

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
Τμήμα Μηχανικών Σχεδίασης Προϊόντων και Συστημάτων



Διπλωματική Εργασία

**Η Αθήνα με τα μάτια των φωτογράφων: ιστορικές, κοινωνικές και αισθητικές
προσεγγίσεις στην φωτογράφιση της Αθήνας**

•
Μαναρώλη Ελένη
Dpsd11048

•
Επιβλέπων καθηγητής :
Ειρήνη Λεοντακιανάκου

Μέλη εξεταστικής Επιτροπής:
Οικονομίδου Φλωρεντία
Παναγιώτης Κυριακούλάκος

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου δικό μου έργο και κανένα μέρος της δεν είναι αντιγραμμένο από έντυπες ή ηλεκτρονικές πηγές, μετάφραση από ξενόγλωσσες πηγές και αναπαραγωγή από εργασίες άλλων ερευνητών ή φοιτητών. Όπου έχω βασιστεί σε ιδέες ή κείμενα άλλων, έχω προσπαθήσει να το προσδιορίσω σαφώς μέσα από την καλή χρήση αναφορών ακολουθώντας την ακαδημαϊκή δεοντολογία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή/ πριν την Φωτογραφία	3
1.1. Σκοτεινός θάλαμος	4
2. Η γέννηση της Φωτογραφίας	6
2.1. ΗΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	7
2.2. ΔΑΓΚΕΡΟΤΥΠΙΑ	9
2.3. ΚΑΛΟΤΥΠΙΑ	10
3. Εξέλιξη της Φωτογραφίας	14
3.1. Δυο νέες τεχνικές στην Φωτογραφία	14
3.1.1 Στερεοσκοπία	14
3.1.2 Υγρό κολλόδιο	15
3.2. Πρώτη Φωτογραφική μηχανή	16
3.3. PICCA: η πρώτη ελληνική Φωτογραφική μηχανή	17
3.4. Η Έγχρωμη Φωτογραφία	19
4. «Η Φωτογραφία ως τέχνη»	20
4.1. Καλλιτεχνικά Κινήματα στη Φωτογραφία	20
3.1.1 Ιμπρεσιονισμός (1870-1886)	24
3.1.2 Πικτοριαλισμός (1885-1915)	25
3.1.3 Straight Φωτογραφία (1904)	26
3.1.4 Φουτουρισμός (1909-1920)	27
3.1.5 Bauhaus (1919-1923)	28
3.1.6 Νέα Αντικειμενικότητα (1920-1933)	29
3.1.7 Κονστρουκτιβισμός (1920)	31
3.1.8 Σουρεαλισμός (1922)	33
3.1.9 Ουμανισμός (1930- 1960)	34
5. Εμφάνιση των πρώτων Φωτογράφων στην Αθήνα.	37
5.1. Οι πρώτοι φωτογράφοι της Αθήνας: Ιδεολογικό και Αισθητικό πλαίσιο	43
6. Τοπόσημα της Αθήνας: οι πρώτες φωτογραφίες	46
6.1. Η ιστορία των υπαίθριων φωτογράφων στην Αθήνα	52

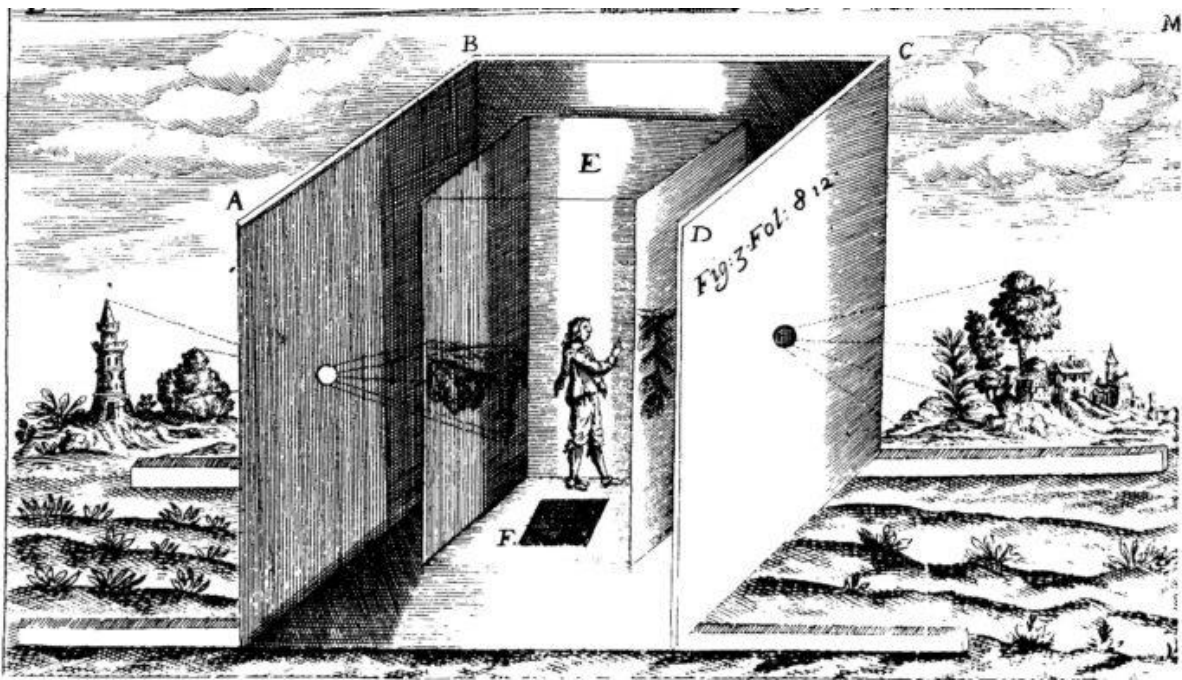
6.2 Η Αθήνα στα μισά του 20ου αιώνα και ύστερα	57
7. Από την αναλογική στην ψηφιακή Φωτογραφία	59
8. Η Αθήνα μέσα από τα μάτια 14 Φωτογράφων	62
Felix Bonfils και William James Stillman	63
8.1. FELIX BONFILS	64
8.2. WILLIAM JAMES STILLMAN	68
8.3. Φίλιππος Μαργαρίτης	71
8.4. Nelly's (Έλλη Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη)	76
8.5. Στέλιος Σκοπελίτης	85
8.6. Κατερίνα Ζωιτοπούλου	89
8.7. Πλάτων Ριβέλλης	92
8.8. Νίκος Βατόπουλος	96
8.9. Jean-Francois Bonhomme	100
8.10. Παναγιώτης Σωτηρόπουλος	103
8.11. Πάνος Κοκκινιάς	106
8.12. Chris Kontos	110
8.13. Άγγελος Μίχας	113
8.14. Γιάννης Οικονόμου	117
8.15. Συμπεράσματα	120
9. Βιβλιογραφία	123

1. | Εισαγωγή/ πριν την φωτογραφία

1.1. Σκοτεινός θάλαμος

Η ανακάλυψη του σκοτεινού θαλάμου (ή αλλιώς Camera Obscura, σημειώνουμε ότι στα Λατινικά camera σημαίνει δωμάτιο, ενώ obscura σημαίνει σκοτεινό) έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εφεύρεση της φωτογραφίας αργότερα. Την εποχή του Αριστοτέλη και του Μοζι, καταγράφονται οι πρώτες αναφορές του σκοτεινού θαλάμου. Ο Μοζι (470-390 π.Χ), ένας Κινέζος φιλόσοφος ήταν ο πρώτος που άρχισε να λειτουργεί το σκοτεινό θάλαμο. Ουσιαστικά είναι ένα οπτικό αντικείμενο που προβάλλεται. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα οπτικό αντικείμενο το οποίο επιτρέπει την προβολή του είδωλού του θέματος σε μια οθόνη. Ο Μοζι τον αναφέρει ως μια “πλακα συλλογής ή “κλειδωμένο δωμάτιο θησαυρού”. Από την άλλη, ο Αριστοτέλης (384-322 π.Χ), ο Έλληνας φιλόσοφος, κατανόησε την έννοια του σκοτεινού θαλάμου όταν κατά την διάρκεια μιας έκλειψης Ηλίου, ο Ήλιος καλύφτηκε ο μισός και παρατήρησε το Ημισέληνο που σχηματιζόταν στο έδαφος μέσα από ένα κόσκινο αλλά και μέσα από τα σημεία των φύλλων ενός δέντρου που έμπαινε το φως. Έτσι συμπέρανε το 4ο αιώνα π.Χ, ότι το φως του Ήλιου ταξιδεύει μέσα από μικρές τρύπες δημιουργώντας κηλίδες του φωτός στο δάπεδο.

Τα πρώτα μοντέλα ήταν ολόκληρα δωμάτια, στον έναν τοίχο ενός σκοτεινού δωματίου υπήρχε μια πολύ μικρή οπή, ενώ ακριβώς στον απέναντι τοίχο, εμφανίζονταν το είδωλο του αντικειμένου που υπάρχει μπροστά από την οπή, και θα αποτυπώνονταν ανεστραμμένο και έγχρωμο. Η εικόνα αυτή στη συνέχεια προβαλλόταν σε χαρτί και στη συνέχεια το ζωγράφιζαν για να δημιουργηθεί μια ακριβώς ίδια αναπαράσταση του ειδώλου.



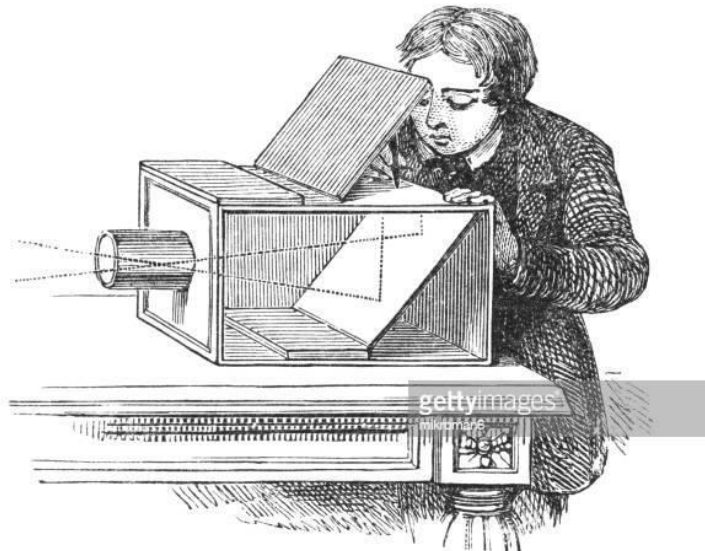
Απεικόνιση πρώιμου σκοτεινού θαλάμου. Ο καλλιτέχνης έμπαινε στο εσωτερικό απ' όπου και αντέγραφε σε διάφανο χαρτί το σχηματιζόμενο είδωλο.

Τον 15^ο αιώνα πολλοί θα πειραματιστούν με τον σκοτεινό θάλαμο, όπως ο Roger Bacon και ο Leonardo Da Vinci. Ο σκοτεινός θάλαμος τον 16ο αιώνα χρησιμοποιείται από τον Giovanni Battista della Porta, ο οποίος τον αναλύει στο βιβλίο του, με όνομα *Magia Naturalis* που έγραψε το 1558.

Τον 18ο αιώνα δημιουργήθηκαν πιο φορητά μοντέλα μετά από διάφορες αλλαγές του εισήγαγαν οι Ρόμπερτ Μπουλ και του Ρόμπερτ Χουκ, και χρησιμοποιήθηκαν πολύ από καλλιτέχνες που τα έπαιρναν μαζί τους στα ταξίδια.

Με την χρήση των κατόπτρων ήταν δυνατό το είδωλο να είναι ορθό και όχι ανεστραμμένο. Μια άλλη φορητή εκδοχή ήταν ένα κουτί με το κάτοπτρο υπό γωνία και πανω στο χαρτί αντιγραφής τοποθετείται το γυάλινο μέρος του κουτιού. Η σπή όσο πιο μικρή γίνεται τόσο είναι πιο ευκρινές και πιο σκοτεινό το είδωλο γίνεται λόγω της περίθλασης. Μερικές φορές χρησιμοποιούσαν αντι για σπή φακο ,έτσι ώστε το διάφραγμα ανοίγματος να είναι πιο μεγάλο , η φωτεινότητα μεγαλύτερη και η εστίαση να παρέμεινε παράλληλη.

Με την χρήση των κατόπτρων το είδωλο ήταν δυνατόν να μην εμφανίζεται ανεστραμμένο αλλά ορθό. Επίσης υπάρχει και η φορητή έκδοση , ένα κουτί ,το οποίο διαθέτει ένα κάτοπτρο υπό γωνία που προβάλλεται πάνω σε ένα χαρτί αντιγραφής στο γυάλινο πάνω μέρος του κουτιού. Η εικόνα και σε αυτή την περίπτωση προβάλλεται ορθή. Όσο πιο μικρή η σπή τόσο το είδωλο πιο ευδιάκριτο ,όμως και πιο σκοτεινό. Στην περίπτωση που η σπή είναι μικρή ,η ευκρίνεια μεγαλώνει λόγω της περιθλασης.



Camera Obscura.

1355339583

ο σκοτεινός θάλαμος στα τέλη του 18ου αιώνα. Διέθετε φακό και έναν καθρέφτη τοποθετημένο σε γωνία 45 μοίρες , ο οποίος ανακλούσε το είδωλο πάνω σε ένα θαμπόγυαλο. Ο ζωγράφος τοποθετούσε πάνω του ένα ημιδιαφανές χαρτί και αντέγραφε το είδωλο του.

2. | Η γέννηση της φωτογραφίας

1839-1850

Πριν καθιερωθεί ο όρος φωτογραφία, πέρασε από πολλές τεχνικές και πολλά πειράματα. Στην αρχή, δεν είχε βρεθεί, ο τρόπος μέσω του οποίου η όποια προβολή της πραγματικότητας να μπορεί να παραμείνει πάνω σε κάποιο μέσο χωρίς να χαθεί. Παρακάτω θα αναλύσω τρεις μεθόδους που εφευρέθηκαν πριν την φωτογραφία και είχαν κοινά όμως με αυτή.

2.1. ΗΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Το 1860 ο Γάλλος εφευρέτης , Joseph Nichechore Niepce, άρχισε πειραματισμούς. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργήσει τις **ηλιογραφίες**. Η λέξη αυτή προέκυψε από την φράση “γράφω από τον ήλιο”. Είναι η πρώτη μορφή μόνιμης απεικόνισης εικόνας σε κάποιο μέσο και έχει μοναδικό αποτέλεσμα κάθε φορά, δεν πλησιάζει όμως την έννοια της φωτογραφίας που ξέρουμε τη σήμερα ημέρα. Η τεχνική της ηλιογραφίας δημιουργήθηκε με την χρήση ενός παραγώγου πετρελαίου και για να αποτυπωθεί χρειάστηκε 8 ώρες έκθεση στο φως. Η ηλιογραφία είχε αρκετά προβλήματα ένα από τα οποία ήταν ότι απαιτούνταν να υπάρχει ειδικός φωτισμός και συγκεκριμένες γωνίες ώστε να μπορέσει να αποτυπωθεί καλά το εικαστικό αποτέλεσμα. Η πρώτη που έχει σωθεί ήταν από τον Nichechore Niepce το 1826 και έγινε στη σοφίτα του σπιτιού του στη Γαλλία.



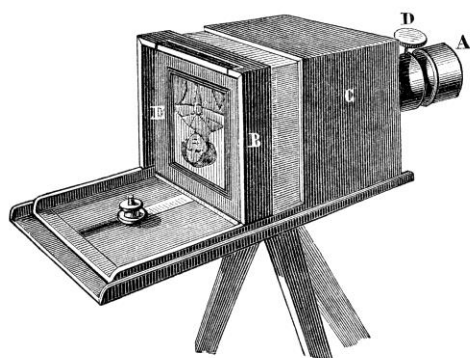
Η πρώτη ηλιογραφία στον κόσμο από τον Joseph Nicéphore Niépce το 1826. Τραβηγμένη από ένα παράθυρο του κτήματος του Le Gras στο Saint-Loup-de-Vareignes της Γαλλίας, δημιουργήθηκε με την έκθεση μιας πλάκας κασσίτερου με επικάλυψη ασφάλτου σε μια camera obscura. Χρειάστηκε χρόνος έκθεσης οκτώ ωρών.

2.2. ΔΑΓΚΕΡΟΤΥΠΙΑ

Η πιο σημαντική από τις 3 μεθόδους ήταν του Louis-Jacques Daguerre , η λεγόμενη **δαγκεροτυπία**. Η δαγκεροτυπία θεωρείται ότι έχει καλύτερη ποιότητα απο την καλοτυπία. Η διαδικασία παραγωγής ξεκινά με την παράθεση των χάλκινων πλακών σε ιώδιο, όπου μέσω των αναθυμιάσεων φτιάχνεται σε φωτοευαίσθητο ιώδιο του αργύρου. Οι πλάκες καλό είναι να έχουν χρησιμοποιηθεί μέσα σε μία ώρα. Στη συνέχεια εκτίθενται από 10 έως 20 λεπτά στο φως, αναλόγως τη φωτεινότητα. Η εικόνα εμφανίζεται καθώς κατορθώνεται να εκτεθεί στην πλάκα ο υδράργυρος, σε θερμοκρασία στους 75° C.

Το αποτέλεσμα που προκύπτει από αυτό είναι πως ο υδράργυρος θα διαλυθεί με το ασήμι. Τέλος η δαγκεροτυπία βυθίζεται σε ένα θερμό διάλυμα κοινού άλατος και στη συνέχεια το ξέπλεναν με καυτό αποσταγμένο νερό. Για να μην διαλυθούν τα κάλυπταν με γυαλί. Η εικόνα που εμφανιζόταν ήταν ανάποδα, ανάλογη με την κατοπτρική αναπαράσταση. Όμως οι χημικές ουσίες που χρησιμοποιούνταν ήταν αρκετά τοξικές. Αν κάποιος το έβλεπε από συγκεκριμένη γωνία φαινόταν σαν θετικό. Τέλος αφού υπήρχε ένα αρνητικό δεν γινόταν να δημιουργηθούν άλλα αντίτυπα.

Λέγεται πως είναι η πιο πολύπλοκη, χρονοβόρα και λιγότερο εύχρηστη από τις τρεις. Όμως κατόρθωσε πολύ καλά να την προωθήσει. Τελικά η Γαλλική Ακαδημία Επιστημών αναγνώρισε επίσημα τη δαγκεροτυπία, αγόρασε την πατέντα από τον Daguerre και ήταν πλέον εύκολα προσιτή στην αγορά για τους πολίτες. Η δαγκεροτυπία εξαπλώθηκε κατά την περίοδο του 1839-1850 και έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής σε όλο τον κόσμο.



Η πρώτη δαγκεροτυπική μηχανή που σχεδίασε ο Daguerre. Την κατασκεύαζε ο Alphonse Giroux και καθεμία τους είχε μια χάλκινη πλάκα με την υπογραφή του Daguerre. Διέθετε φακό διαμέτρου 85mm και εστιακής απόστασης 380mm, που φωτογράφιζε με διάφραγμα f17. Ο φακός ήταν κατασκευασμένος από τον Γάλλο οπτικό Charles Chevalier. Η μηχανή μαζί με τα εξαρτήματα επεξεργασίας και εμφάνισης ζύγιζε 50 κιλά.

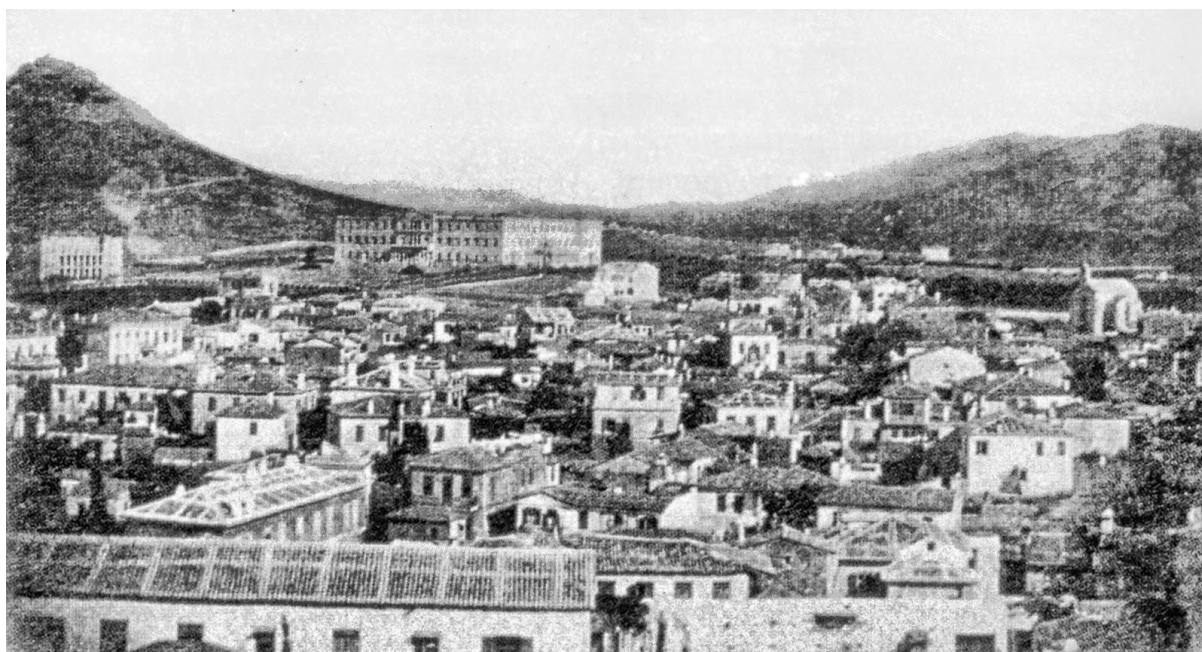
2.3. ΚΑΛΟΤΥΠΙΑ

Η καλοτυπία ή αλλιώς λέγεται και ταλμποτυπία, είναι μια τεχνική φωτογραφίας που εφευρέθηκε από τον William Fox Talbot. Η πρώτη του τεχνική, βασιζόταν στη δημιουργία ενός χάρτινου αρνητικού από το οποίο τυπώνονταν στο τελικό θετικό και την ονόμασε φωτογενές σχέδιο (photogenic drawing), ενώ την επόμενη, η οποία ήταν αρκετά βελτιωμένη, την ονόμασε καλοτυπία, προερχόμενο από τις ελληνικές λέξεις καλός και τύπος, με άλλα λόγια σωστή εκτύπωση. Ήταν ο πρώτος που αντιμετώπισε την φωτογραφία καλλιτεχνικά, συνδύασε την σύνθεση με την τεχνική και έθεσε βάσεις για τις θεωρίες φωτογραφικής αισθητικής.

Πρόκειται για την δημιουργία μιας αρνητικής εικόνας που στη συνέχεια βοήθησε στο να χρησιμοποιηθεί η αναπαραγωγής της θετικής, πραγματικής εικόνας, όπου ο χρόνος που την εκθέτει στο δυνατό φως κάτω από ακτίνες του ήλιου, ήταν 8 λεπτά. Η συγκεκριμένη μεθοδολογία δεν διασώθηκε ιδιαίτερα αλλά θεωρείται πως ήταν το ξεκίνημα για την ταξιδιωτική φωτογραφία.

Ο George Bridges και Eugene Riot ήταν οι πρώτοι ταξιδιώτες όπου το 1848 ασχολήθηκαν με την καλοτυπία.

Ο George Bridges ενδιαφέρθηκε για την τακτική αυτή και το Νοέμβριο του 1848, τράβηξε στην Αθήνα γύρω στις 66 καλοτυπίες, κυρίως από τις αρχαιότητες της Αθήνας. Τριάντα από αυτές τις χρησιμοποίησε στο λεύκωμά *“The illustrations of the Acropolis of Athens”* του William J. Stillman’s το οποίο εκδόθηκε γύρω στο 1870.



George Wilson Bridges/Καλοτυπία (1848)
Αθήνας με τα ανάκτορα στην οδό Φιλελλήνων και τη ρωσική εκκλησία

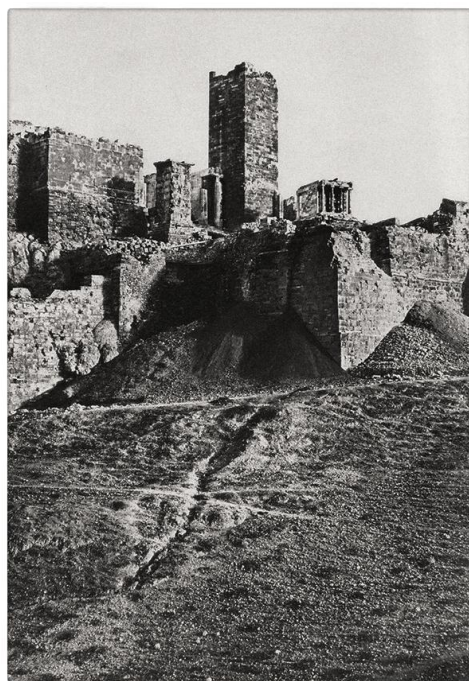


George Wilson Bridges. Καλοτυπία, 1848/ Οι Καρυάτιδες.

Η φωτογραφία ανήκε στην οικογένεια Ρωκ, εικάζεται ότι πρόκειται για μια μοναδική φωτογραφία η οποία απεικονίζει τον Φωκίωνα Ρωκ (1807-1871), φανατικός φιλέλληνας και βοήθησε ιδιαίτερα για τη διάδοση της τουριστικής κίνησης στην Ελλάδα, διετέλεσε γραμματέας και πρεσβευτής της Ελλάδας στο εξωτερικό.

Ο **Eugene Piot**, το 1848, ήταν ο πρώτος Γάλλος ταξιδιώτης που χρησιμοποίησε την τεχνική της καλοτυπίας. Βρέθηκε στην Ελλάδα το 1848 και το 1851 και την φωτογράφησε. Ο Piot έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην φωτογραφία για την καταγραφή των αρχαιολογικών μνημείων και των έργων τέχνης. Με το πέρασμα του χρόνου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έδειξε για το ρόλο αυτό της φωτογραφίας ταξιδεύοντας σε πολλές χώρες της Ευρώπης. Ήταν ο πρώτος φωτογράφος που εξέδωσε ταξιδιωτικά λευκώματα με φωτογραφίες και κυκλοφόρησε τεύχη.

Ένα από αυτά ήταν το λευκώμα που κυκλοφόρησε το 1852, με 109 φωτογραφίες του από την Αθήνα με τον τίτλο "L'ACROPOLE D'ATHENES". Οι φωτογραφίες του Piot ήταν ελκυστικές θύμιζαν όμως πρώιμες λιθογραφίες. Σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να ανταγωνιστούν την ακρίβεια και τη λεπτότητα των τόνων που αποδίδει η λιθογραφία σε σχέση με την έντονη αντίθεση των φωτογραφιών του. Παρουσίασε στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1855 και βραβεύτηκε με μετάλλιο Α' τάξης για φωτογραφίες του με θέματα ελληνικές αρχαιότητες.

