



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΜΣ
«Φωτογραφία: Έρευνα & Μεθοδολογία»

ΤΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
καθαρή, παραποιημένη και ψευδής φωτογραφία

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΑΚΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ (Α.Μ. 21011)

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2023

ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Κωνσταντίνος Αντωνιάδης

Ομότιμος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής



Δημήτρης Τζίμας

Επίκουρος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Αντωνία Μπάρδη

Λέκτορας, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

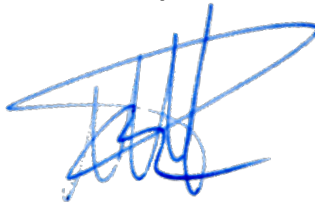
Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Derby, Μ. Βρετανία

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Χατζηγιαννάκη Βασιλική του Μιχαήλ, με αριθμό μητρώου 21011, Φοιτήτρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών μου».

Η Δηλούσα



Βασιλική Χατζηγιαννάκη

Αφιερωμένη....



9 Σεπτεμβρίου 1961

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή κ. Κωνσταντίνο Αντωνιάδη, που μου έδωσε τη δυνατότητα να μελετήσω ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον θέμα, αλλά και για την καθοδήγηση που μου προσέφερε και το χρόνο που διέθεσε δίνοντάς μου χρήσιμες συμβουλές, σημαντικές επισημάνσεις και πολύτιμες οδηγίες για την ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κ. Νατάσσα Μαρκίδου, επίσης επιβλέπουσα καθηγήτρια της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας, για τη σημαντική συμβολή της στην περάτωσή της με τις εύστοχες και πολύ εποικοδομητικές παρατηρήσεις της.

Στο ίδιο πλαίσιο, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Φωτογραφία: Έρευνα και Μεθοδολογία», για τη συμβολή τους στην επιστημονική και τεχνολογική μου συγκρότηση μέσα από τις σπουδές μου στο Τμήμα.

Θα ήταν παράλειψη να μην ευχαριστήσω τον φίλο Κώστα για τη βοήθειά του «ως μια δεύτερη φιλολογική ματιά» στην επιμέλεια του κειμένου.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου, και ιδιαίτερα τα παιδιά μου για την ηθική τους υποστήριξη σε όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών μου.

ΤΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ *καθαρή, παραποιημένη και ψευδής φωτογραφία*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στόχος της εργασίας αυτής είναι η προσπάθεια να καταστεί φανερό με ποιο τρόπο η φωτογραφική παράδοση στο πορτρέτο αφομοιώθηκε ή όχι, μεταλλάχθηκε ή εξελίχθηκε σε νέες μορφές προσέγγισης στη φωτογραφική παραγωγή πορτρέτου των φωτογράφων της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*. Για το λόγο αυτό, κρίνεται απαραίτητη μια σύντομη ιστορική αναδρομή και αναφορά στη σχέση του πορτρέτου με τη μνήμη –με έμφαση στη μεταθανάτια φωτογραφία, τη διαμόρφωση της ταυτότητας, την αποτύπωση της πραγματικότητας, καθώς και στην ανθρωπιστική και ανθρωποκεντρική φωτογραφία. Το κύριο σώμα της εργασίας εστιάζει στη φωτογραφική παραγωγή πορτρέτου Ελλήνων φωτογράφων της γενιάς της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας* και συγκεκριμένα από το 1975 έως το 2000, η οποία μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως εξής: *Καθαρή (straight)*, *Παραποιημένη (falsified)* και *Ψευδής (false) Φωτογραφία*. Για την κατηγοριοποίηση αυτή μελετήθηκαν: οι σκηνοθετικές πρακτικές που υιοθετεί ο φωτογράφος, ο βαθμός επέμβασης που υφίστανται οι εικόνες και η πρόθεση του δημιουργού ως προς τον τρόπο απεικόνισης της ανθρώπινης μορφής και της ορατής πραγματικότητας.

Το φωτογραφικό υλικό αντλήθηκε από τις εκθέσεις *Εικόνα και Είδωλο: Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975 – 1995* και *Κάποιος (να) με κοιτάζει* στο πλαίσιο της διοργάνωσης *Photosynkyria 2000*. Στη συνέχεια ταξινομήθηκε σε σχέση με τις προαναφερόμενες κατηγορίες και μελετήθηκε βάσει των χαρακτηριστικών τους. Τα αποτελέσματα της μελέτης υποδεικνύουν την αλλαγή που έχει επέλθει ως προς τη μορφή του φωτογραφικού πορτρέτου, η οποία εξελίσσεται και μεταλλάσσεται ανά εποχή. Αρχικά από το 1975 έως το 1985 περίπου επικρατεί η *Καθαρή (straight) φωτογραφία* που βασίζεται στη φωτογραφία ντοκουμέντου και στη ρεαλιστική απεικόνιση των προσώπων, ενώ από το 1985 και μετά αναδεικνύονται η *Παραποιημένη (falsified)* και η *Ψευδής (false) φωτογραφία*, όπου εδώ οι φωτογράφοι, εξερευνώντας το ίδιο το μέσο, υιοθετούν πρακτικές σκηνοθεσίας προσώπων και περιβάλλοντος, καθώς και επεξεργασίας του φωτογραφικού υλικού.

Λέξεις κλειδιά: Πορτρέτο, ζωγραφική, φωτογραφία, μνήμη, μεταθανάτια φωτογραφία, ανθρωπιστική και ανθρωποκεντρική φωτογραφία, Νέα Ελληνική Φωτογραφία.

THE PORTRAIT IN NEW GREEK PHOTOGRAPHY

Straight, falsified and false photography

ABSTRACT

The purpose of this paper is an attempt to clarify whether or not the photographic tradition was acquired, transformed or evolved to new forms of perspective in the production of portrait photography of the photographers of *New Greek Photography*. For this reason, it is necessary to make a short historical review and a reference to the link between portrait and memory, with a notable mention of post mortem photography, the development of identity, the capturing of reality and the humanitarian and humanist types of photography. The main body of this paper is focused on the production by Greek photographers of the generation of *New Greek Photography* of portraits in photography, notably from 1975 to 2000, which can be categorized thus: *Straight photography, Falsified photography and False photography*. For this categorization factors have been studied as: the staging practices followed by the photographer, the degree of editing in the images and the intentions of the creators regarding the way the human form and the visible reality are depicted.

The photographic material has been drawn from the editions *Image and Icon: New Greek Photography 1975 – 1995* and *Watch me (Watch you), Photosynkyria 2000* on the framework of the 'Photosynkyria 2000' event. It was then organized in relation to the categories mentioned above and studied according to their characteristics. The result of the study underscores the change that has come into effect regarding the form of the portrait in photography, which evolves and transforms through each period. From 1975 to approximately 1985 *Straight photography* is prevalent, based on documentary photography and the realistic depiction of persons, while from 1985 and after *Falsified and False types of photography* arise whereby the photographers explore the medium itself, adopt staging practices on faces and surroundings, as well as editing the photographic material.

KEY WORDS: Portrait, painting, photography, memory, post mortem photography, humanist photography, humanitarian photography, New Greek Photography

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής	2
Δήλωση συγγραφέα διπλωματικής εργασίας	3
Ευχαριστίες	5
Περίληψη στην ελληνική γλώσσα	6
Περίληψη στην αγγλική γλώσσα	7
Κατάλογος Φωτογραφιών και Ζωγραφικών Έργων	9
Συνομογραφίες - Αρκτικόλεξα	12
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Φωτογραφία, ένας σταθμός για την πορεία της τέχνης	17
1.1 Μνήμη - «εναρκτήρια πράξη» της δημιουργίας της φωτογραφίας	17
1.2 Το πορτρέτο ανάμεσα στη ζωγραφική και τη φωτογραφία	17
1.3 Πορτρέτο, μια ανάμνηση στο χρόνο	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Το πορτρέτο ως μέσο διαχείρισης της ταυτότητας	28
2.1 Τα μεγάλα αστικά στούντιο	29
2.2 Πόζα, ο «μαγικός καθρέπτης»	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 : Πορτρέτο, ο καθρέφτης της κοινωνίας	35
3.1 Η αισθητική του πορτρέτου τα χρόνια του Μεσοπολέμου	35
3.2 Πορτρέτα ιστορίας	40
3.3 Ανθρωποκεντρική Φωτογραφία	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Το πορτρέτο στη Νέα Ελληνική Φωτογραφία	47
4.1 Η δημιουργική φωτογραφία	47
4.2 Δημιουργικές προσεγγίσεις	49
4.2.1 Καθαρή (straight) φωτογραφία	50
4.2.2 Παραποιημένη (falsified) φωτογραφία	58
4.2.3 Ψευδής (false) φωτογραφία	63
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Επίλογος	67
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	70
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ	79

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

	Φωτογράφος	Τίτλος	σελίδα
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1			
Εικόνα 1.3	Παναγιώτης Φατσέας	<i>Οικογένεια Χρήστου Βάρδα, Κύθηρα μέσα δεκαετίας 1920</i>	79
Εικόνα 1.4	Παναγιώτης Φατσέας	<i>Πρόσωπα των Κυθήρων, 1920 – 1938</i>	79
Εικόνα 1.5	Παναγιώτης Φατσέας	<i>Κηδεία του Καρύδη, Δόκανα, δεκαετία του 1930</i>	80
Εικόνα 1.6	Κωνσταντίνος Δημητριάδης	<i>Νεκρικό πορτρέτο παιδιού, Αθήνα, 1890</i>	80
Εικόνα 1.7	Ξενοφών Βάθης	<i>Η Ελένη Δημ. Βούλγαρη, γ. 1875</i>	81
Εικόνα 1.8	Άγνωστος φωτογράφος	<i>Post – mortem φωτογραφία, Νεκρό βρέφος, 19^{ος} αι.</i>	81
Εικόνα 1.9	Λεωνίδας Παπάζογλου	<i>Νεκρή γυναίκα (συλλογή Γ. Γκολομπία)</i>	82
Εικόνα 1.10	Λεωνίδας Παπάζογλου	<i>Κηδεία ηλικιωμένης ελληνορθόδοξης (συλλογή Γ. Γκολομπία)</i>	82
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2			
Εικόνα 2.1	Γεώργιος Ποταμιτάκης	<i>Νικόλαος Α. Πύργας, 1904, Αριστοτυπία κολλοδίου, cabinet, 14X10 εκ.</i>	84
Εικόνα 2.2	Κώστας Ζημέρης	<i>(αριστερά) Χωροφύλακες, περί το 1900, γυάλινη πλάκα 9X12, (δεξιά) Νύφη και συνοδεία της στη γαμήλια πομπή προς την εκκλησία, Ιούνιος 1934, γυάλινη πλάκα 15 X 10</i>	84
Εικόνα 2.3	άγνωστος	<i>Ο Κάφκα σε ηλικία 6 ετών</i>	85
Εικόνα 2.4	Πέτρος Μωραΐτης	<i>Η Μαρία Μ. Μελά σε νεαρή ηλικία, 1879, αλβουμίνη</i>	85
Εικόνα 2.5	Επαμεινώνδας Ξανθόπουλος	<i>Παιδί σε αμαξάκι, Αθήνα, π. 1905, κολλόδιο ματ, cabinet, 10,1X14,6 εκ.</i>	86
Εικόνα 2.6	Πάνος Ηλιόπουλος	<i>πορτρέτο</i>	86
Εικόνα 2.7	Φίλιππος Μαργαρίτης	<i>Γυναίκα με στολή Αμαλίας, 1855 – 58, 20.5 X 16.5 εκ., αλμπουμίνα</i>	87
Εικόνα 2.8	Πέτρος Μωραΐτης	<i>Πορτρέτο γυναίκας σε στάση</i>	87

		<i>προσευχής, cdv</i>	
Εικόνα 2.9	Πέτρος Μωραΐτης	<i>Επαμεινώνδας Δεληγιώργης</i>	88
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3			
Εικόνα 3.1	Fred Boissonnas	<i>Βοσκοί στην κορυφή του Παρνασσού, 1903</i>	88
Εικόνα 3.2	Έλλη Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη (Nelly’s)	<i>Η κυρία Φραντζή, 1928, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείο Μπενάκη</i>	89
Εικόνα 3.3	Έλλη Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη (Nelly’s)	<i>Προσφυγικοί καημοί, 1925 – 1927, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείο Μπενάκη</i>	89
Εικόνα 3.4	Στιγμιότυπο οθόνης	<i>The Family of Man, 24/1 – 8/5/1955</i>	90
Εικόνα 3.5	Σπύρος Μελετζής	<i>Αντάρτης</i>	90
Εικόνα 3.6	Σπύρος Μελετζής	<i>Αγρότισσα</i>	91
Εικόνα 3.7	Κώστας Μπαλάφας	<i>από το λεύκωμα Το αντάρτικο στην Ήπειρο</i>	91
Εικόνα 3.8	Κώστας Μπαλάφας	<i>από το λεύκωμα Η χώρα μου</i>	92
Εικόνα 3.9	Βούλα Παπαϊωάννου	<i>Παιδί της πείνας, Αθήνα, 1941</i>	92
Εικόνα 3.10	Δημήτρης Χαρισιάδης	<i>Δράσις ΙΚΑ Πειραιώς κατά την Κατοχή, Πειραιάς, 1942 – 43</i>	93
Εικόνα 3.11	Δημήτρης Χαρισιάδης	<i>Λάδωνας, 1953</i>	93
Εικόνα 3.12	Δημήτρης Χαρισιάδης	<i>The Family of Man</i>	94
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4			
Εικόνα 4.1	Γιώργος Δεπόλλας	<i>Πορτραίτα II (1975 – 78)</i>	94
Εικόνα 4.2	Άρις Γεωργίου	<i>από τη σειρά Η Παπαμάρκου και τα πέριξ</i>	95
Εικόνα 4.3	Γιώργος Δεπόλλας	<i>από τη σειρά Άσυλο (1982)</i>	95
Εικόνα 4.4	Νίκος Παναγιωτόπουλος	<i>Κρατικό Ψυχιατρείο – Λέρος, 1982</i>	96
Εικόνα 4.5	Παύλος Φυσάκης	<i>Ταυτότητες, 1999</i>	96
Εικόνα 4.6	Νίκος Μάρκου	<i>Πέραμα, 1982</i>	97
Εικόνα 4.7	Νίκος Μάρκου	<i>Γκάζι (1982 – 1984)</i>	97
Εικόνα 4.8	Νίκος Παναγιωτόπουλος	<i>Οικογένεια Βαρβιτσιώτη, από τη σειρά Κοινωνικά πορτραίτα, 1982 – 1986</i>	98
Εικόνα 4.9	Νίκος Παναγιωτόπουλος	<i>Πολύτεκνη οικογένεια, από τη σειρά Κοινωνικά πορτραίτα, 1982 – 1986</i>	98
Εικόνα 4.10	Νίκος Παπαδόπουλος	<i>Τρίπτυχα (1996)</i>	99
Εικόνα 4.11	Περικλής Αλκίδης	<i>από τη σειρά Οικογενειακά Πορτρέτα, 1987 – 1994</i>	99
Εικόνα 4.12	Στέφανος Πάσχος	<i>από την ενότητα Narcissus Avant</i>	100

		<i>Millenium, 1999</i>	
Εικόνα 4.13	Γιώργος Δεπόλλας	από τη σειρά <i>Στην παραλία (1984 – 1986)</i>	100
Εικόνα 4.14	Γιώργος Δεπόλλας	από τη σειρά <i>Ανέκδοτα Ντοκουμέντα, 1991</i>	101
Εικόνα 4.15	Στράτος Καλαφάτης	<i>Άνευ τίτλου, 1999</i>	101
Εικόνα 4.16	Κωστής Αντωνιάδης	<i>Νέος με φανέλα, 1985 και Ενδυμίων, 1988, από τη σειρά Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες II</i>	102
Εικόνα 4.17	Αθηνά Χρόνη	από τη σειρά <i>Στερέοψης, 1999</i>	102
Εικόνα 4.18	Ελένη Μαλιγκούρα	από τη σειρά <i>Σταδιακή Κατάργηση ή Αλλεπάλληλες Αποδράσεις, 1992</i>	103
Εικόνα 4.19	Αχιλλέας Νάσιος	<i>ΑνιμαΝεμος, 1988</i>	103
Εικόνα 4.20	Κωστής Αντωνιάδης	<i>Half - portrait, 1994</i>	104
Εικόνα 4.21	Δημήτρης Τσουμπλέκας	<i>I will laugh, από την ενότητα What Shall I Do When I Die, 1996</i>	104
Εικόνα 4.22	Μανώλης Σκούφιας	από τη σειρά <i>Be – sides (1991)</i>	105

ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	Καλλιτέχνης	Τίτλος	σελίδα
Εικόνα 1.1	Joseph Wright	<i>The Corinthian Maid, 1782 – 1784, Ζωγραφική</i>	83
Εικόνα 1.2	Daumier	<i>Nouveau procédé, 1856, (25x18 εκ), λιθογραφία</i>	83

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΑΡΚΤΙΚΟΛΕΞΑ

ΕΑΜ – ΕΛΑΣ: Ελληνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο – Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός

Ε.Λ.Ι.Α.: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο

Ε.Φ.Ε.: Ελληνική Φωτογραφική Εταιρεία

κ.ά.: και άλλα

κλπ.: και λοιπά

μ.Χ.: μετά Χριστόν

Ό.π.: όπως πριν

παρ.: παράγραφος

π.χ. : παραδείγματος χάριν

Φ.Κ.Α.: Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών

AMAG: American Mission for Aid in Greece

F.I.A.P.: Fédération Internationale de l' Art Photographique

ECA: Economic Cooperation Administration

UNRRA: United Nations Relief and Rehabilitation Administration

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία με τίτλο *Το Φωτογραφικό Πορτρέτο στη Νέα Ελληνική Φωτογραφία, καθαρή, παραποιημένη και ψευδής φωτογραφία* έχει στόχο να μελετήσει τη φωτογραφία πορτρέτου ως προς τον τρόπο προσέγγισης και διαμόρφωσής του σε μια ιδιαίτερη περίοδο για την ελληνική φωτογραφία, που ξεκινάει με την εμφάνιση της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας* (τέλη της δεκαετίας '70) έως το 2000. Μέσα από τη μελέτη της φωτογραφικής παραγωγής πορτρέτου γίνεται μια προσπάθεια να αναδειχθούν οι τεχνικές και οι πρακτικές νοηματοδότησης, και να απαντηθούν ερευνητικά ερωτήματα όπως: ποιες σκηνοθετικές πρακτικές απεικόνισης εφαρμόζονται στο πορτρέτο κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, τι βαθμό επεξεργασίας υφίστανται οι φωτογραφικές εικόνες, πως η φωτογραφία πορτρέτου συνδέεται με την πραγματικότητα, πως απεικονίζεται η πολυπλοκότητα της ανθρώπινης μορφής.

Το θέμα της εργασίας οριοθετείται στη συγκεκριμένη περίοδο η οποία θεωρείται σημαντική στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, αφού τις δεκαετίες του '70 και '80 η θεωρία και η ιστορία της εισάγονται σε σχολές, φωτογραφικά έργα εκτίθενται σε μουσεία, πληθαίνουν οι εκδόσεις φωτογραφικών λευκωμάτων και γενικά η φωτογραφία, έστω και καθυστερημένα, καθιερώνεται ως τέχνη και εισάγεται στο πεδίο των καλλιτεχνικών θεσμών. Είναι μία περίοδος που σηματοδοτεί τη σύγχρονη ελληνική φωτογραφία η οποία διαφοροποιείται από τις πρακτικές του παρελθόντος τόσο ως προς τη θεματολογία όσο και ως προς τον τρόπο απεικόνισης.

Ο παραπάνω ερευνητικός στόχος προσδιορίστηκε βάσει της υπόθεσης ότι η εργασία αυτή αφενός είναι πρωτότυπη και αφετέρου θα καλύψει ένα κενό στην ελληνική βιβλιογραφία, αφού δεν υπάρχει παρόμοια μελέτη η οποία να εξειδικεύεται στη φωτογραφία πορτρέτου στην Ελλάδα για την προαναφερόμενη χρονική περίοδο, αναδεικνύοντας την αναγκαιότητα για τη διερεύνηση του συγκεκριμένου θέματος στο χώρο της φωτογραφίας. Σκοπός της είναι να συμβάλλει στην επιστημονική έρευνα και μελέτη για τη φωτογραφία.

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε βασίστηκε στα επιμέρους προς έρευνα στοιχεία. Έτσι, αξιοποιήθηκαν πρωτογενείς πηγές, όπως βιβλία που αφορούν την ιστορία και τη θεωρία της

φωτογραφίας, λευκώματα που έχουν εκδώσει οι ίδιοι οι φωτογράφοι τα οποία περιλαμβάνουν πλούσιο φωτογραφικό υλικό και κριτικά κείμενα, αλλά και προσωπικές ιστοσελίδες των φωτογράφων. Σε επίπεδο δευτερογενούς βιβλιογραφίας χρησιμοποιήθηκαν βιβλία ξενόγλωσσα και ελληνόγλωσσα μεταφρασμένα που περιέχουν θεωρητικά κείμενα για τη φωτογραφία, εκδόσεις Μουσείων, καθώς και το ψηφιακό αρχείο φωτογραφικών συλλογών που διαθέτουν, κατάλογοι εκθέσεων και πρακτικά συνεδρίων. Μέσα από τη βιβλιογραφία διερευνήθηκε η ιστορία, οι τάσεις που διαμόρφωσαν το μέσο και τη φωτογραφική παράδοση, όπως οι κοινωνικές, καλλιτεχνικές, αισθητικές κ.α. και μελετήθηκε η θεωρητική προσέγγιση της φωτογραφίας και τα χαρακτηριστικά της. Για τη συγγραφή της εργασίας, κρίθηκε σκόπιμο η επιλογή συγκεκριμένων φωτογραφικών σειρών που ανήκουν στην κατηγορία του πορτρέτου από φωτογράφους της γενιάς της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*, οι εργασίες των οποίων θεωρούνται ενδεικτικές για τον τρόπο απεικόνισης της ανθρώπινης μορφής και πραγματεύονται θέματα όπως η μνήμη, ο θάνατος, η απεικόνιση της πραγματικότητας και η αληθοφάνεια της εικόνας.

Σχετικά με τη δομή της εργασίας, στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται μια γενική εισαγωγή στη γέννηση του πορτρέτου εστιάζοντας στη σχέση μνήμης – πορτρέτου και την ανάγκη του ανθρώπου να θυμάται ένα πρόσωπο διαφυλάττοντας το αποτύπωμά του αναλλοίωτο στο χρόνο και τη μνήμη του. Στη συνέχεια εξετάζεται η σχέση ζωγραφικού και φωτογραφικού πορτρέτου με τη μνήμη ως ένα αποτύπωμα στο χρόνο, βασιζόμενη, κυρίως, στα κείμενα των Walter Benjamin *Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας* και Roland Barthes ο *Φωτεινός Θάλαμος*. Έμφαση δίνεται στην ιδιότητα του πορτρέτου ως μέσο αναμνηστικής αποτύπωσης, καθώς και στο μεταθανάτιο πορτρέτο μέσα από το έργο των Παναγιώτη Φατσέα και Λεωνίδα Παπάζογλου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, μετά από μια σύντομη αναφορά στην έννοια της ταυτότητας, εξετάζεται πως το φωτογραφικό πορτρέτο διαμορφώνει, αποδίδει και προβάλλει την ταυτότητα του φωτογραφιζόμενου και τον τρόπο με τον οποίο εξιδανικεύεται μέσα από τη χρήση ειδικών πρακτικών και στρατηγικών. Η προσέγγιση του συγκεκριμένου ερευνητικού ερωτήματος γίνεται μέσω της μελέτης του επαγγελματικού πορτρέτου σε φωτογραφικό στούντιο που διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην εμπορική διάσταση της φωτογραφίας και

συνδέθηκε με την αστική τάξη ως ένα καταναλωτικό αγαθό που τεκμηριώνει την κοινωνική της θέση.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται το πορτρέτο ως «καθρέφτης της κοινωνίας» μελετώντας, καταρχάς, την παραγωγή του κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου μέσα από το έργο της Nelly's. Επίσης, ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στην ανθρωπιστική και ανθρωποκεντρική φωτογραφία ξεκινώντας από την περίοδο της Κατοχής και της Αντίστασης, εστιάζοντας στο έργο των Μελετζή, Μπαλάφα, Παπαϊωάννου και Χαρισιάδη, έως τη δεκαετία του 1970, με αναφορές σε φωτογράφους που δραστηριοποιούνται αυτή την εποχή.

Τέλος, το τέταρτο κεφάλαιο, αναφέρεται στην ανάπτυξη της φωτογραφικής παραγωγής πορτρέτου στην Ελλάδα από τη γενιά της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*, ορολογία που έδωσε ο Γιάννης Σταθάτος στην έκθεση *Εικόνα και Είδωλο: Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975 – 1995*.¹ Το κεφάλαιο ξεκινάει με τον προσδιορισμό τριών κατηγοριών στις οποίες μπορεί να ενταχθεί η παραγωγή πορτρέτου της εν λόγω περιόδου: *Καθαρή (straight)*, *Παραποιημένη (falsified)* και *Ψευδής (false)* φωτογραφία. Η κατηγοριοποίηση αυτή βασίζεται στις σκηνοθετικές πρακτικές που υιοθετεί ο φωτογράφος, στο βαθμό επέμβασης που υφίστανται οι εικόνες αλλά και στην πρόθεση του δημιουργού για τον τρόπο απεικόνισης της ανθρώπινης μορφής και της ορατής πραγματικότητας. Τέλος, μέσα από το έργο φωτογράφων της γενιάς της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*, μελετώνται και παρουσιάζονται φωτογραφικές ενότητες που αφορούν το πορτρέτο οι οποίες επιλέχθηκαν από τις εκθέσεις *Εικόνα και Είδωλο: Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975 – 1995*, η οποία επιχειρεί μια αποτίμηση του έργου της γενιάς της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας* και *Κάποιος (να) με κοιτάζει* στο πλαίσιο της διοργάνωσης *Photosynkyria 2000*, στην οποία παρουσιάζονται έργα που μελετούν το ζήτημα της «[...]ενσυνείδητης ή μη συμμετοχής του εικονιζόμενου στο τελικό φωτογραφικό τέχνηργο [...]»². Το φωτογραφικό υλικό που επιλέχθηκε ταξινομήθηκε σε σχέση με τις παραπάνω αναφερόμενες κατηγορίες. Η προσέγγιση των έργων γίνεται βάσει των χαρακτηριστικών που

¹ Γιάννης Σταθάτος, *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*, 2021, σ. 7, https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 27/5/23).

² Άρις Γεωργίου, «Αλλαγές ανεξαρτητως χιλιετίας». Στο Κωστής Αντωνιάδης, *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, επιμ. Γεωργίου Α., κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 8.

προσδιορίζουν την κάθε μία κατηγορία, με σκοπό να γίνει φανερό με ποιο τρόπο η φωτογραφική παράδοση στο πορτρέτο αφομοιώθηκε ή όχι, μεταλλάχθηκε ή εξελίχθηκε σε νέες μορφές προσέγγισης (π.χ. αυτοπορτρέτο) στη φωτογραφική παραγωγή πορτρέτου της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*.

Η εργασία περιλαμβάνει, επίσης, κατάλογο και παράρτημα φωτογραφιών και ζωγραφικών έργων όπου παρατίθενται οι εικόνες που διευκολύνουν την κατανόησή της και κλείνει με την παράθεση της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιήθηκε για τη συγγραφή της.

Ορισμένα προβλήματα κατά τη μελέτη και συγκρότηση του υλικού προέκυψαν εξαιτίας του μικρού αριθμού μελετών που να επικεντρώνονται στη φωτογραφική παραγωγή πορτρέτου της γενιάς της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*. Επίσης, ένα δίλημμα που τέθηκε αφορά την επιλογή των φωτογραφικών σειρών που αναφέρονται στην εργασία, το οποίο ξεπεράστηκε επιλέγοντας έργα από φωτογράφους που θεωρούνται εμβληματικοί της γενιάς της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*, τα οποία παρουσιάστηκαν στις δύο προαναφερόμενες σημαντικές εκθέσεις. Άλλωστε, στόχος της συγκεκριμένης εργασίας δεν είναι να μελετηθούν εξαντλητικά όλα τα έργα της συγκεκριμένης περιόδου, αλλά να αξιοποιηθούν στοιχεία από ορισμένα που θεωρούνται χαρακτηριστικά και καταδεικνύουν την εξέλιξη της φωτογραφικής παράδοσης στο πορτρέτο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Φωτογραφία, ένας σταθμός για την πορεία της τέχνης

1.1 Μνήμη - «εναρκτήρια πράξη» της δημιουργίας της φωτογραφίας

Σε αφήγησή του για την καταγωγή της ζωγραφικής, περί το 77 – 79 μΧ, ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, αναφέρεται στο μύθο μιας κοπέλας από την αρχαία Κόρινθο, κόρη του Βουτάδη από τη Σικυώνα, η οποία, αποχαιρετώντας το νεαρό αγαπημένο της που έφευγε στον πόλεμο, ζωγράφησε στον τοίχο του σπιτιού της το περίγραμμα της σιλουέτας του που σχηματιζόταν από το φως του κεριού, θέλοντας έτσι να διαφυλάξει την εικόνα του. Η σκιά αυτή λειτουργεί για τη νεαρή γυναίκα ως ένα φυσικό αποτύπωμα που διατηρεί ζωντανή στο χρόνο την ανάμνηση της παρουσίας του άντρα.³ Ο μύθος αυτός εντάχθηκε στην ιστορία της ζωγραφικής με αρκετούς ζωγράφους του 18^{ου} αιώνα να το συμπεριλαμβάνουν ως θέμα στο έργο τους ([εικόνα 1.1](#)).

Σύμφωνα με το μύθο, το κορίτσι από την Κόρινθο, δημιούργησε μια εικόνα που είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη σκιά του αγαπημένου της, προκαλώντας μια σύγχυση του πραγματικού με τη ψευδαίσθηση για να κρατήσει στη μνήμη της την εικόνα του. Το αποτύπωμα της σκιάς λειτουργεί εδώ ως εικόνα της «απουσίας» του αγαπημένου της. Για πολλούς μελετητές της ιστορίας της φωτογραφίας, αυτό το πρώτο αποτύπωμα μιας ανθρώπινης φιγούρας (πορτρέτο) που δημιουργήθηκε για την απαθανάτιση ενός προσώπου, συνδέει τη μνήμη με την εικόνα και μπορεί να θεωρηθεί ως η εναρκτήρια πράξη της αναμνηστικής φωτογραφίας. «Η φωτογράφιση ενός προσώπου συνδέεται συχνά με το αίτημα της φωτογραφικής απαθανάτισης, την επιθυμία δηλαδή να καταστεί κάποιος αθάνατος.»⁴

1.2 Το πορτρέτο ανάμεσα στη ζωγραφική και τη φωτογραφία

Ο άνθρωπος ήταν πάντα προσφιλέζ θέμα απεικόνισης σε όλους τους πολιτισμούς, αφού το πρόσωπο θεωρούνταν ο καθρέπτης του πνεύματος και της ψυχής και με το πορτρέτο επιχειρείται η διαχρονική αποτύπωση των χαρακτηριστικών και της ταυτότητας του

³ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*, 35^ο Βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», επιμ. Πετσόπουλος Στ., μτφ. Ρούσσος Τ., Λεβίδης Αλ., Άγρα, Αθήνα, 2009, παρ. 151.

⁴ Κωστής Αντωνιάδης, «Κάποιος (να) με κοιτάζει». Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 356.

εικονιζόμενου. Η ανθρώπινη μορφή αποτέλεσε πεδίο μελέτης, πρωτίστως, για πολλούς ζωγράφους και πολύ αργότερα για πολλούς φωτογράφους, που επιθυμούσαν να αποτυπώσουν τα πορτρέτα ανθρώπων, με την αντίληψη πως μέσα από τη ζωγραφική, αλλά και τη φωτογραφία, ο άνθρωπος περνάει στην αιωνιότητα.⁵

Στο τέλος του 18^{ου} με αρχές 19^{ου} αιώνα, λίγα χρόνια πριν την έλευση της φωτογραφίας το 1839, οι προσωπογραφίες ήταν δημοφιλείς και περιζήτητες, ιδιαίτερα στην αστική τάξη, με τους καλλιτέχνες να ανακαλύπτουν νέες τεχνικές που τους έδιναν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν πιο γρήγορα και πιο φθηνά πορτρέτα μικρών διαστάσεων. Με αυτό τον τρόπο, μεγάλα ζωγραφικά στούντιο εκκίνησαν μια βιομηχανία παραγωγής προσωπογραφιών που σταδιακά, μέσα σε μια περίοδο πενήντα ετών, μετατράπηκαν σε φωτογραφικά στούντιο.

