

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ
ΟΠΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΘΕΣΕΙΣ ΜΕ ΦΟΝΤΟ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Οπτικές και θέσεις με φόντο την Αθήνα

Επιστημονική Επιμέλεια:
ΤΙΤΙΚΑ ΚΑΡΑΒΙΑ - ΗΩ ΠΑΣΧΟΥ

ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΩΓΗ:



ONASSIS
ΚΟΙΝΟΦΕΛΕΣ
ΙΔΡΥΜΑ

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ:



ONASSIS
ΣΥΝΔΕΙΣΜΟΣ
ΥΠΟΤΡΟΦΩΝ

 ποταμός

ΑΘΗΝΑ 2016

*Η Εικόνα της πόλης
Εκεί όπου η αρχιτεκτονική συναντά τη ζωή που αλλάζει*

© 2016, Σύνδεσμος Υποτρόφων Ιδρύματος Ωνάση

Επιμέλεια δοκιμίων - διόρθωση: Γαβριέλλα Σωτηροπούλου
Σχεδιασμός εξωφύλλου: Δάφνη Κουγέα
Σελιδοποίηση: Βίβιαν Γιούρη

Παραγωγή: Εκδόσεις ΠΟΤΑΜΟΣ
Ξενοκράτους 48, 106 76 Αθήνα,
τηλ. 210 7231271, 215 5403723, fax 210 7254629
www.potamos.com.gr, info@potamos.com.gr

ISBN 978-960-545-068-7

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αθήνα, η εικόνα της πόλης και άλλες αφηγήσεις 9

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εικόνα της πόλης: αναγνώσεις και διακυβεύματα 13

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΧΘΕΣ. ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ

Ηώ Πάσχου

Προς μια αρχαιολογία των εικόνων: Αθήνα 21

Jean-Philippe Garric

Πόλη και ύπαιθρος: η Ρώμη μεταξύ αρχαιολογίας και γραφικότητας (pittoresque) στη φωτογραφική συλλογή του Parker (1864-1879) 33

Κώστας Ιωαννίδης - Ελένη Μουζακίτη

Τεχνολογίες θέασης στις αρχές του 20ού αιώνα:
η πόλη στη «φαινογραφία» του Περικλή Γιαννόπουλου
και τα στερεοσκοπικά ταξίδια του Rufus Richardson 45

Ιωάννα Ν. Κονδύλη

Αθήνα: Θέατρο και Δίκαιο. Δυο ματιές σε μια εικόνα 57

Αλίκη Σπυροπούλου

Η λογοτεχνική ανάγνωση της Αθήνας στα τέλη του 19ου αιώνα 73

Πέγκυ Καρπούζου - Τιτίκα Καραβία

Πλάνητες στην Αθήνα της μετανεωτερικότητας:
όψεις της ρευστής πόλης σε διηγήματα του τέλους του 20ού αιώνα 87

Θανάσης Μουτσόπουλος

Φωτογραφημένο Χάος: η Αθήνα μεταξύ 1980 και Κρίσης 105

Μαρία Μοίρα

Αναζητώντας την ηδονή του τόπου μέσα από
τη φωτογραφική εικονογραφία της μετανεωτερικής πόλης 121

Άννα Πούπου

Αυτή δεν είναι η Αθήνα: η πόλη που φαίνεται, η πόλη που δεν φαίνεται
και η πόλη που περισσεύει 135

Ειρήνη Σηφάκη

Πορτρέτα και διαδρομές μιας «χαμένης γενιάς» στην Αθήνα:
νέες αφηγήσεις για την πόλη και τις νεανικές κουλτούρες 151

ΒΙΩΜΑΤΙΚΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ

Αγγελική Σβορώνου

Fête de nuit: φωτογραφίζοντας την πόλη που κοιμάται 169

Κωνσταντίνος Θωμόπουλος

Νυχτερινά τοπία μιας πόλης που έζησα, μιας πόλης που ζω:
από τα Νυχτερινά στην αρχιτεκτονική της φωτογραφίας
και τη φωτογραφία αρχιτεκτονικής 185

Χαρίκλεια Χάρη

Ονειροπολήσεις ενός μοναχικού περιπατητή:
διαδρομές, παρατήρηση και βιωματική εμπειρία 191

Γιάγκος Αθανασόπουλος

Αθηναϊκό οδοιπορικό 2003-2015: περί αστικού τοπίου και άλλων τινών 197

Ηώ Πάσχου

Η Αθήνα μέσα από το βλέμμα των ερασιτεχνών φωτογράφων:
ένα διαχρονικό ταξίδι 201

Εριφύλη Βενέρη - Λουκάς Μπαρτατίλας

Από την Αθήνα μέσω Βερολίνου στην Αθήνα 211

Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος

«Σε αναζήτηση του Ερωτήματος»: η βιωματική τοπολογία της πόλης
μέσα από το παράδειγμα του Bergen της Νορβηγίας 221

Η κινηματογραφική Αθήνα:

ο Νίκος Παναγιωτόπουλος μιλάει στον Τάσο Μπουλμέτη 237

ΝΕΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Stephen Mayes

Από τη Μνήμη στην Εμπειρία: πώς το κινητό τηλέφωνο μεταμορφώνει
τη σχέση μας με την εικόνα 253

Christian Gattinoni

Χορογραφώντας (σ)την πόλη... 261

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ 262

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αθήνα, η εικόνα της πόλης και άλλες αφηγήσεις

Τον Νοέμβριο του 2013, ο Σύνδεσμος Υποτρόφων του Ιδρύματος Ωνάση διοργάνωσε την πρώτη ημερίδα με θέμα τη φωτογραφία και την πόλη των Αθηνών. Με κεντρικό άξονα τους προβληματισμούς που πηγάζουν από την απεικόνιση, την αισθητική και την τεχνική του μέσου, Έλληνες και ξένοι ομιλητές, από τον ακαδημαϊκό και τον εικαστικό χώρο, έθεσαν προβληματισμούς με στόχο την επανερμηνεία του αστικού τοπίου ως στοιχείου συλλογικότητας, τη σημασία της βιωματικής εμπειρίας του τόπου, τη δημιουργία ενός στοχαστικού επαναπροσδιορισμού της μνήμης και της αίσθησης του χώρου.

Φωτογράφοι, αρχιτέκτονες, ακαδημαϊκοί, σκηνοθέτες ανέλυσαν την έννοια του τυχαίου αλλά και της ικανότητας της φωτογραφίας να αναδεικνύει τον αστικό ιστό, τους ανθρώπους, τις συνήθειες, την κουλτούρα, την οικονομία αλλά και, εντέλει, την ιστορία μιας πόλης. Οι πρώτες απεικονίσεις έχουν θέμα τα αρχαία μνημεία, και το 1893 δημιουργούνται οι πρώτες δαγγεροτυπίες, οι οποίες απεικονίζουν την Ακρόπολη. Σταδιακά, αναπτύσσονται η τουριστική και η αναμνηστική φωτογραφία, ενώ αρχίζουν να εκδίδονται λευκώματα με θέμα την Αθήνα, αφού όλο και περισσότεροι φωτογράφοι, ιδιαίτερα τον 20ό αιώνα, επισκέπτονται την πόλη. Κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα αρχίζουν να καταγράφονται από τον φακό.

Στην περιπλάνησή μας μέσω των φωτογραφιών ξεπηδούν πολυκατοικίες και νεοκλασικά κτίρια, άσφαλτος, μπετόν και δέντρα, το ιδιωτικό και το δημόσιο, η σκοτεινή πόλη με τα φωτεινά παράθυρα στο κέντρο και στα προάστια.

Η ημερίδα, που φιλοξενήθηκε με μεγάλη επιτυχία στη Μικρή Σκηνή της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, ολοκληρώθηκε με την προβολή ενός slide show από φωτογραφίες φοιτητών και μελών του Συνδέσμου Υποτρόφων από την Αθήνα του 2013, με ήχους της πόλης, το οποίο επιμελήθηκε η Ελπίδα Κοντογιάννη, τελειόφοιτη του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Μέσων του ΤΕΙ Αθηνών. Επιλεγμένες φωτογραφίες από τη συγκε-

Πώς φωτογραφίζουμε την πόλη μας;
Πώς συνδέουμε τελικά την πραγματικότητα και την ερμηνεία της Αθήνας μέσα από τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, το θέατρο και την τέχνη;

κριμένη παρουσίαση συνοδεύουν ορισμένα από τα κείμενα του παρόντος τόμου.

Στόχος της συγκεκριμένης έκδοσης δεν είναι μια καταγραφή των εισηγήσεων σε έντυπη μορφή αλλά μια προσπάθεια δημιουργίας ενός τρόπου σκέψης και προβληματισμού σχετικά με τη σημασία της Αθήνας ως μορφής και αφορμής έκφρασης. Συνοδεύονται από τα κείμενα επιλεγμένων εισηγήσεων της δεύτερης ημερίδας, που πραγματοποιήθηκε με διευρυμένη θεματική και ιδιαίτερα αυξημένη προσέλευση κοινού, στη Μικρή Σκηνή της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, τον Ιούνιο του 2015.

Αυτήν τη φορά, προσκεκλημένοι από όλο το φάσμα των επιστημών και των τεχνών μάς «ξενάγησαν» με τις ομιλίες τους σε μια διαφορετική Αθήνα, όχι μόνο μέσα από τη φωτογραφία, αλλά και μέσα από τον κινηματογράφο, το θέατρο, τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική και τις σύγχρονες εικαστικές προσεγγίσεις.

