



Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Επιμέλεια Εκθέσεων: Θεωρητικές και Πρακτικές Προσεγγίσεις»

One day Sojourn: Η μεταφορά ενός photobook στον εκθεσιακό χώρο.

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

Αρετή Αδαμοπούλου

Κατερίνα Κοτζιά

Κορηλία Φιλοξενίδου

Ευαγγελία Μάνη

Ιωάννινα

28 Φεβρουαρίου 2024

Για τις γιαγιάδες μου, Βικτωρία και Ευαγγελία και
τους παππούδες μου Σπύρο και Κωνσταντίνο!

Για τη συμβολή τους στην ολοκλήρωση αυτής της διπλωματικής εργασίας, θέλω να ευχαριστήσω:

την κ. Ευδοξία Παπαδοπούλου για την υποστήριξη, τη βοήθεια και την άψογη συνεργασία μας κατά της διάρκεια εξέλιξης της μελέτης.

την κ. Αρετή Αδαμοπούλου, την κ. Κατερίνα Κοτζιά και την κ. Κορνηλία Φιλοξενίδου για την εμπιστοσύνη.

τις φίλες μου Δανάη, Έλλη και Φωτεινή!

την οικογένεια μου, Πάνο, Μαίρη, Βικτωρία και Ειρήνη!

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος

Εισαγωγή

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Η έννοια του Photobook

1.1. Ορισμός του photobook

1.2. Ιστορική αναδρομή

1.3. Αφηγηματικές πρακτικές και photobook

1.4. Διαδικασία δημιουργίας photobook

1.5. Photobook και αναγνώστης

1.6. Παραδείγματα

1.6.1. Διεθνή

1.6.2. Ελληνικά

1.7. Ερείπιο και photobook

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Κακόλακκος

2.1. Το χωριό Κακόλακκος

2.2. Η επιλογή του Κακόλακκου

2.3. Η περιήγηση στον Κακόλακκο

2.3.1. Επίσκεψη I

2.3.2. Επίσκεψη II

2.3.3. Επίσκεψη III

2.4. Ο ορισμός του Συλλέκτη

2.4.1. Εγώ, ο εν δυνάμει συλλέκτης

2.5. Η φωτογράφιση, η ταξινόμηση και καταλογογράφηση των ευρημάτων

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Photobook: *One day Sojourn*

3.1. Από τον αρχιτέκτονα στον επιμελητή

3.2. Η δημιουργία του *One day Sojourn*

3.2.1. Σκοπός του photobook

3.2.2. Σχεδιασμός αφήγησης

3.3.3. Τεχνικά χαρακτηριστικά photobook

3.3.4. Περιγραφή αφήγησης του photobook *One day Sojourn*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: Η έκθεση *One day Sojourn*

4.1. Η μεταφορά των photobook σε εκθεσιακούς χώρους

4.1.1. Παραδείγματα εκθέσεων

4.1.2. Σχεδιαστικοί άξονες του *One day Sojourn*

4.2. Στόχοι και σκοποί της έκθεσης

4.3. Ο χώρος της έκθεσης

4.4. Δομή της έκθεσης-περιεχόμενα ενοτήτων

4.4.1. Ενότητα 1- Φτάνοντας στον Κακόλακκο

4.4.2. Ενότητα 2-Παλεύοντας με τη φύση

4.4.3. Ενότητα 3- Συζητώντας στο μπαλκόνι

4.4.4. Ενότητα 4- Βρίσκοντας το θάνατο

4.4.5. Ενότητα 5- Χορεύοντας με την ελπίδα

4.5. Πρόταση μουσειογραφικού σχεδιασμού έκθεσης

Συμπεράσματα

Βιβλιογραφία

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι φωτογραφίες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της σύγχρονης καθημερινής ζωής μας. Σε κάθε στιγμή, έχουμε τη δυνατότητα να απαθανατίσουμε στιγμές, τόπους, μνήμες, με αβίαστη ευκολία. Στην εποχή της φωτογραφίας, λοιπόν, τα photobooks αποτελούν μία βασική μορφή παρουσίασης αυτών, που ολοένα και ανθίζει.

Μέσα από αυτήν την ερευνητική διαδικασία, η μελέτη επιχειρεί αρχικά να παρουσιάσει την έννοια του photobook, την ιστορική του εξέλιξη και να μας εισάγει στον δικό του κόσμο. Αναλύονται τα αίτια που οδήγησαν στη δημιουργία του, ο τρόπος παραγωγής του, τί προσβέει, πότε χρησιμοποιείται και οι αφηγηματικές πρακτικές που ακολουθούνται. Επιπλέον, παρουσιάζεται η σημαντική σύνδεση του αναγνώστη με το photobook και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Μέσω παραδειγμάτων, τόσο διεθνών όσο και ελληνικών, καθίσταται περισσότερο κατανοητή η έννοιά του και αποκτούμε εικόνα του αντικειμένου της έρευνάς μου.

Σε επόμενο χρόνο, παρουσιάζεται το προσωπικό μου βίωμα σε ένα χωριό του Πωγωνίου Ηπείρου, τον Κακόλακκο. Η εμπειρία αυτή αποτελεί τον βασικό άξονα και την κεντρική γραμμή της όλης έρευνας. Περιγράφοντας, κυρίως, τις περιηγήσεις μου σε αυτό, αποτυπώνεται πλήρως η προσωπική μου εμπλοκή με το χωριό, αλλά και η ταυτότητά μου ως αρχιτέκτονας. Παραθέτοντας τις μετέπειτα ενέργειές μου, αναδεικνύεται ο ρόλος μου ως αρχιτεκτόνισσα, συλλέκτρια και εν δυνάμει επιμελήτρια, ακόμα και εν αγνοία μου.

Προχωρώντας την έρευνα, καταγράφεται η διαδικασία παραγωγής του προσωπικού μου photobook *One day Sojourn*. Η ανάλυση του photobook είναι εκτενής, καθώς αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας έρευνας. Στόχος της είναι η μελέτη μεταφοράς των photobook σε φυσικούς χώρους. Μέσω παραδειγμάτων, αναφέρω τις προκλήσεις και τις πρακτικές που ακολουθούνται σε μία τέτοια διαδικασία, καθώς και τις πολλαπλές αναγνώσεις που προκύπτουν.

Τέλος, προτείνεται μια έκθεση, με το όνομα *One day Sojourn*, η οποία αποτελεί τη μεταφορά του προαναφερθέντος photobook σε μία παλαιά κατοικία του Κακόλακκου. Αναλύεται η αφηγηματική πρακτική, οι στόχοι και οι σκοποί της έκθεσης, η αξιοποίηση μέσων και παρουσιάζεται μία πρόταση μουσειογραφικής μελέτης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο : Η έννοια του Photobook

1.1. Ορισμός του photobook

“Το βιβλίο είναι το φυσικό σπίτι της φωτογραφίας”, Gerry Badger

Το photobook είναι ένα βιβλίο, όπου το βασικό στοιχείο του είναι οι φωτογραφίες. Μπορεί να περιέχει κείμενο ή όχι και συντάσσεται από έναν φωτογράφο, είτε σύνολο πολλών φωτογράφων είτε από κάποιον που επεξεργάζεται ή ακολουθεί τη δουλειά ενός φωτογράφου (Badger, 2004). Αναλύοντας περισσότερο τον ορισμό, ο Gerry Badger (2004) αναφέρει πως το photobook είναι ένα συγκεκριμένο είδος φωτογραφικού βιβλίου, με επικρατέστερο στοιχείο τις φωτογραφίες και πρόκειται για το αποτέλεσμα συνεργασίας διάφορων ανθρώπων, όπως ο φωτογράφος, ο εκδότης, ο σχεδιαστής, οι οποίοι παράγουν μία οπτική αφήγηση.

Σε μία άλλη ερμηνεία, η Elizabeth Shannon(2010) παρομοιάζει το photobook με μια ταινία, ένα θεατρικό ή ένα γλυπτό εξηγώντας πως το θεωρεί μία νέα μορφή αυτόνομης τέχνης, όπου οι φωτογραφίες μεμονωμένες δεν κατέχουν κάποιο ρόλο, παρά μόνο ως σύνολο.

Η φωτογράφος Leticia Lampert (2015), σε ένα άρθρο της, τονίζει πως το photobook διαθέτει αρχή, μέση και τέλος. Μια αυτόνομη αφήγηση, γεγονός που το διαχωρίζει από έναν κατάλογο ή ένα portfolio.

Τα photobooks παρουσιάζονται ως μορφή άλμπουμ ή ημερολογίων και κάθε σελίδα του αποτελείται είτε από μία μόνο φωτογραφία, είτε από σύνολο φωτογραφιών, είτε από σύνθεση φωτογραφιών και κειμένου.

Ο όρος photobook χρησιμοποιείται όλο και συχνότερα για να περιγράψει ένα ευρύ φάσμα εκδόσεων που δημιουργούνται υπό διαφορετικές συνθήκες και αντιπροσωπεύουν ποικίλες πολιτικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές προοπτικές. Αυτό έχει οδηγήσει στη λανθασμένη παραδοχή ότι όλο το δημοσιευμένο φωτογραφικό περιεχόμενο εμπίπτει σε αυτή την κατηγορία, με αποτέλεσμα μια παραπλανητική γενίκευση (Shannon, 2010).

Το photobook αναφέρεται συνήθως σε ένα βιβλίο που αναπτύσσεται κυρίως για καλλιτεχνικούς σκοπούς, αλλά χρησιμοποιείται εξίσου συχνά για να περιγράψει εκδόσεις που δεν είναι αρχικά καλλιτεχνικές, προκειμένου να ενισχυθεί η αξιοπιστία και η αξία του βιβλίου στην αγορά. Ο όρος χρησιμοποιείται πλέον για να υποδηλώσει απλώς την αισθητική και την αγοραία αξία ενός βιβλίου, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη οποιαδήποτε άλλη μορφή αξίας μπορεί να έχει. Αυτό εμποδίζει την ικανότητά μας να αξιολογήσουμε την ιστορική, πολιτιστική και ιδεολογική προέλευση συγκεκριμένων βιβλίων, εμποδίζοντας έτσι την κατανόηση της πραγματικής φύσης και σημασίας του φωτογραφικού βιβλίου. Η διάδοση των φωτογραφικών βιβλίων διευκολύνθηκε από την πρόοδο της τεχνολογίας εκτύπωσης, η οποία επέτρεψε την οικονομικά αποδοτική και αποτελεσματική αναπαραγωγή φωτογραφικών εικόνων. Ωστόσο, η ευρεία προσβασιμότητα που διευκολύνθηκε από τη μαζική παραγωγή έχει πλέον αντικατασταθεί από την αποκλειστικότητα και την περιορισμένη διαθεσιμότητα ως αποτέλεσμα της εμπορευματοποίησης του φωτογραφικού βιβλίου από την αγορά τέχνης. Το βιβλίο είναι αναμφισβήτητα το πιο αποτελεσματικό μέσο για την παρουσίαση και τη διανομή μιας συλλογής φωτογραφιών. Ξεπερνάει τη διάρκεια ζωής μιας έκθεσης ή ενός φωτογράφου, καθώς μπορεί να μεταφερθεί εύκολα και το περιεχόμενό του μπορεί να αναπαραχθεί (Shannon, 2010).

Πολλοί ερευνητές, φωτογράφοι και μη έχουν προσπαθήσει να ορίσουν την έννοια του photobook, προκειμένου να το καθιερώσουν ως ξεχωριστό αντικείμενο μελέτης στο χώρο της φωτογραφίας, όπως είδαμε και παραπάνω. Ωστόσο, ο όρος έχει χρησιμοποιηθεί, επίσης, για να αναφερθεί σε βιβλία που έχουν δημιουργηθεί από καλλιτέχνες (θέλοντας να αναδείξουν τη δουλειά τους), σε βιβλία που παρουσιάζουν αποκλειστικά τα έργα των φωτογράφων (χωρίς νοηματικές μεταξύ τους συνδέσεις), καθώς επίσης και σε απλά οικογενειακά άλμπουμ, τα οποία εύκολα πλέον παράγει κάποιος διαδικτυακά και εμφανίζονται με τον ελκυστικό όρο photobook. Συγκεκριμένα, μια αναζήτηση στο Google για τον όρο "photobook" εμφανίζει αυτά τα προϊόντα ως τα κορυφαία αποτελέσματα.

Ο όρος photobook είναι σύγχρονης προέλευσης. Σπάνια συναντάται σε γραπτά έργα και καταγραφές πριν από τον εικοστό πρώτο αιώνα. Ωστόσο, η πληθώρα και η ποικιλομορφία παραγωγής photobook ενδέχεται να ενισχύθηκε από την απουσία μιας κοινώς αποδεκτής εννοιολόγησης ή κατηγοριοποίησης.

Οι μελετητές επινόησαν τον όρο photobook για να προσδιορίσουν έναν νέο τομέα έρευνας στον κλάδο της Φωτογραφίας. Τα χαρακτηριστικά των photobook περιλαμβάνουν τις ιδιότητες που παρατηρούνται στα συμβατικά βιβλία φωτογραφίας καθώς και στα βιβλία καλλιτεχνών. Ο εντοπισμός των διαφορών μεταξύ κάθε όρου δημιουργεί επιπρόσθετες δυσκολίες στην προσπάθεια κατάταξης κάθε photobook σε συγκεκριμένες κατηγορίες. Παρ' όλα αυτά, ο όρος έχει κερδίσει δημοτικότητα τα τελευταία χρόνια και συνδέεται με ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τα φωτογραφικά βιβλία (Garcia, 2017).

Η Jessie Bond (2023) προτείνει ότι το photobook μπορεί να θεωρηθεί ως γεγονός (event) με δύο διαφορετικούς τρόπους. Πρώτον, μπορεί να θεωρηθεί ως μια εμπειρία διάρκειας, όπου οι φωτογραφίες τοποθετούνται έτσι ώστε να σχηματίσουν μια αφήγηση ή να μεταδώσουν μια αίσθηση χρονικής εξέλιξης.

Στο πλαίσιο της σύνδεσης βιβλίου και μακροχρόνιας αξίας του Fernand Braudel (1980), τα photobooks, αποτελούν μία μορφή βιβλίου που επιδιώκει να μείνει στην ιστορία, δεν είναι μία εφήμερη παρουσίαση.

Ο όρος photobook είναι μια έξυπνη και συμπαγής έννοια, που δημιουργήθηκε με σκοπό να μετατρέψει το ευρύ πεδίο των βιβλίων που περιέχουν εικόνες σε μια πιο ακριβή και σαφώς καθορισμένη κατηγορία. Είναι σύγχρονης προέλευσης και σπάνια συναντάται σε γραπτά έργα και καταγραφές πριν από τον εικοστό πρώτο αιώνα. Ωστόσο, ο πλούτος και η ποικιλομορφία της παραγωγής photobook ενδέχεται να ενισχύθηκε από την απουσία μιας κοινώς αποδεκτής εννοιολόγησης ή κατηγοριοποίησης.

Η υιοθέτηση του όρου photobook είναι άμεσο αποτέλεσμα του Διαδικτύου, και το αντικείμενο μελέτης που αντιπροσωπεύει είναι επίσης προϊόν αυτής της τεχνολογικής εξέλιξης. Πλέον, έχουν δημιουργηθεί εξειδικευμένοι εκδότες, εκθέσεις και βραβεία που επικεντρώνονται ειδικά στα photobook, καθώς και μια διαδικτυακή πλατφόρμα που διευκολύνει τις συνδέσεις μεταξύ φωτογράφων, επιμελητών, συγγραφέων και δημιουργικών διευθυντών. Επί του παρόντος, οι συγγραφείς και οι μικροί εκδότες διευρύνουν ενεργά τα όρια αυτής της αγοράς, η οποία περιλαμβάνει τυπογράφους και διανομείς, προκειμένου να αυξήσουν τη διαθεσιμότητα και τη διανομή των δημοσιευμένων έργων τους (Garcia, 2017). Επιπλέον, όλο και περισσότεροι νέοι καλλιτέχνες καταφεύγουν στη χρήση των photobook προκειμένου να αναδείξουν το

έργο τους. Αυτό συμβαίνει επειδή η συνεργασία και όποια μορφή παρουσίασης της δουλειάς τους με μουσεία, γκαλερί και εκθέσεις, είναι δύσκολη και πολλές φορές ακατόρθωτη. Επιπλέον, με αυτόν τον τρόπο, ο καλλιτέχνης μπορεί να προσελκύσει διαφορετικό και ποικίλο κοινό ταυτόχρονα.

Διαβάζοντας τους παραπάνω ορισμούς για το photobook, αντιλαμβανόμαστε πως πρόκειται για μια περίπλοκη διαδικασία σύνθεσης φωτογραφιών και παραγωγής νοήματος. Κρίνεται απαραίτητο, όμως, να διευκρινιστεί ο διαχωρισμός του photobook από το φωτογραφικό άλμπουμ και τα βιβλία τέχνης. Η ειδοποιός διαφορά τους είναι στην παραγωγή νοήματος. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, στον ορισμό που απέδωσε τόσο η Elizabeth Shannon(2010) όσο και η Leticia Lampert (2015), το photobook υφίσταται κυρίως μέσω της αυτόνομης αφήγησης που διαθέτει. Οι φωτογραφίες με τα λοιπά στοιχεία είναι αλληλένδετα και μόνο η μεταξύ τους σύνδεση παρέχουν στον αναγνώστη την επιθυμητή “ιστορία”. Το ίδιο επισημαίνει και ο David Campany(2011), ο οποίος υποστηρίζει ότι το Photobook αποτελεί ένα είδος βιβλίου, το οποίο δεν πρέπει να συγχέεται με την έννοια του φωτογραφικού άλμπουμ.

Στον πρώτο τους τόμο, οι Martin Parr & Gerry Badger επιχείρησαν να καθορίσουν ορισμένα κριτήρια που μπορούν να επικυρώσουν τον όρο photobook και να δημιουργήσουν ένα πλαίσιο αξιολόγησης. Η προσέγγισή τους επηρεάστηκε από τον φωτογράφο John Gossage, ο οποίος πρότεινε ότι ένα φωτογραφικό βιβλίο υψηλής ποιότητας θα πρέπει να περιλαμβάνει εξαιρετικό έργο, να διαθέτει σχεδιασμό που να αναδεικνύει το θέμα, να λειτουργεί ως αυτοτελής και συνοπτική οντότητα και να διερευνά περιεχόμενο που να διατηρεί διαρκή απήχηση.

Σε μία κριτική για το διαχωρισμό των photobook και των βιβλίων τέχνης και του όρου photobook γενικότερα, ο José Neves (2020), παρουσιάζοντας ως παραδείγματα σχεδιαστικά ιδιαίτερα photobook, επισημαίνει πως στη σύγχρονη εποχή, τα όρια περί σχεδίασης ενός photobook είναι ρευστά. Τονίζει τη στενή σύνδεση των πρακτικών δημιουργίας των δύο, αναφέροντας πως, ίσως, η γραμμή διαφοροποίησης μεταξύ τους, απλά δεν υπάρχει. Καταλήγοντας, ο Neves (2020) αναφέρει τον όρο που χρησιμοποίησε ο Ulises Carrion, “εκφραστική ενότητα”, για να περιγράψει τον τρόπο δημιουργίας των βιβλίων (photobooks και βιβλίων τέχνης). Σύμφωνα με αυτόν (Carrion, 1980), τα υλικά, μορφολογικά και σχεδιαστικά στοιχεία χρησιμοποιούνται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, με στόχο τη μετάδοση του μηνύματος του κάθε

βιβλίου. “*Ίσως, απλώς, θα έπρεπε να τα αποκαλούμε bookworks*” (José Neves, 2020, σ.7).

1.2. Ιστορική αναδρομή

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο όρος photobook είναι σύγχρονης προέλευσης. Σπάνια συναντάται πριν από τον εικοστό πρώτο αιώνα. Το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερα απροσδόκητο αν σκεφτεί κανείς ότι πολλά photobook χρονολογούνται ήδη από τη δεκαετία του 1840 (Campany, 2014).

Κατά την περίοδο από το 1920 έως το 1970, εντοπίζεται έλλειψη βιβλιογραφίας που να πραγματεύεται τα photobooks, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για μια κρίσιμη εποχή για την ανάπτυξη αυτής της μορφής τέχνης (Campany, 2014). Στη διάρκεια αυτών των ετών, υπήρξαν παραγωγές αρκετών photobooks, χωρίς βέβαια να υπάρχει και η εκάστοτε ανάλυσή τους σε δοκίμια ή κριτικές, λόγω της ανεπαρκούς ανάπτυξης του συγκεκριμένου πεδίου. Το *Antlitz der Zeit (Το πρόσωπο της εποχής μας, 1929)* του August Sander και το *Atget: Photographe de Paris* του Eugene Atget (1930) (Le Gall, 2000) αγνοήθηκαν ως επί το πλείστον από τους κριτικούς, με σύντομες μόνο αναφορές από τον Walter Benjamin (Puppe, 1979, σ. 273) και τον Walker Evans (Kirstein, 2012). Σήμερα, θεωρούνται ευρέως δύο από τα πιο σημαντικά έργα στον τομέα. Το έργο του Robert Frank *The Americans* (1958/9) (Lent, 1994) αν και έκανε ιδιαίτερη αίσθηση στον τύπο της εποχής του, δεν αποτέλεσε επίσης αντικείμενο επιστημονικής ανάλυσης (Campany, 2014).

Η Carol Armstrong, αμερικανίδα ακαδημαϊκός, κυκλοφόρησε ένα έργο με τίτλο *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875* το 1998, το οποίο εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο MIT Press. Πρόκειται για μια σημαντική στιγμή για την ανάδειξη της αλληλεπίδρασης μεταξύ της φωτογραφίας, της γραφής και του έντυπου μέσου. Η ανάλυση εκ μέρους της Armstrong (1998) των έργων της Anna Atkins, του William Henry Fox Talbot, της Julia Margaret Cameron και άλλων καλλιτεχνών είναι άκρως διαφωτιστική για τον τομέα της μελέτης των photobooks, καθώς η προσέγγισή της να εξετάσει το έργο αυτό μέσα από το πρίσμα της σύγχρονης κριτικής θεωρίας θα μπορούσε να εγκαινιάσει έναν νέο τομέα ακαδημαϊκής έρευνας (Campany 2014).

Ο Andrew Roth στο βιβλίο *The Book of 101 Books* (2001), καθώς και αργότερα οι Martin Paar και Gerry Badger στους τρεις τόμους του *The Photobook: a history* (2004) συνέλεξαν και κατηγοριοποίησαν διάφορα παραδείγματα photobook. Αυτές οι εκτενώς εικονογραφημένες συλλογές παρουσιάζουν μια ποικιλία έργων και χρησιμοποιούνται από συλλέκτες, εμπειρογνώμονες και επιμελητές ως πηγή και υλικό αναφοράς. Έχουν κυκλοφορήσει περισσότερες από δώδεκα εκδόσεις αυτού του είδους, οι οποίες συνήθως επικεντρώνονται σε ένα εθνικό ή περιφερειακό θέμα. Βιβλία από τις Κάτω Χώρες, βιβλία από την Ιαπωνία, βιβλία από τη Λατινική Αμερική, βιβλία από τη Γερμανία κ.ο.κ. Αυτές οι ανθολογίες είναι ιδιαίτερα πολύτιμες λόγω της συνεχούς αναπτυσσόμενης φύσης αυτού του πεδίου μελέτης και της πληθώρας ανεξερεύνητων γνώσεων που παρέχουν. Ωστόσο, η περιγραφή για το κάθε στοιχείο είναι συνήθως σύντομη και περιεκτική. Το *Swiss Photobooks from 1927 to the Present* ξεχωρίζει ως μια σπάνια περίπτωση, καθώς περιέχει περιεκτικά δοκίμια που εμβαθύνουν στο ιστορικό και τη δημιουργία κάθε βιβλίου (Campany, 2014).

Το βιβλίο με τίτλο *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond* (2020), το οποίο επιμελήθηκαν οι Patrizia Di Bello, Colette Wilson και Shamoan Zamir, προήλθε από τις συχνές συναντήσεις μιας ομάδας Βρετανών μελετητών, με αντικείμενο τα photobooks κατά τον 21^ο αιώνα. Τα βιβλία του Ian Walker για τον υπερρεαλισμό δίνουν ιδιαίτερη προσοχή στην αλληλεπίδραση μεταξύ εικόνων και κειμένου. Ο David Evans, γνωστός για την προκλητική γραφή του, καλύπτει επίσης ένα ευρύ φάσμα θεμάτων γύρω από τα photobooks, όπως το φωτομοντάζ (Campany, 2014).

Τον τελευταίο αιώνα, η συλλογή και η οργάνωση των φωτογραφιών αποτελεί χαρακτηριστικό που εντοπίζουμε όλο και πιο συχνά στην καθημερινότητά μας. Η φωτογραφία των κινητών τηλεφώνων, τα φωτογραφικά δοκίμια περιοδικών (εντύπων και μη), ανεξάρτητες προσωπικές εκδόσεις, φωτογραφικές παρουσιάσεις, μέσα κοινωνικής δικτύωσης είναι κάποιοι από τους τομείς όπου συναντούμε τη συλλογή φωτογραφιών (Campany, 2023). Η έννοια της σύνθεσης των φωτογραφιών μιας συλλογής καθίσταται ολοένα και πιο σημαντική, καθώς περιλαμβάνει τη διάταξη και την οργάνωση πολλών στοιχείων, όπως σύνολα, τυπολογίες, αρχεία, άλμπουμ, ακολουθίες, προβολές διαφανειών και ιστορίες. Η συνεργασία μεταξύ ενός

φωτογράφου και ενός επιμελητή έχει οδηγήσει στη δημιουργία πολλών σημαντικών photobooks (Campany, 2014).

Το βιβλίο του Blake Stimson (2007), *The Pivot of the World: Photography and its Nation* (MIT Press, 2006), είναι μια μελέτη που επικεντρώνεται στο photobook/έκθεση *The Americans* του Frank, στην έκθεση και κατάλογό της *The Family of Man* και στις μελέτες βιομηχανικής αρχιτεκτονικής των Bernd και Hilla Becher (Campany, 2023). Ο Stimson υποστηρίζει ότι το photobook προέκυψε ως αποτέλεσμα της αναζήτησης μιας νέας αλήθειας, η οποία υπερβαίνει την απλή ανάγνωση του μηνύματος των εικόνων και των μεμονωμένων φωτογραφιών. Μιας αλήθειας που εντοπίζεται τόσο μεταξύ των εικόνων, όσο και στη μετάβαση από τη μία στην άλλη. Κατασκευάζει ένα περίπλοκο επιχείρημα στο οποίο η σημασία της φωτογραφίας δεν έγκειται μόνο σε ό,τι μπορεί να αποκαλυφθεί ή να μεταφερθεί ορατά, αλλά και στα κενά και στις πτυχές που δεν μπορούν να αναπαρασταθούν. Η θεωρία του Stimson επηρέασε και την Sarah E James στο βιβλίο της *Common Ground: German Photographic Cultures beyond the Iron Curtain* (2013), στο οποίο εξετάζει την φωτογραφική παραγωγή σε Ανατολική και Δυτική Γερμανία κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου (Campany, 2014).

Ένας αυξανόμενος αριθμός μελετητών είχε αρχίσει να θεωρεί το photobook ως παραμελημένο αντικείμενο μελέτης. Εκθέσεις άρχισαν να ενσωματώνουν φωτογραφικά βιβλία αναγνωρίζοντας τη σημασία τους, όπως φαίνεται σε παραδείγματα όπως η έκθεση *Cruel and Tender: the real in the twentieth century photograph 2003* (Brittain, 2004) της Tate Modern.

Παρόλο που υπάρχει πλέον μεγάλο ενδιαφέρον για αυτά, τα φωτογραφικά βιβλία του παρελθόντος ήταν σχετικά άγνωστα στο κοινό και σπάνια βρισκόνταν στα βιβλιοπωλεία, με αποτέλεσμα την περιορισμένη προβολή και συζήτηση για αυτά (Campany, 2023). Η έλευση του Διαδικτύου έφερε επανάσταση στην κατάσταση. Όπως είχε παρατηρήσει στο παρελθόν ο Marshall McLuhan, θεωρητικός των μέσων ενημέρωσης, οι νέες τεχνολογίες ξεπερνούν και μετασχηματίζουν τις παλαιότερες ανάλογα με τα μοναδικά τους χαρακτηριστικά. Η αναβίωση του photobook, με την έμφαση που δίνει στη σωματικότητα και στις διάφορες δραστηριότητες, όπως η παρατήρηση, η μελέτη και η δημιουργία, μπορεί να αποδοθεί στην επίδραση της κουλτούρας του διαδικτύου. Η ψηφιακή εποχή έχει καταστήσει τα photobook πιο

προσιτά από ποτέ και έχει αυξήσει την ευαισθητοποίηση για τα μοναδικά χαρακτηριστικά του έντυπου υλικού (Campany, 2023).

Στις μέρες μας, τα photobook αναπτύσσονται ραγδαία στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Με μια εύκολη και σύντομη αναζήτηση, μπορούμε να βρούμε την πληθώρα ομάδων που διαφημίζουν τα photobook νέων καλλιτεχνών, καθώς και συναντήσεις και ομιλίες για αυτά. Το γεγονός αυτό έρχεται ως αποτέλεσμα των παραγόντων που έχουν αναφερθεί παραπάνω.

Τέλος, τα τελευταία χρόνια, το zine είναι ίσως η αναδυόμενη εξέλιξη του photobook. Zine ονομάζεται το φυλλάδιο που αποτελείται από ένα ή δύο φύλλα και δημοσιεύεται από τον δημιουργό του. Προέρχεται φωνητικά από την κατάληξη της λέξης magazine, το περιοδικό και προήλθε από τα γράμματα, τα οποία αντάλασσαν οι άνθρωποι για θέματα που τους ενδιέφεραν (Tate, 2024). Χρησιμοποιείται πλέον όχι μόνο από καλλιτέχνες, αλλά κατέχει σημαντικό ρόλο σε εκπαιδευτικά προγράμματα και πρακτικές.

1.3. Αφηγηματικές πρακτικές και photobook

Η χρήση αφηγήσεων κατέχει μια σημαντική θέση στην ιστορία των ανθρώπινων οπτικών κατασκευασμάτων (Brant, 2021). Από την εποχή των οπτικών αφηγήσεων στις σπηλιές μέχρι και σήμερα, στην καθημερινή ζωή μας, εντοπίζουμε τρόπους, μέσα και κατάλληλες προϋποθέσεις για τη δημιουργία όλο και περισσότερων τέτοιων αφηγήσεων. Η σκόπιμη παράθεση οπτικών συμβόλων σε μια ακολουθία εικόνων διευκολύνει τη δυνατότητα κατασκευής αφηγήσεων. Η φωτογραφία, ως βασικό οπτικό μέσο και εργαλείο, χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό ως αφηγηματικό μέσο, οικειοποιούμενη το κατασκεύασμα του βιβλίου, από τη λογοτεχνία, εξυπηρετώντας τους δικούς της στόχους (Brant, 2021). Φωτογραφικά βιβλία, εκδόσεις και περιοδικά λειτούργησαν ως καθοριστικός παράγοντας στην παραγωγή αφηγήσεων. Ξεκινώντας από το 1920, κατείχαν σημαντικό ρόλο στο κίνημα του ντοκιμαντέρ στις Ηνωμένες Πολιτείες, τη Δυτική Ευρώπη και τη Σοβιετική Ένωση. Χρησιμοποιήθηκαν, όμως και για τη διανομή πληροφοριών και την προπαγάνδα.

Κατά συνέπεια, τα photobooks, ως συνέχεια και εξέλιξη των απλών φωτογραφικών βιβλίων, είναι πολιτιστικά τεχνουργήματα που παρέχουν εξαιρετικές ευκαιρίες για

την αφήγηση ιστοριών, ιδίως επειδή δίνουν τη δυνατότητα στον αναγνώστη/θεατή να διαμορφώσει τη δική του αντίληψη της πραγματικότητας (Brant, 2021). Η πολυπλοκότητα της παραγωγής της αφήγησης, η οποία παραπέμπει στη σύνθεση ενός μυθιστορήματος ή μιας ταινίας, ώθησαν τον φωτογράφο και συντάκτη βιβλίων, Robert Frank, να χαρακτηρίσει τα photobooks ως paper movies (Macpherson, 2022), δίνοντας ακόμη ένα διευκρινιστικό στοιχείο στον ορισμό του photobook και στη σύνδεσή του με το αφηγηματικό νόημα που αυτό δημιουργεί.

Στη συνέχεια, επιλέγω να αναφέρω παραδείγματα ανάλυσης και κριτικής photobook, όπως αυτά περιγράφονται στο τεύχος του περιοδικού *Compendium*, «Materialities of the Photobook-Materialidades do Livro de Fotografia», των José Bértolo και David Campany, στο τεύχος Δεκεμβρίου, το 2022. Πρόκειται για ένα σχολιασμό με άξονα την αντιμετώπιση των photobooks ως πολύπλοκη, πολύτροπη και υβριδική διαδικασία, δίνοντας, επιπλέον, έμφαση στις υλικές τεχνικές, αλλά και στην πολυαισθητηριακότητα και ποικιλία των ερμηνειών και αφηγήσεων που προσφέρουν. Καταλήγοντας, καλεί τους συγγραφείς να εξερευνήσουν τα photobooks με βάση τη διαδικασία παραγωγής τους, την υλικότητα και τον τρόπο που αυτά αντιλαμβάνονται από τον αναγνώστη.

Πρώτο παράδειγμα αποτελεί η ανάλυση της Clara Masnatta, η οποία διερευνά την καλλιτεχνική παραγωγή της γιαπωνέζας φωτογράφου Rinko Kawauchi στο βιβλίο της με τίτλο *Rinko Kawauchi: Imperfect Photographs*. Η Masnatta εντοπίζει την έννοια της “ατέλειας” που η Kawauchi χρησιμοποιεί στον τίτλο, ως συστατικό στοιχείο των φωτογραφιών της, της διάταξης, αλλά και της σύνθεσης και του σχεδιασμού του photobook γενικότερα. Η Masnatta υποστηρίζει ότι το έργο της Kawauchi χρησιμοποιεί έναν σχολαστικό συνδυασμό μεμονωμένων φωτογραφιών και περίπλοκης διάταξής τους για τη δημιουργία μιας σειράς φωτογραφιών που δεν εστιάζουν στην ακρίβεια, αλλά αποτυπώνουν τη ρευστότητα των χρωμάτων και δημιουργούν ένα μετασχηματιστικό στυλ φωτογραφίας που δεν καθορίζει διακριτά τα όρια (Bértolo and Campany, 2022).

Ο Anton Lee, στο άρθρο με τίτλο *A dream, dictating its own course: On Ralph Gibson's Photobook Trilogy, 1970-1974* επανεξετάζει τον ρόλο του Ralph Gibson ως πρώιμου υπέρμαχου της έκδοσης βιβλίων από τους φωτογράφους τους ίδιους και ιδρυτή της δικής του εκδοτικής εταιρίας, Lustrum Press. Ο Lee πραγματοποιεί μια

σχολαστική εξέταση της τριλογίας του Gibson, που αποτελείται από τα βιβλία *The Somnambulist* (1970), *Déjà-vu* (1973) και *Days at Sea* (1974), αναδεικνύοντας τον τρόπο που ο φωτογράφος επιλέγει την αφήγησή του. Πιο συγκεκριμένα, περιπλέκει την ερμηνεία των φωτογραφιών του τόσο μέσω των μεταξύ τους συνδέσεων, όσο και της διάταξης και σύνθεσής τους στη κάθε σελίδα (Bértolo and Campany, 2022).

Η Briony Anne Carlin υιοθετεί μια φαινομενολογική προοπτική στο έργο της με τίτλο *Returning to Another Black Darkness: Materiality and Mattering in Photobook Encounters over Time*. Η Carlin (2022) υποστηρίζει ότι το *Returning to Another Black Darkness* της Sakiko Nomura μεταμορφώνεται σε photobook όταν ο αναγνώστης αφιερώσει χρόνο σε αυτό και κατανοήσει την οπτική πληροφορία. Ο ρόλος του photobook ενεργοποιείται και πραγματοποιείται πλήρως όταν επιτευχθεί η συνεργασία ενός δεκτικού αναγνώστη με αυτό. Με βάση την προσωπική μαρτυρία της Carlin από το 2018, στην πρώτη της επαφή με το βιβλίο της Nomura, το άρθρο εξετάζει το επιτελεστικό και το σχεσιακό στοιχείο μέσα σε ένα photobook, που οδηγεί στην παραγωγή νοήματος και αφήγησης (Bértolo and Company, 2022).

Τέλος, η ανάλυση του Henrique Júlio Vieira στο βιβλίο *Errâncias: O Acervo Biojuntado de Décio Pignatari*, βασίζεται στο βιβλίο του Βραζιλιάνου λογοτέχνη Dévio Pignatari, *Errâncias*, όπου κείμενο και εικόνα συνυπάρχουν. Ο Vieira αντιμετωπίζει το λογοτεχνικό βιβλίο ως μια συγκεκριμένη μορφή photobook, το οποίο “δανείζεται από το προσωπικό αρχείο, συνδυάζοντας φωτογραφία, χρόνο, μνήμη και αυτοβιογραφία και εν τέλει αμφισβητεί το χαρακτήρα των φωτογραφιών στην αφήγηση, που δημιουργείται από μία ζωή”(Bértolo and Company, 2022, σ. 125).

1.4. Διαδικασία δημιουργίας photobook

Η δημιουργία ενός photobook αποτελεί ένα καλλιτεχνικό έργο (Shannon, 2010), η δημιουργία του οποίου ορίζεται από συγκεκριμένες κατευθυντήριες γραμμές και νόρμες. Ο σχεδιασμός photobook είναι ιδιαίτερα σύνθετη διαδικασία και απαιτεί από τον δημιουργό να ανταποκριθεί σε συγκεκριμένες προκλήσεις. Οι απαιτήσεις και οι προκλήσεις αφορούν στη δημιουργία του έργου από την αρχή του, όταν αυτό υπάρχει μόνο ως συλλογή φωτογραφιών, ή ακόμη και πριν ο φωτογράφος αρχίσει να τις αποτυπώνει (Smyth, 2012).

Τα photobooks έχουν σταδιακά αναδειχθεί σε αντικείμενα επιστημονικής εξέτασης και ανάλυσης για ακαδημαϊκούς και κριτικούς. Οι αρχικές μελέτες επικεντρώνονται κυρίως στην αγορά της τέχνης και του βιβλίου, όπως οι προωθητικές ενέργειες των εκδοτών ή η ανάλυση των χαρακτηριστικών των καταναλωτικών φωτογραφικών βιβλίων. Διερεύνησαν, επίσης, την ιστορία των photobooks, συμπεριλαμβανομένης της προέλευσής τους, καθώς και των σημαντικών σταθμών και των παραγόντων που συνέβαλαν στην τρέχουσα έξαρση της δημοτικότητάς τους. Οι σύγχρονες μελέτες εξετάζουν το photobook ως ειδικό θέμα στο ευρύτερο πεδίο των φωτογραφικών σπουδών. Για παράδειγμα, στην 19η έκδοση του περιοδικού *The PhotoBook Review* του *Aperture*, μία από τις βασικές έρευνες ήταν η αξιολόγηση της τρέχουσας κατάστασης της κριτικής του photobook. Υπάρχουν ακόμη πολλά που πρέπει να ανακαλυφθούν και να αναλυθούν όσον αφορά το photobook ως αντικείμενο εξέτασης, θαυμασμού και διεπιστημονικής ερμηνείας

Η διαδικασία δημιουργίας ενός photobook περιλαμβάνει συνήθως τη δημιουργία ενός ομοιώματος ή πρωτότυπου, το οποίο μπορεί να περιλαμβάνει ή και όχι το φωτογραφικό υλικό. Η κεντρική ιδέα της αφήγησης κατέχει σημαντικό ρόλο και με άξονα αυτήν, επιλέγονται τα στοιχεία του photobook. Η σημειωτική αλλά και η τεχνική διάσταση ενός photobook είναι τα δύο στοιχεία που το συνθέτουν. Όπως έχω αναφέρει και παραπάνω, η δημιουργία ενός photobook, αποτελεί συνήθως σύμπραξη και συνεργασία πολλών ανθρώπων. Αποτελεί, επίσης, μια πολυαισθητηριακή διαδικασία. Για αυτό το λόγο, η κάθε επιλογή από κάθε εμπλεκόμενο χαρακτηρίζει σημαντικά το αποτέλεσμα. Εκτός από την επιλογή των εικόνων/φωτογραφιών, επιπλέον αξιοσημείωτα στοιχεία αποτελούν τα υλικά και οι τεχνικές που θα ακολουθηθούν. Η επιλογή του κατάλληλου χαρτιού, το υλικό της έκδοσης, ο τρόπος βιβλιοδεσίας είναι καθοριστικής σημασίας. Πιο συγκεκριμένα, η επιλογή του χαρτιού και των υλικών, παίζει καθοριστικό ρόλο στον καθορισμό της απτικής επίδρασης του βιβλίου και μπορεί επίσης να έχει αντίκτυπο στην ποιότητα των φωτογραφιών (Vogt, 2012). Η κατάλληλη επιλογή υλικού επιτρέπει, οι εικόνες να εμφανίζονται πιο ευκρινείς, πιο περίπλοκες και με ενισχυμένη αντίθεση. Από την άλλη πλευρά, τα χαρτιά τα οποία γυαλίζουν παρουσιάζουν υψηλότερο βαθμό αντανάκλασης του φωτός, με αποτέλεσμα τη μειωμένη ορατότητα των εικόνων. Επίσης, ο σχεδιαστής θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη και τις πιο μικρές λεπτομέρειες, για παράδειγμα το πάχος

του χαρτιού σε περίπτωση που θα κριθεί σκόπιμο να τρυπηθεί και να βιβλιοδεθεί (Smyth, 2012).

Το μέγεθος ενός photobook μπορεί να επηρεαστεί από τον συνδυασμό εικόνων και χαρτιού, καθώς απαιτεί μια προσεκτική ισορροπία μεταξύ της διατήρησης της καλλιτεχνικής ελευθερίας και της τήρησης των οικονομικών περιορισμών (Vogt, 2012). Το οικονομικό κριτήριο κατέχει σημαντικό ρόλο και επηρεάζει την παραγωγή και τη διανομή ενός photobook. Για παράδειγμα, η παραγωγή του σε συγκεκριμένο μέγεθος συνεπάγεται την εκτύπωση τριάντα δύο σελίδων σε κάθε φύλλο εκτύπωσης. Ωστόσο, η αύξηση των διαστάσεων του βιβλίου κατά μία μόνο ίντσα θα απαιτούσε τη μείωση του αριθμού των σελίδων ανά φύλλο εκτύπωσης σε δεκαέξι, διπλασιάζοντας έτσι αμέσως το κόστος του χαρτιού (Smyth, 2012).

Όσον αφορά την εκτύπωση, υπάρχουν ουσιαστικά δύο επιλογές διαθέσιμες: η εκτύπωση offset ή η ψηφιακή εκτύπωση. Η εκτύπωση offset είναι μια συμβατική μέθοδος που χρησιμοποιεί πλάκες αλουμινίου με βάση σιλικόνης για κάθε φύλλο. Η εικόνα μεταφέρεται πρώτα από την πλάκα και στη συνέχεια στην επιφάνεια εκτύπωσης. Η διαδικασία αυτή είναι κοστοβόρα και για αυτό το λόγο χρησιμοποιείται συνήθως για εργασίες εκτύπωσης που αποτελούνται από τουλάχιστον πεντακόσια αντίτυπα, με σκοπό την οικονομικότερη κοστολόγηση. Αντιθέτως, ενώ η ψηφιακή εκτύπωση θεωρείται μερικές φορές ότι έχει χαμηλότερη ποιότητα, είναι καταλληλότερη για μικρότερες εκτυπώσεις λόγω της σταθερής τιμολόγησης ανά βιβλίο. Η επιλογή μεταξύ offset ή ψηφιακής εκτύπωσης εξαρτάται επίσης από τις δυνατότητες του εκτυπωτή, καθώς η ψηφιακή μπορεί να χρησιμοποιηθεί για έργα μεγάλης κλίμακας ή από έμπειρους χειριστές για την επίτευξη εξαιρετικά υψηλών προδιαγραφών (Smyth, 2012).

