



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών ΠΜΣ

«Φωτογραφία: Έρευνα & Μεθοδολογία»

**ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΕΠΙΜΕΛΗΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗ
ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ: ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

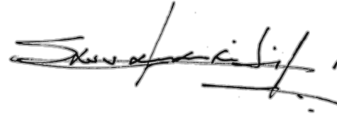
ΖΑΧΑΡΟΥΛΑ ΣΚΛΗΚΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ

Αθήνα, Ιούνιος 2023

Μέλη της εξεταστικής επιτροπής
Κωνσταντίνος Αντωνιάδης
Ομότιμος Καθηγητής του
Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής

Σάββας Λαζαρίδης
Καθηγητής Φωτογραφίας στην École Supérieure Artistique «le 75»,
Βρυξέλλες



Ηώ Πάσχου
Διδάσκουσα στο Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του
Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής
Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Σορβόνης (Paris I-Sorbonne)

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Ζαχαρούλα Σκλήκα του Ιωάννη – Παναγιώτη με αριθμό μητρώου 21014, φοιτήτρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του

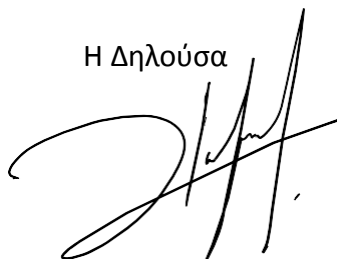
Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής

Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και

Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών μου».

Η Δηλούσα



Ευχαριστίες

Για τη σημαντική συμβολή και την κριτική του σε όλα τα στάδια της έρευνας και της συγγραφικής διαδικασίας, για τις ανεκτίμητες συμβουλές καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας μου στη φωτογραφία και για την ενθάρρυνσή του να παρακολουθήσω το Π.Μ.Σ. «Φωτογραφία, έρευνα και μεθοδολογία», οφείλω την ευγνωμοσύνη μου στον Κωστή Αντωνιάδη. Για τις γνώσεις, την καθοδήγηση και τα ερεθίσματα που προκλήθηκαν από τις διαλέξεις κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου, είμαι ευγνώμων στο διδακτικό προσωπικό του Π.Μ.Σ. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τη Νατάσσα Μαρκίδου για τον πλούτο των πληροφοριών, την αμεσότητα στην παροχή απαραίτητου έντυπου υλικού για τις μελέτες και την έρευνά μου, και κάθε άλλη σχετική βοήθεια όποτε ζητήθηκε. Θερμές ευχαριστίες οφείλονται ακόμα στους Αλίκη Τσίργιαλου, Στράτο Καλαφάτη, Ηρακλή Παπαϊωάννου και Γιάννη Σταθάτο, οι οποίοι έδωσαν γενναιόδωρα το χρόνο τους για συζητήσεις και συνεντεύξεις, καθώς και την τεχνογνωσία τους χωρίς δισταγμό, συχνά σε επιβαρυσμένη χρονικά περίοδο εξαιτίας των επαγγελματικών τους υποχρεώσεων. Ευχαριστώ επίσης τους Αθανασία Μπουντίδου, Πηνελόπη Πετσίνη, Λουκά Δρόσο, Βαγγέλη Ιωακειμίδη, Ανδρέα Κυπαρίσση και Οράτιο Πουλίσι για τις σύντομες αλλά άμεσες και χρήσιμες πληροφορίες και οπτικό υλικό. Η ολοκλήρωση της διπλωματικής εργασίας δεν θα ήταν εφικτή χωρίς την υποστήριξη και την υπομονή της οικογένειάς μου, στην οποία εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου.

ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΕΠΙΜΕΛΗΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗ ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ: ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Περίληψη

Η παρουσίαση μίας φωτογραφικής εργασίας μέσω έκθεσης και έκδοσης συνοδευτικού καταλόγου είναι το βασικό επικοινωνιακό μέσο μεταξύ δημιουργού, κοινού και έργου. Στην παρούσα διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία ερευνάται και αναδεικνύεται ο πολυδιάστατος ρόλος του επιμελητή σαν διαμεσολαβητή μεταξύ του καλλιτεχνικού έργου, του φωτογράφου και του θεατή. Μελετώνται περιπτώσεις επιμελητικής πρακτικής που εδραίωσαν και έκαναν ισχυρή την παρουσία του επιμελητή τόσο ιστορικά εκτός συνόρων όσο και στην Ελληνική πραγματικότητα κατά τις τελευταίες δεκαετίες. Ερευνητικά εργαλεία για την πραγματοποίηση της έρευνας υπήρξαν η ελληνική και ξένη βιβλιογραφία καθώς και συνεντεύξεις προς επιμελητές και φωτογράφους βάσει ερωτηματολογίων.

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται ο ρόλος του επιμελητή, η αποστολή του στη διαδικασία προβολής του έργου και η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή κατά τη διάρκεια της επιμελητικής ανάθεσης με στόχο την ανάδειξη στοιχείων που θα φέρουν σε επικοινωνία το θεατή με το καλλιτεχνικό έργο. Στο δεύτερο κεφάλαιο πραγματοποιείται επισκόπηση ιστορικών στοιχείων ως προς την εξέλιξη πρώτων μορφών επιμέλειας, εξετάζονται οι λόγοι που εξυπηρέτησε η πρακτική τους καθώς και η εμφάνιση και η θέση της φωτογραφίας στις εκθέσεις τέχνης. Στο τρίτο κεφάλαιο επιχειρείται η διερεύνηση στρατηγικών που συνέβαλαν στην εξέλιξη της επιμελητικής πρακτικής και οδήγησαν στην αναγνώριση του φωτογραφικού μέσου. Τον ερευνητικό σκοπό σε αυτό το σημείο εξυπηρετεί η μελέτη της έκθεσης *documenta 5* για τις καινοτόμες επιμελητικές πρακτικές που είχαν σαν αποτέλεσμα την αλληλεπίδραση του κοινού με το έργο, της έκθεσης *The Family of Man* για την πρωτότυπη επιμέλεια σε συλλογικό έργο και το σκοπό που εξυπηρέτησε, και τέλος, της έκθεσης *Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph* ως η πρώτη παρουσίαση ιστορικού και σύγχρονου συλλογικού έργου που σηματοδοτούσε την αναγνώριση του φωτογραφικού μέσου. Στο τέταρτο κεφάλαιο και μέσα από την Ελληνική

πραγματικότητα, δίνεται βαρύτητα σε επιμελητικές στρατηγικές των ιστορικών φωτογραφικών αρχείων των Λεωνίδα Παπάζογλου, Δημήτρη Χαρισιάδη και Nelly's, τα οποία εμφανίζουν διαφορετική μορφή σε σχέση με τη δόμηση και συγκρότησή τους, καθώς και στην καταγραφή της επιμέλειας των μεγάλων και πρωτότυπων θεματικών εκθέσεων *Εικόνα και Είδωλο, Επινόηση του Τοπίου και Κάποιος (να) με κοιτάζει*, που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα τη σύγχρονη εποχή. Τέλος, στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται η αυτοεπιμέλεια ως μέθοδος αξιολόγησης και παρουσίασης φωτογραφικού έργου μέσα από το έργο *Άθως – Τα Χρώματα της Πίστης* του Στράτου Καλαφάτη. Στις μορφές των στρατηγικών που αναλύονται επιβεβαιώνεται ο καθοριστικός ρόλος του επιμελητή στην προβολή και προώθηση του φωτογραφικού έργου και στη δημιουργία θεμελίων για τη μετάδοση της ιστορίας διαμέσου του φωτογραφικού μέσου.

Λέξεις κλειδιά: επιμέλεια, εκθέσεις φωτογραφίας, μπιενάλε, φωτογραφικά αρχεία, θεματικές εκθέσεις, αυτοεπιμέλεια

CONTEMPORARY CURATORIAL PRACTICES AND THEIR CONTRIBUTION TO THE SIGNIFICANCE OF THE ARTWORK: THE GREEK PARADIGM

Abstract

Presenting a photographic work through an exhibition and its catalogue published for the purpose of the event, are the main means of communication connecting the artist and their artwork to the viewer. This thesis investigates and highlights the multidimensional role of the curator as a mediator between the artistic work, the photographer and the viewer. Curatorial case studies are being examined, from the establishment of curatorship historically, to the strengthening of the practice in the last decades, both in Greece and abroad. Greek and foreign bibliography as well as interviews with curators and photographers were the main research tools for the realization of this thesis project.

The first chapter examines the role of the curator and their mission in promoting the artwork. The research highlights the relationship between the artist and the curator during the curatorial process, and the elements that bring the viewer and the artistic work into contact. The second chapter reviews historical data regarding the evolution of early curatorial forms, the reasons why curatorial practices were established, as well as the early presence of photography in art exhibitions. The third chapter looks at strategies that contributed to the evolution of curatorial practices and led to the recognition of the photographic medium. The analysis is backed up by three curatorial projects: 1. the study of the exhibition *documenta 5* for the groundbreaking curatorial practices that led to the audience interaction with the artwork, 2. the exhibition *The Family of Man* for the innovative curation of collective work as well as the purpose it served, and finally 3. the exhibition *Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph* as the first presentation of historical and contemporary collective work that marked the recognition of the photographic medium. In the fourth chapter, emphasis is given at curatorial strategies of the historical photographic archives of Leonidas Papazoglou, Dimitris Harissiadis and Elli Seraidari – Sougioultzoglou (Nelly's) and the different forms they presented in terms of their structure, as well as the curation of large and innovative Greek thematic

exhibitions *Image and Icon*, *The Invention of Landscape* and *Watch Me (Watch You)*, held in modern times. Finally, this chapter analyzes self-curation as a method of evaluating and presenting photographic work through Stratos Kalafatis' *Athos – The Colors of Faith*. The different forms of curatorial strategies analyzed in this chapter, confirm the curator's pivotal role, whose work is critical to the promotion of a photographic work and the establishment of foundations that contribute to the transmission of historical data through the photographic medium.

Key words: curation, photography exhibition, biennale, photographic archives, thematic exhibitions, self-curation

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περιεχόμενα

Μέλη της εξεταστικής επιτροπής	2
Ευχαριστίες.....	4
Περίληψη.....	5
Abstract.....	7
Εισαγωγή	11
0.1 Διατύπωση του θέματος και λόγοι επιλογής του	11
0.2 Ερευνητικά ερωτήματα.....	11
03. Σύντομη περιγραφή κεφαλαίων	12
0.4 Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας	12
0.5 Μεθοδολογικός σχεδιασμός.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο.....	15
1. Ο επιμελητής – Ο ρόλος και η σχέση με τον καλλιτέχνη	16
1.1 Ο ρόλος του επιμελητή.....	16
1.2 Σχέση επιμελητή – καλλιτέχνη.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο	19
2. Ιστορική αναδρομή και εμφάνιση πρώτων μορφών επιμέλειας.....	20
2.1 Ετυμολογία	20
2.2 Cabinets de curiosité.....	20
2.3 Salons.....	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο	26
3. Η συμβολή μεγάλων εκθέσεων στην επιμελητική ρητορική.....	27
3.1 Η εξέλιξη της επιμελητικής πρακτικής: Η περίπτωση της <i>documenta 5</i>	28
3.2 Η έκθεση <i>The Family of Man</i> ως πρόδρομος επιμελητικής πρακτικής στη φωτογραφία	30
3.3 Σκληρό και Τρυφερό – Η αναγνώριση του φωτογραφικού μέσου μέσα από μία έκθεση φωτογραφίας.....	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ^ο	38
4. Σύγχρονα παραδείγματα επιμελητικής στρατηγικής στην Ελλάδα	39
4.1 Συγκρότηση αρχείου για τη δημιουργία έκθεσης και έκδοσης καταλόγου	39
4.1.1 «Φωτογραφικά Πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα» – Λεωνίδας Παπάζογλου (1872 – 1918).....	40
4.1.2 Φωτογραφικόν Πρακτορείον «Δ. Α. Χαρισιάδης».....	45
4.1.3 Nelly's (1899 – 1998)	49

4.2 Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975–1995.....	57
4.3 Οι πρώτες θεματικές εκθέσεις στην Ελλάδα	63
4.3.1 Η Επινόηση του τοπίου: Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία 1870 - 1995	63
4.3.2 Πρώτη θεματική έκθεση Ελλήνων και ξένων φωτογράφων - Photosynkyria 2000, «Κάποιος (να) με κοιτάζει».....	66
4.4 Η αυτοεπιμέλεια ως πρακτική και στρατηγική προώθησης του έργου – Περίπτωση μελέτης: <i>Άθως - Τα Χρώματα της Πίστης</i> , Στράτος Καλαφάτης.....	68
Συμπεράσματα	75
Βιβλιογραφία.....	78
Παράρτημα.....	83
Εικονογράφηση	86

Εισαγωγή

0.1 Διατύπωση του θέματος και λόγοι επιλογής του

Επικεντρωμένη στη διερεύνηση σύγχρονων επιμελητικών πρακτικών και τη συμβολή τους στη νοηματοδότηση του φωτογραφικού έργου, η εργασία αυτή παρουσιάζει και αναλύει επιμελητικές στρατηγικές σε εκθέσεις οι οποίες έχουν πραγματοποιηθεί εντός και εκτός συνόρων. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στην έρευνα και περιγραφή υπαρχόντων μοντέλων παρουσίασης εκθέσεων μέσα από την ιστορία και την εξέλιξη της επιμελητικής πρακτικής. Μελετώνται οι τεχνικές και αισθητικές επιλογές των επιμελητών στην Ελληνική πραγματικότητα, οι οποίες οδηγούν στην οργάνωση και σχεδίαση μιας παρουσίασης.

Η επιλογή του θέματος προέρχεται από προσωπική ανάγκη εξερεύνησης της επιμελητικής πρακτικής σε εγχώριο και διεθνές επίπεδο. Μετά από βραχεία ενασχόληση με την επιμέλεια εκθέσεων, προσωπική άποψη αποτελεί ότι η επιμέλεια παρουσίασης μίας φωτογραφικής εργασίας είναι το βασικό επικοινωνιακό μέσο μεταξύ δημιουργού, κοινού και έργου. Η εργασία έχει σκοπό να αναδείξει τη θέση και τη σημασία του επιμελητή, το πολυδιάστατο αντικείμενο της πρακτικής της επιμέλειας με τη διερεύνηση περιπτώσεων όπου διαφαίνεται ο καθοριστικός ρόλος του επιμελητή.

0.2 Ερευνητικά ερωτήματα

Μέσα από την ερευνητική διαδικασία και με περιπτώσεις μελέτης, η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί να προσεγγίσει τα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

- Ποιος είναι ο ρόλος του επιμελητή και ποια είναι η σχέση του με το δημιουργό
- Γιατί χρειάζεται επιμέλεια ένα έργο τέχνης και ειδικότερα ένα φωτογραφικό έργο
- Ποιες είναι οι πρώτες μορφές επιμέλειας
- Πώς εμφανίζεται μεταπολεμικά η επιμελητική πρακτική
- Ποιοι παράγοντες συντέλεσαν στην εμφάνιση ισχυρού ρόλου στην επιμέλεια εκθέσεων

- Πώς συνέβαλε η επιμέλεια εκθέσεων στην αναγνώριση της φωτογραφίας ανάμεσα στις σύγχρονες εικαστικές τέχνες
- Ποιες στρατηγικές ακολουθούνται στη συγκρότηση του φωτογραφικού αρχείου για την παρουσίαση έργου εν απουσία του δημιουργού του
- Πώς συνέβαλε η εμφάνιση των πρώτων θεματικών εκθέσεων στη διαμόρφωση της φωτογραφίας ως εκφραστικό μέσο αφήγησης στην Ελλάδα
- Ποιες στρατηγικές ακολουθούνται στην αυτοεπιμέλεια

03. Σύντομη περιγραφή κεφαλαίων

Η έρευνα χωρίζεται σε τέσσερα μέρη:

- I. Ο ρόλος του επιμελητή και η σχέση του με τον καλλιτέχνη
- II. Ιστορική αναδρομή και εμφάνιση πρώτων μορφών επιμέλειας
- III. Η συμβολή της επιμελητικής ρητορικής σημαντικών ιστορικά εκθέσεων και πιο συγκεκριμένα
 - Εκθέσεων που συνέβαλαν στην εδραίωση της επιμέλειας ως επάγγελμα και στην εξέλιξη της επιμελητικής πρακτικής
 - Επιμελητικών στρατηγικών εκθέσεων που ως πρόδρομοι επιμελητικής πρακτικής οδήγησαν στην αναγνώριση του φωτογραφικού μέσου από έγκριτους φορείς
- IV. Σύγχρονα παραδείγματα επιμελητικής στρατηγικής στην Ελλάδα
 - Η συγκρότηση φωτογραφικού αρχείου και πώς αναπτύχθηκε η επιμελητική στρατηγική για τη δημιουργία έκθεσης και έκδοσης καταλόγου στην Ελλάδα
 - Ιστορική έκθεση που εξετάζει τη σύγχρονη Ελληνική φωτογραφία σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο
 - Πρώτες θεματικές εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα έως το 2000
 - Η αυτοεπιμέλεια ως πρακτική και στρατηγική προώθησης του έργου

0.4 Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας

Οι σύγχρονες επιμελητικές πρακτικές τις τελευταίες δεκαετίες βρίσκονται σε άνοδο, συνεπώς η έρευνα έπρεπε να περιοριστεί σε συγκεκριμένες (εμβληματικές για κάποιο λόγο) στρατηγικές επιμέλειας αποκλείοντας άλλες που θα

λειτουργούσαν εις βάρος της ανάλυσης αυτών που μελετήθηκαν. Σημαντικό θέμα προς ανάλυση είναι επίσης η επιμέλεια της άυλης μορφής της τέχνης στο διαδίκτυο, θέμα το οποίο φαίνεται να απασχολεί τους καλλιτέχνες ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, όπου η πρόσβαση στους εκθεσιακούς χώρους ήταν αδύνατη λόγω της πανδημίας.

Οι επιμελητικές πρακτικές σε φεστιβάλ φωτογραφίας εντός και εκτός συνόρων επίσης θα μπορούσαν να ερευνηθούν περαιτέρω, καθώς αποτελούν σημαντικό μέσο μετάδοσης πληροφορίας των φωτογραφικών τάσεων από τόπο σε τόπο.

Γεωγραφικά η έρευνα οριοθετείται στο Δυτικό πολιτισμό, περιορίζοντας έτσι το εύρος της ανάλυσης σε περιπτώσεις μελέτης εκθέσεων που πραγματοποιήθηκαν στην Ευρώπη και την Αμερική. Στις εκθέσεις που μελετήθηκαν, εικόνα για τη βαθύτερη κατανόηση της επιμελητικής πρακτικής δημιουργήθηκε κυρίως από τις συνεντεύξεις των επιμελητών και τη μελέτη των καταλόγων. Στην έκθεση της Nelly's (23/02 - 23/07/2023), για την εμβάθυνση προς περαιτέρω μελέτη βοήθησαν οι επισκέψεις στο χώρο της έκθεσης και η δια ζώσης παρακολούθηση ομιλιών. Οι προσπάθειες για ανεύρεση στατιστικών στοιχείων, κατόψεων των εκθέσεων και φωτογραφιών από τους εκθεσιακούς χώρους δεν ήταν επιτυχείς στο σύνολό τους, αφού στις περισσότερες περιπτώσεις δεν έχει υπάρξει επαρκής καταγραφή στοιχείων για τις εκθέσεις που έχουν πραγματοποιηθεί. Η αντιπαραβολή οπτικού υλικού θα βοηθούσε αφενός στη βαθύτερη κατανόηση των παρουσιάσεων και θα ολοκλήρωνε αφετέρου την παρουσίαση της έρευνας.

0.5 Μεθοδολογικός σχεδιασμός

Αφού σχηματίστηκε ο κορμός της εργασίας πάνω στον οποίο πραγματοποιήθηκε η έρευνα με τη βοήθεια του επιβλέποντα καθηγητή, έγινε η πρώτη συλλογή βιβλιογραφίας γύρω από το ρόλο και τη σημασία της επιμελητικής πρακτικής. Σε αυτό το στάδιο, σημαντική πηγή πληροφορίας ήταν οι βιβλιογραφίες διδακτορικών διατριβών που μελετήθηκαν επισταμένα. Ακολούθησε η μελέτη ιστορικών στοιχείων ως προς την εμφάνιση των πρώτων επιμελητικών πρακτικών. Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά τη μελέτη της ιστορικής αναδρομής της επιμέλειας, βρέθηκε ελάχιστη Ελληνική βιβλιογραφία. Στη συνέχεια, αναφέρονται και αναλύονται εκθέσεις, οι στρατηγικές επιμέλειας των οποίων συνέβαλαν στην εξέλιξη της

πρακτικής και την εδραίωση του επιμελητή ως καταλυτική παρουσία κατά την ετοιμασία μίας έκθεσης. Στα κεφάλαια όπου μελετώνται εκθέσεις με βάση τη συγκρότηση του έργου φωτογράφων που δεν βρίσκονται εν ζωή, οι πρώτες θεματικές εκθέσεις στην Ελλάδα, έκθεση η οποία για πρώτη φορά φιλοξενεί Έλληνες και ξένους φωτογράφους, και έκθεση αυτοεπιμέλειας, σχηματίστηκαν ερωτηματολόγια για κάθε ενότητα, πάνω στα οποία βασίστηκαν οι συνεντεύξεις που ακολούθησαν και η αντίστοιχη συλλογή οπτικού υλικού. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν τηλεφωνικά και δια ζώσης, ηχογραφήθηκαν και στη συνέχεια απομαγνητοφωνήθηκαν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

1. Ο επιμελητής – Ο ρόλος και η σχέση με τον καλλιτέχνη

1.1 Ο ρόλος του επιμελητή

Στην εξέλιξη της τέχνης και στην επιδίωξη οργάνωσης και ανάδειξης μιας ομάδας έργων, η πρακτική της επιμέλειας εμφανίζεται ως παροχή βοήθειας προς τον καλλιτέχνη προκειμένου το έργο να παρουσιαστεί σύμφωνα με την αντίληψη του δημιουργού. Η αποστολή, θα λέγαμε, του επιμελητή στη βάση της είναι η λειτουργία του σαν υπηρέτης απέναντι στην αντίληψη του καλλιτέχνη, να προτείνει δηλαδή τρόπους και μέσα με τα οποία θα προβληθεί το δυνατόν καλύτερα αυτό που οραματίζεται ο καλλιτέχνης για το έργο του. Ο επιμελητής δρα σαν διαμεσολαβητής μεταξύ του καλλιτεχνικού έργου, του δημιουργού και του κοινού του, δημιουργεί έναν τριμερή διάλογο, κατανοεί και καλύπτει τις ανάγκες ερμηνείας και επικοινωνίας του έργου. Προϋπόθεση για μια δημιουργική επιμελητική πρακτική είναι η ανάδειξη μη ορατών στοιχείων που ενώνουν τα έργα και τους δημιουργούς τους. Απαραίτητη θεωρείται η ανάπτυξη συνθηκών για την καλλιέργεια της συνολικής εμπειρίας του θεατή έτσι ώστε να κατανοήσει βαθύτερα το έργο κατά την περιήγησή του στο χώρο (Τσιάρα 2021, 64).

Στο σύγχρονο δυτικό πολιτισμό, η δημιουργική δραστηριότητα του επιμελητή αναδεικνύεται σταδιακά κατά τη διάρκεια του περασμένου αιώνα για να καλύψει τις αυξανόμενες ανάγκες παραγωγής εκθέσεων. Η σύγχρονη παρουσίαση απαιτεί κριτική σκέψη, δεξιοτεχνία και αισθητική καλλιέργεια. Οι επιμελητές πλέον αναζητούν την καινοτομία, η οποία γίνεται ολοένα και πιο επιτακτική. Η επιλογή του χώρου, ο σχεδιασμός και ο προσεκτικός φωτισμός συμβάλλουν στην προβολή του έργου μεμονωμένα αλλά και σαν σύνολο. Ο Harald Szeeman, απευθυνόμενος στον Hans Ulrich Obrist, διατύπωσε πως

«...ο επιμελητής πρέπει να είναι ευέλικτος. Μερικές φορές είναι ο υπηρέτης, μερικές φορές ο βοηθός, μερικές φορές δίνει στους καλλιτέχνες ιδέες για το πώς να παρουσιάσουν τη δουλειά τους. Στις ομαδικές εκθέσεις είναι ο συντονιστής, στις θεματικές εκθέσεις, ο εφευρέτης. Αλλά το πιο σημαντικό πράγμα με την

επιμέλεια είναι να το κάνεις με ενθουσιασμό και αγάπη - και με λίγη εμμονή»¹.

Στα βασικά καθήκοντα του επιμελητή συγκαταλέγεται η συγγραφή κειμένων, για το λόγο αυτό είναι απαραίτητη η θεωρητική και ιστορική γνώση. Η συγγραφή αποτελούσε ανέκαθεν σημαντική πτυχή της επιμελητικής πρακτικής. Καθώς ο επιμελητικός ρόλος εξελίσσεται, ο επιμελητής καλείται να παρέχει άρθρα κείμενα που τεκμηριώνουν την ιστορία γύρω από το έργο του καλλιτέχνη, και αναδεικνύουν το νόημα και την προέλευσή του. Ακαδημαϊκά κείμενα επιμελητών που ερμηνεύουν και αποδίδουν γραπτά το καλλιτεχνικό έργο, συνοδεύουν τις παρουσιάσεις έργων σε εκθεσιακούς χώρους και σε εκδόσεις βιβλίων και καταλόγων. Εκτός από το συνοδευτικό κείμενο της έκθεσης και τις επιτοίχιες ετικέτες έργου στον εκθεσιακό χώρο, ο επιμελητής καλείται συχνά να διαμορφώσει κείμενα για τον τύπο και διαφημιστικά φυλλάδια για την κάλυψη προωθητικών αναγκών, ανάλογα με τις ανάγκες και το μέγεθος της έκθεσης. Σε μεγάλες εκθέσεις όπου το έργο απαιτεί επιστημολογική προσέγγιση, τη συγγραφή συνοδευτικών κειμένων αναλαμβάνουν ειδικοί επιστήμονες με γνώση του αντικειμένου που παρουσιάζεται. Σε κάθε περίπτωση, ο επιμελητής της έκθεσης συμμετέχει διασφαλίζοντας πως τα επιστημονικά κείμενα, το περιεχόμενο και η ιδέα της έκθεσης έχουν την ίδια κατεύθυνση (George 2015, 17).

Τις τελευταίες δεκαετίες σημειώνεται σημαντικό ενδιαφέρον γύρω από την επιμελητική πρακτική και απασχολεί ερευνητικά ιστορικούς και κριτικούς τέχνης. Ταυτόχρονα, η επιμέλεια διδάσκεται, γίνεται τομέας εξειδίκευσης και πλέον θεωρείται σημαντικός άξονας πολιτιστικής παραγωγής.

1.2 Σχέση επιμελητή – καλλιτέχνη

Στην έρευνα για τις επιμελητικές πρακτικές γίνεται κατανοητό πως πρόκειται για ένα ευρύ πεδίο διαφορετικών θέσεων και αναγνώσεων. Είναι μία περίπλοκη διαδικασία στη διαδρομή της οποίας δεν υπάρχει ένας μοναδικός κανόνας. Στη

¹ Hans Ulrich Obrist, *A brief history of curating*, εκδ. JRP Ringier, 2008, σ. 127. Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε το 1995 και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο ArtForum της Νέας Υόρκης, το Φεβρουάριο του 1996, με τίτλο *Mind over Matter*. Στο Hans Ulrich Obrist, *A brief history of curating*, ό.π. σ. 99

σχέση μεταξύ επιμελητή και καλλιτέχνη δημιουργείται έδαφος για δημιουργία, έρευνα και ανακάλυψη (Pedrosa 2013, 35).

Σημαντική κρίνεται πλέον η συμβολή του επιμελητή στην ανάδειξη του έργου τέχνης. Η άποψη της επιμελήτριας και ιστορικού Sarah Cook είναι πως η στενή συνεργασία μεταξύ επιμελητή και καλλιτέχνη είναι απαραίτητη. Στη σύγχρονη επιμέλεια ανατρέπονται παλιά επιμελητικά μοντέλα όπου ο καλλιτέχνης είχε μικρή ανάμειξη στη διαδικασία παρουσίασης του έργου του. Εργασίες όπως η δημιουργία ενός σκελετού δράσεων, η συνεχής εμπλοκή και ανοιχτή συζήτηση σχετικά με το πώς θα παρουσιαστεί το έργο, αναμφίβολα απαιτούν χρόνο, αφορούν τόσο τον επιμελητή όσο και τον καλλιτέχνη, οδηγούν όμως σε επικοινωνιακά αποτελέσματα (Cook 2013γ, 399).

Οι επιμελητές συνεργάζονται με τους καλλιτέχνες δημιουργώντας από κοινού νέα πεδία κοινών δραστηριοτήτων που στόχο έχουν να γεφυρώσουν το κενό μεταξύ έργου, καλλιτέχνη, κοινού και εκθεσιακού χώρου. Κατά μία έννοια, ο επιμελητής δρα ως μέντορας απέναντι στον καλλιτέχνη και το έργο που εισηγείται. Κατά τη διάρκεια της επιμελητικής ανάθεσης και με την κριτική απόσταση που απαιτείται, τίθενται ερωτήματα γύρω από το έργο, τα οποία οδηγούν σε επικοινωνιακές συζητήσεις και αναθεωρήσεις. Στόχος είναι ένας νέος δημιουργικός διάλογος που ιδανικά θα παροτρύνει συντονιστικά και δεν θα κατευθύνει μονόπλευρα τον καλλιτέχνη (George 2015β, 5 - 13).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

2. Ιστορική αναδρομή και εμφάνιση πρώτων μορφών επιμέλειας

2.1 Ετυμολογία

Η λέξη 'επιμελητής' είναι γνωστή από την αρχαιότητα. Συγκεκριμένα τη συναντάμε στους Νόμους του Πλάτωνα τον 5^ο αιώνα π.Χ. Ο επιμελητής τότε κατείχε υπεύθυνες θέσεις επίβλεψης, όπως ο διοικητής, ο κυβερνήτης και ο φύλαρχος (Μπαμπινιώτης 2010, 482). Για το νοηματικό φορτίο του ουσιαστικού 'επιμελητής / επιμελήτρια' κάνει αναφορά η Συραγώ Τσιάρα, η οποία διατυπώνει πως η σημασία της λέξης 'επιμελούμαι' είναι «φροντίζω, άρα αγαπώ, κατανοώ, σέβομαι και υπηρετώ το καλλιτεχνικό έργο»². Αντίστοιχη έννοια έχει και η αγγλική λέξη curator, η ρίζα της οποίας βρίσκεται στη λατινική *curio* που σημαίνει φροντίζω³.

2.2 Cabinets de curiosité

Η επιλογή, η οργάνωση και η φροντίδα αντικειμένων και έργων τέχνης κάνουν την εμφάνισή τους αρχικά για να καλύψουν ανάγκες όπως η κατάκτηση της γνώσης και η θρησκευτική λατρεία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δραστηριότητα συλλογής αντικειμένων από την αστική τάξη κατά την περίοδο της ύστερης Αναγέννησης, γνωστά ως cabinets de curiosité.

Στα ταξίδια που έκαναν κατά το 15 αιώνα με τη βοήθεια της αστρονομίας και της ναυπηγικής, οι Ευρωπαίοι ήρθαν αντιμέτωποι με πρωτόγνωρες μορφές χλωρίδας, πανίδας, τέχνης και πολιτισμού, αντιπροσωπευτικά αντικείμενα των οποίων έφερναν επιστρέφοντας μαζί τους. Αριστοκράτες και βασιλείς, γιατροί και επιστήμονες, συνέλεξαν δείγματα από τη φύση, θρησκευτικά κειμήλια και αντικείμενα τέχνης. Τα αντικείμενα ταξινομούσαν σε καλαίσθητους θαλάμους, ανάλογα με το ύφος του ιδιοκτήτη τους, με προσωπικό στόχο την ανάδειξη του κύρους και της ευφυΐας του. Η πυκνή διάταξη με την οποία παρουσιάζονταν προκαλούσε το θαυμασμό. Τα cabinets de curiosité⁴ απέκτησαν γρήγορα δημοφιλία χάρη στην εικονογράφησή τους με εκτυπωμένα χαρακτηριστικά και καταλόγους που κατέγραφαν το περιεχόμενο των συλλογών. Το 1593 εκδόθηκε για

² Συραγώ Τσιάρα, «Η επιμέλεια του φύλου από το μουσείο στο δημαρχείο. 'Μεταμφιέσεις και ταυτο-ετερότητα'». Στο *Η επιμέλεια του βλέμματος, Σύγχρονη τέχνη και επιμελητική πρακτική*, εκδ. Νήσος, 2021, σ. 64

³ Latin is simple, <https://www.latin-is-simple.com/en/vocabulary/verb/212/> (πρόσβαση 1/6/23)

⁴ Στα γερμανικά wunderkammern (θαυμαστά δωμάτια) ή kunstkammern (δωμάτια τέχνης)

πρώτη φορά ένας τέτοιος κατάλογος, στο περιεχόμενο του οποίου επιβεβαιώνεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της συλλογής. Μεταξύ άλλων εκθεμάτων, η συλλογή περιλάμβανε ένα ζευγάρι μπότες από την Πολωνία, το δέρμα ενός “θηρίου” από τη Βραζιλία, το ρύγχος ενός άγνωστου ψαριού, μια τρομπέτα φτιαγμένη από σημύδα προελεύσεως Μοσχοβίας και δύο κελύφη στρειδιών από την Ανατολική Ινδία. Σε ένα από τα πρώτα χαρακτηριστικά των cabinets de curiosité το 1599 (Εικόνα 2.1), φαίνεται ο χώρος όπου εκτίθενται βιβλία και βαλσαμωμένα πουλιά, ενώ η οροφή σε σχήμα θόλου είναι διακοσμημένη με θαλάσσια όντα κι ένα τεράστιο κροκόδειλο (Amsel-Arieli 2012, 40-41).

