

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ: ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ



*«Πρόσωπα των Κυθήρων στις δεκαετίες 1920 και 1930, μέσα από τον
φωτογραφικό φακό του Παναγιώτη Φατσέα»*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ: ΦΩΤΕΙΝΗΣ ΜΠΡΟΦΑ
Α.Μ: 4112ΜΟ32
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ

ΑΘΗΝΑ, 2014

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου Γιάννη Σκαρπέλο για την υποστήριξη του θέματος και τις πολύτιμες κατευθυντήριες γραμμές που μου έδωσε για την εργασία αυτή. Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κύριο Γιάννη Σταθάτο για την ευγενική παραχώρηση του ψηφιακού αρχείου του Παναγιώτη Φατσέα, καθώς και το εξυπηρετικό προσωπικό της βιβλιοθήκης του Παντείου. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους εκείνους που με στήριξαν, με βοήθησαν κι έκαναν υπομονή μαζί μου αυτό το πολύ δύσκολο καλοκαίρι. Τους ευχαριστώ από καρδιάς.

Η ολοκλήρωση της διπλωματικής εργασίας συγχρηματοδοτήθηκε μέσω της Πράξης Πρόγραμμα χορήγησης υποτροφιών ΙΚΥ για Μεταπτυχιακές Σπουδές Πρώτου Κύκλου (Μάστερ) – Οριζόντια Πράξη, από πόρους του ΕΠ «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου (ΕΚΤ) του ΕΣΠΑ, 2007-2013».

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	3
Μέρος Α.	
<u>Κεφάλαιο 1. Ο φωτογράφος των Κυθήρων Παναγιώτης Φατσέας</u>	4
1.1 Παναγιώτης Εμ. Φατσέας	5
1.2 Το αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα	7
1.3 Το φωτογραφείο και ο εξοπλισμός του Παναγιώτη Φατσέα	11
1.4 Η φωτογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου	13
1.5 Η ιστορία του αρχείου	15
1.6 Το έργο του Παναγιώτη Φατσέα	16
<u>Κεφάλαιο 2. Τα Κύθηρα προπολεμικά-Μετανάστευση</u>	19
2.1 Κύθηρα	20
2.2 Τα Κύθηρα προπολεμικά	21
2.3 Νεοελληνική Διασπορά	25
2.4 Η μετανάστευση των Κυθήριων	26
2.4.1 Εσωτερική μετανάστευση- Πειραιάς και Αθήνα	29
2.4.2 Αίγυπτος	30
2.4.3 Νότιος Αφρική	31
2.4.4 Αυστραλία	32
2.4.5 Η μετανάστευση στις ΗΠΑ	34
Μέρος Β.	
<u>Κεφάλαιο 3. Οι φωτογραφίες του Παναγιώτη Φατσέα</u>	37
3.1 Τα φωτογραφικά πορτρέτα τον 19ο αιώνα	38
3.2 Το σώμα και η πόζα στα φωτογραφικά πορτρέτα	40
3.3 Το φωτογραφικό μήνυμα	41
3.4 Τα πορτρέτα του Παναγιώτη Φατσέα	43
3.4.1 Ατομικά πορτρέτα	45
3.4.2 Ομαδικά/Οικογενειακά πορτρέτα	54
3.4.3 Πορτρέτα με μωρά/παιδιά	60
3.4.4 Πορτρέτα νεόνυμφων	62
3.4.5 Εξωτερικές λήψεις/Γιορτές, γάμοι, κηδείες, εκδρομές, παραστάσεις, κ.α.	64
3.5 Τοπία	73
<u>Κεφάλαιο 4. Τα φωτογραφικά αρχεία και η διαχείρισή τους</u>	74
4.1 Λαϊκή φωτογραφία και ιστορία	75
4.2 Τα φωτογραφικά αρχεία και οι θεσμοί	76
4.3 Το Κυθηραϊκό Φωτογραφικό Αρχείο και η διαχείρισή του	78
Συμπεράσματα	82
Παράρτημα	85
Βιβλιογραφία	94

Εισαγωγή

Η φωτογραφία αποτελεί σήμερα ένα σημαντικό κομμάτι της καθημερινότητάς μας καθώς αναπαριστά με πιστό τρόπο την κοινωνική μας ζωή. Είναι ένα μέσο οπτικής επικοινωνίας μέσω του οποίου μπορούμε να αποκτήσουμε γνώσεις που αφορούν την ιστορία της πολιτικής και κοινωνικής ζωής των ανθρώπων. Σήμερα περισσότερο ίσως από ποτέ τα φωτογραφικά αρχεία συλλέγονται, συντηρούνται, αποθηκεύονται και εκθέτονται. Αυτό το γεγονός το μαρτυρούν και οι πολυάριθμες εκδόσεις φωτογραφικών λευκωμάτων γνωστών αλλά και άσημων φωτογράφων που έδρασαν κυρίως τον 20^ο αιώνα.

Στα πλαίσια της παρούσης εργασίας επιχειρείται η παρουσίαση του φωτογραφικού αρχείου του Παναγιώτη Φατσέα (1888-1938) του πρώτου επαγγελματία φωτογράφου στα Κύθηρα. Η έρευνα κινήθηκε στους άξονες της κοινωνικής σημειωτικής της οπτικής επικοινωνίας και στην ανάλυση του περιεχομένου των οπτικών εικόνων. Το υλικό της έρευνας αποτελείται από 532 φωτογραφίες (1920-1938) που παρήχθησαν κυρίως στο στούντιο του φωτογράφου αλλά και σε εξωτερικούς χώρους. Από αυτές τις φωτογραφίες επιλέχθηκαν 33 οι οποίες αφορούν ατομικά και ομαδικά πορτρέτα Κυθήριων την περίοδο του Μεσοπολέμου. Η επιλογή των πορτρέτων που εξετάζονται σε αυτή την εργασία αφορούν επιλογή της γραφούσης και επιχειρούν να αποτελέσουν αντιπροσωπευτικό δείγμα του αρχείου καθώς και να σκιαγραφήσουν μία εποχή που δεν υπάρχει πια.

Αρχικά καταγράφηκε η βιογραφία του φωτογράφου, η περιγραφή του αρχείου και η ιστορική του διαδρομή και τα τεχνικά χαρακτηριστικά των φωτογραφιών. Κατόπιν, στο δεύτερο κεφάλαιο, θεωρήθηκε σκόπιμο να γίνει μία μελέτη του κοινωνικοοικονομικού ιστορικού πλαισίου των Κυθήρων στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, την περίοδο της έντονης μετανάστευσης των Κυθήριων, μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν αυτά τα φωτογραφικά έργα. Στο τρίτο κεφάλαιο έγινε η κατάρτιση μίας λεπτομερούς και συστηματικής περιγραφής των πορτρέτων. Αυτή η καταγραφή περιλαμβάνει την θεματολογία, την ανάλυση των εικόνων, τους κώδικες, τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενα. Σαν θεωρητικό εργαλείο χρησιμοποιήθηκε η θεωρία του Roland Barthes. Σημεία σύγκλισης εντοπίστηκαν στα έργα του φωτογράφου Seydou Keita και του August Sander καθώς και στο αυτοδίδακτο Έλληνα Γιάννη Καραμάνου. Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά τα φωτογραφικά αρχεία, τον ρόλο τους σε σχέση με την ιστορία και την διαχείρισή τους. Σαν μελέτη περίπτωσης εξετάστηκε η διαχείριση του Κυθηραϊκού Φωτογραφικού Αρχείου, μέρος του οποίου αποτελεί το φωτογραφικό αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα. Τέλος έγινε η διεξαγωγή συμπερασμάτων.

ΜΕΡΟΣ Α.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.

Ο φωτογράφος των Κυθήρων Παναγιώτης Φατσέας

1.1 Παναγιώτης Εμ. Φατσέας

Ο Παναγιώτης Φατσέας ήταν γιος του Εμμανουήλ Φατσέα και της Κυριακούλας Καλλιγέρου. Γεννήθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στις 10 Μαρτίου 1888 στο Καραβοχώρι Κυθήρων (σημερινό Λιβάδι). Ο Παναγιώτης Φατσέας σε ηλικία μόλις πέντε ετών μένει ορφανός καθώς το 1893 πεθαίνει ο πατέρας του. Παρά τις δυσκολίες της εποχής και της οικογένειάς του το 1902 αποφοιτεί από την Τρίτη τάξη του Γυμνασίου Κυθήρων, με βαθμό “Καλῶς” και διαγωγή “Κοσμία”. Μετά τη αποφοίτησή του ασχολήθηκε με αγροτικές εργασίες και μέσα στο έτος του 1910 εκπληρώνει τρίμηνη στρατιωτική υποχρέωση ως “μόνος υἱός γυναικός ἐν χηρείᾳ διατελούσης”. Αμέσως μετά την απόλυσή του από τον ελληνικό στρατό, ο Παναγιώτης Φατσέας μεταναστεύει στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής (Φατσέας, 2004:30). Όπως ίσχυε και για αρκετούς Κυθήριους εκείνη την εποχή¹, η οικονομική δυσπραγία του τόπου του ώθησε τον νεαρό τότε Φατσέα να ξενιτευτεί.

Όπως προκύπτει από τα αρχεία του Ellis Island, ο Παναγιώτης Φατσέας αναχώρησε από το λιμάνι της Χάβρης με το πλοίο “La Gascogne” και αποβιβάσθηκε στην Αμερική στις 8 Νοεμβρίου 1910. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες των παιδιών του φαίνεται πως έζησε κυρίως στη Νέα Υόρκη², όπου πιθανόν να εργάσθηκε ως σερβιτόρος σε εστιατόρια και ξενοδοχεία, ενώ παράλληλα φοιτούσε σε νυχτερινό σχολείο (Φατσέας, 2004:31).

First Name:	<i>Panayotis E.</i>
Last Name:	<i>Fatseas</i>
Ethnicity:	<i>Greece, Greek</i>
Last Place of Residence:	<i>Kithyra, Greece</i>
Date of Arrival:	<i>Nov 08, 1910</i>
Age at Arrival: 23y Gender: M	Marital Status: S
Ship of Travel:	<i>La Gascogne</i>
Port of Departure:	<i>Havre</i>
Minifest Line Number:	<i>0010</i>

Πίνακας 1.1 Η καρτέλα του Παναγιώτη Φατσέα από τα αρχεία του Ellis Island³ το 1910.

Στην Ελλάδα επέστρεψε στις 31 Οκτωβρίου 1912, όταν ήδη είχε αρχίσει ο πρώτος Βαλκανικός πόλεμος⁴. Κατετάγη εθελοντής στο 7^ο Σύνταγμα πεζικού,

¹Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι κάτοικοι των Κυθήρων, όπως και στην υπόλοιπη Ελλάδα, αντιμετώπιζαν σοβαρά προβλήματα επιβίωσης. Τα αίτια αυτής της κατάστασης που σημαδεύουν με καθοριστικό τρόπο την Ελλάδα εκείνη την εποχή θα αναλυθούν στο επόμενο κεφάλαιο.

² Σώζεται πορτρέτο του από φωτογραφείο του Coney Island.

³ Πηγή: www.ellisland.org/search/passRecord

λαμβάνοντας μέρος στις μάχες του Κιλκίς και του Μπιζανίου. Ο ίδιος γράφει στο πολεμικό του ημερολόγιο:

“Αφ’ ότου έκυρήχθη ό Βαλκανοτουρκικός πόλεμος όλοι σχεδόν οι Έλληνες τής Αμερικής έφάνησαν διατεθειμένοι νά έγκαταλείψουν τας εργασίας τους καί νά σπεύσουν είς τήν φωνήν τής πατρίδος...” (Φατσέας, 2004:31).

Η αποστράτευσή του και η επιστροφή του στο νησί είναι πιθανό να έγινε με την υπογραφή της ελληνοτουρκικής συνθήκης του Νοεμβρίου 1913. Από στοιχεία του αρχείου του προκύπτει ότι τον Ιανουάριο 1914 ξεκινά την επαγγελματική φωτογραφική δραστηριότητα στα Κύθηρα χρεώνοντας τον Χαράλαμπο Στάθη 17,70 δραχμές *“δια δελτάρια”*⁵. Τα δελτάρια αυτά, αρχικά τουλάχιστον δεν εμφανίζονταν από τον Φατσέα, αλλά από μεγάλα φωτογραφεία της Αθήνας, όπως φαίνεται από τη σχετική αλληλογραφία που είχε (Σταθάτος, 2008α:8, Φατσέας, 2004:32).

Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες των παιδιών του, ο Παναγιώτης Φατσέας είχε φέρει από τις Ηνωμένες Πολιτείες μία φωτογραφική μηχανή, πιθανόν να ήταν και από τις πρώτες που άνηκε σε μόνιμο κάτοικο στα Κύθηρα. Αρχικά δεν είχε σκοπό να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη φωτογραφία, όμως φαίνεται πως η ζήτηση εκείνη την εποχή, κυρίως για πορτρέτα, ήταν πολύ μεγάλη και ο Φατσέας τελικά ανοίγει φωτογραφείο στο Λιβάδι. Σύμφωνα με το βιβλίο εργασίας του μέσα στο 1914 έκανε τις πρώτες 50 επαγγελματικές φωτογραφίες. Για λόγους που δεν είναι γνωστοί⁶, μετά το τέλος του 1914 ο Φατσέας σταματά την επαγγελματική του ενασχόληση με τη φωτογραφία και ξαναρχίζει, συστηματικά πλέον, στις 21 Μαΐου 1920 (Σταθάτος, 2008α:8).

Αρχικά, το 1914, είχε διαμορφώσει ένα δωμάτιο της πατρικής οικίας του σε χώρο φωτογράφισης στον οποίο πήγαιναν Κυθήριοι για να φωτογραφηθούν. Μετά από κάποια χρόνια που μεσολάβησαν κατά την διακοπή της φωτογραφικής δραστηριότητάς του, το 1919 ανοίγει επαγγελματική στέγη στο Λιβάδι που περιλάμβανε studio φωτογράφισης και σκοτεινό θάλαμο για τις εμφανίσεις. Το 1921 παντρεύεται στα Κύθηρα με την Αλεξάνδρα Στάθη με την οποία απέκτησαν πέντε παιδιά, δυο κόρες και τρεις γιους. Στα πενήντα του μόλις χρόνια ο Παναγιώτης Φατσέας πεθαίνει από χρόνια νόσο του αναπνευστικού συστήματος στο Νοσοκομείο “Ανδρέας Συγγρός” της Αθήνας, στις 8 Σεπτεμβρίου 1938 (Φατσέας, 2004:31).

⁴ Πολλοί Έλληνες μετανάστες, έχοντας έντονο το συναίσθημα του πατριωτισμού, με το ξέσπασμα των Βαλκανικών Πολέμων αποφάσισαν να επιστρέψουν και να καταταγούν στον ελληνικό στρατό. Οι περισσότεροι μετά την αποστράτευσή τους επέστρεψαν πίσω αλλά κάποιοι αποφασίζουν να μείνουν στην γενέτειρά τους μόνιμα είτε να μεταναστεύσουν ξανά μετά από κάποια χρόνια.

⁵ Τα επιστολικά δελτάρια είχαν κάνει την εμφάνισή τους μόλις λίγα χρόνια πριν, το 1910. Πρόκειται για φωτογραφίες μεγέθους carte-postale, τυπωμένες σε χαρτιά (Χατζηγεωργίου, 2003:64).

⁶ Είναι πιθανό μέσα σε αυτό το διάστημα να επιστρατεύθηκε ξανά.

1.2 Το αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα

Το φωτογραφικό αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα αποτελείται αποκλειστικά από γυάλινες φωτογραφικές πλάκες ζελατίνης⁷ που χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Η παραγωγή τέτοιων πλακών ήταν ήδη βιομηχανοποιημένη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Συνολικά όμως, το αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα αποτελείται από 2.200 γυάλινες πλάκες ζελατίνης⁸ καθώς και από το βιβλίο εργασίας του φωτογράφου (Φατσέας, 2004:27). Στο βιβλίο αυτό, ο Φατσέας κατέγραφε με σχολαστικό και μεθοδικό τρόπο τις λεπτομέρειες κάθε επαγγελματικής του δραστηριότητας. Στο βιβλίο εργασίας είναι καταγεγραμμένα σε μορφή πίνακα όλα τα στοιχεία που αφορούν την κάθε αρνητική πλάκα καθώς και όλες οι οικονομικές συναλλαγές που αφορούσαν την επαγγελματική του δραστηριότητα.

Το βιβλίο εργασίας του Φατσέα είναι ένα πανόδετο, ραμμένο λογιστικό βιβλίο το οποίο εγκαινιάζει τις καταγραφές του τον Ιανουάριου του 1914. Εκείνη η βραχεία περίοδος της επαγγελματικής δραστηριότητας του Φατσέα δεν καλύπτει παρά λίγες σελίδες από το βιβλίο εργασίας. Στις 21 Μαΐου του 1920 ο Φατσέας ξεκινά εκ νέου την επαγγελματική του δραστηριότητα στο στούντιό του στο Λιβάδι. Παράλληλα και συστηματικά καταγράφονται από τον ίδιο στο βιβλίο του όλες οι εργασίες του που αφορούν τις φωτογραφίες. Σε αυτές τις καταγραφές προστίθενται και πολλές λεπτομέρειες που αποτελούν πολύτιμα στοιχεία για το έργο του εκείνη την εποχή. Τα στοιχεία που αφορούσαν τις αρνητικές πλάκες όπως διατυπώνονται μέσα στο βιβλίο εργασίας του Παναγιώτη Φατσέα ήταν τα παρακάτω (Σταθάτος, 2008α:14, Φατσέας, 2004:27):

1. *“Ημερομηνία”*. Η ημερομηνία της αρνητικής πλάκας γραφόταν αναλυτικά, δηλαδή η ημέρα, ο μήνας και το έτος.
2. *“Ονοματεπώνυμον πελατών”*. Σε αυτό το πεδίο ο Φατσέας εκτός από το ονοματεπώνυμο των πελατών ή και των εικονιζόμενων συχνά προσέθετε κι άλλες πληροφορίες όπως ήταν ο τόπος διαμονής τους, το επάγγελμα, η περίπτωση της φωτογράφισης και στοιχεία που αφορούσαν τις μεγεθύνσεις.
3. *“Αριθμός παραγγελθεισών φωτογραφιών”*.
4. *“Αριθμός φωτογραφηθέντων προσώπων”*.

⁷ Οι ξηρές φωτογραφικές πλάκες ζελατίνης αποτελούνται από ένα γυάλινο υπόστρωμα και ένα στρώμα ζελατίνης στο οποίο βρίσκονται σε διασπορά μικροσκοπικοί κόκκοι αργύρου που συνιστούν την αρνητική εικόνα. Μερικές φορές το φωτογραφικό γαλάκτωμα ζελατίνης, καλύπτεται από ένα στρώμα προστατευτικού βερνικιού (Koerff, 1983:9).

⁸ Οι περισσότερες είχαν διαστάσεις 12x16.5 εκ. και χρονολογούνται μέσα στην περίοδο 1920 έως 1938.

5. “Δελτάρια”. Τα “δελτάρια” αφορούσαν τον αριθμό των πρόσθετων εκτυπώσεων σε χαρτί ταχυδρομικού δελταρίου 9x12 εκ. που αγόραζε ο πελάτης.
6. “Δραχμαί”. Η συνολική χρέωση της παραγγελίας.
7. “Αριθμός πλακός”. Αυτό το πεδίο είναι ίσως το πιο σημαντικό στοιχείο, αφού μας επιτρέπει να κάνουμε διασταύρωση των διαφόρων πλακών με τις πληροφορίες που περιέχει το βιβλίο εργασίας. Μετά την εμφάνιση των αρνητικών πλακών, ο Φατσέας αριθμούσε κάθε πλάκα με αύξοντα αριθμό, ο οποίος παρέπεμπε στο βιβλίο εργασίας του. Στα πρώτα έτη της εργασίας του κολλούσε μικρά κομμάτια χαρτιού που είχαν γραμμένα με μελάνι τον αριθμό σε μία γωνία της πλάκας κι άλλες φορές χαράσσοντας τον αριθμό απευθείας επάνω στη ζελατίνη.
8. “Αριθμός πλακός 9x12”. Η στήλη αυτή προστέθηκε τον Ιανουάριο του 1923. Τον Απρίλιο του 1924 σταματούν οι καταχωρήσεις αυτές πιθανόν επειδή δεν είχαν μεγάλη εμπορική επιτυχία αυτές οι διαστάσεις. Η τελευταία καταχώρηση στο βιβλίο ήταν η υπ’ αριθμόν 64 πλάκα.

Μετά την εμφάνισή τους, οι πλάκες αποθηκεύονταν πίσω στα χαρτονένια κουτιά τους ανά 12-14 τεμάχια. Εξωτερικά του κουτιού, ο Φατσέας σημείωνε με μελάνι τον πρώτο και τελευταίο αύξοντα αριθμό των αρνητικών καθώς και τη χρονολογία (Φατσέας, 2004:28).

Στο χρονικό διάστημα μεταξύ 1920-1922, ο Φατσέας σημείωνε πολλές εγγραφές που δεν είχαν αριθμό πλάκας παρά μονάχα η ένδειξη “9x12”, η οποία αφορούσε αποκλειστικά τις στιγμιαίες φωτογραφίες. Για τις στιγμιαίες φωτογραφίες χρησιμοποιούνταν χάρτινα αρνητικά, τα οποία δεν φυλάσσονταν μετά τη φωτογράφιση κι επομένως δεν υπήρχε κάποιος λόγος να αποκτήσουν ένα αύξοντα αριθμό. Το 1923 παύουν να καταγράφονται οι λήψεις των στιγμιαίων, χωρίς ωστόσο να σημαίνει ότι ο Φατσέας δεν έκανε τέτοιου είδους φωτογραφίες. Είναι πιθανό εξαιτίας της πρόχειρης και γρήγορης διαδικασίας των στιγμιαίων λήψεων, ο φωτογράφος να μην θεωρούσε απαραίτητο να σημειώνει τον αριθμό τους. Το 1927, ο Φατσέας δημιουργεί στο βιβλίο εργασίας του μία νέα στήλη στην οποία σημειώνει το τέλος κάθε έτους τα συνολικά έσοδα από τις στιγμιαίες φωτογραφίες. Αξίζει να σημειωθεί ότι από το 1930 τα συνολικά έσοδα των στιγμιαίων φωτογραφιών αρχίζουν να ξεπερνούν τα αντίστοιχα των εβδομαδιαίων.

Εκτός από τις πληροφορίες που αφορούσαν το θέμα και την ημερομηνία της λήψης κάθε φωτογραφίας, από το βιβλίο του Φατσέα μπορούμε να εξάγουμε και οικονομικά στοιχεία της επαγγελματικής του δραστηριότητας. Μέσα στο χρονικό διάστημα των 18 ετών (1920-1938) υπήρξαν έτη με πλούσια επαγγελματική δραστηριότητα κι άλλα με πιο πτωχή γεγονός που φανερώνουν οι αριθμοί των παραγγελιών που σημείωνε ο Φατσέας στο βιβλίο εργασίας του.

Έτος	Αριθμός φωτογραφιών	Αριθμός δελτάρων	Έσοδα Εβδομαδιαίων φωτογραφιών (δραχμές)	Έσοδα Στιγμιαίων φωτογραφιών (δραχμές)
1920	215	310	1.713	-
1921	223	528	2.661	-
1922	568	505	3.449	-
1923	479	358	5.731	-
1924	257	387	5.607	-
1925	334	366	9.143	-
1926	276	512	12.571	-
1927	293	456	14.075	4.940
1928	252	342	12.806	4.200
1929	426	446	18.824	7.774
1930	364	356	16.397	6.445
1931	96	198	6.615	4.285
1932	192	232	8.606	3.612
1933	166	352	13.065	7.796
1934	129	332	12.889	15.071
1935	147	385	13.040	15.582
1936	160	464	15.857	16.088
1937	132	653	16.335	19.365
1938	100	332	11.395	Άγνωστο

Πίνακας 1.2 Στοιχεία μικροοικονομίας της επαγγελματικής δραστηριότητας του Π. Φατσέα, όπως καταγράφονται στο βιβλίο εργασίας του (Σταθάτος, 2008α:16).

Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία του πίνακα διαπιστώνουμε ότι η δεκαετία από το 1920 μέχρι και το 1930 ήταν αρκετά επικερδής για τον φωτογράφο. Το 1922 ο Φατσέας είχε τον μεγαλύτερο αριθμό παραγγελιών στις εβδομαδιαίες φωτογραφίες αλλά παρατηρούμε ότι η χρονιά με τις περισσότερες παραγγελίες και τα μεγαλύτερα κέρδη ήταν το 1929. Μέσα σε αυτό το έτος ο Φατσέας είχε κάνει 426 φωτογραφικές λήψεις και είχε κερδίσει 18.824 δραχμές από τις εβδομαδιαίες λήψεις και 7.774 δραχμές από τις στιγμιαίες. Μετά από δύο χρόνια το 1931 οι παραγγελίες πέφτουν κατακόρυφα. Αυτό οφείλεται στη Παγκόσμια Οικονομική Ύφεση του 1930 τα αποτελέσματα της οποίας φαίνεται πως φτάνουν στο νησί με μία μικρή καθυστέρηση.

Το 1931 οι φωτογραφικές λήψεις είναι μόλις 96, ενώ τα έσοδα φτάνουν τις 6.615 δραχμές. Τα επόμενα έτη και μέχρι τον θάνατο του Φατσέα, οι παραγγελίες των εβδομαδιαίων είναι λίγες σε αριθμό με μέσο όρο περίπου τις 150 ενώ αυξάνονται οι στιγμιαίες που είναι πιο οικονομικές.

Γενικά διαπιστώνουμε ότι στη περίοδο του Μεσοπολέμου, παρόλη την οικονομική δυσπραγία του τόπου και το υψηλό κόστος των φωτογραφιών, υπήρχε έντονη δραστηριότητα όσον αφορούσε τη παραγωγή των πορτραίτων στο νησί. Το γεγονός αυτό το εξηγεί η έντονη μετανάστευση των Κυθήριων που είχε ξεκινήσει από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Η φωτογράφιση κόστιζε όσο τρία ημερομίσθια της εποχής γεγονός που απέκλειε τη μεγάλη συχνότητα των φωτογραφίσεων και καθιστούσε με αυτό τον τρόπο τα πορτρέτα μοναδικά. Για το κόστος των φωτογραφιών εκείνη την εποχή μας πληροφορεί ο γιος του Παναγιώτη Φατσέα, ο Μανώλης Φατσέας:

«Ήταν ακριβά. Για 6 ποστ-καρτ που το λέγαμε, το 10x15 δηλαδή, έπαιρνε 100 δραχμές. Ισοδυναμούσε με δύο-τρία μεροκάματα εργατικά τότε. Για τις νυφικές έπαιρνε κάπου 200 δραχμές, οι οποίες ήτανε 13x18, κάπου εκεί πέρα» (Σταθάτος, 2008α:16).

Παρόλα αυτά το εισόδημα που αποκτούσε ο Παναγιώτης Φατσέας αποκλειστικά από τις φωτογραφίες δεν επαρκούσε για να συντηρηθεί αξιοπρεπώς η οικογένειά του. Γι' αυτό το λόγο είχε κι άλλες δραστηριότητες όπως τη διεύρυνση του φωτογραφείου σε επιχείρηση κι άλλων εμπορικών συναλλαγών. Ακόμη, για να συμπληρώνει το εισόδημά του απασχολούταν παράλληλα και με τις παραδοσιακές αγροτικές εργασίες, όπως και οι περισσότεροι Κυθήριοι εκείνη την εποχή, και κυρίως με την καλλιέργεια της ελιάς. Όπως θυμάται κι ο γιός του Μανώλης⁹:

«...Φωτογράφιζε κι έπειτα πήγαινε, όργωνε. Είχαμε ένα βόδι τότε και είχαμε κολίγα με έναν άλλον, τη μία μέρα ο ένας, την άλλη ο άλλος, πώς θα ζούσαμε; Είχε πέντε παιδιά και τρεις εκείνοι, έπρεπε να φάμε, οκτώ άτομα στο τραπέζι. Όποτε δεν έφτανε η φωτογραφική για να ζήσουμε, και ασχολείτο με γεωργικές εργασίες, με ελιές. Τότε το ψωμί ήταν ακριβό, κάπου δέκα δραχμές το κιλό» (Σταθάτος, 2008α:17).

Τέλος, στο βιβλίο εργασίας του ο Φατσέας σημείωνε τις παραγγελίες που έκανε για τα αναλώσιμα υλικά της δουλειάς του. Από τις σημειώσεις του φαίνεται πως παραλάμβανε φωτογραφικό υλικό από την Αθήνα αλλά κι απευθείας και από το εξωτερικό, πιθανόν κι από κάποιο Κυθήριο συγγενή μετανάστη, καθώς όπως είναι σημειωμένο στο βιβλίο το Νοέμβριο του 1921 πληρώνει 35 δρχ. “διά τελωνείον τοῦ ἑξ Ἀμερικῆς σταλέντος φωτογραφικοῦ χάρτου”. Ακόμη, από τον φωτογραφικό οίκο του

⁹ Συνέντευξη του Γιάννη Σταθάτου με τον Μανώλη Φατσέα, Λιβάδι Κυθήρων, 2 Φεβρουαρίου 2007. Διαθέσιμη στην ιστοσελίδα: <http://www.youtube.com/watch?v=ETiaUmnnoSw>

Κόντου στην Αθήνα, ο Φατσέας προμηθευόταν υλικά και ζητούσε συμβουλές για προβλήματα που αντιμετώπιζε στην δουλειά του, όπως φαίνεται κι από τη παρακάτω σωζόμενη σχετική επιστολή (Φατσέας, 2004:34):

Έν Αθήναις τῇ 20^ῃ Αὐγούστου 1920

Ἀγαπητέ Παναγή,

Σοῦ ἀποστέλω τήν παραγγελίαν σου καί σοῦ κάνω γνωστόν ὅτι αἱ γλίτσες στίς κάρτες γίνονται ἐπειδὴ κρατάς ὀλίγον χρόνον, ἐάν κρατάς περισσότερον χρόνον τότε δέν παρουσιάζονται γλίτσες. Αἱ γλίτσες φεύγουν εὐκόλως ἂν διαλύσης 10 γραμμάρια ἰόδιον-κάλλη εἰς 100 γραμ. νερό κ' μέ τό θαμβάκι βουτάς εἰς τό φάρμακο καί τρίβης ἐλαφρά τήν κάρταν, ἢ ἀντίς ἰόδιον κάλλη, θρέξε τό θαμβάκι στό οἰνόπνευμα καί τρίβης τήν κάρτα. Καλλήτερον ὅμως στείλε μας μία κάρτα ἀπό αὐτές μέ τίς γλίτσες κ' ἡμεῖς σοῦ γράφομεν τί συμβαίνει.

[Ακολουθεῖ αναλυτικός λογαριασμός

παραγγελίας του Φατσέα]

Σέ χαιρετώ ὁ φίλος σου

Α. Στρούμπος

Επιστολή του φωτογράφου Α. Στρούμπου, στον Π. Φατσέα από το φωτογραφείο του Κόντου στην Αθήνα το 1920.

Στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου εργασίας βρίσκονται καταγεγραμμένες σημειώσεις και συνταγές που αφορούν τις εργασίες στον σκοτεινό θάλαμο και λεπτομέρειες δαπανών για τις παραγγελίες του φωτογραφικού υλικού και των χημικών. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι συνταγές που αφορούν τις εργασίες στον σκοτεινό θάλαμο είναι γραμμένες σε τρεις γλώσσες: στα ελληνικά, στα αγγλικά και στα γαλλικά (Σταθάτος, 2008α:15).

1.3 Το φωτογραφείο και ο εξοπλισμός του Παναγιώτη Φατσέα

Το φωτογραφείο του Παναγιώτη Φατσέα ήταν σε κεντρικό δρόμο του χωριού “Λιβάδι” στο οποίο υπάρχουν πολλά εμπορικά καταστήματα μέχρι και σήμερα. Στον μπροστινό χώρο του φωτογραφείου ο Φατσέας είχε δημιουργήσει αίθουσα με λιανικό εμπόριο που διέθετε, εκτός από φωτογραφίες, ψιλικά, γραφική ύλη και είδη σχεδίου (Σταθάτος, 2008α:9, Φατσέας, 2004:33). Ακόμη, στο ίδιο κτήριο έκανε εμπόριο και εργασίες κατασκευής και επισκευής καθρεπτών και κορνιζών. Το φωτογραφείο ήταν σχεδιασμένο κατά τα πρότυπα του 19^{ου} αιώνα, με μεγάλη τζαμαρία και βορινούς φεγγίτες που είχαν κουρτίνες που επέτρεπαν στον φωτογράφο να ρυθμίζει τον

φυσικό φωτισμό του χώρου (Σταθάτος, 2003:75). Στον Μεσοπόλεμο δεν υπήρχε ακόμη ηλεκτρισμός στο νησί. Επομένως οι φωτογραφίες γίνονταν με τη χρήση φυσικού φωτός και οι εκτυπώσεις ήταν μονάχα επαφής. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο γιός του Παναγιώτη Φατσέα, ο Μανώλης Φατσέας¹⁰:

«...Η εκτύπωση με πρωτόγονα μέσα. Οι εμφανίσεις και ο σκοτεινός θάλαμος και όλα με ένα λαδοφάνερο ήτανε, κόκκινο. Ο εκτυπωτής ήταν μία κορνίζα περίπου 15x25 εκ., είχε ένα τζάμι κάτω και από πάνω είχε ένα πράγμα που άνοιγε και έκλεινε. Έβαζε λοιπόν το αρνητικό, έβαζε από πάνω το χαρτί, το έκλεινε, να έχει επαφή εκατό τις εκατό και τις ξέθετε στο φως. Άνοιγε την πόρτα του σκοτεινού θαλάμου και ότι φως είχε. Μετρούσε 1,2,3,4,5, το χρόνο που ήθελε και έβλεπε...» (Σταθάτος, 2008α:13)

Στο studio υπήρχε μία σκαλισμένη ξύλινη πολυθρόνα που εμφανίζεται στις περισσότερες φωτογραφίες του Φατσέα με πορτρέτα και ένα ζωγραφισμένο παραπέτασμα (μπερντές) το οποίο λειτουργούσε ως φόντο και το φιλοτέχνησε τη δεκαετία του 30' κάποιος πλανόδιος ζωγράφος διαφημιστικών επιγραφών. Ο ίδιος φαίνεται πως είχε φιλοτεχνήσει και την πινακίδα του φωτογραφείου. Σήμερα διατηρείται το κτήριο που στέγαζε το φωτογραφείο, ενώ απέξω στην πρόσοψη παραμένει ακόμη μία παλιά μεταλλική διαφημιστική πινακίδα της Kodak (Σταθάτος, 2008α:9, Φατσέας, 2004:33).

