την περίοδο μέχρι το 1830. Η φωτογραφική τέχνη εισάγεται αμέσως μετά την δημιουργία ελεύθερου Ελληνικού κράτους και οι Έλληνες φωτογράφοι διέπρεψαν, εφαρμόζοντας με προθυμία κάθε νέα φωτογραφική τεχνική. Η φωτογράφιση αφορούσε στην αρχή σημαίνοντα πρόσωπα, όπως την βασιλική οικογένεια, πολιτικούς, πλούσιους επιχειρηματίες, και αγωνιστές της επανάστασης του 1821. Σταδιακά, καθώς οι νέες τεχνικές καθιστούσαν την φωτογράφιση φθηνότερη, εμφανίζονται πορτραίτα ατόμων όλων των κοινωνικών τάξεων. Στα δύο σημαντικά γεγονότα της εποχής, τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 και το πόλεμο του 1897, η φωτογράφιση εκτάθηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό..

Εξαίρετοι ζωγράφοι πορτραίτων και όχι μόνο, εμφανίστηκαν την εποχή αυτή. Επικρατούσε η (Γερμανική) Σχολή του Μονάχου, ακολουθούμενη από αυτή των Παρισίων, με στοιχεία από την Ιταλική τεχνοτροπία. Ένας αρχικός ανταγωνισμός μεταξύ φωτογράφων και ζωγράφων γρήγορα εξασθένησε καθώς οι τελευταίοι, εκμεταλλευόμενοι την ευκρίνεια, τη διαθεσιμότητα και το χαμηλό κόστος των φωτογραφιών, προσάρμοσαν την ζωγραφική τέχνη με τρόπο που αξιοποιούσε την φωτογραφία. Η τεχνοτροπία της ζωγραφικής πορτραίτων μετατοπίστηκε από την έμφαση στον ιδεαλισμό και τον ρομαντισμό, προς τον ρεαλισμό, επηρεαζόμενη από την φωτογραφία.

Λέξεις-κλειδιά: Πορτραίτο, Επτανησιακή σχολή, φωτογραφία, ζωγράφοι, χαμηλό κόστος, Ελληνικό κράτος, 19ος αιώνας, Ολυμπιακοί Αγώνες.

Abstract

A study on the establishment and development of the photographic art and its use in portraits was carried out, in parallel with the painting of portraits, in Greece during the nineteenth century. The effect of the two arts on each other was examined. No previous study on this subject has taken place so far.

There was an absence of data on the subject for the period before the 1830 and the establishment of a free Greek State. The only available information concerns works of the Ionian region. Photography developed fast in Greece after its introduction in 1838. Remarkable Greek photographers quickly utilized every new technological improvement on photography. The photographic portrait, although initially was used for persons of prominent and prosperous classes, such as the King's family members, successful businessmen, politicians and fighters in the liberation struggle, it quickly became available to most people, due to its low cost. It was greatly spread during the Athens Olympic Games of 1896 and the war of 1897.

Excellent Greek painters appeared during the same century, mostly of the (German) Munich School, lesser influenced by Paris or Italy. Any original hesitations on their part to adopt some of the advantages of the new art, quickly gave ground to exploitation of the accuracy, low cost and speed of photography. The painters kept their individual style, but their portraits started becoming more realistic and less idealistic. Some painters even turned into photographers.

Key-words: Portrait, Ionian Art, photography, painters, low cost, technotropy, Greek State, nineteenth century, Olympic Games

Αφιερώσεις

Για την διεκπεραίωση της παρούσας πτυχιακής εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κα Ευαγγελία Σαμπανίκου για όλη την στήριξη, την συνεργασία και την πολύτιμη συμβολή της για την ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω το Μουσείο Μπενάκη, την συλλογή του Χατζηκυριάκου Γκίκα, την Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία, το φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α., την βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, τον επιμελητή της Εθνικής Πινακοθήκης, τον Διευθυντή των Μακεδονικών Σπουδών και όσους βοήθησαν με τις γνώσεις τους στην συγγραφή της εργασίας μου. Ιδιαίτερος τους φωτογράφους κ. Άλκη Ξανθάκη, τον Πλάτωνα Ριβέλλη, τον Γκάρο Καλαϊτζιάν και τους ζωγράφους Χρήστο Μαρκίδη, τον Τάκη Στέφανου καθώς και τον Στέφανο Δασκαλάκη τους ευχαριστώ για την τιμή και για την πολύτιμη βοήθειά τους στο έργο αυτό.

Πίνακας περιεχομένων

	Σελίδα
Περίληψη	v
Αφιερώσεις	vii
Κατάλογος Συντομογραφιών	ix
Κατάλογος Πινάκων	x
Κατάλογος Εικόνων	ix
Εισαγωγή	1
ΜΕΡΟΣ 1:Φωτογραφία	3
1.1.1839-1851: Εισαγωγή της φωτογραφίας στην Ελλάδα	5
1.2. 1851-1880: Διάδοση της Ελληνικής φωτογραφίας	8
1.3. Ξένοι φωτογράφοι	16
1.4. Πορτραίτα πνευματικών προσωπικοτήτων και καλλιτεχνών από διάφορους άλλους φωτογράφους της εποχής αυτής	19
1.5. 1881-1990: Εξέλιξη της Ελληνικής φωτογραφίας	26
ΜΕΡΟΣ 2:Ζωγραφική	39
2.1. Η προεπαναστατική περίοδος- Η επτανησιακή σχολή	40
2.2. Οι απαρχές της Νεοελληνικής τέχνης. Η πρώτη γενιά των ζωγράφων (γεννημένοι το 1800-1821)	41
2.3. Η σύνδεση με το Μόναχο. Η δεύτερη γενιά των ζωγράφων (γεννημένοι το 1822-1843)	46
2.4. Επιδράσεις από το Παρίσι και άλλες σχολές. Τρίτη γενιά (γεννήθηκαν το 1844-1862) και τέταρτη γενιά (1863-1881) των ζωγράφων	55
Αποτελέσματα της έρευνας και συζήτηση	69
Συμπεράσματα και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα	74
Βιβλιογραφικές Αναφορές	77
Παραρτήματα	
Παράρτημα I:Βιογραφικά	79
Παράρτημα II:Συνεντεύξεις	84
Παράρτημα III:Τεχνικές φωτογραφίας τον 19 ^ο αιώνα	96
Παράρτημα IV:Τύποι φωτογραφικών πορτραίτων	100

Κατάλογος συντομογραφιών

‘C.d.V’	Carte de Visite
E. N. S. BA	European Society for the History of Photography
<i>F.O</i>	<i>Fotologia Opticon</i>
Ε.Λ.Ι.Α.	Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο
Ε.Φ.Ε	Ελληνική Φωτογραφική εταιρεία
	Ιωάννης Λαμπάκης
Ι.Ε.Ε	Ιστορική Εθνολογική Εταιρεία
	Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών
Ο.Α.????	Ολυμπιακοί Αγώνες
Ο.Π.Ε.Π.	Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού
	Φίλιππος Μαργαρίτης

Κατάλογος εικόνων

	Φωτογράφος	Τίτλος	Σελίδα
Εικόνα 1	Φίλιππος Μαργαρίτης	Το μοναδικό γνωστό πορτραίτο του Βασιλιά Όθωνα	6
Εικόνα 2	Φίλιππος Μαργαρίτης	Το πρώτο σωζόμενο πορτραίτο Έλληνα	6
Εικόνα 3	Φίλιππος Μαργαρίτης	Φίλιππος Μαργαρίτης	7
Εικόνα 4	Φίλιππος Μαργαρίτης	Επιχρωματισμένη φωτογραφία της γυναίκας του Fellicite	8
Εικόνα 5	Φίλιππος Μαργαρίτης	Μια οικογενειακή στιγμή	9
Εικόνα 6	Φίλιππος Μαργαρίτης	Χριστόδουλος Χατζηπέτρος	9
Εικόνα 7	Φίλιππος Μαργαρίτης	Τέσσερα διαφορετικά πορτραίτα σε μια πλάκα	9
Εικόνα 8	Πέτρος Μωραΐτης	Η Βασίλισσα Όλγα στο στούντιο του Π. Μωραΐτη	13
Εικόνα 9	Πέτρος Μωραΐτης	Δημοσιευμένη φωτογραφία	13
Εικόνα 10	Πέτρος Μωραΐτης	Ο Βασιλιάς Γεώργιος ο Α΄	14
Εικόνα 11	Πέτρος Μωραΐτης	Ο πρίγκιπας Ανδρέας ποζάρει με το τουφέκι του	14
Εικόνα 12	Πέτρος Μωραΐτης	Τιμολόγια από φωτογραφίες του Μαργαρίτη	15
Εικόνα 13	Κωνσταντίνος Αθανασίου	Γυναίκα με παραδοσιακή στολή	16
Εικόνα 14	Μιχάλης Ζαφειρόπουλος	Στέφανος Ξένος	20
Εικόνα 15	Παύλος Καλλιγιάς	Παύλος Καλλιγιάς	20
Εικόνα 16	Φίλιππος Μαργαρίτης και Ιωάννης Κων/νου	Αριστοτέλης Βαλαωρίτης	20
Εικόνα 17	Αδερφές Κάντα	Δημήτρης Βερναρδάκης	21
Εικόνα 18	Φωτογραφείο «Η πρόοδος»	Φωτογραφείο ‘Η πρόοδος’	21
Εικόνα 19	Άγνωστος φωτογράφος	Δημήτρης Καμπούρογλου	22
Εικόνα 20	Carl Berlin	Γιάννης Ψυχάρης	22
Εικόνα 21	Αδερφοί Ρωμαΐδη	Κωστής Παλαμάς	22
Εικόνα 22	Fettel Bernard	Κων/νος Καβάφης	23
Εικόνα 23	B. Dittmar	Κων/νος Χατζόπουλος	23

Εικόνα 24	Άγνωστος φωτογράφος	Ευαγγελία Παρασκευοπούλου	23
Εικόνα 25	Αδερφοί Κάντα	Αθανάσιος Περίδης στον ρόλο του «Αβλαβίου»	24
Εικόνα 26	F.W. Krabow	Αικατερίνη Βερόνη	24
Εικόνα 27	Πέτρος Μωραΐτης	Αντώνιος Κριεζής	25
Εικόνα 28	Πέτρος Μωραΐτης	‘Γενναίος’ Κολοκοτρώνης	25
Εικόνα 29	Η παρέλαση των Ολυμπιακών Αγώνων	Η παρέλαση των Ολυμπιακών αγώνων	26
Εικόνα 30	Thomas Curtis	Ολυμπιακοί Αγώνες	27
Εικόνα 31	Αρχείο Λαμπάκη	Ομαδικό πορτραίτο Ολυμπιονικών	30
Εικόνα 32	Αριστοτέλη Ρωμαΐδη	Αριστοτέλη Ρωμαΐδη	31
Εικόνα 33	Αλβέρτος Μάγιερ	Αλβέρτος Μάγιερ	31
Εικόνα 34	Ολυμπιακοί Αγώνες	Ολυμπιακοί αγώνες	32
Εικόνα 35	Φωτογράφοι Έλληνες και Ξένοι	Ολυμπιακοί αγώνες	32
Εικόνα 36	Αλβέρτος Μάγιερ	Φωτογράφοι Έλληνες και ξένοι	32
Εικόνα 37	Αλβέρτος Μάγιερ	Το Βασιλικό λεύκωμα	34
Εικόνα 38	Άγνωστος φωτογράφος	Έλληνες εθελοντές στην Θεσσαλία	35
Εικόνα 39	Άγνωστος φωτογράφος	Τούρκοι στρατιώτες που πήραν μέρος στον πόλεμο του 1897	36
Εικόνα 40	Επαμεινώνδας Πανταζόπουλος	Στρατόπεδο Φθιώτιδος	36
Εικόνα 41	Ανδρέας Κριεζής	Ψαριανός καπετάνιος	43
Εικόνα 42	Ανδρέας Κριεζής	Πορτραίτο του Όθωνα	43
Εικόνα 43	Θεόδωρος Βρυζάκης	Αποχαιρετισμός στο Σούνιο	44
Εικόνα 44	Θεόδωρος Βρυζάκης	Μιχάλης Πετρόμπεης	45
Εικόνα 45	Διονύσιος Τσόκος	Θεόδωρος Κολοκοτρώνης	45
Εικόνα 46	Διονύσιος Τσόκος	Προσωπογραφία κυρίας	46
Εικόνα 47	Francesco Piege	Κυριακούλα Βούλγαρη σύζυγος Ανδρέα Κριεζή	48
Εικόνα 48	Νικηφόρος Λύτρας	Προσωπογραφία κας Σαρόγλου	50
Εικόνα 49	Νικηφόρος Λύτρας	Άνθη Επιταφίου	50
Εικόνα 50	Νικόλαος Γύζης	Προσωπογραφία άντρα με ημίψηλο	51
Εικόνα 51	Νικόλαος Γύζης	Άρτεμης Γύζη	53
Εικόνα 52	Θεόδωρος Ράλλης	‘Γιάντες’	54
Εικόνα 53	Γεώργιος Ιακωβίδης	‘Η λεία’	57
Εικόνα 54	Γεώργιος Ιακωβίδης	Παύλος Μελάς	60
Εικόνα 55	Γεώργιος Ιακωβίδης	Η σύζυγος του καλλιτέχνη με τον γιό του	60
Εικόνα 56	Γεώργιος Ιακωβίδης	Η ηθοποιός Πάστα	61
Εικόνα 57	Συμεών Σαββίδης	‘Γύρω-γύρω όλοι’	62
Εικόνα 58	Συμεών Σαββίδης	‘Γύρω-γύρω όλοι’	62
Εικόνα 59	Συμεών Σαββίδης	‘Το άναμμα του τσιμπουκιού’	63
Εικόνα 60	Συμεών Σαββίδης	Πορτραίτο αγοριού	67
Εικόνα 61	Γεώργιος Ροϊλός	Οι ποιητές της γενιάς του 1880	68
Εικόνα 62	Νικόλαος Ξυδιάς Τυπάλδος	Προσωπογραφία του Δ. Βικέλα	68
Εικόνα 63	Άλκης Ξανθάκης	Άλκης Ξανθάκης	79
Εικόνα 64	Η Ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας:1839-1970	Η ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας	80
Εικόνα 65	Πλάτωνας Ριβέλης	Πλάτωνας Ριβέλης	80
Εικόνα 66	Πλάτωνας Ριβέλης	Φωτογραφικό αρχείο N. York	80

Εικόνα 67	Γκάρο Καλαϊτζιάν	Φωτογραφικό αρχείο Γκάρο Καλαϊτζιάν	81
Εικόνα 68	Στέφανος Δασκαλάκης	Στέφανος Δασκαλάκης	81
Εικόνα 69	Στέφανος Δασκαλάκης	Χωρίς τίτλο	82
Εικόνα 70	Χρήστος Μαρκίδης	Χρήστος Μαρκίδης	82
Εικόνα 71	Χρήστος Μαρκίδης	Πορτραίτο,	82
Εικόνα 72	Τάκης Στεφάνου	Τάκης Στεφάνου	83
Εικόνα 73	Τάκης Στεφάνου	Πορτραίτα προς αποφυγήν- Πορτραίτα προς μίμηση	83

Κατάλογος Πινάκων

	Τίτλος	Σελίδα
Πίνακας 1	Φωτογράφοι στην Ελλάδα 1840-1880	7
Πίνακας 2	Διακύμανση τιμών* για το μέγεθος cdv στην Αθήνα 1860-1877	17

Εισαγωγή

Η έρευνα αυτή αφορά το πορτραίτο στην φωτογραφία και στην ζωγραφική στην νεοελληνική τέχνη τον 19^ο αιώνα. Έχει ως σκοπό να παρουσιάσει την εξέλιξη του πορτραίτου στην φωτογραφία και στην ζωγραφική κατά την χρονική εκείνη περίοδο, καθώς και την σχέση η οποία αναπτύχθηκε μεταξύ τους. Είναι λίγες οι μελέτες που έχουν γίνει σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα στον Ελλαδικό χώρο. Αξιοσημείωτες είναι οι αλλαγές της κοινωνίας μέσω των επιδράσεων των δύο αυτών τεχνών στις συνθήκες της εποχής, στην αντίληψη της κοινωνικής τάξης, αλλά και στον τρόπο αντίληψης της αισθητικής αξίας του έργου. Κατά την έρευνά μας γίνεται μια παράλληλη ιστορική αναδρομή στα δύο αυτά μέσα, στην φωτογραφία και στην ζωγραφική, όσον αφορά τις τεχνικές και τις τεχνοτροπίες. Η εργασία αυτή επιχειρεί να διερευνήσει το ζήτημα της φωτογραφίας και της ζωγραφικής και τις επιδράσεις του ενός μέσου στο άλλο με σκοπό να καλύψει το κενό που υπάρχει στη σχετική βιβλιογραφία για τη Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα.

Στο πρώτο κεφάλαιο της πτυχιακής παρουσιάζεται καταρχάς η εμφάνιση της φωτογραφίας στην Ελλάδα, κατά την περίοδο 1839-1851, οι πρώτες τεχνικές και οι πρώτοι φωτογράφοι. Κάνουμε μια σύντομη διαδρομή στα πιο σημαντικά πορτραίτα πνευματικών προσωπικοτήτων και καλλιτεχνών από διάφορους φωτογράφους, ώστε να δούμε την πρακτική που ακολούθησαν στο πορτραίτο. Παρουσιάζεται κατόπιν η δεύτερη περίοδος της φωτογραφίας, 1851-1880, όπου αναφέρουμε τους τρόπους με τους οποίους εξελίχθηκε η Ελληνική φωτογραφία και κάνουμε αναφορά στους πιο σημαντικούς Έλληνες φωτογράφους αυτής της περιόδου. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται για την περίοδο 1852-1858, που αφορά τους ξένους φωτογράφους οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν αυτή την περίοδο στην Ελλάδα. Τέλος, για την τελευταία περίοδο του αιώνα, 1880-1890, αναφερόμαστε σε δυο γεγονότα πολύ σημαντικά που διαδραματίστηκαν την συγκεκριμένη περίοδο. Είναι οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896 στην Αθήνα και ο πόλεμος του 1897.

Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά τη Νεοελληνική ζωγραφική. Το πρώτο μέρος καλύπτει την προεπαναστατική περίοδο και γίνεται μια μικρή αναφορά στην επτανησιακή τέχνη. Η μετά-επαναστατική περίοδος χωρίζεται ανάλογα με γενιές των ζωγράφων που ζήσαν και δραστηριοποιήθηκαν σε κάθε υποπερίοδο. Η πρώτη γενιά περιλαμβάνει ζωγράφους που γεννήθηκαν στην περίοδο 1800-1821 και συμμετείχαν στις απαρχές της Νεοελληνικής τέχνης. Συνεχίζουμε με την δεύτερη γενιά ζωγράφων, οι οποίοι γεννήθηκαν την περίοδο 1822-1843 και επηρεάστηκαν τεχνοτροπικά από την σχολή του Μονάχου. Το κεφάλαιο κλείνει με την τρίτη

και την τέταρτη γενιά των ζωγράφων με επιδράσεις από το Παρίσι και πιο ανανεωτικές σχολές ζωγραφικής.

Ο 19^{ος} αιώνας αποτελεί το μονοπάτι μετάβασης στην εξελικτική αλλαγή των δύο τεχνών, ζωγραφικής και φωτογραφίας. Μία ιδιαίτερη σχέση αναπτύσσεται μεταξύ τους, μιας και κατά την διάρκεια αυτών των χρόνων εμφανίζεται η τεχνική της φωτογραφίας, η οποία δημιουργεί διάσταση απόψεων στους κύκλους των καλλιτεχνών, τόσο της φωτογραφίας όσο και της ζωγραφικής, για την σημαντικότητα της κάθε μίας. Το πορτραίτο αποτελεί ένα από τα κύρια θέματα και στην ζωγραφική αλλά και στην φωτογραφία. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ανθρώπινου προσώπου υπήρξαν πάντα ένα θελκτικό πεδίο αναπαράστασης σε όλους τους πολιτισμούς και λαούς του κόσμου. Η τέχνη της προσωπογραφίας διαμορφώθηκε ανάλογα με τις κοινωνικές συνθήκες και τον πολιτισμό κάθε εποχής. Πολιτισμικά, το πρόσωπο θεωρούνταν και θεωρείται, σε έναν μεγάλο βαθμό, ως καθρέφτης του πνεύματος, της ψυχής του απεικονιζόμενου. Η σχέση μεταξύ της ζωγραφικής και της φωτογραφίας είναι για το λόγο αυτό πολύ άμεση.

Η φωτογραφία δίνει ένα πιο ρεαλιστικό αποτέλεσμα. Η τέχνη της προσωπογραφίας πήρε κατά καιρούς διάφορες σημασίες και ερμηνείες σε σχέση με τον εκάστοτε πολιτισμό και τις αισθητικές τάσεις της κάθε εποχής. Μέσα από την φωτογραφία αλλά και από την ζωγραφική αποκτούμε το δικαίωμα στην αιωνιότητα. Η προσωπογραφία αποτέλεσε στην ιστορία το αντικείμενο μελέτης πολλών ζωγράφων και μετέπειτα πολλών φωτογράφων, οι οποίοι θέλησαν να αποτυπώσουν πορτραίτα ανθρώπων που προερχόταν από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις χωρίς προκατάληψη. Πριν από το 19^ο αιώνα, το πορτραίτο χρησιμοποιήθηκε ωστόσο ως μέσο προπαγάνδας και επιβολής ή παγίωσης της εξουσίας των ισχυρών.

Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα έχουμε αλλαγή στον τρόπο ζωγραφικών πορτραίτων και αυτό γιατί η φωτογραφία μπαίνει δυναμικά στον χώρο της τέχνης με αποτέλεσμα η ομοιότητα του προσώπου να γίνεται με τρόπο που την καθιστά περιττή. Έχουμε ιμπρεσιονιστικά, εξπρεσιονιστικά, συμβολιστικά, κυβιστικά και σουρεαλιστικά πορτραίτα. Με αυτό τον τρόπο το ζωγραφισμένο πορτραίτο χάνει την γοητεία του από την αστική τάξη και την θέση του παίρνει το φωτογραφικό. Σήμερα η εικόνα αναλαμβάνει τον ρόλο που είχε κάποτε η ζωγραφισμένη εικόνα. “...εκδημοκρατίζοντας την εικόνα” (Σαμπανίκου, 2018). Σήμερα η εικόνα αναλαμβάνει τον ρόλο που είχε κάποτε η ζωγραφισμένη εικόνα. Για να εξετάσουμε καλύτερα τον ρόλο που παίζουν τα δυο αυτά μέσα στην σημερινή εποχή κάναμε ερωτήσεις ποιοτικού περιεχομένου σε φωτογράφους και ζωγράφους της εποχής μας.

ΜΕΡΟΣ 1^ο: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

1.1. 1839-1851 : Η εισαγωγή της φωτογραφίας στην Ελλάδα

Μετά από μια σειρά πειραματικών διαδικασιών φωτογράφισης από διάφορους ερευνητές, η πρώτη επιβεβαιωμένη φωτογραφική προσωπογραφία έγινε στο Παρίσι το 1838 από τον Daguerre με χρήση της τεχνικής της Δαγκεροτυπίας. Η τεχνική αυτή ανακοινώθηκε επισήμως το 1839 (Lowry B and Barrett Lowry I, 2000). Η Δαγκεροτυπία συνίσταται στην αποτύπωση, χωρίς τη μεσολάβηση αρνητικού θετικής εικόνας, πάνω σε λεπτό φύλλο επαργυρωμένου χαλκού. Η πλάκα γίνεται φωτοευαίσθητη μετά από σύντομη τοποθέτησή της πάνω σε ατμούς υδραργύρου. Με την τεχνική αυτή αποδίδονται με εξαιρετική ευκρίνεια λεπτομέρειες του θέματος (Σαμπανίκου, 2003). Η λεία επιφάνεια της πλάκας μοιάζει με καθρέφτη που αντανακλά το φως, με αποτέλεσμα το είδωλο να γίνεται ορατό μόνο από ορισμένες γωνίες. Έτσι βλέπουμε την θετική εικόνα και ποτέ την αρνητική, χαρακτηριστικό που αποτελεί το βασικότερο στοιχείο αναγνώρισης της τεχνικής. Καθώς η επιφάνεια της επαργυρωμένης πλάκας που φέρει την εικόνα είναι πολύ ευαίσθητη, η αδυναμία παραγωγής αντιγράφων σε συνδυασμό με το υψηλό κόστος εξοπλισμού και τη μεγάλη διάρκεια της λήψης είναι τα βασικά μειονεκτήματα της τεχνικής που οδήγησαν στη σταδιακή εγκατάλειψη της και την αντικατάστασή της από την καλοτυπία.

Η φωτογραφία εισήχθη στην Ελλάδα σαν Δαγκεροτυπία πρώτα από τον Καναδό *ierre Gustave Joly de Lotbiniere* το 1839, ο οποίος, σε μία αποστολή στην ανατολική Μεσόγειο, φωτογράφησε αρχαιολογικά μνημεία της Ελλάδας. Ακολούθησε ο μαθητής του Daguerre, ο Γάλλος *Joseph-Philibert Girault de Prangey*, ο οποίος σε μία αποστολή και πάλι στην Ανατολική Μεσόγειο από το 1841 έως το 1844 παρήγαγε μεταξύ άλλων και δαγκεροτυπίες ελληνικών τοποθεσιών (Lyons et al., 2005). Κανείς από τους δύο ανωτέρω δεν παρήγαγε πορträιτα από

την Ελλάδα. Μια λη φωτογραφική τεχνική, η καλοτυπία, εισήχθηκε στην Ελλάδα από τον George Wilson Bridges λίγο πριν το 1850 (Wheelhouse, Galen 2006), αλλά και πάλι δεν αφορούσε πορträίτα. Η καλοτυπία ανακαλύφθηκε από τον Talbot το 1841 και κατοχυρώθηκε με πατέντα το 1847 (Talbot, 1847). Η τεχνική συνίσταται στην παραγωγή μίας αρνητικής εικόνας σε χαρτί, χάρη στην οποία μπορεί να αναπαραχθεί ένας απεριόριστος αριθμός θετικών εικόνων (Carrabot et all 2016). Ένα φύλλο χαρτιού καλής ποιότητας γινόταν ευαίσθητο στο φως μετά από την εμβάπτισή τους σε διάλυμα ιωδιούχου νατρίου και νιτρικού αργύρου. Ακολουθούν, η λήψη μέσα στην κάμερα, περίπου 10 με 20 δευτερόλεπτα ανάλογα με το φως του ήλιου, και στη συνέχεια η βύθιση του αρνητικού σε διάλυμα γαλλικού οξέος και νιτρικού αργύρου και τέλος η στερέωση της εικόνας. Η απλή προετοιμασία που απαιτούσε το χάρτινο αρνητικό σε συνδυασμό με το χαμηλό κόστος του απαιτούμενου εξοπλισμού, κατέστησε την τεχνική αυτή ιδιαίτερα δημοφιλή στους ερασιτέχνες φωτογράφους.

Ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος ήταν ο Φίλιππος Μαργαρίτης, ο οποίος έμαθε την τεχνική από τον Γάλλο φωτογράφο Philibert Perraud, όταν αυτός επισκέφθηκε την Ελλάδα το 1847 (Ξανθάκης, 1990). Ο Μαργαρίτης παρήγαγε και πορträίτα, όπως οι δαγκεροτυπίες του βασιλιά Όθωνα και του προκρίτου της Έδεσσας Παναγιώτη Ναούμ.



Εικ.1. Φίλιππος Μαργαρίτης Το μοναδικό γνωστό πορträίτο του Βασιλιά Όθωνα. Δαγκεροτυπία του φωτογράφου, το 1848.

Εικ.2. Φίλιππος Μαργαρίτης Το πρώτο σωζόμενο πορträίτο Έλληνα: ο αγωνιστής και πρόκριτος Έδεσσας Παναγιώτης Ναούμ. Δαγκεροτυπία.

Φίλιππος Μαργαρίτης



Εικ.3 Ο Φίλιππος Μαργαρίτης

Ο Φίλιππος Μαργαρίτης (1810-1892) (Εικ. 3) γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1810 από πατέρα Ηπειρώτη. Σπούδασε ζωγραφική στην Ιταλία το 1832 με υποτροφία της κυβέρνησης Καποδίστρια. Το 1842 διορίστηκε καθηγητής στη Σχολείο των Τεχνών, όπου δίδαξε ως το 1862 στοιχειώδη γραφική και από την οποία απολύθηκε το 1862 με την έξωση του Όθωνα. Ενδιαφέρεται για τη φωτογραφία το 1846. Εικάζεται ότι διδάχτηκε την τεχνική της φωτογραφίας το 1846 από τον γάλλο φωτογράφο Philibert Perraud όταν αυτός επισκέφτηκε την Αθήνα. Το πρώτο φωτογραφείο του λειτούργησε το 1849 στο ιδιόκτητο σπίτι του στην πλατεία Κλαυθμώνος δίπλα στο κτίριο που σήμερα στεγάζει το Γενικό Επιτελείο Ναυτικού Τα πρώτα φωτογραφικά του θέματα ήταν τα μνημεία της Ακρόπολης (Ξανθάκης,1990). Το πρώτο του μοντέλο ήταν γυναίκα του Felicite (Εικ. 4), με παραδοσιακές στολές, ενώ ακολούθησαν ολόσωμα πορτρέτα κυρίων ντυμένα με τοπικές ενδυμασίες. Οι λήψεις του αυτές, που αποτελούν τις πρώτες ενδυματολογικές φωτογραφικές σπουδές στην Ελλάδα, συνιστούν πολύτιμο ιστορικό βοήθημα. Πιστός στην ιδιότητα του ζωγράφου ο Φίλιππος Μαργαρίτης με μεγάλη ακρίβεια επιζωγράφιζε με λεπτομέρεια πολλές από τις φωτογραφίες του (Εικ. 4). Μέλη της Βασιλικής Αυλής, αγωνιστές της Επανάστασης (Εικ.2, Εικ.6), ανώτεροι κληρικοί, πολιτικοί και Αθηναίοι της καλής κοινωνίας φωτογραφίζονταν στο φωτογραφείο του. Ο Μαργαρίτης είχε ιδιαίτερη σχέση με το Παλάτι. Λέγεται ότι είχε φιλοτεχνήσει και τα πορτρέτα του βασιλιά Όθωνα και της Αμαλίας, τα οποία δεν διασώθηκαν, εκτός ενός (Εικ. 1).

Στην δεκαετία του 1850, ο Μαργαρίτης μεταπήδησε από τη δαγκεροτυπία στην καλοτυπία και στα χαρτιά άλατος, στην μέθοδο του υγρού κολλοδίου και στην αλμπουμίνα. Από το 1863 ζούσε στην Βαυαρία, αλλά επισκεπτόταν και την Ελλάδα. Το φωτογραφείο του εξακολούθησε να υπάρχει σε συνεργασία με τον συνétaιρο και μαθητή του Ιωάννη Κωνσταντίνου. (Ξανθάκης, 2008),



Εικ. 4. Φ. Μαργαρίτης Επιχρωματισμένη φωτογραφία της γυναίκας του Felicite, η οποία ποζάρει δίπλα σε αυθεντικό αρχαιοελληνικό αγγείο, περ. 1855, χαρτί άλατος.

1.2. 1851-1880: Διάδοση της Ελληνικής φωτογραφίας.

Μέχρι το 1850 περίπου, η φωτογραφία στην Ελλάδα αντιπροσωπευόταν από τον Φίλιππο Μαργαρίτη. Μετά την χρονολογία αυτή αρχίζουν να εμφανίζονται και άλλοι σημαντικοί φωτογράφοι. Ο ίδιος ο Μαργαρίτης εξακολουθεί να είναι ενεργός κατά την δεύτερη αυτή περίοδο της Ελληνικής φωτογραφίας, με πιο εξελιγμένες τεχνικές (Εικ. 7). Για παράδειγμα, στις 9 Ιανουαρίου του 1855 έγινε η πρώτη δημόσια παρουσίαση φωτογραφιών στην Ελλάδα σε έκθεση που οργανώθηκε σε αίθουσες του Πολυτεχνείου. Ο Φίλιππος Μαργαρίτης πήρε μέρος με φωτογραφίες του από την Ακρόπολη. Τον ίδιο χρόνο ο Μαργαρίτης συμμετείχε στην παγκόσμια έκθεση Παρισιού με φωτογραφίες του στο Ελληνικό περίπτερο και βραβεύτηκε με «νομισματόσημο β' τάξης». Το 1862 έλαβε μέρος στην παγκόσμια έκθεση του Λονδίνου το Σεπτέμβρη του '62. Μετά την έξωση του Όθωνα, την ίδια χρονιά, έχασε την θέση του στο Σχολείο των Τεχνών όπου δίδασκε και έφυγε για ένα διάστημα σε συχνά ταξίδια στο εξωτερικό, αφού βρήκε συνεργάτη για το φωτογραφείο του τον μαθητή του και ζωγράφο Ιωάννη Κωνσταντίνου. Στα Β' Ολύμπια του 1870 ο Φ. Μαργαρίτης και Ι. Κωνσταντίνου παρουσίασαν μαζί φωτογραφίες και πήραν αργυρό μετάλλιο Β'τάξης. Ο Φ. Μαργαρίτης περιόδευσε στις διάφορες Ευρωπαϊκές πρωτεύουσες γύρω στο 1880 συνεταίρος έγινε ο Ιωάννης Λαμπάκης, ο οποίος και τον διαδέχτηκε αναλαμβάνοντας μετά το 1883 το φωτογραφείο μεταφέροντας το μάλιστα σε άλλη διεύθυνση (Ξανθάκης, 2008). Ο Μαργαρίτης απεβίωσε το 1892 στην Βαυαρία.



Εικ. 5. Φ. Μαργαρίτης. Μια οικογενειακή στιγμή, περ. 1860. Αριστερά η αδελφή του Μαριγώ και στη μέση η κόρη του φωτογράφου.



Εικ. 6. Φ. Μαργαρίτης. Χριστόδουλος Χατζηπέτρος, περ. 1855, άλατος, επιχρωματισμένη (από το λεύκωμα Athens & Grecian Costumes). Ο στρατηγός Χριστόδουλος Χατζηπέτρος (1799-1896) ήταν γνωστός αγωνιστής του 1821 και μέλος της Φιλικής Εταιρείας. Πολέμησε στα Τρίκαλα, στην Πόρτα και στην Καλαμπάκα και διετέλεσε φρούραρχος της Κλεισόβης, στο πολιορκημένο Μεσολόγγι. Υπήρξε συνεργάτης του Γ. Καραϊσκάκη και στην αγκαλιά του ξεψύχησε ο μεγάλος πολεμιστής, στη Σαλαμίνα. Διετέλεσε επίσης υπασπιστής του Όθωνα και του Γεωργίου Α'.



Εικ.7. Φ. Μαργαρίτης. Τέσσερα διαφορετικά πορτρέτα σε μια πλάκα, με τη χρήση ειδικής μηχανής με τέσσερις φακούς. Το μοντέλο πιθανόν να είναι ο Ιωάννης Κωνσταντίνου.

Κωνσταντίνου Ιωάννης

Ο Κωνσταντίνου Ιωάννης γεννήθηκε στη Βράχα Ευρυτανίας και σπούδασε ζωγραφική στο Σχολείο των Τεχνών με δάσκαλο τον Φίλιππο Μαργαρίτη. Υπήρξε καθηγητής της Ιχνογραφίας και της Κοσμηματογραφίας στο ίδιο σχολείο. Το 1865, όταν αποχώρησε, έγινε συνέταιρος του Μαργαρίτη. Το φωτογραφείο τους βρισκόταν στην πλατεία Κλαυθμώνος και η επωνυμία τους ήταν 'Μαργαρίτης και Κωνσταντίνου - Φωτογράφοι και Ζωγράφοι' (Ξανθάκης, 1990). Ο Κωνσταντίνου αντικαθιστούσε τον Μαργαρίτη όταν ο τελευταίος έλειπε για μεγάλα διαστήματα σε ταξίδια στην Ευρώπη. Γύρω στο 1880 συνεργάστηκε μαζί τους και ο Ιωάννης Λαμπάκης που ανέλαβε τελικά μόνος του το φωτογραφείο μετά το 1883 περίπου. Ο Ιωάννης Κωνσταντίνου δεν έχει καμία σχέση με το σύγχρονο του συνονόματο φωτογράφο 'Δημήτρη Κωνσταντίνου'. Φωτογραφίες της περιόδου αυτής που παρουσιάζουν πρωτότυπες τεχνικές, διπλοτυπώματα, φωτογράμματα κ.ά. πρέπει να αποδοθούν στον Φ.Μαργαρίτη, ο οποίος διατηρούσε την πρωτοβουλία.

Πίνακας 1. Φωτογράφοι στην Ελλάδα 1840-1880: «Η φωτογραφική προσωπογραφία του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα».

Όνοματεπώνυμο	Ιδιότητα	Πόλη	Χρονολογία
Br. Villeroy	μηχανικός, λιθογράφος, φωτογράφος	Αθήνα	1839
Phillibert Perraud	μάγειρας, φωτογράφος	Αθήνα	1846
Julius Lange	μηχανικός, Δ. Υπάλληλος, φωτογράφος	Αθήνα	1847
Φίλιππος Μαργαρίτης	ζωγράφος, καθηγητής, φωτογράφος	Αθήνα	1849
Achille Quinet	φωτογράφος	Αθήνα	1851
Henri Beck	αξιωματικός, εκδότης, φωτογράφος	Αθήνα-Σύρος	1853
Πέτρος Μωραΐτης	φωτογράφος, υδρογράφος	Αθήνα	1855
Κωνσταντίνου Ιωάννης	ζωγράφος, φωτογράφος	Αθήνα	1865
Κωνσταντίνος Αθανασίου	φωτογράφος	Αθήνα	1875
Λαμπάκης Ιωάννης	φωτογράφος	Αθήνα	1880

Λαμπάκης Ιωάννης

Ο Λαμπάκης Ιωάννης (1851-1916) γεννήθηκε στην Τήνο το 1851. Ασχολήθηκε με τη φωτογραφία από τα νεανικά του χρόνια. Τα πρώτα του χρόνια εργάστηκε μόνος του, έγινε γνωστός για τις φωτογραφίες ντοκουμέντο και ως πρώιμος φωτορεπόρτερ. Έμαθε την τέχνη της φωτογραφίας, στη Βιέννη και μαθήτευσε κοντά στους ‘Μαργαρίτη και Κωνσταντίνου’. Συχνά περιόδευε στην Ελλάδα και έβγαζε φωτογραφίες με τοπία και αρχαιότητες. Το 1875 βραβεύτηκε με έπαινο στα Γ’ Ολύμπια. Το 1880 Λαμπάκης έγινε συνétairos των ‘Μαργαρίτη και Κωνσταντίνου’ το 1883 το ανέλαβε μόνος του. Το φωτογραφείο το μετέφερε στην οδό Αιόλου και το διατήρησε ως το 1898, που έγινε ιερέας. Ο Ι. Λαμπάκης φωτογράφησε όλα τα σημαντικά γεγονότα της δεκαετίας του 1880, τους γάμους του διαδόχου Κωνσταντίνου, τους πανελλήνιους γυμναστικούς αγώνες του 1891 και του 1893, και τέλος τα Διονύσια τις γιορτές δηλαδή του καρναβαλιού και τέλος τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 (Βασάλου, 2005). Οι φωτογραφίες του Ι. Λαμπάκη (και από τους Ολυμπιακούς) διαφέρουν ως προς τα παραδοσιακά πρότυπα, καθώς αποτύπωσε στιγμιότυπα των αγώνων και δεν τράβηξε στημένες πόζες αθλητών. Αδυναμία του έργου του είναι η κακή ποιότητα των λήψεων σε μικρό format (13x18 εκ.) σε σύγκριση με άλλους φωτογράφους όπως ο Βενιέρης.

Πέτρος Μωραΐτης

Ο Πέτρος Μωραΐτης (1935-1905), γεννήθηκε στο χωριό Μέση της Τήνου και σπούδασε φωτογραφία στο Σχολείο των Τεχνών. Στην φωτογραφία εμφανίστηκε το όνομά του το 1855. Ο Πέτρος Μωραΐτης συμμετείχε ως υδατογράφος σε ένα λεύκωμα στην Παγκόσμια έκθεση του Παρισιού. Τις πρώτες αρχές σε φωτογραφίες τις διδάχτηκε από τον Φίλιππο Μαργαρίτη την περίοδο που ήταν φοιτητής. Το 1859 θα συνεργαστεί στην αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων με το φωτογράφο Αθανάσιο Κάλφα ο οποίος μόλις είχε έρθει από τη Γαλλία. Το πρώτο τους φωτογραφείο βρίσκεται στην οδό Ερμού 41, κοντά στο Δημαρχείο. Το ίδιο έτος οι δυο συνεργάτες παρουσιάζουν δουλειά τους στα Α’ Ολύμπια και βραβεύονται με αργυρό μετάλλιο Β’ Τάξεως για τις φωτογραφικές αντιγραφές και τα τοπία τους. Το 1860 τον Σεπτέμβριο μετά την αποχώρηση του Κάλφα στο εξωτερικό, μεταφέρει το εργαστήριο στην οδό Αιόλου 904 απέναντι από την εκκλησία της Χρυσοσπηλιώτισσας. Εργάζεται μόνος του και χρησιμοποιεί λευκά και ψιλά χαρτόνια για πασπαρτού, Αργότερα, αντί για την υπογραφή του, έβαζε μία

μικρή οβάλ σφραγίδα σε διάφορα χρώματα που έγραφε «Πέτρος Μωραΐτης φωτογράφος εν Αθήναις».

Δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία που να αποδεικνύουν ότι ο Πέτρος Μωραΐτης είχε πρόσβαση στην αυλή του βασιλιά Όθωνα, (Εικ. 8) και αυτό κυρίως γιατί ο Φίλιππος Μαργαρίτης μονοπωλούσε από το 1849 ήδη τις φωτογραφίες των βασιλέων με την εκθρόνιση του Όθωνα. Ο Μωραΐτης πήγε στη Βιέννη, όπου παρακολούθησε μαθήματα για το ρετουσάρισμα φωτογραφιών. Μετά την εγκαθίδρυση του Γεωργίου Α', επέστρεψε ξανά στην Αθήνα. Θα αποκτήσει διασυνδέσεις με την αυλή και με τον ίδιο τον βασιλιά (Εικ. 9, Εικ.11). Μεταξύ του 1863 και 1864 (Εικ.10), ο Μωραΐτης θα περιλάβει στο κείμενο που τύπωνε στα χαρτόνια του τον τίτλο του φωτογράφου 'της Αυτού Μεγαλειότητας του Βασιλέως', που του απονεμήθηκε επίσημα από το βασιλικό αρχείο (Ξανθάκης, 1990).

Ο Φίλιππος Μαργαρίτης ήταν ο πρώτος φωτογράφος που τράβηξε ελληνικές φορεσιές. Στον τομέα αυτό θα τον ακολουθήσει ο Πέτρος Μωραΐτης πολύ πιο οργανωμένα και συστηματικά. Σταδιακά θα συγκεντρώσει στο φωτογραφείο του μία τεράστια συλλογή από φορεσιές από όλα τα μέρη της Ελλάδας ακόμα και από τις τουρκοκρατούμενες περιοχές. Παράλληλα εισήγαγε και φωτογραφικές σειρές με παραδοσιακά κουστούμια (Εικ.13), αφού έβλεπε το ενδιαφέρον από τους ξένους. Χαρακτηριστικές υπήρξαν οι φωτογραφίες του για 'carte de visite' η οποία αρχίζει να γίνεται μόδα. Οι εφημερίδες της εποχής αναφέρονται στον «έμπειρο» αυτό φωτογράφο. Θετική ανταπόκριση βρίσκει από τους λόγιους, πολιτικούς, πρεσβευτές, ηθοποιούς αλλά και απλούς ανθρώπους. Οι «Carte de Visit», ήταν αρκετά πιο φθηνές από άλλα είδη φωτογραφιών για πορτραίτα. Ο *Félix Nadar* και ο Marey, Etienne -Jules στη Γαλλία δημιούργησαν στις αρχές της δεκαετίας του 1850 πορτραίτα που αποτελούν πραγματικά ψυχογραφήματα και υπέκυψαν σταδιακά στη βιομηχανοποιημένη παραγωγή φωτογραφιών τύπου 'Carte de Visite' και 'Cabinet'. Ο Φίλιππος Μαργαρίτης και ο Πέτρος Μωραΐτης είναι οι αντίστοιχοι Έλληνες φωτογράφοι. Άσχετα με αυτό μεγάλος αριθμός τέτοιων φωτογραφιών καλύπτει σε μία περίοδο 30 χρόνων όλες τις τάξεις της αθηναϊκής κοινωνίας και παρουσιάζει την εξελικτική πορεία τους (Ξανθάκης, 1990).