Πριν το τέλος του 17^{ου} αιώνα, ο Sir Hans Sloane, προσωπικός γιατρός του Βασιλιά Γεωργίου Β΄, επέκτεινε τη συλλογή του από νομίσματα, σφραγίδες και αρχαιολογικά ευρήματα, σε ήδη υπάρχουσες συλλογές. Ο μεγάλος όγκος τους οδήγησε στη σχολαστική σύγκριση, ταυτοποίηση και ταξινόμηση των περιεχομένων τους κατά αριθμό, όνομα, περιγραφή και τοποθεσία. Η συλλογή του Sloane που αποτελούταν από περισσότερα των 71.000 αντικειμένων, ήταν το θεμέλιο του Βρετανικού Μουσείου, ενώ το 1881 η συλλογή του γύρω από τη φυσική ιστορία ενσωματώθηκε στο Μουσείο Φυσικής Ιστορίας της Βρετανίας (Amsel-Arieli 2012β, 42).

Οι συλλογές των cabinets de curiosité είχαν σκοπό, όχι μόνο να συμπεριλάβουν αλλά και να τοποθετήσουν σε τάξη ποικίλα γνωστικά αντικείμενα. Επιδίωξη του συλλέκτη ήταν η προσέγγιση του ασύλληπτου, του μυστηρίου και η εξερεύνηση του αγνώστου. Σύμφωνα με τον Άγγλο φιλόσοφο Francis Bacon, τα cabinets de curiosité μετέτρεψαν τα απλά αντικείμενα σε μάθηση και τη μάθηση σε σοφία (Bowry 2014, 33).

Οι συλλέκτες του 17^{ου} αιώνα οργάνωναν και παρουσίαζαν τα αποκτήματά τους με προσωπικό ύφος. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα κάθε συλλογή να είναι διαφορετική σε θεματολογία και μέγεθος. Παρόλ' αυτά υπήρχαν cabinets που ταξινομήθηκαν με πιο συστηματική βάση. Καταγεγραμμένες λεπτομερείς οδηγίες για το περιεχόμενο της συλλογής, οργάνωσης και έκθεσης, υπάρχουν στο σύντομο λατινικό κείμενο του Βέλγου γιατρού, βιβλιοθηκαρίου και θεματοφύλακα συλλογών, Samuel Quiccheberg. Στο κείμενό του που δημοσιεύτηκε το 1565 στο Μόναχο, περιλαμβάνονται προτάσεις για αρχιτεκτονικές εγκαταστάσεις και κατηγοριοποίηση

αντικειμένων σε ενότητες και υποενότητες. Η διαδικασία ταξινόμησης συνέβαλε στην ανάδειξη της μοναδικότητας κάθε αντικειμένου και την κατανόηση της αντίληψης του συλλέκτη για τον τρόπο με τον οποίο συνδέει και παραθέτει τα εκθέματα (Bowry 2014β, 37).

Ερευνητικό και εκπαιδευτικό σκοπό εξυπηρετούσε και η πρακτική του Grand Tour, που ξεκίνησε από τα τέλη του 16ου αιώνα. Με την ιδέα του Grand Tour που εισήγαγε νέους Άγγλους, Γερμανούς, Σκανδιναβούς, αλλά και Αμερικανούς αριστοκράτες στην τέχνη και τον πολιτισμό της Γαλλίας και της Ιταλίας, δημιουργήθηκαν μεγάλες ιδιωτικές συλλογές. Δεδομένου ότι στην Ευρώπη υπήρχαν λίγα μουσεία εκείνη την εποχή, νέοι ευγενείς ταξίδευαν στο Παρίσι, τη Βενετία, τη Φλωρεντία και κυρίως τη Ρώμη συνοδευόμενοι από δάσκαλο ή κηδεμόνα, για να επιστρέψουν με αναμνηστικά από τα ταξίδια τους καθώς και μια βαθύτερη κατανόηση της τέχνης. Πίνακες, γλυπτά αλλά και αρχαιολογικά ευρήματα για τους πιο φιλόδοξους συλλέκτες, ήταν τα αποκτήματα που κοσμούσαν τις ιδιωτικές συλλογές τους. Πολλοί καλλιτέχνες δε, επωφελήθηκαν από την κινητικότητα και το ενδιαφέρον των ευγενών που ήταν πρόθυμοι να προμηθευτούν αναμνηστικά από τα ταξίδια τους, δημιουργώντας έργα τέχνης με παραγγελία (Sorabella, The Grand Tour).

2.3 Salons

Μόλις είκοσι χρόνια από την ανακάλυψή της, και κατά τη διάρκεια των συζητήσεων για το εάν η φωτογραφία ανήκε στην υψηλή τέχνη, η θέση της σε εκθεσιακούς χώρους ολοένα και εδραιωνόταν. Η έκθεση ήταν ο κύριος τρόπος παρουσίασης και μετάδοσης του νέου μέσου ελλείψει άλλων μέσων επικοινωνίας. Η φωτογραφία απέκτησε αρχικά βήμα ανάμεσα στη βιομηχανία και την παραγωγή. Εμφανίστηκε στη Μεγάλη Έκθεση της Βρετανίας το 1851, μεταξύ άλλων βιομηχανικών προϊόντων, και παρουσιάστηκε στο τμήμα με την ονομασία «Φιλοσοφικά όργανα» που συμπεριλαμβάνονταν στην κατηγορία «Μηχανές» (Frizot 1998, 94).

Την ίδια εποχή τα salons επηρέασαν την τέχνη στην Ευρώπη και διαμόρφωσαν τον τρόπο λειτουργίας πολλών σύγχρονων εκθέσεων. Με τις ετήσιες αυτές εκθέσεις, η τέχνη δεν ήταν πλέον προνόμιο της αστικής τάξης, κρυμμένη σε επιδραστικές

συλλογές ευγενών και έγινε προσβάσιμη σε όλους. Η εκλαϊκευση, θα λέγαμε, της τέχνης προκάλεσε το ενδιαφέρον όλων των κοινωνικών στρωμάτων.

Την περίοδο του δεύτερου μισού του 17^{ου} αιώνα, ο βασιλιάς Λουδοβίκος 14^{ος} συγκέντρωνε και παρουσίαζε έργα τέχνης με στόχο την επίδειξη ισχύος αλλά και την ακτινοβολία της Γαλλίας στο εξωτερικό. Το ίδιο διάστημα, η μεσαία τάξη είχε επαφή με την τέχνη μόνο διαμέσου των πινάκων και των γλυπτών που βρίσκονταν μέσα στις εκκλησίες και σε αρχιτεκτονήματα του Παρισιού. Εκείνη την εποχή έκαναν την εμφάνισή τους τα salons, τα οποία διοργανώνονταν ετήσια και αργότερα κάθε διετία. Για το συντονισμό των εκθέσεων αυτών, υπεύθυνη ήταν η Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής (Académie Royale de Peinture et de Sculpture), η οποία ιδρύθηκε στα μέσα του 17^{ου} αιώνα με την έγκριση του Λουδοβίκου 14^{ου}. Η Ακαδημία είχε ως στόχο την αναζήτηση ταλέντων, την ανάδειξη των οποίων εμπόδιζαν οι συντεχνίες. Τα μέλη της διοργάνωσαν για το λόγο αυτό το Salon Carré (Εικόνα 2.2) του Λούβρου, στο οποίο αρχικά είχαν πρόσβαση οι εύποροι αστοί (Kurkina, 2021).

Με την πάροδο του χρόνου τα salons έγιναν επισκέψιμα σε περισσότερους Παριζιάνους. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα την απήχηση και τη δημοτικότητα του θεσμού σε πρωτοφανή επίπεδα. Την περίοδο 1830 – 1848 τα salons προσέλκυαν πάνω από ένα εκατομμύριο επισκέπτες ετησίως, γεγονός που ανάγκασε τους ιθύνοντες να κρατούν ανοιχτή την έκθεση για μεγαλύτερο διάστημα από όσο αρχικά είχε υπολογιστεί. Η κριτική επιτροπή των salons συστάθηκε για πρώτη φορά το 1748. Δυνατότητα υποβολής έργου είχαν όλοι οι καλλιτέχνες από το 1795, ωστόσο οι κριτές ευνοούσαν την παραδοσιακή, συντηρητική θεματολογία εις βάρος της καινοτομίας. Τα salons αρχικά είχαν σαφή κατεύθυνση προς την παρουσίαση μόνο των καλύτερων έργων ζωγραφικής. Κάθε έκθεση έκλεινε με τη βράβευση καλλιτεχνών από τους επιτρόπους, ακόμα και από τον ίδιο το βασιλιά (Εικόνα 2.3). Η επιτροπή που αποτελούταν από μέλη της Ακαδημίας, έδωσε νόημα στην καλλιτεχνική παραγωγή, καθώς το salon ήταν σημείο συνάντησης και δικτύωσης κοινού, κριτικών και συλλεκτών που θα συζητούσαν για τις σύγχρονες τάσεις στην παραγωγή της τέχνης. Πολλοί κριτικοί τέχνης, τα συγγράμματα των οποίων

ασκούσαν επιρροή, υποστήριζαν ότι τα salons αντιπροσώπευαν τον ορισμό της τέχνης, γεγονός που τόνωνε και τις πωλήσεις έργων (Delacour, Leca 2011, 440).

Η έλλειψη καινοτομίας στην επιλογή των έργων έφεραν αποσχίσεις από αντισυμβατικούς καλλιτέχνες. Οι ζωγράφοι που απορρίφθηκαν από το salon του Παρισιού, ίδρυσαν το 1863 το Salon des Refusés (μτφ. σαλόνι των απορριφθέντων) με εντολή του Ναπολέοντα του 3^{ου}. Επρόκειτο για ανερχόμενους καλλιτέχνες, ο αποκλεισμός των οποίων από τα salons του Παρισιού εμπόδιζε την πρόδοό τους. Η έκθεση προσέλκυσε μεγάλο αριθμό φιλοπερίεργων επισκεπτών καθώς η είσοδος ήταν ελεύθερη για το κοινό (Leader 2007, 1099). Άλλη μία έκθεση που αντιτέθηκε στην αυστηρή πολιτική των salons του Παρισιού ήταν το salon des Independants (μτφ. σαλόνι των Ανεξάρτητων). «Χωρίς κριτική επιτροπή και βραβεύσεις»⁵ που ήταν το σύνθημα των ανεξάρτητων, το salon εκείνο είχε ως στόχο την ανάδειξη της πρωτοποριακής τέχνης που ως τότε τα προγενέστερα salons δεν ενέκριναν. Επιτρεπόταν πλέον σε όποιο καλλιτέχνη το επιθυμούσε, να παρουσιάσει το έργο του σε salon έναντι κάποιας χρέωσης (Artistes independants, «La naissance du Salon»).

Βασικός άξονας για την επιλογή ζωγραφικών και φωτογραφικών έργων στους τοίχους των salon ήταν περισσότερο ο αριθμός και ο συσχετισμός των έργων, παρά η ανάδειξη μεμονωμένων εικόνων. Η διάταξη ευνοούσε το δέος και το θαυμασμό, η δε έκθεση λαμβανόταν υπόψη ως σύνολο. Στριμωγμένα έργα μέσα σε διακοσμητικές κορνίζες που κάλυπταν τους σκουρόχρωμους τοίχους από την οροφή ως το πάτωμα και ο χαμηλός φωτισμός, καθιστούσαν μάλλον δύσκολη, αν όχι αδύνατη την προσοχή στις λεπτομέρειες των έργων, πολύ δε περισσότερο την εστίαση στην ανάγνωση του θέματος και της τεχνικής ενός έργου. Παρόλα αυτά υπήρχαν προνομιούχες θέσεις ανάρτησης, αφού το να δει κάποιος τα εκθέματα χαμηλά στο πάτωμα ή ψηλά στην οροφή δεν ήταν εφικτό (Wells 2007, 263).

⁵ Emilie Anne-Yvonne, Luse, «'This Is the Future Liberals Want': The Crisis of Democracy and the Salon des Indépendants in Interwar France (1918–1939)», Academia [https://www.academia.edu/47768976/ This Is the Future Liberals Want The Crisis of Democracy and the Salon des Ind%C3%A9pendants in Interwar France 1918 1939](https://www.academia.edu/47768976/ This_Is_the_Future_Liberals_Want_The_Crisis_of_Democracy_and_the_Salon_des_Ind%C3%A9pendants_in_Interwar_France_1918_1939) (πρόσβαση 25/3/2023)

Στο salon του 1853, η φωτογραφική εικόνα φαινόταν να ανησυχεί με την παρουσία της τις σχολές της ζωγραφικής, που αντιλαμβάνονταν τη φωτογραφία ως απειλή. Την εποχή εκείνη, οι απόπειρες για την εξασφάλιση της θέσης της φωτογραφίας στα salons απέβησαν άκαρπες, καθώς οι επιτροπές αξιολόγησης είτε δεν γνώριζαν πώς να ταξινομήσουν αυτό το νέο είδος, είτε θέσπιζαν κανόνες που απέκλειαν το μέσο. Τελικά, το πρώτο salon που φιλοξένησε τη φωτογραφία πραγματοποιήθηκε το 1859. Η φωτογραφία πλέον βρέθηκε ανάμεσα στις ετήσιες εκθέσεις τέχνης, με ξεχωριστή πρόσβαση εισόδου και λειτούργησε αυτόνομα προσελκύοντας είκοσι χιλιάδες επισκέπτες. Οι φωτογραφίες παρομοιάστηκαν με έργα χειρός και απέσπασαν θετικούς σχολιασμούς (Scharf 1974, 143). Εξαίρεση αποτέλεσε η κριτική του Baudelaire που χαρακτήρισε τη φωτογραφική βιομηχανία ως «καταφύγιο όλων των αποτυχημένων ζωγράφων με πολύ λίγο ταλέντο ή πολύ τεμπέληδες για να ολοκληρώσουν τις σπουδές τους»⁶, τονίζοντας την αντίθεσή του για τη θέση της φωτογραφίας δίπλα στη ζωγραφική.

⁶ Alan Trachtenberg, «The Modern Public and Photography». Στο *Classic Essays on Photography*, εκδ. Leete's Island Books, 1980, σ. 87

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

3. Η συμβολή μεγάλων εκθέσεων στην επιμελητική ρητορική

Τις τελευταίες δεκαετίες ο επιμελητής μετατρέπεται σταδιακά από παρασκηνακός συντελεστής σε έναν επιφανή πολιτιστικό παραγωγό. Η επιμέλεια σαν επαγγελματική δραστηριότητα απαιτεί εξειδίκευση και παρουσιάζει ποικιλομορφία δημιουργικών δραστηριοτήτων που λίγο διαφέρουν από την καλλιτεχνική πράξη. Σύμφωνα με τον Germano Celant, επιδραστικό επιμελητή της Μπιενάλε της Βενετίας το 1997, «η εγκατάσταση της έκθεσης διεκδικεί την πρωτοτυπία και γίνεται από μόνη της μια μορφή μοντέρνου έργου»⁷.

Στην εξέλιξη αυτή, σημαντική υπήρξε η συμβολή των ομαδικών εκθέσεων και μπιενάλε που αποτελούν πλέον κυρίαρχο τρόπο παρουσίασης της σύγχρονης τέχνης στο κοινό διεθνώς (O'Neill 2012, οπισθόφυλλο). Ο O'Neill σημειώνει πως οι επιμελητές αντιμετωπίζουν τις μεγάλες εκθέσεις και τις μπιενάλε ως συλλογικές δραστηριότητες σε αναζήτηση μίας κοινής γλώσσας επιμελητικής ρητορικής, όπου δίνεται έμφαση σε ευέλικτους και διαδραστικούς μηχανισμούς που έχουν σαν αποτέλεσμα τη συμμετοχή και την αλληλεπίδραση του κοινού με το έργο. Οι εκθέσεις αυτές γίνονται σταδιακά εργαλεία διερεύνησης παραγωγής της τέχνης στα χέρια των επιμελητών διαμέσου ενός συστήματος διαμεσολάβησης, ενώ η τέχνη και η παρουσίαση δεν είναι πλέον τα τελικά προϊόντα (Cook 2013, 398).

Ο όρος μπιενάλε συμπίπτει με εκθέσεις μεγάλης κλίμακας, διεθνούς εμβέλειας με διετή έως και πενταετή επαναληψιμότητα. Κύριο χαρακτηριστικό τους είναι ο μεγάλος όγκος και ποικιλομορφία εκθεμάτων αλλά και προσέλευσης κοινού. Στόχος των εκθέσεων αυτών είναι ένας ευρύτερος διάλογος για την τέχνη και η ανταλλαγή καλλιτεχνικών και πολιτιστικών τάσεων, λειτουργώντας συνδεδετικά μεταξύ της τέχνης και του ευρύτερου κοινού (O'Neill 2012β, 52). Σε ορισμένες εκθέσεις όπου ο αριθμός των εκθεμάτων είναι μεγάλος και αντίστοιχα ο χρόνος διεξαγωγής περιορισμένος, καθίσταται πολλές φορές δύσκολη αν όχι ακατόρθωτη η δέουσα προσοχή που τους αξίζει. Για εκθέσεις μεγέθους σαν αυτό της *documenta*, ο δημοσιογράφος και κριτικός τέχνης Adrian Searle αναφέρει πως το κοινό καλείται να επιδείξει μεγάλες αντοχές για να προσηλωθεί και να κατανοήσει τόσες εικόνες

⁷ Emma Barker, "Introduction" στο *Contemporary Cultures of Display*, εκδ. Yale University Press, 1999, σ. 14

και οθόνες σε δαιδαλώδεις και πολυσύχναστους διαδρόμους. Ο προβληματισμός αυτός έχει εντοπιστεί και καταγραφεί χωρίς να έχει προταθεί σχετική επίλυση του ζητήματος (Cook 2013β, 392).

Για τη συμβολή της στην επιμελητική ρητορική και για τις καινοτόμες πρακτικές ερευνάται ακόλουθα η περιοδική έκθεση τέχνης *documenta 5*, ενώ οι εκθέσεις συλλογικών έργων φωτογραφίας *The Family of Man* και *Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph* για τις πρωτότυπες επιμέλειες και τους σκοπούς που εξυπηρέτησαν.

3.1 Η εξέλιξη της επιμελητικής πρακτικής: Η περίπτωση της *documenta 5*

Οι μπιενάλε συνέβαλαν σημαντικά στην ανάδειξη αλλά και την παγκοσμιοποίηση της σύγχρονης τέχνης, προσελκύοντας εκατομμύρια επισκέπτες. Καλλιτέχνες και επιμελητές δημιούργησαν νέους τρόπους αφήγησης έτσι ώστε η έκθεση να λειτουργεί σαν ένα καινοτόμο μέσο διαπολιτισμικού διαλόγου. Η έκθεση *documenta 5* είναι αξιοσημείωτη στο βαθμό που τη θέση του αντικειμένου μελέτης και κριτικής παίρνει ο επιμελητής, ενώ το έργο τέχνης αυτό καθαυτό δεν είναι πια στο επίκεντρο της έρευνας.

Το 1955 ο καλλιτέχνης, σχεδιαστής και εκπαιδευτικός Arnold Bode, ίδρυσε την πρώτη *documenta* στην πολύπαθη από τον πόλεμο πόλη Kassel της Γερμανίας, στην προσπάθειά του να επαναφέρει τη χώρα στο προσκήνιο της διεθνούς καλλιτεχνικής σκηνής και να διασώσει την τέχνη μετά την καταστροφή που υπέστη από τους Ναζί. Η *documenta* θα επαναλαμβανόταν από τότε κάθε πέντε χρόνια, και έως τις μέρες μας σηματοδοτεί ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα καταγραφής της εξέλιξης της σύγχρονης ιστορίας (Floyd 2017, 10).

Η έκθεση *documenta 5* με τον τίτλο «Αμφισβητώντας την πραγματικότητα: Ο κόσμος της εικόνας σήμερα», πραγματοποιήθηκε το διάστημα από 30 Ιουνίου έως 8 Οκτωβρίου 1972, δεκαεπτά χρόνια μετά την ίδρυση του θεσμού, σε τρεις χώρους, το Museum Fridericianum, Friedrichsplatz και Neue Galerie (Εικόνα 3. 1). Η έκθεση συνοδεύτηκε από αναλυτικό κατάλογο καταγραφής των έργων (Εικόνα 3. 2). Θεωρήθηκε ορόσημο για την επιμελητική πρακτική, καθώς ο Harald Szeemann, ο επιδραστικός επιμελητής που ηγήθηκε της έκθεσης, εγκατέστησε πρωτοπόρες

μεθοδολογίες για τη βαθύτερη κατανόηση και παρουσίαση της σύγχρονης τέχνης (Gardner, Green 2016, 19). Η πρόθεση του Szeeman για την *documenta 5* ήταν να δημιουργήσει «προγραμματισμένες εκδηλώσεις που θα παρουσιάζονταν σε χώρους αλληλεπίδρασης και η περιήγηση θα ήταν δομημένη πάνω σε εναλλασσόμενα κέντρα δραστηριοτήτων»⁸.

Η επιμελητική προσέγγιση ήταν βασισμένη στην ανάδειξη της έκθεσης σαν σύνολο. Για να υλοποιηθεί η ιδέα, η επιμελητική ομάδα όρισε κύριες θεματικές γύρω από τις οποίες θα εκτυλίσσονταν δράσεις και εκδηλώσεις, οι οποίες θα μετατρέπονταν σε εμπειρίες για το κοινό που παρακολουθούσε τις εκθέσεις (Rosenberg 2019, 129). Ο Szeemann ισχυρίστηκε ότι επιδίωξε ένα ταξίδι από το κοινότοπο στο πνευματικό. Με την προσεκτική επιλογή των έργων, επιχείρησε να φέρει το θεατή σε μία κατάσταση δέσμευσης με το καλλιτεχνικό έργο (Rosenberg 2019β, 114).

Η ιδέα του για την έκθεση που φιλοξένησε πάνω από 200 καλλιτέχνες⁹ και προσέλκυσε 220.000 επισκέπτες, αναπτύχθηκε ανάμεσα σε τρεις ενότητες: α. την «Πραγματικότητα της Αναπαράστασης», η οποία περιλάμβανε σημαίες, γραμματόσημα και αφίσες σοσιαλιστικού ρεαλισμού, β. την «Πραγματικότητα του Αναπαριστάμενου», όπου εκτίθεντο έργα των Beuys (Εικόνα 3. 3) και Nauman, και γ. την «Ταυτότητα ή μη-Ταυτότητα της Αναπαράστασης και του Αναπαριστάμενου», που περιλάμβανε έργα μετα-μινιμαλισμού, εννοιολογική και παραστατική τέχνη¹⁰. Απεικονίσεις της ασήμαντης καθημερινότητας συνδιαλέγονταν με προσωπικές εμμονές. Ο Szeemann εστίασε περισσότερο στην έννοια του «δομημένου χάους» όπως ο ίδιος περιέγραψε, και λιγότερο στην αντιπροσώπευση και ανάδειξη της αναπτυσσόμενης τέχνης σύμφωνα με τις υποδείξεις των καλλιτεχνών. Με τον τρόπο αυτό αντικατέστησε εδραιωμένες αντιλήψεις από την ιστορία της τέχνης που θα ωφελούσαν στην περιορισμένη διερεύνηση του πεδίου της σύγχρονης τέχνης και

⁸ Gardner A., Green C., «1972: The rise of the star-curator». Στο *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, εκδ. John Wiley & Sons, 2016, σ. 21

⁹ Οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες αναφέρονται αλφαβητικά στην ιστοσελίδα της *documenta* https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5 (πρόσβαση 22/5/23)

¹⁰ Το ενδιαφέρον του Szeemann για τη διαμόρφωση της εικόνας της *documenta 5*, πηγάζει από την πρώτερη ακαδημαϊκή ενασχόλησή του με τις παραστατικές τέχνες. Η διατριβή του διδακτορικού του ήταν επικεντρωμένη στο θέατρο, τα καμπαρέ και σε ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνών, από τους μεταϊμπρεσιονιστές Nabis ως τους Dada (Rosenberg 2019γ, 109).

των τάσεων, με πιο φιλελεύθερες επιμελητικές πρακτικές. Οι ελευθερίες αυτές είχαν σαν αποτέλεσμα την παράκαμψη των ερμηνειών που πρότειναν οι καλλιτέχνες για τα έργα τους, και που σαν αποτέλεσμα είχε την παραγκώνιση των προθέσεών τους (Gardner, Green 2016, 23). Καλλιτέχνες που θα εξέθεταν τα έργα τους στην *documenta 5* και είχαν συνεργαστεί στο παρελθόν με τον Szeeman, προέβαλαν αντιρρήσεις για τη θεματική ταξινόμηση χωρίς την άδειά τους, και ειδικότερα για μια έκθεση που περιλάμβανε εργασίες ερασιτεχνών και πρωτόγνωρες για την τέχνη θεματολογίες, όπως πορνογραφία, επιστημονική φαντασία, κόμικς, προπαγανδιστικές αφίσες και διαφημίσεις. Η ρήξη στις σχέσεις επιμελητών και καλλιτεχνών έφερε νέα δεδομένα και αλλαγές ρόλων, με στόχο πάντα τη διαμόρφωση της παρουσίασης της τέχνης. Η νέα μορφή της επιμέλειας των εκθέσεων έθεσε ζητήματα πέρα από τα ενδιαφέροντα των καλλιτεχνών. Σε αντίθεση με τη στείρα κριτική των έργων τέχνης, δόθηκε χώρος στην κριτική και την αμφισβήτηση της έκθεσης η οποία εκλαμβάνόταν πλέον ως οντότητα (O'Neill 2012γ, 27).

3.2 Η έκθεση *The Family of Man* ως πρόδρομος επιμελητικής πρακτικής στη φωτογραφία

Η έκθεση *The Family of Man* που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη από τις 24 Ιανουαρίου ως τις 8 Μαΐου 1955, ήρθε για να επιβεβαιώσει την αναγνώριση της φωτογραφίας ως τέχνη που συνέχιζε να κερδίζει έδαφος προοδευτικά και τον 20^ο αιώνα. Αφορμή για την έκθεση ήταν ο εορτασμός των 25 χρόνων από την ίδρυση του Μουσείου (D'Harnocourt 1954, MoMA press release), η ιδέα όμως μιας έκθεσης που θα εδραίωνε τη φήμη και θα χρηματοδοτούσε το νεοσύστατο Τμήμα Φωτογραφίας του MoMA, είχε ξεκινήσει πέντε χρόνια νωρίτερα (Αδαμοπούλου 2019, 94). Ως μια συλλογή στιγμιότυπων και συναισθημάτων με έμφαση στο μήνυμα και όχι στην αισθητική, αλλά και ως προπαγανδιστικό εγχείρημα, στόχευε στη μεταφορά ενός μηνύματος ειρήνης εν μέσω του Ψυχρού Πολέμου, δέκα χρόνια μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (Αδαμοπούλου 2019β, 100 – 101). Πρόκειται για μια μοναδική περίπτωση πρώιμης επιμέλειας σε συλλογικό έργο. Για πάνω από τρία χρόνια, ο εμπνευστής και επιμελητής της έκθεσης Edward Steichen μαζί με το επιτελείο του, συνέλεξαν περισσότερες από δύο εκατομμύρια φωτογραφίες, τις περιόρισαν στις δέκα

χιλιάδες περίπου για να καταλήξουν στην επιλογή πεντακοσίων τριών εικόνων από επιφανείς επαγγελματίες και άγνωστους ερασιτέχνες φωτογράφους προερχόμενους από εξήντα οκτώ χώρες. Σημαντικές πηγές συλλογής φωτογραφικών έργων ήταν η δημοσίευσή τους σε περιοδικά διεθνούς αναγνωσιμότητας, όπως τα *Life* και *Vogue*, καθώς και πρακτορεία όπως το *Magnum* και *Black Star*¹¹. Ο Steichen ταξίδεψε επίσης στην Ευρώπη για να συλλέξει φωτογραφικό υλικό. Για τον ίδιο λόγο είχε προσεγγίσει και τη Dorothea Lange, η οποία με τη σειρά της κινητοποίησε συναδέλφους της για να συμμετέχουν στο έργο με σχετική επιστολή (Turner 2012, 59). Με όχημα την τέχνη της φωτογραφίας σαν «δυναμική διαδικασία που δίνει μορφή σε ιδέες»¹², όπως ο ίδιος αναφέρει, είχε σκοπό να «εξηγήσει τον άνθρωπο στον άνθρωπο»¹³ καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα των δραστηριοτήτων του ανθρώπου από τη ζωή ως το θάνατό του.

Στο δημιουργικό επιτελείο της έκθεσης περιλαμβάνονταν ο βοηθός του Steichen, Wayne Miller και ο αρχιτέκτονας Paul Rudolph (Εικόνα 3. 4). Το επιλεγμένο υλικό οργανώθηκε σε τριάντα επτά θεματικές ενότητες που είχαν σκοπό να συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση της ιστορίας του ανθρώπου. Στην έκθεση ξεχώριζε μία έγχρωμη διαφάνεια μεγάλου μεγέθους σε ένα χώρο βαμμένο με κόκκινο χρώμα. Η διαφάνεια φωτιζόταν ενώ ο χώρος ήταν σκοτεινός, δίνοντας έμφαση στην αναπαράσταση της έκρηξης μίας βόμβας υδρογόνου. Στη συνέχεια, μία επιτοίχια φωτογραφία μεγάλης κλίμακας που παρουσίαζε την αίθουσα συνελεύσεων των Ηνωμένων Εθνών (Εικόνα 3. 5), παρέπεμπε σε συμβολισμούς παγκόσμιας ενότητας και ειρήνης. Τέλος, ροζ τοίχοι και παιδιά που χαμογελούν έκλειναν την έκθεση, και άφηναν ελπιδοφόρα μηνύματα σε χιλιάδες επισκέπτες (Tifentale, 2018). Η σκέψη του Rudolph, αρχιτέκτονα της έκθεσης, για αυτή την τελευταία ενότητα της έκθεσης ήταν πως «να ολοκληρώσεις το κλείσιμο μίας έκθεσης ήταν δύσκολη υπόθεση. Δεν

¹¹ Αναλυτικός κατάλογος ανά θεματική ενότητα με τα ονόματα, τις εθνικότητες των φωτογράφων, την πηγή από όπου προήλθε το έργο και τις διαστάσεις του κάθε έργου, είναι διαθέσιμος ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα του MoMA. Στη σελίδα 19 του καταλόγου αναγράφεται και το όνομα του Δημήτρη Χαρισιάδη, του μοναδικού Έλληνα φωτογράφου που συμμετείχε στην έκθεση. MoMA, *The Family of Man*, Publications, Master Checklist

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?> (πρόσβαση 18/4/2023)

¹² Edward Steichen, «Introduction by Edward Steichen». Στο *The Family of Man*, εκδ. Maco Magazine Corporation, 1955, σ. 4

¹³ Edward Steichen, ο.π. σ. 4

μπορούσες να κλείσεις με την ατομική βόμβα»¹⁴ και συμπλήρωσε πως η ιδέα του κλεισίματος ήταν γύρω από την παιδική ηλικία και την αναγέννηση που υλοποιήθηκε με ροζ, ζεστό, φωτεινό χρώμα.

Η τοποθέτηση μεγάλων και μικρών εκτυπώσεων προσέφερε μία πρωτότυπη οπτική ανάγνωση της έκθεσης, ενώ και από αρχιτεκτονικής άποψης παρουσίαζε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η ποικιλομορφία μεγεθών των φωτογραφικών έργων, από 24x36 έως 300x400 εκατοστά, υφάσματα με διαφάνειες και δραματικός φωτισμός πρόσφεραν μία δυναμική στην παρουσίαση και αλληλουχία συναισθημάτων (Αδαμοπούλου 2019γ, 97). Ο θεατής είχε τη δυνατότητα να περιηγηθεί ανάμεσα σε επικολλημένα πάνω σε πάνελ έργα χωρίς κορνίζες που, είτε κρέμονταν από την οροφή, είτε στέκονταν ελεύθερα στο χώρο, γραμμικά ή κυκλικά (Εικόνα 3. 6, Εικόνα 3. 7). Η διάταξη καθοδηγούσε το θεατή καθ' όλη τη διάρκεια της περιήγησης στις θεματικές ενότητες που είχαν καθοριστεί από τους συντελεστές (Tifentale, 2018β). Η ανάρτηση των φωτογραφιών ήταν ριζοσπαστική. Καθοδηγούσαν έτσι τον επισκέπτη σε «μία τρισδιάστατη έκδοση ενός εικονογραφημένου περιοδικού»¹⁵.