Ο τεχνικός εξοπλισμός του Φατσέα αποτελούνταν από μία σύνθετη φωτογραφική μηχανή με πτυσσόμενη φουσούνα, φωτοφράχτη ίριδος, απλό σκόπευτρο και ξεχωριστό φακό. Η φωτογραφική μηχανή τοποθετούνταν σε τρίποδα (Σταθάτος, 2008α:13). Οι πλάκες που χρησιμοποίησε ο Φατσέας προέρχονται από διάφορες ευρωπαϊκές εταιρείες κατασκευής, τις περισσότερες από τις οποίες είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε από τα σωζόμενα κουτιά που χρησιμοποιούσε ο φωτογράφος για την αποθήκευσή τους. Αρχικά, οι αρνητικές πλάκες ήταν σχεδόν αποκλειστικά γαλλικές, μάρκας *Jougla & Lumiere* ενώ αργότερα χρησιμοποίησε και γερμανικές, μάρκας *Hauff* και *Agfa* (Φατσέας, 2004:28).

Αυτό που είναι εμφανές είναι ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των πλακών έχει υποστεί ρετούς (*retouche*), πρακτική πολύ συνηθισμένη την εποχή εκείνη, προκειμένου να διορθωθούν ατέλειες και να απαλυνθούν οι βαθιές σκιές (ρυτίδες) στα γυμνά μέρη των πορτραίτων. Αυτό αφορούσε κυρίως το πρόσωπο και χέρια των εικονιζόμενων. Για το ρετούς το γυάλινο αρνητικό τοποθετούταν πάνω σε φωτεινό κουτί¹¹ και κατόπιν εφαρμοζόταν αρχικά ένα στρώμα με ματ βερνίκι και από πάνω

¹⁰ Συνέντευξη του Γιάννη Σταθάτου με τον Μανώλη Φατσέα, Λιβάδι Κυθήρων, 2 Φεβρουαρίου 2007. Διαθέσιμη στην ιστοσελίδα: <http://www.youtube.com/watch?v=ETiaUmnnoSw>

¹¹ Τη λεγόμενη «ρετουσάρα».

κυρίως μολύβι ή πιο σπάνια κόκκινο μελάνι. Σύμφωνα με τον γιό του Παναγιώτη Φατσέα, τον Μανώλη Φατσέα, το ρετούς κρινόταν ως αναγκαίο¹²:

«...Εδώ που τα λέμε, τα περισσότερα πρόσωπα ήταν όπως είναι και το δικό μου τώρα, σαν αροκάνιστο ξύλο. Πώς να το κάνουμε; Είχε ρυτίδες, είχε το ένα, το άλλο, και τα βουλώναμε εκεί πέρα με το μολυβάκι...» (Σταθάτος, 2008α:13)

Πριν την παράδοση της φωτογραφίας γινόταν η επικόλληση της εκτυπωμένης φωτογραφίας πάνω σε διακοσμητικό χαρτόνι χρώματος καφέ ή φαιόχρουν και διαστάσεων 27x16εκ. έως και 28x19 εκ. Τέλος, ο Φατσέας έβαζε την καλλιτεχνική υπογραφή του πάνω στο χαρτόνι με λευκό μελάνι *“Π. Φατσέας Κύθηρα”* (Σταθάτος, 2008α:13).

Ο μεγαλύτερος γιος του Παναγιώτη Φατσέα, ο Μανώλης Φατσέας, είχε μάθει την τέχνη του φωτογράφου κοντά στον πατέρα του από μικρός. Μετά τον θάνατό του Παναγιώτη Φατσέα, κατά τα χρόνια της κατοχής και μετέπειτα, ο Μανώλης μαζί με τον αδελφό του Χαράλαμπο συνέχισαν να λειτουργούν το φωτογραφείο του πατέρα τους. Τα δύο αδέλφια διατήρησαν το φωτογραφείο για τουλάχιστον άλλες τέσσερις δεκαετίες, διευρύνοντας μάλιστα τις δραστηριότητες της επιχείρησης με την προσθήκη θερινού κινηματογράφου στο Λιβιάδι καθώς και κινητού κινηματογράφου που από το 1953 μέχρι το 1972 έδινε παραστάσεις σε όλα τα χωριά των Κυθήρων (Σταθάτος, 2008α:10).

1.4 Η φωτογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου

Οι πόλεμοι η πολιτική και οικονομική αστάθεια στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα, όχι μόνο δε λειτούργησαν ανασταλτικά για την ελληνική φωτογραφία αλλά αντίθετα δημιούργησαν τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του πολεμικού φωτορεπορτάζ. Εκείνη την εποχή εμφανίζονται στην Ελλάδα και οι πρώτοι υπαίθριοι φωτογράφοι. Λίγο αργότερα, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, ξεκινά η περίοδος του Μεσοπολέμου η οποία διαρκεί μέχρι την έναρξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Το πνευματικό προσφυγικό κομμάτι των προσφύγων της Μικράς Ασίας ωφέλησε με καθοριστικό τρόπο την φωτογραφία αλλά και τις τέχνες γενικότερα. Ανάμεσα στους πολλούς σπουδαίους φωτογράφους εκείνης της περιόδου συγκαταλέγονται η Nelly's, η Έλλη Παπαδημητρίου, ο Νίκος Ζωγράφος κ.α. Λίγοι από τους φωτογράφους εκείνης της περιόδου είναι πολύ γνωστοί, καθώς οι περισσότεροι ήταν ερασιτέχνες επαγγελματίες ή μη που είχαν αποκτήσει μία

¹² Συνέντευξη του Γιάννη Σταθάτου με τον Μανώλη Φατσέα, Λιβιάδι Κυθήρων, 2 Φεβρουαρίου 2007.

φωτογραφική μηχανή. Πολλοί από αυτούς έστησαν φωτογραφικά στούντιο στην Αθήνα ή στην επαρχία και σταδιακά έγιναν επαγγελματίες του είδους. Ανάμεσα σε αυτούς τους ερασιτέχνες ανήκει και ο επαρχιώτης Κυθήριος Παναγιώτης Φατσέας.

Οι Έλληνες φωτογράφοι βρίσκουν εύκολα φωτογραφικές μηχανές, αρνητικά και χημικά ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Αρκετοί ήταν οι εισαγωγείς που έφερναν φωτογραφικά υλικά της Kodak, της Agfa και άλλων εταιρειών, χωρίς ωστόσο να υπάρχουν επίσημες αντιπροσωπείες τους. Στις αρχές της δεκαετίας του 1920, λειτουργούν ήδη 46 επαγγελματικά φωτογραφεία στην Αθήνα και 7 στον Πειραιά. Μεταξύ αυτών είναι και τα γνωστά φωτογραφεία που συνέχισαν να λειτουργούν απόγονοι και συγγενείς των φωτογράφων μετά τον θάνατό τους όπως ήταν το φωτογραφείο του Μαρτιμιανάκη, του Μπέριγκερ, του Πανταζόπουλου, του Μηλιώνη κ.α. (Ξανθάκης, 2008:279).

Την ίδια εποχή σχεδόν, οι επαγγελματίες φωτογράφοι αρχίζουν να οργανώνονται. Το 1916, μια μικρή ομάδα φωτογράφων ιδρύει στην Αθήνα τον Σύνδεσμο Ελλήνων Φωτογράφων (Σ.Ε.Φ.), με σκοπό τη διασφάλιση των συμφερόντων του κλάδου τους. Ο Σ.Ε.Φ. φτιάχνει καταστατικό στο οποίο μεταξύ άλλων ορίζει επίσημη γιορτή των φωτογράφων την γιορτή του Αγίου Πνεύματος. Το 1920 δημοσιεύεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως ο νόμος “περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας”, στον οποίο προβλέπεται και η προστασία της φωτογραφικής δημιουργίας. Συγκεκριμένα, ο νόμος 2387/29 Ιουνίου του 1920 αναφέρει στο άρθρο 14 ότι *“τά φωτογραφικά καί λοιπά συγγενή έργα υπάγονται εις τας διατάξεις του παρόντος νόμου, μόνον έφ’ όσον φέρουσι επί παντός άνατύπου τό όνομα του φωτογράφου ή του έκδότου, τήν διεύθυνσιν αύτου καί τό έτος έκδόσεως”*.

Το 1925 δημιουργείται ο πρώτος όμιλος ερασιτεχνών φωτογράφων, ο Φωτογραφικός Όμιλος Αθηνών, οι πληροφορίες ωστόσο για τη δράση του συλλόγου σταματούν το 1928. Ανάμεσα στις δραστηριότητες του ομίλου ήταν και η οργάνωση φωτογραφικών διαγωνισμών μεταξύ των μελών του. Στο τέλος της δεκαετίας του 1920, εμφανίζεται επίσης ο θεσμός της “εβδομαδιαίας φωτογραφίας”. Ο όρος αναφέρεται στις φωτογραφίες που γίνονταν στα στούντιο, συνήθως τα καλλιτεχνικά πορτρέτα, τις οποίες οι φωτογράφοι παρέδιδαν στον πελάτη μια εβδομάδα μετά την λήψη τους. Ο χρόνος που απαιτούνταν για να εμφανιστεί, να ρετουσαριστεί και να εκτυπωθεί μια φωτογραφία, ήταν μικρότερος, παρόλα αυτά καθιερώθηκε αυτό το χρονικό διάστημα προκειμένου να δοθεί μεγαλύτερο κύρος στο επάγγελμα του φωτογράφου.

Το Φεβρουάριο του 1933, ιδρύεται ο Σύνδεσμος Ελλήνων Ερασιτεχνών Φωτογράφων με σκοπό την *“προαγωγήν της καλλιτεχνικής φωτογραφία με ομιλίες, εκδρομές, εκθέσεις και μαθήματα”*. Την Κυριακή 19 Νοεμβρίου 1933, γίνονται στο

Ζάππειο τα εγκαίνια της έκθεσης των Ελλήνων φωτογράφων στην οποία θα πάρουν μέρος επαγγελματίες και ερασιτέχνες φωτογράφοι από όλη την Ελλάδα. Στα μέσα της δεκαετίας του 1930 τέλος, ανοίγουν στην Αθήνα και τα πρώτα εργαστήρια επιδιόρθωσης φωτογραφικών μηχανών (Ξανθάκης, 2008:344). Ο Σύνδεσμος Ελλήνων Ερασιτεχνών Φωτογράφων μετά από πολλές προσπάθειες κατάφεραν επέκταση του νόμου περί “Κυριακής αργίας” στα φωτογραφεία της Αθήνας και του Πειραιά, τα οποία μέχρι τότε δεν είχαν ορισμένο ωράριο και ήταν ανοικτά όλες τις ημέρες (Ξανθάκης, 2008:338).

Το 1925 στον Πειραιά, ο χημικός Κώστας Μακρής εκδίδει τον πρώτο τόμο του βιβλίου του “Στοιχεία φωτογραφικής” που περιέχει τα είδη των φωτογραφικών μηχανών και τα εξαρτήματά τους. Το 1926 εκδίδεται ο δεύτερος τόμος που περιελάμβανε τις διάφορες φωτογραφικές μεθόδους. Σε συνεργασία με τον Γιάννη Δαλιέτο, ο Μακρής θα εκδώσει το πρώτο μηνιαίο περιοδικό αφιερωμένο αποκλειστικά στη φωτογραφία και στις γραφικές τέχνες. Το “Φωτογραφικόν Δελτίον” κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 1928 και συνέχισε να εκδίδεται μέχρι το 1930. Στα 2 χρόνια κυκλοφορίας του το “Φωτογραφικόν Δελτίον” σημείωσε μεγάλη επιτυχία και είχε πολλούς συνδρομητές φωτογράφους σε όλη την Ελλάδα (Ξανθάκης, 2008:341).

Ο Φατσέας από την αρχή της κυκλοφορίας του περιοδικού το 1928 γίνεται συνδρομητής. Τα τεύχη του Φωτογραφικού Δελτίου καθώς και τα “Στοιχεία Φωτογραφικής” του Μακρή βρέθηκαν στο φωτογραφείο του. Ο Φατσέας αν και αυτοδίδακτος αντιμετώπιζε με επαγγελματισμό το αντικείμενο της δουλειάς του και φρόντιζε να ενημερώνεται για την εξέλιξη της φωτογραφίας. Τα τεύχη των περιοδικών και τα βιβλία που αφορούσαν την φωτογραφία, τα χρησιμοποιούσε ως επαγγελματικά βοηθήματα, αλλά και ως μέσο ενημέρωσης και επικοινωνίας με τον φωτογραφικό κλάδο της χώρας (Φατσέας, 2004:35).

1.5 Η ιστορία του αρχείου

Μετά το θάνατο του Παναγιώτη Φατσέα, την επαγγελματική του δραστηριότητα συνεχίζει ο μεγαλύτερος γιος του Μανώλης, ο οποίος μαζί με τον αδελφό του Χαράλαμπο, διατήρησαν το φωτογραφείο για τέσσερις δεκαετίες ακόμη. Στο διάστημα αυτό, το αρχείο δεν μετακινήθηκε ποτέ και παρέμεινε στη θέση που το είχε τοποθετήσει ο ίδιος ο Φατσέας (Σταθάτος, 2008α:10, Φατσέας, 2004:37).

Είκοσι χρόνια μετά το οριστικό κλείσιμο του φωτογραφείου από τα παιδιά του Φατσέα, έγινε η πρώτη προσπάθεια απομάκρυνσης του αρχείου. Χρειάστηκε να περάσουν άλλα δυο χρόνια όμως, για να εξετασθεί ένα μικρό μέρος του αρχείου από τον ερευνητή Γιάννη Σταθάτο την Άνοιξη του 2002 και να διαπιστωθεί ότι παρά την

εξαιρετικά προχωρημένη φθορά του, ένα σημαντικό μέρος του αρχείου μπορεί να διασωθεί. Τα αρνητικά παρέμεναν εγκαταλελειμμένα, περισσότερο από έξι δεκαετίες, στη σκόνη, στην υγρασία και στη λάσπη του παλιού φωτογραφείου των Κυθήρων στο Λιβιάδι, σε βαθμό που αρκετές από τις φωτογραφίες να μη διασώζονται στις λεπτομέρειές τους.

Φωτογραφίες από το αρχείο Φατσέα, παρουσιάσθηκαν για πρώτη φορά στην έκθεση “ Ιστορικές φωτογραφίες από τα Κύθηρα” που διοργανώθηκε στα πλαίσια του Α΄ Συνεδρίου για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας που έγινε στα Κύθηρα το Φθινόπωρο του 2002, ενώ ακολούθησε μια δεύτερη εμπλουτισμένη έκθεση και πάλι στα Κύθηρα την επόμενη χρονιά (Φατσέας, 2004:37).

Η συντήρησή του αρχείου (1700 περίπου γυάλινες πλάκες) και η μελέτη του ανέδειξαν ένα πολύ σημαντικό καλλιτεχνικό αλλά και ιστορικό έργο το οποίο ήταν άγνωστο μέχρι τότε. Το ενδιαφέρον του φωτογράφου και μελετητή Γιάννη Σταθάτου και η προσεχτική συντήρηση και ψηφιακή σάρωση των ταλαιπωρημένων αρνητικών διέσωσαν τελικά το αρχείο και τροφοδότησαν την έκθεση «Παναγιώτης Φατσέας, Πρόσωπα Κυθήρων 1920-1938», που έγινε το 2008 στο Μουσείο Μπενάκη. Το τμήμα φωτογραφικών αρχείων του μουσείου Μπενάκη διοργάνωσε την έκθεση με το έργο του Παναγιώτη Φατσέα, η οποία απέσπασε πολλές θετικές κριτικές¹³. Η έκθεση έλαβε χώρα για ένα μήνα από τις 22/2/2008 έως τις 23/3/2008 στο μουσείο Μπενάκη στο κτήριο της Πειραιώς και προκάλεσε το ενδιαφέρον πολλών φωτογράφων, μελετητών, ιστορικών και άλλων που είχαν ειδικό ενδιαφέρον αλλά και απλών ανθρώπων που αγαπούν την φωτογραφία.

Το αρχείο περιήλθε στην ιδιοκτησία του Κυθηραϊκού Φωτογραφικού Αρχείου χάρη στη γενναιοδωρία του των επιζώντων τέκτων του και ειδικά των κληρονόμων του φωτογραφείου, Μανώλη και Χαράλαμπο Φατσέα. Παράλληλα, το ΚΦΑ εμπλουτίστηκε με σημαντικό αριθμό αρνητικών που τράβηξαν οι Μανώλης και Χαράλαμπος Φατσέας κατά τις δεκαετίες 1940 και 1950 (Σταθάτος, 2008β:504).

1.6 Το έργο του Παναγιώτη Φατσέα

Οι περισσότερες φωτογραφίες του αρχείου του Παναγιώτη Φατσέα αφορούν επίσημα πορτρέτα τραβηγμένα στο φωτογραφείο του στο Λιβιάδι. Τα πορτρέτα αυτά παρουσιάζουν μεμονωμένα ενήλικα άτομα όρθια ή καθιστά, ανδρόγυνα, παιδιά, μωρά, μητέρες με παιδιά, ηλικιωμένους, πορτρέτα νεόνυμφων καθώς και πολυμελείς

¹³ <http://www.benaki.gr/index.asp?lang=gr&id=20205&sid=590>

οικογένειες. Εκτός από τα επίσημα πορτρέτα μικρότερες υποενοότητες αποτελούν κάποιες εξωτερικές φωτογραφίες όπως ήταν τα τοπία, οι φωτογραφίες ομάδων σχολείων, εμπορικών συλλόγων και εκδρομών, θρησκευτικών εορτασμών, ερασιτεχνικών θεατρικών παραστάσεων, η περιφορά της εικόνας της Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας και άλλα χαρακτηριστικά στιγμιότυπα της προπολεμικής ζωής του νησιού. Ακόμη, δυο ενδιαφέρουσες κατηγορίες που συναντάμε είναι η φωτογράφιση για διαφημιστικούς σκοπούς, γυναικών καθισμένων μπροστά σε ραπτομηχανές¹⁴ καθώς και οι φωτογραφίες κηδείων. Στο αρχείο υπάρχουν και λίγες φωτογραφίες εγγράφων ή συμβολαίων, όπου η φωτογραφική μηχανή αντικαθιστά το ανύπαρκτο για τη εποχή φωτοτυπικό μηχάνημα.

Στα Κύθηρα, που τότε αριθμούσαν περίπου δέκα χιλιάδες κατοίκους, εργάζονται δυο φωτογράφοι. Ο δεύτερος είναι ο Δημήτριος Σοφίος ο οποίος εργάζεται στα Λογοθετιάνικα Κυθήρων. Αν και δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για το έργο του εκείνη την εποχή, η δραστηριότητά του αυτή φαίνεται να είναι μάλλον περιορισμένη. Ο Φατσέας έχει μεγαλύτερη δραστηριότητα γεγονός που προκύπτει από τον αριθμό των αρνητικών πλακών του αρχείου του αλλά και από άλλες αναφορές και ντοκουμέντα της εποχής. Μία αναφορά στο έργο του Φατσέα συναντούμε και στην Κυθηραϊκή Επιθεώρηση¹⁵ που δημοσιεύθηκε το 1923 όπου στο Α' τεύχος ο Σπυρίδων Στάθης (1923:193) αναφέρει για τον φωτογράφο Παναγιώτη Φατσέα τα εξής:

“...Εσχάτως έσημείωσε σημαντικήν πρόοδον εἰς πὴν τέχνην του, έπεξέτεινε δὲ καὶ τὰς ἐργασίας του δεχόμενος παραγγελίας ἀπ’ εὐθείας παρὰ τῶν ἐν Ἀμερικῇ καὶ Αὐστραλίᾳ συμπολιτῶν, οἵτινες τῷ ἀναθέτουν νὰ λάβῃ καὶ ἀποστείλῃ αυτοῖς τὰς φωτογραφίας τῶν ἐν τῇ Νήσῳ συγγενῶν των”.

Ακόμη κι ο ίδιος ο Φατσέας φρόντιζε να διαφημίζει το φωτογραφείο του για να προσελκύσει περισσότερους πελάτες. Τον Μάιο του 1927 στην εφημερίδα *Η Κυθηραϊκή*¹⁶ στην δεύτερη σελίδα, υπάρχει διαφήμιση για το *Καλλιτεχνικόν Φωτογραφείον Παναγιώτου Φατσέα* με το σλόγκαν *“Η φωτογραφία σας σε όλα τα σχέδια”*. Στην ίδια εφημερίδα, στο τεύχος του Σεπτεμβρίου¹⁷ στη τρίτη σελίδα υπάρχει πάλι διαφήμιση του φωτογραφείου αλλά πιο εμπλουτισμένη:

¹⁴ Στο βιβλίο εργασίας του φωτογράφου καταχωρούνται με την ένδειξη “Σχολή κεντημάτων ραπτομηχανών Βέστα”.

¹⁵ Ετήσιο κυθηραϊκό περιοδικό το οποίο εκδιδόταν κάθε Σεπτέμβρη από τον εκδότη Σπυρίδωνα Στάθη στην Αθήνα από το τυπογραφείο Εστία. Το πρώτο τεύχος εκδόθηκε τον Σεπτέμβριο του 1923. Διαθέσιμο και στην ιστοσελίδα: <http://www.ksa-press.gr/kyth-newspapers/kithiraiki-epitheorisis>

¹⁶ Μηνιαία εφημερίδα η οποία εκδιδόταν από τον Γιάννη Καλοκαιρινό στην Αθήνα στο τυπογραφείο της στοάς Πάππου. Το τεύχος του Μαΐου διαθέσιμο και στην ιστοσελίδα: http://www.ksa-press.gr/data/kyth/KITHIRAIKI_F-024_29-5-1927.PDF

¹⁷ Διαθέσιμο και στην ιστοσελίδα: http://www.ksa-press.gr/data/kyth/KITHIRAIKI_F-027_1-9-1927.PDF

“Μεγενθύνσεις, αντιγραφαί και πάσαι αι σχετικαί εργασίαι. Παραγγελίαι απ’ευθείας εξ Αμερικής και Αυστραλίας δια τας φωτογραφιών των ενταυθα συγγενών των αποδημούντων”. Σε μία διαφημιστική κάρτα της δεκαετίας του 1930 παρουσιάζονται διευρυμένες οι προσφερόμενες υπηρεσίες του φωτογραφείου: “Κατασκευάζονται παντός είδους κορνίζαι. Επαργυρόνωνται εκ νέου παλαιοί καθρέπται. Μεγενθύνσεις φωτογραφιών, εμφανίσεις και εκτυπώσεις φιλμ. Πωλούνται άπαντα τα είδη της φωτογραφικής, κρύσταλλα, ημικρύσταλλα, τζάμια και ψιλικά διάφορα. Τιμαί λογικαί” (Σταθάτος, 2008α:9).

Από τα παραπάνω διαπιστώνουμε και την άμεση σχέση που είχε το έργο του Παναγιώτη Φατσέα με την κυθηραϊκή μετανάστευση εκείνη την εποχή. Αυτή την διαπίστωση την ενισχύει και η άποψη του μελετητή Γιάννη Σταθάτου (2003:75-76) ο οποίος υποστηρίζει πως το ισχυρό μεταναστευτικό ρεύμα των Κυθηρίων, αρχικά προς τη Μικρά Ασία και την Αίγυπτο κι αργότερα προς τη Βόρειο Αμερική και την Αυστραλία, διατηρούσε ισχυρούς δεσμούς με το νησί. Οι προπολεμικοί μετανάστες σπανίως έπαιρναν μαζί τους τις οικογένειές τους επομένως κι εφόσον είχαν τη δυνατότητα, απαιτούσαν την τακτική ταχυδρομική αποστολή οικογενειακών πορτραίτων. Το γεγονός αυτό εξηγεί και τη σχετική σπανιότητα πρωτότυπων εκτυπώσεων των φωτογραφιών του Φατσέα στα Κύθηρα. Οι πιο πολλές πρωτότυπες (τυπωμένες) φωτογραφίες θα πρέπει να αναζητηθούν στο εξωτερικό όπου και είχαν σταλθεί σε συγγενείς πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.

Τα Κύθηρα προπολεμικά-Μετανάστευση

2.1 Κύθηρα

Τα Κύθηρα βρίσκονται στην νότια Ελλάδα, ανάμεσα στην Πελοπόννησο και την Κρήτη, εκεί όπου συναντώνται το Ιόνιο, το Αιγαίο και το Κρητικό πέλαγος. Είναι νησί επίμηκες, με μήκος 29 χιλιόμετρα και πλάτος 18 χιλιόμετρα και έχει έκταση 279,5 τετραγωνικά χιλιόμετρα. Τα Κύθηρα είναι ορεινά, με δύο κύριες οροσειρές, μια στα ανατολικά και μια δυτικά, ανάμεσα στις οποίες υπάρχει ένα ομαλό οροπέδιο (Στάθης, 1956:339).

Το νησί κατοικείται τουλάχιστον από το τέλος της 6ης χιλιετίας π.Χ. Σύμφωνα με την παράδοση τα Κύθηρα ερήμωσαν επτά φορές, αν και δεν είναι γνωστό αν είχαν ερημώσει τελείως ή κατοικούσαν από λίγες εκατοντάδες βοσκών. Από το 395 ανήκουν στο Ανατολικό (Βυζαντινό) Ρωμαϊκό Κράτος (Καλλίγερος, 2006:31). Το 1530 οι Ενετοί παίρνουν την εξουσία και οργανώνουν το νησί σε φέουδα, όπως και στα υπόλοιπα Επτάνησα. Το 1537, ο Χαϊρεντίν Μπαρμπαρόσα, ναύαρχος του Οθωμανικού στόλου λεηλατεί την Πρωτεύουσα η οποία μετά την καταστροφή εγκαταλείπεται (Τσιτσιλίας, 1993: 305). Με εξαίρεση την περίοδο 1715-1718, όταν κατελήφθη από τους Οθωμανούς, το νησί παρέμεινε μέρος της Δημοκρατίας της Βενετίας μέχρι την κατάλυσή της το 1797. Μετά την κατάλυση της Δημοκρατίας, το νησί καταλαμβάνουν το 1798 οι Γάλλοι. Το 1809 το νησί κατέλαβαν οι Άγγλοι, όπως έκαναν και με τα άλλα Επτάνησα. Τις 20 Νοεμβρίου 1815 ιδρύεται με την συνθήκη των Παρισίων το "Ηνωμένον Κράτος των Ιονίων Νήσων", με πρωτεύουσα την Κέρκυρα (Καλλίγερος:2006:149). Οι Άγγλοι πραγματοποίησαν δεκάδες έργα που αναγέννησαν το νησί τα οποία κατασκευάστηκαν με την μέθοδο της επίταξης εργασίας. Στις 28 Μαΐου 1864 τα Κύθηρα ενώθηκαν με την Ελλάδα (Στάθης, 1956:339).

Το 1916 το νησί καταλαμβάνεται από λόχο του Συντάγματος Κρητών στο όνομα της «Κυβερνήσεως Εθνικής Αμύνης» του Ελευθερίου Βενιζέλου, με έδρα την Θεσσαλονίκη και στις 17 Φεβρουαρίου 1917, τα Κύθηρα κήρυξαν την «Αυτόνομο Διοίκηση Κυθήρων». Από το 1867 μέχρι το 1929 τα Κύθηρα, υπάγονταν διοικητικά στο νομό Αργολιδοκορινθίας και δικαστικά στο Πρωτοδικείο Γυθείου. Το 1929 υπάχθηκαν διοικητικά στο νομό Αττικοβοιωτίας και δικαστικά στο πρωτοδικείο Πειραιώς (Καλλίγερος, 2006:179, Τσιτσιλίας, 1994:298). Μετά τη συγκρότηση της Νομαρχίας Πειραιώς και νήσων υπάχθηκε στην τελευταία και μαζί με τα Αντικύθηρα υπάγονταν στην Επαρχία Κυθήρων (Στάθης, 1956:340).

2.2 Τα Κύθηρα προπολεμικά

Τα Κύθηρα τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα έζησαν στον απόηχο των γεγονότων που σημάδεψαν την Ελλάδα αλλά και τον υπόλοιπο κόσμο εκείνη τη περίοδο. Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, η Μικρασιατική Καταστροφή αλλά και η γενικότερη πολιτική αστάθεια της χώρας είχαν αντίκτυπο στην κοινωνική, οικονομική και πολιτική ζωή των Κυθήρων. Η είσοδος του 20^{ου} αιώνα βρίσκει τα Κύθηρα πάνω στην έξαρση του μεταναστευτικού ρεύματος και σε μία περίοδο που αρχίζει να διαμορφώνεται νέα κοινωνική και οικονομική κατάσταση στο νησί. Ήδη από το 1897 έως το 1903 γίνονται κάποια έργα ανάμεσα σε αυτά και η κατασκευή πολλών δρόμων οι οποίοι συνδέουν τα χωριά με το κεντρικό οδικό δίκτυο του νησιού το οποίο είχε υλοποιηθεί επί Αγγλοκρατίας. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα χτίζονται κάποια σχολικά κτήρια με πρωτοβουλία κυρίως του τότε Κυθήριου υπουργού παιδείας Σπύρου Στάη (Καλλίγερος, 2008:175, Τσιτσιλίας, 1994:312). Σε αυτή τη προσπάθεια που αφορά την ανέγερση των σχολείων και την κατασκευή δρόμων συμβάλλουν και οι απόδημοι Κυθήριοι της Σμύρνης και της Αιγύπτου αρχικά, καθώς και οι απόδημοι των ΗΠΑ και της Αυστραλίας αργότερα. (Μιχαλάκη, 2010: 231).

Τα Κύθηρα είναι επί το πλείστον πετρώδες και ορεινό νησί με πολλές κοιλάδες το οποίο διαθέτει περιορισμένο και κατακερματισμένο καλλιεργήσιμο χώρο. Βρίσκονται στο περιθώριο ουσιαστικά του Ιονίου νησιωτικού χώρου, μακριά από τους θαλάσσιους δρόμους εμπορίου του Ιονίου και μέχρι σχετικά πρόσφατα χωρίς αξιόλογο και ασφαλές λιμάνι. Έτσι, τα Κύθηρα στις αρχές του προηγούμενου αιώνα ήταν αρκετά δυσπρόσιτα για εμπορικά πλοία αλλά σχεδόν και για ιστιοφόρα και ατμόπλοια (Στάθης, 1956:341).

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα τα $\frac{3}{4}$ περίπου των κατοίκων ασχολούνται με τον αγροτικό τομέα και κυρίως με την καλλιέργεια της ελιάς. Αυτή η απασχόληση όμως δεν απέφερε σημαντικά κέρδη καθώς είχε χαρακτηριστικά του προηγούμενου αιώνα με τον παραδοσιακό τρόπο εκμετάλλευσης της γης (Κασιμάτη, 2011:131). Τα Κύθηρα δεν διέθεταν παραγωγή περιζήτητων για εκείνη την εποχή εξαγωγίμων προϊόντων, όπως ήταν η σταφίδα και το κρασί -των οποίων η αυξημένη εξωτερική ζήτηση έδινε τον ιδιαίτερο τόνο ανάπτυξης στα μεγαλύτερα νησιά της Ελλάδας. Τα άγονα εδάφη του νησιού και ο μικρός κλήρος δεν προκαλούσαν μεγάλες αποδόσεις της γης. Εκείνη την εποχή το νησί χαρακτηρίζεται από τον κατακερματισμό της ιδιοκτησίας και προκειμένου να υπάρξει αυτάρκεια στα γεωργικά προϊόντα χρησιμοποιούνταν συστήματα ποικίλης καλλιέργειας της γης. Οι Κυθήριοι ακόμη

εκείνη τη περίοδο ασχολούνται με τη μελισσοτροφεία και την κτηνοτροφία αλλά σε μικρή έκταση (Κασιμάτης, 1994:111, Κασιμάτη, 2011: 131). Η μικρή παραγωγή των αγροτικών και κτηνοτροφικών προϊόντων (λαδιού, κρασιού, δημητριακών, καρπών, γαλακτοκομικών προϊόντων κ.ά.), η ισχνή ανάπτυξη της ναυτιλίας σε συνδυασμό με τη γεωγραφική θέση του νησιού και το μικρό λιμάνι του καθιστούσαν δυσχερή τη ζωή των κατοίκων.

