

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

# Η ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΥΠΑΙΘΡΟΥ

ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ  
ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΑΔΑ

Ἐπιμέλεια:

ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΝΩΛΙΔΗΣ - ΘΕΟΚΛΗΣ ΚΑΝΑΡΕΛΗΣ

## ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΟ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ

Εἶναι πιά γενικὰ ἀποδεκτὸ ὅτι τὸ τοπίο εἶναι πολιτισμικὸ κατασκευάσμα: ὅπως διατείνεται ὁ Leo Marx, πρόκειται γιὰ «μιά φυσικὴ ὄντοτητα, τῆς ὁποίας τὸ νόημα καὶ τὴν ἀξία κατασκευάζουμε», ἐνῶ ὁ Lucius Burckhardt συμπληρώνει πῶς «τὸ τοπίο δὲν ἔχει αὐτοτελῆ ὕπαρξη, παρὰ εἶναι κατασκευάσμα τοῦ πολιτισμοῦ καὶ τῆς διανόησής μας»<sup>1</sup>.

Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα, στὴν Ἑλλάδα ὅπως καὶ σὲ ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου ὅπου διεισδύει ἀργὰ ἢ γρήγορα τὸ καινούργιο μέσον τῆς φωτογραφίας, οἱ φωτογραφικὲς ἀπεικονίσεις τοῦ τοπίου συμβαδίζουν μὲ τὴς κυρίαρχες ἀντιλήψεις πάνω στὸ θέμα αὐτὸ τὶς ὁποῖες καὶ ἀναπαράγουν πιστά. Στὸ σύντομο αὐτὸ κείμενο θὰ ἀναφερθῶ ὅχι τόσο στὴ φωτογραφικὴ τοπιογραφία ἐν γένει, ὅσο στὸς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους ἡ φωτογραφία ἀντικατοπτρίζει τὶς σχέσεις τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ τοπίο.

Τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ φυσικοῦ χώρου τῆς Ἑλλάδας ἦταν οὐσιαστικὰ πριμιτιβιστικὴ, μὲ ἔμφαση στὴν ὑποτιθέμενη ἀγνότητα καὶ ἀθηντικότητα τοῦ τοπίου, ἀντιμετώπιση στὴν ὁποία μπερδεύονται αἰσθητικὰ, ἠθικὰ ἀλλὰ καὶ πατριωτικὰ κριτήρια σὲ ἓναν ἀπίστευτο ἀχταρμά. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ εἰσαγωγή τοῦ Διευθυντῆ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, Ἀλέξανδρου Φιλαδέλφεια, στὸ λεύκωμα φωτογραφιῶν ποὺ κυκλοφόρησε τὸ 1936 μὲ τίτλο *La Grèce lumineuse* (Φωτεινὴ Ἑλλάδα)<sup>2</sup>. «Σὲ καμία χώρα τοῦ κόσμου», διατείνεται τὸ γαλλικὸ κείμενο, «δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τραβήξει τόσο ὁμορφες φωτογραφίες ὅσο στὴν Ἑλλάδα... Πράγματι, τὸ ἐλληνικὸ φῶς εἶναι στοιχεῖο μοναδικό... Εἶναι τὸ ἴδιο φῶς ποὺ δημιούργησε αὐτὲς τὶς μεγαλοφυεῖς οἱ ὁποῖες τόσο ἐνθουσιωδῶς εὐαισθητοποιοῦνται γιὰ ὀτιδήποτε τὸ Μεγάλο, Ὁραῖο καὶ Ἀληθινό... Δὲν πρέπει λοιπὸν νὰ μᾶς ἐκπλήσσουν τὰ θαύματα ποὺ μπορεῖ νὰ δημιουργεῖ ἓνας καλλιτέχνης φωτογράφος, ἓνας μεγάλος ἐραστὴς

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

2. ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, *La Grèce lumineuse*, Ἀθήνα, 1936. (Συλλογὴ Ἑλληνικοῦ Λογοτεχνικοῦ καὶ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου, λεύκωμα ὑπ' ἀριθμὸν 40).