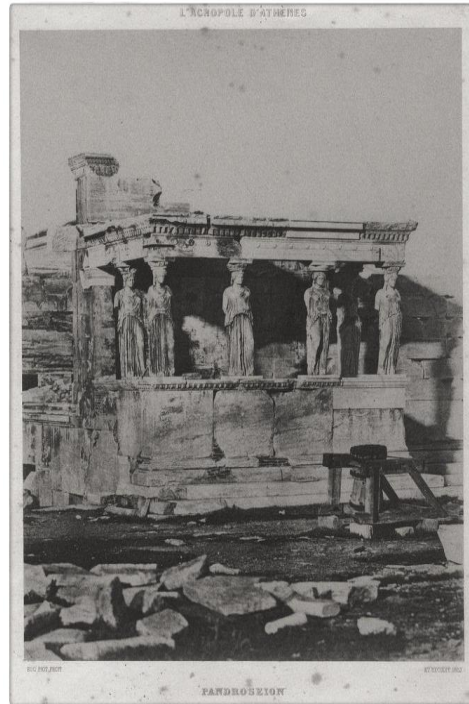


Eugene Piot. Καλοτυπία, 1852/ Βορειοδυτική Ακρόπολη



Eugene Piot. Καλοτυπία, 1852/ Παρθενώνας, Τμήμα Σηκού και Περιστυλίου

Το 1859 έκανε έκθεση φωτογραφίες στην Ελλάδα στη Γ' Έκθεση της Γαλλικής Φωτογραφικής Εταιρείας (SFP), ενώ οι 5 πρώτες ήταν από την Ακρόπολη.



Eugene Piot. Καλοτυπία, 1852/Ακρόπολη, Ερέχθειο, Αθήνα.



Eugene Piot. Καλοτυπία, 1852/Παρθενώνας, μπροστινή όψη, Αθήνα.

3. | Εξέλιξη της φωτογραφίας

3.1. Δυο νέες τεχνικές στην φωτογραφία

Στα μέσα της δεκαετίας του 1850 αρχίζουν σημαντικές αλλαγές στην τεχνική της φωτογραφίας. Η Παγκόσμια Έκθεση Βιομηχανικών Προϊόντων που έλαβα μέρος στο Λονδίνο το 1851 είχε καθοριστική σημασία για την εξέλιξη της φωτογραφίας. Η Ελλάδα συμμετείχε με ένα μικρό περίπτερο. Ο ανταγωνισμός όμως ήταν μεγάλος αφού συμμετείχαν διάσημοι εφευρέτες της εποχής. Στην έκθεση πρώτη φορά παρουσιάστηκε η μέθοδος της δακτυλοτυπίας, της ταμπλοτυπίας αλλά και άλλοι καινούργιοι μέθοδοι. Δύο καινούργιοι μέθοδοι που παρουσιάστηκαν ήταν η στερεοσκοπική φωτογραφία και η δεύτερη, η μέθοδος του υγρού κολλοδίου. Οι δυο αυτές τεχνικές επηρέασαν την μετέπειτα πορεία της φωτογραφικής τέχνης για αυτό και αποτελεί σημαντικό γεγονός της ιστορία της φωτογραφίας.

3.1.1 Στερεοσκοπία

Η στερεοσκοπία είναι μια μέθοδος που καταγράφει τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε. Αν λοιπόν έχουμε δυο φωτογραφικές μηχανές, οι οποίες τα κέντρα των φακών βρίσκονται στην ίδια απόσταση ανάμεσα στα μάτια ενός ανθρώπου (6-7 εκ.), δημιουργούνται δύο εικόνες οι οποίες είναι σχεδόν ίδιες. Διαφέρουν στο γεγονός ότι η γωνία λήψης είναι διαφορετική. Γίνεται μια σύγχυση στον εγκέφαλο του θεατή όταν τα αντικρίζει το καθένα από το ένα μάτι και δημιουργείται η ψευδαίσθηση του βάθους. Ο πρώτος που ανέλυσε αυτό το φαινόμενο ήταν ο Ευκλείδης.

Δεν άργησε να γίνει γνωστή στο ευρύ κοινό η στερεοσκοπική φωτογραφία και υπολογίζεται ότι το 1859-1860 οι πιο πολλοί φωτογράφοι των Αθηνών χρησιμοποιούσαν πια αυτή τη μέθοδο.

3.1.2 Υγρό κολλόδιο

Επαναστατική μέθοδος για εκείνη την εποχή, το υγρό κολλόδιο, την οποία ανακάλυψε ο γλύπτης Frederick Scott Archer, ο οποίος καταγόταν από την Σκωτία. Η μέθοδος αυτή επέδιδε καλύτερα στις λεπτομέρειες από τις άλλες δύο την δαγγεροτυπία και την καλοτυπία αλλά ήταν και καλύτερη στη διαβάθμιση των τόνων. Η διαδικασία αρχικά απαιτούσε για την επίστρωση της γυάλινης πλάκας να γίνει από το ίδιο το φωτογράφο, ενώ η λήψη έπρεπε να γίνει όταν η φωτοευαίσθητη ήταν ακόμα υγρή. Η εκτύπωση τους γινόταν πάνω σε λεπτά χαρτιά, τα οποία ήταν αρκετά γυαλιστερά το χρώμα συνήθως ήταν καφεκόκκινο. Το μυστικό για να δημιουργηθεί η συγκεκριμένη επίστρωση ήταν το ασπράδι από το αυγό χήνας και ονομάστηκαν “χαρτιά αλμπουμίνας”.

Η χρήση του υγρού καλλοδίου έγινε μέχρι το 1885 περίπου. Στην συνέχεια ανακαλύφθηκε το ξηρό κολλόδιο που επέτρεπε την επίστρωση των πλακών πριν την χρησιμοποίησής τους. Τέλος, στα τέλη του αιώνα χρησιμοποιήθηκε η χρήση των αρνητικών ζελατίνης και του βρωμιούχου αργύρου, που υπάρχει μέχρι και σήμερα.

χρόνοι έκθεσης για αρνητικά του 19ου αιώνα

Αρνητικά του 19 αιώνα Ημερομηνία Μέσος χρόνος

Ηλιογραφία	1826	8 ώρες
Δαγκεροτυπία	1839	15-30 λεπτά
Δαγκεροτυπία βελτιωμένη	1841	20 sec-1 ½ λεπτά
Φωτογενές σχέδιο	1839	½ -1 ώρα
καλοτυπία	1842	3-7 λεπτά
Υγρό κολλόδιο	1851	30 sec-2 λεπτά
Ξηρό κολλόδιο	1854	2-10 λεπτά
Επίστρωση ζελατίνης (πρώιμη)	1878	1/25 sec-4 sec
Επίστρωση ζελατίνης	1900	1/250sec-1 sec

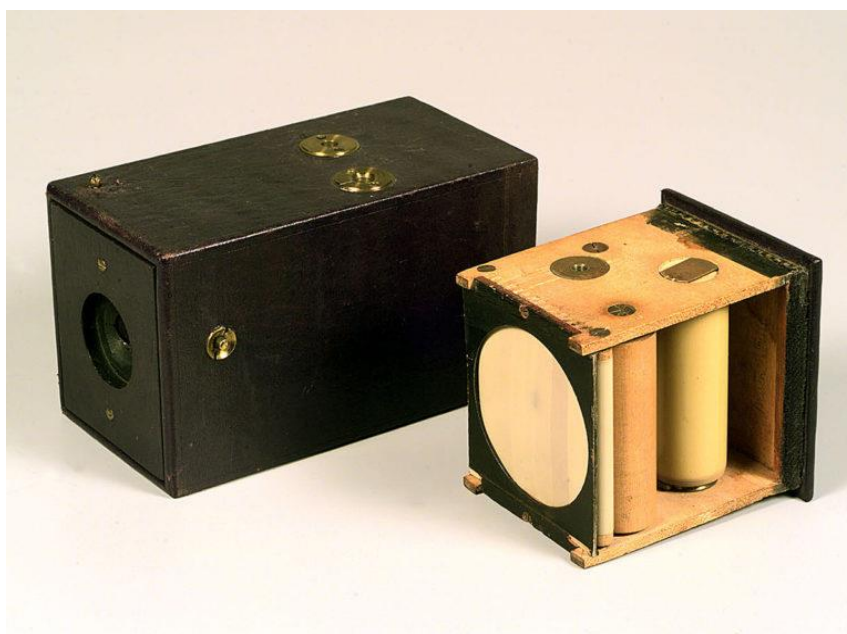
3.2. Πρώτη Φωτογραφική μηχανή

Το 1880 ιδρύθηκε στο Νιου Τζέρσεϊ η εταιρία Kodak. Ο Αμερικανός βιομήχανος George Eastman (1854-1932) κατασκεύασε το πρώτο αρνητικό φιλμ που βγήκε στην αγορά σε μορφή ταινίας το 1883.

Τα συγκεκριμένα φιλμ χρησιμοποιούνταν σε μια κάμερα που είχε σχήμα κιβωτίου που κατασκευάστηκε σε αυτή την εταιρεία το 1888. Λόγω της μαζικής παραγωγής φιλμ άρχισε να χρησιμοποιείται και από ερασιτέχνες του χώρου η φωτογραφική μηχανή. Με αυτό τον τρόπο ήταν η πρώτη μηχανή-κουτί που υπήρξε και ονομάστηκε Kodak. Η συγκεκριμένη μηχανή ζύγιζε περίπου ένα κιλό, οι διαστάσεις του ήταν σχετικά μικρές ενώ το διάφραγμα που είχε ήταν σταθερό. Διέθετε πάνω της ένα φωτοευαίσθητο χαρτί το οποίο μπορούσαν να τυπωθούν πολλές φωτογραφίες τις οποίες εμφάνιζε η ίδια η εταιρεία Kodak. Από τότε ελάχιστες ήταν οι αλλαγές που έγιναν στη χημική φωτογραφία. Όμως οι συνεχείς διορθώσεις που έγιναν στο μηχανικό κομμάτι της φωτογραφικής αλλά και οι αλλαγές στο οπτικό βοήθησε στην εξέλιξη και στην προώθηση της φωτογραφικής κάμερας τόσο από επαγγελματίες όσο και από ερασιτέχνες. Ήταν σημαντική στιγμή για την ιστορία της φωτογραφίας αφού η συγκεκριμένη κάμερα Kodak έκανε τεράστια επιτυχία ενώ άνοιξε την πόρτα στην παραγωγή και άλλων φωτογραφικών μηχανών.



*πρώτη φωτογραφική μηχανή
Kodak/ 1888*



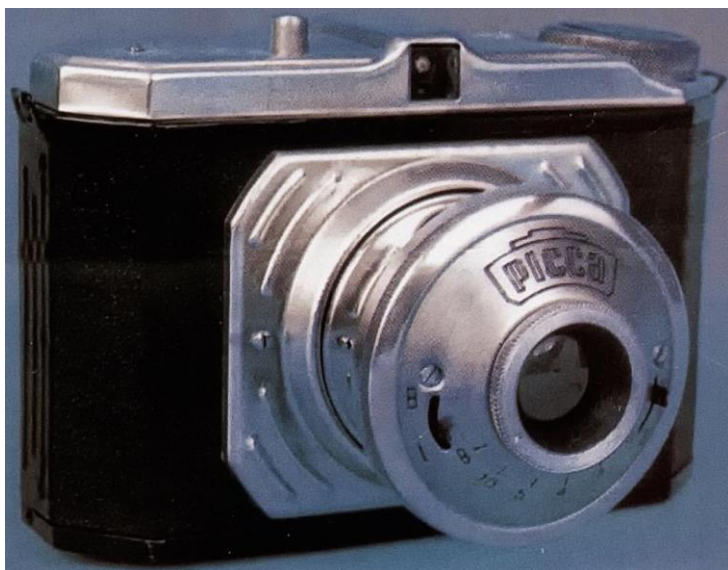
η πρώτη φωτογραφική με φιλμ, δεξιά ο μηχανισμός της με το στρογγυλό φιλμ/1888

3.3. PICCA:η πρώτη ελληνική φωτογραφική μηχανή

Η Picca είναι η μοναδική σύγχρονη φωτογραφική μηχανή που κατασκευάστηκε στην Ελλάδα. Το 1953 ο φωτοτεχνικός Δημήτρης Πικόπουλος, γεννημένος στη Σμύρνη, ήταν ο πρώτος που έκανε απόπειρα να κατασκευάσει φωτογραφική μηχανή στην Ελλάδα. Η πρώτη του προσπάθεια ήταν φτιαγμένη από μπρούτζο και στην συνέχεια από αλουμίνιο. Το φιλμ που έπαιρνε ήταν 120 (το φιλμ 120 είναι ένα φιλμ σε ρολό με ονομαστικό πλάτος μεταξύ 60,7 mm και 61,7 mm) και η φόρμα της φωτογραφίας 6x6 ή 6x4,5 εκ., διέθετε μια μόνο ταχύτητα λήψης (1/50 sec). Ο φακός της, ήταν τοποθετημένος σε πτυσσόμενο σωλήνα για να μειωθεί ο όγκος της και είχε φωτεινότητα f8 και διάφραγμα f11. Το όνομα Picca το πήρε από το επίθετο του, Πικόπουλος. Η κάμερα κατασκευάστηκε από την εταιρία Enna werk που βρίσκεται στη Γερμανία.

Στοίχιζε 250 δραχμές και για την ποιότητα που είχε ήταν πολύ καλή και φθηνή. Είχε κατασκευαστεί για ερασιτέχνες φωτογράφους και πιο συγκεκριμένα για μαθητές και σπουδαστές ώστε να μπορούν να την αγοράσουν με δόσεις των 20 δραχμών την εβδομάδα. Η ιδέα αυτή βοήθησε ώστε οι μηχανές να γίνουν προσιτές στους νέους.

Ο Δημήτρης Πικόπουλος έφτιαξε περίπου 300 με 350 τέτοιες μηχανές , όμως τώρα είναι αρκετά δύσκολο να βρει κανείς.



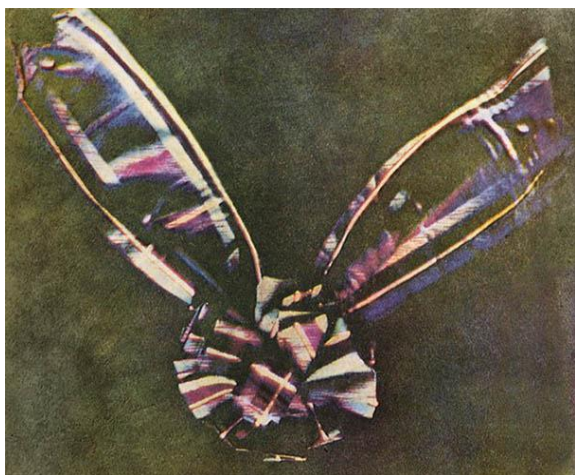
Η πρώτη και τελευταία φωτογραφική μηχανή που κατασκευάστηκε στην Ελλάδα από τον Δημητρη Πικόπουλο 1954-1956.

3.4. Η Έγχρωμη Φωτογραφία

Ο James Clerk Maxwell (1831 – 1879) ήταν ο πρώτος ο οποίος με τους πειραματισμούς του που κατάφερε να εμφανίσει την πρώτη έγχρωμη φωτογραφία. Ήταν θεωρητικός φυσικός ο οποίος ήταν αυτός που διατύπωσε την θεωρία του ηλεκτρομαγνητισμού.

Τον απασχολούσαν και αλλά ζητήματα όμως όπως η όραση και πως τα χρώματα τα βλέπουμε. Επίσης βραβεύτηκε το 1860 με το βραβείο Ραμφορντ (Rumford Medal).

Ο Maxwell κάνοντας πειράματα με τη χρωματική μέθοδο δημιούργησε τη πρώτη φωτογραφική έγχρωμη φωτογραφία. Χρησιμοποίησε τα τρία βασικά χρώματα Μπλε, Πράσινο και Κόκκινο. Σε αυτό του το πείραμα τον βοήθησε ο φωτογράφος Thomas Sutton (1819-1875). Η κυκλοφορία του του πρώτου αντιστρεπτικού θετικού φιλμ του Kodachrome το 1936 ήταν το πρώτο που χρησιμοποίησε τη μέθοδο των συμπληρωματικών χρωμάτων αλλά ακόμα και αυτή η διαδικασία είχε βάση μαυρόασπρο φωτοευαίσθητο υλικό.



]

James Clerk Maxwell. Μια πολύχρωμη κορδέλα, 1861

Ο Thomas Sutton ήταν σπουδαίος για την εποχή του, αφού ως φωτογράφος και εφευρέτης ανακάλυψε την πρώτη πανοραμική φωτογραφική μηχανή μιας λήψης και την πρώτη μονοοπτική φωτογραφική μηχανή με καθρέπτη. Εκτός από τις εφευρέσεις ήταν εκδότης φωτογραφικού περιοδικού του “photographic Notes” για 11 χρόνια και συγγραφέας διαφόρων βιβλίων. Είχε εκδώσει το 1858 ένα σημαντικό λεξικό φωτογραφίας.

Έγχρωμες φωτογραφίες υπήρξαν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στην Ελλάδα εμφανίστηκαν πρώτη φορά το 1950.

4. | «Η Φωτογραφία ως τέχνη»

Η εκλαΐκευση της φωτογραφίας στα μέσα του 19ου αιώνα οδήγησε σε αλλαγή της στάσης απέναντι στο μέσο. Η πρακτική της καλοτυπίας στις δεκαετίες του 1840 και 1850 στη Βρετανία και τη Γαλλία είχε σημειώσει έναν εξαιρετικά υψηλό βαθμό τεχνικού και αισθητικού πειραματισμού και επιτευγμάτων. Εν όψει της ραγδαίας εμπορευματοποίησης και εκλαΐκευσης της φωτογραφίας στις δεκαετίες του 1850 και του 1860, η ιδέα ότι η φωτογραφία θα μπορούσε να είναι τέχνη και ότι οι φωτογράφοι (που προέρχονταν από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα) θα μπορούσαν να είναι καλλιτέχνες, φαινόταν παράλογη σε ορισμένους. Το 1857 η κριτικός τέχνης και ιστορικός Elizabeth Eastlake εξέφρασε την άποψη ότι η φωτογραφία θα έπρεπε να εξυμνείται, αλλά μόνο αν δεν έδειχνε αξιώσεις πέρα από την ενασχόληση με "γεγονότα".

Λίγα χρόνια αργότερα ο Γάλλος ποιητής και κριτικός Charles Baudelaire (1844–1866) κατήγγειλε την εμπορική φωτογραφία ως τον "πιο θανάσιμο εχθρό της τέχνης". Ο επιδραστικός κριτικός τέχνης John Ruskin(1819-1900), ο οποίος είχε θαυμάσει την πιστότητα στη φύση της δαγκεροτυπίας όταν τη χρησιμοποίησε ως οπτικό βοήθημα στη Βενετία στα μέσα της δεκαετίας του 1840, είπε αργότερα για τη φωτογραφία ότι "δεν έχει καμία σχέση με την τέχνη και δεν θα την αντικαταστήσει ποτέ". Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι στα πρώτα βήματά της, η φωτογραφία έδωσε νέα ώθηση στη ζωγραφική τοπίου και πρόκειται να αντικαταστήσει σε μεγάλο βαθμό την τέχνη του πορτραίτου ως μέσο δημιουργίας προσωπικών πορτραίτων, αλλά δεν είχε γίνει ακόμη αποδεκτή ως ανεξάρτητη μορφή έκφρασης.

Στη δεκαετία του 1860 η πλειονότητα των εμπορικών φωτογράφων θεωρούσε τις τεχνικές ιδιότητες, όπως η ευκρίνεια της οπτικής πληροφορίας και η άψογη ποιότητα της εκτύπωσης, ως το μέσο για να αποδείξουν την ανωτερότητα των φωτογραφικών τους εικόνων. Αυτή η αντίληψη για την τεχνική αριστεία σήμαινε ότι, για τον επίδοξο επαγγελματία φωτογράφο, η φωτογραφία ήταν μια τέχνη του πραγματικού. Λίγα αξιόλογα άτομα απέρριψαν αυτή την άποψη και θεώρησαν τη φωτογραφία ως μέσο για τη δημιουργία σύνθετων πλεγμάτων ιδεατής και πραγματικής πραγματικότητας. Η πιο γνωστή από αυτούς τους ερασιτέχνες καλλιτέχνες ήταν μια γυναίκα: Julia Margaret Cameron (1815-79). Η Κάμερον ασχολήθηκε με τη φωτογραφία στα τέλη της δεκαετίας του 1840 και καθ' όλη τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας δημιούργησε ένα μεγάλο όγκο έργων αποκλειστικά για αισθητικούς λόγους. Χρησιμοποίησε την εστίαση, τα ενδυματολογικά κουτιά και περιστασιακά σκηνικά για να δημιουργήσει πορτρέτα με απαλές ακμές και θερμούς τόνους και μελέτες μορφών, οι τελευταίες εμπνευσμένες από βιβλικά, λογοτεχνικά ή αλληγορικά θέματα.

Η πεποίθηση της Κάμερον ότι ήταν εκείνη που έκανε τέχνη τη φωτογραφία ήταν τόσο τολμηρή και η ιδιότυπη πρακτική της τόσο προσβλητική σε σχέση με τις μετριοπαθείς φιλοδοξίες των έργων που παρουσιάζονταν σε εκθέσεις φωτογραφικών εταιρειών, ώστε χαρακτηρίστηκε από τη φωτογραφική κοινότητα ως μια άτυχη εκκεντρική γυναίκα που δεν μπορούσε να χρησιμοποιήσει σωστά τον εξοπλισμό της.

Αλλά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα το ερώτημα εάν η φωτογραφία είναι τέχνη ή όχι, συζητιέται με ολοένα και μικρότερη συχνότητα.

Η έννοια της φωτογραφίας ως μορφής επικοινωνίας είναι φιλοσοφική. Είναι όμως μια πολύ σημαντική αλήθεια, που βασίζεται στο γεγονός ότι όλοι δείχνουμε τις φωτογραφίες μας στους άλλους και όλοι θέλουμε να πάρουμε ανταπόκριση. Αυτό από μόνο του αποδεικνύει ότι είναι πράγματι μια μορφή επικοινωνίας.

Από την άλλη η φωτογραφία είναι τρόπος έκφρασης. Επηρεάζεται από τα κοινωνικά, είτε οικονομικά αισθητικά κριτήρια της κάθε εποχής.

Η φωτογραφία δημιουργεί μέσα από την αποτύπωση της στιγμής συναισθήματα άλλοτε μας θέτει ερωτήματα ή άλλοτε μας αρέσει αισθητικά.

Η φωτογράφιση είναι μια μορφή μη λεκτικής επικοινωνίας. Μια φωτογραφία μπορεί να μεταφέρει μια σκέψη από ένα άτομο, τον φωτογράφο, σε ένα άλλο, τον θεατή. Από αυτή την άποψη, η φωτογραφία είναι παρόμοια με άλλες μορφές καλλιτεχνικής, μη λεκτικής επικοινωνίας, όπως η ζωγραφική, η γλυπτική και η μουσική. Μια συμφωνία του Μπετόβεν λέει κάτι στους ακροατές της, ένας πίνακας του Ρέμπραντ μιλάει στους θεατές του, ένα άγαλμα του Μιχαήλ Άγγελου επικοινωνεί με τους θαυμαστές του. Ο Μπετόβεν, ο Ρέμπραντ και ο Μιχαήλ Άγγελος δεν είναι πλέον διαθέσιμοι για να εξηγήσουν το νόημα πίσω από τα έργα τους, αλλά η παρουσία τους είναι περιττή.

Μια φωτογραφία με νόημα,θα λέγαμε μπορεί να επιτρέπει, ή αναγκάζει, τον θεατή να δει κάτι που αυτός έχει κοιτάξει πολλές φορές χωρίς να το έχει δει πραγματικά, του δείχνει κάτι που δεν έχει συναντήσει ποτέ προηγουμένως ή θέτει ερωτήματα, ίσως διφορούμενα ή αναπάντητα, που δημιουργούν μυστήρια, αμφιβολίες ή αβεβαιότητες. Με άλλα λόγια, διευρύνει την όρασή μας και τις σκέψεις μας. Διευρύνει τους ορίζοντές μας. Προκαλεί δέος, θαυμασμό, διασκέδαση, συμπόνια, τρόμο ή οποιαδήποτε από τις χίλιες αντιδράσεις. Ρίχνει νέο φως στον κόσμο μας, θέτει ερωτήματα για τον κόσμο μας ή δημιουργεί ένα δικό του κόσμο.

Ο φωτογράφος πρέπει να κατανοήσει βαθιά τον κόσμο, την ευρεία συνολική του έκταση και τις λεπτές του αποχρώσεις. Αυτή η βαθιά γνώση παράγει τη διορατικότητα που απαιτείται για να φωτογραφίσει ένα θέμα την πιο αποτελεσματική στιγμή και με τον πιο διορατικό τρόπο. Αυτό ισχύει για όλους τους τομείς της φωτογραφίας.

Ένα βασικό ερώτημα είναι πως ένας φωτογράφος δημιουργεί το συναίσθημα της επικοινωνίας στους θεατές μέσω της φωτογραφίας.

Αυτό είναι ένα πολύπλοκο ερώτημα που δεν έχει σαφείς απαντήσεις, ωστόσο είναι το κρίσιμο ερώτημα που κάθε φωτογράφος θα πρέπει να θέτει και να προσπαθεί να απαντήσει σε κάθε στάδιο της καριέρας του.

Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα περιστρέφεται γύρω από προσωπικές εκτιμήσεις.

Με τα παραπάνω σχετίζονται δύο επιπλέον ερωτήματα. Το πρώτο είναι ποια είναι τα ενδιαφέροντά του φωτογράφου, διότι είναι απίθανο ίσως και αδύνατο, να κάνει καλή φωτογραφία με θέματα που δεν τον ενδιαφέρουν. Η δεύτερη ερώτηση είναι πως ανταποκρίνεται σε αυτά.

Η δεύτερη ερώτηση υποδεικνύει την κατεύθυνση του πώς θέλει να εκφραστεί και ακόμη και πώς θέλει να ανταποκριθούν οι άλλοι στις εικόνες του.

Είναι σημαντικό οι φωτογράφοι να αναγνωρίζουν επίσης τα δυνατά τους σημεία και τις αδυναμίες τους. Παραμένουν στα ενδιαφέροντά τους και στα δυνατά τους σημεία. Μπορεί να πειραματίζονται τακτικά σε άλλους τομείς για να διευρύνουν το εύρος των ενδιαφερόντων τους και να βελτιώσουν τις αδυναμίες τους, αλλά δεν συγχέουν τον πειραματισμό με την αιχμηρή έκφραση.