Γενικά η οικονομική ανάπτυξη του νησιού τον 20ό αιώνα συνδέεται με τη μετανάστευση κυρίως στις Η.Π.Α. και την Αυστραλία. Τα εμβάσματα που έφθαναν έφεραν οικονομική ανακούφιση στους κατοίκους. Πολλά παλιά χρέη εξοφλήθηκαν, αγοράστηκαν κτήματα, ενώ μέρος των χρημάτων αυτών διατέθηκαν σε έργα υποδομής του νησιού. Τα πιο σημαντικά ήταν η κατασκευή οδικού δικτύου και η ανέγερση σχολείων. Σταδιακά το επίπεδο διαβίωσης των κατοίκων ανέβηκε και οι νέες ιδέες που έφεραν οι επαναπατριζόμενοι, συνέβαλαν ως ένα βαθμό στον εκσυγχρονισμό της τοπικής κοινωνίας. Η μετανάστευση σημάδεψε με καθοριστικό τρόπο την οικονομικοκοινωνική δομή και τη γενικότερη εξέλιξη των Κυθήρων ίσως περισσότερο από τα υπόλοιπα Επτάνησα. Μέσα στον 19ο αιώνα δημιουργούνται παροικίες των Κυθήριων στη Σμύρνη και στην Αίγυπτο κι αργότερα, κυρίως στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}, στις Η.Π.Α. και την Αυστραλία, ενώ από τα τέλη του 19ου αιώνα αρκετοί Κυθήριοι είχαν εγκατασταθεί μόνιμα στην Αθήνα και τον Πειραιά (Πετρόχειλος, 1985:99). Μετά το 1922 στην Ελλάδα σημειώνεται πληθυσμιακή ανάκαμψη μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Παρόλα αυτά τα Κύθηρα συνεχίζουν να έχουν αρνητικούς ρυθμούς και το 1940 οι μόνιμοι κάτοικοί του είχαν ήδη μειωθεί 40% περίπου από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Συνοδινός, 2009:344).

Προς το τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα η γεωργία δεν εμφανίζει ανάπτυξη. Σταδιακά και εξαιτίας της μετανάστευσης η απόδοση σε γεωργικά προϊόντα μειώνεται. Αρκετές οικογένειες του νησιού, έχοντας μια καλή διαβίωση από τα εμβάσματα των συγγενών τους που έχουν μεταναστεύσει, εγκαταλείπουν τη συστηματική καλλιέργεια της γης τους, και προτιμούν τις μικρές καλλιέργειες για την κάλυψη των καθημερινών αναγκών τους. Επομένως, παρουσιάζεται πτώση της συνολικής αγροτικής παραγωγής, συμπεριλαμβανομένης και της ελαιοπαραγωγής ενώ δεν εμφανίζεται κανένα συνεταιριστικό κίνημα στο νησί. Η βιομηχανία δεν είναι διαδεδομένη και κυρίως αφορά μύλους και ανεμόμυλους, ληνούς (περίπου 800 ληνοί κυρίως στο εσωτερικό των σπιτιών), 25 χειροκίνητα και 8 βενζινοκίνητα ελαιοτριβεία, 2 σαπωνοποιεία, 2 βυρσοδεψεία, 1 κεραμοποιείο, 1 υφαντήριο και λίγα τυροκομεία και βουτυροκομεία (Στάθης, 1956:340).

Το 1930 ο διακεκριμένος λόγιος και Γυμνασιάρχης στο Γυμνάσιο Κυθήρων, Σπυρίδων Στάθης (1956:340) επεσήμαινε χαρακτηριστικά στη Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια ότι: «η νήσος κατήντησε να μη είναι αυτάρκης εις ουδέν γεωργικόν προϊόν, πλην του ελαίου και του αμυγδαλού, μετά δυσκολίας δε και του οίνου...».

Προϊόντα	1911	1912	1919	1921	1923	1930	1932	1933	1934
Λάδι	735.000	70.000	33.000	500.000	150.000	300.000	600.000	275.000	500.000
Σμίγος	1.100.000	650.000	225.000	1.422.000	100.000	400.000	240.000	260.000	250.000
Κρασί	1.400.000	680.000	80.000		30.000	200.000			
Σταφύλια						110.000	160.000	180.000	150.000
Αμύγδαλα			15.000	80.000	5.000	25.000	70.000	10.000	90.000
Σύκα			3.000	100.000	15.000				
Γεώμηλα			20.000		100.000				
Σπάρρι		8.000	22.000		20.000				
Κριθάρι		15.000							
Βρώμη		15.000							
Όσπρια		40.000							

Πίνακας 2.1 Γεωργική παραγωγή των Κυθήρων σε οκάδες τη περίοδο 1911-1934
(Συνοδινός, 2009:369).

Και συνεχίζει λέγοντας τα εξής: «...Η μεγάλη πλειοψηφία των κατοίκων αποτελεί πληθυσμόν μικροαστικών, έχοντα ιδιοκτησίαν τινά. Διά του εισοδήματος της ιδιοκτησίας ταύτης και διά της προσωπικής του εργασίας, συνισταμένης εις την καλλιέργειαν των κτημάτων ή την εξάσκησιν τέχνης τινός ή επαγγέλματος, συντηρείται ο πληθυσμός ούτος κατά το μάλλον ή ήττον ανέτως. Πολλαί οικογένειαι, αντί διά της εργασίας των να συμπληρούν το εκ της ιδιοκτησίας των εισόδημα, δέχονται παρά των μεταναστευσάντων μελών των χρηματικά εκ του εξωτερικού εμβάσματα, με τα οποία συντηρούνται χωρίς να εργάζονται. Μέσοι αστοί δυνάμενοι να ζήσουν ανέτως εκ του εισοδήματος της περιουσίας των υπάρχουν ολίγοι, αποκτήσαντες τας περιουσίας των εις το εξωτερικόν ως επί το πολύ. Μεγαλοαστός ουδείς εν τη νήσω υπάρχει. Ακτήμονες (προλετάριοι), αποζώντες μόνον εκ της εργασίας των δύο των χειρών ή της πνευματικής των τοιαύτης, ολίγοι επίσης υπάρχουν. Εκ των 2.000 οικογενειών της νήσου αι 1.700 περίπου ανήκουν εις μικροαστούς, αι 200 εις μέσους αστούς και αι 100 εις ακτήμονας...» (1956:340).

Από το 1918, όπως παρατηρούμε στον παρακάτω πίνακα, το τοπικό υποκατάστημα της Εθνικής Τράπεζας στα Κύθηρα σταδιακά μετατρέπεται σε μονάδα παθητικών καταθέσεων, αποκομίζοντας κέρδη σχεδόν αποκλειστικά από ορισμένες μεσολαβητικές εργασίες όπως πληρωμή επιταγών εξωτερικού, μεταφορές κεφαλαίων, αγορά ξένου συναλλάγματος κλπ (Συνοδινός, 2009:347).

Έτος	Χορηγήσεις	Καταθέσεις	Κέρδη-ζημίες
1906	57	19	
1909	143	50	
1914	162	129	
1918	189	727	8
1919	136	944	7
1920	242	1.296	14
1921	128	2.131	18
1922	414	2.403	29
1923	526		36
1924	402	2.856	
1927	291	8.328	
1929		18.441	
1930	400	22.160	
1931		24.471	
1933	1.872	45.851	-1.021
1934	4.212	48.714	-1.110
1936		50.521	-1.178
1937	5.655	52.575	-1.179
1938	7.770	53.042	-1.246
1939 (α' Εξάμ.)	4.942	54.753	

Πίνακας 2.2 Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Εξέλιξη τοποθετήσεων και καταθέσεων στα Κύθηρα την περίοδο 1906-1939 (σε χιλιάδες δραχμές) (Συνοδινός, 2009:372).

Μετά από λίγα χρόνια, κατά την τρίτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, έρχεται μία ομαλότητα και τα Κύθηρα σημειώνουν σταδιακή οικονομική ανάπτυξη. Σε αυτό συνέβαλαν και τα εμβάσματα, από τους Κυθήριους μετανάστες, τα οποία δεν έπαψαν να φθάνουν στο νησί. Έτσι αρχίζουν πλέον να ανοίγουν εμπορικά καταστήματα, να εκσυγχρονίζονται πολλά ελαιουργεία και ξεκινά η λειτουργία δύο τραπεζών στις οποίες καταθέτουν χρηματικά ποσά οι μετανάστες που επιστρέφουν. Το 1928 ανοίγει στο Ποταμό η “Αγγλοαμερικάνα” και μετά από ένα χρόνο, το 1929, στη Χώρα ανοίγει

η Τράπεζα των Αθηνών¹⁸ (Καλλίγερος, 2008:186). Στο νησί ήδη από το 1905 είχε ανοίξει υποκατάστημά της η Εθνική Τράπεζα στα πλαίσια της επέκτασης της στα Επτάνησα. Το υποκατάστημα ιδρύεται την εποχή της μεταναστευτικής άνθισης και εδρεύει στη Χώρα μέχρι σήμερα (Συνοδινός, 2009:342). Το οικονομικό κραχ του 1929 είχε αντίκτυπο και στην Ελλάδα και η πτώχευση της τράπεζας "Αγγλοαμερικάνας" οδήγησε σε σημαντικές απώλειες κεφαλαίων πολλών Κυθήριων. (Καλλίγερος, 2008:186).

2.3 Η νεοελληνική Διασπορά

Η ιστορία της νεοελληνικής Διασποράς χωρίζεται σε τρεις μεγάλες περιόδους. Η πρώτη ξεκινά από τα μέσα, περίπου, του 15ου αιώνα και φτάνει έως τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους το 1830. Η δεύτερη περίοδος καλύπτει τα χρόνια που μεσολαβούν από την επομένη της δημιουργίας του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους έως και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η τρίτη περίοδος αφορά το διάστημα που μεσολαβεί από τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ως την τελευταία δεκαετία του 20ου αιώνα.

Τα μεγάλα και αλληπάλλληλα μεταναστευτικά ρεύματα αφορούν τη δεύτερη περίοδο της ιστορίας της νεοελληνικής Διασποράς. Ξεκινούν από τα μέσα του 19ου αιώνα και πολλαπλασιάζονται τις πρώτες δεκαετίες του 20ου. Κατά τη περίοδο 1880-1940 υπερισχύει η υπερωκεάνια μετανάστευση, κυρίως προς τις ΗΠΑ, στην οποία μεταναστεύουν περίπου 500.000 Έλληνες. (Χασιώτης, 2006:22) Στη περίοδο 1880-1924 έχουμε το μεγαλύτερο μεταναστευτικό ρεύμα το οποίο χαρακτηρίζεται και πρωτοποριακό (Πετρόπουλος, 2007:288). Μέσα στη ίδια περίοδο πολλοί Έλληνες μεταναστεύουν στην Αίγυπτο, στην Αιθιοπία και σε άλλες χώρες της Αφρικής. Μέχρι το 1930 υπολογίζεται ότι οι Έλληνες μετανάστες ξεπέρασαν τα 120.000 άτομα εκ των οποίων τα 2/3 ζούσαν στην Αίγυπτο (Χασιώτης, 2006:23). Μετά το 1924 η μετανάστευση μειώνεται σημαντικά.

Τα αίτια των ελληνικών μεταναστεύσεων είναι διαχρονικά κι αφορούν κυρίως την οικονομία, την κοινωνία, αλλά και την πολιτική. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}, ο αγροτικός πληθυσμός της χώρας ήταν πολύ φτωχός και αντιμετώπιζε προβλήματα επιβίωσης που προέρχονταν από ζητήματα όπως ήταν

¹⁸ Κατά τον μεσοπόλεμο και άλλα χρηματοπιστωτικά ιδρύματα θα διεισδύσουν στην επτανησιακή αγορά κυρίως για να επωφεληθούν από τη συσσώρευση αδρανών μεταναστευτικών κεφαλαίων και ξένου συναλλάγματος, χωρίς όμως οι περισσότερες να διαθέσουν πόρους για να ενισχύσουν τον παραγωγικό αγροτικό τομέα (Συνοδινός, 2009:340).

π.χ. η πτώχευση του ελληνικού κράτους (1893), η κρίση της σταφίδας¹⁹ κ.α.(Μαρκέτος, 2006:58). Ακόμη, άλλα σημαντικά αίτια ήταν η τοκογλυφία που μάστιζε κυρίως την επαρχία, η θεσμοθέτηση της προίκας και τα στρατολογικά ζητήματα (Χασιώτης 1993: 98). Τέλος, οι συνεχείς πόλεμοι με την Τουρκία του 1897, του 1912-1913 και του 1917-1922, ο Εθνικός Διχασμός και η Μικρασιατική Καταστροφή προκάλεσαν ακόμη μεγαλύτερα οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα (Χασιώτης, 2006:23).

Χρονική περίοδος	Αριθμός Ελλήνων μεταναστών στις ΗΠΑ
1873-1899	15.000
1900-1917	450.000
1918-1924	70.000
1925-1945	30.000
Σύνολο (1873-1945)	565.000

Πίνακας 2.3 Έλληνες μετανάστες στις ΗΠΑ μέχρι το 1945 (Clogg, 2009:200, Kourvetaris, 1971:45)

Η ελληνική Διασπορά, από τα μέσα του 19ου μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, διακρίνεται σε δύο κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία ανήκει η επιχειρηματική “τάξη”, που προερχόταν κυρίως από τα νησιά του Αιγαίου και του Ιονίου, η οποία εξάπλωσε ή δημιούργησε εκ νέου εμπορικές και ναυτιλιακές επιχειρήσεις κυρίως στην Αμερική, τη Δυτική Ευρώπη, την Αφρική και στα λιμάνια της Μαύρης θάλασσας. Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται δεκάδες χιλιάδες φτωχοί Έλληνες, που ανήκουν στην λαϊκή-αγροτική τάξη, οι οποίοι μετανάστευαν μαζικά αναζητώντας μία καλύτερη τύχη στις ΗΠΑ και, σε μικρότερα μεγέθη, στη Νότια Αμερική και την Αυστραλία. (Καρδάσης και Χαρλαύτη, 2006:53).

2.4 Η μετανάστευση των Κυθέρων

Μετά την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα το 1864, τα Κύθηρα μαζί με τα Αντικύθηρα αποτέλεσαν την επαρχία Κυθέρων. Τότε ξεκινά μία νέα εποχή για το νησί καθώς η επικοινωνία και η πρόσβαση στην υπόλοιπη χώρα είναι πλέον

¹⁹Βλέπε: Καίτη Αρώνη-Τσίχλη, Ο πόλεμος της σταφίδας: Πώς η Ελλάδα του 1899 περίμενε τον 20ό αιώνα, εφημερίδα το Βήμα, 18/04/1999.

Διαθέσιμο: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=110103>

ελεύθερη και πολλοί Κυθήριοι μπορούν να αναζητήσουν και σε άλλα μέρη εργασία. Όμως και κατά τις προηγούμενες δεκαετίες υπάρχουν αναφορές που αποδεικνύουν πως αρκετοί Κυθήριοι είχαν μεταναστεύσει κυρίως προς τη Σμύρνη και τα παράλια της Μικράς Ασίας. Το πρώτο διαβατήριο Κυθήριου μετανάστη που σώζεται είναι ιδιόγραφο και διατηρείται στο Ιστορικό Αρχείο Κυθήρων. Το διαβατήριο εκδόθηκε το 1824 στο όνομα Σπιθάκης Νικόλαος του Θεοφίλου του οποίου το επάγγελμα ήταν χρυσοχός και είχε ως τόπο προορισμού την Σμύρνη. Τυπωμένα διαβατήρια υπάρχουν από το 1831. Στο αρχείο υπάρχουν διαβατήρια με ημερομηνία έκδοσης μέχρι το 1864 όπου τα Κύθηρα ενώνονται με την υπόλοιπη Ελλάδα και καταργείται η Ιόνιος Πολιτεία που ήταν υπό την κατοχή των Άγγλων (Κασιμάτη, 2011:137).

Τα αίτια της μετανάστευσης των Κυθήριων στα τέλη του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα δεν διαφέρουν από αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω. Το ζήτημα της τοκογλυφίας δημιουργούσε πολλά προβλήματα καθώς στο νησί συνέχισαν να υπάρχουν οι γνωστές σχέσεις δανεισμού και εξάρτησης του αγροτικού πληθυσμού στους εύπορους κτηματίες και εμπόρους. Είναι χαρακτηριστική μία μαρτυρία ενός Κυθήριου μελετητή που παραθέτει ο Ιωάννης Κασιμάτης:

«Μετά την Ένωσιν... τα εισοδήματα των κατοίκων της νήσου -γράφει ένας Κυθήριος μελετητής- ήσαν πάντοτε περιορισμένα, ώστε δεν ηδύναντο οι κάτοικοι να ανταποκρίνονται εις τας δαπάνας ταύτας και ως εκ τούτου οι πλείστοι τούτων ηναγκάζοντο να συνάπτουν δάνεια παρά των τοπικών χρηματιστών με βαρείς σχετικώς τόκους. Υποκαταστήματα τραπεζών δεν ελειτούργουν ακόμη εις την νήσον. Η τοιαύτη επιβάρυνσις επέφερεν οικονομικήν δυσπραγίαν, το Κράτος πτωχόν και με επιβεβαρυμένα τα δημόσια οικονομικά δεν ηδύνατο ν' ανακουφίση οικονομικώς τον λαόν διά γεωργικής πολιτικής και δημοσίων έργων...» (1994:188).

Από το δεύτερο μισό περίπου του 19ου αιώνα μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} ο πληθυσμός του νησιού έχει συνολικά μία αυξητική τάση (με μέσο όρο τους 13.000 κατοίκους περίπου). Το 1862, λίγο πριν την ένωση, παρατηρείται ο μεγαλύτερος καταγεγραμμένος αριθμός πληθυσμού ο οποίος φθάνει στους 14.544 κατοίκους (Τσιτσιλίας, 1994:242). Αυτή η αύξηση πληθυσμού σε συνδυασμό με την έλλειψη της οικονομικής ανάπτυξης στο νησί δημιούργησε ένα πλεονάζον εργατικό δυναμικό το οποίο άρχισε να μεταναστεύει στο εσωτερικό (κυρίως στον Πειραιά) αλλά και σε διάφορες χώρες του εξωτερικού για να αναζητήσει εργασία.

Από την δεύτερη δεκαετία του 20ου ο πληθυσμός μειώνεται σταθερά γεγονός που οφείλεται κατά κύριο λόγο στη μετανάστευσή. Μετά παρατηρείται σταθεροποίηση του μόνιμου πληθυσμού του νησιού μέχρι και τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Αυτές οι πληθυσμιακές αυξομειώσεις είχαν σημαντικές επιπτώσεις στην

οικονομική και κοινωνική εξέλιξη των Κυθήρων. Η αύξηση του πληθυσμού μέσα σε περιβάλλον με πολύ περιορισμένες δυνατότητες παραγωγής δημιουργούσε πρόβλημα επιβίωσης στους κατοίκους του νησιού, ενώ κατόπιν η μείωση του πληθυσμού κατά 1/3 περίπου εξαιτίας της μετανάστευσης προκαλούσε την απώλεια του πιο δυναμικού και παραγωγικού τμήμα του.

Έτος	Κάτοικοι
1836	8.630
1853	12.888
1860	13.742
1862	14.544
1870	10.637
1879	13.259
1889	10.920
1896	12.203
1907	13.102
1920	9.709
1928	8.891
1940	8.178

Πίνακας 2.4: Πληθυσμιακή εξέλιξη των Κυθήρων από το 1860 έως το 1940

(Κασιμάτη, 2011:122, Τσιτσιλίας, 1994:243)

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα το μεταναστευτικό ρεύμα των Κυθήρων στρέφεται κυρίως προς την Αυστραλία και στην Αμερική ενώ αρκετοί άλλοι μεταναστεύουν στην Αίγυπτο και τη Νότιο Αφρική. Οι Κυθήριοι μετανάστες φεύγουν μεμονωμένα χωρίς στις οικογένειές τους και πολλές φορές ταξιδεύουν ακόμη και ανήλικοι ηλικίας 10-15 ετών χωρίς συνοδεία. Τα ασυνόδευτα παιδιά γινόντουσαν συχνά θύματα εκμετάλλευσης στον τόπο προορισμού τους. Πολλοί από τους Κυθήριους μετανάστες δεν θα γυρίσουν ποτέ στο νησί ενώ κάποιοι επιστρέφουν για λίγο για να παντρευτούν και να κάνουν παιδιά και μετά επιστρέφουν πίσω μόνοι τους. Όπως φαίνεται σπάνια ακολουθούσαν εκείνη την εποχή τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας τον "αρχηγό" της οικογένειας καθώς πολλοί πίστευαν πως θα επιστέψουν σύντομα. Αυτές οι διαμελισμένες κατά κάποιο τρόπο οικογένειες σε διάφορες ηπείρους σημάδευσαν την κοινωνική ζωή του τόπου με ποικίλους τρόπους (Καλλίγερος, 2008:177). Οι Κυθήριοι

μετανάστες της πρώτης γενιάς ήταν κυρίως άνδρες σε παραγωγική ηλικία οι οποίοι δεν είχαν κάποια ιδιαίτερη μόρφωση ή εργασιακή εξειδίκευση. Πολλοί από αυτούς στην αρχή ασχολήθηκαν σε υπαλληλικές θέσεις εστιατορίων, ζαχαροπλαστείων κ.α. Σταδιακά κι αποκτώντας εμπειρία και κάποιο κεφάλαιο άρχισαν να ανοίγουν και οι ίδιοι καταστήματα και να ασχολούνται κυρίως με το εμπόριο. Αρκετοί κατείχαν κάποια τέχνη και εργάστηκαν ως επαγγελματίες π.χ. ως υποδηματοποιοί, χρυσοχόοι, ξυλουργοί κ.α. ενώ άλλοι εργάστηκαν ως υπηρετικό προσωπικό ή σε γεωργικές εργασίες (Κασιμάτη, 2011:148).

Με το ξέσπασμα των Βαλκανικών πολέμων 1912-13 πολλοί μετανάστες Κυθήριοι, κυρίως της Αμερικής, παίρνουν την απόφαση να επιστρέψουν στην πατρίδα τους για να καταταγούν στον ελληνικό στρατό και να πολεμήσουν. Κάποιοι από αυτούς που δεν είχαν προσαρμοστεί στις χώρες που είχαν μετοικήσει δεν γύρισαν πίσω μετά από την αποστράτευσή τους αλλά προτίμησαν να επιστρέψουν στη γενέτερά τους. Οι περισσότεροι όμως επέστρεψαν πίσω για να συνεχίσουν τη ζωή που είχαν ξεκινήσει. Μετά την Μικρασιατική καταστροφή πολλοί Κυθήριοι επιστρέφουν ως πρόσφυγες στην Ελλάδα αλλά μόνο 483 άτομα επιστρέφουν στο νησί. Οι περισσότεροι εγκατασταίνονται στα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου, στη Θεσσαλονίκη και φυσικά στην Αθήνα και τον Πειραιά (Καλλίγερος 2008:184).

2.4.1 Εσωτερική μετανάστευση- Πειραιάς και Αθήνα

Ο Πειραιάς από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα αποτέλεσε σημαντικό λιμάνι για τα Κύθηρα. Η θαλάσσια σύνδεση του νησιού με το λιμάνι, υπήρξε πόλος έλξης για το νησί και ο Πειραιάς έγινε μία από τις πόλεις εγκατάστασης των Κυθήριων. Οι στενές σχέσεις των Κυθήρων με τον Πειραιά αποδεικνύονται κι από ότι το 1929 κατόπιν αιτήματος των Κυθήριων ψηφίστηκε²⁰ από την ελληνική βουλή η υπαγωγή των Κυθήρων στους νομούς Αττικής και Βοιωτίας (Τσιτσιλίας, 1994:249). Η Κυθηραϊκή Αδελφότητα Πειραιώς-Αθηνών ήδη από το 1918 είχε προβεί σε σχετικές ενέργειες που αφορούσαν τη δικαστική υπαγωγή των Κυθήρων στο Πειραιά (Μιχαλάκη, 2007:262).

Τα πρώτα κυθηραϊκά σωματεία που ιδρύονται στο εσωτερικό έχουν έδρα τον νομό Αττικής. Το 1899 ιδρύθηκε η Κυθηραϊκή Αδελφότητα Πειραιώς-Αθηνών με έδρα τον Πειραιά και το 1924 ο Κυθηραϊκός Σύνδεσμος Αθηνών με έδρα την Αθήνα (Μιχαλακάκη, 2007:261). Αυτά τα σωματεία συνεργάστηκαν αρκετές φορές για

²⁰ σύμφωνα με τον νόμο 3787/12-1-1929

ζητήματα που αφορούσαν το νησί κι έχουν ως απώτερο σκοπό την ανάδειξη της κυθηραϊκής πολιτιστικής ταυτότητας.

2.4.2 Αίγυπτος

Η Αίγυπτος εξαιτίας της εγγύτητάς της με την Ελλάδα είχε πάντα εμπορικές σχέσεις μαζί της. Πολλοί Έλληνες μεταναστεύουν τον 19^ο αιώνα και εγκατασταίνονται κυρίως στο Κάιρο και στην Αλεξάνδρεια. Από το 1882 περίπου έως και τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο οι Έλληνες στη Αίγυπτο οργανώνονται και κυριαρχούν σε πολλούς τομείς δραστηριοτήτων (Καζάκος, 1998:90). Πολλοί Έλληνες εργάτες απασχολούνται στα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα στα έργα της Διώρυγας του Σουέζ, ενώ στη συνέχεια ασχολούνται το βαμβάκι στην Αίγυπτο, κάποιοι σε χρυσωρυχεία, σε δημόσια έργα, με οικοδομικές και ναυτιλιακές επιχειρήσεις, με την αμπελουργία, με την εμπορία καπνού και τοπικών προϊόντων κ.λπ. (Καζάκος 1998:93, Χασιώτης, 2006:23).

Σύμφωνα με το Αρχείο της Αγγλικής Διοίκησης το 1856 ο πρώτος Κυθήριος που έφυγε με διαβατήριο από το νησί με προορισμό την Αλεξάνδρεια ήταν ο Γεώργιος Χάρος ή Χαρίδης κι έφυγε σε ηλικία 20 ετών (Κασιμάτη, 2011:142). Μέχρι το 1864 μεταναστεύουν 12 Κυθήριοι για την Αλεξάνδρεια ενώ το 1934 αναφέρεται από τον Κωνσταντίνο Κασιμάτη (1934:1), προέδρου της Κυθηραϊκής Αδελφότητας στην Αλεξάνδρεια για την περίοδο 1922-1940, ότι στις αρχές του 20ου αιώνα 150 με 200 οικογένειες Κυθήριων ζούσαν στην κοιλάδα του Νείλου. Στην Αλεξάνδρεια τον Μάρτιο του 1883 ιδρύεται η Κυθηραϊκή Αδελφότητα. Το 1922 γίνεται ανασύσταση και η Αδελφότητα αποκτά σημαντική δράση. Ο σκοπός της ήταν κυρίως φιλανθρωπικός και απευθυνόταν σε Κυθήριους άπορους αλλά και σε ζητήματα εθνικής αλληλεγγύης όπως π.χ. σε σεισμοπαθείς, στον Βαλκανικοτουρκικό πόλεμο (1912). Στις 13 Μαρτίου του 1928 η Ελληνική Κυβέρνηση εγκρίνει επίσημα την Κυθηραϊκή Αδελφότητα και την κατατάσσει στα επίσημα Ελληνικά Σωματεία. Η Αδελφότητα δεν περιόρισε την δράση της μόνο στο φιλανθρωπικό έργο και στην αποστολή χρημάτων στα Κύθηρα και στην Ελλάδα. Για πολλές δεκαετίες αποτελούσε έναν σημαντικό φορέα διατήρησης και ενδυνάμωσης της Ελληνικής ταυτότητας στη χώρα αυτή (Κασιμάτη, 2011:186-187, Μιχαλάκη, 2010:67-68,76).

Η θρησκεία και η γλώσσα είναι από τα πιο βασικά χαρακτηριστικά που σχηματίζουν την ταυτότητα του ατόμου. Οι Κυθήριοι κράτησαν την ελληνική ταυτότητα, τα ήθη και τα έθιμα του τόπου τους κι έστειλαν τα παιδιά τους σε ελληνικά σχολεία που παρακολουθούσαν το τυπικό ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα της Μητρόπολης. Τα σχολεία που διοικούσαν από την Ελληνική Κοινότητα,

ακολουθούσαν το ίδιο πρόγραμμα με τα σχολεία στην Ελλάδα και αναγνωρίζονταν από το ελληνικό κράτος ως ισότιμα (Clogg, 2009:106, 112).

2.4.3 Νότιος Αφρική

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα παρατηρείται για πρώτη φορά η μετάβαση και η εγκατάσταση Ελλήνων μεταναστών στην Νότιο Αφρική. Οι πρώτοι Έλληνες που εγκαταστάθηκαν εκεί ήταν νησιώτες και κατά πάσα πιθανότητα και ναυτικοί (Μαρκάκης, 1998:93). Το 1937 υπολογίζεται πως περίπου 6000 Έλληνες απασχολούνταν σε 1.135 εργοστάσια και βιοτεχνίες που άνηκαν σε Έλληνες μετανάστες. Οι Έλληνες στην Νότιο Αφρική, συσπειρώνονται γρήγορα σε κοινότητες και η εκκλησία βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο της κοινοτικής ζωής (Καζάκος 1998:58).

Τα μέρη που μετοίκησαν οι πρώτοι Κυθήριοι ήταν το Κίμπλιγκ και το Κέιπ Τάουν. Γύρω στο 1897 φθάνει στο Κίμπλιγκ ο Γεώργιος Κασσιμάτης μαζί με τον θείο του και τον ξάδερφό του, ενώ αργότερα το 1902 φθάνει στο Κέιπ Τάουν ο Βασίλειος Σκορδίλης από την Χώρα Κυθήρων (Μπαμπούνης, 2007:271). Η σποραδική κυθηραϊκή μετανάστευση στη Νότιο Αφρική ισοδυναμεί περίπου με το 4% επί του συνόλου των απόδημων σε Αυστραλία και Αμερική. Στις δύο πρώτες δεκαετίες το ποσοστό τριπλασιάζεται και φτάνει το 12,5% περίπου. Στη δεκαετία του 1930 αλλά και καθ'όλο το διάστημα του Μεσοπολέμου η άφιξη μεταναστών στη Νότιο Αφρική είναι ήπια. Πάντως οι Κυθήριοι με ποσοστό 15,62% παρουσιάζουν δημογραφικές εξελίξεις μεγαλύτερες του μέσου ελληνικού όρου (Μπαμπούνης, 2007:274).

Το 1902 πολλοί Έλληνες μετανάστες μεταξύ των οποίων και Κυθήριοι, άρχισαν να εργάζονται στα μεταλλεία. Οι περισσότεροι εργάστηκαν ως εργάτες ενώ κάποιοι έγιναν επιστάτες ή ακόμη και στελέχη. Οι συνθήκες εργασίας ήταν πολύ κακές και πολλά και συχνά ατυχήματα είχαν σαν αποτέλεσμα τον θάνατο πολλών εργατών (Μάντζαρης, 1995:96). Παρόλα αυτά φαίνεται πως οι Έλληνες μεταλλωρύχοι είχαν καλύτερη μισθοδοτική και ασφαλιστική κατάσταση από τους έγχρωμους (Μάντζαρης, 1995:16). Οι Κυθήριοι ειδικότερα και οι Έλληνες γενικότερα μετά την άφιξή τους συνήθως εργαζόντουσαν ως υπάλληλοι σε καταστήματα και αργότερα όσοι είχαν την οικονομική δυνατότητα και κάποιες εμπορικές ανησυχίες έγιναν ιδιοκτήτες μικρών καταστημάτων, κυρίως εστιατορίων. Το 1930 ήδη το 85% των Ελλήνων ήταν μικρομαγαζάτορες (Clogg, 2009:226, Καζάκος 1998: 57). Οι μετανάστες ήδη από την πρώτη περίοδο της εγκατάστασής τους, επιχείρησαν να συσπειρωθούν και να οργανωθούν σε κάποιου είδους κοινότητα η οποία περιελάμβανε την εκκλησία, τα σωματεία και τους συλλόγους οι οποίοι είχαν

φιλανθρωπικό, αθλητικό και πολιτιστικό χαρακτήρα. (Clogg, 2009:228, Καζάκος, 1998:58, Μπαμπούνης, 2006:278). Σύμφωνα με τα στοιχεία του Ελληνικού Προξενείου στη Νότιο Αφρική, ζουν ακόμη 35.000 Έλληνες τριών γενεών.

2.4.4 Αυστραλία

Στην Αυστραλία ως το 1924 η μετανάστευση ήταν αυστηρά νησιωτική, αφού η συντριπτική πλειοψηφία των πρωτοπόρων προερχόταν από τα νησιά του Ιονίου και του Αιγαίου (Κύθηρα, Ιθάκη, Σάμο και Καστελλόριζο). Στα μεγάλα αστικά κέντρα εμφανίσθηκαν οι πρώτοι έλληνες μετανάστες μετά το 1870, αρχικά στο Σίδνεϊ και την Πέρθη και αργότερα (1880) στη Μελβούρνη. Οι πρωτοπόροι μετανάστες μέχρι το 1890 στην πλειοψηφία τους ήταν Κυθήριοι και Ιθακήσιοι ενώ από το 1902 αρχίζουν να καταφθάνουν μαζικά μετανάστες από το Καστελλόριζο (Clogg, 2009:123, Χασιώτης, 1993:122, Τάμης, 1997:28). Όσοι βρέθηκαν στις πόλεις, επιβίωσαν ασκώντας τα επαγγέλματα που ασκούσαν στην γενέτειρά τους. Οι περισσότεροι ήταν ανειδίκευτοι εργάτες εστιατορίων, χειροτέχνες, ζαχαροπλάστες, οπωροπώλες, ψαράδες, χαμάληδες στα λιμάνια και οι πιο εύποροι καταστηματάρχες και εστιάτορες. Ήδη το 1916 υπήρχαν 600 ελληνικά καταστήματα στην Αυστραλία. Στην επαρχία τα επαγγέλματα ποίκιλλαν ανάλογα με την προέλευση του μετανάστη²¹ (Τάμης, 1997:29, Ξανθοπούλου-Κυριακού, 2004:26). Όσοι απέκτησαν χρήματα, πήγαν στην Ελλάδα, παντρεύτηκαν γυναίκες από τα χωριά τους και επέστρεψαν (Τάμης, 2006:256).