Ο Πέτρος Μωραΐτης το 1870 σε έκθεση με φωτογραφικά του έργα θα βραβευτεί, με αργυρό μετάλλιο Α' τάξεως στα Β' Ολύμπια. Το 1873 βραβεύεται στη Βιέννη όπου και συμμετέχει με τον Αύγουστο Κόλλα. Τον Οκτώβριο του 1875 στην Αθήνα, ο πρίγκιπας της Ουαλίας, γιος της βασίλισσας Βικτωρίας και μετέπειτα βασιλιάς Εδουάρδος ο πέμπτος φωτογραφήθηκε με το βασιλικό ζεύγος της Ελλάδας στο στούντιο του βασιλικού φωτογράφου Πέτρου Μωραΐτη. Μεγάλη επιτυχία επίσης σημειώνεται στα Γ' Ολύμπια, το 1875, το 1878 στην Παγκόσμια

Έκθεση του Παρισιού και τέλος στα Δ' Ολύμπια το 1888. Έκανε μία καινούργια συνεργασία με άγνωστο το όνομα του συνεργάτη του. Η συνεργασία αυτή εμφανίζεται στο μπροστινό μέρος των πασπαρτού της εποχής εκείνης, όπου μία κόκκινη γραμμή πλαισιώνει το βασιλικό στέμμα και τα «Μωραΐτης και Σία» και «Μωραΐτης & Co» αριστερά και δεξιά πίσω με διάφορα μελάνια είναι οι λιθογραφίες, οι δύο όψεις από τα μετάλλιά της Βιέννης του 1873 (Εικ. 12).



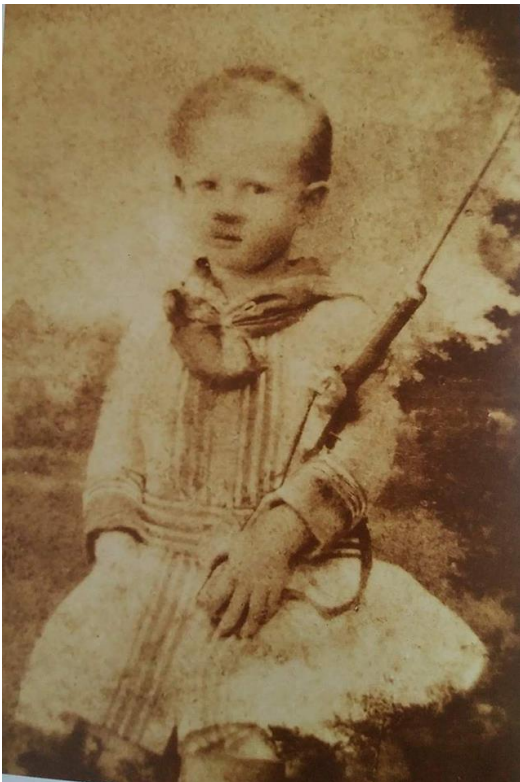
Εικ. 8. Πέτρου Μωραΐτη. Η Βασίλισσα Όλγα στο στούντιο του Πέτρου Μωραΐτη. Συλλογή, Άλκη Ξανθάκη.



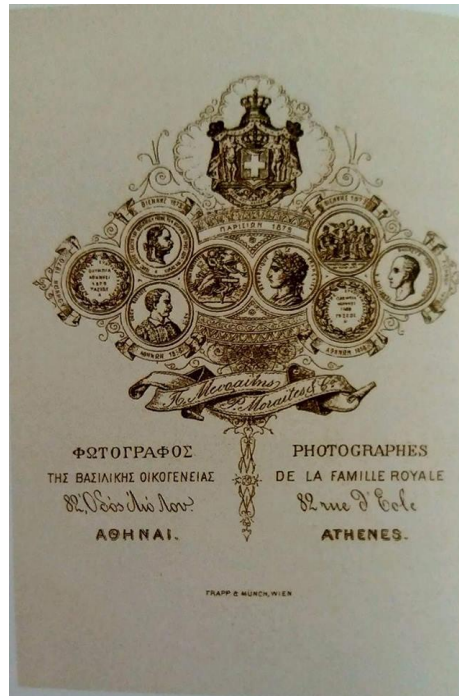
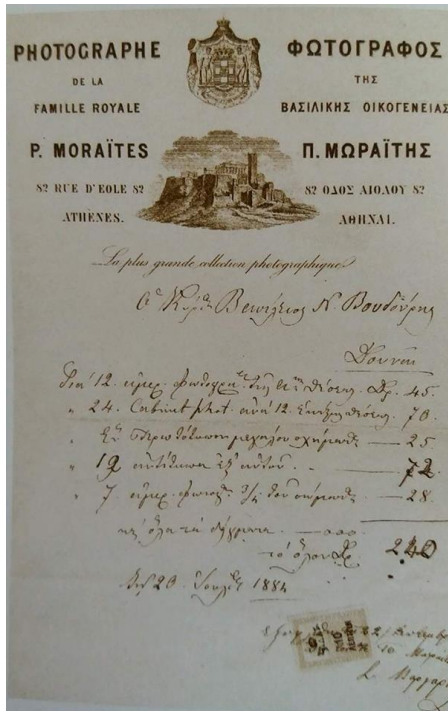
Εικ.9. Πέτρου Μωραΐτη. Η δημοσιευμένη ξυλογραφία και η αντίστοιχη φωτογραφία η οποία αποτέλεσε το πρωτότυπο. (Επάνω)Βυζαντινό Μουσείο.



Εικ.10. Πέτρου Μωραΐτη. Ο Βασιλιάς Γεώργιος ο Α, λίγο μετά την άφιξή του στην Ελλάδα, 1864



Εικ.11. Πέτρου Μωραΐτη. Ο Πρίγκιπας Ανδρέας ποζάροντας με το τουφέκι του. Συλλογή Πανωραίας Δαηλάτου.



Εικ.12. Πέτρου Μωραΐτη. Τιμολόγια από φωτογραφίες του Μαργαρίτη, φέροντα τον τίτλο του «Βασιλικού φωτογράφου». Εντοπίστηκαν από την Αλίκη Τσίργιαλου στο αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α. Τον Φεβρουάριο του 2001. Λιθογραφημένες οι δύο όψεις από τα μετάλλια της Βιέννης του 1873, της Β' έκθεσης των Ολυμπίων του 1870, της Α' έκθεσης της Αθήνας του 1859.

Κωνσταντίνος Αθανασίου

Ο Κωνσταντίνος Αθανασίου (1845-1898) ήταν φωτογράφος πορτραίτων και αρχιτεκτονικών μνημείων. Χρησιμοποίησε την μέθοδο της αλμπουμίνας για τις εκτυπώσεις του. Υποθέτουμε πως τα αρνητικά που χρησιμοποίησε ήταν υγρού κολλοδίου αρκετά ευαίσθητα αλλά δύσχρηστα καθώς έπρεπε να χρησιμοποιηθούν πριν και μετά την λήψη. Το μέγεθος των εκτυπώσεων του είναι 20,5 εκ. x 26 εκ. (Τσέλικα, 1995). Οι φωτογραφίες του από τους Ολυμπιακούς Αγώνες δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς είναι πολύ γενικές. Επαγγελματικά είχε εξειδικευτεί στην φωτογράφιση αρχαιοτήτων. Κατά την περίοδο 1875-1896 διατηρούσε φωτογραφείο Αρχαίων μνημείων στην οδό Ερμού 6, δίπλα στο ξενοδοχείο της Αγγλίας, με την επωνυμία «Φωτογραφείων Αρχαίων Μνημείων». Όπως ανέφερε σε διαφημιστικό έντυπο είχε ειδικευτεί στις φωτογραφίες 'bas-relief' και στις 'στερεοσκοπικές λήψεις'. Οι φωτογραφίες προοριζόταν κυρίως για λευκώματα ξένων περιηγητών και πωλούνταν μεμονωμένα ως φωτογραφικά ενθυμήματα που ήταν μια συνηθισμένη εμπορική πρακτική την εποχή εκείνη, αφού δεν υπήρχαν ακόμη καρτ ποστάλ. Αυτός είναι και ο λόγος που σήμερα βρίσκονται

φωτογραφίες του σε μεγάλο αριθμό εκτός Ελλάδος. Το 1896 φωτογράφησε τους Ολυμπιακούς Αγώνες και σε ηλικία 51 ετών δύο χρόνια μετά, απεβίωσε. Τρίπτυχά του εντοπίσαμε στο μουσείο Ε.Λ.Ι.Α. στο Ιστορικό μουσείο καθώς και στο μουσείο Μπενάκη και στο μουσείο Φωτογραφίας «Χρήστος Καλεμκερής» του Δήμου Καλαμαριάς. (Βασσάλου, 2005).



Εικ. 13. Γυναίκα με παραδοσιακή στολή (1875), Αλμπουμίνα του Κωνσταντίνου Αθανασίου.

1.3. Ξένοι φωτογράφοι

Περίοδος 1852-1858

Υπήρξε αλλαγή στον τρόπο επεξεργασίας των τεχνικών της εκτύπωσης. Όπως η καλοτυπία ήρθε να αντικαταστήσει την δαγκεροτυπία, έτσι και οι εκτυπώσεις της αλμπουμίνας από αρνητικό υγρού κολλοδίου υποσκέλισαν την καλοτυπία γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1850 (Σαμπανίκου, 2003). Η τεχνική του υγρού κολλοδίου δημοσιεύτηκε το 1851 από τον Άγγλο F. Scott Archer. Η μέθοδος αυτή βασίζεται στην επάλειψη μιας γυάλινης πλάκας με μείγμα κολλοδίου και ιωδιούχου ποτασίου έτσι ώστε να σχηματιστεί ένα ομοιόμορφο στρώμα. Στη συνέχεια η πλάκα γίνεται φωτοευαίσθητη με εμβάπτιση σε νιτρικό άργυρο. Η τεχνική αυτή είχε πρακτικές δυσκολίες όσον αφορά την μεταφορά του εξοπλισμού και των χημικών αλλά από την άλλη λόγω του σύντομου χρόνου έκθεσης από (3 έως 12 δευτερόλεπτα) διευκόλυνε την παραγωγή περισσότερων και οικονομικότερων φωτογραφικών εικόνων (Hannavy, 2008) .

Κατά την δεκαετία του '50 στο Παρίσι κάνουν την εμφάνισή τους οι επισκεπτήριες κάρτες (carte de visite) από τον φωτογράφο Andre-Adolph Eugene Disderi. Η εξάπλωση τους είναι ραγδαία, κυρίως για οικογενειακά πορτραίτα που τοποθετούνταν σε λευκώματα μαζί με τα

πορτραίτα των μελών της βασιλικής οικογένειας, εθνικών ηγετών και άλλων διασημοτήτων. Η στερεοσκοπική φωτογραφία από την άλλη πλευρά, αποτελείται από δυο μικρές φωτογραφίες από το ίδιο θέμα, αποτυπωμένο με δυο φακούς που έχουν την απόσταση των δύο ματιών (άραλη, 2012) Στη συνέχεια πρέπει να κολληθούν δίπλα-δίπλα σε χαρτόνι, οπότε ενώνονται οπτικά μέσα στο στερεοσκόπιο και σχηματίζουν ένα τρισδιάστατο είδωλο. Κύριος εκπρόσωπος του είδους είναι ο Francis Frith.

Περίοδος 1831-1881.

Ο φωτογράφος **James Robertson** ήταν σκωτσέζικης καταγωγής. Σπούδασε στο πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου και εργάστηκε ως χαράκτης στο Λονδίνο τη δεκαετία του 1830. Το 1841 μετακόμισε στην Κωνσταντινούπολη και δούλεψε στο αυτοκρατορικό νομισματοκοπείο ως αρχιχαράκτης. Ήταν ο πρώτος πολεμικός φωτογράφος που φωτογράφησε τον πόλεμο της Κριμαίας και την πτώση της Σεβαστούπολης (1855-1856), (Öztuncay, 1992). Ανοίγει φωτογραφείο στην Πέρα της Κωνσταντινούπολης και αρχίζει την ενασχόληση του με την φωτογραφία. Συνεργάστηκε με τον Felice Beato. Επίσης έχουν βρεθεί δυο φωτογραφίες με αθηναϊκό θέμα, όπου στο πίσω μέρος φέρουν την υπογραφή “Robertson & Constantine”. Προφανώς υπήρξε συνεργασία και με τον Έλληνα φωτογράφο Δημήτριο Κωνσταντίνου (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου 2003). Στην Αθήνα φτάνει το 1853-54 και το 1856. Χαρακτηρίζεται από την σκηνογραφική αντιπαράθεση μνημείων και φωτογραφίες ανθρώπων με παραδοσιακές φορεσιές. Μέρος αυτών παρουσιάζονται στο λεύκωμα του, “Grecian Antiquities Photographed by James Robertson, Esq., ‘Chief Engraver to the Imperial Mint, Constantinople”. Συμμετείχε στη Διεθνή έκθεση του Παρισιού (1855), και στην έκθεση της Βασιλικής Φωτογραφικής Εταιρείας στο Λονδίνο. Το 1867 έκλεισε το φωτογραφείο του στην Κωνσταντινούπολη για λόγους υγείας (Κωνσταντίνου Φ. 1998).

Περίοδος 1859-1869

Το 1859 φτάνει στην Ελλάδα ο ρώσος **Gabriel de Rumine**. Γεννήθηκε το 1841. Με την φωτογραφία ασχολήθηκε από πολύ νωρίς, αφού το 1858 έγινε μέλος της Γαλλικής Φωτογραφικής Εταιρείας και την ίδια χρονιά συνοδεύει τον Μέγα Δούκα Κωνσταντίνο σε ένα ταξίδι του στην Μεσόγειο. Με εντολή του Δούκα, φωτογράφησε τα πιο ‘αξιοσημείωτα μνημεία’, μαζί με τον **Francis Frith** το 1859. Από τον Ιανουάριο του 1859 έως τον Ιούνιο του

επόμενου έτους έχει την θέση του διευθυντή της Γαλλικής εφημερίδας “La Gazette du Nord”. (Auer M, Auer M. 1997).

Ο **Francis Frith** (1822-1898) γεννήθηκε στο Chesterfield της Αγγλίας. Ασχολήθηκε με το εμπόριο και την τέχνη της τυπογραφίας έως το 1855, ενώ ακολούθως στράφηκε το ενδιαφέρον του στην φωτογραφία. Ήταν ιδρυτικό μέλος της Φωτογραφικής Εταιρείας του Λίβερπουλ (1853). Απέδειξε την υπεροχή της τεχνικής της αλμπουμίνας με υγρό κολλόδιο έναντι των τεχνικών εκτύπωσης της δαγκεροτυπίας και της καλλοτυπίας, τις οποίες σπάνια συναντούμε μετά το 1960. Το 1856 ξεκινά περιοδεία στην Αίγυπτο, από το Κάιρο έως το Abu Simpel. Συμπτωματικά συμπεριλαμβάνει και την Ελλάδα στα ταξίδια του στο τέλος της τρίτης φωτογραφικής του εξόρμησης το 1859 ή 1860 στην Αίγυπτο (Haworth-Booth, 1984). Πέθανε το 1898.

Παρακάτω αναφέρονται άλλοι ξένοι φωτογράφοι που επισκέφτηκαν την Αθήνα την ίδια εποχή. Ο Άγγλος **Francis Bedford** (1816-94), του οποίου φωτογραφίες δημοσιεύτηκαν το 1863 στην έκδοση *Photographic Pictures made during the tour of East, in which by command he accompanied H.R.H. The Prince of Wales* (Micklewright, 2016, Ibrahim, 1887). Ο Γερμανός **Jacob August Lorent** (1813-84) πού γεννήθηκε στην Αμερική. Σπούδασε στο Λονδίνο φωτογραφία στις αρχές του 1850. Γνωστός για μια σειρά φωτογραφιών χλωριούχου νατρίου από την Βενετία του 1853. Το 1859 φωτογραφίζει την Αίγυπτο και το 1860 την Ελλάδα, την Ρώμη και την Ιερουσαλήμ. Παίρνει μέρος σε εκθέσεις στην Ευρώπη και τιμήθηκε με αρκετά μετάλλια (Hannavy, 2008).

Επίσης ο **Edward Lear** (1812-88), γεννημένος στο Holloway του Λονδίνου, έγινε γνωστός για τις υδατογραφίες της Ελλάδας και άλλων Μεσογειακών περιοχών. Σύμφωνα με την έρευνα της Φανής-Μαρίας Τσιγκάκου πήρε τουλάχιστον 37 φωτογραφίες κατά την περίοδο της διαμονής του στην Κέρκυρα (Williams, 2004). Ο Ιταλός **Giusieppe Berinda**, είναι γνωστός για το λεύκωμα του με απόψεις της Κρήτης από τα Σφακιά και τη Χαλέπα, το οποίο εκδόθηκε μετά την Κρητική Επανάσταση του 1865-67. Οι φωτογραφίες του είχαν σχέση με την επανάσταση της Κρήτης ήταν από το μοναστήρι της Μονής του Αρκαδίου, που ανατινάχτηκε το 1866. Τέλος, ο **Williams James Stillman** (1828-1901), πού γεννήθηκε στην Νέα Υόρκη το 1828. Σπούδασε στο Union College της Ν. Υόρκης. Η πρώτη του επαφή με την φωτογραφία γίνεται το 1857. Το 1862 γίνεται πρόξενος στην Ρώμη και τρία χρόνια μετά το 1865 πηγαίνει στην Κρήτη, όπου οι σχέσεις του με την φωτογραφία αποκτούν μεγαλύτερη επαφή. Αυτή την περίοδο ο Stillman φωτογραφίζει απόκρημνες περιοχές της Κρήτης κατασκευάζει μια μηχανή και πειραματίζεται με τεχνικές λήψεις και εμφάνισης της φωτογραφίας. Λόγω των κινδύνων της

προσωπικής του ασφάλειας και της οικογένειάς του μετακομίζει στην Αθήνα, όπου τράβηξε τις πιο σημαντικές του φωτογραφίες από τις αρχαιότητες της Αθήνας. Το 1870 τις δημοσιεύει στο λεύκωμα του: *The Acropolis of Athens Illustrated Pictures-quely and Architecturally in Photography* (Stillman, 1901).

1.4. Πορτραίτα πνευματικών προσωπικοτήτων και καλλιτεχνών από διάφορους άλλους φωτογράφους την εποχής αυτής.

Η πόλη της Αθήνας αλλάζει, με την φωτογραφία να εδραιώνεται και στρέφεται στο πορτραίτο, καθώς γίνεται μόδα σε όλη την Ευρώπη αλλά και στην Ελλάδα σε «carte de visite» εξαιτίας της μεγάλης ζήτησης τους από τα μέλη της Βασιλικής οικογένειας αλλά και από την αστική τάξη που το χρησιμοποιεί για την επιβεβαίωση του κύρους της. Στρατιωτικοί, καλλιτέχνες, πολιτικοί, λογοτέχνες, διπλωμάτες αλλά και η ίδια η βασιλική οικογένεια ποζάρουν για το πορτραίτο τους σε κάποιο γνωστό φωτογραφείο όπως αυτά του Φίλιππου Μαργαρίτη και του Πέτρου Μωραΐτη, του Ξενοφώντα Βάθη, του Μιχαήλ Ζαφειρόπουλου κ.α.

Πίνακας 2. Διακύμανση τιμών* για το μέγεθος ‘cdn’ στην Αθήνα 1860-1877: Κωνσταντίνος Τσουκαλάς: «Η εξέλιξη των ημερομισθίων στην Ελλάδα του 19ου αιώνα»

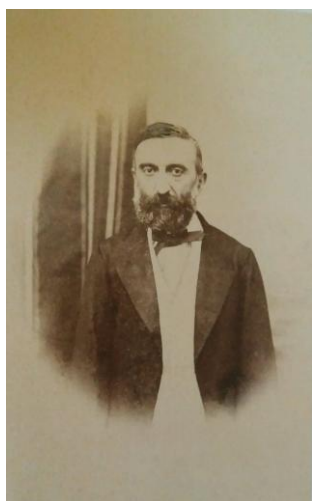
Έτος	Φωτογραφείο	Τιμή μονάδας (Δραχμές)
1860	Αθ. Κάλφας	0,8
1869	Γ. Κολόμβος	0,83
1872	Π. Μωραΐτης	1- 1,4
1875	Αντ. Σέιμαν	0,66
1877	Γ.Π. Θεοδώρου	0,56

Η μαζική παραγωγή του πορτραίτου συχνά είναι εις βάρος της ποιότητας. Οι μικροσκοπικές αυτές προσωπογραφίες, διαστάσεων περίπου 9,6×6,4 εκ., πωλούνταν μαζικά σε εξάδες, δωδεκάδες ή και εικοσιπεντάδες ρίχνοντας σημαντικά το κόστος παραγωγής και, ως εκ τούτου, τις τιμές σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο (Κάραλη, 2012).



Εικ. 14. Στέφανος Ξένος 1821-1894 Cabinet, **Μιχάλης Ζαφειρόπουλος** (φωτογράφος). Αλμπουμίνα γύρω στο 1890 14x9,8 εκ. Αθήνα, Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Ο Στέφανος Ξένος συνέγραψε ιστορικά μυθιστορήματα, με κυριότερο το: «**Η ΗΡΩΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ**». (Εικ.14), Παρόλη την καθαρεύουσα κατορθώνει να μεταδώσει μία αίσθηση για την έξαρση της εποχής του αγώνα. Η φυγή αυτή που πρόσφερε στο κοινό της εποχής του από το άδοξο και θλιβερό παρόν προς το ένδοξο παρελθόν (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003).



Εικ.15. Παύλος Καλλιγιάς, (1814-1896), γύρω στο 1880. Carte de visite, αλμπουμίνα, 9,1 χ 5,4 εκ. Θεσσαλονίκη, Μουσείο Φωτογραφίας «Χρήστος Καλεμκερής» Δήμου Καλαμαριάς

Ο νομικός καθηγητής πανεπιστημίου και συγγραφέας ιστορικών μελετών, Παύλος Καλλιγιάς (Εικ.15) έγραψε το 1855 Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003)τον Θάνο Βλέκκα. Καταγράφει τα κοινωνικά προβλήματα και την αθλιότητα της σύγχρονης του Νεοελληνικής πραγματικότητας, όπως την ημιμάθεια, τον πιθηκισμό και την κατάχρηση μέσω της εξουσίας, την διαφθορά και την αδικία. Αντικείμενο της έντονης κριτικής του είναι οι συνθήκες διαβίωσης των κατοίκων της υπαίθρου που υφίστανται αφόρητη καταπίεση και εκμετάλλευση.



Εικ. 16. Αριστοτέλης Βαλαωρίτης (1824-1879), γύρω στα 1875. **Φίλιππος Μαργαρίτης και Ιωάννης Κωνσταντίνου** Carte de visite, αλμπουμίνα, 9,3x5,7 εκ. Αθήνα, Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Ο Λευκαδίτης ποιητής Βαλαωρίτης (Εικ.16), ήταν αγωνιστής της ένωσης Ριζοσπάστης και επανειλημμένα πληρεξούσιος και βουλευτής

Λευκάδας. Αποσύρθηκε οριστικά από την ενεργό πολιτική το 1869 αγανακτισμένος και απογοητευμένος από την προδοσία της Κρητικής Επανάστασης και κυρίως από την αθλιότητα των ελληνικών πολιτικών πραγμάτων (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003).



Εικ. 17. Ο Δημήτριος Βερναρδάκης γύρω στο 1890. **Αδερφές Κάντα** Carte de visite, αλμπουμίνα 9,1x5,2 εκ. Θεσσαλονίκη, Μουσείο Φωτογραφίας «Χρήστος Καλεμκερής» Δήμου Καλαμαριάς

Ο Δημήτριος Βερναρδάκης, ο ελληνιστής φιλόλογος, διακρινόταν και για την ουσιαστική γνώση του σχετικά με την ελληνική πραγματικότητα που του επέτρεψε να αναλύσει με κρητική οξύτητα το δημόσιο βίο της νεότερης Ελλάδας. Στη μελέτη του «Καποδίστριας και Όθων» επισημαίνει την «πολιτικήν αγυρτείαν και δημαγωγίαν». Υπήρξε υπέρμαχος της δημοτικής και πολέμιος των πανεπιστημιακών ποιητικών διαγωνισμών. Η σύγκρουσή του με άλλους καθηγητές τον υποχρέωσαν να αποτραβηχτεί στην πατρίδα του τη Μυτιλήνη (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003).



Εικ. 18. Φωτογραφείο «*Η Πρόοδος*», Εμμανουήλ Ροΐδης (1836-1904) γύρω στα 1875. Carte de visite, αλμπουμίνα, 9,4x5,9 εκ. Αθήνα, Φωτογραφικό αρχείο Ε.Α.Ι.Α.

Ο Ροΐδης (Εικ. 18), ήταν θερμός υποστηρικτής της Δημοτικής. Με την ‘Πάπισσα Ιωάννα’, που αφορίστηκε από την Ιερά Σύνοδο, υπονόμευσε καίρια τον αθηναϊκό ρομαντισμό (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003). Γνωστός για την πολύκροτη διαμάχη του με τον Άγγελο Βλάχο «Περί σύγχρονου ελληνικής ποιήσεως». Αντιπαράθεσε το δημοτικό τραγούδι και το Σολωμό στις παγετώδεις ‘Σούτσειες περιγραφές’ των «εις την λεγόμενην καθαρευουσών ποιηθέντων στιχουργημάτων». Έχασε την παρουσία του στην «μετοχικήν επιδημίαν του Λαυρίου».



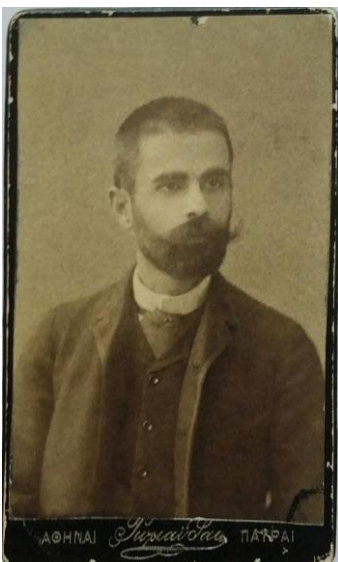
Εικ. 19. Δημήτρης Καμούρογλου (1852-1942), **Άγνωστος φωτογράφος.** γύρω στο 1895, Cabinet, αλμπουμίνα, 14,4X 10εκ. Αθήνα, Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Ο Καμούρογλου (Εικ.19), πρωτοπαρουσιάστηκε με ποιήματα που παράγουν και σατιρίζουν τους ρομαντικούς ποιητές της αθηναϊκής σχολής. Κυρίως μετέφρασε πρωτοποριακά έργα της σύγχρονης Ευρωπαϊκής λογοτεχνίας επισημαίνοντας τη σημασία του ρεαλισμού και του νατουραλισμού. Η δημοσίευση της μετάφρασης της Νανάς του Ζολά 1880 αποτέλεσε σταθμό τόσο για τις έντονες αντιδράσεις που προκάλεσε όσο και για την επίδραση που ασκεί στους νεότερους και γενικότερα στην εξέλιξη της πνευματικής κίνησης της εποχής (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003).



Εικ. 20. Γιάννης Ψυχάρης (1854-1929), γύρω στα 1885 **Carl Berlin** Cabinet, αλμπουμίνα, 14,4x10 εκ. Αθήνα, Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Ο Γιάννης Ψυχάρης εισβάλλοντας στο στίβο της σχολαστικής Αθήνας με το «Ταξίδι του 1888», δήλωσε: θέλω «Δόξα και γροθιές». Οι έντονες αντιδράσεις των αρχαϊστών, καθαρευουσιάνων αλλά και σημαντικών δημοτικιστών βοήθησε στη λύση του γλωσσικού ζητήματος. Του εξασφάλισαν στην ιστορία των γραμμάτων μας.



Εικ.21. Κωστής Παλαμάς (1859-1943), γύρω στα 1890. **Φωτογράφοι αδερφοί Ρωμαΐδη.** Carte de visite, αλμπουμίνα, 9,6X 6 εκ. Αθήνα, Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Ο Κωστής Παλαμάς (Εικ. 21), ποιητής και δοκιμιογράφος δέσποσε για πενήντα σχεδόν χρόνια στην πνευματική ζωή του τόπου και σφράγισε την πορεία της Ελληνικής ποίησης. τροφοδοτώντας τις επόμενες γενιές «ποιητής του καιρού του και του γένους του»,

θεωρήθηκε από τους συγχρόνους του ηγετική φυσιογνωμία της νέας αθηναϊκής σχολής.



Εικ. 22. Κωνσταντίνος Καβάφης (1863-1933), **Fettel & Bernard**. γύρω στα 1896. Carte de visite, αλμπουμίνα, 9,2x5,4 εκ. Αθήνα, Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

«Ο Καβάφης είναι ποιητής [...] υπερμοντέρνος ποιητής των μελλουσών γενεών» (Εικ.22). Ο χαρακτηρισμός «υπερμοντέρνος» και η ελαφριά ειρωνεία αντιπροσωπεύουν στοιχεία που θα εκτιμήσουν οι γενεές του μέλλοντος.



Εικ. 23. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (1868-1920) γύρω στα 1890. **B. Dittmar**. Cabinet, πλατινοτυπία, 14,1X 10,5εκ. Αθήνα, Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Ο Χατζόπουλος (Εικ.23), εκφράζει την τάση των νέων για επαφή με τα πρωτοποριακά λογοτεχνικά ρεύματα της εποχής όπως ο συμβολισμός και τη στροφή προς τις σοσιαλιστικές και τις κομμουνιστικές πολιτικές θέσεις (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003). Ιδιαίτερα τα πεζά του της περιόδου 1912-1918. Ο έντονος κοινωνικός προβληματισμός και ένας ρεαλισμός απαλλαγμένος από ηθογραφίες. Εκπρόσωπος του Ελληνικού νατουραλισμού.



Εικ. 24. Η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου ως Μαργαρίτα Γκωτιέ, στο δράμα του Αλέξανδρου Δουμά υιού «Η κυρία με τας καμελίας», **Άγνωστος φωτογράφος**, γύρω στα 1900. Αλμπουμίνα 29x22,8 εκ. Αθήνα, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού θεάτρου.

Η τραγωδός Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (1865-1938) (Εικ.24), πρωτοεμφανίστηκε στην Αθηναϊκή σκηνή το 1881-82 με τον θίασο των αδελφών Ταβουλάρη. Στη διάρκεια των περιοδειών της με διάφορους θιάσους στην επαρχία και στις παροικίες του απόδημου Ελληνισμού άρχισε να διαπρέπει σε πρωταγωνιστικούς

ρόλους με θαυμάσια φωνή και εντυπωσιακό σκηνικό καλός όπως την παρουσιάζουν όλοι οι Κρητικοί της εποχής μεσουράνησε επί μία δεκαετία στις αθηναϊκές σκηνές αναστατώνοντας με πάθος τις τραγικές ηρωίδες στη «Γαλάτεια» του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, στη «Μερόπη» και τη Φάυστα του Δημητρίου Βερναρδάκη, στην «Αδριανή Λεκουβρέρ» των Ευγένιου Σκριμπ και Ερνέστου Λεγκουβέ, στην «Γκόλφω» και την Εσμέ του Σπύρου Περεσιάδη, στην Τόσκα του Βικτοριέν Σαρντού κ.ά (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003).



Εικ. 25. Αθανάσιος Περίδης ως «Αβλάβιος», στην τραγωδία του Δημητρίου Βερναρδάκη Φάυστα, **Αδελφές Κάντα**, γύρω στα 1895. Από το λεύκωμα καλλιτεχνική συλλογή, «Οι ηθοποιοί μας, Αθήνα» Αλμπουμίνα Αθήνα, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού θεάτρου.

Ο δραματικός ηθοποιός Αθανάσιος Περίδης (Εικ. 25), (1867-1918), πρωτοεμφανίστηκε στη σκηνή το 1886 με τον θίασο των αδελφών Ταβουλάρη. Συνεργάστηκε με τον Βασιλικό Θέατρο - που λειτούργησε μόνο μία επταετία από το 1901 ως το 1908- και διακρίθηκε στο σαιξπηρικό ρόλο του «Σάυλωκ» στον «Έμπορο της Βενετίας».



Εικ. 26. Η Αικατερίνη Βερόνη ως Αδριανή Λεκουβρέρ, στο ομώνυμο δράμα του Ευγένιου Σκριμπ και Ερνέστου Λεγκουβέ, **F.W.Krabow**, γύρω στο 1889 αλμπουμίνα, 18,5εκ x 12,6 εκ. Αθήνα, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού θεάτρου.

Η Αικατερίνη Βερόνη-Γεννάδη (Εικ. 26), (1867-1955) πρωτοβγήκε στη Θεατρική Σκηνή στην Κωνσταντινούπολη το 1881. Καθοριστική για την ανέλιξη της υπήρξε συνεργασία της με τον θίασο του Νικολάου Λεκατσά, με τον οποίο άρχισε να ερμηνεύει σε περιοδείες σαιξπηρικών ρόλων όπως της «Οφηλίας στον Άμλετ» και της «Δυσδαιμόνας» στον «Οθέλλο». Καθιερώθηκε στην Ελλάδα το 1892-93, με μία σειρά

εμφανίσεων στην Αθήνα και την Πάτρα, στους ίδιους ρόλους, στους οποίους διέπρεπε και η άλλη πρωταγωνίστρια της Ελληνικής θεατρικής σκηνής Ευαγγελία Παρασκευόπουλου (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003). Ο ανταγωνισμός των δύο ινδαλμάτων της εποχής κορυφώθηκε με την ταυτόχρονη ερμηνεία τον Σεπτέμβριο του 1893 της Φάυστας του Δημητρίου Βερναρδάκη από τη Βερόνη, με το θίασο Μένανδρο των αδελφών Ταβουλάρη, και από την Παρασκευόπουλου με τον θίασο του Δημητρίου Κοτοπούλη, που θεωρήθηκε μεγάλο καλλιτεχνικό γεγονός και δίχασε το θεατρόφιλο κοινό.



Εικ.27. Αντώνιος Κριεζής, Πέτρος Μωραΐτης. Αλμπουμίνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο

Ο ναύαρχος Αντώνιος Κριεζής (Εικ.27), (1796-1865). Ναυτικός και πολιτικός έλαβε μέρος στις περισσότερο σημαντικές ναυμαχίες της Επανάστασης του 1821. Διορίστηκε μοίραρχος του στόλου από τον Ι. Καποδίστρια. Προήχθη σε αντιναύαρχο και αυλάρχη από τον Βασιλιά Όθωνα. Διετέλεσε υπουργός των Ναυτικών και πρωθυπουργός.



Εικ.28. Γενναίος Κολοκοτρώνης (1867), Πέτρος Μωραΐτης, Carte de Visite, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο

Ο Ι. (Γενναίος) Θ. Κολοκοτρώνης (Εικ.28), γεννήθηκε στην Ζάκυνθο το 1803, διακρίθηκε για την γενναιότητα του και έγινε γνωστός ως «Γενναίος», Υπήρξε φίλος του Ι. Καποδίστρια και το 1836 έγινε υπασπιστής του Όθωνα. Κατέστειλε πολλά κινήματα και ταραχές και έγινε υποστράτηγος αυλάρχης, γερουσιαστής. Ο Γεώργιος ο Α' τον διόρισε Πρόεδρο της επιτροπής του αγώνος. Πέθανε το 1868.

1.5. 1881-1900: Εξέλιξη της Ελληνικής φωτογραφίας

Οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896.



Η παρέλαση των Ολυμπιονικών. Δεξιά ο αλυτάρχης Κ. Μάνος και αριστερά ο προπορευόμενος των Ολυμπιονικών Σπύρος Λούης

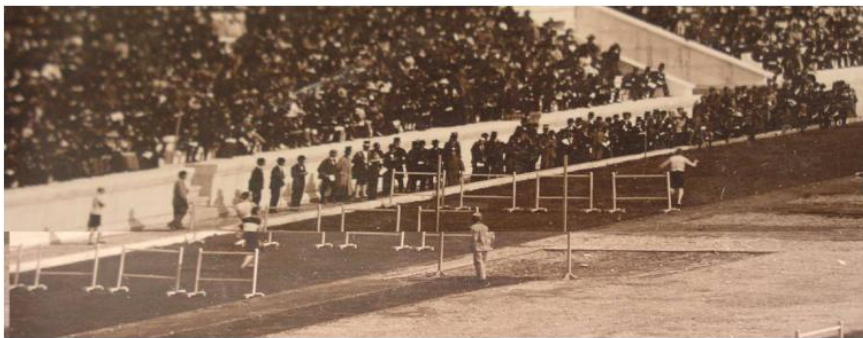
Εικ.29. Η παρέλαση των Ολυμπιακών, Δεξιά ο αλυτάρχης

Στα τέλη του 19ου αιώνα αρχίζει να μεγαλώνει η βιομηχανική ανάπτυξη στον διεθνή χώρο. Στις 18 Ιουνίου 1894, ο Κουμπερτέν οργάνωσε συνέδριο στο Παρίσι, όπου παρουσίασε τα σχέδιά του σε εκπροσώπους αθλητικών επιτροπών από 11 χώρες. Μετά την αποδοχή των προτάσεών του, έπρεπε να επιλεγεί η ημερομηνία διεξαγωγής των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων

(Βασσάλου, 2005). Ο Κουμπερτέν πρότεινε να διεξαχθούν οι πρώτοι Αγώνες στο Παρίσι το 1900, όπου και θα συνέπιπταν με τη Διεθνή Έκθεση που θα διοργανωνόταν εκείνη την περίοδο στην πόλη. Οι εκπρόσωποι των χωρών, όμως, θεώρησαν πως μια περίοδος αναμονής έξι ετών θα μείωνε το ενδιαφέρον του κοινού και αποφάσισαν έτσι οι Αγώνες να διεξαχθούν το 1896 (Εικ. 29). Στους Ολυμπιακούς αγώνες της Αθήνας παρόντες δήλωσαν πάνω από 300 αθλητές. Η προσέλευση των ξένων αθλητών ήταν κατώτερη των προσδοκιών και τελικά στους αγώνες συμμετείχαν 255 αθλητές περίπου.



Άλμα εις μήκος (λεπτομέρεια),
Ιστορικό μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος



Πιθανώς ο τελικός των 110 μ μετ' εμποδίων. Είναι γνωστό ότι στον τελικό έλαβαν μέρος τρεις αθλητές από τους πέντε που είχαν προκριθεί. Προσέξτε πόσο προπορεύεται ο πρώτος αθλητής δεξιά, Μάλλον ο Thomas Curtis έναντι των υπολοίπων, (λεπτομέρεια)
Ιστορικό Μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος



Σφαιροβολία (λεπτομέρεια) , Ιστορικό Μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος

Εικ. 30. Ολυμπιακοί αγώνες, **Thomas Curtis**, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία Ελλάδος.

Η φωτογραφική αναπαραγωγή στον Τύπο κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα ήταν ένας τομέας όπου οι φωτογράφοι δεν είχαν ακόμα καταφέρει να κυριαρχήσουν έναντι των ζωγράφων. Η ανάληψη των αγώνων ξεκίνησε από τον Δημήτριο Βικέλα ο οποίος συμμετείχε στην πρώτη διάσκεψη του Ολυμπιακού κινήματος στο Παρίσι και αποφάσισε, χωρίς να έχει το χρόνο να πάρει μία επίσημη έγκριση από την Αθήνα να προτείνει την Ελλάδα ως πρώτη χώρα που θα διοργανώνει την ανασύσταση των Ολυμπιακών Αγώνων τέσσερα χρόνια πριν το Παρίσι το 1900.

Το ελληνικό κράτος και η κεντρική εξουσία δεν αντιλαμβάνονται τις δυνατότητες που θα μπορούσε να έχει η φωτογράφιση μιας διοργάνωσης σαν τους Ολυμπιακούς Αγώνες (Βασσάλου, 2005). Η οικονομική δυνατότητα του φτωχού ελληνικού κράτους ήταν μηδαμινή, ενώ υπήρχε αστάθεια με τη συνεχή εναλλαγή στην πρωθυπουργία του Χαρίλαου Τρικούπη με τον Θεόδωρο Δηλιγιάννη. Εξαιτίας αυτής της κατάστασης, τόσο ο πρωθυπουργός Τρικούπης, όσο και ο Στέφανος Δραγούμης, ο οποίος είχε προσπαθήσει να οργανώσει μια σειρά εθνικών Ολυμπιάδων στο παρελθόν, πίστευαν ότι η Ελλάδα δεν θα μπορούσε να διοργανώσει κάτι τόσο μεγάλο. Το κόστος ήταν τρεις φορές μεγαλύτερο από τις εκτιμήσεις του Κουμπερτέν. Το συνολικό κόστος της διοργάνωσης εκτιμήθηκε στα 3.740.000 δραχμές. Τα προβλήματα ήταν πολλά και οργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων δεν ήταν εύκολο για την Ελληνική ηγεσία χαρακτηριστικό ήταν ότι ήταν αδύνατον να κατασκευαστούν με κρατική χρηματοδότηση τεράστια έργα και χρειαζόταν τεράστιες προσπάθειες εξεύρεσης λύσης από ολοκληρώθηκαν με ιδιωτική επιχορήγηση μεγαλοαστών Ελλήνων της διασποράς με πιο σημαντική του «Γεωργίου Αβέρωφ», ο χρόνος αλλά και οι δυσκολίες που είχε η οργανωτική επιτροπή να αντιμετωπίσει είχαν ως αποτέλεσμα την μη ολοκλήρωση των έργων στο Παναθηναϊκό Στάδιο (Εικ. 30). Έτσι ένα μεγάλο μέρος των κερκίδων αντί να χτιστεί με μάρμαρο κατασκευάστηκε προσωρινά με ξύλο. Παρόλο που οι προσδοκίες ήταν μεγάλη μεγάλες πραγματικά οι αγώνες πραγματοποιήθηκαν σχετικά καλή επιτυχία.

Δεν υπήρξε πρόβλεψη καταγραφής των αγώνων έτσι οι φωτογραφίες που τραβιούνται και τελικά που προτιμώνται φαίνεται να έχουν περισσότερο κοινωνικό παρά αθλητικό χαρακτήρα. Οι φωτογράφοι επαγγελματίες των Αθηνών χρησιμοποιούν την προβιομηχανική αλμπουμίνη για τις εκτυπώσεις τους οι οποία ευαισθητοποιείται από τον ήλιο. Ο ερασιτέχνης φωτογράφος Παύλος Μελάς και μετέπειτα ειδικός μακεδονομάχος, χρησιμοποιεί αριστοτυπικά χαρτιά για να αποδείξει ότι έχει εξοπλιστεί με την τελευταία λέξη της τεχνολογίας. Η φωτογραφική καταγραφή έγινε χωρίς στήριξη του Κράτους της ολυμπιακής επιτροπής ή κάποιων εφημερίδων της εποχής οι φωτογράφοι προσήλθαν στα στάδια με ατομική πρωτοβουλία και εργάστηκαν

δημιουργώντας ένα σύγχρονο φωτορεπορτάζ. Η φωτογραφική κάλυψη των αγώνων έγινε με φτωχό υλικό. Γραπτές αναφορές αλλά και φωτογραφίες που έχουν διασωθεί είναι μάρτυρες του υλικού αυτού. Το φωτογραφικό υλικό, μικρό σχετικά, αποτελεί μία μαρτυρία για αυτούς που ασχολούνται με τη μελέτη παρομοίων διοργανώσεων. Υπάρχουν ακόμη σημαντικά συλλεκτικά αντικείμενα από τους αγώνες. Γενικά, οι κακοτυπωμένες επανεκδόσεις αδικούν τα πρωτότυπα. Οι φωτογραφίες της εποχής, στην πραγματικότητα διακρίνονται από ιδιαίτερη καθαρότητα και αποτυπώνουν το θέμα με μεγάλη ευκρίνεια. Οι εκτυπώσεις γίνονταν εξ επαφής με το αρνητικό και σε αυτές τις λήψεις χρησιμοποιήθηκαν κυρίως αρνητικά πλάτες format από 13 x 18 μέχρι και 35 x 45 εκ.

Το 1896 η Ολυμπιάδα στην Αθήνα ήταν η πρώτη αθλητική διοργάνωση που είχε διεθνή χαρακτήρα. Η φωτογραφική τεχνολογία της εποχής είχε ολοκληρωθεί για τη φάση αυτή. Το διάστημα του 1896 και στη Μεσολυμπιάδα του 1906, θα συμβούν αλλαγές ως προς τη φωτογραφική πρακτική που θα καταλήξουν στην καλλίστη ποιότητα καταγραφής μιας Ολυμπιάδας τόσο από ξένους φωτογράφους όσο και από Έλληνες. Στους αγώνες του 1896 δεν υπήρξαν επαγγελματίες φωτογράφοι που θα εκπροσωπούσαν κάποιο έντυπο μέσο αλλά οι εφημερίδες απέστειλαν ανταποκριτές. Στο στάδιο υπήρξε όμως μία αναφορά, στην εφημερίδα «Ακρόπολις», σε ένα φωτογράφο ανταποκριτή. Υπάρχει αναφορά για κάποιον Ιταλό επαγγελματία φωτογράφο με το όνομα «Potzoli» ο οποίος μάλλον ήταν δημοσιογράφος που είχε μνηθεί στις τεχνικές φωτογραφίες. Η ιταλική εφημερίδα «Illustrata» απέστειλε τον Emilio Potzoli στην Αθήνα με δύο μεγάλες φωτογραφικές μηχανές. Άλλες αναφορές για φωτογράφους στον τύπο της εποχής δεν υπάρχουν, πλην του Αλβέρτου Μάγιερ, που όμως δεν φαίνεται να εκπροσωπεί κάποια έντυπο (Βασσάλου, 2005). Τα ελληνικά έντυπα από την άλλη παρά το γεγονός ότι δεν είχαν επιβαρυνθεί με το επιπλέον κόστος. Την εποχή εκείνη οι δημοσιεύσεις της εποχής, δεν συνδέουν τον καθημερινό τύπο με τέτοια γεγονότα. (Εικ. 31, Εικ. 32, Εικ. 33) Οι δημοσιεύσεις μεμονωμένων φωτογραφιών έχουν πραγματοποιηθεί σε εβδομαδιαία εικονογραφημένα φύλλα αλλά χωρίς χαρακτήρα τεκμηρίωσης της είδησης (Εικ.34, Εικ.35).