1.5. Photobook και αναγνώστης

Τις τελευταίες δεκαετίες, παρατηρείται μια αξιοσημείωτη αύξηση στην παραγωγή, την απόκτηση, τη διανομή, τη συζήτηση και την ακαδημαϊκή μελέτη των photobooks, η οποία έχει χαρακτηριστεί και ως το φαινόμενο photobook. Η καθιέρωση κανόνων παγίωσε την αναγνώριση του photobook ως ξεχωριστής μορφής τέχνης, που καθορίζεται από ένα σύνολο χαρακτηριστικών γνωρισμάτων. Μια σειρά από

αυτόνομες και εξειδικευμένες εκδόσεις έχει προκύψει παγκοσμίως, προσελκύνοντας όχι μόνο συλλέκτες και φωτογράφους αλλά και περιστασιακούς και μη επαγγελματίες αναγνώστες/θεατές. Η παραδοσιακή προσέγγιση για την οικοδόμηση της ιστορίας της φωτογραφίας περιορίστηκε αρχικά στο πλαίσιο που καθόρισε η συμβατική ιστορία της τέχνης και τα μουσεία. Ωστόσο, η προσέγγιση αυτή έχει έκτοτε εξελιχθεί για να συμπεριλάβει ένα ευρύτερο φάσμα κοινωνικών και πολιτισμικών ιστοριών και έχει επεκταθεί περαιτέρω για να συμπεριλάβει υλικές ιστορίες. Η φωτογραφία έχει μια πολύπλοκη και διαρκώς μεταβαλλόμενη σχέση με την υλικότητα. Η φύση της φωτογραφικής εικόνας της επιτρέπει να υπάρχει σε διάφορες μορφές και πλαίσια, χωρίς να είναι δεμένη με κάποιο από αυτά. Για να κατανοήσει κανείς τη φωτογραφία, πρέπει να εστιάσει στις φυσικές της ιδιότητες και στις συνθήκες κάτω από τις οποίες παράγεται (Bértolo and Campany, 2022).

Ενώ μια έκθεση απαιτεί προσεκτική εξέταση παραγόντων όπως η χωροταξική διάταξη, το μέγεθος, η αναλογία, η σκηνογραφία, ο φωτισμός, ένα βιβλίο απαιτεί ένα ξεχωριστό, αν και ενίοτε αλληλένδετο, σύνολο τεχνικών. Τα διακριτά χαρακτηριστικά του φωτογραφικού βιβλίου περιλαμβάνουν ένα μοναδικό αντικείμενο που ακολουθεί ακριβή τυπικά κριτήρια. Τα κριτήρια αυτά, όπως αναφέρω και προηγουμένως, περιλαμβάνουν την ενσωμάτωση των φωτογραφιών, του κειμένου, της αλληλουχίας, του σχεδιασμού και της επιλογής των υλικών, τα οποία συμβάλλουν στη δημιουργία του έργου. Στην περίπτωση των photobook, αυτός που καλείται να κατανοήσει τις φωτογραφίες, τις νοηματικές συνδέσεις μεταξύ τους και να συνθέσει το παζλ όλων των στοιχείων που αυτό δημιουργεί, είναι ο αναγνώστης.

Ο αναγνώστης κατέχει βασικό ρόλο στην ερμηνεία του photobook. Σύμφωνα με τον Brant (2021) ακόμη και η ταχύτητα που επιλέγει ο αναγνώστης να διαβάσει το photobook, επιδρά στην αφήγηση. Συνεχίζει λέγοντας πως η αφήγηση αφορά την αναπαράσταση μιας αλληλουχίας γεγονότων μέσα στο χρόνο και αυτό είναι που δημιουργεί τις ιστορίες. Προκειμένου να αναδυθούν οι ιστορίες αυτές, θα πρέπει να ταυτιστεί ο τρόπος οργάνωσης των φωτογραφιών με την ικανότητα του αναγνώστη να εντοπίζει τις νοηματικές συνδέσεις τους. Ως αποτέλεσμα, επιτρέπεται στον αναγνώστη μια υποκειμενική ερμηνεία της αφήγησης, σύμφωνα με την προσωπική του αλήθεια.

Ο Jerome Bruner (1991) εξηγεί πως η αφήγηση λειτουργεί ως μέσο διαμόρφωσης της πραγματικότητας αλλά και παράγει πολιτιστική γνώση, η οποία οδηγεί τον αναγνώστη στην διαμόρφωση δικών του, μοναδικών νέων κόσμων.

Ο φιλόσοφος Nelson Goodman (1978), υποστηρίζει πως η σχέση του συγγραφέα με τον αναγνώστη είναι βαθύτερη και απαιτεί την συμμετοχή του αναγνώστη παραπάνω. Τον οδηγεί σε μια πολυτροπική προσέγγιση, στην οποία ο αναγνώστης “συνδέει τα οπτικά στοιχεία με τη γλώσσα και την αντίληψη με την παραγωγή της γνώσης” (Brant, 2021, σ.156).

Σε κάθε περίπτωση, το υπόβαθρο, η πρότερη γνώση και η οπτική παιδεία του αναγνώστη επιδρά σημαντικά στον τρόπο που ο ίδιος αντιλαμβάνεται λεπτομέρειες, κάνει υποθέσεις και δημιουργεί συνδέσεις (Brant, 2021). Αυτό οδηγεί στη διάκριση, που εντόπισε ο Bruner (1991), και το ονομάζει *ερμηνευτική συνθεσιμότητα*. Διαχωρίζει μέσα σε ένα κείμενο αυτό το οποίο *εκφράζεται* από αυτό το οποίο *ερμηνεύεται* και επιτρέπει στον αναγνώστη να αντιλαμβάνεται την αφήγηση ως ένα αυτοτελή ανεξάρτητο κόσμο.

Μία μελέτη που αναδεικνύει τη σχέση των στοιχείων του photobook με τον αναγνώστη είναι το *Photo-Textual Relationships in Early Photobook Making: [Re]Tracing the Roots of Photobook Syntax*, του José Neves (2022), το οποίο παρέχει μια ιστορική αφήγηση αρκετών πρώιμων εκδόσεων που ενσωμάτωναν φωτογραφίες ως εικονογράφηση. Ο Neves εξετάζει τη σημασία των παρακείμενων στοιχείων, όπως οι χάρτες και οι περιγραφές, στην κατασκευή έργων του δέκατου ένατου αιώνα, όπως το *The Pencil of Nature* του Henry Fox Talbot, το *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851* του Maxime du Camp και το *The Arctic Regions: Illustrated with Photographs Taken on an Art Expedition to Greenland* του William Bradford. Επίσης, ο Neves εξετάζει τις επικοινωνιακές συγκρούσεις που προκύπτουν μεταξύ γλώσσας και εικόνας, διερευνώντας συγκεκριμένα πώς η γραφή παίζει μια παραβιωτική λειτουργία ενισχύοντας και θεμελιώνοντας την ερμηνεία των φωτογραφικών εικόνων από τον αναγνώστη (Bértolo and Company, 2022).

Επιπροσθέτως, τα τεχνικά χαρακτηριστικά ενός photobook μπορούν να επηρεάσουν την αλληλεπίδραση αυτού με τον αναγνώστη. Για παράδειγμα, η επιλογή ενός μεγαλύτερου μεγέθους μπορεί να οδηγήσει σε έναν δύσκολο στο χειρισμό βιβλίο, το

οποίο έχει αρνητικές επιπτώσεις στο συνολικό βίωμα. Σύμφωνα με τον Smyth (2012), οι διαστάσεις του photobook είναι ένας κρίσιμος παράγοντας που επηρεάζει άμεσα το επίπεδο εγγύτητας μεταξύ του βιβλίου και του αναγνώστη.

1.6. Παραδείγματα

1.6.1. Διεθνή

Η Anna Atkins δημιούργησε το πρώτο photobook με τίτλο *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, (1843-1853), το οποίο περιείχε κυανοτυπίες που αναπαριστούν θαλάσσιους οργανισμούς, με σκοπό να βοηθήσει τους επιστήμονες στην αναγνώρισή τους. Για παράδειγμα δημιούργησε ένα φυτολόγιο σε φωτογραφική μορφή. Η φωτογράφος χρησιμοποίησε την τεχνική εκτύπωσης κυανοτυπίας, παράγοντας αποτυπώματα πραγματικών δειγμάτων τοποθετώντας τα σε άμεση επαφή με το φωτοευαίσθητο χαρτί (Cesarato, 2023).

Ο Walker Evans έγινε ο πρώτος φωτογράφος που πραγματοποίησε ατομική έκθεση στο νεοσύστατο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1938. Η έκθεση συνοδευόταν από ένα photobook με τίτλο *American Photographs* (Evans, Kirstein and Meister, 1938), το οποίο θεωρείται σήμερα ως ένα από τα πιο σημαντικά photobooks. Το photobook περιέχει φωτογραφίες τόσο των ανθρώπων της Αμερικής (πορτρέτα ή ενταγμένες στο περιβάλλον), όσο και φωτογραφίες πολιτιστικών στοιχείων του τόπου (εκκλησίες, εργοστάσια, αρχιτεκτονική κτ).

Το photobook *Paris de Nuit* του Ούγγρου καλλιτέχνη Brassai παρουσιάζει το πραγματικό πνεύμα του Παρισιού το 1933. Ο Brassai αποτύπωσε μία αθέατη μέχρι εκείνη την εποχή πλευρά του Παρισιού. Οι φωτογραφίες του απεικονίζουν τόσο τις εύπορες και ακμάζουσες όσο και τις παρακμιακότερες πτυχές της παρισινής ζωής, χρησιμοποιώντας ένα στυλ διάταξης που ήταν εξαιρετικά καινοτόμο για την εποχή του και “παίζοντας” με το μειωμένο φως, το θολό τοπίο και τις σκιές. Ο Brassai αποτύπωσε τις εικόνες πολλών διάσημων καλλιτεχνών, όπως ο Salvador Dalí, ο Pablo Picasso, ο Henri Matisse, ο Alberto Giacometti, καθώς και συγγραφέων όπως ο Jean Genet και ο Henri Michaux (Cesarato, 2023).

Η Ιαπωνία αποτέλεσε μία χώρα η οποία εξελίχθηκε ραγδαία κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Το Shashinshū, που είναι ο ιαπωνικός όρος για τα photobooks, και αποτέλεσε εξαιρετική διάδοση ως είδος, καθώς καταγράφει σημαντικά ιστορικά γεγονότα στην Ιαπωνία καθώς και την πολιτιστική εξέλιξη του έθνους (Cesarato, 2023).

Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1960 και του 1970 στην Ιαπωνία, το photobook απέκτησε σημαντική δημοτικότητα ως καλλιτεχνικό μέσο, λόγω του εξαιρετικού συνδυασμού σχεδιασμού, εκτύπωσης και υλικών. Τα διεθνώς αναγνωρισμένα έργα που προήλθαν από τη συγκεκριμένη περίοδο αποτελούν σημαντικό σταθμό και πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες ακόμη και σήμερα, σε διεθνές επίπεδο. Το βιβλίο *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* (Shannon, 2010), συγγραφέας του οποίου είναι ο Ivan Vartanian και ο Ryuichi Kaneko, παρουσιάζει μια επιμελημένη συλλογή από photobook αυτής της περιόδου, που περιλαμβάνει τόσο γνωστούς όσο και λιγότερο γνωστούς τίτλους.(Cesarato, 2023).

Ο Daido Moriyama, από την Ιαπωνία, έχει παράξει τα περισσότερα photobooks, ανάμεσά τους το *Farewell Photography, Stray Cats, PLATFORM, TOKYO 1992, RECORD No. 53, HOKKAIDO, Meta Meta, BUENOS AIRES, TSUGARU* κα. Το έργο του επικεντρώνεται στις close-ups φωτογραφίες, αναδεικνύοντας δηλαδή το “κοντινό” στοιχείο σε κάθε μία. Αποτυπώνει εικόνες τόσο από τον ιδιωτικό βίο, όσο και τον αστικό ιστό.

Επιπλέον, ο επίσης Ιάπωνας Masahisa Fukase κυκλοφόρησε το 1986 το βιβλίο *Karasu (Ravens ή Η μοναξιά των κορακιών)*, στο οποίο αποτυπώνει το υπαξιακό άγχος και την ανηδονία στις φωτογραφίες του. Το photobook μετατρέπεται σε μεταφορά προσωπικού βιώματος, όταν ο φωτογράφος μετά από ατύχημα, παραμένει ιατρικά απομονωμένος και σύμφωνα με τον Tomo Kosuga(2017), μετατρέπεται ο ίδιος σε μοναχικό κοράκι που αποτυπώνει ο φωτογραφικός φακός. Έχει χαρακτηριστεί ως “ένα σκοτεινό, μπρεσιονιστικό ταξίδι” από τη *British Journal of Photography* (Diane Smyth, 2017) και “άψογο, μία εκπαίδευση σε μορφή, διάθεση και τεχνική” από τη *New York Times* (Teju Cole, 2017). Το *Karasu* θεωρείται μια βαθιά εξερεύνηση της ιαπωνικής νοοτροπίας μετά τον πόλεμο και το 2010, το *British Journal of Photography* το αναγνώρισε ως το αρτιότερο photobook των

προηγούμενων 25 ετών(Cesarato, 2023) και θεωρείται ως ένα από τα πιο σημαντικά photobook όλων των εποχών (Mackbooks, 2017).

Το photobook με τίτλο *BURIED* του Stephen Gill αποτελεί ένα παράδειγμα photobook με έναν ιδιαίτερο τρόπο παραγωγής. Ο φωτογράφος, αφού έκανε διάφορες λήψεις στην περιοχή Hackney Wick, αποφάσισε να τις θάψει σε αυτήν την περιοχή. Κάποιες θάφτηκαν μεμονωμένες, άλλες σε ομάδες “κοιτώντας” η μία την άλλη και άλλοτε το πίσω μέρος της μίας με το πίσω της άλλης. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Gill (2006) στην εισαγωγή του photobook, ο χρόνος που αυτές θάφτηκαν εξαρτήθηκε από τις καιρικές συνθήκες και το βάθος και η θέση τους ήταν διαφορετικά για την κάθε μία. Όταν ένας περαστικός τον ρώτησε τί ακριβώς έκανε, θέλοντας να αποκρύψει τον πραγματικό του στόχο, επινόησε μια ιστορία περί αναζήτησης τριτώνων. Τέλος, ο Gill(2006) τονίζει πως η έκπληξη που ένιωσε αντικρίζοντας το αποτέλεσμα από τις θαμμένες φωτογραφίες, τον ικανοποίησε ευχάριστα και μάλιστα προσέθεσε και κάποιες λεπτομέρειες πάνω σε αυτές, βάζοντας τον *τόπο* και τον *χώρο* σε ενεργό ρόλο στην παραγωγή της αφήγησης και του photobook γενικότερα.

Κατά τη διάρκεια του 1960, η διαδικασία παραγωγής ενός photobook έρχεται σε πρώτο πλάνο και δίνεται μεγάλη έμφαση στη σύλληψη της ιδέας και στο εννοιολογικό περιεχόμενο και όχι τόσο στο αισθητικό αποτέλεσμα. Ανάμεσα σε αυτά τα photobook ανήκει και το *Photographer* του Ed Ruscha, το οποίο δημοσιεύτηκε το 2013. Η εκδότρια εταιρία του photobook, Steidl (2013) αναφέρει πως αν και ο Ruscha αναφέρει τη σχέση του με τη φωτογραφία ως χόμπι, κατάφερε να αποκτήσει μεγάλη φήμη στον τομέα αυτό και να επηρεάσει τις επόμενες γενιές καλλιτεχνών στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική. Επιπλέον, τονίζει πως το έργο του δεν είναι ούτε ξεκάθαρα καλλιτεχνικό ούτε τύπου ντοκιμαντέρ, στερεοτυπικό και κοινότυπο. Παρ' όλα αυτά, με τη διαδοχική παρουσίαση των φωτογραφιών, δημιούργησε ένα εφέ φωτο-νουβέλας και κατάφερε να εμπνεύσει αρκετούς καλλιτέχνες.

Το photobook *Evidence* αποτελεί ακόμη ένα παράδειγμα με ενδιαφέρουσα ιστορία παραγωγής. Δημιουργήθηκε το 1977, από δύο νέους καλλιτέχνες, τον Larry Sultan και τον Mike Mandel, στο San Francisco. Παραπλανώντας τους δημόσιους υπαλλήλους και φύλακες αλλά και παρουσιάζοντας μια πλαστή έγκριση από το κράτος για έρευνα και μελλοντική έκθεση, κατάφεραν με την υποτιθέμενη αθωότητα και τη σοβαροφάνειά τους, να εκδώσουν φωτογραφίες που είχαν αποκτήσει από

τοπικούς φορείς, κυβερνητικές υπηρεσίες και ερευνητικά ιδρύματα. Για αυτό το λόγο επέλεξαν και το όνομα Evidence, όχι μόνο για το περιεχόμενο αλλά και την ευρηματικότητα της όλης παράστασης (Phillips, 2017). Το photobook αυτό αποτελεί ακόμα ένα παράδειγμα με επίκεντρο τον εννοιολογικό σχεδιασμό.

Το *The Afronauts* από την Cristina de Middel εξερευνεί ένα ανεπιτυχές διαστημικό πρόγραμμα που πραγματοποιήθηκε στη Ζάμπια, το 1964, από τον δάσκαλο Edward Makuka. Στόχος του ήταν να εκπαιδεύσει και να στείλει στο διάστημα μία γυναίκα, δύο γάτες και έναν ιεραπόστολο στην ακαδημία που ίδρυσε με το όνομα Zambia National Academy of Science, Space Research and Astronomical Research. Η Cristina de Middel οδηγείται στο *The Afronauts*, στο οποίο με εννοιολογικές και τεκμηριωτικές πρακτικές, παρουσιάζει μέσω σκηνοθετημένων φωτογραφιών, την προσπάθειά της να ανακαλύψει μη συμβατικές πτυχές της αλήθειας (magnum, 2023).

Σε ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον photobook, η Francesca Allen, αποτυπώνει και παρουσιάζει τις πτυχές της αδερφής της, Alida, στο πατρικό τους, στο Devon. Το photobook ονομάζεται *Alida* και κυκλοφόρησε το 2020. Σύμφωνα με την Allen(2022), χρησιμοποιεί τη φωτογραφία ως μέσο οικειότητας με την αδερφή της. Παρ'όλο που η σχέση τους δεν ήταν ποτέ τόσο κοντινή, είναι το μόνο άτομο που δεν ντρέπεται να εκφραστεί, γεγονός που οδηγεί σε ένα ενδιαφέρον αποτέλεσμα. Μέσα από τις φωτογραφίες της, διακρίνεται τόσο η εγγύτητα, όσο και ένταση μεταξύ των δύο αδερφών (Angelos, 2022).

1.6.2. Ελληνικά

Μία ενδιαφέρουσα παρουσίαση του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού περιλαμβάνει το photobook των Μπουργιώτη και Παπαδάκη, με τίτλο *Street Music*. Ο φωτογράφος Ηλίας Μπουργιώτης, θέλοντας να αναδείξει την μοναδική σύνδεση, και ίσως ταύτιση, της μουσικής με την ψυχή του ελληνικού πολιτισμού, αποτυπώνει την αυθεντική ουσία της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής σε μία συλλογή μονόχρωμων φωτογραφιών. Μέσα από τις γιορτές των πανηγυριών στα χωριά και τους πλανόδιους ερμηνευτές, ο Μπουργιώτης παρουσιάζει τις πιο γνήσιες, αυθόρμητες και απρογραμματίστες εκφράσεις αυτής της μουσικής κληρονομιάς (Μπουργιώτης και Παπαδάκης, 2004).

Ο ίδιος φωτογράφος, έχει επίσης εκδόσεις πολλά photobook, με θέμα την ελληνική κουλτούρα, οδοιπορικά, καθώς και την αποτύπωση υλικού από τα παρασκήνια των ταινιών του Θ. Αγγελόπουλου. Ενδεικτικά, το photobook του με τίτλο *Ευρωπαϊκός νότος*, το οποίο εκδόθηκε το 2002, αποτελεί ένα οδοιπορικό στη νότια Ευρώπη (Ελλάδα, Ιταλία, Νότια Γαλλία, Ισπανία, Πορτογαλία), όπου ο καλλιτέχνης εντοπίζει τα κοινά στοιχεία μεταξύ των λαών και αποτυπώνει την καθημερινή ζωή των ανθρώπων, τις στιγμές συγκίνησης, γιορτής και εναλλαγής της ζωής με το θάνατο.(Μπουργιώτης, 2002).

Με ατμοσφαιρικές και πιο αφαιρετικές φωτογραφίες, η Δήμητρα Δέδε, δημιουργεί τα photobook *Mayflies*(2019) και *Apeiron*(2021). Η απουσία μιας ξεκάθαρης μορφής, τα θολά όρια μεταξύ γραμμών και καμπυλών, οι τόνοι του γκρι και ο συνδυασμός των υφών είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά των φωτογραφιών της. Η Δήμητρα Δέδε αναφέρει για τα έργα της “η δουλειά μου είναι ακριβώς το πρόσωπο των εσωτερικών μου σκέψεων, συναισθημάτων, ερωτημάτων και δυνάμεων που εκφράζονται όσο πιο ειλικρινά μπορώ” (Δέδε, 2019) . Ως καλλιτέχνηδα της σύγχρονης εποχής, τα photobooks της διατίθενται τόσο σε έντυπη, όσο και σε ψηφιακή μορφή. Το πρώτο από τα δύο έργα, το *Mayflies*(2019), έχει γνωρίσει διεθνή αναγνώριση και έχει λάβει σημαντικά βραβεία και υποψηφιότητες, λαμβάνοντας ταυτόχρονα θετικά σχόλια από κριτικούς και καλλιτέχνες, όπως το ακόλουθο: «.. είναι ένα από τα πιο όμορφα βιβλία στον κόσμο, μια ελεύθερη κατάδυση στη μήτρα μιας γυναίκας, μια εντυπωσιακά ευαίσθητη και αρχαιοπονητική διάσχιση στο Βασίλειο των Σκιών» από τον Fabien Ribery (Dede, 2023).

Το επόμενο photobook, το *Shadows of Silence* (2002), δημιουργήθηκε από τον John Demos, πρωτοπόρο του κινήματος της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας, ο οποίος ήταν ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος της εποχής του που κέρδισε σημαντική αναγνώριση διεθνώς. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, ίδρυσε το *Apeiron*, ένα ελληνικό φωτογραφικό πρακτορείο που σήμερα εκπροσωπεί, μεταξύ άλλων, τα πρακτορεία Magnum και Sygma. Το *Shadows of Silence*, που κυκλοφόρησε ταυτόχρονα στην Ελλάδα, τη Γαλλία, την Ιταλία και τη Βρετανία, είναι η πρώτη σημαντική μονογραφία του καλλιτέχνη και απεικονίζει μία άτυπη εκδοχή της Ελλάδας, καθώς προβάλλει κυρίως έναν μικρό αριθμό μοναδικών τόπων και συνθηκών. Για παράδειγμα, την ορεινή περιοχή της Μάνης, τις συνήθειες των κατοίκων του Ορεινού Όλυμπου, το θρησκευτικό χαρακτήρα του νησιού της Τήνου κα. Επηρεασμένος από

τον δάσκαλο και φίλο του, Josef Koudelka, επιλέγει θέματα, τα οποία επικεντρώνονται σε περιθωριοποιημένες ή ευάλωτες κοινωνικές ομάδες, στην αντοχή των παραδοσιακών εθίμων και στα πεδία της μαγείας και της δεισιδαιμονίας στην ελληνική θρησκευτική παράδοση. Το βιβλίο περιλαμβάνει τα έτη 1975-1997 και αρθρώνεται, σε αντίθεση με άλλα photobook, σε σύντομες, ανώνυμες ενότητες χωρίς να ακολουθείται μια χρονολογική ή θεματική δομή (Σταθάτος, 2003).

Σε ένα ακόμη photobook, με τον τίτλο *Λιπαρό* (2018), ο Πέτρος Ευσταθιάδης προσπαθεί να αποτυπώσει τις βαθιές αλλαγές που συμβαίνουν στην Ελλάδα φωτογραφίζοντας τη γενέτειρά του, τον μικρόκοσμο ενός μικρού χωριού στη Μακεδονία. Δεν επιλέγει να φωτογραφίσει τυπικά στοιχεία ερημωμένου τόπου, όπως ίχνη μιας στοάς ή λευκά πλινθόχτιστα σπίτια, αλλά συνθέτει εικόνες και πορτραίτα από αντικείμενα-κατάλοιπα και στοιχεία του περιβάλλοντος. Αντικείμενα από τις αυλές των σπιτιών, τα οποία προορίζονταν για απόρριψη και τώρα λαμβάνουν μια νέα ταυτότητα-ιδιότητα. Αφήνεται στο ένστικτό του και με βάση αυτό, “στήνει” τα σκηνικά των φωτογραφιών του. Ο Ευσταθιάδης επιδιώκει να επικοινωνήσει τις οδυνηρές εμπειρίες της πατρίδας του, αντλώντας έμπνευση από τις εικόνες του Walker Evans που αποτύπωσαν μια γνήσια αίσθηση νεωτερικότητας κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Ύφεσης. Τα αντικείμενα αυτά αφηγούνται τις εμπειρίες και τα γεγονότα που συνέβησαν σε ένα μικρό χωριό που βρίσκεται σε μια χώρα που βιώνει μια περίοδο αναταραχής και παρέχουν μια ματιά σε ένα φανταστικό και συμβολικό κόσμο (moom, 2024).

Η ελληνοαμερικανίδα Aikaterini Gegisian εξέδωσε το 2020, το photobook *Handbook of the Spontaneous Other*. Η εικαστικός, χρησιμοποιώντας φωτογραφικό υλικό από τη δεκαετία του 1960 και 1970 στη Δυτική Ευρώπη και Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, δημιουργεί 59 φωτογραφικά κολάζ, τοποθετημένα σε χρωματιστό φόντο. Οι εικόνες που χρησιμοποιεί αφορούν τη λαϊκή κουλτούρα, τις οποίες προμηθεύεται από διάφορες πηγές, όπως πορνογραφικά περιοδικά, τουριστικούς καταλόγους και αφιερώματα του National Geographic. Στόχος της είναι να επανερμηνεύσει δημιουργικά τις εικόνες αυτές, καταλήγοντας σε μια “αμφισβήτηση του τρόπου παρουσίασης του σώματος, της φύσης και της απόλαυσης στις δυτικές καπιταλιστικές φαντασιώσεις” (Mackbooks, 2024). Η Diane Smyth (2020) γράφει για το έργο της Gegisian “Αυτές οι εικόνες είναι συναρπαστικές, σαγηνευτικές και μερικές φορές ριψοκίνδυνες. απελευθερώνοντας τες από τα αρχικά τους πλαίσια, η Gegisian τα

συνδύασε με ταραχώδη κολάζ, ταιριαστό χρώμα, μορφή και θέμα για να αποκαλύψουν μέρος της κρυμμένης λογικής τους”.

Η Λία Ναλμπαντίδου κυκλοφόρησε το 2016 το photobook *Urban Secret Garden – a trilogy book of photographs*, στο οποίο παρουσιάζει το φωτογραφικό αρχείο της από οικογενειακά άλμπουμ, σε συνδυασμό με φωτογραφίες του αστικού τοπίου της Θεσσαλονίκης από το 2009 μέχρι το 2014. Αναζητώντας την αφήγηση του photobook, περιπλέκει τις σύγχρονες φωτογραφίες της Θεσσαλονίκης με τις φωτογραφίες της προσωπικής της ζωής, χρησιμοποιώντας ένα «σύστημα» αλληλεπίδρασης με τον αναγνώστη, βασισμένο σε κλωστές. Πιο συγκεκριμένα, οι κλωστές παραπέμπουν στην οικογενειακή επιχείρηση που έκλεισε τη δεκαετία του 90. Τα διαφορετικά χρώματα, που σηματοδοτούν τις τρεις ενότητες του photobook, καλούν τον αναγνώστη να τις λύσει, να τις κόψει, ώστε να του αποκαλυφθεί η φωτογραφία και εν τέλει η ιστορία. Η πολυαισθητηριακότητα, το προσωπικό βίωμα και η συμμετοχή του αναγνώστη είναι βασικά στοιχεία της σύνθεσης του photobook της Ναλμπαντίδου.

Τα έργα του Γιώργου Γιατρομανωλάκη *The Splitting of the Chrysalis* (2019) και *The Slow Unfolding of the Wings* (2019) αποτελούν δύο έργα τα οποία προκύπτουν από την επιστροφή του φωτογράφου στην πατρίδα του. Καθώς η επιστροφή ήταν απρόσμενη, ο φωτογράφος, στην αρχή, καλείται να αντιμετωπίσει τα τραύματα του παρελθόντος, τις αναμνήσεις του και εν τέλει, τον ίδιο του τον εαυτό. Όταν καταφέρνει να αποστασιοποιηθεί από οτιδήποτε προσωπικό, καταφέρνει να αποτυπώσει τη διαδικασία μιας μεταμόρφωσης, εσωτερικής και μη, φυσικής και νοητής ταυτόχρονα. Ο Γιατρομανωλάκης χρησιμοποιεί στις φωτογραφίες του το φως του σούρουπου, ως μέσο για την ανάδειξη μιας ατμοσφαιρικής, αποκαλυπτικής και παραισθητικής πραγματικότητας (Γιατρομανωλάκης, 2019).

Επιπροσθέτως, το φωτογραφικό έργο της Λίζης Καλλιγά, *Στο Ξενία της Άνδρου, 2001-2012 (ένα αρχείο ανοίγει)* ρίχνει φως στη μεταμόρφωση του ξενοδοχείου Ξενία στην Άνδρο στο πέρασμα του χρόνου. Καταγράφει τις φθορές, τις καταστροφές, τις επιπτώσεις στο φυσικό περιβάλλον και τις σκέψεις των ανθρώπων γύρω από αυτό. Η έρευνα και το φωτογραφικό υλικό, σύμφωνα με την ίδια την Καλλιγά (2012), δημιουργήθηκε με σκοπό όχι μόνο την καταγραφή των αλλαγών του Ξενία, αλλά και

το ξεκίνημα μιας συζήτησης και μετέπειτα, την εκμετάλλευση του υλικού από καλλιτέχνες και ερευνητές, δίνοντας τους έναυσμα για παρόμοιες ενέργειες.

Ως συνέχεια του παραπάνω έργου, η Ειρήνη Φιλιππίδη, με το photobook *Τέχνη στα Ερείπια*, έρχεται να αποκαλύψει πιο λεπτομερείς πτυχές του κτηρίου και της ταυτότητας του Ξενία της Άνδρου, γνωστό και ως “Τρίτων”. Παρατηρώντας, αρχικά, τις διαστρωματώσεις των τοίχων και των χρωμάτων που αναδεικνύονται από τις ξεφλουδισμένες επιφάνειες και αργότερα τις “παρεμβάσεις” της φύσης και του ανθρώπινου παράγοντα, η Φιλιππίδη φωτογραφίζει και “οργανώνει παράλληλες βιογραφήσεις του κτιρίου, ορατές και υποδόριες, όσο ενδύεται τον ρόλο του διασώστη, του καταγραφέα και του δημιουργού. Το ίχνος ως φορέας διεσταλμένης ερμηνείας. Το κτίριο ως κάτι ευρύτερο του εαυτού του.”(Βατόπουλος, 2022).

Ο Αβραάμ Παυλίδης, γνωστός για την ενασχόλησή του με τη φωτογράφιση μιας ξεχασμένης και φθίνουσας παράδοσης, καθώς και εγκαταλελειμμένων χώρων, κυκλοφόρησε το 2004, τη μονογραφία *Εστίες Παράδοσης* και το 2010, *Το τελευταίο βλέμμα*. Χρησιμοποιεί τη φωτογραφία ως ντοκουμέντο και επικεντρώνεται στο εσωτερικό των χώρων, καθώς σύμφωνα με τον ίδιο (2014), “αποτυπώνει την ψυχή του κτηρίου”. Επιπλέον, αναφέρει πως επιδιώκει τις “εικόνες που δεν φιλοτεχνούν την εικόνα τους”(2014) και η διαδρομή και τα γεγονότα που μεσολαμβάνουν ανάμεσα στη σκέψη και το κλικ της φωτογραφίας, κατέχει τον πιο σημαντικό ρόλο. Αργότερα, το 2017, κυκλοφορεί το *Νέα Ερείπια*, ως απόρροια της ομότιτλης έκθεσης που διοργάνωσε το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης σε συνεργασία με το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης στο Πολιτιστικό Κέντρο Θεσσαλονίκης του ΜΙΕΤ (5 Μαΐου – 11 Αυγούστου 2017). Ως συνέχεια και συμπλήρωμα του βιβλίου αυτού, με 73 επιπλέον φωτογραφίες, το *Περί φθοράς και απώλειας* (2020), έρχεται να ολοκληρώσει το έργο του Παυλίδη, μέχρι σήμερα.

1.7. Ερείπιο και photobook

Σύμφωνα με το Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας του Γ. Μπαμπινιώτη (1998), η σημασία της έννοιας του ερειπίου είναι αυτή των “υπολειμμάτων κατεστραμμένων ή κατεδαφισμένων κτηρίων”. Σε αυτήν την κυριολεκτική ερμηνεία της έννοιας γίνεται αισθητή μόνο η αρνητική πτυχή της λέξης, αυτή του χαλάσματος, του ρημαδιού, της κατάρρευσης. Με μία βαθύτερη εξερεύνηση, αντιλαμβανόμαστε το ερείπιο ως κάτι

περισσότερο και ανώτερο από αυτό. “Είναι κατάλοιπο (remainder) και ενθύμιο (reminder)”(Τζέλη, 2014, σ.11).

Θεωρώντας δεδομένη την υλική υπόσταση των ερειπίων, μας κάνουν να σκεφτόμαστε “το παρελθόν που θα μπορούσε να είναι και το μέλλον που δεν έγινε ποτέ, βασανίζοντάς μας σε όνειρα ουτοπικά, όπου ξεφεύγουμε από την μη-αναστρεψιμότητα του χρόνου” (Boym, 2008, σ.). “Το ερείπιο μας μεταφέρει μπροστά στο χρόνο· προβλέπει ένα μέλλον όπου το παρόν μας θα καταπέσει σε παρόμοιο ρήγματα ή θα πέσει θύμα κάποιας απρόβλεπτης καταστροφής. Παρά την προοδευτική του διάλυση, το ερείπιο θα συνεχίσει, πιθανόν, να υπάρχει και μετά από εμάς. Και το πολιτισμικό βλέμμα με το οποίο εξετάζουμε τα ερείπια είναι μια προσπάθεια να ξεφύγουμε από τη γνώση ακριβών χρονολογιών, αφήνοντας τον εαυτό μας να παρασυρθεί στο χρόνο. Τα ερείπια είναι μέρος της μακράς ιστορίας του θραύσματος, αλλά το ερείπιο είναι ένα θραύσμα με μέλλον- θα ζήσει και μετά από εμάς, παρά το γεγονός ότι μας θυμίζει μια χαμένη ολότητα ή τελειότητα” (Dillon, 2011, σ. 11).

Σε μία ακόμα διατύπωση, πιο αφηρημένη, ο Jacques Derrida (1990, σ.69) αναφέρει: “Το ερείπιο δε βρίσκεται μπροστά μας δεν είναι ούτε θέαμα, ούτε ένα αντικείμενο αγάπης. Είναι μια εμπειρία από μόνο του: δεν είναι ούτε το εγκαταλελειμμένο εν τούτοις μεγαλειώδες ακόμα θραύσμα της ολότητας, ούτε απλά ένα θέμα της μαρκόκουλτούρας. Για την ακρίβεια δεν είναι θέμα, καθώς καταστρέφει το θέμα, τη θέση, την παράσταση ή την αναπαράσταση του οτιδήποτε και των πάντων. Το ερείπιο είναι αυτή η μνήμη που είναι ανοιχτή σαν το μάτι, ή σαν την τρύπα στο κόκκαλο που σε αφήνει να δεις χωρίς να σου δείχνει τίποτα απολύτως, τίποτα απ' όλα”.

Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες αλλά και η αναζήτηση μιας πρωτογενούς εμπειρίας έχουν οδηγήσει πολλούς καλλιτέχνες στη φωτογράφιση και δημιουργία photobook με θέμα το ερείπιο. Οι καλλιτέχνες, θέλοντας να ανακαλύψουν μία από τις παραπάνω ερμηνείες, αλλά και να δημιουργήσουν έναν δικό τους ορισμό καταφεύγουν σε διάφορους εγκαταλελειμμένους χώρους (αστικούς, επαγγελματικούς, βιομηχανικούς κ) είτε σε τοπία ιστορικού ενδιαφέροντος. Μέσω του φωτογραφικού φακού, δίνουν φωνή και υπόσταση στα ίχνη του παρελθόντος, στη μνήμη. Μπορεί να φαντάζει παράδοξο το ότι χρησιμοποιείται ένα σύγχρονο μέσο, όπως η φωτογραφική μηχανή, για να αποτυπώσει το παλιό, το ερείπιο. Αυτή η παραδοξότητα, όμως, οδηγεί σε ένα

πολύ ενδιαφέρον αποτέλεσμα. Άλλωστε, ο Παπαϊωάννου (2023) στην συνέντευξή του στην *Οπτική γωνία: Αβραάμ Παυλίδης-το τελευταίο βλέμμα*, αναφέρει πως, ως χώρα, «τρεφόμαστε ιδεολογικά και φαντασιακά με την έννοια του ερείπιου».

Το photobook *Ruins* είναι ένα έργο του Josef Koudelka που δημοσιεύτηκε το 2020. Στο *Ruins*, ο Koudelka, έπειτα από ταξίδι 24 ετών σε πάνω από είκοσι χώρες, αποτυπώνει πάνω από διακόσιους ελληνικούς και ρωμαϊκούς αρχαιολογικούς τόπους. Τα ερείπια αυτά, αν και έχουν υποστεί σημαντικές ζημιές ή έχουν καταστραφεί και φθαρεί, αποτυπώνονται στην αρχική τους μεγαλοπρέπεια. Σύμφωνα με τον εκδότη, Thames Hudson (2020), το *Ruins* αποτελεί ένα μνημείο αρχιτεκτονικής και πολιτιστικής ιστορίας. Στόχος του Koudelka είναι η προσπάθεια επανοικειοποίησης αυτού του αθέατου κόσμου, στον οποίο συνυπάρχουν η λογική, η πίστη, ο νόμος και η ελευθερία (Moom, 2024).

Στο photobook *Maya Ruins Revisited* (2020), ο William Frej καταγράφει την πολύχρονη έρευνά του σε απομακρυσμένες τοποθεσίες των Μάγια, κυρίως στη Γουατεμάλα και το Μεξικό. Αφετηρία αποτέλεσε το έργο του εξερευνητή Teobert Maler και οι φωτογραφίες του από τα τέλη του δέκατου ένατου και αρχές του εικοστού αιώνα. Οι φωτογραφίες των δύο συνδυάζονται στο photobook, παρουσιάζουν τις μεταμορφώσεις του εδάφους κατά τη διάρκεια του περασμένου αιώνα και αναδεικνύουν τη φωτογραφία ως μέσο καταγραφής, ως ντοκουμέντο της ιστορίας των Μάγια (Frej, 2020).

Η Ineke Kamps με τα δύο photobook της, *Yesterday's gone* και *It's oh so quiet- A photographic journey through abandoned rooms*, εισβάλλει και αποτυπώνει το εσωτερικό εγκαταλελειμμένων χώρων. Με τις αυθόρμητες και μη στημένες λήψεις και με τη βοήθεια του φυσικού φωτός και των σκιών, συνδυάζει το εσωτερικό με το εξωτερικό, τη ζωή με το θάνατο, το ακίνητο με το τη αεικίνητο. Στο *Yesterday's gone*, η Kamps παρουσιάζει αντικείμενα καθημερινής χρήσης, έπιπλα, γράμματα, “καλυμμένα όλα κάτω από μια λεπτή στρώση σκόνης” (Kamps, 2024). Αποτελεί συνέχεια του πρώτου photobook, *It's oh so quiet-A photographic journey through abandoned rooms*, μία δεύτερη επίσκεψη-ματιά σε τόπους νοσταλγίας, που ίσως αύριο να μην υπάρχουν.

Από τα παραπάνω, διαπιστώνουμε πως η φωτογράφιση και η ενασχόληση με το ερείπιο, είναι αυτό που αποκαλείται *ruin porn*. Ο όρος *ruin porn* δηλώνει το κίνημα

στον τομέα της φωτογραφίας, όπου αποτυπώνεται η φθορά του δομημένου περιβάλλοντος, όπως κτήρια, πόλεις και υποδομές. Δεν αφορά τα ερείπια στο σύνολό τους, αλλά κυρίως το αστικό ερείπιο, βιομηχανικούς χώρους και χώρους καθημερινής ζωής. Όπως για παράδειγμα, διάφορα λούνα παρκ, το Magic Kingdom park στο Σίδνεϋ και το Takakanonuma Greenland στη Φουκουσίμα της Ιαπωνίας. Οι φωτογραφίες αυτές αποτυπώνουν τα αποτελέσματα, κυρίως, οικονομικών, πολιτικών και ιδεολογικών καταστάσεων. Πολλοί είναι, πλέον, αυτοί που επισκέπτονται και φωτογραφίζουν τέτοιους χώρους, πέρα από φωτογράφους και ερευνητές, οι λεγόμενοι urban explorers, οι οποίοι εκθέτουν τις φωτογραφίες τους, κυρίως, στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Ο όρος ruin porn έχει αποτελέσει σημείο αμφιλεγόμενων απόψεων και δριμείας κριτικής, κυρίως λόγω της ευρείας χρήσης του όρου porn (food porn, travel porn, poverty-porn), που οδηγεί στον ευτελισμό και την υποβάθμιση των αιτιών της καταστροφής και της αστικής φθοράς. Ο Richard B. Woodward (2013) υποστήριξε πως ο όρος αυτός είναι ανώριμος, αγενής και δεν μπορεί να υποστηρίξει επαρκώς τον τομέα αυτόν (Lyons, 2017). Στην ίδια γραμμή κύματος κινήθηκε και η Kate Abbey-Lambertz, το 2013, στο *the Huffington Post*, όπου αναφέρει “κάποιοι έχουν εκφράσει οργή για τον τρόπο που η παρακμή αποκτά γοητευτικό χαρακτήρα ή εκμεταλλεύεται-αποκαλείται ruin porn για κάποιο λόγο- αντί να θεωρείται μέρος των μεγαλύτερων δεινών της πόλης”. Εναλλακτικός όρος που έχει χρησιμοποιηθεί για την τάση φωτογράφισης των ερειπίων είναι αυτός του *lust*. Το 2014, η Tate Gallery του Λονδίνου διοργάνωσε έκθεση και επέλεξε για τον τίτλο τον παραπάνω όρο, συγκεκριμένα, *Ruin Lust*, όπου παρουσιάστηκαν έργα τέχνης, από τον 17ο αιώνα και έπειτα, τα οποία αφορούσαν εικόνες καταστροφής, πολέμου, εγκατάλειψης. Η φωτογράφιση των ερειπίων πυροδοτεί τις συζητήσεις για το ρόλο της τέχνης σε ζητήματα αποκατάστασης, συντήρησης και αναζωπύρωσης αστικών ιστών.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του ruin porn αποτελεί το photobook *Ruins of Detroit* (2010) των Yves Marchand και Romain Meffre. Το *Ruins of Detroit* παρουσιάζει φωτογραφίες της άλλοτε αναπτυγμένης πόλης του Detroit, μιας πόλης που οι οικονομικές συγκυρίες την κατέστησαν ερειπωμένη. Οι δύο φωτογράφοι αποτυπώνουν με το φακό τους κτήρια που αποτελούσαν σημεία αναφοράς της κοινωνικής ζωής και τώρα στέκουν ως μνημεία υπενθύμισης της περασμένης δόξας. Δεν αναδεικνύουν όλη την περιοχή, αλλά εστιάζουν σε γειτονιές και εργοστάσια, όπου η καταστροφή ήταν ολέθρια και έχει πιο φανερό αποτύπωμα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Κακόλακκος

2.1 Το χωριό Κακόλακκος

Ο Κακόλακκος είναι ένα χωριό με έκταση 8km² και είναι χτισμένο στους πρόποδες του όρους Νεμέρτσικα στο Πωγώνι Ιωαννίνων σε υψόμετρο 960μ. Ανήκει στα λεγόμενα “ρίζα” χωριά, καθώς βρίσκεται στις “ρίζες” του όρους μαζί με άλλα όπως ο Παλαιόπυργος, η Κάτω Μερόπη κλπ. Στα χρόνια της τουρκοκρατίας, αποτέλεσε πρωτεύουσα της ευρύτερης περιφέρειας του Πωγωνίου, κατέχοντας σημαντικό ρόλο, καθώς υπήρξε καταφύγιο για πρωτοστάτες της Επανάστασης, όπως ο Μάρκος Μπότσαρης. Γι' αυτό το λόγο, στο κέντρο του χωριού είναι στημένο καλλιτεχνικό μνημείο, πάνω στο οποίο αναγράφεται: “ ΣΟΥΛΙ – ΚΑΚΟΛΑΚΚΟΣ”. Επίσης, στην εκκλησία του Αγίου Δημητρίου το ξυλόγλυπτο τέμπλο είναι αφιέρωμα της οικογένειας Μπότσαρη (Βικιπαίδεια, 2023).