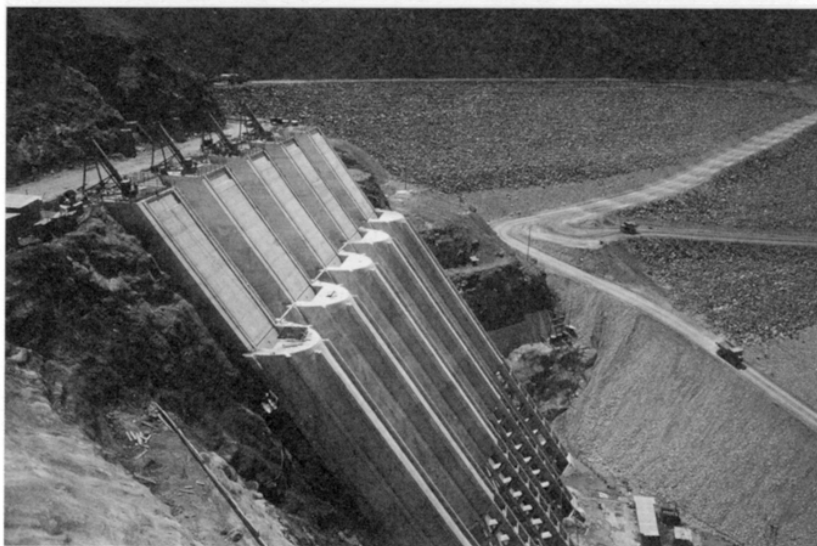
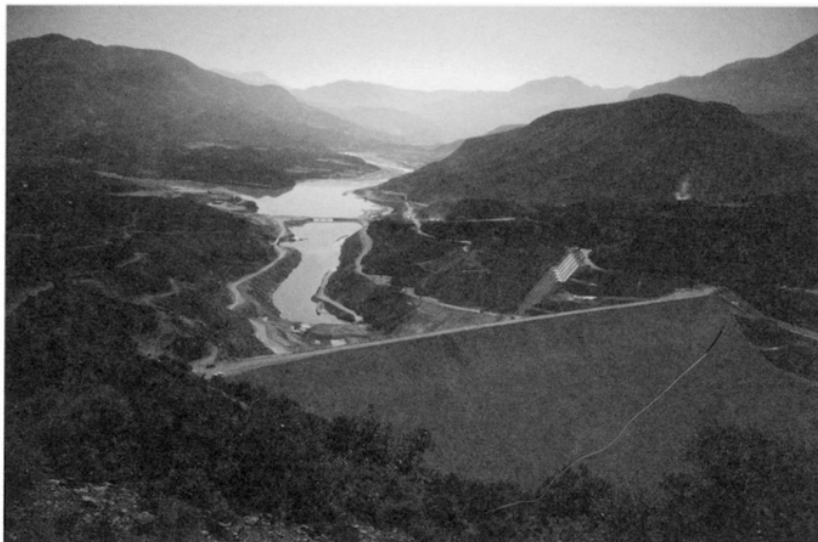
τοῦ σκοτεινοῦ θαλάμου πού γνωρίζει πῶς νά οικειοποιεῖται τὸ καλύτερο μέρος αὐτοῦ τοῦ θείου δώρου τῆς ἀθανάτου Ἑλλάδος». Ἡ στομφώδης ρητορικότητα τοῦ λήμματος αὐτοῦ εἶναι βέβαια χαρακτηριστικὴ τῆς ἐποχῆς του, ξεχωρίζει ὅμως καὶ ἡ ἐθνικιστικὴ ἔμφαση στὴν ιδιαιτερότητα τοῦ ἐλληνικοῦ τοπίου.

Τὶς πατριωτικὲς ρητορεῖες διαλύουν μιὰ γιὰ πάντα, μὲ ἐξάιρεση κάποια προπύργια τοῦ φωτογραφικοῦ πικτοριαλισμοῦ, ὁ πόλεμος, ἡ κατοχὴ καὶ ὁ ἐμφύλιος. Ἡ ἀντίδραση, ὅταν ἔρχεται, παίρνει δύο ριζικὰ διαφορετικὲς μορφές. Ἀπὸ τὴ μία μεριά, τὸ τοπίο ἀντιμετωπίζεται ὡς πηγὴ μεγαλοπρέπειας, μὲ σχεδὸν θρησκευτικὸ δέος. Οἱ φωτογράφοι πού ἀκολουθοῦν τὸν δρόμο αὐτό, ὅπως ὁ Γλούπας καὶ ὁ Μελετζῆς, δείχνουν προτίμηση γιὰ τὸ ὑπεράνθρωπο: ἀπόκρημνα ὕψη, χιονοσκεπῆ βουνά, ὄρμητικοὶ καταρράκτες, ὀμιχλώδεις λαγκαδιές. «Τὰ Μετέωρα, σταθερὸ μοτίβο τῆς ἐλληνικῆς φωτογραφίας, φωτογραφίζονται μὲ ἔμφαση στὸ μεγαλειῶδες (sublime), ἀντιμετώπιση [πού] συμβαδίζει ἀπόλυτα μὲ τὴν κοινωνικὴ των φωτογραφία: κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο δηλαδὴ πού συγκεντρώνουν τὴν προσοχὴ τους στὶς “ἀγνές” περιθωριακὲς κοινότητες, ἀναμάρτητες σὲ σχέση μὲ τὴν ἀστικὴ κοινωνία, παρομοίως ἀντιπαρβάλλουν τὸν ἀναμάρτητο χαρακτήρα τοῦ τοπίου μὲ τὴν ἀμαρτωλὴ ἐν γένει ἀνθρωπότητα»<sup>3</sup>.

