

## ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΥΘΗΡΩΝ 2013

---

ΦΑΡΜΑΚΗ ΜΑΡΙΑ

### Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Όταν οι Αθηναϊκές αρχαιότητες φωτογραφήθηκαν από τον James Robertson

Η πρώτη φωτογραφική τεχνική που εφευρέθηκε στο Παρίσι (1839), ήταν η δαγγεροτυπία<sup>1</sup>. Κύρια χαρακτηριστικά της, η αδυναμία παραγωγής αντιγράφων και καταγραφής της κίνησης. Δύο δεκαετίες αργότερα (μετά το 1852), όταν διαδόθηκε η μέθοδος της Ταλμποτυπίας ή καλοτυπίας<sup>2</sup>, το πρόβλημα μεν της αναπαραγωγής λύθηκε, η αδυναμία όμως καταγραφής της κίνησης λόγω της μεγάλης διάρκειας της λήψης, παρέμεινε. Ακόμα και όταν η καλοτυπία αντικαθίσταται από την τεχνική του υγρού κολλοδίου, το πρόβλημα της κίνησης δεν λύνεται εντελώς<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Η μέθοδος ανακοινώθηκε επίσημα στην Ακαδημία Επιστημών και στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στις 19 Αυγούστου 1839. Πρόκειται για την αποτύπωση, χωρίς τη μεσολάβηση αρνητικού, θετικής εικόνας πάνω σε λεπτό φύλλο επαργυρωμένου χαλκού. Η πλάκα γίνεται φωτοευαίσθητη μετά από μία σύντομη τοποθέτησή της πάνω σε ατμούς ιωδίου. Μετά από τη λήψη της φωτογραφίας, η εμφάνιση του ειδώλου πραγματοποιείται με την τοποθέτηση της πλάκας πάνω σε ατμούς υδραργύρου. Με την τεχνική αυτή, αποδίδονται με εξαιρετική ευκρίνεια οι λεπτομέρειες του θέματος. Η αδυναμία όμως παραγωγής αντιγράφων, σε συνδυασμό με το υψηλό κόστος του εξοπλισμού και τη μεγάλη διάρκεια της λήψης, γεγονός που καθιστούσε σχεδόν απαγορευτική την αποτύπωση της κίνησης, ήταν τα βασικά μειονεκτήματα της τεχνικής. Βλ. σχετικά Σαμπανίκου 2003, σελ.25, 32, Ξανθάκης 1994, σελ. 30 και Αθήνα 1839-1900 2004, σελ. 311.

<sup>2</sup> Την ίδια χρονιά (1839) που στη Γαλλική Ακαδημία Επιστημών, ανακοινώνονταν η εφεύρεση της δαγγεροτυπίας, ο Άγγλος ευπατρίδης William Fox Talbot (1800-1877) παρουσίαζε στη Royal Society, τη μέθοδο της “καλοτυπίας” (αργότερα επικράτησε ο όρος ταλμποτυπία). Πρόκειται για αρνητικές εικόνες που δημιουργούνται πάνω σε χαρτί, όταν αυτό, αφού φωτοευαίσθητοποιηθεί, μετά την εμβάπτιση του σε διάλυμα ιωδιούχου νατρίου και νιτρικού αργύρου, εκτεθεί στη κάμερα. Από το αρνητικό αυτό, μπορούν να προκύψουν απεριόριστες θετικές εικόνες πάνω σε παρόμοια προετοιμασμένα χαρτιά που ονομάζονται χαρτιά άλατος ή ενάλια χαρτιά. Η μέθοδος αυτή, προσφέρει τη δυνατότητα πολλαπλής αναπαραγωγής εικόνων, μειωμένης όμως ευκρίνειας και με έντονη ιώδη υφή. βλ. Gernsheim 1986, σελ. 15· Jeffrey 1997, σελ. 13-17, Marien 2002, σελ. 18, Σαμπανίκου 2003, σελ. 22· Freund 1996, σελ. 29, Clarke 1997, σελ. 41, Ξανθάκης 2002, σελ.23.

<sup>3</sup> Το κολλόδιο (διάλυμα νιτρικής κυτταρίνης σε μείγμα αιθέρα και αλκοόλης), όταν συνδυάζεται με ένα άλας αργύριου και επιστρώνεται στην πλάκα, την φωτοευαίσθητοποιεί. Η μέθοδος αυτή, προσέφερε αρνητικά μεγάλη ευκρίνειας και με μικρότερους χρόνους έκθεσης. Η φωτογραφία με την μέθοδο του υγρού κολλοδίου, θεωρείται στιγμιαία φωτογραφία (οι χρόνοι εκφώτισης ήταν υπόθεση λίγων δευτερολέπτων). Φευγαλέες εκφράσεις και εφήμερες συνθήκες φωτισμού, πλέον καταγράφονται. Ο χρόνος έκθεσης που απαιτείται είναι πολύ μικρότερος. Από το 1850 ως το 1880 περίπου, η τεχνική του υγρού κολλοδίου (σε γυάλινες πλάκες για το σχηματισμό αρνητικών) συνδυάστηκε με τα χαρτιά αλμπουμίνιας-ασπράδι αυγού- (για τις θετικές εικόνες) με αποτέλεσμα την παραγωγή εικόνων υψηλής

Μόλις το 1880, οι φωτογράφοι αποκτούν τη δυνατότητα αποτύπωσης της κίνησης. Με την κυκλοφορία μάλιστα το 1889 των πρώτων ερασιτεχνικών μηχανών, ενθαρρύνονται και οι πρώτοι ερασιτέχνες φωτογράφοι να δοκιμάσουν τις ικανότητές τους.

Η φωτογραφική όμως αποτύπωση του ανθρώπου (έστω και ακίνητου) έλκυε πάντα το ενδιαφέρον των πρώτων φωτογράφων. Έτσι, τα πρώτα χρόνια (ως το τέλος του 1840 περίπου, κατά τη χρήση της δαγγεροτυπικής μεθόδου), η ένταξη της ανθρώπινης μορφής στην εικόνα, γινόταν συνήθως στη διάρκεια της σχεδιαστικής αποτύπωσης του φωτογραφικού θέματος και στη συνέχεια, με βάση το σχέδιο, στο χαρακτηριστικό, ώστε να μπορέσει η τελική εικόνα να δημοσιευτεί στα διάφορα ταξιδιωτικά περιοδικά του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Κατά τη διαδικασία αυτή, ο σχεδιαστής αντέγραφε τη φωτογραφία, κρατώντας όλες τις λεπτομέρειές της, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις έκρινε απαραίτητο να προσθέσει διάφορα καλλωπιστικά στοιχεία, όπως πρασινάδες, παράθυρα και φυσικά το ανθρώπινο στοιχείο που θα έδινε ζωή στο σχέδιο. Υπήρχε φυσικά και η δυνατότητα, κάθε φορά που ο φωτογράφος επιθυμούσε να εντάξει την ανθρώπινη μορφή μέσα στην εικόνα, να υποχρεώνει τα μοντέλα σε μια μεγάλης ή μικρότερης αργότερα διάρκειας ακινησία, στοιχείο που δικαιολογεί πολλές φορές και την αποτύπωση μιας παγερής έκφρασης στα πρόσωπά τους.