Στόχος της ημερίδας ήταν να ξαναδούμε την πόλη της Αθήνας εκ των έσω, να ανακαλύψουμε τις μικρές της πόλεις, τις γειτονιές, την ιστορία και τις αφηγήσεις της. Στο εγχείρημα αυτό διερευνήθηκαν από τους ομιλητές τα ακόλουθα ερωτήματα:

Πώς μπορούμε να αποτυπώσουμε την πόλη μας τη νύχτα;

Με ποιον τρόπο το θεατρικό σκηνικό παραπέμπει και αναδεικνύει τον μεταβαλλόμενο αθηναϊκό αστικό χώρο και τη δυναμική των σχέσεων που αναπτύσσονται στο πλαίσió του;

Πώς επανακαθορίζεται η ταυτότητα της Αθήνας σε κείμενα της μετανεωτερικής λογοτεχνίας μέσα από τη ματιά του περιπλανώμενου στην πόλη αφηγητή;

Πόσο καλά γνωρίζουμε τις αθηναϊκές στοές;

Ποια η σχέση της πόλης με τα αρχαία μνημεία;

Με στόχο τον επαναπροσδιορισμό μας ως προς την καθημερινότητα του αστικού τοπίου, οι ομιλητές της ημερίδας μάς παρουσίασαν την Αθήνα, ο καθένας με τη δική του ματιά, καλλιτεχνική, θεωρητική, διεπιστημονική ή διακλαδική. Ιδιαίτερη αναφορά έγινε στο έργο νέων δημιουργών που ζουν και σπουδάζουν στην Αθήνα και στον τρόπο που την ανακαλύπτουν βήμα βήμα, φωτογραφίζοντας.

Η προσέγγιση που επιλέξαμε στη συγκεκριμένη έκδοση όσον αφορά την φωτογραφία προϋποθέτει ένα συμβάν, μια δράση, ένα γεγονός με εργαλείο θέασης την πόλη. Δίχως συμβάν δεν υπάρχει φωτογραφία. Σύμφωνα με τον Σαρτρ:

«Οι φωτογραφίες μιας εφημερίδας μπορούν κάλλιστα να μη μου λένε τίποτα, δηλαδή να τις κοιτάζω δίχως να κάνω υπαρξιακή τοποθέτηση. Έτσι,

τα πρόσωπα που βλέπω τη φωτογραφία τους έχουν αποδοθεί καλά από τούτη τη φωτογραφία, αλλά δίχως να έχουν υπαρξιακή θέση [...]. Μπορούν, άλλωστε, να βρεθούν περιπτώσεις όπου η φωτογραφία μ' αφήνει σε μια τέτοια κατάσταση αδιαφορίας, ώστε να μην εκτελώ ούτε την εικονοθέτηση. Η φωτογραφία συγκροτείται συγκεχυμένα σε αντικείμενο, και τα πρόσωπα που εικονίζονται σ' αυτήν είναι βέβαια συγκροτημένα σε πρόσωπα, αλλά μόνο λόγω ομοιότητας με ανθρώπινα όντα, δίχως ιδιαίτερη αναφορικότητα. Κυμαίνονται ανάμεσα στις όχθες της αντίληψης, στις όχθες του σημείου και της εικόνας, δίχως να προσεγγίζουν σε καμία απ' αυτές».¹

Στην προσπάθειά μας αυτή, θελήσαμε να προσφέρουμε μια ξεκάθαρη θέαση με πολλαπλές ερμηνείες και να συστήσουμε στο αναγνωστικό κοινό το περιβάλλον της Αθήνας μέσα στον οποίο υπάρχουμε, αλλά ίσως δεν τον παρατηρούμε αρκετά.

Μας ενδιέφερε κάθε χώρος στην πιο αφηρημένη του μορφή. Με τη βοήθεια των κειμένων και των φωτογραφιών που ακολουθούν, να κατανοήσουμε το γεγονός ότι δεν ζούμε απλά σε ένα συγκεκριμένο κτίριο, ή σε μία συγκεκριμένη τοποθεσία, αλλά ότι είμαστε μέρος ενός συνόλου πάνω σε έναν πλανήτη που τρέχει με απίστευτους ρυθμούς.

* * *

Θα θέλαμε να εκφράσουμε τις θερμές μας ευχαριστίες για τη συμπαράσταση και την αμέριστη βοήθειά τους στη Χαρά Σύρου, υπεύθυνη του Συνδέσμου Υποτρόφων του Ιδρύματος Ωνάση, την πάντοτε διαθέσιμη για τον Σύνδεσμο *Frédérique Χατζηαντωνίου*, τον πολύτιμο Δημήτρη Δρίβα, υπεύθυνο επικοινωνίας του Ιδρύματος Ωνάση, ο οποίος συνέβαλε στη βελτίωση του αισθητικού αποτελέσματος του τόμου, καθώς και τη Διευθύντρια του Ιδρύματος Έφη Τσιότσιου για τη θερμή υποστήριξη του εγχειρήματος. Τέλος, οφείλουμε ένα μεγάλο ευχαριστώ στο Διοικητικό Συμβούλιο του Συνδέσμου Υποτρόφων το οποίο ανέλαβε εξ ολοκλήρου να καλύψει τα έξοδα της έκδοσης, με την αρωγή του Προέδρου και των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου του Ιδρύματος Ωνάση.

1. Sartre, J.P. (1940), *L'Imaginaire*, coll. «Idées», Παρίσι: Gallimard, 39.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εικόνα της πόλης: αναγνώσεις και διακυβεύματα

«Είμαι Αθηναίος, και μάλιστα απ' τους ελάχιστους πέμπτης γενιάς. Επί σαράντα τόσα χρόνια έχω δει ν' αλλάζουν -προς το χειρότερο- πολλά, μα πολλά πράγματα. [...] βλέπω την Αθήνα μέσα στην προοπτική του χρόνου, όπως είναι αδύνατο να τη δει ο επαρχιώτης έποικος ή ο ξένος επισκέπτης της, και, μέσα απ' αυτή, βλέπω και τον εαυτό μου. [...] Όσο περνάνε μάλιστα τα χρόνια, νιώθω, όχι απλώς Αθηναίος, μα ένα κομμάτι της Αθήνας, κάτι σα μικροσκοπικό, κινούμενο αρχαιολογικό μνημείο. Όταν βγαίνω καμιά φορά το σούρουπο στην ταράτσα μου να ποτίσω τα λουλούδια [...] και βλέπω τους επαρχιώτες και τους τουρίστες κρεμασμένους γύρω απ' το καμπαναριό του Αη-Γιώργη να χαζεύουν την Αθήνα, έχω την παράξενη κι ίσως λίγο υπερφίαλη αίσθηση πως είμαι, κι ας μην το ξέρουν, μια καρτ-ποστάλ απ' αυτές που αγοράζουν για να στείλουν στην πατρίδα τους».

Κώστας Ταχτσής, *Η γιαγιά μου η Αθήνα*

«Μες στον αέρα των πόλεων, υπάρχουν ολόκληροι κόσμοι ψυχικών διαθέσεων, ασταθείς και φευγαλέοι, κι ωστόσο πάντα παρόντες, που συντελούν στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης φυσιολογίας τους πολύ περισσότερο παρά η αρχιτεκτονική και η ρυμοτομία».

Γιώργος Θεοδοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*

Στη διαρκώς διευρυνόμενη επικράτεια του οπτικού μας πολιτισμού,¹ η καθημερινότητα «βάλλεται» από εικόνες μέσα από τις οποίες διακινούνται, επιβεβαιώνονται ή ανατρέπονται πληροφορίες, μηνύματα, ιδέες,

1. Για την έννοια οπτικός πολιτισμός (visual culture), υιοθετείται ο ορισμός των Marita Sturken και

αξίες. Μέσω συγκεκριμένων τεχνικών και μηχανισμών, η εικόνα –ίσως περισσότερο από ποτέ άλλοτε– αιχμαλωτίζει το βλέμμα, κατευθύνει και αναδιαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο, τον τρόπο που μας συνδέει με τους άλλους ανθρώπους αλλά και τον τρόπο δράσης και αντίδρασής μας στο πλαίσιο του κόσμου που κατοικούμε.

Αξιοποιώντας, σε πολλές περιπτώσεις, μία παρακαταθήκη από εύκολα ανακλήσιμα μνημονικά ίχνη, οι εικόνες αποκτούν ποικίλες κοινωνιολογικές, ανθρωπολογικές και εν γένει αξιακές συνδηλώσεις, ανάλογα με τα ευρύτερα συμφραζόμενα (ειδησιογραφικά, ιστορικά, επιστημονικά, αισθητικά ή άλλα) στα οποία απαντούν. Η συμβολική σημασία, της οποίας οι εικόνες γίνονται φορείς, προϋποθέτει και προκύπτει από τον διάλογο της απεικόνισης με το βίωμα.