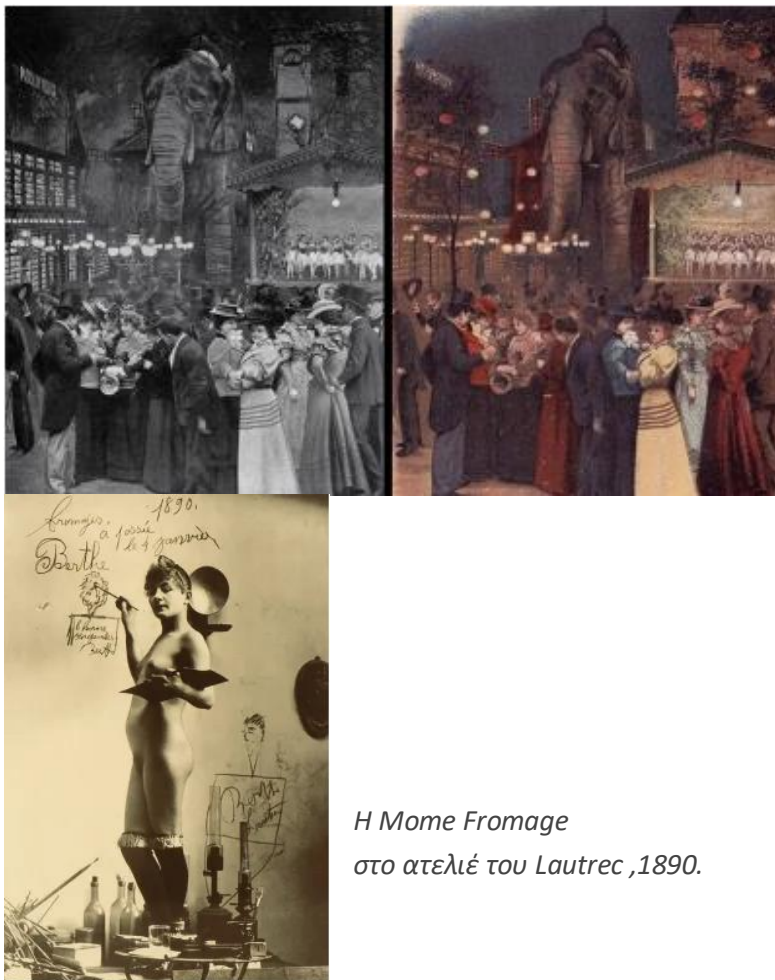
Η φωτογραφία απαιτεί δουλειά. Η δουλειά αρχίζει με το προσεκτικό κοίταγμα, την ανάλυση και τη σκέψη. Ο φωτογράφος βλέπει πράγματα σε περιοχές που ένας απλός θεατής θα είχε πιθανόν παραβλέψει. Η οπτικοποίηση ξεκινά με το να κοιτάμε και να βλέπουμε σε βάθος, αντί για την περιστασιακή ματιά που όλοι κάνουμε στην καθημερινή μας ζωή. Στη φωτογραφία, δεν πετυχαίνεται τίποτα αν δεν αναλυθούν τα πάντα, ακόμη και αν η ανάλυση είναι μια γρήγορη-σχεδόν στιγμιαία προσπάθεια. Πρέπει να αναζητηθούν εκείνα τα στοιχεία που μπορούν να συνδυαστούν για να σχηματίσουν μια φωτογραφία.

4.1. Καλλιτεχνικά Κινήματα στη Φωτογραφία

4.1.1 Ιμπρεσιονισμός (1870-1886)

Ο Ιμπρεσιονισμός εμφανίστηκε στα μέσα του 19ου αιώνα, αρχικά στη ζωγραφική αργότερα στη λογοτεχνία και τέλος στην φωτογραφία. Ο όρος Ιμπρεσιονισμός(impressionism) προήλθε από ένα έργο του Claude Monet, Impression, Sunrise, το 1872.

Χαρακτηριστικό του Ιμπρεσιονισμού στην φωτογραφία είναι η αποτύπωση ζωντανών χρωμάτων και η χρήση φωτισμού μια συγκεκριμένη στιγμή, από περίεργες συνήθως οπτικές γωνίες. Διάφοροι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι πειραματίστηκαν ερασιτεχνικά με την φωτογραφία. Στο Ιμπρεσιονιστικό κίνημα οι φωτογράφοι αναζητούν να συλλάβουν καθημερινές στιγμές των ανθρώπων.



*Η Mome Fromage
στο ατελιέ του Lautrec ,1890.*

4.1.2 Πικτοριαλισμός (1885-1915)

Το κίνημα του Πικτοριαλισμού είναι να αποτυπώνεται η τελειότητα της σύνθεσης και όχι στην τάση να αποτυπώνεται ο κόσμος έτσι ακριβώς όπως είναι. Η λέξη pictorialism προέρχεται από τη λέξη Pictorial που σημαίνει στα ελληνικά εικαστικότητα.

Οι πικτοριαλιστές δημιουργούσαν φωτογραφίες που θύμιζαν με ζωγραφιές. Χρησιμοποιώντας κυρίως την μέθοδο των πολλαπλών αρνητικών για τη δημιουργία συνθέσεων, η φωτογραφία θύμιζε αρκετά τη δημιουργικότητα ενός ζωγραφικού έργου. Ο Πικτοριαλισμός ήθελε να δημιουργήσει μια ατμοσφαιρική σκηνή με φως και έτσι ώστε να προκαλούν συγκίνηση οι φωτογραφίες.

Πρωτοπόρος του κινήματος ήταν ο Henry Peach Robinson ο οποίος κυκλοφόρησε το βιβλίο «Pictorial effect in photography» το 1869, που σημαίνει η ζωγραφική επιδρά στη φωτογραφία. Το βιβλίο επηρέασε επαγγελματίες και ερασιτέχνες φωτογράφους τόσο στο Παρίσι όσο και στο Λονδίνο. Ο Robinson ήθελε μέσα από το βιβλίο να ξεχωρίσει την τέχνη της φωτογραφίας από την φωτογραφία που χρησιμοποιείται για επιστημονικούς λόγους.



Heinrich Kuhn. Miss Mary and Edeltrude Lying in the Grass, 1910



Margrethe Mather, Florence Deshon, 1921

4.1.3 Straight Φωτογραφία (1904)

Η “Straight” Φωτογραφία εμφανίστηκε το 1904 και είναι ένα κίνημα όπου η τεχνική της βασίζεται στην εστίαση αλλά και στην λεπτομέρεια της φωτογραφίας. Είναι γενικά φωτογραφίες που δεν έχουν καθόλου φίλτρα, δεν είναι καθόλου επεξεργασμένες στο σκοτεινό θάλαμο ή κατά την διαδικασία της ψηφιακής επεξεργασίας. Είναι με λίγα λόγια η ικανότητα της φωτογραφικής μηχανής να αποδίδει την εικόνα της πραγματικότητας.

Ο Paul Strand (1890-1976) και ο Alfred Stieglitz (1864-1946) ήταν ο πρώτοι που έφεραν την Straight φωτογραφία στην Νέα Υόρκη. Πολλά σύγχρονα κινήματα όπως φωτορεπορτάζ, φωτογραφία δρόμου, επηρεάστηκαν από τις καθαρές ευθείες και τις τεχνικές αυτού του κινήματος που αφομοίωσαν χαρακτηριστικά της.



Alfred Stieglitz/From My Window at Shelton, Southeast, 1931



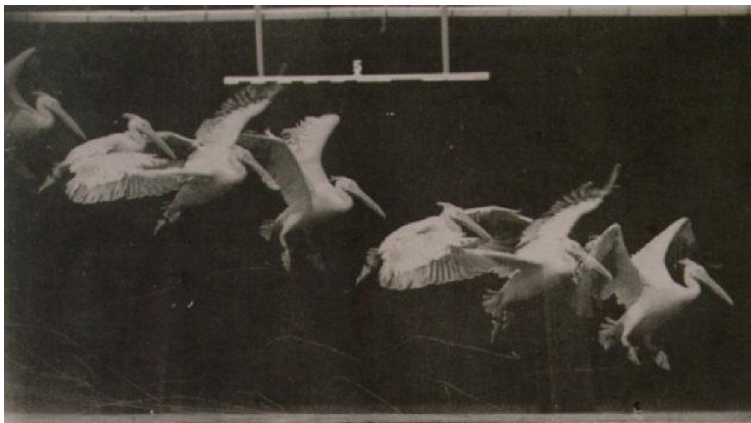
Paul Strand/Young Boy , France, 1951

4.1.4 Φουτουρισμός (1909-1920)

Ο Φουτουρισμός βασίστηκε αρχικά στις χρονοφωτογραφίες, οι οποίες ξεκίνησαν κατά τη διάρκεια της βικτωριανής εποχής και είναι μια μέθοδος που αποτυπώνουν σε μια εικόνα , όλα τα στάδια της εξελικτικής κίνησης, με χρονολογική σειρά.

Έτσι οι χρονοφωτογραφίες συνετέλεσαν καθοριστικά στη διαμόρφωση του κινήματος. Στο κίνημα αυτό οι καλλιτέχνες ήθελαν να διαμορφώσουν μια πιο ασαφή αντίληψη, η οποία θα επισκίαζε την ακριβή ταυτότητα των πραγμάτων.

Το 1913 ο Anton Giulio Bragaglia καθιέρωσε τον 'Φωτοδυναμισμό', αναλύοντας την κίνηση που δημιουργούνται μέσα από τις θολές αναπαραστάσεις. Μετέπειτα, το 1920 οι φωτογράφοι του Φουτουρισμού, στράφηκαν προς το φωτομοντάζ και άλλοι στην αεροφωτογραφία. Ήταν ένα κίνημα που αποδίδει την ταχύτητα εκφράζοντας δυναμισμό, μια πραγματικότητα που δεν ήταν συμβατή με τα δεδομένα της εποχής αλλά ήταν επαναστατική και τολμηρή.



Etienne-Jules Marey, ιπτάμενος πελεκάνος



Arturo e Anton Giulio Bragaglia, Lo schiaffo/1921

4.1.5 Bauhaus (1919-1923)

Το Bauhaus λειτούργησε αρχικά σαν σχολή και έγινε γνωστότερο για τη συμβολή του στο design και στην αρχιτεκτονική του. Πολλοί που σπούδασαν σε αυτή τη σχολή θέλησαν τις πρακτικές που μάθαιναν να τις εφαρμόσουν σε άλλες τέχνες όπως η φωτογραφία και η ζωγραφική. Το όνομα της σχολής προέρχεται από την γερμανική λέξη “Hausbau”, που έχει αντίστροφες συλλαβές από το Bauhaus, όπου σημαίνει “οικοδόμηση”.

Ο Ούγγρος ζωγράφος και φωτογράφος Λάζλο Μοχόλι-Νάγκι (Laszlo Moholy-Nagy), (1895-1946), πήγε στην σχολή το 1923 και ουσιαστικά από τότε άρχισε η φωτογραφία να εντάσσεται στην σχολή. Εκείνος ήταν που βρήκε τον όρο “νέα οπτική” και προσπάθησε να περάσει έναν νέο τρόπο όρασης της πραγματικότητας. Το 1925 θα εκδώσει ένα δοκίμιο με τίτλο “Ζωγραφική -Φωτογραφία-Φιλμ” που θεωρείται σημαντικό βιβλίο για την ιστορία της τέχνης.

Οι φωτογράφοι του Bauhaus ασχολήθηκαν με τεχνικές όπως ασυνήθιστες γωνίες λήψης, έντονες αντιθέσεις, κοντινή φωτογραφία όπως και μακρινή, οι οποίες βοηθούν στο μάτι να συνηθίζει σε μη συνηθισμένους τρόπους όρασης.



Laszlo Moholy-Nagy, Unknown/1927



Laszlo Moholy-Nagy / "The Theatre of Totality with its multifarious"

4.1.6 Νέα Αντικειμενικότητα (1920-1933)

Ο Gustav Friedrich Hartlaub (1884 – 1963) , ο οποίος ήταν ιστορικός τέχνης, δήλωσε πως τα ζωγραφικά έργα, όπως πορτραίτα και φυσικό περιβάλλον έχουν ένα κοινό στοιχείο και προβάλλουν την καθαρή αντικειμενικότητα. Έτσι ξεκινάει το κίνημα της ‘Νέας Πραγματικότητας’ στην Γερμανία, για την ρεαλιστική απεικόνιση στη ζωγραφική, μετά το τέλος του 1ου Παγκοσμίου Πολέμου. Το κίνημα αυτό είχε βασικούς εκπροσώπους, Γερμανούς ζωγράφους , τον Ότο ντιξ (1891 - 1969), τον Μαξ Μπέκμαν (1884-1950) και Τζορτ Γκρός (1839-1959).

Το όνομά της νέας αντικειμενικότητας επινοήθηκε μετά από μια έκθεση τέχνης το 1923 , στο Kunsthalle στο Mannheim. Εκεί ο Gustav Friedrich Hartlaub παρουσίασε κάποια έργα σύγχρονων Γερμανών καλλιτεχνών όπως του George Grosz (1893-1959), Otto Dix (1891 – 1969), Max Beckmann (1884 -1950). Κατά τον Hartlaub, τα έργα αυτά είχαν γερμανική αισθητική αποτυπώνοντας τον εκσυγχρονισμό της κοινωνίας αλλά και τα τραύματα που άφησε πίσω του ο πόλεμος.

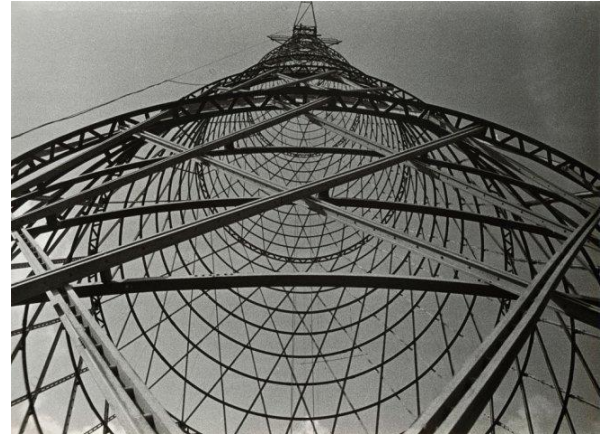
Στη συνέχεια το κίνημα της ‘Νέας Αντικειμενικότητας’ έπαιξε επίσης καθοριστικό ρόλο στην φωτογραφία στην περίοδο του Μεσοπολέμου. Οι φωτογράφοι που επηρεάστηκαν από αυτό το κίνημα προβάλλουν στα μάτια μας, όσα εμείς δεν μπορούμε να διακρίνουμε. Αφορά δηλαδή την πολυπλοκότητα της καθημερινότητας και πως με τους γρήγορους ρυθμούς της δεν υπάρχει τόσο συνειδητοποίηση αλλά και παρατήρηση αυτής. Ανέδειξαν την αισθητική αξία των απλών πραγμάτων τόσο στη φύση, στο αστικό περιβάλλον αλλά και στις καθημερινές ανθρώπινες ενασχολήσεις.

Ήταν μια αφορμή να αφήσουν την υποκειμενική φωτογραφία και να ασχοληθούν με την εστιασμένη φωτογραφία. Το 1933 το κίνημα της Νέας Αντικειμενικότητας σταματάει να υπάρχει καθώς υπήρξε πτώση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, ενώ πολλοί καλλιτέχνες διέφυγαν από τη χώρα για να αποφύγουν το Χιτλερικό καθεστώς.



Aenne Biermann/1929 ,κεραμικό σκεύος

4.1.7 Κονστρουκτιβισμός (1920)



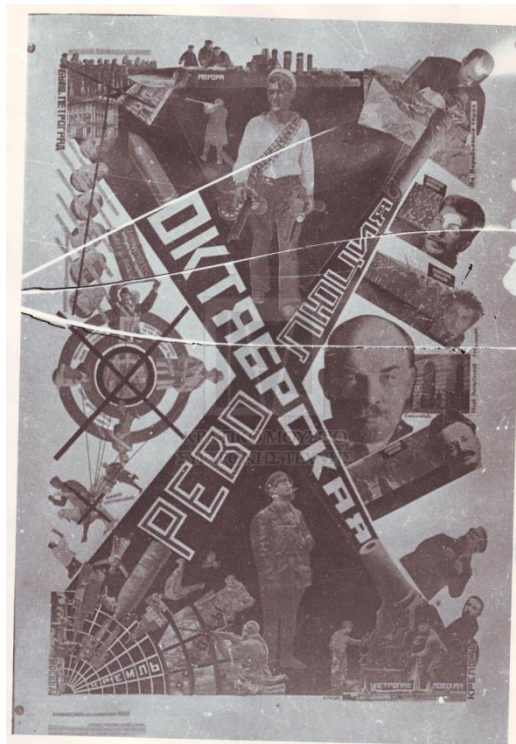
Κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας ο Κονστρουκτιβισμός. Έχει ως χαρακτηριστικό αφηρημένες κατασκευές, ενώ τα αντικείμενα που αναπαριστώνται είναι γεωμετρικές μορφές, με μινιμαλιστική διάθεση. Το κίνημα του Κονστρουκτιβισμού στην φωτογραφία απέρριψε τον ατομικισμό, την ιδιότυπη έκφραση, τον προσωπικό τρόπο φωτογραφικής αναπαράστασης.

Οι Κονστρουκτιβιστές θεωρούσαν πολύ σημαντική την τέχνη τους αλλά και τους εαυτούς τους για το κοινωνικό σύνολο αφού πίστευαν πως είναι αρκετά χρήσιμοι.

Στην αρχή της δεκαετίας του 1920, η φωτογραφία με αυτό τον τρόπο κατάφερε να ενσωματώσει το φωτομοντάζ στην τεχνική της. Το φωτομοντάζ είναι πολλές εικόνες μαζί, αλλά μπορεί να εμπεριέχει και κείμενο και άρχισε να χρησιμοποιείται σε περιοδικά και εφημερίδες και για την πρόωση ιδεολογικών και πολιτικών στόχων.

Ο Αλεξάντερ Ροντσένκο (1891-1956) ήταν ένας από τους ιδρυτές του κινήματος του Κονστρουκτιβισμού. Υπήρξε ένας από τους πιο ευφυείς καλλιτέχνες του Κονστρουκτιβισμού και ήταν από τους πρώτους που έκανε χρήση του φωτομοντάζ όταν εικονογράφησε κάποιες από τις ποιητικές εκδόσεις του Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι, ο οποίος ήταν ποιητής και θεατρικός συγγραφέας.

Ο Ελ Λισιτζί (1890-1941), ρώσος καλλιτέχνης, φωτογράφος και αρχιτέκτονας, το 1920 με 1930 ασχολήθηκε και αυτός με το φωτομοντάζ και κατάφερε να φτιάξει τεράστιες τοιχογραφίες σαν μέρος της εσωτερικής διακόσμησης σοβιετικών περιπτέρων σε διάφορες διεθνείς εκθέσεις.



4.1.8 Σουρεαλισμός (1922)

Στο κίνημα του Σουρεαλισμού θεμελιωτής του ήταν ο Andre Breton (1896-1966). Ο Σουρεαλισμός είναι επηρεασμένος από το μεταπολεμικό πνεύμα (1918 και μετά) αλλά και από την ψυχανάλυση του Φρόιντ, η οποία έχει να κάνει απελευθέρωση των δυνάμεων του ασυνείδητου από την ψυχή του ανθρώπου, ανατρέποντας τις αντιλήψεις εκείνης της εποχής. Ο Breton συγκεκριμένα πίστευε πως η όραση είναι η πιο σημαντική από τις άλλες αισθήσεις και το 1925 άρχισε να ασχολείται με την φωτογραφία. Ασχολήθηκε με σουρεαλιστικά περιοδικά και συνεργάστηκε με φωτογράφους εικονογραφώντας έργα τους (στο *La Revolution surrealiste*, του Man Ray και στο *Minotaure*, του Brassai).

Οι σουρεαλιστές φωτογράφοι θα εφεύρουν νέες τεχνικές όπως κάψιμο του αρνητικού, οδηγώντας την φωτογραφία σε νέους δρόμους απεγκλωβίζοντας από παλιές τεχνικές και θέτοντας την σε μια νέα πραγματικότητα. Με αυτό τον τρόπο ο σουρεαλισμός επαναστατεί στην ιστορία της τέχνης και συντελεί στη σύγχρονη διαμόρφωση των καλών τεχνών. Αυτή η αναπαράσταση της νέας πραγματικότητας διαμορφώνει νέες αισθητικές και νέες αξίες που αναπαριστούν τελικά μια νέα λογική.



André Kertész: Distortion (1933)

4.1.9 Ουμανισμός (1930- 1960)

Ο Ουμανισμός αρχικά εμφανίστηκε ως λογοτεχνικό και φιλοσοφικό σαν κίνημα στην Ανέγηση. Την δεκαετία του 1930 όμως γεννιέται το κίνημα του Ουμανισμού στη φωτογραφία, τόσο κατα την διάρκεια την οικονομικής κρίσης αλλά και του 2ου Παγκοσμίου Πολέμου.

Κάθε έργο που ενός φωτογράφου που αποτυπώνει τον άνθρωπο και τις συνθήκες της ζωής του, συχνά τις ανυπέρβλητες δυσκολίες μιας σκληρής καθημερινότητας του θα έπρεπε να ονομάζεται <ουμανιστικό>. Το κίνημα του Ουμανισμού αναφέρεται σε φωτογράφους που επιλέγουν τον άνθρωπο και την κάθε του δραστηριότητα ως κεντρικό άξονα της δουλειάς τους. Ο Ουμανισμός αποτέλεσε ένα κίνημα φιλελευθέρων φιλοσοφικών απόψεων και ιδεών.

Πολλοί φωτορεπόρτερ έρχονταν στην Ευρώπη και υιοθετούσαν ουμανιστική προσέγγιση στις φωτογραφίες τους, όπως ο Francois Kollar (1904-1979), Andre Kertesz (1894 – 1985) και δυο από το φωτογραφικό πρακτορείο Magnum, ο Robert Capa (1913 -1954) και ο Henri Cartier -Bresson (1908 –2004). Εκείνη την εποχή η φωτογραφία περιλάμβανε τον φτωχό που ζει στο δρόμο, εργάτες , τον άνεργο , τον χειρονάκτη, απεικονίζοντας την σκληρότητα που βιώνουν κάτω από τις άθλιες συνθήκες ζωής. Προς το τέλος όμως, ο Ουμανισμός αρχίζει να αποκτά πιο αισιόδοξο χαρακτήρα, είχε ως θετικό αποτέλεσμα να προσκομίσει την αξιοπρέπεια των ανθρώπων που φωτογράφιζε. Η Ουμανιστική φωτογραφία είχε διάφορες κατευθύνσεις από την ποιητική-ρομαντική φωτογραφία δρόμου μέχρι και πολιτικό, κοινωνικό ντοκουμέντο. Από την μία μπορεί να προβάλλουν την ομορφιά της ζωής και από την άλλη την αδικία που πνίγει την κοινωνία.

Μερικοί Έλληνες καλλιτέχνες που θα μπορούσαν να πούμε πως έχουν ουμανιστική μάτια είναι ο φωτογράφος Δημήτρης Λέτσιος(1910-2008), γεννημένος στο Βόλο, ο Κώστας Μπαλάφας(1920-2011), ο οποίος γεννήθηκε στην Άρτα, αλλά και ο Δημήτρης ή Ντίμης Χαρισιάδης (1911-1993). Θεωρούνται από τους μεγαλύτερους εκπροσώπους της ελληνικής φωτογραφίας που άνθισε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.



*Κώστας Μπαλάφας, Στο δρόμο για τα χειμαδιά,
Πίνδος, 1959*



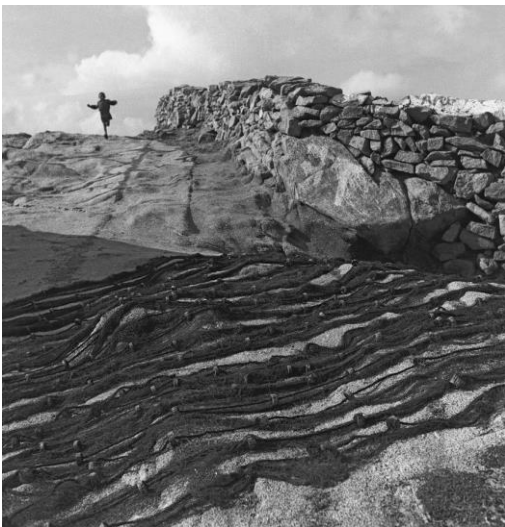
*Κώστας Μπαλάφας, Χειμώνας, Μέτσοβο δεκαετία
1970*



Δημήτρης Λέτσιος, Λίμνη Καρλά



Δημήτρης Λέτσιος/Θεσσαλικός κάμπος, το μάζεμα του σταχυού, Βόλος, 1960-1970.



Δημήτρη Χαρισιάδη/Μύκονος, 1955

5. | Εμφάνιση των πρώτων φωτογράφων στην Αθήνα.

Την περίοδο που έκανε την εμφάνιση της η φωτογραφία συνέβησαν διάφορα σημαντικά γεγονότα. Η Βιομηχανική Επανάσταση εξελισσόταν με ραγδαίους ρυθμούς και η τέχνη όπως η ζωγραφική πήγαινε από τον κλασικισμό στον ρομαντισμό.

Ένας από τους ενδιαμέσους σταθμούς στο Μεγάλο Ταξίδι το λεγόμενο Grand Tour ήταν και η Ελλάδα, οι ταξιδιώτες-φωτογράφοι βρήκαν την ευκαιρία να επισκεφτούν και να φωτογραφίσουν τις αρχαιότητες της Αθήνας, του Σουνίου και της Κορίνθου. Για αυτό και πρώιμοι Ευρωπαίοι φωτογράφοι πέρασαν να φωτογραφίσουν την Ελλάδα.

Ο **Pierre-Gaspard Gustave Joly de Lotbiniere** (1798 - 1865) , ένας Ελβετός τον Αύγουστο του 1839 βρισκόταν στο Παρίσι, όταν ενθουσιάστηκε με την εφεύρεση της φωτογραφίας και αποφάσισε να αποκτήσει μια μηχανή. Δεν υπάρχουν στοιχεία αν την προμηθεύτηκε από τον τον Daguerre ή από τον οπτικό και κατασκευαστή οργάνων ακριβείας Noel-Marie-Payral Lerebours (1807-1873). Ο Lerebours, εκτος από προμηθευτής των απαραίτητων υλικών, ήταν ο άνθρωπος που τον έπεισε να φωτογραφίσει για λογαριασμό του. Σκοπός του ήταν να εκδώσει ένα λεύκωμα με εικόνες από τα πιο σημαντικά μέρη του κόσμου. Αφού είχε προμηθευτεί τη νέα εφεύρεση της φωτογραφικής μηχανής, ξεκινώντας το Μεγάλο Ταξίδι στις 21 Σεπτεμβρίου του 1839 πέρασε από διάφορα μέρη, ενώ στις 5 Οκτωβρίου θα αποβιβάζονταν στο πλοίο με τον Λόρδο Albanley (1789-1849) που θα τους μετέφερε στον Πειραιά. Μαζί με το Λόρδο έκαναν μια περιοδεία στην Πελοπόννησο, επισκέφτηκαν το Ναύπλιο, την Επίδαυρο, της Μυκήνες, το Άργος και τη Νεμέα. Στις 22 Οκτωβρίου αφού είχαν γυρίσει στην Αθήνα, άρχισε να φωτογραφίζει, ξεκινώντας φυσικά από την Ακρόπολη. Εκτος απο το ημερολόγιο του ταξιδιού του που κρατούσε, είχε και ένα σημειωματάριο που κατέγραφε με σειρά τις λήψεις που έκανε για να μπορεί να ταυτίσει τις δαγκεροτυπίες που τραβούσε. Στην Αθήνα έκανε δέκα λήψεις στο υπόλοιπο διάστημα που παρέμεινε εκεί. Δυστυχώς όμως δεν σώθηκαν οι πρωτότυπες .



*φημίζεται ότι ήταν η πρώτη λήψη που τραβήχτηκε στην Ελλάδα,
Piere Gusparf joly de Lotbiniere,δαγκεροτυπία των Προπύλαιων το 1839 .*

Ο Ελβετός Πιερ Γκασπάρ περιγράφει την στιγμή που ανέβηκε πάνω τον Ιερό Βράχο. Χαρακτηριστικά λέει πως του δημιουργήθηκε θαυμασμός παρατηρώντας γύρω του και δεν ήξερε ποιο να πρώτο επιλέξει να τραβήξει με τη δαγκεροτυπική μηχανή ανάμεσα σε τόσα μνημεία. Η θέση του ήλιου τελικά τον έκανε να προτιμήσει την περίφημη πύλη των Προπυλαίων.

Καθώς είχε πλέον ολοκληρώσει το ταξίδι του ο Ελβετός Πιερ και βρισκόταν στο Παρίσι πλέον, παρέδωσε ορισμένες δαγκεροτυπίες στον Lerebours. Ο Lerebours, κυκλοφόρησε δυο λευκώματα που περιείχαν τρεις λιθογραφίες που έγιναν από τις πρωτότυπες δαγκεροτυπίες : τα Προπύλαια , τον Παρθενώνα και τους Στύλους του Ολυμπίου Διός.