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα η φωτογραφία εισήλθε δυναμικά στην απεικόνιση προσώπων με ρεαλιστικό τρόπο και η ζωγραφική έχασε σταδιακά τη γοητεία της στο είδος αυτό με αποτέλεσμα να σημειωθούν σημαντικές αλλαγές στην τέχνη. Παράλληλα, αναπτύχθηκε μια ιδιόμορφη σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και τη ζωγραφική καθώς πολλοί ζωγράφοι υποτιμούσαν τη φωτογραφία και οι φωτογράφοι «ζήλευαν» τη ζωγραφική.⁶ ([εικόνα 1.2](#))

Η αποτύπωση του ανθρώπινου προσώπου ήταν σημαντικό πεδίο αντιπαλότητας της φωτογραφίας με τη ζωγραφική, αφού φωτογραφικά μπορούσε να αποτυπωθεί πιο γρήγορα και με μεγαλύτερη ακρίβεια. Τις αλλαγές που επέφερε ο φωτογραφικός φακός στο χώρο της τέχνης σχολιάζει ο Walter Benjamin, στο δοκίμιό του *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του* (1936) αναφέροντας πως:

Με τη φωτογραφία το χέρι αποδεσμεύτηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της εικονογραφικής αναπαραγωγής απ' τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα, που τώρα πια περιέρχονται στο μάτι που κοιτάζει μέσα στον αντικειμενικό φακό. Μια και το μάτι συλλαμβάνει ταχύτερα απ' όσο ζωγραφίζει στο χέρι, η διαδικασία

⁵ Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 131.

⁶ Ernst Hans Gombrich, *Το χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1989, σ. 524 - 525).

της εικονογραφικής αναπαραγωγής επιταχύνθηκε τόσο αφάνταστα, που μπορούσε πια να συμβαδίζει με την ομιλία.⁷

Δεν έλειψαν όμως και οι αντιδράσεις σχετικά με τη ρεαλιστική αναπαράσταση του ανθρώπου από τη φωτογραφία, μια «εκ Γαλλίας Τέχνη του διαβόλου»⁸, όπως τη χαρακτηρίζει σχετικό δημοσίευμα της εποχής :

Το να θέλει κανείς να καθηλώσει φευγαλέα είδωλα, [...] δεν είναι μόνον ακατόρθωτο, όπως απέδειξαν εμπειριστατωμένες γερμανικές έρευνες, αλλά ακόμα κι η επιθυμία να επιχειρήσει κανείς κάτι τέτοιο είναι βλασφημία προς τον Θεό. Ο άνθρωπος πλάστηκε κατ' εικόνα και ομοίωση του Θεού και η εικόνα του Θεού δεν μπορεί να καθηλωθεί με καμιά ανθρώπινη μηχανή.⁹

Η ανάπτυξη της βιομηχανίας και της τεχνολογίας έφερε τη νέα εφεύρεση στη μαζική παραγωγή, έγινε σύντομα προσιτή στις πλατιές μάζες φτάνοντας ταχύτατα παντού, προώθησε νέους τρόπους κριτικής σκέψης και συνέβαλε στην κοινωνική χειραφέτηση των αποκλεισμένων από την «υψηλή κουλτούρα» και συνεπώς ήταν μία «δημοκρατική τέχνη».¹⁰

Είχε όμως ως αποτέλεσμα την απώλεια της μοναδικότητας που διέθετε το ζωγραφικό πορτρέτο. Παρόλα αυτά, το φωτογραφικό πορτρέτο, όπως παρατηρεί ο Benjamin διαθέτει μία «αίγλη (aura)» ανάλογη με τα «ζωγραφισμένα πορτραίτα», δημιουργείται δε, λόγω του μεγάλου χρόνου κατά τη λήψη της φωτογραφίας που ανάγκαζε το μοντέλο να παραμένει ακίνητο χωρίς να αποσπάται η προσοχή του και «δένονταν κατά κάποιο τρόπο με την εικόνα [...]».¹¹

Αυτό όμως που είναι μοναδικό στη φωτογραφία διακρίνει ο Benjamin στο πρόσωπο μιας νεαρής γυναίκας σε μια φωτογραφία του David Octavius Hill:

⁷ Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφ. Δημ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 13.

⁸ Ό.π., σ. 50.

⁹ «... μία σοβινιστική φυλλάδα, η Leipziger Stadtan-Zeiger (Κήρυξ της Λειψίας), θεώρησε αναγκαίο να εκστρατεύσει έγκαιρα ενάντια σ' αυτή την εκ Γαλλίας τέχνη του διαβόλου», ό.π.

¹⁰ Ό.π., σ. 15-17.

¹¹ Ό.π., σ.σ. 8, 15 – 17, 54.

Στη φωτογραφία όμως συναντάμε κάτι καινούργιο και παράξενο: σ' εκείνη την ψαροπούλα[...] μένει κάτι που δεν περιορίζεται να είναι μια μαρτυρία για την τέχνη του φωτογράφου Χιλ, κάτι που δεν μπορείς να το εξαναγκάσεις να σιωπάσει, καθώς ρωτάει επιτακτικά για τ' όνομα αυτής που έζησε κάποτε, αυτής που κι εδώ είναι ακόμα υπαρκτή και δεν θα θελήσει ποτέ να περάσει ολότελα στην τέχνη.¹²

Παρόμοια μοναδικό είναι το ιδίωμα της φωτογραφίας που περιγράφει ο Roland Barthes ανακαλύπτοντας μια φωτογραφία της μητέρας του μετά το θάνατό της:

Από ένα πραγματικό σώμα, που ήταν κάπου εκεί, εκπορεύονται ακτινοβολίες που έρχονται να με αγγίξουν, εμένα που είμαι κάπου εδώ [...]. Κάτι σαν ομφάλιος λώρος συνδέει το σώμα του φωτογραφημένου πράγματος με το βλέμμα μου: το φως, αν και μη απτό, είναι εδώ ένα ένσαρκο μέσο, μια επιδερμίδα την οποία μοιράζομαι μ' εκείνον ή μ' εκείνη που έχει φωτογραφηθεί.¹³

1.3 Πορτρέτο, μια ανάμνηση στο χρόνο

Η αληθοφάνεια που χαρακτηρίζει την απεικόνιση προσώπων καθιστά τη φωτογραφία ένα απaráμιλλο μέσο αναμνηστικής αποτύπωσης, που πιστοποιεί την παρουσία, την ύπαρξη του εικονιζόμενου σε προηγούμενο χρόνο, με το θεατή να ανακαλύπτει σε αυτή μια συνύπαρξη του παρελθόντος και του παρόντος.¹⁴ Έτσι, η ιδιαίτερη φύση της φωτογραφίας και η σύνδεσή της με το χρόνο αναδεικνύει μία από τις βασικές της εφαρμογές που είναι η αναμνηστική φωτογραφία, η οποία αποτελεί ένα ισχυρό μέσο διαμόρφωσης, τόσο της προσωπικής μνήμης, όσο και της αυτοαντίληψης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το οικογενειακό πορτρέτο, το οποίο επιβεβαιώνει την ανθρώπινη ύπαρξη στο χρόνο και φέρνει στο παρόν κρυμμένες πληροφορίες, συναισθήματα και μνήμες.¹⁵

¹² Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφ. Δημ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 51 – 52.

¹³ Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος, Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα, 1983, σ. 112 – 113.

¹⁴ Ο.π., σ. 13 – 14.

¹⁵ Πηνελόπη Πετσίνη, *Περικλής Αλκίδης – Οικογενειακά Πορτραίτα, Εξερευνώντας το Συναίσθημα, σκέψεις και απόψεις για τα «Οικογενειακά Πορτραίτα» του Περικλή Αλκίδη*, 2003 <https://aspromavro-net.blogspot.com/2015/12/blog-post.html> (πρόσβαση 23/3/23).

Οι οικογενειακές φωτογραφίες συνήθως απεικονίζουν στιγμές, καταστάσεις και δεσμούς και συντελούν στη διαμόρφωση του ανήκειν ενός ατόμου. Παράλληλα, δημιουργούν εντυπώσεις, προβάλλουν την οικογένεια στην κοινωνία και λειτουργούν ως βοήθημα της μνήμης δημιουργώντας συναισθήματα κατά τη θέασή τους. Χαρακτηριστικά αναφέρει η Sontag πως «η πρώτη από τις λαϊκές χρήσεις της φωτογραφίας είναι η απομνημόνευση των επιτευγμάτων ατόμων τα οποία θεωρούνται μέλη οικογενειών».¹⁶ Η διαδικασία της φωτογράφισης χρησιμοποιείται από την ευρεία μάζα του κόσμου για να δηλώσει την παρουσία του μέσω της αποτύπωσης σημαντικών στιγμών με χρονική αναφορά το παρελθόν.

Η ιδιότητα της φωτογραφίας να εγκλωβίζει το χρόνο σε μια επιφάνεια και η «δεικτική της γλώσσα» («Βλέπετε», «Δες», «Να») με την οποία καλεί τον άνθρωπο να κοιτάξει στιγμές από το παρελθόν, την καθιστά ένα προνομιούχο μέσο παραγωγής και διατήρησης της μνήμης.¹⁷ Ο θεατής αναγνωρίζει πως αυτό που βλέπει κάποτε υπήρξε και τώρα είναι «εδώ» για να διηγηθεί ιστορίες που κρατάνε ζωντανό το παρελθόν.

Η πιο πλατιά διαδεδομένη χρήση της φωτογραφίας αφορά αναμφισβήτητα τη φωτογράφιση προσώπων και στιγμών της ζωής μας, των οποίων, όπως λέγεται συνήθως, επιθυμούμε να κρατήσουμε ζωντανή την ανάμνηση.¹⁸

Το πορτρέτο έχει μακρά παράδοση στην ελληνική φωτογραφία με ιδιαίτερο ενδιαφέρον να σημειώνει η μελέτη για τον Παναγιώτη Φατσέα (1888 – 1938) επαγγελματία φωτογράφο του οποίου πολλά πορτρέτα, που πραγματοποιήθηκαν στο στούντιο του στο νησί των Κυθήρων, είχαν προορισμό να συντηρήσουν τη μνήμη και τους οικογενειακούς δεσμούς με τους κατοίκους του νησιού που είχαν ξενιτεύει¹⁹. Την περίοδο εκείνη το νησί των Κυθήρων ήταν οικονομικά υποβαθμισμένο με αποτέλεσμα να αναπτυχθεί ένα μεταναστευτικό ρεύμα προς την Μικρά Ασία, την Αίγυπτο, την Αμερική και την Αυστραλία. Η αναμνηστική φωτογραφία,

¹⁶ Suzan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα 1993, σ.19.

¹⁷ Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος, Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα, 1983, σ. 13 – 14).

¹⁸ Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα*, Μωρεσόπουλος, Αθήνα, 1995, σ. 4.

¹⁹ Κι ο ίδιος ανήκει στην γενιά των Κυθήριων που σημαδεύτηκαν από την έντονη μετανάστευση του τόπου τους τον 20^ο αιώνα, αφού το 2010, σε ηλικία 23 ετών, μεταναστεύει στην Αμερική. Γιάννης Σταθάτος, «Ο φωτογράφος των Κυθήρων Παναγιώτης Φατσέας». Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες Ι*, Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σ. 294.

που πολλές φορές συνοδευόταν από αφιέρωση, ήταν εκείνη που συντηρούσε τον «κοινωνικό ιστό ενός πληθυσμού βαθιά διαιρεμένου από τη μετανάστευση, [...]» και οι φωτογραφίες προσώπων και κοινωνικών γεγονότων αποτελούσαν το συνδεδεμένο κρίκο της κοινωνίας των Κυθήρων.²⁰

Ο Παναγιώτης Φατσέας διατηρούσε το στούντιο του στο Λειβάδι Κυθήρων. Μέχρι να διαμορφωθεί ο χώρος του εργαστηρίου του φωτογράφιζε σε ένα δωμάτιο στο σπίτι του. Ασκούσε το επάγγελμα με σοβαρότητα και ευθύνη, φρόντιζε να ενημερώνεται για τις τεχνικές εξελίξεις και συμπλήρωνε συνεχώς τις γνώσεις του πάνω στις τεχνικές μεθόδους. Δραστηριοποιήθηκε σε δύο κατηγορίες πορτρέτου, τις «χρηστικές φωτογραφίες» που ο ίδιος ονόμαζε «στιγμιαίες» για πιστοποιητικά ή ταυτότητες και τις «εβδομαδιαίες»²¹ φωτογραφίες, που θεωρούντο «καλλιτεχνικές» και τις αποτύπωνε σε γυάλινες αρνητικές πλάκες μεσαίου φορμά. Μετά την εκτύπωση έκανε τις απαραίτητες διορθώσεις (ρετούς) και τις επικολλούσε σε διακοσμητικό χαρτόνι.²²

Με την επαγγελματική του ευσυνειδησία ο Παναγιώτης Φατσέας άφησε ένα φωτογραφικό αρχείο στο οποίο:

Όλες σχεδόν οι φωτογραφίες που σώζονται είναι μοναδικές, καθώς για οικονομικούς περισσότερο λόγους η χρήση μιας φωτογραφικής πλάκας για κάθε λήψη ήταν εκείνη την εποχή κανόνας για τους επαγγελματίες φωτογράφους.²³

²⁰ Γιάννης Σταθάτος, «Ο φωτογράφος των Κυθήρων Παναγιώτης Φατσέας». Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες I*, Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σ. 303 – 304.

²¹ «Εβδομαδιαίες» λήψεις: «λήψεις προσεγμένες μέσα στο φωτογραφείο με τον σχετικό σκηνοθετημένο διάκοσμο, σε πόζες που καθόριζε ο φωτογράφος και εκτύπωση επιμελημένη με τα σχετικά ρετούς, για την παράδοση των οποίων χρειαζόταν μία εβδομάδα». Φανή Κωνσταντίνου, *το έργο του Πάνου Ηλιόπουλου φωτογράφου των Φιλιατρών, στο Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, από τον κατάλογο της έκθεσης Πάνος Ηλιόπουλος, *Η περιπέτεια της ζωής και η ποίηση της φωτογραφίας*, Μουσείο Μπενάκη, 2006, σ. 7.

²² «Ο τεχνικός εξοπλισμός του Φατσέα, ήταν, ακόμα και για την εποχή του, εξαιρετικά απλός. Χρησιμοποιούσε σύνθεση φωτογραφική μηχανή με πτυσσόμενη φυσούνα, φωτοφράχτη ίριδος, απλό σκόπευτρο και ξεχωριστό φακό, που τοποθετείτο συνήθως σε τρίποδα.». Γιάννης Σταθάτος, *Παναγιώτης Φατσέας: Πρόσωπα των Κυθήρων, 1922 – 1938*, 2014, σ. 8 - 9, <https://www.stathatos.net/el/curation/panagiotis-fatseas-prosopa-ton-kythiron-1920-1938> (πρόσβαση 10/4/23).

²³ Κωστής Αντωνιάδης, στο Γιάννης Σταθάτος, *Παναγιώτης Φατσέας: Πρόσωπα των Κυθήρων, 1922 – 1938*, 2014, σ. 5, <https://www.stathatos.net/el/curation/panagiotis-fatseas-prosopa-ton-kythiron-1920-1938> (πρόσβαση 10/4/23).

Φωτογραφικά πορτρέτα ατομικά ή ομαδικά τα οποία δημιουργούσε με ιδιαίτερη επιμέλεια και ξεχώριζαν λόγω της φυσικότητας και αμεσότητας: «στέκονται ίσια και μας κοιτάνε, [...] με σοβαρότητα, σχεδόν ποτέ όμως με σοβαροφάνεια».²⁴ Τα άτομα που ήθελαν να φωτογραφηθούν φρόντιζαν να φορούν τα επίσημα ρούχα τους και καλλωπίζονταν έως την τελευταία στιγμή παίρνοντας πόζες που απεικόνιζαν τις κοινωνικές τους σχέσεις. Το πορτρέτο της οικογένειας Χρήστου Βάρδα ([εικόνα 1.3](#)) αποτελεί ένα τυπικό δείγμα οικογενειακής αναμνηστικής φωτογραφίας. Κάθε πρόσωπο της εικόνας έχει το ρόλο του· οι γονείς καθισμένοι και γύρω τους στέκονται τα πέντε παιδιά τους, με το μεγαλύτερο να είναι όρθιο πίσω από τους γονείς του, ενώ το μικρότερο βρίσκεται μπροστά ανάμεσα από τους γονείς του και τα τρία αγόρια της οικογένειας στέκονται δεξιά και αριστερά φορώντας όμοια ρούχα και παπούτσια και όλα τα πρόσωπα κοιτάζουν κατευθείαν στο φακό.

Ο Παναγιώτης Φατσέας ως δημιουργός, με προμελετημένες ενέργειες, οι οποίες δε διακρίνονται αμέσως, φρόντιζε τις συμβολικές λεπτομέρειες με τις οποίες το πορτρέτο αποκτούσε ιδιαίτερη σημασία σχετικά με την κοινωνική θέση, το επάγγελμα ή τη μόρφωση του εικονιζόμενου ([εικόνα 1.4](#)). Τα περισσότερα πορτρέτα του έχουν γίνει στο εργαστήριό του, που ήταν διαμορφωμένο με τα πρότυπα του 19ου αιώνα και είχε μεγάλη τζαμαρία με κουρτίνες έχοντας έτσι τον έλεγχο του φυσικού φωτισμού.²⁵ Το φωτογραφικό αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα που αξιολογήθηκε αρκετά χρόνια μετά το θάνατό του (1938), μόλις το 2002 στο πλαίσιο των Φωτογραφικών Συναντήσεων Κυθήρων, προβάλλει την ιστορία του νησιού και έχει ιδιαίτερη σημασία για τον πολιτισμό του.

Στο έργο του Παναγιώτη Φατσέα συναντάμε, επίσης, πορτρέτα που πραγματοποίησε σε εξωτερικούς χώρους καταγράφοντας διάφορα κοινωνικά γεγονότα, γάμους, θρησκευτικές εκδηλώσεις, κηδείες κ.α. Ανάμεσά τους και φωτογραφίες νεκρών, στις οποίες ακολουθούσε συγκεκριμένη σκηνοθεσία η οποία είχε ως ακολούθως: σε ένα ανοικτό φέρετρο που ακουμπούσε στον τοίχο του σπιτιού του θανόντος, το νεκρό σώμα περιστοιχιζόταν από συγγενείς, συγχωριανούς και κληρικούς, ενώ το πρόσωπο ήταν συνήθως σκεπασμένο ([εικόνα](#)

²⁴ Γιάννης Σταθάτος, *Παναγιώτης Φατσέας: Πρόσωπα των Κυθήρων, 1922 – 1938*, 2014, σ. 15, <https://www.stathatos.net/el/curation/panagiotis-fatseas-prosopa-ton-kythiron-1920-1938> (πρόσβαση 10/4/23).

²⁵ Ό.π., σ.σ. 3, 6, 8.

1.5). Μερικές φορές φωτογράφιζε και στο νεκροταφείο την τελετή της ταφής ώστε να συμπεριλάβει περισσότερα πρόσωπα που ακολουθούσαν τη νεκρική πομπή.²⁶ Οι φωτογραφίες από τις κηδείες προοριζόνταν για τους συγγενείς των θανόντων που βρίσκονταν στο εξωτερικό ως απόδειξη της απώλειας ενός προσώπου, γιατί, όπως έχει ήδη αναφερθεί, το μεγάλο κύμα μετανάστευσης σημάδεψε το νησί των Κυθήρων. Χαρακτηριστικά ο Μανώλης Φατσέας, γιός του φωτογράφου, αναφέρει:

Ο πατέρας μας επήγαινε σε γάμους, επήγαινε σε κηδείες, που στις κηδείες ήτανε πολύ συνηθισμένη η φωτογράφιση διότι τα παιδιά ήτανε στην Αυστραλία, ήταν στο εξωτερικό και ο καθένας από δω, έστελνε να δει την κηδεία του πατέρα του, της μητέρας του.²⁷

Με το τελευταίο αυτό πορτρέτο του θανόντος, οι οικείοι έβρισκαν μια παρηγοριά στο πένθος τους. Με αυτό συντηρούσαν στο χρόνο τη σχέση του νεκρού με τον κόσμο, αφού η απεικόνιση του προσώπου βρισκόταν ανάμεσα στους ζωντανούς.²⁸

Από την ανακάλυψη και την καθιέρωσή της σε ένα ευρύ κοινωνικό σύνολο ως ένα προσιτό μέσο αναπαράστασης, η φωτογραφία, ανέλαβε το ρόλο της απαθανάτισης όλων των σταδίων της ζωής του ανθρώπου: Ξεκινώντας από τη βρεφική ηλικία, μέχρι το στάδιο της ενηλικίωσης, όσο και της οικογένειας με την παρουσία δύο ή και τριών γενεών, για να κλείσει τον κύκλο με τη φωτογράφιση της κηδείας του ανθρώπου. «Από τότε που εφευρέθηκε η φωτογραφική μηχανή το 1839, η φωτογραφία έχει συντροφιά το θάνατο», παρατηρεί η Susan Sontag.²⁹ Σημειώνει, επίσης, πως: «Μέσω των φωτογραφιών, κάθε οικογένεια κατασκευάζει ένα πορτραίτο –χρονικό του εαυτού της– μια φορητή συλλογή εικόνων η οποία αποτελεί μάρτυρα της συνέχειας της».³⁰ Με τη λήψη, δηλαδή, και την οργάνωση οικογενειακών φωτογραφιών οι άνθρωποι αποτυπώνουν τις σχέσεις τους με τις κοινωνικές ομάδες, δίνοντας έμφαση σε ιδιαίτερες στιγμές και στη φυσιολογική εξέλιξη της ζωής του, όπως η ενηλικίωση και το γήρας.

²⁶ Γιάννης Σταθάτος, *Παναγιώτης Φατσέας, Πρόσωπα των Κυθήρων, 1920 – 1938*, Τέταρτο, Αθήνα, 2008, <https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/panagiotis-fatseas-prosopa-ton-kythiron-1920-1938> (πρόσβαση 25/6/23).

²⁷ Ο.π.

²⁸ Ελιάννα Χουρμουζιάδου, *Το τελευταίο πορτρέτο*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2019, σ. 11 – 12.

²⁹ Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, μτφ. Σ. Βελέντζας, Sctripta, 2003, σ. 30.

³⁰ Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα 1993, σ. 19 - 20.

Ο άνθρωπος βγάζει φωτογραφίες δημιουργώντας μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, γιατί έτσι εναντιώνεται στο πένθος και καθιστά την απώλεια παρούσα. «Το πένθος, ωστόσο, είναι η απώλεια της εικόνας του εαυτού».³¹ Από την άλλη πλευρά όμως, το κλείστρο του μέσου νεκρώνει τη ζωή, τη στιγμή και το χρόνο. Η αμφισημία αυτή της φύσης της φωτογραφίας οδήγησε τη Sontag στη διαπίστωση ότι «όλες οι φωτογραφίες είναι memento mori».

Παίρνοντας μία φωτογραφία, συμμετέχεις στη θνητή, ευάλωτη, ευμετάβλητη όψη κάποιου άλλου προσώπου (ή πράγματος). Είναι ακριβώς με τον τεμαχισμό αυτής της στιγμής και με το πάγωμά της που όλες οι φωτογραφίες μαρτυρούν την ανελέητη τήξη του χρόνου.³²

Μπροστά στην επίγνωση μιας απώλειας δημιουργείται ένας φόβος που πηγάζει από την ιδιότητα του φωτογραφικού μέσου να αποδίδει με ακρίβεια την πραγματικότητα καθώς και από την αντίληψη πως, όταν φωτογραφίζεται ένα πρόσωπο που δε βρίσκεται στη ζωή, η εικόνα του προσδίδει την ιδιότητα ότι είναι ζωντανός, αποδίδοντας στο νεκρό σώμα μια συμβολική αθανασία. Αυτό ακριβώς περιγράφει ο όρος «απαθανάτιση» που χρησιμοποιείται για τη φωτογραφική πράξη και αναφέρεται στην ικανότητα της φωτογραφίας να διασώζει αγαπημένα πρόσωπα από το θάνατο και την απώλεια.³³

Σε αυτή την ικανότητα της φωτογραφίας αναφέρεται και ο Barthes όταν γράφει πως «[...] ο Θάνατος, σε μια κοινωνία, πρέπει βέβαια να βρίσκεται κάπου: [...] ίσως μέσα σε τούτη την εικόνα που παρουσιάζει το Θάνατο θέλοντας να διαφυλάξει τη ζωή».³⁴ Επηρεασμένος από το θάνατο της μητέρας του, μετατρέπει το πένθος του σε μια αναζήτηση της φύσης της φωτογραφίας και καταλήγει πως το πάγωμα του χρόνου με το κλείστρο της μηχανής μετατρέπει την εικόνα σε μια πρόβα θανάτου, αφού το πρόσωπο που ήταν μπροστά στο φακό εξακολουθεί να υπάρχει αλλά έχει περάσει στη μνήμη.

³¹ Φώτης Καγγελάρης, *Οι διαλέξεις στην ΕΦΕ*, Ελληνική Φωτογραφική Εταιρεία, Αθήνα, 2021, σ. 73.

³² Susan Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα, 1993, σ. 26.

³³ Liz Wells, *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Π. Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 196.

³⁴ Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος, Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα, σ. 129.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, καθώς επικρατούσε η αντίληψη ότι ο άνθρωπος δε πεθαίνει πραγματικά, αλλά κοιμάται, οι φωτογράφοι φρόντιζαν η λήψη να είναι τέτοια που να φαίνεται πως ο νεκρός κοιμόταν, δηλαδή, το νεκρικό πορτρέτο παρουσιάζονταν «ως ένα σώμα που απλώς κοιμάται σύμφωνα με τις επικήδειες πρακτικές και τις πολιτισμικές αναπαραστάσεις που παρουσίαζαν τον θάνατο ως βαθύ ύπνο». ³⁵ ([εικόνα 1.6](#) και [εικόνα 1.7](#))

Εδώ αξίζει να σημειωθεί πως για αρκετούς ένα νεκρικό πορτρέτο ήταν η μοναδική ανάμνηση του αγαπημένου τους προσώπου και συχνά για να κρατήσουν την εικόνα του ζωντανή το φωτογράφιζαν με ανοικτά τα μάτια ([εικόνα 1.8](#))³⁶ Την ίδια εποχή εμφανίστηκαν φωτογραφίες νεκρών μέσα στο φέρετρο και όχι στο κρεβάτι τους. Η φωτογράφιση γινόταν σε εξωτερικό τώρα χώρο, έξω από το σπίτι του νεκρού ή στον προαύλιο χώρο της εκκλησίας όπου το νεκρό σώμα περιστοιχιζόταν από συγγενείς και φίλους.³⁷ ([εικόνα 1.9](#)). Ο Κωστής Αντωνιάδης, αναφερόμενος στο νεκρικό πορτρέτο σημειώνει πως:

Η απεικόνιση νεκρών ήταν από την γέννηση της φωτογραφίας έως τα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνα και θεμιτή και συνήθης. Ειδικότερα η επικήδεια φωτογραφία συνδεδεμένη με την ανάγκη της μνήμης αποτελούσε ένα είδος αποχαιρετισμού στον νεκρό παρόμοιας σημασίας με αυτήν που έχει σήμερα στην τελετή της κηδείας το άνοιγμα του φέρετρου πριν την ταφή.³⁸

Αυτόν τον αποχαιρετισμό με τους συγγενείς και φίλους γύρω από το ανοικτό φέρετρο κατέγραψε, μεταξύ άλλων, ο φωτογράφος Λεωνίδα Παπάζογλου (1892 – 1918). ^{39, 40} Ο

³⁵ Liz Wells, *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 196. Βλ. επίσης και Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 135 – 136.

³⁶ Ελιάντα Χουρμουζιάδου, *Το τελευταίο πορτρέτο*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2019, σ. 12.

³⁷ Από το 1930 και μετά, απθανάτιζαν τη νεκρώσιμη τελετή και στο τέλος έβγαζαν μία αναμνηστική με το φέρετρο ανοικτό. Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα 2008, σ. 138).

³⁸ Κωστής Αντωνιάδης, «Τα φωτογραφικά πορτρέτα του Λεωνίδα Παπάζογλου: Ένας αιώνας μετά». Στο Κωστής Αντωνιάδης κ.α., *Συλλογικό, Η Ελληνική Φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 55.

³⁹ Κωστής Αντωνιάδης, *Έκθεση φωτογραφίας Λεωνίδα Παπάζογλου*, https://www.youtube.com/watch?v=7_I95fOCh7Q&t=535s (πρόσβαση 26/3/23), βλ. επίσης και Παπάζογλου Λεωνίδα, *Εικονική Έκθεση*: <https://www.artsteps.com/view/5fe16b11760a377b3ce3cbbc> (πρόσβαση 26/3/23).

⁴⁰ Ο Λεωνίδα Παπάζογλου γεννήθηκε στην Καστοριά το 1872 και απεβίωσε το 1918. Ήταν επαγγελματίας φωτογράφος και δραστηριοποιήθηκε, κυρίως, στην Καστοριά. Έμαθε την τέχνη της φωτογραφίας μαζί με τον αδελφό του στην Κωνσταντινούπολη. Το έργο του περιλαμβάνει σκηνές καθημερινής ζωής, ατομικά και ομαδικά

σπουδαίος αυτός φωτογράφος δραστηριοποιήθηκε, κυρίως, στην Καστοριά και το έργο του περιλαμβάνει σκηνές καθημερινής ζωής, ατομικά και ομαδικά πορτρέτα. Οι φωτογραφίες αρχείου του Λ. Παπάζογλου με θέμα τους το θάνατο εντάσσονται στα ομαδικά πορτρέτα, όπου με ακρίβεια και λεπτομέρεια απεικονίζουν πρόσωπα και εκφράσεις μέσα από τις οποίες δηλώνονται τα συναισθήματα και αναγνωρίζεται η συγγένειά τους με το νεκρό. Ιδιαίτερη σημασία, επίσης, έχει η απεικόνιση της έννοιας της κοινότητας που δηλώνεται με τη συγκέντρωση πολλών διαφορετικών ατόμων που τιμούν και αποχαιρετούν το νεκρό.⁴¹

Η προσεγμένη λήψη, η στάση και το στήσιμο του νεκρού, η πόζα των συγγενών και φίλων που έχουν τοποθετηθεί γύρω από το νεκρικό σώμα, προφανώς ανάλογα με το βαθμό συγγενείας, αποτελούν σημείο αναφοράς για τα συναισθήματα των εικονιζόμενων οι οποίοι έχουν την ευκαιρία να έρθουν κοντά στο νεκρό, να τον ζωντανέψουν στη μνήμη τους υπερνικώντας τη θλίψη του οριστικού χωρισμού. Η «γαλήνια απεικόνιση του πένθους» δηλώνεται χαρακτηριστικά στην εικόνα 1.9 του Παπάζογλου: το νεκρό σώμα της γυναίκας τοποθετημένο πάνω σε ένα λευκό σεντόνι έξω από το σπίτι της, τα λουλούδια στα χέρια της και οι συγγενείς γύρω της αποτελούν λεπτομέρειες που καθιστούν τις φωτογραφίες μοναδικές.⁴²

Το εντυπωσιακό είναι ότι ο Παπάζογλου, προσεγγίζει με έναν ιδιαίτερο τρόπο το κάθε πρόσωπο, έχοντας τον απόλυτο έλεγχο των προσώπων που απαθανατίζει. Επίσης, φροντίζει να παρουσιάσει λεπτομέρειες και συμβολικά στοιχεία (π.χ. ο τρόπος που κάθονται ή που τοποθετούν τα χέρια τους, λουλούδια ή άλλα αντικείμενα) που, από τη μια προβάλλουν την αισθητική αξία της φωτογραφίας και από την άλλη αποτυπώνουν την ψυχολογία αυτών που απεικονίζονται καθώς και τους δεσμούς που τους συνδέουν ([εικόνα 1.10](#)).

πορτρέτα και διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις. Από το φωτογραφικό του αρχείο διασώθηκαν περίπου 2.500 αρνητικές πλάκες και περιήλθαν στην κατοχή του συλλέκτη και ερευνητή Γιώργου Γκολομπία το 1995 ο οποίος το κατέγραψε και το ταξινόμησε. Κωστής Αντωνιάδης, «Τα φωτογραφικά πορτρέτα του Λεωνίδα Παπάζογλου: Ένας αιώνας μετά». Στο Κωστής Αντωνιάδης κ.α., Συλλογικό, *Η Ελληνική Φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 46 – 56. Βλ. επίσης και Γιάννης Σταθάτος, *Λεωνίδα Παπάζογλου, Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, 2005, <https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/leonidas-papazogloy> (πρόσβαση 26/3/23).

⁴¹ Κωστής Αντωνιάδης, «Τα φωτογραφικά πορτρέτα του Λεωνίδα Παπάζογλου: Ένας αιώνας μετά». Στο Κωστής Αντωνιάδης κ.α., Συλλογικό, *Η Ελληνική Φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 55 – 56.

⁴² Ο.π., σ. 55.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Το πορτρέτο ως μέσο διαχείρισης της ταυτότητας

Μία φωτογραφία αποτυπώνει, αφενός τα χαρακτηριστικά ενός υποκειμένου που το καθιστούν μέλος μιας ομάδας και αφετέρου τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που το κάνουν να ξεχωρίζει μέσα σε αυτήν.

