ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Μνήμων

Τόμ. 32 (2012)



Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Η ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΑΡΑΛΗ

doi: 10.12681/mnimon.641

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΡΑΛΗ Μ. (2012). Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Η ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ. *Μνήμων*, *32*, 89–124. https://doi.org/10.12681/mnimon.641

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 29/03/2024 11:31:47

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΑΡΑΛΗ

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Η ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Το νεοπαγές επάγγελμα του φωτογράφου αναπτύχθηκε με εκπληκτική ταχύτητα αμέσως μετά την επίσημη κοινή ανακοίνωση για την εφεύρεση της φωτογραφίας από τη γαλλική Ακαδημία των Τεχνών και την Ακαδημία των Επιστημών στις 19 Αυγούστου του 1839.[1] Η φωτογραφία, ως μηχανική και ακριβής αποτύπωση της φυσικής εικόνας των πραγμάτων, μάγεψε το κοινό του 19ου αιώνα, που, αμήχανα στην αρχή και εν συνεχεία με ενθουσιασμό, επιδόθηκε με μανιώδη ένταση στην καταγραφή και συλλογή κάθε λογής εικόνων και, ιδιαιτέρως μετά το 1841, όταν οι τεχνικές βελτιώσεις το επέτρεψαν, στη δημιουργία και συλλογή εκατοντάδων χιλιάδων πορτραίτων.[2]

---

1. Η 19η Αυγούστου έχει κατοχυρωθεί ως η γενέθλια ημερομηνία της φωτογραφίας, αν και ουσιαστικά δεν αντιπροσωπεύει παρά την απαρχή της δημόσιας διάδοσης της δαγγεροτυπίας. Η μέθοδος είχε αρχικά ανακοινωθεί από το François Jean Dominique Arago στην Ακαδημία των Επιστημών στις 7 Ιανουαρίου του 1839, χωρίς όμως να αποκαλυφθούν περαιτέρω λεπτομέρειες για την τεχνική της. Ο Arago στην εν λόγω συνεδρίαση κατέστησε σαφές ότι η γαλλική κυβέρνηση σκόπευε να αγοράσει τα δικαιώματα της εφεύρεσης και να επιτρέψει την ελεύθερη χρήση της, κάτι όμως που επρόκειτο να καθυστερήσει για πολλούς μήνες εξαιτίας της πολιτικής αστάθειας στη Γαλλία. Εντούτοις τα πρώτα δείγματα δαγγεροτυπιών εκτέθηκαν από τον ίδιο τον Daguerre στο γαλλικό κοινοβούλιο, στις 15 Ιανουαρίου του 1839. Βλ. R. Derek Wood, «A State Pension for L. J. M. Daguerre for the secret of his daguerreotype technique», *Annals of Science*, 54 (1997), σ. 489 και Helmut & Alison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The history of the Diorama and the Daguerreotype*, Νέα Υόρκη 1968, σ. 82-83.

2. Μέσα σε κλίμα αισιοδοξίας για τις μελλοντικές δυνατότητες και εφαρμογές του νέου μέσου ξεκίνησαν ποικίλες προσπάθειες τεχνικών βελτιώσεων. Ήταν αναμενόμενο οι επιστημονικές κοινότητες να στραφούν προς αυτή την κατεύθυνση. Στο Λονδίνο, και παρά τον φραγμό των πνευματικών δικαιωμάτων για τη χρήση της δαγγεροτυπίας, ήδη από τον Σεπτέμβριο του 1839 ξεκινούν διαλέξεις, πειράματα και επιδείξεις στο Πολυτεχνείο από τον λέκτορα Χημείας J. T. Cooper, ενώ στη Βιέννη ο καθηγητής του Πολυτεχνικού Ινστιτούτου Anton Martin πειραματίζεται μαζί με τον καθηγητή Μαθηματικών Josef Max Petzval (1807-1891) τον Μάιο του 1840 για τη δημιουργία φακού που να επιτρέπει τη λήψη πορτραίτων. Ο φακός που τελικά κατασκευάστηκε, διέθετε διάφραγμα f 3,6 (την ίδια περίοδο η δαγγεροτυπική μηχανή έφερε φακό με διάφραγμα **f 16) επιτρέποντας την εξα-**

Ακριβώς αυτή η δυνατότητα, δηλαδή η φωτογραφική απεικόνιση του προσώπου, υπήρξε ο αποφασιστικός παράγοντας για την ίδρυση των πρώτων φωτογραφικών εργαστηρίων, η οποία προκάλεσε ταυτόχρονα την ανάπτυξη μιας ακμάζουσας, παρά την πληθώρα των τεχνικών δυσκολιών κατά την πρώτη δεκαετία, εμπορικής δραστηριότητας και σηματοδότησε τις απαρχές ενός νέου επιτηδεύματος με σύγχρονα καπιταλιστικά χαρακτηριστικά, όπως ο καταμερισμός και η εντατικοποίηση της εργασίας, η έντονη κινητικότητα, ο σύγχρονος τρόπος προώθησης των εμπορευμάτων μέσω διαφημιστικών καταχωρίσεων στον Τύπο. Πολλοί από τους πλανόδιους φωτογράφους της πρώτης περιόδου μετακινούνταν συνεχώς από περιοχή σε περιοχή, φθάνοντας ακόμα και στα πιο απομακρυσμένα μέρη, αναζητώντας πρόσφορες αγορές για τις επιχειρήσεις τους και εκμεταλλευόμενοι την ολοένα εντεινόμενη επιθυμία του κοινού να φωτογραφηθεί.

Στην Ελλάδα η πρώτη καταγεγραμμένη προσπάθεια σύστασης δαγγεροτυπείου επιχειρήθηκε από έναν γάλλο μηχανικό ονόματι Br. Villeroy ή Villeroi[3] περί το 1841-1843.[4] Σχέδιο αρκετά μεγαλεπήβολο[5] και ίσως πρόωρο, αν ανα-

---

πλάσια διέλευση φωτός και, ως εκ τούτου, μείωνε τον χρόνο έκθεσης και καθιστούσε δυνατή τη λήψη πορτραίτων. Βλ. H. Gernsheim, *A Concise History of Photography*, Νέα Υόρκη, Dover Publications, 1986, [πρ. έκδ. 1965], σ. 19, H. & A. Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The history of the Diorama and the Daguerreotype*, ό.π., σ. 174.

3. Το όνομα του **Br. Villeroy, που, όπως φαίνεται, ήταν γάλλος λιθογράφος, μηχανικός** και τυχοδιώκτης, το συναντάμε και σε αναδημοσίευση της *Gazzetta Ionica* στην εφημερίδα *Αθηνά*, στις 31.5.1839, όπου αναφέρεται ως ο εφευρέτης του κυλινδρικού λιθογραφικού πιεστηρίου, βραβευμένος από την Εταιρεία Ενθαρρύνσεως –Societé d'Encouragement– των Παρισίων. Πρόκειται πιθανότατα για το ίδιο πρόσωπο που το 1837 απέσπασε το βραβείο των 500 φράγκων για ανάλογη εφεύρεση: «1837. Villeroy, 500 fr. – Encrage des pierres lithographiques»· βλ. ανωνύμου, «Κυλινδρικόν Λιθογραφικόν Πιεστήριον», *Αθηνά*, 31.5.1839, πρβλ. *Bulletin de la Societé d'Encouragement pour l'Industrie National – Annuaire 1852*, Παρίσι 1852, σ. 42.

4. «Και όλοι όμως οι ξένοι καλλιτέχναι, οι διελθόντες από τας Αθήνας, έτυχον ευμενεστάτης υποδοχής εκ μέρους της [της Βασίλισσας Αμαλίας], όταν δε Γάλλος τεχνίτης, ο Βιλλρουά, ήλθε να εγκαταστήση Δαγκεροτυπείον –η Δαγκεροτυπία, ως γνωστόν, ήτο η ατελής ακόμη επί υέλου φωτογραφία– η βασίλισσα προθυμότατα τον υπεστήριξε, συστήσασα εις τους αυλικούς να σπεύσουν να χρησιμοποιήσουν την εφεύρεσιν». Βλ. Γ. Β. Τσοκόπουλος, *Η βασίλισσα Αμαλία*, Αθήνα 1904, σ. 84. Το γεγονός επιβεβαιώνει και ο Αλ. Ραγκαβής: «[...] ήλθον εις Αθήνας δύω ξένοι, ο Γάλλος μηχανικός Βιλλερουά, όστις προς γενικόν θαυμασμόν εξήσκει την τότε εφευρεθείσαν δαγγεροτυπίαν [...]». Βλ. Αλέξανδρος Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τ. ΙΙ, Αθήνα 1895, σ. 123. Ο Ραγκαβής εντούτοις κάνει λάθος ως προς τον χρόνο, καθώς αναφέρει ως έτος έλευσης του Villeroy το 1843, ενώ ο γάλλος μηχανικός ήταν ήδη στην Αθήνα τον Μάιο του 1839· για σχετικά δημοσιεύματα βλ. εφημ. *Η Ελλάς*, 6, 22, και 27.9.1939.

5. Η εν λόγω προσπάθεια αποδίδεται, όπως άλλωστε και η κατασκευή του «βασιλικού ζαχαροποιείου» στο χωριό Καινούργιο –στην οποία επίσης ενεπλάκη ο Villeroy–, στον γαλλικό βιομηχανικό επεκτατισμό, καθώς και στη γαλλο-αγγλική διαμάχη. Σε γαλλικό

λογιστεί κανείς ότι μόλις το 1841 λειτούργησαν σε Αμερική και Ευρώπη τα πρώτα φωτογραφικά ατελιέ.[6] Εν τέλει, η ίδρυση του εν λόγω δαγγεροτυπείου

άρθρο, το οποίο αναδημοσιεύτηκε μεταφρασμένο στην εφημερίδα *Η Ελλάς*, τον Σεπτέμβριο του 1839, σημειώνονται τα ακόλουθα: «[...] μέλλουν αυτοί οι δύο [αναφέρεται στον Villeroy και στον συνεταίρο του Cl. Roberti] να θεμελιώσουν εις αυτόν τον τόπον [την Ελλάδα], υποστηριζόμενοι από τινας συμπατριώτας των, μεγάλα καταστήματα, τα οποία μέλλουν να χωρηγήσουν εις πολλούς βιομηχάνους και εργάτας της Γαλλίας εργασίαν και εμπορίαν, καταστήματα λέγομεν, τα οποία θέλουν απαρτισθή διά μηχανών και διαφόρων άλλων εργαλείων, εξελθόντων από τα Γαλλικά εργοστάσια, και των οποίων τα ωφελήματα τουλάχιστον κατά μέγα μέρος θέλουν επανέλθη εις την Γαλλίαν» (*Η Ελλάς*, 6.9.1839)· πρβλ. ανωνύμου, «Περί των εν Ελλάδι Γαλλικών συμφερόντων», *Η Ελλάς*, 22.9.1939. Για την επιχείρηση του ζαχαροποιείου και την εμπλοκή του Villeroy σε αυτήν βλ. Χριστίνα Αγριαντώνη, *Οι απαρχές της εκβιομηχάνισης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Κατάρτι, 2010, σ. 21-59, και ιδιαιτέρως σ. 53-59.

6. Οι πρώτες τεκμηριωμένες απόπειρες για την κατασκευή δαγγεροτυπικών πορτραίτων χρονολογούνται περί τον Σεπτέμβριο του 1839. Τον επόμενο μήνα στον γαλλικό και γερμανικό Τύπο εμφανίστηκαν οι πρώτες περιγραφές δαγγεροτυπικών προσωπογραφιών. Τον Οκτώβριο του 1840 ο Άγγλος William Henry Fox-Talbot κατόρθωσε να αποτυπώσει την ανθρώπινη μορφή με τη μέθοδο της καλοτυπίας (**calotype**). **Τα πρώτα εντούτοις επαγγελματικά** εργαστήρια προσωπογραφιών δεν δημιουργήθηκαν στην Ευρώπη αλλά στις Η.Π.Α., και συγκεκριμένα στη Νέα Υόρκη, τον Μάρτιο και τον Απρίλιο του 1840 ως αποτέλεσμα των συνεργασιών των Alexander S. Wolcott – John Johnson και Samuel Morse – John William Draper. Το πρώτο επαγγελματικό εργαστήρι πορτραίτων στο Λονδίνο δημιουργήθηκε από τον επιχειρηματία Richard Beard (1801-1885) τον Μάρτιο του 1841, για να ακολουθήσει τον Ιούνιο του ίδιου έτους ένα ακόμα εργαστήρι δαγγεροτυπίας από τον Antoine Claude. Στο Παρίσι το πρώτο επαγγελματικό εργαστήρι πορτραίτων λειτούργησε το διάστημα 1840-1841. Ανήκε σε έναν αρχιτέκτονα και σχεδιαστή, τον Louis Auguste Bisson (1814-1876). Τέλος, στις γερμανόφωνες χώρες ο πρώτος που πειραματίστηκε με την προσωπογραφία γύρω στο 1840, χωρίς ιδιαίτερη, ωστόσο, επιτυχία, ήταν ο έμπορος στο Βερολίνο έργων τέχνης **Louis Sachse (1798-1877). Εντούτοις το πρώτο αποδεδειγμένα επαγγελματικό εργαστήρι** για πορτραίτα άνοιξε στο Αμβούργο τον Σεπτέμβριο του 1841 από τον ζωγράφο, λιθογράφο και συγγραφέα Hermann Biow (1803/4-1850). Είναι φανερό, ως εκ τούτου, ότι η προσπάθεια του **Villeroy να συστήσει δαγγεροτυπείο στην Αθήνα γύρω στα 1841 ήταν εξαιρετικά** πρώιμη για τα δεδομένα της εποχής και γι' αυτό αντιμετώπισε ανυπέρβλητες δυσκολίες. Βλ. σχετικά, H. & A. Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The history of the Diorama and the Daguerreotype*, ό.π., σ. 116-117, H. Gernsheim, *A Concise History of Photography*, ό.π., σ. 31, 34-35, 37-38, 40, Bernard & Pauline Heathcote, *A Faithful Likeness: The First Photographic Portrait Studios in the British Isles 1841 to 1855*, Νόττινχαμ 2002, σ. 4-5, R. Derek Wood, «The Daguerreotype in England: Some Primary Material Relating to Beard's Lawsuits», *History of Photography*, 3 (1979), σ. 305-309, του ιδίου, «The Daguerreotype Patent, The British Government, and the Royal Society», *History of Photography*, 4 (1980), σ. 53-59, B. M. Pickering, *A. Claudet F.R.S: A Memoir*, **Λονδίνο, Basil Montagu Picker**ing, 1868, σ. 25, Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Λονδίνο, Yale University, 1994, σ. 48, Quentin Bajac, «An industrial Sector of considerable size. The economics of the Daguerreotype in Paris 1839-1850», στο *Dawn of Photography: France Daguerreotype (1839-1855)*, [Κατάλογος Έκθεσης σε CD-ROM], Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art & Yale University Press, 2004, σ. 3.

δεν υλοποιήθηκε, πιθανότατα εξαιτίας της πρωιμότητας του εγχειρήματος, των ποικίλων οικονομικών δυσχερειών που ο γάλλος μηχανικός και ο συνεργάτης του αντιμετώπισαν κατά την περίοδο λειτουργίας ενός ζαχαροποιείου που διέθεταν,[7] αλλά και συνολικότερα εξαιτίας του μη πρόσφορου περιβάλλοντος, καθώς, ως γνωστόν, την εποχή εκείνη η Ελλάδα δεν ήταν παρά μια φτωχή και ασήμαντη περιφέρεια της Βαλκανικής χερσονήσου, της οποίας η οικονομική και κοινωνική ζωή, κατά κύριο λόγο αγροτική, απαρτιζόταν από προκαπιταλιστικές δομές. Παρά ταύτα, ο Villeroy υπήρξε πιθανότατα ο πρώτος κρίκος μέσω του οποίου το ελληνικό κοινό ήρθε σε επαφή με τον καινοφανή αυτό τύπο παραγωγής πορτραίτων.[8] Η περιγραφή του Αλεξάνδρου Ραγκαβή για τον γάλλο μηχανικό «[...] όστις προς γενικόν θαυμασμόν εξήσκει την τότε εφευρεθείσαν δαγγεροτυπίαν [...]»[9] πιθανότατα μεταφέρει την έκπληξη αλλά και την επιφυλακτικότητα της πρώτης επαφής, δεδομένου ότι η υλοποίηση των πρώιμων δαγγεροτυπικών πορτραίτων δεν ήταν διόλου εύκολη υπόθεση ούτε για τον φωτογράφο ούτε και για τον εικονιζόμενο και συχνά επερχόταν η απογοήτευση: «[...] προς μεγάλην ημών χαράν [συνεχίζει ο Ραγκαβής] εδαγ[γ]εροτύπησε

7. Οι πολλές και ποικίλες δυσκολίες που οι δύο συνεταίροι αντιμετώπισαν, σχετίζονταν αφενός με τη διεθνή συγκυρία στο εμπόριο της ζάχαρης και αφετέρου με τα δομικά στοιχεία σύστασης και λειτουργίας του ίδιου του εργοστασίου και τον κερδοσκοπικό προσανατολισμό των ενεργειών τους. Το καθεστώς της γαιοκτησίας, η έλλειψη εργατικού δυναμικού αλλά και ο εποχιακός και ανειδίκευτος χαρακτήρας της προσφερόμενης από τους ντόπιους εργασίας, το δυσανάλογα υψηλό κόστος παραγωγής κ.ά., υπήρξαν μερικές μόνο από τις σημαντικότερες αιτίες που οδήγησαν την επιχείρηση στην οριστική χρεοκοπία το 1846. Βλ. Χρ. Αγριαντώνη, *Οι απαρχές της εκβιομηχάνισης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, ό.π., σ. 23, 31-40, 53-59.

8. Ο ισχυρισμός αυτός δεν συνδέεται μόνο με τις ενθυμήσεις του Αλ. Ραγκαβή αλλά κυρίως με την υπόθεση ότι ο Villeroy ενδεχομένως να ήταν ο μυστηριώδης έως σήμερα κύριος Villari, το τρίτο πρόσωπο που συμμετείχε στην πρώτη καταγεγραμμένη επίδειξη της δαγγεροτυπικής μεθόδου στην Αθήνα, στις 7 Μαΐου του 1840: «Πέμπτη 7 Μαΐου [...] Ο Rosser διοργάνωσε μια διάλεξη στην Εταιρεία Φυσικής Ιστορίας, όπου ο Villari και ο ντόπιος φαρμακοποιός Landerer έκαναν Δαγγεροτυπίες για επίδειξη και ένας ηλικιωμένος κύριος Levkias-Λευκίας αγόρευσε προς τιμήν των παρευρισκομένων γερμανών [...]». Carl Offried Müller, «Berichte von der italienisch-griechischen Reise», *Entdeckungen in Hellas*, Βερολίνο 1984, σ. 206· πρβλ. Άλκης Ξ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, 1839-1970*, Αθήνα, Πάπυρος, 2008, σ. 20. Η ομοιότητα των ονομάτων Villeroy/Villeroi και Villari, καθώς και η χωροχρονική σύμπτωση, εγείρουν, θεωρώ, την πιθανότητα τα δύο αυτά ονόματα να αφορούν το ίδιο πρόσωπο, δηλαδή τον γάλλο μηχανικό Br. Villeroy. Η υπόθεση ενισχύεται από το γεγονός ότι το όνομα του Villeroy την περίοδο εκείνη απαντάται με τέσσερεις τουλάχιστον διαφορετικούς τρόπους γραφής (εντοπίστηκε στον ελληνικό Τύπο ως Βιλλερουά, Βιλλρουά, Βιλλεροά και Βιλερόν), γεγονός που δεν καθιστά διόλου απίθανο να αποτελούσε το όνομα Villari μία ακόμα παραφθορά του γαλλικού επιθέτου, αυτή τη φορά από τον γερμανό αρχαιολόγο Carl Offried Müller.