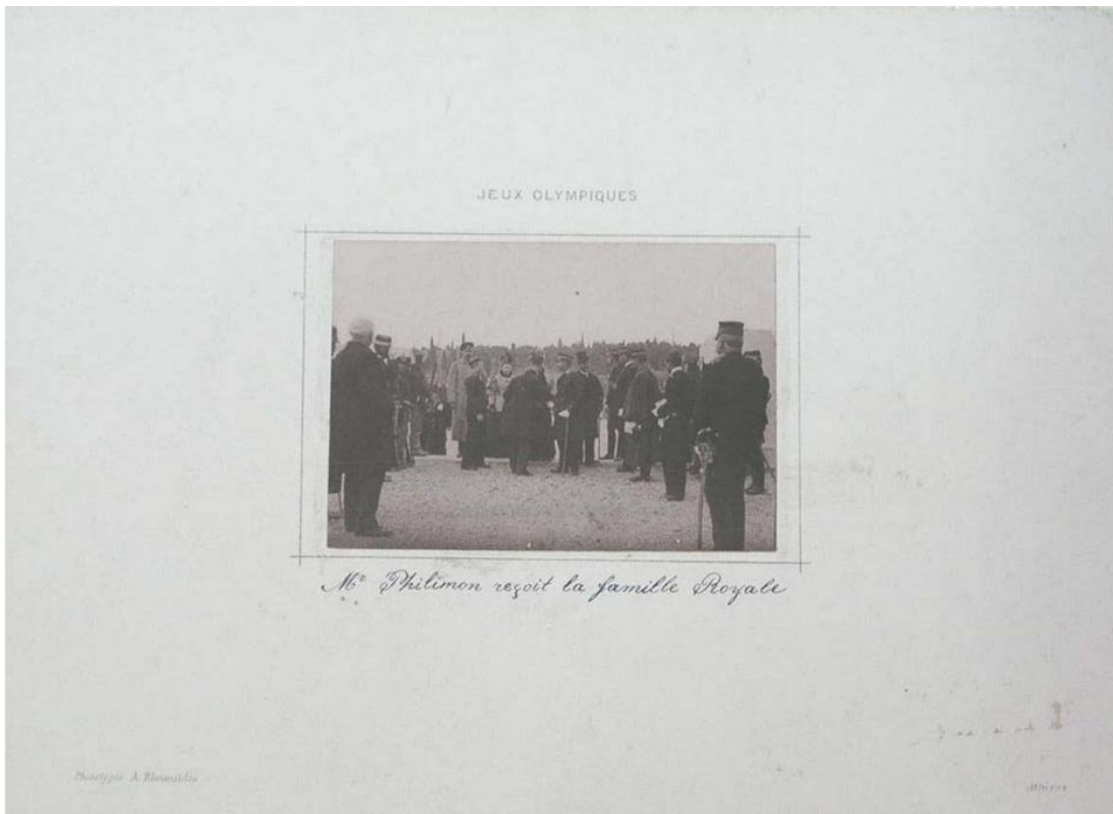
Οι «σκισσορεπόρτερ» υπερτερούσαν έναντι των φωτογράφων της εποχής αυτής γιατί μπορούσαν να αποδώσουν το θέμα με μεγαλύτερη ευκρίνεια, ώστε να αναπαραχθεί η εικόνα κάπως φθηνότερα, ακόμα και το τυπογραφείο της «Εστίας» που διέθετε τα μηχανήματα. Το κόστος της εκτύπωσης φωτογραφίας στον καθημερινό Τύπο ήταν ασύμφορο και εφαρμοζόταν ως ακριβές εκδόσεις από την άλλη, ενώ στο εξωτερικό έχει προχωρήσει σε πειραματικό στάδιο καταγραφή της κίνησης δεν υπήρχαν εξελιγμένες μηχανές που να προλάβουν να εισέλθουν στην αγορά. Επίσης δεν υπήρχαν τηλεφακοί οι οποίοι μάλλον ήταν ασύμφορη επένδυση για τον μέσο

φωτογράφο της εποχής και ακόμα τους χρησιμοποιούσαν μόνο για στρατιωτικούς και επιστημονικούς σκοπούς τα αποτελέσματα από μία τέτοια φωτογράφιση ήταν φτωχά όπως είναι συνηθισμένο δίνοντας ένα αισθητικό προβάδισμα στο έργο του «σκιτσορεπόρτερ».



**Ομαδικό πορτρέτο των Ολυμπιονικών,
το οποίο δεν περιλαμβάνεται στον επίσημο κατάλογο του Λαμπάκη, αρχείο Λαμπάκη**

Εικ. 31. Ομαδικό πορτραίτο Ολυμπιονικών, Αρχείο Λαμπάκη.



Φωτογραφία με την υπογραφή του Αριστοτέλη Ρωμαΐδη, που έχει στο παρελθόν ταυτοποιηθεί ως του Αλβέρτου Μάγιερ, Ε.Λ.Ι.Α.

Εικ. 32. Αριστοτέλη Ρωμαΐδη, κατά το παρελθόν έχει ταυτοποιηθεί ως του Αλβέρτου Μάγιερ, Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Φωτογραφία ανέκδοτη από το προσωπικό οικογενειακό λεύκωμα του Αλβέρτου Μάγιερ. Έως σήμερα ήταν γνωστό ένα και μοναδικό πρωτότυπο, που φυλάσσεται στο Αθλητικό Μουσείο της Λειψίας, Γερμανία. Η ίδια φωτογραφία όμως περιλαμβάνεται στην σειρά καρτ ποστάλ που εξέδωσε ο Ελευθερουδάκης το 1903.



Εικ. 33. Αλβέρτος Μάγιερ



Το στάδιο γεμάτο με θεατές την πρώτη μέρα των αγώνων Ο βασιλικό ζεύγος κατευθυνόμενο προς την σφενδόνη

Εικ. 34-35. Ολυμπιακοί αγώνες.



Το φύλλο της γαλλικής εφημερίδας «L'Illustration» της 25^{ης} Απριλίου 1896

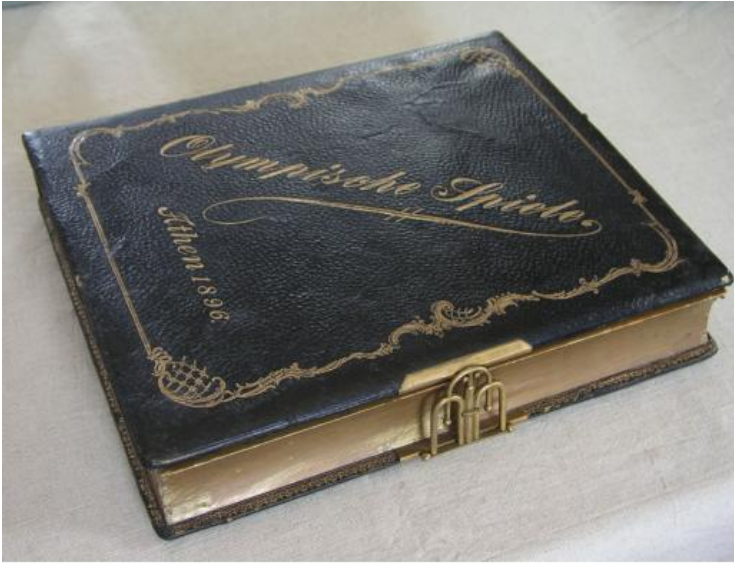
Εικ.36. Φωτογράφοι έλληνες και ξένοι που πήραν μέρος στην καταγραφή των Ολυμπιακών αγώνων.

Ο **Albert Mayer** (1857-1924) γεννήθηκε στο Κλόστε της Γερμανίας. Ασχολήθηκε με την φωτογραφία στη Δρέσδη και πιο συστηματικά στις ΗΠΑ. Κατά την επιστροφή του στη Γερμανία άνοιξε φωτογραφείο το 1883, στο Βερολίνο. Αποκτά τον τίτλο του «φωτογράφου της Αυλής». Το 1895 εξελέγη μέλος της επιτροπής των Ολυμπιακών αγώνων (Τσέλικα, 1995). Μέλη του Γερμανικού κοιτάτου αυτός και η γυναίκα του ξεκινούν την προετοιμασία και αποστολή αθλητών από τη Γερμανία. Επιθυμία του ήταν να αποκτήσει τιμητικές διακρίσεις από τους βασιλικούς οίκους εποχής και ειδικά από αυτόν της Πρωσίας έτσι η διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων ήταν η ιδανική ευκαιρία του. Δημιούργησε συλλεκτικά λευκώματα.

Η Ελληνική Βασιλική οικογένεια για την προβολή της στο εξωτερικό και ιδιαίτερα στον οικογενειακό κύκλο των βασιλέων της Ευρώπης πρότεινε τον Mayer να φωτογραφίσει τους αγώνες και κατόπιν να στείλει επιλεγμένα στιγμιότυπα στους βασιλικούς οίκους. Την άφιξή του στην Αθήνα ανακοινώνει η εφημερίδα 'Ακρόπολις', της οποίας τα γραφεία επισκέφτηκε με τέσσερις Γερμανούς αθλητές. Στις 22 Μαρτίου του 1896 η είδηση αυτή επιβεβαιώνεται από τον απώτερο σκοπό του να καταρτίσει αναμνηστικό λεύκωμα το οποίο προοριζόταν για βασιλικούς οίκους. Αυτό έδωσε αίγλη και κοινωνικό κύρος κυρίως στην Ελληνική κοινωνία. Η δουλειά του βέβαια εστιάζει στην κοινωνική διάσταση των αγώνων. Δεν έκανε αθλητικό ρεπορτάζ, αλλά είχε εικόνες ελεγχόμενες και καθαρές. Το λεύκωμα που οργάνωσε ο Μάγιερ μετά τους αγώνες ήταν ένας ένα λεύκωμα υψίστης ποιότητας, δεμένο με δερμάτινο εξώφυλλο που περιελάμβανε 25 με 34 φωτογραφίες και το χάρισε στους βασιλικούς οίκους της Ευρώπης αλλά και σε μέλη της Οργανωτικής Ολυμπιακής Επιτροπής (Τσέλικα, 1995). Φωτογράφησε με τη λογική του επαγγελματία πορτραίτων. Δημιούργησε λοιπόν ένα σύνολο της διοργάνωσης και αποθανάτισε σημαντικές προσωπικότητες των αγώνων τους αξιόλογους αθλητές την Ολυμπιακή Επιτροπή στην οργανωτική επιτροπή (Εικ. 36) και τη Βασιλική οικογένεια πήρε αθλητικά στιγμιότυπα και κατέγραψε τεχνική του 'Παρασκευοπούλου' στο 'δίσκο' και στη 'σφαίρα'.

Το λεύκωμα αυτό (Εικ. 37), βρίσκεται στο μουσείο Μπενάκη περιλαμβάνει 25 φωτογραφίες επικολλημένο σε Πλαίσιο διαστάσεων 27x33,57, στο οποίο υπάρχει τυπωμένη η έδρα του φωτογράφου. Με τις δωρεές του λευκώματος σε διάφορους βασιλικούς οίκους πήρε αρκετές διακρίσεις και παράσημα καθώς και οικονομικές αποζημιώσεις. Από τον βασιλέα Γεώργιο τον Α' της Ελλάδος έλαβε το παράσημο του Σταυρού των Ιπποτών του Τάγματος του Σωτήρος.

Σήμερα φωτογραφίες που σώζονται είναι εξαιρετικά σπάνιες μπορούν όμως να αντιμετωπιστούν σε μία λίγο διαφοροποιημένη μορφή. Οι συμμετέχοντες αθλητές και τα μέλη του Γερμανικού κοιτάτου καθώς και η διάκρισή τους από τις φωτογραφίες του βασιλικού λευκώματος είναι πάνω στο πασπαρτού στο οποίο είναι κολλημένες. Δεν υπάρχει κάποια ειδοποίηση από τον τύπο της εποχής που σημαίνει ότι φωτογραφίες που λήφθηκαν δεν πουλήθηκαν από ελληνικά χαρτοπωλείο όπως έχεις όταν αλλά από τον ίδιο το φωτογράφο (Τσέλικα, 1995).



**Το Βασιλικό Λεύκωμα του Αλβέρτου Μάγιερ,
πέντε συνολικά σώζονται σήμερα,
Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη**

Εικ. 37. Το Βασιλικό λεύκωμα, **Αλβέρτος Μάγιερ**. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη

Ο **Elias Burton Holmes** (1870-1958), ήταν Αμερικάνος περιηγητής, φωτογράφος, ο οποίος κατέγραψε την Ελλάδα κατά την περίοδο 1896-1906. Ωστόσο παρουσιάζει ενδιαφέρον για την ιδιαίτερη ματιά του, ξεφεύγοντας από τα αισθητικά και κοινωνικά πρότυπα της εποχής. Τα πορτρέτα του δεν ήταν σκηνοθετημένα και το εθνογραφικό ενδιαφέρον του κάνει την λήψη του διασκεδαστική, ξεφεύγοντας από την δεδομένα της εποχής, αφού έδειξε ενδιαφέρον για το φτωχό ξυπόλητο ελληνικό λαό και αδιαφόρησε για τη Βασιλική οικογένεια για τους αριστοκράτες. Ήταν από αυτούς που εστίασε στη μικροαστική τάξη της Αθήνας, αντιμετώπισε τους ανθρώπους και τους κατέγραψε έτσι ακριβώς όπως πραγματικά ζούσαν, χωρίς να τους αντιμετωπίσει ως διακοσμητικά πρόσωπα και φολκλόρ που ζωντάνευαν τα στατικά στιγμιότυπα των αρχαίων μνημείων (Τσέλικα, 1995). Προτίμησε να απαθανατίσει τους ορθόδοξους ρασοφόρους, τον συνωστισμό των λαϊκών για εξεύρεση εισιτηρίων, τα παιδάκια και τους τζαμπατζήδες που από τον λόφο του Αρδηττού παρακολουθούσαν τους αγώνες και τους ευζώνους. Φωτεινή εξαίρεση αποτελεί το συλλεκτικό στιγμιότυπο από τη μαραθόνια διαδρομή, που του αποδίδεται και πού δεν περιλαμβάνεται στην έκδοση του για τους Ολυμπιακούς Αγώνες, αλλά είναι μία άγνωστη φωτογραφία που διασώζεται στο φωτογραφικό αρχείο των ΗΠΑ, το Hurton Archive.

Η Ελλάδα φωτογραφήθηκε επίσης από τους **Underwood & Underwood, M & Mme De Boe**. Φωτογραφίες τους σώζονται στο Ιστορικό μουσείο και την Ελληνική Ολυμπιακή

Επιτροπή. Επίσης ο **Thomas Pelham Curton** (1872-1944), Αμερικανός ολυμπιονίκης αθλητής 110 μ. μετ' εμποδίων και ερασιτέχνης φωτογράφος. Υπήρξαν και άλλοι ξένοι φωτογράφοι που παραβρέθηκαν στους αγώνες. Οι εικόνες που έχουμε είναι από τις κερκίδες των θεατών και μοιάζουν περισσότερο με ερασιτεχνικές λήψεις. Έλληνες φωτογράφοι που συμμετείχαν αναφέρονται οι **Κων. Αθανασίου**, ο **Δημήτριος Μαρτιμιανάκης**, του οποίου οι φωτογραφίες δεν διασώθηκαν, ο **Νικόλαος Μπίρκος**, ο οποίος δημοσίευσε μια αγγελία στην εφημερίδα «Εφημερίς» 25 Απριλίου 1896, για πώληση φωτογραφιών του σταδίου την ημέρα του Μαραθώνιου δρόμου. Επίσης οι **Νικόλαος Παντζόπουλος**, οι αδερφοί **Ρωμαΐδη** (Κωνσταντίνος και Αριστοτέλης), ο **Αναστάσιος Γαζιάδης**, ο **Σόλων Βάθης**, ο **Παύλος Μελάς**, ο μετέπειτα Εθνικός μας ήρωας, ο ερασιτέχνης φωτογράφος, ο **Ζαχαρίας Ζαχαριάδης**, ο **Μακρόπουλος Ιωάννης**, και οι επαγγελματίες φωτογράφοι της διοργάνωσης **Ιωάννης Λαμπάκης** και **Μιχαήλ Βενιέρης**.

Ο πόλεμος του 1897.



Εικ.38. Έλληνες εθελοντές στην Θεσσαλία. Άγνωστος φωτογράφος. Φωτογραφία από την Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου.

Οι φωτογράφοι απαθανάτισαν πρόσωπα σημαντικά ή απλούς στρατιώτες που συμμετείχαν στον πόλεμο του 1897 εναντίον των Τούρκων (Εικ.38). Η Ελλάδα έφτανε την εποχή εκείνη μέχρι την Θεσσαλία. Πολλά φωτογραφικά πορτραίτα της περιόδου αυτής οφείλονται σε άγνωστους φωτογράφους, δεδομένης της γενικής αναστάτωσης του γεγονότος αλλά και λόγω της εμφάνισης πολλών ερασιτεχνών φωτογράφων

μετά την ανάπτυξη της τεχνολογίας και της δημιουργίας του φιλμ Kodak.



Εικ. 39. Τούρκοι στρατιώτες κατά τον πόλεμο του 1897, **Άγνωστος φωτογράφος**, Διαδικτυακό αρχείο: Othoman soldiers 1897

Ο πόλεμος με την Τουρκία, το 1897, κατέληξε σε βαριά ήττα της Ελλάδας. Κατά τη σύντομη διάρκειά του τον παρακολούθησαν και από τις δύο πλευρές ανταποκριτές μεγάλων ξένων περιοδικών και εφημερίδων (Εικ.39). Ανάμεσα τους ήταν και ο W. Kinnaird Rose (Γ. Κινάρντ Ρόουζ), ειδικός πολεμικός ανταποκριτής στο πρακτορείο Reuter. Η φωτογραφία, λίγο χρόνο πιο πριν, είχε αρχίσει να εκτυπώνεται με τη μέθοδο της φωτοστιγγοτυπίας στα διάφορα έντυπα.



Εικ. 40. Στρατόπεδο Φθιώτιδος, **Ν. Πανταζόπουλος**

Οι Τούρκοι είχαν καταλάβει τη Θεσσαλία. Η ειρήνη υπογράφηκε στις 6 Σεπτεμβρίου / 18 Σεπτεμβρίου, σε προσωρινή συνθήκη μετά από πεντάμηνες διαπραγματεύσεις των Μεγάλων Δυνάμεων με το οθωμανικό κράτος. Η τελική συνθήκη υπογράφηκε στις 22 Νοεμβρίου / 4

Δεκεμβρίου 1897· Ακολούθησε η εκκένωση της Θεσσαλίας από τους Τούρκους και δέκα μήνες μετά η αυτονόμηση της Κρήτης με Ύπατο Αρμοστή τον Πρίγκιπα Γεώργιο (Ελλάδας και Δανίας). Ο πόλεμος του 1897 απετέλεσε την πρώτη πολεμική εμπλοκή της Ελλάδας 67 χρόνια μετά από την απόκτηση της ανεξαρτησίας της, κατά την οποία και δοκιμάσθηκε σε εκστρατεία (Εικ. 40).

ΜΕΡΟΣ 2: ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

2.1. Η προεπαναστατική περίοδος-Η Επτανησιακή Σχολή.

Η Αναγέννηση είναι η εποχή της πνευματικής αναδημιουργίας για όλη την Ευρώπη. Η Ελλάδα ωστόσο, πολλούς αιώνες παρέμεινε προσαρτημένη στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, με αποτέλεσμα να καταδικαστεί ο ελληνικός λαός σε ασφυκτική απομόνωση από τις εξελίξεις της Δύσης. Παρά όμως την γενικότερη και μακρά αποκοπή από την πολιτιστική δημιουργία, μερικές περιοχές της Ελλάδας όπως η Κρήτη και τα Επτάνησα, δέχονταν ευκολότερα, λόγω Ενετοκρατίας τα Δυτικά μηνύματα.

Ειδικότερα οι καλλιτέχνες των Επτανήσων, που βιώνουν σταθερά δυτικά πρότυπα ζωής και προσανατολισμού, Καθώς δεν γνώρισαν την οθωμανική επικυριαρχία αλλά την ενετική κατοχή, απολάμβαναν δυνατότητα να επικοινωνούν με πολιτιστικά κέντρα της Δυτικής Ευρώπης. Η αφομοιωτική δύναμη της Ελληνικής τέχνης κατορθώνει να συνδυάζει ανομοιογενή στοιχεία: την κομψότητα και χάρη του Ροκοκό και την αυστηρή υπερβατική αντίληψη της βυζαντινής τέχνης, με κάποιες, έστω, απώλειες του αισθητικού αποτελέσματος. Μετά την κατάκτηση της Κρήτης από τους Οθωμανούς το 1669, πολλοί ζωγράφοι κατέφυγαν στα Επτάνησα και την Ιταλία. Λόγω της επίδρασης των Ιταλών ζωγράφων αλλά και των παραγγελιών που δεχόταν, δημιούργησαν την λεγόμενη “Επτανησιακή Σχολή” με ένα ιδιαίτερο ζωγραφικό ύφος, σε ότι αφορά τη θρησκευτική ζωγραφική, που θα ονομαστεί “*Ιταλοκρητικό*”(Μαν. Χατζηδάκη, «Παρατηρήσεις για τις Κρητικές Εικόνες», στο Μαν. Μπορμπουδάκης (επιμέλεια), *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, Ηράκλειο 1993, xxι – xxv). Στα Επτάνησα θα γίνει και η εισαγωγή, προοδευτικά, της προσωπογραφίας. Η δημιουργία της νεοελληνικής τέχνης συντελέστηκε λοιπόν στα Ιόνια νησιά.

Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα με θεμελιωτή των νέων επιδιώξεων τον Παναγιώτη Δοξαρά με τα θεωρητικά έργα του περί «ζωγραφικής» διαμόρφωσε τη νέα αντίληψη. Από τεχνικής πλευράς έχουμε την εγκατάλειψη της «ωογραφίας» σε ξύλο της βυζαντινής τέχνης και την θέση την καταλαμβάνει η ελαιογραφία σε καμβά. Υποστηρικτής της δυτικής ανθρωποκεντρικής τέχνης, ο Παναγιώτης Δοξαράς υποστηρίζει το “*naturale*” έναντι της υπερβατικής βυζαντινής ζωγραφικής. Την νέα αυτή κατεύθυνση την αποδέχτηκε γρήγορα το κοινό. Η επτανησιακή τέχνη έχει προδρομικό χαρακτήρα και δεν μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε απαρχή της νεοελληνικής τέχνης (Κωτίδης, 1995). Η προσωπογραφία του 19ου αιώνα στη νέα Ελλάδα, κατά βάση αστική, σκιαγραφεί με μοναδικό τρόπο το αποτύπωμα μια κρίσιμης εποχής διαμόρφωσης κοινωνικών προτύπων.

2. 2. Οι Απαρχές της Νεοελληνικής Τέχνης. Η Πρώτη γενιά των ζωγράφων (γεννημένοι το 1800-1821).

Με την απελευθέρωση από την Οθωμανική Αυτοκρατορία και τη δημιουργία του νέου ελληνικού κράτους, σε μια εποχή αναζήτησης εθνικής ταυτότητας και πολιτικής αναδιοργάνωσης, η ελληνική προσωπογραφία, με μια μακραίωνη παράδοση βρήκε γόνιμο έδαφος ήδη από τον 17ο αιώνα στους δυτικότροπους κόλπους της Επτανησιακής Σχολής (Καντούνης, Κουτουζής Ιατράς, Άβλιχος κ. ά..). Έτσι, η ζωγραφική τέχνη, ταυτίζεται χρονικά με την ίδρυση του Ελληνικού κράτους.

Οι καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς, γεννημένοι την περίοδο 1800-1821, μεγάλωσαν στα χρόνια της προετοιμασίας ή και κατά την διάρκεια του μεγάλου ξεσηκωμού. Τις πρώτες τους προσπάθειες τις έκαναν μετά το τέλος της επανάστασης. Τα χαρακτηριστικά γεγονότα του αγώνα, οι προσωπογραφίες των αγωνιστών, ιστορικά θέματα, κυριαρχούν στη νεότερη Ελλάδα, στην κοσμική ζωγραφική. Τεχνοτροπικά όμως, οι καλλιτέχνες εξαρτώνται από τις σχολές της Δύσης παρόλη την προσήλωσή τους σε εθνικά θέματα (Λαμπράκη-Πλάκα, 2001). Το 1830 θεωρούμε πως αρχίζει η καλλιτεχνική δραστηριότητα της πρώτης γενιάς των Νεοελλήνων ζωγράφων. Κυριαρχούν η ιστορική ζωγραφική με πιο επίσημο χαρακτήρα, αλλά και η προσωπογραφία, η οποία μας δίνει την εικόνα της αστικής τάξης. Τα ευρωπαϊκά κέντρα είναι πολλά, η Ιταλία, το Μόναχο, η Γαλλία και η Αυστρία καθοδηγούν την νεοελληνική τέχνη. Η Ακαδημία των Καλών Τεχνών του Μονάχου ήταν από τους σημαντικότερους πόλους έλξης αλλά όχι ο μοναδικός. Ήδη οι Έλληνες ζωγράφοι μετεκπαιδεύονται σε μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, κυρίως δε στη Σχολή του Μονάχου. Όλα τα διδάγματα οδηγούν, δυστυχώς, στον ακαδημαϊσμό. Οι **αδερφοί Μαργαρίτη** αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα.

Ο **Ανδρέας Κριεζής** σπούδασε στο Παρίσι και υιοθέτησε ορισμένα ρεαλιστικά στοιχεία χωρίς όμως να απομακρυνθεί από τις αρχές της Ακαδημίας. Η «άφιξη του Γεωργίου του Α' στην Ελλάδα» και ο «Ψαριανός καπετάνιος» διαφέρουν από τον Γαλλικό ιδεολογισμό. Ο **Διονύσιος Τσόκος** σπούδασε στα Επτάνησα και στην Βενετία συνδυάζοντας στα έργα του ηθογραφικά, ρομαντικά και κλασικιστικά στοιχεία. Χαρακτηριστικό έργο είναι το «Βαφτίσια σε Ζακυνθινή εκκλησία». Τέλος ο **Θεόδωρος Βρυζάκης** σπούδασε στην Αθήνα και στο Μόναχο και είναι ο πιο αντιπροσωπευτικός εκπρόσωπος του ακαδημαϊκού ρομαντισμού, καθώς φιλοτέχνησε έργα εμπνευσμένα από την Επανάσταση και κυρίως προσωπογραφίες από πλήθος αγωνιστών (Ματθιόπουλος, 2003). Έργα του είναι το «στρατόπεδο του Καραϊσκάκη», η «έξοδος του Μεσολογγίου» κ.α. Στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα σημαντική είναι επίσης η

παρουσία των επτανήσιων καλλιτεχνών όπως ο **Διονύσιος Καλλυβοκάς**, ο **Κωνσταντίνος Ιατράς**, ο **Ιωάννης Καλοσγυρός**, ο **Διονύσιος Βέγιας**, ο **Πέτρος Παυλίδης-Μινώτος κ.α.** Παρόλο που πολύ λίγα έργα τους είναι γνωστά, εντούτοις είναι εμφανής η Ιταλική επιρροή αφού τις σπουδές τους τις πραγματοποίησαν στην Ιταλία. Χαρακτηριστικά έργα τους είναι οι εξαιρετικές προσωπογραφίες που έχουν αφήσει το στίγμα τους μέσα από την διεισδυτική ματιά τους στην κοινωνία της εποχής εκείνης. Παράλληλα με τους επώνυμους ζωγράφους δουλεύουν την ίδια εποχή και πολλοί ανώνυμοι λαϊκοί ζωγράφοι. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθούμε και στον **Παναγιώτη Ζωγράφο**, γνωστό ως «ο ζωγράφος του Μακρυγιάννη», καθώς και ο ζωγράφος ιστορικών θεμάτων **Αθανάσιος Ιατρίδης**. Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε ότι εκτός από τους Έλληνες ζωγράφους έχουμε και ξένους καλλιτέχνες οι οποίοι αφήνουν το έργο τους την ίδια εποχή όπως ο Γερμανός **Karl Krazeisen**, (1794-1878), (δάσκαλός του Βρυζάκη), που ζωγράφισε σκηνές της Ελληνικής Επανάστασης, ο **Emile de Lansac**, (1803-1890), ο οποίος από την Έξοδο του Μεσολογγίου εμπνεύστηκε τον πίνακα ‘Η αυτοθυσία της μάνας’, και ο μαθητής του Ingres, Pierre Bonirote (1812-1883). Αναφέρουμε επίσης τους τοπιογράφους και καθηγητές στο Σχολείο των Τεχνών, **Καρλ Ρότμαν** (1812-1876) και **Ραφαέλλο Τσεκόλι**.

Κριεζής, Βρυζάκης, Τσόκος

Ανδρέας Κριεζής (1816-1880)

Ο Ανδρέας Κριεζής γεννήθηκε στην Ύδρα και σπούδασε ζωγραφική στο Παρίσι. Όπως και αγιογράφος. Είναι ανάμεσα στους πιο ονομαστούς ζωγράφους της εποχής του, γνωστός για τις προσωπογραφίες του (Εικ. 41, Εικ. 42). Πλησιάζει στον Ιταλό ζωγράφο **Φραντσέσκο Πίτζε** ως προς την τεχνοτροπία. Οι διαφορές στο έργο του εστιάζουν στην πλαστικότητα των μορφών ξεφεύγοντας από την λεπτομερή απόδοση του Ιταλού καλλιτέχνη. Το 1851 διορίστηκε καθηγητής ιχνογραφίας και αργότερα καλλιγραφίας στο Ελληνικό Γυμνάσιο Σύρου, όπου δίδαξε ως το 1868. Αφήνει πλούσιο έργο πίσω του. Έργα του φυλάσσονται στο Μουσείο Μπενάκη, στην Εθνική Πινακοθήκη, στο Ιστορικό Αρχείο Ύδρας κ.α. (Μισιρλή Ν. 1993).



Εικ.41. Ανδρέας Κριεζής: Ψαριανός Καπετάνιος, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.



Εικ.42. Ανδρέας Κριεζής: Πορτραίτο του Όθωνα.

Θεόδωρος Βρυζάκης (1814-1878)

Ο Βρυζάκης γεννήθηκε στη Θήβα το 1814, επτά χρόνια πριν από την κήρυξη της Επανάστασης του 1821, ο Θεόδωρος Βρυζάκης έζησε τα σκληρά χρόνια του απελευθερωτικού αγώνα μέχρι την ίδρυση του ελεύθερου ελληνικού κράτους. Σπούδασε ζωγραφική στο Μόναχο και τα θέματα του είχαν κυρίως ιστορικό περιεχόμενο. ο Βρυζάκης είναι ένας από τους κύριους θεμελιωτές της νεότερης (μεταβυζαντινής) ελληνικής ζωγραφικής και συγκαταλέγεται στους κορυφαίους Έλληνες ζωγράφους του 19ου αιώνα. Η τεχνοτροπία του ακολουθεί την Σχολή του Μονάχου και των Δυτικοευρωπαϊών ρομαντικών ζωγράφων.

Το 1855 συμμετείχε στην Διεθνή Έκθεση του Παρισιού με το έργο του «*Η Έξοδος του Μεσολογγίου*». Τον πίνακα αυτόν, ο ίδιος ο Βρυζάκης τον αντέγραψε τουλάχιστον δύο

φορές. Το ενδιαφέρον του ζωγράφου στα έργα του επικεντρώνεται στο στήσιμο της σκηνής αλλά και στην ενδυμασία του εικονιζόμενου. Θεωρείται από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της ιστορικής ζωγραφικής. Η προσωπογραφία ενδιαφέρει τον Βρυζάκη και σημαντικό θεωρεί την πιστότητα των προσώπων των αγωνιστών. Τα έργα του φημίζονται για τον μεγάλο αριθμό των προσώπων. Οι αγωνιστές συνοδεύονται εκτός από τα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά από την ποιητική και ρομαντική διάθεση του καλλιτέχνη εξαιτίας της συγκίνησής του η οποία βρίσκει τις ρίζες της στην ανατροφή του και στο φιλελληνικό κλίμα το οποίο γαλουχήθηκε και αυτό περνάει μέσα από τα έργα του. (Μισιρλή, 1993).



Εικ.43. Θεόδωρος Βρυζάκης, Αποχαιρετισμός στο Σούνιο Προσωπογραφία Αναγνωστόπουλου. Λάδι σε Καμβά 0,97x0,70 Συλλογή Εθνικής, Πινακοθήκης Δωρεά Πανεπιστημίου Αθηνών.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο εικονιζόμενος στην (Εικ. 43), δεν μπορεί εύκολα να ταυτιστεί. Το όνομα «Αναγνωστόπουλος» ανήκει σε μια μεγάλη οικογένεια αγωνιστών οι οποίοι προέρχονται από διάφορα μέρη της Πελοποννήσου. Πιθανολογείται πως είναι ο

Ευστάθιος Αναγνωστόπουλος από την Ναύπακτο και αυτό γιατί στο βάθος η πόλη που φαίνεται μοιάζει να βρίσκεται απέναντι από τον Κορινθιακό κόλπο. Χαρακτηριστικά του έργου αυτού είναι το ονειροπόλο και ρομαντικό ύφος του αγωνιστή, το οποίο συνδυάζει την γενναιότητα με την ρομαντική παρουσία. Ο ζωγράφος εναρμονίζει τα στοιχεία με τέτοιο τρόπο ώστε το εικαστικό αποτέλεσμα να συνδυάσει την ρομαντική παρουσία με τον ηρωισμό (Εικ.44). Το πλούσιο χρώμα του ζωγράφου στα ρούχα όπως το γλυκό κόκκινο και το χρυσοποίκιλτο γιλέκο έρχεται να επιβεβαιώσει τον τίτλο που του αποδόθηκε ως «Γενάρχη»(Μισιρλή Ν. 1993).



Εικ. 44. Θεόδωρος Βρυζάκης. Μιχάλης Πετρόμπεης.

Διονύσιος Τσόκος (1814-1862)

Ο Διονύσιος Τσόκος γεννήθηκε στην Ζάκυνθο, γύρω στα 1820. Σπούδασε ζωγραφική στην πατρίδα του δίπλα στον δάσκαλό του **Νικόλαο Καντούνη**. Στη συνέχεια οι σπουδές του ολοκληρώθηκαν στην Βενετία στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της πόλης με καθηγητή τον **Ιταλό Ludovico Lipparini**. Στη διάρκεια των σπουδών του στην ιταλική πόλη συμμετείχε δύο φορές σε εκθέσεις ζωγραφικής. Το 1847 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και το 1856 τοποθετήθηκε στη θέση του καθηγητή σχεδίου στο Αρσάκειο Αθηνών. Το πορτραίτο κυριαρχεί στους πίνακες του και η τεχνοτροπία του θυμίζει στοιχεία της Επτανησιακής Σχολής ενώ είναι εμφανής η τάση εξιδανίκευσης καθώς επίσης και τα στοιχεία ακαδημαϊσμού επικρατούν στα έργα του (Εικ.45, Εικ. 46). Ενώ αντιθέτως η τάση του ηρωισμού αποτελεί μικρότερο μέρος. (Λαμπράκη - Πλάκα, 2001).



Εικ.45. Διονύσιος Τσόκος. Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, Αθήνα Εθνική Πινακοθήκη.



Εικ. 46. Διονύσιος Τσόκος. Προσωπογραφία Κυρίας, Αθήνα Εθνική Πινακοθήκη.

2.3. Η Σύνδεση με το Μόναχο. Η δεύτερη γενιά ζωγράφων (γεννήθηκαν το 1822-1843).

Η περίοδος 1822-1843 αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές περιόδους της νεοελληνικής τέχνης. Οι προσωπικότητες που έρχονται στο προσκήνιο αυτή την περίοδο σφραγίζονται από τους αγώνες του Καποδίστρια, την εξέγερση του 1843 και την απόλυτη μοναρχία του Όθωνα. Αυτή την περίοδο οι καλλιτέχνες επηρεάζονται από τον ακαδημαϊσμό της Σχολής του Μονάχου χωρίς όμως να περιοριστούν στον συντηρητισμό της ακαδημαϊκής ζωγραφικής παρόλο που η παιδεία που είχαν πάρει ήταν κυρίως γερμανικής καταγωγής και καθορίζουν την εξέλιξη της ζωγραφικής τέχνης. Σημαντικοί είναι οι **Νικηφόρος Λύτρας**, **Κωνσταντίνος Βολανάκης** και **Νικόλαος Γύζης**, οι οποίοι σπούδασαν στο Μόναχο (Καλλιγιάς, 1981). ο **Νικόλαος Κουνελάκης** ο οποίος σπούδασε στην Πετρούπολη και Ιταλία, ο **Νικόλαος Τυπάλδος Ξυδιάς**,

πού σπούδασε στην Ρώμη και το Παρίσι, ο **Αριστείδης Οικονόμος** που σπούδασε στην Βιέννη και την Βενετία, ο **Γεώργιος Άβλιχος** που σπούδασε στην Ιταλία κ.α.

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, τα έργα χαρακτηρίζονται από μια στροφή στην Θεματολογία και δεν επικρατεί πια η προσωπογραφία και ιστορικά θέματα αλλά οι ηθογραφίες, νεκρές φύσεις. Το ‘ανεκδοτολογικό’ περιεχόμενο έχει χάσει το ενδιαφέρον του πίνακα, όπως των ζωγράφων της επανάστασης, αλλά επικρατούν οι καθαρά ζωγραφικές αξίες, τα μορφικά δηλαδή στοιχεία, και η χρωματική γλώσσα. Ο πολιτικός αντικαθιστά τον αγωνιστή, η οικογένεια του καλλιτέχνη, ο ταπεινός χωρικός τον εύπορο αστό. Αλλαγές θα παρατηρήσουμε επίσης και στην τεχνολογία καθώς οι καλλιτέχνες εγκαταλείπουν την ρομαντική αντίληψη των αρχών του αιώνα και τον ακαδημαϊσμό και το βάρος δίνεται στις ρεαλιστικές περιγραφές με σκοπό την επίτευξη της αλήθειας και την προσέγγιση της καθημερινής ζωής.

Και εδώ έχουμε ξένους ζωγράφους που δραστηριοποιήθηκαν στον χώρο της Ελλάδας, όπως ο **Francesco Pige** (1822-1862) και ο **Karl Krazeisen**, (1826), ο οποίος φιλοτέχνησε 19 πορträιτα, με μολύβι και χαρτί. Αργότερα, όταν επέστρεψε στη Γερμανία, τα έκανε λιθογραφίες και από το 1827 κυκλοφόρησε 7 λευκώματα υπό τον γενικό τίτλο «Προσωπογραφίες των διασημότερων Ελλήνων και Φιλελλήνων», μαζί με μερικές απόψεις και ενδυμασίες σχεδιασμένες εκ του φυσικού και δημοσιευμένες από τον Karl Krazeisen. Ο **Ferdinand Victor Eugène Delacroix**, είναι γνωστός για τα έργα του ‘Η σφαγή της Χίου’, και ο ‘Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη’. Γνωστό έργο, του ιταλού ζωγράφου **Ambroise Louis Garneray**, που είχε φτάσει στην Ελλάδα το 1827, είναι η «Ναυμαχία του Ναυαρίνου». Ένας Δανός, ο **Adam Friedel**, βρέθηκε στην επαναστατημένη Ελλάδα το 1821 και επί τρία χρόνια σχεδίαζε τις μορφές των Ελλήνων αγωνιστών. Επίσης αναφέρονται οι **Peter von Hess** (1792 – 1871) και ο **Ludovico Lipparini** με το έργο του ‘Ο Ανδρέας Μιαούλης και η Μπουμπουλίνα’.

Λύτρας, Francesco Pige, Γόζης.

Francesco Pige, (1822 - 1862)

Ο Φραντσέσκο Πίτζε γεννήθηκε το 1822 στο Γκρινς, του Αυστριακού Τιρόλο και σπούδασε ζωγραφική το 1842 στο Μόναχο της Βαυαρίας. Αργότερα συνέχισε τις σπουδές του για μια τριετία στη Ρώμη και έπειτα εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα.

Ασχολήθηκε κυρίως με τις προσωπογραφίες και σε μικρότερο βαθμό με την τοπιογραφία ενώ το μεγαλύτερο κομμάτι του έργου του αποτελείται από πορträιτα μελών σημαντικών νησιωτικών οικογενειών που έδρασαν κατά τα χρόνια της Ελληνικής Επανάστασης, γεγονός που

σύμφωνα με αρκετές βιογραφίες του καλλιτέχνη οδηγεί στο συμπέρασμα πως έδρασε κυρίως στο νησιωτικό κομμάτι της χώρας. Η τεχνοτροπία του καλλιτέχνη θυμίζει Κριεζή καθώς οι μορφές είναι τυπικές και άκαμπτες (Λαμπράκη-Πλάκα, 2001). Τα πρόσωπα απεικονίζονται μετωπικά ή στα τρία τέταρτα, κοιτάζουν τον θεατή, φορούν τις παραδοσιακές εθνικές τους φορεσιές και περιβάλλονται είτε από διακοσμητικά είτε από συμβολικά στοιχεία, τα οποία συμβολίζουν το επάγγελμα και την κοινωνική τους θέση. Ο Πίτζε συνδέει τα έργα του με τη γερμανική και φλαμανδική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα, ενώ οι αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα και η ρομαντική κλασικιστική διάθεση φανερώνουν επιρροή από τα κλασικά ιδεώδη της εποχής του.



Εικ. 47. Francesco Pige (1822-1862), Κυριακούλα Βούλγαρη, συζ. Ανδρέα Κριεζή, π. 1850, Λάδι σε καμβά, 83 χ 66 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Έυρ. Κουτλίδη.

Η Κυριακούλα Βούλγαρη (Εικ.47), ήταν σύζυγος του Αντωνίου Κριεζή, που κατέλαβε υψηλότατα πολιτικά αξιώματα, ενώ η ίδια ανήκε στην ακολουθία της βασίλισσας Αμαλίας. φορά και μέσα στα Ανάκτορα την υδραϊκή φορεσιά της που παρουσιάζει καθισμένη περήφανα μπροστά από τη βελουδένια κουρτίνα με τα κρόσια των Ανακτόρων που έρχεται σε πολιτισμική αντίθεση με τη λαμπρότητα της λαϊκής αισθητικής. Αυτό που χαρακτηρίζει το ύφος του Πίτζε είναι η ακρίβεια όταν ζωγραφίζει τα πρόσωπα ή τα χέρια. Όταν όμως ζωγραφίζει τα στολίδια, τα κεντήματα, τα κοσμήματα, με κάθε λεπτομέρεια, μοιάζει με ναΐφ (naïve), δηλαδή με ασπούδαχτο ζωγράφο. Συχνά ξεχνά τον όγκο, την προοπτική. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του Πίτζε είναι ότι δεν χρησιμοποιεί το καφετί χρώμα που χρησιμοποιούν συνήθως οι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι. Γι' αυτό τα χρώματά του είναι καθαρά και λαμπερά (Μισιρλή Ν. 1993).

Νικηφόρος Λύτρας (1832 – 1904)

Ο Νικηφόρος Λύτρας γεννήθηκε στην Τήνο, και σπούδασε ζωγραφική με δασκάλους, τον διευθυντή του Σχολείου των Τεχνών, **Ludwig Thiersch**, γερμανικής καταγωγής, τους αδερφούς Μαργαρίτη και τον Ιταλό **Raffaello Ceccoli**. Ήταν ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες ζωγράφους και δασκάλους της ζωγραφικής κατά τον 19ο αιώνα. Θεωρείται από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Σχολής του Μονάχου και πρωτοπόρος στην διαμόρφωση

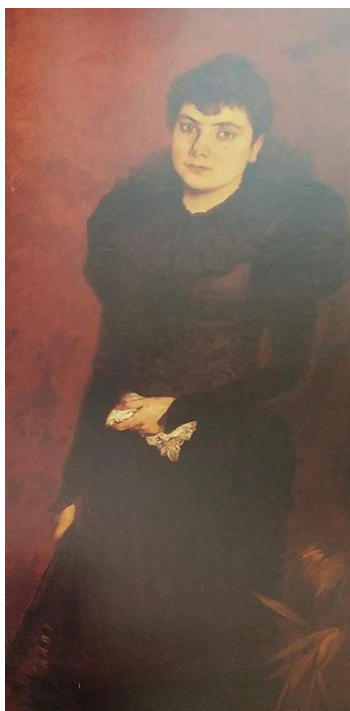
της διδασκαλίας των Καλών Τεχνών στην Ελλάδα. Το 1856, ο Νικηφόρος Λύτρας ανέλαβε να διδάξει το μάθημα της Στοιχειώδους Γραφής στο ίδιο ίδρυμα (Αθανάσογλου, 1976).

