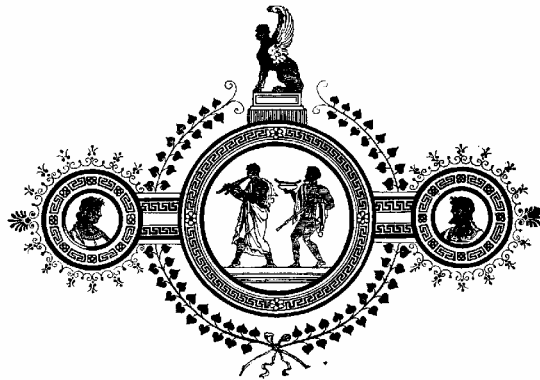


ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ
ΑΘΗΝΩΝ
Σχολή Γραφικών Τεχνών και Καλλιτεχνικών Σπουδών
τμήμα Φωτογραφίας

Η φωτογραφική καταγραφή



*των Ολυμπιακών Αγώνων
του 1896*

*ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΒΑΣΣΑΛΟΥ
Εισηγητής: Παναγιώτης Ηλίας*

*Πτυχιακή Εργασία
Αθήνα 2005*

Το σχέδιο του εξωφύλλου προέρχεται από το Λεύκωμα του Καρόλου Μπεκ, βιβλίο που σήμερα θεωρείται η επίσημη έκδοση των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896

Η Φωτογραφική καταγραφή των *Ολυμπιακών Αγώνων του 1896*

μια μελέτη πάνω στα πρόσωπα που πρωτοστάτησαν,
την φωτογραφική τεχνολογία που χρησιμοποιήθηκε

&

σύγχρονη εκτύπωση
σειράς συλλεκτικών αντιγράφων
σε προσομοίωση των μεθόδων εκείνης της εποχής

Κωνσταντίνα Βασσάλου

Εισηγητής καθηγητής: Παναγιώτης Ηλίας

*το παρόν βιβλίο γράφτηκε στο πλαίσιο της Πτυχιακής εργασίας της Κωνσταντίνας Βασσάλου
για το τμήμα Φωτογραφίας της Σχολής Γραφικών Τεχνών και Καλλιτεχνικών Σπουδών του
Τ.Ε.Ι. Αθηνών*

Αθήνα 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή

9

1 Η φωτογραφική καταγραφή των πρώτων Διεθνών Ολυμπιακών Αγώνων

Τύπος και Ολυμπιακοί Αγώνες	15
Διένεξη μεταξύ Τύπου και Πολιτείας λίγο πριν τους Αγώνες	18
Φωτογραφία και Τύπος κατά τον 19 ^ο αιώνα	20
Οι “σκιτσορεπόρτερ” των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων	22
Η Ολυμπιάδα του 1896	24
και το Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τελέστηκε	
Οικονομικές δυσκολίες, αιτία ελλιπούς διοργάνωσης	27

Η φωτογραφική κάλυψη των Αγώνων

Οι ξένοι φωτογράφοι που κάλυψαν την διοργάνωση:

Albert Meyer , ο πλέον διακεκριμένος φωτογράφος των Αγώνων	29
Το ιστορικό ανάμειξης του στους Αγώνες:	30
Η σύνδεση του με το Γερμανικό Κομιτάτο	
Το Βασιλικό Λεύκωμα που παρήγαγε	32
Και ένα άλμπουμ που πρόσφατα ανακαλύφθηκε	35
Σπανιότητα των φωτογραφιών του	36
Η ζωή του Αλβέρτου Μάγιερ	37
Η τραγική κατάληξη του αρχείου του	37
Elias Burton Holmes	39
Το χρονικό ανάμειξής του το 1896 αλλά και το 1906	39
Η ζωή του	41
Το υλικό που εξέδωσε για την Ελλάδα	43
Thomas Pelham Curtis , ο Ολυμπιονίκης αθλητής	44
Άλλοι ξένοι που φωτογράφισαν τους αγώνες.	45

Οι Έλληνες φωτογράφοι της διοργάνωσης:

Επαγγελματίες της περιοχής των Αθηνών	
Κωνσταντίνος Αθανασίου	47
M&Mme de Boé	49
Δημήτριος Μαρτιμιανάκης	49
Νικόλαος Μπίρκος	50
Νικόλαος Παντζόπουλος	51
Τρεις επαγγελματίες φωτογράφοι που απαθανάτισαν πορτρέτα που σχετίζονται με τη διοργάνωση:	
Αφοί Ρωμαΐδη	52
Αναστάσιος Γαζιάδης	54
Σόλων Βάθης	54
Αξιοσημείωτοι Έλληνες ερασιτέχνες που κατέγραψαν τους Αγώνες:	
Πάυλος Μελάς , ο μετέπειτα εθνικός ήρωας	55
Ζαχαρίας Ζαχαριάδης	57
Ιωάννης Μακρόπουλος	59

Ιωάννης Λαμπάκης και Μιχαήλ Βενιέρης ,
οι μόνοι επαγγελματίες φωτογράφοι δράσης της διοργάνωσης

Ιωάννης Λαμπάκης	61
Μιχαήλ Βενιέρης , ο εξαιρετικός Έλληνας φωτογράφος της διοργάνωσης	67
<i>Photographie Artistique G. Lekegian & Co</i>	69
Εμπορική προώθηση των φωτογραφιών εκείνην την εποχή:	
Η ειδική παραγγελία που εκτέλεσε ο Βενιέρης:	75
Έλληνες της Αιγύπτου και η πιθανή σχέση τους με τον Βενιέρη	
Η περίπτωση του Μάγιερ:	
η δωρεά ενός συλλεκτικού λευκώματος με πρωτότυπες εικόνες σε Βασιλικούς Οίκους της Ευρώπης και η αποζημίωση που έλαβε	77
Μεμονωμένες πωλήσεις σε ιδιώτες	78
Δημοσιεύσεις σε Εκδόσεις της εποχής:	79
Εικονογραφημένες πανηγυρικές εκδόσεις βιβλίων	79
Ελληνικές Εφημερίδες	84
Ξενόγλωσσος τύπος του εξωτερικού	84
Καρτ Ποστάλ	86
Πνευματικά δικαιώματα στην Ελληνική Νομοθεσία περί το 1896:	
Πως η ελλειπής νομοθεσία, άφησε έκθετους τους φωτογράφους στα συμφέροντα των τυπογραφιών	87
Οι φωτογραφίες του 1896 σήμερα. Φωτογραφικές μαρτυρίες αλλά και συλλεκτικά αντικείμενα μεγάλης αξίας	89
Μια αξιοσημείωτη επισήμανση για τους συλλέκτες των Ολυμπιακών ενθυμημάτων	90
Αξιολόγηση του συνολικού έργου της καταγραφής των Αγώνων	91
Σύγκριση με το 1900 και το 1906:	
Συμμετοχή Ελλήνων φωτογράφων στην Ολυμπιάδα του Παρισιού του 1900	92
Η καταγραφή της Μεσολυμπιάδος του 1906	93

2 Φωτογραφική τεχνολογία όπως είχε διαμορφωθεί μέχρι και την περίοδο των 1^{ου} Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας.

Προϊστορία του φωτορεπορτάζ	99
Πρώιμα δείγματα φωτορεπορτάζ στην Ελλάδα του 19 ^{ου} αιώνα	100
Η χρονοφωτογραφία, η ανάλυση της κίνησης και οι πρωτοπόροι του 19^{ου} αιώνα	101
Τεχνολογική εξέλιξη και κινηματογράφος:	105
Το παραλίγο κερδισμένο στοίχημα της κινηματογράφησης των αγώνων.	
Η γέννηση της αθλητικής φωτογραφίας	106
Η τεχνολογία στα Ελληνικά τυπογραφία της εποχής	107
Εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε για την φωτογράφιση των Αγώνων:	
Μηχανές	109
Φακοί	111
Αρνητικά: τεράστιες γυάλινες πλάκες αλλά και τα πρώτα φιλμ της Kodak	112
Φωτογραφικές Εκτυπώσεις:	
Οι αλβουμινούχες εκτυπώσεις των Ελλήνων επαγγελματιών	116
Η αριστοτυπία που χρησιμοποίησαν ο Μελάς και ο Μιχαήλ Βενιέρης	
Η βιομηχανοποίηση της παραγωγής φωτογραφικών χαρτιών:	118
συνεχής επίστρωση χαρτιών σε ρολό	
Η Πλατινοτυπία που προτίμησε ο Αλβέρτος Μάγιερ	121

3 Σύγχρονη παραγωγή σειράς συλλεκτικών αντιγράφων, σε προσομοίωση των φωτογραφικών μεθόδων εκτύπωσης του 19^{ου} αιώνα

Παραγωγή πανομοιότυπων, ιστορικών φωτογραφιών του Αλβέρτου Μάγιερ από τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896	
Μπορεί να αναπαραχθεί μια εικόνα με την τεχνολογία των τελών του 19 ^{ου} αιώνα σήμερα; Η συμβολή της ψηφιακής εικονοποίησης για τον σκοπό αυτό.	127
Η κλασική φωτοχημική μέθοδος παραγωγής internegative και η σύγχρονη ψηφιακή εκδοχή	129
Το μέλλον: Ψηφιακά αρνητικά από εκτυπωτή	130
Διαδικασία εκτύπωσης με Πλατίνα, στην αυγή του 21^{ου} αιώνα:	
Το Περιβάλλον Εργασίας	131
Πλαίσιο Εκτύπωσης Κόντακτ (Contact-Printing Frames)	131
Φωτιστικές Πηγές UV	132
Τεχνικά χαρακτηριστικά	133

Χημικές Ύλες για την Ευαισθητοποίηση	133
Αρνητικά	133
Χάρτινη Βάση	134
Χειροποίητη ΕΠΙΣΤΡΩΣΗ της χάρτινης βάσης με την φωτοευαίσθητη ουσία	134
Επίστρωση φωτοευαίσθητου διαλύματος	135
Μια πιο σύγχρονη μέθοδος επάλειψης: Glass Spreader Rod	137
ΕΚΤΥΠΩΣΗ:	
Έκθεση	138
Εμφάνιση	139
Καθαρισμός	140
Μέγεθος κόκκων	140
Χρώμα (Καθορισμός της απόχρωσης χωρίς τονισμό)	140
Έλεγχος κοντράστ	141
Εμφάνιση με Γλυκερίνη	141
ΠΙΘΑΝΑ ΠΡΩΤΟΚΟΛΛΑ ΤΟΝΙΣΜΟΥ	
Τονισμός Ουρανίου	141
Τονισμός χρυσού	143
ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΠΥΚΝΟΤΗΤΑΣ	143
Εκτύπωση με Παλλάδιο	144
Σκοπός της εκτύπωσης αντιγράφων με την μέθοδο της Πλατινοτυπίας που χρησιμοποίησε ο Μάγιερ	145
Κοινωνικές ανάγκες που εξυπηρετούν τα αντίγραφα	146
Περιγραφή των ορίων περιορισμού στην κατασκευή των αντιγράφων.	148
Η διαδικασία που ακολουθήθηκε για την παραγωγή αντιγράφων σε προσομοίωση της ιστορικής μεθόδου	149
Αξιολόγηση των αποτελεσμάτων	
Σε πιο βαθμό είναι εφικτή η προσέγγιση της τεχνολογίας που χρησιμοποίησε ο φωτογράφος το 1896;	150
Από την ιδέα στο πωλητήριο του Μουσείου.	152
Κόστος πραγματοποίησης των αντιγράφων και εμπορικότητα αυτών	
Παραδείγματα άλλων, που έχουν ήδη πραγματοποιήσει συλλεκτικές χειροποίητες φωτογραφικές εκτυπώσεις στο εξωτερικό	154
 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	
Κατάλογος εικόνων	169
Εικονογραφημένο γλωσσάρι	177
Βιβλιογραφία	193
Ευχαριστίες	197

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία έχει στην τελική της μορφή έναν χαρακτήρα κυρίως ιστορικής μελέτης πάνω σε έναν σημείο σταθμό της Ελληνικής Ιστορίας της Φωτογραφίας. Είναι πρωτότυπη και ιδιαίτερα συγκεντρωτική, στοιχείων που μόνο αποσπασματικά ήταν έως σήμερα γνωστά. Θα πρέπει όμως να σημειωθεί, ότι παραδόξως ξεκίνησε σε αναζήτηση ενός τελείως διαφορετικού στόχου, την διερεύνηση της δυνατότητας αναβίωσης Ιστορικών Μεθόδων Εκτύπωσης στο εγγύς μέλλον της ψηφιακής εικονοποίησης και την παραγωγή αντιγράφων ιστορικών φωτογραφιών σε προσομοίωση της μεθόδου της εποχής. Ο δρόμος από την τεχνολογική αναζήτηση στην ιστορική καταγραφή ήταν μακρύς, αλλά άκρως ενδιαφέρον και τελικά προέκυψε μια συνολική μελέτη, που παντρεύει ιστορία και τεχνολογία, κάνοντας μια ιδιαίτερη προσέγγιση της ιστορίας της φωτογραφίας.

Για τον σκοπό της μελέτης των μεθόδων του 19^{ου} αιώνα και της παραγωγής πανομοιότυπων αντιγράφων, ζητήθηκε η συμβολή του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη. Έγινε αυτοψία φωτογραφιών του 19^{ου} αιώνα και σύγχρονη μελέτη τεχνολογικών βιβλίων που είναι σήμερα διαθέσιμα, με σκοπό την διερεύνηση του τρόπου δημιουργίας αυτών των αντικειμένων τότε. Μελετήθηκαν οι μέθοδοι εκτύπωσης από την πρώτη περίοδο της Ιστορίας της Φωτογραφίας, όπως είναι οι Δαγγεροτυπίες, οι Αμβροτυπίες, τα χαρτιά Άλατος, της δεύτερης, από το μέσο του 19^{ου} αιώνα, όπως είναι οι Αλβουμίνες και μέχρι τα τέλη, που σηματοδοτείται η απαρχή της βιομηχανικής παραγωγής, οι Πλατινοτυπίες και οι πρώτες Αριστοτυπίες.

Από την συλλογή του Μουσείου επιλέχθηκε τελικά ένα παράδειγμα επίκαιρο για να αντιγραφεί σε προσομοίωση της πρωτότυπης τεχνικής, η σειρά Πλατινοτυπιών του Αλβέρτου Μάγιερ από τους Πρώτους Διεθνείς Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας, του 1896. Ένα θέμα με έντονο συλλεκτικό ενδιαφέρον λόγω της «επιστροφής των Ολυμπιακών Αγώνων στον τόπο γέννησής τους». Από την άλλη οι εκτυπώσεις με πλατίνα ήταν πεδίο γνωστό για μένα προσωπικά, από ένα εξειδικευμένο σεμινάριο στο University of Art and Design (UIAH) του Ελσίνκι όταν είχα βρεθεί εκεί στο πλαίσιο του Κοινοτικού προγράμματος Erasmus.

Για την αναβίωση μιας μεθόδου, πέρα από την θεωρητική προσέγγιση απαιτείται ειδικός χώρος, εξοπλισμός και χημικές πρώτες ύλες. Πραγματοποιήθηκε μια έρευνα Αγοράς, μέσω διαδικτύου, τόσο στην Ελλάδα όσο και το εξωτερικό για την εύρεση προμηθευτών. Η έρευνα απέδωσε αρκετά αποτελέσματα εκτός Ελλάδος, έδειξε όμως ότι το κόστος ήταν ασύμφορο οικονομικά, για την παραγωγή ενός τόσο μικρού δείγματος αντιγράφων, αφού τα υλικά έπρεπε να αγοραστούν σε μεγάλες ποσότητες. Επίσης διαφάνηκε ότι δύσκολα μια τέτοια προσπάθεια θα είχε συνέχεια δίχως το ενδιαφέρον και την οικονομική ενίσχυση κάποιου φορέα. Επιπλέον η μικρή πείρα πάνω σε αυτήν την ιδιαίτερα απαιτητική και αστάθμητη εκτυπωτική διαδικασία θα απέφερε επιθυμητά αποτελέσματα μετά από κατανάλωση χρόνου, κόπου και χρημάτων. Διαφαινόταν όμως αμφίβολη η εκτίμηση από τρίτους της δυσκολίας του εγχειρήματος αλλά και της επιτυχίας του αποτελέσματος. Άλλωστε, έχει εδραιωθεί στην συνείδηση όλων μας ότι η φωτογραφική πρακτική αποτελεί μια αυτοματοποιημένη διαδικασία με έτοιμα βιομηχανικά υλικά, ώστε να μην μπορούμε

να αντιληφθούμε το κόπο και τον χρόνο που απαιτεί μια εκτύπωση με χειροποίητα φωτογραφικά χαρτιά.

Συγχρόνως ένα άλλο θέμα προβληματισμού ήταν η χρήση των δυνατοτήτων που παρέχουν οι νέες τεχνολογίες. Σήμερα, είναι δυνατή η παραγωγή του *internegative*, ενός απαραίτητου σταδίου εκτύπωσης με τις ιστορικές μεθόδους που είναι όλες εξ επαφής, σε ψηφιακό εκτυπωτή *inkjet*. Αν και στο εξωτερικό για αυτό το θέμα έχουν πραγματοποιηθεί εκδόσεις και σεμινάρια, στην Ελλάδα δεν έχει εφαρμοστεί ακόμη και επομένως δεν υπήρχε η εμπειρία που θα έδινε ακριβή και επιθυμητά αποτελέσματα.

Οι προαναφερόμενοι παράγοντες οδήγησαν τελικά στην επιλογή εύρεσης ενός έμπειρου *master printer* που θα πραγματοποιούσε τις τελικές εκτυπώσεις. Επιλέχθηκε ένας έμπειρος επαγγελματίας εκτυπωτής και έμπορος ειδών συντήρησης και εναλλακτικών φωτογραφικών υλικών που εδρεύει στην Γερμανία. Αυτός είχε τόσο την τεχνογνωσία αλλά και τα διαθέσιμα υλικά ώστε να εκτυπώσει άμεσα ένα μικρό δείγμα πλατινοτυπιών. Καθώς οι γνήσιες φωτογραφίες δεν μπορούσαν βεβαίως να μετακινηθούν και οι εκτυπώσεις έπρεπε να γίνουν στο εξωτερικό, ο εκτυπωτής δεν είχε δει ποτέ το πρωτότυπο από κοντά, αλλά πραγματοποίησε τις εκτυπώσεις με τεχνική καθοδήγηση από την πλευρά μου ως προς τα φυσικά χαρακτηριστικά των φωτογραφιών.

Αφού πλέον το τεχνικό μέρος ανατέθηκε σε επαγγελματία, το θεωρητικό κομμάτι μπορούσε πλέον να αναλυθεί διεξοδικότερα, διαμορφώνοντας μια ολοκληρωμένη πρόταση προς το Μουσείο Μπενάκη ή τον οποιονδήποτε φορέα που θα ενδιαφερόταν, να πραγματοποιήσει την παραγωγή των ειδικών συλλεκτικών αντιγράφων. Η παραγωγή αντιγράφων σε προσομοίωση της πλατινοτυπικής μεθόδου που χρησιμοποίησε ο Μάγιερ το 1896, αποτελεί μια πρόταση με μερικώς μέχρι σήμερα διερεύνηση των δυνατοτήτων εφαρμογής της. Μια δεδομένη χρησιμότητα είναι πάντως η δημοπράτηση των αριθμημένων αντιτύπων, στην συλλεκτική αγορά, με αξιοσημείωτα οικονομικά οφέλη και επομένως έσοδα για το εκάστοτε Μουσείο.

Η μελέτη αυτή καθώς και η εκτύπωση των πλατινοτυπικών αντιγράφων, ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι του 2004. Συγχρόνως είχε γίνει μια έρευνα συνοπτική πάνω στην καταγραφή των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896 με επίκεντρο τον φωτογράφο Αλβέρτο Μάγιερ με στόχο να ετοιμαστεί ένα συνοδευτικό βιβλιαράκι των συλλεκτικών αυτών αντιγράφων. Μια δυσάρεστη έκπληξη όμως, προκάλεσε έντονο προβληματισμό και τελικά θα οδηγήσει στην αναθεώρηση της δομής αυτής της εργασίας. Λίγο πριν τους Αγώνες του Αυγούστου του 2004, παρουσιάστηκε πληθώρα δημοσιεύσεων, εκθέσεων και ειδικών εκδόσεων. Διαπιστώθηκε ότι υπήρχε ένα γενικότερο κενό πάνω στην φωτογραφική καταγραφή των Αγώνων του 1896. Σημαντικοί φορείς, όπως είναι το Ιστορικό Μουσείο, παρουσίασαν πρωτότυπο και εξαίρετο υλικό, το οποίο όμως δεν ήταν ταυτοποιημένο καθώς τα πασπαρτού που συνήθως φέρουν την υπογραφή του φωτογράφου είχαν από δεκαετίες αφαιρεθεί και οι φωτογραφίες αυτές παρουσιάζονταν στο κοινό ως «αγνώστου φωτογράφου». Αυτό σήμαινε ότι σημαντικοί Έλληνες, οι οποίοι είχαν καταγράψει ακόμη και σπάνια ντοκουμέντα από τα ίδια τα αγωνίσματα, παρέμεναν στην λήθη σε αντίθεση με τον Σάξονα φωτογράφο πορτραίτων Αλβέρτο Μάγιερ, μέλους του Γερμανικού Κομιτάτου που έχει εκτενώς προωθηθεί ως ο σημαντικότερος φωτογράφος των Ολυμπιακών Αγώνων, παρά το γεγονός ότι δεν απαθανάτισε ούτε ένα στιγμιότυπο των αθλητών σε δράση. Η αδικία ήταν πασιφανής και καθώς ήδη είχαν συλλεχτεί τα πρώτα στοιχεία ταυτοποίησης, αλλά και άλλα συνέρρεαν διαρκώς από την πληθώρα των δημοσιεύσεων και των εκθέσεων που πραγματοποιήθηκε εκείνη την περίοδο, τα οποία απλώς κάποιος έπρεπε με επιμέλεια να τα συγκεντρώσει και να τα συσχετίσει, αποφασίσθηκε η πτυχιακή εργασία να

αλλάζει στόχο και να επεκταθεί και στην ιστορική μελέτη της συνολικής φωτογραφικής καταγραφής της συγκεκριμένης διοργάνωσης.

Η επιλογή αυτή, αν και φαινόταν περιττή ως προς τις αυστηρές ανάγκες της συγκεκριμένης πτυχιακής εργασίας, απέδωσε σύντομα καρπούς, ωθούμενη από το ωστικό κύμα της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας και της εμπορικής προώθησης πολυάριθμων εκδόσεων με αυτό το θέμα. Σε ορισμένες περιπτώσεις στοιχεία που για περισσότερο από εκατό χρόνια είχαν παραμείνει στα συρτάρια Μουσείων, συλλόγων και ιδιωτών, βγήκαν στην επιφάνεια για λίγους μόνο μήνες. Απλώς έπρεπε κάποιος να βρίσκεται στο σωστό μέρος, την κατάλληλη στιγμή, να τα συλλέξει και να τα συσχετίσει.

Αυτό έγινε και σήμερα η εργασία αυτή φιλοδοξεί να προσφέρει σε ένα κοινό φορέων και συλλεκτών που ενδιαφέρονται για την συλλογή Ολυμπιακών ενθυμημάτων, μια συνολική εικόνα της καταγραφής αυτής της διοργάνωσης.

Συγχρόνως και έχοντας πλέον κατακτήσει αυτή τη γενική εικόνα, μπορούμε να αξιολογήσουμε το έργο της καταγραφής και να εκμαιεύσουμε ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Πόσοι και ποιοι ήταν οι φωτογράφοι, ποια η σχέση τους με τον Τύπο και το Κράτος, σε μια εποχή που το επάγγελμα του φωτορεπόρτερ βρισκόταν ακόμη στην σφαίρα της φαντασίας, γιατί σήμερα είναι τόσο δυσεύρετες οι πρωτότυπες φωτογραφίες, ποιες από αυτές είναι οι πιο πολύτιμες, είναι μόνο μερικά από τα θέματα που εξετάζονται εδώ.

Η μελέτη της καταγραφής της συγκεκριμένης διοργάνωσης έχει αποδώσει χρήσιμα συμπεράσματα και για όσους ενδιαφέρονται για την μελέτη της Ιστορίας της Φωτογραφίας. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες πραγματοποιήθηκαν σε ένα μεταβατικό στάδιο για την ιστορία της φωτογραφικής τεχνολογίας. Αποτελούν ένα ενδιαφέρον δείγμα των τελών του 19^{ου} αιώνα, χρονικής περιόδου μετάβασης, από την βιοτεχνική στην βιομηχανική παραγωγή των πρώτων υλών. Αρκετοί φωτογράφοι, με διαφορετικές εθνικότητες και οικονομική επιφάνεια ήρθαν να καταγράψουν την διοργάνωση, γεγονός δίχως προηγούμενο κατά τον 19^ο αιώνα. Αναλόγως με την ανθρωπολογική γεωγραφία του καθενός από αυτούς, παρατηρούνται διαφορετικές προσεγγίσεις αισθητικές και τεχνικές.

Οι ξένοι φωτογράφοι είχαν στην διάθεση τους σύγχρονα βιομηχανικά υλικά και μηχανές ευέλικτες, δύο παράγοντες που τους έδιναν το προβάδισμα σε ένα απαιτητικό έργο όπως είναι η φωτογραφία δράσης, σε ένα στάδιο κατάμεστο από κόσμο. Δεν συνέβη το ίδιο όμως και με τους Έλληνες επαγγελματίες φωτογράφους. Αποδεικνύεται έμπρακτα ότι οι Έλληνες φωτογράφοι δεν είχαν μπορέσει στην πλειοψηφία τους να ακολουθήσουν τα τεχνολογικά άλματα της εποχής και να ωφεληθούν των τεχνικών προτερημάτων που προσέφεραν τα νεο-εισαχθέντα βιομηχανικά αρνητικά και τα φωτογραφικά χαρτιά στην παγκόσμια αγορά. Σε αναζήτηση του λόγου που συνέβη αυτό, αποδεικνύεται ότι αιτία ήταν η οικονομική αδυναμία του μέσου επαγγελματία να επενδύσει στον απαραίτητο νέο εξοπλισμό, αλλά και το αυξημένο κόστος της αγοράς των αναλώσιμων. Άλλωστε ήταν μόλις τρία χρόνια πριν, που το Ελληνικό Κράτος υπό την πίεση των πιστωτών του είχε κηρύξει πτώχευση, εκμηδενίζοντας την αγοραστική δύναμη του ελληνικού νομίσματος. Από την άλλη αποδεικνύεται ότι οι Έλληνες φωτογράφοι δεν ήταν αποκομμένοι από το τεχνολογικό γίγνεσθαι της εποχής, όσοι είχαν ευκατάστατη οικονομική επιφάνεια, όπως ήταν ο ερασιτέχνης μεγαλοαστός Παύλος Μελάς και ο επαγγελματίας κοσμοπολίτης Μιχαήλ Βενιέρης χρησιμοποίησαν πρώτες ύλες εφάμιλλες με τους φωτογράφους του εξωτερικού.

Το επάγγελμα του φωτογράφου όμως στον Ελληνικό χώρο μόλις είχε μπει σε ένα μακροχρόνιο διάστημα οικονομικής κρίσης. Η αδυναμία του νομίσματος και η εξάρτηση από την εμπορική εισαγωγή των νέων βιομηχανικών υλικών, ήταν μόνο ένα μέρος του

προβλήματος. Ένας ακόμη παράγοντας, που θα αλλάξει άρδην τις ισορροπίες, θα είναι η τεχνολογική εξέλιξη των τυπογραφικών διαδικασιών, που για πρώτη φορά έδινε την δυνατότητα σύγχρονης και οικονομικής εκτύπωσης κειμένου και φωτογραφιών στις εκδόσεις. Αυτή έδωσε δύο σημαντικές εφαρμογές που επηρέασαν άμεσα το επάγγελμα του φωτογράφου, την έκδοση βιβλίων εμπλουτισμένων με φωτογραφίες και την έκδοση φωτογραφικών καρτ ποστάλ. Αυτές οι δύο καινοτομίες θα φέρουν σε ανοιχτό ανταγωνισμό τους εκδότες με τους φωτογράφους. Στην Ελλάδα, οι πρώτοι ήρθαν να εισβάλλουν από το 1898 και μετά σε μια εδραιωμένη αγορά πωλήσεων φωτογραφικών ενθυμημάτων με χαρτιά αλβουμίνας, προσφέροντας ένα καινοτόμο και πολλαπλώς φθηνότερο προϊόν: τις καρτ ποστάλ. Και βεβαίως το κοινό θα το προτιμήσει. Συγχρόνως, τα πνευματικά δικαιώματα δεν ήταν ακόμη νομικά κατοχυρωμένα, αφήνοντας τους φωτογράφους νομικά έκθετους, στα συμφέροντα του εκάστοτε εκδότη.

Η εργασία αυτή όπως έχει πλέον διαμορφωθεί χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο περιλαμβάνει την ιστορική μελέτη της φωτογραφικής καταγραφής και έχει τον χαρακτήρα ενός εύχρηστου οδηγού, που απευθύνεται σε όλους όσους ενδιαφέρονται για την συλλογή φωτογραφιών από την συγκεκριμένη διοργάνωση, ή την ταυτοποίηση φωτογραφιών που ήδη κατέχουν.

Το δεύτερο μέρος, περιλαμβάνει την τεχνολογική μελέτη των δυνατοτήτων που είχαν στην διάθεση τους οι φωτογράφοι, αλλά και των υλικών που τελικά φαίνεται να χρησιμοποιήσανε. Είναι ένα πιο εξειδικευμένο κείμενο, που απευθύνεται σε ένα σαφώς μικρότερο κοινό, αλλά θεωρείται αναπόσπαστο κομμάτι αυτής της μελέτης αφού αποτελεί και την αφετηρία της. Είναι ένα δοκίμιο που συνδέει την εξέλιξη του μέσου με την διεύρυνση των δυνατοτήτων εφαρμογής του. Η σύγκριση των τεχνολογικών στοιχείων με τα ιστορικά μας προσφέρει ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Αποδεικνύει ότι υπήρχε η δυνατότητα πληρέστερης καταγραφής αν υπήρχε το ανάλογο ενδιαφέρον από την πλευρά της πολιτείας ή του Ολυμπιακού Κομιτάτου και κάποιος αναλάμβανε το κόστος αυτού του έργου. Αλλά αυτό δυστυχώς ποτέ δεν έγινε. Ούτε όμως, υπήρξε πρωτοβουλία να συλλεχθεί το σύνολο του υλικού της φωτογραφικής καταγραφής και να αγοραστούν οι φωτογραφίες, όταν ακόμη ήταν διαθέσιμες στην αγορά, από την Οργανωτική Επιτροπή, ή το ίδιο το κράτος. Αποσπασματικά κάποιοι φορείς και ιδιώτες αγόρασαν ορισμένες φωτογραφίες. Έτσι σήμερα είναι διάσπαρτο το υλικό και ένα σημαντικό μέρος του αγνοείται.

Το τρίτο μέρος αναλύει την πρόταση παραγωγής συλλεκτικών αντιγράφων σε προσομοίωση της μεθόδου της εποχής. Το θέμα εξετάζεται γενικότερα ως προς την χρησιμότητά του και τις επιπτώσεις του, αλλά και ειδικότερα ως προς τις ειδικές απαιτήσεις που παρουσιάζουν οι πλατινοτυπίες. Η πρόταση κλείνει με τα οικονομικά στοιχεία που μπορούν να διατεθούν, ως προς το κόστος των συλλεκτικών εκτυπώσεων με πλατίνα, αλλά και την εμπορικότητα αυτών, σε σχέση με παραδείγματα που έχουν ήδη πραγματοποιηθεί.

Τέλος η παρούσα εργασία ολοκληρώνεται με τον κατάλογο των εικόνων που εντοπίστηκαν ανά φωτογράφο, και ένα χρήσιμο εικονογραφημένο γλωσσάρι που στόχο έχει να βοηθήσει την οπτική αφομοίωση των μεθόδων του 19^{ου} αιώνα και να ενισχύσει το ποσοστό κατανόησης του τεχνολογικού κειμένου.

1

**η φωτογραφική καταγραφή
των πρώτων Διεθνών
Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας**



1

η φωτογραφική καταγραφή των πρώτων Διεθνών Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας

Τύπος και Ολυμπιακοί Αγώνες

**Οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην εποχή της Κοινωνίας της Πληροφορίας
και της Δορυφορικής Αναμετάδοσης του τηλεοπτικού προϊόντος**

Πρόσφατα ολοκληρώθηκαν, οι δεύτεροι σύγχρονοι Ολυμπιακοί Αγώνες που πραγματοποιήθηκαν στην πατρίδα μας. Είναι λίγο ή πολύ σε όλους γνωστό, ότι οι Αγώνες σήμερα, αποτελούν ένα τεράστιο επικοινωνιακό προϊόν, το οποίο μεταδίδεται ζωντανά μέσω δορυφόρου, με παραλήπτες σε όλον τον κόσμο, αλλά ιδιαίτερα τις αναπτυγμένες χώρες. Τα έσοδα μάλιστα που προέρχονται από το πακέτο των τηλεοπτικών δικαιωμάτων, έχουν καλύψει κατά το παρελθόν, μέχρι και το 70 % των εξόδων της χώρας που οργάνωσε τους Αγώνες. Τα δεδομένα αυτά καθιστούν την καταγραφή των αγώνων το πιο σημαντικό και προσοδοφόρο πεδίο δράσης και εκμετάλλευσης. Οι αγώνες, καταγράφονται με όλα τα δυνατά μέσα που προσφέρει η τεχνολογία σήμερα. Τον πρώτο ρόλο όμως, έχει η τηλεοπτική καταγραφή και αναμετάδοση, καθώς αποτελεί την πιο σημαντική πηγή εσόδων της διοργάνωσης. Αυτός είναι ο λόγος που η πρόβλεψη, για την τηλεοπτική κάλυψη των αγώνων, βρίσκεται πάντα σε προτεραιότητα, σε σχέση με την φωτογραφική.

Ένα παράδειγμα, χαρακτηριστικό της ευμένειας προς την τηλεοπτική καταγραφή, ήταν κατά το 2004 οι αγώνες πετοσφαίρισης, όπου για να μπορέσει να κινηθεί με γερανό μια τηλεοπτική κάμερα, κατά την διάρκεια των αγώνων, αποφασίστηκε να περιοριστούν οι θέσεις των φωτογράφων στην μια μόνο πλευρά του σταδίου, μειώνοντας το πεδίο δράσης στο μισό μέρος του γήπεδου, πρακτική που δεν είχε ποτέ εφαρμοστεί ξανά στο παρελθόν. Αυτό αποτελεί ένα ιδιαίτερα αρνητικό προηγούμενο για τον φωτογραφικό κλάδο γενικότερα και θα πρέπει να επισημανθεί, ως το πρώτο προειδοποιητικό καμπανάκι για το μέλλον του αθλητικού φωτορεπορτάζ.

Οι τελευταίοι Αγώνες της Αθήνας, υπήρξαν το μεγαλύτερο υπερθέαμα όλων των εποχών: Πραγματοποιήθηκε ρεκόρ τηλεθέασης 3,9 δις ανθρώπων (2 εκ. παραπάνω από το Σίδνεϋ). Για την τηλεοπτική κάλυψη της συγκεκριμένης διοργάνωσης εργάστηκαν 15.546 στελέχη τηλεοπτικών μέσων με την πρόσθετη συνδρομή 3.272 δημοσιογράφων.

Οι διαπιστευμένοι φωτογράφοι για αυτούς τους αγώνες ήταν 1.033 φωτορεπόρτερ αλλά ανυπολόγιστος ήταν και ο αριθμός των θεατών που ερασιτεχνικά απαθανάτισαν κάποιο στιγμιότυπο.

Σε αυτήν την Ολυμπιάδα η αναλογική φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε ελάχιστα από τους επαγγελματίες αθλητικούς φωτορεπόρτερ και κυριάρχησε η ψηφιακή εικονοποίηση. Είναι χαρακτηριστικό αυτό που δήλωσε ο έμπειρος φωτορεπόρτερ Δημήτρης Μεσσήνης (Associated Press)

«Το φιλμ έχει τελειώσει ανεπιστρεπті – για το ρεπορτάζ τουλάχιστον...»

Η ψηφιακή εικονοποίηση έχει αναμφίβολα πολλά προτερήματα. Ένα από αυτά είναι ότι εκμηδενίζει τους χρόνους διανομής των εικόνων από το σημείο λήψης στα πρακτορεία. Ο Shaun Botterill (Getty Images) δήλωσε για αυτό το θέμα:

«...Χάρη στην υποδομή που έχει στηθεί είμαστε σε θέση να τηλε-μεταδώσουμε τις εικόνες μας σε χρόνο ρεκόρ. Για παράδειγμα αναφέρω ότι στον τελικό των 100μ. Ανδρών είχαμε κάνει upload την υψηλής ανάλυσης εικόνα του χρυσού Ολυμπιονίκη Justin Gatlin σε μόλις 2 λεπτά από την στιγμή που τερμάτισε πριν καλά καλά κάνει τον γύρο του θριάμβου!»

Ο βετεράνος της φωτοδημοσιογραφίας και δύο φορές βραβευμένος με Pulitzer Horst Faas (IOPP editor) δήλωσε επίσης: *«Το καλό σήμερα με την ψηφιακή εικόνα είναι η εύκολη αρχειοθέτηση. Με την παραδοσιακή αρχειοθέτηση έχει παρατηρηθεί το φαινόμενο ακόμα και στα πιο οργανωμένα πρακτορεία οι εικόνες να χάνονται, να καταστρέφονται, κλπ. Σημαντικό υλικό από ιστορικούς Ολυμπιακούς αγώνες βρίσκεται εγκαταλειμμένο σε κούτες. Κανείς δεν ενδιαφέρεται για αυτές γιατί δεν υπάρχει εμπορικό κίνητρο. Πρόκειται για γεγονότα που έρχονται και φεύγουν...Τα αθλητικά νέα είναι τα πιο πρόσκαιρα, τα πιο αναλώσιμα από όλο το ειδησεογραφικό υλικό...»*

Οι αθλητικές φωτογραφίες σήμερα δεν αντικατοπτρίζουν την ουσιαστική απόδοση, αλλά λειτουργούν σαν σύμβολα και βοηθούν στην ανάλυση, συχνά καταγράφοντας μια χαρακτηριστική ή μια εντυπωσιακή στιγμή ενός συμβάντος. Δεν συμβαίνει το ίδιο όμως με τις εικόνες των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων του 1896. Τότε, η ανταπόκριση του γεγονότος ήταν επικεντρωμένη κυρίως στην κοινωνική διάσταση του θέματος. Είναι ελάχιστες οι φωτογραφίες αθλητικών δρώμενων και αυτές είναι πολύ γενικές ή αρκετά φλουταρισμένες καθώς δεν ήταν διαθέσιμος στους παρόντες φωτογράφους ο απαραίτητος εξοπλισμός. Οι φωτογραφίες αυτές αποτελούν όμως ένα παράθυρο με θέα την νεοκλασική Αθήνα των τελών του 19^{ου} αιώνα, υπό το πλαίσιο ενός ιδιαίτερου γεγονότος, που ενθουσίασε τους αστούς της εποχής. Αποτελούν μια χρήσιμη μαρτυρία μιας διοργάνωσης που πλημелλώς έχει καταγραφεί και ακόμη και σήμερα ουδείς μπορεί να πεί με βεβαιότητα ποιός ήταν για παράδειγμα ο αριθμός των συμμετοχόντων αθλητών. Για αυτόν τον λόγο οι εικόνες λαμβάνουν χαρακτήρα υλικού τεκμηρίωσης Είναι και ένα ενδιαφέρον πρώιμο δείγμα καταγραφής αθλητικού δρώμενου φωτογράφων από διάφορα έθνη, σε ένα μεταβατικό στάδιο για την ιστορία της φωτογραφικής τεχνολογίας, από την προβιομηχανική στην βιομηχανική εποχή.

(σημείωση: οι συνεντεύξεις προέρχονται από το περιοδικό «Φωτογράφος»)

Οι Ολυμπιακοί Αγώνες τότε, την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης όπου τέθηκαν οι βάσεις για την σημερινή Κοινωνία της Πληροφορίας

Για τα σημερινά δεδομένα, η καταγραφή των Αγώνων του 1896 ήταν πλημелλής. Οι Αγώνες δεν ηχογραφήθηκαν, ούτε κινηματογραφήθηκαν. Παρά το γεγονός ότι οι αφοί Lumière, εφευρέτες του κινηματογράφου είχαν ήδη πραγματοποιήσει την πρώτη δημόσια κινηματογραφική προβολή τους στην Γαλλία τον Δεκέμβρη του 1895, λίγους μήνες πριν, δυστυχώς η καινοτομία αυτή δεν είχε προλάβει να εφαρμοστεί και στην Ελλάδα. Ούτε υπήρξε κάποιος φορέας που να χρηματοδότησε το ταξίδι ενός κινηματογραφικού

συνεργείου από το εξωτερικό, με αποστολή την καταγραφή των Αγώνων. Ανάλογη αντιμετώπιση είχαν και οι φωτογράφοι. Μαρτυρίες τους δεν διασώζονται, υπάρχει όμως υλικό που αποδεικνύει ότι δεν είχαν καμιά κρατική υποστήριξη.

Κάποιος που έρχεται να μελετήσει τις εικόνες του 1896 θα πρέπει να λάβει υπόψιν του ότι η περίοδος που πραγματοποιήθηκαν οι αγώνες είναι μια μεταβατική περίοδος σε πολλούς τομείς. Βρισκόμαστε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα τότε που ξεκινά να γιγαντώνεται πραγματικά η βιομηχανική ανάπτυξη παγκοσμίως, και ολοκληρώνεται ένα δίκτυο σιδηροδρομικό και ναυτιλιακό που επιτρέπει την εύκολη μεταφορά προσώπων και πραγμάτων. Η παγκόσμια κοινότητα αλλάζει, η αστική τάξη έχει κερδίσει έδαφος στην διεκδίκηση δικαιωμάτων και εκείνη ακριβώς την εποχή εισέρχεται η φωτογραφία στις καθημερινές εκδόσεις βιβλίων αλλά και του έντυπου τύπου. Τόποι, άνθρωποι και γεγονότα γίνονται πιο προσιτοί από ποτέ για όσους δύνανται να ταξιδέψουν αλλά και για τους άλλους που πλέον μπορούν να διαβάσουν τις διαρκώς αυξανόμενες εικονογραφημένες εκδόσεις. Οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες συμπίπτουν χρονικά με την απαρχή της κοινωνίας της πληροφορίας που σήμερα ανήκουμε. Το Ελληνικό Κράτος και η κεντρική εξουσία δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται ακόμη τις δυνατότητες που θα μπορούσε να έχει η κινηματογράφηση, η φωτογράφιση, ή η ηχογράφηση, μιας διοργάνωσης σαν τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Ουσιαστικά δεν υπήρξε πρόβλεψη καταγραφής των Αγώνων. Οι φωτογραφίες που τραβιούνται και αυτές που τελικά προτιμώνται φαίνεται να είναι περισσότερο κοινωνικού παρά αθλητικού ενδιαφέροντος. Γενικά, τα πρότυπα της εποχής είναι ακόμη πολύ διαφορετικά από τα σημερινά.

Οι Ολυμπιακοί του 1896 αποδεικνύουν τεχνολογικά το πέρασμα από την Προβιομηχανική στην Βιομηχανική εποχή. Οι επαγγελματίες των Αθηνών χρησιμοποιούν ακόμη την προβιομηχανική αλμπουμίνια για τις εκτυπώσεις τους, η οποία πρέπει να φωτοευαισθητοποιηθεί από τον ίδιο τον φωτογράφο πριν από την χρήση. Συναντούμε όμως και βιομηχανικά παραδείγματα από άλλους. Ο ερασιτέχνης φωτογράφος Παύλος Μελάς, ο μετέπειτα ηρωικός Μακεδονομάχος, χρησιμοποιεί αριστοτυπικά χαρτιά απόδειξη ότι έχει εξοπλιστεί με την τελευταία λέξη της τεχνολογίας της εποχής. Άλλος που φέρεται να έχει προλάβει να εκσυγχρονιστεί είναι ο Μιχαήλ Βενιέρης που φωτογράφησε εκ μέρους της φίρμας Λεκεγιάν του Καΐρου. Οι άλλοι ξένοι φωτογράφοι, ανάλογα με την γεωγραφική έδρα τους, χρησιμοποιούν αντίστοιχα υλικά. Ένας Αμερικάνος ερασιτέχνης θα αξιοποιήσει την ευελιξία μιας μηχανής *Kodak κουτί* και θα αποτυπώσει σε φιλμ τους συναθλητές του. Ο Σάξονας Αλβέρτος Μάγιερ, θέλοντας να παραγάγει φωτογραφίες κύρους που θα επιδώσει σε Βασιλικούς οίκους ανά την Ευρώπη, θα χρησιμοποιήσει την τελευταία λέξη της μόδας της εποχής και θα εκτυπώσει με την μέθοδο της πλατινοτυπίας.

Όπως στην Ολυμπιάδα του 2004 σηματοδοτείται η **μετάβαση** στην απόλυτη κυριαρχία του ψηφιακού μέσου, έτσι στην Ολυμπιάδα του 1896 σηματοδοτείται η **απαρχή** του αθλητικού φωτορεπορτάζ. Οι συγκυρίες που συντέλεσαν σε αυτό ήταν οι εξής.

- Η Ολυμπιάδα του 1896 στην Αθήνα ήταν η πρώτη σύνθετη αθλητική διοργάνωση που έγινε ποτέ με διεθνή χαρακτήρα.
- Η φωτογραφική τεχνολογία της εποχής είχε μόλις κατακτήσει σε πειραματικό στάδιο την φωτογραφική καταγραφή της κίνησης.
- οι εκτυπώσεις φωτογραφιών στα έντυπα είχαν γίνει αρκετά προσιτές
- το ενδιαφέρον του κόσμου για τα Αθλητικά είχε αναπτυχθεί τόσο ώστε να έχει διαμορφωθεί μόνιμη αθλητική στήλη στις καθημερινές εφημερίδες εκτός Ελλάδος.

Στο χρονικό μεσοδιάστημα της μιας δεκαετίας που θα κυλήσει από τους Αγώνες του 1896 στην Μεσολυμπιάδα του 1906, θα συμβούν ραγδαίες ανακατατάξεις ως προς την φωτογραφική πρακτική, που θα αποδοθούν στην κάλλιστη ποιότητα καταγραφής της Μεσολυμπιάδας τόσο από ξένους φωτογράφους όσο από Έλληνες. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η σύγκριση του υλικού των δύο διοργανώσεων που αποτυπώνει το φωτορεπορτάζ σε εμβρυακή κατάσταση το 1896 αλλά και σε μια πιο ώριμη φάση, το 1906.

Διένεξη μεταξύ Τύπου και Πολιτείας λίγο πριν τους Αγώνες

Στην Ελλάδα το 1896, η κρατική μηχανή δείχνει απροετοίμαστη να οργανώσει και διευκολύνει τους δημοσιογράφους. Μάλιστα λίγο πριν τους Ολυμπιακούς είχε καταγραφεί το εξής συμβάν:

Κατά την διάρκεια των Πανελλήνιων Αγώνων που πραγματοποιήθηκαν 15 μέρες πριν από τους Ολυμπιακούς, όπου πήραν ρόλο προκριματικών Αγώνων σε εθνικό επίπεδο, δημιουργήθηκε ένα επεισόδιο με τους δημοσιογράφους που αξίζει να σημειωθεί καθώς αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της αδιαφορίας του Κράτους εκείνην την εποχή, για τους δημοσιογράφους:

... δεν επιτράπη να τοποθετηθεί εις κατάλληλον θέσιν, ώστε να δυνηθη να παρακολουθήση τα εν τη κονιστρα λαμβάνοντα χώραν... Οι ιδιοκτήτες των σημαντικότερων εφημερίδων της εποχής Εφημερίς, Νέα Εφημερίς, Ακρόπολις, Καιροί, Αστὺ και Εστία δήλωσαν τότε την δυσαρέσκεια τους για την μεταχείριση που είχαν και ανακοίνωσαν ότι ...μόνον χάριν του εθνικού σκοπού των αγώνων, θα παρακολουθήση των αγώνων τα θεάματα και θα περιγράψει αυτά.

Φαντάζεται κανείς, αν οι δημοσιογράφοι της εποχής αντιμετωπίστηκαν με τέτοια αδιαφορία τι αντιμετώπιση θα είχαν και οι ενοχλητικοί φωτογράφοι, με τις τεράστιες ογκώδεις μηχανές τους. Πάντως σε φωτογραφίες από τους Ολυμπιακούς Αγώνες, φαίνεται ότι το θέμα επιλύθηκε, τουλάχιστον για τους πρώτους αφού διακρίνονται σε αρκετές φωτογραφίες οι δημοσιογράφοι με τα χαρακτηριστικά μπλοκάκια τους να έχουν λάβει θέση στην περίμετρο του Ολυμπιακού σταδίου.

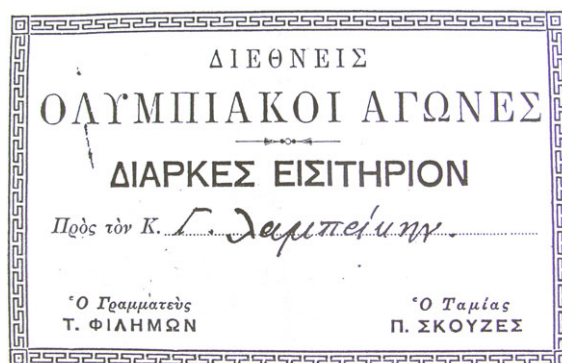
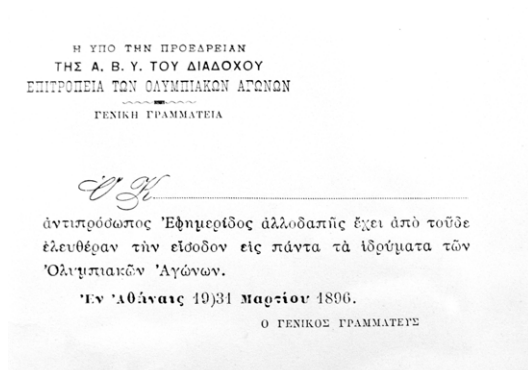
Δεν φαίνεται να συνέβη το ίδιο και για τους φωτογράφους, όπου ήταν μάλλον προνομιούχοι όσοι κατάφεραν να αντιμετωπιστούν τουλάχιστον ως δημοσιογράφοι. Διότι οι υπόλοιποι έπρεπε να αρκεστούν στην κερκίδα των θεατών. Μέσα στον αγωνιστικό χώρο οι φωτογράφοι δεν είχαν πρόσβαση. Ακόμη και στην περίμετρο ελάχιστοι ήταν αυτοί που κατάφεραν να πάρουν άδεια και μάλιστα, μάλλον φαίνεται ότι ήταν οι ξένοι που έτυχαν ειδικής ευνοϊκής μεταχείρισης. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Ιωάννης Λαμπάκης, ένας από τους ανθρώπους που φωτογράφησε τους Αγώνες σε όλη τη διάρκειά τους δεν είχε πρόσβαση στις θέσεις των δημοσιογράφων. Ξεπέρασε αυτό το εμπόδιο φροντίζοντας να προμηθευτεί διαρκές εισιτήριο στην διαγώνιο της σφενδόνης του σταδίου και από εκεί φωτογράφησε όλες τις ημέρες. Απόδειξη της τοποθέτησης ότι οι φωτογράφοι δεν αντιμετωπίστηκαν ως δημοσιογράφοι είναι η αντιπαραβολή του δημοσιογραφικού πάσο των Αγώνων, με το προσωπικό εισιτήριο του Λαμπάκη, το οποίο όπως διαπιστώνει κανείς δεν είναι παρά ένα κοινό διαρκές εισιτήριο για όλες τις ημέρες των αγώνων.

Ένας Έλληνας επαγγελματίας που φαίνεται να είχε μια σχετική ελευθερία κινήσεων ήταν ο Μιχαήλ Βενιέρης. Και πάλι αυτός εκπροσωπούσε μια φωτογραφική φίρμα με έδρα το

Κάιρο της Αιγύπτου και απέπνεε προφανώς κύρος λόγω της ενεργούς οικονομικής ενίσχυσης των Ελλήνων Αιγυπτιωτών για την προετοιμασία των εγκαταστάσεων. Ο μόνος επαγγελματίας που μας έχει κληροδοτήσει εικόνα μέσα από τον αγωνιστικό χώρο, ήταν ο Αλβέρτος Μάγιερ, ο Σάξονας μεγαλοαστός φωτογράφος με τις κοινωνικές διασυνδέσεις. Η φωτογραφία αυτή προέρχεται από την εκκίνηση των προκριματικών των 110 μ μετ' εμποδίων και είναι μια από τις γνωστότερες του.

Το ζήτημα της πρόσβασης στον αγωνιστικό χώρο φαίνεται με εξαίρεση την προαναφερόμενη φωτογραφία να παρέμεινε ανεκπλήρωτος πόθος για όλους τους φωτογράφους εκτός από έναν: τον αγωνιζόμενο Τόμας Πέλαμ Κέρτις. Πολύ σημαντικές, για αυτόν ακριβώς τον λόγο, είναι οι φωτογραφίες που τράβηξε ο ερασιτέχνης φωτογράφος και Ολυμπιονίκης αθλητής. Λόγω του ότι ο ίδιος, συμμετείχε στους Ολυμπιακούς Αγώνες, ήταν ο μόνος που είχε ελεύθερη πρόσβαση και στα πιο δυσπρόσιτα σημεία για τους υπολοίπους. Αν και είναι γνωστό ότι τράβηξε τουλάχιστον μια δωδεκάδα εικόνων, το ελληνικό κοινό έχει γνωρίσει μέχρι σήμερα μόνο μία φωτογραφία του, το άλμα εις ύψος του συμπατριώτη του Κόνολλυ.

Αν και οι εικόνες φαντάζουν πρωτόγονες σε σχέση με τις Ολυμπιάδες που ακολούθησαν, αυτοί οι άνθρωποι που κατέγραψαν τους Αγώνες τότε, ήταν πρωτοπόροι στο είδος τους, στην καταγραφή δηλαδή μιας τόσο μεγάλης και σύνθετης διοργάνωσης. Σε αναζήτηση που έγινε στον διεθνή Τύπο της εποχής δεν βρέθηκε σε αντίστοιχη κλίμακα άλλο παράδειγμα φωτογραφικής καταγραφής του 19^{ου} αιώνα, σαν αυτό της Αθήνας του 1896.



Φωτογραφία και Τύπος κατά τον 19^ο αιώνα

Μέχρι το 1850 οι ιδέες και τα γεγονότα μεταδίδονταν με την ομιλία και με την γραφή. Η φωνή όμως δεν μπορούσε να ακουστεί πέρα από μερικά μόλις μέτρα και ο έντυπος λόγος δεν ήταν προσιτός στο ευρύ κοινό λόγω του μεγάλου ποσοστού αναλφαριθμητισμού, της υψηλής τιμής των βιβλίων και του μικρού αριθμού φύλλων που τύπωναν οι εφημερίδες. Στα μέσα του αιώνα οι τεχνικές βελτίωσης της τυπογραφίας επιτρέπουν την εκτύπωση πολύ μεγαλύτερου αριθμού φύλλων και σε τιμές χαμηλότερες. Σε συνδυασμό με την ανάπτυξη της σχολικής εκπαίδευσης και τη μείωση των αναλφάβητων, ο Τύπος σταδιακά γίνεται προσιτός σε όλο και περισσότερους ανθρώπους. Γύρω στα τέλη του αιώνα νέες μέθοδοι μεταφοράς της πληροφορίας αρχίζουν να εφαρμόζονται. Η φωτογραφία, ο φωνογράφος, το μαγνητόφωνο και ο κινηματογράφος στο πρώτο στάδιο καταγραφής και στο στάδιο μετάδοσης της πληροφορίας: το τηλέφωνο, ο τηλεγράφος, το ραδιόφωνο και φυσικά ο εμπλουτισμένος με εικονογραφήσεις έντυπος τύπος. Ο κόσμος μικραίνει πολύ. Τα γεγονότα αλλά και οι ιδέες διαδίδονται ταχύτατα.

Οι τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα αποτελούν την απαρχή μιας νέας εποχής. Η εκβιομηχάνιση αρχίζει μια ραγδαία ανάπτυξη μετά και από την εμφάνιση του ηλεκτρικού κινητήρα. Οι αγορές αναπτύσσονται και αυτές. Η εξάπλωση στηρίζεται στην ευκολία της επικοινωνίας. Το 1880 κάνει την εμφάνιση της μια φωτογραφία σε εφημερίδα που έχει αναπαραχθεί με καθαρά μηχανικά μέσα. Η εφεύρεση αυτή είναι επαναστατική για την μετάδοση γεγονότων. Η νέα τεχνική ονομάζεται half tone στην Αμερική ή Autotype στην Γαλλία και η φωτογραφία εμφανίζεται στις 4 Μαρτίου του 1880 στην *Daily Graphic* της νέας Υόρκης με τον τίτλο: “*Shantytown*” (Τενεκεδούπολη). Ως τότε οι αναπαραγωγές στον τύπο ήταν σπάνιες. Βασίζονταν στην τεχνική της ξυλογραφίας. Συχνά φωτογραφίες αναπαράγονταν με σκίτσα κατά αυτόν τον τρόπο, φέροντας την ένδειξη: « από μια φωτογραφία ».

Αφότου ολοκληρωθεί μια ανακάλυψη, συχνά περνά αρκετός καιρός πριν γίνουν αισθητές όλες οι δυνατότητες εφαρμογής της. Κύλησε ένα τέταρτο του αιώνα προτού η νέα τεχνική της μηχανικής αναπαραγωγής μετατραπεί σε κάτι συνηθισμένο. Στην Αγγλία, η *Daily Mirror* μόλις το 1904 εικονογραφεί τις σελίδες της αποκλειστικά με φωτογραφίες, ενώ το 1919 η *Illustrated Daily News* της Νέας Υόρκης ακολουθεί το παράδειγμά της. Αντιθέτως, τα εβδομαδιαία και τα μηνιαία έντυπα που διαθέτουν περισσότερο χρόνο για την επιμέλεια των εκδόσεών τους, δημοσιεύουν φωτογραφίες ήδη από το 1885. Η αργοπορημένη αυτή χρήση της φωτογραφίας από τον Τύπο οφείλεται στο γεγονός ότι τα αρνητικά εμφανίζονται ακόμη έξω από τα γραφεία της εφημερίδας. Ο Τύπος, η επιτυχία του οποίου βασίζεται στην άμεση επικαιρότητα, δεν μπορεί να περιμένει και οι ιδιοκτήτες των εφημερίδων διστάζουν να επενδύσουν μεγάλα ποσά στις καινούριες μηχανές.

Την δεκαετία του 1890 ξεκινάει η στενή σχέση της φωτογραφίας με τον έντυπο τύπο. Τότε αναγνωρίστηκε η δυνατότητα της φωτογραφικής μαρτυρίας ως μέσου για ακόμη πιο ζωντανές ειδήσεις. Αυτό που έμενε να γίνει ήταν να ξεπεραστεί το οικονομικό εμπόδιο της αύξησης του κόστους των φύλλων με εκτυπωμένες φωτογραφίες σε σχέση με τις άλλες εικονογραφήσεις.

Οι δημοσιεύσεις φωτογραφιών στον έντυπο τύπο αλλά και σε άλλες πιο ποιοτικές εκδόσεις μας παρέχουν στις μέρες μας μια σημαντική μαρτυρία για τις ημέρες που πέρασαν. Οι γενιές που ακολουθούν μπορούν και κρατούν στα χέρια τους ένα φωτογραφικό είδωλο ιστορικών γεγονότων ή τοποθεσιών όπως κάποτε υπήρξαν.

Η κοινωνιολόγος Gisele Freund στο βιβλίο της *Φωτογραφία και Κοινωνία* έχει γράψει:
«..Η είσοδος της φωτογραφίας στον Τύπο είναι ένα φαινόμενο πρωταρχικής σημασίας. Μεταβάλλει την οπτική των μαζών. Ως τότε ο συνηθισμένος άνθρωπος δεν μπορούσε να βλέπει παρά τα γεγονότα που συνέβαιναν δίπλα του, στον δρόμο ή στο χωριό του. Με την φωτογραφία ανοίγει ένα παράθυρο στον κόσμο. Οι μορφές των δημοσίων προσωπικοτήτων, τα γεγονότα που συμβαίνουν στην ίδια την χώρα ή ακόμα και πέρα από τα σύνορα, αναδιατάσσεται. Η γραπτή λέξη είναι αφηρημένη, ενώ η φωτογραφία αντικατοπτρίζει με σαφήνεια τον κόσμο στον οποίο ζει ο καθένας. Η φωτογραφία εγκαινιάζει τα οπτικά μέσα ενημέρωσης, την εποχή που το ατομικό πορτρέτο αντικαθίσταται από το συλλογικό. Ταυτόχρονα εξελίσσεται σε δυνατό μέσο προπαγάνδας και εκμετάλλευσης. Ο κόσμος των εικόνων έχει υφανθεί από τα συμφέροντα των ιδιοκτητών του Τύπου: τη βιομηχανία, την οικονομία, τις κυβερνήσεις...»

Το φωτορεπορτάζ ξεκινάει ουσιαστικά σε μη πειραματικό στάδιο από το τέλος του 19^{ου} αιώνα και μετά. Οι βελτιωμένες τεχνικές εκτύπωσης στα τυπογραφεία, η επέκταση των δρόμων συγκοινωνίας, η μείωση γενικά του κόστους παραγωγής εντύπου και των ταχυδρομικών εξόδων, έστρωσαν τον δρόμο για την μεγάλη αναπτυξη που σημειώθηκε στις ημερίσιες εφημερίδες. Το περιεχόμενο αυτών αναμορφώθηκε. Οι τίτλοι μεγάλωσαν και το αθλητικό ρεπορτάζ απέκτησε την δική του σταθερή θέση στο έντυπο. Οι εικονογραφήσεις και αυτές, αυξήθηκαν σε αριθμό σταδιακά. Οι τυπογραφικές μέθοδοι που χρησιμοποιήθηκαν τότε σε χρονολογική σειρά ήταν: η Ξυλογραφία, η χαρακτηριστική σε ατσάλι, η λιθογραφία και στο τέλος του 19^{ου} η φωτοτυπική φωτογραφία και η αυτοτυπία (ή halftone στην Αμερική).

Με την τεχνολογική εξέλιξη της εκτύπωσης φωτογραφιών στο έντυπο, γεννήθηκε και το επάγγελμα του φωτορεπόρτερ.

Αν και πατρίδα της φωτογραφίας θεωρείται η Γαλλία, γεννήτορας του φωτορεπορτάζ θα πρέπει να ονοματιστεί η Γερμανία. Αυτό όμως δεν αφορά την περίοδο που μελετάμε αλλά λίγα χρόνια αργότερα, την περίοδο του πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και μετά.

Οι “σκιτσορεπόρτερ” των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων

Στους Αγώνες του 1896 δεν υπήρξαν επαγγελματίες φωτορεπόρτερ, άνθρωποι δηλαδή, που εκπροσωπώντας κάποιο έντυπο μέσο να στάλθηκαν να απαθανατίσουν το σημαντικό αυτό γεγονός. Οι εφημερίδες της εποχής απέστειλαν σκιτσογράφους ανταποκριτές στο στάδιο και όχι φωτογράφους όπως θα περίμενε κανείς σήμερα. Ο Αμερικανός Ολυμπιονίκης Κόνολλντ, αναφέρεται στους «σκιτσορεπόρτερ» για το πως τον «απαθανάτισαν» αμέσως μετά την νίκη του. «... Στην είσοδο του τούνελ (εννοεί την κρύπτη του σταδίου) με άρπαξαν μισή ντουζίνα μουσάτοι Έλληνες. Ο ένας μετά τον άλλον, με φίλησαν και στα δυο μάγουλα- άνθρωποι ποτέ μου δεν είχα ξαναδεί στο παρελθόν- και τα μουστάκια τους ήταν λιπαρά . Πέντε άντρες ο ένας από αυτούς αριστερόχειρας- πήραν τα μολύβια τους πάνω από τα μπλοκ ιχνογραφίας και ο ένας φώναζε : *Attonday, seel voo play*. Και εγώ *attondayed* έως ότου είχαν τελειώσει με τα δικά μου σκίτσα...»



A. Castaigne, δημοσίευση στο
The Century Illustrated Monthly Magazine
Νοέμβριος 1896, σελ.56

Υπάρχει πάντως, μια αναφορά στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, σε έναν φωτογράφο ανταποκριτή. Η ιταλική εφημερίδα *Illustrata* απέστειλε τον *Emilio Potzoli* στην Αθήνα με δύο μεγάλες φωτογραφικές μηχανές «*χάριν του έργου του*». Φωτογραφίες του πάντως δεν έχουν έως σήμερα εντοπιστεί, ούτε και οι αντίστοιχες δημοσιεύσεις. Ούτε υπάρχει αναφορά για κάποιον Ιταλό επαγγελματία φωτογράφο με τον όνομα αυτό. Ο *Potzoli* μάλλον ήταν δημοσιογράφος που είχε μνηθεί στις τεχνικές της φωτογραφίας. Άλλες αναφορές για φωτογράφους στον τύπο της εποχής δεν υπάρχουν, πλην του Αλβέρτου Μάγιερ που όμως δεν φέρεται να εκπροσωπεί κάποιο έντυπο.

Τα ελληνικά έντυπα από την άλλη, παρά το γεγονός ότι δεν είχαν να επιβαρυνθούν με το επιπλέον κόστος των ταξιδιωτικών εξόδων, δεν χρησιμοποίησαν φωτογράφους για τις ανταποκρίσεις τους. Οι δημοσιεύσεις της εποχής, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η φωτογραφία στην Ελλάδα, δεν είχε ακόμη συνδεθεί με τον έντυπο καθημερινό τύπο. Δημοσιεύσεις μεμονωμένων φωτογραφιών είχαν πραγματοποιηθεί σε εβδομαδιαία εικονογραφημένα φύλλα, αλλά δίχως να έχουν προσλάβει χαρακτήρα τεκμηρίωσης της είδησης, παρά αποτελούσαν ακόμη διακοσμητικά στοιχεία που απλά απέδιδαν κύρος και πολυτέλεια στην έκδοση. Βεβαίως οι νέες τεχνολογίες ήταν ήδη γνωστές και θα πρέπει να αποτελούσε διακαή πόθο του κάθε ιδιοκτήτη εφημερίδας να διευρύνει τις δυνατότητες του φύλλου του, εμπλουτίζοντάς το και με φωτογραφίες. Μέχρι τότε όμως, βάση των μέχρι τώρα στοιχείων, μόνο το τυπογραφείο της *Εστίας* είχε επιτύχει αυτό το στόχο, προχωρώντας στο επενδυτικό άλμα της αγοράς του απαραίτητου εξελιγμένου εξοπλισμού. Γενικά παρατηρείται μια αξιοσημείωτη καθυστέρηση των Ελλήνων επαγγελματιών στην αφομοίωση των τεχνολογικών αλμάτων που σημειώνονται λίγο πριν την αλλαγή του αιώνα. Ως αιτία θα πρέπει να καταλογιστεί για μια ακόμη φορά, η κάκιστη κατάσταση της ελληνικής οικονομίας εκείνη την εποχή, που επηρέαζε άμεσα τις εισαγωγές.

Οι «σκιτσορεπόρτερ» όμως είχαν και άλλους λόγους ύπαρξης. Ακόμη και για το τυπογραφείο της *Εστίας* που διέθετε τα απαραίτητα μηχανήματα, το κόστος εκτύπωσης φωτογραφίας στον καθημερινό τύπο ήταν ασύμφορο και εφαρμοζόταν μόνο σε ακριβές εκδόσεις. Από την άλλη, η φωτογραφική τεχνολογία καταγραφής της κίνησης είχε προχωρήσει μόνο σε πειραματικό στάδιο στο εξωτερικό, χωρίς οι εξελιγμένες μηχανές να έχουν προλάβει να εισέλθουν στην αγορά. Επίσης δεν υπήρχαν τηλεφακοί, οι οποίοι μάλλον ήταν ασύμφορη επένδυση για τον μέσο φωτογράφο της εποχής και ακόμη τους χρησιμοποιούσαν μόνο για στρατιωτικούς και επιστημονικούς σκοπούς. Τα αποτελέσματα επομένως από μια φωτογράφιση ήταν ακόμη φτωχά και διόλου εντυπωσιακά, όπως είναι συνηθισμένο πλέον σήμερα, δίνοντας ένα αισθητικό προβάδισμα στο έργο των σκιτσορεπόρτερ. Για τις εκδόσεις ένας σκιτσογράφος υπερτερούσε έναντι του φωτογράφου, καθώς μπορούσε να αποδώσει και το θέμα και με μεγαλύτερη ευκρίνεια, αλλά να αναπαραχθεί η εικόνα σαφώς φθηνότερα. Επίσης ήταν αρκετά συνηθισμένο, φωτογραφίες να αντιγράφονται και να δημοσιεύονται τελικά ως σκίτσα με τη σημείωση «σκίτσο βασισμένο στην φωτογραφία του ... (όνομα φωτογράφου)».

Τα σκίτσα των Ελλήνων που θα δημοσιευτούν στον Τύπο της εποχής, είναι γενικά απλά γραμμικά σχέδια, χωρίς αξιοσημείωτο ενδιαφέρον. Αυτό είτε σημαίνει πως δεν ήταν κατάλληλα εκπαιδευμένοι, είτε ότι τα έντυπα επιθυμούσαν την δημοσίευση απλούστερων και συνάμα οικονομικότερων εικονογραφήσεων που θα διακοσμούσαν την έκδοση. Υπήρχαν όμως και καλλιτέχνες με μεγάλη εμπειρία και ταλέντο που κατέγραψαν τους Ολυμπιακούς Αγώνες, όπως ήταν ο Αμερικανός Corwin Knap Linson, ανταποκριτής του *Scribner*, ο A. Castaigne, του μηνιαίου Νεοϋρκέζικου περιοδικού *The Century*, ο A. Forestier και ο Γάλλος M. Sabattier, της Παρισινής *Illustration*, που κάλυψαν τα δρώμενα με μια ιδιαίτερα φωτορεαλιστική ματιά. Αυτοί πραγματικά αξίζουν τον τίτλο του «σκιτσορεπόρτερ» και απέδωσαν έργο που οι φωτογράφοι της εποχής πολύ δύσκολα μπορούσαν να το ανταγωνιστούν.

Η φωτογραφική απεικόνιση στον Τύπο κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα ήταν επομένως, ένας τομέας όπου δεν είχαν ακόμη οι φωτογράφοι καταφέρει να κυριαρχήσουν έναντι των ζωγράφων.

Η Ολυμπιάδα του 1896 και το Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τελέστηκε

Για να γίνει κατανοητό υπό ποιες συνθήκες διοργανώθηκαν και πραγματοποιήθηκαν οι αγώνες, ας γυρίσουμε πίσω στο παρελθόν και ας κοιτάξουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο έγιναν. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες αποτέλεσαν την ιδανική ευκαιρία για την Ελληνική Βασιλική Οικογένεια να παρουσιάσει την χώρα σε άλλα έθνη, έτσι όπως είχε διαμορφωθεί 23 χρόνια μετά από την στέψη του Βασιλιά Γεωργίου του 1^{ου}. Η ανάρρηση του στο θρόνο κατά το 1863 συνοδεύτηκε από συνταγματική αλλαγή που όριζε το πολίτευμα της χώρας ως Βασιλευομένη Δημοκρατία. Ωστόσο η Ελλάδα, παρουσίαζε πολλαπλά προβλήματα, σε οικονομικό, πολιτικό, εθνικό και κοινωνικό επίπεδο. Είχε πέσει σε δυσμένεια κατά το τέλος του 1893 όταν ο Πρωθυπουργός Χ. Τρικούπης ανήγγειλε στην Βουλή την αδυναμία της χώρας να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις της προς τους δανειστές της. Τα δυσβάσταχτα χρέη της χώρας είχαν συσσωρευτεί εξαιτίας ενός τεράστιου για τα δεδομένα της χώρας αναπτυξιακού και εκσυγχρονιστικού προγράμματος που εκτέλεσε ο Τρικούπης. Μεγάλα έργα είχαν μόλις κατασκευαστεί. Οδοποιία, σιδηροδρομικό δίκτυο, εγγειοβελτιωτικά έργα κ.α.

Επιπροσθέτως του οικονομικού αδιεξόδου εκκρεμούσε και το βαλκανικό ζήτημα το οποίο ακόμη ήταν τόσο ρευστό, σαν καυτή πέτρα στα χέρια της εκάστοτε κυβέρνησης παραμένοντας παράγοντας αστάθειας που δεν βοηθούσε διόλου την χώρα. Τα σύνορα της Ελλάδος είχαν κατά το 1881 επεκταθεί με την προσάρτηση της Θεσσαλίας (εκτός της Ελασσόνας μάλιστα) και μέρους της Ηπείρου, της περιοχής της Άρτας. Ο πληθυσμός της Ελλάδος κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες ανερχόταν στα 2.500.000 ψυχές σύμφωνα με την απογραφή του 1896.

Παρά τα έργα Τρικούπη, η Ελλάδα για τους ξένους παρέμενε από ξηράς μια απροσπέλαστη χώρα, με εξαίρεση την Πελοπόννησο. Το δίκτυο μεταφοράς που συνέδεε την χώρα με τη υπόλοιπη Ευρώπη από βορρά ήταν ακόμη ανύπαρκτο. Οι κίνδυνοι για τους ταξιδιώτες που επιχειρούσαν ένα ταξίδι στην Ηπειρωτική Ελλάδα ήταν σημαντικοί, καθιστώντας τις ακτοπλοϊκές συγκοινωνίες την ασφαλέστερη επιλογή για τους ταξιδευτές από το εξωτερικό. Η Ελλάδα αργά αλλά σταθερά γινόταν όλο και πιο δημοφιλής προορισμός για τον Δυτικό κόσμο.

Σοβαρές κινήσεις αναπτυξιακού προγραμματισμού έγιναν επί Τρικούπη κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα. Τότε σκάφθηκε ο Ισθμός της Κορίνθου και δημιουργήθηκε το πρώτο σιδηροδρομικό δίκτυο, από και προς την Πελοπόννησο, δημιουργώντας μια ασφαλή σύνδεση μεταξύ της Αθήνας και του κομβικού λιμανιού της Πάτρας. Εκείνη την περίοδο κατασκευάστηκαν δρόμοι, έγιναν εγγειοβελτιωτικά έργα, πραγματοποιήθηκαν οι πιο σημαντικές ανασκαφές και κτίστηκαν Δημόσια κτίρια, όπως το Ζάππειο, η Εθνική Βιβλιοθήκη, η Ακαδημία και το Πολυτεχνείο. Οι αναπτυξιακές κινήσεις όμως αν και υπολογισμένες και προγραμματισμένες δεν προχωρούσαν όσο θα ήθελε η ελληνική ηγεσία κυρίως λόγω της οικονομικής δυσχέρειας που παρουσίαζε το Ελληνικό Κρατικό Ταμείο. Τα μεγάλα έργα όμως εκείνη την εποχή πραγματοποιούνταν με την ενεργό συμμετοχή των «Εθνικών Ευεργετών», πλουσίων Ελλήνων του εξωτερικού, οι οποίοι πολλές φορές αποτέλεσαν σωσίβιο παράγοντα για την ολοκλήρωσή τους.

Το 1888 εγκαινιάστηκε το γνωστό μας Ζάππειο Μέγαρο, δωρεά του Ευάγγελου Ζάππα, πλούσιου Έλληνα μόνιμου κατοίκου Βουδαπέστης. Αρχικός προορισμός του ήταν να αποτελέσει την μόνιμη στέγη των «Ολυμπίων». Αυτή ήταν η πιο σημαντική διοργάνωση για την Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα και αποτέλεσε τον πνευματικό πρόδρομο των διεθνών Ολυμπιακών Αγώνων. Στο πλαίσιο της πραγματοποιούνταν Πανελλήνια Έκθεση βιοτεχνικών προϊόντων, διαγωνισμούς φωτογραφίας, ζωγραφικής, ποίησης, μουσικής κ.α., και βεβαίως αθλητικά αγωνίσματα. Το Ζάππειο μέγαρο ήρθε να αντικαταστήσει την μέχρι τότε προσωρινή ξύλινη κατασκευή που είχε φιλοξενήσει τα Β' και Γ' Ολύμπια. Το 1888 μάλιστα, διοργανώθηκαν τα Δ' και τελευταία Ολύμπια, τα οποία όμως είχαν χαρακτήρα εμποροβιοτεχνικής έκθεσης και δεν περιλάμβανε και αθλητικά αγωνίσματα. Το 1892 όμως το εγχείρημα δεν επαναλήφθηκε καθώς εξαντλήθηκαν οι πόροι από την οικογένεια Ζάππα και το Κράτος αδυνατούσε να βρει άλλη πηγή χρηματοδότησης.

Η ανάληψη των Αγώνων ξεκίνησε με την πρωτοβουλία ενός Έλληνα λογίου, του Δημητρίου Βικέλα ο οποίος συμμετείχε στην Πρώτη Διάσκεψη του Ολυμπιακού Κινήματος στο Παρίσι και αποφάσισε μόνος του χωρίς να έχει το χρόνο να πάρει μια επίσημη έγκριση από την Αθήνα, να προτείνει την Ελλάδα ως πρώτη χώρα που θα διοργάνωνε την ανασύσταση των Ολυμπιακών Αγώνων τέσσερα χρόνια πριν το Παρίσι το 1900. Σύντομα όμως το εγχείρημα αγκαλιάστηκε από την Ελληνική Βασιλική Οικογένεια, που το θεώρησε μια καλή ευκαιρία να αποκομίσει πολλαπλά οφέλη. Να αυξήσει την δημοτικότητα της στο εσωτερικό της χώρας αλλά και να προβάλλει την εικόνα ενός μεταρρυθμιστικού και εκσυγχρονιστικού ρόλου στο εξωτερικό.

Η οργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων ήταν ένα εγχείρημα διόλου εύκολο για την Ελληνική ηγεσία. Τα προβλήματα που χρειάστηκε να αντιμετωπιστούν για την πραγματοποίηση των Αγώνων ήταν πολλά. Χαρακτηριστικό είναι ότι ακόμη και τα μεγάλα έργα στάθηκε αδύνατο να κατασκευαστούν με κρατική χρηματοδότηση και τελικά, μετά από τιτάνιες προσπάθειες εξεύρεσης λύσης, ολοκληρώθηκαν με ιδιωτική επιχορήγηση μεγαλοαστών Ελλήνων της Διασποράς, με πιο σημαντική αυτή του Γεωργίου Αβέρωφ. Τόσο το μικρό περιθώριο χρόνου όσο και οι δυσκολίες που είχε να αντιμετωπίσει η οργανωτική επιτροπή ως προς την εύρεση των απαιτούμενων οικονομικών πόρων, είχε ως αποτέλεσμα την μη ολοκλήρωση των έργων κυρίως στο Παναθηναϊκό στάδιο. Έτσι, ένα μεγάλο μέρος των κερκίδων αντί να κτιστεί με μάρμαρο κατασκευάστηκε προσωρινά από ξύλο. Επίσης ο αγωνιστικός χώρος δεν ήταν τελειωμένος και το χωμάτινο ταπί ήταν τόσο μαλακό που ήταν δύσκολο για τους αθλητές να επιτύχουν σημαντικές επιδόσεις. Προβλήματα όμως παρουσιάστηκαν και στον τομέα της συμμετοχής ξένων αθλητών. Παρά το γεγονός ότι η Οργανωτική επιτροπή είχε αποστείλει 2500 προσκλήσεις ενδιαφέροντος σε ισάριθμους γυμναστικούς συλλόγους ανά τον κόσμο, ελάχιστοι ήταν αυτοί που ανταποκρίθηκαν τελικά. Και οι λόγοι ήταν διάφοροι: Ο αθλητισμός στις περισσότερες χώρες καλλιεργούνταν μέσα από μικρούς συλλόγους και ακόμη στις περισσότερες δεν υπήρχε ένας συγκεντρωτικός εθνικός φορέας που να μπορούσε να προετοιμάσει και να αποστείλει μια εθνική ομάδα. Ούτε η οργανωτική επιτροπή αλλά ούτε και οι χώρες κάλυπταν τα έξοδα των αθλητών. Τέλος, αφού ήταν η πρώτη φορά που διοργανώνονταν τέτοιου είδους αγώνες ήταν δύσκολο για τους παράγοντες της εποχής να εκτιμήσουν την σημαντικότητα της ίδιας της διοργάνωσης. Η όλη ιδέα του Ολυμπισμού, το κύρος της Διεθνούς Ολυμπιακής επιτροπής που τα μέλη της δεν ήταν ακόμη γνωστά, ακόμη και η ίδια η οργάνωση αγώνων μεταξύ διαφόρων εθνών, εκείνη την εποχή ήταν ακόμη σε πειραματικό στάδιο. Όλα τα παραπάνω συνέβαλλαν ώστε πολλοί να αμφιβάλλουν για την μακροχρόνια επιβίωση της διοργάνωσης και βεβαίως κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί τις διαστάσεις που θα είχε αποκτήσει έναν αιώνα μετά.

Υπήρχαν και άλλοι λόγοι τοπικού χαρακτήρα . Οι Αμερικανοί έπρεπε οι ίδιοι να καλύψουν τα έξοδα ενός υπερΑτλαντικού ταξιδιού. Στην Γηραιά Ήπειρο, η ρήξη μεταξύ των σημαντικότερων σχολών αθλητισμού την Γερμανική και την Αγγλική με αποτέλεσμα και οι δυο αυτές χώρες να μείνουν επίσημα εκτός διοργάνωσης με ελάχιστες εξαιρέσεις ιδιωτικών πρωτοβουλιών. Όλοι πάντως ανεξαιρέτως χρειάστηκε να αυτοχρηματοδοτηθούν. Αυτό, σε συνδυασμό με έναν κανονισμό που απαιτούσε την συμμετοχή αθλητών αποκλειστικά ερασιτεχνών περιόριζε ουσιαστικά τις συμμετοχές, σε αθλητές είτε οικονομικά εύπορους είτε χρηματοδοτούμενος από κάποιο φορέα.