Η δημογραφική και εποικιστική εξέλιξη των ελληνικών παροικιών της Αυστραλίας πέρασε από διάφορες φάσεις. Ως το 1926 οι πολιτείες της Νέας Νότιας Ουαλίας (NNO) και Δυτικής Αυστραλίας (ΔΑ.) συγκέντρωναν περίπου το 60% των πρωτοπόρων μεταναστών. Η Βικτώρια, η Κουϊνσλάνδη και η Νότια Αυστραλία (ΝΑ) τους υπόλοιπους. Ένας πολύ μικρός αριθμός μεταναστών από τα Κύθηρα ζούσαν στο Hobart της Τασμανίας (Τάμης, 1997:28).

Ο πρώτος Κυθήριος που μετανάστευσε στην Αυστραλία ήταν ο Αθανάσιος Κομνηνός ο οποίος ήταν ήδη μετανάστης πρώτης γενιάς στην Σμύρνη και το 1877 εγκαταστάθηκε στην Αυστραλία. Το 1878 ανοίγει στο Σίδνεϊ ένα κατάστημα με ψάρια. Το επωνομαζόμενο “fish-shop” του Κομνηνού έκανε τεράστια εμπορική επιτυχία και ο

²¹ Οι νησιώτες καταπιάστηκαν με την αλιεία, ενώ αρκετοί άλλοι απασχολήθηκαν στα ορυχεία, στις φυτείες ζαχαροκάλαμου και στην καλλιέργεια αμπελιών, καπνού και φρούτων. Πολλοί άνοιξαν δικά τους καταστήματα τα οποία επί το πλείστον ήταν καφετέριες και μικρά εστιατόρια. Οι επιχειρήσεις αυτές ήταν οικογενειακές και οι ιδιοκτήτες τους με πολύ προσωπική εργασία συχνά κατόρθωναν να κερδίσουν πολλά χρήματα και αργότερα να ανοίξουν μεγαλύτερα καταστήματα. Άλλοι, που άνοιξαν επιχειρήσεις τροφίμων στο Σίδνεϊ, τη Μελβούρνη και την Πέρθη, έγιναν έμποροι (Τάμης, 2006:256).

ίδιος θεωρήθηκε πρωτοπόρος του είδους. Στη συνέχεια προσκάλεσε και τα αδέρφια του, τους έμαθε την δουλειά και τους βοήθησε να ανοίξουν δικά τους καταστήματα. Η είδηση της επιτυχίας των Κομνηνών διαδόθηκε γρήγορα στα Κύθηρα με αποτέλεσμα να προκαλέσει αλυσιδωτή μετανάστευση προς την Αυστραλία. Ήδη το 1911 είχαν εγκατασταθεί 400 Κυθήριοι στη Νέα Νότια Ουαλία, εκ των οποίων οι περισσότεροι (περίπου το 70%) εργάζονταν ή ήταν ιδιοκτήτες καταστημάτων εστίασης με ψάρια και οστρακοειδή (Clogg, 2009:123).

Τα επόμενα έτη μεταναστεύουν πολλοί Κυθήριοι στην Αυστραλία εκ των οποίων αρκετοί έρχονται από την Σμύρνη. Παρατηρείται δηλαδή η αλυσιδωτή μετανάστευση από τα Κύθηρα στην Σμύρνη κι από την Σμύρνη στην Αυστραλία αλλά και στην Αμερική (Μιχαλάκη, 2010:88). Το 1896 στο Σίνδεϊ δημιουργείται η πρώτη κοινότητα με στόχο την ανέγερση ορθόδοξης εκκλησίας (Τάμης, 2006:256). Μετά από τρία χρόνια επιτυγχάνεται αυτός ο στόχος και το 1899 εγκαινιάσθηκε η Αγία Τριάδα. Στην αποπεράτωση της εκκλησίας συνέδραμαν οικονομικά κυρίως Κυθήριοι μετανάστες (Ξανθοπούλου-Κυριακού, 2004:28). Στο Μπρισμπέιν από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα Κυθήριοι και Δωδεκανήσιοι οργάνωσαν την κοινότητα και το 1929 χτίστηκε ο πρώτος ναός, ο Άγιος Γεώργιος (Ξανθοπούλου-Κυριακού, 2004:30). Δύο αμιγώς Κυθηραϊκές Αδελφότητες που είχαν δημιουργηθεί στην Αυστραλία από Κυθήριους μετανάστες ήταν μία στην Νέα Ουαλία με έτος ίδρυσης το 1922 και η άλλη στο Σίνδεϊ με έτος ίδρυσης το 1936 (Clogg, 2009:130, Μιχαλάκη, 2010:283,293). Δεκάδες πρωτοπόροι κατόρθωσαν να φτιάξουν περιουσίες και κάποιοι από αυτούς έγιναν ευεργέτες των κοινοτήτων. Ανάμεσα σε αυτούς κι ο Κυθήριος μεγαλοτσιφλικάς Νικόλαος Λουράντος στη ΝΝΟ (Τάμης, 1997:106).

Στον τομέα της παιδείας συνέβαλαν οι κοινότητες στις διάφορες περιοχές και η Ορθόδοξη Εκκλησία. Στην κοινότητα της Πέρθης το 1913 είχε ιδρυθεί το πρώτο απογευματινό σχολείο από τον αρχιμανδρίτη Γερμανό Ηλιού με την ονομασία "Πιπτακός". Την ίδια περίπου εποχή λειτούργησαν στο Σίνδεϊ δύο απογευματινά σχολεία (Ξανθοπούλου-Κυριακού, 2004:33). Η κοινοτική και εκκλησιαστική οργάνωση είχε στόχο τη διατήρηση των ιδεολογιών και την εκπαίδευση της δεύτερης γενιάς με την ίδρυση σχολείων. Οι κοινότητες οργάνωναν εθνικές εορτές, πολιτιστικές εκδηλώσεις, υποδέχονταν νέους μετανάστες, μεριμνούσαν για τους απόρους, διενεργούσαν εράνους για την Ελλάδα και τους Έλληνες. 1924 ιδρύθηκε η Ελληνική Ορθόδοξη Μητρόπολη, με στόχο την εξυπηρέτηση των πνευματικών αναγκών της ομογένειας (Μιχαλάκη, 2010:90-91, Τάμης, 2006:260).

2.4.5 Η μετανάστευση στις ΗΠΑ

Η μετανάστευση των Ελλήνων προς τις ΗΠΑ, τον Καναδά και τη Νότια Αμερική ξεκινά στο τέλος του 19^{ου}, γύρω στο 1870. Οι περισσότεροι πρωτοπόροι μετανάστες προέρχονταν από τη Πελοπόννησο. Ο πρώτος μάλιστα αυτού ρεύματος όπως έχει καταγραφεί είχε καταγωγή από τη Λακωνία (Μαρκέτος, 2006:52). Στις αρχές του 20ού αιώνα το μεταναστευτικό ρεύμα για την αμερικάνικη ήπειρο μεγαλώνει και πολλοί νεαροί Έλληνες ξεκινούν για τον Νέο Κόσμο και η Αμερική έγινε σταδιακά ένας δυνατός πόλος έλξης για νέους ανθρώπους που αναζητούσαν εργασία. Η επικοινωνία μέσω αλληλογραφίας με μέλη της οικογένειας ή με συμπατριώτες συγκρότησαν ισχυρά δίκτυα επικοινωνίας μεταξύ της πατρίδας και των τόπων της ξενιτιάς. (Λαλιώτου, 2006: 276).

Οι αμερικανικές υπηρεσίες έχουν καταγράψει σε αρχεία τη χώρα και τον τρόπο προέλευσης των μεταναστών. Από αυτούς μεγάλο μέρος επέστρεψε στην Ελλάδα (Μαρκέτος, 2006:52,57). Ο αριθμός των ελλήνων μεταναστών στις ΗΠΑ αυξανόταν ως την περίοδο 1922-1924, οπότε η αλλαγή της μεταναστευτικής νομοθεσίας στη χώρα υποδοχής και η εισαγωγή του συστήματος των ποσοστώσεων μείωσε δραστικά τον αριθμό των εισερχομένων μέχρι και το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου (Clogg, 2009:200, Μιχαλάκη, 2010:94). Η πλειονότητα των πρώτων μεταναστών ήταν άντρες, αλλά ο αριθμός των γυναικών μεταναστριών αυξήθηκε στην περίοδο του Μεσοπολέμου. Οι Ελληνίδες οι οποίες μετανάστευσαν εκείνη τη περίοδο στις ΗΠΑ, συνέβαλαν, με την δημιουργία οικογενειών, στη μόνιμη εγκατάσταση των Ελλήνων στις ΗΠΑ και στη συγκρότηση των ελληνικών κοινοτήτων (Λαλιώτου, 2006: 275).

Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα το κλίμα προς τους μετανάστες, και μάλιστα προς τους Νοτιοευρωπαίους, δεν ήταν θετικό. Η επιρροή αυτών των απόψεων και των κινητοποιήσεων οδήγησε στη θέσπιση του Νόμου για τον Περιορισμό της Μετανάστευσης, το 1924. Με το νόμο αυτόν ουσιαστικά περιορίστηκε στο ελάχιστο η μετανάστευση Ελλήνων στις ΗΠΑ. Η δημιουργία και η δραστηριοποίηση ρατσιστικών οργανώσεων, όπως η Κου Κλουξ Κλαν η οποία ασκούσε εκτεταμένη επιρροή στις Πολιτείες του Νότου, οδήγησε σε ξεσπάσματα βίας απέναντι στους μετανάστες με αποτέλεσμα την συγκρότηση των πρώτων ελληνικών κοινοτήτων στις ΗΠΑ (Καραμπελιάς, 2000:9, Λαλιώτου, 2006:276, Μαρκέτος, 2006: 131).

Στη πρώιμη περίοδο της μετανάστευσης στις ΗΠΑ δημιουργήθηκαν οι βάσεις για την ένταξη των Ελλήνων μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία. Σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι πολιτικές, κοινωνικές και φιλανθρωπικές οργανώσεις που

δημιουργήθηκαν σε διάφορες πόλεις των ΗΠΑ καθώς και η ορθόδοξη εκκλησία. Στις αρχές της δεκαετίας του 1920, δημιουργούνται οι οργανώσεις ΑΗΕΡΑ (American Hellenic Progressive Association)²² και GAPA (Greek American Progressive Association)²³ μέσα στις ελληνικές κοινότητες. Σκοπός και των δύο αυτών οργανώσεων ήταν η συσπείρωση των Ελλήνων μεταναστών και η αντιμετώπιση των ρατσιστικών επιθέσεων που δέχονταν οι πρώτες ελληνικές κοινότητες στις ΗΠΑ. Η οργάνωση ΑΗΕΡΑ²⁴ δραστηριοποιήθηκε με σκοπό τη συσπείρωση των Ελλήνων με τρόπο που θα εξασφάλιζε την πλήρη ένταξή τους στην αμερικανική κοινωνία με ομαλό τρόπο. Η οργάνωση GAPA έδινε έμφαση στη διατήρηση της πολιτισμικής ταυτότητας και των δεσμών της Ομοιογένειας με την Ελλάδα, μη αποδεχόμενη όμως την πλήρη ένταξη των Ελλήνων μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία. Οι δύο παραπάνω οργανώσεις πολλές φορές ήρθαν σε αντιπαράθεση καθώς είχαν μεγάλες διαφορές κυρίως όσον αφορά την αντίληψη που είχαν για την ένταξη των Ελλήνων μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία (Clogg, 2009:210, Καραμπελιάς, 2000:9, Κάτσικα, 1995: 114, Λαλιώτου, 2006: 277, Μαρκέτος, 2006:137).

Οι πρώτοι Κυθήριοι μετανάστες ήταν κυρίως νέοι άνδρες ηλικίας 17-35 χρονών περίπου. Οι Κωνσταντίνος (27 ετών) και Αναστάσιος (32 ετών) Μεγαλοοικονόμος είναι από τους πρώτους Κυθήριους που φθάνουν στη Νέα Υόρκη το 1894. Όπως διαπιστώνεται από τα αρχεία του *Ellis Island* περίπου 500 Κυθήριοι καταγράφονται κατά το διάστημα 1894-1924 εκ των οποίων ελάχιστες γυναίκες (Μαυρομμάτης, 2007:239). Μόλις έφθαναν στην Αμερική, όπως όλοι οι μετανάστες, αποβιβάζονταν στο Ellis Island στη Νέα Υόρκη. Εκεί γινόταν η καταγραφή στοιχείων τους και κάποιες βασικές ιατρικές εξετάσεις. Μετά την αποβίβασή τους πήγαιναν σε μέρη όπου είχαν ήδη εγκατασταθεί συγχωριανοί ή συγγενείς τους, ώστε να εξασφαλίσουν αρχικά στέγη, να νιώθουν ασφάλεια και να βρουν πιο εύκολα δουλειά. Πολλοί Κυθήριοι εγκαταστάθηκαν στη βόρεια Καλιφόρνια, στο Σαν Φρανσίσκο και στο Όκλαντ κι άλλοι στο Λος Άντζελες, στη Βαλτιμόρη, στο Μόντεστο, στο Σαν Χοσέ, στον Άγιο Λουδοβίκο αλλά και σε άλλες περιοχές (Μαυρομμάτης, 2007:240, Μιχαλάκη, 2010:95).

Η μεγαλύτερη Κυθηραϊκή Αδελφότητα είχε έδρα τη Νέα Υόρκη και ιδρύθηκε το 1919. Σκοπός της ήταν η αλληλεγγύη και η αλληλοβοήθεια μεταξύ των απανταχού Κυθήριων και η έμπνευση σεβασμού και αγάπης προς τη νέα, θετή πατρίδα

²² Ιδρύθηκε στις 26 Ιουλίου 1922 στην ελληνική εκκλησία στη Ατλάντα στη Πολιτεία της Γεωργία από μία μικρή ομάδα Ελληνοαμερικάνων (Μαρκέτος, 2006:135).

²³ Ιδρύθηκε στις 17 Δεκεμβρίου 1923 στο Πιτσμπουργκ (Μαρκέτος, 2006:132).

²⁴ Η οργάνωση ΑΗΕΡΑ έχει αναγνωριστεί τόσο από το ελληνικό κράτος όσο κι από τις Η.Π.Α. και έχει σταδιακά αποκτήσει μεγάλο κύρος. Η ΑΗΕΡΑ μαζί με την αρχιεπισκοπή αποτέλεσαν και αποτελούν εξαιρετικά σημαντικούς παράγοντες για τον απόδημο ελληνισμό της Αμερικής (Καραμπελιάς, 2000:9, Κάτσικα, 1995:114).

(Μιχαλάκη, 2010:95). Κατά ένα χρόνο παλαιότερη Κυθηραϊκή Αδελφότητα ήταν του Αγίου Λουδοβίκου του Σαν Φρανσίσκο με έτος ίδρυσης το 1918 (Μιχαλάκη, 2010:383). Αργότερα, στην Βαλτιμόρη το 1930 ιδρύθηκε μία νέα Κυθηραϊκή Αδελφότητα κατά τα πρότυπα των προηγούμενων (Μιχαλάκη, 2010:376).

Οι πρώτοι Κυθήριοι μετανάστες, όπως βέβαια και οι περισσότεροι μετανάστες αυτής της περιόδου, κάνουν βαριές, χειρονακτικές δουλειές και για οικονομία μένουν σε ένα δωμάτιο 3 και 4 άτομα μαζί. Αρκετοί απασχολήθηκαν στα ορυχεία της Γιούτα και στο στρώσιμο των γραμμών του τρένου μέχρι να εγκατασταθούν πιο μόνιμα και να μαζέψουν λίγα χρήματα. Μετά έβρισκαν πιο ελαφρές δουλειές όπως ελαιοχρωματιστές, σερβιτόροι, υπάλληλοι, εργάτες σε εργοστάσια ενώ με τον καιρό κάποιοι δημιουργήσαν και δικές τους οικογενειακές επιχειρήσεις. Πολλοί Κυθήριοι λειτουργούσαν δικά τους καταστήματα εκ των οποίων τα περισσότερα ήταν εστιατόρια, μανάβικα, κουρεία κ.α. (Μαυρομμάτης, 2007:242). Έχοντας μετά από κάποια χρόνια εγκατασταθεί μόνιμα και αποκτήσει κάποια χρήματα οι Κυθήριοι μετανάστες φροντίζουν να κάνουν οικογένεια αναζητώντας συζύγους από το Νησί. Η πιο διαδεδομένη μέθοδος ήταν τα συνοικέσια, όπου η νύφη επιλέγεται από συγγενείς στα Κύθηρα και μεταναστεύει και η ίδια μετά από πρόσκληση του υποψήφιου γαμπρού στην Αμερική. Υπήρξαν και περιπτώσεις όπου καλά αποκαταστημένοι Κυθήριοι μετανάστες ταξιδεύουν πίσω στα Κύθηρα για να επιλέξουν μόνοι τους τη νύφη. Αυτοί όμως συνήθως είναι αρκετά μεγάλοι σε ηλικία, συνήθως μεσήλικες γύρω στα 50 (Μαυρομμάτης, 2007:240).

ΜΕΡΟΣ Β.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.

Οι φωτογραφίες του Παναγιώτη Φατσέα

3.1 Τα φωτογραφικά πορτρέτα τον 19^ο αιώνα

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα είχε σημειωθεί μεγάλη πρόοδος στη χημεία και τη γεωμετρία, επιστήμες που συντέλεσαν καθοριστικά στην εφεύρεση της φωτογραφίας. Ο 19^{ος} αιώνας αποτέλεσε μία περίοδος εκτεταμένων τεχνολογικών και κοινωνικών αλλαγών, που χαρακτηριζόταν από την πίστη στην εξέλιξη και τη νεωτερικότητα²⁵ (Wells, 2007:67). Η φωτογραφία κατά τη πρώτη περίοδο της συνδέθηκε άμεσα με την ζωγραφική. Και οι δύο τέχνες είχαν βασικό κοινό στοιχείο την δυσδιάστατη αναπαράσταση και με την γέννησή της η φωτογραφία δανείστηκε από την ζωγραφική το περιεχόμενο, τη φόρμα αλλά και τους επαγγελματικούς στόχους (Ριβέλλης, 1991:14). Ο Courbet και ο Manet ήταν από τους βασικούς καλλιτέχνες που συνδέθηκαν τον ρεαλισμό του 19^{ου} αιώνα με τον οποίο η φωτογραφία εμπλέκεται ως ένα βοήθημα της ζωγραφικής. Η φωτογραφία τότε ωστόσο αποτελούσε μεγάλη απειλή για την ζωγραφική και πολλοί δεν την κατέτασσαν ανάμεσα στις καλές τέχνες. Η βασική μομφή ήταν ότι η φωτογραφία ήταν μία άψυχη αντιγραφή της πραγματικότητας και θεωρούταν πως αποτελούσε έναν κλάδο της επιστήμης ή μία καθαρά πρακτική τέχνη που οδηγούσε σε ένα εμπορικό επάγγελμα (Sontag, 1993:122). Μέσα στις δεκαετίες που πέρασαν, η φωτογραφία προσπάθησε με διάφορους τρόπους να κλείσει το ρήγμα ανάμεσα στην επιστήμη και στην τέχνη, στην έννοια και στην διαίσθηση (Wollen, 1997:14). Η ίδια διακρινόταν κυρίως σε δύο κατηγορίες: στην «πικτοριαλιστική φωτογραφία» που είναι ο αισθητισμός και στη «φωτογραφία της καταγραφής» που αφορά την σαφήνεια στην πληροφόρηση (Wollen, 1997:10).

Ένα από τα πιο βασικά θέματα που απασχόλησε την φωτογραφία τον 19^ο αιώνα ήταν η δημιουργία εκφραστικών αλλά και οικονομικών, σε σχέση με τους ζωγραφικούς πίνακες, πορτρέτων. Το 1839, ο *Louis-Jacques-Mande Daguerre* με την εφεύρεση της δαγγεροτυπίας εγκαινίασε την εποχή των φωτογραφικών προσωπογραφιών. Μετά από δύο δεκαετίες περίπου εισήχθη το μικροπορτρέτο, οι λεγόμενες *cartes de visite*, εφεύρεση με την οποία το φωτογραφικό πορτρέτο εξαπλώνεται θεαματικά. Έτσι, η φωτογραφία αφού ξεπέρασε την δαγγεροτυπία, προσπάθησε να κατακτήσει το πρόσωπο. Οι πρωτοπόροι δημιουργοί των δαγγεροτυπιών προσπάθησαν να τραβήξουν το ενδιαφέρον των πελατών σε πόλεις της Ευρώπης και του Νέου Κόσμου. Οι φωτογράφοι των στούντιο χρησιμοποιούσαν

²⁵ Η φωτογραφία έπαιξε έναν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της ταυτότητας του ατόμου την εποχή της νεωτερικότητας και δημιούργησε την κατ'έξοχήν τέχνη του αυτό-ορισμού. Στη φωτογραφία γεννιέται το νεωτερικό υποκείμενο την στιγμή που αντιλαμβάνεται τον ίδιο του τον εαυτό ως θεώμενο μπροστά στον φακό (Πασχαλίδης, 2012:72).

ζωγραφισμένα φόντα, έτσι ώστε οι πελάτες οποιασδήποτε κοινωνικής τάξης να έχουν τη δυνατότητα να εμφανίζονται αξιοπρεπώς (Hollad, 2007:132-133). Πολλές από αυτές τις πρώιμες φωτογραφίες ήταν αποτελέσματα ενός καλού στησίματος, σκηνοθεσίας και ρετούς έτσι ώστε να βγαίνει μία αρκετά κολακευτική εικόνα. Τον 19^ο αιώνα αναπτύχθηκε μία απαίτηση για φωτογραφικές προσωπογραφίες από τις μεσαίες και μικρομεσαίες τάξεις που αυξάνονταν (Σαμπανίκου, 2003:40).

Επομένως, η φωτογραφία συνδέθηκε από την αρχή με την προσωπογραφία και σύντομα έγινε με ενθουσιασμό δεκτή για τα θαυμαστά αποτελέσματά της. Αυτές οι αυτοπροσωπογραφίες ήταν σχετικά προσιτές στην τιμή αλλά πολλοί τις αποκτούσαν και ως αντικείμενα που συμβόλιζαν την υψηλή κοινωνική θέση. Τα φωτογραφικά πορτρέτα εδραιώθηκαν ως μία συμβολική πράξη που αντιπροσώπευε την άνοδο μίας ανερχόμενης κοινωνικής τάξης (Freud, 1996:11). Αντικείμενα όπως ένα τραπέζι, μία καρέκλα ή μία ψεύτικη κλασική κολώνα χρησιμοποιούνταν ευρέως και είχαν λειτουργική, αισθητική και συμβολική αξία για την φωτογραφία. Η φωτογραφία δεν λειτουργούσε ανεξάρτητα από την ανάπτυξη του αστικού ιδανικού και η εμπορευματοποίηση της περιόριζε την ανάπτυξη της δημιουργικότητας με αποτέλεσμα οι φωτογραφίες αυτές να αναπαράγουν συμβάσεις που υπήρχαν ήδη στις προσωπογραφίες της ζωγραφικής (Ramamurthy, 2007:202-203). Επομένως μπορούμε να πούμε ότι το φωτογραφικό πορτρέτο αποτελεί την ιστορική συνέχεια του ζωγραφικού πορτρέτου. Ωστόσο μέσα σε αυτή την εποχή υπήρξαν αρκετοί φωτογράφοι οι οποίοι δεν ακολούθησαν τις συμβάσεις της ζωγραφικής, κατέκτησαν προσωπικό ύφος στα πορτρέτα τους και άφησαν πολύ σημαντικό έργο. Ένας σπουδαίος πορτρετίστας ήταν χωρίς αμφισβήτηση ο Nadar²⁶, ο οποίος υπήρξε ένας μεγάλος μάρτυρας της εποχής του. Δεν χρησιμοποιούσε ποτέ ζωγραφισμένα φόντα, κολακευτικό φωτισμό ούτε έκανε ρετούς στα πορτρέτα του. Ήταν ένας ερασιτέχνης της αλήθειας που μπόρεσε να συλλάβει τα σύμβολα με τα πιο απλά μέσα (Κριστ²⁷, 67-74).

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι το φωτογραφικό πορτρέτο συνέβαλε με ένα καθοριστικό τρόπο στον εκμοντερνισμό του δυτικού κόσμου. Είναι ένα μέσο με το οποίο τα άτομα επιβεβαιώνουν και ερευνούν την ταυτότητά τους. Στον δυτικό αστικό πολιτισμό οι άνθρωποι κατάφεραν να βιώνουν τον εαυτό τους ως άτομα, ανεξάρτητα από την ομάδα, την κοινωνική θέση ή την οικογένεια που ανήκουν (Holland, 2007:125). Η φωτογραφική προσωπογραφία του 19^{ου} αιώνα

²⁶ Félix Nadar ήταν το ψευδώνυμο του Gaspard-Félix Tournachon. Ο Nadar γεννήθηκε στο Παρίσι στις 6 Απριλίου 1820 και πέθανε το στις 21 Μαρτίου 1910. Ήταν σπουδαίος πρωτοπόρος φωτογράφος, συγγραφέας, δημοσιογράφος, γελοιογράφος. Το γαλλικό βραβείο φωτοδημοσιογραφίας Prix Nadar, που απονέμεται από το 1955, ονομάστηκε έτσι προς τιμή του.

²⁷ Κριστ, Ι., Ο χρυσός αιώνας της φωτογραφίας, Αιγόκερος. Σημείωση: Δεν υπάρχει η ημερομηνία έκδοσης.

ακόμη λειτούργησε ως μία ισχυρή έκφραση της αστικής κουλτούρας μέσω των εικονογραφικών συμβάσεων που αφορούσαν τη στάση του σώματος. Η φωτογραφία δεν λειτούργησε ανεξάρτητα από την ανάπτυξη του αστικού ιδανικού, αλλά όπως αναφέρει και η Susan Sontag στο δοκίμιό της (1993:66), δανείστηκε και επηρεάστηκε από άλλους επιστημονικούς τομείς που ξεπήδησαν τον 19^ο αιώνα οι οποίες μελετούσαν το ανθρώπινο σώμα, όπως η φυσιογνωμική, η εγκληματολογία, η ευγονική, η ψυχιατρική και η φρενολογία.

3.2 Το σώμα και η πόζα στα φωτογραφικά πορτρέτα

Τα φωτογραφικά πορτρέτα μπορεί να είναι ατομικά, ομαδικά, δημοσίων και ιδιωτικών εκδηλώσεων και τελετών, αστυνομικά, ιατρικά, κ.α. Σε όλες τις κατηγορίες πορτρέτων το κοινό χαρακτηριστικό τους είναι το ανθρώπινο σώμα. Στα πορτρέτα του 19^{ου} αιώνα αλλά και στις αρχές του 20^{ου}, τα πρόσωπα είναι σοβαρά, οι εκφράσεις και οι χειρονομίες συγκρατημένες, τα σώματα στατικά και η ενδυμασία επίσημη. Οι φωτογράφοι σκηνοθετούν τις φωτογραφίες τους κι όπως παρατηρεί ο Πασχαλίδης στο βιβλίο του *Τα νοήματα της φωτογραφίας*:

«Η τελετουργική σκηνοθεσία της πόζας, με τη στερεότυπη τοποθέτηση των σωμάτων και τους ευλαβικά τηρούμενους κανόνες για την σύνθεση των οικογενειακών και συλλογικών πορτρέτων, συγκροτεί αυτήν την εποχή τον πυρήνα της τέχνης του φωτογραφικού επαγγέλματος» (2012:68).

Όσον αφορά τα στατικά σώματα, αυτό οφείλεται σε ένα βαθμό και στην τεχνολογία της φωτογραφίας εκείνη την εποχή· η χαμηλή ευαισθησία των φωτογραφικών πλακών, η τεχνολογία των φωτογραφικών μηχανών, η έλλειψη τεχνικού φωτισμού καθιστούσαν αδύνατη την κίνηση των φωτογραφιζόμενων.

Η σημειολογία των στάσεων του σώματος, των εκφράσεων των προσώπων και των χειρονομιών συνθέτουν τον φωτογραφικό λόγο. Όλα τα παραπάνω μεταδίδουν νοήματα και μηνύματα στον θεατή που μπορεί να αφορούν την κοινωνική θέση του φωτογραφιζόμενου, τον χαρακτήρα και το ήθος του, αλλά και το είδος της σχέσης των ατόμων σε ένα συλλογικό πορτρέτο (Πασχαλίδης, 2012:64). Επομένως η πόζα και η χειρονομία μπορεί να αποκαλυφθεί η ιδιοσυγκρασία, η προσωπικότητα, κάτι από τον εσωτερικό κόσμο του εικονιζόμενου. Τα φωτογραφικά πορτρέτα δεν περιορίζονται μόνο στην επιφανειακή απεικόνιση αλλά προχωρούν και βαθύτερα. Μετατρέπονται σε μαρτυρίες ενός πολιτισμού που δεν υπάρχει πια και με τον

αποκλεισμό του περιβάλλοντα χώρου προσκαλούν τον θεατή σε έναν άμεσο διάλογο με την εικόνα και στην επίλυση ενός αινίγματος που αφορά το πρόσωπο και τον χαρακτήρα του εικονιζόμενου.

3.3 Το φωτογραφικό μήνυμα

Επιχειρώντας να αναλύσουμε το υλικό των φωτογραφιών που έχουμε συγκεντρώσει από το αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα, επιλέγουμε ως βασικό εργαλείο την θεωρία του Roland Barthes²⁸. Στο δοκίμιό του «Το φωτογραφικό μήνυμα» (Barthes, 2007:25-40) περιγράφει τις φωτογραφίες ως αντικείμενα που περιέχουν τόσο ένα μήνυμα καταδηλούμενο όσο και ένα συνδηλούμενο. Επομένως κατά τον Barthes, η σημασιοδότηση διακρίνεται από δύο επίπεδα, από την καταδήλωση και την συμπαραδήλωση. Η καταδήλωση είναι η πραγματική απεικόνιση δηλαδή το κυριολεκτικό νόημα ενός μηνύματος, ενώ η συμπαραδήλωση έρχεται σε δεύτερο επίπεδο, αφορά τον μύθο και το σύμβολο και χρησιμοποιεί κοινωνικές και πολιτισμικές αναφορές.

Ο σύγχρονος μύθος παράγεται από τον συνδυασμό καταδήλωσης και συμπαραδήλωσης. Πρόκειται για ένα δευτερογενές σημειολογικό σύστημα, που διαμορφώνεται πάνω στη βάση μιας προϋπάρχουσας σημειολογικής αλυσίδας. Τα στοιχεία που απαρτίζουν τον μύθο, τα οποία στην αρχή είναι διαφορετικά, μετατρέπονται σε καθαρά σημαίνον λειτουργήματα μόλις ενταχθούν στο μύθο, και αποτελούν όλα την πρώτη ύλη του (Barthes, 1979: 208-209). Ο μύθος είναι ο τρόπος σκέψης μίας κουλτούρας και το πώς αυτή αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει κάποιες πλευρές της πραγματικότητας. Η επιστήμη της σημειολογίας μπορεί να ενεργοποιήσει την κοινωνική κριτική με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να μπορεί κανείς να εξηγήσει το πώς μία κοινωνία παράγει στερεότυπα που τα καταναλώνει στη συνέχεια σαν εγγενείς σημασίες. Η σημειωτική ανάλυση επιχειρεί την ανάλυση επικοινωνιακών μέσων και την διερεύνηση συμπαραδηλωτικών εννοιών. Βασιζόμενος σε μία μετα-γλώσσα, όπως αποκαλεί το μύθο ο Barthes, ο σημειολόγος το μόνο που χρειάζεται να γνωρίζει είναι τον έσχατο όρο ή συνολικό σημείο και μονάχα από το μέτρο όπου ο όρος αυτός εντάσσεται στο μύθο. Ακόμη ο σημειολόγος χειρίζεται τη γραφή και την εικόνα με τον ίδιο τρόπο. Έτσι η γραφή και η γλώσσα είναι και οι δυο τους σημεία, που φτάνουν στον μύθο έχοντας την ίδια σημαίνουσα ιδιότητα και αποτελούν μια

²⁸Οι αναλύσεις του Ronald Barthes, θεμελίωσαν μία ισχυρή σημειολογική παράδοση με υποδειγματικές αναλύσεις της φωτογραφίας στη σχέση της με τη μνήμη και την ιστορία (Σκαρπέλος, 2012:12).

γλώσσα – αντικείμενο (Barthes, 1979: 209-210). «Όλα γίνονται ωσάν ο μύθος να μετατοπίζει ελαφρώς το μορφικό σύστημα των πρώτων σημασιοδοτήσεων», αναφέρει ο Barthes (1979:209). Στο μύθο το σημαίνον είναι νόημα και μορφή ταυτόχρονα. Το νόημα του μύθου έχει ξεχωριστή αξία, αποτελεί μέρος μίας ιστορίας και πάνω του δημιουργείται μία σημειοδότηση. Έτσι σύμφωνα με τον Barthes (1979:212) το νόημα είναι πλήρες και «προϋποθέτει μια γνώση, ένα χτες, μια μνήμη, μια συγκριτική τάξη από γεγονότα, ιδέες, αποφάσεις. Μετατρεπόμενο σε μορφή το νόημα εξουδετερώνει κάθε συμπτωματικό του στοιχείο· εκκενώνεται, φτωχαίνει, η ιστορία εξανεμίζεται» και πλέον απαιτείται μια νέα σημασία να την αναπληρώσει (Σκαρπέλος, 2012:182).