Το 1860, με υποτροφία του βασιλιά Όθωνα, πήγε στο Μόναχο για να σπουδάσει στη Βασιλική Ακαδημία των Καλών Τεχνών. Στην Βαυαρία η τέχνη, είχε στραφεί στον αρχαίο κλασικισμό, και βρισκόταν στην ακμή της. Εκπαιδεύτηκε σ' αυτή τη Σχολή με δάσκαλό του τον **Karl von Piloty**, ο οποίος ήταν βασικός εκπρόσωπος της ιστορικής ρεαλιστικής ζωγραφικής στη Γερμανία. Το 1862, με την έξωση του βασιλιά Όθωνα, το ελληνικό κράτος διέκοψε την υποτροφία που του χορηγούσε, αλλά ο εύπορος βαρόνος **Σιμών Σίνας**, πρέσβης της Ελλάδας στη Βιέννη, ανέλαβε τα έξοδα των σπουδών του. Το καλοκαίρι του 1865, λίγο πριν αναχωρήσει για την Ελλάδα, συνάντησε τον φίλο του Νικόλαο Γύζη, που μόλις είχε φθάσει στο Μόναχο για να σπουδάσει και αυτός κοντά στον Πιλότυ. Με την επιστροφή του στην Αθήνα, ο Λύτρας διορίστηκε καθηγητής στο Σχολείο Καλών Τεχνών, στην έδρα της Ζωγραφικής. Το 1873, έκανε ένα τρίμηνο ταξίδι στη Σμύρνη και τη Μικρά Ασία προσπάθησε να γνωρίσει την επίδραση που είχε η Ανατολή πάνω στον κλασικισμό, ώστε να μπορέσει να μελετήσει το βυζαντινό ρυθμό που γεννήθηκε από την ένωση του κλασικισμού με την αραβική τέχνη. Τον επόμενο χρόνο (1874) πήγε πάλι στο Μόναχο και επέστρεψε στην Αθήνα τον Απρίλιο του 1875. Τον Σεπτέμβριο του 1876, μαζί με τον Γύζη, αναχώρησε και πάλι για το Μόναχο και το Παρίσι. Μέρος της θεματογραφίας του καλλιτέχνη αποτελούν η «ιστορική ζωγραφική» με θέματα παρμένα από την ελληνική μυθολογία και την ελληνική ιστορία.

Το πορτραίτο κατέχει σημαντική θέση στο έργο του αφού ασχολείται με αυτό κατά την επιστροφή του στην Ελλάδα. Ο Ν. Λύτρας ήταν από τα πιο δημοφιλή πρόσωπα στους αθηναϊκούς καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής του. Ως επίσημος προσωπογράφος της υψηλής κοινωνίας της Αθήνας φιλοτέχνησε ολόσωμα μνημειακά πορτρέτα μελών των οικογενειών Σερπιέρη, Κουτατζόγλου, διευθυντών της Εθνικής Τράπεζας και άλλων επιφανών Αθηναίων που συγκαταλέγονται στα πιο σημαντικά δείγματα της ελληνικής ζωγραφικής του 19ου αι. Στην πραγματικότητα, όμως, οι βιοτικές ανάγκες ήταν που υποχρέωσαν τον Νικηφόρο Λύτρα να ζωγραφίζει προσωπογραφίες εξεχόντων προσώπων. Κύριο χαρακτηριστικό του Λύτρα είναι η μεταφορά του ενδιαφέροντος από το εικονογραφικό στο συναισθηματικό περιεχόμενο του θέματος που απεικονίζει την γνησιότητα και την ποιοτική διατύπωση των έργων του. Εντύπωση προκαλεί το πέρασμα από τα περιγραφικά στοιχεία στα καθαρά ζωγραφικά (Αθανάσογλου, 1976).

Συμμετείχε και τιμήθηκε σε πάμπολλες εκθέσεις: στις πανελλήνιες εκθέσεις στο Ζάππειο, τις παγκόσμιες εκθέσεις του Παρισιού (κατά τις χρονιές 1855, 1867, 1878, 1889 και 1900), την

παγκόσμια έκθεση της Βιέννης 1873, και τις εκθέσεις που οργάνωνε τακτικά ο Καλλιτεχνικός Σύλλογος Παρνασσός. Ο Λύτρας διακρίθηκε για την ευαισθησία και την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία, καθώς και για την ευαισθησία του. Κοντά του μαθήτευσαν πολλοί ζωγράφοι, που αργότερα ακολούθησαν διαφορετικούς δρόμους και διακρίθηκαν, μεταξύ των οποίων ο Γεώργιος Ιακωβίδης, ο Πολυχρόνης Λεμπέσης, ο Περικλής Πανταζής, ο Γεώργιος Ροϊλός και ο Νικόλαος Βώκος. Πέθανε σε ηλικία 72 ετών το καλοκαίρι του 1904 (Μισιρλή, 2003).



Εικ.48. Νικηφόρος Λύτρας. Προσωπογραφία κας Σάρογλου Λάδι σε καμβά 1,52x 0,69 μ. υπογραφή Ν. Λύτρας 91, Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης.

Η προσωπογραφία της κας Σάρογλου είναι ένα από τα έργα της ώριμης περιόδου του καλλιτέχνη το οποίο πραγματοποιήθηκε το 1891, όταν κατά την ομολογία του καλλιτέχνη έκανε μαθήματα ζωγραφικής στο μοντέλο. Η νέα γυναίκα προβάλλεται με το σκούρο κόκκινο καφέ εντυπωσιακό φόρεμα σε κόκκινο φόντο με μόνη απόκλιση το λευκό μαντίλι που κρατά στο χέρι της η νεαρή γυναίκα. Ο Λύτρας τολμά να δοκιμάζει τις δυνατότητες του σε ένα παιχνίδι ανάμεσα σε διαφορετικούς τόνους αλλά με το ίδιο χρώμα. Στην προσπάθεια του ζωγράφου να τονιστεί η κομψότητά της και να επικεντρωθεί το ενδιαφέρον μας στην προσωπικότητα της κυρίας, ο Λύτρας χρησιμοποιεί το στενόμακρο σχήμα. Τα εκφραστικά μέσα κυριαρχούν ο τρόπος ένταξης της μορφής στο χώρο, η επιλογή των χρωμάτων και το μεστό σχέδιο. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί την ίδια μέθοδο στο πορτραίτο 'κυρία με τα άσπρα γάντια' όσον αφορά τον μικρό χώρο και την μονοχρωμία, προκειμένου να αποδείξει τις ανανεωτικές προσπάθειές

του, στο περιορισμένο αυτό είδος όσον αφορά την ιδιομορφία του έργου του.(Αθανάσογλου, 1976).



Εικ. 49. Ν. Λύτρας. Άνθη Επιταφίου, Λάδι σε καμβά 0,80x0,51μ. Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης Κληροδότημα Αποστ. Χατζηαργύρη.

Το έργο ανήκει στην τελευταία περίοδο της δημιουργίας του καλλιτέχνη. Ολοκληρώθηκε το 1901 Παρουσιάστηκε

στην έκθεση του Παρνασσού, στη συνέχεια στην έκθεση του Πανιωνίου Συλλόγου στην Σμύρνη το 1902, στην έκθεση των συντακτών το 1909, και το 1933, στην αναδρομική έκθεση του ζωγράφου. Οι υπαρξιακές αγωνίες του καλλιτέχνη ζωντανεύουν σε αυτό το έργο συνδέεται όμως με τις επιδιώξεις της γερμανικής ζωγραφικής ως αναλλοίωτο στοιχείο παραμένει η δημιουργία μιας ηθογραφίας χωρίς χρονικούς προσδιορισμούς και με την κατάργηση του στοιχείου της καθημερινότητας. Το έργο διακατέχεται από μελαγχολική ατμόσφαιρα καθώς οι τόνοι που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης όλα ακολουθούν τους γκριζους τόνους, καφέ, γκριζομωβ, λίγο πρασινοκίτρινους χωρίς ίχνος της γνωστής μικρής πινελιάς κόκκινου καθώς η δραματική ατμόσφαιρα συνοδεύει την κόρη. Η σοβαρότητα και η εσωτερικότητα μετατρέπεται σε ατμόσφαιρα πόνου. «Τα άνθη επιταφίου» ακολουθούν το γεροντικό ύφος του Λύτρα που έχει χάσει σε αισιοδοξία και ομορφιά αλλά έχει κερδίσει σε ελευθερία. Παραμένει το όρθιο μοτίβο της μεμονωμένης κόρης καθώς πρόκειται για μια πιο μεστή φιγούρα με θλιμμένο ύφος και απαισιόδοξο ντυμένη στα σκούρα χρώματα. (Αθανάσογλου 1976, Χρήστου 1981).



Εικ. 50. Νικηφόρος Λύτρας. Προσωπογραφία άνδρα με ημίψηλο. λάδι σε καμβά, 0,96x0,76 μέτρα ανυπόγραφο σύλλογο Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη.

Το έργο αυτό ανήκει στις ώριμες προσωπογραφίες του Λύτρα. Τοποθετείται το 1885 -1890, περίπου την ίδια εποχή με το ολόσωμο πορτραίτο του Λύσανδρου Κανταντζόγλου (Εικ. 50). Ο εικονιζόμενος παριστάνεται σε τρία τέταρτα στραμμένος, ελαφρά προς τα αριστερά, ή δεξιά και προβάλλεται σε σκούρο καφέ λάδι φόντο, το ένα χέρι ακουμπά στο μπαστούνι ενώ το άλλο δεν φαίνεται καθόλου. Τα σκούρα ρούχα μόλις που ξεχωρίζουν μέσα από τις αρμονίες του καφέ χρώματος αλλά ζωντανεύουν από μερικές ανοιχτόχρωμες επιφάνειες που ενεργοποιούνται από μερικά μόνο σημεία τα οποία έχουν έντονο χρώμα. Στο συγκεκριμένο έργο διαφοροποιείται η γούνα του πανωφοριού, με γρήγορες πινελιές διαφοροποιείται, το κάτω μέρος του έργου του, και ξεχωρίζει η μπλε ταινία του παρασήμου και ο κόκκινος λαιμοδέτης (Αθανάσογλου, 1976). Ιδιαίτερη σημασία αποτελεί το λευκό έντονο λευκό πουκάμισο που φαίνεται λίγο αλλά

καθοριστικά, για το έργο όπως επίσης και το πλάσιμο του προσώπου και του χεριού που ακουμπά στο μαστούνι. Έτσι προβάλλεται το φωτεινό παλλόμενο πρόσωπο με τα διαπεραστικά μάτια και ένα ελεύθερο ζωγραφισμένο σταθερό και δυναμικό χέρι. Στον αντίχειρα ο Λύτρας τοποθετεί ακόμη μία φορά τη σφραγίδα του που είναι μία μικρή κόκκινη πινελιά όπως επίσης και λίγο μπλε στα μανίκια, που μόλις διακρίνονται. Η προσωπογραφία ανήκει στις δωρικές μνημειακές δημιουργίες που χαρακτηρίζονται από λιτότητα (Αθανάσογλου 1976, Καλλιγιάς 1977).

Νικόλαος Γύζης (1842-1900)

Ο Νικόλαος Γύζης γεννήθηκε στο Σκλαβοχώρι Τήνου, το 1842 Ένας από τους πιο σημαντικούς Έλληνες ζωγράφους του 19ου αιώνα της λεγόμενης «Σχολής του Μονάχου». Διακρίθηκε σε όλα τα χρόνια των σπουδών του και πήρε τα πρώτα βραβεία στην ξυλογραφία, τη ζωγραφική και τη χαλκογραφία. Το 1850, άρχισε να παρακολουθεί μαθήματα στην Σχολείο των Τεχνών, αρχικά ως ακροατής και, από το 1854 έως το 1864, ως κανονικός σπουδαστής. Με το τέλος των σπουδών του, έλαβε υποτροφία από το *Ευαγές Ίδρυμα* του Ναού της Ευαγγελιστρίας της Τήνου, και συνέχισε τις σπουδές του στην Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου. Δάσκαλοί του στο Μόναχο ήταν ο **Hermann Anschütz** και ο **Alexander Wagner**. Τον Ιούνιο του 1868 έγινε δεκτός στο εργαστήριο του **Karl von Piloty**. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Μόναχο το 1871 και τον Απρίλιο του 1872 επέστρεψε στην Αθήνα, για να μετατρέψει το πατρικό του σπίτι επί της οδού Θεμιστοκλέους σε ατελιέ.

Ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς εκπροσώπους του *ακαδημαϊκού ρεαλισμού* του ύστερου 19ου αιώνα, του συντηρητικού εικαστικού κινήματος που είναι γνωστό ως «Σχολή του Μονάχου». Συμμετείχε και βραβεύτηκε σε πάρα πολλές ελληνικές και ευρωπαϊκές εκθέσεις, από το 1870 έως το 1900. Μάλιστα, μετά τον θάνατό του το 1901, τιμήθηκε με έκθεση έργων του στην 8η Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση του Glaspalast. Σπουδαστής στην Ακαδημία του Μονάχου, έφτιαξε έργα σπάνιας επιδεξιότητας μέσα στα όρια του ιστορικού ρεαλισμού και της ηθογραφίας. Δύο από τα μεγάλα «γερμανικά» του έργα, οι *Ελεύθερες τέχνες και τα πνεύματα της καλλιτεχνικής βιοτεχνίας*, που κοσμούσαν την οροφή Μουσείου Διακοσμητικών Τεχνών του Καΐξερσλάουτερν (1878–1880), και *‘Ο θρίαμβος της Βαυαρίας’*, που κοσμούσε την αίθουσα συνεδριάσεων του Μουσείου Διακοσμητικών Τεχνών της Νυρεμβέργης (1895–1899), καταστράφηκαν κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Άτομο βαθιά θρησκευόμενο, στράφηκε προς τις αλληγορικές και τις μεταφυσικές παραστάσεις. Τα λεγόμενα «θρησκευτικά» του έργα, με πλέον χαρακτηριστικό τον πίνακα *Ίδού ο Νυμφίος έρχεται* (1895–1900, Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδας - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου), με έντονες υπαρξιακές αναζητήσεις και κυρίαρχο θέμα των ώριμων έργων του ήταν *“Ο αγώνας του εναντίον του Κακού και η τελική νίκη του Καλού”*. Η σημαντικότερη μορφή σ' αυτά τα έργα του είναι η γυναίκα, που άλλοτε εμφανίζεται ως Τέχνη, άλλοτε ως Μουσική, άλλοτε ως Άνοιξη, άλλοτε ως Δόξα κ.λπ. Μερικά από τα έργα του, όπως *“Τα αρραβωνιάσματα”* (1875) και *“Το κρυφό σχολειό”* (Λυδάκης, 1976), βασίζονται σε προφορικούς θρύλους της εποχής της Τουρκοκρατίας, των οποίων η αντιστοιχία στην ιστορική πραγματικότητα αμφισβητείται σήμερα, χωρίς βέβαια αυτό να μειώνει την καλλιτεχνική αξία των παραπάνω έργων. Ο Γύζης σε κάποια έργα του κυρίως σε αυτά με κάρβουνο και κιμωλία δίνει μια εξπρεσιονιστική τάση απελευθέρωσης από τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό. Ο Γύζης εικονογράφησε βιβλία και αφίσες. Τον Μάιο του 1874 εγκατέλειψε την Αθήνα και επέστρεψε στο Μόναχο, όπου έμελλε να ζήσει για το υπόλοιπο της ζωής του. Το 1880, ανακηρύχθηκε σε επίτιμο μέλος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Μονάχου και το 1888 εκλέχθηκε τακτικός καθηγητής στο ίδιο ίδρυμα. Πέθανε στο Μόναχο στις αρχές του 1901.



Εικ.51. Ν. Γύζης. Άρτεμης Γύζη, λάδι σε καμβά, 1,37 x 1,00μ. υπογραφή Νικόλαος Γύζης, συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη.

Κατά τη δεκαετία 1880-1890 ο Ν. Γύζης δημιούργησε πολλές προσωπογραφίες κοντινών του ανθρώπου προσώπων οι οποίες αναδεικνύουν εμπνευσμένο ανανεωτή αυτού του είδους. Κορυφαία στη σειρά είναι η προσωπογραφία της γυναίκας του η οποία παρουσιάζεται καθιστή να ακουμπάει το δεξί της χέρι απλωμένο σε ένα παρακείμενο τραπέζι (Εικ. 51). Η γυναίκα φοράει ένα εορταστικό φόρεμα που φαίνεται μόνο κατά το ήμισυ, γιατί στο αριστερό μέρος έχει ρίξει ένα βαρύτιμο γούνινο παλτό εντυπωσιακά φουσκωτά μανίκια στα οποία πέφτει το έντονο φως δημιουργεί ανταύγειες μέσα από το λεπτό ύφασμα του φορέματος. Δεν πρόκειται για ένα συμβατικό πορτρέτο αλλά για μία ιδιαίτερη σύλληψη την οποία την φανερώνουν η στάση και σχεδιαστική απόδοση του ζωγράφου κυρίως όμως η διαπραγμάτευση του φωτός και του χρώματος. Επικεντρώνεται στο πρόσωπο της γυναίκας, ενώ συγχρόνως το εξαυλώνει ξεδιπλώνοντας την πολύπλευρη

προσωπικότητά της. Εμφανίζεται μία λεπτή, ευαίσθητη, φυσιογνωμία που επιβάλλεται όμως με διακριτικό ύφος μέσα από το συγκρατημένο χαμόγελο, την εντυπωσιακή ενδυμασία και την άνετη αλλά μεγαλοπρεπή παρουσία, απέναντι στη φωτεινότητα του φορέματος και στο χρωματικό πανδαιμόνιο του κόκκινου σκέπασμα του τραπέζιου αντιπαρατίθεται το σκούρο ζεστό καφέ μαύρο της βαρύτιμης γούνας. Υπάρχει ισορροπία στα χρώματα που οικοδομούνται δεξιά και αριστερά με τις πιο μεγάλες αντιθέσεις στο φως, όπως και στη σύνθεση και στο χρώμα. Η προσωπογραφία έγινε στο μέσο της δεκαετίας του 1880 το οποίο μας το φανερώνει ένα άλλο πορτρέτο της γυναίκας του χρονολογημένου το 1890 την παρουσιάζει σε μεγαλύτερη ηλικία, επικρατούν οι σχεδιαστικές ελευθερίες, στη διαπραγμάτευση του βάθους, και οι χρωματικές κηλίδες του φωτός, προέρχονται από τη γρήγορη και ελεύθερη πινελιά είναι στοιχεία από τη Γερμανία που έρχονται να μαρτυρήσουν τα στοιχεία του ιμπρεσιονισμού (Μισιρλή, 1993).



Εικ.52. Ν. Γύζης. 'Γιάντες', Λάδι σε καμβά 0,46 x0,37, Υπογραφή Νικόλαος Γύζης, Συλλογή Εθνικής πινακοθήκης, Κληροδότημα Αποστόλου Χατζηαργύρη.

Η χρονολογία του έργου αυτού τοποθετείται το 1878, οδηγεί στο ταξίδι του στην Ελλάδα και το όνομα 'Γιάντες' προσδιορίζει το γνωστό παιχνίδι του στοιχήματος στο οποίο έχει παίξει και έχει χάσει η θλιμμένη κόρη. Το γεγονός αυτό δίνει την ευκαιρία στο Γύζη να δείξει τις κατακτήσεις που έχει πραγματοποιήσει τα λίγα χρόνια της παραμονής του στο Μόναχο όπως επίσης και τη δυνατότητά του να μεταβάλλει, απλά γεγονότα σε ύψιστες εικαστικές δημιουργίες. Μετά τις πρώιμες προσωπογραφίες με πρόσωπα της οικογένειάς του, το κεφάλι της κόρης δείχνει την στροφή στην τεχνοτροπία του (Καλλιγιάς, 1977). Με το συγκεκριμένο έργο να μαρτυρεί την απελευθέρωση του Γύζη από μαθητικές επιδράσεις και την ανεξάρτητη και ενδιαφέρουσα τεχνική του πορεία. Καλλιτέχνης έχει ξεφύγει από τη συμβατικότητα η οποία χαρακτήριζε παλαιότερα πορτραίτα του. Πάνω σε κόκκινο κεραμίδι φόντο προβάλλει το βάθος ενώ το κεφάλι εμφανίζεται δεμένο με μαύρο μαντήλι. Το λυπημένο πρόσωπο της κόρης, και τα βουρκωμένα μάτια της συγκρατούν μόλις τα δάκρυα. Ενώ από τη βαθιά συγκίνηση φαίνεται να ανοίγουν τα σαρκώδη χείλη της. Το πρόσωπό της είναι φρέσκο νεανικό φάση και θα αποτελέσει

το γνωστό τύπο της Ελληνίδας κόρης και μάνας που συναντούμε στις ηθογραφίες του, η ελευθερία στην πινελιά η οικονομία των σχεδιαστικών και χρωματικών μέσων θυμίζουν τη λιτότητα και τη συγκρατημένη δύναμη των αρχαίων ελληνικών έργων τέχνης (Προκοπίου 1936, Καλλιγιάς 1981).

2.4. Επιδράσεις από το Παρίσι και άλλες σχολές. Τρίτη (γεννήθηκαν το 1844 -1862) και Τέταρτη γενιά (1863-1881) των ζωγράφων.

Τρίτη γενιά

Η Τρίτη γενιά των Ελλήνων ζωγράφων είναι αυτών που γεννήθηκαν στα χρόνια του 1844 με 1862 κατά την περίοδο της συνταγματικής μοναρχίας του Όθωνα σε μία εποχή που μπορεί να χαρακτηριστεί ως περίοδος του νεοελληνικού διαφωτισμού. Σε αυτή περίοδο σε αυτή την περίοδο διέπρεψαν πολλές πνευματικές προσωπικότητες όπως οι λογοτέχνες, ο **Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης**, ο **Γιάννης Ψυχάρης**, ο ιδρυτής της ελληνικής γλωσσολογίας **Γεώργιος Χατζηδάκης** κ.α. Οι ζωγράφοι της γενιάς αυτής συνέχισαν τις αναζητήσεις της προηγούμενης γενιάς με περισσότερη σαφήνεια, και έφτασαν σε ανάλογο πλούτο μορφοπλαστικών κατακτήσεων. Την περίοδο αυτή συνεχίζεται η αντιπαράθεση ανάμεσα στους καλλιτέχνες που ακολουθούν το ακαδημαϊκό πνεύμα της σχολής του Μονάχου και εκείνων που επηρεάζονται από άλλα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα. (Μισιρλή, 1993). Στην πρώτη ομάδα ανήκουν ο **Ιωάννης Ζαχαρίας**, ο **Πολυχρόνης Λεμπέσης**, **Γεώργιος Ιακωβίδης**, ο **Κωνσταντίνος Πανώριος**, ο **Γεώργιος Χατζόπουλος**, ο **Συμεών Σαββίδης** και ο **Νικόλαος Βώκος**.

Ο **Ζαχαρίας** πέθανε σε νεαρή ηλικία και μας άφησε λίγα έργα διακρίνονται όμως η μεγάλη ευαισθησία όπως το έργο του *‘ο μαθητής’* ο Λεμπέσης ξεπέρασε τον αυστηρό ακαδημαϊσμό των πρώιμων προσπαθειών του και μας έχει δώσει τοπιογραφίες και σκηνές της καθημερινής ζωής με σαφή ιμπρεσιονιστική στοιχεία όπως ελεύθερη σύνθεση και η έμφαση στον ρόλο του φωτός.

Ο **Ιακωβίδης** υπήρξε ένας από τους μεγάλους δασκάλους που καλλιέργησαν στην Ελλάδα το ενδιαφέρον για τη σχολή του Μονάχου. Διακρίνεται για τον συντηρητισμό του αλλά και για τις εξαιρετικές ζωγραφικές του ικανότητες, τη σχεδιαστική του οξύτητα, τη δύναμη της παρατήρησης, και τη χρωματική του ευαισθησία που του επέτρεψαν να φτάσει σε πλούσια εκφραστικά αποτελέσματα (Κριτωνίδης, 1902). Πρέπει να σημειωθεί πως τα έργα του, απεικονίσαις παιδιών όπως η παιδική συναυλία είναι οι από τις πιο σημαντικές για την ελληνική ζωγραφική. Παρά τις όποιες αδυναμίες και ανισότητες του Ιακωβίδη με την άρτια

τεχνική του, τους προσωπικούς του πειραματισμούς και τις ριζοσπαστικές του λύσεις επέδρασε θετικά στην ανάπτυξη της Ελληνικής ζωγραφικής. Ο καλλιτέχνης διατήρησε την ανεξαρτησία του παρόλη τη γερμανική αστική του παιδεία.

Ο **Χατζόπουλος**, άλλος ένας από τους προικισμένους μαθητές του Γύζη στο Μόναχο, εγκαταλείπει πολύ νωρίς το κλίμα της σχολής του Μονάχου και χρησιμοποιεί καθαρά προσωπικό τρόπο στις κατακτήσεις του γαλλικού ιμπρεσιονισμού 'στο τοπίο του Αιγίου' είναι από τα πιο χαρακτηριστικά του έργα. Ο περιορισμός της εξωτερικής περιγραφής και η έμφαση στο χρωματικό παιχνίδι κατορθώνουν να αιχμαλωτίσουν το ιδιαίτερο περιεχόμενο της στιγμής.

Ο **Σαββίδης** παρόλο που υπήρξε και αυτός μαθητής του Γύζη στο Μόναχο εξέφρασε την πιο ολοκληρωμένη άρνηση των καθιερωμένων ακαδημαϊκών τύπων. Ήταν ο ζωγράφος του χρώματος ο οποίος συνδυάζει στη ζωγραφική του την εσωτερικότητα και την ποιότητα της διατύπωσης. Τη μεσογειακή απλότητα και τη γαλλική ευαισθησία καθώς και την αισθησιακή διάθεση του ανατολίτη με μία σχεδόν φλαμανδική χρωματική αμεσότητα.

Από την άλλη πλευρά είναι ο σημαντικότερος ζωγράφος ο **Βώκος**, γνωστός ως ο ζωγράφος των λεγόμενων σκηνών κουζίνας. Οι νεκρές του φύσεις με ψάρια και άλλα θαλασσινά διακρίνονται για τον ρεαλισμό τους.

Από την ομάδα των καλλιτεχνών που σπούδασαν σε άλλα ευρωπαϊκά κέντρα εκτός από το Μόναχο, ξεχωρίζουν ο **Χαράλαμπος Πάχης** που σπούδασε στην Ιταλία και εισήγαγε τύπους της Ιταλικής ζωγραφικής με λαϊκότερο στοιχείο. Επίσης ο **Περικλής Πανταζής**, μαθητής του Κόρο στο Παρίσι και φίλος του Μανέ, μας δίνει σημαντικές προσωπικές προσπάθειες στο πρόβλημα του γαλλικού ιμπρεσιονισμού. Στο έργο του Πανταζή η οπτική πραγματικότητα μεταβάλλεται σε ένα όραμα, όπου τα χρώματα και το φως δίνουν εσωτερικότητα και εκφραστικό πλούτο. Ο **Ιάκωβος Ρίζος** έχει σπουδάσει επίσης στο Παρίσι και κινείται στην κατεύθυνση των κλασικιστικών τάσεων και ιδεαλιστικών τύπων.

Στην Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού του Θεοδώρου Ράλλη, κοντά στο ακαδημαϊκό κλίμα του μαθητή του, κινείται η ζωγραφική του **Ζαν Λεόν Ζερόμ**. Διακρίνεται για τους πίνακες του με ανατολίτικα θέματα και στα έργα του συνδυάζει τον αισθησιασμό την θρησκευτικότητα και την ρομαντική διάθεση που συνθέτουν μία ατμόσφαιρα μελοδραματική με ένα ρηχό συναισθηματισμό.

Ένας από τους πιο προικισμένους ζωγράφος του Δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα είναι ο **Ιωάννης Αλταμούρας** μετεκπαιδεύτηκε στη Δανία και παρόλο που πέθανε πολύ νέος έδωσε ένα εντυπωσιακό για την εκφραστική του δύναμη έργο. Διακρίνεται για τις θαλασσογραφίες του.

Εμείς θα εστιάσουμε το πεδίο της έρευνας μας σε σημαντικούς προσωπογράφους της γενιάς αυτής όπως ο Ροΐλος, ο Ιακωβίδης και ο Σαββίδης (Λαμπράκη-Πλάκα, 2001). **Θ. Ράλλης, Γ. Ιακωβίδης, Σ. Σαββίδης.**

Θεόδωρος Ράλλης (1852-1909)

Ο Θεόδωρος Ιακώβου Ράλλης, γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1852, γνωστός και ως 'Théodore Jacques Ralli ή Rallis', σπούδασε στη Χάλκη και συνέχισε τις σπουδές του στο Λονδίνο. Το 1875 πήγε στο Παρίσι και άρχισε σπουδές ζωγραφικής στη Σχολή Καλών Τεχνών, στο εργαστήριο του **Jean-Léon Gérôme**, (Λαμπράκη-Πλάκα, 2001), Ζωγράφος και γλύπτης ηθογραφικών και ιστορικών θεμάτων κι ακαδημαϊκών τύπων. Τα έργα του αποδίδουν σκηνές της Ανατολής της εποχής του ζωγράφου (και όχι μιας άλλης μακρινής εποχής) και χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερο ρεαλισμό και αυθεντικότητα. Ο Οριενταλισμός μερικών έργων του αποτέλεσε κυρίαρχο στοιχείο της ζωγραφικής του. Ασχολήθηκε με θέματα της Ανατολής.

Οι θρησκευτικές σκηνές του ορθόδοξου ελληνισμού επικρατούν στα έργα του, ενώ τα πρόσωπα παρουσιάζονται με μοναδική ευλάβεια και αθωότητα (Χαραλαμπίδης, 1976). Ωστόσο, μερικά από αυτά τα έργα δείχνουν μια αφέλεια που τείνει προς την ρομαντική και εθνικιστική τεχνοτροπία και αντίληψη των ακαδημαϊκών ζωγράφων του 19ου αιώνα. Έργα του εκτέθηκαν για πρώτη φορά στο Σαλόνι του Παρισιού το 1875. Ήταν μέλος της Εταιρείας Γάλλων Ζωγράφων (*Société des artistes français*), η οποία τον τίμησε με εύφημο μνεία το 1885 και με αργυρό μετάλλιο το 1889. Έγινε επίσης μέλος της γαλλικής Λεγεώνας της Τιμής, ενώ το 1900 διετέλεσε μέλος της κριτικής επιτροπής της Διεθνούς Εκθέσεως του Παρισιού. Με τη διαθήκη του άφησε ορισμένα έργα στην Εθνική Πινακοθήκη. Ήταν Έλληνας ζωγράφος της «γαλλικής ακαδημαϊκής σχολής» (Χρήστου, 1981).



Εικ. 53. Θ. Ράλλης. Η λεία (περίπου 1905), ελαιογραφία σε καμβά, 1,33 εκ. x 1,00 εκ. Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη.

Ο Θεόδωρος Ράλλης ένας γνήσιος 'οριενταλιστής' καταγράφει σε αυτό το έργο μια καθημερινή σκηνή που διαδραματίζεται στο εσωτερικό ενός σπιτιού ανατολίτικου σπιτιού. Τα όρια ανάμεσα στις ηθογραφικές σκηνές και στις

σκηές του 'οριενταλισμού' είναι δυσδιάκριτα, καθώς η επικράτηση των παραδοσιακών στολών πρωταγωνιστούν. Στον κατάλογο, το έργο έφερε τον τίτλο 'Το λάφυρο' (Εικ. 53), με το εξής κείμενο: 'Αλυσοδεμένη και υπέροχη ανάμεσα στα όπλα, λάφυρα με τα μάτια γεμάτα μίσος. Δεν δείχνει πια δάκρυα η Ελληνίδα με το μέτωπο ψηλά περιφρονεί τον νικητή, θα εκδικηθεί τους αδερφούς της συντρίβοντάς του την καρδιά. Το έργο παριστάνει μία νέα όμορφη γυναίκα να ξεσκισμένα ρούχα που βρίσκεται δεμένο στο εσωτερικό μιας εκκλησίας, γύρω της πεταμένα και κατεστραμμένα, εκκλησιαστικά σκεύη, τα μανουάλια τα θυμιατήρια, τα Ευαγγέλια, τα ιερά άμφια και αποκαθλωμένες εικόνες, και σημαίες τα σύμβολα της και της πατρίδας. Στοιβαγμένα είναι τα καριοφύλια και άλλα πολύτιμα αντικείμενα έτοιμα για την επικείμενη λαφυραγωγία. και μέσα σε όλα αυτά το πιο πολύτιμο λάφυρο δεμένη και ταπεινωμένη που συνοφρυώνει το πρόσωπό της όχι πια από πόνο, αλλά από μίσος για εκδίκηση. Στα χρόνια της Επανάστασης τοποθετείται αυτή η σκηνή. Εκτέθηκε το 1906 στο 'Salon de Societe des Artistes Francais'. Διαφοροποιεί τα μέσα από τα έργα της πρώτης στάσης, της πρώτης εποχής που εξαιρούν τον πατριωτισμό, τον θρησκευτικό και ανατολίτικο μυστικισμό, την ευλάβεια και την αφοσίωση στο μοναστικό βίο. Εδώ το Θρησκευτικό και πατριωτικό αίσθημα είναι ένα επιφανειακό στοιχείο. Το έργο αυτό ανήκει στις τελευταίες δημιουργίες του Ράλλη, έτσι η βαθιά αυτή η αλλαγή στο περιεχόμενο όχι μόνο αποκλείει την πρόιμη χρονολόγησή του αλλά το κατατάσσει στα αντιπροσωπευτικά έργα της τελευταίας εποχής'.

Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης γεννήθηκε το 1853 στα Χίδηρα της Λέσβου. Το 1966 πήγε στην Σμύρνη, για σπούδασε στην Ευαγγελική Σχολή. Το 1870 με την προτροπή και την οικονομική βοήθεια του Μιχαήλ Χατζηλουκά, ξυλέμπορου, αποφάσισε να σπουδάσει γλυπτική στην Αθήνα. Το 1870, εγγράφηκε στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας. Δάσκαλοί του στην Αθήνα ήταν ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας και ο γλύπτης Λεωνίδα Δρόσης. Από το Σχολείο των Τεχνών αποφοίτησε με άριστα τον Μάρτιο του 1877. Τον Νοέμβριο του 1877 έλαβε υποτροφία από το ελληνικό κράτος και αναχώρησε για το Μόναχο με σκοπό να συνεχίσει τις σπουδές του στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της πόλης. Δάσκαλοί του εκεί ήταν ο **Ludwig von Löfftz**, ο **Wilhelm von Lindenschmidt** και ο **Gabriel von Max**.

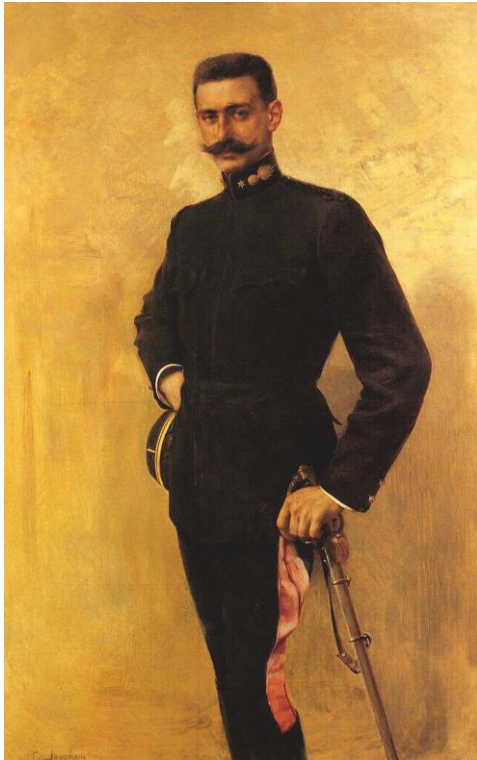
Το 1883, αποφοίτησε από την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου και για τα επόμενα δεκαεφτά χρόνια συνέχισε να εργάζεται στην ίδια πόλη. Ο Ιακωβίδης ακολούθησε τον γερμανικό ακαδημαϊκό νατουραλισμό της λεγόμενης «Σχολής του Μονάχου». Στα θέματά

του, κυριαρχούν η θεατρικότητα και η αυστηρότητα του ακαδημαϊσμού αν και είναι ζωντανά και γεμάτα. Το 1878, δημιούργησε στο Μόναχο δικό του εργαστήριο και σχολή ζωγραφικής θηλέων που λειτούργησε μέχρι το 1898. Με το ταλέντο και την εργατικότητα του, έγινε ευρύτατα γνωστός και αγαπητός. Οι διακρίσεις άρχισαν να διαδέχονται η μία την άλλη: «Χρυσούν μετάλλιον» στην Αθήνα το 1888, ιδιαίτερο βραβείο των Παρισίων 1889, «Βραβείο τιμής» στην Βρέμη το 1890, «Χρυσούν μετάλλιον» του Βερολίνου το 1891, «Χρυσούν μετάλλιον» του Μονάχου το 1893, το «Οικονόμειον βραβείον» στην Τεργέστη το 1895, το βραβείο Βαρκελώνης το 1898 και το χρυσό μετάλλιο στο Παρίσι το 1900.

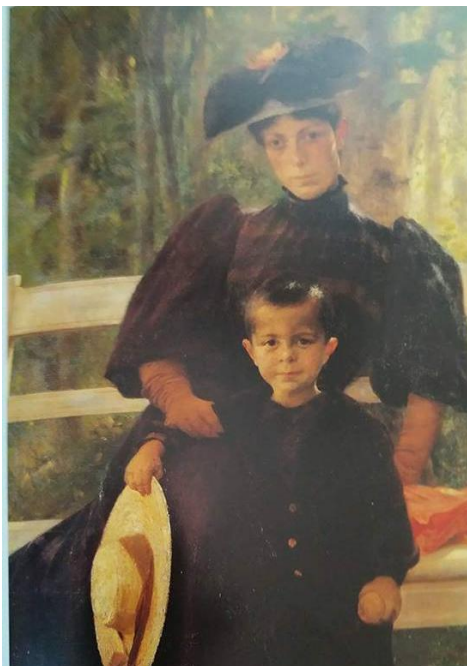
Το 1900, ιδρύθηκε η Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδας και ο Ιακωβίδης κλήθηκε από την ελληνική κυβέρνηση να επιστρέψει στην Ελλάδα και διορίστηκε πρώτος της έφορος. Μετά τον θάνατο του δασκάλου του Νικηφόρου Λύτρα το 1904, διορίστηκε ως άμισθος καθηγητής ελαιογραφίας στην Σχολή Καλών Τεχνών (Προκοπίου, 1936). Για την προσφορά του αυτή, του απονεμήθηκε ο «Χρυσός Σταυρός των Ιπποτών». Κατά την ίδια περίοδο, ο Ιακωβίδης, ως ο αγαπημένος προσωπογράφος της βασιλικής οικογένειας (υπήρξε προσωπικός φίλος του φιλότεχνου πρίγκιπα Νικολάου) και της υψηλής αθηναϊκής κοινωνίας, ήταν ήδη ένας από τους λίγους ευκατάστατους Έλληνες ζωγράφους (Εικ. 54) Κριτωνίδης, 1902). Η στάση του απέναντι στον ιμπρεσιονισμό ήταν επικριτική. Στα έργα του επικρατούν οι σκηνές της καθημερινής ζωής, οι συνθέσεις με παιδιά, το εσωτερικό μέρος των σπιτιών, οι νεκρές φύσεις, τα λουλούδια και άλλα. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα στράφηκε προς την δημιουργία πορτραίτων και υπήρξε ένας από τους πιο σπουδαίους Έλληνες προσωπογράφους (Εικ. 55).

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης έχει μεγάλο ζωγραφικό έργο, περί τους 200 πίνακες σε ελαιογραφία, που σώζονται στα μεγαλύτερα μουσεία της Ευρώπης και Αμερικής, στη Πινακοθήκη Αθηνών και σε διάφορες ιδιωτικές συλλογές. Διακρίθηκε ως ζωγράφος παιδικών σκηνών, προσωπογραφίας και ανθογραφίας. Από τα έργα του τα πλέον γνωστά είναι: η «Παιδική συναυλία» (Λαμπράκη-Πλάκα, 2001), ο «Παιδικός κανγιάς», ο «κακός εγγονός», το «Σκουλαρίκι», ο «Πάππος και εγγονός», τα «Πρώτα βήματα», η «Μητρική στοργή», το «Κτένισμα της εγγονής», η «Κρέουσα» κ.ά.

Το 1910, με βασιλικό διάταγμα του ανατέθηκε η διεύθυνση του Σχολείου των Καλών Τεχνών. Το 1914, ο Ιακωβίδης τιμάται με το «Αριστείον των Γραμμάτων και Τεχνών». και το 1926, ορίζεται ως ένα από τα τριάντα οκτώ αριστίδην μέλη της νεοσυσταθείσας Ακαδημίας Αθηνών. Το 1930, αποχωρεί από την διεύθυνση της Ανωτάτης με τον τίτλο του «επιτίμου διευθυντού». Πέθανε το 1932, λίγο καιρό πριν κλείσει τα ογδόντα του.



Εικ. 54. Γεώργιος Ιακωβίδης. Παύλος Μελάς, Ολόσωμο πορτραίτο, Ο ήρωας Μακεδονομάχος, 1915, Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.



Εικ.55. Γεώργιος Ιακωβίδης. Η σύζυγος του καλλιτέχνη με τον γιο του, λάδι σε καμβά 1, 09 X 0,75 μέτρα υπογραφή Ιακωβίδης, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη.

Η διπλή αυτή προσωπογραφία της γυναίκας του με τον γιο του χρονολογείται το 1895. Είναι εμφανής οι ανανεωτικές προσπάθειες του Ιακωβίδη στο συγκεκριμένο έργο (Εικ. 55). Το έργο αρθρώνεται σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο που κάθετα η γυναίκα του σε ένα παγκάκι με τον γιο τους όρθιος μπροστά της, ενώ το πίσω μέρος αυτών, με το πυκνό πράσινο ενός κήπου δεν επιτρέπει το μάτι μας να περάσει στο βάθος. Η διαπραγμάτευση αυτή συνεχίζεται και στη χρωματική αντίθεση ανάμεσα στα σκούρα ενδύματα του μορφών

και τις πολλές παραλλαγές του πράσινου του φωτισμένων φυλλωμάτων. Οι μορφές ξεχωρίζουν στο ανοιχτό φόντο πάνω στο οποίο προβάλλονται θυμίζοντας την απόδοση του έργου του Γάλλου προεμπρεσιονιστή **Edouard Manet**. Ο Ιακωβίδης ακολουθεί τις αρχές της ακαδημίας σε ότι αφορά την πλαστικότητα. Δεν φτάνει στην κατάργηση του όγκου των φωτοσκιάσεων

ενώ επηρεάζεται από τις ρεαλιστικές τάσεις του **Wilhelm Leibl**. Το φως παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο, διττό περιεχόμενο. Η φύση συμβάλλει στη διάλυση των λεπτομερειών στη διαμόρφωση του πράσινου των φυλλωμάτων, ενώ στις μορφές τονίζει μερικά μόνο σημεία ενισχύοντας τα περιγράμματα των μορφών και πλάθοντας τους όγκους έτσι ώστε το έργο να αντιπροσωπεύει το συγκερασμό του γερμανικού μπρεσιονισμού και ρεαλισμού με τις ακαδημαϊκές αρχές του Ιακωβίδη. Τη δομική πλαστικότητα που συνθέτει το ζωγραφικό ιδίωμα του ζωγράφου διαμορφώνεται προς το τέλος του αιώνα. Το έργο μπορεί να θεωρηθεί και θεμελιακό στην αντιμετώπιση της μορφής στο ύπαιθρο σε συνδυασμό με τον πρωτοποριακό ρόλο του φωτός (Κριτωνίδης, 1902).



Εικ.56. Γεώργιος Ιακωβίδης. Η ηθοποιός Πάστα, παστέλ 0,77x0,60 υπογραφή Γ. Ιακωβίδης, Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης

Το έργο (Εικ.56), δεν είναι χρονολογημένο πρέπει όμως να είναι τα πρώτα χρόνια της επιστροφής του ζωγράφου στην Ελλάδα. Αυτό που προκύπτει από τη δύναμη του σχεδίου την επεξεργασία της σάρκας και του τρόπου φωτισμού του προσώπου η συγκεκριμένη τεχνοτροπία θυμίζει μία άλλη ιδιαίτερη δημιουργία του Ιακωβίδη *‘Τη γυναίκα με το σκουλαρίκι της δεκαετίας του ‘90’* τόσο στην αβίαστη στάση

τόσο και στον πλούτο των χρωμάτων και των συνδυασμών. Η ηθοποιός παριστάνεται προφίλ, ενώ στρέφει ελαφρά το κεφάλι προς τον θεατή.

