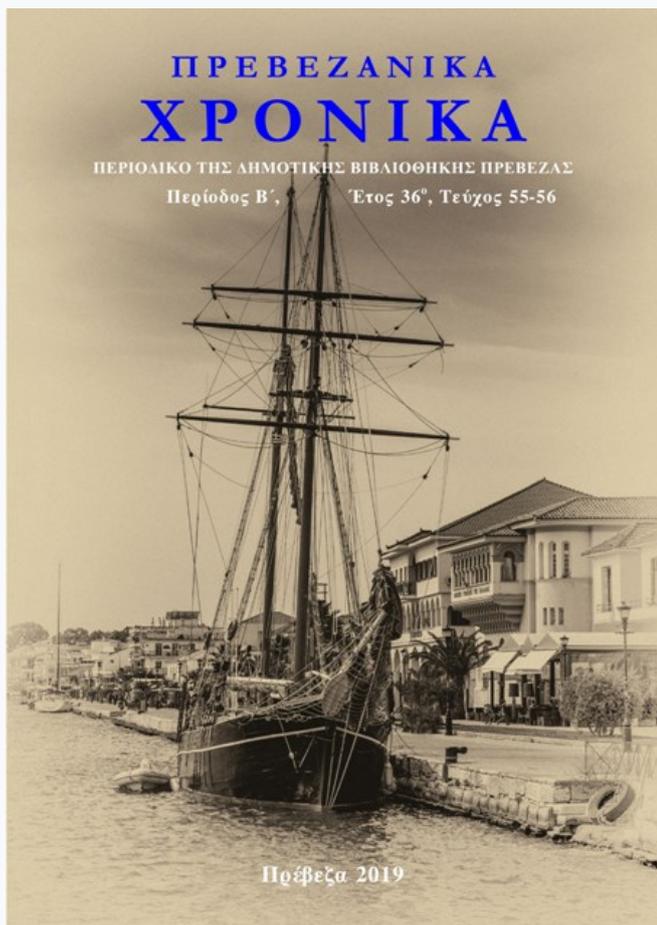


Πρεβεζάνικα Χρονικά

Αρ. 55-56 (2019)

ΠΡΕΒΕΖΑΝΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, 55-56 (2019)



«Γρήγορα. Προτού ξεθωριάσουν οι εικόνες»
Ανιχνεύοντας την ιστορία του οπτικού πολιτισμού
της Πρέβεζας

Δημοσθένης Αρ. Δόνος

doi: [10.12681/prch.28224](https://doi.org/10.12681/prch.28224)

Copyright © 2019, Δημοσθένης Αρ. Δόνος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Δόνος Δ. Α. (2019). «Γρήγορα. Προτού ξεθωριάσουν οι εικόνες» Ανιχνεύοντας την ιστορία του οπτικού πολιτισμού της Πρέβεζας. *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, (55-56), 025-060. <https://doi.org/10.12681/prch.28224>

Δημοσθένης Α. ΔΟΝΟΣ*

«Γρήγορα. Προτού ξεθωριάσουν οι εικόνες»

*Ανιχνεύοντας την ιστορία του οπτικού πολιτισμού
της Πρέβεζας¹*

A. Τι θέλουν οι εικόνες;

Διανύουμε την εποχή των εικόνων»: Όπως κάθε κοινοτοπία, έτσι και τούτη ισχύει μόνον εν μέρει. Στην πραγματικότητα, η εικόνα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης ζωής ήδη από τις μακρινές απαρχές της.² Οι σπηλαιογραφίες της Παλαιολιθικής περιόδου, η εικονογραμματική προέλευση της γραφής, η εικονιστική ή ανεικονική απόδοση του θεϊκού και η ανάπτυξη εικονοφιλικών ή εικονομαχικών αντιλήψεων που υπερβαίνουν αυτό καθεαυτό το θρησκευτικό πλαίσιο, η σημασία της εικόνας για τη μορφοποίηση και διάχυση της εκάστοτε επίσημης ιδεολογίας, οι παραπάνω είναι ελάχιστες από τις περιπτώσεις που καταδεικνύουν το θεμελιώδη ρόλο που έπαιξε η εικόνα κατά τη διάρκεια της ιστορίας. Η σημερινή ιδιοτυπία συνίσταται περισσότερο στο γεγονός ότι εξαιτίας των μεταπολεμικών τεχνολογικών καινοτομιών, κυρίως της σχετικώς πρόσφατης ψηφιακής επανάστασης, οι δυνατότητες παραγωγής, επεξεργασίας, διάδοσης και ευρείας χρήσης της εικόνας έχουν πολλαπλασιαστεί, με αποτέλεσμα την ανάδυση ενός εικονιστικού περιβάλλοντος που ακολουθεί αδιαλείπτως την παγκόσμια κοινωνία και το μεμονωμένο άτομο υπαγορεύοντάς τους σε καθημερινή βάση πληθώρα (αληθών ή ψευδών) αναπαραστάσεων της πραγματικότητας, οι οποίες *χρηρίζουν* κατανόησης.³ Αυτή η πολυπλοκότητα κατανόησης των εικόνων οδήγησε σε

* Αρχαιολόγος, Δρ. Πανεπιστημίου J. W. Goethe Φραγκφούρτης.

¹ Εκφράζω τις ευχαριστίες μου στο Νίκο Δ. Καράμπελα για την παραχώρηση των εικόνων του άρθρου που προέρχονται από το αρχείο του Ιδρύματος Ακτία Νικόπολις (IAN): πολύτιμες ήταν και οι πληροφορίες του για κάποιες εξ αυτών. Φυσικά, την ευθύνη για όσα ακολουθούν φέρει αποκλειστικώς ο γράφων.

² Ο κοινωνιολόγος Hans Jonas, σε ένα άρθρο του που αρχικώς δημοσιεύθηκε το 1961, θεωρεί ότι η κατανόηση και παραγωγή εικόνων είναι η ουσιαδέστερη ικανότητα του ανθρώπου, σημαντικότερη και από τη γλωσσική, εξ ου και ο χαρακτηρισμός *homo pictor* που του αποδίδει: JONAS 1961.

³ Για μια, κλασική πια, φιλοσοφική διάγνωση της εικονιστικής κατίσχυσης στη σύγχρονη κοινωνία αλλά και της αδυναμίας διάκρισης μεταξύ πραγματικότητας και προσομοίωσης βλ. BAUDRILLARD 2019.

έναν επιστημολογικό αναπροσανατολισμό ως προς τη διερεύνηση της φύσης, λειτουργίας και ερμηνείας των εικόνων, δημιουργώντας από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και εντεύθεν ένα νέο γνωστικό κλάδο υπό τη γενική ονομασία «οπτικός πολιτισμός».⁴ Ακολούθως σκιαγραφείται εν συντομία το θεωρητικό πλαίσιο ανάλυσης του τελευταίου, το οποίο θα φανεί χρήσιμο στη συζήτηση του θέματος που μας απασχολεί στο ανά χείρας άρθρο.

Έως τη δεκαετία του 1970 η μελέτη των εικόνων και της ιστορίας τους –κάτι που εδώ μας ενδιαφέρει πρωτίστως– αποτελούσε σχεδόν αποκλειστικό προνόμιο των ιστορικών της τέχνης, και διεξαγόταν διαμέσου της στυλιστικής και της εικονογραφικής-εικονολογικής μεθόδου.⁵ Με την εξάπλωση των σπουδών πολιτισμικής ιστορίας, αλλά και με τη συμπερίληψη μεθόδων και πορισμάτων άλλων επιστημονικών και θεωρητικών κατευθύνσεων, όπως π.χ. της σημειωτικής, της ψυχανάλυσης, της λεγόμενης «μεταδομιστικής» θεωρίας και της ανθρωπολογίας, η ερευνητική αντίληψη περί εικόνας μετασχηματίζεται.⁶ Η εικόνα δεν υπόκειται πλέον αποκλειστικώς σε κρίσεις αισθητικού περιεχομένου, ενώ επιπροσθέτως αναγνωρίζεται ο κεντρικός ρόλος που τούτη κατέχει στη νοηματοδότηση του συνόλου των πρακτικών που καθορίζουν την κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα. Μελετάται δηλαδή ο τρόπος, με τον οποίο *οργανώνονται οπτικώς* η καθημερινότητα, ο δημόσιος ή ο ιδιωτικός βίος και χώρος, καθώς και οι αναπαραστάσεις τους (π.χ. στα μέσα μαζικής ενημέρωσης ή κοινωνικής δικτύωσης). Τοιουτοτρόπως, αφενός η εικόνα δεν νοείται πια ως παθητικός αποδέκτης αλλά ως συνδημιουργός νοήματος, αφετέρου η διάκριση υψηλού/χαμηλού δεν είναι αποφασιστική για την αποτίμηση της κοινωνικής και ιστορικής σημασίας της. Η εναργής παρουσία της εικόνας διαπιστώνεται και στο σταδιακώς αυξανόμενο βαθμό με τον οποίο η ιστορική έρευνα τη μεταχειρίζεται, όχι απλώς ως ένα ελάχιστον σημασίας αισθητικό παραπλήρωμα της κειμενικής ιστορίας αλλά ως ιστορικό τεκμήριο με αυτοτελή οντότητα, το οποίο άλλοτε διευρύνει, άλλοτε κινείται σε παράλληλη τροχιά και άλλοτε αντικρούει τις κειμενικές πηγές, συχνά υπονομεύοντας

⁴ Στον αγγλόφωνο επιστημονικό χώρο απαντώνται οι όροι *Visual Culture*, *Visual Studies*, *Visual Culture Studies*. Για την επιστημολογική ιστορία του οπτικού πολιτισμού βλ. BARTHOLEYNS 2018· για την εξέλιξη και εξάπλωση του κλάδου βλ. ELKINS 2013, όπου συζητείται και η χρήση των όρων που προαναφέρθηκαν. Ενημερωμένες εισαγωγές στα μεθοδολογικά εργαλεία και τα ερευνητικά αντικείμενα του κλάδου προσφέρουν, μεταξύ άλλων, οι ROSE 2016· STURKEN & CARTWRIGHT 2018· μια ανθολογία σχετικών κειμένων, καταναμημένων σε θεματικές ενότητες, στο: MIRZOEFF 1998. Είναι αυτονόητο ότι πέραν του αγγλόφωνου χώρου η έννοια και τα ερευνητικά πεδία του οπτικού πολιτισμού εμφανίζουν διαφοροποιήσεις· επί παραδείγματι, για την κατάσταση στο γερμανόφωνο χώρο βλ. RAMPLEY 2012.

⁵ Σχετικά με την εικονογραφική-εικονολογική προσέγγιση βλ. BURKE 2003, 45-58.

⁶ Πρωτοπόρος σε αυτή την εικονιστική στροφή ήταν ο BERGER 1972. Για την πολιτισμική ιστορία βλ. αναλυτικός BURKE 2008· για τις υπόλοιπες αναφερθείσες ερευνητικές προσεγγίσεις, πάντα σε σχέση με τον οπτικό πολιτισμό, βλ. ROSE 2016, κεφ. 6-10, με βιβλιογραφία.

την κυριαρχική θέση που έως πρότινος οι τελευταίες κατείχαν στην παραγωγή ιστορικού νοήματος.⁷

Προς τούτοις, καθίσταται βαθμηδόν σαφέστερη η διάκριση μεταξύ *όρασης* και *θέασης*: Εάν η όραση συνίσταται στη φυσιολογική οργανική λειτουργία, η θέαση είναι η πολιτισμικώς φορτισμένη οπτική αντίληψη της πραγματικότητας, τουτέστιν ο άνθρωπος αντικρίζει τον κόσμο διαμέσου ενός βλέμματος συνυφασμένου με τις πολιτισμικές και ιστορικές προκείμενες εντός των οποίων διαπαιδαγωγείται και δρα· οι τελευταίες, με τη σειρά τους, καθορίζουν στα εκάστοτε συμφραζόμενα τι είναι οπτικώς «κατανοητό» ή «φυσιολογικό» και τι παραμένει «αθέατο».⁸ Μάλιστα, ο M. Jay κάνει λόγο για «σκοπικά καθεστώτα» (*scopic regimes*), δηλαδή για ιστορικές περιόδους που ταυτίζονται με συγκεκριμένους, πολιτισμικώς δομημένους τρόπους του θεάσθαι (π.χ. η Αναγέννηση οργανώνει οπτικώς την πραγματικότητα βάσει της κεντρικής προοπτικής).⁹

Από την άλλη πλευρά, ο W. J. T. Mitchell –εμβληματικός εκπρόσωπος των σπουδών οπτικού πολιτισμού– υποστηρίζει ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε την ερμηνεία των εικόνων ως αποκλειστικόν φορέων μηνυμάτων ισχύος και ιδεολογίας· προσδίδοντάς τους μια οντολογική, οιονεί ανθρωπομορφική διάσταση, προτείνει να μετατοπίσουμε το ερώτημα της ανάλυσής τους από το *τι κάνουν* στο *τι θέλουν*.¹⁰ Υπό αυτή την έννοια, οι εικόνες δεν διαθέτουν εξ αρχής ένα παραδοτέο νόημα, αντιθέτως μπορούν να το ανακτήσουν/αποκτήσουν (ή και όχι) μόνον μέσω ενός εξακολουθητικού διαλόγου με το θεατή, ενός διαλόγου στον οποίο τούτες εισέρχονται ως το ασθενέστερο μέρος και ως κοινωνικοί μεσολαβητές. Επομένως, η κάθε εικόνα δεν πρέπει να αντιμετωπιστεί ως απλός κρίκος μιας γενικής ιστορίας εικόνων αλλά ως μια ατομικότητα με πολλαπλές υποκειμενικότητες και ταυτότητες που δεν εξαντλούνται σε ό,τι γίνεται αντιληπτό με την πρώτη ματιά. Κατά τον ίδιο ερευνητή, σημαίνουσες συνισταμένες της μελέτης του οπτικού πολιτισμού θα ήταν, μεταξύ άλλων, οι εξής: Πρώτον, τούτος δεν αποτελεί απλό απείκασμα του κοινωνικού γίνεσθαι αλλά, αντιθέτως, εξαιτίας της θεμελιώδους ανθρωπολογικής σημασίας της

⁷ Για τη χρήση των εικόνων ως ιστορικών τεκμηρίων, κυρίως από τη σκοπιά της πολιτισμικής ιστορίας και με αναφορά σε ένα ευρύ πεδίο θεμάτων βλ. BURKE 2003· πρβλ. BURKE 2010 για κάποιες περαιτέρω μεθοδολογικές επισημάνσεις. Σημειώνεται ότι ο P. Burke εξέδωσε και μια επιστημονική σειρά με γενικό τίτλο *Picturing History*. Για το ίδιο θέμα από μεθοδολογικής πλευράς βλ. και JORDANOVA 2012. Πρβλ. HASKELL 2012 για τη διαχρονική σχέση εικόνων (κυρίως έργων τέχνης) και ιστορίας στον ευρωπαϊκό χώρο.

⁸ FOSTER 1988· MIRZOEFF 2011. Για την έννοια του πολιτισμικού βλέμματος βλ. εποπτικές STURKEN & CARTWRIGHT 2018, 89-138, με βιβλιογραφία. Βεβαίως, και στη φυσική όραση δεν αποκλείονται μεταβολές που οφείλονται σε πολιτισμικούς παράγοντες (πρβλ. τις απόψεις του Mitchell εδώ παρακάτω).

⁹ JAY 1988· σχετικά με το ζήτημα της κεντρικής προοπτικής βλ. και BRYSON 1983.

¹⁰ MITCHELL 2005, κυρίως 28-56.