Ακόμη, ένα σημαντικό κομμάτι της θεωρίας του Roland Barthes για την ανάλυση των εικόνων είναι η διάκριση που επιχειρεί στο δοκίμιό του «Ο φωτεινός θάλαμος» (1984) ανάμεσα στο *studium* και στο *punctum*. Το *studium*, δηλώνει «την προσήλωση σε κάτι, την προτίμηση σε κάποιον, ένα είδος γενικής επένδυσης, βιαστικής, βέβαια, αλλά δίχως ιδιαίτερη οξύτητα». Το *studium* είναι ένα πεδίο, λέει ο Barthes, που έχει φωτογραφηθεί χιλιάδες φορές και για τις οποίες νιώθει κανείς «κάποιο ενικό ενδιαφέρον, κάποτε συγκινημένος, αλλά η συγκίνηση αυτή περνά από το λογικό διασταθμό μιας ηθικής και πολιτικής παιδείας» (Barthes, 1984:42). Σε αυτό το πεδίο κινούνται και οι περισσότερες εικόνες που άπτονται της Οπτικής Κοινωνιολογίας. Το *studium* είναι αυτό ακριβώς που καθιστά τη φωτογραφία τεκμήριο και μαρτυρία (Σκαρπέλος, 2012:55). Όμως στη μελέτη της φωτογραφίας μερικές φορές εκδηλώνεται και μια αντίστροφη κίνηση η οποία προέρχεται από την εικόνα και φτάνει στον θεατή την οποία περιγράφει χαρακτηριστικά ο Barthes:

«...αυτό είναι που φεύγει από τη σκηνή σαν βέλος κι έρχεται να με διαπεράσει. Υπάρχει μια λέξη για τούτη την πληγή, για τούτη την αμυχή, για τούτο το σημάδι που κάνει ένα αιχμηρό εργαλείο· η λέξη αυτή φαίνεται να μου ταιριάζει ακόμα καλύτερα, αφού αναφέρεται και στην ιδέα της στίξης κι αφού οι φωτογραφίες για τις οποίες μιλάω μοιάζουν πράγματι εστιγμένες, κάποτε μάλιστα κατάστικτες, από τούτα τα ευαίσθητα στίγματα. [...] Αυτό το δεύτερο στοιχείο που έρχεται να διαταράξει το *studium*, θα τ' ονομάσω επομένως *punctum*· διότι *punctum* είναι συνάμα: αμυχή, μικρή τρύπα, μικρή κηλίδα, μικρή τομή –αλλά και ζαριά. Το *punctum* μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο που, από μόνο του, με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά)» (1984:42-43).

Πάνω στην θεωρία του Barthes για το *studium* και το *punctum* των εικόνων ο Γιάννης Σκαρπέλος στο βιβλίο του *Εικόνα και κοινωνία* συμπληρώνει:

«...Όταν όμως έρθει, το *punctum* διευρύνει τη λειτουργία των εικόνων, επιτρέποντάς τους να περάσουν από τη σημειωτική της καταδήλωσης (που σημαίνει μονοσήμαντα ότι ξανοίγεται μπροστά στα μάτια μας) στη συμπαραδήλωση, η οποία εδώ δεν πρέπει να νοείται μόνο ως επιδιωκόμενη από τον φωτογράφο μυθολογική διαστρέβλωση της πραγματικότητας, αλλά κυρίως ως έναρξη ενός διαλόγου με την πολιτισμική οπτική παρακαταθήκη της συγκεκριμένης κάθε φορά κοινωνίας και ως μετάβαση από το σημαίνον στο σύμβολο...» (2012:57).

3.4 Τα πορτρέτα του Παναγιώτη Φατσέα

Ο Παναγιώτης Φατσέας γεννήθηκε στα Κύθηρα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και βίωσε τις πιο σημαντικές αλλαγές που έφερε ο 20^{ος} αιώνας στον τόπο του. Μεγάλωσε σε φτωχή οικογένεια, ορφάνευσε πολύ μικρός και υπήρξε κι ο ίδιος για λίγα χρόνια μετανάστης στο εξωτερικό, όπως και οι περισσότεροι νεαροί Κυθήριοι της εποχής του. Ο Φατσέας άνηκε σε εκείνη τη γενιά Κυθήριων οι οποίοι σημαδεύτηκαν από την έντονη μετανάστευση του τόπου τους τον 20^ο αιώνα. Επομένως θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτός ο καθολικός δεσμός του φτωχού και του μετανάστη βρίσκεται βαθιά μέσα του. Βιοπαλαιστής και ο ίδιος, συμπληρώνει το εισόδημά του για να ζήσει αξιοπρεπώς η πολυμελής οικογένειά του με την ενασχόληση της γης και της κτηνοτροφίας.

Η αγάπη του για τον τόπο του και τους συμπατριώτες του, οι αξίες των προηγούμενων γενεών, τα ήθη και τα έθιμα, οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής είναι η κινητήρια δύναμη πίσω από τα πορτρέτα του. Φωτογραφίζει τα πρόσωπα με αξιοπρέπεια και σεβασμό. Η ομοιογένεια αντιμετώπισης των πορτρέτων του, υπογραμμίζει μία στάση σεβασμού και μία σχέση ισοτιμίας απέναντί στα πρόσωπα που τον κοιτούν στον φακό. Ωστόσο και ο ίδιος συμβάλει με τον δικό του τρόπο στο στήσιμο των θεμάτων του, καθώς φαίνεται πολύ συχνά να σκηνοθετεί πριν την λήψη της φωτογραφίας-κάτι που δεν διακρίνεται αμέσως. Όπως αναφέρει κι ο Barthes (2007:30), «...η φωτογραφία επιτρέπει στον φωτογράφο να αποκρύψει την προετοιμασία, την οποία επιβάλλει στη σκηνή που θα συλλάβει».

Ο Φατσέας φωτογράφιζε μέσα στον Μεσοπόλεμο στα Κύθηρα για 18 συνεχόμενα χρόνια (1920-1938). Τα πορτρέτα που δημιουργεί ήταν κατόπιν παραγγελίας τα οποία προορίζονταν κυρίως για συγγενείς των πελατών του που είχαν μεταναστεύσει στο εξωτερικό. Τότε τα ταξίδια είχαν τεράστιο κόστος, έτσι οι μετανάστες Κυθήριοι έκαναν πολλά χρόνια να συναντήσουν τους δικούς τους ξανά ενώ πολλοί δεν επέστρεψαν ποτέ στον τόπο τους. Η επικοινωνία των μεταναστών με

την οικογένεια τους που είχε μείνει πίσω στα Κύθηρα γινόταν μονάχα μέσω επιστολών και οι φωτογραφίες που συνόδευαν τις επιστολές μέσα στον φάκελο ήταν ιδιαίτερα πολύτιμες για τους παραλήπτες. Το μεγάλο ρεύμα της μετανάστευσης των Κυθήρων τον εκείνης της περιόδου σημάδεψε τους ανθρώπους, κάτι που αποτυπώνεται και στα πορτρέτα του Φατσέα. Έτσι, πολλοί από τους συμπατριώτες του που φωτογραφίζει, είναι στωικοί, βουβοί στις χειρονομίες και στις εκφράσεις τους, σηματοδεδεμένοι από τα κατάλοιπα της ξενιτιάς και της φτώχειας.

Τα πλάνα των πορτρέτων του Φατσέα είναι συνήθως μεσαία και γενικά για τα ατομικά πορτρέτα, για τα ομαδικά είναι κυρίως γενικά ενώ κοντινά πλάνα συναντούμε πολύ σπάνια στο ψηφιοποιημένο φωτογραφικό αρχείο του. Η γωνία λήψης των φωτογραφιών είναι στο ύψος των ματιών περίπου με αποτέλεσμα τα πορτρέτα του να είναι ρεαλιστικά. Οι περισσότερες από τις φωτογραφικές λήψεις έγιναν στο στούντιό του στο Λιβάδι ενώ σε μικρότερη έκταση ο Φατσέας φωτογράφιζε και σε εξωτερικούς χώρους. Οι φωτογραφίες στο στούντιο αφορούσαν αποκλειστικά πορτρέτα τα οποία ο Φατσέας δημιουργούσε κατά παραγγελία των πελατών του. Τα πορτρέτα αυτά ήταν είτε ατομικά, είτε ομαδικά/οικογενειακά. Μελετώντας το διασωθέν αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα μπορούμε να επιχειρήσουμε να κάνουμε μία ομαδοποίηση των φωτογραφιών που σώζονται και έχουν ψηφιοποιηθεί με βάση το θέμα τους (βλέπε και στο Παράρτημα):

Το ψηφιοποιημένο αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα (1920-1938)- 532 φωτογραφίες					
Ατομικά πορτρέτα	Ομαδικά/ Οικογενειακά πορτρέτα	Μωρά/ Παιδιά	Νεόνυμφοι	Εξωτερικές λήψεις (θρησκευτικές γιορτές, θεατρικές παραστάσεις, κηδείες κ.α)	Τοπία
150	207	30	34	87	24

Πίνακας 3.1 Το ψηφιοποιημένο αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα

3.4.1 Ατομικά πορτρέτα

Τα ατομικά πορτρέτα αποτελούν ένα μεγάλο μέρος στο έργο του Φατσέα. Όπως αναφέραμε πιο πάνω, οι άνθρωποι του 20^{ου} αιώνα βίωναν ήδη τον εαυτό τους ως άτομα. Η ζήτηση των φωτογραφικών προσωπογραφιών ήταν πολύ μεγάλη εκείνη την εποχή, με αποτέλεσμα να υπάρχει ένα εξαιρετικό και ποικίλο έργο μέσα στο αρχείο του Φατσέα. Τα ατομικά πορτρέτα του Φατσέα απεικονίζουν άτομα των δύο φύλλων και όλων των ηλικιών. Ξεχωριστή υποκατηγορία αυτών των πορτρέτων μπορεί να αποτελέσουν οι φωτογραφικές προσωπογραφίες επιφανών ανθρώπων της Κυθηραϊκής κοινωνίας εκείνης της εποχής, όπως οι ιερείς, οι χωροφύλακες, οι δάσκαλοι κ.α. Ανάμεσα στις αποκατεστημένες πλάκες συναντούμε και ένα πορτρέτο του Βασιλέως Κωνσταντίνου του Α' (1868-1923), το οποίο ωστόσο πρόκειται απλά για ένα αντίγραφο φωτογραφίας του Βασιλέως την οποία ο Φατσέας φωτογράφησε για να τυπώσει κάποια αντίγραφα και να τα θέσει προς πώληση.

Παρατηρώντας τα πορτρέτα συμπεραίνουμε ότι ο Φατσέας συχνά σκηνοθετούσε τα θέματά του. Η σκηνοθεσία αυτή αφορούσε το στήσιμο της φωτογραφίας και κυρίως την πόζα των σωμάτων και τα αντικείμενα που εμφανιζόντουσαν στην φωτογραφία. Στα περισσότερα ατομικά πορτρέτα οι εικονιζόμενοι στέκονται όρθιοι, είτε κάθονται στην ξύλινη πολυθρόνα που είχε ο φωτογράφος στο στούντιό του. Σε μικρότερη κλίμακα συναντούμε τους εικονιζόμενους να στηρίζονται σε ένα αντίγραφο αρχαιοελληνικής κολώνας ή να κάθονται σε μία καρέκλα μπροστά από ένα ξύλινο τραπέζι/γραφείο.

Τα εικονιζόμενα πρόσωπα σχεδόν πάντα φορούν τα επίσημά τους ρούχα και συχνά φέρουν προσωπικά αντικείμενα και κοσμήματα ιδιαίτερης αξίας (κυρίως συναισθηματικής/συμβολικής όπως π.χ. βέρες ή φυλαχτά). Ο Φατσέας φαίνεται κάποιες φορές να παροτρύνει τα πρόσωπα που φωτογραφίζει σε αυτό τον τρόπο αυτοπαρουσίασης και σκηνοθετεί χρησιμοποιώντας κάποια ακόμη εκφραστικά μέσα. Αυτά τα στοιχεία στα πορτρέτα είναι η αμυχή, το *punctum* που αναφέρει ο Barthes «το *punctum* μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο που, από μόνο του, με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά)» (1984:43). Στο παρακάτω πορτρέτο (Φωτογραφία 1) παρατηρούμε τα σημαίνοντα αλλά και τα σημαινόμενα στοιχεία της φωτογραφίας. Εικονίζεται μία γυναίκα μέσης ηλικίας, η οποία είναι καθισμένη σε μία καρέκλα και κοιτά τον φακό. Φορά τα καλά/Κυριακάτικα ρούχα της, έχει πιασμένα τα μαλλιά και από τον λαιμό της κρέμεται ένα χρυσό φυλακτό. Το πρόσωπο είναι σοβαρό, οι εκφράσεις συγκρατημένες. Όμως σε αυτό το πορτρέτο το *punctum* έρχεται από πιο χαμηλά, από την έκφραση των χεριών της. Στο δεξί χέρι κρατά ένα τσαλακωμένο

λευκό μαντήλι ενώ στο αριστερό ένα φυλλαράκι βασιλικού. Στα δάχτυλά της φορά δακτυλίδια, τα οποία δεν διακρίνονται πολύ εύκολα. Είναι πιθανό η γυναίκα αυτή να φορά σε αυτό το πορτρέτο όλα τα κοσμήματα που έχει στην κατοχή της, ωστόσο τα δύο ευτελή αντικείμενα που κρατά μετατρέπονται μέσα στη φωτογραφία σε σημαντικά. Τα χέρια της γυναίκας φαίνονται σκληρά και δουλεμένα όμως αυτά τα δύο μικρά αντικείμενα που κρατούν, τα κάνουν να φαίνονται εύθραυστα και ευγενικά.

Η δουλεία του Φατσέα δεν μας επιτρέπει να υποθέσουμε το εντελώς τυχαίο, το αυθόρμητο. Όμως είναι εξίσου πιθανό τα πράγματα αυτά να υπήρχαν ήδη στα χέρια της γυναίκας ή στην τσάντα της όταν μπήκε στο στούντιο και ο φωτογράφος να την παρότρυνε να τα κρατήσει, όσο και να είναι κατεξοχήν σύλληψη και του ίδιου. Και στις δύο περιπτώσεις ένα είναι σίγουρο: ο Φατσέας σκηνοθετεί και κατασκευάζει κατά ένα τρόπο τα πορτρέτα του με στόχο όχι απλά την απεικόνιση του προσώπου αλλά και του χαρακτήρα του.



Φωτογραφία 1. Άγνωστη με φύλλο βασιλικού, άγνωστη χρονολογία (Σταθάτος, 2008α:149). Αριθμός αρχείου:PF 0056.

Η σκηνοθεσία του Φατσέα αποκαλύπτεται και από την στάση των σωμάτων. Στην παρακάτω φωτογραφία (Φωτογραφία 2) απεικονίζεται ένας άνδρας νέας

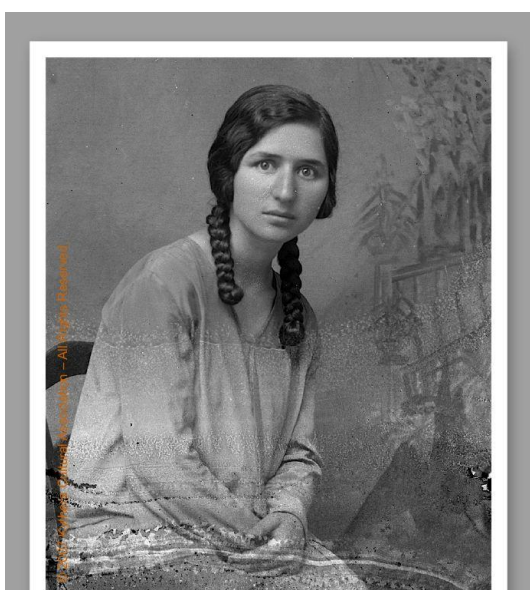
ηλικίας. Αυτό που παρατηρούμε σχεδόν αμέσως κατά τη θέαση της φωτογραφίας είναι το πένθος του άνδρα που αποτυπώνεται από το μαύρο περιβραχιόνιο που φορά στο αριστερό του μπράτσο. Ο Φατσέας μάλιστα φροντίζει να «στήσει» το θέμα του με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να προβάλλεται προς τα εμπρός το περιβραχιόνιο. Έτσι, ο άνδρας φωτογραφίζεται όρθιος και γυρισμένος ελαφρά προς τα αριστερά με το βλέμμα του στραμμένο κάπου αόριστα προς την ίδια κατεύθυνση. Στοιχεία που δηλώνουν επίσημη ένδυση αποτελούν το κουστούμι, το σκούρο παπιγιόν και το εμπριμέ μαντήλι στο πέτο του σακακιού του. Τέλος μπορούμε να κάνουμε μία ακόμη, δεύτερη πολιτιστική/κοινωνική παρατήρηση του πένθους η οποία αφορά την πυκνή γενειάδα του άνδρα. Εκείνη την εποχή τα γένια συνήθως συμβόλιζαν κάτι ενώ σπάνια χρησιμοποιούνταν για αισθητικούς λόγους.



Φωτογραφία 2. Γεώργιος Σκοτσίδης, 1927
(Σταθάτος, 2008α:152). Αριθμός
αρχείου:PF0096.

Ο Φατσέας φρόντιζε να «ψυχολογήσει» και να αποτυπώσει με ξεχωριστό τρόπο τους ανθρώπους που φωτογράφιζε. Μέσα από τα πορτρέτα του αναδύεται ο εσωτερικός κόσμος του φωτογραφιζόμενου. Ένα χαρακτηριστικό πορτρέτο είναι το παρακάτω στην Φωτογραφία 3, το οποίο απεικονίζει μία νεαρή κοπέλα. Η κοπέλα κάθετα σε μία καρέκλα (και όχι στην ξύλινη πολυθρόνα του στούντιο), φορά ένα απλό ένδυμα και έχει τα μαλλιά της πιασμένα πλεξούδες. Αυτό που κεντρίζει

ιδιαίτερα τον θεατή είναι η στάση του σώματός της και το βλέμμα της. Η νεαρή κοπέλα έχει ελαφρά γυρισμένο το σώμα της προς τα δεξιά και σκυμμένο μπροστά με τέτοιο τρόπο που μάλλον δείχνουν μία άβολη στάση. Τα χέρια της είναι μπροστά στο ύψος της κοιλιάς και σταυρωμένα. Η όλη στάση του κορμού και των χεριών μας δίνει την αίσθηση ότι πρόκειται πιθανόν για ένα ευαίσθητο και κλειστό χαρακτήρα. Η κοπέλα κοιτά τον φακό με βλέμμα εύθραυστο, σχεδόν τρομαγμένο. Μετά από κάποια χρόνια, το 1948, ένας άλλος φωτογράφος, ο *Seydou Keita*²⁹, δημιουργεί φωτογραφικά πορτρέτα στο Μαλί με τρόπο που μας θυμίζει το έργο του Φατσέα. Ο *Seydou Keita* φωτογραφίζει τα πρόσωπα στο εργαστήριό του με ειλικρίνεια και σεβασμό (Ριβέλλης, 2011³⁰). Στην Φωτογραφία 4 ο *Keita* φωτογραφίζει μία νεαρή κοπέλα η οποία είναι καθισμένη σε μία καρέκλα έχοντας την ίδια στάση σώματος όπως έχει η κοπέλα στο πορτρέτο του Φατσέα (Φωτογραφία 3). Μία διαφορά που διακρίνουμε ανάμεσα στα δύο πορτρέτα είναι ότι η κοπέλα στο πορτρέτο του *Keita* δεν κοιτά απευθείας τον φακό αλλά ωστόσο οι εκφράσεις του προσώπου της είναι το ίδιο συγκρατημένες όπως είναι της κοπέλας στο πορτρέτο του Φατσέα.



Φωτογραφία 3. Τριανταφυλλιά Καρύδη, 1930
(Σταθάτος, 2008α:156). Αριθμός αρχείου:
PF0818.



Φωτογραφία 4. Πορτρέτο του *Seydou Keita*
1948.

Ένα ακόμη πολύ ενδιαφέρον πορτρέτο του Φατσέα είναι το πορτρέτο του Γεώργιου Μεγαλοοικονόμου, ο οποίος είχε την φήμη του δεινού κυνηγού στο νησί και κυνηγούσε ακόμη και στα 85 χρόνια του (Σταθάτος, 2008α:152). Ο άνδρας που

²⁹ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε στο: <http://www.seydoukeitaphotographer.com/>

³⁰ Άρθρο του Πλ. Ριβέλλη στο περιοδικό *Φωτογράφος*, Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.rivellis.gr/en/articles-and-texts-by-platon-rivellis/185-sxolia-gia-mia-photografia-seydou-keita>

εικονίζεται σε αυτό το πορτρέτο (Φωτογραφία 5), είναι ηλικιωμένος, φορά ψάθινο καπέλο και δερμάτινες μπότες. Τα χαρακτηριστικά στοιχεία του κυνηγού δηλώνονται από το όπλο που κρατά στο αριστερό χέρι και στηρίζει στο έδαφος κι από τον σκύλο του που είναι κυνηγετικής ράτσας. Ο Φατσέας στήνει με πολύ ωραίο τρόπο το θέμα του. Ο ηλικιωμένος άνδρας στέκεται όρθιος σε χαλαρή στάση και κοιτά το φακό. Η όρθια στάση του σώματός του δεν τονίζει την προχωρημένη ηλικία του καθώς δείχνει περηφάνια και αντοχή. Ο σκύλος στο πορτρέτο φαίνεται κατά κάποιο τρόπο σαν να ποζάρει κι ο ίδιος-σαν να συμμετέχει στην διαδικασία της φωτογράφισης. Είναι τοποθετημένος μπροστά από το «αφεντικό» του και ξαπλωμένος με σταυρωμένα τα μπροστινά πόδια.

Ο ηλικιωμένος άνδρας δεν επιλέγει να φορέσει το επίσημο ένδυμα του για την φωτογράφησή. Νιώθει υπερήφανος ως κυνηγός κι έτσι παίρνει το όπλο του και τον σκύλο του και πηγαίνει να φωτογραφηθεί στο στούντιο του Φατσέα. Έτσι έβλεπε ο ίδιος τον εαυτό του κι έτσι ήθελε να τον θυμούνται. Αυτό που μας κεντρίζει σε αυτή τη φωτογραφία ωστόσο είναι το βλέμμα του ηλικιωμένου κυνηγού. Το βλέμμα του δεν είναι σκληρό, ούτε δείχνει αυτοπεποίθηση όπως θα περιμέναμε ενδεχομένως από έναν περήφανο κυνηγό. Ο ηλικιωμένος άνδρας μας κοιτά με γλυκό βλέμμα που δηλώνει αθωότητα, παιδικότητα. Ο Φατσέας καταφέρνει να καταγράψει και πάλι κάτι από τον εσωτερικό κόσμο του προσώπου που φωτογραφίζει, προκαλώντας μία ακόμη διάσταση σε αυτό που βλέπουμε.

Αυτό το πορτρέτο του Φατσέα μας θυμίζει αρκετά με έναν τρόπο το προγενέστερο πορτρέτο του γερμανού φωτογράφου August Sander³¹ με τον κυνηγό (Φωτογραφία 6). Ο Sander³² φωτογραφίζει τον κυνηγό και το σκύλο του σε φυσικό περιβάλλον, πιθανόν στο δάσος κατά την ώρα του κυνηγιού. Ο κυνηγός φορά καπέλο, καπαρντίνα και δερμάτινες μπότες και ποζάρει όρθιος σε χαλαρή στάση κρατώντας το όπλο του. Το βλέμμα του είναι στραμμένο στον φωτογραφικό φακό τον οποίο κοιτά με αυτοπεποίθηση. Ένα κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα που μπορούμε να αναγνωρίσουμε σε αυτά τα δύο πορτρέτα πέρα από το θέμα τους, είναι το βλέμμα των φωτογράφων: η ματιά τους επιτρέπει, δεν κρίνει με αποτέλεσμα τα πορτρέτα τους να είναι ρεαλιστικά.

³¹ Βλέπε στο: <http://augustsander.com/>

³² Ο August Sander το 1911 ξεκίνησε ένα φωτογραφικό κατάλογο με φωτογραφικά πορτρέτα των Γερμανών με σκοπό να ρίξει φως στην κοινωνική θέση των ανθρώπων, εξαισιάζοντάς την σε έναν μεγάλο αριθμό κοινωνικών κατηγοριών. Το 1934, οι Ναζί κατέσχεσαν και κατέστρεψαν μέρος από το έργο του με βασική κατηγορία ότι ήταν αντικοινωνικό. Αυτό που κατά πάσα πιθανότητα φαινόταν στους Ναζί ως αντικοινωνικό στο έργο του Sander, ήταν η ιδέα ενός φωτογράφου ως παθητικού απογραφέα, με ένα αρχείο τέτοιας πληρότητας που θα καθιστούσε κάθε σχόλιο και κάθε κρίση περιττά (Sontag, 1993:66-67).



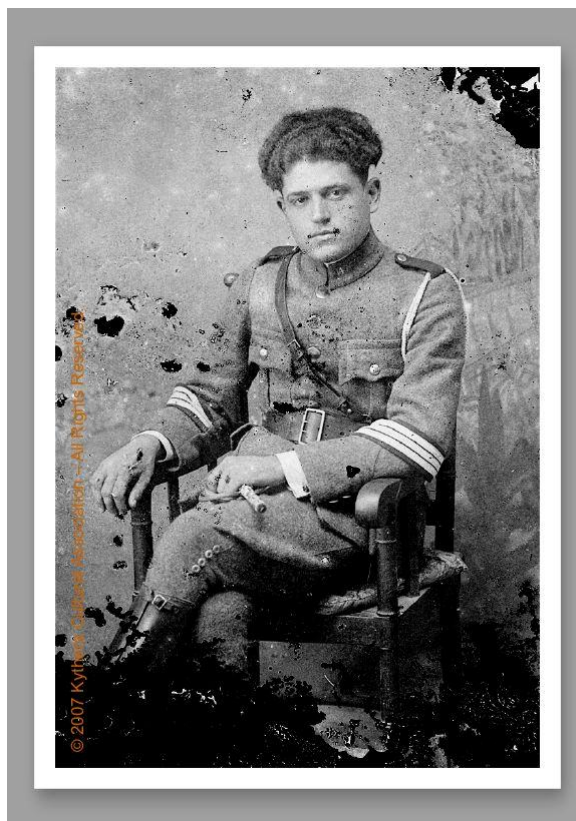
Φωτογραφία 5. Γεώργιος Μεγαλοοικονόμος με το σκύλο του, 1926 (Σταθάτος, 2008α:152). Αριθμός αρχείου:PF1349



Φωτογραφία 6. Κυνηγός, 1910. Πορτρέτο του August Sander.

Ένας σημαντικός αριθμός ανάμεσα στα ατομικά πορτρέτα καταλαμβάνουν τα πορτρέτα των χωροφυλάκων. Όπως αναφέρει και ο Γιάννης Σταθάτος (2008α:157), «Συγκριτικά με τον τοπικό πληθυσμό, τα μέλη της χωροφυλακής φωτογραφίζονταν πολύ συχνά, ακόμα και με διαφορετικές πόζες». Οι χωροφύλακες του νησιού φρόντιζαν να αποκτούν την φωτογραφική προσωπογραφία τους φορώντας πάντοτε τη στολή τους. Στο παρακάτω πορτρέτο (Φωτογραφία 7) παρατηρούμε ένα νέο χωροφύλακα ο οποίος ποζάρει μπροστά στον φακό του Φατσέα. Το εικονιζόμενο πρόσωπο κάθεται στην ξύλινη πολυθρόνα στο στούντιο έχοντας τα πόδια του σταυροπόδι. Το πρόσωπο του είναι σοβαρό και οι εκφράσεις συγκρατημένες. Ο νέος άνδρας φορά την επίσημη στολή του η οποία φαίνεται καινούργια και καλοσιδερωμένη. Η στάση του σώματος είναι χαλαρή αλλά τα υπόλοιπα στοιχεία που απεικονίζονται σε αυτό το πορτρέτο συνθέτουν μία επίσημη φωτογραφία. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι το αντικείμενο που κρατά στο αριστερό του χέρι. Πρόκειται για ένα δερμάτινο μαστίγιο το οποίο δεν γνωρίζουμε εάν αποτελεί εξάρτημα της στολής. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι επιλέγει να φωτογραφηθεί με

αυτό. Σύμβολο εξουσίας ο ίδιος κρατά ένα σύμβολο επιβολής και καταστολής που εκφράζει την ιδιότητά του.



**Φωτογραφία 7. Χωροφύλακας. Αριθμός
αρχείου: PF0741.**

Η επίσημη ενδυμασία των Κυθήριων εκείνη την εποχή ήταν κάτι σύνηθες κατά τη φωτογράφιση τους. Όλα τα άτομα κάθε ηλικίας που ήθελαν να αποκτήσουν το φωτογραφικό πορτρέτο τους, φορούσαν τα καθαρά, καλά τους ρούχα και πήγαιναν στο φωτογραφείο του Φατσέα. Στην παρακάτω φωτογραφία (Φωτογραφία 8) παρατηρούμε μία ασυνήθιστη για τον τόπο ενδυμασία. Το φωτογραφικό πορτρέτο απεικονίζει έναν νέο άνδρα ο οποίος φορά ένα πολύ καλό μαύρο κοστούμι, τύπου σμόκιν, με λευκό πουκάμισο και λευκό παπιγιόν. Μικρές λεπτομέρειες που συμπληρώνουν το επίσημο ένδυμα είναι ένα λευκό μαντήλι στο πέτο και ένα λευκό άνθος. Στο κεφάλι φορά ένα σκούρο σκούφο με μακριά λευκή φούντα ο οποίος φέρει κεντημένα την επιγραφή “ΑΗΕΡΑ 143” και ένα σχέδιο που αποτελείται από έναν αετό, ένα σταυρό και δάφνινο στεφάνι. Αυτή η επίσημη ενδυμασία με αυτά τα διακριτικά ανήκει στην ελληνοαμερικανική οργάνωση ΑΗΕΡΑ (Βλέπε στο κεφάλαιο 2). Επομένως συμπεραίνουμε ότι ο εικονιζόμενος άνδρας είναι μετανάστης στις ΗΠΑ

και μέλος της οργάνωσης ΑΗΕΡΑ και συγκεκριμένα στο τμήμα 143. Το παράρτημα 143 είχε δημιουργηθεί στην πόλη *Utica*³³ το 1927³⁴.

Στη θέαση αυτού του μοναδικού πορτρέτου μας γεννιέται το παρακάτω ερώτημα: Για ποιούς λόγους ο άνδρας επιλέγει να φωτογραφηθεί με την επίσημη στολή της οργάνωσης ΑΗΕΡΑ στο φωτογραφείο των Κυθήρων; Στο πορτρέτο ο άνδρας με την στολή στέκεται όρθιος, κοιτά τον φακό και ποζάρει με υπερηφάνεια και αυτοπεποίθηση. Είναι σίγουρο ότι νιώθει αρκετά υπερήφανος που είναι μέλος της οργάνωσης και έχει καταφέρει να ενταχθεί στην αμερικάνικη κοινωνία. Αυτό που είναι εξαιρετικά εντυπωσιακό είναι ότι στο υπερατλαντικό ταξίδι επιστροφής πίσω στον τόπο του για λίγο ή για πάντα, δεν γνωρίζουμε, μεταφέρει αυτή τη στολή και επιλέγει να φωτογραφηθεί με αυτή στο τοπικό φωτογραφείο του Φατσέα. Νιώθει νέο μέλος μίας ανώτερης κοινωνίας από εκείνης των Κυθήρων και με συμβολικό τρόπο επικυρώνει την σημαντική για τον ίδιο αλλαγή. Με αυτό το πορτρέτο δείχνει στην οικογένειά του και στους συμπατριώτες του ότι τα έχει καταφέρει καλά και είναι αρκετά υπερήφανος για αυτό.



Φωτογραφία 8. Άγνωστος άνδρας με σμόκιν και σκούφο με φούντα. Αριθμός αρχείου: PF1546.



Φωτογραφία 9. Νεόνυμφοι. Αριθμός αρχείου: PF1544.

³³ Η πόλη Utica βρίσκεται 240 μίλια βόρεια από την Νέα Υόρκη.

³⁴ Βλέπε στην ιστοσελίδα: <http://ahepa.org/ahepa/>

Ίσως η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα να μας δίνεται και από την Φωτογραφία 9. Σε αυτή τη φωτογραφία εικονίζεται ο ίδιος άνδρας ως γαμπρός με μία γυναίκα ντυμένη νύφη στο πλάι του. Ο άνδρας φορά το ίδιο σμόκιν το οποίο όμως αφαιρώντας τον σκούφο έχει μετατραπεί σε γαμπριάτικο κοστούμι. Μία μικρή λεπτομέρεια που έχει προστεθεί στο ένδυμά του είναι τα λευκά γάντια που κρατά στο δεξί του χέρι. Οι ανύπαντροι μετανάστες Κυθήριοι μετά από κάποια χρόνια και αφού είχαν καταφέρει να ορθοποδήσουν στον τόπο εγκατάστασής τους, αναζητούσαν σύζυγο από το νησί για να κάνουν οικογένεια. Το πιο σύνηθες ήταν το συνοικέσιο μέσω συγγενών, το οποίο γινόταν λόγω της απόστασης με επιστολές συνοδευόμενες από κάποια φωτογραφία της υποψήφιας νύφης. Πιο σπάνια κάποιοι άνδρες επέστρεφαν για λίγο στα Κύθηρα για να κάνουν μόνοι τους την επιλογή (Βλέπε κεφάλαιο 2). Αυτό που μπορούμε να συμπεράνουμε είναι ότι ο Κυθήριος μετανάστης της φωτογραφίας, επέστρεψε για να βρει σύζυγο και να παντρευτεί. Έχει επομένως αρκετούς λόγους για να νιώθει ξεχωριστός και υπερήφανος.