Παρόλες τις δυσκολίες οι Αγώνες πραγματοποιήθηκαν με σχετική επιτυχία και είχαν ένα χαρακτήρα ας πούμε ρομαντικό σε σχέση με αυτούς που ακολούθησαν. Η επιτυχημένη διοργάνωση των πρώτων Αθλητικών Αγώνων σε Διεθνές επίπεδο και η προβολή της στα μεγαλύτερα έντυπα παγκοσμίως, ήταν η πιο σημαντική διαφήμιση για την χώρα. Η φτώχη Ελλάδα, με εθνικό λαϊκό άθλημα έως τότε την ρίψη της πέτρας, το τρέξιμο και το πήδημα πάνω από απίθανα εμπόδια και πρόσβαση σε αθλητικές υποδομές μόνο της ολιγάριθμης κοσμοπολίτικης μεγαλοαστικής τάξης, ήταν αξιέπαινη με τις επιδόσεις που επέτυχε. Οι δύομισι χιλιάδες προσκλήσεις ενδιαφέροντος, στάλθηκαν σε ισάριθμους συλλόγους ανά τον κόσμο, σε μια εποχή που ακόμη και η συγκέντρωση όλων αυτών των στοιχείων και των διευθύνσεων θα πρέπει να χαρακτηριστεί ως άθλος από την πλευρά της ελληνικής οργανωτικής επιτροπής. Οι αθλητές που συγκεντρώθηκαν μπορεί να μην ήταν διεθνούς κλάσης όπως είναι σήμερα, μπόρεσαν όμως και ξεπέρασαν τον σκόπελο της αυτοχρηματοδότησης του ταξιδιού τους για να έρθουν να αγωνιστούν. Και όλα αυτά για να παραβρεθούν στην αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων της αρχαίας εποχής, για μια ιδέα ρομαντική και μια δόση αρχαιολατρίας.

Θα πρέπει να σημειωθεί πάντως πως δεν ισχύει το ίδιο για τον Coubertin, στόχος του οποίου ήταν η προώθηση του αθλητισμού και η σύγκριση των διαφόρων συστημάτων που ήδη είχαν αρχίσει να αναπτύσσονται σε εθνικό επίπεδο, σε ένα διεθνές ανταγωνιστικό περιβάλλον. Τις θεωρητικές βάσεις της σύνδεσης των διεθνών αγώνων με τους Αρχαίους Ολυμπιακούς, φαίνεται να τις υιοθέτησε μετά από προτροπή άλλων συν-οραματιστών του, προσκείμενων σε αυτόν τον σκοπό, όπως ήταν ο Αμερικανός καθηγητής Ιστορίας και Πολιτικών Επιστημών του Πανεπιστημίου του Princetone, William Milligan Sloane ή ο Εγγλέζος ιδρυτής των Wenlock Games, των προγενέστερων Βρετανικών Ολυμπιακών Αγώνων, δόκτωρ William Penny Brookes.

Στους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας δήλωσαν αρχικά συμμετοχή περισσότεροι από 300 αθλητές. Οι Έλληνες εκπρόσωποι καθορίστηκαν κατά τους Πανελλήνιους αγώνες που τελέστηκαν νωρίτερα τον ίδιο μήνα. Η προσέλευση των ξένων αθλητών ήταν κατώτερη των προσδοκιών και τελικά στους αγώνες συμμετείχαν 255 αθλητές περίπου, αν και κανείς δεν μπορεί να δώσει αριθμούς με απόλυτη βεβαιότητα. Οι περισσότεροι δεν εξειδικεύονταν σε ένα αγώνισμα. Μερικοί πήραν μέρος σε αγωνίσματα όπου ήταν εντελώς άπειροι. Ακραίο παράδειγμα είναι ο Garrett από την Αμερική που αγωνίστηκε στο πέταγμα του δίσκου και κατατάχθηκε μάλιστα πρώτος.

Έλαβαν χώρα, συνολικά σαράντα τρία αγωνίσματα: δεκαπέντε του κλασικού αθλητισμού και οκτώ της γυμναστικής που πραγματοποιήθηκαν στο Παναθηναϊκό Στάδιο, τέσσερα της Κολύμβησης στο λιμάνι της Ζέας στον Πειραιά σε ανοιχτή θάλασσα, πέντε της σκοποβολής στο Σκοπευτήριο της Καλλιθέας, τρία ξιφασκίας στο Ζάππειο Μέγαρο, έξι της ποδηλασίας και δύο του τένις επί χόρτου στο Ποδηλατοδρόμιο του Νέου Φαλήρου και το Μετς. Τέλος οι τελετές έναρξης (αποκαλυπτήρια Αβέρωφ) και λήξης (απονομή των μεταλλίων) πραγματοποιήθηκαν στο Παναθηναϊκό Στάδιο.

Οι οικονομικές δυσκολίες η αιτία της ελλιπούς διοργάνωσης

Οικονομικές δυσκολίες αντιμετώπισαν τόσο η Ελλάδα, που ανέλαβε την διοργάνωση των Αγώνων όσο και οι υπόλοιποι. Οι ξένες αποστολές και οι Αθλητές, οι οποίοι ήταν όλοι ερασιτέχνες, συμμετείχαν με δική τους πρωτοβουλία και πλήρωσαν μόνοι τους τα έξοδα τους. Ακόμη και ο ίδιος ο Coubertin αποδεδειγμένα με δυσκολία κατάφερε να αντεπεξέλθει στα απαιτούμενα έξοδα μεταφοράς και διαμονής του ιδίου αλλά και της υπόλοιπης Γαλλικής Ομάδας. Υπάρχουν στοιχεία που δείχνουν την μέχρι και την τελευταία στιγμή, αγωνία του Coubertin να συγκεντρώσει τους απαραίτητους πόρους που θα φέρουν όλους τους «εκλεκτούς» του στην Ελλάδα. Πόθος που μόνο εν μέρη πραγματοποιήθηκε, αφού η συμμετοχή των Γάλλων θα είναι τελικά μικρότερη του επιθυμητού. Στους πρώτους αγώνες αλλά και σε αρκετούς από τους επόμενους, δεν ήταν λίγοι οι αθλητές που κατέφυγαν στην λύση του εράνου, για να μαζέψουν το ποσό που απαιτείτο, αλλά και άλλοι που τελικά δεν συμμετείχαν, επειδή δεν τα κατάφεραν.

Μέχρι τότε στην Ευρώπη δύο πρόσωπα δημιουργούν σχολές στην φωτογράφιση κίνησης. Ο Γάλλος Marey και ο Γερμανός Anschütz. Ο πρώτος μάλιστα, όπως και ο σημαντικότερος μαθητής του Demeny, χρηματοδοτήθηκαν επί σειράς ετών για τους πειραματισμούς τους, από το Δήμο του Παρισιού, τον ίδιο φορέα που τελικά χρηματοδότησε τους Γάλλους αθλητές που συμμετείχαν τους Αγώνες της Αθήνας. Ο Coubertin όταν αντιμετώπιζε τόσες δυσκολίες για την εξεύρεση των απαιτούμενων πόρων για την Γαλλική Συμμετοχή ήταν φυσικό να θεωρήσει πολυτέλεια την επαρκή καταγραφή της πρώτης διοργάνωσης ώστε να προγραμματίσει την αποστολή ενός κινηματογραφικού συνεργείου από την Γαλλία στην Αθήνα ή έστω ενός καταρτισμένου φωτογράφου όπως ήταν ο συμπατριώτης του Demeny. Θα πρέπει όμως να θεωρηθεί βέβαιη η επαφή του με τις μελέτες των συμπατριωτών του και η γνώση του πάνω στις μεθόδους απαθανάτισης της κίνησης.

Τελικά τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες θα τους απαθανάτισουν αποκλειστικά φωτογράφοι. Η φωτογραφική καταγραφή των αγώνων έγινε χωρίς την στήριξη του Κράτους, της Ολυμπιακής επιτροπής ή έστω κάποιων εφημερίδων της εποχής. Οι φωτογράφοι προσήλθαν στα στάδια με ατομική πρωτοβουλία κυρίως, εργάστηκαν όμως δημιουργώντας ένα προηγούμενο του σύγχρονου φωτορεπορτάζ.



Αρχαιοελληνικό μωσαϊκό δημοσιευμένο στο λεύκωμα Μπεκ

Η φωτογραφική κάλυψη των Αγώνων

Οι μόνες μαρτυρίες που υπάρχουν σήμερα από τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες, είναι οι γραπτές αναφορές και οι φωτογραφίες που έχουν διασωθεί. Το φωτογραφικό υλικό, μικρό σχετικά σε αριθμό αποτελεί σήμερα μια ενδιαφέρουσα μαρτυρία για τους λίγους ασχολούνται με την μελέτη αυτής της διοργάνωσης αλλά και σημαντικά συλλεκτικά αντικείμενα για αρκετούς περισσότερους που ενδιαφέρονται για την συλλογή σπάνιων αντικειμένων από τους Αγώνες γενικότερα. Τα στιγμιότυπα που έχουν απαθανατιστεί, πρέπει να υπολογιστούν περίπου 110, πολλά από τα οποία είναι γνωστά σε εμάς από δημοσιεύσεις του παρελθόντος ή από ανατυπώσεις μεταγενέστερες του 1896.



Τις εικόνες των Ολυμπιακών αγώνων του 1896 τις έχουμε γνωρίσει κυρίως από κακοτυπωμένες επανεκδόσεις που αδικούν τα πρωτότυπα. Οι φωτογραφίες αυτές στη πραγματικότητα διακρίνονται στην πλειοψηφία τους από ιδιαίτερη καθαρότητα και αποτυπώνουν το θέμα τους με μεγάλη ευκρίνεια. Οι εκτυπώσεις κατά κανόνα εκείνη την εποχή γίνονταν εξ επαφής με το αρνητικό και σε αυτές τις λήψεις χρησιμοποιήθηκαν κυρίως αρνητικά πλάκες φορμάτ από 13x18 μέχρι και 35x45 εκατοστά. Με τέτοιες διαστάσεις, ο κόκκος ουσιαστικά είναι μη διακριτός, επιτρέποντάς μας να αξιοποιήσουμε λεπτομέρειες του θέματος που μας ενδιαφέρουν.

Μέχρι τώρα υπάρχουν στοιχεία για την ταυτότητα δεκαέξι συνολικά ανθρώπων που τράβηξαν φωτογραφίες κατά την διάρκεια των Αγώνων. Πέντε από αυτούς ήταν ξένοι, (ένας Γερμανός, δυο Αμερικανοί, ένας Γάλλος και ένας Ιταλός) και οι υπόλοιποι Έλληνες. Το ενδιαφέρον των περισσότερων δεν έχει σχέση με το αθλητικό ρεπορτάζ όπως το αντιλαμβανόμαστε σήμερα. Εστίασαν τον φακό τους στα εντυπωσιακά στάδια, στους επισήμους και αποτυπώσανε σε στατικά πορτρέτα τους Ολυμπιονίκες. Υπάρχουν ευτυχώς όμως και κάποιες εξαιρέσεις που θα τις αναδείξουμε στην συνέχεια.

Οι ξένοι φωτογράφοι που κάλυψαν την διοργάνωση

Albert Meyer, ο πλέον διακεκριμένος φωτογράφος των Αγώνων (1857-1924)



Ιδιωτική συλλογή Volker Kluge, Γερμανία

Δεν θα μπορούσε ο οποιοσδήποτε έχει ασχοληθεί με τους Αγώνες του 1896, να μην αναφερθεί καταρχάς στον **Αλβέρτο Μάγιερ**. Ήταν ένας φωτογράφος που κατάφερε να ξεχωρίσει από τους υπολοίπους, κυρίως λόγω των διασυνδέσεων του και της κοινωνικής του θέσης. Σάξονας στην καταγωγή, αλλά μόνιμος κάτοικος Βερολίνου τότε, κατάφερε αυτός και η γυναίκα του να γραφούν μέλη στο Γερμανικό Κομιτάτο, για την προετοιμασία και αποστολή αθλητών από την Γερμανία, στους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας. Στο ίδιο Κομιτάτο, ιδρυτικός παράγοντας ήταν ο Κλέων Ραγκαβής, πρόξενος της Ελλάδος στην Πρωσία. Ο Meyer διορατικός επιχειρηματίας καθώς ήτανε, διέκρινε τις εμπορικές δυνατότητες που θα είχε η κάλυψη των αγώνων και καθώς από καιρό επιθυμούσε να διακριθεί με, όσο το δυνατόν περισσότερες τιμητικές διακρίσεις από τους βασιλικούς οίκους της εποχής και ειδικά από αυτόν της Πρωσίας, είδε την διοργάνωση ως την ιδανική ευκαιρία να επιτύχει αυτόν τον στόχο. Αποφάσισε λοιπόν να δημιουργήσει συλλεκτικά Λευκώματα που θα μοίραζε στους διάφορους Οίκους της εποχής. Μπορεί η προτροπή να ήταν και του Κλέων Ραγκαβή, ο οποίος λειτούργησε ως παρασκηνιακός εκφραστής της επιθυμίας της Ελληνικής Βασιλικής Οικογένειας για την προβολή ενός μεταρρυθμιστικού και εκσυγχρονιστικού προσώπου της στο εξωτερικό και ειδικά στο «οικογενειακό» κύκλο των βασιλέων της Ευρώπης. Μπορεί να ήταν αυτός που πρότεινε στον Μάγιερ, να έρθει να φωτογραφίσει τους Αγώνες και κατόπιν να στείλει τα επιλεγμένα στιγμιότυπα στους Βασιλικούς Οίκους. Από την άλλη, μπορεί ο ίδιος ο Μάγιερ, να είχε την επιχειρηματική διορατικότητα να το πράξει αυτό. Όπως και να έχει, αυτή ήταν μια πρωτοβουλία που αποδείχθηκε ιδιαίτερα κερδοφόρα για τον ίδιο.

Το ιστορικό της ανάμειξης του Μάγιερ στους Αγώνες:

Η σύνδεση του με το Γερμανικό Κομιτάτο

Ένα από τα επτά μέλη της ΔΟΕ που απαθανάτισθηκε στις φωτογραφίες του Λευκόματος του Μάγιερ ήταν, ο Dr Willibald Gebhardt, Βερολινέζος φαρμακοποιός. Αυτός ο άνθρωπος ήταν που πήρε την απόφαση να δράσει υπέρ της συμμετοχής αθλητών στους Ολυμπιακούς Αγώνες και μαζί με τον Κλέων Ραγκαβή ίδρυσαν το Γερμανικό Κομιτάτο.

Ο Ραγκαβής, που έβλεπε ότι η Γερμανική συμμετοχή στους Ολυμπιακούς Αγώνες διακινδύνευε να οδηγηθεί σε πανωλεθρία, λόγω της άρνησης των Γερμανικών συλλόγων να στείλουν αθλητές, αποφάσισε να βοηθήσει στην δημιουργία μιας ανεξάρτητης Γερμανικής Ολυμπιακής Επιτροπής για την προετοιμασία και την συμμετοχή έστω και ενός μικρού αριθμού Γερμανών αθλητών στους Ολυμπιακούς. Ο Gebhardt εμπνεύστηκε τόσο από την απόφαση του Γάλλου Pierre de Coubertin να οργανώσει διεθνείς Ολυμπιακούς Αγώνες που αποφάσισε να αναμειχθεί ενεργά και αφιερώθηκε στο έργο της συγκέντρωσης αθλητών αλλά και της χρηματοδότησης της ομάδος, παρόλο που η εθνική αθλητική ένωση είχε ήδη αντιδράσει αρνητικά και δεν σκόπευε να στηρίξει μια τέτοια αποστολή.



Οι κύριοι συντελεστές της οργάνωσης των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων. Καθιστοί, οι Έλληνες πρίγκιπες

Ο Μάγιερ έγινε μέλος του Γερμανικού Κομιτάτου σχεδόν από την αρχή, από το 1895, μαζί με την γυναίκα του Elisabeth, η οποία τόλμησε να είναι η **μοναδική γυναίκα** μέλος ανάμεσα σε 80 άντρες, κίνηση ιδιαίτερα εξεζητημένη για τα ήθη της εποχής. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι μετά το 1896, χρειάστηκε να φθάσουμε στο 1951 για να συμμετάσχουν και πάλι γυναίκες στην Γερμανική Επιτροπή για τους Ολυμπιακούς Αγώνες.

Ο Μάγιερ και η γυναίκα του ήταν τελικά τα μόνα μέλη που συνόδευσαν την Γερμανική αποστολή στην Ελλάδα αν εξαιρέσουμε τον αρχηγό της ομάδας Gebhardt και τον επικεφαλής των αθλητών, τον Βερολινέζο αρχιτέκτονα George Demmler. Έκανε το μεγάλο για την εποχή ταξίδι με δικά του έξοδα, επειδή όμως ήταν ευκατάστατος δεν ήταν για αυτόν μεγάλη θυσία. Το εισιτήριο κόστιζε 231 μάρκα και το εισόδημά του το 1897 ανερχόταν στα 16.500 με 17.500 μάρκα και η περιουσία του συνολικά κυμαινόταν στα 90.000 με 100.000 μάρκα, όπως προκύπτει από τον φάκελο που ανακάλυψε πριν από λίγα χρόνια ο Volker Kluge στα αρχεία της Γερμανικής Αστυνομίας.

Η αποστολή του σύντομα αποκτά επίσημο χαρακτήρα και ο σκοπός του ταξιδιού του ανακοινώνεται στον τύπο. Συγκεκριμένα η *Εφημερίδα της Τεργέστης* στο φύλλο της στις 22 Μαρτίου/3 Απριλίου 1896 αναφέρει: «*Μετά των φιλάθλων κατέρχεται και ο φωτογράφος της γερμανικής Αυλής μετά της Κυρίας του, σκοπόν έχων να καταρτίσει φωτογραφικόν λεύκωμα των αγώνων και να πέμψει αυτό ως δώρον εις πάσας τας αυλὰς*».

Την άφιξη του στην Αθήνα ανακοινώνει και η εφημερίδα *Ακρόπολις*, τα γραφεία της οποίας επισκέφθηκε μαζί με τέσσερις Γερμανούς αθλητές (22 Μαρτίου 1896). Από την είδηση αυτή επιβεβαιώνεται ότι ο απώτερος σκοπός του Μάγιερ ήταν να καταρτίσει αναμνηστικό λεύκωμα, το οποίο προοριζόταν για βασιλικούς οίκους και ιθύνοντες της Επιτροπής των Ολυμπιακών Αγώνων. Αυτό του έδινε μια ιδιαίτερη αίγλη και κοινωνικό κύρος στην ελληνική κοινωνία, ίσως ακόμη περισσότερο επειδή η γυναίκα του διαδόχου, ήτανε η αδελφή του Κάιζερ Γουλιέλμο του 2^{ου} και η ενεργή Γερμανική συμμετοχή, ήταν κάτι παραπάνω από επιθυμητή.

Κατά την διάρκεια των Αγωνισμάτων ο Μάγιερ φωτογράφησε στιγμιότυπα τόσο από τους Αγώνες, όσο και από τις εγκαταστάσεις. Είναι από τους λίγους φωτογράφους που βρέθηκε παντού. Στο Παναθηναϊκό στάδιο, στο σκοπευτήριο της Καλλιθέας, στο Ζάππειο, στο νέο Φάληρο και τέλος στην μαρίνα Ζέα. Συμπλήρωσε την δουλειά του φωτογραφίζοντας τους Ολυμπιονίκες στον χώρο του σταδίου αλλά και μπροστά από παραβάν. Είναι σίγουρο ότι επεξεργάστηκε τις εικόνες του σε πρώτη φάση στην Ελλάδα, οπότε θα πρέπει να θεωρηθεί πιθανή η συνεργασία με κάποιον επαγγελματία της εποχής και η ενοικίαση των εγκαταστάσεων του ή του εξοπλισμού του. Την δουλειά του πραγματικά την προώθησε στους Βασιλικούς Οίκους της Ευρώπης, δωρίζοντας το λεύκωμα των Ολυμπιακών Αγώνων. Πούλησε επίσης και μεμονωμένα φωτογραφίες σε Έλληνες μεγαλοαστούς.

Από την σειρά εικόνων που δημιούργησε φαίνεται η κοινωνική επιρροή που άσκησε, καθώς τράβηξε φωτογραφίες από όλα τα σημαίνοντα πρόσωπα της Οργανωτικής επιτροπής αλλά και της Βασιλικής Οικογένειας όπως και των σημαντικότερων αθλητών από όλες σχεδόν τις χώρες, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων όπως είναι η Σουηδία και η Βρετανία. Στο λεύκωμα Μπεκ που θεωρείται σήμερα το Επίσημο Λεύκωμα των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας, είναι ο μόνος από τους φωτογράφους που ονοματίζεται, γεγονός που αποδεικνύει το ιδιαίτερο κύρος που είχε στην Μεγαλοαστική τάξη της εποχής.

Η δουλειά του εστιάζει στην κοινωνική διάσταση των αγώνων. Δεν έκανε πραγματικά αθλητικό ρεπορτάζ. Ήθελε οι εικόνες του να είναι όσο πιο ελεγχόμενες γινόταν άρα και καθαρές από φλουταρίσματα που συνέβαιναν με την καταγραφή της κίνησης, για αυτό οι περισσότερες φωτογραφίες του αφορούν τις εγκαταστάσεις και πορτρέτα που αφορούν την Γερμανική συμμετοχή, τους Ολυμπιονίκες, την Βασιλική οικογένεια και άλλα μέλη της αριστοκρατίας της εποχής. Αν και ήταν από τους λίγους που είχαν πρόσβαση περιμετρικά στους Αγωνιστικούς χώρους του σταδίου, έχασε την ευκαιρία να φωτογραφήσει αθλητές να αγωνίζονται και προτίμησε τις πιο στατικές φάσεις που τον διευκόλυναν τεχνικά. Άλλωστε δεν ήταν παρά ένας επαγγελματίας φωτογράφος πορτρέτων.

Αν αντιπαραβάλουμε τον Μάγιερ με έναν σύγχρονο του φωτογράφο, τον Γερμανό **Ottomar Anschütz** που φημίζεται ότι είναι ο πατέρας της αθλητικής φωτογραφίας, δημιουργούνται έντονα ερωτηματικά ως προς το λόγο, που ο Meyer τελικά πραγματοποίησε το ταξίδι αυτό και όχι κάποιος σαν τον σύγχρονό του Anschütz που ήταν καταλληλότερος για την περίπτωση και θα απέδιδε φωτογραφίες δράσης από τα ίδια τα

αγωνίσματα. Είναι βέβαιο εκ του αποτελέσματος ότι τελικά η κίνηση τακτικής να γραφεί μέλος του κοιμητάτου, ήταν που άνοιξε στον Μάγιερ τον δρόμο για την φωτογράφιση του πιο σημαντικού αθλητικού γεγονότος του 19ου αιώνα και όχι η τεχνική του κατάρτιση. Επίσης σημαντικό παράγοντα θα πρέπει να έπαιξε η δυνατότητα αυτοχρηματοδότησης του ταξιδιού του, όπως και για όλους όσους συμμετείχαν τελικά στους πρώτους διεθνείς Ολυμπιακούς Αγώνες. Άλλωστε μελετώντας τις ελληνικές εκδόσεις της εποχής παρατηρείται η παντελής απουσία αθλητικών φωτογραφιών, παρά το γεγονός ότι αποθανάτιστηκαν ορισμένα στιγμιότυπα και επομένως υπήρχαν κάποιες διαθέσιμες.

Το 1896, είναι μια εποχή που οι εκδότες προτιμούν να δημοσιεύσουν μια φωτογραφία κοινωνικού ενδιαφέροντος από μια φωτογραφία ενός αγωνιζόμενου αθλητή. Για παράδειγμα στο λεύκωμα Μπεκ υπάρχει φωτογραφία της Φιλαρμονικής αλλά απουσιάζουν παντελώς αθλητικά δρώμενα.

Το Βασιλικό Λεύκωμα που παρήγαγε

Ο Albert Meyer μετά τους Αγώνες παρήγαγε έναν μικρό αριθμό φωτογραφικών λευκωμάτων υψίστης ποιότητας δεμένα με δερμάτινο εξώφυλλο, που περιλαμβάναν 25 με 34 φωτογραφίες, τα οποία και χάρισε σε διάφορους Βασιλικούς Οίκους της Ευρώπης, αλλά και σε μέλη της Οργανωτικής Ολυμπιακής Επιτροπής.

Φωτογράφησε με την λογική του επαγγελματία πορτρατίστα. Δημιούργησε μια ενδιαφέρουσα σειρά εικόνων που περιέγραφε το σύνολο της διοργάνωσης. Απαθανάτισε τις σημαντικότερες προσωπικότητες των Αγώνων, τους πιο αξιόλογους Αθλητές, την Ολυμπιακή Επιτροπή, την Οργανωτική Επιτροπή, την Βασιλική Οικογένεια. Πήρε αθλητικά στιγμιότυπα κυρίως από τα σημεία εκκίνησης και τέλος κατέγραψε την τεχνική του Παρασκευόπουλου στο δίσκο και την σφαίρα, αθλήματα εμπνευσμένα από τους αρχαίους Ολυμπιακούς.



**Το Βασιλικό Λεύκωμα του Αλβέρτου Μάγιερ,
πέντε συνολικά σώζονται σήμερα,
Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη**

Το λεύκωμα που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη περιλαμβάνει 25 λυτές φωτογραφίες επικολλημένες σε πλαίσιο, διαστάσεων 27x 33,5 cm στο οποίο υπάρχει τυπωμένη η υπογραφή και η έδρα του φωτογράφου. Οι φωτογραφίες είναι τοποθετημένες σε πολυτελή

δερματόδετη θήκη μαροκινού τύπου, σε 4° σχήμα βιβλίου. Το κάλυμμα φέρει στο εξωτερικό περιθώριο χρυσοτυπία από επαναλαμβανόμενα μοτίβα, ενώ το εσωτερικό είναι υπενδεδυμένο με χαρτί μουαρέ παλαιού τύπου. Στην δεξιά πλευρά υπάρχει μεταλλικό ρυθμιζόμενο κλείστρο για το άνοιγμα και το κλείσιμο.

Στο εξώφυλλο είναι γραμμένος διαγωνίως με καλλιτεχνικά γράμματα ο τίτλος *Olympische Spiele* και στο κάτω δεξιό μέρος ο τόπος και ο χρόνος τέλεσης των Ολυμπιακών Αγώνων: *Athen 1896*

Στο πίσω μέρος αναφέρεται το όνομα και η φήρμα του φωτογράφου:

Albert Meyer

Hof-Photograph

Sr. Majestät des Königs von Sachsen

Sr.Hoh.d.Herzogs von Sachsen-Meiningen

Berlin W.

Postdamer Str.125

Η βιβλιοδεσία ανατέθηκε σε εξειδικευμένο επαγγελματικό εργαστήριο. Στο πίσω μέρος του εξωφύλλου αναγράφεται:

Patent Album,

Fabric A. Foerste,

Berlin.

Το μόνο λεύκωμα που σώζεται στην Ελλάδα και φυλάσσεται σήμερα στα ιστορικά αρχεία του Μουσείου Μπενάκη ανήκε σε ένα από τα επιφανέστερα μέλη της αθηναϊκής κοινωνίας της εποχής, τον Γεώργιο Στρέιτ (1868-1948). Το λεύκωμα αυτό το απέκτησε υπό την ιδιότητα του γραμματέα της Επιτροπής των Ολυμπιακών Αγώνων. Είναι άγνωστο σήμερα τι απέγινε το λεύκωμα που δόθηκε στην Ελληνική Βασιλική Οικογένεια και η κατάσταση επί του παρόντος των Γενικών Αρχείων του Κράτους δεν επέτρεψαν την επιβεβαίωση ή όχι της ύπαρξης ενός αντίστοιχου αντικειμένου σε αυτή την συλλογή.



Τις φωτογραφίες των Βασιλικών λευκωμάτων τις επικόλλησε πάνω σε χαρτόνι που μοιάζει με γκραβούρας και όπου είναι χαραγμένο το όνομα του.



Τα μέλη του IOC που παραβρέθηκαν στους Αγώνες της Αθήνας το 1896, από αριστερά: (όρθιοι) Willibald Gebhardt(Γερμανία), Jiri Guth(Βοημία), Francis Kemény (Ουγγαρία), Viktor Balck(Σουηδία), (καθισμένοι) Pierre de Coubertin (Γενικός Γραμματέας, Γαλλία), Δημήτριος Βικέλας (Πρόεδρος, Ελλάδα), Alexis de Butovski (Ρωσία) , Μουσείο Μπενάκη

Με τις δωρεές του λευκώματος σε διάφορους βασιλικούς οίκους ο Μάγιερ πήρε αρκετές διακρίσεις και παράσημα, καθώς και οικονομικές αποζημιώσεις. Από τον Βασιλέα Γεώργιο τον 1ο της Ελλάδος, έλαβε το παράσημο του Σταυρού των Ιπποτών του Τάγματος του Σωτήρος. Λευκωμα επίσης δωρίστηκε στον δούκα της Σαξονίας Altenburg και με αυτό διακρίθηκε με τον αυλικό βαθμό και έλαβε και χρηματική αποζημίωση 200 μάρκων. Ένα στάλθηκε και στον Pierre de Coubertin, είναι απίθανο όμως να πήρε τιμητικό μετάλλιο από την Ολυμπιακή επιτροπή, καθώς ο Gebhardt, ιδρυτής του Γερμανικού Κομιτάτου, συμβούλεψε τον Coubertin να μην το κάνει σε ένα πικρόχολο γράμμα:

«Θέλω να σας ευχαριστήσω για το μετάλλιο που μου υποσχεθήκατε, χαίρομαι πολύ για την διάκριση αυτή. Αν το δεύτερο μετάλλιο το έχετε ήδη υποσχεθεί στον κύριο Μάγιερ, τον φωτογράφο, τότε έχει καλώς. Αν όχι, τότε θα πρότεινα να το δώσετε στον διάδοχο πρίγκιπα Philipp , τον γιο του αρχικαγκελαρίου, που ήταν ο πρώτος πρόεδρος της επιτροπής μας. Ο κύριος Μάγιερ δεν είχε μεγάλες προσδοκίες από τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Πήγε στην Αθήνα, να φωτογραφήσει και να βγάλει και χρήματα. Έστειλε τα φωτογραφικά άλμπουμ των Αγώνων μόνο για να πάρει διακρίσεις από τους πρίγκιπες. Δεν έχει δώσει ούτε μάρκο για την αποστολή μας, παρόλο που είναι ένας πλούσιος άντρας.»

Αξιοσημείωτος ο θυμός του Gebhardt επειδή ο πλούσιος Μάγιερ έγινε ακόμη πιο πλούσιος μετά τους Αγώνες. Σίγουρα θα του έφερε αρκετά εμπόδια στην πραγματοποίηση των προσωπικών φιλοδοξιών του. Πάντως ο Μάγιερ τελικά κατάφερε να αποκτήσει μια αξιόλογη συλλογή από παράσημα, όχι λιγότερα από δέκα από διάφορους Ευρωπαϊκούς Βασιλικούς Οίκους.

Στενή πρέπει να ήτανε και η επικοινωνία του Μάγιερ με τον Γραμματέα Γεώργιο Στρέιτ στον οποίο μάλιστα δώρισε ένα από αυτά τα συλλεκτικά λευκώματα και είναι αυτό που σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη.

Αξιοπερίεργο είναι ότι ο Γερμανός Αυτοκράτορας τελικά δεν πήρε ένα τέτοιο άλμπουμ. Το πρωτόκολλο απαιτούσε ο φωτογράφος να στέλνει μια διερευνητική επιστολή προτού αποστείλει το ίδιο το αντικείμενο. Κατόπιν ο εξοχότατος αποφάσιζε ποια θα ήταν η τιμητική διάκριση που θα έπαιρνε ο δωρητής ή η χρηματική αποζημίωση, ή και τα δύο. Το βέβαιο είναι λοιπόν ότι ο Γερμανός Αυτοκράτορας αρνήθηκε να παραλάβει το άλμπουμ των Ολυμπιακών Αγώνων. Είναι αρκετά περίεργο, αφού απαθανάτιζε ένα πρωτόγνωρο διεθνές αθλητικό γεγονός, όπου διακρίθηκαν και Γερμανοί αθλητές, αλλά ακόμη περισσότερο επειδή η αδερφή του ήταν σύζυγος του διαδόχου του θρόνου Κωνσταντίνου και είχε επομένως στενούς συγγενικούς δεσμούς με την Βασιλική οικογένεια της Ελλάδος. Μια αιτιολόγηση μπορεί να ήταν ότι ο Μάγιερ, γεννημένος στην Σαξονία δεν ήταν Γερμανός υπήκοος και θεωρείτο αλλοδαπός. Ένας άλλος πιθανός λόγος ήταν οι κακές πολιτικές σχέσεις της Πρωσίας με την Ελλάδα και η πολιτική στήριξη στον Τούρκο Σουλτάνο, γεγονός που διαφάνηκε ανοιχτά ένα χρόνο μετά, κατά τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897. Το σίγουρο είναι ότι οι σχέσεις του Γουλιέλμου με την οικογένεια της αδελφής του, δεν θα πρέπει να ήταν οι καλύτερες δυνατές.

Ολοκληρωμένα σήμερα λευκώματα διασώζονται στο Veste Coburg (Γερμανία), στην Βασιλική Βιβλιοθήκη των Βρυξελλών (Βέλγιο), στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο του Fredriksborg (Δανία), στο Μουσείο Μπενάκη (Ελλάδα) και τέλος στο Αθλητικό Μουσείο της Λειψίας (Γερμανία).

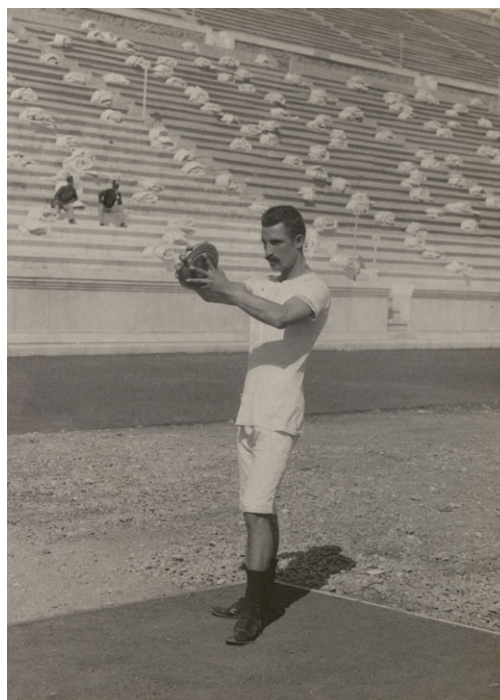
Και ένα άλμπουμ που πρόσφατα ανακαλύφθηκε:



Το οικογενειακό λεύκωμα του Αλβέρτου Μάγιερ. Αθλητικό Μουσείο της Λειψίας

Ήταν ένα ανέλπιστο όνειρο που έγινε πραγματικότητα η δωρεά στο Αθλητικό Μουσείο της Λειψίας, την άνοιξη του 2003, από τον Johannes Gebbing, του λευκώματος του παππού του Albert Meyer από τους πρώτους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες. Το άλμπουμ το οποίο ήταν το προσωπικό αναμνηστικό άλμπουμ της οικογένειας Μάγιερ από τους Αγώνες, περιλαμβάνει, με 32 φωτογραφίες μεγέθους 33,2 x 27cm συνολικά 34 μοτίβα και είναι το πιο ολοκληρωμένο λεύκωμα του Μάγιερ που είναι σήμερα γνωστό. Από τα 34 μοτίβα ένα θεωρείται μοναδικό. Πρόκειται για την τρίτη πόζα του Έλληνα αθλητή της δισκοβολίας Παρασκευόπουλου, φωτογραφία που το Αθλητικό Μουσείο με προθυμία παραχώρησε για τις ανάγκες αυτής της εργασίας και είναι αυτή στην σελίδα που ακολουθεί.

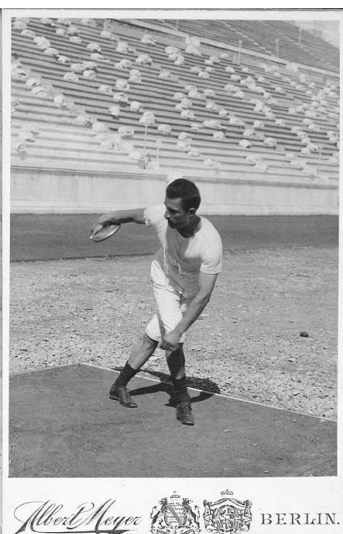
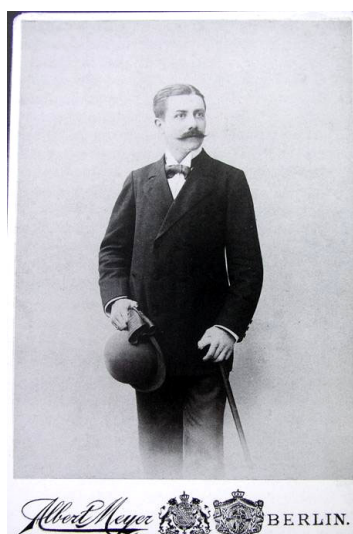
Φωτογραφία ανέκδοτη από το προσωπικό οικογενειακό λεύκωμα του Αλβέρτου Μάγιερ. Έως σήμερα ήταν γνωστό ένα και μοναδικό πρωτότυπο, που φυλάσσεται στο Αθλητικό Μουσείο της Λειψίας, Γερμανία. Η ίδια φωτογραφία όμως περιλαμβάνεται στην σειρά καρτ ποστάλ που εξέδωσε ο Ελευθερουδάκης το 1903.



Σπανιότητα των φωτογραφιών του

Σήμερα οι φωτογραφίες του είναι εξαιρετικά σπάνιες. Ελάχιστα ολοκληρωμένα άλμπουμ σώζονται, μέχρι τώρα έχουν εντοπιστεί μόλις πέντε στον αριθμό και είναι απειροελάχιστες οι πιθανότητες να βρεθεί σε δημοπρασία κάποιο άγνωστο μέχρι σήμερα άλμπουμ. Μπορούν όμως φωτογραφίες του να εντοπιστούν σε μια λίγο διαφοροποιημένη μορφή και αυτό επειδή υπάρχουν στοιχεία που αποδεικνύουν ότι πωλήθηκαν και μεμονωμένες φωτογραφίες σε ένα ευρύτερο κοινό. Ο Μάγιερ πούλησε φωτογραφίες του και μεμονωμένα επικολλώντας τις στα χαρτόνια που επικολλούσε συνήθως τα πορτρέτα του. Το χαρτόνι αυτό με χρυσотυπία έχει τυπωμένη τη φίρμα του. Οι φωτογραφίες του Μάγιερ πωλήθηκαν και σε μέλη της Ελληνικής Μεγαλοαστικής τάξης, ανθρώπων που ήταν πλησίον της αυλής και επιθυμούσαν να κατέχουν ένα σύνολο φωτογραφιών που αποτύπωνε την αριστοκρατική ελίτ της Ελληνικής κοινωνίας της εποχής. Επίσης πιθανοί αποδέκτες αυτών των φωτογραφιών είναι τα Μέλη της Γερμανικής Κοινότητας στην

Ελλάδα, όπως και οι συμμετέχοντες αθλητές αλλά και τα μέλη του Γερμανικού Κομιτάτου. Η διάκριση τους από τις φωτογραφίες του Βασιλικού Λευκόματος είναι στο πασπαρτού πάνω στο οποίο είναι αυτές επικολλημένες. Δεν υπάρχει κάποια ειδοποίηση στον τύπο της εποχής που σημαίνει ότι φωτογραφίες του δεν πωλήθηκαν από Ελληνικά Χαρτοπωλεία όπως συνηθιζόταν τότε αλλά προωθήθηκαν απευθείας από τον ίδιο τον φωτογράφο.



Αριστερή φωτογραφία, ιδιωτικό αρχείο Volker Kluge
Δεξιά φωτογραφία, φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Η ζωή του Αλβέρτου Μάγιερ

Γεννημένος το 1857 στο Κλότσε στην περιοχή της Δρέσδης, το 1881, στα 24 του χρόνια πήγε στις ΗΠΑ για να εκπαιδευτεί ως φωτογράφος. Τρία χρόνια αργότερα, το 1884, επέστρεψε στην Γερμανία και άνοιξε στο Βερολίνο ένα φωτογραφικό στούντιο στην οδό Alexanderstrasse 45 όπου και απασχολούσε μετά από λίγο καιρό 15 υπαλλήλους. Ήταν επαγγελματίας φωτογράφος πορτρέτων. Η απονομή του «Φωτογράφου της Αυλής» από τον Δούκα της Σαξονίας – Μάινινγκεν το 1887 και από τον βασιλέα της Σαξονίας το 1890 μεγάλωσε την φήμη του ώστε το 1891 άνοιξε και δεύτερο στούντιο στην οδό Postdamer 125 στο Βερολίνο καθώς και δυο ακόμη στο Στετίνο και στο Μίσντροϊ.

Κατά την διάρκεια της καριέρας του πραγματοποίησε πολλά ταξίδια και τιμήθηκε με μετάλλια σε διεθνείς φωτογραφικές εκθέσεις, όπως: στην Μιννεάπολη (ΗΠΑ) το 1888, έλαβε το αργυρό μετάλλιο από την Αμερικανική Ένωση Φωτογράφων, στην διεθνή Ένωση Φωτογραφίας στο Παρίσι το 1892, έλαβε χρυσό μετάλλιο, και στην διεθνή έκθεση της Αμβέρσας το 1894 έλαβε αργυρό μετάλλιο.

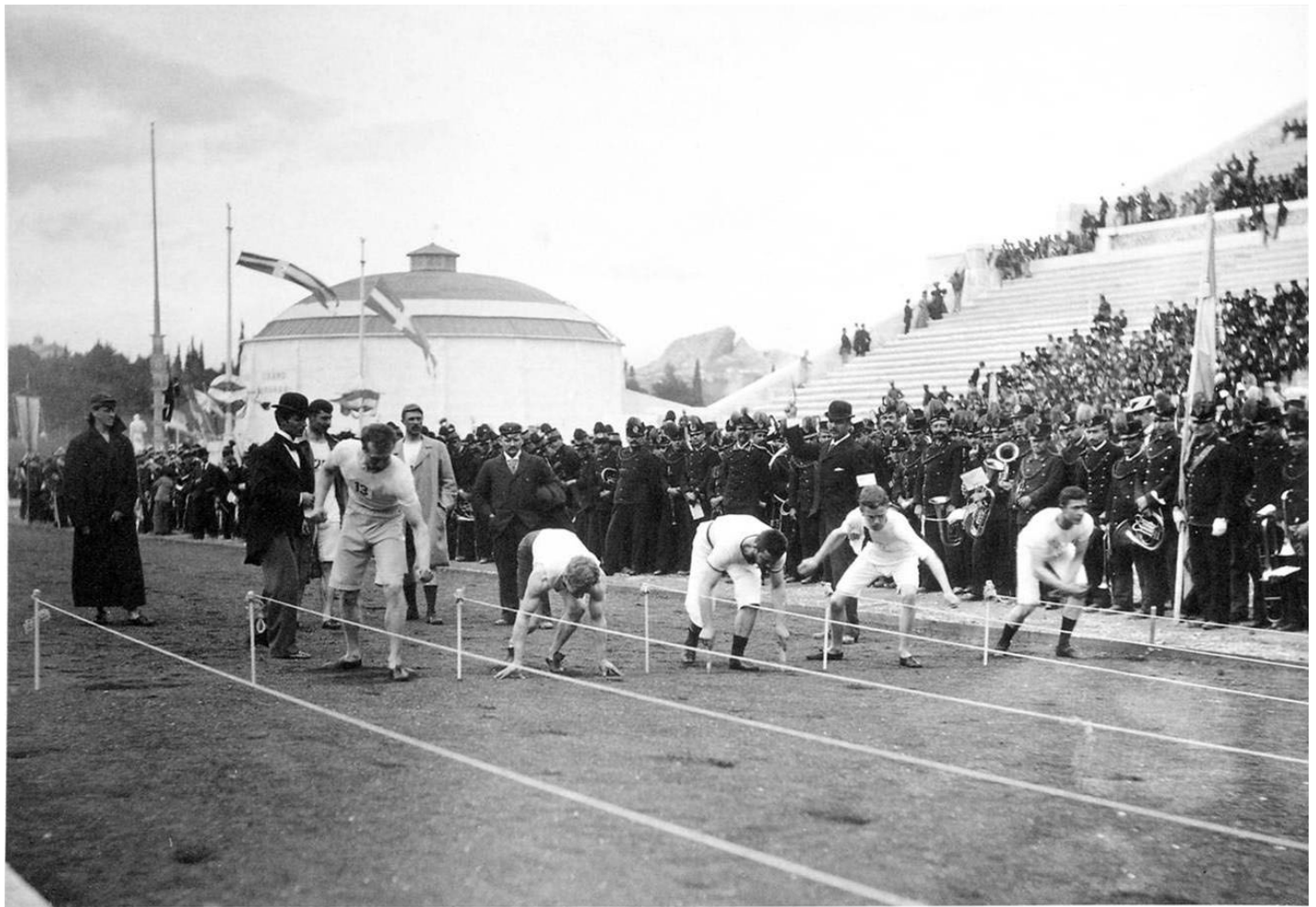
Το 1901, αποφάσισε να πουλήσει την επιχείρησή του στο Βερολίνο, η οποία αποτελείτο από δυο φωτογραφικά στούντιο. Αποσύρθηκε από την φωτογραφική επιχειρηματικότητα αν και ήταν μόλις 44 ετών. Την φωτογραφία όμως δεν μπόρεσε να την αφήσει. Το 1902 μετακόμισε με την οικογένειά του στο Ανόβερο και εκεί δημιούργησε ένα μεγάλο Καλλιτεχνικό και Φωτογραφικό Ατελιέ, το Kunstanstalt, που εξελίχθηκε σε κέντρο της «καλής κοινωνίας» της πόλης. Εκεί μπαινόβγαιναν καλλιτέχνες της εποχής. Το ατελιέ είχε 24 δωμάτια, πέντε με έξι ιδιωτικούς χώρους και δύο εργαστήρια. Απασχολούσε δέκα με έντεκα υπαλλήλους και έναν βιβλιοδέτη. Το 1907 συγχωνεύτηκε η φίρμα του Μάγιερ με αυτήν του Εβραϊκής καταγωγής Hugo Julius. Το 1913 θα πουλήσει όλη την επιχείρησή του και πάλι, στον φωτογράφο συνεργάτη του.

Η οικογένειά Μάγιερ θα επιστρέψει στην πατρίδα της την Δρέσδη της Σαξονίας το 1915. Κατά την διάρκεια όμως ενός πληθωριστικού κύματος θα χάσουν την περιουσία τους. Όταν ο Μάγιερ πέθανε στις 24 Αυγούστου του 1924 ήταν πλέον ένας φτωχός άνδρας.

Η τραγική κατάληξη του αρχείου του

Το σύνολο του φωτογραφικού του αρχείου, ιδιοκτησίας πλέον Hugo Julius, μεταξύ των οποίων ήταν και τα αρνητικά από τους Αγώνες της Αθήνας, θα καταστραφούν ολοσχερώς κατά τον πρώτο Αεροπορικό βομβαρδισμό του Ανόβερο, στις 26 Ιουλίου του 1944.

Αυτή ήταν μια ακόμα τραγική υλική απώλεια του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, που καθιστά όμως ακόμη πιο σημαντικές τις εκτυπώσεις που σήμερα διασώζονται.



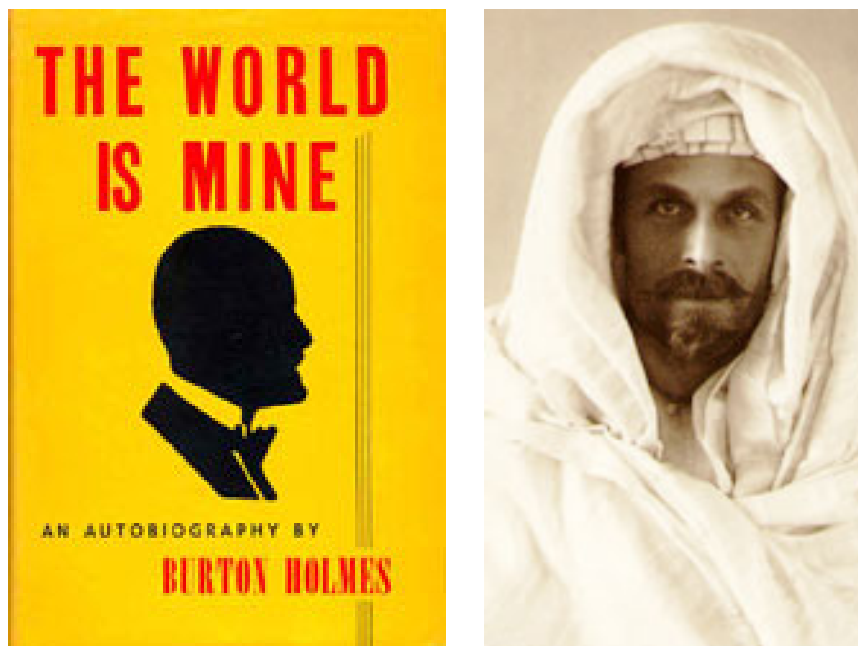
Η εκκίνηση του προκριματικού αγώνα των 110 μ μετ' εμποδίων. Δεν υπάρχει αντίστοιχη φωτογραφία από τον τελικό.

Elias Burton Holmes

(1870-1958)

Το χρονικό ανάμειξής του το 1896 αλλά και το 1906

Από τους πρωτοπόρους της ταξιδιωτικής φωτογραφίας παγκοσμίως. Ένας ανέκδοτος μέχρι σήμερα φωτογράφος στην ελληνική βιβλιογραφία που παρουσιάζει έντονο όμως ενδιαφέρον αφού κατέγραψε την Ελλάδα τόσο το 1896 όσο και το 1906 με μια ιδιαίτερη ματιά, ξεφεύγοντας εντελώς από τα αισθητικά και κοινωνικά πρότυπα της εποχής του.

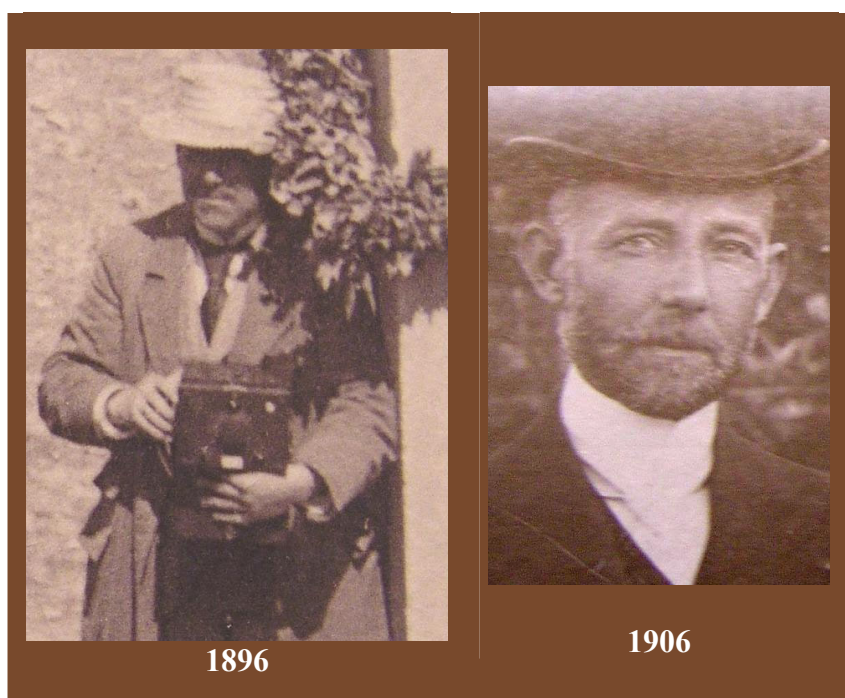


Αριστερά, το εξώφυλλο της αυτοβιογραφίας του
και δεξιά, πορτρέτο του με τοπική ενδυμασία στο Μαρόκο το 1894

Οι φωτογραφίες του κεντρίζουν το ενδιαφέρον με την έμφαση που έδινε στον αυθορμητισμό των φωτογραφιζόμενων, σε μια εποχή που τα πορτρέτα ήταν κατά κανόνα σκηνοθετημένα, αλλά και το έντονο εθνογραφικό ενδιαφέρον του, χωρίς να καταφεύγει στην λύση των εύκολων κλισέ. Οι θεματολογίες των στιγμιότυπων του είναι διασκεδαστική και τόσο σύγχρονη που ξεχνά κανείς ότι πρόκειται για τα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Παρά το ότι ήταν συνήθης πρακτική των φωτογράφων της εποχής και ειδικά των επαγγελματιών να στήνουν τα θέματα τους, αυτός το αποφεύγει, τραβώντας στιγμιότυπα με μια πολύ σύγχρονη ματιά. Ήταν από τους λίγους που εστίασε στην μικροαστική τάξη της Αθήνας και ο μόνος που αντιμετώπισε αυτούς τους ανθρώπους και τους κατέγραψε με μια διάθεση διερευνητική ως προς το πώς πραγματικά ζούσαν και χωρίς να τους αντιμετωπίσει ως διακοσμητικά πρόσωπα φολκλόρ, που ζωντάνευαν τα στατικά στιγμιότυπα των αρχαίων μνημείων. Την ίδια περίοδο η Ελλάδα φωτογραφήθηκε και από άλλους διάσημους Αμερικανούς φωτογράφους όπως οι Underwood & Underwood. Πραγματικά όμως η διαφορά των στιγμιότυπων ως προς τις πολιτισμικές πληροφορίες είναι τεράστιες. Τα θέματα των δευτέρων είναι διακριτά στημένα, λόγω των στερεοσκοπικών λήψεων ακολουθούν μια αισθητική σύνταξη ενός πρώτου και δεύτερου πλάνου από πίσω. Και το ενδιαφέρον είναι σχεδόν πάντα μνημειακό και αρχαιολατρικό.

Ο Holmes δεν ήρθε στην Ελλάδα για να εστιάσει αποκλειστικά στα μνημεία παρά το ότι το έκανε και αυτό για λόγους τακτικής. Στα αστικά κέντρα που επισκέφθηκε, αδιαφόρησε εντελώς για την μεγαλοαστική τάξη της εποχής και έδωσε έμφαση στον απλό λαό. Ήρθε να γνωρίσει τους Έλληνες και τον τρόπο ζωής τους σε μια περίοδο που οι τάσεις της Παγκοσμιοποίησης δεν είχαν ακόμη καταφέρει να εξομοιώσουν τον τρόπο ζωής των διάφορων φυλών. Ίσως για αυτό να εστίασε το ενδιαφέρον του στο φτωχό και ξυπόλυτο ελληνικό λαό με το έντονο γέλιο και τη φιλόξενη διάθεση, σε μια πόλη που λόγω των Αγώνων είχε προετοιμαστεί για να παρουσιάσει ένα πρόσωπο εκσυγχρονισμένο και όσο περισσότερο δυτικό γινόταν. Αδιαφόρησε για την βασιλική οικογένεια, για τους Αριστοκράτες και μεγαλοαστούς που «μύριζαν» Ευρώπη. Προτίμησε να απαθανατίσει τους Ορθόδοξους ρασοφόρους, τον συνωστισμό των λαϊκών για εξεύρεση εισιτηρίων, τους μικροπωλητές, τα παιδιάκια, τους «τσαμπατζήδες» που από τον λόφο του Αρδηττού παρακολούθησαν τους Αγώνες και τους ευζώνους. Το έπραξε με μια περιπαιχτική διάθεση, χρησιμοποιώντας τρόπους επικοινωνίας απελευθερωμένους από τους κοινωνικούς φραγμούς της εποχής. Τις εικόνες του τις παρουσίασε στις διάσημες διαλέξεις του στην Αμερική και μετά από χρόνια τις συμπεριέλαβε στο πολύτομο Travelogue που εξέδωσε συνοψίζοντας τα ταξίδια του από όλο τον κόσμο. Η δουλειά του θυμίζει την οπτική γραφή της διήγησης μιας γενικότερης ταξιδιωτικής ιστορίας που θα χρησιμοποιήσει αργότερα το National Geographic, εκπλήσσοντας με την οικειότητα που αποπνέει και μη θυμίζοντας φωτογραφική απαθανάτιση των τελών του αιώνα.



Ο Χολμς εντοπίστηκε σε φωτογραφίες από τους Αγώνες του 1896, αλλά και από τη Μεσολυμπιάδα του 1906.

Ως προς την καθαρά αθλητική φωτογραφία, οι εικόνες του γενικά από το 1896 δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, σε αντίθεση με το 1906 όπου επανήλθε δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στην κάλυψη των αθλητικών δρώμενων. Φωτεινή εξαίρεση αποτελεί ένα μοναδικό και επομένως ιδιαίτερα συλλεκτικό στιγμιότυπο από την Μαραθώνια διαδρομή που του αποδίδεται. Περιέργως, αυτό δεν περιλαμβάνεται στην έκδοση του για τους Ολυμπιακούς Αγώνες, αλλά είναι μια γνωστή φωτογραφία που διασώζεται σήμερα σε γνωστό φωτογραφικό αρχείο των ΗΠΑ, το Hulton Archive. Στην Ελληνική βιβλιογραφία έχει δημοσιευτεί αυτό το στιγμιότυπο στο παρελθόν και είναι από τις λίγες γνωστές εικόνες του Holmes στο Ελληνικό κοινό, δίχως βεβαίως να έχει ταυτοποιηθεί έως σήμερα με κάποιο συγκεκριμένο φωτογράφο και ειδικότερα με τον συγκεκριμένο Αμερικανό.



Μαραθώνιος δρόμος, Burton Holmes, Hulton Archive

Τόσο φωτογραφίες του όσο και τα πρωτότυπα αρνητικά του σώζονται στις μέρες μας σε διάσημες συλλογές όπως είναι αυτή του Smithsonian institute of Anthropological Studies. Ακόμη το πρωτότυπο υλικό του από την Ελλάδα δεν έχει εντοπιστεί στο σύνολό του, όμως θα ήταν ευχής έργο κάποια στιγμή να βρεθεί είτε σε ιδιωτική είτε σε δημόσια συλλογή. Μέχρι τότε μπορούμε να απολαμβάνουμε τα μοναδικά αυτά στιγμιότυπα που τράβηξε μέσα από τις εκδόσεις του και τις ανατυπώσεις τους.

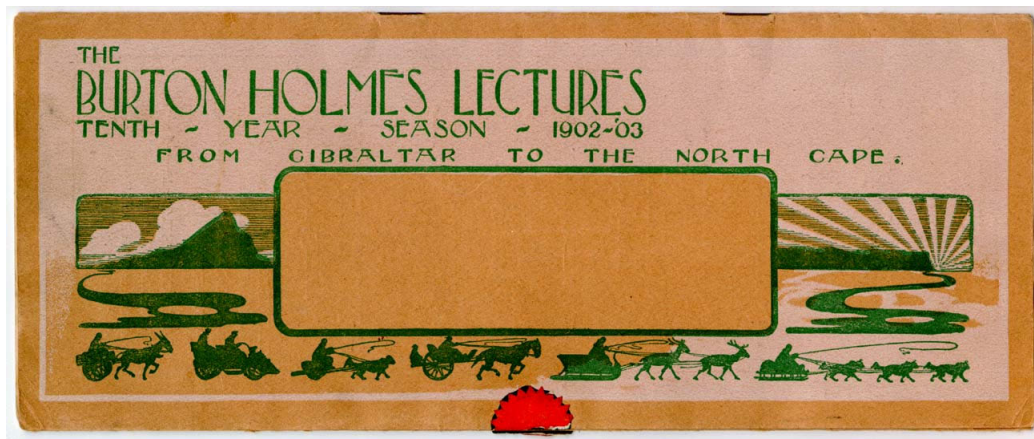
Τέλος ας σημειωθεί ότι κατά το 1906 κινηματογράφησε τους Αγώνες σε βουβό φιλμ των 60 mm. Το πρωτότυπο υλικό ανακαλύφθηκε πρόσφατα και βρίσκεται σε αρκετά κακή κατάσταση.

Η ζωή του

Ο **Elias Burton Holmes** (1870-1958) γεννήθηκε στο Σικάγο, γόνος πλούσιας οικογένειας. Ήταν γιος τραπεζίτη, και εγγονός ενός πλουσίου κατασκευαστή κτιρίων αλλά και εισαγωγέα γαλλικών κρασιών και γαστρονομικών τροφίμων. Αγόρασε την πρώτη φωτογραφική μηχανή του σε ηλικία δεκατριών ετών, και έγινε σύντομα ένας αφοσιωμένος ερασιτέχνης, με οργανωμένο σκοτεινό θάλαμο και εγγεγραμμένο μέλος της Φωτογραφικής Λέσχης του Σικάγο (*Chicago Camera Club*). Εγκατέλειψε το ιδιωτικό σχολείο στην ηλικία των δέκα έξι, ηλικία όπου πραγματοποίησε το πρώτο του Υπερατλαντικό ταξίδι στην Ευρώπη, με τη συνοδεία της γιαγιάς του.

Το 1892 Burton θα ταξιδέψει ακόμη μακρύτερα, στην Ιαπωνία, όπου εκεί θα συναντήσει τον John L. Stoddard, πρωτοπόρο ταξιδιώτη και ομιλητή του 19ου αιώνα, ο οποίος ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε προβολές στις διαλέξεις του. Αμέσως μετά από την επιστροφή του θα συναντήσει αναπάντεχα οικονομικές δυσκολίες, καθώς το οικονομικό κραχ του 1893 καταστρέφει τον πατέρα του οικονομικά, και ο Burton αναγκάζεται να βρει εργασία. Ξεκίνησε να εργάζεται ως πωλητής φωτογραφικών μηχανών, αλλά σε μια διάλεξη όπου παρουσίασε στερεοσκοπικές εικόνες του από το ταξίδι του στην Ιαπωνία, κατάφερε να συγκεντρώσει ένα τόσο σημαντικό χρηματικό ποσό, ώστε αποφάσισε να εγκαταλείψει οριστικά τις πωλήσεις και να ασχοληθεί με τις διαλέξεις επαγγελματικά. Ο Holmes παρέμεινε σε αβεβαιότητα για ακόμη τέσσερα χρόνια, έως ότου αποσύρθηκε ο Stoddard, που κανόνισε ο Holmes να τον αντικαταστήσει στις προγραμματισμένες διαλέξεις του για

την εποχή 1897-8. Ο Holmes αποδείχθηκε ιδιοφυής στις παρουσιάσεις. Μέσα σε μερικά έτη οι "ταξιδιωτικές περιγραφές" του (Travelogues) είχαν γίνει αναπόσπαστο κομμάτι της αμερικανικής ζωής και ο ιδρυτής τους πλούσιος και διάσημος.



Ο Holmes εισήγαγε film clips στις διαλέξεις του από το 1897, αλλά οι εικόνες των πρώτων διαλέξεων του ήταν ασπρόμαυρα lantern slides (από τις φωτογραφίες του) που είχε επιχρωματίσει με το χέρι στην Ιαπωνία. Κατά την διάρκεια της καριέρας του επισκέφτηκε όλη την υφήλιο. Η δυναμικότητά του αλλά και η αριστοκρατική του ανατροφή συχνά του άνοιγαν δρόμους που ένας συνηθισμένος ταξιδευτής-φωτογράφος δεν θα μπορούσε ούτε να ονειρευτεί. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση που παριστάνοντας τον διπλωμάτη, κατάφερε να παρευρεθεί στην στέψη του Haile Selassie στην Αιθιοπία.

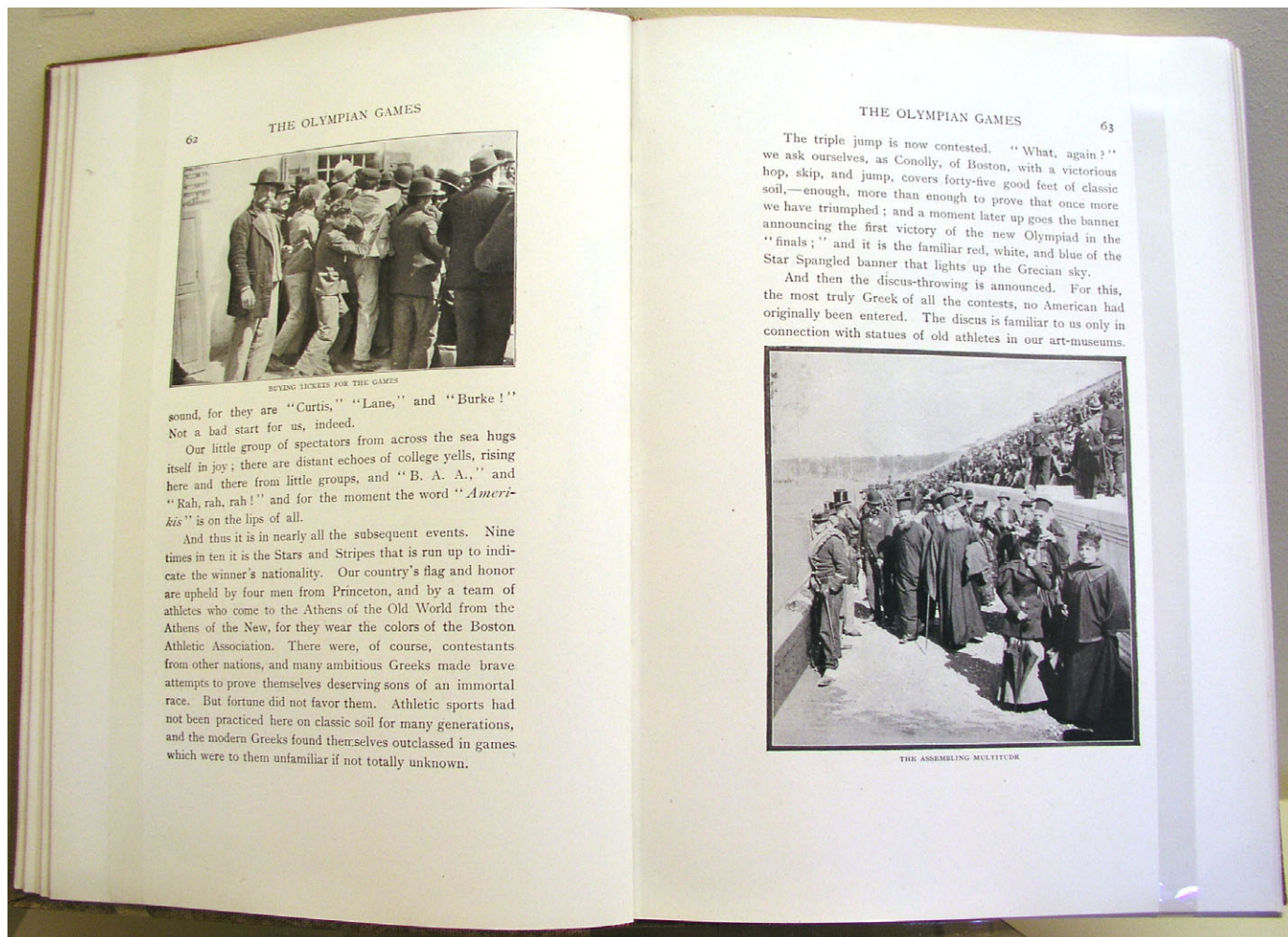
Ταξίδεψε σε κάθε ήπειρο, σε κάθε χώρα που θα μπορούσε να πάει (εκτός από το Αφγανιστάν) γύρισε έξι φορές όλο τον κόσμο, ξεκινώντας σε μία εποχή που δεν είχαν ακόμα εφευρεθεί τα αεροπλάνα.

Ο Holmes θεωρούσε τον εαυτό του σόουμαν, παρά ως δάσκαλο ή ομιλητή. Πολλές φορές αναλάμβανε και έξι διαλέξεις μέσα σε μια εβδομάδα, μερικές φορές και σε διαφορετικές πόλεις. Ο κόσμος τον παρακολουθούσε συνεπαρμένος. Η γενική πρακτική του ήταν να ταξιδεύει στο εξωτερικό τα καλοκαίρια, να τραβάει ταινίες και να συγκεντρώνει υλικό για τις διαλέξεις του. Τον χειμώνα ξεκινούσε περιοδεία όπου παρουσίαζε τις διαλέξεις του. Οι συνήθειες στάσεις του ήταν στην αίθουσα Carnegie στη Νέα Υόρκη, τη συμφωνική αίθουσα της Βοστώνη, και την αίθουσα ορχηστρών στο Σικάγο. Αν και "αποσύρθηκε" επίσημα το 1949, συνέχισε να παρουσιάζει έως ότου τον ανάγκασαν τα προβλήματα υγείας να σταματήσει, σε ηλικία 81 ετών, έχοντας ήδη παραδώσει περισσότερες από 8000 διαλέξεις.

Ο Burton Holmes δραστηριοποιήθηκε επιχειρηματικά και σε άλλους τομείς. Ίδρυσε μια εταιρία παραγωγής ταξιδιωτικών ταινιών, που κάθε εβδομάδα, από το 1915 ως το 1921, παρήγαγε μια νέα ταξιδιωτική ταινία μικρού μήκους. (*Υπάρχει ένα αστέρι με το όνομά του στη λεωφόρο Hollywood!) Έγραψε τακτικά τα άρθρα σχετικά με τα ταξίδια του σε δημοφιλή περιοδικά. Οι διαλέξεις Burton Holmes, βασισμένες στις φωτογραφικές διαφάνειες και τις αφηγήσεις του για αυτές, αναδιοργανώθηκαν σε μια σειρά βιβλίων, που δημοσιεύθηκε αρχικά το 1901 σε δέκα τόμους. Στην ακολουθία των ετών πρόσθεσε αρκετούς ακόμα και παρέμειναν να εκδίδονται με το όνομα *οι ταξιδιωτικές περιγραφές του Burton Holmes (Travelogues)*. Περισσότερα από 40.000 αντίγραφα αυτών των σειρών πωλήθηκαν τότε. Εκτός από τους τόμους Travelogue, ο Holmes έγραψε δύο ακόμη βιβλία. Την *ταξιδιωτική Ρωσία* (1934) που απέτυχε εμπορικά, και την αυτοβιογραφία του με τίτλο *ο κόσμος είναι δικός μου* που δημοσιεύθηκε το 1953 από τους Murray & Gee, της πόλης Culver, στην Καλιφόρνια. Σε αυτό το βιβλίο όπου εκδίδει πολλές φωτογραφίες του

από την πρώιμη, τη μέση, και τις ώριμες φάσεις της ζωής του, η αφήγηση καλύπτει μόνο την περίοδο μετά το τέλος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου.

Το υλικό που εξέδωσε για την Ελλάδα



Travelogue 1910, Ελληνική Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία

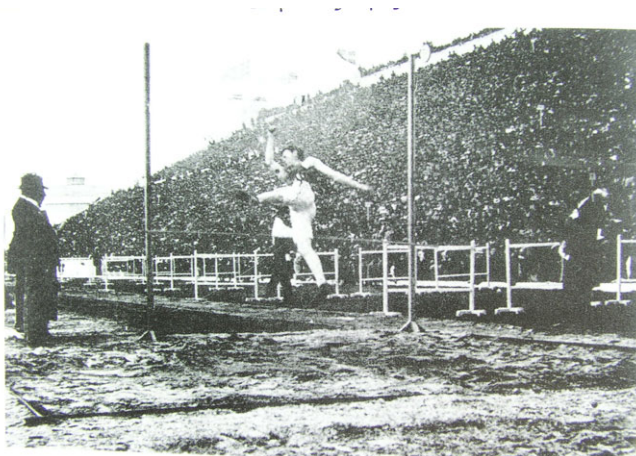
Αποψη του βιβλίου του Holmes, Travelogue, σε σελίδα που αναφέρεται στους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας. Γράφει ο ίδιος στις λεζάντες:

αριστερή φωτογραφία, *Αγοράζοντας εισιτήρια για τους Αγώνες*, δεξιά φωτογραφία, *Το μαζεμένο πλήθος*

Μέσα στο πολύτομο έργο του *Travelogue*, έκδοσης του 1910 στην Ν. Υόρκη και πιο συγκεκριμένα στον 3^ο τόμο, περιλαμβάνεται και ένα εκτενές κεφάλαιο, αναφορά στους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 αλλά με στιγμιότυπα και από την Μεσολυμπιάδα του 1906. Η έκδοση αυτού του αφιερώματος εμπεριέχει ανάμεικτα στιγμιότυπα από το 1896 όσο και το 1906, και το κείμενο της περιγραφής των αγώνων παρουσιάζει αρκετές ασάφειες, οπότε θα πρέπει να συμπεράνουμε ότι η απόφαση έκδοσης του θέματος αλλά και η συγγραφή των κειμένων είναι αρκετά μεταγενέστερη του 1896. Οι αθλητικές φωτογραφίες είναι κυρίως του 1906, ενώ κάποιος που έχει μελετήσει φωτογραφίες άλλων φωτογράφων του 1896 θα παρατηρήσει ότι ορισμένα στιγμιότυπα από αυτά δεν είναι καν δικά του.

Η αγορά φωτογραφιών από συναδέλφους φωτογράφους χρησιμοποιήθηκε εκτενώς και από άλλους φωτογράφους εκείνη την περίοδο που θέλησαν να δημιουργήσουν μια ολοκληρωμένη σειρά, και δεν μειώνει την αξία των εικόνων που τελικά ο ίδιος τράβηξε. Απλώς κανείς από τους φωτογράφους δεν μπήκε στον κόπο να σημειώσει αυτήν την «λεπτομέρεια» που θα δημιουργούσε σαφώς προβλήματα πνευματικής ιδιοκτησίας στην έκδοση. Ούτως ή άλλως τα βιβλία αυτά σπάνια έβγαιναν εκτός των ορίων της χώρας οπότε και ήταν εξαιρετικά δύσκολο ο έτερος φωτογράφος να ενημερωθεί. Μέσα στην έκδοση αυτή διακρίνονται φωτογραφίες των Μιχαήλ Βενιέρη αλλά και του Αλβέρτου Μάγιερ που αποδεικνύει ακόμη μια φορά ότι αυτοί οι φωτογράφοι επεξεργάστηκαν τα αρνητικά τους και πραγματοποίησαν τις εκτυπώσεις των φωτογραφιών τους προτού φύγουν από την Ελλάδα για την πατρίδα τους. Ειδικά θα ήταν πρακτικά πολύ δύσκολο για τον Χολμς να επιλέξει και να αγοράσει φωτογραφίες τους.

Thomas Pelham Curtis, ο Ολυμπιονίκης αθλητής (1872-1944)



**Άλμα εις ύψος, Αμερικανός αθλητής Κόνολλυ,
(αντιγραφή από κακής ποιότητας δημοσίευση)**

Το ζήτημα της πρόσβασης στον αγωνιστικό χώρο παρέμεινε ανεκπλήρωτος πόθος για όλους τους φωτογράφους, εκτός από έναν: τον αγωνιζόμενο Thomas Pelham Curtis. Πολύ σημαντικές, για αυτόν ακριβώς τον λόγο, είναι οι φωτογραφίες που τράβηξε αυτός ο ερασιτέχνης φωτογράφος και Ολυμπιονίκης αθλητής. Λόγω του ότι ο ίδιος συμμετείχε στους Ολυμπιακούς Αγώνες ήταν ο μόνος που είχε ελεύθερη πρόσβαση και στα πιο δυσπρόσιτα σημεία για τους υπολοίπους. Αν και είναι γνωστό ότι τράβηξε τουλάχιστον μια δωδεκάδα εικόνων, το ελληνικό κοινό έχει γνωρίσει μέχρι σήμερα μόνο μία, το άλμα εις ύψος του συμπατριώτη του James Conolly.

Η φωτογραφική μηχανή του που χρησιμοποίησε στους Ολυμπιακούς ήταν μια μηχανή Kodak κουτί, την οποία του την δώρισαν οι γονείς του λίγο πριν αναχωρήσει από την πατρίδα του. Δώδεκα από τις φωτογραφίες του δείχνουν στιγμιότυπα των Ολυμπιακών Αγωνισμάτων. Έχοντας δει μόνο μια φωτογραφία του από τους Αγώνες είναι αδύνατο να αξιολογήσει κανείς την αξία του. Η ιδιαιτερότητα που καθιστά σημαντικό το υλικό που τράβηξε είναι η δυνατότητα πρόσβασης μέσα στον αγωνιστικό χώρο του σταδίου, με την ιδιότητα του αθλητή. Ελπίζω Θα είχε ενδιαφέρον το υλικό αυτό κάποια στιγμή να παρουσιαστεί στην Ελλάδα. Η ποιότητα των εικόνων δεν αναμένεται πάντως να είναι

εξαιρετική, καθώς φωτογράφησε με αργή μηχανή στιγμιότυπα δράσης, από πολύ κοντά. Σήμερα το υλικό αυτό βρίσκεται σε μια ιδιωτική συλλογή που μέχρι πρότινος ήταν γνωστό ότι ανήκει στον Αμερικανό παραγωγό Charles Gary Allison.

Ο Thomas Pelham Curtis είναι ο Αμερικανός Ολυμπιονίκης των 110 μ μετ εμποδίων. Γεννήθηκε στην Καλιφόρνια το 1872, η καταγωγή του όμως ήταν από την Βοστώνη. Σπούδασε στο MIT ηλεκτρολόγος μηχανικός χωρίς όμως ποτέ να αποφοιτήσει. (η τάξη του ήταν του 1894). Μετά το MIT ο Curtis πήγε στην Γερμανία και συγκεκριμένα στην Δρέσδη όπου φοίτησε στο εκεί Πολυτεχνείο. Στην Ελλάδα αγωνίστηκε κατά τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες εκπροσωπώντας τον σύλλογο Boston Athletic Association. Διέπρεψε κατακτώντας την πρώτη θέση. Από το 1893 ήταν παντρεμένος με την Frances K.Small, με την οποία απέκτησαν τέσσερα παιδιά. Απεβίωσε το 1944.

Άλλοι ξένοι που φωτογράφισαν τους Αγώνες

Αποδεδειγμένα υπήρχαν και άλλοι ξένοι φωτογράφοι που παραβρέθηκαν και απαθανάτισαν τους Αγώνες. Οι μέχρι τώρα δημοσιεύσεις όμως, που δεν είναι και περιορισμένες τόσο στην Ελλάδα όσο και το εξωτερικό οδηγούν στο συμπέρασμα ότι άλλοι επαγγελματίες από το εξωτερικό δεν παραβρέθηκαν στους Αγώνες αυτούς. Εικόνες προέρχονται συνήθως από κερκίδες θεατών και μοιάζουν περισσότερο με ερασιτεχνικές αναμνηστικές λήψεις. Ας σημειωθεί ότι ακόμη η ερασιτεχνική φωτογραφία δεν ήταν τόσο ανεπτυγμένη ώστε να θεωρείται η κατοχή μηχανής κάτι το προσιτό στον καθένα. Οι επισκέπτες όμως που είχαν την δυνατότητα να πραγματοποιήσουν ένα τέτοιο ταξίδι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα σίγουρα ξέφευγαν από τον μέσο αστό. Συνήθως ήταν άνθρωποι μορφωμένοι, που επιθυμούσαν να γνωρίσουν από κοντά μια Ελλάδα που είχαν μελετήσει στα Αρχαία κείμενα και από την άλλη αρκετά πλούσιοι ώστε να είναι αυτοαπασχολούμενοι, καθώς εκείνη την εποχή ο θεσμός της “άδειας για ολιγοήμερες διακοπές” βρισκόταν ακόμη στην σφαίρα της φαντασίας.

Ως πιθανοί φωτογράφοι, θα πρέπει να ληφθούν υπόψη και οι δημοσιογράφοι που ήρθαν να καλύψουν το γεγονός, καθώς κάποιοι από αυτούς πολύ πιθανών να είχαν φωτογραφικές μηχανές μαζί τους και να πήραν κάποιες λήψεις. Σημαντικές εικόνες δεν έχουν όμως προς το παρόν εντοπιστεί στην Ελλάδα, ούτε και το εξωτερικό. Για κάποιον όμως που θα επιθυμούσε να ερευνήσει το συγκεκριμένο θέμα, θα ήταν αρκετά δύσκολο το επιτύχει, καθώς το υλικό είναι διάσπαρτο σε όλο τον Δυτικό κόσμο και θα πρέπει να ερευνηθούν στο μέλλον βιβλιοθήκες από τον Καναδά μέχρι την Γαλλία αλλά και την Ρωσία. Υπάρχει πάντως μια αναφορά στην εφημερίδα Ακρόπολις που αναφέρει μεταξύ άλλων ότι το ιταλικό φύλλο *Illustrata* έστειλε τον **Emilio Potzoli**, που έφερε μαζί του και δύο μεγάλες φωτογραφικές μηχανές «*χάριν του έργου του*». Φωτογραφίες του πάντως δεν έχουν έως σήμερα εντοπιστεί.

Όσοι φωτογράφοι αυτής της κατηγορίας κάλυψαν τον αγώνα και κατατάσσονται σε αυτήν, έφυγαν από την Ελλαδική επικράτεια χωρίς να παρουσιάσουν ή να δημοσιεύσουν το υλικό τους. Είναι επομένως εξαιρετικά απίθανο φωτογραφία αυτής της κατηγορίας να εντοπιστεί στην Ελλάδα, εκτός και αν κάποιος συλλέκτης εντόπισε κάποια και την εισήγαγε μεταγενέστερα.



Σε έκδοση με θέμα τα ταξίδια στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Ανατολία, έχει δημοσιευτεί μια φωτογραφία της άφιξης του Βασιλιά στο στάδιο. Η εικόνα είναι ενυπόγραφή με το όνομα κάποιου Γάλλου **Cartaillac** και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της προαναφερόμενης κατηγορίας φωτογράφων. Η θέση λήψης είναι από την κερκίδα των θεατών, στην Ελλάδα είναι γενικά άγνωστη αλλά παρουσιάζει ούτως ή άλλως μικρό

ενδιαφέρον λόγω της γενικότητας του θέματος και του αδιάφορου της χρονικής συγκυρίας. Ουσιαστικά αποτελεί ένα αναμνηστικό στιγμιότυπο ενός επισκέπτη των Αγώνων που δεν έχει και μεγάλη σχέση με πρόσωπα και πράγματα.

Υπάρχει όμως και μια ακόμη ιδιαίτερη περίπτωση. Μια ανέκδοτη έως σήμερα ιστορία που αφορά φωτογραφίες που σώζονται σήμερα στο Αθλητικό Μουσείο του Δήμου Αθηναίων. Είναι δυο φωτογραφίες που δείχνουν ένα αγώνισμα της κολύμβησης, το οποίο δεν διεξήχθη βεβαίως σε κάποια πισίνα, αλλά στην θάλασσα κοντά στη Μαρίνα Ζέα. Οι φωτογραφίες αυτές δεν φέρουν υπογραφή. Φημολογείται όμως, ότι τις τράβηξε ένας **Εγγλέζος αξιωματικός** από στρατιωτικό πλοiάριο που παρευρισκόταν στην περιοχή εποπτεύοντας τα αγωνίσματα. Είναι ο μόνος που χρησιμοποίησε τηλεφακό στους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896. Αν αναρωτηθεί κανείς γιατί, η απάντηση φαντάζει σήμερα παράξενη: Οι τηλεφακοί αποτελούσαν εκείνη την εποχή στρατιωτικό μυστικό χρησιμοποιούμενοι προφανώς για κατασκοπευτικούς λόγους. Δεν ήταν διαθέσιμοι στην φωτογραφική αγορά και για αυτό δεν χρησιμοποιήθηκαν από κανένα άλλο φωτογράφο. Οι προαναφερθείσες φωτογραφίες κατόπιν δωρίστηκαν σε έναν Έλληνα, με την παράκληση να μείνει η ταυτότητα του φωτογράφου μυστική, ώστε αυτός να μην εκτεθεί στην υπηρεσία του. Τα τελευταία χρόνια μέσω ενός συλλέκτη περιήλθε στην κατοχή του Αθλητικού Μουσείου του Δήμου της Αθήνας.