όρασης δομεί το τελευταίο· δεύτερον, η μελέτη του δεν συμπεριλαμβάνει μόνον τις εικόνες και τα εικονιστικά μέσα αλλά το σύνολο των οπτικών κοινωνικών πρακτικών· τρίτον, η έμφαση στο εικονιστικό είναι ένα επανακάμπτου ιστορικό φαινόμενο που συχνά απολήγει αφενός στον επαναπροσδιορισμό του θεάσθαι επί τη βάσει των εκάστοτε τεχνολογικών εξελίξεων, αφετέρου στην αναπόφευκτη μεταβολή υφισταμένων σκοπικών καθεστώτων· τέταρτον, όποιος ζει σε έναν πολιτισμό, ζει σε έναν οπτικό πολιτισμό, τουτέστιν όταν ερευνάται ο τελευταίος ερευνώνται οι εκφάνσεις του ανθρώπινου θεάσθαι, που δεν περιορίζονται αποκλειστικώς στην περίοδο της νεωτερικότητας και στο δυτικό κόσμο.¹¹

B. Τι θέλουν οι εικόνες της Πρέβεζας;

*Visual culture is thus made to seem strange, exotic,
and in need of explanation.*
W. J. T. MITCHELL 2005, 353

Τα εικονιστικά τεκμήρια αποτελούν το πολυπληθέστερο και σχετικώς καλύτερα ταξινομημένο τμήμα της πρεβεζάνικης ιστορίας: Το τοπικό αρχείο του *Ιδρύματος Ακτία Νικόπολις* (ΙΑΝ) συλλέγει και ήδη διαθέτει μεγάλο αριθμό πρωτότυπων χαρτών, σχεδιαστικών και φωτογραφικών απεικονίσεων και άλλων εικονιστικών μέσων που καλύπτουν όλη την ιστορική πορεία της περιοχής· τα *Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχεία Νομού Πρέβεζας* δέχονται και/ή ψηφιοποιούν ιδιωτικά φωτογραφικά αρχεία ιστορικού ενδιαφέροντος· τέλος, οργανισμοί, σύλλογοι ή μεμονωμένοι ερευνητές της τοπικής ιστορίας εκδίδουν αδιαλείπτως φωτογραφικά λευκώματα.¹² Παρά ταύτα, οι εικόνες αντιμετωπίζονται ακόμη είτε ως ιστορικά τεκμήρια δευτερεύουσας

¹¹ MITCHELL 2005, 342-352· και 1994· 2014 για την εικονιστική θεωρία του.

¹² Από το πλήθος των εκδόσεων της τελευταίας τριακονταετίας ας αναφερθούν εδώ ενδεικτικώς τρεις: 1) ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994: Το λεύκωμα αποτελεί έως σήμερα την αριότερη προσπάθεια ανάδειξης της ιστορίας της Πρέβεζας μέσω εικονιστικών τεκμηρίων που προέρχονται από το αρχείο του ΙΑΝ και συνοδεύονται με κείμενα για την ιστορική και πολεοδομική εξέλιξη της πόλης· στο ίδιο πνεύμα και ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2006. 2) ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ «ΠΡΕΒΕΖΑ» 2002: Κατάλογος έκθεσης φωτογραφιών που προέρχονται από διάφορα ιδιωτικά αρχεία, ο οποίος τοιουτοτρόπως αποτυπώνει και την επικρατούσα κατά τη δεδομένη χρονική στιγμή αντίληψη περί της ιστορικής θέασης –με την έννοια που δόθηκε παραπάνω– της πόλης. 3) ΖΙΩΓΑΣ & ΚΑΡΖΗΣ 2019: Ενδεικτική ως προς το περιεχόμενο λευκωμάτων που αφορούν στην τοπική ιστορία, είναι η πλέον πρόσφατη έκδοση φωτογραφιών από ιδιωτικά αρχεία, ταξινομημένων σε κεφάλαια που αναφέρονται στην πολιτική και επαγγελματική ιστορία του τόπου ή απεικονίζουν δραστηριότητες πληθυσμιακών και κοινωνικών συνόλων από τις αρχές του εικοστού αιώνα έως και τη δεκαετία του 1970.

ή επικουρικής σημασίας σε σχέση με τις γραπτές πηγές, είτε ως ειδυλλιακές απεικονίσεις ενός οριστικώς χαμένου παρελθόντος, δεν αναλύονται δηλαδή ως εκφράσεις ενός οπτικού πολιτισμού, όπως τούτος ορίστηκε παραπάνω, αποστερούμενες έτσι ένα μεγάλο μέρος της ιστορικής μαρτυρίας που κατέχουν.¹³ Επομένως, είναι καταφανής η ανάγκη ανάπτυξης μιας μεθοδολογικής σκευής που θα μπορούσε να θεραπεύσει αυτή την παθογένεια, κάτι που, ωστόσο, δεν μπορεί παρά να πραγματοποιηθεί μόνον σταδιακά.¹⁴ Επί τη βάση όσων εκτέθηκαν προηγουμένως, οι σκέψεις που ακολουθούν δεν αποτελούν παρά μια πρώτη ιχνηλάτηση των προοπτικών μελέτης κάποιων πλευρών του πρεβεζάνικου οπτικού πολιτισμού.¹⁵

Ξεκινώντας, είναι σκόπιμο να προσαρμόσει κανείς στη θεματολογία που μας απασχολεί κάποια θεμελιώδη ερωτήματα, τα οποία η έρευνα του οπτικού πολιτισμού θέτει κατά την αξιολόγηση του εικονιστικού υλικού. Συγκεκριμένως, η ανάλυση των εικόνων δύναται να συμπεριλαμβάνει τα ακόλουθα πεδία: Το πεδίο των συνθηκών παραγωγής του εικονογραφικού υλικού (ποιος, πότε, για ποιον, γιατί κ.τ.λ.), το πεδίο των ιδιαιτεροτήτων που το διέπουν αυτό καθεαυτό (τεχνική, είδος, τρόπος σύνθεσης κ.τ.λ.), το πεδίο της κυκλοφορίας του (από ποιον, με ποιους τρόπους, ποιο ρόλο παίζει στη διαμόρφωσή του το μέσο κυκλοφορίας του κ.τ.λ.) και, τέλος, το πεδίο της πρόσληψής του από τους θεατές ή χρήστες (ποιοι το βλέπουν, ποιοι και πώς ερμηνεύουν ή διαφοροποιούν το νόμά του κ.τ.λ.).¹⁶

¹³ Η σχέση κυριαρχίας των κειμενικών επί των εικονιστικών πηγών είναι εμφανής –και αυτό δεν αποτελεί επ’ ουδενί ίδιον της πρεβεζάνικης τοπικής ιστορίας– σε μελέτες που εστιάζονται σε ιστορικά γεγονότα ή περιγητικά κείμενα. Ως προς την κουλτούρα οπτικής νοσταλγίας, που χαρακτηρίζει κυρίως φωτογραφικά λευκώματα που εκδίδονται ιδιωτικώς, θα ήταν χρήσιμη μια ξεχωριστή εργασία. Ας σημειωθεί, πάντως, ότι εάν οι τοπικοί ερευνητές θεωρούν αυτονόητη τη χρήση εικόνων, η ακαδημαϊκή ιστοριογραφία, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στην Πρέβεζα, είτε παραμένει απολύτως κειμενοκεντρική είτε χρησιμοποιεί την εικόνα κοσμητικώς.

¹⁴ Εξ όσων γνωρίζω, η μοναδική (πρβλ. και την επόμενη υποσημ.) θεωρητική συζήτηση περί εικόνας εντός των πρεβεζάνικων συμφραζομένων απαντάται στο ΒΛΑΣΣΑΣ 2015. Αφορμώμενος από μια φωτογράφιση στο φρουρίο Παντοκράτορος, ο Βλασσάς προβαίνει σε μια, κατά βάσιν, σημειολογική προσέγγιση της εικόνας τονίζοντας τη σχέση πομπού-δέκτη, αλλά και υποστηρίζοντας την αισθητική αυτονομία της «καλλιτεχνικής φωτογραφίας». Είναι ενδιαφέρον ότι οι εικόνες του φρουρίου που παρατίθενται, και εν γένει ο χώρος της Πρέβεζας, δεν θεματοποιούνται σε κανένα σημείο του κειμένου, κάτι που μας υπενθυμίζει όσα γράφει ο MITCHELL (1994, 281-322) για την αντινομική σχέση εικόνας και κειμένου στο φωτογραφικό δοκίμιο.

¹⁵ Προηγούμενες συζητήσεις εικονιστικών τεκμηρίων που αφορούν πολεμικά γεγονότα του δεκάτου εβδόμου και δεκάτου ογδόου αιώνα στην Πρέβεζα, όπου και αναλύσεις τους από το γράφοντα επί τη βάση μιας μεταδομιστικής προσέγγισης στα: ΔΟΝΟΣ 2005· 2007, και κυρίως 2009· 2011· βλ. και ΔΟΝΟΣ 2017α.

¹⁶ ROSE 2016, 24-47 και εικ. 2.1· ωστόσο, είναι προφανές ότι η εφαρμογή των πεδίων ανάλυσης μπορεί να είναι επιλεκτική και να διαμορφώνεται από την εκάστοτε φύση ή τρόπο διερώτησης του εικονιστικού υλικού.

Μελετώντας την εικονιστική αποτύπωση της πρεβεζάνικης ιστορίας αντιλαμβάνεται κανείς ότι η εικονοποίηση της περιοχής δεν προκύπτει από κάποια αμερόληπτη αισθητική θεώρηση καντιανού τύπου, αλλά αποτελεί απότοκο συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών και αναγκαιοτήτων (πιο προσφάτως δε και πρόσκαιρων συρμών). Μετατρέπόμενη από το δέκατο πέμπτο αιώνα και εφεξής σε μεταιχμιακό χώρο μεταξύ των ευρωπαϊκών δυνάμεων και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η Πρέβεζα αναπαρίσταται εξ αρχής ως *εμπόλεμο τοπίο*.¹⁷ Σε μια χαλκογραφία του Α. Salamanca όπου απεικονίζεται η ναυμαχία της Πρέβεζας το 1538 διακρίνουμε εκείνες τις συνισταμένες που θα καθορίσουν έως και το δέκατο όγδοο αιώνα την εικονογραφία αυτού του τοπίου (Εικ. 1): Κατ' αρχάς, η συμβατική απόδοση της αμφίροπης ναυτικής σύγκρουσης μεταξύ των Οθωμανών και του δυτικού συνασπισμού εντάσσεται στο πλέγμα των ευρύτερων τοπογραφικών δεδομένων γύρω από τον Αμβρακικό που η εικόνα ενσωματώνει χρησιμοποιώντας ως κέντρο την Πρέβεζα, ουσιαστικώς το φρούριο της Μπούκας, το οποίο εμφανίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα σε σχέση με αυτά των υπολοίπων πόλεων (Άρτα, Βόνιτσα, Αγία Μαύρα).¹⁸ Ταυτοχρόνως, το κείμενο στο *cartouche* άνω αριστερά καθοδηγεί το θεατή, ώστε να προσλάβει το συγκεκριμένο γεγονός εντός μιας διαχρονικής προοπτικής και παραλληλίας με τη ναυμαχία του Ακτίου το 31 π.Χ. και τους πρωταγωνιστές της, υψαιμισόμένο την ιστορικότητα του χώρου ως αενάου πεδίου διεκδίκησης μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Επιπλέον, η (φανταστική και επίσης σε μεγαλύτερη κλίμακα αποδιδόμενη) απεικόνιση πλησίον του χώρου της ναυμαχίας των ερειπίων του ναού του Απόλλωνος στο Άκτιο παρείχε στον τότε αρχαιομαθή θεατή μέσω της αναγωγής στην ελληνορωμαϊκή Αρχαιότητα μια περαιτέρω εικονιστική νομιμοποίηση της παρουσίας των δυτικών δυνάμεων στην περιοχή. Εδώ, επομένως, η εικόνα επιβάλλει μια θέαση του χώρου και του πολεμικού γεγονότος, η οποία ερείδεται σε μια συγκεκριμένη πολιτισμική παράδοση, αφήνοντας ταυτοχρόνως ασχολίαστο το ατυχές για τους Δυτικούς αποτέλεσμα της σύγκρουσης. Το πιο χαρακτηριστικό και μνημειώδες παράδειγμα αυτού του είδους εικονογραφίας της Πρέβεζας αποτελεί η νωπογραφία του Β. Rocetti με θέμα τη δήωσή της το 1605 από το τοσκανικό τάγμα του Αγίου Στεφάνου, που βρίσκεται στη Sala di Bona του εμβληματικού για τη δυναστεία των Μεδίκων Palazzo Pitti της Φλωρεντίας (Εικ. 2): Και εδώ, εντός μιας αποκλειστικώς πολεμικής οπτικής, τα στρατεύματα Δύσης και Ανατολής βρίσκονται αντιμέτωπα, ενώ πίσω τους εικονίζεται σε μεγάλη κλίμακα το φρούριο Μπούκας που σε λίγο θα λεηλατηθεί και, στο βάθος, το φρούριο Αγίας Μαύρας. Η ολιγόλογη επιγραφή στο άνω μέρος

¹⁷ Για την εξ αρχής μεταιχμιακή θέση της Πρέβεζας βλ. ΔΟΝΟΣ 2017α, 10-11 με υποσημ. 8.

¹⁸ Για τη χαλκογραφία του Salamanca βλ. και ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2006, αρ. 1· ΙΟΝΙΟ ΠΕΛΑΓΟΣ 2007, 128 αρ. 47.

του έργου κατονομάζει το γεγονός νομιμοποιώντας την επίθεση του τάγματος απλώς μέσω της ταυτοποίησης της Πρέβεζας με τη Νικόπολη του Αυγούστου, δηλαδή του παρόντος με το ένδοξο παρελθόν.¹⁹

Κατά τη διάρκεια των Βενετοτουρκικών πολέμων (1684 και 1716-1717), παρότι το σκοπικό καθεστώς παραμένει το ίδιο δίνοντας προτεραιότητα στην αποτύπωση των φρουριακών εγκαταστάσεων, εισάγονται βαθμιαία στην αναπαράσταση της πόλης στοιχεία της οικιστικής οργάνωσης και ρεαλιστικότερες αποδόσεις του φυσικού περιβάλλοντος.²⁰ Τοιουτοτρόπως, σε χαλκογραφία του κοσμογράφου V. Coronelli –που όμως βασίζεται σε στρατιωτικούς χάρτες– πέραν του δεσπίζοντος φρουρίου της Μπούκας απεικονίζεται το φυσικό ανάγλυφο, οι πύργοι-παρατηρητήρια που οριοθετούν το μελλοντικό αστικό χώρο που οι Βενετοί προτίθεντο να αναπτύξουν και, κυρίως, ο υπάρχων οικισμός με την κεντρική οδό και τα κτήρια του παραλίου χώρου (Εικ. 3).²¹ Ωστόσο, ακόμη και κατά το δέκατο όγδοο αιώνα, όταν η Πρέβεζα αποτελούσε πια μέρος του βενετικού *Stato da Mar*, στην αναπαράσταση της πόλης συνέχισε εν πολλοίς να κυριαρχεί η οχυρωματική κτηριακή υποδομή της.²²

Κάνοντας μια σύντομη μεθοδολογική στάση και παραπέμποντας σε όσα αναπτύξαμε αλλού,²³ ως σημειώσουμε ότι χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτών των εικόνων –όπως, εξάλλου, και των αντιστοιχών κειμενικών πηγών– είναι η *προοπτικότητα* τους. Κάθε εικόνα, ακόμη και αντίγραφο μιας αρχικής, εστιάζεται σε

¹⁹ «[...] la Prevesa in Albania città già detta Nicopoli da Augusto». Για τα γεγονότα του 1605, τα ιστορικά και ιδεολογικά συγκείμενά τους όπως και την εικαστική αποτύπωσή τους βλ. αναλυτικώς στο ΔΟΝΟΣ 2009, όπου και εκτενέστερη συζήτηση της αναφερθείσας νωπογραφίας (αυτόθι 100-103 με εικ. 12).

²⁰ Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ήδη κατά το δέκατο έκτο αιώνα υπήρχε μια όχι αμιγώς πολεμική εικονογράφηση της περιοχής, όπως δείχνει ο χάρτης του Αμβρακικού του G. F. Camocio (1571): ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2006, αρ. 2 με εικ. · ΙΟΝΙΟ ΠΕΛΑΓΟΣ 2007, 108 αρ. 29 με εικ. Μολαταύτα, ακόμη και τούτος ο χάρτης, που αποτέλεσε πρότυπο πολλών αντιγραφών, προσαρμόστηκε μεταγενεστέρως, ώστε να χρησιμοποιηθεί στην απεικόνιση γεγονότων του προτελευταίου Βενετοτουρκικού πολέμου: ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2010, 405-406. Γενικότερα για το φαινόμενο της αντιγραφής πρβλ. ΚΟΥΡΙΑ 2016, 27-29.

²¹ Για τη χαλκογραφία του Coronelli με τίτλο «Fortezza della Preveza», που εκδόθηκε πολλές φορές –εδώ από τη γαλλική έκδοση του «Memorie istoriografiche ...» (1687)– βλ. ΔΟΝΟΣ 2010, 437-438 με υποσημ. 9, 439 και εικ. 3, όπου και συζήτηση της πολεοδομικής εξέλιξης της πόλης· βλ. επίσης ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994, αρ. 2· ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2006, αρ. 8. Για το εικονογραφικό υλικό που αφορά στην Πρέβεζα κατά τους δύο τελευταίους Βενετοτουρκικούς πολέμους πρβλ. εδώ παραπάνω υποσημ. 15.

