



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

Η ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΥΠΑΙΘΡΟΥ

ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΑΔΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΝΩΛΙΔΗΣ, ΘΕΟΚΛΗΣ ΚΑΝΑΡΕΛΗΣ

ΙΝΔΙΚΤΟΣ

ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΟ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ

Είναι πιά γενικά αποδεκτό ότι το τοπίο είναι πολιτισμικό κατασκευάσμα: όπως διατείνεται ο Leo Marx, πρόκειται για «μια φυσική οντότητα της οποίας το νόημα και την αξία κατασκευάζουμε», ενώ ο Lucius Burckhardt συμπληρώνει πως «το τοπίο δεν έχει αυτοτελή ύπαρξη, παρά είναι κατασκευάσμα του πολιτισμού και της διανόησής μας»¹.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα, στην Ελλάδα όπως και σε όλα τα μέρη του κόσμου όπου διεισδύει αργά ή γρήγορα το καινούργιο μέσον της φωτογραφίας, οι φωτογραφικές απεικονίσεις του τοπίου συμβαδίζουν με τις κυρίαρχες αντιλήψεις πάνω στο θέμα αυτό τις οποίες και αναπαράγουν πιστά. Στο σύντομο αυτό κείμενο θα αναφερθώ όχι τόσο στη φωτογραφική τοπιογραφία εν γένει, όσο στους τρόπους με τους οποίους η φωτογραφία αντικατοπτρίζει τις σχέσεις του ανθρώπου με το τοπίο.

Τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, η αντιμετώπιση του φυσικού χώρου της Ελλάδας ήταν ουσιαστικά προμιτιβιστική, με έμφαση στην υποτιθέμενη αγνότητα και αυθεντικότητα του τοπίου, αντιμετώπιση στην οποία μπερδεύονται αισθητικά, ηθικά αλλά και πατριωτικά κριτήρια σε έναν άπιστευτο άχταρμά. Χαρακτηριστική είναι η εισαγωγή του Διευθυντή του Εθνικού Μουσείου Αθηνών, Αλέξανδρου Φιλαδέλφεια, στο λεύκωμα φωτογραφιών που κυκλοφόρησε το 1936 με τίτλο *La Grèce lumineuse* (Φωτεινή Ελλάδα)². «Σε καμία χώρα του κόσμου», διατείνεται το γαλλικό κείμενο, «δεν μπορεί κανείς να τραβήξει τόσο όμορφες φωτογραφίες όσο στην Ελλάδα... Πράγματι, το ελληνικό φως είναι στοιχείο μοναδικό... Είναι το ίδιο φως που δημιούργησε αυτές τις μεγαλοφυείς οι οποίες τόσο ενθουσιωδώς ευαισθητοποιούνται για οτιδήποτε το Μεγάλο, Ωραίο και Άληθινό... Δεν πρέπει λοιπόν να μας εκπλήσσουν τα θαύματα που μπορεί να δημιουργεί ένας καλλιτέχνης φωτογράφος, ένας μεγάλος εραστής

1. LUCIUS BURCKHARDT, «Minimal Intervention», στο: *The Unpainted Landscape*, Λονδίνο 1987, σελ. 99.

2. ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, *La Grèce lumineuse*, Αθήνα, 1936. (Συλλογή Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, λεύκωμα υπ' αριθμόν 40).

του σκοτεινού θαλάμου που γνωρίζει πώς να οικειοποιείται το καλύτερο μέρος αυτού του θείου δώρου της αθανάτου Ελλάδος». Η στομφώδης ρητορικότητα του λήμματος αυτού είναι βέβαια χαρακτηριστική της εποχής του, ξεχωρίζει όμως και η εθνικιστική έμφαση στην ιδιαιτερότητα του ελληνικού τοπίου.

Τις πατριωτικές ρητορείες διαλύουν μία για πάντα, με εξαίρεση κάποια προπύργια του φωτογραφικού πικτοριαλισμού, ο πόλεμος, η κατοχή και ο εμφύλιος. Η αντίδραση, όταν έρχεται, παίρνει δύο ριζικά διαφορετικές μορφές. Από τη μία μεριά, το τοπίο αντιμετωπίζεται ως πηγή μεγαλοπρέπειας, με σχεδόν θρησκευτικό δέος. Οι φωτογράφοι που ακολουθούν τον δρόμο αυτό, όπως ο Γλούπας και ο Μελετιζής, δείχνουν προτίμηση για το υπέρ-άνθρωπο: απόκρημνα ύψη, χιονοσκεπή βουνά, όρμητικοί καταρράκτες, ομίχλωδες λαγκαδιές. «Τὰ Μετέωρα, σταθερό μοτίβο της ελληνικής φωτογραφίας, φωτογραφίζονται με έμφαση στο μεγαλειώδες (sublime), αντιμετώπιση [που] συμβαδίζει απόλυτα με την κοινωνική των φωτογραφία· κατά τον ίδιο τρόπο δηλαδή που συγκεντρώνουν την προσοχή τους στις "άγρες" περιθωριακές κοινότητες, αναμάρτητες σε σχέση με την αστική κοινωνία, παρομοίως αντιπαράβλλουν τον αναμάρτητο χαρακτήρα του τοπίου με την άμαρτωλή εν γένει ανθρωπότητα»³.