Αν τώρα, σε κάποιες λήψεις, οι κάτοικοι της Αθήνας των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα, τύχαινε να βρίσκονται σε κίνηση στο διάστημα των μερικών δευτερολέπτων της φωτογράφισης, μοιραία δεν απεικονίζονταν. Όταν όμως, κατά τύχη δύο άτομα σταματούσαν στο δρόμο για συζήτηση, λόγω της σχετικής τους ακινησίας, υπήρχε η δυνατότητα να περάσουν στην αιωνιότητα, χάρη στη μαγική δύναμη που προσφέρει η φωτογραφική μηχανή. Υπάρχουν βέβαια φορές, που ο αργός χρόνος εκφώτισης, οδηγούσε τις ανθρώπινες φιγούρες και ό,τι άλλο κινούνταν, να καταγράφονται σαν σκιές, σαν περίεργα φαντάσματα, ή να μην αποτυπώνονται καθόλου.

Οι αναγνώστες αυτών των εικόνων αντλούν όχι μόνο αρχαιολογικές πληροφορίες που τις περισσότερες φορές αποτελούν ίσως το κεντρικό θέμα των εικόνων, αλλά βιώνουν και την ενηλικίωση των Αθηνών, την καινούρια αρχιτεκτονική της μορφή, την ανασυγκρότηση των αρχαιολογικών της χώρων, τα μαγαζιά και τα παζάρια της μπροστά από τα αρχαία μνημεία, τα αρχοντικά και τις φτωχογειτονιές της, τη νέα ευρωπαϊκή αισθητική που επιβάλλεται, προσαρμόζεται και τελικά αφομοιώνεται στην ελληνική πραγματικότητα.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι και η παρουσία-αντιπαράθεση των μικροαστικών και των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Οι φωτογράφοι ακούσια ή εκούσια, συνθέτουν την προσωπογραφία της αθηναϊκής κοινωνίας. Η αστική τάξη που αυτή την περίοδο αρχίζει να ισχυροποιείται και να διευρύνει τις δραστηριότητές της, παρουσιάζει ένα φωτογραφικό πρόσωπο που επιβεβαιώνει τη διαφοροποίησή της

και κυρίως την υπεροχή της απέναντι στους φτωχότερους. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζουν ή δείχνουν να αντιλαμβάνονται τα αρχαία μνημεία, προϋποθέτει εκτός από την οικονομική ευρωστία και μια ευρύτερη μόρφωση. Αντίθετα, οι φτωχότερες τάξεις αντιμετωπίζουν τις αρχαιότητες με ένα διαφορετικό τρόπο: τις θεωρούν αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητάς τους και θεωρούν φυσικό τα μικρά παιδιά να παίζουν ανάμεσα στα ερείπια και να φωτογραφίζονται ανεπιτήδευτα μπροστά από αυτά.

Πολλές φορές ο “αναγνώστης”-θεατής των εικόνων, μπορεί να διαβάσει ή καλύτερα να συνειδητοποιήσει τα ιστορικά γεγονότα-στιγμές που εξελίσσονται μπροστά από τα μνημεία. Μελετά δηλαδή τα πρόσωπα ή τις καταστάσεις που υπήρξαν σημαντικές για τον τόπο και την εξέλιξή του, τις περισσότερες φορές γνωστά από αναγνώσματα αλλά που η οπτικοποίησή τους συντελεί στην καλύτερη αποτύπωσή τους στη μνήμη ώστε να διαμορφώνεται μία πιο πλήρης εικόνα για το ιστορικό γίνεσθαι της εποχής.

**Ο James Robertson** γεννήθηκε στο Middlesex της Αγγλίας γύρω στα 1813. Σπούδασε στο πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου και εργάστηκε ως χαράκτης στο Λονδίνο, τη δεκαετία του 1830 και το 1841 μετακόμισε στην Κωνσταντινούπολη όπου εργάστηκε στο αυτοκρατορικό νομισματοκοπείο ως αρχιχαράκτης. Η ενασχόλησή του με τη φωτογραφία ξεκίνησε γύρω στο 1850. Άνοιξε φωτογραφείο στην περιοχή “Πέρα” της Κωνσταντινούπολης, ενώ παράλληλα πραγματοποίησε φωτογραφικές περιοδείες στις γύρω χώρες. Ασχολήθηκε και με την πολεμική φωτογραφία, καταγράφοντας τον πόλεμο της Κριμαίας<sup>4</sup>, την πτώση της Σεβαστούπολης<sup>5</sup> (1855-6) και αργότερα την Ινδική Ανταρσία του 1857-8<sup>6</sup>. Συμμετείχε επίσης με φωτογραφίες του στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού (1855) και στην Έκθεση της Βασιλικής Φωτογραφικής Εταιρείας στο Λονδίνο, ενώ παράλληλα δημοσίευσε χαρακτηριστικά από φωτογραφίες του σε περιοδικά της εποχής. Τον Απρίλιο του 1855 νυμφεύτηκε την αδερφή του φωτογράφου Felice Beato, Leonilda Marie Matilde. Με τον Beato έκανε γύρω στα 1857, φωτογραφικές περιοδείες στους Αγίους Τόπους, την Αίγυπτο, τη Δαμασκό και τη Μάλτα. Το 1867 έκλεισε το φωτογραφείο του και τέσσερα χρόνια αργότερα εγκατέλειψε για λόγους υγείας την

<sup>4</sup> Η φωτογραφική κάλυψη του πολέμου από τον ίδιο και τον συνάδελφό του Roger Fenton (1819-1869) θεωρείται για την ιστορία της φωτογραφίας τα πρώτο πολεμικό ρεπορτάζ. Κωνσταντίνου 1988, σελ. 34.

<sup>5</sup> Τον Ιούνιο του 1854, θα βρεθεί με τη μηχανή του στο Σκούταρι, πόλη του Βοσπόρου, όπου προσωρινά κατέλυσαν τα αγγλικά στρατεύματα και αργότερα στη Σεβαστούπολη (Ιούνιος 1855-Άνοιξη 1856) όπου μαζί με τον αδελφό της γυναίκας του και συνεργάτη του, Felice Beato (1830-1906), αποτύπωσε τα πεδία των μαχών.

<sup>6</sup> Η φωτογραφική κάλυψη της Ινδικής Ανταρσίας του 1857-8 που υπογράφηκε και από τους δύο, (Robertson και Beato), είναι πιθανό να πραγματοποιήθηκε μόνο από τον δεύτερο. Οι λίγες μαρτυρίες της εποχής, δεν συνηγορούν για την παρουσία του Robertson στην Ινδία, ενώ αναφέρονται στον Beato. Στην αρχή της δεκαετίας του '60 φαίνεται να αποσύρεται από την ενεργό δραστηριότητα της ταξιδιωτικής φωτογραφίας και το 1867 κλείνει το φωτογραφείο του στην Κωνσταντινούπολη. Το 1881 εγκαταλείπει την πόλη όπου έζησε 40 χρόνια. Βλ. Κωνσταντίνου 1998.

Κωνσταντινούπολη, προκειμένου να εγκατασταθεί στην Γιοκαχάμα της Ιαπωνίας όπου παρέμεινε ως το θάνατό του, στις 18 Απριλίου 1888<sup>7</sup>.

Η πρώτη επίσκεψη του φωτογράφου στην Αθήνα πραγματοποιήθηκε πιθανόν το διάστημα 1853-54. Η ύπαρξη όμως φωτογραφιών με διπλή υπογραφή Robertson & Beato οι οποίες συγκρινόμενες με εκείνες του 1853-4 φαίνονται μεταγενέστερες, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ήρθε στην Αθήνα και μάλιστα συνοδευόμενος από τον Beato. Το δεύτερο αυτό ταξίδι τοποθετείται γύρω στα 1856.