²² Βλ. το έγχρωμο σχέδιο του δευτέρου ημίσεος του δεκάτου ογδόου αιώνα από το χειρόγραφο ημερολόγιο του Antonio Paravia, που απόκειται στο μουσείο *Conter* της Βενετίας (*Provenienze Diverse* 241b), όπου απεικονίζεται από ανατολάς το παραλιακό μέτωπο της πόλης, στο οποίο το κατεδαφισμένο φρούριο της Μπούκας και το νεοανεγερθέν του Αγίου Ανδρέα δεσπίζουν στο χαμηλό παράκτιο οικισμό: ΔΟΝΟΣ 2017β, εικ. 14 κάτω.

²³ ΔΟΝΟΣ 2011, 75-78· η συζήτηση εκεί αφορά εικονιστικά τεκμήρια του τελευταίου Βενετοτουρκικού πολέμου, τα οποία σχετίζονται με την Πρέβεζα.

κάτι αφήνοντας εκτός αναπαράστασης κάτι άλλο, πράγμα που σχετίζεται με τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα των παραγγελιοδοτών τους ή του κοινού, στο οποίο κάθε φορά απευθύνονται. Υπό αυτή την έννοια, πέραν του βαθμού ακριβείας τους, οι εικόνες μάς ενδιαφέρουν διότι φανερώνουν τον τρόπο που οι χρήστες τους αντιλαμβάνονταν τον εξεικονιζόμενο χώρο, στην περίπτωση μας εκείνο της Πρέβεζας. Ειδικότερα, από το δέκατο έκτο έως και το δέκατο όγδοο αιώνα, με την τελειοποίηση της χαλκογραφικής τεχνικής και την επακολουθήσασα επιτάχυνση της κυκλοφορίας των εικόνων (κυρίως χαρτών), είτε παγιοποιούνται είτε αναδιατυπώνονται εκείνα τα συστατικά στοιχεία που καθόρισαν την εικονοποίηση της πόλης. Επομένως, μια στοχευμένη μελέτη των εικόνων της περιόδου θα μπορούσε, πέραν των επιμέρους πληροφοριών, να μας αποκαλύψει κυρίως τη γενεαλογία του βλέμματος, μέσω του οποίου η Πρέβεζα απέκτησε εικονιστική οντότητα, δίνοντάς μας ταυτοχρόνως την ευκαιρία κατανόησης των απαρχών του οπτικού πολιτισμού της πόλης.²⁴

Είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε χρονικά σημεία δομικών μεταβολών του σκοπικού καθεστώτος, υπό το οποίο εικονοποιείται η Πρέβεζα; Η απάντηση είναι καταφατική, και τέτοιου είδους μεταβολές έλαβαν χώρα από το δέκατο ένατο αιώνα έως τις ημέρες μας.

Τον Αύγουστο του 1810 ο Εσθονός Otto Magnus von Stackelberg, ευρισκόμενος στην Πρέβεζα του Αλή πασά ως μέλος μιας ομάδας αρχαιολόγων και καλλιτεχνών, σχεδιάζει τη γνωστή άποψη της Πρέβεζας από την περιοχή της Βρυσούλας (Εικ. 4) που θα δημοσιευθεί στο Παρίσι το 1834 μαζί με άλλες λιθογραφίες ελληνικών τοπίων στο έργο του με τίτλο *La Grèce. Vues pittoresques et topographiques, dessinées par O. M. Baron de Stackelberg* και έχει χαρακτηριστεί ως «το ομορφότερο χαρακτηριστικό της Πρέβεζας όλων των εποχών».²⁵ Σε αντίθεση με τα έργα που συζητήθηκαν παραπάνω, εδώ το φυσικό τοπίο δεν αποτελεί ούτε σκηνικό ενός ιστορικού γεγονότος ούτε οργανώνεται επί τη βάση γεωγραφικών, εδαφικών ή στρατιωτικών γνωρισμάτων αλλά κατέχει αυθύπαρκτη αξία. Αντί της προοπτικής κάτοψης που χρησιμοποιείται στους χάρτες ως τρόπος οπτικού ελέγχου αυτού που απεικονίζεται, η οπτική γωνία από ένα χαμηλό ύψωμα που υιοθετεί η λιθογραφία ενσωματώνει το θεατή σε ένα τοπίο, το οποίο μέσω της απεικόνισης των βουνών και των υδάτων του Αμβρακικού που αυτά περικλείουν δεσπόζει στην εικόνα· τοιουτοτρόπως, σε πρώτη ματιά, το πρώην εμπόλεμο τοπίο μεταβάλλεται σε

²⁴ Για την έννοια της ιστορικής γενεαλογίας, υπό την οπτική του M. Foucault, βλ. ΔΟΝΟΣ 2015, κυρίως 68-76.

²⁵ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2006, iv και αρ. 16· γενικά για το *La Grèce ...* από εικαστικής σκοπιάς βλ. ΚΟΥΡΙΑ 2016, 97-101 (με τη σχετική βιβλιογραφία)· για την παραμονή του καλλιτέχνη στην Πρέβεζα πρβλ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2001, 5.

μια γαλήνια ετεροτοπία.²⁶ Πρόκειται, δηλαδή, για μια μεταβολή του προϋπάρχοντος σκοπικού καθεστώτος, η οποία συνάδει με μια νέα πρόσληψη του τοπίου που πηγάζει από τις αρχές του διαφωτισμού και την εμπειρία του περιηγητισμού.²⁷ Δεν είναι τυχαίο ότι ένα δεύτερο σχέδιο που εκπόνησε ο Stackelberg στη Νικόπολη,²⁸ στο οποίο η άγρια φύση εναγκαλίζεται τον ερειπίωνα, δεν αντιμετωπίζει το ιστορικό τοπίο ως παράγοντα νομιμοποίησης ισχύος αλλά ως υπενθύμιση της εφήμερης φύσης του πολιτισμού. Για να επιστρέψουμε στην εικόνα μας, ο νεωτερισμός της οφείλεται σε δύο περαιτέρω στοιχεία: Αφενός στην, κατά την περίοδο της έκδοσής της, ακόμη πρόσφατη τεχνική της λιθογραφίας, η οποία ανταποκρινόταν καλύτερα στο διακηρυγμένο στόχο του καλλιτέχνη για ακριβέστερη απόδοση του τοπίου, αφετέρου στη χρήση ρωπογραφικών στοιχείων, όπως η προσθήκη των τεσσάρων Οθωμανών και των λέμβων, που προσδίδουν στη σύνθεση την αίσθηση μιας καθημερινότητας σε ανθρώπινη κλίμακα.²⁹ Λαμβάνοντας κανείς υπ' όψιν και άλλες τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Stackelberg (π.χ. την ελαφρά σύμπτυξη των περικείμενων ορεινών όγκων με σκοπό τη μεγιστοποίηση της πανοραμικής αναπαράστασης του τοπίου), το ενδιαφέρον μας θα έπρεπε να εστιασθεί όχι τόσο στο μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό νατουραλισμού της εικόνας αλλά στο βαθμό πολυπλοκότητάς της. Έτσι, στο ειδυλλιακό φυσικό τοπίο του αριστερού μέρους της εικόνας με τα δύο ελαιόδενδρα και την ήρεμη ανθρώπινη συνάθροιση, όπου επικρατούν οι καμπύλες, αντιπαραβάλλεται η απεικόνιση της πόλης στο δεξιό μέρος, με τη γωνιώδη γεωμετρικότητα των εισερχόμενων στη θάλασσα κτηριακών δομών του προμαχώνα στο πρώτο, του φρουρίου του Αγίου Ανδρέα με το τζαμί στο δεύτερο και των οικιών στο τρίτο επίπεδο. Με αυτό τον τρόπο, η εικόνα φαίνεται να αντιπαραθέτει στην αέναη συνθήκη της φύσης την ιστορικότητα του ανθρώπινου πολιτισμού, εναρμονιζόμενη με τις σχετικές ρουσωϊκής προέλευσης αντιλήψεις που επικρατούν από τα τέλη του δεκάτου ογδόου αιώνα στην ευρωπαϊκή σκέψη. Από την άλλη, η αποτύπωση της πόλης μεταδίδει στο θεατή την ιδέα μιας μάλλον θάλλουσας πόλης, κάτι που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με όσα περιγράφει η πλειονότητα των συγχρόνων περιηγητών που την επισκέφθηκαν, οι οποίοι και κάνουν λόγο για μια πόλη που βρίσκεται σε παρακμή και ένδεια.³⁰ Η αδελφή του Stackelberg,

²⁶ Για την Πρέβεζα ως ετεροτοπικό χώρο, με την έννοια που του αποδίδει ο M. Foucault, πρβλ. την ανάλυσή μου στο ΔΟΝΟΣ 2009, 95-105.

²⁷ Για το τοπίο στην περιηγητική αντίληψη και εικαστική αποτύπωση βλ. ΛΕΟΝΤΗ 1998· ΚΟΥΡΙΑ 2016.

²⁸ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994, αρ. 37· δημοσιεύθηκε επίσης στο *La Grèce ...*· βλ. και υποσημ. 31.

²⁹ Βλ. και ΚΟΥΡΙΑ 2016, 100-101 με υποσημ. 15, όπου γίνεται αναφορά στη σημασία της λιθογραφικής τεχνικής αλλά και στον εμπλουτισμό των σχεδίων του Stackelberg με ανθρώπινες μορφές.

³⁰ Βλ. για παράδειγμα τις περιγραφές των Leake (1805) στο ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2007, 187· Hobhouse

η οποία εξέδωσε τα ενθυμήματά του post mortem εν είδει βιογραφίας, μας μεταφέρει τις ανάμεικτες εντυπώσεις του:

Το σπίτι που τους παραχωρήθηκε [ενν. στην ομάδα] για κατοικία αποτελούταν μόνον από ένα δωμάτιο, στο οποίο ο αέρας έμπαινε και έβγαινε όπως σε μια φυλλωσιά, ενώ ο ουρανός κοιτούσε με χιλιάδες λαμπερά μάτια διαμέσου της διάτρητης στέγης· στο υπόστεγο, μπροστά από την πόρτα τους, ο ιδιοκτήτης, η γυναίκα του, το παιδί του και γνωστοί τους κοιμόντουσαν στο ύπαιθρο. Ο τρόπος δόμησης της πόλης, το παζάρι, ο πληθυσμός, οι πολύχρωμες ανατολίτικες φορεσιές, ο ιδιαίτερος τρόπος ζωής, όλα τούς κινούσαν το ενδιαφέρον και τους γοήτευαν.³¹

Είναι προφανές ότι ένα μέρος αυτής της εμπειρίας βρήκε τη θέση του στη λιθογραφία, ενώ ένα άλλο αποσιωπήθηκε, βεβαιώνοντας και σε τούτη την περίπτωση την προαναφερθείσα προοπτικότητα των ιστορικών πηγών. Πάντως, παρότι ο πλήρης διαχωρισμός κειμένου και εικόνας ως μέσων (*media*) είναι μάλλον ανεδαφικός, η εικαστική Πρέβεζα του Stackelberg καταδεικνύει την ιδιαιτερότητα του εικονιστικού τεκμηρίου, το οποίο, αν και βρίσκεται συχνά σε ασυμμετρία με τις κειμενικές πηγές, διατηρεί ακέραιη την αξία του καθώς εξεικονίζει μια διαφορετική ιστορική πραγματικότητα, φευγαλέα αλλά ταυτοχρόνως και μνημειώδη, που τα κείμενα αδυνατούν να αποδώσουν.³² Επιπλέον, καθώς διαθέτει το πλεονέκτημα να θεάται ανεξάρτητα από τα στενά ιστορικά της συγκείμενα, η κάθε εικόνα βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με το υπόλοιπο εικονιστικό απόθεμα επαναδιαμορφώνοντας συνεχώς τον οπτικό πολιτισμό μιας πόλης. Ακριβώς αυτός ο διάλογος των εικόνων διασφαλίζει τη συνέχεια του τελευταίου, ακόμη και όταν λαμβάνουν χώρα μεταβολές του σκοπικού καθεστώτος. Όπως ήδη τονίσαμε, η νεωτεριστική ειδυλλιακή ρέμβη είναι μόνον ένα τμήμα της εικόνας· το άλλο τμήμα, η πόλη, την οποία κατακλύζουν τα απεικονιζόμενα οχυρωματικά κτήρια, υπενθυμίζει τη συνεχή παρουσία του πολέμου και συνδέει εικονογραφικώς τη λιθογραφία του Stackelberg με την παλαιότερη εικονοποιία της Πρέβεζας.

Πέντε μόλις χρόνια μετά από την έκδοση του *La Grèce ...* μια τεχνολογική καινοτομία επέφερε τη σημαντικότερη τομή στην ιστορία του παγκοσμίου

(1809) στο ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2003, 79-80. 82· Holland (1812) στο ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2009, 159· Hughes (1813) στο ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2005α, 74-77. Για αποκλίνουσες αφηγήσεις περιηγητών ή άλλων προσώπων που ήλθαν στην Πρέβεζα κατά την ίδια περίπου χρονική περίοδο πρβλ. τη συζήτηση στο ΔΟΝΟΣ 2017β, κυρίως 183-190.

³¹ STACKELBERG 1882, 68 (μτφ. του γράφοντος)· ακολουθεί σύντομη περιγραφή της επίσκεψης στη Νικόπολη.

³² Για τη σχέση εικόνας-κειμένου από θεωρητικής πλευράς βλ. MITCHELL 1994, 83-107.

οπτικού πολιτισμού (με εξαίρεση, ίσως, την ψηφιακή επανάσταση): Η ανακάλυψη της φωτογραφίας.³³ Εάν υπήρχε μια γενική χρονική καθυστέρηση στην εισαγωγή της στην Ελλάδα – η οποία πραγματοποιήθηκε κυρίως διαμέσου της τοπιογραφίας (ιδίως ερειπίων) και του πορτρέτου—³⁴ για την Πρέβεζα η κατάσταση είναι ακόμη ασαφής και χρήζει έρευνας. Πάντως, φαίνεται ότι φωτογραφίες της πόλης αρχίζουν να κάνουν τακτικά την εμφάνισή τους μόλις περί τα τέλη του δεκάτου ενάτου – αρχές του εικοστού αιώνα. Συχνότερα απαντώνται οι πανοραμικές απόψεις του παραλιακού μετώπου, λήψεις των οποίων γίνονταν από ευρισκόμενα στον κόλπο σκάφη και κυκλοφορούσαν μαζικώς με τη μορφή επιστολικών δελταρίων, κάτι που συνεχίστηκε χωρίς διακοπή από ξένους και Έλληνες (μεταξύ αυτών και τοπικούς) εκδότες έως σχεδόν το Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο (Εικ. 5).³⁵ Καθώς τα φωτογραφικά πανοράματα ακολουθούν μια εικαστική παράδοση που ανάγεται στο δέκατο όγδοο αιώνα, το πραγματικώς νέο εικονογραφικό στοιχείο είναι οι φωτογραφικές απόψεις εσωτερικών τοποθεσιών ή μεμονωμένων μνημείων της πόλης: Ένα μάλλον ιταλικής προέλευσης δελτάριο των αρχών του εικοστού αιώνα με τριμερή διάταξη απεικονίζει άνω την «Αγορά» με τον ενετικό πύργο του ρολογιού, στο μέσον την περιοχή του ανθόκηπου Βρυσούλας και κάτω το (κατεδαφισμένο τώρα) Εσκή Τζαμί πλησίον του φρουρίου του Αγίου Ανδρέα (Εικ. 6).³⁶ Παρατηρώντας κανείς τις δύο παραπάνω εικόνες, αντιλαμβάνεται ότι αποτυπώνουν μια ενδιάμεση ιστορική κατάσταση λίγο πριν από τους Βαλκανικούς πολέμους. Στις τουρκικές σημαίες της προκουμαίας, στην πρώτη εικόνα, αντιπαρατίθενται οι ελληνικές σημαίες των σκαφών, αντανακλώντας την πολύπλοκη και εύθραυστη συνοριακή κατάσταση του Αμβρακικού κατά την όψιμη Οθωμανική περίοδο,³⁷ ενώ ο πύργος του ρολογιού της δεύτερης – ο οποίος, μολονότι δεν μνημονεύεται ποτέ στα περιηγητικά κείμενα του δεκάτου ενάτου αιώνα, μετά την ενσωμάτωση της πόλης στο Ελληνικό Κράτος θα μεταβληθεί βαθμιαία στο γνωστότερο τοπόσημο της πόλης– παραγκωνίζει το οθωμανικό τζαμί στην κατώτερη θέση του δελταρίου, παραπέμποντας έτσι στην αναβάθμιση του πολιτισμικού βλέμματος του χριστιανικού-ελληνικού

³³ Για τη φωτογραφία, την ιστορική πορεία και την ερευνητική προβληματική της βλ. γενικά WELLS 2007 και κυρίως PRICE & WELLS 2007· μια ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας στο ΞΑΝΘΑΚΗΣ 2008.