9. Αλ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 123.

τον πατέρα μου, διαστρέψας όμως το πρόσωπόν του δι' οικτρού μορφασμού».[10]

Σχηματικά, θα επισημαίναμε ότι η έλλειψη εξοικείωσης των αυτόχθονων Ελλήνων με τη νατουραλιστική απεικονιστική παράδοση της Δύσης, οι σημαντικές τεχνικές δυσκολίες του ίδιου του μέσου στην πρώιμη αυτή φάση, οι οποίες ενίοτε καθιστούσαν την επίτευξη της ομοιότητας της προσωπογραφίας με τον προσωπογραφούμενο δύσκολο εγχείρημα,[11] και, επιπρόσθετα, το υψηλό κόστος[12] που απαιτείτο για την απόκτηση της φωτογραφίας, αποθάρρυναν

10. *Στο ίδιο*, σ. 123. Η φωτογραφική πόζα, κατά τα πρώτα εκείνα χρόνια, δεν ήταν διόλου εύκολη ούτε ανώδυνη διαδικασία. Ο μεγάλος χρόνος έκθεσης της δαγγεροτυπικής πλάκας στο φως, που έφθανε αρχικά έως και τα επτά λεπτά, και, ως εκ τούτου, η απόλυτη ακινησία που απαιτείτο, προκειμένου το τελικό αποτέλεσμα να έχει την απαραίτητη ευκρίνεια, υπήρξε μια εξόχως βασανιστική εμπειρία για τα τολμηρά μοντέλα της εποχής. Ο εικονιζόμενος προσδενόταν κυριολεκτικά πάνω σε μια πολυθρόνα ειδικά κατασκευασμένη για τον σκοπό αυτό, όπου ένας σιδερένιος σφικτήρας σταθεροποιούσε το κεφάλι του. Τα λόγια του φωτογράφου, καθηγητή φωτογραφίας στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου και εκδότη της εφημερίδας *Photographic News*, **Thomas Sutton (1819(;)-1875) για μία από τις πρώ**τες του εμπειρίες ως μοντέλο είναι εξαιρετικά διαφωτιστικά: «Κάθισα [...] κάτω από ένα εκθαμβωτικό ηλιακό φως και μετά από μια έκθεση διάρκειας περίπου ενός λεπτού η πλάκα εμφανίστηκε [...]. Τα μάτια μου είχαν μείνει ακίνητα για τόση ώρα, ώσπου δάκρυα άρχισαν να αναβλύζουν και το πορτραίτο ήταν φυσικά μια καρικατούρα [...] πλήρωσα μία λίρα γι' αυτό, που το είχα μέχρι να ξεθωριάσει». Βλ. J. F. A. Claudet, http://www.mpritchard.com/photohistory/history/claudet.htm, τελευταία επίσκεψη 16.5.2012· πρβλ. The Daguerreian Society, «Daguerreian Texts», http://daguerre.org/resource/texts.html, τελευταία επίσκεψη 14.5.2012.

11. Τόσο στα ελληνικά όσο και, κυρίως, στα ξένα έντυπα της εποχής, αφθονούν τα δημοσιεύματα διαμαρτυρίας για το τελικό αποτέλεσμα της φωτογραφικής προσωπογραφίας: «Νέος τις μετά της αρραβωνιαστικής του πρό τινων ημερών προσήλθον εις τον ζωγράφ. Μηχανικόν του Ταγεροτύπου, και εσυμφώνησε να γίνωσιν αι εικόνες αυτού και της αρραβωνιαστικής του, την οποίαν παρέστησεν ως αδελφήν του. [...] και παρατυχών εκεί αστείος τις Κύριος, τας επαρατήρησε πρώτος, λέγων προς την νέαν πόσον ολίγον επέτυχεν η εικών της δεικνύουσα αυτήν τόσον σκυθρωπήν, εν ω το πρόσωπόν της στολίζουν η χαρά και ιλαρότης, τα αρραβωνιασμένα υποκείμενα εις την περί της εικόνος των γενομένην περισπούδαστον παρατήρησιν του παρευρεθέντος αξιοτίμου Κυρίου, ζητούντα και βιαζόμενα ποίον πρώτον ιδίοις όμμασι να την ίδη, έσπασαν εις τας χείρας των αυτήν χωρίς να θέλουν [...]· εφημ. *Ταχύπτερος Φήμη*, αρ. 622, 4.1.1847. «Καθώς οι ομοιότητες – πορτραίτα (likenesses) είναι αληθινές, οι ιδιοκτήτες πολύ συχνά είναι ελάχιστα κολακευμένοι από τα ζωγραφικά επιτεύγματα του ηλίου. Αλλά όπως ένας γάλλος καλλιτέχνης είπε σε έναν φίλο μου, ο οποίος παραπονέθηκε ότι τον έκανε να μοιάζει με δολοφόνο, ο ηλιοτυπίστας (δαγγεροτύπης) μπορεί να απαντήσει "Κύριε, δεν είναι δικό μου λάθος"»· βλ. ανωνύμου, «Daguerreotype», *The Botanico-Medical Recorder*, 8 (1840), σ. 394, http://daguerre.org/resource/texts.html, τελευταία επίσκεψη 14.5.2012.

12. Το δαγγεροτυπικό πορτραίτο, ιδιαιτέρως κατά την περίοδο 1840-1851, θεωρείτο προϊόν πολυτελείας. Η τιμή της δαγγεροτυπίας καθοριζόταν από το μέγεθος και (μετά το 1842) από την επιχρωμάτιση, εφόσον υπήρχε. Στη Γαλλία, επί παραδείγματι, το 1842-1843 οι τιμές κυμαίνονταν από 10 έως 50 φράγκα. Ο εξοπλισμός το 1839 άγγιζε τα 400 φράγκα, για να πέσει στα μισά περίπου δύο χρόνια αργότερα. Αντίστοιχα, μία δαγγεροτυ-

σημαντικά, κατά την πρώτη δεκαετία, το ελληνικό αστικό κοινό. Η έλλειψη σταθερών-μόνιμων φωτογραφικών εργαστηρίων –στο σύνολο της εξεταζόμενης περιόδου– και οι ευκαιριακές και σύντομης διάρκειας επισκέψεις των πλανόδιων ξένων, κυρίως γάλλων, φωτογράφων στη χώρα αποδεικνύουν την έλλειψη ιδιαίτερου ενδιαφέροντος.

Εξετάζοντας τα συγκεντρωτικά στοιχεία των ετών 1840-1856 και εξαιρώντας, έως ένα σημείο, την Ερμούπολη,[13] πρέπει να επισημάνουμε ότι η φωτογραφική δραστηριότητα περιορίστηκε, αποκλειστικά σχεδόν, στην πρωτεύουσα. Στον πίνακα που παρατίθεται στην επόμενη σελίδα, αναγράφονται οι φωτογράφοι που πέρασαν από την πόλη και εξάσκησαν περιστασιακά το επάγγελμα του φωτογράφου.

Πλην του Φίλιππου Μαργαρίτη όλοι οι υπόλοιποι ήταν αλλοδαποί που διέμειναν στη χώρα για μικρό μόνο χρονικό διάστημα, με εξαίρεση τον Henri Beck (Ερρίκος Μπεκ), ο οποίος παρέμεινε μόνιμα εγκατεστημένος στην Ελλάδα από το 1834 και εξής.[14] Επίσης, εκτός του Achille Quinet όλοι οι άλλοι εξασκούσαν ή είχαν εξασκήσει στο παρελθόν κάποιο άλλο επάγγελμα –ως επί το πλείστον σχετικό με τις τέχνες ή τις επιστήμες (μηχανικός, ζωγράφος κτλ.)–, επομένως πολλοί είχαν λάβει και ανώτερη εκπαίδευση. Τούτο έχει τη σημασία του, καθώς η φωτογραφία την περίοδο εκείνη ήταν αρκετά περίπλοκη δραστηριότητα που απαιτούσε αφενός στοιχειώδεις γνώσεις χημείας, φυσικής, μαθηματικών και αφετέρου επιχειρηματικό πνεύμα, όταν κάποιος την εξασκούσε για βιοποριστικούς σκοπούς. Ως προς το πρώτο, τα προαπαιτούμενα θα αμβλυνθούν σε μεγάλο βαθμό με την πάροδο των χρόνων και τις τεχνικές βελτιώσεις του μέσου. Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε, ότι η φωτογραφία την περίοδο αυτή

πική πλάκα στοίχιζε (για το διάστημα 1840-1841) από 1,5 έως 4 φράγκα και συχνά χρειάζονταν περισσότερες της μιας για κάθε λήψη, εξαιτίας των τεχνικών δυσκολιών. Οι αριθμοί γίνονται καλύτερα αντιληπτοί, αν αναλογιστούμε ότι το μέσο ημερομίσθιο του ανειδίκευτου εργάτη την ίδια περίοδο ήταν περί τα 2-2,5 φράγκα και η τιμή του ψωμιού γύρω στα 1847 ήταν περίπου 0,55 φράγκα το κιλό. Βλ. Quentin **Bajac, «An industrial Sector of consider**able size», *ό.π*, σ. 5, Gisele Freund, *Φωτογραφία και κοινωνία*, μτφρ. Εύα Μαυροειδή, Αθήνα, Φωτογράφος, 1996, σ. 30.

13. Το 1853 στην Ερμούπολη εργαζόταν, για περίπου δύο μήνες, ο φωτογράφος **Henri** Beck: «Ο υποφαινόμενος ειδοποιώ το σεβαστό[ν] κοινόν Ερμουπόλεως ότι προτίθεμαι να δώσω ενταύθα εις το εν τη Πλατεία "Οθωνος" [σήμερα Μιαούλη] Ξενοδοχείον του Κυρίου Νέζερ, κατά το νέον σύστημα της Αμερικής, χρωματισμένας εικόνας του Δαγγεροτύπου [φωτογραφίας], όσον το δυνατόν εις μικροτέρας τιμάς. Το εργοστάσιόν μου θέλει είσθαι ανοικτόν από την 7 ώραν π.μ. μέχρι της 6 μ.μ. Τα δε δείγματα των εικόνων εκτίθενται εις αμφοτέρας τας ενταύθας Λέσχας. Ερρίκος Μπεκ», εφημ. *Ένωσις*, 21.5 και 30.7.1853· πρβλ. Άλ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, 1839-1970*, ό.π., σ. 76-77.

14. Για τους φωτογράφους της περιόδου, καθώς και για τις απαρχές της ελληνικής φωτογραφίας, βλ. Άλ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, 1839-1970*, ό.π., σ. 23-27, 29-33, του ιδίου, *Λεξικό φωτογράφων (1839-1960)*, http://directoryofphotographers.elia.org.gr/, τελευταία επίσκεψη 14.5.2012.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι
Φωτογράφοι στην Ελλάδα, 1840-1856

Ονοματεπώνυμο	*Ιδιότητα*	*Πόλη*	*Διάστημα παραμονής*
Br. Villeroy	μηχανικός, λιθογράφος φωτογράφος	Αθήνα	Άνοιξη 1839 - π. 1843
Philibert Perraud	μάγειρας, φωτογράφος	Αθήνα	Νοέμ. 1846 - Μάρτιος 1847
Julius Lange	μηχανικός, δημ. υπάλληλος φωτογράφος	Αθήνα	1847
Φίλιππος Μαργαρίτης	ζωγράφος, καθηγητής, φωτογράφος	Αθήνα	Μάιος 1849 και εξής
Achille Quinet	φωτογράφος	Αθήνα	Μάιος – Ιούλιος 1851
Henri Beck	αξιωματικός, εκδότης, φωτογράφος	Αθήνα-Σύρος	π. 1853 και εξής

διδασκόταν σε πολυτεχνικές σχολές, ενώ συνηθισμένο φαινόμενο υπήρξε και η μαθητεία στο πλευρό κάποιου φωτογράφου, συχνά επ' αμοιβή, πρακτική που εν τέλει επικράτησε κατά την επόμενη περίοδο. Στην Ελλάδα, όπως άλλωστε και στην Ευρώπη, τα μαθήματα φωτογραφίας αποτελούσαν σημαντική πηγή εσόδων για τους επαγγελματίες φωτογράφους.[15] Επίσης, σύμφωνα και πάλι με το ευρωπαϊκό παράδειγμα, μαθήματα φωτογραφίας ή, πιο σωστά, δαγγεροτυπίας οργανώθηκαν στο Σχολείο των Τεχνών ήδη από το 1847 και αυτά προετοίμασαν την πρώτη γενιά των ελλήνων φωτογράφων.[16]

15. Μια από τις πρωιμότερες διαφημίσεις, στην οποία ρητά αναφέρεται η παράδοση μαθημάτων φωτογραφίας, καταχωρίζεται στον Τύπο από τον φωτογράφο Achille Quinet· βλ. εφημ. *Ταχύπτερος Φήμη*, 31.5.1851. Κατ' ουσίαν όμως τα μαθήματα φωτογραφίας από επαγγελματίες της εποχής θα εντατικοποιηθούν την περίοδο της ακμής της ελληνικής φωτογραφίας, δηλαδή από το 1860 και εξής.

16. Το γεγονός φαίνεται πως χαιρετίστηκε με ιδιαίτερη ικανοποίηση από τον Τύπο της εποχής, στον οποίο εντοπίζονται διαδοχικά δημοσιεύματα μεταξύ Απριλίου – Νοεμβρίου 1847. Δυστυχώς η έλλειψη αναλυτικών στοιχείων για τον τρόπο ή το περιεχόμενο διεξαγωγής των μαθημάτων φωτογραφίας στο Σχολείο των Τεχνών δεν μας επιτρέπει να εμβαθύνουμε. Εντούτοις από τα σχετικά δημοσιεύματα μαθαίνουμε ότι η δωρεά της δαγγεροτυπικής μηχανής από τον έλληνα πρόξενο στη Βιέννη Ν. Ματζουράνη πραγματοποιήθηκε γύρω στον Σεπτέμβριο του 1847· βλ. εφημ. *Ταχύπτερος Φήμη*, αρ. 679, 9.10.1847, ενώ, παράλληλα, ο περιστασιακά εγκατεστημένος στην Αθήνα φωτογράφος **Perraud έδωσε μερικά** μαθήματα στη σχολή. Βλ. εφημ. *Ταχύπτερος Φήμη*, αρ. 646, 30.4.1847· πρβλ. Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα*, Αθήνα, ΚΝΕ/Ε.Ι.Ε., 2000,

Το ίδιο έτος (1847) σημειώθηκε ληστεία σε βάρος του –περιστασιακά εγκατεστημένου στην Αθήνα– γάλλου φωτογράφου **Philibert Perraud· το κί**νητρο της ληστείας ήταν οι αδρές εισπράξεις του, τουλάχιστον σύμφωνα με το σχόλιο της εφημερίδας *Ταχύπτερος Φήμη*.[17] Θεωρώ ότι το περιστατικό αυτό καταδεικνύει τις απαρχές μιας ζήτησης γύρω από τη φωτογραφική προσωπογραφία, η οποία ενδεχομένως αποτέλεσε το κύριο έναυσμα για τον ζωγράφο και καθηγητή ιχνογραφίας και φωτογραφίας[18] στο Σχολείο των Τεχνών Φ. Μαργαρίτη να ανοίξει το πρώτο σταθερό φωτογραφικό εργαστήρι στην Αθήνα, τον Μάιο του 1849.[19] Το πρώιμο αυτό αυτοσχέδιο στούντιο, αποτελούμενο κατ' ουσίαν από μια περίκλειστη ξύλινη σκηνή, εγκατεστημένη στον κήπο του σπιτιού του, στη σημερινή πλατεία Κλαυθμώνος, μέχρι και το 1852 ήταν υπαίθριο,[20] πράγμα που αποτελούσε κοινή πρακτική των προαστιακών και επαρχιακών εργαστηρίων της εποχής στην Ευρώπη.

Ενδεχομένως στην απόφαση του Φ. Μαργαρίτη να επενδύσει χρήματα για την αγορά προηγμένων μηχανημάτων, ώστε να καταστεί εφικτή η δυνατότητα εσωτερικών λήψεων, συντέλεσε η άφιξη, τον προηγούμενο χρόνο, στην πόλη

σ. 99. Στα δημοσιεύματα επισημαινόταν, μάλιστα, ότι οι πρώτοι αυτοί έλληνες φωτογράφοι σκόπευαν μετά το πέρας των σπουδών τους να μεταβούν και στην επαρχία· βλ. τα διαδοχικά δημοσιεύματα για το ζήτημα αυτό στην εφημ. *Ταχύπτερος Φήμη*, 30.4.1847, 4.8.1847, 9.10.1847 και 6.11.1847.

17. «Ως φαίνεται, κάποιοι εβάσκαναν τον ενταύθα από τινος καιρού διατρίβοντα Γάλλον ζωγράφ. μηχαν. του Ταγεροτύπου ως έχοντα αρκετάς εισπράξεις, διότι με λύπην μας επληροφορήθημεν ότι προχθές κακοποιοί άνθρωποι εισελθόντες εις την κατοικίαν του, του αφήρεσαν ως κακοί κλέπται 600 τάλληρα», εφημ. *Ταχύπτερος Φήμη*, αρ. 621, 1.1.1847.

18. Η υπόθεση ότι ο Φ. Μαργαρίτης ήταν ένας από τους πρώτους που δίδαξαν φωτογραφία στο Σχολείο των Τεχνών ισχυροποιείται από τη συνεργασία του με τον γάλλο φωτογράφο **Perraud. Άλλωστε, ο Μαργαρίτης υπήρξε συνεργάτης και του χημικού Xaver Lan**derer, ο οποίος είχε εμπλακεί στις πρώτες επιδείξεις της δαγγεροτυπίας στην Ελλάδα περί το 1840, (βλ. και υποσ. 8), εποχή δηλαδή κατά την οποία δίδασκε το μάθημα της Χημείας και της εφαρμογής της επί των διάφορων τεχνών στο Σχολείο των Τεχνών (1839-1843 και 1854-1863). Επομένως, ο Landerer στο διάστημα 1842-1843, αλλά και μεταγενέστερα, εργαζόταν εκεί μαζί με τον Φ. Μαργαρίτη. Βλ. Άλκης Ξανθάκης, *Φίλιππος Μαργαρίτης, ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος*, Αθήνα, Φωτογράφος, 1990· πρβλ. Κ. Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου*, Αθήνα 1951, σ. 38-39.

19. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Σμίλη, 1990, σ. 17.

20. Όπως αποδεικνύεται από σχετική καταχώριση στην εφημερίδα *Αιών* στις 14 Ιουνίου 1852, ο Φ. Μαργαρίτης έσπευδε να ανακοινώσει στην πελατεία του τη δυνατότητα λήψεων σε εσωτερικό χώρο: «[...] Εικόνες φωτογραφίας διά μεγάλης μηχανής κατά τας τελευταίας Γαλλικάς και Γερμανικάς μεθόδους [...]. Αι εικόνες γίνονται εν τω δωματίω άνευ ηλίου καθ' οιονδήποτε καιρόν». Βλ. *Αιών*, 14.6.1852· δημοσιεύεται ολόκληρο στο Μαρία Δ. Καγιαδάκη, *Οι ζωγράφοι Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης. Τα πρώτα καλλιτεχνικά εργαστήρια στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 254-255.



Εικ. 1: Φίλιππος Μαργαρίτης, Όμιλος καθηγητών του Σχολείου των Τεχνών: Όρθιοι από δεξιά, Ι. Μίνδλερ, Αγ. Τριανταφύλλου, Γ. Φυτάλης, Γρ. Γ. Παππαδόπουλος, Στ. Σταυρινάκης, καθήμενοι, Ξ. Λάνδερερ, Ξ. Π. Ιωαννίδης, [Αθήνα], 1852-1856 π., Χαρτί άλατος, Ε.Π.Μ.Α.Σ.

ενός ακόμα φωτογράφου, του Γάλλου **Achille Quinet. Παρόλο που το εργαστήριο** του Quinet[21] –επίσης υπαίθριο– λειτούργησε στην πόλη για μερικούς μόνο μήνες, πιθανότατα μείωσε την ούτως ή άλλως περιορισμένη στα ευπορότερα κοινωνικά στρώματα πελατεία του Φ. Μαργαρίτη, η οποία απαρτιζόταν κυρίως από την ξένη αριστοκρατία και την ελληνική άρχουσα τάξη που σταδιακά ενσωμάτωνε τις δυτικές συνήθειες.

Ο Μαργαρίτης διαισθανόμενος από νωρίς τις δυσκολίες που συνεπαγόταν η διατήρηση μόνιμου φωτογραφείου στην Αθήνα τη δεκαετία του 1850 και ταυτόχρονα κατανοώντας τις ευρωπαϊκές τάσεις γύρω από τη φωτογραφία, καθώς και το αυξημένο ενδιαφέρον των ξένων για την Ελλάδα και τις ελληνικές

21. «Εικόνες φωτογραφικαί αναλλοίωτοι [...] Γινόμεναι εις 10 ή 12 δεύτερα λεπτά εις την σκιάν εν τη οικία του, κειμένη εις την οδόν Ερμού απέναντι της Καπνικαρέας, άνωθεν του Καπνοπωλείου [...]», εφημ. *Ταχύπτερος Φήμη*, 31.5.1851, στήλη «Ειδοποιήσεις».



Εικ. 2: Φίλιππος Μαργαρίτης, Ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος, 1849-1852 π., Αθήνα, 21×16.3 εκ., Χαρτί άλατος, Ε.Π.Μ.Α.Σ.





Εικ. 3, 4: Φίλιππος Μαργαρίτης, Γυναίκα με παραδοσιακή ενδυμασία (αριστερά), Γυναίκα με φορεσιά Αττικής, Αθήνα, 1849-1852 π., επιχρωματισμένες αλμπουμίνες, Ε.Π.Μ.Α.Σ.

αρχαιότητες, πέραν της παραγωγής προσωπογραφιών, επιδόθηκε αφενός σε απεικονίσεις αρχαιολογικών μνημείων –περιζήτητες την εποχή εκείνη στην Ευρώπη–[22] και αφετέρου στην παραγωγή πορτραίτων με παραδοσιακές ενδυμασίες, διανθίζοντας συχνά τις συνθέσεις αυτές με απεικονίσεις αληθινών αρχαίων θραυσμάτων,[23] επιδιώκοντας να συνδυάσει τις δύο όψεις της Ελλάδας, την αρχαία και τη νεότερη, προκειμένου να αυξήσει το ενδιαφέρον της ευρωπαϊκής αγοράς και, ως εκ τούτου, να δώσει στην επιχείρησή του περισσότερες πιθανότητες επιβίωσης.

Η φωτογραφία υπήρξε εν γένει πολυδάπανο επιτήδευμα και η ενασχόληση με αυτή δεν επαρκούσε οικονομικά για τη συντήρηση των φωτογραφικών εργαστηρίων τόσο στην Ευρώπη όσο, φυσικά, και στην Ελλάδα. Έτσι, παρά το γεγονός ότι ένα φωτογραφικό ατελιέ είχε ως κύρια δραστηριότητα την παραγωγή πορτραίτων, ο επιχειρηματίας φωτογράφος επιδιδόταν σε ποικίλες άλλες ασχολίες, όπως μαθήματα, κορνιζαρίσματα, επιδιορθώσεις παλαιοτέρων εικόνων κτλ., προκειμένου να αυξήσει τα κέρδη του και να συντηρήσει με τον τρόπο αυτό την επιχείρησή του. Η πρακτική αυτή συνεχίστηκε και εντατικοποιήθηκε την επόμενη περίοδο (1857-1875), καθώς ένας επιπλέον παράγοντας, η αύξηση της ζήτησης και, ως εκ τούτου, της προσφοράς και του ανταγωνισμού δημιούργησε σημαντικά προβλήματα επιβίωσης στα υπάρχοντα φωτογραφεία.

Τα χρόνια της ακμής, 1856-1880

Στα τέλη της δεκαετίας του 1850 έφθασε και στην Ελλάδα η μόδα των πορτραίτων σε carte de visite[24] (στο εξής cdv) συμβάλλοντας σημαντικά αφενός στη διεύρυνση των δραστηριοτήτων και της πελατείας των φωτογραφείων και αφετέρου στον πολλαπλασιασμό τους, τόσο στην πρωτεύουσα και στον Πειραιά όσο και στις μεγαλύτερες επαρχιακές πόλεις, όπως στην Ερμούπολη και την Πάτρα· περιοχές, δηλαδή, στις οποίες παρατηρήθηκε παράλληλα εμπορική και

22. **H. Gernsheim,** *A Concise History of Photography*, ό.π., σ. 46.

23. Τα απεικονιζόμενα αρχαιολογικά ευρήματα αποτελούσαν πιθανότατα τμήματα της προσωπικής του συλλογής, καθώς ο ίδιος υπήρξε αποδεδειγμένα συλλέκτης αρχαιοτήτων, κυρίως αρχαίων νομισμάτων. Στον Τύπο της εποχής έχει διασωθεί κείμενο του Φ. Μαργαρίτη, ο οποίος καταγγέλλει απάτη με κίβδηλα αρχαία νομίσματα εις βάρος του και, μεταγενέστερα, δωρεές του φωτογράφου προς το Εθνικό Νομισματικό Μουσείο. Βλ. εφημ. *Μέριμνα*, αρ. 867, 10.2.1870 και εφημ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 6373 και 6490, 10.8. και 12.12.1885 αντίστοιχα· πρβλ. Άλ. Ξανθάκης, *Φίλιππος Μαργαρίτης. Ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος*, ό.π., Μ. Καγιαδάκη, *Οι ζωγράφοι Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης*, ό.π., σ. 261.

24. Για τις **cdv, τη μόδα και τη λειτουργία τους στην κοινωνία του 19ου αιώνα βλ.** κυρίως William C. Darrah, *Cartes de Visite in nineteenth century photography*, Γκέτισμπεργκ-Πενσυλβανία, W. C. Darrah, 1981, σ. 4-59 και Elizabeth Anne McCaukey, *A. A. E. Disdèri and the Carte de Visite portrait photography*, Νιου Χέβεν – Λονδίνο, Yale University Press, 1985, σ. 5-84.

βιοτεχνική δραστηριότητα. Οι μικροσκοπικές αυτές προσωπογραφίες, διαστάσεων περίπου 9,6×6,4 εκ., πωλούνταν μαζικά σε εξάδες, δωδεκάδες ή και εικοσιπεντάδες ρίχνοντας σημαντικά το κόστος παραγωγής και, ως εκ τούτου, τις τιμές σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο. Από 25,6 δραχμές, επί παραδείγματι, που στοίχιζε αντίστοιχα μία δαγγεροτυπία και μία αλμπουμίνα (μέθοδος φθηνότερη της δαγγεροτυπίας) τη δεκαετία του 1850, η τιμή της cdv στην Αθήνα το διάστημα 1860-1877 κυμάνθηκε από 0,56 λεπτά έως 1,4 δραχμές, αν και δεν πωλείτο ποτέ ως μονάδα.[25]

ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙ

Διακύμανση τιμών στην Αθήνα για το μέγεθος cdv, 1860-1877

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

Άλλωστε, το συνολικό κόστος μιας φωτογράφισης καθοριζόταν συχνά από πλειάδα παραγόντων, όπως η ποιότητα του φωτογραφείου, η χρήση ή μη σκηνογραφίας, η τυχόν επιχρωμάτιση αλλά και ο αριθμός των εικονιζόμενων προσώπων, καθώς και από τις όποιες άλλες δυσκολίες ή ιδιαιτερότητες προέκυπταν κατά τη λήψη.[26] Γενικότερα, η μόδα των cdv και των οικογενειακών άλμπουμ

25. Τα ποσά των 6, 12 και 25 δρχ., που ήταν το κόστος, αντίστοιχα, των εξάδων, δωδεκάδων και εικοσιπεντάδων των cdv της εποχής, ήταν εντελώς απαγορευτικά για τις χαμηλόμισθες κοινωνικές τάξεις, δεδομένου ότι το μέσο ημερομίσθιο του ανειδίκευτου εργάτη στην Ελλάδα περί το 1861 ήταν περίπου 2,5 δρχ., δηλαδή το μηνιαίο εισόδημα ανερχόταν σε κάτι παραπάνω από 60 δρχ. Επίσης, τα μεσοαστικά στρώματα, στον βαθμό που μπορούσαν σταδιακά να συμπεριλάβουν στα έξοδά τους μια φωτογράφιση, δεν ήταν σε θέση να επαναλάβουν την εν λόγω διαδικασία περισσότερο από μία ή δύο φορές τον χρόνο. Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Η εξέλιξη των ημερομισθίων στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», *Ο Πολίτης*, 31 (1979), σ. 22-30· πρβλ. Πέτρος Πιζάνιας, *Μισθοί και εισοδήματα στην Ελλάδα (1842-1923)*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1985, σ. 68-83, 99-104, 126, και Π. Πιζάνιας, Γ. Μητροφάνης, *Κίνηση των τιμών στην Ελλάδα ΙΘ΄-Κ΄ αιώνας*, τ. ΙΙ, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1991, σ. 1163-1170.

26. Η τεχνική αρτιότητα υπήρξε σημαντικό ζητούμενο της πρώτης περιόδου, όχι μόνο για τη φωτογραφία στην Ελλάδα. Οι τεχνικές γνώσεις και καινοτομίες αποτέλεσαν ένα ακόμα όπλο των επαγγελματιών φωτογράφων της εποχής στις προσπάθειές τους να προσελκύσουν πελατεία. Εν έτει 1867 σε σειρά ανακοινώσεων στον Τύπο ο φωτογράφος Γεώργιος Κολόμβου διαφημίζει την εφαρμογή καινοτόμων εφευρέσεων, «[...] αγνώστους μέχρι τούδε εις ημάς [...]», στο νεοσυσταθέν φωτογραφείο του στην Αθήνα, με τις οποίες καθίσταται

που συνδέθηκαν με αυτές, κυριάρχησε στην ελληνική αγορά σχεδόν καθολικά κατά τη δεκαετία του 1860 και σε μικρότερο βαθμό κατά τη δεκαετία του 1870,[27] συμβάλλοντας καθοριστικά στη διάδοση της φωτογραφικής προσωπογραφίας σε ευρύτερες πληθυσμιακά ομάδες.[28]

Από το 1856 και εξής, η αύξηση των φωτογραφικών εργαστηρίων στην Αθήνα υπήρξε ταχύτατη, ενώ στις επαρχιακές πόλεις ανάλογη τάση καταγράφεται μερικά χρόνια αργότερα, περί το 1860-1865. Παρά τις δυσκολίες που προκύπτουν σήμερα από τα επισφαλή δεδομένα, κυρίως εξαιτίας της περιστασιακής και πλημμελούς καταγραφής τους και των συχνών και συνήθως βραχύβιων συνεργασιών μεταξύ των φωτογράφων, που επέφεραν πυρετώδη κινητικότητα στον κλάδο, η οποία εκ των υστέρων, δύσκολα μπορεί να ανασυσταθεί, σχηματικά θα σημειώναμε ότι στην Αθήνα από το 1849 έως το 1856 λειτούργησαν περιοδικά τρία φωτογραφεία, εκ των οποίων μόλις το ένα αποτελούσε επιχείρηση εγκατεστημένη μόνιμα στην πόλη.

Η εν λόγω δραστηριότητα αντιστοιχούσε αρχικά σε πληθυσμιακό μέγεθος της τάξεως των 30.969 κατοίκων, σύμφωνα με τα στοιχεία των απογραφών. Εν συνεχεία, το διάστημα 1856-1861 πραγματοποιείται μια άνθηση στον κλάδο, καθώς τα αθηναϊκά φωτογραφεία από τρία θα φθάσουν τα επτά με οκτώ[29]

δυνατή η σαφής διάκριση του φωτογραφιζομένου από το φόντο, για να συμπληρώσει: «[...] όσοι μετά γαλανών οφθαλμών, ξανθοί και εν γένει δύσκολοι προς φωτογράφησιν, φωτογραφηθέντες εν τοις διαφόροις των Αθηνών φωτογραφείοις μέχρι τούδε δεν επέτυχον, εάν βούλωνται, δύνανται να προσέλθωσιν εις το ειρημένον φωτογραφείον». Βλ. εφημ. *Παλιγγενεσία*, 28.11.1867 και 16.12.1867.

27. Τη δεκαετία του 1870 άρχισε σταδιακά να επικρατεί το πορτραίτο **cabinet, το** οποίο είχε εισαχθεί στην ελληνική αγορά περί το 1868. Βλ. Γ. Κολόμβος, εφημ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 1512, 23.9.1868. Όντας λίγο μεγαλύτερο από τις cdv, 10,8×16,5 εκ., το μέγεθος αυτό καθιερώθηκε στη φωτογραφική αγορά από έναν Άγγλο ονόματι Wilson γύρω στα 1864 και μέχρι το 1867 η χρήση του εξαπλώθηκε τόσο στην Αγγλία όσο και στη Γαλλία, εφαρμοζόταν εντούτοις με την ίδια ακριβώς αισθητική και εμπορική πρακτική των cdv, τις οποίες εν τέλει μετά το 1880 υπερκέρασε. Βλ. τον κατάλογο έκθεσης στο Elizabeth Anne McCauley, *Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870*, Albuquerque, Art Museum – University of New Mexico, 1980, σ. 19. Για τα ποικίλα εμπορικά μεγέθη της επαγγελματικής φωτογραφίας του 19ου αιώνα βλ. τον πίνακα στο Άλ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, 1839-1970*, ό.π., στη σ. 82.

28. Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι μέχρι το τρίτο τέταρτο του αιώνα η αναγραφή του κόστους επί των διαφημιστικών κοινοποιήσεων δεν ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη πρακτική, γεγονός που θα μεταβληθεί πλήρως τις τελευταίες δύο δεκαετίες, καθώς ο πολλαπλασιασμός των φωτογραφείων τόσο στην Αθήνα όσο και στην επαρχία αλλά και η διεύρυνση της πελατείας τους στα μεσοαστικά και χαμηλοαστικά στρώματα καθιστούσε το κόστος σημαντικό παράγοντα επιλογής φωτογραφείου.

29. Στην Αθήνα κατά το διάστημα 1856-1861 υπήρχαν τα φωτογραφεία των Φ. Μαργαρίτη από το 1849, Ερρίκου Μπεκ από το 1853 π., Πέτρου Μωραΐτη από το 1856 (;) ή το 1860, Δημητρίου Κωνσταντίνου από το 1857, Αθανασίου Κάλφα από το 1859-1861,

επί πληθυσμιακού συνόλου 41.298 κατοίκων, καταγράφοντας μια αναλογία πληθυσμού – φωτογραφείων περίπου 0,17‰. Αντίστοιχα, το 1879, όταν ο πληθυσμός της πόλης είχε σχεδόν διπλασιαστεί, φθάνοντας τους 63.374 κατοίκους, τα φωτογραφεία άγγιξαν περιοδικά τα είκοσι δύο, καταγράφοντας μια αναλογία της τάξεως του 0,35 ‰.

Στην Ερμούπολη, από την άλλη, τη δεύτερη σημαντικότερη πόλη της χώρας την περίοδο εκείνη, που διέθετε και το μεγαλύτερο λιμάνι μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1870 και αποτελούσε πύλη του ελληνικού διαμετακομιστικού εμπορίου και κέντρο –ιδιαιτέρως κατά τη δεκαετία του 1860– μιας πρώιμης εκβιομηχάνισης,[30] η ανάπτυξη του φωτογραφικού επαγγέλματος υπήρξε αξιοσημείωτη στο πλαίσιο μιας εντεινόμενης κοινωνικής αστικοποίησης.

Κατά το διάστημα 1860-1865 δημιουργήθηκαν τέσσερα φωτογραφικά καταστήματα για ένα πληθυσμιακό σύνολο 18.511 κατοίκων (αναλογία 0,22‰), ποσοστό που θα φθάσει το 0,38‰ κατά το διάστημα 1865-1879, καθώς ο αριθμός των φωτογραφείων ανήλθε σταδιακά στα οκτώ, μεταξύ των οποίων τα πέντε ήταν νέες επιχειρήσεις και τα υπόλοιπα τρία είχαν επιβιώσει από την προηγούμενη περίοδο.[31] Οι αριθμοί, αν και δεν αντικατοπτρίζουν πλήρως την πραγματικότητα, φανερώνουν μια ξεκάθαρη αύξηση των φωτογραφικών

Carl Schiffer από το 1859, Ξενοφώντα Βάθη από το 1861 (;) και Σπύρου Μηλιώνη από το 1861. Στο χρονικό αυτό διάστημα καταγράφονται επίσης και οι ακόλουθες συνεργασίες: Αθ. Κάλφας – Π. Μωραΐτης π. 1859, Αθ. Κάλφας – Ξ. Βάθης, π. 1861, Αθ. Κάλφας – Ν. Φαρμακίδης, επίσης το 1861.