**Ο James Robertson**, είναι ο φωτογράφος στα έργα του οποίου ουδέποτε σχεδόν απουσιάζει το ανθρώπινο στοιχείο. Οι εικόνες του χαρακτηρίζονται από δύο στοιχεία: τη ζωγραφική αν όχι καταγωγή, τουλάχιστον συγγένεια και τη σκηνοθετική–θεατρική αντίληψη του.

Στην “**Άποψη του Παρθενώνα από νοτιοανατολικά**” (φωτ. 1<sup>8</sup>), οι ανθρώπινες μορφές υιοθετούν ένα ρόλο που είχαν και παλιότερα όχι μόνο στη ζωγραφική αλλά και στη χαρακτική. Το έργο του Ippolito Caffi<sup>9</sup> (1814-1866) “Το εσωτερικό του Παρθενώνα-1843”<sup>10</sup>, αποτελεί το “συγγενικό” παράδειγμα της συγκεκριμένης φωτογραφίας: Και στις δύο εικόνες, απεικονίζεται η δυτική πλευρά του μνημείου (στη φωτ. 1, ο φακός εστιάζει στη βορειοδυτική γωνία), ενώ η παρουσία των ανθρώπων σε πολύ μικρό μέγεθος, αναδεικνύει τις διαστάσεις του μνημείου, (τα χαρακτηριστικά τους είναι δυσδιάκριτα). Ο χωρισμός των μορφών σε ομάδες, η διασπορά τους στο χώρο, η “αδιαφορία” των μοντέλων για την παρουσία του φωτογράφου-ζωγράφου σε συνδυασμό με την υιοθέτηση ρόλων, αποσκοπούν στην απόδοση ζωντάνιας και στα δύο έργα.

<sup>7</sup>Αθήνα 1839-1900 2004, σελ. 317.

<sup>8</sup> Αλβουμινούχο χαρτί άλατος από γυάλινο αρνητικό κολλοδίου, διαστάσεων 25,7 X 30,1 εκ. Ενυπόγραφη στο αρνητικό. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Κωνσταντίνου- Τσιγκάκου 1998, σελ. 69. Πρόκειται για λήψη του εσωτερικού του ναού από ανατολικά προς τα δυτικά. Στο βάθος, διακρίνεται ο δυτικός τοίχος του σηκού, στο κέντρο του οποίου ξεχωρίζει η δυτική θύρα, στη μορφή που είχε μετά το πέρας των επισκευαστικών εργασιών, που πραγματοποιήθηκαν στο διάστημα διακυβέρνησης της αυτοκρατορίας, από τον Ιουλιανό. Δεξιά και αριστερά (στη φωτογραφία 1, διακρίνεται μόνο ο βόρειος πλάγιος τοίχος), ορατή είναι η εσωτερική επιφάνεια των πλευρικών τοίχων του σηκού, συμπληρωμένη από οπτόπλινθους, στο πλαίσιο της αποκατάστασης των καμένων επιφανειών από τον Κ. Πιττάκη. Χαμηλότερα, στο βόρειο τοίχο διακρίνεται η ξύλινη περίφραξη η οποία απομόνωσε ένα μικρό τμήμα του σηκού, με σκοπό να χρησιμοποιηθεί ως χώρος φύλαξης αρχαιοτήτων (η απουσία της ξύλινης περίφραξης στη φωτογραφία 1, υποδεικνύει πιθανόν και μια πιο ύστερη χρονολόγηση της φωτογραφίας). Τα διάσπαρτα αρχιτεκτονικά μέλη στο πρώτο επίπεδο της φωτογραφίας (στη φωτογραφία 1 φαίνονται παρατεταγμένοι οι λίθοι από τη ζωφόρο, που είχαν έρθει στο φως κατά τις ανασκαφές της περιόδου), επιβεβαιώνουν τη χρονολόγηση των φωτογραφιών περίπου στην περίοδο των πρώτων αναστηλωτικών εργασιών. Φαρμάκη 2011, σελ.255, φωτ. 204.

<sup>9</sup>Ιταλός ζωγράφος, κυρίως αρχιτεκτονικών θεμάτων και αστικού τοπίου. Το 1848, επισκέφτηκε την Ελλάδα και την Ανατολή. Βλ. σχετικά Τσιγκάκου 1981, σελ. 122-127 και [www.Wikipedia.gr](http://www.Wikipedia.gr).

<sup>10</sup>Τσιγκάκου 1981, σελ. 125.

Η φωτογραφία επίσης που εικονίζει τη **δυτική όψη του Παρθενώνα (φωτ. 2<sup>11</sup>)**, παρουσιάζει εκπληκτική ομοιότητα με τη ξυλογραφία με θέμα “Η δυτική όψη του Παρθενώνα το 1855”<sup>12</sup>, σε χάραξη J.W.Whymper<sup>13</sup> (ξυλογραφία 1). Οι δυο εικόνες μοιάζουν όχι μόνο ως προς το μέγεθος και στον αριθμό των ανθρώπινων φιγούρων, αλλά ακόμη και στη θέση που στέκονται και στον τρόπο με τον οποίο ποζάρουν. Πιο συγκεκριμένα, και στις δύο εικόνες υπάρχει ένας άντρας που στέκεται με το δεξί χέρι στη μέση και το αριστερό τεντωμένο στη δεύτερη βαθμίδα της κρηπίδας, κάτω από τον τέταρτο κίονα. Πρόκειται για όμοια εικόνα στην ίδια ακριβώς θέση. Στις φιγούρες που εικονίζονται χαμηλότερα, μπροστά από τη θολωτή δεξαμενή<sup>14</sup>, έχουμε μια μικρή παραλλαγή (στη φωτ. 2 ο φουστανελοφόρος βρίσκεται αριστερά του στρατιώτη-ένστολου<sup>15</sup>, ενώ στην ξυλογραφία στα δεξιά). Οι στάσεις

<sup>11</sup>Αλβουμινόχο χαρτί άλατος από γυάλινο αρνητικό κολλοδίου, διαστάσεων 26,3 X 29,1 εκ. Ανυπόγραφη. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Κωνσταντίνου- Τσιγκάκου 1988, σελ. 61. Πρόκειται για κοντινή λήψη από δυτικά. Στο βάθος, ανάμεσα από τους κίονες του δυτικού πτερού και της δυτικής πρόστασης, διακρίνεται ένας κίονας του ανατολικού πτερού, ο δυτικός τοίχος του σηκού, η δυτική θύρα με το υστερορρωμαϊκό ακόμη κατώφλι και στα δεξιά, ανάμεσα στον 5ο και 7ο κίονα, ο μεσαιωνικός πύργος με το εσωτερικό κλιμακοστάσιο. Στο αέτωμα ξεχωρίζει ο πλίνθινος τοίχος στο κέντρο του και χαμηλότερα το μοναδικό σωζόμενο αετωματικό γλυπτό, ο βασιλιάς Κέκροπας με την Πάνδροσο. Ο θριγκός και οι δωρικοί κίονες στέκονται σχεδόν ακέραιοι. Χαμηλότερα, στις βαθμίδες του ναού, δεξιά της ανθρώπινης φιγούρας, διακρίνονται εκτεταμένες απολαξεύσεις και επεμβάσεις. Πρόκειται για τις πρόσθετες βαθμίδες που διαμορφώθηκαν τα μεσαιωνικά κυρίως χρόνια, κατά τη μετατροπή του Παρθενώνα σε χριστιανικό ναό ώστε να διευκολύνεται η είσοδος στο νάρθηκα. Στο πρώτο επίπεδο της εικόνας, φαίνονται κάποια διάσπαρτα αρχιτεκτονικά μέλη και λίγο πιο πάνω, η μεγάλη θολωτή δεξαμενή η παρουσία της οποίας τοποθετεί τη χρονολόγηση της φωτογραφίας πριν το 1858, έτος κατεδάφισης της. Φαρμάκη 2011, σελ. 249, φωτ. 184.