³⁴ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 65.

³⁵ Βλ. ενδεικτικώς ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994, αρ. 64 (εδώ Εικ. 5), 66–68, 70–72, 136.

³⁶ Για το δελτάριο βλ. ΠΑΣΧΟΥ 2013, 208–209 με εικ. 1. Πρβλ. επίσης τις πρώιμες λήψεις εντός της πόλης από τον Ιταλό πολιτικό Fr. Guicciardini, που πραγματοποιήθηκαν το 1900, στο ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2005β.

³⁷ Βλ. την εύστοχη παρατήρηση στον υπότιτλο αυτής της εικόνας στο ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994. Για τη συνοριακή κατάσταση στον Αμβρακικό κατά την όψιμη Οθωμανική περίοδο πρβλ. και ΔΟΝΟΣ 2017α, 177–182 με εικ.

πληθυσμού. Ωστόσο, τούτη η ερμηνεία θα ήταν μονομερής εάν κάποιος δεν λάμβανε υπ' όψιν και τις περαιτέρω προϋποθέσεις δημιουργίας αυτών των εικόνων. Σε τεχνικό επίπεδο, η παραγωγή των φορητών φωτογραφικών μηχανών από το 1888 κατέστησε δυνατή την απεξάρτηση από το φωτογραφικό εργαστήριο και ευκολότερες τις επιτόπου πανοραμικές ή μερικές λήψεις τοποθεσιών από επαγγελματίες και ερασιτέχνες φωτογράφους,³⁸ ενώ σε επίπεδο κυκλοφορίας και πρόσληψης των δελταρίων από το ευρωπαϊκό κοινό, το οποίο συνδεόταν με ένα συνεχώς αυξανόμενο τουριστικό ρεύμα, η συμπαράθεση του πύργου του ρολογιού με το τζαμί, η συνένωση δηλαδή του πολιτισμικώς οικείου με την ανατολίτικη γοητεία, προσέλκυε το αγοραστικό ενδιαφέρον των χρηστών δημιουργώντας ταυτοχρόνως εξεικονίσεις της πόλης, οι οποίες, προΐοντος του χρόνου, θα αποκτούσαν στερεοτυπικό χαρακτήρα.³⁹

Η περίοδος των Βαλκανικών πολέμων και της ενσωμάτωσης της Πρέβεζας στην ελληνική επικράτεια μας προσφέρει ένα αξιολογικό corpus εικονιστικού υλικού –που, εν πολλοίς, αναμένει την αξιοποίησή του–, το οποίο μας δίδει τη δυνατότητα μέσω τεκμηρίων που αφορούν στον πόλεμο να ανιχνεύσουμε πολλές πλευρές της φωτογραφικής αναπαράστασης της πόλης.⁴⁰ Εδώ θα επικεντρωθούμε σε δύο μόνον παραδείγματα.

Ένα έγχρωμο δελτάριο, που πρέπει να εκδόθηκε κατά το χρονικό διάστημα μεταξύ της κατάληψης της πόλης από τον ελληνικό στρατό τον Οκτώβριο του 1912 και των αρχών του 1913, απεικονίζει δεξιά έναν εύζωνα επί των επάλξεων, με την ελληνική σημαία ανά χείρας, ενώ το αριστερό μέρος καταλαμβάνουν δύο απόψεις της πόλης, άνω της παραλιακής οδού και κάτω του Εσκή Τζαμιού με το οχυρό προτείχισμα του παραλιακού μετώπου (Εικ. 7).⁴¹ Η εικονογραφία των δύο απόψεων υιοθετεί τις συμβάσεις των παλαιότερων δελταρίων που συζητήθηκαν προηγουμένως, ενώ στα πρόσφατα πολεμικά γεγονότα παραπέμπει απλώς η επιτελεστικού χαρακτήρα μορφή του σημαιοφόρου.⁴² Η ελληνική σημαία που κρατά ο τελευταίος, η κυριαρχική σημασία

³⁸ Για τους τεχνολογικούς νεωτερισμούς των φορητών φωτογραφικών μηχανών και τις συνέπειές τους βλ. HOLLAND 2007, 144-150· SARVAS & FROHLICH 2011, 47-82· ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 215-238.

³⁹ Πρβλ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 236.

⁴⁰ Βλ. ενδεικτικώς τις σχετικές εικόνες στα ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 1992· 2013· ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994· ΠΑΣΧΟΥ 2013 (με κατάλογο των σχετικών δελταρίων του φωτογραφικού αρχείου του ΙΑΝ). Για την καθοριστική συμβολή των πολεμικών εικονιστικών ή κειμενικών τεκμηρίων στην ανασύσταση της εν γένει ιστορικής εικόνας της Πρέβεζας βλ. ΔΟΝΟΣ 2017α, 11.

⁴¹ ΠΑΣΧΟΥ 2013, 209 με εικ. 3· έγχρωμη απεικόνιση στο ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994, αρ. 80.

⁴² Μια αναλυτική εικονογραφική σύγκριση με αντίστοιχα επιστολικά δελτάρια που εκδόθηκαν την ίδια περίοδο επ' αφορμή της κατάκτησης άλλων πόλεων από τον ελληνικό στρατό θα

της οποίας ενισχύεται από μια δεύτερη που κυματίζει υπεράνω μιας στέγης κτηρίου στην άποψη της παραλίας και επιβεβαιώνει την ένταξη της Πρέβεζας στο ελληνικό έδαφος, κατευθύνει το θεατή στην ανάγνωση της εικόνας εντός του νέου, εθνικού πλαισίου. Από την άλλη, η άποψη του τζαμιού, αν και πλήρως εγκιβωτισμένη στην εγκαθιδρυθείσα από τις αρχές του αιώνα εικονιστική παράδοση φωτογράφισης της πόλης από το εσωτερικό του κόλπου, είναι λιγότερο σαφής ως προς το μήνυμά της καθώς διατηρεί την καθαρώς τοπιογραφική φύση της και δεν προσαρμόζεται με άμεσο ή έμμεσο τρόπο στα νέα εθνικώς προσδιορισμένα δεδομένα. Επομένως, εκεί όπου ο σημερινός θεατής αντικρίζει ένα «γραφικό» (χαμένο σήμερα) τοπίο, ο σύγχρονος με τα γεγονότα θεατής ενδεχομένως θα αναγνώριζε το παλαιό κέντρο εξουσίας περί το φρούριο του Αγίου Ανδρέα, όπου έως πρότινος έδρευε η οθωμανική διοίκηση. Τέλος, υπό ένα άλλο σκεπτικό, το τζαμί δύναται να απεικονίστηκε ως ένα τότε γενικώς αναγνωρίσιμο (ή στερεοτυπικώς αναπαραγόμενο) τοπίο, το οποίο, ακόμη και εντός του νέου γεωστρατηγικού περιβάλλοντος, αποτελούσε αναπόσπαστο δομικό στοιχείο του οπτικού πολιτισμού της πόλης.⁴³ Τούτη η αμφισημία της εικόνας δεν πρέπει να μας εκπλήσσει καθώς, όπως επισημαίνει η M. Price, δεν μπορεί να υπάρχει μια μοναδική ερμηνεία του εικονιστικού τεκμηρίου, αφού καθοριστικό για την ανάλυσή του δεν είναι αποκλειστικώς το περιεχόμενο του αλλά πολύ περισσότερο το εκάστοτε πλαίσιο πρόσληψης και χρήσης του.⁴⁴

Το 1913 ο Ελβετός φωτογράφος Fred Boissonnas κατά τη διάρκεια περιόδου στην Ήπειρο φωτογραφίζει, παραλλήλως με άλλες τοποθεσίες της ευρύτερης περιοχής της, την Πρέβεζα· το ηπειρωτικό εγχείρημα ολοκληρώθηκε το επόμενο έτος με την έκδοση του λευκώματος *L'image de la Grèce. L'Épire, Berceau des Grecs. 100 héliogravures* στη Γενεύη, το οποίο περιείχε και ένα εισαγωγικό κείμενο του ιστορικού τέχνης Daniel Baud-Bovy.⁴⁵ Η φωτογραφία της Πρέβεζας που μας ενδιαφέρει εδώ απεικονίζει ένα τμήμα του βενετικού ελαιώνα που βρίσκεται στην περιοχή του υψώματος του Αγίου Γεωργίου, λίγο πριν από την είσοδο στο στόμιο του Αμβρακικού (Εικ. 8). Η λήψη της φωτογραφίας έγινε από ένα σχετικά χαμηλό επίπεδο και με δυτικό

προσέφερε μια χρήσιμη αποτύπωση του τρόπου παραγωγής τους και των πιθανών κοινών γενικών συμβάσεων που τα διέπουν.

⁴³ Δεν είναι τυχαίο ότι σε κάποιες πανοραμικές ή μερικές απόψεις της πόλης επί επιστολικών δελταρίων το τζαμί συνεχίζει να έχει εμβληματική θέση τουλάχιστον έως και τη δεκαετία του 1930· βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994, αρ. 136, 167· ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2006, αρ. 19.

⁴⁴ PRICE 1994.

⁴⁵ Οι άλλες τοποθεσίες που φωτογραφήθηκαν στα όρια του σημερινού νομού Πρέβεζας είναι οι Πάργα, Αχέρων, Βουχέτιον, Πανδοσία, Ζάλογγο, Κασσώπη, Νικόπολη, Λούρος. Το 1920 παρουσιάστηκε μια αναθεωρημένη έκδοση, από την οποία και οι αναφορές παρακάτω, βλ. BOISSONNAS 1920.

φως. Το φύλλωμα των ελαιοδένδρων που κυριαρχούν στην εικόνα φαίνεται να δημιουργεί μια οροφή, η οποία μεταφέρει το βλέμμα του θεατή στο φωτεινό άνοιγμα δεξιά, από όπου αχνοφαίνεται η θάλασσα και το φρούριο του Ακτίου στην απέναντι πλευρά της· στις παρυφές του ελαιώνα καθήμενες ανθρώπινες μορφές αγναντεύουν τη θέα και συζητούν. Εδώ δεν χρειάζεται να επιμείνουμε στην τεχνική του Boissonnas, ο οποίος διατρέχοντας από τις αρχές του εικοστού αιώνα την Ελλάδα αναμόρφωσε την εικόνα της ανακαλώντας το *genius loci* κάθε περιοχής και εξάγοντας μέσα από την πολυμορφία αυτό που κατά το Μεσοπόλεμο θα ονομασθεί «ελληνικό τοπίο».⁴⁶ Στο πρεβεζάνικο τοπίο ο φωτογράφος καταφέρνει να αναδείξει την ήρεμη συνύπαρξη φύσης και θάλασσας με την απεικόνιση ακριβώς εκείνου του χώρου που βρίσκεται μεταξύ Ιονίου και Αμβρακικού, μεταξύ του έξω και του έσω, παραπέμποντας έτσι εμμέσως και στο λόγο ύπαρξης της πόλης.⁴⁷ Δεν θα αποτελούσε υπερβολή η διαπίστωση ότι ένα αιώνα μετά τον Stackelberg ο Boissonnas ξαναπιάνει το νήμα επαναδιατυπώνοντας το τοπίο της Πρέβεζας με ένα εξίσου μεγαλειώδη τρόπο. Χωρίς να ισχυριζόμαστε ότι ο δεύτερος οργανώνει το φωτογραφικό χώρο έχοντας ως υπόδειγμα τον εικαστικό χώρο του πρώτου, οι αναλογίες των δύο εικόνων είναι ορατές (Εικ. 4, 8).⁴⁸ Η χαμηλή λήψη, η οποία εισάγει το θεατή στο τοπίο, ο χώρος με τα ελαιόδενδρα και οι ρεμβάζοντες από τούτον τη θάλασσα είναι δομικά στοιχεία που αμότερες μοιράζονται, υποδεικνύοντας τοιουτοτρόπως ότι στο μεταγενέστερο έργο η θέαση της Πρέβεζας λαμβάνει χώρα μέσα από ένα ήδη καθιερωμένο πολιτισμικό βλέμμα, ακόμη κι όταν τα μέσα απεικόνισης έχουν αλλάξει.

Έχουμε άραγε να κάνουμε αποκλειστικώς με μια ειδυλλιακή τοπιογραφία ή έστω με μια άρτια τεκμηριωτική αποτύπωση του χώρου, υποθέσεις που, σε πρώτη ματιά, πιθανώς κάνει ο σημερινός θεατής; Ενθυμούμενοι τη διαπίστωση του Α. Sekula ότι, στην πραγματικότητα, δεν υφίσταται διάκριση μεταξύ καλλιτεχνικής και τεκμηριωτικής φωτογραφίας,⁴⁹ μπορούμε να υποστηρίξουμε πως, όπως επίσης στη λιθογραφία του Εσθονού, και σε τούτη την περίπτωση η ιστορία ελλοχεύει. Κατ' αρχάς, το πάλλευκο φρούριο του Ακτίου

⁴⁶ Για το φωτογραφικό έργο του Boissonnas βλ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 158-169, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

⁴⁷ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Boissonnas παρουσιάζει το ελαιόφυτο τοπίο ως χαρακτηριστικό και άλλων τοποθεσιών της περιοχής, π.χ. της Πάργας. Βεβαίως, πέραν των νεωτερισμών που κομίζει, και τούτος ακολουθεί μια εικονιστική παράδοση που ανάγεται στο δεύτερο ήμισυ του δεκάτου ενάτου αιώνα, π.χ. στη φωτογράφιση κερκυραϊκών ελαιώνων από τον Β. Borri (ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 103 με εικ. 27), η οποία, με τη σειρά της, έλκει την προέλευσή της από την παλαιότερη ζωγραφική τοπιογραφία που παρουσιάζει συγγένειες με το έργο του Stackelberg.

⁴⁸ Από την άλλη, είναι μάλλον απίθανο ένας φωτογράφος του διαμετρήματος του Boissonnas να μην είχε μελετήσει λεπτομερώς το έργο του Stackelberg, καθώς τούτος αποτελεί το φυσικό πρόδρομό του στο εύρος εικονογράφησης της ελληνικής φύσης.

⁴⁹ SEKULA 1982, κυρίως 108.

λειτουργεί ως ενδείκτης ότι η εξοχική εικονογραφία δεν είναι παρά η άλλη όψη μιας στρατηγικής θέσης, στην οποία έλαβαν χώρα αμέτρητα πολεμικά γεγονότα – ας μη λησμονούμε ότι η ακόμη πρόσφατη κατά την επίσκεψη του Boissonnas ελληνική κατάκτηση της Πρέβεζας περιελάμβανε και ναυτικές επιχειρήσεις με πλοία που διέπλευσαν τούτα ακριβώς τα νερά.⁵⁰ Εδώ, όμως, υπεισέρχεται και ένα περαιτέρω στοιχείο που, όπως προείπαμε, όταν υφίσταται καθοδηγεί σε μεγάλο βαθμό την ερμηνεία των εικόνων, τουτέστιν το συνοδευτικό κείμενο. Στο υπόμνημα των εικόνων του λευκώματος που αφορούν στην Πρέβεζα γίνεται αναφορά στη ναυμαχία του Ακτίου και τους πρωταγωνιστές της, ενώ σημειώνεται ότι «στους ελαιώνες, όπου οι Πρεβεζάνοι συνηθίζουν να κάνουν τον περίπατό τους, το βλέμμα και η σκέψη, περιπλανώμενα στο δίαυλο, μπορούν να ξαναζωντανέψουν αυτό το μεγάλο πολεμικό και ερωτικό δράμα».⁵¹ Το τοπίο, λοιπόν, δεν είναι παρά το οπτικό όχημα που οδηγεί κάποιον στον αναστοχασμό της ιστορίας και της ανθρωπίνης μοίρας: οι μικροσκοπικοί καθήμενοι άνθρωποι που ρεμβάζουν δεν είναι παρά δέσμιοι της ιστορίας. Όλα τα παραπάνω αποκτούν μεγαλύτερη σημασία εάν κάποιος λάβει υπ' όψιν ότι –όπως αποκαλύπτει η αλληλογραφία του με το ελληνικό Υπουργείο Εξωτερικών– το έργο του Boissonnas ενείχε και μια εντόνως πολιτική και προπαγανδιστική χροιά καθώς οι φωτογραφίες τοπίων εντάσσονταν στη συνειδητή προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας εικονιστικής προσδιορισμένης εθνικής-πολιτισμικής φυσιογνωμίας όσων εδαφών πριν από τους πολέμους του 1912-1913 παρέμεναν εκτός του Ελληνικού Κράτους και μετά τη λήξη των τελευταίων εντάχθηκαν σε αυτό, μιας φυσιογνωμίας που χρειαζόταν να ενισχυθεί μέσω της σύζευξης τοπίου και ιστορίας.⁵² Για μια ακόμη φορά, λοιπόν, η εικονιστική αναπαράσταση του πρεβεζάνικου χώρου θα οικοδομούταν με τα ίδια σχεδόν υλικά που προ περίπου τετρακοσίων ετών την είχαν συγκροτήσει: Τη γεωγραφία, το πολεμικό τοπίο, την Αρχαιότητα, την αναμέτρηση Ανατολής-Δύσης. Τοιουτοτρόπως, εάν ο χαρτογράφος Salamanca αντίκριζε τη φωτογραφία του Boissonnas και διάβαζε τον

⁵⁰ Για τις ναυτικές επιχειρήσεις στην Πρέβεζα κατά το 1912 βλ., μεταξύ άλλων, ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 1992, 9-23.