Η πόλη, προσφιλές αντικείμενο εικονοποίησης της νεωτερικότητας, εξακολουθεί να διατηρεί στις αρχές του 21ου αιώνα τη σημαίνουσα θέση της. Ήδη το 1968, στη μελέτη του *Δικαίωμα στην πόλη*, ο Γάλλος φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Henri Lefebvre παρατηρεί ότι η παραδοσιακή μορφή της πόλης έχει εκλείψει υπό το βάρος της υπερ-συσσώρευσης κεφαλαίου στην οποία οδηγεί η καπιταλιστική οικονομία. Ως απάντηση στην ανάγκη απορρόφησης αυτού του συσσωρευμένου κεφαλαίου, η ιλιγγιωδώς επεκτεινόμενη σύγχρονη μετα-πόλη αποτυπώνει και υπηρετεί αυτήν τη λογική, χωρίς κατά κανόνα να υπάρχει μέριμνα για τις κοινωνικές, περιβαλλοντικές και λοιπές επιπτώσεις της ριζωματικής της επέκτασης.² Η μετάβαση από τη δομή «κέντρο-περιφέρεια-προάστια» της νεωτερικής πόλης στη ριζωματικά διαρθρωμένη πόλη της ύστερης μετανεωτερικότητας συνεπάγεται τη δύναμη αέναη επέκταση των ορίων, τη χωρική ετερογένεια, την α-συνέχεια. Από την έκρηξη της ιστορικής πόλης, ανακύπτει το αστικό (urbain), η εν εξελίξει, μη πραγματωμένη αστική κοινωνία του Lefebvre ως αίτημα συνάντησης, συγκέντρωσης στοιχείων της κοινωνικής ζωής και συνύπαρξης.³

Σε αυτό το πλαίσιο και σε μία ατέρμονη συνδιαλλαγή του χώρου με τον χρόνο, του ιδιωτικού με το δημόσιο, του ανθρώπου με τον συνάνθρωπο, οι εικόνες της πόλης εισβάλλουν στο συλλογικό φαντασιακό, ανατέμνοντας

Lisa Cartwright: «the shared practices of a group, community, or society through which meanings are made out of the visual, aural and textual world of representations and the ways that looking practices are engaged in symbolic and communicative activities» (Sturken, Cartwright 2009, 3).
2. Βλ. Harvey 2013, 31.

3. Lefebvre 2007, 254-257. Σχετικά με τη διάρθρωση, την επέκταση και την επανάκτηση της πόλης ως αστικής συνθήκης, βλ. και Lefebvre, Renaudie, Mueller, Régulier 2016, 149-150.

διδεισδυτικά κάθε πτυχή του αστικού φαινομένου. Οι προϋποθέσεις της κοινωνικής γειννίασης, οι όροι της επικοινωνιακής εγγύτητας, η ιδιοποίηση του χώρου, η ενσωμάτωση του παρελθόντος στο παρόν, η διεκδίκηση συγκεκριμένων ταυτοτήτων, η επιβολή εξουσιαστικών σχέσεων και σχημάτων, η υποβολή μηχανισμών επιτήρησης, συμμόρφωσης και υποταγής συνιστούν τις κυριότερες από τις όψεις του αστικού τις οποίες φέρνουν συμβολικά στο προσκήνιο. Στη συνείδηση των κατοίκων της ύστερης μετανεωτερικής πόλης, οι εικόνες εξακολουθούν να αποθησαυρίζουν θραύσματα χώρου και χρόνου, σε μία δυναμική σχέση εφήμερου-αιώνιου. Μέσω της οπτικοποίησης του πρόσκαιρου μοιάζουν να πριμοδοτούν το παροδικό και το φευγαλέο· παράλληλα, ωστόσο, μέσω της εικονικής του αποτύπωσης το καθιστούν εσαεί παρόν.⁴

Η ελληνική πόλη της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, των εικαστικών τεχνών, της αρχιτεκτονικής, του θεάτρου και της λογοτεχνίας με τους φαντασιακούς αστικούς χάρτες της, η εν ευρεία έννοια εικόνα της πόλης βρίσκεται κατά περίπτωση, από τον 19ο αιώνα έως τις μέρες μας, σε μία διαλεκτική σχέση με τον πρωτογενή αστικό εκσυγχρονισμό, τον μετασχηματισμό της κοινωνίας, τις διαδικασίες ένταξης της χώρας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα, την οικονομική ύφεση, την αβεβαιότητα και τα διλήμματα της παγκοσμιοποίησης.⁵ Στην αποτίμηση της πορείας από τη νεωτερική πόλη του 19ου αιώνα στη μετα-πόλη του τέλους του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα, η σημασία των εικονικών παραλλαγών της είναι από πολλές απόψεις καθοριστική. Καθεμία από αυτές ισοδυναμεί αφενός με μια συγκεκριμένη ανάγνωση και ερμηνεία της, αλληλένδετη με συγκεκριμένες αξίες και βιώματα· αφετέρου, με μια μορφή αναθεώρησης και αναδόμησής της στο συλλογικό φαντασιακό.

Από αυτήν την άποψη, ο φωτογράφος, ο σκηνοθέτης, ο εικαστικός, ο αρχιτέκτονας, ο δραματικός συγγραφέας ή ο λογοτέχνης συνιστά μια προσομοίωση του πλάνητα ο οποίος, εισβάλλοντας στο σώμα της πόλης, αναδομεί την εικόνα της μέσα από την υποκειμενικότητά του. Η πόλη αυτού του «παραβατικού ανατροπέα»⁶ αναδιρθώνει και επικαιροποιεί τον αστικό χάρτη, συνιστά δηλαδή μια άτυπη σπουδή στη μεγαλούπολη, μια ερμηνεία της που αντλεί από το βίωμα αλλά και μια πράξη αναστοχασμού για το παρόν και το μέλλον της.

Η φαντασιακή αυτή αναδόμηση του άστεως μας φέρνει αντιμέτωπους κάθε φορά με ερωτήματα που μοιραία δοκιμάζουν την οπτική και την πρό-

4. Βλ. σχετικά το κεφ. «Μια εικόνα που χωροποιεί το χρόνο» στον Σταυρίδη 2002, 33-59.

5. Σχετικά με τη νεωτερική πόλη, βλ. Τσιριμώκου 2000, 79-80.

6. Ροζάνης 2013, 23.

σληψη, τη θέση και τη στάση, την ανοχή και την εμπλοκή μας σε σχέση με το αστικό. Μπορεί η εικόνα της πόλης –προσιτή μεν, πλην οριοθετημένη από το φωτογραφικό κάδρο, την κινηματογραφική ταινία, το αρχιτεκτόνημα, την εικαστική αποτύπωση, το θεατρικό έργο ή το λογοτεχνικό κείμενο– να λειτουργήσει ως αντισταθμιστική ετεροτοπία (Foucault), ασκώντας έλεγχο στην πόλη που καθιστά ορατή;⁷ Και αν ναι, πρέπει να διαβαστεί ως συμβολική διεκδίκηση του δικαιώματος στην πόλη, της συμμετοχής στον καθορισμό των διαδικασιών αστικοποίησης, στη δημιουργία και την αναδημιουργία των πόλεων;⁸ Ή μήπως, εκθέτοντας το ορατό, εξοικειώνει απλώς τον πολίτη με την πραγματικότητά του, υπονομεύει τον όποιο προβληματισμό του σε σχέση με το παρόν της πόλης και τον ρόλο του σε αυτή και, τελικά, αποτρέπει κάθε πιθανή επιθυμία του να συμβάλει στον επανακαθορισμό των συνθηκών διαβίωσης;

Τα κείμενα που ακολουθούν επιχειρούν, από διαφορετικές οδούς και με τη δική του το καθένα μεθοδολογία, να δώσουν απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα, αναδεικνύοντας άμεσα ή έμμεσα, εκούσια ή ακούσια, νέες προοπτικές για την πόλη.

Μέσα από επιλεκτικά αποσπάσματα της μητροπολιτικής εμπειρίας, τα οποία συναρμολογούν σε καινοφανείς και «αποκαλυπτικές συναστρίες», οι αλληγορικές κατά Benjamin αναγνώσεις τους σηματοδοτούν μια «νέα επίγνωση της αστικής συνθήκης».⁹ Με πρόθεση «εποικισμού» αλλά και επίγνωση της «οφθαλμαπάτης»,¹⁰ αντιστρατεύονται την αποστασιοποιημένη ανάταξη της πόλης, προσκαλώντας τον αναγνώστη σε μια εν εξελίξει διαδικασία για τη δυναμική και τα διακυβεύματα της οποίας καλείται ο ίδιος να αποφανθεί.

Βιβλιογραφία

- Benjamin, W. (2002), *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γ. Γκουζούλης, επιμ. Κ. Λιβιεράτος - Λ. Αναγνώστου, επίμετρο Τ. Adorno - R. Tiedemann - S. Buck-Morss, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Foucault, M. (2001), «Des espaces autres», στο *Dits et écrits II. 1976-1988*, επιμ. έκδ. D. Defert, F. Ewald σε συνεργασία με τον J. Lagrange, συλλογή «Quarto», Αθήνα: Gallimard, 1571-1581.
- Harvey, D. (2013), *Εξεγερμένες πόλεις. Από το δικαίωμα στην πόλη στην επανάσταση της πόλης*, μτφρ. Κ. Χαλούκου, πρόλογος Κ. Χατζημιχάλης, Αθήνα: εκδ. ΚΨΜ.

7. Για την «οπτικότητα» ως μέσο εναντίωσης του Walter Benjamin στον νεωτερικό πολιτισμό της εικόνας, βλ. ενδεικτικά Σπυροπούλου 2007, 18 κ.εξ.

8. Βλ. Harvey 2013, 39-40.

9. Σταυρίδης 2009, 135.

10. Καραποστόλης 2013, 17.

- Καραποστόλης, Β. (2013), *Χειροποίητη πόλη. Η Αθήνα ανάμεσα στο ναι και το όχι*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Lefebvre, H. (2007), *Δικαίωμα στην πόλη. Χώρος και πολιτική*, μτφρ. Π. Τουρνικιώτης – Κλ. Λωράν, εισαγωγή Σ. Σταυρίδης, Αθήνα: Κουκκίδα.
- Lefebvre, H., Renaudie, S., Mueller, A., Régulier, C. (2016), «Μια νέα θετικότητα της αστικοποίησης», μτφρ. Ρ. Βαλασιάδη, *Ουτοπία* 116: 141-151.
- Ροζάνης, Σ. (2013), *Εκδοχές της πόλης. Simmel - Benjamin - Cacciari - Adorno*, επίμετρο Φ. Πατσάκης, Αθήνα: εκδ. Εξάρχεια.
- Σπυροπούλου, Αγγ. (2007), «Εισαγωγή: Η μυθική νεωτερικότητα του Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο Αγγ. Σπυροπούλου (επιμ.), *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 11-28.
- Σταυρίδης, Σ. (2002), *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σταυρίδης, Σ. (2009), «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης», *Αξιολογικά* 22: 123-139.
- Sturken, M., Cartwright, L. (2009), *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Τσιριμώκου, Α. (2000), «Λογοτεχνία της πόλης / Πόλεις της λογοτεχνίας. Αθήνα: 1870-1920», στο *Εσωτερική ταχύτητα*, Αθήνα: Άγρα, 73-112.