Οι κολυμβητικοί αγώνες στην μαρίνα Ζέα (λεπτομέρεια), Αθλητικό Μουσείο Δήμου Αθηναίων

Οι Έλληνες φωτογράφοι της διοργάνωσης

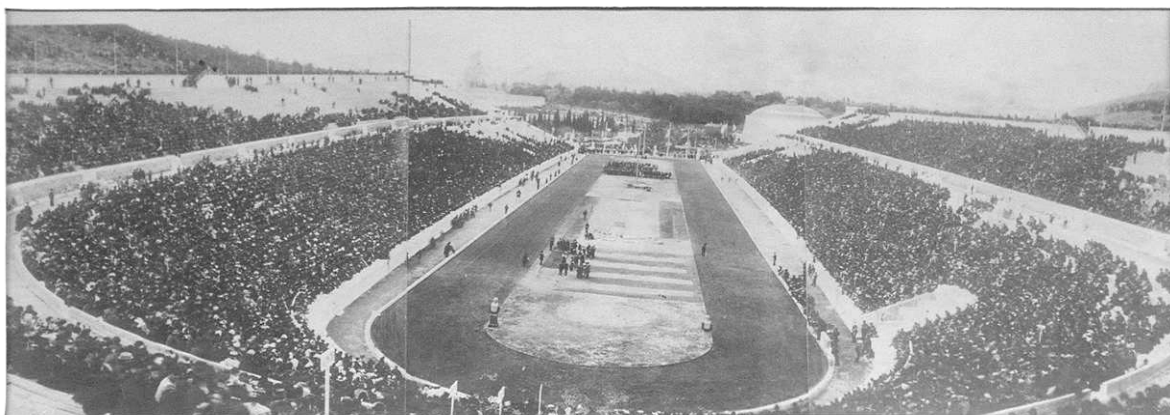
Επαγγελματίες φωτογράφοι της περιοχής των Αθηνών:

Κωνσταντίνος Αθανασίου (1845-1898)

Ο Κωνσταντίνος Αθανασίου ήταν ένας έμπειρος επαγγελματίας φωτογράφος, αρχιτεκτονικών μνημείων και πορτρέτων. Με βεβαιότητα μόλις δύο φωτογραφίες μπορούν να του αποδοθούν και αυτές είναι γενικές απόψεις του σταδίου που δεν μας προσφέρουν ιδιαίτερες πληροφορίες ως προς τα δρώμενα ή τους ανθρώπους που συμμετείχαν σε αυτά. Οι φωτογραφίες του από το στάδιο έχουν ληφθεί από ψηλά στην σφενδόνη, από τις «λαϊκές κερκίδες» του πάνω διαζώματος, οι οποίες ήταν μάλιστα ξύλινες. Τα γνωστά στιγμιότυπα απεικονίζουν μια γενική άποψη του σταδίου όπου στο πρώτο είναι γεμάτο κόσμος και σημειώνεται ότι είναι η πρώτη μέρα της Διοργάνωσης, ενώ στο δεύτερο οι κερκίδες είναι άδειες, προφανώς λίγο πριν ξεκινήσει το πρόγραμμα της ημέρας που δεν είναι άλλη από την απονομή, καθώς διακρίνεται η ξύλινη εξέδρα πάνω στην οποία έγινε. Ας σημειωθεί ότι το στάδιο ήταν ασφυκτικά γεμάτο με κόσμος την πρώτη ημέρα, την ημέρα του Μαραθωνίου και τέλος κατά την απονομή των μεταλλίων. Όπως και οι περισσότεροι Έλληνες συνάδελφοι χρησιμοποίησε την παρωχημένη για την εποχή μέθοδο της αλβουμίνας για τις εκτυπώσεις του. Αυτό μας οδηγεί στο να υποθέσουμε ότι τα αρνητικά που χρησιμοποίησε αντίστοιχα, ήταν υγρού κολλοδίου, αρνητικά αρκετά ευαίσθητα αλλά δύσχρηστα καθώς έπρεπε να προετοιμαστούν και κατόπιν να επεξεργαστούν λίγο πριν και αμέσως μετά την λήψη. Το μέγεθος των εκτυπώσεων του κυμαίνεται γύρω στα 20,5x26εκ. Σαφώς μικρότερο από τα 27x37 εκ., φορμάτ που χρησιμοποιούσε στις απεικονίσεις αρχιτεκτονικών μνημείων.

Στον Αθανασίου θα πρέπει ίσως, να αποδοθεί ένα ανυπόγραφο τρίπτυχο το οποίο απεικονίζει το στάδιο πλημμυρισμένο με θεατές, κατά την διάρκεια αγωνίσματος. Οι ομοιότητες των μονών φωτογραφιών και του τριπτύχου ως προς την θέση λήψης αλλά και τα τεχνικά και φυσικά χαρακτηριστικά των πρωτότυπων εκτυπώσεων, μας οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα, με σχετική ασφάλεια. Οι φωτογραφίες του από τους Ολυμπιακούς Αγώνες παρουσιάζουν μικρό ενδιαφέρον, καθώς είναι πολύ γενικές και με φτωχό πληροφοριακό πλούτο. Δεν είναι γνωστές μέχρι σήμερα φωτογραφίες του από άλλες εγκαταστάσεις εκτός του Παναθηναϊκού Σταδίου.

Φωτογραφίες του σήμερα σώζονται σε ιδιωτικές συλλογές αλλά και το ΕΛΙΑ και τρίπτυχα έχουν εντοπιστεί τόσο στο Ιστορικό Μουσείο όσο και το Μουσείο Μπενάκη.



Ανυπόγραφο τρίπτυχο (αποδίδεται στον Κωνσταντίνο Αθανασίου), Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία



Ταυτοποιημένη φωτογραφία του Αθανασίου, Ε.Λ.Ι.Α.

Η ζωή του

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1845 και ήρθε στην Αθήνα σε ηλικία 20 ετών, το 1864. Εργάστηκε αρχικά κοντά στον φωτογράφο Δημήτριο Κωνσταντίνου. Γύρω στα 1879, θα αναλάβει το φωτογραφείο εξ'ολοκλήρου, συμπεριλαμβανομένου και του αρχείου. Επαγγελματικά είχε εξειδικευτεί στην φωτογράφιση Αρχαιοτήτων κατά την περίοδο 1875- 1896. Διατηρούσε *Φωτογραφείο Αρχαίων μνημείων* στην οδό Ερμού 13 και υποκατάστημα στην οδό Ερμού 6, δίπλα στο ξενοδοχείο της Αγγλίας. Όπως ανέφερε σε διαφημιστικό του φυλλάδιο, είχε ειδικευτεί στις *φωτογραφίες bas-relief* και στις στερεοσκοπικές λείψεις.

Οι φωτογραφίες προορίζονταν κυρίως για τα λευκώματα ξένων περιηγητών και πωλούνταν μεμονωμένα ως φωτογραφικά ενθυμήματα, που ήταν μια εδραιωμένη εμπορική εφαρμογή εκείνη την εποχή, αφού δεν υπήρχαν ακόμη οι καρτ ποστάλ. Αυτός είναι ο λόγος που σήμερα, βρίσκονται φωτογραφίες του, σε μεγάλο αριθμό, σε συλλογές εκτός Ελλάδος.

Το 1896 φωτογράφησε τους Αγώνες σε ηλικία 51 ετών. Δύο χρόνια μετά απεβίωσε, στην Αθήνα το 1898.

M & Mme De Boé



Αριστερά, Η παρέλαση των Ολυμπιονικών, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος
Δεξιά, η κερκίδα των επισήμων, Ελληνική Ολυμπιακή Ακαδημία

Οικογένεια Γάλλων Φωτογράφων με φερόμενους στενούς δεσμούς και με την Ιταλία, που εργάστηκαν στην Αθήνα από την δεκαετία του 1880 μέχρι το τέλος του αιώνα. Ίδρυσαν το φωτογραφείο *Photographie Francaise*. Αρχικά εμφανίστηκαν ως *Boé Frères*, αργότερα ως *Jean de Boé-Contaldi* και από το 1894 περίπου ως *M & Mme de Boé, Athènes*. Είναι γνωστές δύο μόνο φωτογραφίες τους, από δύο διαφορετικές ημέρες της διοργάνωσης, που απεικονίζουν η μία τους επισήμους στις κερκίδες φωτογραφημένους μέσα από την περίμετρο του αγωνιστικού χώρου του σταδίου, χώρο προσβάσιμο από τους διαπιστευμένους δημοσιογράφους και η άλλη την παρέλαση των Ολυμπιονικών την ημέρα της απονομής βεβαίως την πιο σημαντική εικόνα τους σήμερα. Οι εικόνες τους είναι μικρού φορμάτ, περίπου 13x18. Δεν έχουν εντοπιστεί ακόμη δημοσιεύσεις των φωτογραφιών τους στον τότε Τύπο του εξωτερικού, φαίνεται να διατηρούν όμως στενές επαφές με την Ιταλία και θα πρέπει να διασταυρωθεί το κατά πόσο συνεργάστηκαν και δημοσιεύσανε φωτογραφίες τους στην εφημερίδα *Illustratione Italliano*. Φωτογραφίες τους σώζονται στο Ιστορικό Μουσείο και την Ελληνική Ολυμπιακή Επιτροπή. Η θεματολογία τους εστιάζει στους επισήμους και θεωρείται αμφίβολο να έχουν απαθανατίσει αγωνίσματα δράσης, αν και δεν θα πρέπει παντελώς να αποκλειστεί. Οι μόνες πληροφορίες που έχουμε για αυτούς προέρχονται σήμερα από τα πασπαρτού των φωτογραφιών τους και δεν αναφέρονται στους εμπορικούς οδηγούς της εποχής.

Δημήτριος Μαρτιμιανάκης

Ο Δημήτριος Μαρτιμιανάκης είναι ένας ακόμη φωτογράφος που φέρεται να φωτογράφησε το στάδιο με το στολισμό του. Αυτό τουλάχιστον διαφήμιζε εκτενώς με Ειδοποιήσεις του σε εφημερίδες της εποχής. Δεν έχουν εντοπιστεί ακόμη φωτογραφίες του σε κάποια ιδιωτική συλλογή, είτε σε δημοσιεύσεις, οπότε πρέπει να θεωρηθούν ως αγνοούμενες. Πιστεύεται ότι μόνο σε ιδιωτικές συλλογές μπορεί να ανακαλυφθούν οι συγκεκριμένες φωτογραφίες και η πιθανότητα να συμβεί αυτό πλέον είναι μικρή. Θα πρέπει πάντως να ληφθεί υπόψιν και αυτός ο φωτογράφος σε μελλοντικές προσπάθειες ταυτοποίησης «ορφανών» εικόνων.

(Από την εφημερίδα *Ακρόπολις*, Πέμπτη 4 Απριλίου 1896)

Ειδοποιήσις του Χαρτοπωλίου Βοστώνη

Ο Βασιλικός φωτογράφος Δ. Μαρτιμιανάκης φωτογράφησε εις μέγα σχήμα το στάδιο με όλο τον πανηγυρικό στολισμόν.... πωλούνται καθεκάστην αντίτυπα.

Ως προς την ζωή του, ελάχιστα είναι γνωστά. Από τα πασπαρτού του φαίνεται ότι υπήρξε φωτογράφος της βασιλικής Αυλής της Ελλάδος και της Ρωσίας, αν και δεν υπάρχουν στοιχεία για το αν όντως εργάστηκε στην Ρωσία. Γύρω στο έτος 1875 το φωτογραφείο του βρισκόταν στην οδό Αγίου Μάρκου *παρά την βρύση Καλαμιώτου*. Μετά το 1885 μετέφερε το φωτογραφείο του στην οδό Ερμού, *άνωθεν της Καπνικαρέας* και παρέμεινε εκεί έως το 1908 περίπου. Κατά την περίοδο 1910- 1920 διατηρούσε η γυναίκα του το φωτογραφείο στην οδό Σταδίου 41.

Γύρω στο 1890 αναφέρεται ότι είχε φωτογραφείο και στο Κάιρο, αλλά το πιο πιθανό είναι να είχε κάποιον συνεργάτη που χρησιμοποιούσε την φίρμα του. Πήρε μέρος στα Δ' και τελευταία Ολύμπια το 1888, και στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1900.

Νικόλαος Μπίρκος

(1861-1923)

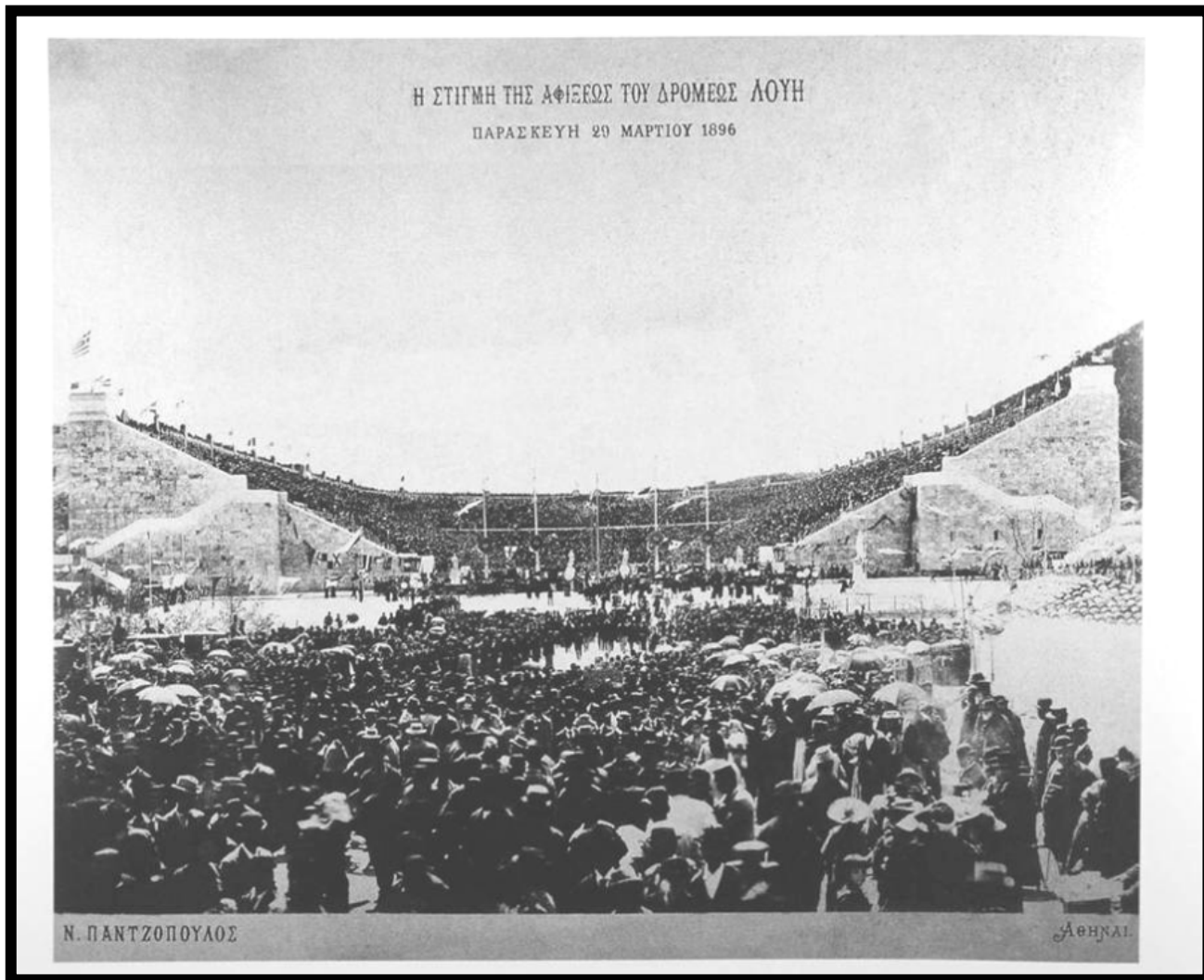
Είναι ένας ακόμη φωτογράφος που σχετίζεται με τους Ολυμπιακούς Αγώνες καθώς δημοσίευσε αγγελία στην εφημερίδα *Εφημερίς* (25 Απριλίου 1896) με την οποία διαφήμιζε τις μοναδικής επιτυχίας φωτογραφίες του σταδίου κατά την ημέρα του Μαραθωνίου δρόμου. Επίσης διακρίνεται τόσο εκείνος όσο και ο νεαρός βοηθός του να τραβάει φωτογραφίες σε μια εικόνα του Βενιέρη κατά την ώρα της απονομής των μεταλλίων.

Φωτογραφίες του πάντως από τους Αγώνες δεν έχουν προς το παρόν ταυτοποιηθεί και αποτελεί αίνιγμα του τι απέγινε το υλικό του από αυτούς. Πάντως έχει εντοπιστεί η παρουσία του μόνο την ημέρα της απονομής μεταλλίων, ημέρας κοινωνικού ενδιαφέροντος και ελεύθερης εισόδου όλων των θεατών και της ημέρας του Μαραθωνίου που θα μπορούσε όπως και αρκετοί ακόμη φωτογράφοι να πραγματοποιήσει τις λήψεις του από θέση εκτός του σταδίου. Πάντως αν κρίνουμε από τον όγκο της μηχανής του την ημέρα της απονομής, οι φωτογραφίες του θα πρέπει να ήταν μεγάλοςχημες.

Το 1900 συμμετείχε στην Διεθνή Έκθεση του Παρισιού, διοργάνωση που συνέπεσε χρονικά με τους δεύτερους διεθνείς Ολυμπιακούς Αγώνες. Το 1905 φέρεται να φωτογραφίζει την δολοφονία του Δεληγιάννη, δεν έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα αυτή η φωτογραφία.

Αποτελεί πραγματικό αίνιγμα τί απέγινε το υλικό από τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες, το αν επιχείρησε να φωτογραφήσει τους δεύτερους στο Παρίσι και αν φωτογράφησε και στην Μεσολυμπιάδα του 1906. Όλα αυτά τα χρόνια ήταν ενεργός φωτογράφος, ήταν παρόν στις εκδηλώσεις αλλά δεν έχει ταυτοποιηθεί καμία φωτογραφία έως σήμερα ως δική του.

Νικόλαος Παντζόπουλος



Νικόλαος Παντζόπουλος, Συλλογή Αντωνίου Σ. Μαΐλη



Από τους Αγώνες ένα μόνο στιγμιότυπο του είναι γνωστό, όπου απεικονίζεται η προσέλευση του κόσμου την ημέρα του Μαραθωνίου. Μάλιστα διακρίνεται ο ίδιος π'νω σε μια σκάλα με την τεράστια μηχανή του, σε φωτογραφία του Βενιέρη την ίδια ημέρα.

Κατά το παρελθόν έχει ταυτιστεί λανθασμένα ο Παντζόπουλος με τον Μιχαήλ Βενιέρη, έναν πιο παραγωγικό και ίσως τον άνθρωπο που έχει απαθανάτισει τα σημαντικότερα αθλητικά στιγμιότυπα από αυτούς τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Αν και αποδίδονται σε αυτόν οι φωτογραφίες του δευτέρου, είναι κάτι που δεν ισχύει και επιπλέον δεν υπάρχουν στοιχεία που να δείχνουν ακόμη και ότι εισήλθε στον χώρο του σταδίου κατά την διάρκεια της διοργάνωσης για να φωτογραφήσει.

Φωτογράφος, πιθανώς ο Νικόλαος Παντζόπουλος, από φωτογραφία του Μιχαήλ Βενιέρη, την ώρα που φωτογραφίζει πάνω σε σκάλα την είσοδο του Καλλιμάρμαρου.

Η ζωή του:

Ο Νικόλαος Παντζόπουλος εμφανίστηκε αρχικά στην Σμύρνη το 1880, μετά στην Σύρο γύρω στα 1882, όπου και αναφερόταν και ως Φωτογράφος της Α.Μ. του Βασιλέως. Το 1889 ήρθε στην Αθήνα και συνεργάστηκε με τον γνωστό φωτογράφο Γεώργιο Κολόμβο, στην οδό Ερμού 157. Το 1891, πέντε χρόνια πριν τους Ολυμπιακούς, ο Παντζόπουλος ανέλαβε το φωτογραφείο του Πέτρου Μωραΐτη. Το 1900 συμμετείχε στην Διεθνή Έκθεση του Παρισιού. Μετεγκαταστάθηκε σε διάφορες διευθύνσεις στο κέντρο της Αθήνας με τελευταία το 1921 στην οδό Αρσακείου 2.

Τρεις επαγγελματίες φωτογράφοι που απαθανάτισαν πορτρέτα που σχετίζονται με τη διοργάνωση:

Οι αδελφοί Ρωμαΐδη

Οι αδελφοί **Ρωμαΐδη** αποτελούσαν μεταξύ άλλων την σημαντικότερη φωτογραφική φίρμα της Ελληνικής Αγοράς στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Το 1894 φωτογράφησαν την επιτροπή στήριξης των Ολυμπιακών Αγώνων.

Ήταν μια βραχύβια επιτροπή που φέρεται να διαλύθηκε ένα χρόνο μετά, το 1895 λόγω της αδυναμίας της να αντεπεξέλθει στο πολύπλοκο έργο της οργάνωσης για πρώτη φορά στα χρονικά, διεθνών αγώνων. Η συγκεκριμένη επιτροπή, θα αντικατασταθεί από μια άλλη δωδεκαμελή, διορισμένη από τον βασιλιά, που αποτελείτο από την αφρόκρεμα της πολιτικής ηγεσίας της εποχής, αφού τρία μέλη της ήταν πρώην πρωθυπουργοί και θα οδηγήσει τους αγώνες σε επιτυχία ξεπερνώντας έναν προς έναν τους σκοπούς που παρουσιάστηκαν.



Ο ένας αδερφός, ο **Κωνσταντίνος Ρωμαΐδης**, ήταν άνθρωπος πλούσιος με κοινωνικό κύρος, χαρακτηριστικά απαραίτητα για την φωτογράφιση επισήμων εκείνη την εποχή. Ήταν φωτογράφος ακόμη και του ίδιου του βασιλιά. Η ανάθεση της φωτογράφισης της πρώτης επιτροπής του 1894 μας προδιαθέτει στο ότι θα είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο στην φωτογραφική καταγραφή των επισήμων του 1896. Μάλλον τα προβλήματα υγείας που αντιμετώπισε τότε ο Κωνσταντίνος, αντέστρεψαν το ευνοϊκό αυτό κλίμα. Τον ρόλο αυτό τελικά θα τον πάρει ο Αλβέρτος Μάγιερ. Ο λόγος ήταν μάλλον θέμα υγείας, αφού η ψυχή έως τότε της επιχείρησης, ο Κωνσταντίνος Ρωμαΐδης, απεβίωσε την ίδια χρονιά, αλλά και η προοπτική προώθησης του υλικού στην Ευρώπη, από τον Σάξονα μεγαλοαστό φωτογράφο.

Ο **Αριστοτέλης Ρωμαΐδης** αντιστρόφως ανάλογα της παραγωγικότητας που μας έχει συνηθίσει, μας έχει κληροδοτήσει με μόλις δύο φωτογραφίες από τους Αγώνες.

Εκτός από μια γενική φωτογραφία του από το Καλλιμάρμαρο που σώζεται σήμερα σε ιδιωτική συλλογή, υπάρχει μια ακόμη φωτογραφία από την τελετή αποκαλυπτηρίων του αγάλματος Αβέρωφ, η οποία έχει ιδιόχειρη λεζάντα στα γαλλικά: «ο κ. Φιλήμων υποδέχεται την Βασιλική Οικογένεια» που σώζεται σήμερα στο Ε.Λ.Ι.Α..

JEUX OLYMPIQUES



M. Thémison reçoit la famille Stroganoff

Thémison A. Thémison

affiches

Φωτογραφία με την υπογραφή του Αριστοτέλη Ρομαΐδη, που έχει στο πυρελθόν τυποποιηθεί ως του Αλβέρτου Μάγερ, Ε.Α.Ι.Α.

Αναστάσιος Γαζιάδης

Ο **Αναστάσιος Γαζιάδης** δεν φαίνεται να φωτογράφισε τους ίδιους τους αγώνες. Απαθανάτισε όμως την προσωπογραφία του σημαντικότερου Έλληνα αθλητή του 1896, ο οποίος κατάφερε να συνεπάρει τον απλό λαό με την διάκριση του τόσο έναντι των ξένων όσο και έναντι των υπολοίπων μεγαλοαστών Ελλήνων αθλητών. Κατόπιν χάρισε στον Σπύρο Λούη –γιατί περί αυτού ο λόγος– μία φωτογραφία του σε *φυσικό μέγεθος* και άλλες 12 σε μικρότερο. Το πορτρέτο αυτό πραγματοποιήθηκε μετά τους Αγώνες. Ένα ερώτημα που παραμένει αναπάντητο είναι κατά πόσο ο Γαζιάδης φωτογράφησε τις εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν στην πόλη του Πειραιά, αλλά και το νέο Φάληρο. Υπάρχουν ακόμη ανυπόγραφες φωτογραφίες που αφορούν τα αγωνίσματα της Κολύμβησης και που στην ταυτοποίησή τους στο μέλλον θα πρέπει να εξεταστεί και η πιθανότητα να είναι του Γαζιάδη.

Σόλων Βάθης



Ο Pierre de Coubertin,
φωτογραφημένος στο Παρίσι από τον Σόλων Βάθη

Συμπεριλαμβάνεται στον κατάλογο των φωτογράφων των Ολυμπιακών Αγώνων καθώς θα πρέπει να αναφερθεί η ύπαρξη ενός φωτογραφικού πορτρέτου του Pierre de Coubertin, σύγχρονου με τους Αγώνες της Αθήνας που είναι υπογεγραμμένο από αυτόν: Vathis PARIS

Ο **Σόλων Βάθης** ήταν φωτογράφος από οικογένεια με παράδοση στο επάγγελμα. Ξεκινώντας από τον Πειραιά, αναφέρεται ως ο μόνος φωτογράφος του Πειραιά, σε οδηγό του 1875. Λίγο αργότερα θα πραγματοποιήσει να καθιερωθεί επαγγελματικά στην Γαλλία και μάλιστα στο Παρίσι, σε μια πόλη με πληθώρα ικανών φωτογράφων. Θα ανοίξει το *Γαλλοελληνικό Φωτογραφείο του Χρηματιστηρίου*, στην οδό Vivienne 42 και σύντομα θα δημιουργήσει ένα πολύ καλό όνομα ως φωτογράφος, διακρινόμενος σε αρκετές διεθνείς εκθέσεις, όπου στην αρχή συμμετείχε με το ελληνικό τμήμα, ενώ αργότερα με το γαλλικό. Αξιόλογος, σε διαρκή αναζήτηση, είναι ο μόνος Έλληνας φωτογράφος για τον οποίο υπάρχει αναφορά ότι πραγματοποιούσε και έρευνες στην βελτίωση της τεχνολογίας των φωτογραφικών εκτυπώσεων. Εφηύρε ένα δικό του χαρτί αγνώστου έως σήμερα φωτοχημικής ταυτότητας το οποίο ονομάτιζε “*Papier Vathis*”.

Αξιοσημείωτοι Έλληνες ερασιτέχνες φωτογράφοι που κατέγραψαν τους Αγώνες

Παύλος Μελάς, ο μετέπειτα εθνικός ήρωας
(1870-1904)

Ο **Παύλος ο Μελάς** ήταν αξιωματικός του Ελληνικού Στρατού και εξαιρετικός ερασιτέχνης φωτογράφος. Στο σωζόμενο αρχείο της οικογένειας Μελά, το μεγαλύτερο μέρος αποτελείται από γυάλινες στερεοσκοπικές πλάκες.

Ως μέλος της μεγαλοαστικής τάξης αλλά και με την ιδιότητα του Αξιωματικού του Στρατού είχε ελευθερία κινήσεων στο Καλλιμάρμαρο αλλά και τις άλλες Ολυμπιακές εγκαταστάσεις όσο κανένας άλλος. Οι φωτογραφίες του από τους αγώνες είναι αρκετές. Σώζονται αδημοσίευτες στο σύνολο τους στο αρχείο της οικογένειας σε καλή κατάσταση. Έως τώρα έχουν εντοπιστεί σε αποσπασματικές δημοσιεύσεις περίπου δέκα φωτογραφίες του. Φωτογραφίζοντας τους Ολυμπιακούς Αγώνες συλλαμβάνει εν κινήσει στιγμιότυπα όπως είναι το άλμα εις ύψος, ή την ξιφασκία. Τα αρνητικά που χρησιμοποιεί είναι εξαιρετικά γρήγορα οπότε μπορεί να θεωρηθεί δεδομένο ότι χρησιμοποίησε αρνητικά πλακών βρομιούχου αργύρου, αλλά και μια μέθοδο εκτύπωσης αξιοσημείωτα ενημερωμένη με την τελευταία λέξη της τεχνολογίας της εποχής, αν συγκριθεί με το υλικό των υπολοίπων Ελλήνων φωτογράφων. Εκτύπωσε τις εικόνες του σε βιομηχανικά αριστοτυπικά χαρτιά σε μέγεθός περίπου 17 x 23 εκ.



Το στάδιο γεμάτο με θεατές την πρώτη μέρα των αγώνων Ο βασιλικό ζεύγος κατευθυνόμενο προς την σφενδόνη



Απονομή των μεταλλίων



Η παρέλαση των Ολυμπιονικών. Δεξιά ο αλυτάρχης Κ. Μάνος και αριστερά ο προπορευόμενος των Ολυμπιονικών Σπύρος Λούης

Η ζωή του:

Γεννήθηκε στην Μασσαλία το 1870 και ήρθε στην Ελλάδα (μετά την παγκόσμια οικονομική κρίση του 1873) σε ηλικία τεσσάρων ετών. Φοίτησε στην σχολή Ευελπίδων και μετά την αποφοίτηση του τοποθετήθηκε στην Χαρτογραφική Υπηρεσία Στρατού για δύο χρόνια και κατόπιν στο 1^ο Σύνταγμα Πυροβολικού στην Αθήνα. Το 1892 παντρεύτηκε την Ναταλία Δραγούμη, κόρη του πολιτικού Στέφανου Δραγούμη και αδερφή του Ίωνα.

Εκτός των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας έχει αποτυπώσει και στιγμιότυπα της καθημερινής ζωής του κύκλου του, φωτογραφίες που αποτελούν μοναδικά δείγματα της καθημερινότητας της μεγαλοαστικής τάξης κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα. Η ανάγκη όμως για την προώθηση της Μεγάλης Ιδέας με την οποία γαλουχήθηκε και το οικογενειακό περιβάλλον της γυναίκας του, τον οδήγησαν να δραστηριοποιηθεί ως μέλος της Εθνικής Εταιρείας. Μαζί με άλλους αξιωματικούς οργάνωνε την αποστολή ομάδων ανταρτών στην Μακεδονία. Συμμετείχε στον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897, ενώ στην συνέχεια δόθηκε με πάθος στην προσπάθεια να ενισχυθεί ο ελληνικός πληθυσμός της Μακεδονίας και να αποτραπεί ο κίνδυνος εκβουλγαρισμού, παρά την παθητική στάση της ελληνικής τότε κυβέρνησης. Ο ίδιος, ένθερμος πατριώτης, το 1904 με το ψευδώνυμο Μίκης Ζέζας, ορίστηκε το 1904 από το Μακεδονικό Κομιτάτο αρχηγός των σωμάτων της δυτικής Μακεδονίας. Θυσίασε τον πλουσιοπάροχο τρόπο ζωής του και την θαλπωρή της οικογένειάς του και ξεκίνησε αντάρτικη δράση. Δύο μήνες μετά θα περικυκλωθεί από Τουρκικό Απόσπασμα και θα πεθάνει στο χωριό Στάτιστα (σήμερα Μελάς) της Καστοριάς. Με τον θάνατό του συγκλόνισε όλο το έθνος και ιδιαίτερα την τάξη του και έτσι η υπόθεση της Μακεδονίας έγινε υπόθεση όλου του Ελληνισμού.

Φωτογραφίες του, μαρτυρίες μιας ζωής ειδυλλιακά ειρηνικής και ευκατάστατης που έρχονται σε εκ διαμέτρου αντίθεση με αυτά που θα βιώσει αργότερα στο αντάρτικο αγώνα για την Μακεδονία, σώζονται στις συλλογές των απογόνων της οικογένειάς. Ο Παύλος Μελάς φωτογραφίζει από το 1890 περίπου απόψεις του αττικού τοπίου, εσωτερικά του πατρικού του σπιτιού, και του σπιτιού της γυναίκας του Ναταλίας Στεφάνου Δραγούμη, πλήθος οικογενειακά στιγμιότυπα αλλά και στιγμιότυπα της αστικής ζωής. Το υλικό αυτό αποτυπώνει την καθημερινότητα των μεγαλοαστών Ελλήνων των τελών του 19^{ου} αιώνα, μοναδικό δείγμα που αν ήταν ευρύτερα δημοσιευμένο θα αποτελούσε συχνό υλικό

αναφοράς ιστορικών και κοινωνιολογικών μελετών για αυτήν την εποχή. Θα πρέπει στο μέλλον να εξετασθεί κατά πόσο φωτογράφησε τους πολέμους που ακολούθησαν. Το υλικό αυτό όμως δεν θα πρέπει να αναζητηθεί στην συλλογή της οικογένειας αλλά θα μπορούσε ίσως να βρεθεί στα αρχεία της υπηρεσίας του. Εάν ναι, θα είναι από τους πρώτους που κατέγραψε με φωτογραφικά μέσα εμπόλεμη κατάσταση στην Ελλάδα.

Το φωτογραφικό έργο του Παύλου Μελά αν και φημολογείται ως εξαιρετικό, στην πλειονότητά του παραμένει ακόμη και σήμερα ανέκδοτο.

Ζαχαρίας Ζαχαριάδης

Ερασιτέχνης φωτογράφος που φωτογράφησε τους Ολυμπιονίκες αλλά και τις εγκαταστάσεις με μια πολύ σημαντική δημοσίευση της δουλειάς του, στην εφημερίδα *Illustration* της Γαλλίας. Στο φύλλο της 25^{ης} Απριλίου 1896 δημοσιεύεται αφιέρωμα στους Αγώνες της Αθήνας με εκτενή παρουσίαση των σημαντικότερων Ολυμπιονικών και αναγράφεται κάτω από τις φωτογραφίες:

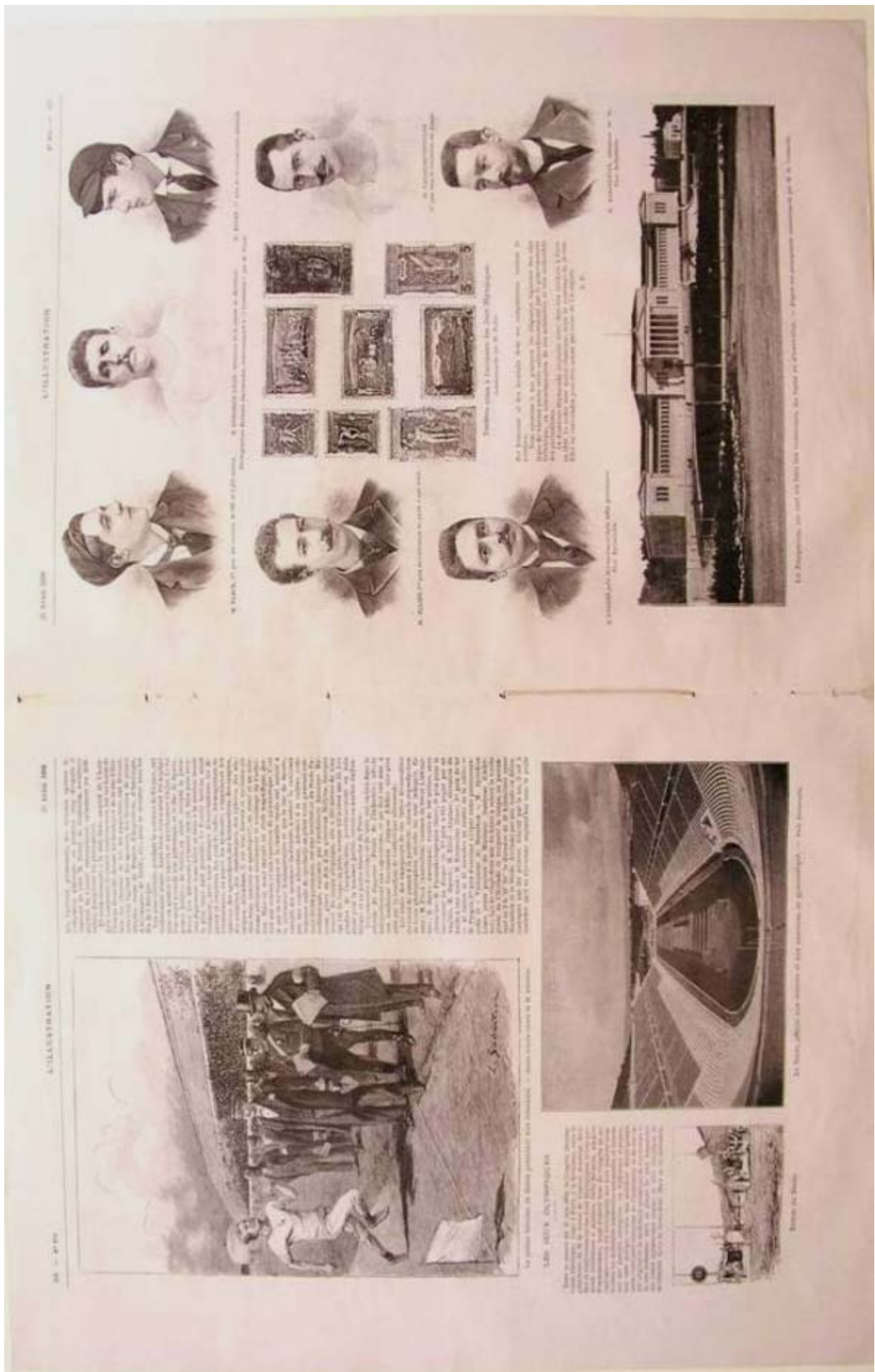
Photographies Zacharie Zachariadès, communiquées à «L'Illustration» par M. Proot
Φωτογραφίες Ζαχαρίας Ζαχαριάδης, που κοινοποιήθηκαν στην «L'Illustration» από τον κ. Proot

Le Stade, affecté aux courses et aux exercices de gymnastique.- Phot. Zachariadès
Το Στάδιο, προορισμένο για αγώνες δρόμου και γυμναστικές ασκήσεις.- Φωτ. Ζαχαριάδης

Le Zappeion, ou ont eu lieu les concours de lutte et d'escrime- D'après une photographie communiqué par M. de Coubertin.
Το Ζάππειον, όπου έλαβαν χώρα οι αγώνες της πάλης και της ξιφομαχίας- Από μια φωτογραφία που κοινοποιήθηκε από τον κ. de Coubertin. (αποδίδεται στον Αλβέρτο Μάγιερ)

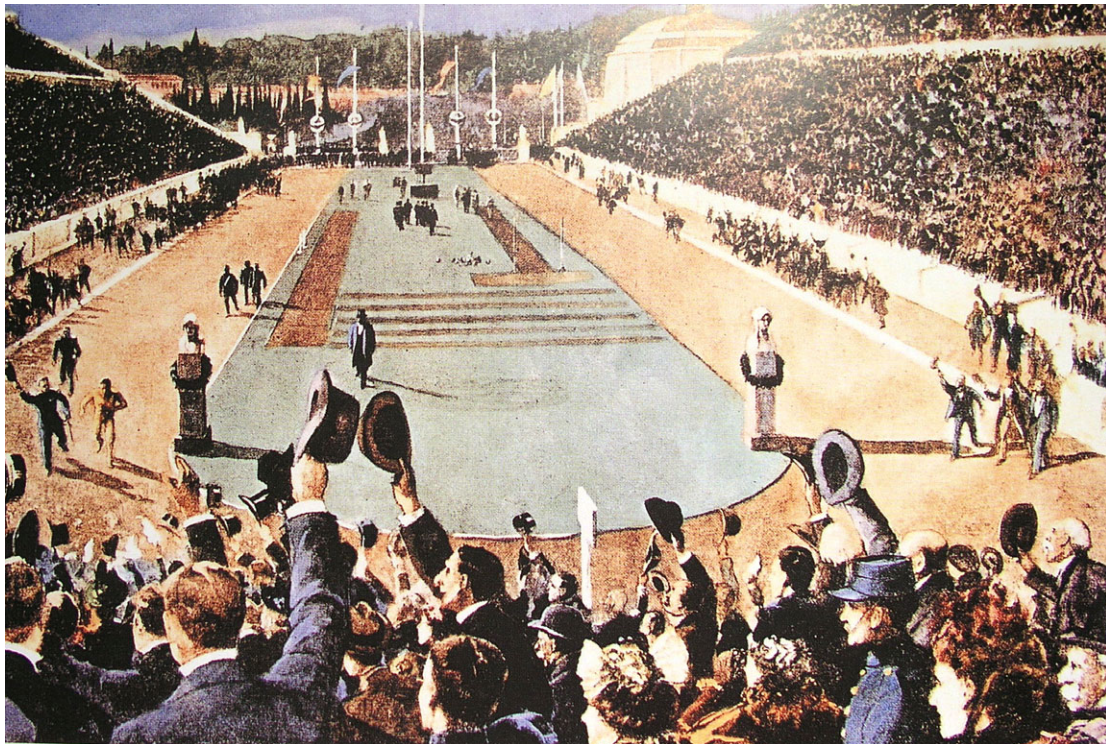
Αυτή η εφημερίδα ήταν από τις πρωτοπόρες παγκοσμίως στον τομέα της εικονογράφησης των ειδήσεων. Σε φύλλο της που απεικονίζονται αθλητές Ολυμπιονίκες, αναγράφεται ότι τα σκίτσα έχουν γίνει από φωτογραφίες του Ζαχαριάδη,

Οι πληροφορίες που έχουμε για την ζωή του και τη δράση του Ζαχαρία Ζαχαριάδη είναι ελάχιστες. Στον Οδηγό της Ελλάδος του 1905 του Μιχάλη Ιγγλέση αναφέρεται ως ερασιτέχνης φωτογράφος και γιατρός στο επάγγελμα. Ο οδηγός αυτός ήταν ετήσιος, το 1905 κυκλοφόρησε για πρώτη φορά και συνέχισε να εκδίδεται για 30 χρόνια. Στην έκδοση του 1905 αναφέρονται 40 φωτογράφοι στην πόλη των Αθηνών, 34 του Πειραιά και της επαρχίας και 8 ερασιτέχνες φωτογράφοι, ένας εκ των οποίων ήταν ο Ζαχαριάδης. Υπάρχουν επίσης στοιχεία ότι το 1900 διδάσκει την τεχνική της φωτογραφίας στην ερασιτεχνική σχολή της Ελληνικής Ποδηλατικής Ένωσης που αριθμούσε περίπου 60 μαθητές. Είναι ίσως η πρώτη οργανωμένη σχολή φωτογραφίας και η πρώτη ερασιτεχνική ομάδα στην Ελληνική επικράτεια.



Το φύλλο της γαλλικής εφημερίδας «L'Illustration» της 25^{ης} Απριλίου 1896

Μακρόπουλος Ιωάννης



Έγχρωμη τυπογραφική εκτύπωση. Το 1896 ήταν μια ιδιαίτερα δύσκολη και χρονοβόρα τυπογραφική διαδικασία, όπου το κάθε χρώμα προστίθετο χωριστά σε διαφορετικό στάδιο κάθε φορά. Αν και το σκίτσο αυτό δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά ασπρόμαυρο, από τον Α. Forestier, θα επανεκδοθεί λίγα χρόνια μετά και έγχρωμο. Ο επιχρωματισμός της συγκεκριμένης λιθογραφίας θα πρέπει να πραγματοποιήθηκε αρκετά χρόνια αργότερα, μετά το 1906

Ο Ιωάννης Μακρόπουλος είναι ένας ακόμη φωτογράφος αίνιγμα της εποχής. Ένα και το στιγμιότυπο που είναι γνωστό ότι φωτογράφησε, τον τερματισμό του Σπύρου Λούη κατά το αγώνισμα του Μαραθωνίου. Ουσιαστικά όμως η φωτογραφία αυτή δεν έχει εντοπιστεί, τουλάχιστον με αυτή τη μορφή. Σε καρτ ποστάλ που δημοσίευσε ο Ελευθερουδάκης το 1903, σε μια σειρά φωτογραφιών από τους αγώνες του 1896 υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία με το εικονιζόμενο σκίτσο, όπως είναι για παράδειγμα ο αξιωματικός που διακρίνεται στο κάτω δεξί μέρος της εικόνας. Η φωτογραφία αυτή όμως δεν απεικονίζει την άφιξη του νικητή του Μαραθωνίου αλλά, άλλα αγωνίσματα. Μάλλον ελλείπει μιας ικανοποιητικής φωτογραφίας από την στιγμή ορόσημο αυτής της διοργάνωσης, να επιλέχθηκε να δημιουργηθεί ένα σκίτσο που για λόγους αληθοφάνειας σημειώθηκε ότι είναι βασισμένο σε φωτογραφικό στιγμιότυπο αν και αυτό δεν ήταν αληθές, τουλάχιστον ως μαρτυρία της εικονιζόμενης θριαμβευτικής στιγμής. Σε αντίθεση με την φωτογραφία, που σώζεται σήμερα σε καρτ ποστάλ, η παρούσα εικόνα έχει δημοσιευτεί αμέτρητες φορές από τότε μέχρι σήμερα και αποτελεί εικόνα σύμβολο των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων.

Ο Ιωάννης Μακρόπουλος είναι άγνωστος τόσο ως φωτογράφος, όσο και ως προσωπικότητα σήμερα. Από τα στοιχεία που υπάρχουν ως προς την κατανομή των θέσεων στις κερκίδες του Καλλιμάρμαρου και την φερόμενη γωνία λήψης, προκύπτει ένα ασφαλές συμπέρασμα ότι ο Μακρόπουλος ανήκε στην κοινωνική ελίτ. Η θέση που κατέχει είναι στο κάτω διάζωμα, μπορεί μάλιστα να συγκριθεί με αυτή του Παύλου Μελά και ας σημειωθεί ότι βρίσκεται πάνω από τις θέσεις βουλευτών, επισήμων αλλά και της ίδιας της Βασιλικής Οικογένειας. Επίσης είναι αξιοσημείωτο η φωτοστιγγογραφία της εικόνας που

φιλοτέχνησε ο εξαιρετός «σκιτσορεπόρτερ» *A.Forestier*, έτυχε σημαντικών δημοσιεύσεων, τόσο στο λεύκωμα Μπεκ, όσο και σε εφημερίδες του εξωτερικού. Αυτό αποδεικνύει ότι ο Μακρόπουλος είχε σημαντικές πολιτικές και κοινωνικές διασυνδέσεις.

Σε βιβλιογραφικό λεξικό της δεκαετίας του 1950, εντοπίστηκαν στοιχεία για ένα πολιτικό πρόσωπο συνώνυμο του και που πολύ πιθανόν να ταυτίζεται με αυτόν. Μακρόπουλος Ιωάννης, δικηγόρος, Υπουργός της δεκαετίας του 1930 και Πρόεδρος της Βουλής γύρω στο 1950. Εάν αυτά τα δύο πρόσωπα ήταν το ένα και το αυτό, ο Μακρόπουλος κατά τους Αγώνες θα βρισκόταν σε νεαρή ηλικία, μεταξύ 15 με 25 ετών.



Η φωτογραφία που μοιάζει εξαιρετικά με την εικόνα της προηγούμενης σελίδας. Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο αυτής της φωτογραφίας, που είναι πανομοιότυπο με το σχέδιο του Forestier, είναι ο γραφικός στρατιωτικός στο κάτω δεξί μέρος της εικόνας. Αν παρατηρήσει κανείς προσεκτικά την προηγούμενη εικόνα θα εντοπίσει τον ίδιο στρατιωτικό, στο ίδιο σημείο ανάμεσα στο ξεσηκωμένο πλήθος. Αυτή είναι μια φωτογραφία που μας κάνει να αμφιβάλλουμε για την ύπαρξη τελικά μιας πραγματικής λήψης η οποία απεικονίζει την έλευση του Λούη. Αυτή η φωτογραφία θα μπορούσε ίσως να αποδοθεί στον Μακρόπουλο, καθώς παραμένει «ορφανή», θα μπορούσε επίσης να είναι την ημέρα του Μαραθωνίου, δεν έχει όμως καμιά σχέση με την άφιξη του Λούη. Ο μόνος φωτογράφος που θα απεικονίσει τόσο τον Λούη όσο και τον δεύτερο Μαραθωνοδρόμο τον Χαρίλαο Βασιλάκο, θα είναι ο Ιωάννης Λαμπάκης και αυτές είναι δύο φωτογραφίες οι οποίες παραμένουν άγνωστες στο ευρύ κοινό.

Ιωάννης Λαμπάκης και Μιχαήλ Βενιέρης , οι μόνοι επαγγελματίες φωτογράφοι δράσης της διοργάνωσης

Οι μόνοι επαγγελματίες φωτογράφοι που καταγράψανε στιγμιότυπα από τα ίδια τα αγωνίσματα, οι Ιωάννης Λαμπάκης και Μιχαήλ Βενιέρης θα πρέπει να θεωρηθούν ως οι δυο σημαντικότεροι Έλληνες φωτογράφοι που κάλυψαν την διοργάνωση. Η δουλειά τους μας δίνει ένα ολοκληρωμένο σύνολο από όλες τις ημέρες των αγώνων. Ιδιαίτερα παραγωγικοί, δεν φωτογράφησαν περιστασιακά κάποια γενική άποψη του σταδίου, αλλά συγκεκριμένα γεγονότα. Η δουλειά τους αποτελεί ένα πρώιμο είδος φωτορεπορτάζ, που είναι μοναδικό στην εποχή του, αφού αφορά μια σύνθετη διοργάνωση πολλών ημερών σε διάφορους χώρους. Ο Ιωάννης Λαμπάκης και ο Μιχαήλ Βενιέρης είναι αξιομνημόνευτοι τόσο για τη παραγωγικότητα τους αλλά για το γεγονός ότι δεν αρκέστηκαν στα στατικά πορτρέτα που τους επέβαλε ο πρωτόγονος εξοπλισμός τους, αλλά βρήκαν τρόπους συχνά αιρετικούς να αποδώσουν στιγμιότυπα με κίνηση.

Ιωάννης Λαμπάκης (1851-1916)

Ο Ιωάννης Λαμπάκης ήταν επαγγελματίας φωτογράφος της περιοχής των Αθηνών, που θα πρέπει να θεωρηθεί από τους πρωτοπόρους Έλληνες, στην παραγωγή φωτογραφιών ντοκουμέντο και ως ένας πρώιμος φωτορεπόρτερ, σε μια περίοδο που δεν είχε ακόμη δημιουργηθεί αυτό το είδος φωτογράφων, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Προσήλθε στους Αγώνες με στόχο να καταγράψει το γεγονός στο σύνολό του. Αγόρασε εισιτήριο διαρκείας, για τα αγωνίσματα του Παναθηναϊκού σταδίου περισσότερο από έναν μήνα πριν και προσήλθε σε αυτό όλες τις μέρες των αγώνων με μια ευέλικτη για τα δεδομένα μηχανή, μικρού σχετικά φορμάτ 13x18, αποτυπώνοντας ένα φωτογραφικό χρονικό των αγώνων. Επίσης έσπευσε να φωτογραφίσει και τις κοινωνικές εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο αυτών, με εξαίρεση, άγνωστο για ποιο λόγο, τις μουσικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις. Αν και το έργο που παρήγαγε θα μπορούσε να θεωρηθεί σήμερα κλασικό φωτορεπορτάζ, ο φωτογράφος δεν προσήλθε στο στάδιο εκπροσωπώντας κάποιο έντυπο. Τουλάχιστον όμως, μια φωτογραφία του, θα τύχει σημαντικής δημοσίευσης, στο Γαλλικό *Paris Match*, δεν θα πρέπει όμως να θεωρηθεί ότι συνεργαζόταν με αυτό το έντυπο. Μάλλον αυτό που συνέβη είναι, ο δημοσιογράφος που ήρθε να καλύψει το γεγονός αγόρασε φωτογραφία από τον Λαμπάκη και την απέστειλε στο φύλλο.

Μεγαλύτερη απήχηση εκείνη την εποχή φαίνεται να είχαν οι φωτογραφίες κοινωνικού ενδιαφέροντος. Ιδιαίτερα δημοφιλής ήταν οι φωτογραφίες ντοκουμέντο από την απονομή των μεταλλίων, ή την εκδρομή στο Δαφνί και τα πορτρέτα των Ολυμπιονικών και ειδικά του Λούη. Ο Λαμπάκης επιχείρησε όμως μια συνολική καταγραφή των αγώνων. Το παράδοξο είναι ότι δεν φαίνεται είχε ελευθερία κινήσεων και πρόσβαση κοντά στον αθλητικό χώρο. Η μόνη φωτογραφία που κατέγραψε από την περίμετρο του αγωνιστικού χώρου κατά την διάρκεια των αθλητικών αγωνισμάτων ήταν η άφιξη των νικητών του Μαραθωνίου, του Σπύρου Λούη και του Χαρίλαου Βασιλάκου. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι στο Καλλιμάρμαρο προσερχόταν ως απλός θεατής με εισιτήριο διαρκείας και όχι ως εκπρόσωπος του Τύπου, ή ως φωτογράφος. Πλησιάζει ουσιαστικά τους αθλητές, την ημέρα της απονομής, ημέρας ελεύθερης πρόσβασης για όλους. Στην Μαρίνα Ζέα θέλησε να φωτογραφίσει τις λεμβοδρομίες, όμως οι αγώνες ματαιώθηκαν λόγω κακού καιρού και απλά τράβηξε την αγριεμένη θάλασσα. Στο ποδηλατοδρόμιο δεν παραβρέθηκε, ούτε στους αγώνες σπαθασκίας, ούτε στο

σκοπευτήριο Καλλιθέας. Είναι ο μόνος όμως που φωτογράφησε ομαδικά πορτρέτα στις τιμητικές εκδηλώσεις που διοργανώθηκαν τότε. Ο επίσημος κατάλογος περιλαμβάνει 26 φωτογραφίες, υπάρχουν όμως και άλλες που δεν περιλαμβάνονται στον επίσημο κατάλογο του.

Η δύναμη του λευκώματος του Λαμπάκη ήταν ότι απαθανάτισε σκηνές δράσης και σπάνια στιγμιότυπα. Ως φωτογράφου αθλητικών στιγμιότυπων θα πρέπει μεταξύ άλλων να του αποδοθεί η μοναδική φωτογραφία του αγωνίσματος των 100μ. Αυτή η φωτογραφία έχει δημοσιευτεί στο Paris Match, όμως ανυπόγραφη. Είναι μια φωτογραφία πασίγνωστη σε όσους έχουν ασχοληθεί με τους Ολυμπιακούς Αγώνες και έχει αποδοθεί στο παρελθόν λανθασμένα στον Αλβέρτο Μάγιερ. Ο Λαμπάκης επίσης είναι ο μόνος φωτογράφος που έχει αποδεδειγμένα καταγράψει την άφιξη του Σπύρου Λούη στο στάδιο, νικητή του κλασικού Μαραθωνίου. Επίσης, είναι ο μόνος που κάλυψε τις κοινωνικές εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο των Αγώνων. Οι φωτογραφίες αυτές έχουν μικρό ενδιαφέρον βεβαίως, ως προς το ίδιο το γεγονός, αλλά η μελέτη των προσώπων που παραβρέθηκαν σε αυτές, δίνουν ακόμη και σήμερα πληροφορίες τεκμηρίωσης πολύτιμες, αφού οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896, έχουν πλημμελώς καταγραφεί και δεν είναι ακόμη επιβεβαιωμένο, μέχρι και πόσοι τελικά ήταν οι αθλητές που έλαβαν μέρος.

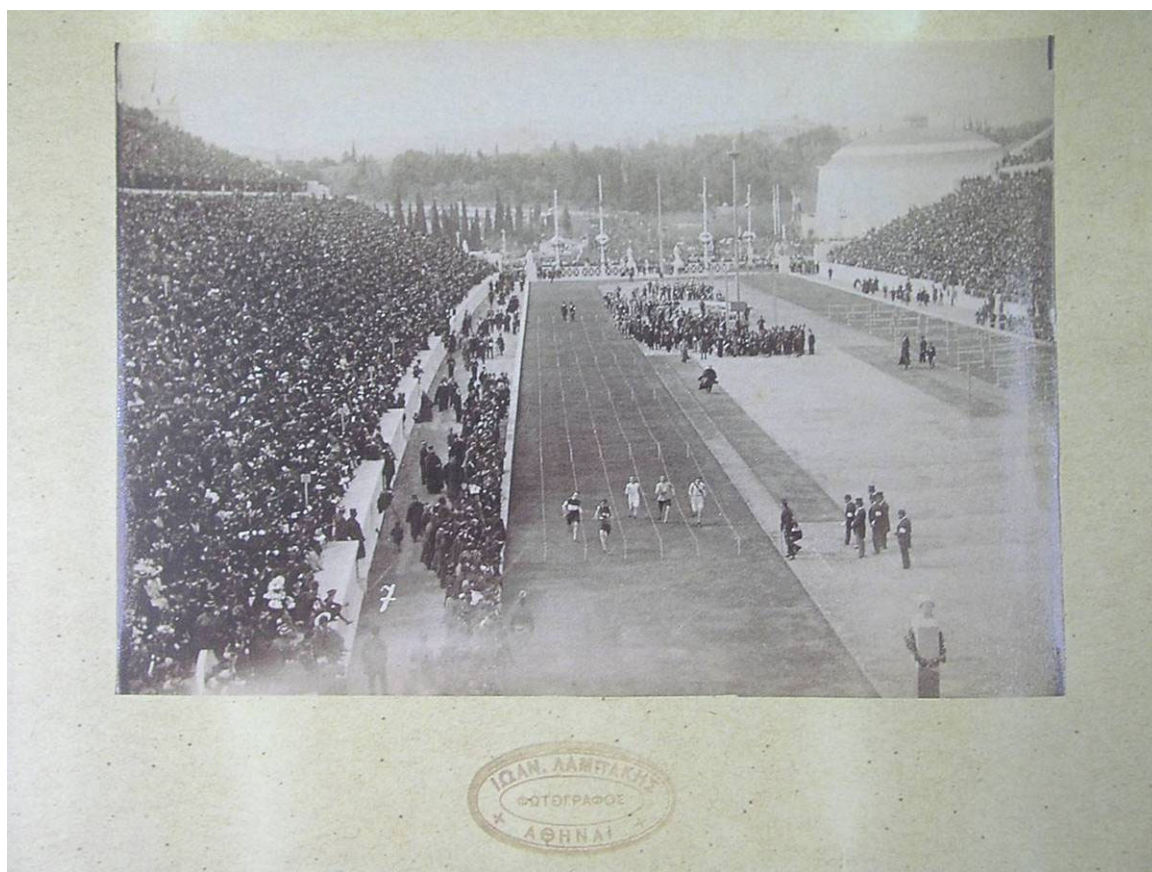
Η κύρια αδυναμία του έργου του ήταν η κακή ποιότητα των λήψεων του σε μικρό φορμάτ 13x18εκ., σε σύγκριση με άλλους φωτογράφους όπως είναι ο Μιχαήλ Βενιέρης. Ο Λαμπάκης θα πρέπει να πειραματίστηκε με νέα για αυτόν υλικά και τεχνικές. Είναι περίεργο καθώς δεν μας έχει συνηθίσει προηγουμένως σε εικόνες τόσο χαμηλής ποιότητας. Τα αρνητικά του είναι εξαιρετικά αργά και παρουσιάζουν έντονο κοντράστ. Αλλά αυτό δεν είναι το μόνο πρόβλημα. Οι εικόνες του παρουσιάζουν χαμηλή ευκρίνεια και έχουν ταλαιπωρηθεί αρκετά από την παρέλευση του χρόνου. Θα πρέπει και ο ίδιος να είχε επίγνωση της κακής ποιότητας των φωτογραφιών του καθώς σημειώνει στον κατάλόγό του: «...*Η μόνη πλήρης και η μάλλον επιτυχής συλλογή*» Η όποια αδυναμία του πρωτότυπου αντικειμένου δεν μειώνει καθόλου τις πολύτιμες πληροφορίες που μας προσφέρει, αφού οι φωτογραφίες του λόγω της σπανιότητάς τους ήταν ελάχιστα μέχρι πρότινος γνωστές.

Ο Ιωάννης Λαμπάκης είναι ο μόνος Έλληνας φωτογράφος που παρήγαγε ένα ολοκληρωμένο φωτογραφικό λεύκωμα και το προώθησε προς πώληση, με φωτογραφίες εξ' ολοκλήρου δικές του. Μόνο ένας ακόμη φωτογράφος προχώρησε στην δημιουργία ενός φωτογραφικού λευκώματος και αυτός ήταν ο Αλβέρτος Μάγιερ, ο οποίος όμως δεν το πώλησε σε ιδιώτες αλλά το προώθησε σε περιορισμένο αριθμό σε βασιλείς των χωρών που συμμετείχαν στους αγώνες και συντελεστές της Ολυμπιακής και Οργανωτικής Επιτροπής. Η ποιότητα της δουλειάς του Λαμπάκη δεν μπορεί να συγκριθεί βεβαίως με αυτή του Μάγιερ. Οι φωτογραφίες του έχουν χαμηλή ευκρίνεια, εκτυπώθηκαν, με την ήδη παρωχημένη για τα τεχνολογικά δεδομένα του εξωτερικού, μέθοδο της αλβουμίνας και το λεύκωμα που παρήγαγε είναι κακής αρχειακής ποιότητας. Η ποιότητα του χαρτιού πάνω στο οποίο είναι επικολλημένες οι φωτογραφίες είναι κακή, το φύλλο είναι λεπτό και με έντονα σήμερα τα σημάδια οξείδωσης. Οι φωτογραφίες πολύ πιθανώς εξαιτίας της κακής επεξεργασίας από τον ίδιο τον φωτογράφο έχουν χάσει την πυκνότητά τους. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι ο Λαμπάκης απευθυνόταν σε ένα τελείως διαφορετικό αγοραστικό κοινό από ότι ο Μάγιερ, όχι τους Βασιλείς της Ευρώπης, αλλά την Ελληνική μεσοαστική τάξη. Το λεύκωμα επομένως έπρεπε να είναι οικονομικά προσιτό, ώστε να μπορέσει ο κόσμος να το αγοράσει. Τελικά όμως θα κοστίσει 35 δραχμές, τιμή που προφανώς θα θεωρήθηκε υπερβολική από το αγοραστικό κοινό και τελικά δεν είχε την προσδοκώμενη εμπορική επιτυχία. Σήμερα αυτό το λεύκωμα είναι ίσως το πιο σπάνιο ενθύμιο των αγώνων. Μόλις ένα ολοκληρωμένο αντίτυπο έχει διασωθεί και είναι γνωστό, το οποίο

ανήκε στον ίδιο τον φωτογράφο και κληροδοτήθηκε σε απογόνους του και βρίσκεται σήμερα στο *Αρχείο Λαμπάκη*. Σήμερα φωτογραφίες του είναι δύσκολο να εντοπιστούν στην συλλεκτική αγορά, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν είχαν την αναμενόμενη εμπορική επιτυχία σε ιδιώτες. Ούτως ή άλλως το ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού για τα αθλητικά δρώμενα, ήταν μηδαμινό και έτσι οι φωτογραφίες δράσης απλά δεν προτιμήθηκαν. Φωτογραφίες του όμως αγοράστηκαν μεμονωμένα από εφημερίδες, φορείς και αρχεία και εκεί μπορούν να εντοπιστούν. Αποσπασματικά φωτογραφίες του έχουν εντοπιστεί ανυπόγραφες στην Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος και την Ολυμπιακή Ακαδημία.



Το επίσημο γεύμα που παρέθεσε ο Δήμος Αθηναίων προς τιμή των Ολυμπιονικών στην Κηφισιά, αρχείο Λαμπάκη



Ο τελικός των 100μ. Φωτογραφία Ιωάννη Λαμπάκη, αρχείο Λαμπάκη.



**Ομαδικό πορτρέτο των Ολυμπιονικών,
το οποίο δεν περιλαμβάνεται στον επίσημο κατάλογο του Λαμπάκη, αρχείο Λαμπάκη**

Η ζωή του

Ο Ιωάννης Λαμπάκης γεννήθηκε στην Τήνο, το 1851. Ασχολήθηκε με την φωτογραφία από τα νεανικά του χρόνια. Τον πρώτο καιρό δεν είχε μόνιμο στούντιο αλλά περιόδευε στην Ελλάδα, φωτογραφίζοντας τοπία και αρχαιότητες. Από το 1873 θα συνεργαστεί με τον Ε. Φιλιππίδη για την φωτογραφική καταγραφή βυζαντινών μνημείων και χειρογράφων. Συνεργάστηκε στενά και με τους αδελφούς του Γεώργιο και Εμμανουήλ, οι οποίοι ήταν καθηγητές βυζαντινολογίας και την ζωγραφικής αντίστοιχα, για το έργο της αναστήλωσης της μονής Δαφνίου. Φρόντισε να καταγράψει λεπτομερώς τόσο το μνημείο αυτό, όσο και την πορεία των έργων αναστύλωσης. Η πρώτη επίσημη αναφορά του ονόματος του γίνεται το 1875, όταν βραβεύτηκε με έπαινο στα Γ' Ολύμπια, για μια σειρά πορτρέτων που εξέθεσε. Όταν γύρω στα 1880 ο Ιωάννης Κωνσταντίνου, φωτογράφος της παλαιότερης φωτογραφικής φίρμας της Ελλάδος, χρειάστηκε την συμβολή ενός συνεργάτη στο φωτογραφείο, ήταν ο Λαμπάκης που επιλέχθηκε να καλύψει αυτό το κενό, και το όνομα του σύντομα προστέθηκε στην εμπορική ονομασία της παλαιότερης φωτογραφικής φίρμας της Ελλάδος: *Μαργαρίτης Κωνσταντίνου και Λαμπάκης*. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1880 και μετά θα αναλάβει εξ' ολοκλήρου το φωτογραφείο.

Ο Λαμπάκης μας έχει κληροδοτήσει με φωτογραφίες με μια ευρύτατη γκάμα θεμάτων. Τοπία, αρχαιότητες, πορτρέτα σε στούντιο και επιτόπια από σημαντικά γεγονότα της εποχής του. Έχει αποτυπώσει τις δημόσιες εκδηλώσεις της δεκαετίας του 1880: τους γάμους του Διαδόχου Κωνσταντίνου, τους Πανελλήνιους Αγώνες του 1891 και 1893, τα Διονύσια, και τέλος τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896. Το 1901 εγκατέλειψε τα κόσμια και έγινε ιερέας, βρίσκοντας μια διέξοδο στις οικονομικές δυσκολίες που προκάλεσε η κρίση στο επάγγελμα του φωτογράφου στην Ελλάδα γενικότερα, που επηρέασε και άλλους επιφανείς φωτογράφους όπως ήταν η οικογένεια Ρωμαΐδη. Δεκαπέντε χρόνια μετά, το 1916 θα αποβιώσει στην ηλικία των 65 ετών.

Π Ρ Ω Τ Ο Ι
ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ 1896.

Συλλογή 26 φωτογραφιών (μεγέθους 13×18) τῶν πρώτων
διεθνῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων ἐν Ἀθήναις
23 Μαρτίου 1896. Ἡ μόνη πλήρης καὶ ἡ
μᾶλλον ἐπιτυχὴς συλλογή.

Υ Π Ο
ΙΩΑΝΝΟΥ ΛΑΜΠΙΑΚΗ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ
(Ἐν Ἀθήναις).

Τ Ι Μ Α Ι

Ἐκάστη φωτογραφία μετὰ καρτονίου.	Δραχ. 1,50
» » ἄνευ καρτονίου.	δραχ. 1,30
Ἡ συλλογὴ ὁλόκληρος μετὰ καρτονίου.	δραχ. 36
» » ἄνευ καρτονίου.	δραχ. 32

ΣΗΜ. — Αἱ παραγγελίαι προσκληθῶνται. — Τὰ ταχυδρο-
μικὰ τέλη εἰς βάρος τοῦ φωτογράφου.

Πωλεῖται δὲ καὶ ἐν τῷ χαρτοπωλείῳ Πάλλη καὶ Κοτζιά παρὰ
τῇ πλατείᾳ τοῦ Συντάγματος καὶ παρὰ τῷ ἐμπόρῳ κ.
Νικ. Κ. Ἀποστόλου, ὁδὸς Αἰόλου ἀριθ. 110.

Η Ι Ν Α Ε

Τῶν φωτογραφιῶν τῶν ἀθλητικῶν γυμνασμάτων τῶν τελεσθέντων
κατὰ τοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνας 1896 ἐν Ἀθήναις.

1. Ἡ Α. Β. Υ. ὁ Διάδοχος προσφωνεῖ τὴν Α. Μεγα-
λειότητα τὸν Βασιλέα, ὁ δὲ Βασιλεὺς κηρύττει
τὴν ἐναρξιν τῶν ἀγώνων.
2. Δρόμος 400 μέτρων· ἀφίξις Φ. Βοῦρκε.
3. Ἄλμα εἰς μῆκος.

4. Εἴσοδος τῶν Βασιλέων εἰς τὸ Στάδιον, κατὰ τὴν δευ-
τέραν ἡμέραν τῶν ἀγώνων.
5. Εἴσοδος τοῦ Λαοῦ ἐν τῷ Σταδίῳ.
6. Ἀσκήσεις ομάδος Πανελληνίου ἐπὶ διζύγου.
7. Τελικὸς δρόμος 100 μέτρων· πρῶτος ὁ Ἀμερικανὸς
Βοῦρκε.
8. Δρόμος 110 μέτρων· μετ' ἐμποδίων· νικητὴς ὁ Ἀμε-
ρικανὸς Κούρτης.
9. Ὁμιλος Γερμανῶν ἀπερχόμενος τοῦ Σταδίου μετὰ τὰς
ἐπὶ διζύγου ἀσκήσεις.
10. Ἀλμα εἰς ὕψος ἐπὶ κοντῶ· πρῶτος ὁ Ἀμερικανὸς Χόυτ.
11. Εἰς τὴν πρώτην σειρὰν ἡ Α. Μ. ὁ Βασιλεὺς τῶν Ἑλ-
λῆνων καὶ ἡ Α. Μ. ὁ Βασιλεὺς τῆς Σερβίας Ἀλέ-
ξανδρος, ἡ Α. Υ. ἡ Βασιλόπαις Μαρία καὶ ἡ Α.
Υ. ὁ Μέγας Δουὺξ Γεώργιος, ὁπισθεν δὲ οἱ αὐλι-
κοί, οἱ βουλευταὶ καὶ οἱ ἀνώτεροι ἀξιωματικοί.
12. Ἡ αὐτὴ φωτογραφία ἐξ ἄλλης ἀπόψεως.
13. Ἀσκήσεις ἐτέρας ομάδος ἐπὶ διζύγου.
14. Ἀφίξεις τοῦ πρῶτου δρομέως ἐκ Μαραθῶνος Σ. Λούη.
15. Ἀφίξεις τοῦ δευτέρου δρομέως ἐκ Μαραθῶνος Βασιλάκου.
16. Τελικὸς δρόμος 1500 μέτρων, Α'. ὁ Ἀμερικανὸς Φλάκ.
17. Ἀλμα εἰς ὕψος ἄνευ κοντοῦ.
18. Γυμνάσματα Ἑλληνικοῦ Ὁμίλου ἐπὶ διζύγων.
19. Ἡ ἐν Φαλήρῳ ἐπελθοῦσα τριχυμία, ἕνεκα τῆς ὁποίας
δὲν ἐγένοντο αἱ λεμβοδρομίαι.
20. Ἡ Α. Β. Υ. ὁ Διάδοχος προσφέρων τῷ Λούη τὰ νικητή-
ρια δῶρα.
21. Ὁ ὀλυμπιονίκης Φλάκ λαμβάνων τὸ δίπλωμα.
22. Ὁ νικητὴς Βοῦρκε λαμβάνων τὸ δίπλωμα.
23. Ἡ Α. Μ. εὐχαριστεῖ τὸν προσφωνήσαντα ἐν τῇ ἀρχαίᾳ
Ἑλληνικῇ Ἀγγλον Ρόμπερτσον μετὰ τὴν ἀπονο-
μὴν τῶν βραβείων.
24. Τὸ ἐν Κηφισσίᾳ ὑπὸ τοῦ δήμου Ἀθηναίων δοθὲν γεῦμα
ὑπὲρ τῶν ὀλυμπιονίκων.
25. Φωτογράφησις τῶν Α. Α. Υ. Υ. τῶν Βασιλοπαίδων τῶν
Υπουργῶν καὶ λοιπῶν μετὰ τὸ ἀνωτέρω γεῦμα.
26. Δίπλωμα τῶν νικητῶν, ἔργον τοῦ διασήμου ζωγράφου
Ν. Γύζη.

Μιχαήλ Βενιέρης ο εξαιρετικός Έλληνας φωτογράφος της διοργάνωσης.



Φωτογραφία με σωζόμενο το πασπαρτού της, όπου διακρίνεται η εμπρόσθια υπογραφή «Μιχαήλ Βενιέρης»

Ο Μιχαήλ Βενιέρης είναι ο μεγάλος άγνωστος έως σήμερα των Ολυμπιακών Αγώνων, φωτογράφος που αδικήθηκε παραμένοντας στην λήθη, σε δυσαναλογία με την προσφορά του στην φωτογραφική καταγραφή των Αγώνων του 1896. Φωτογράφησε εκ μέρους της φίρμας Λεκεγιάν με έδρα το Κάιρο της Αιγύπτου και ιδιοχείρως στα πασπαρτού προσέθεσε την υπογραφή του. Η ανάμειξη της φίρμας αυτής με την φωτογράφιση των Ολυμπιακών Αγώνων, θα πρέπει να αναχθεί στο ενδιαφέρον των Ελλήνων Αιγυπτίων για την διοργάνωση, της οποίας μάλιστα υπήρξαν οι σημαντικότεροι χορηγοί. Συγχρόνως, η επιδημία χολέρας που εκείνη την περίοδο μάστιζε τον λαό της Αιγύπτου, καθιστούσε δύσκολο και χρονοβόρο το ταξίδι από εκεί για την Ελλάδα, αποτρέποντας αρκετούς από να το επιχειρήσουν. Ο Μιχαήλ Βενιέρης ήταν κοσμοπολίτης Έλληνας φωτογράφος που είχε δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά σε διάφορες χώρες και μέρη. Κατά το παρελθόν είχε συνεργαστεί στενά με την Αιγυπτιώτικη αυτή φίρμα, αλλά τα χρόνια λίγο πριν το 1896 δραστηριοποιόταν επιχειρηματικά στην Ελληνική επικράτεια, την Σύρο και τον Πειραιά. Δεν υπάρχουν στοιχεία που να δείχνουν αν είναι επαγγελματίας της περιοχής των Αθηνών εκείνη την περίοδο.

Υπάρχει μια σειρά φωτογραφιών πολύ καλής ποιότητας, η οποία σώζεται σήμερα αποσπασματικά σε διάφορες συλλογές και φορείς, που φέρει την πιο πάνω επωνυμία και ιδιόχειρη την υπογραφή του με μέγεθος περίπου 30x 40 εκ. Απαθανάτισε στιγμιότυπα ειδικά των αγωνισμάτων που διεξήχθησαν στο Καλλιμάρμαρο, με εξαίρεση μιας φωτογραφίας από το ποδηλατοδρόμιο του Φαλήρου. Μέχρι σήμερα δεν φαίνεται να έχει καταγράψει στιγμιότυπα από την Μαρίνα Ζέα, το Σκοπευτήριο και τους αγώνες ξιφασκίας του Ζαπτείου. Οι φωτογραφίες του ακολουθούν μια αισθητική σύνταξη ενός γενικού πλάνου σε μια ιδιαίτερα αποφασιστική στιγμή. Αποτυπώνει δηλαδή μια γενική άποψη, περιμένοντας υπομονετικά τα πρόσωπα που θα ζωντανέψουν την εικόνα του να

βρεθούν στο κατάλληλο σημείο την κατάλληλη στιγμή. Η ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια σχεδόν εξαφανίζεται μέσα στο σύνολο αλλά δίνει στον παρατηρητικό θεατή μια ευχάριστη έκπληξη της ανακάλυψης ενδιαφερουσών λεπτομερειών σε δεύτερη και προσεκτικότερη ανάγνωση. Οι εικόνες του είναι μεγάλες, ευκρινείς και έως σήμερα διατηρούνται σήμερα σε άριστη κατάσταση, αποδεικνύοντας την αρχειακή επεξεργασία των εκτυπώσεων από την πλευρά του φωτογράφου. Ο Βενιέρης μας έχει κληροδοτήσει με τις αρτιότερες φωτογραφίες ντοκουμέντο της διοργάνωσης, αλλά και τις καλύτερες αθλητικές φωτογραφίες.

Ο Βενιέρης αυτός ήταν που, μαζί με τον Ιωάννη Λαμπάκη και τον Thomas Curtis, κατέγραψαν τα μόνα στιγμιότυπα δράσης, αλλά τεχνικά οι φωτογραφίες του Βενιέρη είναι αυτές που ξεχωρίζουν από των υπολοίπων για την τεχνική αρτιότητά τους αλλά και την αισθητική ποιότητα. Ειδικά οι φωτογραφίες δράσης από τα αγωνίσματα σώζονται σήμερα στην συλλογή του Ιστορικού Μουσείου. Ο Βενιέρης κατάφερε να παρακάμψει πολύ έξυπνα τα τεχνικά προβλήματα που προξένησαν τρεις παράγοντες σε όλους τους φωτογράφους: τον άστατος καιρός, τα μικρής ευαισθησίας αρνητικά και την απουσία τηλεφακού. Χρησιμοποίησε μεγάλες πλάκες σε αντίθεση με τον Κέρτις και τον Λαμπάκη και φωτογράφησε σε απόσταση μια γενικότερη άποψη του σταδίου. Πέτυχε με αυτόν τον τρόπο να απαθανατίσει όσο το δυνατόν καθαρότερα είδωλα των κινούμενων αθλητών, τα οποία είναι αξιοποιήσιμα, ακριβώς επειδή χρησιμοποίησε τόσο μεγάλα αρνητικά.

Εργάστηκε με ζήλο και επέλεξε πολύ έξυπνα να απαθανατίσει αγωνίσματα χρησιμοποιώντας μια αισθητική σύνταξη ενός πολύ γενικότερου πλάνου, ώστε να ξεπεράσει δύο τεχνικά προβλήματα που οδήγησαν τους άλλους σε μειωμένης ευκρίνειας φωτογραφίες: την μικρή ταχύτητα κλείστρου και την έλλειψη τηλεφακών. Ανατρέπει τον αρνητικό παράγοντα που του δυσκολεύει το έργο της καταγραφής, τις τεράστιες αρνητικές πλάκες προχωρώντας στην εξής ευρηματική λύση: τραβάει μακρινά πλάνα από τον αγωνιστικό χώρο, τα οποία είναι αρκετά γενικά, φροντίζοντας όμως να απαθανατίσει σε αυτά καθαρά αθλητικά στιγμιότυπα στην *αποφασιστική στιγμή* όπως θα πει αργότερα ο Bresson. Το αποτέλεσμα είναι, γενικές φωτογραφίες με χαρακτηριστικά ενδιαφέροντες λεπτομέρειες. Χρησιμοποιεί μια περίεργη για τα σημερινά δεδομένα αισθητική σύνταξη η οποία όμως πολύ έξυπνα ξεπερνάει τα τεχνικά εμπόδια που δεν κατάφεραν να υπερνικήσουν οι υπόλοιποι και μας κληροδοτεί με τα μόνα στιγμιότυπα δράσης από το 1896 που δεν είναι θολά. Ο Μιχαήλ Βενιέρη είναι ο αρτιότερος φωτογράφος των αγώνων και οι εικόνες του που έχουν διασωθεί, όπως αυτές του Ιστορικού Μουσείου έρχονται να το αποδείξουν. Οι φωτογραφίες του έχουν αποδοθεί έως σήμερα είναι δεκαεφτά στον αριθμό.

Παρατηρείται όμως μια απόρριψη των αθλητικών στιγμιότυπων από τις δημοσιεύσεις εποχής. Έτσι για παράδειγμα στο λεύκωμα Μπεκ επιλέχθηκαν να δημοσιευτούν οι φωτογραφίες του κοινωνικού και όχι αθλητικού ενδιαφέροντος, Στο επίσημο βιβλίο – αναφορά των Αγώνων του 1896, το Λεύκωμα του Καρόλου Μπεκ δεν συμπεριλαμβάνονται πολλές φωτογραφίες του, μόλις τρεις στον αριθμό. Μια σειρά όμως από τουλάχιστον δεκαεφτά εικόνες του σώζονται τόσο στο Ιστορικό Μουσείο, αλλά και σε ιδιωτικές συλλογές. Αντίγραφα από τις πρωτότυπες φωτογραφίες του Βενιέρη με το πασπαρτού που πιστοποιεί την ταυτότητα του, βρίσκονται στο Αρχείο της Ελληνικής Ολυμπιακής Ακαδημίας.

Ακόμη και σήμερα οι εικόνες του συνήθως δημοσιεύονται σε μέγεθος μικρότερο του πραγματικού όπου οι λεπτομέρειες των αθλητικών δρώμενων ουσιαστικά εξαφανίζονται. Έτσι η προσφορά του Βενιέρη στους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας ακυρώνεται επειδή δεν της έχει δοθεί η απαιτούμενη προσοχή. Ας σημειωθεί ότι η συλλογή του

Ιστορικού Μουσείου παρέμεινε μέχρι σήμερα ανυπόγραφη και επειδή ήταν από τις πιο ενεργές και δημοσιοποιημένες συλλογές, οι φωτογραφίες του είναι γνωστές στο κοινό ως αγνώστου φωτογράφου.

Η ζωή του:

Ο **Μιχαήλ Βενιέρης**, εξαιρετικός φωτογράφος, κοσμοπολίτης Έλληνας που καταγόταν από την Αγία Πετρούπολη, είχε δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά τόσο στην Ρωσία όσο και στην Ελλάδα, στην Αίγυπτο και το γειτονικό Σουδάν, όταν είχε δουλέψει για μια πασίγνωστη φωτογραφική φίρμα της Ανατολής του 19^{ου} αιώνα της *Atelier Artistique de Photographie & Peinture, G. Lekegian & Co., Esbekieh- Caire*. Την περίοδο των αγώνων δεν είναι γνωστό αν δραστηριοποιόταν επαγγελματικά στην Αθήνα ή στο Κάιρο. Σίγουρα δεν αναγράφεται στους οδηγούς της εποχής, ούτε και έχει εντοπιστεί κάποια ειδοποίηση που να προδίδει ότι είχε ανοίξει στούντιο στην Αθήνα. Παρέμεινε ενεργός από το 1870 έως το 1908 περίπου. Μετακινείται από πόλη σε πόλη και από χώρα σε χώρα τόσο γρήγορα που είναι δύσκολο να εντοπιστεί με ακρίβεια η σειρά των πόλεων που εργάστηκε. Είναι ακόμα πιθανό, στις περιπτώσεις που εμφανίζεται με συνέταιρο, να διατηρούσε ταυτόχρονα φωτογραφεία σε περισσότερες πόλεις ή να πήγαινε σε αυτές κατά διαστήματα.