⁵¹ «Des bois d'oliviers où les Prévesans aiment à se promener, le regard et la pensée peuvent, en errant sur ce chenal, revivre ce grand drame de guerre et d'amour» (BOISSONNAS 1920, υπόμνημα στον πίν. 25). Στη συνέχεια, αναφέρονται για την Πρέβεζα τα εξής: «Prevèse ou Prevysa, qui doit peut-être son nom à l'ancienne Brinicia, est actuellement une ville de 3000 habitants. Abrisée des vents du Nord, rafraîchie par la mer, elle occupe à l'entrée du golfe d'Arta une position privilégiée. Prise par les Vénitiens, perdue, reconquise, elle tomba entre les mains d'Ali-Pacha (1797) après avoir passé sous la domination française».

⁵² Για την πολιτική όψη του έργου του Ελβετού φωτογράφου βλ. ΜΠΟΥΝΤΟΥΡΗ 2013· ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 159-161.

υπομνηματισμό της θα αισθανόταν ότι βρίσκεται αν όχι σε ένα οικείο, τουλάχιστον σε ένα απολύτως κατανοητό και ερμηνεύσιμο εικονιστικό περιβάλλον!

Θα ολοκληρώσουμε αυτή τη σύντομη αναδρομή στην πορεία της δημόσιας τοπιογραφικής απεικόνισης της πόλης με μια αναφορά στα χρόνια του Μεσοπολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων. Με την ενσωμάτωσή της στο Ελληνικό Κράτος και χάνοντας τη μεταιχμιακή θέση της, η Πρέβεζα μετατρέπεται σταδιακά σε ένα περιφερειακό λιμάνι, πράγμα που, θα λέγαμε, επιφέρει μια αμηχανία ως προς την εικονιστική της αναπαράσταση. Υπό αυτό το πρίσμα, δικαιολογείται η εμμονή στις πανοραμικές απόψεις του θαλασσίου μετώπου που εικονογραφικώς παραπέμπουν στην εικονοποιία των αρχών του αιώνα, εμπλουτισμένη τώρα με κάποιες λήψεις του εργώδους λιμανιού από την ξηρά (Εικ. 9).⁵³ Ωστόσο, σε πανελλήνια κλίμακα, η ιδεολογική και καλλιτεχνική τοπιογραφική παράδοση που αναδύεται με το έργο του Boissonnas, σε συνδυασμό με το φαινόμενο του εκδρομισμού και τις συνεχείς τεχνολογικές βελτιώσεις των φωτογραφικών μηχανών, οδηγεί σταδιακά στην ανακάλυψη της «γραφικότητας» ως συνισταμένης του ελληνικού τοπίου, στρέφοντας τη φωτογραφία, όπως καιρία αναφέρει ο Ηρ. Παπαϊωάννου, σε μια εικονοποιία που «δανείστηκε κάποια μορφοπλαστικά στοιχεία από το κίνημα του φωτογραφικού πικτοραλισμού, τα οποία πάντρεψε με το «ιθαγενή ρομαντισμό».⁵⁴ Ως προς την Πρέβεζα, τούτο διαπιστώνεται κατά κύριο λόγο κατά τη δεκαετία του 1930 με την ανάδυση μιας εικονογραφίας που εγκαταλείπει την πανοραμική πόλη-λιμάνι υιοθετώντας τη μικροκλίμακα εικόνων που αποτυπώνουν εντός ή πλησίον του αστικού χώρου νησίδες γραφικότητας και ειρηνικής συνύπαρξης με τη φύση.⁵⁵ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μοτίβο των δεμένων στην παραλία βαρκών ή ψαροκάικων –όπου η χρήση φωτοσκιάσεων παίζει ρυθμιστικό ρόλο στην ατμοσφαιρικότητα των εικόνων–, μια θεματολογία που θα αγγίξει το αποκορύφωμά της με τις γνωστές φωτογραφίες του Σπύρου Μελετζή, αλλά απαντάται ήδη πρωτότερα

⁵³ Βλ. εδώ παραπάνω με υποσημ. 35· έγχρωμη απεικόνιση της Εικ. 9 στο ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994, αρ. 73. Ταυτοχρόνως, συνεχίζεται και η φωτογράφιση του εσωτερικού της πόλης ή της κεντρικής οδού της, της σημερινής οδ. Εθνικής Αντίστασης (αυτόθι, αρ. 132), κάτι που, όπως αναφέρθηκε (παραπάνω με υποσημ. 36), επίσης έχει την αφετηρία του στις αρχές του αιώνα.

⁵⁴ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 215-238 (το παράθεμα στη σ. 236).

⁵⁵ Επί τη βάση των φωτογραφικών τεκμηρίων, αυτή την περίοδο παρατηρείται αυξημένο ενδιαφέρον για την οδό Σπηλιάδου (βλ. και αμέσως παρακάτω με Εικ. 10). Να σημειωθεί ότι τη δεκαετία του 1920 η συγκεκριμένη οδός διανοίγεται από το δικαστικό μέγαρο έως την περιοχή της Βρυσούλας και καθίσταται δρόμος παράκτιου περιπάτου (ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ 2002, 297-298), τουτέστιν αποτελεί μια ιδανική τοποθεσία για απεικόνιση σε επιστολικά δελτάρια.

στις περισσότερο τυποποιημένες εικόνες επιστολικών δελταρίων (Εικ. 10).⁵⁶ Έχει ενδιαφέρον ότι αυτές οι φωτογραφίες κάνουν την εμφάνισή τους σε μια περίοδο, κατά την οποία λαμβάνει χώρα στην Πρέβεζα μια στοιχειώδης δημόσια ανοικοδόμηση και εκβιομηχάνιση –και μάλιστα, πολλές φορές, σε θέσεις που δεν απέχουν πολύ από τις τοποθεσίες φωτογράφισης–, οι εικόνες, δηλαδή, επιλέγουν να αναπαραστήσουν την πόλη μέσω μιας αθόρυβης ειδυλλιακότητας που, μολαταύτα, αποτελούσε μόνον τη μια όψη της.⁵⁷ Αυτή η επαναδιατύπωση της πρεβεζάνικης εικόνας θα συνεχιστεί εν μέρει και μεταπολεμικώς, στις δεκαετίες του 1950-1960, ακολουθώντας όμως μια ατραπό που πάλι σχηματοποιείται από μια εθνική εικονογραφική στρατηγική. Τούτη, μέσω του ιδεολογήματος της «ελληνικότητας», ανδρώνεται στον Μεσοπόλεμο και τώρα, με το βλέμμα στον τουρισμό και με την επικουρία των μέσων μαζικής ενημέρωσης (τύπος, περιοδικά, διαφήμιση), μετατρέπεται σε ένα νέο «συλλογικό μύθο» (Ηρ. Παπαϊωάννου) «ήλιου και θάλασσας» που φιλοτεχνείται πρωτίστως επί τη βάση των φυσικών χαρακτηριστικών του αιγαιακού χώρου και αναβαθμίζεται σε γενικό εικονογραφικό υπόδειγμα.⁵⁸ Η Πρέβεζα, ως πόλη χαμηλής τουριστικής κίνησης, δεν θα αποκτήσει μια ανάλογη των περιστάσεων εικονιστική αναπαράσταση: Επιστρέφοντας στο παρελθόν της, θα αντιπροσωπευθεί στη νέα εποχή της τουριστικής γραφικότητας μέσω των παραδοσιακών τοποσήμων της, όπως ο προμαχώνας της Βρυσούλας, η εικόνα του οποίου τώρα απεκδύεται πλήρως τις πολεμικές συνδηλώσεις του και, ενώ διατηρεί ένα μέρος της εικονογραφικής κληρονομιάς των Stackelberg και Boissonnas, αποστερείται παρά ταύτα την ουσία των εικαστικών κατακτήσεων και της πολυσημίας της τελευταίας· αντ' αυτών, επιστρατεύει τα «αιγαιακά» υλικά των λιγοστών πεύκων, της θάλασσας, της αμμουδιάς και του εκτυφλωτικού ήλιου, μεταμορφώνοντας το τοπίο σε αλληγορία και περιστασιακό εξώστη για δυνητικούς τουρίστες (Εικ. 11).⁵⁹ Φαίνεται πως ένας

⁵⁶ Για το έργο του Μελετζή βλ. MELETZIS 1992· πρβλ. και ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 255-257, όπου και αναφορά στην επιρροή που του άσκησε ο Boissonnas. Ως προς τη δραστηριότητά του στην Πρέβεζα βλ. επίσης τη συζήτηση που ακολουθεί πιο κάτω. Για μια περαιτέρω φωτογραφία αντίστοιχης αισθητικής και περιεχομένου με αυτή της Εικ. 10 του ανά χείρας κειμένου, προερχόμενη από το ίδιο φωτογραφείο, βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994, αρ. 168.

⁵⁷ Σχετικώς με τις μεταβολές που πραγματοποιούνται στις υποδομές και τον αστικό ιστό της Πρέβεζας κατά το Μεσοπόλεμο βλ. ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ 2002, 297-304.

⁵⁸ Για την τοπιογραφική «ελληνικότητα» και τη μεταπολεμική καθιέρωση της αιγαιακής εικονογραφίας στο δημόσιο οπτικό πολιτισμό βλ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 174-195, 269-297 με εικ. για το τοπίο ως συλλογικό μύθο, αυτόθι 318.

⁵⁹ Παρατηρώντας κανείς περισσότερα επιστολικά δελτάρια των δεκαετιών 1950-1960 διαπιστώνει ότι η εικονογραφία τους παραμένει εγκλωβισμένη σε ένα εξαιρετικά περιορισμένο και διόλου ανανεωμένο περιεχόμενο, επί παραδείγματι: Στο θαλάσσιο μέτωπο, ιδωμένο από την πλευρά της θάλασσας, τώρα όμως άδειο, δίνοντας την εντύπωση ενός αγκυροβολίου βαρκών παρά ενός εμπορικού λιμανιού (εξεικονίζεται, τοιουτοτρόπως, με υποσυνείδητο

κύκλος οπτικού πολιτισμού πέντε αιώνων ολοκληρώνει εδώ τον ιστορικό του ρόλο. Ένας νέος κύκλος, γεμάτος με (συχνά τρομακτικές) μεταβολές του φυσικού και αστικού τοπίου, συνεχίζει έως σήμερα την πορεία του θέτοντας νέα ερωτήματα στην εικονιστική αναπαράσταση της πόλης: σε κάθε περίπτωση, η απάντησή τους δεν δύναται να αποτελέσει μέρος της παρούσας εργασίας.

Ο αναγνώστης θα πρόσεξε ότι έως τώρα έγινε λόγος για μια εικονογραφική παράδοση της Πρέβεζας που έχει δύο κύρια χαρακτηριστικά: Αφενός, διαμορφώθηκε και παράχθηκε εκτός της πόλης (είτε σε ευρωπαϊκές χώρες είτε στο εθνικό κέντρο είτε, ακόμη και όταν εκδιδόταν τοπικώς, ακολουθώντας εξωγενή πρότυπα). Αφετέρου, αφορούσε πρωτίστως στο τοπίο και δευτερευόντως ή διόλου τους ανθρώπους. Επιστρέφοντας στην κομβικής σημασίας περίοδο του 1912-1913, διαπιστώνουμε ότι, πέραν της ανάδυσης μιας εικονοποιίας με εθνικό περιεχόμενο, τούτη εμπλουτίζει, ίσως για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό, τον οπτικό πολιτισμό της πόλης και με τη συμπερίληψη των κατοίκων της. Από τις δύο εικόνες που παραθέτουμε εδώ, η πρώτη αποτυπώνει κυρίες που λαμβάνουν μέρος στην οργάνωση συσσιτίων για τους πρόσφυγες πολέμου, μεταξύ των οποίων βρίσκονται, όπως υποδεικνύει ο υπομνηματισμός, κάποιες που ανήκαν στα εύπορα κοινωνικά στρώματα των Αθηνών, αλλά και κάποιες που σχετίζονταν με την πόλη του Αμβρακικού (Εικ. 12).⁶⁰ Αν και χρειάζεται επιπλέον έρευνα, μπορούμε ενδεχομένως να συμπεράνουμε από τέτοιου είδους εικόνες την προσπάθεια της τοπικής ιθύνουσας τάξης, από τη μια πλευρά να ενταχθεί εναργώς μέσω της φιλανθρωπικής δράσης στο νέο εθνικό πλαίσιο, από την άλλη να τεκμηριώσει και διαχύσει την παρουσία της διά του φωτογραφικού μέσου. Η λήψη της δεύτερης φωτογραφίας πραγματοποιήθηκε το Δεκέμβριο του 1912 από τον Etienne Labranche: Εδώ,

τρόπο η παρακμή του λιμανιού κατά τα μεταπολεμικά χρόνια ή υποβάλλεται στο θεατή η ήρεμη γραφικότητα του;), στο βενετικό πύργο του ρολογιού, στην οδό Σπηλιάδου, και πιο συχνά από οποιοδήποτε άλλο αξιοθέατο πάλι στον προμαχώνα και την περί αυτόν περιοχή (ο οποίος όταν γράφεται αυτό το κείμενο, εξήντα με εβδομήντα έτη μετά, είναι πια ένας –ουσιαστικώς και εικονιστικώς– σχεδόν εγκαταλελειμμένος, χώρος (!), σε αντίθεση με το «ρολόι» που έχει πλέον καταστεί συνώνυμο του κέντρου της πόλης, μια μεταβολή που επίσης οφείλει να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης του οπτικού πολιτισμού του τόπου). Πρβλ. παραδειγματικές τις εικόνες στο ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ 1994, αρ. 197–199, 201–204, 227, 228, 230. Τέλος, είναι αξιοσημείωτο ότι στον εικονιστικό κανόνα αυτής της εποχής εισχωρούν σταδιακώς φωτογραφίες που εστιάζονται στους παραδοσιακούς τρόπους εργασίας (π.χ. στο ψάρεμα, αυτόθι, αρ. 200), μια τάση που σχετίζεται με τη μεταπολεμική ανάδειξη της λαϊκότητας ως έκφανσης της αυθεντικής ελληνικότητας και θα κερδίζει συνεχώς έδαφος στην εικονογραφία των δεκαετιών που θα ακολουθήσουν.

⁶⁰ Όπως η Γεωργία Ποταμιάνου· για τη φωτογραφία βλ. και ΠΑΣΧΟΥ 2013, 210, 212 (με περαιτέρω υλικό από το αρχείο του ΙΑΝ). Ας σημειωθεί ότι κάποιες από τις φωτογραφίες με ίδιο ή παρόμοιο περιεχόμενο δημοσιεύονταν τότε αρχικώς στον αθηναϊκό τύπο και εν συνεχεία κυκλοφορούσαν ως δελτάρια ή φωτοκάρτες.