30. Χρ. Αγριαντώνη, *Οι απαρχές της εκβιομηχάνισης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, ό.π., σ. 92-107.

31. Τα καταγεγραμμένα φωτογραφεία –μόνιμα ή προσωρινά– της Σύρας για το διάστημα 1853-1879 ήταν: του Ερρίκου Μπεκ, Μάιος – Ιούνιος 1853, του Γεωργίου Δαμιανού από το 1860 π., του Σπυρίδωνα Βενιού από το 1860 π., του Φραγκίσκου Δεσίπρη από το 1865, του Ιωάννη Δ. Χρυσοφού από το 1865, του Ανδρέα Βλαχάκη από το 1868, του Παναγιώτη Θ. Ζαφειρόπουλου από το 1870 π., του Αντωνίου Νικολάου από το 1874 π., του Ελευθέριου Ελευθερίου πριν το 1875 και του Δ. Ν. Νικολαΐδη από το 1875 π. Παράλληλα, η λίστα των καταγεγραμμένων φωτογράφων, ελλήνων ή αλλοδαπών που είτε πέρασαν για σύντομο χρονικό διάστημα, είτε εργάστηκαν στο νησί, είναι αρκετά μεγάλη και περιλαμβάνει περί τα τριάντα τέσσερα ονόματα. Ενδεικτικά σημειώνουμε μερικά από τα πλέον άγνωστα: Ιωάννης Κούκουλας, π. 1873, Νικόλαος Ζαχαρόπουλος, π. 1871, Κ. Ρωμανός, 1875, Ιωάννης Παρέλλης, 1878, Δημήτριος Κανελλόπουλος, 1864, Ιωάννης Κυπριανός, π. 1874 κ.ά. Τα στοιχεία έχουν συγκεντρωθεί από απογραφές, δημοτολόγια, κατάστιχα διαβατηρίων και νοσοκομείων, ληξιαρχικές πράξεις και εκλογικούς καταλόγους του Αρχείου του Δήμου Ερμούπολης για την προαναφερθείσα περίοδο. Δεν είναι, ωστόσο, ξεκάθαρο πόσοι από αυτούς είχαν δικά τους εργαστήρια ή ήταν υπάλληλοι ή και πλανόδιοι φωτογράφοι. Παρά ταύτα η πληθώρα των ονομάτων καταδεικνύει, θεωρώ, σημαντική κινητικότητα και αυξημένη ζήτηση γύρω από το πεδίο της φωτογραφίας στην πόλη και επιτρέπει να εικάσουμε ότι τα ποσοστά που παρατίθενται έως και το 1879 ενδεχομένως δεν αντικατοπτρίζουν την πραγματική εικόνα, καθώς είναι χαμηλά.

καταστημάτων και στις δύο πόλεις (Ερμούπολη – Αθήνα), η οποία μεταξύ των ετών 1865-1879 παύει να διατηρεί αρμονική αναλογία με την αύξηση του πληθυσμού· ιδιαιτέρως δε για την περίπτωση της Ερμούπολης, η κλιμάκωση εμφανίζεται ταχύτατα, καθώς το σύνολο του πληθυσμού ήταν μικρότερο από το αντίστοιχο της Αθήνας.[32] Δημιουργούνται, κατά συνέπεια (και στις δύο περιπτώσεις), συνθήκες αυξημένου ανταγωνισμού, αλλά και μια εντυπωσιακή, αν αναλογιστούμε το μέγεθος της Ερμούπολης, συμπόρευση, με μικρό προβάδισμα όμως της νησιωτικής πρωτεύουσας έναντι της Αθήνας, φαινόμενο που, ως γνωστόν, μετά το 1880 δεν θα έχει ανάλογη συνέχεια. Από το χρονικό αυτό σημείο και εξής η πρωτοκαθεδρία της Αθήνας έναντι των επαρχιακών πόλεων θα είναι ολοκληρωτική και διηνεκής.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙΙ

Αναλογία πληθυσμού – φωτογραφείων σε Αθήνα και Ερμούπολη (1849-1879)

Έτη	*Πληθυσμός*		*Φωτογραφεία*		*Αναλογία ‰*		Ανά 10.000 *κατ.*	
	Αθήνα	*Ερμούπολη*	*Αθ.*	*Ερμ.*	*Αθ.*	*Ερμ.*	*Αθ.*	*Ερμ.*
1849-1856	30.969	16.830	3	±1	0.10	0.06	1	±1
1856-1861	41.298	18.511	7	4	0.17	0.22	1.7	2.2
1861-1879	63.374	21.245	22	8	0.35	0.38	3.5	3.8

Τέλος, την ίδια χρονική περίοδο (1860-1865) φωτογραφικά ατελιέ εμφανίζονται και σε αλλά αστικά κέντρα, όπως στην Πάτρα και τον Πειραιά, αλλά εκεί η ακμή του κλάδου υπήρξε εμφανής και έντονη, ιδιαιτέρως στον Πειραιά, από τη δεκαετία του 1880 και εξής, εξαιτίας της πρωτοκαθεδρίας του αθηναϊκού επινείου έναντι της Ερμούπολης στο εμπόριο και στη βιομηχανία.

Η ακμή της ελληνικής φωτογραφικής προσωπογραφίας υπήρξε απόρροια των τεχνικών βελτιώσεων που επέτρεπαν αφενός γρήγορα και χαμηλού κόστους αποτελέσματα και αφετέρου της προσδοκίας των επίδοξων φωτογράφων για γρήγορο πλουτισμό και κοινωνική άνοδο. Ιδιαιτέρως μετά τη βράβευση του Φ. Μαργαρίτη στην Παγκόσμια Έκθεση των Παρισίων το 1855,[33] είναι πιθανό οι φιλοδοξίες πολλών να στράφηκαν προς την ενασχόληση με το νέο μέσο. Επιπλέον, για μια μεγάλη μερίδα της ελληνικής κοινωνίας της πρώιμης αυτής περιόδου ο φωτογράφος έχαιρε κοινωνικού σεβασμού ως σύμβολο της προόδου και του εξευρωπαϊσμού.

Συνέπεια της υπερπροσφοράς που προκλήθηκε, υπήρξε ο εντεινόμενος αντα-

32. Είναι χρήσιμο να επισημάνουμε γενικά ότι το πλήθος των ενδιαφερομένων για φωτογράφιση δεν ισούται με το σύνολο του πληθυσμού, καθώς τα φωτογραφεία της εποχής απευθύνονταν κατά κύριο λόγο στα εύπορα κοινωνικά στρώματα.

33. Βλ. Μ. Καγιαδάκη, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., σ. 255-258.

γωνισμός μεταξύ των φωτογράφων· μικρή –πλην όμως ενδεικτική, θεωρώ– αποτύπωση του ανταγωνισμού αυτού αντλούμε σήμερα από την ανάγνωση των αθηναϊκών εφημερίδων. Ιδιαιτέρως από το 1864, και μέχρι το 1870 αλλά και αργότερα, ο Τύπος παρέχει τη «σκηνή», όπου, πέραν των διαφημιστικών καταχωρίσεων, εκτυλίσσεται μια έμμεση σύγκρουση με ποικίλα σχόλια, καταγγελίες, αντεγκλήσεις εμπλεκόμενων ή μη με το πεδίο της φωτογραφίας προσώπων. Επί παραδείγματι, περί το 1864 η επιτυχής επαγγελματική πορεία του φωτογράφου Ξενοφώντα Βάθη και τα επαινετικά γύρω από αυτόν σχόλια του κοινού[34] προκάλεσαν τη μανιώδη αντίδραση του φωτογράφου Πέτρου Μωραΐτη, ο οποίος, σύμφωνα με τη σχετική καταγγελία, δεν δίστασε να επιτεθεί σε έναν από τους θαυμαστές του Ξ. Βάθη.[35]

Ο Π. Μωραΐτης υπήρξε αναμφίβολα ο πλέον επιτυχημένος επιχειρηματίας φωτογράφος στην Ελλάδα του 19ου αιώνα· η κοινωνική και οικονομική του άνοδος προήλθε σχεδόν αποκλειστικά από την ενασχόλησή του με τη φωτογραφία.[36] Τις δεκαετίες του 1860 και 1870 το φωτογραφείο του ήταν το μεγαλύτερο και ακριβότερο της πόλης, ενώ ο ίδιος είχε πολλούς βοηθούς και διήγε βίον πολυτελή: διέθετε ιδιόκτητη άμαξα και ένα τριώροφο αρχοντικό στη συμβολή των οδών Αιόλου και Ευριπίδου,[37] όπου και είχε μεταστεγάσει από το 1865 την επιχείρησή του.[38] Επιπλέον, το 1864 έγινε ο πρώτος επαγγελματίας που απέσπασε τον τίτλο του βασιλικού φωτογράφου και, ως εκ τούτου, την εύνοια της Αυλής και των μεγαλοαστών της πόλης.[39] Είναι χαρακτηριστικό ότι το

34. Εφημ. *Εθνοφύλαξ*, αρ. 442, 10.2.1864. Βλ. ολόκληρο το παράθεμα στην υποσ. 79.

35. «Δημοσιεύσατε, παρακαλώ, κύριε συντάκτα, ότι ο Κύριος Πέτρος Μωραΐτης φωτογράφος εν Αθήναις και άνωθεν του καταστήματος The Minirve εισήλθεν εις το αυτό κατάστημα και αφού με εξύβρισε με λέξεις, αίτινες χαρακτηρίζουσι τον άνθρωπον, με ηπείλησεν ότι ήθελε μου σπάσει τα πλευρά [...] η αιτία δε ήτο διότι επήνεσα τα έργα του κυρίου Ξ. Βάθη. Λοιπόν λέγω του Κ. Πέτρου Μωραΐτου ότι όσον μέγας και πλούσιος αν είναι, δεν δύναται να εγγίση ουδένα των ανθρώπων, διότι ευρισκόμεθα υπό νόμους, και ότι δεν εξαρτάται από εμέ η σύστασις των καταστημάτων του Μωραΐτου ή του Βάθη, αλλά από τα έργα εκάστου. Ως εκ τούτου παρακαλώ τον Κύριον Π. Μωραΐτην να μη φέρεται τόσον βαναύσως εισερχόμενος εις καταστήματα και εξυβρίζων τον κόσμον επαιρόμενος εις τα ολίγα τα οποία απήλαυσε με την σύστασιν του ενός και του άλλου και δεικνύων ούτω αχαριστίαν και ποταπότητα. Χ. Γ. Δρακόπουλος», εφημ. *Αυγή*, αρ. 1248, 14.8.1864.

36. Αν και εξαιρετικά επιτυχημένος επαγγελματίας καθ' όλη τη διάρκεια των δεκαετιών 1860 και 1870 ο Π. Μωραΐτης, όπως αποκαλύπτεται από σχετικές καταχωρίσεις στον Τύπο, ασχολήθηκε συμπληρωματικά και με τη μεσιτεία ακινήτων. Βλ. εφημ. *Αυγή*, αρ. 1494 και 2916, 12.8.1865 και 13.7.1871 αντίστοιχα.

37. Άλκης Ξ. Ξανθάκης, *Η Ελλάδα του 19ου αιώνα με τον φακό του Πέτρου Μωραΐτη*, Αθήνα, Ποταμός, 2001, σ. 29.

38. Εφημ. *Αυγή*, αρ. 1515, 7.9.1865.

39. Οι επιλογές της βασιλικής οικογένειας συχνά καθόριζαν την αναγνωρισιμότητα και το κύρος τόσο των αθηναϊκών όσο και των επαρχιακών φωτογραφείων, καθώς οι τίτλοι που απονέμονταν στους φωτογράφους αντιστοιχούσαν σε πιστοποιητικά ποιότητας. Τα λεγόμενα

σύνολο των καταγγελιών που εντοπίσαμε στην περίοδο αυτή, αφορούν το πρόσωπό του[40] ή παρακινούνται από τον ίδιο, αποκαλύπτοντας αφενός εξαιρετικό «δυναμισμό» στους τρόπους με τους οποίους διαχειριζόταν και προωθούσε τις επαγγελματικές του υποθέσεις, και αφετέρου διάθεση σκληρού –και συχνά αθέμιτου– ανταγωνισμού προς τους συναδέλφους του, αγγίζοντας τις περισσότερες φορές τα όρια της εμπάθειας.[41] Το 1868, επί παραδείγματι, δεν δίστασε

«βασιλικά φωτογραφεία» μέχρι και τη δεκαετία του 1880 δεν ήταν πολλά. Ο πρώτος φωτογράφος που απέσπασε αυτόν τον τίτλο ήταν ο Πέτρος Μωραΐτης περί το 1864-1865 και για αρκετά χρόνια υπήρξε ο μόνος βασιλικός φωτογράφος. Ο Γεώργιος Δαμιανός από την Ερμουπόλη ήταν ο δεύτερος τιτλούχος φωτογράφος της χώρας (από το 1878), ενώ μερικά χρόνια αργότερα θα ακολουθήσει και ο Δημήτριος Μαρτημιανάκης (από το 1885 π.).

40. «Ο κ. Πέτρος Μωραΐτης, δεικνύων την προς με κακίαν του άχρι τούδε, ήδη την απέδειξε και διά των πράξεών του, και ιδού πώς εγώ ο Στάθης Σταθόπουλος σπουδάσας την φωτογραφικήν τέχνην εις πολλά και διάφορα καταστήματα των Αθηνών και της Κωνσταντινουπόλεως απεφάσισα ήδη ν' ανοίξω ιδικόν μου κατάστημα, και εσυμφώνησα μετά του κ. Καρόλου Νικολάιβιτζ, όπως μοι προμηθεύση τα αναγκαία της τέχνης εκ της Ευρώπης. Ο δε κ. Π. Μωραΐτης καθώς έμαθεν τούτο, διά να ανταποδώση, ως φαίνεται, την αμοιβήν της πίστεως την οποίαν έδειξα εργαζόμενος αρκετόν καιρόν εις το κατάστημά του προσήλθεν εις τον κ. Κάρολον και επροσπάθησεν όπως διεγείρη αυτόν διά να μη μου αποδώση τας μηχανάς και υποσχόμενος αυτώ να του μάθη την τέχνην δωρέαν. Ο δε κ. Κάρολος ων ευσυνείδητος και ακεραίου χαρακτήρος δεν έδωσε ποσώς ακρόασιν εις τας εισηγήσεις του κ. Π. Μωραΐτου, ανθρώπου εκ του οποίου ήλπιζον να λάβω κάποιαν σύστασιν. Στάθης Σταθόπουλος», εφημ. *Αυγή*, αρ. 1329, 5.12.1864. Η απάντηση-διάψευση του Καρόλου Νικολάιβιτζ δημοσιεύτηκε στις εφημερίδες *Αυγή* και *Εθνοφύλαξ* στις 7.12.1864, για να ακολουθήσει μία ακόμα επίθεση του Σταθόπουλου, αναπάντητη αυτή τη φορά, και πάλι στην *Αυγή* στις 10.12.1864.

41. Πέρα από την ανοιχτή διαμάχη του με τους φωτογράφους Ξενοφώντα Βάθη και Γεώργιο Κολόμβο, ο Πέτρος Μωραΐτης πιθανότατα βρισκόταν σε προστριβή και με τους Δημήτριο Κωνσταντίνου και Αθανάσιο Κάλφα. Με τον τελευταίο, μάλιστα, είχε συνεργαστεί για ένα σύντομο διάστημα κατά το τελευταίο τρίμηνο του 1859, και μάλιστα οι δύο φωτογράφοι είχαν λάβει από κοινού μέρος στα «Ολύμπια» του ίδιου έτους, όπου και συνυπέγραψαν επιστολή διαμαρτυρίας προς τον έτερο φωτογράφο της πόλης Δ. Κωνσταντίνου για ανάρτηση στην έκθεση πλαστών, ή ακριβέστερα ρετουσαρισμένων, φωτογραφικών εικόνων. Βλ. εφημ. *Αυγή*, αρ. 504, 7.10.1859, και Α. Κ. Κάλφας, Π. Μωραΐτης, «Προς τον Κύριον Δημήτριον Κωνσταντίνου φωτογράφον εις Αθήνας», *Αυγή*, αρ. 511, 19.10.1859. Δύο μήνες αργότερα στην ίδια εφημερίδα δημοσιεύεται επιστολή, η οποία μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η διαμάχη των δύο φωτογράφων είχε περάσει σε προσωπικό επίπεδο και συνεχιζόταν: «Κύριε συντάκτα της *Αυγής*, Προ δεκαπέντε ημερών ευρισκόμενος εις Λιόσια μετά της οικογενείας μου και των Κ. Κ. Μ. Βρετών και Π. Φότη, επεσκέφθην μετά του Κ. Βρετού τον ιερέα του ρηθέντος χωρίου Θεόδωρον, ιδόντα αυτόν κατά πρώτον και αγνοούντα τας μετά του Πέτρου Μωραΐτου σχέσεις αυτού. Έκτοτε ο Κ. Μωραΐτης φοβηθείς φαίνεται μη αποτύχει εις τον μετά του σεβασμιωτάτου ιερέως συγγενικόν δεσμόν, με διαβάλλει παντού δήθεν ότι τον εκατηγόρησα παρά τω ειρημένω ιερεί, διό επικαλούμαι την μαρτυρίαν του ιδίου σεβαστού ιερέως και του Κ. Βρετού και όλου του κόσμου ίνα είπωσιν αν ανέφερον καν το όνομα του Κ. Π. Μωραΐτου. Αθήναι την 4 Δεκεμβρίου 1859. Δ. Κωνσταντίνου φωτογράφος». Βλ. *Αυγή*, 5.12.1859. Τέσσερεις μήνες αργότερα ο Αθ. Κάλφας κοινοποιεί στον

να καταγγείλει δημόσια τον πρόσφατα εγκατεστημένο στην πόλη συνάδελφό του Γεώργιο Κολόμβο για «τυποκλοπία», ενώ και ο ίδιος στο παρελθόν είχε επιδοθεί στην ιδιαιτέρως εκτεταμένη αυτή πρακτική του 19ου αιώνα στον χώρο της επαγγελματικής φωτογραφίας. Η μακροσκελής απάντηση του Κολόμβου αντικατοπτρίζει, μεταξύ άλλων, και τη ζηλοφθονία εκ μέρους των λιγότερο διάσημων φωτογράφων της πόλης για την αναμφισβήτητη επιτυχία του Ξ. Βάθη.[42] Το ζήτημα της πνευματικής ιδιοκτησίας αποτέλεσε καθ' όλη τη διάρκεια

Τύπο σημείωση με την οποία διευκρινίζει ότι ολόκληρος ο τεχνικός εξοπλισμός του φωτογραφείου της οδού Ερμού, αρ. 41, ανήκε στον ίδιο και ότι ο Π. Μωραΐτης διατηρούσε μόνο ένα ποσοστό της τάξεως του «[...] 38% επί των φωτογραφικών έργων του καταστήματος, προς αμοιβήν της εργασίας την οποίαν κάμει εκτός της οικίας. Ταύτα ο υποφαινόμενος νομίζω χρέος μου να δημοσιεύσω προς γνώσιν των εμπορικάς εχόντων σχέσεις μετά του κυρίου Πέτρου Μωραΐου, Α. Κ. Κάλφας», *Αυγή*, αρ. 568, 1.2.1860, στήλη «Ειδοποιήσεις». Στο ίδιο θέμα επανήλθε δύο μέρες μετά με νέα επιστολή, διευκρινίζοντας ότι δεν είχε πρόθεση να προσβάλει τον Π. Μωραΐτη αλλά απλώς να διασφαλίσει τα προσωπικά του συμφέροντα «[...] και διά συμφέροντα ανταποκριτών μου τινών εις Ευρώπην οίτινες έχουν ενυποθηκευμένας πραγματείας τινάς εις χείρας μου, Α. Κ. Κάλφας», *Αυγή*, αρ. 569, 3.2.1860, «Φίλε κ. Αλέξ. Ανεμογιάννη». Ωστόσο, από τις πράξεις και τα λόγια του διακρίνουμε μια κάποια υφέρπουσα αντιδικία μεταξύ τους, χωρίς να είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε την έκταση και το ακριβές περιεχόμενό της. Ωστόσο, μερικούς μήνες αργότερα η συνεργασία τους διακόπηκε οριστικά, όταν σε σχετική ανακοίνωση ο Π. Μωραΐτης ανακοίνωσε στο αθηναϊκό κοινό ότι επρόκειτο να ανοίξει νέο κατάστημα. Βλ. *Αυγή*, αρ. 690, 3.9.1960.