Σαββίδης

Ο Συμεών Σαββίδης (1859 – 1927), γεννημένος στην Τοκάτη, σπούδασε στην Εμπορική Σχολή της Χάλκης στην Κωνσταντινούπολη. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο της Αθήνας. Χάρη σε ιδιωτική υποτροφία του τραπεζίτη Στ. Ζαφειρόπουλου συνέχισε και ολοκλήρωσε τις σπουδές του στην ζωγραφική στην Ακαδημία του Μονάχου 1880 με δασκάλους τον Γύζη, τον **Ludwig von Löfftz** και τον **Wilhelm von Diez**. Από τους κυριότερους εκπροσώπους της λεγόμενης «Σχολής του Μονάχου». Έμεινε στο Μόναχο για αρκετά χρόνια, πραγματοποιώντας ελάχιστα ταξίδια προς την Ελλάδα και την Μικρά Ασία κατά την δεκαετία του 1900. Παρουσίασε πίνακές του σε μεγάλες διεθνείς εκθέσεις στο Βερολίνο, την Λειψία, το Αμβούργο,

την Βιέννη, το Παρίσι και το Λονδίνο. Συμμετείχε επίσης με έργα του σε εκθέσεις της Αθήνας. Πέθανε στην Αθήνα το 1927 .



Εικ. 57. Συμεών Σαββίδης. ‘Γύρω-γύρω όλοι’ λάδι σε ξύλο 0,17x0,26 ανυπόγραφο συλλογή Ιδρύματος , Ε. Κουτλίδη.



Εικ.58. Συμεών Σαββίδης. ‘Γύρω-γύρω όλοι’ λάδι σε ξύλο 0 18 X 0 24 Συλλογή Εθνικής πινακοθήκης κληροδότημα Α. Μπενάκη.

Οι δύο αυτές σπουδές (Εικ. 57, Εικ. 58), που σώζονται πρέπει να αναφέρονται στο έργο που περιγράφει ο Σαββίδης σε χειρόγραφο του με γενικό τίτλο στο ‘Βασιλικό κήπο’. Και ειδικότερα ‘Γύρω-γύρω όλοι ‘ (Ringelreihe), Εκεί παρατηρεί

«Το εσωτερικό της στοάς, (η βόρεια πλευρά που βρίσκονται τα έργα του Hess) είναι πολύ πιο φωτεινό από ότι στο έργο πιθανώς για αυτό να ευθύνεται η απόσταση της γέρικης καστανιάς. Το εσωτερικό των τόξων μοιάζει τώρα σα χρυσός αγρός και τα δέντρα που βρίσκονται πιο μπροστά έχουν ένα πολύ πιο ζωντανό ανοιχτό ζεστό πράσινο, που ζωντανεύει εδώ κι εκεί, από τις ελεύθερες και τις αντανάκλασεις του ουρανού, κάτω από τα καπέλα. Τα παιδιά που παίζουν μπροστά από την κιονοστοιχία της στοάς, είναι πιο βαθιά σκιά χωρίς περίγραμμα. Το έδαφος είναι βαθύ γκρι ενώ η σκιές των μορφών έχουν ένα τόνο πιο σκούρο (Χαραλαμπίδης, 1976). Ένα φόρεμα όμως του ίδιου χρώματος είναι σε σχέση με το έδαφος πολύ πιο ανοιχτό.

Συνεχίζοντας ο Σαββίδης την περιγραφή των χρωμάτων για να καταλήξει στην ενδιαφέρουσα παρατήρηση που θεμελιώνει την αρχή ότι το χρώμα είναι πάντα παραγωγό του φωτός. ‘Οι κορμοί των δέντρων’ με φωτισμένο φόντο είναι πιο ζεστοί ενώ με σκούρο

μεταβάλλονται σε γκρι. Οι σκληρές γραμμές στα περιγράμματα πρέπει γενικά να αποφεύγονται, ο σωστός φωτισμός κάνει το έργο να φαίνεται πιο έτοιμο, από ότι οι γραμμές και η μεγάλη λεπτομέρεια». Η παραπάνω περιγραφή δεν είναι χρονολογημένη. Τα έργα αυτού του κύκλου έχουν αρχίσει το 1899 και οι παραλλαγές φτάνουν έως το 1905, αποδεικνύοντας ότι ο Σαββίδης επικεντρώνει το ενδιαφέρον τους τις χρωματικές μεταβολές του περιβάλλοντος και των μορφών. Σε σχέση πάντα με το φως και της επίδρασης από τις αντανάκλασεις. στις περιγραφές αυτές ομιλεί για μορφές που φορούν καπέλα, φορέματα διαφόρων χρωμάτων και κάποια στιγμή παρατηρεί ότι πρόκειται για παιδικές σκηνές. Επομένως στο 'γύρω- γύρω όλοι' πρέπει να τοποθετηθεί χρονικά στην περίοδο 1890 έως το 1905. Μία άλλη πληροφορία έρχεται να επιβεβαιώσει τη χρονική αυτή τοποθέτηση το 1905, ο Σαββίδης πήρε μέρος στην έκθεση του Παρνασσού με ένα έργο που αναφέρεται 'Βασιλικός Κήπος' ενώ στις κριτικές της εποχής αναφέρεται ως 'παιδικός όμιλος' (Μισιρλή, 1993).



Εικ.59. Συμεών Σαββίδης. (1898), Το 'Άναμμα του τσιμπουκιού', Λάδι σε καμβά 0,83x0,56, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη.

Ο Σαββίδης μας εισάγει στην ατμόσφαιρα του σπιτιού το έργο απεικονίζει μία καθημερινή σκηνή που ξετυλίγεται στο εσωτερικό ενός ανατολίτικου σπιτιού. Πρόκειται για το 'άναμμα του τσιμπουκιού' (Εικ. 59), από τον υπηρέτη για τον αφέντη του που καθισμένος στον καναπέ παρακολουθεί σοβαρά και με προσήλωση την όλη ιεροτελεστία. Ο καλλιτέχνης αιχμαλωτίζει την ατμόσφαιρα. Ο υποτακτικός του σταυροπόδι στο πάτωμα κατά τη συνήθειά της ανατολής φυσάει μεθοδικά για το ζωντάνεμα της φλόγας που άναψαν τα πυρακτωμένα κάρβουνα του μαγκαλιού που βρίσκεται δίπλα του. Οι δύο άντρες διακρίνονται για την ανατολίτικη ηρεμία για την απόλυτη συγκέντρωση και για τη σημασία που δίνουν στην απλή αυτή καθημερινή απασχόληση. Ο διαχωρισμός τους είναι σαφής σε όλα τα επίπεδα. Ο αφέντης φοράει σαρίκι και πλούσια ενδύματα σε καφέ χρυσούς τόνους, ενώ ο υπηρέτης ανατολίτικα παντελόνια μπαλωμένα, πουκάμισο, ζωνάρι, φέσι. Ζεστά, κόκκινα χρώματα μάρτυρες ανατολίτικης χλιδής, καλύπτουν όλο και το δωμάτιο. Τα εξαγωνικά πλακάκια του πατώματος μέχρι τα διακοσμητικά μοτίβα του τοίχου και των παραθύρων (Ξύδης, 1976). Με αυτά εναρμονίζονται και άλλες πολλές

μικρότερες επιφάνειες, τα πυρακτωμένα κάρβουνα, τα ριγέ ρούχα του υποτακτικού, το κόκκινο βιβλίο, έτσι ώστε το περιβάλλον να μας μεταφέρει πειστικά στη μακρινή Ανατολή της χλιδής και της απόλαυσης. Η σκηνή βρίσκεται πολύ κοντά στα ενδιαφέροντα των λεγόμενων ζωγράφων της Ανατολής (Λαμπράκη-Πλάκα, 2001). Διαφέρει όμως προς την εσωτερικότητα την οποία προσδίδει ο Σαββίδης σε αυτού του είδους τα έλεγε και δεύτερον ως προς τη διαπραγμάτευση του φωτός.

Ο προερχόμενος από τα βάθη της Μικράς Ασίας διαπραγματεύεται τη σκηνή με ειλικρίνεια του βιώματος και όχι τον ρομαντισμό της φαντασίας. Έτσι απέναντι στις τυποποιημένες σκηνές των 'Οριεντάλ' έχει να αντιτάξει μία πραγματική ατμόσφαιρα τις ανατολίτικης πολυτέλειας και ευδαιμονίας. Το έργο είναι επίσης σημαντικό για την εφαρμογή και εδραίωση της επιστημονικής του γνώσης σχετικά με το ρόλο του φωτός πάνω χρώματα. Πώς επηρεάζονται από τον ήλιο που εισβάλλει από κάποιο παράθυρο αριστερά έχουν την πιο μεγάλη φωτεινότητα. Επίσης χαρακτηριστική είναι η χρησιμοποίηση των τριών βασικών χρωμάτων –κόκκινο, κίτρινο και μπλε- σύμφωνα με τη θεωρία του για τα βασικά χρώματα και τα συμπληρωματικά τους. Κατά τα άλλα η συμπαγής φόρμα, η συντηρητική δομή, η λεπτομέρεια και η έλλειψη των χρωματικών εναλλαγών ξενίζουν στο έργο του 1898. Ο Σαββίδης ήδη από το 1893 είχε μεταβεί σε πιο προχωρημένες εκφράσεις το γεγονός αυτό εξηγείται, μόνο αν γίνει παραδεκτό ότι ο Σαββίδης χρησιμοποίησε παλαιότερα σκίτσα από το ταξίδι του 1890, στην Κωνσταντινούπολη. (Λυδάκης 1976, Χρήστου, 1981).

Τέταρτη Γενιά (1863-1881)

Ροϊλός, Παρθένος .

Η γενιά των καλλιτεχνών που ήρθαν στον κόσμο την περίοδο 1863-1881. Η αύξηση του Γεωργίου του Α' στην Ελλάδα και τελειώνει με την προσάρτηση της Θεσσαλίας. Η ζωγραφική σκηνή του δέκατου ένατου αιώνα κλείνει με την γενιά αυτών των ζωγράφων. Οι καλλιτέχνες αυτοί έζησαν τη φωτισμένη αλλά πολυτάραχη διακυβέρνηση της χώρας από τον Χαρίλαο Τρικούπη και την τραγική πτώση του, τους πρώτους μετά την αρχαιότητα Ολυμπιακούς Αγώνες με τη νίκη του Σπύρου Λούη στον Μαραθώνιο και κυρίως το κλίμα της καταστροφής του 1897 και μερικοί και της μικρασιατικής εκστρατείας.

Ένας μεγάλος αριθμός ζωγράφων υπήρξε την περίοδο αυτή από τους οποίους μπορούμε να αναφέρουμε λίγους και ιδιαίτερα όσοι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της

νεοελληνικής τέχνης. Με κορυφαίους αυτούς που θεωρούνται πατέρες της ελληνικής ζωγραφικής του 20ού αιώνα είναι ο **Κωνσταντίνος Παρθένης** και ο **Κωνσταντίνος Μαλέας**.

Από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα το Παρίσι αρχίζει να υποσκελίζει τα άλλα ευρωπαϊκά κέντρα. Προς αυτό στρέφονται και οι Έλληνες ζωγράφοι που πηγαίνουν να σπουδάσουν και μερικοί να εγκατασταθούν εκεί. Ωστόσο την εποχή αυτή τη χαρακτηρίζει μία διστακτική παραδοχή των γαλλικών τάσεων πιο συγκεκριμένα του ανερχόμενου τότε εμπρεσιονισμού που αναγνωρίστηκε με καθυστέρηση στην Ελλάδα και περιορίστηκε σε μεμονωμένες πρωτοποριακές προσπάθειες.

Ο **Οδυσσεύς Φωκάς** είναι χαρακτηριστικός, εκπρόσωπος της γενιάς. Στροφή της ελληνικής ζωγραφικής σημειώνεται αυτή την περίοδο στην τοπιογραφία καθοριστικό ρόλο παίζει η φωτεινότητα των χρωμάτων στο φως. Ο **Περικλής Τσιριγώτης** είναι αξιόλογος δημιουργός που συνδυάζει το πρωτότυπο με επιτυχημένο τρόπο και την ηθογραφική τοπιογραφία στα έργα του, στα οποία μπορούμε να διακρίνουμε την εσωτερικότητα και τον εκφραστικό τους πλούτο. Ο **Νικόλαος Χειμώνας** βρίσκεται στο μεταίχμιο της εικαστικής παράδοσης και των εμπρεσιονιστικών τάσεων. Με τον **Γιώργο Ροϊλό** παρουσιάζεται σαφέστερα η ένταξη του εμπρεσιονισμού στην ελληνική ζωγραφική. Ο καλλιτέχνης επηρεάστηκε από τον Σεζάν και ασχολήθηκε με το πορτραίτο αλλά και με τις θεματογραφικές περιοχές. Μας άφησε αξιόλογες σκηνές του πολέμου του 1897 και του 1912-13. Ο **Γεράσιμος Βώκος** είναι αυτοδίδακτος ζωγράφος, που παράλληλα με τις λογοτεχνικές ενασχόλησής του άρχισε να ζωγραφίζει σε προχωρημένη ηλικία. Ο **Γιώργος Σαμαρτζής** ακολουθεί πιστά τα διδάγματα του καθημερινού και έχει ιδιαίτερα επηρεαστεί από το έργο του δασκάλου του **Χαράλαμπου Πάχη**. Ο εξαιρετικός θαλασσογράφος **Βασίλειος Χατζής** έδωσε μια νέα προέκταση στη ζωγραφική του Βολανάκη. Όλοι αυτοί οι ζωγράφοι όμως ασχολήθηκαν με θέματα διαφορετικά από το πορτρέτο, οπότε τους αναφέρουμε ενδεικτικά ως καλλιτέχνες που πραγματοποίησαν το έργο τους την εποχή αυτή.

Σημαντική ζωγράφος επίσης η είναι μαθήτρια του Γύζη στο Μόναχο **Κλεονίκη Ασπριώτη**, η οποία είναι γνωστή για τις δύο προσωπογραφίες της ζωγραφικής επηρεάζεται το γερμανικό ρεαλισμό καθώς και από τις εξελίξεις στη γαλλική ζωγραφική. Σπουδαίος επίσης προσωπογράφος είναι ο **Δημήτριος Γερασιώτης**, μαθητής του Λύτρα του Βολανάκη και του Σπυρίδωνος Προσαλέντη, ο οποίος ακολουθεί τις ακαδημαϊκές επιταγές. Ο **Λουκάς Γεραλής** ήταν μαθητής του Λύτρα, του Ιακωβίδη, και του Ροϊλού που συνδυάζει με επιτυχία της κατάκτησης της σχολής του Μονάχου με τις αναζητήσεις ζωγραφικής υπαίθρου. Ο **Πάυλος Μαθιόπουλος** ανήκει στην εικαστική σκηνή των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Εισηγητής της

‘κρητιδογραφίας’ στην ελληνική ζωγραφική ο Μαθιόπουλος είναι από τους κατεξοχήν προσωπογράφους της κοσμικής Αθήνας. Εξαιτίας των εξαιρετικών σχεδιαστικών ικανοτήτων αναλύθηκε σε έργα που πρόβαλαν μία επιτηδευμένη ωραιοπάθεια. Τα ηθογραφικά κυρίως έργα του κινούνται στο ύφος της νέας τεχνοτροπίας στο ‘νέο στυλ’, με την έμφαση στα γραμμικά θέματα, την προβληματική ατμόσφαιρα και τις συμβολικές προεκτάσεις. Τον αντίποδα σχεδόν αποτελεί ο **Εμμανουήλ Ζαΐρης**, ζωγράφος του ανθρώπινου μόχθου που διακρίνεται για την προσωπική και ρωμαλέα μορφοπλαστική του γλώσσα καθώς και την έμφαση στα γεωμετρικά στοιχεία όσο και για τη μνημειακότητα και στην εσωτερικότητα των μορφών του. Ο **Νικόλαος Οθωναίος** ένας πολύ αξιόλογος καλλιτέχνης με διάφορες θεματικές αναζητήσεις στα έργα του. Συγκαταλέγονται οι ειδυλλιακές βουκολικές σκηνές, εμπρεσιονιστικής υφής, τοπιογραφίες, θαλασσογραφίες, και παραστάσεις ζώων με σημαντικά ρεαλιστικά στοιχεία. Η **Θάλεια Φλωρά-Καραβία** είναι αναμφισβήτη η δυναμικότερη γυναικεία παρουσία στην Ελληνική ζωγραφική. Η μαθητεία της κοντά στον Γύζη και τον Ιακωβίδη δεν περιόρισε τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Κινήθηκε στο πνεύμα του γερμανικού ακαδημαϊσμού και εμπνέεται από κάθε είδους θέματα. Ο σύγχρονός της **Σπυρίδων Βικάτος** απολύτως κάτοχος των τύπων του ακαδημαϊσμού δεν περιορίζεται από το συντηρητικό κλίμα. Με εντυπωσιακή επιτυχία χρησιμοποιεί τύπους της Ολλανδικής ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα και προχώρησε προσωπικές διατυπώσεις δίνοντας τον καλύτερό εαυτό του, στα κεφάλια γερόντων που διακρίνεται για την πιστότητα το φυσιολογικών και το ψυχολογικό του βάθος. Με δάσκαλο τον Νικηφόρο Λύτρα και τον Σπυρίδωνα Προσαλέντη, ο Φρίξος Αριστεύς επηρεάζεται από το ‘νέο στυλ’ και συνδυάζει ακαδημαϊκά, ρεαλιστικά στοιχεία με συμβολικούς υπαινιγμούς και διακοσμητικές τάσεις. Ο **Επαμεινώνδας Θωμόπουλος** επηρεάζεται κυρίως από την ιταλική παράδοση τον 19ο αιώνα και την εμπρεσιονιστική ζωγραφική του Τζιοβάνι Σεγκατίνι. Τα έργα του βασίζονται στις χρωματικές αξίες και ανεκδοτολογικά στοιχεία.

Ο Κωνσταντίνος Παρθένης είναι μία από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες της ζωγραφικής πραγματικότητας. Αποτελεί τον πατέρα των αναζητήσεων του 20ού αιώνα. Η μεγαλοφυΐα του έγκειται στη μορφοπλαστική του τόλμη στην οποία κατόρθωσε να επιβάλει αλλά και να αναγάγει σε νέα σχολή με τη ζωγραφική του δημιουργική ατομικότητα ξεπέρασε περιορισμούς όλων των τάσεων, ακολουθώντας μία προσωπική γραφή πλαστική του τόλμη στην οποία κατόρθωσε να επιβάλει, αλλά και να την αναγάγει σε νέα σχολή. Ακολουθώντας μία προσωπική γράφει ο μεγάλος αυτός καλλιτέχνης έδωσε μία υποκειμενική ερμηνεία (Μισιρλή, 1993).

Γεώργιος Ροϊλός (1867 – 1928)

Ο Γεώργιος Ροϊλός (1867 – 1928) σπούδασε ζωγραφική αρχικά στο Σχολείο των Τεχνών στην Αθήνα, από το 1880 μέχρι το 1887, με δάσκαλο τον Νικηφόρο Λύτρα. Το 1888 πήγε με υποτροφία του κληροδοτήματος Κρήτη στο Μόναχο, για να συνεχίσει τις σπουδές του κοντά στον Νικόλαο Γύζη. Το 1890 πήγε στο Παρίσι για να ολοκληρώσει τις σπουδές του κοντά στον **Benjamin Constant** και τον **Paul Laurence**. Το 1894 επέστρεψε στην Αθήνα και ένα χρόνο αργότερα, ύστερα από τον θάνατο του Σπύρου Προσαλέντη, διορίστηκε καθηγητής στην έδρα Αγαλματογραφίας της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας, για να φύγει κατόπιν το 1903 στο Λονδίνο, όπου έγινε μέλος του εκεί Καλλιτεχνικού Συνδέσμου και στη συνέχεια για άλλα δυο χρόνια στο Λίβερπουλ, όπου εκλέχτηκε μέλος της Ακαδημίας της πόλης και πήρε μέρος σε διάφορες εκθέσεις. Επέστρεψε στην Αθήνα ξανά το 1908 και από το 1910 έως το 1927 κατείχε την έδρα Ελαιογραφίας στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Ως καθηγητής της Ελαιογραφίας στη θέση του Ιακωβίδη από το 1910 (Μισιρλή, 1993). Πέθανε το 1928 στην Αθήνα.

Είναι από τους σημαντικότερους Έλληνες ζωγράφους αυτής της χρονικής περιόδου και της «Ομάδας του Μονάχου», γνωστός για τα ιστορικά θέματα και την προσωπογραφία. Το 1897 πήρε μέρος και εκεί ολοκλήρωσε από κοντά τις γνώσεις του σχετικά με το πεδίο του πολέμου το οποίο αποτύπωσε στους πίνακες του. Χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας του είναι η αποτύπωση των γρήγορων εναλλακτικών γεγονότων μέσα στην μάχη. Η καινοτομία που εισήγαγε είναι ότι οργάνωνε τη σύνθεσή του χωρίς ένα κεντρικό στοιχείο να συγκεντρώνει την προσοχή και να στατικοποιεί τον πίνακα. Τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας στον οποίο τοποθέτησε τον βασιλιά Κωνσταντίνο έκκεντρα και όχι μεγαλύτερο ή επιβλητικότερο από τους άλλους. Ωστόσο το έργο της ώριμης περιόδου του, και κυρίως οι τοπιογραφίες, δείχνουν ότι ο Ροϊλός προσπάθησε να εισάγει τον ιμπρεσιονισμό στην Ελλάδα. Εκτός από την προσωπογραφία



και τις ιστορικές σκηνές, ο Ροϊλός ζωγράφισε θρησκευτικά και μυθολογικά θέματα, ηθογραφίες και νεκρές φύσεις, ενώ ασχολήθηκε και με τη χαλκογραφία και τη γελοιογραφία.

Εικ. 60. Γεώργιος Ροϊλός. Πορτραίτο αγοριού, Ελαιογραφία σε μουσαμά, 55 x 45 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 61. Γ. Ρούϊλος. *Οι ποιητές της γενιάς του 1880.* Οι ποιητές (1919). Λάδι σε μουσαμά, 130 εκ. x 170 εκ. Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός».

Μεγάλοι ποιητές της γενιάς του 1880. Στα δεξιά της σύνθεσης απεικονίζεται ο Α. Προβελέγγιος να διαβάζει κάποιο ποίημά του, ενώ από τα αριστερά προς τα δεξιά διακρίνονται Γεώργιος Στρατήγης, Γεώργιος

Δροσίνης, Ιωάννης Πολέμης, Κωστής Παλαμάς, Γεώργιος Σουρής και Αριστομένης Προβελέγγιος.



Εικ. 62. Νικόλαος Ξύδιας Τυπάλδος. Προσωπογραφία του Δ. Βικέλα (Εθνική Πινακοθήκη), Λάδι σε μουσαμά, 1,30x 79 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.

Παρθένης (1878-1967)

Ο Κωνσταντίνος Παρθένης γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, το 1878. Μιλούσε και έγραφε ιταλικά, γερμανικά, γαλλικά, αγγλικά και ελληνικά. Από το 1895 έως το 1903 σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης, ένα από τα κέντρα του νεωτερισμού, κοντά στον Γερμανό ζωγράφο **Καρλ Ντίφενμπαχ** και παράλληλα παρακολούθησε μαθήματα μουσικής στο Ωδείο της πόλης. Στη Βιέννη πραγματοποίησε την πρώτη έκθεση έργων του το 1899 (στο Boehms Künstlerhaus), ενώ τον αμέσως επόμενο χρόνο

(1900) εξέθεσε έργα του και στην Αθήνα. Το 1903 επέστρεψε στην Ελλάδα και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Πραγματοποίησε ταξίδια στην Καβάλα και την Κωνσταντινούπολη, ενώ έως το 1907 έζησε στον Πόρο, όπου φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου.

Ήταν διακεκριμένος Έλληνας ζωγράφος, που με το έργο του έφερε σημαντική αλλαγή στα εικαστικά δρώμενα της Ελλάδας στις αρχές του 20ού αιώνα. Οι σπουδές του στη Βιέννη τον έφεραν κοντά στον γερμανικό συμβολισμό και στον πρώιμο γερμανικό εξπρεσιονισμό ενώ οι κριτικοί τέχνης τον κατέταξαν ως νεωτεριστή, μοντερνιστή και «σεσεσιονιστή» (από το «Sezession» που σημαίνει «απόσχιση»). Αργότερα, η επαφή του με τον μεταϊμπρεσιονισμό στο Παρίσι και η γνώση της βυζαντινής αγιογραφίας τον ώθησαν προς την διαμόρφωση ενός προσωπικού ύφους, όπου μέσα από το χρώμα παρουσιάζεται μια εξιδανικευμένη Ελλάδα. Στα έργα του, τα οποία διαπνέονται από ιδεαλισμό και αρμονία, κυριαρχούν οι φιγούρες και τα τοπία. (Ματθιόπουλος, 2003).

Συνεντεύξεις - Εμπειρική έρευνα

Η συνέντευξη αποτελεί την βασική μέθοδο ανάλυσης και θεωρείται από τις πιο ενδεδειγμένες μεθόδους ανάλυσης θέσεων ανθρώπων με εμπειρία και γνώση σχετική με την έρευνά μας. Για την ολοκληρωμένη άποψη σχετικά με την φωτογραφία αλλά και την ζωγραφική καταφύγαμε σε άτομα τα οποία έχουν διαπρέψει στις μέρες μας στα δυο αυτά μέσα. Για τις ανάγκες της έρευνας μου, πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις ώστε να αναδειχθεί η εμπειρία των ερωτώμενων όσον αφορά τα δυο αυτά μέσα και τα κοινά στοιχεία που τυχόν προκύπτουν ανάμεσα στους φωτογράφους αλλά και ζωγράφους του 19^{ου} αιώνα με τους σημερινούς, οι συνεντεύξεις είναι ανοιχτού τύπου και οι καλλιτέχνες που πήραν μέρος είναι γνωστοί Έλληνες ζωγράφοι και φωτογράφοι: Άλκης Ξανθάκης, Πλάτων Ριβέλης, Γκάρο Καλαϊτζιάν, Χρήστος Μαρκίδης, Τάκης Στεφάνου, Στέφανος Δασκαλάκης. Στις συνεντεύξεις τους εμφανίζεται μια μεγάλη γκάμα απόψεων για την στενή σχέση φωτογραφίας και ζωγραφικής για το πορτραίτο του 19^{ου} αιώνα στην νεοελληνική τέχνη. Πλουραλισμός απόψεων παρατηρείται στον χώρο της τέχνης του 21^{ου} αιώνα και αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε από τις απαντήσεις των καλλιτεχνών που πήραν μέρος στην έρευνά μας.

Στην ερώτηση για το ποιο είναι το είδος της φωτογραφίας το οποίο κεντρίζει το ενδιαφέρον τους και σε ποια θέση θα τοποθετούσαν το πορτραίτο ως έκφραση τέχνης στην φωτογραφία απάντησαν: ο Άλκης Ξανθάκης πως *το είδος της φωτογραφίας δεν είναι κάτι το συγκεκριμένο και πως το ενδιαφέρον αλλάζει, μεγαλώνει όσο μεγαλώνει και ο ίδιος και έρχεται ανάλογα με την εμπειρία*. Ο Πλάτων Ριβέλης μας απάντησε πως *το τι φωτογραφίζουμε δεν παίζει τόσο σημαντικό*

ρόλο. *Αλλά το πιο σημαντικό είναι το πώς.* Και ο Γκάρο Καλαϊτζιάν ότι *είναι λάθος να επικεντρώνεται κάποιος σε ένα είδος φωτογραφίας και να απορρίπτει τα άλλα.* Συμπερασματικά οι φωτογράφοι θεωρούν πως το σημαντικότερο δεν είναι το είδος της φωτογραφίας αλλά έγκειται στον ίδιο τον δημιουργό.

Στην ερώτηση για το αν έχει μεγάλη σημασία για ένα πορτραίτο το γεγονός ότι μπορεί να είναι στημένο ή αν θα προτιμούσανε την αυθόρμητη έκφραση οι απαντήσεις των ερωτηθέντων διαφέρουν ως προς την προσέγγιση της έκφρασης. Ο Άλκης Ξανθάκης δηλώνει υποστηρικτής της αυθόρμητης έκφρασης μέσω κάποιων παραγόντων οι οποίοι πρέπει να συνυπάρχουν αλλιώς δεν έχει νόημα, ενώ για τον Πλάτωνα Ριβέλλη όλες ανεξαιρέτως οι φωτογραφίες είναι στημένες, δηλαδή σκηνοθετημένες. Από την στιγμή που γίνεται επιλογή του κάδρου, το τι θα βάλει μέσα και τι θα αφήσει απέξω, αποτελεί σκηνοθετική παρέμβαση. Ο Γκάρο Καλαϊτζιάν συμφωνεί με τον προαναφερόμενο ότι το πορτραίτο με τον τρόπο που φωτογραφίζεται, είναι σχεδόν πάντοτε στημένο. Συμφωνούν όμως όλοι πως υπάρχουν πολλοί παράγοντες που επηρεάζουν τον τρόπο που θα γίνει ένα πορτραίτο.

Η επόμενη ερώτηση μας αφορά την φωτογραφία και το αν ανήκει σε ένα είδος τέχνης η οποία είναι το ίδιο σημαντική με την ζωγραφική και με ποιο τρόπο μπορούν να συνεργαστούν. Κατά τον κ. Ξανθάκη, *η ίδια η φωτογραφία είναι φως, καταγραφή του ειδώλου, συνεπώς επηρεάζεται από το φως και είναι κάτι το στιγμιαίο.* Κατά τον Πλάτωνα Ριβέλλη η φωτογραφία *δεν έχει καμία ουσιαστική σχέση με τη ζωγραφική ή τον κινηματογράφο.* Και ο Γκάρο Καλαϊτζιάν θεωρεί πως *και οι δυο τέχνες είναι σημαντικές στο είδος της και η σχέση μεταξύ τους είναι στενή.*

Για το επόμενο ερώτημα αν η τεχνολογία έχει μπει δυναμικά στην ζωή μας και ποια είναι η σχέση της με την φωτογραφία και πόσο σύμφωνο τους βρίσκει η επέμβαση στην φωτογραφία, δεν υπάρχει σαφής απάντηση από τον Άλκη Ξανθάκη ενώ ο Πλάτων Ριβέλης θεωρεί ότι όλες οι τέχνες επηρεάζονταν πάντα από την τεχνολογία. Ο Γκάρο Καλαϊτζιάν συμφωνεί με τον Πλάτωνα Ριβέλλη όσον αφορά την τεχνολογία.

Τέλος η γνώμη τους σχετικά με την προτίμηση τους σε σχέση με το χρώμα άσπρο-μαύρο ο κ. Ξανθάκης δείχνει την προτίμησή του στην μονοχρωμία. Ενώ οι δυο τελευταίοι συμφωνούν στο χρώμα, αν και όλοι συμφωνούν στην γοητεία του ασπρόμαυρου.

Όσον αφορά την ερώτηση μας για την σημασία του πορτραίτου ως έκφραση τέχνης στην ζωγραφική, ο Χρήστος Μαρκίδης απήντησε πως *το πορτραίτο γεννιέται στα ψηφιδωτά της ελληνιστικής περιόδου, και κορυφώνεται με τα πορτραίτα Φαγιούμ.* Ο Τάκης Στεφάνου το τοποθετεί πριν τη φωτογραφία, λέγει ότι *το πορτραίτο γίνεται κάτι άλλο, πιο σύνθετο, και φέρει*

ως παραδείγματα μια πιο σύγχρονη προσέγγιση π.χ. ένα πορτραίτο του αναλυτικού κυβισμού του Πικάσο ή ένα πορτραίτο- γελοιογραφία του Ενωρώ Τίμπε.

Τέλος, ο Στέφανος Δασκαλάκης προσεγγίζει το πορτρέτο με διαφορετικό πλαίσιο σκέψης και πιστεύει πως προϋποθέτει συγκινησιακή εμπλοκή έτσι μας προστατεύει από οποιαδήποτε ‘καλλιέπεια’.

Η επόμενη ερώτηση που τέθηκε στους ζωγράφους αναφέρετε στις αλλαγές που συμβαίνουν στην ζωή μας και τον τρόπο που αποτυπώνονται σε ένα ζωγραφικό πορτραίτο. Ο Χρήστος Μαρκίδης ενδιαφέρεται για την μεταφυσική πλευρά του προσώπου, όχι την καθημερινή. Ο Στέφανος Τάκης πιστεύει πως αποτυπώνονται οι αλλαγές, ενώ ο Δασκαλάκης συμφωνεί ότι αποτυπώνονται όμως θεωρεί ότι δεν πρέπει να περιμένουμε μία απόλυτη αντιστοιχία ανάμεσα στα γεγονότα της ζωής και τα έργα.

Στο αν η φωτογραφία ανήκει στο χώρο της τέχνης, και αν θα μπορούσε να υπάρξει αρμονική σχέση με την ζωγραφική, και την επεξεργασία στον Η/Υ, ο Χρήστος Μαρκίδης μας απαντά πως *παλαιότερα υποτιμούσε την φωτογραφία, τελευταία την χρησιμοποιεί και πιστεύει πως ανήκει στον χώρο της τέχνης αλλά όχι της χειροποίητης*. Ο Τάκης Στεφάνου θα συμφωνήσει με τον Στέφανο Δασκαλάκη και θα δηλώσει *θεωρεί πως η πνευματικότητα θα φανεί στον τρόπο που χρησιμοποιείς το εργαλείο*. Και στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Στέφανος Δασκαλάκης αφού αναφέρει ότι σημασία έχει το αποτέλεσμα και δεν είναι το τι χρησιμοποιούμε αλλά το πώς και το γιατί.

Όσον αφορά την γνώμη των ερωτηθέντων για τον ρεαλισμό στην ζωγραφική, και το αν θα πρέπει να είναι ζητούμενο στην τέχνη ή θα προτιμούσανε μια πιο εικαστική έκφραση, ο Χρήστος Μαρκίδης απαντά πως *δεν τον αφορά ο ρεαλισμός ενώ ο Τάκης Στεφάνου μας επισημαίνει πως η αλήθεια της στιγμής, είναι απαραίτητη προϋπόθεση στην έκφραση της τέχνης* και ο Στέφανος Δασκαλάκης γεφυρώνει τους δυο παραπάνω συναδέρφους του απαντώντας πως *οι διαφορετικές εκφράσεις τέχνης είναι διαφορετικού είδους και αντιστοιχούν σε διαφορετικές ευαισθησίες*.

Στο τελευταίο ερώτημα που τέθηκε όσον αφορά τον χώρο της Ελλάδας και την οικονομική κρίση, και την καταγραφή των γεγονότων και της καθημερινότητας μέσω του έργου μας ως καλλιτέχνες, οι ερωτηθέντες απάντησαν ως εξής: Ο Χρήστος Μαρκίδης πιστεύει πως *σήμερα βιώνουμε μια κρίση αξιών παγκόσμια, που στην Ελλάδα είναι και οικονομική. Χρέος μας είναι να κρατήσουμε τη φλόγα της πνευματικής υπερβάσεως ζωντανή. Είτε με δράση είτε σιωπώντας*. Ο Τάκης Στεφάνου συμφωνεί με τον προαναφερόμενο και αναφέρει πως *συνειδητά ή ασυνείδητα, ο καλλιτέχνης δίνει το στίγμα της εποχής του*. Και ο Στέφανος Δασκαλάκης μας απαντάει πως *ότι*

συμβαίνει επηρεάζει τον καλλιτέχνη, αλλά με ένα τρόπο έμμεσο υποδόριο άλλο η καταγραφή και άλλο η τέχνη η οποία πρέπει ακριβώς να πηγαίνει πολύ πιο πέρα από την καταγραφή.

Βιβλιογραφικά- αποτελέσματα της έρευνας.

Η στενή σχέση της ζωγραφικής με την φωτογραφία είναι γνωστή από την εμφάνιση της εφεύρεσης της φωτογραφίας μέχρι και σήμερα. Τον 19^ο αιώνα γίνεται η δυναμική εμφάνιση της φωτογραφίας με αποτέλεσμα πολλοί ζωγράφοι να περιφρονούν την ‘φωτογραφία’, ενώ αντίστοιχα πολλοί φωτογράφοι ζηλεύουν την ‘ζωγραφική’ υποτιμώντας την φωτογραφία. Κάθε τέχνη έχει συγγένεια με κάποιο άλλο είδος τέχνης έτσι και η φωτογραφία έχει εμπλοκή με κάποιο άλλο είδος. Η συγγένεια του ζωγραφικού πίνακα με τη φωτογραφία είναι κάτι το επιφανειακό καθώς και οι δύο είναι εικόνες. Οι διαφορές τους όμως είναι ουσιαστικές καθώς ο πίνακας έχει υλική υπόσταση και το αντικείμενο είναι αναντικατάστατο και δεν επαναλαμβάνεται. Επίσης φέρει την προσωπική υπογραφή του ζωγράφου. Ενώ ο θεατής πιστεύει στον ίδιο τον πίνακα και όχι στην πραγματικότητα του θέματος. Αυτό το παρατηρούμε στις εικόνες οι οποίες αποτελούν πολλές φορές αντικείμενα λατρείας. Αυτό δεν συμβαίνει όμως και στην φωτογραφία. Η φωτογραφία είναι το φως που μετατρέπεται σε αντικείμενο και ποτέ δεν είναι μοναδικό καθώς η αποτύπωση του μπορεί να υπάρξει σε πολλαπλές εκτυπώσεις και μάλιστα σε πανομοιότυπα και απεριόριστα αντίτυπα. Η φυσική παρουσία του φωτογράφου δεν είναι δεδομένη πάνω στο φωτογραφικό αντίτυπο. Η καινοτομία μπορούμε να πούμε πως βρίσκεται στην οικονομική άνθηση της εικαστικής αγοράς. Την εποχή αυτή και οι δυο τέχνες δεν έχουν την εύνοια του χρήματος και άρα δεν αποτελούν οικονομική επένδυση. Από τα ανωτέρω εκτεθέντα συνάγονται μερικά γενικά συμπεράσματα. Παράλληλα με την εξέλιξη της βυζαντινής παράδοσης στην ηπειρωτική Ελλάδα ως μεταβυζαντινής τέχνης, η ανανέωση της εικαστικής γλώσσας στον ελλαδικό χώρο ξεκινά από την Κρήτη και τα Ιόνια νησιά. Στα υπό ιταλική κυριαρχία Επτάνησα υπήρξε έντονη η Ιταλική επιρροή, με αποτέλεσμα να αναπτύσσεται μια τάση ανθρωποκεντρική, διαφορετική από την βυζαντινή, με θέματα που απευθύνονται κυρίως στην αστική τάξη. Κατά την ίδια αυτή περίοδο δεν υπάρχει βεβαίως ούτε φωτογραφία, εφόσον η τέχνη αυτή δημιουργήθηκε και εμφανίστηκε πρώτη φορά στην Δυτική Ευρώπη περί το 1838. Ουσιαστικά επομένως η εξέλιξη των δυο αυτών τεχνών αρχίζει μετά την απελευθέρωση της χώρας.

Εμφανέστατο είναι επίσης ότι η φωτογραφία, αλλά και η ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα είναι βασικά εισηγμένες τέχνες όσον αφορά την τεχνολογία αλλά και την

τεχνολογία. Όλοι οι ζωγράφοι στην Ελλάδα, μετά το 1821 έχουν σπουδάσει ή έχουν επηρεασθεί από κάποια Ευρωπαϊκή σχολή, με κυρίαρχη αρχικά την Γερμανική Σχολή του Μονάχου, ακολουθούμενη αργότερα από την εξελισσόμενη Παρισινή.. Όσοι επίσης σπούδασαν αρχικά στο Σχολείον των Τεχνών στην Αθήνα επίσης υιοθέτησαν την τεχνοτροπία των Γερμανών καθηγητών της σχολής. Έγιναν όμως μετέπειτα προσπάθειες εισαγωγής καινοτομιών από του Έλληνες ζωγράφους καθώς αυτοί προσάρμοζαν την τεχνοτροπία που διδάχθηκαν στη δική τους ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση καθώς και στις νέο-αναφαινόμενες τάσεις στην Ευρώπη. Η φωτογραφία επίσης εισήχθη και διδάχθηκε σε Έλληνες από ξένους φωτογράφους, οι οποίοι επισκέφθηκαν την χώρα μας ή κατά τις επισκέψεις ελλήνων σε ευρωπαϊκές χώρες. Οι καινοτομίες που έγιναν από τους Έλληνες φωτογράφους ήταν μικρότερες από αυτές που έγιναν στην ζωγραφική, εφόσον η φωτογραφία είναι πολύ περισσότερο εξαρτώμενη από τις τεχνολογικές προόδους από ό,τι η ζωγραφική. Οι Έλληνες φωτογράφοι ακολουθούσαν την τεχνολογική πρόοδο καθώς η φωτογραφία εξελισσόταν από την δακτυλοτυπία στην καλοτυπία και στην αλμπουμίνα για να καταλήξει τελικά κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 στην χρήση φιλμ Kodak. Η δική τους συνεισφορά ήταν σε δευτερεύοντα χαρακτηριστικά εμπορικότητας και διαφήμισης, όπως για παράδειγμα η αποτύπωση του ονόματος ή τίτλων του φωτογράφου.

Τρίτο χαρακτηριστικό είναι η μεγάλη ποικιλία στην κοινωνική προέλευση των εικονιζόμενων προσώπων. Στην φωτογραφία καταρχάς απεικονίζονται τα πλέον σημαντικά πρόσωπα. Αρχίζουν με τη βασιλική οικογένεια και προκρίτους και αγωνιστές της επανάστασης, συνεχίζουν με πολιτικούς και άλλα οικονομικά εύρωστα άτομα ή αθλητές και μόνον αργότερα εμφανίζονται άτομα λιγότερο γνωστά. Μάλιστα, περί το τέλος του αιώνα, κατά τον πόλεμο του 1897, απεικονίζονται σε μεγάλους αριθμούς και τελείως άγνωστα άτομα. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η αλλαγή αυτή, μερικώς τουλάχιστον, οφείλεται και στις τεχνολογικές καινοτομίες που έκαναν την φωτογράφιση φθηνότερη και πιο προσβάσιμη στην πλειονότητα των πολιτών. Σταδιακές αλλαγές υπάρχουν και στα ζωγραφικά πορτραίτα. Η πρώτη γενιά των ζωγράφων απεικονίζουν κυρίως αγωνιστές της επανάστασης, Η δεύτερη γενιά εμφανίζει και πολιτικούς, χωρικούς, άτομα της υψηλής κοινωνίας σε μεγαλύτερη συχνότητα. Στις άλλες δύο γενιές ζωγράφων συναντούμε ποικιλία προσώπων συχνά και αγνώστων. Και πάλι θα μπορούσαμε να πούμε ότι μία καλύτερευση της οικονομικής στάθμης του πληθυσμού θα μπορούσε να διευκολύνει τον μέσο πολίτη να έχει το δικό του πορτραίτο, αλλά και οι ιστορικές και πολιτικές συγκυρίες επίσης φαίνεται να επηρέασαν τους ζωγράφους στην επιλογή των παριστάμενων.

Τέλος, υπάρχει ραγδαία εξέλιξη και αλλαγή των τεχνοτροπιών και τεχνολογιών. Στην φωτογραφία τα πράγματα είναι ξεκάθαρα προσδιορισμένα από τις νέες τεχνολογίες, τις οποίες

όχι μόνο οι ξένοι φωτογράφοι αλλά και οι Έλληνες ακολουθούν χωρίς ουσιαστική καθυστέρηση. Οι αργές και πολυέξοδες τεχνικές, όπως η δαγκεροτυπία αντικαθίστανται από ταχύτερες και φθηνότερες όπως η καλοτυπία και η αλμπουμίνα. Στην ζωγραφική αντιθέτως υπάρχουν περισσότεροι παράγοντες που συνεπιδρούν στη διαμόρφωση των τεχνοτροπιών. Κύριος παράγων είναι η Σχολή και η ιδεολογία της. Κυρίαρχη κατ' αρχάς ήταν η Σχολή του Μονάχου, ιδεαλιστικά ρεαλιστική, με εξευγενισμένη πιστότητα χαρακτηριστικών, αλλά και έμφαση, σε μερικές περιπτώσεις, των ρομαντικών τάσεων. Σταδιακά αναπτύσσεται και η Παρισινή τεχνοτροπία της εποχής με κυρίαρχο τον Ιμπρεσιονισμό. Είναι φανερό ότι οι τάσεις αυτές ακολουθούν τις ευρωπαϊκές τάσεις, την «μόδα» δηλαδή που αλλάζει στην Ευρώπη. Δεύτερος παράγων είναι η ψυχοσύνθεση των σπουδαιότερων Ελλήνων ζωγράφων της εποχής. Παρόλη την κύρια στράτευση του καθενός και τις επικρατούσες τάσεις στην Ευρώπη είναι εμφανές ότι η κύριοι ζωγράφοι ακολουθούν το δικό τους ένστικτο. Ο Τσόκας για παράδειγμα συνδυάζει τα ρομαντικά με τα κλασσικά στοιχεία. Ο Λύτρας, κύριος εκπρόσωπος της Σχολής του Μονάχου, χρησιμοποιεί συναισθηματικά στοιχεία και πειραματίζεται με τα χρώματα. Ο Γύζης, επίσης της Σχολής του Μονάχου, χρησιμοποιεί και αλληγορικά ή μεταφυσικά στοιχεία και δείχνει εξπρεσιονιστική τάση. Ο Ράλλης, της Παρισινής ατμόσφαιρας, εισάγει έντονο 'οριενταλισμό'. Ο Ροϊλός, της Σχολής του Μονάχου, χρησιμοποιεί ιμπρεσιονισμό, ενώ ο Ιακωβίδης, της ίδιας Σχολής, υποστηρίζει τον νατουραλισμό και επικρίνει τον ιμπρεσιονισμό. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα το πορτραίτο αλλάζει στην ζωγραφική καθώς η φωτογραφία μπαίνει στον χώρο της τέχνης και η ρεαλιστική απεικόνιση δεν είναι το ζητούμενο και στο προσκήνιο έρχεται η εσωτερική αλήθεια και η έκφραση του εσωτερικού κόσμου σ' ένα πορτραίτο. Η ψυχανάλυση ανοίγει τον δρόμο για την διεξόδυση στα βάθη της ψυχής. Έτσι ο ρεαλιστικός σκοπός του πορτραίτου δεν είναι πλέον η ομοιότητα.