Φωτογραφία: Αμαλία Κονίδη



ΕΙΚΟΝΕΣ
ΤΟΥ ΧΘΕΣ
ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ
ΣΗΜΕΡΑ



Ανώνυμος φωτογράφος, γύρω στο 1940, ασπρόμαυρη εκτύπωση 10x15 εκ. Συλλογή Federico Bianchi

Κοινή διαδρομή, διαφορετικές ανάγκες

Ποια είναι η σχέση της Αθήνας με τη φωτογραφία; Θα μπορούσαμε βιαστικά να απαντήσουμε μια νέα μνημοτεχνική της πόλης, στην οποία εντάσσεται το παρελθόν και, ταυτοχρόνως, τα τοπία της φαντασίας ως αντανακλάσεις ή προεκτάσεις του ελληνικού αστικού τοπίου. Κάποιες πόλεις έχουν γίνει ερείπια και κάποιες έχουν χτιστεί πάνω σε ερείπια, άλλες όμως περιέχουν τα δικά τους ερείπια, ενώ αναπτύσσονται ακόμη. Στη συγκεκριμένη μελέτη, θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα το σημείο μετάβασης της φωτογραφικής εικόνας από απλή καταγραφή σε ανεκτίμητη αποτύπωση του μνημείου, σε συνδυασμό με τον άνθρωπο και την πόλη των Αθηνών από τον 19ο στον 20ό αιώνα. Για να προσδιορίσουμε το ελληνικό τοπίο, για να βρούμε τρόπους να διαχειριστούμε τους τόπους και τα μνημεία, πρέπει να επανεξετάσουμε τη φωτογραφική εικονογραφία της Αθήνας, όπως αυτή διαμορφώθηκε στις αρχές της τέχνης της φωτογραφίας.

Η ελληνική φωτογραφική παραγωγή του 19ου αιώνα ταλαντεύεται ανάμεσα στην ιστορική προσέγγιση και την καλλιτεχνική έκφραση. Τα πρώιμα δείγματα της παραγωγής αυτής συνήθως χρησιμοποιούνται ως τεκμήρια των πληροφοριών που παρέχουν. Όμως, τόσο για τον περιηγητή του 19ου αιώνα όσο και για τον σημερινό τουρίστα, η Αθήνα παραμένει ένας προορισμός ιστορικά φορτισμένος, όπου το παρελθόν των μνημείων συγκρούεται με το παρόν των ερειπίων.

Η προτίμηση των περιηγητών του 19ου αιώνα για την ελληνική αρχαιότητα, η οποία μονοπωλεί την εικονογραφική παραγωγή της περιόδου, συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης αποτύπωσης, όπου το ιδεολογικά σηματοδοτημένο φυσικό και αρχιτεκτονικό περιβάλλον της Ελλάδας ταυτιζόταν με αυτό της κλασικής αρχαιότητας της πόλης των Αθηνών. Το οπτικό αυτό στερεότυπο υιοθέτησαν αργότερα και οι φωτογράφοι, οι οποίοι, περιο-

ρισμένοι από τις δυνατότητες του μέσου, ασχολήθηκαν σχεδόν αποκλειστικά με τη φωτογράφιση αρχαίων μνημείων, αναζητώντας και αυτοί το ελληνικό ιδεώδες.

Η εικόνα των ερειπίων και οι πρώτοι περιηγητές

Οι πρώτοι περιηγητές, που καταφθάνουν στην Αθήνα ήδη από τον 17ο αιώνα, δεν μπορούν να ξεπεράσουν την ιδέα της αρχαίας Ελλάδας και να ανακαλύψουν το παρόν. Σύμβολα ενός χαμένου χρόνου των αρχαίων πολιτισμών, τα ερείπια των μνημείων προκαλούν στον θεατή το αίσθημα της νοσταλγίας. Στην προσπάθειά τους να αναπαραστήσουν την ενώπιόν τους πραγματικότητα με ρομαντική και νοσταλγική διάθεση, οι ζωγράφοι και οι πρώτοι περιηγητές επιτρέπουν στα σχέδιά τους κάποιες ασάφειες.

Το 1674 πραγματοποιείται η πρώτη και τελευταία αναπαράσταση της Ακρόπολης με τον ναό του Παρθενώνα ανέπαφο. Ο πίνακας φιλοτεχνήθηκε κατά τη διάρκεια της επίσκεψης του μαρκήσιου de Nointel στην Αθήνα τον Νοέμβριο του 1674 από τον Jacques Carrey, φίλο του Charles Le Brun.

Εκτός από το ιστορικό του ενδιαφέρον, ο πίνακας προσφέρει μια πανοραμική άποψη της πόλης των Αθηνών και θεωρείται η πιστότερη αναπαράσταση του Παρθενώνα που διαθέτουμε πριν από τον βομβαρδισμό του Μοροζίνι το 1687.

Ο Nointel μαζί με τον Jacques Carrey κατάφεραν να διασώσουν την εικόνα της Ακρόπολης, καθώς και κάποια σημαντικά σχέδια από εκατό ανάγλυφα και τμήματα από τις μετόπες προτού αυτά εξαφανιστούν. Η Αθήνα προσελκύει την προσοχή και τα βλέμματα όλου του κόσμου στα χρόνια που ακολουθούν, με πρωταγωνιστές την ιστορία και τα μνημεία της.

Το αρχαιοελληνικό τοπίο μέσα από τον φωτογραφικό φακό: πρώτες απεικονίσεις

Αλλά πώς είναι η πόλη ή, σωστότερα, για ποια πόλη μιλάμε λίγο πριν από την επίσημη ημερομηνία γέννησης της φωτογραφίας; Ο Γάλλος ρομαντικός Λαμαρτίνος επισκέφτηκε την Αθήνα το 1832 και σημειώνει:

«Προχωρήσαμε λίγο και μπήκαμε στην πόλη, δηλαδή σ' έναν μπερδεμένο λαβύρινθο από στενά σοκάκια [...] κι ανάμεσα στα μικρά, άσπρα, ελεεινά χαμόσπιτα, ερείπια άλλων ερειπίων».

Παρόμοιες είναι και οι εντυπώσεις του στρατηγού Maison:

«Η καρδιά σφίγγεται φτάνοντας στην Αθήνα. Νέα ερείπια καλύπτουν τα αρχαία, τα καταχωνιασμένα μέσα στη γη. Στενά, σκοτεινά, λασιώδη, ακανόνιστα δρομάκια».

Στα χρόνια που ακολουθούν αμέσως μετά την ανακάλυψη του Daguerre, η Ελλάδα αντιπροσώπευε μεν έναν σταθερό και ελκυστικό προορισμό στις ευρύτερες περιπλανήσεις των ξένων περιηγητών, οι οποίοι όμως «αγνοούσαν» φωτογραφικά το παρόν της χώρας.

Απαραίτητος σταθμός η Αθήνα και κυρίως η Ακρόπολη, που αποτέλεσε αντικείμενο φωτογράφισης ήδη από τον Οκτώβριο του 1839, δέκα μόλις μήνες μετά τη δημοσιοποίηση της καινούριας φωτογραφικής τεχνικής στο Παρίσι από τον Francois-Dominique Arago (1786-1853). Κατά την παρουσίαση αυτή, ο Γάλλος ακαδημαϊκός απαρίθμησε τις ποικίλες εφαρμογές της, με έμφαση στις νέες δυνατότητες που αυτή προσέφερε σε σχέση με τα άλλα εικονογραφικά μέσα.

Οι πρώτοι φωτογράφοι υπήρξαν ζωγράφοι, λιθογράφοι, ακόμα και γλύπτες που βρήκαν στη φωτογραφία έναν πιστό τρόπο αποτύπωσης των μακρινών ιστορικών μνημείων. Εμπνευστής μιας οργανωμένης φωτογραφικής καταγραφής αρχαιοτήτων υπήρξε ο Γάλλος Noël-Marie Paymal Lerebours (1807-1873), ο οποίος εφοδίασε με δαγгерοτυπικές μηχανές ταξιδιώτες-φωτογράφους, προκειμένου να αποτυπώσουν τα σημαντικότερα μνημεία του κόσμου (Αίγυπτο, Παλαιστίνη, Συρία, Ισπανία, Γαλλία, Ιταλία).

Τον Οκτώβριο του 1839, την Ελλάδα επισκέφτηκε ο Καναδός Pierre Gustave de Lotbinière (1789-1865) και πραγματοποίησε έντεκα δαγгерοτυπίες αθηναϊκών αρχαιοτήτων. Δυστυχώς, οι πρώτες αυτές ανεκτίμητες εικόνες δεν σώζονται· διατηρούνται όμως τρία χαρακτηριστικά αντίγραφα (ακουατίντες), που δημοσιεύτηκαν στο λεύκωμα του Lerebours με τίτλο: *Excursions Daguerriennes. Vues et Monuments les plus remarquables du Globe (1840-1844)*.