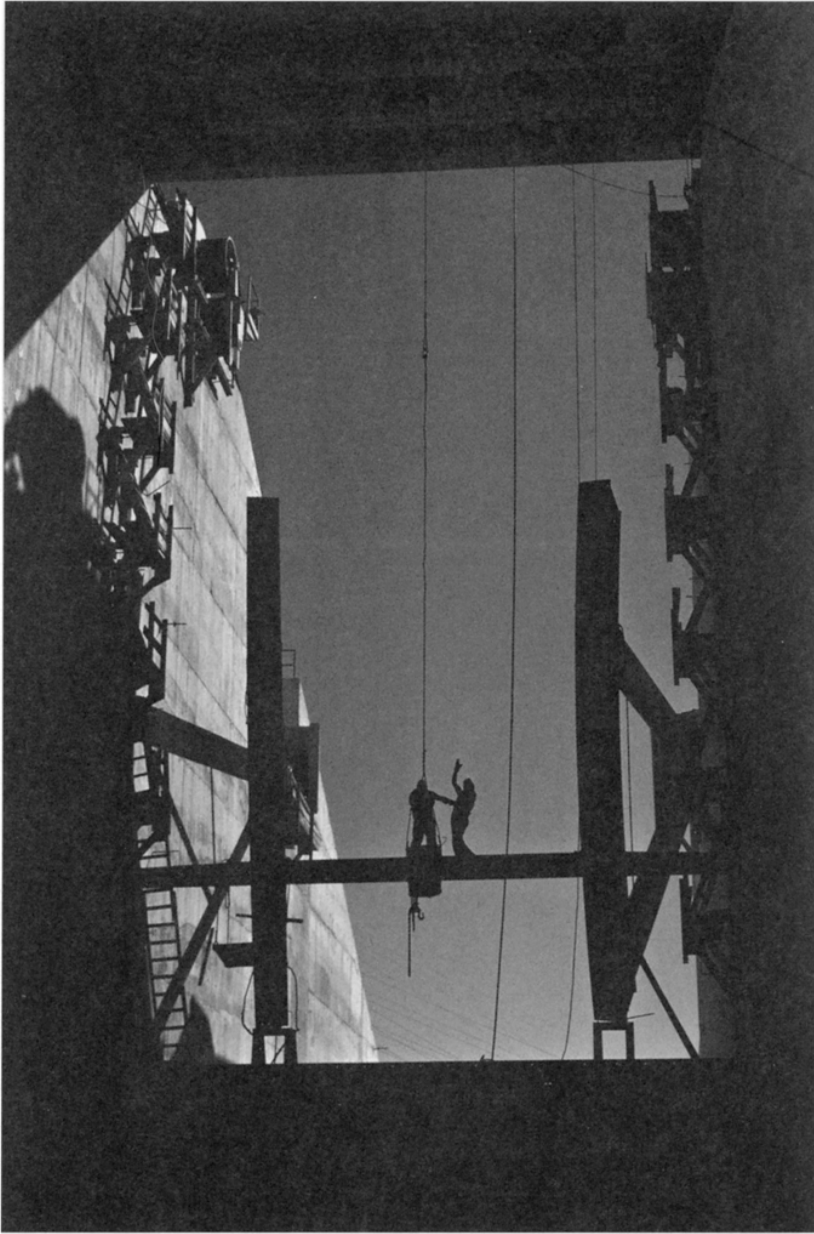
Ἡ ἀντιμετώπιση ὅμως αὐτῆ, ἂν καὶ ἀποτελεῖ σαφῶς πιὸ ἐπιτηδευμένη καὶ καλλιτεχνικὰ ἐνδιαφέρουσα προέκταση τοῦ προπολεμικοῦ πριμιτιβισμοῦ, παραμένει ἐντούτοις ὀπισθοδρομικὸς καὶ ἐν τέλει ἀτελέσφορος μονόδρομος πού τίποτα τὸ καινούργιο δὲν ἔρχεται νά προσθέσει στὴ θέαση καὶ προπάντων στὴν ἀνάγνωση τοῦ τοπίου. Ἔτσι, θὰ σβήσει σχετικὰ γρήγορα, βρίσκοντας πλέον ἀπήχηση μόνο σὲ κύκλους ἐρασιτεχνῶν, ἀμετανόητους νοσταλγοὺς τοῦ πικτοριαλισμοῦ.