<sup>12</sup> Διαστάσεις 11,7 X 17,8 εκ. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη. Τόπος και Εικόνα 1982, σελ. 290, πίν. 27.

<sup>13</sup>Για τον J. W.Whymper, το μόνο που γνωρίζουμε ήταν ότι ήταν χαράκτης μερικών έργων που περιελήφθησαν στην αναθεωρημένη εκτύπωση του έργου του John Cam Hobhouse. Τόπος και Εικόνα 1982, σελ. 249-259 .

<sup>14</sup>Πρόκειται για τη δεξαμενή που βρισκόταν μπροστά από τη δυτική πλευρά του μνημείου. Στη θολωτή αυτή δεξαμενή ο Κ. Πιτάκης κατά τη διάρκεια της εφορείας του, συγκέντρωσε και φύλαξε πολλά γλυπτά και μάρμαρα. Η δεξαμενή αυτή είχε μήκος 112 αγγλικών ποδών, πλάτος 18 και ύψος 10, ενώ στους τοίχους της βρέθηκαν εντοιχισμένες επιγραφές, ψηφίσματα, ενεπίγραφα βάρθα αγαλμάτων και θραύσματα γλυπτών. Μετά την κατεδάφισή της, τον Αύγουστο του 1858, όσα αρχαία είχαν συγκεντρωθεί εκεί (3.700 κομμάτια), μεταφέρθηκαν στην πυριτιδαποθήκη στα ανατολικά του Ερεχθείου. Μαλλούχου- Tufano, σελ. 28 και Κόκκου 1977, σελ. 164. Σχετικά με την κατεδάφιση βλ. Εφημερίς των Φιλομαθών, Ζ', αριθ. 307, 14 Μαρτίου 1859.

<sup>15</sup>Αν θέλουμε να αποδώσουμε ρόλους στα πρόσωπα, το πιθανότερο είναι ότι ο ένστολος άνδρας είναι ο φύλακας της δεξαμενής (ο ρόλος της ως χώρος φύλαξης αρχαιοτήτων μαρτυρείται και από τα κιγκλιδώματα στα παράθυρα), ο άντρας με τα δυτικού τύπου ρούχα, είναι προφανώς ο ξένος επισκέπτης, ενώ ο φουστανελοφόρος που “συνομιλεί” με τον φύλακα είναι ο οδηγός-ντόπιος του ξένου. Χαριτωμένη λεπτομέρεια που διακρίνεται στη ψηφιακή μεγέθυνση της εικόνας, η παρουσία μιας μαϊμούς στο αριστερό πόδι του φύλακα (κάτι ανάλογο υπάρχει και στο χαρακτηρισκό). Για τους “Φράγκους στην Αθήνα” βλ. Καμπούρογλου, 1995, τόμ. Γ', σελ. 135-141. Οι επισκέπτες-περιηγητές ξεναγούνταν στην πόλη από κάποιον ντόπιο. Για περιγραφές περιηγητών βλ. Κουμαριανού 2005.

πάντως και των δύο είναι ακριβώς όμοιες: Κάθονται πάνω στα αρχαία ερείπια, ο μεν φουστανελοφόρος σκυφτός με το κεφάλι προς τα κάτω, ο δε στρατιώτης, με όρθιο τον κορμό, κοιτάζει μπροστά. Στη φωτογραφία υπάρχει ένα επιπλέον πρόσωπο που δείχνοντας την πλάτη του στους θεατές, ουσιαστικά κλείνει τον κύκλο των δύο προηγούμενων συνομιλητών. Οι εικόνες είναι σχεδόν σύγχρονες, γεγονός που δεν αποκλείει την πιθανότητα αναπαραγωγής της φωτογραφίας από την ξυλογραφία και όχι την καταγωγή της φωτογραφίας από την ξυλογραφία. Ακόμη λοιπόν και την εποχή που θεωρητικά οι φωτογραφίες αναπαράγονται, η τέχνη της χαρακτηριστικής, είναι καθοριστική για τη διάδοση των εικόνων.

Η συγγένεια των έργων του Robertson με έργα ζωγραφικής ή χαρακτηριστικής, αποδεικνύεται και στην “**Άποψη του Παρθενώνα από βορειοδυτικά**” (φωτ. 3<sup>16</sup>). Η γωνία λήψης, ο τρόπος που καδράρεται το θέμα, ακόμη και η απόδοση των σκιών αλλά κυρίως οι διάσπαρτες μέσα στο χώρο μικροσκοπικές φιγούρες, θυμίζουν το έργο του Στίλλινγκ<sup>17</sup> “Η Ακρόπολις των Αθηνών, η δυτική πλευρά του Παρθενώνα. Αθήνα- Ιούνιος 1853”<sup>18</sup>. Η ομοιότητα όμως που υπάρχει με την ξυλογραφία (ξυλογραφία 2) με θέμα “Η βορειοδυτική γωνία του Παρθενώνα το 1855”, σε χάραξη J.W. Whymper<sup>19</sup> είναι ιδιαιτέρως μεγάλη. Τα έργα, που είναι σχεδόν σύγχρονα εικονίζουν δύο άνδρες καθισμένους στις βαθμίδες της δυτικής όψης του ναού (μάλιστα, η ομοιότητα ανάμεσα στα δύο έργα, έγκειται και στον τρόπο, με τον οποίο κάθονται αλλά και στο σημείο-βαθμίδα στην οποία κάθονται). Οι άνδρες έχουν “τοποθετηθεί” ο ένας πίσω από τον άλλον ώστε να δημιουργείται ένας μικρός διαγώνιος άξονας. Ο κάθετος άξονας, που δομείται από την παρουσία των κιόνων του περσού, κυριαρχεί και στις δύο εικόνες. Μικρή παραφωνία σε αυτό, η παρουσία των παράλληλων οριζόντιων τοίχων, στο πρώτο επίπεδο<sup>20</sup>. Η αγάπη του Robertson για το

<sup>16</sup>Χαρτί άλατος από γυάλινο αρνητικό κολλοδίου, διαστάσεων 23,7 X 30 εκ. Ενυπόγραφη στο αρνητικό. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Κωνσταντίνου- Τσιγκάκου 1988, σελ. 67. Πρόκειται για μακρινή λήψη από βορειοδυτικά. Στο βάθος, τμήμα του ανατολικού περσού και λίγο πιο μπροστά, η βόρεια κιονοστοιχία στη μορφή που πήρε μετά τις πρώτες επεμβάσεις του Κ. Πιττάκη. Ανάμεσα από τους κίονες της δυτικής πρόσοψης διακρίνεται ο νότιος πλάγιος τοίχος με τη χαρακτηριστική διχρωμία που επίσης μαρτυρά τις αναστηλωτικές εργασίες του Πιττάκη. Η παρουσία της θολωτής δεξαμενής μπροστά από τη δυτική πρόσοψη του ναού, η οποία εμπόδιζε με τον όγκο της τη θέα των βαθμίδων του ναού, τοποθετεί τη χρονολόγηση της φωτογραφίας μετά το 1858, έτος κατεδάφισής της. Οι παράλληλοι τοίχοι που φαίνονται στο πρώτο επίπεδο, αποτελούν μία πρώτη απόπειρα προστασίας των ελεύθερων αρχιτεκτονικών μελών και γλυπτών από αρχαιοκαπηλικές διαθέσεις. Αργότερα, αυτοί (γύρω στα 1888) θα κατεδαφιστούν. Φαρμάκη 2011, σελ.249, φωτ. 183.