42. «Ο κύριος Κολόμβος φωτογραφίσας έν βρέφος, έθεσεν εν τη φωτογραφία "Κωνσταντίνος Δούξ της Σπάρτης" και εκποίει ταύτην ως δήθεν εικόνα του Διαδόχου. Ειδοποιώ όθεν το κοινόν ότι η γνησία εικών της Α.Υ. του Βασ. Πρίγκηπος ευρίσκεται και δίδεται εν τω φωτογραφείω μου, πάσα δε άλλη φωτογραφία μη φέρουσα την υπογραφήν μου, ή τον τίτλον μου, δεν είναι γνησία. Ο φωτογράφος της Α.Μ. του Βασιλέως Π. Μωραΐτης», εφημ. *Αυγή*, αρ. 2979, 19.10.1868.

«Προ οκτώ περίπου μηνών ενιδρύσας φωτογραφείον ενταύθα, έτυχον δεξιώσεως τα έργα μου εκ μέρους του κοινού ου της τυχούσης, διότι έκτοτε καθ' εκάστην δεν έπαυσε να προσέρχηται εν τω φωτογραφείω μου καταπληκτικόν πλήθος προς φωτογράφησιν. Αυτό τούτο κατά συνέπειαν μεγάλως κατέπληξε τον τιτλοφόρον φωτογράφον Μωραΐτην όστις ηξίου εαυτόν να προτιμάται παντός άλλου περικεκοσμισμένος ων μάλιστα με τον τίτλον «φωτογράφος της Α.Μ. του βασιλέως» καθόσον παρά προσδοκίαν του από της συστάσεως του φωτογραφείου μου και επαισθητήν ελάττωσιν η πελατεία του έλαβε, και ως εκ των επιτυχεστέρων φωτογραφημάτων μου, άτινα εν ολίγω διαστήματι επλημμύρησαν την πρωτεύουσαν και τας επαρχίας (καθόσον το κοινόν νοημονέστερον του κ. Μωραΐτη ον, έδειξεν ότι δεν επηρεάζεται εκ των τίτλων του, [...] ο φθόνος του κ. Μωραΐτη δι' ου διακρίνεται, παντί σθένει προσπαθεί να με εκδικηθή [...] εξάλλου γενομένου πώς ηδυνήθην να εξάξω φωτογραφίαν του διαδόχου, ενώ προς τον σκοπόν τούτον δεν μετέβην εις τα ανάκτορα ως αυτός και πάντα λίθον εκίνησε να με προσβά[λ]η καταγγείλας με εις την αστυνομίαν νομίσας ο δ ι ά σ η μ ο ς ότι ηδύνατο να με εκθέση ούτω, οικειοποιηθείς δήθεν έργον όπερ εις αυτόν μόνον ανήκεν [...] και προς περισσοτέραν λύσιν του ζητήματος προσκαλώ τον κομπάζοντα τούτον τιτλοφόρον εις διαγωνισμόν επί τη φωτογραφία δι' οιουδήποτε τρόπου θέλει, και υπόσχομαι να παύσω φωτογραφών, και να καλώμαι φωτογράφος της πρωτευούσης, αν πλειστάκις κάλλιον εκείνου δεν φωτογραφώ, ως και ήδη τα έργα μου δεικνύουσι.

του 19ου αιώνα εξαιρετικά σημαντικό πρόβλημα για τους επαγγελματίες –και μη– φωτογράφους, καθώς η αντιγραφή και πώληση με διαφορετικό λογότυπο εκατομμυρίων φωτογραφικών αντιτύπων ανά τον κόσμο, κυρίως δε των προσωπογραφιών διάφορων διασημοτήτων της εποχής, υπήρξε κοινή πρακτική. Σε τούτο συνέβαλε και η ελλιπέστατη νομοθεσία, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη, στην όποια εντούτοις δικαστικοί αγώνες είχαν ήδη ξεκινήσει από τη δεκαετία του 1840.[43] Στην Ελλάδα ο ποινικός κώδικας του 1834, σε ισχύ καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα, καθόριζε με τα άρθρα 432 και 433, αντίστοιχα, το πλαίσιο της τυποκλοπίας καλλιτεχνικών και επιστημονικών πονημάτων. Όπως ήταν φυσικό, δεν υπήρχε πρόβλεψη για την περίπτωση των φωτογραφικών έργων, καθώς η φωτογραφία ήταν άγνωστη έννοια το 1834.[44]

Μια ακόμα παράμετρος που αναδύεται από τα ποικίλα δημοσιεύματα της εποχής, είναι η εντεινόμενη προσοχή του κοινού στη δραστηριότητα εν γένει των φωτογράφων και των φωτογραφείων, και ιδιαίτερα στις φωτογραφικές προσωπογραφίες. Το 1865 ένα κείμενο αφιερωμένο στη φωτογραφία, που δημοσιεύτηκε στο λόγιο περιοδικό *Πανδώρα*, απηχεί το σταδιακά αυξανόμενο ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού για τη «νέα», όπως αποκαλείτο, εφεύρεση, η οποία

Ταύτα είναι η νυν απάντησίς μου κυρ. Μωραΐτη επί της καταφοράς σου, και σε περιμένω να παραπηδήσωμεν. Αθήνα 21 Σεπτεμβρίου 1868, Ο φωτογράφος Γ. Κολόμβος», εφημ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 1540, 1.11.1868.

43. **Βλ. El. McCauley,** *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, ό.π., σ. 30-34.

44. Ο Π. Μωραΐτης υπέδειξε σε αρκετές περιστάσεις την ανάγκη τροποποίησης της νομοθεσίας, έτσι ώστε να περιλαμβάνεται σε αυτή και η τέχνη της φωτογραφίας ήδη από το 1868, όπως σημειώθηκε, με την καταγγελία του Γ. Κολόμβου, ενώ συχνά σε αγγελίες του δεν παρέλειπε να τονίζει τη γνησιότητα των έργων του. Το 1880 συμμετείχε σε συνέλευση εκδοτών, συγγραφέων και καλλιτεχνών στη Βαρβάκειο με θέμα την τυποκλοπία, ενώ τέσσερα χρόνια αργότερα θα επικαλεστεί το σχετικό άρθρο του Ποινικού κώδικα (432), για να προστατεύσει την πνευματική ιδιοκτησία των έργων του από την αντιγραφή και μεταποίησή τους από άλλους φωτογράφους, όπως χαρακτηριστικά ανέφερε. Ο Ποινικός κώδικας του 1834 βρισκόταν σε ισχύ και το 1906, όταν διεξήχθη στην Ελλάδα, στις 3 Σεπτεμβρίου, η πρώτη δική με θέμα την πνευματική ιδιοκτησία στη φωτογραφία, με αντίδικους τους φωτογράφους **Carl Boehringer και Δημ. Λεμπεσόπουλο. Το δικαστήριο αθώωσε τον κατηγορούμενο** Λεμπεσόπουλο, καθώς ο Ποινικός κώδικας δεν προέβλεπε διάταξη για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων. Βλ. εφημ. *Νέαι Ιδέαι*, αρ. 552, 14.2.1880 και *Νέα Εφημερίς*, αρ. 356, 21.12.1884, ανωνύμου, «Ο Φωτογραφικός Αγών», εφημ. *Αθήναι*, 4.9.1906, *Ακρόπολις*, 5.9.1906· πρβλ. Μ. Καγιαδάκη, *Οι ζωγράφοι Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης*, ό.π., σ. 305. Βλ. επίσης, «Ποινικός Κώδιξ», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, αρ. 3, Ναύπλιον 10.1.1834, σ. 67-68 (Παράρτημα), Εμμ. Φραγκίσκος, «Ο Δ. Κ. Βυζάντιος στη Βαβυλωνία των πνευματικών δικαιωμάτων και των αδιεξόδων της επιβίωσης», *Τετράδια Εργασίας*, 20 (2008), σ. 75-79· πρβλ. Μαρία-Δάφνη Θ. Παπαδοπούλου, *Η άσκηση του ηθικού δικαιώματος στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 37-39.

«[...] κατά την γνώμην των ειδημόνων έφθασε σήμερον εις τα τελευταία αυτής όρια, εις τας ηρακλείους στήλας της τέχνης». Στο εν λόγω κείμενο ο εφευρέτης Daguerre «[...] όστις, διά της εφευρέσεως αυτού εδαψίλευσεν εις τας καρδίας ημών μεγίστην ευεργεσίαν, την ευκολίαν λέγομεν του να έχωμεν οσάκις θέλομεν προ οφθαλμών τας προσφιλείς εικόνας των συγγενών και φίλων» εκθειάζεται.[45] Οι φωτογραφικές προσωπογραφίες αποτελούσαν αντικείμενα σφοδρής επιθυμίας σε τέτοιο βαθμό, ώστε κάποιοι οδηγηθήκαν ακόμα και στην κλοπή τους,[46] καθώς κατά την υπό εξέταση περίοδο η απόκτησή τους εξακολουθούσε να αποτελεί κατά κύριο λόγο δυνατότητα των ευπορότερων κοινωνικών στρωμάτων. Παρά ταύτα στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1860 εντοπίζεται το πρώτο άνοιγμα του χώρου σε ευρύτερη κοινωνικά πελατεία, απόρροια του έντονου ανταγωνισμού και των προσπαθειών επιβίωσης των νεαρών φωτογράφων. Οι εκτεταμένες προσφορές, οι οποίες έφθαναν μέχρι και τη δωρεάν παροχή υπηρεσιών,[47] και η σταδιακή εμφάνιση συναφών με τη φωτογραφία επαγγελμάτων, όπως για παράδειγμα η κατασκευή και πώληση εγχώριων φωτογραφικών μηχανών, ήδη από το 1866, καθώς και άλλων χρειωδών αντικειμένων,[48] το αποδεικνύουν.

Η δομή και το είδος των επιχειρήσεων

Μολονότι τα στοιχεία που διαθέτουμε για την ελληνική αγορά είναι ελλιπή, εντούτοις, έχοντας ως οδηγό το ευρωπαϊκό παράδειγμα, μπορούμε να σημειώσουμε ότι η δομή και η οργάνωση των φωτογραφικών εργαστηρίων στην

45. Ταυτόχρονα όμως το κείμενο αποτελεί και μια από τις πλέον πρώιμες στην Ελλάδα κριτικές γύρω από το ζήτημα της καλλιτεχνικής ή μη διάστασης της φωτογραφικής διαδικασίας. Ο ανώνυμος αρθρογράφος σημειώνει την ταύτιση της φωτογραφίας με την υλική πρόοδο της εποχής του, αλλά δεν της αναγνωρίζει καμία πνευματική διάσταση κατά τη δημιουργία της. Αυτό είναι έργο της ζωγραφικής, οι εργάτες της οποίας χάνουν την πελατεία τους εξαιτίας της φωτογραφίας. Βλ. ανωνύμου, «Φωτογραφία», *Πανδώρα*, 16/361 (1865), σ. 13-14.

46. «Παρηγγέλθημεν υπό του φωτογράφου κυρίου Π. Μωραΐτη να προσκαλέσωμεν τον Κύριον [...] να ευαρεστηθή να επιστρέψη την οποίαν υπεξήρεσε φωτογραφικήν εικόνα εκ της αιθούσης του. Άλλως τε ο κύριος Μωραΐτης μάς επρόσθεσεν ότι θέλει ευρεθή εις την δυσάρεστον θέσιν ου μόνον να δημοσιεύση τ' όνομά του, αλλά και δικαστικώς να καταγγείλη αυτόν», εφημ. *Αυγή*, αρ. 884, 31.7.1861, στήλη «Ειδοποιήσεις».

47. «Εις το φωτογραφείον, το κείμενον απέναντι της Χρυσοσπηλαιωτίσσης φωτογραφεί δωρεάν ο φωτογράφος κ. Ιω. Μαντσάκος όσας νέας θέλουν να φωτογραφηθώσι με διαφόρους εγχωρίους ενδυμασίας και εξ αυτών λαμβάνουν αντίτυπα δωρεάν», εφημ. *Αυγή*, αρ. 2107, 3.2.1868· πρβλ. *Αυγή*, αρ. 2959, 21.9.1868 και αρ. 2843, 9.2.1871, και εφημ. *Ερμούπολις*, αρ. 300, 12.9.1870.

48. «Ο κ. Νικόλαος Μενιδιάτης, μηχανικός, εσύστησε μηχανικόν εργοστάσιον πλησίον εις το τυπογραφείον της *Αυγής*, κατασκευάζει δε παντός είδους μηχανικά έργα, οίον μηχανάς της τηλεγραφικής, ραπτικής, ιατρικής και φωτογραφίας, αντλίας του ύδατος, ωρολόγια του ψητού, κώδωνας διά τους υπηρέτας κτλ.», εφημ. *Αυγή*, αρ. 1650, 30.4.1866.

Ελλάδα αντιστοιχούσε κυρίως στο είδος της οικογενειακής επιχείρησης.[49] Με εξαίρεση μεμονωμένες περιπτώσεις, όπως τα αθηναϊκά φωτογραφεία των Π. Μωραΐτη και, μετά το 1875, των αδελφών Ρωμαΐδη, τα οποία απασχολούσαν εξειδικευμένο προσωπικό και γενικότερα ήταν μεγάλες επιχειρήσεις με ποικίλες παράπλευρες δραστηριότητες, πέραν της προσωπογραφίας, η πλειονότητα των ελληνικών φωτογραφείων απαρτίζονταν από τον ίδιο τον φωτογράφο-ιδιοκτήτη και, συχνότατα, τη γυναίκα του ή κάποιο άλλο μέλος της οικογένειάς του ή άλλοτε πάλι με τη συνδρομή κάποιου συνεταίρου ή υπαλλήλου. Επίσης, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, το ατελιέ αποτελούσε μέρος της οικίας του φωτογράφου, γεγονός που διευκόλυνε τη λειτουργία της επιχείρησης τόσο ως προς το κόστος όσο και ως προς το ωράριο, το οποίο ήταν αρκετά εξαντλητικό, αφού οι λήψεις γίνονταν καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας σε όλες τις ημέρες της εβδομάδας.[50] Επιπλέον, οι συνεταιρισμοί με άλλους φωτογράφους προσέφεραν σημαντική βοήθεια για την εύρυθμη λειτουργία των μικρών φωτογραφείων, τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στην επαρχία, καθώς η δουλειά μοιραζόταν και συγχρόνως μειωνόταν το κόστος λειτουργίας. Βέβαια, συχνά περιοριζόταν το ατομικό περιθώριο κέρδους, γεγονός που οδηγούσε σε συγκρούσεις και εν τέλει στη διάλυση των συνεργασιών, εντούτοις οι συνεταιρισμοί αποτέλεσαν διαδεδομένη πρακτική καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα.

---

49. Όπως διεξοδικά ανέλυσε η **McCauley εξετάζοντας την περίπτωση της γαλλικής** επαγγελματικής φωτογραφίας, στο διάστημα 1848-1871 η πλειονότητα των επιχειρήσεων της εποχής αποτελείτο κατ' ουσίαν από τον ιδιοκτήτη-φωτογράφο και συχνά από άλλον ένα υπάλληλο. Βλ. E. A. McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, ό.π., σ. 47-102.

50. Από τις διαφημιστικές καταχωρίσεις στον Τύπο αντλούμε στοιχεία για το ωράριο των φωτογραφικών επιχειρήσεων, το οποίο δεν ήταν καθολικά καθορισμένο. Εντούτοις τα περισσότερα φωτογραφεία μέχρι και το 1870 παρέμεναν ανοικτά από τις 9 το πρωί μέχρι τις 3 περίπου το μεσημέρι, δηλαδή λειτουργούσαν μόνον τις ώρες που υπήρχε φυσικό φως και μπορούσαν να πραγματοποιηθούν λήψεις. Το ακριβές ωράριο παρά ταύτα καθοριζόταν από τον ιδιοκτήτη· για παράδειγμα, το 1851 ο A. Quinet εργαζόταν από τις 8 π.μ. έως τις 5 μ.μ., ενώ ο Ερρίκος Μπεκ στη Σύρο δύο χρόνια αργότερα εργαζόταν από τις 7 π.μ. έως τις 6 μ.μ. Για άλλη μια φορά χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Π. Μωραΐτης, το κατάστημα του οποίου το 1861 λειτουργούσε καθημερινά στο διάστημα 9 π.μ. – 3 μ.μ. και τις Κυριακές έως τη μία. Βλ. εφημ. *Αυγή*, αρ. 933, 27.10.1861. Το 1864 ανακοίνωνε ένα κατά τι μικρότερο ωράριο, καθώς άνοιγε στις 10 π.μ.: «Η εργασία του φωτογραφικού καταστήματος του κ. Πέτρου Μωραΐτου, ήρχιζεν πριν από την 10 ώραν π.μ. και έλήγεν την 3 μ.μ., ήδη δε ένεκα του καύσωνος αρχίζει την 8:30 ώραν π.μ. και λήγει την 4:30 μ.μ., τας δε Κυριακάς μέχρι της Μεσημβρίας». Βλ. *Αυγή*, αρ. 1203, 11.6.1864. Τον επόμενο χρόνο ευθυγραμμίστηκε με το διαδεδομένο πλέον ωράριο 9 π.μ. – 3 μ.μ. Εντούτοις ο αυξημένος ανταγωνισμός αλλά και το άνοιγμα των εργασιών, όπως φαίνεται, τον ανάγκασαν να υιοθετήσει γύρω στα 1874 την εντατική ολοήμερη εργασία. Βλ. *Εφημερίς*, αρ. 346, 11.9.1874.