Το χωριό αυτό δεν είχε πάντοτε την ίδια ονομασία. Αρχικά ονομαζόταν Κοκκινόλακκος, λόγω του κόκκινου χρώματος που μετέφερε το ρέμα από τη Νεμέρτσικα στο χωριό. Σύμφωνα με τον κύριο Λάμπρο, κάτοικο του χωριού μέχρι τα πρόσφατα χρόνια κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, την περίοδο της τουρκοκρατίας, στην κορυφή του χωριού εκτελέστηκαν 3 παπάδες, των οποίων το αίμα βάφει κόκκινο το νερό του ρέματος και το μεταφέρει σε όλο το χωριό, δημιουργώντας μνήμες στους τότε κατοίκους που το μετονομάζουν σε Κακόλακκο. Με το όνομα αυτό παραμένει μέχρι και σήμερα γνωστό στα γύρω χωριά, κατέχοντας τον χαρακτηρισμό χωριού-φαντάσματος, καθότι εδώ και αρκετά χρόνια δεν έχει μόνιμους κατοίκους.

Η ζωή στον Κακόλακκο ήταν σχετικά απλή, χωρίς πολλές επιλογές. Κύρια ασχολία των κατοίκων ήταν η κτηνοτροφία. Χάρη στις μεγάλες εκτάσεις δασικής περιοχής, η βοσκή των ζώων γινόταν ευκολότερη και η πληθώρα βελανιδιών εξασφάλιζε την τροφή τους για τους χειμερινούς μήνες. Οι κάτοικοι προμηθεύονταν τα απαραίτητα από το κοντινότερο χωριό, το Κεφαλόβρυσο, το οποίο ήταν το μοναδικό τριγύρω με μικρά παντοπωλεία. Στον Κακόλακκο υπήρχε μόνο ένα μικρό καφενείο, που αποτελούσε τον χώρο συγκέντρωσης μαζί με την πλατεία.

Σύμφωνα με το βιβλίο “Πωγωνιακά Χρονικά” του Κ. Κωστούλα το χωριό αριθμούσε 205 κατοίκους το 1895, ενώ σταδιακά μειωνόταν φτάνοντας το 1961 να κατοικείται μόνο από 78 άτομα. Με το πέρασμα των χρόνων και λόγω των πολλών κληρονόμων σε συνδυασμό με τις εκάστοτε οικονομικές δυσχέρειες των εποχών, το χωριό εγκαταλείφθηκε. Σημαντικό στοιχείο μέτρησης του πληθυσμού, αποτελεί το ετήσιο πανηγύρι του χωριού. Αρχικά, αυτό διοργανωνόταν 15 Αυγούστου και αργότερα, λόγω αντιπαραθέσεων με διπλανό χωριό, την ημέρα της γιορτής του Αγίου Δημητρίου στην κεντρική πλατεία του χωριού. Το τελευταίο που πραγματοποιήθηκε εκεί ήταν το 1996 ή 1997.

Από συζήτηση με το δικηγόρο Ιωάννη Τζούκα, πληροφορούμαι πως έγινε προσπάθεια προσέγγισης από μια βιομηχανία γαλακτοκομικών, η οποία θέλησε να αγοράσει μεγάλο μέρος των δασικών εκτάσεων με σκοπό τη δημιουργία εργοστασιακής μονάδας. Οι κάτοικοι αρνήθηκαν και έκτοτε δεν έχει γίνει κάποια άλλη πρόταση αξιοποίησης/εκμετάλλευσης του χωριού.

Σήμερα, ο Κακόλακκος κατοικείται μόνο κάποιες μέρες το χρόνο, κυρίως τους καλοκαιρινούς μήνες και σπάνια τις μέρες των διακοπών του Πάσχα.

2.2. Η επιλογή του Κακόλακκου

Η απόφαση ενασχόλησής μου με το χωριό προήλθε από την απορία: *“Πώς γίνεται ένα χωριό που ανήκει στο παρελθόν να αναβιώνει, να “ανασταίνεται” για μία και μοναδική μέρα;”* Αυτή η μέρα, είναι η ημέρα του ετήσιου πανηγυριού όπου άνθρωποι με καταγωγή από το χωριό αλλά και τις γύρω περιοχές, συναντώνται ως “θίασος” και αναπαριστούν το τότε πανηγύρι. Φυσικά σε αυτόν τον “θίασο” συμμετέχω ενεργά και εγώ. *Τί ήταν όμως αυτό το χωριό; Ποιοι το κατοικούσαν; Τί είχαν στην κατοχή τους; Πόσα οικήματα να έχει; Πού ήταν οι χώροι συνάντησης; Πώς ονομάζονταν οι γειτονιές; Γιατί το εγκατέλειψαν και πόσο γρήγορα το έκαναν; Άφησαν κάτι πίσω τους; Θα υπάρχει σε λίγα χρόνια, καθώς η φύση το “εκδικείται” και το καταπίνει μέρα με τη μέρα;* Αυτά τα ερωτήματα μαζί με άλλα πολλά με παρακίνησαν σε μια εξερεύνηση του τοπίου, η οποία κάθε άλλο παρά συνηθισμένη ήταν για εμένα. Εκείνες τις στιγμές απέδωσα στον εαυτό μου πολλαπλές ιδιότητες. Περιηγητής, συλλέκτης, φωτογράφος, εισβολέας, ξένος, κάτοικος, χωρίς να μπορώ να τις αναγνωρίσω απαραίτητα όλες.

Αξίζει να σημειωθεί πως εκείνη τη χρονική περίοδο η βασική ιδιότητά μου ήταν αυτή του αρχιτέκτονα. Γεγονός που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο αντίληψης της περιήγησης, του τοπίου αλλά και της αξιολόγησης των φωτογραφιών και των ευρημάτων. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος που η καταγραφή και η περιγραφή των περιηγήσεών μου έχουν κοινό “φανερό” πυρήνα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Παρ’όλα αυτά αργότερα, σε δεύτερη ανάγνωση, ορμώμενη από τις επιπλέον ιδιότητές μου (του επιμελητή, του εν δυνάμει συλλέκτη και του φωτογράφου) αλλά και εντοπίζοντας και αναγνωρίζοντας τις «κρυφές» πτυχές μου τη δεδομένη στιγμή, δημιουργείται μια διαφορετική ανάγνωση των στοιχείων/πληροφοριών, μιας παραλλαγμένης αφήγησης, που στο τέλος αποδίδει και ένα εντελώς διαφορετικό αποτέλεσμα. Θεωρώ σκόπιμο, ωφέλιμο και ενδιαφέρον, οι περιηγήσεις να περιγραφούν ρεαλιστικά, ώστε να γίνει αντιληπτή η μετάβαση από τον έναν τομέα στον επόμενο.

2.3. Η περιήγηση στον Κακόλακκο

2.3.1. Επίσκεψη I

Η πρώτη επίσκεψη στον Κακόλακκο δεν ήταν η πρώτη φορά που βρέθηκα σε αυτό το χωριό. Παρ’όλα αυτά, την ονομάζω πρώτη όχι με την ιδιότητα του απλού επισκέπτη, αλλά με αυτήν του εξερευνητή, ενός «ξένου», απαλλαγμένο από το στοιχείο της γνώσης, της υποκειμενικότητας και του προσωπικού οφέλους. Μη μπορώντας να αντλήσω καμία πληροφορία από τη μεγάλη μηχανή αναζήτησης, το διαδίκτυο, πριν την επίσκεψη, η αρχική μου αίσθηση φθάνοντας στον Κακόλακκο ήταν αυτή της περιέργειας. Ίσως της περιέργειας αυτής του αρχαιολόγου που περιμένει να ανακαλύψει, ή του ανθρώπου που αρέσκεται στο να εμπλέκεται σε ιστορίες τρίτων. Συνοδοιπόρος στην επίσκεψη αυτή είναι ο πατέρας μου. Λόγω της έλλειψης της ανθρώπινης παρουσίας, η πορεία μας δεν ακολουθεί την συνηθισμένη (διαδρομή προς την πλατεία του χωριού). Η πρώτη γνωριμία επιτυγχάνεται με έναν περίπατο στην κάτω πλευρά του χωριού. *“Το περπάτημα μέσα σε ένα δάσος είναι αναζωογονητικό και φαρμακευτικό λόγω της συνεχούς αλληλεπίδρασης όλων των τυπικών αισθήσεων. Ο Bachelard μιλάει για «την πολυφωνία των αισθήσεων». Τα μάτια συνεργάζονται με το σώμα και τις άλλες αισθήσεις. Η αίσθηση της πραγματικότητας ενισχύεται και αρθρώνεται με αυτή της συνεχούς αλληλεπίδρασης. Η αρχιτεκτονική είναι μια επέκταση*

της φύσης στο βασίλειο του τεχνίτη, παρέχοντας το έδαφος για την αντίληψη και τον ορίζοντα για τη βίωση και την κατανόηση του κόσμου”(Pallasmaa, 2005, σ.44). Αντικρίζοντας το κάθε κτήριο από απόσταση, ενεργοποιείται η πρωταρχική αίσθηση, αυτής της οπτικής αντίληψης για το κτήριο, με την οποία αρχίζει να ανιχνεύεται η αρχιτεκτονική του χωριού και κατ'επέκταση η ταυτότητά του. Δεν είναι όμως αρκετή για να συνθέσει το χάρτη του. Πλησιάζοντας στο εκάστοτε κτήριο, η μελέτη του πραγματοποιείται σε αναλογία με το ίδιο μου το σώμα. Ο Pallasmaa (2005,σ.44) περιγράφει σε αναλογία με το χωριό: “Αντιμετωπίζω την πόλη με το σώμα μου, τα πόδια μου μετρούν το μήκος της στοάς και το πλάτος της πλατείας [...] βιώνω τον εαυτό μου στην πόλη και η πόλη υπάρχει μέσα απο τη δική μου σωματοποιημένη εμπειρία. [...] Κατοικώ στην πόλη και η πόλη κατοικεί σε μένα”. Περιτριγυρίζοντάς το, τα χέρια μου αυτόματα αγγίζουν τοίχους, πέτρες, προεξοχές, χερούλια. Η όραση χρειάζεται τη βοήθεια της αφής, καθώς είναι ικανή να αποδώσει την αίσθηση του χωρικού βάθους, να «αισθάνεται» το βάρος και το τρισδιάστατο σχήμα των υλικών σωμάτων. Αυτό με βοηθά επίσης στην απομνημόνευση των χώρων που επισκέπτομαι, αλλά ταυτόχρονα με γεμίζει ενθουσιασμό, καθώς με το πέρασμα της ώρας αρχίζω να αντιλαμβάνομαι το ύφος του χωριού και να γίνομαι μέρος αυτού. Η αιτία βέβαια εντοπίζεται και στην απουσία του κατοίκου-οδηγού, του οποίου η έννοια μετατοπίζεται σε αυτή του φαντάσματος. Η μετατόπιση του σώματος του κατοίκου σε φάντασμα, επαναπροσδιορίζει τη θέση μου ως επισκέπτη, σε επισκέπτη και εν δυνάμει ιδιοκτήτη. Τότε είναι και η στιγμή που παύουν να με κυριεύουν αισθήματα δισταγμού και ενοχής. Αισθήματα γνώριμα για εμένα όταν πρόκειται να καταπατήσω και να εξερευνήσω ξένη ιδιοκτησία. Αποφορτισμένη από πιθανούς περιορισμούς που θα μπορούσε να μου θέσει ο ιδιοκτήτης, είτε χρονικούς είτε χωρικούς, μπαίνω στη διαδικασία αποκωδικοποίησης των ιχνών, έχοντας ένα ρόλο αρχαιολόγου/ανασκαφέα που προσπαθεί να συνδέσει τα ευρήματα με γεγονότα και συμπεριφορές. Παράλληλα, οι δεκάδες φωτογραφίες που αποτυπώνω, με εξοπλίζουν με πληροφορίες και εφόδια για τις μετέπειτα ενέργειές μου.

Σύντομα καταλαβαίνω πως ο πατέρας μου διαγράφει διαφορετική πορεία στο χώρο από τη δική μου, δημιουργώντας έτσι ένα πολύπλοκο διάγραμμα κίνησης. Είναι κατανοητό, καθώς η υποκειμενικότητα στην εξερεύνηση είναι αυτή που κυριαρχεί και εγείρει διαφορετικές αισθήσεις και ενδιαφέροντα. Σε κάθε στιγμή συνάντησης ανταλλάσσουμε φωτογραφίες, εντυπώσεις, συναισθήματα, σχόλια, συνθέτοντας ένα

χάρτη τον οποίο τροφοδοτούμε διαρκώς σε κάθε μας βήμα. Αυτό βέβαια δεν ικανοποιεί την περιέργεια ούτε τη δική μου ούτε του πατέρα μου, ωθώντας μας να ακολουθήσουμε ο ένας την πορεία του άλλου, διακατεχόμενοι από μια παιχιδιάρικη διάθεση διάψευσης των ευρημάτων του άλλου. Έπειτα είτε συνεχίζουμε παρέα ή βρισκόμαστε ανά διαστήματα.

Πέρα από τις διάφορες ιδιότητες που έχω αναπτύξει, άλλοτε του αρχαιολόγου άλλοτε του ιδιοκτήτη, η ιδιότητα που δεν σταματά να με χαρακτηρίζει είναι αυτή του αρχιτέκτονα. Παρατηρώ τα κτήρια, τα οποία ως προς τη μορφή τους διακρίνονται σε δύο κατηγορίες : παλιά πέτρινα, μονόροφα κυρίως, κτήρια, με μικρά ανοίγματα και ξύλινες εισόδους και μερικά νεότερα, τα οποία όμως διατηρούν παραδοσιακά στοιχεία, όπως τα υλικά και η απλή γεωμετρία. Η τυπολογία τους όμως παραμένει κοινή : ένα κεντρικό δωμάτιο (πολλές φορές συμπίπτει με την κουζίνα) στο οποίο υπάρχει η εστία (τζάκι) και γύρω από αυτό διαρθρώνονται οι υπόλοιποι χώροι (υπνοδωμάτια, μπάνιο). Ο προσανατολισμός των κτηρίων κατέχει πρωταρχικό ρόλο λόγω του ψυχρού κλίματος και για αυτό το λόγο, ανοίγματα προς το βορρά είναι απαγορευμένα. Συνηθισμένη είναι και η ύπαρξη υπογείου, που λειτουργεί ως αποθηκευτικός χώρος αλλά και αυτόνομου W.C. Επιπλέον, κοινά χαρακτηριστικά εντοπίζω στην περίφραξη των οικοπέδων, η οποία γίνεται είτε με απλό συρματοπλέγμα ή με ψηλούς τσιμεντόλιθους και πέτρες, στις τεχνικές κατασκευής και συντήρησης των κτηρίων (κυρίως της τοιχοποιίας), στην έντονη παρουσία της βλάστησης, αυτοφυούς ή προερχόμενης από τον άνθρωπο, στις αυτοσχέδιες κατασκευές τόσο για τον εσωτερικό όσο και για τον εξωτερικό χώρο.

Τέλος, ένα σημαντικό γεγονός που καθορίζει την πορεία της έρευνάς μου αποτελεί η τυχαία συνάντηση με δύο κατοίκους του χωριού, την κυρία Χρυσάνθη και τον κύριο Λάμπρο, οι οποίοι με χαρά μας προσκαλούν στο σπίτι τους για ένα διάλειμμα από τον περίπατό μας. Ωστόσο, λόγω της περασμένης ώρας δε θα δεχτούμε την ίδια μέρα επιστρέφοντας την επόμενη.

2.3.2. Επίσκεψη II

Κατά τη δεύτερη επίσκεψη, νιώθω πιο οικεία με το χώρο. Ωστόσο αυτή τη φορά, κατευθύνομαι με τον πατέρα μου στοχευμένα στην κατοικία της κυρίας Χρυσάνθης και του κυρίου Λάμπρου. Δε θέλω να διαταράξω τη ρουτίνα τους, γι' αυτό και φθάνω

στο χωριό αρκετά πρωί. Νιώθω μεγάλη χαρά, καθώς δεν χρειάστηκε να κάνω την αμήχανη ερώτηση : «μπορώ να σας απασχολήσω για λίγο, θα ήθελα κάποιες πληροφορίες για το χωριό». Η κ. Χρυσάνθη μας προσκαλεί πρώτη, καθώς ανεβαίνουμε την ανηφόρα που βρίσκεται το σπίτι τους. Δίχως δισταγμό ανεβαίνουμε στη βεράντα του σπιτιού, όπου έχει προλάβει ήδη να αφήσει στο τραπέζι δύο ποτήρια νερό. Σε λίγο εμφανίζεται και ο κ. Λάμπρος που έκανε κάποιες εργασίες στον κήπο. Με τον καφέ και την πίτα της κ. Χρυσάνθης αρχίζει η συζήτηση χωρίς κάποια συγκεκριμένη καθοδήγηση. Ο κ. Λάμπρος εξιστορεί τη δική του ιστορία, από την εποχή που ζούσε στο εξωτερικό, μέχρι τώρα. Γνωρίζει αρκετές λεπτομέρειες για τον Κακόλακκο, αφού εκτελούσε καθήκοντα προέδρου. Με το πέρασμα της ώρας και όσο εκείνοι μας αφηγούνται τις προσωπικές καταστάσεις του χώρου τους και του χωριού γενικότερα, δημιουργείται η εμπιστοσύνη που λειτουργεί ως αρωγός αφήγησης όλο και πιο ιδιωτικών ιστοριών. Το αίσθημα αυτό κλιμακώνεται όταν προκύπτει και μια παιδική φιλία του κ. Λάμπρου με τον αδερφό του παππού μου. Ως κάτοικοι κατέχουν περισσότερο χρόνο και βιώματα που σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να εξισωθούν με αυτά που απέκτησα στις λίγες επισκέψεις. Ακούγοντάς τους, μπορούσα να διακρίνω την αγωνία και τη λύπη για την πορεία του χωριού και ακόμα περισσότερο το παράπονό τους για την αδιαφορία των τοπικών αρχών. Φθάνοντας στο τέλος της συζήτησης, ο κ. Λάμπρος μου δωρίζει ένα βιβλίο από τη σειρά του Κώστα Κωστούλα *Πωγωνήσια Βιβλιοθήκη*, ευχόμενος να με βοηθήσει στην έρευνά μου και μαζί με την κ. Χρυσάνθη μας προσκαλούν στο ετήσιο πανηγύρι την επόμενη βδομάδα.

Καθώς φεύγουμε από το σπίτι, κρίνω απαραίτητη μια ακόμη επίσκεψη σε κάποιους από τους χώρους για επιπλέον φωτογραφικό υλικό. Στον κάθε χώρο που φθάνω κυριαρχεί ένα συγκεκριμένο αίσθημα, συνήθως το πρωταρχικό, μια συγκεκριμένη μυρωδιά, ένα μείγμα χρώματος και φυτών, διαφορετικό σε κάθε χώρο. Η μυρωδιά αυτή μου ξυπνά εικόνες ξεχασμένες από την οπτική μνήμη. “*Η μύτη κάνει τα μάτια να θυμούνται*”, όπως έχει γράψει και ο Pallasmaa. Αναγνωρίζω πλέον τα μονοπάτια, τις παγίδες που δημιουργεί η τριγύρω γλωρίδα, τα ίχνη του κάθε χώρου. Για αυτό το λόγο, ολοκληρώνω γρήγορα τις εκκρεμότητές μου και αποχωρώ από τον Κακόλακκο.

2.3.3. Επίσκεψη ΙΙΙ

Η τρίτη επίσκεψη στον Κακόλακκο πραγματοποιείται βράδυ σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες. Είναι η ημέρα του πανηγυριού και αυτή τη φορά μαζί μου βρίσκονται οι δύο αδερφές μου και η συμφοιτήτρια και φίλη μου Ελισάβετ. Μπαίνοντας στο καφενείο, το γλέντι έχει ήδη ξεκινήσει. Αντικρίζω στα αριστερά τους οργανοπαίχτες και τριγύρω μεγάλα ξύλινα τραπέζια γεμάτα κόσμο. Κάτοικοι και επισκέπτες μοιράζονται τα τραπέζια και οι υπεύθυνοι/διοργανωτές σερβίρουν ψωμί, σαλάτα, φέτα, πιλάφι και αρνί. Εγώ βρίσκω θέση δίπλα στην κουζίνα, όπου μπορώ εύκολα να έρχομαι σε επαφή με τους διοργανωτές. Μοιράζομαι το τραπέζι με άλλους πέντε, των οποίων η καταγωγή είναι από τον Κακόλακκο, αλλά δε φαίνονται πρόθυμοι για συζήτηση. Ευτυχώς δε συμβαίνει το ίδιο και με τον κ. Χρήστο, έναν από τους υπεύθυνους, ο οποίος με ενημερώνει για τη διοργάνωση του πανηγυριού. Ο σύλλογος είναι αυτός που συνεχίζει την παράδοση αυτή και αποτελείται από περίπου δέκα άτομα με καταγωγή από τον Κακόλακκο. Λόγω της διαφορετικής μόνιμης κατοικίας τους, δεν επικοινωνούν συχνά, γεγονός όμως που δεν αποτελεί τροχοπέδη στη διοργάνωση του πανηγυριού. Ένα μήνα πριν γίνονται κάποιες συζητήσεις συντονισμού, όπως για παράδειγμα η δέσμευση της ορχήστρας, οι οικονομικές εκκρεμότητες κλπ. Το πανηγύρι πραγματοποιείται τυπικά την ημέρα του Αγίου Δημητρίου, ωστόσο, η σωστή ημερομηνία είναι το τελευταίο Σάββατο του Οκτωβρίου, μέρα που οι περισσότεροι είναι ελεύθεροι από επαγγελματικές υποχρεώσεις. Οι ετοιμασίες αρχίζουν από νωρίς το μεσημέρι. Είναι διαδεδομένο στα συμπλέγματα μικρών χωριών να υπάρχουν κάποια άτομα, τα οποία αναλαμβάνουν την ετοιμασία του πιλαφιού (παραδοσιακό φαγητό Πωγωνίου) σε εκδηλώσεις όπως γάμοι, βαφτίσεις, πανηγύρια, όπου οι ποσότητες είναι μεγάλες. Στο συγκεκριμένο πανηγύρι λοιπόν, ο υπεύθυνος είναι ο Απόστολος Μεντής από το Κεφαλόβρυσο, ο οποίος ολοκληρώνει τη δουλειά του λίγο πριν τον ερχομό της ορχήστρας. Η ορχήστρα δεν είναι άλλη από αυτή του Σωτήρη Δέσση, γνωστός στα χωριά του Πωγωνίου για την αγάπη και το κέφι του για την πωγωνήσια μουσική. Μαζί του είναι ο Σπύρος Γκιώκας που παίζει βιολί, ο Γεώργιος Καλτσούνης στο ντέφι και ο Σπύρος Σχίζας στο λαούτο. Ο τραγουδιστής αλλάζει ανάλογα με την κατάσταση, και στη συγκεκριμένη είναι ο Γιάννης Φάκος. Το γλέντι κρατάει μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες, οπότε σκέπτομαι πως έχω αρκετό χρόνο να συλλέξω πληροφορίες και εικόνες.

Δεν είναι η πρώτη φορά που συμμετέχω σε αυτό το πανηγύρι, οπότε η μουσική και η οικειότητα με απομακρύνουν από το στόχο μου και το ρόλο μου ως ερευνητή. Επίσης, το στοιχείο που συμβάλλει σε αυτό είναι και η συνάντηση με φίλους από γύρω χωριά. Το πανηγύρι έχει αποκτήσει ξανά τη σημασία που είχε και η δημιουργία τους: τη συγκέντρωση κατοίκων και φίλων από γύρω χωριά, την ανταλλαγή απόψεων και ειδήσεων, τη ψυχαγωγία τους και την απομάκρυνσή τους από τη ρουτίνα. Αυτό θεωρώ πως είναι και το πιο σημαντικό πέραν ακόμα και από την διάσταση της τήρησης των εθίμων και ηθών που έχουν τα πανηγύρια. Κάποιες ώρες αργότερα αποχωρώ, μη έχοντας συλλέξει πολλές πληροφορίες, αλλά εμπειρίες και εικόνες που με βοηθούν στην κατανόηση και τη σύλληψη του πνεύματος του χωριού και με εντάσσουν ακόμα περισσότερο σε αυτό.

2.4. Ο ορισμός του Συλλέκτη

Κατά την περιήγηση, κύριο μέλημά μου ήταν η συλλογή πληροφοριών. Όπως αναλύθηκε προηγουμένως, αυτό δεν συμπεριλαμβάνει αποκλειστικά ιστορικά στοιχεία, αλλά και βιώματα, συζητήσεις, φωτογραφίες και φυσικά υλικά αντικείμενα. Η “παραβίαση” ενός χώρου (αν είναι δόκιμο να αποδοθεί στην δική μου περίπτωση) ενθαρρύνεται από το αίσθημα της περιέργειας αλλά και της επιθυμίας μου για ρεαλιστική απεικόνιση του χωριού στο μέγιστο βαθμό. Ομολογώ πως η πρώτη μου παραβίαση ήταν διστακτική και ενοχική. Ανακαλύπτοντας, όμως, με αυτόν τον τρόπο πως η έρευνά μου διευκολυνόταν, τα αισθήματα αυτά εξαλείφθηκαν.

Η ιδέα για τη περισυλλογή ευρημάτων προήλθε από ένα απλό κουτάλι στη μέση του δρόμου. Παλιό, σκουριασμένο, αλλά μέρος του συνόλου. Στις επόμενες παραβιάσεις μου, η συλλογή αντικειμένων είχε μετατραπεί σε κανόνα. Κανάτες, φωτιστικά, περπατούρα, σαμάρι, κόμικς, ζυγαριά, μπαούλο, πένσα, κουδούνες, σκαλιστήρι είναι μερικά από τα αντικείμενα που επέλεξα να περισυλλέξω. Κρίνεται σκόπιμο να γίνει αναφορά στην έννοια του συλλέκτη, ώστε να δικαιολογηθεί εν δυνάμει ο όρος σε μένα την ίδια.

Σύμφωνα με το αγγλικό λεξικό της Οξφόρδης (1884), συλλέκτης έργων τέχνης είναι κάποιος που αποκτά έργα τέχνης, είτε για επενδυτικούς σκοπούς είτε για προσωπική απόλαυση. Δεν επαρκεί, όμως, η απλή κατοχή ή έκθεση έργων τέχνης για έναν συλλέκτη. Συνήθως ο σκοπός τους είναι η έκθεση των έργων τέχνης, ταυτόχρονα,

όμως, κατέχουν και διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στον κόσμο της τέχνης σε γενικό επίπεδο (Zaka, 2022).

Συμμετέχουν ενεργά στον κόσμο της τέχνης, συνεργαζόμενοι με καλλιτέχνες, γκαλερί και οίκους δημοπρασιών για την ανάπτυξη των συλλογών τους. Επιπλέον, επιτελούν σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη και συντήρηση των έργων τέχνης που έχουν στην κατοχή τους, κάνοντάς τα επισκέψιμα και προσβάσιμα στο ευρύ κοινό μέσω των εκθέσεων. Ενώ ορισμένοι συλλέκτες ειδικεύονται σε ένα συγκεκριμένο είδος τέχνης ή ακόμη και σε έναν καλλιτέχνη, άλλοι συγκεντρώνουν ένα ευρύ φάσμα έργων τέχνης. Ορισμένοι συλλέκτες επιμελούνται τις συλλογές τους με βάση ένα συγκεκριμένο θέμα, όπως η φύση ή η προσωπογραφία, ενώ άλλοι επιλέγουν να συσσωρεύουν έργα από μια συγκεκριμένη εθνικότητα ή χρονική περίοδο. Ανεξάρτητα από τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντά τους, όλοι οι συλλέκτες έργων τέχνης έχουν έναν ένθερμο ενθουσιασμό για την τέχνη και συνήθως επιλέγουν να συγκεντρώσουν μία συλλογή που να τους χαρακτηρίζει και να αντικατοπτρίζει τις ατομικές, αισθητικές τους προτιμήσεις.

Η πράξη της συγκέντρωσης έργων τέχνης είναι σχεδόν τόσο αρχαία όσο και ο ανθρώπινος πολιτισμός. Στην Αρχαία Αίγυπτο και την Ελλάδα, η κατοχή πολύτιμων αντικειμένων χρησίμευε ως σύμβολο κοινωνικής θέσης και ως τρόπος διάδοσης, από γενιά σε γενιά, ιστορικών αφηγήσεων (Art & Collectors. A brief history of collecting art, 2023). Η συλλογή έργων τέχνης θεωρούταν μία σημαντική ενασχόληση, ενώ συχνά, τα έργα τέχνης, αποτελούσαν αντικείμενα ανεκτίμητης αξίας που μπορούσαν ακόμη και να αποτελέσουν κτερίσματα ταφικών μνημείων.

Το έργο των συλλεκτών, αναμορφώθηκε με την πάροδο των αιώνων. Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα, οι παράγοντες που προσελκύουν το ενδιαφέρον των συλλεκτών σε συγκεκριμένο είδος αντικειμένων/έργων τέχνης, έχουν εξελιχθεί και συνδέονται άρρηκτα με την κοινωνική τους θέση (Art & Collectors. A brief history of collecting art, 2023).

Ξεκινώντας από την περίοδο της Αναγέννησης, η οικογένεια των Μεντίτσι ήταν οι πρωτοπόροι συλλέκτες έργων τέχνης της αναγεννησιακής Ιταλίας. Η οικογένεια, εκτός από την τεράστια επιρροή της σε πολιτικό και πνευματικό επίπεδο, περιλάμβανε μέλη τα οποία ήταν συλλέκτες ανεκτίμητης αξίας έργων τέχνης αλλά και προστάτες για διάσημες προσωπικότητες όπως οι Brunelleschi, Botticelli,

Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael, Machiavelli και Galileo, μεταξύ άλλων (Fulton, 2006).

Ο Διαφωτισμός σηματοδότησε τη νίκη του ορθολογισμού. Η μετάβαση από την πνευματικότητα στη γνώση αντικατοπτρίστηκε και στους συλλέκτες, οι οποίοι συγκέντρωναν σχολαστικά *Kunstkammers* ή *Cabinets of Curiosities* (Weil, 1995). Η συλλογή *Kunstkammer* εμπλουτιζόταν από το *Grand Tour*, ένα ταξίδι που πραγματοποιούσαν νέοι αριστοκράτες για να αποκτήσουν μια βαθιά κατανόηση της ιστορίας, του πολιτισμού και της τέχνης στην Ευρώπη. Τα έργα τέχνης και τα αντικείμενα που αποκτούσαν χρησίμευαν ως αναμνηστικά των ταξιδιών τους, εναύσματα για πνευματικές συζητήσεις και εργαλεία για την εννοιολόγηση του κόσμου, που θα οδηγούσε στην καθολική “αλήθεια”.

Σε αντίθεση με τον θρησκευτικό χαρακτήρα της χορηγίας τέχνης κατά την Αναγέννηση, η συλλογή, κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια μορφή αρχειοθέτησης. Χωρίς να διακρίνει ακόμη τις τέχνες και τις επιστήμες, η εποχή αυτή θεωρούσε τους δύο κλάδους ως αλληλένδετους δρόμους για την απόκτηση γνώσης (Art & Collectors. A brief history of collecting art, 2023).

Με την έλευση του δέκατου ένατου αιώνα, και μετά την βιομηχανική επανάσταση, αυξήθηκε κατακόρυφα ο αριθμός των συλλεκτών στις Ηνωμένες Πολιτείες. Στην επιδίωξή τους για ισότητα με τους Ευρωπαίους, μεγαλοεπιχειρηματίες όπως οι J.P. Morgan (Collin, 1994), Rockefeller (Wang and Park, 2008), Carnegie (Rainger, 1990) και J. Paul Getty (Paul Getty Museum, 2010) συγκέντρωσαν τεράστιες συλλογές, με ανεκτίμητης αξίας έργα τέχνης. Πολλοί συλλέκτες, αποφάσισαν να επενδύσουν στους καλλιτέχνες της εποχής τους, συμβάλλοντας έτσι στην άνοδο πρωτοποριακών μορφών όπως ο Claude Monet.

Σήμερα, οι συλλέκτες χρησιμοποιούν μεθοδολογίες από κάθε μία από αυτές τις χρονικές περιόδους. Ορισμένοι, αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους ως θεματοφύλακες του πολιτισμού, ενώ άλλοι χρησιμοποιούν την τέχνη ως μέσο για να δημιουργήσουν νέους δρόμους αναζήτησης και να αποκτήσουν γνώσεις. Ο ψηφιακός μετασχηματισμός, επέτρεψε στους λάτρεις της τέχνης σε όλο τον κόσμο να ανταλλάσσουν, να προμηθεύονται και να συζητούν για την τέχνη με ευκολία, οδηγώντας τους συλλέκτες σε μία νέα περίοδο για το πάθος τους.

* Τα ευρήματα προήλθαν από ανοικτούς και προσβάσιμους χώρους, όχι από εσωτερικό κλειστών κατοικιών.

2.4.1 Εγώ, ο εν δυνάμει συλλέκτης

Λαμβάνοντας υπόψη τον ορισμό του συλλέκτη που δόθηκε παραπάνω, ο τρόπος που ενήργησα στην έρευνά μου παραπέμπει σε αυτόν. Η επιθυμία μου για γνώση, η περιέργειά μου, ο ενθουσιασμός μου για την απόκτηση αντικειμένων με αξία, σύμφωνα με τη γνώμη μου, με οδήγησε στη συλλογή και απόκτηση ευρημάτων.

Κατά την περιήγηση, κύριο μέλημά μου ήταν η συλλογή πληροφοριών. Όπως αναλύθηκε προηγουμένως, αυτό δεν συμπεριλαμβάνει αποκλειστικά ιστορικά στοιχεία, αλλά και βιώματα, συζητήσεις, φωτογραφίες και φυσικά υλικά αντικείμενα. Η “παραβίαση” ενός χώρου (αν είναι δόκιμο να αποδοθεί στην δική μου περίπτωση) ενθαρρύνεται από το αίσθημα της περιέργειας αλλά και της επιθυμίας μου για ρεαλιστική απεικόνιση του χωριού στο μέγιστο βαθμό. Ομολογώ πως η πρώτη μου παραβίαση ήταν διστακτική και ενοχική. Ανακαλύπτοντας, όμως, συνεχώς νέα στοιχεία, τα αισθήματα αυτά εξαλείφθηκαν.

Η ιδέα για τη περισυλλογή ευρημάτων προήλθε από ένα απλό κουτάλι στη μέση του δρόμου. Παλιό, σκουριασμένο, αλλά μέρος του συνόλου. Στις επόμενες παραβιάσεις μου, η συλλογή αντικειμένων είχε μετατραπεί σε κανόνα. Κανάτες, φωτιστικά, περπατούρα, σαμάρι, κόμικς, ζυγαριά, μπαούλο, πένσα, κουδούνες, σκαλιστήρι είναι μερικά από τα αντικείμενα που επέλεξα να περισυλλέξω.

Αρχικά αυτά αντιμετωπίστηκαν ως τεκμήρια της έρευνας και των συμπερασμάτων μου, αργότερα όμως μετατράπηκαν σε “έργα τέχνης”, με βαθιά συναισθηματική αλλά και πολιτιστική αξία για μένα την ίδια και κατ’επέκταση του Κακόλακκου γενικότερα. Το αίσθημα της “σωτηρίας” τους από το φυσικό περιβάλλον, η διατήρηση και η συντήρησή τους μου προσθέτουν μία ευθύνη. Μία ευθύνη απέναντι στον Κακόλακκο, στο παρελθόν του αλλά και τη συνέχειά του σε όποιο επίπεδο. Αυτό αποτελεί βασικό πυλώνα της συνεχούς ενασχόλησής μου (ακαδημαϊκής και μη) με τον τόπο αυτόν.

2.5. Η φωτογράφιση, η ταξινόμηση και καταλογογράφηση των ευρημάτων

Σε πρώτο στάδιο, επιχειρήθηκε μια χαρτογράφηση των αντικειμένων, ευρημάτων, ιχνών του Κακόλακκου. Με αυτό το σκεπτικό, συγκεντρώθηκαν και μελετήθηκαν διάφορα αντικείμενα - ευρήματα από το όλο το χωριό. Τα περισσότερα εντοπίστηκαν στα ερειπωμένα κτήρια, όπως επίσης και στις εγκαταλελειμμένες κατοικίες. Τα ευρήματα συλλέχθηκαν από τριών ειδών μέρη. Το πρώτο είναι τα ερειπωμένα κτήρια εκτεθειμένα στις καιρικές συνθήκες και το περιβάλλον. Αυτά αποτέλεσαν τα λιγότερα σε αριθμό και τα λιγότερο διαχειρίσιμα. Στη δεύτερη κατηγορία μερών ανήκουν τα ερειπωμένα κτήρια που είναι μερικώς προστατευμένα από τις καιρικές συνθήκες, συνήθως λόγω της ύπαρξης στέγης. Εκεί εντοπίστηκαν αντικείμενα που χρήζουν μερικής επιδιόρθωσης και συντήρησης, συμπεριλαμβανομένων και κάποιων βιβλίων που παρά τα λερωμένα από χρώμα εξώφυλλά τους, διατηρούν το εσωτερικό τους ευανάγνωστο. Επίσης, σε αυτά τα μέρη εντοπίστηκαν και τα παλαιότερα αντικείμενα. Η τελευταία κατηγορία περιλαμβάνει τα κλειστά, προστατευμένα μέρη, όπως οι δημόσιες υποδομές και δημόσιοι χώροι φύλαξης.

Μετά τη συλλογή τους, τα ευρήματα φωτογραφήθηκαν σε λευκό ουδέτερο φόντο, ώστε να αποτελούν το επίκεντρο της φωτογραφίας. Άλλοτε από απόσταση, άλλοτε με κοντινές λήψεις, προσπάθησα μέσω της φωτογραφίας, να αποτυπώσω τα χαρακτηριστικά των ευρημάτων και τις λεπτομέρειες που θα πρόδιδαν το παρελθόν τους.

Στη συνέχεια, ομαδοποιήθηκαν και ταξινομήθηκαν σε ευρύτερες ομάδες με στόχο την καλύτερη και αποδοτικότερη εύρεσή τους, αλλά και τη συμβολή τους στην αφήγηση της ταυτότητας του Κακόλακκου. Καθημερινή ζωή, βοσκή, γεωργικές εργασίες είναι μερικές από τις κατηγορίες που αναδείχθηκαν.

Τέλος, ανεξάρτητα από το υλικό που χρησιμοποιήθηκε, ομαδοποιήθηκε και ταξινομήθηκε σε προηγούμενες έρευνες, απαραίτητη κρίθηκε μια καταλογογράφηση του συνόλου των αντικειμένων (χρήσιμων και μη) για μετέπειτα έρευνα και αξιοποίηση αυτών. Η κίνηση αυτή αποδείχθηκε μείζονος σημασίας για την περαιτέρω ενασχόλησή μου με τον Κακόλακκο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Photobook: One day Sojourn

3.1. Από τον αρχιτέκτονα στον επιμελητή

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, η αρχική μου ιδιότητα ήταν αυτή του αρχιτέκτονα. Η πρώτη μου επαφή με το αντικείμενο έρευνας ήταν υπό αυτήν την ιδιότητα και επηρέαζε σημαντικά την αντίληψή μου. Στη συνέχεια, έχοντας πλέον προχωρήσει σε μονοπάτια της επιμέλειας και των εννοιών γύρω από αυτήν, κατάφερα σε μια δεύτερη ανάγνωση να αναγνωρίσω σχετικά στοιχεία, τα οποία ακούσια και εκούσια αγνοούσα. Η απλή συνάντηση στο μπαλκόνι της κα. Χρυσάνθης και του κ. Λάμπρου τώρα μετατρέπεται σε προφορική μαρτυρία. Η καταγραφή των λεγομένων τους σε απομαγνητοφώνηση συνέντευξης. Η συμμετοχή στο ετήσιο πανηγύρι σε *in situ* έρευνα. Τα ευρήματα σε εκθέματα. Η συλλογή τους σε λαογραφική ή κάποιου είδους έκθεση. Οι φωτογραφίες στη δημιουργία photobook.

3.2. Η δημιουργία του One day Sojourn

3.2.1. Σκοπός του photobook

Στην προσπάθεια εξέλιξης της έρευνάς μου και σε συνδυασμό με την εκπόνηση μιας εργασίας στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος, γεννήθηκε η ιδέα για την δημιουργία ενός photobook για τον Κακόλακκο, το *One day Sojourn*.

Το *One day Sojourn* έχει σκοπό να οδηγήσει τον θεατή σε μια περιπλάνηση στο χωριό. Ο Κακόλακκος, μπορεί να είναι εγκαταλελειμμένος τόπος, κατοικείται όμως από τις αναμνήσεις, τα βιώματα, τις μνήμες των ανθρώπων και των “φαντασμάτων”. Τα εντοπίζεις όλα σε μία βόλτα, σε μια ματιά, σε μια φωτογραφία. Σε αντίθεση με τα photobook με θέμα το ερείπιο και την εγκατάλειψη, που παρουσιάστηκαν παραπάνω, το *One day Sojourn* δεν αφορά μία τετελεσμένη και μόνιμη κατάσταση. Η αναβίωση του χωριού, έστω και για αυτή τη μία μέρα, προσδίδει χαρακτηριστικά “ζωντανού” τόπου, ενός τόπου όπου η ελπίδα παραμένει εκεί, όπου η ιστορία του περιμένει να περάσει στις επόμενες γενιές και να γραφτούν νέες σελίδες. Δεν επιδιώκω την απλή παρουσίαση του Κακόλακκου μέσω φωτογραφιών, αλλά τη συνέχεια της ταυτότητάς του.

Αποτυπώνεται, λοιπόν, η προσωπική μου εμπειρία, σε μια δική μου διαδρομή, στα δικά μου συναισθήματα. Εγκατάλειψη, φόβος, περιέργεια, μυστήριο, ηρεμία, γαλήνη,

οικειότητα. Συνυπάρχουν και συνθέτουν την τυχαία μου περιήγηση στο χωριό. Όσο προχωρούν οι σελίδες, τόσο ο θεατής εμπλέκεται, ξαφνιάζεται, γνωρίζει το χωριό, ταυτίζεται ίσως με κάποια δική του εμπειρία. Επιδιώκω να αποτυπώσω την αύρα της ανθρώπινης ενέργειας, τα σπαράγματα του παρελθόντος που βρίσκονται στο χωριό επί σειρά ετών. Ο τρόπος που φωτογραφίζω είναι ενστικτώδης και αυθόρμητος. Η επιθυμία αυτή, ίσως, να πηγάζει από ένα απόθεμα εικόνων (από την παιδική μου ηλικία), οι οποίες στο πέρασμα του χρόνου συνδέθηκαν με τα βιώματά μου.

Στόχο, επίσης, αποτελεί και η διατήρηση της μνήμης και του πολιτιστικού χαρακτήρα του χωριού, η μετάδοσή του σε τρίτους, νεότερους και μη, που επιθυμούν να γνωρίσουν ή και να συνεχίσουν την ιστορία αυτού του τόπου. Το photobook θα μπορούσε να λειτουργήσει ως αρωγός οποιασδήποτε προσπάθειας ενασχόλησης με τον Κακόλακκο, με σαφή, ευανάγνωστο, ευχάριστο και χρήσιμο τρόπο.

3.2.2. Σχεδιασμός αφήγησης

Ο σχεδιασμός ενός photobook αποτελεί μια περίπλοκη διαδικασία, με ποικίλα στάδια και πολλούς εμπλεκόμενους, όπως έχει ήδη αναλυθεί παραπάνω. Στη δική μου περίπτωση, ο ερευνητής, ο φωτογράφος, ο σχεδιαστής, ο συντάκτης, ο επιμελητής συγκεντρώνονται σε ένα πρόσωπο, εμένα. Αναλαμβάνω όλους τους ρόλους θέλοντας να επιτύχω μια πιστή αποτύπωση του βιώματός μου, στο μέγιστο δυνατό βαθμό.

Βασικό άξονα του photobook αποτελούν οι φωτογραφίες που επιλέγω να χρησιμοποιήσω. Έχοντας αρκετά μεγάλο αριθμό φωτογραφιών, αυτό που με βοηθά και με κατευθύνει είναι η ταξινόμηση και η καταλογογράφηση που έχει προηγηθεί. Σε αυτή τη διαδικασία, οι φωτογραφίες έχουν ήδη ταξινομηθεί με βάση τις επισκέψεις μου αλλά και τα κριτήρια που έχουν περιγραφεί προηγουμένως.