<sup>17</sup>Ο Harold Stilling (1815-1891) άρχισε να σπουδάζει αρχιτεκτονική στην Ακαδημία της Κοπεγχάγης, το 1829. Με υποτροφία επισκέφτηκε τη Ρώμη, την Αθήνα, την Κωνσταντινούπολη και την Αίγυπτο. Στην Αθήνα έφτασε το 1853, όπου έμεινε έξι μήνες. Δημιούργησε μια σειρά από υδατογραφίες με θέμα την Ακρόπολη και την πόλη της Αθήνας. Παπανικολάου-Κρίστενσεν 1985, σελ. 21.

<sup>18</sup>Υδατογραφία, διαστάσεων 29,5 X 46,5 εκ. /168, Ακαδημία Καλών Τεχνών. Παπανικολάου-Κρίστενσεν 1985, σελ. 144, πίν. 168.

<sup>19</sup>Διαστάσεις 11,7 X 7,9 εκ. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη. Τόπος και Εικόνα 1982, σελ. 289, πίν. 25, 26.

<sup>20</sup>Η δόμηση αυτών των τοίχων, ήταν ουσιαστικά ένας τρόπος προφύλαξης των ελεύθερων-πεσμένων αρχιτεκτονικών μελών από την αρχαιοκαπηλία. Είναι γνωστό το πάθος του Κ. Πιττάκη (1798-1863)

καθολικό φως, ισχύει και εδώ, εκμηδενίζοντας ουσιαστικά τη δύναμη και τη σημασία των σκιών.

Η εικόνα “Ο πύργος των ανέμων” (φωτ. 4<sup>21</sup>) παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το έργο του Χ.Κ. Στίλλινγκ “Αθήνα”<sup>22</sup> Είναι ίδια όχι μόνο η γωνία λήψης και η απόσταση του φακού από το θέμα, αλλά ακόμη και ο τρόπος που “καδράρονται” τα δύο μνημεία (ο πύργος των ανέμων και το αγορανομείο). Το ρολόι του Έλγιν στη μέση, δίνει προοπτική στην εικόνα, ενώ η παράλληλη παρουσία του φοίνικα, ενισχύει απλά αυτή την εντύπωση<sup>23</sup>. Το φως αντιμετωπίζεται με τον ίδιο, συνηθισμένο για τον Robertson τρόπο: μικρές σκιές που κρύβουν ελάχιστα. Ομοιότητα υπάρχει και στον τρόπο που έχουν “τοποθετηθεί” οι ανθρώπινες φιγούρες και που χαρακτηρίζει πλέον τον φωτογράφο: μικρές ομάδες διασκορπισμένες στο χώρο. Εδώ έχουμε ουσιαστικά αντιπαράθεση μίας μοναχικής φιγούρας (ξένου στην φωτ.4) μπροστά από το αγορανομείο με μία ομάδα ανδρών κοντά ή πάνω στον τοίχο, βόρεια του μνημείου.

Ο Robertson σπάνια φωτογραφίζει παιδιά ή γυναίκες. Στις εικόνες του εκτίθενται ενήλικοι άνδρες όλων των κοινωνικών τάξεων όπως φαίνεται από τις ενδυμασίες τους; φουστανελοφόροι, βρακοφόροι και άλλοι με λαϊκή ή με δυτικού

---

(υπήρξε έφορος του Δημοσίου Κεντρικού Μουσείου από το 1836), για τις αρχαιότητες και η τακτική να τις εντοιχίζει ή να τις στερεώνει σε ξύλινα πλαίσια αφού προηγουμένως στερεωθούν μεταξύ τους με γύψο και σιδερένια καρφιά. Σαράντα τέτοιους πίνακες με επιγραφές αναφέρει στα 1845 ο F.de Saulcy στην Πινακοθήκη και επτά στα Προπύλαια. Οι τοίχοι αυτοί κατεδαφίζονται γύρω στο 1888 και οι αρχαιότητες μεταφέρονται στο μικρό Μουσείο της Ακρόπολης, στο Belvedere και στον ελεύθερο χώρο ανάμεσα στα δύο Μουσεία. Βλ. σχετικά Κόκκου 1977, σελ.168 και την περιγραφή του Clenze στο Stoneman 1996, σελ. 368-369 και Μαλλούχου -Tufano 1998, σελ.32, 56.

<sup>21</sup> Αλβουμινούχο χαρτί άλατος από γυάλινο αρνητικό κολλοδίου, διαστάσεων 25,4 X 30 εκ. Ενυπόγραφη στο αρνητικό. Μουσείο Φωτογραφίας Δήμου Καλαμαριάς “Χρήστος Καλεμκερής”. Λήψη από νότια. Στο βάθος ο μιναρές που διακρίνεται, ανήκει προφανώς στο τζαμί του Τζισδαράκη. Πιο μπροστά ξεχωρίζει ο πύργος του ρολογιού του Έλγιν και ο χαρακτηριστικός για την περιοχή φοίνικας. Οι στέγες, ανήκουν στα καταστήματα της αγοράς. Στο κέντρο ξεχωρίζει το μνημείο. Ο λιθόκτιστος τοίχος της Εταιρείας (1840) και τα τόξα του Αγορανομείου εικονίζονται σε μεγαλύτερο ύψος, στοιχείο που υποδεικνύει την εξέλιξη των εργασιών στην περιοχή της πλατείας. Οι μακριές σκιές (από δυτικά προς ανατολικά) των θαμώνων της περιοχής, μαρτυρούν-επιβεβαιώνουν την απογευματινή ώρα λήψης. Φαρμάκη 2011, σελ.312, φωτ. 295.

<sup>22</sup> Σχέδιο με μολύβι, διαστάσεων 27 X 42 εκ. Ακαδημία Καλών Τεχνών. Παπανικολάου-Κριστενσεν, 1985, σελ. 157, πίν. 180.

<sup>23</sup> Ο ψηλός πύργος οικοδομήθηκε “δαπάναις του τόπου” το 1811. Το πρώτο ρολόι πάνω σε αυτόν, τοποθετήθηκε το 1814, ως “κατευναστικό” δώρο του Έλγιν προς τους Αθηναίους για τη σύληση των αρχαιοτήτων. Όταν στον αγώνα της ανεξαρτησίας καταστράφηκε, τοποθετήθηκε στον ίδιο πύργο καινούριο ρολόι, δώρο του πατέρα του Όθωνα, βασιλιά της Βαυαρίας, Λουδοβίκου. Το δεύτερο αυτό ρολόι, κήκε στις 9 Αυγούστου, στη μεγάλη πυρκαγιά που αποτέφρωσε τις ξύλινες παράγκες της Αγοράς. Μέρη του μηχανισμού του ρολογιού καθώς και η μαρμάρινη στήλη με την κτητορική επιγραφή του Elgin, φυλάσσονται στο Εθν. Ιστορ. Μουσείο. Βλ. Καμπούρογλου 1990α, σελ. 130, Τασούλας 2003, σελ. 54. Σχετικό και το ποίημα του Αχιλλέα Παράσχου “Εις το ωρολόγιον της αγοράς” 1904: Ένας Μιλόρδος μια φορά, του Σκότους ένας Σκώτος/ Μέσ’ τους ανθρώπους έσχατος, μεσ’ τους αχρείους πρώτος/ ήλθε στη γη της Αθηνάς σ’ άλλο καιρό και χρόνο / κι έστησε το ρολόγι αυτό στην αγορά κολώνα/ κι αυτός δεν πήρε τίποτα , δεν πήρε παρά μόνο/ ολίγα παληομάρμαρα του γέρο-Παρθενώνα. Μέντη 2009, σελ. 119, ό.π. σημ. 212.