Γυναίκες επιχειρηματίες φωτογράφοι

Ένα σημείο που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, είναι η ύπαρξη και η εμπλοκή γυναικών φωτογράφων στον χώρο της φωτογραφικής προσωπογραφίας.[51] Η μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας αλλά και οι διαθέσιμες πηγές σχετικά με τη γυναικεία δραστηριοποίηση στο πεδίο της επαγγελματικής φωτογραφίας καταδεικνύουν ότι η παρουσία της υπήρξε δεδομένη αλλά σχετικά αφανής. Και τούτο γιατί, παρά την εμπλοκή της με το μέσο, ως γυναίκα, αδελφή, κόρη κτλ. του φωτογράφου, και παρά το γεγονός ότι συχνά ήταν εκείνη που «κρατούσε» το μαγαζί, το όνομά της καταγράφεται σπάνια, γεγονός που οδηγεί στην αποσιώπηση της παρουσίας της. Στην Ελλάδα του 19ου αιώνα οι μόνες γνωστές σήμερα γυναίκες που τόλμησαν να ανοίξουν δικό τους ατελιέ, ήταν οι κερκυραίες αδελφές Κάντα το 1889.[52] Πόσο εφικτό ήταν όμως για μια Ελληνίδα την εποχή εκείνη να ασχοληθεί με ένα ως επί το πλείστον ανδρικό και ημι-καλλιτεχνικό επάγγελμα όπως η φωτογραφία; Ένα ατυχές γεγονός, ο θάνατος του επαγγελματία συριανού φωτογράφου Σπυρίδωνα Βενιού στις 5 Σεπτεμβρίου του 1869,[53] ο οποίος επιπλέον δεν διέθετε άρρενα διάδοχο, αποκαλύπτει την ιστορία της γυναίκας του Χρυσάνθης, η οποία –και τούτο δεν έχει προηγούμενο στο ελληνικό φωτογραφικό γίγνεσθαι της εποχής– αποφάσισε να διατηρήσει την οικογενειακή επιχείρηση μόνη της. Σε σχετική επιστολή της προς τον τοπικό Τύπο στις 13 Σεπτεμβρίου του 1869,[54] λίγες μόλις μέρες μετά τον θάνατο του συζύγου της, η Χρυσάνθη ανακοίνωσε την απόφασή της και ταυτόχρονα πληροφορούσε τους Ερμουπολίτες ότι είχε διδαχθεί την τέχνη της φωτογραφίας από τον άνδρα της και ότι ήταν σε θέση να την εξασκήσει στην εντέλεια. Τούτο, βέβαια, πολλοί ήδη το γνώριζαν, καθώς, όπως μπορούμε να υποθέσουμε από τα λεγόμενά της, η Χρυσάνθη φωτογράφιζε πολύ πριν το 1869. Αναγκάζεται εντούτοις, εξαιτίας της κοινωνικής προκατάληψης, να επικαλεστεί τη φιλανθρωπία και τη φιλευσπλαχνία του κοινού, του οποίου τη στήριξη ζητούσε, καθώς η μακροχρόνια και πολυδάπανη ασθένεια του συζύγου της αλλά και οι τέσσερεις νεαρές θυγατέρες που όφειλε να συντηρήσει μόνη,

51. Για τις γυναίκες φωτογράφους στην Ευρώπη βλ. ενδεικτικά: **Bernard V. & P.** Heathcote, «The Feminine Influence: Aspects of the role of women in the evolution of photography in British Isles», *History of Photography*, 12 (1998), σ. 259-273, E. A. **Mc**Cauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, ό.π., σ. 37-43 και Naomi Rosenblum, *A history of women photographers*, Παρίσι, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Abbeville Press, 1994, σ. 7-92.

52. Άλ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, 1839-1970*, ό.π., σ. 200-203.

53. Ληξιαρχική πράξη θανάτου υπ. αρ. 536, Δημοτολόγιο Σύρου, αναδημοσιευμένη στο Μάνος Ελευθερίου, *Ενθύμιον Σύρου*, Αθήνα, Γνώση, 1993, σ. 37.

54. Βλ. εφημ. *Ερμούπολις*, αρ. 258, 13.9.1869 και κυρίως εφημ. *Πατρίς*, αρ. 184, 13.9.1869.





Εικ. 5, 6: Φωτογραφείο Βενιού, Προσωπογραφίες γυναικών. Αριστερά: Σύρος, 1865 π. cdv, Ε.Λ.Ι.Α. Δεξιά: Σύρος, 1870 π., cdv, Ε.Π.Μ.Α.Σ.

δεν της άφηναν, όπως ξεκάθαρα υπονοεί, άλλη επιλογή παρά να διατηρήσει την υπάρχουσα επιχείρηση, η οποία βρισκόταν στην κεντρική πλατεία της πόλης ήδη από το 1860 (η τοποθεσία της επιχείρησης υποδηλώνει κατά πάσα πιθανότητα την επιτυχημένη εμπορική της πορεία).[55] Θεωρεί εν τούτοις σκόπιμο να συμπληρώσει, προκειμένου να μετριάσει ενδεχομένως τις όποιες αντιδράσεις, ότι θα βρίσκεται υπό την επιτήρηση του αδελφού της Αντώνιου Καλαφατάκη και του γαμπρού της Αθανάσιου Παππαθανασόπουλου. Χαρακτηριστικό είναι και το γεγονός ότι η Χρυσάνθη δεν θα αλλάξει την επωνυμία του φωτογραφείου, το οποίο μέχρι και το 1875 καταγράφεται ως «Φωτογραφείον Σπυρίδωνα Βενιού».[56] Η επιστολή είναι αποκαλυπτική, καθώς παρουσιάζει με περιεκτικό

55. Την επαγγελματική επιτυχία του Σπ. Βενιού γύρω στα 1860, άλλωστε, υποδηλώνει και το γεγονός ότι στην απογραφή των κατοίκων της Ερμουπόλης το 1860 φέρεται να απασχολούσε υπηρέτρια, την Παρασκευή Ι. Μαρκοΐζου από την Τήνο. Βλ. Γ.Α.Κ. Νομού Κυκλάδων, «Βιβλίον απογραφής διά το έτος 1860», [χειρόγραφο], σ. 2490-2491.

56. Στον οδηγό, επί παραδείγματι, του Μ. Μπούκα στα 1875 διαβάζουμε τα εξής: «Βενιός Σπ., οδός Αγοράς». Βλ. Μιλτιάδης Μπούκας, *Οδηγός Εμπορικός, Γεωγραφικός και Ιστορικός των πλείστων Κυριοτέρων πόλεων της Ελλάδος του Έτους 1875*, Αθήνα 1875, σ. 347.

τρόπο τις συνθήκες, και κυρίως τις κοινωνικές δυσκολίες, που καλείτο να αντιμετωπίσει μια γυναίκα επιχειρηματίας της εποχής στην Ελλάδα.

Τι αποτέλεσμα είχε τελικά η πρωτοπόρα για την εποχή προσπάθεια; Καθώς φαίνεται, η Χρυσάνθη κατόρθωσε να διατηρήσει το φωτογραφείο μόνη της για δύο περίπου χρόνια. Τον Αύγουστο του 1871 η φωτογράφος ανακοίνωσε στον Τύπο τη συνεργασία με τον φωτογράφο και αγιογράφο Φραγκίσκο Δεσίπρη[57] και η ίδια, σύμφωνα με τη λέξη «συντροφικώς» που χρησιμοποιεί, πιθανότατα δεν εγκατέλειψε το πόστο της. Η συνεργασία με τον Φρ. Δεσίπρη δεν σημαίνει απαραίτητα ότι το εγχείρημα της Χρυσάνθης απέτυχε, άλλωστε τα δύο χρόνια που μεσολάβησαν, από το 1869 έως το 1871, το αποδεικνύουν. Οι συγχωνεύσεις, εξάλλου, αποτελούσαν διαδεδομένη πρακτική στο ιδιαιτέρως ανταγωνιστικό περιβάλλον της συριανής φωτογραφικής αγοράς.[58] Σε κάθε περίπτωση πάντως, το φύλο της είναι εξαιρετικά πιθανό να αποτέλεσε μια επιπρόσθετη δυσκολία, την οποία η Χρυσάνθη κλήθηκε να αντιμετωπίσει, ακόμα και στο πλαίσιο της ευέλικτης και προσαρμοστικής, έως ένα βαθμό, συριανής κοινωνίας εκείνης της περιόδου.

Η Χρυσάνθη Βενιού δεν είναι η μόνη ελληνίδα επαγγελματίας φωτογράφος του 19ου αιώνα, είναι όμως η μόνη γνωστή έως σήμερα περίπτωση για την περίοδο πριν το 1880.[59] Το φωτογραφείο των αδελφών Κάντα στην Αθήνα, το οποίο λειτούργησε το διάστημα 1889-1907 π., και το φωτογραφείο της Σοφίας Δαμιανού, κόρης του Γεωργίου Δαμιανού (και πάλι στην Ερμούπολη, το 1901) αποτελούν δύο ακόμα παραδείγματα πρώιμης γυναικείας επιχειρηματικότητας στον κλάδο της φωτογραφίας.

Η Σοφία Δαμιανού προφανώς εξοικειώθηκε με την τέχνη της φωτογραφίας

57. «Ειδοποιείται το Σ. κοινόν της Ερμουπόλεως ότι την διεύθυνσιν του κατά την πλατείαν Λεωτσάκου κειμένου Φωτογραφείου του μακαρίτου συζύγου μου Σπυρίδωνος Βενιού ανέλαβε συντροφικώς ο διά τα καλλιτεχνικά έργα του φημισμένος φωτογράφος κ. Νικόλαος Δεσίπρης όστις δέχεται και εργασίας χρυσωμάτων παντός είδους και εικόνων αγίων. Ερμούπολις 17 Αυγούστου 1871, Χρυσάνθη χήρα Σπυρ. Βενιού», εφημ. *Πανόπη*, αρ. 14, 12.8.1871. Το όνομα Νικόλαος πιθανότατα αποτελεί τυπογραφικό λάθος.

58. Βλ. υποσ. 31· πρβλ., Μ. Ελευθερίου, *Ενθύμιον Σύρου*, ό.π., σ. 37, όπου αναφέρεται ότι σύμφωνα με την απογραφή του 1870 εμφανίζονται στη Σύρο τέσσερα φωτογραφεία και δώδεκα συνολικά φωτογράφοι. Το γεγονός πάντως ότι το φωτογραφείο της Βενιού αντιμετώπισε κάποια προβλήματα υποδηλώνεται και από την αλλαγή διεύθυνσης. Από την κεντρική πλατεία της πόλης μετακόμισε στον παράπλευρο δρόμο της Αγοράς, πιθανότατα μετά το 1871.

59. Οι περιπτώσεις της Ζωής Παπά-Νικολάου, η οποία δραστηριοποιείται περί το 1870 στα Ιωάννινα, και της Ευαγγελίας Πετυχάκη που είχε δικό της φωτογραφικό κατάστημα στο Ηράκλειο της Κρήτης γύρω στα 1880, δεν εμπίπτουν στα χρονικά όρια της καθεαυτό ελληνικής φωτογραφίας, άλλωστε αμφότερες δραστηριοποιήθηκαν σε περιοχές που τότε ανήκαν στην Οθωμανική αυτοκρατορία. Βλ. Άλ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, 1839-1970*, ό.π., σ. 200.

στο πλευρό του πατέρα της, που υπήρξε ένας από τους πρώτους φωτογράφους της Σύρου. Αργότερα όμως παρακολούθησε θεωρητικά και πρακτικά μαθήματα φωτογραφίας στην Αθήνα, όπως δηλώνει η ίδια,[60] στην Οικοκυρική και Επαγγελματική Σχολή της Ενώσεως των Ελληνίδων της Καλλιρρόης Παρρέν,[61] καθώς και στο φωτογραφείο Κάβρα.[62] Όπως και η προκάτοχός της, Χρυσάνθη Βενιού, απευθύνεται στο «φιλόκαλον» πλέον και όχι «φιλεύσπλαχνον» κοινό της πόλης ζητώντας να την τιμήσει με την εμπιστοσύνη του, εκφράζοντας, έτσι, τις νέες τάσεις γύρω από το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης και εργασίας των αρχών του 20ού αιώνα. Τα λόγια της, όπως και τα σχόλια του Τύπου, αποκαλύπτουν μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση τόσο για τις γνώσεις της όσο και για την ικανότητα του φύλου της.

Οι κερκυραίες αδελφές Κάντα διαφέρουν σημαντικά από τη Χρυσάνθη Βενιού και από τη Σοφία Δαμιανού, καθώς σπούδασαν τη φωτογραφική τέχνη στο Παρίσι[63] και, κατόπιν επαφής τους με την Καλλιρρόη Παρρέν,[64] αποφάσισαν να ανοίξουν μόνες και υπό τη δική τους επωνυμία ατελιέ στην Αθήνα. Η μερίδα του Τύπου που τις συνέδραμε, εκφραζόταν με λόγια εγκωμιαστικά για το εγχείρημά τους, προβαίνοντας συχνά και σε εκτενή αφιερώματα έως και

60. Σοφία Γ. Δαμιανού «Νέον Φωτογραφείον προς τον φιλόκαλον της Σύρου κόσμον», εφημ. *Πατρίς* (Ερμούπολης), αρ. 1867, 5.1.1902· πρβλ. Μ. Ελευθερίου, *Ενθύμιον Σύρου*, ό.π., σ. 429-433.

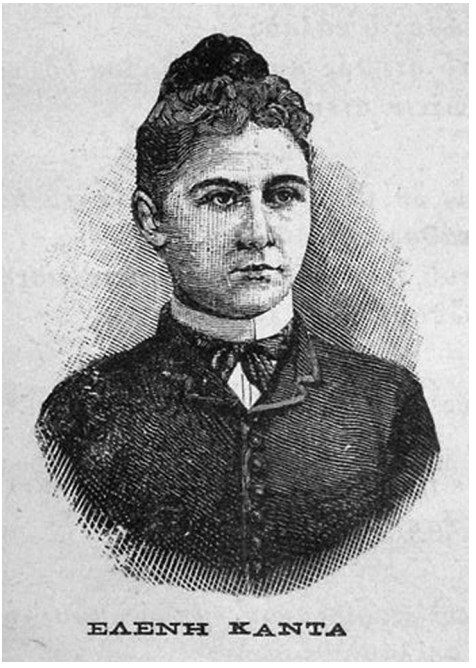
61. Το καλλιτεχνικό τμήμα της Ενώσεως των Ελληνίδων, το οποίο ιδρύθηκε το 1896 (εξαγγελλόταν ήδη από το 1894), έτος κατά το οποίο λειτούργησε το Τμήμα Γραφικής και Πλαστικής διά κορασίδας, στο Πολυτεχνείο, σύμφωνα με τις εξαγγελίες της ίδιας της Παρρέν, στόχευε τόσο στην καλλιτεχνική όσο και στην πρακτική-βιοτεχνική μόρφωση των γυναικών όλων των κοινωνικών στρωμάτων. Για τον λόγο αυτό φιλοδοξούσε να συμπεριλάβει όλες τις συναφείς καλλιτεχνικές, ημι-καλλιτεχνικές και βιοτεχνικές ενασχολήσεις, μεταξύ των οποίων ήταν και η φωτογραφία. Βλ. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες εις το Πολυτεχνείον», *Εφημερίς των Κυριών*, αρ. 343, 13.4.1894, πρβλ. Γλαύκη Γκότση, «Ζητήματα και προτάσεις για μια φεμινιστική προβληματική στην Ελληνική Ιστορία της Τέχνης», *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, *Πρακτικά Συνεδρίου*, Ηράκλειο, Π.Ε.Κ., 2003, σ. 83, υποσ. 39, και Ζιζή Σαλίμπα, «Η εκπαίδευση των γυναικών της εργατικής τάξης (1870-1920)», *Αφιέρωμα στη μνήμη του Ν. Σβορώνου*, Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 1992, σ. 207-208· πρβλ. της ιδίας, *Γυναίκες εργάτριες στην ελληνική βιομηχανία και στη βιοτεχνία*, Αθήνα, Κ.Ν.Ε./Ε.Ι.Ε., 2002, σ. 211-169, ιδιαιτέρως σ. 223-240.

62. Βλ. λήμμα «Σοφία Δαμιανού», http://directoryofphotographers.elia.org.gr/, τελευταία επίσκεψη 16.5.2012.

63. Συνοδευόμενες, μάλιστα, από τη μητέρα τους, καθώς επισταμένως σημειώνεται στο εκτενές αφιέρωμα του περιοδικού *Η Φύσις*, περ. Β΄, έτος Γ΄, τχ. 4 (1 Ιουνίου 1898), σ. 31.

64. Η Κ. Παρρέν σε κείμενό της στην *Εφημερίδα των Κυριών* υπογράμμιζε, πέραν της καλλιτεχνικής αρτιότητας των δύο φωτογράφων, ότι οι αδελφές Κάντα ήδη από το Παρίσι διατηρούσαν αλληλογραφία μαζί της διερευνώντας τις δυνατότητες ίδρυσης φωτογραφείου στην Αθήνα. Η ίδια, όπως γράφει, τις ενθάρρυνε. Βλ. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο Διάδοχος εν τω Φωτογραφείω των Κυριών», *Εφημερίς των Κυριών*, 15.4.1890.

τα τέλη της δεκαετίας του 1890.[65] Τούτο όμως δεν πρέπει να συσκοτίσει το δύσθυμο κλίμα που επικρατούσε την εποχή εκείνη γύρω από το ζήτημα της γυναικείας εργασίας, πολλώ δε μάλλον της γυναικείας επιχειρηματικότητας, και αναπόφευκτα δημιουργούσε, πέραν των ήδη υπαρχουσών δυσκολιών του κλάδου, επιπρόσθετα προβλήματα στις γυναίκες φωτογράφους. Η προτροπή ενός αρθρογράφου στο περιοδικό *Η Φύσις* να θέσουν οι βασιλείς υπό την προστασία τους το κατάστημα των αδελφών Κάντα,[66] οι εκτεταμένες προσφορές και εκπτώσεις στις οποίες προέβησαν οι ιδιοκτήτριες,[67] αλλά και η ξαφνική εξαφάνισή τους στις αρχές του 20ού αιώνα υποδηλώνουν πιθανές δυσκολίες και δυσχέρειες που αντιμετώπισαν.[68]



Εικ. 7: Προσωπογραφία της Ελένης Κάντα. Πηγή: περιοδικό *Η Φύσις*.