Γύρω στα 1880 εγκαταστάθηκε στο Κάιρο και συνεργάστηκε με τον γνωστό Αρμένιο φωτογράφο Λεκεγιάν. Αργότερα άνοιξε φωτογραφείο στην οδό *Enberich*. Παράλληλα διατηρούσε υποκατάστημα στο Χαρτούμ. Κυκλοφόρησε αριθμό καρτ ποστάλ με θέματα από την Αίγυπτο και το Σουδάν, που εκτύπωνε στο Κάιρο.

Το 1884 άνοιξε φωτογραφείο στη Σύρο, στην οικία των αδερφών Μακρυωνίτου, στην οδό Ρήγα, *απέναντι του δημοτικού Στατήρα*. Ένα πορτρέτο σε φυσικό μέγεθος κόστιζε τότε 110-120 φράγκα και σύμφωνα με διαφήμισή του ήταν η πρώτη φορά που γινόταν κάτι τέτοιο στη Σύρο.

Το 1891 συνεργάστηκε με τον Παναγιώτη Θερμογιάννη στον Πειραιά.

Το 1900 εμφανίζεται σε εμπορικό οδηγό, να εργάζεται δίχως συνέταιρο.

Αργότερα επιστρέφει στο Κάιρο όπου και παραμένει μέχρι και το 1908 εργαζόμενος μόνος του.

Πάντως δεν κατάφερε ποτέ να πλησιάσει την φήμη του Αρμένιου φωτογράφου Λεκεγιάν, αν και ήταν εξαιρετικός φωτογράφος και είναι σήμερα σχεδόν αδύνατον να τον εντοπίσει κανείς στην βιβλιογραφία ή τον παγκόσμιο ιστό.

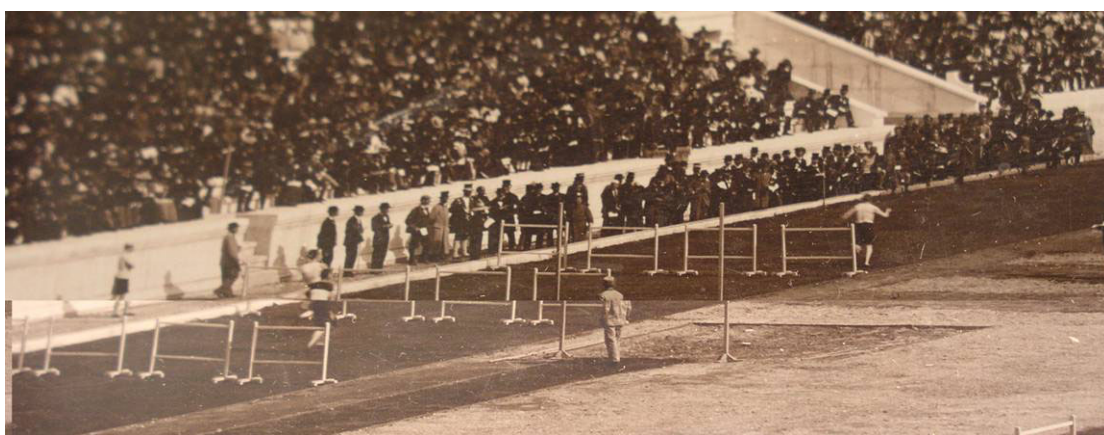
Photographie Artistique G. Lekegian & Co

Η εταιρεία Λεκεγιάν ξεκίνησε από ένα στούντιο στο Κάιρο, μάλλον το 1887 και σύντομα απέκτησε την φήμη για την ποιοτική δουλειά που παρήγαγε. Ο Λεκεγιάν ήταν ιδιαίτερα παραγωγικός φωτογράφος και υπέγραφε τις περισσότερες από τις φωτογραφίες του ως *“Photographie Artistique G. Lekegian & Co”*. Ήταν από τους πρώτους φωτογράφους που προχώρησε σε ανθρωπολογική καταγραφή των φυλών της Βορειοανατολικής Αφρικής, για αυτό και σήμερα άλμπουμ και φωτογραφίες μπορούν να απαντηθούν στις μεγαλύτερες και σημαντικότερες συλλογές παγκοσμίως. Το πορτοφόλιο του περιελάμβανε τοπία, αρχαιότητες αλλά και αναθέσεις έργων. Ο Λεκεγιάν συστηματικά συμμετείχε σε διαγωνισμούς φωτογραφίας, κερδίζοντας το Χρυσό μετάλλιο στην Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1892 και το Μεγάλο Βραβείο στην Διεθνή Έκθεση του Σικάγο το 1893.

Την εποχή εκείνη η φωτογραφία στούντιο ήταν ουσιαστικά Αρμένικο μονοπώλιο στην Αίγυπτο. Το στούντιο του Λεκεγιάν ήταν το πρώτο που άνοιξε στην περιοχή και γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία. Μετά το στούντιο του Λεκεγιάν και άλλα ακολούθησαν και σύντομα οι γύρω δρόμοι έγιναν το κέντρο της αστικής εμπορικής φωτογραφίας της Αιγύπτου.



**Άλμα εις μήκος (λεπτομέρεια),
Ιστορικό μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος**



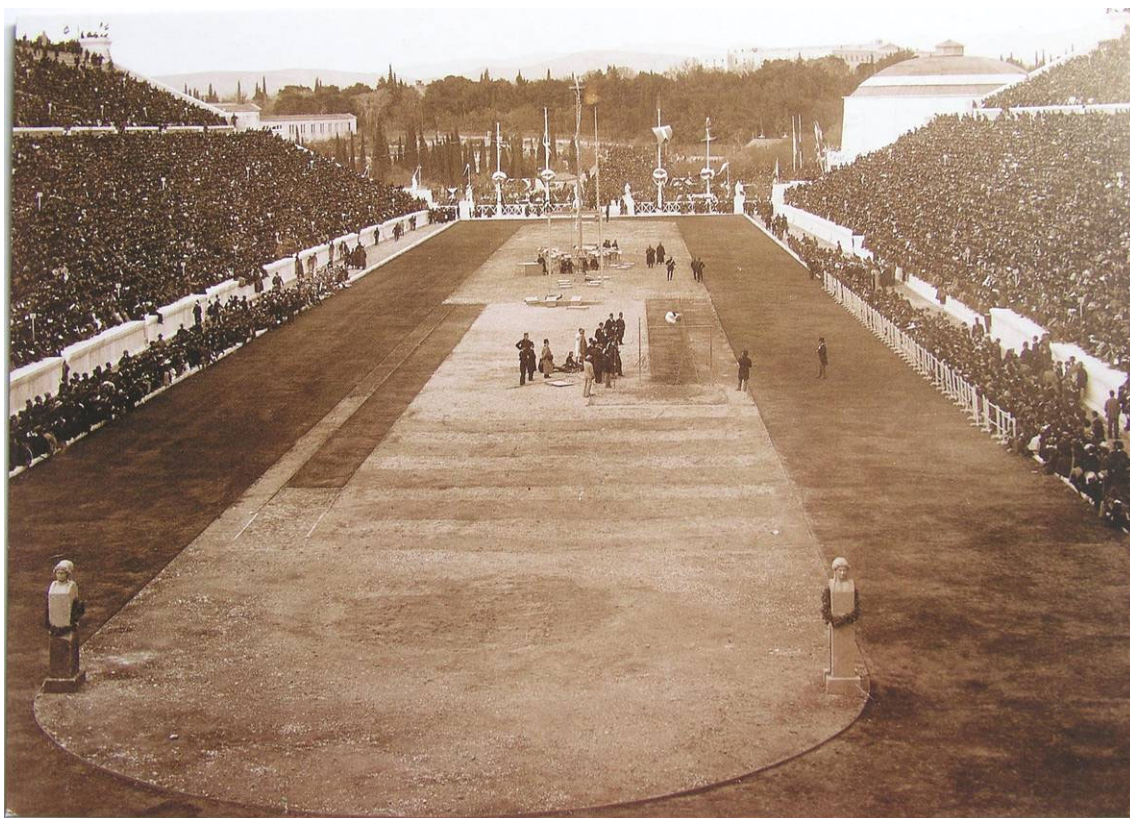
**Πιθανώς ο τελικός των 110 μ μετ' εμποδίων. Είναι γνωστό ότι στον τελικό έλαβαν μέρος τρεις αθλητές από τους πέντε που είχαν προκριθεί. Προσέξτε πόσο προπορεύεται ο πρώτος αθλητής δεξιά, Μάλλον ο Thomas Curtis έναντι των υπολοίπων, (λεπτομέρεια)
Ιστορικό Μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος**



Σφαιροβολία (λεπτομέρεια) , Ιστορικό Μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος



Άλμα επί κοντώ, (λεπτομέρεια), Ιστορικό Μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος



**Άλμα επί κοντώ, η προηγούμενη φωτογραφία ολόκληρη,
Ιστορικό Μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος**



**Το ποδηλατοδρόμιο την ώρα της διεξαγωγής αγώνα ποδηλασίας. Μιχαήλ Βενιέρης (αποδίδεται)
Και πάλι ο Βενιέρης καλύπτει το γεγονός με ένα γενικό πλάνο του ποδηλατοδρομίου τοποθετώντας σε
καίριες θέσεις στο κάδρο του τον κόσμο που ήταν παρόν. Το στάδιο είναι γεμάτο και διακρίνεται
ακριβώς στο κέντρο του ποδηλατοδρομίου, μια ομάδα ποδηλατών που αγωνίζονται. Ο Βενιέρης
φαίνεται αφού καδράρει ,κατόπιν περιμένει υπομονετικά, οι πρωταγωνιστές του να βρεθούν σε σημείο
κλειδί ώστε να πιάσει το ντεκλασέρ.**

Ιστορικό Μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος



**Άποψη της Ακροπόλεως μέσα από τις κερκίδες του Παναθηναϊκού Σταδίου. Μπροστά από το άγαλμα Αβέρωφ, ένα ζευγάρι απολαμβάνει την ηλιόλουστη χειμωνιάτικη μέρα και στην λεωφόρο Αμαλίας διακρίνονται άμαξες να ανηφορίζουν κατευθυνόμενες προς την πόλη.
Ιστορικό Μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος**



**Κόσμος κατευθύνεται προς το Παναθηναϊκό Στάδιο.
Από την κεντρική είσοδο εισέρχονταν μόνο οι κάτοχοι των προνομιούχων θέσεων, ενώ οι υπόλοιποι έπρεπε να προσεγγίσουν περνώντας από άλλες γέφυρες τον Ιλισό και να προσεγγίσουν το στάδιο από τις εισόδους των γύρω λόφων
Ιστορικό Μουσείο, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος**

Εμπορική προώθηση

των φωτογραφιών των Αγώνων εκείνην την εποχή:

- 1. Η ειδική παραγγελία που εκτέλεσε ο Βενιέρης.**
- 2. Η περίπτωση του Μάγιερ:**
 - η δωρεά ενός συλλεκτικού λευκώματος με**
 - πρωτότυπες εικόνες σε Βασιλικούς Οίκους της**
 - Ευρώπης και η αποζημίωση που έλαβε.**
- 3. Μεμονωμένες πωλήσεις σε ιδιώτες.**
- 4. Δημοσιεύσεις σε εκδόσεις της εποχής**

Η ειδική παραγγελία που εκτέλεσε ο Βενιέρης.

Έλληνες της Αιγύπτου και η πιθανή σχέση τους με τον Βενιέρη

Μελετώντας συνολικά τους φωτογράφους που καλύψανε τους Ολυμπιακούς Αγώνες, είναι φανερό ότι ο Μιχαήλ Βενιέρης είναι ο μόνος φωτογράφος που λειτούργησε επί παραγγελία. Καθώς δεν έχουν βρεθεί τα στοιχεία που θα μας βοηθούσαν να αξιολογήσουμε αυτή τη σχέση αναλυτικότερα, θα ήθελα σε αυτό το σημείο να βάλουμε σε σειρά τις εκδοχές του πως αυτή η ανάθεση προχώρησε.

Οι Έλληνες της διασποράς συμμετείχαν ενεργά χρηματοδοτώντας την προετοιμασία των Αγώνων του 1896. Από αυτούς ξεχωρίζουν οι Έλληνες της Αιγύπτου που συγκέντρωσαν ένα ποσό της τάξης των 24000 δραχμών και ο επίσης μόνιμος κάτοικος Αλεξανδρείας Γεώργιος Αβέρωφ, που χρηματοδότησε την κατασκευή του Καλλιμάρμαρου, συνολικού κόστους 800.000 δραχμών. Παρά το αστρονομικό ποσό που διέθεσε «για λόγους υγείας» δεν παρευρέθηκε σε αυτούς τους αγώνες, που ξεκίνησαν με τα αποκαλυπτήρια του ανδριάντα του και τιμητικές τελετές, όπου πρωτοστάτησε η βασιλική οικογένεια. Είναι πολύ πιθανό ο ίδιος να διέταξε σε μια από τις μεγαλύτερες και παλαιότερες φωτογραφικές φέρμες της εποχής, την *Atelier Artistique de Photographie & Peinture, G.Lekegian & Co., Esbekieh- Caire*, να έλθει να φωτογραφίσει τους Αγώνες για να έχει μια συνολική εικόνα αυτών που ο ίδιος χρηματοδότησε.

Σε αυτό συνηγορούν τα γεγονότα:

- Ότι ο Βενιέρης φωτογράφησε κυρίως το Καλλιμάρμαρο και μόνο μια φωτογραφία του ποδηλατοδρομίου είναι γνωστή από τις άλλες Ολυμπιακές εγκαταστάσεις.
- Το ταξίδι εκείνη την περίοδο ήταν ιδιαίτερα δύσκολο, επειδή μάλιστα επιδημία χολέρας την Αίγυπτο και όσοι επισκέπτες προέρχονταν από αυτήν τη χώρα ήταν υποχρεωμένοι να περάσουν ένα διάστημα σε καραντίνα.
- Δεν υπήρχε κατά τα φαινόμενα άλλος λόγος να έρθει φωτογραφικός ανταποκριτής από την Αίγυπτο καθώς ένα τέτοιο ταξίδι δεν θα είχε αντισταθμιστικό εμπορικό όφελος για την φωτογραφική φέρμα του Καΐρου.

Ο Βενιέρης ήταν διαρκώς μετακινούμενος εκείνη την περίοδο μεταξύ Ελλάδος και Αιγύπτου και είναι αδύνατο σήμερα να πούμε με βεβαιότητα αν δραστηριοποιόταν στον Ελλαδικό ή τον Αιγυπτιακό χώρο.

Αν και τα προηγούμενα χρόνια εργάζεται ανεξάρτητα από την φέρμα Λεκεγιάν, το 1896 ανατέθηκε σε αυτόν από τον Λεκεγιάν το έργο της καταγραφής των αγώνων και ειδικότερα του σταδίου.

Τώρα το ερώτημα που τίθεται είναι, δόθηκε η παραγγελία στον Λεκεγιάν από τους ομογενείς Έλληνες ή πήρε από μόνος του την επιχειρηματική πρωτοβουλία της καταγραφής όταν του γνωστοποιήθηκε η οικονομική ενίσχυση των Ελλήνων της Αιγύπτου σε σχέση με την ανέγερση του Καλλιμάρμαρου. Το δεύτερο θα ήταν αρκετά περίεργο οπότε αναιρώντας την περίεργη εκδοχή ας θεωρήσουμε ότι έστω συνέβη το πρώτο. Γνωρίζουμε ότι το ταξίδι εκείνη την περίοδο ειδικά ήταν πολύ δύσκολο και επομένως ασύμφορο αφού η Αίγυπτος έπασχε από επιδημία χολέρας και περιέπλεκε τις διαδικασίες του ταξιδιού. Ο Λεκεγιάν αναλαμβάνει να φωτογραφίσει τους Ολυμπιακούς Αγώνες από πλούσιους ομογενείς της Αιγύπτου αλλά δεν κάνει λοιπόν το ταξίδι αυτό ο ίδιος. Ποιος θα φωτογραφήσει; Στέλνει έναν υπάλληλό του από το Κάιρο ή βρίσκει κάποιο παλιό συνεργάτη του που δραστηριοποιείται στην Ελλάδα;

Η πλέον συμφέρουσα λύση θα ήταν να βρει τον παλιό συνεργάτη του , τον Βενιέρη, ο οποίος πολύ πιθανό να βρισκόταν ήδη στην Ελλάδα και απλά του αποστέλλει τις πρώτες ύλες και τα πασπαρτού ή μόνο τα δεύτερα.
Το υλικό της καταγραφής τελικά κατασκευάζεται και προωθείται εμπορικά στην Αίγυπτο αλλά συμπληρωματικά θα αξιοποιηθεί και στην Ελλάδα.

Αυτή είναι μια πολύ πιθανή εκδοχή για το πως η ανάθεση έργου πραγματοποιήθηκε.
Η ανάθεση του έργου της φωτογραφικής καταγραφής ήταν κάτι που εφαρμοζόταν στα τέλη του 19^ο αιώνα και σημαντικοί ηγέτες αλλά και επιχειρηματίες ελέγχαν εξ αποστάσεως το κράτος, τις επενδύσεις τους και οτιδήποτε άλλο τους ενδιέφερε, αναθέτοντας σε ένα φωτογράφο την απεικόνιση του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μάλιστα, ο τελευταίος σουλτάνος της οθωμανικής αυτοκρατορίας Abdulhamid II (περίοδος βασιλίας 1876-1909). Αυτός θέλοντας να ελέγχει την αχανή αυτοκρατορία του χωρίς να απομακρύνεται από το παλάτι, ανέθετε στους φωτογράφους που δίδασκαν στις Στρατιωτικές σχολές, όπως ήταν ο Ali Sami Bey, να παίρνουν φωτογραφίες ξένων επισκεπτών και διπλωματών ώστε να μπορεί να παρακολουθεί τις κινήσεις τους και επίσης με αυτό τον τρόπο ήλεγχε τα εγκαίνια νοσοκομείων κι άλλων σημαντικών κτιρίων. Τέλος είχε διατάξει να φωτογραφίζονται όλοι οι φυλακισμένοι. Οι εικόνες αυτές τοποθετούνταν σε άλμπουμ όπου αναγραφόταν το έγκλημα στο οποίο υπέπεσαν και ο χρόνος φυλάκισης. Έτσι μπορούσε να μελετά το λεύκωμα, αποφασίζοντας σε ποιόν θα δώσει χάρη και σε ποιόν όχι. Πάντως αυτό το σύστημα ελέγχου του Κράτους, μέσω φωτογραφικών εικόνων ήταν ανεπαρκές, καθώς μεγάλη συνωμοσία εναντίον του σουλτάνου οργανώθηκε, το λεγόμενο κίνημα των Νεότουρκων, το οποίο κατάφερε να τον αιφνιδιάσει και τελικά ο Αμντουλχαμίντ έχασε την εξουσία, μένοντας στην ιστορία ως ο τελευταίος των Οθωμανών Σουλτάνων.

Η περίπτωση του Μάγιερ: η δωρεά ενός συλλεκτικού λευκώματος με πρωτότυπες εικόνες σε Βασιλικούς Οίκους της Ευρώπης και η αποζημίωση που έλαβε

Ο Albert Meyer μετά τους Αγώνες παρήγαγε έναν μικρό αριθμό φωτογραφικών λευκωμάτων υψίστης ποιότητας δεμένα με δερμάτινο εξώφυλλο, που περιλαμβάναν 25 με 34 φωτογραφίες, τα οποία και χάρισε σε διάφορους Βασιλικούς Οίκους της Ευρώπης, αλλά και σε μέλη της Οργανωτικής Ολυμπιακής Επιτροπής.

Είναι γνωστό ότι εξαρχής ο σκοπός του ταξιδιού του ήταν η παραγωγή αυτού του λευκώματος. Η *Εφημερίδα της Τεργέστης* στο φύλλο της στις 22 Μαρτίου/3 Απριλίου 1896 αναφέρει: «Μετά των φιλάθλων κατέρχεται και ο φωτογράφος της γερμανικής Αυλής μετά της Κυρίας του, σκοπόν έχων να καταρτίσει φωτογραφικόν λεύκωμα των αγώνων και να πέμψει αυτό ως δώρον εις πάσας τας αυλάς».

Με τις δωρεές του λευκώματος σε διάφορους βασιλικούς οίκους ο Μάγιερ πήρε αρκετές διακρίσεις και παράσημα, καθώς και οικονομικές αποζημιώσεις. Από τον Βασιλέα Γεώργιο τον πρώτο της Ελλάδος, έλαβε το παράσημο του Σταυρού των Ιπποτών του Τάγματος του Σωτήρος. Λεύκωμα επίσης δωρίστηκε στον δούκα της Σαξονίας Altenburg και με αυτό διακρίθηκε με τον αυλικό βαθμό και έλαβε και χρηματική αποζημίωση 200 μάρκων. Ένα στάλθηκε και στον Pierre de Coubertin, είναι απίθανο όμως να πήρε τιμητικό μετάλλιο από την Ολυμπιακή επιτροπή, καθώς ο Gebhardt, ιδρυτής του Γερμανικού Κομιτάτου, συμβούλεψε τον Coubertin να μην το κάνει σε ένα πικρόχολο γράμμα:

«Θέλω να σας ευχαριστήσω για το μετάλλιο που μου υποσχέθήκατε, χαίρομαι πολύ για την διάκριση αυτή. Αν το δεύτερο μετάλλιο το έχετε ήδη υποσχεθεί στον κύριο Μάγιερ, τον φωτογράφο, τότε έχει καλώς. Αν όχι, τότε θα πρότεινα να το δώσετε στον διάδοχο πρίγκιπα Philipp , τον γιο του αρχικαγκελαρίου, που ήταν ο πρώτος πρόεδρος της επιτροπής μας. Ο κύριος Μάγιερ δεν είχε μεγάλες προσδοκίες από τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Πήγε στην Αθήνα, να φωτογραφήσει και να βγάλει και χρήματα. Έστειλε τα φωτογραφικά άλμπουμ των Αγώνων μόνο για να πάρει διακρίσεις από τους πρίγκιπες. Δεν έχει δώσει ούτε μάρκο για την αποστολή μας, παρόλο που είναι ένας πλούσιος άντρας.»

Αξιοσημείωτος ο θυμός του Gebhardt επειδή ο πλούσιος Μάγιερ έγινε ακόμη πιο πλούσιος μετά τους Αγώνες. Από όλους τους φωτογράφους των ολυμπιακών Αγώνων, ο Μάγιερ είναι ο μόνος που αποδεδειγμένα είχε αξιόλογο κέρδος, απόδειξη της εμπορικής επιτυχίας της ιδέας της παραγωγής συλλεκτικών λευκωμάτων υψηλής ποιότητας και της προώθησης σε ανθρώπους κύρους και μεγάλης οικονομικής επιφάνειας.

Μεμονωμένες πωλήσεις σε ιδιώτες.

Την εποχή εκείνη, συνηθιζόταν να πωλούνται εικόνες γενικού ενδιαφέροντος, απευθείας σε ιδιώτες. Τα φωτογραφικά καρτ-ποστάλ, ας σημειωθεί ότι ακόμη δεν υπήρχαν και το ρόλο τους αναλαμβάνανε οι ίδιες φωτογραφίες εκτυπωμένες πολλαπλώς, με την μέθοδο της αλβουμίνας, όπως αποδεικνύουν και τα πρωτότυπα των Αγώνων. Κάποιος ο οποίος θα επιθυμούσε να αγοράσει ένα φωτογραφικό «ενθύμημα» μπορούσε να απευθυνθεί στο φωτογραφικό κατάστημα του ιδίου του φωτογράφου αλλά και σε βιβλιοπωλεία-χαρτοπωλεία που αυτός συνεργαζόταν. Σταθερή ζήτηση εκείνη την εποχή είχαν οι φωτογραφίες αρχαίων και των νεόδμητων μεγάρων της νεοκλασικής Αθήνας. Τις προτιμούσαν οι επισκέπτες από το εξωτερικό. Επίσης ιδιαίτερη ζήτηση είχαν και οι φωτογραφίες της Βασιλικής Οικογένειας.

Οι φωτογράφοι που απathanάτισαν τους Ολυμπιακούς Αγώνες εφάρμοσαν την εξής τακτική πωλήσεων σε ιδιώτες: Εξέδωσαν “Ειδοποιήσεις” στις εφημερίδες, καλώντας τον κόσμο, να σπεύσει να αγοράσει ενθυμήματα των Αγώνων. Βεβαίως με βάση τα πρότυπα του τότε, θεματολογικά το ενδιαφέρον επικεντρωνόταν στον στολισμό του σταδίου, στην παρουσία της Βασιλικής Οικογένειας και λιγότερο στα αυτά καθαυτά τα αγωνίσματα. Επίσης μεγάλη επιτυχία είχαν τα πορτρέτα του Σπύρου Λούη, τον οποίο φωτογράφισαν σχεδόν όλοι οι φωτογράφοι.

Ο Λαμπάκης εξέδωσε φυλλάδιο με τον κατάλογο των εικόνων του σε δύο διαφορετικές εκδόσεις, μια στα Ελληνικά και μια στα Γαλλικά, κυρίαρχη γλώσσα της διπλωματίας εκείνη την εποχή. Πολύ πιθανό το ίδιο να έκανε και ο Βενιέρης αν και κάτι αντίστοιχο δεν έχει σήμερα διασωθεί. Ο Χολμς δεν προώθησε το υλικό σε ιδιώτες, αντίθετα ο Μάγιερ το έκανε, γεγονός που αποδεικνύεται από την συλλογή του Μουσείου Μπενάκη.

Αν εξαιρέσουμε όμως τα πορτρέτα του Λούη που φυσικό ήταν να τύχουν μεγάλης απήχησης, καθώς είχε μυθοποιηθεί στα μάτια του λαού, οι υπόλοιπες φωτογραφίες \ έτυχαν στην εποχή τους μικρού αγοραστικού ενδιαφέροντος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι φωτογραφίες του Λαμπάκη. Αν και ο φωτογράφος εξέδωσε φυλλάδιο με τον κατάλογο των εικόνων του, σήμερα είναι ελάχιστες αυτές που διασώζονται. Είναι βέβαια πιθανό, απλά να πετάχτηκαν στα σκουπίδια, όπως κατά καιρούς έχει συμβεί και με άλλες φωτογραφίες, έρμαια της άγνοιας και της έλλειψης εκτίμησης για τις παλιές, ταλαιπωρημένες φωτογραφίες του παρελθόντος. Άλλωστε μια τέτοια αντιμετώπιση της φωτογραφικής πολιτισμικής μας κληρονομιάς είναι κάτι το σύνηθες. Όμως αναλογικά με το έργο του θα έπρεπε να είναι περισσότερες σε αριθμό οι φωτογραφίες γύρω από τους Αγώνες. Το ερώτημα γιατί σώζονται τόσες λίγες εικόνες ήταν κάτι που απασχολεί, και η πιο πιθανή εκδοχή είναι ότι το αγοραστικό ενδιαφέρον για αυτές ήταν μικρό, οπότε και αναπαράχθηκαν σε εξαιρετικά περιορισμένη ποσότητα.

Ένας σημαντικός παράγοντας που συνέβαλλε ώστε οι φωτογραφίες των Αγώνων απλά να μην προτιμηθούν, ήταν οι Παναγυρικές εκδόσεις του τότε, για πρώτη φορά εμπλουτισμένες και με φωτογραφικές εκτυπώσεις.

Δημοσιεύσεις σε εκδόσεις της εποχής

Εικονογραφημένες πανηγυρικές εκδόσεις βιβλίων

Μια καινοτομία που συνέπεσε χρονολογικά με τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 ήταν η έκδοση εικονογραφημένων λευκωμάτων εμπλουτισμένων με σχέδια αλλά και φωτογραφίες. Οι εκδόσεις αυτές ήταν συνήθως προπληρωμένες, δημοσιευόταν μια ειδοποίηση όπου γινόταν γνωστή η επερχόμενη έκδοση και οι ενδιαφερόμενοι αναγνώστες έπρεπε να εγγραφούν συνδρομητές, προπληρώνοντας ουσιαστικά το κόστος του βιβλίου. Παρά το γεγονός ότι πρόβλεψη της Οργανωτικής Επιτροπής για την καταγραφή των Αγώνων δεν υπήρξε, αντιθέτως προβλέφθηκε και έγινε ειδική μνεία για την έκδοση πανηγυρικών λευκωμάτων. Έτσι, από τα πρακτικά των συνεδριάσεων της Επιτροπής για την τέλεση των Ολυμπιακών Αγώνων και κατά την συνεδρία της 1^{ης} Σεπτεμβρίου 1895, φέρεται ότι αποφασίστηκε μεταξύ άλλων η:

...έκδοση από τον εκδότη και βιβλιοπώλη Κάρολο Μπεκ Λευκώματος Ολυμπιακού εις δύο μέρη ή τόμους ων ο εις αρχαιονομικός , ο δ'έτερος αφορών την περιγραφήν των Ολυμπιακών Αγώνων οίτινες αναβιούσιν έσται εκ σελίδων 200 τουλάχιστον, εκτυπωθήσεται μετά πάσης της τυπογραφικής τελειότητος, εις δύο γλώσσας, την ελληνικήν και την γαλλική. Επίσης ...την έκδοση από τον διευθυντή της Εστίας Κασδόνη πανηγυρικού τεύχους εικονογραφημένου και πολυτελούς , αναφερομένου εις την τέλεσιν των Αγώνων τούτων εν Ελλάδι...» Το πρώτο υπολογίστηκε ότι θα κόστιζε 10 χρυσά φράγκα ενώ το δεύτερο θα ήταν σαφώς φθηνότερο με μόλις 3 δραχμές.

Ο δε Μπεκ, και επειδή το έργο του προβλεπόταν πολυδάπανο, ζήτησε από την επιτροπή να εγγραφεί συνδρομητήρια για ένα αριθμό αντιτύπων, δίνοντάς της το δικαίωμα να πάρει όσα αντίτυπα ήθελε εκτός της εγγραφής, σε τιμή κατώτερης της αρχικής. Το 12μελές συμβούλιο, θεωρώντας ότι η έκδοση του λευκώματος Μπεκ θα συντελούσε στην επιτυχία των Αγώνων αποφασίζει να γίνει συνδρομητής για 400 αντίτυπα με την προϋπόθεση να παραδοθεί στον γενικό γραμματέα ο πρώτος τόμος (που αφορούσε τους Αρχαίους Αγώνες) πριν από την έναρξη των αγωνισμάτων.

Η επιτροπή θεώρησε και το έτερο τεύχος του εκδοτικού οίκου Εστία υπό του διευθυντή Γ. Κασδόνη αξιόλογο και κατάλληλο να προσφερθεί ως ενθύμιο των Αγώνων και, ως πιο οικονομική επιλογή, αποφασίστηκε να προαγοραστούν 500 τεύχη.

Τα δύο αυτά βιβλία αποτελούν τα πρώτα δείγματα εκτενούς εικονογράφησης κειμένου με φωτογραφίες με την μέθοδο της αυτοτυπίας στην Ελλάδα. Και τα δυο λευκώματα εκτυπώθηκαν στο τυπογραφείο της Εστίας, γεγονός που αποδεικνύει την τεχνολογική αρτιότητα του συγκεκριμένου τυπογραφείου. Για το Ελληνικό αναγνωστικό κοινό η εκτενής εικονογράφηση, ήταν κάτι το πρωτόγνωρο και φυσικά έσπευσε να αγοράσει τα λευκώματα. Βεβαίως το κόστος του λευκώματος Μπεκ ήτανε ιδιαίτερα δυσπρόσιτο, όμως όσοι είχαν την οικονομική δυνατότητα έσπευσαν να το αποκτήσουν καθώς πραγματικά εκδόθηκε μετά πάσης τυπογραφικής τελειότητας. Από την άλλη το λεύκωμα του Κασδόνη ήταν προσιτό, ονομάστηκε *η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896* και εκτός τους αγώνες ήταν ένα βιβλίο που παρουσίαζε τη δομή του Ελληνικού Κράτους γενικότερα. Στο λεύκωμα Μπεκ δημοσίευσαν φωτογραφίες τους με βεβαιότητα ο Μάγιερ και ο Βενιέρης και στο λεύκωμα της Ακροπόλεως ο Λαμπάκης και μάλλον ο Μάγιερ.

θάνατος τὸν δεύτερον ἐλθόντα Τουφερρή κατὰ ἐν ἑλὸν μέτρον ἐν μήκει 13.70 μέτρων. Ἀλλὰ, καίπερ ἡττηθέντες ὑπὸ τοῦ ζωηροῦ καὶ θερμοαίμου ἐταίρου τοῦ Ἀθλητικοῦ Ὁμίλου τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν, ἐπέδειξαν οἱ ἡμέτεροι, μάλιστα κατὰ τὰς ἐπαναληπτικὰς δοκιμὰς, ὅτε συνεκέντρωσαν ἑλας αὐτῶν τὰς δυνάμεις πρὸς ἐκνίκησιν τοῦ ἐπικινδύνου ἀνταγωνιστοῦ, οὐ μόνον χάριν καὶ γραφικότητα κινήσεων, ἀλλὰ καὶ ἰδιάζουσάν τινα συμμετρίαν ἐν τῷ τρόπῳ τῆς πορᾶς, ὅπως διάφορον τῆς νευρικῆς καὶ ἡκιστα καλλιτεχνικῆς, ἐρμητικῆς δὲ πρὸς τὸ τέρμα ἐπιπηδήσεως τοῦ Ἀμερικανοῦ νικητοῦ. Ὁ Κόννολυ ἐνίκησεν εἰς μῆκος, ἀλλ' οἱ Ἕλληνες αὐτοῦ ἀντίπαλοι ἐνίκησαν εἰς χάριν. Ἰδίως δὲ ἀξίαι τῆς σμίλης ἀρχαίου καλλιτέχνου ἦσαν αἱ κινήσεις τοῦ Περσάκη, ἡ δ' ἐλαφρὰ αὐτοῦ συνορρώσις καὶ δῆξις τῶν χειλέων ἐν ταῖς στιγμαῖς τῆς ὑψίστης πορᾶς καὶ ἡ πρὸς αὐτὴν συνδεομένη ἐνταση τῶν μυῶν τοῦ λαίμου προσέδιδον εἰς τὴν χαριτωμένην αὐτοῦ ὄψιν

τας τοὺς θεατὰς, δυνάμενους νὰ παρακολουθήσωσι τὰ διάφορα στάδια τοῦ δρόμου καὶ ἐπυψημούντας μὲν τοὺς προτρέχοντας, ἐνθαρρύνοντας δὲ τοὺς ἀπολειπομένους, ἐκπληρσομένους ἐπὶ τῇ αἰφνιδίᾳ ἐπιταχύνει τοῦ βήματος τέως καθυστεροῦντος δρομέως καὶ ἀνυπομόνως βλέποντας πρὸς τὸ τέρμα, ὅπως χαιρετίσωσι τὸν νικητὴν. Ὁ δρόμος τελεῖται ὑπὸ δύο τάξεων δρομέων, ὧν ἡ πρώτη παρέχει τὴν ἀθλητικὴν ἀπόλαυσιν ἀμειγῇ παντὸς φυλετικοῦ αἰσθήματος, ἐπειδὴ οὐδεὶς τῶν Ἑλλήνων προαθλητῶν ἐκληρώθη εἰς τὴν πρώτην τάξιν. Οἱ διαμυσθιζόμενοι τὸ πρωτεῖον τῆς πρώτης τάξεως εἶνε ὁ Αὐστραλιανὸς Φλάκ, δρομεὺς ταχύτερος, ὡραίος νεανίας, περὶ οὗ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, ὅτι δὲν ἐπάτει κἄν τοὺς πόδας εἰς τὸ ἔδαφος, οἷους ἐξεικονίζουσι τοὺς ἀρχαίους δολιχοδρόμους τὰ ἐλληνικὰ ἀγγεῖα, καὶ ὁ εὐσταλὴς Οὐγγρος Δάνυ, ὀλίγον μὲν ἐκείνου ὑπολειπόμενος, ἐλκύνων δ' ἐφ' ἑαυτὸν ἑλὼν ἐκείνην τὴν συμπαθεῖαν, ἥς εἶχεν ἀξιοθῆ ἀπ' αὐτῶν τῶν πρώτων ἡμερῶν τῆς εἰς Ἀθήνας



Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες. Εἰσόδος Βασιλικῆς Οἰκογένειας ἐν τῷ Σταδίῳ

ἑλὼν ἐκείνην τὴν γοητείαν, ἣν ἀποπνέουσιν αἱ γραμμαὶ τῶν γλυπτικῶν παραστάσεων ἀρχαίων ἀθλητῶν.

Τὸ δ' ἐπακολουθήσαν ἀγώνισμα τοῦ **δρόμου τῶν ὀκτακοσίων μέτρων** ἐκίνησε τὸ ἐνδιαφέρον τῶν θεατῶν πολὺ περισσότερον τοῦ ἀπλοῦ δρόμου.

Οἱ ἀρχαῖοι εἶχον τέσσαρας δρόμους ἀνδρῶν ἐν Ὀλυμπίᾳ μετὰ τὴν πλήρη ἀνάπτυξιν τῶν Ὀλυμπιακῶν ἀγώνων, ὡς τέσσαρας ἔχουσι καὶ οἱ νεώτεροι ἀθλητικοὶ ἀγῶνες. Ἀλλ' οἱ νεώτεροι διετήρησαν μόνον τοὺς τρεῖς δρόμους τοὺς ἀντιστοιχοῦντας, ἑστῶ καὶ μὲ διαφορὰν περὶ τὰ μήκη, εἰς τὸν ἀπλοῦν δρόμον τῶν ἀρχαίων, τὸν διαυλοῦ καὶ τὸν δολιχόν· καταργήσαντες δὲ τὴν ἐν Ὀλυμπίᾳ δολιχοδρομίαν, εἰσῆγαγον ἀντ' αὐτῆς τὸν δρόμον τῶν ὀκτακοσίων μέτρων, ὅστις δύναται νὰ ταχθῇ πολὺ μᾶλλον εἰς τοὺς δρόμους ἀντοχῆς ἢ τοὺς τῆς ταχύτητος, εἰ καὶ διὰ τὸ σχετικῶς μικρὸν τοῦ διατρεχομένου διαστήματος δὲν κρίνεται αὐτὸν μόνῃ ἡ ἀντοχή, ἀλλ' εἶνε αὕτη συμπαρεξευμένη μετὰ τῆς ταχύτητος, προσόντος ἄλλως ἀναγκαίου καὶ εἰς τοὺς δρομεῖς ἀντοχῆς καθ' οἷον ὁποῦτε δρόμον. Οὕτω, τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ δρόμου τῶν ὀκτακοσίων μέτρων μελλόντων νὰ διαδράμωσι τὸν ἑλὸν στίβον τοῦ Σταδίου δις, τὸ ἐνδιαφέρον ὑπῆρξε πολὺ μεγαλύτερον ἢ κατὰ τὸν ἀπλοῦν δρόμον τῶν ἑκατὸν μέτρων. Οἱ δρομεῖς ἔμελλον νὰ διέλθωσι δις παρ' ἑκάτερον σκέλος τοῦ Σταδίου, γινόμενοι ὁρατοὶ εἰς πάν-

ἐλευσεως αὐτῶν οἱ Οὐγγροὶ ἀθληταί. Ἡ δὲ δευτέρα τάξις τῶν νέων διαυλοδρόμων δὲν κινεῖ μόνον τὴν περιέργειαν, ἀλλὰ συνταράσσει τοὺς θεατὰς καὶ ἄλλως, ἐπειδὴ μεταξὺ τῶν δρομέων κυματίζουσι καὶ τὰ ἐθνικὰ χρώματα ὑπὸ τὸν τύπον τῆς περιβολῆς, ἣν φέρουσιν οἱ προαθληταί τοῦ Ἀθλητικοῦ Ὁμίλου Φέτσης καὶ Γολέμης. Τοῦτον ἐπὶ μακρὸν προτρέχοντα πάντων τῶν ἄλλων, ἐνθαρρύνουσι παλλόμενοι αἱ χεῖρες τῶν θεατῶν. Καὶ ἀντέχει θαρραλέως μέχρι τῶν τελευταίων στιγμῶν, ὅτε ὀλίγον πρὸ τοῦ τέρματος, ἐντείνων τὰς ἐσχάτας δυνάμεις, διαβαίνει πρώτος ὁ Γάλλος Λερμουζιὼ, ἀφίνων τὸν Γολέμην δεύτερον. Αἱ χεῖρες κροτοῦσι τοὺς τέσσαρας νικητὰς, ὧν ὁ δι-ἐθνὴς τελικὸς ἀγὼν ἔμελλε νὰ ἐπαναληφθῇ ἄλλην ἡμέραν, ἀλλ' ἡ ταχύτης, ἣν ἀνέπτυξαν ἐν τῷ δρόμῳ οἱ πρῶτοι νικηταί, ἐκατέρας τάξεως ἀναδειχθέντες, ὁ Αὐστραλιανὸς καὶ ὁ Γάλλος, πληροῦσι τοὺς πολλοὺς εὐλόγου ἀνησυχίας. Ὁ Φλάκ καὶ ὁ Λερμουζιὼ, οἱ ἀκαταπόνητοι ἐκείνοι δρομεῖς, ἔχουσι δηλώσει τὴν συμμετοχὴν αὐτῶν καὶ εἰς τὸν Μακραθῶνιον δρόμον. Δὲν θὰ ἔλθῃ λοιπὸν Ἕλλην νικητὴς ἐκ Μακραθῶνος· διερωτῶσιν ἀνῆσχοι ἀλλήλους οἱ θεαταί.

Ἀλλὰ τὴν πρόωρον ἀνησυχίαν ταύτην διακόπτει πρὸς ὥραν ἡ σάλπιγξ ἀγγέλλουσα τὴν ἐναρξιν τῆς **δισκοβολίας**. Εἶχε τόσον ἐλκύσει τοὺς θεατὰς τῶν Πανελληνίων ἀγώνων ἡ χάρις τοῦ πλαστικοῦ σώματος τοῦ Βερσῆ, βᾶλλοντος εὐθὺ τὸν δι-

Ἀπόκομμα ἀπὸ το Λεύκωμα τῆς Ἀκροπόλεως, Ἡ εἰσόδος τῆς Βασιλικῆς Οἰκογένειας ἐν τῷ Σταδίῳ

diente im ersten Infanterie-Regiment und zeichnete sich schon damals durch besondere Schnelligkeit und Ausdauer im Laufen aus, weshalb eines der Mitglieder der Commission, Papadiamantopoulos, der zufällig davon Kenntniss erhielt, seine Aufnahme unter die Bewerber beim Marathon-Lauf veranlasste. Der fromme Dörfler hatte am Tage vor dem Wettkampf das heilige Abendmahl genommen.

Das Programm ist auch an diesem Tage aus-

a time were allowed to each competitor. Captain Phrangoudhis seemed to carry off again the first prize, but the contest had to be interrupted and postponed to the nextfollowing day.

Swimming Contest.

Nautical Games.

In the morning of that same day the swimming contest took also place in the Piraeus. Happily the weather was so fine on that morning, that



serst mannigfaltig. Zuerst wird Vormittags im Stadion der aufgeschobene Wettkampf im Ringen fortgesetzt und beendet. Obgleich der Eintritt frei ist, ist der Besuch doch ein sehr geringer, so interessant das Schauspiel auch ist. Allein die grosse Aufregung am vorhergehenden Tage hat die Menge gleichgültig gemacht gegen alle übrigen Kampfspiele.

Es kämpfen also in der Ringbahn Schumann und Tsitas. Beide sind kräftig, aber der Deutsche scheint geschickter. Der Ringkampf bleibt lange Zeit unentschieden, bis endlich Schumann seinen

a great many spectators felt themselves allured to repair to the gulf of Zea, where those sports were to take place.

The bay of Zea, which is situated in the most agreeable part of the town, is like a small lake, so calm and tranquil are its waters, it communicates with the sea only through very narrow outlet, in form it is nearly a perfect circle. All the houses which overlook the bay were tastefully decorated and on the quay was erected a stand for the Royal Family.

The umpires were: H. R. Highness, Prince

sikkapelle postirt. Rings um den Auftritt befanden sich die Sitze der Zuschauer.

Zu der festgesetzten Stunde, um 10 Uhr Vormittags, trifft die königliche Familie ein und wird an der Säulenvorhalle empfangen ; während die Musik den Hymnus anstimmt, nehmen die königlichen Herrschaften die für sie bestimmten Plätze rechts von dem Auftritt ein. Der Kampf beginnt unter Aufsicht der Kampfrichter, des Präsidenten Herrn de la Fremoire, eines hier ansässigen Franzosen, des Cavallerie-Majors A. Soutos als Vice-Präsidenten, des Franzosen Philippon, sowie des Abgeordneten E. Empirikos und des Offiziers E. Zymbrakakis als Mitglieder.

Die Wettkämpfer treten zu Paaren auf, mit der vorgeschriebenen Maske und die Spitze der Rapiere stumpf gemacht. Das *erste Paar* sind der Cavallerie-Offizier P. Pierrakos Mavromichalis und der Franzose Delaborde ; Sieger bleibt Pierrakos, der drei Stösse giebt und nur einen erhält. *Zweites Paar*: P. Poulos und der Franzose Gallot ; letzterer siegt, indem er drei Stösse giebt und zwei erhält. *Drittes Paar* : Balakakis und der Offizier Miliotis ; letzterer siegt indem er drei Stösse austeiht und einen empfängt. *Viertes Paar*: Vouros und Gravelotte ; letzterer siegt, indem er drei Stösse austeiht und zwei erhält. *Fünftes Paar* : Pierrakos und Poulos ; ersterer siegt, indem er drei Stösse giebt und keinen erhält. *Sechstes Paar* : Delaborde und Gallot ; letzterer siegt, indem er drei Stösse giebt und einen erhält. *Siebentes Paar* : Balakakis und Vouros ; letzterer siegt, indem er drei Stösse austeiht und einen bekommt. *Achtes Paar* : Miliotis und Gravelotte. Ein heftiger Kampf entspinnt sich zwischen den beiden; als Sieger wird der letztere erklärt, allein das Resultat ist streitig, und Miliotis tritt ab.



spectators. There were fewer people assembled inside the Stadion than on the previous day ; for the first excitement had a little abated and some people began to grumble about the price of the tickets. At half past two the arrival of the Royal Family gave the signal for the beginning of the Games.

I. Contest.

Obstacle race of 100 metres.

On one side of the course were placed at equal but rather short distances, hurdles of wood, which the competitors in this race had to jump before reaching the goal. The 8 champions formed two groups.

I. Group. Amongst the 4 competitors was one Greek who had distinguished himself honourably in the Panhellenic Games. This race was unknown to the greater part of the spectators and excited therefore great interest a-

mongst them. Some of the runners came to grief at the onset. M^r Goulding, an Englishman arrived first in 18" ²/₅ sec. M^r Sokoly, a Hungarian came in second.

II. Group. In this race M^r Curtis, an American reached the goal in 18 sec. ; his compatriot M^r Stogt came close behind him.

The victors in each group respectively were to run the final race on the last day of the Games.

II. Contest.

High jumping.

Of 18 competitors, who had inscribed their names for this contest only 8 took part in this contest, amongst them Mr Chalcocondylis, who has been mentioned before, and M^r Skaltzojanni, both Members of the National Club of Athens. M^r Clark from Boston received the victor's prize, M^r Garret came in second ; the former jumped 6 m^{trs} 35 the latter 6 m^{trs} exactly. For

Αγγλο-γερμανική έκδοση του Λευκόματος Μπεκ. Έγχρωμη εκτύπωση εκείνη την εποχή ήταν δείγμα τυπογραφικής τελειότητας, καθώς δεν υπήρχε η δυνατότητα ταυτόχρονης εκτύπωσης όλων των χρωμάτων οπότε αποτελούσε μια δύσκολη διαδικασία πολλαπλών εκτυπώσεων του κάθε χρώματος χωριστά.

Επίσης κυκλοφόρησαν δίχως την συμβολή της Ελληνικής Οργανωτικής Επιτροπής και άλλα πανηγυρικά λευκώματα, τα οποία όμως δεν ήταν εμπλουτισμένα με φωτογραφίες. Ενδεικτικά αναφέρω ορισμένα από αυτά:

Το δεκαήμερο των Ολυμπιακών Αγώνων, Κ. Παρασκευόπουλου, Αθήνα 1896

Η Ολυμπία και οι Ολυμπιακοί Αγώνες, Σβεστή Ν. Καλλισπέρη, Αθήνα 1896

Αναμνηστικό Λεύκωμα των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896, Δ. Μάγειρου, Αθήνα 1896

Οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα, Δημ. Γεωργιάδη.



Πανηγυρικό Τεύχος της Εστίας, τιμή 3 φράγκα. Ειδικά συλλεκτικά και πιο ακριβά φύλλα εκδόθηκαν από τις εφημερίδες της εποχής τα οποία κοσμούσαν από εικονογραφήσεις φωτογραφικές και μη.

Ελληνικές Εφημερίδες

Στους Ολυμπιακούς Αγώνες αφιερώνουν μεγάλο μέρος και όλες οι εφημερίδες τις εποχές. Φωτογραφίες από τους αγώνες δημοσιεύονται στις εφημερίδες της εποχής, σε ειδικά συλλεκτικά (και πιο ακριβά) φύλλα τα οποία κοσμούνταν από εικονογραφήσεις συνήθως μη φωτογραφικές.

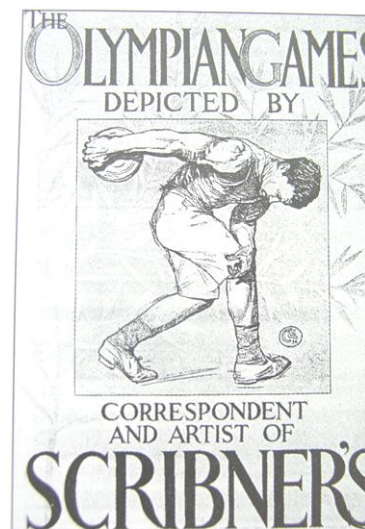
Την περίοδο των Ολυμπιακών Αγώνων στην Ελλάδα αν και το αναγνωστικό κοινό ήταν εξαιρετικά μικρό, κυκλοφορούσαν πάμπολλες εφημερίδες αλλά και περιοδικά. Οι πιο σημαντικές εφημερίδες ήταν οι: *Ακρόπολις*, *Εστία*, *το Άστυ*, *Εμπρός*, *Εφημερίς*, *Καιροί*, *Παλιγγενεσία*, *Πρωία*, *Ο Ρωμικός*, *Σφαίρα*, *Σκριπ*. Επ' ευκαιρία των Αγώνων κυκλοφόρησε πρόσκαιρα η εφημερίδα *Ολύμπια* με διευθυντή τον Μπάμπη Αννίνο και αναγγέλθηκε η η κυκλοφορία της πολιτικοσατιρικής εφημερίδας ο *Αγών*. Οι εφημερίδες ιδιαίτερα της πρωτεύουσας παρουσιάζουν έντονο ανταγωνισμό. Το 1895 ξεκινάει η έκδοση των πεντάλεπτων φύλλων από την *Σκριπ* του Ευάγγελου Κουσουλάκου και ακολουθεί το 1896 το *ΕΜΠΡΟΣ* του Δημήτριου Καλαποθάκη και η απογευματινή *ΕΣΤΙΑ* υπό την διεύθυνση του ποιητή Γεώργιου Δροσίνη. Οι περισσότερες πολιτικές εφημερίδες κυκλοφορούσαν μία ή δύο φορές την εβδομάδα, ενώ ελάχιστες ήταν καθημερινές και είχαν μικρό σχήμα. Η κυκλοφορία τους ήταν περιορισμένη που οφειλόταν κυρίως στο υψηλό τους κόστος και στο μεγάλο ποσοστό αναλφαβητισμού που παρουσίαζε τότε η Ελληνική κοινωνία. Οι πρώτες ύλες ήταν ακριβές, δεν υπήρχε ατέλεια του δημοσιογραφικού χαρτιού και η μεταφορά των εντύπων από το ένα αστικό κέντρο στο άλλο δυσχεραινόταν ιδιαίτερα στην Ηπειρωτική χώρα λόγω ανεπάρκειας του δικτύου μεταφορών. Στις καθημερινές εφημερίδες είναι εξαιρετικά σπάνια η δημοσίευση φωτογραφιών. Την πιο ενδιαφέρουσα πάντως εικονογράφηση καθημερινής εφημερίδας παρουσιάζει αναμφισβήτητα το *Άστυ*.

Τα εικονογραφημένα φύλλα ήταν στην πλειονότητα περιοδικά, εβδομαδιαία. Τέτοια ήταν η *Φύσις*, η *Εικονογραφημένη*, η *Ολυμπία*, κλπ.

Ξενόγλωσσος τύπος του εξωτερικού

Πολλές έγκριτες Ευρωπαϊκές και Αμερικάνικες εφημερίδες παρακολούθησαν το γεγονός από την αρχή με αρκετό ενδιαφέρον. Ξένες εφημερίδες έστειλαν ανταποκριτές για να καλύψουν τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον οι δημοσιεύσεις σε εφημερίδες του εξωτερικού, καθώς παρουσιάζουν την Ελλάδα εκτός συνόρων. Αποδεδειγμένα, δημοσιεύσεις για τους Ολυμπιακούς Αγώνες έχουμε στις εφημερίδες που αναγράφονται στον πίνακα της σελίδας που ακολουθεί.

Είναι άγνωστο τι κέρδος είχαν οι φωτογράφοι από όλες αυτές τις δημοσιεύσεις. Οι φωτογραφίες στην εικονογράφηση αποτελούσαν καινούρια πρακτική και κανείς δεν μπορούσε να προβλέψει τις ακριβείς επιπτώσεις στο επάγγελμα του φωτογράφου. Όσο αναπτυσσόταν και βελτιωνόταν η τυπογραφική εκτύπωση φωτογραφικών εικόνων και όσο βρίσκονταν νέες εφαρμογές εμπορικές (εκδόσεις βιβλίων και καρτ ποστάλ) τόσο συρρικνώνονταν τα κέρδη των φωτογράφων. Επιπροσθέτως του μειωμένου αγοραστικού ενδιαφέροντος για φωτογραφίες, οι φωτογράφοι ακόμη δεν είχαν κατοχυρωθεί νομικά ως προς τα πνευματικά



τους δικαιώματα. Στις δημοσιεύσεις στην Ελλάδα δεν αναγράφεται εκείνη την εποχή το όνομα του φωτογράφου. Υπάρχει μία μόνο αναφορά σε φωτογράφο, τον Αλβέρτο Μάγιερ που δεν είχε όμως ως στόχο την ενημέρωση αλλά την ανύψωση του κύρους της έκδοσης. Δημοσιεύουμε φωτογραφίες του φωτογράφου της Αυλής της Πρωσίας(sic) : Αντίθετα στην Γαλλία, παρατηρείται να μπαίνει εκτενής λεζάντα με το όνομα του φωτογράφου. Στις Η.Π.Α., το ίδιο, αναγράφεται απαραίτητως ο φωτογράφος σε κάποιο σημείο του άρθρου.

-ΗΠΑ
(Νέα Υόρκη) <i>Herald Tribune</i> <i>The Century Illustrated Monthly magazine</i> («σκισσορεπόρτερ» A. Castaigne.) <i>Scribner</i> (έτερος «σκισσορεπόρτερ» Corwin Knapp Linson)
-Γερμανία
<i>Sport im Bild</i> (Αλβέρτος Μάγιερ). <i>Deutsche Turnzeitung</i> <i>Spiel und Sport</i> <i>Jahrbuch für jugend-und volksspiele</i>
-Αυστρία
<i>Die Neu Freie- Presse</i>
- Ιταλία
<i>Illustratione Italiano</i> (Mr & Mme Boe φαίνεται να έχουν στενές σχέσεις με την Ιταλία και είναι πολύ πιθανόν να δημοσίευσαν δουλειά τους εκεί). <i>Illustrata</i> Emilio Potzoli
- Μεγάλη Βρετανία
<i>The Times</i> <i>The Illustrated London News</i>
- Γαλλία
<i>Le Petit Parisien</i> <i>Illustration</i> του Παρισιού, Ζαχαρίας Ζαχαριάδης. <i>Paris Match</i> δημοσίευσε φωτογραφία του Λαμπάκη από τον τελικό των 100μ <i>Le Monde</i> (ανταποκριτής ήταν ο Σωκράτης Λαγουδάκης, Ελληνογάλλος ο οποίος συμμετείχε με τα Γαλλικά χρώματα στο αγώνισμα του Μαραθωνίου.) <i>L'Intransigeant</i> <i>Le Gaulois</i> <i>Le Petit Journal</i> <i>Le Figaro</i> απέστειλε τον γελοιογράφο Caran d'Ache <i>Le Temps</i> <i>Revue Encyclopedique</i>
-Σουηδία
<i>Tidning För Idrott</i> (χωρίς εικονογράφιση)

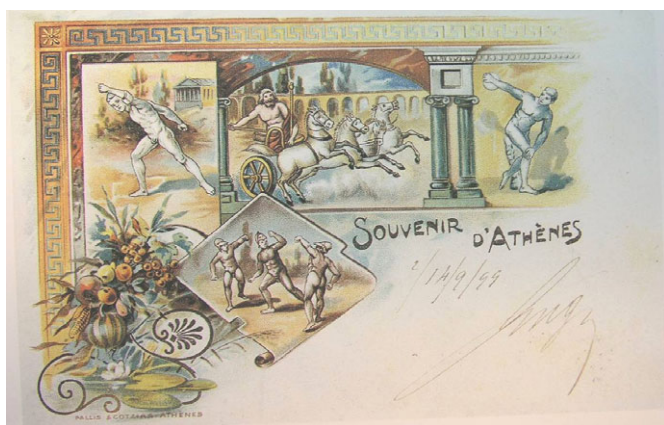
*σημείωση: Δυστυχώς δεν υπάρχει στην Ελλάδα κάποιος φορέας που να έχει συγκεντρώσει συστηματικά αυτές τις δημοσιεύσεις, ώστε να έχουμε μια συνολική εικόνα των φωτογραφιών που δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες αλλά και τον περιοδικό τύπο. Οι πληροφορίες που έχω βρει είναι αποσπασματικές και προέρχονται κυρίως από ιδιωτικές συλλογές και αναφορές σε δημοσιεύσεις.

Καρτ Ποστάλ

Στην συλλεκτική αγορά κυκλοφορούν σήμερα, καρτ ποστάλ εποχής, με φωτογραφίες από τους αγώνες του 1896. Είναι γενικά άγνωστο στο ευρύ κοινό όμως, το γεγονός ότι τα καρτ ποστάλ αυτά είναι μεταγενέστερα του 1896 και μάλιστα πολλές φορές η έκδοση αυτών των καρτών πρέπει να τοποθετηθεί χρονολογικά από το 1903 και μετά.

Τα πρώτα καρτ ποστάλ παρουσιάζονται από το βιβλιοπωλείο Πάλλης και Κοτζιάς στην αλλαγή του 19ου αιώνα με τον 20^ο. Στην αρχή δεν ήταν εικονογραφημένα με φωτογραφίες καθώς δεν είχε εφαρμοστεί η τεχνική της αυτοτυπίας για το σκοπό. Όταν εκδόθηκαν οι πρώτες φωτογραφικές καρτ ποστάλ, αποτέλεσαν την μόδα της εποχής και καθώς ήταν σχετικά με τις πραγματικές φωτογραφίες πολύ πιο προσιτές οικονομικά, όλοι έσπευσαν να αγοράσουν κάρτες αναμνηστικές. Υποπολλαπλάσια φθηνότερες από τις αλβουμίνες που πουλούσαν έως τότε οι φωτογράφοι, ήταν προσιτές στον καθένα να αγοράσει και μια, και δύο και τρεις.

Τις πρώτες φωτογραφικές καρτ ποστάλ θα τις εκδώσει ο Πάλλης-Κοτζιάς γύρω στα 1898. Αυτές απεικονίζουν τα σημαντικότερα μνημεία και κτίρια των Αθηνών, μεταξύ των οποίων και του σταδίου σε τρεις φωτογραφίες μεταγενέστερες των αγώνων, του 1899 με 1900, όπου στο πάνω διάζωμα οι κερκίδες λείπουν, προφανώς εξαιτίας της ολοκλήρωσης της δεύτερης φάσης μαρμαρώσεως του σταδίου.



Με την ευκαιρία των Ολυμπιακών αγώνων, το 1896 εκτυπώνονται έγχρωμες κάρτες με την καλλιτεχνική αναγραφή στο εμπρόσθιο μέρος *Souvenir d'Athènes*. Αυτές είναι έγχρωμες, με χαρούμενα ζωγραφικά σχέδια, όχι όμως ακόμη με φωτογραφικά στιγμιότυπα από τους αγώνες.

Το 1903 με 1904 ξεκινάει τις εκδόσεις καρτ ποστάλ και το βιβλιοπωλείο Ελευθερουδάκης. Από την αρχή οι σειρές είναι αριθμημένες. Μεταξύ των πολλών θεμάτων τουριστικού ενδιαφέροντος ο Ελευθερουδάκης αποφασίζει και εκτυπώνει μια σειρά με φωτογραφικά στιγμιότυπα από τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας του 1896. Η σειρά περιλαμβάνει τις φωτογραφίες του Αλβέρτου Μάγιερ από τους αγώνες αλλά και μεμονωμένα άλλων φωτογράφων, όπως ήταν το πορτραίτο του Λούη από τον Λαμπάκη, μια γενική φωτογραφία του σταδίου που θα μπορούσε να αποδοθεί στον Μακρόπουλο και το πορτραίτο του Βασιλάκου. Η αριθμηση των καρτ ποστάλ δεν είναι σε μένα πλήρως γνωστή, οι αριθμήσεις που έως σήμερα έχω δει που περιλαμβάνουν τους αγώνες είναι από τους αριθμούς 310 έως 366. Συγκεκριμένα, από αυτοψία οι αριθμοί των καρτών που με βεβαιότητα αφορούν τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 είναι οι: 310, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 337, 355, 365, και 366.

Μια επισήμανση, η φωτογραφία του Παρασκευόπουλου που βρίσκεται σήμερα στην Λειψία και φέρεται ως ανέκδοτη, έχει εκδοθεί σε καρτ ποστάλ στην σειρά αυτή με τον αριθμό 356, γεγονός που σημαίνει ότι πωλήθηκε και στην Ελλάδα και δεν είναι μοναδική.

Πνευματικά δικαιώματα στην Ελληνική Νομοθεσία περί το 1896: Πως η ελλειπής νομοθεσία, άφησε έκθετους τους φωτογράφους στα συμφέροντα των τυπογραφίων

Μεγάλο χτύπημα γενικότερα στο φωτογραφικό επάγγελμα εκείνη την εποχή, θα πρέπει να ήταν η έκδοση εικονογραφημένων βιβλίων, τα οποία ήταν φθηνότερα από τα κλασικά άλμπουμ, πλουσιότερα σε πληροφορίες, και καινοτόμα. Χρειάζεται να διερευνηθεί στο μέλλον εκτενέστερα το πώς επηρεάστηκαν οι φωτογράφοι της εποχής από τον νέο αυτόν ανταγωνιστή, βραχυπρόθεσμα αλλά και μακροπρόθεσμα. Επίσης τα αμέσως επόμενα χρόνια, με ημερομηνία ορόσημο από το 1898 και μετά, οι Έλληνες φωτογράφοι και πωλητές φωτογραφικών ενθυμημάτων θα έχουν να αντιμετωπίσουν και έναν ακόμη ανταγωνιστή: τα καρτ ποστάλ.

Η κίνηση του Ελευθερουδάκη να χρησιμοποιήσει φωτογραφίες από τους Αγώνες το 1903 ήταν ιδιαίτερα συμφέρουσα, αφού δεν είχε καμιά υποχρέωση να πληρώσει πνευματικά δικαιώματα στους φωτογράφους. Πέρα από το νομικό κενό που υπήρχε εκείνη την εποχή, φωτογράφοι όπως ο Μάγιερ είχαν αποσυρθεί από την ενεργό δράση και ήταν εκ των πραγμάτων δύσκολο να ενημερωθούν για την έκδοση και να διεκδικήσουν αυτό που σήμερα θεωρείται αυτονόητο, μια χρηματική αποζημίωση.

Η φθηνή τυπογραφική αναπαραγωγή φωτογραφιών χαμηλής ποιότητας έφερε το επάγγελμα του φωτογράφου σε δυσμενή θέση. Ενδεικτικό της διαφορετικής κοστολόγησης των τυπογραφικών με τα φωτογραφικά λευκώματα, είναι ότι ο Λαμπάκης κοστολογεί το σύνολο των φωτογραφιών του στις τριάντα έξι δραχμές, ποσό δεκαπλάσιο από το αντίστοιχο του λευκώματος της Ακροπόλεως που κόστιζε μόλις τρεις δραχμές. Το πρώτο ήταν ένα λεπτό λεύκωμα με 26 φωτογραφίες επικολλημένες και το δεύτερο, αν και φθηνότερο, ήταν ένα βιβλίο μεγάλου μεγέθους, 400 σελίδων με πολλαπλάσιες φωτογραφίες και κείμενα. Η σύγκριση των δυο λευκωμάτων αποδεικνύει ότι ο λόγος που τελικά το λεύκωμα Λαμπάκη έμεινε στα αζήτητα ήταν η προτίμηση του κοινού για τις τυπογραφικές εκδόσεις. Έτσι σήμερα, το δεμένο Λεύκωμα Λαμπάκη είναι εξαιρετικά σπάνιο καθώς έως τώρα έχει εντοπιστεί μόλις ένα αντίτυπο που ανήκε στον ίδιο τον φωτογράφο. Η εμπορική αποτυχία των φωτογραφιών εκείνη την εποχή εξαιτίας του νέου αυτού ανταγωνιστή εξηγεί εν μέρη την απόσυρση του Λαμπάκη από το φωτογραφικό επάγγελμα, όπου το 1901 εγκατέλειψε τα κόσμια και έγινε ιερέας.

Το Ελληνικό Κράτος είχε υπογράψει τη σύμβαση της Βέρνης της 9^{ης} Σεπτεμβρίου 1886 για την προστασία των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών έργων η οποία είναι απίθανο να είχε προλάβει να εφαρμοστεί στην Ελλάδα. Η σύμβαση συμπληρώθηκε στο Παρίσι την 4^η Μαΐου 1896, συμπληρώθηκε στην Βέρνη την 20^η Μαρτίου 1914, και αναθεωρήθηκε στην Ρώμη την 2^η Ιουνίου 1928. Έπρεπε να περάσουν αρκετά χρόνια και να φθάσουμε αισίως στα 1920, (2387/29 Ιουνίου 1920) ώστε να ψηφιστεί ο νόμος περί πνευματικών δικαιωμάτων στην Ελλάδα. Υπάρχουν ενδείξεις ότι ο πρώτος νόμος περί πνευματικών δικαιωμάτων ψηφίστηκε το 1909, δεν έχω καταφέρει να εντοπίσω κάτι σχετικό έως σήμερα.

Κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα αποτελούσε κανόνα η μη αναγραφή του ονόματος του φωτογράφου στις εκδόσεις είτε ακόμη και στα επισημα αρχεία. Σχεδόν μια

εικοσιπενταετία αργότερα ψηφίστηκε από το Ελληνικό κοινοβούλειο ο νόμος περί πνευματικής ιδιοκτησίας.

Ο νόμος 2387/29 Ιουνίου 1920 αναφέρει μεταξύ άλλων:

τα φωτογραφικά και λοιπά συγγενή έργα, υπάγονται στις διατάξεις αυτού του νόμου μόνον εφόσον φέρουν επι παντός ανατύπου το όνομα του φωτογράφου ή του εκδότη, την διεύθυνση αυτού και το έτος εκδόσεως.

Μέχρι τότε ο φωτογράφος ήταν έκθετος στα συμφέροντα του εκάστοτε τυπογραφείου. Αλλά και μετά, αρκούσε κάποιος να «εξαφανίσει» τα στοιχεία του φωτογράφου ώστε να μην χρειαστεί να πληρώσει τα δικαιώματα του, πρακτική που δικαιολογεί τις τόσες «ανυπόγραφες» φωτογραφίες που βρίσκουμε σήμερα στα αρχεία.

Αν κάποιος ανατρέξει στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας θα διαπιστώσει ότι αυτό το διάστημα ήταν μία περίοδος συρρίκνωσης της οικονομικής επιφάνειας σημαντικών φωτογράφων του χώρου, γεγονός που οφείλεται άμεσα στον νέο αυτό ανταγωνισμό των φωτογραφικών εκτυπώσεων με των τυπογραφικών. Για παράδειγμα, ο Αριστοτέλης Ρωμαΐδης που σημαντικό μερίδιο του κέρδους προερχόταν από τις πωλήσεις φωτογραφιών αρχαίων μνημείων μέχρι το 1910 αναγκάστηκε να πωλήσει το μεγαλύτερο μέρος της περιουσίας του και να περιοριστεί σε ένα μικρό φωτογραφικό κατάστημα. Η μείωση του κέρδους και επομένως των γενικότερων απολαβών των φωτογράφων έριξαν το επάγγελμα αυτό σταδιακά σε χαμηλότερες οικονομικές κλίμακες. Επίσης η εκβιομηχάνιση των πρώτων υλών και η απλοποίηση της επεξεργασίας τους επέτρεψε σε όλο και λιγότερο μορφωμένους ανθρώπους να μπορούν να ασχοληθούν με την φωτογραφική τέχνη. Έτσι σταδιακά το επάγγελμα του φωτογράφου γίνεται μικροαστικό και μέχρι την Μικρασιατική καταστροφή θα χάσει σημαντικό μέρος της αίγλης που διατηρούσε κατά τον 19^ο αιώνα.



**Αρχαίοι αθλητές της πάλης, μονόχρωμη εκτύπωση με κοκκινωπής απόχρωσης μελάνι,
Λεύκωμα Μπεκ 1896**

Οι φωτογραφίες του 1896 σήμερα. Φωτογραφικές μαρτυρίες αλλά και συλλεκτικά αντικείμενα μεγάλης αξίας

Σήμερα οι εικόνες που σώζονται από τους πρώτους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες είναι ελάχιστες. Τόσο ο μικρός αριθμός τους όσο και η τεχνολογία των υλικών τις εποχής των τελών του 19^{ου} αιώνα τις καθιστά σημαντικά συλλεκτικά αντικείμενα, και το ενδιαφέρον για οποιοδήποτε στιγμιότυπο που σχετίζεται με τους αγώνες έχει εκτοξεύσει την αξία τους σε δυσπρόσιτα ύψη.

Οι φωτογραφίες αθλητικού ρεπορτάζ αποτελούν στις μέρες μας το πιο βραχύβιο είδος φωτορεπορτάζ. Το ενδιαφέρον του κόσμου για τις φωτογραφίες αυτές τερματίζεται μετά το πέρας των διοργανώσεων και μένουν να γεμίσουν τις αρχαιοθήκες για μελλοντική μελέτη από ένα εξαιρετικά περιορισμένο κύκλο ειδικοτήτων που ασχολούνται με τον αθλητισμό.

Οι φωτογραφίες που σώζονται από τους Ολυμπιακούς αγώνες του 1896 όμως, παρουσιάζουν αντιστρόφως ανάλογο ενδιαφέρον. Είναι περιορισμένες σε αριθμό, περίπου εκατό είναι αυτές που έχουν απαθανάτισει το γεγονός γενικότερα και τους ανθρώπους που πρωταγωνίστησαν σε αυτό, αθλητές, παράγοντες και θεατές. Ειδικότερα οι λήψεις αθλητικού ενδιαφέροντος με σκηνές δράσης δεν αναμένεται να ξεπερνούν τις είκοσι σε αριθμό. Ακολουθως περιορισμένες είναι και οι πρωτότυπες φωτογραφίες που διασώζονται στις μέρες μας και φυλάσσονται σε ιδιωτικές συλλογές αλλά και σε οργανωμένα φωτογραφικά αρχεία ιδρυμάτων, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Οι εικόνες αυτές παρουσιάζουν επομένως ένα έντονο συλλεκτικό ενδιαφέρον. Λίγους μήνες μάλιστα πριν από τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας δημοπρατήθηκε ένας σημαντικός αριθμός φωτογραφιών με τις τιμές των πρωτότυπων να κυμαίνονται από € 250-2500, ανάλογα με την σπανιότητα της εικόνας και την φυσική κατάσταση του αντικειμένου. Αντίστοιχο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι πανηγυρικές εκδόσεις της εποχής. Άλλες εικονογραφημένες και άλλες όχι, κυμάνθηκαν από €250 οι απλούστερες μέχρι και €4500 το λεύκωμα Μπεκ που αποτελεί την επίσημη έκδοση των Ολυμπιακών Αγώνων και χαρακτηρίζεται ως ένα υπέροχο δείγμα εικονογραφημένης έκδοσης των τελών του 19^{ου} αιώνα.

Η ανθρωπολογική γεωγραφία των συλλεκτών που ενδιαφέρονται για αυτό το υλικό είναι διάσπαρτη σε όλο τον κόσμο. Ας μην ξεχνάμε ότι κύριοι υποστηρικτές του Ολυμπιακού ιδεώδους είναι άνθρωποι που ανήκουν σε μια μεγαλοαστική ελίτ και διαθέτουν την οικονομική ευχέρεια να επιδίδονται ευρέως στο «ευγενές άθλημα» της συλλογής ενθυμημάτων από τους Αγώνες.

Το υλικό του 1896 φαντάζει ιδιαίτερα δελεαστικό. Ο περιορισμένος αριθμός φωτογραφιών, το σπανιότατο βασιλικό λεύκωμα του Μάγιερ με μόλις πέντε λευκώματα να σώζονται στις μέρες μας διάσπαρτα στην Ευρώπη και το γεγονός ότι τα περισσότερα αρνητικά των φωτογράφων σήμερα έχουν διασκορπιστεί, είτε έχουν χαθεί, είτε έχουν καταστραφεί, κεντρίζουν το ενδιαφέρον και αυξάνουν την αξία των πρωτότυπων εκτυπώσεων.

Σημαντικό επίσης ρόλο παίζουν και οι πρώτες ύλες που χρησιμοποιήθηκαν για τις εκτυπώσεις αυτές. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα το ενδιαφέρον των κατασκευαστών επικεντρωνόταν στην ποιότητα και την μακροχρόνια διατήρηση των εικόνων. Φωτογραφίες του Μιχαήλ Βενιέρη αλλά και του Αλβέρτου Μάγιερ οι οποίες επεξεργάστηκαν σωστά από τους ίδιους αλλά και αποθηκεύτηκαν σε χώρους χωρίς υγρασία ή τρωκτικά, σώζονται στις μέρες μας σε άψογη κατάσταση, περισσότερο από 100 χρόνια μετά. Αντίθετα με φωτογραφίες της σύγχρονης εποχής που με τον μαζικοποιημένο

τρόπο παραγωγής αλλά και τον βιαστικό τρόπο επεξεργασίας, μέσα σε μια δεκαπενταετία γίνονται εμφανή τα σημάδια φθοράς.

Μια αξιοσημείωτη επισήμανση για τους συλλέκτες των Ολυμπιακών ενθυμημάτων

Λίγες μέρες πριν τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας πραγματοποιήθηκαν Πανελλήνιοι Αγώνες στο νεόδμητο Στάδιο που πήραν ρόλο προκριματικών για τους Ολυμπιακούς που ακολούθησαν, οι οποίοι επίσης φωτογραφήθηκαν. Είναι εξαιρετικά δύσκολο να διακρίνει κάποιος που δεν είναι ειδικός ποιες φωτογραφίες είναι από τους προκριματικούς και ποιες από τους Ολυμπιακούς, καθώς το στάδιο βρίσκεται στο ίδιο κατασκευαστικό στάδιο. Χρειάζεται επομένως πολύ προσοχή ώστε να μην προκύψουν λάθος εκτιμήσεις. Ενδεικτικά αναφέρω ότι οι διαφορές που έχω προσωπικά εντοπίσει είναι τα πρόσωπα που συμμετέχουν, ο διάκοσμος του σταδίου και...ο καιρός. Σε αρκετές από τις εικόνες επικρατεί ηλιοφάνεια, κάτι που συνέβη ελάχιστα κατά τους Ολυμπιακούς, παράγοντας που έχει ως αποτέλεσμα σαφώς πιο εντυπωσιακές φωτογραφίες ειδικά όσον αφορά τα αθλητικά στιγμιότυπα. Στην έκδοση της Ακρόπολης υπάρχει μια αξιόλογη φωτογραφία από το αγώνισμα δρόμου, η οποία υπογράφεται από την φωτογραφική φίρμα Körner&Dietrich Lzg. Και είναι πραγματικά εύλογο να αναρωτηθεί κανείς για ποιόν λόγο αυτοί οι φωτογράφοι δεν απαθανάτισαν και τους Ολυμπιακούς Αγώνες δυο εβδομάδες αργότερα.



**Απόκομμα από το Λεύκωμα της Ακρόπολεως, διακρίνεται
κάτω δεξιά το μονόγραμμα της φίρμας Körner&Dietrich Lzg**

Αξιολόγηση του συνολικού έργου της καταγραφής των Αγώνων

Οι φωτογράφοι των Ολυμπιακών Αγώνων αν και πρωτοπόροι στο είδος τους δεν μπορούν να θεωρηθούν γεννήτορες του αθλητικού φωτορεπορτάζ. Βρέθηκαν στην θέση να πραγματοποιήσουν ένα πρωτόγνωρο και δύσκολο έργο για την εποχή, με πρωτόγονο εξοπλισμό και δύσχρηστα τεράστια υλικά που δεν επέτρεπαν την φωτογράφιση σε σειρά, ούτε την χρήση τηλεφακού. Η μέθοδος που ακολούθησαν ήταν εκ των πραγμάτων πρωτοπόρος, αλλά ο εξοπλισμός τους ήδη παρωχημένος για τα δεδομένα της εποχής, κατατάσσει το έργο αυτό ως μια αξιομνημόνευτη εξαίρεση στην ιστορία του φωτορεπορτάζ.

Η κρατική μηχανή δεν βοήθησε ούτε στήριξε την προσπάθεια αυτή. Είναι χαρακτηριστικό ότι στα πρακτικά της οργανωτικής επιτροπής δεν υπάρχει ουδεμία αναφορά για την οργάνωση της καταγραφής του γεγονότος. Δεν ανατέθηκε το έργο της καταγραφής ούτε χρηματοδοτήθηκε εν μέρη. Αντίθετα, οι περισσότεροι από τους φωτογράφους έπρεπε να έρθουν αντιμέτωποι με εξωφρενικούς κανόνες ασφαλείας που τους απαγόρευαν το αυτονόητο: να πλησιάσουν αρκετά το θέμα τους. Οι εξαιρέσεις σε αυτόν τον κανόνα ήταν άνθρωποι που είχαν το κοινωνικό κύρος να τους παρακάμψουν έστω και εν μέρη και πιο συγκεκριμένα ήταν οι Μάγιερ, Χολμς, Κέρτις, Μελάς και Βενιέρης. Μια επιπρόσθετη δυσκολία που είχαν να αντιμετωπίσουν οι φωτογράφοι αυτοί ήταν οι κακές φωτογραφικά καιρικές συνθήκες που επικρατούσαν. Ο καιρός συνήθως ήταν μουντός, ο ουρανός συννεφιασμένος, μερικές φορές σηκώνονταν δυνατός άνεμος ενώ μια ημέρα σημειώθηκε και καταιγίδα. Το έργο τους δυσκόλεψε ακόμη περισσότερο τόσο ως προς τα αισθητικά αποτελέσματα που δείχνουν επίπεδα, όσο και τεχνικά αν λάβει κανείς υπόψη τα χαμηλής ευαισθησίας φιλμ που χρησιμοποιούσαν ακόμη οι Έλληνες επαγγελματίες.

Ο πιο παραγωγικός φωτογράφος των αγώνων είναι ο Αλβέρτος Μάγιερ, με περισσότερα από 36 στιγμιότυπα, όμως δεν έχει φωτογραφήσει στιγμιότυπα δράσης αν εξαιρέσουμε τις ασκήσεις Γυμναστικής που αποτελούν επιδείξεις δύναμης και στατικής ισορροπίας και τα στιγμιότυπα αυτά δεν θα χαρακτηρίζονται ως φωτογραφίες δράσης.

Κατόπιν κατατάσσεται ο Ιωάννης Λαμπάκης, με 30 περίπου στιγμιότυπα, πολλές σκηνές δράσης, δουλειά όμως κακής ποιότητας τόσο στην λήψη αλλά κυρίως στην επεξεργασία των εκτυπώσεων. Οι ελάχιστες φωτογραφίες του που σώζονται σήμερα βρίσκονται σε κακή κατάσταση.

Πολύ καλή δουλειά πραγματοποίησε ο Μιχαήλ Βενιέρης, ένας φωτογράφος που δούλεψε με τεράστια αρνητικά και μας κληροδότησε με υπέροχες εικόνες που ακόμη και σήμερα διατηρούνται σε εξαιρετική κατάσταση όσες βεβαίως αποθηκεύτηκαν σωστά. Ο Βενιέρης εργάστηκε με ζήλο και επέλεξε πολύ έξυπνα να απαθανατίσει αγωνίσματα χρησιμοποιώντας μια αισθητική σύνταξη ενός πολύ γενικότερου πλάνου, ώστε να ξεπεράσει δύο τεχνικά προβλήματα που οδήγησαν τους άλλους σε μειωμένης ευκρίνειας φωτογραφίες: την μικρή ταχύτητα κλείστρου και την έλλειψη τηλεφακών. Ανατρέπει τον αρνητικό παράγοντα που του δυσκολεύει το έργο της καταγραφής, τις τεράστιες αρνητικές πλάκες κάνοντας το εξής έξυπνο: τραβάει μακρινά πλάνα από τον αγωνιστικό χώρο, τα οποία είναι αρκετά γενικά, φροντίζοντας όμως να απαθανατίσει σε αυτά **καθαρά** αθλητικά στιγμιότυπα στην *αποφασιστική στιγμή*. Το αποτέλεσμα είναι, γενικές φωτογραφίες με χαρακτηριστικά ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες. Χρησιμοποιεί μια περίεργη για τα σημερινά δεδομένα αισθητική σύνταξη η οποία όμως πολύ έξυπνα ξεπερνάει τα τεχνικά εμπόδια που δεν κατάφεραν να υπερνικήσουν οι υπόλοιποι και μας κληροδοτεί με τα μόνα στιγμιότυπα δράσης που δεν είναι θολά. Θεωρώ τον Μιχαήλ Βενιέρη τον αρτιότερο φωτογράφο των

αγώνων και οι εικόνες του που έχουν διασωθεί, όπως αυτές του Ιστορικού Μουσείου έρχονται να το αποδείξουν.