Ακόμη και σήμερα το πορτραίτο αποτελεί ένα σημαντικό τομέα διερεύνησης στα δυο αυτά μέσα καθώς το πορτραίτο παίζει ένα σημαντικό ρόλο που είναι η απεικόνιση του σύγχρονου ανθρώπου. Παρατηρώντας τη διαχρονική εξέλιξη της τέχνης στο χώρο του πορτραίτου διαπιστώσαμε μέσα από την βιβλιογραφική έρευνα αλλά και από την εμπειρική, κοινά στοιχεία που μεταφέρονται από την μια εποχή στην άλλη που καθορίζουν και σφραγίζουν την τέχνη του πορτραίτου. Ο 19^{ος} αιώνας αποτελεί το μονοπάτι της αποδέσμευσης από την στυλιζατική φωτογραφία και τον ακαδημαϊσμό της απεικόνισης ενός προσώπου καθώς οι διάφορες λήψεις μέσα από τον φακό της φωτογραφίας οδηγούν σε αλλαγή της αισθητικής της σύνθεσης του ζωγραφικού πορτραίτου. Και τα δυο αυτά μέσα συνδέονται με την αποτύπωση της στιγμής και την διατήρηση της μνήμης όπως και στο διαχρονικό μήνυμα που και τα δυο αυτά μέσα

απεικονίζουν μέσα από την εικόνα. Η σχέση φωτογραφίας και ζωγραφικής λειτουργεί αμφίδρομα τόσο στον 19^ο αιώνα όσο και στον 21^ο αιώνα και λειτουργεί καταλυτικά μέσα από το έργο των καλλιτεχνών των δυο αυτών μέσων πράγμα το οποίο έρχονται με τις συνεντεύξεις τους να επιβεβαιώσουν οι καλλιτέχνες της σημερινής εποχής σφραγίζοντας τα κοινά στοιχεία αλλά και τις αλλαγές στον τρόπο έκφρασης των δύο αυτών μέσων. Ο καλλιτέχνης και στις δυο περιπτώσεις και της φωτογραφίας και της ζωγραφικής ορίζει το μέσο και όχι το μέσο τον καλλιτέχνη όπως αναφέρεται σε άρθρο του περιοδικού “φωτογράφος” (Σαμπανίκου, 2018).

Η φωτογραφία και η ζωγραφική αποτελούν το μέσο έκφρασης ενός καλλιτέχνη καθώς η τέχνη είναι μια πρόκληση έκφρασης συναισθημάτων. Ο φωτογράφος αλλά και ο ζωγράφος σε όποια εποχή και αν ανήκουν καλούνται να εκφράσουν τις ανησυχίες τους μέσα από την τέχνη. Από την εποχή της δακτυλοτυπίας έως την σημερινή εποχή η στενή αυτή σχέση συνυπάρχει αλλά και ανανεώνεται παράλληλα. Δημιουργούνται ισχυροί δεσμοί οι οποίοι κρατούν την μνήμη ζωντανή.

Βιβλιογραφία

Auer M, Auer M. 1997. Photographers Encyclopedia International. CD-ROM.

Carabott P, Hamilakis Y, Papargyriou E. 2016. Camera graeca: Photographs, narratives, matteria lities. Ashgate Publishing, London.

Hannavy J (ed). 2008. Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. Taylor and Francis Group, New York.

Haworth-Booth M. 1984. The Golden age of British photography, 1839-1900. Aperture,.

Ibrahim-Hilmy. 1887. The literature of Egypt and the Soudan from the earliest times to the year 1885. Trübner, London.

Lowry B, Lowry I. 2000. The silver canvas: Daguerreotype masterpieces from the J. Paul Getty museum. The J Paul Getty Museum, Los Angeles.

Lyons CL, Papadopoulos JK, Stewart LS, Szegedy-Maszak A. 2005. Antiquity and photography: Early views of ancient mediterranean sites. Getty Publications, Los Angeles.

- Micklewright N. 2016. *A Victorian Traveler in the Middle East: The Photography and Travel Writing of Annie Lady Brassey*. Routledge, Abingdon, New York.
- Öztuncay B. 1992. *James Robertson: Pioneer of Photography in the Ottoman Empire*. Eren Yayincilik, Istanbul.
- Stillman JS. 1901. *Autobiography of a journalist*. Riverside Press, Cambridge.
- Talbot WHF. 1847. *Improvement in photographic pictures*. Patent US5171 A .
- Wheelhouse, Galen C. 2006. *Narrative of A Yacht Voyage In The Mediterranean 1849-1850: Photographic Sketches From The Shores of The Mediterranean Folios Limited*, London.
- Williams J 2004. *Edward Lear*. *The Literary Encyclopedia*, <http://www.litencyc.com>.
- Αθανάσογλου ΝΜ. 1976. *Ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Αθήνα.
- Βασσάλου Κ. 2005. *Η φωτογραφική καταγραφή των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896*. Πτυχιακή διατριβή, ΤΕΙ Αθήνας.
- Καλλιγιάς Μ, 1981. *Νικόλας Γύζης - 'Η ζωή και τό έργο του (1842-1901)*. Μορφωτικό Ίδρυμα Έθνικής Τράπεζας. Αθήνα.
- Καλλιγιάς Μ. 1977. «Νεοελληνική τέχνη (1881-1812)». Στο: Χριστόπουλος Γ, Μπαστιάς Ι (διεύθυνση εκδόσεων), *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Νεώτερος ελληνισμός. Από το 1881 ως το 1913, τόμος ΙΔ΄*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- Κάραλη Μ, 2012 «*Η φωτογραφική προσωπογραφία και η επαγγελματική φωτογραφία στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα*». *Μνήμων*, 32:89-124.
- Κριτωνίδης Α, 1902. «*Γεώργιος Ιακωβίδης*». *Παναθήναια* 4:167-172.
- Κωνσταντίνου Φ, Τσίργιαλου Α. 2003. *Αθήνα 1839-1900: Φωτογραφικές μαρτυρίες*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Κωνσταντίνου Φ. 1998. *Φωτογραφίες του James Robertson 'Αθήνα και Ελληνικές Αρχαιότητες' 1853-1854*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Κωτίδης Α. 1995. *Νεοελληνική Τέχνη. Ζωγραφική 19^{ου} Αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- Λαμπράκη-Πλάκα Μ. 2001. *Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής. Από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.

- Λυδάκης Σ. 1976. *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής 16ος-20^{ος} αιώνας* Μέλισσα, Αθήνα.
- Μαθιόπουλος Ε. 2003. «Εικαστικές τέχνες». Στο: Χατζηιωσήφ Χ. (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*. Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Μισιρλή Ν. 1993. *Ελληνική ζωγραφική 18ος-19ος αιώνας*. ΑΔΑΜ, Αθήνα.
- Ξανθάκης Α. 2008. *Ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας 1839-1970*. Πάπυρος, Αθήνα.
- Ξανθάκης Α. 1990. *Φίλιππος Μαργαρίτης, ο πρώτος έλληνας φωτογράφος*. Φωτογράφος, Αθήνα.
- Ξανθάκης Α. 2001. *Η Ελλάδα του 19ου αιώνα με τον φακό του Πέτρου Μωραΐτη*. Ποταμός, Αθήνα.
- Ξύδης Α. 1976. *Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης*. Ολκός, Αθήνα.
- Προκοπίου ΑΓ. 1936. *Νεοελληνική τέχνη*. Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα.
- Σαμπανίκου Ε. 2003. *Φωτογραφία και ζωγραφική 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*. Τυπωθήτω/Δαρδάνος, Αθήνα.
- Σαμπανίκου Ε. 2018. *Ας αποφεύγουμε ορισμούς και κανόνες*. Φωτογράφος, Αθήνα.
- Σκοπετέας Σ. 1954. «Η καταγωγή των ζωγράφων Δοξαράδων». *Επτανησιακά φύλλα Β'(3)*.
- Τσέλικα Β. 1995. *Ολυμπιακοί αγώνες 1896. Το φωτογραφικό λεύκωμα του Albert Mayer*. Εξάντας, Αθήνα.
- Φαρμάκη Μ, 2011. *Η Φωτογραφική απεικόνιση των αρχαίων μνημείων. Στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα. Η περίπτωση της Αθήνας*. Διδακτορική διατριβή. Α.Π.Θ.
- Χαραλαμπίδης ΑΓ. 1976. *Η Ελληνική προσωπογραφία του 19 αιώνα*. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Χρήστου Χ. 1981. *Η Ελληνική ζωγραφική 1832- 1922*. Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα.

Παραρτήματα

Παράρτημα Ι: Βιογραφικά

Φωτογράφοι

Άλκης Ξανθάκης



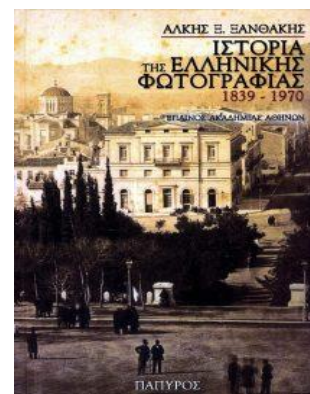
Εικ. 63. Άλκης Ξανθάκης

Ο Άλκης Ξ. Ξανθάκης είναι ιδρυτικό μέλος της Ε.Σ.Ρ. και σύμβουλος φωτογραφίας σε μουσεία. Ο Άλκης Ξ. Ξανθάκης γεννήθηκε στην Αθήνα και φοίτησε στο Αμερικανικό Κολλέγιο Ψυχικού. Ασχολήθηκε ερασιτεχνικά με τη φωτογραφία από τα νεανικά του χρόνια και ήταν φωτογραφικός υπεύθυνος των περιοδικών του Κολλεγίου, *Αθηναίος* και *Θησαυρός*.

Σήμερα ο Άλκης Ξ. Ξανθάκης είναι ιστορικός φωτογραφίας, φωτογράφος, συγγραφέας και δάσκαλος. Δημιούργησε την πρώτη σχολή επαγγελματικής φωτογραφίας στην Ελλάδα το 1968, στο Κολλέγιο ΑΚΤΟ, την οποία διευθύνει μέχρι σήμερα και στην οποία παράλληλα διδάσκει.

Έχει συγγράψει 24 βιβλία, και έχει δημοσιεύσει μεγάλο αριθμό άρθρων του σε εφημερίδες και περιοδικά. Το πρώτο του, βιβλίο, η *‘Φωτογραφική*

Τεχνική’, κυκλοφόρησε το 1971 και υπήρξε το μοναδικό εγχειρίδιο θεωρίας και πρακτικής της φωτογραφίας, για επαγγελματίες και ερασιτέχνες, για πολλά χρόνια με πολλές βελτιωμένες επανεκδόσεις. Θεωρείται ειδήμων στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, ενώ το βιβλίο του *‘Ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας 1839-1970’*, το οποίο βραβεύτηκε το 1982 από την Ακαδημία Αθηνών, παραμένει το μοναδικό εργαλείο αναφοράς για όλους τους μελετητές (13 εκδόσεις). Το 2009, ύστερα από συμπληρωματικές έρευνες είκοσι επτά ετών, το βιβλίο κυκλοφόρησε ξαναγραμμένο, σε νέα μορφή, σχήμα και αριθμό σελίδων, από τις εκδόσεις Πάπυρος. Το 1985 η Ελληνική Φωτογραφική Εταιρεία τον βράβευσε με «Μετάλλιο και Δίπλωμα» για την προσφορά του στην προώθηση της φωτογραφικής εκπαίδευσης, για τις έρευνές του για την Ελληνική φωτογραφική ιστορία και για το βιβλίο του *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1960*. Το 1996 η Γιουγκοσλαβική Φωτογραφική Ομοσπονδία του απένειμε το βραβείο και το σχετικό μετάλλιο «Αναστάς Γιοβάνοβιτς», για το βιβλίο του *Φίλιππος Μαργαρίτης: Ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος*, το πρώτο στο είδος του στα Βαλκάνια. Έργο ζωής μπορεί να χαρακτηριστεί και το έργο του *‘Λεξικό Φωτογράφων 1839-1960’*. *‘Έλληνες φωτογράφοι και ξένοι φωτογράφοι στην Ελλάδα’*, το οποίο χρηματοδοτήθηκε από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Κοινωνία της Πληροφορίας) και κυκλοφόρησε σε τρίγλωσσο DVD, από το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο ΕΛΙΑ/ ΜΙΕΤ, το 2006. Είναι συλλέκτης παλαιών φωτογραφικών μηχανών, φωτομέτρων και εξαρτημάτων και η συλλογή του αριθμεί σήμερα περισσότερες από 2.600 φωτογραφικές μηχανές και εξαρτήματα. Ο Άλκης Ξ. Ξανθάκης είναι ιδρυτικό μέλος της Ε.Σ.Η.Ρ και σύμβουλος φωτογραφίας σε μουσεία. Παράλληλα αρθρογραφεί για πάρα πολλά χρόνια σε ελληνικά και ξένα έντυπα και περιοδικά, όπως τα *F.O.*, *Φωτογραφία*, *Οπτικοακουστική*, *Ελληνική Φωτογραφία*, που δεν κυκλοφορούν πια, ενώ παραμένει μόνιμος συνεργάτης του περιοδικού *Φωτογράφος*. Το 1995 η F.I.A.P του απένειμε την τιμητική διάκριση F.I.A.P και σχετικό δίπλωμα για την μεγάλη προσφορά του στην φωτογραφική εκπαίδευση και για τις



έρευνες του για τη φωτογραφική ιστορία και την προώθηση της φωτογραφίας. Την περίοδο 2004-2008 διετέλεσε μέλος του Δ.Σ. του Ο.Π.Ε.Π. Το 2017 η Ε.Φ.Ε. του απένειμε τιμητικό τίτλο και δίπλωμα για την προσφορά του στη φωτογραφία στην Ελλάδα. Έχει εκδώσει συνολικά 24 βιβλία και φωτογραφικά λευκώματα.

Εικ. 64. Άλκης Ξανθάκης. *‘Η ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας: 1839-1970’*.

Πλάτων Ριβέλης



Εικ. 65. Πλάτων Ριβέλης

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1945. Σπούδασε Νομικά στην Αθήνα (1963-1968), Πολιτικές Επιστήμες στο Παρίσι (1968-1970) και Φωτογραφία στις ΗΠΑ (1983). Εργάστηκε ως δικηγόρος στην Αθήνα για δώδεκα χρόνια (1971-1983). Διδάσκει φωτογραφία από το 1981 μέχρι σήμερα. Οργάνωσε τα πρότυπα τμήματα φωτογραφίας της Λαϊκής Επιμόρφωσης (Υπουργείο Παιδείας) και δίδαξε τούς επιμορφωτές τους.

Έχει επιμεληθεί σειρά από εκπομπές της κρατικής τηλεόρασης για τη φωτογραφία. Έχει παραδώσει πολλά σεμινάρια και διαλέξεις για τη φωτογραφία στην Αθήνα, σε επαρχιακές πόλεις και στην Κύπρο. Έχει εκθέσει τις φωτογραφίες του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις. Άρθρα του έχουν φιλοξενηθεί σε πολλά ελληνικά περιοδικά και εφημερίδες. Διευθύνει τις εκδόσεις «Φωτοχώρος». Ίδρυσε το 1988 το σωματείο «Φωτογραφικός Κύκλος», του οποίου είναι πρόεδρος. Έχει συγγράψει τεχνικά βιβλία, θεωρητικά βιβλία και λευκώματα.



Εικ. 66. Πλάτων Ριβέλλης. Φωτογραφικό αρχείο, Ν. York, 1992.

Γκάρο Καλαϊτζιάν

Γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα. Είναι ερασιτέχνης φωτογράφος και άρχισε να ασχολείται με την φωτογραφία από την νεαρή του ηλικία, δανειζόμενος ενίοτε κάποιες μηχανές από φίλους ή συγγενείς. Στα μέσα της δεκαετίας του 70 απέκτησε την πρώτη του αναλογική μηχανή, ξεκίνησε παράλληλα να διαβάζει βιβλία σχετικά με την τέχνη της φωτογραφίας και άρχισε να μελετά τους μεγάλους φωτογράφους. Τα πρώτα χρόνια τον ενδιέφερε κυρίως η φωτογραφία τοπίου, αλλά σύντομα άρχισε να πειραματίζεται και με άλλα φωτογραφικά θέματα, όπως η μακρο-φωτογραφία και το πορτραίτο. Ασχολήθηκε παράλληλα για ένα διάστημα με το ερασιτεχνικό κινηματογραφικό φιλμ και αργότερα με το βίντεο, έχοντας δημιουργήσει αρκετά ταξιδιωτικά ντοκιμαντέρ. Η ασχολία του με το βίντεο, που η λήψη και η επεξεργασία του είναι απαιτητική και χρονοβόρα για να πετύχει κανείς ένα άψογο αποτέλεσμα, τον απομάκρυνε μερικώς από την φωτογραφία - που βέβαια δεν την εγκαταλείπει ποτέ - μέχρι την απαρχή της ψηφιακής εποχής και την επικράτηση των DSLR μηχανών, με τον διαφορετικό τρόπο διαχείρισης της φωτογραφίας και τις ευκολίες που δίνει η άμεση απεικόνιση και επεξεργασία στον υπολογιστή και όχι πλέον στον σκοτεινό θάλαμο. Η απόκτηση από το 2005 της πρώτης του ψηφιακής μηχανής τότε, σηματοδότησε και την οριστική επάνοδό του στην φωτογραφία. Σήμερα χρησιμοποιεί κυρίως μηχανές και φακούς της Nikon. Είναι από το 2007 ενεργό μέλος διαφόρων ελληνικών φωτογραφικών ομάδων και ένα από τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας Photoria, στην οποία κυρίως δραστηριοποιείται, με αρκετές παρουσιάσεις και σεμινάρια σε θέματα γενικού ενδιαφέροντος γύρω από την φωτογραφία, όπως επίσης για διάφορα τεχνικά θέματα σχετικά με την λήψη αλλά και την επεξεργασία της εικόνας, με προγράμματα όπως το Photoshop. Έχει συμμετάσχει σε 2 ομαδικές εκθέσεις φωτογραφίας ενώ το περιοδικό «Φωτογράφος» έχει πολλές φορές στις σελίδες του φιλοξενήσει φωτογραφίες του. Οι τομείς της φωτογραφίας που τον ενδιαφέρουν ιδιαίτερα, είναι κυρίως η ταξιδιωτική φωτογραφία, το πορτραίτο και η φωτογραφία δρόμου.



Εικ. 67. Φωτογραφικό αρχείο, Γκάρο Καλαϊτζιάν.

Ζωγράφοι

Στέφανος Δασκαλάκης



Εικ. 68. Στέφανος Δασκαλάκης.

Γεννήθηκε στον Πειραιά το 1952. Σπούδασε ζωγραφική στην ΑΣΚΤ της Αθήνας, στο εργαστήριο του Γιώργου Μαυροΐδη (1970-1974) και συνέχισε τις σπουδές του στη Λυών και στο Παρίσι (1978-81), όπου παρακολούθησε το εργαστήριο του Leonardo Cremonini στην Ε. Ν. Σ. ΒΑ. Μαθήτευσε επίσης για ένα διάστημα κοντά στο Γιάννη Τσαρούχη.

Στην πρώτη του ατομική έκθεση στην Αθήνα (1982, Συλλογή) παρουσίασε μια παραστατική ζωγραφική που αξιοποιούσε την παραδοσιακή τεχνική της ελαιογραφίας. Οι πίνακες απεικόνιζαν εσωτερικούς χώρους και νεκρές φύσεις, με ρεαλιστικό τρόπο και

θερμά χρώματα. Το έργο του προσέχτηκε αμέσως και συνδέθηκε με μια γενικότερη στροφή προς τις παραδοσιακές φόρμες, στην οποία συμμετείχαν πολλοί νέοι Έλληνες ζωγράφοι εκείνα τα χρόνια. Αυτή η τάση θεωρήθηκε ότι αντιπροσωπεύει ένα είδος ελληνικού μεταμοντερνισμού.

Τα επόμενα χρόνια η ζωγραφική του έγινε πιο σύνθετη ως προς την απόδοση του χώρου και τη χρήση των χρωμάτων, αλλά και ως προς το νοηματικό περιεχόμενο των έργων, με σαφέστερες αναφορές στην αναπόφευκτη φθορά του χρόνου, στη μοναξιά και στην εγκατάλειψη. Πάντως τα δραματικά στοιχεία, που παραπέμπουν άλλοτε στο Μπαρόκ και άλλοτε στον εξπρεσιονισμό, δεν αλλοιώνουν την αναπαραστατική πιστότητα. Στα πιο πρόσφατα έργα του ασχολείται με γυναικεία πορτρέτα και γυμνά, τα οποία αντιμετωπίζονται με μια ακόμα πιο δραματική γραφή και κάνουν πιο φανερό τον υπαρξιακό στοχασμό που διατρέχει το σύνολο της ζωγραφικής του. Έχει πραγματοποιήσει αρκετές ατομικές εκθέσεις, κυρίως στην Ελλάδα, κι έχει συμμετάσχει σε πολλές ομαδικές, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Γαλλία, Βέλγιο, Ιταλία, Η.Π.Α., κ.ά.). Ήταν μεταξύ των 17 νέων ζωγράφων που παρουσιάστηκαν το 1990 στην (ιστορική, πλέον) έκθεση *Για ένα νέο Ουμανισμό*, που επιμελήθηκε η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα στο Πολιτιστικό Κέντρο Espace des Esseliers του Villejuif, στο Παρίσι.



Εικ. 69. Στέφανος Δασκαλάκης. Χωρίς τίτλο, 1995, λάδι σε μουσαμά.

Χρήστος Μαρκίδης



Εικ. 70. Χρήστος Μαρκίδης.

Γεννήθηκε στη Δράμα το 1954. Σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ. από το 1974 έως το 1979 στα εργαστήρια ζωγραφικής των Δ. Μυταρά και Π. Τέτση και νωπογραφίας του Κ. Ξυνόπουλου. Μετέβη στο Παρίσι, όπου εργάστηκε και πραγματοποίησε ελεύθερες σπουδές (1982-1983). Την περίοδο 1985-1988 υπήρξε υπότροφος του Ι.Κ.Υ. για την εκπόνηση συγκεκριμένου καλλιτεχνικού έργου στην Ελλάδα. Από το 1987 έως το 2013 δίδαξε σχέδιο και χρώμα στη Σχολή Βακαλό. Η πρώτη του ολοκληρωμένη ατομική έκθεση ζωγραφικής πραγματοποιήθηκε το 1984 στην Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές. Στην θεματολογία του κυριαρχούν από νωρίς οι προσωπογραφίες, η ανθρώπινη μορφή σε διάφορες παραλλαγές και οι νεκρές φύσεις, θέματα στα οποία επανέρχεται συχνά κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη σχέση της φιγούρας με το χώρο και στην εκφραστική φόρτιση των προσώπων. Η συχνή χρήση των σκούρων τόνων και η όλη

επεξεργασία των χρωμάτων τονίζουν τον συμβολικό ή μεταφυσικό ρόλο του φωτός, δημιουργώντας μια υποβλητική ατμόσφαιρα, με ευδιάκριτες αναφορές σε μορφές της καλλιτεχνικής παράδοσης. Η πρόσφατη δουλειά του (Thanassis Frissiras Gallery, 2007) περιλαμβάνει ολόσωμες φιγούρες που θυμίζουν βυζαντινές αγιογραφίες, ελλειπτικά σχεδιασμένες, με τονισμένη μόνο την περιοχή του προσώπου, όπου κυριαρχεί το έντονο βλέμμα των πορτρέτων του Φαγιούμ. Ασχολήθηκε επίσης με τη χαρακτηριστική και φιλοτέχνησε εξώφυλλα βιβλίων, περιοδικών, δίσκων και CD, θεατρικά προγράμματα, προμετωπίδες και cover βιβλίων, διακριτικά σήματα εταιρειών, ετικέτες οίνων κ.ά. Παράλληλα με το εικαστικό του έργο, ανέπτυξε αξιόλογη συγγραφική δραστηριότητα. Από το 1992 έως το 2004 δημοσίευσε κείμενα σε διάφορα περιοδικά, ενώ έχει εκδώσει έξι ποιητικές συλλογές και δύο βιβλία με δοκίμια. Έχει παρουσιάσει το έργο του σε δεκατρείς ατομικές εκθέσεις, ενώ παράλληλα έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από ογδόντα ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό: *Μπιενάλε Νέων της Μεσογείου* (Μασσαλία, 1985), *4η Τριεννάλε Σύγχρονου Πορτραίτου – Radom '87* (Radom, Πολωνία 1987), *Συλλογή Βλάση Φρυσίρα-Σύγχρονη Ζωγραφική- Νέοι Έλληνες Δημιουργοί* (Πινακοθήκη Πιερίδη, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 1991), *Τέχνες και Συλλογές των Ελλήνων* (Μουσείο Μπενάκη, 1999), *Ζωγραφική II: Ευρωπαϊκές*

Εικαστικές Συγγένειες 1980-2000 (Μουσείο Φρυσιρά, 2014) κ.α. Έργα του υπάρχουν σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές.



Εικ. 71. Χρήστος Μαρκίδης. Πορταίτο, 1976, μικτή τεχνική 70x50 εκ.

Τάκης Στεφάνου



Εικ. 72. Τάκης Στεφάνου.

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1945. Σπούδασε ζωγραφική και Ενδυματολογία Θεάτρου, στο Παρίσι. Στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ζωγραφική, εργαστήριο επιλογής Σκηνογραφία. Σχολή Θεάτρου Εθνικού Ωδείου.

Διδάσκει ως εντεταλμένος καθηγητής στο Εργαστήριο Ζωγραφικής, στο Τμήμα Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Επίσης διδάσκει Κεραμική και Ζωγραφική στο Εικαστικό Εργαστήριο Πνευματικού Κέντρου Δήμου Ιωαννιτών



Εικ.73. Τάκης Στεφάνου. Πορταίτα προς αποφυγήν- Πορταίτα προς μίμηση

Παράρτημα II: Συνεντεύξεις

Φωτογράφοι

Συνέντευξη Αλκη Ξανθάκη

Καλημέρα σας, θα ήθελα να σας πάρω μια συνέντευξη στα πλαίσια διεξαγωγής της πτυχιακής μου εργασίας. Σας ευχαριστώ πρώτα από όλα για την τιμή που μου κάνετε να διαθέσετε τον χρόνο σας και την συνεργασία σας

1. Αρχικά θα ήθελα να μας μιλήσετε μας λιγάκι για τον τόπο που έχετε δουλέψει και ζείτε.

Δουλεύω και ζω στην Αθήνα.

2. Θα ήθελα να σας ρωτήσω για την ενασχόληση σας με την φωτογραφία. Πως ξεκινήσατε το ταξίδι σας στη φωτογραφία; και τι φωτογραφίζατε όταν ξεκινήσατε;

Το ταξίδι μου ξεκίνησε στην 5^η Δημοτικού προς 6^η όπου ήταν η αρχή για το μεγάλο μου έρωτα, την φωτογραφία. Όλα ξεκίνησαν όταν ο πατέρας μου ο οποίος στο επάγγελμά του ήταν γιατρός είχε ως χόμπι του την φωτογραφία και μου χάρισε την πρώτη μου φωτογραφική μηχανή. Θεωρώ πως το σχολείο θα πρέπει να έχει ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα σπουδών πράγμα δύσκολο για το δημόσιο σχολείο σήμερα αυτό όμως προσπάθησα να το δώσω στην δική μου σχολή ολοκληρωτική γνώση και να παροτρύνω τους μαθητές μου στην γνώση ανοίγοντας παράθυρα στην ψυχή τους και δημιουργώντας δράσεις. Εκείνο τον καιρό είχε δημιουργηθεί στο σχολείο μας εθελοντικά μια εφημερίδα και ένα περιοδικό «Ο Αθηναίος» και «Φωτογράφος» καθοριστικό ρόλο λοιπόν έπαιξε ότι στο house organs βραβεύτηκε η δική μου φωτογραφίαστην ανάρτηση φωτογραφιών του '56 από εκεί και ύστερα ως δυναμικός και ανήσυχος νέος ανέλαβα την δράση του σχολικού περιοδικού για το ετήσιο λεύκωμα των αποφοίτων «Θησαυρός» όπου ήμουν ο φωτογραφικός υπεύθυνος με κατεύθυνση την φωτογραφία. Ο πατέρας μου βέβαια ο οποίος είχε σαν όνειρο να με δει να ακολουθώ το επάγγελμά του γιατρού δεν με συγχώρεσε ποτέ για την επιλογή μου να ακολουθήσω την φωτογραφία γιατί δεν θεωρούσε πως ήταν κάτι αρκετά σημαντικό και δεν πρόλαβε να δει το έργο μου. Το οποίο είναι και φωτογραφικό αλλά και συγγραφικό και διδακτικό. Καθώς όπως προείπα θα πρέπει ένας δάσκαλος να έχει ένα ολοκληρωμένο ρόλο γύρω από το αντικείμενό του.

3. Ποιο είναι το είδος της φωτογραφίας το οποίο κεντρίζει το ενδιαφέρον σας και σε ποια θέση θα τοποθετούσατε το πορτραίτο ως έκφραση τέχνης στην φωτογραφία;

Το είδος της φωτογραφίας που επιλέγω δεν είναι κάτι το συγκεκριμένο το ενδιαφέρον μου αλλάζει μεγαλώνει όσο μεγαλώνω και εγώ και έρχεται ανάλογα με την εμπειρία. Κάθε ηλικία μου δίνει και μια άλλη ματιά πολλές φορές γυρνώ στην καταγραφική φωτογραφία. Η φωτογραφία ξεκινάει από το ότι για μένα καλό είναι ότι πρώτα θα πρέπει να είναι ψυχογράφημα. Και για μένα η φωτογραφία είναι έρωτας ένας τόσο μεγάλος έρωτας που πολλές φορές με τρομάζει. Το πορτραίτο ως έκφραση τέχνης θα πρέπει να αποτελεί ψυχογράφημα όπως έχω αναφέρει στο οποίο θα πρέπει να τοποθετήσουμε ορισμένες παραμέτρους. Εδώ θα πρέπει να τοποθετήσουμε κάποια πράγματα στην θέση τους. Η φωτογραφία κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις είναι τέχνη. Η ζωγραφική δεν είναι πάντα τέχνη. Όταν η ζωγραφική εκφράζεται σαν τέχνη μπορούν να δημιουργηθούν εξαιρετικά καλλιτεχνήματα το ίδιο συμβαίνει και στην φωτογραφία αν μπορείς να καταλάβεις το νόημα αυτού που λέω. Το πρώτο μου βιβλίο το 1971 είχε θέμα την φωτογραφική τεχνική βέβαια από εκεί και πέρα έχω εκδώσει βιβλία με διάφορα θέματα καταγραφικής αναφοράς αλλά αυτό που με έχει απασχολήσει είναι τα ίδια τα έργα μου είναι για μένα ένα ψυχογράφημα. Τον εαυτό μου τον βρίσκω πάντα σε αρχαιολογικούς χώρους όπου είναι η διόδος του παρελθόντος με το μέλλον η πύλη εισόδου. Εκεί λοιπόν αρχίζει το ταξίδι με μια φωτογραφική μηχανή όπου περπάτησα στα μέρη τα οποία γίνεται λόγος στα αρχαία δοκίμια και βρήκα τα μέρη που αναφέρει ο Πausανίας και βίωσα όλα όσα έχει ζήσει και περπατήσει ο Πausανίας σε άλλη εποχή. Το 2000-2005 έχω εκδώσει δυο βιβλία «Λακωνία-α» και «Αττικά-Μάνη» είναι ένα ταξίδι περιήγησης το οποίο ξεκίνησε με αναφορά τα μέρη όπου περπάτησε και έζησε ο Πausανίας. Εδώ ακριβώς αρχίζει η τέχνη. Μια ωραία φωτογραφία καταγραφική με ένα κάδρο μπορεί να την πάρει με κάποιες προϋποθέσεις βέβαια και κάποιος που θέλει να βγάλει μια ωραία φωτογραφία η διαφορά όμως με εμένα είναι ότι μέσα σε αυτό το βιβλίο έχω κάτι ιδιαίτερο και αυτό είναι η προσωπική μου ματιά. Ο τρόπος που έχω πάρει κάποιες φωτογραφίες με την τεχνική του διχρωμικού καλίου. Χειροποίητες μοναδικές κυανοτυπίες από 1 κομμάτι οι οποίες δεν ξαναβγαίνουν και αυτό γίνεται από ένα μοναδικό αντίγραφο κάθε φορά υπογεγραμμένο από εμένα. Εδώ λοιπόν μιλάμε για τέχνη, γίνεται κάτι μοναδικό το οποίο είναι αδύνατο να το πετύχεις ξανά. Η έννοια της τέχνης μπαίνει μέσα όταν ξεπερνάς την αντιγραφή είναι μέρος του εαυτού σου.

4. Πιστεύετε πως έχει μεγάλη σημασία για ένα πορτραίτο το γεγονός ότι μπορεί να είναι στημένο; ή θα προτιμούσατε την αυθόρμητη έκφραση;

Δεν έχει καμία σημασία για μένα εάν είναι στημένο το πορτραίτο. Εδώ ανοίγουμε ένα μεγάλο ζήτημα. Το πορτραίτο δεν είναι κάτι απλό. Υπάρχουν πολλοί παράγοντες που επηρεάζουν τον τρόπο που θα γίνει ένα πορτραίτο. Για να φωτογραφήσεις ένα μοντέλο το κυριότερο για μένα δεν είναι το πρόσωπο αλλά αυτό που έχει μέσα στην ψυχή του. Το μοντέλο πρέπει να έχει κυρίως ψυχικό κόσμο με αυτό το κριτήριο γίνεται η επιλογή. Υπάρχουν πολλοί τρόποι από εμάς τους φωτογράφους να μπορέσουμε να χαλαρώσουμε το μοντέλο ώστε να βγει μια καλή φωτογραφία. Και εδώ ο φωτογράφος λειτουργεί καταλυτικά γιατί θα πρέπει να ξεσκεπάσει τον ψυχικό κόσμο του μοντέλου για να δημιουργηθεί το ψυχογράφημα μέσα από την φωτογραφία. Σίγουρα επιλέγω την αυθόρμητη έκφραση αλλιώς δεν έχει νόημα.

5. Θεωρείτε πως η φωτογραφία ανήκει σε ένα είδος τέχνης η οποία είναι το ίδιο σημαντική με την ζωγραφική και με ποιο τρόπο μπορούν να συνεργαστούν?

Η ίδια η φωτογραφία όπως αναφέρω και σε ένα από τα άρθρα μου στο περιοδικό «Φωτογράφος» είναι φως καταγραφή του ειδώλου, συνεπώς επηρεάζεται από το φως. Άλλο είναι η ζωγραφική και άλλο η φωτογραφία. Γύρω στο 80-90 οι φωτογράφοι προσπάθησαν κακώς να μιμηθούν την ζωγραφική. Η φωτογραφία είναι κάτι το στιγμιαίο. Η φωτογραφία έχει όρια έκφρασης. Και εδώ ερχόμαστε στο πεδίο του μοντέρνου του νεωτερισμού με δικαιολογία λοιπόν το μοντέρνο έχουμε αποδομήσει την φωτογραφία. Η ουσία βρίσκεται στην πραγματικότητα. Μέσα από την πραγματικότητα πρέπει να βγάλεις το νόημα. Το ίδιο ισχύει και για το πορτραίτο. Εδώ λοιπόν θα πω πως το μεταμοντέρνο αποδομεί και η πολλή αποδόμηση δημιουργεί σκουπίδια για να μούνε και κάποια πράγματα στη θέση τους.

6. Τι πρόσωπα προτιμάται κυρίως να φωτογραφίζεται με έντονα χαρακτηριστικά στο πρόσωπο ή καθημερινά ?

Φοβάμαι πλέον να φωτογραφίζω πρόσωπα διότι μπορεί να βρεθώ αντιμέτωπος με την εικόνα που φαντάζεται το μοντέλο για τον εαυτό του και αυτό γιατί θέλω πάντα να κάνω το καλύτερο. Για να φωτογραφήσεις λοιπόν ένα μοντέλο θα πρέπει να μπει σε μια διαδικασία η οποία είναι χρονοβόρα και συνεπώς δύσκολο να πληρωθεί. Για να εξερευνήσεις τον εσωτερικό κόσμο κάποιου είναι πολύ δύσκολο γιατί το αποτέλεσμα πρέπει να ικανοποιήσει και εμένα κάτι το οποίο απαιτεί πολλή μελέτη. Γύρω στο 1850-70 δημιουργήθηκαν φανταστικά πορτραίτα. Είναι θαύμα γιατί μέσα στο αζεπέραστο χάος γεννήθηκαν άνθρωποι που τα δημιούργησαν, έχουμε τον Ναντάρ, Κορζάτ, Τζούλια Μάργκαρετ Κάμερον. Μέτα το '20-25 μιλάμε για το δημιουργικό πορτραίτο για το οποίο έχω αναφερθεί σε πολλά άρθρα μου στο περιοδικό φωτογράφος. Το κακό είναι πως ο κόσμος γνωρίζει τους πιο γνωστούς φωτογράφους ενώ πραγματικά μπορεί την ίδια εποχή να υπάρχει ένας εξίσου καλός καλλιτέχνης που όμως το όνομά του δεν κάνει θόρυβο. Θα φέρω ως παράδειγμα τον Γιουτζίν Σμιθ. Σε κάθε εποχή λοιπόν αυτός που φωνάζει καταγράφεται, αυτός λοιπόν που κάνει περισσότερο θόρυβο - πολλές φορές με πυροτεχνήματα - .Θείο είδος είναι ο Τζέρντ Τερό και θα αναφερθώ στο ύφος και στυλ στην φωτογραφία και προπαγάνδα τα οποία είναι άρθρα ,μου στο φωτογράφο όπου αναφέρω καιρικά σημεία αυτού του θέματος. Πρέπει κάποιος να οριοθετεί το θέμα του.

7. Θεωρείται πως κάποιος θα πρέπει να γνωρίζει από ιστορία της φωτογραφίας και της τέχνης για να αξιολογήσει την δουλειά σας?

Θεωρώ πως είτε έχει τις γνώσεις κάποιος που ασφαλώς θα πρέπει να γνωρίζει κάποια πράγματα κυρίως θα πρέπει να έχει τον εσωτερικό κόσμο που να συντονίζεται στις μεταφυσικές μου ανησυχίες

8. Έχετε κάποια αγαπημένη εικόνα για την οποία θα θέλατε να μας μιλήσετε;

Η αγαπημένη μου εικόνα που αυτή τη στιγμή δεν την έχω εδώ να σου τη δείξω είναι μετά από ένα ταξίδι μου στην Πάτμο. Ενώ θα έπρεπε να πάρω το πλοίο για να ταξιδέψω και είχε περάσει η ώρα μου τράβηξε την προσοχή ένα ρόπτρο πάνω σε μία πόρτα που απεικόνιζε το κεφάλι μιας γυναίκας σταμάτησα λοιπόν και το φωτογράφησα. Όταν γύρισα πίσω μπήκα στο θάλαμο και με την τεχνική του διχρωμικού καλίου προσπάθησα να το εκτυπώσω μάλιστα για χρώμα το καρμίν, μετά από κάποιες μου απόπειρες οι οποίες δεν μου πολυάρεσαν μου τελείωσε το χαρτί όμως μου είχε περισσέψει χρώμα το οποίο σκεφτόμουν τι να το κάνω, βλέπω μπροστά μου ένα χαρτί. Ένα ετελές χαρτί με τη σφραγίδα του ΙΚΑ επάνω. Και μάλιστα ενώ εγώ χρησιμοποιώ ειδικό χαρτί για τις εκτυπώσεις μου είπα δεν το δοκιμάζεις; Το έκανα και το αποτέλεσμα ήταν φανταστικό, λες και ήταν τρισδιάστατο, το κεφάλι ξεπροβάλλει από το χαρτί με μαγικό τρόπο είναι μια μοναδική εικόνα και είναι η αγαπημένη μου.

9. Φυσικός ή τεχνητός φωτισμός; Ποιον προτιμάτε;

Προτιμώ τον τεχνητό φωτισμό. Ελέγχεται καλύτερα .

10. Πληροφορηθήκαμε από το βιογραφικό σας πως χρησιμοποιείτε τις μεθόδους του διχρωμικού καλίου και της κυανοτυπίας, δύο τεχνικές του 19ου αιώνα. Ποιά η άποσή σας για την επεξεργασία στον Η/Υ; Πόσο πολύ επεξεργάζεστε τις εικόνες σας;

Ναι χρησιμοποιώ αυτές τις δύο τεχνικές όπως προανέφερα ήδη .Δεν αρνούμαι την τεχνολογία , βεβαίως δουλεύω και ψηφιακά .Αλλά πρέπει η τεχνολογία να βρίσκεται κάτω από τον έλεγχο μου .Στις φωτογραφίες ναι ίσως τις τσιμπάω λίγο , όμως δουλεύω όπως θα δούλευα και με την αναλογική φωτογραφία , μπορεί να πειράζω λίγο το κοντραστ , μικρά πραγματάκια άλλωστε και γιατί να το κάνω.

11. Η τεχνολογία έχει μπει δυναμικά στην ζωή μας ποιά η σχέση της με την φωτογραφία και πόσο σύμφωνο σας βρίσκει μια τέτοια επέμβαση?

Πραγματικά δεν μπορώ να πω με ακρίβεια ναι ή όχι. Η Βιομηχανική επανάσταση ήταν η αρχή και του τέλους. Ο κόσμος βαδίζει προς το τέλος γιατί τα αποθέματα του πλανήτη είναι περιορισμένα και εξαντλούνται σύμφωνα με πρόσφατες μελέτες που έχουν διεξαχθεί όμως ποιος θα μπορούσε να σταματήσει την τεχνολογία δεν είναι εύκολο. Θα έλεγα λοιπόν πως ίσως και μερικές φορές να είναι απαραίτητη γιατί πρέπει να γίνεται με μέτρο και εστιασμένη σε μελλοντικά επιτεύγματα.

12. Παρατηρούμε στα λευκώματα σας πως κυριαρχεί η ασπρόμαυρη φωτογραφία τι είναι αυτό που κεντρίζει το ενδιαφέρον σας στο άσπρο-μαύρο?

Το άσπρο-μαύρο είναι ουσιαστικά μονοχρωμία. Όσον αφορά την έγχρωμη όπως σου έδειξα και πριν από λίγο αυτό που συμβαίνει με την φωτογραφία του τριχρωμικού καλίου. Η έγχρωμη φωτογραφία θα πρέπει να έχει κάτι να πει διαφορετικά καταλήγει εικονογράφηση. Πιστεύω στην μονόχρωμη και αυτό γιατί ο θεατής εστιάζει σε αυτό που έχεις να πεις ενώ το χρώμα κλέβει το μάτι.

13. Ποια είναι η γνώμη σας για τον ρεαλισμό στην φωτογραφία θα πρέπει να είναι ζητούμενο στην τέχνη ή θα προτιμούσατε μια ποιο εικαστική έκφραση μέσω του φακού;

Νομίζω πως αυτό το σημείο το καλύψαμε επαρκώς από προηγούμενη ερώτηση. Σίγουρα προτιμώ την πιο εκφραστική έκφραση.

14. Έχετε εκδώσει ένα εξαιρετικό βιβλίο του "Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας 1839-1970" Η πρώτη έκδοση του οποίου κυκλοφόρησε το 1981 και τιμήθηκε με Έπαινο από την Ακαδημία Αθηνών. Τι σας παρότρυνε για να ολοκληρώσετε ένα τέτοιο έργο;

Αυτό που με παρότρυνε να ασχοληθώ με την ιστορία της φωτογραφίας ήταν το ότι είχα αισθήματα πατριωτικά. Στην πραγματικότητα δεν είχα καλές σχέσεις με την Ιστορία. Εκείνη την εποχή μπήκα σε μια σχολή που δεν είχαν αναφορές στην Ελλάδα και η ιστορία της σταματούσε το 1820 θεώρησα πως η Ελλάδα αδικήθηκε. Η πρώτη μου δουλειά στο χώρο της Ελλάδας ήταν αυτή στην οποία δούλεψα 5-6 χρόνια. Το 1981 εκδόθηκε και το 1988 βγήκε και η Αγγλική έκδοση απέδειξα πως η Ελλάδα ήταν από τις πρώτες χώρες που εφαρμόστηκε αποδεδειγμένα πλέον η φωτογραφία στις 28 Οκτωβρίου το 1839.(ημερολόγια)

15. Πιστεύετε πως οι Έλληνες φωτογράφοι τον 19^ο αι. για τον οποίο γίνεται λόγος στην εργασία μας μπορούσαν να συναγωνιστούν τους φωτογράφους του εξωτερικού με ισάξιες δυνατότητες;

Βεβαίως πιστεύω πως ναι. Οι καλοί όπως στο εξωτερικό έτσι και στην Ελλάδα ξεχωρίζουν όπως είναι ο Μαργαρίτης, ο Μωραΐτης κ.α.