Τα φωτογραφικά ατελιέ και η πελατεία τους

Το σημαντικό για την ελληνική φωτογραφική προσωπογραφία πρόβλημα των στενόχωρων δωματίων λήψεων, το οποίο εμμέσως διαφαίνεται στις ομαδικές κυρίως προσωπογραφίες της εποχής, καθώς και οι συνθήκες φωτισμού και

65. Βλ. ενδεικτικά, *Η Εβδομάς*, 36 (1889) σ. 12, εφημ. *Το Άστυ*, αρ. 208, 17.9.1889, εφημ. *Κόσμος*, αρ. 17, 28.1.1890, *Εφημερίς των Κυριών*, αρ. 161, 15.4.1890, *Η Φύσις*, περ. Α′, έτος Δ′, τχ. 15 (22 Αυγούστου 1893), σ. 120 και περ. Β′, έτος Γ′, τχ. 4 (1 Ιουνίου 1898), σ. 31.

66. *Η Φύσις*, περ. Β′, έτος Γ′, τχ. 4 (1 Ιουνίου 1898), σ. 31.

67. «[...] η διεύθυνσις του ανωτέρω φωτογραφείου, επιθυμούσα να διευκολύνη την εν συμπλέγματι ή κατά μόνας φωτογράφησιν των μαθητριών και μαθητών των διαφόρων εκπαιδευτηρίων, από πρώτη Οκτωβρίου ηλάττωσε κατά το ήμισυ τας τιμάς [...]», *Η Φύσις*, περ. Α′, έτος Δ′, τχ. 21 (21 Οκτωβρίου 1893), σ. 168.

68. Η τελευταία μέχρι σήμερα γνωστή αναφορά στο όνομά τους είναι η διαφημιστική καταχώριση στον εμπορικό οδηγό του Τρύφωνα Ε. Ευαγγελίδη το 1907. Βλ. Τρύφωνος Ε. Ευαγγελίδου, *Ελλάς, ήτοι ιστορική, γεωγραφική και τοπογραφική περιγραφή της Ελλάδος και οδηγός των ταξειδιωτών*, Αθήναι, Τύποις Ν. Γ. Ταρουσοπούλου, 1907, σ. 22.





Εικ. 8, 9: Φωτογραφίες των αδελφών Κάντα. Αριστερά: Η Αικατερίνη Παπαδιαμαντοπούλου και η παρέα της πίνουν τσάι, 1898 π., cabinet, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α. Δεξιά: Η Μαρίκα Τσαβάρα με παραδοσιακή ενδυμασία, 1898 -1902 π., salon, Αθήνα, Άλμπουμ Δρακάτου – Τσαβάρα.

γενικότερα το μέγεθος και η διάταξη των φωτογραφικών εργαστηρίων, αποτελούν στοιχεία ενδεικτικά των δυνατοτήτων των ελληνικών επιχειρήσεων. Τα ευρωπαϊκά φωτογραφικά πλατό, επί παραδείγματι, που συχνά ήταν περισσότερα του ενός, θύμιζαν δαπανηρά σκηνικά θεάτρου, όπου οργανώνονταν πολυτελείς σκηνές, ανάλογες πάντα με τις επιθυμίες και την οικονομική ευχέρεια των πελατών. Ο Π. Μωραΐτης ήδη από το 1861 κάνει λόγο για τη δυνατότητα να «φωτογραφεί ολοκλήρους οικογενείας εις μίαν και την αυτήν εικόνα [...]»,[69] υπαινισσόμενος την ύπαρξη επαρκούς χώρου για τον σκοπό αυτό. Αργότερα, όταν μεταστέγασε το εργαστήριό του στη νέα του οικία, στην οδό Αιόλου, αριθ. 82, θεώρησε σκόπιμο να διαφημίσει το ευρύχωρο δώμα του «[...] εις ο δύναται εν συμπλέγματι 30 και επέκεινα πρόσωπα να φωτογραφή [...]», συμπληρώνο-

69. Εφημ. *Αυγή*, αρ. 933, 27.10.1861.

ντας ότι «[...] έχει η οικία αύτη και κήπον ευρυχωρότατον, και οι βουλόμενοι να φωτογραφηθούν είτε εφ' αμάξης είτε εφ' ίππων δύναται ευκολώτατα ν' αποκτήσουν τούτο».[70] Στο πλαίσιο και πάλι του ανταγωνισμού τα τριάντα άτομα, για τα οποία κάνει λόγο το 1865 ο Μωραΐτης, θα γίνουν 40 και 50 σε αντίστοιχες ανακοινώσεις άλλων φωτογράφων μερικά χρόνια αργότερα.[71] Εντούτοις, αν κρίνουμε σήμερα από τις προσωπογραφίες που βλέπουμε, καθίσταται ορατή η αδυναμία των φωτογραφικών πλατό της εποχής να ανταποκριθούν στις εξεζητημένες εξαγγελίες των ιδιοκτητών τους.

Ένα άλλο εξαιρετικά σημαντικό πρόβλημα της ελληνικής φωτογραφικής προσωπογραφίας υπήρξε η διαχείριση του φωτισμού σε συνθήκες στούντιο. Μία από τις πρωιμότερες αγγελίες γύρω από το θέμα αυτό εμφανίζεται στον Τύπο το 1861 και αφορά το εργαστήριο ενός ξένου φωτογράφου στην Αθήνα, του **Carl Schiffer, ο οποίος είχε συστήσει αίθουσα με «υάλους», δηλαδή με γυαλιά**, κατά το ευρωπαϊκό πρότυπο.[72] Εντούτοις η πολυδάπανη αυτή κατασκευή δεν χρησιμοποιείτο ιδιαίτερα στην Ελλάδα. Τα φωτογραφικά ατελιέ στεγάζονταν συνήθως σε ψηλοτάβανα, στην καλύτερη περίπτωση, περίκλειστα δώματα, με πολλά παράθυρα, γεγονός που περιόριζε σημαντικά τις φωτιστικές και, ως εκ τούτου, τις συνθετικές δυνατότητες των φωτογράφων. Εντούτοις τη δεκαετία του 1870 ορισμένοι γνωστοί επαγγελματίες, τουλάχιστον όσοι διέθεταν την οικονομική δυνατότητα αλλά και τις απαιτούμενες γνώσεις,[73] επιχείρησαν να

70. Εφημ. *Αυγή*, αρ. 1515, 7.9.1865. Το γεγονός ότι μετά από είκοσι τέσσερα χρόνια ο φωτογράφος Κωνσταντίνος Δημητρίου διαφημίζει ακριβώς τις ίδιες δυνατότητες του φωτογραφείου του καταδεικνύει αφενός τη δυναμική της ελληνικής επαγγελματικής φωτογραφίας και αφετέρου τη διεύρυνση της αγοράς και τον σταδιακό σχηματισμό, ιδιαιτέρως προς τα τέλη του αιώνα, φωτογραφικών καταστημάτων για χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Βλ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 337, 3.12.1889.

71. Ο φιλόδοξος φωτογράφος Γ. Δ. Κολόμβος, ο οποίος είχε έρθει από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα στα τέλη του 1867 διεκδικώντας με δυναμισμό την είσοδό του στην αθηναϊκή αγορά φωτογραφίας, κατά τη μεταστέγαση του καταστήματός του από την οδό Καπνικαρέας στην οδό Ερμού, στην οικία του κ. Ιεροπούλου, δήλωνε: «[...] εν η ως εκ της ευρυχωρίας του σπουδαστηρίου θέλουσιν εξέρχεσθαι εντελέστερα έργα τών μέχρι τούδε, και προς τούτοις τα μεγαλείτερα groups 40-50 ατόμων. [...] ήδη μεγάλυνα το φωτογραφείον μου ως ανωτέρω, ερειδόμενος επί της αυτής προθυμίας του κοινού [...]. Γεώργιος Κολόμβος», εφημ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 1382, 15.3.1868.

72. Εφημ. *Αυγή*, αρ. 856, 10.6.1861.

73. Επί παραδείγματι, η γνώση ξένων γλωσσών αλλά και τα ταξίδια στο εξωτερικό ήταν αναμφίβολα βασικές προϋποθέσεις για την ενημέρωση των ελλήνων φωτογράφων σχετικά με τις τεχνικές και καλλιτεχνικές εξελίξεις στον χώρο της φωτογραφίας. Η πρόσβαση στα ξένα έντυπα, εφόσον στον ελληνικό χώρο δεν υπήρχε αντίστοιχη δραστηριότητα καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα (το πρώτο ελληνικό περιοδικό για τη φωτογραφία εκδίδεται το 1928), ήταν σημαντικό πλεονέκτημα των επαγγελματιών φωτογράφων, σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, ώστε να το επιδεικνύουν δημόσια. Ο φωτογράφος Γεώργιος Μωραΐτης δήλωνε για παράδειγμα: «[...] είς των διακεκριμένων παρ' ημίν φωτογράφων γινώσκων κάλλιστα

εισαγάγουν πρωτοποριακές τεχνικές φωτισμού και διάφορα άλλα εφέ της μόδας από το εξωτερικό.[74] Το σημαντικό αυτό ζήτημα απασχόλησε τα φωτογραφικά εργαστήρια μέχρι και τα τέλη του αιώνα, όπως προκύπτει από τη σχετική κοινοποίηση του ανακαινισμένου, μετά την ολοσχερή καταστροφή του από πυρκαγιά, φωτογραφείου του Δημητρίου Μαρτημιανάκη στην Αθήνα: «[...] κατήρτησα δε τούτο [αναφέρεται στο φωτογραφείο] καθ' όλα εφάμιλλον των νεωτέρων ευρωπαϊκών, εφαρμόσας πάντα τα συστήματα όσον αφορά την τελείαν τακτοποίησιν του φωτισμού του εργαστηρίου (atelier) εκ του οποίου κατά μέγα μέρος εξαρτάται η επιτυχία των φωτογραφουμένων».[75]

Την ίδια περίοδο, μια ακόμα δημοσιευμένη περιγραφή για το ατελιέ του Αναστάσιου Γαζιάδη στον Πειραιά, εν έτει 1895, μας παρέχει πληροφορίες για τη διάταξη των ελληνικών φωτογραφικών εργαστηρίων. Ο αρθρογράφος έκθαμβος, αφού πρώτα σχολιάζει τη γενική πρόοδο των καλλιτεχνικών εργαστηρίων στην Ελλάδα, εν συνεχεία κάνει λόγο για τις διακριτές αίθουσες, όπου λάμβαναν χώρα οι διάφορες συναφείς εργασίες, υπογραμμίζοντας ότι υπάρχει ακόμα και χωριστή αίθουσα υποδοχής για τις κυρίες.[76] Το εργαστήριο αυτό πρέπει να ήταν καινοφανές για τα δεδομένα της εποχής στη χώρα. Εντούτοις στο νέο φωτογραφείο υπήρχε μόλις ένα φωτογραφικό πλατό, όταν, επί παραδείγματι, σε ένα από τα μεγάλα φωτογραφεία της Κωνσταντινούπολης, για να δούμε ένα γειτονικό παράδειγμα, το οποίο ανήκε στον ελληνικής καταγωγής φωτογράφο Νικόλαο Ανδριωμένο, περίπου την ίδια περίοδο, υπήρχαν σε ταυτόχρονη χρήση τέσσερα διαφορετικά πλατό, και μάλιστα με εναλλασσόμενη σκηνογραφία.[77] Στην Ελλάδα τόσο μεγάλες επιχειρήσεις δεν ευδοκίμησαν ούτε

την γαλλικήν και των νεωτέρων συγγραμμάτων γενόμενος συνδρομητής έχει υπ' όψιν του άπαντα τα νεώτερα συστήματα». Βλ. *Εφημερίς*, 19.10.1874.

74. Σε ανακοίνωσή του το 1874 ο Π. Μωραΐτης ειδοποιεί το κοινό ότι εισήγαγε προσφάτως «[...] όλως νέον και τέλειον σύστημα, ήτοι par effet de nuit, effet de jour, systéme Rembrand [...]». Βλ. *Εφημερίς*, 2.8.1874 και 11.9.1874. Ιδιαιτέρως ο φωτισμός a la Rembrand, δηλαδή η τεχνική του chiaroscuro, εφαρμοζόταν ήδη από τις αρχές του 1850 σε Ευρώπη και Αμερική. Θεωρήθηκε –από τους λόγιους– καλλιτεχνικός φωτισμός, όχι όμως με μεγάλη εμπορική επιτυχία κατά τις πρώτες δεκαετίες εφαρμογής του στην Ευρώπη. Για τον φωτισμό βλ. Francis Way Rembrand, «Théorie du Portrait II», εφημ. *La Lumiére*, 4.5.1851, Lake Price, «On Composition and Chiar'oscuro I-IV», *Photographic News*, 76-79 (1860), σ. 281-282, 293-294, 305-307 και 317-319, Hernry Peace Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, Νέα Υόρκη, Hellios, 1971, [πρ. έκδ. Λονδίνο 1869], σ. 115-146, ιδιαιτέρως σ. 137-141, όπου παρέχονται συγκεκριμένες οδηγίες για την παραγωγή προσωπογραφιών με φωτοσκίαση σε συνθήκες στούντιο· πρβλ. E. A. McCauley, *Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870*, ό.π., σ. 7. Πρέπει να επισημανθεί εδώ ότι το βιβλίο του Robinson επηρέασε σημαντικά την εξέλιξη της φωτογραφίας στα τέλη του 19ου αιώνα.

75. *Νέα Εφημερίς*, 12.1.1895.

76. Ερασιτέχνης, «Ελληνική Καλλιτεχνία», *Νέα Εφημερίς*, αρ. 80, 30.1.1895.

77. Τις πληροφορίες αυτές οφείλω στον Άλκη Ξανθάκη (συνέντευξη, 1.12.2008)· πηγή

κατά τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, γεγονός που αντιστοιχούσε, άλλωστε, τόσο στις πληθυσμιακές όσο και στις οικονομικές δυνατότητες του τόπου. Θυμίζουμε εδώ την περιγραφή της Νέλλης για το πρώτο της στούντιο στην Αθήνα, το 1924: «[...] το δωμάτιο όπου φωτογράφιζα είχε διαστάσεις τριάμισι επί τρία [μέτρα]. Ήταν τόσο στενόχωρο, ώστε για να φωτογραφίσω ολόκληρο το σώμα, ήμουν αναγκασμένη ν' ανοίγω την πόρτα και να βγάζω τη μηχανή στο διπλανό δωμάτιο για να έχω την απαραίτητη απόσταση».[78]

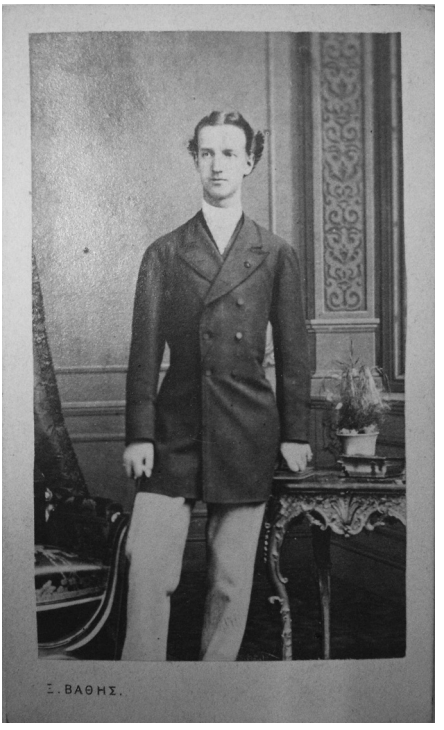
Παρ' όλα αυτά, τα στούντιο του 19ου αιώνα, και ιδιαίτερα τα διασημότερα εξ αυτών, αποτελούσαν μέρη κοσμικών συναντήσεων και συναναστροφών, σύμφωνα, άλλωστε, με την προσφιλή ευρωπαϊκή συνήθεια, κατά την οποία οι αστοί, κυρίως, συναθροίζονταν, προκειμένου να φωτογραφηθούν ή άλλοτε απλώς να δουν, να θαυμάσουν, αλλά και να αντιγράψουν, ανάλογα πάντοτε με το βαλάντιό τους, τις πόζες της βασιλικής οικογένειας, γνωστών συμπατριωτών τους αλλά και ξένων προσωπικοτήτων της εποχής. Πόζες, τις οποίες συνήθως περιεργάζονταν στις αίθουσες αναμονής και στις βιτρίνες των φωτογραφείων, καθώς και στα φωτογραφικά άλμπουμ που αρέσκονταν να φυλλομετρούν στα αστικά σαλόνια της εποχής κατά τις απογευματινές συνευρέσεις ή, μεταγενέστερα, στις σελίδες των περιοδικών και των εφημερίδων. Το ενδιαφέρον γύρω από τις προσωπογραφίες, το οποίο είχε καταλάβει και την ελληνική κοινωνία, διαφαίνεται στα δημοσιεύματα που κάθε τόσο, ιδιαιτέρως από τα μέσα της δεκαετίας του 1860 και έως τα τέλη του αιώνα, βρίσκουμε στον Τύπο και σχολιάζουν τις προσωπογραφίες δημόσιων προσώπων. Τα ευσύνοπτα και ανυπόγραφα αυτά σχόλια συγκροτούν, πέραν του προφανούς διαφημιστικού ρόλου τους, ένα είδος πρώιμης τεχνοκριτικής στον χώρο της φωτογραφίας. Παράλληλα, αναδεικνύουν τις αισθητικές τάσεις της εποχής, που προέβαλλαν ως θεμελιώδες ζητούμενο μιας επιτυχούς φωτογραφικής σύνθεσης την αποτελεσματική και εντελή μίμηση των ευρωπαϊκών, κατά κύριο λόγο, προτύπων.[79]

Η αισθητική αυτή κατεύθυνση θεωρείτο ταυτόσημη και των ποιοτικών δυνατοτήτων του φωτογράφου, καθώς ήταν αλληλένδετη τόσο με τις αισθητικές του

του Ξανθάκη η σχετική αφήγηση του γιου του Ν. Ανδριωμένου (1993, όταν ο αφηγητής ήταν 84 ετών).

78. **Nelly's,** *Αυτοπροσωπογραφία*, Αθήνα 1989.

79. «Κατά τύχην εισελθόντες προχθές μετά τινος φίλου ημών εις το φωτογραφείον του κ. Ξ. Βάθη είδομεν μετά θαυμασμού την εικόνα της Α.Μ. του βασιλέως τόσον επιτυχώς φωτογραφημένην, ώστε ημείς τε και ο αξιότιμος φίλος ημών, ων εκ των σφόδρα λατρών της καλλιτεχνίας, επί τινα ώραν αμφιταλαντευόμεθα να πιστεύσωμεν, ότι το προκείμενον έργον εγένετο εν Αθήναις. Πεισθέντες δ' επί τέλους, ότι η φωτογραφία αύτη είναι έργον του κ. Βάθη, συνεχάρημεν αυτώ από καρδίας επί τη αξιοθαυμάστω επιτυχία. Η εικών αύτη είναι η καλλιτέρα πασών των μέχρι τούδε γνωστών και προτρέπομεν τους βουλομένους να αποκτήσωσιν αυτήν να την προτιμήσωσι πάσης άλλης». Βλ. ανωνύμου [= Χρήστος Δούκας (;)], εφημ. *Εθνοφύλαξ*, αρ. 442, 10.2.1864.