Η αντιμετώπιση όμως αυτή, αν και αποτελεί σαφώς πιο επιτηδευμένη και καλλιτεχνικά ενδιαφέρουσα προέκταση του προπολεμικού πριμιτισμού, παραμένει εντούτοις όπισθοδρομικός και εν τέλει ατελέσφορος μονόδρομος που τίποτα το καινούργιο δεν έρχεται να προσθέσει στη θέαση και προπάντων στην ανάγνωση του τοπίου. Έτσι, θα σιγήσει σχετικά γρήγορα, βρίσκοντας πλέον απήχηση μόνο σε κύκλους ερασιτεχνών, αμετανόητους νουσταλγούς του πικτοριαλισμού.

Στό μεταξύ όμως, το ρημαγμένο φυσικό, κοινωνικό και οικονομικό τοπίο της Ελλάδας αναλαμβάνει να θεραπεύσει το μεγάλο εγχείρημα της Ανασυγκρότησης, με την πρωτόγνωρη για τη χώρα βιομηχανική έξαρση της δεκαετίας του 1950. Από την πρώτη στιγμή διαγράφεται καθαρά μία καινούργια σχέση του ανθρώπου με το τοπίο, την οποία θα χαρακτηρίσουμε ωφελμιστική: σύμφωνα με την αντιμετώπιση αυτή, η μετάπλαση του τοπίου προς όφελος του ανθρώπου δεν είναι άπλωως θεμιτή, αλλά

3. ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ, *Η επινόηση του τοπίου: Έλληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία, 1870-1995*, Camera Obscura, Θεσσαλονίκη 1996, σελ. 37.



Κώστας Μπαλάφρας. Τὰ ἀντίρροπα ρεύματα τοῦ Ἀχελώου, Μουστέϊο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2002.



Κώστας Μπαλάρας, Τά αντίρροπα ρεύματα του Άχελείου, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2002.

αποτελεί ουσιαστικά ἠθικό πρόσταγμα. Ὅπως σωστά παρατηρεῖ ὁ Ἡρακλῆς Παπαϊωάννου: «Στὸ πλαίσιο αὐτὸ τὰ ἐπιβλητικὰ τεχνικὰ ἔργα ἦταν φορεῖς ἐκσυγχρονισμοῦ, συμβολίζοντας συγχρόνως τὴ βούληση μιᾶς νεωτερικῆς ρήξης μὲ τὴν παράδοση, τὴν υἱοθέτηση ἀντιλήψεων ποὺ συμβαδίζουν μὲ τὰ αἰτήματα καὶ τὴν αἰσθητικὴ μιᾶς προχωρημένης βιομηχανικῆς κοινωνίας»⁴.