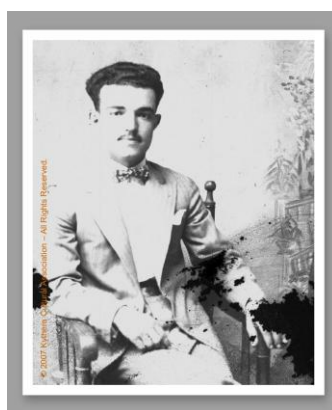
Υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις όπου για το ίδιο πρόσωπο γινόταν παραπάνω από μία λήψη, αλλά με διαφορετική σκηνοθεσία, με προσθήκη άλλων προσώπων και καμιά φορά με διαφορετική ενδυμασία. Αυτό είναι πιθανό να συνέβαινε επειδή ο πελάτης επιθυμούσε να έχει διαφορετικές φωτογραφίες του εαυτού του. Καθώς δεν υπήρχε η οικονομική δυνατότητα εκείνη την εποχή οι άνθρωποι να φωτογραφίζονται συχνά και να ανανεώνουν τα πορτρέτα τους χρησιμοποιούσαν αυτό το μικρό τρυκ σε μία προσπάθεια να αποκτήσουν διαφορετικές προσωπογραφίες την ίδια ημέρα ξεγελώντας τον χρόνο και τον τόπο (Φωτογραφίες 10-13).



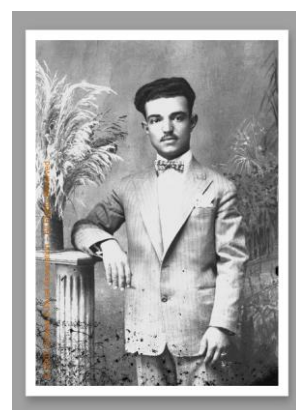
Φωτογραφία 10.
Αριθμός αρχείου:
PF0279.



Φωτογραφία 11.
Αριθμός αρχείου:
PF0280.



Φωτογραφία 12.
Αριθμός αρχείου:
PF0064.



Φωτογραφία 13.
Αριθμός αρχείου:
PF0060.

3.4.2 Ομαδικά/Οικογενειακά πορτρέτα

Η δεύτερη και η μεγαλύτερη ομάδα του ψηφιοποιημένου αρχείου του Φατσέα περιέχει τα ομαδικά πορτρέτα στα οποία απεικονίζονται επί το πλείστον μέλη οικογενειών. Τα ομαδικά/οικογενειακά πορτρέτα στα φωτογραφικά στούντιο ήταν εξίσου δημοφιλή με τα ατομικά πορτρέτα εκείνη την εποχή. Τα άτομα που επιθυμούσαν μία οικογενειακή ή ομαδική φωτογραφία, προετοιμάζονταν και πήγαιναν στο φωτογραφείο του Φατσέα για να φωτογραφηθούν ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις όπου ο Φατσέας έκανε λήψεις και σε άλλους ιδιωτικούς χώρους. Ο τρόπος των φωτογραφικών λήψεων δεν διέφερε πολύ από αυτών των ατομικών πορτρέτων. Ο Φατσέας σκηνοθετούσε συχνά και φρόντιζε να βγάζει φωτογραφίες που θα αποτύπωναν με σωστό τρόπο όλα τα μέλη της οικογένειας. Η σύνθεση των οικογενειακών πορτρέτων ακολουθούσε την ιεραρχία. Έτσι, οι μεγαλύτεροι σε ηλικία συνήθως κάθονται στην ξύλινη πολυθρόνα ή σε μία ξύλινη καρέκλα και πλαισιώνονται από τα άλλα μέλη της οικογένειας. Τα σημεινόμενα και σε αυτή την κατηγορία πορτρέτων είναι πολλά και ποικίλα.



Φωτογραφία 14. Οικογένεια Χρήστου Βάρδα, μέσα δεκαετίας 1920 (Σταθάτος, 2008α:54). Αριθμός αρχείου: PF0058.

Το παραπάνω πορτρέτο της Φωτογραφίας 14 αποτελεί ένα τυπικό δείγμα μίας οικογενειακής φωτογραφίας. Οι γονείς είναι καθισμένοι και πλαισιώνονται από τα πέντε παιδιά τους. Το μεγαλύτερο τους παιδί είναι κορίτσι, στέκεται όρθιο πίσω

από τους γονείς του κι ακουμπά πάνω στον ώμο της μητέρας ενώ το μικρότερο, κορίτσι κι αυτό, βρίσκεται όρθιο και στριμωγμένο στον ελάχιστο χώρο ανάμεσά στους γονείς του. Τα τρία αγόρια στέκονται αριστερά και δεξιά στους γονείς τους, φορούν όμοια ρούχα και παπούτσια και έχουν ξυρισμένο το κεφάλι-κάτι που συνηθιζόταν εκείνη την εποχή στα μικρά αγόρια. Όλα τα πρόσωπα κοιτούν τον φακό αλλά είναι αρκετά βουβά στις χειρονομίες και στις εκφράσεις τους. Από τα δουλεμένα χέρια των γονέων συμπεραίνουμε ότι πρόκειται πιθανόν για αγροτική οικογένεια. Τα μέλη της οικογένειας φορούν τα πιο καλά ρούχα που διαθέτουν, έστω κι αν είναι φθαρμένα, πηγαίνουν στο φωτογραφείο για να παραγγείλουν και να αποκτήσουν ένα πορτρέτο τους το οποίο είναι πολύ πιθανό ότι είναι από ένα τα ελάχιστα που θα αποκτήσουν στην ζωή τους.

Μία μεγάλη υποκατηγορία των ομαδικών πορτρέτων του αρχείου του Φατσέα αφορά τις φωτογραφίες που απεικονίζουν δύο άτομα. Αυτά μπορεί να είναι ανδρόγυνο, αδέλφια, γονέας με παιδί, φίλοι κ.α. Στην παρακάτω φωτογραφία (Φωτογραφία 15) απεικονίζονται δύο νεαρές κοπέλες, οι οποίες όπως πληροφορούμαστε από το βιβλίο εργασίας του Φατσέα είναι ξαδέρφες και ονομάζονται Γρηγορία Κασιμάτη και Αρετή Μεγαλοοικονόμου.



Φωτογραφία 15. Γρηγορία Κασιμάτη και Αρετή Μεγαλοοικονόμου, 1924 (Σταθάτος, 2008α:150). Αριθμός αρχείου: PF0008.

Οι δύο κοπέλες έχουν παρόμοια ηλικία, ποζάρουν όρθιες και κοιτούν τον φακό. Αυτό που είναι ενδιαφέρον είναι ότι πέραν το κοινό της ηλικίας τους έχουν ίδιο μήκος μαλλιών με ίδιο χτένισμα (τα μαλλιά είναι πιασμένα σε πλεξούδες με λευκούς φιόγκους), παρόμοια ρούχα και παπούτσια. Έτσι ο Φατσέας αποφασίζει να τονίσει αυτή την ομοιομορφία τους. Τοποθετεί και τις δύο σε ίδια πόζα και τις καλεί να κοιτάξουν τον φακό. Ένα ακόμη στοιχείο που προσθέτει ο φωτογράφος είναι τα άνθη. Οι δύο κοπέλες κρατούν κομμένα άνθη τα οποία τονίζουν το νεαρό και το φρέσκο της ηλικίας τους. Στο πάτωμα μπροστά από τα πόδια τους παρατηρούμε πέταλα από τα άνθη τα οποία πιθανόν να τοποθετήθηκαν ως μία λεπτομέρεια από τον φωτογράφο κατά την σκηνοθεσία του πορτρέτου.

Αυτό τον τρόπο φωτογράφισης τον συναντούμε στο έργο του August Sander και του Seydou Keita. Νεαρές κοπέλες οι οποίες παρουσιάζονται σαν δίδυμες ποζάρουν μαζί με την ίδια στάση, έχουν ίδια ρούχα και κόμμωση ενώ συχνά κρατούν άνθη. Χαρακτηριστικά πορτρέτα που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία αποτελούν οι παρακάτω φωτογραφίες (Φωτογραφία 16 και 17).



Φωτογραφία 16. Κοπέλες της επαρχίας,
August Sander, 1927.



Φωτογραφία 17. Πορτρέτο δύο γυναικών,
Seydou Keita, 1949-1951.

Ένα πορτρέτο που ξεχωρίζει στο αρχείο του Φατσέα για την παρουσίασης των προσώπων και της πόζας τους είναι το πορτρέτο της Φωτογραφίας 18. Σε αυτό το πορτρέτο απεικονίζονται δύο νέοι, ένας άνδρας και μία γυναίκα. Και οι δύο κοιτούν τον φακό και ποζάρουν με αρκετή άνεση. Ο άνδρας είναι καθιστός στην ξύλινη

πολυθρόνα του στούντιο, φορά κοστούμι χωρίς το σακάκι του και στο δεξί χέρι του κρατά ένα τσιγάρο. Η στάση του σώματος του είναι χαλαρή, έχει τα πόδια σταυροπόδι και ο κορμός του γέρνει προς τα αριστερά. Στο πλάι και στα αριστερά του στέκεται όρθια μία νέα γυναίκα, η οποία έχει επίσης χαλαρή στάση και ακουμπά το δεξί της πόδι στο πόδι της πολυθρόνας. Η γυναίκα φορά ένα καθημερινό φόρεμα, κολιέ και σκουλαρίκια. Στα χέρια της κρατά ένα μαντολίνο που υποδύεται ότι παίζει. Τα σώματα δεν είναι στατικά αυτή τη φορά. Τα πρόσωπα είναι σοβαρά αλλά φανερώνουν και λαγνεία. Ο φωτογράφος εδώ σκηνοθετεί και δημιουργεί μία ιστορία. Εάν δεν γνωρίζαμε τα πρόσωπα της φωτογραφίας, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ακόμη και ότι το πορτρέτο απεικονίζει ένα ζευγάρι μουσικών, οι οποίοι διαφέρουν από τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής. Παρόλα αυτά μελετώντας το βιβλίο εργασίας του Φατσέα διαπιστώνουμε ότι το πορτρέτο της φωτογραφίας δεν απεικονίζει κάποιο ζευγάρι αλλά τον Δημήτριο Βενέρη με την κουινιάδα του Ολυμπία Φατσέα. Ο Δημήτριος Βενέρης το 1937 μεταναστεύει στην Αυστραλία. Δεν γνωρίζουμε εάν ήταν επιθυμία των εικονιζόμενων αλλά πραγματικά παράξενο γιατί ο Φατσέας αποφασίζει να απεικονίσει με αυτό τον τρόπο τα δύο πρόσωπα της φωτογραφίας.



Φωτογραφία 18. Δημήτριος Βενέρης και Ολυμπία Φατσέα, 1928 (Σταθάτος, 2008α:154). Αριθμός αρχείου: PF0050.

Στο παρακάτω πορτρέτο της Φωτογραφίας 19 απεικονίζονται πέντε νέες γυναίκες οι οποίες ποζάρουν όρθιες και η κάθε μία στέκεται στο πλάι της άλλης. Στο μέσο στέκεται η πιο ψηλή γυναίκα από τις εικονιζόμενες η οποία είναι πιθανόν να είναι και η μεγαλύτερη σε ηλικία. Το ντύσιμό τους είναι κομψό, συνοδεύεται από κομψή κόμμωση και σκούρο κραγιόν. Τα λεπτά υφάσματα των ενδυμάτων, τα κοσμήματα και τα λεπτεπίλεπτα αβρά χέρια των γυναικών φανερώνουν υψηλότερη κοινωνική τάξη. Τα πρόσωπα είναι σοβαρά και έκφραση των σωμάτων είναι συγκαταλημένη. Ο Φατσέας φωτογραφίζει τις γυναίκες σε ένα μεσαίο πλάνο, το οποίο δίνει μεγαλύτερη έμφαση στα πρόσωπα των γυναικών. Οι πέντε γυναίκες κοιτούν το φακό και το βλέμμα τους φανερώνει κάποιου είδους καλλιέργεια. Ακόμη, σε αυτό το πορτρέτο παρατηρείται κάποια συνάφεια αλλά όχι πλήρη ομοιογένεια. Οι γυναίκες έχουν κοινά χαρακτηριστικά αλλά έχουν και ξεχωριστό χαρακτήρα και προσωπικότητα, κάτι που ο Φατσέας προσπαθεί να αποδώσει. Οι εικονιζόμενες γυναίκες ήταν οι πέντε κόρες του Γεώργιου Πετρόχειλου οι οποίες ήταν γνωστές ως «Μαθιοπούλες» από το όνομα του παππού τους, Μαθού Πετρόχειλου. Από τα αριστερά της φωτογραφίας απεικονίζεται η Ευγενία, η Ασπασία, η Μαρία, η Φωτεινή και η Ελένη (Σταθάτος, 2008α:158).



Φωτογραφία 19. Οι πέντε Μαθιοπούλες,
1936 (Σταθάτος, 2008α:158). Αριθμός
αρχείου: PF0340.

Τέλος, το *puctum* και αυτό που δημιουργεί μία αμυχή στη θέαση αυτού του πορτρέτου είναι η φωτογραφία που κρατά η Ασπασία. Η Ασπασία στέκεται μετωπικά στον φωτογραφικό φακό, έχει σταυρωμένα τα χέρια της και στο δεξί κρατά μία φωτογραφία. Είναι δύσκολο να διακρίνουμε τι ακριβώς απεικονίζει, εάν πρόκειται για πορτρέτο συγγενικού προσώπου ή για μία καρτ ποστάλ κάποιου άλλου προσώπου. Με επιφύλαξη θα λέγαμε ότι πιθανόν πρόκειται για πορτρέτο κάποιας γυναίκας. Το στοιχείο αυτό, δηλαδή η φωτογραφία μέσα στη φωτογραφία είναι ένα μοναδικό εύρημα στο αρχείο του Φατσέα. Κοιτάζοντας το πορτρέτο με τις «Μαθιοπούλες» αναρωτιέται κανείς για το πρόσωπο που λείπει, που πιθανόν να είναι πλέον μονάχα μία ανάμνηση, μία φωτογραφία.

Το επόμενο ομαδικό πορτρέτο της Φωτογραφίας 20 απαρτίζεται από έντεκα άτομα εκ των οποίων τα εννέα είναι γυναίκες, ένας άνδρας και ένα μικρό αγόρι. Οι μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες είναι καθισμένες μπροστά, δεξιά και πλάι τους στέκεται όρθιο το μικρό αγόρι και πίσω τους στέκονται έξι νεαρές γυναίκες και ο άνδρας. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι η αναλογία των δύο φύλλων, με τις γυναίκες να σαφώς υπερτερούν. Τα δύο αρσενικά πρόσωπα βρίσκονται στην άκρη και δεξιά του κάδρου και μοιάζουν σαν να είναι στριμωγμένα. Η φιγούρα που δεσπόζει σε αυτό το πορτρέτο είναι η γυναίκα που κάθεται στο μέσο και φορά ολόμαυρα ρούχα εξαιτίας ίσως κάποιου πρόσφατου πένθους. Όλα τα εικονιζόμενα άτομα είναι ντυμένα με ακριβά ενδύματα, ενώ πέντε γυναίκες φορούν και κομψά καπέλα. Η εμφάνισή τους φανερώνει υψηλή τάξη και τα καπέλα των γυναικών πιθανόν άλλη προέλευση.

Μελετώντας το βιβλίο εργασίας του Φατσέα διαβάζουμε την καταχώρηση για αυτό το πορτρέτο: «Η κυρία Βλαντή εξ Αιγύπτου γκρουπ». Η οικογένεια Βλαντή ήταν μετανάστες στην Αίγυπτο, οι οποίοι ασχολήθηκαν με επιτυχία με εργολαβίες στην Ισμαίλντ της εποχής της διάνοιξης της διώρυγας του Σουέζ (Σταθάτος, 2008α:151). Είναι πιθανό επομένως σε κάποιο ταξίδι της οικογένειας από την Αίγυπτο στη γενέτειρα να επισκέφθηκαν το στούντιο του Φατσέα για μία αναμνηστική φωτογραφία. Το πορτρέτο αυτό ενσαρκώνει το πρότυπο του επιτυχημένου Κυθήριου μετανάστη, ο οποίος σε ξένο και μακρινό τόπο καταφέρνει να εξελιχθεί σε κάτι σημαντικό. Η πρόοδος μεταναστών όπως της οικογένειας Βλαντή δημιουργεί ελπίδα στους νέους Κυθήριους, πολλοί από τους οποίους τα επόμενα χρόνια θα ακολουθήσουν τον ίδιο δρόμο της ξενιτιάς διεκδικώντας και εκείνοι μία ευκαιρία για ευημερία και πλούτο.



Φωτογραφία 20. Κυρία Βλαντή εξ Αιγύπτου
γκρουπ, 1925 (Σταθάτος, 2008α:151).
Αριθμός αρχείου: PF0540.

3.4.3 Πορτρέτα με μωρά/παιδιά

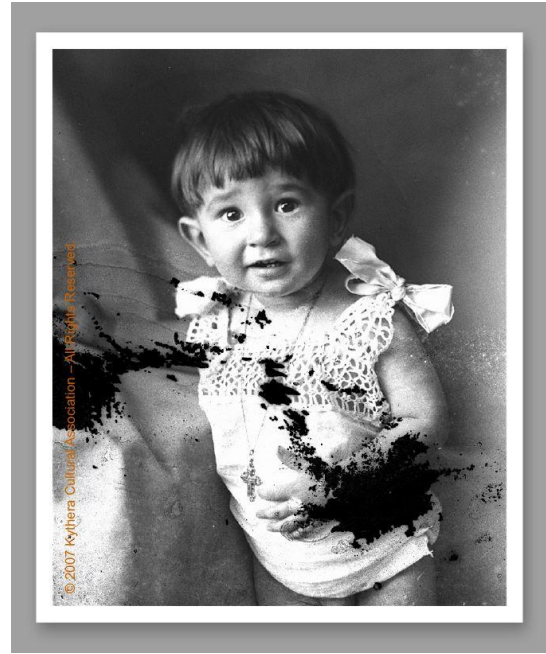
Η επόμενη κατηγορία πορτρέτων αφορά εκείνα που απεικονίζουν αποκλειστικά παιδιά ή μωρά. Συνήθως τα παιδιά και τα μωρά ποζάρουν μαζί με τους ενήλικες, ωστόσο στο αρχείο του Φατσέα συναντάμε και πορτρέτα που έχουν μονάχα παιδιά ή μωρά. Σε αντίθεση με τα πορτρέτα των ενηλίκων, τα μικρά παιδιά απεικονίζονται όπως πραγματικά είναι. Ένα μικρό παιδί δεν έχει συνείδηση της ύπαρξης του παρά μονάχα από ένστικτό. Όταν κοιτά τον φακό, δεν σκέφτεται κάτι ούτε μεταμορφώνεται μπροστά σε αυτόν. Τα σημεινόμενα που προκύπτουν από τις πόζες, τα αντικείμενα, τα ρούχα, αφορούν αποκλειστικά πρωτοβουλίες του φωτογράφου και των κηδεμόνων τους.

Πολλές φορές το να φωτογραφηθεί ένα μικρό παιδί χωρίς να το κρατά κάποιος ήταν εξαιρετικά δύσκολη εργασία για τον φωτογράφο. Τα παιδιά κάθονται με μεγάλη δυσκολία ακίνητα και σίγουρα όχι για πολύ. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα σε κάποια πορτρέτα του Φατσέα οι φιγούρες των παιδιών να εμφανίζονται θολές παρόλη τη προσπάθεια των μεγαλύτερων (Φωτογραφία 21). Πολύ συχνά στο αρχείο του Φατσέα τα μικρά παιδιά φωτογραφίζονται με τα βαπτιστικά τους ρούχα και

φορούν τον βαπτιστικό τους σταυρό (Φωτογραφία 22). Ακόμη στο αρχείο του Φατσέα συναντούμε και τη μοναδική φωτογραφία που έχει γυμνό σώμα που απεικονίζει ένα μωρό γυμνό και ξαπλωμένο πάνω σε μία προβιά (Φωτογραφία 23).



Φωτογραφία 21. Μικρό αγόρι. Αριθμός
αρχείου: PF0294.



Φωτογραφία 22. Μικρό παιδί. Αριθμός
αρχείου: PF0069.



Φωτογραφία 23. Γυμνό μωρό. Αριθμός
αρχείου: PF0070.

Στο παρακάτω πορτρέτο της Φωτογραφίας 24 απεικονίζονται δύο μικρά κορίτσια που έχουν κάποια διαφορά ηλικίας. Τα κοριτσάκια κοιτούν το φακό, ποζάρουν όρθια, έχουν λιτά τα μαλλιά, φορούν φορεματάκια και παρόμοια παπούτσια. Στο πάτωμα μπροστά στα πόδια τους υπάρχουν σκορπισμένα ροδοπέταλα τα οποία συμβολίζουν το φύλο και την νεότητά τους όπως και στο πορτρέτο με τις δύο ξαδέρφες (βλέπε Φωτογραφία 15) που είδαμε παραπάνω.



Φωτογραφία 24. Δύο κοριτσάκια, 1924
(Σταθάτος, 2008α:150). Αριθμός αρχείου:
PF0053.

3.4.4 Πορτρέτα νεόνυμφων

Μία σημαντική κατηγορία στα πορτρέτα του Φατσέα αφορά τα γαμήλια. Ο γάμος ήταν ένα σημαντικό γεγονός στη ζωή ενός ανθρώπου και έπρεπε να αποθανατιστεί- κάτι που συμβαίνει ίσως πιο έντονα ακόμη και στις μέρες μας. Από τις αφιερώσεις που συνοδεύουν τα πρωτότυπα αυτών των πορτρέτων διαπιστώνουμε ότι όλοι οι συγγενείς μέχρι δεύτερου τουλάχιστον βαθμού που ζούσαν εκτός Κυθήρων έπρεπε να λάβουν από ένα αντίγραφο της γαμήλιας φωτογραφίας

(Σταθάτος, 2008α:12) Ακόμη κατά τον Μανώλη Φατσέα³⁵, υιό του Παναγιώτη Φατσέα:

«Οι νύφες ερχόντουσαν και ντύνονταν εκεί, στο φωτογραφείο. Δεν ερχόντουσαν την ημέρα του γάμου, αλλά μια άλλη μέρα· φέρνανε το νυφικό, το φορούσανε στο φωτογραφείο. Δεν υπήρχαν βλέπεις αυτοκίνητα, οι μετακινήσεις ήσαν δύσκολες» (Σταθάτος, 2008α:11).



Φωτογραφία 24. Νεόνυμφοι
(Πρωτότυπο τύπωμα). Αριθμός
αρχείου: PF1541.

Τα πορτρέτα των νεόνυμφων ήταν επίσημα, ανταποκρινόντουσαν σε ένα συγκεκριμένο τελετουργικό με αποτέλεσμα η σκηνοθεσία και οι πόζες να μην έχουν ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις. Το ζεύγος στέκεται όρθιο ή απεικονίζονται με έναν από τους δύο καθιστό (συνήθως ο άνδρας) στην ξύλινη πολυθρόνα. Οι άνδρες φορούν επίσημο κοστούμι με παπιγιόν ή γραβάτα και άνθος στο πέτο και οι γυναίκες φορούν αποκλειστικά νυφικό και κρατούν ανθοδέσμη. Στις παρακάτω φωτογραφίες (Φωτογραφία 25 και 26) παρατηρούμε ότι οι νύφες φορούν το ίδιο νυφικό και κρατούν την ίδια ανθοδέσμη. Μελετώντας τις εγγραφές στο βιβλίο του Φατσέα, διαπιστώνουμε ότι αυτά τα δύο πορτρέτα είχαν ίδια ημερομηνία. Επομένως

³⁵ Συνέντευξη του Γιάννη Σταθάτου με τον Μανώλη Φατσέα, Λιβάδι Κυθήρων, 2 Φεβρουαρίου 2007.
Διαθέσιμη στην ιστοσελίδα: <http://www.youtube.com/watch?v=ETiaUmnnoSw>

μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι δύο νύφες μοιραστήκαν το ίδιο νυφικό για την φωτογράφιση.



Φωτογραφία 26. Χαράλαμπος Σοφίος, 24
Μαρτίου 1929 (Σταθάτος, 2008α:155).
Αριθμός αρχείου: PF0415.



Φωτογραφία 27. Λογοθέτης Μηνάς, 24
Μαρτίου 1929 (Σταθάτος:2008α:155).
Αριθμός αρχείου: PF1124.

3.4.5 Εξωτερικές λήψεις/ Γιορτές, γάμοι, κηδείες, εκδρομές, παραστάσεις κ.α.

Ο Παναγιώτης Φατσέας αναλάμβανε και εξωτερικές φωτογραφικές λήψεις. Αυτές οι λήψεις γινόντουσαν κατόπιν παραγγελίας και αφορούσαν κοινωνικά γεγονότα ή στιγμιότυπα των Κυθήριων που λάμβαναν χώρα. Έτσι οι εξωτερικές λήψεις στο αρχείο του Φατσέα περιλαμβάνουν θρησκευτικές γιορτές, εκδρομές, ομαδικά σχολικά πορτρέτα, θεατρικές παρατάσεις, γλέντια γάμου, βαφτίσια, φωτογραφίες επαγγελματιών, διαφημιστικές, φωτογραφίες κηδειών κ.α.

Το θρησκευτικό αίσθημα ήταν υψηλό εκείνη την εποχή και οι θρησκευτικές γιορτές αποκτούσαν σημαίνουσα σημασία για τους κατοίκους του νησιού. Σε αυτά τα πολύ σημαντικά δρώμενα για τον τόπο δεν θα μπορούσε να απουσιάζει η φωτογραφική αποτύπωση. Οι φωτογραφίες αυτές παρουσιάζουν συνήθως ένα

πλήθος ανθρώπων το οποίο απαρτίζεται από τους κληρικούς με τα επίσημα άμφιά τους, τους εκπρόσωπους της πολιτικής εξουσίας και τους κάτοικους του νησιού. Τα πρόσωπα της θρησκευτικής και πολιτικής εξουσίας παρουσιάζονται πάντοτε μπροστά και ξεχωρίζουν, ενώ πίσω και στο πλάι τους πλαισιώνονται από τους κατοίκους. Ο Φατσέας συχνά αποτύπωνε αυτά τα στιγμιότυπα κι έτσι συναντάμε στο αρχείο του ένα σημαντικό αριθμό φωτογραφιών από θρησκευτικές γιορτές όπως είναι η περιφορά της εικόνας της Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας (Φωτογραφία 28).



Φωτογραφία 28. Περιφορά της εικόνας της Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας. Αριθμός αρχείου: PF0091.

Μετά την τελετή του γάμου ή από βαφτίσια όλοι οι παραβρισκόμενοι έβγαζαν αναμνηστική φωτογραφία έξω από την εκκλησία, έξω από το σπίτι ή σε κάποιο εσωτερικό χώρο που λάμβανε χώρα το γλέντι (Φωτογραφίες 29). Σε αυτές τις εξωτερικές λήψεις ο Φατσέας εκμεταλλευόταν τον χώρο που διέθετε και να δημιουργεί ομαδικά πορτρέτα στα οποία είχε τη δυνατότητα να αποτυπώνει πολυάριθμα πρόσωπα. Σε κάποια πορτρέτα απεικονίζονται, εκτός από το ζευγάρι και τους συγγενείς, όλοι οι καλεσμένοι μαζί με τους μουσικούς που συνόδευαν το ζευγάρι (Φωτογραφία 30).



Φωτογραφία 29. Γλέντι πιθανόν βάπτισης.
Αριθμός αρχείου: PF1412.



Φωτογραφία 30. Γάμος. Αριθμός αρχείου:
PF1458.

Ακόμη στο αρχείο συναντάμε και φωτογραφίες οι οποίες δεν σηματοδοτούν κάποιο ιδιαίτερα επίσημο γεγονός. Αυτές περιλαμβάνουν αναμνηστικές φωτογραφίες εκδρομών, θεατρικών παραστάσεων και κάποια ομαδικά πορτρέτα σε εξωτερικούς χώρους όπως είναι τα αναμνηστικά σχολικά πορτρέτα που απεικονίζουν τους δασκάλους και τους μαθητές ενός σχολείου. Στα σχολικά πορτρέτα συχνά οι διδάσκοντες κάθονται μπροστά και πίσω στέκονται παρατεταγμένοι οι μαθητές (Φωτογραφία 31³⁶).



Φωτογραφία 31. Αναμνηστική σχολική φωτογραφία. Αριθμός αρχείου: PF0816.

Στις φωτογραφίες εκδρομών αποτυπώνεται η φύση και η ανεμελιά στα πρόσωπα των εκδρομέων (Φωτογραφίες 32 και 33). Στην Φωτογραφία 32, με τα ψηλά δέντρα και τον καταρράκτη στο βάθος, η φύση αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο και τα εικονιζόμενα πρόσωπα συμμετέχουν σε αυτό το φυσιοκρατικό σκηνικό κρατώντας κλαδιά με φύλλωμα. Σε αυτό το πορτρέτο εμφανίζονται άνθρωποι σε

³⁶ Σε αυτή τη φωτογραφία παρατηρούμε το ίδιο πρόσωπο του πορτρέτου της φωτογραφίας 3. Διαπιστώνουμε επομένως ότι πρόκειται για μία μαθήτρια γυμνασίου σε μεικτό σχολείο καθώς το πορτρέτο απεικονίζει έφηβα κορίτσια και αγόρια μαζί.

διάφορες πόζες, διαφόρων ηλικιών οι οποίοι επί το πλείστον φορούν καπέλα για να προστατευτούν από τον ήλιο, κοιτούν τον φακό και κάποιοι χαμογελούν.



Φωτογραφία 32. Εκδρομή στον
Μυλοπόταμο, καταρράχτης της Φόνισσας ή
Νεράιδας. Αριθμός αρχείου: PF0461.

Μία άλλη κατηγορία των φωτογραφικών εξωτερικών λήψεων στο αρχείο του Φατσέα αποτελούν οι επαγγελματικές και οι διαφημιστικές φωτογραφίες. Οι επαγγελματικές αφορούν πορτρέτα Κυθήριων επαγγελματιών (φαρμακοποιού, κουρέα, υποδηματοποιού κ.α.) στο χώρο εργασίας τους. Αυτά τα πορτρέτα προορίζονταν για προσωπική χρήση. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι διαφημιστικές φωτογραφίες οι οποίες αφορούσαν κυρίως τις δύο ανταγωνιστικές εταιρείες ραπτομηχανών «Σίγγερ» και «Βέστα» (Φωτογραφίες 34 και 35). Σε αυτές μπροστά απεικονίζονται δεκάδες νεαρές Κυθήριες οι οποίες κάθονται μπροστά από τις ραπτομηχανές και πίσω μία μικρή ομάδα τοπικών αντιπρόσωπων των εταιρειών οι οποίοι πέρα από τις πωλήσεις αναλάμβαναν και κάποιου είδους σεμινάρια εκμάθησης χρήσης των ραπτομηχανών. Το στήσιμο των φωτογραφιών είναι επίσημο, όλοι οι εικονιζόμενοι κοιτούν τον φακό και πάντοτε στο φόντο υπάρχει με μεγάλα γράμματα το λογότυπο της εταιρείας. Σκοπός αυτών των φωτογραφιών ήταν

η προσέλκυση νέων πελατών διαφημίζοντας παράλληλα και τα ειδικά σεμινάρια των «σχολών» τους.



Φωτογραφία 34. Διαφήμιση
Ραπτομηχανών Βέστα. Αριθμός αρχείου:
PF0055.



Φωτογραφία 35. Διαφήμιση Ραπτομηχανών
Σίγγερ. Αριθμός αρχείου: PF1205.

Οι φωτογραφίες των κηδειών είχαν τη δική τους σκηνοθεσία. Το φέρετρο ανοιχτό και ακουμπισμένο στον εξωτερικό τοίχο του σπιτιού του θανόντος ή της εκκλησίας, περιστοιχισμένο από συγγενείς, κληρικούς και συγχωριανούς. Κάποιες φορές ακολουθούσε και δεύτερη φωτογράφιση στην είσοδο του κοιμητηρίου. Ο Φατσέας αρχικά έβγαζε μία φωτογραφία έξω από το σπίτι του θανόντα, με τις διαστάσεις μίας περιορισμένης αυλής που προσφέρονταν μόνο για πιο κοντινές λήψεις και που χωρούσε μονάχα τα στενά συγγενικά πρόσωπα που περιστοίχιζαν το φέρετρο (Φωτογραφία 36). Κατόπιν έκανε και μία δεύτερη φωτογραφική λήψη στο νεκροταφείο. Αυτός ο χώρος προσφερόταν για πολύ γενικά πλάνα, όπου ο φωτογράφος παίρνοντας θέση σε κάποιο ύψωμα είχε τη δυνατότητα να τραβήξει όλα τα άτομα που απάρτιζαν την νεκρική πομπή (Φωτογραφία 37).