Η αφήγηση που επιλέγω ακολουθεί την πορεία της φυσικής μου επίσκεψης. Μια πορεία που αποτελεί και μια αφήγηση από την «πληγή» στο «βάλσαμο». Την πληγή αποτελεί η εγκατάλειψη, η ερείπωση, η νοσταλγία, η οποία με την πάροδο των φωτογραφιών, καταλήγει και πάλι στη ζωή, στην ελπίδα, στο «βάλσαμο». Όπως ακριβώς συμβαίνει και στην πραγματικότητα. Η ζωή και η χαρά διαδέχεται την εγκατάλειψη για μια μέρα, την ημέρα του πανηγυριού. Η «αναγέννηση», η επούλωση,

η ανασυγκρότηση που αναδύονται από την διαδικασία της «πληγής» στο «βάλσαμο», αποτελούν ένα από τα επιθυμητά μηνύματα του photobook.

Στους παρακάτω χάρτες αποτυπώνονται οι διαδρομές του ακολούθησα στις επισκέψεις μου. Αυτές αποτελούν και τη γραμμή της εξιστόρησης της αφήγησής μου. Μεταξύ αυτών, σαν «εισβολείς», παρεμβάλλονται φωτογραφίες από την ταξινόμηση και καταλογογράφηση των αντικειμένων που συνέλεξα. Τις περισσότερες φορές συνδέονται γεωγραφικά με την εκάστοτε πορεία. Άλλοτε όχι. Το κοινό τους χαρακτηριστικό είναι πως από το «γενικό» κινούμαι στο μεμονωμένο, στο «ειδικό». Αυτό είναι μια τεχνική που ακολουθείται στο photobook, τα close ups, τα οποία έχουν στόχο τη σταδιακή εμπλοκή του αναγνώστη στην αφήγηση, μέσω της αναγνώρισης και διαπίστωσης της λεπτομέρειας.

Ακόμη ένα βασικό στοιχείο του photobook αποτελούν τα χειρόγραφα που έχω στην κατοχή μου, ενός κάτοικου του Κακόλακκου, του Αχιλλέα Μάρη. Πρόκειται για την πρώτη καταγραφή των γεγονότων της ζωής του Αχιλλέα Μάρη σε ένα μικρό ημερολόγιο-αντζέντα. Το ημερολόγιο αυτό έχει ημερομηνία 1993, οπότε υποθέτω πως υπήρχε μια αρχική καταγραφή σε απλό χαρτί και έπειτα αποφάσισε να παρουσιάσει αυτά τα γεγονότα με χρονολογική σειρά. Αρχικά, μας συστήνει τον εαυτό του, το όνομα, την ημερομηνία γέννησης, την καταγωγή, το όνομα της συζύγου, τη διεύθυνση, τον αριθμό του τηλεφώνου, συνοδευόμενα από το μήνυμα: *“έχω γραμμένα εδώ όλα τα σημαντικότερα γεγονότα της ζωής μου.”* Ο λόγος του, από το πρώτο κιόλας φύλλο, είναι άμεσος, ειλικρινής, απλός και περιγράφει λεπτομερώς κυρίως τις ημέρες του πολέμου, αλλά σημειώνει επίσης σημαντικές οικογενειακές στιγμές, όπως γενέθλια και θανάτους. Λόγω του ύφους του, αλλά και της απάθειας και της συνήθειάς του στις κακουχίες εξαιτίας του πολέμου, δεν είναι λίγες οι φορές που φορτίζομαι συναισθηματικά, γίνομαι μέρος της ζωής του και με κυριεύουν αισθήματα λύπης και πολλές φορές απελπισίας. Ο Αχιλλέας Μάρης φαίνεται να έχει αποδεχτεί πως η ζωή του είναι στα χέρια της τύχης αρκετές φορές. Κάποιες φορές δηλώνει πως το ένστικτό του τον έσωσε από το θάνατο και άλλες απλά έτυχε. Αν και παρουσιάζεται ψυχρός και σκληρός στην περιγραφή του πολέμου, όταν έρχεται η ώρα να αναφέρει τα αγαπημένα του πρόσωπα και ιδιαίτερα τις γυναίκες που γνώρισε και ερωτεύτηκε, αλλάζει. Ο λόγος του γίνεται ζεστός, ερωτικός, κρύβοντας πάντα ένα αίσθημα απογοήτευσης λόγω της μάταιης κατάληξής τους. Όντας αντάρτης, μεταξύ άλλων, ασκεί κριτική στην πολιτική ηγεσία, τους διάφορους ανθρώπους που

συνεργάστηκε, και δεν κρύβει τη λύπη του όταν τον κατηγορήσαν για προδοσία. Στο τέλος, μας φανερώνει την ιδιαίτερη αγάπη του για τον Κακόλακκο. Λόγω ενός προβλήματος υγείας, γράφει πως οι γιατροί του απαγορεύουν την μόνιμη κατοίκηση στο χωριό. Παραβλέποντας τις συμβουλές τους, ο Αχιλλέας Μάρης κατοικεί στον Κακόλακκο, λέγοντας χαρακτηριστικά πως το νίκησε και αυτό. Στις τελευταίες σελίδες του ημερολογίου, βρίσκω σημειωμένα τα τηλέφωνα φίλων, γνωστών του και υπηρεσιών.

Σε ένα δεύτερο τετράδιο, με τίτλο *“Από τα δραματικά και μαρτυρικά χρόνια της ζωής μου 1932-1949, Αχιλλέας Μάνθου Μάρης, Ρωμπατνομεροπαίος”*, ο Αχιλλέας Μάρης παρουσιάζει τα ίδια γεγονότα με το ημερολόγιο, αλλά σε αυτήν την περίπτωση σε μορφή ποιημάτων. Έτσι, ανακαλύπτουμε και μια κλίση του στη συγγραφή και την ποίηση. Τα ποιήματά του έχουν ομοιοκαταληξία και σε κάποιες στιγμές, δόσεις χιούμορ. Έχει αριθμημένες τις σελίδες με τίτλους, σχετικούς με το γεγονός που περιγράφει, και στο τέλος προσθέτει και πίνακα περιεχομένων για την ευκολότερη εύρεσή τους. Αυτό είναι ένα στοιχείο που μας δείχνει τη διάθεση και την αγάπη του για αυτήν την καταγραφή, αλλά και την έννοια του να περάσουν αυτά τα χειρόγραφα στις επόμενες γενεές μαθαίνοντας τη ζωή του. Ίσως είναι ο τρόπος που διάλεξε να μείνει αθάνατος, αφήνοντας ένα κομμάτι του στη ζωή.

Στο τρίτο και τελευταίο τετράδιο, ανακαλύπτω τα αγαπημένα του τραγούδια. *“Διάφορα Ηπειρώτικα τραγούδια, Κλέφτικα και μόρτικα που τα τραγούδαγα”* είναι ο τίτλος που δίνει σε αυτό το τετράδιο. Ακολουθεί το ίδιο μοτίβο, αριθμεί τα τραγούδια και στο τέλος προσθέτει και πάλι πίνακα περιεχομένων, αριστερά ο αριθμός του τραγουδιού και δεξιά αυτός της αντίστοιχης σελίδας. Η μουσική αποτέλεσε πιθανόν μια διέξοδο στα προβλήματα που αντιμετώπιζε στη ζωή του, όπως συμβαίνει στους περισσότερους ανθρώπους. Πιθανόν, λόγω των ευεργετικών ιδιοτήτων της, κατάφερε να αντέξει την μελαγχολία, την κατάθλιψη και τον πόνο του πολέμου και με το πέρας αυτού, να αρχίσει τη ζωή του ξανά. Αυτός ίσως είναι και ο λόγος που επιλέγει να καταγράψει τα τραγούδια αυτά.

Τα χειρόγραφα αυτά αποτελούν μαρτυρία ενός ανθρώπου που δεν βρίσκεται στη ζωή. Το μεγαλύτερο μέρος τους δεν αναφέρονται στον Κακόλακκο. Παρ'όλα αυτά, εντοπίζονται σημεία που συνδέονται με το χωριό και μπορούν να συμβάλλουν στην περιγραφή της ταυτότητας και του χαρακτήρα του τόπου. Στο photobook τα

εντοπίζουμε εμβόλιμα στις επισκέψεις, ως πρόσθετες πληροφορίες, που ενισχύουν την πολυαισθητηριακότητά του.

Η μαρτυρία του Αχιλλέα Μάρη αποτελεί μία ιστορία «από τα κάτω», δηλαδή την προσέγγιση της ιστορίας μέσω των ανθρώπινων συναναστροφών και την καθημερινότητά τους. Η προφορική ιστορία «στρέφει το φακό της έρευνας από την κεντρική σκηνή στην οποία διαδραματίζονται τα γεγονότα, στο χώρο δράσης των κοινωνικών ομάδων, φωτίζοντας τις αφανείς πλειοψηφίες που αποτελούν την κινητήρια δύναμη του ιστορικού γίνεσθαι» (Μπουτζουβή, 1999, σ.23). Η προσωπική σκοπιά και το βίωμα προσφέρουν μια εκτενέστερη ανάγνωση της ιστορίας, προσθέτοντας λεπτομέρειες, στοιχεία και κάποιες φορές αντιφάσεις σε σχέση με την καθιερωμένη ιστορική αλήθεια. Η προφορική ιστορία βασίζεται και ξεκινά από την επιθυμία των ανθρώπων να διατηρήσουν το παρελθόν μέσω του βιώματός τους (Σακκά, 2008). Η Βασιλική Σακκά, επιπλέον, αναφέρει πως «η ανασύσταση του βιώματος μέσα από τις προφορικές αφηγήσεις, «εξανθρωπίζει» την ιστορία, διερευνώντας παράλληλα την έννοια της υποκειμενικότητας, τη συμπλοκή του πραγματικού με το φανταστικό, του ατομικού με το δημόσιο, της μνήμης με τις ερμηνείες της ιστορίας, της πολιτικής με την καθημερινή ζωή.» (Σακκά, 2008, σ.2). Η πρακτική αυτή «δίνει» φωνή σε ανθρώπους, χωρίς πρωταγωνιστικό ρόλο στην ιστορία, που υπό άλλες συνθήκες δεν θα ακούγαμε ποτέ. Η αξιολόγηση και αξιοποίηση των μαρτυριών αυτών αποτελεί μια πολύπλοκη διαδικασία, όπως η έρευνα του υπόβαθρου του ανθρώπου αλλά και η επιρροή ψυχολογικών παραγόντων, όπως τα τραύματα, για παράδειγμα. Μέσω αυτών των μικροϊστοριών, λοιπόν, αντλούμε στοιχεία για την μεγάλη εθνική ιστορία, τις κοινωνικοοικονομικές ανακατατάξεις, την αστικοποίηση, την ερήμωση της υπαίθρου. Μία τέτοια ανάγνωση επιδιώκω και εγώ με την παράθεση των χειρόγραφων του Αχιλλέα Μάρη και για αυτό το λόγο τα εντάσσω στην αφήγηση του photobook.

Τέλος, σημαντικό στοιχείο του Κακόλακκου, είναι το πανηγύρι, με το οποίο ολοκληρώνεται η αφήγηση. Η αναβίωσή του για μια μέρα το χρόνο συνδέεται με τον κόσμο που κατακλύζει την πλατεία και το καφενείο και τη ζωή που επιστρέφει στο χωριό. Η ιδιαίτερη αυτή εμπειρία περιγράφεται και στο photobook μέσω φωτογραφιών από την ημέρα του πανηγυριού, τόσο των τελευταίων χρόνων, όσο και των παλαιότερων, με αναφορά σε πρόσωπα, καταστάσεις, δράσεις και αντικείμενα.

Με αυτόν τον τρόπο, η αφήγηση καταλήγει στον αρχικό στόχο, το “βάλσαμο”, τη χαρά, τη ζωή.

3.3.3. Τεχνικά χαρακτηριστικά photobook

Προηγουμένως, έχει τονιστεί η σημασία και η συνεργασία διάφορων παραγόντων για την παραγωγή ενός photobook. Από τον φωτογράφο μέχρι τον σχεδιαστή και τον τυπογράφο. Επίσης, τόνισα πως στην συγκεκριμένη περίπτωση οι ρόλοι αυτοί συνοψίζονται κατά κύριο λόγο στο πρόσωπό μου.

Το photobook επιλέγω να είναι σε διαστάσεις 21*21 εκατοστά , σε ματ τυπογραφικό χαρτί. Οι φωτογραφίες επιλέγω να εμφανίζονται είτε κεντραρισμένες, είτε καλύπτοντας ολόκληρο το φύλλο και σε άλλες περιπτώσεις καλύπτοντας και τα δύο φύλλα. Στις περιπτώσεις των αντικειμένων που συνέλεξα, επιλέγω να εμφανίζονται στο photobook ως πίνακας-κατάλογος, πιο μικρές σε μέγεθος και κοντά η μία στην άλλη. Ανάμεσα στις φωτογραφίες, ο αναγνώστης-επισκέπτης εντοπίζει τμήματα των χειρόγραφων, προσωπικά σκίτσα, παλιές φωτογραφίες από δημόσιες εκδηλώσεις, χάρτες. Τα επιπλέον αυτά στοιχεία λειτουργούν συμπληρωματικά στην κεντρική αφήγηση, ως πιο προσωπικές πληροφορίες, μετατρέποντας τον αναγνώστη σε συνοδοιπόρο στη διαδρομή.

Όσον αφορά τα υλικά, η κεντρική ιδέα του photobook, από την “πληγή” στο “βάλσαμο” αποκτά υλική υπόσταση. Το φύλλο που βρίσκεται μετά το εξώφυλλο καλύπτεται εξ’ολοκλήρου από τσουκνίδα, ένα φυτό επίπονο και ενοχλητικό στα χέρια των περισσότερων ανθρώπων. Με αυτόν τον τρόπο “ανοίγει” η “πληγή” της αφήγησης και ξεκινά η περιήγηση του αναγνώστη-επισκέπτη. Προχωρώντας τις φωτογραφίες και ξεφυλλίζοντας το photobook, η αίσθηση αυτή γίνεται υποφερτή, μαλακώνει, αποδυναμώνεται, συνήθεια που δεν σε εμποδίζει από την περιήγησή σου. Μέχρι τη στιγμή της ολοκλήρωσης της αφήγησης, όπου το προτελευταίο φύλλο καλύπτεται, αυτή τη φορά, με φύλλα μολόχας, καταπραϋντικά για την ενόχληση της τσουκνίδας, φτάνοντας επιτέλους στην επούλωση, στο “βάλσαμο”. Η διαδικασία αυτή, η οποία βασίζεται κυρίως στην αφή, επιδιώκει τόσο την ακόμη πιο πιστή αναπαράσταση του βιώματός μου, αλλά και μια υπενθύμιση στον αναγνώστη ενός μηνύματος του photobook, της ίασης, που έχει αναφερθεί εκτενέστερα παραπάνω.

Το photobook *One day Sojourn* παρουσιάζεται ολόκληρο στο Παράρτημα Ι.

3.3.4. Περιγραφή αφήγησης του photobook *One day Sojourn*

Το photobook *One day Sojourn* ξεκινά με το εξώφυλλο, μια φωτογραφία με τσουκνίδες που συνάντησα στη διαδρομή και μαρτυρά τον κεντρικό άξονα της αφήγησης που αναλύθηκε παραπάνω. Στις αμέσως επόμενες σελίδες, οι τσουκνίδες αποκτούν υλική υπόσταση και με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης-επισκέπτης εισέρχεται στην περιήγηση. Οι αισθήσεις εγείρονται και ξεκινά η διαδικασία από την “πληγή” στο “βάλσαμο”. Στη συνέχεια, τοποθετώ έναν χάρτη, από το βιβλίο του Κ. Κωστούλα *Οι ρίζες μας*, όπου απεικονίζεται λεπτομερώς η περιοχή Κακόλακκου-Μερόπης-Παλαιόπυργου το 1932. Οι γενικές αυτές πληροφορίες, που θα συναντήσουμε και στη συνέχεια, φαίνονται χρήσιμες και κατατοπιστικές για τον γεωγραφικό εντοπισμό του Κακόλακκου.

Η αφήγηση συνεχίζεται σύμφωνα με την πρώτη επίσκεψη στο χωριό που έχει περιγραφεί. Οι φωτογραφίες που επιλέγονται αφορούν τόσο την γενική εικόνα του χωριού, από αυτοσχέδιες παρατημένες περιφράξεις και κλειστοί είσοδοι μέχρι τους κεντρικούς δρόμους και τις τσιμεντένιες ανηφόρες. Στην επόμενη σελίδα, ένας προσωπικός χειρόγραφος χάρτης, από την στιγμή της επίσκεψης, δίνει πληροφορίες για τα κτίσματα που περιλαμβάνονται στο photobook. Ακολουθούν εικόνες λεπτομερειών, όπως ετοιμόρροπης τοιχοποιίας και αντικειμένων στο δρόμο (κουτάλι) καθώς και ένα κέλφος μια νεκρής χελώνας. Επίσης, εικόνες δημόσιων εγκαταλελειμμένων χώρων, όπως η στάση του λεωφορείου με τις καρέκλες και χορταριασμένες διαδρομές. Αντιλαμβανόμαστε πως τα αισθήματα που κυριαρχούν μέχρι αυτό το σημείο είναι της εγκατάλειψης, του ερειπίου, του απόκοσμου, του μη ζωντανού. Ανάμεσα σε αυτές τις φωτογραφίες, τοποθετώ τμήματα των χειρόγραφων, όπου ο Αχιλλέας Μάρης, σε μορφή διάστιχου, μας συστήνεται και αναφέρει πληροφορίες για τη ζωή του αλλά και τη φυγή από τον Κακόλακκο. Κρίνω χρήσιμη την τοποθέτησή τους σε αυτό το σημείο, στην αρχή της αφήγησης, ως αναγνωριστικό στοιχείο, καθώς παρακάτω αξιοποιώ τμήματα με αόριστο και σύντομο περιεχόμενο.

Ακολουθούν φωτογραφίες από το πρώτο κτίσμα της επίσκεψης, μια κατοικία δύοροφη, πέτρινη, την οποία έχει “καταπιεί” η φύση. Η πυκνή βλάστηση καθιστά

δύσκολη την πρόσβαση, γεγονός που επιδιώκω να τονίσω με τις φωτογραφίες μου. Τα ευρήματα που συλλέγω σε αυτήν την κατοικία είναι αρκετά, κυρίως οικιακής και καθημερινής χρήσης και γι αυτό το λόγο τοποθετούνται σε αυτό το σημείο με την μορφή πίνακα που ανέφερα παραπάνω. Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες φωτογραφίες, τα αντικείμενα παρουσιάζονται ασπρόμαυρα και σε λευκό φόντο, θέλοντας να τα απογυμνώσω από το περιβάλλον τους και να τα προβάλω ως ξεχωριστές οντότητες που διατηρούν τη δυνατότητα χρήσης και εκμετάλλευσής τους. Συνεχίζοντας, επιλέγω κάποιες close ups φωτογραφίες, με λεπτομέρειες από το εσωτερικό της κατοικίας, καθώς και μίας που μαρτυρά την “εισβολή” από εμένα και τον συνοδοιπόρο μου. Ως φωτογραφία αποχώρησης από τον χώρο, επιλέγω, όπως και στις επόμενες περιπτώσεις, μια γενική εικόνα του κτίσματος. Θεωρώ σκόπιμο η φωτογραφία αυτή να εμφανίζεται στο τέλος της επίσκεψης και όχι στην αρχή, δίνοντας την ευκαιρία στον αναγνώστη-επισκέπτη να “πλάσει” με τη φαντασία του την γενική εικόνα.

Στη συνέχεια, η επόμενη στάση πραγματοποιείται σε μια κατοικία που αυθαίρετα και αυθόρμητα ονομάζω Αρχοντικό. Πέτρινη δυόροφη κατοικία, όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, μόνο που αυτή τη φορά, το κτήριο προστατεύεται από τη γερή στέγη. Κλειδωμένο και προστατευμένο από εξωτερικούς εισβολείς και από τη μανία της φύσης, διατηρεί σε καλή κατάσταση το εσωτερικό του. Η κατοικία αυτή θα κατέχει ενεργό ρόλο στη συνέχεια και για αυτό το λόγο επιλέγω να τοποθετήσω και ένα προσωπικό σκίτσο της κάτοψης του ισογείου, αντλώντας πληροφορίες για τον εσωτερικό χώρο μόνο από τα παράθυρα. Περιμετρικά της κατοικίας και στην περίτεχνη κατασκευή της αυλής, εντοπίζω κι άλλα ευρήματα, τα οποία τοποθετώ με την μορφή πίνακα που έχω αναφέρει. Ανάμεσα στις φωτογραφίες, μία αποτύπωση της σκιάς μου στον τοίχο, τονίζει την απουσία της ανθρώπινης ζωής, συνδέεται, όμως, με την παρουσία των “φαντασμάτων” του Κακόλακκου, που συνεχίζουν να υπάρχουν μέσω των αναμνήσεων.

Παραμένοντας πιστή στη διαδρομή μου, τοποθετώ ακόμη μία φωτογραφία σε μεγάλο κάδρο, τονίζοντας την “εκδίκηση” της φύσης πάνω στην ανθρώπινη παρέμβαση. Έπειτα, ως συμπληρωματικά ιστορικά στοιχεία, επιλέγω να εμφανίσω φωτογραφίες από ομιλία κατά την περίοδο της δικτατορίας στην κεντρική πλατεία του Κακόλακκου. Οι φωτογραφίες αυτές υπάρχουν μέχρι και σήμερα στο καφενείο του χωριού, απ’ όπου και τις ανακάλυψα. Η περίοδος της δικτατορίας εμφανίζεται και σε

ακόμη ένα σημείο στην διάρκεια της ανάγνωσης του photobook. Συγκεκριμένα, σε μία από τις φωτογραφίες που προηγήθηκαν, στην πρώτη κατοικία, υπάρχει φωτογραφία πόρτας εσωτερικού χώρου, όπου αναγράφεται “ΕΔΩ ΠΕΡΑΣΕ ΦΑΣΙΣΜΟΣ”. Σε αυτό το σημείο, λοιπόν, ο αναγνώστης-επισκέπτης συνδέει πληροφορίες για τον Κακόλακκο, μαθαίνει εκτενέστερα για την ιστορία και την ταυτότητά του. Ως συνέχεια αυτού, ως επόμενη φωτογραφία επιλέγω μία σημείωση από τα χειρόγραφα με την φράση “φεύγω από το χωριό για την Αθήνα”. Αν και η ημερομηνία δεν συνδέεται με την περίοδο της δικτατορίας, την τοποθετώ εδώ, θέλοντας να τονίσω τη μελανή ιστορία εγκατάλειψης του χωριού, τόσο κατά τη διάρκεια του πολέμου, όσο και του εμφυλίου και αργότερα της δικτατορίας.

Ξεφυλλίζοντας παρακάτω, και αφού το αίσθημα της πικρίας και της ενόχλησης από την τσουκνίδα και την εγκατάλειψη “μαλακώνουν”, μία φωτογραφία με ίχνη αισιοδοξίας εμφανίζεται. Ίσως να μην καθίσταται σαφές με την πρώτη ανάγνωση, όμως η φύτευση και το περιποιημένο μπαλκονάκι αυτής της κατοικίας στις αυτοσχέδιες γλάστρες, υποδηλώνουν την ύπαρξη ανθρώπινης παρέμβασης και φροντίδας. Το αίσθημα αυτό ενισχύουν ακόμη περισσότερο, οι φωτογραφίες από την φιλοξενία στην κατοικία του κύριου Λάμπρου και της κυρίας Χρυσάνθης.

Έχοντας περάσει στη δεύτερη επίσκεψη, παρουσιάζω φωτογραφίες από εγκαταλελειμμένους ιδιωτικούς χώρους, το σπίτι Τραπεζόμανηλο, το σπίτι με την αποθήκη και το σπίτι Αυθαίρετο (όπως περιπαικτικά ονομάζω). Κλειδαριές, βιβλία, κουμπαράδες, καθαριστικά, μανταλάκια, σπασμένα γυαλιά, χαλιά, σκούπες. Ανάμεσα σε αυτά και το πρώτο κουτί από το ζαχαροπλαστείο των γονιών μου, εύρημα που με εκπλήσσει, με χαροποιεί και ταυτόχρονα με συνδέει συναισθηματικά περισσότερο με το χωριό.

Κατηφορίζοντας στο δρομάκι με το ξεφύλλισμα των σελίδων, φτάνω στο Μαντρί. Ένα μαντρί που δύσκολα αντιλαμβάνεσαι από τον δρόμο. Θαμμένο στην πρασινάδα και τα αγριόχορτα, εντοπίζω και παρουσιάζω αυτές τις φωτογραφίες που απεικονίζουν τον χωρισμένο χώρο που μαρτυρά τη χρήση του. Μέσα και τριγύρω, συλλέγω και ευρήματα σχετικά με τη βοσκή, που παρουσιάζονται πάλι με τη μορφή πίνακα. Στο τέλος, μια κοντινή φωτογραφία της αρχιτεκτονικής του χώρου καλύπτει και τα δύο φύλλα, αποκαλύπτοντας την ταυτότητά του.

Η επόμενη στάση πραγματοποιείται στο νεκροταφείο του χωριού. Ως πρόλογος της στάσης αυτής, τοποθετούνται δύο σελίδες από τα χειρόγραφα του Αχιλλέα Μάρη, όπου καταγράφει τους θανάτους των δύο αδερφών του. Οι φωτογραφίες που επιλέγω για το νεκροταφείο αφορούν κυρίως στους σπασμένους και παρατημένους σταυρούς από τα μνήματα, καθώς και στο οστεοφυλάκιο και στο σπασμένο του παράθυρο. Τάφοι παλαιού τύπου έχουν αφαιρεθεί και τοποθετηθεί στη γωνία του νεκροταφείου, σαν να οριοθετούν κάτι το αόριστο. Η τελευταία φωτογραφία, η γενική, τονίζει την εγκατάλειψη στο χώρο. Ένας χώρος που παραδοσιακά οι θρησκευόμενοι άνθρωποι φροντίζουν και σέβονται. Η απουσία αυτών των δύο στοιχείων ενισχύουν την ερήμωση του Κακόλακκου. Οι δύο επόμενες σελίδες περιλαμβάνουν φωτογραφίες από τα χειρόγραφα. Η μία ένα τραγούδι που αναφέρεται σε μια μαυροφορεμένη γυναίκα και η άλλη μαρτυρία του Αχιλλέα Μάρη για την επιστροφή του στο χωριό, με τον τίτλο “φτάνω τώρα στο χωριό”. Η καταγραφή αυτή, μεταξύ άλλων, αναφέρει και το γυρισμό και τη συμμετοχή του στο πανηγύρι. Αυτός είναι ο λόγος που επιλέγω να το τοποθετήσω σε αυτό το σημείο, ως έναυσμα για την παρουσίαση της ζωής του χωριού για μια μέρα.

Η τελευταία επίσκεψη αφορά το ετήσιο πανηγύρι, την μοναδική αυτή μέρα όταν το χωριό αναβιώνει, “ανασταίνεται”. Η αφήγηση ξεκινά με τη φωτογραφία του κύριου Λάμπρου και της κυρίας Χρυσάνθης. Ίσως επειδή ήταν τα άτομα που κατοικούσαν το χωριό για κάποιες μέρες το χρόνο. Ίσως γιατί η βοήθειά τους ήταν πολύτιμη και απλόχερη. Στο σημείο αυτό η επούλωση γίνεται αισθητή. Μαζί με τις φωτογραφίες του τωρινού πανηγυριού, τοποθετώ και εκείνες που βρήκα στο καφενείο από γιορτές και πανηγύρια των παλαιότερων χρόνων. Οι δύο εποχές συνυπάρχουν και συνθέτουν το κοινό μήνυμα αυτών των συγκεντρώσεων. Τη χαρά, την κοινωνικοποίηση, τη συνάντηση με φίλους και συγχωριανούς, το γλέντι. Τα τραγούδια που οι θνητοί ξορκίζουν τη ξενιτιά και το θάνατο. Κρίνω σκόπιμο σε αυτό το σημείο να τοποθετήσω τα χειρόγραφα που αναφέρονται στον έρωτα και συγκεκριμένα σε κάποιες γυναίκες που ερωτεύτηκε και κατέγραψε ο Αχιλλέας Μάρης. Το συναίσθημα του έρωτα, της χαράς και του γλεντιού, σε συνδυασμό με τον χρόνο επούλωσης οδηγούν στην ίαση, στο “βάλσαμο”. Επισφραγίζεται με την τελευταία εικόνα από το πανηγύρι, όπου νέα παιδιά συμμετέχουν στο χορό, δίνοντας την ελπίδα και αισιοδοξία της συνέχειας της ιστορίας του Κακόλακκου.

Όπως περιέγραφα και προηγουμένως, το photobook ολοκληρώνεται με τα φύλλα μολόχας, ως την ολοκλήρωση της περιήγησης του αναγνώστη-επισκέπτη.

Το photobook *One day Sojourn* παρουσιάζεται στο παράρτημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: Η έκθεση One day Sojourn

4.1. Η μεταφορά των photobooks σε εκθεσιακούς χώρους

4.1.1. Παραδείγματα εκθέσεων

Open Passport, John Max

Το 1973 κυκλοφόρησε το photobook *Open Passport* του φωτογράφου John Max. Το *Open Passport*, με αυτοβιογραφικές, φανταστικές αλλά και πειραματικές φωτογραφίες, ανταποκρίνεται πλήρως στην ιδέα που επικρατούσε στην Αμερική του 1970 περί υποκειμενικής, αυτόνομης και αυτοπροσδιοριζόμενης φωτογραφίας από την πλευρά του φωτογράφου. Οι φωτογράφοι παρουσιάζονταν ως συγγραφείς και το βιβλίο ως το φυσικό μέσο παρουσίασης της φωτογραφίας. Είναι αποτέλεσμα της ομώνυμης έκθεσης που διοργανώθηκε από το Τμήμα Φωτογραφίας του Εθνικού Συμβουλίου Κινηματογράφου του Καναδά (National Film Board of Canada (NFB)) το 1972, στην Γκαλερί του NFB στην Οτάβα. Την έκθεση συνόδευε και μία παρουσίαση (slideshow) των φωτογραφιών που θα αναλύσω παρακάτω. Οι φωτογραφίες του John Max αφορούν στην οικογένειά του, στη διάλυση αυτής με το διαζύγιο, στους φίλους του, έρωτες, μικρά και μεγάλα δρώμενα αλλά και άτομα που συναντούσε. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν διάσημοι καλλιτέχνες της εποχής, όπως η Janis Joplin και ο Leonard Cohen.

Πρόκειται για μια προσωπική αφήγηση που αποτελείται από 168 ασπρόμαυρες φωτογραφίες, τοποθετημένες σε ένα μοτίβο πλέγματος και αφορά στην αλλαγή της ζωής του ζευγαριού με τον ερχομό του παιδιού τους. Ο John Max, χρησιμοποιώντας χριστιανικά και βουδιστικά μοτίβα, αποστασιοποιείται από τη σύζυγο και το παιδί του, παρουσιάζει μια πραγματική-φανταστική εκδοχή της αυτοβιογραφίας του και στοχεύει σε μια πνευματική υπέρβαση και αναζήτηση της αυθεντικότητας (Hardy-Vallée, 2020).

Το *Open Passport* δημοσιεύτηκε την εποχή όπου τα photobooks γνώρισαν μεγάλη αποδοχή, από έναν φωτογράφο που συνέβαλε σημαντικά στην αναγνώριση των φωτογράφων ως συγγραφείς. Είχε μεγάλη απήχηση και κατέχει μία σημαντική θέση ανάμεσα σε άλλες εξέχουσες δημοσιεύσεις (Hardy-Vallée, 2020).

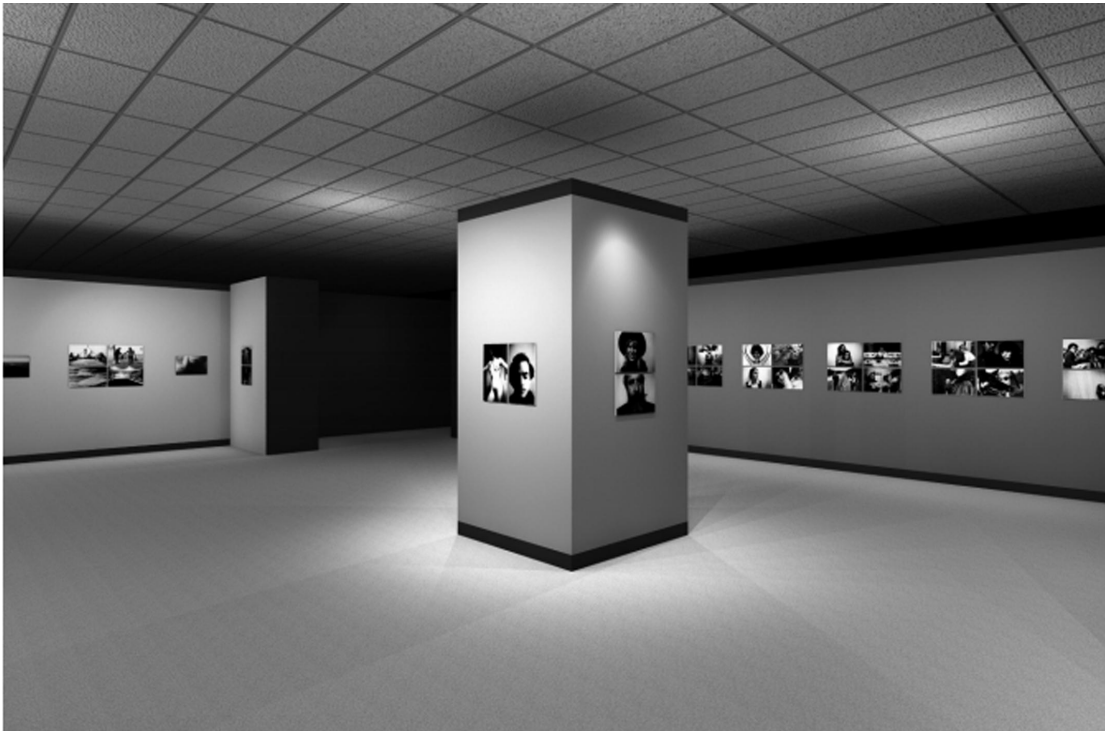
Ο Michel Hardy-Vallée (2020) στο άρθρο του *The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport*, στο *History of Photography* εξηγεί πως η έκθεση δεν είχε την ίδια λεπτομερή φροντίδα όπως το βιβλίο, γεγονός που συμβαίνει συχνά με τις εκθέσεις αυτές. Αυτό, όμως, δεν μειώνει τη σημασία του. Αναφέρει πως καθιέρωσε την αλληλουχία των φωτογραφιών, την ομαδοποίησή τους και τη χωρική τους σύνδεση, που δεν αναπαράγονται στο βιβλίο. Εντοπίζει την άμεση σύνδεση του photobook, των slideshows με την έκθεση και θεωρεί πως αποτελούν παραλλαγές του ίδιου έργου, εξίσου σημαντικές. Το *Open Passport* αποτελεί μία συνεχή δημιουργική διαδικασία, η οποία αποτελείται από τη συμμετοχή πολλαπλών μέσων, συνεντεύξεων, αλληλογραφιών και λειτουργεί ως μια «παράσταση» (performance), παρά ως απλό έργο τέχνης. Ο John Max, επηρεασμένος από τις συναναστροφές του με ποικίλους καλλιτέχνες, μέσα και επιμελητές, ανέπτυξε μια πρακτική στις φωτογραφίες του, στην οποία τα όρια μεταξύ προσωπικών αρχείων, αρχείων τεκμηρίωσης και καλλιτεχνικών δηλώσεων είναι ρευστά.



Ο John Max με τη μακέτα της έκθεσης *Open Passport*

©The Estate of John Max, Courtesy Stephen Bulger Gallery

Για την υλοποίηση της έκθεσης, ο John Max διαλέγει ανάμεσα από 3000 αρνητικά φωτογραφιών, από τη δεκαετία του 1950 και έπειτα και τις τοποθετεί σε μία μακέτα του χώρου. Πάνω σε αυτήν δοκιμάζει διαφορετικές διαμορφώσεις του χώρου. Στην έκθεση που πραγματοποιήθηκε στην Οτάβα, στις 5 Οκτωβρίου 1972, οι φωτογραφίες εκτυπώνονται, κόβονται στην άκρη και τοποθετούνται σε σανίδες κόντρα πλακέ, ακολουθώντας το πρότυπο του μουσείου περί γραφιστικών πρακτικών. Τα χρώματα που επικρατούν στους τοίχους και τον σχεδιασμό γενικότερα, αποτελούν αποχρώσεις του μαύρου μέχρι το λευκό, κυρίως γκρι.



Φωτορεαλιστική αναπαράσταση της έκθεσης στην Οτάβα

©History of Photography (2020)

Αντιθέτως, όταν η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο Μόντρεαλ, το 1973, η χωροταξική διάταξη ήταν εντελώς διαφορετική. Χρησιμοποιήθηκαν πτυσσόμενα πάνελ, σε μία ακανόνιστη, μη γραμμική διάταξη, όπου αναρτήθηκαν οι φωτογραφίες.



Φωτορεαλιστική αναπαράσταση της έκθεσης στο Μόντρεαλ

©History of Photography (2020)

Ο John Max διατηρεί τόσο στο photobook, όσο και στις εκθέσεις, την ίδια χρωματική παλέτα, παίζοντας με τη σκιά, τους τόνους και την υποκειμενική του ματιά. Γεγονός που προέρχεται από τη φιλία του με τον σκηνοθέτη Jesse Nishihata και την επιρροή της γιαπωνέζικης φωτογραφικής κουλτούρας στο έργο του (Hardy-Vallée, 2020).

Οι φωτογραφίες του, όπως ανέφερα και προηγουμένως, τοποθετούνται τόσο στο photobook, όσο και στην έκθεση σε μορφή πλέγματος. Άλλοτε μία σε μια σελίδα και άλλοτε τέσσερις μαζί. Με τον ίδιο τρόπο, ο John Max επιλέγει να τις παρουσιάσει και στην έκθεση. Ομαδοποιούνται και προσφέρουν στον επισκέπτη/αναγνώστη πολλαπλές αναγνώσεις αυτών, σε αντίθεση με την απλή γραμμική παράθεση των εικόνων (Hardy-Vallée, 2020). Καθώς ο επισκέπτης/αναγνώστης γυρνά τις σελίδες ή κατευθύνεται στην επόμενη ομάδα φωτογραφιών, εισάγεται περισσότερο στην αφήγηση. Επιπλέον, η σειρά που επιλέγει ο John Max να παρουσιάσει τις ομάδες φωτογραφιών, έχει τη σημασία του. Επιλέγει για το τελευταίο τρίτο αυτής της ακολουθίας, τις φωτογραφίες της οικογένειάς του. Για αυτόν τον λόγο δέχτηκε πολλές κριτικές, για την προτίμησή του για την τέχνη του αντί της οικογένειας (Hardy-Vallée, 2020).



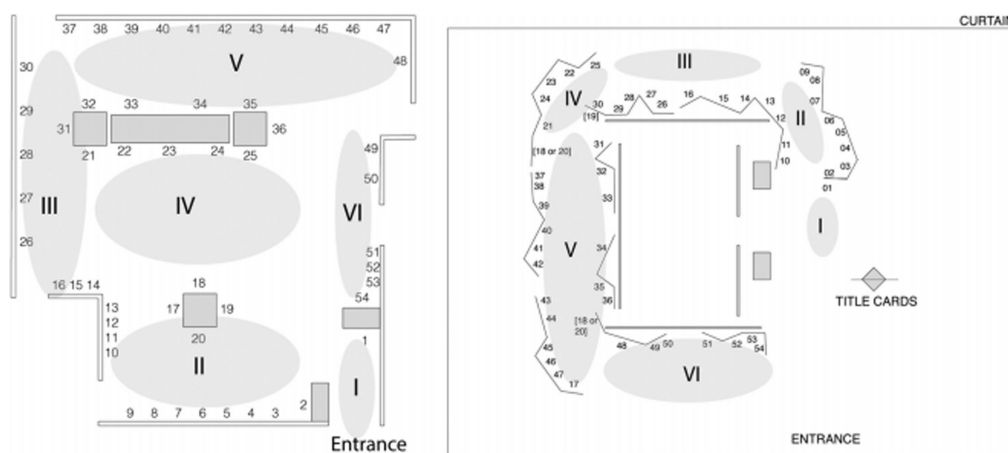
Σελίδα 4, *Open Passport* photobook

©Hardy-Vallée, (2020). *History of Photography: The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport*

Προχωρώντας σε μεγαλύτερες ομαδοποιήσεις των φωτογραφιών του, ο Max χρησιμοποίησε τους μεγάλους χώρους των εκθέσεων με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Στην περίπτωση της Οτάβα, όλες οι ομάδες τοποθετήθηκαν σε έναν νοητό κύβο, ενώ στο Μόντρεαλ, η τοποθέτηση ήταν κυκλική, όπως το γράμμα U. Αν και φαινομενικά παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές (κινησιολογικές, αισθητηριακές), εν τέλει ο Michel Hardy-Vallée (2020) αναφέρει κοινά στοιχεία των δύο περιπτώσεων. Εντοπίζει τις έξι ζώνες-ομάδες φωτογραφιών και στις δύο εκθέσεις, αποτελούμενες από τις ίδιες φωτογραφίες. Η διαδοχή των ζωνών, οι οποίες αποτελούν τις μεγάλες ομάδες της αφήγησης, σηματοδοτούνταν, επίσης, από τη σταδιακή μετάβαση του χρώματος του τοίχου. Αυτό συνέβη και στις δύο περιπτώσεις, ανεξάρτητα από το χώρο. Επίσης, αυτό το εντοπίζουμε και ως στοιχείο του photobook, όπου ανοίγοντας το «πακέτο», εμφανίζεται μια λευκή, μια γκρι και μια μαύρη σελίδα.

Στην έκθεση της Οτάβα, η κυκλική πορεία που καλείται ο επισκέπτης να ακολουθήσει έχει ιδιαίτερη σημασία. Ο John Max τοποθετεί την πρώτη και την τελευταία φωτογραφία της αφήγησης (ένα παιδί και ένας ηλικιωμένος), τη μία πίσω από την άλλη. Με αυτόν τον τρόπο, ως πιστός του βουδισμού, σηματοδοτεί την

έννοια της *samsāra*. Δηλαδή, πως η ψυχή αναζητεί συνεχώς ένα καλύτερο μέρος και μέσω της συνεχούς αναγέννησης, ελευθερώνεται. Η σκέψη αυτή του φωτογράφου, δεν αποτυπώνεται στο photobook, τόσο άμεσα όσο στην έκθεση. Βεβαίως απαιτείται και στις δύο περιπτώσεις, το σχετικό υπόβαθρο του αναγνώστη/επισκέπτη. Ο αναγνώστης θα μπορούσε να εντοπίσει το στοιχείο αυτό, αναλογιζόμενος τις γραφιστικές ομοιότητες των ενοτήτων και νοητά να τις συνδέσει, χωρίς, όμως να είναι σίγουρο ότι μπορεί. Επιπλέον, θεωρώ πως τα βουδιστικά στοιχεία που περιλαμβάνονται στις φωτογραφίες του John Max, που ανέφερα παραπάνω, θα μπορούσαν να μαρτυρήσουν τα πνευματικά του πιστεύω και ο αναγνώστης να κάνει την επιθυμητή νοηματική σύνδεση στην αφήγηση.



Κατόψεις εκθέσεων στην Οτάβα και το Μόντρεαλ

©Hardy-Vallée, (2020). *History of Photography: The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport*

Ο Michel Hardy-Vallée (2020) στην ανάλυσή του, αναφέρει ακόμη ένα παράδειγμα αντιστοιχίας του photobook με την έκθεση στο φυσικό χώρο. Πρόκειται για τις εκτάσεις των σελίδων 13 και 14 στο photobook. Οι φωτογραφίες των σελίδων αυτών απεικονίζουν, μεταξύ άλλων, τον Frank Zappa να δείχνει την κοιλιά μιας εγκύου. Αυτό είναι και το στοιχείο-κλειδί, σύμφωνα με τον Hardy-Vallée(2020). Η διπλανή φωτογραφία, με τη γυρισμένη ανάποδα γυναίκα, σε ένα τσίρκο, σηματοδοτεί την γέννηση ενός παιδιού, το οποίο θα ανατρέψει όλη την κατάσταση και θα φέρει τα «πάνω-κάτω». Στη διπλανή σελίδα τοποθετείται η εικόνα της Janet Peace να κοιτάει

στο κενό, η οποία επαναλαμβάνεται και στην επόμενη σελίδα και αντικατοπτρίζει την εξουθένωση της νέας μητέρας. Στην επόμενη σελίδα, τοποθετείται η εικόνα του παιδιού, ανάμεσα από την ίδια καθρεπτιζόμενη φωτογραφία, τη γυναικεία μορφή, που σαν ανεμοστρόβιλος περικλείει το παιδί, όπως μία μητέρα.