Pierre Gaspard joly de Lotbiniere, Οι στήλες του Ολυμπίου Διός την Ακρόπολη στο βάθος (ανατύπωση δαγκεροτυπίας)/ Οκτώβριος 1839.

Το 1842, ο **Joseph-Filibert Girault de Prangey** (1804-1892), Γάλλος φωτογράφος, έρχεται στην Αθήνα. Σπούδασε ζωγραφική στο Παρίσι αλλά αυτό που είχε αγαπήσει ήταν η τέχνη της φωτογραφίας που του είχε διδάξει ο Louis Daguerre, ο οποίος ήταν και ο εφευρέτης της δαγκεροτυπίας.

Ο Γάλλος, λάτρης των τεχνών και της αρχιτεκτονικής ξεκινάει ένα ταξίδι στην Παλαιστίνη, τη Συρία, την Αίγυπτο, την Τουρκία, την Ιταλία και την Ελλάδα. Στην Ελλάδα παρέμεινε έξι εβδομάδες. Ήθελε να αποτυπώσει με την τεχνική που μόλις έχει μάθει από την αρχιτεκτονική αλλά και τα τοπία των χωρών αυτών. Θα τραβήξει γύρω στις 1000 δαγκεροτυπίες και είναι σημαντικό ότι είναι από τις παλαιότερες που υπάρχουν μέχρι και σήμερα. Οι μηχανές που χρησιμοποίησε ήταν διαφόρων μεγεθών αλλά εκείνο που έχει ενδιαφέρον είναι οι μεγάλες διαστάσεις δαγκεροτυπίας του. Δεν φωτογράφησε μόνο τις κλασικά μνημεία αλλά και ενδιαφέροντα μνημεία βυζαντινής αρχιτεκτονικής. Οι δαγκεροτυπίες του Prangley φημολογείται ότι είναι οι πιο παλιές που έχουν σωθεί αυτούσιες φωτογραφικές εικόνες που ελήφθησαν στην Ελλάδα.

Ο Joseph Girault de Prangey έκανε την πρώτη του έκθεση στις ΗΠΑ, ένα σύνολο από 120 δαγκεροτυπιών που τραβήχτηκαν μεταξύ 1842 και 1845.

Το εύρος του έργου του παραμένει ανεξακρίβωτο, είναι πιθανό να έχει παράγει τρεις χιλιάδες επάργυρες πλάκες στο συγκεκριμένο ταξίδι. Το παράξενο στην έκθεση του ήταν ότι οι δαγκεροτυπίες ήταν τοποθετημένες μέσα σε κουτιά από ξύλο φλαμουριάς.

Η συλλογή του πουλήθηκε από την οικογένεια του, έτσι η Bibliothèque Nationale de France στο Παρίσι κατέχει τις περισσότερες φωτογραφίες του, ενώ τις υπόλοιπες τις απέκτησαν μουσεία και ιδιωτικές συλλογές .



Πρόκειται για την παλαιότερη δαγκεροτυπία που απεικονίζει την Αθήνα, συγκεκριμένα η Ακρόπολη και τα Αναφιώτικα το 1842.

Η δαγκεροτυπία της Ακρόπολης είναι τραβηγμένη ένα πρωί, από τον λόφο των Νυμφών. Διακρίνεται ο Παρθενώνας, ενώ φαίνεται και ο φράγγικος πύργος που κατεδαφίστηκε το 1874.



Η παλαιότερη δαγκεροτυπία που έχει σωθεί είναι της Ακρόπολης , 1842. Joseph-Filibert Girault de Prangey

Την δεκαετία του 1920, η δαγγεροτυπία της Ακρόπολης μαζί με άλλες από το ταξίδι του de Prangey βρέθηκαν 30 χρόνια αφότου πέθανε, ξεχασμένες σε μια αποθήκη. Αυτές που κατάφεραν να σωθούν είναι άλλες τέσσερις από το ταξίδι που έκανε στην Αθήνα.



Joseph-Filibert Girault de Prangey, Η εκκλησία των αγίων Θεοδώρων/1842



*Joseph-Filibert Girault de Prangey, Πύλη της Αθηνάς
Αρχηγέτιδος στη
Ρωμαϊκή αγορά/1842.*



Joseph-Philibert Girault de Prangey, Αθήνα, Παρθενώνας /1842



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Joseph-Philibert Girault de Prangey, Αθήνα, Ο Πύργος των Ανέμων/1842

5.1. | Οι πρώτοι φωτογράφοι της Αθήνας: Ιδεολογικό και Αισθητικό πλαίσιο

Για τους περισσότερους καλλιτέχνες του 19ου αιώνα η φωτογραφία θεωρούνταν ως ένα διαφανές παράθυρο με πρόσβαση σε μια αντικειμενική πραγματικότητα. Είναι απαραίτητο να ξεκαθαρίσουμε τις επιρροές που διαμόρφωσαν κατά τη λήψη των εικόνων τους.

Πρέπει, λοιπόν, πρώτα να κατανοήσουμε τη θέση της Ελλάδας στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα.

Το 1839, όταν εφευρέθηκε η φωτογραφία. Μέσα στην ίδια χρονιά ένας επιχειρηματίας ονόματι N.-M. P. Lerebours έστειλε «φωτογράφους δαγκεροτυπίας» στην Αθήνα. Στη συνέχεια, είχε σχεδιαστές να μετατρέψουν τις εικόνες τους σε υδατογραφίες. Το 1842 δημοσίευσε τις τελευταίες σε μια συλλογή με τίτλο, *Excursions daguerriennes: Vues des monuments les plus remarquables du globe*, υποσχόταν "απόψεις των πιο αξιοσημείωτων μνημείων της γης". Τριάντα πέντε χρόνια αργότερα, η φωτογραφική αναπαράσταση των "πιο αξιοσημείωτων" εξακολουθούσε να αποτελεί μείζον θέμα, όπως

φαίνεται από τους τίτλους από μια από τις μεγάλες συλλογές του Bonfils, *Souvenirs d'Orient-Album pittoresque des Sites, Villes et Ruines les plus remarquables de la Terre Sainte* η οποία συμπεριλάμβανε λήψεις (από χώρους, πόλεις, μνημεία) από τους Αγίους Τόπους. Η προοπτική να δουν τα θαύματα του κόσμου ήταν ένα από τα πιο ισχυρά κίνητρα για τους ταξιδιώτες, και οι πρώτοι φωτογράφοι και το κοινό τους δεν έμειναν ανεπηρέαστοι από τη γοητεία της. Ο θαυμασμός και η θρησκευτική και πολιτιστική ευσέβεια, ήταν ένα διαρκές κίνητρο για τη φωτογραφική εξερεύνηση αρχαίων χωρών.

Οι περισσότερες φωτογραφίες από την Αθήνα είναι γενικές απόψεις και όχι αποσπάσματα, ολόκληρα κτίρια και όχι αρχιτεκτονικές ή γλυπτικές λεπτομέρειες, ενδεχομένως επειδή προορίζονταν για τον απλό θεατή παρά για τον ειδικό. Ενώ οι φωτογράφοι θα μπορούσαν να δώσουν έμφαση είτε στο αρχαιολογικό είτε στο γραφικό, όλοι εκείνοι που έκαναν αρχιτεκτονικές απόψεις στην Ελλάδα γνώριζαν ότι είχαν να κάνουν με τα πιο λιγιστά απομεινάρια αυτού που υπήρχε στην πραγματικότητα. Έγινε σύγκριση μεταξύ των φυσικών ερειπίων και του γεγονότος ότι έχουμε μόνο ένα κλάσμα της αρχαίας λογοτεχνικής παραγωγής. Οι εικόνες, χρησιμεύουν, επομένως, τόσο για τη διατήρηση των θησαυρών που επιβιώνουν όσο και για την ανάδυση της εξαφανισμένης δόξας.

Στο σημείωμα που συνοδεύει την άποψη του Παρθενώνα στο *Excursions daguerriennes*, ο Joly de Lotbiniere εκφράζει την άποψη για υπερηφάνεια και τον ενθουσιασμό που προκαλεί η νέα εφεύρεση: "Αναφέρω αυτό το γεγονός επειδή ήταν η πρώτη φορά που η εικόνα του Παρθενώνα σε μια πλάκα από την λαμπρή μηχανή του Daguerre, εφεύρεση, και

επειδή κάθε έτος μπορεί να φέρει νέες αλλαγές στην εμφάνιση αυτών των διάσημων ερειπίων". Ο De Lotbiniere αναφέρει τις ζημιές που είχε υποστεί το κτίριο, τις σύγχρονες προσπάθειες για την αποκατάστασή του και στη συνέχεια συνδέει σημαντικά τους αρχαιολόγους και κατ' επέκταση τους φωτογράφους με τους αρχαίους Έλληνες: *"Τι δόξα, τι ευχαρίστηση, για αυτός που μπορεί να επαναφέρει αυτό το έργο, το αριστούργημα του Φειδία, του Περικλή- το όνομά του θα συνδεθεί με αυτόν τον τρόπο με το δικό τους"*.

Οι φωτογραφίες αντανακλούν την ευρύτητα κοινωνικού και καλλιτεχνικού status μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν. Μια άλλη ισχυρή ώθηση πίσω από αυτό το είδος της φωτογραφίας ήταν ο αγώνας του μέσου να καθιερωθεί ως νόμιμη έκφραση του υψηλού πολιτισμού. Φωτογραφίζοντας τα αναγνωρισμένα αριστουργήματα της δυτικής παράδοσης, οι φωτογράφοι έβαλαν στοίχημα και διεκδικούν θέση μέσα στην παράδοση αυτή και επιβεβαίωσαν τη σοβαρότητα της δραστηριότητάς τους. Οι φωτογραφίες προσέφεραν μια νέα ευκαιρία να ικανοποιηθεί η επιθυμία για εμπειρία από πρώτο χέρι των τόπων που έχουν απαθανατιστεί στα αριστουργήματα της κλασικής λογοτεχνίας.

Μέσα στην προσπάθεια εξοικείωσής τους με όλες τις όψεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, οι φωτογράφοι και το κοινό τους φαίνεται ότι δεν προβληματίστηκαν ιδιαίτερα από τη διαφορά μεταξύ ιστορίας και μυθολογίας. Οι τοποθεσίες που έγιναν διάσημες στο έπος και την τραγωδία μοιράζονταν

μια γοητεία ίση με εκείνη των αρχαίων στρατιωτικών εκστρατειών ή πολιτικών συζητήσεων ως θέματα φωτογραφιών. Δελφοί, Μυκήνες, η Κόρινθος, το Άργος και, φυσικά, η Αθήνα ήταν όλες απεικονισμένες από πολυάριθμους φωτογράφους, τόσο ξένους όσο και εγχώριους.

Στην πραγματικότητα, το όλο θέμα της ένταξης των ανθρώπων στις φωτογραφίες τοπίου του 19ου αιώνα αξίζει περισσότερη προσοχή. Οι συνήθειες εξηγήσεις ότι προορίζονται να θυμίσουν τις συμβάσεις της ζωγραφικής ή να υποδουλώσουν την κλίμακα, φαίνονται αληθείς αλλά ανεπαρκείς. Μια πιο πειστική ερμηνεία πρέπει να λάβει υπόψη της τη ρητορική της ίδιας της φωτογραφίας και την ιδιαίτερη σχέση της με τα αντικείμενα που απεικονίζει. Αν και οι πίνακες ενός καλλιτέχνη όπως ο Gerome για παράδειγμα, περιέχουν μια εκπληκτική λεπτομέρεια, ο θεατής έχει πάντα επίγνωση ότι η σκηνή που απεικονίζεται είναι προϊόν της φαντασίας και του χεριού του καλλιτέχνη. Δεν χρειαζόταν να υπάρχει ένα πραγματικό γεγονός που αντιστοιχούσε στη ζωγραφική εικόνα. Με την ύπαρξη των φωτογραφιών, από την άλλη πλευρά, ο θεατής πιστεύει στην κυριολεκτική αλήθεια της απεικόνισης, ή τουλάχιστον στην ύπαρξη "εκεί έξω" των καταγεγραμμένων αντικειμένων. Οι πίνακες ζωγραφικής και τα σχέδια, όσο ακριβή κι αν είναι, πάντα έχουν τον χαρακτήρα της απεικόνισης, αλλά οι φωτογραφίες χρησιμεύουν τόσο ως απεικόνιση όσο και ως αποδεικτικό στοιχείο. Παρόλο που έχουμε γίνει λιγότερο εύπιστοι όσον αφορά την

πραγματική κατάσταση των φωτογραφικών εικόνων , ο θεατής του δέκατου ένατου αιώνα δεν συμμεριζόταν αυτόν τον σκεπτικισμό.

Σε γενικές γραμμές οι φωτογραφίες του δέκατου ένατου αιώνα από την Ελλάδα τείνουν να έχουν λιγότερες φιγούρες από ό,τι οι απόψεις από τη Ρώμη, τους Αγίους Τόπους ή από άλλα μέρη της Μεσογείου. Εν μέρει ο λόγος, όπως συζητήθηκε παραπάνω, είναι ότι οι σύγχρονοι Έλληνες δεν θεωρούνταν τόσο εξωτικοί όσο οι κάτοικοι της Εγγύς Ανατολής. Επιπλέον, η πολιτιστική σημασία των ελληνικών μνημείων έδωσε αφορμή σε ένα είδος σεβασμού ή ακόμη και ευλάβειας.

Είναι σαν να είναι οι φωτογράφοι να ήθελαν να παρουσιάσουν τα κλασικά ερείπια ως σχετικά απαλλαγμένα από την εισβολή του σύγχρονου κόσμου. Συνοψίζοντας, η φωτογραφία έπαιξε δύο φαινομενικά αντιφατικούς αλλά στην πραγματικότητα συμπληρωματικούς ρόλους στο να γίνει η Ελλάδα πιο προσιτή στον κόσμο. Παρείχε τη δυνατότητα την ικανοποίηση της ανάγκης να δει κανείς εξαιρετικά μέρη και ταυτόχρονα ενθάρρυνε τα ταξίδια σε αυτά τα μέρη. Φυσικά, οι φωτογραφίες ήρθαν επίσης να εξυπηρετήσουν ως τα πιο συνηθισμένα αναμνηστικά των ταξιδιών. Το μέσο που ξεκίνησε υποσχόμενο και έφερε τελικά τα θέματά του στη σφαίρα του συνηθισμένου. Το κοινό του δέκατου ένατου αιώνα αναγνώριζε την αρχαία αρχιτεκτονική αποκλειστικά με τη δημόσια και μνημειακή, και η Ακρόπολη ,το Θησείο, και ένα ή δύο άλλες τοποθεσίες, πίστευαν ότι αντιπροσώπευε το αποκορύφωμα του ελληνικού επιτεύγματος.

6. | Τοπόσημα της Αθήνας: οι πρώτες φωτογραφίες

Η Αθήνα το 1900 ήταν σε μεγάλη άνθηση όσον αφορά το εμπόριο και τις βιοτεχνίες. Οι οικοδομικές δραστηριότητες βοήθησαν αρκετά εκείνη την εποχή πολλά εργατικά χέρια. Επίσης η βιοτεχνία είχε χρησιμοποιήσει ως κινητήρια δύναμη τον ατμό.

Ήταν μια εποχή που ο Αθανάσιος Δουρούτης αγόρασε το παλιό εργοστάσιο της <Αγγλικής Σηρικής Εταιρείας>, έτσι το Μεταξουργείο ήταν σε μεγάλη άνθηση για αρκετά χρόνια. Είχε ανοίξει και αλλά δύο ,ένα αλευρόμυλο και ένα ελαιοτριβείο. Αυτό βέβαια δεν έφερε ιδιαίτερη οικονομική ευημερία στον πληθυσμό, ενώ οι περισσότεροι ζούσαν σε καλύβες. Πολλοί βρέθηκαν στην Αθήνα για να αναζητήσουν μια καλύτερη εργασία και ζωή. Η καθημερινότητα άργησε αρκετά να βελτιωθεί εκείνη την εποχή και αυτό δεν συνέβη σε όλες τις οικογένειες.



Οδός 3ης Σεπτεμβρίου / 1903

Το 1832 Το πρώτο σχέδιο πόλης της Αθήνας το δούλεψαν δύο αρχιτέκτονες ο Κλεάνθης και ο Σάουμπερτ, πριν ακόμη αυτή ανακηρυχθεί πρωτεύουσα του Ελληνικού Κράτους το 1834. Σύμφωνα με το τοπογραφικό σχέδιο αυτων των δύο αρχιτεκτόνων θα διαπιστώσει κανείς πως η Αθήνα διέθετε όλα εκείνα που στη πορεία στερήθηκε, όπως πλατείες ,μεγάλου μήκους δρόμους, πάρκα και δημόσια κτήρια.



Οδός Βασιλίσσης Σοφίας,1905

Τελικά έγιναν πολλές τροποποιήσεις και είχε αρχίσει να εφαρμόζεται το σχέδιο το οποίο υπέστη πολλές αλλαγές. Παρατηρώντας κανείς , φωτογραφίες από την Παλιά Αθήνα θα διαπιστώσει τις τεράστιες ρυμοτομικές αλλαγές που συντελέστηκαν από τότε έως σήμερα. Μέχρι και κεντρικοί δρόμοι της πόλης μοιάζουν αγνώριστοι. Τη δεκαετία μεταξύ 1900 και 1910 υπήρξαν πολλές καθοριστικές αλλαγές στην Αθήνα.



Η κάτω πλευρά της πλατείας Συντάγματος

Η πλατεία Συντάγματος μέσα από ιστορικές φωτογραφίες του 19ου αιώνα ,όπως φαίνεται και στην ιστορική φωτογραφία του Γάλλου βαρόνου διπλωμάτη Λούι Γκρο , η «σημαντικότερη πλατεία των Αθηνών» είχε τη μορφή ενός μεγάλης αλάνας. Άρχισε να μοιάζει με πλατεία το 1834 , ενώ μέχρι το 1843 δεν είχε επίσημη όνομα. Σε πολλά χειρόγραφα όμως, αναφέρεται ως «Πλατεία Ανακτόρων». Στο ημερολόγιο της Χριστιάνας Λυτ το 1839 την ονομάζουν ως “Η Πλατεία με τις ισπανικές σκάλες”, καθώς σε πολλούς περιηγητές θύμιζε τις περίφημες σκάλες Piazza di Spagna στη Ρώμη. Από την άλλη ,η κάτω πλευρά της πλατείας αναγράφεται ως <Πλατεία Βάκχου> , επειδή συχνά διοργανώνονται εκεί εορταστικές και μουσικές οργανώσεις.

Το χαρακτηριστικό όμως που την κάνει ξεχωριστή και είναι στην ουσία ο λόφος της Ακρόπολης. Αρκετά παλαιότερα έβλεπε κανείς το λόφο από κάθε σημείο της πλατείας . Τα σπίτια που το περιστοιχίζαν ήταν λιγοστά ενώ το σιντριβάνι δεν υπήρχε.



Πλατεία Συντάγματος, 1850/Φωτογράφος: Ζαν-Μπατίστ Λουί Γκρο

Επόμενη ιστορική φωτογραφία παρακάτω είναι 5 χρόνια αργότερα ,από την ίδια γωνία λήψης. Στην συγκεκριμένη φωτογραφία φαίνονται οι αλλαγές που έχουν συμβεί στο κέντρο της Αθήνας. Τα πρώτα ψηλά κτίρια άρχισαν σταδιακά να αναδύονται για να στεγάσουν τα πολυτελή ξενοδοχεία που έκαναν την εμφάνιση τους .



Πλατεία Συντάγματος 1865 Φωτογράφος :Δημήτριος Κωνσταντίνου

Με την πάροδο του χρόνου παίρνει την όψη πλατείας και σε φωτογραφίες φαίνεται οι πολίτες να κάνουν βόλτες ή να πηγαίνουν στη δουλειά τους.

Το 20ου αιώνα ,η πλατεία Συντάγματος ξεκίνησε να έχει προδιαγραφές ευρωπαϊκών διαστάσεων .Όλο και περισσότερα μαγαζιά εμφανίζονταν και μεγάλα νεοκλασικά χτίζονταν, ενώ οι δρόμοι ήταν αρκετά προσεγμένοι και κυκλοφορούσαν αυτοκίνητα. Κατάφερε με τον καιρό να γίνει το κεντρικότερο σημείο συνάντησης κατοίκων της πρωτεύουσας .



Η πλατεία Συντάγματος /1912

Οι εικόνες αυτές απέχουν αρκετά από την σημερινή Αθήνα. Πολυκατοικίες πήραν τη θέση νεοκλασικών σπιτιών μεγάλης αρχιτεκτονικής και ιστορικής αξίας και η αυθαίρετη δόμηση ολοένα και αυξάνεται μετατρέποντας την Αθήνα σε μια απρόσωπη ευρωπαϊκή πρωτεύουσα.

6.1. | Η ιστορία των υπαίθριων φωτογράφων στην Αθήνα

Το 1912 μέχρι το 1913,όταν τελείωσαν οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, οι πρώτοι υπαίθριοι φωτογράφοι έκαναν την εμφάνιση τους στην Ελλάδα. Το κύριο χαρακτηριστικό τους ήταν πως εργάζονταν με μια ξύλινη μηχανή πάνω σε ένα τρίποδο και εμφάνιζαν τη φωτογραφία απευθείας ,μέσα σε λίγα λεπτά. Δεν είχαν τα μέσα για να το τυπώσουν σε σκοτεινό θάλαμο και έτσι το ξανά φωτογράφιζαν πάνω σε άλλο χαρτί. Δεν χρησιμοποιούν αρνητική πλάκα, αλλά ένα φωτογραφικό χαρτί που υπάρχει στο κάτω μέρος της μηχανής τους. Η εμφάνιση γινόταν σε ένα μικρό θάλαμο, που βρισκόταν μέσα στη ξύλινη μηχανή τους. Στη συνέχεια αντέγραφαν την αρνητική φωτογραφία πάνω σε μίαν άλλη και δημιουργούσαν έτσι την τελική θετική φωτογραφία .

Η μηχανή αυτή αποτελούνταν από δύο τμήματα, στο μπροστινό βρίσκεται το διάφραγμα με το φακό και η φουσούνα. Το πίσω τμήμα ήταν ξύλινο, περιλάμβανε το πλαίσιο που συγκρατούσε το χάρτινο αρνητικό και τον σκοτεινό θάλαμο. Το μπροστινό τμήμα ήταν συνήθως από κάποια παλιά φωτογραφική μηχανή με φουσούνα. Το τοποθετούσαν μπροστά από το σκοτεινό θάλαμο που κατασκεύαζε ο φωτογράφος ή ένας ξυλουργός. Η όλη κατασκευή ήταν τοποθετημένη πάνω σε σταθερό ξύλινο τρίποδο. Η κάθε μηχανή ήταν διακοσμημένη με φωτογραφίες, οι οποίες είτε ήταν τραβηγμένες από εκείνον είτε προέρχονταν από καρτ-ποστάλ. Οι μηχανές αυτές ήταν βαμμένες με έντονο χρωματισμό ανάλογα με το γούστο του φωτογράφου και να δείχνουν πιο εντυπωσιακές. Πολλές μηχανές, εκτός ότι τις διακοσμούσαν με πολύχρωμες χάντρες είχαν και καθρέφτες και κρόσια.

Οι φωτογράφοι επέλεγαν να δουλεύουν εκ πείρας, χωρίς να χρησιμοποιούν κλείστρα .Έτσι μπροστά από το φακό έβαζαν ένα καπάκι που ήταν μπρούτζινο. Το έβγαζαν με ιδιαίτερη προσοχή και το κρατούσαν ψηλά μέχρι να πάρουν την λήψη της φωτογραφίας, έπειτα το τοποθετούσαν ξανά μπροστά από το φακό. Από τους υπαίθριους φωτογράφους εκείνης της εποχής προήλθε και η φράση “κοιτάξτε το πουλάκι που θα βγει” όταν ήθελαν τα μικρά παιδιά να παραμείνουν ακίνητα κοιτάζοντας το φακό.

Τη μέθοδο αυτή ακολούθησαν μέχρι και σήμερα και άλλοι επαγγελματίες φωτογράφοι στα στούντιο τους. Τη λήψη την τραβούσαν στην ύπαιθρο, και τα φωτογραφικά χαρτιά που χρησιμοποιούσαν ήταν καλύτερα από τις φωτογραφικές πλάκες λόγω ότι ήταν λιγότερο ευαίσθητες στο φως. Το καλοκαίρι κρατούσαν ένα κουβά νερό που τον είχαν τοποθετήσει στη σκιά και τοποθετούσαν για την εμφάνιση και τη στερέωση τα μπουκάλια, για να διατηρούνται τα χημικά σε ήπια θερμοκρασία. Εκείνη την εποχή ο καθένας τους είχε ένα συγκεκριμένο στέκι σε πάρκα και πλατείες και είχαν ειδική άδεια, που τους την έδινε ο Δήμος.

Πολλές από τις ιστορικές φωτογραφίες της πόλης του περασμένου αιώνα τις οφείλουμε σε αυτούς. Οι πλανόδιοι τραβούσαν φωτογραφίες τους τουρίστες και τους επισκέπτες μπροστά από τα σημαντικά μας αρχαία μνημεία και μερικοί είχαν δικό τους συγκεκριμένο μέρος που φωτογράφιζαν .



πλανόδιος φωτογράφος /Σύνταγμα



*Πλανόδιος φωτογράφος, Σύνταγμα
1961 (εικόνες από ντοκιμαντέρ)*

Στην Ακρόπολη υπήρχαν δυο γνωστοί φωτογράφοι.

Ο Παντελής Καπετανίδης και ο Ιάκωβος Τζιώτης. Ο Καπετανίδης βρισκόταν εκεί όλο το χρόνο, από το 1940 μέχρι το θάνατο του το 1998, ενώ ο Τζιώτης, ο μακροβιότερος βρισκόταν εκεί από το 1916 μέχρι λίγο πριν τον θάνατο του το 1983.

Το 1920 έκαναν αυτό το επάγγελμα, στην Αθήνα και τον Πειραιά, πάνω από 250 υπαίθριοι φωτογράφοι. Είχαν και δικό τους σωματείο και το είχαν ονομάσει "Φαέθων". Εκείνη την εποχή το επάγγελμα αυτό ήταν επικερδές, διότι ο περισσότερος κόσμος, προτιμούσε μια φτηνή και γρήγορη λύση. Οι φωτογραφίες που έβγαζαν πολλές φορές τις χρησιμοποιούσαν σε ταυτότητες και πιστοποιητικά.