Κατά την αφήγηση της έκθεσης, τον κίνδυνο για τη ζωή ακολουθούσε πάντα η ελπίδα. Σκηνές θανάτου εμφανίζονταν στη μέση της έκθεσης και όχι στο τέλος, όπως κάποιος θα περίμενε. Φωτογραφίες ελπιδοφόρες, ονειρικές, λατρευτικές, συμπονετικές παρέπεμπαν σε αισιόδοξη διάθεση. Η φωτογραφία ενός χαρούμενου Περουβιανού φλαουτίστα επαναλαμβανόταν αρκετές φορές στην έκθεση και τον κατάλογο της έκθεσης, γεγονός που συνέβαλε στη μετάδοση των θετικών μηνυμάτων, που ήταν και η πρόθεση του ίδιου του Steichen (Berlier 1999, 215).

Για ανύπαρκτη συνεισφορά των καλλιτεχνών στο επιμελητικό έργο, κάνει αναφορά ο Κωστής Αντωνιάδης. Η εκτύπωση των αρνητικών των φωτογράφων αφήνονταν στη δικαιοδοσία του επιμελητή, για να εξυπηρετήσουν μία σκέψη παρουσίασης που ουσιαστικά δεν τους ανήκε και σε ορισμένες περιπτώσεις ίσως να μην τους

¹⁴ Mary Anne Staniszewski, «The Family of Man». Στο *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, εκδ. The MIT Press, 1998, σ. 249

¹⁵ Monique Berlier, «The Family of Man: Readings of an exhibition». Στο *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, επιμέλεια B. Brennen, H. Hardt, 1999, εκδ. University of Illinois Press, σ. 216

εκπροσωπούσε¹⁶. Ο τόπος και ο τρόπος διάταξης και ακολουθίας των έργων ήταν αποκλειστικά και μόνο μέριμνα του επιμελητή, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τις σύγχρονες επιμελητικές πρακτικές όπου η συνεργασία με τον καλλιτέχνη δημιουργεί έδαφος για περαιτέρω εξέταση και δημιουργία καινοτόμων μεθόδων θέασης.

Στο εντυπωσιακό αυτό εγχείρημα παρουσίασης της ανθρωπότητας, υπήρξαν περιπτώσεις όπου οι απόψεις των επιμελητών για τον κόσμο και των θεατών δεν συνέπλευσαν. Ο John Berger για παράδειγμα αναφέρθηκε στην έκθεση σαν την καταγραφή ενός «ταξικά διχασμένου κόσμου σαν να ήταν μία οικογένεια»¹⁷ σε μία απόπειρα να θίξει τον τρόπο που η έκθεση ενοποιούσε και αφηγούταν ταξικά ζητήματα. Ο Roland Barthes, με αφορμή την έκθεση *The Family of Man* που παρουσιάστηκε στο Παρίσι το 1956, άσκησε σκληρή κριτική. Η ανάδειξη της πολλαπλότητας με την ενοποίηση των άπειρων παραλλαγών του ανθρώπινου είδους υπενθυμίζουν, κατά το Γάλλο στοχαστή, την παντοδυναμία του Θεού. Η επανάληψη εικόνων θανάτου και γέννησης παρόλ' αυτά κρίθηκε ανώφελη σύμφωνα με τον ίδιο, καθώς πρότεινε τον περαιτέρω προβληματισμό σε ζητήματα που προκύπτουν από το ίδιο το γεγονός. Ο Barthes αμφισβήτησε ακόμα και την παράθεση εικόνων μιας βιολογικής διαδικασίας όπως η γέννηση και ο θάνατος, κοντά σε εικόνες εργασίας σαν η εργασία να πρόκειται για κάτι «πεπρωμένο»¹⁸. Χαρακτήρισε δε άδικη τη δάνεια χρήση παροιμιών και εδαφίων από την Παλαιά Διαθήκη που συνοδεύουν τμήματα της έκθεσης, ισχυριζόμενος ότι λειτουργούν σαν εμπόδιο στη βαθύτερη παρατήρηση των εικόνων (Barthes 2007, 156), καθοδηγώντας το θεατή στο να βλέπει συγκεκριμένα πράγματα σε αυτές.

Ο σκοπός για τον οποίο δημιουργήθηκε και παρουσιάστηκε η έκθεση, η ανάδειξη δηλαδή της ομορφιάς της ζωής και οι ομοιότητες των ανθρώπων σε όλα τα μήκη και πλάτη της Γης, ήταν αρχικά ιδανικός αλλά στη συνέχεια αποδείχθηκε ως μη πραγματοποιήσιμος. Ο Κωστής Αντωνιάδης κάνει αναφορά σε αυτή την έκθεση ως

¹⁶ Ο Κωστής Αντωνιάδης σε προσωπική συνέντευξη στις 23/2/2023 αναφέρει ότι οι καλλιτέχνες παρέδωσαν αρνητικά και όχι εκτυπώσεις των φωτογραφικών τους έργων.

¹⁷ John Berger, «Uses of photography». Στο *About looking*, εκδ. Vintage Books, 1992, σ. 61

¹⁸ Roland Barthes, «Η μεγάλη οικογένεια των ανθρώπων». Στο *Μυθολογίες – Μάθημα*, μετάφραση Κ. Χατζηδήμου, εκδ. Κέδρος, 2007, σ. 158

την «αρχή του τέλους της αγνότητας της φωτογραφίας»¹⁹. Η ανθρωπιστική φωτογραφία πλησιάζει στο τέλος της καθώς οι αγνές προθέσεις και η πίστη στην παγκοσμιότητα της φωτογραφικής γλώσσας διαψεύδονται με τον καταγγελτικό λόγο του Barthes και τη συνειδητοποίηση ότι η φωτογραφία προσφέρει εντέλει ελεγχόμενη γνώση.

Σύμφωνα με τη φόρμα υποψηφιότητας²⁰ που υποβλήθηκε από το Λουξεμβούργο προς την UNESCO για τη συμπερίληψη της έκθεσης στο Μητρώο του Προγράμματος «Μνήμη του Κόσμου», η έκθεση περιόδευσε σε πολιτείες των ΗΠΑ και στη συνέχεια σε 91 πόλεις σε 38 χώρες παγκοσμίως, συμπεριλαμβανομένης και της Αθήνας²¹.

Ανάλογα με τον εκθεσιακό χώρο και τη χώρα, η παρουσίαση της έκθεσης διαμορφωνόταν καθώς υπήρχε εκ νέου διαχείριση. Έργα προστίθεντο ή αφαιρούνταν κατά τις κοινωνικές και ιστορικές ιδιομορφίες του τόπου που τη φιλοξενούσε. Μικρές παραλλαγές αναφέρονται και στον τίτλο, όπως για παράδειγμα στην έκθεση που παρουσιάστηκε στην Φρανκφούρτη με τίτλο *The Family of Man – Wir Alle (Η Οικογένεια του Ανθρώπου – Όλοι εμείς)*. Τις περιοδεύουσες εκθέσεις του *The Family of Man* παρακολούθησαν συνολικά περίπου εννέα εκατομμύρια θεατές (Αδαμοπούλου 2019δ, 98 – 101 και 111).

Μετά από επιθυμία του Steichen, η τελευταία εκδοχή της περιοδεύουσας έκθεσης δωρήθηκε το 1964 στο Λουξεμβούργο²², γενέτειρα πόλη του, και από το 1994 παρουσιάζεται μόνιμα στο Κάστρο Clerveaux. Η ακολουθία της πρώτης παρουσίασης στο MoMA παραμένει έτσι ώστε και η αφήγηση να είναι παρόμοια με την αρχική (Εικόνα 3. 8). Στην εμπειρία της θέασης έχουν προστεθεί ψηφιακές περιηγήσεις ενώ ο επισκέπτης συνοδεύεται από ξεναγό, έχει δε τη δυνατότητα να έχει πρόσβαση σε ιστορικά αρχεία σχετικά με την πρώτη έκθεση. Κατά τη δεκαετία του 1990 και αργότερα την περίοδο 2010 - 2013, έχουν γίνει έργα αποκατάστασης στα εκθέματα

¹⁹ Κωστής Αντωνιάδης, *Πρόσωπα στη Σκιά*, κατάλογος ομώνυμης έκθεσης, εκδ. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, σ. 4

²⁰ Unesco, *Family of Man*, nomination form, σελ. 7. Αρχείο διαθέσιμο για λήψη στο <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/417> (πρόσβαση 19/4/2023)

²¹ Ο ελληνικός τίτλος της έκθεσης ήταν *Οικογένεια του Ανθρώπου*. Πραγματοποιήθηκε στο Ζάππειο το διάστημα από 20 Φεβρουαρίου έως 31 Μαρτίου 1958 (Αδαμοπούλου 2019ε, 85).

²² Unesco, *Family of Man*, nomination form, σελ. 7. Αρχείο διαθέσιμο για λήψη στο <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/417> (πρόσβαση 19/4/2023)

από φθορές που είχαν υποστεί εξαιτίας των αλληπάλληλων περιοδειών, καθώς και στον εκθεσιακό χώρο. Από το 2003 βρίσκεται στο μητρώο του Προγράμματος της UNESCO «Μνήμη του Κόσμου» (Steichen Collections).

3.3 Σκληρό και Τρυφερό – Η αναγνώριση του φωτογραφικού μέσου μέσα από μία έκθεση φωτογραφίας

Στο Tate Modern του Λονδίνου και σε συνεργασία με το Μουσείο Ludwig της Κολωνίας, παρουσιάστηκε το 2003 για πρώτη φορά, έκθεση αποκλειστικά αφιερωμένη στη φωτογραφία με την ονομασία *Cruel and Tender – The Real in the Twentieth Century Photograph*. Η αποκλειστική παρουσία της φωτογραφίας στην έκθεση σηματοδοτούσε την αναγνώριση του μέσου από την πλευρά της γκαλερί, ως βασικού στοιχείου στην εξέλιξη των σύγχρονων εικαστικών τεχνών. Επελέγησαν και εκτέθηκαν περισσότερα από εξακόσια έργα είκοσι τριών φωτογράφων²³ από την Αμερική και τη Γερμανία. Η θεματολογία κινήθηκε ανάμεσα στη βιομηχανική φωτογραφία, το πορτρέτο, την τυπολογία και το φωτογραφικό δοκίμιο. Σύμφωνα με τους επιμελητές, η επιλογή ενσωμάτωσε την πρακτική του παρόντος και σημαντικούς φωτογράφους του παρελθόντος σε περιορισμένο αριθμό, έτσι ώστε να αποφευχθεί οποιαδήποτε εγκυκλοπαιδική αφήγηση. Γνώμονες για τη συλλογή εικόνων καθαρής περιγραφής και λιτής αφήγησης υπήρξαν αφενός οι Walker Evans και August Sander, που λειτούργησαν ως κύριοι ιστορικοί άξονες, και αφετέρου η φράση «τρυφερή σκληρότητα», που είχε χρησιμοποιήσει ο συγγραφέας Lincoln Kirstein για τις φωτογραφίες του Walker Evans²⁴. Ο Nicholas Serota, διευθυντής της Tate, αναφέρει πως πολλά από τα έργα συλλέχθηκαν από ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς, οι οποίοι τα δάνεισαν για τις ανάγκες της έκθεσης, ενώ ο διευθυντής του Μουσείου Ludwig Kasper König σημειώνει πως τα έργα παρουσιάστηκαν χωρίς

²³ Στον κατάλογο της έκθεσης αναγράφονται οι φωτογράφοι που παρουσίασαν τη ρεαλιστική οπτική τους για τον κόσμο. Ήταν οι: Robert Adams, Diane Arbus, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Philip-Lorca diCorcia, Rineke Dijkstra, William Eggleston, Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander, Paul Graham, Andreas Gursky, Boris Mikhailov, Nicholas Nixon, Martin Parr, Albert Renger-Patzsch, Thomas Ruff, August Sander, Michael Schmidt, Fazal Sheikh, Stephen Shore, Thomas Struth, και Garry Winogrand.

²⁴ Ο Kirstein, μέντορας και φίλος του Evans, χρησιμοποίησε τη φράση «περιμένετε την τρυφερή σκληρότητα της κάμερας του Evans», όταν παρουσίασε μία επιλογή φωτογραφιών βικτωριανής αρχιτεκτονικής του Evans (Frongia 2015, 14). Lincoln Kirstein, «Walker Evans photographs on Victorian architecture», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 1, No. 4 (Dec., 1933), σ. 4, DOI: 10.2307/4058033, <https://doi.org/10.2307/4058033> (πρόσβαση 1/4/23)

χρονολογική σειρά, αφήνοντας ένα ελεύθερο διάλογο μεταξύ των φωτογράφων. Στους συμμετέχοντες δόθηκε ένας ευδιάκριτος χώρος όπου αναπτύχθηκε συνεκτικά μία συγκεκριμένη εργασία από τον κάθε φωτογράφο. Η έκθεση ξεκινούσε και τελείωνε με έργα εν ζωή φωτογράφων, και χωρίς κάποια ιεράρχηση, η ακολουθία παρότρυνε τον επισκέπτη να περιηγηθεί ανάμεσα σε ιστορικά και σύγχρονα έργα. Καινοτόμο υπήρξε επίσης το γεγονός ότι για τις ανάγκες της έκθεσης, αντιπαρατέθηκαν εργασίες από τη Γερμανία και τη Βόρεια Αμερική, επίσης για πρώτη φορά. Μετά το πέρας της έκθεσης στο Λονδίνο, το *Cruel and Tender* παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά με την απουσία κάποιων έργων και στο Μουσείο Ludwig (Serota, Konig, Dexter, Weski 2003, 8-11).

Σύμφωνα με το δελτίο τύπου της έκθεσης, η αλληλουχία των επί μέρους χώρων αναπτυσσόταν σε ομάδες με βάση τη μεθοδολογία, την ιστορία ή τη θεματολογία των φωτογράφων. Οι συντελεστές πρότειναν μια συγκεκριμένη διαδρομή περιήγησης, υπήρχε όμως η δυνατότητα για σύντομες και εναλλακτικές διαδρομές που δημιουργούσαν σκόπιμα χρονικές και γεωγραφικές διασυνδέσεις (Tate Press Office, 2003). Αναφορές για την παρουσίαση της έκθεσης έκανε στην κριτική αξιολόγησή της η Hopkinson. Κατά την είσοδο της έκθεσης, ο θεατής ερχόταν αντιμέτωπος με φωτογραφίες διαβατηρίου νεαρών Γερμανών του Thomas Ruff σε φυσικό μέγεθος, που προσομοίαζαν βασιλικά πορτραίτα. Σε ένα διάδρομο, οι νεαροί, αιματοβαμμένοι Πορτογάλοι ταυρομάχοι της Rineke Dijkstra, συνδιαλέγονταν με νεαρές γυναίκες που μόλις λίγο πριν τη λήψη είχαν βιώσει την επώδυνη διαδικασία του τοκετού, επίσης της ίδιας φωτογράφου. Τα βλέμματα από τα γυμνά, χτυπημένα σώματα του Boris Mikhailon κοιτούσαν επίμονα τον επισκέπτη. Η ψηφιακή επεξεργασία στο έργο που απεικονίζεται μια μεξικάνικη χωματερή από τον Andreas Gursky επέτρεπε την εστίαση στη λεπτομέρεια, ενώ το χρώμα έκανε εμφανή την παρουσία του στις φωτογραφίες των William Eggleston και Martin Parr (Hopkinson 2004, 12).

Ο κατάλογος που δημιουργήθηκε περιέχει επεξηγηματικά δοκίμια και σκέψεις των διευθυντών των μουσείων και των επιμελητών, καθώς και έργα των συμμετεχόντων φωτογράφων μαζί με τις βιογραφίες τους (Εικόνα 3.9). Για τη βέλτιστη κατανόηση

της έκθεσης δημιουργήθηκε επίσης [έντυπος οδηγός](#)²⁵ με πληροφοριακό υλικό που απευθυνόταν σε ξεναγούς ομάδων και εκπαιδευτικούς. Μεταξύ άλλων, οι οδηγίες περιλάμβαναν τους τρόπους που κάποιος είχε τη δυνατότητα να διερευνήσει τις πτυχές της φωτογραφικής πρακτικής κατά την περιήγηση στην έκθεση, καθώς και μεθοδολογίες με τις οποίες οι ξεναγοί θα μπορούσαν να διεγείρουν συζητήσεις με το κοινό, έτσι ώστε να επιτευχθεί πλουραλισμός ερμηνειών.

Για την συνεπιμελήτρια Emma Dexter, κεντρικός άξονας της έκθεσης ήταν η διερεύνηση της γοητείας της ρεαλιστικής φωτογραφίας και της σύγχρονης ύπαρξης από μία μη συναισθηματική προοπτική. Εργασίες σύγχρονων δημιουργών διαμέσου των επιρροών από τους August Sander και Walker Evans, επιλέχθηκαν για να παρουσιάσουν τη δική τους προσέγγιση για το φωτογραφικό ρεαλισμό, σε ένα μεταίχμιο μεταξύ «δέσμευσης και αποξένωσης»²⁶, και σε μία τάση αποφυγής της εξιδανίκευσης, της νοσταλγίας και του ρομαντισμού.

²⁵ Tate archive, https://www.tate.org.uk/documents/214/cruelandtender_tp.pdf (πρόσβαση 22/6/23)

²⁶ Emma Dexter, «Photography itself». Στο *Cruel and Tender, The Real in the twentieth – century photograph*, εκδ. Tate Publishing, London, σ. 17.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο

4. Σύγχρονα παραδείγματα επιμελητικής στρατηγικής στην Ελλάδα

Μεθοδολογικά στο κεφάλαιο αυτό δίνεται βαρύτητα σε παραδείγματα επιμελητικής πρακτικής μέσα από την Ελληνική πραγματικότητα. Από τις περιπτώσεις που θα εξεταστούν παρακάτω, έχουν επιλεγεί επιμελητικές στρατηγικές των ιστορικών φωτογραφικών αρχείων των Λεωνίδα Παπάζογλου, Δημήτρη Χαρισιάδη και Έλλης Σεραϊδάρη – Σουγιουλτζόγλου, τα οποία εμφανίζουν διαφορετική μορφή σε σχέση με τη δόμησή τους. Τα αρχεία που είχαν στα χέρια τους οι επιμελητές είτε δεν είχαν καμία τεκμηρίωση, είτε ήταν πλήρως τεκμηριωμένα από τον ίδιο τον φωτογράφο, είτε υπέστησαν παρεμβάσεις τεκμηρίωσης από αυτόν. Επομένως, τα παραδείγματα αυτά διαχωρίζονται σε σχέση με τη συγκρότηση του αρχείου το οποίο είχε στη διάθεσή του ο επιμελητής.

Στη σύγχρονη φωτογραφία, επιλέγεται η καταγραφή επιμέλειας της μεγάλης έκθεσης *Εικόνα και Είδωλο* και των θεματικών εκθέσεων *Επινόηση του Τοπίου* και *Κάποιος (να) με Κοιτάζει*, λόγω του μεγέθους, της πρωτοτυπίας τους και της διακίνησής τους στο εξωτερικό.

4.1 Συγκρότηση αρχείου για τη δημιουργία έκθεσης και έκδοσης καταλόγου

Ως προς την επιμελητική πρακτική τους, στην έρευνα αυτή θα εξεταστούν οι εκθέσεις των φωτογράφων Λεωνίδα Παπάζογλου, Δημήτρη Χαρισιάδη και Έλλης Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη (Nelly's), που έλαβαν χώρα στην Ελλάδα κατά την περίοδο 2004 - 2023. Ακολουθεί μελέτη της μεθοδολογίας με την οποία συγκροτήθηκαν τα αρχεία των φωτογράφων από τους επιμελητές, καθώς και ο τρόπος που καταλήγουν σε παρουσίαση με τη μορφή έκθεσης και έκδοσης καταλόγου. Συνδεδειγμένος κρίκος των εκθέσεων που αναφέρονται, είναι ότι οι δημιουργοί κατά τη διάρκεια της επιμέλειας δεν βρίσκονταν εν ζωή. Στην περίπτωση του Παπάζογλου, η τεκμηρίωση βασίστηκε σε πληροφορίες που αντλήθηκαν από τα ιστορικά δεδομένα της εποχής και του τόπου καθώς και από παρατήρηση των θεμάτων όπως για παράδειγμα τον οπλισμό των στρατιωτικών ή τις ενδυμασίες των εικονιζόμενων προσώπων. Το φωτογραφικό αρχείο της Nelly's παραδιδόταν σταδιακά στο Μουσείο Μπενάκη, γεγονός που δημιουργούσε προβλήματα σε σχέση με τη χρονολόγηση των έργων και την απουσία άλλων πληροφοριών απαραίτητων στην τεκμηρίωση του αρχείου. Σε αντίθεση με τις

παραπάνω περιπτώσεις έρχεται το πλήρως συγκροτημένο και τεκμηριωμένο αρχείο του Χαρισιάδη, το οποίο όμως για να μελετηθεί και να παρουσιαστεί σε έκθεση και έντυπο, χρειάστηκε λόγω του όγκου του και του πλούσιου υλικού, να διανεμηθεί σε δέκα επιμελητές.

4.1.1 «Φωτογραφικά Πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα» – Λεωνίδας Παπάζογλου (1872 – 1918)

Η έκθεση *Φωτογραφικά Πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα* μελετάται εδώ για την ιδιαιτερότητα απουσίας πληροφοριών και τη συγκρότηση και παρουσίασή του που, όπως αναφέρθηκε, στηρίχθηκε στα οπτικά δεδομένα των εικόνων, την ιστορία της εποχής στην Καστοριά και από στοιχεία που ήταν γνωστά για τη ζωή του ίδιου φωτογράφου. Πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης την περίοδο από 27 Οκτωβρίου έως 12 Δεκεμβρίου 2004, με αφορμή τον εορτασμό των εκατό χρόνων από το θάνατο του Παύλου Μελά και την έναρξη του αγώνα για την ελευθερία των Μακεδόνων. Σύμφωνα με το αρχείο του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, την έκθεση επισκέφθηκαν περίπου πέντε χιλιάδες θεατές. Η αναλογία ανά ημέρα είναι περί τους 115 επισκέπτες, γεγονός που καθιστά την προσέλευση ικανοποιητική²⁷. Η έκθεση ταξίδεψε σε επτά πόλεις στην Ελλάδα, εκ των οποίων δύο φορές στην ίδια πόλη, και σε τρεις πόλεις στο εξωτερικό:

- 2004, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης
- 2004, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα
- 2005, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Φλώρινας, Φλώρινα
- 2005 - 2007, Φιλανδία, Synopsis
- 2008, Εθνογραφικό Μουσείο Σόφιας, Σόφια, Βουλγαρία
- 2009, Αρχαιολογικό Μουσείο Αιανής, Αιανή Κοζάνης (1 - 31/5/2009)
- 2009-2010, Αρχοντικό Βέργου, Καστοριά (24/10/2009 - 15/1/2010)
- 2011, Ριζάρειο Εκθεσιακό Κέντρο, Μονοδένδρι Ζαγορίου Ιωαννίνων (05/02 - 31/05/2011)

²⁷ Ηρακλής Παπαϊωάννου, πληροφορίες για την έκθεση μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, 18/4/23

- 2012, 2^ο Διεθνές Φωτογραφικό Φεστιβάλ, *Traces of humanity*. Bursa, Τουρκία (15 - 21/9/2012)
- 2013, Πνευματικό Συνεδριακό Κέντρο Δροσοπηγής Κόνιτσας (09/08 - 30/09/2013)
- 2017, Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων, Παλαιό Σχολείο στον Κάλαμο: έκθεση *Φωτογραφίες από την εποχή του Μακεδονικού Αγώνα* (30/09/2017)
- 2018, Αρχοντικό Βέργου, Καστοριά (Μόνιμη έκθεση των φωτογραφιών του Λεωνίδα Παπάζογλου στην Καστοριά από 10/11/2018)²⁸

Την επιμέλεια για τις εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στη Θεσσαλονίκη, την Αθήνα, τη Φλώρινα, τα Κύθηρα και την Καστοριά (2018), είχε ο Κωστής Αντωνιάδης. Η τελευταία έκθεση μάλιστα συμπεριέλαβε επιπρόσθετο υλικό από αυτό της αρχικής. Η ιδέα ήταν να εγκατασταθεί μόνιμη έκθεση στον τόπο που δραστηριοποιήθηκε ο Παπάζογλου. Η έκθεση παραμένει αναρτημένη μετά την τελευταία παρουσίαση το 2018, και επισκέψιμη κατόπιν συνεννόησης και χωρίς δυνατότητα ξενάγησης πέρα από όσα γνωρίζει ο Ανδρέας Κυπαρίσσης, στέλεχος της Αντιδημαρχίας Τουρισμού και Πολιτισμού του Δήμου Καστοριάς. Οι λόγοι που αποδίδονται στη μη μόνιμη λειτουργία της έκθεσης, αφορούν στην έλλειψη προσωπικού σε συνδυασμό με την περιορισμένη ζήτηση η οποία είχε διαφανεί και κατά τη διάρκεια της λειτουργίας της έκθεσης. Ο Κυπαρίσσης επίσης αναφέρει πως η νέα γενιά δεν γνωρίζει τον Παπάζογλου και το έργο του, ενώ το ενδιαφέρον του κοινού που επισκέπτεται περιστασιακά την έκθεση είναι επικεντρωμένο περισσότερο στη φωτογραφία και λιγότερο στην ιστορία. Στο σημείο αυτό παρατηρείται μία γενικότερη έλλειψη μέριμνας όσον αφορά στην ανάδειξη του έργου του Παπάζογλου και τη μετάδοση της τοπικής ιστορίας στους νέους μέσα από το πλούσιο υλικό που έχει αφήσει ως κληροδότημα²⁹.

Για την περίοδο από το 2005, ξεκινώντας από την έκθεση στη Φιλανδία και έως το 2013, υπεύθυνος για τις περιοδούμενες εκθέσεις ήταν ο Βαγγέλης Ιωακειμίδης ο οποίος διηύθυνε το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης εκείνη την εποχή.

²⁸ Ηρακλής Παπαϊωάννου, πληροφορίες για την περιοδεία της έκθεσης μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, 20/4/2023

²⁹ Ανδρέας Κυπαρίσσης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26/4/23

Σκοπός του Ιωακειμίδα ήταν η διάδοση του έργου του Παπάζογλου. Από επιμελητικής άποψης, προσάρμοσε και επέλεξε το υλικό ανάλογα με τις ανάγκες του εκάστοτε εκθεσιακού χώρου χωρίς να προβεί σε μεγάλες αλλαγές, καθώς όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, δεν θα τολμούσε μια εκ νέου παρουσίαση με δική του επιμελητική προσέγγιση χωρίς την έγκριση του Γκολομπία, ο οποίος δεν βρισκόταν πια εν ζωή³⁰.

Η έκθεση προέκυψε από ένα πλούσιο φωτογραφικό αρχείο που αποτελούταν από 2.500 γυάλινες αρνητικές πλάκες, διαστάσεων περίπου 13x18 εκατοστών. Το αρχείο του Παπάζογλου που διασώθηκε, περιήλθε κυρίως με αγορά στα χέρια του Γιώργου Γκολομπία από τοπικό φωτογράφο της Καστοριάς, αλλά και με παραχωρήσεις από κατόχους μικρού μέρους του αρχείου (Γκολομπίας 2005, 11). Ο Κωστής Αντωνιάδης αναφέρει πως αφότου απεβίωσε ο Γιώργος Γκολομπίας το αρχείο βρίσκεται στα χέρια του γιου του, Χρήστου Γκολομπία.

Ο Γκολομπίας είχε την επιμέλεια του ιστορικού μέρους της έκθεσης. Ο ίδιος διατυπώνει πως τα αρνητικά ψηφιοποιήθηκαν αρχικά στο σύνολό τους και στη συνέχεια ταξινομήθηκαν θεματολογικά και χρονολογικά. Η ταξινόμηση έδωσε πληροφορίες που οδήγησαν σε «τεχνική, εννοιακή, αισθητική και ιστορική αποτίμηση»³¹ του έργου, κύρια συστατικά για τη δομή και την παρουσίαση φωτογραφικού αρχείου μέσα από μία έκθεση και έκδοση. Οι ενδυμασίες των γυναικών, οι τύποι αντικειμένων που απεικονίζονταν όπως όπλα, υποδήματα, κοσμήματα και τάσεις όπως χτενίσματα, η επιδέξια διάταξη των πορτραίτων στο κάδρο και η δευτερογενής τεχνική επεξεργασίας των γυάλινων πλακών, είναι στοιχεία που συντέλεσαν στην τεκμηρίωση του αρχείου, αφού οι πληροφορίες για αυτό ήταν αρχικά πενιχρές. Πρωταρχικό ρόλο στην τελική επιλογή για την παρουσίαση στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, έπαιξε η ποιότητα των φωτογραφιών, οι οποίες παράλληλα εκπροσώπευαν ισομερώς τις θεματικές ενότητες του αρχείου, και όχι ιστορική σπουδαιότητα, όπως συμβαίνει συχνά. Η ποσότητα επίσης καθόρισε την επιλογή των εκθεμάτων, καθώς χρειάστηκε να

³⁰ Βαγγέλης Ιωακειμίδα, τηλεφωνική συνέντευξη, 21/4/23

³¹ Ηρακλής Παπαϊωάννου, «Παρουσίαση φωτογραφικού αρχείου μέσα από έκθεση ή έκδοση», Θεσμοί και κριτική σκέψη, διάλεξη μαθήματος, ΠΜΣ Φωτογραφία: Έρευνα και Μεθοδολογία, ΠαΔΑ 3/6/2022

απορριφθούν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες φωτογραφίες για λόγους οικονομίας της έκθεσης. Η έκθεση περιλάμβανε πορτραίτα Μακεδονομάχων, ληστρικών συμμοριών, Βούλγαρων κομιτατζήδων, Τούρκων στρατιωτών, αστών και χωρικών, οικογενειών, παιδιών και εφήβων, γυναικών, πτώματα αμάχων και κοινωνικές εκδηλώσεις όπως γάμους, κηδείες και καρναβάλια (Γκολομπίας 2005β, 12 - 13). Ο Ηρακλής Παπαϊωάννου παρατηρεί ότι η συνδιοργάνωση του Μουσείου Μακεδονικού Αγώνα με το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης είχε επίδραση στη φυσιογνωμία της έκθεσης περιορίζοντας χρονολογικά την επιλογή των έργων στην περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα. Η επετειακή συγκυρία των εκατό χρόνων από την έναρξη του αγώνα για την ελευθερία των Μακεδόνων και η συνεργασία με το Μουσείο Μακεδονικού Αγώνα υπέδειξαν κατά κάποιο τρόπο μια μορφή έκθεσης και έκδοσης με εικόνες από ένστολους και ένοπλους, περισσότερους ίσως από όσους ενδεχομένως θα είχε αν η έκθεση συνέβαινε κάποια άλλη εποχή³².

Η σταδιακή αποκάλυψη του αρχείου του Παπάζογλου τροφοδότησε και απέδωσε την αλήθεια στην ιστορία του τόπου, της χώρας μας αλλά και της φωτογραφίας. Απαιτούσε δε «ιδιαιτέρη μεταχείριση» για τη δημιουργία της έκθεσης, σημειώνει ο συνεπιμελητής και τότε διευθυντής του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης Κωστής Αντωνιάδης, καθώς η επιλογή των φωτογραφιών και οι επεμβάσεις στις αλλοιώσεις των αρνητικών θα συνιστούσαν κάθε φορά διαφορετικές αναγνώσεις³³. Η εκτύπωση των φωτογραφιών έγινε χωρίς διορθώσεις στις φθορές που είχαν υποστεί οι αρνητικές γυάλινες πλάκες, αφήνοντας το θεατή να διεισδύσει στην πρωτογένεια της ιστορίας της εποχής και της αισθητικής του φωτογράφου. Στις φωτογραφίες που εκτυπώθηκαν επιλέχθηκε η διατήρηση αυτούσιας της φωτογραφημένης επιφάνειας των γυάλινων πλακών. Στα πολυάριθμα πορτραίτα που πραγματοποίησε ο Παπάζογλου, κατά τη διάρκεια της εκτύπωσης αφαιρούσε μέρος του κάδρου και κρατούσε αυτό μόνο που στο πλαίσιο του επαγγέλματός του έκρινε απαραίτητο. Στην έκθεση, οι εκτυπωμένες φωτογραφίες απεικόνιζαν ολόκληρο το χώρο γύρω από τα πορτραίτα, με αποτέλεσμα να επιτρέπεται στο

³² Ηρακλής Παπαϊωάννου, τηλεφωνική συνέντευξη, 10/4/2023

³³ Κωστής Αντωνιάδης, «Τα Φωτογραφικά Πορτραίτα του Λεωνίδα Παπάζογλου: Ένας Αιώνας Μετά». Στο *Λεωνίδας Παπάζογλου. Φωτογραφικά Πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2005, σ. 17

θεατή η μελέτη της σκηνοθεσίας, της επιλογής της τοποθέτησης των προσώπων και των σκηνικών στο χώρο της φωτογράφισης. Η επιλογή αυτή του επιμελητή βασίστηκε σε δύο παραμέτρους · στο γεγονός ότι ένα νέο καδράρισμα από την πλευρά του θα ήταν αυθαίρετο, και στην ανάδειξη της απεικόνισης της περιοχής αυτής που ήταν πέρα από την πρόθεση του φωτογράφου, υποδηλώνοντας στοιχεία και πληροφορίες που βρίσκονταν στο περιθώριο (Αντωνιάδης 2005, 17).