Σελίδα 13-14, *Open Passport* photobook

©Hardy-Vallée, (2020). History of Photography: *The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport*



Έκθεση *Open Passport* στην Οττάβα

©Hardy-Vallée, (2020). *History of Photography: The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport*

Οι προθέσεις και οι νοηματικές σχέσεις που προκύπτουν παραπάνω, αποδίδονται στην περίπτωση της έκθεσης με την κατάλληλη αξιοποίηση μιας γωνίας του τοίχου. Ο John Max τοποθετεί τις φωτογραφίες των δύο σελίδων από τη μία και τις υπόλοιπες από την άλλη γωνία. Η γωνία λειτουργεί ως όριο, όπως η κάθε σελίδα στο photobook. Με αυτόν τον τρόπο, μεταφέρει την αφηγηματική του σκέψη και ενισχύεται σε ένα βαθμό από την κίνηση αυτού. Ο χρόνος μετακίνησής του από τη μία πλευρά στην άλλη είναι μεγαλύτερος από το απλό γύρισμα της σελίδας, γεγονός που επιμηκύνει τη διάρκεια του αισθήματος.

Όπως ανέφερα και προηγουμένως, μία παραλλαγή του έργου του John Max είναι και τα slideshows που χρησιμοποιήθηκαν στις εκθέσεις. Δημιουργήθηκαν με ασπρόμαυρες φωτογραφίες του ίδιου, οι οποίες εναλλάσσονταν με το ρυθμό της ηχητικής υπόκρουσης. Κάποιες φορές, μάλιστα, υπήρχε και ζωντανή μουσική που συνόδευε το slideshow (Hardy-Vallée, 2020). Επίσης, χρησιμοποιήθηκαν χρωματιστές επιφάνειες που τοποθετήθηκαν μπροστά από τους φακούς των τριών προβολέων, εναρμονισμένες κι αυτές με το ηχητικό συμβάν. Αν και η πρόθεση ήταν μια απλή οπτικοακουστική εμπειρία, που θα επέτρεπε τις διαφορετικές ερμηνείες μεταξύ των φωτογραφιών, οι επισκέπτες σχολίασαν πως λειτούργησαν βοηθητικά στην κατανόηση της έκθεσης. Από την άλλη πλευρά, μέσω αυτού του τρόπου

παρουσίασης, πολλές ερμηνείες και στοιχεία δεν είναι δυνατόν να αποδοθούν, όπως για παράδειγμα, η ανάλυση που προηγήθηκε παραπάνω, για την υψομετρικά διαφορετική τοποθέτηση των φωτογραφιών και την επανάληψή τους.

William Klein-Daido Moriyama, Tate Modern

Στις 10 Οκτωβρίου του 2012, παρουσιάστηκε, στην Tate Modern, η έκθεση για το έργο των William Klein και Daido Moriyama. Ήταν η πρώτη έκθεση, στην οποία διερευνήθηκε η σχέση μεταξύ των δύο, το έργο των οποίων παρουσιάστηκε παραπάνω. Στην έκθεση, αναδείχθηκαν τα κοινά στοιχεία των φωτογραφιών τους και το κοινό τους πάθος για τη ζωή στους δρόμους και τις πολιτικές, κοινωνικές διαμαρτυρίες. Ανάμεσα σε αυτές, αντιπολεμικές συγκεντρώσεις, συγκεντρώσεις για τα δικαιώματα των ομοφυλόφιλων αλλά και για τις επιπτώσεις της παγκοσμιοποίησης και την παγκόσμια φτώχεια (Tate, 2023). Η έκθεση, ανάμεσα σε άλλα, επανατοποθετεί το ρόλο της φωτογραφίας και ιδιαίτερα των photobook στην avant-garde φωτογραφία και αναδεικνύει τη σημασία του σχεδιασμού και των γραφιστικών σε αυτά τα βιβλία (Tate, 2023). Ανάμεσα στις φωτογραφίες, αρχειακό υλικό, φωτογραφικά φιλμ, εγκαταστάσεις και δεκάδες photobooks, μαρτυρούν την εξέλιξη της φωτογραφικής ιστορίας. Επιπλέον, η δουλειά του William Klein για την αμερικάνικη και γαλλική Vogue, που τον έκανε παγκοσμίως γνωστό και κατέρριψε τα δεδομένα στη φωτογράφιση της μόδας (The Standard, 2023). Καθώς και οι δύο, επί το πλείστον, δημιουργούσαν photobooks, η έκθεση αυτή αφορά στη μεταφορά των σελίδων στο χώρο. Η μελέτη του θα αποτελούσε χρήσιμο στοιχείο παρατήρησης του τρόπου παρουσίασης των φωτογραφιών για το δικό μου παρόμοιο εγχείρημα.



Στιγμιότυπο από βίντεο της έκθεσης

©Hugh M Hood, youtube

Οι φωτογραφίες εκτυπώνονται άλλοτε μεγάλες και επιβλητικές, καταλαμβάνοντας ολόκληρα δωμάτια της έκθεσης, άλλοτε σε μορφή μικρού οικογενειακού κάδρου, με λευκό περίγραμμα. Σε κάποιες περιπτώσεις, η τοποθέτηση (είτε γραμμική είτε ακανόνιστη) θυμίζει τη μορφή ενός storyboard από μια ταινία, που δημιουργεί τη δική του αφήγηση. Ενώ η πλειοψηφία τοποθετείται στον τοίχο, υπάρχουν φωτογραφίες που «ξεπηδούν» από αυτούς και παρουσιάζονται, υπό γωνία, σε μορφή φουσαρμόνικας, δημιουργώντας μια συνέχεια και περικλείοντας τον επισκέπτη. Ενώ οι περισσότερες φωτογραφίες είναι ασπρόμαυρες, οι γραφιστικές παρεμβάσεις του William Klein στις φωτογραφίες του, προσθέτουν μια χρωματιστή νότα στην έκθεση. Σε κάποιες περιπτώσεις, ολόκληρα τμήματα του τοίχου βάφονται με χρώμα, λειτουργώντας ως φόντο στις φωτογραφίες, ενισχύοντας την αφήγηση του φωτογράφου και κάνοντας την μεταφορά του photobook ακόμα πιο πιστή. Αυτό, όμως, που επικρατεί στο χώρο της έκθεσης, είναι οι λευκοί τοίχοι, όπως οι λευκές σελίδες στην πλειοψηφία των photobooks και των δύο φωτογράφων.



Στιγμιότυπο από βίντεο της έκθεσης

©Hugh M Hood, youtube



Στιγμιότυπο από βίντεο της έκθεσης

©Hugh M Hood, youtube



Στιγμιότυπο από βίντεο της έκθεσης

©Hugh M Hood, youtube

Χωρίς να έχω πλήρη εικόνα της έκθεσης και έχοντας ως υλικό κάποιες λήψεις, καταλήγω σε κάποιες σκέψεις. Για παράδειγμα, στις παρακάτω φωτογραφίες, απεικονίζονται χώροι της έκθεσης, όπου οι εκτυπώσεις καταλαμβάνουν ολόκληρο το τμήμα του τοίχου. Ένας προφανής στόχος που εντοπίζω είναι η πλήρης απορρόφηση του θεατή από την εγκατάσταση. Ωστόσο, συμπεραίνω επιπλέον πράγματα.

Στην περίπτωση του σιδηροδρομικού σταθμού στο Κίεβο, στη Μόσχα το 1959, του William Klein, η φωτογραφία εικάζω πως εκτυπώθηκε σε αυτήν την κλίμακα, θέλοντας να αποδώσει το αίσθημα του όγκου και του μεγέθους του χώρου. Ο επισκέπτης, αντικρίζοντάς την, νιώθει την αναλογία του σώματός του με τη φωτογραφία και νοητά μεταφέρεται στο χώρο, καθώς η κλίμακα το επιτρέπει.



Σιδηροδρομικός σταθμός Κιέβου, William Klein

© J. Fernandes, Tate Photography

Στην περίπτωση της παράθεσης του γραφιστικού έργου του William Klein (εξώφυλλα βιβλίων, πόστερ ταινιών και περιοδικά) σε μορφή εγκατάστασης (η μία τοποθετημένη δίπλα στην άλλη χωρίς διακριτά όρια), παρατηρώ πως κυριαρχεί το χρώμα, τα γράμματα, τα σχήματα, τα πορτρέτα, ο δρόμος. Αυτό με μεταφέρει στη ζωή στους δρόμους μεγάλων πόλεων, που και οι δύο φωτογράφοι απεικόνιζαν στα έργα τους και παρομοιάζω τα στοιχεία που ανέφερα προηγουμένως, με την πληθώρα πληροφοριών των μεγάλων αυτών πόλεων. Επιπλέον, η απόσταση που χρειάζεται ο επισκέπτης να

«πάρει» για να αντιληφθεί το σύνολο της εγκατάστασης, μπορεί να παρομοιαστεί με τον τρόπο που περπατάμε στις μεγάλες πόλεις. Χάνουμε μεγάλο μέρος της συνολικής εικόνας, εξαιτίας του τεράστιου ύψους των κτηρίων και κοιτώντας μόνο από το ύψος του ματιού και κάτω. Μόνο αν σταθούμε πιο πίσω και κοιτάζουμε προς τα πάνω, αντικρίζουμε τη μεγάλη εικόνα της πόλης.



Φωτογραφική εγκατάσταση του William Klein

© J. Fernandes, Tate Photography

Η εγκατάσταση φωτογραφιών του Daido Moriyama αποτελείται από μικρότερης έκτασης εκτυπωμένες εικόνες, οι οποίες τοποθετούνται η μία δίπλα στην άλλη, ως συνέχεια, ως ενιαία αφήγηση. Βασισμένη στην αναλογία της επισκέπτριας με τις εκτυπωμένες φωτογραφίες, αντιλαμβάνομαι την σχέση μεταξύ τους και την διατήρηση της ανθρώπινης κλίμακας στην μεταξύ τους αλληλεπίδραση, καθώς πρόκειται για κοντινές, κυρίως, λήψεις ανθρώπων και καταστάσεων. Ταυτίζω, δηλαδή, την κλίμακα των close ups με αυτήν του ανθρώπινου σώματος.



Φωτογραφική εγκατάσταση του Daido Moriyama

© J. Fernandes, Tate Photography

Μπροστά από τις φωτογραφικές εγκαταστάσεις των τοίχων, παρατηρώ ότι υπάρχουν προθήκες με το επιπλέον εκθεσιακό υλικό, σε ένα «καθαρό», λευκό φόντο. Σε κάποιους χώρους ακουμπούν στον τοίχο και σε ορισμένους άλλους δημιουργούν έναν διάδρομο μεταξύ αυτών και των φωτογραφιών, που οδηγούν τον επισκέπτη σε μια επιπλέον κιναισθητική εμπειρία και ολοκληρωμένη εποπτεία του υλικού.

Είναι πολύ πιθανό, τα συμπεράσματα αυτά να μην αποτελούν μέρος των σκοπών των φωτογράφων και των επιμελητών της έκθεσης. Ακόμα και αυτό να συμβαίνει, οι σκέψεις αυτές είναι αποτέλεσμα των πολλαπλών ερμηνειών που photobooks και εκθέσεις επιδέχονται. Αυτό ενισχύεται στην περίπτωση της έκθεσης, όπου η κλίμακα κατέχει σημαντικό ρόλο και η πολυαισθητηριακότητα του βιώματος μεγεθύνεται.

Διάφορα παραδείγματα

Το 2017, το Κέντρο Σύγχρονου Πολιτισμού της Βαρκελώνης (CCCB) με το Ίδρυμα Foto Colectania, διεξήγαγε μια έκθεση με τίτλο “Photobook Phenomenon”. Στην έκθεση αυτή παρουσιάστηκαν πάνω από 500 photobooks, η ιστορία τόσο αυτών όσο και του φαινομένου γενικότερα, οι σύγχρονες πρακτικές που ακολουθούνται και η χρήση τους ως μέσο διαμαρτυρίας αλλά και προπαγάνδας. Επιμελητές αυτής της έκθεσης υπήρξαν οι Gerry Badger, Horacio Fernández, Ryuichi Kaneko, Erik Kessels, Irene de Mendoza, Moritz Neumüller, Martin Parr, Markus

Schaden, Frederic Lezmi. Στόχος της έκθεσης ήταν ο επαναπροσδιορισμός της ιστορίας της φωτογραφίας με άξονα το photobook και η έμφαση του ρόλου αυτού στη σύγχρονη οπτική κουλτούρα (CCCB, 2023).

Τέλος, η Πηνελόπη Πετσίνη, παρουσίασε σε έκθεση, στο Φεστιβάλ Athens Photo Festival 2022 στο Μουσείο Μπενάκη, το photobook της “Leros: Foucault’s node”. Στο έργο της αυτό, η Πετσίνη, αναδεικνύει το τραυματικό παρελθόν του νησιού της Λέρου. Το νησί της Λέρου οδηγεί, ακόμα και σήμερα, σε έναν αρνητικό συνειρμό, λόγω της εξορίας, της φυλάκισης, του αποκλεισμού, της αναμόρφωσης, της κατήχησης από τα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι και την περίοδο της Δικτατορίας και της ψυχιατρικής εγκατάστασης, η οποία λειτουργεί από το 1958. Η σειρά φωτογραφιών της Πηνελόπης Πετσίνη έχει ως στόχο να αναστρέψει και να μεταφέρει την υπόσταση της Λέρου από τα παραπάνω χαρακτηριστικά σε μια ομιλία από την ίδια τη Λέρο για την ίδια τη Λέρο.

4.1.2. Σχεδιαστικοί άξονες του *One day Sojourn*

Μία έκθεση για να πραγματοποιηθεί χρειάζεται τον συντονισμό διαφορετικών ειδικοτήτων και την πλήρωση κάποιων σταδίων, ώστε το αποτέλεσμα να είναι ολοκληρωμένο. Όπως επισημαίνει και η Σκαλτσά (2007, σ.113): «*Ο μουσειολόγος οφείλει τόσο να καθοδηγείται από τη δυναμική του υλικού του όσο και να καθοδηγεί το υλικό, ο επιστημονικός επιμελητής να προσπορίζει την εξειδικευμένη γνώση, ο αρχιτέκτονας να εκφράζει το μουσειολογικό σκεπτικό στο χώρο, και όλοι να έχουν ως στόχο τους να "υπηρετήσουν" τον επισκέπτη*».

«...η φωτογραφία αιχμαλωτίζοντας ένα κομμάτι του χρόνου, του προσδίδει διάρκεια. Ο θεατής γνωρίζει πως το εικονιζόμενο υπήρξε, το αντικρίζει σήμερα και γνωρίζει πως θα υπάρχει και αύριο»(Ριβέλλης, 1997, σ.238)

Η μεταφορά ενός photobook στον πραγματικό χώρο αποτελεί μια πολύπλοκη, πολυδιάστατη και ενδιαφέρουσα διαδικασία. Προσφέρουν στον επισκέπτη-θεατή μια

μοναδική και καθηλωτική εμπειρία, καθώς του επιτρέπει να συνδεθεί και να εμπλακεί με τις φωτογραφίες σε φυσικό πλέον χώρο. Ο συνδυασμός της εκτυπωμένης εικόνας με την επιμέλεια αυτής, ενισχύουν, τόσο το οπτικό ερέθισμα, όσο και την αφήγηση των φωτογραφιών. Με αυτόν τον τρόπο, ο καλλιτέχνης, ο επιμελητής, οδηγεί τον επισκέπτη σε μια βαθύτερη και ουσιαστικότερη κατανόηση της πρόθεσης και της καλλιτεχνικής οπτικής του. Παλαιότερα, ως ένα θετικό αντίκτυπο της μεταφοράς, θεωρούταν και το μεγαλύτερο εύρος κοινού που μία έκθεση μπορούσε να προσελκύσει. Κατά τη γνώμη μου, το επιχείρημα αυτό φθίνει στη σύγχρονη εποχή. Εξάλλου, παραπάνω, έγινε ήδη αναφορά στη θετική επίδραση του διαδικτύου στην εξέλιξη του φαινομένου των photobook και την όλο και μεγαλύτερη προτίμηση των καλλιτεχνών σε ψηφιακά photobook. Οπότε θεωρώ, ως μεγαλύτερο προτέρημα, την επαφή του θεατή με τρίτους, κατά την οποία ο ίδιος αλληλεπιδρά και κοινωνικοποιείται, σε αντίθεση με την ανάγνωση ενός photobook, που αποτελεί μια ιδιωτική διαδικασία. Συζητά, γεννά ιδέες, εκφράζει τις απόψεις του, μοιράζει και εμπλουτίζει τις γνώσεις του (Simon, 2010). Αυτό έρχεται να ενισχύσει το επιχείρημα πως οι εκθεσιακοί χώροι θα πρέπει να αντιμετωπίζουν τον επισκέπτη ως “πολιτιστικό συμμετέχοντα” και όχι ως “παθητικό καταναλωτή” (Skydsgaard, Andersen and King, 2016). Οι εκθεσιακοί χώροι θα πρέπει να λειτουργούν ως χώροι προβληματισμού, και αντιπαράθεσης για θέματα καθημερινά, αλλά και θέματα αντισυμβατικά και ταμπού, αυτά που η Fiona Cameron (2010) αναφέρει ως “hot topics”. Υπάρχουν τέσσερις βασικές σχεδιαστικές έννοιες για την ανάπτυξη μιας έκθεσης: η περιέργεια, η πρόκληση, οι αφηγήσεις και η συμμετοχή (Skydsgaard, Andersen και King, 2016). Η περιέργεια είναι η πρωταρχική και κινητήρια δύναμη στον επισκέπτη. Καθορίζει ποιο έκθεμα θα επιλέξει πρώτο, τον συναρπάξει, τον προβληματίζει. Οι νέες πληροφορίες της έκθεσης λειτουργούν ως «δόλωμα» της περιέργειάς του και αποτελεί έναν ενδιαφέρον και έξυπνο τρόπο εισαγωγής του επισκέπτη στην εκθεσιακή αφήγηση. Με τον όρο πρόκληση, εννοούμε την προσπάθεια (σωματική είτε διανοητική) που απαιτείται από τον επισκέπτη για την κατανόηση ενός εκθέματος ή την πρόκληση που δημιουργείται σε αυτόν από ένα έκθεμα. Για παράδειγμα, πρόκληση μπορεί να αποτελέσει ένα δίλημμα ή η αντιμετώπιση μιας προκατάληψης από την πλευρά του επισκέπτη (Skydsgaard, Andersen και King, 2016). Οι αφηγήσεις λειτουργούν ως συνδετικός κρίκος του επισκέπτη με την πληροφορία. Είτε πρόκειται για επιστημονική αφήγηση είτε για προσωπική, ο επισκέπτης επικοινωνεί με την έκθεση με έναν πιο εποικοδομητικό τρόπο, που βοηθά στην πιο εύκολη κατανόηση του

θέματος. Η συμμετοχή διακρίνεται σε φυσική και διαλογική διάδραση. Η διαλογική διάδραση απευθύνεται στον επισκέπτη με στόχο τη συμμετοχή του στην παραγωγή νοήματος. Μέσω διαδραστικών εκθεμάτων, ο επισκέπτης ερευνά, μοιράζεται και αποκτά καινούρια γνώση (Skydsgaard, Andersen και King, 2016). Η έννοια της φυσικής διάδρασης συνδέεται άμεσα με την έννοια της κινησιολογίας, της εμπειρίας του χώρου και της αρχιτεκτονικής και κρίνω σκόπιμο να αναλυθεί υπό αυτό το πρίσμα.

Η αρχιτεκτονική, μπορεί να αποτελεί αυτόνομο πεδίο γνώσης, έρχεται όμως σε συνεργασία με ποικίλα επιστημονικά πεδία, όπως η ψυχολογία, η ψυχανάλυση, η φιλοσοφία, προκειμένου να εμπλουτίσει τη γνώση γύρω από το επίκεντρο της μελέτης της, τον άνθρωπο. Η βασική διαφορά, ανάμεσα στο photobook και την έκθεση στο φυσικό χώρο, είναι πως ο αναγνώστης-επισκέπτης από τη στατικότητα περνά στην κίνηση. Στην πολυαισθητηριακή διάσταση του βιβλίου, στο χώρο της έκθεσης, έρχεται να προστεθεί ακόμη μία αίσθηση, αυτής της κίνησης. Ο σχεδιασμός πραγματοποιείται σε συνάρτηση του χώρου με το ανθρώπινο σώμα. Ο Maurice Merleau Ponty (1945) και ο Gaston Bachelard (2014) εισήγαγαν πρώτοι την έννοια του “βιωμένου χώρου”. Η έννοια του χώρου δεν μπορεί να υπάρξει ως ανεξάρτητη, παρά μόνο μέσω της ανθρώπινης αντίληψης και της βιωματικής εμπειρίας. Σώμα και χώρος αλληλεπιδρούν και αποτελούν ένα σύνολο, μια συνέχεια του ενός για το άλλο. Το σώμα δεν αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο, αλλά ως ενιαίο και αναπόσταστο κομμάτι του χώρου. Συμπληρωματικά, το σώμα και κατ’επέκταση ο άνθρωπος μπορεί να υπάρξει μόνο μέσω της κατανόησης και της ταύτισης με το περιβάλλον του. Πιο συγκεκριμένα, ο Maurice Merleau Ponty (1945) αναφέρει πως η παρουσία, σε συνδυασμό με την κίνηση ενός ανθρώπινου σώματος στο χώρο, οδηγεί σε βιωματική εμπειρία, μέσα από ένα σύνολο αντιληπτικών διεργασιών. Η αντίληψη είναι αυτή που οδηγεί και καθοδηγεί το σώμα σε μία, όχι τυχαία και ακούσια αντανακλαστική ενέργεια, αλλά επιθυμητή και δικαιολογημένη. Το σώμα, λοιπόν, είναι μέρος του χώρου, μέσω της κίνησής του και όχι μία απαθής και αμέτοχη παρουσία. Η κίνηση είναι που οδηγεί τον άνθρωπο στην αντίληψη ενός χώρου και κατ’επέκταση στην κιναισθητική εμπειρία. Συχνά, θεωρούμε πως ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται έναν χώρο, μόνο μέσω της όρασης και όχι ως αποτέλεσμα της σύνδεσης αυτής με τη λογική και την κινησιακή πρόσβαση. Όπως αναφέρει και ο Γιάννης Πεπολής (2003, σ. 187) «*το περπάτημα είναι το απτικό παραπλήρωμα της όρασης στη συνήθη αίσθηση της χωρικής*

μορφολογίας». Ο Charles Garoian (2001, σ.246) κάνει λόγο για “χορογραφημένο περιβάλλον”, παρομοιάζοντας τον χώρο του μουσείου και των εκθέσεων με την σκηνή του θεάτρου. Η λεπτομερής επιμελητική και μουσειογραφική προσέγγιση και ο σχεδιασμός του χώρου μπορεί να συγκριθεί με αυτόν μιας καλοστημένης παράστασης, όπου ο επισκέπτης/χορευτής καθορίζει την πορεία και το νόημα της αφήγησης μέσω της κίνησής του (Diamantopoulou, Christidou, 2019). Η αλληλένδετη σχέση σώματος και κίνησης αποτέλεσε σημαντικό στοιχείο του μουσειογραφικού σχεδιασμού της έκθεσής μου.

Προηγουμένως ανέφερα τον πολυαισθητηριακό χαρακτήρα του photobook, τον οποίο επιθυμώ να διατηρήσω και να ενισχύσω στην έκθεση. Όπως είπε και ο Αβραάμ Παυλίδης (2014), *«στο φυσικό χώρο επανέρχονται οι αισθήσεις που χάθηκαν στη φωτογραφία, επανέρχεται το βίωμα»*. Αν και παραδοσιακά γίνεται λόγος για πέντε αισθήσεις (όραση, αφή, όσφρηση, ακοή, γεύση), ερευνητές και επιστήμονες, στις μέρες μας, κάνουν λόγο για μια ομάδα δέκα έως και είκοσι μία αισθήσεις. Συγκεκριμένα, ο Rudolf Steiner (1986), αναφέρει ως επιπλέον αισθήσεις αυτή του προσανατολισμού, της θερμοκρασίας, του “εγώ”, της ισορροπίας, της θέασης, της σκέψης. Έχοντας ως σκέψη το εύρος των αισθήσεων, η χρήση τους μέσα στην έκθεση οξύνεται. Η όραση κατέχει τον πιο βασικό ρόλο στο σχεδιασμό της έκθεσης, καθώς ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το περιβάλλον πρωταρχικά με αυτήν (Σαραντοπούλου, 2015). Άλλωστε πρόκειται για έκθεση φωτογραφίας. Το γεγονός αυτό, όμως, δεν σημαίνει πως θα πρέπει να κυριαρχεί και να καταστέλλει τις υπόλοιπες, αγνοώντας τη συνολική εποπτεία των γύρω ερεθισμάτων. Ο Juhani Pallasmaa (2005) κάνει λόγο για την “*ηγεμονία του ματιού*”, την οπτική υπεροχή έναντι των άλλων, ως αποτέλεσμα της παράλληλης εξέλιξης αυτής με τον δυτικό πολιτισμό. Η όραση δεν βλέπει μόνο, έχει τη δυνατότητα και να αγγίζει. Όλες οι αισθήσεις συνδέονται με την αφή, φέρνοντας σε αντιστοιχία την εσωτερικότητα του σώματος με την εξωτερικότητα του κόσμου (Pallasmaa, 2005). Οι υπόλοιπες αισθήσεις, καθώς και η χρήση και η αξιοποίησή τους στην έκθεση, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούν και να αναλυθούν στις ενότητες, στις οποίες τις συναντούμε. Η πρόταση του Pallasmaa (2005, σ.63) *“το σωματικό βάρος συναντά το βάρος της πόρτας, τα πόδια υπολογίζουν τα σκαλιά, το χέρι χαϊδεύει την κουπαστή και ολόκληρο το σώμα κινείται διαγώνια και δραματικά στο χώρο”*, ίσως συνοψίζει αρκετά την πολυφωνία των αισθήσεων μέσα σε ένα χώρο.

Ανάμεσα στις πολλές σκέψεις, είναι και τα μέσα που θα χρησιμοποιήσω στην εκθεσιακή μου πρακτική. Στις ημέρες μας, τα διαθέσιμα μέσα ποικίλουν. Εκτός από τα υλικά αντικείμενα, οι σύγχρονες αφηγήσεις χρησιμοποιούν κείμενα, ήχους, ψηφιακά μέσα και εφαρμογές. Οι πρακτικές που επιλέγονται συνδυάζονται και αξιοποιούνται με τρόπο τέτοιο, ώστε ο επισκέπτης να οδηγείται σε μια πολυτροπική και βιωματική εμπειρία και να του προσφέρεται μια σειρά αλληλεπιδράσεων με τα εκθέματα (Μπουμπάρης και συν. 2022). Επιπλέον, οι πολυμεσικές αφηγήσεις συμβάλλουν στην μεγαλύτερη χρονικά ανάμνηση ενός τόπου και μιας κατάστασης, όπως είναι ένας εκθεσιακός χώρος (ICME, 2023). Ο τρόπος που επιλέγονται τα μέσα αφήγησης πρέπει να είναι προσεκτικός και να ανταποκρίνεται στους στόχους της έκθεσης. Λειτουργούν συμπληρωματικά και βοηθητικά, χωρίς να αποπροσανατολίζουν ή να αποσπών τον επισκέπτη. Η υπερβολική χρήση τους, από την άλλη, πιθανόν οδηγεί τον επισκέπτη σε οπτική κούραση και κορεσμό πληροφοριών και ερεθισμάτων (Massachusetts Institute of Technology, 2023). Παλαιότερα, όταν το θέμα μίας έκθεσης αφορούσε στην παράδοση και πόσο μάλλον στην ελληνική ύπαιθρο και επαρχία, η εκθεσιακή πρακτική και αντίληψη που κυριαρχούσε, απαιτούσε την χρήση μόνο παραδοσιακών μορφών παρουσίασης των εκθεμάτων, χωρίς σύγχρονα μέσα. Σήμερα, η πολυτροπική και πολυμεσική αφήγηση επικρατεί και ενισχύεται χρόνο με το χρόνο. Στην περίπτωση της δικής μου έκθεσης, που αφορά ένα προσωπικό βίωμα σε ένα μικρό χωριό της Ηπείρου, κρίνω σκόπιμο να χρησιμοποιήσω κάποια από τα διαθέσιμα μέσα. Αξιοποιώ, κατά κύριο λόγο τις ψηφιακές οθόνες, που με βοηθούν στην αναπαραγωγή των συναντήσεων αλλά και την προβολή του βίντεο που δημιουργώ σε μία από τις ενότητες. Επίσης, ο ήχος αποτελεί βασικό στοιχείο στην αφήγησή μου και η χρήση του επιλέγεται για την ενίσχυση της πολυαισθητηριακότητας της έκθεσης. Τα μέσα επιλέγονται συνειδητά, όπου θεωρώ πως συμμετέχουν στην απόδοση του νοήματος του *One day Sojourn*, στα σημεία εκείνα τα οποία το photobook δεν μπόρεσε να εξυπηρετήσει επαρκώς.

4.2. Στόχοι και σκοποί της έκθεσης

Βασικός στόχος της έκθεσης αποτελεί η επαναφορά της συλλογικής μνήμης του Κακόλακκου και η διατήρηση και μετάδοση της ιστορίας και της ταυτότητάς του στο χρόνο. Η έκθεση αποτελεί τη μεταφορά ενός προσωπικού βιώματος, παρ'όλα αυτά,

μπορεί να αποτελέσει έναυσμα και βάση για περαιτέρω έρευνα και ενασχόληση. Επιπλέον, επιδιώκω να μεταφέρω τα ίχνη, την ουσία και το περιεχόμενο που έχω φωτογραφίσει και αποτυπώσω στο photobook, χωρίς να εξιδανικεύω το παρελθόν. Ίσως να πρόκειται για μια προσπάθεια να ξορκίσω κάτι ενώ προχωρώ στα ερείπια και η έκθεση να αποτελεί μέρος αυτού του τελετουργικού.

Η έκθεση απευθύνεται σε όλες τις ηλικιακές ομάδες, χωρίς περιορισμούς και δεν προϋποθέτει κάποιο ιστορικό, κοινωνικό ή μορφωτικό υπόβαθρο για την κατανόησή της. Αντιθέτως, συμβάλλει στην απόκτηση γνώσεων μέσω της αφήγησης και των εκθεμάτων. Λόγω των συνθηκών, η έκθεση μπορεί να φιλοξενηθεί στο χώρο για πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, τρεις μέρες στο μέγιστο, τις ημέρες του πανηγυριού. Αυτή είναι η εποχή που το χωριό «ξαναζωντανεύει», όπως έχω πει. Βιώνοντας το πανηγύρι και σε πραγματικό χρόνο, ο επισκέπτης αποκτά μια σφαιρική άποψη του Κακόλακκου, συγκρίνει, βλέπει *in situ* το βίωμα της έκθεσης.

Παράλληλα, σκοπός της έκθεσης είναι η προσέγγιση νέων σε ερημωμένα χωριά, όπως ο Κακόλακκος. Μέσω εκπαιδευτικών προγραμμάτων και επισκέψεων, νέοι και μη θα μπορούν να έχουν τη δυνατότητα να εξερευνήσουν και να μάθουν τον τρόπο ζωής στα χωριά του Πωγωνίου, την ιστορία τους, τεχνικές και πρακτικές των βοσκών και γεωργών και να γνωρίσουν την ευεργετική επαφή με τη φύση. Ως μακροπρόθεσμος σκοπός τίθεται η συνάντηση ομάδων και μεμονωμένων ατόμων στον Κακόλακκο σε τακτικές χρονικές στιγμές, ακόμα και η επανακατοίκησή του. Σε αυτό προστίθεται και η πρόθεση των άλλοτε κατοίκων του Κακόλακκου για δημιουργία ενός μουσείου σχετικά με το χωριό, αλλά και ενός ξενώνα, καθώς δεν υπάρχουν διαθέσιμα καταλύματα ή κατοικίες, εκτός από δύο. Δεν αμφισβητείται η δυσκολία και ίσως το ουτοπικό αυτού του σκοπού, λαμβάνοντας υπόψη κοινωνικούς, πολιτικούς και οικονομικούς παράγοντες. Παρ'όλα αυτά, σκεπτόμενη και την πρόσφατη συνεργασία του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με το Δήμο Πωγωνίου, εμφανίζομαι αισιόδοξη για το μέλλον του Κακόλακκου και των γύρω χωριών γενικότερα.

4.5. Ο χώρος της έκθεσης

Έχοντας επισκεφθεί και κάνει αποτύπωση σε όλα τα κτήρια του Κακόλακκου, καταλήγω στο συμπέρασμα πως το πιο κατάλληλο ερειπωμένο κτήριο για το σκοπό αυτό είναι το “αρχοντικό”, όπως το ονομάζω. Βρίσκεται στο βορειότερο μέρος του χωριού, γεγονός που του προσδίδει απεριόριστη θέα. Βασική παράμετρος για την επιλογή μου αποτελεί η, συγκριτικά με τα υπόλοιπα, καλή στατική του κατάσταση, αλλά και το γεγονός ότι χρήζει λιγότερης βελτίωσης με αποτέλεσμα την εξοικονόμηση χρόνου και χρημάτων.

Ακριβώς μπροστά από το κτήριο, μια αυλή προσφέρει χώρο για χαλάρωση, δραστηριότητες και παιχνίδι. Μεταλλικοί σωλήνες πλέκονται μεταξύ τους συνθέτοντας ένα δίκτυο υποστήριξης των αναρριχόμενων φυτών, κατά πάσα πιθανότητα μιας κληματαριάς. Στην δυτική πλευρά υπάρχουν διάφορα δέντρα που προφυλάσσουν τον αυτοσχέδιο χώρο φύλαξης των ξύλων για το χειμώνα. Η ύπαρξη άφθονου θυμαριού κάνει την ατμόσφαιρα πιο οικεία και προσιτή. Στην ανατολική πλευρά, βρίσκω μια τρίτη πόρτα, η οποία, όπως ανακαλύπτω αργότερα, αποτελεί την είσοδο για μια δεύτερη προσθήκη στο βόρειο τμήμα της κατοικίας, η οποία δεν επικοινωνεί με την κύρια κατοικία και αποτελεί την αποθήκη. Η στέγη της είναι κεκλιμένη, γεγονός που το αποδίδω στις δύσκολες καιρικές συνθήκες κατά τους χειμερινούς μήνες, όπου το χιόνι αργεί να λιώσει τόσο λόγω του βόρειου προσανατολισμού αλλά και του ύψους του κτηρίου, προσδίδοντας αίσθηση ψύχους στους πέτρινους τοίχους και κατ' επέκταση στο εσωτερικό της κατοικίας. Περιπατώντας μέχρι τη δυτική πλευρά, ανακαλύπτω και το αποχωρητήριο, ένα πέτρινο ορθογώνιο με ξύλινη πόρτα και μια λεκάνη στο εσωτερικό. Κατηφορίζοντας και βρίσκοντας μια πλάκα ανάμεσα στα φυτά και το χώμα, καταλαβαίνω πως υπήρχε ειδικά διαμορφωμένος διάδρομος από την είσοδο της κατοικίας μέχρι αυτό. Όσον αφορά την κατοικία, πρόκειται για ένα διώροφο πέτρινο κτήριο, με ένα μικρό μπαλκονάκι πάνω από την κύρια είσοδο και δύο καμινάδες που υποδεικνύουν την ύπαρξη δύο εστιών. Δίπλα από αυτό, στη δυτική πλευρά, παρατηρώ και μια προσθήκη μονώροφη, περίπου η μισή σε μήκος συγκριτικά με την κύρια κατοικία με μια μικρή βρύση δίπλα από την πόρτα της. Οι είσοδοι είναι ασφαλισμένοι και τα παράθυρα προστατεύονται από εξωτερικά κάγκελα.

Πλησιάζοντας τα παράθυρα, αντιλαμβάνομαι πως η κατοικία είναι πλήρως εξοπλισμένη, αλλά ακατοίκητη για αρκετό χρονικό διάστημα. Καρέκλες βρίσκονται πάνω στο τραπέζι, ντουλάπια και συρτάρια μισοανοιγμένα και κυριαρχούν παντού οι ιστοί, η σκόνη και τα χρώματα. Ο πρώτος χώρος είναι μάλλον αυτός του καθιστικού/τραπεζαρίας. Υπάρχει ένα τραπέζι στο κέντρο ενώ γύρω από αυτό ένα έπιπλο αποθήκευσης, ένα άλλο με πιάτα και δυστυχώς δεν υπάρχει οπτική επαφή με το δυτικό τμήμα του δωματίου, όπου εικάζω πως βρίσκεται η σκάλα για τον όροφο. Το επόμενο δωμάτιο είναι αυτό της κουζίνας. Ένα τζάκι, ένα ψυγείο και κάποια τραπεζάκια με κατσαρόλες και άλλα σκεύη είναι αυτά που καταφέρνω να δω από το παράθυρο. Επίσης, στο περβάζι, ένα καλαθάκι με βούρτσες και ένα αλουμινένιο στρογγυλό κουτί από μπισκότα. Τα τελευταία δύο παράθυρα βλέπουν στο υπνοδωμάτιο, το οποίο ακολουθεί την τυπολογία της τότε εποχής. Μια εστία στο κέντρο και τα κρεβάτια εκατέρωθεν αυτής. Το παράξενο σε αυτό το δωμάτιο είναι τα μαζεμένα στρώματα, το ακατάστατο τραπεζάκι στη μέση με μια κανάτα και άλλα αντικείμενα αλλά κυρίως μια βαλίτσα που βρίσκεται πάνω σε ένα δεύτερο τραπεζάκι μπροστά από την ανοιχτή ντουλάπα. Αν και κλειστή καταλαβαίνω πως είναι γεμάτη, λόγω των ρούχων που προεξέχουν. Μοιάζει με πακετάρισμα που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

Καθώς δεν έχω πρόσβαση στον όροφο της κατοικίας, εικάζω πως ακολουθεί την τυπολογία των κατοικιών εκείνης της εποχής. Τα βασικά στοιχεία, η σκάλα και το τζάκι είναι φανερά, γεγονός που μου υποδεικνύει τη βασική χωροθέτηση.

4.4. Δομή της έκθεσης-περιεχόμενα ενότητων

Η έκθεση αρθρώνεται σε 5 βασικές ενότητες, οι οποίες προκύπτουν από την πορεία και το σχεδιασμό του photobook. Έχοντας ως βασικό άξονα τις επισκέψεις, τις περιηγήσεις, τις συναντήσεις και τα δρώμενα που παρουσιάζονται στο One day Sojourn photobook, καταλήγω στις εξής ενότητες:

1. Φτάνοντας στον Κακόλακκο
2. Παλεύοντας με τη φύση
3. Συζητώντας στο μπαλκόνι

4. Βρίσκοντας το θάνατο

5. Χορεύοντας με την ελπίδα

Αν και η έκθεση αρθρώνεται στις νοηματικές ενότητες που αναφέρω, επιλέγω να μην τις κάνω ορατές, με τίτλους και επεξηγήσεις στον επισκέπτη. Πρόθεσή μου είναι η αντιμετώπιση της έκθεσης ως όλον, ως σύνολο, ως περίπατος, χωρίς διαλείμματα και αποσπάσεις. Ακόμα και αν οι ενότητες αποτελούν μέρη του περιπάτου αυτού, κρίνω σκόπιμο να μην χρησιμοποιήσω λέξεις για την περιγραφή τους.

Ο επισκέπτης ήδη από την αυλή του κτηρίου της έκθεσης, αντικρίζοντας την πλέξη των μεταλλικών στοιχείων και το μεγάλο πέτρινο «αρχοντικό», που έχει περιγραφεί πλήρως παραπάνω, εισάγεται στην ατμόσφαιρα της έκθεσης. Πρόκειται για κάτι παλαιό μεν, οικείο δε. Η όψη μιας κατοικίας για χώρο της έκθεσης λειτουργεί ως εισαγωγή στην εμπειρία που επιδιώκω να βιώσει ο επισκέπτης. Η κατοικία, το σπίτι, ο οίκος, σκιαγραφείται ως ένα ησυχαστήριο, ένα καταφύγιο που στεγάζει όλα τα αντικείμενα, τις μνήμες, τα έργα τέχνης που έχουν συλλεχθεί σε βάθος χρόνου. Παύει να είναι ένα κτήριο και μετατρέπεται σε ένα σώμα από εικόνες, μνήμες και βιώματα. Οι αναμνήσεις «κυκλοφορούν» ήδη ελεύθερες μέσα σε αυτό και καταφέρνουν να σε «στοιχειώνουν». Στις μέρες, συχνά, λησμονούμε την ενδόμυχη ανάγκη μας να οικειοποιηθούμε το χώρο (κυρίως διαβίωσης) και να προβάλλουμε μέσα σε αυτόν τις αναμνήσεις μας. Το «αρχοντικό», λοιπόν, έρχεται να ενισχύσει την αφήγηση του βιώματός μου, με τη δική του προσωπικότητα και υπόσταση. Ανασυντίθεται μέσα από τις διεργασίες της μνήμης και γίνεται ο χαμένος ιδιοκτήτης του σπιτιού, ο κάτοικος του Κακόλακκου.

Αντλώντας έμπνευση από την πλέξη της αυλής, στο εσωτερικό της οικίας, ο τρόπος παρουσίασης των φωτογραφιών είναι παρόμοιος. Πιο αναλυτικά, επιλέγω μεταλλικά σχοινιά, κάθετα, τα οποία κρέμονται από μεταλλικούς σωλήνες για την παρουσίασή τους. Τα υλικά αυτά, τα έχω ήδη συναντήσει στις περιηγήσεις μου. Είναι γνώριμα και αποτελούν δύο υλικά που χρησιμοποιούσαν οι κάτοικοι για ποικίλους λόγους. Επιπλέον, το κενό που δημιουργείται από την ελάχιστη αυτή παρέμβαση στο χώρο, αφήνει ορατό το πίσω μέρος, τον τοίχο. Τον πέτρινο τοίχο. Την πέτρα, το βασικό υλικό δόμησης εκείνης της εποχής. Ο πέτρινος τοίχος αποτυπώνει με μεγάλη ακρίβεια το τριγύρω περιβάλλον στις περιηγήσεις μου. Όπως έχω ήδη αναφέρει, οι πέτρες βρίσκονται διάχυτες σε όλο το χωριό, είτε σε γκρεμισμένα κτήρια, είτε σε

περιφράξεις, είτε στο δρόμο μαζί με άλλα φερτά υλικά. Αυτός είναι και ο λόγος που επιλέγω να αναδεικνύω την πέτρα ως το βασικό φόντο στις φωτογραφίες μου. Μέσα από ένα ακόμη πρίσμα, η πέτρα αποτελεί το υλικό που πολλά ζώα, πολλά πουλιά, φτιάχνουν τις φωλιές τους. Κάθε φορά που βλέπω μία μικρή φωλίτσα από πέτρες, νιώθω μια ζεστασιά, μια φροντίδα. Με αυτόν τον τρόπο, το πέτρινο σπίτι θα γίνει η «φωλιά» που θα φροντίσει την έκθεση, την περιήγησή μου, τον Κακόλακκο.

Οι φωτογραφίες τυπώνονται και παρουσιάζονται σε διάφορες διαστάσεις, με μέγιστη 50*50 εκατοστά. Τοποθετούνται σε ποικίλες αποστάσεις μεταξύ τους (ανάλογα με το σκοπό που υπηρετούν) αλλά πάντα ύψος 1,20 μέτρα από το δάπεδο. Οι λόγοι που οι φωτογραφίες τυπώνονται σε διαφορετικό μέγεθος αναλύονται στην κάθε ενότητα ξεχωριστά. Επιλέγω ως μέγιστο μέγεθος εκτύπωσης τα 50 εκατοστά, διότι θεωρώ πως να μεν επιτρέπει μια καθαρή και ευανάγνωστη θέαση της φωτογραφίας, αντιστοιχεί δε σε μια ανάλογη με το ύψος του κτηρίου κλίμακα. Ο χώρος δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλος και το ύψος μικρό. Πρόθεσή μου είναι να διατηρηθεί η ανθρώπινη αίσθηση της κλίμακας, χωρίς, όμως, να επικρατήσει η μονοτονία. Οι φωτογραφίες παρουσιάζονται με χρώμα, όπως ακριβώς και στο photobook. Οι μόνες ασπρόμαυρες φωτογραφίες είναι των ευρημάτων, τα οποία παρουσιάζονται σε μορφή πίνακα, ευρετηρίου, όπως έχω αναλύσει εκτενέστερα προηγουμένως.