Ἀτμομηχανὴ τῆς ἀνασυγκρότησης εἶναι ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ ἡ νεοσύστατη Δημόσια Ἐπιχειρήσις Ἡλεκτρισμοῦ, ποὺ προχωρεῖ ἀφενὸς στὴν ἠλεκτροδότηση καὶ τῶν πρὸ ἀπομονωμένων περιοχῶν τῆς ὑπαίθρου, καὶ ἀφετέρου στὴν κατασκευὴ μεγάλων ἠλεκτροπαραγωγικῶν μονάδων – ἄλλοτε ὑδροηλεκτρικῶν καὶ ἄλλοτε βασισμένων στὴν καύση τοῦ λιγνίτη, ποὺ ἐπίσης ἀναλαμβάνει νὰ ἐξορῶζει ἡ ΔΕΗ. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη οἱ προτεραιότητες εἶναι ἐντελῶς διαφορετικές, ἐνῶ οἱ περιβαλλοντολογικὲς εὐαισθησίες εἶναι οὐσιαστικὰ ἀνύπαρκτες – κάτι ποὺ ἐξἄλλου, ἀπὸ τὴν ἀπόσταση μισοῦ καὶ πλέον αἰῶνα ποὺ μᾶς χωρίζει, δὲν πρέπει νὰ μᾶς παραξενεύει. Οὔτε νομίζω πὼς μπορεῖ κανεὶς νὰ παραγνωρίσει τὴν ἀδιαμφισβήτητη κοινωνικὴ προσφορὰ τῆς ΔΕΗ τὰ χρόνια ἐκείνα. Δὲν πᾶνει ὅμως νὰ ἐκπλήσσει ἢ συχνὰ ὑπερφιάλη ρητορικὴ τῆς ἐταιρείας. Στις διαφημίσεις τῆς ἐποχῆς, διαβάζουμε ἀπόψεις ὅπως: «Εἰς τοὺς κάμπους καὶ τίς βουνοπλαγιές, οἱ 3.000 χαλύβδινοι πύργοι μὲ τὰ καλώδια ὑψηλῆς τάσεως τῆς ΔΕΗ ἔχουν δώσει ἕναν τόνο εἰς τὸ ἑλληνικὸν τοπίον: τὸν τόνο τῆς συγχρονισμένης τεχνικῆς ἐξελίξεως», ἀλλὰ καὶ ὅτι: «Ὀλόκληρο αὐτὸ τὸ σύστημα τῶν ἐργοστασίων ἠλεκτροπαραγωγῆς, τῶν ὑποσταθμῶν, τῶν γραμμῶν μεταφορᾶς καὶ διανομῆς, εἶναι τὸ μεγαλύτερο τεχνικὸ ἔργο τῆς ἑλληνικῆς ἱστορίας, ἔπειτα ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν ἀρχαίων Ἀθηναίων ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως»⁵.

Ἡ ρητορεία αὐτὴ συχνὰ ἀντανανκλάται στὸν θριαμβολογικὸ ἢ ἔστω ἐπικό τόνο τῶν ἀντίστοιχων φωτογραφιῶν. Στὰ ἔργα αὐτά, ὁ Παπαϊωάννου διαβλέπει «ἀφενὸς ἀφαιρετικὸν φορμαλισμὸν, ἀφετέρου ἔλλειψη εὐαισθησίας στὸ τμήμα τῆς προόδου, τίς περιβαλλοντικὲς καὶ κοινωνικὲς ἐπιπτώσεις. Ἔτσι, στὴν πρόωμη βιομηχανικὴ φωτογραφία επικυριαρχεῖ ἡ αἰσθητικὴ τῆς ἰσχύος, ὁ ὑπεροπτικὸς ἐνθουσιασμός γιὰ τὴ δύναμη τοῦ μηχανικοῦ πολιτισμοῦ»⁶.

4. ΗΡΑΚΛΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, «Κώστας Μπαλάφας. Τὰ ἀντίρροπα ρεύματα τοῦ Ἀγελώου», στὸ: Κώστας Μπαλάφας. Τὰ ἀντίρροπα ρεύματα τοῦ Ἀγελώου. Μουσεῖο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2002, σελ. 32.

5. Καταχωρήσεις τῆς ΔΕΗ, περιοδικὸ *Εἰκόνες*, τεύχος 9, 26 Δεκεμβρίου 1955, σελ. 30.

6. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, ὁ.π., σελ. 32.

Ἡ ὠφελμιστική ἀντιμετώπιση τοῦ φυσικοῦ τοπίου εἶναι χαρακτηρι-
στική κυρίως τῶν πρώτων μεταπολεμικῶν δεκαετιῶν. Ἡ παραγωγή πα-
ρομοίων εἰκόνων εἶναι προϊόν σχεδόν ἀποκλειστικά παραγγελιῶν καὶ ἀνα-
θέσεων ἀπὸ τὶς ἄμεσα ἐνδιαφερόμενες ἐταιρεῖες, μὲ χαρακτηριστικό
παράδειγμα τὴν ἀνάθεση ἀπὸ τὴ ΔΕΗ στὸν Κώστα Μπαλάφα νὰ κα-
ταγράψει κινηματογραφικὰ καὶ φωτογραφικὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ Ὑδροη-
λεκτρικοῦ Ἔργου Κρεμαστῶν στὸν Ἀγελῶο. Στὴ μελέτη πού ἀφιέρω-
σε στὸ ἐγχείρημα αὐτό, ὁ Παπαϊωάννου σηματοδοτεῖ τὸ πλαίσιο μέσα στὸ
ὁποῖο ὄφειλε νὰ κινηθεῖ ὁ φωτογράφος: «Σὲ εὐδιάκριτη ἀντίθεση μὲ τὸ
ἐλεύθερο φωτογραφικὸ του ὕφος ὁ Μπαλάφας ἐδῶ “πειθαρχεῖ” στὸ πλαι-
σιο τῆς πορείας καὶ τῆς ἀποτύπωσης τοῦ ἔργου. Παρακολουθεῖ τὶς ἐργα-
σίες, καταγράφοντας σκηνές πού δὲν διαθέτουν πάντα αὐτόνομο εἰκα-
στικό ἢ κοινωνικὸ ἐνδιαφέρον, ἀποτελοῦν ὁμῶς λειτουργικοὺς κρίκους
τῆς ἐξέλιξης. Χωρὶς νὰ μένει σταθερὰ στὸ ἐργοτάξιο πηγαινοέρχεται τα-
κτικὰ γιὰ τρία χρόνια...»⁷.