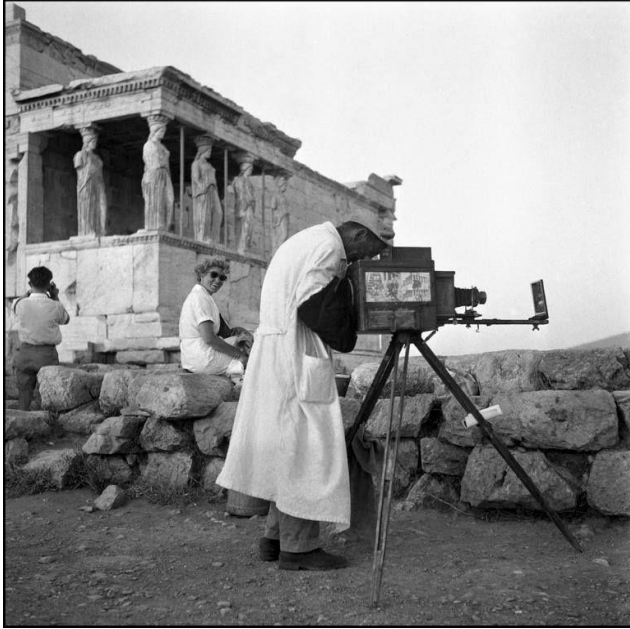
Το 1981 στην Αθήνα και στον Πειραιά είχαν συνολικά λιγότεροι από 20 υπαίθριους φωτογράφους. Αυτό οφείλεται στις διαφορετικές προδιαγραφές που απαιτούνταν πλέον στις φωτογραφίες ταυτοτήτων αλλά και τα αυτόματα μηχανήματα που υπήρχαν πλέον οδήγησαν στη δραματική μείωση του γραφικού αυτού φωτογραφικού κλάδου. Ωστόσο κατάφεραν να παραμείνουν ενεργοί στην Ελλάδα και μετά την έλευση της ψηφιακής φωτογραφίας. Η Ελλάδα αποτελεί την τελευταία Ευρωπαϊκή χώρα που μπορούσε κανείς να συναντήσει υπαίθριους φωτογράφους.



πλανόδιος φωτογράφος φωτογραφίζει στην Ακρόπολη ζευγάρι.



πλανόδιος φωτογράφος φωτογραφίζει στη πλατεία Συντάγματος .



φωτογραφία Leonard Gianadda, πλανόδιος
φωτογράφος, Ακρόπολη /1954



φωτογραφία Seymour Katcoff, πλανόδιος
φωτογράφος, Αθήνα /1958



Υπαίθριος φωτογράφος, Αθήνα/ 1972

6.2. Η Αθήνα στα μισά του 20ου αιώνα και ύστερα.

Η Αθήνα διατηρεί πολλές από τις νεοκλασικές προσόψεις της ,όπου πολλά καταστήματα τροφίμων , χονδρικής πώλησης , βιοτεχνίες και μικρομάγαζα που απασχολούν έναν με τρεις υπαλλήλους εξακολουθούν να διατηρούν περίπου ίδιο ρυθμό, τηρούμενων των αναλογιών από την προπολεμική εποχή.

Παρόλο που η Αθήνα πλέον θυμίζει ένα αστικό τοπίο έχει καταφέρει να κρατήσει αρκετά νεοκλασικά κτίρια ,αλλά θέλουν συντήρηση και σε μερικά κατοικούν κιάλας.

Πολλές προσόψεις σε ρυθμό δυτικού η έστω αθηναϊκού νεοκλασικισμού, στεγάζουν δραστηριότητες που κλίνουν σαφώς προς την Μέση Ανατολή. Σε αυτήν την κληρονομιά θα συναντήσει κανείς την καταγωγή της ανατολικής όψης πολλών δρόμων της σύγχρονης Αθήνας, κυρίως μέσα στο ιστορικό τρίγωνο και νοτίως της Ομόνοιας. Στην οδό Αθήνας και τις παρόδους , η Αθήνα ανήκει πολιτισμικά, αισθητικά οικονομικά στη μέση Ανατολή με προπολεμική και ελαφρώς συναισθηματική βαρύτητα του όρου. Δεν είναι όμως η οδός Αθήνας ενδεικτική της σύγχρονης ταυτότητας της Αθήνας. Είναι αναμφισβήτητα, ένα κομμάτι της, ζωντανό όσο και ιστορικό, ελκυστικό όσο και απογοητευτικό. Εκπροσωπεί ένα κομμάτι του πληθυσμού, αλλά αντιπροσωπεύει μια προαστική παράδοση. Δεν έχει καμία σχέση με τη νεωτερικότητα και τις φιλοδοξίες που εξαρχής μερίδα της πόλης έχει θέσει ως στόχο. Για τον λόγο αυτό, η ανατολική σε ρυθμό και ύφος Αθήνα, αν και υπαρκτή, είναι περισσότερο ένα αξιοθέατο καθ' οδόν προς την Ακρόπολη παρά ένα κομμάτι του σύγχρονου αθηναϊκού δυναμισμού.

Για πολλές δεκαετίες και ασφαλώς για πολλούς λόγους πολιτικούς ,κοινωνικούς ,ατομικούς υπήρξε μια επιχείρηση υποβάθμισης της αστικής παράδοσης της Αθήνας. Η ανάδυση του μαζικού στοιχείου στο ρυθμό της πρωτεύουσας, σταδιακά από την δεκαετία του 1960 και μετά ήταν ένα ισχυρό σοκ, κυρίως για όσους έβλεπαν με επιφυλακτικότητα την νέα εποχή. Γύρω στο 1965 ήταν σαφές ότι η Αθήνα οδηγείται σε μια νέα τυπολογία κοινωνικής οργάνωσης σχεδόν ερήμην της. Η εκρηκτική επέκταση της πόλης προς πάσα κατεύθυνση κρατούσε ακόμη ζωντανό το αθηναϊκό κέντρο, αλλά είχε ήδη αρχίσει να διαγράφεται η σκιά της πρώτης μεγάλης παρακμής στη δεκαετία του 1970. Εκείνα τα κρίσιμα χρόνια ανάμεσα στο 1955 και 1975 όταν η Αθήνα επέλεξε να ανανεώσει τον κτιριακό εξοπλισμό της κατά τρόπο ενθουσιώδη, ήρθε στην επιφάνεια ένα άλλο φαινόμενο αυτό των εσωτερικών διαχωρισμών με κριτήριο το βάθος και την ποιότητα της σχέσης με την πόλη.

Είναι αλήθεια πως οι Έλληνες που ασχολήθηκαν με την αποτύπωση της εμπειρίας της μεγαλούπολης είναι λίγοι σε σχέση με εκείνους που δούλεψαν πάνω στις άλλες όψεις του κοινωνικού χώρου. Όταν επίσης προσεγγίζουν την αθηναϊκή πρωτεύουσα η ματιά τους μάλλον επικεντρώνεται σε κοινότυπου τύπου πτυχές της ζωής.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι φωτογραφίες από το λεύκωμα του Οι Αθηναίοι του Κώστα Ορδόλη (2000). Πρόκειται για φωτογραφίες με θέμα τους ανθρώπους μιας μεγαλούπολης. Ωστόσο δεν αποτυπώνεται η εμπειρία της μεγαλούπολης και αποτυπώνονται στιγμιότυπα ενός βιώματος κοινοτικού περιεχομένου. Από την άποψη αυτή οι φωτογραφίες του Ορδόλη αποτελούν σημαντικό ντοκουμέντο για μια πόλη που βρίσκεται ακόμη ή τουλάχιστον βρισκόταν μέχρι πριν λίγα χρόνια σε ένα μεταβατικό στάδιο αστικοποίησης. Θεωρεί πως είναι αναγκαίο οι φωτογράφοι να ακολουθούν τις εξελίξεις της εποχής αλλά και τις καλλιτεχνικές ανησυχίες και προβληματισμούς που τους απασχολούν. Σε μια πόλη που συνεχώς αλλάζει με πολύ γρήγορους ρυθμούς όπως συμβαίνει και στην τέχνη είναι απαραίτητο ο κάθε καλλιτέχνης να αναζητεί την δική του φωτογραφική ύπαρξη.



*Κώστας Ορδόλης, Από το
λεύκωμα "Οι Αθηναίοι" / 2000*

7. | Από την αναλογική στην ψηφιακή Φωτογραφία

“Η φωτογραφία είναι και παραμένει μια και μόνη. Οι διαφορές τεχνολογίες είναι απλώς εργαλεία για την παραγωγή τους.” Πλάτων Ριβέλλης

Η μετάβαση από την αναλογική στην ψηφιακή φωτογραφία έχει προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις από τους μελετητές των μέσων ενημέρωσης. Ενώ ορισμένοι θεωρούν τη φωτογραφία ως το κυρίαρχο οπτικό μέσο του σύγχρονου κόσμου, άλλοι μελετητές βλέπουν την ψηφιοποίηση απλώς ως μέσο για τη συνέχιση ή την ενίσχυση αυτού του κυρίαρχου μέσου.

Μετά την είσοδο της ψηφιακής κάμερας θα μπορούσε η αναλογική να χαθεί, όμως έχει ακόμα πολλούς οπαδούς που την προτιμούν και τη χρησιμοποιούν ακόμα.

Η ψηφιακή φωτογραφία έφερε μερικά θετικά αποτελέσματα. Καταρχήν μπόρεσαν πλέον να διορθωθούν τεχνικά σφάλματα εκ των υστέρων και δεν παύει με την πάροδο του χρόνου να βελτιώνεται συνεχώς. Επίσης η ευκαιρία να παράγει πανομοιότυπα αντίγραφα καθυσύχασε τον κάθε φωτογράφο από το να έχει μόνο ένα μοναδικό πολύτιμο αντίγραφο. Τέλος έδωσε την δυνατότητα να μπορεί και ο πιο απλός χρήστης υπολογιστών να μπορεί να επεξεργαστεί φωτογραφίες σε έναν βαθμό, που κάποια χρόνια πριν ήταν ακατόρθωτο και μόνο ελάχιστοι εκπαιδευμένοι του “σκοτεινών θαλάμων” μπορούσαν να εμφανίσουν φωτογραφίες.

Ένα θετικό είναι πως απάλλαξε τους φωτογράφους από τα βλαβερά χημικά. Μείωσε επίσης σε πολύ μεγάλο βαθμό το κόστος παραγωγής των φωτογραφιών και ελάττωσε αρκετά την τυποποίηση χαρτιού, αφού πλέον μπορεί να διασωθεί στον υπολογιστή με όσα αντίτυπα θέλουμε εμείς και διέλυσε το μύθο της μοναδικότητας.

Αυτό όμως θα μπορούσε να θεωρηθεί και αρνητικό διότι με την ψηφιακή εξέλιξη διαπιστώνεται μια φλυαρία και ευκολία. Και επειδή όλα γίνονται γρήγορα εύκολα και φθηνά ενώ πολλές φορές η χρήση της γίνεται χωρίς λόγο. Όμως οι φωτογράφοι όσο και το κοινό γρήγορα θα μάθουν να ξεχωρίζουν που βρίσκεται η ουσία. Δηλαδή ποια φωτογραφία περνάει ένα μήνυμα ή έστω αισθητικά πληροί κάποιες προδιαγραφές.

Η αναλογική κάμερα σε μαθαίνει να μην πατάς απερίσκεπτα το κλικ και να δίνεις νόημα στη στιγμή που τραβάς μια φωτογραφία. Το γεγονός επίσης ότι έχει περιορισμένο αριθμό στις φωτογραφίες, το φιλμ, σε κάνει να σκεφτείς λίγο παραπάνω τι πρόκειται να τραβήξεις, σε μαθαίνει να συγκεντρώνεσαι χωρίς να χάνεις τη στιγμή.

Η διαφορά βρίσκεται στο γεγονός πως παλιά είχες ένα κλικ που ήταν για μια μοναδική φωτογραφία και το σκεφτόσουν πολύ παραπάνω τι θα τραβήξεις, ενώ στην ψηφιακή τραβάς απεριόριστα χωρίς απαραίτητα να ακολουθείς μονοπάτια πιο δύσκολης τεχνικής. Για να είναι ένας φωτογράφος ικανός και αξιόλογος πρέπει να διαμορφώσει κριτήρια, να συγκεντρώσει γνώσεις και να καλλιεργήσει απόψεις γύρω από την φωτογραφική τέχνη. Ίσως λοιπόν ακόμα και τα αρνητικά της ψηφιακής φωτογραφίας να μας προσφέρουν και θετικά αποτελέσματα. Τώρα λοιπόν, που είναι όλα πιο εύκολα και προσιτά, ο φωτογράφος χρειάζεται να είναι πιο καλλιεργημένος με οξύτερη σκέψη από πριν, για να διαχωρίσει πιο φωτογραφία αξίζει και ποια όχι.

Πολλοί μελετητές ήταν της άποψης ότι η μετάβαση από την αναλογική στην ψηφιακή τεχνολογία ήταν η εκδήλωση μιας υποκείμενης μετάβασης από τον σύγχρονο στον μεταμοντέρνο κόσμο.

Κατά μία έννοια, η κύρια διαφορά μεταξύ της αναλογικής και της ψηφιακής φωτογραφίας έγκειται στον τρόπο λήψης της φωτογραφίας και στην αποθήκευση ή μετάδοση της εικόνας. Η διαφορά δεν έγκειται στον τρόπο με τον οποίο η ίδια η φωτογραφία φαίνεται. Επομένως, όταν σκεφτόμαστε πριν και μετά τη ψηφιακή φωτογραφία δεν σκεφτόμαστε πάντα τις ορατές διαφορές στις ίδιες τις εικόνες.

Παρόλο που η ψηφιακή μηχανή όμως έχει πλέον εδραιωθεί υπάρχουν ακόμα λάτρεις της αναλογικής. Η ψηφιακή έχει αρκετά πλεονεκτήματα όμως δεν μπορεί να αντικαταστήσει πλήρως την αναλογική σε ποιότητα. Υπάρχουν πολλοί που προτιμούν την αναλογική λόγω του ότι το αποτέλεσμα της είναι μοναδικό, πιο ζωντανό, σαν πίνακα ζωγραφικής κάτι που δεν έχει σχέση με την φωτογραφία του σήμερα. Τέλος τα τελευταία χρόνια έχει αυξηθεί η εμφάνιση φιλμ και η εκτύπωση φωτογραφιών καθώς πολλοί εκτιμούν την παλιά τεχνολογία της φωτογραφικής τέχνης παρά της ψηφιοποίησης της. Καταλήγουμε λοιπόν στο συμπέρασμα πως και οι δυο εφαρμογές (αναλογική και ψηφιακή) των φωτογραφικών μηχανών διαθέτουν τόσο αρνητικά όσο και θετικά στοιχεία, αρκεί κανείς να τις χρησιμοποιεί με κριτική σκέψη και επιλεκτικότητα.

8. | Η Αθήνα μέσα από τα μάτια 14 Φωτογράφων

Οι φωτογράφοι που επέλεξα να παρουσιάσω είναι αρκετά καταξιωμένοι και σημαντικοί στο χώρο της τέχνης της φωτογραφίας. Άφησαν ιστορία του τότε και του τώρα. Ο καθένας δίνει το δικό του στίγμα στο πώς φωτογραφίζει την Αθήνα και βλέπουμε μια άλλη πόλη όμως συνάμα ίδια, να ξεδιπλώνεται στις εικόνες και αυτό είναι που κάνει τον κάθε φωτογράφο ξεχωριστό.

Η επιλογή των φωτογράφων έγινε με βάση αισθητικά είτε κοινωνικά κριτήρια της κάθε εποχής που φωτογραφίζουν. Προσπάθησα λοιπόν να αναδείξω καλλιτέχνες φωτογράφους τελείως διαφορετικούς μεταξύ τους με άλλη πορεία στο θέμα που αποτυπώνουν, όμως όλοι έχουν ένα κοινό στοιχείο, έχουν φωτογραφίσει την Αθήνα ή στην Αθήνα.

Felix Bonfils και William James Stillman

1860-1870

Ο Felix Bonfils και ο William James Stillman εργάστηκαν σε μεγάλο βαθμό τις δύο δεκαετίες από το 1860 έως το 1880, όταν η φωτογραφία είχε φτάσει στην ωριμότητά της, και οι εικόνες τους παρουσιάζουν σχεδόν όλα τα χαρακτηριστικά που έχουν περιγραφεί νωρίτερα. Όπως αναφέραμε, οι φωτογράφοι της εποχής τείνουν να παρουσιάσουν τα κλασικά ερείπια ως μνημεία ενός ένδοξου παρελθόντος, απαλλαγμένα από την εισβολή του σύγχρονου κόσμου. Το έργο των Bonfils και Stillman χαρακτηρίζεται ως εμπορικό, είναι υψηλής ποιότητας και αποτελεί έτσι πολύτιμο δείκτη για το λαϊκό γούστο της εποχής.

Ωστόσο διαπιστώνουμε πόσο διαφορετικές μπορεί να ήταν οι προσεγγίσεις τους. Ο Bonfils ήταν ένας καταξιωμένος εμπορικός φωτογράφος, ο οποίος έκανε όμορφες, αν και συμβατικές, εικόνες που ικανοποιούσαν ένα ευρύ κοινό. Ο Stillman από την άλλη, ήταν ένας εμπνευσμένος ερασιτέχνης με ένα πολύπλοκο προσωπικό όραμα για τους Έλληνες και τη σχέση τους με τη δική του εποχή.

8.1. FELIX BONFILS

Ο Bonfils γεννήθηκε στη Γαλλία στις 6 Μαρτίου 1831. Στο Το 1866 μετακόμισε στη Βηρυτό και ίδρυσε φωτογραφείο. Ένα στούντιο, με ειδικευση στην αρχιτεκτονική και την εθνογραφία. Αργότερα, προχώρησε στο πλευρό του ο γιος του, Adrien, ο οποίος συνέχισε την επιχείρηση μετά την συνταξιοδότηση του πατέρα του το 1878. Ο Felix Bonfils δημοσίευσε δύο άλμπουμ, τα οποία περιλάμβαναν απόψεις της Αθήνας πέντε χρόνων: (το 1872 - οκτώ φωτογραφίες της Αθήνας) και Souvenirs d'Orient (το τελευταίο του έργο, 1877 - δέκα φωτογραφίες της Αθήνας). Και οι δύο σειρές είναι λίγο πολύ τυπικές συλλογές επαγγελματικά κατασκευασμένων ταξιδιωτικών σκηνών, αν και παρουσιάζονται με τη μορφή πλούσιων τόμων σε φύλλο με πλάκες μεγάλου μεγέθους. Για άλλη μια φορά βλέπουμε τη δημιουργικότητα του και τα δύο σύνολα περιέχουν απόψεις του Παρθενώνα, του Ερεχθείου (δύο το καθένα, η μία μια πιο γενική απεικόνιση και η άλλη ένα κοντινό πλάνο των Καρυάτιδων), το Θησείο, το θέατρο του Διονύσου, και το χορευτικό μνημείο του Λυσικράτη. Ο Bonfils, ωστόσο, δεν επαναχρησιμοποίησε τα παλιά του αρνητικά αλλά έφτιαξε νέες εικόνες για κάθε τοποθεσία, και έτσι προβάλλεται μια αποκαλυπτική ματιά στην εξέλιξη του χώρου και των μεθόδων εργασίας του.

Όπως σημειώθηκε παραπάνω, και τα δύο άλμπουμ περιέχουν δύο απόψεις αυτού του οικοδομήματος, μία πιο γενική και μία πιο η άλλη ένα κοντινό πλάνο. Στην Αρχιτεκτονική Αντίκα, ωστόσο, το έργο "Αρχιτεκτονική Αντίκα" είναι ένα από τα πιο σημαντικά έργα που έχουν γίνει ποτέ, η γενική άποψη περιέχει μόνο ένα κομμάτι του νότιου τοίχου και την περίφημη βεράντα της Καρυάτιδας. Στο Souvenirs d'Orient, η γενική όψη είναι τραβηγμένη από τα δυτικά, υποβαθμίζοντας εντελώς τις Καρυάτιδες και δίνοντας έμφαση στις το μείγμα ετερογενών στοιχείων του Ερεχθείου.

Στην πραγματικότητα, τα περισσότερα από τις φωτογραφίες της μεταγενέστερης σειράς είναι και πιο πολύπλοκες οπτικά και αποδεικνύουν ένα πιο ανεπτυγμένο ενδιαφέρον για τις αρχαιολογικές, σε αντίθεση με τις γραφικές, λεπτομέρειες των κτιρίων. Είναι σαν να είναι τα αναμνηστικά που αυτοπροσδιορίζονται τώρα απευθύνονται σε ένα πιο εξελιγμένο κοινό που μπορεί να εκτιμήσει μια πιο αυστηρή και επιστημονική προσέγγιση των τοποθεσιών. Στα μέσα της δεκαετίας του 1870 μια μεγάλη εκστρατεία ανασκαφών στην Ακρόπολη και τα περίχωρά της ξεκίνησε υπό την αιγίδα της Ελληνικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, και είναι δελεαστικό να δούμε την επανεκτίμηση του Bonfils ως τουλάχιστον εν μέρει μια απάντηση στις νέες ανακαλύψεις.

Το έργο του Bonfils δείχνει σταθερά οπτική καλλιέργεια και τεχνική ικανότητα. Ως εμπορικός φωτογράφος, έπρεπε να είναι εναρμονισμένος με τις απαιτήσεις των πελατών του και ικανός να παρέχει εικόνες που θα τους ικανοποιούσαν. Πούλησε τις περισσότερες από τις φωτογραφίες του μέσω καταλόγων, από τους οποίους οι πελάτες του θα έκαναν την επιλογή τους με βάση τον αριθμό, με βάση μια επιφανειακή περιγραφή του τύπου "Παρθενώνας, δυτική όψη".

Παραμένει έξω από τα κτίρια που φωτογραφίζει και βρίσκεται σχεδόν πάντα σε μια μέση απόσταση που δίνει κάποια αίσθηση της τοποθεσίας και επιτρέπει σωστή προοπτική.

Η μέθοδος του φαίνεται να ενσωματώνει την αμεροληψία που οι πρώτοι υποστηρικτές της φωτογραφίας είχαν διακηρύξει ως την κύρια αρετή της. Η φαινομενική απουσία ερμηνείας, ωστόσο, από μόνη της δείχνει τι προσπαθούσε να επιτύχει.

Οι φωτογραφίες του δεν προορίζονται να είναι προσωπικές αποκαλύψεις, αλλά ντοκουμέντα προσιτά σε ένα ευρύ κοινό. Οι φωτογραφίες του είναι οπτικά επακόλουθα των τυποποιημένων οδηγιών της εποχής. Ο αγοραστής μιας εκτύπωσης του Bonfils θα μπορούσε να είναι σίγουρος ότι θα λάμβανε το πιο ευρέως αποδεκτό εκδοχή της όποιας άποψης είχε επιλέξει. Οι πλούσιοι που είχαν την οικονομική δυνατότητα να αγοράσουν ένα άλμπουμ, απέκτησαν συλλογές που θα τους επέτρεπαν να αισθάνονται ότι διαθέτουν μια αντιπροσωπευτική εικόνα οποιουδήποτε θέματος.

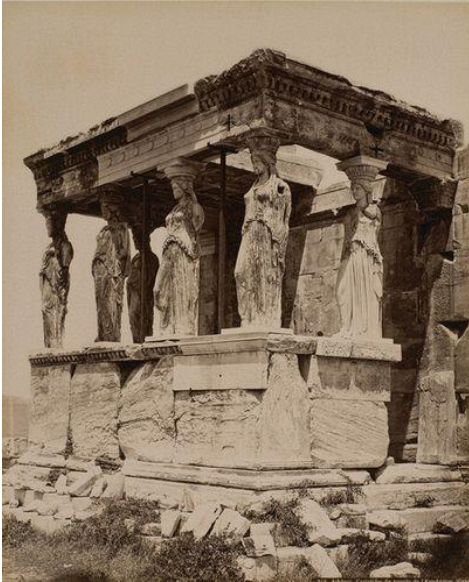
Η φωτογραφία του Bonfils είναι μια δημόσια τέχνη. Στην Αθήνα, παρουσιάζεται σαν να είναι δημόσιο πρόσωπο των αρχαίων Ελλήνων και της διαχρονική τελειότητα της αρχιτεκτονικής τους. Δεδομένων όλων αυτών των περιορισμών, είναι ακόμη πιο εντυπωσιακό το γεγονός ότι προσπάθησε να ανανεώνει τις εικόνες του διατηρώντας μια φρέσκια ματιά. Όπως επισημάνθηκε παραπάνω, δεν απλά εκτυπώνει παλιά αρνητικά, αλλά επέστρεφε στις τοποθεσίες για να αναθεωρήσει την άποψή του, μερικές φορές ριζικά. Ένας σκεπτικιστής θα μπορούσε να υποθέσει ότι αυτό είναι απλώς μια απάντηση στις αντιδράσεις του κοινού, για καινοτομία. Δεδομένου ότι ο Bonfils ζούσε από την πώληση φωτογραφιών, οι εμπορικές σκοπιμότητες πρέπει να έπαιξαν κάποιο ρόλο στην απόφαση να κάνει νέες φωτογραφίες παλαιών τοποθεσιών, αλλά δεν αρκούν για να δικαιολογήσουν όλα τα έξοδα και την προσπάθεια. Αντίθετα, οι αναθεωρήσεις του, όπως και η αυτοπεποίθησή στη δουλειά του, είναι άλλο ένα σημάδι της ευσυνειδησίας που διέπει όλο του το έργο. Στην εποχή τους οι εικόνες ήταν ιδιαίτερες και εξακολουθούν να είναι επιτυχείς και σήμερα.



Felix Bonfils (1831-1885)- Ο Παρθενώνας όπως φαίνεται από τα προπύλαια 1872 (πρώτη εικόνα) και το 1877 (δεύτερη εικόνα) .



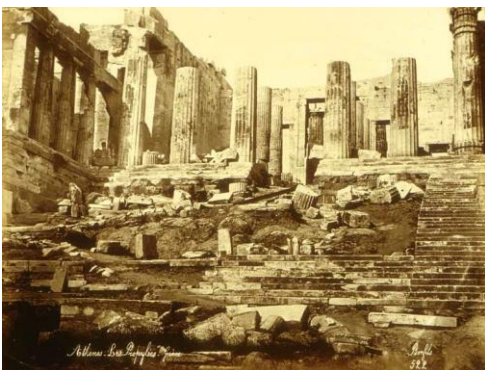
Felix Bonfils. Ο Πύργος των ανέμων /1870



*Felix Bonfils. Καρυάτιδες στο τέμπλο του Ερεχθείου/Αθήνα
1870*



Felix Bonfils. Η Πύλη του Αδριανού , Αθήνα /1870



Felix Bonfils. Προπύλαια , Αθήνα /1875

8.2. WILLIAM JAMES STILLMAN

Ο William James Stillman γεννήθηκε στο Schenectady το 1828 και σπούδασε εκεί στο Union College. Μετά την αποφοίτησή του πήγε να σπουδάσει ζωγραφική στην Αγγλία. Επέστρεψε στις Ηνωμένες Πολιτείες και το 1855 ίδρυσε το *The Crayon*, το πρώτο σοβαρό αμερικανικό περιοδικό για τις τέχνες.

Η ζωή του Στίλμαν είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την τέχνη του, η πραγματική σημασία των θέσεων του για την Ακρόπολη έγκειται στην προσωπική οπτική που επέβαλε στο υλικό του.

Το άλμπουμ ονομάζεται *The Acropolis of Athens: Picturesquely and Architecturally in Photography*, είναι σημαντικά τα δυο επιρρήματα καθώς αναδεικνύουν την πρόθεση του Stillman. Αναφέρει επίσης ότι κατά τη φωτογράφιση των κτιρίων, ο ίδιος προσπαθούσε, όποτε ήταν δυνατόν, να στέκεται έτσι ώστε οι απόψεις να είναι εντελώς μετωπικές και συμμετρικές. Τέτοια σχόλια, σε συνδυασμό με αναφορές σε τεχνικά δεδομένα, όπως η χρήση των ευθύγραμμων φακών του Dallmeyer, δημιουργούν μια ατμόσφαιρα επιστημονικής αντικειμενικότητας.

Θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε, επομένως, στο να περιμένουμε μια συστηματική, ή ακόμη και σχηματική επεξεργασία του χώρου. Αντ'αυτού, είμαστε αντιμέτωποι με έναν λαμπρά ιδιοσυγκρασιακό ξεναγό, ειδικό και παθιασμένο με το υλικό του.