Στην επαγγελματική φωτογραφία πορτρέτου κεντρικό θέμα είναι συχνά το ανθρώπινο σώμα ως φορέας ταυτοτικών χαρακτηριστικών, που προκύπτουν είτε από τη μορφή του είτε από τους κώδικες της συμβολικής ταυτότητας που υιοθετεί. Ο David Bate στο βιβλίο του *Photography: The Key Concepts: Photography*, μιλάει για τη ρητορική του πορτρέτου και αναφέρεται στο συνδυασμό τεσσάρων βασικών στοιχείων (πρόσωπο, πόζα, ενδυμασία και περιβάλλον) που οργανώνουν την εικόνα. Βάσει αυτών ο θεατής παρατηρεί, ερμηνεύει και αποδίδει νόημα. «Ακριβώς όπως η έκφραση στο πρόσωπο είναι η ρητορική της διάθεσης, έτσι η πόζα συμβάλλει στην ένδειξη του χαρακτήρα, της στάσης και της κοινωνικής θέσης».⁴³

Το φωτο-πορτρέτο είναι ένα περιφραγμένο πεδίο δυνάμεων. Τέσσερα φαντασιακά στοιχεία διασταυρώνονται, και παραμορφώνονται εκεί μέσα. Μπρος στον φακό είμαι την ίδια στιγμή: αυτός που πιστεύω πως είμαι, αυτός που θα ήθελα να πιστεύουν πως είμαι, αυτός που ο φωτογράφος πιστεύει πως είμαι, κι αυτός που ο φωτογράφος μεταχειρίζεται για να επιδείξει την τέχνη του.⁴⁴

Κάθε αφήγηση που περιβάλλει την εικόνα αφήνεται στη φαντασία, που οδηγείται από μια πληθώρα οπτικών σημαινόντων που επιλέγονται από το φωτογράφο. Σε ένα φωτογραφικό πορτρέτο μπορούν να εντοπισθούν ένα σύνολο στοιχείων, σχετικά με τον υλικό πολιτισμό, την αισθητική και την ιδεολογία, ικανά να δομήσουν και να αποτυπώσουν την ταυτότητα των εικονιζόμενων.⁴⁵

Από τον 19^ο αιώνα, αλλά και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η φωτογραφία συνέβαλλε σημαντικά στη δημιουργία της εθνικής συνείδησης και στη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας. Το φωτογραφικό πορτρέτο αποτελούσε μια ισχυρή έκφραση της αστικής κουλτούρας που

⁴³ David Bate, *Photography: The Key Concepts*, 2nd Edition, Bloomsbury, 2016, σ. 138.

⁴⁴ Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος, Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα, 1983, σ. 25 – 26.

⁴⁵ David Bate, *Photography: The Key Concepts*, 2nd Edition, Bloomsbury, 2016, σ. 138.

αναλάμβανε το ρόλο της «επικύρωσης της αστικής ταυτότητας και των σύγχρονων ηθών»⁴⁶ μέσα από οπτικές συμβάσεις που αναφέρονταν στην ενδυμασία, την πόζα και τον περιβάλλοντα χώρο. Πρόσωπα, προερχόμενα από ανώτερα κοινωνικά στρώματα (βασιλική οικογένεια, αγωνιστές της επανάστασης, πολιτικοί, εύποροι) φωτογραφίζονταν με πρότυπα που εφαρμόζονταν στο εξωτερικό. Η αυστηρή τυπολογία στη λήψη και η ομοιομορφία στην εικόνα, ανάλογα με την κοινωνική θέση, το φύλο, το επάγγελμα κλπ. του εικονιζόμενου, είχαν στόχο την απεικόνιση της ευημερίας, την κοινωνική αναγνώριση και καταξίωση, καθώς και την αποτύπωση της κοινωνικής τους ταυτότητας, διασφαλίζοντας την ανέλιξή τους, με οπτικό τεκμήριο την ίδια τη φωτογραφία ([εικόνα 2.1](#)).⁴⁷

Το να κάνει κανείς το πορτρέτο του ήταν μια συμβολική πράξη, μέσω της οποίας οι ιδιώτες της ανερχόμενης κοινωνικής τάξης καθιστούσαν εμφανή στους εαυτούς τους και τους άλλους αυτήν ακριβώς την άνοδο και τοποθετούνταν μεταξύ εκείνων που απολάμβαναν την κοινωνική εκτίμηση.⁴⁸

2.1 Τα μεγάλα αστικά στούντιο

Το επάγγελμα του φωτογράφου πορτρέτου γνώρισε τη μεγαλύτερη άνθιση τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, έως την εμφάνιση των πρώτων συσκευών που ήταν εύκολες στο χειρισμό⁴⁹, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα να τις αποκτήσουν χιλιάδες άνθρωποι που ξεκίνησαν, πλέον, να φωτογραφίζονται μόνοι τους. Το πορτρέτο έγινε πλέον ένα προσιτό είδος για όλους όσους επιθυμούσαν να αποκτήσουν μια εικόνα του εαυτού τους. Οι Έλληνες φωτογράφοι, συνέχιζαν να αποτυπώνουν τη φυσιογνωμία, την κοινωνία και τα γεγονότα που συνέβαιναν στη χώρα τους και σημαντική θέση στο έργο τους κατείχε το πορτρέτο με το οποίο σκιαγραφούσαν την ταυτότητα της κοινωνικής τάξης.⁵⁰ Η αστική τάξη διεύρυνε συνεχώς τις

⁴⁶ Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Ένας παρατηρητής ουδέτερος αλλά όχι αμέτοχος*, από τον κατάλογο της έκθεσης *Ο φωτογράφος Κώστας Ζημέρης (1886 – 1980), αναδρομή στο έργο του*, Βόλος, 2021, σ. 9.

⁴⁷ Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 131 – 134.

⁴⁸ Gisele Freud, *Φωτογραφία και Κοινωνία*, μτφ. Ε. Μαυροειδή, επιμ. Δ. Τζίμας Φωτογράφος, Αθήνα, 1996, σ. 13.

⁴⁹ «΄ Πατήστε το κουμπί κι εμείς θα κάνουμε τα υπόλοιπα΄, υπήρξε το διάσημο σλόγκαν της Κόντακ, που έμελλε να αναστατώσει την όλη πορεία της φωτογραφίας». Ό.π., σ. 76.

⁵⁰ Φανή Κωνσταντίνου, *Η φωτογραφία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα*, Καθημερινή ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ, Αφιέρωμα *Απαθανατίζοντας την Ελλάδα*, 1998, σ. 19 – 21, <https://docplayer.gr/9601880-A-fiepoma-2-32-afiepoma-apathanatizontas-tin-ellada-fotografia-kai-tehni-efeyretes-h-fotografia-ntagkier-kai-mpagiar.html> (πρόσβαση 30/3/23).

δραστηριότητές της στο βιομηχανικό τομέα, ενώ μέσα από το φωτογραφικό της πρόσωπο έδειχνε να επιβεβαιώνει την υπεροχή της από τα υπόλοιπα κοινωνικά στρώματα, αποτυπώνοντας τη φυσιογνωμία της όχι μόνο στην Αθήνα αλλά και σε πόλεις της περιφέρειας. Ανάμεσα στο έργο των φωτογράφων των αρχών του 20^{ου} αιώνα, τα πορτρέτα (επωνύμων και ανωνύμων) του Κώστα Ζημέρη (1886 – 1980)⁵¹, για παράδειγμα, επικυρώνουν την ταυτότητα της τοπικής κοινωνίας του Βόλου. «Από το στούντιό του παρήλαυναν ναύτες και χωροφύλακες, κομψευόμενες κυρίες και κύριοι, ζευγάρια και παιδιά, στην πόλη του Βόλου, που ως αναδυόμενο κέντρο επιχειρούσε να εδραιώσει τη δική του φυσιογνωμία»⁵² ([εικόνα 2.2](#)). Πολλά πρόσωπα με διαφορετικούς χαρακτήρες περνούν μπροστά από το φακό του Κ. Ζημέρη όπου, μέσα από τα σχολαστικά σκηνοθετημένα πλάνα του σε διαφορετικά κοινωνικά περιβάλλοντα, συγκροτούν μια ενότητα που αποτυπώνει την καθημερινή ζωή, την επαγγελματική και βιομηχανική ανάπτυξη της πόλης του Βόλου.⁵³

Η απεικόνιση εσωτερικών χώρων, τόσο στο ζωγραφικό όσο και στο φωτογραφικό πορτρέτο, συνέβαλε σημαντικά στην ανάπτυξή του. Ο δημιουργός, σύμφωνα με το θέμα που επιθυμούσε να απεικονίσει, είχε την άνεση και την πρωτοβουλία της επιλογής και διαμόρφωσης της σύνθεσης με τη χρήση διαφόρων αντικειμένων, καθώς και της διαχείρισης της πόζας του ατόμου. Ο πρώιμος φωτογράφος, δανειζόμενος στοιχεία από τη ζωγραφική, εμπλούτιζε το σκηνικό είτε με κάποιο ζωγραφισμένο φόντο που απεικόνιζε τοπία, είτε με μια απλή κουρτίνα που θα μπορούσε να αναδείξει το μοντέλο.⁵⁴

⁵¹ Κωνσταντίνος Ζημέρης, Κατωχώρι Πηλίου, 1886 – Βόλος, 1980. Ήταν ένας από τους πρώτους πικτοριαλιστές Έλληνες φωτογράφους. Αποφοίτησε από την Εμπορική Σχολή Βόλου και το 1904 εγκαταστάθηκε στην Αμερική όπου εργάστηκε ως φωτογράφος. Το 1912 επέστρεψε στην Ελλάδα και εργάστηκε στο φωτογραφείο Μπούκα στην Αθήνα. Γύρισε στο Βόλο το 1918 δημιουργώντας τη φωτογραφική φίρμα «Ραφανίδης & Ζημέρης» (ΡΑΦ-ΖΗΜ). Το φωτογραφικό του ένστικτο διαμορφώθηκε από τον τόπο που ζούσε. Εκτός από τοπία και πορτρέτα φωτογράφιζε την πόλη του Βόλου. Από τον κατάλογο της έκθεσης *Ο φωτογράφος Κώστας Ζημέρης (1886 – 1980), αναδρομή στο έργο του*, Βόλος, 2021, σ. 127.

⁵² Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Ένας παρατηρητής ουδέτερος αλλά όχι αμέτοχος*, από τον κατάλογο της έκθεσης *Ο φωτογράφος Κώστας Ζημέρης (1886 – 1980), αναδρομή στο έργο του*, Βόλος, 2021, σ. 9.

⁵³ Ό.π., σ. σ. 9, 11.

⁵⁴ Αλίκη Τσίργιαλου, *Ναοί της Φωτογραφίας, Ο διάκοσμος των φωτογραφικών στούντιο, 1860 – 1910*, κατάλογος ομώνυμης έκθεσης, επιμ. έκθεσης Α. Τσίργιαλου – Λ. Κουργιαντάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2003, σ. 6

Ο Benjamin, με αφορμή μια φωτογραφία πορτρέτου του Κάφκα από την παιδική του ηλικία ([εικόνα 2.3](#)), μας δίνει μια χαρακτηριστική περιγραφή για τα φωτογραφικά ατελιέ και την αισθητική της εμπορικής προσωπογραφίας το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα:

Εκείνη την εποχή ξεφύτρωσαν τα ατελιέ με τις ταπετσαρίες και τους φοινικές τους, του γκομπλέν και τα καβαλέτα τους, που επαμφοτερίζανε μεταξύ θανατικής εκτέλεσης και απαθανάτισης, μεταξύ θαλάμου βασανιστηρίων και αίθουσας του θρόνου και που ένα ανατριχιαστικό παράδειγμά τους αποτελεί μια φωτογραφία του Κάφκα όταν ήταν παιδί. Ντυμένο με μια στενή, σχεδόν εξευτελιστική, παραφορτωμένη με σειρήνια παιδική φορεσιά το εξάχρονο, περίπου αγοράκι στέκει στη μέση ενός τοπίου που θυμίζει θερμοκήπιο. Στο βάθος υψώνονται φοινικόδεντρα. [...] Το αγοράκι θα εξαφανιζόταν σίγουρα μέσα σ' αυτή τη διαρρύθμιση, αν τα ανείπωτα θλιμμένα μάτια του δεν κυριαρχούσαν σε αυτό το μοιραίο τοπίο.⁵⁵

Τα πρώτα χρόνια λειτουργίας των στούντιο, λόγω της ακινησίας που επέβαλλε ο μεγάλος χρόνος έκθεσης (15 – 20 λεπτά), το άτομο έπρεπε να είναι κάτω από το φως του ήλιου. Εκτός από τα μεγάλα παράθυρα που διέθεταν τα στούντιο για να υπάρχει άπλετο φως, είχαν επινοήσει διάφορα τεχνάσματα για να στέκεται το μοντέλο ακίνητο, όπως στηρίγματα για το κεφάλι⁵⁶, κολώνες ή κάγκελα για να ακουμπούν πάνω, τραπεζάκια, καρέκλες και άλλα αντικείμενα ([εικόνα 2.4](#)), τα οποία λειτουργούσαν ως διακοσμητικά, αλλά και ως συμβολικά, είτε για να προβληθεί η κοινωνική τάξη του φωτογραφιζόμενου, είτε για ένα αξιοπρεπή πορτρέτο των προσώπων που προέρχονταν από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα.⁵⁷

Στη φωτογραφική προσωπογραφία της εποχής αυτής διαφαίνονταν η έλλειψη της καλλιτεχνικής και αισθητικής τους αξίας. Οι συνεχείς βελτιώσεις και η αύξηση της πελατείας οδήγησαν τη φωτογραφία σε μια προσπάθεια προσαρμογής στις απαιτήσεις της αστικής τάξης

⁵⁵ Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφ. Δημ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 56.

⁵⁶ «Το κεφαλοστήριγμα ήταν μια συσκευή που προσαρμοζόταν στο κεφάλι –ένα είδος οδοντιατρικής καρέκλας, αόρατο στο φακό, και στηριζόταν πίσω από τα σώματα των ασθενών, Απέφευγαν έτσι τις κινήσεις που θα είχαν καταστρέψει την εικόνα σε όλη τη μεγάλη διάρκεια της πόζας.». Gisele Freund, *Φωτογραφία και Κοινωνία*, μτφ. Ε. Μαυροειδή, επιμ. Δ. Τζίμας, Φωτογράφος, Αθήνα, 1996, σ. 57.

⁵⁷ Ο.π.

οι οποίες είχαν ήδη διαμορφωθεί από την τέχνη του ζωγραφικού πορτρέτου. Ακολουθώντας τις αρχές που εφάρμοζε και ο ζωγράφος πορτρέτων, ο φωτογράφος μεταμορφώθηκε σε έναν «μόδιτρο και δεξιοτέχνη σκηνοθέτη» που, με διάφορα τεχνάσματα και με πλούσια σκηνογραφία, προσπαθούσε να δημιουργήσει ένα ολοκληρωμένο πορτρέτο το οποίο θα ικανοποιούσε τις προτιμήσεις και τις επιθυμίες του πελάτη και θα αναδείκνυε τον τρόπο ζωής του. Έτσι, το φωτογραφικό στούντιο, ακολουθώντας τις τάσεις της μόδας, έγινε ένα «κατάστημα θεατρικών αξεσουάρ» (ανθοστήλες, πολυθρόνες, ποδήλατα, βάρκες, άμαξες κ.ά.) με τα οποία «κατασκευάζονται προσωπεία χαρακτήρων για όλους τους ρόλους» ([εικόνα 2.5](#)).⁵⁸

Ο δημιουργός στην προσπάθειά του να αποδώσει την προσωπικότητα του μοντέλου του και να ευχαριστήσει, συγχρόνως, τον πελάτη του κατέφευγε σε διάφορους τρόπους «ωραιοποίησής» του. Χρησιμοποιούσε το διάκοσμο για να προβάλλει την ιδιότητα ή τα ενδιαφέροντα του προσώπου, επιλέγοντας αντικείμενα με συμβολικό χαρακτήρα που θα συμπλήρωναν τη σύνθεση.⁵⁹ Τα αντικείμενα αυτά που συνυπήρχαν στο περιβάλλον μιας εικόνας, όπως αναφέρει και ο Barthes στο «Φωτογραφικό Μήνυμα», δε λειτουργούσαν ξεχωριστά και ουδέτερα αλλά ως «αγωγοί συνειρμών [...] ή, [...] αληθινά σύμβολα».⁶⁰ Μέσω της επιλογής τους και του τρόπου που αυτά πλαισιώναν τα πρόσωπα μιας εικόνας απεικονίζονταν οι προσωπικές και οικογενειακές επιλογές τους και συγχρόνως αποτελούσαν έναν οπτικό κώδικα για την κοινωνία. Κατ' αυτόν τον τρόπο η φωτογραφική απεικόνισή τους δεν έμενε στην απλή καταγραφή αλλά αποκάλυπτε πληροφορίες για τον τρόπο ζωής, την καθημερινότητα, την οικονομική τους κατάσταση, την εθνική ή θρησκευτική τους ταυτότητα, τις αξίες και την κοινωνική τους καταγωγή.

⁵⁸ Gisele Freund, *Φωτογραφία και Κοινωνία*, μτφ. Ε. Μαυροειδή, επιμ. Δ. Τζίμας, Φωτογράφος, Αθήνα, 1996, σ. 57.

⁵⁹ Αλίκη Τσίργιαλου, *Ναοί της Φωτογραφίας, Ο διάκοσμος των φωτογραφικών στούντιο, 1860 – 1910*, κατάλογος ομώνυμης έκθεσης, επιμ. έκθεσης Α. Τσίργιαλου – Λ. Κουργιαντάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2003, σ. 8 – 9.

⁶⁰ Roland Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 1988, σ. 18.

Τα φωτογραφικά στούντιο ως «ναοί της φωτογραφίας»⁶¹ αποτελούσαν ένα χώρο συνάντησης της υψηλής κοινωνίας προσδοκώντας μέσω της φωτογραφίας την τεκμηρίωση της κοινωνικής τους υπόστασης.

2.2 Πόζα, ο «μαγικός καθρέπτης»

Σημαντικός παράγοντας στη φωτογραφία στούντιο είναι η πόζα του φωτογραφιζόμενου, η στάση του σώματος δηλαδή, με την οποία όσο κι αν προσπαθεί να σταθεί μπροστά στο φακό με φυσικό τρόπο και χωρίς να προσποιείται δεν είναι εύκολο. Γνωρίζοντας την παρουσία του φακού αισθάνεται εκτεθειμένος και ανασφαλής με αποτέλεσμα η στάση που λαμβάνει το σώμα του να «κατασκευάζεται» από διάφορα πρότυπα της κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής, σε βαθμό να της προσδίδει επικοινωνιακό χαρακτήρα και τη μετατρέπει σε θεατρική πόζα⁶², όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Roland Barthes. Ο Κωστής Αντωνιάδης, για τις καθιερωμένες παραδοσιακές φωτογραφικές πόζες, αναφέρει πως «[...] η πόζα δεν είναι ποτέ αυθόρμητη ή, πάντως, σπάνια ανταποκρίνεται άμεσα στα πραγματικά συναισθήματα του φωτογραφιζόμενου προσώπου».⁶³ Στην πόζα των προσώπων αποκαλύπτονται ορισμένες φορές απεικονιστικά στοιχεία τα οποία μεταφέρουν πληροφορίες που αναφέρονται σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, όπως για παράδειγμα η χαρακτηριστική στάση της στήριξης του κεφαλιού από το χέρι είναι μία φωτογραφική σύμβαση που προέρχεται από τη βικτωριανή εποχή (εξασφάλιζε την ακινησία του μοντέλου κατά τη διάρκεια λήψης της εικόνας) ([εικόνα 2.6](#)).

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η φωτογραφία από την ανακάλυψή της συνδέθηκε με τη ζωγραφική, ακολουθώντας τον οπτικό κώδικα που είχε ήδη καθιερώσει. Έτσι, το φωτογραφικό

⁶¹ «Τα φωτογραφικά στούντιο αποκαλούνται “Ναοί της φωτογραφίας” σε κείμενα του 19^{ου} αιώνα». Αλίκη Τσίργιαλου, *Ναοί της Φωτογραφίας, Ο διάκοσμος των φωτογραφικών στούντιο, 1860 – 1910*, κατάλογος ομώνυμης έκθεσης, επιμ. έκθεσης Α. Τσίργιαλου – Λ. Κουργιαντάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2003, σ. Βλ., επίσης, Liz Wells (επιμ.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 132.

⁶² «Η φωτογραφία δεν προσεγγίζει την τέχνη χάρη στη Ζωγραφική, αλλά χάρη στο θέατρο». Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος, Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα, 1983, σ. 48.

⁶³ Κωστής Αντωνιάδης (επιμ.), *Μια ξεχωριστή μέρα, Παιδικά πορτραίτα από τη συλλογή του Νίκου Πολίτη*, tetarto, 2007, σ. 17.

πορτρέτο, υιοθετώντας τις αρχές του ζωγραφικού, «απαιτεί» από το πρόσωπο να είναι ανέκφραστο, αφού ένα χαμόγελο «θα έδινε στην απεικόνιση τη χροιά στιγμιότυπου».⁶⁴

Τον 19^ο αιώνα επικρατούσε μια τυποποίηση της φωτογραφικής πόζας που εξασφάλιζε ένα επιθυμητό αποτέλεσμα τόσο για το δημιουργό όσο και για το μοντέλο. Τα ολόσωμα – όρθια ή καθιστά – μακρινά πορτρέτα, με κυρίαρχο τον περιβάλλοντα χώρο, η «νεκρική» ακινησία στην πόζα (λόγω του χρόνου έκθεσης) και ο φυσικός φωτισμός ήταν στοιχεία που συνέθεταν την ομοιομορφία, αφενός στην εικόνα και αφετέρου στη συνολική ατμόσφαιρα που απέπνεαν τα φωτογραφικά πορτρέτα αυτής της εποχής. Οι πόζες παρέμειναν συνειδητά στατικές και μετά την αντιμετώπιση του προβλήματος της χαμηλής ευαισθησίας των φωτογραφικών υλικών, έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, που έκανε δυνατή την απεικόνιση περισσότερο φυσικών εκφράσεων και στάσεων των φωτογραφιζόμενων προσώπων.⁶⁵

Ακολουθώντας τα δυτικά πρότυπα που επικρατούσαν εκείνη την εποχή, η απεικόνιση της γυναίκας κινούταν σε ένα πλαίσιο ωραιοποίησης, σε αντίθεση με την αυστηρή και στιβαρή σύνθεση της ανδρικής προσωπογραφίας. Πολλοί φωτογράφοι, όπως ο Φίλιππος Μαργαρίτης, δημιούργησαν εικόνες με τη γυναίκα να φοράει παραδοσιακές ενδυμασίες σε πόζες που έδιναν μία συμβολική διάσταση στη γυναικεία μορφή. Τα πρόσωπα πλαισιώνονταν με αντικείμενα, όπως η χρήση του καθρέπτη, που συνδεόταν με τη γυναικεία αυταρέσκεια γ' αυτό και δε χρησιμοποιούταν στο ανδρικό πορτρέτο ([εικόνα 2.7](#)).

Επίσης, οι πόζες στα γυναικεία πορτρέτα, συχνά, συνδέονταν με τον οικιακό χώρο και τις ασχολίες σε αυτόν (διάβασμα, πλέξιμο, οικιακές εργασίες, μητρότητα κ.α.). Τα ολόσωμα πορτρέτα αναδείκνυαν τα γυναικεία ενδύματα που παρέπεμπαν στον πλούτο της οικογένειας και συμβόλιζαν την κοινωνική τους ευημερία. Επιπλέον, οι διαφορετικές και περιορισμένες κινήσεις του σώματος που απεικονίζονταν στις γυναικείες πόζες δήλωναν την επιφύλαξη και την υποταγή προς το ανδρικό φύλο ([εικόνα 2.8](#)). Σε αντίθεση, οι άνδρες απεικονίζονταν με αυτοκυριαρχία, ισχύ και βεβαιότητα για την κοινωνική τους θέση και η πόζα και η γωνία λήψης στα αντρικά πορτρέτα προέβαλλαν τη σωματική τους παρουσία, ενώ συγχρόνως ενίσχυαν την υπεροχή του ανδρικού φύλου ([εικόνα 2.9](#)).

⁶⁴ Ό.π.

⁶⁵ Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1994, σ. 45 – 46.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 : Πορτρέτο, ο καθρέφτης της κοινωνίας

3.1 Η αισθητική του πορτρέτου τα χρόνια του Μεσοπολέμου

Στο ξεκίνημα του 20^{ου} αιώνα η φωτογραφική παραγωγή στην Ελλάδα παρουσίασε μια ύφεση, ενώ αντίθετα στην Ευρώπη και την Αμερική οι φωτογράφοι πειραματιζόνταν στρέφοντας το ενδιαφέρον τους προς νέες δυνατότητες έκφρασης υιοθετώντας την αισθητική του πικτοριαλισμού. Το πορτρέτο σε στούντιο παρέμεινε η κύρια θεματολογία αυτής της εποχής, το οποίο εξακολουθούσε να χαρακτηρίζεται από μία αυστηρότητα στην απεικόνιση που παρέπεμπε στο συντηρητικό ύφος του παρελθόντος.

Βασικός σταθμός για την ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας αποτέλεσε το έργο του Ελβετού φωτογράφου Fred Boissonnas (1858 – 1946)⁶⁶, ο οποίος φωτογράφησε την Ελλάδα (αρχές του 20^{ου} αιώνα έως 1930), αλλά και περιοχές που επρόκειτο να ενσωματωθούν σε αυτή (όπως τη Κρήτη), με σκοπό την προβολή της και την οπτική τεκμηρίωση της χώρας. «Από τα πρώτα κίβλας ταξίδια του στην Ελλάδα ο Fred Boissonnas οραματίστηκε την πολιτική, εμπορική και τουριστική προβολή της χώρας μέσα από τη φωτογραφία.»⁶⁷ Το 1910 ο ίδιος έγραψε:

Αυτός ο λαός, τόσο στις ακτές όσο και στο εσωτερικό της χώρας, ο ψαράς της Αίγινας, ο γεωργός της Αργολίδας, ο βοσκός του Χελμού ή του Παρνασσού, όλος αυτός ο λαός έχει τόσο σπινθηροβόλο πνεύμα, τόση καλοσύνη, τόσο πάθος για την ελευθερία [...].⁶⁸

⁶⁶ Fred Boissonnas, Γενεύη, 1858 – 1946. Ελβετός φωτογράφος, γνωστός για την εκτεταμένη φωτογράφιση του ελληνικού χώρου επί τριάντα χρόνια περίπου (από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως τη δεκαετία του 1930). Πρότεινε την υπογραφή σύναψης με την Ελληνική κυβέρνηση το 1905 και την χρηματοδότηση του φωτογραφικού του έργου, με σκοπό την προβολή της Ελλάδας στο εξωτερικό, αλλά και την προσφορά βοήθειας στις εθνικές επιδιώξεις της, όπως ενσωμάτωση εδαφών. Το έργο του αφορούσε την αρχαία πολιτιστική κληρονομιά και το ελληνικό τοπίο. Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 214 - 215).

⁶⁷ Ειρήνη Μπουντούρη, «Φωτογραφία και Εξωτερική Πολιτική (1905 – 1922): Η συμβολή της οικογένειας Boissonnas», Διάλεξη στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων (26.10.2002), 2013. Στο Κωστής Αντωνιάδης κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 62.

⁶⁸ Παρή Σπίνου, *Ένας Ελβετός Οδυσσέας στη Μεσόγειο*, άρθρο στην Εφημερίδα των Συντακτών (efsyn), 11.09.2022, https://www.efsyn.gr/nisides/358657_enas-elbetos-odyseas-sti-mesogeio (πρόσβαση 19/4/23).

Μέσα από τις φωτογραφικές του αναζητήσεις, το έργο του Boissonpas δεν παρέμεινε μόνο στην καταγραφή τοπίων και αρχαίων μνημείων, εστίασε, παράλληλα, στον άνθρωπο και στην πραγματική του ζωή, στις καθημερινές του συνήθειες, τα ήθη και έθιμα σε όλη την ελληνική επικράτεια και τα νησιά ([εικόνα 3.1](#)). Η σύγχρονη αυτή ανθρωποκεντρική προσέγγιση, εισήγαγε μία σημαντική καινοτομία στην ελληνική φωτογραφία και το έργο του θεωρήθηκε πρωτοποριακό και καθοριστικό κατά τον 20^ο αιώνα και αποτέλεσε μέτρο σύγκρισης⁶⁹ για τους Έλληνες φωτογράφους του Μεσοπολέμου.⁷⁰

Την περίοδο του Μεσοπολέμου οι Έλληνες φωτογράφοι πέρασαν σε νέες αναζητήσεις στην αισθητική της απεικόνισης, επιδιώκοντας την ανάδειξη μιας καλλιτεχνικής διάστασης στην εικόνα.⁷¹ Ιδιαίτερη εξέλιξη είχε το φωτογραφικό πορτρέτο το οποίο απομακρύνθηκε, πλέον, από το αυστηρό ύφος και απέκτησε νέα αισθητική. Στους πρωτοπόρους της προσπάθειας αυτής, μεταξύ άλλων, εντάσσεται και η Έλλη Σουγιουτζόγλου – Σεϊραδάρη (1899 – 1998), γνωστή ως Nelly's⁷², η οποία το 1924 ξεκίνησε μια δυναμική καλλιτεχνική πορεία στο στούντιο της στην Αθήνα, απεικονίζοντας Έλληνες αστούς, μεγαλοαστούς και των δύο φύλων. Τα πορτρέτα της κατείχαν ένα σημαντικό μέρος της δουλειάς της και απέπνεαν την ευρωπαϊκή της παιδεία. Διακρίνονταν για την αισθητική τους και το ξεχωριστό της στυλ με το οποίο κατέκτησε την αστική κοινωνία της Αθήνας και την αριστοκρατία. Γυναίκες σε ρομαντικές

⁶⁹ Σε αφήγησή του ο Σπύρος Μελετζής είχε αναφέρει: «Στη βιτρίνα του βιβλιοπωλείου του Ελευθερουδάκη ήταν κρεμασμένα έργα του Boissonpas. Στα διαλείμματα από τον Μπούκα, πέρανα συχνά και τα κοιτάζα. Τα Τέμπη, ο Όλυμπος, ο Παρθενώνας μετά τη βροχή... Το 'βαλα βαθιά μέσα στην καρδιά μου να κάνω φωτογραφίες του Ολύμπου. Αν δεν ήταν καλύτερες να είναι τουλάχιστον ισάξιες.». Φανή Κωνσταντίνου, *Η φωτογραφία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα*, στο Καθημερινή ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ, Αφιέρωμα *Απαθανατίζοντας την Ελλάδα*, <https://docplayer.gr/9601880-A-fiepoma-2-32-afiepoma-apatthanatizontas-tin-ellada-fotografia-kai-tehni-efeyretes-h-fotografia-ntagkier-kai-mpagiar.html> (πρόσβαση 30/3/23).

⁷⁰ Ειρήνη Μπουντούρη, «Φωτογραφία και Εξωτερική Πολιτική (1905 – 1922): Η συμβολή της οικογένειας Boissonpas», Διάλεξη στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων (26.10.2002), 2013. Στο Κωστής Αντωνιάδης κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 61 – 62.

⁷¹ Οι νέες τεχνικές που εισήχθησαν στη φωτογραφία αναβάθμισαν την αισθητική της εικόνας, όπως ο επιχρωματισμός, η τεχνική της «βρωμιοελαιουτυπίας» (bromoil) και το «κάρμπρο» με τις οποίες ο δημιουργός είχε τη δυνατότητα να επέμβει με πινέλα και χρώματα, ή η μέθοδος Duxochrome μία πολύπλοκη διαδικασία που απαιτούσε τη χρήση φίλτρων με χρώματα για να έχει ένα χρωματικό αποτέλεσμα. Την περίοδο αυτή, επίσης, ξεκίνησαν να διοργανώνονται εκθέσεις καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 296 – 298, 302.

⁷² Σπούδασε στη Δρέσδη με δασκάλους δύο από τους μεγαλύτερους φωτογράφους της Γερμανίας: τον Hugo Erfurth που εκπροσωπούσε την κλασική φωτογραφία και το παραδοσιακό πορτρέτο σε στούντιο και τον Franz Fiedler ο οποίος, με τα γυμνά του και τις αφηρημένες συνθέσεις του, εξέφραζε τις σύγχρονες τεχνικές και τις νεότερες αντιλήψεις στη φωτογραφία. Ό.π., σ. 295.

πόζες, φορούσαν ρούχα ιδιαίτερα προσεγμένα που τα συμπλήρωναν διάφορα αξεσουάρ, ενώ τα πορτρέτα των ανδρών φαίνονταν λιγότερο σκηνοθετημένα. Όταν το μοντέλο της απαιτούσε σοβαρότητα τότε το πορτρέτο ήταν αυστηρό, χωρίς περιττά στοιχεία και μυστηριώδες ([εικόνα 3.2](#)). Ωστόσο η δημιουργός πάντα κατόρθωνε να αναδείξει την προσωπικότητα και την ψυχολογία των μοντέλων της.⁷³

Με τις προσωπογραφίες της στο στούντιο απαθανάτισε την αστική τάξη και πολλές προσωπικότητες, δημιουργώντας ένα σημαντικό αρχείο που σκιαγραφούσε την εικόνα της αθηναϊκής κοινωνίας του Μεσοπολέμου, ενώ άλλα πορτρέτα που πραγματοποίησε στην ύπαιθρο συνέθεταν μία «ειδυλλιακή» Ελλάδα. Τα πορτρέτα της αντανakλούσαν τη ματιά ενός ζωγράφου, τα οποία, αφενός με τη ρομαντική αισθητική και σκηνοθεσία και αφετέρου με την τεχνική τους επεξεργασία (πικτοριαλιστική), απομακρύνονταν από την πραγματικότητα και εισέρχονταν στο πεδίο της τέχνης. Η Nelly's, με το σεβασμό που έτρεφε στην ανθρώπινη μορφή και τη νεοκλασικιστική της προσέγγιση, που πήγαζε από την τάση εξιδανίκευσης της ελληνικότητας και της ταύτισης της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, κατέγραψε τη μεσοπολεμική Ελλάδα καθρεπτίζοντας τον πολιτισμό και τις ιδεολογίες που επικρατούσαν.