Στις επιλεγμένες φωτογραφίες περιλαμβάνονταν πορτραίτα, η τοποθέτηση και η σκηνοθεσία των οποίων θέτει ερωτήματα στο βαθμό που το αρχείο ερμηνεύτηκε και τεκμηριώθηκε εν απουσία του δημιουργού, εγείρουν όμως το ενδιαφέρον του παρατηρητή σε σχέση με την τεχνική του φωτογράφου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της περίπτωσης είναι ένα ομαδικό πορτραίτο επτά νεαρών Τούρκων (Εικόνα 4. 1), πίσω από το οποίο φαίνονται τοποθετημένα δύο διαφορετικά φόντα και δίπλα τους ένα χειροποίητο σχέδιο κάποιων φυλλωμάτων (Αντωνιάδης 2005β, 18). Το αρχείο απαρτίζεται από γυάλινες πλάκες στις οποίες τα θέματα εικονίζονται σε μοναδικές λήψεις. Αυτό συνέβαινε κυρίως για την οικονομία των υλικών. Εξαιρεση αποτελούν δύο φωτογραφίες που απεικονίζουν μια νεαρή κοπέλα, όπου στη μία κρύβει την αναπηρία στο χέρι της ενώ στην άλλη το δείχνει σαν κάτι απόλυτα φυσιολογικό (Εικόνα 4. 2). Το διπλό αυτό πορτραίτο παρουσιάστηκε τόσο στην έκθεση, όσο και στον κατάλογο³⁴ (Εικόνα 4. 3) (Αντωνιάδης 2005γ, 23).

Το έργο κατά την παρουσίαση δεν χωρίστηκε σε θεματικές ενότητες. Οι αναφορές σε ιστορικά γεγονότα, τη ζωή στην ύπαιθρο και στη φωτογραφία πορτραίτου, παρουσιάστηκαν σε μία ομαλή ροή όπου οι τρεις κατηγορίες περνούσαν από τη μία στην άλλη³⁵. Στο χώρο της τελευταίας και μόνιμης έκθεσης που πραγματοποιήθηκε το 2018 στο Αρχοντικό Βέργου που βρίσκεται στην Καστοριά, εγκαταστάθηκε μαγνητοσκοπημένη προβολή που ξεναγούσε λεπτομερώς το θεατή καθ' όλη τη διάρκεια της επίσκεψής του στο έργο του φωτογράφου. Την επιμέλεια του βίντεο

³⁴ Ο κατάλογος τιμήθηκε με το Βραβείο Milos/Φωτογραφικών Συναντήσεων Κυθήρων 2005 ως το καλύτερο ελληνικό φωτογραφικό βιβλίο της χρονιάς. Γιάννης Σταθάτος, «Λεωνίδας Παπάζογλου», 2004, Κείμενα για τη Φωτογραφία και τη Τέχνη – Κριτικές <https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/leonidas-papazogloy> (πρόσβαση 7/4/23)

³⁵ Κωστής Αντωνιάδης, προσωπική συνέντευξη 30/5/23

είχε ο Κωστής Αντωνιάδης³⁶. Εκτός από τις εκτυπωμένες φωτογραφίες, η παρουσίαση του έργου του Παπάζογλου συνοδευόταν από πρωτότυπες φωτογραφίες και γυάλινες πλάκες, τοποθετημένες σε προθήκες. Με την παρουσίαση αυτή ο επισκέπτης μπορούσε να διακρίνει τις φθορές και την εμφανή επεξεργασία των γυάλινων πλακών από τον ίδιο το φωτογράφο. Επίσης, για τις ανάγκες της παρουσίασης της έκθεσης στην Καστοριά, οι φωτογραφίες αρχικά τοποθετήθηκαν σε σχέδιο κάτοψης (Εικόνα 4. 4), αλλά και φωτορεαλιστικά μέσα σε κάδρα, αφού οι αίθουσες πρώτα φωτογραφήθηκαν άδειες από τον Αντωνιάδη (Εικόνα 4. 5).

Η ψηφιοποίηση των αρνητικών πλακών, η επεξεργασία και τελική εκτύπωση έγιναν στις εγκαταστάσεις του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης.

4.1.2 Φωτογραφικόν Πρακτορείον «Δ. Α. Χαρισιάδης»

Η έκθεση *Φωτογραφικόν Πρακτορείον «Δ. Α. Χαρισιάδης»* (Εικόνα 4. 6) διοργανώθηκε στο πλαίσιο της ανάδειξης του πολύτιμου έργου του Χαρισιάδη (1911 – 1993), το πλήρως τεκμηριωμένο αρχείο του οποίου είχε αποκτηθεί με αγορά από το Μουσείο Μπενάκη τον Ιανουάριο του 1997. Μετά την παρουσίαση του έργου της Βούλας Παπαϊωάννου (1898 – 1990) το 2006, το Μουσείο Μπενάκη είχε την επιθυμία να παρουσιάσει στο κοινό το πολυδιάστατο έργο του Δημήτρη Χαρισιάδη σαν ένδειξη της έμπρακτης ευγνωμοσύνης για την εμπιστοσύνη που έδειξαν οι μεγάλοι Έλληνες φωτογράφοι προς το Μουσείο, να παραδώσουν έργα ζωής (Δεληβορριάς 2009, 7). Η έκθεση πραγματοποιήθηκε από τις 18 Φεβρουαρίου έως τις 19 Απριλίου 2009 στους χώρους του Μουσείου. Για την επιλογή του τίτλου της έκθεσης, η Αλίκη Τσίργιαλου αναφέρει πως η πολυετής παρουσία του Δημήτρη Χαρισιάδη στην Ελληνική φωτογραφία περιλαμβάνει ατομικές εργασίες και ερασιτεχνικούς πειραματισμούς αλλά και ένα μεγάλο μέρος επαγγελματικών αναθέσεων προς το *Φωτογραφικό Πρακτορείο*, το οποίο πλαισιωνόταν από κάποιο ανθρώπινο δυναμικό. Για το λόγο αυτό έγινε χρήση της επίσημης ονομασίας του πρακτορείου και αποφεύχθηκε ένας τίτλος που θα παρέπεμπε αποκλειστικά στη

³⁶ Κωστής Αντωνιάδης, *Έκθεση φωτογραφίας Λεωνίδα Παπάζογλου*, https://www.youtube.com/watch?v=7_I95fOCh7Q (πρόσβαση 30/6/23)

δουλειά του Χαρισιάδη³⁷. Στην έκθεση παρουσιάζονται συνολικά 220 εκθέματα τα οποία τεκμηριώνουν δέκα θεματικές ενότητες. Οι ενότητες και οι επιμελητές ανά κάθε ενότητα αναφέρονται στον κατάλογο της έκθεσης ως ακολούθως:

- *Πρώτα βήματα*, επιμ. Αλίκη Τσίργιαλου, με εικόνες πολύπλευρης θεματικής από την περίοδο που ο Χαρισιάδης ανακαλύπτει το φωτογραφικό μέσο
- *Δεκαετία '40*, επιμ. Τάσος Σακελλαρόπουλος – Φανή Κωνσταντίνου, με φωτογραφικό υλικό από τη δεκαετία 1940 – 1950 που περιλαμβάνει ερασιτεχνικές λήψεις από το Αλβανικό Μέτωπο, και αναθέσεις κατά την περίοδο της Κατοχής, τη φάση της Απελευθέρωσης, του Εμφυλίου Πολέμου και της μεταπολεμικής Ελλάδας
- *Υπαιθρος ζωή*, επιμ. Σπύρος Γιανναράς, με φωτογραφίες από την ύπαιθρο και τη θάλασσα, και υλικού ανάθεσης και καταγραφής της καλλιέργειας καπνών στη Βόρεια Ελλάδα και αλιείας σφουγγαριών στην Κάλυμνο
- *Στιγμιότυπα κοινωνικής ζωής*, επιμ. Κωστής Αντωνιάδης, περιλαμβάνουν στιγμιοτυπικές λήψεις συνηθισμένων ανθρώπων χωρίς τεκμηριωτικό χαρακτήρα
- *Σκηνές θεάτρου*, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, με θεατρικές φωτογραφίες από ένα μεγάλο διάστημα ενασχόλησης του φωτογράφου με το είδος (1938 – 1973)
- *Αρχαιότητες*, επιμ. Φανή Μαλλούχου – Tufano, με φωτογραφίες που περιλαμβάνουν αρχαιολογικά μνημεία της Ελλάδας από αναθέσεις δημοσίων φορέων προς το Χαρισιάδη αλλά και από ιδιωτικές του εκδρομές
- *Τοπίο*, επιμ. Ηρακλής Παπαϊωάννου, που περιλαμβάνουν τοπιογραφίες, οι περισσότερες από τις οποίες περιέχουν στοιχεία ανθρώπινης κατασκευής και δραστηριότητας
- *Αρχιτεκτονική*, επιμ. Νίκος Βατόπουλος, με αντιπροσωπευτικές φωτογραφίες από τη σημαντική σχετική ενότητα του αρχείου του Χαρισιάδη, το οποίο περιέχει αρχιτεκτονικές λήψεις της αστικής, αγροτικής και νησιωτικής Ελλάδας

³⁷ Αλίκη Τσίργιαλου, προσωπική συνέντευξη στις 29/4/23

- *Βιομηχανία*, επιμ. Γιάννης Σταθάτος, όπου παρουσιάζεται μία επιλογή φωτογραφιών ανθρώπων σε ώρα εργασίας και καταγραφής βιομηχανικών κτιρίων και υλικών³⁸
- *Ναυπηγεία*, επιμ. Κώστας Α. Δαμιανίδης, με επιλογή από αναθέσεις για φωτογραφίες εγκαταστάσεων, ναυπηγήσεων και κατασκευών σε ναυπηγεία

Το άρτια ταξινομημένο αρχείο από την πεντηκονταετή σχεδόν παρουσία του Δημήτρη Χαρισιάδη στο φωτογραφικό σκηνικό, περιέχει 120.000 αρνητικά. Ένας αριθμός από το μεγάλο αυτό όγκο των αρνητικών είναι ταξινομημένα από το φωτογράφο σε 75 ντοσιέ με τυπώματα εξ επαφής (contacts), αφού πολλά από αυτά δεν έχουν εκτυπωθεί. Κάθε λήψη είναι αριθμημένη και καταγεγραμμένη αντίστοιχα με ιδιαίτερη φροντίδα σε ενημερωτικούς μικρούς τόμους, στους οποίους υπάρχουν πληροφορίες για όλες τις λήψεις. Στο αρχείο επίσης περιλαμβάνονται 4.500 φωτογραφίες, τυπωμένες από τον ίδιο το φωτογράφο και επικολλημένες σε χαρτόνια με διαστάσεις 18x24 εκ., καθώς και περιοδικά και βιβλία του φωτογράφου³⁹.

Ενώ συνήθως η ελλιπής τεκμηρίωση του αρχείου ενός φωτογράφου είναι αυτή που θέτει τις δυσκολίες παραγωγής μιας έκθεσης, στην περίπτωση του Χαρισιάδη το μέγεθος του αρχείου είναι αυτό που δυσκόλεψε τους χειρισμούς κατά την ετοιμασία της έκθεσης και του καταλόγου. Η σε βάθος διαχείριση του έργου στο σύνολό του κρίθηκε αδύνατη αφού αυτή η στρατηγική θα είχε σαν αποτέλεσμα την παρουσίαση μόνο κάποιων στοιχείων ενός ογκώδους φωτογραφικού έργου. Έτσι, η ερευνητική ομάδα οδηγήθηκε στην παρουσίαση της έκθεσης με βάση το θεματικό χαρακτήρα. Με βάση τις 4.500 φωτογραφίες που ο ίδιος ο φωτογράφος είχε επιλέξει να εκτυπώσει και υποδήλωναν το κριτήριό του, το αρχείο μελετήθηκε, όχι

³⁸ Ο Γιάννης Σταθάτος, επιμελητής της θεματικής ενότητας για τη βιομηχανία, σημειώνει ότι το θέμα της βιομηχανίας ήταν μαζί με τα θέματα του τουρισμού και της αρχαιολογίας, εκείνο που τον απασχόλησε περισσότερο επαγγελματικά. Αυτό τεκμηριώνεται από τα επτά τουλάχιστον ντοσιέ με τυπώματα εξ επαφής που είναι αφιερωμένα εξ ολοκλήρου στη βιομηχανική φωτογραφία. Γιάννης Σταθάτος, «Οι βιομηχανικές φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη». Στο *Φωτογραφικών Πρακτορείον «Δ. Α. Χαρισιάδη»*, επιμ. Γεωργία Ιμισιρίδου, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, σ. 270

³⁹ Η Αλίκη Τσίργιαλου συμπληρώνει πως οι φωτογραφικές μηχανές δεν συμπεριλαμβάνονται στο αρχείο που έχει αγοραστεί από το Μουσείο Μπενάκη. Ο κάτοχός τους και συνεργάτης του Χαρισιάδη, Στέργιος Σβάρνας, είχε δανείσει το φωτογραφικό εξοπλισμό για τις ανάγκες της έκθεσης.

μόνο με αισθητικά αλλά και με ποσοτικά κριτήρια, έτσι ώστε να συγκροτηθούν ποσοτικές αναλογίες για κάθε θέμα. Αυτό έγινε με τη σύγκριση των contacts που ήταν ταξινομημένα στα ντοσιέ, και των αρνητικών⁴⁰. Αφού δημιουργήθηκαν οι θεματικές ενότητες, στη συνέχεια τα θέματα διανεμήθηκαν σε έγκριτους θεωρητικούς της φωτογραφίας στην Ελλάδα αλλά και σε άτομα εξειδικευμένα πάνω στις θεματολογίες, όπου κρινόταν απαραίτητο⁴¹. Οι συγγραφείς των κειμένων που πλαισίωσαν το φωτογραφικό υλικό του Δημήτρη Χαρισιάδη στον κατάλογο (Εικόνα 4. 7), ήταν αρμόδιοι και για την επιλογή των φωτογραφιών. Ο καθένας επέλεξε είκοσι φωτογραφίες περίπου για τη θεματική ενότητα που του είχε ανατεθεί⁴². Η επιλογή έγινε μετά από μελέτη του αρχείου στο οποίο όλοι οι επιμελητές είχαν ελεύθερη πρόσβαση κατά το διάστημα της προετοιμασίας. Η ακολουθία των φωτογραφιών στην έκθεση και τον κατάλογο⁴³ έγινε με φωτογραφικά κριτήρια, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι κατά το δυνατό αντιπροσωπευτικό του έργου του φωτογράφου. Εξαιρεση αποτελεί η ενότητα *Δεκαετία του '40*, όπου η παράθεση έγινε σκόπιμα με χρονολογικό κριτήριο, καθώς συμπίπτει με τη μετάβαση του Δημήτρη Χαρισιάδη από την ερασιτεχνική φωτογραφική δραστηριότητα στην επαγγελματική δράση (Λιόντης 2009, 9 - 11). Η Αλίκη Τσίργιαλου αναφέρει πως η διάρκεια της μελέτης και των εργασιών για την έκθεση και την έκδοση του καταλόγου διήρκεσε περίπου ένα χρόνο, διάστημα σχετικά σύντομο που οφειλόταν στην αρτιότητα του φωτογραφικού αρχείου του Χαρισιάδη⁴⁴. Στο σχεδιασμό της έκθεσης που επιμελήθηκαν οι αρχιτέκτονες

⁴⁰ Οι θεματικές ενότητες οι οποίες προέκυψαν ήταν ίδιες με τις ενότητες που ο ίδιος ο Χαρισιάδης είχε δημιουργήσει στις καρτέλες των ντοσιέ. Τροποποιήσεις έγιναν μόνο ως προς τους τίτλους των ενότητων.

⁴¹ Η απόφαση για τη διανομή των θεματικών ενότητων σε διάφορους μελετητές ήταν της Αλίκης Τσίργιαλου, υπεύθυνης του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη. Η ίδια, σε συνέντευξη της στις 29/4/23, δικαιολογεί την απόφαση αυτή με το σκεπτικό ότι το πολυδιάστατο έργο του Χαρισιάδη είναι αδύνατο να εξεταστεί από ένα μελετητή, κι έτσι, με πιο αντικειμενική οπτική έγινε η ανάθεση στους δέκα επιμελητές.

⁴² Η Τσίργιαλου προσθέτει (συνέντευξη 29/4/23) πως η επιλογή των φωτογραφιών έγινε κυρίως από τους μελετητές και συγγραφείς των κειμένων, παράλληλα όμως το Τμήμα των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη έθεσε και τις δικές του επιθυμίες ως προς την αισθητική. Για παράδειγμα, η επιλογή φωτογραφιών από τον Κ. Α. Δαμιανίδη, Αρχιτέκτονα και Διδάκτορα Ιστορίας της Ναυπηγικής, που πλαισίωσαν τη θεματική ενότητα *Ναυπηγεία*, μπορεί να είχε τεκμηριωτικό χαρακτήρα. Στην περίπτωση αυτή το Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων συνεργαζόταν με το μελετητή, έτσι ώστε να συνδυαστεί η τεκμηρίωση με την αισθητική.

⁴³ Στην έκθεση και τον κατάλογο υπήρχε πλήρης αντιστοιχία των επιλεγμένων φωτογραφιών.

⁴⁴ Αλίκη Τσίργιαλου, προσωπική συνέντευξη 29/4/23

Οράτιος Πουλίσι και Ροζάρια Πουλίσι, διαφαίνεται το στοιχείο της προοπτικής, το οποίο είναι έντονο στο σύνολο του έργου του Χαρισιάδη (*Εικόνα 4. 8, Εικόνα 4. 9, Εικόνα 4. 10*). Τα επιλεγμένα έργα ψηφιοποιήθηκαν, εκτυπώθηκαν και τοποθετήθηκαν σε ειδικές κορνίζες. Κατά την Τσίργιαλου, το συνολικό αποτέλεσμα ήταν υποδειγματικό και συνέπιπτε ποιοτικά με την απόδοση των φωτογραφιών του Χαρισιάδη.

Μέρος της έκθεσης του Δημήτρη Χαρισιάδη παρουσιάστηκε το διάστημα από 6 Απριλίου έως 10 Σεπτεμβρίου 2017 μαζί με ένα μέρος του έργου της Βούλας Παπαϊωάννου που είχε προηγουμένως παρουσιαστεί στο Μουσείο Μπενάκη το 2006. Η έκθεση *Πορτραίτα Ιστορίας: Βούλα Παπαϊωάννου – Δημήτρης Χαρισιάδης 1940-1960* έγινε στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης σε συνδιοργάνωση με το τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη σε επιμέλεια της κριτικού τέχνης και καθηγήτριας φωτογραφίας Αλεξάνδρας Μόσχοβη και του καθηγητή φωτογραφίας Μανώλη Σκούφια. Παρουσιάστηκαν διακόσια περίπου έργα και άλλο ιστορικό υλικό, διαμοιρασμένα σε τρεις ενότητες του κρίσιμου διαστήματος 1940-1960: τη γερμανική κατοχή, την πρώτη μεταπολεμική περίοδο και την ανασυγκρότηση (ΜΟΜus Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2017). Για την έκθεση δεν εκδόθηκε νέος κατάλογος.

4.1.3 Nelly's (1899 – 1998)

Η έκθεση *Nelly's – Το έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη 1899 – 1998* είναι το παράδειγμα στο οποίο ερευνάται ένα αρχείο που δωρήθηκε σταδιακά στο Μουσείο Μπενάκη. Η διαδικασία σταδιακής παράδοσης κατά το κριτήριο της φωτογράφου ως προς τη σημαντικότητα είχαν σαν αποτέλεσμα την ανάγκη για εκ νέου μελέτη και ταξινόμησή του. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη υπό την αιγίδα της Α.Ε. της Προέδρου της Δημοκρατίας Κατερίνας Σακελλαροπούλου. Εγκαινιάστηκε στις 23 Φεβρουαρίου 2023 και διήρκεσε έως τις 23 Ιουλίου 2023, πλαισιωμένη από πολυτελή, ογκώδη κατάλογο και την παρουσίασή του (*Εικόνα 4. 11*), καθώς και διημερίδα αφιερωμένη στο έργο της φωτογράφου. Η αναδρομική αυτή έκθεση συμπίπτει χρονικά με τη συμπλήρωση είκοσι πέντε χρόνων από το θάνατο της Nelly's και πενήντα χρόνων από την ίδρυση του τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη

(Γερουλάνου, 2023). Είναι μία εκ νέου παρουσίαση του έργου της με βάση νέα εμπειριστατωμένα δεδομένα που προέκυψαν από την σχεδόν ολοκληρωμένη και πολυετή επεξεργασία του αρχείου της.

Η έκθεση αποτελείται από 350 πρωτότυπες εκτυπώσεις οι οποίες επιλέχθηκαν από το αρχείο της φωτογράφου και 150 νέες ψηφιακές εκτυπώσεις από τα αρνητικά της, οι οποίες συμπλήρωσαν την αφήγηση. Την παρουσίαση τεκμηριώνουν σε προθήκες σημαντικά αντικείμενα που ολοκληρώνουν την αφήγηση, όπως οι φωτογραφικές μηχανές που χρησιμοποιούσε, βιβλία, περιοδικά, αφίσες, επιστολικά δελτάρια και παραδοσιακές ενδυμασίες (Εικόνα 4. 12, Εικόνα 4. 13, Εικόνα 4. 14). Επίσης προβάλλεται κινηματογραφικό υλικό από πειραματισμούς της φωτογράφου και χειροποίητες κεραμικές δημιουργίες της φωτογράφου. Η επιλογή των φωτογραφιών έγινε από την επιμελήτρια της έκθεσης Αλίκη Τσίργιαλου, υπεύθυνη των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη ενώ ο σχεδιασμός της έκθεσης (Εικόνα 4. 15, Εικόνα 4. 16) από τη Ναταλία Μπούρα, Αρχιτέκτονα και Υπεύθυνη των Αρχείων της Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου. Η παρουσίαση διαρθρώνεται σε τρεις ενότητες ανάλογα με τα θέματα που απασχόλησαν τη φωτογράφο. Ο τρόπος παρουσίασης, ο διαχωρισμός δηλαδή σε ενότητες και υποενότητες, αντανακλά σε μεγάλο βαθμό την πολυετή διαδικασία ταξινόμησης ενός μεγάλου αρχείου με εύρος φωτογραφικών εργασιών. Για το λόγο αυτό κρίνεται απαραίτητη η αναφορά των ενοτήτων, για τη βαθύτερη κατανόηση δηλαδή της επιμελητικής πρακτικής σε σχέση με το πολυσχιδές έργο της Nelly's.

Η πρώτη ενότητα με τίτλο *Οι φωτογραφικές σπουδές στη Δρέσδη (1920 – 1923)* περιλαμβάνει δύο υποενότητες. Στις *Σπουδές στο φωτογραφικό πορτρέτο* παρουσιάζονται πορτρέτα οικογένειας και φίλων που φωτογράφιζε η Nelly's κατά τη διάρκεια της μαθητείας της στη Δρέσδη. Στις *Σπουδές στη φωτογραφία χορού και μελέτες γυμνού*, παρουσιάζεται το έντονο ενδιαφέρον και η εντατική ενασχόληση της Nelly's με τη χορευτική φωτογραφία, είδος με το οποίο ασχολούνταν οι δάσκαλοί της.

Η δεύτερη ενότητα έχει τίτλο *Η δυναμική παρουσία στα φωτογραφικά δρώμενα της Αθήνας (1924 – 1939)*. Πρόκειται για τα πιο γόνιμα επαγγελματικά χρόνια της Nelly's, γι' αυτό το λόγο και περιλαμβάνει περισσότερες υποενότητες σε αντίθεση

με την πρώιμη δραστηριότητα στη Δρέσδη και το *Νέο Ξεκίνημα* στις Η.Π.Α. Οι επί μέρους ενότητες, όπως φαίνονται κατά την παρουσίαση στην έκθεση αλλά και κατά την ανάγνωση στον κατάλογο⁴⁵, αναφέρονται ακόλουθα:

- Τα *Πρόσωπα της Αθήνας του Μεσοπολέμου* περιλαμβάνουν πορτρέτα της αστικής τάξης που τράβηξε στο ατελιέ της οδού Ερμού με εμφανείς επιρροές από τον πικτοριαλισμό και αργότερα από το ρεαλισμό
- Οι *Φωτογραφίες χορού και μελέτες γυμνού*, είναι μία παραγωγή εικόνων χορευτριών και αθλητών που πραγματοποίησε η φωτογράφος συνεργαζόμενη με δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς, εργασία που έτυχε μεγάλης αποδοχής εκείνη την εποχή
- Οι *Δελφικές Εορτές*, η φωτογραφική κάλυψη εκδηλώσεων που αποσκοπούσαν στην ανάδειξη της ιστορίας των Δελφών από τον Άγγελο Σικελιανό και τη σύζυγό του Εύα Palmer – Σικελιανού
- Η υποενότητα *Φορούσαν ενδυμασίες* περιλαμβάνει φωτογραφίες κυριών της αθηναϊκής κοινωνίας ενδεδυμένες με παραδοσιακές ενδυμασίες στο πλαίσιο των Δελφικών εορτών
- Η *Ελληνική Μόδα*, ανάθεση έργου από το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού για την ανάδειξη της ελληνικής μόδας στο εξωτερικό μέσω εντύπου
- Το *Θεατρικό Πορτρέτο* από τη σχετική ενασχόληση της φωτογράφου
- Η *Παλιά Αθήνα*, εικόνες του παλαιού τμήματος της Αθήνας που προέκυψαν από τη συνεργασία και την πρωτοβουλία του ιστορικού Δημητρίου Καμπούρογλου για την καταγραφή παλαιών συνοικιών που σύντομα θα εξαφανίζονταν
- Οι *Προσφυγικοί Καημοί* περιέχουν πορτρέτα προσφύγων τα οποία φωτογράφησε η Nelly's όταν εκείνοι έφτασαν στην Ελλάδα από διάφορα μέρη της Τουρκίας την περίοδο 1922 – 1925

⁴⁵ Στον κατάλογο, οι επιλεγμένες εικόνες που τεκμηριώνουν τις ενότητες και υποενότητες, πλαισιώνονται από κείμενα επιμελητών, ιστορικών, συγγραφέων και θεωρητικών της φωτογραφίας. Η ακολουθία των φωτογραφιών στον κατάλογο παρουσιάζει διαφορές με αυτή στην παρουσίαση της έκθεσης, καθώς η μελέτη και επιμέλεια του καταλόγου είχε προηγηθεί της επιμέλειας της έκθεσης από την Τσίργιαλου, όπως αναφέρει η ίδια σε προσωπική συνέντευξη στις 29 Απριλίου 2023

- Στις *Πρώτες περιοδείες στην ύπαιθρο* παρουσιάζονται φωτογραφίες από τα ταξίδια που έκανε η φωτογράφος στην Πελοπόννησο, τη Στερεά Ελλάδα, την Κρήτη και τις Κυκλάδες
- Επιβεβαιώνοντας την αφθονία των ενδιαφερόντων της, η ενότητα *Φωτογραφίες χειρωνακτικών και χειροτεχνικών επαγγελματιών* προέκυψε μετά την ολοκλήρωση της οργάνωσης του φωτογραφικού αρχείου της Nelly's. Η εργασία περιλαμβάνει ανθρώπους στον εργασιακό χώρο τους και έγινε μετά από τη συνεργασία της με το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού, όπως αναφέρει στον κατάλογο ο συγγραφέας Σπύρος Γιανναράς
- Στη *Συνεργασία με το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού* παρουσιάζονται φωτογραφίες από αναθέσεις που σκοπό είχαν την ανάδειξη της εικόνας της Ελλάδας εντός και εκτός συνόρων
- Στην ενότητα *Αιχμαλωτίζοντας το φευγαλέο πνεύμα της αρχαιότητας*, παρουσιάζεται η μοναδική αισθητική της αποτύπωσης αρχαίων γλυπτών και αρχαιολογικών χώρων από τη φωτογράφο
- Οι *Παραλληλισμοί*, τέλος, ολοκληρώνουν τη δεύτερη θεματική ενότητα και δίνουν το πέρασμα στην ενότητα της δραστηριότητας της Nelly's στη Νέα Υόρκη. Πρόκειται για συνθέσεις στις οποίες παραβάλλονται αρχαιότητες και σύγχρονες εικόνες, που στόχο είχαν την ανάδειξη της υπαίθρου στη χώρα μας μέσα από την πολιτιστική κληρονομιά. Για αυτή την επιλογή αυτού του έργου για μετάβαση από την ενότητα με τη δράση στην Ελλάδα σε αυτή όπου παρουσιάζονται έργα που έγιναν στη Νέα Υόρκη, η Τσίργιαλου αναφέρει πως οι *Παραλληλισμοί* είναι ένα έργο που έγινε στην Ελλάδα αλλά παρουσιάστηκε στην Αμερική⁴⁶.

Η τρίτη θεματική ενότητα με τίτλο *Το νέο ξεκίνημα στη Νέα Υόρκη (1939 – 1966)* περιλαμβάνει τις εξής υποενότητες: α) *Τα Πρόσωπα τη πόλης*, πορτρέτα δηλαδή ανθρώπων αλλά και ζώων συντροφιάς που τράβηξε σε εσωτερικό χώρο, β) φωτογραφίες από τη βιοποριστική φωτογραφική της δραστηριότητα με τίτλο *Μόδα και Διαφήμιση*, και γ) *Από το στούντιο στο δρόμο*, όπου παρουσιάζονται

⁵⁰ Αλίκη Τσίργιαλου, προσωπική συνέντευξη 29/4/23

αφαιρετικές φωτογραφίες αρχιτεκτονικής, εικόνες εργατών εν ώρα εργασίας και φωτογραφία δρόμου από το Easter Parade της Νέας Υόρκης.

Στις ακολουθίες κάθε θεματικής ενότητας, πρώτα παρουσιάζονται τα πορτρέτα, αφού αυτό είναι το είδος φωτογραφίας που εξασκεί η Nelly's σε όλη της τη ζωή.

Στις δύο πρώτες ενότητες ακολουθούν φωτογραφίες σχετικές με το σώμα και το χορό. Στη συνέχεια η παρουσίαση γίνεται κυρίως με βάση τη χρονολογική σειρά.

Η έκθεση κλείνει με χειροποίητες κεραμικές δημιουργίες της φωτογράφου και την προβολή αυτοβιογραφικού ντοκιμαντέρ με τη ζωή και το έργο της⁴⁷.

Η πρώτη έγγραφη ανακοίνωση της φωτογράφου με την επιθυμία της για τη δωρεά του έργου της στο Μουσείο Μπενάκη έγινε το 1984, έντεκα χρόνια μετά την πρώτη λειτουργία των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου, ενώ η παραχώρηση της κυριότητας του συνόλου του φωτογραφικού έργου της Nelly's καθώς και των πνευματικών δικαιωμάτων στο Μουσείο έγινε το 1997 (Τσίργιαλου 2023, 17 - 19). Ένα μικρό μέρος του αρχείου⁴⁸ παραχωρήθηκε από τη φωτογράφο στο *Σύνδεσμο για την Προώθηση της Δημιουργικής Φωτογραφίας Parallaxis*, σαν ένδειξη στήριξης των έντονων προσπαθειών που έκανε ο σύνδεσμος το 1985 για την ίδρυση Μουσείου Φωτογραφίας (Κατσαρίδου 2010β, 117). Το αρχείο παραχωρήθηκε αργότερα από τον Parallaxis στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, στο οποίο φυλάσσεται ως σήμερα. Επίσης, κάποια αρνητικά βρίσκονται στο Φωτογραφικό Αρχείο ΕΛΙΑ - ΜΙΕΤ⁴⁹, που αποκτήθηκαν μάλλον μετά το θάνατο της φωτογράφου, αναφέρει η επιμελήτρια της έκθεσης⁵⁰.

⁴⁷ Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, *Έλλη Σεραϊδάρη (Nellys)*, Μονόγραμμα, <https://archive.ert.gr/6643/> (πρόσβαση 5/5/23)

⁴⁸ Η δωρεά αποτελείται από συνολικά 1968 φωτογραφικά τεκμήρια και συγκεκριμένα, 210 γυάλινες πλάκες, 493 ασπρόμαυρα αρνητικά ζελατίνας διαφόρων διαστάσεων, 311 εκτυπώσεις διαφόρων διαστάσεων και 886 εκτυπώσεις κοντάκτ. Στο *Nelly's, Το έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη 1899 – 1998*, επιμ. Αλίκη Τσίργιαλου, 2023, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, σ. 25. Η Τσίργιαλου προσθέτει στη συνέντευξή της ότι η δωρεά περιέχει αρνητικά δευτέρων λήψεων.