Οι δυο Αμερικανοί φωτογράφοι παρά τον σύγχρονο εξοπλισμό και τις ελαφριές μηχανές που χρησιμοποίησαν δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς του Αγώνες του 1896. Ο Χολμς δεν φωτογράφησε αθλητικά στιγμιότυπα, έκανε ταξιδιωτική φωτογραφία με μια πολύ σύγχρονη ματιά. Αθλητικά στιγμιότυπα τραβάει ουσιαστικά το 1906 στην Μεσολυμπιάδα όπου παραβρέθηκε και πάλι. Οι φωτογραφίες του παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον αλλά όχι ως προς τους Αγώνες. Έχουν αξία ως προς το γεγονός ότι απεικονίζει ασυνήθιστα στιγμιότυπα της καθημερινότητας της μικροαστικής τάξης της εποχής, εικόνες μοναδικές για κάποιον που ενδιαφέρεται για την κοινωνία της εποχής. Από την άλλη ο Κέρτις, ο έτερος Αμερικανός, ολυμπιονίκης αθλητής και ερασιτέχνης φωτογράφος, γνωρίζουμε ότι πήρε 12 φωτογραφίες, αλλά στην Ελλάδα έχει δημοσιευτεί μόνο ένα στιγμιότυπο όπου ο αθλητής είναι θολός και μας κάνει να υποψιαζόμαστε ότι και οι υπόλοιπες φωτογραφίες, που στο κάτω κάτω δεν επιλέχθηκαν, θα είναι αντίστοιχα μειωμένης ευκρίνειας. Έτσι αν και ελπίζω ότι και αυτό το υλικό κάποια στιγμή θα γίνει σε εμάς γνωστό, δεν αναμένεται να εμπεριέχει κάποια σπουδαία εικόνα.

Πολύ καλύτερης ποιότητας είναι οι φωτογραφίες του Παύλου Μελά. Ο Μελάς αν και ερασιτέχνης χρησιμοποίησε σύγχρονα φιλμ και μηχανές, είχε πρόσβαση να τραβήξει κοντινά στιγμιότυπα από τους επισήμους, δεν γνωρίζουμε όμως να έχει φωτογραφήσει αθλητικά αγωνίσματα, με εξαίρεση την σπαθασκία.

Τέλος οι υπόλοιποι φωτογράφοι φωτογράφησαν αποσπασματικά στιγμιότυπα και μεμονωμένα πορτρέτα των Ολυμπιονικών. Η δουλειά τους είναι και αυτή χρήσιμη συμπληρωματικά, αλλά δεν αποτελεί ένα ενιαίο σύνολο το οποίο να μπορεί να σταθεί ανεξάρτητα από των υπολοίπων.

Στους αγώνες του 1896 είχαμε επομένως λίγους φωτογράφους, δύσκληστα μηχανήματα, εχθρικό καιρό, κρατική αδιαφορία και το αγοραστικό ενδιαφέρον του κόσμου ήταν τόσο μικρό που οδήγησε σε εμπορική πανωλεθρία δυσανάλογη της ποιότητας του έργου των φωτογράφων. Μπορεί επομένως, πολλοί να ήταν οι παράγοντες που συντέλεσαν στο να έχουμε σήμερα φτωχότερα αποτελέσματα από ότι θα περίμενε κανείς, αλλά επειδή είναι ένα μοναδικό δείγμα φωτογράφισης αθλητικής διοργάνωσης των τελών του 19^{ου} αιώνα και των πρώτων επίσημων διεθνών Ολυμπιακών Αγώνων, η κάθε εικόνα όσο κακής ποιότητας και αν είναι, παραμένει διαχρονικά σημαντική.

Σύγκριση με το 1900 και το 1906

Η συμμετοχή Ελλήνων Φωτογράφων στην Ολυμπιάδα του Παρισιού του 1900

Στην Διεθνή έκθεση του Παρισιού το 1900, διοργάνωση που τότε πραγματοποιήθηκε συγχρόνως με τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Παρισιού, συμμετείχαν οι περισσότεροι από τους Έλληνες φωτογράφους που κάλυψαν τους αγώνες της Αθήνας του 1896 και είχαν παραμείνει ενεργοί. Αυτοί ήταν οι Μπίρκος, Παντζόπουλος Μαρτιμιανάκης και Αριστοτέλης Ρωμαΐδης. Είναι εντυπωσιακή η απουσία του Μιχαήλ Βενιέρη αλλά και του Ιωάννη Λαμπάκη. Από την Αθήνα ακόμη δύο εκπροσώπησαν τότε την Ελλάδα: ο Boehringer και ο Παπαμήτρου.

Απόντες από την Διεθνή Έκθεση ήταν ο Λαμπάκης που μετά από λίγο θα γίνει κληρικός, ο Αθανασίου που είχε πεθάνει, ο Βενιέρης άγνωστο για ποιά αιτία. Αν και ο αρχικός τους

σκοπός θα ήταν σίγουρα η κάλυψη και των Αγώνων του 1900, τόσο η κακή διοργάνωση όσο και η μηδαμινή κατάρτισή τους στις τότε σύγχρονες τεχνικές της χρονοφωτογράφισης δεν πρέπει να τους επέτρεψαν να τραβήξουν αξιομνημόνευτα στιγμιότυπα. Άλλωστε ο μεγάλος πρωταγωνιστής της φωτογραφικής καταγραφής των Αγώνων του Παρισιού θα είναι ο πρωτοπόρος της χρονοφωτογραφίας παγκοσμίως, ο φυσιολόγος, εφευρέτης και επί δεκαετιών ερευνητής της κίνησης Jules Marey.

Η καταγραφή της Μεσολυμπιάδος του 1906

Ένα χρόνο μετά τους Αγώνες του Παρισιού, το 1901, ο Coubertin διπλωματικά ενέκρινε, σε απάντηση του επίμονου αιτήματος της Ελλάδος να αποτελεί την μόνιμη έδρα των Ολυμπιακών Αγώνων, την Μέση οδό. Μετά την Ολυμπιάδα του Saint Louis του 1904 και πριν του Λονδίνου το 1908, το 1906 πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα η πρώτη και τελευταία **Μεσολυμπιάδα** της Αθήνας. Ανάμεσα δηλαδή στις επίσημες Ολυμπιάδες που ανά τέσσερα χρόνια διοργανώνονταν σε διάφορα μέρη του κόσμου, είχε εγκριθεί από την ΔΟΕ να πραγματοποιείται στο μεσοδιάστημα, κάθε τέσσερα χρόνια, μια διεθνής αθλητική διοργάνωση μόνιμα στην Αθήνα. Ωστόσο, παρά την επιτυχία της Μεσολυμπιάδος του 1906 οι Βαλκανικοί πόλεμοι και ο Α΄ Παγκόσμιος, δεν επέτρεψαν την διοργάνωση άλλων Μεσολυμπιάδων. Επίσης μεγάλο πρόβλημα αποτέλεσε η εύρεση των απαιτούμενων πόρων που έπρεπε να διατίθενται σε κάθε διοργάνωση, έτσι οι συζητήσεις για αυτό το θέμα μεταξύ ελληνικής ηγεσίας και Διεθνούς Ολυμπιακού Κομιτάτου αναβλήθηκαν για το αργότερο μέλλον.

Το 1906 ήταν μια καλή ευκαιρία για τους Έλληνες να έχουν μια δεύτερη ευκαιρία βελτίωσης της διοργανωτικής προσπάθειας που έμεινε ατελής κατά το 1896. Οργανωτικά τα πάντα ήταν τέλεια, επίσημοι προσήλθαν από όλο τον κόσμο, ακόμη και το βασιλικό ζεύγος της Μεγάλης Βρετανίας, ο καιρός υπέροχος και οι φωτογράφοι εξοπλισμένοι πλέον με μηχανήματα σύγχρονα, που ουδεμία σχέση είχαν με τις ξύλινες μηχανές του 1896, τις γυάλινες πλάκες υγρού και ξηρού κολλοδίου και τις εκτυπώσεις αλβουμίνας. Οι υπεύθυνοι ασφάλειας του σταδίου επέτρεψαν στους φωτογράφους να πλησιάσουν αρκετά κοντά, μάλιστα είχαν πρόσβαση μέσα στον αγωνιστικό χώρο και οι φωτογραφίες του 1906 είναι εξαιρετικές και πολύ περισσότερες στον αριθμό από ότι των Πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων. Φωτογράφοι όπως ο Ρωμαΐδης και ο Καζάνης πρωτοστάτησαν με αποτελέσματα που δεν είχαν να ζηλέψουν σε τίποτα από τις φωτογραφίες των συναδέλφων τους εκτός Ελλάδος και ο καιρός, με μια δυνατή ηλιοφάνεια που ανεδείκνυε το αττικό φως, συνέβαλλε στην επιτυχία των στιγμιotypών δράσης.

Το 1906 οι αγώνες κινηματογραφήθηκαν από δυο Γάλλους, τους **αδελφούς Pathé** αλλά και τον Αμερικανό **Burton Holmes** και τα βουβό φιλμ σώζονται σήμερα εκτός Ελλάδος.

Λόγω της επιτυχίας της διοργάνωσης αλλά και της πληθώρας φωτογραφιών άριστης αισθητικής και τεχνικής ποιότητας, είναι συχνό φαινόμενο σήμερα οι φωτογραφίες της Μεσολυμπιάδος, να συγχέονται αλλά και να δημοσιοποιούνται λανθασμένα, ως στιγμιότυπα των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896. Παρατηρούνται ακόμη και φωτογραφικά αρχεία κύρους να μην έχουν μπει στον κόπο να ταξινομήσουν και να διαχωρίσουν τις φωτογραφίες στις δυο αυτές διοργανώσεις, ονομάζοντας τις αυθαίρετα φωτογραφίες του 1896 και αυτό είναι κάτι, στο οποίο θα πρέπει να πρέπει να δοθεί στο μέλλον, ιδιαίτερη προσοχή.

So much for Greece. On the world at large the Olympic games have, of course, exerted no influence as yet; but I am profoundly convinced that they will do so. May I be permitted to say that this was my reason for founding them? Modern athletics need to be unified and purified. Those who have followed the renaissance of physical sports in this century know that discord reigns supreme from one end of them to the other. Every country has its own rules; it is not even possible to come to an agreement as to who is an amateur, and who is not. All over the world there is one perpetual dispute, which is fed further by innumerable weekly, and even daily newspapers. In this deplorable state of things professionalism tends to grow apace. Men give up their whole existence to one particular sport, grow rich by practicing it, and thus, deprive it of all nobility, and destroy the just equilibrium of man by making the muscles preponderate over the mind. It is my belief that no education, particularly in democratic times, can be good and complete without the aid of athletics; but athletics, in order to play their proper educational role, must be based on perfect disinterestedness and the sentiment of honor.

If we are to guard them against these threatening evils, we must put an end to the quarrels of amateurs, that they may be united among themselves, and willing to measure their skill in frequent international encounters. But what country is to impose its rules and its habits on the others? The Swedes will not yield to the Germans, nor the French to the English. Nothing better than the international Olympic games could therefore be devised. Each country will take its turn in organizing them. When they come to meet every four years in these contests, further ennobled by the memories of the past, athletes all over the world will learn to know one another better, to make mutual concessions, and to seek no other reward in the competition than the honor of the victory. One may be filled with desire to see the colors of one's club or college triumph in a national meeting, but how much stronger is the feeling when the colors of one's country are at stake! I am well assured that the winners in the Stadium at Athens wished for no other recompense when they heard the people cheer the flag of their country in honor of their achievement.

It was with these thoughts in mind that I sought to revive the Olympic games. I have succeeded after many efforts. Should the institution prosper, – as I am persuaded, all civilized nations aiding, that it will, – it may be a potent, if indirect, factor in securing universal peace. Wars break out because nations misunderstand each other. We shall not have peace until the prejudices that now separate the different races are outlived. To attain this end, what better means is there than to bring the youth of all countries periodically together for amicable trials of muscular strength and agility? The Olympic games, with the ancients, controlled athletics and promoted peace. It is not a vision to look at them for similar benefactions in the future.

The Century Illustrated Monthly Magazine,
Vol. LIII, New Series, Vol. XXXI, November
1896 to April 1897, pp. 39-53.

Επίλογος του Coubertin για τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας,
Νοέμβριος 1896- Απρίλιος 1897, *The Century Illustrated Monthly Magazine*

2

Φωτογραφική Τεχνολογία

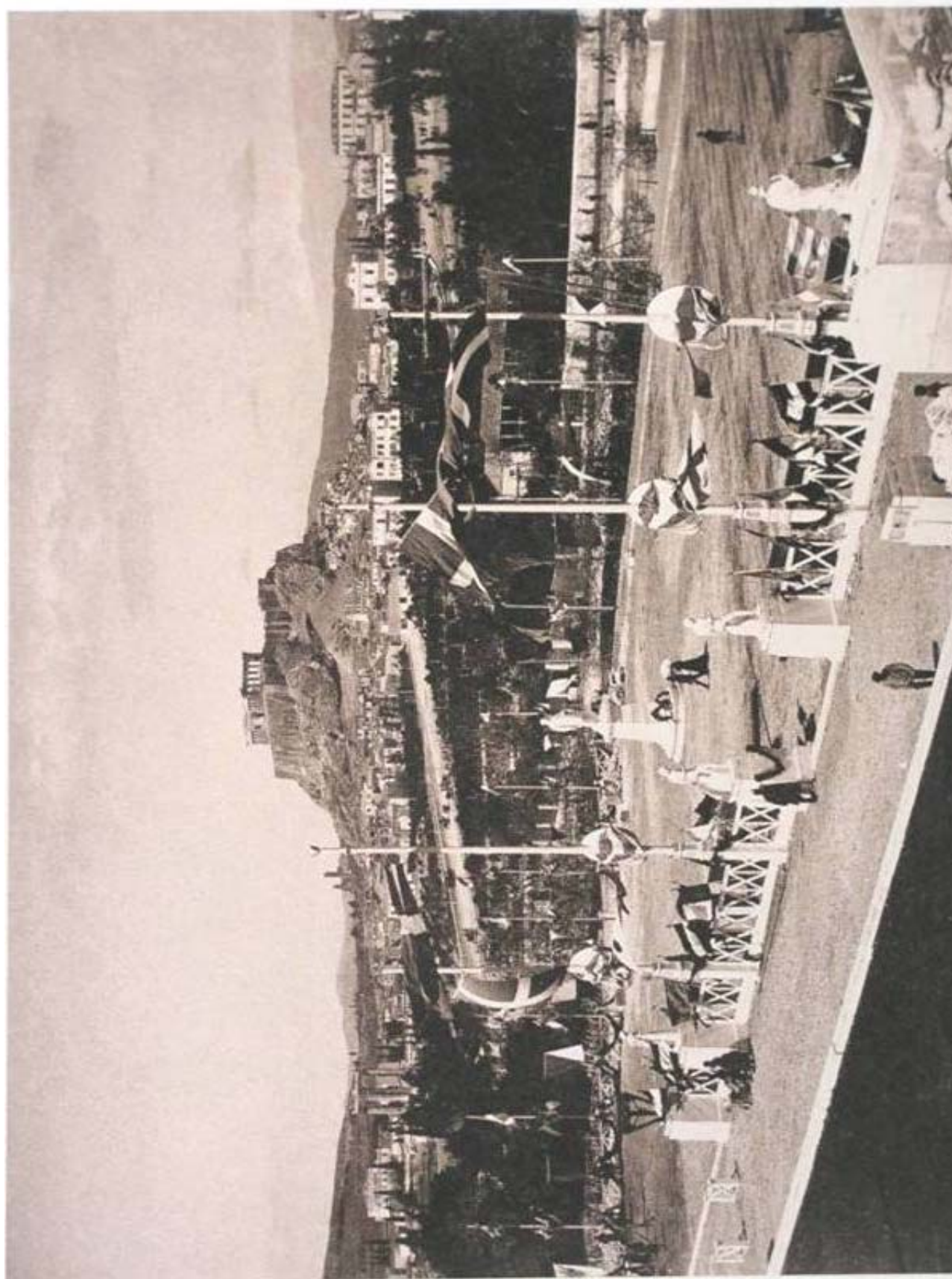
2 Φωτογραφική Τεχνολογία

Το κομμάτι της ιστορικής μελέτης έφθασε στο τέλος του. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896 πέρα από Ιστορικό, Αθλητικό και συλλεκτικό ενδιαφέρον, παρουσιάζουν μια ιδιαιτερότητα που ενδιαφέρει ένα ακόμη πιο εξειδικευμένο κοινό, όσους μελετούν την φωτογραφική τεχνολογία του 19^{ου} αιώνα. Η δεκαετία του 1890, σηματοδοτεί την μετάβαση στην ώριμη βιομηχανική περίοδο της τεχνολογίας των υλικών και το έργο της καταγραφής των αγώνων του 1896, αποτελεί ένα ενδιαφέρον δείγμα διαφόρων φωτογράφων που ανάλογα με την οικονομική τους επιφάνεια χρησιμοποιούν λιγότερο ή περισσότερο εξελιγμένα υλικά. Το αποτέλεσμα ποικίλει και ένα εκπαιδευμένο μάτι μπορεί να κατανοήσει τα διαφορετικά αποτελέσματα που δίνουν τα διαφορετικής τεχνολογίας υλικά και να συγκρίνει την βιομηχανική αριστοτυπία με την αλβουμίνη πάνω στο ίδιο θέμα, αλλά και τα διαφορετικής τεχνολογίας αρνητικά κολλοδίου ή βρομιούχου αργύρου.

Βρισκόμαστε στην περίοδο που η φωτογραφική πρακτική σταδιακά απλοποιείται, γίνεται προσιτή σε όλους όσους μπορούν να πληρώσουν τα έτοιμα υλικά και σηματοδοτείται η απαρχή της ερασιτεχνικής φωτογραφίας, του φωτορεπορτάζ, αλλά και του «παιδιού» της φωτογραφίας, του κινηματογράφου. Ο έλεγχος της παραγωγής των φωτοευαίσθητων υλικών φεύγει από τα χέρια των επαγγελματιών φωτογράφων αν και σε αυτή τη διοργάνωση υπάρχουν Έλληνες φωτογράφοι που κατά τα φαινόμενα παρήγαγαν ακόμη και τα αρνητικά μόνοι τους, γεγονός που δικαιολογεί εν μέρη την μειωμένη παραγωγικότητά τους.

Στην συγκεκριμένη μελέτη επιθυμείται να δοθεί έμφαση στην ιστορία της τεχνολογικής εξέλιξης των υλικών, και για αυτό το λόγο τα διαθέσιμα στοιχεία παρατίθενται εδώ, αυτόνομα από την Ιστορική μελέτη που απευθύνεται σε ένα ίσως διαφορετικό κοινό που δεν θα επιθυμούσε να μελετήσει διεξοδικότερα την τεχνολογία των υλικών.

Ας δούμε λοιπόν, ποια ήταν η διαθέσιμη τεχνολογία όπως είχε εξελιχθεί στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, τι εξοπλισμό και πρώτες ύλες χρησιμοποίησαν αυτοί οι τεχνίτες και να γνωρίσουμε ένα κόσμο που η φωτογραφική πρακτική δεν στηριζόταν στην μονοκρατορία του αργύρου όπως συμβαίνει σήμερα, αλλά πολύτιμα μέταλλα όπως ήταν η πλατίνα ανταγωνίζονταν ισάξια τον άργυρο στην κυριαρχία της φωτογραφικής αγοράς των υλικών. Και ας έχουμε υπόψη ότι πολλά θέματα που σήμερα θεωρούνται κερτημένα από τους φωτογράφους τότε ακόμη ήταν υπό διερεύνηση και συχνά τεχνικές λύσεις που σήμερα μας φαίνονται τουλάχιστον παράξενες, δίνονταν από τους τεχνίτες της εποχής.



Θέα στην Αθήνα μέσα από το Παναθηναϊκό Στάδιο, το οποίο είναι στολισμένο στο πλαίσιο των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας.
Φωτογράφος Μιχαήλ Βενιέρης, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Ιστορικό Μουσείο

Η προϊστορία του ΦωτοΡεπορτάζ

Η μαζική αποδοχή του Αθλητισμού και ο ρόλος της φωτογραφίας στα ΜΜΕ, έχουν κοινές ρίζες που ανάγονται στον 19^ο αιώνα. Και οι δύο είναι προϊόντα της βιομηχανοποίησης. Η φωτογραφία δρα ως τεχνικό μέσο στην παραγωγή εικόνων και ο αθλητισμός ως μια δράση που γεμίζει τον ελεύθερο χρόνο, που εκτιμά τον συναγωνισμό, το ομαδικό πνεύμα και την ολότητα της εμπειρίας. Κατά τον 20^ο αιώνα στη βιομηχανική κοινωνία αυτά μπαίνουν στην άκρη, δίνοντας περιθώρια ανάπτυξης στις νέες αξίες της βιομηχανικής πουρζουαζίας: τον πραγματισμό, την ανταγωνιστικότητα και την βέλτιστη απόδοση.

Περί το 1860 είχε γίνει της μόδας η απεικόνιση της κίνησης, μέσα από μια σειρά φωτογραφιών. Με βελτιωμένα τα οπτικά μέρη και ταχύτερα κλείστρα, η κίνηση μπορούσε επιτέλους να συλληφθεί. Οι μέρες όπου το μόνο πράγμα που μπορούσε να απαθανιστεί από μια σκηνή με πεζούς, άλογα και οχήματα ήταν μια διαφανής σκιά, αποτελούσαν παρελθόν. Τότε ξεκίνησε η καταγραφή πρωτόγνωρων θεμάτων, που μέχρι τότε παρέμεναν αόρατα για την ανθρώπινη οπτική αντίληψη, όπως ήταν η επιτάχυνση, οι κινήσεις του σώματος και γενικά ο τρόπος κίνησης ανθρώπων και ζώων.

Για την φωτογραφία, η πραγματοποίηση της σύλληψης της κίνησης, έγινε στόχος περί τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Από αυτή την επίτευξη της καταγραφής της κίνησης μερικές δεκαετίες αργότερα, πολλές νέες δυνατότητες ανέτειλαν: ο κινηματογράφος, η ερασιτεχνική φωτογραφία και η φωτογραφία ντοκουμέντο. Και στους τρεις τομείς εφαρμογής, η αθλητική δράση θα αποτελέσει στο μέλλον θέμα ενδιαφέροντας σε μεγάλο βαθμό.

Κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου τραβήχτηκαν και οι πρώτες φωτογραφίες αθλητικών διοργανώσεων, πρώτα αυτών των αθλημάτων που βρίσκονταν στην κορυφή της κοινωνικής κλίμακας. Έτσι, το 1857, δώθηκε στον Robert Howlett η αποστολή της φωτογράφισης ιππικών αγώνων, κατά την διάρκεια του Derby Day, από τον ζωγράφο William P. Firth, που θα τον βοηθούσε στην προετοιμασία του πίνακα του με τίτλο Derby Day. Αυτές οι φωτογραφίες του Firth, που αργότερα αναχθηκαν σε θέμα αντιπαράθεσης, είναι οι πρώτες που τραβήχθηκαν ποτέ από αγώνα αλόγων και αποτελούν ένα από τα πρώτα παράδειγματα συνεργασίας ζωγράφου- φωτογράφου.

Το φωτορεπορτάζ ξεκινάει ουσιαστικά σε μη πειραματικό στάδιο από το τέλος του 19^{ου} αιώνα και μετά. Οι βελτιωμένες τεχνικές εκτύπωσης στα τυπογραφεία, η επέκταση των δρόμων συγκοινωνίας, η μείωση γενικά του κόστους παραγωγής έντυπου και των ταχυδρομικών εξόδων, δημιούργησαν ευνοηκούς παράγοντες για την μεγάλη αναπτυξη που σημειώθηκε τότε στις ημερίσιες εφημερίδες. Το περιεχόμενο αυτών, αναμορφώθηκε. Οι τίτλοι μεγάλωσαν και το αθλητικό ρεπορτάζ απέκτησε την δική του σταθερή θέση στο έντυπο. Οι εικονογραφήσεις και αυτές, αυξήθηκαν σε αριθμό σταδιακά. Οι τυπογραφικές μέθοδοι που χρησιμοποιήθηκαν τότε, σε χρονολογική σειρά ήταν: η Ξυλογραφία, χαρακτηριστική σε ατσάλι, λιθογραφία και στο τέλος του 19^{ου} η φωτοτυπική φωτογραφία και η αυτοτυπία στην Ευρώπη ή halftone photoengraving στην Αμερική. Έτσι με την τεχνολογική εξέλιξη της εκτύπωσης φωτογραφιών στο έντυπο, γεννήθηκε και το επάγγελμα του φωτορεπόρτερ.

Πρώιμα δείγματα φωτορεπορτάζ στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα



Ο γάμος του Διαδόχου Κωνσταντίνου με την Σοφία των Χοεντσόλλερν, αδελφής του Κάιζερ Γουλιέλμου του Β', 15 Οκτωβρίου 1889, Ιστορική και Εθνολογική εταιρία, Ιστορικό Μουσείο

Στην Ελλάδα τώρα έχουμε πρώιμα δείγματα φωτορεπορτάζ, όταν ακόμη ο όρος αυτός δεν υπήρχε, από το 1870. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί η σύλληψη της συμμορίας του Δήλεσι, των Αρβανιτάκηδων, το 1870 όπου ο Ξενοφώντας Βάθης φωτογράφησε στρατιώτες και ληστές σε ένα σχεδόν παράδοξο ομαδικό πορτραίτο αλλά και το μακάβριο τρόπαιο των αποκομμένων κεφαλιών τους αργότερα μετά την εκτέλεση. Τις φωτογραφίες αυτές, τις πωλούσε μια προς μια στον κόσμο σαν ενθύμιο των γεγονότων που είχαν ταράξει τότε την κοινωνία και είχαν προκαλέσει διπλωματικό επεισόδιο μεταξύ Ελλάδος και Μεγάλης Βρετανίας.

Μια δεκαετία αργότερα, πρωτοπόρος της φωτογραφίας ντοκουμέντο κατά τον 19^ο αιώνα, θα μπορούσε να θεωρηθεί ο **Ιωάννης Λαμπάκης**. Χωρίς να συνδέσει την δουλειά του με κάποιο έντυπο, έχει αποτυπώσει τις πιο σημαντικές δημόσιες εκδηλώσεις από την δεκαετία του 1880 και μετά: τους γάμους του Διαδόχου Κωνσταντίνου(1889) με την



Σοφία, αδελφή του Γουλιέλμου του Β', τους Πανελλήνιους Αγώνες του 1891 και 1893, τα Διονύσια, και τέλος τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896. Τις εικόνες του τις πούλαγε απευθείας σε ιδιώτες μια προς μια ή και το σύνολο αυτών. Το ίδιο έκανε και κατά την Ολυμπιάδα του 1896, γνώρισε όμως μεγάλη οικονομική αποτυχία καθώς τότε εκδόθηκαν πολλά εικονογραφημένα τυπογραφικά λευκώματα σε τιμές δέκα φορές κάτω από τις δικές του, γεγονός καινοτόμο για την εποχή και φυσικά ο κόσμος τα προτίμησε.

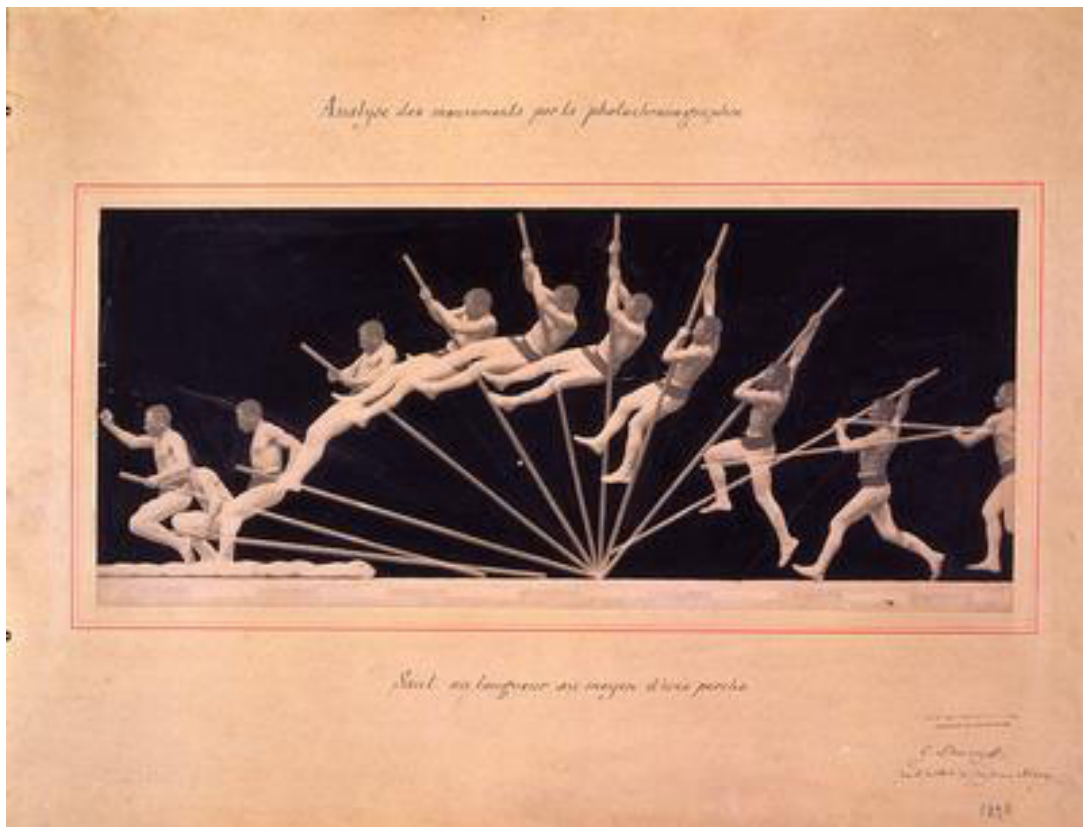
Η κηδεία Τρικούπη, 1896, Ιστορική και Εθνολογική εταιρία, Ιστορικό Μουσείο

Στην **Γαλλία** νωρίτερα ακόμη, ο **Etienne-Jules Marey**, φυσιολόγος και καθηγητής της φυσικής ιστορίας, πειραματιζόταν διαρκώς στην ανάλυση της κίνησης. Ήδη από το 1860 είχε εφεύρει ένα σφυγμογράφο για να καταγράψει τον παλμό. Το 1867, αφού είχε στήσει δικό του εργαστήριο, εφηύρε και τον μυογράφο. Το 1873 είδε την πρώτη δημοσίευση των μελετών του με τίτλο *La machine animale* και πέντε χρόνια μετά, το 1878 δημοσίευσε το *La méthode graphique dans les sciences expérimentales*. Με την βοήθεια ενός χρονοφωτογράφου κατέγραψε την κίνηση που διατηρεί ένα άλογο με ήρεμο καλπασμό και ενός ανθρώπου που περπατάει, χρησιμοποιώντας ένα σύστημα που αντιλαμβάνονταν μεταβολές στην πίεση του αέρα. Με αυτήν την μέθοδο, ανακάλυψε ότι κατά την διάρκεια του καλπασμού, πράγματι οι οπλές του αλόγου παραμένουν κάποια στιγμή και οι τέσσερις στον αέρα.



« Η πτώση της γάτας» που πάντοτε βρίσκει το έδαφος σε όρθια στάση, χρονοφωτογραφία του Etienne-Jules Marey, Parc des Princes 1894

Ο Marey ήρθε σε προσωπική επαφή με τον Muybridge το 1881, όταν ο δεύτερος επισκέφθηκε το Παρίσι. Επικοινωνία μεταξύ τους θα πρέπει να υπήρχε από πριν, καθώς πιστεύεται ότι ήταν η δουλειά του Marey που ενέπνευσε τον Stanford να αναθέσει στον Muybridge την μελέτη του καλπασμού. Φυσικά ενδιαφέρθηκε πολύ για την τεχνική της φωτογράφισης της κίνησης και αποφάσισε να εστιάσει προς αυτήν την κατεύθυνση πλέον τις έρευνές του. Το 1882, κατάφερε πράγματι να κατασκευάσει ένα *φωτογραφικό τουφέκι*. Βασιζόταν στο φωτογραφικό ρεβόλβερ ενός ακόμη Γάλλου, του Jules Janssen που είχε παρουσιαστεί από το 1874. Το σαφώς καλύτερο «τουφέκι του Marey» όμως, μπορούσε να τραβήξει 12 φωτογραφίες το δευτερόλεπτο με ταχύτητα κλείστρου 1/750 sec! Ας σημειωθεί ότι ετυμολογικά ο αγγλικός όρος *snapshot* προέρχεται από αυτήν την φωτογραφική μηχανή. Την ίδια χρονιά του ανατέθηκε από τον Δήμο του Παρισιού να στήσει ένα Σταθμό Φυσιολογίας (Station Physiologique) στο Parc des Princes. Αυτό ήταν ένα πεδίο πειραμάτων που συνδύαζε εγκαταστάσεις για την ενίσχυση του κοντράστ, τις συνεχείς λήψεις υπό διάφορες γωνίες και ένα σκοτεινό θάλαμο πάνω σε ράγες, που σκοπό είχε την φωτογραφική ανάλυση ανθρώπων και ζώων που κινούνταν σε μια κυκλική πίστα. Το 1887, πέντε χρόνια μετά, ο Marey, εφευρίσκει και τον χρονοφωτογράφο. Αυτός περιελάμβανε ένα χειροκίνητο μηχανισμό περιστροφής, που τύλιγε το φωτοευαίσθητο χαρτί και ένα μηχανισμό κλείστρου που λειτουργούσε στο 1/1000 του δευτερολέπτου. Ο χρονοφωτογράφος κατέγραφε μια ολόκληρη ακολουθία της κίνησης σε ένα μόνο κάδρο. Με αυτή τη μέθοδο, τα στιγμιότυπα ελαφρώς συνέπεφταν το ένα πάνω στο άλλο, όμως καθαρά απέδιδε την συνέχεια μέσα στην δοθήσα δράση. Το 1889, στο Διεθνές Φωτογραφικό Συνέδριο στο Παρίσι, η χρονοφωτογραφία του Marey, συγκέντρωσε ενθουσιώδεις επευθυμίες. Το 1890, πατεντάρησε τον χρονοφωτογράφο με λωρίδες φιλμ και αργότερα κατασκεύασε ένα προτζέκτορα που τις προεβαλε. Όπως και ο Muybridge ο Marey προέβαλε τις εικόνες σε ακολουθία, πρώτα με γυάλινες πλάκες, κατόπιν με λωρίδες χάρτινου φιλμ και τέλος με τα επαναστατικά για την εποχή τους φιλμ της Kodak.



Georges Demenÿ, Χρονοφωτογραφία, 1890
Σημειώνεται ιδιοχείρως « Georges Demenÿ, par la méthode du professeur Marey »

Μαθητής του Marey ήταν ο **Georges Demenÿ** (1850-1917) ο οποίος ασχολήθηκε τόσο με την χρονοφωτογραφία όσο και με τις αθλητικές επιστήμες, ίδρυσε το Cercle de gymnastique rationnelle και ηγείθηκε του συνεδρίου πάνω στην Φυσική Εκπαίδευση κατά την διάρκεια της Παγκόσμιας Έκθεσης του Παρισιού το 1900. Πραγματοποίησε αρκετά πειράματα και ο ίδιος και από το 1894 και μετά αποχώρησε από το Parc de Prince του Παρισιού για να προωθήσει μια δική του εφεύρεση, που αποτελούσε μια πρώιμη εφαρμογή του κινηματογράφου και την ονόμαζε «ζωντανά πορτραίτα». Αυτή όμως απέτυχε εμπορικά, καθώς το σύστημα το οποίο είχε αναπτύξει και κατοχυρώσει, δεν μπορούσε να αναπαραχθεί μαζικά. Αν και είχε επικοινωνία στενή και με τους αδελφούς Lumiere, δεν υπάρχουν όμως αποδείξεις μεταξύ τους συνεργασίας. Εγκατέλειψε τις προσπάθειες του στον χώρο του Κινηματογράφου μετά το 1896 και αφιερώθηκε αποκλειστικά στην ανάλυση της κίνησης και διακρίθηκε στον τομέα των αθλητικών Επιστημών.

Τόσο ο Marey όσο και ο Demenÿ, ήταν σημαντικοί πρωταγωνιστές της Προϊστορίας του Κινηματογράφου.

Ας σημειωθεί ότι κύριος χορηγός του Coubertin και της Γαλλικής Ομάδας που συμμετείχε στους Ολυμπιακούς Αγώνες ήταν ο Δήμος του Παρισιού, ο ίδιος φορέας που χρηματοδότησε τον Marey και τον Demenÿ στα πειράματά τους επί σειράς ετών. Τελικά η έλλειψη πόρων φαίνεται και πάλι να είναι μάλλον η αιτία κλειδί που δεν επιδιώχθηκε να πραγματοποιήσει ο Marey είτε ο Demenÿ αυτό το ταξίδι. Άλλωστε το ποσό που ενέκρινε ο Δήμος δεν ήταν αρκετό για να συμμετάσχει άντανδρη η ομάδα του Coubertin στους αγώνες και ήταν η αιτία μη συμμετοχής αξιόλογων αθλητών, που θα αύξαναν την δυναμική της Γαλλικής ομάδος και βέβαια την πιθανότητα διακρίσεων.

Το 1900 πάντως ο Marey συμμετείχε στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού αλλά και χρησιμοποίησε επιτέλους την εφεύρεση του για να πάρει στιγμιότυπα των Ολυμπιακών Αγώνων του Παρισιού.

Στην **Γερμανία** έταιρος πρωτοπόρος και αξιομνημόνευτος φωτογράφος είναι ο **Ottomar Anschütz** (1846-1907), που φημίζεται ως ο πατέρας της αθλητικής φωτογραφίας. Ξεκίνησε ως επαγγελματίας πορτραίτιστας φωτογράφος. Κατέκτησε την φήμη του με ένα αυτόματο φωτοφράχτη που κατασκεύασε και ένα *electrotachyscope*, μια σημαντική τεχνολογική βελτίωση της εποχής, στην προβολή κινηματογραφικών ταινιών. Το 1886 δημοσίευσε μια μελέτη με θέμα *Snap Shots of the Motion in Running, Jumping, and Discus Throwing*. Το 1888 κατασκευάζει ένα κλείστρο εστιακού επιπέδου, που για πρώτη φορά επιτυγχάνει ταχύτητα κλείστρου 1/ 1000 του δευτερολέπτου.

Ο Ανσχουτς χρηματοδοτήθηκε εκτενώς από την Γερμανική Κυβέρνηση και είχε άριστες σχέσεις με την Γερμανική ηγεσία. Υπήρξε σύμβουλος της οικογένειας του Κάιζερ, Γουλιέλμου Β΄ και μάλιστα τους συνόδευσε σε ένα ταξίδι τους στην Παλαιστίνη το 1899.

Τα πειράματά του απέδωσαν εξαιρετικά αποτελέσματα και από το 1890 και μετά μπορούσε να φωτογραφήσει με υψηλή ταχύτητα, που θα έδινε άριστα αποτελέσματα στους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας. Και εδώ έρχεται το ερώτημα, γιατί ήταν ο ακατάλληλος για την περίπτωση φωτογράφος πορτραίτων Albert Meyer που κατείχε στην Αθήνα και τράβηξε εικόνες από τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Και η απάντηση αν και πολυπαραγοντική, ουσιαστικά έγκειται στην εμπορική διασπαση του θέματος, την οικονομική κατάσταση και κοινωνική εμβέλεια του φωτογράφου. Επιπλέον η Γερμανική συμμετοχή είχε απορριφθεί από όλα τα επίσημα ερασιτεχνικά σωματρία. Την κατάσταση έσωσε το Γερμανικό Κομιτάτο, μια επιτροπή υποβοηθούμενη στο παρασκήνιο από την ελληνική πρεσβεία και τον Κλέωντα Ραγκαβή, η οποία όμως δεν είχε την στήριξη της γερμανικής ηγεσίας. Ο Μάγιερ είχε φροντίσει να εγγραφεί μέλος της επιτροπής αυτής από την αρχή και φρόντισε να έρθει στην Αθήνα με δικά του έξοδα. Από την άλλη, ο Anschütz δεν είχε λόγο εμπλοκής σε αυτή τη διοργάνωση ενώ ήταν ήδη απασχολημένος με τα πειράματά του που πολλές φορές του ανατίθεντο από το Γερμανικό Κράτος. Δεν είχε επομένως τη δυνατότητα το Γερμανικό Κομιτάτο να στείλει αυτόν τον εξαιρετικό φωτογράφο στην Ελλάδα, ούτε όμως και το γερμανικό κράτος το ενδιαφέρον να κάνει κάτι τέτοιο, αφού προτίμησε να μην μεσολαβήσει ακόμη και για την αποστολή αθλητών που θα εκπροσωπούσαν τη χώρα στην πρώτη παγκοσμίως διεθνή αναμέτρηση.

Η φωτογραφική ανάλυση της κίνησης είναι ο προπομπός του κινηματογράφου που παρουσιάστηκε κατά το 1895 από τους αδελφούς Lumière. Οι περισσότεροι από τους ανθρώπους που ασχολήθηκαν με την ανάλυση της κίνησης είχαν θέσει και τις αρχές της ανασύνθεσης της, δηλαδή της προβολής της στατικής εικόνας κατά τέτοιο τρόπο ώστε να δίνεται η ψευδαίσθηση της κίνησης. Ωστόσο ούτε ο Marey ούτε ο Muybridge παραπέρα. Δεν τους ενδιέφερε τόσο η αναπαραγωγή της κίνησης όσο η ανάλυση αυτής. Η αποτύπωση και αξιολόγηση της διαδικασίας της κίνησης η οποία δεν είναι ορατή με γυμνό μάτι, όπως είναι για παράδειγμα η πτώση μιας γάτας που πάντοτε βρίσκει το έδαφος σε όρθια στάση.

Αν και κάποιοι επιχείρησαν να βρουν την εμπορική εφαρμογή της αναπαραγωγής της κίνησης, όπως για παράδειγμα ο Demeny, θα είναι τελικά οι αδελφοί Lumière αυτοί που καταφέρνανε να υλοποιήσουν την εμπορική εφαρμογή της αναπαραγωγής της κίνησης ανοίγοντας ένα νέο κεφάλαιο στον ανθρώπινο πολιτισμό, που λέγεται κινηματογράφος. Ο Demeny μπήκε και εκείνος στον εμπορικό ανταγωνισμό και προώθησε στην αγορά δικής του εφεύρεσης κάμερες κινηματογράφησης, αλλά τα μηχανήματα που εισήγαγε ήταν ογκώδη και δύσχρηστα και στην πορεία περιθωριοποιήθηκε. Είναι πάντως γνωστό, ότι ο

Burton Holmes, ο Αμερικανός φωτογράφος και κινηματογραφιστής, κατέγραψε τους Αγώνες του 1906 με μια κάμερα τύπου Demeny, 60mm.

Πρόδρομος επομένως τόσο του κινηματογράφου όσο και του φωτορεπορτάζ, η χρονοφωτογραφία έθεσε τις βάσεις για αυτές τις δυο εφαρμογές της *τεχνολογίας καταγραφής της κίνησης*.

Τεχνολογική εξέλιξη και κινηματογράφος: Το παραλίγο κερδισμένο στοίχημα της κινηματογράφησης των αγώνων

Για τα σημερινά δεδομένα, η καταγραφή των Αγώνων του 1896 ήταν πλημμελής. Οι Αγώνες δεν ηχογραφήθηκαν, ούτε κινηματογραφήθηκαν. Παρά το γεγονός ότι οι αφοί Lumière, είχαν ήδη πραγματοποιήσει την πρώτη δημόσια κινηματογραφική προβολή τους στην Γαλλία τον Δεκέμβρη του 1895, λίγους μήνες πριν, δυστυχώς η καινοτομία αυτή δεν είχε προλάβει να εφαρμοστεί και στην Ελλάδα. Ούτε υπήρξε κάποιος φορέας που να χρηματοδότησε το ταξίδι ενός κινηματογραφικού συνεργείου από το εξωτερικό, με αποστολή την καταγραφή των Αγώνων. Ο λόγος ήταν απλός. Η Ολυμπιακή ιδέα ήταν νέα και δεν είχε πολλούς υποστηρικτές και χρηματοδότες. Δεν ήταν λίγες μάλιστα οι Κασσάνδρες που προέβλεπαν την βραχυπρόθεσμη επιβίωση του θεσμού. Όταν ο ίδιος ο Coubertin αποδεδειγμένα με δυσκολία κατάφερε να αντεπεξέλθει στα απαιτούμενα έξοδα μεταφοράς και διαμονής του ιδίου αλλά και τη υπόλοιπης Γαλλικής Ομάδας ήταν φυσικό να μην μπορεί να προγραμματίσει και την αποστολή ενός ολόκληρου κινηματογραφικού συνεργείου από την Γαλλία στην Αθήνα.

Μια από τις διασημότερες κινηματογραφικές προβολές στην ιστορία πραγματοποιήθηκε στις 28 Δεκεμβρίου του 1895 στο *Grand Café* του Παρισιού. Οι πελάτες πλήρωσαν τότε εισιτήριο ένα φράγκο, για να παρακολουθήσουν ένα πρόγραμμα δέκα ταινιών των Lumière, διάρκειας 25 λεπτών. Μεταξύ αυτών οι ταινίες που είναι σήμερα γνωστές με τον αγγλικό τίτλο *Feeding the Baby*, *The Waterer Watered* και *A View of the Sea*.

Έναν μήνα περίπου μετά τους Αγώνες της Αθήνας θα λάβει χώρα στη Ρωσία η τελετή στέψης του τσάρου Νικολάου. Το γεγονός για τους αστούς της εποχής είχε σαφώς μεγαλύτερη αξία ακόμη και για τους Γάλλους Δημοκράτες και αξίζει να σημειωθεί ότι οι αφοί Lumière, προχώρησαν στην κινηματογράφηση του συγκεκριμένου γεγονότος. Βεβαίως, πιθανώς η κάλυψη της στέψης να ανατέθηκε στο συνεργείο, άλλωστε η τσαρική Ρωσία μπορούσε άνετα να αντεπεξέλθει σε ένα τέτοιο έξοδο. Το θέμα της κινηματογράφησης αποδεδειγμένα ούτε καν συζητήθηκε από την Οργανωτική Επιτροπή, όπως δείχνουν τα πρακτικά των συνεδριάσεων.

Η κινηματογράφηση των Αγώνων έμενε να πραγματοποιηθεί με ιδία πρωτοβουλία των αδελφών Lumière ή και του Demeny, καθώς όμως αποτελούσε εξαιρετικά αβέβαιη επένδυση εκείνη την εποχή, ήταν ένα ρίσκο που τελικά κανείς επιχειρηματίας δεν θα πάρει και έτσι σήμερα, στερούμαστε ένα πολύτιμο υλικό τεκμηρίωσης των αγώνων.

Η γέννηση της αθλητικής φωτογραφίας

Ως το 1890 γρηγορότερα φιλμ, βελτιωμένοι φακοί, μηχανές χειρός και η δυνατότητα εμπορικής επεξεργασίας μετά την λήψη (εμφάνιση – εκτύπωση) κατέστησαν πολύ ευκολότερη την παραγωγή εικόνων, αλλά και την καταγραφή θεμάτων της καθημερινότητας. Αυτό έδωσε την ώθηση για μια ραγδαία διεύρυνση της φωτογραφικής πρακτικής. Καταρχάς αισθητά αυξάνοντας τον αριθμό των ερασιτεχνών φωτογράφων και κατόπιν αναπτύσσοντας και διευρύνοντας την θεματολογία και τις ειδικότητες της επαγγελματικής φωτογραφίας.

Έτσι μια μερίδα επαγγελματιών φωτογράφων του εξωτερικού στην αλλαγή του αιώνα εγκαταλείπουν τις φωτογραφήσεις πορτραίτων και ξεκινούν νέες θεματολογικές αναζητήσεις με όπλο τα σύγχρονα και πιο ευέλικτα υλικά.

Η τάση να φωτογραφίζεται το οτιδήποτε, η εξέλιξη παραδοσιακών αντιλήψεων για την σύνθεση, του περιεχομένου και του ύφους της εικόνας, αποκόπτει επιτέλους τον ομφάλιο λώρο της φωτογραφικής αισθητικής από αυτόν της ζωγραφικής. Στόχος των φωτογράφων εκείνη την εποχή ήταν η παραγωγή των πιο παραστατικών εικόνων με την ελπίδα ότι η φωτογραφία θα δημοσιευτεί στα εικονογραφημένα περιοδικά της εποχής, ξεκινά εκείνη την εποχή και συνεχίζεται ακόμη και σήμερα.

Η αισθητική αντιμετώπιση των αθλητικών γεγονότων ξεκίνησαν από τα στημένα πορτραίτα των αθλητών προοδευτικά προχώρησαν στο πάγωμα στιγμιотυπων από τα αγωνίσματα. Σταδιακά και ενώ η αντίληψη και η χρήση της εικονικής πληροφορίας άρχισε να είναι καθοδηγούμενη και να εξυπηρετεί όλο και πιο συγκεκριμένους σκοπούς και συμφέροντα η εικόνα σκηνοθετείται όλο και περισσότερο. Από το 1920 και μετά κάποιος μπορεί να διακρίνει στοιχεία μυθοπλαστικά και στυλιζαρισμένα στιγμιότυπα που αργότερα για παράδειγμα εξερευνήθηκαν ιδεολογικά από τους Ναζί διαμορφώνοντας την εικόνα της Άριας Φυλής.

Εβδομαδιαία αθλητικά έντυπα ξεπετάχτηκαν σχεδόν συγχρόνως λίγο πριν την αλλαγή του αιώνα. Στην Γαλλία ήταν τα *Le sport illustre* το 1896 και *La Vie au Grand Air* και στην Γερμανία το *Sport im Bild* από το 1895 το οποίο και δημοσίευσε και τις φωτογραφίες του Albert Meyer από την Αθήνα σε ένα εκτεταμένο ρεπορτάζ για τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Αυτές οι εικονογραφημένες εβδομαδιαίες εφημερίδες στόχευαν σε ένα κοινό ευκατάστατο και ανέθεταν στους φωτογράφους αθλητικών να εστιάζουν τον φακό τους κυρίως σε εκπροσώπους αυτής της τάξης και στις υψηλής κοινωνίας and major equestrian events, hunting and car racing αλλά που σύντομα έστρεψαν το ενδιαφέρον τους σε νέα αγωνίσματα όπως το γκολφ, το τένις, η ποδηλασία και eventually athletics.

Ένας από τους πρώτους αθλητικούς ανταποκριτές ήταν ο Georges Delton. Από τους πρώτους που πήρε δημοσιογραφικό πάσο. Ήταν γιος του Jean Delton οποίος είχε ανοίξει στούντιο με πελατεία, ευκατάστατους αστούς. Από το 1880 το στούντιό του παρήγαγε στιγμιότυπα από ιππείς σε κίνηση και ήταν ο πρώτος που φωτογράφησε ιππικό αγώνα στην γραμμή τερματισμού στο Paris Grand Prix. Δεν ήταν όμως μόνο οι ιππείς που ποζάρησαν in the mundane photo studios of the Belle Epoque. Ήταν και οι ποδηλάτες, αρχικά πάνω στα ποδήλατα κρατούμενοι από μια μπάρα η οποία κατόπιν σβηνόταν με μολύβι ή αερογράφο απο την εικόνα. Πρώιμες φωτογραφίες από δρομείς και χειμερινών αγωνισμάτων αθλητές σαν αυτές που γνωρίζουμε από τον Albert Meyer, τραβήχτηκαν μπροστά από αυτά τα ζωγραφιστά φόντα. Δεν είναι τόσο προορισμένες για να εκφράζουν τις φυσικές ικανότητες του αθλητή, όσο την κοινωνική εκτίμηση του νέου έλέγχου του σώματος που αναπτύχθηκε στις αστικές περιοχές.

Η τεχνολογία στα Ελληνικά τυπογραφία της εποχής

Πως η τεχνολογία εκτυπώσεων εξελίσσεται κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα.

Μέχρι το 1895, το χαρτί αλβουμίνας αποτέλεσε το κυρίαρχο φωτογραφικό υλικό, απαντώντας στις ανάγκες πολύ διαφορετικών εφαρμογών, από ότι συνηθίζεται σήμερα, με αξιοσημείωτη προσαρμοστικότητα. Η κατάσταση στα τυπογραφία ακόμη ήταν τέτοια, που ήταν αδύνατη η σύγχρονη εκτύπωση φωτογραφιών με κείμενο. Έτσι, κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, η αλβουμίνα παρείχε τον πιο εύκολο και φθηνό τρόπο να αναπαραχθούν φωτογραφικές εικόνες, και χρησιμοποιήθηκε για εκπαιδευτικούς, για διαφημιστικούς σκοπούς αλλά και για πολυάριθμες ακόμη χρησιμότητες.

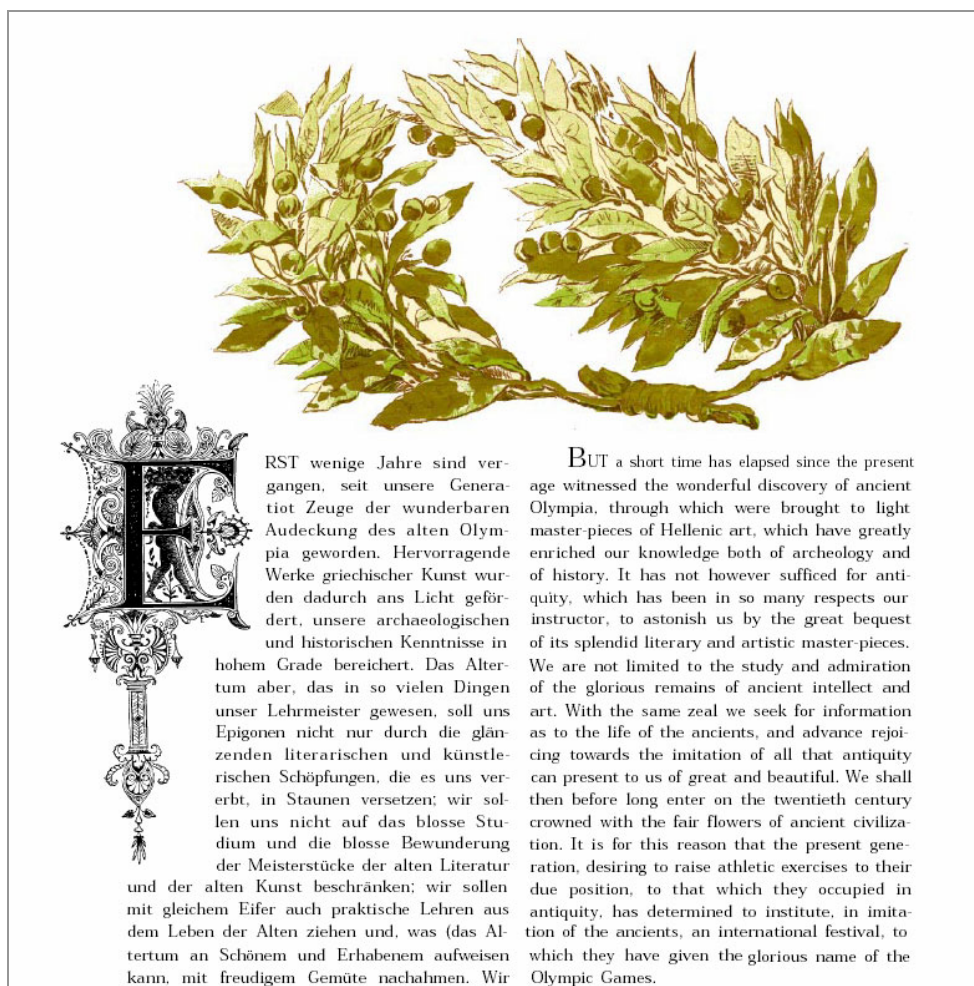
Η δημιουργία των γραμμικών κλισέ ήταν μια σχετικά απλή διαδικασία που επέτρεπε την εκτύπωση σχεδίων και σκίτσων. Οι λευκές – κενές περιοχές διαβρώνονταν σε πλάκες ψευδαργύρου με την χρήση νιτρικού οξέος. Από το 1850, είχε καταφέρει να τυπώσει τα πρώτα γραμμικά κλισέ ο Γάλλος Firmin Gillot. Παρέμενε προβληματική όμως η απόδοση τονικών θεμάτων (φωτογραφικών), σε διαβαθμίσεις του γκριζου. Χρειάστηκε να φθάσουμε στην δεκαετία του 1880 ώστε να ολοκληρωθεί από έναν εξαιρετικά παραγωγικό εφευρέτη, τον Αμερικανό Frederic Eugene Ives, ένα σύστημα «ράστερ» για την κατασκευή τονικών-φωτογραφικών κλισέ, τυπογραφικών δηλαδή πλακών με απόδοση φωτογραφικών θεμάτων. Το 1886 εφευρέθηκε η μέθοδος halftone screen, η οποία έφερε την επανάσταση στις τυπογραφικές διαδικασίες, επιτρέποντας με ένα οικονομικό τρόπο, την εκτύπωση φωτογραφιών, αποδίδοντας ως ένα βαθμό πιστότητας στο αρχικό θέμα. Περιέργως η μέθοδος αυτή στην Ευρώπη ονομάζεται αυτοτυπία, από το γαλλικό autotype, λέξη με προφανή ελληνική ετυμολογία.

Μέσα στις επόμενες δεκαετίες, ο έντυπος τύπος θα υιοθετήσει την εικονογράφιση με φωτογραφίες τόσο σε προσεγμένες εκδόσεις, όσο και στον καθημερινό τύπο. Αυτή η ανάληψη της νέας τεχνολογίας, δεν θα γίνει άμεσα αλλά σταδιακά, αφού τα τυπογραφία έπρεπε να αντικαταστήσουν τις παλιού τύπου μηχανές με της νέας τεχνολογίας, κάτι που σήμαινε την επένδυση σημαντικών κεφαλαίων από την πλευρά των ιδιοκτητών.

Η ανταπόκριση του κόσμου ήταν όμως άμεση, ο οποίος δέχθηκε με ενθουσιασμό τις εμπλουτισμένες με φωτογραφίες εκδόσεις. Αυτή η αποδοχή σε συνδυασμό με τον έντονο ανταγωνισμό, οδήγησε όλα τα σημαντικά τυπογραφία να υιοθετήσουν μέχρι το 1890 τις νέες διαδικασίες. Μαζί με τις προσεγμένες εκδόσεις ακολούθησε και ο ειδησεογραφικός Τύπος. Έτσι σε όλες τις μεγαλουπόλεις της Ευρώπης, αλλά και των ΗΠΑ εμφανίζονται εφημερίδες και περιοδικά, που δίνουν έμφαση στην εικονογράφιση των άρθρων τους όπως για παράδειγμα είναι η Παρισινή Illustration, οι Νεοϋορκέζικες Scribner και Illustrated Daily News, και η Λονδρέζικη London Illustrated News.

Στην Ελλάδα η κατάσταση στον έντυπο τύπο ήταν κάπως διαφορετική. Το 1896 χρονιά των Ολυμπιακών Αγώνων, παρατηρείται το φαινόμενο να μην χρησιμοποιείται ακόμη η φωτογραφία για την άμεση επικαιρότητα. Ακόμη η εμφάνιση και εκτύπωση των φωτογραφιών ήταν τόσο χρονοβόρα ώστε μια εφημερίδα που έπρεπε να μεταδώσει την είδηση με αμεσότητα να μην προλαβαίνει να χρησιμοποιήσει και μια φωτογραφία από το συμβάν ακόμη και ανα αυτή ήταν διαθέσιμο. Τα φύλλα έχουν μια αρκετά περιορισμένη οικονομική δύναμη. Ενώ το αναγνωστικό κοινό ήταν αρκετά περιορισμένο, παρατηρείται μια πληθώρα καθημερινών εφημερίδων, περίπου δέκα στον αριθμό. Το τιράζ παρέμενε

μικρό σε μια χώρα 2.500.000 και πολλών αναλφάβητων και η κατάσταση της ελληνικής οικονομίας ήταν στο χειρότερο δυνατό σημείο αφού η χώρα ουσιαστικά είχε κηρύξει πτώχευση. Αυτός ο συνδυασμός είχε οδηγήσει τα περισσότερα τυπογραφεία να κινούνται στα επίπεδα της απλής επιβίωσης και ήταν αδύνατον για αυτά να μπορέσουν να αναβαθμίσουν τον εξοπλισμό τους. Ευτυχώς υπήρχαν κάποια που ήταν ιδιόκτητα εκπροσώπων της ελληνικής μεγαλοαστής τάξης, οι οποίοι προέρχονταν από αρκετά πλούσιες οικογένειες του εξωτερικού με επιχειρήσεις που πολύ συχνά έβγαιναν από τα όρια του Ελλαδικού χώρου. Αυτοί είχαν την οικονομική δύναμη να προχωρήσουν στην αγορά μηχανημάτων από το εξωτερικό και να υιοθετήσουν την σύγχρονη τεχνολογία της εποχής τους. Οι πανηγυρικές εκδόσεις των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων αποδεικνύουν, ότι αυτήν την δυνατότητα την είχε μόνο το τυπογραφείο της Εστίας, καθώς τα δύο πιο σημαντικά βιβλία των Ολυμπιακών Αγώνων εκτυπώθηκαν σε αυτό, τόσο το λεύκωμα Μπεκ όσο και το λεύκωμα του Γαβριηλίδη (Ακροπόλεως). Απαντάμε σπανίως και άλλα έντυπα, κυρίως περιοδικά, που κοσμούν με μια φωτογραφία το φύλλο τους, όπως το *Άστρ* για παράδειγμα, αυτό όμως δεν θα πρέπει να θεωρεί ως γενικευμένη πρακτική, αλλά εξαίρεση. Η χρήση της φωτογραφίας στις τυπογραφικές εκδόσεις, πιστεύω ότι θα είχε ενδιαφέρον στο μέλλον να διερευνηθεί διεξοδικότερα.



Δείγμα τυπογραφικής τελειότητας της εποχής από το εξαιρετικό Λεύκωμα Μπεκ.

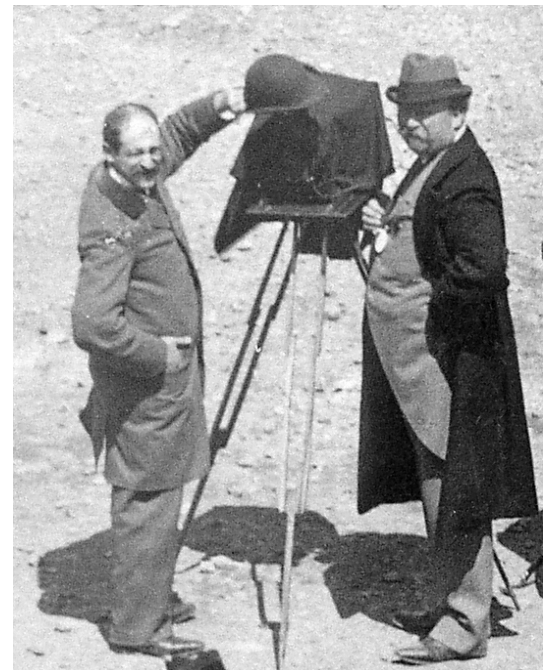
Εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε για την φωτογράφιση των Αγώνων:

Μηχανές

Οι επαγγελματίες φωτογράφοι που θα επιχειρήσουν να φωτογραφίσουν τους αγώνες ειδικεύονταν στην φωτογραφία πορτραίτων σε στούντιο και την αρχιτεκτονική, ή την αρχαιολογική φωτογραφία, πάντα όμως στατικών προσώπων και αντικειμένων. Ο εξοπλισμός των περισσότερων αποτελούνταν από στέρεες μεγάλου φορμάτ μηχανές κατασκευασμένες από ξύλο. Η εστίαση γινόταν με επεκτανόμενη φυσούνα από δέρμα. Το όλο σύστημα χρειαζόταν ένα βαρύ τρίποδο για να στηριχθεί. Η παρουσία ενός βοηθού ήταν απαραίτητη και αυτό αποδεικνύεται και από τον Meyer που πλήρωσε το εισιτήριο του βοηθού του από την Γερμανία για αυτό τον σκοπό. Το φορμάτ των εικόνων κυμαίνεται από το 13x18 εκ, αλλά στους αγώνες έχουμε και στιγμιότυπο σε φορμάτ μεγαλύτερου του 35x45, που υπογράφεται από τον Παντζόπουλο. Περιστασιακά μηχανισμοί μείωσης του μεγέθους του φορμάτ τοποθετούνταν όταν ανταλλακτικοί φακοί ή κεφαλές ήταν διαθέσιμοι με τις απαραίτητες εστιακές αποστάσεις.



Η ογκώδης μηχανή του Μπίρκου, χαρακτηριστική των Ελλήνων επαγγελματιών που φωτογράφησαν σε μεγάλο φορμάτ 24x30εκ τουλάχιστον.



Ο Μάγιερ με μια «ελαφριά» ταξιδιωτική μηχανή. Οι εικόνες του ανέρχονται σε μέγεθος boudoir, 12x19 εκατοστών περίπου.

Ταξιδιωτικές μηχανές ήταν αυτές που χρησιμοποιήθηκαν στους Ολυμπιακούς της Αθήνας. Αποτελούσαν κομμάτι του βασικού εξοπλισμού που θα έπρεπε να έχει ένας αξιοτιμος φωτογράφος. Συνήθως η χρήση τους ήταν για την φωτογράφιση τοπίων, αρχιτεκτονικών μνημείων, βιομηχανικών ή άλλων θεμάτων. Σε σύγκριση με τις μηχανές στούντιου αυτές οι μηχανές ήταν αρκετά ελαφρύτερες. Έδιναν την δυνατότητα περιστροφής του εμπρος αλλά και του πίσω μερους. Επιπροσθέτως μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν με φακούς διαφορετικού εστιακού μήκους. Ήταν προσαρμοζόμενες στα προσαρμοζόμενα μεγέθη 13x18, 18x24 και 24x30 εκ. Αυτή η ιδιότητα τις καθιστούσε compact. Η κάμερα και η

κασέτα έμπαιναν μέσα σε μία τσάντα από καμβά μέσα στην οποία και το πτυσόμενο τρίποδο επίσης δενόταν.

Υπάρχουν στοιχεία ότι χρησιμοποιήθηκαν και πιο σύγχρονες για την εποχή μηχανές. Οι Αμερικανοί φωτογράφησαν ο μιν ερασιτέχνης Curtis με μια Kodak κουτί και ο δε Holmes με μια ιδιαίτερη ταξιδιωτική μηχανή αγνώστου τύπου. Αν και στο συγκεκριμένο στιγμιότυπο κατά την διάρκεια της απονομής περιέργως περιμένει και έχει καλλυμένο τον φακό του, παρατηρήστε πως είναι ο μόνος που δεν χρησιμοποιεί τρίποδο, τουλάχιστον σε αυτή την περίπτωση όπου ο καιρός βοηθάει με την έντονη ηλιοφάνεια και δεν χρειάζεται να κρυφτεί μέσα σε ένα σκουρόχρωμο πανί για να ελέγξει την εστίαση. Στο βιβλίο του Travelogue, δημοσιεύει φωτογραφίες από την απονομή που όμως αρκετές δεν πρέπει να είναι δικές του αλλά του Μάγιερ, του Βενιέρη και πιθανώς και του Μπίρκου. Μπορεί να αντιμετώπισε κάποιο τεχνικό πρόβλημα και να κατέφυγε στην λύση της αγοράς φωτογραφιών από άλλους συνδέλφους του. Εντύπωση προκαλεί και το σχήμα της μηχανής του, αρκετά διαφορετικό από ότι έχουμε συνηθίσει ακόμη και για την εποχή του.



Η Kodak κουτί που χρησιμοποίησε, ο ερασιτέχνης φωτογράφος Τόμας Κέρτις



Ο Burton Holmes κρατάει την μηχανή του, μια ιδιόμορφη μηχανή αγνώστου τύπου

Ο Κέρτις από την άλλη χρησιμοποίησε την καινοτόμο ερασιτεχνική μηχανή εποχής της Kodak.

Η μηχανή κουτί, ήταν μια έμπνευση του δαιμόνιου επιχειρηματία George Eastman (1854-1932) και ήταν μια φθηνή και ευχρήστη μηχανή που εισήγαγε στην Αμερικάνικη αγορά το 1888, αλλά σε πολύ σύντομο διάστημα, ειδικά για τα δεδομένα της εποχής, κατέκλυσε και την παγκόσμια αγορά. Αυτή ήταν η μηχανή που δώρησαν οι γονείς του στον Thomas P. Curtis και με την οποία φωτογράφησε τους αγώνες του 1896. Η μηχανή αυτή είχε ένα

σταθερό φακό εστιακής απόστασης 27mm, με διαφράγμα f/9 και κυλινδρικό κλείστρο. Αυτό σημαίνει ότι οι φωτογραφίες έχουν κυκλικό και όχι παραλληλόγραμο σχήμα όπως συνηθίζεται σήμερα. Συγκρινόμενη με προηγούμενα συστήματα ήταν αρκετά μικρότερη: 15 εκατοστά βάθος, 10 εκ πλάτος και 9,5 εκ ύψος. Ακόμη και χωρίς μεταβαλλόμενη εστίαση είχε δυνατότητα εστίασης από τα 2,4 μ απόσταση έως το άπειρο. Καθώς δεν περιελάμβανε view finder, η σκόπευση του θέματος γινόταν κατ'εκτίμηση. Εμπορικός στόχος αυτής της εφεύρεσης δεν ήταν οι επαγγελματίες φωτογράφοι, αλλά μέσω της απλοποίησης της φωτογραφικής διαδικασίας, το άνοιγμα της αγοράς, στους εν δυνάμει ερασιτέχνες φωτογράφους. Εγχείρημα, που σε συνδυασμό με την επιθετική πολιτική του Eastman προώθησης των προϊόντων και του εκτεταμένου δικτύου πωλήσεων δημιούργησε τον κολοσσό της φωτογραφικής βιομηχανίας που λέγεται Kodak.

Φακοί

Ως προς τους φακούς που χρησιμοποιήθηκαν, μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε, αξιολογώντας το αποτέλεσμα. Ένας φωτογράφος αθλητικού ρεπορτάζ σήμερα, θα χρησιμοποιήσει πολύ συχνά τηλεφακούς δυνατούς και όσον το δυνατόν φωτεινούς, με μικρό διάφραγμα. Αυτοί αποτελούν τη γνωστή λευκή σειρά των επαγγελματικών φακών. Το αξιοσημείωτο τώρα της καταγραφής του 1896 είναι η απουσία εικόνων που να παρουσιάζουν τα χαρακτηριστικά μιας λήψης με χρήση τηλεφακού. Συχνά οι απόψεις των αγωνισμάτων είναι από γενικές έως αδιάφορες, ως προς το κυρίαρχο θέμα, για αυτόν ακριβώς το λόγο. Το εύλογο ερώτημα που τίθεται είναι, γιατί δεν χρησιμοποίησαν τηλεφακούς ώστε να βελτιώσουν τα πλάνα τους. Για να δώσει κανείς μια λογική εξήγηση για αυτό το παράδοξο θα πρέπει να σταθμίσει τις παρακάτω συνθήκες:

- 1) Δεδομένου του κακού γενικά καιρού σε συνδυασμό με την χαμηλή ευαισθησία των αρνητικών, οι φωτογράφοι ίσως να μην επιθυμούσαν να αυξήσουν και άλλο τον χρόνο έκθεσης, χρησιμοποιώντας έναν τηλεφακό που κατά κανόνα είναι σκοτεινότερος από ένα normal.
- 2) Επειδή οι ειδικότητές τους ήταν τέτοιες που ένας τηλεφακός ουσιαστικά δεν τους χρειαζόταν, δεν είχαν φροντίσει να προμηθευτούν ένα τόσο ακριβό και άχρηστο εξάρτημα, γλιτώνοντας βεβαίως το έξοδο μιας τέτοιας αγοράς.

Ας θυμηθούμε τώρα την ανέκδοτη ιστορία του Βρετανού Αξιωματικού που αφορά τον τρόπο φωτογράφισης των κολυμβητικών αγώνων με τηλεφακό. Φημολογείται ότι την φωτογραφία αυτή την τράβηξε ένας αξιωματικός του Βρετανικού Βασιλικού Ναυτικού, ο οποίος την δώρισε σε έναν Έλληνα γνωστό του ναυτικό, παρακαλώντας τον να τον κατονομάσει επειδή χρησιμοποίησε τον τηλεφακό της υπηρεσίας του, στρατιωτικό μυστικό εκείνη την εποχή.

Ήταν αδύνατο να εντοπιστούν στοιχεία που να αποδεικνύουν, αν ήταν διαθέσιμοι οι τηλεφακοί στην αγορά της εποχής. Οι τηλεφακοί ήταν σίγουρα εκείνη την εποχή αστρονομικό εργαλείο αλλά και στρατιωτικό. Μπορεί να είχαν, αλλά μπορεί και να μην είχαν διοχετευτεί ακόμη στην αγορά, αλλά ούτως ή άλλως οι φωτογράφοι τότε, πολύ συχνά κατασκεύαζαν επί παραγγελία τον εξοπλισμό τους, και ο τηλεφακός δεν έχει κάποια πολύπλοκη διάταξη που θα έκανε ιδιαίτερα δύσκολη στην παρασκευή τους. Άποψη μου είναι, ότι η καθημερινή φωτογραφική πρακτική των φωτογράφων που κάλυψαν τελικά τους Αγώνες, οι φωτογραφία πορτραίτων και η αρχιτεκτονική φωτογραφία δεν τους δημιουργούσε την ανάγκη να παρασκευάσουν έναν τόσο εξειδικευμένο φακό και για αυτόν τον λόγο δεν περιλαμβανόταν στον εξοπλισμό τους. Από την άλλη το κέρδος που αναμενόταν να έχουν από την καταγραφή των αγώνων θα πρέπει να αναμενόταν περιορισμένο, όπως και τελικά συνέβη, επομένως δεν συνέφερε οικονομικά έναν

επαγγελματία ακόμη και αν είχε την τεχνογνωσία, να πληρώσει την κατασκευή επί παραγγελία ενός τηλεφακού.

Η αλήθεια είναι δύσκολο να εντοπιστεί επί του παρόντος, αποτελεί όμως ένα ενδιαφέρον ζήτημα για όποιον θα ήθελε να ασχοληθεί με την εξέλιξη της φωτογραφικής τεχνολογίας κατά τον 19^ο αιώνα.

Αρνητικά: τεράστιες γυάλινες πλάκες αλλά και τα πρώτα φιλμ της Kodak

Αρνητικά από τους Ολυμπιακούς Αγώνες δεν έχουν προς το παρόν εντοπιστεί. Πολλά είναι γνωστό ότι καταστράφηκαν, όπως το αρχείο του Μάγιερ κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το αρχείο του Βενιέρη θα πρέπει να αναζητηθεί πιθανώς στην Αίγυπτο, αφού ο φωτογράφος έκλεισε την καριέρα του στο Κάιρο. Οι πολιτικές αναταραχές όμως που ακολούθησαν και το γεγονός ότι ο φωτογράφος είναι άγνωστος στην διεθνή βιβλιογραφία συνάγουν στο γεγονός ότι το αρχείο του δεν έχει σωθεί. Πιθανώς βεβαίως το πρωτότυπο υλικό από του Ολυμπιακούς Αγώνες ειδικά, να βρισκόταν στο αρχείο Λεκεγιάν, αφού ο Βενιέρης κάλυψε το γεγονός μετά από ανάθεση του δευτέρου. Και πάλι κάτι τέτοιο δεν είναι σε εμάς γνωστό.

Ως προς τους δύο Αμερικανούς και πάλι το αρχείο τους από τους Ολυμπιακούς δεν έχει εντοπιστεί. Γνωρίζουμε ότι ένας συγκεκριμένος συλλέκτης στην Αμερική έχει τις φωτογραφίες του Κέρτις, δεν υπάρχει καμία αναφορά ως προς τα αρνητικά. Τα αρνητικά δε του Χολμς, ο οποίος ήταν ένας εξαιρετικά παραγωγικός φωτογράφος και αρνητικά του σώζονται σήμερα σε σημαντικούς φορείς των ΗΠΑ αλλά και σε ιδιωτικές συλλογές, είναι βέβαιο μετά από έρευνές μου σε φωτογραφικά αρχεία της Αμερικής, όπως είναι το Smithsonian Anthropological Institute, ότι αρνητικά του δεν περιλαμβάνονται σε κάποια δημόσια συλλογή και η μόνη πιθανότητα είναι να ανακύψουν κάποια στιγμή σε κάποια ιδιωτική. Αντίθετα, θα πρέπει να θεωρηθεί πιθανό και υπάρχουν βάσιμα στοιχεία ότι σώζονται αρνητικά του Μελά, του Αθανασίου και του Λαμπάκη, σε ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα.

Όσον αφορά τον Χολμς, η μηχανή του διακρίνεται αμυδρά στην φωτογραφία του Βενιέρη από την απονομή. Αν και δεν μπορούμε να είμαστε 100% σίγουροι ως προς το αν χρησιμοποίησε πλάκες ή φιλμ, υπάρχουν στοιχεία που δείχνουν ότι από το 1897 εισήγαγε εύκαμπτο φιλμ στις διαλέξεις του, οπότε είναι πιθανό το 1896 στην Αθήνα να χρησιμοποίησε και εκείνος φιλμ σε ρολό της Kodak. Σε αυτό συνηγορεί το γεγονός ότι δεν έχει βοηθό και ότι η μηχανή του ήταν τόσο ελαφριά που δεν χρησιμοποιούσε τρίποδο, γεγονός που του έδινε ευελιξία σε σχέση με τους άλλους φωτογράφους και μπορούσε να κινηθεί αλλάζοντας γωνίες λήψης με άνεση.

Είναι πολύ δύσκολο σήμερα, να δώσουμε τις ακριβείς διαστάσεις των αρνητικών που χρησιμοποιήθηκαν. Αν και υπάρχουν γενικά μεγέθη που θεωρούνται ως στάνταρντ στην αξιολόγηση των ιστορικών φωτογραφιών, στην πράξη βλέπουμε ότι τα μεγέθη πολύ συχνά είναι πολύ διαφορετικά, και αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι φωτογραφικές μηχανές ήταν συχνά παραγόμενες με μη αυτοματοποιημένους τρόπους και παρουσιάζαν διαφορές στις διαστάσεις, οι φωτογράφοι έπρεπε να προσαρμόσουν το αρνητικό στην διάσταση της μηχανής τους ή μερικές φορές να προμηθεύονται πλάκες με ειδική παραγγελία ώστε να έχουν ακριβώς τις διαστάσεις που χρειαζόνταν. Επίσης οι τελικές εκτυπώσεις αν και παράγονταν ακόμη εξ επαφής με το αρνητικό και είχαν πανομοιότυπες διαστάσεις, κόβονταν στα επιθυμητά όρια με κοπίδι και σπάνια δίνονταν στον πελάτη full frame. Έτσι

πάντα οι φωτογραφίες αυτής της περιόδου θα πρέπει να υπολογίζεται πόσο ήταν οι πραγματικές τους διαστάσεις περίπου και όχι ακριβώς.

Ως προς τον τύπο των αρνητικών που χρησιμοποιήσανε οι φωτογράφοι τότε, οι Έλληνες επαγγελματίες που ακόμη εφάρμοζαν το σύστημα της αλβουμίνας μάλλον χρησιμοποίησανε πλάκες κολλοδίου. Τα τεχνικά χαρακτηριστικά των φωτογραφιών αλβουμίνας είναι τέτοια που αντιστοιχούν θαυμάσια με τα αρνητικά υγρού κολλοδίου. Επειδή όμως είναι δύσκολο να φανταστούμε ένα φωτογράφο μέσα στην κοσμοπλημύρα ενός σταδίου να επεξεργάζεται επιτόπου τα αρνητικά του, ή να κουβαλάει μέσα σε ξύλινες κασέλες, τις γυάλινες πλάκες, συν τα μπουκάλια χημικών και όλα τα απαραίτητα εργαλεία, θα πρέπει να θεωρηθεί πολύ πιθανό τουλάχιστον για τους παραγωγικούς φωτογράφους των Αγώνων, να χρησιμοποιήθηκαν και αρνητικά ξηρού κολλοδίου. Όμως και πάλι οδηγούμαστε σε αδιέξοδο γιατί είναι γνωστό ότι αυτά τα αρνητικά είναι ιδιαίτερα αργά για να χρησιμοποιηθούν σε φωτογραφίες δράσης. Ο μόνος που θεωρώ πιθανό να χρησιμοποίησε αρνητικά ξηρού κολλοδίου, είναι ο Ιωάννης Λαμπάκης, ο οποίος πιθανώς να χρησιμοποίησε τεχνικές υπερεμφάνισης για να βελτιώσει την ευαισθησία των φωτογραφιών του. Οι φωτογραφίες του Λαμπάκη από τους Ολυμπιακούς παρουσιάζουν ασυνήθιστα για τον συγκεκριμένο φωτογράφο τεχνικά προβλήματα. Η κίνηση των αθλητών φλουτάρει, το κοντράστ είναι ιδιαίτερα μεγάλο και η ευκρίνεια της εικόνας περιορισμένη. Επιπλέον οι φωτογραφίες παρουσιάζουν μεγάλη ανομοιογένεια ως προς τα φυσικά χαρακτηριστικά τους. Όλα αυτά συνηγορούν στην άποψη ότι ο Λαμπάκης πειραματίστηκε είτε με καινούρια άγνωστα σε αυτόν υλικά, ώστε να αντεπεξέλθει στις τεχνικές δυσκολίες του θέματος, είτε χρησιμοποίησε μια προσαρμοσμένη τεχνική επεξεργασία που εφάρμοσε για πρώτη φορά. Ας σημειωθεί ότι τα αρνητικά του Λαμπάκη ήταν τόσο αργά, που σε φωτογραφία πορτραίτο του Σπύρου Λούη που πραγματοποιήθηκε στο στούντιο του μετά τους Ολυμπιακούς, ο φωτογραφιζόμενος διακρίνεται να στέκεται ακίνητος με την βοήθεια ενός ξύλινου τριπόδου, πρακτική που ήδη στο εξωτερικό είχε καταργηθεί από δεκαετίες.

Στην φωτογραφική αγορά, από την δεκαετία του 1880 και μετά, ήταν διαθέσιμες και οι «γρήγορες» αρνητικές πλάκες βρομιούχου αργύρου. Αυτές, βιομηχανικά παραγόμενες, εξαιρετικά ευαίσθητες στο φως, με αξιοθαύμαστη ομοιογένεια της φωτοευαίσθητης επιφάνειας, παρουσίαζαν εξαιρετικά υψηλό κόστος. Ένας φωτογράφος που πιστεύω ότι χρησιμοποίησε αυτές την, τεχνολογικά άρτιες, μέθοδο, ήταν ο Μιχαήλ Βενιέρης που φωτογράφησε σε πλάκες περίπου 35x43εκ. Η ποιότητα των εκτυπώσεων του είναι εξαιρετική, κάτι που μας προϊδεάζει για αντίστοιχα καλά αρνητικά. Σε δύο φωτογραφίες του, διακρίνεται το όνομα μιας εταιρίας, χαραγμένο πάνω στο αρνητικό. Ευτυχώς για εμάς η εκτυπώσεις αυτές δεν είχαν ρετουσαριστεί όπως συνηθιζόταν. Έτσι διαβάζεται καθαρά: **Gaic Co Hives**. Για την ώρα είναι παντελώς άγνωστη η εταιρεία, υποδηλώνει όμως ότι πράγματι ο Βενιέρης δεν χρησιμοποίησε αρνητικές πλάκες υγρού, ή ξηρού κολλοδίου, αλλά του βιομηχανικά παραγόμενου βρομιούχου αργύρου. Αυτό όμως είναι ένα καινούριο στοιχείο το οποίο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τελικά ως προς την εκτυπωτική διαδικασία που ακολούθησε, να μην χρησιμοποίησε την μέθοδο της αλβουμίνας, αλλά αυτή της αριστοτυπίας, την πιο εξελιγμένη ποιοτικά και τεχνολογικά μέθοδο της εποχής.