16. Μελετάτε τη δουλειά άλλων φωτογράφων και ποιοι είναι οι αγαπημένοι σας;

Θέλω και εμπνέομαι από ανθρώπους που η ζωή τους χαρακτηρίζεται από ήθος. Όπως Ο Ναδαρ το παράδειγμα που αναφέρω στο τελευταίο μου άρθρο στο φωτογράφο τον Γιουτζίν Σμιθ. Όσον αφορά τους καλλιτέχνες προτιμώ αυτούς που τους χαρακτηρίζει το ήθος άλλωστε η δουλειά του καλλιτέχνη είναι η δημιουργία. Αν συγκρίνεις την Νελλυ και τον Ζωγράφο θα δεις πως ενώ η δουλειά και των δύο ήταν πολύ καλή ή Νέλυ ήταν πιο πυροτεχνική σε

σχέση με τον Ν. Ζωγράφου του οποίου η δουλειά μου αρέσει πολύ αν και δεν ήταν τόσο γνωστός για αυτό πολλές φορές η ιστορία και η αισθητική δεν είναι αντικειμενική. Πρέπει να ψάξεις με πάθος και να αναγνωρίσεις το φωτογραφικό ταλέντο.

17. Και ποια η συνεισφορά μας ως Έλληνες στην διεθνή ιστορία της φωτογραφίας τον 19ο αιώνα;

Στην Διεθνή ιστορία της φωτογραφίας δεν έχει να δείξει πολλά. Και εδώ θα φέρω ως παράδειγμα την διεθνή έκθεση στο Παρίσι όπου η Ελλάδα συμμετείχε στην παγκόσμια έκθεση με περίτερο δικό της χωρίς όμως να έχει να εκθέσει κάτι αξιόλογο παρόλο που δήλωσε την παρουσία της. Καταλαβαίνεται πόσο πίσω είμασταν. Την επόμενη χρονιά όμως στην δεύτερη συμμετοχή της η Ελλάδα με την ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας βραβεύτηκε και εδραιώθηκε. Το 1897 όμως έχει ήδη ακολουθεί μελαγχολία. Το 1910-12-14 η Ελλάδα έχει προβλήματα ξεμακρύνουμε, έτσι μπήκε ο 20^{ος} αιώνας στην Ελλάδα. Ακολουθεί ο μεσοπόλεμος όπου διαπρέπει με την νίλα, τον Μπούκα ..εξαιρετικά πορτραίτα ..ψυχογραφήματα. Το 1920-1940 ήταν χρυσή εποχή και αυτό γιατί με την μικρασιατική καταστροφή έχουμε τονωτική ένεση από καλλιτέχνες.

18. Θεωρείτε πως σήμερα που η Ελλάδα βιώνει μια οικονομική κρίση ως καλλιτέχνες έχουμε χρέος για την καταγραφή των γεγονότων και της καθημερινότητας μέσω του φακού;

Βεβαίως ναι. Πρέπει να πραγματοποιηθεί με την φωτογραφία ντοκουμέντου και πραγματικά έχουμε καλούς φωτογράφους. Κινδυνεύουμε όμως με την μεταμοντέρνα τέχνη Θεωρώ πως δεν χρειάζονται οι ακρότητες. Ήμουν χειμωρρόδης στις απαντήσεις μου όμως οι απαντήσεις που αφορούν την δουλειά μου είναι κατάθεση ψυχής.

Σας ευχαριστούμε πολύ για αυτή την κατάθεση ψυχής και για τον χρόνο σας είναι τιμή για εμένα η συνέντευξη σας, και ελπίζουμε να δούμε και άλλες σπουδαίες φωτογραφίες και δουλειές σας στο μέλλον!

Συνέντευξη Πλάτωνα Ριβέλλη

Χαίρετε, θα ήθελα να σας πάρω μια συνέντευξη στα πλαίσια διεξαγωγής της πτυχιακής μου εργασίας.

Σας ευχαριστώ πρώτα από όλα για την τιμή που μου κάνετε να διαθέσετε τον χρόνο σας και την συνεργασία σας .

1. Αρχικά θα ήθελα να μας μιλήσετε λιγάκι για τον τόπο που έχετε δουλέψει και ζείτε.

Πριν από 17 χρόνια εγκαταστάθηκα στη Σύρο, αν και δεν κατάγομαι από αυτή, με τη σκέψη να φτιάξω μια μόνιμη κατοικία που να είναι ταυτόχρονα και χώρος σεμιναρίων και κινηματογράφου, τέχνες με τις οποίες ασχολούμαι κυρίως. Η σκέψη μου βασίστηκε στη διαπίστωσή μου ότι η Αθήνα έχει μόνο τα κακά της μεγαλούπολης και ότι οι Κυκλάδες είναι το πιο μοναδικό στοιχείο της χώρας στην οποία έτυχε να γεννηθώ. Κάθε βδομάδα βέβαια αναγκαστικά πηγαινοέρχομαι στην Αθήνα για να παραδίδω σεμινάρια και διαλέξεις.

2. Θα ήθελα να σας ρωτήσω για την ενασχόληση σας με την φωτογραφία. Πως ξεκινήσατε το ταξίδι σας στη φωτογραφία, και τι φωτογραφίζατε όταν ξεκινήσατε; Μιλήστε μας για τα σχέδια σας στο παρόν.

Αφού έκανα ευλαβικά τον δικηγόρο για 13 χρόνια κατάλαβα ότι το επάγγελμα αυτό δεν μου έδινε χαρά και αποφάσισα να το εγκαταλείψω. Ήθελα να ασχοληθώ με τις τέχνες και επέλεξα τη φωτογραφία λόγω της (φαινομενικής τουλάχιστον) τεχνικής ευκολίας της. Από την αρχή τη θεώρησα ως μια οπτική ποίηση, η οποία όμως δεν με βάρυνε με την πλειάδα των σπουδαιών ποιητών της γραπτής ποίησης, τους οποίους γνώριζα καλύτερα. Για βιοπορισμό έφτιαξα ένα μαγαζί φωτογραφικών ειδών, τον Φωτοχώρο, αλλά φαίνεται ότι δεν είχα το εμπορικό δαιμόνιο. Στην πορεία, και πολύ νωρίς μάλιστα, ανακάλυψα ότι μου άρεσε πολύ η διδασκαλία και από ό,τι φαίνεται την έκανα καλά. Έτσι η διδασκαλία της φωτογραφίας, και από ένα σημείο και ύστερα και του κινηματογράφου, έγινε το επάγγελμά μου, το πάθος μου και η κύρια απασχόλησή μου. Το περιεχόμενο των μαθημάτων μου εστιάζεται (και ας μη θεωρηθεί υπερφίαλη η διατύπωση) στο πώς θα μάθουν οι μαθητές να βλέπουν, να εκτιμούν και να απολαμβάνουν (φωτογραφίες ή ταινίες). Το καλό με τη φωτογραφία είναι ότι μπορεί κανείς εύκολα και ανέξοδα να γίνει (έστω ταπεινός) δημιουργός και να μην παραμείνει στο επίπεδο του φιλότεχνου. Αρχικά φωτογράφιζα μιμούμενος φωτογραφίες που έβλεπα. Στη συνέχεια άρχισα να ανακαλύπτω ποιος είμαι φωτογραφικά, κάτι βέβαια που δεν σταματάει ποτέ. Η διδασκαλία όμως με βοήθησε να βλέπω πέρα και έξω από αυτά που κάνω ο ίδιος. Οι περισσότεροι (και σπουδαίοι) φωτογράφοι εγκλωβίζονται στον εαυτό τους και στο ύψος τους. Από την άλλη η διδασκαλία έγινε (μικρό) εμπόδιο στην προσωπική μου ανάγκη να φωτογραφίζω. Φωτογραφίζω νοερά μέσω αυτών. Τα σχέδια μου δεν αλλάζουν, αν και η ζωή με τις δυσκολίες της κάνει πιο δύσκολη την

πραγματοποίησή τους. Φωτογραφίζω, διδάσκω, επιμελούμαι εκθέσεις και βιβλία, γράφω άρθρα και βιβλία, φτιάχνω μικρά βίντεο με παιδαγωγικούς στόχους και απολαμβάνω την επικοινωνία με τους ανθρώπους που έχουν παρόμοιους με εμένα προβληματισμούς.

3. Η προσωπικότητα ενός φωτογράφου μπορεί να επηρεαστεί από την τέχνη της φωτογραφίας;

Η προσωπικότητά μας επηρεάζεται από οτιδήποτε κάνουμε, αλλά και ό,τι επιλέγουμε να κάνουμε το επιλέγουμε εξαιτίας της προσωπικότητάς μας. Αρα δεν είμαστε παρά οι επιλογές μας. Αυτή η προσωπική ευθύνη μας είναι απόρροια της προσωπικής ελευθερίας μας. Πλάθουμε τη ζωή που μας πλάθει.

4. Ποιο είναι το είδος της φωτογραφίας το οποίο κεντρίζει το ενδιαφέρον σας και σε ποια θέση θα τοποθετούσατε το πορτραίτο ως έκφραση τέχνης στην φωτογραφία?

Για μένα το τι φωτογραφίζουμε (ή ζωγραφίζουμε, ή κινηματογραφούμε κλπ.) δεν παίζει τόσο σημαντικό ρόλο. Το πώς είναι το πιο σημαντικό. Χρησιμοποιούμε τους περιγραφικούς θεματικούς όρους (πορτραίτο, τοπίο κλπ.) κατ' οικονομίαν. Αυτό που πρέπει να κυριαρχεί στην τέχνη (και γνωρίζω ότι αυτό που λέω τώρα είναι εκτός μόδας) είναι ο δημιουργός. Σκηνοθέτες που δούλεψαν στην Αμερική αναγκάστηκαν να κάνουν ταινίες που εντάσσονταν σε συγκεκριμένες κατηγορίες (γουέστερν, ερωτικά δράματα κλπ.). Αν όμως ήταν μεγάλοι σκηνοθέτες (πχ. Nicholas Ray) όλες οι ταινίες τους έλεγαν τα ίδια πράγματα μέσα από διαφορετικά σενάρια. Σε κάθε φωτογραφία αυτό που μετράει είναι η φωτογραφία να περιγράφει ένα πραγματικό γεγονός (αφού αυτό μπορεί να κάνει) αλλά να δημιουργεί τελικά ένα καλλιτεχνικό (φωτογραφικό εν προκειμένω) γεγονός. Αναφέρομαι φυσικά στη φωτογραφία ως τέχνη και όχι στην καθ' οιονδήποτε τρόπο εφαρμοσμένη φωτογραφία, η οποία κατά περίπτωση υπακούει σε άλλους στόχους. Ο σπουδαίος αμερικανός φωτογράφος Paul Strand είχε πει σχετικά με το πορτραίτο (αλλά αυτό ισχύει για κάθε είδους φωτογραφία) ότι πορτραίτο είναι η φωτογραφία κάποιου που δεν γνωρίζουμε, του οποίου τη φωτογραφία δεν θα ξεχάσουμε ποτέ.

5. Πιστεύετε πως έχει μεγάλη σημασία για ένα πορτραίτο το γεγονός ότι μπορεί να είναι στημένο; Ή θα προτιμούσατε την αυθόρμητη έκφραση;

Όλες ανεξαιρέτως οι φωτογραφίες είναι στημένες, δηλαδή σκηνοθετημένες. Από τη στιγμή που επιλέγω το κάδρο, τι θα βάλω μέσα και τι θα αφήσω απέξω, έχω κάνει τεράστια σκηνοθετική παρέμβαση. Για να μην αναφερθούμε στην επεξεργασία. Για να μην αναφερθούμε στην επιλογή του θέματος και σε τόσα άλλα. Στη φωτογραφική πάντως γλώσσα πορτραίτο εννοείται ότι είναι η απεικόνιση κάποιου που έχει δεχτεί να φωτογραφηθεί. Τα υπόλοιπα (τα «κλεφτά» θα λέγαμε) έχει επικρατήσει να λέγονται «πορτραίτα δρόμου» ή γενικότερα «φωτογραφία δρόμου», όροι γενικώς μάλλον αστείοι, οι οποίοι μας επιτρέπουν κάπως (κάπως μόνον) να συνεννοούμαστε. Πρέπει να γίνει αντιληπτό ότι δεν φωτογραφίζουμε την αλήθεια του φωτογραφιζόμενου, ασχέτως έκφρασης, αλλά την αλήθεια του φωτογράφου. Οι μεγάλοι πορτραίτιστες της φωτογραφικής ιστορίας (Julia Margaret Cameron, August Sander, Diane Arbus κλπ.) έχουν δώσει ένα πολύπτυχο του δικού τους πορτραίτου. Πώς θα ήταν άλλωστε δυνατόν με ένα κλικ, ή και περισσότερα, να αποδοθεί η αλήθεια της σύνθετης προσωπικότητας ενός ανθρώπου που ποζάρει, με φυσική ή στημένη έκφραση;

6. Φωτογράφιση σε εσωτερικό χώρο ή εξωτερική φωτογράφιση; Τι θα προτιμούσατε;

Η κάθε επιλογή επιβάλλει διαφορετική προσέγγιση. Και δεν είναι μόνον αυτή η παράμετρος. Αλλά και αν ο εσωτερικός χώρος είναι οικείος για τον φωτογραφιζόμενο ή για τον φωτογράφο, αν η γωνία του φακού είναι ευρεία οπότεν υπάρχει συσχέτιση με τον χώρο, τι είδους πρόσωπα επιλέγει (ηλικίες, φύλο, γνωστά του ή άγνωστα) κλπ. Όλες αυτές είναι επιλογές που χρειάζεται να κάνει ο (καλός) φωτογράφος.

7. Θεωρείτε πως η φωτογραφία ανήκει σε ένα είδος τέχνης η οποία είναι το ίδιο σημαντική με την ζωγραφική και με ποιο τρόπο μπορούν να συνεργαστούν?

Όλες οι τέχνες έχουν κοινούς προβληματισμούς αλλά η κάθε μία το δικό της πεδίο και, κυρίως, τον απολύτως δικό της τρόπο να μεταμορφώνει τον κόσμο. Η φωτογραφία δεν έχει καμία ουσιαστική σχέση με τη ζωγραφική ή τον κινηματογράφο. Ο ζωγραφικός πίνακας έχει υλικότητα, η φωτογραφία είναι ίχνος. Ο κινηματογράφος αφηγείται, η φωτογραφία περιγράφει. Αν έπρεπε σώνει και καλά να της βρούμε συγγένειες, θα την παρομοιάζα με την ποίηση.

8. Έγχρωμο ή ασπρόμαυρο; Αν ήταν να επιλέξετε ποια θα ήταν η προτίμησή σας και γιατί;

Και τα δύο κατά περίπτωση και ανακατεμένα. Το χρώμα στη φωτογραφία δεν έχει δομικό ρόλο όπως στη ζωγραφική. Είναι απλώς ένα από τα στοιχεία της φωτογραφικής φόρμας. Τώρα που η τεχνολογία μας επιτρέπει, αλλά και μας υποχρεώνει, να φωτογραφίζουμε έγχρωμα, αφού επιλέξω τις καλές μου φωτογραφίες ως έχουν, δηλαδή έγχρωμες, μου μπαίνει η ιδέα ότι μερικές μπορεί να λειτουργούσαν καλύτερα ως ασπρόμαυρες. Με το πάτημα ενός κουμπιού βλέπω τη μετατροπή και αποφασίζω. Θα επιμείνω όμως ότι μια φωτογραφία είναι καλή ή κακή ασχέτως χρώματος ή ασπρόμαυρου. Αν μια φωτογραφία θεωρηθεί καλή λόγω κυρίως της παρουσίας χρώματος, για μένα είναι κακή.

9. Η τεχνολογία έχει μπει δυναμικά στην ζωή μας ποιά η σχέση της με την φωτογραφία και πόσο σύμφωνο σας βρίσκει μια τέτοια επέμβαση;

Όλες οι τέχνες επηρεάζονταν πάντα από την τεχνολογία. Η ψηφιακή τεχνολογία έχει ανατρέψει κυριολεκτικά τη ζωή μας και τον τρόπο σκέψης μας σε πολύ πιο σημαντικό βαθμό από όσο έχει επηρεάσει τη φωτογραφία. Και δεν υπάρχει κανένας λόγος (ή τρόπος) να αντιδρούμε στην εξέλιξη της τεχνολογίας, έστω και αν δεν την έχουμε ζητήσει οι ίδιοι. Το μυστικό είναι να εκμεταλλευόμαστε τα καλά της τεχνολογίας και να αποφεύγουμε τις παγίδες. Όσο προχωράει η τεχνολογία τόσο σοφότεροι πρέπει να γινόμαστε για να πετυχαίνουμε. Προσωπικά νιώθω μια χαρά με τη νέα τεχνολογία της φωτογραφίας.

10. Ποια είναι η γνώμη σας για τον ρεαλισμό στην φωτογραφία θα πρέπει να είναι ζητούμενο στην τέχνη ή θα προτιμούσατε μια ποιο εικαστική έκφραση μέσω του φακού;

Η τέχνη δεν μπορεί να είναι ρεαλιστική. Θα αναιρούσε τον εαυτό της. Είναι υποχρεωμένη όμως να χρησιμοποιεί την πραγματικότητα αφού η αφετηρία είναι οι αισθήσεις μας, με στόχο όμως την υπέρβασή της. Η ιδιαίτερη δυσκολία με τη φωτογραφία είναι ότι η πραγματικότητα είναι από τη φύση του μέσου όχι απλώς η αφετηρία, αλλά και η βασική πρώτη ύλη. Γι' αυτό αν η φωτογραφία μας είναι ακριβώς αυτό που βρέθηκε μπροστά στον φακό, δεν κάναμε τίποτα. Δεν άλλαξε κάτι με την παρουσία μας. Αυτή η αλλαγή δεν έχει καμία σχέση με εικαστική έκφραση. Έχει σχέση με τη μεταμόρφωση. Πρέπει η παρουσία μας ως φωτογράφου να μην προδίδει την πρώτη ύλη, την πραγματικότητα, αλλά και να μην περιορίζεται σε αυτή, όπως θα έκανε μια φωτοτυπία.

11. Ασχολείστε τα τελευταία 30 χρόνια με τη φωτογραφία. Πιστεύετε ότι σε 40 χρόνια από σήμερα θα υπάρχουν μεγάλα ονόματα αντίστοιχα του Φ. Μαργαρίτη και του Π. Μωραΐτη;

Οι φωτογράφοι που αναφέρατε υπήρξαν πολλοί σπουδαίοι επαγγελματίες. Και δεδομένης της εποχής και της χώρας και πιονιέροι. Ο σεβασμός που είχαν τότε (φωτογράφοι και φωτογραφιζόμενοι) απέναντι στη φωτογραφία τους έκανε, αν μη τι άλλο, πιο αφοσιωμένους σε αυτή, από όσο βλέπουμε σήμερα με την ιντερνετική φλυαρία. Εντούτοις, αν κοιτάξει κανείς τις φωτογραφίες της Cameron τον 19^ο αιώνα θα καταλάβει τη διαφορά. Αυτή ήταν σπουδαία ως καλλιτέχνης. Σήμερα η Ελλάδα έχει πάρα πολύ καλούς φωτογράφους, οι οποίοι βέβαια δεν είναι ευρύτερα γνωστοί, όπως άλλωστε είναι φυσικό. Και δεν βλέπω γιατί να μην έχει και άλλους αργότερα. Το πρόβλημα όμως με την τέχνη είναι όχι μόνον να δημιουργείς, αλλά να υπάρχει και κοινό για να επικοινωνείς. Η δημιουργία ενός καλλιεργημένου κοινού είναι το πρόβλημα. Φτάνουμε έτσι και πάλι στο θέμα της καλλιέργειας που είναι η βάση για την καλλιτεχνική δημιουργία.

12. Θεωρείτε πως σήμερα που η Ελλάδα βιώνει μια οικονομική κρίση ως καλλιτέχνες έχουμε χρέος για την καταγραφή των γεγονότων και της καθημερινότητας μέσω του φακού;

Ουδέποτε η καταγραφή των κακώς κειμένων βοήθησε στην απάλειψή τους. Μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ δεν υπήρξε μέρα που να μην ενημερωνόμαστε για κάθε φρικαλεότητα. Από τους αποκεφαλισμούς του Ισλαμικού Κράτους μέχρι τον αφανισμό της Συρίας περνώντας από τον λιμό της Αφρικής. Μια υλική ή ψυχική βοήθεια σε έναν αναξιοπαθόντα είναι πιο σημαντική για την πορεία της ανθρωπότητας από την καταγραφή της φρίκης. Άλλωστε η φωτογραφία (αλλά και όλη η τέχνη), όπως έλεγε ο Winogrand, αδυνατεί να καταγράψει τη δυστυχία, αφού το αποτέλεσμα είναι πάντα «ωραίο». Η τέχνη είναι πάντα κατάφαση. Αλλά και πιο πρακτικά μιλώντας, η φρίκη είναι ένα τεράστιο σε σημασία θέμα, που ανθίσταται στη μεταμόρφωση που επιχειρεί η τέχνη. Και αν η τέχνη αποχωριστεί από τη μεταμόρφωση γίνεται απολύτως άχρηστη.

Σας ευχαριστούμε πολύ για τον χρόνο σας και ελπίζουμε να δούμε και άλλες σπουδαίες φωτογραφίες και δουλειές σας στο μέλλον!

Συνέντευξη Γκάρο Καλαϊτζιάν.

Χαίρετε, θα ήθελα να σας πάρω μια συνέντευξη στα πλαίσια διεξαγωγής της πτυχιακής μου εργασίας. Σας ευχαριστώ πρώτα από όλα για την τιμή που μου κάνετε να διαθέσετε τον χρόνο σας και την συνεργασία σας .

1. Αρχικά θα ήθελα να μας μιλήσετε μας λιγάκι για τον τόπο που έχετε δουλέψει και ζείτε.

Αν και αρμενικής καταγωγής έχω γεννηθεί και μεγαλώσει στην Αθήνα και ο χώρος αυτός παρά τις αντιξοότητες και τις δυσκολίες του, είναι αυτός που έζησα, δημιούργησα και αγάπησα. Νομίζω ότι ζούμε σε μια υπέροχη και ευλογημένη χώρα που πολλοί θα ήθελαν να έχουν σαν τόπο τους.

2. Θα ήθελα να σας ρωτήσω για την ενασχόληση σας με την φωτογραφία. Πως ξεκινήσατε το ταξίδι σας στη φωτογραφία; και τι φωτογραφίζατε όταν ξεκινήσατε; Μιλήστε μας για τα σχέδια σας στο παρόν.

Η επαφή μου με την φωτογραφία ξεκίνησε από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου. Στο σπίτι υπήρχε μια διοπτική Voightlander του πατέρα μου, την οποία τότε την χρησιμοποιούσαμε συχνά για τις οικογενειακές φωτογραφίες. Όταν ήμουν νεαρός με είχε μαγέψει η διαδικασία της εμφάνισης στον σκοτεινό θάλαμο, αλλά δυστυχώς δεν μπόρεσα ποτέ να αποκτήσω έναν ανάλογο χώρο στο σπίτι μας. Θυμάμαι ότι χρησιμοποιούσα μια δανεική ρωσική μηχανή Kiev για να βγάλω φωτογραφίες ασπρόμαυρες, αλλά και κάποιες instamatic, με τις οποίες ξεκίνησα την έγχρωμη φωτογραφία, παράλληλα με την ενασχόληση μου με το κινηματογραφικό Super8. Την δεκαετία του 70 απόκτησα επιτέλους μια (αναλογική τότε) Yashica με βιδωτούς φακούς και άρχισα να χρησιμοποιώ και φιλμ για slides δοκιμάζοντας τα εξαιρετικά χρώματα της Kodachrome. Για ένα διάστημα ασχολήθηκα με το video, μέχρι που η έλευση της ψηφιακής φωτογραφίας με έκανε να επιστρέψω ξανά στην αγαπημένη μου ενασχόληση, όχι βέβαια επαγγελματικά αλλά τελείως ερασιτεχνικά.

3. Η προσωπικότητα ενός φωτογράφου μπορεί να επηρεαστεί από την τέχνη της φωτογραφίας;

Η προσωπικότητα κάθε ανθρώπου διαμορφώνεται κατά την διάρκεια της ζωής του συνεχώς, από διάφορους παράγοντες και βιώματα. Για τον φωτογράφο αυτή η διαμόρφωση συνίσταται στο γεγονός ότι η φωτογραφία τον αναγκάζει και του προσφέρει έναν διαφορετικό τρόπο αντίληψης και προσέγγισης του χώρου, μέσα από το κάδρο της μηχανής. Με τον καιρό ο φωτογράφος διαφοροποιεί την οπτική του, αποκτά εκείνο το χάρισμα να μπορεί να καθάρει νοερά είτε συνειδητά ή και ασυνείδητα πολλές φορές το θέμα που τον ενδιαφέρει, να το απομονώνει και να το αξιολογεί πριν τη λήψη. Αποκτά αυτό που λέμε “φωτογραφικό μάτι” που μπορεί να τον οδηγήσει σταδιακά σε σωστά αισθητικά αποτελέσματα.

4. Ποιο είναι το είδος της φωτογραφίας το οποίο κεντρίζει το ενδιαφέρον σας και σε ποια θέση θα τοποθετούσατε το πορτραίτο ως έκφραση τέχνης στην φωτογραφία;

Νομίζω ότι είναι λάθος να επικεντρώνεται κάποιος σε ένα είδος φωτογραφίας και να απορρίπτει τα άλλα, όπως κάνουν μερικοί φωτογράφοι π.χ. δρόμου. Παντού υπάρχουν ενδιαφέροντα φωτογραφικά θέματα και έγκειται στη ματιά του φωτογράφου να τα δει και να τα αναδείξει. Εκεί βρίσκεται και η μαγεία της φωτογραφίας. Ξεκίνησα και εξακολουθώ να προτιμώ την ταξιδιωτική φωτογραφία όπου η συνεχής αλλαγή παραστάσεων και τόπων, μου προσφέρει την δυνατότητα να ψάχνω και να πειραματίζομαι με διάφορα φωτογραφικά θέματα, από τα τοπία φύσης και τα αστικά τοπία, την κίνηση και τον ρυθμό της πόλης, την φωτογραφία δρόμου, δίνοντας βαρύτητα στη επαφή με τον κόσμο, απ’ όπου αντλώ διάφορα θέματα της ζωής και της καθημερινότητας και παράλληλα προσπαθώ να απεικονίσω την όψη και την προσωπικότητά των ατόμων που συναντώ μέσα από τα πορτραίτα και τις δραστηριότητές τους.

5. Πιστεύετε πως έχει μεγάλη σημασία για ένα πορτραίτο το γεγονός ότι μπορεί να είναι στημένο; ή θα προτιμούσατε την αυθόρμητη έκφραση;

Το πορτραίτο με τον τρόπο που φωτογραφίζεται, είναι σχεδόν πάντοτε στημένο. Οι λεπτομέρειες ενός προσώπου, η έκφρασή του, τα συναισθήματα που κρύβει δεν μπορούν εύκολα να επιτευχθούν σε μια φευγαλέα απεικόνιση ενός ανθρώπου που βλέπουμε ξαφνικά στον δρόμο. Το έχω επιχειρήσει και είναι πολύ δύσκολο. Τις περισσότερες φορές λοιπόν θα χρειαστούμε τη συναίνεση του ατόμου για την φωτογράφιση. Και αυτό πιστεύω είναι και το πιο σωστό, για να αντλήσουμε στοιχεία από την έκφραση και την προσωπικότητά του, με την συνεργασία που θα έχουμε. Το τρικ που χρησιμοποιώ, κυρίως στον δρόμο είναι να βγάλω μια φωτογραφία του ατόμου και να του την δείξω αμέσως στη οθόνη της κάμερας. Αν οι αντιδράσεις του είναι θετικές, του ζητώ να βγάλω μερικές ακόμα, γιατί η πρώτη δεν βγήκε καλή. Στην αρχή το άτομο θα είναι άβολα στημένο, ύστερα όμως θα συμπεριφερθεί πιο χαλαρά και πιο φυσικά και τότε επιτυγχάνεται το καλύτερο αποτέλεσμα.

Θεωρώ επίσης ότι το πορτραίτο δεν θα πρέπει να περιορίζεται σε απεικόνιση μόνο μπούστου, τύπου φωτογραφίας ταυτότητας (ή σε αυτοφωτογράφιση ή selfie όπως κατά κόρον συνηθίζεται με κινητά τηλέφωνα). Η έννοια της φωτογραφίας πορτραίτου είναι να δώσει στον θεατή στοιχεία για να κατανοήσει τη προσωπικότητα του ατόμου στο περιβάλλον που ζει και εργάζεται και να έχει μια πληρέστερη εικόνα του χαρακτήρα του εικονιζόμενου. Έτσι όταν συμπεριλαμβάνονται στοιχεία του χώρου όπου το άτομο δραστηριοποιείται η εικόνα αποκτά μια πληρότητα και μια άλλη δυναμική.

6. Φωτογράφιση σε εσωτερικό χώρο ή εξωτερική φωτογράφιση; Τι θα προτιμούσατε; Θα θέλατε να μας μιλήσετε για την πρόσφατη δουλειά σας “Life in India”;

Δεν φωτογραφίζω σε στούντιο και σπανίως χρησιμοποιώ τεχνητό φως. Προτιμώ τον υπάρχοντα φυσικό φωτισμό, είτε σε εσωτερικούς είτε σε εξωτερικούς χώρους, αποφεύγοντας τα έντονα κοντράστ. Η δουλειά μου “Life in India” έγινε κατά την διάρκεια του δεύτερου ταξιδιού μου σε πόλεις και χωριά της κεντρικής και βόρειας Ινδίας, μακριά από τις τουριστικές περιοχές, εκεί που είναι η πραγματική ζωή των ανθρώπων αυτής της αχανούς και μαγευτικής χώρας. Κύριος προορισμός το Allahabad όπου κάθε 12 χρόνια γίνονται οι γιορτές της Kumbh Mela και πλήθος από 100 και πλέον εκατομμύρια ανθρώπους συρρέουν στη συμβολή των ποταμών Γάγγη και Γιαμούνα για να βαπτιστούν στα ιερά νερά τους, κατά την διάρκεια των 40 ημερών που κρατούν οι γιορτές. Με την ευκαιρία αυτή ήρθα σε επαφή με πολλούς χαρακτήρες και φυσιογνωμίες, γνώρισα ανθρώπους στον φυσικό τους χώρο, της κατοικίας και της εργασίας τους και βίωσα την δύσκολη καθημερινότητά τους. Γύρισα με ένα πλήθος από ενδιαφέρουσες φωτογραφίες, πορτραίτα στα οποία προσπάθησα να αποτυπώσω τις εκφράσεις, τα συναισθήματα και τον μόχθο των ανθρώπων αυτών.

7. Θεωρείτε πως η φωτογραφία ανήκει σε ένα είδος τέχνης η οποία είναι το ίδιο σημαντική με την ζωγραφική και με ποιο τρόπο μπορούν να συνεργαστούν;

Και οι δυο τέχνες είναι σημαντικές στο είδος τους και η σχέση μεταξύ τους είναι στενή. Τολμώ μάλιστα να πω ότι η φωτογραφία επηρέασε τους ζωγράφους του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα !! Οι ζωγράφοι ξέφυγαν από το στενό χώρο του ατελιέ τους και άρχισαν να αποδίδουν την πραγματικότητα με πιο ελεύθερο τρόπο, με την ματιά του φωτογράφου. Αν ανατρέξουμε στους εξπρεσιονιστές, θα δούμε ότι μεγάλοι ζωγράφοι όπως ο Monet, ο Renoir και κυρίως ο Degas και ο Caillebotte ζωγραφίζουν με έναν τελείως φωτογραφικό τρόπο, κάνουν μια - αν μου επιτραπεί ο όρος - “street” ζωγραφική, με έμφαση στο πρώτο και δεύτερο πλάνο, την προοπτική, στο όχι και τόσο αρμονικό κάδρο, δίνοντας μας εικόνες που παραπέμπουν πολλές φορές σε φωτογράφιση με ευρυγώνιο φακό, με λήψεις ψηλότερα ή χαμηλότερα από τον ορίζοντα. Μην ξεχνάμε και το κίνημα των πικτοριαλιστών με πρωτοπόρο τον Alfred Stieglitz στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, που βοήθησε σημαντικά ώστε η φωτογραφία να αναγνωριστεί σαν ένα νέο και πολλά υποσχόμενο είδος τέχνης. Αλλά αν πάμε και στους σύγχρονους ζωγράφους, παρατηρούμε σε πολλά έργα τους, ότι τα όρια μεταξύ φωτογραφίας και ζωγραφικής είναι ασαφή και ο συνδυασμός των δύο αυτών τεχνών παραπέμπει σε νέες εικαστικές φόρμες με πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα.

8. Έγχρωμο ή ασπρόμαυρο; Αν ήταν να επιλέξετε ποια θα ήταν η προτίμησή σας και γιατί;

Ο κόσμος γύρω μας είναι έγχρωμος και αν θέλουμε να τον αποτυπώσουμε σωστά θα πρέπει να διαλέξουμε την έγχρωμη εκδοχή. Έτσι κι αλλιώς οι μηχανές μας πλέον βγάζουν έγχρωμα. Όμως η ασπρόμαυρη φωτογραφία έχει μια τελείως διαφορετική γοητεία και πολλές φορές αναδεικνύει και προβάλλει το θέμα με έναν πιο ενδιαφέροντα και πιο μινιμαλιστικό τρόπο. Προσωπικά δουλεύω κυρίως το έγχρωμο, που είναι πιστεύω πολύ πιο δύσκολο είδος φωτογραφίας. Αλλά δεν μπορώ να αντισταθώ και στην γοητεία του ασπρόμαυρου (από ασπρόμαυρη φωτογραφία ξεκίνησα άλλωστε) και να μην παρασυρθώ να δοκιμάσω την μονόχρωμη εκδοχή αρκετές φορές, και ενίοτε το αποτέλεσμα με εκπλήσσει με το πόσο διαφορετικά αποδίδεται το θέμα σε αυτή την προσέγγιση και πόσο συναίσθημα βγαίνει.

9. Η τεχνολογία έχει μπει δυναμικά στην ζωή μας ποιά η σχέση της με την φωτογραφία και πόσο σύμφωνο σας βρίσκει μια τέτοια επέμβαση;

Δεν αποποιήθηκα ποτέ την τεχνολογία. Μας έχει δώσει και εξακολουθεί να δίνει τόσες πολλές βολικές, εύκολες και φθηνές λύσεις σε όλους τους τομείς της ζωής μας. Η ψηφιακή επανάσταση έφερε θαυμαστά πράγματα στην εποχή μας. Οι υπολογιστές, το διαδίκτυο, η κινητή τηλεφωνία αλλάζαν για πάντα τον τρόπο που ζούμε και κινούμαστε. Αυτό φυσικά βοήθησε και στην ταχεία εξέλιξη της φωτογραφίας. Το να βλέπει κάποιος άμεσα την φωτογραφία που μόλις τράβηξε, να μπορεί να την διορθώσει με μια επόμενη, χωρίς να περιμένει να τελειώσει το φιλμ για να το εμφανίσει και να το εκτυπώσει, είναι μια επανάσταση. Το να πηγαίνει κάποιος ταξίδι με μερικές πάμφθηνες επαναχρησιμοποιούμενες SD μνήμες, με τις οποίες μπορεί να γυρίσει με χιλιάδες φωτογραφίες, από το να

κουβαλάει μια ολόκληρη τσάντα με ρολά από φιλμ που κόστιζαν πανάκριβα, είναι μια επανάσταση. Η δυνατότητα να έχει κάποιος ένα πολυεργαλείο που είναι το κινητό τηλέφωνο, που κάνει σχεδόν τα πάντα και που βγάζει και φωτογραφίες, είναι μια μεγάλη επανάσταση. Όπως όλες οι επαναστάσεις έχει και την κακή πλευρά της, αλλά αν μιλήσουμε αποκλειστικά για την φωτογραφία, έκανε πολλούς ανθρώπους να ανακαλύψουν το κρυμμένο φωτογραφικό τους ταλέντο!

10. Ποια είναι η γνώμη σας για τον ρεαλισμό στην φωτογραφία θα πρέπει να είναι ζητούμενο στην τέχνη ή θα προτιμούσατε μια ποιο εικαστική έκφραση μέσω του φακού;

Ο ρεαλισμός προσπαθεί να καταγράψει και να αποδώσει την πραγματικότητα με έναν εκφραστικό τρόπο ζωντανό και αντικειμενικό, με τρόπο που μια εικόνα να μιλάει μόνη της και να περιττεύει οποιοσδήποτε σχολιασμός. Ο ρεαλισμός δεν επεμβαίνει στην εικόνα, δεν την εξωραϊίζει και δεν την ωραιοποιεί. Αντίθετα μια πιο εικαστική και φορμαλιστική φωτογραφία δίνει προβάδισμα στο αισθητικό αποτέλεσμα μέσα σε ένα αρμονικό και ισορροπημένο κάδρο. Οι δύο τάσεις λειτουργούν νομίζω παράλληλα, και ανάλογα με το είδος της φωτογραφίας, ο μεν ρεαλιστικός τρόπος καταγράφει με την μορφή του ρεπορτάζ και της φωτογραφίας δρόμου την ωμή πραγματικότητα, ο δε εικαστικός τρόπος προσφέρεται για πειραματισμούς και νέους δρόμους αναζήτησης και έκφρασης.

11. Ασχολείστε τα τελευταία χρόνια με τη φωτογραφία. Πιστεύετε ότι σε 40 χρόνια από σήμερα θα υπάρχουν μεγάλα ονόματα αντίστοιχα του Φ. Μαργαρίτη και του Π. Μωραΐτη;

Ασχολούμαι πολλά χρόνια με την φωτογραφία και παράλληλα έχω μελετήσει πολλούς μεγάλους φωτογράφους και φυσικά έχω επηρεαστεί από αρκετούς από αυτούς, όπως είναι φυσικό. Οι φωτογράφοι που αναφέρετε ήταν μεν οι πρωτοπόροι και έθεσαν τις βάσεις της φωτογραφίας στην Ελλάδα, αλλά μετά από αυτούς ακολούθησαν και άλλοι πολύ αξιόλογοι φωτογράφοι, όπως η Νέλλη, ο Δημήτρης Χαρισιάδης, ο Κώστας Μπαλάφας, η Βούλα Παπαϊωάννου κ.ά. που τους κατατάσσω ανάμεσα στα πιο λαμπρά ονόματα της διεθνούς σκηνής. Όμως υπάρχουν και οι πιο σύγχρονοι όπως ο Κωνσταντίνος Μάνος η ο Νίκος Οικονομόπουλος που διαπρέπουν. Η Ελλάδα αυτή τη στιγμή είναι ένα ανεξάντλητο φυτόριο εξαιρετικών φωτογράφων, που πολλοί από αυτούς έχουν ήδη ξεχωρίσει και σύντομα θα κατατάσσονται στα μεγάλα ονόματα της παγκόσμιας φωτογραφικής τέχνης.

13. Θεωρείτε πως σήμερα που η Ελλάδα βιώνει μια οικονομική κρίση ως καλλιτέχνες έχουμε χρέος για την καταγραφή των γεγονότων και της καθημερινότητας μέσω του φακού;

Η καταγραφή των γεγονότων με φωτογραφίες και κατ' επέκταση με το βίντεο, είναι η ιστορία του τόπου όπως αυτή εξελίσσεται. Είναι η μνήμη που θα αφήσουμε στις επόμενες γενιές για να μπορέσουν αξιολογήσουν και να κατανοήσουν γεγονότα και καταστάσεις. Η εικόνα είναι ζωντανή, γλαφυρή και αδιάψευστη. Δεν ωραιοποιεί, δεν αλλοιώνει και δεν αμφισβητείται. Η φωτογραφία τελικά κατέληξε να είναι μια από τις καλύτερες εφευρέσεις του ανθρώπου.

Σας ευχαριστούμε πολύ για τον χρόνο σας και ελπίζουμε να δούμε και άλλες σπουδαίες φωτογραφίες και δουλειές σας στο μέλλον

Ζωγράφοι

Συνέντευξη Χρήστου Μαρκίδη

Σας ευχαριστώ πρώτα από όλα για την τιμή που μου κάνετε να διαθέσετε τον χρόνο σας και την συνεργασία σας.

1. Αρχικά θα ήθελα να μας μιλήσετε μας λιγάκι για τον τόπο που έχετε δουλέψει και ζείτε.

Γεννήθηκα στη Δράμα, ζω στην Αθήνα από το 1973, όταν ξεκίνησα να σπουδάζω στην ΑΣΚΤ. Στις αρχές της δεκαετίας του '80 έζησα επί ένα χρόνο στο Παρίσι περιδιαβάζοντας τα Μουσεία.

2. Θα θέλατε να μας πείτε για την επιλογή σας να ασχοληθείτε με τις καλές τέχνες; Πότε άρχισε η περιπλάνησή σας στο χώρο της τέχνης;

Η περιπλάνηση αρχίζει από την εφηβική ηλικία. Μία θεία μου στη Θεσσαλονίκη, ταλαντούχα ερασιτέχνης ζωγράφος η ίδια και υστερικά φιλόδοξη για τον ανηψιό της, με μύησε στην τεχνική της λαδομπογιάς. Ζωγραφίζετε

υπό συναισθηματική φόρτιση ή έχετε συγκεκριμένο πρόγραμμα το οποίο θα πρέπει να τηρείτε? Θα έλεγα ότι ζωγραφίζω από αγάπη για την ίδια τη ζωγραφική όπως εκφράστηκε ανά τους αιώνες και μάλλον παρορμητικά, δηλαδή χωρίς πρόγραμμα.

3. Σε ποια θέση θα τοποθετούσατε το πορτραίτο ως έκφραση τέχνης στην ζωγραφική;

Το πορτραίτο όπως το καταλαβαίνω εγώ, γεννιέται στα ψηφιδωτά της ελληνιστικής περιόδου, και κορυφώνεται στα Φαγιούμ. Επανεφευρίσκεται στον Ρέμπραντ, κορυφώνεται στον βαν Γκογκ και τελειώνει με τον Μπέηκον.

4. Ποια είναι η πηγή της έμπνευσής σας, και πως αυτή σας επηρεάζει τόσο στο καλλιτεχνικό όσο και στο προσωπικό κομμάτι της ζωής σας;

Πηγή της έμπνευσής μου υπήρξαν οι παραπάνω μαζί με τον Ζωρζ Μπρακ, τον μεγάλο δάσκαλο του Μοντερνισμού ο οποίος με επηρέασε καταλυτικά στις Νεκρές Φύσεις.

5. Τι θέλετε να πείτε με τα έργα σας;

Δεν θέλω να πω τίποτε περισσότερο από αυτά που είπαν οι παλαιοί. Το οντολογικό ερώτημα έχει τεθεί προ αμνημονεύτων χρόνων. Απαντήσεις δεν υπάρχουν. Μόνο ψηλαφίσεις.

6. Πιστεύετε πως οι αλλαγές που συμβαίνουν στην ζωή μας αποτυπώνονται σε ένα ζωγραφικό πορτραίτο;

Με ενδιαφέρει το πέραν του παρόντος, η μεταφυσική πλευρά του προσώπου, όχι η καθημερινή. Η έννοια της αγωνίας, η έννοια του δέους, η έννοια της ιερότητας.

7. Θεωρείτε πως η φωτογραφία ανήκει στο χώρο της τέχνης; και αν ναι θα μπορούσε να υπάρχει αρμονική σχέση με την ζωγραφική? Ποιά η άποψή σας για την επεξεργασία στον Η/Υ;

Παλαιότερα υποτιμούσα την φωτογραφία, εσχάτως την χρησιμοποιώ όπως και την επεξεργασία της. Φυσικά ανήκει στον χώρο της τέχνης αλλά όχι της χειροποίητης.

8. Η τεχνολογία έχει μπει δυναμικά στην ζωή μας. Ποιά η σχέση της με την ζωγραφική και πόσο σύμφωνο σας βρίσκει μια τέτοια επέμβαση;

Οντως, η τεχνολογία κυριαρχεί. Η καθαρή ζωγραφική πλήττεται. Θα αντέξει; Δεν θα αντέξει; Όπως και να 'χει διέγραψε ιστορικά τους λαμπρούς κύκλους της. Ό,τι μπορούσε να ειπωθεί με σχέδιο και χρώμα στην επίπεδη επιφάνεια ειπώθηκε.

9. Ποια είναι η γνώμη σας για τον ρεαλισμό στην ζωγραφική. Θα πρέπει να είναι ζητούμενο στην τέχνη ή θα προτιμούσατε μια πιο εικαστική έκφραση;

Ο ρεαλισμός δεν με αφορά. Υποκαταστάθηκε από την φωτογραφία και τον κινηματογράφο.