Ἐνδιαφέροντα ὅσο καὶ χαρακτηριστικὰ δείγματα θὰ ἀνασύρει ἀπὸ τὸ
φωτογραφικὸ ἀρχεῖο τῆς ΔΕΗ ἡ Νίνα Κασσιανοῦ στὴν πλούσια εἰκονο-
γραφημένη μελέτη *Σκαπανεῖς τοῦ τεχνικοῦ πολιτισμοῦ* (2006). Δυστυχῶς,
ὅπως σημειώνει, «δὲν ἀναφέρονται πουθενὰ τὰ ὀνόματα τῶν φωτογράφων
καὶ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ διαχωριστοῦν οἱ λήψεις καὶ τὸ ἔργο πού ἔχει φω-
τογραφίσει ὁ κάθε φωτογράφος»⁸. Μεταξὺ τῶν φωτογράφων πού κατὰ και-
ροὺς ἐργάστηκαν γιὰ τὴ ΔΕΗ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦσαν ὁ Δημήτρης Χαρι-
σιάδης, ὁ Θανάσης Τσαγκρῆς καὶ φυσικὰ ὁ Μπαλάφας. Εἰδικὰ στὸ ἀρχεῖο
Χαρισιάδη, πού στεγάζεται σήμερα στὸ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο τοῦ Μου-
σείου Μπενάκη, σώζονται πολλὲς καταγραφές τῆς ἐκκολαπτόμενης ἑλλη-
νικῆς βιομηχανίας πού ἀποκοτῶν ἰδιαίτερη ἀξία χάρις στὴ σχολαστικὴ
καταγραφή τόπου, χρόνου καὶ λοιπῶν στοιχείων πού τὶς συνοδεύει⁹.

Ἄν καί, ὅπως ἀναφέρθηκε πιὸ πάνω, ἡ ἐπικὴ ἀπεικόνιση τοῦ βιομη-
χανικοῦ τοπίου εἶναι κατ' ἐξοχὴν χαρακτηριστικὴ τῶν δεκαετιῶν 1950-
1960, ἐντούτοις δὲν παραγκωνίζεται τελείως ἀπὸ μεταγενέστερες ἐρμη-
νεῖες, ἀφοῦ συνεχίζει νὰ παρουσιάζει ἐνδιαφέρον κυρίως γιὰ τοὺς ἀναδόχους

7. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, ὁ.π., σελ. 38.

8. ΝΙΝΑ ΚΑΣΣΙΑΝΟΥ, *Σκαπανεῖς τοῦ τεχνικοῦ πολιτισμοῦ*, Μουσεῖο Φωτογραφίας Θεσ-
σαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2006, σελ. 22.

9. Μία ἐπιλογή παρουσιάστηκε ἀπὸ τὸ Μουσεῖο Μπενάκη τὸν Φεβρουάριο 2009 στὴν
ἐνότητα «Βιομηχανία» τῆς ἀναδρομικῆς ἐκθεστῆς τοῦ Δημήτρη Χαρισιάδη.



Νίκος Οικονομόπουλος, *Λιγνιτωρύχοι*, Ίνδικτος, Αθήνα 1998.

αντίστοιχων έργων. Ξερίζει εδώ να μνημονευθεί το λεύκωμα *Λιγνιτωρύχοι* (1995-96) του Νίκου Οικονομόπουλου, επίσης παραγγελία της ΔΕΗ, που χωρίς να ωραιοποιεί τις συνθήκες εργασίας στα όρυχεία λιγνίτου της Πτολεμαΐδας, εντούτοις προσδίδει στην περιβαλλοντολογικά καταστρεπτική εξόρυξη έναν αυθεντικά επίκο τόνο – τόνο τον οποίο αντικατοπτρίζει απόλυτα το ύφος του εισαγωγικού σημειώματος, που οφείλεται στον γενικό διευθυντή της ΔΕΗ: «Πρόκειται για μιὰ μάχη Προμηθεϊκή, που εξελίσσεται σε εργαστήρια και σε εργοτάξια, σε όρυχεία και σε φράγματα, στην επιφάνεια της γης αλλά και κάτω από αυτήν. Μια διαρκής μάχη, μέρα με τή μέρα, ώρα με την ώρα, κάθε στιγμή. [...] Αυτήν ακριβώς τή μάχη του Άνθρώπου ήρθε να απεικονίσει με τή φωτογραφία του ο Νίκος Οικονομόπουλος»¹⁰. Πράγματι, στην πλειοψηφία τους οι φωτογραφίες εικονογραφούν έναν σκληρό και έντελλο νικηφόρο αγώνα που εκτυλίσσεται μέσα σε ένα έχθρικό μόν, αλλά συναισθηματικά και ήθικα ουδέτερο τοπίο.