⁴⁹ Το αρχείο περιλαμβάνει επαγγελματική, ιδιωτική και οικογενειακή αλληλογραφία (1920 – 1971), οικονομικά κατάστιχα από τη λειτουργία του ατελιέ Nelly's στη Νέα Υόρκη και φωτογραφικά τεκμήρια. Στο *Nelly's Το έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη 1899 – 1998*, ό.π. σ. 25

⁵⁰ Αλίκη Τσίργιαλου, προσωπική συνέντευξη 29/4/23

Οι βασικές θεματικές ενότητες των καταλόγων της Nelly's είναι τα πορτρέτα και τα τοπία. Υποενότητες προέκυψαν από το ίδιο το υλικό. Το αρχείο που δωρήθηκε από τη Nelly's προς το Μουσείο Μπενάκη περιλαμβάνει:

«Πενήντα χιλιάδες αρνητικά και διαφάνειες⁵¹, είκοσι χιλιάδες πρωτότυπες εκτυπώσεις, κινηματογραφικές ταινίες και βιντεοσκοπημένες τηλεοπτικές εκπομπές των δεκαετιών 1980 – 9, αλληλογραφία και προσωπικά έγγραφα που καλύπτουν το χρονικό διάστημα από το 1923 έως το 1998, διπλώματα και βραβεία, αποκόμματα από εφημερίδες και περιοδικά, έντυπα από την προσωπική της βιβλιοθήκη, φωτογραφικές μηχανές με τα εξαρτήματά τους και τον εξοπλισμό από τους σκοτεινούς θαλάμους που διατηρούσε στην Αθήνα και στη Νέα Υόρκη. Στο σύνολο αυτό προστίθενται τα αρνητικά και τα τυπώματα που πραγματοποίησε ο σύζυγός της, Άγγελος Σεραϊδάρης, καθώς και οι επιστολές και τα έγγραφα που αφορούν τη ζωή του ίδιου και της οικογένειάς του»⁵².

Το αρχείο παραδιδόταν από την ίδια σταδιακά και κατά το κριτήριο της φωτογράφου ως προς τη σημαντικότητα με αποτέλεσμα να χάνεται η ακολουθία της αρχικής σειράς του. Η πρώτη αρχειακή εργασία αυτού του υλικού που αποτελούταν από περίπου δέκα χιλιάδες αρνητικές πλάκες, διήρκεσε περισσότερο από πέντε χρόνια με υπεύθυνη του τμήματος τη Φανή Κωνσταντίνου και εθελόντριες τις Ρούλα Μιχαηλίδου και Αλίκη Κελαϊδίτη. Το Μουσείο τοποθέτησε ένα δικό του, δεύτερο αύξοντα αριθμό -στην ήδη υπάρχουσα αρίθμηση που είχε γίνει από τη φωτογράφο- μαζί με το διακριτικό «N», έτσι ώστε να διαχωριστούν τα αρνητικά της από αυτά άλλων φωτογράφων. Κατά τη διαδικασία αυτή προέκυψαν αλφαβητικοί κατάλογοι δύο ενοτήτων: των πορτρέτων και των τοπίων. Η νέα ταξινόμηση είχε σαν αποτέλεσμα να μην υπάρχει πλέον σύνδεση των αρνητικών με τους καταλόγους της Nelly's, αλλά με τους νέους καταλόγους που δημιουργήθηκαν

⁵¹ Τα αρνητικά καλύπτουν τη φωτογραφική δράση της Nelly's έως το 1966, αναφέρει η Τσίργιαλου στην προσωπική συνέντευξη της 29/4/23

⁵² Αλίκη Τσίργιαλου, «Πώς γνωρίσαμε την Έλλη Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη και το έργο της». Στο *Nelly's, Το έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη 1899 – 1998*, επιμ. Αλίκη Τσίργιαλου, 2023, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, σ. 18

κατά την παραλαβή από τη φωτογράφο, γεγονός που δυσκόλεψε την ολοκλήρωση της αρχειακής εργασίας (Τσίργιαλου 2023β, 20).

Η απουσία χρονικού προσδιορισμού των αρνητικών από τη φωτογράφο⁵³, ήταν ένα ακόμα πρόβλημα που έπρεπε να αντιμετωπίσει το Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων. Επίσης, η ιστορικός τέχνης Μαριάννα Καράλη κατά την έρευνα του αρχείου είχε εντοπίσει χρονικές αποκλίσεις στις λήψεις που η φωτογράφος είχε δώσει (Νικολακάκη, 2023). Τα παραπάνω οδήγησαν στη διαδικασία χρονολόγησης του αρχείου που διήρκεσε για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η πρώτη χρονολόγηση του φωτογραφικού αρχείου της Nelly's, και κυρίως του τοπιογραφικού έργου της, πραγματοποιήθηκε με τη φροντίδα της τέως επιμελήτριας των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη, Ειρήνης Μπουντούρη. Σημαντικό ρόλο παίζει το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια της εργασίας αυτής, η Nelly's βρισκόταν εν ζωή. Αν και βρισκόταν σε προχωρημένη ηλικία, η φωτογράφος επηρέαζε σε μεγάλο βαθμό τη μελέτη του αρχείου⁵⁴. Μετά την παραίτηση της Μπουντούρη το 2005, το αρχείο πέρασε μαζί με το τμήμα σταδιακά στα χέρια της υπεύθυνης των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη Αλίκης Τσίργιαλου, την περίοδο του τέλους 2007 – αρχών 2008.

Η επαναφορά του αρχείου στην αρχική του δομή θα ήταν χρήσιμη στη μελέτη των αρνητικών με γνώμονα τη χρονολογία λήψης. Αυτό θα είχε σαν αποτέλεσμα την καλύτερη εκτίμηση του έργου της κατά την δεκαεπενταετή περίοδο παραμονής της φωτογράφου στην Ελλάδα. Δύσκολη ήταν επίσης και η διαδικασία απομόνωσης των πορτραίτων από την περίοδο που σπούδαζε στη Δρέσδη, ενώ μικρότερη επεξεργασία χρειάστηκε το αρχειακό υλικό από τη δράση της στην Αμερική καθώς σε αυτό είχε επέλθει ελάχιστα (Hulot, 2023). Η επεξεργασία του αρχείου συνεχίστηκε συστηματικά, με λεπτομέρεια και σχεδόν⁵⁵ ολοκληρώθηκε κατά τη

⁵³ Η Nelly's έχει αρχικά αριθμήσει τα αρνητικά της με τη σειρά που φωτογραφίζει το κάθε εικονιζόμενο πρόσωπο και στη συνέχεια με βάση τις φωτογραφικές μηχανές που χρησιμοποιεί. Μετά από επίπονη αποκωδικοποίηση των μεθόδων αρίθμησης που χρησιμοποιούσε η φωτογράφος, η Τσίργιαλου συμπέρανε πως έγινε αύξουσα αρίθμηση με βάση το μέγεθος των γυάλινων και πλαστικών αρνητικών στα κουτιά.

⁵⁴ Αλίκη Τσίργιαλου, προσωπική συνέντευξη στις 29/4/23

⁵⁵ Στη συνέντευξη της 29/4/23, η Τσίργιαλου εξηγεί πως κατά την εξέταση ενός αρχείου δεν υπάρχει ποτέ ολοκληρωμένη εικόνα, καθώς συνήθως προκύπτουν πληροφορίες για αυτό και εκ των υστέρων.

χρονική περίοδο όπου ταυτόχρονα γεννήθηκε και η ανάγκη για την εκ νέου παρουσίαση του έργου της Nelly's (Τσίργιαλου 2023γ, 20 – 22). Η εμπειριστατωμένη αρχειακή εργασία προέκυψε ύστερα από την απαίτηση του Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου, έτσι ώστε να παρουσιαστεί μία έκθεση η οποία να εκπροσωπεί ολοκληρωμένα το έργο της Nelly's.

Η *Αυτοπροσωπογραφία*⁵⁶, το βιογραφικό κείμενο της Nelly's, ήταν βοήθημα για την κατανόηση του έργου της, έπρεπε όμως να διασταυρωθούν πολλές από τις πληροφορίες που είχαν χρονικές και περιγραφικές αποκλίσεις. Σε αυτό βοήθησε η μελέτη του περιβάλλοντος της φωτογράφου από την επιμελήτρια, και κυρίως με ανθρώπους που τη γνώριζαν και είχαν μιλήσει μαζί της. Εκείνοι, όπως αναφέρει η επιμελήτρια, τη βοήθησαν να εισχωρήσει όχι τόσο σε θέματα αισθητικής, όσο στον ίδιο το χαρακτήρα της φωτογράφου, και τον τρόπο με τον οποίο εκείνη αντιλαμβανόταν τη δουλειά της. Με τη μέθοδο αυτή είχε τη δυνατότητα να επιβεβαιώσει αυτό που έβλεπε μέσα από το αρχείο της Nelly's, και όπως περιγράφει η ίδια, «Για να κάνεις επιμέλεια, πρέπει να μπεις στα παπούτσια του φωτογράφου»⁵⁷.

Η επιμελήτρια αναφέρει ότι ανάμεσα στα πολλά προβλήματα που προέκυπταν κατά την ετοιμασία της έκθεσης, το βασικότερο πρόβλημα που αντιμετώπισε ήταν ότι δεν είχε εξασφαλιστεί το σύνολο των χορηγιών σε χρονικό σημείο που έθετε σε κίνδυνο την υλοποίηση της έκθεσης.

Την προηγούμενη παρουσίαση της αναδρομικής έκθεσης της φωτογράφου, με 90 έργα και άξονες τις τρεις πόλεις που έζησε και φωτογράφησε, είχαν επιμεληθεί οι Ειρήνη Μπουντούρη και Matthias Harder⁵⁸. Η έκθεση κυκλοφόρησε σε πόλεις της

⁵⁶ Εμμ. Κάσδαγλης, *Nelly's Αυτοπροσωπογραφία*, ιδιωτική έκδοση, 1989

⁵⁷ Αλίκη Τσίργιαλου, προσωπική συνέντευξη στις 29/4/23

⁵⁸ Προηγούμενες παρουσιάσεις του έργου της Nelly's: α) Λεύκωμα *Nelly's*, 1990, επιμ. Ελένη Σμαραγδή, εκδ. Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος, β) Έκθεση *Nelly's, από την Αθήνα στη Νέα Υόρκη, αναδρομική έκθεση του έργου της Έλλης Σεραϊδάρη*, 1997, επιμ. Κατερίνα Κοσκινά, διοργάνωση Ίδρυμα Ι.Φ. Κωστόπουλου και Μουσείο Μπενάκη, γ) αναδρομική έκθεση *Nelly: Dresden – Athens – New York*, 2000, επιμ. Ειρήνη Μπουντούρη και Matthias Harder με την υποστήριξη του Ελληνικού Ιδρύματος Πολιτισμού στο Βερολίνο. Στο *Nelly's, Το έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη 1899 – 1998*, επιμ. Αλίκη Τσίργιαλου, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, σ, 23

Γερμανίας και της Ιταλίας⁵⁹, και καθώς ο κύκλος των περιοδειών θα έκλεινε, το μελλοντικό σχέδιο περιλάμβανε την παρουσίασή της και στο Μουσείο Μπενάκη. Το διάστημα εκείνο, το εκθεσιακό πρόγραμμα του Μουσείου ήταν ήδη βεβαρυμμένο με μεγάλες παραγωγές όπως της αναδρομικής έκθεσης της μεγάλης Ελληνίδας φωτογράφου Βούλας Παπαϊωάννου το 2006⁶⁰, και στη συνέχεια της ιστορικής συλλογής του Κωνσταντίνου Τρίπου⁶¹ και Δημήτρη Χαρισιάδη⁶² το 2009, των οποίων τα αρχεία βρίσκονταν στο Μουσείο. Σαν αποτέλεσμα των παραπάνω, η έκθεση της Nelly's παρέμεινε στα σχέδια του Μουσείου Μπενάκη για μελλοντική παρουσίαση. Η έκθεση είχε αρχικά προγραμματιστεί για το 2019, υλοποιήθηκε τελικά το 2023. Στις 29 Απριλίου 2023, ημέρα της συνέντευξης με την Τσίργιαλου, οι επισκέπτες είχαν ήδη ανέλθει σε οκτώ χιλιάδες. Η επιμελήτρια, παρά την επιθυμία της για να παρουσιαστεί η έκθεση στην Περιφέρεια, θεωρεί πως δεν υπάρχει ίδρυμα το οποίο να έχει τη δυνατότητα να υποστηρίξει τον όγκο της έκθεσης ως έχει, καθώς επίσης εκτίθεται πρωτότυπο υλικό το οποίο χρειάζεται συγκεκριμένες συνθήκες και ασφάλεια. Στο σύνολό της θα μπορούσε να φιλοξενηθεί σε κάποιο ίδρυμα στο εξωτερικό, με πιθανή εξαίρεση το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης το οποίο θα μπορούσε να φιλοξενήσει μία περίληψη της έκθεσης ή κάποια από τις θεματικές της ενότητες⁶³.

4.2 Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975–1995

Η έκθεση *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975–1995* μελετάται ως μία ιστορική έκθεση που εξετάζει τη σύγχρονη Ελληνική φωτογραφία, η παραγωγή της οποίας έγινε σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Η έκθεση αυτή σηματοδότησε

⁵⁹ Αναλυτική αναφορά στις πόλεις που περιόδευσε η έκθεση στο *Nelly's, Το έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη 1899 – 1998*, ό.π. σ. 23

⁶⁰ Έκθεση *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου*, 2 Οκτωβρίου - 3 Δεκεμβρίου 2006, επιμ. Φανή Κωνσταντίνου, Όλγα Χαρδαλιά
https://www.benaki.org/index.php?option=com_publications&view=publication&id=3132&lang=el
(πρόσβαση 4/5/23)

⁶¹ Έκθεση *Αθήνα, Μεταμορφώσεις του αστικού τοπίου, Από τη Νεοελληνική Ιστορική Συλλογή Κωνσταντίνου Τρίπου*, 13 Μαΐου 2009 – 14 Ιουνίου 2009,
https://www.benaki.org/index.php?option=com_events&view=event&id=2094&lang=el (πρόσβαση 4/5/23)

⁶² Έκθεση *Φωτογραφικόν Πρακτορείον Δ.Α. ΧΑΡΙΣΙΑΔΗΣ*, 18 Φεβρουαρίου – 19 Απριλίου 2009, γενική επιμέλεια Γεωργία Ιμσιρίδου,
https://www.benaki.org/index.php?option=com_events&view=event&id=1998&lang=el (πρόσβαση 4/5/23)

⁶³ Αλίκη Τσίργιαλου, προσωπική συνέντευξη 29/4/23

την πρώτη ενδελεχή εξέταση, αποτίμηση και παρουσίαση της Ελληνικής φωτογραφίας κατά την περίοδο των τελευταίων 25 χρόνων του 20^{ου} αιώνα, εποχή κατά την οποία εξελίχθηκε το μέσο στην Ελλάδα. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης τον Φεβρουάριο 1997 (Εικόνα 4. 17, Εικόνα 4. 18, Εικόνα 4. 19, Εικόνα 4. 20). Για τις δαπάνες, τόσο για την έκθεση όσο και για τον κατάλογο, υπεύθυνο ήταν το Υπουργείο Πολιτισμού, ενώ το γεγονός εγκαινίασε τη Θεσσαλονίκη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης. Η προοδευτική αυτή ανάπτυξη του μέσου τεκμηριώθηκε μετά από έρευνα που διήρκεσε για μεγάλο χρονικό διάστημα και απεικονίστηκε με 240 φωτογραφίες από 44 φωτογράφους και εικαστικούς. Υπό την επιμέλεια του Γιάννη Σταθάτου παρουσιάστηκαν έργα με διάφορες τεχνικές και μεγέθη, που περιλάμβαναν από επεξεργασμένα Polaroid μέχρι ασπρόμαυρες φωτογραφίες επικολλημένες σε αλουμίνιο. Η προσπάθεια αυτής της μεθοδικής καταγραφής του σύγχρονου φωτογραφικού γίνεσθαι στην Ελλάδα τεκμηριώνεται σε δίγλωσσο, ογκώδη κατάλογο 380 σελίδων (Εικόνα 4. 21), ο οποίος περιλαμβάνει εκτεταμένο δοκίμιο του επιμελητή και αντίγραφα των περισσότερων εκθεμάτων (Σταθάτος 2021, 5). Στην έκθεση και τον κατάλογο υπήρξε αντιστοιχία των φωτογραφιών. Στο δίγλωσσο κατάλογο ο επιμελητής διευκρινίζει και τη χρήση του όρου *Νέα Ελληνική Φωτογραφία*, παραθέτοντας το χρονικό της εξέλιξης της φωτογραφίας στην Ελλάδα την περίοδο της δεκαετίας του '70. Ο κατάλογος της έκθεσης μεταφέρθηκε σε ένα ψηφιακό μέσο, γεγονός που αποτελεί ακόμα μία στρατηγική επιμέλειας στην Ελληνική φωτογραφία. Το Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών ανέλαβε με χρηματοδότηση από το Υπουργείο Πολιτισμού να κατασκευάσει CD – ROM, το οποίο περιείχε εικονική περιήγηση, βιογραφικά των καλλιτεχνών και δίγλωσση αφήγηση σε Ελληνικά και Αγγλικά. Το σχεδιασμό και την επιμέλεια της ψηφιακής απεικόνισης είχε ο Κωστής Αντωνιάδης⁶⁴.

Την επιτυχημένη πρώτη παρουσίαση ακολούθησε διεθνής περιοδεία⁶⁵ και συγκεκριμένα:

⁶⁴ Κωστής Αντωνιάδης, τηλεφωνική συνέντευξη 21/3/23. Επίσης στο Νατάσσα Μαρκίδου, «Η δεκαετία του 1980». *Φωτογραφία, Κριτικές Αναγνώσεις*, 2020, εκδ. Παπαζήση, σ. 134

⁶⁵ Γιάννης Σταθάτος, Επιμέλεια, «Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975-1995», <https://www.stathatos.net/el/curation/eikona-kai-eidolo-i-nea-elliniki-fotografia-1975-1995>

- 1997, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη (15/2 - 16/3)
- 1997, Mesiac Fotografie, Municipal Museum, Bratislava, Slovakia (8/11 - 30/11)
- 1998, Κέντρο Σύγχρονης Εικαστικής Δημιουργίας, Ρέθυμνο (16/1 - 15/3)
- 1998, Royal Photographic Society, Bath, UK (22/5 - 19/7)
- 2000, X-Centrum, Pilzen, Czech Republic (12/1 - 10/2)
- 2000, Moravian Gallery, Brno, Czech Republic (Μάιος)
- 2000, Karsh-Masson Gallery, Ottawa, Καναδάς (9/10 - 26/11)
- 2001, Marché Bonsecours, Montreal, Καναδάς (7/3 - 18/4)
- 2001, Royal Ontario Museum, Toronto, Καναδάς (15/6 - 12/8)

Σχετικά με τη δομή της έκθεσης, ο Σταθάτος χώρισε τα έργα της *Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας* σε τρεις βασικές ενότητες. Στην πρώτη ενότητα με τίτλο *Η Εξερεύνηση του Χώρου*, τεκμηριώθηκε όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο επιμελητής στο εκτενές εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου, «το ενδιαφέρον για την ενασχόληση με το συγκεκριμένο και η αποστροφή προς τις γενικεύσεις»⁶⁶ και παρουσιάστηκαν διάφορες πλευρές της νεοελληνικής πραγματικότητας με ανθρωπολογικές και εθνογραφικές, θα λέγαμε, προσεγγίσεις. Εκεί περιλαμβάνονταν παραστατικές και τεκμηριωτικές φωτογραφίες, περιγράφονταν με τον όρο «καθαρή φωτογραφία» και αφορούσαν την περίοδο 1975 – 1980 (Αντωνιάδης 2015, 196). Στη δεύτερη θεματική ενότητα με τίτλο *Η Ανάγνωση του*

(πρόσβαση 22/4/23) . Στον ίδιο σύνδεσμο αναφέρονται ονομαστικά και οι συμμετέχοντες της έκθεσης: Αλέξανδρος Αβραμίδης, Δημοσθένης Αγραφιώτης, Γιάγκος Αθανασόπουλος, Περικλής Αλκίδης, Κωστής Αντωνιάδης, Εριέττα Αττάλη, Κωστής Βαρδίκος, Πάνος Βαρδόπουλος, Άρις Γεωργίου, Νάγια Γιακουμάκη, Γιώργος Δεπόλλας, Χριστίνα Δημητριάδη, Γιάννης Δήμου, Στέλιος Ευσταθόπουλος, Στράτος Καλαφάτης, Λίξη Καλλιγά, Κατερίνα Καλούδη, Όλγα Καλούση, Γιώργος Κατσάγγελος, Πάνος Κοκκινιάς, Κώστας Κολοκυθάς, Νίκος Κουκής, Ελένη Μαλιγκούρα, Γιάννης Μαραπάς, Νατάσσα Μαρκίδου, Νίκος Μάρκου, Δέσποινα Μειμάρογλου, Μανόλης Μπαμπούσης, Λία Ναλμπαντίδου, Νίκος Οικονομόπουλος, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Νίκος Πάντης, Μαρία Παπαδημητρίου, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Πάρις Πετρίδης, Ευδοξία Ράδη, Κώστας Σέργης, Γιάννης Σταθάτος, Κωνσταντίνος Σταυρόπουλος, Θεόφιλος Σταπιάδης, Επαμεινώνδας Σχίζας, Γιώργος Τσουςάκης, Δημήτρης Τσουμπλέκας, Γιάννης Ψυχοπαίδης

⁶⁶ Γιάννης Σταθάτος, «3. Η εξερεύνηση του χώρου». Στο *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975–1995*, Πλήρες κείμενο του καταλόγου της ομώνυμης έκθεσης, σ. 23 https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 24/4/23)

μέσου, ο Σταθάτος επικεντρώθηκε σε έργα της δεκαετίας του 1980 με θεματολογία που αφορούσε τη διερεύνηση των δυνατοτήτων του μέσου της φωτογραφίας. Η ενότητα λειτούργησε σαν φυσική συνέχεια της εξερεύνησης του χώρου όσον αφορά την νέα Ελληνική φωτογραφία. Ο Σταθάτος κατηγοριοποίησε θεματικά τις καινοτομίες που πρόσφερε η τεχνολογική εξέλιξη του μέσου σε τεχνολογικές, παρεμβάσεις δηλαδή του φωτογράφου κατά τη διάρκεια της λήψης, και εννοιολογικές, δηλαδή εναλλακτικές αντιμετώπισης των ιδιαιτεροτήτων της φωτογραφίας (Σταθάτος 2021β, 33). Σε μία, κατά μία έννοια, συνύπαρξη της φωτογραφίας με τις εικαστικές τέχνες, τέλος, η ενότητα *Η Εικαστική Διάσταση* περιείχε έργα φωτογράφων αλλά και εικαστικών που χρησιμοποιούσαν τη φωτογραφία ως εκφραστικό μέσο. Η κατηγοριοποίηση της ενότητας έγινε σε τρεις υποενότητες, τις αναλλοίωτες, τις σκηνοθετημένες και τις επεξεργασμένες εργασίες, και υλοποιήθηκε με βάση το κατά πόσο οι μεταβολές ή οι επεξεργασίες κατά την παρέμβαση του καλλιτέχνη είναι εμφανείς (Σταθάτος 2021γ, 42). Ο διαχωρισμός των θεματικών ενότητων στο χώρο ήταν εμφανής, αφού το σκεπτικό για την παρουσίαση βασιζόταν στις τρεις προαναφερόμενες κατηγορίες.

Σε ερώτημα για τη διαδικασία επιλογής των έργων και τον τρόπο με τον οποίο εξελίχθηκε η επιμέλεια, ο επιμελητής της έκθεσης Γιάννης Σταθάτος αναφέρει σε προσωπική συνέντευξη πως η τελική επιλογή των συμμετεχόντων έγινε με αποκλειστική ευθύνη του. Παρόλα αυτά είχαν προηγηθεί σχετικές συζητήσεις με φωτογράφους, κυρίως εκείνους που αντιπροσώπευαν τη *Νέα Ελληνική Φωτογραφία*. Με εξαίρεση τη συμμετοχή των εικαστικών που θα πλαισιώναν με τα έργα τους την τρίτη κατηγορία της έκθεσης *Η Εικαστική Διάσταση*, για την οποία κάποιοι συνάδελφοι εξέφραζαν αντίθετη γνώμη, οι προκαταρκτικές αυτές συζητήσεις κατέληξαν σε κοινή γραμμή και συμφωνία. Ο Σταθάτος υποστήριξε στην επιλογή του, αφενός όπως διατυπώνει, «διότι πίστευα ότι προσέφεραν μια άλλη θεώρηση (μια άλλη ακριβώς διάσταση) της φωτογραφίας, και αφετέρου διότι ήθελα να προξενήσω έστω μια πρώτη ρωγμή στον γυάλινο τοίχο που στην Ελλάδα χώριζε φωτογράφους και εικαστικούς που έκαναν χρήση του μέσου»⁶⁷. Ο επιμελητής επίσης αναφέρει πως ο διάλογος μεταξύ των εκθεμάτων και

⁶⁷ Γιάννης Σταθάτος, προσωπική συνέντευξη βάσει ερωτηματολογίου 24/5/23

συγκεκριμένη ροή δεν έπαιξαν ιδιαίτερο ρόλο, καθώς η έκθεση είχε διερευνητικό χαρακτήρα με την ελληνικότητα ως μοναδική κοινή θεματική. Αξιοσημείωτα προβλήματα κατά την εργασία δεν αναφέρθηκαν.

Τη δεκαετία του '80 αναπτύχθηκε η ιδέα της αποτύπωσης της φωτογραφίας που παράγει κάθε κράτος. Έτσι, στην ανάγκη καταγραφής της ταυτότητας σε εθνικό επίπεδο, η έκθεση *Εικόνα και Είδωλο* ακολούθησε το παράδειγμα αυτής της τάσης και έθεσε ερωτήματα για το αν εντέλει υπάρχει και θα μπορούσε να περιγραφεί μια κοινή ταυτότητα, ένα είδος φωτογραφικών έργων που χαρακτηρίζει την Ελληνική φωτογραφία⁶⁸. Ταυτόχρονα, την εποχή εκείνη διαφαινόταν μια τάση ανάδειξης του φωτογραφικού έργου σε ευρωπαϊκό πλαίσιο και απόσχισης από την αμερικανική φωτογραφία, η οποία επιβαλλόταν στα ευρωπαϊκά φωτογραφικά τεκταινόμενα τις προηγούμενες δεκαετίες. Σύμφωνα με τον Müller – Pohle, εκδότη του περιοδικού *European Photography*⁶⁹ ήταν καιρός για την Ευρώπη να ανακαλύψει τη φωτογραφική της ταυτότητα και το περιοδικό θα απασχολούσε «κυρίως καλλιτεχνικά επιτεύγματα φωτογράφων που ζουν και εργάζονται στην Ευρώπη»⁷⁰, προάγοντας το ευρωπαϊκό φωτογραφικό γίνεσθαι με την επιθυμία να αφήσει πίσω την «αμερικανοποίηση της ευρωπαϊκής φωτογραφίας»⁷¹.

Σε παρουσιάσεις παρόμοιου βεληνεκούς, οι κριτικές είναι αναπόφευκτες, άλλοτε βάσιμες, άλλοτε σκληρές, είτε δίκαιες είτε άδικες. Οι ακόλουθες τοποθετήσεις αναφέρονται καθώς κατά τη γνώμη μας συμβάλλουν στη βαθύτερη κατανόηση της συγκεκριμένης επιμελητικής πρακτικής. Ο Jan-Erik Lundström τόνισε ότι επρόκειτο για έκθεση «ανοικοδόμησης έθνους»⁷², με την έννοια της κατασκευής μιας εθνικής ταυτότητας χρησιμοποιώντας τη δύναμη αυτής της έρευνας για τη Νέα Ελληνική φωτογραφία. Σε αυτό το εγχείρημα διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας που καλείται να εδραιώσει η ελληνική φωτογραφία απέναντι σε άλλες ευρωπαϊκές

⁶⁸ Κωστής Αντωνιάδης, προσωπική συνέντευξη 21/3/23

⁶⁹ Το *European Photography* (1980 -) είναι ένα από τα σημαντικότερα περιοδικά που κατέγραφε τις εξελίξεις στην ευρωπαϊκή φωτογραφία (Μαρκίδου 2020, 138).

⁷⁰ Νατάσσα Μαρκίδου, «Η δεκαετία του 1980». Στο *Φωτογραφία, Κριτικές Αναγνώσεις*, 2020, εκδ. Παπαζήση, σ. 139

⁷¹ Νατάσσα Μαρκίδου, ό.π. σ. 139

⁷² Γιάννης Σταθάτος, Επιμέλεια, «Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975-1995», <https://www.stathatos.net/el/curation/eikona-kai-eidolo-i-nea-elliniki-fotografia-1975-1995> (πρόσβαση 24/4/23)

χώρες, ο Σταθάτος αποπειράται να συνδράμει με συγκεκριμένες υποκειμενικές επιλογές, επιχειρηματολογεί η Αργυρή Κατσαρίδου (Κατσαρίδου 2010, 227). Παρά την παραδοχή ως προς τη βαρύτητα και το ενδιαφέρον που παρουσίασε η έκθεση σε εγχώριο και διεθνές επίπεδο, ο Ηρακλής Παπαϊωάννου έκανε λόγο για ανισομερή επιλογή έργων με ευνοημένους τους παλαιότερους φωτογράφους έναντι των λιγότερο σημαντικών νεότερων φωτογράφων (Παπαϊωάννου, 1997). Φαίνεται ότι ένα τεχνικό ζήτημα από πλευράς του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, η καθυστέρηση δηλαδή της παράδοσης μιας νέας πτέρυγας, είχε σαν αποτέλεσμα τη «φανερά στριμωγμένη χωροθέτηση»⁷³ ενός μεγάλου όγκου έργων που εκπροσώπευαν δεκάδες καλλιτεχνικές τάσεις, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Θανάση Μουτσόπουλου.

Ο Σταθάτος σε συνέντευξή του με αφορμή την παρουσίαση της έκθεσης στο Bath του Ηνωμένου Βασιλείου, ισχυρίστηκε ότι η επιμελητική του προσέγγιση είχε επιστημονικό χαρακτήρα, αποκλείοντας κάθε δημιουργική, καλλιτεχνική ή ερμηνευτική χροιά. Σκοπός του ήταν η υλοποίηση μίας ιστορικής έκθεσης, η μελέτη και η ανασκόπηση της δημιουργικής (creative) φωτογραφίας μίας περιόδου είκοσι ετών. Για την επιλογή και τον αριθμό των φωτογράφων⁷⁴, ο επιμελητής αναφέρει ότι δεν επρόκειτο για μία ομαδική έκθεση με ανοιχτό κάλεσμα υποβολής εργασιών και πως με δεδομένο τον εξ ορισμού αποκλεισμό κάποιων καλλιτεχνών, πραγματοποιήθηκε από μέρους του μία εμπειριστατωμένη αντιπροσώπευση έργων μίας εποχής, αποκλείοντας εξ αρχής την εφαρμοσμένη φωτογραφία (Σκοπετέας 1998, 47 – 50).

Το μεγαλύτερο μέρος της έκθεσης δωρήθηκε στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης από το Υπουργείο Πολιτισμού, το οποίο είχε ήδη αποκτήσει τα έργα έναντι χαμηλού τιμήματος. Σκοπός ήταν να δημιουργηθεί σταδιακά μόνιμη συλλογή

⁷³ Θανάσης Μουτσόπουλος, «Από τη μικροαστική ηθογραφία στην generation X (και το ανάποδο)». Στο *Art Net n.3*, 1997 <https://www.stathatos.net/sites/default/files/references/127.thanasis-moytsopoylos-eikona-kai-eidolo.2061461647.pdf> (πρόσβαση 25/4/23)

⁷⁴ Από τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες, 29 ήταν επαγγελματίες φωτογράφοι, βιοπορίζονταν δηλαδή από το χώρο της διαφήμισης, της εκπαίδευσης και του φωτορεπορτάζ (Κωστής Αντωνιάδης, «Η κρίση της ταυτότητας του καλλιτέχνη φωτογράφου». Στο *Επίλογος '97* (απόσπασμα) <https://www.stathatos.net/sites/default/files/references/128.kostis-antoniadis-i-krisi-taytotitas-toy-kallitehni-fotografoy-epilogos.1547137503.pdf> (πρόσβαση 25/4/23)

για την Ελληνική φωτογραφία. Το Μάιο του 2012 έργα της έκθεσης τα οποία φυλάσσονταν σε ιδιωτική αποθήκη έργων, καταστράφηκαν από πυρκαγιά (Σταθάτος 2021δ, 5).

4.3 Οι πρώτες θεματικές εκθέσεις στην Ελλάδα

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται δύο από τις πρώτες θεματικές εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα. Οι δύο εκθέσεις πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο του θεσμού της Φωτογραφικής Συγκυρίας. Οι πρώιμες θεματικές εκθέσεις που διοργανώθηκαν στην Ελλάδα έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στη φωτογραφία ως εκφραστικό μέσο. Με μεγάλο κόπο και κόστος, δημιουργήθηκαν με τη στρατηγική που αφορούσε την εδραίωση της άποψης ότι η φωτογραφία, ως εκφραστικό μέσο, πρότεινε τρόπους με τους οποίους κάποιος μπορούσε να αφηγηθεί ένα θέμα. Οι πρώτες θεματικές εκθέσεις είχαν μία συστηματική ανάγκη να αναδείξουν τους διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης που συστήνει η φωτογραφία.

Οι θεματικές εκθέσεις διαφοροποιούνται σε σχέση με τις ατομικές παρουσιάσεις φωτογράφων ως προς το ενδιαφέρον για το ίδιο το μέσο, την ιστορία και την εξέλιξή του, παρά το έργο ενός δημιουργού αυτό καθαυτό. Η ατομική έκθεση αναφέρεται στο έργο του φωτογράφου, το παρουσιάζει και το γνωρίζει στο κοινό, ενώ η θεματική σχετίζεται περισσότερο με αντιλήψεις και διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης.