Ενδεικτική τιμή αρνητικών στις ΗΠΑ, το 1891

Αρνητικό γυάλινο dry plate	\$2.40
Αρνητικό εύκαμπτο του Carbutt	\$3.60

Από τον παραπάνω πίνακα βλέπουμε την σχέση κόστους του νέου εύκαμπτου φιλμ εκείνης της εποχής, με τις ξηρές πλάκες βρομιούχου αργύρου. Σε σχέση με αυτό, αμελητέο θα πρέπει να θεωρηθεί το κόστος των πλακών υγρού κολλοδίου που χρησιμοποιούσαν ακόμη

οι Έλληνες φωτογράφοι. Οι γυάλινες πλάκες, ήταν δεδομένο ότι ανακυκλώνονταν. Ο φωτογράφος κράταγε στο αρχείο του τις πιο σημαντικές από αυτές και τις πλάκες των πορτραίτων για παράδειγμα, τις επαναχρησιμοποιούσε μετά από μερικούς μήνες, όπως αποδεικνύεται από τις «Ειδοποιήσεις» των φωτογράφων της εποχής. Αφού αφαιρούσε ο φωτογράφος το στρώμα της παλιάς φωτογραφίας και καθάριζε την πλάκα εκτενώς, επέστρωσε με συνδετικό υλικό το κολλόδιο, ένα φωτοευαίσθητο στρώμα αργύρου. Το αρνητικό αυτό έπρεπε να εκτεθεί αμέσως, προτού στεγνώσει και δεν υπήρχε η δυνατότητα να αποθηκευτεί σε στοκ. Η επεξεργασία μετά την λήψη, ήταν και αυτή άμεση. Αυτή η διαδικασία κόστιζε ουσιαστικά στον φωτογράφο, όσο και τα χημικά επίστρωσης, και ήταν αμελητέα σε σχέση με το κόστος των έτοιμων πλακών ή των εύκαμπτων ζελατινούχων αρνητικών. Η διαδικασία αυτή όμως ήταν δύσκολη, ειδικά για μια περίπτωση όπως ήταν οι Ολυμπιακοί Αγώνες. Η χρήση αρνητικών υγρού κολλοδίου δίνει όμως μια λογική εξήγηση στο ερώτημα που τίθεται ως προς το λόγο που οι Έλληνες επαγγελματίες τράβηξαν έναν τόσο μικρό αριθμό στιγμιότυπων, όπως ο Παντζόπουλος ή ο Αθανασίου για παράδειγμα.

Ο Μάγιερ τώρα είναι δύσκολο να πει κάποιος τι αρνητικά χρησιμοποίησε. Τα μεγέθη του είναι συνήθως boudoir, 12x19, αλλά έχει μερικές φωτογραφίες σε μεγαλύτερο μέγεθος, 17x23 αλλά και κάποια πορτρέτα μικρότερα. Η ποιότητά τους είναι εξαιρετική με μεγάλη ευκρίνεια. Το επίπεδο ευαισθησίας στο φως άνευ ενδιαφέροντος, αφού προτίμησε να φωτογραφίσει μόνο στατικά στιγμιότυπα. Ως προς τον τύπο των αρνητικών πλακών που χρησιμοποίησε, θα πρέπει να αποκλείσουμε βεβαίως την χρήση χειροποίητων αρνητικών και να ανατρέξουμε στην φωτογραφική αγορά της Γερμανίας που μεσουρανούσε εκείνη την εποχή. Για να αποφεύγει πάντως ο φωτογράφος να καταγράψει στιγμιότυπα δράσης, μπορεί αυτό είτε να σημαίνει ότι δεν χρησιμοποίησε τα σχετικά γρήγορα αρνητικά βρομιούχου αργύρου, είτε ότι δεν ήθελε να πειραματιστεί στην απαθανάτιση στιγμιότυπων δράσης αναζητώντας την «αποφασιστική στιγμή» όπως επιχειρήσε και πέτυχε ο Μιχαήλ Βενιέρης.

Οι Αμερικανοί τώρα, ο Κέρτις και ο Χολμς, λόγω της προέλευσής τους δεν είναι δύσκολο να φανταστούμε τι αρνητικά μπορεί χρησιμοποίησαν. Ειδικά ο Curtis, που φωτογράφησε με την ολοκαίνουρια μηχανή Kodak κουτί, είναι ευρέως γνωστό ότι η μηχανή αυτή πωλείτο φορτωμένη με εύκαμπτο φιλμ 100 στάσεων. Επειδή ο φακός της μηχανής κουτί ήταν κακής ποιότητας, το φορμάτ των φωτογραφιών του Κέρτις δεν είναι παραλληλόγραμμο αλλά στρογγυλό, εξαιτίας του έντονου βινιετάρισμού που παρουσίαζε η εικόνα στις γωνίες. **Τον συγκεκριμένο τύπο φιλμ είναι ευρέως γνωστό ότι τον εφύρε ο Eastman, θεώρηση αναληθής, καθώς το είχε εφεύρει και κατοχυρώσει το 1887 ο Αμερικάνος Hannibal Goodwin (1822-1900) και ήταν το πρώτο εύκαμπτο αρνητικό που δεν αποτελείτο από χάρτινη βάση και μπορούσε να τυλιχθεί σε ρολό.** Αυτή η εφεύρεση έφερε την επανάσταση στον χώρο της φωτογραφίας αλλά και χρησιμοποιήθηκε στον Κινηματογράφο από την γέννηση του. Από την αρχή σχεδόν, ο εφευρέτης **Goodwin** πούλησε τα δικαιώματα στον **Eastman** και αποσύρθηκε, μαλλον λόγω προβλημάτων υγείας που θα τον οδηγήσουν στον θάνατο το 1900. Τα οφέλη της εφεύρεσης τα αποκόμισε εξολοκλήρου ο Eastman ο οποίος ήταν αυτός την εκμεταλεύτηκε εμπορικά. Η ιστορία αυτή θυμίζει λίγο μια παλαιότερη που γνωρίζουμε όλοι, αυτήν του Niepce και του Daguerre που αν και ο πρώτος εργάστηκε σκληρά για να πετύχει ικανοποιητικά αποτελέσματα, ο πρόωρος θάνατος του έδωσε την αποκλειστική δόξα στον έταιρο συνεργάτη του τον Daguerre.

THE KODAK

Is the smallest, lightest and simplest of all Detective Cameras—most Cameras of this class for the ten operations necessary with to make one exposure, we have only 3 simple movements.

NO FOCUSING

NO FINDER REQUIRED

Size $3\frac{1}{2}$ by $3\frac{1}{2}$ by $6\frac{1}{2}$ In. **MAKES 100 EXPOSURES** Weight 35 oz



Setting the Shutter



Exposing



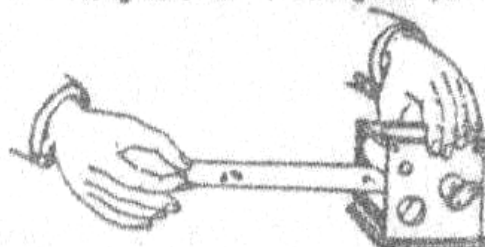
Winding more Film



Cutting off Exposure



Removing the Roller Slide



Drawing off Exposed Films



Cutting off Exposures



Developing 12 at once



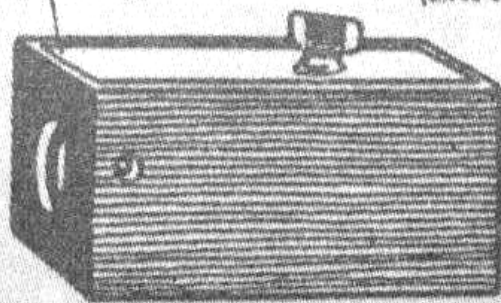
Placing New Roll of 100 in postbox



Placing Film in Roller Slide



Examining Negatives (three on one strip)



Complete Kodak



Carrying Case

FULL INFORMATION FURNISHED BY

THE EASTMAN DRY PLATE & FILM Co., 115 Oxford St., London W

Οδηγίες για την εμφάνιση του πρώτου εύκαμπτου φιλμ της Kodak, προφανώς απευθυνόμενη σε πελάτες που δεν είχαν την δυνατότητα να αποστείλουν τα αρνητικά τους για επεξεργασία σε κάποιο υποκατάστημα της Kodak

Φωτογραφικές Εκτυπώσεις:

Οι αλβουμινούχες εκτυπώσεις των Ελλήνων επαγγελματιών

Η διαδικασία εκτύπωσης με Αλβουμίνα όπως ευρέως χρησιμοποιήθηκε κατά τον 19ο αιώνα, ήταν η εφεύρεση του φωτογράφου Louis Désiré Blanquart- Evrard, ενός πρωτοπόρου Γάλλου φωτογράφου που συνέβαλλε πολλαπλώς στην εξέλιξη της φωτογραφικής τεχνολογίας του 19^{ου} αιώνα. Ο Evrard ήταν τόσο ταλαντούχος ως φωτογράφος, όσο και καινοτόμος τεχνικά και τα γραπτά του περί φωτογραφίας επηρέασαν σημαντικά τους σύγχρονούς του. Αδιαμφισβήτητα η πιο σημαντική ανακάλυψή του ήταν το αλβουμινούχο χαρτί, η πρώτη ύλη πάνω στην οποία το τελευταίο μισό του 19^{ου} αιώνα είναι σήμερα απαθανατισμένο.

Η ανακάλυψη του αλβουμινούχου χαρτιού ήρθε στα τέλη της δεκαετίας του 1840 καθώς ο Blanquart –Evrard αναζητούσε βελτιώσεις της καλοτυπικής μεθόδου του Talbot. Προσπάθησε επιτυχώς να χρησιμοποιήσει την αλβουμίνη ως φορέα των φωτοευαίσθητων αλάτων πάνω σε χάρτινα αρνητικά και προχώρησε παραπέρα και στην παραγωγή θετικών εκτυπώσεων. Αυτό λειτούργησε απρόσμενα καλά ως θετική ύλη, παράγοντας τις βαθύτερες και καθαρότερες εικόνες σε σχέση με τα ματ χαρτιά άλατος της εποχής.

Ο Blanquart- Evrard παρουσίασε την ανακάλυψή του αυτή σε μια σύντομη ανασκόπηση των φωτογραφικών του ερευνών στην Γαλλική Ακαδημία Επιστημών στις 27 Μαΐου 1850. Η μέθοδός του υιοθετήθηκε άμεσα από τους φωτογράφους και 5 χρόνια αργότερα οι περισσότεροι είχαν δοκιμάσει το καινοτόμο αλβουμινούχο χαρτί.

Η πρώτη συνταγή του Blanquart- Evrard για την προετοιμασία του χαρτιού αλβουμίνας ήταν απλή. Ασπράδι αβγού χτυπιέται έως ότου να γίνει αφρός με 25% του βάρους ενός κορεσμένου διαλύματος άλατος και αφήνεται το μείγμα να «ξεκουραστεί» για μια νύχτα. Το διάλυμα τοποθετείται κατόπιν σε ένα δίσκο και το χαρτί εμβαπτίζεται στην αλβουμίνα για ένα λεπτό και κρεμιέται να στεγνώσει. Το στεγνό χαρτί δεν είναι ευαίσθητο ακόμη στο φως και μπορεί να παραμείνει επ' αόριστο αμετάβλητο στην κατάσταση αυτή.

Για να γίνει εκτύπωση με αυτό το υλικό, το αλβουμινούχο χαρτί έπρεπε να ευαίσθητοποιηθεί με βάπτιση σε ένα δυνατό διάλυμα νιτρικού αργύρου και να στεγνώσει ξανά. Τότε ήταν έτοιμο να τοποθετηθεί στο πλαίσιο εκτύπωσης (κοντακτιέρα) και να εκτεθεί στο φως του ηλίου. Κατά αυτόν τον τρόπο θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι το χαρτί αλβουμίνας ήταν ουσιαστικά μια παραλλαγή του απλού χαρτιού άλατος, με το ασπράδι του αβγού να λειτουργεί ως συνδετικό υλικό το οποίο επιπροσθέτως κλείνει τους πόρους του χαρτιού και διατηρεί τα φωτοευαίσθητα συστατικά σε ένα συμπαγές στρώμα πάνω στην επιφάνεια. Και ακριβώς επειδή η εικόνα διατηρείται πάνω στην επιφάνεια εκτύπωσης που το χαρτί αλβουμίνας παρουσιάζει τόσο μεγάλη βελτίωση ως προς την καθαρότητα της εκτύπωσης, το κοντράστ αλλά και την αναπαραγωγή ψιλών λεπτομερειών.

Το χαρτί αλβουμίνας άλλαξε προοδευτικά από την εισαγωγή του στην αγορά το 1850 μέχρι και την ολοκληρωτική του απόσυρση το 1929. Οι πρώιμες αλβουμινούχες εκτυπώσεις θύμιζαν έντονα τις αλατούχες εκτυπώσεις των τελών της δεκαετίας του 1840. Είχαν σοκολατί ή κοκκινοκαφέ απόχρωση όπως τα χαρτιά άλατος αλλά βεβαίως διέθεταν σε αυξημένο βαθμό γυαλιστερή επιφάνεια αλλά και βάθος, αναλόγως της ποσότητας νερού που προστίθετο στην αλβουμίνα. Δύο μεγάλες τεχνικές εξελίξεις που σταθεροποίησαν την πρωτοκαθεδρία του ήταν η εφαρμογή τονισμού με αλκαλικό χρυσό και η τελειοποίηση της διαδικασίας επάλειψης που επέφερε εξαιρετικά γυαλιστερά φινιρίσματα στην εκτύπωση. Και οι δυο αυτές βελτιώσεις έγιναν κατά την δεκαετία 1850 με 1860.

Τα βελτιωμένα μπάνια τονισμού έκαναν εφικτή όχι μόνο μια μεγαλύτερη γκάμα χρωμάτων, αλλά επίσης αυξήσανε σημαντικά την διάρκεια και την αντοχή των εκτυπώσεων στο ξεθώριασμα. Ο άνθρωπος που είναι υπεύθυνος για αυτήν την θεμελιώδη εξέλιξη ήταν ο James Waterhouse, ο οποίος πρώτος εφάρμοσε τον αλκαλικό τονισμό κάπου γύρω στα 1855.

Το αισθητικό ιδανικό της εποχής ήταν τα χαρτιά που τα χαρακτηρίζει μεγάλη γυαλάδα και οξύτητα στις λεπτομέρειες. Για την επίτευξη αυτού του στόχου χρησιμοποιούσαν οι κατασκευαστές αλβουμίνα η οποία είχε αποσυντεθεί. Όταν η αλβουμίνα είχε παλαιώσει, απέδιδε ένα πιο γυαλιστερό και ομοιογενές αποτέλεσμα. Αυτή η τεχνική αργότερα έγινε συνήθης πρακτική στα εργοστάσια παραγωγής φωτογραφικών χαρτιών στην Δρέσδη της Γερμανίας, που από την δεκαετία του 1870 και μετά, κυριαρχούσε στην Παγκόσμια Αγορά. Μάλιστα λεγόταν ότι το χαρτί της Δρέσδη μπορούσε αμέσως να αναγνωριστεί από την μυρωδιά.

Μια από τις μεγαλύτερες εταιρίες της Δρέσδης, η *Dresdener*, το 1888 παρήγαγε 18.674 κιβώτια αλβουμινούχου χαρτιού. Το κάθε κιβώτιο, αποτελείτο από 480 φύλλα μεγέθους 46x58 εκατοστών. Για την επάλειψη των χαρτιών ενός κιβωτίου, απαιτούντο 9 λίτρα διαλύματος αλβουμίνας, τα οποία προέκυπταν από 27 ντουζίνες αβγών. Αθροιστικά η συνολική παραγωγή σε αυτό το εργοστάσιο για ένα χρόνο, απαιτούσε 6 εκατομμύρια αβγά. Οι διαδικασίες παραγωγής των αλβουμινούχων χαρτιών απαιτούσε χειρωνακτική εργασία μεγάλου αριθμού εργατριών, καθώς γυναίκες αποτελούσαν κατά αποκλειστικότητα το ανθρώπινο δυναμικό των εργοστασίων αυτών. Η διαδικασία αυτή είναι τελείως διαφορετική από αυτήν που εφαρμόζεται σήμερα για τα μηχανικώς παραγόμενα σύγχρονα φωτογραφικά χαρτιά.

Κάθε χαρτί εμβαπτιζόταν με το χέρι σε διάλυμα αλβουμίνας και όταν ένα ακόμη πιο γυαλιστερό αποτέλεσμα ήταν επιθυμητό, εμβαπτιζόταν δύο φορές.

Η εκτυπωτική μέθοδος της αλβουμίνας εμφανίστηκε ταυτόχρονα με την ανακάλυψη της επαναστατικής μεθόδου του υγρού κολλοδίου από τον Frederick Scott Archer. Αυτές οι δύο φωτογραφικές ύλες μοιάζουν να δημιουργήθηκαν για να συμπληρώνει η μια την άλλη. Τονικά, το χαρτί αλβουμίνας παρήγαγε καλές εκτυπώσεις από το είδος του αρνητικού που η μέθοδος υγρού κολλοδίου παρήγαγε και η αυξημένη δυνατότητα για λεπτομέρεια που η εκτύπωση αλβουμίνας έδινε, απαντούσε ακριβώς στις ανάγκες του νέου γυάλινου αρνητικού. Από το 1860 ο συνδυασμός των δύο είχε καθιερωθεί ως οι κυρίαρχες ύλες για την φωτογραφική καταγραφή και αποτελούσαν σχεδόν τα μόνα υλικά που χρησιμοποιούνταν στην καθημερινή φωτογραφική πρακτική και έτσι παρέμειναν για τα επόμενα 20 χρόνια. Γύρω στο 1880 η ζελατινούχα ξηρή πλάκα ξεκίνησε να αντικαθιστά το αρνητικό ξηρού κολλοδίου, αλλά η εκτύπωση αλβουμίνας παρέμεινε η πιο δημοφιλής πρώτη ύλη μέχρι και το 1895 στο εξωτερικό. Σε αυτήν την περίοδο κατέλαβαν την αγορά τα ζελατινούχα αλλά και τα κολλοδιούχα POP χαρτιά και έτσι έκλεισε τον κύκλο του ως κυρίαρχου μέσου το χαρτί αλβουμίνας.

Το χαρτί αλβουμίνας ήταν τόσο διαδεδομένο κατά το τελευταίο τρίτο του 19^{ου} αιώνα που ο όρος «αργυροτυπία» ήταν συνυφασμένος με την εκτύπωση αλβουμίνας.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟ ΚΟΣΤΟΣ ΤΩΝ ΦΩΤΟΕΥΑΙΣΘΗΤΩΝ ΥΛΙΚΩΝ ΤΟ 1891

Η δωδεκάδα, 20x25 cm(πηγή Illustrated Catalogue of Photographic Equipment & Materials, N.Y., Jan 1891, αναδημοσίευση από Nadeau)

Χαρτί αλβουμίνας ευαισθητοποιημένο	\$0,82
Χαρτί κυανοτυπίας (Blue print)	\$0.34
Χαρτί bromide	\$1.50
Αρνητικό γυάλινο dry plate	\$2.40
Αρνητικό εύκαμπτο του Carbutt	\$3.60
Χαρτί αριστοτυπίας	\$0.90
Χαρτί πλατινοτυπίας	\$1.50

Η αριστοτυπία που χρησιμοποίησαν ο Μελάς και ο Βενιέρης.

Ευρωπαϊκή ονομασία των πρώτων βιομηχανικών POP χαρτιών που παρουσιάστηκαν στην αγορά. Εμπορική ονομασία, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον E. Liegegang για να περιγράψει δύο νέους τύπους φωτογραφικών χαρτιών

Η βιομηχανοποίηση της παραγωγής φωτογραφικών χαρτιών:

Συνεχής επίστρωση χαρτιών σε ρολό

Μια καταλυτική εξέλιξη στην φωτογραφική τεχνολογία του 19^{ου} αιώνα ήταν η εισαγωγή ενός καινοτόμου τρόπου επίστρωσης στην παρασκευή των φωτογραφικών χαρτιών. Κατά το τέλος του 19^{ου} μπήκαν στην παραγωγή μηχανές συνεχούς επίστρωσης ρολών χαρτιού. Αυτή ήταν μια καινοτομία που σε συνδυασμό με την απλοποίηση των μηχανών των αρνητικών και των διαδικασιών επεξεργασίας μπόρεσε να φέρει την τεχνη της φωτογραφίας πιο κοντά στον καθένα που μπορούσε να πληρώσει τα υλικά και τις υπηρεσίες αυτές.

Τα χαρτιά αλβουμίνας μέχρι τότε επιστρώνονταν με το χέρι, ένα φύλλο τη φορά. Το ίδιο και τα πλατινοτυπικά χαρτιά, τουλάχιστον στην αρχή, και κατόπιν όταν μηχανοποιήθηκε ο τρόπος παραγωγής, η επίστρωση και πάλι γινόταν ανά φύλλο.

Κατά την δεκαετία του 1880, ξεκίνησε η αυτοματοποίηση της παραγωγής και DOP χαρτιά βρομιδίου αλλά και ζελατινούχα ή κολλοδιούχα POP άρχισαν να επιστρώνονται με αυτόν τον τρόπο. Η μηχανοποιημένη επίστρωση εφαρμόστηκε τότε τόσο για το φωτοευαίσθητο στρώμα, όσο και για το υπόστρωμα baryta, μιας ακόμη βελτίωσης που παρουσιάζουν αυτά έναντι των προγενέστερών τους. Το άμεσο πλεονέκτημα για τους κατασκευαστές ήταν η μείωση του κόστους παραγωγής, η οποία πέρασε και στην φωτογραφική αγορά. Βελτίωσε όμως και την ποιότητα της εκτύπωσης αλλά και την ομοιογένεια του υλικού.

Η πιο σημαντική εξέλιξη αυτής της περιόδου μαλλον όμως ανάγεται στο ίδιο το φωτοευαίσθητο υλικό επίστρωσης.

Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ του χαρτιού αλμπουμίνας και όλων των υλικών που το διαδέχθηκαν ήταν η εξής: τα νέα χαρτιά έλαβαν μια πολλαπλή συνολικά επίστρωση αποτελούμενη από ένα συνδυασμό του συνδετικού στρώματος και των φωτοευαίσθητων αργυρούχων αλάτων. Αυτού του είδους τα χαρτιά καθιερώθηκαν με την ονομασία emulsion papers, για να διαχωρίζονται από τα προηγούμενα υλικά τα οποία πρώτα επιστρώνονταν με ένα κολλώδες διάλυμα άλατος και κατόπιν σε ένα ξεχωριστό στάδιο ευαίσθητοποιούνταν με νιτρικό άργυρο.

Με την εμφάνιση των φωτοευαίσθητων εμουλσιόν, των χαρτιών baryta και της μηχανικής επίστρωσης, γεννήθηκαν τα υλικά εκτύπωσης που κυριάρχησαν καθόλη την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, καθώς η τεχνολογία των βιομηχανικών φωτογραφικών χαρτιών που γνωρίσαμε και χρησιμοποιήσαμε δεν είναι θεμελιωδώς διαφορετική από αυτών που παρουσιάστηκαν στις ανεπτυγμένες χώρες κατά την δεκαετία του 1890.

Η άφιξη των εμπορικών, έτοιμων προς χρήση φωτογραφικών χαρτιών αποτελεί σημείο σταθμό για την ιστορία της φωτογραφικής τεχνολογίας. Ολοκλήρωσε τις κινήσεις που είχαν ξεκινήσει με την εισαγωγή του αρνητικού ξηρής πλάκας και οι φωτογράφοι σταδιακά χάσανε τον έλεγχο της προετοιμασίας των φωτοευαίσθητων επιφανειών.

Η απορρόφηση των έτοιμων προς χρήση φωτογραφικών χαρτιών, ήταν άμεση στην ερασιτεχνική αγορά η οποία αναπτυσσόταν ραγδαία στο εξωτερικό από την δεκαετία του 1880 και μετά. Πολύ πιο αργά όμως προχώρησε μεταξύ των επαγγελματιών, οι οποίοι ήταν σκεπτικοί στο να τα υιοθετήσουν. Αν και τα αργυροχλωριούχα χαρτιά παρουσίαζαν αρκετά προτερήματα έναντι των μεθόδων αλβουμίνας, τα τελευταία, μετά από χρόνια εφαρμογής ήταν δύσκολο να παραγκωνιστούν. Οι Αριστοτυπίες υπερτερούσαν ως προς στην ευκολία στη χρήση, την ομοιομορφία της επίστρωσης, την σταθερότητα, την αυξανόμενη οξύτητα των λεπτομερειών του θέματος. Για να χρησιμοποιήσει όμως τα νέα χαρτιά ένας επαγγελματίας έπρεπε να ανανεώσει τον εξοπλισμό του από την αρχή. Μεγάλος αριθμός άρθρων αλλά και γραμμάτων στα εξειδικευμένα περιοδικά της εποχής, αποδεικνύουν αυτή την αρνητική διάθεση των επαγγελματιών έναντι των νεοαφιχθέντων χαρτιών με εμουλσιόν.

Εκτός Ελλάδος, πλήρης υιοθέτηση των ευαισθητοποιημένων χαρτιών από επαγγελματίες φωτογράφους προέκυψε μέχρι το 1895. Στην Ελλάδα, κατά το 1896, το δείγμα των εκτυπώσεων των επαγγελματιών φωτογράφων που κατέγραψαν τους Αγώνες αποδεικνύει ότι δεν είχε ακόμη υιοθετηθεί το νέο αυτό μέσο. Ο λόγος είναι πασιφανής, αν εξετάσει κάποιος το οικονομικό πλαίσιο της εποχής. Η πτώχευση του 1893, είχε εκμηδενίσει την αξία της δραχμής και δυσχέρανε οποιαδήποτε οικονομική δραστηριότητα που απαιτούσε εισαγωγή πρώτων υλών από το εξωτερικό, όπως ήταν ο φωτογραφικός κλάδος. Τα πράγματα δεν βελτιώθηκαν άμεσα, αφού το 1897 ακολούθησε ο Ελληνοτουρκικός Πόλεμος που έληξε άδοξα και εξαιρετικά ζημιογόνα για την Ελληνική πλευρά γεγονός που χειροτέρεψε ακόμη περισσότερο την κατάσταση της Ελληνικής οικονομίας. Θα πρέπει να εξεταστεί στο μέλλον το πότε ακριβώς οι επαγγελματίες της ελληνικής επικράτειας κατάφεραν να προμηθευτούν τα νέα υλικά, το βέβαιο όμως είναι ότι το αργότερο μια δεκαετία αργότερα, μέχρι και την Μεσολυμπιάδα του 1906 η αριστοτυπία χρησιμοποιείται από τους σημαντικότερους από αυτούς.

Αργυρούχα βιομηχανικά χαρτιά των τελών του 19^{ου} αιώνα (κατά Reilly)	
DOP Bromide developing-out paper (1885-1900)	
POP Emulsion printing-out paper (1885-1900)	
Collodion POP Matte Collodion POP	Gelatine POP
DOP Contact Speed developing -out paper (τέλη δεκαετίας 1890)	

Bromide developing-out paper (1885-1900)

Αυτό το χαρτί περιείχε μια ευαισθητοποιημένη εμουλσιόν παρόμοια με αυτή που χρησιμοποιούνταν στην διαδικασία παραγωγής ξηρών αρνητικών ζελατίνας σε πλάκες. Σταθερές βελτιώσεις στην τεχνολογία της ζελατινούχας εμουλσιόν κατά την δεκαετία του 1870 έκανε τις πλάκες αυτές να ξεχωρίζουν και μετέβαλλε τον τρόπο που παράγονταν τα αρνητικά. Η εφαρμογή επομένως των πολύ ευαίσθητων ζελατινούχων εμουλσιόν βρωμιούχου αργύρου στις χάρτινες εκτυπώσεις αποτελούσε την φυσική λογική συνέχεια

της νέας αυτής τεχνολογίας. Τα πρώιμα ζελατινοβρωμιούχα DOP χαρτιά δεν έχουν επίστρωση baryta (1885-1895) και κυρίως χρησιμοποιήθηκαν στην παραγωγή μεγεθύνσεων και την αναπαραγωγή εγγράφων.

POP Emulsion printing-out paper (1885-1900)

Τα ζελατινούχα κι κολλοδιούχα POP χαρτιά αντικατέστησαν το χαρτί αλμπουμίνας ως κυρίαρχο χαρτί και χρησιμοποιήθηκαν από τα τέλη της δεκαετίας του 1880 έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1920. Διαφέρουν μεταξύ τους ως προς το διαφανές επίστρωμα πάνω στο οποίο επικάθονται τα φωοευαίσθητα άλατα χλωριούχου αργύρου. Και τα δύο υλικά είναι printing-out, που σημαίνει ότι η εικόνα διαμορφώνεται απευθείας κατά την έκθεση. Η απόχρωση της εικόνας μετά την στερέωση ήταν κοκκινωπή, και για αυτό ήταν κανόνας εκείνη την εποχή ο τονισμός της εικόνας που επανέφερε την απόχρωση της εικόνας στο επιθυμητό ουδέτερο τόνο.

Οι Αριστοτυπίες κολλοδίου ήταν το κυρίαρχο μέσο που χρησιμοποιήθηκε από τους επαγγελματίες φωτογράφους πορτραίτων του εξωτερικού από την αλλαγή του 19^{ου} αιώνα με τον 20^ο. Στην Ελλαδική επικράτεια, θα πρέπει να οριοθετηθεί λίγο αργότερα, περίπου το 1900. Αριστοτυπίες ματ κολλοδίου ήταν δημοφιλείς περίπου από το 1894 έως το 1920 και χρησιμοποιήθηκαν για να καλύψουν τις αισθητικές προτιμήσεις της περιόδου στις ματ επιφάνειες και τους ουδέτερους τόνους. Αν και η βιβλιογραφία μας έχει κληροδοτήσει με μια μεγάλη ποικιλία συνταγών, συχνά διευκρινίζεται ότι ο χρυσός, η πλατίνα, ή ένας συνδυασμός των δύο τονιστών ήταν η πιο συνηθισμένη επιλογή για τις ματ φωτογραφίες κολλοδίου.

Οι Αριστοτυπίες ζελατίνης παράγονταν με τον ίδιο τρόπο όπως και τα χαρτιά βρωμιούχου αργύρου και η μόνη τους διαφορά ήταν στην σύσταση της εμουλσιόν, που την καθιστούσε πιο αργή. Αυτό αντίθετα με τα σημερινά δεδομένα ήταν ένα επιθυμητό χαρακτηριστικό, διότι ήταν ευκολότερα στην εκτύπωση εξ επαφής, που αποτελούσε το πιο διαδεδομένο τρόπο εκτύπωσης. Ένα πρόβλημα που παρουσίαζε η ζελατίνη ακόμη ήταν ότι στην υγρή επεξεργασία γινόταν ευαίσθητη και γρατσουνιζόταν εύκολα. Στην πορεία όμως θα προστεθούν οι απαραίτητες σκληρυντικές ουσίες που έλυσαν το πρόβλημα.

Contact Speed developing -out paper (τέλη δεκαετίας 1890)

Τα πλεονεκτήματα των developing σε σχέση με τα printing-out χαρτιά ήταν αυτά που οδήγησαν οι συνολικές πωλήσεις των πρώτων σταδιακά να υπερσχύουν έναντι των δεύτερων και τελικά να κυριαρχήσουν μέχρι το 1905. Οι εμπορικοί χρήστες προτίμησαν τα DOP χαρτιά λόγω του χαμηλότερου κόστους επεξεργασίας, καθώς αυτά παρουσίαζαν ουδέτερη τονικότητα από μόνα τους και δεν απαιτείτο τονισμός με πολύτιμα μέταλλα για να εξισορροπηθεί η απόχρωση τους. Οι ερασιτέχνες προτίμησαν αυτά τα χαρτιά επειδή μπορούσαν να εκτεθούν εναλλακτικά με τεχνητή πηγή φωτισμού. Τα χαρτιά αυτά έγιναν γνωστά και ως *Gaslight papers* μπορούσαν να τυπωθούν και με φωτιστικά γκαζιού, που ήταν επίσης διαδεδομένα εκείνη την εποχή. Για την έκθεση, η φλόγα του γκαζιού δυνάμωνε στο μέγιστο δυνατό και το πλαίσιο εκτύπωσης τοποθετείτο πολύ κοντά στο φως. Κατόπιν η επεξεργασία προχώραγε με τη φλόγα να φωτίζει αδύναμα, και οι λεκάνες τοποθετούνταν μερικά μέτρα από αυτή.

Τα χαρτιά αυτά είχαν μια εμουλσιόν χλωριούχου αργύρου ή χλωριοβρωμιούχου αργύρου. Ήταν πολύ δημοφιλείς ανάμεσα στον διαρκώς αυξανόμενο αριθμό ερασιτεχνών φωτογράφων της εποχής.

Η Πλατινοτυπία που προτίμησε ο Αλβέρτος Μάγιερ

Η Πλατινοτυπική μέθοδος έχει αναγνωριστεί παγκοσμίως ως η πιο ποιοτική που εφαρμόστηκε στην ιστορία των φωτοχημικών εκτυπώσεων. Ο πολλαπλός χρόνος ζωής, το μεγάλο εύρος τόνων και η αποτύπωση με ιδιαίτερη «ευαισθησία» των σκιερών περιοχών της εικόνας είναι μερικά χαρακτηριστικά που της εξασφάλισαν μια ιδιαίτερη θέση στις προτιμήσεις σημαντικών φωτογράφων τόσο του 19^{ου} όσο και του 20^{ου} αιώνα.

Η μεταλλική πλατίνα αποτέλεσε την ύστατη ανακάλυψη της ανθρωπότητας στον χώρο της ορυκτολογίας. Από την αρχαιότητα ήταν γνωστά τα επτά μεταλλικά στοιχεία, ο χαλκός, το ασήμι (ή άργυρος), ο μόλυβδος, ο κασσίτερος, ο σίδηρος και ο υδράργυρος, καθώς και τα κράματά τους. Το «όγδοο μέταλλο», η πλατίνα, παρουσιάστηκε στην Ευρώπη μόλις το 1748 από τον Antonio de Ulloa, μετά από ένα ταξίδι του στην Νότιο Αμερική. Ο ισπανόφωνος Ulloa ονόμασε το νέο αυτό υλικό «μικρό ασήμι» δηλαδή platina στην γλώσσα του, ονομασία που καθιερώθηκε παγκοσμίως. Στα πρώτα χρόνια μετά την ανακάλυψή της χρησιμοποιήθηκε σχεδόν αποκλειστικά για την κατασκευή επιστημονικών εργαλείων και σκευών. Πρέπει να σημειωθεί ότι το κύριο χαρακτηριστικό της, η εξαιρετική αντοχή της στη διάβρωση έπαιξε σημαντικό ρόλο στην επιστήμη της Ποσοτικής Χημείας.

Έναν αιώνα αργότερα οι πρωτοπόροι της φωτογραφίας Talbot, Herschel και Hunt, προβληματίζονταν για την επικείμενη διάβρωση των εκτυπώσεων τους, αναζητώντας ικανοποιητικές εναλλακτικές μεθόδους. Πηγές αναφέρουν ότι ο Herschel εκτέλεσε ανεπιτυχώς από το 1831 φωτοχημικά πειράματα χρησιμοποιώντας την ουσία platinate of lime. Ο ίδιος και ο Hunt κατέγραψαν πειράματα που εκτέλεσαν με πλατίνα. Στα 1840 ο Herschel κατασκεύασε χαρτιά με platinum (IV) chloride τα οποία όμως ήταν απαθή στο φως. Κατόπιν βελτίωσε την τεχνική του μεταπηδώντας στο platinum (IV) iodide παίρνοντας ικανοποιητικές εικόνες αλλά ασταθείς, εξαιτίας της χρήσης του ιωδίου. Το 1844 ο Hunt εκδίδει το βιβλίο του “Researches of Light”, όπου περιγράφεται μια μάλλον πολύπλοκη μέθοδος με βάση την πλατίνα, ονομάζοντας τις εκτυπώσεις του Platinotypes. Το περίεργο είναι ότι οι εικόνες αυτές ξεθώριαζαν εντός ολίγων ημερών οπότε η χρήση της μεταλλικής πλατίνας αμφισβητήθηκε από τους ειδικούς που υποστήριξαν ότι στην θέση αυτής χρησιμοποιήθηκε μάλλον συμπυκνωμένος υδράργυρος.

Παρά τις προσπάθειες της δεκαετίας του 1840, χρειάστηκε να παρέλθουν σχεδόν 40 έτη μέχρι η πλατινοτυπική μέθοδος εκτύπωσης να καταστεί εφαρμόσιμη. Ο άνθρωπος που αφιέρωσε δυο δεκαετίες ερευνών και τελικά τελειοποίησε την μέθοδο ήταν ο Αμερικανός William Willis.

Ας δούμε όμως, την ιστορική εξέλιξη της φωτοχημείας της πλατίνας, η οποία συνοψίζεται στις τρεις ακόλουθες αντιδράσεις:

Platinum metal + “Aqua regia” → Platinum (IV) Chloride(platinic chloride)

“Aqua regia” είναι ένας συνδυασμός συμπυκνωμένου υδροχλωρικού και νιτρικού οξέος, το μόνο κοινό αντιδραστήριο που δύναται να διασπάσει το μεταλλικό πλατίνιο. Το προκύπτων άλας αποτελεί το συνηθέστερο μείγμα πλατινίου που σε παλαιότερα συγγράμματα το συναντάμε με την ονομασία “platinic chloride” και έχει χρησιμοποιηθεί σε όλα τα πρώιμα πειράματα. Το μειονέκτημα του είναι ότι δεν ανάγεται εύκολα σε μέταλλο και συνεπώς δεν αποδίδει ικανοποιητικά στην πλατινοτυπική μέθοδο.

Platinum(IV) Chloride(platinic chloride) + reducing agents →Platinum(II) Chloride

Την προπαρασκευή της ουσίας Platinum(II) Chloride (με προγενέστερη ονομασία Platinous Chloride) είχε παρουσιάσει ο Magnus από το 1828. Η μέθοδός του όμως ήταν

δύσκολη και ασταθής οπότε παρέμεινε στο περιθώριο ως την δεκαετία του 1870, όπου απλούστεροι τρόποι εφευρέθηκαν με την χρήση πληθώρας αναγωγικών μέσων. Αυτό το μείγμα στην πιο πολύπλοκη μορφή potassium chloroplatinate είναι που έδωσε την τελική απάντηση στο αίνιγμα της χημείας της πλατινοτυπίας, καθώς ανάγεται εύκολα πλέον στην μεταλλική κατάσταση με την ακόλουθη αντίδραση

Platinum(II) Chloride (Platinous Chloride) + ferrous oxalate → Platinum Black

(σημείωση: Το ferrous oxalate προκύπτει από την έκθεση του ferric oxalate στο φως, οπότε ο πλατινοτυπικός ευαισθητοποιητής αποτελείται ουσιαστικά από το potassium chloroplatinite και ferric oxalate)

Ο William Willis θεωρείται ευρέως ο δημιουργός της εκτυπωτικής μεθόδου με πλατίνα. Ωστόσο, η πρώτη βιβλιογραφική αναφορά μιας φωτοευαίσθητης ουσίας βασισμένης στην πλατίνα εντοπίζεται στα πειράματα ενός αγνώστου σήμερα κυρίου Merget, κατά τα οποία ένα χαρτί επιστρώνεται με platinic acid, ferric chloride, και tartaric acid, κατόπιν εκτίθεται και εμφανίζεται χρησιμοποιώντας ατμούς mercury (*British Journal of Photography* 1873)

Ο Willis ξεκίνησε τα πειράματά του το 1872 χρησιμοποιώντας το τότε διαθέσιμο στην αγορά Platinum(IV) Chloride με μηδαμινά αποτελέσματα. Έναν χρόνο αργότερα όμως, θα δοκιμάσει το Platinum(II) Chloride και η επιτυχία θα τον ακολουθήσει. Σημαντική ήταν η επιρροή του στην χημική Βιομηχανία αφού ύστερα από την ανακάλυψή του άρχισε να παρασκευάζεται συστηματικά το λίγο-πολύ άγνωστο αυτό αντιδραστήριο. Ο Willis έδωσε τότε ουσία σε ένα όνομα χωρίς εφαρμογή.

Από αυτό το σημείο έναρξης, ο William Willis σχεδίασε και πατεντάρισε την πρώτη επιτυχημένη μέθοδο εκτύπωσης με πλατίνα χρησιμοποιώντας έναν διάλυμα ferric oxalate και potassium tetrachloroplatinite. Αυτή η οξειδοαναγωγική αντίδραση των δύο συστατικών, όπου ο σίδηρος ανάγεται μετά από έκθεση σε φως UV, κατόπιν οξειδώνεται με έναν εμφανιστή με την σύγχρονη αναγωγή της πλατίνας και τελικά καθαρίζεται με πλύση σε διάλυμα υδροχλωρικού οξέως.

(σημείωση: Οι όροι «Στερέωση» και «Καθαρισμός» χρησιμοποιούνται εναλλάξ σε παλιές αλλά και σύγχρονες πηγές με τον ίδιο τρόπο. Ο «Καθαρισμός» χρησιμοποιείται στην πλατινοτυπική διαδικασία για να γίνει διάκριση των μεθόδων πλατίνας και παλλαδίου από την εκτύπωση με άργυρο)

Η πρωταρχική μέθοδος τροποποιήθηκε σημαντικά στις επόμενες δεκαετίες του τελευταίου τετάρτου του 19^{ου} αιώνα. Ο Willis ήταν αυτός που έκανε πολλές από αυτές τις τροποποιήσεις, τις οποίες και κατοχύρωνε, οπότε είναι εύκολο σήμερα για έναν ερευνητή να τις ανασύρει στην επιφάνεια. Το 1882, οι Joseph Pizzighelli και Arthur von Hübl από την Γερμανία θα παρουσιάσουν δύο ακόμη τροποποιήσεις της μεθόδου του Willis. Αυτές όμως ατυχούν διαδεδομένης εφαρμογής, εξαιτίας των ασταθών αποτελεσμάτων που έδιναν. Οι Γερμανοί πρωτοπόροι όμως έσπασαν το μονοπώλιο του Αμερικανού και αυτή τους η κίνηση οδήγησε σε μακρόχρονη δικαστική διαμάχη μεταξύ τους.

Το 1887, ο Captain Pizzighelli πατεντάρισε ένα πλατινοτυπικό χαρτί που ήταν printing – out, δεν απαιτούσε εμφάνιση. Αυτό είναι γνωστό στην βιβλιογραφία και ως Pizzitype. Μετά από την απαιτούμενη ποσότητα έκθεσης, η εικόνα ήταν ολοκληρωμένη και έτοιμη για τον καθαρισμό και το πλύσιμο. Και ο Dr. R. Jacoby και ο Dr. Ad. Heseckiel, (που είχαν εταιρίες που παρήγαγαν και εμπορεύονταν πλατινοτυπικά χαρτιά στο Βερολίνο) την εποχή των φωτογραφιών των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων παρήγαγαν αυτό το χαρτί. (J. Gaedicke, Das Platinverfahren in der Photographie, Berlin, Gustav Schmidt, 1897, pp20,26,54). Λόγω της συμπτώσεως των χρόνων ο Meyer ίσως να χρησιμοποίησε αυτά τα χαρτιά για τις εκτυπώσεις των λευκωμάτων του, οπότε και αναφέρουμε στο παρόν και τον τρόπο παραγωγής του ευαισθητοποιητή αυτού. Η μέθοδος στην απλή της μορφή περιγράφεται παρακάτω:

ΦΟΡΜΟΥΛΑ PIZZINGHELI	
ΔΙΑΛΥΜΑ Α	
sodio-ferric oxalate	40g
sodium oxalate neutral,3%sol	100ml
potassium chlorate	1g
ΔΙΑΛΥΜΑ Β	
Chloroplatinite of potassium	10g
Αποσταγμένο νερό	60ml

- Αναμειγνύουμε 8ml από το Α με 5ml από το Β για κάθε φύλλο χαρτιού 50x60cm. Εάν το χαρτί δεν έχει σωστά κολλαριστεί, λίγες σταγόνες αραβικού κόμμεος ή και γλυκερίνης μπορούν να προστεθούν στο παραπάνω διάλυμα.
- Για να πετύχει η διαδικασία αυτή, απαιτείται ένα συγκεκριμένο επίπεδο υγρασίας. Καθώς αυτή εκτίθεται στο πλαίσιο εκτύπωσης, η εικόνα prints –out εξαιτίας του παράγοντα sodio-ferric oxalate.

Η πλατίνα στην πορεία άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως από την βιομηχανία, και αυτό έσπρωξε τη τιμή της να αυξηθεί δραματικά κατά την διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Αυτό ήταν ένα γεγονός καταλυτικό για την εγκατάλειψη της πλατινοτυπικής μεθόδου εκτύπωσης εκείνο τον καιρό και της οριστικής υιοθέτησης των βιομηχανικών χαρτιών αργύρου, που μονοπώλησαν όλον τον 20^ο αιώνα.

Μεταβολή κόστους μεταλλικής Πλατίνας από το 1872- 1993	
ΕΤΟΣ	ΚΟΣΤΟΣ ΣΕ \$
1872	10
1892	30
1907	26
1911-1915	45,16
1916-1920	103,54
1918	100
1921	75,03
1937	51,77
1941-1945	36
1993	356

Ιστορικά, η πλατίνα όσο και το παλλάδιο θεωρούνταν μέθοδοι εξαιρετικά μακρόβιες, εξαιτίας της σταθερότητας των μετάλλων που συνθέτουν την τελική εικόνα. Τα τελευταία χρόνια, η σταθερότητα της χάρτινης βάσης και για τα δύο μέταλλα έχει τεθεί υπό εξέταση, όπως περιγράφεται από τον *Reilly* του *Rochester Institute* αλλά και το *Stieglitz Colloquy*.

Στην Ελλάδα τέλος, η πλατινοτυπία, αν και αναφέρεται αναλυτικά στο Ελληνικό τεχνικό βιβλίο του Ραπτόπουλου του 1903, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί διόλου διαδεδομένη από τους Έλληνες επαγγελματίες. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε ολόκληρη τη συλλογή του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη δεν υπάρχει άλλη φυλασσόμενη πλατινοτυπία εκτός των φωτογραφιών του Μάγιερ

**Αντίστροφη χρονολόγηση πλατινοτυπικών εκτυπώσεων
από το 1896 έως την ανακάλυψή της,
σε συνάρτηση με την επαγγελματική πορεία του Μάγιερ**

1896 ο Μάγιερ φωτογραφίζει τους 1^{ους} Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας

1894 Η πλατινοτυπία κερδίζει σε δημοτικότητα έναντι του αργύρου. Σχεδόν οι μισές από τις φωτογραφικές εκτυπώσεις που στάλθηκαν στην Photographic Society Exhibition του Λονδίνου το 1894 ήταν πλατινοτυπίες.

Ο Μάγιερ συμμετέχει στην διεθνή έκθεση της Αμβέρσας όπου λαμβάνει το αργυρό μετάλλιο

1892 Ο Willis εισαγάγει ένα νέο χαρτί « ψυχρής» εμφάνισης. Η πλατίνα εμπεριέχεται στο διάλυμα ευαισθητοποίησης. Η θερμοκρασία του διαλύματος εμφάνισης είναι πλέον σε θερμοκρασία δωματίου και χρησιμοποιείται γλυκερίνη για την επιμήκυνση του χρόνου εμφάνισης.(Αυτή ήταν μια μέθοδος που χρησιμοποίησε ευρέως ο Stieglitz, είναι βέβαιο ότι δεν την χρησιμοποίησε ο Meyer στο παρών λεύκωμα)

Ο Μάγιερ συμμετέχει στην διεθνή Ένωση Φωτογραφίας στο Παρίσι όπου λαμβάνει το χρυσό μετάλλιο

1891 Ο Μάγιερ ανοίγει και δεύτερο στούντιο στο Βερολίνο.

1890 Ο Μάγιερ λαμβάνει παράσημο και από τον Βασιλιά της Σαξονίας

1888 Ο Μάγιερ συμμετέχει σε έκθεση στην Μιννεάπολη των ΗΠΑ όπου έλαβε το αργυρό μετάλλιο από την Αμερικανική Ένωση Φωτογράφων

1887 Ο Pizzinghelli πατεντάρει ένα printing out χαρτί που δεν χρειάζεται εμφάνιση, Το ονομάζει Pizzitype και σπάει την αγορά της πλατινοτυπίας με φθηνότερες τιμές, γεγονός που τον φέρνει αντιμέτωπο δικαστικά με τον Willis. Τελικά η μέθοδος του θα εγκαταλειφθεί σταδιακά λόγω των προβλημάτων αστάθειας που αμαύρωσαν την φήμη της μεθόδου.

Ο Μάγιερ λαμβάνει το πρώτο του παράσημο από τον Δούκα της Σαξονίας

1884 Ο Μάγιερ επιστρέφει στο Βερολίνο από τις ΗΠΑ όπου εκπαιδεύτηκε και ανοίγει το πρώτο του στούντιο

1882 Ο Willis πατεντάρει την «cold bath» μεθοδό του. Η πλατίνα καταργείται από το διάλυμα ευαισθητοποίησης και προστίθεται στο διάλυμα εμφάνισης.

Οι Pizzighelli και Hubl δημοσίευαν την πρώτη ανεξάρτητη επιστημονική μελέτη πάνω στην μέθοδο πλατίνας.

1881 Ο Μάγιερ μεταβαίνει στις ΗΠΑ για να εκπαιδευτεί στην τέχνη της φωτογραφίας

1880 Βελτιώνει ο Willis την διαδικασία hot bath που χρησιμοποιούνταν μέχρι τότε. Τα άλατα πλατίνας δεν περιλαμβάνονται πλέον στο μπάνιο εμφάνισης.

3

**Σύγχρονη παραγωγή
σειράς συλλεκτικών αντιγράφων,
σε προσομοίωση των φωτογραφικών
μεθόδων εκτύπωσης του 19^{ου} αιώνα**

Παραγωγή πανομοιότυπων, ιστορικών φωτογραφιών του Αλβέρτου Μάγιερ από τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896

**Μπορεί να αναπαραχθεί,
μια εικόνα με την τεχνολογία των τελών του 19^{ου} αιώνα, σήμερα;
Η συμβολή της ψηφιακής εικονοποίησης για τον σκοπό αυτό.**

Ο 19^{ος} αιώνας ήταν περίοδος διαρκών ανακαλύψεων και βελτιώσεων του φωτογραφικού μέσου. Η εκβιομηχανοποίηση της παραγωγής των υλικών στην αλλαγή του αιώνα με τον 20^ο και η ανάγκη διαρκούς εμπορικής ανάπτυξης των εταιρικών κολοσσών που συστάθηκαν τότε, δημιούργησε την ανάγκη οι πολυποίκιλες και πολυάριθμες τεχνικές που χρησιμοποιούνταν έως τότε να απλοποιηθούν και ως εκ τούτου να περιοριστούν. Στην αρχή του 20^{ου} αιώνα δημιουργήθηκε το θέμα της κυριαρχίας των πρώτων υλών. Η φωτογραφική αγορά είχε διχαστεί μεταξύ της πλατίνας και του αργύρου. Και τα δύο αυτά μέταλλα είχαν καταφέρει να ξεχωρίσουν από τα υπόλοιπα λόγω των φυσικών χαρακτηριστικών τους. Η πλατίνα ήταν το αγαπημένο υλικό του κάθε καταξιωμένου φωτογράφου, με εξαίρεση αυτούς της Γαλλικής επικράτειας. Η επιλογή του αργύρου ως μόνης πρώτης ύλης ήταν πολύ δύσκολη και θα προκαλούσε αντιδράσεις από τους φωτογράφους. Καταλυτικό ρόλο όμως, έπαιξε ένας εξωγενής παράγοντας ώστε να κυριαρχήσει τελικά ο άργυρος. Αυτός ήταν ο πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, που προκάλεσε την αύξηση της καταναλωτικής ανάγκης για πλατίνα, στις βιομηχανικές μονάδες και κυρίως για την παραγωγή στρατιωτικών υλικών και αντίστοιχα εκτίναξε σε ελάχιστο διάστημα την τιμή του υλικού. Η χρήση πλατίνας για παραγωγή φωτοευαίσθητων χαρτιών κρίθηκε ασύμφορη και τελικά κυριάρχησε ο άργυρος όπου μονοπώλησε τα εμπορικά βιομηχανικά χαρτιά μέχρι και το τέλος της αναλογικής εποχής που διανύουμε σήμερα.

Από την περίοδο αυτή και μέχρι την δεκαετία του 1960 με 70, συστατικά εναλλακτικά του αργύρου και ιδιαίτερα την πλατίνα, χρησιμοποιεί ένας μικρός αριθμός φωτογράφων και μερικές εξειδικευμένες φωτογραφικές λέσχες. Τότε όμως, στα μέσα της δεκαετίας του 60 περίπου, το University College of Los Angeles, εντάσσει στο εκπαιδευτικό του πρόγραμμα ένα κύκλο μαθημάτων που περιελάμβανε τις παλιές μεθόδους εκτύπωσης, ξεκινώντας μια τάση αναβίωσης αυτών των τεχνικών που είχε πλέον βάση στην πανεπιστημιακή έρευνα. Μια εικοσαετία πειραματισμών και αναζητήσεων θα περάσει, μέχρι που το πρώτο εμπεριστατωμένο βιβλίο θα εκδοθεί το 1980. Αυτό ήταν το *The Keepers of Light* του William Crawford, που πολύ σύντομα αποτέλεσε την βίβλο των Εναλλακτικών Εκτυπώσεων για τους φωτογράφους παγκοσμίως που ήθελαν να χρησιμοποιήσουν μη τυποποιημένα υλικά εκτύπωσης. Ήταν μια πηγή έμπνευσης αλλά και ένα έγκυρος τεχνικός οδηγός για οποιονδήποτε επιθυμούσε να ασχοληθεί με το θέμα.

Τα χρόνια περνάνε και σταθερά αυξάνονται οι δημοσιεύσεις μελετών και τεχνικών οδηγιών που σχετίζονται με τις εναλλακτικές εκτυπώσεις αλλά και η παραγωγή φωτογραφιών που εκτυπώνονται πάνω σε χειροποίητα φωτογραφικά χαρτιά. Το επίκεντρο του ενδιαφέροντος μετατοπίζεται από τις Ιστορικές στις Εναλλακτικές φωτογραφικές τεχνικές, σε αυτές τις μεθόδους που θα μπορούσαν να αποδεσμεύσουν τον φωτογράφο από την εξάρτηση των

βιομηχανικών χαρτιών και την μονοκρατορία του αργύρου. Μια ουτοπιστική θεωρία η οποία αν και δοκιμάστηκε από αρκετούς δεν ευδοκίμησε, τουλάχιστον εμπορικά.

Συγχρόνως, αναπτύσσεται και η ειδικότητα του συντηρητή φωτογραφικών υλικών και όλο και περισσότερες έρευνες γίνονται πάνω στο θέμα.

Ο παγκόσμιος ιστός την δεκαετία του 1990 αποτελεί πηγή ενημέρωσης και ένα παράγοντα αύξησης του ενδιαφέροντος για αυτές τις τεχνικές. Ενώνει τους πειραματιστές από τον Καναδά μέχρι το Νέο Μεξικό και την Μεγάλη Βρετανία, δημιουργούνται faq συζητήσεων, από το 1995 και μετά, όπου όλοι αυτοί γνωρίζονται και ανταλλάσσουν απόψεις επί του θέματος, αλλά και συμβουλές πάνω σε προβλήματα που ανακύπτουν στον σκοτεινό θάλαμο. Αυτά αποτελούν ακόμη και σήμερα μια πολύτιμη πηγή πληροφόρησης, μια δεκαετία μετά, καθώς είναι online στο διαδίκτυο όλο το αρχείο αυτών. Επίσης αναπτύσσονται ιστοσελίδες, οι οποίες αν και συχνά είναι ερασιτεχνικές και επόμενες βραχύβιες, δίνουν πληροφορίες που μέχρι τότε ήταν αδύνατον κάποιος να βρει ακόμη και σε πανεπιστημιακές βιβλιοθήκες, τουλάχιστον αν ζούσε στην Ελλάδα.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 90 και μετά αυξάνονται ραγδαία και οι εκδόσεις πάνω σε αυτό το θέμα. Τεχνίτες, εκτυπωτές δημοσιεύουν μυστικά της δουλειάς τους και δίνουν αναλυτικά στοιχεία για τις εκτυπώσεις με αυτές τις ιδιαίτερες μεθόδους. Το ενδιαφέρον δεν μειώνεται με την επέλαση των νέων ψηφιακών μεθόδων απεικόνισης, αλλά παραδόξως αυξάνεται. Δημιουργούνται πλέον, ειδικότητες, εξειδικευμένες λέσχες φωτογραφίας, ειδικά στις ΗΠΑ, που ασχολούνται αποκλειστικά για παράδειγμα με την Δαγγερεοτυπία, ή με το Κολλόδιο ή με την Πλατινοτυπία, κα. Αλλά και Πανεπιστήμια με κύρος, όπως είναι το Stanford που έχει προχωρήσει σε ένα τεράστιο ερευνητικό έργο που αφορά την εκτυπωτική μέθοδο με Αλβουμίνη, έχουν αναλάβει την μελέτη και την συγκέντρωση του σχετικού πληροφοριακού υλικού και μάλιστα πλέον είναι διαθέσιμο σε όλους μέσω διαδικτύου.

Όλα αυτά έχουν ως αποτέλεσμα την γιγάντωση ενός θεσμού ο οποίος ακόμη και σήμερα είναι ανεξάρτητος από ιδιωτικά συμφέροντα και μεγάλες εταιρίες. Σε απάντηση της ζήτησης σε υλικά, υπάρχουν λίγες μικρές επιχειρήσεις οι οποίες φροντίζουν να προμηθεύσουν το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον των φωτογράφων με τα απαραίτητα υλικά. Στην Ελλάδα κάποιος θα πρέπει να παραγγείλει υλικά από άλλη χώρα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, αφού το αγοραστικό ενδιαφέρον παραμένει μηδαμινό, αυτό όμως δεν αποκλείεται στο μέλλον να αλλάξει.

Σήμερα για να αναβιώσουμε τις ιστορικές φωτογραφικές τεχνικές και να πραγματοποιήσουμε αντίγραφα σε προσομοίωση της πρωτότυπης μεθόδου έχουμε στην διάθεσή μας, την τεχνογνωσία τεχνιτών που εδώ και τρεις δεκαετίες εργάζονται για αυτό το σκοπό, την παγκοσμιοποίηση της γνώσης που μας έχει προσφέρει ο Ιστός και τους εξειδικευμένους προμηθευτές από όπου μπορούμε να προμηθευτούμε τις απαραίτητες πρώτες ύλες με συνοπτικές διαδικασίες. Και αν κάποιος αντικαταστήσει τα παραδοσιακά internegatives με σύγχρονες διαφάνειες inkjet, τότε η διαδικασία απλοποιείται ακόμη περισσότερο και παρακάμπτεται εξ'ολοκλήρου το φωτοχημικό βιομηχανικό προϊόν.

Μπορούμε επομένως θεωρητικά, να παράγουμε συλλεκτικά αντίγραφα ιστορικών μεθόδων εκτύπωσης, αποκλείοντας την δύσσομη και δυσεύρετη σήμερα τεχνολογία του 20^{ου} αιώνα. Έτσι παρακάμπτουμε το μείζον πρόβλημα της σταδιακής παύσης της παραγωγής πρώτων υλών λόγω μειωμένης ζήτησης, πρόβλημα που ταλαιπωρεί τους έμπειρους φωτογράφους ασπρόμαυρης φωτογραφίας σήμερα.

Η κλασική φωτοχημική μέθοδος παραγωγής internegative και η σύγχρονη ψηφιακή εκδοχή

Διάφοροι τρόποι υπάρχουν για να παράγουμε ineternegative, ανάλογα με τις ανάγκες μας:

1. Τα **Direct reversal duplicating film** παράγουν αρνητικά απευθείας από αρνητικά. Μια βολική πλην όμως ακριβή μέθοδος είναι να δημιουργήσουμε internegatives μεγεθύνοντας πάνω σε Kodak Professional Direct Duplicating Film Type SO-339 - το οποίο διατίθεται μόνο σε διαστάσεις 5"x4" και 10"x8". Οι κινήσεις μας κατά την εμφάνιση πρέπει να είναι ζωηρές ώστε να επιτύχουμε μια ικανοποιητική μέγιστη πυκνότητα σε αυτό το υλικό. Ένα εναρκτήριο σημείο για να ξεκινήσουμε τις δοκιμές είναι να εμφανίσουμε το με τον εμφανιστή Kodak high contrast developer D19 (αδιάλυτο) για 6 με 8 λεπτά στους 22-24 °C αναδεύοντας διαρκώς. Αυτό το φιλμ έχει ορθοχρωματική ευαισθησία, οπότε μια λάμπα ασφαλείας είναι απαραίτητη. Το φιλμ N.B. SO-339 είναι ένα υλικό αργό που χρειάζεται να εκτεθεί αρκετή ώρα κάτω από τον εκτυπωτή. Ακόμη και οι αργές εμφανίσεις χρειάζονται περίπου 1 min έκθεση με τον φακό ανοιχτό στο μέγιστο διάφραγμα. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε πάντως ότι είναι ένα υλικό αντιστροφής το οποίο σημαίνει: «Μεγαλύτερη έκθεση θα μας δώσει μικρότερη πυκνότητα».
2. Η **μακρύτερη οδός είναι να παράγουμε πρώτα ένα άλλο interpositive**, χρησιμοποιώντας ένα κανονικό αρνητικό φιλμ συνεχούς τονικότητας, όπως είναι τα Kodak Gravure Positive Film 4135 ή τα Agfa Gevatone N31p και N33p, τα οποία διατίθενται σε μεγάλα μεγέθη. Η επιλογή του μεγέθους του interpositive εξαρτάται από την κασέτα για φιλμ του εκτυπωτή μας και το βεβαίως το κόστος. Αν θέλουμε όμως να μειώσουμε την υποβάθμιση της ποιότητας που είναι αναπόφευκτη λόγω της μιας επιπλέον αντιγραφής, όσο μεγαλύτερο interpositive φτιάχνουμε, τόσο καλύτερο είναι το τελικό. Το interpositive θα πρέπει να εκτυπωθεί αρκετά «βαριά» για να μηδενίσουμε τις «απώλειες» πληροφοριών. Η συνιστώμενη τιμή C.I. για την εμφάνιση είναι η 1. Το αρνητικό παράγεται στο επόμενο στάδιο με μεγέθυνση ή κόντακτ από αυτό το interpositive, με τον ίδιο τύπο φιλμ, αναδεύοντας έντονα για να αυξήσουμε το κοντράστ. Ο Kodak HC-110 είναι ένας βολικός εμφανιστής, ο οποίος προσφέρει την δυνατότητα να ελέγξουμε το κοντράστ προσαρμόζοντας την διάλυση ή τον χρόνο έκθεσης. Η Agfa έχει εισαγάγει στην αγορά ένα φιλμ συνεχών τόνων ορθοχρωματικό, το GO210p, το οποίο έχει την ιδιότητα να ελέγχεται το κοντράστ του με δυο χρωματιστά φίλτρα, ένα μπλε και ένα κίτρινο.
3. **Φωτογραφίζοντας με μια θετική διαφάνεια** (όπως είναι το Agfa Dia-Direct), μπορούμε να παράγουμε μεγεθυμένα αρνητικά σε ένα βήμα απευθείας. Φυσικά εάν επιλέξουμε μια έγχρωμη διαφάνεια-slide, η προβολή σε ορθοχρωματικό φιλμ που δεν είναι ευαίσθητο στο κόκκινο, δεν θα μας αποδώσει σωστά τη τονική κλίμακα της εικόνας. Μπορούμε να ξεπεράσουμε και αυτό το εμπόδιο χρησιμοποιώντας μια παγχρωματική πλάκα φιλμ, π.χ. Ilford FP4 ή HP5, προσέχοντας το φως του εκτυπωτή να έχει θερμοκρασία χρώματος 'daylight'. Αυτό επιτυγχάνεται εύκολα εάν χρησιμοποιούμε έγχρωμη κεφαλή και προσαρμόσουμε κατάλληλα τα φίλτρα. (Σε αυτήν την περίπτωση ένα τεστ με κελβινόμετρο θα ήταν χρήσιμο)

4. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε **φίλμ σε πλάκα το οποίο θα αντιστρέψουμε** κατά την εμφάνιση. Ειδικά η Kodak εμπορεύεται ένα reversal-processing kit για τα φίλμ T-MAX. Πάντως δεν είναι βέβαιο ότι μπορούμε να έχουμε τόσο κοντράστ όσο χρειάζεται για τις ιστορικές εκτυπώσεις κατά αυτόν τον τρόπο.
5. Τα **internegatives από φωτογραφικό χαρτί** δίνουν μια πολύ οικονομική αλλά χαμηλής ποιότητας λύση. Προφανώς προτιμάμε τα ελαφριά χαρτιά που απαιτούν μικρότερους χρόνους έκθεσης. Ο τύπος που δουλεύει καλά είναι ο RC. Πιθανή ανομοιογένεια στην υφή, εξαφανίζεται εάν εκθέσουμε με λευκό φως το χαρτί από το πίσω του μέρος, επιπροσθέτως με την κανονική έκθεση της εικόνας από την πλευρά της εμούσιόν. Μία δοκιμαστική λωρίδα είναι απαραίτητη για να διευκρινίσουμε πόση ακριβώς θα είναι αυτή η επιπλέον έκθεση «ομιχλιάσματος».

Η χρήση **Λιθογραφικού φίλμ** που χρησιμοποιείται από τις γραφικές τέχνες, έχει μια πολύ καλή σχέση ποιότητας-τιμής και συστήνεται όταν θέλουμε να παράγουμε μια εκτύπωση που υπερβαίνει τα 13x18cm.

Το μέλλον: Ψηφιακά αρνητικά από εκτυπωτή

Με την **ψηφιοποίηση** της εικόνας μπορούμε να εκτυπώσουμε πλέον από τον υπολογιστή μεγάλα internegatives υψηλής ανάλυσης πάνω σε διαφάνειες. Αυτή η ένωση της παλιάς και της νέας τεχνολογίας, αποδίδει πλέον, όπως αποδεικνύουν τα σημερινά αντίγραφα των φωτογραφιών του Μάγιερ, αξιοπρεπή αποτελέσματα και μας ανοίγει νέους ορίζοντες ως προς την πορεία της κλασικής φωτογραφικής εκτύπωσης στην Μεταβιομηχανική εποχή. Ειδικά όσον αφορά την πλατινοτυπία, υπάρχει η πεποίθηση, ότι η μέθοδος είναι εξαιρετικά συμβατή με την ψηφιακή εικονοποίηση. Άλλωστε, ας έχουμε υπόψη μας ότι θεωρητικά η καμπύλη ευαισθησίας αυτής της μεθόδου είναι στην ουσία μια ευθεία, αφού τόσο το κάτω μέρος της καμπύλης που αποδίδει τους ανοιχτούς τόνους όσο και το πάνω που αποδίδει τους σκούρους, είναι αμελητέο.

Επιπλέον σήμερα ήδη υπάρχουν έτοιμα templates για το Photoshop αλλά και άλλα προγράμματα, τα οποία προσαρμόζουν τις καμπύλες αυτόματα, ανάλογα με την μέθοδο εκτύπωσης που θα χρησιμοποιήσουμε, δηλαδή την Πλατινοτυπία, την Αργυροτυπία, κα., και αυτή αποτελεί το αποτέλεσμα της συλλογικής δουλειάς Αμερικανών φωτογράφων αφοσιωμένων στις Εναλλακτικές Φωτογραφικές τεχνικές από τα μέσα της δεκαετίας του 90 και μετά.

Ως προς την ύλη που θα χρησιμοποιήσουμε για την παραγωγή των internegatives, αυτή είναι διαφάνειες με αμελητέους πόρους που είναι εκτυπώσιμες με μελάνια inkjet. Γνωστές εταιρίες και μη δραστηριοποιούνται σε αυτό τον χώρο και ο κάθε φωτογράφος μπορεί να κάνει τις επιλογές του. Οι διαφάνειες αυτές είναι βραχύβιες επειδή όταν έρχονται σε επαφή με τα χειροποίητα χαρτιά, τα πλατινοτυπικά στην προκείμενη περίπτωση, μολύνονται χημικά και θα πρέπει να αντικαθίστανται συχνά. Μια λύση είναι η χρήση μιας μεσολαβούσας διαφάνειας που θα επηρεάζει στο ελάχιστο την ποιότητα της εκτύπωσης. Μια άλλη λύση θα είναι η συχνή αντικατάσταση του αρνητικού με καινούρια, αμόλυντη διαφάνεια.

Διαδικασία εκτύπωσης με Πλατίνα, στην αυγή του 21^{ου} αιώνα

Επειδή η εργασία αυτή περιλαμβάνει πέρα από την ιστορική μελέτη μια απόπειρα παραγωγής αντιγράφων μουσειακής χρήσης σε προσομοίωση της μεθόδου της εποχής και ειδικά για αυτό το σκοπό έχουν επιλεγεί οι πλατινοτυπίες του Μάγιερ, θα αναλυθεί η μεθοδολογία, δίνοντας την επιγραμματική εικόνα της διαδικασίας που θα πρέπει να ακολουθηθεί, για την παραγωγή συλλεκτικών αντιγράφων σήμερα.

Αν και αρκετές εμπορικές φίρμες κατασκευαστών φωτογραφικών χαρτιών, μεταξύ των οποίων ήταν και η *Willis Platinotype Company*, κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα παρήγαγαν μαζικά πλατινοτυπικά χαρτιά, η μέθοδος επιβιώνει επί του παρόντος, όπως όταν πρωτοδημιουργήθηκε, με χαρτιά επιστρωμένα στο χέρι.

Το Περιβάλλον Εργασίας

Ο σκοτεινός θάλαμος για την εκτύπωση με Πλατίνα είναι ένας σχετικά «φωτεινός» θάλαμος, καθώς τα φωτοευαίσθητα υλικά αυτών των μεθόδων επηρεάζονται μόνο από την Υπεριώδη ακτινοβολία. Επομένως αφήνουμε στην άκρη τις κόκκινες λάμπες ασφαλείας. Ένα δωμάτιο με κανονικές κουρτίνες στα παράθυρα είναι αρκετό για να μας προστατέψει από το βλαβερό φως του ηλίου και όσον αφορά το τεχνητό φως, μια κανονική λάμπα tungsten 60W στα 2 μέτρα απόσταση, είναι αρκετά ασφαλής. Καλό όμως είναι να αποφύγουμε τις λάμπες φθορισμού καθώς κάποιοι τύποι εκπέμπουν μια μικρή ποσότητα ανεπιθύμητης ακτινοβολίας.

Ο χώρος εργασίας πρέπει όπως και στον σκοτεινό θάλαμο να είναι χωρισμένος σε δυο μέρη, το στεγνό όπου προετοιμάζεται και γίνεται η φωτοευαισθητοποίηση του χαρτιού και τον υγρό όπου πρέπει να υπολογίσουμε χώρο για τέσσερις λεκάνες, για την πλύση του χαρτιού και το στέγνωμα των τυπωμάτων που πρέπει να είναι λίγο πιο οργανωμένος από ένα απλό σχοινί και μερικά μανταλάκια. Το διάλυμα ευαισθητοποίησης και τα χημικά εμφάνισης είναι χημικά σχετικά άοσμα και γενικά δεν χρειάζεται ειδική εξαέρωση. Παρόλα αυτά η καθαριότητα κατά την εργασία είναι ζωτικής σημασίας και θα πρέπει να είναι συνεχές μέλημα του τεχνίτη.

Πλαίσιο Εκτύπωσης Κόντακτ (Contact-Printing Frames)

Το πλαίσιο εκτύπωσης κοντάκτ είναι απαραίτητο μέρος του εξοπλισμού που θα χρειαστεί. Υπάρχουν επαγγελματικά μηχανήματα, που χρησιμοποιούνται από τα τυπογραφία, που συμπεριλαμβάνουν και την πηγή υπεριώδους ακτινοβολίας, τα οποία ρουφάνε όλον τον αέρα που μεσολαβεί ανάμεσα στο αρνητικό και το χαρτί και οι εκτυπώσεις γίνονται σε απόλυτη επαφή, σε κενό αέρος. Είναι απαραίτητα σε μεγάλου μεγέθους εκτυπώσεις, το κόστος τους όμως τις κάνει απαγορευμένους καρπούς για τους ερασιτέχνες.

Η εκτύπωση με πλατίνα ή παλλάδιο όπως εφαρμόζεται σήμερα, είναι μερικώς ή ολικώς POP “print-out” και μετά την έκθεση περνάμε απευθείας στο στάδιο Καθαρισμού, οπότε είναι

απαραίτητο να διακόπτουμε την έκθεση για έλεγχο της εμφάνισης της εικόνας κατά την έκθεση και μετά να την συνεχίζουμε, τοποθετώντας όμως το αρνητικό στην ακριβή θέση που είχε πρωτότερα. Επίσης πρέπει, κατά την εκτύπωση, να προσέχουμε να μην παραμείνουν φυσαλίδες αέρα και να μην εισέρχεται υγρασία καθώς θα αφήσουν σημάδια στην τελική εικόνα.

Εάν δεν επιθυμούμε να υπάρχει μαύρο περίγραμμα στην εικόνα και ατέλειες στα όρια της επάλειψης, τότε θα πρέπει να μασκάρουμε το γυαλί του πλαισίου εκτύπωσης με πορτοκαλόχρωμο φιλμ (rubylith), ή με κάποιο άλλο φύλλο φωτοστεγές στην ακτινοβολία UVA. Το μασκάρισμα μας δίνει δυο επιπλέον πλεονεκτήματα. Αποτρέπει την παραγωγή πλεονάζοντος μετάλλου στην περιοχή γύρω από την εικόνα που μπορεί να την στιγματίσει. Επιπλέον, η ανέκθετη αλλά επαλλειμένη περιοχή των οριών εκτός της εικόνας αποτελεί ένα καλό δείκτη της αποτελεσματικότητας του σταδίου Καθαρισμού, που πιστοποιείται με την απουσία κίτρινων λεκέδων.

Για την προστασία του αρνητικού κατά την διάρκεια της επαφής με το χαρτί, χρησιμοποιούμε ως ενδιάμεσο ένα λεπτό φιλμ από πολυεστέρα – όπως είναι το Mylar ή το Melinex- ανάμεσα στο φιλμ και το χαρτί. Το αρνητικό είναι ιδιαίτερα ευπαθές στα χημικά του χαρτιού εάν αυτό έχει νοτίσει. Το προστατευτικό φιλμ αποτρέπει κάτι τέτοιο να συμβεί αλλά μειώνει την οξύτητα της εικόνας και για αυτό το λόγο πρέπει να επιλεγεί το κατάλληλο ανάλογα με την φωτιστική πηγή που θα χρησιμοποιήσουμε. Έτσι αν μια μη συγκεντρωμένη πηγή χρησιμοποιείται σε κοντινή απόσταση, το προστατευτικό φιλμ δεν πρέπει να έχει πάχος μεγαλύτερο των 20 microns, ενώ εάν χρησιμοποιούμε το ηλιακό φως, το φιλμ μπορεί να είναι 50 με 100 microns χωρίς να χάνουμε από την οξύτητα της εικόνας.

Φωτιστικές Πηγές UV

Κάθε φωτιστική πηγή που εκπέμπει ακτινοβολία UV είναι λίγο πολύ κατάλληλη προς χρήση. Οι καλύτερες όμως είναι αυτές που παράγουν φως UVA με μήκος κύματος 365 nm. Έχουμε σημειώσει παραδείγματα φωτιστικών πηγών ταξινομημένα κατά κόστος:

1. Ο ήλιος. Είναι δωρεάν αλλά αποτελεί μια ασταθή πηγή που αλλάζει ανάλογα με το πότε και το πού χρησιμοποιείται. Είναι μια πηγή συγκεντρωτική και δίνει οξύτητα στις εκτυπώσεις. Δεν είναι η δυνατότερη πηγή αλλά ούτε και η πιο αδύναμη. Κατάλληλη για όποιον θέλει να δοκιμάσει την τύχη του οικονομικά.
2. Μικρές οικιακές sunlamps όπως είναι η Pifco 300 watt UV lamp No. 1012. Αυτές θα πρέπει να χρησιμοποιούνται σε απόσταση 30 με 50 cm από το πλαίσιο εκτύπωσης.
3. Ρεπρογραφικές λάμπες εκκένωσης υδραργύρου, όπως είναι η Phillips HPR 125W, χρησιμοποιούνται σε απόσταση 30 cm από το πλαίσιο.
4. Μια από τις καταλληλότερες μονάδες είναι ο τύπος που κατασκευάζεται από την Gordon Audio-Visual για τους Diazo εκτυπωτές. Δημιουργείται ένα 'light bed' από τέσσερις Phillips fluorescent tubes, τύπου TLADK 30W/05 UV, περίπου 8 cm από την εκτύπωση, και είναι επαρκής για μια εικόνα μεγέθους 25x30 cm.
5. Μια παρόμοια διάταξη μπορεί να φτιαχτεί αρκετά φθηνά αγοράζοντας ένα εμπορικό luminaire fitting από καταστήματα ηλεκτρολογικού εξοπλισμού, το οποίο προσαρμόζεται με τις πρίζες κλπ για να ενώσει τέσσερις 600 mm fluorescent tubes. Επίσης UVA tubes που διατίθενται ως «εντομοσυλλέκτες» είναι επίσης κατάλληλες.
6. Ένα οικιακό κρεβάτι μαυρίσματος. Για χρήση και εκτός σκοτεινού θαλάμου. Εάν δεν σκοπεύει κάποιος να το χρησιμοποιήσει και για αισθητικούς λόγους, ή εάν δεν σκοπεύει να κάνει τεράστιες εκτυπώσεις τότε καλύτερα να το αφήσει καθώς το κόστος του είναι εξωπραγματικό. Το μικρότερο ίσως solarium προσώπου θα ήταν

πιο βολικό.

7. Εάν τέλος δεν τίθεται θέμα κόστους, ένα εμπορικό σύστημα σαν αυτά που χρησιμοποιούνται στα σύγχρονα τυπογραφία, που περιλαμβάνει και απορροφητήρα που απορροφά τον υπάρχοντα αέρα και φέρνει αεροστεγώς εξ' επαφής το αρνητικό με το χαρτί πλατίνας, είναι το ιδεώδες ειδικά όταν επιθυμούμε μια εκτύπωση διάστασης μεγαλύτερης του 13x18.

ΤΕΧΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Η χαρακτηριστική καμπύλη της πλατινοτυπίας αποτελείται από μια ευθεία, γεγονός που επιτρέπει την καταγραφή των τόνων με απίστευτη ακρίβεια, ιδιαίτερα όταν οι εικόνες έχουν επεξεργαστεί ηλεκτρονικά. Ο τονικός διαχωρισμός των σκοτεινών περιοχών μειώνεται εξαιτίας της ματ επιφάνειας του χαρτιού και όταν γίνεται προσπάθεια καταγραφής του απολύτου μαύρου μερικές από τις λεπτομέρειες σε αυτές θα χαθούν. Αυτό συμβαίνει όμως σε κάθε φωτογραφικό χαρτί εξαιτίας της διάχυσης των ακτίνων όρασης πάνω στην ανώμαλη επιφάνεια.

Η μονοχρωμία των πλατινοτυπικών εικόνων κυμαίνεται από το ψυχρό, ελαφρώς πορφυρό μαύρο, στο ανοιχτό καφέ και από το ζεστό μαύρο στο πολύ ζεστό καφέ. Όταν τονιστεί με νιτρικό ουράνιο η εικόνα μπορεί να πάρει απόχρωση κόκκινη, πράσινη ή μπλε.

ΧΗΜΙΚΕΣ ΥΛΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΥΑΙΣΘΗΤΟΠΟΙΗΣΗ

Μπορούμε να αγοράσουμε έτοιμα τα σελ εκτύπωσης από προμηθευτές στο εξωτερικό. Ο σιδηρούχος εστέρας οξαλικού οξέος (ferric oxalate) πρέπει να φυλάσσεται καλά κλεισμένος σε σκούρο μπουκάλι και να φυλάσσεται στο σκοτάδι. Αν οι εκτυπώσεις βγαίνουν θολές θα πρέπει να δοκιμάσουμε την κατάσταση του υγρού αυτού αναμειγνύοντας μια μικρή ποσότητα με νερό και προσθέτοντας το διάλυμα σε ένα αδύναμο διάλυμα σιδηροκυανιούχου καλίου. Αν το μείγμα είναι μπλε, το ferrous oxalate έχει κατά ένα μέρος μετατραπεί σε ferric oxalate από την έκθεση του στο φως, οπότε δεν είναι πλέον χρησιμοποιήσιμο.

Το χλωριολευκοχρυσικό κάλιο (K_2PtCl_4) ή αλλιώς τετραχλωροπλατινούχο κάλιο δυστυχώς κοστίζει αρκετά. Όταν αγοράζουμε πλατίνα καλό είναι να απευθυνόμαστε σε πολλούς προμηθευτές για να πετύχουμε μια καλή προσφορά. Ως πολύτιμο μέταλλο, το κόστος του εξαρτάται άμεσα από την τιμή του δολαρίου και την κατάσταση της χρηματιστηριακής αγοράς. Όταν το δολάριο ανεβαίνει ή το χρηματιστήριο πέφτει, επηρεάζεται και η τιμή του. Βασικές χώρες παραγωγής αποθεμάτων είναι η Ρωσία και η Νότιος Αφρική. Η υψηλή τιμή του όμως, αντισταθμίζεται από το γεγονός ότι αν χρησιμοποιηθεί σωστά, δίνει επιτυχείς εκτυπώσεις περισσότερο από κάθε γνωστή τεχνική.

ΑΡΝΗΤΙΚΑ

Τα καταλληλότερα αρνητικά για την πλατινοτυπική εκτύπωση είναι αυτά που χαρακτηρίζονται από τον καλό διαχωρισμό των σκούρων λεπτομερειών και από μεγάλο πεδίο πυκνοτήτων. Το συγκεκριμένο υλικό είναι χαμηλού κοντράστ, επομένως τα αρνητικά θα πρέπει να εμφανιστούν με αρκετά μεγάλο εύρος πυκνότητας, ώστε οι σκούροι τόνοι να εκτυπώνονται χωρίς να υπερεκτυπώνονται οι ανοικτοί. Το ιδανικό λοιπόν εύρος είναι το 1.35 για ένα μέσο πλατινοτυπικό χαρτί ένα αρνητικό που θα τυπωνόταν ιδανικά σε ένα βιομηχανικό αργυροτυπικό χαρτί με grade 1. Το contrast του πλατινοτυπικού χαρτιού είναι πολλαπλής διαβάθμισης με 5 βαθμίδες, οπότε οποιοδήποτε θεωρητικά ευανάγνωστο αρνητικό θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί.