Ριζική τομή με τήν αντιμετώπιση αυτή σηματοδοτεί ή εμφάνιση στην Έλληνική φωτογραφία έργων εμπνευσμένων από τό κίνημα τής Νέας Το-

10. ΑΔΡΙΑΝΟΣ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, Γενικός Διευθυντής ΔΕΗ, εισαγωγικό σημείωμα στο: ΝΙΚΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΣ, *Λιγνιτωρύχοι*, Ίνδικτος, Αθήνα 1998, σελ. 7.

πιογραφίας, με έμφαση σε μιὰ κατά τὸ δυνατόν οὐδέτερη καταγραφή τῶν ἀνθρώπινων ἐπεμβάσεων στὸ τοπίο. Ὁ ὅρος συνδέεται μὲ τὴν ἔκθεση-ὄροσσημο «New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape» («Νέα τοπιογραφία: Φωτογραφίες τοπίων ἀλλοιωμένων ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο») ποὺ παρουσιάστηκε τὸ 1975 στὸ Διεθνὲς Μουσεῖο Φωτογραφίας George Eastman House στὸ Rochester. Στὴν ἔκθεση συμμετεῖχαν μεταξύ ἄλλων οἱ Ἀμερικανοὶ Stephen Shore, Lewis Baltz καὶ Robert Adams, ἀλλὰ καὶ οἱ Γερμανοὶ Bernd καὶ Hilla Becher. Γιὰ τὸν ἐπίτροπο τῆς ἔκθεσης William Jenkins, οἱ φωτογράφοι ποὺ ἐπέλεξε ἀντιμετωπίζουν τὸ τοπίο περισσότερο ὡς γεωγράφοι ἢ ἀνθρωπολόγοι παρά ὡς καλλιτέχνες – ἄς θυμηθοῦμε ἐνδεικτικὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Lewis Baltz φωτογραφίζει ἀρχιτεκτονικὰ ἀδιάφορα ἐργοστάσια ὑψηλῆς τεχνολογίας στὴν Καλιφόρνια σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ ἀρχαίους ναοὺς, ἢ τίς μορφολογικὲς καταγραφές βιομηχανικῶν μνημείων τοῦ ζεύγους Becher.

Φθάνοντας ἀργοπορημένα στὴν Ἑλλάδα, ἡ αὐστηρότητα τῆς νέας τοπιογραφίας μετριάστηκε ἐντούτοις αἰσθητὰ ἀπὸ τὴν χρωματικότητα τῆς μεταγενέστερης σχολῆς τοῦ Ντίσελντορφ, προσλαμβάνοντας ἕναν σαφῶς πιὸ αἰσθησιακὸ χαρακτήρα. Χαρακτηριστικὲς τῆς ἐναλλαγῆς αὐτῆς εἶναι οἱ δύο κυριότερες μέχρι σήμερα ἐργασίες τοῦ Νίκου Μάρκου πάνω στὸ τοπίο. Τὸ 1999 δημοσιεύει τίς *Γαιομετρίες*, μαυρόασπρες πανοραμικὲς φωτογραφίες, πολλὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες ἐστιάζουν σὲ αἰνιγματικὰ ἢ ἐρειπωμένα τεχνολογικὰ μνημεῖα καὶ ἀντικείμενα· στίς παραστάσεις αὐτές, ὁ Κωστής Ἀντωνιάδης ὀρθῶς διαβλέπει τὴν «εἰκόνα μιᾶς φύσης κατακτημένης καὶ ὑποταγμένης»¹¹. Τέσσερα-πέντε χρόνια ἀργότερα, μὲ τὸ λεύκωμα *Cosmos* ὁ Μάρκου περνάει στὸ χρωῖμα, καταγράφοντας πάντα σὲ ἕνα πνεῦμα αἰνιγματικῆς μελαγχολίας τὰ φθαρτὰ (καὶ φθαρμένα) ἔγχη τῆς ἀνθρώπινης ἐπέμβασης στὸ τοπίο¹².