Αυτού του είδους φωτογραφίες συνεχίστηκαν και μετά τον πόλεμο και όταν επρόκειτο για κάποιο ιδιαίτερα αξιομνημόνευτο άτομο, μοιράζονταν αργότερα σε στενό κύκλο συγγενών και φίλων μικρά χειροποίητα λευκώματα με φωτογραφίες της κηδείας. Οι φωτογραφίες των κηδειών προορίζονταν κυρίως για τους συγγενείς των θανόντων που είχαν μεταναστεύσει στο εξωτερικό. Ο Μανώλης Φατσέας³⁷ θυμάται:

« Ο πατέρας μας επήγαινε σε γάμους, επήγαινε σε κηδείες, που στις κηδείες ήτανε πολύ συνηθισμένη η φωτογράφιση διότι τα παιδιά ήτανε στην Αυστραλία, ήταν στο εξωτερικό και ο καθένας από δω έστελνε να δει την κηδεία του πατέρα του, της μητέρας του» (Σταθάτος, 2008α:12).

Τις φωτογραφίες κηδειών τις συναντάμε και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας εκείνη τη περίοδο. Παραδείγματος χάρη στην Αχαΐα στο χωριό Μάνεσι, ο πρώτος φωτογράφος του χωριού ο Γιάννης Καραμάνος³⁸, ο οποίος ήταν και εκείνος αυτοδίδακτος, φωτογράφιζε τις κηδείες των συγχωριανών του όπως κι ο Φατσέας στα Κύθηρα (Φωτογραφίες 38 και 39). Η σκηνοθεσία αυτών των φωτογραφικών λήψεων και η χρήση των τυπωμένων φωτογραφιών συναντάται με τα ίδια χαρακτηριστικά και στα δύο μέρη της Ελλάδας. Συνδετικός κρίκος ήταν η έντονη μετανάστευση που δημιουργούσε την αναγκαιότητα αυτών των φωτογραφιών.

³⁷ Συνέντευξη του Γιάννη Σταθάτου με τον Μανώλη Φατσέα, Λιβάδι Κυθήρων, 2 Φεβρουαρίου 2007. Διαθέσιμη στην ιστοσελίδα: <http://www.youtube.com/watch?v=ETiaUmnnoSw>

³⁸ Ο Γιάννης Καραμάνος, μετανάστης κι αυτός στην Αμερική για μικρό χρονικό διάστημα, επιστρέφει στο χωριό του μετά το τέλος του Α' Βαλκανικού Πολέμου κατέχοντας μία φωτογραφική μηχανή και ξεκινά το επάγγελμα του φωτογράφου. Πολλοί συμπατριώτες του από κοντινές περιοχές είχαν μεταναστεύσει στο εξωτερικό εκείνη τη περίοδο και η ανάγκη για φωτογραφικά πορτρέτα ήταν επιτακτική. Για περισσότερα βλέπε στο: Καραμάνου, Β. (επιμ.) (2009). *Φωτογραφείον « Το Μάνεσι», Ιωάννη Π. Καραμάνου*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.



Φωτογραφία 36. Κηδεία του Καρύδη, Δόκανα, δεκαετία του 1930. Λήψη έξω από το σπίτι του θανόντα (Σταθάτος, 2008α:128). Πρωτότυπο τύπωμα.



Φωτογραφία 37. Κηδεία του Καρύδη, Δόκανα, δεκαετία του 1930. Λήψη έξω από το νεκροταφείο του χωριού (Σταθάτος, 2008α:128). Πρωτότυπο τύπωμα.



Φωτογραφία 38. Κηδεία, Μάνεσι Αχαΐας.
 Φωτογραφία του Γιάννη Καραμάνου, Λήψη έξω
 από το σπίτι του θανόντα (Καραμάνου, 2009:16).
 Πρωτότυπο τύπωμα.



Φωτογραφία 39. Κηδεία, Μάνεσι Αχαΐας,
 1917. Φωτογραφία του Γιάννη Καραμάνου,
 Λήψη στο νεκροταφείο του χωριού (Καραμάνου,
 2009:16). Πρωτότυπο τύπωμα.

3.5 Τοπία

Η τελευταία ομάδα φωτογραφιών του αρχείου του Παναγιώτη Φατσέα αφορά φωτογραφίες με τοπία των Κυθήρων. Αυτές οι φωτογραφίες απεικονίζουν γενικές απόψεις της Χώρας ή κάποιου χωριού, χωράφια, σπίτια, εκκλησίες κ.α. Είναι πιθανό κάποιες από αυτές να συνόδευαν τις επιστολές που στέλνονταν στο εξωτερικό. Η νοσταλγία των Κυθήριων μεταναστών για τον τόπο τους ή ακόμη και η αναγκαιότητα για κάποιες αγοροπωλησίες οικοπέδων ή σπιτιών μπορεί να προκαλούσε τη δημιουργία αυτών των φωτογραφιών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.

Τα φωτογραφικά αρχεία και η διαχείρισή τους

4.1 Λαϊκή φωτογραφία και ιστορία

Η «λαϊκή φωτογραφία» αφορά τις φωτογραφίες που προορίζονται για προσωπική/οικογενειακή χρήση. Τα επαγγελματικά στούντιο που ασχολούνται με τα πορτρέτα ιστορικά προέρχονται από την βικτωριανή φωτογραφία που αναπτύχθηκε τον 19^ο αιώνα. Αυτά τα στούντιο δεν αναπτύχθηκαν μονάχα στα μεγάλα αστικά κέντρα αλλά συχνά τα συναντούμε και σε μικρότερες πόλεις ή χωριά όπου λειτουργούσαν ως οικογενειακές επιχειρήσεις.

Σήμερα η λαϊκή φωτογραφία χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο ως κοινωνικοϊστορικό στοιχείο. Ο ιστορικός χρησιμοποιεί τις φωτογραφίες ως ιστορικά στοιχεία για να ερευνήσει το παρελθόν. Μελετώντας τις φωτογραφίες μπορεί να εξετάζει στοιχεία που αφορούν τις αλλαγές στα ενδύματα, στα χτενίσματα, στη στάση του σώματος και στις εκφράσεις, στα αντικείμενα κ.α (Collier & Collier: 1986:77). Οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνται ως απόδειξη τέτοιων αλλαγών το οποίο σημαίνει ότι η αναφορά στην προέλευση και την χρονολογία της φωτογραφίας είναι ιδιαίτερα σημαντική. Για αυτό πολύ συχνά διαβάζουμε τίτλους βιβλίων ή άρθρων που αναφέρουν τη φωτογραφική μηχανή ως «ιστορικό» ή ως «μάρτυρα» (Wells, 2007:67).

Τις τελευταίες δεκαετίες οι φωτογραφίες αποκτούν μία ιδιαίτερα επιβλητική θέση στα ιστορικά βιβλία που σχετίζονται με την τοπική, την κοινωνική, την εθνική, ή την πολεμική ιστορία. Το βασικό θέμα που διαπραγματεύονται αυτά τα εικονογραφημένα βιβλία είναι ο 20^{ος} αιώνας (Πασχαλίδης, 2012:199-200). Οι περίοδοι της σύγχρονης ιστορίας έχουν αποτυπωθεί φωτογραφικά σε κάθε σχεδόν πτυχή τους κι έτσι ο ιστορικός ο οποίος μελετά τα νεώτερα χρόνια έχει ένα ακόμη σημαντικό εργαλείο στα χέρια του, τις φωτογραφίες. Όπως παρατηρεί και ο Barthes στο *Φωτεινό Θάλαμο*:

«Παράδοξο: ο ίδιος αιώνας εφεύρε την Ιστορία και τη Φωτογραφία. Η Ιστορία όμως είναι μία μνήμη φτιαγμένη σύμφωνα με θετικές επιστήμες, ένας καθαρός διανοητικός λόγος που καταργεί τον μυθικό Χρόνο· και η Φωτογραφία είναι κι αυτή μία μαρτυρία σίγουρη, αλλά φευγαλέα...» (1983:130).

Η φωτογραφία έχει χρησιμοποιηθεί από εκείνους που θέλησαν να κατασκευάσουν την ιστορία γύρω από την έννοια της λαϊκής μνήμης. Αυτές οι φωτογραφίες είναι συχνά προσωπικής φύσεως και μέσω αυτών διαμορφώνεται η ανεπίσημη ιστορία μίας κοινότητας (Wells, 2007:70). Όμως όπως αναφέρει και ο Allan Sekula στο δοκίμιό του *Reading an archive*:

«...όταν οι φωτογραφίες παρουσιάζονται απερίσκεπτα ως ιστορικά τεκμήρια μετασχηματίζονται σε αισθητικά αντικείμενα. Συνεπώς παραμένει μία προσποίηση ιστορικής κατανόησης αν και η κατανόηση έχει αντικατασταθεί από την αισθητική εμπειρία» (2003:448).

Έτσι με αυτό τον τρόπο μεταχείρισης των φωτογραφιών προκαλούνται συχνά προβλήματα καθώς οι φωτογραφίες καταλήγουν να αντιμετωπίζονται σαν να ήταν μία πηγή ανιδοτελών γεγονότων παρά σαν πυκνά κωδικοποιημένα αντικείμενα κουλτούρας.

Τα λευκώματα της λαϊκής φωτογραφίας αντιμετωπίζονται πλέον ως ένα είδος οπτικής ανθρωπολογίας τα οποία καταγράφονται, μελετώνται και καταχωρούνται σε διάφορα αρχεία. Τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες συχνά διατηρούν φωτογραφικές συλλογές ανάμεσα στα τοπικά ή στα περιφερειακά αρχεία τους ενώ υπάρχουν πολλές ιδιωτικές συλλογές. Τέτοιες συλλογές προσφέρουν πολυάριθμες ερευνητικές δυνατότητες και συμβάλλουν στην βιομηχανία της πολιτισμικής κληρονομιάς των κρατών όπως συμβαίνει παραδείγματος χάριν στη Βρετανία, όπου η άποψη ότι οι φωτογραφίες αποτελούν «στοιχεία» του παρελθόντος είναι διαδεδομένη (Wells, 2007:66).

4.2 Τα φωτογραφικά αρχεία και οι θεσμοί

Πολλοί ανθρωπολόγοι θεωρούν ότι τα φωτογραφικά αρχεία είναι πολύ χρήσιμα για την έρευνα. Κάποιοι όμως θεωρούν ότι αυτά τα αρχεία έχουν τέτοιο όγκο πληροφορίας που δεν μπορούμε να τα επεξεργαστούμε και ίσως γι'αυτό τον λόγο η ανθρωπολογική έρευνα σπάνια βασίζεται σε φωτογραφικά αρχεία. Τα φωτογραφικά αρχεία επεκτείνοντας την οπτική μας ικανότητα βοηθούν στην εξερεύνηση και στην ανάλυση ενός πολιτισμού και στην ανακάλυψη περισσότερων στοιχείων για την φύση του ανθρώπου (Collier & Collier: 1986: 10-13). Η διαδικασία μελέτης και έρευνας ενός πολιτισμού μπορεί να διαρκέσει εβδομάδες ή μήνες. Η φωτογραφία όμως μπορεί να επιταχύνει την απόκτηση αυτής της γνώσης.

Υπάρχουν πολλά διαφορετικά είδη αρχείων όπως είναι τα οικογενειακά λευκώματα, οι ιστορικές συλλογές κ.α. Αυτά τα αρχεία μπορούν να βρίσκονται σε βιβλιοθήκες, σε μουσεία ή σε ιδιωτικές συλλογές. Οι φωτογραφίες που συλλέγονται προέρχονται από διαφορετικά πεδία αλλά είναι πιθανό να τους επιβληθεί μία ομοιογένεια. Αυτή η ομοιογένεια μπορεί να προκύψει από την ίδια τη τοποθέτησή τους σε ένα αρχείο καθώς η ενότητα ενός αρχείου επιβάλλεται από τους επιμελητές ή τους ιδιοκτήτες, από τον τρόπο που ταξινομούν και οργανώνουν τις φωτογραφίες. Τα

αρχεία σταδιακά επιδιώκουν την πληρότητά τους και μέσα από αυτή τη διαδικασία προκύπτει μία σημαντική γνώση. Όπως αναφέρει και Allan Sekula:

Τα αρχεία είναι εκ φύσεως αντιφατικά. Μέσα στα όριά τους το νόημα απελευθερώνεται από τη χρήση και παρόλα αυτά επικρατεί ένα εμπειριοκρατικό πρότυπο αλήθειας σε γενικότερο επίπεδο. Οι εικόνες εξατομικεύονται, με κάποιον τρόπο απομονώνονται και με κάποιον άλλο ομογενοποιούνται (2003:445).

Ολοένα και πιο συχνά, σε διάφορα κράτη του Δυτικού κόσμου, η βιομηχανία της πολιτιστικής κληρονομιά χρησιμοποιεί τα φωτογραφικά αρχεία ως ένα μέσο αναδημιουργίας του παρελθόντος, όπου η φωτογραφία με έναν άμεσο τρόπο προσφέρει την εμπειρία του «αυτό υπήρξε». Έτσι τα φωτογραφικά αρχεία αποκτούν κοινωνική και ιστορική χρησιμότητα. Ένας σημαντικός παράγοντας που επηρεάζει τον ρόλο και τον στόχο αυτών των αρχείων αφορά το θεσμικό πλαίσιο στο οποίο αναπαράγονται.

Ο ρόλος ενός φωτογραφικού αρχείου διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από τους τρόπους με τους οποίους οι φωτογραφίες έχουν συλλεχθεί, αποθηκευτεί, χρησιμοποιηθεί και επιδειχθεί. Με το πέρασμα του χρόνου το αρχικό κίνητρο για την δημιουργία μιας φωτογραφίας μπορεί να εξαφανιστεί, καθιστώντας δυνατή την επανατοποθέτηση της εικόνας σε νέα πλαίσια αναφοράς. Επομένως ο τρόπος που κοιτούμε και κατανοούμε μία φωτογραφία αφορά το πλαίσιο και τους θεσμούς μέσα από τα οποία παρουσιάζεται. Πολλοί υποστηρίζουν ότι η τοποθέτηση των φωτογραφιών μέσα σε ένα μουσείο τους αφαιρεί ένα μέρος από την πολυπλοκότητά τους καθώς αντιμετωπίζονται πλέον ως ξεχωριστά αισθητικά αντικείμενα. Μέσα σε ένα μουσείο είναι πιθανό η φωτογραφία να χάνει τη δυνατότητα να παρέχει πληροφορίες και γνώσεις που έχει μέσω της φυσικής αλληλεπίδρασής της που έχει με άλλα στοιχεία. Οι ιδιωτικές φωτογραφίες όταν αποσπώνται από το πλαίσιό τους εμφανίζονται αδύναμες και εφήμερες και προσφέρουν λίγα στην ιστορική τεκμηρίωση (Wells, 2007:71-73). Επομένως ο εμπειρικός ιστορικός που μελετά φωτογραφίες οφείλει να τις μεταχειριστεί με πολύ μεγάλη προσοχή.

Παρόλα αυτά οι φωτογραφίες μπορούν να είναι σημαίνοντα του παρελθόντος και να διατηρούν τη σιωπηρή αξίωσή τους για αυθεντικότητα. Στην κατασκευή της ιστορίας οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνται για να απεικονίσουν το παρελθόν. Για τις γενιές που έζησαν πριν από την εφεύρεση της φωτογραφίας, η ιστορία ήταν συνώνυμη με τα ερείπια. Για αυτό ανάμεσα στα θέματα των πρώτων φωτογραφιών συναντάμε φωτογραφικά αρχεία που απεικονίζουν ερείπια (Πασχαλίδης, 2012:213). Έτσι τα ευρήματα που συνέλεξαν οι περιηγητές τον 18^ο αιώνα, αντικαταστάθηκαν με την συλλογή φωτογραφιών.

Σε πολλά έθνη και πολιτισμούς τα ερωτήματα που αφορούν στην εθνική ταυτότητα αντανακλώνται όχι μόνο από τη δουλειά ενός φωτογράφου αλλά και από την θέση που καταλαμβάνει μία φωτογραφία σε μία αίθουσα τέχνης ή σε ένα μουσείο. (Wells, 2007:289). Η χρηματοδότηση τόσο των σύγχρονων αιθουσών τέχνης όσο και των θεσμών που αφορούν στην πολιτισμική κληρονομιά, όπως είναι τα μουσεία, στηρίζεται σε ιδιωτικούς και δημόσιους πόρους, στην περιφερειακή ή εθνική χρηματοδότηση, καθώς και από κρατικές επιχορηγήσεις.

Τα μουσεία και οι συλλογές με αρχεία, στα οποία οι επιμελητές έχουν αποκτήσει όλο και μεγαλύτερη επιρροή, αναλαμβάνουν την συντήρηση και την αποθήκευση ή την έκθεση των φωτογραφιών. Οι αίθουσες τέχνης με φωτογραφίες μπορεί να έχουν μικρότερο εύρος, αλλά έχουν ευρύτερη πολιτισμική αποστολή. Σε αυτούς τους χώρους οι φωτογραφίες παρουσιάζονται και εξετάζονται ως ένα βασικό μέσο οπτικής επικοινωνίας οι οποίες συμβάλλουν στην καλλιέργεια των κοινωνικών και πολιτικών αντιλήψεων (Wells, 2007:290).

4.3 Το Κυθηραϊκό Φωτογραφικό Αρχείο και η διαχείρισή του

Το Κυθηραϊκό Φωτογραφικό Αρχείο (Κ.Φ.Α.) δημιουργήθηκε το 2002 και μέσα σε ένα χρόνο δηλαδή το 2003 πέρασε στον έλεγχο της νεοσύστατης τότε επίσης Πολιτιστικής Εταιρείας Κυθήρων. Η ανάγκη δημιουργίας του ήταν έντονη καθώς μέσω των πρώτων Φωτογραφικών Συναντήσεων Κυθήρων, όπου ο Γιάννης Σταθάτος είναι καλλιτεχνικός διευθυντής, έγινε αντιληπτό ότι τα Κύθηρα διαθέτουν έναν ιστορικό και καλλιτεχνικό θησαυρό ο οποίος ουσιαστικά παρέμενε ανεκμετάλλετος. Αυτός ο θησαυρός αποτελείται κυρίως από φωτογραφικά αρχεία, αλλά και από μεμονωμένες φωτογραφίες ή φωτογραφικά λευκώματα κάθε είδους, επαγγελματιών και ερασιτεχνών.

Αποστολή του Κ.Φ.Α. είναι η εύρεση, η καταγραφή, η αντιγραφή και η διάσωση κάθε φωτογραφικής μαρτυρίας που σχετίζεται με τα Κύθηρα, τους Κυθήριους και την κυθηραϊκή διασπορά. Το αρχείο αποτελείται από τις παρακάτω κατηγορίες φωτογραφικού υλικού (Σταθάτος, 2008β:503):

- Θετικές φωτογραφικές εκτυπώσεις, πρωτότυπες ή σύγχρονες.
- Πρωτότυπα αρνητικά.
- Ψηφιακά αρχεία.

Το πρωτότυπο υλικό του αρχείου, κυρίως θετικές εκτυπώσεις, προέρχεται από δωρεές Κυθήριων. Συχνά όμως αυτό το υλικό το δίνεται στο Κ.Φ.Α. υπό τη μορφή

δανεισμού και κατόπιν της ψηφιακής αντιγραφής του και κάποιας στοιχειώδους προληπτικής συντήρησης του επιστρέφεται στους κατόχους του. Σε κάθε περίπτωση καταγράφονται όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία σχετικά με το υλικό, ως πληροφορίες που συνοδεύουν το ψηφιακό αρχείο στη βάση δεδομένων του Κ.Φ.Α.

Τα πεδία που συμπληρώνονται στη βάση δεδομένων είναι (Σταθάτος, 2008β:505):

- Αύξων αριθμός
- Όνομα φωτογράφου
- Τίτλος
- Φωτογραφικό μέσο (αλβουμινοτυπία, αργυροτυπία κ.ο.κ)
- Διαστάσεις
- Χρονολογία
- Στήριγμα
- Ημερομηνία και λεπτομέρειες ψηφιακής σάρωσης
- Κατάσταση πρωτότυπου
- Ιδιοκτήτης ή προέλευση
- Περιγραφή
- Πρόσθετα αναγραφόμενα στοιχεία
- Άλλες πληροφορίες
- Αναφορές

Το πιο σημαντικό απόκτημα του Κ.Φ.Α. υπήρξε το πλήρες διασωθέν αρχείο του πρώτου Κυθήριου επαγγελματία φωτογράφου, του Παναγιώτη Φατσέα. Το αρχείο βρέθηκε στο φωτογραφείο του Φατσέα στο Λιβιάδι όπου παρέμενε εκεί για 64 χρόνια. Το αρχείο περιήλθε στην ιδιοκτησία του Κ.Φ.Α. χάρη στη γενναιοδωρία του των επιζώντων τέκτων του και ειδικά των κληρονόμων του φωτογραφείου, Μανώλη και Χαράλαμπο Φατσέα. Παράλληλα, το Κ.Φ.Α. εμπλουτίστηκε με σημαντικό αριθμό αρνητικών που τράβηξαν οι Μανώλης και Χαράλαμπος Φατσέας κατά τις δεκαετίες 1940 και 1950 (Σταθάτος, 2006:2).

Καθώς κατάσταση διατήρησης του αρχείου ήταν κακή από τις δυσμενείς για το ίδιο συνθήκες σχετικής υγρασίας και αποθήκευσης του, το Κ.Φ.Α. υλοποίησε ένα πρόγραμμα που περιελάμβανε τη σταδιακή επεμβατική και προληπτική συντήρηση των γυάλινων πλακών καθώς και την καταγραφή τους, την σάρωση και αποθήκευσή τους σε κατάλληλες συνθήκες. Το πρόγραμμα αυτό καταρτίστηκε με τη βοήθεια της Βασιλικής Χατζηγεωργίου, διευθύντριας του Φωτογραφικού Αρχείου του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.).

Ακόμη, το Κ.Φ.Α. κατέχει αρκετά έργα κι ενός άλλου Κυθήριου επαγγελματία φωτογράφου, του Εμμανουήλ Σοφίου ο οποίος δραστηριοποιήθηκε στο νησί κυρίως το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Ορισμένα φωτογραφικά έργα που ανήκουν στο Κ.Φ.Α. προέρχονται από άγνωστους φωτογράφους από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Ένα σημαντικό κεφάλαιο για το Κυθηραϊκό Φωτογραφικό Αρχείο αφορά έργα γνωστών Ελλήνων φωτογράφων μεταξύ των οποίων είναι ο Γιώργος Δεπόλλας, ο Δημήτρης Παπαδήμος, η Ελένη Μαλιγκούρα και ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, οι οποίοι κατά καιρούς είχαν φωτογραφίσει περιστασιακά τα Κύθηρα. Ακόμη και σήμερα κάποιοι φωτογράφοι συνεχίζουν την καταγραφή της ιστορίας και της κοινωνίας των Κυθήρων με φωτογραφικές εργασίες, εκ των οποίων είναι ο Γιάννης Σταθάτος, ο Δημήτρης Πρινέας, η Kristina Williamson κ.α (Σταθάτος, 2006:2).

Το Κ.Φ.Α. υποστηρίζεται κι από ομογενείς κυρίως από την Αυστραλία οι οποίοι έχουν έντονο ενδιαφέρον για την καταγραφή και την διατήρηση της ιστορίας των Κυθήρων. Μέσα στα χρόνια που πέρασαν από την έναρξη της λειτουργίας του έχουν πραγματοποιηθεί εκθέσεις που αφορούν μέρος του συνόλου των αρχείων του. Η τοπική κοινωνία, και όχι μόνο, αργά αλλά σταθερά αρχίζει να γνωρίζει αυτό τον φωτογραφικό πλούτο του νησιού και να ενδιαφέρεται για την απόκτηση περαιτέρω γνώσεων που αφορούν την τοπική φωτογραφία και ιστορία.

Το Κυθηραϊκό Φωτογραφικό Αρχείο (Κ.Φ.Α.) έχει αναλάβει αποκλειστικά την διαχείριση του φωτογραφικού αρχείου του Παναγιώτη Φατσέα. Ακόμη, ο διαδικτυακός τόπος *www.fatseas.net*³⁹ έχει συμβάλει σε σημαντικό βαθμό στη διάδοση και προβολή του φωτογραφικού αρχείου. Αυτός ο διαδικτυακός τόπος έχει αναρτημένες τις ψηφιοποιημένες φωτογραφίες του αρχείου του Παναγιώτη Φατσέα. Σκοπός της ιστοσελίδας είναι η αναγνώριση και η ταυτοποίηση των θεμάτων των φωτογραφιών καθώς και η διάδοση του αρχείου. Ο επισκέπτης μπορεί να δει τις φωτογραφίες και να προσθέσει οποιαδήποτε πληροφορία που μπορεί να έχει σχετικά με τα θέματα τους. Κάτω από κάθε φωτογραφία μπαίνουν τα σχόλια που προσθέτουν οι επισκέπτες. Ο διαδικτυακός τόπος *www.fatseas.net* εμφανίζεται ως *link* στην ιστοσελίδα *www.kythera-family.net*.

Το *www.kythera-family.net*⁴⁰ είναι ένα ηλεκτρονικό πολιτιστικό αρχείο για τα Κύθηρα το οποίο στοχεύει να διατηρήσει και να αναδείξει την πλούσια κληρονομιά τους και να εμπνεύσει τους νέους Κυθήριους να μάθουν περισσότερα σχετικά με τον

³⁹ Δημιουργήθηκε στις 25 Ιουνίου 2007 από τον James Prineas και μέχρι σήμερα έχει 7.052 επισκέπτες. Τελευταία επίσκεψη 26 Αυγούστου 2014.

⁴⁰ Αυτή η ιστοσελίδα σχεδιάστηκε από το Αυστραλιανό-Κυθήριο James Prineas ο οποίος εργάζεται στον κλάδο των μέσων ενημέρωσης στο Βερολίνο, στη Γερμανία. Η ομάδα της ιστοσελίδας υποστηρίζεται από την Κυθηραϊκή Ένωση της Αυστραλίας μέσω της μηνιαία δημοσίευση της εφημερίδας "Η Κυθηραϊκή". Η ιστοσελίδα άνοιξε τον Ιούλιο του 2003 και μέχρι σήμερα αριθμεί χιλιάδες επισκέψεις από όλο τον κόσμο.

τόπο καταγωγής τους. Τα μέλη της απανταχού Κυθηραϊκής κοινότητας καλούνται να υποβάλουν την συλλογή τους που αφορά οικογενειακές ιστορίες, φωτογραφίες, συνταγές, οικογενειακούς χάρτες, προφορικές μαρτυρίες, βιογραφίες Κυθήριων, ιστορικά έγγραφα, τραγούδια, ποιήματα κ.α. Με αυτό τον τρόπο συλλέγεται και διατίθεται ένα πολύτιμο και ενδιαφέρον υλικό για την τρέχουσα αλλά και τις μελλοντικές γενιές.

Συμπεράσματα

Το έργο του Φατσέα σχεδόν στο σύνολό του αφορά ατομικά ή συλλογικά πορτρέτα συμπατριωτών του. Ακόμη συνδέεται έμμεσα και άμεσα με την έντονη μετανάστευση των Κυθήριων στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, καθώς πολλά από τα πορτρέτα του Φατσέα είχαν ως τελικό προορισμό τις χώρες μετανάστευσης. Ο κοινός τόπος καταγωγής και η ίδια προσωπική εμπειρία μετανάστευσης του Φατσέα συνέβαλαν με καθοριστικό τρόπο στην σχέση μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου η οποία κατ'επέκταση επηρέασε και το έργο του. Ακόμη, ο Φατσέας προερχόταν από ένα παρόμοιο ταξικό υπόβαθρο με εκείνο των ανθρώπων που φωτογράφιζε.

Εκείνη την εποχή οι περισσότεροι Κυθήριοι επέλεγαν να φωτογραφίζονται στο στούντιο του Φατσέα στο Λιβάδι, όπου το αξιοπρεπές σκηνικό που συνθέτονταν από το ζωγραφισμένο παραπέτασμα και την ξύλινη σκαλιστή πολυθρόνα σε συνδυασμό με το καλό τους ένδυμα απόκρυπτε κατά κάποιο τρόπο την φτώχεια τους. Έτσι άνθρωποι της αγροτικής/εργατικής τάξης μπορούσαν πλέον να παρουσιάσουν, μέσω των προσωπογραφιών τους, τον εαυτό τους με περισσότερη αυτοπεποίθηση.

Ο Φατσέας φωτογραφίζει για 18 συνεχόμενα χρόνια πρόσωπα, οικογένειες, δραστηριότητες, τελετές και άλλα γεγονότα που συνθέτουν και σηματοδοτούν την Κυθηραϊκή κοινωνία εκείνης της περιόδου. Το μεγάλο κύμα μετανάστευσης των Κυθήριων στον Μεσοπόλεμο σημάδεψε τα Κύθηρα και αποτυπώθηκε στο φωτογραφικό έργο του Φατσέα. Παρόλη την ερήμωση και τον διαμελισμό που προκάλεσε η μετανάστευση, η κοινότητα και η οικογένεια έπρεπε με κάποιο τρόπο να συνεχίζουν να ζουν και να λειτουργούν. Έτσι οι περιοδικές φωτογραφίες προσώπων και σημαντικών γεγονότων λειτουργούσαν ως συνδετικοί κρίκοι στα θρυμματισμένα κομμάτια της Κυθηραϊκής κοινωνίας.

Ο Παναγιώτης Φατσέας ξεκίνησε ως αυτοδίδακτος την επαγγελματική του δραστηριότητα και παρόλο που δεν επεδίωξε την καλλιτεχνική αναγνώριση άφησε ένα πλούσιο καλλιτεχνικό έργο. Ο ίδιος συχνά σκηνοθετούσε τα θέματα του αλλά το κύριο μέλημά του ήταν η πραγματική απόδοση των προσώπων που φωτογράφιζε. Οι πόζες, οι εκφράσεις και οι μικρές λεπτομέρειες στην ένδυση ή σε μικροαντικείμενα αποκαλύπτουν την ιδιοσυγκρασία, τη προσωπικότητα, κάτι από τον εσωτερικό κόσμο του εικονιζόμενου. Η μεθοδικότητα της δουλειάς του και το συνεχές ενδιαφέρον του για την φωτογραφία χαρακτήριζε όλη την πορεία της επαγγελματικής του δραστηριότητας. Τα πορτρέτα του Φατσέα δεν περιορίζονται στην επιφανειακή

απεικόνιση αλλά προχωρούν και βαθύτερα. Μετατρέπονται σε μαρτυρίες ενός πολιτισμού που δεν υπάρχει πια.

Στη σύγχρονη ιστορική κουλτούρα, τα οπτικά μέσα έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Η συγγραφή της ιστορίας με τη χρήση πηγών, παραπομπών, μαρτυριών κ.α. και η επιστημονική και χειροπιαστή διαδικασία παραγωγής της φωτογραφίας έχουν μία κοινή αφετηρία που αφορά την απόδοση του πραγματικού. Έτσι η φωτογραφία πλέον χρησιμοποιείται συχνά ως ιστορικό τεκμήριο. Ωστόσο, για να θεωρηθούν πραγματικά αξιόπιστες θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με ιδιαίτερη προσοχή και με μεθοδικό και κριτικό τρόπο. Αναφερόμενος στην φωτογραφία ως «φευγαλέα κατάθεση» ο Rolan Barthes εφιστά την προσοχή μας στον βαθμό που η σύγχρονη εμπειρία μαζί με την περιορισμένη γνώση του συγκεκριμένου πλαισίου μέσα στο οποίο τραβήχτηκε η φωτογραφία, καθιστούν την εικόνα αναξιόπιστο μάρτυρα (Wells, 2007:70). Η διερεύνηση και η μελέτη του κοινωνικού και οικονομικού πλαισίου της εποχής όπως επίσης η οπτική επικοινωνία και το πώς ερμηνεύουμε τις φωτογραφίες είναι απαραίτητα για την σύνθεση της ιστορίας.

Έτσι η φωτογραφία δεν είναι απλά ένα μέσο καταγραφής αλλά μετατρέπεται σε όργανο που συμμετέχει στην κατασκευή της ιστορίας και στην εξέλιξη της ιστορικής κουλτούρας (Πασχαλίδης, 2012:212). Μία από τις λειτουργίες της φωτογραφίας είναι να εξερευνά τον κόσμο και τον πολιτισμό. Οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνται συνήθως ως στοιχεία που χρησιμοποιεί ο ιστορικός προκειμένου να ερευνήσει το παρελθόν. Περισσότερο από τον λόγο, από τα ζωγραφικά έργα ή τις γκραβούρες οι παλιές φωτογραφίες μεταφέρουν μία άμεση μη διαστρεβλωμένη εντύπωση του παρελθόντος. Ο μελετητής αφαιρώντας την νοσταλγία που προκαλεί μία παλιά ασπρόμαυρη φωτογραφία τη μετατρέπει σε κομμάτι της ιστορίας, της συλλογικής μνήμης και της πολιτιστικής κληρονομιάς. Ακόμη, η φωτογραφία αποτελεί μέρος των θεσμών και των πρακτικών όπως είναι το μουσείο, το αρχείο κ.α. που συγκροτούν, αναπαριστούν και διαχειρίζονται το παρελθόν.

Η δημιουργία του Κυθηραϊκού Φωτογραφικού Αρχείου (Κ.Φ.Α.) το 2002 είναι ένα πολύ σημαντικό βήμα στην διαχείριση του φωτογραφικού αρχείου των Κυθήρων, μέρος του οποίου αποτελεί και το αρχείο του Παναγιώτη Φατσέα. Η διαχείριση του αρχείου του Παναγιώτη Φατσέα αφορά την συντήρηση, την αποθήκευση και την έκθεση των φωτογραφιών. Ακόμη, ο διαδικτυακός τόπος www.fatseas.net έχει συμβάλει σε σημαντικό βαθμό στη διάδοση και προβολή του φωτογραφικού αρχείου. Οι περιοδικές εκθέσεις που γίνονται με επιλεγμένες φωτογραφίες του αρχείου, κυρίως σε τοπικό επίπεδο, βοηθούν την τοπική κοινωνία να έρθει σε επαφή με τις φωτογραφίες του Φατσέα και να διερευνήσει την ιστορία των Κυθήρων που αφορά εκείνη την περίοδο (1920-1938).