Ανάμεσα στο πλούσιο φωτογραφικό της έργο συμπεριλαμβάνονται και προσωπογραφίες απλών ανθρώπων–αγροτών της επαρχίας σε καθημερινές τους δραστηριότητες, που συγκροτούσαν την εικόνα της Ελλάδας την περίοδο αυτή. Η Ελλάδα της Nelly's προβάλλονταν ως ένας τόπος χωρίς «εσωτερικές συγκρούσεις, όπου άνθρωποι και τοπίο ισορροπούν σε μια φιλειρηνική, προαιώνια συνύπαρξη.»⁷⁴

Οι *Προσφυγικοί καημοί* ([εικόνα 3.3](#)) είναι η μόνη σειρά στην οποία η Nelly's παρουσίασε τον ανθρώπινο πόνο· τα πορτρέτα των προσφύγων αναδείκνυαν, παράλληλα, την ευαισθησία και το καλλιτεχνικό ύφος της δημιουργού⁷⁵. Η Nelly's στόχευε στο συναίσθημα του θεατή και

⁷³ Ευριδίκη Trichon – Μιλιανή, *Το πορτρέτο*, Ανακοίνωση στη διημερίδα αφιερωμένη στο έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου - Σεραϊδάρη (Nelly's), Μουσείο Μπενάκη, 13/5/2023.

⁷⁴ Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου, μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*, Άγρα, Αθήνα, 2014, σ. 204.

⁷⁵ Μία σειρά βρωμιούχων ελαιοτυπιών (bromoil) που κυκλοφόρησε το 1927 με τίτλο *Προσφυγικοί καημοί*. Γιάννης Σταθάτος, *Τρεις εκδοχές της Ουμανιστικής Φωτογραφίας*, δημοσίευση στο περιοδικό Αντιλήψεις, τ. 16,

αυτό φαίνεται από τις πόζες των φωτογραφιζόμενων, τα φθαρμένα ρούχα τους, τις εκφράσεις τους, αλλά και τον ποιητικό τίτλο που έδωσε στη σειρά, σε συνδυασμό με την τεχνική bromoil που παρέπεμπε στην ελληνική ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα. Η δυστυχία αυτών των ανθρώπων διαχέονταν μέσα στη σύνθεση, προκαλώντας έτσι μία ήπια αίσθηση πόνου.⁷⁶

Το έργο της Nelly's, κατά τη δεκαπενταετή παραμονή της στην Ελλάδα (1924 – 1939), συνέπεσε με μία κομβική περίοδο, τόσο για την πολιτική σκηνή, όσο και για την υποδοχή της φωτογραφίας στη χώρα. Διακρίθηκε για την ιδιαίτερη χρήση του φωτός και την ανθρωπιστική προσέγγιση της δημιουργού. Εισήγαγε μία διαφορετική οπτική με υψηλή αισθητική και τεχνική αρτιότητα.

Από την πρώιμη περίοδο του φωτογραφικού μέσου ο άνθρωπος κατείχε κεντρική θέση στο φωτογραφικό έργο των δημιουργών και απεικονιζόταν είτε με τρόπο ποιητικό είτε με τρόπο αποκαλυπτικό αναδεικνύοντας την προσωπικότητά του. Στην Ευρώπη, στα τέλη της δεκαετίας του 1920 περίπου, πολλοί φωτογράφοι προσανατολίστηκαν στην απεικόνιση της ανθρωπότητας που προσπαθούσε να αναγεννηθεί μετά το πλήγμα του Α΄ παγκοσμίου πολέμου, με αποτέλεσμα την ανάπτυξη ενός κινήματος ιδεών και απόψεων γύρω από τις δυνατότητες του ανθρώπου. Μέσα από αυτό το κίνημα αναδείχθηκε η *ανθρωπιστική* (ουμανιστική) φωτογραφία, που επιχειρούσε, μέσω της εικόνας και της φωτογραφίας πορτρέτου, να καταγράψει και να αποδώσει καταστάσεις γύρω από την καθημερινή ζωή με ρεαλιστικό τρόπο, έχοντας ως κεντρικό θέμα τον άνθρωπο και τις δραστηριότητές του.⁷⁷

Η ουμανιστική φωτογραφία συνδέθηκε με τις οικονομικές δυσκολίες που εμφανίστηκαν τη μεταπολεμική περίοδο κατά την ανασυγκρότηση των χωρών. Οι ουμανιστές φωτογράφοι πίστευαν στην αξιοπρέπεια του ανθρώπου και με τις εικόνες τους, που ήταν μάρτυρες των πράξεων της ανθρωπότητας, ήθελαν να συλλάβουν την ανθρώπινη φύση και να απεικονίσουν τις ιδέες και το συναίσθημα, στοχεύοντας στην ανάδειξη γεγονότων που θα προκαλούσαν το

2009α,

[https://www.academia.edu/7428818/%CE%9F%CF%85%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%A6%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1_in_Greek](https://www.academia.edu/7428818/%CE%9F%CF%85%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%A6%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1_in_Greek_(πρόσβαση_23/4/23).) (πρόσβαση 23/4/23).

⁷⁶ Ο.π.

⁷⁷ Ian Jeffrey, *Φωτογραφία, Συνοπτική ιστορία*, Φωτογράφος, Αθήνα, 1997, σ. 228.

ενδιαφέρον, θα διέγειραν συνειδήσεις και θα έθεταν προβληματισμούς, με σκοπό να αλλάξουν τον κόσμο.

Σχετικά με την ανθρωπιστική φωτογραφία «Αυτό που την παράγει είναι το βλέμμα του φωτογράφου, είναι η συμπόνια του, η αισιοδοξία του, η πίστη τους στις ανθρώπινες αξίες» και αυτή ήταν η βασική διαφορά από άλλες εικόνες που είχαν ως κεντρικό θέμα τους τον άνθρωπο και το περιβάλλον του.⁷⁸

Η ουμανιστική φωτογραφία γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη κατά τη διάρκεια του Β' παγκοσμίου πολέμου, λόγω των τραγικών καταστάσεων που έζησε η ανθρωπότητα και της υποβάθμισης της ανθρώπινης ζωής, συνεχίστηκε μεταπολεμικά με μια αισιόδοξη ματιά για το μέλλον της ανθρωπότητας που είχε ως αποκορύφωμα την έκθεση *The Family of Man* (1955) που διοργανώθηκε από τον Edward Steichen στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (MoMa) της Νέας Υόρκης ([εικόνα 3.4](#)).⁷⁹

Αντίστοιχα, στην Ελλάδα η 14^η Φωτογραφική Συγκυρία (*Photosynkyria 2002*), Φεβρουάριος 2002 έχει ως κύριο θέμα της τον άνθρωπο μέσα από τη σχέση της φωτογραφίας με τον ανθρωπισμό, με έναν κύκλο εκθέσεων που πραγματεύονται τις ανθρώπινες αξίες, όπως η έκθεση *Πρόσωπα στη Σκιά* η οποία παρουσιάζει τους τρεις φωτογράφους, Βούλα Παπαϊωάννου, Δημήτρη Χαρισιάδη και Κώστα Μπαλάφα που το έργο τους σημάδεψε τις δύσκολες για την Ελλάδα δεκαετίες του '40, του '50 και του '60.⁸⁰

3.2 Πορτρέτα ιστορίας

Κατά τη δεκαετία 1940 - 1950 στην Ελλάδα, αλλά και εξωτερικό, η φωτογραφική αισθητική στο πορτρέτο, και όχι μόνο, υποβαθμίστηκε αισθητά σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια,

⁷⁸ Κωστής Αντωνιάδης, *Πρόσωπα στη σκιά*, πρόλογος στον κατάλογο της έκθεσης «Πρόσωπα στη Σκιά», Φωτογραφική Συγκυρία, 2002, σ. 3.

⁷⁹ Edward Steichen εμπνευστής και επιμελητής της έκθεσης *The Family of Man* με κεντρικό θέμα ο άνθρωπος όλων των φυλών, σε όλες τις εκδηλώσεις του σε όλο τον κόσμο. Περιλάμβανε 508 φωτογραφίες, έργα 273 φωτογράφων από 68 χώρες. Η έκθεση παρουσιάστηκε σε διάφορες πόλεις του κόσμου, μεταξύ αυτών και στην Αθήνα. Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 429.

⁸⁰ Κωστής Αντωνιάδης, *Πρόσωπα στη σκιά*, πρόλογος στον κατάλογο της ομώνυμης έκθεσης, Φωτογραφική Συγκυρία 2002, 2002, σ. 3 .

αφού ο κύριος σκοπός της φωτογραφίας ήταν πλέον η καταγραφή των συνθηκών και των γεγονότων και η ανάδειξη της αλήθειας με ρεαλιστικό τρόπο.⁸¹

Τα χρόνια του πολέμου (1940 – 1944) στην Ελλάδα οι φωτογράφοι επικεντρώθηκαν στην καθημερινότητα των αγωνιστών και των αμάχων, καθώς και στην ανάδειξη του προβλήματος διαβίωσης που ήταν ιδιαίτερα έντονο στις πόλεις, ενώ μεταπολεμικά, στη δύσκολη προσπάθεια ανασυγκρότησης της χώρας από τις καταστροφές του πολέμου. Την περίοδο αυτή κυριαρχούσε η ουμανιστική φωτογραφία, την οποία υπηρέτησαν ορισμένοι φωτογράφοι και παράγαγαν έργο εμβληματικό για την επόμενη γενιά.

Στη δημιουργία της εικόνας της χώρας που παρουσίασε η Nelly's με το φακό της, ήρθαν να δώσουν, με το έργο τους και τα πορτρέτα τους, τη δική τους εκδοχή, μεταξύ άλλων, οι Σπύρος Μελετζής (1906 – 2003) και Βούλα Παπαϊωάννου (1898 – 1990), που μαθήτευσαν κάνοντας τα πρώτα τους βήματα στη φωτογραφία την περίοδο του Μεσοπολέμου και εξελίχθηκαν φωτογραφικά μεταπολεμικά, ενώ λίγο αργότερα προστέθηκαν οι Κώστας Μπαλάφας (1920 – 2011) και Δημήτρης Χαρισιάδης (1911 – 1993) που ξεκίνησαν την ενασχόλησή τους με τη φωτογραφία τα χρόνια του πολέμου.

Χρονικά το έργο τους ξεκίνησε από το Αλβανικό μέτωπο και την Κατοχή όπου ο Σπύρος Μελετζής, ως επίσημος φωτογράφος του ΕΑΜ – ΕΛΑΣ⁸², κατέγραψε στιγμιότυπα από την καθημερινότητα των ανταρτών και την ένοπλη αντίσταση του ελληνικού λαού. Τα πορτρέτα του, ρεαλιστικά και συγχρόνως συμβολικά, έχουν μια ενδιαφέρουσα οπτική προσέγγιση που αποδίδουν ηρωική διάσταση στα πρόσωπα εξυψώνοντάς τα σε μυθικά σύμβολα, παρουσιάζοντας έτσι μία ωραιοποιημένη εκδοχή του αντάρτικου, γεγονός που εξυπηρετούσε την οπτική προπαγάνδα του ΕΑΜ – ΕΛΑΣ ([εικόνα 3.5](#)).⁸³ Ο ίδιος σε αφήγησή του αναφέρει πως:

⁸¹ Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1994, σ. 123.

⁸² Ως επίσημος φωτογράφος του ΕΑΜ – ΕΛΑΣ είχε ενταχθεί στο Τμήμα Διαφώτισης μαζί με άλλους καλλιτέχνες, ζωγράφους, μουσικούς, θεατρικούς συγγραφείς. Σπύρος Μελετζής, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, Αρχείο Σπύρου Μελετζή, Αθήνα, 2002, σ. 18, 21.

⁸³ Στην αφήγησή του στο λεύκωμα *Με τους αντάρτες στα βουνά*, πάντα αναφέρεται για τους αντάρτες με χαρακτηρισμούς που παραπέμπουν στην αρχαία ελληνική μυθολογία και στο παρελθόν: «[...] ποτέ μου δεν

Όπως ένα μικρό παιδί που ακούει την γιαγιά του να του λέει ένα παραμύθι για δράκους και για νεράιδες και κείνο με το παιδικό του μυαλό πλάθει τους δράκους θεόρατους, ψηλούς σαν βουνά [...], έτσι και εγώ, σαν μικρό παιδί έπλαθα τους αντάρτες σαν δράκους και τους έβλεπα σαν όντα παράξενα, ξωτικά, [...] ν' αψηφάν κάθε κίνδυνο και να 'ναι ανίκητοι στις μάχες.⁸⁴

Όλα τα πορτρέτα του αναδεικνύουν την πίστη του στο πνεύμα της «ελληνικότητας», οι εικόνες του συνδέουν το παρελθόν με το τώρα και συμβάλλουν στη διατήρηση της πολιτικής και πολιτιστικής κληρονομιάς της Ελλάδας. Η αγάπη του αυτή για την Ελλάδα συνεχίστηκε και μετά το τέλος του πολέμου όπου ταξίδευε και εξακολουθούσε να φωτογραφίζει τους ανθρώπους και τη ζωή τους στην ύπαιθρο ([εικόνα 3.6](#)).

Ο Κώστας Μπαλάφας, αντίθετα, φωτογράφιζε μέσα από μια μοναχική καλλιτεχνική διαδρομή σε δύσβατες περιοχές της Ελλάδας. Κυρίαρχο στοιχείο στο έργο του είναι οι ανθρώπινες μορφές, «Μ' ενδιαφέρει ο άνθρωπος και τα προβλήματά του, οι άνθρωποι του μόχθου και του μεροκάματου είναι άνθρωποι που με συγκινούν», έλεγε ο ίδιος. Τα χρόνια του πολέμου βρέθηκε στην πρώτη γραμμή, ως μαχητής ο ίδιος, έχοντας την ευκαιρία να απαθανατίσει ρεαλιστικές εικόνες του αντάρτικου αγώνα, που εντάσσονται στο γνήσιο φωτογραφικό ντοκουμέντο και συγκεκριμένα στο πολεμικό φωτορεπορτάζ. «Δεν είχα παρά μόνο κλάσματα δευτερολέπτου για να πατήσω το κουμπί και αμέσως να καλυφθώ», ανέφερε ο ίδιος.⁸⁵

Στα πορτρέτα του τα πρόσωπα απεικονίζονται, συνήθως, τη στιγμή κάποιας δραστηριότητας, συγκέντρωσης, πεζοπορίας, ή ανάπαυλας της μάχης και πολύ πιθανόν να μη γνώριζαν την ύπαρξη του φωτογραφικού φακού, γεγονός που τους αποδίδει μια ρεαλιστική, ανθρώπινη διάσταση ([εικόνα 3.7](#)).

Η μεταπολεμική περίοδος αποτέλεσε μια σημαντική δημιουργική περίοδο για τον Κώστα Μπαλάφα που εξακολουθούσε να φωτογραφίζει την Ελλάδα και τους ανθρώπους της, με το

μπορούσα να φανταστώ πως υπάρχουν τέτοιες στιγμές στον άνθρωπο Τιτάνα.». Σπύρος Μελετζής, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, Αρχείο Σπύρου Μελετζή, Αθήνα, 2002, σ. 37.

⁸⁴ Ο.π., σ. 13.

⁸⁵ Κώστας Μπουμπουρής, *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του*, ιδιωτική έκδοση, 2010, σ. 42 – 43, <https://www.costasbalafas.gr/vivlia/> (πρόσβαση 30/4/23).

δικό του χαρακτηριστικό τρόπο, πλησιάζοντας τα πρόσωπα με ανθρωπιά αποτυπώνοντας την προσπάθειά τους να ορθοποδήσουν ([εικόνα 3.8](#)). Αφιέρωσε πάνω από 60 χρόνια στη φωτογραφική καταγραφή της σύγχρονης Ελλάδας και των ανθρώπων της. Το έργο του αποπνέει κοινωνική ευαισθησία και έχει ιστορική βαρύτητα ως προς την οπτική τεκμηρίωση της Ελλάδας, μιας Ελλάδας που υπάρχει μόνο στις εικόνες του πλέον.

Η έναρξη του πολέμου του '40 είχε καθοριστικό ρόλο στο φωτογραφικό έργο της Βούλας Παπαϊωάννου, η οποία με το φωτογραφικό της φακό έγινε μάρτυρας της φτώχειας και της εξαθλίωσης του ανθρώπου. Αποτύπωσε τον αγώνα των ανθρώπων για επιβίωση με σεβασμό, καθαρή ματιά και διακριτική συμμετοχή χωρίς να εκθέτει την ανθρώπινη προσωπικότητα. Τα πορτρέτα των υποσιτισμένων ανθρώπων και κυρίως των παιδιών μετατράπηκαν, σε ισχυρό μέσο καταγγελίας της φρίκης του πολέμου με σκοπό την αφύπνιση της κοινής γνώμης και την αποστολή ανθρωπιστικής βοήθειας ([εικόνα 3.9](#)).

Τη μεταπολεμική περίοδο εργάστηκε για ξένες αποστολές βοήθειας⁸⁶, απαθανάτισε τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου και τις δύσκολες συνθήκες ζωής της υπαίθρου και κατέγραψε τα αποτελέσματα της ανθρωπιστικής βοήθειας, υπακούοντας στις απαιτήσεις των οργανισμών, συγχρόνως όμως δεν παρέλειπε να προσθέτει και τις δικές της επιλογές στις εικόνες της. Εικόνες με μεγάλη αισθητική αξία και έντονη στοχαστική διάθεση, όπως άλλωστε αναφέρει και ο Barthes: «Στο βάθος η φωτογραφία είναι ανατρεπτική, όχι όταν φοβίζει, διεγείρει ή και στιγματίζει, αλλά όταν είναι στοχαστική»⁸⁷ και αυτό κατάφερε η Παπαϊωάννου, αφαιρώντας το παρόν από την ιστορικότητά του και παρουσιάζοντάς το ως αιωνιότητα.

Στην ηρεμία των προσώπων της Παπαϊωάννου διακρίνεται ο θετικός τρόπος με τον οποίο επέλεξε να απεικονίσει την κρίσιμη αυτή χρονική περίοδο, ενώ οι συμβολισμοί που αυτά κρύβουν φανερώνουν την αντίληψή της πως η φωτογραφία είναι ένα πολιτικό και πολιτισμικό έργο. Η σκηνοθεσία στις λήψεις της, που πιθανόν χρησιμοποιούσε, αποδίδουν τη «φυσικότητα της φωτογραφικής απεικόνισης» που η ίδια επιθυμούσε παρουσιάζοντας τα

⁸⁶ Εργάστηκε για την United Nations Relief and Rehabilitation Administration (UNRRA), την American Mission for Aid in Greece (AMAG) και την Economic Cooperation Administration – Greece (ECA). Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 409.

⁸⁷ Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος, Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα, σ. 57 – 58.

πρόσωπα σα να αδιαφορούν για την παρουσία του φωτογραφικού φακού.⁸⁸ Σε μια κριτική ανάλυση των πορτρέτων της για την έκθεση *Πρόσωπα στη σκιά* ο Κωστής Αντωνιάδης περιγράφει:

[...] το βλέμμα τους είναι στραμμένο εκτός κάδρου, δίνοντας έτσι την εντύπωση μιας χρονικά αμετάβλητης σκηνής, μιας κατάστασης που φωτογραφήθηκε “έτσι όπως ήταν”, ανεπηρέαστη από την παρουσία του φωτογράφου.⁸⁹

Ο Δημήτρης Χαρισιάδης, ως επίσημος φωτογράφος του στρατού⁹⁰, απαθανάτισε τη ζωή των στρατιωτών στο μέτωπο του αγώνα και τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης στην Αθήνα με μια αποστασιοποιημένη προσέγγιση στα πορτρέτα του. Για παράδειγμα, οι εικόνες του από το Ι.Κ.Α. Πειραιώς⁹¹, που δημιούργησε για να τις στείλει στο εξωτερικό προς αναζήτηση ανθρωπιστικής βοήθειας, θυμίζουν ανθρωπομετρικές φωτογραφίες του προηγούμενου αιώνα, παρουσιάζοντας τους ανθρώπους φανερά εξαντλημένους με σημάδια πείνας και κακουχίας, γυμνούς χωρίς συνθετική ή σκηνοθετική επιτήδευση ([εικόνα 3.10](#)).

Μεταπολεμικά συνεργάστηκε με ξένες αποστολές και μεγάλες βιομηχανίες, τεκμηριώνοντας την αμερικανική βοήθεια στην Ελλάδα και κατέγραψε τα μεγάλα έργα ανασυγκρότησης και οικονομικής ανάκαμψης της χώρας, δίνοντας την εικόνα μιας χώρας που «αναγεννιέται μέσα από τις στάχτες της». ⁹² Ο ίδιος πίστευε «εις την απλή, την ανόθευτον φωτογραφία χαρακτηρίζοντας τη φωτογραφία ως ρεαλιστικό και ειλικρινές μέσον έκφρασης»⁹³, παρόλα αυτά, τα πορτρέτα εργαζομένων, που αποτελούν μια ιδιαίτερη κατηγορία στο έργο του, στην πλειοψηφία τους είναι χαρακτηριστικές και προσεγμένες σκηνοθετημένες συνθέσεις που παραπέμπουν στην αισθητική του «σοσιαλιστικού ηρωισμού»⁹⁴. Ο Χαρισιάδης φωτογραφίζει

⁸⁸ Κωστής Αντωνιάδης, *Πρόσωπα στη σκιά*, πρόλογος στον κατάλογο της έκθεσης *Πρόσωπα στη Σκιά*, Φωτογραφική Συγκυρία 2002, 2002, σ. 7.

⁸⁹ Ο.π.

⁹⁰ Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 372.

⁹¹ Κωστής Αντωνιάδης, *Πρόσωπα στη σκιά*, πρόλογος στον κατάλογο της έκθεσης «Πρόσωπα στη Σκιά», Φωτογραφική Συγκυρία 2002, 2002, σ. 29 – 31.

⁹² Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 408.

⁹³ Γιάννης Σταθάτος, *Οι Βιομηχανικές Φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη*, 2009β, <https://www.stathatos.net/el/curation/oi-viomihanikes-fotografies-toy-dimitri-harisiadi> (πρόσβαση 22/4/23).

⁹⁴ Στη Σοβιετική Ένωση, μέσα από τις πολιτικές δομές του συστήματός της, εμφανίστηκε ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός και η κομματική τέχνη. Μέσα από τις φωτογραφίες οι αναγνώστες είχαν την ευκαιρία να βλέπουν την πραγματική ζωή. Εντάσσοντας το «κομματικό πνεύμα» στην απεικόνιση της «πραγματικής» ζωής δημιουργήθηκε

εργάτες σε χώρους εργασίας, ώστε από τη μια να προπαγανδίζει την εικόνα μιας Ελλάδας που εξελίσσεται ραγδαία και ατενίζει με σιγουριά το μέλλον, και από την άλλη να φροντίζει την αισθητική αρτιότητα της σύνθεσης. Η τοποθέτηση του προσώπου στο κάδρο, η επιλεγμένη γωνία λήψης και ο φωτισμός δίνουν στα πρόσωπα συμβολική σημασία χωρίς να εξαλείφουν την προσωπικότητά τους, ενώ τα εργοτάξια με τους εργαζομένους αναδεικνύουν το μνημειακό των έργων και συγχρόνως αποθεώνουν τη βιομηχανική ανάπτυξη της χώρας. ([εικόνα 3.11](#)).

Το προσωπικό του ενδιαφέρον για τον άνθρωπο συνεχίστηκε μεταπολεμικά όπου εξακολουθούσε να σκιαγραφεί τη ζωή στην ύπαιθρο έχοντας ως οδηγό το ρομαντικό συναίσθημα της ανθρωπιστικής φωτογραφίας απεικονίζοντας την πολιτική και οικονομική ιδεολογία της χώρας. Η καλλιτεχνική του προσέγγιση αποτέλεσε δείγμα φωτογραφικού μοντερνισμού και η αναγνώριση του έργου του σφραγίστηκε με τη συμμετοχή του στην έκθεση *The Family of Man* (1955) ([εικόνα 3.12](#)).⁹⁵

Και οι τέσσερεις φωτογράφοι υπηρέτησαν την ανθρωπιστική φωτογραφία και το κοινωνικό ντοκουμέντο, παράγοντας ένα άρτιο έργο, αντιπροσωπευτικό των τάσεων που επικρατούσαν στα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Το εμβληματικό έργο τους, που άσκησε σημαντική επιρροή στην επόμενη γενιά φωτογράφων, αναδείκνυε τις πρακτικές και τις αντιλήψεις της εποχής, όπως η ρεαλιστική απεικόνιση, η αληθοφάνεια καθώς και η εξιδανίκευση.

3.3 Ανθρωποκεντρική Φωτογραφία

Τη δεκαετία του 1950, που ο πόλεμος έχει τελειώσει, υπήρχε μια ιδιαίτερη αισιοδοξία και στο επίκεντρο του φωτογραφικού φακού μπήκε ο άνθρωπος της πόλης, τον οποίο πλησίασε με

η ανάγκη για τη δημιουργία ηρωικών θεμάτων και όχι συνηθισμένων που παρουσίαζαν μια άσχημη πλευρά της πραγματικότητας. Στράφηκαν έτσι σε θέματα όπως, εργάτες και εργοστάσια, μοντέρνα κτίρια, πρόσωπα χαμογελαστά και ευτυχισμένα. Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1994, σ. 89.

⁹⁵ Γιάννης Σταθάτος, *Οι Βιομηχανικές Φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη*, 2009β, <https://www.stathatos.net/el/curation/oi-viomihanikes-fotografies-toy-dimitri-harisiadi> (πρόσβαση 22/4/23).

ενδιαφέρον, παρατήρησε με σεβασμό το χώρο του και μέσα από αυθόρμητες ή σκηνοθετημένες σκηνές αποτύπωσε την αισιοδοξία του και την απλή καθημερινότητά του.⁹⁶

Η επιθυμία για περισσότερες αισιόδοξες εικόνες ώθησε την «ανθρωπιστική φωτογραφία» στο περιθώριο δίνοντας τη θέση της σε μια άλλη προσέγγιση αυτή της «ανθρωποκεντρικής φωτογραφίας»: εδώ ο δημιουργός, βασισμένος στη δική του προσωπική αντίληψη, εξερευνά διάφορες πτυχές της κοινωνικής ζωής του ανθρώπου με σκοπό να αναδείξει τον ψυχισμό και το συναίσθημα μέσα από την εξωτερίκευση των μορφολογικών στοιχείων του προσώπου. Άλλωστε, η φωτογραφία από τη φύση της είναι μία τέχνη ανθρωποκεντρική και αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι κυρίαρχο θέμα της πάντα είναι η απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής, το πορτρέτο.

Μεταπολεμικά στην Ελλάδα αυξήθηκε το ενδιαφέρον του κοινού για τη φωτογραφία. Η καλλιτεχνική φωτογραφία εμφανίστηκε, ως ένας ρομαντικός αισθητισμός, μέσα από το ερασιτεχνικό σωματείο Ελληνική Φωτογραφική Εταιρεία (Ε.Φ.Ε.) που ιδρύθηκε το 1952, ένα σωματείο, το οποίο όμως με την προσχώρησή του στην Παγκόσμια Ομοσπονδία Καλλιτεχνικής Φωτογραφίας (Fédération Internationale de l' Art Photographique, F.I.A.P.) «έχασε την ευκαιρία να παίξει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη και τον εκσυγχρονισμό της φωτογραφίας στην Ελλάδα».⁹⁷

Έως τα μέσα της δεκαετίας του 1970 η φωτογραφία δε γίνεται αποδεκτή ως μέσο έκφρασης και δημιουργίας, αντίθετα αντιμετωπίζεται ως μία ερασιτεχνική απασχόληση που δεν απαιτεί ιδιαίτερες γνώσεις. Η περίοδος 1960 έως 1975 για την Ελληνική φωτογραφία θεωρείται μία χαμένη περίοδος, όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Αντωνιάδης:

[...] στην Ελλάδα η μόνη φωτογραφία που διεκδικούσε τον όρο καλλιτεχνική φωτογραφία ήταν η ερασιτεχνική φωτογραφία. Έξω από το εντευκτήριο της Ε.Φ.Ε.

⁹⁶ Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα, 1994, σ. 135 – 136.

⁹⁷ Ο Γιάννης Σταθάτος θεωρεί πως η προσχώρηση της Ε.Φ.Ε. στη F.I.A.P. το 1952 ευθύνεται για τον υποβιβασμό της σε ερασιτεχνικό και ψυχαγωγικό οργανισμό, κλεισμένο σε έναν κλειστοφοβικό κόσμο των διεθνών σαλονιών, έρμαιο του πικτοριαλισμού και των δήθεν «δημιουργικών» τεχνολογικών χειρισμών. Γιάννης Σταθάτος, *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*, 2021, https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 10/5/23).

[...] και τις αίθουσες του Παρνασσού [...] η φωτογραφία ήταν ανύπαρκτη. Ούτως ή άλλως το θέαμα μιας σειράς φωτογραφιών, κολλημένων πάνω σε χαρτόνια ανομοιόμορφων μεγεθών και σχημάτων, δεν ήταν αυτό που θα προσέλκυε το ενδιαφέρον του κοινού στην καλλιτεχνική ποιότητα των εικόνων. Οι αίθουσες τέχνης ήταν κλειστές στη φωτογραφία, ενώ για έναν φωτογράφο, ακόμα και αν αυτός έκανε ένα διαφορετικό είδος φωτογραφίας ή μπορούσε να τις παρουσιάσει με καλύτερο τρόπο, δεν υπήρχε πουθενά χώρος για να δείξει τη δουλειά του.⁹⁸

Από τη δεκαετία 1970 και έπειτα η επαγγελματική φωτογραφική προσωπογραφία στην Ελλάδα άρχισε μια φθίνουσα πορεία και βασική αιτία ήταν η εξάπλωση της ερασιτεχνικής φωτογραφίας, ένα είδος με το οποίο άρχισαν να ασχολούνται όλο και περισσότεροι, θεωρώντας πως είχαν τις ίδιες και περισσότερες ικανότητες από κάποιον επαγγελματία. Ένας άλλος βασικός παράγοντας ήταν πως, οι νέοι επαγγελματίες της εποχής αυτής δεν είχαν να προσφέρουν κάτι το σύγχρονο και δημιουργικό στην αισθητική του φωτογραφικού πορτρέτου.⁹⁹

Η πρακτική αυτή οδήγησε τους Έλληνες φωτογράφους στη δεκαετία του 1970, μια δεκαετία που συζητείται έντονα η σχέση της φωτογραφίας με τις τέχνες, στην αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης και στη δημιουργία πορτρέτων καθημερινών ανθρώπων, παράγοντας φωτογραφικές ενότητες που ακολουθούν τα χαρακτηριστικά του κοινωνικού ντοκουμέντου· άμεσες ρεαλιστικές απεικονίσεις ανθρώπων που στηρίζονται στις δυνατότητες του μέσου.

⁹⁸ Κωστής Αντωνιάδης, *Γιώργος Δεπόλλας, Φωτογραφίες 1975 – 1995*, University Studio Press, 1996, σ. 15.

⁹⁹ Άλκης Ξανθάκης, *Το φωτογραφικό πορτραίτο στην Ελλάδα τον 20^ο αιώνα*, άρθρο στο περιοδικό ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. Νο3 εκτός σειράς, Α' εξάμηνο, 2013, σ. 167 – 168.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Το πορτρέτο στη Νέα Ελληνική Φωτογραφία

Τη δεκαετία του 1970 το πορτρέτο έχει ήδη φύγει από τα στενά όρια του στούντιο, δίνοντας χώρο να αναπτυχθεί ένα άλλο είδος, αυτό του περιβαλλοντικού πορτρέτου, που δημιουργείται σε εξωτερικό ή εσωτερικό χώρο ο οποίος μπορεί να συσχετισθεί με την προσωπικότητα του εικονιζόμενου. Στο περιβαλλοντικό πορτρέτο το πρόσωπο απεικονίζεται στο φυσικό του περιβάλλον, με έναν τρόπο που ισορροπεί ανάμεσα στην άμεση και σκηνοθετημένη φωτογραφία. Ο φωτογράφος έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει το χώρο για να αποκαλύψει ή να κατασκευάσει μια αλήθεια, να απεικονίσει την προσωπικότητα του φωτογραφιζόμενου. Η προσέγγιση αυτή του πορτρέτου ακολουθεί τις πρακτικές της φωτογραφικής απεικόνισης προσώπων σε *studio* του 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αιώνα, όπου η πόζα, το φόντο και ο διάκοσμος με τα διάφορα αντικείμενα που πλαισιώνουν το φωτογραφιζόμενο πρόσωπο σηματοδοτούν τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, όπως το επάγγελμα, τη θέση του στην κοινωνία κ.α. Όμως, εδώ το περιβάλλον διαμορφώνεται από τον πραγματικό κόσμο και το πρόσωπο εντάσσεται σε αυτό με μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και αυθορμητισμό, στοιχεία που το διαφοροποιούν από το πορτρέτο σε στούντιο.