Το άλμπουμ του Στίλμαν δεν συμμορφώνεται με τις συνήθειες πρακτικές του 19ου αιώνα, είτε αρχιτεκτονικές είτε αρχαιολογικές. Η αντίληψή του εξαρτάται σχεδόν εξίσου από την αλληλουχία των εικόνων.

Η Ακρόπολη των Αθηνών είναι μοναδική από πολλές απόψεις. Ο Stillman έχει επίγνωση της παραδοσιακής κάπως “ντοκιμαντέρ” προσέγγισης και ενίοτε υιοθετεί το ύφος της, αλλά χρησιμοποιεί επίσης τις ιδιαίτερες ιδιότητες της φωτογραφίας για να μεταφέρει το προσωπικό του όραμα γι' αυτό που έχει αποκαλέσει “το ελληνικό θαύμα”.

Με το συνδυασμό του προσωπικού, του επικού και του επιστημονικότητας, το έργο του Stillman υπερβαίνει κατά πολύ τη συμβατική αρχιτεκτονική φωτογραφία της εποχής του. Ενσαρκώνει τόσο τον ρομαντικό φιλελληνισμό όσο και την αισιοδοξία του δέκατου ένατου αιώνα που συσχέτισε τους σύγχρονους με τους με τους αρχαίους σε έναν δεσμό φωτισμένης κατανόησης.

Με τους διαφορετικούς τους τρόπους, τα έργα του Stillman και του Bonfils σηματοδοτούν το τέλος της πιο δημιουργικής περιόδου του φωτογραφίας των κλασικών χώρων της Αθήνας. Η αρχαιολογική εξερεύνηση και η ανακάλυψη μετατρέπονταν σε κάτι πιο συνηθισμένο. Στη φωτογραφία, το πεδίο είχε αφεθεί στα πολλά μικρά τοπικά στούντιο που είχαν ξεφυτρώσει για να εξυπηρετήσουν την αυξανόμενη τουριστική βιομηχανία.



William James Stillman , Θέα της Ακρόπολης/1869



William James Stillman , Δυτική όψη του Παρθενώνα /1869



William James Stillman , Δυτική στοά του Παρθενώνα /1869

8.3. Φίλιππος Μαργαρίτης

Ο Φίλιππος Μαργαρίτης (1810-1892) γεννημένος στη Σμύρνη με καταγωγή από την Ήπειρο. Θεωρείται ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος. Το 1832 κερδίζει υποτροφία στη Ρώμη για να σπουδάσει ζωγραφική. Επιστρέφει στην Ελλάδα το 1837 και μετά από πέντε χρόνια διορίζεται ως καθηγητής ζωγραφικής στο “σχολείο των τεχνών”, όπως ονομαζόταν τότε το Πολυτεχνείο. Το 1847 μετά από ένα ταξίδι του στο εξωτερικό μαθαίνει την τεχνική της δαγκεροτυπίας από τον Γάλλο P.Perraud. Ενώ το 1853 ανοίγει το πρώτο φωτογραφείο στην Πλατεία Κλαυθμώνος στην Αθήνα. Από εκεί θα περάσουν να φωτογραφηθούν απλοί πολίτες μέχρι και πολιτικοί, μέλη της βασιλικής αυλής και αγωνιστές της επανάστασης. Ο Μαργαρίτης ήταν ανήσυχο πνεύμα για αυτό και ασχολήθηκε αρκετά με τον κατάλληλο τον φωτισμό που θα του έφερνε ένα ωραίο αποτέλεσμα αλλά και τις πόζες. Στους πειραματισμούς του για τη στάση των μοντέλων χρησιμοποιούσε τη γυναίκα του αλλά και άλλους, οι οποίοι πόζαραν ντυμένοι με διαφορετικές τοπικές φορεσιές. Πρόκειται για φωτογραφίες που είναι πολύτιμες για την ελληνική παράδοση και αποτελούν βοήθημα για τους ερευνητές.



Φ. Μαργαρίτης-Χριστοδούλος Χατζηπέτρος, περί 1855, ολόσωμο, επιχρωματισμένη 18x26, από το Λεύκωμα Athens & Grecian Costumes. Ο στρατηγός Χριστοδούλος Χατζηπέτρος (1799-1896) ήταν γνωστός αγωνιστής του 1821 και μέλος της Φιλικής Εταιρείας. Πόλεμος στα Τριανόνα, στην Πόρτιν και στην Κόστα και διετέλεσε πρόεδρος της Εταιρείας στο πολιορκημένο Μισοκόγι. Ήταν δε συνεργάτης του Γ. Καραϊσκάκη και στην οργάνωση του Εφessίου, ο μεγάλος πολεμιστής, στο Σάλωνα. Διετέλεσε επίσης υπασπιστής του Οδυσσά και του Γεωργίου Α'.

Φίλιππος Μαργαρίτης. Στην φωτογραφία είναι ο Χριστοδουλόπουλος Χατζηπέτρος/1855. Επιχρωματισμένη φωτογραφία(από το Λεύκωμα Athens Grecian Costumes). Ο Χατζηπέτρος ήταν γνωστός αγωνιστής του 1821 και μέλος της Φιλικής Εταιρείας.



Φίλιππος Μαργαρίτης. Επιχρωματισμένη φωτογραφία της γυναίκας του Felicite/1855(από το Λεύκωμα Athens Grecian Costumes)



Φίλιππος Μαργαρίτης. Επιχρωματισμένη φωτογραφία της γυναίκας του Felicite/1855(από το Λεύκωμα Athens Grecian Costumes)

Το 1855 λαμβάνει μέρος με έξοδα της ελληνικής κυβέρνησης ,να οργανώσει το Ελληνικό Περίπτερο στην Παγκόσμια Έκθεση Παρισιού. Στην έκθεση έλαβε αποκλειστικά μέρος σαν φωτογράφος και παρουσίασε διάφορες φωτογραφίες των αρχαίων μνημείων της Ακρόπολης αλλά και της πόλης των Αθηνών. Στο τέλος της έκθεσης βραβεύτηκε κάτι το οποίο είναι αρκετά σημαντικό αν σκεφτεί τα μεγάλα ονόματα φωτογράφων που πήραν μέρος στην έκθεση αυτή.



Φίλιππος Μαργαρίτης. Άποψη της Αθήνας από την περιοχή του Ολυμπίου /1855



Φίλιππος Μαργαρίτης. Καρυάτιδα/1855. Τολμηρή προοπτική για την εποχή, αρκετά κοντινή λήψη.



*Φίλιππος Μαργαρίτης. Είσοδος του Ερεχθείου/1855
Στο βάθος πρέπει να είναι ένας από τους δυο του γιούς.*



Φίλιππος Μαργαρίτης. Πύργος των Ανέμων, Πλάκα/1855

Για τις λήψεις χρησιμοποιούσε μεγάλων διαστάσεων πλάκες υγρού κολλοδίου, μια τεχνική που έμαθε από το ταξίδι του στο Παρίσι. Στη συνέχεια τύπωνε τις πρώτες φωτογραφίες σε χαρτιά χλωριούχου άλατος και αργότερα σε χαρτιά αλμπουμίνας. Στη συνέχεια το 1856 πήρε μέρος στον ετήσιο διαγωνισμό του Πολυτεχνείου και εξέθεσε τις φωτογραφίες του.

Για τις λήψεις του ο Μαργαρίτης χρησιμοποιούσε απλή διακόσμηση που εμπεριείχε μια μονόχρωμη κουρτίνα και ένα χαλί για να μην φαίνεται το πάτωμα στο στούντιο του. Όμως στη συνέχεια διακόσμησε το χώρο με ζωγραφισμένες από τον ίδιο, συνθέσεις ελληνικών αρχαιοτήτων. Ένα τετράγωνο ξύλινο έπιπλο έχει συμπεριληφθεί στις περισσότερες φωτογραφίες, ενώ αρχαία ανάγλυφα ή αγγεία από δική του προσωπική συλλογή ήταν διακοσμητικά σε μερικές φωτογραφίες.

Ο Μαργαρίτης ήταν από τους πρώτους και ο πιο επιτυχημένος που φωτογράφιζε πολυπρόσωπες συνθέσεις που έφταναν μέχρι τα 8 άτομα. Άλλοι φωτογράφοι δεν το διακινδυνεύαν να φωτογραφίσουν πολλά άτομα διότι ήταν πολύ πιθανό να κουνηθεί κάποιος και η φωτογραφία να μην βγει σωστή.

Μέσα από τις φωτογραφίες του Μαργαρίτη παρατηρεί κανείς τις τάσεις της κοινωνίας που υπήρχαν εκείνη την εποχή. Οι ενδυμασίες όπως η φουστανέλα, που πρόκειται για εθνικό ένδυμα είχε αρχίσει σιγά σιγά να επικρατεί μόνο στους ηλικιωμένους και οι νεότεροι προτιμούσαν τα φράγκικα ρούχα.



Φίλιππος Μαργαρίτης.
Πολυπρόσωπη φωτογραφία.
Οι καθηγητές του σχολείου των
τεχνών /1852
Διακρίνονται τα τοιχώματα και το
πάτωμα που βρίσκονταν στην αυλή
του και το χρησιμοποίησε σαν
φωτογραφείο.

Μετάπειτα, το 1862 πήρε μέρος σαν φωτογράφος στην Παγκόσμια έκθεση του Λονδίνου. Τα συχνά ταξίδια του στο εξωτερικό τον έκανα να αποκτήσει συναίτερο, τον παλιό μαθητή του στη ζωγραφική, Ιωάννη Κωνσταντίνου, του οποίου η φωτογραφική καριέρα παρέμεινε επισκιασμένη απο τον διάσημο τότε Μαργαρίτη. Λίγο αργότερα μετά από το 1865 συνεργάστηκαν. Το φωτογραφείο ονομάστηκε “Μαργαρίτης και Κωνσταντίνου”.

Είχαν μεγάλη επιτυχία αφού η ποσοτική παραγωγή του φωτογραφείου αυξήθηκε κατά πολύ. Οι φωτογραφίες είχαν αρκετά πρωτότυπες τεχνικές όπως το φωτογράμματα.

Ο Μαργαρίτης αποφάσισε το 1873 να φύγει από την Ελλάδα και να ταξιδέψει στην Ευρώπη. Το φωτογραφείο παρέμεινε στον βοηθό του Ιωάννη Κωνσταντίνου.

υποσημείωση:

Το **φωτόγραμμα** είναι μία τεχνική που ξεκίνησε το 1717 και ονομάζεται η αποτύπωση της σκιάς σε ένα χαρτί, που εκτίθεται στο φως. Αυτό επιτυγχάνεται με πολλά αντικείμενα χωρίς να χρησιμοποιείται φωτογραφική μηχανή. Το μέρος του χαρτιού που δεν πέφτει πάνω του η σκιά, καίγεται και έτσι σχηματίζεται μια σκούρα απόχρωση, ενώ το υπόλοιπο μέρος παραμένει λευκό.

8.4. Nelly's (Έλλη Σουγιουτζόγλου-Σεραϊδάρη)

Η Nelly's είναι από τις πιο σημαντικές φωτογράφους της περιόδου του Μεσοπολέμου. Η Έλλη Σουγιουτζόγλου, γνωστή ως Nelly's, γεννήθηκε στο Αϊδινι της Μικράς Ασίας στις 10 Νοεμβρίου το 1899 (1899-1998). Ήταν ακόμα πολύ νέα όταν οι Τούρκοι κατέστρεψαν την πόλη της, έτσι αναγκάστηκε με την οικογένειά της να καταφύγει στη Σμύρνη.

Διέθετε ανήσυχο χαρακτήρα και αυτό την έκανε να αναζητήσει καλλιτεχνικούς δρόμους που η Σμύρνη δεν κατάφερε να της παρέχει.

Έτσι επιστρέφει στη Δρέσδη το 1920 για να σπουδάσει πιάνο και ζωγραφική.

Η Nelly παράλληλα με την παρακολούθηση των σπουδών της, πήγαινε σε φωτογραφικές εκθέσεις. Γοητεύτηκε από αυτή και την καινούργια τέχνη για εκείνη και έτσι το 1922 αφού πλέον ζούσε στην Αθήνα αποφάσισε να σπουδάσει φωτογραφία. Η Nelly κατάφερε αν και αρκετά μικρή τότε να έχει σημαντικούς δασκάλους για φωτογράφους. Ο πρώτος ήταν ο Hugo Erfurth που εκπροσωπούσε την κλασική φωτογραφία και το παραδοσιακό πορτρέτο στο στούντιο. Ο δεύτερος ήταν ο Franz Fiedler, ο οποίος δημιουργούσε αφηρημένες συνθέσεις με σύγχρονες τεχνικές και είχε πρωτοποριακές αντιλήψεις για την φωτογραφία.

Το 1922 η Nelly έρχεται στην Ελλάδα για να εργαστεί καλλιτεχνικά. Κατάφερε να βρει ένα μικρό διαμέρισμα στην οδό Ερμού, το οποίο το έχει και σαν ατελιέ. Αυτό που την τραβούσε να φωτογραφίσει στην Ελλάδα ήταν οι πρόσφυγες της Μικράς Ασίας. Μέσα από δράμα αυτών των ανθρώπων που αποθανάτιζε με την φωτογραφική μηχανή, εκδήλωνε στο κοινό της και τον δικό της πόνο που την οδήγησε στην Ελλάδα. Δεν άργησε να γίνει γνωστή με την πρωτοποριακή της αντίληψη.

Εργάστηκε με τεχνικές όπως η βρωμοελαιουτυπία (Bromoil) και το Κάρμπο. Πρόκειται για τεχνικές όχι και τόσο γνωστές στην Ελλάδα, είναι μη αργυρούχες μέθοδοι, οι οποίες ήταν αρκετά χρονοβόρες. Για την δημιουργία της τελικής φωτογραφίας χρειαζόταν ο φωτογράφος να παρέμβει με πινέλα και χρώματα. Στα πρώτα χρόνια της καριέρας της διαθέτει μια εξπρεσιονική αντίληψη ενώ στην συνέχεια ασχολείται με λιγότερο αφηρημένες συνθέσεις.

Μέσα σε πολύ λίγο χρόνο η Nelly's έγινε γνωστή φωτογράφος της καλής κοινωνίας. Φωτογραφίζονταν στο ατελιέ της πολιτικοί, ποιητές, λογοτέχνες, ενώ δεν έλειπαν οι

διεθνείς διακρίσεις αφού βραβεύτηκε σε εκθέσεις όπως των Βρυξελλών, Καναδά, Παρίσι και Στοκχόλμη. Επίσης,οργάνωνε συχνά φωτογραφικές εκθέσεις στο φωτογραφείο της όπου έδειχνε την καινούργια δουλεία της, στην οδό Ερμού. Γνωστοί του καλλιτεχνικού κύκλου ασχολήθηκαν με την Nelly's , όπως ο Σπύρος Μελάς που από τα πρώτα της βήματα είχε εκτιμήσει το έργο της.

Η Nelly's αρκετά πρωτοποριακή για την εποχή της, φωτογράφησε γυναικείο γυμνό αρχικά το 1925 στον Παρθενώνα ,με μοντέλο την μπαλαρίνα Μονα Ραίνα. Ενω υπήρξε έντονη κατακραυγή από το κοινό, αποφάσισε να το ξανά επαναλάβει το 1929 με μια Ουγγαρέζα χορεύτρια την Νικόλσα. Τα έργα της αυτά δεν στοχεύαν να προκαλέσουν, αντίθετα διακρίνονται με έντονη εσωτερικότητα και πνευματικότητα. Αποπνέουν μια αρμονική συνύπαρξη των όγκων των μνημείων και των ανθρώπινων μορφών που καθιστούν τα έργα της αυτά επιβλητικά στον κοινό.

Οι φωτογραφίες αυτές με την αναπαράσταση του γυναικείου σώματος, ήταν η αρχή για να διαμορφωθεί στην Ελλάδα ένα αισθητικού κριτηρίου. Η Έλλη Σουγιουτζόγλου θεωρεί πως τα συγκεκριμένα έργα της πέρα από το αισθητικό κομμάτι, παραπέμπουν σε ιδεαλιστικές απεικονίσεις της ποιητικής ελληνικής μυθολογίας .

“Τα Γυμνά της Ακρόπολης” καταφέρνουν με αυτό τον τρόπο να αλλάξουν την αντίληψη που έχουν μέχρι τότε για τα γυμνά σώματα. Ταυτόχρονα, την δεκαετία του 30', σχεδόν την ίδια χρονική περίοδο, που μεγάλοι Έλληνες ζωγράφοι αρχίζουν να ζωγραφίζουν γυμνά σώματα στα έργα τους.

Σε κάποιες εικόνες που η λήψη γίνεται πιο κοντά το σώμα τείνει να είναι φλου, αλλά και η ζωγραφικότητα που προκύπτει στερεί από το σώμα ένα ποσοστό της πλαστικότητας του για να το κάνει λιγότερο αισθησιακό και προσβλητικό για τα ήθη της εποχής.

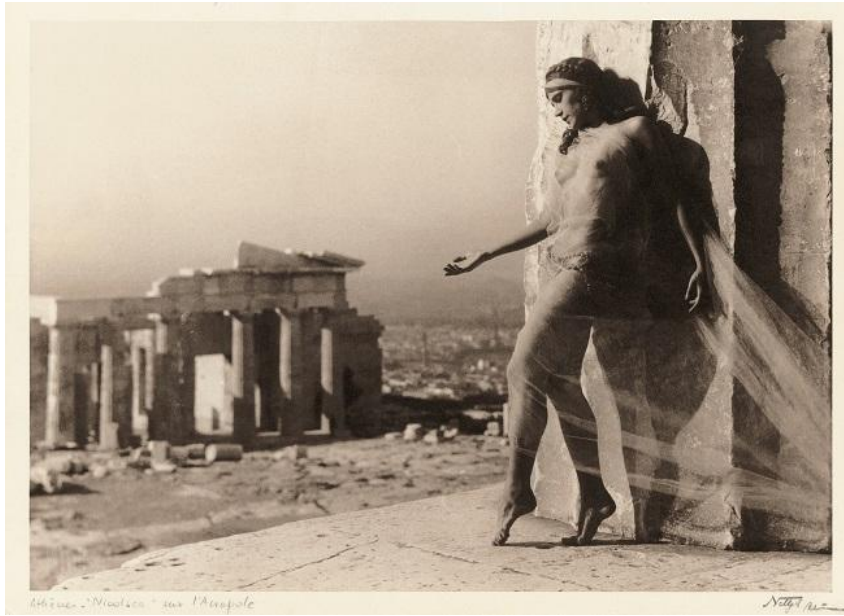
Συνοψίζοντας, η Nelly's απεικονίζει φωτογραφίες που έχουν μια επιθυμητή ταυτότητα του νέου κράτους, μια εικόνα του πώς επιθυμούσε η νέα μεσαία τάξη της Ελλάδας να εμφανίζεται τόσο η χώρα μας όσο και οι ίδιοι, δηλαδή πώς επιδίωκε να συγκροτήσει την κοινωνική, πολιτιστική και εθνική της ταυτότητα.



Η Nelly's φωτογραφίζει την χορεύτρια Nikolska στον Παρθενώνα , Αθήνα 1929



Η Nelly's φωτογραφίζει την χορεύτρια Nikolska στον Παρθενώνα , Αθήνα 1929



Η Nelly φωτογραφίζει την χορεύτρια Nikolska στον Παρθενώνα , Αθήνα 1929



Η Nelly's φωτογραφίζει την Mona Raiva , Ακρόπολη 1927

Όπως φαίνεται και από τις φωτογραφίες της η Nelly's είχε εμπνευστεί από την αρχαία Ελλάδα καθώς είχε μελετήσει τα αρχαία αγάλματα. Ασχολήθηκε με μία σειρά “κολλάζ” η οποία αφορούσε τη σύγκριση των σύγχρονων Ελλήνων με αυτών των αρχαίων αγαλμάτων, που είχε σαν αποτέλεσμα να δικαιολογήσει την ομοιότητα των χαρακτηριστικών που διέθεταν.

Το 1926 η Nelly's γνώρισε τον Fred Boissonas, ο οποίος ήταν Ελβετός φωτογράφος και η δουλειά του θεωρείται καθοριστική στην εξέλιξη της φωτογραφίας στην Ελλάδα. Συνεργάστηκαν και έτσι η Nelly's απέκτησε νέες εμπειρίες. Εμφάνιζε τις πλάκες του Boissonas και παρατήρησε ότι πολλές φωτογραφίες ήταν αρκετά παρόμοιες μεταξύ τους. Όταν ρώτησε γιατί συμβαίνει αυτό της είπε πως ήθελε να αποτυπώνει το ίδιο θέμα αλλά διαφορετικές ώρες της ημέρας με διαφορετική σκίαση και στο τέλος επέλεγε μια του φαίνεται καλύτερη. Το ίδιο έκανε και αργότερα στην λήψη τοπίων. Ήταν πολύ καλή στα πορτρέτα, αφού σχεδόν όλα έχουν ιδιαίτερη αισθητική και είναι αρκετά πρωτότυπα.

Το 1929 παντρεύτηκε τον Άγγελο Σεραϊδάρη, Έλληνα γεννημένο και μεγαλωμένο στη Δρέσδη οποίος ήταν πιανίστας και έζησαν μαζί για τα υπόλοιπα χρόνια της ζωής τους. Ασχολήθηκε μετέπειτα και ο ίδιος με την φωτογραφία και είχε αρκετά σπουδαία πορεία.

Το 1930 ανέλαβαν μαζί την φωτογράφιση των Β' Δελφικών Εορτών, το οποίο το οργάνωνε ο Άγγελος Σικελιανός. Αργότερα, με την μέθοδο της βαθυτυπίας, η οποία είναι μέθοδος εκτύπωσης σε επιφάνεια τυπογραφικής πλάκας, εκτύπωσε μια σειρά από καρτ-ποστάλ από τις Δελφικές Εορτές. Ενώ τη δεκαετία του '30 διορίστηκε επίσημη φωτογράφος του Υπουργείου τουρισμού, αλλά και ήταν από τους πρώτους φωτογράφους που ασχολήθηκαν με τη φωτογραφία μόδας. Τα φορέματα από τις φωτογραφίες μόδας ήταν εμπνευσμένα από την Αρχαία Ελλάδα και πολλά από αυτά εκδόθηκαν στον περιοδικό En Grece, περιοδικό του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού.

Το 1937 μετακόμισε στο Αμβούργο για να μελετήσει τα μυστικά της έγχρωμης φωτογραφίας από τον ίδιο τον δημιουργό και εφευρέτη τον Fred Herzog. Η μέθοδος που σπούδασε ήταν αρκετά δύσκολη και ονομαζόταν Duxochrome, τα αποτελέσματα της μεθόδου της αρκετά εντυπωσιακά όμως. Οι μηχανές για αυτή τη μέθοδο ήταν πολύπλοκες στην κατασκευή για αυτό και κόστιζαν πολλά χρήματα για την εποχή.

Έπειτα το 1939 εγκαινιάστηκε η Διεθνής Έκθεση της Νέας Υόρκης και η Nelly's πήρε μέρος καθώς είχε το δικό της περίπτερο με κολλάζ και γιγαντοαφίσες τραβηγμένες στην Ελλάδα.

Ξέσπασε όμως ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και αναγκάστηκε με τον άντρα της να παραμείνει στην Αμερική για 27 χρόνια. Δεν εγκατέλειψε τη φωτογραφία όμως, συνέχισε την καριέρα της, τόσο στα πορτραίτα της με την έγχρωμη φωτογραφική της μηχανή όσο και στην διαφημιστική φωτογραφία. Πολλά από τα έργα της δημοσιεύτηκαν σε περιοδικά ενώ δεν άργησε να βραβευτεί για πολλά από αυτά. Το 1966 γυρνάει οριστικά στην Ελλάδα, αποσύρθηκε από την φωτογραφία, μιλούσε όμως πάντα με μεγάλη αγάπη για αυτή. Άφησε πίσω της ένα τεράστιο έργο ανεκτίμητης ιστορικής και φωτογραφικής αξίας. Το μεγαλύτερο μέρος της φωτογραφικής της συλλογής της αποφάσισε να το δώσει στο Μουσείο Μπενάκη, ενώ τιμήθηκε με το παράσημο του Ταξιάρχου του Τάγματος του Φοίνικος, καθώς και με το Βραβείο Γραμμάτων και τεχνών της Ακαδημίας Αθηνών.



Αθλητής, Δημήτρης Καραμπάτης στην Ακρόπολη, 1925



*Άποψη του Ερεχθείου απο τα Προπύλαια, 1930
οι φωτοσκιάσεις των αρχαίων μνημείων εντυπώσιασαν την Nelly's*



Οι Καρυάτιδες του Ερεχθείου , 1930



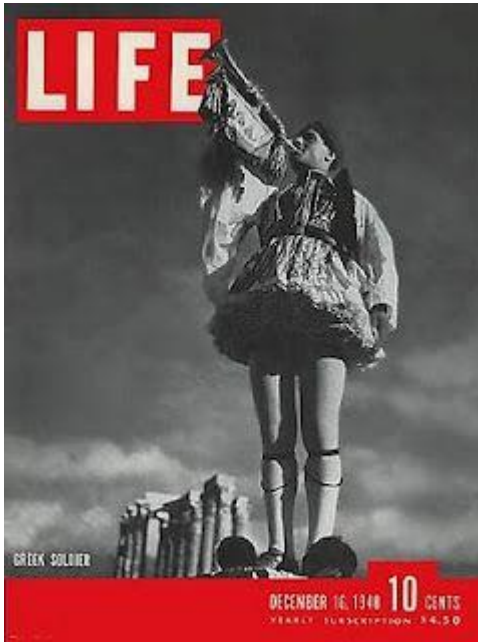
Τμήμα του Παρθενώνα, 1930



*Θέα της Ακρόπολης,
φωτογραφικό αρχείο του
Μουσείου Μπενάκη/1930*



*Κολλάζ για το ελληνικό περίπτερο στην έκθεση
Ν. Υορκης/1930*



Περιοδικό LIFE, Δεκέμβριος/1940

Πρώτη φορά ευρείας γνωστό περιοδικό είχε εξώφυλλο με ελληνικό θέμα και Ελληνίδα φωτογράφο Nelly's.

8.5. Στέλιος Σκοπελίτης

Ο Στέλιος Σκοπελίτης γεννήθηκε στην Μυτιλήνη το 1942 (1942-). Υπήρξε για πολλά χρόνια συντάκτης στην εφημερίδα «Τα Νέα». Σε πολλά περιοδικά και εφημερίδες έχουν δημοσιευτεί κείμενα του αλλά και συνεντεύξεις. Πόλλα έργα του βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα , συγκεκριμένα στη Δημοτική Πινακοθήκη Αθηνών και στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης στο Ρέθυμνο αλλά και μερικά στην Αμερική. Ζεί και εργάζεται στην Αθήνα.

Άρχισε να φωτογραφίζει την Αθήνα από το 1962 μέχρι το 1967. Του άρεσε η αρχιτεκτονική των κτιρίων της Αθήνας για αυτό ένωσε την ανάγκη να φωτογραφίσει τα νεοκλασικά της. Όπως λέει ο ίδιος του φάνηκε ενδιαφέρον πως κάθε γειτονιά είναι διαφορετική από την άλλη, και όχι για την ιστορία που μπορεί να έχουν αυτά τα κτίρια.

Ήταν μια Αθήνα όπως λέει που δεν είχε τίποτα να ζηλέψει αρχιτεκτονικά απο τις υπόλοιπες πόλεις της Ευρώπη. Όμως δεν κατάφερε να διαφυλάξει τα νεοκλασικά κτήρια της με την πάροδο του χρόνου, αντίθετα με την Ευρώπη. Χτίστηκαν την μια στιγμή για να κατεδαφιστούν την επόμενη και λόγω επιπολαιότητας και αναζήτησης κέρδους, η εικόνα αυτή της νεοκλασικής Αθήνας σταδιακά αφανίστηκε.