4.3.1 Η Επινόηση του τοπίου: Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία 1870 - 1995

Η έκθεση *Η Επινόηση του Τοπίου: Η Ελληνική Φωτογραφία 1870 - 1995* πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του θεσμού της 9^{ης} Φωτογραφικής Συγκυρίας το διάστημα από 12 έως 28 Φεβρουαρίου 1996⁷⁵, ήταν μια παραγωγή της Αστικής Μη Κερδοσκοπικής Εταιρείας *Camera Obscura* που υποστηριζόταν από το Υπουργείο Πολιτισμού. Στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο στη Θεσσαλονίκη, και υπό την επιμέλεια του φωτογράφου, κριτικού και θεωρητικού της φωτογραφίας Γιάννη Σταθάτου, προσεγγίστηκε ως θέμα το τοπίο μέσα από φωτογραφίες 37 Ελλήνων και

⁷⁵ Οι ακριβείς ημερομηνίες διεξαγωγής της έκθεσης επιβεβαιώθηκαν από την Αθανασία Μπουντίδου, στο Γραφείο Πολιτιστικών Εκδηλώσεων και Εικαστικών Τεχνών του Βαφοπούλειου Πνευματικού Κέντρου μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου

ξένων ερασιτεχνών και επαγγελματιών φωτογράφων⁷⁶. Η έκθεση ξεχωρίζει καθώς για πρώτη φορά επιχειρείται συστηματική προσπάθεια προσέγγισης της ιστορίας της Ελληνικής φωτογραφίας μέσα από τις έννοιες του χρόνου και του τοπίου, όπως διατυπώνει ο Άρις Γεωργίου (Κατσαρίδου 2010γ, 218). Εξετάζοντας χρονολογικά το ελληνικό τοπίο και πώς αυτό αποτυπώθηκε φωτογραφικά κατά το 19^ο και 20^ο αιώνα, ο επιμελητής χώρισε τη δομή της έκθεσης σε τέσσερις ενότητες:

- *Οι Αρχαίες Πέτρες*, με φωτογραφίες από το ελληνικό τοπίο του προηγούμενου αιώνα και στερεοσκοπικές φωτογραφίες. Τα εκθέματα τεκμηριώναν την τάση για την αποτύπωση αρχαιοτήτων στην τοπιογραφία το 19^ο αιώνα για εμπορικούς κυρίως λόγους, καθώς η δραστηριότητα αυτή κάλυπτε τις ανάγκες ξένων ταξιδιωτών που αναζητούσαν ένα ενθύμιο
- *Το Ελληνικό Μυριόραμα*, με φωτογραφίες από το εκτεταμένο έργο πάνω στο ελληνικό τοπίο των Frederick Boissonnas και Nelly's και φωτογραφίες ερασιτεχνών φωτογράφων που τεκμηριώνουν την πιο διαδεδομένη χρήση της φωτογραφίας σε συνδυασμό με την ψυχαγωγική επίσκεψη στη φύση και άλλων που εμβάθυναν στην καλλιτεχνική φωτογραφία
- *Η Χαμένη Αθώτητα* περιλάμβανε φωτογραφίες από τη σχετικά άγνωστη φωτογραφία τοπίου της Βούλας Παπαϊωάννου, από την ελληνική ύπαιθρο και τις ανθρώπινες δραστηριότητες των Κώστα Μπαλάφα, Σπύρου Μελετζή και Τάκη Τλούπα, τυπώματα εξ επαφής του Δημήτριου Παπαδήμου και σύγχρονα τυπώματα από το αρχείο του Δημήτρη Χαρισιάδη
- Και τέλος, οι *Ερμηνείες* περιλαμβάνουν έργα με πιο πειραματική διάθεση γύρω από το ελληνικό τοπίο, όπως φωτογραφίες αστικού τοπίου,

⁷⁶ Οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες αναφέρονται αλφαβητικά στην ιστοσελίδα του Σταθάτου και αναλυτικότερα με επεξηγήσεις των έργων τους στο συνοδευτικό κατάλογο της έκθεσης: Δημήτρης Αλατζαδάκης, Γιάγκος Αθανασόπουλος, Εριέτα Αττάλη, Αλέξανδρος Αβραμίδης, Giuseppe Berinda, Βελισσάριος Βουτσάς, Frederick Boissonnas, Άρις Γεωργίου, Α. Γκιζίκης, Γιώργος Δεπόλλας, Ingo Duennebier, Ελένη Μαλικούρα, Σπύρος Μελετζής, Δημήτριος Μιχαηλίδης, Μανώλης Μπαμπούσης, Κώστας Μπαλάφας, Ελένη Μπαρδάνη, Λουκάς Μπενάκης, Πέτρος Μωραΐτης, Αντώνιος Οικονομίδης, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Βούλα Παπαϊωάννου, Πάρις Πετρίδης, Αφοι Ρωμαΐδαι, Ιερομόναχος Σπυρίδων Σάμιος, Έλλη Σεραϊδάρη (Nelly), Γιάννης Σταθάτος, Κωνσταντίνος Σταυρόπουλος, Θεόφιλος Στουπιάδης, Τάκης Τλούπας, Νικόλαος Τομπάζης, Γιώργος Τσαουσάκης, Α. Φραντζής, Αντώνης Χανιώτης, Δημήτρης Χαρισιάδης, Μαρία Χρυσικού, Underwood & Underwood. Στο Γιάννης Σταθάτος, Επιμέλεια, «Η Επινόηση του Τοπίου: Ελληνικό Τοπίο και Ελληνική Φωτογραφία, 1870-1995», <https://www.stathatos.net/el/curation/i-epinoisi-toy-topioy-elliniko-topio-kai-elliniki-fotografia-1870-1995> (πρόσβαση 30/5/23)

αεροφωτογραφίες, φωτογραφίες που έγιναν με παιδική κάμερα και pinhole camera και άλλους πειραματισμούς κατά τη λήψη και την εκτύπωση (Σταθάτος 1996, 25 - 43)

Τα 173 εκθέματα που αποτελούνταν από 143 φωτογραφίες και 29 ταχυδρομικά δελτάρια, συλλέχθηκαν από την ιδιωτική συλλογή του Γιάννη Σταθάτου, τα αρχεία του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (ΕΛΙΑ) και του Μουσείου Μπενάκη, από βιβλία των εκδόσεων ΑΓΡΑ και από τους ίδιους τους φωτογράφους. Όλες οι φωτογραφίες που παρουσιάστηκαν στην έκθεση ήταν πρωτότυπα τυπώματα (vintage prints) με εξαίρεση μερικά σύγχρονα τυπώματα. Αυτό δείχνει την προτίμηση του επιμελητή για εκτυπώσεις που πραγματοποιήθηκαν από τον ίδιο το δημιουργό των έργων ή ο δημιουργός επέβλεψε την εκτυπωτική διαδικασία. Στα παραπάνω δεν συμπεριλαμβάνονταν οι διτονικές αναπαραγωγές που έγιναν με βάση τις βαθυτυπίες που βρίσκονται στο βιβλίο του Frederick Boissonnas, καθώς και τα ταχυδρομικά δελτάρια που παρουσιάστηκαν στην έκθεση (Σταθάτος 1996, χωρίς σελιδοποίηση).

Η τελική επιλογή των συμμετεχόντων έγινε με αποκλειστική ευθύνη του επιμελητή. Η επιμέλεια εξελίχθηκε επίσης με προσωπική έρευνα του επιμελητή, συνομιλία με τους φωτογράφους και συζητήσεις με συναδέλφους. Ο διαχωρισμός των θεματικών ενότητων στο χώρο ήταν εμφανής. Καθώς η έκθεση είχε ουσιαστικά διερευνητικό χαρακτήρα με μοναδική θεματική το διαχρονικό τοπίο, ροή και διάλογος μεταξύ εκθεμάτων δεν έπαιξαν ιδιαίτερο ρόλο. Δεν αναφέρθηκαν αξιολογημένα προβλήματα από τον επιμελητή, ενώ η έκθεση δεν βρίσκεται αναρτημένη σε κάποιο χώρο⁷⁷.

Η έκθεση συνοδεύτηκε από δύο ξεχωριστές εκδόσεις. Η δίγλωσση έκδοση της Camera Obscura είναι ουσιαστικά μια μονογραφία με ξεχωριστό αριθμό ISBN και διατέθηκε στο γενικό εμπόριο πέρα από τα πλαίσια της έκθεσης (Εικόνα 4. 22). Ο Σταθάτος διερεύνησε μέσα από ιστορικά στοιχεία, φωτογραφίες από την έκθεση⁷⁸

⁷⁷ Γιάννης Σταθάτος, συνέντευξη μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, 24/5/23

⁷⁸ Σε ερώτημα σχετικό με την εμφάνιση του καταλόγου, ο Σταθάτος σημειώνει πως ο κατάλογος δεν συμπεριέλαβε όλα τα έργα της έκθεσης, υπήρξε όμως αντιστοιχία των φωτογραφιών στην έκθεση και τον κατάλογο.

αλλά και με κείμενα την «τοπογραφία χαρτογραφημένη, επεξεργασμένη και εμπλουτισμένη με την ιδιότητα πια της πατρίδας»⁷⁹, τεκμηριώνοντας παράλληλα τις περιόδους και τους λόγους που η ελληνική τοπογραφία απασχόλησε λιγότερο ή περισσότερο Έλληνες και ξένους φωτογράφους. Ο καθ' εαυτό κατάλογος της έκθεσης είναι έκδοση του Βαφοπούλειου Πνευματικού Κέντρου και του Δήμου Θεσσαλονίκης και καταγράφει λεπτομερώς τους δημιουργούς, τα έργα με τις διαστάσεις τους και τις πηγές συλλογής τους (Εικόνα 4. 23). Για τις ανάγκες διαδραστικής παρουσίασης της έκθεσης στη Διεθνή Έκθεση Βιβλίου της Φρανκφούρτης το 2001, εκδόθηκε φυλλάδιο (pamphlet) 12 σελίδων στα Ελληνικά και Γερμανικά ως συνοδευτικό της από το Υπουργείο Πολιτισμού (Εικόνα 4. 24)⁸⁰.

Μετά το πέρας της πρώτης παρουσίασης, η έκθεση ταξίδεψε το Μάιο του 1997 στο Πεκίνο, και παρουσιάστηκε στο People's Cultural Palace (Εικόνα 4. 25).

4.3.2 Πρώτη θεματική έκθεση Ελλήνων και ξένων φωτογράφων - Photosynkyria 2000, «Κάποιος (να) με κοιτάζει»

Για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 2000, συζητήθηκε φωτογραφικά ένα θέμα, αυτό του βλέμματος, από Έλληνες και ξένους φωτογράφους. Στο πλαίσιο της διοργάνωσης Photosynkyria, της οποίας την ευθύνη είχε πλέον το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης⁸¹, φωτογράφοι εντός και εκτός συνόρων συναντήθηκαν σε ένα θεματικό φεστιβάλ για να αναπτύξουν την οπτική τους πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα. Στόχος ήταν να αναδειχθεί η δυναμική της Ελληνικής φωτογραφίας δίπλα σε ξένους φωτογράφους. Υπεύθυνος στην καλλιτεχνική διεύθυνση για εκείνη τη χρονιά όπως είχε αποφασιστεί, και κατά το πρότυπο των Διεθνών Συναντήσεων της Αρλ όπου ο καλλιτεχνικός διευθυντής εναλλασσόταν ετήσια, ήταν ο Κωστής Αντωνιάδης. Η ομαδική έκθεση με τίτλο *Κάποιος (να) με*

⁷⁹ Simon Schama, «Introduction». Στο *Landscape and Memory*, εκδ. Vintage books, 1996, σ. 15. Επίσης στο Γιάννης Σταθάτος, «Η Λαλιά του Τοπίου». Στο *Η επινόηση του τοπίου / Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία 1870-1995*, εκδ. Camera Obscura, 1996, σ. 19

⁸⁰ Γιάννης Σταθάτος, διευκρινιστική συμπληρωματική συνέντευξη για τους καταλόγους με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο, 1/6/23

⁸¹ Το ετήσιο διεθνές φεστιβάλ φωτογραφίας *Φωτογραφική Συγκυρία* και αργότερα *Photosynkyria* διοργανωνόταν από την *Camera Obscura* από το 1988 μέχρι και το 1999 από τον Άρι Γεωργίου. Photo Biennale, Thessaloniki, Greece, <http://old.photobiennale-greece.gr/photobiennale-6/%CF%80%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%AD%CF%82-photobiennale/8-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%80%CF%81%CE%BF%CE%B7%CE%B3%CE%BF%CF%8D%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CF%89%CE%BD-photobiennale/> (πρόσβαση 18/5/23)

κοιτάζει περιλάμβανε είκοσι οκτώ ατομικές εργασίες⁸², τα έργα των οποίων είχαν το διακριτικό WMWY⁸³ για να ξεχωρίζουν από τις υπόλοιπες εκθέσεις που επίσης φιλοξενούνταν στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στα πλαίσια της Photosynkyria. Οι επισκέπτες είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν και να διαπιστώσουν κοινά στοιχεία και αντίθετες απόψεις μεταξύ της εγχώριας και της διεθνούς φωτογραφικής σκηνής (Γεωργίου 2000, 8). Ο τίτλος της έκθεσης εμπνέεται από την ασυνείδητη διαδικασία της επιθυμίας του φωτογραφιζόμενου για ένα άλλο βλέμμα που θα συναντήσει το δικό του (Αντωνιάδης 2000, 22).

Όπως φαίνεται και στον κατάλογο της έκθεσης (**Εικόνα 4. 26**), ο Αντωνιάδης χώρισε την παρουσίαση της έκθεσης σε τρεις ενότητες:

- Κάποιος (να) με κοιτάζει. Οι φωτογραφίες και το συνοδευτικό κείμενο στο δίγλωσσο κατάλογο πραγματεύονταν τη σχέση του ανθρώπου με το βλέμμα, τους φόβους και τη δύναμη που εμπεριέχει, και πώς αυτό αναπαράγεται διαμέσου του προσώπου που φωτογραφίζεται με την παρέμβαση του φωτογράφου
- Κάποιος με κοιτάζει. Στην ενότητα αυτή περιλαμβάνονταν εργασίες ντοκουμέντου που αποδίδουν τη σημαντικότητα της αδιαπραγμάτευτης παρουσίας τόσο του φωτογραφιζόμενου όσο και του φωτογράφου κατά τη φωτογραφική πράξη, καθώς και των συνθηκών κάτω από τις οποίες πραγματοποιήθηκε η φωτογράφιση
- Κάποιος να με κοιτάζει. Η τρίτη ενότητα της έκθεσης περιλάμβανε εργασίες αυτοφωτογράφισης

Μια ομάδα φωτογραφιών επιλέχθηκε από προτάσεις εργασιών που είχαν σταλεί προς αξιολόγηση στον ήδη καταξιωμένο πολιτιστικό θεσμό της *Φωτογραφικής Συγκυρίας*. Οι εργασίες αυτές εντάχθηκαν από τον Αντωνιάδη στο περιεχόμενο της

⁸² Οι επιλεγμένοι συμμετέχοντες Έλληνες και ξένοι φωτογράφοι στο ομαδικό αυτό εγχείρημα ήταν: Στέφανος Πάσχος, Νίκος Παπαδόπουλος, Γιάννης Μαράπας, Δημήτρης Γέρος, Στράτος Καλαφάτης, Marc Garanger, Παύλος Φυσάκης, Georges Mara D'Ejoves, Andreas Muller – Pohle, Roger Ballen, Κώστας Ξενούλης, Ulf Lundin, Nick Waplington, Katrina Lithgow, Σωκράτης Μαυρομάτης, Gilbert Garcin, Δημήτρης Τσουμπλέκας, Μανώλης Σκούφιας, Πάνος Κοκκινιάς, Αχιλλέας Νάσιος, Αθηνά Χρόνη, Marlo Broekmans, Μπάμπης Παπαμεθοδίου, Ελένη Μαλιγκούρα, Thomas Florschuetz, Ευγενία Αραβαντινού, Ελένη Χριστοδουλάκη και Περικλής Στριλιγκάς

⁸³ Τα αρχικά από την αγγλική μετάφραση *Watch me (Watch you)*

έκθεσης εφόσον συνέπιπταν θεματολογικά. Οι εργασίες των Nick Warlington και Katrina Lithgow επελέγησαν μετά από αποστολή του Αντωνιάδη στο Λονδίνο για εύρεση σχετικών εργασιών και καλλιτεχνών. Η επίσκεψη πραγματοποιήθηκε με έξοδα του Βρετανικού Συμβουλίου. Ο επιμελητής, τέλος, επέλεξε τις υπόλοιπες εργασίες που συμμετείχαν στην έκθεση μέσα από την Ελληνική φωτογραφική παραγωγή. Στη διαδικασία επιλογής καταγράφεται μία ακόμα πρωτοτυπία, η ιδέα της οποίας υλοποιήθηκε εξαιτίας του γεγονότος ότι επρόκειτο για φεστιβάλ φωτογραφίας. Ο Αντωνιάδης αναφέρει πως είχε ζητήσει ένα μέρος των φωτογραφιών που συνέπιπταν με τη θεματολογία από κάποιους φωτογράφους που είχαν επιλεγεί για να συμμετέχουν με ομαδικές εκθέσεις στο πλαίσιο της Photosynkyria 2000. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα μερικοί φωτογράφοι να εμφανίζονται σε ατομική αλλά και στην ομαδική έκθεση κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ⁸⁴.

Ο διαχωρισμός των τριών ενότητων στο χώρο ήταν εμφανής ενώ υπήρχε πλήρης αντιστοιχία εικόνων στην έκθεση και το συνοδευτικό κατάλογο. Η ροή της έκθεσης σχηματίστηκε ουσιαστικά από τον εκθεσιακό χώρο που είχε στη διάθεσή του ο επιμελητής και στον οποίο ο θεατής ακολουθούσε μια διαδρομή στην οποία συναντούσε διαδοχικά τις ενότητες. Η έκθεση, τέλος, ήταν προσχεδιασμένη από τον επιμελητή καθώς για τις ανάγκες της κατασκευάστηκε τρισδιάστατη μακέτα με τις φωτογραφίες τοποθετημένες στις θέσεις τους. Η μακέτα είχε τη δυνατότητα να αναδιπλώνει για να μπορεί να μεταφέρεται⁸⁵.

4.4 Η αυτοεπιμέλεια ως πρακτική και στρατηγική προώθησης του έργου – Περίπτωση μελέτης: Άθως - Τα Χρώματα της Πίστης, Στράτος Καλαφάτης

Η αυτοεπιμέλεια είναι μια από τις μεγαλύτερες προκλήσεις για το δημιουργό καθώς ο ίδιος καλείται να επιλέξει και να αξιολογήσει το δικό του έργο. Ο Στράτος Καλαφάτης επιμελείται το σύνολο της παραγωγής του έργου του. Η επιλογή της εργασίας Άθως – Τα χρώματα της Πίστης για την περαιτέρω μελέτη της αυτοεπιμέλειας ως πρακτικής, βασίζεται στο γεγονός ότι το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη διαχείριση τόσο του έργου, όσο και

⁸⁴ Κωστής Αντωνιάδης, προσωπική συνέντευξη 30/5/23

⁸⁵ Κωστής Αντωνιάδης, προσωπική συνέντευξη 30/5/23

της έκθεσης, της έκδοσης εντύπου και των έως τώρα παρουσιάσεων από τον ίδιο το δημιουργό.

Το έργο του Άθως έχει ενδιαφέρον και από στατιστικής άποψης, καθώς έχει ήδη δύο εκδόσεις βιβλίων και έχει παρουσιαστεί σε είκοσι επτά ατομικές και ομαδικές εκθέσεις, ένας συγκριτικά μεγάλος κύκλος σε ένα διάστημα περίπου δέκα ετών από την πρώτη έκθεση στο Πολιτιστικό Κέντρο Θεσσαλονίκης του ΜΙΕΤ το 2014. Ο Καλαφάτης κατά την περίοδο εκείνη πραγματοποίησε ταυτόχρονη παραγωγή νέου έργου⁸⁶ και αντίστοιχη παρουσίαση με εκθέσεις εντός και εκτός συνόρων, καθώς και νέες εκδόσεις φωτογραφικών βιβλίων. Ο Άθως συνεχίζει να προγραμματίζεται για μελλοντικές εκθέσεις, γεγονός που διατηρεί το έργο ακόμα σε συνεχή επικαιρότητα καθώς συγκεντρώνει το ενδιαφέρον ανθρώπων που έχουν ή θα ήθελαν να επισκεφτούν το Άγιο Όρος αλλά και εκείνων που ασχολούνται με το φωτογραφικό μέσο. Το ενδιαφέρον του κοινού αποδεικνύεται από τα στοιχεία επισκεψιμότητας. Χαρακτηριστικά, αναφέρεται από το αρχείο του φωτογράφου η προσέλευση 28.000 επισκεπτών κατά τη διάρκεια της τρίμηνης παρουσίας στη Χαλκιδική, και 5.000 επισκεπτών τον πρώτο μήνα της πρώτης παρουσίας στη Θεσσαλονίκη το 2014.

Με συμπαραγωγή του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τράπεζας, η έκθεση παρουσιάστηκε σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας, ενώ ακολούθησε διεθνής περιοδεία και συγκεκριμένα⁸⁷:

- 2014, Πολιτιστικό Κέντρο Θεσσαλονίκης του ΜΙΕΤ, Βίλα Καπαντζή, Θεσσαλονίκη (17/9 - 24/10)

⁸⁶ Οι πιο πρόσφατες εργασίες του Στράτου Καλαφάτη είναι: α) Αρχιπέλαγος <http://www.stratoskalafatis.com/projects/archipelagos/> (πρόσβαση 11/5/23) και β) Οψόμεθα εις Φύλιπους <https://bernier-eliades.com/stratos-kalafatis-2022-exhibition-athens-works/> (πρόσβαση 11/5/23)

⁸⁷ Ο κατάλογος των παρουσιάσεων σχηματοποιήθηκε από τις καταγραφές που υπάρχουν στον ιστότοπο του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τράπεζας, Αρχείο Εκδηλώσεων <https://www.miet.gr/event-list/?category=ekthesi-fotografias&subCategory=eventArchive&title=%CE%86%CE%B8%CF%89%CF%82.%20%CE%A4%CE%B1%20%CF%87%CF%81%CF%8E%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1%20%CF%84%CE%B7%CF%82%20%CF%80%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%B7%CF%82> (πρόσβαση 11/5/23), την ιστοσελίδα του Στράτου Καλαφάτη, News <http://www.stratoskalafatis.com/news/> (πρόσβαση 11/5/23), τον ιστότοπο του Photometria Photography Festival, Archive <https://www.photometria.gr/en/archive/> (πρόσβαση 11/5/23) και από προσωπική συνέντευξη με το φωτογράφο στις 11/5/2023

- 2014, Hellenic Foundation for Culture, Βερολίνο (11/12 – 23/01/2015)
- 2015, Μέγαρο Εϋνάρδου, Αθήνα (19/2 – 16/4)
- 2015, Photometria Photography Festival, Ιωάννινα (27/5 – 7/6)
- 2015, Palazzo Saluzzo Paesana (Εικόνα 4. 27), Τορίνο (20/9 – 25/10)
- 2016, Sala Giubileo – Filoxenia, Τεργέστη (8/1 – 31/1)
- 2016, Accademia di Romania in Roma (6/5 – 22/5)
- 2016, Museum Manege, Αγία Πετρούπολη (18/8 – 25/9)
- 2016, Δημοτική Καπναποθήκη της Καβάλας (23/9 – 20/10)
- 2017, Τεχνοχώρος Αποθήκη, Παραλία Νικήτης, Χαλκιδική (1/7 – 30/9)
- 2018, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ.Ι.Κατσιόγρα (4/3 – 29/4)
- 2018, Galerie Intervalle, Παρίσι (7/9 – 27/10)
- 2018, Santuario di San Giovanni d’Andorno, Piemonte
- 2019, Φωτογραφική Εταιρία Μυτιλήνης (2/11 – 17/11)
- 2021, Antiparos International Photo Festival, Αντίπαρος (10/7 – 30/7)
- 2021, City Art Gallery Plovdiv (Εικόνα 4. 28), Φιλιππούπολη, Βουλγαρία (15/10 – 30/10)
- 2022, Gallery Synthesis, Σόφια, Βουλγαρία (12/5 – 16/7)

Εξαιρέση ως προς την επιμέλεια αποτελεί η έκθεση στο Τορίνο της Ιταλίας, όπου οι Αφροδίτη Οικονομίδου και Enrico Debandi παρέλαβαν το υλικό και επέλεξαν την τοποθέτηση των φωτογραφιών στους χώρους. Το ίδιο συνέβη και στη Σόφια της Βουλγαρίας, όπου την ευθύνη για την επιμέλεια της έκθεσης είχε η Nadezhda Ρανλινα, η οποία επέλεξε τα έργα, τα μεγέθη τους και την τοποθέτησή τους στο χώρο, καθώς και στην Αγία Πετρούπολη, όπου η επιμέλεια έγινε από τη διευθύντρια του Μουσείου, Marina Jigarkhan. Ο Καλαφάτης έχει επίσης συμμετάσχει με τη σειρά Άθως σε δέκα ομαδικές εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν σε Ευρωπαϊκές πόλεις από το 2011 έως το 2020⁸⁸.

⁸⁸ Οι εκθέσεις όπως αναφέρονται στο βιογραφικό του φωτογράφου που εστάλη με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο στις 16/5/23, είναι:

2020 Six Greek Artists, Bernier/ Eliades Gallery, Brussels, Belgium
 2019 Black & Blue from the FKP Collection, Fougaro Artcenter Nafplion, Greece
 2018 Art Site Fest / il senso del luogo, Torino Italy
 2017 MOMENTE: Kunst aus Griechenland, Munich, Germany

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσαρμογή της ποσότητας των έργων που εκτίθενται ανάλογα με το χώρο. Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια του Antiparos International Photo Festival το 2021, ο Καλαφάτης ως επίσημος καλεσμένος παρουσίασε είκοσι έργα από τον Άθω, στη μικρής χωρητικότητας Αίθουσα Τέχνης Αντί, στη γκαλερί Internvalle στο Παρίσι παρουσιάστηκαν πενήντα έργα, ενώ στην ατομική του έκθεση στη Φιλιππούπολη παρουσιάστηκαν εκατόν είκοσι φωτογραφίες. Τις περισσότερες φορές πάντως η έκθεση παρουσιάζεται στο σύνολό της, που αποτελείται από περίπου εκατόν είκοσι έργα. Η επιλογή των έργων προς παρουσίαση γίνεται με συγκεκριμένα κριτήρια, κύριος γνώμονας όμως που ορίζει το εύρος της επιλογής, είναι το μέγεθος του χώρου που φιλοξενεί την έκθεση⁸⁹. Για παράδειγμα, στην περίπτωση που η έκθεση πραγματοποιείται σε γκαλερί, βασικό κριτήριο επιλογής αποτελεί η δυνατότητα διάθεσης έργων προς πιθανούς αγοραστές, άρα επιλέγεται ελκυστική προς αγορά θεματολογία. Η διαδικασία αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα πως ο Καλαφάτης δεν είναι μόνο δημιουργός και επιμελητής των φωτογραφιών του, αλλά είναι ο ίδιος υπεύθυνος και για τις στρατηγικές προώθησης του έργου του.

Στη Βίλλα Καπαντζή όπου έγινε η πρώτη παρουσίαση του Άθω, υπήρχε μία δομημένη αφήγηση που εκτυλισσόταν σε επτά δωμάτια. Με βάση τις βασικές θεματικές ενότητες του έργου που είναι το τοπίο, το αρχιτεκτονικό τοπίο, τα πορτραίτα και οι τυπολογίες, δημιουργήθηκαν ενότητες ανά δωμάτιο, που όμως δεν ήταν ευκρινώς διαχωρισμένες με το σκεπτικό της αποφυγής μίας βαρετής κατάτμησης. Η αφήγηση έκτοτε άλλαζε σε κάθε νέο εκθεσιακό χώρο, γεγονός που καθιστά την επιμέλεια μία πρόκληση στην προσπάθεια της διήγησης της ίδιας ιστορίας, βασισμένης σε ένα νέο χώρο. Σε μικρής χωρητικότητας χώρους

2016 Faces Now European Portrait Photography since 1990, Centrocentro, Photoespana, Madrid, Spain

2016 Faces Now European Portrait Photography since 1990, Parc des Berges, Paris, France

2015 Faces Now European Portrait Photography since 1990, Thessaloniki Museum of photography, Greece

2015 Faces Now European Portrait Photography since 1990, The Netherlands, Fotomuseum

2015 Faces Now European Portrait Photography since 1990, Bozar Expo, Brussels, Belgium

2011 Festival de la Photographie Méditerranéenne, Sanary-sur-Mer, France

⁸⁹ Ο Καλαφάτης στη συνέντευξη που παραχώρησε στις 11/5/23, αναφέρει πως «ο χώρος ορίζει τις περισσότερες φορές το πώς θα ξαναγίνει αυτό το παζλ με έργα που επιλέγονται» για να βοηθήσουν στην αφήγηση

επιλέγονται αντιπροσωπευτικές εικόνες από τις θεματικές ενότητες, προκειμένου να περιγραφεί το περιεχόμενο της έκθεσης με ελάχιστες φωτογραφίες. Για παράδειγμα, στην Αίθουσα Τέχνης Αντί στην Αντίπαρο, επιλέχθηκαν προς παρουσίαση δέκα έργα σε κορνίζες και μία τυπολογία τριάντα έξι σταυρών σε πλεξιγκλάς (Εικόνα 4. 29).

Η έκθεση συνοδεύεται από έκδοση βιβλίου. Η πρώτη έκδοση τυπώθηκε το 2014 και συμπίπτει με την πρώτη έκθεση στη Θεσσαλονίκη, ενώ η δεύτερη έκδοση είναι αναθεωρημένη με νέο υλικό που προέκυψε από νέες φωτογραφίες του Καλαφάτη σε μεταγενέστερη επίσκεψη στον Άθω. Το περιεχόμενο και η ροή των εικόνων αναδιαμορφώθηκε σύμφωνα με νέα επεξεργασία από το φωτογράφο. Στις εκθέσεις, οι νέες φωτογραφίες ενσωματώθηκαν κατά περίπτωση και σταδιακά προσθαφαιρώντας υλικό από παλαιότερα έργα. Στο βιβλίο και την έκθεση δεν παρατηρείται καμία αντιστοιχία στη ροή και το περιεχόμενο, καθώς όπως αναφέρει ο δημιουργός τους, το βιβλίο έχει τη δική του αφήγηση και δύσκολα θα λειτουργήσει το ίδιο καλά στους τοίχους ενός εκθεσιακού χώρου, και αντίστροφα.

Έχοντας επενδύσει πέντε χρόνια στην παραγωγή του υλικού της συγκεκριμένης σειράς, δύο χρόνια στην επιλογή και τη σύνθεσή του και αρκετό χρόνο σκεπτόμενος του τι πραγματικά έχει φωτογραφηθεί και πώς θα το διαχειριστεί, ο Στράτος Καλαφάτης επιλέγει να επιμεληθεί ο ίδιος τις παρουσιάσεις των έργων του. Προσθέτει ότι, στην περίπτωση του Άθω, ένας επιμελητής δύσκολα θα έχει τη δυνατότητα να αφιερώσει το χρόνο για να διαχειριστεί αυτό το υλικό και να μπει στην ουσία των πραγμάτων, σε σχέση με το χρόνο που έχει αφιερώσει ο δημιουργός του. Συνυπολογιζόμενης της εμπειρίας που έχει αποκτήσει από τις πρώτες επιμελητικές εργασίες και την πολυπλοκότητα του ύφους του *Ημερολογίου*⁹⁰ της Σκοπέλου το 1996, τις επιμέλειες εργασιών άλλων φωτογράφων έως τις πιο πρόσφατες εκθέσεις στη γκαλερί Bernier / Eliades, ο Καλαφάτης αφοσιώνεται εξ ολοκλήρου στη μελέτη του υλικού που παράγει και θεωρεί τον εαυτό του τον πλέον κατάλληλο για την επεξεργασία του έργου του, με τη βοήθεια των συνεργατών του. Κατά τη διαδικασία της διαχείρισης και επεξεργασίας του

⁹⁰ Στράτος Καλαφάτης, Journal, <http://www.stratoskalafatis.com/projects/journal/> (πρόσβαση 12/5/23)

υλικού από το τέλος της παραγωγής έως αυτό να φτάσει στην παρουσίαση και την έκδοση, ο Καλαφάτης συμβουλευέται έμπιστους συνεργάτες, όπως η φωτογράφος Λία Ναλμπαντίδου και ο εκδότης Σταύρος Πετσόπουλος.