4.1 Η δημιουργική φωτογραφία¹⁰⁰

Η φωτογραφία είναι εγχείρημα άλλης τάξης. Αν και δεν είναι μορφή τέχνης η ίδια, έχει την περιέργη ικανότητα να μετατρέπει όλα τα θέματά της σε έργα τέχνης. Το ζήτημα αν η φωτογραφία είναι τέχνη ή όχι, υπερσκελίζεται από το γεγονός ότι η φωτογραφία κηρύσσει (και δημιουργεί) καινούργιες φιλοδοξίες για τις τέχνες.¹⁰¹

¹⁰⁰ «Ο όρος «δημιουργική φωτογραφία» χρησιμοποιήθηκε από τον J. C. Lemagny, διευθυντή του Τμήματος Χαρακτηκής της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας για να περιγράψει το σύνολο των ποικίλων φωτογραφικών τάσεων που είχαν αναπτυχθεί εκείνη την εποχή στην Ευρώπη. Στο άρθρο του με τίτλο «Η δημιουργική φωτογραφία στην Ευρώπη, μια πρόταση για την ταξινόμηση των σύγχρονων τάσεων» (European Photography τεύχος Νο.1, Μάρτιος 1980) ο J. C. Lemagny αποδίδει στη δημιουργική φωτογραφία ένα ευρύ εκφραστικό φάσμα που εκτείνεται από την άμεση φωτογραφική τεκμηρίωση της ορατής πραγματικότητας ως τη σκηνοθεσία, συμπεριλαμβάνοντας επίσης εννοιολογικές κατασκευές και ποικιλόμορφες επεξεργασίες της φωτογραφικής ύλης.», Κωστής Αντωνιάδης, *Μετέωρο και σκιές*, άρθρο στο ΒΗΜΑ Πολιτισμός, 24/11/2008, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/metewro-kai-skies/> (πρόσβαση 8/6/23).

¹⁰¹ Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα, 1993, σ. 140.

Στην Ελλάδα, στην αρχή της μεταπολίτευσης, η φωτογραφία δεν ήταν αποδεκτή ως μορφή τέχνης, οι αίθουσες τέχνης –γκαλερί αγνοούσαν τη φωτογραφική παραγωγή με αποτέλεσμα διάφορες εκθέσεις, έως τα τέλη της δεκαετίας του 1970, να πραγματοποιούνται κυρίως από την Ε.Φ.Ε. στα γραφεία της ή σε πολιτιστικά Κέντρα Δήμων, όπου και συζητούνταν θέματα που απασχολούσαν τους φωτογράφους χωρίς ακόμα να υπάρχει οποιαδήποτε μορφή φωτογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Η καθυστέρηση εισαγωγής της φωτογραφίας στο πεδίο των καλλιτεχνικών θεσμών ήταν, πλέον, εμφανής· μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και μετά άρχισαν να διαμορφώνονται οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία ενός θεσμικού πλαισίου. Από τη δεκαετία του '80 και μετά δημιουργήθηκαν χώροι αποκλειστικά για τη φωτογραφία, αυξήθηκε ο αριθμός εκδόσεων φωτογραφικών λευκωμάτων, αναπτύχθηκαν διάφοροι φωτογραφικοί θεσμοί, ιδρύθηκαν σχολές όπου διδασκόταν πλέον η θεωρία, η ιστορία και η τεχνική της φωτογραφίας.¹⁰²

Την ίδια εποχή ξεκίνησαν, επίσης, προσπάθειες δημιουργίας ενός εγχώριου φωτογραφικού λόγου και θεσμοθέτησης της ελληνικής φωτογραφίας. Οι προσπάθειες αυτές δρομολογήθηκαν από την εκ νέου ανακάλυψη και προβολή του έργου των φωτογράφων της μεταπολεμικής περιόδου όπως η Nelly's, ο Μελετζής, ο Μπαλάφας, η Παπαϊωάννου και ο Χαρισιάδης, οι οποίοι αναγνωρίστηκαν ως «εμβληματικοί δημιουργοί», αποκτώντας μια συμβολική θέση στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας.¹⁰³

Στην πορεία αυτή της ελληνικής φωτογραφίας έδωσε νέα κατεύθυνση μία ομάδα φωτογράφων, με σπουδές στο εξωτερικό, οι οποίοι διαφοροποίησαν τις απόψεις τους και ήρθαν σε αντιδιαστολή με τις στάσεις και πρακτικές της ΕΦΕ, αποβάλλοντας ερασιτεχνικές προσεγγίσεις και παρωχημένες αντιλήψεις, όπως για παράδειγμα τη λυρικότητα και τον απλοϊκά διατυπωμένο ουμανισμό.

¹⁰² Γιώργος Δεπόλλας, *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία*, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/keimena-synentefkseis/item/89-sygxroni-elliniki-fotografia> (πρόσβαση 28/5/23).

¹⁰³ Πηνελόπη Πετσίνη, «Λογοκριτικοί μηχανισμοί στην κατασκευή «εμβληματικών μορφών» της ελληνικής φωτογραφίας», 2016. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, <https://rosalux.gr/publication/i-logokrisia-stin-ellada/> (πρόσβαση 25/4/23).

4.2 Δημιουργικές προσεγγίσεις

Η έκθεση *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975 – 1995* και το ετήσιο διεθνές φεστιβάλ φωτογραφίας *Photosynkyria 2000* αποτελούν τις βασικές πηγές της παρούσας διπλωματικής εργασίας από όπου επιλέχθηκαν τα έργα φωτογράφων που εξετάζονται στις επόμενες ενότητες και αποτελούν αντικείμενο μελέτης ως προς τον τρόπο προσέγγισης του πορτρέτου από τους φωτογράφους της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*, ταξινομούνται δε στο πλαίσιο της παράδοσης του φωτογραφικού πορτρέτου που αναπτύχθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια.

Οι εργασίες που επιλέχθηκαν να παρουσιασθούν και να επανεξετασθούν στο πλαίσιο της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας, αφορούν στο πορτρέτο και αναδεικνύουν την εύθραυστη ισορροπία της φωτογραφίας ανάμεσα στην τέχνη και την τεχνική, μια ισορροπία που αναμφισβήτητα εξαρτάται από το βλέμμα του δημιουργού και πως ο ίδιος προσεγγίζει το θέμα· καταγράφει, ή επινοεί και υπαινίσσεται μια «άλλη» πραγματικότητα. Οι φωτογράφοι, εξερευνώντας τόσο το ίδιο το μέσο όσο και τον οπτικό κόσμο, ακολουθούν διάφορες τεχνοτροπίες και πρακτικές επεξεργασίας της εικόνας. Με το έργο τους θέτουν ερωτήματα, εκφράζουν έννοιες ή προσωπικές σκέψεις για τη φωτογραφία, αναζητούν και δημιουργούν τόσο δική τους ταυτότητα όσο και των εικονιζόμενων προσώπων.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, η φωτογραφική παραγωγή πορτρέτου της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*, όπως μπορεί κανείς να διακρίνει μέσα από τις ενότητες της έκθεσης *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975 – 1995*, αλλά και από τις φωτογραφικές εργασίες που περιλάμβανε η *Photosynkyria 2000* στην έκθεση με τίτλο *Κάποιος (να) με κοιτάζει*, ανήκαν στο είδος της *Καθαρής Φωτογραφίας*. Χαρακτηρίζονταν κυρίως από την άμεση απεικόνιση των προσώπων, η οποία βασιζόταν στις περιγραφικές και καταγραφικές δυνατότητες του μέσου, αποδίδοντας στην εικόνα τα χαρακτηριστικά του κοινωνικού ντοκουμέντου. Τη δεύτερη περίοδο (από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και μετά), οι φωτογράφοι πέρασαν στην εξερεύνηση της φύσης του φωτογραφικού μέσου, άρχισαν να πειραματίζονται με διάφορες πρακτικές απεικόνισης του ανθρώπου, είτε για να εκφράσουν ένα σύνθετο νόημα πέρα από την ορατή πραγματικότητα, είτε για να επαναπροσδιορίσουν την

πραγματικότητα.¹⁰⁴ Η Παραποιημένη και η Ψευδής Φωτογραφία αποτελούν τις δυο κύριες κατευθύνσεις της Νέας Ελληνικής φωτογραφίας κατά τη δεύτερη περίοδο.

Η προσέγγιση των έργων επικεντρώνεται στις σκηνοθετικές πρακτικές που ακολουθεί ο δημιουργός, στο βαθμό επεξεργασίας που υφίστανται οι φωτογραφικές εικόνες, καθώς και στην πρόθεση του φωτογράφου για τον τρόπο απεικόνισης της ανθρώπινης μορφής και της ορατής πραγματικότητας. Σύμφωνα με τα παραπάνω, λοιπόν, μπορούν να προσδιοριστούν οι εξής κατηγορίες: η Καθαρή (*straight*) φωτογραφία, η Παραποιημένη (*falsified*) φωτογραφία και η Ψευδής (*false*) φωτογραφία, χωρίς όμως να υπάρχουν στενά όρια εφόσον αρκετά έργα εντάσσονται, δυνητικά, σε περισσότερες από μία κατηγορίες.

Η Καθαρή (*straight*) φωτογραφία. Η φωτογραφία κοινωνικού ντοκουμέντου που ακολουθεί τα χαρακτηριστικά της ουμανιστικής φωτογραφίας, τα πρότυπα των παλαιότερων Ελλήνων φωτογράφων οι οποίοι ήδη έχουν δημιουργήσει μια παράδοση στην εγχώρια φωτογραφία, καθώς και τις διεθνείς τάσεις που επικρατούν την περίοδο εμφάνισης της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας.

Η Παραποιημένη (*falsified*) φωτογραφία. Η φωτογραφία όπου οι φωτογράφοι, στρέφοντας το ενδιαφέρον τους στην εξερεύνηση του μέσου, δανείζονται στοιχεία από άλλα μέσα ή φωτογραφίες που έχουν παραχθεί σε διαφορετικό πλαίσιο.

Η Ψευδής (*false*) φωτογραφία. Η φωτογραφία η οποία, με τη σκηνοθεσία προσώπων και περιβάλλοντος, αναπλάθει την πραγματικότητα.

4.2.1 Καθαρή (*straight*) φωτογραφία

Από το 1975 και για μία τουλάχιστον δεκαετία η ελληνική φωτογραφία ακολουθεί τη φωτογραφική παράδοση, παραμένει ανθρωποκεντρική και υιοθετεί την καθαρή απεικόνιση. Άλλωστε, την εποχή αυτή, η φωτογραφία, ως ένα μέσο που αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, αντιμετωπίζεται ως «καθρέφτης της κοινωνίας», που με τις περιγραφικές και καταγραφικές δυνατότητές του δημιουργεί εικόνες με προφανή αληθοφάνεια. Οι πρώτες

¹⁰⁴ Γιάννης Σταθάτος, *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*, 2021, σ. 8, https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 27/5/23).

φωτογραφικές προσωπογραφίες των δημιουργών της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας* είναι αναμενόμενο να στρέφονται γύρω από τη φωτογραφία τεκμηρίωσης (documentary), του στιγμιότυπου και της φωτογραφίας δρόμου, υπηρετώντας την *καθαρή (straight) –άμεση απεικόνιση*.¹⁰⁵

Στην περίπτωση της καθαρής φωτογραφίας δηλώνεται η πρόθεση του δημιουργού για την «άμεση απεικόνιση του ορατού», τον ενδιαφέρει ο πραγματικός κόσμος τον οποίο και μεταφέρει χωρίς επέμβαση στην εικόνα του, ανοίγοντας «ένα παράθυρο στον κόσμο», διατυπώνοντας συγχρόνως τη δική του άποψη.¹⁰⁶

Με φανερή την αγάπη προς τον άνθρωπο, θέλοντας να συλλάβουν την ουσία της ανθρώπινης ψυχής, δημιουργούνται οι πρώτες ολοκληρωμένες σειρές από τον εξωτερικό, πραγματικό κόσμο. Επιλέγοντας μία μορφή απεικόνισης που χαρακτηρίζει το κοινωνικό ντοκουμέντο και την *άμεση, καθαρή (straight)* προσέγγιση, οι φωτογράφοι της περιόδου αυτής στρέφονται στη σύγχρονη νεοελληνική πραγματικότητα και επιχειρούν να εξερευνήσουν τον πραγματικό κόσμο με το ενδιαφέρον τους να επικεντρώνεται στην καθημερινότητα και τα διάφορα κοινωνικά ζητήματα που την απασχολούν.

Έτσι, η καθημερινότητα μεμονωμένων ατόμων στην ύπαιθρο αποτυπώνεται στη σειρά *Πορτρέτα II (1975 – 1979)* του Γιώργου Δεπόλλα (1947 -), ο οποίος πολύ γρήγορα θα αναδειχθεί σε εμβληματική προσωπικότητα της ελληνικής φωτογραφίας. Μια διαφορετική προσέγγιση της ανθρώπινης μορφής από το Δεπόλλα, η οποία εμπνέεται από βαθύ ανθρωπισμό, ενώ τα πορτρέτα του έχουν «κάτι θρησκευτικό· εκφράζουν μια πίστη για την ανθρώπινη ύπαρξη.»¹⁰⁷ Η ενότητα αυτή συγκροτείται από πρόσωπα που έχει συναντήσει στις περιπλανήσεις του στην ελληνική ύπαιθρο. Θέτει τα θεμέλια για τις ριζικές αλλαγές που θα έρθουν και πιθανόν να αποτελεί ένα από τα πρώτα δείγματα αυτού που ο Γιάννης Σταθάτος αποκαλεί *Νέα Ελληνική Φωτογραφία*. Πορτρέτα που δημιουργήθηκαν σε εξωτερικό περιβάλλον, χαρακτηρίζονται από ομοιομορφία στη μορφή και ανήκουν στο κοινωνικό

¹⁰⁵ Γιάννης Σταθάτος, *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*, 2021, σ. 23, https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 27/5/23).

¹⁰⁶ Κωστής Αντωνιάδης, *Η (Φωτογραφία ως) λανθάνουσα εικόνα*, Παπαζήση, 2022, σ. 216.

¹⁰⁷ Κωστής Αντωνιάδης, *Γιώργος Δεπόλλας 1975-1995*, University Studio Press, 1996, σ. 27.

ντοκουμέντο, καθαρή φωτογραφία. Ο Δεπόλλας χειρίζεται επιδέξια τις δυνατότητες του μέσου, όπως το φωτισμό, την επιλογή του σκηνικού, τη γωνία λήψης, την ευθύτητα της φωτογραφικής ματιάς. Χωρίς να προβεί σε καμία επεξεργασία προσφέρει αισθητικά άρτια ασπρόμαυρα πορτρέτα καλλιτεχνικής αξίας (τα περισσότερα πορτρέτα την εποχή εκείνη είναι ασπρόμαυρα) σε μια ενότητα που τη διατρέχει ένα κοινό ύφος το οποίο «δεν περιέχεται σε κάποια συγκεκριμένα μορφολογικά στοιχεία της απεικόνισης, [...] αλλά παρουσιάζεται μέσα από την προσέγγιση, τη θέση δηλαδή που θα πάρει ο φωτογράφος απέναντι στις καταστάσεις, τα πρόσωπα ή τα γεγονότα».¹⁰⁸ ([εικόνα 4.1](#)). Η επιδίωξη του Δεπόλλα είναι η δημιουργία μιας σύνθεσης χωρίς περιττά στοιχεία με μία «προσέγγιση σχεδόν τυπολογική» που υιοθετείται πρώτη φορά στην ελληνική φωτογραφία.¹⁰⁹

Με φανερή, επίσης, την προσήλωσή του στην *καθαρή* (*straight*) φωτογραφία ο Άρις Γεωργίου (1951 -) στη σειρά του *Η Παπαμάρκου και τα πέριξ*, στρέφεται στον κοινωνικό του περίγυρο και απαθανατίζει τη μικροαστική τάξη στους χώρους εργασίας της. Με έναικό του τρόπο, ξεκινά μία φωτογραφική εξερεύνηση στο χρόνο, αλλά και τη μνήμη, φωτογραφίζοντας, στη γειτονιά που έζησε πολλά χρόνια, επαγγελματίες μικρών μαγαζιών, δημιουργώντας δίπτυχα πορτρέτα με διαφορά 11 χρόνων (1979 και 1990) που ανοίγουν ένα διάλογο μεταξύ τους. Την εποχή εκείνη η Ελλάδα έχει νωπά τα δύσκολα χρόνια της χούντας και η ανάγκη για απεικόνιση του κοινωνικού περιβάλλοντος είναι έντονη. Μέσα από την καθαρή προσέγγιση του δημιουργού, σε συνδυασμό με τις λεζάντες που καταγράφουν το όνομα και το επάγγελμα του εικονιζόμενου, οι εικόνες του, ως ένα κοινωνικό ντοκουμέντο εμπνευσμένο από τις αρχές της ουμανιστικής φωτογραφίας, ανιχνεύουν και απαθανατίζουν τις αλλαγές που επιφέρει ο χρόνος στο χώρο και στους ανθρώπους τεκμηριώνοντας την κοινωνική πραγματικότητα, ενώ παράλληλα αποτυπώνουν τις εξελίξεις της εποχής. Οι δυο εποχές διακρίνονται και από τη χρήση της έγχρωμης φωτογραφίας στις σύγχρονες εικόνες, προσέγγιση που ο Γεωργίου εξηγεί

¹⁰⁸ Κωστής Αντωνιάδης, *Γιώργος Δεπόλλας 1975-1995*, University Studio Press, 1996, σ. 27.

¹⁰⁹ Κωστής Αντωνιάδης, *Η δημιουργική φωτογραφία στην Ελλάδα την δεκαετία του '80*, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/keimena-synentefkseis/item/116-i-dimiourgiki-fotografia-stin-ellada-tin-dekaetia-tou-80> (πρόσβαση 30/5/23). Βλ. και Γιώργος Δεπόλλας (2^ο μέρος), *Αφήγηση της φωτογραφικής του Ιστορίας*, Εργαστήρι Φωτογραφίας Ο Λόγος στην Εικόνα, [βίντεο] (23.11.19), 11:55, <https://www.youtube.com/watch?v=a93vb2lKcJ0> (πρόσβαση 27/5/23).

λέγοντας πως «η υπερβατικότητα του ασπρόμαυρου αντικαταστάθηκε από τη ρεαλιστικότητα του έγχρωμου».¹¹⁰ ([εικόνα 4.2](#)).

Διαφορετική στόχευση διακρίνει τη φωτοδημοσιογραφική ανάθεση στο Νίκο Παναγιωτόπουλο για το ψυχιατρείο της Λέρου και το Άσυλο του Γιώργου Δεπόλλα, όπου πραγματεύονται, ο καθένας με το δικό του ξεχωριστό τρόπο, το κοινωνικό ζήτημα των συνθηκών διαβίωσης και της ιδρυματοποίησης των ψυχικά νοσούντων. Τα πορτρέτα από το ψυχιατρείο της Λέρου αποτελούν τη σημαντικότερη κοινωνική φωτογραφική έρευνα την περίοδο αυτή που πραγματοποιήθηκε από το Νίκο Παναγιωτόπουλο, για το περιοδικό Ταχυδρόμος και από το Γιώργο Δεπόλλα ταυτόχρονα. Η αντιμετώπιση των δύο φωτογράφων είναι διαφορετική. Ο Δεπόλλας, ακολουθώντας τον Παναγιωτόπουλο ως ελεύθερος φωτογράφος¹¹¹, στη σειρά Άσυλο (1982) δημιουργεί ασπρόμαυρα πορτρέτα των έγκλειστων στρέφοντας το φακό του στα πρόσωπα με λιτότητα και καταγράφει με αυστηρότητα την απόλυτη εγκατάλειψη που επικρατούσε· εγκατάλειψη που μετατρέπει το χώρο σε μια «αποθήκη ψυχών». Σταθερός, εκείνη την περίοδο, στην καθαρή φωτογραφία, μεταφέρει την ωμή πραγματικότητα με αίσθημα ανθρωπιάς και συμπάθειας, προσεγγίζοντας τους ανθρώπους στο ψυχιατρείο με «ουσιαστική απλότητα»¹¹² και με τα κάδρα του τεκμηριώνει, συγχρόνως, τους χώρους του ιδρύματος. Με τη μετωπική λήψη που επιχειρείται στα περισσότερα πορτρέτα δηλώνεται η παρουσία του φωτογράφου, ενώ η ηρεμία που αποπνέουν οι περισσότερες εικόνες του καταδεικνύουν την ισορροπία που προσπαθεί να κρατήσει ανάμεσα στην καταγγελία και στην τιμωρική αντιμετώπιση των τροφίμων, νομιμοποιώντας κατά κάποιο τρόπο αυτό που δείχνουν. Η ενότητα αυτή του Δεπόλλα

¹¹⁰ Άρις Γεωργίου, *Η Παπαμάρκου και τα πέριξ*, προσωπική ιστοσελίδα, http://www.arisgeorgiou.gr/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=29%3Ain-and-around-papamarkou-street&Itemid=27&lang=el (πρόσβαση 2/6/23).

¹¹¹ «Την Άνοιξη του 1982 μου δόθηκε η ευκαιρία να επισκεφθώ για μια και μοναδική φορά το ψυχιατρικό άσυλο της Λέρου. Ο φίλος μου και συνάδελφος Νίκος Παναγιωτόπουλος μου είχε προτείνει να τον ακολουθήσω στο ρεπορτάζ που θα έκανε εκεί. Είχαμε άδεια φωτογράφισης και βρεθήκαμε απότομα, για σύντομα χρονικά διαστήματα, στους χώρους που οι υπεύθυνοι ήθελαν να μας δείξουν. Όλοι μας θέλαμε να πιστεύουμε ότι ο ρόλος μας θα μπορούσε να βοηθήσει στην ενημέρωση και ανάδειξη του προβλήματος. Το σοκ ήταν απίστευτο. Για μένα παραμένει πάντα η πιο συνταρακτική εμπειρία στην φωτογραφική μου πορεία». Γιώργος Δεπόλλας, *Το Άσυλο, παρουσίαση φωτογραφικού λευκώματος του Γιώργου Δεπόλλα από τη φωτογραφική Λέσχη Βόλου*, FMAG, 7/12/2015, <https://fmag.gr/node/5697> (πρόσβαση 16/7/23).

¹¹² Ηρακλής Παπαϊωάννου, «Οι αθέατοι», 2013γ. Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 209.

αποτελεί «συγχρόνως κοινωνικό ντοκουμέντο, ιστορική εγγραφή και καλλιτεχνική έκφραση»¹¹³, που δημιουργήθηκε ακολουθώντας, όπως λέει ο ίδιος, το ένστικτο, αφού δεν υπήρχε χρόνος για έλεγχο της εικόνας, παρά μόνο λίγα δευτερόλεπτα, αξιοποιώντας έτσι τη δύναμη του στιγμιότυπου¹¹⁴ ([εικόνα 4.3](#)).

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, αντίθετα, φωτογράφησε έχοντας ως αποστολή τη δημιουργία ενός επαγγελματικού ρεπορτάζ ([εικόνα 4.4](#)). Οι έγχρωμες συγκλονιστικές και ρεαλιστικές εικόνες του μεταφέρουν το θεατή στο επίκεντρο των τραγικών καταστάσεων που ζουν οι τρόφιμοι, αποκλεισμένοι από την κοινωνία, ορισμένες, δε, είναι δύσκολο να τις κοιτάζει κάποιος: «ένα στρατόπεδο συγκεντρώσεως, [...] που κατοικείται από τρελούς και διοικείται από φρενοβλαβείς για λογαριασμό εγκληματιών».¹¹⁵ Ένα κοινωνικό ντοκουμέντο που, σε αντίθεση με το Άσυλο του Δεπόλλα, λειτουργεί ως μέσο καταγγελίας και δημιουργεί ερωτήματα για την εξαθλίωση και τον εξευτελισμό της ανθρώπινης ύπαρξης. «Η απόσταση ανάμεσα στην προσέγγιση των δυο φωτογράφων φαντάζει μικρή. Στην πραγματικότητα είναι ένα βήμα τόσο τολμηρό όσο το να εισέλθεις στη 'σύγχρονη πύλη του Άδη' κρατώντας τα μάτια ανοιχτά.»¹¹⁶

Ο Παύλος Φυσάκης (1969 -), αναζητώντας την έννοια της ταυτότητας, διαπραγματεύεται, επίσης, έναν «άλλο», όχι συνηθισμένο, κόσμο με τη σειρά του *Ταυτότητες* (1999), η οποία ξεφεύγει από τα όρια του κοινωνικού ρεπορτάζ. Έχοντας αναλάβει επαγγελματικά να φωτογραφίσει τους ασθενείς του Ψυχιατρικού Νοσοκομείου Αττικής για την έκδοση ταυτότητας, ο Φυσάκης δημιουργεί μία σειρά πορτρέτων «που επισκιάζουν οποιαδήποτε ένδειξη ψυχικής διαταραχής». Μόνο κάποιες λεπτομέρειες προδίδουν την ταυτότητα των εικονιζόμενων, όπως οι πιτζάμες που φορούν κάποιοι: λεπτομέρειες που έρχονται σε αντίθεση με την «αφοπλιστική ειλικρίνεια και αξιοπρέπεια» που χαρακτηρίζει τα πρόσωπα δίνοντας την εντύπωση πως υπάρχει η συγκατάθεσή τους σε αυτή τη φωτογράφιση ([εικόνα 4.5](#)). Το

¹¹³ Ηρακλής Παπαϊωάννου, «Οι αθέατοι», 2013γ. Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 209.

¹¹⁴ Γιώργος Δεπόλλας, «Το Άσυλο, συνέντευξη του Γ. Δεπόλλα στη Ν. Μαρκίδου», 1996. Στο Κωστής Αντωνιάδης, *Γιώργος Δεπόλλας, Φωτογραφίες 1975-1995*, University Studio Press, 1996, σ. 65 – 66.

¹¹⁵ Γιάννης Σταθάτος, *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*, 2021, σ. 28, https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 27/5/23).

¹¹⁶ Ηρακλής Παπαϊωάννου, «Οι αθέατοι», 2013γ. Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 211.

ουδέτερο φόντο, η γλώσσα του σώματος και η απουσία του χρώματος σε συνδυασμό με την άμεση καταγραφή των προσώπων παραπέμπουν σε μια εννοιολογική προσέγγιση της πράξης της φωτογράφισης η οποία για αυτούς τους ανθρώπους ίσως «να είναι μέρος μιας ακόμα ιατρικής εξέτασης, ένα ακόμα βλέμμα εξουσίας που υπομένουν στωικά ή και, γιατί όχι, μια αναπάντεχα φιλική χειρονομία.».¹¹⁷

Παρά το γεγονός ότι η φωτογραφία κοινωνικής έρευνας (social documentary) σε θέματα που να αναδεικνύουν τις κοινωνικές διαφορές δε συναντάται συχνά στην εγχώρια φωτογραφία την περίοδο αυτή, η ταξική διαφορά και ο δύσκολος τρόπος εργασίας και διαβίωσης των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων είναι ένα θέμα που κατά τη δεκαετία του '80 απασχολεί ορισμένους φωτογράφους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σειρά το *Πέραμα* (1982) όπου ο Νίκος Μάρκου (1959 -) δημιουργεί πορτρέτα οικογενειών στο εσωτερικό των φτωχικών σπιτιών τους που πλησίασε, γνώρισε και αποτύπωσε με το φακό του με σεβασμό και αξιοπρέπεια ([εικόνα 4.6](#)). Ο Μάρκου, με προμελετημένες ενέργειες που δεν είναι άμεσα αντιληπτές, σκηνοθετεί εν μέρει τόσο την πόζα όσο και τον περιβάλλοντα χώρο ο οποίος χαρακτηρίζει και την κοινωνική τους ταυτότητα. Αντίστοιχα, τις δύσκολες συνθήκες εργασίας καταγράφει με το φακό του στη σειρά *Γκάζι* (1982 – 1984) μέσα από τα πορτρέτα που δημιουργεί με ιδιαίτερη σκηνοθετική επιμέλεια του περιβάλλοντα χώρου, ώστε να αναδείξει την κοινωνική ταυτότητα των φωτογραφιζόμενων ([εικόνα 4.7](#)). Και οι δύο σειρές αποτελούν ένα δείγμα καθαρής (straight) προσέγγισης, όπου ο Μάρκου, ακολουθώντας «με συνέπεια την παράδοση της ανθρωπιστικής / ουμανιστικής κοινωνικής φωτογραφίας», δημιουργεί ένα ιστορικό ντοκουμέντο της Ελλάδας της δεκαετίας του 1980 η οποία προσπαθεί να αναβιώσει από την πολιτική και οικονομική κρίση.¹¹⁸

Παρόμοια, η σειρά του Νίκου Παναγιωτόπουλου που έκανε για το περιοδικό *Ταχυδρόμος Κοινωνικά Πορτραίτα* (1982 – 1986), διαπραγματεύεται την ταξική ανισότητα που προσεγγίζει

¹¹⁷ Κωστής Αντωνιάδης, *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, επιμ. Γεωργίου Α., κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 46.

¹¹⁸ Πηνελόπη Πετσίνη, «Αναπαριστώντας το οικείο: Μνήμη, ταυτότητα και εαυτός στη νέα ελληνική φωτογραφία (1974 – 2000)», 2021. Στο Κωστής Αντωνιάδης κ.α., *Συλλογικό*, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες I*, Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σ. 208

μέσω της οικογένειας ως «κοινωνικό – πολιτισμικό φαινόμενο»¹¹⁹, και εντάσσεται, επίσης, στη φωτογραφία κοινωνικής έρευνας με την έννοια μιας πιο στρατευμένης αντιμετώπισης. Εδώ ο Παναγιωτόπουλος, έχοντας μία σαφή πολιτική τοποθέτηση, κατασκευάζει πορτρέτα οικογενειών και αντιπαραβάλλει τις εικόνες τόσο για να δώσει έμφαση στην κοινωνική διαφορά όσο και να δημιουργήσει προβληματισμούς γύρω από τη λειτουργία του μέσου. Με προφανή επιρροή από τους κλασικούς φωτογράφους του κοινωνικού ντοκουμέντου, ο Παναγιωτόπουλος δημιουργεί εικόνες αισθητικά λιτές και καθαρές, που λειτουργούν «ως σύμβολα μιας κοινωνικής πραγματικότητας», χρησιμοποιώντας, με ιδιαίτερο σεβασμό, το θεσμό της οικογένειας που κατέχει σημαντικό ρόλο στην ελληνική κοινωνία.¹²⁰ Για τον ίδιο η φωτογραφία είναι μία οπτική γλώσσα που οφείλει να υπηρετεί την ιδέα, ενώ οι οπτικοί κώδικες που περιλαμβάνει απαλλάσσουν τον αναγνώστη από τη συμβατική παραδοσιακή αισθητική και απελευθερώνουν το μήνυμα «Πριν, η αισθητική εξουσίαζε, καταπίεζε και δίκαιζε τις ιδέες, τώρα οι ιδέες εξουσιάζουν και η αισθητική υπακούει».¹²¹

Τα πρόσωπα φωτογραφίζονται στο χώρο τους, ο οποίος σκηνοθετείται εν μέρει από το φωτογράφο, που επιλέγει τι θα συμπεριλάβει στο κάδρο του, ούτως ώστε το περιβάλλον να αποδώσει την ταυτότητα των εικονιζόμενων. Το πορτρέτο της σύγχρονης μεγαλοαστικής οικογένειας του Ιωάννη Βαρβιτσιώτη, γνωστό πολιτικό πρόσωπο της εποχής, στην αυλή της έπαυλής του ([εικόνα 4.8](#)) αντιπαρατίθεται με το πορτρέτο μιας πολύτεκνης οικογένειας στο εσωτερικό του μικρού φτωχικού σπιτιού της ([εικόνα 4.9](#)). Ο πολιτικός από τη μία, σύμβολο της εξουσίας και «υψηλού κοινωνικού στάτους», αντιπαρατίθεται, με τον απαιτούμενο σεβασμό

¹¹⁹ «Δύο είναι οι κύριες προσεγγίσεις στο θέμα: η πρώτη ενδιαφέρεται για την οικογένεια ως κοινωνικό – πολιτισμικό φαινόμενο, ενώ η δεύτερη τη συνδέει με τη μνήμη και τις προσωπικές ιστορίες ζωής –συνήθως του ίδιου του φωτογράφου.» Πηνελόπη Πετσίνη, «Αναπαριστώντας το οικείο: Μνήμη, ταυτότητα και εαυτός στη νέα ελληνική φωτογραφία (1974-2000)», 2021. Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες Ι*, Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σ. 202.

¹²⁰ Ο.π., σ. 208 – 210.

¹²¹ Νίκος Παναγιωτόπουλος, *Η φωτογραφία στον 20^ο αιώνα*, Περιοδικό *Φωτογραφία*, τ. 8, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1978, σ. 142, https://www.academia.edu/11919102/H_%CE%A6%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1_%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD_20%CE%BF_A%CE%B9%CF%8E%CE%BD%CE%B1_%CE%A6%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1_%CE%9D%CE%BF8_09_1978 (πρόσβαση 2/8/23).