λίγο μετά την ενσωμάτωση της Πρέβεζας στην ελληνική επικράτεια, κυρίες της πόλης απεικονίζονται να αντιμετωπίζουν με αυτοπεποίθηση το φακό, καθήμενες χωρίς ανδρική συνοδεία σε καφενείο που βρισκόταν στην περιοχή της Βρυσούλας και ενδεδυμένες κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα (Εικ. 13).⁶¹ Η φωτογραφία καταγράφει την πρόθεση του ελληνικού πληθυσμού της πόλης, και ιδιαίτερος του γυναικείου, να διαφοροποιηθεί αμέσως μετά την οθωμανική ήττα από το πρόσφατο παρελθόν επιλέγοντας ευθέως μια οπτική ταυτότητα που συνάδει απολύτως με τις δυτικές συμβάσεις. Εάν τούτα τα παραδείγματα υπαινίσσονται μια αποδοχή της σημασίας των φωτογραφικών εικόνων από τους Πρεβεζάνους ήδη κατά τις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του εικοστού αιώνα, η μαρτυρία του Σπύρου Μελετζή από το 1937, όταν εργάστηκε στην Πρέβεζα (χρησιμοποιώντας, μάλιστα, ως σκοτεινό θάλαμο ένα χώρο που βρισκόταν σε καφενείο της Βρυσούλας, την περιοχή όπου είχαν απαθανατισθεί οι προαναφερθείσες κυρίες), συμφώνως με την οποία στη διάρκεια μιας γιορτινής ημέρας πλήθος ανθρώπων τον αναζητούσε επιμόνως προκειμένου να φωτογραφηθεί από τον εξ Αθηνών ερχόμενο καλλιτέχνη, αποδεικνύει την αυτονόητη πια ένταξη της φωτογραφίας στην προσωπική και κοινωνική ζωή τους.⁶²

Ο περιορισμένος χώρος δεν θα επέτρεπε ούτε καν ένα σκαρίφημα της ιστορικής διαδρομής της λαϊκής και προσωπικής-οικογενειακής φωτογραφίας στην Πρέβεζα, η οποία, εξάλλου, αναμένει ακόμη τη συστηματική διερεύνησή της. Αντ' αυτού, σε τούτη τη θέση θεωρούμε σκοπιμότερο να προβούμε συνοπτικά σε κάποιες μεθοδολογικές προτάσεις που αφορούν σε τρία πεδία θεμελιώδους σημασίας ως προς τη μελέτη της σύνθετης αυτής θεματικής.⁶³

Το πεδίο παραγωγής της φωτογραφίας: Η έρευνα του επαγγελματικού πλαισίου εντός του οποίου η φωτογραφία εντάσσεται στη δημόσια και ιδιωτική ζωή της πόλης θα συμβάλει στην κατανόηση του ρόλου της αλλά και της θεματολογίας της. Εδώ θα είχαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ερωτήματα που αφορούν στο χρόνο και τις συνθήκες ανάδυσης ενός εντοπίου φωτογραφικού δικτύου (όπως και ποια ήταν η κατάσταση στο προγενέστερο διάστημα), το προσωπικό, επαγγελματικό και καλλιτεχνικό υπόβαθρο των φωτογράφων, τη σχέση τους με τις εν γένει εξελίξεις της φωτογραφίας και τον τρόπο εργασίας τους (έχουν γενική ή ειδική θεματολογία, εργάζονται αποκλειστικώς σε εργαστήριο ή βιοπορίζονται φωτογραφίζοντας δημόσιες ή ιδιωτικές εκδηλώσεις, τι είδους είναι οι τελευταίες και ποιοι είναι εκείνοι που ζητούν τις υπηρεσίες τους);).

⁶¹ Για τον Labranche και τη φωτογραφική δραστηριότητά του στην Ελλάδα, κατά κύριο λόγο στην Ήπειρο, βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 2013· για τη συγκεκριμένη φωτογραφία πρβλ. αυτόθι 271 με εικ. 30.

⁶² Το κείμενο στο MELETZIS 1992, 21-23.

⁶³ Γενικώς για τον ορισμό και τα πεδία εφαρμογής αυτής της φωτογραφικής κατηγορίας βλ. HOLLAND 2007· πρβλ. και εδώ παραπάνω με υποσημ. 16.

Από την άλλη, πώς τεκμηριώνεται η παρουσία των ερασιτεχνών φωτογράφων, που επικεντρώνουν φωτογραφικώς τις προσπάθειές τους (στην τοπογραφία, το πορτρέτο, την καλλιτεχνική φωτογραφία;), ενώ, επίσης, ποιοι είναι, πότε εμφανίζονται και ποια η δραστηριότητα των φορέων (λεσχών, συλλόγων κ.τ.λ.) που ενθαρρύνουν αυτές τις δραστηριότητες;

Το πεδίο της τεχνικής, της σύνθεσης και της θεματολογίας της φωτογραφίας: Όπως σημειώνει ο R. Barthes «[α]πό το πρώτο κιάλας βήμα, από την ταξινόμηση (χρειάζεται οπωσδήποτε να ταξινομήσουμε, να δειγματολογήσουμε, αν θέλουμε να συγκροτήσουμε μια ολότητα – ένα corpus), η Φωτογραφία μας ξεγλιστρά». ⁶⁴ Στην πραγματικότητα, χρειαζόμαστε συνεχείς αναταξινόμησης αναλόγως με το υλικό που εξετάζουμε και τα ερωτήματα που θέτουμε, αλλά, καθώς τούτα είναι εξωτερικά ως προς τη φωτογραφία, επίσης επί τη βάση αυτής καθεαυτής της εικονιστικής σύνθεσής της. Όπως και να έχει, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις τεράστιες τεχνολογικές μεταβολές που έχει υποστεί η φωτογραφική διαδικασία από τις αρχές του εικοστού αιώνα έως τα τέλη της δεκαετίας του 1980, ⁶⁵ η ίδια η υλική πλευρά του φωτογραφικού τεκμηρίου μπορεί να μας δώσει απαντήσεις για τις προθέσεις φωτογράφων και φωτογραφιζομένων, τις περιστάσεις λήψης του και τη νοηματοδότησή του (π.χ. είναι διαφορετικές οι προκείμενες μιας οικογενειακής φωτογραφίας όταν η λήψη πραγματοποιήθηκε στο εργαστήριο και όταν προέρχεται από μια Polaroid στιγμιαίας εκτύπωσης). Ως προς τη σύνθεση και θεματολογία, ιδιαιτέρως όταν η έρευνα επικεντρώνεται στη λαϊκή φωτογραφία, λόγω της πληθώρας των τεκμηρίων η σύγκρισή τους θα μπορούσε να γίνει επί τη βάση ενός ποσοτικώς μεγάλου δείγματος. Επί παραδείγματι, εάν εξετάζουμε φωτογραφίες κοινωνικών, φιλικών ή οικογενειακών συγκεντρώσεων σε εξοχικούς χώρους της Πρέβεζας κατά την περίοδο από το Μεσοπόλεμο έως και τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, ⁶⁶ μπορούμε, θέτοντας συγκεκριμένα ερωτήματα, να εξαγάγουμε πολύτιμα συμπεράσματα για θεματικές όπου οι κειμενικές πηγές σιωπούν: Σε εικονιστικό-εικονογραφικό επίπεδο, μπορεί κάποιος να παρατηρήσει πώς αυτοσκηνοθετείται μπροστά στο φακό η ομάδα που διασκεδάει (π.χ. τρόποι και μεταβολές απεικόνισης της φύσης και των χώρων υπαίθριας διασκέδασης, προτιμώμενες στάσεις σώματος, τρόπος ένδυσης, αντικείμενα που απεικονίζονται, στιγμιότυπα της διασκέδασης που

⁶⁴ ΜΠΑΡΤ 1983, 12.

⁶⁵ Βλ. και εδώ παραπάνω υποσημ. 38.

⁶⁶ Φωτογραφίες με αυτή τη θεματολογία υπάρχουν σε αρκετά λευκώματα που σχετίζονται με την Πρέβεζα: ενδεικτικώς βλ. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ «ΠΡΕΒΕΖΑ» 2002, (σ.) 27, 38, 50, 51, 53, 56, 66, 67· ΖΙΩΓΑΣ & ΚΑΡΖΗΣ 2019, (σ.) 175, 176, 184, 185.

θεωρούνται άξια φωτογράφισης κ.ά.).⁶⁷ Σε ιστορικό-κοινωνικό επίπεδο, πάντα με παράλληλη ταυτοποίηση προσώπων και ακριβέστερη χρονολόγηση των τεκμηρίων, μπορούν να αναλυθούν ερωτήματα που σχετίζονται με τη σύνθεση και τις συνήθειες των ομάδων (π.χ. ποιες οι ομοιότητες και διαφορές στο τρόπο που διασκεδάζουν οι εύπορες και οι λαϊκές τάξεις σε τέτοιου είδους συναθροίσεις, είναι οι ομάδες διασκέδασης κοινωνικώς κλειστές ή ρευστές, υπάρχει κάποιο τοπικό ή υπερτοπικό πρότυπο ιδεατής αναπαράστασης που οι κώδικές του είναι δεσμευτικοί είτε καθολικώς είτε για κάθε ομάδα ξεχωριστά και πώς αυτό μεταβάλλεται στο χρόνο, τι ρόλο παίζει σε τούτη τη διαδικασία η σταδιακή άνοδος της ερασιτεχνικής φωτογραφίας, αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου οι υπαίθριοι χώροι διασκέδασης και για ποιους λόγους;).⁶⁸ Αντιλαμβάνεται εύκολα κανείς ότι οι δυνατότητες εξέτασης εικόνων, και ιδιαιτέρως φωτογραφιών, υπό αυτό το πνεύμα και επί τη βάση ενός μεγάλου φάσματος τεκμηρίων, ερωτημάτων και θεματολογιών, καθίστανται σήμερα, με τη βοήθεια της προσφερόμενης τεχνολογίας, απεριόριστες.

Το πεδίο της χρήσης και πρόσληψης της φωτογραφίας: Όσοι φωτογραφίζονται χρησιμοποιούν τις εικόνες για ποικίλους λόγους. Σε κάθε περίπτωση, η δημιουργία ενός φωτογραφικού αρχείου αντιστοιχεί στην επιθυμία δημιουργίας ενός προσωπικού εικονιστικού οδοιπορικού, όπου μέσω της φωτογραφικής αναπαράστασης διασώζεται η μνήμη λιγότερο ή περισσότερο σημαντικών σταθμών μιας ζωής. Οι φωτογραφίες απεικονίζουν βιώματα, κοινωνικές δράσεις, δίκτυα γνωριμιών με άλλους ανθρώπους, και ο χρήστης τους, ανατρέχοντας σε αυτές ή τοποθετώντας τες σε μια μόνιμη ή εναλλασσόμενη σειρά, επισκοπεί το παρελθόν του (ανα)συνθέτοντας ταυτοχρόνως και την προσωπική ιστορία του.⁶⁹ Ένα οικογενειακό άλμπουμ, λόγου χάριν, αποτελεί ουσιαστικώς την

⁶⁷ Εδώ αρκεί μόνον να παραπέμψουμε σε όσα αναφέρει ο Barthes ως προς το θεμελιώδη ρόλο που παίζει στην εικονογραφική συγκρότηση και νοηματοδότηση των φωτογραφιών η επιμέλεια της προσωπικής εικόνας και η αυτοσκηνοθεσία (πόζα) εκ μέρους των φωτογραφιζομένων: ΜΠΑΡΤ 1983, 21-24, 109-110.

⁶⁸ Εδώ θα πρέπει να υπογραμμισθεί ότι οι εικονιστικές αναπαραστάσεις κοινωνικών συναθροίσεων σε μικρές σχετικά αστικές κοινωνίες δεν θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να ερμηνεύονται επί τη βάση ενός δήθεν αγεφύρωτου διπόλου αστικών και λαϊκών εκφραστικών μέσων, αλλά μάλλον εντός ενός αναλυτικού πλαισίου φουκωϊκού τύπου, που περιγράφει τις ασυμμετρίες ισχύος των συμμετεχόντων εντός ενός κυριαρχούντος λόγου (*discours*) που είναι δεσμευτικός για όλους. Για ένα τέτοιο ερμηνευτικό πλαίσιο πρβλ. την ανάλυσή μου ως προς τη σχέση τοπικής/εθνικής ιστοριογραφίας στο παράδειγμα της πρεβεζάνικης ιστορίας: ΔΟΝΟΣ 2013, κυρίως 384-387. Ως προς την πρόσληψη και εικονιστική αναπαράσταση του χώρου από τις τοπικές κοινωνίες, χρήσιμη είναι και η διάκριση τόπου/τοπίου και εξωτερικού/εσωτερικού παρατηρήτ: ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ 2014, 100-114, κυρίως 105-106· για τη διάκριση έξω-θεν/έσωθεν ματίας πρβλ. και ΔΟΝΟΣ 2013, 385.

⁶⁹ HOLLAND 2007, 160.

επίσημη ιστορία της οικογένειας, η οποία μέσω των εικόνων επιδεικνύει τις σημαντικές στιγμές που ενδυναμώνουν τη συνεκτικότητά της, υπενθυμίζει την πορεία των μελών της, ενώ ταυτοχρόνως αποκλείει επεισόδια που θα κατέστρεφαν τη θετική αφήγησή της.⁷⁰ Για τους παραπάνω λόγους, τα ιδιωτικά φωτογραφικά αρχεία και τα οικογενειακά άλμπουμ είναι σημαντικά ιστορικά τεκμήρια, διότι μέσω τούτων ο ιστορικός των εικόνων μπορεί, έως ένα βαθμό, να αναγνωρίσει τα υλικά που οικοδομούσαν την πραγματική ή φαντασιακή ταυτότητα των κατόχων τους, αλλά και να ανασυγκροτήσει τμήματα της ιδιωτικής τους ζωής ανακτώντας έτσι το ανεπίσημο, καθημερινό πρόσωπο μιας ιστορικής περιόδου της πόλης, εν προκειμένω της Πρέβεζας, το οποίο συνήθως είναι απόν από τη γενική ή εθνική κειμενοκεντρική ιστορία. Μέσω της πρόσληψης αυτών των εικόνων εμπλουτίζουμε την ιστορία της εικονιστικής αναπαράστασης της πόλης καθώς διασώζουμε πολύτιμες ιστορικές όψεις της που κατά τον καιρό της φωτογράφισης περνούσαν απαρατήρητες, καθότι πανταχού παρούσες, ενώ τώρα έχουν συχνά αφανισθεί. Όπως τονίζει η P. Holland «[η] προσωπική φωτογραφία παραμένει ένας δευτερεύων λόγος, μια γνώση χωρίς αυθεντία, σχεδιασμένη να χρησιμοποιηθεί από ένα περιορισμένο αριθμό ατόμων. Ακριβώς λόγω αυτής της ειδικής ποιότητας, αυτής της καθημερινής ασημαντότητας, καλά θα κάναμε να προσέξουμε ό,τι έχει να μας πει».⁷¹ Οι φωτογραφίες επαγγελματιών της Πρέβεζας και των τόπων εργασίας τους, οι δημόσιες και οικογενειακές φωτογραφίες εκείνων που γεννήθηκαν και έζησαν, έφυγαν ή εκτοπίστηκαν από την πόλη (όπως συνέβη στην εβραϊκή κοινότητα), οι φωτογραφίες των ανθρώπων ανάμεσα στους φίλους τους, αυτές και άλλες πολλές απαρτίζουν την άδηλη ιστορία της πόλης και μας προ(σ)καλούν να αποκρυπτογραφήσουμε τις τόσο κοινότοπες, αλλά από ιστορικής πλευράς μεγίστης σημασίας λεπτομέρειές τους.⁷² Η προσεκτική και συνεχής πρόσληψή τους είναι η βασιλική οδός προς την ανασύσταση όχι μόνον ενός λησμονημένου μέρους του οπτικού πολιτισμού της Πρέβεζας αλλά και των κοινωνικών πρακτικών που συνδέονταν με τούτον.

Ολοκληρώνοντας αυτή την ενότητα, ας αναλογισθούμε, λοιπόν, τι θέλουν οι εικόνες της Πρέβεζας. Αποτελούν δημιούργημα ανθρώπων με συγκεκριμένες οπτικές και προέρχονται από συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα· είχαν κάποιο αρχικό προορισμό που πολλές φορές μας είναι άγνωστος ή τον θεωρούμε επουσιώδη, όμως κάποτε ήταν ο λόγος ύπαρξής τους· ωστόσο, οι εικόνες

⁷⁰ Για τη σημασία του οικογενειακού άλμπουμ ως ιστορικού τεκμηρίου βλ., μεταξύ άλλων, SANDBYE 2014.

⁷¹ HOLLAND 2007, 165.

⁷² Κάποιες φωτογραφίες Εβραίων της Πρέβεζας βλ. τώρα στο ΖΙΩΓΑΣ & ΚΑΡΖΗΣ 2019, 230-236· βλ. αυτόθι, σποράδιη, και για φωτογραφικά τεκμήρια που σχετίζονται με τις λοιπές ομάδες που αναφέρθηκαν.