Στὸ μεταξύ ὅμως, τὸ ρημαγμένο φυσικὸ, κοινωνικὸ καὶ οἰκονομικὸ τοπίο τῆς Ἑλλάδος ἀναλαμβάνει νά θεραπεύσει τὸ μεγάλο ἐγχείρημα τῆς Ἀνασυγκρότησης, μὲ τὴν πρωτόγνωρη γιὰ τὴ χώρα βιομηχανικὴ ἔξαρση τῆς δεκαετίας τοῦ 1950. Ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή διαγράφεται καθαρὰ μιὰ καινούργια σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ τοπίο, τὴν ὁποία θὰ χαρακτηρίσουμε ὡφελιμιστικὴ: σύμφωνα μὲ τὴν ἀντιμετώπιση αὐτῆ, ἡ μετάπλαση τοῦ τοπίου πρὸς ὄφελος τοῦ ἀνθρώπου δὲν εἶναι ἀπλῶς θεμιτῆ, ἀλλὰ

3. ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ, *Ἡ ἐπινόηση τοῦ τοπίου: Ἑλληνικὸ τοπίο καὶ ἐλληνικὴ φωτογραφία, 1870-1995*, Camera Obscura, Θεσσαλονίκη 1996, σελ. 37.



*Κώστας Μπαλάφας. Τὰ αντίρροπα ρεύματα τοῦ Ἀχελώου, Μουσεῖο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2002.*



*Κώστας Μπαλάφρας. Τὰ αντίρροπα ρεύματα τοῦ Ἀχελώου, Μουσεῖο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2002.*

άποτελει ουσιαστικά ήθικό πρόσταγμα. Όπως σωστά παρατηρεί ο Ήρακλης Παπαϊωάννου: «Στό πλαίσιο αυτό τὰ ἐπιβλητικά τεχνικά ἔργα ἦταν φορεῖς ἐκσυγχρονισμοῦ, συμβολίζοντας συγχρόνως τὴ βούληση μιᾶς νεωτερικῆς ρῆξης μὲ τὴν παράδοση, τὴν υἱοθέτηση ἀντιλήψεων ποὺ συμβαδίζουν μὲ τὰ αἰτήματα καὶ τὴν αἰσθητικὴ μιᾶς προχωρημένης βιομηχανικῆς κοινωνίας»<sup>4</sup>.

Ἀτμομηχανὴ τῆς ἀνασυγκρότησης εἶναι ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ ἡ νεοσύστατη Δημόσια Ἐπιχείρηση Ἡλεκτρισμοῦ, ποὺ προχωρεῖ ἀφενὸς στὴν ἠλεκτροδότηση καὶ τῶν πιὸ 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 οὐσιαστικά ἀνύπαρκτες – κάτι ποὺ ἐξάλλου, 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 προσφορά τῆς ΔΕΗ τὰ χρόνια ἐκεῖνα. Δὲν παύει ὅμως νὰ ἐκπλήσσει ἡ συχνὰ ὑπερφιάλη ρητορικὴ τῆς ἐταιρείας. Στις διαφημίσεις τῆς ἐποχῆς, διαβάζουμε ἀπόψεις ὅπως: «Εἰς τοὺς κάμπους καὶ τὶς 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: «Ὁλόκληρο 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»<sup>5</sup>.

Ἡ ρητορεία αὐτὴ συχνὰ ἀντανανκλάται στὸν θριαμβολογικὸ ἢ ἔστω ἐπικὸ τόνο τῶν ἀντίστοιχων φωτογραφιῶν. Στὰ ἔργα αὐτά, ὁ Παπαϊωάννου διαβλέπει «ἀφενὸς ἀφαιρετικὸν φορμαλισμὸν, ἀφετέρου ἑλλειψὴν εὐαισθησίας στὸ τίμημα τῆς προόδου, τὶς περιβαλλοντικὲς καὶ κοινωνικὲς ἐπιπτώσεις. Ἔτσι, στὴν πρόωμη βιομηχανικὴ φωτογραφία ἐπικυριαρχεῖ ἡ αἰσθητικὴ τῆς ἰσχύος, ὁ ὑπεροπτικὸς ἐνθουσιασμὸς γιὰ τὴ δύναμη τοῦ μηχανικοῦ πολιτισμοῦ»<sup>6</sup>.

4. ΗΡΑΚΛΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, «Κώστας Μπαλάφας. Τὰ ἀντίρροπα ρεύματα τοῦ Ἀγελώου», στί: 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 χαρακτηριστική κυρίως τῶν πρώτων μεταπολεμικῶν δεκαετιῶν. Ἡ παραγωγή παρομοίων εἰκόνων εἶναι προϊόν σχεδὸν ἀποκλειστικῶν παραγγελιῶν καὶ ἀναθέσεων ἀπὸ τὶς ἄμεσα ἐνδιαφερόμενες ἐταιρεῖες, μὲ χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τὴν ἀνάθεση ἀπὸ τὴ ΔΕΗ στὸν Κώστα Μπαλάφα νὰ καταγράψει κινηματογραφικὰ καὶ φωτογραφικὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ Ὑδροηλεκτρικοῦ Ἔργου Κρεμαστῶν στὸν Ἄγγελω. Στὴ μελέτη ποὺ ἀφιέρωσε στὸ ἐγχείρημα αὐτό, ὁ Παπαϊωάννου σηματοδοτεῖ τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο ὄφειλε νὰ κινηθεῖ ὁ φωτογράφος: «Σὲ εὐδιάκριτη ἀντίθεση μὲ τὸ ἐλεύθερο φωτογραφικὸ του ὕψος ὁ Μπαλάφας ἐδῶ “πειθαρχεῖ” στὸ πλαίσιο τῆς πορείας καὶ τῆς ἀποτύπωσης τοῦ ἔργου. Παρακολουθεῖ τὶς ἐργασίες, καταγράφοντας σκηνές ποὺ δὲν διαθέτουν πάντα αὐτόνομο εἰκαστικὸ ἢ κοινωνικὸ ἐνδιαφέρον, ἀποτελοῦν ὅμως λειτουργικοὺς κρίκους τῆς ἐξέλιξης. Χωρὶς νὰ μένει σταθερὰ στὸ ἐργοτάξιο πηγαινοέρχεται τακτικὰ γιὰ τρία χρόνια...»<sup>7</sup>.

Ἐνδιαφέροντα ὅσο καὶ χαρακτηριστικὰ δείγματα θὰ ἀνασύρει ἀπὸ τὸ φωτογραφικὸ ἀρχειο τῆς ΔΕΗ ἡ Νίνα Κασσιανοῦ στὴν πλούσια εἰκονογραφημένη 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 ποὺ ἔχει φωτογραφίσει ὁ κάθε φωτογράφος»<sup>8</sup>. Μεταξὺ τῶν φωτογράφων ποὺ κατὰ καιροὺς ἐργάσθησαν γιὰ τὴ ΔΕΗ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦσαν ὁ Δημήτρης Χαρισιάδης, ὁ Θανάσης Τσαγκρῆς καὶ φυσικὰ ὁ Μπαλάφας. Εἰδικὰ στὸ ἀρχειο Χαρισιάδη, ποὺ στεγάζεται σήμερα στὸ φωτογραφικὸ ἀρχειο τοῦ Μουσείου Μπενάκη, σῶζονται πολλὲς καταγραφές τῆς ἐκκολαπτόμενης ἐλληνικῆς βιομηχανίας ποὺ ἀποκτοῦν ἰδιαιτέρη ἀξία χάρις στὴ σχολαστικὴ καταγραφή τόπου, χρόνου καὶ λοιπῶν στοιχείων ποὺ τὶς συνοδεύει<sup>9</sup>.

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

7. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, ὁ.π., σελ. 38.

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

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



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

αντίστοιχων έργων. Αξίζει 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 επικό τόνο – τόνο τόν οποίο αντικατοπτρίζει απόλυτα το ύφος του εισαγωγικού σημειώματος, που οφείλεται στον γενικό διευθυντή της ΔΕΗ: «Πρόκειται για μια μάχη Προμηθεϊκή, που εξελίσσεται σε εργαστήρια και σε εργοτάξια, σε όρυχεια και σε φράγματα, στην επιφάνεια της γης αλλά και κάτω από αυτήν. Μια διαρκής μάχη, μέρα με τη μέρα, ώρα με την ώρα, κάθε στιγμή. [...] Αυτήν ακριβώς τη μάχη του Άνθρώπου ήρθε να απεικονίσει με τη φωτογραφία του ο Νίκος Οικονομόπουλος»<sup>10</sup>. Πράγματι, στην πλειοψηφία τους οι φωτογραφίες εικονογραφούν έναν σκληρό και έντελει νικηφόρο αγώνα που εκτυλίσσεται μέσα σε ένα εχθρικό μέν, αλλά συναισθηματικά και ήθικα ουδέτερο τοπίο.