και αξιοπρέπεια, με την ανώνυμη πολύτεκνη οικογένεια και το μικρό δωμάτιο, αποτυπώνοντας την κοινωνική διαστρωμάτωση που υφίσταται.¹²²

Ένα πορτρέτο, με την καταλυτική επέμβαση του φωτογράφου, εκπληρώνει την επιθυμία του «βλέπω» και «με βλέπουν». Στη θέαση μιας εικόνας το βλέμμα ενός φωτογραφιζόμενου προσώπου αποκτά μια μαγική ιδιότητα που συνδέεται με τις σκέψεις που γεννιούνται σχετικά με το χρόνο, «το 'τότε' (του χρόνου της φωτογράφισης) που γίνεται αντιληπτό στο 'τώρα' (του χρόνου που κοιτάζουμε τη φωτογραφία)».¹²³ Το φωτογραφικό χρόνο κατά την ανάγνωση της εικόνας σε σχέση με τη μνήμη εξερευνά ο Νίκος Παπαδόπουλος (1969 -) στην ενότητα *Τρίπτυχα* (1996). Μία τυπολογία που υπαινίσσεται το είδος των λατρευτικών εικόνων που αποτελείται από σκηνοθετημένα πορτρέτα, με καθαρή προσέγγιση της ανθρώπινης μορφής, τα οποία παρουσιάζονται σε τρίπτυχα ([εικόνα 4.10](#)). Κεντρική θέση έχει η φωτογραφία της μητέρας με το παιδί στην αγκαλιά της σε στάση στην οποία αναγνωρίζεται η εικόνα της Παναγίας, ενώ οι άλλες δύο φωτογραφίες αποτελούν κοντινά μετωπικά πορτρέτα της μητέρας με τα μάτια ανοικτά στο ένα και κλειστά στο άλλο δίνοντας στο θεατή «την εντύπωση μίας σύντομης χρονικής στιγμής: όσο χρειάζονται τα βλέφαρα να σκεπάσουν τα μάτια».¹²⁴ Η διπλή ψυχική κατάσταση που αποδίδεται μέσα από την επιτηδευμένη σκηνοθεσία του φωτογράφου πιθανόν να σηματοδοτεί μία αρχή και ένα τέλος, μια κατάφαση και μια άρνηση, να απεικονίζονται δύο στιγμές στο χρόνο που εναλλάσσονται και ζωντανεύουν το βλέμμα των προσώπων κατά το χρόνο ανάγνωσης¹²⁵ της εικόνας. Στη σειρά αυτή παρατηρούμε ένα συγκεκριμένο προσεγγίσεων της άμεσης καθαρής φωτογραφίας με αυτήν της σκηνοθεσίας.

¹²² Πηνελόπη Πετσίνη, «Αναπαριστώντας το οικείο: Μνήμη, ταυτότητα και εαυτός στη νέα ελληνική φωτογραφία (1974-2000)», 2021. Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες I*, Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σ. 209 – 210.

¹²³ Κωστής Αντωνιάδης, *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Γεωργίου Α.), Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 20.

¹²⁴ Ο.π., σ. 22.

¹²⁵ Ο «χρόνος ανάγνωσης» είναι μία έννοια που ο Κωστής Αντωνιάδης εισήγαγε στο βιβλίο του Λανθάνουσα εικόνα: «Κοιτάζοντας τότε τη μια φωτογραφία και τότε την άλλη, ένας τρίτος χρόνος εισάγεται στην αντίληψή μας. Πρόκειται για το χρόνο της "ανάγνωσης", του οποίου η διάρκεια είναι διαφορετική τόσο από τον χρόνο αυτού που περιγράφει η φωτογραφία όσο και από τον χρόνο που ξέρουμε πως διαρκεί [η εικονιζόμενη πράξη]». Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα*, Μωρεσόπουλος, Αθήνα, 1995, σ. 131.

4.2.2 Παραποιημένη (falsified) φωτογραφία

Στα μέσα της δεκαετίας του '80 οι Έλληνες φωτογράφοι στρέφονται από την καθαρή φωτογραφία σε νέους τρόπους απεικόνισης και έκφρασης, με αποτέλεσμα να διευρύνουν τα όρια της φωτογραφίας. Η φωτογραφία ξεφεύγει πλέον από τη «ρητορική της αλήθειας» και εισέρχεται σε μια κριτική των πολιτισμικών και κοινωνικών ζητημάτων της εποχής. Στο έργο των φωτογράφων της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας* εντοπίζονται καινοτόμες καλλιτεχνικές στρατηγικές σκηνοθεσίας που εμπλέκουν τη πρόθεση του δημιουργού με τις δυνατότητες που παρέχει το ίδιο το μέσο, όπως τη χρήση διαφορετικής τεχνολογίας κατά τη λήψη, επεμβάσεις κατά την εμφάνιση και εκτύπωση, δανεισμό στοιχείων και πρακτικών της φωτογραφικής παράδοσης κλπ., οι οποίες συχνά δεν είναι ευδιάκριτες με αποτέλεσμα οι εικόνες να διατηρούν την αληθοφάνειά τους. Ορισμένοι επίσης φωτογράφοι ενώ χρησιμοποιούν τη συμβατική τεχνολογία, το έργο τους διακρίνει η «διαφορετική αντίληψη και αντιμετώπιση των ιδιαιτεροτήτων της φωτογραφίας».¹²⁶ Προτείνουν μία διαφορετική ανάγνωση που ξεφεύγει από το «τώρα» της παραστατικής φωτογραφίας και ανοίγουν ένα διάλογο με το παρελθόν.¹²⁷

Η οικογένεια αποτελεί ένα από τα κυρίαρχα θέματα για τους φωτογράφους αυτής της περιόδου, οι οποίοι δημιουργούν έργα που συνδυάζουν τη μνήμη με τις προσωπικές τους ιστορίες η ανάγνωση των οποίων απαιτεί μία «προσωπική ή ακόμα και 'συναισθηματική' ερμηνεία».¹²⁸ Ο Περικλής Αλκίδης (1963 -)¹²⁹, είναι ένας δημιουργός που το έργο του συνδέεται με τη διερεύνηση της μνήμης, τον επαναπροσδιορισμό και την ανακατασκευή της οικογενειακής του ιστορίας, με σημαντικότερο, ίσως, αυτό με τον ευρύτερο τίτλο

¹²⁶ Γιάννης Σταθάτος, *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*, 2021, σ. 33, https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 27/5/23).

¹²⁷ Ο.π., σ. 37.

¹²⁸ Πηνελόπη Πετσίνη, «Αναπαριστώντας το οικείο: Μνήμη, ταυτότητα και εαυτός στη νέα ελληνική φωτογραφία (1974-2000)», 2021. Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες Ι*, Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σ. 202.

¹²⁹ Ο Περικλής Αλκίδης σπούδασε Μηχανικός στην Αγγλία όπου και ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τη φωτογραφία για τον οποίο αποτελούσε ένα μέσο προσωπικής καλλιτεχνικής έκφρασης Μία από τις πρώτες του φωτογραφικές εργασίες είναι η σειρά *Στρατιωτικά Πορτρέτα* (1980 – 81). Θεωρείται από τους πρωτεργάτες της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ, *Περικλής Αλκίδης*, <https://www.photoencounters.gr/ark/people/periklis-alkidis> (πρόσβαση 25/3/23).

Οικογενειακά πορτρέτα (1986 – 2011). Αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα σύνδεσης της μνήμης –της αυτοβιογραφικής μνήμης- με τη φωτογραφία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο ίδιος: «Στην αρχή ήθελα μόνο να απαλύνω τις αναμνήσεις μου και μετά συνειδητοποίησα ότι μπορούσα κυριολεκτικά να κατασκευάσω καινούριες.».¹³⁰

Μέσα από τη δουλειά του αυτή, στην οποία συνδυάζει τη φωτογραφική παράδοση του παρελθόντος με σύγχρονες ευρωπαϊκές πρακτικές, εξετάζει τη μνήμη σαν μία υποκειμενική ερμηνεία των πραγματικών γεγονότων και όχι σαν αντικειμενική καταγραφή τους. Ο Αλκίδης επαναπροσεγγίζει οικογενειακές φωτογραφίες που ανακάλυψε στο αρχείο του πατέρα του (τα οικογενειακά αρνητικά) και, υιοθετώντας το οικογενειακό αναμνηστικό στιγμιότυπο, τις σκηνοθετεί και φωτογραφίζει εκ νέου σε πόζες όμοιες με αυτές του παρελθόντος τις οποίες αντιπαραθέτει με τις αυθεντικές δημιουργώντας δίπτυχα που τον οδηγούν σε ένα ταξίδι αναζήτησης της προσωπικής του ταυτότητας και της αυτοαντίληψης, διερευνώντας συγχρόνως τους συναισθηματικούς δεσμούς, τις σχέσεις και την ιστορία της οικογένειάς του ([εικόνα 4.11](#)). Από την άλλη πλευρά, ο θεατής που έρχεται αντιμέτωπος με τις μεταβολές που επιφέρει ο χρόνος, τόσο στο σώμα όσο και στο πρόσωπο, μετατρέπει σε εικόνα τη διαδρομή που εκτελεί ο άνθρωπος από τη νεανική ηλικία προς το γήρας και το οριστικό τέλος που θα επέλθει.¹³¹

Την έννοια της μνήμης σε σχέση όμως με το θάνατο ερευνά ο Στέφανος Πάσχος (1948 - 2017) στην ενότητα *Narcissus Avant Millenium* (1999), όπως και στην προγενέστερη φωτογραφική του εργασία *Πορτρέτα II* (1997). Με φανερή την πρόθεση σκηνοθεσίας, η οποία φαίνεται από τη χρήση διαφόρων τεχνικών και πρωτοποριακών υλικών¹³² σε συνδυασμό με την πόζα των μοντέλων, τα πορτρέτα παραπέμπουν σε άλλη εποχή της ιστορίας της φωτογραφίας, συγκεκριμένα στα αιγυπτιακά φαγιούμ και το μεταθανάτιο πορτρέτο του 19^{ου} αιώνα ([εικόνα](#)

¹³⁰ Πηνελόπη Πετσίνη, «Μνήμη, Ταυτότητα, Εαυτός: Η φωτογραφία και το οικείο μέσα από την περίπτωση του Περικλή Αλκίδη», 2013. Στο Κωστής Αντωνιάδης κ.α., Συλλογικό, *Η Ελληνική Φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 230.

¹³¹ Ο.π., σ. 227 – 229.

¹³² «Οι φωτογραφίες της ενότητας αυτής προκύπτουν από δύο διακριτές τεχνικές: την emulsion liquid πάνω σε γάζα και την επικόλλησή της σε ξύλο, και το polaroid transfer, τεχνική κατά την οποία η emulsion του polaroid αποκολλάται και τοποθετείται σε άλλο επιλεγμένο υλικό». Ηώ Πάσχου, *Λίγα λόγια με πολλά κλικ*, άρθρο το ηλεκτρονικό περιοδικό Χάρτης, 14/2/2020, <https://www.hartismag.gr/hartis-14/fwtografia/stefanos-paschos> (πρόσβαση 30/5/23).

4.12). Η ιδιαίτερη τεχνική που χρησιμοποίησε διακρίνεται από αισθητική αρτιότητα χάρις της οποίας οι νέοι που αποτυπώνονται στις εικόνες του «ως σύμβολα ζωής, εναντιώνονται στη φθορά του σώματος», απathanatίζονται στο χρόνο, και μέσω του άφθαρτου της απεικόνισης «το φωτογραφημένο σώμα ανθίσταται στις φυσικές φθορές της φωτογραφικής ύλης, διασχίζει τους χρόνους» και διατηρείται στη μνήμη.¹³³

Την ίδια περίοδο, ορισμένοι φωτογράφοι που αποδέχονται τις τεχνολογικές εξελίξεις επιθυμούν να αποδεσμευτούν από τα «ρεαλιστικά δεσμά της παραστατικής φωτογραφίας»¹³⁴. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αναζήτηση νέων δυνατοτήτων αναπαράστασης που τους προσφέρει το ίδιο το μέσο και αρχίζουν να πειραματίζονται με διάφορες τεχνικές στην εκτύπωση. Η αλλαγή αυτή φαίνεται σε εργασίες φωτογράφων της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας* που έχουν ήδη δημιουργήσει ένα σημαντικό έργο. Η σειρά *Στην παραλία (1984 – 1986)*¹³⁵ του Γιώργου Δεπόλλα αποτελεί ένα από τα εμβληματικά έργα των εκπροσώπων της, αλλά και μια αρχή –προάγγελο για τις αλλαγές που έρχονται στο χώρο της φωτογραφίας. Το σαρκαστικό ύφος του δημιουργού υποδεικνύει επικριτικά την κατάσταση που βρίσκεται η εγχώρια φωτογραφία και σατιρίζει στερεότυπα και φωτογραφικές πρακτικές. Παρεκκλίνοντας από τους κανόνες ορθής χρήσης του φωτογραφικού μέσου, οι φωτογραφίες τραβήχτηκαν με επαγγελματική μηχανή Hasselblad και χρησιμοποιήθηκαν ληγμένα φιλμ εκ προθέσεως ώστε να αποτυπωθούν σε μερικές εικόνες σημάδια και αριθμοί από το περίβλημα του αρνητικού.¹³⁶ Η τεχνοτροπία και η αισθητική που χρησιμοποίησε – στην εκτύπωση των

¹³³ Κωστής Αντωνιάδης, *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Γεωργίου Α.), Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 20.

¹³⁴ «Επηρεασμένοι, ίσως, από την ιδιόμορφη αναβίωση του new vision της Σχολής του European Photography, τον Βιζουαλισμό του Andreas Muller- Pohle ή την Αντι – όραση του Joan Fontcuberta που αναδημοσιεύονται στη Φωτογραφία πολλοί φωτογράφοι θα προσπαθήσουν να ξεφύγουν από τα ρεαλιστικά δεσμά της παραστατικής φωτογραφίας. Επιχειρώντας να υπονομεύσουν το κατεστημένο πρόγραμμα της φωτογραφικής τεχνολογίας, χρησιμοποιούν στενωπικές μηχανές (rinhole), μηχανές μιας χρήσης, διπλοεκθέσεις, σολαρίσματα, ανορθόδοξες εφαρμογές τεχνικών εκτυπώσεων, κ.α. Η φωτογραφία στην Ελλάδα αλλάζει, περνώντας στο επόμενο κεφάλαιο.». Αλεξάνδρα Μόσχοβη, *Η (ΑΝ)ΑΠΟΦΑΣΙΣΤΙΚΗ ΣΤΙΓΜΗ, Η μετεξέλιξη της φωτογραφίας – ντοκουμέντο στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80*, χ.χ., <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/keimena-synentefkseis/item/93-h-an-apofasistiki-stigma> (πρόσβαση 28/5/23).

¹³⁵ «Η σειρά αυτή καταφέρνει να συγκεράσει το κοινωνικό ντοκουμέντο (τα μπάνια του λαού), τη γενικότερη προσπάθεια να αναδειχθεί ο υποκειμενικός χαρακτήρας της της φωτογραφίας μέσα από το ύφος, [...], αλλά και την αντίδραση στην αποκαλούμενη avant-garde φωτογραφία και την τυπολογία της.». Ό.π.

¹³⁶ Γιάννης Σταθάτος, *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*, 2021, σ. 39, https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 27/5/23).

φωτογραφιών για παράδειγμα με σταχτί αύρα να περιβάλλει τα πρόσωπα, καθώς και οι χειρόγραφοι οι τίτλοι που συνόδευαν τις εικόνες, υπονοώντας την παρουσία του καλλιτέχνη, «υπονομεύουν την ιδιότητά τους ως δείγματα παραστατικής φωτογραφίας αλλά και σατιρίζουν την ιδιότητά τους ως έργα τέχνης» ([εικόνα 4.13](#)).¹³⁷

Η «κατασκευασμένη» φωτογραφία εκπροσωπείται, επίσης, στη σειρά *Ανέκδοτα Ντοκουμέντα* (1991) του Γιώργου Δεπόλλα, όπου εδώ ο δημιουργός επικεντρώνει την κριτική του ματιά στη φωτοδημοσιογραφία, σχολιάζοντας την αληθοφάνεια της εικόνας. Χρησιμοποιώντας συνειδητά την παρωδία ως στρατηγική, σκηνοθετεί φωτογραφίες που σατιρίζουν τη φωτοειδησεογραφική κάλυψη των γεγονότων στον τύπο ([εικόνα 4.14](#)): σκηνοθετημένες φωτογραφίες όπου «λόγος και εικόνα επιχειρούν να παρασύρουν τον θεατή σε μια αμφιλεγόμενη ανάγνωση της εικόνας».¹³⁸

Η μορφή της απεικόνιση της πραγματικότητας φαίνεται να απασχολεί το Στράτο Καλαφάτη (1966 -) στη σειρά *Journal* ο οποίος χρησιμοποιεί το χρώμα ως απόδειξη του πραγματικού κόσμου. Τα πορτρέτα του, ως τέλειες δομημένες συνθέσεις, σε πρώτη ανάγνωση παραπέμπουν στην καταγραφή ενός στιγμιότυπου που έχουν το χαρακτήρα μιας αναμνηστικής φωτογραφίας: η πόζα, η μετωπική λήψη και η έκφραση του προσώπου, το καλοκαίρι, η θάλασσα, χαρακτηριστικά βάσει των οποίων η σειρά αυτή θα μπορούσε να ενταχθεί και στην κατηγορία της καθαρής (straight) φωτογραφίας ([εικόνα 4.15](#)). Όμως, σε βαθύτερη ανάλυση ανακαλύπτεται η διαφορετική σκηνοθετική πρακτική που ακολουθεί ο δημιουργός στο έργο του, με το οποίο εξερευνά τον κόσμο: αναζητώντας την καλλιτεχνική φύση της φωτογραφίας, περνά στη σκηνοθεσία του ίδιου του υλικού και με τη χρήση πρόσθετου φωτισμού (φλας) αλλοιώνει τον πραγματικό χρωματικό κόσμο διαμορφώνοντας μία διαφορετική ματιέρα στις εικόνες του που τοποθετείται ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό. Ο Καλαφάτης, φανερά επηρεασμένος από το Βιζουαλισμό, «μεταφέρει τα

¹³⁷ Αλεξάνδρα Μόσχοβη, *Η (ΑΝ)ΑΠΟΦΑΣΙΣΤΙΚΗ ΣΤΙΓΜΗ, Η μετεξέλιξη της φωτογραφίας – ντοκουμέντο στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80*, χ.χ., <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/keimena-synentefkseis/item/93-h-an-apofasistiki-stigmi> (πρόσβαση 28/5/23).

¹³⁸ Γιώργος Δεπόλλας, *Ανέκδοτα Ντοκουμέντα, 1991*, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/dimiourgiki-fotografia/anekdota-dokoumenta> (πρόσβαση 25/8/23).

πρόσωπα που φωτογραφίζει σε μια ατμόσφαιρα ηλιακής έκλειψης, μεταγγίζοντάς τους την απειλητική αίσθηση και το παράδοξο αυτού του φυσικού φαινομένου».¹³⁹

Ένας διάλογος με το παρελθόν που βασίζεται στη μνήμη προτείνεται στη σειρά *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες II* (1989) του Κωστή Αντωνιάδη, (1949 -), γνωστός Έλληνας φωτογράφος και ένας από τους επικεφαλής της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*. Πειραματίζεται με διάφορες καινοτόμες καλλιτεχνικές στρατηγικές σκηνοθετικής παρέμβασης που βασίζονται στη φύση και το χαρακτήρα του φωτογραφικού μέσου. Ξεπερνά τα όρια και τους περιορισμούς της παραστατικότητας και με τεχνικά άρτια παρέμβαση «κάνει κάτι πολύ πιο ενδιαφέρον: [...] εισαγάγει καινούργια εικονικά στοιχεία στον φωτογραφημένο χώρο. Με άλλα λόγια, προσθέτει εικόνα στην εικόνα, παράσταση στην παράσταση».¹⁴⁰ Δημιουργεί μία «κατασκευασμένη» συνύπαρξη εικόνων όπου αναμιγνύεται το φανταστικό με την πραγματικότητα. Φωτογραφίζει το μοντέλο του στο στούντιο, το οποίο υποδύεται ένα ρόλο που του υποδεικνύει ο φωτογράφος. Στη συνέχεια ενθέτει τα πορτρέτα σε φυσική κλίμακα σε εικόνες εγκαταλελειμμένων χώρων, τους οποίους έχει φωτογραφίσει και τα οποία συγχωνεύονται απόλυτα σαν τοιχογραφίες, που όμως «δε φαίνεται να διακοσμούν όσο να κατοικούν παράξενα στο χώρο»¹⁴¹ ([εικόνα 4.16](#)). Πρόθεση του δημιουργού είναι οι χώροι και οι καταστάσεις να φαίνονται σα να υπήρχαν στο παρελθόν. Για το λόγο αυτό, παρά το γεγονός ότι οι εικόνες είναι προϊόν σκηνοθεσίας, η μορφή τους υιοθετεί το ύφος του ντοκουμέντου μέσω της διόρθωσης της προοπτικής και της ευκρίνειας που τις χαρακτηρίζει. Έτσι, μέσα από την εγκατάλειψη των χώρων και τους «υποθετικούς ενοίκους» προκαλεί τη μνήμη και το παρελθόν μιας εποχής που χάνεται, εξερευνώντας, συγχρόνως, την αληθοφάνεια της εικόνας.¹⁴²

¹³⁹ Κωστής Αντωνιάδης, *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Γεωργίου Α.), Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 24.

¹⁴⁰ Γιάννης Σταθάτος, *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*, 2021, σ. 33, https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 27/5/23).

¹⁴¹ Ηρακλής Παπαϊωάννου, «Μυστικά, Ψέματα και Φωτογραφίες», 2013β. Στο Κωστής Αντωνιάδης, *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες 1985 – 2013*, έκδοση για την ομώνυμη έκθεση, Μουσείο Μπενάκη, 2013β, σ. 10.

¹⁴² Ο.π.

Η Αθηνά Χρόνη (1968 -), στην ενότητα *Στερέοψης*, 1999 δανείζεται τη δημοφιλή τεχνική της στερεοσκοπικής φωτογραφίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα, δηλαδή ζεύγη όμοιων εικόνων όπου ο θεατής βλέπει μέσα από μία διοπτική συσκευή προσαρμοσμένη κατάλληλα μπροστά από τις δύο φωτογραφίες. Τα αυτοπορτρέτα της με τις μεταμορφώσεις του εαυτού της υπαινίσσονται την αβεβαιότητα της ταυτότητας του φωτογραφιζόμενου ([εικόνα 4.17](#)). Η συγκεκριμένη τεχνική με την οποία η Χρόνη παρουσιάζει τα πορτρέτα της «αναγκάζει» το θεατή να πλησιάσει κοντά για να παρατηρήσει τις εικόνες. Έτσι, απομονώνεται από τον περιβάλλοντα χώρο και εισδύει κυριολεκτικά μέσα στην εικόνα· εμπλέκεται σε «μια περισσότερο 'ζωντανή' και ιδιωτική παράσταση».¹⁴³

Το θέμα της ταυτότητας απασχολεί, επίσης, την Ελένη Μαλιγκούρα (1951 -) στο έργο της *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλληπάλληλες Αποδράσεις*, 1992, στο οποίο προσπαθεί να συλλάβει την εικόνα του εαυτού της. Σκηνοθετεί τις εικόνες του εαυτού της υιοθετώντας λάθη της ερασιτεχνικής φωτογραφίας, όπως υπερέκθεση και λάθος κάδρο. Οι φωτογραφίες της είναι έγχρωμα rolaroid που δημιουργήθηκαν με τη χρήση της φωτογραφικής μεθόδου και με επέμβαση στα χημικά κατά τη διάρκεια της εμφάνισης ([εικόνα 4.18](#)). Στα αυτοπορτρέτα δε διακρίνεται καθαρά το πρόσωπό της παρά μόνο «το περίγραμμα του προσώπου της κενό από οποιαδήποτε χαρακτηριστικά», μοιάζουν με φωτογραφίες φαντασμάτων. Αναιρούν τα χαρακτηριστικά του παραδοσιακού πορτρέτου, αφού «το φωτογραφικό της είδωλο φαίνεται πως αντιστέκεται στην απεικόνισή του» αρνούμενο τη φωτογραφική πραγματικότητα.¹⁴⁴ Στο έργο αυτό φαίνεται ότι την απασχολούν, επίσης, οι αντιφατικές επιθυμίες του φωτογράφου και του φωτογραφιζόμενου. Ως φωτογράφος, βασιζόμενη στις τεχνικές δυνατότητες του μέσου, επιθυμεί να δημιουργήσει μία εικόνα άρτια αισθητικά και ως φωτογραφιζόμενος επιθυμεί να ανακαλύψει κρυμμένες όψεις και συναισθήματα του εαυτού της.

4.2.3 Ψευδής (false) φωτογραφία

Η *Νέα Ελληνική Φωτογραφία*, αναζητώντας τη δική της ταυτότητα, ακολούθησε κάθε είδους πειραματισμούς και το ενδιαφέρον πέρασε στην εξερεύνηση νέων τρόπων έκφρασης,

¹⁴³ Κωστής Αντωνιάδης, *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Γεωργίου Α.), Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 84 – 86.

¹⁴⁴ Ο.π., σ. 86.

ανακαλύπτοντας σταδιακά την ιδιαίτερη σχέση φωτογραφίας – πραγματικότητας. Έτσι, την ορθολογική χρήση του μέσου της καθαρής (straight) φωτογραφίας διαδέχθηκε η ανατροπή, ο αυτοσχεδιασμός και η επινόηση, προχωρώντας σε σκηνοθεσίες προσώπων και περιβάλλοντος που ανακατασκευάζουν την πραγματικότητα.

Πολλοί φωτογράφοι την περίοδο αυτή πραγματεύονται δημιουργικά την εικόνα του εαυτού τους¹⁴⁵ υιοθετώντας διάφορες σκηνοθετικές πρακτικές στη λήψη των εικόνων, αλλά και στην επεξεργασία τους κατά την εκτύπωση με τη χρήση του φωτομοντάζ. Ως μοντέλο οι ίδιοι, που υποδύονται διάφορους ρόλους, κατασκευάζουν αυτοπορτρέτα με τα οποία εγείρουν ερωτήματα, όπως «πώς είμαι πραγματικά και πώς με βλέπουν οι άλλοι;» και ξεκινούν ένα διάλογο ερευνώντας την ανθρώπινη συμπεριφορά, δημιουργούν φαντασιακούς τόπους και μέσα από προσωπικά τους βιώματα και μνήμες αναζητούν την ταυτότητα. Η εικόνα του εαυτού τους και το σώμα τους μετατρέπεται σε ένα «εργαλείο» προσωπικής αφήγησης. Σε κάθε περίπτωση ένα αυτοπορτρέτο μπορεί να δώσει μια απάντηση στο ερώτημα «τι επιθυμώ οι άλλοι να δουν από την εικόνα μου;».¹⁴⁶

Η σειρά *AnimaNεμος*, 1988 του Αχιλλέα Νάσιου (1963 -) αποτελεί μια αναζήτηση της ταυτότητάς του, εμβαθύνει στο βλέμμα και την επίδραση που αυτό ασκεί στο είναι του. Οι σκηνοθετημένες εικόνες του με τα τεμαχισμένα αυτοπορτρέτα του, οδηγούν σε μια «αβέβαιη ανακατανομή των χαρακτηριστικών τους. Άνδρας, γυναίκα, εναλλάσσονται και συνυπάρχουν σε μια σταδιακή μεταμφίεση του εαυτού του»¹⁴⁷ ([εικόνα 4.19](#)). Ο θεατής βρίσκεται πρόσωπο με πρόσωπο με τον φωτογράφο και καλείται να συμμετάσχει και ο ίδιος στη μεταμόρφωση αυτή.¹⁴⁸

¹⁴⁵ «Ο μύθος του Νάρκισσου, ο οποίος σύμφωνα με τον Alberti θεωρείται ο εφευρέτης της ζωγραφικής, είναι το πρώτο αφήγημα που θέτει επι τάπητος την πολύπλοκη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην εικόνα μας και σ' αυτό που είμαστε. Από τη μια η εικόνα του εαυτού μας είναι το πρώτο εργαλείο, το οποίο επιτρέπει τη διερεύνηση αυτού που είναι ο άνθρωπος, ενώ από την άλλη, ένα από τα πολλά μηνύματα του μύθου του Νάρκισσου είναι η ερωτική σχέση που φαίνεται να υπάρχει ανάμεσα στον εικονιζόμενο και την εικόνα του». Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος, *Η εικόνα του εαυτού μου, Το αυτοπορτραίο ή η αυτοπροσωπογραφία*, περιοδικό Φωτογράφος, τ. 254, Μάιος – Ιούνιος 2018, σ. 156.

¹⁴⁶ Νατάσσα Μαρκίδου, *Εικόνες του εαυτού*, Κατάλογος της έκθεσης *selfimages*, επιμ. Ν. Μαρκίδου, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2018.

¹⁴⁷ Κωστής Αντωνιάδης, *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Γεωργίου Α.), Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 84.

¹⁴⁸ Ο.π.

Το αυτοπορτρέτο, το οποίο έχει εξελιχθεί πλέον σε μεγάλη κατηγορία του φωτογραφικού πορτρέτου, αποτελεί έναν τρόπο με τον οποίο ο φωτογράφος δηλώνει την παρουσία του «ήταν εκεί» χωρίς να είναι απαραίτητα το κύριο θέμα στη φωτογραφία, αλλά ένα μέρος της. Στη σειρά *Half - portrait*, 1994, ο Κωστής Αντωνιάδης, χρησιμοποιώντας αναλογικά μέσα, ακολουθεί την πρακτική του φωτομοντάζ και δανείζει το βλέμμα του στο πρόσωπο ενός άλλου ατόμου υποδυόμενος ένα νέο υβριδικό εαυτό ([εικόνα 4.20](#)).¹⁴⁹

Μεγάλο μέρος της φωτογραφικής παραγωγής πορτρέτου αυτής της περιόδου εγείρει συνειρμούς και βασίζεται πάνω στη σχέση της εικόνας με την πραγματικότητα, αποκτώντας έτσι μία εικαστική διάσταση. Ο θάνατος, η αναζήτηση της ταυτότητας και η σχέση της εικόνας με την πραγματικότητα και την καθημερινότητα είναι η κύρια θεματολογία του Δημήτρη Τσουμπλέκα (1967 -) στην ενότητα *Τι θα κάνω αν πεθάνω*, 1996. Ο Τσουμπλέκας, για τον οποίο το φωτογραφικό μέσο έχει μια μεταφυσική ιδιότητα, φαντασιώνει, αυτοσκηνοθετεί και δημιουργεί αυτοπορτρέτα, μεταφέροντας το θεατή σε μια κατασκευασμένη μεταθανάτια πραγματικότητα στην οποία παραμένει το ίδιο ανθρώπινος και τον απασχολούν προβλήματα της καθημερινής ζωής ([εικόνα 4.21](#)).¹⁵⁰ Αντιμετωπίζει το θάνατο σαν ένα κομμάτι της ζωής και τον προσεγγίζει με χιούμορ και σαρκασμό: *Θα γελάω*, φωτογραφίζοντας τον εαυτό του σε πραγματικό περιβάλλον διερευνώντας συγχρόνως το αστικό περιβάλλον και την ανθρώπινη επέμβαση σε αυτό. Βασικό χαρακτηριστικό των σκηνοθετημένων εικόνων του είναι ότι ο ίδιος βρίσκεται μπροστά και πίσω από το φακό, γεγονός που αποτελεί έναν τρόπο να βλέπεις και να βλέπεις. Με τα φωτεινά και αλλοιωμένα χρώματα στις εικόνες του φτιάχνει ένα σκηνικό τοπίο το οποίο είναι πραγματικό και παράξενο συγχρόνως και προσομοιάζει με εικόνες από ταινίες, διαμορφώνοντας τον πραγματικό κόσμο σε ένα μοναδικό χώρο για τον ίδιο, ένα χώρο που αναλαμβάνει το ρόλο ενός «διεισδυτικού καθρέπτη».¹⁵¹

Ο Μανώλης Σκούφιας (1965 -) στη σειρά *Be – Sides*, 1991, θέτει ερωτήματα που αφορούν στην ανθρώπινη ύπαρξη και το μέλλον της. Σκηνοθετεί τον εαυτό του γυμνό, σαν ένας

¹⁴⁹ Νατάσσα Μαρκίδου, *Εικόνες του εαυτού*, Κατάλογος της έκθεσης *selfimages*, επιμ. Ν. Μαρκίδου, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2018.

¹⁵⁰ Κωστής Αντωνιάδης, *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Γεωργίου Α.), Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ.σ. 82, 84.

¹⁵¹ Κατερίνα Γρέγου, *Δημήτρης Τσουμπλέκας, Τι θα κάνω άμα πεθάνω*, χ.χ., <http://photosynkyria.new-media.gr/98/ex/ex32.html> (πρόσβαση 11/7/23).

πρωτόπλαστος, μέσα σε ένα τοπίο περισσότερο ψυχολογικό παρά πραγματικό, όπου το σώμα του «εκτελεί μια υπαρξιακή χορογραφία».¹⁵² Ο ίδιος αναφέρει πως χρησιμοποιεί τη φωτογραφική γλώσσα και υποδύεται ένα όν που αρνείται τη γλώσσα.¹⁵³ (εικόνα 4.22) Πρόκειται για ένα ανθρώπινο όν που βρίσκεται στο τέλος της ύπαρξής του και αναζητά ένα διέξοδο στη φύση, όμως στο τέλος το σώμα του «βυθίζεται στην σκοτεινή θάλασσα».¹⁵⁴

¹⁵² Ελένη Μαλιγκούρα, *Από τον Αυτοπροσδιορισμό στην Αφήγηση*, <https://www.skoufias.com/apo-ton-aftoprosdiorismo-stin-afigisi-eleni-maligkoura> (πρόσβαση 13/7/23).