Σε όλους τους χώρους, παρέχεται ο απαιτούμενος ελεύθερος χώρος, ώστε ο επισκέπτης, ΑΜΕΑ ή μη, να έχει την ευχέρεια να πάρει “απόσταση” από τις φωτογραφίες, να τις αντικρίσει ως σύνολο και έπειτα να πλησιάσει. Το ίδιο συμβαίνει και με τα επιπλέον έπιπλα-κατασκευές που τοποθετώ στο χώρο. Το ύψος τους είναι προσιτό σε ανθρώπους με αμαξίδια και μικρά παιδιά.

Επιπροσθέτως, διάχυτα στο χώρο υπάρχουν αντίγραφα των χειρόγραφων του Αχιλλέα Μάρη. Εκτός από τα πρωτότυπα που τοποθετούνται στις προθήκες, που θα αναφερθούν παρακάτω, επιλέγω να εκτυπώσω διάφορα μέρη του συνόλου αυτών, κάθε φορά διαφορετικό και να τα τοποθετήσω σε κάθε περβάζι των παραθύρων. Το περβάζι πάντα λειτουργούσε ως χώρος που τοποθετούμε πράγματα ή καθόμαστε για λίγο πάνω του. Το πλάτος του προσφέρεται για τέτοιες ενέργειες, λόγω της πέτρινης τοιχοποιΐας. Αποχωρώντας, λοιπόν, ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να πάρει ως αναμνηστικό κάποιο από τα βιβλία αυτά, μετατρέποντας την έκθεση σε μία αξιομνημόνευτη εμπειρία.

Εισερχόμενος στο κτήριο, ο επισκέπτης αντικρίζει τον τίτλο της έκθεσης, “*One day Sojourn*”, ακριβώς μπροστά από τη σκάλα, μαζί με γενικές πληροφορίες της έκθεσης. Σε αυτό το σημείο, του γνωστοποιείται και η πορεία που καλείται να ακολουθήσει, επιθυμητή για την πιο πιστή κατανόηση του βιώματός μου. Η περιήγηση, λοιπόν, ξεκινά από το ισόγειο, ακολουθώντας πορεία προς τα αριστερά. Εκεί βρίσκονται τα δύο δωμάτια της οικίας.

Ενότητα 1-Φτάνοντας στον Κακόλακκο

Το πρώτο δωμάτιο αποτελεί και την πρώτη ενότητα της έκθεσης. Έχοντας, πάντα, ως νοηματικό άξονα το photobook, στην είσοδο του δωματίου τοποθετείται κουρτίνα από τσουκνίδες, όπως και η πρώτη σελίδα του. Η κουρτίνα έχει τη μορφή της ψάθινης κουρτίνας που πολλά σπίτια είχαν στις πόρτες. Η «πληγή», λοιπόν, ανοίγει και η αφήγηση ξεκινά. Ο χώρος αυτός είναι η αναγνωριστική επαφή με τον Κακόλακκο, όπως ακριβώς το βίωσα και εγώ. Στο δωμάτιο αυτό υπήρχε, αρχικά, η κουζίνα του σπιτιού, με ένα τζάκι και δύο τραπεζάκια. Από τη χωροθέτηση του σπιτιού, κρατώ την πλευρά της κουζίνας και τοποθετώ εκεί, πάγκο ύψους 0,50 μέτρων, γυάλινη μακρόστενη προθήκη. Μέσα σε αυτήν, τοποθετούνται οι φωτογραφίες που εισάγουν τον επισκέπτη στο χωριό. Πιο συγκεκριμένα, κείμενο με πληροφορίες για το χωριό, οι χάρτες από διάφορα βιβλία, δικοί μου διαγραμματικοί χάρτες και σκίτσα. Η τοποθέτηση αυτή στο συγκεκριμένο σημείο δεν είναι τυχαία. Η κουζίνα αποτελεί ένα μέρος, όπου περνούμε το χρόνο μας αναμένοντας για κάτι. Λέγοντας κουζίνα, δεν εννοούμε τον γενικότερο χώρο, ο οποίος παλαιότερα χρησίμευε ως χώρος συγκέντρωσης περισσότερο από τον καθιστικό χώρο. Η παραμονή μας, όμως, πάνω από την ηλεκτρική (ή οποιαδήποτε) εστία δηλώνει στάση και αναμονή. Ακόμα και σήμερα, αν σκεφτούμε, πάνω από την εστία διαβάζουμε κάτι πρόχειρα, κάτι σύντομο περιμένοντας να βράσει το νερό για παράδειγμα. Η ενασχόλησή μας με το οτιδήποτε εκείνη τη στιγμή είναι φευγαλέο και εφήμερο. Αυτός είναι και λόγος που τοποθετώ τα αναγνωριστικά στοιχεία του χωριού σε αυτό το σημείο. Η έκθεση, όπως έχω αναφέρει προηγουμένως, δεν έχει στόχο να μεταφέρει ιστορικά στοιχεία στον επισκέπτη, αλλά να καταφέρει να μεταδώσει την «ατμόσφαιρα», την ταυτότητα, τη μνήμη, πάντα μέσω του προσωπικού μου βιώματος. Ούτε εγώ η ίδια γνώριζα αρκετές πληροφορίες για τον Κακόλακκο κατά την πρώτη μου επίσκεψη, γεγονός που με οδήγησε σε μια υποκειμενική και ανεξάρτητη ματιά,

αυτή του «ξένου», που έχω περιγράψει. Με αυτόν τον τρόπο επιδιώκω και ο επισκέπτης να εισέλθει στην περιήγησή του.

Από την άλλη πλευρά της εστίας και του νεροχύτη, σε αντίστοιχη γυάλινη προσθήκη, τοποθετείται και τμήμα των χειρόγραφων του Αχιλλέα Μάρη, σχετικών με την άφιξη και παραμονή του στον Κακόλακκο. Δεν επιδιώκω την παραπάνω «μοίρα» για αυτά τα χειρόγραφα. Τα τοποθετώ δίπλα στην πόρτα, στην είσοδο της επόμενης ενότητας, ως ένα «κατώφλι» για τη συνέχεια του περιπάτου μου. Λόγω εμπειρίας, θεωρώ πως ο επισκέπτης θα περιηγηθεί πρώτα στο υπόλοιπο δωμάτιο και θα καταλήξει, κατευθυνόμενος στο διπλανό χώρο, πάνω στα χειρόγραφα αυτά.

Στο δυτικό μέρος του δωματίου, τοποθετείται η πλέξη με τις γενικές φωτογραφίες του Κακόλακκου, σε σχήμα Γ, όπως και στο photobook. Η αφήγηση ξεκινά με τις φωτογραφίες που αναδεικνύουν την απουσία της ανθρώπινης μορφής και φροντίδας. Δύο φωτογραφίες με παρατημένες και κατεστραμμένες καρέκλες, σε στάση του λεωφορείου αλλά και στο δρόμο. Τοποθετούνται η μία πάνω στην άλλη, καθώς τις αντιμετωπίζω ως σύνολο. Δίπλα, σε απόσταση από τις καρέκλες, παραθέτονται δύο φωτογραφίες που μαρτυρούν την περασμένη ανθρώπινη ύπαρξη και παρέμβαση στο χώρο. Παρατημένες λαμαρίνες, σωλήνες και μία αυτοσχέδια «πύλη» φτιαγμένη από αυτά, να εμποδίζουν την είσοδο σε τρίτους. Για τον ίδιο λόγο, οι δύο αυτές φωτογραφίες τοποθετούνται χωρίς κενό μεταξύ τους. Ο Κακόλακκος είναι ένα πετρόκτιστο χωριό, οπότε οι πέτρινοι φράχτες και οι περιφράξεις αποτελούν μια συγχή εικόνα στα μάτια μου. Μια φωτογραφία με μια πέτρινη τοιχοποιία μαρτυρά την έναρξη του περιπάτου ανάμεσα σε αυτούς τους φράχτες. Ο επισκέπτης προχωρά και «ξοδεύει» χρόνο για να διασχίσει την μακρόστενη εκτύπωση, (που καταλαμβάνει ολόκληρη την πλέξη του επόμενου τοίχου), με την παραδοσιακή πέτρινη οικοδόμηση, όπως ακριβώς «ξόδεψα» και γω, μέχρι να φτάσω στους εγκαταλελειμμένους χώρους. Στη συνέχεια του επόμενου τοίχου, σε απόσταση μεταξύ τους (καθώς βρέθηκαν σε διαφορετικά σημεία), φωτογραφίες από ένα σκουριασμένο κουτάλι, μια βρύση με βρύα, ένα στέγαστρο που ο κορμός του δέντρου μεγαλώνει μέσα σε αυτό και μία πλάκα, καλυμμένη από χώμα και φυτά, η οποία αποδεικνύει την ύπαρξη, κάποτε, κάποιου μονοπατιού. Το κοινό στοιχείο αυτών των φωτογραφιών είναι το αποτέλεσμα του περάσματος του χρόνου. Προέρχονται από την ανθρώπινη φροντίδα και δίχως αυτή, οδηγούνται στον αφανισμό. Τέλος αυτών, το άδειο κέλυφος μιας νεκρής χελώνας. Είναι σημάδι πως αυτή η έκθεση δεν επικεντρώνεται στα υλικά

αντικείμενα που αφήνονται στο χρόνο, αλλά και την ίδια τη ζωή. Αυτός είναι και ο λόγος που διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες, παρουσιάζεται σε μεγαλύτερο μέγεθος (άλλωστε η ζωή προηγείται του υλικού κόσμου) και τοποθετείται στο τέλος της πλέξης.

Συμπληρωματικά της εισαγωγής αυτής, από την άλλη πλευρά του τζακιού, τοποθετώ μια οθόνη, στην οποία παρουσιάζεται η συνέντευξη της Βικτωρίας Μάνη, γιαγιάς μου, για τον Κακόλακκο. Η Βικτωρία Μάνη εξιστορεί προσωπικές ιστορίες από τις διαδρομές στον Κακόλακκο με τα ζώα. Ποια ήταν η διαδρομή που ακολουθούσε προς το χωριό, πώς γινόταν η συγκομιδή βελανιδιών για το χειμώνα, πώς έστηναν τα πρόχειρα καταλύματα, τί έτρωγαν, πόσες μέρες διαρκούσε η διαδικασία. Οι βοσκοί αποτελούσαν βασικό στοιχείο του Κακόλακκου και η καθημερινότητα ήταν ίδια για όλους, ανεξάρτητα από το χωριό που διέμεναν. Η μαρτυρία αυτή μπορεί να αποτελεί ένα μικρό τμήμα των πληροφοριών για το χωριό, αλλά κρίνω πως είναι σημαντική για την περιγραφή του βιώματός μου. Αποτέλεσε το έναυσμα, μαζί με τον αρχικό μου προβληματισμό για τον Κακόλακκο, για την περαιτέρω ενασχόλησή μου με αυτό. Ήταν η πρώτη βασική πηγή πληροφόρησης, η οποία μου «φύτευε» την περιέργεια και την ανάγκη για έρευνα. Όπως αναφέρει και η Barbara Duden (2000) στη συνομιλία της με την Λία Ναλμπαντίδου, *“αδιαφορώ για την ιστορία που δεν περιέχει και τη γιαγιά μου”*. Η τοποθέτηση μια οθόνης, ενός σύγχρονου μέσου, μέσα στην απλότητα του παλαιού, ίσως φαντάζει παράδοξη. Παρ’όλα αυτά, η οθόνη προσφέρει μια οπτικοακουστική εμπειρία, ενεργοποιώντας επιπλέον αισθήσεις, πέρα από την όραση. Η πολυαισθητηριακότητα αποτελεί συστατικό στοιχείο της έκθεσης, όπως έχω ήδη αναφέρει, και την εντοπίζουμε σε όλες τις ενότητες.

Ενότητα 2-Παλεύοντας με τη φύση

Προχωρώντας στο δεύτερο δωμάτιο, στην δεύτερη ενότητα, ο επισκέπτης πρόκειται να έρθει σε επαφή με τις φωτογραφίες δύο βασικών κτηρίων. Η κατοικία με την έντονη φύση και η κατοικία της έκθεσης. Η «κατοικία-φύση», όπως αυθόρμητα ονόμασα χρειάστηκε μία «μάχη» από μέρους μου με τη μανία της φύσης για την προσέγγισή της. Η απελπισία, το άγχος, ο φόβος ήταν κάποια από τα συναισθήματά μου εκείνη τη στιγμή. Εισερχόμενη στο εσωτερικό από τα παράθυρα, ο όγκος των παρατημένων αντικειμένων ήταν τεράστιος. Κάτω από τη σκόνη και το χώμα, το μάτι

μου ήταν αδύνατο να εστιάσει σε ένα μόνο αντικείμενο. Οι πληροφορίες ήταν τόσες πολλές, που το μόνο που ένιωθα ήταν σύγχυση. Αυτό αποτυπώθηκε και στις φωτογραφίες μου, αυτό επιθυμώ να βιώσει και ο επισκέπτης, ως πρώτο αίσθημα. Όσον αφορά το κτήριο της έκθεσης, το συναίσθημα ήταν παραπλήσιο. Σε αντίθεση με την προηγούμενη κατοικία, αν και δεν είχα πρόσβαση, η ακαταστασία στο εσωτερικό, η μικρή οπτική επαφή από τα στενά παράθυρα, μου προσέφεραν ένα αίσθημα αμφιβολίας για το τί εβλεπα, και ένα μπέρδεμα, μέχρι να καταφέρω να ταυτοποιήσω τους χώρους και να βγάλω κάποια συμπεράσματα. Αυτήν την αρχική σύγχυση και μπέρδεμα επιθυμώ να μεταφέρω στον επισκέπτη. Για αυτό το λόγο, τοποθετώ και σε αυτήν την αίθουσα, μεγάλη ψηφιακή οθόνη, 2*2 μέτρα, στην οποία προβάλλονται και εναλλάσσονται με μεγάλη ταχύτητα οι φωτογραφίες από τους χώρους αυτούς. Μπορεί ο επισκέπτης να επιλέξει να παραμείνει στην οθόνη, να προσπαθήσει να αποκωδικοποιήσει τις εικόνες, να καταλάβει τί απεικονίζουν, να λύσει το γρίφο της πολλαπλής πληροφορίας. Δεν γνωρίζει, βέβαια, πως τη σύγχυση ακολουθεί η κατανόηση, πίσω από την οθόνη. Εκεί, όπου ακολουθώντας την τυπολογία της προηγούμενης ενότητας, τοποθετείται η πλέξη με τις εικόνες από τους χώρους. Το σημείο μπροστά από την οθόνη παραμένει σκοτεινό και με χαμηλό φωτισμό, τόσο για πρακτικούς λόγους (καλύτερη θέαση της οθόνης), όσο και για παρομοίωση του σκοτεινού χώρου όπου εισέβαλα (φωτίζοντας μόνο τα αντικείμενα-ευρήματα). Επιπλέον, τοποθετείται ηχητική εγκατάσταση, με το υλικό που έχω στην κατοχή μου από τη μία επίσκεψη. Συγκεκριμένα, από μία στιγμή που κατευθυνόμουν στη νότια πλευρά του χωριού, με γοργό βηματισμό.

Στον προσκείμενο με την πλέξη τοίχο, τοποθετείται μία μικρότερη πλέξη, στην οποία παρουσιάζονται με μορφή πίνακα, όπως και στο photobook, τα αντικείμενα-ευρήματα που έχω συλλέξει. Οι φωτογραφίες αυτές επιλέγονται να τυπωθούν σε μικρότερο μέγεθος από τις υπόλοιπες, συγκεκριμένα σε μέγεθος 25*25 εκατοστά, σε 4 σειρές και 3 φωτογραφίες ανά στήλη. Απεικονίζονται ευρήματα που έχουν συλλεχθεί από τους δύο αυτούς χώρους, κυρίως γεωργικά. Η παρουσίαση αυτή παραπέμπει σε ευρετήριο, όπως ακριβώς ήταν και η πρόθεσή μου στο photobook. Λειτουργεί ως μία φωτογραφική απεικόνιση της αποθήκης. Ένας κατάλογος που δείχνει όλα τα αντικείμενα που φυλάσσουμε σε μία τέτοια.

Προχωρώντας, ο επισκέπτης αντικρίζει την πλέξη που αφορά την κατοικία-φύση. Στο μέγιστο μέγεθος εκτύπωνται οι τέσσερις φωτογραφίες που υποδηλώνουν τόσο το

μεγαλείο της φύσης, όσο και τη δυσκολία προσέγγισης του χώρου. Τα πολύ ψηλά δέντρα που φτάνουν σχεδόν την στέγη της δούροφης κατοικίας, ένα κλαδί μπροστά από το παράθυρο που εμποδίζει την είσοδο, η παραβίαση από διπλανό παράθυρο και το άνοιγμα μονοπατιού από το συνοδοιπόρο μου στην οργιασμένη φύση. Η όλη φύση περικλείει όλα τα αντικείμενα που μια οικογένεια χρησιμοποιεί και υπάρχουν ακόμα και σήμερα στο εσωτερικό της κατοικίας. Μια κούνια, έπιπλα, χαραγμένες πόρτες, υφάσματα, περιοδικά, κόμικς, γράμματα σε συνδυασμό με χρώμα και φύλλα. Όλα αυτά, εκτυπωμένα σε μικρότερο μέγεθος, οι λεπτομέρειες του χώρου, «αγκαλιάζονται» από το πράσινο των γύρω φωτογραφιών.

Στο διπλανό τοίχο, εμφανίζεται ο χώρος της έκθεσης. Η αυλή με τη μοναδική θέα και τη μεταλλική σύνθεση, αναγνωριστική, η πρώτη εντύπωση για την κατοικία. Μόνο ο άνθρωπος θα μπορούσε να κατασκευάσει αυτήν την σύνθεση, ο οποίος απουσιάζει. Όλα όμως μαρτυρούν την παρουσία του. Η σκιά μου στον τοίχο τη μαρτυρά, τα «φαντάσματα» που πλέον την κατοικούν τη μαρτυρούν. Έτσι, τοποθετείται σε άμεση σύνδεση με την φωτογραφία που εξωτερικού χώρου. Σε μικρή απόσταση, όπως και τα βήματα που έκανα για να φτάσω, οι φωτογραφίες του εσωτερικού χώρου. Διαιρούνται σε 3 τμήματα, όσα και τα κάγκελα που με εμπόδιζαν στη θέαση. Η αποσπασματική όραση αυτή, μεταφέρεται στην έκθεση και στις τρεις λήψεις που κατάφερα να έχω. Η όλη αυτή αφήγηση του χώρου, έχει την ιδέα μιας περιμετρικής κίνησης, ανάλογη αυτής που έκανα η ίδια. Ούσα σφραγισμένη η κατοικία, γυρνώ γύρω γύρω αυτής, όπου καταλήγω στη μικρή ξύλινη κατασκευή του αποχωρητηρίου. Λιγοστά μεν τα στοιχεία για αυτήν την κατοικία, ενδιαφέροντα δε για την εμπειρία μου.

Ενότητα 3-Συζητώντας στο μπαλκόνι

Εξερχόμενος από τις δύο ενότητες και ακολουθώντας την προτεινόμενη πορεία, ο επισκέπτης χρησιμοποιώντας τη σκάλα, βρίσκεται μπροστά στο τρίτο δωμάτιο, την τρίτη ενότητα της έκθεσης. Στο χώρο αυτό, η περιήγηση έχει περάσει στη δεύτερη επίσκεψη στο χωριό, στη συνάντηση με τον κύριο Λάμπρο και την κυρία Χρυσάνθη. Οι φωτογραφίες που αποτυπώνονται στο σημείο αυτό, αφορούν τόσο τους ίδιους, όσο και την κατοικία τους, την αυλή τους και τη συνομιλία με αυτούς. Πιο συγκεκριμένα, κεντρικά, η φιλοτεχνημένη κηπουρική του ζευγαριού σε τενεκέδες, σε μεγάλη

εκτύπωση, απορροφά τον επισκέπτη, του τραβά την προσοχή. Αριστερά και δεξιά, σε μικρότερο μέγεθος, στιγμιότυπο της μεταξύ μας συζήτησης και το κέρασμά τους σε εμάς.

Στην επόμενη πλέξη, ο επισκέπτης βρίσκεται μπροστά σε επόμενα σημεία του Κακόλακκου, μετά την επίσκεψη. Μια σκάλα, δίπλα από την κατοικία της κυρίας Χρυσάνθης και του κύριου Λάμπρου, με παρατημένα πράγματα. Η γενική φωτογραφία τοποθετείται πρώτη, σε μεγάλο μέγεθος, ως αρχή της πορείας προς τα κάτω. Στη διαδρομή, μικροαντικείμενα πεταμένα, παρουσιάζονται σε μικρότερο μέγεθος, καθώς αποτελούν μέλη της συνολικής εικόνας. Ανάμεσά τους, όμως, επιλέγω να παρουσιάσω ένα σε μεγαλύτερο μέγεθος. Αυτή με το βιβλίο *«Η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης 1941-1944»*. Στην όλη πορεία και έρευνά μου, εντόπισα πολλά στοιχεία της κοινωνικής και πολιτικής ζωής του τόπου. Το βιβλίο αυτό αποτελεί ένα τέτοιο στοιχείο, όπως ακριβώς και τα χειρόγραφα που έχω αναφέρει. Η λογική στην ομάδα αυτή φωτογραφιών, όπως και σε προηγούμενες, είναι αυτή της περίκλεισης. Επιλέγω γενικές φωτογραφίες στην αρχή και το τέλος της αφήγησης και αφήνω τα ευρήματα μέσα, σε μικρότερο μέγεθος να «φυλάσσονται» στα κλειστά σπίτια.

Το κλίμα που επιδιώκω στο δωμάτιο αυτό, είναι της ζεστασιάς, της φιλοξενίας, της ασφάλειας, της βοήθειας. Το επιτυγχάνω τόσο με τις μεγάλες εκτυπώσεις, όσο και με την τοποθέτηση μιας οθόνης, σε μικρό μέγεθος, το μέγεθος μιας τηλεόρασης, σε αντίθεση με τις προηγούμενες. Η κλίμακα επιθυμώ να είναι ρεαλιστική και ανάλογη του ανθρώπινου σώματος. Αυτό είναι που θα οδηγήσει τον επισκέπτη στο αίσθημα του οικείου. Η οθόνη προβάλλει τη συζήτηση που είχα με τον κύριο Λάμπρο και την κυρία Χρυσάνθη, στο μπαλκόνι της κατοικίας τους. Οι μοναδικοί κάτοικοι του Κακόλακκου, για ελάχιστες μέρες το χρόνο, θεωρώ πως κατέχουν μια σημαντική θέση στην έκθεση. Τόσο για τις πληροφορίες που μου δόθηκαν, όσο και για την κατεύθυνση που με συμβούλεψαν να ακολουθήσω στην έρευνά μου. Ο επισκέπτης παρακολουθεί τη συζήτηση, καθήμενος σε ένα σκαμπό, παρόμοιο με το μπάσι. Το μπάσι είναι ένα είδος καναπέ, ξύλινο, καλυμμένο συνήθως με φλοκάτη ή κάποιο είδος μαξιλαριού. Στην έκθεση, εμφανίζεται σε πιο μικρό μέγεθος, μιας καρέκλας και τοποθετείται δίπλα από το τζάκι. Ως αποτέλεσμα, ο επισκέπτης, πάνω στο μπάσι, δίπλα στο τζάκι, παρακολουθεί την ιστορία που εξιστορεί η οθόνη, ως άλλο ένα παραμύθι των παππούδων και των γιαγιάδων στη ζεστασιά του σπιτιού.

Στη νότια πλευρά του δωματίου, τοποθετείται ακόμη μία πλέξη, μικρότερη, όμοια με αυτήν στην ενότητα 2, στην οποία παρουσιάζονται πάλι με τη μορφή πίνακα αντικείμενα-ευρήματα. Αυτή τη φορά τα αντικείμενα αφορούν την καθημερινή ζωή και χρήση, κυρίως της οικιακής δουλειάς, όπως κανάτια και αντικείμενα για το τζάκι. Η τοποθέτησή τους στην ενότητα αυτή συνδυάζεται με την επαγγελματική ενασχόληση του κύριου Λάμπρου και της κυρίας Χρυσάνθης.

Ενότητα 4- Βρίσκοντας το θάνατο

Στον όροφο, στο δεύτερο δωμάτιο, συναντούμε την επόμενη ενότητα, με θέμα την απώλεια. Στο χώρο αυτό εκτίθενται φωτογραφίες από ένα μαντρί και το νεκροταφείο του Κακόλακκου. Η πρώτη βασική διαφορά που εντοπίζει ο επισκέπτης, σε σχέση με τις άλλες ενότητες, είναι το κυκλικό σχήμα της πλέξης. Αντί για γραμμική τοποθέτηση της πλέξης, επιλέγω μια κυκλική, στο κέντρο του δωματίου, και όχι προς τον τοίχο. Στην εσωτερική πλευρά του κύκλου, τοποθετούνται οι φωτογραφίες από το μαντρί και στην εξωτερική πλευρά, αυτές του νεκροταφείου. Ο επισκέπτης, λοιπόν, διαγράφει μια κυκλική τροχιά προκειμένου να δει τις φωτογραφίες, καταλήγοντας στο ίδιο σημείο. Η αίθουσα αυτή μοιάζει με μία καλοστημένη παράσταση, όπως είχε πει και ο Charles Garoian (2001, σ.246), όπου κάνει λόγο για “χορογραφημένο περιβάλλον”, όπως έχω αναφέρει και παραπάνω. Βιώνει, αρχικά, την απώλεια των ζώντων στοιχείων (ζώα) στο εσωτερικό και έπειτα την απώλεια της ανθρώπινης ζωής. Ολοκληρώνοντας τον κύκλο, επανέρχεται στην αρχική απώλεια και ακολουθείται η ίδια διαδικασία. Ο κύκλος έχει αυτήν ακριβώς τη σημασία. Την έννοια της επανάληψης και του αναπόφευκτου, όπως ακριβώς και ο θάνατος. Όσο οδυνηρός και είναι, πάντα τον συναντούμε σε έναν ατέρμονο κύκλο, που οδηγεί σε αυτόν. Αντιλαμβανόμαστε πως σε αυτήν την ενότητα, η κίνηση, η οποία αναλύθηκε εκτενώς παραπάνω, κατέχει σημαντικό ρόλο. Όλη η πορεία του επισκέπτη μέσα στο χώρο της έκθεσης επιδρά στο βίωμα, όμως σε αυτήν την ενότητα, καλείται να συμμετέχει ενεργά στην απόδοση της αφήγησης. Ο Pallasmaa (2005) τονίζει την κινητική παράμετρο του χώρου ως αναπόσπαστο συστατικό της αρχιτεκτονικής εμπειρίας και την ξεχωρίζει από άλλες τέχνες.

Όσον αφορά την τοποθέτηση των φωτογραφιών, στην εξωτερική πλευρά, παρουσιάζεται το μαντρί, όπως ανέφερα. Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες πλέξεις, οι φωτογραφίες τοποθετούνται η μία δίπλα στην άλλη, χωρίς κενό, χωρίς οπτική

«ξεκούραση» για τον επισκέπτη, σε μεγάλο μέγεθος. Η ερμηνεία αυτής της επιλογής είναι διττή. Από τη μία πλευρά, αντιπροσωπεύει το διαρκές κρυφτό και ψάξιμο, για να φτάσω στο εσωτερικό του χώρου. Ένα τέτοιο ψάξιμο καλείται και ο επισκέπτης να κάνει στο χρονολόγιο αυτό, εντοπίζοντας τις κρυμμένες πληροφορίες που τοποθετούνται πάνω από τις άλλες. Από την άλλη πλευρά, αν και οι φωτογραφίες αποτυπώνουν την απώλεια της πανίδας (πρόκειται για μαντί) και της ζωής γενικότερα, η ενότητα αυτή καταλήγει στο νεκροταφείο. Η σύγχυση των φωτογραφιών του μαντριού, σε δεύτερη ανάγνωση, αντιπροσωπεύουν τη ζωή. Τη ζωή που είναι δυσανάγνωστη, με πολλές πληροφορίες, ασταμάτητη, χωρίς επιλογή για διάλειμμα. Έτσι και οι φωτογραφίες-χρονολόγιο. Δεν έχει την πολυτέλεια ο επισκέπτης να κάνει διάλειμμα από την αφήγηση, από τη ζωή. Η ερμηνεία της ομάδας αυτής εξαρτάται από την προσωπικότητα του κάθε επισκέπτη.

Από την εσωτερική πλευρά του κύκλου, «ξεδιπλώνεται» ο χώρος του νεκροταφείου. Σε αυτήν την ομάδα, οι φωτογραφίες είναι μικρότερες, με απόσταση η μία από την άλλη. Όπως και στο photobook, ο επισκέπτης φθάνει από τη μία στην άλλη, αντικρίζοντας πρώτα το κενό, το λευκό της κάθε σελίδας. Το σπιτάκι με τα οστεοφυλάκια, οι παρατημένοι τάφοι, οι βγαλμένοι σταυροί, το σπασμένο παράθυρο. Όλα παρουσιάζονται διαδοχικά, ήρεμα. Αυτή την ηρεμία που έχει ο χώρος του νεκροταφείου. Το οπτικό διάλειμμα που δεν είχε διαθέσιμο ο επισκέπτης προηγουμένως, τώρα του προσφέρεται απλόχερα. Στο νεκροταφείο ο χρόνος σταματά, δεν έχει σημασία. Η απλότητα του θανάτου συνδυάζεται με την απλότητα των φωτογραφιών (μικρές φωτογραφίες, σε απλή γραμμική διάταξη). Ακόμα μια διαφορά που εντοπίζουμε με τις υπόλοιπες ομάδες είναι η επανάληψη της γενικής φωτογραφίας του νεκροταφείου. Υποδεικνύει την έκταση της απώλειας, ανθρώπινης και μη, στον Κακόλακκο. Το μικρό νεκροταφείο του χωριού δεν θα μπορούσε να την χωρέσει.

Επιπλέον, τοποθετώ μια ακόμη μικρότερη πλέξη, όμοια με αυτές στις ενότητες 2 και 3. Οι φωτογραφίες αφορούν ευρήματα του μαντριού κυρίως και της κτηνοτροφίας γενικότερα.

Ενότητα 5-Χορεύοντας με την ελπίδα

Ο επισκέπτης, κατεβαίνοντας τη σκάλα, εισέρχεται στο τελευταίο δωμάτιο της κατοικίας, όπου βρίσκεται η τελευταία ενότητα της έκθεσης. Η είσοδος πραγματοποιείται περνώντας μέσα από την κουρτίνα μολόχας. Η μολόχα, σηματοδοτώντας τον τερματισμό της διαδικασίας ίασης, οδηγεί τον επισκέπτη στο χώρο του «βάλσαμου». Οι φωτογραφίες που τοποθετούνται στην πλέξη αφορούν το πανηγύρι του Κακόλακκου. Αξιοποιώ τόσο την όραση, όσο και την αίσθηση της θερμοκρασίας. Ο ενισχυμένος γενικός φωτισμός και η υψηλή θερμοκρασία του χώρου μεταφέρουν νοητά τον επισκέπτη στο πανηγύρι.

Η αφήγηση ξεκινά με τη μεγάλη εκτύπωση της φωτογραφίας της κυρίας Χρυσάνθης και του κύριου Λάμπρου. Το ζευγάρι αυτό κατέχει ιδιαίτερη θέση στην έρευνα αλλά και στην εκτίμησή μου. Δεν θα μπορούσα να αναδείξω αυτή τη φωτογραφία σε μικρότερο μέγεθος. Αποτελούν μέλη αυτής της γιορτής για πάρα πολλά χρόνια. Όπως και στο τραπέζι, αριστερά και δεξιά, οι φωτογραφίες του φαγητού και τον παραστατικών των διοργανωτών. Η διαφορά με το photobook είναι πως καταφέρνω να διαχωρίσω χρονικά το μέρος του φαγητού, της τάβλας, με το γλέντι και το χορό. Στην έκθεση, τοποθετούνται σε διαφορετικές πλέξεις, κάνοντας την αφήγησή μου πιο κατανοητή.

Η επόμενη πλέξη αφορά το δεύτερο μέρος που προείπα. Το γλέντι και το χορό. Μικρές σε μέγεθος, τοποθετημένες η μία δίπλα στην άλλη, σαν τους χορευτές που συμμετέχουν. Εκτός από αυτούς, και οι οργανοπαίχτες, ζωτικής σημασίας. Η απόδοση αυτή του πανηγυριού εμφανίζεται πιο πιστή και ρεαλιστική, απ'ότι στο photobook. Εμφανίζονται ως ένα storyboard ενός βίντεο, εννιαίο, όπως και ο κυκλικός χορός.

Επιπλέον, τοποθετείται ακόμη μία πλέξη, μικρή, όμοια με αυτήν των ενοτήτων 2,3,4. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες, αυτή τη φορά οι φωτογραφίες δεν ανήκουν σε εμένα, αλλά άγνωστου φωτογράφου και αφορούν διαφορετικές συγκεντρώσεις στο χωριό. Κάποιες από αυτές στο καφενείο, όπου φιλοξενείται σήμερα το ετήσιο πανηγύρι και άλλες από την κεντρική πλατεία και άλλους χώρους. Από τις εικόνες που αντικρίζω, εικάζω πως μερικές προέρχονται από την εποχή της δικτατορίας. Σε αυτές τις φωτογραφίες, τοποθετείται σχετική λεζάντα, για την ενημέρωση του επισκέπτη περί της προέλευσης των φωτογραφιών.

Παράλληλα με τις φωτογραφίες, την ενότητα σκεπάζει και ένα ηχοτοπίο. Ένα ηχοτοπίο, το οποίο προκύπτει από το συνδυασμό 3 ήχων: τις φωνές από το πανηγύρι που συμμετείχα, τα μουσικά όργανα και τις κουδούνες. Η κουδούνα, αναπόσταστο κομμάτι της κτηνοτροφικής ζωής και στοιχείο της καθημερινότητας του Κακόλακκου, λειτουργεί συμπληρωματικά στην συνολική απόδοση της ταυτότητας του χωριού και του βιώματός μου. Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Βικτωρίας Μάνη, ο ήχος των κουδουνιών ήταν πάντα διάχυτος σε όλα τα χωριά. Έναν τέτοιο ήχο άκουσα και εγώ σε μία από τις επισκέψεις μου. Μπορεί να μην προερχόταν από τον Κακόλακκο, αλλά χάρη στους κτηνοτρόφους των γύρω χωριών, μεταφέρθηκα για λίγο στο άλλοτε «ζωντανό» χωριό. Ο Pallasmaa (2005, σ.49) στο βιβλίο *The eyes of the skin*, αντιπαραβάλλει την όραση με την ακοή: *“Η όραση απομονώνει, ενώ η ακοή ενσωματώνει, η όραση έχει συγκεκριμένη κατεύθυνση ενώ η ακοή περιλαμβάνει όλες τις κατευθύνσεις. Η όραση συνεπάγεται την εξωτερικότητα ενώ ο ήχος δημιουργεί μια εμπειρία εσωτερικότητας”*. Ο ήχος που εκπέμπει ένας χώρος διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της συνολικής εικόνας της εμπειρίας, ακόμα και αν δεν το αντιλαμβανόμαστε απολύτως συνειδητά. Ακόμα και το εύρος των αντικειμένων ενός χώρου επηρεάζει τον ήχο που φθάνει στα αυτιά μας. Ένας άδειος χώρος εκπέμπει έναν ήχο αποξένωσης και διστακτικότητας, ενώ ο χώρος μιας ζωντανής κατοικίας *“αντανακλάται και μαλακώνεται από τις πολλές επιφάνειες”* (Pallasmaa, 2005, σ.50). Αυτός είναι και ένας λόγος, που τοποθετώ αρκετά αντικείμενα και εκθέματα στο χώρο, παραπάνω από τις άλλες ενότητες.

Στην νότια πλευρά του δωματίου, τοποθετώ μια γυάλινη προθήκη, σε ύψος 0,40 εκατοστά, με μέρος των χειρόγραφων του Αχιλλέα Μάρη. Για την ενότητα αυτή, επιλέγεται το τμήμα, όπου ο Αχιλλέας Μάρης γράφει τα τραγούδια *«διάφορα Ηπειρώτικα τραγούδια, κλέφτικα και μόρτικα που τα τραγουδάγα»*. Οι σελίδες παρουσιάζονται ανά δύο, σαν ανοιχτό, ξεχωριστό βιβλίο. Με αυτόν τον τρόπο, τα χειρόγραφα δημιουργούν μια ιστορία, μια συνέχεια, σαν να γυρνά ο επισκέπτης τις σελίδες, αν και δεν έχει πρόσβαση. Επίσης, υπάρχουν διαθέσιμα μέρη των χειρόγραφων, σε μορφή βιβλίου, που έχουμε αναφέρει. Ως αποτέλεσμα, ο επισκέπτης μπορεί να καθίσει στα ξύλινα σκαμπό, δίπλα στο τζάκι, μέσα στο ηχοτοπίο και έχοντας όλο το χρόνο στη διάθεσή του, να αναγνώσει τα χειρόγραφα και τις ιστορίες που ξετυλίγονται μέσα από αυτά.

4.6. Πρόταση μουσειογραφικού σχεδιασμού έκθεσης

Τα αρχιτεκτονικά σχέδια της έκθεσης παρουσιάζονται στο παράρτημα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η μεταφορά ενός φωτογραφικού υλικού και ιδιαίτερα ενός photobook, με συγκεκριμένο σκοπό και αφήγηση, αποτελεί μία περίπλοκη, πολύπλευρη και πολυδιάστατη διαδικασία. Ο τομέας της φωτογραφίας συνεχώς εξελίσσεται, γιγαντώνεται, μελετάται και προσφέρει έδαφος για πολλές σκέψεις. Η έρευνα που παρουσιάστηκε παραπάνω, αν και αποτελεί μία προσωπική εμπειρία, αποτελεί βάση για περαιτέρω σκέψη, προβληματισμό και ενέργειες. Οι επιλογές στο σχεδιασμό μιας έκθεσης είναι αμέτρητες και οι λόγοι που επιλέγουμε να δημιουργήσουμε μία ποικίλουν. Οι εκθέσεις φέρνουν στο προσκήνιο του δημόσιου λόγου προβληματισμούς, ερευνούν τρόπους έκφρασης σε κοινωνικό επίπεδο και θέτουν σε κίνηση μηχανισμούς παραγωγής εμπειριών και βιωμάτων. Τα ιστορικά στοιχεία και το προσωπικό έργο που παρουσιάστηκε, οδηγούν στην πρόταση της έκθεσης *One day Sojourn*, η οποία με τη σειρά της, ευελπιστώ να πραγματοποιηθεί και να μπορέσει να λειτουργήσει ως έναυσμα για επιπλέον ενασχόληση με χωριά, όπως ο Κακόλακκος. Με το κάθε επιπλέον βήμα σε αντίστοιχη έρευνα και ενέργεια, ανακαλύπτω περισσότερες πτυχές της προσωπικότητάς μου, εμπλουτίζω τις γνώσεις μου, «γεννιούνται» νέες, εποικοδομητικές ιδέες. Αρκεί να σκεφτώ τον εαυτό μου από τη στιγμή που συνέλεξα τα ευρήματα στον Κακόλακκο, την καταγραφή, τη φωτογράφιση, τη δημιουργία του photobook μέχρι τη στιγμή της πρότασης της έκθεσης. Η διαδικασία μεταφοράς του βιώματος στην οικία του Κακόλακκου μέσω της φωτογραφίας με οδήγησε στη σκέψη: μπορούν όλες οι προσωπικές μας φωτογραφίες να αποτελέσουν εκθεσιακό αντικείμενο, όπως τα προσωπικά και επαγγελματικά μας photobooks; θα μπορούσε η μεθοδολογία αυτή να αποτελέσει πρακτική παρουσίασης κι άλλων χωριών της Ηπείρου; Θα οδηγούσε αυτό σε μία νέα λογική εκμάθησης και γνωριμίας με αυτούς τους τόπους;

Η έκθεση *One day Sojourn* δεν αποτελεί μόνο τη μεταφορά της αφήγησης των φωτογραφιών του photobook στο «αρχοντικό». Τα στάδια δημιουργίας της με απασχόλησαν και με προβλημάτισαν σε μεγάλο βαθμό. Πώς «κρατάς» τον επισκέπτη σε μία φαινομενικά απλή έκθεση προσωπικών φωτογραφιών; Η επένδυση σε επιπλέον μέσα λειτούργησε βοηθητικά στο σχεδιασμό της, σε συνδυασμό με τα

κατάλληλα υλικά, τους ήχους, τις μυρωδιές και τις υφές. Ουδέποτε αποτέλεσε πρωταρχικός στόχος η αναγνωρισιμότητα της έκθεσης, η μεγάλη επισκεψιμότητα. Ο εφήμερος ενθουσιασμός του επισκέπτη με πρακτικές εντυπωσιασμού δεν ήταν στις βασικές θέσεις του σχεδιασμού. Χωρίς να υποτιμώ το ρόλο τους και τη σημασία τους σε μία έκθεση (πιο εύκολη και γρήγορη προσέγγιση επισκεπτών για παράδειγμα), αποφάσισα πως δεν θα επέφεραν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η έκθεση βασίζεται στον άνθρωπο, τις αισθήσεις και ιδιαίτερα στην κίνησή του. Όχι μόνο επειδή, όπως προείπα, είναι μία πιο πιστή μεταφορά της εμπειρίας μου, αλλά επειδή ο άνθρωπος θυμάται καλύτερα όταν βιώνει. Τον πόνο, τη λύπη, την περιέργεια, την χαρά, την ευτυχία. Μέσα από τις ενότητές μου θεωρώ πως τα συναισθήματα αυτά διακρίνονται καθαρά, με τη συμβολή των οθονών και των ηχητικών και φωτιστικών συστημάτων.

Ο χώρος της έκθεσης αναλύθηκε εκτενώς και πιστεύω πως κατέχει καταλυτικό ρόλο στην όλη πρόταση. Οι εκθεσιακοί χώροι που φιλοξενούν δράσεις και ανάλογες ενέργειες, πιστεύω πως πρέπει να επιλέγονται ανάλογα με τη θεματική που παρουσιάζουν. Επηρεάζουν σημαντικά την αφήγηση και μπορούν, ταυτόχρονα, να δημιουργήσουν καινούριες. Πιο συγκεκριμένα, η έκθεση *One day Sojourn* μπορεί να μεταφερθεί και να παρουσιαστεί σε επιπλέον χώρους. Ο σχεδιασμός κάθε φορά μπορεί να είναι διαφορετικός, να επιλέγονται άλλα μέσα και να δημιουργούνται διαφορετικές εμπειρίες. Αλλιώς επιλέγω να την παρουσιάσω στον Κακόλακκο, αλλιώς σε μία αίθουσα παροδικών εκθέσεων σε ένα μουσείο. Ένα πρωτογενές υλικό, δηλαδή, μπορεί να αποτελεί τη βάση για ποικίλες εκθέσεις, με ποικίλους στόχους, σκοπούς και μηνύματα. Μπορεί να αξιοποιείται ανάλογα με τις κοινωνικές, πολιτικές και πολιτιστικές ανάγκες της εποχής και του τόπου και για αυτό το λόγο, πιστεύω πως η καταγραφή τους (γραφτή, προφορική, μουσειογραφική) είναι μείζονος σημασίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική

Βατόπουλος, Ν., 2022. 'Η τέχνη των ερειπίων και οι στρώσεις του χρώματος', *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*. Διαθέσιμο από: <https://www.kathimerini.gr/culture/561805966/i-techni-ton-erepion-kai-oi-stroseis-toy-chromatos/> (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος, 2023)

Γιαννούτσου, Ν., Μπούνια, Α., Ρούσσου, Μ. και Αβούρης, Ν., 2011. *Αξιοποίηση των ψηφιακών τεχνολογιών με στόχο τη μάθηση σε χώρους πολιτισμού: μία κριτική θεώρηση επιλεγμένων παραδειγμάτων*. Θέματα Επιστημών και Τεχνολογίας στην Εκπαίδευση.

Γιατρομανωλάκης, Γ. *The splitting of the chrysalis& the slow unfolding of the wings*. Διαθέσιμο από: <https://www.yatrom.net/thesplittingofthechrysalis> (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)

Σκαλτσά, Μ., Τζώνος, Μ., 2007. *Αρχιτεκτονικός και μουσειολογικός προγραμματισμός και σχεδιασμός*. Εντευκτήριο. Θεσσαλονίκη.

Ριβέλλης, Π., 1997. *Μονόλογος για τη Φωτογραφία*, Φωτοχώρος/Φωτογραφικός κύκλος. Αθήνα.

Μουσείο Μπενάκη. *Athens Photo Festival 2022*. Διαθέσιμο από: https://www.benaki.org/index.php?option=com_events&view=event&type=&id=116285&lang=el&Itemid=407 (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)

Μπουτζουβή, Α., Θανοπούλου, Μ., 2002. *Η Προφορική Ιστορία στην Ελλάδα. Οι εμπειρίες μιας δύσκολης πορείας*. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών.