Οι τρεις ακουατίντες που διασώζονται μέχρι σήμερα είναι ανεκτίμητες για τις πληροφορίες που μας παρέχουν σχετικά με την κατάσταση και τη δομή του μνημείου μέσα στον χρόνο: (α) ο Παρθενώνας, στον σηκό του οποίου διακρίνεται το τουρκικό τζαμί, το οποίο κτίστηκε στα τέλη 17ου αιώνα και καταδαφίστηκε το 1842, (β) τα Προπύλαια και (γ) ο ναός του Ολυμπίου Διός, όπου στέκουν όρθιοι τρεις μεμονωμένοι κίονες – σήμερα διατηρούνται μόνον οι δύο, με τον τρίτο κίονα να έχει πέσει κατά τη σφοδρή θύελλα του 1852.

Οι θεματικές επιλογές του πρωτοπόρου Lotbinière, αλλά και του δεύτερου φωτογράφου του Joseph Philibert Girault de Prangey (1807-1873), δεν είναι τυχαίες. Αδέσμευτοι από προηγούμενη φωτογραφική παραγωγή, στρέ-

φουν τον φακό τους προς τα κλασικά μνημεία ή, σωστότερα, προς τα ερείπια των κλασικών μνημείων.

Βέβαια, η Ακρόπολη υπήρξε η αφητηρία της αθηναϊκής διαδρομής και για τον Prangey το 1842. Ωστόσο, αξίζει να σημειώσουμε πως στα δείγματα αυτά τα κλασικά μνημεία παρουσιάζονται απομονωμένα από τον περιβάλλοντα χώρο της πόλης των Αθηνών και από τους κατοίκους της. «Προστατευμένα» ερείπια, πιστά στη ζωγραφική παράδοση της δεκαετίας 1850-1860.

Εντούτοις, στο έργο ορισμένων φωτογράφων στα μέσα του 19ου αιώνα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, εμφανίζονται κάποιες ανθρώπινες φιγούρες, ενώ αρχίζει να διαφαίνεται διστακτικά και η αρχιτεκτονική δομή του περιβάλλοντα χώρου.

Ως πρώτο παράδειγμα της αντίληψης αυτής, θα πρέπει να αναφερθεί ο Βρετανός James Robertson (1813-1888), ο οποίος φωτογράφησε τις αρχαιότητες των Αθηνών, της Κορίνθου και της Αιγύπτου την περίοδο 1853-1854. Χρησιμοποίησε μια καινούρια για την εποχή του τεχνική (το υγρό κολλοδίο¹) που του επέτρεψε να περιορίσει τον χρόνο έκθεσης στα δύο λεπτά και, επομένως, να επιτύχει την αποτύπωση της ανθρώπινης παρουσίας.

«Στις ρομαντικές αποτυπώσεις του Robertson οι αρχαιότητες, πλαισιωμένες από ανθρώπους με τοπικές ενδυμασίες, εικονογραφούνται με τα γραφικά στοιχεία του περίγυρού τους».²

Με την άφιξή του στην Αθήνα, ο Robertson αναζητά ένα στούντιο για να πραγματοποιήσει τις εμφανίσεις του. Έτσι, γνωρίζει τον Έλληνα Δημήτριο Κωνσταντίνου, ο οποίος δραστηριοποιείται στο φωτογραφικό προσκήνιο της Αθήνας την περίοδο 1858-1875.

Η σχέση του Έλληνα φωτογράφου με τον σημαντικό ξένο συνάδελφό του υπήρξε καθοριστικής σημασίας. Ο Robertson επηρέασε τον Κωνσταντίνου ως προς τη γωνία λήψης αλλά και ως προς τη χρήση της ανθρώπινης παρουσίας. Ωστόσο, τα άτομα που απεικονίζονται στις εικόνες του Robertson και του Κωνσταντίνου φαίνεται να χρησιμοποιούνται για να δηλωθεί η κλίμακα και το μεγαλείο των μνημείων.

1. Η τεχνική του υγρού κολλοδίου βασίζεται στην επάλειψη μιας γυάλινης πλάκας με μείγμα κολλοδίου και ιωδιούχου ποτασίου. Η πλάκα έπρεπε να τοποθετηθεί υγρή στη φωτογραφική μηχανή και η εμφάνισή της έπρεπε να πραγματοποιηθεί άμεσα. Για τον λόγο αυτό, η μέθοδος αυτή σύντομα αντικαταστάθηκε από εκείνη του ξηρού κολλοδίου, επιτρέποντας την προετοιμασία της γυάλινης πλάκας έως και έξι μήνες πριν από τη χρήση της.

2. Κωνσταντίνου 1998, 37.

Αν και η πόλη των Αθηνών ήταν και είναι κύριος τόπος προορισμού, σταθμός και αφετηρία επίσκεψης προς άλλους ελληνικούς αρχαιολογικούς τόπους, δεν κέντρισε το φωτογραφικό ενδιαφέρον των ξένων επισκεπτών όσο θα περίμενε κανείς. Ένας ταξιδιώτης το 1850 γράφει:

«Δεν υπάρχει κάτι που να προσδίδει ελληνικότητα στη φυσιογνωμία της Αθήνας. Τα σπίτια των πλουσίων μοιάζουν με αυτά της Γερμανίας, ενώ των φτωχών με αυτά που συναντάμε σε χωριά της Ιταλίας».³

Σημαντικό στοιχείο στη μελέτη μας αποτελεί το γεγονός ότι η Ακρόπολη ως αρχαιολογικός χώρος υποδέχεται το ευρύ κοινό από το 1880 και εξής, περίοδο καθοριστική για την ιστορία της φωτογραφίας, καθώς λίγο αργότερα θα κυκλοφορήσει και η πρώτη ερασιτεχνική φωτογραφική μηχανή. Συγκεκριμένα, η κατασκευή της φορητής μηχανής από την Kodak εμφανίζεται το 1888 με την καθιέρωση του εύκαμπτου φιλμ.⁴

Οι ερασιτέχνες φωτογράφοι εμπλουτίζουν τη θεματολογία τους με το αστικό περιβάλλον, τα σύγχρονα μνημεία. Σε αντίθεση με την περίοδο των ταξιδευτών-φωτογράφων του 19ου αιώνα, τα μνημεία της Αθήνας στο γύρισμα του 20ού αιώνα δεν είναι πια απομονωμένα αλλά στοιχεία μιας καινούριας πραγματικότητας.

Για τους Έλληνες ερασιτέχνες φωτογράφους, οι αρχαιολογικοί χώροι γίνονται απαραίτητο θέμα στα αναμνηστικά άλμπουμ, συνθέτοντας μια οικογενειακή ιστορία αλλά και τη συλλογική μνήμη. Έτσι, ο ερασιτέχνης φωτογράφος μοιάζει να έχει έναν διπλό ρόλο: δεν είναι μόνο δημιουργός των εικόνων· είναι και πρωταγωνιστής τους.

Οι ερασιτέχνες φωτογράφοι των αρχών του 20ού αιώνα δημιούργησαν, άθελά τους, και ένα σημαντικό αρχείο για την κατάσταση, την αλλαγή αλλά και τη συμβίωση του κλασικού μνημείου με τον άνθρωπο και την πόλη.

Οι εικόνες αυτές έχουν το προνόμιο να αναπαριστούν τη μνήμη του ίδιου του τόπου, τα αλληπάλληλα στρώματα της μνήμης της πόλης, όπου η ατομική εμπειρία της φωτογραφικής πράξης συμβάλλει στη συλλογική ιστορία.

Σύμφωνα με τον Αντώνη Λιάκο:

«Τα νοήματα της μνήμης θα τα αναζητήσουμε ανασκάπτοντάς τη, όπως οι αρχαιολόγοι τα αλληπάλληλα στρώματα μιας εγκατάστασης. Αλλά η μνήμη είναι ένας εσωτερικός μονόλογος της ιστορίας [...]. Αυτό, επομέ-

3. Τσιγκάκου 1995, 68.

4. Papadopoulos 2005, 7· G. Eastman, *The Kodak Primer* (1976), αντλείται από το Coe 1976, 82.

ως, είναι το στοιχείο που διαφεύγει από την ιστορία, που επιβάλλει έναν καθαρό διαχωρισμό ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, το μνημονικό σχόλιο, η ατομική ανώνυμη εμπειρία». ⁵

Η περίπτωση του Frederic Boissonnas (1858-1946)

Τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα, ο Ελβετός Boissonnas σημάδεψε την ιστορία της φωτογραφίας τόσο με την τεχνική του αρτιότητα όσο και με την αισθητική του επάρκεια. Ο φωτογράφος εργάστηκε επιμελώς κατά τη διάρκεια ενός εκτεταμένου αναστηλωτικού έργου της Ακρόπολης. Εφευρίσκει τρόπους, όπως οι αυτοσχέδιες σκάλες, για να φωτογραφίσει από κοντά τα ανάγλυφα και τα γλυπτά. Αποδίδει το μνημείο στο σύνολό του, μετουσιώνοντας την αρχαιολογική φωτογραφία σε ξεχωριστό είδος. Ο Boissonnas όμως οραματίστηκε και την ιδέα της τουριστικής προβολής της Αθήνας μέσα από τη χρήση της φωτογραφίας.

Είναι φανερό πως δεν τον ενδιέφερε η αποτύπωση ή η τεκμηρίωση αλλά μια πνευματική ερμηνεία του αθηναϊκού τοπίου. Οι φωτογραφίες και τα λευκώματα που εξέδωσε (συνολικά 14) συνέβαλαν αναμφισβήτητα στη διαμόρφωση της εικόνας που η Ευρώπη σχημάτιζε για την Ελλάδα.