¹⁵³ Μανώλης Σκούφιας, *Be – sides* (1991), <https://www.skoufias.com/be-sides-1991> (πρόσβαση 4/7/23).

¹⁵⁴ Κωστής Αντωνιάδης, *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Γεωργίου Α.), Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 84.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Επίλογος

Στην παρούσα εργασία έγινε προσπάθεια να καταστεί φανερό με ποιο τρόπο η φωτογραφική παράδοση στο πορτρέτο αφομοιώθηκε ή όχι, μεταλλάχθηκε ή εξελίχθηκε σε νέες μορφές προσέγγισης στα φωτογραφικά πορτρέτα των φωτογράφων της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας*. Για το λόγο αυτό, αρχικά, δόθηκε έμφαση στη λειτουργία του πορτρέτου ως μια ανάμνηση στο χρόνο, καθώς και στην απόδοση μιας ταυτότητας του προσώπου που φωτογραφίζεται, παράγοντες που προσεγγίστηκαν, κυρίως, μέσα από κείμενα των Walter Benjamin και Roland Barthes, το επαγγελματικό πορτρέτο σε στούντιο και το μεταθανάτιο πορτρέτο. Εξετάστηκε, επίσης, πως το πορτρέτο λειτουργεί ως *καθρέφτης της κοινωνίας* μέσα από έργα Ελλήνων φωτογράφων από τη περίοδο του Μεσοπολέμου έως τη Μεταπολεμική περίοδο. Τέλος, έγινε μια προσπάθεια να απαντηθούν ερωτήματα όπως σε ποιο βαθμό υφίστανται επεξεργασία η φωτογραφική εικόνα και πόσο εμφανής είναι η σκηνοθεσία των προσώπων, πως η σκηνοθεσία προσώπων ή/και χώρων συνδέεται με την πραγματικότητα, ποια η πρόθεση του φωτογράφου για τον τρόπο απεικόνισης της ανθρώπινης μορφής, ώστε να προσδιοριστούν κατηγορίες στις οποίες να μπορεί να ενταχθεί η παραγωγή πορτρέτου κατά την περίοδο από τη Μεταπολίτευση έως το 2000.

Η περίοδος στην οποία επικεντρώνεται η εργασία θεωρείται σημαντική τόσο για τη φωτογραφία στην Ελλάδα, όσο και για τη φωτογραφική παραγωγή πορτρέτου, αφού στα τέλη της δεκαετίας του 1970 πολλοί φωτογράφοι, στρέφονται στη θεωρητική σκέψη και στην καλλιτεχνική δημιουργία με τη φωτογραφία να εντάσσεται στις σύγχρονες μορφές τέχνης. Οι δημιουργοί, επηρεασμένοι από τη φωτογραφική παράδοση, ασχολούνται με θέματα που αφορούν τη μνήμη, το θάνατο και την απόδοση της ταυτότητας –ατομικής και εθνικής, υιοθετώντας νέες πρακτικές απεικόνισης. Οι πρακτικές αποκτούν, πλέον, μία συμβολική διάσταση και κινούνται ανάμεσα σε δύο μορφές αναπαράστασης: την άμεση και την κατασκευασμένη. Οι διαφορετικές αυτές προσεγγίσεις, που αφορούν τη θεματολογία και τον τρόπο απεικόνισης, διαμορφώνουν τη *Νέα Ελληνική Φωτογραφία* και θέτουν τα θεμέλια για μια νέα αρχή στην ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας.

Ο κοινός άξονας της φωτογραφικής παραγωγής πορτρέτου της πρώτης περιόδου μελέτης αντλεί τα πρότυπά του από τη φωτογραφία ντοκουμέντου και την αισθητική της *άμεσης - Καθαρής Φωτογραφίας*, η απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής είναι ρεαλιστική και η εικόνα συλλαμβάνεται από το εξωτερικό περιβάλλον χωρίς καμία σκηνοθετική επέμβαση.

Όσο προχωράμε προς τη δεκαετία του 1990 αναπτύσσονται τάσεις που εντάσσονται στην εννοιολογική φωτογραφία. Οι νέες αντιλήψεις που επικρατούν, οδηγούν στη δημιουργία αντίστοιχων φωτογραφικών έργων. Το κλασσικό φωτογραφικό πορτρέτο δίνει τη θέση του σε νέες προσεγγίσεις με την τελική εικόνα να διαφοροποιείται και να αποκτά μια εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στον κόσμο του ορατού και του αόρατου και να περιέχει μια εικαστική διάσταση που αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ φωτογραφίας και τέχνης. Ανάμεσα στο φωτογράφο και την πραγματικότητα ορθώνεται πλέον η αναπαράσταση, ο τρόπος, δηλαδή, με τον οποίο η φωτογραφία «δείχνει» τον κόσμο. Καθώς γίνεται αντιληπτό πως η διαφάνεια της φωτογραφικής απεικόνισης δεν είναι αθώα, οι φωτογράφοι απομακρύνονται από την αυστηρή προσήλωση στην καθαρή φωτογραφία και τη λεπτομερή περιγραφή καταστάσεων και γεγονότων, στρέφουν το ενδιαφέρον τους στην εξερεύνηση του μέσου και, είτε δανείζονται στοιχεία από άλλα μέσα ή φωτογραφίες που έχουν παραχθεί σε διαφορετικό πλαίσιο, είτε προχωρούν σε σκηνοθεσίες προσώπων και χώρων με τις οποίες αναπλάθουν την πραγματικότητα. Έτσι, η *Παραποιημένη (falsified) και η Ψευδής (false) Φωτογραφία* είναι οι δύο βασικές κατευθύνσεις κατά τη δεύτερη περίοδο της *Νέας Ελληνικής φωτογραφίας*. Στο σημείο αυτό να αναφερθεί πως ένα θέμα που σταδιακά αποκτά μεγάλη απήχηση στους φωτογράφους της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας* είναι η σκηνοθεσία του εαυτού, το αυτοπορτρέτο. Η στροφή προς το αυτοπορτρέτο εντάσσεται στο πλαίσιο της εξέλιξης της φωτογραφικής παράδοσης στο πορτρέτο υιοθετώντας νέες μορφές προσέγγισης και απεικόνισης της ανθρώπινης μορφής.

Από τα αποτελέσματα της μελέτης είναι φανερό η αλλαγή που έχει επέλθει στην απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής, η οποία εξελίσσεται με την πάροδο του χρόνου. Μέσα από τις κατηγορίες αυτές μπορεί κάποιος να διακρίνει ένα ευρύ φάσμα στο πεδίο της απεικόνισης που χαρακτηρίζει το πορτρέτο τη συγκεκριμένη περίοδο, από την άμεση φωτογραφική

καταγραφή του ορατού κόσμου έως τη σκηνοθεσία και την ποικιλόμορφη επεξεργασία του φωτογραφικού υλικού.

Τέλος, η εργασία, η οποία πραγματεύεται ένα ιδιαίτερα δύσκολο και απαιτητικό θέμα, μπορεί να αποτελέσει μια βάση για την επανεξέταση του ίδιου, αλλά και άλλου παρόμοιου φωτογραφικού υλικού, ώστε να διευρυνθούν επιπλέον ή και να ανασχεδιαστούν, ενδεχομένως, τα συμπεράσματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αντωνιάδης Κ. (1995), *Λανθάνουσα Εικόνα*, Μωρεσόπουλος, Αθήνα.
- Αντωνιάδης Κ. (1996), *Γιώργος Δεπόλλας, Φωτογραφίες 1975-1995*, University Studio Press.
- Αντωνιάδης Κ. (2000), *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, επιμ. Γεωργίου Α., κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Αντωνιάδης Κ. (2002), *Πρόσωπα στη σκιά*, πρόλογος στον κατάλογο της έκθεσης «Πρόσωπα στη Σκιά», Φωτογραφική Συγκυρία 2002.
- Αντωνιάδης Κ. (2007) (επιμ.), *Μια ξεχωριστή μέρα, Παιδικά πορτραίτα από τη συλλογή του Νίκου Πολίτη*, tetarto.
- Αντωνιάδης Κ. (2008), *Μετέωρο και σκιές*, άρθρο στο ΒΗΜΑ Πολιτισμός, 24/11/2008, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/metewro-kai-skies/> (πρόσβαση 8/6/23).
- Αντωνιάδης Κ. (2013), «Κάποιος (να) με κοιτάζει». Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α
- Αντωνιάδης Κ. (2013α), κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα.
- Αντωνιάδης Κ. (2013β), *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες 1985 – 2013*, έκδοση για την ομώνυμη έκθεση, Μουσείο Μπενάκη.
- Αντωνιάδης Κ. (2013γ), «Τα φωτογραφικά πορτρέτα του Λεωνίδα Παπάζογλου: Ένας αιώνας μετά». Στο Κωστής Αντωνιάδης κ.α., Συλλογικό, *Η Ελληνική Φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α
- Αντωνιάδης Κ. (2021), κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες Ι*, Κουκκίδα, Αθήνα.
- Αντωνιάδης Κ. (2022), *Η (φωτογραφία ως) λανθάνουσα εικόνα*, Παπαζήση, Αθήνα.
- Αντωνιάδης Κ., *έκθεση φωτογραφίας Λεωνίδα Παπάζογλου*, βίντεο, https://www.youtube.com/watch?v=7_l95fOCh7Q.
- Αντωνιάδης Κ. (χ.χ.), *Η δημιουργική φωτογραφία στην Ελλάδα την δεκαετία του '80*, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/keimena-synentefkseis/item/116-i-dimiourgiki-fotografia-stin-ellada-tin-dekaetia-tou-80> (πρόσβαση 30/5/23).

- Αντωνιάδης Κ., *Η εξέλιξη της σύγχρονης φωτογραφίας*, <https://vimeo.com/185108971> .
- Αντωνιάδης Κ., *Κωστής Αντωνιάδης, Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες Ι (1985 – 1986)* <https://www.youtube.com/watch?v=ENxsMgFmFPE>.
- Αντωνόπουλος Θ., *Η ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας σε μια νέα έκδοση*, συνέντευξη της Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτου στη LIFO, 25.2.21, <https://www.lifo.gr/culture/photography/i-istoria-tis-ellinikis-fotografias-se-mia-nea-ekdosi> (πρόσβαση 26/3/23).
- ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ, Αρχείο: Parnassos shepherds, Attica, 1903, Fred Boissonnas, https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Parnassos_shepherds,_Attica,_1903,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Boissonnas.jpg (πρόσβαση 19/4/23).
- Bate D. (2016), *Photography: The Key Concepts*, 2nd Edition, Bloomsbury.
- Barthes R. (1979), *Μυθολογίες*, μτφ. Κ. Χατζηδήμου – Ι. Ράλλη, επιμ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα.
- Barthes R. (1983), *Φωτεινός Θάλαμος, Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα.
- Barthes R. (1988), *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα.
- Benjamin W. (1978), *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφ. Δημ. Κουρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα.
- Γεωργίου Άλκ., *Αναμνηστικές φωτογραφίες με νεκρά παιδιά*, άρθρο στη LIFO, 17.4.2013, <https://www.lifo.gr/various/anamnistikes-fotografies-me-nekra-paidia> (πρόσβαση 26/3/23).
- Γεωργίου Ά. (2000), «Αλλαγές ανεξαρτήτως χιλιετίας». Στο Αντωνιάδης Κ. (2000), *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, επιμ. Γεωργίου Α., κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000.
- Γεωργίου Ά., *Η Παπαμάρκου και τα πέριξ*, προσωπική ιστοσελίδα, http://www.arisgeorgiou.gr/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=29%3Ain-and-around-papamarkou-street&Itemid=27&lang=el (πρόσβαση 2/6/23).
- Γρέγου Κ. (χ.χ.), *Δημήτρης Τσουμπλέκας, Τι θα κάνω άμα πεθάνω*, <http://photosynkyria.new-media.gr/98/ex/ex32.html> (πρόσβαση 11/7/23).
- Δεπόλλας Γ. (1996), «Το Άσυλο, συνέντευξη του Γ. Δεπόλλα στη Ν. Μαρκίδου», στο Αντωνιάδης Κ. (1996), *Γιώργος Δεπόλλας, Φωτογραφίες 1975-1995*, University Studio Press.

- Δεπόλλας Γ. (2019), (2^ο μέρος), *Αφήγηση της φωτογραφικής του Ιστορίας*, Εργαστήρι Φωτογραφίας Ο Λόγος στην Εικόνα, βίντεο (23.11.19), <https://www.youtube.com/watch?v=a93vb2IKCj0> (πρόσβαση 27/5/23).
- Δεπόλλας Γ., *Το Άσυλο, παρουσίαση φωτογραφικού λευκώματος του Γιώργου Δεπόλλα από τη φωτογραφική Λέσχη Βόλου*, FMAG, 7/12/2015, <https://fmag.gr/node/5697> (πρόσβαση 16/7/23).
- Δεπόλλας Γ., *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία*, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/keimena-synentefkseis/item/89-sygxroni-elliniki-fotografia#anchor05> (πρόσβαση 8/6/23).
- Δεπόλλας Γ., *Στην παραλία (1984 – 1986)*, προσωπική ιστοσελίδα, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/dimiourgiki-fotografia/stin-paralia> (πρόσβαση 28/5/23).
- Γιώργος Δεπόλλας, *Άσυλο (1982)*, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/dimiourgiki-fotografia/asylo> (πρόσβαση 7/7/23).
- Δεπόλλας Γ., *Ανέκδοτα Ντοκουμέντα, 1991*, Προσωπική ιστοσελίδα, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/dimiourgiki-fotografia/anedota-dokoumenta> (πρόσβαση 25/8/23).
- Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Ψηφιοποιημένες συλλογές, http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/EFK.101.JPG (πρόσβαση 10/4/23).
- Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Φωτογραφικά αρχεία, Επαμεινώνδας Ξανθόπουλος, http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/1%CE%A604.017.JPG (πρόσβαση 12/4/23).
- FOTOart, *Φίλιππος Μαργαρίτης (1810 – 1892), Ο πρώτος Έλληνας Φωτογράφος*, <https://fotoart.gr/istoria/photographers/greeks/margaritis.htm> (πρόσβαση 29/3/23).
- Freund G. (1996), *Φωτογραφία και Κοινωνία*, μτφ. Ε. Μαυροειδή, επιμ. Δ. Τζίμας, Φωτογράφος, Αθήνα.
- Gombrich E.H. (1989), *Το χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Jeffrey I. (1997), *Φωτογραφία, Συνοπτική ιστορία*, Φωτογράφος, Αθήνα.
- Καγγελάρης Φ. (2021), *Οι διαλέξεις στην ΕΦΕ*, Ε.Φ.Ε., Αθήνα.

Καλαφάτης Στρ., προσωπική ιστοσελίδα, <http://www.stratoskalafatis.com/projects/> (πρόσβαση 4/7/23).

Κωνσταντίνου Φ.(1998) , *Η φωτογραφία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα*, Καθημερινή ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ, Αφιέρωμα Απαθανατίζοντας την Ελλάδα, <https://docplayer.gr/9601880-A-fiepoma-2-32-afiepoma-apatthanatizontas-tin-ellada-fotografia-kai-tehni-efeyretes-h-fotografia-ntagkier-kai-mpagiar.html> (πρόσβαση 30/3/23).

Κωνσταντίνου Φ. (2006), *το έργο του Πάνου Ηλιόπουλου φωτογράφου των Φιλιατρών, στο Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, από τον κατάλογο της έκθεσης Πάνος Ηλιόπουλος, *Η περιπέτεια της ζωής και η ποίηση της φωτογραφίας*, Μουσείο Μπενάκη.

Μαλιγκούρα Ελ., *Από τον Αυτοπροσδιορισμό στην Αφήγηση*, <https://www.skoufias.com/apo-ton-aftoprosdiorismo-stin-afigisi-eleni-maligkoura> (πρόσβαση 13/7/23).

Μαρκίδου Ν. (2018), *Εικόνες του εαυτού*, Κατάλογος της έκθεσης *selfimages*, επιμ. Ν. Μαρκίδου, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης.

Μαρκίδου Ν. (2018α), *selfimages*, Κατάλογος της έκθεσης, επιμ. Ν. Μαρκίδου, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης.

Μαρκίδου Ν. (2020), *Φωτογραφία, Κριτικές Αναγνώσεις*, Παπαζήση, Αθήνα.

Μάρκου Ν., *Πέραμα*, <https://nikosmarkou.com/perama/> (πρόσβαση 31/5/23).

Μάρκου Ν., *Γκάζι* (1982 – 1984), <https://nikosmarkou.com/gasworks/> (πρόσβαση 23/8/23).

Μελετζής Σ (2002)., *Με τους αντάρτες στα βουνά*, Αρχείο Σπύρου Μελετζή, Αθήνα.

ΜοΜα, *The Family of Man*, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> (πρόσβαση 24/4/23).

Μόσχοβη Α. (χ.χ.), *Η (Αν)Αποφασιστική Στιγμή, Η μετεξέλιξη της φωτογραφίας – ντοκουμέντο στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80*, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/keimena-synentefkseis/item/93-h-an-apofasistiki-stigmi> (πρόσβαση 28/5/23).

Μουσείο Μπενάκη, *Nelly's (Ελλη Σουγιουλτζόγλου – Σεϊραδάρη) 1899 – 1998*, Φωτογραφικό Αρχείο, https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=creator&id=99&collectionid=20&lang=el (πρόσβαση 20/4/23).

Μπαλάφας Κ., *Το Αντάρτικο στην Ήπειρο*, <https://www.costasbalafas.gr/to-antartiko-stin-ipeiro/> (πρόσβαση 30/4/23).

Μπαλάφας Κ., *Η χώρα μου*, <https://www.costasbalafas.gr/i-chora-mou/> (πρόσβαση 30/4/23).

Μπουμπουρή Κ (2010), *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του*, ιδιωτική έκδοση, <https://www.costasbalafas.gr/vivlia/> (πρόσβαση 30/4/23).

Μπουντούρη Ειρ. (2013), «Φωτογραφία και Εξωτερική Πολιτική (1905 – 1922): Η συμβολή της οικογένειας Boissonas», Διάλεξη στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων (26.10.2002). Στο Αντωνιάδης Κ. (2013α), κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα.

National Galleries of Art, *The Corinthian Maid* <https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/origin-myths/corinthian-maid.html> (πρόσβαση 3/3/23).

Ξανθάκης Α (1994)., *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*, Αιγόκερως, Αθήνα.

Ξανθάκης Α. (2001), *Η Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα με τον φακό του Πέτρου Μωραΐτη*, 1^η έκδοση, Ποταμός, Αθήνα.

Ξανθάκης Ά. (2008), *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα.

Ξανθάκης Ά. (2013), *Το φωτογραφικό πορτραίτο στην Ελλάδα τον 20^ο αιώνα*, άρθρο στο περιοδικό ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. Νο3 εκτός σειράς, Α' εξάμηνο.

Ξανθάκης Ά. (2016), *Φωτογραφίζοντας τον θάνατο. Το νεκρικό πορτρέτο, 19^{ος} αιώνας*, περιοδικό Φωτογράφος, 7.9.2016,

<https://www.photo.gr/blogs/%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B6%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%B8%CE%AC%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%BF-%CF%84%CE%BF-%CE%BD%CE%B5%CE%BA%CF%81%CE%B9%CE%BA/> (πρόσβαση 26/3/23).

Παναγιωτόπουλος Ν. (1978), *Η φωτογραφία στον 20^ο αιώνα*, Περιοδικό *Φωτογραφία*, τ. 8, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1978,

https://www.academia.edu/11919102/%CE%A6%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD%20%CE%BF%A%CE%B9%CF%8E%CE%BD%CE%B1%CE%A6%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1%CE%9D%CE%BF8_09_1978 (πρόσβαση 2/8/23).

Παναγιωτόπουλος Ν., <https://vimeo.com/185260654> .

Παπαδημητρόπουλος Π. (2018), *Η εικόνα του εαυτού μου, Το αυτοπορτραίτο ή η αυτοπροσωπογραφία*, περιοδικό Φωτογράφος, τ. 254, Μάιος – Ιούνιος 2018.

Παπάζογλου Λεωνίδας, *Εικονική Έκθεση*,

<https://www.artsteps.com/view/5fe16b11760a377b3ce3cbbc> (πρόσβαση 26/3/23).

Παπαϊωάννου Ηρ. (2013β), «Μυστικά, Ψέματα και Φωτογραφίες». Στο Αντωνιάδης Κ. (2013β), *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες 1985 – 2013*, έκδοση για την ομώνυμη έκθεση, Μουσείο Μπενάκη.

Παπαϊωάννου Ηρ. (2013γ), «Οι αθέατοι». Στο Αντωνιάδης Κ. (2013α), κ.α., Συλλογικό, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, *Η Ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα.

Παπαϊωάννου Ηρ. (2014), *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου, μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*, Άγρα, Αθήνα.

Παπαϊωάννου Ηρ. (2021), *Ένας παρατηρητής ουδέτερος αλλά όχι αμέτοχος*, από τον κατάλογο της έκθεσης *Ο φωτογράφος Κώστας Ζημέρης (1886 – 1980)*, αναδρομή στο έργο του, Βόλος.

Πάσχου Η., *Λίγα λόγια με πολλά κλικ*, άρθρο το ηλεκτρονικό περιοδικό Χάρτης, 14/2/2020, <https://www.hartismag.gr/hartis-14/fwtografia/stefanos-pasxos> (πρόσβαση 30/5/23).

Πετσίνη Π.(2003), *Περικλής Αλκίδης – Οικογενειακά Πορτραίτα, Εξερευνώντας το Συναίσθημα, σκέψεις και απόψεις για τα «Οικογενειακά Πορτραίτα» του Περικλή Αλκίδη*, <https://aspromavro-net.blogspot.com/2015/12/blog-post.html> (πρόσβαση 23/3/23).

Πετσίνη Π. (2013), «Μνήμη, Ταυτότητα, Εαυτός: Η φωτογραφία και το οικείο μέσα από την περίπτωση του Περικλή Αλκίδη». Στο Αντωνιάδης Κ. (2013α) κ.α., Συλλογικό, *Η Ελληνική Φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, Νεφέλη, Αθήνα.

Πετσίνη Π. (2016), «Λογοκριτικοί μηχανισμοί στην κατασκευή «εμβληματικών μορφών» της ελληνικής φωτογραφίας». Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, <https://rosalux.gr/publication/i-logokrisia-stin-ellada/> (πρόσβαση 25/4/23).

Πετσίνη Π. (2021), «Αναπαριστώντας το οικείο: Μνήμη, ταυτότητα και εαυτός στη νέα ελληνική φωτογραφία (1974-2000)». Στο Αντωνιάδης Κ. (2021), κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες I*, Κουκκίδα, Αθήνα.

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (2009), *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*, 35^ο Βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», επιμ. Πετσόπουλος Στ., μτφ. Ρούσσοσ Τ., Λεβίδης Αλ., Άγρα, Αθήνα.

Photosynkyria 2000, *Κάποιος (να) με κοιτάζει*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, <http://photosynkyria.new-media.gr/2000/exhibitions.htm> (πρόσβαση 27/3/23).

Photosynkyria 2000, <http://photosynkyria.new-media.gr/2000/wmwy.htm> (πρόσβαση 27/3/23).

Ριβέλλης Πλ. (2006), «Πάνος Ηλιόπουλος, Η περιπέτεια της ζωής και η ποίηση της φωτογραφίας». Στο Πλέσσα Ελ. (επιμ.) (2006), *Πάνος Ηλιόπουλος, Η περιπέτεια της ζωής και η ποίηση της φωτογραφίας*, κατάλογος της έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη.

Σκούφιας Μ., *Be – sides* (1991), <https://www.skoufias.com/be-sides-1991> (πρόσβαση 4/7/23)

Σπίνου Π., *Ένας Ελβετός Οδυσσέας στη Μεσόγειο*, άρθρο στην Εφημερίδα των Συντακτών (efsyn), 11.09.2022, https://www.efsyn.gr/nisides/358657_enas-elbetos-odysseas-sti-mesogeiio (πρόσβαση 19/4/23).

Σταθάτος Γ. (2005), *Λεωνίδα Παπαζογλου*, Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα, <https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/leonidas-papazogloy> (πρόσβαση 26/3/23).

Σταθάτος Γ. (2008), *Παναγιώτης Φατσέας, Πρόσωπα των Κυθήρων, 1920 – 1938*, Τέταρτο, Αθήνα, <https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/panagiotis-fatseas-prosopa-ton-kythiron-1920-1938> (πρόσβαση 25/6/23).

Σταθάτος Γ. (2009α), *Τρεις εκδοχές της Ουμανιστικής Φωτογραφίας*, δημοσίευση στο περιοδικό Αντιλήψεις, τ. 16, https://www.academia.edu/7428818/%CE%9F%CF%85%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%A6%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1_in_Greek (πρόσβαση 23/4/23).

Σταθάτος Γ. (2009β), *Οι Βιομηχανικές Φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη*, <https://www.stathatos.net/el/curation/oi-viomihanikes-fotografies-toy-dimitri-harisiadi> (πρόσβαση 22/4/23).

Σταθάτος Γ. (2010), *Μοντερνισμός & Ελληνική Φωτογραφία*, <https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/monternismos-elliniki-fotografia> (πρόσβαση 19/4/23).

Σταθάτος Γ. (2014), *Παναγιώτης Φατσέας: Πρόσωπα των Κυθήρων, 1922 – 1938*, <https://www.stathatos.net/el/curation/panagiotis-fatseas-prosopa-ton-kythiron-1920-1938> (πρόσβαση 10/4/23).

Σταθάτος Γ. (2021), *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*, https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 27/5/23).

Σταθάτος Γ. (2021β), «Ο φωτογράφος των Κυθήρων Παναγιώτης Φατσέας». Στο Αντωνιάδης Κ. (2021), κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες Ι*, Κουκκίδα, Αθήνα.

Scharf A. (1974), *Art and Photography*, Penguin Books Ltd, Middlesex, England.

Sontag S. (1993), *Περί Φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα.

Sontag S. (2003), *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, μτφ. Σ. Βελέντζας, Sctripta.

Τσίργιαλου Α. (2003), *Ναοί της Φωτογραφίας, Ο διάκοσμος των φωτογραφικών στούντιο, 1860 – 1910*, κατάλογος ομώνυμης έκθεσης, επιμέλεια έκθεσης Α. Τσίργιαλου – Λ. Κουργιαντάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.

Τσουμπλέκας Δ., *What Shall I Do When I Die*, 1996, <https://tsoumplekas.com/works/what-shall-i-do-when-i-die/> (πρόσβαση 4/7/23).

Trichon –Μιλσανή Ε. (2023), *Το πορτρέτο*, Ανακοίνωση στη διημερίδα αφιερωμένη στο έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου - Σεραϊδάρη (Nelly's), 13/5/2023, Μουσείο Μπενάκη.

Φατσέας Π., Ψηφιακή Συλλογή, <https://www.fatseas.net/index4.html> (πρόσβαση 25/6/23).

Φατσέας Π., *Ο φωτογράφος των Κυθήρων*, <https://www.youtube.com/watch?v=ETiaUmnnoSw>.

Φυσάκης Π., *Ταυτότητες*, <https://www.pavlosfysakis.com/identities.html> (πρόσβαση 23/8/23).

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ, *Φωτογραφίες από την εποχή του Μακεδονικού Αγώνα*, <https://www.photoencounters.gr/ark/exhibitions/fotografies-apo-tin-epohi-toy-makedonikoy-agona> (πρόσβαση 26/3/23).

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ, *Περικλής Αλκίδης*, <https://www.photoencounters.gr/ark/people/periklis-alkidis> (πρόσβαση 25/3/23).

Wells L. (2007), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Π. Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα.

Wikimedia, Kafka, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kafka_6_years.jpg (πρόσβαση 12/4/23).

Χουμουζιάδου Ε. (2019), *Το τελευταίο πορτρέτο*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Yale University Art Gallery, Prints and drawings,
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/55519>, πρόσβαση 16/3/23).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ



[Εικόνα 1.3](#): Παναγιώτης Φατσέας, *Οικογένεια Χρήστου Βάρδα*, Κύθηρα μέσα δεκαετίας 1920, φωτογραφία¹⁵⁵



[Εικόνα 1.4](#): Παναγιώτης Φατσέας, *Πρόσωπα των Κυθήρων*, 1920 – 1938, φωτογραφία¹⁵⁶

¹⁵⁵ Πηγή εικόνας: Κωστής Αντωνιάδης, κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες Ι*, ΚΟΥΚΚΙΔΑ, Αθήνα, 2021, σ. 306.

¹⁵⁶ Πηγή εικόνας: Γιάννης Σταθάτος, *Παναγιώτης Φατσέας: Πρόσωπα των Κυθήρων*, 1922 – 1938, 2014, <https://www.stathatos.net/el/curation/panagiotis-fatseas-prosopa-ton-kythiron-1920-1938> (πρόσβαση 10/4/23).



Εικόνα 1.5: Παναγιώτης Φατσέας, *Κηδεία του Καρύδη, Δόκανα*, δεκαετία του 1930, φωτογραφία¹⁵⁷



Εικόνα 1.6: Κωνσταντίνος Δημητριάδης, *Νεκρικό πορτρέτο παιδιού*, Αθήνα, 1890, φωτογραφία¹⁵⁸

¹⁵⁷ Πηγή εικόνας: Γιάννης Σταθάτος, *Παναγιώτης Φατσέας, Πρόσωπα των Κυθήρων, 1920 – 1938*, Τέταρτο, Αθήνα, 2008, <https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/panagiotis-fatseas-prosopa-ton-kythiron-1920-1938> (πρόσβαση 25/6/23). Βλ. και Παναγιώτης Φατσέας, Ψηφιακή Συλλογή, <https://www.fatseas.net/index4.html> (πρόσβαση 25/6/23).

¹⁵⁸ Πηγή εικόνας: Κωνσταντίνος Δημητριάδης, *Νεκρικό πορτρέτο παιδιού*, περιστοιχισμένου από την οικογένειά του. Γύρω από το κεφάλι του στεφάνι από κουκούλια μεταξοσκώληκα. Αθήνα, 1890. Πάνω στη φωτογραφία τυπωμένη η σημείωση «Έτος 1890 / Απεβίωσε ετών 3 / [...] Βασίλης / [...], Ελιάννα Χουρμουζιάδου, *Το τελευταίο πορτρέτο*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2019, σ. 11 – 12.



Εικόνα 1.7: Ξενοφών Βάθης, *Η Ελένη Δημ. Βούλγαρη*, γ. 1875, φωτογραφία,

Εθνικό Ιστορικό Μουσείο¹⁵⁹



Εικόνα 1.8: Post – mortem φωτογραφία, *Νεκρό βρέφος*, 19^{ος} αι.¹⁶⁰

¹⁵⁹ «Η λήψη στη φωτογραφία αυτή ήταν οριζόντια και στη συνέχεια έγινε περιστροφή 90° για να δείχνει «ζωντανή», τακτική που χρησιμοποιούσαν στη μεταθανάτια φωτογραφία.», Άλκης Ξανθάκης, *Φωτογραφίζοντας τον θάνατο. Το νεκρικό πορτρέτο, 19^{ος} αιώνας*, περιοδικό Φωτογράφος, 7.9.2016, <https://www.photo.gr/blogs/%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B6%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%B8%CE%AC%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%BF-%CF%84%CE%BF-%CE%BD%CE%B5%CE%BA%CF%81%CE%B9%CE%BA/> (πρόσβαση 26/3/2023).

¹⁶⁰ Πηγή εικόνας: Άλκηστη Γεωργίου, *Αναμνηστικές φωτογραφίες με νεκρά παιδιά*, άρθρο στη LIFO, 17.4.2013, <https://www.lifo.gr/various/anamnistikies-fotografies-me-nekra-paidia> (πρόσβαση 26/3/2023).



Εικόνα 1.9: Λεωνίδας Παπάζογλου, *Νεκρή γυναίκα*, φωτογραφία (συλλογή Γ. Γκολομπία)¹⁶¹



Εικόνα 1.10: Λεωνίδας Παπάζογλου, *Κηδεία ηλικιωμένης ελληνορθόδοξης*, φωτογραφία (συλλογή Γ. Γκολομπία)¹⁶²

¹⁶¹ Πηγή εικόνας: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ, *Φωτογραφίες από την εποχή του Μακεδονικού Αγώνα*, <https://www.photoencounters.gr/ark/exhibitions/fotografies-apo-tin-epohi-toy-makedonikoy-agona> (πρόσβαση 26/3/23).

¹⁶² Πηγή εικόνας: Θοδωρής Αντωνόπουλος, *Η ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας σε μια νέα έκδοση*, συνέντευξη της Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτου στη LIFO, 25.2.21, <https://www.lifo.gr/culture/photography/i-istoria-tis-ellinikis-fotografias-se-mia-nea-ekdosi> (πρόσβαση 26/3/23).