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἐργασία τοῦ Γιώργη Γερόλυμπου, *Terza Natura* (2003), ἐργασία «στὰ ἰδεολογικὰ ἔγχη τῆς Νέας Τοπιογραφίας τῆς δεκαετίας τοῦ 1970», ὅπως τὴν χαρακτηρίζει ἡ Ἀλεξάνδρα Μόσχουδη, στὴν ὁποία ὁ φωτογράφος «ὡς προνομιοῦχος παρατηρητῆς» ἀπαθανατίζει τὰ προσωρινὰ τοπία τῶν ἐργοταξίων τῆς ὑπὸ κατασκευῆς Ἑγνατίας Ὀδοῦ¹³.

11. ΝΙΚΟΣ ΜΑΡΚΟΥ, *Γαιομετρίες*, Ἀθήνα 1999.

12. ΝΙΚΟΣ ΜΑΡΚΟΥ, *Cosmos*, ἐκδόσεις tetarto, Ἀθήνα 2003.

13. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΜΟΣΧΟΥΔΗ, «Κατασκευάζοντας τὸ τοπίο», στὸν κατάλογο ΓΙΩΡΓΗΣ ΓΕΡΟΥΛΥΜΠΟΣ, *Terza Natura*, a.antonopoulou.art, Ἀθήνα 2003.



Γιώργη Γερόλυμου, *Terza Natura*, 2003.

Ἡ κατασκευή τοῦ 680 χιλιομέτρων αὐτοκινητόδρομου ἀπὸ τὴν Ἡγου-
 μενίτσα στὸν Ἐβρο ἐπέφερε μεγάλες καὶ ἀναπόφευκτες ἀλλοιώσεις στὸ
 τοπίο τῆς Βορείου Ἑλλάδος· τίς συχνὰ παράδοξες αὐτὲς ἐπεμβάσεις κα-
 ταγράφει ὁ Γερόλυμος σὲ ἓνα πνεῦμα ἐκπληκτικῆς ἀπορίας, σὰν περιέρ-
 γος καὶ φιλοπράγμων ἐπισκέπτης ἀπὸ ἄλλο πλανῆτη. Οὐσιαστικὴ διαφορὰ
 μεταξὺ τοῦ ἐγχειρήματος αὐτοῦ καὶ τῶν προαναφερθέντων ἀναθέσεων
 γιὰ λογαριασμὸ τῆς ΔΕΗ εἶναι ὅτι ἡ *Terza Natura* δὲν ὑπῆρξε προϊόν ἀνά-
 θεσης, ἀλλὰ πρωτοβουλίας τοῦ καλλιτέχνη, καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν τέθηκε
 θέμα ἱκανοποίησης τοῦ ὅποιου ἐντολοδότῃ¹⁴.

14. Ἡ συμμετοχὴ τῆς Ἐργατρία Ὁδὸς Α.Ε. περιορίσθηκε στὴ χρηματοδότηση τοῦ μι-
 κροῦ σχετικὰ κατάλογου (30 σελίδες).

Γιώργη Γερολιμπου, *Terza Natura*, 2003.

Στην πρώτη από τις τρεις μεταπολεμικές αντιμετώπισεις της σχέσης ανθρώπου και τοπίου που προτείνονται στο σημείωμα αυτό, το τοπίο και ο φυσικός κόσμος γενικότερα θεωρείται πως βρίσκονται στη διάθεση του ανθρώπου, που τα εκμεταλλεύεται ελεύθερα στο όνομα της ανάπτυξης, ενώ στη δεύτερη επιχειρείται μια ουδέτερη καταγραφή με αισθητικά κυρίως κριτήρια. Στο τρίτο και πιο πρόσφατο στάδιο, ασκείται άμεση ή έμμεση κριτική στην αλόγιστη καταστροφή του φυσικού τοπίου από τον άνθρωπο. Δεν αναφέρωμαι εδώ αναγκαστικά στη φωτογραφία τεκμηρίωσης, που συνεχίζει να εκπληροί το ουσιώδες έργο αφύπνισης της κοινής γνώμης, αλλά περισσότερο στις καλλιτεχνικές ή εικαστικής εμπνεύσεως εκφάνσεις.

Και εδώ ακριβώς αξίζει να σημειώσουμε μια φαινομενική αντίνομια. Παραδοσιακά, οι μελετητές της φωτογραφίας διαφοροποιούν την κοινω-



Εκτόρας Δημισιάδης, Πτολεμαϊδα.