Τη λήψη της εικόνας του Παρθενώνα μετά τη βροχή πολλοί την ερμήνευσαν μ' έναν μεταφορικό τρόπο: *Η Ακρόπολη ξεπλένεται συμβολικά από τη βεβήλωση αιώνων κάτω από τον συννεφιασμένο ουρανό, που παρομοιάζεται με το ελληνικό γίγνεσθαι της εποχής εκείνης*. Οι ερμηνείες δικές σας.

Τα αρχαία μνημεία ως στοιχείο αποκατάστασης και ανασύνθεσης του τοπίου

Η Αθήνα επαν-ανακαλύφθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα μέσα από το έργο των αρχαιολόγων, το βλέμμα των ταξιδιωτών αλλά και τον φακό των καλλιτεχνών που χρησιμοποίησαν τη φωτογραφία ως μέσο έκφρασης. Η τέχνη της αρχαιότητας μετατρέπεται για τους καλλιτέχνες της εποχής σε στοιχείο μιας προσωπικής εσωτερικής αναζήτησης.

Η Αθήνα μετά το 1900 παραμένει ένας οικουμενικός τόπος χάρη στο ιστορικό της παρελθόν, αλλά και εξαιτίας καινούριων ερμηνειών που προσδίδουν στο αρχαιοελληνικό τοπίο καλλιτέχνες όπως ο Herbert List (1903-1975) και η Nelly's (1899-1998).

5. Λιάκος 2006, 158-159.

Οι φωτογραφικές συνθέσεις του πρώτου δημιουργούν μια ξεχωριστή σχέση ανάμεσα στο φυσικό περιβάλλον και την αρχαιότητα υπό τον υπερρεαλιστικό τίτλο *L'Esprit de Lycabette*, 1937. Η αφαίρεση των λεπτομερειών που προσφέρει η χρήση των ασπρόμαυρων εικόνων, η σχέση ανάμεσα στις σκιές και τους όγκους μετατρέπουν στοιχεία του αθηναϊκού τοπίου σε ένα μεταφυσικό σκηνοθεατρικό, όπου όλα μοιάζουν να περιβάλλονται από ένα πέπλο μυστηρίου.

Οι φωτογραφίες του List σκηνοθετούν επιμελώς τη σχέση της σύγχρονης Ελλάδας με την αρχαιότητα και παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της τουριστικής εικονογραφίας της χώρας τη δεκαετία του 1930.

Σε γενικές γραμμές, οι φορμαλιστικές πρωτοπορίες, η νέα αντικειμενικότητα ή ακόμα και ο υπερρεαλισμός που χαρακτηρίζουν ιδιαίτερα τη γαλλική και τη γερμανική φωτογραφική δραστηριότητα του Μεσοπολέμου θα παραμείνουν σχετικά άγνωστα στους Έλληνες φωτογράφους της εποχής.

Εξαίρεση αποτελεί η Ελληνίδα της διασποράς Nelly's (1899-1998), της οποίας οι φωτογραφικές συνθέσεις δημιουργούν μια ξεχωριστή σχέση ανάμεσα στο φυσικό περιβάλλον και την αρχαιότητα. Από το 1927, η Nelly's περιοδεύει στην ελληνική ύπαιθρο στοιχειοθετώντας το πανόραμα της Ελλάδας του Μεσοπολέμου. Συνθέτει φωτογραφικά μια Ελλάδα ειδυλλιακή. Οι φωτογραφίες της υπαίθρου υποδηλώνουν περισσότερο την επιστροφή της μνήμης στον τόπο του παρελθόντος, παρά αποτελούν απόρροια μιας βιωματικής σχέσης με τη χώρα. Από την άλλη μεριά, η Nelly's με τη σειρά φωτογραφιών των χορευτριών στην Ακρόπολη προκαλεί διεθνές σκάνδαλο και γίνεται παγκόσμια γνωστή. Η Ελληνίδα φωτογράφος καταφέρνει να φωτογραφίσει τις χορεύτριες Mona Raïna το 1927 και την Ουγγαρέζα Mlle Nikolska το 1929 ημίγυμνες ανάμεσα στις κολόνες του Παρθενώνα, ενσαρκώνοντας τον μύθο αρχαίων θεοτήτων.

Ενώ οι περισσότεροι φωτογράφοι του 19ου αιώνα ενστερνίζονται την ανάγκη τεκμηρίωσης και πληροφόρησης της πόλης των Αθηνών μέσα από μια συγκεκριμένη θεματολογία σε σχέση με τα μνημεία, οι φωτογράφοι του 20ού αιώνα εισάγουν τη δημιουργική διαδικασία της υποκειμενικής ερμηνείας.

Οι φωτογραφίες της Nelly's δημοσιεύονται δύο χρόνια μετά τη λήψη τους, στο γαλλικό περιοδικό *Illustration*, και τον Ιούνιο του 1934 στο εβδομαδιαίο γαλλικό περιοδικό *Voilà*.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τίτλος του άρθρου «Η τρέλα της Ακρόπολης» [*La folie de l'Acropole*] του Stephane Galanon, ο οποίος προΐδεάζει τον μελλοντικό επισκέπτη της Ακρόπολης για το δέος του ιερού οικουμενικού τόπου, την άφιξη των τουριστών, αλλά και την εξέχουσα αρμονία της αρχαιότητας με την τέχνη και τον άνθρωπο. Μέσα από τα επίσημα γαλλικά τουριστικά έντυπα που κυκλοφόρησαν με φωτογραφίες της Nelly's στο εξωτερικό, διαμορφώθηκαν οι πρώτες

βάσεις-οπτικά σύμβολα της ελληνικής τουριστικής εικόνας. Αξίζει ν' αναφέρουμε εδώ πως για τη Nelly's η μύηση στον αρχαίο κόσμο είχε πάνω απ' όλα τον χαρακτήρα μιας ηθικής οφειλής απέναντι στις ρίζες της και απέναντι στο καινούριο τουριστικό πρόσωπο της χώρας που εξελίχθηκε με τη βοήθεια της φωτογραφίας.

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, εγκαθιδρύεται μια σχέση με το παρελθόν, που αντιπροσωπεύεται στο παρόν με ορατά σημεία, αρχεία, φωτογραφίες, εκδόσεις και η οποία φαίνεται ν' αποτελεί την εισαγωγή στη σύγχρονη ιστορική αντίληψη. Στην περίπτωση της Nelly's, η φωτογραφική εικόνα υπήρξε ένας διαμεσολαβητής που είχε την ικανότητα να φέρει και να μεταφέρει το πολλαπλό μήνυμα με τη βοήθεια διεθνών τουριστικών εντύπων.

Η συμπύκνωση της ρομαντικής φράσης πολλών Ευρωπαίων ταξιδιωτών του 19ου αιώνα -ότι ο συγκεκριμένος αττικός χώρος μπορεί να εμπνεύσει μια ψυχική κατάσταση ανώτερη από την ίδια την ζωή- ίσως να χαρακτηρίζεται από μια συναισθηματική σύγχυση, πιθανότατα, όμως, εκφράζει την ιδιαίτερη χαρακτηριστική ένταση της τοπιογραφίας, των απροσδόκητων κοινωνικών δομών και των σημαντικών εξάρσεων του φυσικού χώρου.

Σχεδόν όλες αυτές οι λεπτομέρειες αποκωδικοποιούνται στο γνωστό παιχνίδισμα του φωτός με τη σκιά που διατύπωσε ήδη από τη δεκαετία του '30 ο Le Corbusier. Ο νεαρός αρχιτέκτονας και πρόδρομος του μοντερνισμού σκηνοθετεί τον εαυτό του το 1911 στην πρώτη του επίσκεψη στην Ελλάδα.

Το ταξίδι αυτό, που έγινε γνωστό ως *Το ταξίδι της ανατολής*, διήρκεσε έξι μήνες κατά τους οποίους επισκέφτηκε όλα τα γνωστά μνημεία της Αθήνας, της Κωνσταντινούπολης, της Ρώμης, του Αγίου Όρους, των Δελφών. Ο ίδιος πίστευε πως το ταξίδι αυτό καθόρισε τη σχέση του με το φως, τη δομή και την αίσθηση του μέτρου. Σ' αυτήν την περιήγηση, ο Le Corbusier πραγματοποίησε πάνω από 400 φωτογραφίες και αναγνώριζε πάντα στην αποκάλυψη της Ακρόπολης τη σημαντικότερη αιτία της αρχιτεκτονικής του - *Η Ακρόπολη μ' έκανε επαναστατημένο*, θα πει ο ίδιος το 1933, μπροστά στο Πολυτεχνείο.

Ουσιαστικά λοιπόν, η σχέση μορφής, αναλογίας, τοπιογραφίας και βιώματος ενδιαφέρει τόσο τους ερευνητές όσο και τους ταξιδιώτες, καθώς και τους Ευρωπαίους φωτογράφους του αθηναϊκού τόπου. Ο διάσημος Γάλλος φωτογράφος και συνιδρυτής του πρακτορείου Magnum Henri Cartier-Bresson (1908-2004), στις αρχές της δεκαετίας του 1930, θέτει τις βάσεις για τη δημιουργική φωτογραφία μέσα από τα καθημερινά στιγμιότυπα ταυτισμένα με την αποφασιστική στιγμή της λήψης, μαζί με την αχώριστη φωτογραφική μηχανή του, τη Leica. Το θέμα, γράφει, δεν συνίσταται στη συλλογή γεγονότων, γιατί τα γεγονότα αυτά καθεαυτά δεν παρουσιάζουν κανένα ενδιαφέρον. Σημασία έχει να επιλέγεις ανάμεσα σ' αυτά, να συλλαμβάνεις το αληθινό γεγονός σε σχέση με τη βαθύτερη πραγματικότητα.