10. Θεωρείτε πως σήμερα που η Ελλάδα βιώνει μια οικονομική κρίση, ως καλλιτέχνες έχουμε χρέος για την καταγραφή των γεγονότων και της καθημερινότητας μέσω του έργου μας;

Σήμερα βιώνουμε μια κρίση αξιών παγκόσμια, που στην Ελλάδα είναι και οικονομική. Χρέος μας, ημών που γαλουχηθήκαμε μέσα από το ύστερο σπάραγμα του Μοντερνισμού, ο οποίος ζανα-έθεσε τα ερωτήματα περί υπάρξεως με σύγχρονο τρόπο σαρώνοντας πλαστές βεβαιότητες και στείρους ακαδημαϊσμούς, είναι να κρατήσουμε τη φλόγα της πνευματικής υπερβάσεως ζωντανή. Είτε με δράση είτε σιωπώντας.

11. Έχετε εκδώσει ένα βιβλίο του "Κατάματα" μιλήστε μας για αυτό. Τι σας παρότρυνε για να ολοκληρώσετε ένα τέτοιο έργο;

Στο «Κατάματα», που αποτελείται κυρίως από δημοσιευμένα σε λογοτεχνικά περιοδικά κείμενα, μιλώ για αγαπημένους μου καλλιτέχνες, σύγχρονους και παλαιούς, μιλώ για εμένα και τη νοσταλγία μου, μιλώ για το δικαιωμένο παρελθόν και για το δύστοκο μέλλον. Είναι ένα βιβλίο καταφάσεων και ερωτημάτων. Ταυτόχρονα είναι και μια δοκιμή στη γραφή, τη δεύτερη φύση μου.

12. Τα έργα σας «Πορτραίτα –φιγούρες» απεικονίζουν φιγούρες και πορτραίτα ανθρώπων. Ποια η σχέση τους με τα πορτραίτα του Φαγιούμ; Πιστεύετε πως θα μπορούσαν να έχουν κάποια θέση στον 19^ο αι. ο οποίος χαρακτηρίζεται σαν ο αιώνας της νεωτερικότητας έκφρασης;

Ο 19^{ος} αιώνας είναι του νεοκλασικισμού και του ρομαντισμού. Τα Φαγιούμ θα έλεγα πως είναι κλασικά. Θεωρώ ότι είμαι γόνος του πεφωτισμένου μοντερνισμού, που τα ανακάλυψε.

13. Ο Oscar Wilde είπε κάποτε «Κάθε πορτραίτο που γίνεται με την έμπνευση του ζωγράφου, είναι το πορτραίτο του καλλιτέχνη και όχι αυτού που ποζάρει πόσο σύμφωνο σας βρίσκει η φράση αυτή;

Ως ρομαντικός έχει δίκιο.

Σας ευχαριστούμε πολύ για τον χρόνο σας και ελπίζουμε να δούμε και άλλες σημαντικές δουλειές σας στο μέλλον.

Συνέντευξη Στεφάνου Τάκης

Σας ευχαριστώ πρώτα από όλα για την τιμή που μου κάνετε να διαθέσετε τον χρόνο σας και την συνεργασία σας.

1. Αρχικά θα ήθελα να μας μιλήσετε μας λιγάκι για τον τόπο που έχετε δουλέψει και ζείτε.

Ζω και εργάζομαι στα Γιάννενα, όπου διατηρώ το κύριο εργαστήριό μου. Ωστόσο έχω δουλέψει στην Αθήνα, στο Παρίσι, στην Ιταλία, στην Ισπανία, στο Μέτσοβο.

2. Θα θέλατε να μας πείτε για την επιλογή σας να ασχοληθείτε με τις καλές τέχνες? Πότε άρχισε η περιπλάνησή σας στο χώρο της τέχνης;

Αυτό άρχισε από την πιο τρυφερή ηλικία, πριν από την ηλικία της συνείδησης και πρόκειται για την αναζήτηση προσωπικής έκφραση.

3. Ζωγραφίζετε υπό συναισθηματική φόρτιση ή έχετε συγκεκριμένο πρόγραμμα το οποίο θα πρέπει να τηρείτε;

Ούτε το ένα ούτε το άλλο, πρόκειται για μια συνολική έκφραση η οποία εμπεριέχει όλο το φάσμα των ανθρώπινων αισθήσεων

4. Σε ποια θέση θα τοποθετούσατε το πορτραίτο ως έκφραση τέχνης στην ζωγραφική;

Στην ιστορία της ζωγραφικής, πριν τη φωτογραφία, είναι απαραίτητη η απεικόνιση των προσώπων. Το πορτραίτο γίνεται κάτι άλλο, πιο σύνθετο, από μια στιγμή και πέρα. Δες π.χ. ένα πορτραίτο του αναλυτικού κυβισμού του Πικάσο ή ένα πορτραίτο- γελοιογραφία του Ονορέ Ντωμιέ.

5. Ποια είναι η πηγή της έμπνευσης σας, και πως αυτή σας επηρεάζει τόσο στο καλλιτεχνικό όσο και στο προσωπικό κομμάτι της ζωής σας;

Οι πηγές πάντα των εμπνεύσεων είναι ποικίλες, από το περιβάλλον που μας πλαισιώνει (μια λυρική ή μια προβληματική στιγμή μπορεί να εγείρουν δημιουργική έμπνευση. Το ζητούμενο είναι η πνευματική επικοινωνία των ανθρώπων. Η κατάθεση της τέχνης έχει φτάσει πολλές φορές σε πολύ υψηλό πνευματικό επίπεδο.

6. Τι θέλετε να πείτε με τα έργα σας;

Υπάρχει μια σκηνή το έργο μου είναι Κατάθεση Αποψης για τα συμβάντα και ενδεχομένως Κατάθεση Πρότασης.

7. Πιστεύετε πως οι αλλαγές που συμβαίνουν στην ζωή μας αποτυπώνονται σε ένα ζωγραφικό πορτραίτο;

Οπωσδήποτε ναι..

8. Ποιες μορφές σας κεντρίζουν περισσότερο το ενδιαφέρον; Τι πρόσωπα προτιμάται κυρίως να ζωγραφίζεται με έντονα χαρακτηριστικά στο πρόσωπο ή καθημερινά ;

Αυτές που είναι πιο κοντά στον παρόντα προβληματισμό και η ροή των συμβάντων είναι ταχύτερη, μια στιγμή μπορεί να είναι αποτύπωση μιας αιωνιότητας. Το πορτραίτο ενός αριστοκράτη, του Ραφαήλ, όταν το κοιτάς στα μάτια, βλέπεις ότι πιάνει μια πνευματική επικοινωνία εξαιρετικά υψηλή και μιλάει για επικοινωνία που θα συμβεί πολλά χρόνια μετά την εποχή του, όπως είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε σήμερα. Κατέθεσε πράγματα που τρέχουν την εποχή του.

9. Θεωρείτε πως η φωτογραφία ανήκει στο χώρο της τέχνης; και αν ναι θα μπορούσε να υπάρχει αρμονική σχέση με την ζωγραφική; Ποιά η άποψή σας για την επεξεργασία στον Η/Υ;

Η φωτογραφία τέχνης, ναι, χρησιμοποιώντας την ως μέσο, ως εργαλείο.

10. Η τεχνολογία έχει μπει δυναμικά στην ζωή μας. Ποιά η σχέση της με την ζωγραφική και πόσο σύμφωνο σας βρίσκει μια τέτοια επέμβαση;

Όσο υπάρχει άνθρωπος, θα υπάρχει τέχνη, άρα ανάγκη επικοινωνίας, εάν τα εργαλεία είναι αυτά που βοηθούν το ζητούμενο, είναι αποδεκτά. Οι κοινωνίες, ένα βαθύ ασυνείδητο των ανθρώπων κινεί τα νήματα, άρα η τεχνολογία μας δίνει τη δυνατότητα της επικοινωνίας. Η πνευματικότητα θα φανεί στον τρόπο που χρησιμοποιείς το εργαλείο.

11. Ποια είναι η γνώμη σας για τον ρεαλισμό στην ζωγραφική. Θα πρέπει να είναι ζητούμενο στην τέχνη ή θα προτιμούσατε μια ποιο εικαστική έκφραση;

Ο ρεαλισμός, δηλαδή η αλήθεια της στιγμής, είναι απαραίτητη προϋπόθεση στην έκφραση της τέχνης. Τώρα που είμαστε πολλά χρόνια μετά από την εποχή του ρεαλισμού, πολλά στοιχεία έχουν προστεθεί στα ρεαλιστικά ζητούμενα. Θεωρώ την προσωπική μου δουλειά ως μια μορφή ανεικονικού ρεαλισμού.

12. Θεωρείτε πως σήμερα που η Ελλάδα βιώνει μια οικονομική κρίση ως καλλιτέχνες έχουμε χρέος για την καταγραφή των γεγονότων και της καθημερινότητας μέσω του έργου μας;

Αυτό θα προκύψει, αν είμαστε αληθινοί, ούτως ή άλλως, διότι συνειδητά ή ασυνείδητα, ο καλλιτέχνης δίνει το στίγμα της εποχής του.

Σας ευχαριστούμε πολύ για τον χρόνο σας και ελπίζουμε να δούμε και άλλες σημαντικές δουλειές σας στο μέλλον!

Συνέντευξη Στέφανου Δασκαλάκη

Σας ευχαριστώ πρώτα από όλα για την τιμή που μου κάνετε να διαθέσετε τον χρόνο σας και την συνεργασία σας.

1. Αρχικά θα ήθελα να μας μιλήσετε μας λιγάκι για τον τόπο που έχετε δουλέψει και ζείτε.

Όλα τα χρόνια δουλεύω στην Αθήνα με ένα μικρό αν και σημαντικό στις συνέπειες του διάλειμμα στο Παρίσι, (πρωτοπήγα το 1979). Πιστεύω ότι ο τόπος και το φως επηρεάζουν άμεσα αυτά που ζωγραφίζουμε σε ένα άλλο μέρος σε μία άλλη χώρα θα έκανα κάτι διαφορετικό.

2. Θα θέλατε να μας πείτε για την επιλογή σας να ασχοληθείτε με τις καλές τέχνες; Πότε άρχισε η περιπλάνησή σας στο χώρο της τέχνης;

Ζωγραφίζω από πολύ μικρός. Δεν θυμάμαι κάποια συγκεκριμένη στιγμή που πήρα την απόφαση να ασχοληθώ με τη ζωγραφική. Δεν έθεσα ποτέ το ερώτημα του τι θα κάνω από πολύ νωρίς θεωρούσα σαν κάτι αυτονόητο το ότι κάποτε θα γινόμουν ζωγράφος.

3. Ζωγραφίζετε υπό συναισθηματική φόρτιση ή έχετε συγκεκριμένο πρόγραμμα το οποίο θα πρέπει να τηρείτε;

Ο «Μπρακ» έλεγε «..μου αρέσει ο κανόνας που διορθώνει τη συγκίνηση». Λοιπόν πρέπει να ελέγχεται η συναισθηματική φόρτιση δεν αρκεί στην τέχνη χρειάζεται πειθαρχία που είναι κάτι πολύ διαφορετικό από το πρόγραμμα που είναι ο θάνατος της ζωγραφικής θα ήταν ακριβέστερο να μιλάμε για αισθαντικότητα σε διαρκή ένταση 'εν γρηγορήσει'.

4. Σε ποια θέση θα τοποθετούσατε το πορτραίτο ως έκφραση τέχνης στην ζωγραφική;

Το πορτρέτο προϋποθέτει συγκινησιακή εμπλοκή έτσι μας προστατεύει από οποιαδήποτε 'καλλιπέεια' και 'φορμαλισμό' που μικραίνουν την τέχνη.

5. Ποια είναι η πηγή της έμπνευσης σας, και πως αυτή σας επηρεάζει τόσο στο καλλιτεχνικό όσο και στο προσωπικό κομμάτι της ζωής σας;

Μπορεί να είναι το οτιδήποτε μπορεί να είναι ένα απλό αντικείμενο το γυάλισμα σε μία επιφάνεια ο τρόπος που λάμπει το δέρμα σε ένα πρόσωπο.

6. Τι θέλετε να πείτε με τα έργα σας;

Ο ζωγράφος δεν εξηγεί τα έργα του δεν είναι αυτή η δουλειά του. Εκείνο που πρέπει να κάνει είναι να τα προσφέρει ανοιχτά στις πολλαπλές ερμηνείες που κάθε διαφορετικός θεατής θα δώσει. Το έργο πρέπει να είναι πάντα κάτι περισσότερο από την κάθε ερμηνεία και να πηγαίνει πιο πέρα. Ακόμη και από τις προθέσεις του δημιουργού του.

7. Πιστεύετε πως οι αλλαγές που συμβαίνουν στην ζωή μας αποτυπώνονται σε ένα ζωγραφικό πορτραίτο;

Οποσδήποτε μόνο που δεν πρέπει να περιμένουμε μία απόλυτη αντιστοιχία ανάμεσα στα γεγονότα της ζωής και τα έργα οι σχέσεις είναι υπόγειες και έμμεσες.

8. Ποιες μορφές σας κεντρίζουν περισσότερο το ενδιαφέρον; Τι πρόσωπα προτιμάται κυρίως να ζωγραφίζεται με έντονα χαρακτηριστικά στο πρόσωπο ή καθημερινά ;

Πράγματι, πολλές φορές ένα έντονο χαρακτηριστικό μπορεί να τραβήξει την προσοχή μου. Αλλά πολλές φορές και κάτι αδιόρατο μπορεί να ασκήσει γοητεία πάντως έχω διαπιστώσει ότι το οποιοδήποτε πρόσωπο, αν κάτσεις να το ζωγραφίσεις και να συγκεντρωθείς σιγά-σιγά ανακαλύπτεις πράγματα μοναδικά.

9. Θεωρείτε πως η φωτογραφία ανήκει στο χώρο της τέχνης; και αν ναι θα μπορούσε να υπάρχει αρμονική σχέση με την ζωγραφική? Ποιά η άποψή σας για την επεξεργασία στον Η/Υ;

Ασφαλώς και είναι τέχνη φωτογραφία από την αρχή της μέχρι σήμερα είχε μία διαρκή συνομιλία με τη ζωγραφική και αν στο ξεκίνημα αυτής της συμπίεσης η φωτογραφία ήταν αυτή που κυρίως εμπνεόταν από τη ζωγραφική (οι φωτογραφίες θυμίζουν ζωγραφικούς πίνακες, οι φωτισμοί, η σύνθεση, ο τρόπος που ποζάρουν τα μοντέλα είχαν απευθείας αναφορές στα έργα της ζωγραφικής) τώρα όλο και περισσότερο βλέπουμε τη ζωγραφική να προστρέχει στη φωτογραφία.

10. Η τεχνολογία έχει μπει δυναμικά στην ζωή μας. Ποιά η σχέση της με την ζωγραφική και πόσο σύμφωνο σας βρίσκει μια τέτοια επέμβαση;

Στην τέχνη εκείνο που έχει σημασία είναι το αποτέλεσμα. Αν κάνεις ένα έργο που έχει κάτι να πει, που μπορεί να συγκινήσει μπορείς να χρησιμοποιήσεις σε οποιοδήποτε μέσο προσφέρεται για το σκοπό αυτό. Φτάνει το μέσο να υπηρετεί πράγματι τους στόχους της ζωγραφικής και όχι να την προδίδει. Γι' αυτό εκείνο που έχει σημασία δεν είναι το τι χρησιμοποιούμε αλλά το πώς και το γιατί.

11. Ποια είναι η γνώμη σας για τον ρεαλισμό στην ζωγραφική. Θα πρέπει να είναι ζητούμενο στην τέχνη ή θα προτιμούσατε μια ποιο εικαστική έκφραση;

Όλες οι ζωγραφικές είναι εξίσου 'ζωγραφικές εκφράσεις' αλλιώς δεν θα ήταν άξιες να λέγονται 'ζωγραφική'. Είναι απλώς διαφορετικού είδους διαφορετικής υφής ζωγραφικές και αντιστοιχούν σε διαφορετικές ευαισθησίες.

12. Θεωρείτε πως σήμερα που η Ελλάδα βιώνει μια οικονομική κρίση ως καλλιτέχνες έχουμε χρέος για την καταγραφή των γεγονότων και της καθημερινότητας μέσω του έργου μας;

Μία τέχνη που απλώς 'καταγράφει' τα γεγονότα είναι μία ασήμαντη τέχνη. Η τέχνη πρέπει ακριβώς να πηγαίνει πολύ πιο πέρα από την καταγραφή. Αυτό ίσως να το κάνει καλά η δημοσιογραφία. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οτιδήποτε συμβαίνει επηρεάζει τον καλλιτέχνη, αλλά με ένα τρόπο έμμεσο υποδόριο. Βέβαια μπορεί κανείς να

σκεφτεί τον «Ντελακρουά» που κάνει τη «σφαγή της Χίου» όμως εμπνέεται, ξεκινάει από τα γεγονότα. Δεν τα καταγράφει. Όπως και ο «Ζερικό» με την περίφημη «Σχεδία της Μέδουσας» τα έργα όμως αυτά δεν τα δικαιώνει η επικαιρότητα τους, αλλά το πώς μπορούν να πάνε πιο πέρα από αυτή η ζωγραφική δεν θα μπορέσει ποτέ να ανταγωνιστεί ένα βίντεο ή μία φωτογραφία παραμένει στο Πεδίο της μάχης αλλά είναι το χρέος της ζωγραφικής και άλλο η καταγραφή των γεγονότων.

Σας ευχαριστούμε πολύ για τον χρόνο σας και ελπίζουμε να δούμε και άλλες σημαντικές δουλειές σας στο μέλλον!

Παράρτημα III: Τεχνικές φωτογραφίας τον 19^ο αιώνα.

Χαρτί άλατος

Πρόκειται για την πρώτη θετική εικόνα σε χάρτι που εφεύρει William Henry Fox Talbot το 1842 το σχηματισμό της εικόνας ένα φύλλο χαρτιού βυθίζεται σε διάλυμα χλωριούχου νατρίου αλάτι από το οποίο προκύπτει η ονομασία χαρτί χλωριούχου άλατος ή χαρτί άλατος στη συνέχεια το αρνητικό κυρίως χάρτινο και το θετικό τοποθετούνται σε ένα ειδικό πλαίσιο σε στενή επαφή μεταξύ τους κάτω από το φως μέχρι να εμφανιστεί η εικόνα το γεγονός ότι τα φωτοευαίσθητα άλατα Αργυρού υπεύθυνα για το σχηματισμό της εικόνας εισχωρούν στις ίνες του χαρτιού έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή Μιας και κόκκινες θα μπει εικόνας σε αντίθεση με τη μεγάλη ευκρίνεια που προσφέρει δακτυλοτυπία.

Χαρτιά ζελατίνης

Εμφανίστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1880 και εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται πρόκειται για Φωτογραφικά χαρτιά με πίστωση ζελατίνης που περιέχει τα φωτοευαίσθητα άλατα αργύρου δηλαδή βρωμιούχο και χλωριούχο αργύρο ή συνδυασμό και των δύο από τις μικρότερες ευαισθησίας του χλωριούχου Αργυρού στο φως τα χαρτιά ζελατίνης χλωριούχου Αργυρού με περιστέρια χρησιμοποιήθηκαν για άμεση εκτύπωση κάτω από το φυσικό φως πριν την κάλη Pop Όπως και τα χαρτιά αλουμίνια αντίθετα στα χαρτιά ζελατίνης βρωμιούχου Αργυρού 1880 η εμφάνιση της εικόνας γινόταν χημικά με την έκθεση για σύντομο χρονικό διάστημα στο μεγεθυντικά κάτω από το αρνητικό Τετάρτη ζελατίνης τα αντικατέστησαν σταδιακά την αλβουμίνη επειδή ήταν πιο ανθεκτικά στο χρόνο δεν κτρινίζουν και παραγωγή τους ήταν ευκολότερη και ταχύτερη.

Εκτυπώσεις Αλμπουμίνης (1855-1895)

Ο Louis-Desire Blanquart-Evrard παρουσίασε τα χαρτιά αλμπουμίνης στις 27 Μαΐου 1850 Συνίσταται η επάλειψη με ασπράδι αυγού και αλάτι ενός λεπτού χαρτιού, το οποίο για να γίνει φωτοευαίσθητο βυθίζεται σε διάλυμα νιτρικού αργύρου. Η εκτύπωση πραγματοποιείται στο φυσικό φως με την τοποθέτηση του αρνητικού (συνήθως υγρού κολλοδίου) πάνω στο χαρτί, ενώ ο χρόνος εμφάνισης του θετικού κυμαίνεται από αρκετά λεπτά έως και μια ώρα. Το χρώμα της τελικής εικόνας είναι συνήθως καφέ-κόκκινο με έντονη στιλπνότητα και μεγάλη αντίθεση στους τόνους. Τα χαρτιά αλμπουμίνης μαζί με τη μέθοδο του υγρού κολλοδίου επικράτησαν στη φωτογραφική παραγωγή έως το 1890 (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003). Η πιο δημοφιλής εφαρμογή της αλμπουμίνης ήταν οι carte de visite.

Επισκεπτήριο ή «CARTE DE VISITE»

Μία από τις σημαντικότερες εφαρμογές των χαρτιών 'άλμπουμ' είναι στο μέγεθος μιας επισκεπτήριας κάρτας. Γνωστές με την συντομογραφία **CdV**. Εμφανίστηκε το 1854 από τον Γάλλο φωτογράφο André Adolphe Eugène Disdéri, πρώτος τις χρησιμοποίησε ο Louis Dodero. Στις 27 Νοεμβρίου 1854 κατοχυρώθηκε με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας το σύστημα εκτύπωσης δέκα φωτογραφιών σε ένα φύλλο (αν και δεν υπάρχουν στοιχεία που να αποδεικνύουν ότι ένα σύστημα εκτύπωσης περισσότερα από οκτώ υλοποιήθηκε). Έγιναν μόδα από τη δεκαετία του 1860 έως το 1890. Η καινοτομία της ανακάλυψης αυτής ήταν η μεγάλη ποσότητα φωτογραφιών με πολύ χαμηλό κόστος. Οι φωτογραφίες ήταν συνήθως ολόσωμα πορτρέτα. Το στούντιο της 'Disdéri' έγινε "πραγματικά ο 'Ναός της Φωτογραφίας' Καθημερινά πουλούσε πορτρέτα αξίας τριών έως τεσσάρων χιλιάδων φράγκων". Ήταν συνήθως από μια εκτύπωση λευκόματος η οποία ήταν μια λεπτή φωτογραφία κολλημένη σε μικρά χαρτόνια 11,4 επί 6,4 εκατοστά που έφεραν τα στοιχεία του φωτογράφου.

Ανθρακοτυπία ή «Carbon Print»

Εφευρέθηκε από τον Alphonse-Louis Poitevin (Γαλλία, 1819–1882). Τροποποιήθηκε το 1855 για γενική χρήση από τον Joseph Wilson Swan (Αγγλία, 1828–1914) το 1864. Η εκτύπωση σε λεπτό χαρτί χωρίς άργυρο που περιέχει διχρωμικό νάτριο και μία χρωστική συνήθως καρβουνόσκονη άνθρακα μετά την έκθεση στο φυσικό φως ζελατίνη σκληραίνει στα σημεία που διαπερνά μεγαλύτερη ποσότητα φωτός από το αρνητικό. Προκειμένου να απομακρυνθεί υδροδιαλυτή ζελατίνη (αυτή που αντιστοιχεί στα σκούρα σημεία του αρνητικού και δεν έχει εκτεθεί στο φως) και να εμφανιστεί η φωτογραφία, είναι απαραίτητη η μεταφορά της εικόνας σε άλλο φύλλο χαρτιού που φέρει επίστρωση διαφανούς ζελατίνης. Τα δύο φύλλα ξεπλένονται μέσα στο νερό και η αρχική ζελατίνη απομακρύνεται. Έτσι σχηματίζεται μία ελαφρώς ανάγλυφη εικόνα στο δεύτερο φύλλο χαρτιού στο τμήμα της ζελατίνης που στερεοποιήθηκαν με το φως και συγκράτησαν τον άνθρακα. Υπήρξε δημοφιλής από το 1864 έως τη δεκαετία του 1910 η ανθρακοτυπία έδινε εικόνες με έντονους τόνους μαύρου σε καφέ και αποτελούσε την πρώτη χημική σταθερότητα του άνθρακα την πρώτη μέθοδο εκτύπωσης αναλλοίωτων φωτογραφιών. (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου 2003)

Πλατινοτυπία (1875-1940)

Εφευρέθηκε το 1873 στην Αγγλία όπου και κυκλοφόρησαν στο εμπόριο τα πρώτα έτοιμα χαρτιά πλατίνας από τον Williams Willis το 1879. Ο οποίος καθιέρωσε την πατέντα της πλατινοτυπίας. Η μέθοδος βασίζεται στην ευαισθησία των αλάτων σιδήρου στο φως ένα φύλλο χαρτιού περιέχει οξαλικό σίδηρο και άλατα πλατίνας εκδίδεται κάτω από το ερμητικό στο φυσικό φως μέχρι να εμφανιστεί μία θαμπή εικόνα, και στη συνέχεια το χαρτί βαφτίζεται σε διάλυμα οξικού νατρίου το οποίο προκαλεί τη διάλυση των αλάτων σιδήρου και την αντικατάστασή του από πλατίνα έτσι η τελική εικόνα σχηματίζεται αποκλειστικά από πλατίνα. Πρόκειται για μια διαδικασία που θεωρείται ευγενική εντύπωση από τους φωτογράφους. Ο **πλατινοτύπος** είναι μια παλιά φωτογραφική διαδικασία που αποκτά μονοχρωματικά αντίγραφα με επαφή σε υλικά ευαισθητοποιημένα με άλατα πλατίνας και σιδήρου, μετά από ανάπτυξη με οξαλικό άλας. Μια διαφορά με τη διαδικασία εκτύπωσης αργύρου είναι ότι ο λευκόχρυσος είναι στην επιφάνεια του χαρτιού, ενώ ο άργυρος είναι σε γαλάκτωμα ζελατίνης ή αλβουμίνης που καλύπτει το χαρτί. Ως αποτέλεσμα, η τελική εικόνα σχηματίζεται από πλατίνα εμποτισμένη στο χαρτί.

Ο Σπύρος Λούης φωτογραφίζεται μαζί με άλλους ολυμπιονίκες κατά την τελετή απονομής των μεταλλίων και των διπλωμάτων, από τον Albert Meyer. Μετά τον πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο πλατίνα λόγω της δραματικής αύξησης του κόστους της αντικαταστάθηκε από το παλλάδιο".

Κυανοτυπία 1890

Η μέθοδος της κυανοτυπίας ανακαλύφθηκε από τον John Herschel το 1842, η διάδοσή της όμως άρχισε τη δεκαετία του 1890. Την ανακάλυψε προσπαθώντας να βρει έναν εύκολο και γρήγορο τρόπο να αντιγράφει τις σημειώσεις του. Η κυανοτυπία είναι μια μέθοδος όπου η εικόνα σχηματίζεται από μια χαρακτηριστική μπλε ένωση του σιδήρου με την επίδραση της υπεριώδους ακτινοβολίας. Το φαινόμενο πρώτος παρατήρησε ο Βερολινέζος κατασκευαστής χρωμάτων Diesbach το 1704 και χάρη σε αυτό δημιούργησε το Prussian Blue, χρώμα που το χρησιμοποιούν ευρύτατα οι ζωγράφοι και η βιομηχανία των χρωμάτων. Είχαν ματ επιφάνεια. Οι κυανοτυπίες ξεθωριάζουν όταν εκτίθενται στο φως. Όταν όμως φυλάσσονται σε σκοτάδι ξανακερδίζουν σε μεγάλο βαθμό την πυκνότητά τους. Λόγω του χαμηλού τους κόστους και της απλής τους διαδικασίας χρησιμοποιήθηκαν κυρίως από ερασιτέχνες φωτογράφους.

Ζελατινοβρωμιούχα φωτογραφία

Το 1880 το ζελατινοβρωμιούχο γαλάκτωμα αντικατέστησε το κολλόδιο ανοίγοντας το δρόμο για τη σύγχρονη φωτογραφία. Οι πρώτες πλάκες ζελατινοβρωμιούχου αργύρου είχαν κυμαινόμενη ευαισθησία γιατί εξαρτιόταν από τα χρώματα που έχουν τα φωτογραφημένα θέματα. Οι κρύσταλλοι του βρωμιούχου αργύρου ήταν ευαίσθητοι μόνο στη μπλε, ιώδη και υπεριώδη ακτινοβολία. Όμως αυτό ξεπεράστηκε όταν ο Herman Wilhelm Vogel (1834-1898), ο οποίος ανακάλυψε ότι αν χρωμάτιζε τους κρυστάλλους του βρωμιούχου αργύρου ήταν δυνατόν να ευαισθητοποιηθούν τεχνικά με τα συμπληρωματικά τους χρώματα. Π.χ. Οι κόκκινοι κρύσταλλοι ήταν ευαίσθητοι στο πράσινο και κίτρινο φως.

Αριστοτυπία ή Κολλοδιοτυπία

Εμπορική ονομασία που χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1884 από τον Liesegang για να περιγράψει δύο νέους τύπους φωτογραφικών χαρτιών πρόκειται για χαρτιά με επίστρωση κολλώδη ζελατίνης μέσα στην οποία περιέχεται ο φωτοευαίσθητο χλωριούχος άργυρος εικόνα και στις δύο περιπτώσεις προέρχεται από άμεση εκτύπωση του αρνητικού στο θετικό κάτω από το φως υψηλή ποιότητα της εικόνας και η μεγάλη ευαισθησία στο φως καθώς και η ευκολία κατέστησε τις άριστες ιδιαίτερα δημοφιλής από το 1880 έως το 1930.

Δαγκεροτυπία

Η πρώτη φωτογραφική τεχνική που έφερε στο Παρίσι το 1839 ο Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851). (William Henry Fox Talbot (1800–1877) and the Invention of Photography) Συνίσταται στην αποτύπωση χωρίς τη μεσολάβηση αρνητικού θετικής εικόνας πάνω σε λεπτό φύλλο επαργυρωμένου χαλκού. Η πλάκα γίνεται φωτοευαίσθητη μετά από σύντομη τοποθέτησή της πάνω σε ατμούς υδραργύρου. Με την τεχνική αυτή αποδίδεται με εξαιρετική ευκρίνεια οι λεπτομέρειες του θέματος. Η λεία επιφάνεια της πλάκας μοιάζει με καθρέφτη που αντανακλά το φως, με αποτέλεσμα το είδωλο να γίνεται ορατό μόνο από ορισμένες από τις γωνίες έτσι βλέπουμε την εικόνα από τη θετική ποτέ αρνητική, χαρακτηριστικό που αποτελεί το βασικότερο στοιχείο αναγνώρισης της τεχνικής (Σαμπανίκου, 2003). Καθώς η επιφάνεια της επαργυρωμένης πλάκας που φέρει την εικόνα είναι πολύ ευαίσθητη. Η αδυναμία παραγωγής αντιγράφων σε συνδυασμό με το υψηλό κόστος εξοπλισμού και τη μεγάλη διάρκεια της λήψης είναι τα βασικά μειονεκτήματα της τεχνικής πόδι γης αν στη σταδιακή εγκατάλειψη της και την αντικατάστασή της από την καλοτυπία (Κωνσταντίνου, Τσίργιαλου, 2003).

Καλλοτυπία ή Ταλμποτυπία (1840-1860)

Το 1841 ο Talbot έκανε δύο σημαντικές ανακαλύψεις. Η πρώτη ήταν η μέθοδος κατασκευής αρνητικών μέσω χημικής επεξεργασίας και η δεύτερη ήταν η μετατροπή της μεθόδου φωτογενών σχεδίων στην εκτύπωση ενάλτου χαρτιού (Talbot, 1847). Ένα λεπτό διαφανές χαρτί εμβαπτιζόνταν σε διάλυμα Νιτρικού Αργύρου και στη συνέχεια σε διάλυμα Ιωδιούχου Καλίου. Στην επιφάνεια του κατ' αυτό τον τρόπο σχηματίζονταν μία ένωση Ιωδιούχου αργύρου, που είναι ευαίσθητη στο φως. Επειδή αυτός ο Ιωδιούχος Αργυρος δεν ήταν εξαιρετικά ευαίσθητος, «γρήγορος» όπως θα λέγαμε σήμερα, αυξάνονταν η ευαισθησία του με την επάλειψη του χαρτιού με ένα διάλυμα αποτελούμενο από Γαλλικό οξύ, Νιτρικό άργυρο και Οξικό οξύ, λίγο πριν από την έκθεσή του στο φως. Αυτό το υγρό χαρτί, τοποθετούνταν στο εστιακό επίπεδο της κάμερας και μετά από μια συγκεκριμένη χρονικά έκθεση στο φως σχηματίζονταν στην επιφάνεια του, κατά τα γνωστά, η λανθάνουσα-αόρατη- εικόνα. Η εμφάνιση της αρνητικής εικόνας γίνονταν με μια εκ νέου επάλειψη -“Βούρτσισμα” του χαρτιού με το ίδιο διάλυμα Γαλλικού οξέος και η στερέωσή της στη συνέχεια επιτυγχάνονταν με την εμβάπτιση του αρνητικού σε διάλυμα Βρωμιούχου καλίου ή σε υποσουλφίτ (διθειώδους νατρίου). Ακολουθούσε πλύσιμο. (Αθήνα φωτογραφικές μαρτυρίες). Η εκτύπωση της θετικής εικόνας, γίνονταν εξ επαφής και εμφανίζονταν με την ίδια διαδικασία. Από μία αρνητική εικόνα μπορούσαν να παραχθούν χρωματικά σωστά αντίγραφα σε μεγάλο αριθμό. Ήταν δημοφιλής αυτή η τεχνική στην Αγγλία και Γαλλία για φωτογράφιση τοπίων αλλά και στην αρχιτεκτονική φωτογραφία. Ο χρόνος έκθεσης ήταν από λίγα λεπτά της ώρας έως και ώρες ολόκληρες. Καλλοτυπία είναι η μέθοδος εκτύπωσης μόνο από αρνητικά σε χαρτί και όχι από γυαλί. (Hannavy, 2008)

Αμβροτυπία-Σιδεροτυπία 1854-1880.

Η ‘Αμβροτυπία’ υπήρξε η πρώτη δημοφιλής εφαρμογή της φωτογραφίας από υγρό κολλόδιο και εμφανίστηκε το 1851. Μετά την εφεύρεση της τεχνικής του κολλοδίου ακολούθησαν δύο παραλλαγές, οι οποίες έγιναν πολύ δημοφιλείς λόγω του χαμηλού κόστους για την εφαρμογή τους. Ο H.L Smith κατασκεύασε τη «σιδηροτυπία» αντί για γυαλί χρησιμοποίησε μεταλλική πλάκα. Η «αμβροτυπία» (ambrotype) ήταν η χρήση ενός αρνητικού σε γυαλί, όπως αυτό που τραβούσαν κανονικά, το οποίο όμως ήταν υποφωτισμένο, για να δημιουργηθεί μία θετική εικόνα από ευθείας πάνω του. Η διαδικασία ήταν η εξής: αφού ο φωτογράφος τραβούσε και εμφάνιζε ένα υποφωτισμένο αρνητικό με την τεχνική του κολλοδίου, το τοποθετούσε πάνω σε μαύρο φόντο και κατόπιν το μοντάριζε μέσα σε ένα προστατευτικό κάδρο. Το φόντο που βρισκόταν πίσω από την εικόνα έκανε τις περιοχές του αρνητικού που δεν υπήρχε άργυρος (σκούρα σημεία του θέματος) να μαυρίζουν, ενώ εκεί όπου υπήρχε άργυρος, το μέταλλο γυάλιζε και έδινε ανοιχτόχρωμους τόνους. Η γρήγη πλάκα έδωσε τη σειρά της στην στεγνή πλάκα., Με αυτόν τον απλό

τρόπο, που θυμίζει την αντιστροφή των τόνων της δαγγεροτυπίας, γινόταν η αρνητική εικόνα θετική χωρίς να μεσολαβήσει εκτύπωση. Το κόστος της φωτογράφησης έπεφτε σημαντικά, όμως το πρόβλημα ήταν πως η φωτογραφία ήταν μοναδική. Το 1879 μειώθηκε ο όγκος των μηχανών με την εφεύρεση της ξηράς πλάκας ζελατίνης.

Σιδηροτυπία

Η τσιγκοτυπία ή σιδηροτυπία (tintype ή ferrotype ή melainotype) ήταν ακόμη πιο φτηνή, μιας και χρησιμοποιούσε κάποιο φτηνό μέταλλο αντί για γυαλί σαν υπόβαθρο για τη δημιουργία της εικόνας. Η εφεύρεση έγινε στην Αμερική (η πρώτη εφεύρεση των Αμερικανών στον χώρο της φωτογραφίας) και η τεχνική είχε ως εξής: ένα κομμάτι μέταλλο (σίδηρος) βαμμένο μαύρο επιστρώνεται με κολλόδιο και ευαισθητοποιείται, κατόπιν εκτίθεται στο φως ώστε να δημιουργηθεί μια αχνή εικόνα και τέλος εμφανίζεται και μοντάρεται σε κάδρο, αφού περαστεί και με βερνίκι για προστασία. Η αντιστροφή των τόνων γίνεται με τον ίδιο τρόπο όπως και στην αμβροτυπία. Ο στερεωτής που χρησιμοποιήθηκε περισσότερο στις μεθόδους αυτές δεν ήταν το κλασικό υποσουλφίτ (θειο-θειικό νάτριο), αλλά το κυανιούχο κάλιο, διότι έδινε στον άργυρο πιο λευκή όψη και διευκόλυνε την αντιστροφή των τόνων. Τα πορτραίτα σε τσιγκοτυπία ήταν τα πιο φτηνά, και γι' αυτό είχαν τεράστια επιτυχία στα κατώτερα οικονομικά στρώματα. Επιπλέον, επειδή το υλικό πάνω στο οποίο ήταν φτιαγμένα δεν έσπαγε, μπορούσαν να σταλούν με το ταχυδρομείο ή να φυλάγονται στην τσέπη. Οι φωτογράφοι που ταξίδευαν με άμαξες και προσέφεραν τις υπηρεσίες τους σε στρατόπεδα κατά τη διάρκεια του Αμερικανικού εμφυλίου, κέρδισαν πάρα πολλά χρήματα. Ένα παράδειγμα είναι οι αδελφοί Bergstresser από την Πενσυλβανία, οι οποίοι εξασκούσαν τη δραστηριότητα αυτή και τραβούσαν κάθε μέρα 150 πορτραίτα στρατιωτών προς 1 δολάριο το ένα, πράγμα που σημαίνει πως στο τέλος του εμφυλίου θα είχαν συγκεντρώσει μία μικρή περιουσία. Ακόμη μέχρι τη δεκαετία του 1950 υπήρχαν σε αρκετά μέρη του κόσμου πλανόδιοι φωτογράφοι που εφήρμοζαν την τεχνική αυτή (Φαρμάκη, 2011).

Κολλόδιο υγρό

Το 1846 ο Γάλλος χημικός Louis Menard ανακάλυψε ότι η βαμβακοπυρίτης (νιτρική κυτταρίνη) όταν διαλυόταν σε μίγμα οινόπνευματος και αιθέρα, έδινε ένα κολλώδες υγρό, που μόλις στέγνωνε, μεταβαλλόταν σε μια σκληρή, άχρωμη και διάφανη ουσία, που την ονόμασε *κολλόδιο*. Στη φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε το 1850 από τον Άγγλο χημικό Robert Bingham. Το 1851 ο γλύπτης Frederick Scott Archer (1813-1857) εισάγει την μέθοδο «υγρού κολλοδίου». (Ξανθάκης, 2008). Η μέθοδος αυτή βασίζεται στην επάλειψη μιας γυάλινης πλάκας με μείγμα κολλοδίου και ιωδιούχου ποτασίου έτσι ώστε να σχηματιστεί ένα ομοιόμορφο στρώμα. Στη συνέχεια η πλάκα γίνεται φωτοευαίσθητη με εμβάπτιση σε νιτρικό άργυρο. Προκειμένου να γίνει η λήψη, ο φωτογράφος πρέπει να τοποθετήσει τις πλάκες στην κάμερα πως είναι ακόμη υγρές με το διάλυμα νιτρικού Αργύρου, και να τις εμφανίσει αμέσως μετά, προτού το κολλόδιο αρχίσει να στεγνώνει. Η τεχνική του υγρού κολλοδίου δημοσιεύτηκε το 1851 από τον Άγγλο F. Scott Archer. Αυτό δημιουργούσε πολλές πρακτικές δυσκολίες στους φωτογράφους, οι οποίοι έπρεπε να μεταφέρουν σε κάθε τους μετακίνηση όλο τον εξοπλισμό ενός σκοτεινού θαλάμου, καθώς και μεγάλη ποσότητα χημικών. Από την άλλη όμως η μεγάλη ευαισθησία των αρνητικών καλωδίου στο φως επιτάχυνε σημαντικά το χρόνο έκθεσης από (3 έως 12 δευτερόλεπτα) γεγονός που διευκόλυνε τους φωτογράφους στην παραγωγή περισσότερων και οικονομικότερων φωτογραφικών εικόνων.

Κολλόδιο ξηρό

Το 1856 εμφανίστηκε το ξηρό κολλόδιο και αντικατέστησε σταδιακά, τα γυάλινα αρνητικά υγρού καλωδίου στις πλάκες ξύλου. Στις πλάκες ξηρού κολλοδίου το «κολλόδιο» καλύπτεται από επιστρώσεις αλμπουμίνης ή ζελατίνης διατηρώντας έτσι την υγρασία της πλάκας και παρατείνοντας ακόμα και 6 μήνες τον χρόνο ευαισθησίας της φως, επειδή ο απαιτούμενος χρόνος έκθεσης μέσα στην κάμερα ήταν αρκετά μεγάλος η τεχνική του ξηρού κολλοδίου γρήγορα αντικαταστάθηκε από τη στεγνή πλάκα βρωμιούχου ζελατίνης. (Φαρμάκη, 2011)

Παράρτημα IV: Τύποι φωτογραφικών πορτραίτων.

Πορτραίτο “Boudoir”

Τύπος πορτρέτων που ακολούθησαν την εμφάνιση της επισκεπτήρια σας κάρτας και των πορτρέτων “καμινέ” οι φωτογραφίες ήταν κολλημένες σε χαρτόνια συγκεκριμένων διαστάσεων τα οποία έφεραν σφραγίδα με το όνομα του φωτογράφου (Ξανθάκης Α. 2001).

Πορτραίτο “Cabinet”

Τύπος πορτρέτων που έκαναν την εμφάνισή τους, το 1866, στο Λονδίνο από τους φωτογράφους Window & Bridge αποτυπώνονται κυρίως σε χαρτιά αλμπουμίνης κολλημένο σε χαρτόνια συγκεκριμένων διαστάσεων, 16,5 X 11.400. Στην πίσω πλευρά του χαρτονιού έφερε σφραγίδα με το όνομα του φωτογράφου υπήρξε μαζί με την επισκεπτήρια κάρτα το πιο δημοφιλές είδος φωτογραφίας κατά το δεύτερο μισό του δέκατου ένατου αιώνα.

“Φωτογραφικό Πανόραμα”

Ο Henri-Antoine Boissonnas, ιδρυτής της φωτογραφικής δυναστείας, άσκησε στην αρχή το επάγγελμα του χαράκτη. παρουσίασε το 1846 στη Γαλλία το πρώτο «Panorama» η συσκευή αυτή επέτρεψε τη δημιουργία πανοραμικών λήψεων με μία μόνο λήψη χάρη στην περιστροφή του φακού και την κύρτωση της τελικής πλάκας η πιο διαδεδομένη όμως μέθοδος δημιουργίας ήταν το «φωτογραφικό πανόραμα», τον 19^ο αιώνα ήταν η εκτύπωση αντιπαραθέσεων απόψεων σε χάρτη με τη βοήθεια μιας παραδοσιακής φωτογραφικής μηχανής που περιστρεφόταν σε κάθε λήψη. Η Περιστροφή αυτή έπρεπε να γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε η απόσταση της μηχανής να παραμένει η ίδια η γραμμή του ορίζοντα είναι σταθερή και η κάθε εικόνα να επικαλύπτει την προηγούμενη προκειμένου να επιτυγχάνεται ενότητα στο θέμα (Ξανθάκης Α. 2001).

“Στερεοσκοπική φωτογραφία”

Οι Στερεοσκοπικές εικόνες ήταν ένα ζευγάρι φωτογραφιών η μία δίπλα στην άλλη τραβηγμένες από μία ελάχιστη διαφορά γωνίας (συνήθως με φωτογραφική μηχανή με δύο φακούς), που όταν ο θεατής τις κοιτούσε με το ειδικό στερεοσκόπιο, έδιναν την εντύπωση τρισδιάστατης εικόνας. Η μικρή διαφορά στη γωνία λήψης φωτογραφιών αντιστοιχεί στην εικόνα που το κάθε μάτι θα μπορούσε να δει. Προκειμένου να δοθεί η εντύπωση του βάθους, Απαραίτητο ήταν το έντονο φόντο. Οι στερεοσκοπικές εικόνες έγιναν δημοφιλείς δεκαετία του 1850 και παρέμειναν στη μόδα στις αρχές του εικοστού αιώνα.