Μπουργιώτης, Η., 2002. *Ευρωπαϊκός Νότος*. Ελληνικά Γράμματα.

Μωραϊτης, Δ. (2023). *Οπτική γωνία: Αβραάμ Παυλίδης - Το τελευταίο βλέμμα*. Διαθέσιμο από: https://www.youtube.com/watch?v=7SENeUmEWzs&ab_channel=%CE%94%CE%B1%CE%BC%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CF%8C%CF%82%CE%9C%CF%89%CF%81%CE%B1%CE%90%CF%84%CE%B7%CF%82 (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)

Σακκά, Κ., 2008. *Προφορική Ιστορία και Σχολείο: Η ιστορία ως βιωμένη εμπειρία και η διδακτική της αξιοποίηση Προφορική Ιστορία, κοινωνία και μνήμη*. Πρακτικά συνεδρίου ΣΕΦΚ_ΠΕΦ που διεξήχθη στη Λεμεσό 3-4 Οκτωβρίου 2008.

Ξενόγλωσση

Armstrong, C., 1998. *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. Cambridge, MA: Mit Press.

Art & Collectors. *A brief history of collecting art*. Διαθέσιμο από: <https://artandcollectors.com/pages/a-brief-history-of-collecting-art> (Ανακτήθηκε: Νοέμβριος 2023)

Atkins, A., 1843. *Photographs of British algae: Cyanotype impressions*.

Gaston, B., *Η Ποιητική του Χώρου*. Μεταφράστηκε από Ε. Βέλτσου, Ι. Χατζηνικολή. Εκδόσεις Χατζηνικολή

Bértolo, J. and Company, D., 2022. *Materialities of the Photobook*. Compedium

Bond, J., 2023. *The photobook as event*. In *The photobook world*. Manchester University Press. Manchester

Boym, S., 2008. *Architecture of the Off-Modern, Ruinophilia: Appreciation of Ruins*, Architectural Press. New York

Brant, A., 2021. *On the narrative potential of photobooks: an analysis of Alec Soth's Niagara's book*. Creative Commons Attribution 4.0 International

Braudel, F., 1980. *On history*. University of Chicago Press.

Brittain, D., 2004. *Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph (London: Tate Modern until 7 September; Museum Ludwig, Cologne from 29 November 2003–18 February 2004)*. Visual Communication.

Cameron, F. and Kelly L., 2010. *Hot Topics, Public Culture, Museums*. Cambridge Scholars Publishing, UK.

- Company, D., 2011. *Recalcitrant Intervention. Walker Evans's Pages*. Études photographiques.
- Company, D., 2023. *The 'Photobook': What's in a name?* Διαθέσιμο από: <https://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/> (Ανακτήθηκε: Νοέμβριος 2023).
- Carrion, U., 1980. *From Bookworks to Mailworks. Second Thoughts*. Amsterdam
- Carlin, B. (2022). *Returning to Another Black Darkness Materiality and Mattering in Photobook Encounters over Time*. Compedium
- CCCB, *Photobook Phenomenon*. Διαθέσιμο από: <https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/photobook-phenomenon/225004> (Αναρτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)
- Cesarato A. (2023). *History of the Photobook*. Διαθέσιμο από: <https://www.domestika.org/en/blog/3840-history-of-the-photobook> (Ανακτήθηκε: Νοέμβριος 2023)
- Christidou, D., 2014. *The Educational Museum: Innovations and Technologies Transforming Museum Education*. The Benaki Museum, Athens.
- CNNStyle, *What 'ruin porn' tells us about ruins – and porn*. Διαθέσιμο από: <https://edition.cnn.com/style/article/what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn/index.html> (Ανακτήθηκε: Ιανουάριος 2024)
- Collin, R., 1994. *Public Collections and Private Collectors*.
- Derrida, J., 1993. *Memories of the Blind: The self-Portrait and Other Ruins*. University of Chicago.
- Diamantopoulou, S. and Christidou D., 2019. *Museum encounters: a choreography of visitors' bodies in interaction*. Museum Management and Curatorship.

Di Bello, P., Wilson, C., and Zamir, S., 2020. *The photobook: from Talbot to Ruscha and beyond*. Routledge.

Dillon, B., 2011. *Ruins*, Whitechapel Gallery: The MIT Press

Evans, W., Kirstein, L., and Meister, S., 1938. *Walker Evans: American Photographs*. Museum of modern art.

Fargo, H. and White, R., 2019. *Depth of field: Connecting library exhibition space to curriculum and programming*. British Library.

Garcia, M., 2017. *What is a Photobook?*, Medium. Διαθέσιμο από:
<https://ummarcelogarcia.medium.com/what-is-a-photobook-71c5d49e6477>

(Ανακτήθηκε: Νοέμβριο 2023)

Hardy-Vallée, M., 2020. *The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport*. History of Photography.

Hugh M Hood, *William Klein and Daido Moriyama Exhibition Tate Modern, London*. Διαθέσιμο από:

https://www.youtube.com/watch?v=4VRPxxHMgdY&ab_channel=HughMHood

(Ανακτήθηκε: Ιανουάριος 2023)

J. Paul Getty Museum, 2010. *The J. Paul Getty Museum Handbook of the Antiquities Collection*. Getty publications.

Johnson, J., 2022. *Moscow Out of Time: Varvara Stepanova and the Soviet Photobook in 1932*. Compendium.

Johnston, M., 2022. *A Turn to Reception: Readers and Reading in the Contemporary Photobook Ecology*. Compendium.

IRENEKAMPS, *Photobooks: Abandoned Places*. Διαθέσιμο από:
<https://inekekamps.com/abandoned-places-photobook/> (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)

It's Nice That, *Francesca Allen intimately photographs "every side" of her relationship with her sister, Alida*. Διαθέσιμο από:
<https://www.itsnicethat.com/articles/francesca-allen-id-like-to-get-to-know-you-photography-130422> (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)

Kirstein, L., 2012. *Walker Evans: American Photographs*. The Museum of Modern Art.

Koudelka, J., 2020. *Ruins*. Aperture, New York, USA

LadeMiddel, *The Afronauts*. Διαθέσιμο από: <http://www.lademiddel.com/the-afronauts-1.html> (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)

Lampert, L. (2015). *Fotolivro ou Livro de Artista, eis a questão*. Διαθέσιμο από:
<https://leticialampert.medium.com/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-quest%C3%A3o-84dfb733cae8> (Ανακτήθηκε: Νοέμβριος 2023)

Lent, T. O., 1994. *Situating "The Americans": Robert Frank and the Transformation of American Photography*. University of Rochester.

LiaNabantidou Photography, *Photography Projects*. Διαθέσιμο από:
<http://lianabantidou.com/el/projects/photography-projects/urban-secret-garden-2010-2020> (Ανακτήθηκε: Ιανουάριος, 2024)

Mac, *Ravens Masahisa Fukase*. Διαθέσιμο από:
<https://mackbooks.co.uk/products/ravens-br-masahisa-fukase> (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)

Macpherson, M., 2022. *Pictures lead the narrative in world of photobooks*. Stuff.

Merleau-Ponty, M., 2016. *ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ*. Μετάφραση από Ν. Καψαμπέλη. Νήσος.

Mocastore, *Brassai: Paris Nocturne*. Διαθέσιμο από:
<https://mocastore.org/products/1030551> (Ανακτήθηκε: Νοέμβριος 2023)

Neves, J., 2020. *Photobook or Artist's Book? Where do we draw the line?*. Belphotobooks.

Neves, J., 2022. *Photo-Textual Relationships in Early Photobook Making:[Re] tracing the Roots of Photobook Syntax:[Re] tracing the Roots of Photobook* . Belphotobooks.

New East Digital Archive. Διαθέσιμο από: <https://www.new-east-archive.org/features/show/11661/collages-artist-photo-book-western-gaze-aikaterini-gegisian> (Ανακτήθηκε: Ιανουάριος 2023)

Nobodybooks, *BURIED*. Διαθέσιμο από: <https://www.nobodybooks.com/product/buried> (Ανακτήθηκε: Νοέμβριος 2023)

Tate, *William Klein Daido Moriyama*. Διαθέσιμο από: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/william-klein-daido-moriyama> (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)

The Guardian, *New York meets Tokyo: William Klein and Daido Moriyama at Tate Modern – in pictures*. Διαθέσιμο από: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/oct/09/klein-moriyama-tate-modern-in-pictures> (Ανακτήθηκε: Ιανουάριος 2023)

Pallasmaa, J., 2005. *The eyes of the skin: Architecture and the Senses*. John Wiley and Sons Ltd. England.

Pallasmaa, J., McCarter, R., 2012. *Understanding Architecture*. Phaidon. London.

Parr, M., and Badger, G., 2004. *The Photobook: A History Volume I* . Phaidon. London and New York.

Photobook Journal. Yves Marchand & Romain Meffre – Ruins of Detroit. Διαθέσιμο από: <https://photobookjournal.com/2011/08/27/yves-marchand-romain-meffre-ruins-of-detroit/> (Ανακτήθηκε: Ιανουάριος 2024)

Photobook, *Photobooks; Τι είναι αυτό;*, Διαθέσιμο από: <https://www.photobook.gr/pages/questions/> (Ανακτήθηκε Νοέμβριο 2023)

Puth, A., 2011. *Art Histories, Cultural Studies and the Cold War/Cold War Cities*.

Rainger, R., 1990. *Collectors and entrepreneurs: Hatcher, Wortman, and the structure of American vertebrate paleontology circa 1900*. *Earth sciences history*.

Roth, A., Benson, R., Aletti, V., and Strauss, D. L., 2001. *The book of 101 books: seminal photographic books of the twentieth century*. PPP Editions.

Shannon, E., 2010. *The rise of the photobook in the twenty-first century*. St Andrews Journal of Art History and Museum Studies.

Shashasha, *Photographer*. Διαθέσιμο από:

<https://www.shashasha.co/en/book/photographer> (Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος, 2023)

Skydsgaard, M., Andersen, H. and King. H., 2016. *Designing museum exhibits that facilitate visitor reflection and discussion*. Museum Management and Curatorship.

Smyth, D., 2012. *Photobooks*. Aperture. Διαθέσιμο από: .

<https://aperture.org/editorial/photobooks/> (Ανακτήθηκε Νοέμβριο 2023)

Stimson, B., 2006. *The pivot of the world: photography and its nation*. Philpapers.

THEPARISREVIEW, *A History of the Evidence*. Διαθέσιμο από:

<https://www.theparisreview.org/blog/2017/05/03/a-history-of-the-evidence/>

(Ανακτήθηκε: Δεκέμβριος 2023)

Vieira, H. J., 2022. *Errâncias: O Acervo Biojuntado de Décio Pignatari*. Compendium.

Vogt, P., 2012. *Create Your Own Photo Book: Design a Stunning Portfolio, Make a Bookstore-quality Book*. Rocky Nook, Inc.

Wang, Y., and Park, A., 2008. *Art Dealers, the Rockefellers and the Network of Chinese Art in America*. Rockefeller Archive Center.

Weil, S. E., 1995. *A cabinet of curiosities: inquiries into museums and their prospects*. Smithsonian Institution Press.

Zaka, U., 2022. *What Is An Art Collector? The Clear Definition Of An Art Collector*.

Διαθέσιμο από: <https://ventsmagazine.com/2022/09/02/what-is-an-art-collector-the-clear-definition-of-an-art-collector/> (Ανακτήθηκε: Νοέμβριο 2023).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I

One day Sojourn: Η μεταφορά ενός photobook στον εκθεσιακό χώρο.

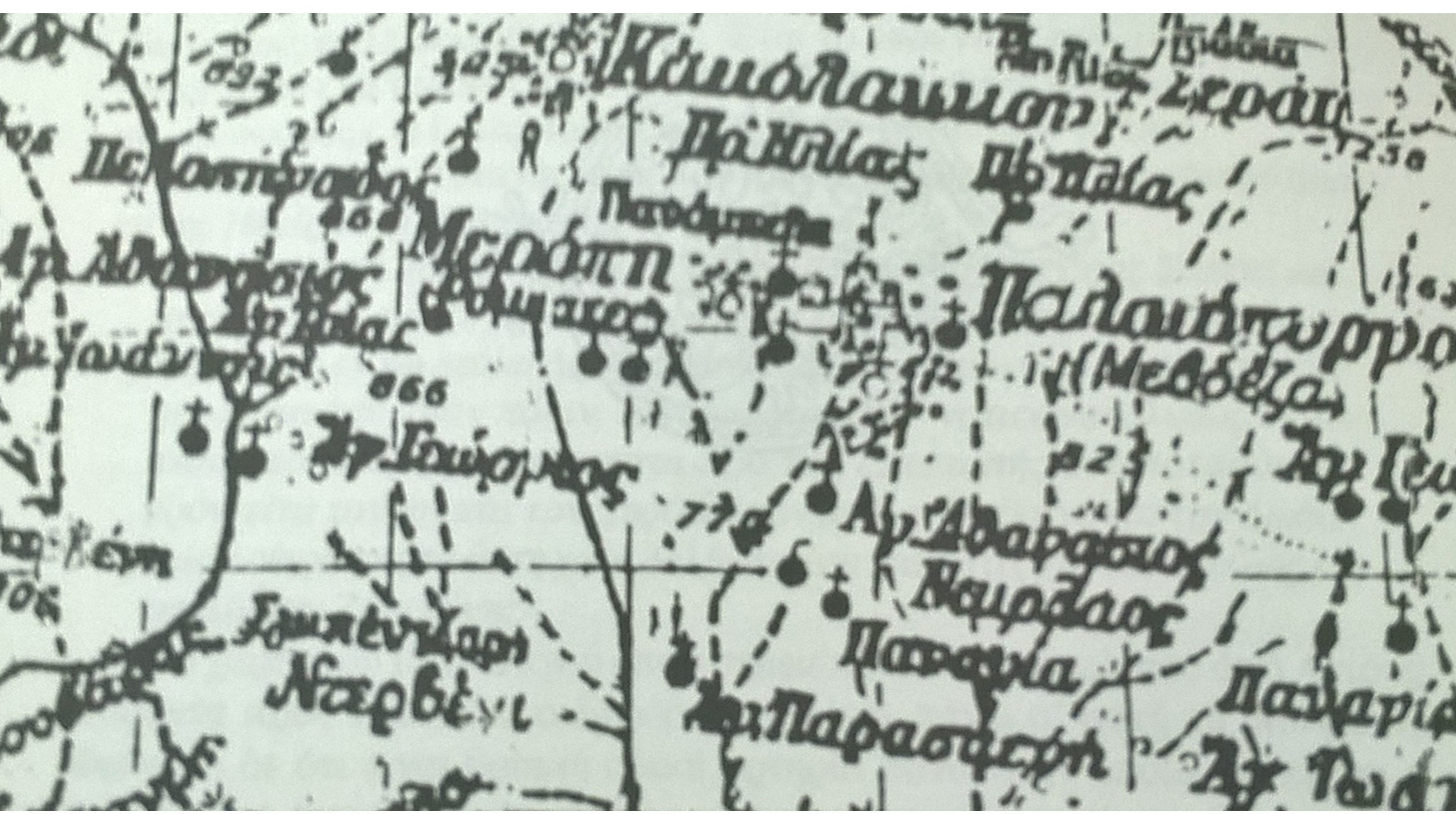
Photobook *One day Sojourn*



ONE DAY SOJOURN

ONE DAY SOJOURN | EVANGELIA MANI | 2024

ΦΥΛΛΑ ΤΣΟΥΚΝΙΔΑΣ



Κασσιολαμμοσι Ζεροσι

Περκοπταροδο Δοβλιας Πρπαλας

Μεροβλι Παρδισα Παλαιατυρρο

Γουιομοσ

Αρ Αδαφρασιος Ναιροβλια

Αρ Αδαφρασιος Αρ Αδαφρασιος

Αρ Αδαφρασιος Παρνια Παρνια







ΛΑΚΩΜΕΝΟΣ

ΠΡΟΪΚΤΗ

ΠΡΟΣ

ΜΑΡΤΙΝΟ

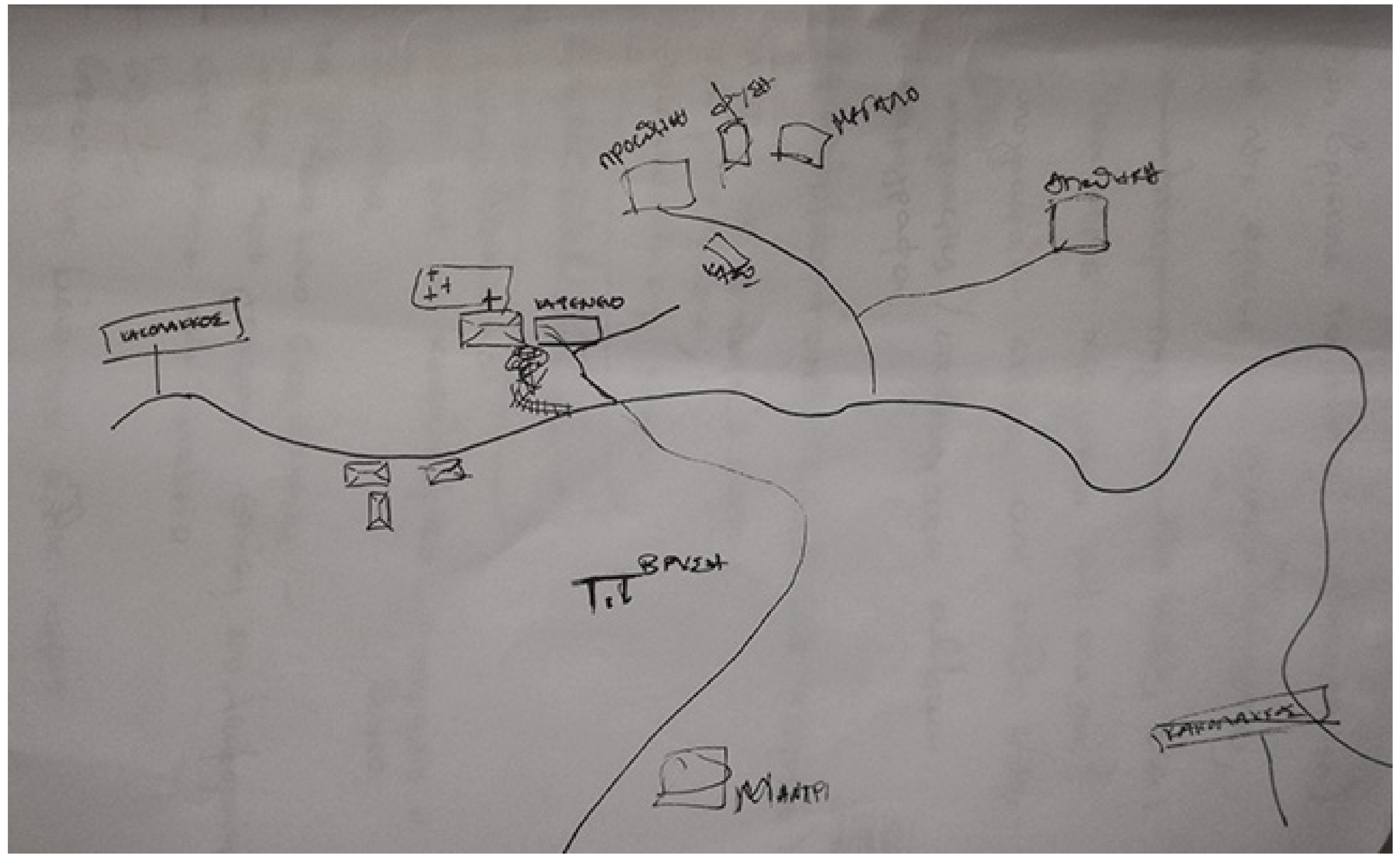
ΠΡΟΣ

ΛΑΚΩΜΕΝΟΣ

Τ.Ι. ΒΡΥΞΕΛ

ΜΑΡΤΙΝΟ

ΛΑΚΩΜΕΝΟΣ





ΦΕΥΓΟ ΑΠΟ ΤΟ ΧΩΡΙΟ



Αχιλλεία μη γυναικίον Κιέτσι πέρχαστα χρόνια
 του Μάρδο Μάρη ήμε παιδί Έκανε βροχιά και χιονιά
 και τη Μάρη μου τί έγινε Θύγαμε και να ντυθείμε
 Σε βου Βασηκί Αχούδια και Παντζόνια
 Ένα χωριό γυνήδικα Ο πατέρα μου δούλεψ
 το γιν τώροι Μερόπη δύσμοχα ορμιστά βόρμη
 και πρ έκει σίν Ηπειρο είναι αμυθία τί τα πώ
 και όχι σίν Ευρώπη γιν το Μυροκαμάτο
 Ρωμιοι τινούς μηξ έβραν πρώτα και έτσι όσα τί παιδια
 βέβαια αν δειχσ Ράτα φεύσαν για μιλια
 όλοι έφυτροι σπονδαίοι για τα παικ σι κατσηνισ
 μηξ γυναικίον κι έβραίοι πολλοί παει τα γυρισου
 πολλοί παιδια εκάνανε θύγαμε 31 μετρονταδου
 τα χρονια τα παλια ήρθε ο Καμπος τα ρύγη
 πέντε έλ και έφτά για να παω εις τα ζένα
 βέπαις δίν είχανε άηρη δαημια έωχε ο λαχρος έμεινα
 έτσι γοιπαν βρεδύκαμε θύ με σείηω σίν Αδύκα
 η μάλον γυνήδικα με να γηνωσω από τα πείρα
 αδέρφια εν όσο έξη και μου δι γαν εν έχη
 νύχτα πρωτου να φέξη όλοι φίλοι και δικοι
 όσα μας με χαλώναμε ταξήδι χιμωνιη ήκο
 ποτε μηξ δέν μαζώκαμε μα ρι σε πω ευχαριστω
 μανσ ο αδέρφιος ο Ηλιας ουτε καιν φαηδισικα
 γέχαν ήσαν γίγο ταραξίς μη μορε πικαριστικα

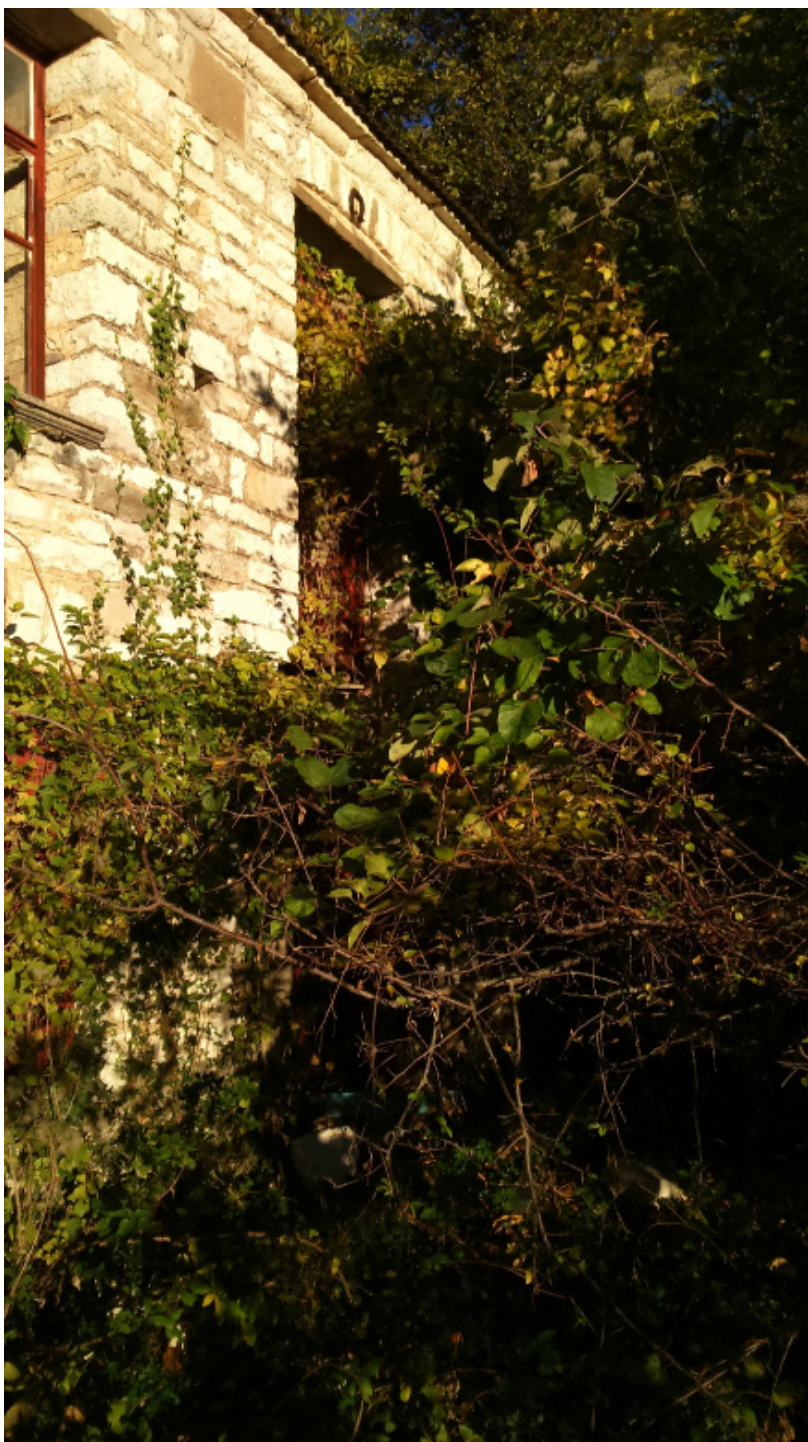
Σενίχια σεντόρια 2 ώρη ποδαρό δρομο
 ται βροδία πώ μοι κερσρα να ρίχη και γινόνερο
 για τί μη δώξαν ταχα τί και γινε ριμνιαν και κια
 τώροι το μικρό το Πάβη και γάστρ αι ζι γοναζα
 Νύχτα γορπί ζυπταμε σίν Βασηκί για τα ράγια
 στο κόμημα προβήκαμε τωτο καιν το να προγατα
 φουτκοί από βρεδύς Ντι και Ντι τα ζυπταμε
 όσην τώ χειρ εδωμε για και ροι ζοντα καιντα
 Γόκαρ να γρ άπεις σίν Αχιλλεία πας περσμε
 ποτε τί άνα φράμη το ποταμι τα φραβίμε
 Μπει τώ δαι γωρα ο Παδρα μου με πέρη τωσιν
 ει Αδύκα μου και η Μάρη έβραν πρώτα και έτσι
 και πταια ξεκινάμε σίν γυκο βα πρικ σκα πετα
 στο κόμημα τα δαημια γίγο πτω σίν χωριό ης
 σταματάμε θύ πεις το χωριό δέν Αι Μι
 είναι εκει σίν Αι Μικοια ης το τεγεδαίο έμα τιν
 έδω τεγειώνων όσα φρασάμε εις την Βασηκ
 έδω γινε το χωριό σιν έχ μου μύριον Βετίν
 ο Παντραμικος και ο Νιος βρήκαμε Κιέναν παρεια
 και Αίντε έρα και πη γαν να για δέν παρεια
 μηξ δέν γυρισον ποιοι και μου δίν σην και
 Μπει να ρίχταν ναυρεκίς τώρα Μπαρμπα τιν ταξίς
 και να φηλά με άμαρίς και τα τώρα εις τον δρομο
 έρα και η Παιδί μου μηξ αρχισε έρα τα
 και να χης τιν ευ χη του με σην και τιν και τιν



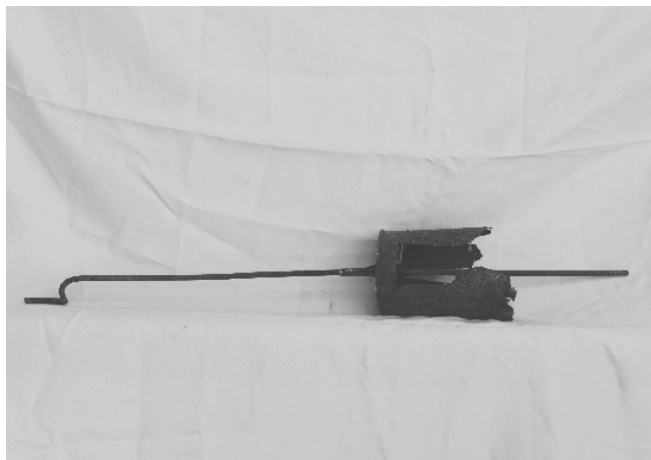












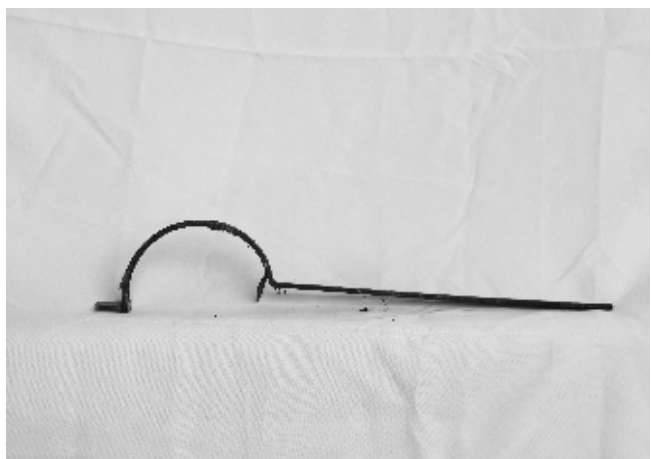


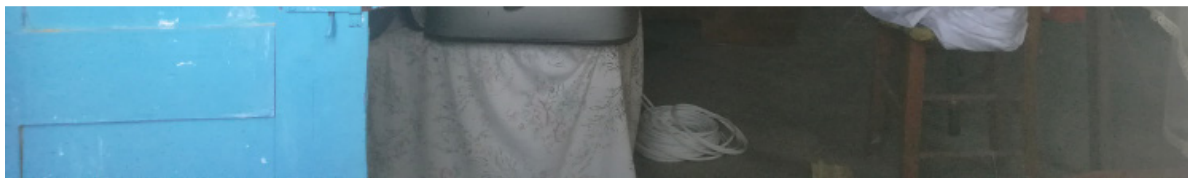


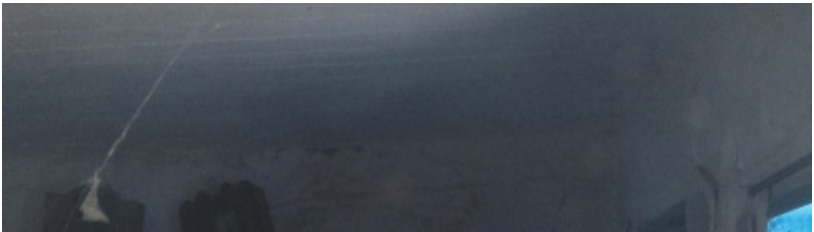


















ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ
DECEMBER

ΚΥΡΙΑΚΗ
SUNDAY

19

ΕΤΟΣ 1993
ΜΗΝΑΣ 12
ΕΒΔΟΜΑΔΑ 50
ΜΕΡΑ 353 - 12
Α.Η. 7.37 Δ.Η. 5.08 Σελήνη 6 ημ.

1931

Δ*Μ	6	13	20	27	
Τ*Τ	7	14	21	28	
Τ*W	1	8	15	22	29
Π*Τ	2	9	16	23	30
Π*F	3	10	17	24	31
Σ*S	4	11	18	25	
Κ*S	5	12	19	26	

† ΠΡΟ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΩΝ. Βονιφατίου, Αγλαίας

8
8³⁰ Έφυγα από το χωριό
9
9³⁰ για την Αθήνα
10
10³⁰
11
11³⁰
12
12³⁰
1
1³⁰
2
5
5³⁰
6
6³⁰
7
7³⁰
8

1797 Συλλαμβάνεται στην Τεργέστη ο Εθνεγέρτης Ρήγας Βελεστινλής.
1911 Γεννιέται στις Κροκέες Σπάρτης ο ποιητής Νικηφόρος Βρεττάκος.







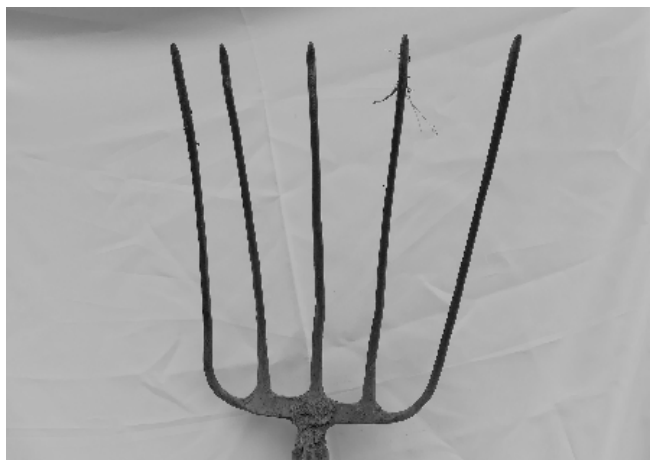


















ΜΑΪΟΣ
MAY

ΚΥΡΙΑΚΗ
SUNDAY

9

ΕΤΟΣ 1993
ΜΗΝΑΣ 5
ΕΒΔΟΜΑΔΑ 18
ΜΕΡΑ 129-236
Α.Η. 5.20 Δ.Η. 7.23 Σελήνη 17 ημ.

1990

Δ*Μ	3	10	17	24	31
Τ*Τ	4	11	18	25	
Τ*W	5	12	19	26	
Π*Τ	6	13	20	27	
Π*F	7	14	21	28	
Σ*S	1	8	15	22	29
Κ*S	2	9	16	23	30

† ΠΑΡΑΛΥΤΟΥ, Ησαΐου προφ., Χριστοφόρου

8
8³⁰ *Σήμερα μέδανε*
9
9³⁰ *ο αδερφός μας Ηλίας*
10
10³⁰
11
11³⁰
12
12³⁰
1
1³⁰
2
5
5³⁰
6
6³⁰
7
7³⁰
8

1927 Πραγματοποιούνται οι πρώτες «Δελφικές γιορτές»

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ
SEPTEMBER

ΤΡΙΤΗ
TUESDAY

21

ΕΤΟΣ 1993
ΜΗΝΑΣ 9
ΕΒΔΟΜΑΔΑ 38
ΜΕΡΑ 264-101
Α.Η. 6.11 Δ.Η. 6.25 Σελήνη 5 ημ.

1996

Δ*Μ	6	13	20	27	
Τ*Τ	7	14	21	28	
Τ*W	1	8	15	22	29
Π*Τ	2	9	16	23	30
Π*F	3	10	17	24	
Σ*S	4	11	18	25	
Κ*S	5	12	19	26	

Κοδράτου αποστ., Ιωάν προφ., Πρίσκου

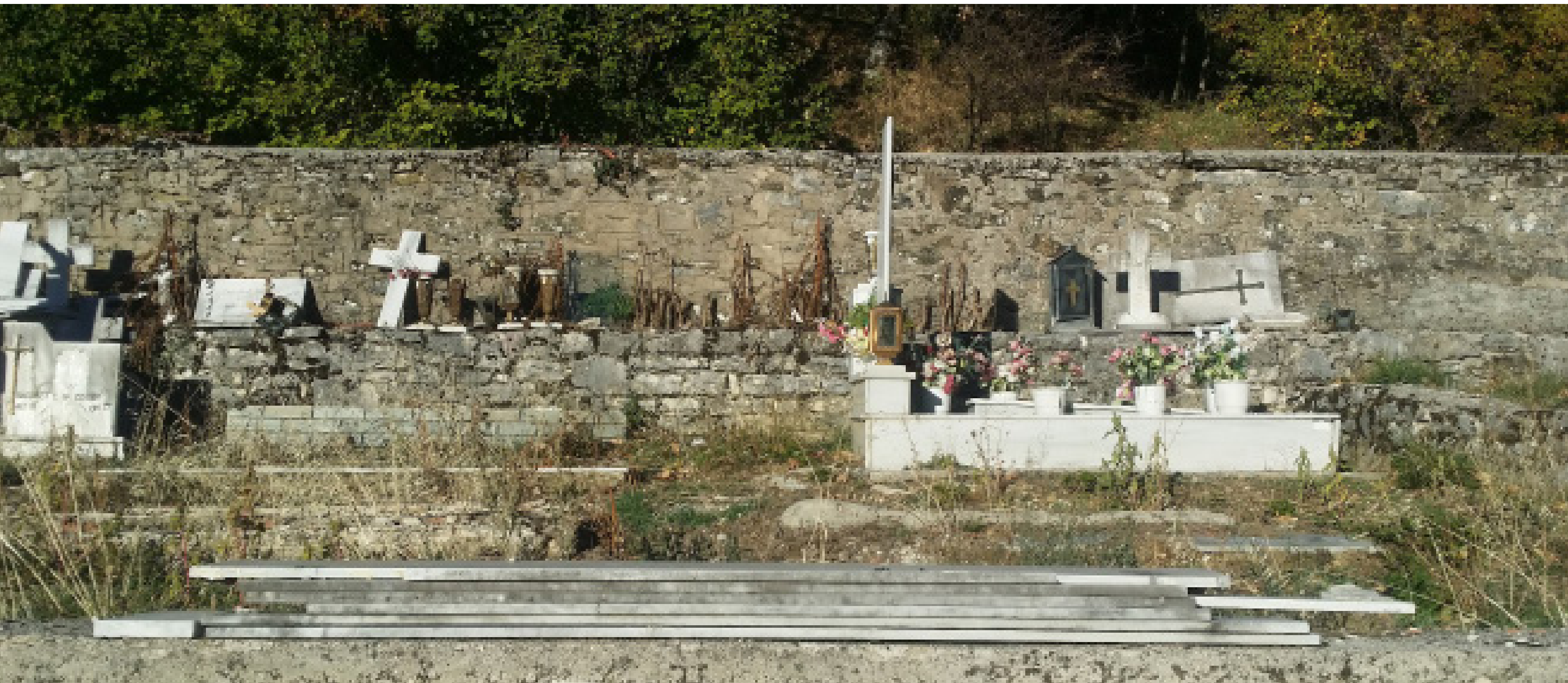
8 *Σήμερα μέδανε*
8³⁰
9 *ο αδερφός μας*
9³⁰
10 *Αποδοτική Ζαχαρία*
10³⁰ *εξάρχου*
11
11³⁰
12
12³⁰
1
1³⁰
2
5
5³⁰
6
6³⁰
7
7³⁰
8

1828 Νίκη Ελλήνων κατά Τούρκων στον Αμβρακικό κόλπο. Θάνατος του πλοιάρχου Κωφού.
1944 Η 3η Ορεινή Ταξιαρχία μπαίνει μαχόμενη στην ιταλική πόλη Ρίμινι.
1949 Το διεθνές νομισματικό Ταμείο αναγγέλει υποτίμηση της ελληνικής δραχμής.













ΙΟΥΝΙΟΣ ΣΑΒΒΑΤΟ
JUNE SATURDAY **19**

ΕΤΟΣ 1993
ΜΗΝΑΣ 6
ΕΒΔΟΜΑΔΑ 24
ΜΕΡΑ 170 - 195
Α.Η. 5.02 Δ.Η. 7.51 Σελήνη 29 ημ.

Ιουδα αποστόλου. Παϊσιου, Αιθερίου μ.

9 Ιούνη
1945

Δ*Μ	7	14	21	28	
Τ*Τ	1	8	15	22	29
Τ*W	2	9	16	23	30
Π*Τ	3	10	17	24	
Π*F	4	11	18	25	
Σ*Σ	5	12	19	26	
Κ*Σ	6	13	20	27	

8 Σήμερα γνώρισα την
8³⁰ Ανούσια μια θαύμα
9 Ανδιποροχαγίνα των Σερβικών
9³⁰ Έτρα του (Τσερναχόριτισα)
10 Μαροβίνα
10³⁰

1
1³⁰
2
5 Σήμερα αποχρίσκα απο
5³⁰ Στρατιών έρχεται στην
6 Αλέξανδρουπολη επίκαιρα δουλειά
6³⁰ στα στρατ. έργα
7
7³⁰

1821 Μάχη στα Καγγέλια. Θάνατος Κατακογιάννη.
1806 Πεθαίνει ο λόγιος Ευγένιος Βουλγαρής
1913 Μάχη και νίκη Ελλήνων στο Κιλίκις (Β' Βαλκανικός πόλεμος).
1977 Πεθαίνει ο γελοιογράφος Φωκίων Δημητριάδης.

ΜΑΪΟΣ ΤΡΙΤΗ
MAY TUESDAY **25**

ΕΤΟΣ 1993
ΜΗΝΑΣ 5
ΕΒΔΟΜΑΔΑ 21
ΜΕΡΑ 145 - 220
Α.Η. 5.07 Δ.Η. 7.37 Σελήνη 4 ημ.