τύπου-“φράγκικη”-ενδυμασία, οι οποίοι “ποζάρουν” σε στάσεις φυσικές με μία λανθάνουσα όμως θεατρικότητα ή πόζα, στοιχειοθετώντας μια αναπαράσταση της καθημερινότητας της Αθήνας του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Λόγου χάρη, οι φύλακες των αρχαιοτήτων φορώντας επίσημες στολές, δίνουν πάντοτε το “παρών” πλάι στα μνημεία, ενώ οι φουστανελοφόροι είτε οι επισκέπτες ντυμένοι με δυτικά κοστούμια, απεικονίζονται ανάμεσα στα ερείπια, υποβοηθώντας την αίσθηση της κλίμακας ή σκηνοθετημένοι έτσι ώστε να υπογραμμιστεί κάποιο ενδιαφέρον σημείο του μνημείου είτε -πιθανόν-για να διασκεδάσουν τη μονοτονία των ερειπιώνων.

Η θεατρική-σκηνοθετική του αντίληψη διακρίνεται και στο **“Βόρειο πρόπυλο του Ερεχθείου” (φωτ. 5<sup>24</sup>)** όπου οι περισσότερες φιγούρες εικονίζονται με γυρισμένη την πλάτη στο φακό (όχι παραταγμένοι), σε μια προσπάθεια να αποδοθεί περισσότερη φυσικότητα. Ο Robertson συνηθίζει να χρησιμοποιεί πολλές ανθρώπινες φιγούρες, τις οποίες χωρίζει σε μικρότερα σύνολα διασκορπισμένα στο χώρο και σε διάφορα επίπεδα, ώστε και η εικόνα να οριοθετείται και η σκηνή να ζωντανεύει περισσότερο. Θεωρούμε μάλιστα, ότι αυτό αποτελεί όχι μόνο ένα αναγνωρίσιμο στοιχείο του Robertson, αλλά και ένα στοιχείο που δύναται να ταυτοποιήσει μία ανυπόγραφη εικόνα. Οι άνθρωποι στις φωτογραφίες του δίνουν την εντύπωση ότι ζουν και δραστηριοποιούνται μέσα στις αρχαιότητες, οι οποίες φαίνονται πλήρως ενταγμένες στην καθημερινότητά τους. Ταυτόχρονα δίνεται και η αίσθηση του μεγέθους των μνημείων σε σχέση με τον άνθρωπο.

Και στην εικόνα **“Η νότια όψη του Θησείου από νοτιοανατολικά” (φωτ.6)<sup>25</sup>** ισχύει η ίδια συνταγή: Μπροστά από τη νότια κιονοστοιχία του ναού, απεικονίζονται ομάδες ανδρών σε φυσικές πόζες-με κυρίαρχους τους φουστανελοφόρους (μπορεί να θεωρηθεί και στοιχείο φολκλόρ), χωρισμένοι σε μικρότερα σύνολα και διασκορπισμένοι σε διαφορετικά επίπεδα. Ξεχωριστή η παρουσία των βρακοφόρων, στα αριστερά και δεξιά της εικόνας, οι οποίοι ποζάρουν σε μια τυπική ανδρική πόζα, με τα χέρια στη μέση. Η εναλλαγή των επιπέδων, ενισχύει το βάθος της εικόνας και εντείνει την έννοια της προοπτικής. Ενδιαφέρουσα

<sup>24</sup> Αλβουμινούχο χαρτί άλατος, διαστάσεων 30,8 X 26 εκ. Αθήνα Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Αθήνα 1839-1900 2004, σελ. 109 και πίν. 59 και Κωνσταντίνου 1998, σελ. 87, πίν. 14. Πρόκειται για κοντινή λήψη του βόρειου πρόπυλου από δυτικά. Στο βάθος, στα δεξιά της φωτογραφίας, μόλις που φαίνονται κάποια από τα μεταγενέστερα προσκτίσματα των Προπυλαίων. Στο κέντρο, διακρίνεται ο δυτικός κίονας. Η παρουσία του κιονοκράνου και των δύο σιδερένιων στεφάνων του προς ενίσχυση των ανωτέρων σπονδύλων του, πιστοποιεί τις εργασίες του Κ. Πιττάκη το διάστημα 1837-1840. Χαμηλότερα, φαίνεται η θύρα που οδηγεί στο πρόδρομο του δυτικού τμήματος ενώ στα δεξιά της, μόλις που διακρίνεται η μικρότερη που οδηγεί στο Πανδρόσειο. Στα αριστερά της εικόνας, στο πρώτο επίπεδο, ξεχωρίζει ο βόρειος τοίχος, μερικώς αναστηλωμένος, επίσης από τον Κ. Πιττάκη. Στο πρώτο επίπεδο τα αρχιτεκτονικά μέλη, είναι προφανώς αποτέλεσμα της καταστροφής που υπέστη το μνημείο μετά την κατάρρευση της στέγης του. Φαρμάκη 2011, σελ. 271, φωτ. 230.

<sup>25</sup> Αλβουμινούχο χαρτί άλατος, διαστάσεων 23,7 X 29,6 εκ. Αθήνα, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Αθήνα 1839-1900 2004, σελ. 123, πίν. 78 και Αντωνιάδης 2008, σελ. 91, πίν. 1.



όχι μόνο η ποικιλία των στάσεων και χειρονομιών που πιθανόν να είναι αποτέλεσμα των σκηνοθετικών οδηγιών του φωτογράφου, αλλά και η ξεχωριστή επαφή των ανθρώπων με τις αρχαιότητες. Έτσι οι τρεις άνδρες του δεύτερου επιπέδου, κάθονται παρατακτικά (ο ένας δίπλα από τον άλλο) πάνω σε αρχαίους μαρμάρινους θρόνους ενώ πίσω τους διακρίνεται μία μαρμάρινη σαρκοφάγος. Μια ομάδα των τεσσάρων ανδρών που βρίσκεται λίγο πιο μπροστά, συνδιαλέγεται σχηματίζοντας κύκλο και άλλοι δύο, φουστανελοφόροι επίσης, ξεκουράζονται σε χαλαρές στάσεις, (ο ένας ημιεκκλιμένος) στη βάση του ακέφαλου αγάλματος της Νίκης από τα Μέγαρα<sup>26</sup>.