Στην αντίληψη του Στέλιου Σκοπελίτη για τα νεοκλασικά κτίρια έπαιξε σημαντικό ρόλο, ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989) , ο οποίος ήταν ζωγράφος και σκηνογράφος. Τον πρώτο χρόνο που άρχισε να μένει στην Αθήνα ο Σκοπελίτης τον έπαιρνε μαζί του σε περιηγήσεις ο Τσαρούχης , φωτογράφιζε με μια απλή μηχανή εικόνες δρόμου και τα νεοκλασικά κτίρια, ενώ στην συνέχεια γίνονταν πίνακες του Τσαρούχη στο μικρό του εργαστήρι. Χαρακτηριστικά λέει πως του προκαλούσαν λύπη όταν τα έβλεπε ερειπωμένα και ήθελε να τα φωτογραφίζει ώστε με αυτό τον τρόπο να διασωθεί η εικόνα τους αλλά και να ωριμάσει ιστορικά σαν πολίτης της πόλης, σαν ένας κάτοικος εσωτερικής μετανάστευσης. Φτάνει στο συμπέρασμα λοιπόν πως μέσα από την αρχιτεκτονική κρύβεται η ιστορία της πόλης, ο πολιτισμός της, όσο σκοτεινός η λαμπρός μπορεί να είναι.

Ο Στέλιος Σκοπελίτης μέσα από τις φωτογραφίες του προβάλλει μια αστική ταυτότητα που τότε έμοιαζε περιφρονημένη. Μέχρι και σήμερα οι φωτογραφίες αυτές, τόσο των σπιτιών και των διακοσμητικών λεπτομερειών δείχνουν έναν ιδιαίτερο ψυχισμό.

Η προσέγγιση του είναι ίσως συναισθηματική παρά ορθολογική καταγραφή του αρχιτεκτονικού τοπίου. Καταφέρνουν οι φωτογραφίες του να ανασύρουν μνήμες για όσους κατοικούσαν σε αυτά τα κτήρια. Διέθεταν όλες τις εκδοχές του ευρύτερου νεοκλασικού κινήματος, από το κτίριο της Βουλής ως τα μονώροφα κτίρια με την απόλυτη γεωμετρία της οθωνικής περιόδου ως την νεομπαρόκ αισθητική από τις αρχές του 20ου αιώνα.



Αρσάκειο, οδός Πανεπιστημίου, Αθήνα. Από το βιβλίο του Στέλιου Σκοπελίτη “Νεοκλασικά σπίτια της Αθήνας”



Ιπποκράτους 54 , Αθήνα. Από το βιβλίο του Στέλιου Σκοπελίτη “Νεοκλασικά σπίτια της Αθήνας και του Πειραιά”



Πανεπιστημίου, Αθήνα. Από το βιβλίο του Στέλιου Σκοπελίτη “Νεοκλασικά σπίτια της Αθήνας και του Πειραιά”



Παλαιά Βουλή, οδός Σταδίου . Από το βιβλίο του Στέλιου Σκοπελίτη “Νεοκλασικά σπίτια της Αθήνας και του Πειραιά”



Εθνικό Θέατρο , Αγίου Κωνσταντίνου. Από το βιβλίο του Στέλιου Σκοπελίτη “Νεοκλασικά σπίτια της Αθήνας και του Πειραιά”

8.6. Κατερίνα Ζωιτοπούλου

Η Κατερίνα Ζωιτοπούλου γεννήθηκε στην Αθήνα. Στο Βερολίνο πέρασε στην Κρατική Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης και έκανε σπούδες πάνω στον Κινηματογράφο και τη Φωτογραφία. Από την σχολή αυτή αποφοίτησε το 1965 με βραβείο Φωτογραφίας. Στην Γερμανία παρέμεινε για μεγάλο χρονικό δουλεύοντας ως μοντέρ σε ντοκιμαντέρ και στην τηλεόραση. Παράλληλα εργάστηκε ως φωτογράφος και ασχολήθηκε με την καλλιτεχνική φωτογραφία ενώ συμμετείχε σε εκθέσεις φωτογραφίας στη Γαλλία και στη Φιλανδία.

Η Κατερίνα Ζωιτοπούλου έρχεται στην Αθήνα το 1966 για διακοπές ,στην πόλη την οποία γεννήθηκε. Θα αντικρίσει μια πόλη διαφορετική ,θα την απαθανατίσει και θα δημιουργήσει ένα φωτογραφικό λεύκωμα με τίτλο «Αθήνα/Athen» .

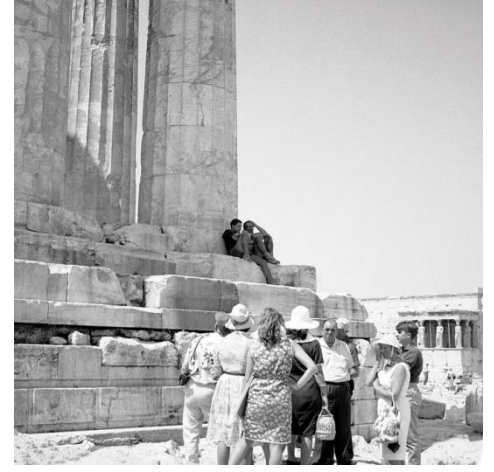
Όταν πήγε στα γνωστά της στέκια, δεν αναγνώρισε σχεδόν τίποτα. Όμως τα πρόσωπα των ανθρώπων ήταν τα ίδια και ήταν ταυτόχρονα και τόσο διαφορετικά, τόσο γοητευτικά. Αισθάνθηκε σαν μια ξένη που ερχόταν στον τόπο της. Η πόλη την γοήτευσε με έναν παράξενο τρόπο: ήταν ξένη και αλλαγμένη αλλά ταυτόχρονα και πολύ οικεία. Με τον φακό της κατάφερε να αιχμαλωτίσει αυτό το περίεργο. Πλέον αυτό το λεύκωμα έχει και ιστορική αξία.

Οι περισσότερες φωτογραφίες της είναι ανθρωποκεντρικές. Όπως φαίνεται και από τις φωτογραφίες της άλλωστε την συγκινούν οι απλοί και ταπεινοί άνθρωποι, η ζωή τους, τα σπίτια τους, τα αντικείμενα που χρησιμοποιούν.

Η πόλη τότε διέφερε. Ο κόσμος πλέον δεν κατέβαινε από τις γειτονιές να ψωνίσει στην αγορά.Κι όμως, όποια ώρα και να περνούσες από την οδό Αθηνάς, θα την έβρισκες γεμάτη. Το ίδιο συνέβαινε και με το Μοναστηράκι και την Αιόλου. Πάντα θα κατεβαίνουν τουρίστες από την Ακρόπολη , διασχίζοντας την Πλάκα θα καταλήγουν στα ίδια μέρη από αυτά που πέρασε και η φωτογράφος το '66.

Ο φακός της φωτογράφου αποτυπώνει τη δυναμική τη καθημερινότητας που μας φαίνεται μακρινή αλλά οι μνήμες αυτές καταφέρνουν μέσα από τις φωτογραφίες να παραμένουν ανεξίτηλες στο χρόνο.Η Ακρόπολη, το Σύνταγμα , η Πλατεία Ταχυδρομείου, η Ομόνοια , η Βαρβάκειος Αγορά ,γειτονιές , αγορές είναι μερικά από αυτά που φωτογράφησε την ολιγοήμερη διαμονής στην Αθήνα το 1966.





8.7. Πλάτων Ριβέλλης

Ο Πλάτων Ριβέλλης γεννήθηκε στην Αθήνα (1945-), σπούδασε Νομικά στην Αθήνα, Πολιτικές επιστήμες στο Παρίσι. Φωτογραφία σπούδασε στην Αμερική το 1983 και μαθήτευσε δίπλα στο Garry Winogrand (1928 -1984), για αυτό και ο Ριβέλλης έχει επιρροή από τις φωτογραφίες δρόμου. Στην Αθήνα διδάσκει φωτογραφία από το 1981 μέχρι και σήμερα. Έχει κάνει εκπομπές για την φωτογραφία στην κρατική τηλεόραση. Ενώ τα σεμινάρια και οι διαλέξεις του πάνω στην φωτογραφία είναι αναρίθμητες σε όλη την Ελλάδα. Ο Πλάτων Ριβέλλης στο βιογραφικό του βρίσκονται και οι ομαδικές εκθέσεις αλλά και ατομικές καθώς έχει συγγράψει τη λευκώματα, θεωρητικά βιβλία αλλά και την αυτοβιογραφία του.

Διευθύνει μεταξύ άλλων τις εκδόσεις Φωτοχώρος. Έχει επίσης ιδρύσει τον “Φωτογραφικό Κύκλο” που είναι ένα μη κερδοσκοπικό πολιτιστικό σωματείο από το 1988 στην Αθήνα.

Αναφέρει πως έγινε δάσκαλος φωτογραφίας για να μοιράζεται αυτή του την τέχνη και τους προβληματισμούς που προκύπτουν μέσα από αυτό. Μερικά πράγματα που τον καθορίζουν στη τέχνη είναι μη ύπαρξη απαντήσεων, το μυστήριο της ζωής και της ύπαρξης γενικότερα, η αυστηρότητα κάθε μορφής, η αφαίρεση ως μέσο και τέλος αναζητά την συγκίνηση πέρα από συναισθηματικούς δεσμούς.

Θεωρεί πως ουσιαστικό αντικείμενο της φωτογραφίας είναι ο ίδιος ο φωτογράφος, διότι μέσα από τα μάτια του προβάλλεται στην εικόνα το καλλιτεχνικό, αισθητικό, συναισθηματικό στοιχείο του κάθε καλλιτέχνη. Οι φωτογραφίες που τραβάει ο ίδιος αντικατοπτρίζουν την στάση του για τη ζωή αλλά και τη φωτογραφία, αποδίδοντας το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα συλλέγοντας στοιχεία από τη ζωή. Ο Πλάτων Ριβέλλης πιστεύει πως η φωτογράφιση είναι μια πράξη ενθουσιασμού, δηλαδή η δημιουργία αυτή αντλείται απο θετικά συναισθήματα, για να φτάσει στο σημείο ο φωτογράφος να τραβήξει τη λήψη. Αν ο φωτογράφος δεν ενθουσιαστεί με αυτό που πρόκειται να τραβήξει και δεν το νιώθει δικό του αλλά του προκαλεί δυσαρέσκεια, η γνώμη του είναι πως δεν πρέπει να το φωτογραφίσει.

Τα μνημεία τα οποία φωτογραφίζει του προκαλούν δέος και τον μαγνητίζουν. Ο χρόνος όπως αναφέρει, χάνεται όταν φωτογραφίζει. Θεώνει την σχέση της φωτογραφίας με το χρόνο πως συνδέονται, αφού το χρησιμοποιεί ώστε να υλοποιηθεί το αποτέλεσμα της.

Η στιγμή της λήψης προσδίδει ακινησία και έτσι η φωτογραφία φυλακίζει τη συγκεκριμένη στιγμή κάνοντας το χρόνο να σταματάει.

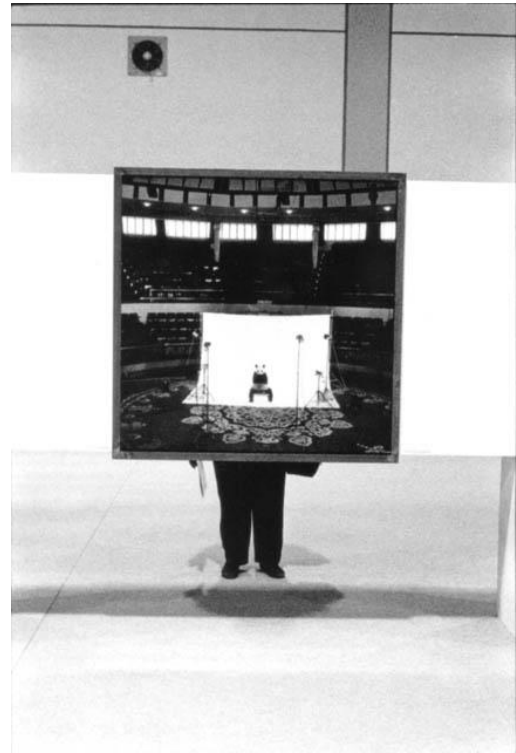
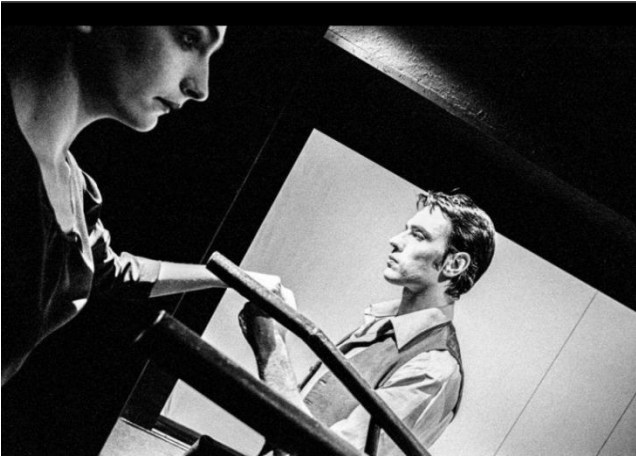
Από μικρή ηλικία τον γοήτευε η φθορά που προκαλεί το πέρασμα του χρόνου τόσο στα κτήρια όσο και στα πρόσωπα των ανθρώπων που όλο και πιο κοντά στο θάνατο έρχονται αλλά πως τελικά αυτή είναι η ομορφιά της ζωής.



Πλάτων Ριβέλλης, Στοά Αττάλου, Αθήνα/1990

Αναλογικές /1992







8.8. Νίκος Βατόπουλος

Ο Νίκος Βατόπουλος γεννημένος στην Αθήνα (1960-). Έχει ειδικότητα στην ιστορία της Αθήνας και στον αστικό πολιτισμό. Ασχολήθηκε ερασιτεχνικά με τη φωτογραφία. Από την ηλικία των 15 χρονών θυμάται τον εαυτό του στην γειτονιά της Κυψέλης όπου και έμενε να φωτογραφίζει με μια Kodak, κτίρια και δρόμους. Πλέον δουλεύει στην εφημερίδα *Καθημερινή* από το 1988 ως δημοσιογράφος με δημοσιεύματα που αφορούν περιπάτους του στην Αθήνα.

Έιχε αρχίσει από 17 χρονών να κρατάει σε μπλοκ διάφορα αποκόμματα, επιστολές αναγνωστών από περιοδικά και εφημερίδες για ότι είχε σχέση με την Αθήνα, τα οποία τα κολλούσε με τις ημερομηνίες τους και έτσι πριν δουλέψει στην *Καθημερινή* είχε ήδη οργανώσει μια σχέση με τον τύπο. Ακόμα και τώρα διαβάζοντας τα παλιά αποκόμματα για την Αθήνα του κάνει εντύπωση να διακρίνει τις μεταβολές της επικαιρότητας που υπάρχουν στην πόλη.

Στη συνέχεια λόγω αυτής της στήλης προέκυψαν και δυο βιβλία. Το πρώτο λέγεται “Περπατώντας την Αθήνα” και το δεύτερο “Μικροί δρόμοι της Αθήνας”. Περιλαμβάνουν την καταγραφή των αστικών κέντρων, την αρχιτεκτονική του 19ου και 20ου αιώνα, και διαδρομές μέσα από τις φωτογραφίες του. Έχει επίσης πάρει μέρος σε εκθέσεις ως φωτογράφος και έχει αναλάβει ένα πρότζεκτ που λέγεται “Η Αθήνα της δεκαετίας του ‘60”. Όπως αναφέρει τον ενδιαφέρει η διαχρονικότητα της Αθήνας και η μεταπολεμική εποχή δεκαετία του ‘60.

Ταυτίζεται λίγο με τον Charles Dickens που έκανε περιπάτους στην Αμερική και εξερευνούσε δρόμους και γειτονιές. Έτσι ξεκίνησε και ο ίδιος ο Νίκος Βατόπουλος να φωτογραφίζει που άλλοτε θα ξεκινήσει και όπου τον βγάλει ο δρόμος ή συνειδητά επιλέγει πως θα πάει να εξερευνήσει αυτή τη γειτονιά σήμερα αφού έχει πρώτα δει στον χάρτη τη διαδρομή. Ανακαλύπτει μια αχανής πόλη και τα υποσύνολα της. Έμαθε γειτονιές και θεωρεί πως η φωτογραφία είναι θέμα βλέμματος, διάθεσης και περιέργειας να μάθεις. Του δημιουργήθηκε η ανάγκη παρατήρησης της πόλης και πιστεύει πως αναπόφευκτα είναι μια περίοδος της Αθήνας που μεταβάλλεται συνεχώς. Αγαπημένος περίπατος του είναι Φιλοπάππου αφού είναι ξεχωριστό τοπίο στο κέντρο της Αθήνας.

Τα εγκαταλελειμμένα σπίτια του προκαλούν μια αίσθηση από σκηνή καθημερινότητας που του ασκούν μια γοητεία.

Τον ενδιαφέρει η ιστορία της κατοίκησης για αυτό και έχει ματιά κυρίως ανθρωποκεντρική, τον ενδιαφέρει η κοινωνική ανθρωπογεωγραφία και πως τα πράγματα εξελίχθηκαν, δεν είναι νοσταλγός του παρελθόντος αλλά είναι ένας άνθρωπος με μεγάλη ευαισθησία σε αυτό που έχει μείνει ή σε αυτό που υπήρξε και αυτό τον συγκινεί.

Φωτογραφίζει και γράφει για μια πόλη που αξίζει να την αγαπάμε, αναδύθηκε μια ιδιαίτερη πτυχή των πολιτών, περιηγήσεις, δράσεις. Η Αθήνα ομολογεί πως έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα και δύσκολο να βρεις συγγενή κουλτούρα σε άλλη πόλη, όμως όπως διαπιστώνει η Αθήνα πολλά άχαρα κτίρια μιας φτηνής εμπορικής εκμετάλλευσης μετά τον πόλεμο κυρίως, οι πολυκατοικίες που έγιναν κτίρια πολυόροφων βιοτεχνιών. Κάνοντας μία βόλτα στον εθνικό κήπο, το Ζάππειο, το Σύνταγμα, το Πανεπιστήμιο, παλιά Βουλή καταλαβαίνεις ότι έχει πολλές στρωματογραφίες αστικές. Θεωρεί ότι δεν μοιάζει με καμία άλλη πόλη της Ευρώπης και αυτό το βρίσκει υπέροχο. Υπάρχει μια τραχύτητα πλέον στο κάδρο της πόλης, μια ανάγκη γεννήθηκε από αυτήν την αντικειμενική ασχήμια και την προκάλεσε όπως λέει μια πίεση, μια άγνοια και τα λάθη ακόμα συνεχίζονται.

Δυσανεστημένος όμως από τους πολίτες θεωρεί πως δεν είναι σε θέση να διατηρήσουν την ιστορική μνήμη αφού δεν είναι σε θέση να αντιληφθούν ποιότητες.

Τέλος πιστεύει πως η Ακρόπολη ορίζει την Αθήνα και πως η Αθήνα έγινε Αθήνα λόγω της Ακρόπολης και ξέρεις τι συμβολίζει αυτή, αφού ορίζει πλέον πολύ βασικό σημείο και υπάρχει ένα στοιχείο αυτοσυνειδησίας.



Νίκος Βατόπουλος. Οδός Πτολεμαίων, Παγκράτι.



Νίκος Βατόπουλος. Οδός Φαίδρας, Θησείο.



Νίκος Βατόπουλος. Οδός Ζαχαρίτσα, Κουκάκι.



Νίκος Βατόπουλος. Οδός Εφέσσου, πλησίον Αχαρνών.



Νίκος Βατόπουλος. Οδός Ρεμούνδου , δίπλα στον Άγιο Παντελεήμονα



Νίκος Βατόπουλος. Πλάτωνος 109 ιστορική συνοικία στην Ακαδημία Πλάτωνος.

8.9. Jean -Francois Bonhomme

Ο φωτογράφος Jean -Francois Bonhomme (1943-) δημοσίευσε για πρώτη φορά το 1966 στα ελληνικά και στα γαλλικά μια σειρά από φωτογραφίες στο βιβλίο *“Athens, Still Remains”*, βιβλίο που έγραψε ο Jacques Derrida. Στο βιβλίο υπάρχουν φωτογραφίες της Αθήνας και αναλύεται το φωτογραφικό μέσο σε σχέση με την ιστορία της φιλοσοφίας και ο προβληματισμοί που προκύπτουν από αυτό. Ταυτόχρονα υπάρχει φωτογραφική ανάλυση, φιλοσοφικό δοκίμιο και αυτοβιογραφική αφήγηση, το *Athens, Still Remains* , παρουσιάζει μια ιδιαίτερη θεωρία της φωτογραφίας και ρίχνει φως στη ζωή και το έργο του Derrida.

Το βιβλίο αρχίζει με μία φράση που χρειάζεται ανάλυση για να κατανοηθεί ακριβώς, η οποία λέει “οφείλουμε στους εαυτούς μας στον θάνατο”. Αυτή τη φράση μέσα από τις φωτογραφίες του Bonhomme τόσο από τα ερείπια της αρχαίας Αθήνας όσο και από τις σύγχρονες σκηνές μιας Αθήνας που εξακολουθεί να ζει και η οποία επίσης οδεύει προς την καταστροφή και τον θάνατο. Έτσι ο Derrida διερωτάται για μια φιλοσοφική παράδοση που εκτείνεται από τον Σωκράτη μέχρι τον Heidegger, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος και ιδιαίτερα ο φιλόσοφος θεωρείται ότι οφείλει τον εαυτό του στον θάνατο, σε μια ορισμένη σκέψη του θανάτου ή σε μια συμπεριφορά σε σχέση με τον θάνατο.

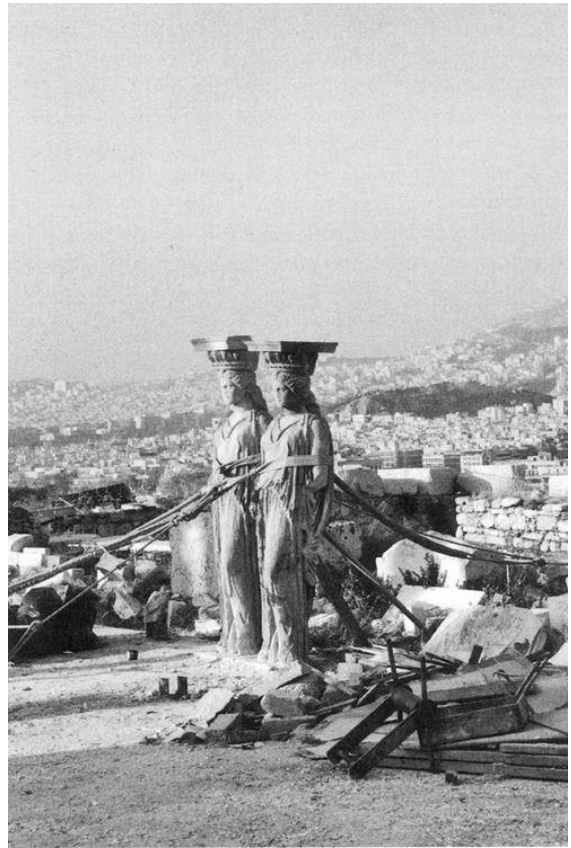
Οι φωτογραφίες του Bonhomme, ταξιδεύουν τον Derrida στην Αθήνα από τότε που ο ίδιος του τις έδωσε. Έτσι αποφάσισε να δημοσιεύσει ένα κείμενο για αυτές τις φωτογραφίες που του προκαλούν δέος και θαυμασμό.

Συνδυάζοντας φιλοσοφικούς συλλογισμούς σχετικά με το πένθος και το θάνατο, το γεγονός και την επανάληψη, το χρόνο και τη διαφορά, με αιχμηρά σχόλια για τις φωτογραφίες του Bonhomme και μια αφήγηση του ταξιδιού του Derrida στην Ελλάδα το 1995, το *Athens, Still Remains* είναι ένα από τα πιο προσιτά, προσωπικά και συγκινητικά έργα του Derrida, χωρίς να είναι, παρ' όλα αυτά, λιγότερο φιλοσοφικό. Όπως μας θυμίζει ο Ντεριντά, η λέξη φωτογραφία , μια κατεξοχήν ελληνική λέξη, σημαίνει "η γραφή του φωτός" και συγκεντρώνει σήμερα σε ένα ενιαίο πλαίσιο σύγχρονα ερωτήματα για το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής και πολύ παλαιότερα ερωτήματα για τη σχέση μεταξύ φωτός, αποκάλυψης και αλήθειας, με άλλα λόγια, μια ολόκληρη φιλοσοφική παράδοση που ήρθε για πρώτη φορά στο φως στη σκιά της Ακρόπολης.

Στις φωτογραφίες με τα μνημεία και τα αγάλματα είτε θα κοιτάει για τις λεπτομέρειες είτε για ολόκληρη την εικόνα, ενώ ποτέ καμία από αυτές τις φωτογραφίες δεν αποτυγχάνει να σηματοδοτήσει το θάνατο. Κάθε ένα σηματοδοτεί το θάνατο χωρίς να το λέει, κάθε ένα, σε κάθε περίπτωση καλεί ένα θάνατο που έχει ήδη συνέβη ή ένα που είναι υποσχόμενος .

Σειρά από φωτογραφίες της Αθήνας και των μνημείων της ,από τον φωτογράφο
Jean -Francois Bohhomme /1966





8.10. Παναγιώτης Σωτηρόπουλος

Ο Παναγιώτης Σωτηρόπουλος γεννήθηκε (1956-) στην Πάτρα . Σπούδασε Αρχιτεκτονική και διάσκει σχέδιο στην Πολυτεχνική Σχολή του Πανεπιστημίου Πατρών . Το 1991 εκδίδει την ενότητα *Corpora Sine Memoria*” και το 2006 το έργο “Πάτρα – Μια Φωτογραφική Σκιαγράφιση της Πόλης που Χάνεται”. Πέρα από τις πολλές ομαδικές εκθέσεις που έχει συμμετάσχει έχει πραγματοποιήσει και δύο ατομικές.

Ουσιαστικά ο Παναγιώτης Σωτηρόπουλος μια δεκαετία κατέγραψε με τις φωτογραφίες του την κοινωνία ,την οικονομική κρίση της ,την μεταβατική γενικά αυτή περίοδο. Μέσα από τις φωτογραφίες του αποτυπώνεται πως μας επηρέασε όλους αυτή η δεκαετία που πέρασε με πολλούς και διάφορους τρόπους. Αναδύθηκε μια νέα καθημερινότητα αφού τίποτα στην ουσία δεν παρέμεινε αμετάβλητο.

Όπως και σε παλαιότερα έργα του φωτογράφου ,κύριο του στοιχείο είναι και εδώ η “απώλεια” . Οι φωτογραφίες του όπως αναφέρει ισορροπούν ανάμεσα στο πριν στο αμφίβολο τώρα και σε ένα ακόμα πιο αμφίβολο μέλλον.

Οι εικόνες του παρουσιάζουν μια πραγματικότητα που δεν αφορά μόνο την ατομική μοίρα αλλά από μια αλληλουχία της συλλογικότητας και της κοινής ανθρώπινης ανάσας μέσα από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει η ελληνική κοινωνία.