Σεβόμενος τις αρχές του μοντερνισμού, επηρεασμένος βαθιά από τις καλλιτεχνικές προτάσεις του Μεσοπολέμου, επισκέπτεται το 1950 την Ελλάδα. Πιο συγκεκριμένα, στην Αθήνα προσπαθεί ν' ανακαλύψει στιγμιότυπα, καθημερινές αποφασιστικές στιγμές όπου το αστικό τοπίο αποδεικνύεται το ίδιο επίκαιρο με τις αρχαιότητες. Ανάμεσα στις γνωστές Καρυάτιδες της πρόσοψης ενός νεοκλασικού σπιτιού (το οποίο βρίσκεται και διατηρείται μέχρι σήμερα στην οδό Ασωμάτων 45) και τις δύο περαστικές μαυροφορεμένες φιγούρες διαμορφώνονται φωτογραφικοί υπαινιγμοί για την ταυτότητα του αθηναϊκού τοπίου στα μέσα του 20ού αιώνα. Η ερμηνεία και η πρόσληψη της αρχαιότητας σε μια κατοικία (Καρυάτιδες) δημιουργεί μια φωτογραφία που αντικατοπτρίζει τη σημερινή πραγματικότητα της πόλης αυτής: την επιβεβαίωση δηλαδή ενός κατοίκου να ζει παντού ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, ανάμεσα στη λήθη και την ανάμνηση.

Οι γραμμές, τα σχήματα και η μέθη του φωτός διεγείρουν μια στοχαστική διάθεση του απόλυτου και της δράσης που συναντάμε σε μια από τις λίγες φωτογραφίες που πραγματοποίησε ο Henri Cartier Bresson στην Ελλάδα το 1950. Ανακαλύπτει στιγμές αποφασιστικές όπου το αστικό τοπίο συνδιαλέγεται με τις ερμηνείες της αρχαιότητας. Φωτογραφικοί υπαινιγμοί σε μια Αθήνα που ακόμη ψάχνει την ταυτότητά της.

Πολλά χρόνια αργότερα, ένα αιρετικό μέλος του πρακτορείου Magnum, ο ευρηματικός Βρετανός Martin Parr (1952), θα σχολιάσει αυτήν την όχι και τόσο ιερή επίσκεψη στις αρχαιότητες στο πλαίσιο μιας μαζικής τουριστικής ανάπτυξης.

Το κάδρο μέσα στο κάδρο και η συνομιλία με το μνημείο σε απόσταση ασφαλείας είναι φανερή σε μια χαρακτηριστική φωτογραφία από το λεύκωμα *Small World* [Μικρός κόσμος], μια ενότητα φωτογραφιών που πραγματοποιήθηκε από το 1987 έως το 1994 και στην οποία ο φωτογράφος κατέγραψε τα χαρακτηριστικότερα σημεία των τουριστικών «κλισέ» από την Ευρώπη, την Αμερική και την Ασία.

Ο Parr συνδυάζει εθνικά χαρακτηριστικά και διεθνή φαινόμενα για να ανακαλύψει πώς οι τόποι αυτοί λειτουργούν σαν σύμβολα, τα οποία στο μέλλον θα βοηθήσουν τις επόμενες γενιές να κατανοήσουν τις πολιτισμικές μας ιδιαιτερότητες.

Αξίζει να σημειωθεί πως στον *Μικρό κόσμο* του, η μοναδική φωτογραφία από τον ελλαδικό χώρο αποτελεί και το εξώφυλλο του βιβλίου, ερμηνεύοντας τελικά την Ακρόπολη μέσα από το βλέμμα των τουριστών που φωτογραφίζονται μπροστά στο μνημείο.

Αντί επιλόγου

Ο αθηναϊκός χώρος νοείται μέσα από τα γεωγραφικά του όρια και μέσα από το βάθος της πολύμορφης ζωής του. Προσπαθήσαμε, ωστόσο, να συνδέσουμε την ιστορικότητα σε μια πιο συγκεκριμένη βάση διαλεκτικής σχέσης, όπως είναι αυτή ανάμεσα στον τόπο και τη φωτογραφία.

Οι πρώτοι περιηγητές του 17ου αιώνα, προκειμένου να ανακαλύψουν την αληθινή εικόνα της Ελλάδας, έπρεπε να ταξιδέψουν για να διαπιστώσουν πως αυτοί οι τόποι με τις μυθολογικές καταβολές -που απαντούν εξίσου στη φιλοσοφία, στις επιστήμες και στην ποίηση- υπάρχουν στην πραγματικότητα.

Τα αρχαία κείμενα ανοίγουν τον δρόμο προς την Ελλάδα και το ταξίδι είναι ο ιδανικός τρόπος για να έρθει κανείς αντιμέτωπος με την ιστορία. Παρ' όλα αυτά, το ταξίδι αυτό στον χρόνο, στο παρόν, το παρελθόν και το μέλλον, δεν είναι χωρίς απώλειες ούτε για τον περιηγητή του 19ου αιώνα ούτε για τον τουρίστα του 20ού. Προκαλεί ένα συναίσθημα κοινό με τη φωτογραφία: τη νοσταλγία για ό,τι έχει πλέον χαθεί. Ερμηνεύοντας τις *Αόρατες Πόλεις* του Ίταλο Καλβίνο, θα καταλήξουμε εύκολα στο συμπέρασμα πως μοιάζει μάταιο να ορίσουμε αν η Αθήνα πρέπει να ταξινομηθεί στις ευτυχισμένες ή στις δυστυχισμένες πόλεις, ανάμεσα στις όμορφες ή στις λιγότερο ελκυστικές ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Δεν έχει νόημα να χωρίζουμε τις πόλεις στις παραπάνω κατηγορίες, μα σε δύο άλλες: στις πόλεις που συνεχίζουν μέσα από τα χρόνια και τις αλλαγές να δίνουν μορφή στις επιθυμίες και σ' εκείνες στις οποίες οι επιθυμίες είτε κατορθώνουν να αναιρέσουν την πόλη είτε να αναιρεθούν οι ίδιες. Ο λόγος ενός περιπλανώμενου περιηγητή-φωτογράφου, όποιο και αν είναι το μέσο, λαμβάνει την εικόνα μιας πρωτότυπης οπτικής, μιας συλλογής στοχασμών, στους οποίους πρωτανεύει το μικρογεγονός, η λεπτομέρεια πάντα. Όπως και στη φωτογραφία. Άλλωστε, για να σπάσεις τα όρια του χάρτη μιας πόλης, πρέπει να τη γνωρίσεις, να την αισθανθείς, ίσως και να την κοιτάξεις με διαφορετικό μάτι.

Η Αθήνα και η τοπογραφία της αλλάζουν διαρκώς, τα αρχαιολογικά τοπία μεταμορφώνονται και ουσιαστικά ενοποιούνται με τα σύγχρονα αστικά κέντρα. Τα κλασικά μνημεία, διατηρώντας ζωντανή τη σκέψη και την πράξη αυτών που τα έκτισαν και διασώζοντας το ίχνος της εποχής που τα δημιούργησε, γεφυρώνουν την έννοια του χώρου με την ύπαρξη του ανθρώπου, την ιστορία και την μνήμη, την ατομική εμπειρία ενός κατά τ' άλλα... Μικρού Κόσμου.

Ίσως τελικά, η ακινησία της φωτογραφικής εικόνας, ανεξαρτήτως του μέσου, είναι αυτή που τονίζει με ιδιαίτερο τρόπο τη σημασία των ορίων της,

τη δραστική δύναμη του κάδρου της. Γιατί στην ακινητοποίηση του θέματος, ο χρόνος εξανεμίζεται, παραμένει όμως το σκηνικό του, ο τόπος του. Η Αθήνα ξανά.

Βιβλιογραφία

- Coe, B. (1976), *Le Premier Siècle de la Photographie*, Παρίσι: Denoël-Filippacchi.
- Κωνσταντίνου, Φ. (1998), *James Robertson, Ένας φωτογράφος περιηγητής στην Αθήνα*, Φωτογραφίες του *James Robertson*, Αθήνα και Ελληνικές Αρχαιότητες, 1853-54, από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα.
- Λιάκος Α. (2006), *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, Αθήνα: Πόλις.
- Papadopoulos, J.K. (2005), «Introduction», στο C.L. Lyons, J.K. Papadopoulos, L.S. Stewart, A. Szegedy-Maszak, *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Λος Άντζελες: The J. Paul Getty Museum.
- Τσιγκάκου, Φ.-Μ. (1995), *Βρετανικές εικόνες της Ελλάδας. Από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.



Γιωνάνι Βαττίστα Κολαμεντίκι, Εικόνα της πρόσοψης του πανδοχείου Dell'Orso, 1869, φωτογραφία συλλογής Parker αρ. 1.393. Εκτύπωση με τη μέθοδο της αλβουμίνης. Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης, Παρίσι

Πόλη και ύπαιθρος:
η Ρώμη μεταξύ
αρχαιολογίας και
γραφικότητας (pittoresque)
στη φωτογραφική συλλογή
του Parker (1864-1879)

Από το έργο του Giambattista Piranesi έως αυτό του Federico Fellini, δύο ευρέως γνωστών και εμβληματικών προσωπικοτήτων, η σύγχρονη εικόνα της Ρώμης δεν παύει να αναδιατυπώνεται μέσω μιας επαναλαμβανόμενης διαδικασίας, η οποία ανάγεται ταυτόχρονα στο φαινόμενο της υποκατάστασης και της καθίζησης. Κάθε συλλογική αναπαράσταση υπερिशύει της προηγούμενης, χωρίς, ωστόσο, οι διαδοχικές και ανταγωνιστικές αστικές εικόνες να απαλλάσσονται από το βάρος της ολοένα πιο δυσβάσταχτης εικονογραφικής τους κληρονομιάς, από το ολοένα και πιο κορεσμένο φαντασιακό.