Η προσπάθεια απόδοσης της φυσικότητας με έντονα σκηνοθετικά-θεατρικά στοιχεία, γίνεται και στην **“Πύλη της Αθηνάς Αρχηγέτιδας στην Ρωμαϊκή Αγορά”** (φωτ. 7<sup>27</sup>), όπου οι άνθρωποι είναι διασκορπισμένοι στο χώρο, ποζάροντας σχεδόν σαν επαγγελματίες ηθοποιοί, κάτω από τους κίονες<sup>28</sup>. Στο κέντρο βέβαια οι δυο φουστανελοφόροι, παρόλο που στήθηκαν ώστε να δοθεί η εντύπωση ότι κουβεντιάζουν, η σχεδόν μετωπική τους στάση, υστερεί από το αποτέλεσμα, φυσικότητα. Μια μεγάλη οριζόντια σκιά, στο πρώτο επίπεδο της φωτογραφίας, αλλά και μικρότερες πάνω στα παρακείμενα σπίτια, “ξενίζει” τον θεατή και ανατρέπει τα μέχρι τώρα δεδομένα για τον Robertson.

Η φωτογραφία **“Άποψη του κατώτερου τμήματος του Μνημείου του Φιλοπάππου από βορειοδυτικά”**(φωτ. 8<sup>29</sup>), χαρακτηρίζεται επίσης από θεατρικότητα. Οι δύο στα αριστερά, άνθρωποι της λαϊκής τάξης, “συνομιλούν” αδιαφορώντας για τον φακό ενώ ο τρίτος, αστός, ποζάρει καθισμένος στη βάση του μνημείου, κοιτώντας κατάματα το φακό και εκπέμποντας το συναίσθημα της πλήρους συνείδησης της ανώτερης κοινωνικής του θέσης. Ενδιαφέρουσα είναι η ενδυματολογική επιλογή του φουστανελοφόρου, ενδεικτική της οικονομικής κατάστασης του μεγαλύτερου μέρους τους πληθυσμού: πάνω από την παραδοσιακή

<sup>26</sup> Φαρμάκη 2011, σελ. 284, φωτ. 252.

<sup>27</sup> Αλβουμινούχο χαρτί άλατος, διαστάσεων 32,5 X 24,6 εκ. Αθήνα Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Αθήνα 1839-1900 2004, σελ. 134, πίν. 91 και Κωνσταντίνου 1998, σελ.127, πίν. 34. Πρόκειται για κοντινή λήψη από δυτικά. Στο βάθος δεξιά, ανάμεσα από τους κίονες του πρόπυλου, διακρίνονται τα πρώτα αθηναϊκά σπίτια. Η απουσία της Εκκλησίας της Σωτείρας της Παζαρόπορτας στα νότια του μνημείου, υποδεικνύει την ύστερη χρονολογία της φωτογραφίας. Φαρμάκη 2011, σελ. 306, φωτ. 287.

<sup>28</sup> Στην πλατεία Μοναστηρακίου και στην περιοχή του Αγίου Φιλίππου (στην οδό Αδριανού, απέναντι από την είσοδο της Αρχαίας Αγοράς) συχνάζει ο κόσμος της Αγοράς. Εδώ θα βρει κανείς τον λούστρο, τον ταβερνιάρη, τον υπηρέτη, τον ύποπτο και τον τεμπέλη. Σκαλτσά 1983, σελ.355 και Τασούλας 2003, σελ. 88.

<sup>29</sup> Αλβουμινούχο χαρτί άλατος, από γυάλινο αρνητικό κολλοδίου διαστάσεων 27,1 X 25,3 εκ. Ενωτόγραφο στο αρνητικό. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Κωνσταντίνου 1998, σελ. 107, πίν. 24. Η φωτογραφία αυτή παρουσιάζει ενδιαφέρον, λόγω κυρίως των νεότερων χαραγμάτων (διαβάζονται καθαρά στην ψηφιακή μεγέθυνση) που υπάρχουν στη βάση και στη ζωφόρο του μνημείου. Σε ένα μάλιστα από αυτά διακρίνεται και η χρονιά γραφής του- 1851. Φαρμάκη 2011, σελ. 320, φωτ.312.

ενδυμασία, φορά γιλέκο και σακάκι δυτικού τύπου. Οι μίξεις των ενδυματολογικών στύλ είναι πολύ συνηθισμένες. Η λήψη είναι κοντινή και αναπόφευκτα σχεδόν, το μνημείο κυριαρχεί στην εικόνα. Η διαγώνια σκιά πάνω από το πρόσωπο του “αστού” δεν οφείλεται σε κάποιον ιδιαίτερο χειρισμό του φωτός από τον φωτογράφο, αλλά στην ιδιομορφία της πώρινης κρηπίδας.

Ποικίλες και ενδιαφέρουσες είναι οι ενδυματολογικές επιλογές και στην **“Άποψη του ναού του Ολυμπίου Διός από ανατολικά”** (φωτ.9)<sup>30</sup> όπου 14 άνθρωποι, εκπρόσωποι όλων των τάξεων, χωρισμένοι σε 4 ομάδες “ποζάρουν” ανάμεσα στους κίονες του ναού του Ολυμπίου Διός. Η χειρονομία στήριξης του κεφαλιού με το χέρι επαναλαμβάνεται με μικρές παραλλαγές στον τρόπο που το χέρι ακουμπά στο πρόσωπο. Η χειρονομία αυτή που διαφαίνεται και στον **“Πύργο των Ανέμων από βορειοδυτικά”** (φωτ. 10<sup>31</sup>) -στον κύριο στα αριστερά της εικόνας-, ένδειξη αυτοσυγκέντρωσης και περισυλλογής, (ανάλογο στη γλυπτική “ο σκεπτόμενος” του Rodin) εξυπηρετεί και εδώ την εξασφάλιση της ακινησίας λόγω τεχνικής αναγκαιότητας.

Ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο απορρέει από τον **“Πύργο των Ανέμων από νοτιοανατολικά”** (φωτ. 11)<sup>32</sup> και την **“Άποψη του κατώτερου τμήματος του**

<sup>30</sup> Αλβουμινούχο χαρτί άλατος από γυάλινο αρνητικό κολλοδίου, διαστάσεων 29,9 X 25,1 εκ. Ενυπόγραφη στο αρνητικό. Αθήνα, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Κωνσταντίνου-Τσιγκάκου 1988, σελ. 115, πίν. 28 και Φαρμάκη 2011, σελ. 138, φωτ.4.

<sup>31</sup> Αλβουμινούχο χαρτί άλατος από γυάλινο αρνητικό κολλόδιο, διαστάσεων 32,6 X 25 εκ. Ενυπόγραφη στο αρνητικό. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Κωνσταντίνου-Τσιγκάκου 1988, σελ.121. Πρόκειται για κοντινή λήψη από βόρεια. Στο βάθος, οι βόρειες υπώρειες του ιερού βράχου. Χαμηλότερα στα αριστερά της φωτογραφίας, ο ναός που διακρίνεται με τα μονόλοβα παράθυρα και το ενιαίο πάνω από αυτά πλαίσιο, είναι πιθανόν η εκκλησία του Αγίου Σπυρίδωνα και της Αγίας Ζώνης. Στα δεξιά, μόλις που φαίνονται τα τόξα του Αγορανομείου. Το μνημείο περιβάλλεται από τον λιθόκτιστο τοίχο της Αρχαιολογικής Εταιρείας (1840). Στο κέντρο της εικόνας, ο πύργος. Κάτω από το γείσο διακρίνονται οι άνεμοι Καικίας και Βορέας και χαμηλότερα τα δύο πρότυπα του μνημείου. Στο πρώτο επίπεδο της φωτογραφίας φαίνεται η ξύλινη περίφραξη στην είσοδο με δύο πεσσίσκους εκατέρωθεν αυτής. Στην ψηφιακή μεγέθυνση, στο χώρο μέσα και έξω από αυτή, διακρίνονται τμήματα από αγάλματα και αρχιτεκτονικά μέλη. Ο δρόμος μπροστά από το μνημείο είναι η σημερινή οδός Αιόλου. Φαρμάκη 2011, σελ. 313, φωτ. 298.