Οι εικόνες από τις Ανώνυμες διαδρομές είναι ανάμειξη από την νυχτερινή ζωή της πόλης, τις πορείες της ,σκηνές που σε κάνουν να προβληματίζεσαι ,την καθημερινότητα της και είναι σίγουρο πως κάθε εικόνα έχει μια ιστορία να σου διηγηθεί .

Αθόρυβα θα έλεγε κανείς πως καταφέρνει να συλλάβει και να δημιουργήσει την συνολική εικόνα αυτού του τόπου αλλά και της εποχής που διανύουμε τα τελευταία δέκα χρόνια.

Η παρατήρηση ,η φωτογραφική απεικόνιση και η σκέψη είναι τα στοιχεία που αποτελούν τα έργα του Παναγιώτη Σωτηρόπουλου. Ο θεατής παρατηρώντας τις φωτογραφίες της έκθεσης βλέπει με μια πιο ουσιαστική ματιά τα ζητήματα της ζωής που τον απασχολούν.

Φωτογραφίες από την έκθεση του Παναγιώτη Σωτηρόπουλου στο Μουσείο Μπενάκη
“Ανώνυμες διαδρομές”



Κολωνάκι ,Αθήνα /2012



«Κίνημα των
αγανακτισμένων» ,
πλατεία Συντάγματος ,
Αθήνα/2011



Ημέρα πένθους για τους μουσουλμάνους, «Ημέρα της Ασύρα» , Πειραιάς/2013



Πρόσφυγες και εθελοντής στο λιμάνι του Πειραιά, 2016

8.11. Πάνος Κοκκινιάς

Ο Πάνος Κοκκινιάς γεννήθηκε στην Αθήνα (1965-) και ασχολήθηκε με την φωτογραφία μόλις από τα 20 χρόνια του. Έχει σπουδάσει φωτογραφία στο ΤΕΙ Αθηνών και στο Φωτογραφικό Κύκλο.

Στη συνέχεια πήγε στο School of Visual Arts της Νέας Υόρκης και ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό του στο Πανεπιστήμιο του Yale. Έχει ασχοληθεί με ατομικές εκθέσεις τόσο στην Αθήνα όσο και στο εξωτερικό. Πλέον βρίσκεται στην Αθήνα και εργάζεται εδώ ως φωτογράφος. Πλέον είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Φωτογραφίας στην Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών.

Ο Κοκκινιάς ασχολείται με μεγάλου μεγέθους έργα στις εκθέσεις του και κάτι άλλο που τον κάνει ξεχωριστό φωτογράφο είναι πως όλες του οι λήψεις είναι σκηνοθετημένες.

Η προσέγγιση του αποτυπώνει τα πρόσωπα των ανθρώπων με κάθε λεπτομέρεια στην πόλη της Αθήνας.

Ο Πάνος Κοκκινιάς συνήθως εντοπίζεται από τον φωτογραφιζόμενο. Εδώ υπάρχει και το στιγμιαίο παράδοξο ,όμως δεν είναι αυτός ο κύριος στόχος του. Ο δρόμος και οι διαβάτες ,η μοναχική αναμονή και και αναγκαστικός μαζικός συνωστισμός ,μαζί με στιγμές νυχτερινής διασκέδασης όπου η αποξένωση της ημέρας μετατρέπεται σε βιαστική ,επιπόλαια επαφή και σχεδόν τραγική επαφή σωμάτων είναι μερικά από τα θέματα που απασχολούν τον Κοκκινιά.

Του αρέσει να φωτογραφίζει ανθρώπους σε βαγόνια και στάσεις αστικών μέσων ,οι οποίες είναι εικόνες που συγκινούν, μοναχικοί άνθρωποι που περιμένουν τον συρμό στους ψυχρούς και απρόσωπους χώρους. Η αίσθηση της αποξένωσης είναι εδώ κυρίαρχη προκαλείται όμως από την απομόνωση του ατόμου στο χώρο και όχι από το συνωστισμό. Σε ορισμένες δε φωτογραφίες έχουμε τον τύπο του πολίτη ο οποίος φαίνεται να δυσανασχετεί να στήνεται μπροστά στο φακό.



Θεωρεί πως την Ελλάδα οι φωτογράφοι είναι λίγο θέμα τύχης αν θα ακολουθήσουν αυτό το επάγγελμα και θα βιοποριστούν αλλά το κυριότερο είναι πως και πόσο δουλεύεις. Πρέπει πιστεύει να μην τα παρατήσεις με την πρώτη δυσκολία και να αγαπάς την φωτογραφία.

Μέσα από τις εικόνες του σκηνοθετεί μια πραγματικότητα δραματική η οποία δεν διαφέρει και πολύ από αυτό που ζούμε καθημερινά αποτυπώνοντας την κρίση που έχει εισβάλει εδώ και χρόνια στη ζωή των Αθηναίων.



Πάνος κοκκινιάς, Πειραιώς/2019



*Πάνος κοκκινιάς ,
'Underground"/2019*



*Πάνος κοκκινιάς
,Μέγαρο/2019*



Πάνος Κοκκινιάς , "Diana"

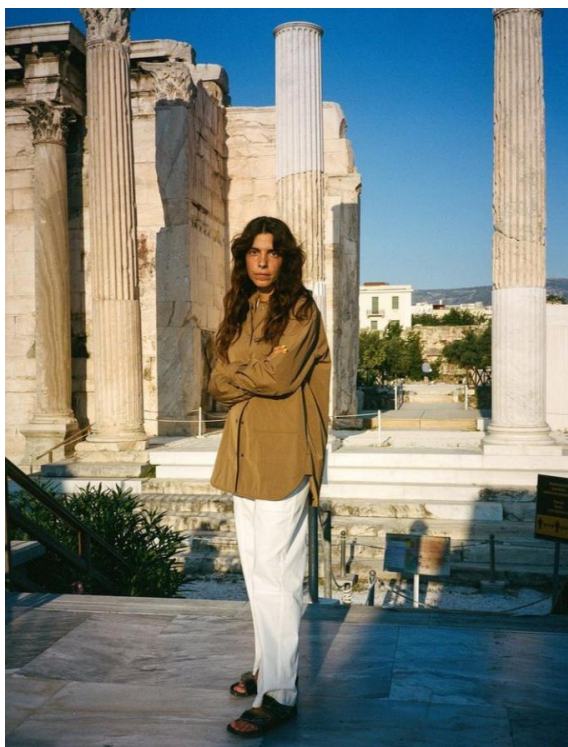


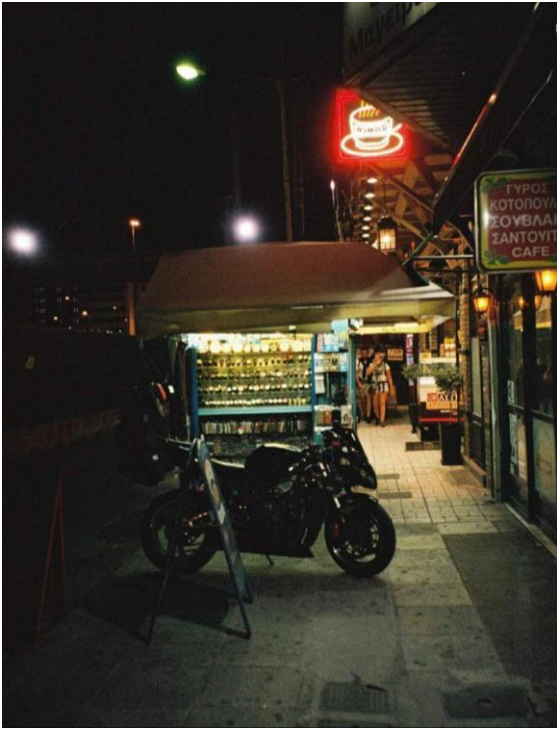
Πάνος Κοκκινιάς, "Σπάτα"

8.12. Chris Kontos

Ο Chris Kontos είναι εκδότης ενός εξαμηνιαίου περιοδικού του “*Kennedy Magazine*”, στο οποίο εμπεριέχει ότι θεωρεί ενδιαφέρον σχολιάζοντας μέρη ,ανθρώπους ,μουσική και λογοτεχνία και φωτογραφία. Το κύριο επάγγελμα του όμως είναι φωτογράφος. Φωτογραφίζει μόδα ,μέρη ,φίλους ,καταστάσεις διαθέτοντας μια αισθητική που τον καθιστά να έναν πολύ καλό φωτογράφο της γενιάς του.

Την Αθήνα την θεωρεί ένα συνονθύλευμα από πάρα πολλούς πολιτισμούς και αυτό το διαπιστώνει στους ανθρώπους ,στο φαγητό ,στην αρχιτεκτονική και στους τρόπους της. Πιστεύει πως είναι μια κυνική πόλη γιατί οι άνθρωποι της είναι κυνικοί . Είναι τόπος αντιφάσεων. Ένα μέρος όπου η Ακρόπολη απλά κάθεται στην κορυφή ενός λόφου καθώς περπατάς δίπλα του κάθε μέρα θεωρώντας το δεδομένο. Αλλά όταν σταματάς, συνειδητοποιείς ότι είσαι προικισμένος να ζεις σε ένα ιδιαίτερο μέρος, ευλογημένο από τους θεούς του παρελθόντος. Είναι μια πόλη όπου μπορεί να καταλήξεις να γευματίσεις στο ίδιο τραπέζι που έφαγε ο Κώστας Βάρναλης πριν από έναν αιώνα. Αν και έχει σκοτεινό παρελθόν είναι περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο φωτεινό. Αυτή είναι η γοητεία του. Λατρεύει την απλότητα του φαγητού του και απλώς να περπατάει άσκοπα στην αρχαία αγορά. Τα πράγματα που του κρατούν το ενδιαφέρον για την Αθήνα είναι τα απλά πράγματα που οι περισσότερες ευρωπαϊκές πόλεις έχασαν στην πορεία.







8.13. Άγγελος Μίχας

Ο Άγγελος Μίχας είναι φωτογράφος και έχει σπουδάσει στην σχολή Focus. Βρέθηκε στον Φωτογραφικό κύκλο και γνώρισε τον Πλάτων Ριβέλλη και η συνεργασία τους δεν άργησε να έρθει. Ο Μίχας φωτογραφίζει ανθρώπους στους δρόμους της Αθήνας και σε άλλες μεγάλες πόλεις. Απο το 1995 μέχρι και σήμερα έχει κάνει πολλές εκθέσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό .

Ο Άγγελος Μίχας ασχολείται με τη φωτογραφία δρόμου εδώ και 20 χρόνια. Νιώθει την ανάγκη μέσα από αυτό να εκφράσει τα συναισθήματα του, να αναζητήσει καινούργιες εμπειρίες, περιπέτειες και ιστορίες που η πόλη αποτυπώνει στο φωτογραφικό του φακό.

Ασχολείται με εκθέσεις, διδάσκει φωτογραφία και φωτογραφίζει καθημερινά. Θεωρεί την φωτογραφία σαν ποίημα που ένας διάλογος ξετυλίγεται και βγαίνει στην επιφάνεια το εσωτερικό μας, νιώθει πως την στιγμή πατώντας το κλικ της κάμερας παίρνει ανάσα και βουτάει βαθιά.

Ενα χαρακτηριστικό της φωτογραφίας δρόμου του Άγγελου Μίχα είναι ο Άνθρωπος. Χιλιάδες πρόσωπα πέρασαν από το φακό του από τις περιπλανήσεις που έκανε. Άνθρωποι κάθε λογής ,άνθρωποι καθημερινοί που βιώνουν την λύπη ,την χαρά ,την απώλειά, τη συγκίνηση ,το θυμό. Τονίζει πως οι άνθρωποι πέρα από το χρώμα και την καταγωγή παραμένουν μοναδικοί. Το 2009 εκδίδει το πρώτο του λεύκωμα με όνομα «Closer».

Το κέντρο της Αθήνας πλέον είναι η πόλη που κατοικεί. Βρίσκεται σχεδόν καθημερινά έξω στο δρόμο φωτογραφίζοντας περαστικούς. Φωτογραφίζει την ημέρα και μία ώρα πριν πέσει ο ήλιος.Φωτογραφίζει μια κοινωνία κρίσης ,αλλαγών και δυσκολιών που αντιμετωπίζει η σημερινή κοινωνία της Αθήνας. Τον συνεπαίρνει η μοναδικότητα του κάθε ατόμου , η φθορά του ή η ομορφιά του και νιώθει ασφάλεια αναμεσα τους. Θωρεί πως μπορεί να είναι και υποσυνείδητη πράξη ενάντια στο φόβου του θανάτου. Αυτό όμως συμπεριλαμβάνει και τον σεβασμό που τονίζει πως στην φωτογραφία δρόμου είναι απαραίτητος. Δηλαδή να σέβεσαι και την δουλειά σου αλλα και τους ανθρώπους που φωτογραφίζεις.



Άγγελος Μίχας ,Αθήνα 2008



Άγγελος Μίχας ,Αθήνα 2007



Άγγελος Μίχας ,Αθήνα 2007



Άγγελος Μίχας ,Αθήνα 2017



Άγγελος Μίχας ,Αθήνα 2016



Άγγελος Μίχας ,Αθήνα 2010



Άγγελος Μίχας ,Αθήνα 2017



Άγγελος Μίχας ,Αθήνα 2017



Άγγελος Μίχας ,Αθήνα 2015

8.14.Γιάννης Οικονόμου

Ο Γιάννης Οικονόμου είναι φωτογράφος δρόμου ,γεννημένος στην Αθήνα (1968-). Εδώ και 20 χρόνια εργάζεται και μένει στα Χανιά. Οι φωτογραφίες που τραβάει είναι με φιλμ και επιμένει να δουλεύει με παλιές φωτογραφικές μηχανές .Η έκθεση που έκανε το 2015 με όνομα “Summer in the City” , είναι μια περιπλάνηση του στην Αθήνα τρεις μέρες τον Αύγουστο. Τριγυρνάει στην πόλη ανάμεσα σε κτίρια και ανθρώπους αποτυπώνοντας ένα αστικό τοπίο. Καθημερινές στιγμές που αποτυπώνουν τόσο δύναμη αλλά και μάγεια.Μια πόλη σχεδόν άδεια , οι άνθρωποι ιδρώμενοι από τον καύσωνα έχοντας μια μελαγχολική ματία. Διάλεξε 16 φωτογραφίες για την έκθεση και οι φωτογραφίες είναι τραβηγμένες με φιλμ ασπρόμαυρο μιας αναλογικής κάμερας Nikon.

Κουβαλάει πάντα μια φωτογραφική μηχανή μαζί του και φωτογραφίζει όλες τις ώρες της ημέρας.Ο Γιάννης Οικονόμου θεωρεί πως η αναλογική φωτογραφία του ταιριάζει περισσότερο αφού διαθέτει μερικά καλά στοιχεία που η ψηφιακή κάμερα δεν του τα προσφέρει. Μερικά από αυτά είναι η μοναδική υφή αλλά και οι κόκκοι που φαίνονται στην κάθε φωτογραφία, αισθητικά τον τραβάνε. Ολά αυτά επίσης που κάποιοι τα θεωρούν αρνητικά στο φιλμ εκείνον είναι αυτά που τον ενθουσιάζουν. Δηλαδή ότι θα πάρει κάποιο καιρό να δεις τις φωτογραφίες μέχρι να εμφανιστούν το θεωρεί πλεονέκτημα αφού διακόπτεις κάθε συναισθηματική στιγμή και γίνεσαι πιο αντικειμενικός. Επίσης γίνεσαι επιλεκτικός σε αυτά που φωτογραφίζεις , γίνοντας με αυτό τον τρόπο καλύτερος φωτογράφος.



«Salute» ,Πειραιάς 2016



«Slide» ,Σύνταγμα 2016



«Overload» , Βοτανικός, υπαίθρια αγορά, 2016



«Hurry», Πλατεία Βικτωρίας, σταθμός ηλεκτρικού, 2016



«Affection», Κεραμεικός, σταθμός μετρό, 2016



Περαστικός ,κάπου στο κέντρο ,2016

8.15. | Συμπεράσματα

Το ενδιαφέρον για την Ελλάδα και το αρχαίο παρελθόν της αναπτύχθηκε από τη δυτική διάνοηση του Διαφωτισμού με την αναβίωση της κλασικής παιδείας, δηλαδή ,τη μετάφραση αρχαίων ελληνικών κειμένων, την εισαγωγή τους στα πανεπιστήμια προγράμματα σπουδών κ.ά. Ως αποτέλεσμα, ένας αριθμός Ευρωπαίων επισκεπτών ήδη από τον 19^ο αιώνα και την σύσταση του Ελληνικού κράτους άρχισαν να έρχονται στην Ελλάδα και συγκεκριμένα την Αθήνα με την επιθυμία να εντοπίσουν χώρους που σχετίζονται με την ομηρικά έπη ή να ανακαλύψουν την Αθήνα του χρυσού αιώνα του Περικλή. Σύντομα η Αθήνα έγινε το σημαίνον των μυθικών αξιών, μια αναπαράσταση από μόνη της και το ελληνικό έθνος ξαναδημιουργήθηκε με βάση την ευρωπαϊκή θεώρηση της παγκόσμιας ιστορίας σε ένα ρεπερτόριο στοιχείων, θεμάτων και τόπων, πάνω στα οποία οι μελλοντικοί φωτογράφοι-περιηγητές αντλούσαν συνεχώς έμπνευση.

Οι φωτογράφοι αμφιταλαντεύτηκαν τι άξιζε και τι δεν άξιζε να φωτογραφηθεί. Αυτή η ασυμφωνία αποκτά σημασία όταν η φωτογραφία εισέρχεται στον τομέα της τέχνης. Εδώ, η σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και της πραγματικότητας, καθώς και η σχέση μεταξύ των καλλιτεχνών και των μέσου, είναι καθοριστική. Με ένα βλέμμα που ανήκει σε έναν άλλο τόπο και ένα άλλο χρόνο, προσπαθούν να διαπραγματευτούν μια πραγματικότητα τόσο πολύ δική τους και ταυτόχρονα τόσο ξένη προς αυτούς.

Προσπάθησα να συλλέξω τους πιο σημαντικούς φωτογράφους, οι οποίοι έχουν αφήσει ιστορία αλλά ταυτόχρονα παραμένουν αρκετά διαφορετικοί μεταξύ τους στην τεχνική και στο είδος της φωτογραφίας, καθώς και όσον αφορά την χρονολογία που φωτογράφισαν την Αθήνα.

Ο κάθε ένας από αυτούς τους φωτογράφους βλέπει την Αθήνα με τα μάτια του, μια πόλη που την αγκάλιασαν, την περπάτησαν, έγιναν κομμάτι της, άλλοι χάθηκαν μέσα σε αυτή.

Ο καθένας θα σου διηγηθεί μια διαφορετική ιστορία μέσα από τις φωτογραφίες του, βλέποντας κάθε φορά μια άλλη όψη της Αθήνας και των ανθρώπων που την κάνουν αυτή που είναι σήμερα.

Βλέπουμε πως από αρκετά παλιά η Αθήνα αποτελεί ένα προορισμό αρκετά δημοφιλές, αφού ταξίδευαν μέχρι εδώ για να φωτογραφίσουν την Ακρόπολη και τα μνημεία της. Προκαλούσαν δέος στους ταξιδιώτες φωτογράφους και επιθυμούσαν να αποθανατίσουν τα εντυπωσιακά μνημεία.

Ένα άλλο πεδίο δράσης των περισσότερων Ελλήνων φωτογράφων της εποχής μας είναι η ενασχόληση με τις διάφορες πτυχές κοινωνικού χώρου. Αναλύοντας τους φωτογράφους διαπιστώνουμε ότι οι φωτογραφίες αποσκοπούν να προκαλέσουν κάποιου είδους συμμετοχή, ευαισθητοποίηση ή και στράτευση εκ μέρους του θεατή.

Οι φωτογράφοι που διάλεξα να αναλύσω έχουν ο καθένας τους διαφορετική φωτογραφική προσέγγιση της Αθήνας. Δεν πάουν όμως να έχουν κοινά στοιχεία μεταξύ τους σε αυτό που φωτογραφίζουν, όπως η Κατερίνα Ζωιτοπούλου, ο Πάνος Κοκκίνιας, ο Παναγιώτης Σωτηρόπουλος και ο Άγγελος Μίχας, οι οποίοι έχουν ανθρωποκεντρική προσέγγιση αλλά και ταυτόχρονα ασχολούνται και με την φωτογραφία δρόμου. Τους ενδιαφέρει να αποτυπώσουν μέσα από το φωτογραφικό φακό το συναίσθημα του ανθρώπου μέσα στην πόλη.

Κάποιοι άλλοι, ασχολούνται κυρίως με τη φωτογραφία δρόμου, όπως ο Chris Kontos, ο Άγγελος Μίχας και ο Νίκος Βατόπουλος. Ο καθένας φωτογραφίζει διαφορετικές περιόδους και παρατηρούμε τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει η σημερινή κοινωνία.

Από την άλλη, πολλές και διαφορετικές φωτογραφίες συνθέτουν μιας πόλη που διαθέτει ιστορία τόσων πολλών ετών. Φωτογράφοι όπως η Nelly's, ο Felix Bonfils, ο William James Stillman και ο Jean -Francois Bonhomme κατέγραψαν τα μνημεία της Αθήνας, ωστόσο διαπιστώνουμε πόσο διαφορετικές μπορεί να ήταν οι προσεγγίσεις τους. Υπάρχει διαφοροποίηση στην μέθοδο αλλά και το όραμα τους.

Τέλος φωτογράφοι όπως ο Νίκος Βατόπουλος και ο Στέλιος Σκοπελίτης διαθέτουν ένα κοινό στοιχείο μεταξύ τους, καθώς και οι δυο φωτογραφίζουν κτίρια. Περιλαμβάνουν την καταγραφή των αστικών κέντρων, την αρχιτεκτονική του 19ου και 20ου αιώνα, και διαδρομές μέσα από τις φωτογραφίες τους. Καταγράφουν το αστικό τοπίο και με τις διακοσμητικές λεπτομέρειες των κτηριών των νεοκλασικών όπου διακρίνεται μια ιδιαίτερη αρχιτεκτονική που στην σημερινή εποχή έχει φθαρεί αρκετά.

Ο Αρνί Καρτιέ Μπρεσόν, ο Γάλλος φωτογράφος που θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους του 20ου αιώνα, δηλώνει πως αν ένα δευτερόλεπτο πριν ή μετά τη στιγμή όπου τραβάει την λήψη, η φωτογραφία δεν θα είχε την ακριβή την τέλεια μορφή της. Είναι εκείνη η απειροελάχιστη στιγμή που κάνει την φωτογραφία μοναδική ,αποτυπώνοντας όλα εκείνα τα συναισθήματα που θέλει να αποτυπώσει στον θεατή και να μείνει χαραγμένη στο χρόνο.

Η εικόνα έχει τα χαρακτηριστικά ενός κειμένου. Υπάρχει αντίστοιχη φωτογραφική αλφαβήτα, κοινή σε όλους, το θέμα που εγείρεται είναι πως την χρησιμοποιεί ο καθένας για να συνθέσει το σχόλιο που θέλει να κάνει για αυτό που βιώνει.

Οι φωτογράφοι λοιπόν έχουν καταφέρει να αγαπήσουν αυτό που κάνουν και να εναρμονίσουν την σωστή λήψη με το σωστό φωτισμό ,την κατάλληλη στιγμή, αλλά και όλα εκείνα τα τεχνικά στοιχεία που επιβάλλουν και την σωστή γωνία λήψης. Όλα αυτά όμως, δεν θα τους έκαναν πετυχημένους αν δεν κατάφεραν να βάλουν κομμάτι από την ψυχή τους.

9. | Βιβλιογραφία

- *Derrida Jacques (2010) , “Athens,Still Remains:The Photographs of Jean-François Bonhomme”, Fordham University Press*
- *Walter Benjamin,(1972) ,“A Short History of Photography”*
- *Hamilakis, Yannis,(2001),“History of photography,Monumental Visions: Bonfils, Classical Antiquity and Nineteenth-Century Athenian Society. History of Photography”*
- *Frederick N.Bohrer(2016) ,“History of Photography:Photography,Antiquity, Scholarship: Fixing the Acropolis William J. Stillman and the Restoration of Athenian Antiquity”*
- *Andrew Szegedy-Maszak,(1987) , “True Illusions: Early Photographs of Athens” , J. Paul Getty Trust*
- *Philip Carabott,Yannis Hamilakis, Eleni Papargyrioy, (2019),Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities ,Routledge*
- *Josh Janes ,(2016) , “Behold the Very First Color Photograph”*
- *James Elkins ,(2007) , “Photopgraphy Theory” ,Routledge*
- *Bruce Barnbaum ,(2017), “The Art of Photography, 2nd Edition: A Personal Approach to Artistic Expression”*
- *Nsikak Solomon Idiong, “Design and Referentiality in Analogue and Digital Photography”*

- Κώστας Ιωαννίδης ,(2008) , **“Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία-Ένας αιώνας σε τριάντα χρόνια”**, futura-Μιχάλης Παπαρούνης
- Νίκος Βατόπουλος ,Μακρής Βασίλης ,(2008) ,**“Το πρόσωπο της Αθήνας”** , εκδ.Ποταμός
- Πλάτων Ριβέλλης, (2011) ,**“Η Φωτογραφία στην Ψηφιακή Εποχή (Με την φωτογραφική και τον ηλεκτρονικό υπολογιστή “)**
- Άλκης Ξ.Ξανθάκης ,(2008) ,**“ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ (1839-1970)”** , ΤΟΜΟΣ ΠΡΩΤΟΣ ,Επαινος Ακαδημίας Αθηνών
- Άλκης Ξ.Ξανθάκης ,(2008) ,**“ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ (1839-1970)”** , ΤΟΜΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ,Επαινος Ακαδημίας Αθηνών
- Νίκος Παναγιωτόπουλος ,**“On Greek Photography Eurocentrism, Cultural Colonialism and the Construction of Mythic Classical Greece”**, Περιοδικό Third Text,Vol. 23, Issue 2, March, 2009
- Σωτηρόπουλος Παναγιώτης ,Αντωνιάδης Κωστής ,Σιώτης Ντίνος , (2021) , **“Ανώνυμες Διαδρομές.Μια προσωπική Ματιά στην Ελλάδα 2007-2017.”**
- Κάππα Λάμδα, **“Κινηματογράφος και Φωτογραφία”**, Περιοδικό Φωτογράφος
- Αναστασία Μαρία-Ηλιοπούλου ,(2013) ,**“Ο Φωτογραφικός Σουρεαλισμός”** ,Art Magazine
- Αναστασία Μαρία-Ηλιοπούλου ,(2013) , **“Φουτουρισμός και Φωτογραφία”** ,Art Magazine
- Δημήτρης Ασιθιανάκης ,(2018) , **“Η πρώτη έγχρωμη φωτογραφία 1861”**
- Σκοπελιτης Β.Στελιος ,(2021) , **“Νεοκλασικά της Αθήνας και του Πειραιά”**, εκδ.Σκυροδέτη
- Περιοδικό **“Φωτογράφος :Φωτογραφία-Καλλιτεχνικά κινήματα,αισθητικά ρεύματα & τάσεις”** , (Τεύχος 27ο,Εκτος Σειράς)

- Περιοδικό **“Φωτογράφος :Ουμανιστική φωτογραφία”** ,(Τάκης Τζίμας,2022)
- Περιοδικό **“Αντιλήψεις :Ουμανιστική φωτογραφία “** ,
(Τεύχος 16,Μάρτιος,Απρίλιος,Μάιος 2009)
- Ριβέλλης Πλάτων , (2000) ,**“ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ”** ,εκδ.Φωτοχώρος