ΧΑΡΤΙΝΗ ΒΑΣΗ

Το χαρτί που θα χρησιμοποιηθεί για την εκτύπωση πλατίνας θα πρέπει να είναι αρκετά κολλαρισμένο ούτως ώστε να μην διαποτίζεται η φωτοευαίσθητη ουσία μέσα σε αυτό. Εάν συμβεί, οι εκτυπώσεις θα εμφανίζονται με αργό ρυθμό θα είναι δύσκολο να καθαριστούν και η εικόνα θα παρουσιάζει μικρή λεπτομέρεια στους σκούρους τόνους. Πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη σημασία στην χημική σύσταση της πρώτης ύλης από την οποία είναι φτιαγμένο το χαρτί. Πολλά προβλήματα που παρουσιάζονται κατά την εκτύπωση, πολύ πιθανόν να οφείλονται στο χαρτί και όχι στην φωτοευαίσθητη επίστρωσή του.

Ειδικά για τις εκτυπώσεις των αντιγράφων του Meyer και βασιζόμενοι στις οδηγίες του Luis Nadeau, επιλέχθηκε ένα χαρτί που θα έμοιαζε κατά το δυνατόν με το πρωτότυπο και συγχρόνως και συγχρόνως να είναι φωτοχημικά συμβατό με τις πλατινοτυπίες. Αυτό ήταν καταρχάς το Cranes το οποίο όμως παρουσίασε μικρή αντοχή στην υγρή επεξεργασία και εξαιτίας αυτού, δεύτερα αντίγραφα παράχθηκαν με άλλο χαρτί, επιλογής του master printer.

ΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΗ ΕΠΙΣΤΡΩΣΗ ΤΗΣ ΧΑΡΤΙΝΗΣ ΒΑΣΗΣ ΜΕ ΤΗΝ ΦΩΤΟΕΥΑΙΣΘΗΤΗ ΟΥΣΙΑ

Την εποχή που τα πλατινοτυπικά χαρτιά βρισκόντουσαν στην εμπορική ακμή τους, η επίστρωση της φωτοευαίσθητης ουσίας γινόταν μηχανικά και ο τεχνολόγος εκτυπώσεων είχε στην διάθεση του μια ευρεία γκάμα έτοιμων χαρτιών να χρησιμοποιήσει για τις εκτυπώσεις του. Τα τελευταία εμπορικά χαρτιά που παράχθηκαν ήταν το 1941 στο Ηνωμένο Βασίλειο και έκτοτε είχε η μέθοδος είχε εγκαταλειφθεί. Από την δεκαετία του 1970 ωστόσο, αναπτύχθηκε ένα έντονο ενδιαφέρον αναβίωσης της μεθόδου, το οποίο οδήγησε στην ίδρυση εταιριών προμήθειας των απαραίτητων υλικών, τα οποία κυκλοφορούν σε κιτ των 3 διαλυμάτων ανάμειξης. Επίσης εδώ και περίπου μια δεκαετία μια εταιρία στο Νέο Μεξικό των ΗΠΑ είχε προχωρήσει στην παραγωγή χαρτιών έτοιμων ευαισθητοποιημένων, με διάλυμα πλατίνας και παλλαδίου. Αλλά τελευταία έγινε γνωστό ότι –προσωρινά;- παύσανε την παραγωγή λόγω οικονομικών δυσχερειών. Για τις ανάγκες της συγκεκριμένης εργασίας ωστόσο θα χρειαστεί να προχωρήσουμε μιμούμενοι την τεχνολογία της εποχής, ώστε να παράγουμε ένα αποτέλεσμα όσο το δυνατόν κοντύτερα στις πρωτότυπες εκτυπώσεις του Meyer, για αυτό είναι απαραίτητο να αποφύγουμε τα κιτ που βασίζονται στην τεχνολογία των αρχών του 20^{ου} αιώνα και μεταγενέστερα και να στηριχθούμε στα στοιχεία της εποχής. Έτσι αποκλείεται και το έτοιμο χαρτί που περιέχει εκτός της πλατίνας και παλλάδιο.

Ο παραδοσιακός, αν μπορούμε να τον ονομάσουμε έτσι, τρόπος επίστρωσης του διαλύματος ήταν με πινέλο και περιγράφεται ως εξής:

Επιλέγω ένα πινέλο πλάτους 5cm περίπου. Καλό είναι να μην έχει μεταλλικά μέρη, τα οποία αλληλοεπιδρούν με τις εξαιρετικά διαβρωτικές ύλες που θα χρησιμοποιήσουμε. Η απορροφητικότητα του πινέλου αποτελεί μείζον πρόβλημα καθώς δεν συμφέρει οικονομικά να χάνεται το ιδιαίτερα ακριβό υλικό στο εσωτερικό του. Ο μόνος ρόλος του θα πρέπει να είναι να «οδηγεί» τον ευαισθητοποιητή πάνω στο χαρτί. Μπορούμε αν θέλουμε να το κουρέψουμε μπρος και πίσω λεπταίνοντας το και καθιστώντας το λιγότερο απορροφητικό. Στην αγορά πάντως να ζητήσουμε ένα κινέζικο πινέλο.

Ετοιμάζω τα 3 διαλύματα σε στοκ και τα αποθηκεύω χρησιμοποιώντας γυάλινα ή πλαστικά μπουκάλια. ΑΠΟΦΕΥΓΩ ΚΑΘΕ ΕΠΑΦΗ ΜΕ ΜΕΤΑΛΛΟ. Το κάθε διάλυμα πρέπει να αποθηκευτεί χωριστά σε μπουκαλάκια σκούρας καφέ απόχρωσης, τα οποία βρίσκουμε

εύκολα στα φαρμακεία. Το κάθε ένα από αυτά πρέπει να είναι κλεισμένο πολύ καλά- αν είναι δυνατόν αεροστεγώς- και να έχει το δικό του αντίστοιχο ιατρικό σταγονόμετρο. Αν δεν μπορούμε να διαθέσουμε παρά ένα, φροντίζουμε πριν και μετά από κάθε χρήση, να το πλένουμε διεξοδικά με νερό της βρύσης και να το στεγνώνουμε καλά ούτως ώστε να μην μένουν υπολείμματα του ενός διαλύματος που θα προκαλέσουν ανεπιθύμητες αντιδράσεις στο επόμενο με το οποίο θα έρθει σε επαφή.

Η σύσταση του φωτοευαίσθητου διαλύματος με βάση την Πλατίνα (Λευκόχρυσο) είναι:

ΔΙΑΛΥΜΑ 1	
Οξαλικό Οξύ	1g
Οξαλικός σίδηρος	15g
Αποσταγμένο νερό (στους 49°C)	55ml
ΔΙΑΛΥΜΑ 2	
Οξαλικό Οξύ	1g
Οξαλικός σίδηρος	15g
Χλωρικό Κάλιο	0,3g
Αποσταγμένο νερό (στους 49°C)	55ml
ΔΙΑΛΥΜΑ 3	
Χλωριολευκοχρυσικό Κάλιο(K_2PtCl_4)	10g
Αποσταγμένο νερό (στους 38°C)	50ml

Τα 50ml του 3^{ου} διαλύματος φθάνουν περίπου για 40 εκτυπώσεις μεγέθους 20x25cm, αν υπολογίσουμε ότι το κάθε ml αντιστοιχεί σε 20 σταγόνες.

Όταν η πλατίνα παραμείνει σε θερμοκρασία δωματίου, μπορεί να παρουσιαστεί το φαινόμενο της καθίζησης. Όταν συμβεί αυτό, ζεσταίνουμε το διάλυμα τοποθετώντας το μπουκάλι σε μια λεκάνη με ζεστό νερό και αναδεύουμε μέχρις ότου να διαλυθεί το ίζημα.

Το διάλυμα πλατίνας είναι σθεναρό στη διάβρωση και έχει αόριστο χρόνο ζωής. Αντίθετα τα οξαλικά θα διαρκέσουν από λίγες εβδομάδες μέχρι μετά βίας έξι μήνες. Όταν αυτά χαλάσουν επηρεάζονται τα φωτεινά μέρη της εκτύπωσης τα οποία θα είναι ανομοιόμορφα και ομιχλώδη.

ΕΠΙΣΤΡΩΣΗ ΦΩΤΟΕΥΑΙΣΘΗΤΟΥ ΔΙΑΛΥΜΑΤΟΣ

Παίρνουμε το χαρτί της αρεσκείας μας και το κόβουμε με περιθώριο 5 cm περίπου από το μέγεθος του αρνητικού. Το στερεώνουμε με πινέζες στις γωνίες πάνω σε επιφάνεια καθαρή και στρωμένη με εφημερίδες και σημειώνουμε την περιοχή που θα τοποθετηθεί το αρνητικό ελαφριά με ένα μολύβι. Τα σημάδια ας έχουν ένα μικρό περιθώριο ώστε αν χρειαστεί να μετακινήσουμε ελαφρώς το αρνητικό να μην διακρίνονται οι μολυβιές στην τελική εικόνα.

Η μέθοδος της Πλατινοτυπίας είναι πολλαπλού κοντράστ. Προσαρμόζουμε τις αναλογίες των 3 διαλυμάτων και πετυχαίνουμε την ρύθμιση αυτού.

Παρακάτω παρατίθεται ένας πίνακας με τις αναλογίες που θα πρέπει να τηρήσουμε για τον έλεγχο του κοντράστ. Το διάλυμα μετριέται σε σταγόνες. (1ml=20σταγ.) Οι ποσότητες αφορούν εκτυπωτική επιφάνεια μεγέθους 20x25cm, μαζί με τις δοκιμαστικές λωρίδες. Βεβαίως πρέπει να έχουμε υπόψη ότι η ποσότητα που θα χρειαστούμε εξαρτάται άμεσα από την απορροφητικότητα του χαρτιού. Αν το χαρτί μας απορροφά υπερβολική ποσότητα διαλύματος μπορούμε να το επαλείψουμε πρώτα με κόλλα, γλιτώνοντας την σπατάλη των ακριβών αυτών υλικών (αν και καλό είναι να αποφύγουμε αυτόν τον αδιαβάθητο παράγοντα που μπορεί να επηρεάσει τις εκτυπώσεις μας) Η χρήση επιπλέον διαλύματος προσφέρει βαθύτερα μαύρα, αν η τεχνική μας είναι σωστή ωστόσο αυτό δεν κρίνεται απαραίτητο.

Για πολύ μαλακές εκτυπώσεις	
Διάλυμα 1	22 σταγόνες
Διάλυμα 2	0 σταγόνες
Διάλυμα 3	24 σταγόνες
Για μαλακές εκτυπώσεις	
Διάλυμα 1	18 σταγόνες
Διάλυμα 2	4 σταγόνες
Διάλυμα 3	24 σταγόνες
Για κανονικές εκτυπώσεις	
Διάλυμα 1	14 σταγόνες
Διάλυμα 2	8 σταγόνες
Διάλυμα 3	24 σταγόνες
Για σκληρές εκτυπώσεις	
Διάλυμα 1	10 σταγόνες
Διάλυμα 2	12 σταγόνες
Διάλυμα 3	24 σταγόνες
Για πολύ σκληρές εκτυπώσεις	
Διάλυμα 1	0 σταγόνες
Διάλυμα 2	22 σταγόνες
Διάλυμα 3	24 σταγόνες

Συνδυάζουμε τα 3 διαλύματα σε ένα μικρό ποτήρι (σφηνάκι) και αναμειγνύουμε αναδεύοντας. Βρέχουμε καλά την βούρτσα με νερό βρύσης και την στραγγίζουμε. (Αυτό βοηθάει στο να μην απορροφείται πολύτιμο υλικό στο εσωτερικό της βούρτσας) Το χαρτί μπορεί να επιστρωθεί κάτω από φωτισμό tungsten χωρίς να επηρεαστεί. να επιστρωθεί μια περιοχή ελαφρώς μεγαλύτερη από το μέγεθος της εικόνας. Η διαδικασία επίστρωσης έχει ως εξής:

1. Χύνουμε το διάλυμα στην προκαθορισμένη περιοχή κατά μήκος, σχηματίζοντας μια ισοπαχή γραμμή. (βλ. μπλε γραμμή στο σχήμα)
2. Με το πινέλο κινούμαστε κάθετα προς αυτήν την γραμμή με κινήσεις γρήγορες , παράλληλες με ρυθμό που θα καλύπτουν με τη μία όλο το πλάτος και κατόπιν όλο το μήκος της προσημειωμένης επιφάνειας. (βλ. βέλη)

Πρέπει η επίστρωση να είναι όσο ομοιόμορφη γίνεται. Η εικόνα θα τυπωθεί κανονικά σε όλα τα σημεία, εάν υπάρχει αρκετό διάλυμα να αντιδράσει στην αντίστοιχη ποσότητα φωτός που θα προσπέσει επάνω του. Οι κινήσεις με το πινέλο πρέπει να είναι γρήγορες, για να αποφευχθούν τυχόν λασπώματα από την συγκέντρωση του διαλύματος σαν κηλίδα σε κάποια περιοχή. Εάν η επίστρωση δημιουργήσει τέτοιες κηλίδες , η πυκνότητα βάσης θα είναι ανομοιογενής. Συνεχίζουμε τις πινελιές έως ότου η επάλειψη να δείχνει ομοιόμορφη και η επιφάνεια του χαρτιού στεγνή. Επιπλέον βούρτσισμα θα αφήσει αντιαισθητικές πινελιές ειδικά όταν χρησιμοποιούμε φωτοευαίσθητη ουσία υψηλού κοντράστ. Μπορεί ακόμα να επιφέρει επιφανειακά γδαρσίματα.

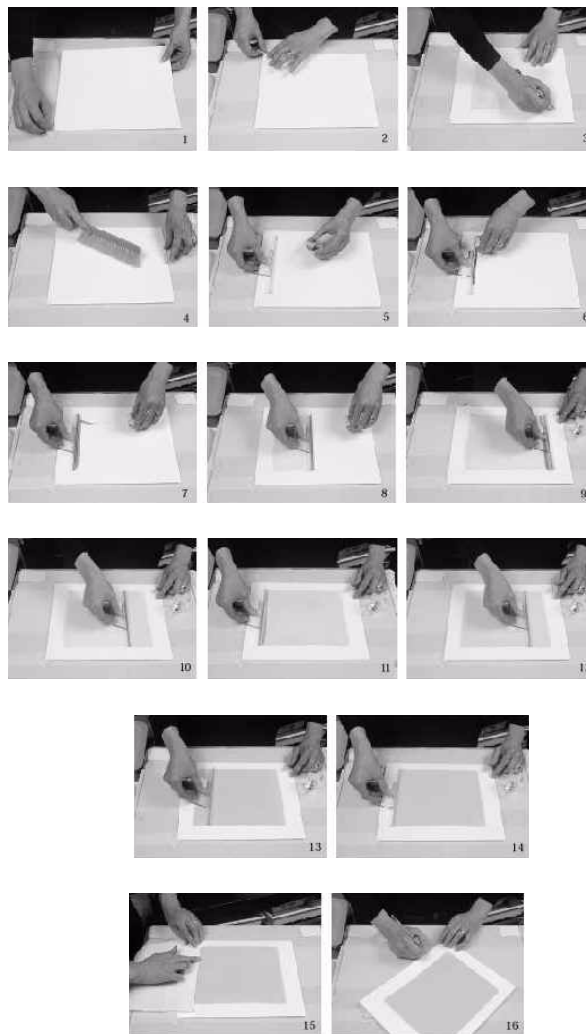
Μετά από κάθε επίστρωση είναι σημαντικός ο διεξοδικός καθαρισμός του πινέλου που χρησιμοποιήθηκε. Η έκθεση ενός πινέλου με υπολείμματα ουσίας στο φως θα προκαλέσει την δημιουργία αλάτων σιδήρου τα οποία στην επόμενη επίστρωση θα αντιδράσουν με το νέο διάλυμα και θα καταστρέψουν την εκτύπωση.

Στεγνώνουμε το επιστρωμένο χαρτί κρεμώντας το στο σκοτάδι σε θερμοκρασία δωματίου ή με μέτρια θερμαινόμενο αέρα. Το πλατινοτυπικό χαρτί είναι υδροσκοπικό (απορροφά την

υγρασία της ατμόσφαιρας) και αν λάβει περίσσεια υγρασία τα φωτεινά μέρη θα αναπαραχθούν κοκκώδη και υποβαθμισμένα.

Μια πιο σύγχρονη μέθοδος επάλειψης(Glass Spreader Rod):

Αντικαθιστά την παραδοσιακή μέθοδο επάλειψης του διαλύματος ευαισθητοποίησης με βούρτσα. Είναι σαφώς οικονομικότερη καθώς δεν απορροφά καθόλου διάλυμα, καθαρίζεται ευκολότερα, από υπολείμματα χημικών, μετά από κάθε χρήση και μπορεί εύκολα να μας δώσει τα επιθυμητά ομοιογενή αποτελέσματα. Η εξωτερική διάμετρός της είναι 6 με 12 mm, και το μήκος της πρέπει να είναι ίσο με το μέγεθος της επιφάνειας που θα ευαισθητοποιηθεί. Η διαδικασία μπορεί να ταξινομηθεί γενικά σε έξι στάδια:



1. **Κόβουμε** το χαρτί στο μέγεθος που επιθυμούμε συνυπολογίζοντας ένα σημαντικό περιθώριο που θα μείνει κενό, το οποίο όχι μόνο δίνει μια πιο καλαίσθητη γενική εικόνα αλλά και διευκολύνει σημαντικά την επεξεργασία και την προστασία της εκτύπωσης. **Σημειώνουμε** πολύ απαλά με ένα μολύβι τις ακμές της περιοχής που θα επαλείψουμε. Το μέγεθος επάλειψης πρέπει να είναι 1 με 2 cm μεγαλύτερο από το αρνητικό που θα χρησιμοποιήσουμε για να έχουμε περιθώρια να αποφύγουμε ανωμαλίες της επικάλυψης και να διευκολυνθεί η τοποθέτησή του πάνω στο χαρτί. Αποφύγετε να συμπεριλάβετε κηλίδες μέσα στην περιοχή απεικόνισης.
2. **Κολλάμε** ή στερεώνουμε με κλιπς το φύλλο απαλά πάνω σε μια επίπεδη και καθαρή επιφάνεια. Ιδανικό θα ήταν ένα βαρύ τζάμι. Βεβαιωνόμαστε με ένα αλφάδι ότι το χαρτί «κάθεται» οριζόντια. Είναι σημαντικό, οπότε εάν δεν συμβαίνει, διορθώνουμε

- την διάταξη. Ξεσκονίζουμε την επιφάνεια με τον φυσητήρα.
3. **Μετράμε** με την σύριγγα την ποσότητα διαλύματος που θα χρειαστούμε.
 4. **Βγάζουμε** το υγρό αργά και απαλά (χρησιμοποιώντας και τα δυο χέρια) «γράφοντας» μια σταθερή γραμμή από αριστερά προς δεξιά κατά πλάτος της περιοχής που προσημειώσαμε. Για περισσότερη ακρίβεια, ακούμπησε την μύτη της σύριγγας στο χαρτί, και δημιουργήσε μια αδιάκοπη γραμμή. Μικρές ανωμαλίες θα εξαφανιστούν στο επόμενο βήμα οπότε δεν χρειάζεται να γινόμαστε και ψείρες σε αυτό το στάδιο.
 5. Πιάνουμε την ράβδο από τις άκρες και τοποθετούμε την ίσια πλευρά παράλληλα με το χαρτί και λίγο πιο πάνω από την γραμμή του ευαισθητοποιητή. Μετά με μικρή πίεση τραβάμε την ράβδο πάνω του και ακινητοποιούμε για λίγα δευτερόλεπτα για να απλωθεί το διάλυμα σε όλο το μήκος της και σταθερά συνεχίζουμε να κατεβάζουμε την ράβδο. Η ράβδος δεν πρέπει να περιστρέφεται και πολύ μικρή πίεση χρειάζεται να ασκείται. Όταν φθάνουμε στο κάτω σημειωμένο άκρο παίρνουμε το διάλυμα που περισσεύει και αντιστρέφουμε την κατεύθυνση και κινούμενοι προς τα πάνω. Αυτό το πάνω-κάτω θα γίνει γύρω στις πέντε φορές. Στην αρχή τα δυο πρώτα περάσματα θα είναι γρήγορα (3 με 4 δευτερόλεπτα το καθένα) για να είμαστε σίγουροι ότι θα διαποτιστεί όλη η επιφάνεια ενώ τα υπόλοιπα που ακολουθούν πρέπει να γίνουν αργά, όσο πιο αργά γίνεται (10 με 15 δευτερόλεπτα το καθένα) ούτως ώστε να απορροφηθεί όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ποσότητα διαλύματος. Στο τέλος του πέμπτου περάσματος σέρνουμε την ράβδο κάτω από την προσημειωμένη περιοχή μαζί με το διάλυμα που περίσσεψε (αν και με τους σωστούς υπολογισμούς δεν θα έπρεπε να περισσεύει καθόλου)
 6. Απαλά ανασηκώνουμε την συσκευή επάλειψης, και καθαρίζουμε την περιοχή κάτω από την επιφάνεια της εικόνας με ένα καθαρό στυπόχαρτο από τα κατάλοιπα, ειδικά μπορεί να σχηματιστούν κρύσταλλα που θα μας κάνουν ζημιά στο αρνητικό μας. Καθαρίζουμε αμέσως και την ράβδο.

ΕΚΤΥΠΩΣΗ

ΕΚΘΕΣΗ

Από πηγή UV

Πρώτα πραγματοποιούμε δοκιμαστικά τεστ. Κατά την έκθεση η εικόνα θα εμφανιστεί εν μέρει στην περιοχή των σκιών παίρνοντας μια απόχρωση καφέ pale η στο χρώμα της λεβάντας έναντι ενός κίτρινου υπόβαθρου, αλλά παραμένει ακόμη τόσο αμυδρή, που δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ακριβή αξιολόγηση του κατά πόσο είναι σωστή η έκθεση, παρά ως ένας γενικός οδηγός.

Μετά την έκθεση το δοκιμαστικό περνάει πρώτα από ένα μπάνιο εμφάνισης , κατόπιν από ένα όξινο μπάνιο καθαρισμού και τέλος πλένεται με έναν ειδικό τρόπο που περιγράφεται παρακάτω. Ωστε να εκτιμηθεί το δοκιμαστικό σωστά και να υπολογιστεί ο χρόνος έκθεσης , φροντίζουμε πρώτα να στεγνώσω την επιφάνεια της εικόνας ταμπονάροντάς την με ένα στυπόχαρτο.

Η ταχύτητα εκτύπωσης της ουσίας που χρησιμοποιήσαμε εξαρτάται από την ποσότητα chlorate που αυτός περιέχει. Το χλωρικό κάλιο είναι δυνατό οξειδωτικό. Μια αύξηση του διαλύματος 2 που περιέχει το chlorate επιφέρει μείωση της ταχύτητας εκτύπωσης, καθώς επίσης και μια αύξηση στο κοντράστ. Μια επίστροψη που δεν περιέχει Διάλυμα 2 θα

χρειαστεί λιγότερη έκθεση από το φυσιολογικό ακόμη και 25% σε σχέση με τον μέσο όρο, ενώ αντίθετα μια επίστρωση που περιέχει την μέγιστη συνιστώμενη ποσότητα Διαλύματος 2 απαιτεί περισσότερη έκθεση κατά 75%.

ΕΜΦΑΝΙΣΗ

Η φωτογραφική εικόνα είναι μερικώς εμφανιζόμενη κατά το στάδιο της έκθεσης στο φως και μερικώς παραμένει σε λανθάνουσα κατάσταση μέχρι το στάδιο της εμφάνισης. Προτού προχωρήσουμε συνιστάται να κόψουμε τις άκρες του χαρτιού εκτός περιοχής εικόνας. Αυτή η κίνηση μειώνει την ποσότητα του εμφανιστή που θα απορροφηθεί από την χάρτινη βάση και τελικά θα απορριφθεί με το πλύσιμο και θα μας βοηθήσει στην ευκολότερη έκπλυση της εικόνας. Επειδή η φωτοευαίσθητη επίστρωση είναι υδροσκοπική η εκτύπωση πρέπει να εμφανιστεί αμέσως μετά το στάδιο της έκθεσης.

Ο εμφανιστής που θα χρησιμοποιήσουμε είναι ένα κορεσμένο διάλυμα οξαλικού καλίου:

ΔΙΑΛΥΜΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ	
Οξαλικό κάλιο	454g
Αποσταγμένο νερό (στους 49°C)	1363ml

Το pH του θα πρέπει να είναι 7 και λιγότερο (ελαφρώς όξινο δηλαδή). Ελέγχουμε τις ειδικές λωρίδες και προσθέτουμε μια μικρή ποσότητα οξαλικού οξέος εάν αυτό κριθεί απαραίτητο. Ένα διάλυμα εμφάνισης πολύ όξινο μπορεί να προκαλέσει ημιτελή αναγωγή του πλατίνας.

Η δράση του εμφανιστή πάνω στην εικόνα θα είναι ακαριαία. Υπάρχουν πολλοί τρόποι να εκτελέσουμε αυτήν το στάδιο. Είτε βυθίζουμε την εκτύπωση γρήγορα και ομαλά κάτω από την επιφάνεια του εμφανιστή, ή τοποθετούμε την εκτύπωση στον πάτο της λεκάνης και περιχύνουμε με τον εμφανιστή γρήγορα την επιφάνεια. Μια καθυστέρηση στην κάλυψη της συνολικής επιφάνειας μπορεί να αφήσει σημάδι στο όριο που σταμάτησε προσωρινά το υγρό. Αυτό παρατηρείται εντονότερα όταν χρησιμοποιείται ο εμφανιστής ζεστός. Όταν αυτό συμβεί, τα σημάδια μερικές φορές μπορεί να απομακρυνθούν με τον εξής τρόπο. Τρίβουμε τοπικά την εκτύπωση αμέσως παρατηρήσουμε την ανομοιογένεια και για όσο διάστημα βρίσκεται ακόμη μέσα στο μπάνιο εμφάνισης.

Ο χρόνος εμφάνισης κρατάει τουλάχιστον 1 min σε θερμοκρασία δωματίου συνήθως. Μεγαλύτερος χρόνος εμφάνισης δεν θα αυξήσει την πυκνότητα της εκτύπωσης. Τόσο η διαδικασία της εμφάνισης όσο και του καθαρισμού μπορούν να πραγματοποιηθούν κάτω από tungsten φωτισμό.

Η εμφάνιση θεωρητικά κρατάει για πολύ, σε μερικές περιπτώσεις μάλιστα μοιάζει να βελτιώνεται όσο περνάει ο χρόνος. Μετά από ένα αριθμό εκτυπώσεων που θα έχουν περάσει από αυτό το διάλυμα ένα ίζημα θα διαμορφωθεί, αποτελούμενο από πλατίνα και άλατα σιδήρου. Αυτό μπορεί να επηρεάσει φυσικά την εμφάνιση. Εάν αυτό συμβεί τότε χύνουμε το διάλυμα σε άλλη καθαρή λεκάνη απορρίπτοντας στο τέλος το μέρος με το ίζημα.

Κατά την διαδικασία της εμφάνισης φοράμε γάντια και χρησιμοποιούμε ξύλινες λαβίδες και αποφεύγουμε κάθε επαφή του σώματος με το υγρό.

ΚΑΘΑΡΙΣΜΟΣ (Clearing)

Το διάλυμα καθαρισμού αποτελείται από αραιό υδροχλωρικό οξύ, που απομακρύνει τα εναπομείναντα άλατα σιδήρου μετατρέποντάς τα σε διαλυτό ferric chloride

ΔΙΑΛΥΜΑ ΚΑΘΑΡΙΣΜΟΥ	
Υδροχλωρικό οξύ(37%)	7ml (1 μέρος)
Αποσταγμένο νερό (στους 49°C)	420ml(60 μέρη)

(σημ: ΠΑΝΤΑ ΠΡΟΣΘΕΤΩ ΟΞΥ ΣΤΟ ΝΕΡΟ ΚΑΙ ΟΧΙ ΝΕΡΟ ΣΤΟ ΟΞΥ)

Ο καθαρισμός είναι μια διαδικασία που περιλαμβάνει τρία διαδοχικά μπάνια του ίδιου διαλύματος. Καθαρίζουμε τις εκτυπώσεις για 5 λεπτά σε κάθε ένα από αυτά τα όξινα μπάνια, αναδεύοντας για ένα λεπτό τουλάχιστον. Μετά από μια ή δύο εκτυπώσεις που θα έχουν πλήρως καθαριστεί, απορρίπτουμε το πρώτο, το γεμίζουμε με φρέσκο οξύ και το χρησιμοποιούμε ως το νέο τρίτο μπάνιο. Κατόπιν χρησιμοποιούμε το παλιό δεύτερο ως νέο πρώτο και το παλιό τρίτο ως νέο δεύτερο. Η συνεχής εναλλαγή των όξινων μπάνιων εξασφαλίζει ότι η κάθε μια εκτύπωση θα περάσει από ένα φρέσκο τελικό μπάνιο καθαρισμού. Το τελικό μπάνιο θα πρέπει να είναι διαυγές αφού η εκτύπωση περάσει από αυτό. Εάν όχι, τοποθετούμε την εκτύπωση σε ένα ακόμη μπάνιο καθαρισμού.

Μετά την εκτύπωση, στραγγίζουμε το χαρτί και το πλένουμε για 20 λεπτά τουλάχιστον για να απομακρυνθούν τα οξέα. Χρησιμοποιούμε τον εξειδικευμένο εξοπλισμό για αυτόν τον σκοπό. (Σιφόνι της Kodak ή archival washer) Η επιφάνεια της εικόνας όσο είναι υγρή, είναι ιδιαίτερα ευαίσθητη οπότε δεν συστήνεται να πλένουμε παραπάνω από δυο εκτυπώσεις (πλάτη με πλάτη πάντα) σε μια λεκάνη την φορά.

Στεγνώνουμε κατόπιν με αέρα θερμό ή ψυχρό.

Η μέθοδος που περιγράφεται παραπάνω, πάντα εξαρτώμενη από την επιλογή του χαρτιού και το κολλάρισμά του, συνήθως δίνει εκτυπώσεις με ουδέτερους ή μαύρους ζεστούς τόνους.

ΜΕΓΕΘΟΣ ΚΟΚΚΩΝ

Μερικές φορές το χλωρικό κάλιο στο διάλυμα 2 αντιδρά με την κόλλα του χαρτιού και παράγει εκτυπώσεις με έντονο κόκκο. Όσο περισσότερο chlorate περιέχει, τόσο περισσότερο διακριτό αυτό θα είναι. Το φαινόμενο τις περισσότερες φορές μπορεί να διορθωθεί, αντικαθιστώντας το υπεροξειδίο του υδρογόνου με chlorate. Για δοκιμή, αναμιγνύουμε μια σταγόνα υπεροξειδίου του υδρογόνου 3% με 22 σταγόνες Διαλύματος 1 και 23 σταγόνες Διαλύματος 3.

ΧΡΩΜΑ (Καθορισμός της απόχρωσης χωρίς τονισμό)

Θερμοί Τόνοι είναι εφικτοί άμα χρησιμοποιήσουμε θερμό το διάλυμα της εμφάνισης ή αν προσθέσουμε mercuric chloride σε αυτήν, ή και τα δύο.

Ψυχροί Τόνοι που κυμαίνονται στο μαύρο-μπλε είναι εφικτοί προσθέτοντας Φωσφορικό κάλιο οξαλική εμφάνιση

ΔΙΑΛΥΜΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ για ψυχρούς τόνους	
Φωσφορικό κάλιο (μονοβασικό)	60g
Οξαλικό κάλιο	180g
Αποσταγμένο νερό (στους 49°C)	1000ml

Εάν το πιο πάνω διάλυμα το χρησιμοποιήσουμε ζεστό, η εικόνα θα πάρει μια καφέ απόχρωση, για αυτό και θα πρέπει να περιμένουμε να πέσει η θερμοκρασία κάτω από τους 21°C.

Σημείωση:

Εάν διαλύσουμε το διάλυμα ευαισθητοποίησης με μια ίση ποσότητα αποσταγμένου νερού, και ευαισθητοποιήσουμε το χαρτί χρησιμοποιώντας την μισή ποσότητα, το στεγνώσουμε για 10 λεπτά και κατόπιν το ευαισθητοποιήσουμε ακόμη μια φορά με το υπόλοιπο διάλυμα, τότε θα πετύχουμε μια ψυχρότερη απόχρωση εκτύπωσης.

ΕΛΕΓΧΟΣ ΚΟΝΤΡΑΣΤ

Ένα διάλυμα πλατίνας το οποίο δεν περιέχει στην σύστασή του chlorate, δίνει πολύ χαμηλό κοντράστ. Ακόμη χαμηλότερο θα έχουμε εάν θερμάνουμε τον εμφανιστή. Τέλος μείωση του κοντράστ προκαλεί η πρόσθεση σταγόνων υδροχλωρικού οξέος στο διάλυμα εμφάνισης.

Στον αντίποδα τώρα, αύξηση του κοντράστ προκαλεί η ουσία διχρωμικό κάλιο όταν προστίθεται στον εμφανιστή. 1g dichromate σε 1.36lt εμφανιστή θα παρήγαγε ένα αξιοσημείωτο αποτέλεσμα. Εκτυπώνουμε ελαφρώς πιο βαθιά από ότι συνήθως. Το dichromate εξασθενεί σταδιακά με την χρήση.

ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΜΕ ΓΛΥΚΕΡΙΝΗ

Τοπικές διαφοροποιήσεις τόνων και χρώματος είναι εφικτές, με κάποιο βαθμό ελέγχου με την χρήση γλυκερίνης, η οποία μειώνει την ταχύτητα δράσης του εμφανιστή και δεν τον αφήνει να απλωθεί παντού. Αυτό μας δίνει το περιθώριο να χρησιμοποιήσουμε ακόμη και δυο διαφορετικές εμφανίσεις και να επιτύχουμε και θερμές και ψυχρές αποχρώσεις σε μια εικόνα.

ΠΙΘΑΝΑ ΠΡΩΤΟΚΟΛΛΑ ΤΟΝΙΣΜΟΥ

Τονισμός Ουρανίου

Μια πλατινοτυπία μπορεί να τονιστεί με μια ποικιλία χρωμάτων με την χρήση μιας μόνο φόρμουλας τονιστή. Το χρώμα εξαρτάται από το πόση ώρα η εκτύπωση παρέμεινε στα μπάνια καθαρισμού προτού τονιστεί. Επίσης εξαρτάται από το πόσο φρέσκο είναι το μπάνιο τονισμού, ή αλλιώς από το πόσες εκτυπώσεις έχουν ήδη τονιστεί στο συγκεκριμένο διάλυμα.

Οι εκτυπώσεις που προορίζονται να τονιστούν με ουράνιο (εκτός των μπλε τόνων) θα πρέπει να είναι ανοιχτότερες του κανονικού. Η προσθήκη υδράργυρου στο διάλυμα της εμφάνισης θα βελτιώσει την δράση του τονιστή, και ειδικά την ένταση των κόκκινων τόνων.

Η ποικιλία των τόνων που μπορούμε να επιτύχουμε από τον τονισμό ουρανίου, είναι οι εξής:

Μπλε τόνοι

Εκθέτουμε κανονικά, εμφανίζουμε και κατόπιν καθαρίζουμε για όχι περισσότερο όμως από 10 sec. Τοποθετούμε την εκτύπωση μέσα στο μπάνιο τονισμού. Μετά τον τονισμό την καθαρίζουμε και την πλένουμε ως συνήθως.

Λαδί τόνοι

Εάν καθαρίσουμε την εκτύπωση λίγο περισσότερο, για 35 sec περίπου, τότε μπορούμε να πάρουμε εκτυπώσεις σε πράσινο-λαδί τόνους. Μπορούμε επίσης να «πρασινίσουμε» λίγο μια μπλε εκτύπωση επιστρέφοντας την στο μπάνιο τονισμού μετά από τον καθαρισμό. Παρατεινόμενη εμβάπτιση στο μπάνιο τονισμού θα κάνει την εκτύπωση σκούρα καφέ, ίσως με ελαφρώς μπλε ανοιχτές περιοχές. Μετά τον τονισμό, ξεβγάζουμε την εκτύπωση σε ζεστό νερό και την πλένουμε για 10min.

Κόκκινοι Τόνοι

Τυπώνουμε την εικόνα πιο ανοιχτή από ότι θα έπρεπε και την καθαρίζουμε πλήρως, και μετά την πλένουμε. Χρησιμοποιούμε ένα φρέσκο μπάνιο τονισμού για να πετύχουμε έντονα κόκκινους τόνους. Καθώς το μπάνιο χρησιμοποιείται, σκουραίνει και δίνει κοκκινωπούς σοκολατί τόνους.

Οι τόνοι που λαμβάνονται με το ουράνιο δεν είναι σταθεροί και μπορεί να αλλάξουν μέσα στον χρόνο. Τα χρώματα φθίνουν σε αλκαλικά διαλύματα. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτό το πλεονέκτημα για να απομακρύνουμε το χρώμα εάν αυτό χρειαστεί, ανακτώντας την καθαρή εικόνα πλατίνας μουλιάζοντας την εκτύπωση σε διάλυμα 10% ανθρακικό νάτριο. Χρησιμοποιούμε το ίδιο ή ακόμη πιο συμπυκνωμένο διάλυμα για να καθαρίσουμε λεκέδες ουρανίου από τις λεκάνες

Για την παρασκευή του μπάνιου χρησιμοποιούμε δύο διαλύματα:

ΔΙΑΛΥΜΑ Α	
Νιτρικό Ουράνιο (Ουρανύλιο)	1g
Glacial Acetic Acid	7ml
ή υδροχλωρικό οξύ	3,6ml
Αποσταγμένο νερό	284ml
ΔΙΑΛΥΜΑ Β	
Σιδηροκυανιούχο Κάλιο	1.3g
Glacial Acetic Acid	7ml
ή Υδροχλωρικό Οξύ	3,6ml
Αποσταγμένο νερό	284ml

Αναμειγνύουμε τα δυο διαλύματα μαζί σε ίσα μέρη αμέσως πριν την χρήση. Προσθέτουμε και κατόπιν επιμελώς διαλύουμε ένα κομμάτι Θειώδους νατρίου περίπου στο μέγεθος ενός μπιζελιού.

Τονισμός χρυσού

Οι εκτυπώσεις πλατίνας μπορούν να τονιστούν με χρυσό. Αυτό ενισχύει τονικά την εικόνα και της δίνει ένα μαύρο ή μαύρο-μπλε χρώμα. Μουλιάζουμε την εκτύπωση για λίγα λεπτά σε ζεστό νερό και μετά την τοποθετώ πάνω σε ένα φύλλο θερμού γυαλιού. Ταμπονάρω για να απομακρύνω το επιφανειακό νερό και μετά καλύπτω την εκτύπωση με ένα λεπτό φιλμ γλυκερίνης. Απλώνω με πινέλο διαλυμένο χλωριούχο χρυσό ομοιόμορφα πάνω στην εικόνα.

ΔΙΑΛΥΜΑ ΤΟΝΙΣΜΟΥ ΧΡΥΣΟΥ	
Χλωριούχος χρυσός	1g
Αποσταγμένο νερό	26ml

Όταν επιτευχθεί ο επιθυμητός τόνος, ξεπλένω την εκτύπωση σε τρεχούμενο νερό για να φύγει τόσο η γλυκερίνη, όσο και ο χρυσός.

Υπολείμματα χρυσού που παρέμειναν στην εκτύπωση θα αντιδράσουν με την οργανική ύλη του χαρτιού αυτού κάθε αυτού, λεκιάζοντας τα φωτεινά μέρη της εικόνας. Για να το αποφύγουμε αυτό, επεξεργαζόμαστε την εκτύπωση για ένα λεπτό περίπου με οποιονδήποτε κανονικό αλκαλικό εμφανιστή που χρησιμοποιείται για τα σύγχρονα developing-out χαρτιά αργύρου. Τέλος, την πλένουμε διεξοδικά.

ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΠΥΚΝΟΤΗΤΑΣ

Αυτή είναι μια μέθοδος ενίσχυσης που αυξάνει το κοντράστ της εικόνας. Λειτουργεί καλύτερα όταν η εκτύπωση διαθέτει πλήρη λεπτομέρεια στις φωτεινές περιοχές αλλά έχει αδύναμες σκιές. Ετοιμάζουμε το διάλυμα λίγο πριν τη χρήση.

ΔΙΑΛΥΜΑ ΕΝΙΣΧΥΣΗΣ	
Glacial Acetic Acid	20drops
Νιτρικός άργυρος (το οποίο διαλύουμε πρώτα σε λίγα ml H ₂ O)	0,35g
Γαλλικό οξύ	1g
Αποσταγμένο νερό (στους 49°C)	200ml

Τοποθετούμε την εκτύπωση υγρή μέσα σε αυτό το μπάνιο και αναδεύουμε έως ότου οι τόνοι να φθάσουν στο επιθυμητό βάθος.

Ξεπλένουμε αλλάζοντας διαρκώς το νερό το οποίο έχουμε κάνει ελαφρώς όξινο προσθέτοντας οξικό οξύ. Όταν διαβάζεται πάνω στην φωτοτράπεζα, θα διακρίνεται μέσα στην εκτύπωση ένα χρώμα κόκκινο από τα ιζήματα αργύρου. Τονίζουμε με μεταλλική πλατίνα και τελειώνουμε με ένα 30λεπτο πλύσιμο.

ΔΙΑΛΥΜΑ ΤΟΝΙΣΜΟΥ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΝΙΣΧΥΣΗ	
Φωσφορικό οξύ	4,7ml
Διάλυμα ευαισθητοποίησης 3	32drops(1,6ml)
Αποσταγμένο νερό	237ml

Εκτύπωση με Παλλάδιο

Η διαδικασία της ευαισθητοποίησης αλλά και της εκτύπωσης με βάση το παλλάδιο είναι ουσιαστικά ίδια με αυτή της Πλατινοτυπίας. Το βασικό πλεονέκτημα του Παλλάδιου είναι η φθηνότερη τιμή. Με την χρήση καθαρού οξαλικού εμφανιστή και όταν χρησιμοποιείται κρύος, το αποτέλεσμα που θα πάρουμε θα είναι μια εικόνα με μόνιμη καφέ απόχρωση.

Η σύσταση του ευαισθητοποιητή με βάση το Παλλάδιο είναι:

ΔΙΑΛΥΜΑ 1	
Οξαλικό Οξύ	1g
Οξαλικός σίδηρος	15g
Αποσταγμένο νερό (στους 49°C)	55ml
ΔΙΑΛΥΜΑ 2	
Οξαλικό Οξύ	1g
Οξαλικός σίδηρος	15g
Χλωρικό Κάλιο	0,6g
Αποσταγμένο νερό (στους 49°C)	55ml
ΔΙΑΛΥΜΑ 3Α	
4-Χλωροπαλλαδιούχο Νάτριο(Na_2PdCl_4)*	9g
Αποσταγμένο νερό (στους 38°C)	60ml
ΔΙΑΛΥΜΑ 3Β	
Χλωριούχο Παλλάδιο	5g
Χλωριούχο Νάτριο	3,5g
Αποσταγμένο νερό (στους 38°C)	40ml

*αν το παραπάνω αποδειχθεί δυσεύρετο, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε χλωριούχο παλλάδιο (PdCl_2) και να προσθέσουμε Χλωριούχο Νάτριο σε αυτό.

Όσον αφορά την μεταβολή της σύστασης του ευαισθητοποιητή, το 1^ο διάλυμα παραμένει το ίδιο, το 2^ο προσαρμόζεται με την χρήση διπλάσιας ποσότητας χλωρικού καλίου, καθώς το παλλάδιο αντιδρά βραδύτερα στο χωρικό άλας από ότι η πλατίνα και τέλος το 3^ο παρασκευάζεται σε δύο χωριστά μέρη.

Το διχρωμικό κάλιο δεν θα πρέπει να χρησιμοποιείται με το παλλάδιο για αύξηση του κοντράστ, γιατί θα λευκάνει την εικόνα. Το παλλάδιο δεν απαντά στο υπεροξείδιο του υδρογόνου ως παράγοντα κοντράστ.

Τα διαλύματα πλατίνας και παλλαδίου μπορούν να αναμειχθούν μαζί. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να γίνει οικονομία στην χρήση πλατίνας με την χρήση του πιο οικονομικού παλλαδίου. Ετοιμάζουμε τα διαλύματα που μπορούμε να αποθηκεύσουμε χωριστά και τα συνδυάζουμε σταγόνα προς σταγόνα όταν ετοιμάζουμε το διάλυμα ευαισθητοποίησης καθορίζοντας την αναλογία όπως βλέπουμε να ταιριάζει, φροντίζοντας πάντα να μην υπερβούμε την συνολική ποσότητα σταγόνων που αντιστοιχεί στο Διάλυμα 3. Αύξηση του παλλαδίου θα δώσει θερμότερους τόνους και μειωμένο κοντράστ, απαιτώντας την χρήση περισσότερου chlorate. Εάν χρησιμοποιήσουμε υπεροξείδιο του υδρογόνου στην θέση του chlorate για έλεγχο του κοντράστ, αυτό θα επηρεάσει μόνο την πλατίνα που είναι παρούσα και όχι το παλλάδιο. Αυτό τείνει να δώσει ζεστά φωτεινά μέρη και ψυχρές σκιές.

Σκοπός της εκτύπωσης αντιγράφων με την μέθοδο της Πλατινοτυπίας που χρησιμοποίησε ο Μάγιερ

Διανύουμε μια περίοδο μεταβατική για την φωτογραφία και τις εφαρμογές της γενικότερα. Σημαντικές αλλαγές έχουν γίνει την τελευταία δεκαπενταετία που οδηγούν στην σταδιακή εγκατάλειψη του φωτοχημικού μέσου από τους επαγγελματίες, αλλά και τους ερασιτέχνες φωτογράφους. Αν και η ψηφιακή απεικόνιση κυριαρχεί στην αγορά, αυτό δεν σημαίνει ότι η παραδοσιακή φωτογραφία θα σταματήσει να υπάρχει. Αυτό όμως θα συμβεί τελικά, εάν δεν υποστηριχθεί από τους ανθρώπους που γνώρισαν και χρησιμοποίησαν το αναλογικό μέσο. Όπως στους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 βλέπουμε ότι η φωτογραφία βρίσκεται σε ένα μεταβατικό στάδιο, από την Προβιομηχανική στην Βιομηχανική εποχή, έτσι το 2004, χρονιά των δεύτερων Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας, βρισκόμαστε πάλι στο μεταβατικό στάδιο, όχι από την αναλογική φωτογραφία στην ψηφιακή όπως συνηθίζεται να λέγεται, αλλά από την Βιομηχανική εποχή της Φωτογραφίας στην Μεταβιομηχανική. Την εποχή που τα φωτοχημικά υλικά δεν θα παράγονται από βιομηχανίες κολοσσούς, όπως είναι η Kodak, θα συνεχιστεί από μικρότερες εταιρίες που αν όμως και αυτές δεν βρουν πρόσφορο έδαφος και κριθούν επιζήμιες, δεν θα είναι καθόλου απίθανο να οδηγηθούμε στην χειροποίητη παραγωγή φωτογραφικών χαρτιών από μια μικρή μερίδα αφοσιωμένων φωτογράφων, όπως γινόταν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα.

Γυρνάμε επομένως πίσω στον χρόνο; Υποχρεωνόμαστε να χρησιμοποιήσουμε παρωχημένη τεχνολογία για να στηρίξουμε μια μεθοδολογία που τείνει να εξαφανιστεί;

Προσωπικά πιστεύω πως όχι.

Αυτό που μάλλον θα γίνει είναι να αυτοματοποιηθούν οι διαδικασίες όπως είναι η παραγωγή internegative, οι οποίες θα γίνονται με την χρήση υπολογιστή και μόνο οι τελικές εκτυπώσεις θα είναι φωτοχημικές και θα χρησιμοποιούνται σε εξαιρετικές περιπτώσεις, εκθεσιακής χρήσης.

Η εξέλιξη της κλασικής φωτογραφίας είναι δύσκολο σήμερα να προβλεφθεί. Γεγονός όμως είναι ότι υπάρχει μια πλειάδα τεχνιτών παγκοσμίως οι οποίοι εργάζονται πυρετωδώς πάνω στις λεγόμενες Εναλλακτικές μεθόδους εκτύπωσης, οι οποίες δεν είναι τίποτε άλλο από τις Μεταβιομηχανικές μεθόδους φωτογραφικής εκτύπωσης. Τα αποτελέσματα τους θα πρέπει να χαρακτηριστούν, προς το παρόν, ως τουλάχιστον ενδιαφέροντα και έχουν αρχίσει να κινούν το προσοχή των συλλεκτών παγκοσμίως, καθώς οι εικόνες που παράγονται είναι χειροποίητες και δεν είναι τυποποιημένες.

Σκοπός των εκτυπώσεων αντιγράφων των φωτογραφιών του Αλβέρτου Μάγιερ σε προσομοίωση της μεθόδου που αυτός χρησιμοποίησε, είναι η προσπάθεια εύρεσης ενός καλού παραδείγματος φωτογραφικής εφαρμογής στην Ελλάδα μιας χειροποίητης μεθόδου που θα μπορεί να εφαρμοστεί και στην Μεταβιομηχανική εποχή που μας αγγίζει πλέον επικίνδυνα και να διαιωνίσει το υπό εξαφάνιση πλέον επάγγελμα του εκτυπωτή ασπρόμαυρων φωτογραφικών εκτυπώσεων υψηλής ποιότητας.

Τα αντίγραφα σε προσομοίωση της ιστορικών πλέον μεθόδων που χρησιμοποίησαν οι φωτογράφοι της Προβιομηχανικής και πρώτης Βιομηχανικής εποχής, είναι εκ των πραγμάτων αντικείμενα συλλεκτικής αξίας. Θα μπορούσαν να αποδώσουν ένα σημαντικό έσοδο στο εκάστοτε φωτογραφικό αρχείο. Στην προκειμένη περίπτωση, το Μουσείο Μπενάκη που φιλοξενεί ένα από τα Βασιλικά Λευκώματα του Αλβέρτου Μάγιερ έχει μια επιπλέον δυνατότητα παραγωγής μια συλλεκτικής έκδοσης που θα απευθύνεται σε ένα μικρό, αλλά ιδιαίτερα εκλεπτυσμένο και ευκατάστατο κοινό.

Κοινωνικές ανάγκες που εξυπηρετούν τα αντίγραφα

Διανύουμε ένα μεταβατικό στάδιο αλλαγής των υλικών κατασκευής μιας φωτογραφίας. Ο άργυρος και οι ποικίλες βάσεις πάνω στις οποίες χρησιμοποιήθηκε ποικιλοτρόπως από την τεράστια φωτογραφική βιομηχανία σιγά αλλά σταθερά αντικαθίσταται από νέα οικονομικότερα, σταδιακά αποδοτικότερα και πιο φιλικά προς το περιβάλλον υλικά. Οι τεχνολογικές καινοτομίες έχουν φέρει μια αδιαμφισβήτητη επανάσταση στον χώρο της εμπορικής φωτογραφίας, όπου η μακροβιότητα του αντικειμένου σε βάθος χρόνου δεν είναι το ζητούμενο.

Σε αυτό το σημείο δεν είναι λίγοι οι φωτογράφοι που προβληματίζονται για το ίδιο το μέλλον του μέσου.

Με την μετάβαση μας στην νέα περίοδο της ψηφιακή φωτογραφίας μου έρχεται στο νου η αντίστοιχη περίοδος που μεσολάβησε μεταξύ της ανακάλυψης και καθιέρωσης της φωτογραφίας κατά τον 19^ο αιώνα. Τότε πολλοί είχαν ισχυριστεί ευτυχώς εσφαλμένα ότι η φωτογραφία ερχόταν να αντικαταστήσει την ζωγραφική (ας μην ξεχνάμε ότι εκείνη την περίοδο οι ζωγράφοι δούλευαν κυρίως παραγγελίες πορτραίτων), αυτό που συνέβη όμως ήταν να απελευθερωθεί η ζωγραφική απεικόνιση από τον βικτοριανό ρεαλισμό και να εξελιχθεί μέσω πολλών κινημάτων που σχηματίστηκαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και κατά την διάρκεια του 20^{ου} (ιμπρεσιονισμός, σουρεαλισμός, κυβισμός, κλπ). Αλλά και τώρα ακούγονται ισχυρισμοί παρόμοια δυσοίωνοι για το μέλλον της κλασικής φωτογραφίας. Σε αντίθεση με ότι συνέβη κατά τον 19^ο αιώνα ως αναλογιστούμε πως θα εξελιχθεί το μέσο στην πορεία του χρόνου χωρίς την παροχή βιομηχανικών υλικών και ακολουθώντας έναν δρόμο που όλο και απομακρύνεται από την εμπορική εφαρμογή του. Προσωπικά πιστεύω ότι λίγοι αλλά ικανοί τεχνίτες φωτογράφοι θα προσπαθήσουν να εξελίξουν το μέσο παράγοντας δικά τους χαρτιά, ή ότι μικρές βιοτεχνίες θα παραμείνουν να εξυπηρετούν την μικρή ζήτηση απευθυνόμενοι όμως, μέσω διαδικτύου, σε ένα αγοραστικό κοινό από ολόκληρο τον κόσμο.

Η έλευση της σύγχρονης ψηφιακής απεικόνισης εμφανίζεται ως η σηματοδότηση της γέννησης ενός νέου μέσου με αδιαβάθμητες ακόμη δυνατότητες εξέλιξης. Τον 19^ο αιώνα οι πρώτοι φωτογράφοι ήταν συγχρόνως και ζωγράφοι που υιοθέτησαν την νέα τότε μέθοδο παραγωγής πορτραίτων, αφήνοντας στην άκρη την ζωγραφική τους δεινότητα. Έτσι και σήμερα αυτοί που έρχονται να γνωρίσουν και να υιοθετήσουν το νέο εμπορικό μέσο είναι οι επαγγελματίες φωτογράφοι, αφήνοντας στην άκρη την δυσοσμία της χημικώς παραγόμενης εικόνας.

Στην ουτοπιστική συνέχιση της κλασικής φωτογραφικής πρακτικής, και αφού όλοι όσοι έχουν εμπορικό ενδιαφέρον εγκαταλείπουν οριστικά το μέσο, υπάρχουν κάποιοι που συνεχίζουν κι επιμένουν, αναζητώντας νέες διαστάσεις της φωτογραφίας, οι οποίοι κατά τα φαινόμενα θα είναι οι μόνοι που θα καταφέρουν να κρατήσουν στην ζωή την φωτογραφία και όταν οι μεγάλες εταιρίες Kodak, Agfa, Fujii, θα κρίνουν την παραγωγή παραδοσιακών φωτογραφικών υλικών ασύμφορη και θα την διακόψουν.

Η εφαρμογή της ψηφιακής εικονοποίησης έχει ήδη αναθερμάνει, τουλάχιστον στο εξωτερικό, το συνήθως μικρό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν οι συλλέκτες για τις ιστορικές φωτογραφίες. Ήδη οι τιμές ιστορικών φωτογραφιών έχουν εκτιναχθεί στα ύψη.

Πρόσφατα είδα κοστολόγηση μιας δαγγεροτυπίας του 1860 στην Γαλλία προς 60.000€! Ας σημειωθεί πως το θέμα της ήταν απλό, μια ταξιδιωτική φωτογραφία από την Αίγυπτο χωρίς ιδιαίτερο ιστορικό ενδιαφέρον. Τίθεται πλέον έντονα το θέμα της διαχείρισης των φωτογραφικών αρχείων και μια νέα ειδικότητα βρίσκεται σε ανάπτυξη, αυτού του συντηρητή φωτογραφίας.

Τα αντίγραφα που μιμούνται την ιστορική μέθοδο, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν σε συλλεκτικές εκδόσεις, θα απευθύνεται σε ένα ιδιαίτερα απαιτητικό κοινό συλλεκτών και θα αποτελεί μια τακτική δράση που λογικά θα αυξήσει το κύρος και τα έσοδα του εκάστοτε Μουσείου. Επίσης θα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για εκπαιδευτικούς λόγους από τις σχολές και τέλος αν θα καταφέρουμε να πραγματοποιήσουμε χημικά πανομοιότυπα των πρωτότυπων, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στην επιστημονική έρευνα της συντήρησης των φωτογραφικών υλικών, με ραγδαία μείωση των κινδύνων καταστροφής των πρωτότυπων. Επίσης τα ιστορικά αυτά αντικείμενα, δεν θα υπάρχει λόγος πλέον να υποστούν την εξαιρετικά διαβρωτική διαδικασία της έκθεσης στο κοινό. Τα αντίγραφα αυτά θα μπορούσαν να αντικαταστήσουν τα πρωτότυπα χωρίς τα μειονεκτήματα των σύγχρονων χαρτιών καλύπτοντας απολύτως τις ανάγκες και του πιο απαιτητικού κοινού. Επίσης υπάρχουν και άλλες εφαρμογές, μερικές φορές απρόσμενες. Μια αρκετά διασκεδαστική ήταν η παραγωγή ενός πορτραίτου με την μέθοδο της τσιγκοτυπίας υγρού κολλοδίου, για τις ανάγκες μιας ιστορικής ταινίας με θέμα τον Αμερικανικό Εμφύλιο. Ήταν η φωτογραφία πορτραίτο της ηθοποιού Nicol Kidman, που χρησιμοποιήθηκε στην ταινία Cold Mountain που παίχτηκε στις αίθουσες τον χειμώνα του 2004.

Σε ερευνητικό επίπεδο υπάρχουν πολλά ερωτήματα που περιμένουν να απαντηθούν και στην Ελλάδα εκκρεμεί ακόμη το ζήτημα της συντήρησης των φωτογραφικών υλικών καθώς είναι αρκετές οι συλλογές που έχουμε στην διάθεση μας και σε καμία σχολή δεν υπάρχει έστω κάποιο εισαγωγικό μάθημα πάνω στο θέμα της Φωτογραφικής Τεχνολογίας. Η προσπάθεια προσομοίωσης αντιγράφων ιστορικών φωτογραφιών της Προβιομηχανικής εποχής δίνει την δυνατότητα μιας συνολικής αξιολόγησης της φωτογραφικής πρακτικής του παρελθόντος και της διερεύνησης των εφαρμογών της στην Μεταβιομηχανική εποχή που έρχεται.

Περιγραφή των ορίων περιορισμού στην κατασκευή των αντιγράφων

Τα όρια που θα πρέπει να τεθούν είναι καταρχάς ηθικής φύσεως, αλλά και τεχνικά ως προς τις δυνατότητες που έχουμε σήμερα.

Ηθικά όρια περιορισμού:

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (I.C.O.M., 1947, 4.7)

Αναπαραγωγές

Όταν ρεπλίκες, αναπαραγωγές ή αντίγραφα αντικειμένων της συλλογής ενός μουσείου παράγονται, για οποιοδήποτε σκοπό, πρέπει να γίνεται σεβαστή η ακεραιότητα του πρωτότυπου και αυτά να σημειώνονται μόνιμα ως αντίγραφα.

Σήμανση του αντιγράφου για την αποφυγή πωλήσεως του ως πρωτότυπου

Όλες οι πράξεις έχουν θετικές και αρνητικές επιπτώσεις. Αν επιτευχθεί σε ικανοποιητικό βαθμό η παραγωγή πανομοιότυπων και εφαρμοστεί στην πράξη προσδίδει κύρος στο μουσείο που θα το κάνει αλλά και στην φωτογραφία γενικότερα, τραβώντας το ενδιαφέρον των συλλεκτών.

Το αρνητικό κομμάτι το οποίο έχει ήδη παρατηρηθεί στην αγορά των ΗΠΑ είναι ότι θα μπορούσε η αγορά να γεμίσει πλαστά αντίγραφα των ιστορικών εικόνων. Αυτό είναι ένα ηθικό ζήτημα που τίθεται, που όμως θα μπορούσε εύκολα σε αυτό το στάδιο να ελεγχθεί.

Για τις ανάγκες αυτής της Πτυχιακής εργασίας πραγματοποιήθηκαν αντίγραφα τριών φωτογραφιών του Αλβέρτου Μάγιερ από τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας, με την μέθοδο της πλατινοτυπίας. Επειδή η διαδικασία που ακολουθήθηκε ήταν επισφαλής για την δημιουργία πλαστών αντιγράφων, επέλεξα να δώσω διαστάσεις εκτύπωσης ελαφρώς διαφορετικές από ότι είναι τα πρωτότυπα, ούτως ώστε ακόμη και αν κυκλοφορήσουν στην συλλεκτική αγορά ως γνήσια, να γίνουν εύκολα αντιληπτά στο μέλλον.

Τεχνικής φύσεως περιορισμοί:

Επειδή είναι η πρώτη φορά που επιχειρείται η παραγωγή αντιγράφων σε προσομοίωση της μεθόδου της εποχής, και για την απλοποίηση των τεχνικών δυσκολιών τουλάχιστον στο πρώτο στάδιο της επίστρωσης, κρίθηκε προτιμότερο για αρχή να επιλεγεί μια μέθοδος μονής επίστρωσης, όπως για παράδειγμα είναι η πλατινοτυπία. Από την άλλη η πλατινοτυπία είναι μια μέθοδος με ιδιαίτερα ακριβές πρώτες ύλες στις μέρες μας κάτι που δεν συνέβαινε τον πρώτο καιρό εφαρμογής της.

Θεωρητικά όλες οι ιστορικές φωτογραφίες μπορούν να αναπαραχθούν. Ακόμη και οι Δαγγερεοτυπίες φαντάζουν ιδιαίτερα ελκυστικές, δεν παρουσιάζουν όμως ιδιαίτερο ιστορικό ενδιαφέρον για την Ελλάδα, καθώς δεν πρόλαβε η μέθοδος αυτή να εφαρμοστεί ευρέως από τους Έλληνες φωτογράφους οι οποίοι ξεκίνησαν να ασκούν το επάγγελμα αυτό από το 1850 και μετά.

Τα πράγματα δυσκολεύουν με τα βιομηχανικά υλικά. Είναι πρακτικά αδύνατον να αντιγράψεις τα πολλαπλά στρώματα επίστρωσης αυτών των υλικών αλλά πιστεύω ότι θα μπορεί να αντιμετωπιστεί και αυτό το πρόβλημα στο μέλλον όταν το συγκεκριμένο ζήτημα γίνει πιο άμεσο και επιτακτικό.

Η διαδικασία που ακολουθήθηκε για την παραγωγή αντιγράφων σε προσομοίωση της ιστορικής μεθόδου

Καταγραφή των μεθόδων που θα είχε ενδιαφέρον να αντιγραφούν

Συλλογή στοιχείων πάνω στην φωτογραφική τεχνολογία του 19^{ου} αιώνα

Επιλογή των πλατινοτυπιών του Μάγιερ: Μελέτη πάνω στην πλατινοτυπική εκτύπωση σήμερα

Συγκέντρωση εξειδικευμένων πληροφοριών:βιογραφικό φωτογράφων, σπανιότητα εικόνων, τεχνικές της περιόδου που τραβήχτηκε η εικόνα

Εύρεση πηγών προμήθειας υλικών στην Ελλάδα αλλά και στο Εξωτερικό (με προτίμηση την ONE)

Επικοινωνία με προμηθευτές και καθορισμός του πλάνου αλλά και του κόστους εκτύπωσης

Επιλογή ανάθεσης εκτύπωσης. Λόγοι:

- Προμήθεια 1^{ου} υλών είναι διαθέσιμη επί παραγγελία μόνο σε μεγάλες ποσότητες (για 100 εκτυπώσεις και άνω)
- Μικρός αριθμός ζητούμενων εκτυπώσεων για τις ανάγκες της πτυχιακής
- Απειρία στις εκτυπώσεις με πλατινοτυπία
- Ανάγκη δημιουργίας ειδικού σκοτεινού θαλάμου εκτύπωσης κοντά με φωτιστική πηγή UV
- Ασύμφορα μεγάλο κόστος σε αυτή την φάση της ενδεικτικής εκτύπωσης αντιγράφων για τις ανάγκες της πτυχιακής εργασίας.
- Περιορισμένος χρόνος εκτέλεσης πτυχιακής
- Ανάγκη διεύρυνσης της θεωρητικής μελέτης

Εύρεση master printer. Κριτήρια:

- Να βρίσκεται σε χώρα της Ευρωπαϊκής Ένωσης
- Να έχει μεγάλη πείρα στις πλατινοτυπικές εκτυπώσεις
- Να έχει στην διάθεση του όλες τις πρώτες ύλες που χρειάζονται (χαρτιά, χημικά)
- Να έχει εμπειρία στις εκτυπώσεις internegative με ψηφιακά μέσα

Αίτηση αδειοδότησης από τον φορέα που φυλάσσει τα πρωτότυπα του Μάγιερ, το Μουσείο Μπενάκη. Έγκριση παραγωγής αντιγράφων τριών φωτογραφιών.

Ψηφιοποίηση του πρωτότυπου και αποστολή CD-ROM στον master printer για την παραγωγή των πλατινοτυπικών αντιγράφων

Αποστολή οδηγιών ως προς τα φυσικά χαρακτηριστικά των φωτογραφιών αλλά και την επιλογή του χαρτιού.

Παραλαβή των αντιγράφων

Αξιολόγηση των αποτελεσμάτων

Σε πιο βαθμό είναι εφικτή η προσέγγιση της τεχνολογίας που χρησιμοποίησε ο φωτογράφος το 1896;

Τα αποτελέσματα ήταν ικανοποιητικά. Ο ψηφιακός παράγοντας δεν είναι ορατός και οι εκτυπώσεις μοιάζουν αρκετά στα πρωτότυπα. Ως προς την τονική αναπαραγωγή, τα χειροποίητα φωτογραφικά χαρτιά όπως είναι η πλατινοτυπία σήμερα δεν μπορούν να θεωρηθούν ακριβή, καθώς είναι δύσκολο να ελεγχθούν μικρές μεταβολές στην πυκνότητα, εάν αυτό είναι επιθυμητό. Ούτε η μια εκτύπωση με την άλλη ακόμη και αν έχουν γίνει σε συνέχεια είναι ακριβώς ίδιες. Επίσης είναι αδύνατο χωρίς χημική ανάλυση να εντοπίσουμε την ουσία με την οποία αυτές οι φωτογραφίες τονίστηκαν.

Αν και είναι εφικτή η εκτύπωση με πλατίνα σήμερα, είναι δύσκολο περισσότερο από ποτέ να προσεγγίσουμε την μέθοδο που χρησιμοποίησε ο φωτογράφος τότε. Οι συνταγές είναι κατοχυρωμένες, οπότε και σχετικά εύκολο να εντοπιστούν, αυτό που δεν μπορούμε να ξέρουμε είναι οι παραλλαγές τους. Επίσης ένα καίριο πρόβλημα είναι οι πρώτες ύλες. Όχι πως δεν μπορούμε να εντοπίσουμε παρόμοια υλικά. Οι καθαρότητα όμως των χημικών ουσιών όπως διατίθενται στην αγορά έχει αλλάξει, όπως και η χημική σύσταση σήμερα της χάρτινης βάσης. Οι επιστρώσεις στις μέρες μας πραγματοποιούνται με το χέρι, το 1896 γίνονταν ήδη μηχανικά και επομένως το διάλυμα επιστρωνόταν πιο ομοιογενώς. Τέλος η πλειονότητα των τεχνιτών σήμερα αποφεύγει να πραγματοποιήσει εκτυπώσεις καθαρής πλατίνας και προτιμά την ανάμειξη αλάτων πλατίνας και παλλαδίου που θεωρείται σήμερα πιο πρακτική, ως προς το κόστος αλλά και την ευκολία στην επεξεργασία.

Επομένως τα αντίγραφα δεν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ακριβή, αλλά συλλεκτικά. Δεν είναι ο στόχος μας όμως σήμερα να παράγουμε πραγματικά ακριβή αντίγραφα, καθώς αυτό θα κόστιζε πολύ χωρίς να είναι αυτό απαραίτητο. Ας παραμείνουμε προς το παρόν στην προσομοίωση των μεθόδων αυτών με τις αντίστοιχες ιστορικές.

Στο μέλλον πάντως και αν κάποια στιγμή δημιουργηθεί η ανάγκη για την παραγωγή πραγματικά ακριβών αντιγράφων, με την κατάλληλη οικονομική στήριξη, θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε τις συνθήκες για να γίνει εφικτή η παραγωγή πανομοιότυπων μονής, διπλής ακόμα και τριπλής επίστρωσης. Το πρόβλημα έγκειται στο κατά πόσο υπάρχει το ενδιαφέρον να στηριχθεί μια τέτοιου είδους ενέργεια πρώτα σε ερευνητικό επίπεδο και κατόπιν στην εφαρμογή της από κρατικούς ή ιδιωτικούς φορείς.

Στο πίνακα της επόμενης σελίδας βλέπουμε ένα ενδεικτικό πλάνο πιθανών εκδοχών της μεθόδου που χρησιμοποίησε ο Μάγιερ σε σχέση με τις δυνατότητες εκτύπωσης σήμερα. Οι παραλλαγές αυτές θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν σε εξειδικευμένο ερευνητικό εργαστήριο και είναι κάτι που ξεφεύγει κατά πολύ από το πλαίσιο αυτής της πτυχιακής.

ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΠΛΑΤΙΝΟΤΥΠΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟ 2004

Classic Platinum DOP
Classic Palladium DOP
Platin POP (μέθοδος Ware & Malde)
Palladium POP
Ziatype standard
Ziatype sepia
Αριστοτυπία

ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΠΛΑΤΙΝΟΤΥΠΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟ 1896 & ΠΙΘΑΝΕΣ ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΩΝ ΕΚΤΥΠΩΣΕΩΝ ΤΟΥ ΜΑΓΙΕΡ

1. Πλατινοτυπία DOP
2. Πλατινοτυπία POP(Pizzighelli)
3. Αριστοτυπία ματ κολλοδίου με τονιστή πλατίνας ή πλατίνας-χρυσού (1:2 ή 2:1)

Παραλλαγές DOP πλατινοτυπίας

DOP πλατινοτυπία	Θερμή εμφάνιση	Παρουσία πλατίνας στον ευαισθητοποιητή Παρουσία πλατίνας στην εμφάνιση
	Ψυχρή εμφάνιση	Παρουσία πλατίνας στον ευαισθητοποιητή Παρουσία πλατίνας στην εμφάνιση

Αποκλειόμενα πρωτόκολλα τονισμού:

με εμφανιστή γλυκερίνης
Mercury
Χρυσού
Νιτρικού ουρανίου

Πιθανή μέθοδος εκτύπωσης του Μάγιερ (κατά Nadeau)

1. Willis 1892

Εξέλιξη της μεθόδου την εποχή εκείνη:

- Η πλατίνα εμπεριέχεται πλέον στο διάλυμα ευαισθητοποίησης και όχι στην εμφάνιση που συνέβαινε με την παλαιότερη εκδοχή.
- Η εμφάνιση είναι ψυχρή

2. Pizzitype (Πιζιγκέλλι)

Από την ιδέα στο πωλητήριο του Μουσείου. Κόστος πραγματοποίησης των αντιγράφων και εμπορικότητα αυτών

Το κόστος εκτύπωσης με την μέθοδο της πλατινοτυπίας είναι σήμερα εξαιρετικά υψηλό, περισσότερο από κάθε άλλης ιστορικής μεθόδου. Παρόλα αυτά, η πλατινοτυπία αποτελεί μια σταθερή αξία στην συλλεκτική αγορά τουλάχιστον των ΗΠΑ. Εντόπισα για παράδειγμα εκδόσεις συλλεκτικές, φωτογραφικών λευκωμάτων με πρωτότυπες πλατινοτυπικές εκτυπώσεις, σύγχρονων καταξιωμένων φωτογράφων, τα οποία διατίθενται μέσω δημοπρασιών με τιμή εκκίνησης \$14.000. Τα νούμερα όμως φαντάζουν εξωπραγματικά για τα Ελληνικά δεδομένα και προσαρμόζοντας το κόστος μπορούμε να πραγματοποιήσουμε εκδόσεις που η τιμή τους θα είναι σαφώς φθηνότερη και ίσως ελκυστικότερη.

Ως προς το κόστος τώρα μιας τέτοιας παραγωγής, ενδεικτικά αναφέρω τον τιμοκατάλογο του τεχνίτη που έκανε τις εκτυπώσεις στην προκείμενη περίπτωση.

Κόστος εκτύπωσης αντιγράφων (50%πλατίνα, 50% παλλάδιο) το 2004				
	12,7x17,8cm	20x25cm	30x40cm	40x50cm
Αρνητικό	75 €	95€	110€	175€
1 ^η εκτύπωση	80€	100€	140€	190€
2 ^η εκτύπωση +	45€	55€	80€	110€

Ο ίδιος σε ανταλλαγή απόψεων που είχαμε, πρότεινε οι φωτογραφίες αφού περιποιηθούν και συνοδευτούν με το απαραίτητο πιστοποιητικό, συνοδευτικά ιστορικά κείμενα και την κατάλληλη συσκευασία, να πωληθούν σε τιμές που θα κυμαίνονται ως εξής:

Προτεινόμενη τιμή εκκίνησης αντιγράφων σε Μουσεία -Συλλέκτες	
Αντίγραφο πλατινοτυπίας Μάγιερ	250-750€
Αντίγραφο Βασιλικού Λευκώματος Μάγιερ δερματόδετο με 34 πλατινοτυπίες και εμπλουτισμένο με συνοδευτικά κείμενα	10.000€

Βεβαίως οι εκτυπώσεις αυτές θα πρέπει να πραγματοποιηθούν σε μια περιορισμένη συλλεκτική έκδοση των 50, για παράδειγμα, αντιτύπων. Στην περίπτωση που επέλεγε το Μουσείο να κάνει την παραγωγή αντιγράφου ολόκληρου του Βασιλικού Λευκώματος του Μάγιερ, η προτεινόμενη τιμή λιανικής πώλησης θα ξεκινούσε από τα 10.000€, αλλά πολύ πιθανόν να ξεπερνούσε αυτό το σημείο εκκίνησης, λόγω της σπανιότητας του πρωτότυπου και της μεγάλης εμβέλειας του θέματος.

Γεγονός που αυξάνει την αξία τους κατακόρυφα και κάνει ιδιαίτερα δελεαστική, την απόκτηση ενός ακριβού αντιγράφου του ιστορικού αντικειμένου σε περιορισμένη έκδοση. Βεβαίως ένα τέτοιο αντικείμενο δεν θα μπορούσε και δεν θα έπρεπε να εκτίθεται στο πωλητήριο ενός Μουσείου. Θα έπρεπε σαφώς να περιλαμβάνεται στα προϊόντα που θα μπορούσε να πουλήσει μετά από ειδική παραγγελία, αλλά αποτελεί ένα αντικείμενο ιδιαίτερης αξίας που δεν θα έπρεπε και δεν συνηθίζεται «να μπαίνει στο ράφι». Ίσως θα αποτελούσε το ιδανικό προϊόν που σε μια ιδιαίτερη περίπτωση θα μπορούσε να εκτεθεί προς δημοπράτηση για την οικονομική ενίσχυση του Μουσείου, αποφέροντας αξιόλογα έσοδα από την διαχείριση του ίδιου του υλικού, χωρίς να προχωρήσει στην πώληση κάποιου αυθεντικού αντικειμένου της συλλογής. Τέλος θα ανέβαζε το κύρος του τοποθετώντας το μεταξύ μιας κλειστής ελίτ Μουσείων που έχουν σήμερα πραγματοποιήσει κάτι τέτοιο.

Στην ελληνική συλλεκτική αγορά σήμερα, το ενδιαφέρον για τις φωτογραφίες είναι αρκετά μικρό. Η μαζική παραγωγή και τα βιομηχανικά υλικά, αλλά και η γρήγορη διάβρωση των σύγχρονων φωτογραφιών, εξαιτίας της επεξεργασίας με γνώμονα την ταχύτητα παράδοσης και όχι την μακροβιότητα του πρωτότυπου, έχουν οδηγήσει στον εκμαυλισμό της φωτογραφικής πρακτικής στα μάτια των συλλεκτών. Οι φωτογραφικές εκτυπώσεις όμως που είναι χειροποίητες, που έχουν έναν συλλογισμό πίσω από την δυσκολία του εγχειρήματος ώστε να δικαιολογούν και το κόστος αυτού, αλλά και η αξιοσημείωτη αντοχή της εικόνας στον χρόνο, θα πρέπει να μαγνητίζουν το ενδιαφέρον και του πιο απαιτητικού συλλέκτη. Αρκεί αυτός να έχει την παιδεία που θα του επιτρέψει να αντιληφθεί την ανωτερότητα μιας πλατινοτυπίας που θα του κοστίσει μέχρι και 750€, από μια ψηφιακή εκτύπωση υψηλής ποιότητας, που δεν ξεπερνάει σε κόστος τα 150€.

Παραδείγματα άλλων, που έχουν ήδη πραγματοποιήσει συλλεκτικές χειροποίητες φωτογραφικές εκτυπώσεις στο εξωτερικό

Κυρίως στις ΗΠΑ, παρατηρείται τα τελευταία χρόνια ένας αναβρασμός ιδεών διαχείρισης και εκμετάλλευσης ιστορικών φωτογραφιών. Η συλλεκτική αγορά είναι ήδη ενήμερη και κάθε φωτογράφος που θα ήθελε να αποκαλείται καλλιτέχνης διαφημίζει την δεινότητα του στις χειροποίητες φωτογραφικές εκτυπώσεις όπως είναι για παράδειγμα η Πλατινοτυπία. Κλείνοντας αυτήν την εργασία, παρατίθενται κάποια ενδεικτικά παραδείγματα άλλων φορέων που εντοπίστηκαν στο διαδίκτυο.

Το πρώτο παράδειγμα είναι το Royal Photographic Society του Λονδίνου που πραγματοποίησε μια σειρά συλλεκτικών εκτυπώσεων μιας φωτογραφίας με τίτλο *Sea of Steps* του εξαιρετού Βρετανού καλλιτέχνη Frederick Scott Evans, όχι ακριβώς με την μέθοδο που χρησιμοποίησε ο ίδιος, την πλατινοτυπία, αλλά με άλατα παλλαδίου. Τα αντίγραφα, σε περιορισμένη έκδοση των 45 αντιτύπων, προσφέρονται στους ενδιαφερόμενους συλλέκτες στην τιμή των £2000 ανά φωτογραφία.

Στην άλλη όχθη του Ατλαντικού, ένα γνωστό ζεύγος φωτογράφων και τεχνιτών υγρού κολλοδίου, που συνεργάζονται με το Rochester Institute, οι Scully & Osterman εκτύπωσαν μια σειρά φωτογραφιών του Αβραάμ Λίνκολν, απευθυνόμενοι προφανώς σε Αμερικανούς συλλέκτες με πατριωτικά αισθήματα. Αυτή ήταν μια σειρά περιορισμένων 375 αντιτύπων σε χαρτιά Άλατος, μέθοδο που εφαρμόστηκε αμέσως μετά την Δαγγεροτυπία και κυριάρχησε μέχρι την έλευση της Αλβουμίνας στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Το κάθε πορτραίτο του Λίνκολν κοστολογείται \$3750.

Επίσης ένα άλλο παράδειγμα στις ΗΠΑ είναι μια εκδοτική εταιρία καλλιτεχνικών φωτογραφικών εκδόσεων, η *21st Century Photography* που προωθεί βιβλία υψίστης ποιότητας με δεμένες φωτογραφίες σύγχρονων καλλιτεχνών φωτογράφων. Οι πιο ακριβές εκδόσεις της, είναι οι **Platinum Series**, λευκώματα με 10 δεμένες φωτογραφίες συν μια λυτή, που εγγυώνται μακροβιότητα καθώς είναι εκτυπωμένες με την μέθοδο της πλατινοτυπίας. Τα συλλεκτικά βιβλία της συγκεκριμένης σειράς σε περιορισμένες εκδόσεις των 35 με 65 αντιτύπων, έχουν φθάσει να κοστολογούνται μέχρι και \$14,000.

Και τέλος οι τραγελαφικές οδηγίες ενός σύγχρονου τεχνίτη του υγρού κολλοδίου, του William Dunnaway, που εξηγεί στον επισκέπτες του site του, πως δικές του φωτογραφίες των τελών του 20^{ου} αιώνα, βρέθηκαν να πωλούνται ως γνήσιες φωτογραφίες από τον Αμερικανικό Εμφύλιο και δίνει οδηγίες για το πως θα μπορούσε κάποιος να ξεχωρίσει τις σύγχρονες φωτογραφίες από τις παλιές και να αποφύγει την εξαπάτηση.

THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY

PROMOTING THE ART AND SCIENCE OF PHOTOGRAPHY

Contact the RPS
Make this site your homepage
What are the benefits of RPS Membership?



[HOME](#) [NEWS](#) [MEMBERSHIP](#) [DISTINCTIONS](#) [EXHIBITIONS](#) [COLLECTION](#)

rps forum 
DISCUSS PHOTOGRAPHY

portfolios 
VIEW MEMBER'S WORK

rps store £
JOIN ONLINE

rps events 
LEARN SOMETHING NEW

Select a section of the site



Frederick Evans

Limited Edition of the 'Sea of Steps'.

The 'Sea of Steps' is something of an icon in photography with more visitors to the RPS Collection asking to see it than any other photograph. This limited edition portfolio represents a unique opportunity to own a modern platinum/palladium print made via an internegative from Frederick H. Evans' original negative.

The 45 modern prints have been produced by 31 Studio in collaboration with the RPS. Each print is made on Arches Aquarelle paper and is beautifully presented in a portfolio with a 5,000 word essay and chronology by Pam Roberts, Curator of the RPS Collection.

This editioned print is aimed at anyone, whether museum, gallery or private collector, who appreciates one of photography's greatest images as well as the beauty, perfection and longevity of the platinum/palladium print.

All profits from this limited edition will be recycled back into the future conservation of the RPS Collection. The current price is £2000 + £75 shipping and insurance.

If you are interested in buying a portfolio you may do so by credit card from the [RPS Online Store](#).

Alternatively, contact the RPS on +44 (0)1225 462841
e-mail the [Collection Department](#)
or request further information from the RPS Collection staff using the [online form](#).

THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY

Fenton House, 122 Wells Road, Bath BA2 3AH, England. Telephone +44 (0)1225 462841 / Fax +44 (0)1225 448688

 reception@rps.org
webmaster@rps.org

COPYRIGHT NOTICE WARNING

This web site comprises and contains copyright materials.

You may not distribute, copy, publish or use the images or any part of the images in any way whatsoever. You may not alter, manipulate, add to or delete an image or any part of an image. Copyright for all the images remains with the Royal Photographic Society and its contributors.