Σε αυτήν τη μακροχρόνια διαδικασία, η εξέλιξη της φωτογραφίας, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, σηματοδοτεί ένα κομβικό σημείο. Η πατροπαράδοτη πρακτική του σχεδίου «μηχανοποιείται» και παρέχεται μια άνευ προηγουμένου δυνατότητα ποσοτικοποίησης της παραγωγής, η οποία, μάλιστα, χαρακτηρίζεται από πρωτόγνωρη ακρίβεια. Η περίοδος μετά την εφεύρεση της φωτογραφίας, εκτός από την αμιγώς τεχνική ιδιαιτερότητα, χαρακτηρίζεται από μία ποσοτική μεταβολή. Πιο συγκεκριμένα, από τα πρώτα βήματα της φωτογραφίας στη Ρώμη τη δεκαετία του 1850 ως την πλήρη διάδοσή της στο τέλος του αιώνα, περνάμε, μέσα σε πενήντα χρόνια, από τη μεγάλη παραγωγή γκραβούρας και σχεδίων -η οποία, παρά το εύρος της, μπορούσε να καταγραφεί στο σύνολό της και να ποσοτικοποιηθεί- στην απεριόριστη παραγωγή που ξέφευγε από κάθε ποσοτικό έλεγχο με οποιαδήποτε μέθοδο έρευνας ή καταγραφής.

Ο εικονογραφικός αυτός πληθωρισμός, αφενός, υποτιμά την ιδιαίτερη αξία της κάθε εικόνας, αφού, πλέον, παράγονται περισσότερες φωτογραφίες· αφετέρου, την απελευθερώνει από το βάρος της ευθύνης που φέρει, από μία μορφή επισημότητας ή από την καλλιτεχνική σοβαρότητα: η ποσοτική αλλαγή, επομένως, οδηγεί σε ποιοτική μεταβολή, εφόσον το δικαίωμα στην εικόνα επεκτείνεται στη σφαίρα του ασήμαντου, του συνηθισμένου της

αστικής πραγματικότητας. Η εκκολαπτόμενη φωτο-κινηματογραφική υπερ-έκθεση προλαμβάνει την παρούσα κατάσταση των μεγαλουπόλεων και μεγάλο μέρος των κατοικημένων περιοχών της υπηλίου, καθιστώντας παρωχημένη την παλιά θεματική. Συγκεκριμένα, μας εμπλέκει σε μία διαδικασία κατανόησης και σχολιασμού λιγότερο συνθετική και συμπερασματική.

Σε αυτό το κλίμα αφθονίας, η *πρωτεύουσα των καλών τεχνών* μετατρέπεται σε *πρωτεύουσα της φωτογραφίας*, ενώ η εικόνα της παπικής πόλης, η οποία από το 1870 καλείται να διαδραματίσει τον ρόλο της πρωτεύουσας της Ιταλίας, αναδομείται σταδιακά με το νέο μέσο. Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο, ο Βρετανός αρχαιολόγος και εκδότης John Henry Parker (1806-1884) επιχειρεί, είκοσι χρόνια μετά τις απαρχές της ρωμαϊκής φωτογραφίας, να πραγματοποιήσει στη Ρώμη το πρώτο μεγάλο φωτογραφικό ρεπορτάζ που αναπαριστά στο σύνολό του το αστικοποιημένο τοπίο.

Σύμφωνα με ένα δυναμικό σχέδιο που εμπλουτίζεται και εξελίσσεται με το πέρασμα του χρόνου, αναθέτει αρχικά στον Carlo Baldassare Simelli (1811-περ. 1877) τον συντονισμό μίας ομάδας τουλάχιστον έξι φωτογράφων, λίγο πολύ σε τακτική βάση. Αποστολή τους ήταν η περιεκτική τεκμηρίωση του υλικού που καλύπτει τα ερείπια και κάθε ίχνος της Αρχαιότητας και επεκτείνεται, για λόγους συνοχής, στον Μεσαίωνα και την περίοδο μπαρόκ.¹ Η περιοχική τεκμηρίωσης αφορά την πυκνή πόλη και την περιοχή των *suburbia*, από τον *Agro romano* ως τις κατακόμβες. Για την εξερεύνησή τους, ο Parker απευθύνεται στον Καναδό Charles Smeaton (περ. 1837-1868) που εξειδικευόταν σε μία νέα τεχνική τεχνητού φωτισμού με μαγνήσιο. Η βασική πρόθεση του Parker ήταν η δημιουργία ενός φωτογραφικού καταλόγου των αρχαιοτήτων της πόλης και όχι ενός ρεπορτάζ για την κατάσταση στην οποία αυτή βρισκόταν κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Ωστόσο, η σύνδεση των δύο πλευρών της Ρώμης -από τη μία, τα ερείπια, τα μνημεία, τα αρχαία τοπία τα οποία διασώζονται στον αστικό ιστό και, από την άλλη, τα σύγχρονα προάστια- και, βεβαίως, η τάση των παραγωγών, των χρηματοδοτών και των οπε-

1. Εκτός του Simelli, οι φωτογράφοι που συμμετέχουν στο πρώτο μέρος της έρευνας είναι οι Adriano de Bonis, Francesco Sidoli (1817-1896), Filippo Lais, Charles Smeaton (περ. 1837-1868) και Filippo Spina. Αυτή η λίστα, ωστόσο, δεν είναι πλήρης. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, μία σειρά εργασιών σχετικά με αυτήν τη συλλογή επέτρεψε την ταυτοποίηση των άλμπουμ, των μεμονωμένων εκτυπώσεων και των αρνητικών που έχουν διασωθεί σε αρχεία φορέων στη Ρώμη. Οι εργασίες στηρίχθηκαν σε διαδοχικούς έντυπους καταλόγους και, κυρίως, στον πληρέστερο εξ αυτών, ο οποίος εκδόθηκε το 1879 και περιλαμβάνει 3.391 εκτυπώσεις. Βλ. Parker 1879 καθώς και Margiotta, Ramieri, Tozzi 1990.

ρατέρ να στρέφονται προς τη γραφικότητα και, μάλιστα, να αφήνονται στην ποίηση του τοπίου και των ερειπίων καθιστούν αυτήν τη στραμμένη προς το παρελθόν έρευνα εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, αφού μας δίνει τη δυνατότητα να γνωρίσουμε τη Ρώμη του 19ου αιώνα και την επικράτειά της.²

Στην προκειμένη περίπτωση, οι ανταποκριτές, οι οποίοι ήταν πρόθυμοι να συνδυάσουν στις φωτογραφίες τους πολλαπλά επίπεδα πληροφόρησης, καθώς και ενδιαφέροντα αρχαιολογικού αλλά και καλλιτεχνικού τύπου, δεν προχώρησαν στην αυστηρή διάκριση των επιμέρους πραγματικοτήτων του άστεως -σύγχρονου και αρχαίου, μεσαιωνικού και μπαρόκ- που είναι δύσκολο να πραγματοποιηθεί *in situ*. Βεβαίως, αυτή η σύγχυση ή πρόσμειξη δεν περιορίζεται μόνο σ' αυτό το μεγάλο ρεπορτάζ. Ουσιαστικά, στο πλαίσιο της νέας τεχνικής, υποδηλώνει τη διατήρηση μίας θεμελιωμένης παράδοσης που επικράτησε στους κύκλους των χαρακτών της *vedute* από την Αναγέννηση και η οποία αφορά γενικότερα τη σχέση ανάμεσα στην επιστημονική απεικόνιση και το καλλιτεχνικό βλέμμα στη σύγχρονη εποχή. Αντιθέτως, εκείνο που χρήζει μεγαλύτερης προσοχής είναι ο τρόπος με τον οποίο η νέα οπτική κουλτούρα που εισάγεται με τη φωτογραφία είναι σε θέση να αναδειξει πολύ διαφορετικές πραγματικότητες και να παραγάγει εικόνες περισσότερο πολύπλοκες, οι οποίες πραγματεύονται πιο εφήμερες καταστάσεις· εξίσου σημαντικός είναι ο τρόπος με τον οποίο απεκδύεται την παράδοση της γραφικότητας την οποία κληρονόμησε.

Η παραγωγή της συλλογής Parker παρέμεινε για πολλά χρόνια ένα ανοικτό εργαστήριο φωτογράφων, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν εκ παραλλήλου αλλά καθένας για λογαριασμό του στη δυναμική αγορά της ρωμαϊκής φωτογραφίας. Έτσι, έκτιζαν τη φήμη τους με υβριδικό τρόπο: ανακτούσαν παρτίδες από αρνητικά που προέρχονταν από την αγορά ή αναζητούσαν έμπνευση σε άλλα ρεπορτάζ. Από τα αρνητικά που είχαν συλλέξει μπορούσαν να τυπώσουν τις φωτογραφίες και να τις πουλήσουν είτε ως σύνολο είτε μεμονωμένα, με αποτέλεσμα τη διάχυσή τους στη σύγχρονη παραγωγή. Αυτό το φαινόμενο της συνέχειας και του εγκιβωτισμού, το οποίο εντάσσει το ήδη ευρύ σύνολο στην καρδιά ενός ακόμα πιο διευρυμένου *corpus*, προσδίδει στην έρευνά μας -την οποία πραγματοποιούμε με τη Maria Francesca Bonetti στο δείγμα της συλλογής που φυλάσσεται στο Εθνικό Ινστιτούτο της Ιστορίας της

2. Για μία άποψη σχετικά με το ενδιαφέρον αυτής της εικονογραφικής παραγωγής με σκοπό να γραφτεί η ιστορία της σύγχρονης πόλης, βλ. Garric 2015.