<sup>32</sup> Αλβουμινούχο χαρτί άλατος από γυάλινο αρνητικό κολλόδιο, διαστάσεων 30,5 X 25,6 εκ. Ενυπόγραφη στο θετικό, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Κωνσταντίνου – Τσιγκάκου 1988, σελ.118. Πρόκειται για κοντινή λήψη από νοτιοανατολικά. Το μνημείο κυριαρχεί σε ολόκληρη την εικόνα. Κάτω από το γείσο διακρίνονται οι άνεμοι: Νότος, Εύρος, Ζέφυρος. Στα αριστερά, μόλις που διακρίνεται ο ξύλινος οικίσκος-φυλάκιο. Στο πρώτο επίπεδο, ο λιθόκτιστος οκταγωνικός τοίχος της Αρχαιολογικής Εταιρείας (1840). Φαρμάκη 2011, σελ. 313, φωτ. 297.

**Μνημείου του Φιλοπάππου από βορειοδυτικά”** (φωτ. 8). Αν παρατηρήσουμε καλύτερα το φουστανελοφόρο και στις δύο φωτογραφίες, θα δούμε ότι πρόκειται ακριβώς για τον ίδιο άνθρωπο, καθώς και στις δύο εικόνες διακρίνεται καθαρά το πρόσωπό του. Είναι εντυπωσιακό ότι ακόμη και οι ενδυματολογικές του επιλογές είναι ακριβώς οι ίδιες. Αλλά και στον τρόπο στάσης υπάρχουν πολλές ομοιότητες: λυγισμένο γόνατο, το αριστερό χέρι στη μέση. Στη φωτογραφία 11 δεν υπάρχει βέβαια τεχνικά η δυνατότητα να έχει σηκωμένο το δεξί χέρι, γιατί στηρίζεται στον λίθινο χαμηλό περίβολο του μνημείου. Αποδεδειγμένα λοιπόν ο Robertson χρησιμοποιεί ανθρώπους σε ρόλο μοντέλου, και μάλιστα έχει συγκεκριμένους ανθρώπους με τους οποίους συνεργάζεται.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθήνα 1839-1900 2004

Φ. Κωνσταντίνου - Α. Τσίργιαλου, *Αθήνα 1839-1900, φωτογραφικές μαρτυρίες*, Αθήνα 2004.

Αντωνιάδης 2008

Κ. Αντωνιάδης (επιμ.), *Η Δημιουργική Φωτογραφία στην Αρχαιολογία*, Αθήνα 2008.

---

- Καμπούρογλου 1990 α Δ. Καμπούρογλου, *Αι παλαιαί Αθήναι*, Αθήνα 1990.
- Καμπούρογλου 1995 Δ. Καμπούρογλου, *Ιστορία των Αθηναίων, Περίοδος πρώτη, 1456-1687*, τόμ. Α, Β, Γ, επανέκδοση με ευρετήριο, Αθήνα 1995.
- Κόκκου 1977 Α. Κόκκου, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία*, Αθήνα 1977.
- Κολιόπουλος 1979 Ι. Κολιόπουλος, *Ληστές: Η κεντρική Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1979.
- Κουμαριανού 2005 Αικ. Κουμαριανού, *Αθήνα, η πόλη, οι άνθρωποι, αφηγήσεις και μαρτυρίες 12<sup>ος</sup> - 19<sup>ος</sup>*, Αθήνα 2005.
- Κωνσταντίνου-Τσιγκάκου 1998 Φ. Κωνσταντίνου – Φ.Μ.Τσιγκάκου, *Φωτογραφίες του James Robertson “Αθήνα και Ελληνικές Αρχαιότητες” 1853-54. Από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1998.
- Μαλλούχου-Tufano 1998 Φ. Μαλλούχου-Tufano, *Η αναστήλωση των Αρχαίων μνημείων στην νεώτερη Ελλάδα (1834-1939)*, Αθήνα 1998.

- Μέντη 2009 Δ. Μέντη, *Η Αθήνα από τον 19ο στον 21ο αιώνα, μία λογοτεχνική περιδιάβαση από την παλιά ως τη σημερινή εικόνα της πόλης*, Αθήνα 2009.
- Ξανθάκης 1994 Α. Ξανθάκης, «Ιταλοί φωτογράφοι στην Ελλάδα τον 19<sup>ο</sup> αιώνα», στο περ. *Όπτικον*, Μάρτιος 1994.
- Ξανθάκης 1994β Α. Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1939-1960*, Αθήνα 1994.
- Ξανθάκης 1998 Α. Ξανθάκης, «Πρώτες φωτογραφήσεις 1839-1860, η γέννηση της φωτογραφίας στην Ελλάδα και οι πρώτοι Έλληνες φωτογράφοι», στην Εφημ. Καθημερινή, Επτά ημέρες, 14/6/1998.
- Ξανθάκης 2002 Α. Ξανθάκης, *Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής*, 2002.
- Παπανικολάου - Κρίστενσεν 1985 Α. Παπανικολάου - Κρίστενσεν, *Αθήνα, 1818-1853 Έργα Δανών Καλλιτεχνών*, Αθήνα 1985.
- Σαμπανίκου 2003 Ε. Σαμπανίκου, *Φωτογραφία και Ζωγραφική 19<sup>ο</sup>ς και 20<sup>ο</sup>ς*, Αθήνα 2003.
- Σκαλτσά 1983 Μ. Σκαλτσά, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1983.

- Τασούλας 2003 Μ. Τασούλας, *Αθηναίων Σεβάσματα, Ναοί της Αρχαίας Αγοράς και ξεχασμένα εκκλησάκια της Παλιάς Αθήνας*, Αθήνα 2003.
- Τόπος και Εικόνα 1982 *Τόπος και Εικόνα, χαρακτηριστικά ξένων περιηγητών για την Ελλάδα, 19<sup>ος</sup> αι, τόμ. Δ΄*, Αθήνα 1979.
- Τσιγκάκου 1981 Φ. Μ. Τσιγκάκου, *Ανακαλύπτοντας την Ελλάδα, Ζωγράφοι και περιηγητές του 19<sup>ου</sup> αι.*, Αθήνα 1981.
- Τσίργιαλου 2003 Α. Τσίργιαλου, “Ξένοι Φωτογράφοι στην Αθήνα”, Εφημ. Καθημερινή, στο Ένθετο *Επτά Ημέρες*, 23-11-2003.
- Φαρμάκη 2011 Μ. Φαρμάκη, *Η φωτογραφική απεικόνιση των Αρχαίων Μνημείων κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, η περίπτωση της Αθήνας*, αδημοσ. Διδακτ. Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011.
- Clarke 1997 G. Clarke, *The Photograph*, Oxford 1997.
- Freund 1996 G. Freund, *Φωτογραφία και κοινωνία*, Αθήνα 1996.
- Gernsheim 1986 H. Gernsheim, *A Concise History of Photography*, New York 1986.
- Jeffrey 1997 I. Jeffrey, *Φωτογραφία, συνοπτική ιστορία*,

μετάφραση Η. Παπαϊωάννου, Αθήνα 1997

Marien 2002

W. M. Marien, *Photography: A cultural history*, London 2002.