<http://www.rps.org/evans.html> [26/3/2005 2:06:26]

The Lincoln Project

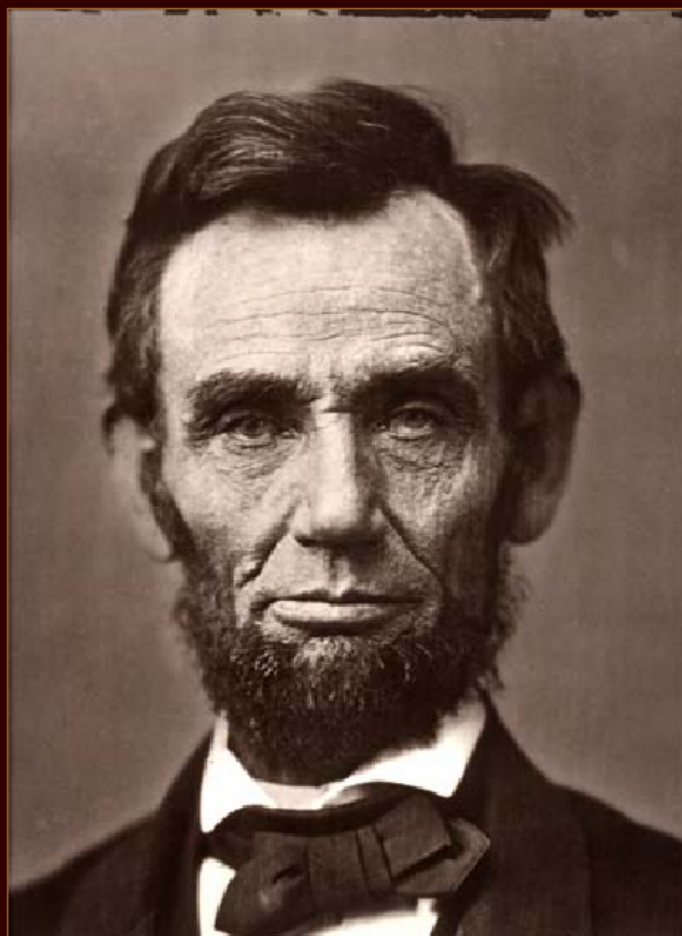


Image ©Yankee Carpetbaggers, Highland Park, Illinois, 2001

<http://www.collodion.org/Lincoln> (1 of 4) [26/3/2005 2:04:55]

Detail of Abraham Lincoln salt print.

Image
shown is
for
illustrative
purposes
only,
Detail does
not show
entire
photograph.

Print size is 11" x 14."

The original negative was made by
Alexander Gardner
Nov. 8, 1863, 11 days before
Lincoln's Gettysburg address.

The interpositive and new 11" x14" negative
were made by Mark Osterman
using the collodion process.

This procedure is rarely done today
requiring a master collodion photographer
to achieve these amazing results.



Shaylyn Olzak hangs salted paper.

The salt prints are made by France Scully Osterman, assisted by intern Shaylyn Olzak.

Each print is made on Strathmore 500 series plate finish paper. the print is coated first with salt solution and hung to dry. Once dry, it is coated with silver solution and dried again.

The coated paper is placed with the negative in a printing frame and exposed to light. The print is washed and fixed, washed again, and heat-toned.

Each print is then retouched, and hand-waxed with bees wax and oil of lavender.

This process takes five days to complete.

Edition is limited to 375 prints, \$3750 each.

Presentation: Each print is individually numbered on a 16" x 20" archival mount, presented in a protective 3/4 leather and linen portfolio, with overlaid gold-stamped leather panels. The portfolio is lined with acid-free paper. Provenance of the negative is included. Satisfaction guaranteed.

~ Framing is available for an additional charge.~

For more information - or to order a print, contact [Scully & Osterman Studio](#).



PUBLISHERS OF FINE ART PHOTOGRAPHY BOOKS

21ST Volumes I-VI

Silver Series

Platinum Series

Classic Series

Portfolio Series

Home

PLATINUM SERIES

New York

Come See Us
Notes on Process
Critiques
Institutional Collections
Library & Museum Pricing
Order Trade Books Online
Signed Print Offer
Join our Mailing List
Contact 21st
Return Home

Website Design by
Morningstar Design



Photographs by Sheila Metzner
POEMS BY WALT WHITMAN • ESSAY BY JOHN WOOD

~ Sold Out ~

Edition of 35 copies worldwide
10 initialed, bound platinum prints
1 signed, free-standing platinum print
Dimensions: 18x14 inches

21ST is pleased to announce the release of an extraordinary new book entitled *New York*. Published outside of our series of ground-breaking journals, *New York* is the first edition of our new Platinum Series of fine books, and will take our renowned production standards to an even higher level. Each copy of *New York*, limited to 35 copies worldwide, will include 10 bound hand-coated platinum prints by internationally recognized photographer Sheila Metzner that elegantly capture the varied moods of New York City's signature skyline. Complimenting these stunning images is the rich poetry of Walt Whitman, printed in letterpress on rare hand-made cotton rag papers.

This oversized, hand-sewn book measures 18"x 14", and will be bound in a finely tooled full Moroccan goatskin binding. Each copy of *New York* will be individually numbered and signed by the artist, the editor and the publisher. All of the 10 bound platinum prints will be hand-initialed by the photographer. The book will be presented in a custom embossed portfolio case and will include an additional unbound platinum print of the Brooklyn Bridge that will carry the full signature of the artist.

Walt Whitman's "City of Ships," "Broadway," and "Give Me the Splendid Silent Sun" are among the half dozen poems

http://www.21stphotography.com/plat_newyork.htm (1 of 4) [26/3/2005 1:57:09]

from *Leaves of Grass* included in New York. Editor John Wood's essay on "Whitman, Metzner, and the Myth of the City" illuminates the common bonds that unite these two masters of the literary and visual arts as they cast their respective gazes upon the heart of the world's most storied metropolis.

...the New York [Metzner] created was...one we had not seen before. There are [Alfred] Stieglitz's and [Berenice] Abbott's bright windows and clear definitions but often against a background of dark, misty, and softly outlined buildings. Metzner's use of soft darkness to obscure and blur allows us to see something we had seen but never quite recognized. And it is something Walt Whitman also showed us.

By casting many industrial details into shadows, Metzner transformed what most artists have emphasized and overstated – the grandeur of power, those concrete and stone symbols of American industry and might. Metzner's eye caught the grandeur of the spirit, just as Whitman's did before her. We look at her vast cityscapes and we know we are looking into the glowing New Jerusalem, Whitman's "City of the World!" Metzner seized the sacred along with the dazzling. We look into these shimmering images and they seem somehow infused with a strange beauty we are unused to seeing. The longer we look, the more they possess us. And the more possessed we are by Metzner's dazzled grandeur, the more we hear the voice of Whitman himself.

John Wood, from "Whitman, Metzner, and the Myth of the City"

Colophon

Text by John Wood

Design by Carolyn Eckert

Hand-coated platinum prints by John Marcy

Handmade paper by TwinRocker

Handbinding and decorated papers by Sarah Creighton

Letterpress printing by Michael Russem

Text composition by Michael Bixler

An art publication of Leo & Wolfe Photography, Inc.

Click on image for more detail



platinum print



platinum print



platinum print



platinum print



platinum print

http://www.21stphotography.com/plat_newyork.htm (2 of 4) [26/3/2005 1:57:09]



platinum print



platinum print



platinum print



platinum print



platinum print



signed, free-standing platinum print

http://www.21stphotography.com/plat_newyork.htm (3 of 4) [26/3/2005 1:57:09]

[Return to
Home Page](#)

[Gallery of Images](#)

[Yosemite Expedition](#)

[History of Collodion](#)

[Making a
Wetplate Image](#)

[Caveat Emptor:
Let the Buyer Beware](#)

[Photography and the
Civil War](#)

[Other Working
Collodion Artists](#)

[Schedule of Events](#)

[Collodion Workshops](#)

[Related Links](#)

[Frederick Scott Archer](#)

[Fine Landscapes](#)

[E-Mail
William Dunniway](#)

WILLIAM DUNNIWAY & COMPANY

COLLODION ARTIST

MAKER OF

Ambrotypes & Ferrotypes

Caveat Emptor: Let the Buyer Beware

In an effort to prevent the misrepresentation of my contemporary work as original, this page has been added to help those in the collecting community. As with every kind of art, there are those with black hearts who would for the sake of their own personal profit misrepresent, or even blatantly forge it.

In my endeavor to keep the 19th Century art of collodion photography alive, I have been successful in creating images virtually identical to the artists of that time. This is very satisfying to me on the one hand, but on the other, it has caused me great concern.

Note: Click on any image to see it larger.



In the past few of years, these two images have been sold at auction as original. The man in the images unknowingly traded them to a scoundrel who removed my signature and passed them off as originals. One of these images was recognized by a friend who is familiar with my work and became suspicious.

Here are some ways my work can be detected from the originals they so closely imitate:

1. The japanning on my plates is solid black on both sides since I dip them.
2. My name and a date will be scratched in the finish on the back.
3. A jug, book or whiskey bottle with my name on them, frequently appear in my photos.



Click on image to see a close-up of the jug.



Click on image to see a close-up of the book.

1. When I use a pedestal, carpet or chair it will almost always be the ones shown in these examples. Note the curved legs on the chair. Click on the Pedestal for a detailed image of it, and click on the chair for a closeup of the chair and carpet.



1. I use these two backdrops that are shown below:



Please study my images, especially throughout my site here. You will begin to see distinguishing items. This will then be easier for you to spot my work in the future. If you ever have any questions about an image please email me at dunniway@collodion-artist.com.

[Gallery of Images](#) | [History of Collodion](#) | [Making a Wetplate Image](#)
[Caveat Emptor: Let the Buyer Beware](#) | [Photography and the Civil War](#)
[Other Working Collodion Artists](#) | [Related Links](#) | [E-Mail William Dunniway](#)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Κατάλογος φωτογραφιών του Αλβέρτου Μάγιερ με μπορντό γραμματοσειρά σημειώνονται τα φωτογραφικά πορτρέτα που έγιναν εκτός αγωνιστικού προγράμματος	
1	Τα μέλη της Πρώτης Διεθνούς Ολυμπιακής Επιτροπής
2	Τα μέλη της Πρώτης Διεθνούς Ολυμπιακής Επιτροπής, με τον Πρόεδρο και μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής
3	Ο ανδριάντας του Γεωργίου Αβέρωφ δεξιά της εισόδου του Παναθηναϊκού Σταδίου
4	Άποψη του Παναθηναϊκού Σταδίου προς το μέρος της σφενδόνης
5	Η είσοδος των φιλαρμονικών στο στάδιο
6	Μπάντα σε αναμονή
7	Μπάντα σε αναμονή (θέση λήψης από την είσοδο του σταδίου)
8	Σφενδόνη, οι κερκίδες των επισήμων
9	Εκκίνηση για τον δρόμο των 110 μέτρων μετ' εμποδίων
10	Η Βασιλική εξέδρα στο Ποδηλατοδρόμιο
11	Εκκίνηση ποδηλασίας
12	Οι δύο Γάλλοι Ποδηλάτες: Paul Masson και Leon Flameng
13	Ο Thomas Curtis, νικητής του δρόμου των 110 μέτρων μετ' εμποδίων με σημαία
14	Ο James Conolly με την Αμερικάνικη σημαία
15	Η ομάδα του Princestone
16	Ο Robert Garrett φωτογραφίζεται μπροστά στις κερκίδες του σταδίου ως δισκοβόλος
17	Ο Παναγιώτης Παρασκευόπουλος σε θέση βολής του δίσκου(I)
18	Ο Παναγιώτης Παρασκευόπουλος σε θέση βολής του δίσκου(II)
19	Ο Παναγιώτης Παρασκευόπουλος σε θέση βολής του δίσκου (διακρίνονται δυο αξιωματικοί στις κερκίδες)
20	Ο Παρασκευόπουλος σε θέση βολής σφαίρας (έχει ταυτιστεί λανθασμένα με Μιλτιάδη Γούσκο)
21	Γερμανική Ομάδα στις ασκήσεις ομαδικού δίζυγου
22	Ελληνική Ομάδα στις ασκήσεις ομαδικού δίζυγου (I)
23	Ελληνική Ομάδα στις ασκήσεις ομαδικού δίζυγου (II)
24	Ελληνική Ομάδα στις ασκήσεις μονόζυγου
25	Τρεις Γερμανοί Ολυμπιονίκες της Γυμναστικής: Wengärtner, Flatow και Schuhman
26	Alfred Flatow ολυμπιονίκης στο δίζυγο
27	Ο Herman Weingärtner, νικητής στο μονόζυγο
28	Γερμανός αθλητής στον ίππο
29	Γερμανός αθλητής στους κρίκους
30	Αναρρίχηση «επί κάλω»
31	K.Schumann και ο Γ. Τσίτας σε χειραψία πριν από τον τελικό του αγωνίσματος της πάλης
32	Οι Έλληνες νικητές στην σκοποβολή Παντελής Καρασεβδάς, Ιωάννης Φραγκούδης, και Γεώργιος Ορφανίδης.
33	Το αγώνισμα της ξιφασκίας στο αίθριο του Ζαπτείου Μεγάρου
34	Ξιφομάχοι
35	Ο Ολυμπιονίκης μαραθωνοδρόμος Σπύρος Λούης με εθνική ενδυμασία (διακρίνεται

	πόρτα από πίσω)
36	Ο Ολυμπιονίκης μαραθωνοδρόμος Σπύρος Λούης με εθνική ενδυμασία (η πόρτα έχει αφαιρεθεί με μοντάζ)
37	Ο Ούγγρος Κολυμβητής Alfred Hajos-Guttman με μετάλλια
38	Ο Ούγγρος Κολυμβητής Alfred Hajos-Guttman προφίλ
39	Ο Ούγγρος Κολυμβητής Alfred Hajos-Guttman με τον θυρεό των Ολυμπ. Αγώνων
40	Μέλη της Ουγγρικής Αποστολής
41	Τένις στο Φάληρο. John Pius Boland (1ος) εναντίον του Διονυσίου Κασδαγλή (2 ^{ος})
42	Friedrich Adolph Traun, Γερμανός, νικητής στο τένις (στούντιο)
43	Γερμανοί λεμβοδρομείς (ο αγώνας ακυρώθηκε λόγω κακοκαιρίας)
44	Απονομή(I) Λούης (θέση δεξιά)
45	Απονομή (II) Αμερικανοί(θέση δεξιά)
46	Απονομή(III)επίσημοι (δυσδιάκριτη) (θέση κέντρο)
47	Απονομή(IV) (θέση αριστερά)
48	Η Γερμανική Κοινότητα της Ελλάδος σε αναμνηστική φωτογραφία στην Ακρόπολη με τους αθλητές και άλλους παράγοντες της αποστολής

Κατάλογος φωτογραφιών στο ανατυπωμένο βιβλίο του Μπάρτον Χολμς (οι λεζάντες είναι από μετάφραση των πρωτότυπων) Κόκκινη γραμματοσειρά: φωτογραφίες αποδεδειγμένα από το 1896 Μπλε γραμματοσειρά: εικόνες μη χρονολογημένες Έντονη μαύρη γραμματοσειρά: εικόνες από το 1906		
Αρίθμηση εικόνων συνολικά από τους Αγώνες του 1896 και του 1906	Αρίθμηση η εικόνων από το 1896	Λεζάντες όπως δημοσιεύτηκαν (το κείμενο εντός παρένθεσης αποτελεί δικό μου σχολιασμό)
		Στην Αδριατική
		Ένα αλβανικό Λιμάνι
		Αλβανοί
		Ένας Αρχιμανδρίτης (της Βιέννης)
		Μια αντίθεση (νεαρή Ελληνίδα και γηραιά από πίσω)
		Ένας σιδηροδρομικός Σταθμός
		Πάτρα (άποψη από το καράβι)
		Πέντε λεπτά για αναψυκτικά (στάση του τρένου στο σταθμό Δερβένιον)
		Το Βασιλικό Παλάτι (τώρα Ελλ. Κοινοβούλιο)
		Καφεενία στην Πλατεία Συντάγματος
		Η σύγχρονη Αθήνα (- Άγαλμα, και 3 φωτογραφίες με περαστικούς που φορούν φουστάνελες)
		(Άποψη) από την Μεγάλη Βρετανία
		Το ξενοδοχείο Μεγάλη Βρετανία (με άμαξες παρκαρισμένες

		στην είσοδο)
		Οι στιλβωτές των παπουτσιών
		(πάνω στην άμαξα)
		Αναδυόμενα χαμόγελα (ο πρόσχαρος λαός)
		Έλληνες Κουλουρτζήδες
1		Εύζωνοι (μπροστά στο στάδιο,1906)
		(Πέντε φωτογραφίες με) Έλληνες Στρατιώτες
		Έλληνες Στρατιώτες
		Ένας άντρας και ένα γουρούνι
		Αγοράζοντας δραχμές με την γιάρδα (η φωτογραφία έχει δημοσιευτεί στην Ελλάδα ως η ρεσεψιόν της <i>Μεγάλης Βρετανίας</i>)
		Ένας έμπορος τέχνης (παιδάκι που προσφέρει μια μικρή προτομή στους Αμερικάνους τουρίστες)
		Δημόσια Κουζίνα
		Η Ελληνική Εθνική ενδυμασία
		Η εκκλησία της Παναγίας Γοργοεπηκόου
		Βυζαντινή Εκκλησία
		Βυζαντινά και Ρωμαϊκά χαλάσματα (Μοναστηράκι)
		Ο Ναός του Θησείου (σε πρώτο πλάνο μια σούστα)
		Ευτυχία (μικρό παιδάκι καθισμένο σε εξώπορτα που τρώει)
		Ζήλια (μικρό παιδάκι μένει νηστικό και ζηλεύει)
		Αθηναϊκό σπίτι (τωρινό Μουσείο Μπενάκη)
		Ο Βασιλιάς Γεώργιος (φωτογραφία C. Merlin)
		Η Βασίλισσα Όλγα (φωτογραφία C. Merlin)
		Στον Βασιλικό Κήπο
		Τρικούπης (φωτογραφία C. Merlin)
		Ο πρίγκιπας Κωνσταντίνος (φωτογραφία C. Merlin)
		Στον Βασιλικό Κήπο
		Το Παλάτι του Διαδόχου
		(χαλάσματα στην Ολυμπία)
		Ο Ερμής της Ολυμπίας
		Ξενοδοχείο και Μουσείο στην Ολυμπία (1 ^ο πλάνο τσοπάνος με αρνιά)
		Η αποκατάσταση μίας Νίκης, Ολυμπία
		Από τους Αρχαίους Ναούς
		Από το αέτωμα ενός Ολυμπιακού Ναού (το πιο πάνω από άλλη γωνία)
		Το Μουσείο της Ολυμπίας
		Η Ακαδημεία
		Η Βιβλιοθήκη
2	1	Η είσοδος για το κοινό (1896)
3		(μπροστά στην αρχαία κρύπτη)
4		Το στάδιο (με κόσμο, από δεξιά, 1906)
5		Πηγαίνοντας στους Αγώνες (1906)
6	2	Το στάδιο (1896, από ψηλά κατά την διάρκεια της στέψης των νικητών)
7	3	Αθηναϊκά πλήθη(φωτό που τράβηξε ο Βενιέρης)
8		Οι Αυτού Εξοχότητες της Αγγλίας και της Ελλάδος (εισερχόμενοι στο στάδιο 1906)

9		Ο τερματισμός (Αμερικανοί , 1906)
10	4	«Έτοιμοι!»(Ομάδα Princestone 1896 στημένο)
11	5	Η Ομάδα της Βοστώνης(με την τεράστια σημαία στηθήκανε μάλλον για τον Μάγιερ και τους φωτογράφησε και ο Holmes)
12	6	Η ομάδα του Princestone. (Η γνωστή σκηνή με το ακόντιο παρμένη από άλλη οπτική γωνιά. Εκείνη την ώρα κοιτάνε μάλλον τον Μάγιερ)
13		Αθλητές σε δράση (5 φωτογραφίες από τα αγωνίσματα στίβου 1906)
14	7	(ο Αμερικανός Garrett)
15		Αγοράζοντας εισιτήρια για τους Αγώνες
16	8	Το συγκεντρωμένο πλήθος (1896 ξεχωρίζουν στρατιωτικοί, παπάδες και κυρίες με παλτό καπέλο και ομπρέλα)
17	9	Ένα βουνό από ανθρώπους (1896 φωτό μέσα από το τεραίν)
18	10	Τριάντα χιλιάδες άνθρωποι (1896)
		Στον σύγχρονο Μαραθώνιο(γυναίκες φτωχές με μαντίλες και ξυπόλητες έξω από χαμόσπιτα)
		Ο τύμβος του Μαραθώνα
19	11	The crest of “Dead Head Hill”. (οι τζαμπατζήδες του 1896 στον λόφο του Αρδηττού)
20	12	Dead Head Hill
21		Έτοιμοι για την εκκίνηση από τον Μαραθώνα
22	13	Ο Πρωθυπουργός Δελληγιάννης (κατά την απονομή 1896)
23	14	Ο Λιουης, νικητής του Μαραθωνίου το 1896 (περιστοιχισμένος με κλαδί ελιάς. Η ίδια φωτογραφία λιγότερο ρετουσαρισμένη δημοσιεύεται από την συλλογή του Μ. Ρωμηού στο λεύκωμα των Νέων σ. 120 οπού σημειώνεται ότι: ...φέρεται ότι ήταν στην επίσημη Αμερικάνικη Έκθεση η επίσημη νικητήρια φωτογραφία, η οποία ελήφθη λίγες ώρες μετά την νίκη του στην πλαινή είσοδο των ανακτόρων.)
24		Sherring από τον Καναδά, πρώτος(1906)
25		Svanberg από την Σουηδία δεύτερος(1906)
26		Frank από την Αμερική, τρίτος (1906)
27	15	In honor of Jupiter Pluvius (βροχή, ο λόγος της αναβολής της απονομής)
28		Θεατές από τις Η.Π.Α.(1906)
		Στης Mme Bakmetieff
29		Αμερικανοί Κολυμβητές (1906)
30		Κατάδυση από τον ψηλότερο βατήρα στο Φάληρο (1906)
31		Παρακολουθώντας (Αθηναίες αστές στις κερκίδες)
32		Η Αμερικάνικη ομάδα το 1906
33		Πηδώντας τα εμπόδια (1906)
34	16	ΟΒασιλιάς Γεώργιος απονέμει τον κλάδο ελιάς στον Tom Burke
35	17	Ο Tom Burke από την Βοστώνη (μήπως είναι του Μάγιερ?)
36		Ο Archie Hahn απο το Μιλγουόκι, νικητής των 100 μέτρων το 1906
37		Ο Archie Hahn νικώντας στα 100 μέτρα, 1906
38		Γυμναστικές Ασκήσεις από Αθηναίους Μαθητές(1906)
39		Αθηναϊκά Πλήθη (1906)
40		Αθηναίοι Μαθητές εισέρχονται στο στάδιο(1906)

41	18	Η παρέλαση των νικητών (1896)
42	19	Ο Λιούης ηγείται της παρελάσεως των νικητών
		Η παλιά Αθήνα
		Το θέατρο του Διονύσου(και το βιβλίο συνεχίζεται με φωτογραφίες μέχρι τέλους αρχαίων μνημείων)

Κατάλογος φωτογραφιών Μιχαήλ Βενιέρη

1	Οι τελευταίες εργασίες λίγο πριν ξεκινήσουν οι Αγώνες
2	Η έπαρση της σημαίας κατά την τελετή έναρξης, όπου έγιναν και τα αποκαλυπτήρια του Αβέρωφ
3	Το άγαλμα Αβέρωφ
4	Άποψη της Ακρόπολης μέσα από το στάδιο, με τις σημαίες να ανεμίζουν.
5	Η προσέλευση του κόσμου στο στάδιο, πιθανώς την ημέρα του αγωνίσματος του Μαραθωνίου. Σε ένα σωζόμενο πρωτότυπο ο ίδιος ο φωτογράφος έχει γράψει «Άποψις Σταδίου»
6	Η προσέλευση της Βασιλικής Οικογένειας στο στάδιο
7	Οι κερκίδες γεμάτες κόσμο (ανατολική πλευρά)
8	Οι κερκίδες γεμάτες κόσμο (δυτική πλευρά)
9	Δρόμος μετ' εμποδίων
10	Άλμα επί κοντώ
11	Άλμα άνευ κοντού
12	Σφαιροβολία
13	Άλμα εις μήκος
14	Τριπλούν
15	Γενική άποψη του ποδηλατοδρομίου, αγώνας σε εξέλιξη
16	Απονομή λίγο πριν αρχίσει
17	Απονομή (διακρίνονται και άλλοι φωτογράφοι)

Κατάλογος φωτογραφιών Ιωάννη Λαμπάκη

(η αρίθμηση είναι η πρωτότυπη του φωτογράφου)

1	Η Α.Β.Υ. ο Διάδοχος προσφωνεί την Α. Μεγαλειότητα τον Βασιλέα, ο δε Βασιλεύς κηρύττει την Έναρξη των Αγώνων
2	Δρόμος 400 μ. Άφιξη Burke
3	Άλμα εις μήκος
4	Είσοδος των Βασιλέων στο Στάδιο, κατά την δεύτερη ημέρα των Αγώνων
5	Είσοδος του λαού στο Στάδιο
6	Ασκήσεις ομάδας Πανελληνίου επί διζύγου

7	Τελικός δρόμος 100μ. . Πρώτος ο Αμερικανός Burke
8	Τελικός δρόμος 110 μ. μετ'εμποδίων . Νικητής ο Αμερικανός Curtis
9	Όμιλος Γερμανών απερχόμενος του Σταδίου μετά τις επί διζύγου ασκήσεις
10	Άλμα εις ύψος επί κοντώ. Πρώτος ο Αμερικανός Hoytt
11	Στην πρώτη σειρά η Α.Μ. ο Βασιλεύς των Ελλήνων και η Α.Μ. ο Βασιλεύς της Σερβίας Αλέξανδρος, η Α.Υ. η Βασιλόπαις Μαρία και η Α.Υ. ο Μέγας Δούκας Γεώργιος, όπισθεν δε οι αυλικοί, οι βουλευτές και οι ανώτεροι αξιωματικοί.
12	Η αυτή φωτογραφία εξ άλλης όψεως
13	Ασκήσεις εταίρας αμάδας επί διζύγου
14	Αφίξης του πρώτου δρομαίος εκ Μαραθώνος Σ. Λούη
15	Αφίξη του δευτέρου δρομαίος εκ Μαραθώνος Βασιλάκου
16	Τελικός δρόμος 1500μ. Πρώτος ο Αμερικανός Flack
17	Άλμα εις ύψος άνευ κοντού
18	Γυμνάσματα Ελληνικού Ομίλου επί διζύγου
19	Η τρικυμία στο Φάληρο, εξαιτίας της οποίας δεν έγιναν οι λεμβοδρομίες
20	Η Α.Β.Υ ο Διάδοχος προσφέρει στον Λούη τα νικητήρια δώρα
21	Ο Ολυμπιονίκης Flack λαμβάνει το δίπλωμα
22	Ο νικητής Burke λαμβάνει το δίπλωμα
23	Η Α.Μ. ευχαριστεί τον Άγγλο Ρόμπερτσον που προσφώνησε ποίημα στην Αρχαία Ελληνική μετά την απονομή των βραβείων
24	Το δοθέν γεύμα στην Κηφισιά από τον Δήμο Αθηναίων υπέρ των Ολυμπιονικών
25	Φωτογράφιση των Α.Α.Υ.Υ. των Βασιλοπαίδων των Υπουργών και λοιπών μετά το ανωτέρω γεύμα.
26	Δίπλωμα των νικητών. Έργο του διάσημου ζωγράφου Ν. Γύζη
Α	Οι Βασιλόπαιδες με του Ολυμπιονίκες σε εκδρομή στο Δαφνί (λεπτομέρεια της Β' φωτογραφίας)
Β	Οι Βασιλοπαίδες με τους Ολυμπιονίκες σε εκδρομή στο Δαφνί
Γ	Οι Ολυμπιονίκες σε σειρά με τα διπλώματα ανά χείρας
Δ	Πορταίτο των Ελλήνων Ολυμπιονικών με άλλους παράγοντες
Ε	Πορταίτο των Ελλήνων Ολυμπιονικών με άλλους παράγοντες, από άλλη άποψη
Ζ	Οι Βασιλόπαιδες με τους Ολυμπιονίκες σε εκδρομή στο Δαφνί και άλλοι
Η	Ξένοι Ολυμπιονίκες σε σειρά με τα διπλώματα ανά χείρας, δίπλα από ανώτατους αξιωματικούς.
Θ	Ξένοι Ολυμπιονίκες σε σειρά με τα διπλώματα ανά χείρας

Φωτογραφίες Παύλου Μελά	
1	Η Βασίλισσα Όλγα αποβιβάζεται από την άμαξα
2	Προσέλευση επισήμων στο στάδιο
3	Άποψη του αγωνιστικού χώρου από τις κερκίδες κατά την ημέρα έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων
4	Αγώνισμα της ξιφασκίας στο Ζάππειο
5	Αγώνισμα της ξιφασκίας στο Ζάππειο (ΙΙ)
6	Το Βασιλικό περίπτερο στο ποδηλατοδρόμιο
7	Απονομή μέσα από την κατάμεστη κερκίδα των επισήμων
8	Απονομή μέσα από την κατάμεστη κερκίδα των επισήμων(ΙΙ)

	..και άλλες απροσδιόριστου αριθμού φωτογραφίες των επισήμων και της Βασιλικής Οικογένειας αλλά και στιγμιότυπα από αγωνίσματα, που φυλάσσονται στην συλλογή της οικογένειας.
--	--

Φωτογραφίες Κωνσταντίνου Αθανασίου	
1	Το στάδιο κατάμεστο από θεατές κατά την ημέρα που πραγματοποιήθηκε το αγώνισμα του Μαραθωνίου
2	Άποψη του Παναθηναϊκού Σταδίου με άδειες κερκίδες, διακρίνεται η εξέδρα που έγινε η απονομή.
3	Τρίπτυχο γενική άποψη του σταδίου, οι κερκίδες κατάμεστες (αποδίδεται)

Φωτογραφίες M&Mme de Boé	
1	Άποψη της κερκίδας της Βασιλικής Οικογένειας
2	Η παρέλαση των Ολυμπιονικών, ο Σπύρος Λούης σηκώνει την σημαία ψηλά

Φωτογραφία Νικολάου Παντζόπουλου	
1	Άποψη του Παναθηναϊκού Σταδίου κατά την ημέρα του Μαραθωνίου

Εικονογραφημένο γλωσσάρι

Παρακάτω παρατίθεται σε αλφαβητική σειρά όροι του 19^{ου} αιώνα και ορισμοί. Για την διευκόλυνση μιας περαιτέρω αναζήτησης από μέρους του αναγνώστη στο διαδύκτιο δεν θα επιχειρηθεί σε αυτό το σημείο να μεταφραστούν οι ονομασίες από τα Αγγλικά. Οι ορισμοί των μεθόδων συνοδεύονται από αντιπροσωπευτικές εικόνες για να διευκολυνθεί η οπτική αφομοίωση από τον αναγνώστη.

Οι ιστορικές φωτογραφικές μέθοδοι ταξινομημένες κατά αλφαβητική σειρά

Albumen Print	Heliographs
Autochrome	Kallitype
Aristotype	Lantern Slide
Bromoil	Orotone
Calotype Negative	Palladium Print
Carbon	Photogenic Drawing
Carbro	Photogravure
Carte-de-visite	Platinum Print
Cyanotype process	Printing-out Paper
Daguerreotype	Salted prints
Developing- out paper	Tintype (Wet Collodion)
Dry Collodion Negative	Waxed Paper Negative
Dry Plate Negative	Wet Collodion Negative
Gum Dichromate	Wet Collodion Positive (Ambrotype)



Kenilworth Castle,
1851 Frederick Scott Archer
Albumen print, 219x175mm
© RPS, 1999

Albumen Print

Αλβουμίνα

Αποτελεί την πιο ευρύτατα χρησιμοποιούμενη μέθοδο του 19^{ου} αιώνα, παραγόταν από το 1850-1890 και συχνά την συναντάμε με την ονομασία 'sepia' print. Ανακαλύφθηκε από τον Louis-Desiré Blanquart-Evrard το 1850. Κατασκευαζόταν από χαρτί που εμβυθιζόταν σε ένα μείγμα αλμπουμίνας (ασπράδι αυγού) και αλατιού και μετά στο φωτοευαίσθητο νιτρικό άργυρο. Μετά ακολουθούσε η έκθεση του μέσω ενός αρνητικού (συνήθως υγρού κολλοδίου) και κατόπιν τούτου το ευαίσθητοποιημένο χαρτί αφηνόταν να εκτυπωθεί κάτω από τις ακτίνες του ήλιου για ένα διάστημα που κυμαινόταν από λίγα μόλις λεπτά μέχρι και μια ώρα και τελικά στερεωνόταν πλενόταν και αφηνόταν να στεγνώσει. Τονισμός με χλωριούχο χρυσό χρησιμοποιόταν ευρύτατα για να αποφεύγεται το θάμπωμα και για να δίνει στην τελική εικόνα μια πλούσια καστανοκόκκινη λάμψη.

Μια αλβουμίνα είναι εύκολα αναγνωρίσιμη από το πλούσιο καφέ της χρώμα και το κιτρίνισμα που παρατηρείται αρκετά συχνά στους ανοιχτούς της τόνους και προκαλείται από την αντίδραση των κόκκων αργύρου στην επιφάνεια του χαρτιού με το θείο του αέρα.



Μητέρα και παιδί, c1910
Essenhig-Corke
Autochrome, 120x165mm
© RPS, 1999

Autochrome

Αυτοχρωμία

Η Αυτοχρωμία ήταν η πρώτη έγχρωμη μέθοδος προσιτή πραγματικά στο κοινό, ανακαλύφθηκε από τους αδελφούς Lumière το 1904 και χρησιμοποιήθηκε εξαντλητικά για δέκα χρόνια και έμεινε στην παραγωγή μέχρι και το 1940. Η μέθοδος περιελάμβανε πλάκα γυαλιού η οποία βερνικωνόταν και μετά επαλειφόταν με ένα στρώμα βαμμένων κόκκινων, πράσινων και μπλε κόκκων αμύλου πατάτας, οι οποίοι είχαν πυκνότητα περίπου πέντε εκατομμύρια ανά τετραγωνική ίντσα και σε τυχαία κατανομή στην επιφάνεια του χαρτιού. Μια ορθοχρωματική εμουλσιόν απλωνόταν από πάνω ευαίσθητοποιώντας την πλάκα και η έκθεση γινόταν από την ανάποδη, με την εμουλσιόν προς την πλάτη, όχι προς τον φακό ώστε το φως να

	φιλτράρεται από τους επιχρωματισμένους κόκκους πριν εγγραφεί στην φωτοευαίσθητη εμουλσιόν. Μετά από μια πολύπλοκη διαδικασία εμφάνισης, πλυσίματος, λεύκανσης, επανεμφάνισης, στερέωσης και επιπλέον πλυσίματος, το αποτέλεσμα ήταν μια εικόνα με ζωντανά και όμορφα χρώματα γραμμένα σε κουκκίδες. Εξαιτίας της απαλότητας και της φινέτσας των τόνων συχνά χρησιμοποιούνταν στην οικιακή φωτογραφία, ειδικά στα παιδιά, και επίσης για την αντιγραφή έργων τέχνης. Έχει εκδοθεί ένα πολύ όμορφο λεύκωμα με αυτοχρωμικές εικόνες από το Άγιο Όρος της εποχής που άκμασε η μέθοδος αυτή, με τίτλο «Αυτοχρωμικός Άθως». Το μέλλον της μεθόδου βρισκόταν τελικά στο χαρτί και όχι στο γυαλί και η Αυτοχρωμία σύντομα παραγκωνίστηκε από μια σωρεία άλλων έγχρωμων τεχνικών.
Aristotype Ευρωπαϊκή ονομασία των πρώτων βιομηχανικών POP χαρτιών που παρουσιάστηκαν στην αγορά. Εμπορική ονομασία, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον E. Lieegang για να περιγράψει δύο νέους τύπους φωτογραφικών χαρτιών. Πρόκειται για χαρτιά με επίστρωση κολλοδίου ή ζελατίνης, μέσα στην οποία περιέχεται ο φωτοευαίσθητος χλωριούχος άργυρος. Η εικόνα είναι προϊόν έκθεσης εξ επαφής του χαρτιού με το αρνητικό και έχει μια έντονη κοκκινοκαφέ απόχρωση αν δεν τονιστεί, ένα στάδιο επεξεργασίας που αποτελούσε βασικό κομμάτι της υγρής επεξεργασίας. Μετά τον τονισμό η φωτογραφία έπαιρνε ουδέτερους τόνους αλλά και άλλες αποχρώσεις αν αυτό ήταν επιθυμητό. Παραμένει δημοφιλές μέσο από το 1890 μέχρι και το 1920. (δες και POP)	
	Bromoil Αυτή η μέθοδος παρουσιάστηκε το 1907 από τον E.J. Wall και αποτελείτο από μια θετική εικόνα πάνω σε χάρτινη βάση. Στηριζόταν στην αρχή του ότι νερό και λάδι δεν μπορούν να αναμειχθούν. Μόλις μια εκτύπωση με μεγέθυνση ολοκληρωνόταν περνούσε σε ένα στάδιο λεύκανσης με διχρωμικό κάλιο για να αποβληθεί η μαύρη αργυρούχα εικόνα. Αυτή η επεξεργασία την άφηνε σε μια κατάσταση όπου μπορούσε με ειδικές βούρτσες να μελανωθεί με ελαιώδη μελάνια ώστε να επιχρωματιστεί η εναπομείνασα ζελατινούχα επιφάνεια. Η μέθοδος αυτή αντικατέστησε την gum bichromate, η οποία είχε ανακαλυφθεί την προηγούμενη δεκαετία.



Ο Άγιος Πάυλος από τη γέφυρα του
Λονδίνου, c1853
Alfred Rosling (1802-1880?)
Calotype negative, 163x200mm
© RPS, 1999

Calotype Negative

Καλοτυπία

Μετά από εντατική έρευνα, ο Talbot πατεντάρισε την καλοτυπία το 1841 και ήταν η αρχή της φωτογραφίας όπως την γνωρίζουμε σήμερα, όπου παράγεται ένα αρνητικό από όπου μπορούμε να εκτυπώσουμε έναν απεριόριστο αριθμό θετικών εικόνων, αντίθετα με την Δαγγεροτυπία που το αποτέλεσμα είναι μοναδικό κάθε φορά. Όπως και με τις Φωτογεννείς Εκτυπώσεις (photogenic drawing), το χαρτί βουρτσίζοταν με νιτρικό άργυρο, μετά περιχυνόταν με ιωδιούχο κάλιο και τέλος προστίθετο ασθενές νιτρικός άργυρος, οξικό και γαλλικό οξύ ώστε να αυξηθεί η φωτοευαισθησία του. Η έκθεση κρατούσε μερικά λεπτά και κατόπιν η εικόνα εμφανιζόταν, στερεωνόταν με hypo (θειοθειικό νάτριο) και πλενόταν. Το αρνητικό πλέον εκτίθετο μέσω ενός πλαισίου εκτύπωσης σε επαφή με ένα άλλο χαρτί για να παραχθεί η τελική θετική εικόνα.

Εξαιτίας της απορροφητικότητας της χάρτινης βάσης του αρνητικού, η εικόνα γίνεται μέρος του, δεν μπορεί να διαχωριστεί από αυτό και η επιφάνεια του δίνει ένα αποτέλεσμα κοκκώδες στην εκτύπωση. Για να μειωθεί αυτό το εφέ και να βελτιωθεί η απόδοση της εκτύπωσης ήταν απαραίτητη η χρήση μιας πιο «καθαρής» βάσης, όπως είναι το γυαλί, έτσι δημιουργήθηκε μια άλλη τεχνική, η μέθοδος του Υγρού κολλοδίου (wet collodion negative). Η καλοτυπία και άλλες ποικιλίες χάρτινων αρνητικών παρέμειναν σε ισχύ για περισσότερα από 20 χρόνια και χρησιμοποιήθηκαν ευρέως από ερασιτέχνες της εποχής.

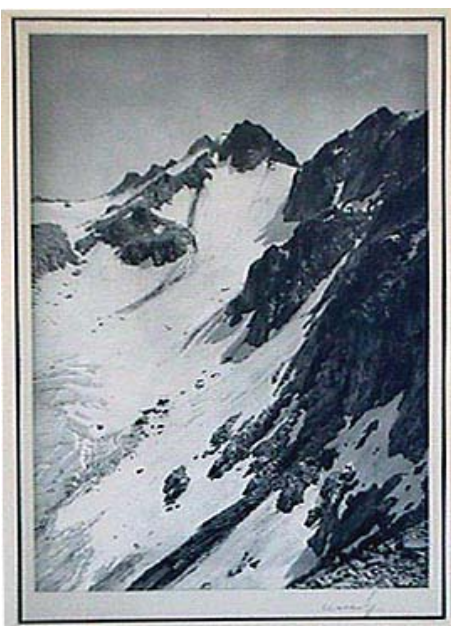


Κινησιολογική Μελέτη, 1926
Rudolf Koppitz (1884-1936)
Carbon, 380x280mm
© RPS, 1999

Carbon

Ανθρακούχος Εκτύπωση

Οι ανθρακούχες εκτυπώσεις χρησιμοποιήθηκαν ευρέως μετά το 1864, αφού η μέθοδος πατενταρίστηκε από τον Joseph Wilson Swann, αν και ήταν σε πειραματικό στάδιο καθόλη την δεκαετία του 1850 από άλλους, τους Alphonse Louis Poitevin και John Pouncy, οι οποίοι και έθεσαν τις βασικές της αρχές. Ένα λεπτό χαρτί επαλείφεται με ζελατίνη, διχρωμικό κάλιο και μια βαφική ύλη. Κάθε χρώμα ήταν αποδεκτό, αν και το μαύρο του άνθρακα, το καφέ Rembrandt και το κόκκινο του αίματος έγιναν τα πιο δημοφιλή.



Carbro(ή ozobromie)

Είναι μια μέθοδος που συνδυάζει τις μεθόδους **CARBON TRANSFER** και **BROMIDE**, ο συνδυασμός των οποίων μας δίνει την σύνθετη ονομασία Carb-bro ή Carbro. Εφευρέτης αυτής ήταν ο H.F. Farmer ο οποίος την εισήγαγε στην φωτογραφική αγορά το 1919. Κατά αυτήν την μέθοδο επιχρωματισμένη ζελατίνη γίνεται αδιάλυτη μέσα από μια χημική αντίδραση μεταξύ μιας εικόνας βρωμιούχου αργύρου και ενός χαρτιού καλυπτόμενου με βαμμένη ζελατίνη, το οποίο συχνά συναντάται με την ονομασία "pigment tissue". Μέρος της βαμμένης ζελατίνης που δεν στερεοποιείται διαλύεται κατόπιν με ζεστό νερό, αφήνοντας στο χαρτί μια θετική χρωματιστή εικόνα.

Η μέθοδος υιοθετήθηκε από την έγχρωμη φωτογραφία την δεκαετία του 1920 και έγινε η κύρια έγχρωμη μέθοδος μέχρι την δεκαετία του '60. Οι εκτυπώσεις carbro είναι συνήθως μόνιμες και διαρκούν.

Carte-de-visite

Η πιο οικονομική, εύχρηστη και διαδεδομένη μορφή της μαζικής φωτογραφίας κατά τον 19^ο αιώνα. Ανακαλύφθηκε από τον André Adolphe-Eugene Disdéri το 1854, και ήταν μικρές εκτυπώσεις αλμπουμίνας (4.5 x 2.5in) από αρνητικά υγρού κολλοδίου τα οποία επικολλούνταν σε κάρτες- θήκες οι οποίες έφεραν το όνομα και την διεύθυνση του φωτογράφου και τον αριθμό του αρνητικού ούτως ώστε παραπάνω κόπιες να μπορούν να παραχθούν με τον απλούστερο τρόπο.

Το κύριο θέμα των απεικονίσεων ήταν τα πορτρέτα, αν και οι τοπιογραφίες, ή οι ταξιδιωτικές φωτογραφίες ήταν και αυτές δημοφιλείς. Παράγονταν κατά χιλιάδες για παραπάνω από 20 χρόνια αλλά τελικά ξεπεράστηκαν από τις μεγαλύτερου φορμάτ cabinet cards. Ειδικά άλμπουμ συχνά πολυποίκιλα διακοσμημένα εκδίδονταν ώστε οι κάθε είδους συλλογές να μπορούν να επιδεικνύονται. Κατέληξε ως ο πλέον αναγνωρίσιμος τύπος φωτογραφίας αντιπροσωπευτικός του 19^{ου} αιώνα.



Διακοσμημένο άλμπουμ με Cartes-de-visite, c1880
Albumen prints from wet collodion negatives in cartes-de-visite format.
© RPS, 1999

Cyanotype

Κυανοτυπία

Εφευρέθηκε από τον Sir John Herschel το 1842 ως μέσο για την αντιγραφή των σημειώσεων του, κάτι σαν τις σημερινές φωτοτυπίες. Η Anna Atkins την χρησιμοποίησε ευρέως για μια εικοσαετία περίπου, στις δεκαετίες 1840 και 1850 και εξέδωσε το λεύκωμα *"Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions"*. Η κυανοτυπία έφθασε στο εμπορικό ζενίθ της την δεκαετία του 1880 από αρχιτέκτονες και ναυπηγούς οι οποίοι αγόραζαν κυανοτυπικά χαρτιά για να παράγουν γρήγορα και οικονομικά αντίγραφα των γραμμικών σχεδίων τους.

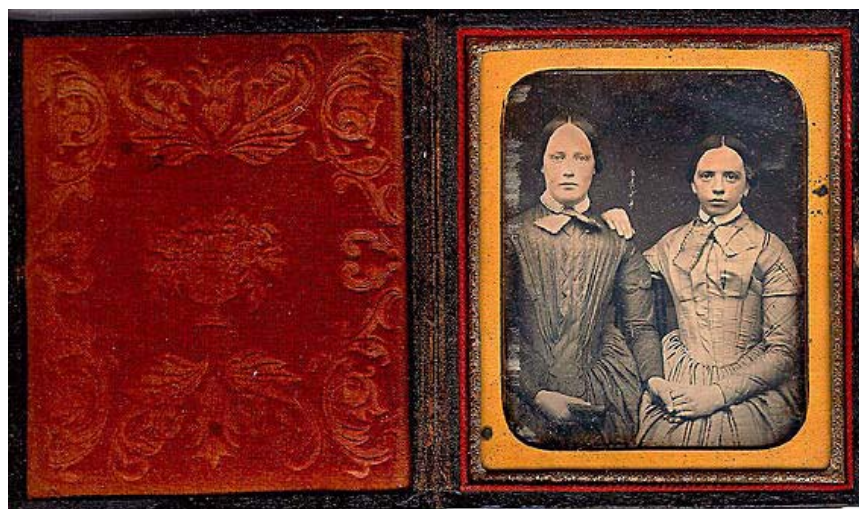
Daguerreotype

Δαγγερεοτυπία

Αυτός ο καθρέφτης των αναμνήσεων ήταν εκτύπωση μοναδική, αντίθετα με την καλοτυπία που αν χρειαζόταν κάποιο επιπλέον αντίγραφο η όλη διαδικασία έπρεπε να επαναληφθεί. Η Δαγγερεοτυπία ήταν μια πλάκα χαλκού, επικαλυμμένη με άργυρο και εξαιρετικά γυαλισμένη, η οποία γινόταν ευαίσθητη στο φως με ατμούς ιωδίου. Μετά ακολουθούσε η λήψη στην κάμερα και κατόπιν η εικόνα εμφανιζόταν με ατμούς υδράργυρου, στερεωνόταν και τονιζόταν. Το αποτέλεσμα, ανάλογα με την γωνία του φωτός, μπορεί δείχνει αρνητικό ή και θετικό, ή σαν επιφάνεια καθρέφτη, αποτελείται από λευκό ίζημα silver mercury, το οποίο είναι πολύ ευαίσθητο σε φθορές και εύκολα μπορεί να αφαιρεθεί. Οι τελικές εικόνες για αυτόν ακριβώς τον λόγο κλείνονταν σε μία αεροστεγή θήκη με γυάλινη μπροστινή όψη. Η εικόνα ήταν καθαρή και λεπτομερής και δεν είχε την ενοχλητική υφή του χαρτιού όπως η καλοτυπία. Το τελικό αποτέλεσμα όμως ήταν πολύ ακριβό και είχε κατά προσέγγιση εκτεθεί στην κάμερα για 10 με 20 λεπτά της ώρας.

Η ανακοίνωση του Louis-Jacques-Mandé Daguerre για την μέθοδό του το 1839 δεν έδωσε επαρκή αναφορά στην πρωτοπόρα δουλειά του αποθανόντα συνεργάτη του Nicéphore Niépce, εφευρέτη της Ηλιογραφίας το 1826. Η Δαγγεροτυπία χρησιμοποιήθηκε ευρέως στα πορτραίτα για περισσότερα από 20 χρόνια, αλλά τελικά αντικαταστάθηκε στην Γαλλία, όπως και σε όλο τον κόσμο, από τις φθηνότερες, γρηγορότερες μεθόδους του κολλοδίου και της αλβουμίνας. Επιβίωσε για μεγαλύτερο διάστημα στην Αμερική εις βάρος της καλοτυπίας και έφθασε στο απόγειο της τελειότητας της από την δουλειά των Southworth και Hawes.

Στην Ελλάδα είναι ελάχιστα τα σωζόμενα Δαγγεροτυπικά δείγματα, γεγονός που οφείλεται εν μέρη στην κατά μια δεκαετία καθυστέρηση στην επαγγελματική εφαρμογή της φωτογραφικής πρακτικής από Έλληνες φωτογράφους.



The DAGUERREAN SOCIETY

Developing- out papers (DOP)

Τα φωτογραφικά χαρτιά που όταν εκτεθούν στο φως δεν σχηματίζεται άμεσα την εικόνα, αλλά αυτή παραμένει σε λανθάνουσα μορφή έως ότου υποστεί την υγρή διαδικασία της εμφάνισης. Παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά την δεκαετία του 1880, δεν κατάφεραν να κυριαρχήσουν άμεσα στην αγορά καθώς ήταν θεσμός η εκτύπωση εξ επαφής και αυτά ήταν πολύ γρήγορα για αυτήν την διαδικασία. Επανεμφανίστηκαν δριμύτερα μια δεκαετία αργότερα όταν οι όλο και μικρότερες ερασιτεχνικές μηχανές δημιούργησαν την ανάγκη μεγεθύνσεων στην εκτύπωση. Για αυτόν τον σκοπό αυτά ήταν ιδανικά και επιπλέον τότε παρουσιάστηκαν τα gas light χαρτιά που μπορούσαν να εκτεθούν σε λάμπες υγραερίου. Μέχρι και τον 1^ο Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν δημοφιλή κυρίως στην ερασιτεχνική αγορά κατόπιν όμως κατέκτησαν και τους επαγγελματίες. Ιδανικά για μεγεθύνσεις, με ουδέτερη τονικότητα, διαρκώς εξελισσόμενα, κυριάρχησαν στην φωτογραφική αγορά κατά τον 20ο αιώνα.

(δες και Printing –out, POP)

Dry Collodion Negative

Αρνητικά ξηρού κολλοδίου

Εμφανίστηκε το 1855 και αντικατέστησε σταδιακά το γυάλινο αρνητικό υγρού κολλοδίου. Στις πλάκες ξηρού κολλοδίου, το κολλόδιο καλύπτεται από επίστρωση αλβουμίνης ή ζελατίνης. Τα συστατικά αυτά κατέστησαν δυνατή τη χρήση της πλάκας ακόμη και έξι μήνες μετά την παρασκευή της, χάρη στην ιδιότητά τους να διατηρούν υγρό το κολλόδιο και κατά συνέπεια, να παρατείνουν τον χρόνο ευαισθησίας τους στο φως. Επειδή ο απαιτούμενος χρόνος έκθεσης μέσα στην κάμερα ήταν αρκετά μεγάλος, η τεχνική του ξηρού κολλοδίου γρήγορα αντικαταστάθηκε από την στεγνή πλάκα βρομιούχου ζελατίνης.



Η πρόσοψη του Καζίνο στο Monte Carlo,
Horace W. Nicholls, c1910
Dry plate negative, 108x82mm
© RPS, 1999

Dry Plate Negative

Ξηρές πλάκες βρομιούχου αργύρου

Το 1871, ο Richard Leach Maddox, περιέγραψε σε σύγγραμμα του την δυνατότητα επάλλειψης ενός γυάλινου αρνητικού με ένα μείγμα αλάτων silver bromide διαλυμένων σε ζελατίνη. Αυτό όχι μόνο βελτίωνε την φωτοευαισθησία της μεθόδου του υγρού κολλοδίου αλλά σήμαινε ότι τα αρνητικά μπορούσαν να παρασκευαστούν μαζικά αρκετό καιρό πριν από την χρήση τους από τον φωτογράφο. Μετά από έρευνα που εκτέλεσε ο Maddox και άλλοι, οι στεγνές πλάκες μπήκαν σε εφαρμογή το 1881 και σηματοδότησαν το τέλος της χρήσης της πολύπλοκης μεθόδου των πλακών υγρού κολλοδίου που έπρεπε επί τόπου να προετοιμαστούν και διευκόλυνε σημαντικά τις φωτογραφήσεις στο ύπαιθρο.



Ταχύτητα, 1904
Robert Demachy (1859-1936)
Gum dichromate, 150x240mm
© RPS, 1999

Gum Dichromate(ή Bichromate)

Διχρωμικό κόμμι

Μια ακόμη μόνιμη μέθοδος, παρόμοια με την ανθρακούχα χωρίς να εμπεριέχει άργυρο, η εκτύπωση με καουτσούκ συνεπάγεται την επάλειψη του χαρτιού με ένα διάλυμα αραβικού κόμμεως, διχρωμικού καλίου και χρωστικής. Η εκτύπωση γινόταν εξ επαφής με το αρνητικό και κατά τη διάρκειά της το καουτσούκ σκληραίνει ανάλογα με την ποσότητα φωτός που θα λάβει. Μετά το μαλακό καουτσούκ αποβάλλεται κατά την πλύση και ότι απομένει επεξεργάζεται για να επιτευχθούν οι επιθυμητοί τόνοι. Η εκτύπωση μπορούσε να καλυφθεί με επιπλέον στρώματα και αφού τοποθετηθεί το αρνητικό πανομοιότυπα με την πρώτη έκθεση, να επανεκτεθεί όσες φορές χρειαστεί για να φθάσει η εικόνα στο επιθυμητό επίπεδο πυκνότητας ή και για να προστεθούν διαφορετικές χρωματικές αποχρώσεις σε αυτήν.

Συχνά η εικόνα τυπωνόταν σε έντονης υφής καλλιτεχνικό χαρτί, η τελική εικόνα δεν είχε σχέση με την συμβατική φωτογραφία και για αυτόν τον λόγο χρησιμοποιήθηκε περισσότερο από τους πικτοριαλιστές φωτογράφους της εποχής.

HELIOGRAPHS

Ηλιογραφίες

Το όνομα αυτό δόθηκε από τον Nicephore Niépce για να περιγράψει την νέα μέθοδο που είχε ανακαλύψει , όταν παρήγαγε την πρώτη γενικά αποδεκτή φωτογραφία, το 1826.

Το διάλυμα που χρησιμοποίησε για αυτή την πρώτη εικόνα ήταν το Bitumen of Judea, που αποτελεί την βάση για την παραγωγή της ασφάλτου το οποίο και βρήκε στην Συρία. Το υλικό αυτό είχε την ιδιότητα να σκληραίνει κατά την έκθεσή του στο φως. Οι περιοχές που μετά την έκθεση παρέμεναν ανεπηρέαστες, διαλύονταν κατόπιν με λάδι λεβάντας και καθαρό πετρέλαιο. Οι φωτεινές περιοχές διακρίνονταν από το bitumen και οι σκοτεινές από το μέταλλο της βάσης που έμενε γυμνό.

Αυτή η μέθοδος είναι πιο κοντά στην λιθογραφία από ότι στην φωτογραφία και αν και κατεγράφη ως η πρώτη σταθερή μέθοδος εγγραφής μιας εικόνας μέσω του φωτός, αποτέλεσε αδιέξοδο για την εξέλιξη της τότε νεογέννητης φωτογραφίας και σύντομα εγκαταλείφθηκε.



Perissoire
Philippe Moroux
1999

Kallitype Καλλιτυπία

Η Καλλιτυπία ανακαλύφθηκε από τον Dr W.W.J.Nichol το 1899. Η μέθοδος βασίζεται στην παλαιότερη μέθοδο του Sir John Herschel, την χρυσοτυπία.

Η καλλιτυπία είναι μια απλή μέθοδος που αποτελείται από νιτρικό άργυρο και άλατα σιδήρου. Όταν η καλλιτυπική ουσία εκτίθεται στο φως, ένα μέρος των σιδηρούχων αλάτων ανάγονται σε σιδηρούχα κατάσταση. Τα νέα σιδηρούχα άλατα που παράγονται ανάγουν με την σειρά τους το νιτρικό άργυρο και μας δίνουν ασήμι σε μεταλλική μορφή.

Η καλλιτυπία κατά το παρελθόν δεν ήταν ποτέ μια από τις μεθόδους που συνάντησαν εμπορική επιτυχία. Σε αυτό συνέβαλλε σημαντικά το ότι παρουσιάστηκε την ίδια εποχή με τα gaslight papers, τα οποία μπορούσαν να εκτεθούν με τεχνητό φως και έλυσαν τα χέρια των φωτογράφων της εποχής που έως τότε χρησιμοποιούσαν αποκλειστικά τον ήλιο. Επίσης η καλλιτυπία είχε εκείνη την εποχή την φήμη της ασταθούς μεθόδου. Όταν ο Nichol δημοσιοποίησε την ανακάλυψή του, σύστηνε την χρήση της αμμωνίας ως στερέωσης, η οποία αποδείχτηκε αναποτελεσματική στην πορεία. Τώρα πια χρησιμοποιείται θειοθειικό νάτριο (hypo), και οι εκτυπώσεις έχουν εύρος ζωής ισάξιο με κάθε αργυρούχα μέθοδο. Υπάρχουν αρκετές φόρμουλες διαφορετικές που μπορούν να εφαρμοστούν στην καλλιτυπία. Μια εύκολη και ευρέως χρησιμοποιούμενη παραλλαγή της, είναι η Vandyke ή brownprint.



Χανούμισσα, c1890?
Αωνύμου
Επιζωγραφισμένο lantern slide,
82x82mm

Lantern Slide

Ο πρόδρομος της διαφάνειας των 35mm που χρησιμοποιούμε σήμερα, τα lantern slides είναι θετικές φωτογραφικές εικόνες πάνω σε γυαλί, οι οποίες έχουν παραχθεί από αρνητικό, και προστατεύονται από μια ακόμη γυάλινη πλάκα η οποία τοποθετείται από την πλευρά της εμουλσιόν. Το φως διαπερνά το slide μέσω προβολέα και χρησιμοποιήθηκε κυρίως για εκπαιδευτικούς λόγους. Ήταν το υλικό που χρησιμοποιούσε ο Burton Holmes στις διαλέξεις του μέχρι το 1897.

Orotone

Με τον όρο αυτό περιγράφουμε μια φωτογραφική εικόνα η οποία έχει φτιαχτεί από αρνητικό που εκτυπώθηκε πάνω σε γυάλινη πλάκα επιστρωμένη με μια αργυρούχα εμουλσιόν ζελατίνης. Κατόπιν το πίσω μέρος της πλάκας επιστρωνόταν με ένα μείγμα χρυσού και μπανανόλαδου ή με μπρούντζο σε σκόνη ανακατεμένο με ρητίνη ώστε να πάρει μια χρυσή όψη και έμπαινε σε κάδρο. Η μέθοδος αυτή έγινε γνωστή από τον Edward Sheriff Curtis (1868-1952) και είναι αμφίβολο να έχει εφαρμοστεί στην Ελλάδα.

Palladium print

Το 1858, στο Εδιμβούργο, ο C.J. Burnett παρήγαγε και έκθεσε τις πρώτες επιτυχείς Παλλαδιοτυπίες, προχρονολογώντας ουσιαστικά την μέθοδο του William Willis η οποία κατοχυρώθηκε το 1916, δηλαδή 58 χρόνια αργότερα!

Οι εκτυπώσεις με παλλάδιο αναφέρονται για πρώτη φορά το 1874. Η μέθοδος ήταν λιγότερο δημοφιλής από ότι της πλατίνας, κυρίως επειδή το παλλάδιο ήταν σπανιότερο υλικό και σαφώς ακριβότερο εκείνο τον καιρό. Οι ισορροπίες αλλάζουν άρδην κατά τον 1^ο Παγκόσμιο Πόλεμο με την εκτίναξη του κόστους της πλατίνας, όχι προς όφελος του παλλαδίου που δεν συνέφερε ως πρώτη ύλη παραγωγής βιομηχανικών χαρτιών, αλλά του αργύρου.

Σήμερα χρησιμοποιείται ευρέως από τους λάτρεις των εναλλακτικών φωτογραφικών τεχνικών, μόνο ή σε ανάμειξη με την πλατίνα και θεωρείται υλικό πιο εύκολα ελέγξιμο από αυτή.

δες Platinum print



Το πρόσωπο του Χριστού ,
Johann Carl Enslen, 1839
Photogenic drawing, 162x131mm
© RPS, 1999

Photogenic Drawing

Ο William Henry Fox Talbot πειραματίστηκε χρησιμοποιώντας φωτοευαίσθητα χημικά για να καταγράψει μια εικόνα από το 1834. Παρήγαγε silver chloride εμβυθίζοντας το χαρτί σε ένα διάλυμα άλατος και μετά βουρτσίζοντας το με silver nitrate. Τοποθετούσε πάνω στο χαρτί ένα φύλλο ή μια δαντέλα και το έκθετε στον ήλιο παράγοντας μια αρνητική εικόνα. Η φωτογραφία μετά στερεωνόταν με αλάτι για να διακοπούν οι επιπλέον αντιδράσεις. Αυτά τα χαρτιά μπορούσαν επίσης να χρησιμοποιηθούν και από την πλάτη της μηχανής.

Photogravure

Φωτογκραβούρα

Η πρώτη μέθοδος του Talbot, που ονομαζόταν photoglyphic engraving process ήταν ο προκάτοχος της φωτογκραβούρας, η οποία εφευρέθηκε από τον Karl Klîc το 1879 και ήταν μια φωτομηχανική μέθοδος που χρησιμοποιούσε έναν φωτογραφικό τρόπο χάραξης. Ένα λεπτό φύλλο, επαλειμμένο με ζελατίνη και potassium bichromate, εκτίθετο κάτω από ένα θετικό φιλμ, μετά πρεσαριζόταν, με την εμουλσιόν να κοιτάζει προς τα κάτω, πάνω σε μια χάλκινη εκτυπωτική πλάκα. Το φύλλο και η ζελατίνη που είχε παραμείνει μαλακή κατά την έκθεση ξεπλένονταν, αφήνοντας μόνο την σκληρή ζελατίνη. Η πλάκα μετά χαρασσόταν με οξύ, περνιόταν με μελάνι και πρεσαριζόταν με ένα βρεγμένο χαρτί για να μεταφερθεί η μελάνη.

Platinum Print

Πλατίνα

Παράγονταν από το 1878 – 1920, εφευρέθηκε από τον William Willis το 1873, το χαρτί απαλειφόταν με άλατα πλατίνας και σιδήρου, εκτυπωνόταν εξ επαφής με ένα αρνητικό και μετά εμφανιζόταν σε ένα διάλυμα που διέλυε το σίδηρο και έδινε μια εικόνα από καθαρή πλατίνα. Η τελική πλύση με υδροχλωρικό οξύ και νερό καθάριζε όλα τα εναπομείναντα υπόλοιπα σιδήρου. Η πλατίνα μας δίνει εικόνες με πολλούς τόνους και είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική στην καταγραφή του φωτός και της υφής της ύλης.



Τρίγωνο 2, 1928
Imogen Cunningham
Πλατινοτυπία 7.5'' X 6''
Courtesy of The Imogen
Cunningham Trust
Berkeley, California

οπότε χρησιμοποιήθηκε γενικά στην αρχιτεκτονική, την τοπιογραφία και τα πορτραίτα.

Χαρτιά μαζικής παραγωγής που περιείχαν την πλατίνα και το φθηνότερο παλλάδιο πουλιόνταν στην αγορά αλλά φωτογράφοι όπως οι Coburn, Day και Steichen προτιμούσαν να εκτελούν την διαδικασία της προετοιμασίας των χαρτιών πλατίνας μόνοι τους για να επιτυγχάνουν επιπλέον πυκνότητα στην τονική απόδοση και πολλές φορές την συνδυάζανε με την μέθοδο gum bichromate. Τα χαρτιά πλατίνας εξαφανίστηκαν ξαφνικά από την αγορά κατά τον 1^ο Παγκόσμιο Πόλεμο, καθώς οι προμηθευτές στρατολογήθηκαν να παραγάγουν πυρομαχικά. Τελευταία έχει σημειωθεί μια αξιοσημείωτη επανάκαμψη των εκτυπώσεων με πλατίνα και παλλάδιο εξαιτίας των σημαντικών πλεονεκτημάτων της μεθόδου στην τονική απόδοση της εικόνας, την σταθερότητα της στον χρόνο και την συλλεκτική της δυνατότητα.



Η υπηρέτρια, c1905
Emile Fréchon
P.O.P. print, 155x205mm

Printing-out Paper, POP

Ήταν ένα εμπορικά παραγόμενο χαρτί, που αντικατέστησε τα αντίστοιχα αλμπουμίνες, και αποτελείτο από επικάλυψη ζελατίνης η οποία ευαισθητοποιόταν με silver chloride. ήταν πολύ απλή η διαδικασία της επεξεργασίας του, που περιελάμβανε μόνο πλύσιμο και τονισμό και παρήγαγε μια πλούσια, γυαλιστερή με κοκκινοκαφέ απόχρωση εικόνα. Η εκτύπωση κατά κανόνα τονιζόταν με διάφορα πολύτιμα μέταλλα και έτσι έπαιρνε την επιθυμητή ουδέτερη τονικότητα αλλά και την μακροβιότητα που ήταν τα ζητούμενα της εποχής. Το καλύτερο φωτογραφικό χαρτί αυτής της κατηγορίας θεωρείται ότι ήταν το χαρτί ματ κολλοδίου που έδινε υπέροχα αποτελέσματα όταν συνδυαζόταν με τονισμό πλατίνας.

Γενικά τα printing out χαρτιά συνηθίζεται να ονομάζονται εν συντομία P.O.P. και χρησιμοποιήθηκαν εκτός Ελλάδος την περίοδο από το 1880-1920, όπου και αντικαταστάθηκε με τα developing-out paper.

Salted Paper

Χαρτιά Άλατος(καλοτυπία)

Μέχρι το 1850, οι εκτυπώσεις που συναντάμε είναι συνήθως αυτές των χαρτιών άλατος. Φτιάχονταν από την επάλειψη φύλλων χαρτιού με αλατούχο νερό και μετά, και μετά ευαισθητοποίηση του χαρτιού.

Τα αλατούχα χαρτιά δεν πέρναγαν από την διαδικασία της εμφανίσεως, Ήταν printed out, οπότε εκτυπώνονταν σε επαφή με το αρνητικό κάτω από τον ήλιο μέχρι την τελική διαμόρφωση της εικόνας, μια διαδικασία που διαρκούσε ακόμη και 30 λεπτά. Κατόπιν στερεώνονταν κανονικά.

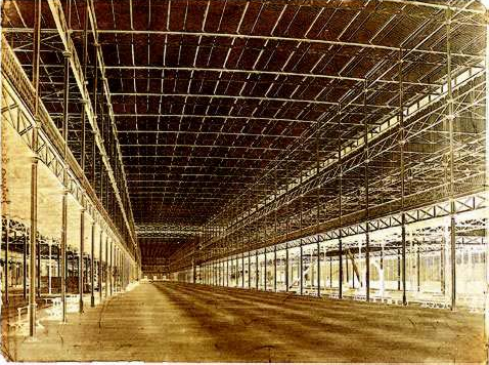
Με την ευαισθητοποίηση που είχε προηγηθεί, η εικόνα ήταν μάλλον μέσα στο χαρτί παρά πάνω σε αυτό. Η υφή του χαρτιού γινόταν και αυτή μέρος της εικόνας και το γεγονός αυτό οδηγούσε σε χαμηλότερη ποιότητα ευκρίνειας. Κάποιοι φωτογράφοι προτιμούσαν τα προτιμούσαν ακριβώς για αυτό τον λόγο και δεν επιλέγανε τα χαρτιά Αλμπουμίνας με την γυαλιστερή υφή.



Tintype process(ferrotype)

Τσιγκοτυπία

Η τσιγκοτυπία περιγράφηκε αρχικά από τον Frenchman A.A. Martin το 1853. Ήταν μια εφαρμογή της μεθόδου υγρού κολλοδίου όπου η βάση ήταν μια σιδερένια λακαρισμένη πλάκα με σκούρο χρώμα. Σαν την Δαγгерοτυπία η εικόνα είναι πρωτότυπη έχει όμως μια θαμπή εμφάνιση που παραπέμπει στο ξαδερφάκι της την Αμβροτυπία. Η μέθοδος πατενταρίστηκε το 1856 στην Αμερική από τον Hamilton L. Smith και στην Αγγλία από τους William Kloen και Daniel Jones. Ο Smith παραχώρησε την πατέντα του στους William και Peter Neff οι οποίοι ονόμασαν τις πλάκες που παρήγαγαν melainotypes. Ο Victor Griswold ονόμασε τις πλάκες του ferrotypes. Το κοινό όμως σύντομα καθιέρωσε τον όρο tintypes αν και όλως περιέργως δεν περιέχεται καθόλου τσίγκος σε αυτήν την διαδικασία.

	Στα πρώτα χρόνια της εφαρμογής της Η μαύρη βερνικωμένη πλάκα είχε επικάλυψη εμουλσιόν κολλοδίου, που αντικαταστάθηκε τη δεκαετία του 1880 από την στεγνή ζελατίνη. Έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην δημοκρατικοποίηση του μέσου καθώς ήταν μια φθηνή μέθοδος προσιτή στις λαϊκές τάξεις. Ήταν το αγαπημένο μέσο των υπαίθριων φωτογράφων και χρησιμοποιήθηκε μέχρι και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από αυτούς.
 Το Εσωτερικό της μεγάλης Έκθεσης, Crystal Palace, London, 1851 Benjamin Brecknell Turner (1815-1894) Waxed paper negative, 300x400mm © RPS, 1999	Waxed Paper Negative Το 1851, ο Gustave Le Gray ανακάλυψε ότι αν έτριβε κερί πάνω σε χάρτινο αρνητικό καλοτυπίας, αυτό γινόταν πιο διαφανές και έδινε εικόνες ,με μεγαλύτερη ακρίβεια και περισσότερες λεπτομέρειες. Καθώς αυτά τα χαρτιά μπορούσαν να ετοιμαστούν εκ των προτέρων και ήταν ελαφριά στην μεταφορά τους, συχνά χρησιμοποιούνταν από ταξιδιώτες, ειδικά στα θερμά κλίματα.
 Γυμνό παιδί, c1857 Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) Wet collodion negative, 215x166mm © RPS, 1999	Wet Collodion Negative Αρνητικό Υγρού Κολλοδίου Αυτός ήταν ο συνηθέστερος τύπος αρνητικού για μια περίοδο 40 χρόνων από την αρχή της δεκαετίας του 1850 μέχρι που αντικαταστάθηκε από τις στεγνές πλάκες και τα αρνητικά ζελατίνης. Εφευρέθηκε από τον Frederick Scott Archer ο οποίος δεν φρόντισε κατά την δημοσίευση της εργασίας του το 1851 να κατοχυρώσει νομικά την ανακάλυψή του. Ένα κομμάτι γυαλί, στο ίδιο μέγεθος με αυτό της τελικής εικόνας, επαλειφόταν με κολλόδιο (ένα μείγμα βαμβακιού εμβαπτισμένου σε νιτρικό και θειικό οξύ, σε οινόπνευμα και αιθέρα.). Αυτό το κολλώδες και παχύρρευστο υγρό, έπρεπε να απλωθεί ομοιόμορφα και σε λεπτή στρώση πάνω στο γυαλί προτού προλάβει να στεγνώσει, κάτι που γινόταν μέσα σε μερικά μόλις δευτερόλεπτα. Μετά η γυάλινη πλάκα επαλειφόταν με κάποια φωτοευαίσθητη ουσία όπως είναι η silver nitrate, και τοποθετούνταν για φωτογράφιση στην κάμερα όσο ήταν ακόμη υγρό. Όταν η έκθεση

	ολοκληρωνόταν, η γυάλινη πλάκα εμφανιζόταν , πλενόταν ,στέγνωνε και βερνικωνόταν και μετά ήταν έτοιμη για εκτύπωση, συνήθως με την μέθοδο της αλμπουμίνας. Αυτές οι πλάκες έπρεπε να ετοιμαστούν επί τόπου, ήταν εξαιρετικά ευπαθής στην θερμοκρασία και στερεώνονταν συχνά με potassium cyanide, οπότε και η υψηλή θνησιμότητα των φωτογράφων κατά την δεκαετία του 1850. Παρόλα αυτά, η μέθοδος χρησιμοποιήθηκε στην ζέστη της Κριμέας από τον Roger Fenton, στην Αίγυπτο από τον Francis Frith, καθώς και στο ακραίο κρύο των Ιμαλαΐων από τον Samuel Bourne, με εντυπωσιακά αποτελέσματα
 Πορτραίτο κοριτσιού, c1860 Ανωνύμου Αμβροτυπία επιζωγραφισμένη στο χέρι, 143x92mm © RPS, 1999	Wet Collodion Positive (Ambrotype) Αμβροτυπία Αν πάρουμε ένα υποεκτεθειμένο και εμφανισμένο αρνητικό υγρού κολλοδίου και βάλουμε στην πίσω πλευρά ένα μαύρο ύφασμα,ή την βάψουμε με μαύρο χρώμα ή βερνίκι, παίρνουμε την θετική του όψη. Αυτή ήταν μια από τις πρώτες φθηνές μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν για πορτραίτα μαπό πλανόδιους φωτογράφους. Η εικόνα παραγόμενη εικόνα ήταν μοναδική, σαν την Δαγγεροτυπία και δεν μπορούσε να ανατυπωθεί. Παρουσιαζόταν κλεισμένη αεροστεγώς σε μια μικρή θήκη, προστατευμένη με ένα γυαλί ώστε η εμουλσιόν να μην μπορεί να χαραχθεί. Συχνά ήταν χρωματισμένες στο χέρι και στολίζονταν με περίτεχνο χρυσό διάκοσμο για να υποδηλώνεται η κοινωνική θέση του εικονιζόμενου. Αντικαταστάθηκαν από τις carte-de-visite, οι οποίες είχα το πλεονέκτημα της δυνατότητας αναπαραγωγής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Σύγχρονη με θέμα την Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα

Αθήνα Φωτογραφικές Μαρτυρίες 1839-1900, εκδ. Εξάντας Μουσείο Μπενάκη
“Η Ελλάδα” Φωτογραφικό και Λογοτεχνικό ταξίδι στον 19 ^ο αιώνα (ISBN 960-7418-23-8) Χάρης Γιακουμής
Η Ελλάδα του 19 ^{ου} αιώνα με το φακό του Πέτρου Μωραΐτη εκδόσεις Ποταμός
Ιστορία του Ελληνικού Έθνους
Ιστορία της Ευρώπης Serge Berstein Pierre Milza, τόμος 2 ^{ος} Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919 Εκδόσεις Αλεξανδρεία, 1997 ISBN 960-221- 129-6
Η Ελλάδα. Το ταξίδι των Ελληνιστών 1896-1912 (1998) Χάρης Γιακουμής- Ιζαμπέλ Ρουά εκδ Μπαστας- Πλέσσας ISBN 960-7418-36-0
Ανταποκρίσεις από την Ελλάδα 1879-1897 Εθνικές Διεκδικήσεις/ Ολυμπιακοί Αγώνες/ Καταστροφή του '97, Ζοζέφ Ρενάκ – Σαρλ Μωρράς- Ζαν Μορέας ΟΛΚΟΣ 1993
Athens from Ancient Ideal to Modern City, A History Robin Waterfield ISBN 046509063X

Εκδόσεις εποχής

Travelogue 1910, Burton Holmes (The Olympian Games in Athens 1896, Burton Holmes, ανατύπωση από Grove Press INC. NY 1984)
Ολυμπιακοί Αγώνες 1896 (4γλωσση επίσημη Ολυμπιακή έκδοση) Κάρολος Μπεκ-Μάισνερ
Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 Πανελλήνιον Εικονογραφημένον Λεύκωμα , Εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου της Εστίας Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη (1897) Ανατύπωση το «Ποντίκι» 2001
Κανονισμός της Αστυνομίας του Παναθηναϊκού Σταδίου κατά τους Διεθνείς Ολυμπιακούς Αγώνες , εν Αθήναις 1896

Φωτογραφική Τεχνολογία του 19^{ου}

Βιβλία τεχνικά εποχής

Η Φωτογραφία, Β. Δ. Ραπτόπουλος 1903 (Εθν. Βιβλ. Τεχν. 983 ^{OF} , 8ο)
Φωτογλυπτική Φωτοτυπία, Στρατουδακης Ιωάννης (Εθν. Βιβλ. Τεχν. 997 ^{s/sa/-β})
Η φωτογραφία επιστημονικώς εις δύο μέρη, Σκόντρας Αναστάσιος, Κέρκυρα κ. 1930 (Εθν. Βιβλ. Τεχν. 993 ^{k/ka})

Φωτογραφική Τεχνολογία του 19^{ου} Βιβλία τεχνικά σύγχρονα

The Keepers of Light : A History and Working Guide to Early Photographic Processes , William Crawford ISBN: 0871001586 0871001586 (νέα έκδοση 1997, άγνωστο ISBN)
The Focal Encyclopedia of Photography 3rd Ed., ed by Leslie Stroebel and Richard Zakia, Focal Pr. 1993
Conversation of Photographs, Eastman Kodak Company Rochester, NY, ISBN 0-87985-352-2
Care and Identification of 19th Century Photographic Prints James M. Reilly Eastman Kodak Company Rochester, NY ISBN 0-87985-365-4
Polymer Photogravure A New Method for Photographers and Graphic Artists, Taneli Eskola, Kari Holopainen, Helsinki, ISBN 951-558-001-3 ISSN 0782-1778
The Albumen and Salted Paper Book: The History and Practice of Photographic Printing James M. Reilly Rochester, NY 1980. ISBN 0-87992-014-9 paperbound
Encyclopedia of Printing, Photographic and Photomechanical Processes, 2 vols (1989-1990) Luis Nadeau (Atelier Luis Nadeau, Fredericton, New Brunswick, Canada).
History and Practice of Platinum Printing (1984; 1986; 1994), Luis Nadeau (Atelier Luis Nadeau, Fredericton, New Brunswick, Canada).
Making Digital Negatives for Contact Printing Dan Burkholder ISBN 0-9649638-6-8

Ολυμπιακά Βιβλία, σύγχρονα, για το 1896

100 χρόνια νεότερη Ελληνική Ολυμπιακή Ιστορία εκδ. Τα ΝΕΑ 1996
Olympic Revival, K. Georgiadis, Ekdotike Athenon, Athens 2003
Olympics in Athens 1896 Michael Lewellyn Smith, Profile Books Ltd, ISBN 1 86 197 342 X
Αθήνα 1896, Α΄ Διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες , Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 2004 ISBN 960-87912-1-9
Οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896, Από την προετοιμασία στην τέλεση, χίλιες και μια ειδήσεις. Εφημερίδα το ΑΣΤΥ(1 ^{ος} τόμος) και Ακρόπολις (2 ^{ος} τόμος) Ιούλιος 1894-Απρίλιος 1896, Παπασπύρου Καραδημητρίου Ευθυμία, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 2002
Pierre de Coubertin 1863-1937 <i>Olympism Selected writings</i> IOC, Lausanne 2000

ISBN 92-91490660
The Panathenaic Stadium Αριστέα Παπανικολάου – Κρίστενσεν, Αθήνα 2003 ISBN 960-85573-7-2
Οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα , 1896-1906, Καρδάσης Β. Εκδ.Έφεσος, Αθήνα 2001
<i>Το Φωτογραφικό Λεύκωμα του Άλμπερτ Μάγιερ</i> , Βαλεντίνο Τσελίκας, Εξάντας-Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1995
<i>Ολυμπιακά Δρώμενα I-IV</i> , Ταρασουλέας Θ., Αθήνα 1997-2003
<i>1896 Athen- Die Bilder der Spiele der I. Olympiade von Albert Meyer und anderen Fotografen</i> . Ed. By Volker Kluge. Berlin: Brandenburgisches VerlagsHaus, 1996 ISBN. 3-89488-098-8(4γλωσση έκδοση)

Διάφορα

<i>150 Years of Photojournalism</i> , The Hulton Getty Picture Collection, ISBN 3- 89508-099-3 (3γλωσσο στα Αγγλικά, Γερμανικά και Γαλλικά)
A world history of Photography 3d ed., Naomi Rosemblum, Abbemile Press,1997 ISBN 0-7892-0329-4
Ενθύμιο Αθηνών, Θανάσης Παπαιωάννου, εκδόσεις Γνώση, 1984
Ανατύπωση του Λευκόματος του Ιωάννη Λαμπάκη από τους Ολυμπιακούς του 1896, αρχείο Λαμπάκη- Cosmote.
Λεξικό Ελλήνων Φωτογράφων του 19 ^{ου} & 20 ^{ου} αιώνα, Α. Ξανθάκης, Ε.Λ.Ι.Α. (ανέκδοτο)
Τα Φωτογραφικά Αρχεία και οι Φορείς τους
ΑΓΓΛΟ-ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΕΞΙΚΟΝ ΧΗΜΙΚΩΝ ΟΡΩΝ, Κ.Καννάβας , εκδ. Μ.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1977

Ευχαριστίες

Θα ήθελα ιδιαίτερα να ευχαριστήσω
Τους Μαρία Μάττα , Φανή Κωνσταντίνου και Α. Ζάννα από το Μουσείο Μπενάκη
τον αξιότιμο δόκτορα Κ. Γεωργιάδη από την Ελληνική Ολυμπιακή Ακαδημία
την κ. Βάρσαμη από την Cosmote
το Αθλητικό Μουσείο της Λειψίας
τον ιστορικό φωτογραφίας Άλκη Ξανθάκη
τον Χρήστο Μανουσάκη για τις χρήσιμες συμβουλές του
τον Γιώργο Τσιμήλα από το *Camera Club*
την Σοφία Αναστασιάδου για τις πολύτιμες επισημάνσεις της
τους Γιάννη Γρηγοριάδη και Νίκο Κοταρίδη
τον Κλανγκ για την άψογη συνεργασία που είχαμε
το προσωπικό του τμήματος φωτογραφίας Kristoffer Albrecht και Taneli Eskola της
σχολής UIAH του Ελσίνκι για το βάπτισμα του πυρός που μου προσέφερε, στις
Εναλλακτικές Μεθόδους Εκτύπωσης
τις Ελληνογερμανίδες φίλες Σουζάννα Ρίττερ και Νάταλυ Ντάνεμπεργκ για τις
μεταφράσεις από τα Γερμανικά
τον Αντώνη Βασσάλο για την εκτύπωση των αντιτύπων

τον “δάσκαλο” μου Παναγιώτη Ηλία που δεν έπαψε να πιστεύει σε μένα

και την οικογένειά μου που με υπέμεινε...