Ο Καλαφάτης ακολουθεί ακόμα μία στρατηγική, αυτή της διάδοσης πληροφοριών όσον αφορά την επιμέλεια του έργου του. Η διαδικασία της επεξεργασίας του υλικού και ακολούθως της παρουσίασής του σε έκθεση και έντυπη έκδοση, έχει καταγραφεί από τον Καλαφάτη σε μαγνητοσκοπημένη μορφή με ελεύθερη διαδικτυακή πρόσβαση⁹¹. Το βίντεο παρουσιάζει τη διαδικασία επεξεργασίας τυπωμένων φωτογραφιών σε μικρές διαστάσεις που αναπτύσσονται προς επιλογή. Η ίδια διαδικασία τυπωμένων φωτογραφιών σε μικρές διαστάσεις ακολουθήθηκε καθ'όλη τη διάρκεια της πενταετούς παραγωγής του έργου, όπου το φωτογραφικό υλικό μελετιόταν σταδιακά και σε ενδιάμεσα διαστήματα της παραγωγής. Ο Καλαφάτης προσθέτει πως αποφασίζει για τα μεγέθη των έργων εκτυπώνοντας τις φωτογραφίες σε απλό χαρτί με το πραγματικό επιλεγμένο μέγεθος, και αναρτώντας τις στον εκθεσιακό χώρο. Στη συνέχεια περιγράφει τη διαδικασία κατασκευής μακέτας. Ο φωτογράφος αναφέρει πως κατασκευάζει μακέτες (Εικόνα 4. 30) στις περιπτώσεις που υπάρχει αρκετός χρόνος και γνωρίζει εγκαίρως το χώρο που θα πραγματοποιηθεί η έκθεση. Σε κάθε περίπτωση, σχεδιάζει πάντοτε κατόψεις (Εικόνα 4. 31) πάνω στις οποίες επιλέγει τα έργα και πού αυτά θα τοποθετηθούν. Ακολουθούν οι ενότητες *Βιβλίο* και *Οπτική επικοινωνία* σαν απαραίτητη διαδικασία της παρουσίασης του έργου, η προσεκτική εργασία της εκτύπωσης και τέλος, εικόνες από την παρουσίαση στη Βίλλα Καπαντζή το 2014.

Τέλος, για τις δυσκολίες που προκύπτουν από τη συνολική επιμέλεια του έργου του, ο Καλαφάτης σημειώνει πως η διαχείριση των εκθέσεων που προαναφέρθηκαν ξεπέρασε τις δυνατότητες που έχει ένας ιδιώτης, ο οποίος δεν διαθέτει την υποδομή ενός θεσμού ή ενός μουσείου που πιθανώς θα μπορούσε να ανταπεξέλθει σε ανάλογο όγκο έκθεσης. Υπήρξε σε αρκετές περιπτώσεις αδυναμία χρόνου για να ανταπεξέλθει τόσο στο σύνολο των απαιτήσεων της προβολής και προώθησης των

⁹¹ Stratos Kalafatis, *Athos the process*, <https://www.youtube.com/watch?v=HoMDhMOBgc&t=11s> (πρόσβαση 13/5/23)

παρουσιάσεων όσο και στην πραγματική του ανάγκη να συνεχίσει να παράγει
εικόνες.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε η διερεύνηση σύγχρονων επιμελητικών πρακτικών και τα μέσα με τα οποία αυτές λειτουργούν ως άξονες για τη νοηματοδότηση του έργου. Μελετήθηκαν ιστορικά στοιχεία γύρω από την εμφάνιση και την εξέλιξη της επιμέλειας όπου παρατηρείται η πρώτη ανάγκη για ταξινόμηση και παρουσίαση έργων τέχνης και αντικειμένων. Η μελέτη μεγάλων εκθέσεων που διαμόρφωσαν την επιμελητική ρητορική στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, εμφανίζει την αυξανόμενη τάση για παρουσίαση της σύγχρονης τέχνης από επιμελητές με καινοτόμους τρόπους αφήγησης. Στο σημείο αυτό διαπιστώνεται πως οι εκθέσεις *documenta*, *The Family of Man* και *Cruel and Tender* εκτός από το γεγονός ότι συνέβαλαν στην εξέλιξη της επιμελητικής πρακτικής, συνδέονται και ως προς το σκοπό τον οποίο εξυπηρέτησε η παρουσίασή τους. Η *documenta* δημιουργήθηκε για να εισάγει την τέχνη μεταπολεμικά στο διεθνές κοινό επουλώνοντας τα τραύματα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η έκθεση *The Family of Man* έκρυβε ένα μήνυμα ειρήνης που θα διαδιδόταν παγκόσμια στην ψυχροπολεμική περίοδο, αρχικά όμως δημιουργήθηκε με σκοπό την αναγνώριση του φωτογραφικού μέσου, όπως και η έκθεση *Cruel and Tender* η οποία σηματοδότησε την πλήρη αποδοχή της φωτογραφίας ως τέχνη από μία γκαλερί διεθνούς κύρους.

Η σύντομη αυτή ιστορική αναδρομή εισάγει στο κύριο πεδίο μελέτης που αποτελεί το ελληνικό παράδειγμα επιμελητικών πρακτικών, οι οποίες είχαν ως στόχο όχι μόνο την ανάδειξη των φωτογραφικών έργων αλλά και της Ελληνικής φωτογραφίας εν γένει εντός και εκτός συνόρων. Στην ελληνική πραγματικότητα, οι περιπτώσεις οι οποίες επιλέχθηκαν προς μελέτη αφορούν γενικά ιστορικά παραδείγματα που καταγράφουν τους μηχανισμούς με τους οποίους η επιμέλεια διαμορφώνει, καθοδηγεί και σχηματοποιεί τις έννοιες του έργου. Στα παραδείγματα όπου ήταν απαραίτητη η πολυετής μελέτη, τεκμηρίωση και ταξινόμηση αρχείων από την πλευρά των επιμελητών, φαίνεται πως ο επιμελητής είναι ο κύριος συντελεστής για την άρτια παρουσίαση και μετάδοση του φωτογραφικού έργου και κατ' επέκταση της ιστορίας. Με τη συνδρομή του επιμελητικού έργου δημιουργήθηκαν εκθέσεις και προϋποθέσεις που επέτρεψαν στο σύγχρονο θεατή να μελετήσει και να

διδασκεί τόσο στο έργο και τη ζωή του φωτογράφου όσο και σε λιγότερο γνωστές πτυχές της Ελληνικής ιστορίας.

Στις στρατηγικές επιμέλειες που μελετήθηκαν αισθητή είναι η παρουσία πολύπλευρων πεδίων δραστηριοτήτων και επίλυσης προβλημάτων από τους επιμελητές. Τα ιστορικά φωτογραφικά αρχεία, είτε είναι ταξινομημένα είτε όχι, απαιτούν χρόνο και κοπιώδη διαδικασία μελέτης, τεκμηρίωσης και επιλογής ώστε να φτάσουν στην τελική παρουσίαση έκθεσης. Επίσης παρατηρήθηκε πως οι κατάλογοι που συνοδεύουν τις εκθέσεις είναι απαραίτητα εργαλεία για την εμπειριστατωμένη και ολοκληρωμένη παρουσίαση των έργων. Ως προς τη βαθύτερη κατανόηση των ιστορικών έργων, της παραγωγής και της επεξεργασίας τους από τους ίδιους τους δημιουργούς τους, σημαντική στάθηκε η παράλληλη παρουσίαση του φωτογραφικού εξοπλισμού τους στο χώρο, στις περιπτώσεις Χαρισιάδη και Nelly's, αλλά και πρωτότυπων φωτογραφιών και γυάλινων πλακών στην περίπτωση του Λεωνίδα Παπάζογλου. Από επιμελητικής άποψης, ένας κατάλογος ως έντυπη παρουσίαση του έργου, απαιτεί διαφορετικούς χειρισμούς παρουσίασης και επιπρόσθετη επιστημολογική μελέτη για τη συγγραφή κειμένων που υποστηρίζουν τις φωτογραφικές εργασίες. Για τις ογκώδεις θεματικές εκθέσεις που πρωτοεμφανίστηκαν στην Ελλάδα χρειάστηκαν μεγάλα χρονικά διαστήματα τεκμηρίωσης, υπήρξαν αντίθετες απόψεις, ωστόσο το αποτέλεσμα κατέληγε σε συμφωνίες και επιτυχείς παρουσιάσεις εντός και εκτός συνόρων. Ως μέθοδος αξιολόγησης και παρουσίασης φωτογραφικού έργου μέσα από την περίπτωση του Στράτου Καλαφάτη, η αυτοεπιμέλεια καταγράφεται ως μία απαιτητική και πολυδαίδαλη διαδικασία την οποία ο φωτογράφος επιλέγει να ακολουθήσει, παράλληλα με τη φωτογραφική παραγωγή.

Η καταγραφή της αποστολής του επιμελητή στο σύγχρονο δυτικό πολιτισμό η οποία ερευνηθήκε, αποδεικνύει την αναγκαιότητα της συμβολής και των καινοτόμων παρεμβάσεων του επιμελητή, προκειμένου αφενός για να καλυφθούν οι ολοένα αυξανόμενες απαιτήσεις εκθεσιακών παραγωγών, και αφετέρου να υλοποιηθούν οι προθέσεις για τις οποίες οι εκθέσεις πραγματοποιήθηκαν. Στην εξέλιξη της συγγραφής της εργασίας παρατηρήθηκαν περιορισμένες πηγές έρευνας στην Ελλάδα και σχετικές ελλείψεις στη μουσειολογική καταγραφή εκθέσεων. Στις χώρες

του εξωτερικού όπου η επιμέλεια ερευνήθηκε, η πρακτική ασκείται, αναπτύσσεται και διδάσκεται σε ανώτερες βαθμίδες εκπαίδευσης με πλούσια βιβλιογραφία. Αναμφίβολα, οι επιμελητικές στρατηγικές στη χώρα μας έχουν καθιερώσει νέους τρόπους αφήγησης και έχουν συμβάλει στην προβολή και προώθηση του οπτικού λόγου και της ιστορίας.

Βιβλιογραφία

Ελληνική βιβλιογραφία

Αδαμοπούλου, Α. (2019), «Η οικογένεια του Ανθρώπου (Αθήνα, Ζάππειο, 20 Φεβρουαρίου – 31 Μαρτίου 1958). Η διασημότερη περιοδεύουσα έκθεση φωτογραφίας των ΗΠΑ στην Ελλάδα». Στο *Τέχνη και Ψυχροπολεμική διπλωματία, Διεθνείς εικαστικές εκθέσεις στην Αθήνα (1950 – 1967)*, εκδ. University Studio Press

Αντωνιάδης, Κ. (2000), «1. Κάποιος (να) με κοιτάζει». Στο *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, εκδ. University Studio Press

Αντωνιάδης, Κ. (2005), «Τα Φωτογραφικά Πορτραίτα του Λεωνίδα Παπάζογλου: Ένας Αιώνας Μετά». Στο *Λεωνίδας Παπάζογλου, Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης

Γκολομπίας, Γιώργος (2005), «Ο Φωτογράφος της Καστοριάς Λεωνίδας Παπάζογλου (1872 – 1918)». Στο *Λεωνίδας Παπάζογλου, Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης

Γεωργίου Άρις (2000), «Photosynkyria 2000, Αλλαγές ανεξαρτήτως χιλιετίας». Στο *Photosynkyria 2000, Κάποιος (να) με κοιτάζει*, εκδ. University Studio Press

Γερούλάνου, Ειρήνη (2023), «Πρόλογος». Στο *Στο Nelly's, Το έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη 1899 – 1998*, επιμ. Αλίκη Τσίργιαλου, εκδ. Μουσείο Μπενάκη

Δεληβορριάς, Άγγελος (2009), «Πρόλογος». Στο *Φωτογραφικόν Πρακτορείον «Δ. Α. Χαρισιάδη»*, επιμ. Γεωργία Ιμσιρίδου, εκδ. Μουσείο Μπενάκη

Λιόντης, Κωστής (2009), «Εισαγωγικό σημείωμα», Στο *Φωτογραφικόν Πρακτορείον «Δ. Α. Χαρισιάδη»*, επιμ. Γεωργία Ιμσιρίδου, εκδ. Μουσείο Μπενάκη

Κατσαρίδου, Αργυρή (2010), «Η φωτογραφία στην Ελλάδα 1970-2000: η εξέλιξη του θεωρητικού λόγου και των θεσμών», διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, DOI: 10.12681/eadd/34849

Μπαμπινιώτης, Γιώργος (2010), *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας

- Μαρκίδου, Νατάσσα (2020), «Η δεκαετία του 1980». Στο *Φωτογραφία, Κριτικές Αναγνώσεις*, 2020, εκδ. Παπαζήση
- Νικολακάκη, Ειρήνη (2023), «Nelly's: Η έκθεση που φέρνει ξανά στο προσκήνιο το έργο μιας εμβληματικής καλλιτέχνης», Αθηνόραμα Τέχνες, <https://www.athinorama.gr/texnes/3014241/nellys-i-ekthesi-pou-fernei-xana-sto-proskhnio-to-ergo-mias-emblimatikis-kallitexnidias/> (πρόσβαση 6/5/23)
- Παπαϊωάννου, Η. (1997), «Θεσμοί και φωτογραφικές αλληγορίες». Στο *Επίλογος '97* (απόσπασμα) <https://www.stathatos.net/el/references/iraklis-papaioannoy-thesmoi-kai-fotografikes-alligories-epilogos-97> (πρόσβαση 25/4/23)
- Σκοπετέας, Γ. (1998), «Εικόνα και Είδωλο σε 12 + 7 πόζες». Περιοδικό Φωτογράφος, Ιούλιος 1998. Επίσης στο διαδικτυακό τόπο «Γιάννης Σταθάτος», Αναφορές, Συνέντευξη με τον Γιάννη Σταθάτο για την έκθεση "Εικόνα και Είδωλο" (Φωτογράφος) <https://www.stathatos.net/sites/default/files/references/141.synenteyxi-me-ton-gianni-skopetea-fotografos.1512497989.pdf> (πρόσβαση 25/4/23)
- Σταθάτος, Γιάννης (1996), *Η επινόηση του τοπίου / Ελληνική φωτογραφία 1870 – 1995*, Copyright: Γιάννης Σταθάτος, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο
- Σταθάτος, Γιάννης (1996), «Οι Αρχαίες Πέτρες». Στο *Η επινόηση του τοπίου / Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία 1870-1995*, εκδ. Camera Obscura
- Σταθάτος, Γ. (2021), «Εισαγωγικό σημείωμα στην ψηφιακή επανέκδοση». Στο *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975–1995*, Πλήρες κείμενο του καταλόγου της ομώνυμης έκθεσης https://www.academia.edu/46782883/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BB%CE%BF (πρόσβαση 22/4/23)
- Τσίργιαλου, Αλίκη (2023), «Πώς γνωρίσαμε την Έλλη Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη και το έργο της». Στο *Nelly's, Το έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου – Σεραϊδάρη 1899 – 1998*, επιμ. Αλίκη Τσίργιαλου, εκδ. Μουσείο Μπενάκη
- Τσιάρα, Συραγώ (2021), «Η επιμέλεια του φύλου από το μουσείο στο δημαρχείο. 'Μεταμφιέσεις και ταυτο-ετερότητα'». Στο *Η επιμέλεια του βλέμματος, Σύγχρονη τέχνη και επιμελητική πρακτική*, εκδ. Νήσος

Hulot, M. (2023), «Nelly's: Η μεγαλύτερη αναδρομική έκθεση για τη σπουδαιότερη Ελληνίδα φωτογράφο», Lifo Φωτογραφία <https://www.lifo.gr/culture/photography/nellys-i-fotografos-poy-ehei-syzitithei-kai-doxastei-perissotero-apo-kathe> (πρόσβαση 6/5/23)
MOMus Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Προηγούμενες εκθέσεις, *Πορτραίτα Ιστορίας, Βούλα Παπαϊωάννου – Δημήτρης Χαρισιάδης 1940-1960*, <https://www.thmphoto.gr/?p=6606> (πρόσβαση 9/5/23)
Wells, Liz (2007), «Πάνω και πέρα από τους λευκούς τοίχους», Στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, επιμ. Liz Wells, μετάφραση Π. Πετσίνη, εκδ. Πλέθρον, 2007

Ξένη βιβλιογραφία

Amsel – Arieli, Melody (2012), «Cabinets of curiosity (wunderkammers)». Στο *History Magazine*, <http://www.micheleleigh.net/wp-content/uploads/2019/01/Cabinets-of-Curiosity.pdf>, (πρόσβαση 22/3/23)
Antoniadis, Costis (2015), «The History of Greek photography, 1970 – 2000». Στο *The History of European Photography 1970-2000*, επιμέλεια Václav Macek, εκδ. Central European House of Photography
Artistes independants, «La naissance du Salon». Στο διαδικτυακό τόπο *Le Salon des Indépendants*, <https://www.artistes-independants.fr/histoire-du-salon-sdai/> (πρόσβαση 24/3/2023)
Art Encyclopedia, «Salon des Refusés. Exhibition of Rejected Art, Paris 1863», <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/salon-des-refuses.htm> (πρόσβαση 24/3/2023)
Barthes, Roland (2007), «Η μεγάλη οικογένεια των ανθρώπων». Στο *Μυθολογίες – Μάθημα*, μετάφραση Κ. Χατζηδήμου, εκδ. Κέδρος
Berlier, Monique (1999), «The Family of Man: Readings of an exhibition». Στο *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, επιμέλεια Β. Brennen, Η. Hardt, εκδ. University of Illinois Press
Bowry, Stephanie (2014), «Before Museums: The Curiosity Cabinet as Metamorphe». Στο *Museological Review*, εκδ. University of Leicester

Cook, Sarah (2013), «On Curating New Media Art». Στο *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, εκδ. Amsterdam University Press

Delacour Hélène, Leca Bernard (2011), “The Decline and Fall of the Paris Salon: a Study of the Deinstitutionalization Process of a Field Configuring Event in the Cultural Activities”, *Management* 2011/1, Vol. 14, DOI: 10.3917/mana.141.0436
<https://doi.org/10.3917/mana.141.0436>

D’Harnocourt, Ren e (1954), MoMA press release (2 pages), στο *The Family of Man – Publications* <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?> (πρόσβαση 18/4/2023)

Floyd, Kathryn (2017), «d is for documenta: institutional identity for a periodic exhibition». Στο *Documenta: Curating the History of the Present*, επιμ. Nanne Buurman, Dorothee Richter, *On Curating*, Issue 33
https://www.academia.edu/33398568/Documenta_Curating_the_History_of_the_Present
(πρόσβαση 29/3/23)

Frizot, Michael (1998), «The transparent medium, From industrial product to the Salon des Beaux – Arts». Στο *A New History of Photography*, εκδ. Konemann

Frongia, Antonello (2015), «Walker Evans in New York: Photography and Urban Culture, 1927 – 1934», PhD dissertation, Cornell University,
<https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/41061> (πρόσβαση 26/6/23)

Gardner A., Green C., (2016), «1972: The rise of the star-curator». Στο *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, εκδ. John Wiley & Sons

George, A. (2015), *The Curator’s Handbook*, εκδ. Thames & Hudson

Hopkinson, A. (2004), review of «Cruel and Tender: The Real in The Twentieth Century Photograph», επιμ. Emma Dexter and Thomas Weski, *Aperture Archive*, Spring issue,
<http://aperture.azurewebsites.net/article/2004/1/1/cruel-tender-the-real-in-the-twentieth-century-photograph> (πρόσβαση 3/4/23)

Leader, Anne (2007), “May 15, 1863: Paris’s Salon des Refusés Opens”. Στο *In Great Events from History: The 19th Century*, Salem Press, Academia
https://www.academia.edu/3866463/May_15_1863_Paris_s_Salon_des_Refus%C3%A9s_Opens (πρόσβαση 25/3/2023)

O’Neill, Paul (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, εκδ. The MIT Press

- Pedrosa, Adriano (2013), «What Is the Process?». Στο *Ten Fundamental Questions of Curating*, edited by Jens Hoffmann, εκδ. Mousse Publishing
- Rosenberg, Max (2019), «Harald Szeemann and the road back to the museum». Στο *Getty Research Journal*, εκδ. Getty Publications
- Scharf, Aaron (1974), «The power of photography». Στο *Art and Photography*, εκδ. Penguin Books
- Serota N., König K., Dexter E., Weski T. (2003), «Foreword – Curator’s Introduction». Στο *Cruel and Tender, The Real in the twentieth – century photograph*, εκδ. Tate Publishing, London
- Sorabella, J., «The Grand Tour». Heilbrunn Timeline of Art History, New York: The Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/grtr/hd_grtr.htm (πρόσβαση 27/6/23)
- Steichen Collections, «The Family of Man, Unesco Memory of the World» https://steichencollections-cna.lu/fra/collections/1_the-family-of-man (πρόσβαση 18/4/2023)
- Tate Press Office (2003), «Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph», Press Release Archive, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/cruel-and-tender-real-twentieth-century-photograph> (πρόσβαση 3/4/23)
- Tifentale, Alise (2018), «The Family of Man: The Photography Exhibition that Everybody Loves to Hate», Academia, https://www.academia.edu/37180622/The_Family_of_Man_The_Photography_Exhibition_that_Everybody_Loves_to_Hate , (πρόσβαση 12/3/23)
- Turner, F. (2012) «The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America», *Public Culture*, Vol. 24, No. 1, DOI: <https://doi.org/10.1215/08992363-1443556>

Παράρτημα

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

Ερωτηματολόγιο 1

Συγκρότηση αρχείου για τη δημιουργία έκθεσης και έκδοσης καταλόγου

Περιπτώσεις

- i. Nelly's – 2023, Μουσείο Μπενάκη
 - ii. Πορτραίτα Ιστορίας. Βούλα Παπαϊωάννου-Δημήτρης Χαρισιάδης 1940-1960- Έργα από τα φωτογραφικά αρχεία του Μουσείου Μπενάκη – Απρίλιος 2017, ΜΦΘ
 - iii. Φωτογραφικόν Πρακτορείον “Δ. Α. Χαρισιάδη” – 2009, Μουσείο Μπενάκη
 - iv. Λεωνίδας Παπάζογλου, Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα, 2003, ΜΦΘ
- Με ποια αφορμή έγινε η έκθεση;
 - Σε ποιον ανήκει το αρχείο;
 - Τι περιέχει το αρχείο;
 - Πόσοι επισκέπτες είδαν την έκθεση;
 - Που αλλού παρουσιάστηκε η έκθεση. Πως διαμορφώθηκε το περιεχόμενο, ποιος ή ποιοι ήταν οι επιμελητές;
 - Πώς έγινε ο καταμερισμός του επιμελητικού έργου;
 - Με ποιο τρόπο εξελίχθηκε η επιμέλεια;
 - Τέθηκαν κάποιοι όροι παρουσίασης κατά την παράδοση του φωτογραφικού αρχείου;
 - Πώς συγκροτήθηκε-μελετήθηκε το φωτογραφικό αρχείο έτσι ώστε να προκύψει η έκθεση και ο κατάλογος;
 - Ποιες είναι οι βασικές ενότητες της δομής α. του αρχείου και β. της έκθεσης;
 - Χρειάστηκε να γίνει μελέτη του περιβάλλοντος του αρχείου (ημερολόγια, οικογένεια, φίλοι, συνεργάτες);
 - Τι προβλήματα υπήρξαν;
 - Σκεπτικό για τη ροή της έκθεσης, διάλογος μεταξύ εκθεμάτων
 - Κατάλογοι, άλλο υλικό έντυπο ή ψηφιακό για την προβολή της έκθεσης, δημοσιεύσεις, κριτικές κα.
 - Οπτικό υλικό παρουσίασης της έκθεσης για το παράρτημα

Ερωτηματολόγιο 2

- I. Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975–1995
- II. Πρώτες θεματικές εκθέσεις στην Ελλάδα

Περιπτώσεις

- i. Η Επινόηση του τοπίου: Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία 1870-1995
- ii. Κάποιος (να) με κοιτάζει

- Ποια ήταν η διαδικασία συλλογής των έργων από τους καλλιτέχνες;
- Βρίσκεται κάπου η έκθεση αυτή τη στιγμή;
- Πόσοι επισκέπτες είδαν την έκθεση;
- Που αλλού παρουσιάστηκε η έκθεση; Πώς διαμορφώθηκε το περιεχόμενο, ποιος ή ποιοι ήταν οι επιμελητές;
- Με ποιο τρόπο εξελίχθηκε η επιμέλεια;
- Υπήρξαν αξιοσημείωτα προβλήματα;
- Ήταν εμφανής ο διαχωρισμός των θεματικών ενοτήτων στο χώρο;
- Υπήρξε αντιστοιχία των φωτογραφιών στην έκθεση και τον κατάλογο;
- Σκεπτικό για τη ροή της έκθεσης, διάλογος μεταξύ εκθεμάτων
- Κατάλογοι, άλλο υλικό έντυπο ή ψηφιακό για την προβολή της έκθεσης, δημοσιεύσεις, κριτικές κα.
- Οπτικό υλικό παρουσίασης της έκθεσης για το παράρτημα

Ερωτηματολόγιο 3

Αυτοεπιμέλεια

- Γιατί αποφασίζει κάποιος να προβεί στην επιμέλεια του έργου του;
- Αισθάνεσθε την έλλειψη ενός τρίτου βλέμματος ή μιας άλλης γνώμης;
- Τι περιέχει η έκθεση και πώς διαμορφώνεται στους χώρους που έχει περιοδεύσει;
- Πού έχει περιοδεύσει η έκθεση;

- Πώς μελετήθηκε το φωτογραφικό υλικό έτσι ώστε να γίνει η επιλογή;
- Ποιες είναι οι βασικές θεματικές ενότητες της έκθεσης;
- Ποιο είναι το σκεπτικό για τη ροή της έκθεσης;
- Έχει εκδοθεί κατάλογος σε κάποια έκθεση ή το βιβλίο ακολουθεί τις παρουσιάσεις;
- Υπήρξαν αξιολογημένα προβλήματα;

Εικονογράφηση



Cabinet des curiosités ή Wunderkammer (γκραβούρα του 1599 απο τη Νάπολη)

Εικόνα 2.1 Cabinet des curiosites, από τις σημειώσεις του μαθήματος Πρακτικές προβολής και προώθησης, ΠΜΣ: Φωτογραφία, Έρευνα και Μεθοδολογία, ΠαΔΑ 2022, Στέργιος Καράβατος



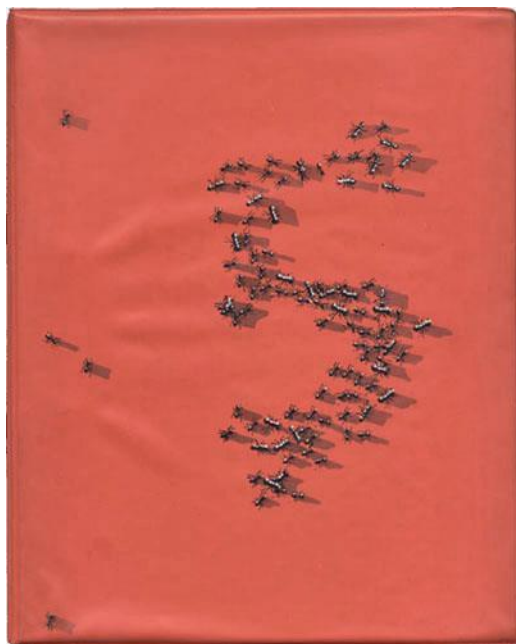
Εικόνα 2.2 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en l'année 1753*, The Metropolitan Museum of Art (εκτύπωση). Σπάνια απεικόνιση του Salon Carré στο Λούβρο, όπου επισκέπτες από διάφορα στρώματα της παριζιάνικης κοινωνίας ανεβαίνουν τη σκάλα για να βγουν στην ολόφωτη στοά με θέα το Σηκουάνα



Εικόνα 2.3 François-Joseph Heim, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre, 1825*, (ζωγραφική), Département des Peintures, Μουσείο Λούβρου



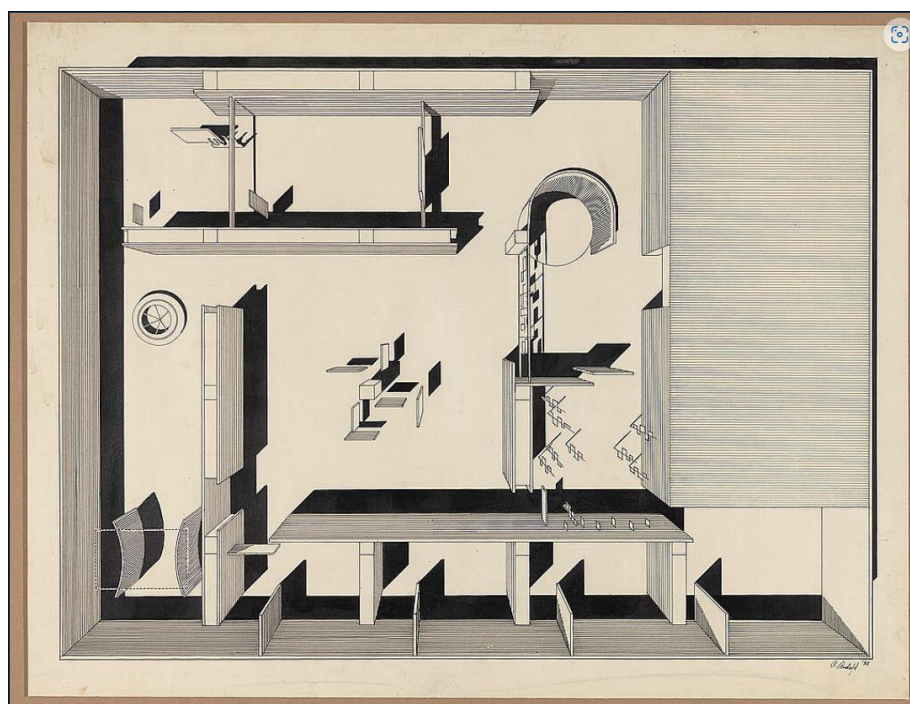
Εικόνα 3. 1 Manfred Volmer, *Documenta 5*, πανό του Γάλλου καλλιτέχνη Ben Vautier στην οροφή του Μουσείου Fridericianum https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5 (πρόσβαση 22/6/23)



Εικόνα 3. 2 Κατάλογος *Documenta 5*, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5, (πρόσβαση 22/6/23)



Εικόνα 3. 3 Documenta 5, Παράσταση του Joseph Beuys: *Boxkampf für die Direkte Demokratie*, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5 (πρόσβαση 22/6/23)



Εικόνα 3. 4 Κάτοψη της έκθεσης *The Family of Man* από τον αρχιτέκτονα Paul Rudolph. Mika Savela, Tumblr, <https://mikasavela.tumblr.com/image/45484130114> (πρόσβαση 23/5/23)



Εικόνα 3. 5 MoMA, Exhibitions, *The Family of Man*, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?>
(πρόσβαση 23/5/23)



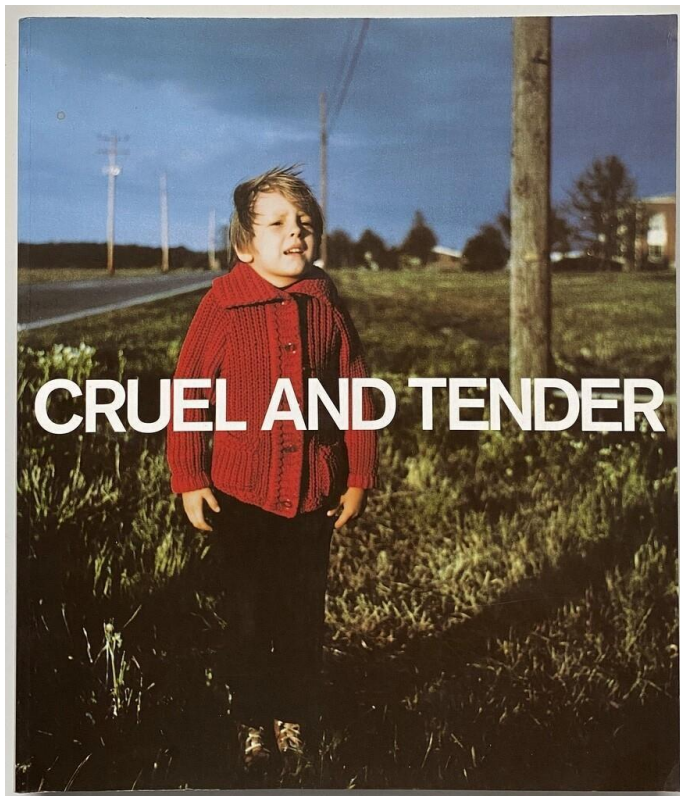
Εικόνα 3. 6 MoMA, Exhibitions, *The Family of Man*, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?>
(πρόσβαση 23/5/23)



Εικόνα 3. 7 MoMA, Exhibitions, *The Family of Man*, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?>
(πρόσβαση 23/5/23)



Εικόνα 3. 8 CNA/Romain Girtgen, Κάτοψη της έκθεσης *The Family of Man* όπως εκτίθεται στο Λουξεμβούργο, https://steichencollections-cna.lu/eng/collections/1_the-family-of-man#section-0 (πρόσβαση 23/5/23)