Ριζική τομή με την αντιμετώπιση αυτή σηματοδοτεί η εμφάνιση στην Έλληνική φωτογραφία έργων εμπνευσμένων από το κίνημα της Νέας Το-

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



πιογραφίας, με έμφαση σε μια κατά το δυνατόν ουδέτερη καταγραφή τῶν ἀνθρώπινων ἐπεμβάσεων στο τοπίο. Ὁ ὅρος συνδέεται με τὴν ἔκθεση-ὄροσημο «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 παρὰ ὡς καλλιτέχνες – ἄς θυμηθοῦμε ἐνδεικτικὰ τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖον ὁ Lewis Baltz φωτογραφίζει ἀρχιτεκτονικὰ ἀδιάφορα ἐργοστάσια ὑψηλῆς τεχνολογίας στὴν Καλιφόρνια σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ ἀρχαίους ναοὺς, ἢ τίς μορφολογικὲς καταγραφὲς 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 στο τοπίο. Τὸ 1999 δημοσιεύει τὶς *Γαιομετρίες*, μαυρόασπρες πανοραμικὲς φωτογραφίες, πολλὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες ἐστιάζουν σὲ αἰνιγματικὰ ἢ ἐρειπωμένα τεχνολογικὰ μνημεῖα καὶ ἀντικείμενα· στίς παραστάσεις αὐτές, ὁ Κωστῆς Ἀντωνιάδης ὀρθῶς διαβλέπει τὴν «εἰκόνα μιᾶς φύσης κατακτημένης καὶ ὑποταγμένης»<sup>11</sup>. Τέσσερα-πέντε χρόνια ἀργότερα, με τὸ λεύκωμα *Cosmos* ὁ Μάρκου περνάει στο χρῶμα, καταγράφοντας πάντα σὲ ἕνα πνεῦμα αἰνιγματικῆς μελαγχολίας τὰ φθαρτὰ (καὶ φθαρμένα) ἔχνη τῆς ἀνθρώπινης ἐπέμβασης στο τοπίο<sup>12</sup>.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἐργασία τοῦ Γιώργη Γερόλυμπου, *Terza Natura* (2003), ἐργασία «στὰ ἰδεολογικὰ ἔχνη τῆς Νέας Τοπιογραφίας τῆς δεκαετίας τοῦ 1970», ὅπως τὴν χαρακτηρίζει ἡ Ἀλεξάνδρα Μόσχοβη, στὴν ὁποία ὁ φωτογράφος «ὡς προνομιούχος παρατηρητῆς» ἀπαθανατίζει τὰ προσωρινὰ τοπία τῶν ἐργοταξίων τῆς ὑπὸ κατασκευῆς Ἑγνατίας Ὀδοῦ<sup>13</sup>.

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

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

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



Γιώργη Γερόλυμπου, *Terza Natura*, 2003.

Ἡ κατασκευὴ τοῦ 680 χιλιομέτρων αὐτοκινητόδρομου ἀπὸ τὴν Ἡγουμενίτσα στὸν Ἑβρο ἐπέφερε μεγάλες καὶ ἀναπόφευκτες ἀλλοιώσεις στὸ τοπίο τῆς Βορείου Ἑλλάδος· τὶς συχνὰ παράδοξες αὐτὲς ἐπεμβάσεις καταγράφει ὁ Γερόλυμπος σὲ ἓνα πνεῦμα ἔκπληκτης ἀπορίας, σὰν περίεργος 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 ἀνάθεσης, ἀλλὰ πρωτοβουλίας τοῦ καλλιτέχνη, καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν τέθηκε θέμα ἱκανοποίησης τοῦ ὅποιου ἐντολοδότῃ<sup>14</sup>.

14. Ἡ συμμετοχὴ τῆς Ἑγνατία Ὁδοῦ Α.Ε. περιορίσθηκε στὴ χρηματοδότηση τοῦ μικροῦ σχετικὰ καταλόγου (30 σελίδες).



Γιώργη Γερόλυμπου, *Terza Natura*, 2003.