29 Μαΐη
1936

Δ*Μ	3	10	17	24	31
Τ*Τ	4	11	18	25	
Τ*W	5	12	19	26	
Π*Τ	6	13	20	27	
Π*F	7	14	21	28	
Σ*Σ	8	15	22	29	
Κ*Σ	9	16	23	30	

8 Γνωρίζουμε με την Ροδη
8³⁰ Μένω στην Ηγιοπούλη Αθηνών
9 Τόζε σαν χωριο ήτανε
9³⁰ Παγκρακι έπαιξα και
10 Μπαλα έκαμ κοντά στο
10³⁰ Γηπέδο γνώρισα την
11 Ροδη Όμορφη και Νοση.
11³⁰
12
12³⁰
1 μουλα ήσαν μικροίτα νερέμια
1³⁰
2 με αναλ Αζητοίρα έβρι τον
5 το χαρτο χωριό
5³⁰ εμάθα πάλι κατ' της στην
6 την

1821 Νίκη Ελλήνων κατά των Τούρκων του Δράμαλη στα Λεχώνια του Βόλου.
1832 Ανακηρύσσεται στο Λονδίνο με Συνθήκη «βασιλεία» η Ελλάδα.
1834 Καταδικάζεται σε θάνατο ο Κολοκοτρώνης και ο Πλαπούτας.
1978 Πεθαίνει η μεγάλη ηθοποιός του θεατρου μας Κυβέλη.
Οι άνθρωποι ήτανε καλή κοπέλα
κασιώης
σε κινά νε





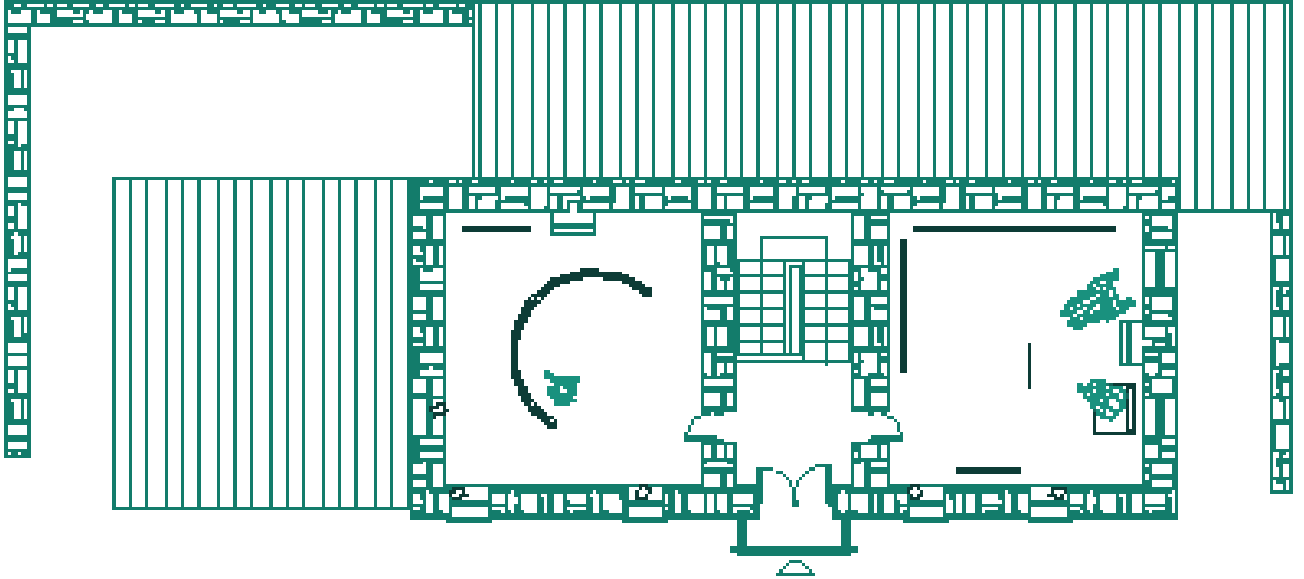
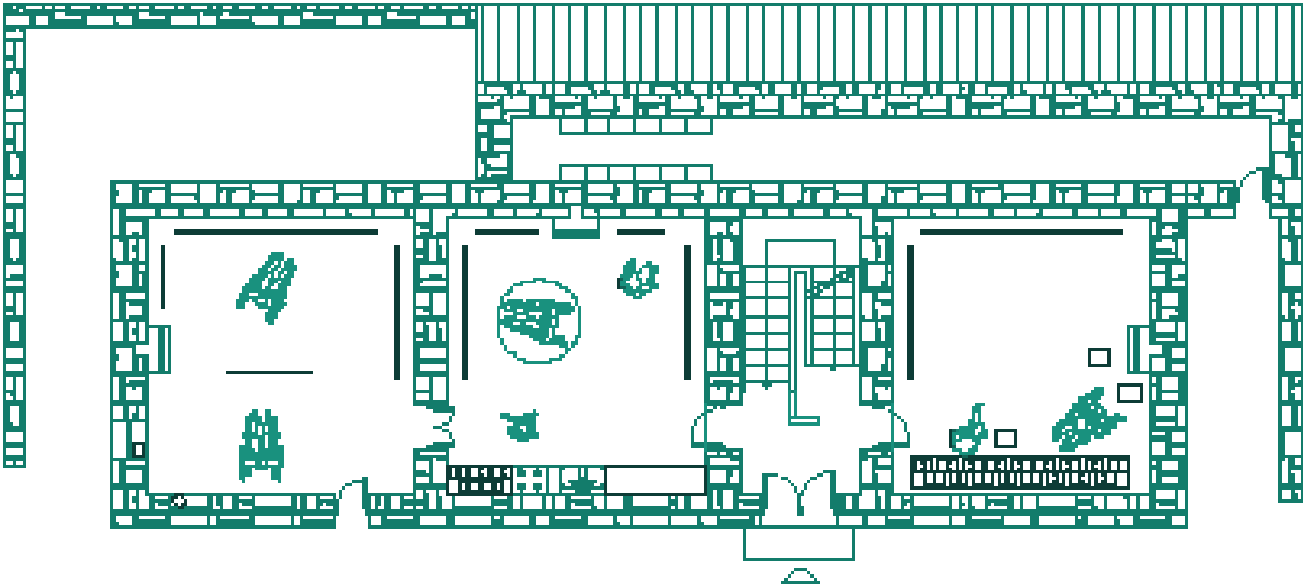


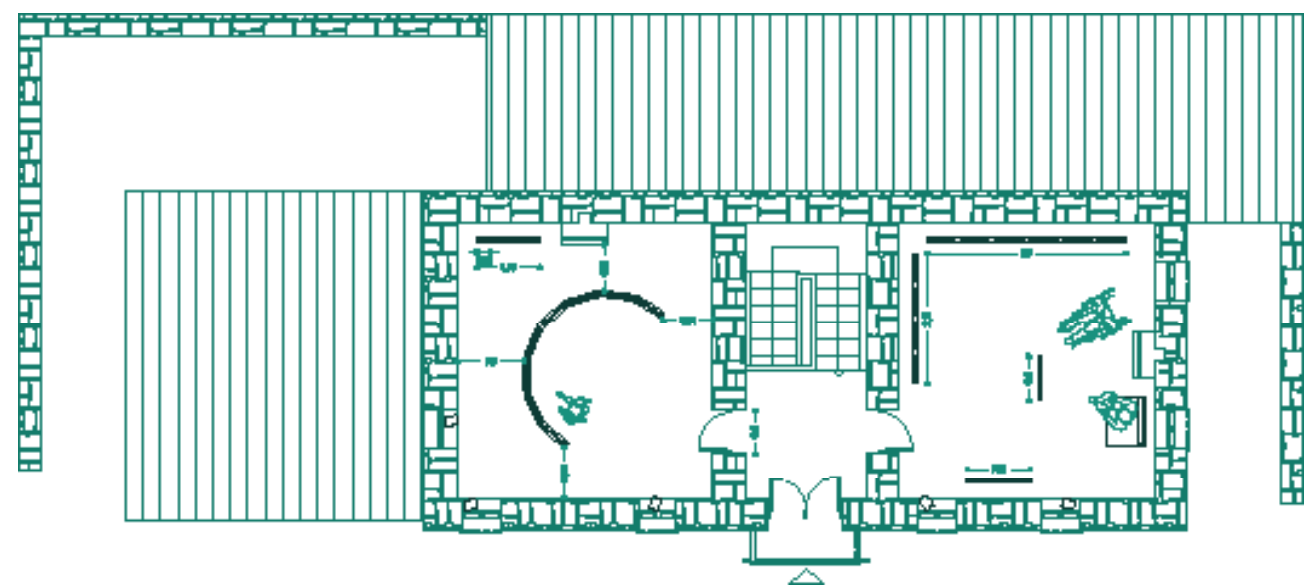
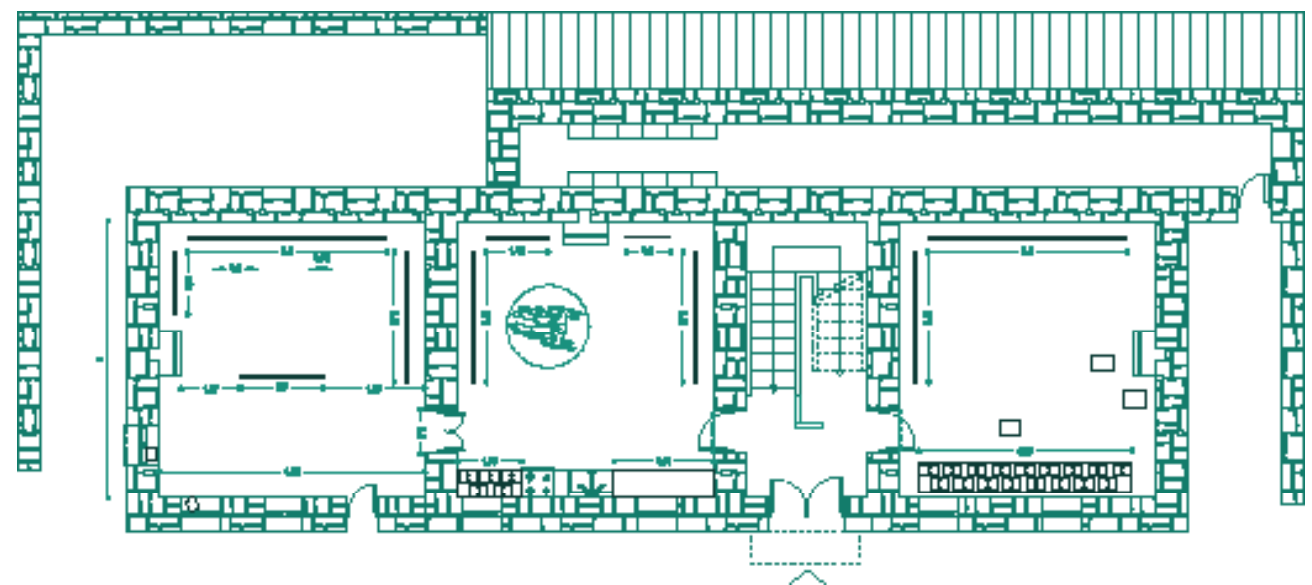


ΦΥΛΛΑ ΜΟΛΟΧΑΣ

Έκθεση *One day Sojourn*

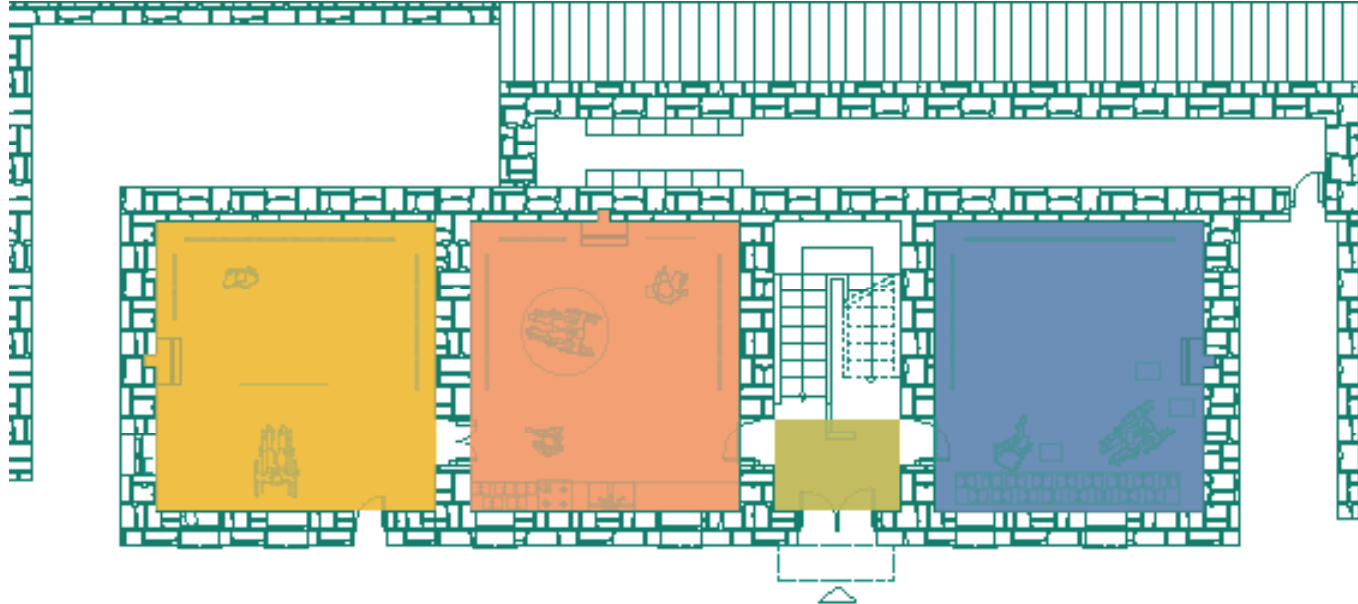
Κατόψεις εκθεσιακού χώρου





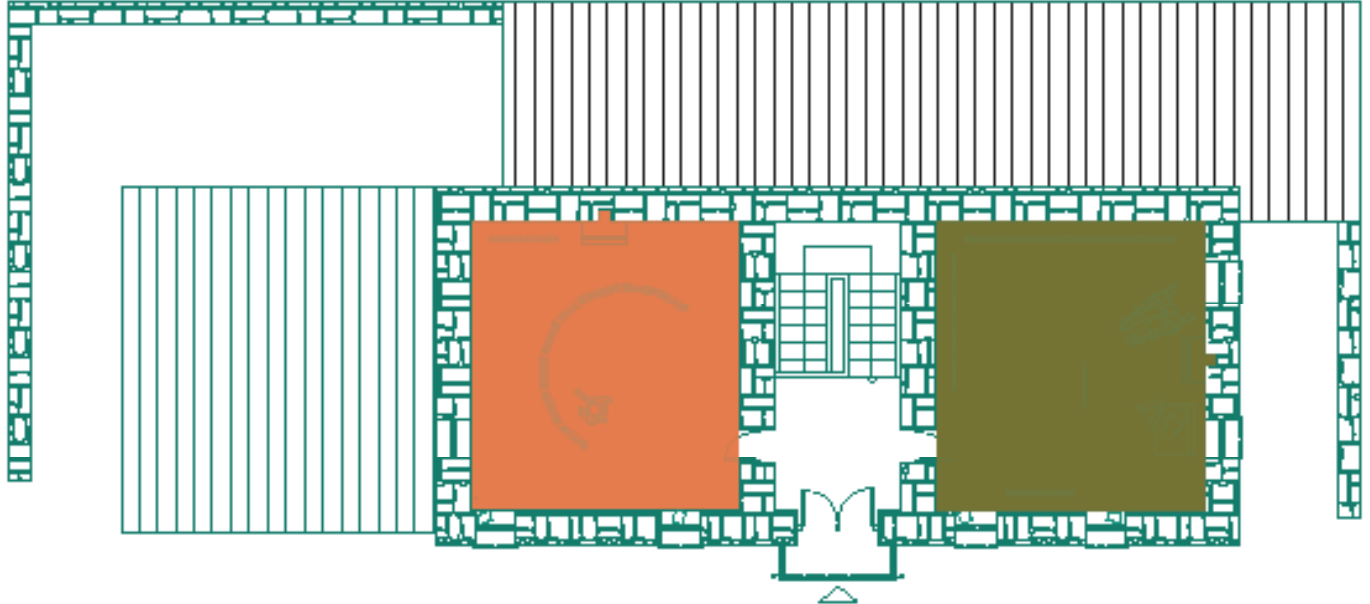
Διαγράμματα ενοτήτων

Ισόγειο



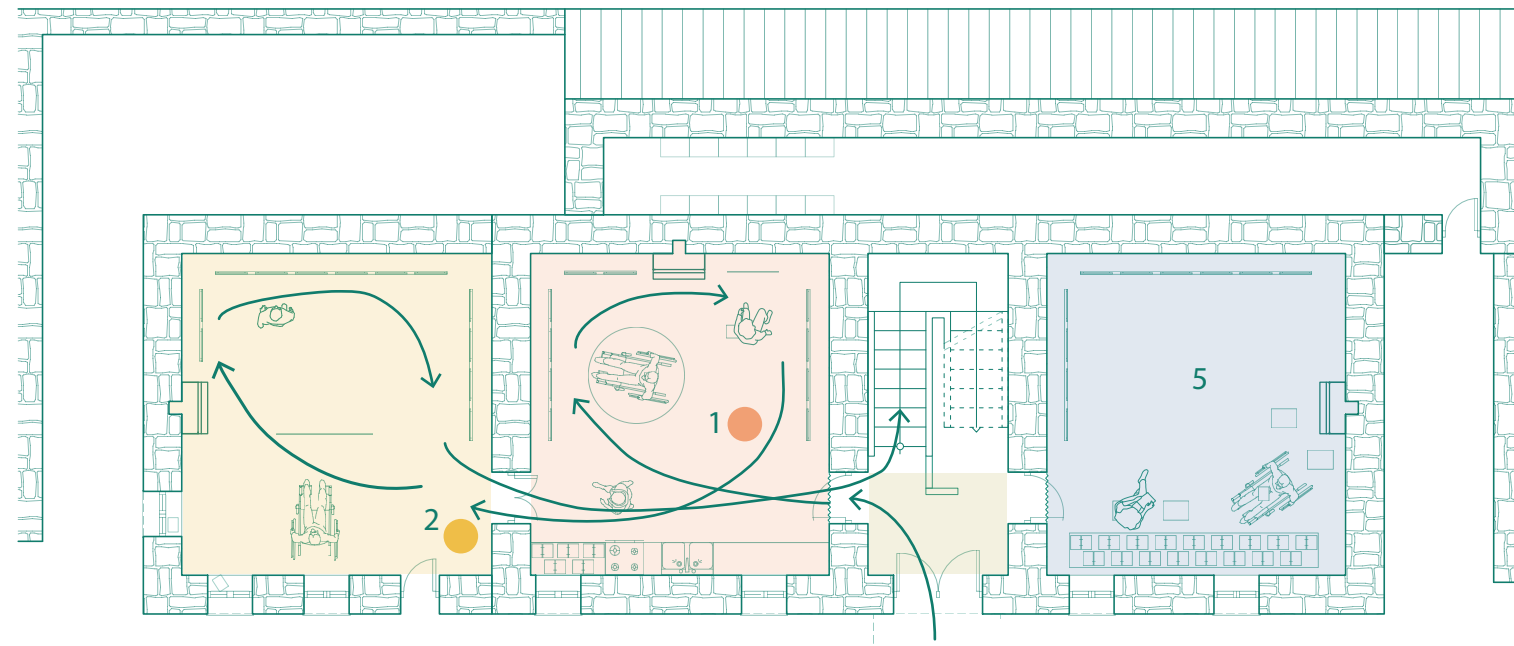
- Είσοδος
- Ενότητα 1: Φτάνοντας στον Κακάλιπκο
- Ενότητα 2: Παλεύοντας με τη φύση
- Ενότητα 5: Χορεύοντας με την ελιάδα

Όροφος

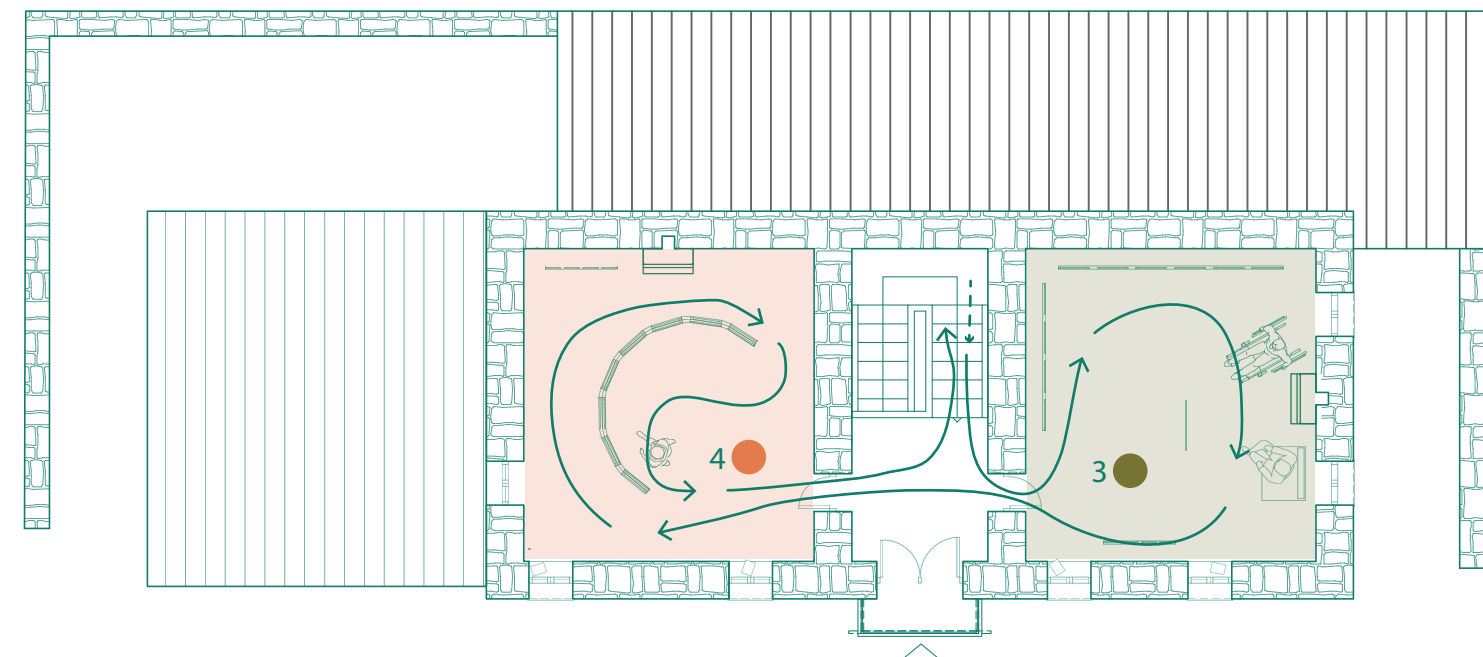


- Ενότητα 3: Συζητώντας στο μπαλκόνι
- Ενότητα 4: Βρίσκοντας το θάνατο

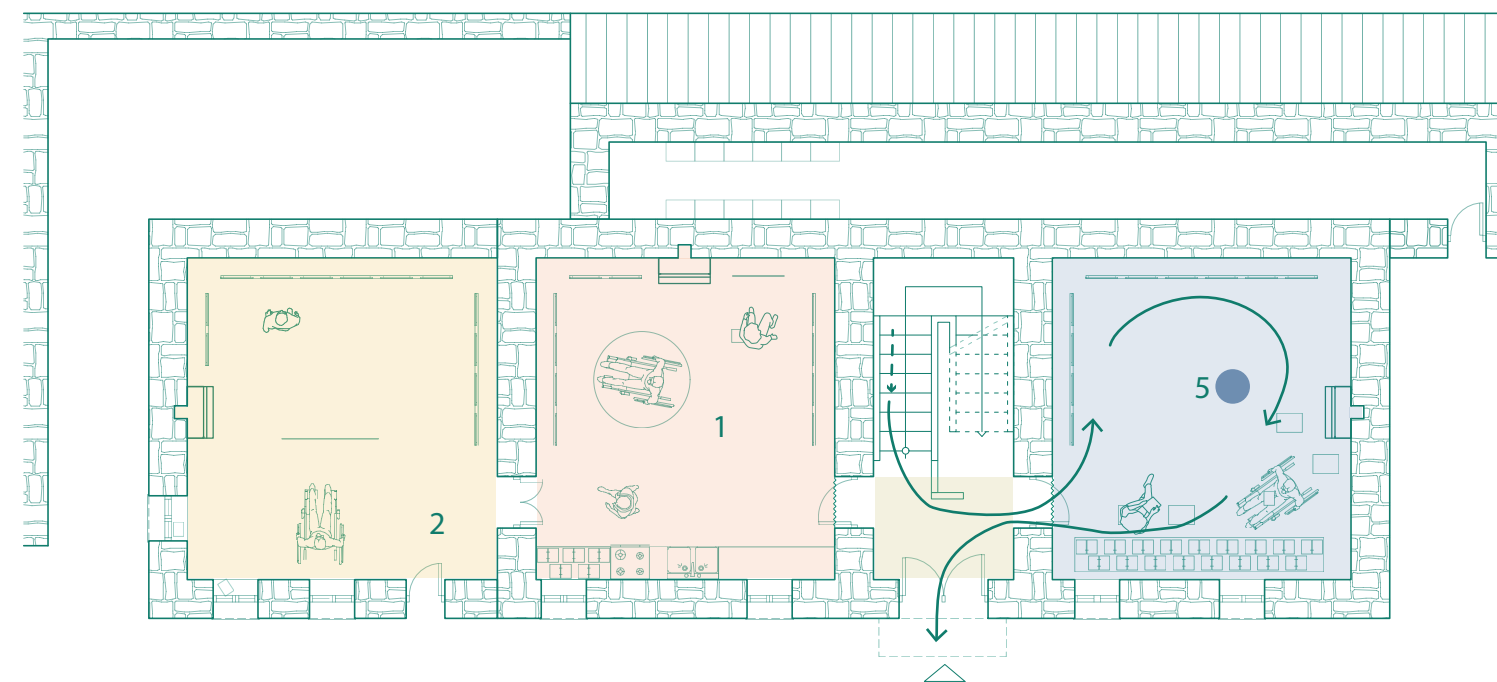
ΠΟΡΕΙΑ - ΜΕΡΟΣ 1: ΙΣΟΓΕΙΟ

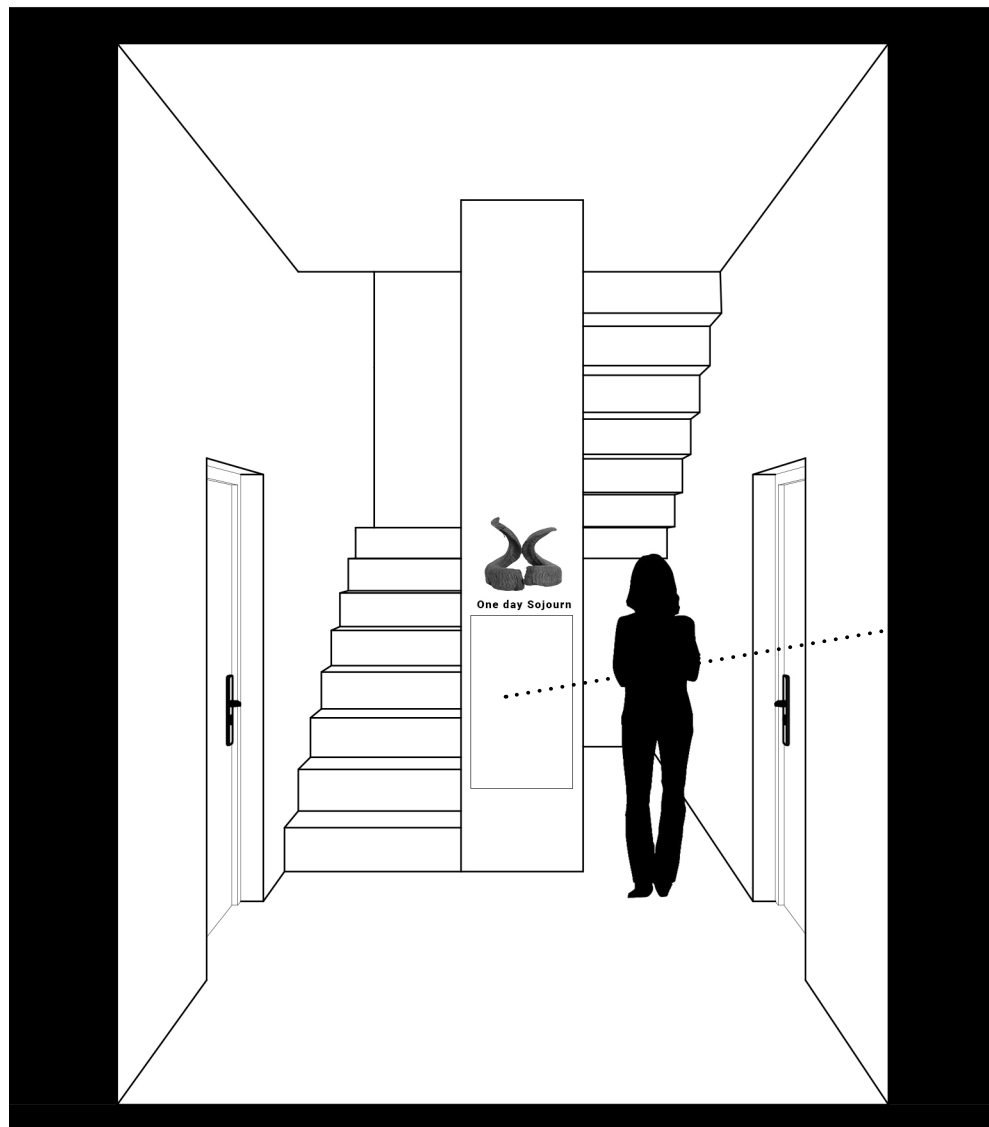


ΠΟΡΕΙΑ - ΜΕΡΟΣ 2: ΟΡΟΦΟΣ



ΠΟΡΕΙΑ - ΜΕΡΟΣ 3: ΙΣΟΓΕΙΟ





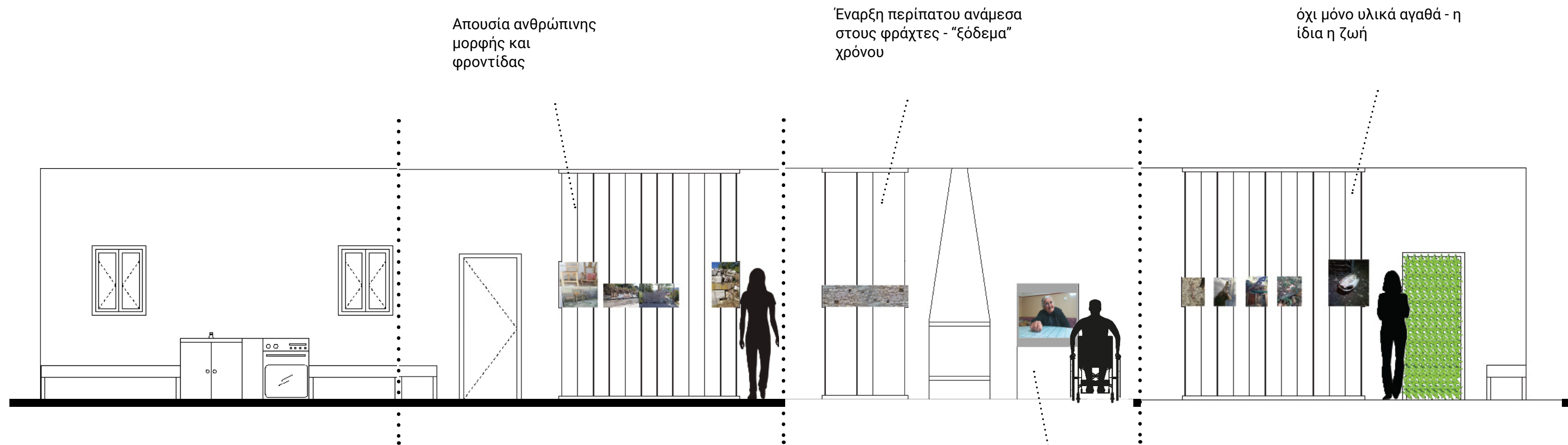
Τα χωριά δεν είναι ποτέ έρημα. Κατοικούνται από τα «φαντάσματα» του παρελθόντος τους. Η έννοια του φαντάσματος δεν αποτελεί αποκλειστικά αρνητική έννοια, αντιθέτως διατηρεί κάτι ζωντανό και ενίοτε χαρμόσυνο. Φτάνει από το παρελθόν, εμφανίζεται στο παρόν και αναφέρεται στο μέλλον. Αποκτά δύναμη μέσα από την απουσία του, επιβάλλεται πάνω μας και καθορίζει την προσοχή μας.

Η φωτογραφία αποτελεί ένα μέσο αποτύπωσης του φαντάσματος, εγκλωβίζοντας μέσα της τόσο τη ζωντάνια (παρόν), όσο και το θάνατό του (παρελθόν). Καταγράφει τα ίχνη, αλλά και την επιστροφή του, μέσα στη διαδικασία διαίωνισης του. Φωτογραφίζοντας τα ερείπια του Κακόλακκου, συντίθεται ένας διαφορετικός χάρτης του χωριού, βασισμένος στην προσωπική μου εμπειρία. Έχοντας ως υλικό τις φωτογραφίες, δημιούργησα ένα photobook, με τίτλο One day Sojourn, το οποίο αποτυπώνει φωτογραφικά το βίωμά μου στους περιπάτους στον Κακόλακκο.

Η έκθεση One day Sojourn αποτελεί τη μεταφορά του ομώνυμου photobook εδώ, στην κατοικία αυτή του Κακόλακκου. Στα δωμάτια, υπάρχουν διάχυτα όλα τα συναισθήματα, οι σκέψεις, οι προβληματισμοί και οι προσδοκίες μου. Από την «πληγή» της εγκατάλειψης, της ερείπωσης, του φόβου και του πόνου καταλήγουμε στη ζωή, την ελπίδα και τελικά στο «βάλσαμο». Μέσω αυτής της διαδικασίας, αναδύεται η ανασυγκρότηση, η «επούλωση» και «αναγέννηση» του Κακόλακκου.

Ευαγγελία Μάνη

Ενότητα 1-Φτάνοντας στον Κακόλακκο

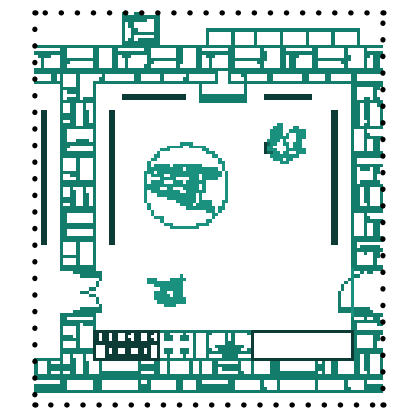


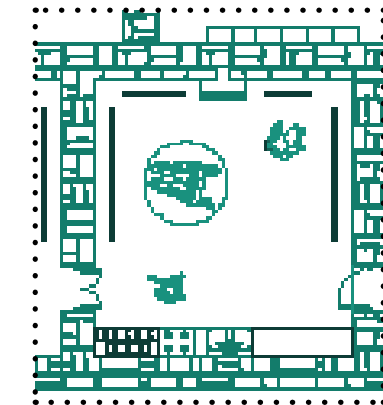
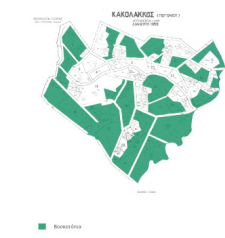
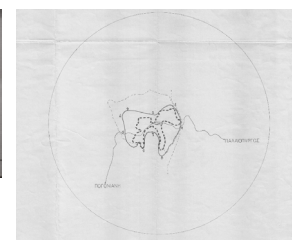
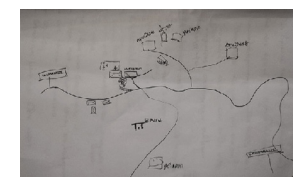
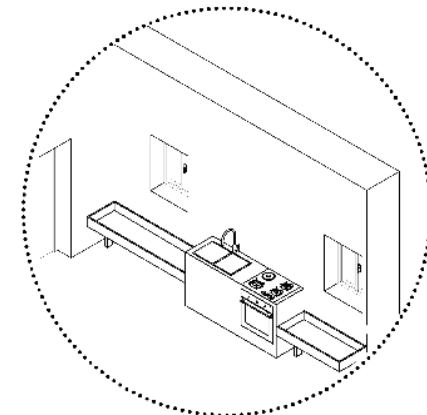
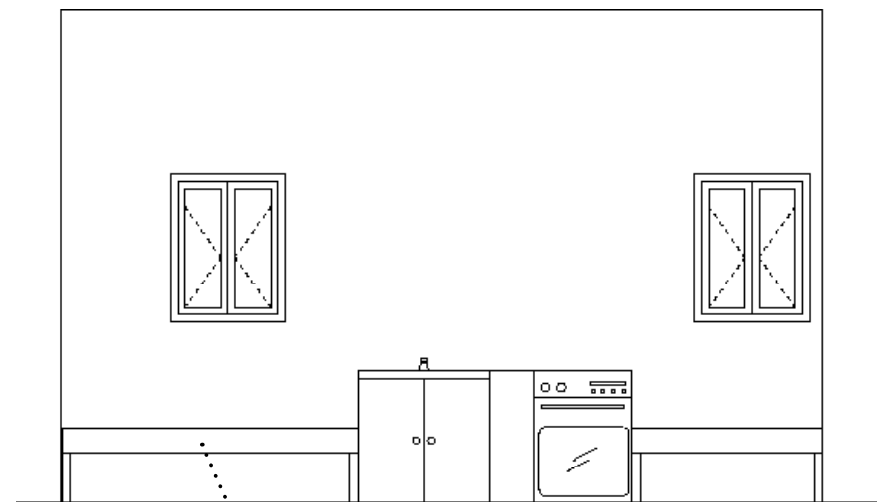
Απουσία ανθρώπινης μορφής και φροντίδας

Έναρξη περίπατου ανάμεσα στους φράχτες - "ξόδεμα" χρόνου

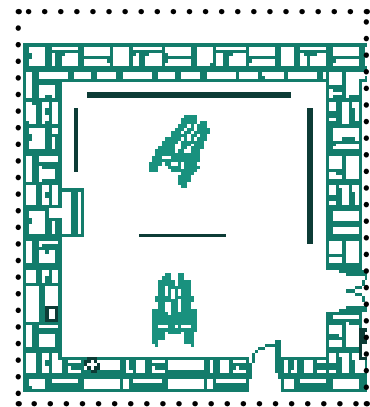
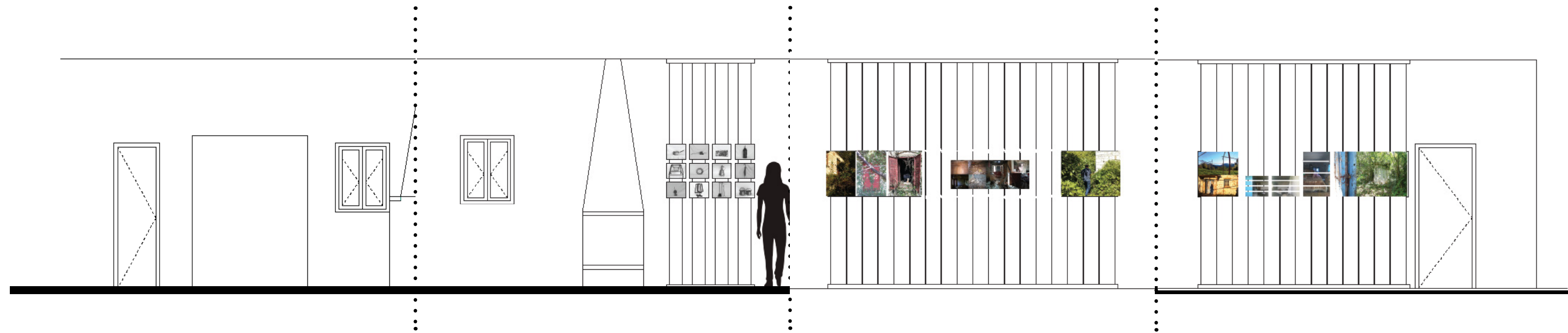
όχι μόνο υλικά αγαθά - η ίδια η ζωή

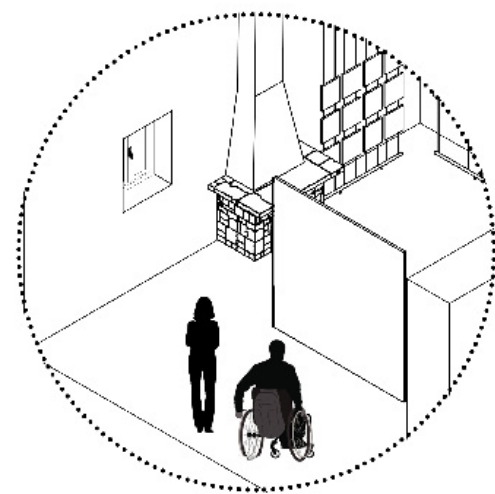
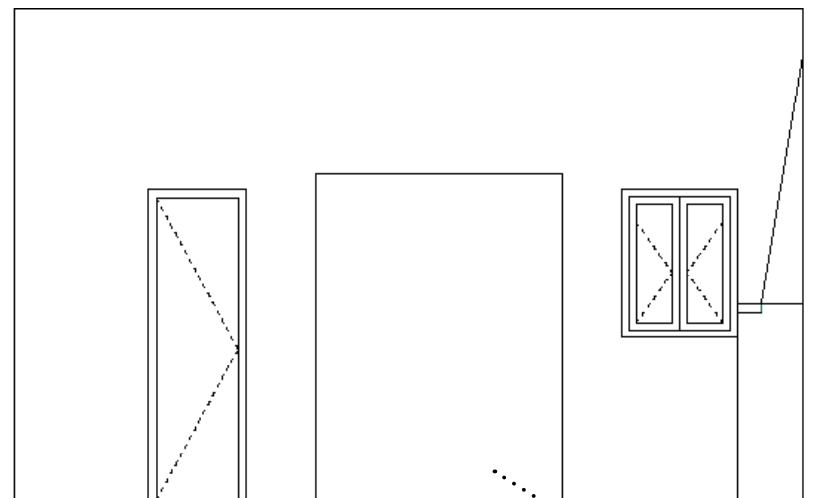
Προβολή βίντεο με την Βικτωρία Μάνη



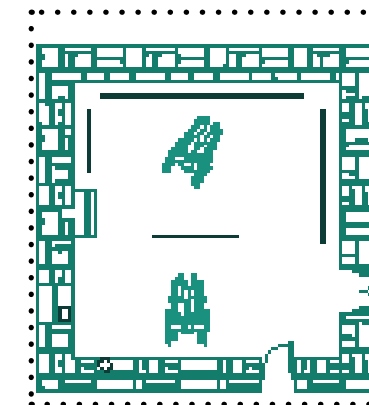


Ενότητα 2 - Παλεύοντας με τη φύση

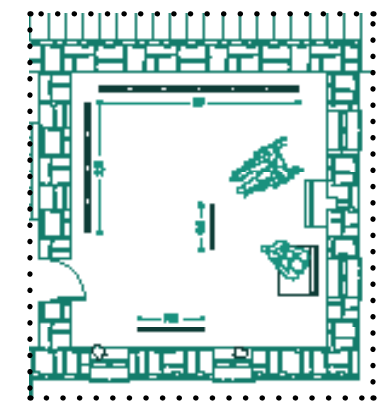
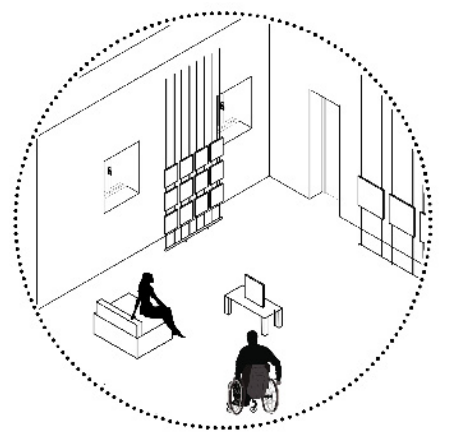
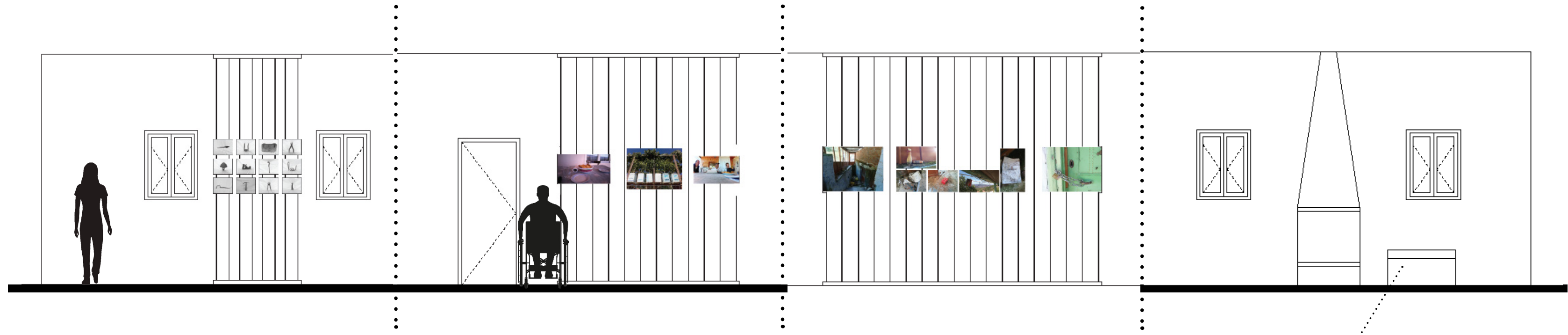




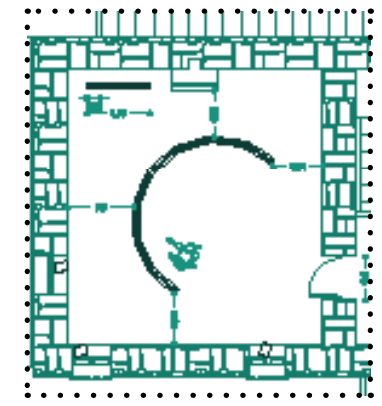
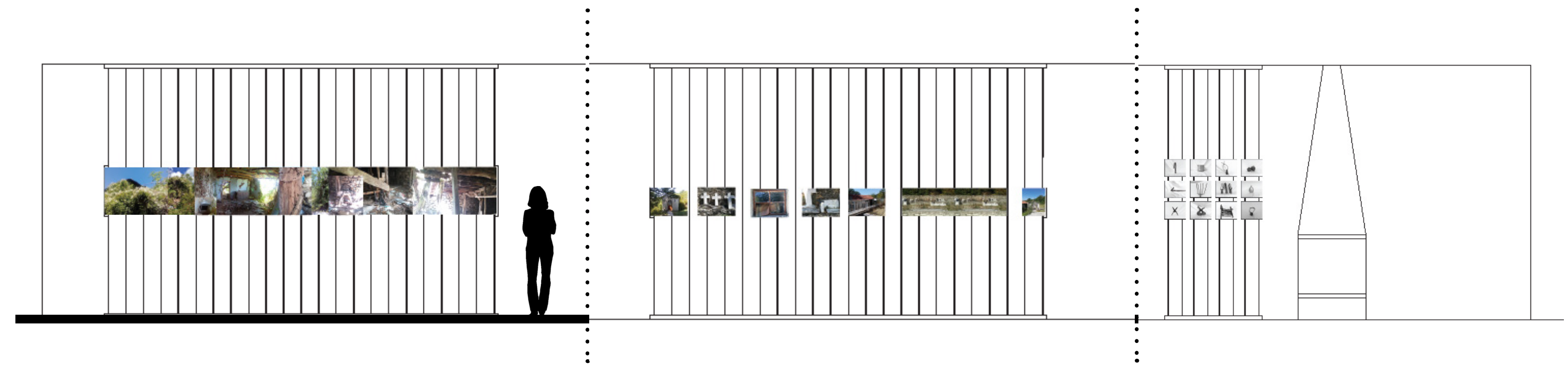
Προβολή βίντεο με
φωτογραφίες από την ενότητα,
εναλλασσόμενες σε γρήγορο
ρυθμό, συνδυασμένο με ηχητικό
εφέ.



Ενότητα 3 - Συζητώντας στο μπαλκόνι



Ενότητα 4- Βρίσκοντας το θάνατο



Ενότητα 5 - Χορεύοντας με την ελπίδα