νική φωτογραφία από την καλλιτεχνική. Στο τελευταίο, εξαιρετικά λακωνικό της κείμενο πάνω στη φωτογραφία (πρόκειται ουσιαστικά για 14 σύντομα αποφθέγματα), η Susan Sontag έγραψε πώς: «Η δουλειά ορισμένων από τους καλύτερους στρατευμένους φωτογράφους ενδέχεται να κατηγορηθεί πώς είναι υπερβολικά κοντά στην τέχνη. Και η καλλιτεχνική φωτογραφία με τη σειρά της μπορεί να επισύρει την αντίστοιχη κατηγορία, ότι δηλαδή αμβλύνει την ευαισθησία, παρουσιάζοντας γεγονότα και καταστάσεις και αγώνες που πιθανώς να αποδοκιμάζουμε, επιβάλλοντας την αποστασιοποίηση»¹⁵. Έντούτοις, η σύγχρονη Αμερικανική φωτογραφία έχει να επιδείξει πολλά δείγματα φωτογραφικών εργασιών που αν και ανήκουν αδιαμφισβήτητα στον χώρο της τέχνης, αποτελούν συγχρόνως και ορμηύτατα «κατηγορώ» για την αλόγιστη καταστροφή του φυσικού περιβάλλοντος.

Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε την τριλογία του Richard Misrach, *Violent Legacies (Βίαιες Κληρονομίες)*. Οι δύο πρώτες ενότητες της έντυπωσιακής αυτής εργασίας εικονογραφούν αφενός την εγκαταλελειμμένη σήμερα αεροπορική βάση όπου κατασκευάστηκαν εξαρτήματα της πρώτης ατομικής βόμβας, και αφετέρου την ομαδική ταφή ζώων που πέθαναν από ανεξήγητη αιτία κοντά σε τοποθεσία πυρηνικών δοκιμών, στην έρημο της Νεβάδας. Άλλοι Αμερικανοί φωτογράφοι που έστίασαν τακτικά ή κατά καιρούς πάνω σε περιβαλλοντολογικά προβλήματα είναι οι John Pfahl, John Divola και Anthony Hernandez, αλλά και ο Καναδός Edward Burtynsky και ο Βραζιλιάνος Sebastiao Salgado.

Παρά την ομολογουμένως γενικευμένη περιφρόνηση με την οποία αντιμετωπίζεται το ελληνικό περιβάλλον, τόσο από το κράτος όσο και από πο-

15. SUSAN SONTAG, «Photography: A Little Summa».



Ἔκτορας Δημισιάνος, Πελοπόννησος.

λίτες, μόνο πολύ πρόσφατα άρχισαν νά εμφανίζονται αντίστοιχες έργασίες Ἑλλήνων φωτογράφων. Ἐκτεταμένο έργο στόν χώρο αὐτό έχει νά παρουσιάσει ὁ Ἔκτορας Δημισιάνος, άρχής γενομένης άπό τά θαριά, μαυρόασπρα πανοραμικά τοπία τής Πτολεμαΐδας (2006-2007), εικόνες σεληνιακῆς καταστροφῆς καί έγκατάλειψης· άν οἱ Λιγνιτωρύχοι τοῦ Οἰκονομόπουλου εικονογραφούν τήν μάχη τοῦ άνθρώπου μέ τό περιβάλλον, ἡ Πτολεμαΐδα τοῦ Δημισιάνου παρουσιάζει τίς συνέπειες τῆς μάχης αὐτῆς.

Άκολούθησαν φωτογραφίες άπό τίς μεγάλες πυρκαγιές τοῦ 2008 στόν Πελοπόννησο καί τήν Πάρνηθα. Τά έπακόλουθα τῶν καταστροφῶν στόν Ἥλεια φωτογράφησε μέ μηχανή 10x12,5 παραμορφώνοντας σέ κάποιο βαθμό τά επίπεδα έστίασης καί προσδίδοντας έτσι ένα ακόμα πιό άπόκοσμο ὕφος στό έρειπωμένο τοπίο. Παράλληλη τακτική άκολούθησε στόν Πάρνηθα, χρησιμοποιώντας στόν περίπτωση αὐτή έγχρωμο άρνητικό φίλμ τό όποιο εμφάνισε σάν νά έπρόκειτο γιά φίλμ διαφανειῶν, προξενώντας τίς γνωστές χρωματικές παραμορφώσεις. Είναι αξιοσημείωτο τό γεγονός ότι παρά τίς σαφῶς άνορθόδοξες γιά τό εύρύ κοινό ιδιομορφίες τῶν εικόνων,



Φωτογραφία: Γιάννης Σταθάτος.