Η Κυθηραϊκή ομογένεια ανά διαστήματα έχει δείξει έντονο ενδιαφέρον για την καταγραφή και την διάδοση της ιστορίας των Κυθήρων. Για αρκετά χρόνια οι κοινότητες των Κυθήριων μεταναστών αλλά και άτομα που συνθέτουν κάποιες ιδιωτικές πρωτοβουλίες συλλέγουν και διαδίδουν οτιδήποτε έχει να κάνει με την Κυθηραϊκή κληρονομιά. Δυστυχώς όμως η τοπική αυτοδιοίκηση και η επίσημη πολιτεία δεν έχουν δείξει ανάλογο ενδιαφέρον. Ίσως ένα τοπικό μουσείο το οποίο θα πρόβαλε την ιστορία του νησιού, μέσα στην οποία περιλαμβάνεται και το πολύ σημαντικό κομμάτι της μετανάστευσης των Κυθήριων τον 20^ο αιώνα που αποτυπώνεται στις φωτογραφίες του Παναγιώτη Φατσέα, να είχε ιδιαίτερη αξία και σημασία για τους Κυθήριους, τους επισκέπτες και τον πολιτισμό του νησιού σήμερα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Κατηγοριοποίηση των ψηφιοποιημένων φωτογραφιών του αρχείου του Παναγιώτη Φατσέα

	ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΑΤΟΜΑ	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ	ΠΑΙΔΙΑ/ΜΩΡΑ	ΝΕΟΝΥΜΦΟΙ	ΚΗΛΕΙΕΣ	ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ/ΓΑΜΟΙ/ ΒΑΠΤΙΣΕΙΣ	ΑΛΛΑ	ΤΟΠΙΑ
1.	PF 0005 G2	PF 0001 G2	PF 0004 G2	PF 0025 G2	PF 0550 G2	PF 0003 G2	PF 0029 G2 (ΒΕΣΤΑ)	PF 0009
2.	PF 0011 G2	PF002 G2	PF 0007 G2	PF 0326 G2	PF 0551 G2	PF 0091 G2	PF 0041 G2 (ΕΚΔΡ.)	PF 0278
3.	PF 0012 G2	PF 0006 G2	PF 0053 G2	PF 0360 G2	PF 0821 G2	PF 0093 G2	PF 0042 G2(ΕΚΔΡ.)	PF 0328
4.	PF 0017 G2(ΧΩΡ)	PF 0008 G2	PF 0066 G2	PF 0361 G2	PF 0898 G2	PF 0368 G2	PF 0044 G2(ΣΧΟΛΕΙΟ)	PF 0329
5.	PF 0018 G2	PF 0010 G2	PF 0069 G2	PF 0371 G2	PF 1158 G2	PF 0368 G2 Kopie	PF 0055 G2(ΒΕΣΤΑ)	PF 0330
6.	PF 0024 G2	PF 0016 G2	PF 0070 G2	PF 0372 G2	PF 1411 G2	PF 0440 G2	PF 0055 G2 (ΒΕΣΤΑ)	PF 0333
7.	PF 0027 G2	PF 0023 G2	PF 0071 G2	PF 0413 G2		PF 0466 G2	PF 0055 G2 (ΒΕΣΤΑ)	PF 0334
8.	PF 0028 G2	PF 0026 G2	PF 0071 G2	PF 0414 G2		PF 0468 G2	PF 0074 G2(ΤΑΜΠΕΛ.)	PF0437G
9.	PF 0031 G2	PF 0036 G2	PF 0087 G2	PF 0417 G2		PF 0497 G2	PF 0089 G2 (ΕΚΔΡ.)	PF 0443
10.	PF 0032 G2(ΧΩΡ)	PF 0037 G2	PF 0088 G2	PF 0460 G2		PF 0059 G2	PF 0101 G2 (ΒΕΣΤΑ)	PF 0444
11.	PF 0033 G2	PF 0038 G2	PF 0094 G2	PF 0500 G2		PF 0534	PF 0287 G2 (ΦΩΤΟ)	PF 0445
12.	PF 0034 G2	PF 0040 G2	PF 0294 G2	PF 0543 G2		PF 0541	PF 0306 G2 (ΕΚΔΡ.)	PF 0447
13.	PF 0035 G2(ΧΩΡ)	PF 0046 G2	PF 0316 G2	PF 0656 G2		PF 0763 G2 Kopie	PF 0306 G2 (ΕΚΔΡ.)	PF 0448
14.	PF 0039 G2	PF 0047 G2	PF 0503 G2	PF 0690 G2		PF 0844 G2 Kopie	PF 0306 G2 (ΕΚΔΡ.)	PF 0449
15.	PF 0043 G2	PF 0052 G2	PF 0668 G2	PF 0714 G2		PF 0897 G2	PF 0314 G2(ΓΑΙΔΟΥΡ.)	PF 0450
16.	PF 0048 G2	PF 0058 A2	PF 0704 G2	PF 0794 G2		PF 1080	PF 0320 G2 (ΦΑΡΜ.)	PF 0530
17.	PF 0054 G2	PF 0062 G2	PF 0755 G2	PF 0801 G2		PF 1149	PF 0362 G2 (ΕΚΔΡ.)	PF 0658
18.	PF 0056 G2	PF 0065 G2	PF 0826 G2	PF 0804 G2		PF 1150 G2	PF 0362 G2 (ΕΚΔΡ.)	PF 0659
19.	PF 0057 G2 (ΠΑΠΑΣ)	PF 0067 G2	PF 0887 G2	PF 0807 G2		PF 1154 G2	PF 0367 G2(ΤΡΑΠΕΖΙ)	PF 0872
20.	PF 0060 G2	PF 0068 G2	PF 0895 G2	PF 0840 G2		PF 1353 G2	PF 0434 G2(ΓΙΟΡΤΗ)	PF 1507
21.	PF 0061 G2	PF 0076 G2	PF 0901 G2	PF 0858 G2		PF 1362	PF 0434 G2 Kopie	PF 1509
22.	PF 0063 G2	PF 0077 G2	PF 0915 G2	PF 0860 G2		PF 1374 G2 Kopie	PF 0436 G2(ΘΕΑΤΡΟ)	PF 1510
23.	PF 0064 G2	PF 0078 G2	PF 0922 G2	PF 0866 G2		PF 1383 G2 Kopie	PF 0441 G2(ΘΕΑΤΡΟ)	PF 1511
24.	PF 0073 G2	PF 0080 G2	PF 1061 G2	PF 0879 G2		PF 1412 G2	PF 0461 G2 (ΕΚΔΡΟΜΗ)	PF 1513
25.	PF 0075 G2	PF 0081 G2	PF 1067 G2	PF 0917 G2		PF 1413 G2	PF 0510 G2(ΓΑΙΔΟΥΡ.)	

	ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΑΤΟΜΑ	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ	ΠΑΙΔΙΑ/ΜΩΡΑ	ΝΕΟΝΥΜΦΟΙ	ΚΗΔΕΙΕΣ	ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ/ΓΑΜΟΙ/ ΒΑΠΤΙΣΕΙΣ	ΑΛΛΑ	ΤΟΠΙΑ
26.	PF 0079 G2	PF 0090 G2	PF 1382 G2	PF 1093 G2		PF 1458 G2	PF 0516 G2(ΓΑΙΔΟΥΡ.)	
27.	PF 0085 G2	PF 0095 G2	PF 1445 G2	PF 1125 G2		PF 1467	PF 0546 GS2	
28.	PF 0086 G2	PF 0097 G2	PF 1550 G2	PF 1255 G2			PF 0586 G2(ΓΙΟΡΤΗ)	
29.	PF 0096 G2	PF 0099 G2	PF 545 GS2	PF 1355 G2			PF 0590 (ΥΠΟΔΗ/Μ.)	
30.	PF 0098 G2	PF 0102 G2	PF X5 G2	PF 1385 G2			PF 0703 G2 (ΣΙΓΓΕΡ)	
31.	PF 0100 G2	PF 0221 G2		PF 1521 G2			PF 0760 G2(ΦΙΛΟΙ)	
32.	PF 0224 G2	PF 0222 G2		PF 1541 G2			PF 0791 G2 Kopie	
33.	PF 0227 G2	PF 0226 G2		PF 1542 G2			PF 0814 G2 Kopie	
34.	PF 0235 G2	PF 0229 G2		PF 1544 G2			PF 0816 G2 Kopie	
35.	PF 0236 G2	PF 0231 G2					PF 0832 G2(ΒΑΡΚΑ)	
36.	PF 0239 G2	PF 0232 G2					PF 1059 G2	
37.	PF 0255 G2	PF 0242 G2					PF 1060 G2	
38.	PF 0268 G2	PF 0244 G2					PF 1062 G2	
39.	PF 0279 G2	PF 0246 G2					PF 1063 G2	
40.	PF 0280 G2	PF 0249 G2					PF 1115 G2 Kopie	
41.	PF 0284 G2(XΩΡ.)	PF 0259 G2 (2 XΩΡ.)					PF 1123 G2 Kopie	
42.	PF 0286 G2(XΩΡ.)	PF 0263 G2					PF 1130 G2 Kopie	
43.	PF 0288 G2(XΩΡ.)	PF 0266 G2					PF 1205 G2	
44.	PF 0289 G2(XΩΡ.)	PF 0281 G2					PF 1205 G2 (ΣΙΓΓΕΡ)	
45.	PF 0297 G2	PF 0282 G2					PF 1257 G2(ΡΑΠΤ/ΝΕΣ)	
46.	PF 0302 G2	PF 0283 G2					PF 1280 G2 (ΓΙΟΡΤΗ)	
47.	PF 0317 G2	PF 0285 GS2					PF 1310 G2(ΑΜΑΞΙ)	
48.	PF 0318 G2	PF 0290 G2					PF 1457 G2 Kopie	
49.	PF 0322 G2	PF 0295 G2					PF 1471 G2 Kopie	
50.	PF 0323 G2 (ΦΑΡΜΑΚΕΙΟ)	PF 0296 G2					PF 1522 G2	
51.	PF 0363 G2	PF 0298 G2					PF 1554 G2 (ΣΧΟΛΕΙΟ)	

	ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΑΤΟΜΑ	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ	ΠΑΙΔΙΑ/ΜΩΡΑ	ΝΕΟΝΥΜΦΟΙ	ΚΗΔΕΙΕΣ	ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ/ΓΑΜΟΙ/ ΒΑΠΤΙΣΕΙΣ	ΑΛΛΑ	ΤΟΠΙΑ
52.	PF 0366 G2	PF 0299 G2					PF 1555 G2	
53.	PF 0374 G2	PF 0303 G2					PF 1556 G2	
54.	PF 0378 G2	PF 0319 G2					PF X1 G2(ΚΟΥΡΕΙΟ)	
55.	PF 0387 G2	PF 0324 G2						
56.	PF 0390 G2	PF 0327 G2						
57.	PF 0390 G2 Kopie	PF 0340 G2						
58.	PF 0392 G2	PF 0358 G2						
59.	PF 0410 G2	PF 0359 G2						
60.	PF 0435 G2	PF 0364 G2						
61.	PF 0454 G2	PF 0365 G2						
62.	PF 0462 G2	PF 0369 G2						
63.	PF 0463 G2	PF 0373 G2						
64.	PF 0469 G2	PF 0379 G2						
65.	PF 0470 G2	PF 0386 G2						
66.	PF 0480 G2	PF 0388 G2						
67.	PF 0483 G2	PF 0389 G2						
68.	PF 0488 G2	PF 0391 G2						
69.	PF 0509 G2(NYΦΗ)	PF 0393 G2						
70.	PF 0514 G2	PF 0394 G2						
71.	PF 0515 G2	PF 0395 G2						
72.	PF 0542 G2	PF 0402 G2						
73.	PF 0547 G2	PF 0412 G2						
74.	PF 0549 G2(ΧΩΡ.)	PF 0416 G2						
75.	PF 0575 G2	PF 0420 G2						
76.	PF 0583 G2	PF 0421 G2						
77.	PF 0585 G2	PF 0453 G2						

	ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΑΤΟΜΑ	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ	ΠΑΙΔΙΑ/ΜΩΡΑ	ΝΕΟΝΥΜΦΟΙ	ΚΗΔΕΙΕΣ	ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ/ΓΑΜΟΙ/ ΒΑΠΤΙΣΕΙΣ	ΑΛΛΑ	ΤΟΠΙΑ
78.	PF 0589 G2	PF 0457 G2						
79.	PF 0594 G2	PF 0474 G2						
80.	PF 0596 G2	PF 0478 G2						
81.	PF 0599 G2	PF 0482 G2						
82.	PF 0657 G2	PF 0485 G2						
83.	PF 0660 G2(ΧΩΡ)	PF 0486 G2						
84.	PF 0661 G2 (ΒΑΣΙΛΙΑΣ)	PF 0496 G2						
85.	PF 0670 G2	PF 0490 G2						
86.	PF 0705 G2	PF 0506 G2						
87.	PF 0715 G2	PF 0507 G2						
88.	PF 0741 G2	PF 0511 G2						
89.	PF 0764 G2	PF 0513 G2						
90.	PF 0764 G2	PF 0540 G2						
91.	PF 0765 G2	PF 0544 G2						
92.	PF 0770 G2	PF 0548 G2						
93.	PF 0781 G2	PF 0577 G2						
94.	PF 0792 G2	PF 0578 G2						
95.	PF 0812 G2	PF 0579 G2						
96.	PF 0818 G2	PF 0580 G2						
97.	PF 0838 G2	PF 0581 G2						
98.	PF 0839 G2	PF 0582 G2						
99.	PF 0842 G2	PF 0591 G2						
100.	PF 0847 G2	PF 0595 G2						
101.	PF 0873 G2	PF 0597 G2						
102.	PF 0875 G2	PF 0650 G2						
103.	PF 0880 G2	PF 0655 G2						

	ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΑΤΟΜΑ	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ	ΠΑΙΔΙΑ/ΜΩΡΑ	ΝΕΟΝΥΜΦΟΙ	ΚΗΔΕΙΕΣ	ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ/ΓΑΜΟΙ/ ΒΑΠΤΙΣΕΙΣ	ΑΛΛΑ	ΤΟΠΙΑ
104.	PF 0881 G2	PF 0657 (2) G2						
105.	PF 0892 G2	PF 0663 G2						
106.	PF 0894 G2	PF 0671 G2						
107.	PF 0896 G2	PF 0689 G2						
108.	PF 0899 G2	PF 0693 G2						
109.	PF 0900 G2	PF 0694 G2						
110.	PF 0902 G2	PF 0731 G2						
111.	PF 0911 G2	PF 0744 G2						
112.	PF 1052 G2	PF 0747 G2						
113.	PF 1082 G2	PF 0752 G2						
114.	PF 1086 G2	PF 0759 G2						
115.	PF 1110 G2	PF 0762 G2						
116.	PF 1116 G2	PF 0776 G2						
117.	PF 1126 G2	PF 0780 G2						
118.	PF 1139 G2	PF 0786 G2						
119.	PF 1166 G2	PF 0796 G2						
120.	PF 1184 G2	PF 0811 G2						
121.	PF 1185 G2	PF 0815 G2						
122.	PF 1187 G2	PF 0817 G2						
123.	PF 1188 G2	PF 0819 G2						
124.	PF 1202 G2	PF 0820 G2						
125.	PF 1203 G2	PF 0825 G2						
126.	PF 1220 G2	PF 0829 G2						
127.	PF 1249 G2	PF 0830 G2						
128.	PF 1259 G2	PF 0845 G2						
129.	PF 1293 G2	PF 0867 G2						

	ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΑΤΟΜΑ	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ	ΠΑΙΔΙΑ/ΜΩΡΑ	ΝΕΟΝΥΜΦΟΙ	ΚΗΔΕΙΕΣ	ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ/ΓΑΜΟΙ/ ΒΑΠΤΙΣΕΙΣ	ΑΛΛΑ	ΤΟΠΙΑ
130.	PF 1311 G2	PF 0870 G2						
131.	PF 1332 G2	PF 0871 G2						
132.	PF 1335 G2	PF 0876 G2						
133.	PF 1349 G2	PF 0877 G2						
134.	PF 1396 G2	PF 0878 g2						
135.	PF 1399 G2	PF 0889 G2						
136.	PF 1405 G2	PF 0903 G2						
137.	PF 1407 G2	PF 0907 G2						
138.	PF 1408 G2	PF 0916 G2						
139.	PF 1425 G2	PF 0920 G2						
140.	PF 1526 G2	PF 1055 G2						
141.	PF 1529 G2	PF 1056 G2						
142.	PF 1537 G2	PF 1057 G2						
143.	PF 1539 G2	PF 1058 G2						
144.	PF 1540 G2	PF 1064 G2						
145.	PF 1543 G2	PF 1066 G2						
146.	PF 1546 G2	PF 1078 G2						
147.	PF 1553 G2	PF 1081 G2						
148.	PF 1565 G2	PF 1091 G2						
149.	PF 1593 G2	PF 1096 G2						
150.	PF X3 G2	PF 1109 G2						
151.		PF 1112 G2						
152.		PF 1118 G2						
153.		PF 1120 G2						
154.		PF 1144 G2						
155.		PF 1146 G2						

	ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΑΤΟΜΑ	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ	ΠΑΙΔΙΑ/ΜΩΡΑ	ΝΕΟΝΥΜΦΟΙ	ΚΗΔΕΙΕΣ	ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ/ΓΑΜΟΙ/ ΒΑΠΤΙΣΕΙΣ	ΑΛΛΑ	ΤΟΠΙΑ
156.		PF 1169 G2						
157.		PF 1189 G2						
158.		PF 1200 G2						
159.		PF 1213 G2						
160.		PF 1215 G2						
161.		PF 1218 G2						
162.		PF 1219 G2						
163.		PF 1221 G2						
164.		PF 1229 G2						
165.		PF 1241 G2						
166.		PF 1243 G2						
167.		PF 1253 G2						
168.		PF 1262 G2						
169.		PF 1314 G2						
170.		PF 1325 G2						
171.		PF 1341 G2						
172.		PF 1344 G2						
173.		PF 1359 G2						
174.		PF 1364 G2						
175.		PF 1373 G2						
176.		PF 1378 G2						
177.		PF 1379 G2						
178.		PF 1390 G2						
179.		PF 1401 G2						
180.		PF 1403 G2						
181.		PF 1404 G2						

	ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΑΤΟΜΑ	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ	ΠΑΙΔΙΑ/ΜΩΡΑ	ΝΕΟΝΥΜΦΟΙ	ΚΗΔΕΙΕΣ	ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ/ΓΑΜΟΙ/ ΒΑΠΤΙΣΕΙΣ	ΑΛΛΑ	ΤΟΠΙΑ
182.		PF 1447 G2						
183.		PF 1451 G2						
184.		PF 1461 G2						
185.		PF 1472 G2						
186.		PF 1476 G2						
187.		PF 1481 G2						
188.		PF 1514 G2						
189.		PF 1527 G2						
190.		PF 1530 G2						
191.		PF 1533 G2						
192.		PF 1534 G2						
193.		PF 1538 G2						
194.		PF 1545 G2						
195.		PF 1547 G2						
196.		PF 1548 G2						
197.		PF 1549 G2						
198.		PF 1557 G2						
199.		PF 1559 G2						
200.		PF 1560 G2						
201.		PF 1563 G2						
202.		PF 1566 G2						
203.		PF 1574 G2						
204.		PF 1587 G2						
205.		PF X2 G2						
206.		PF X4 G2						
207.		PF X6 G2						

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Vlachos, E. (1968). *The assimilation of Greeks in the United States: with special reference to the greek community of Anderson, Indiana*. Athens: National Centre of Social Research.

Δρανδάκης, Π. (1956). *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Αθήνα: Φοίνιξ.

Καζάκος, Π. (1998). *Ο απόδημος ελληνισμός στις χώρες της Αφρικής*. Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Γενική Γραμματεία Απόδημου Ελληνισμού.

Καλλίγερος, Ε. (2006). *Συνοπτική ιστορία των Κυθήρων*. Αθήνα: Κυθηραϊκά.

Καραμάνου, Β. (επιμ.) (2009). *Φωτογραφείον « Το Μάνεσι», Ιωάννη Π. Καραμάνου*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Καραμπελιάς, Γ. (2000). *Κοινωνιολογία του ελληνισμού της διασποράς/φάκελος πανεπιστημιακών σημειώσεων*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Καρδάσης, Β. και Χαρλαύτη, Τζ. (2006). «Αναζητώντας τις χώρες της επαγγελίας: Ο απόδημος ελληνισμός από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ως τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο». Στο Χασιώτης, Ι. (επιμ), *Οι Έλληνες στη Διασπορά 15^{ος} – 21^{ος} αιώνας*.

Καρουζάκης, Γ. (2008). «Τα προπολεμικά Κύθηρα στο Μουσείο Μπενάκη». *Ελευθεροτυπία*, 22 Φεβρουαρίου 2008. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: http://www.enet.gr/online/online_text/c=113,id=11508648, προσπέλαση 15 Ιουνίου 2014.

Κασιμάτης, Ι. (1994). *Ιστορικά από την παλαιά και σύγχρονη Κυθηραϊκή ζωή, Θρύλοι, παραδόσεις και χρονικά του Κυθηραϊκού λαού*. Αθήνα: Στεφ. Δ. Βασιλόπουλος.

Κασιμάτη, Κ. (2011). *Οι μεταναστεύσεις των Κυθηρίων στην Αίγυπτο και κυρίως στην Αλεξάνδρεια: 19^{ος} και 20^{ος} αιώνας*. Αθήνα: Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών.

Κασιμάτης Κ. (1934), «Η θέσις των εν Αιγύπτω Κυθήριων στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον», *Η Κυθηραϊκή*, 15 Δεκεμβρίου, Αριθμός φύλλου: 111, σ.1. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: http://www.ksa-press.gr/data/kyth/KITHIRAIKI_F-111_15-12-1934.PDF, προσπέλαση 4 Ιουλίου 2014.

Κάτσικας, Σ., (1995), Ο απόδημος ελληνισμός: φάκελος Αυστραλία, ΗΠΑ, Καναδάς, Νέα Ζηλανδία, Αθήνα: Υπουργείο Εσωτερικών, Γενική Γραμματεία Απόδημου Ελληνισμού με τη συνδρομή του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου.

Kouvertaris, G. (1971). *First and second generation Greeks in Chicago: an inquiry into their stratification and mobility patterns*. Athens: National Centre of Social Research.

Λαλιώτου Ι. (2006). «Η Αμερικανική ήπειρος». Στο Χασιώτης, Ι. (επιμ.), *Οι Έλληνες στη Διασπορά 15^{ος} – 21^{ος} αιώνας*.

Λεοντσίνης, Γ. (επιμ.). (2007). *Κυθηραϊκή μετανάστευση: ιστορική διασπορά και σύγχρονες πληθυσμιακές μετακινήσεις*, Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, Κύθηρα, 16-19 Σεπτεμβρίου 2004, Κύθηρα: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Δήμου Κυθήρων.

Μάντζαρης, Ε. (1995). *Οι Έλληνες εργάτες στη Νότια Αφρική (1890-1930)*. Αθήνα: Συλλογικές εκδόσεις.

Μαρκάκης, Γ. (1998). *Έλληνες στη Μαύρη Αφρική 1890-1990*. Αθήνα: Τροχαλία.

Μαρκέτος, Μ. (2006). *Οι Ελληνοαμερικάνοι: ιστορία της ελληνικής ομογένειας των Η.Π.Α.* Αθήνα: Παπαζήση.

Μαυρομμάτης, (2007). «Κυθήριοι στην Καλιφόρνια». Στο Λεοντσίνης, Γ. (επιμ.), *Κυθηραϊκή μετανάστευση: ιστορική διασπορά και σύγχρονες πληθυσμιακές μετακινήσεις*.

Μιχαλάκη, Κ., (2007). «Κυθηραϊκή μετανάστευση και σωματειακή οργάνωση». Στο Λεοντσίνης, Γ. (επιμ.), *Κυθηραϊκή μετανάστευση: ιστορική διασπορά και σύγχρονες πληθυσμιακές μετακινήσεις*.

Μιχαλάκη, Κ.. (2010). *Κυθηραϊκή μετανάστευση και σωματειακή οργάνωση: Σμύρνη, Αλεξάνδρεια και Αττική: εκπαιδευτική πρόνοια και συνεισφορά στην εκπαίδευση και στον πολιτισμό*. Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Μπαμπούνης, (2007). Στο Λεοντσίνης, Γ. (επιμ.), *Κυθηραϊκή μετανάστευση: ιστορική διασπορά και σύγχρονες πληθυσμιακές μετακινήσεις*, Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, Κύθηρα, 16-19 Σεπτεμβρίου 2004, Κύθηρα: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Δήμου Κυθήρων.

Ξανθοπούλου-Κυριακού, Α. (επιμ.) (2004). *Ο ελληνισμός της Αυστραλίας*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Πασχαλίδης, Γ. (2012). *Τα νοήματα της φωτογραφίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πετρόπουλος, (2007). «Διαδικασίες ενσωμάτωσης και αφομοίωσης των Ελλήνων στις ΗΠΑ: Δημογραφικές και άλλες κοινωνικές παράμετροι». Στο Λεοντσίνης, Γ. (επιμ.), *Κυθηραϊκή μετανάστευση: ιστορική διασπορά και σύγχρονες πληθυσμιακές μετακινήσεις*.

Πετρόχειλος, Μ. (1985). *Ιστορία της νήσου Κυθήρων*. Αθήνα: Αναστατικές Εκδόσεις.

Πουρνάρα, Μ. (2008). «Ο αυτοδίδακτος Παναγιώτης Φατσέας». *Καθημερινή*, 13 Φεβρουαρίου 2008. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.kathimerini.gr/313242/article/politismos/arxeio-politismoy/o-aytodidaktos-p-fatseas>, προσπέλαση 22 Ιουνίου 2014.

Ριβέλλης, Π. (1991). *Μονόλογος για τη φωτογραφία*. Αθήνα: Φωτοχώρος.

Ριβέλλης, Π. (1999). «Οι πρωτοπόροι της φωτογραφικής τέχνης στην Ελλάδα». *Τα Νέα*, Ένθετο «Πρόσωπα». Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.rivellis.gr/en/articles-and-texts-by-platon-rivellis/85>, προσπέλαση 18 Ιουλίου 2014.

Ριβέλλης, Π. (2011). «Σχόλια για μία φωτογραφία: Seydou Keita (1923-2003)». *Περιοδικό Φωτογράφος*, Οκτώβριος 2011, Τεύχος 214. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:

<http://www.rivellis.gr/en/articles-and-texts-by-platon-rivellis/185-sxolia-gia-mia-photografia-seydou-keita>, προσπέλαση 23 Ιουλίου 2014.

Σαμπανίκου, Ε. (2003). *Φωτογραφία & ζωγραφική: 19ος-20ός αιώνας*. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Σκαρπέλος, Ι. (2012). *Εικόνα και κοινωνία*. Αθήνα: Τόπος.

Σταθάτος, Γ. (2003). «Ο Κυθήριος φωτογράφος Παναγιώτης Φατσέας». Στο Γ. Σταθάτος (επιμ.), *Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες 2002: Α' Συνέδριο για την ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας*, Θεσσαλονίκη: Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης.

Σταθάτος, Γ. (επιμ.) (2006). *Ένας αιώνας Κύθηρα*. Αθήνα: Πολιτιστική Εταιρεία Κυθήρων.

Σταθάτος, Γ. (2008α), Παναγιώτης Φατσέας, Πρόσωπα των Κυθήρων, 1920-1938. Αθήνα: Τέταρτο.

Σταθάτος, Γ. (2008β). «Το Κυθηραϊκό φωτογραφικό αρχείο». Στο Λεοντσίνης, Γ. (επιμ.), *Επιστημονική έρευνα στα Κύθηρα: Επιστημονικό συμπόσιο*.

Στάθης, Σ. (1923). *Κυθηραϊκή Επιθεώρησης*. Αθήνα: Εστία. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: http://www.ksa-press.gr/data/kith_epith/KITH_EPITH-1923-PART-A.PDF, προσπέλαση 12 Ιουλίου 2014.

Στάθης, Σ. (1956). «Κύθηρα». Στο Π. Δρανδάκη, Λήμμα στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. ΙΕ'.

Τάμης, Α. (1997). *Ιστορία των Ελλήνων της Αυστραλίας*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Τάμης, Α. (2006). «Αυστραλία». Στο Χασιώτης, Ι. (επιμ.), *Οι Έλληνες στη Διασπορά 15^{ος} – 21^{ος} αιώνας*.

Τσιτσιλίας Π. (1994). *Η ιστορία των Κυθήρων*. Αθήνα: Κυθηραϊκά.

Φατσέας, Π. (2004). *Το αρχείο του Κυθήριου φωτογράφου Παναγιώτη Φατσέα της περιόδου 1920-1938. Μελέτη για τη διάσωσή του*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης. Αθήνα: ΤΕΙ Αθηνών.

Χατζηγεωργίου, Β. (2003). «Η συγκρότηση οικογενειακού λευκώματος (1860-1940), παραδείγματα από τη συλλογή του Ε.Λ.Ι.Α». Στο Γ. Σταθάτος, *Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες 2002: Α' Συνέδριο για την ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας*.

Χασιώτης, Ι. (1993). *Επισκόπηση της ιστορίας της νεοελληνικής διασποράς*. Αθήνα: Βάνιας.

Χασιώτης, Ι. (επιμ.) (2006). *Οι Έλληνες στη Διασπορά 15^{ος} – 21^{ος} αιώνας*. Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων.

Ξενόγλωσση

Barthes, R. (1979). *Μυθολογίες-Μάθημα*. Αθήνα: Ράππα.

Barthes, R. (1983). *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*. Αθήνα: Κέδρος.

Barthes, R. (2007). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον.

Bolton, R. (1992). *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. London: MIT Press.

Clogg, R. (2009). *Η ελληνική διασπορά στον εικοστό αιώνα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Collier, J. and Collier, M. (1986). *Visual anthropology, Photography as a research method*. New Mexico: University of New Mexico.

Freud, G. (1996). *Φωτογραφία και Κοινωνία*. Αθήνα: Φωτογράφος.

Holland, P. (2007). «Προσωπικές φωτογραφίες και Λαϊκή φωτογραφία», Στο Wells, L., *Εισαγωγή στη φωτογραφία*.

Derrida, J. (1996). *Η έννοια του αρχείου*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Keating, P. (2006). "From the Portrait to the Close-Up: Gender and Technology in Still Photography and Hollywood Cinematography", *Cinema Journal*, 45, Number 3, Spring 2006, pp. 90-108. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.scribd.com/doc/201278197/From-the-Portrait-to-the-Close-Up-Gender-and-Technology-in-Still-Photography>, προσπέλαση 2 Αυγούστου 2014.

Koepff, P. (1983). "History of industrial gelatine production in Photographic gelatine", in Photographic gelatin, Proceedings of the fourth IAG conference, Fribourg.

Κριστ, Ι. *Ο χρυσός αιώνας της φωτογραφίας*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Lury, C. (1998). *Prosthetic culture, photography, memory and identity*. London: Routledge.

Ramamurthy, A. (2007). «Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα», Στο Wells, L., *Εισαγωγή στη φωτογραφία*.

Sekula, A. (1996). "The Body and the Archive". Στο Bolton, R., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*.

Sekula, A. (2003). "Reading an archive". Στο Wells, L., *The Photography Reader*.

Sontag, S. (1993). *Περί φωτογραφίας*. Αθήνα: Φωτογράφος.

Veis, A. (1964). *The macromolecular chemistry of gelatin*. New York: Academic Press.

Wells, L. (2003). *The Photography Reader*. London: Routledge.

Wells, L. (2007). *Εισαγωγή στη φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον.

Wollen, P. (1999). *Η αισθητική της φωτογραφίας*. Αθήνα: Καθρέφτης.

Ηλεκτρονικές πηγές/Ιστοσελίδες

Βιντεοσκοπημένη συνέντευξη του Γιάννη Σταθάτου με τον Μανώλη Φατσέα, Λιβάδι Κυθήρων, 2 Φεβρουαρίου 2007. Διαθέσιμη στην ιστοσελίδα:

<https://www.youtube.com/watch?v=ETiaUmnnoSw>

www.ellisland.org/search/passRecord

<http://www.youtube.com/watch?v=ETiaUmnnoSw>

<http://www.ksa-press.gr/kyth-newspapers>

<http://www.elia.org.gr/>

<http://www.benaki.gr/index.asp?lang=gr&id=20205&sid=590>

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=228921>

<http://www.visitkythera.gr/gr/information/news/panayiotis-fatseas-phototography-municipal-library201213.html>

<http://omogeneia.ana-mpa.gr/press.php?id=2280>

<http://www.kythera-family.net/index.php?nav=71-177&cid=390&did=15262>

<http://www.kipafoundation.com/?paged=2>

<http://japanorama.co.uk/2011/06/29/using-history-to-shape-the-now/>

<http://onlyoldphotography.tumblr.com/page/240?route=%2Fpage%2F%3Apage>

<http://www.rivellis.gr/index.php>

<http://www.fatseas.net/>

<http://www.seydoukeitaphotographer.com/en/>

<http://augustsander.com/>

<http://ahepa.org/ahepa/>

http://valiakaramanou.blogspot.gr/p/blog-page_26.html