έχουν τη δική τους ζωή, καθώς κάθε μια προϋποθέτει τις προηγούμενες, τις ακολουθεί ή έρχεται σε αντίθεση μαζί τους· κάποτε σχετίζονται με κείμενα που στρέφουν το θεατή προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση (ίσως, συσκοτίζοντας άλλες)· με βεβαιότητα, πάντως, είναι οι ταχύτεροι σύνδεσμοί μας με το παρελθόν, καθότι μεταφέρουν την ουσία του με μια αμεσότητα που δεν προσιδιάζει στις κειμενικές πηγές· προπαντός, καταφέρνουν να διατηρούν πάντα την εικαστική αυτονομία τους καθώς επιβιώνουν και χωρίς τα προηγούμενα νοήματά τους, ενώ διαμέσου της αδιάκοπης πρόσληψής τους ανανοηματοδοτούνται αδιαλείπτως. Εάν πράγματι χρειαζόμαστε νέες απαντήσεις, ας ανταποκριθούμε αποφεύγοντας προειλημμένες ερμηνείες στην πρόσκλησή τους για ένα διαρκή διάλογο αλληλοτροφοδότησης και αλληλοκατανόησης· ως ισότιμοι συζητητές (και παρατηρητές) ας αναπτύξουμε μια αξιόπιστη γλώσσα συνεννόησης αναζητώντας μέσα από την πολυπλοκότητα ή την απλοϊκότητά τους τις πολυσχιδείς σημασίες τους. Εναπόκειται σε εμάς να εξέλθουμε πλουσιότεροι σε ιστορικές εμπειρίες από ένα τέτοιο διάλογο και έχοντας ανακαλύψει μια ιστορία της Πρέβεζας που, εν πολλοίς, ακόμη λανθάνει υπό το βάρος παραδεδομένων βεβαιοτήτων.

Γ. *Επιλεγόμενα: <Showing Seeing> και ένα πιθανό μέλλον των εικόνων του παρελθόντος*

Όπως σημειώθηκε στην αρχή αυτής της εργασίας, οι ψηφιακές δυνατότητες παραγωγής, επεξεργασίας και κυκλοφορίας των εικόνων έχουν μεταβάλει ριζικώς τους όρους προσβασιμότητας και χρήσης των τελευταίων. Οι εικόνες ανιχνεύονται, αποθηκεύονται, αναπαράγονται, υφίστανται επεξεργασία και διαμοιράζονται με εκπληκτική ταχύτητα και με τη χρήση ελάχιστων τεχνικών μέσων.⁷³ Επί παραδείγματι, η συντριπτική πλειονότητα των εικόνων του παρόντος άρθρου προέρχεται από ευγενώς παραχωρηθέν ψηφιοποιημένο υλικό του *Ιδρύματος Ακτία Νικόπολις*, μια διαδικασία που αφενός καθιστά πολύ ταχύτερη και ανετότερη τόσο την πρόσβαση σε αυτές όσο και τη μελέτη τους σε σχέση με ό,τι συνέβαινε πριν μόλις δύο δεκαετίες, αφετέρου δεν επιφέρει καμία επιβάρυνση στα πρωτογενή ιστορικά τεκμήρια. Ωστόσο, ταυτοχρόνως μεταβάλλεται και η ιδέα του αρχείου, αυτή καθεαυτήν: Την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές είναι ενεργό ένα ανεπίσημο δημόσιο αποθετήριο εικόνων με την επωνομασία «Παλιές φωτογραφίες της Πρέβεζας και των Πρεβεζάνων», όπου κάθε χρήστης μπορεί να αναρτήσει κάποια προσωπική ή ιστορικού ενδιαφέροντος φωτογραφία και να προσθέσει μια στοιχειώδη περιγραφή για το

⁷³ Για τις τεχνολογικές εξελίξεις στο χώρο της φωτογραφίας από τη δεκαετία του 1990 και εντεύθεν βλ. SARVAS & FROHLICH 2011, 83-137.

περιεχόμενο και την προέλευσή της, δεχόμενος τα σχόλια των άλλων χρηστών.⁷⁴ Φυσικά, το αποθετήριο αυτό δεν αντιστοιχεί στην έννοια του οργανωμένου και επί τη βάσει σαφών αρχειονομικών κριτηρίων ταξινομημένου αρχείου, αφού το φωτογραφικό υλικό εμφανίζεται σε τυχαία σειρά και δεν υπόκειται σε οποιαδήποτε κατηγοριοποίηση.⁷⁵ Μολαταύτα, είναι ενδεικτικό μιας τάσης σχηματισμού ομάδων προβολής της συλλογικής τοπικής μνήμης –που άλλοτε κινείται παραλλήλως και άλλοτε τέμνεται με την αρχειακή μνήμη–, οι οποίες οφείλουν την ύπαρξή τους στις πρόσφατες τεχνολογικές εξελίξεις και κύριο εργαλείο της μνημονικής εργασίας τους είναι η *εικόνα*.⁷⁶ Πέραν του ενδιαφέροντος που παρουσιάζει αυτή καθαυτή η μελέτη του τρόπου, με τον οποίο οι χρήστες προσλαμβάνουν, συχνά ακόμη και «προσαρμόζουν» τα αναρτούμενα φωτογραφικά τεκμήρια στα σύγχρονα εικονιστικά πρότυπα με τη βοήθεια της τεχνολογίας, εκείνο που έχει πρωτίστως σημασία είναι το αυξανόμενο ενδιαφέρον τους για το παρελθόν της πόλης – ακριβώς, *εξαιτίας της ύπαρξης των εικόνων*. Εδώ πρέπει να υπενθυμίσουμε και μια ιδιαίτερη πλευρά της εικόνας, τη *μαγική* διάστασή της, εκείνη δηλαδή τη σαγήνη, με την οποία μας περιβάλλει και διεγείρει την επιθυμία μας να έλθουμε σε διάλογο μαζί της, ιδίως όταν απεικονίζει είτε αγαπημένους ανθρώπους είτε τόπους με τους οποίους σχετιζόμαστε.⁷⁷ Στο εν λόγω αποθετήριο π.χ. οι χρήστες σχολιάζουν φωτογραφίες τοποθεσιών της Πρέβεζας με λιγότερο ή περισσότερο πειστική επιχειρηματολογία, αναζητώντας τη χαμένη τοπογραφία τους και χαρτογραφώντας τα ίχνη τους· επιπλέον, μέσω της κατασκευής μνημονικών δικτύων, ανακαλούν προσωπικά βιώματα ή ιστορίες που αφηγήθηκαν οι παλαιότεροι και διαδραματίστηκαν στα μέρη που απεικονίζονται. Η εικόνα, επομένως, μας εισάγει, συχνά χωρίς καν να το συνειδητοποιούμε, στην *Ιστορία*.

Συμπερασματικώς, ζώντας σε μια εποχή, κατά την οποία το εικονικό περιβάλλον αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της καθημερινότητας ακόμη και των μικρών παιδιών (ή κυρίως αυτών!), η σύνδεση της εικόνας με την ιστορική γνώση θα μπορούσε, υπό όρους, να αποβεί επωφελής για αμφότερες. Ο W. J. T. Mitchell χρησιμοποιεί τον όρο «Showing Seeing», δηλαδή «δείχνοντας το θεάσθαι», για να περιγράψει μια εκπαιδευτική διαδικασία, σύμφωνα

⁷⁴ Βλ. <https://www.facebook.com/groups/147631081934371> (προσπέλαση 21.9.2020).

⁷⁵ Από την άλλη, η έλλειψη κατηγοριοποίησης είναι μια ευκαιρία για το μελετητή να διατρέξει το περιεχόμενο του αποθετηρίου διαπιστώνοντας την πολυπρισματικότητα των τεκμηρίων του οπτικού πολιτισμού της Πρέβεζας πριν επισυμβεί η οποιαδήποτε (μοιραία) ταξινομητική διευθέτηση.

⁷⁶ Για την ανάδυση κινημάτων συλλογικής μνήμης που ερείδονται σε εικονιστικά τεκμήρια βλ. HOLLAND 2007, 156-157. Ως προς τη σχέση συλλογικής και αρχειακής-ιστορικής μνήμης, όπως αυτή αποτυπώνεται στην πρεβεζάνικη ιστοριογραφία, βλ. ΔΟΝΟΣ 2013.

⁷⁷ Για τη «μαγεία» της φωτογραφίας βλ. ενδεικτικώς SEKULA 1982, 94· MITCHELL 2005, 95-96, 128. Η σχέση φωτογραφίας και διατήρησης της μνήμης των προσώπων, όπως και η σχεδόν ταλισμανική λειτουργία της εικόνας, αναδεικνύονται στην ωραία εργασία του BATCHEN 2004.

με την οποία οι φοιτητές του καλούνταν να εξηγήσουν με απλό, ανεπιτήδευτο και πολλές φορές επιτελεστικό τρόπο τι είναι ο οπτικός πολιτισμός σε κάποιον που, υποτίθεται, στερείται των αναγκαίων παραστάσεων.⁷⁸ Με αυτό τον τρόπο ερωτήματα όπως «τι είναι εικόνα;», «ποιες οι σχέσεις της με τις άλλες αισθήσεις και τη γλώσσα;», «έχει το θεάσθαι ιστορία;», «πώς νοηματοδοτούν την κοινωνική ζωή οι οπτικές σχέσεις με άλλους ανθρώπους, πράγματα και εικόνες;» έβρισκαν γρήγορα την απάντησή τους.⁷⁹ Επεκτείνοντας αυτή τη συλλογιστική, το εικονιστικό απόθεμα της Πρέβεζας (όπως επίσης της Νικόπολης και της ευρύτερης περιοχής) διαθέτει την αναγκαία υπόσταση, ώστε να αποτελέσει το θεμέλιο μιας δημιουργικής μαθησιακής διαδικασίας, τελικός σκοπός της οποίας θα ήταν όσοι έλκονται από τις εικόνες, προπαντός οι νέοι, να εννοήσουν το ιστορικό υπόβαθρο, την εικονογραφική και κοινωνική γενεαλογία τους, να συγκρίνουν με βιωματικό τρόπο τα απεικονιζόμενα τοπία με τις πραγματικές τοποθεσίες, να δημιουργήσουν οι ίδιοι μεταεικόνες που θα αντικατοπτρίζουν την προσωπική τους διανοητική και συναισθηματική πρόσληψη των εικονιστικών τεκμηρίων, αναπλάθοντας ταυτοχρόνως τους τρόπους που οι άνθρωποι του παρελθόντος ερμήνευαν και χρησιμοποιούσαν τις δικές τους εικόνες: επιπλέον, θα αποκτούσαν τον απαραίτητο οπτικό αλφαριθμητισμό που θα τους βοηθούσε να διεισδύσουν στην πολλαπλή φυσιολογία του οπτικού πολιτισμού του τόπου, οξύνοντας παραλλήλως την ιστορική τους συνείδηση. Δεν μένει παρά να αποδυθούμε σε μια τέτοια προσπάθεια – ωστόσο, όπως μας παροτρύνει ο ποιητής, «γρήγορα, προτού ξεθωριάσουν οι εικόνες».⁸⁰

Abstract

After the so-called Visual Turn a new academic discipline has emerged, known under the generic term of “Visual Culture.” Apart from a multidisciplinary study of images, from a historical point of view this research field examines the emergence, function, transformation, and meaning giving of visual representations in past societies. A short overview of its theoretical premises is given in the first part of the present work. Although a small town, due to its strategic location at the mouth of the Ambracian Gulf, Preveza has accumulated a huge corpus of images on different media that until now have not been treated in a systematic fashion. Drawing on the aforementioned theoretical framework and through analyzing some representative images, the re-

⁷⁸ MITCHELL 2005, 352-356.

⁷⁹ MITCHELL 2005, 355.

⁸⁰ Οδ. Ελύτης, *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*.

mainder of the article provides for the first time an outline of the visual representation of Preveza from the 16th to 20th centuries and proposes some ways of using popular, personal and family photography related to this area as historical evidence. Finally, it elaborates on perspectives that would pave the way for a community involved study of the local visual history.



Βιβλιογραφία

- ΒΛΑΣΣΑΣ Γρ., 2015, Σκέψεις με αφορμή μια φωτογράφιση στο κάστρο του Παντοκράτορα της Πρέβεζας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 51-52, 437-444
- ΔΟΝΟΣ Δ. Α., 2005, Η βενετική κατάληψη Πρέβεζας και Βόνιτσας το έτος 1717 σύμφωνα με την γερμανική μετάφραση της ιταλικής έκθεσης πεπραγμένων, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 41-42, 6-44
- ΔΟΝΟΣ Δ. Α., 2007, Στρατηγήματα. Η κατάληψη της Πρέβεζας από τον Morosini (1684) μέσα από συναφείς πηγές, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 43-44, 66-111
- ΔΟΝΟΣ Δ. Α., 2009, Πολιτική, πειρατεία και τέχνη. Η δήωση της Πρέβεζας από τους ιππότες του Αγίου Στεφάνου το έτος 1605, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 45-46, 63-116
- ΔΟΝΟΣ Δ. Α., 2010, Παρατηρήσεις για την πολεοδομική εξέλιξη της Πρέβεζας κατά το 17^ο και 18^ο αιώνα, στο: Μ. ΒΡΕΛΛΗ-ΖΑΧΟΥ & Χρ. ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ (Επιμ.), *Πρέβεζα Β'. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας, 16-20 Σεπτεμβρίου 2009*, Πρέβεζα, τ. Ι, 435-459
- ΔΟΝΟΣ Δ. Α., 2011, Ο πόλεμος των λέξεων και των εικόνων. Τεκμήρια για τις βενετικές επιχειρήσεις στον Αμβρακικό κόλπο κατά τα έτη 1716 και 1717, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 47-48, 43-101
- ΔΟΝΟΣ Δ. Α., 2013, Από τον Αραβαντινό στον Βασιλά. Σκέψεις για την ιστοριογραφία της Πρέβεζας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 49-50, 383-429
- ΔΟΝΟΣ Δ. Α., 2015, Bembo ή Sanudo; Οι βενετικές επιχειρήσεις στον Αμβρακικό κόλπο κατά το 1500 (m. v.) και η ιστοριογραφική τους περιπέτεια, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 51-52, 38-94
- ΔΟΝΟΣ Δ. Αρ., 2017α, 22 Οκτωβρίου 1717: Η λησμονημένη αρχή μιας νέας εποχής. Τριακόσια χρόνια από τη δεύτερη βενετική κατάκτηση της Πρέβεζας, Πρέβεζα
- ΔΟΝΟΣ Δ. Α., 2017β, Οι παράλληλες επικράτειες του Αμβρακικού. Ο Βαυαρός αξιωματικός Franz Xaver von Predl μεταξύ Πρέβεζας και Βόνιτσας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 53-54, 151-197
- ΖΙΩΓΑΣ Ι. Ε. & ΚΑΡΖΗΣ Α., 2019, *Κάποτε στην Πρέβεζα. Εικόνες Μνήμης και*

- Νοσταλγίας, Πρέβεζα*
- ΙΟΝΙΟ ΠΕΛΑΓΟΣ, 2007, *Το Ιόνιο Πέλαγος. Χαρτογραφία και Ιστορία. 16^{ος}-18^{ος} αιώνας*, κατάλογος εκθέσεως, Αθήνα
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 1992, *Η απελευθέρωση της Πρέβεζας. 21 Οκτωβρίου 1912*, Αθήνα
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 2001, Ο Δανός αρχαιολόγος Peter O. Brøndsted στην Πρέβεζα, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 37-38, 5-38
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 2003, Ο Άγγλος αριστοκράτης John C. Hobhouse στην Πρέβεζα, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 39-40, 65-111
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 2005α, Ο Άγγλος θεολόγος Thomas S. Hughes στην Πρέβεζα και τη Νικόπολη, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 41-42, 52-144
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 2005β, Ο Ιταλός πολιτικός Francesco Guicciardini στην Πρέβεζα και τη γύρω περιοχή, *Ηπειρωτών Κοινόν* 1, 59-92
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 2006, *Επί χάρτου. Χαρακτικά της Πρέβεζας*, Πρέβεζα
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 2007, Ο Άγγλος λοχαγός William Leake στην Πρέβεζα, τη Νικόπολη και το Άκτιο, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 43-44, 164-263
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 2009, Ο Άγγλος γιατρός Henry Holland στην περιοχή της Πρέβεζας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 45-46, 143-215
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 2010, Το κάστρο της Μπούκας (1478-1701). Η οχυρωμένη Πρέβεζα μέσα από τις πηγές, στο: Μ. ΒΡΕΛΛΗ-ΖΑΧΟΥ & Χρ. ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ (Επιμ.), *Πρέβεζα Β'. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας, 16-20 Σεπτεμβρίου 2009*, Πρέβεζα, τ. Ι, 395-433
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., 2013, Etienne Labranche και Κωνσταντίνος Α. Βλαστός. Δύο πολεμικοί ανταποκριτές της *Le Temps* στην Πρέβεζα, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 49-50, 235-282
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ. & ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ Στ. Β., 1994, *Νικόπολις – Πρέβεζα*, Πρέβεζα
- ΚΟΥΡΙΑ Α., 2016, *Η Ελλάδα στην περιηγητική εικονογραφία. 15^{ος}-19^{ος} αιώνας. Ταυτότητες, ετερότητες, μεταμορφώσεις*, Αθήνα
- ΛΕΟΝΤΗ Α., 1998, *Τοπογραφίες ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, Αθήνα
- ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ Γ. Ι., 2002, *Τα Πρεβεζάνικα*, Πρέβεζα
- ΜΠΑΡΤ Ρ., 1983, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Αθήνα
- ΜΠΟΥΝΤΟΥΡΗ Ειρ., 2013, Φωτογραφία και εξωτερική πολιτική (1905-22): Η συμβολή της οικογένειας Μπουασσοννά, στο: Η. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ (Επιμ.), *Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα. Μια ανθολογία κειμένων*, Αθήνα, 35-45
- ΞΑΝΘΑΚΗΣ Α., 2008, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας 1839-1970*, Αθήνα
- ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Η., 2014, *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου. Μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*, Αθήνα