Φωτογραφία: Γιάννης Σταθάτος.



Έλενη Μαλιγκούρα, Πάρνηθα, 2003.

δημοσιεύθηκαν εντούτοις στο περιοδικό *BHMagazino*, κατακτώντας μάλιστα και το εξώφυλλο του τεύχους. Τόν καρβουνιασμένο εθνικό δρυμό της Πάρνηθας κατέγραψε και η Έλενη Μαλιγκούρα τόν χειμώνα που ακολούθησε τήν καταστροφή, παρουσιάζοντας ένα χιονισμένο και όμιγλώδες τοπίο σέ τόνους τού μαύρου και τού άσπρου.

Η άπαισιόδοξη, ίσως, αλλά σαρφέστατα ρεαλιστική αυτή αντιμετώπιση τού φυσικού χώρου αποτελεί ίσως ακόμη εξαίρετη στήν ελληνική φωτογραφική τοπιογραφία, είναι όμως μάλλον σίγουρο ότι όλο και περισσό-

BHMagazino



**JAMES ME
ΗΠΟΥΖΟΥΚΙ**
ΣΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑ
ΚΑΡΔΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΛΑΜΙΑ
ΤΟΝ ΜΕΛΙΣΣΑ
ΠΕΛΑΓΟΝΤΕΣ

**ΠΑΡΗΘΑ
ΕΝΑΣ ΧΡΟΝΟΣ ΜΕΤΑ**
ΣΤΟ ΒΟΥΝΟ ΟΠΟΥ ΤΑ ΣΑΒΙΑ,
ΤΑ ΣΕ ΟΥΤΡΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ
ΑΝΑΖΗΤΟΥΝ ΖΩΤΗΤΟ ΚΑΙΝ

**ΡΟΜΠΕΡΤΟ
ΣΑΒΙΑΝΟ**
Ο ΠΛΑΤΟΣ ΠΟΥ ΕΓΥΝΕ
ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ
ΚΑΛΑΜΙΑ ΚΑΙ ΜΕΛΙΣΣΑ
ΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΚΑΙ ΕΛΛΑΔΑ

Έξωφωλλο από το περ. BHMagazino, τής 22ας Ιουνίου 2008.

τεροι φωτογράφοι, αντιμέτωποι με την καθημερινή πραγματικότητα, θα κινηθούν προς την κατεύθυνση αυτή – είτε για να την καυτηριάσουν είτε για να την ειρωνευθούν.

Στό τέλος σχεδόν του 20ού αιώνα, ο Ian Jeffrey διέκρινε στη σύγχρονη τέχνη «μιά δυσφορία, έναν κάποιον σκεπτικισμό, όσον αφορά την κοινωνία και τον κόσμο γενικότερα», και εν συνεχεία προέβαλε, μεταξύ σοβαρού και άστειου, την ιδέα πως «ή τέχνη, και μαζί ή φωτογραφία, φαίνεται να έχουν αποδεχθεί έναν θεμελιώδη μύθο που διατείνεται ότι το σώμα του κόσμου

είναι βαθύτατα διεφθαρμένο»¹⁶. Ἡ διαφθορά αὐτή, ἐννοεῖται, ἀπορρέει ἀποκλειστικά ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη ἀδυναμία καὶ βλακεία, προπάντων ὅπως αὐτὲς ἐκδηλώνονται ὑπὸ τὸ καθεστῶς τοῦ κυρίαρχου σήμερα ἀχαλίνωτου νεοκαπιταλισμοῦ. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ φωτογραφικὴ ἀπεικόνιση τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος μετατοπίσθηκε, μέσα σὲ λίγες μόνο δεκαετίες, ἀπὸ τὸν ἀνεξέλικτο λυρισμὸ στὰ μεταπυρηνικὰ τοπία ταινιῶν ἐπιστημονικῆς φαντασίας, μᾶλλον δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει. Στους νοσταλγοὺς τοῦ παρελθόντος ποὺ θὰ ἀναζητοῦσαν ἀκόμα αἰγαιοπελαγίτικες προοπτικὲς καὶ παραδοσιακὲς μορφές, θὰ θυμίζαμε πὼς ὁ φωτογράφος ἀπλῶς μεταφέρει τὰ μαντάτα, καλὰ ἢ κακὰ. Μὴν πυροβολεῖτε, λοιπόν, τὸν μαντατοφόρο...

16. IAN JEFFREY, ἀδημοσίευτη διάλεξη. Τὸ λήμμα μνημονεύεται στό: JOHN STATHATOS, «Images for the End of Time», *tate: the art magazine*, Λονδίνο 1999.