Στήν πρώτη από τις τρεις μεταπολεμικές αντιμετώπισεις τῆς σχέσης ἀνθρώπου καί τοπίου πού προτείνονται στό σημείωμα αὐτό, τὸ τοπίο καί ὁ φυσικὸς κόσμος γενικότερα θεωρεῖται πὼς βρίσκονται στὴ διάθεση τοῦ ἀνθρώπου, πού τὰ ἐκμεταλλεύεται ἐλεύθερα στό ὄνομα τῆς ἀνάπτυξης, ἐνῶ στὴ δεύτερη ἐπιχειρεῖται μιὰ οὐδέτερη καταγραφή μὲ αἰσθητικὰ κυρίως κριτήρια. Στὸ τρίτο καί πιὸ πρόσφατο στάδιο, ἀσκεῖται ἄμεση ἢ ἔμμεση κριτικὴ στὴν ἀλόγιστη καταστροφή τοῦ φυσικοῦ τοπίου ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο. Δὲν ἀναφέρομαι ἐδῶ ἀναγκαστικά στὴ φωτογραφία τεκμηρίωσης, πού συν-εχίζει νὰ ἐκπληροῖ τὸ οὐσιῶδες ἔργο ἀφύπνισης τῆς κοινῆς γνώμης, ἀλλὰ περισσότερο στίς καλλιτεχνικὲς ἢ εἰκαστικῆς ἐμπνεύσεως ἐκφάνσεις.

Καὶ ἐδῶ ἀκριβῶς ἀξίζει νὰ σημειώσουμε μιὰ φαινομενικὴ ἀντινομία. Παραδοσιακά, οἱ μελετητὲς τῆς φωτογραφίας διαφοροποιοῦν τὴν κοινω-



Εκτορας Δημισιάνος, 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 όρισμένων 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»<sup>15</sup>. Έντούτοις, η σύγχρονη Αμερικανική φωτογραφία έχει να επιδείξει πολλά δείγματα φωτογραφικών έργων που αν και ανήκουν αδιαμφισβήτητα στον χώρο της τέχνης, αποτελούν συγχρόνως και δριμύτατα «κατηγορώ» για την αλόγιστη καταστροφή του φυσικού περιβάλλοντος.

Ένδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε την τριλογία του Richard Misrach, *Violent Legacies (Βίαιες Κληρονομίες)*. Οι δύο πρώτες ενότητες της εντυπωσιακής 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 όμολογουμένης γενικευμένη περιφρόνηση με την οποία αντιμετωπίζεται το ελληνικό περιβάλλον, τόσο από το κράτος όσο και από πο-

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



Ἐκτορας Δημισιάνος, Πελοπόννησος.

λίτες, μόνο πολύ πρόσφατα ἄρχισαν νὰ ἐμφανίζονται ἀντίστοιχες ἐργασίες Ἑλλήνων φωτογράφων. Ἐκτεταμένο ἔργο στὸν χῶρο αὐτὸ ἔχει νὰ παρουσιάσει ὁ Ἐκτορας Δημισιάνος, ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὰ βαριά, μαυρόασπρα πανοραμικὰ τοπία τῆς Πτολεμαΐδας (2006-2007), εἰκόνες σεληνιακῆς καταστροφῆς καὶ ἐγκατάλειψης· ἂν οἱ Λιγνιτωρῦχοι τοῦ Οἰκονομόπουλου εἰκονογραφοῦν τὴν μάχη τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ περιβάλλον, ἡ Πτολεμαΐδα τοῦ Δημισιάνου παρουσιάζει τὶς συνέπειες τῆς μάχης αὐτῆς.