- ΠΑΣΧΟΥ Κ. Χ., 2013, Η Πρέβεζα του 1912-1913 μέσα από τις καρτ-ποστάλ της εποχής, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 49-50, 207-218
- ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ «ΠΡΕΒΕΖΑ» (Επιμ.), 2002, «Οδοιπορικό στην παλιά Πρέβεζα», *Εκθεση φωτογραφίας, Θεοφάνειος αίθουσα τέχνης, Σάββατο 4 έως Κυριακή 12 Αυγούστου*, [Πρέβεζα]
- BARTHOLEYNS G., 2018, History of visual culture, in: M. TAMM & P. BURKE (Eds.), *Debating new approaches to history*, London, 247-275
- BATCHEN G., 2004, *Forget me not. Photography and remembrance*, New York
- BAUDRILLARD J., 2019, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, Αθήνα
- BERGER J., 1972, *Ways of seeing*, New York
- BOISSONNAS F., 1920, *L'image de la Grèce. L'Épire, Berceau des Grecs. 100 héliogravures*, 2^{me} éd. Revue, Genève
- BRYSON N., 1983, *Vision and painting. The logic of the gaze*, New Haven – London
- BURKE P., 2003, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Αθήνα
- BURKE P., 2008, *Τι είναι πολιτισμική ιστορία;*, Αθήνα
- BURKE P., 2010, Interrogating the eyewitness, *Cultural and Social History* 7, 435-444, <https://doi.org/10.2752/147800410X12797967060849>
- ELKINS J., 2013, An introduction to the visual studies that is not in this book, in: J. ELKINS, K. MCGUIRE, M. BURNS et al. (Eds.), *Theorizing visual studies. Writing through the discipline*, New York – Oxon, 3-15
- FOSTER H. (Ed.), 1988, *Vision and visibility*, Seattle
- HASKELL F., 2012, *Η ιστορία και οι εικόνες της. Η τέχνη ως ερμηνεία του δυτικού πολιτισμού*, Αθήνα
- HOLLAND P., 2007, «Sweet is it to scan ...». Προσωπικές φωτογραφίες και λαϊκή φωτογραφία, στο: L. WELLS (Επιμ.), *Εισαγωγή στη φωτογραφία*, Αθήνα, 121-165
- JAY M., 1988, Scopic regimes of modernity, in: H. FOSTER (Ed.), *Vision and visibility*, Seattle, 3-27
- JONAS H., 1961, Homo pictor und die differentia des Menschen, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15 (2), 161-176
- JORDANOVA L., 2012, *The look of the past. Visual and material evidence in historical practice*, Cambridge
- MELETZIS Sp., 1992, *Photographie/Φωτογραφία, 1923-1991*, Wien
- MIRZOEFF N. (Ed.), 1998, *The visual culture reader*, London – New York
- MIRZOEFF N., 2011, *The right to look. A counterhistory of visibility*, Durham
- MITCHELL W. J. T., 1994, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago – London

- MITCHELL W. J. T., 2005, *What do pictures want. The lives and loves of images*, Chicago – London
- MITCHELL W. J. T., 2014, Four fundamental concepts of image science, *Ikon. Journal of Iconographic Studies* 7, 27-32, <https://doi.org/10.1484/J.IKON.5.102961>
- PRICE M., 1994, *The photograph. A strange, confined space*, Stanford
- PRICE M. & WELLS L., 2007, Σκέψεις για τη φωτογραφία. Διαμάχες, ιστορικά και σήμερα, στο: L. WELLS (Επιμ.), *Εισαγωγή στη φωτογραφία*, Αθήνα, 23-73
- RAMPLEY M., 2012, Bildwissenschaft: Theories of the image in German-language scholarship, in: M. RAMPLEY, Th. LENAIN, H. LOCHER et al. (Eds.), *Art history and visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, Leiden – Boston, 119-134
- ROSE G., 2016, *Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials*, 4th ed., London
- SANDBYE M., 2014, Looking at the family photo album. A resumed theoretical discussion of why and how, *Journal of Aesthetics & Culture* 6, 1-17, <https://doi.org/10.3402/jac.v6.25419>
- SARVAS R. & FROHLICH D. M., 2011, *From snapshots to social media – The changing picture of domestic photography*, London
- SEKULA A., 1982, On the invention of photographic meaning, in: V. BURGIN (Ed.), *Thinking photography*, London, 84-109
- STACKELBERG N. v., 1882, *Otto Magnus von Stackelberg. Schilderung seines Lebens und seiner Reisen in Italien und Griechenland nach Tagebüchern und Briefen*, Heidelberg
- STURKEN M. & CARTWRIGHT L., 2018, *Practices of looking. An introduction to visual culture*, 3rd ed., New York – Oxford
- WELLS L. (Ed.), 2007, *Εισαγωγή στη φωτογραφία*, Αθήνα

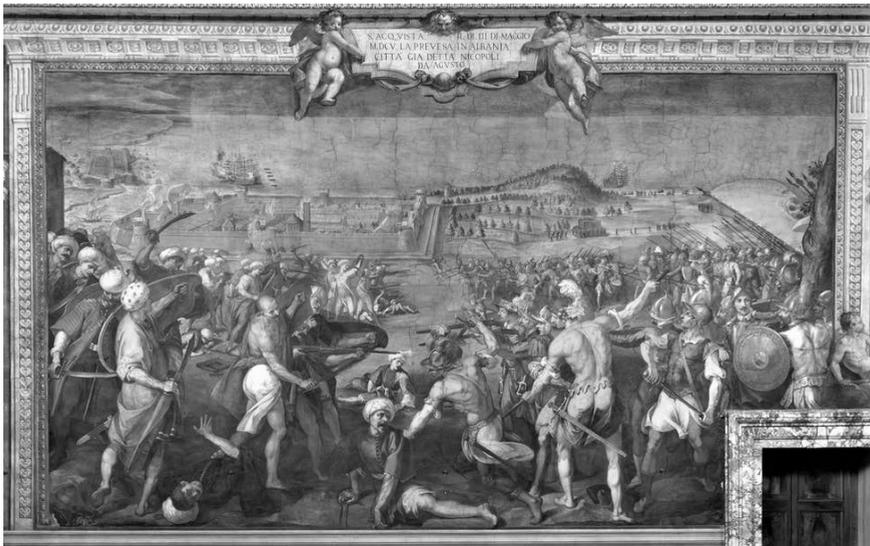
Διαδικτυακές πηγές

Δημόσιο αποθετήριο εικόνων «Παλιές φωτογραφίες της Πρέβεζας και των Πρεβεζάνων», <https://www.facebook.com/groups/147631081934371>

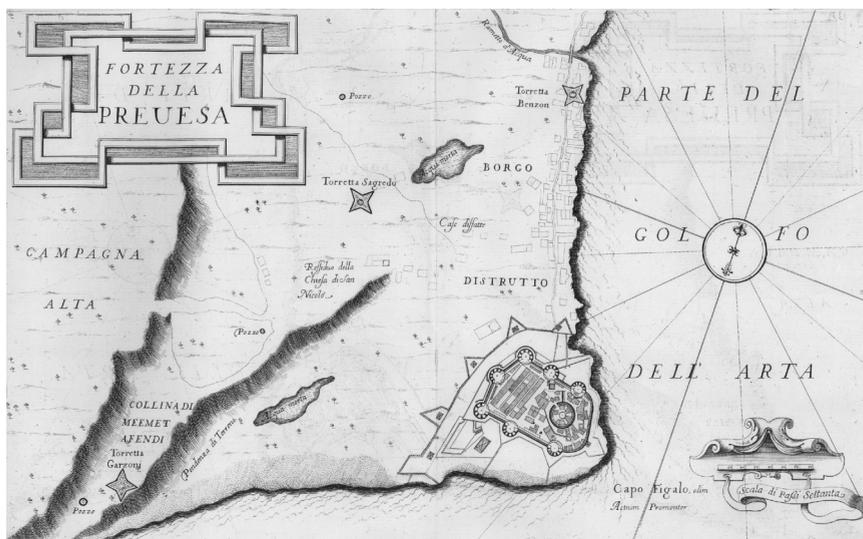
Εικόνες



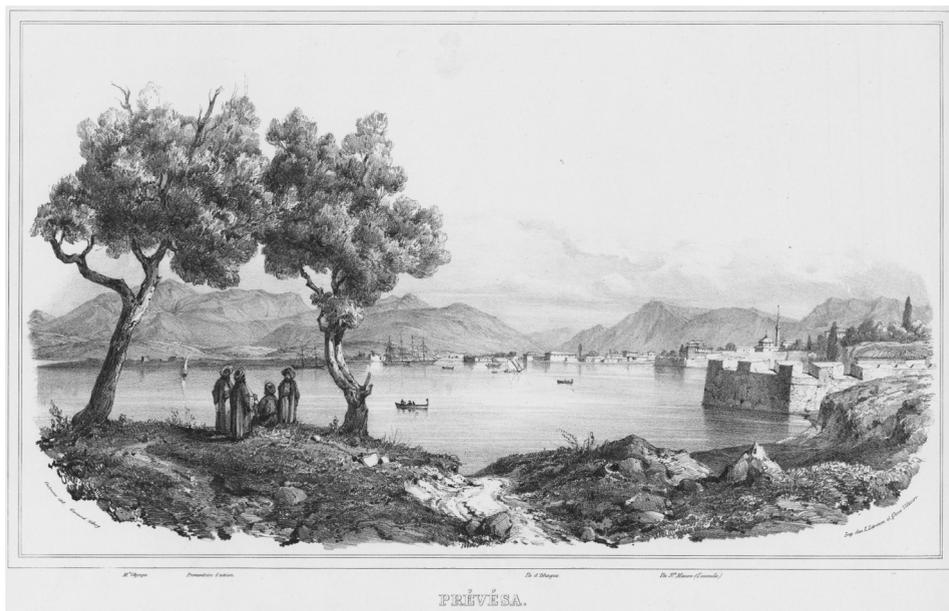
ΕΙΚΟΝΑ 1: Χαλκογραφία του A. Salamanca
με θέμα τη ναυμαχία της Πρέβεζας το 1538 (περ. 1540)
(Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, ΙΑΝ 105)



ΕΙΚΟΝΑ 2: Τοιχογραφία του B. Poccetti στη Sala di Bona του Palazzo Pitti
της Φλωρεντίας με θέμα τη δήμεση της Πρέβεζας το 1605
από τους ιππότες του Αγίου Στεφάνου (1608-1609)
(<https://www.uffizi.it/en/artworks/room-of-bona#&gid=1&pid=2>)



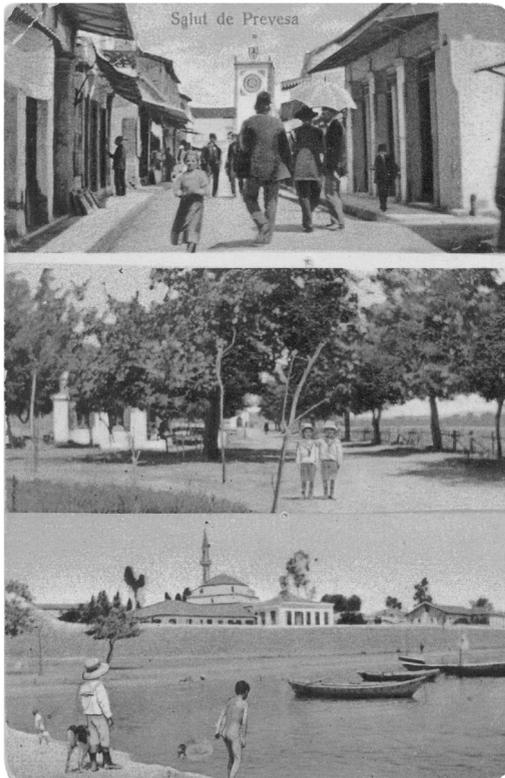
ΕΙΚΟΝΑ 3: Χαλκογραφία του κοσμογράφου V. Coronelli με τίτλο «Fortezza della Preveza» (1687) (Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, IAN 0036)



ΕΙΚΟΝΑ 4: Λιθογραφία του O. M. v. Stackelberg με τίτλο «Prévésa» (1834) (Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, IAN 0136)



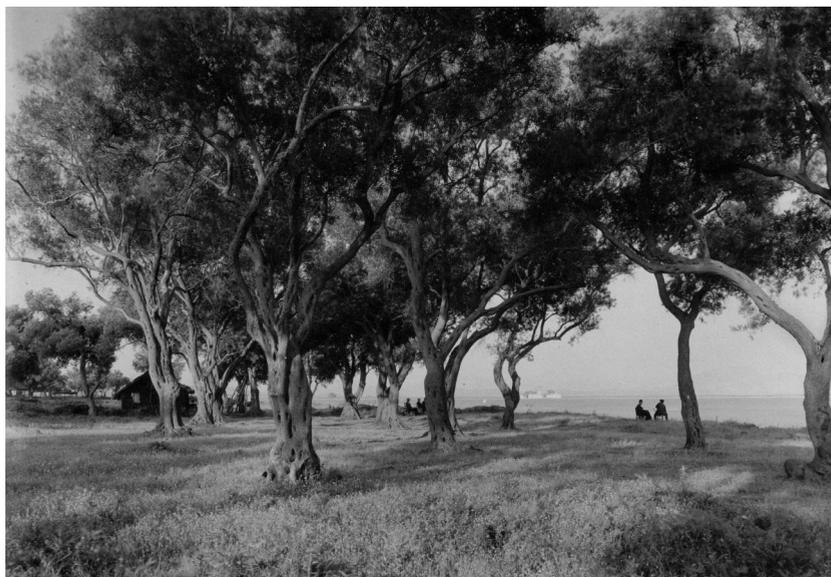
ΕΙΚΟΝΑ 5: Επιστολικό δελτάριο με τίτλο «Prévésa (Turquie). Côté Nord», έκδοση A. Schwidernoch, Deutsch-Wagram, Αυστρία (περ. 1905) (Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, IAN F1180)



ΕΙΚΟΝΑ 6: Επιστολικό δελτάριο με τίτλο «Salut de Prevesa», αγνώστου εκδότη (περ. 1905) (Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, IAN F1182)



ΕΙΚΟΝΑ 7: Επιστολικό δελτάριο με τίτλο «Η ΠΡΕΒΕΖΑ»,
αγνώστου εκδότη (1912/13)
(Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, IAN F1188)



ΕΙΚΟΝΑ 8: Φωτογραφία του Fr. Boissonnas με τίτλο
«Sous des oliviers au bord du golf» (1914)
(Φωτογραφικό αρχείο IAN)



ΕΙΚΟΝΑ 9: Επιστολικό δελτάριο με τίτλο «Άποψις – Λιμένος Πρεβέζης», έκδοση Ν. Ι. Τσουτσάνη (περ. 1920) (Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, ΙΑΝ F122)



ΕΙΚΟΝΑ 10: Επιστολικό δελτάριο με άποψη της οδού Σπηλιάδου με τίτλο «149. Πρέβεζα. – Άποψις βρυσούλας. [sic] / Prénéza. – Vryssoula.», έκδοση Ηρ. Κοντού (περ. 1930) (Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, ΙΑΝ F1233)



ΕΙΚΟΝΑ 11: Επιστολικό δελτάριο με άποψη του Αμβρακικού και της Πρέβεζας από τον προμαχώνα της Βρυσούλας με τίτλο «3. – ΠΡΕΒΕΖΑ – Βρυσούλα / PREVEZA – Petite Fontaine / PREVEZA – A Small Fountain / PREVEZA – Der Kleine Brunnen», έκδοση Χασισίδ [HASSID And Co] (περ. 1955) (Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, IAN F1291)



ΕΙΚΟΝΑ 12: Φωτοκάρτα με τίτλο «Φωτογραφία Α. Β. Υ. πριγκιπίσσης Μαρίας. Τὸ ἐν Πρεβέζῃ Συσσίτιον Παν. Σὺλλ. Γυναικῶν 1912-1913», αγνώστου εκδότη (1913) (Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, IAN F1197)



ΕΙΚΟΝΑ 13: *Φωτογραφία του Et. Labranche, χωρίς τίτλο (1912)*
(*Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, IAN F2294*)