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ



Εικόνα 1.1: Joseph Wright, *The Corinthian Maid*, 1782 – 1784,¹⁶³

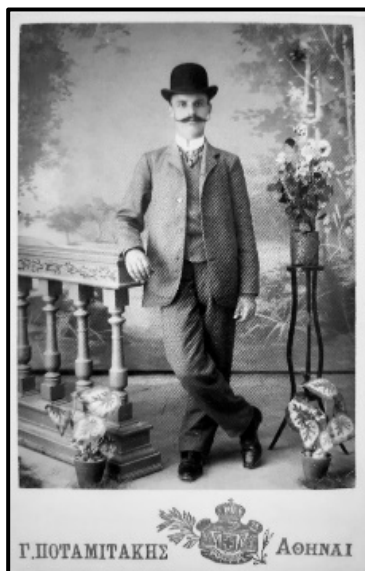


Εικόνα 1.2: Daumier, *Nouveau procédé*, 1856, (25x18 εκ), λιθογραφία¹⁶⁴

¹⁶³ Πηγή εικόνας: National Galleries of Art, *The Corinthian Maid* <https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/origin-myths/corinthian-maid.html> (πρόσβαση 3/3/23).

¹⁶⁴ Ο Honoré Daumier (1808 – 1879), Γάλλος ζωγράφος και γλύπτης, έφτιαξε πάνω από τριανταπέντε λιθογραφίες και σχέδια που σατιρίζουν τη νέα εφεύρεση και το έργο των φωτογράφων. Μία από αυτές και η λιθογραφία με τίτλο *Νέα Διαδικασία (Φωτογραφία. Νέα διαδικασία που χρησιμοποιείται για να αποκτήσετε χαριτωμένες πόζες, από παριζιάνικα σκίτσα)* η οποία σατιρίζει τα μέσα που χρησιμοποιεί ο φωτογράφος για να κρατήσει ακίνητο το μοντέλο του λόγω του μεγάλου χρόνου έκθεσης που απαιτείται για τη λήψη. Aaron Scharf, *Art and Photography*, Penguin Books Ltd, Middlesex, England, 1974, σ. 40 (πηγή εικόνας: Yale University Art Gallery, Prints and drawings, <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/55519> πρόσβαση 16/3/23).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2



Εικόνα 2.1: Γεώργιος Ποταμιτάκης, Νικόλαος Α. Πύργας, 1904, Αριστοτυπία κολλοδίου, cabinet, 14X10 εκ. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη¹⁶⁵



Εικόνα 2.2: Κώστας Ζημέρης, (αριστερά) *Χωροφύλακες*, περί το 1900, γυάλινη πλάκα 9X12, (δεξιά) *Νύφη και συνοδεία της στη γαμήλια πομπή προς την εκκλησία*, Ιούνιος 1934, γυάλινη πλάκα 15 X 10, φωτογραφία¹⁶⁶

¹⁶⁵ Πηγή εικόνας: Από τον κατάλογο της έκθεσης *Ναοί της Φωτογραφίας, Ο διάκοσμος των φωτογραφικών στούντιο, 1860 – 1910*, επιμέλεια έκθεσης Α. Τσίργιαλου – Λ. Κουργιαντάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2003, σ. 40.

¹⁶⁶ Πηγή εικόνας: Από τον κατάλογο για την έκθεση *Ο φωτογράφος Κώστας Ζημέρης (1886 – 1980), αναδρομή στο έργο του*, Βόλος, 2021, σ.σ. 62, 73.



Εικόνα 2.3: Ο Κάφκα σε ηλικία 6 ετών¹⁶⁷



Εικόνα 2.4: Πέτρος Μωραΐτης, *Η Μαρία Μ. Μελά σε νεαρή ηλικία, 1879, αλβουμίνη*, Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Πηγή εικόνας: Wikimedia, Kafka, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kafka_6_years.jpg (πρόσβαση 12/4/23).

¹⁶⁸ Πηγή εικόνας: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Ψηφιοποιημένες συλλογές, http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/EFK.101.JPG (πρόσβαση 10/4/23).



Εικόνα 2.5: Επαμεινώνδας Ξανθόπουλος, *Παιδί σε αμαξάκι*, Αθήνα, π. 1905, κολλόδιο ματ, cabinet, 10,1X14,6 εκ., Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.¹⁶⁹



Εικόνα 2.6: Πάνος Ηλιόπουλος, φωτογραφία¹⁷⁰

¹⁶⁹ Πηγή εικόνας: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Φωτογραφικά αρχεία, Επαμεινώνδας Ξανθόπουλος, http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/1%CE%A604.017.JPG (πρόσβαση 12/4/23).

¹⁷⁰ «Όλες οι φωτογραφίες τραβήχτηκαν μέσα στο διάστημα τριάντα ετών, από το μέσον της δεκαετίας του 1930, όταν ο Πάνος Ηλιόπουλος άνοιξε το φωτογραφείο του, μέχρι το μέσον της δεκαετίας του 1960, όταν το έκλεισε.», Πλάτων Ριβέλλης, *Πάνος Ηλιόπουλος, Η περιπέτεια της ζωής και η ποίηση της φωτογραφίας*, από τον κατάλογο της ομώνυμης έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, 2006, σ. 2.



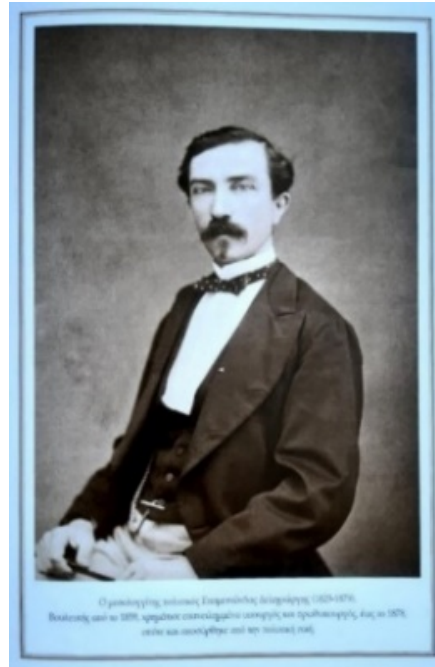
Εικόνα 2.7: Φίλιππος Μαργαρίτης, *Γυναίκα με στολή Αμαλίας*, 1855 – 58, 20.5 X 16.5 εκ., αλμπουμίνα, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ¹⁷¹



Εικόνα 2.8 Πέτρος Μωραΐτης, *Πορτρέτο γυναίκας σε στάση προσευχής*, cdv¹⁷²

¹⁷¹ Πηγή εικόνας: FOTOart, Φίλιππος Μαργαρίτης (1810 – 1892), Ο πρώτος Έλληνας Φωτογράφος, <https://fotoart.gr/istoria/photographers/greeks/margaritis.htm> (πρόσβαση 29/3/23).

¹⁷² «Κυρία σε στάση προσευχής. Εκφράζουν θρησκευτικότητα, έμμεσα αγνότητα ή μεταμέλεια. Άψογα στημένη και φωτισμένη εικόνα». Άλκης Ξανθάκης, *Η Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα με τον φακό του Πέτρου Μωραΐτη*, 1^η έκδοση, Ποταμός, Αθήνα, σ. 59.



Εικόνα 2.9: Πέτρος Μωραΐτης, Επαμεινώνδας Δεληγιώργης, φωτογραφία¹⁷³

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3



Εικόνα 3.1: Fred Boissonnas, *Βοσκοί στην κορυφή του Παρνασσού*, 1903, φωτογραφία¹⁷⁴

¹⁷³ «Ο μεσολογγίτης πολιτικός Επαμεινώνδας Δεληγιώργης (1829 – 2879). Βουλευτής από το 1859, χρημάτισε επανειλημμένα υπουργός και πρωθυπουργός, έως το 1878, οπότε αποσύρθηκε από την πολιτική ζωή.». Άλκης Ξανθάκης, *Η Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα με τον φακό του Πέτρου Μωραΐτη*, 1^η έκδοση, Ποταμός, Αθήνα, σ. 79.

¹⁷⁴ Πηγή εικόνας: ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ, Αρχείο: Parnassos shepherds, Attica, 1903, Fred Boissonnas, https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Parnassos_shepherds,_Attica,_1903,_Fr%C3%A9ric_Boissonnas.jpg (πρόσβαση 19/4/23).



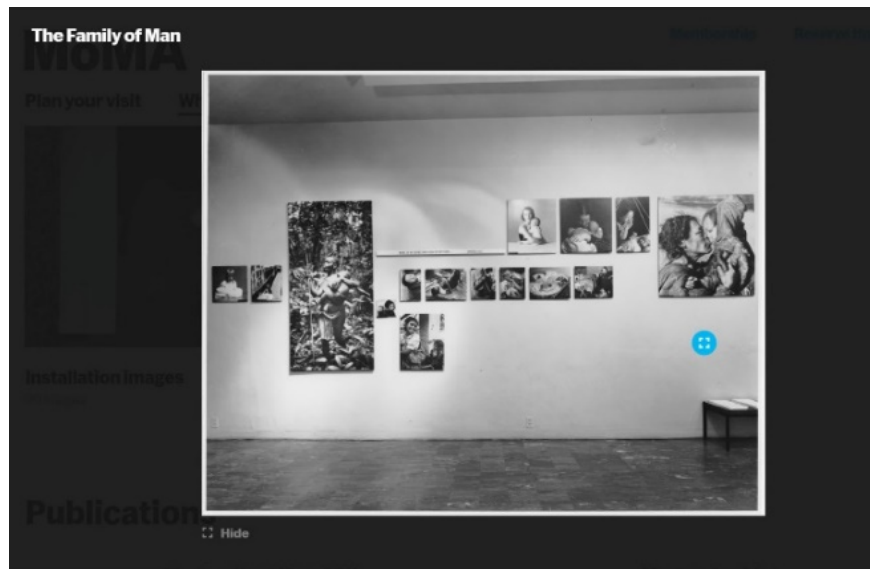
Εικόνα 3.2: Έλλη Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη (Nelly's), *Η κυρία Φραντζή*, 1928, φωτογραφία, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείο Μπενάκη¹⁷⁵



Εικόνα 3.3: Έλλη Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη (Nelly's), *Προσφυγικοί καημοί*, 1925 - 1927, φωτογραφία, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείο Μπενάκη¹⁷⁶

¹⁷⁵ Πηγή εικόνας: Μουσείο Μπενάκη, *Nelly's (Έλλη Σουγιουλτζόγλου – Σεϊραδάρη) 1899 – 1998*, https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=creator&id=99&collectionId=20&lang=el (πρόσβαση 20/4/23).

¹⁷⁶ Πηγή εικόνας: Ό.π.



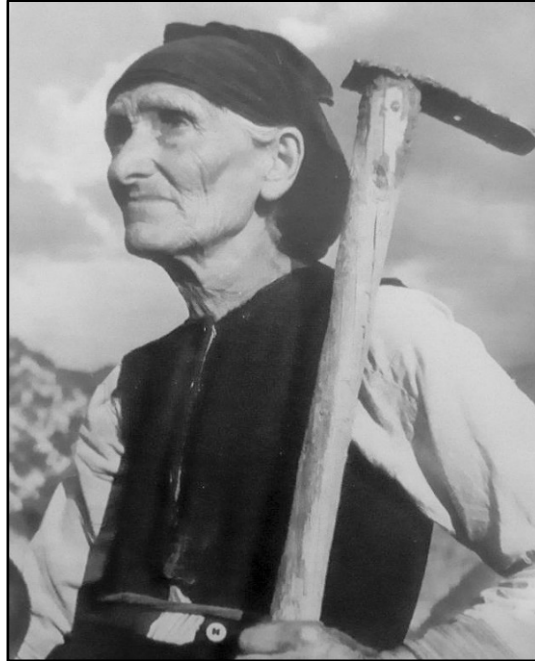
Εικόνα 3.4: *The Family of Man*, 24/1 – 8/5/1955 (στιγμιότυπο οθόνης)¹⁷⁷



Εικόνα 3.5: Σπύρος Μελετζής, *Αντάρτης*, φωτογραφία¹⁷⁸

¹⁷⁷ Πηγή εικόνας: Στιγμιότυπο οθόνης, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> (πρόσβαση 24/4/23).

¹⁷⁸ Πηγή εικόνας: Σπύρος Μελετζής, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, Αρχείο Σπύρου Μελετζή, Αθήνα, 2002, σ. 95.



Εικόνα 3.6: Σπύρος Μελετζής, Αγρότισσα, φωτογραφία¹⁷⁹



Εικόνα 3.7: Κώστας Μπαλάφας, από το λεύκωμα *Το αντάρτικο στην Ήπειρο*, φωτογραφία¹⁸⁰

¹⁷⁹ Πηγή εικόνας: Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 450.

¹⁸⁰ Πηγή εικόνας: Κώστας Μπαλάφας, *Το Αντάρτικο στην Ήπειρο*, <https://www.costasbalafas.gr/to-antartiko-stin-ipeiro/> (πρόσβαση 30/4/23).



[Εικόνα 3.8](#): Κώστας Μπαλάφας, από το λεύκωμα *Η χώρα μου*, φωτογραφία¹⁸¹



[Εικόνα 3.9](#): Βούλα Παπαϊωάννου, *Παιδί της πείνας*, Αθήνα, 1941, φωτογραφία¹⁸²

¹⁸¹ Πηγή εικόνας: Κώστας Μπαλάφας, *Η χώρα μου*, <https://www.costasbalafas.gr/i-chora-mou/> (πρόσβαση 30/4/23).

¹⁸² Πηγή εικόνας: Κωστής Αντωνιάδης, *Πρόσωπα στη σκιά*, πρόλογος στον κατάλογο της έκθεσης «Πρόσωπα στη Σκιά», Φωτογραφική Συγκυρία 2002, σ. 17.



Εικόνα 3.10: Δημήτρης Χαρισιάδης, Δράσις ΙΚΑ Πειραιώς κατά την Κατοχή, Πειραιάς, 1942 – 43, φωτογραφία,¹⁸³



Εικόνα 3.11: Δημήτρης Χαρισιάδης, Λάδωνας, 1953 Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείο Μπενάκη¹⁸⁴

¹⁸³ Πηγή εικόνας: Κωστής Αντωνιάδης, *Πρόσωπα στη σκιά*, πρόλογος στον κατάλογο της έκθεσης «Πρόσωπα στη Σκιά», Φωτογραφική Συγκυρία 2002, 2002, σ. 30.

¹⁸⁴ Πηγή εικόνας: Γιάννης Σταθάτος, *Οι Βιομηχανικές Φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη*, <https://www.stathatos.net/el/curation/oi-viomihanikes-fotografies-toy-dimitri-harisiadi> (πρόσβαση 22/4/23).



Εικόνα 3.12: Δημήτρης Χαρισιάδης, *The Family of Man*, φωτογραφία¹⁸⁵

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4



Εικόνα 4.1: Γιώργος Δεπόλλας, *Πορτραίτα II (1975 – 78)*, φωτογραφία¹⁸⁶

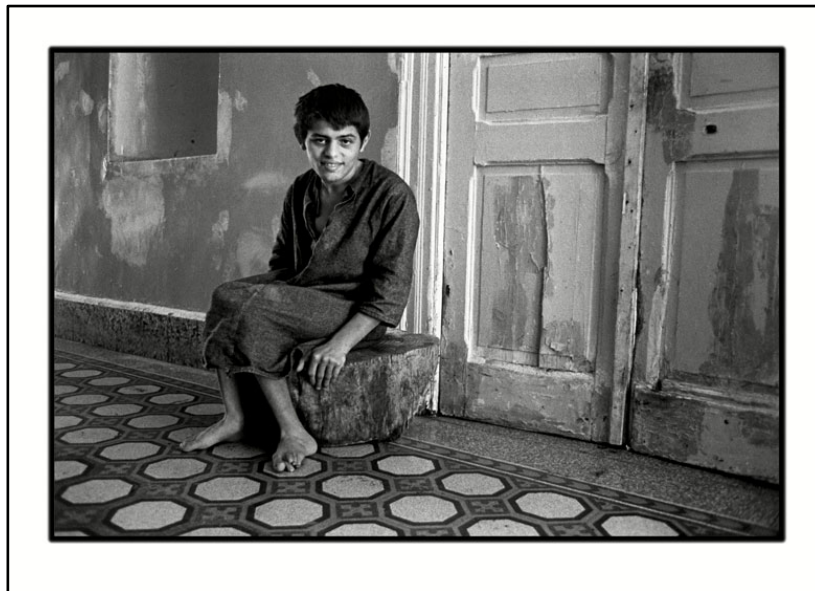
¹⁸⁵ Πηγή εικόνας: Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839 – 1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σ. 430.

¹⁸⁶ Πηγή εικόνας: Κωστής Αντωνιάδης, Γιώργος Δεπόλλας 1975-1995. University Studio Press, 1996, σ. 49.



1979 | 1990
Απόστολος Γκούντας, καθεκλοποιός, Παπαμάρκου 24
Apostolos Goudas, Chairmaker, Papamarkou 24

Εικόνα 4.2: Άρις Γεωργίου, από τη σειρά *Η Παπαμάρκου και τα πέριξ* (1979 / 1990),
φωτογραφία¹⁸⁷



Εικόνα 4.3: Γιώργος Δεπόλλας, από τη σειρά *Άσυλο* (1982), φωτογραφία¹⁸⁸

¹⁸⁷ Πηγή εικόνας: Άρις Γεωργίου, , *Η Παπαμάρκου και τα πέριξ*, προσωπική ιστοσελίδα,
http://www.arisgeorgiou.gr/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=29%3Ain-and-around-papamarkou-street&Itemid=27&lang=el (πρόσβαση 2/6/23).



Εικόνα 4.4: Νίκος Παναγιωτόπουλος, *Κρατικό Ψυχιατρείο – Λέρος*, 1982, φωτογραφία¹⁸⁹



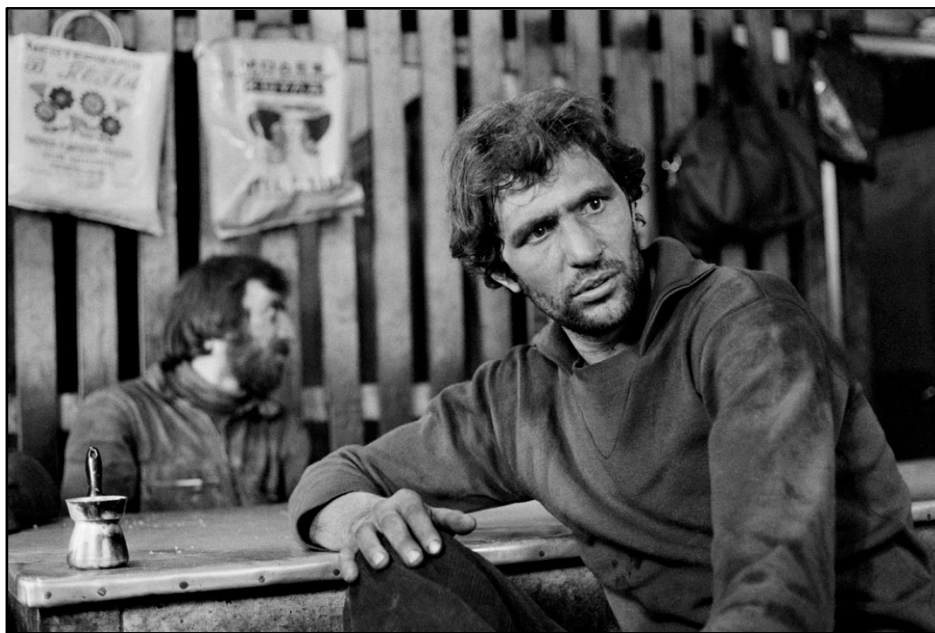
Εικόνα 4.5: Παύλος Φυσάκης, *Ταυτότητες*, 1999, φωτογραφία¹⁹⁰

¹⁸⁸ Πηγή εικόνας: Γιώργος Δεπόλλας, *Άσυλο* (1982), <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/dimiourgiki-fotografia/asylo> (πρόσβαση 7/7/23).

¹⁸⁹ Πηγή εικόνας: Γιώργος Δεπόλλας, *Σύγχρονη Ελληνική φωτογραφία*, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/keimena-synentefkseis/item/89-sygxroni-elliniki-fotografia#anchor05> (πρόσβαση 7/7/23).



[Εικόνα 4.6](#): Νίκος Μάρκου, *Πέραμα*, 1982, φωτογραφία¹⁹¹



[Εικόνα 4.7](#): Νίκος Μάρκου, *Γκάζι* (1982 – 1984), φωτογραφία¹⁹²

¹⁹⁰ Πηγή εικόνας, Παύλος Φυσάκης, *Ταυτότητες*, <https://www.pavlosfysakis.com/identities.html> (πρόσβαση 23/8/23).

¹⁹¹ Πηγή εικόνων: Νίκος Μάρκου, *Πέραμα*, <https://nikosmarkou.com/perama/> (πρόσβαση 31/5/23).

¹⁹² Πηγή εικόνας: Νίκος Μάρκου, *Γκάζι* (1982 – 1984), <https://nikosmarkou.com/gasworks/> (πρόσβαση 23/8/23).



Εικόνα 4.8: Νίκος Παναγιωτόπουλος, *Οικογένεια Βαρβιτσιώτη*, από τη σειρά *Κοινωνικά πορτραίτα*, 1982 – 1986, φωτογραφία (για το περιοδικό *Ταχυδρόμος*)¹⁹³



Εικόνα 4.9: Νίκος Παναγιωτόπουλος, *Πολύτεκνη οικογένεια*, από τη σειρά *Κοινωνικά πορτραίτα*, 1982 – 1986, φωτογραφία (για το περιοδικό *Ταχυδρόμος*)¹⁹⁴

¹⁹³ Πηγή εικόνας: Πηνελόπη Πετσίνη, «Αναπαριστώντας το οικείο: Μνήμη, ταυτότητα και εαυτός στη νέα ελληνική φωτογραφία (1974-2000)», 2021. Στο Κωστής Αντωνιάδης, κ.α. Συλλογικό, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες Ι*, Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σ. 210.

¹⁹⁴ Ό.π., σ. 209.



Εικόνα 4.10: Νίκος Παπαδόπουλος, *Τρίπτυχα* (1996), φωτογραφία¹⁹⁵



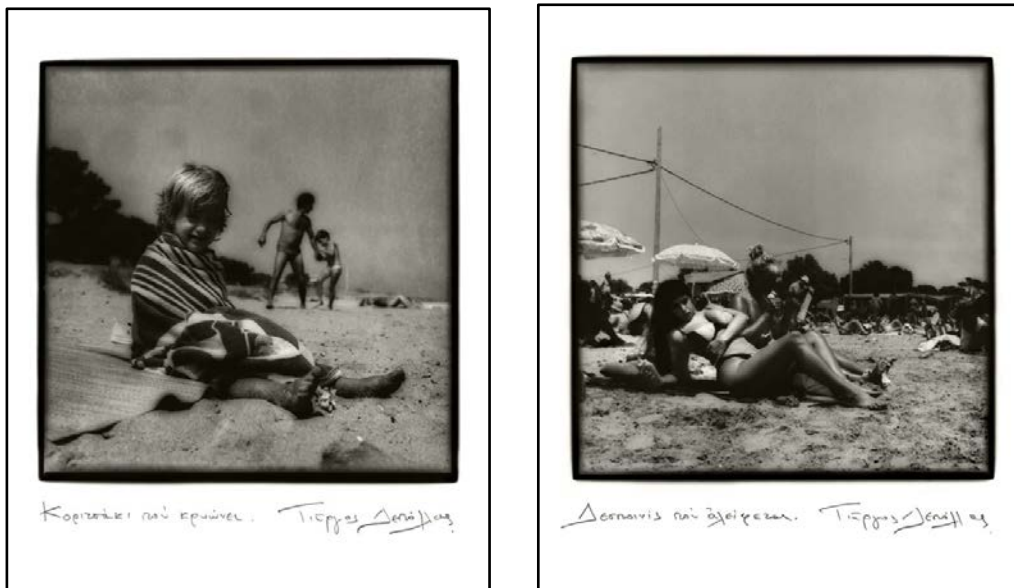
Εικόνα 4.11: Περικλής Αλκίδης, από τη σειρά *Οικογενειακά Πορτρέτα*, 1987 – 1994, φωτογραφία¹⁹⁶

¹⁹⁵ Πηγή εικόνας: Photosynkyria 2000, <http://photosynkyria.new-media.gr/2000/wmwy.htm> (πρόσβαση 27/3/23).

¹⁹⁶ Πηγή εικόνας: Πηνελόπη Πετσίνη, «Μνήμη, Ταυτότητα, Εαυτός: Η φωτογραφία και το οικείο μέσα από την περίπτωση του Περικλή Αλκίδη», 2013. Στο Κωστής Αντωνιάδης κ.α., Συλλογικό, *Η Ελληνική Φωτογραφία + η φωτογραφία στην Ελλάδα*, επιμ. Ηρ. Παπαϊωάννου, Νεφέλη, Αθήνα, 2013α, σ. 228.



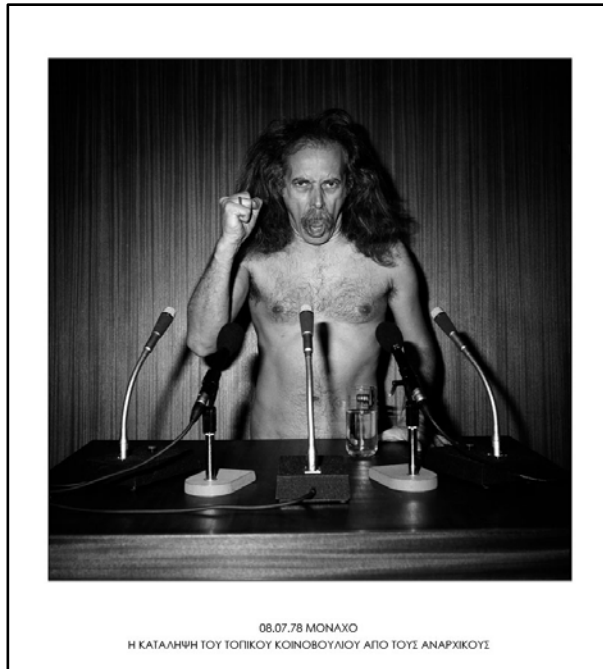
Εικόνα 4.12: Στέφανος Πάσχος, από την ενότητα *Narcissus Avant Millenium*, 1999, φωτογραφία¹⁹⁷



Εικόνα 4.13: Γιώργος Δεπόλλας, από τη σειρά *Στην παραλία* (1984 – 1986), φωτογραφία¹⁹⁸

¹⁹⁷ Πηγή εικόνων: Photosynkyria 2000, <http://photosynkyria.new-media.gr/2000/wmwy.htm> (πρόσβαση 27/3/23).

¹⁹⁸ Πηγή Εικόνων: Γιώργος Δεπόλλας, *Στην παραλία* (1984 – 1986), προσωπική ιστοσελίδα, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/dimiourgiki-fotografia/stin-paralia> (πρόσβαση 28/5/23).



Εικόνα 4.14: Γιώργος Δεπόλλας, από τη σειρά *Ανέκδοτα Ντοκουμέντα*, 1991, φωτογραφία¹⁹⁹



Εικόνα 4.15: Στράτος Καλαφάτης, *Άνευ τίτλου*, 1999, φωτογραφία²⁰⁰

¹⁹⁹ Πηγή εικόνας: Γιώργος Δεπόλλας, *Ανέκδοτα Ντοκουμέντα*, 1991, Προσωπική ιστοσελίδα, <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/dimiourgiki-fotografia/anekdota-dokoumenta> (πρόσβαση 25/8/23).

²⁰⁰ Πηγή εικόνας: Κωστής Αντωνιάδης, *ΦΩΤΟΣΥΓΚΥΡΙΑ 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Γεωργίου Α., Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 40 – 41.



Εικόνα 4.16: Κωστής Αντωνιάδης, *Νέος με φανέλα*, 1985 και *Ενδυμίων*, 1988, από τη σειρά *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες II*, φωτογραφία²⁰¹



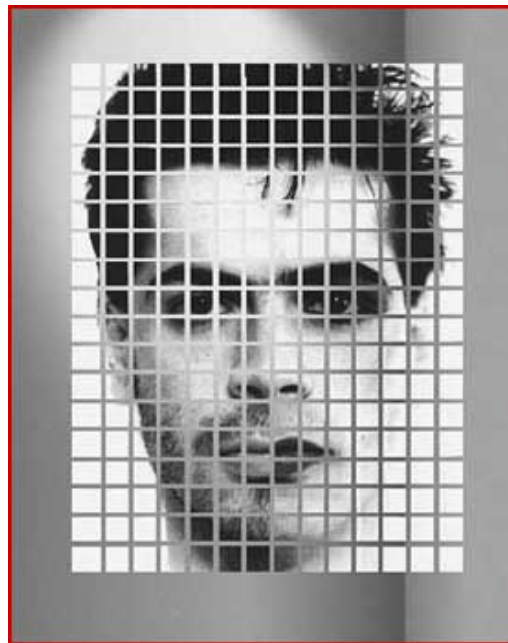
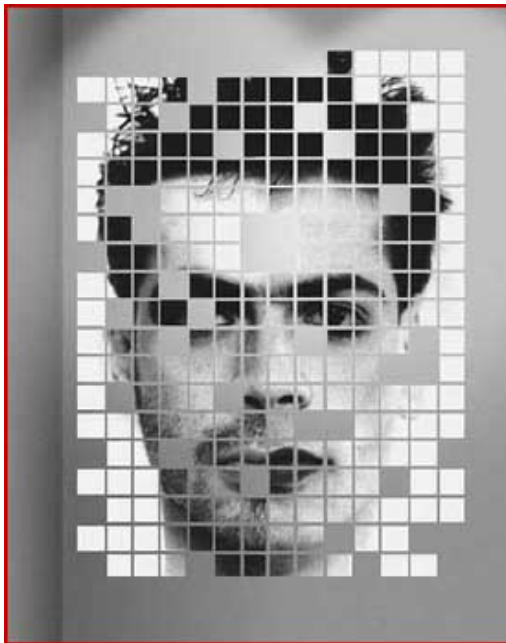
Εικόνα 4.17: Αθηνά Χρόνη, από τη σειρά *Στερέοψης*, 1999, φωτογραφία²⁰²

²⁰¹ Πηγή εικόνων: Κωστής Αντωνιάδης, *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες 1985 – 2013*, έκδοση για την ομώνυμη έκθεση, Μουσείο Μπενάκη, 2013β, σ. 35, 41.

²⁰² Πηγή εικόνας: Κωστής Αντωνιάδης, *ΦΩΤΟΣΥΓΚΥΡΙΑ 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Γεωργίου Α., Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 115.



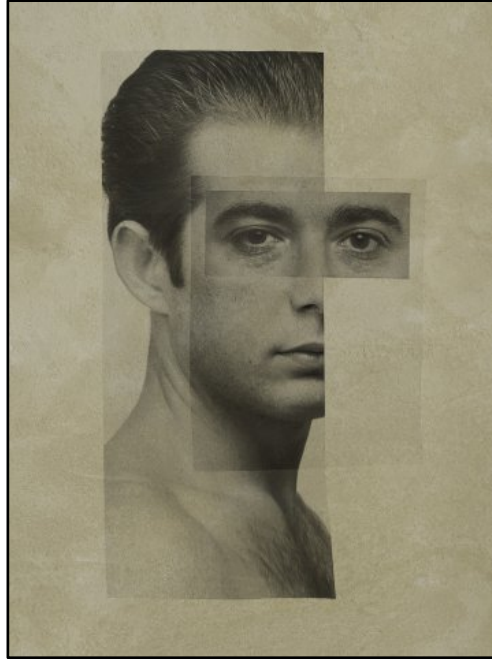
Εικόνα 4.18: Ελένη Μαλιγκούρα, από τη σειρά *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλλεπάλληλες Αποδράσεις*, 1992, φωτογραφία²⁰³



Εικόνα 4.19: Αχιλλέας Νάσιος, *ΑνιταΝεμος*, 1988, φωτογραφία²⁰⁴

²⁰³ Πηγή εικόνας Κωστής Αντωνιάδης, ΦΩΤΟΣΥΓΚΥΡΙΑ 2000, *Κάποιος (να) με κοιτάζει*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Γεωργίου Α., Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 124 – 125.

²⁰⁴ Πηγή εικόνας: Ό.π., σ. 110 – 111.



Εικόνα 4.20: Κωστής Αντωνιάδης, *Half - portrait*, 1994, φωτογραφία²⁰⁵



Εικόνα 4.21: Δημήτρης Τσουμπλέκας, *I will laugh*, από την ενότητα *What Shall I Do When I Die*, 1996, φωτογραφία²⁰⁶

²⁰⁵ Πηγή εικόνας: Νατάσσα Μαρκίδου, *selfimages*, Κατάλογος της έκθεσης, επιμ. Ν. Μαρκίδου, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2018α.

²⁰⁶ Πηγή Εικόνας: Δημήτρης Τσουμπλέκας, *What Shall I Do When I Die*, 1996, <https://tsoumplekas.com/works/what-shall-i-do-when-i-die/> (πρόσβαση 4/7/23).



Εικόνα 4.22: Μανώλης Σκούφιας, από τη σειρά *Be – sides* (1991), φωτογραφία²⁰⁷

²⁰⁷ Πηγή εικόνας, Μανώλης Σκούφιας, *Be – sides* (1991), <https://www.skoufias.com/be-sides-1991> (πρόσβαση 4/7/23).