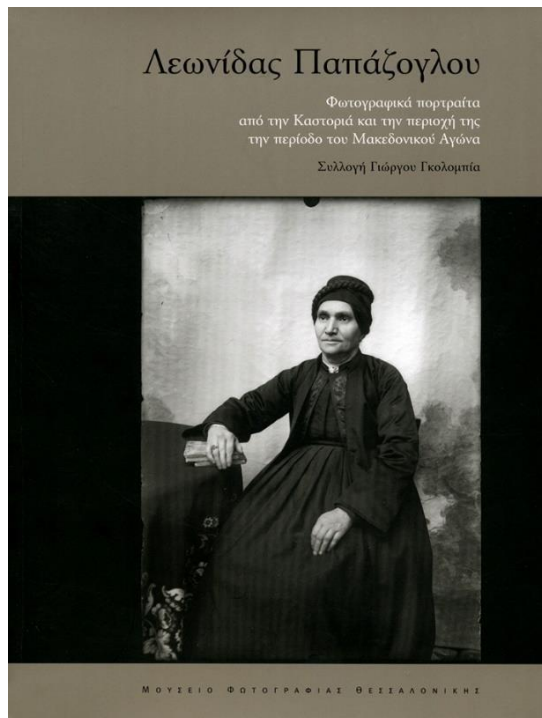
Εικόνα 3. 9 Κατάλογος έκθεσης *Cruel and Tender: Photography and the Real: The Real in the Twentieth-Century Photograph*, Tate Publishing, 2003. Φωτογραφία εξώφυλλου: William Eggleston, *Untitled (Boy in a Red Sweater)*, 1971, <https://www.artnet.com/artists/william-eggleston/untitled-boy-in-red-sweater-aWZC4pBPGRtIABmνυlqrgA2> (πρόσβαση 22/6/23)



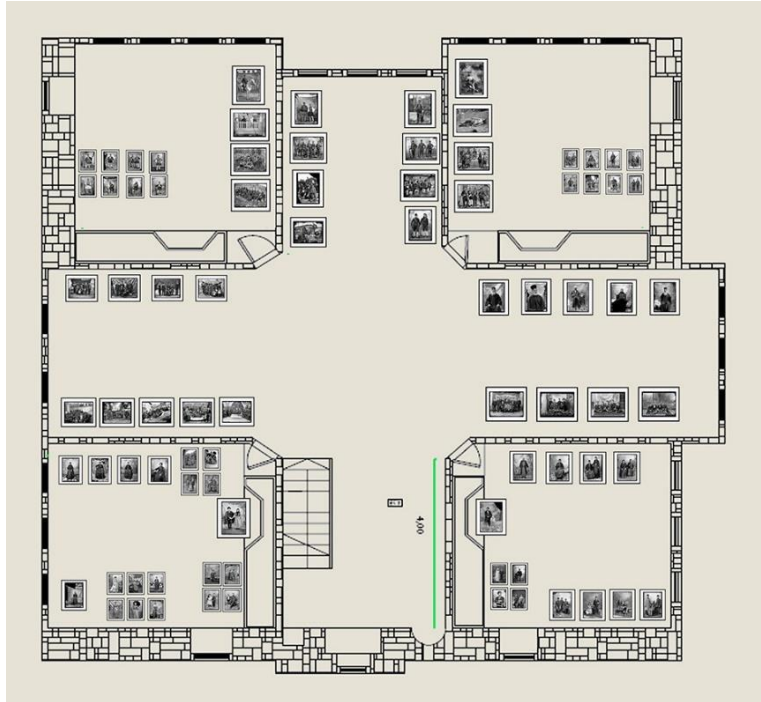
Εικόνα 4. 1 Λεωνίδας Παπάζογλου, Ομάδα νεαρών Τούρκων, Λεωνίδας Παπάζογλου. Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα, εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, σ. 91



Εικόνα 4. 2 Λεωνίδας Παπάζογλου, Κορίτσι με συγγενή ανωμαλία του αριστερού χεριού, *Λεωνίδας Παπάζογλου*. Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα, εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, σσ 38 - 39



Εικόνα 4. 3 Κατάλογος έκθεσης *Λεωνίδας Παπάζογλου*, Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2004



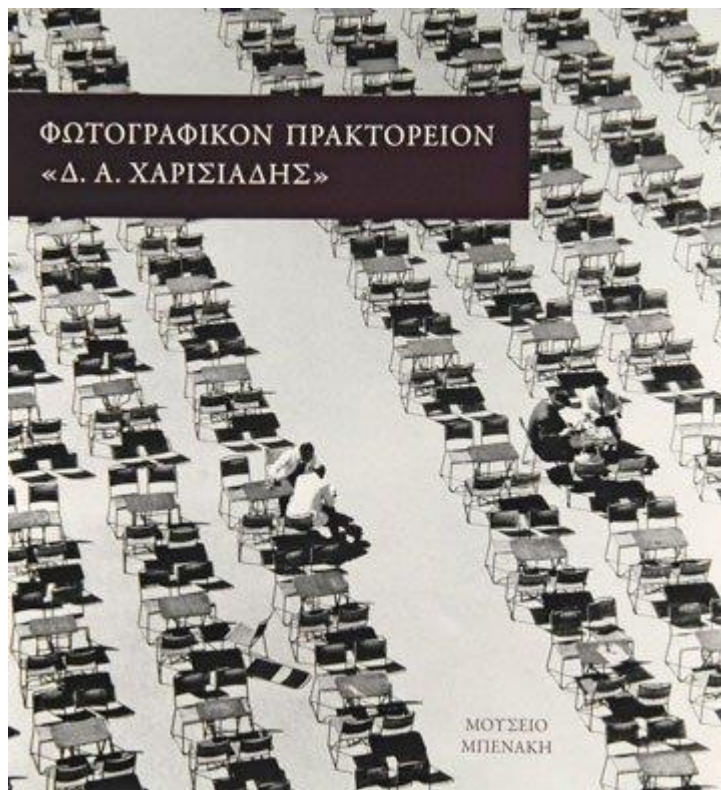
Εικόνα 4. 4 Σχέδιο κάτοψης έκθεσης Λεωνίδα Παπάζογλου στο Αρχοντικό Βέργου, Καστοριά, 2018 (αρχείο Κωστή Αντωνιάδη)



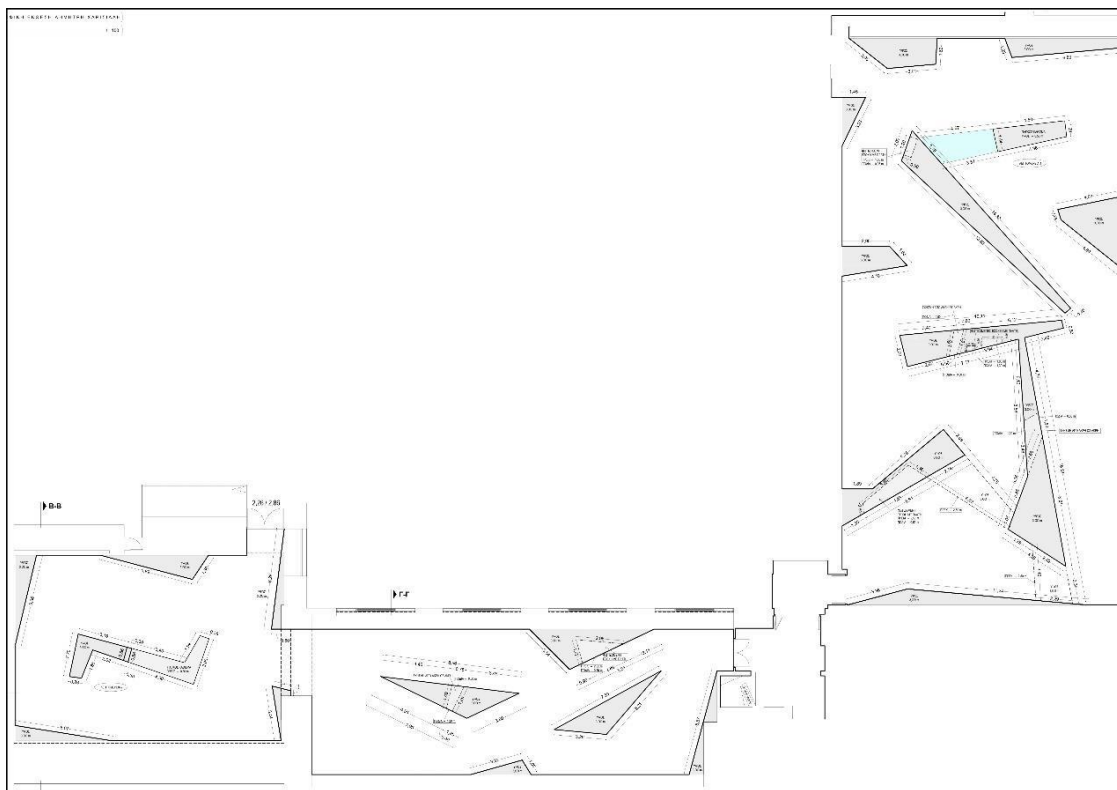
Εικόνα 4. 5 Φωτορεαλιστική απεικόνιση της έκθεσης του Λεωνίδα Παπάζογλου στο Αρχοντικό Βέργου, Καστοριά, 2018 (αρχείο Κωστή Αντωνιάδη)



Εικόνα 4. 6 Έκθεση Φωτογραφικών Πρακτορείων «Δ. Α. Χαρισιάδης», παραχώρηση Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων Μουσείου Μπενάκη



Εικόνα 4. 7 Κατάλογος έκθεσης Φωτογραφικών Πρακτορείων «Δ. Α. Χαρισιάδης»



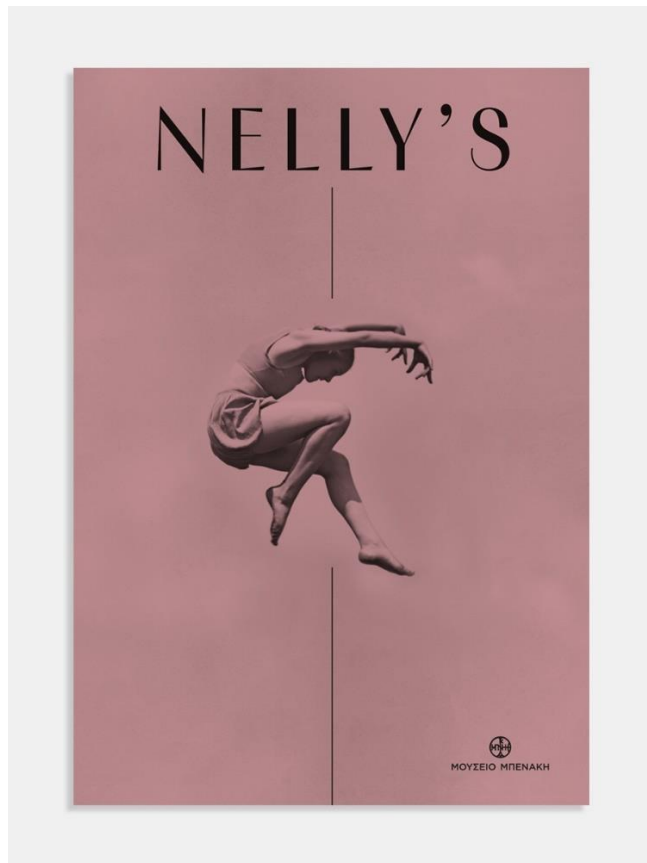
Εικόνα 4. 8 Κάτοψη της έκθεσης *Φωτογραφικών Πρακτορείων «Δ. Α. Χαρισιάδης»*, από το αρχείο του αρχιτέκτονα της έκθεσης Οράτιου Πουλίου (παραχώρηση του αρχιτέκτονα)



Εικόνα 4. 9 Έκθεση Φωτογραφικών Πρακτορείων «Δ. Α. Χαρισιάδης», παραχώρηση Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων Μουσείου Μπενάκη



Εικόνα 4. 10 Έκθεση Φωτογραφικών Πρακτορείων «Δ. Α. Χαρισιάδης», παραχώρηση Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων Μουσείου Μπενάκη



Εικόνα 4. 11 Κατάλογος έκθεσης *Nelly's*. Το έργο της φωτογράφου Έλλης Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη 1899-1998, Μουσείο Μπενάκη



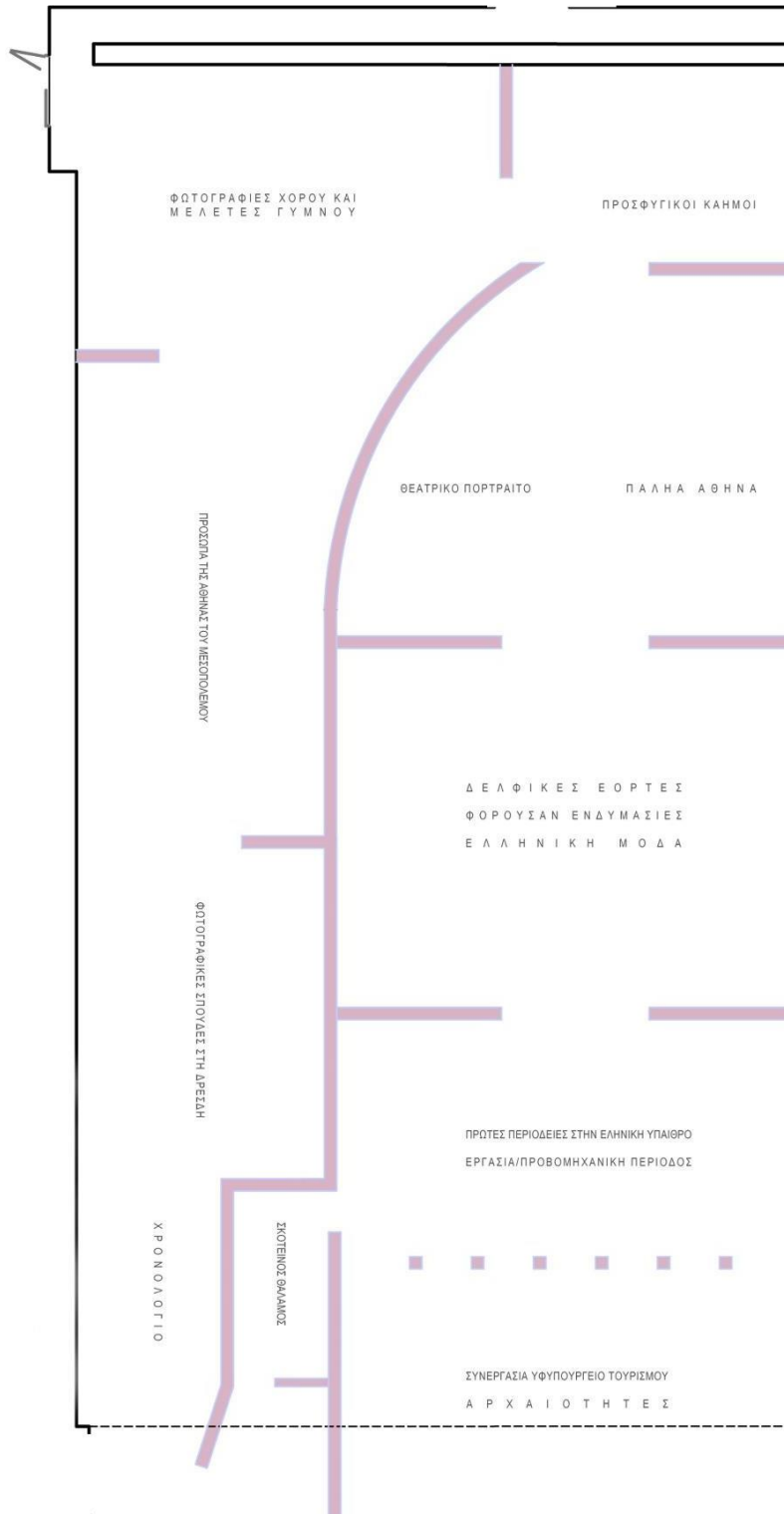
Εικόνα 4. 12 Χαρά Σκλήκα, έκθεση φωτογραφίας *Nelly's*, Μουσείο Μπενάκη



Εικόνα 4. 13 Χαρά Σκλήκα, έκθεση φωτογραφίας *Nelly's*, Μουσείο Μπενάκη



Εικόνα 4. 14 Χαρά Σκλήκα, έκθεση φωτογραφίας *Nelly's*, Μουσείο Μπενάκη



Εικόνα 4. 15 Εικόνα 4. 11 Κάτοψη της έκθεσης Nelly's – παραχώρηση Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη (1/2)



Εικόνα 4. 16 Κάτοψη της έκθεσης *Nelly's* – παραχώρηση Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη (2/2)



Εικόνα 4. 17 Νίκος Παναγιωτόπουλος, *Εικόνα και Είδωλο*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, <https://www.stathatos.net/sites/default/files/references/136.alexandra-moshovi-epimelitikes-praktikes-peri-tis-fotografias.1905081222.pdf> (πρόσβαση 6/6/23)



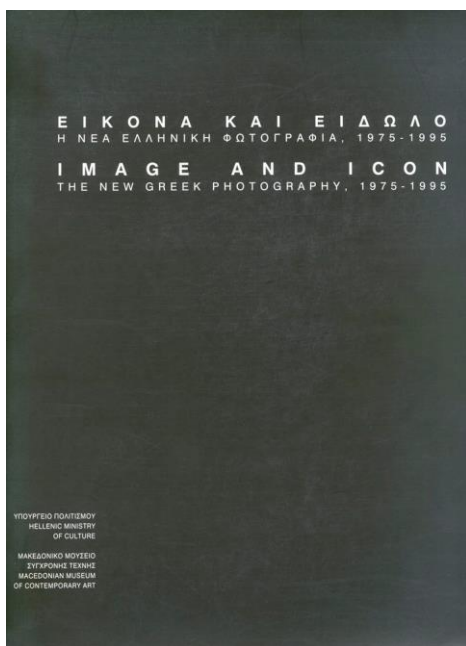
Εικόνα 4. 18 Έκθεση *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975–1995*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (αρχείο Κωστή Αντωνιάδη)



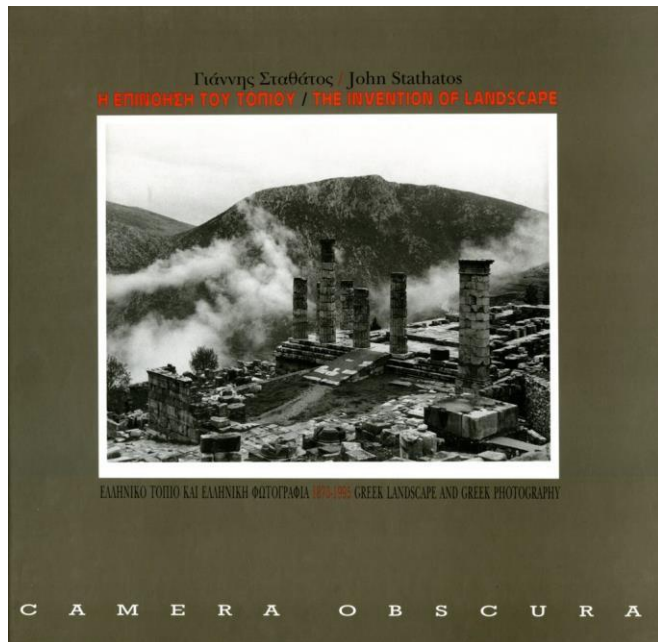
Εικόνα 4. 19 Έκθεση *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975–1995*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (αρχείο Κωστή Αντωνιάδη)



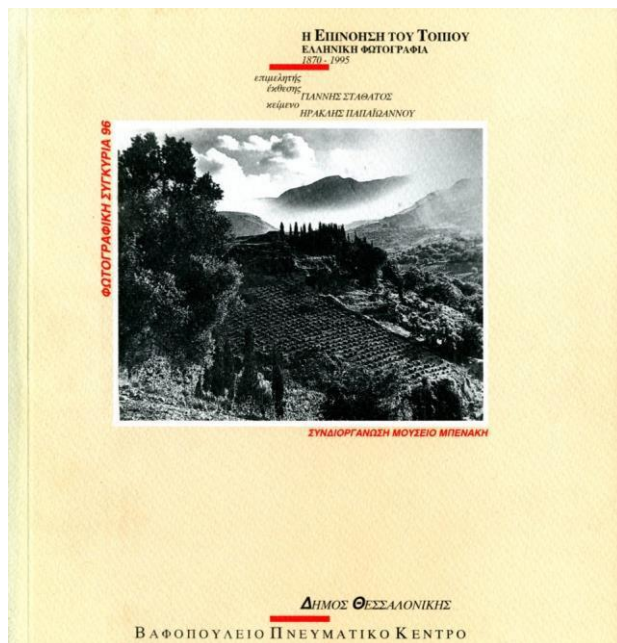
Εικόνα 4. 20 Έκθεση *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975–1995*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (αρχείο Κωστή Αντωνιάδη)



Εικόνα 4. 21 Κατάλογος έκθεσης *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975-1995*, από την ιστοσελίδα του Γιάννη Σταθάτου



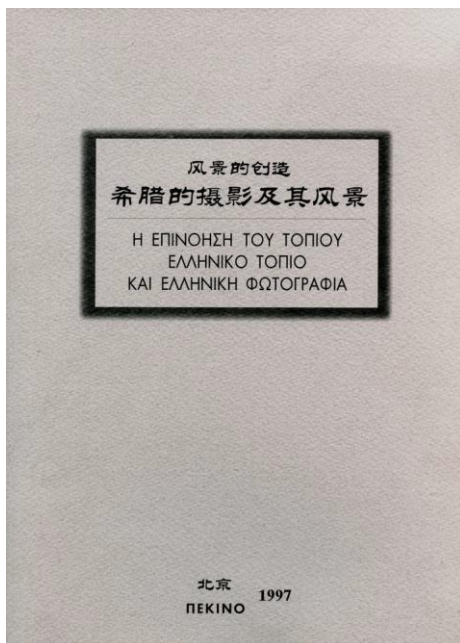
Εικόνα 4. 22 Η Επινόηση του Τοπίου: Ελληνικό Τοπίο και Ελληνική Φωτογραφία, 1870-1995, μονογραφία, εκδ. Camera Obscura, από την ιστοσελίδα του Γ. Σταθάτου



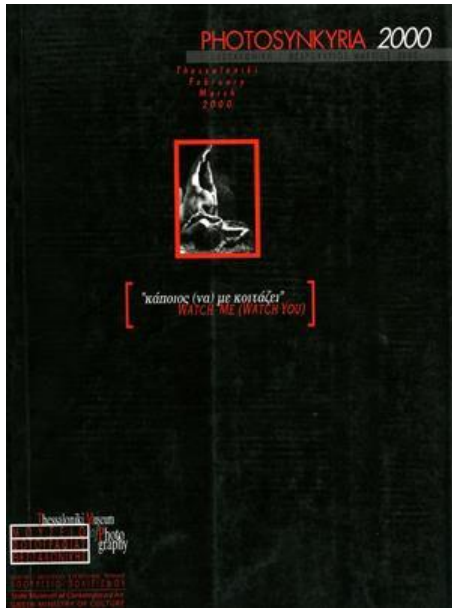
Εικόνα 4. 23 Κατάλογος της έκθεσης Η Επινόηση του Τοπίου: Ελληνικό Τοπίο και Ελληνική Φωτογραφία, 1870-1995, εκδ. Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο Δ. Θεσσαλονίκης, από την ιστοσελίδα του Γ. Σταθάτου



Εικόνα 4. 24 Συνοδευτικό φυλλάδιο παρουσίασης της έκθεσης στη Διεθνή Έκθεση Βιβλίου της Φρανκφούρτης, από την ιστοσελίδα του Γ. Σταθάτου



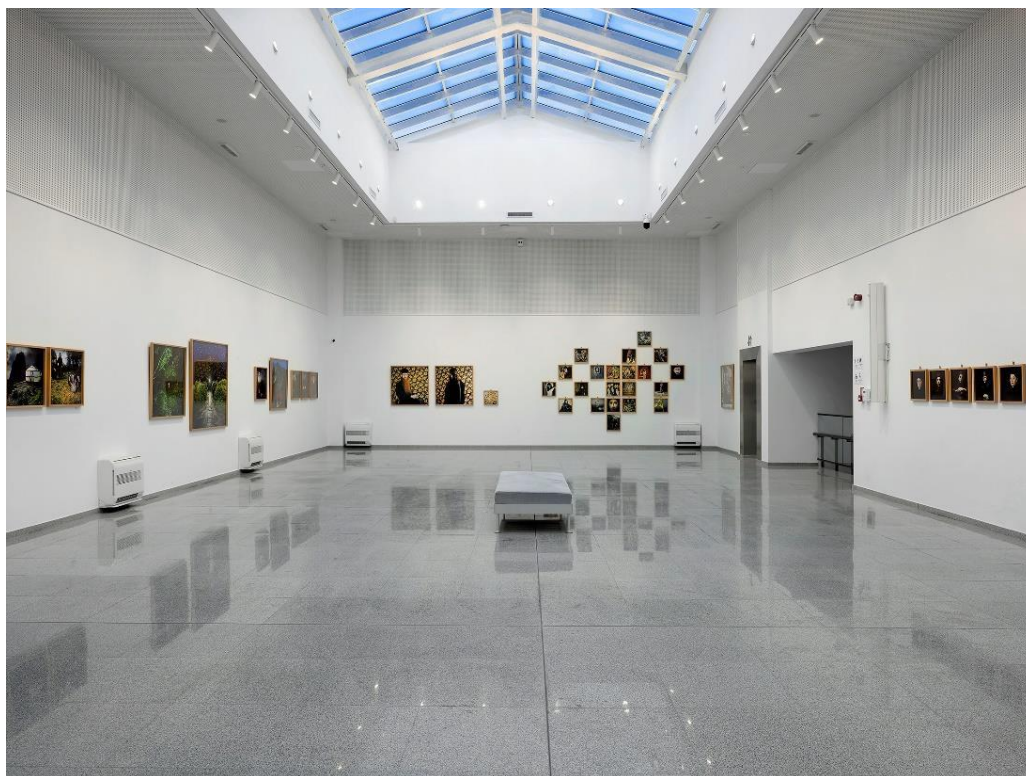
Εικόνα 4. 25 Κατάλογος της έκθεσης στο Πεκίνο, από την ιστοσελίδα του Γ. Σταθάτου



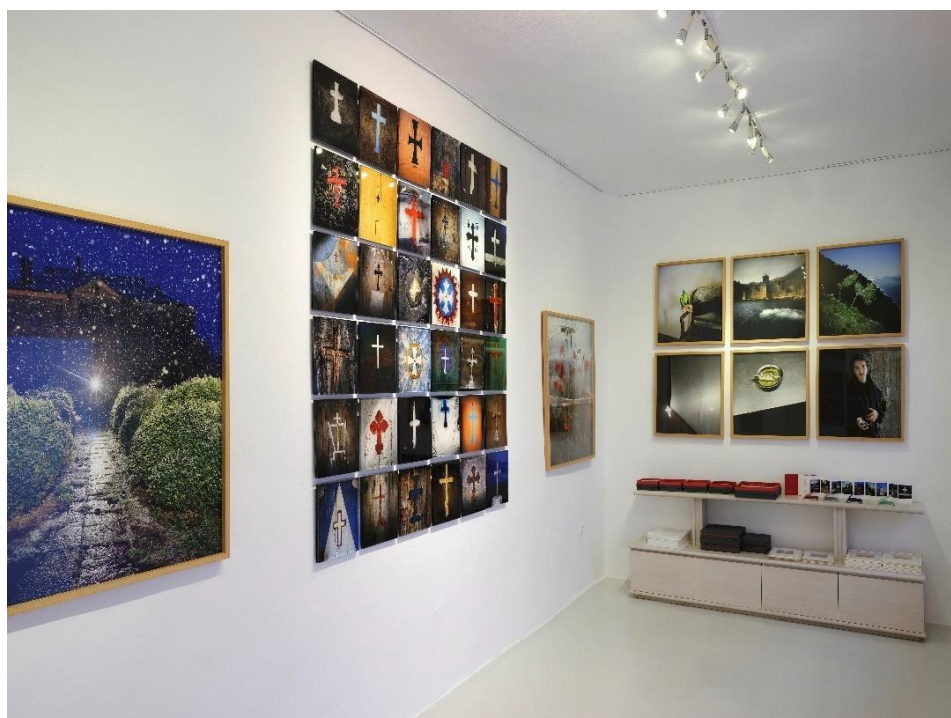
Εικόνα 4. 26 Κατάλογος έκθεσης *Κάποιος (να) με κοιτάζει*, εκδ. University Studio Press, 2000



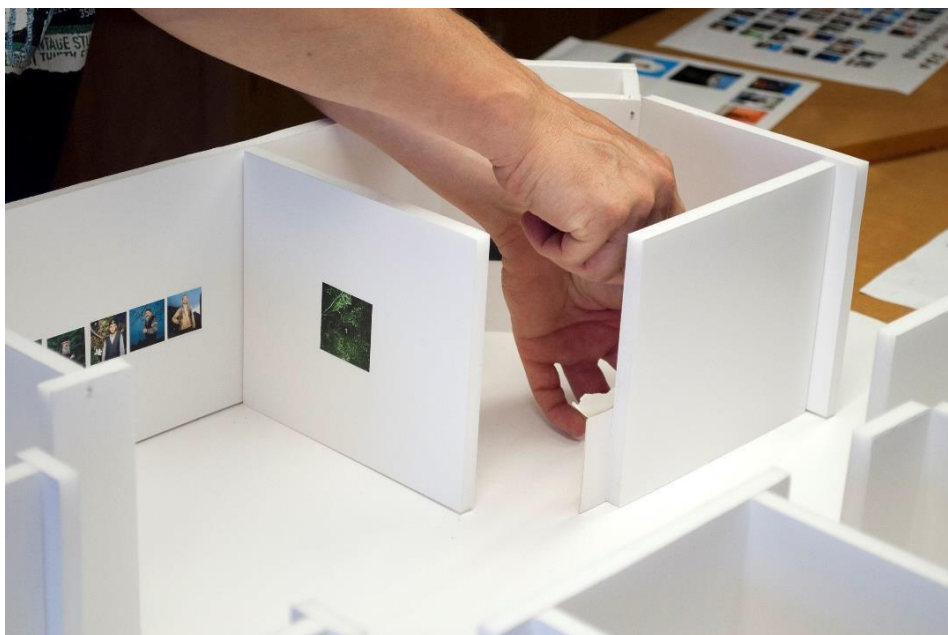
Εικόνα 4. 27 Στράτος Καλαφάτης, *Άθως – Τα Χρώματα της Πίστης*, έκθεση στο Τορίνο, Ιταλία (παραχώρηση του φωτογράφου)



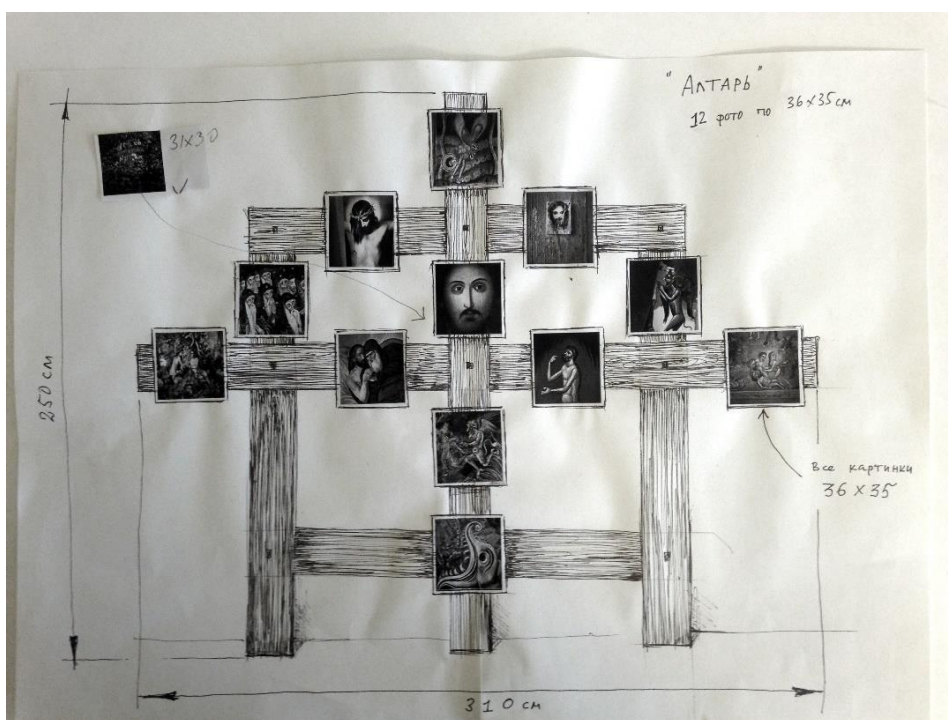
Εικόνα 4. 28 Στράτος Καλαφάτης, *Άθως – Τα Χρώματα της Πίστης*, έκθεση στο Ριόντιν, Βουλγαρία (παραχώρηση του φωτογράφου)



Εικόνα 4. 29 Στράτος Καλαφάτης, *Άθως – Τα Χρώματα της Πίστης*, έκθεση στην Αντίπαρο (παραχώρηση του φωτογράφου)



Εικόνα 4. 30 Στράτος Καλαφάτης, Άθως – Τα Χρώματα της Πίστης, μακέτα που δημιουργήθηκε για την πρώτη έκθεση στη Βίλλα Καπαντζή (παραχώρηση του φωτογράφου)



Εικόνα 4. 31 Στράτος Καλαφάτης, Άθως – Τα Χρώματα της Πίστης, σκαρίφημα κάτοψης για την έκθεση στη Ρωσία (παραχώρηση του φωτογράφου)