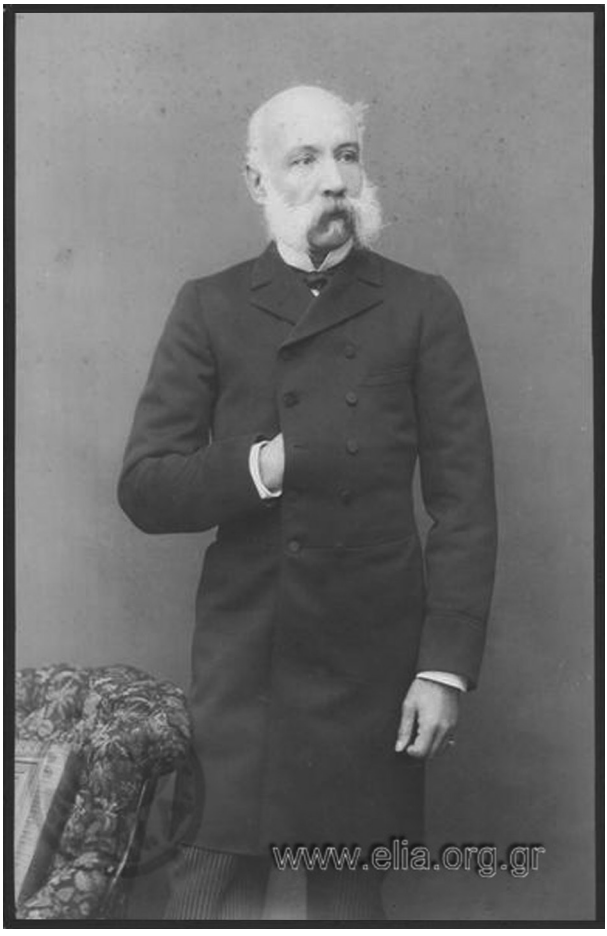
Εικ. 10: Ξενοφών Βάθης, Ο Γεώργιος Α΄, Αθήνα 1864 π., cdv, Ε.Π.Μ.Α.Σ.



Εικ. 11: Πέτρος Μωραΐτης, Ο Γεώργιος Α΄, Αθήνα, 1865 π., cdv, Ε.Π.Μ.Α.Σ.

γνώσεις όσο και με την τεχνική του επάρκεια. Σημειώνουμε ότι οι προσωπογραφίες δημόσιων προσώπων, όπως, για παράδειγμα, των μελών της βασιλικής οικογένειας, πρωθυπουργών, διοικητών κτλ., παρέχουν τη δυνατότητα να εξακριβωθεί η αρτιότητα και συνθετική δεινότητα διάσημων φωτογράφων, όπως του Π. Μωραΐτη, καθώς οι εν λόγω συνθέσεις υλοποιούνταν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα από τους ίδιους τους φωτογράφους και όχι από τον ή τους βοηθούς τους, σε αντίθεση δηλαδή με ό,τι συνηθιζόταν την εποχή εκείνη σε φωτογραφεία με μεγάλο πελατολόγιο.[80]

80. «Η Α.Μ. ο Βασιλεύς, μεταβάς τη παρελθούση Πέμπτη εις το φωτογραφείον του κ. Πέτρου Μωραΐτου, εφωτογραφήθη με στολήν πεζικού και κατά διαφόρους θέσεις. Αι φωτογραφίαι αύται, γενόμεναι μετά της προσηκούσης προσοχής και τέχνης υπό φωτογράφου κ. Μωραΐτου, επέτυχον θαυμάσια», εφημ. *Εθνοφύλαξ*, αρ. 748, 10.5.1865 [βλ. εικόνα 11]. «Φωτογραφία του Πρωθυπουργού κ. Θ. Δηλιγιάννη. Αρίστη τοιαύτη εγένετο αρτίως υπό του φωτογράφου της αυλής κ. Π. Μωραΐτου, ήτις εν τω μεγάλω μάλιστα σχήματι αυτής, είνε καλλιτεχνικόν έργον, εικών εντελεστάτη τόσον κατά την ελευθέραν και μεγαλοπρεπή στάσιν, εν απλώ ενδύματι εθιμοτυπίας, όσον κατά την ζωηροτάτην αποτύπωσιν της όψεως όλης, της ζωής εν τω οξεί και περινουστάτω βλέμματι, της λάμψεως του μετώπου, της



Εικ. 12: Πέτρος Μωραΐτης, Θ. Δηλιγιάννης, Αθήνα, 1886 π., salon, Ε.Λ.Ι.Α.

Από τη δεκαετία του 1870, κυρίως, και εξής, με την εισροή στη χώρα ομογενών παλιννοστούντων, οι οποίοι μετέδωσαν έναν αέρα κοσμοπολιτισμού και ευμάρειας στην ελληνική, αθηναϊκή κατά κύριο λόγο, κοινωνική ζωή, η φωτογραφική προσωπογραφία θα δεχθεί νέα δυναμική ώθηση. Ήδη από τη δεκαετία του 1860, οι ευπορότεροι πελάτες είχαν αρχίσει να επισκέπτονται περισσότερα του ενός φωτογραφικά πλατό δοκιμάζοντας νέες πόζες και σκηνικά. Ένα

επιβλητικής στροφής της κεφαλής, του εμβριθούς εν γένει της εκφράσεως, ως και κατά την λεπτότητα της επεξεργασίας. Συγχαίρομεν τω κ. Π. Μωραΐτη διά την σπανίαν ταύτην φωτογραφικήν επιτυχίαν [...]», *Νέα Εφημερίς*, αρ. 26, 26.1.1886.

χαρακτηριστικό και πρώιμο παράδειγμα αποτελεί η οικογένεια του τραπεζίτη Κωνσταντίνου Δεκόζη Βούρου.[81] Η υιοθέτηση της εν λόγω πρακτικής επικύρωνε τη σταδιακή ενσωμάτωση και από το ελληνικό αστικό κοινό της ευρύτατα διαδεδομένης στο εξωτερικό μόδας της προσωπογραφίας.

Προς τα τέλη του αιώνα η τάση αυτή θα κορυφωθεί εγκολπώνοντας και τα μεσοαστικά στρώματα. Έκτοτε, οι ευπορότεροι πελάτες θα βρουν νέους τρόπους να διακριθούν από το πλήθος. Επιζητούν και πλαισιώνουν τις προσωπογραφίες τους με πλούσια και ευφάνταστη, πολλές φορές, σκηνογραφία, επιδιώκοντας κατά κύριο λόγο την ανάδειξη της υλικής ευμάρειας και του τρόπου ζωής τους. Πέραν της μεγαλοαστικής τάξης, ένα σημαντικό, πλέον, μέρος της πελατείας των φωτογραφείων αποτελούν και τα μεσοαστικά στρώματα,[82] από τα οποία προέρχεται σήμερα ένα μεγάλο τμήμα των εκατοντάδων ανώνυμων προσωπογραφιών που διασώζονται. Δημόσιοι υπάλληλοι, έμποροι, δάσκαλοι, φοιτητές, βιοτέχνες, στρατιωτικοί κ.ά., μόνοι ή με τις οικογένειές τους, συνέρρεαν στα φωτογραφικά ατελιέ προσδοκώντας μέσω της φωτογραφίας να τεκμηριωθεί, ως επικυρωμένη πλέον και αξιοσημείωτη, η κοινωνική τους υπόσταση.

Φορώντας τα καλά και συχνά νεοαποκτηθέντα ενδύματά τους, ή άλλοτε, πάλι, ενοικιάζοντάς τα, καλοχτενισμένοι και γυαλισμένοι[83] προσέρχονταν στα

81. Η οικογένεια Βούρου, και ιδιαιτέρως η Βασιλική Κ. Βούρου, συνήθιζε να επισκέπτεται τα γνωστότερα αθηναϊκά φωτογραφεία της εποχής, όπως αποκαλύπτουν οι σχετικές φωτογραφίες της στα οικογενειακά λευκώματα που σήμερα φυλάσσονται στο Ε.Λ.Ι.Α. Δεν δίσταζε, μάλιστα, να επαναλαμβάνει την ίδια ακριβώς πόζα εκμεταλλευόμενη ενδεχομένως και τις εντεινόμενες έριδες μεταξύ των φωτογράφων, όπως, για παράδειγμα, καταδεικνύεται από τις συνθέσεις σε στάση προσευχής, τις οποίες εκτέλεσε μεταξύ 1860-1863 π. στα φωτογραφεία των Ξ. Βάθη και Π. Μωραΐτη αντίστοιχα. Βλ. Βασιλική Κ. Βούρου, Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α., http://eliaserver.elia.org.gr/elia/site/content.php, τελευταία επίσκεψη 16.5.2012· πρβλ. Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, Συλλογή Δ. Κυριεζή.

82. Πρέπει εδώ να επισημάνουμε ότι, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Γιώργος Καραμάνος, τα αστικά φωτογραφικά στούντιο, ακόμα και όσα από αυτά δεν διέθεταν την απαραίτητη πολυτέλεια, απευθύνονταν κατ' ουσίαν στα μεγαλοαστικά και μεσοαστικά, κυρίως, στρώματα. Για τον αγροτικό πληθυσμό, τους χωρικούς αλλά και την εργατική τάξη των πόλεων, μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα τα καταστήματα αυτά βρίσκονταν μακριά από την αντίληψη και τις προσδοκίες τους. Αντίθετα, τα κοινωνικά αυτά στρώματα αισθάνονταν περισσότερο οικεία όταν φωτογραφίζονταν στο ύπαιθρο από πλανόδιους φωτογράφους: «Στην εποχή της παρελθούσης γενεάς, όταν ακόμη η μυστηριώδης εφεύρεσι του Ντακέρ δεν είχεν εξελιχθεί εις επιδημικόν νόσημα, τα φωτογραφεία εις τας Αθήνας ήσαν ολίγα, υποβλητικής ιεροτελεστίας, καταστήματα, την κλίμακα των οποίων ανέβαιναν με πάλλουσαν καρδίαν και οι τολμηρότεροι από τους πελάτας». Βλ. Δημήτριος Λαμπίκης, *Απ' όσα βλέπουμε στην Αθήνα*, Αθήνα, Τύποις Γ. Ι. Βασιλείου, 1930, σ. 26· πρβλ. Γιώργος Ι. Καραμάνος, *Ο φωτογράφος του χωριού*, Αθήνα, Φιλιππότης, 1984, σ. 11-12.

83. Ένα καυστικό κείμενο του 19ου αιώνα, γραμμένο από έναν μοναχό ονόματι Χριστόφορο, σατιρίζει ακριβώς αυτήν τη μανιώδη ματαιοδοξία της απεικόνισης, που είχε καταλάβει ακόμα και τους κληρικούς της εποχής: «Ο Αρχιερεύς, ή ο Πατριάρχης, ή οιοσδήποτε

φωτογραφικά πλατό για να φωτογραφηθούν σε πόζες αριστοκρατικές, μιμούμενοι, αδιακρίτως, κοινωνικούς ρόλους τους οποίους σπανίως ή και ποτέ δεν θα είχαν τη δυνατότητα να βιώσουν στην καθημερινότητά τους.[84] Είναι σημαντικό να επισημάνουμε, προκειμένου να κατανοήσουμε αφενός τους λόγους ύπαρξης της ομοιομορφίας, της στατικότητας και της αυστηρής τυπολογίας της φωτογραφικής πόζας την εποχή εκείνη και αφετέρου τη «μανία» που είχε κυριεύσει τους αστούς, με το νέο είδος της προσωπογραφίας, τον αποκλειστικά δημόσιο χαρακτήρα της.[85] Τα πορτραίτα αυτά, στον βαθμό που κοσμούσαν τα οικογενειακά άλμπουμ ή αποστέλλονταν σε φίλους και συγγενείς, αποτελούσαν ένα είδος διαπιστευτηρίου της ταυτότητας του εικονιζομένου.[86] Ήταν μια αυταπόδεικτα τεκμηριωμένη εικόνα του, που όφειλε, ακριβώς λόγω του αδιαμφισβήτητου –ιδιαιτέρως την εποχή εκείνη– ρεαλισμού της, να προβάλλει, προπαγανδίζοντας ταυτόχρονα, την υλική ευημερία του αστικού τρόπου ζωής.[87] Μέσω των επαγγελματικών ατελιέ και της φωτογραφικής προσωπογραφίας,

---

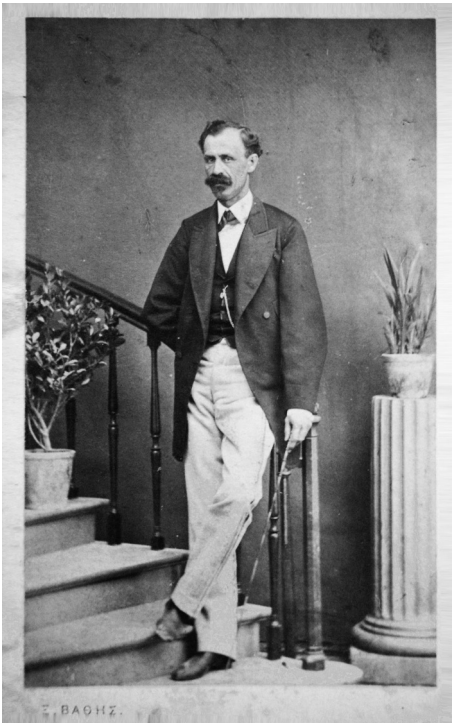
άλλος, αφ' ου ενδυθή τα επίσημα φορέματά του και καλλιεργήση ενώπιον του κατόπρου πρόσωπον, χείρας, πόδας και το λοιπόν σώμα του εντός του εργαστηρίου του εκτυπωτού, κάθηται, κατ' επιταγήν του λειτουργούντος εις την εκτύπωσιν, [...] με την εντολήν του [φωτογράφου] να σταθή ακίνητος ωσεί νεκρός, ιλαρός, ατενίζων ασκαρδαμυκτεί εις μόνην την μηχανήν, και απνευστί όσον δύναται!... Μοναχός Χριστόφορος», *Η Θεία Μάστιξ*, Ερμούπολη, Πανόπη, 1877, σ. 251.

84. **Alan Thomas,** *Time in a frame. Photography and the Nineteenth-Century mind*, Νέα **Υόρκη 1977, σ. 71-73, Fulya Ertem, «The pose in early portrait photography: Ques**tioning attempts to appropriate the past», *Image and Narrative*, 14 (2006) **χωρίς σελιδα**ρίθμηση· πρβλ. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm, τελευταία επίσκεψη 18.5.2012.

85. Η φωτογραφία προσέφερε στην αστική κοινωνία ένα πρόσφορο μέσο ανάδειξης της ιδεολογίας της και κατασκευής και ισχυροποίησης μιας κοινωνικής φαινομενικότητας, ενός κοινού οπτικού κώδικα με παγκόσμια ισχύ. Για τούτο, η φωτογραφική προσωπογραφία ακολούθησε μια αυστηρή και απαρέγκλιτη συνθετική τυπολογία, με στόχο την παρασκευή μιας θεατρικής και ταυτοχρόνως δημόσιας εικόνας προορισμένης να συμβάλει, συμπληρώνοντας τον γραπτό λόγο, στη συγκρότηση μιας νοητικής σύνδεσης αλληλεγγύης μεταξύ των μελών της. Για τη σημασία του έντυπου λόγου βλ. Μπενεντίκτ Άντερσον, *Φαντασιακές κοινότητες*, μτφρ. Ποθητή Χαντζαρούλα, Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σ. 122-123· πρβλ. Jürgen Habermas, *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Νήσος, 1997, σ. 77-78, 85-87 και 91-92 και Susan Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου, Αθήνα, Φωτογράφος, 1993, σ. 32-33.

86. Το 1867 διαβάζουμε, για παράδειγμα, στον αθηναϊκό Τύπο για τους αρραβώνες της πριγκίπισσας Όλγας με τον βασιλιά της Ελλάδας Γεώργιο Α': «[...] η Όλγα δεν εφαίνετο λίαν ευμενώς διατεθειμένη υπέρ του σχεδιαζομένου συνοικεσίου, ότε όμως εγνώρισε προσωπικώς τον Γεώργιον τη ήρεσε τόσον ώστε ευθύς από της πρώτης ημέρας αντήλλαξε μετ' αυτού την φωτογραφίαν της [...]», εφημ. *Εθνοφύλαξ*, 23.5.1867.

87. **Geoffrey Batchen, «Dreams of ordinary life, cartes de visite and bourgeois imagi**nation», *Image & Imagination*, Μόντρεαλ, Λονδίνο, Ίθακα, McGill-Queen's University Press, 2005, σ. 66-67.



Εικ. 13: Ξενοφών Βάθης, Προσωπογραφία άνδρα σε σκάλα, Αθήνα, 1864 π., cdv, Συλλογή Νίκου Πολίτη.



Εικ. 14: Πέτρος Μωραΐτης, Προσωπογραφία ένστολου άνδρα, Αθήνα, 1860 π., cdv, Συλλογή Νίκου Πολίτη.



Εικ. 15: Ανώνυμος, [αποδ. Ξ. Βάθης & Αθ. Κάλφας], Σκακιστές, [Αθήνα], 1861 π., cdv, Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.



Εικ. 16: Γεώργιος Μωραΐτης, Προσωπογραφία άνδρα, Αθήνα, 1874-1875 π., cdv, Ιδιωτική συλλογή.

συγκροτήθηκε, επομένως, μια οπτική φενάκη, μια φαντασιακή και εν πολλοίς ουτοπική εικόνα της ίδιας της κοινωνίας του 19ου αιώνα. Η εικόνα αυτή, στον βαθμό που προσλαμβανόταν από τα μεσοαστικά κοινωνικά στρώματα και από την εργατική τάξη, ιδιαιτέρως προς τα τέλη του αιώνα, επικύρωνε και προωθούσε με έναν «ανώδυνο» σχετικά τρόπο τη θεωρητική συγκρότηση της «ανοικτής» αστικής κοινωνίας.

SUMMARY

Marianna Karali, *Greek 19th Century Photographic Portraiture and Professional Photography*

This publication is based on my graduate thesis «The person in the picture: The Urban Portrait photography in Greece in the 19th century» and investigates the origins, the development and the dissemination of photographic portrait in the Greek society of the 19th century. The document is structured in five distinct sections that examine sequentially: the advent of both the photographic profession and portraiture in Greece in the period 1839-1856, the prime of Greek photography from 1856 to 1880, as depicted in the two main cities of Greece at that time, Athens and Hermoupolis-Syros, the structure and types of photography-related businesses, complementary themes, such as the activity of women in the field of photography and the impact of the portrait photography in the urban layer of the Greek society, as well as the integration of portraiture with the wider, urban-like ideology of the 19th century.