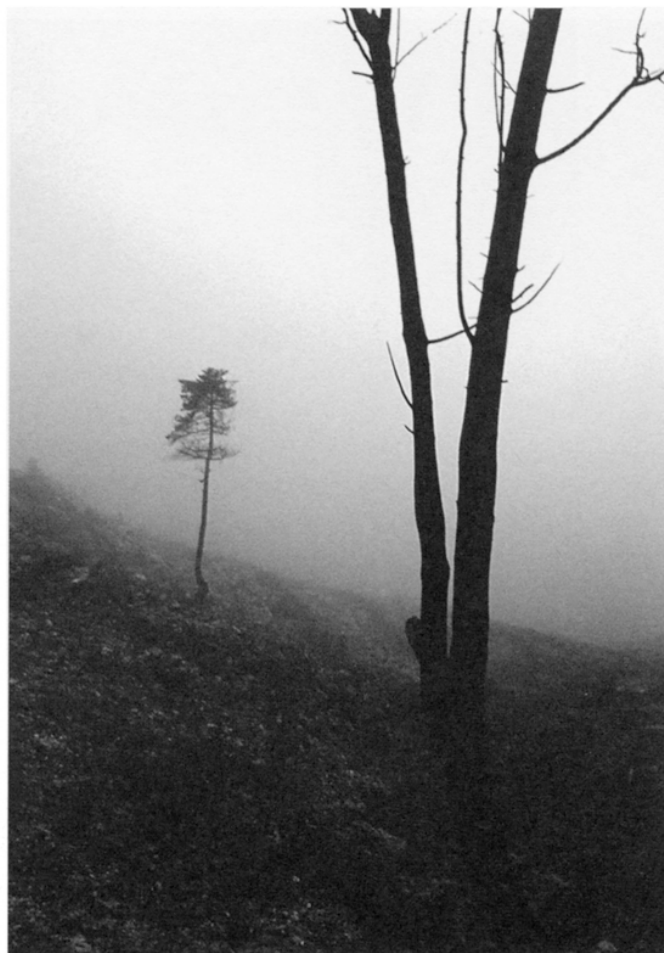
Ἀκολούθησαν φωτογραφίες ἀπὸ τὶς μεγάλες πυρκαγιές τοῦ 2008 στὴν Πελοπόννησο καὶ τὴν Πάρνηθα. Τὰ ἐπακόλουθα τῶν καταστροφῶν στὴν Ἠλεία φωτογράφησε μὲ μηχανὴ 10x12,5 παραμορφώνοντας σὲ κάποιον βαθμὸ τὰ ἐπίπεδα ἐστίασης καὶ προσδίδοντας ἔτσι ἓνα ἀκόμα πιὸ ἀπόκοσμο ὕφος στὸ ἐρειπωμένο τοπίο. Παράλληλη τακτικὴ ἀκολούθησε στὴν Πάρνηθα, χρησιμοποιώντας στὴν περίπτωση αὐτῆ ἐγχρωμο ἀρνητικὸ φιλμ τὸ ὁποῖο ἐμφάνισε σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ φιλμ διαφανειῶν, προξενώντας τὶς γνωστὲς χρωματικὲς παραμορφώσεις. Εἶναι ἀξιοσημείωτο τὸ γεγονός ὅτι παρὰ τὶς σαφῶς ἀνορθόδοξες γιὰ τὸ εὐρὸ κοινὸ ἰδιομορφίες τῶν εἰκόνων,



Φωτογραφία: Γιάννης Σταθάτος.



Φωτογραφία: Γιάννης Σταθάτος.



Ἑλένη Μαλιγκούρα, Πάρνηθα, 2003.

δημοσιεύθηκαν ἐντούτοις στὸ περιοδικὸ *BHMagazine*, κατακτώντας μάλιστα καὶ τὸ ἐξώφυλλο τοῦ τεύχους. Τὸν καρβουνιασμένο ἐθνικὸ δρυμὸ τῆς Πάρνηθας κατέγραψε καὶ ἡ Ἑλένη Μαλιγκούρα τὸν χειμώνα πὺ ἀκολούθησε τὴν καταστροφή, παρουσιάζοντας ἓνα χιονισμένο καὶ ὀμιγλῶδες τοπίο σὲ τόνους τοῦ μαύρου καὶ τοῦ ἄσπρου.

Ἡ ἀπαισιόδοξη, ἴσως, ἀλλὰ σαφέστατα ρεαλιστικὴ αὐτὴ ἀντιμετώπιση τοῦ φυσικοῦ χώρου ἀποτελεῖ ἴσως ἀκόμα ἐξαίρεση στὴν ἐλληνικὴ φωτογραφικὴ τοπιογραφία, εἶναι ὅμως μᾶλλον σίγουρο ὅτι ὅλο καὶ περισσό-

# BHMagazino

22 ΙΟΥΝΙΟΥ 2008 (1. ΚΟΙ)



**JAMES ME ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ**  
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ  
ΜΠΑΣΙΣΤΑ ΤΣΙΜ ΓΚΛΕΝΤ  
ΠΟΥ ΘΕΛΕΙ ΝΑ  
ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΤΕΙ

**ΠΑΡΝΗΘΑ**  
**ΕΝΑΣ ΧΡΟΝΟΣ ΜΕΤΑ**  
ΣΤΟ ΒΟΥΝΟ ΟΠΟΥ ΉΑ ΕΛΛΗΝΑ,  
ΤΑ ΔΕΝΤΡΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ  
ΑΝΑΖΗΤΟΥΝ ΣΩΤΗΡΙΟ ΚΟΡΜΟ

**ΡΟΜΠΕΡΤΟ**  
**ΣΑΒΙΑΝΟ**  
Ο ΙΤΑΛΟΣ ΠΟΥ ΕΓΡΑΦΕ  
ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ  
ΚΑΜΟΡΙΑ ΚΑΙ ΜΙΛΑΕΙ  
ΓΙΑ ΜΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΛΛΑΔΑ

Έξώφυλλο 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.

Στο τέλος σχεδόν του 20ού αιώνα, ο Ian Jeffrey διέκρινε στη σύγχρονη τέχνη «μια δυσφορία, έναν κάποιο 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»<sup>16</sup>. Η διαφθορά αυτή, έννοείται, απορρέει αποκλειστικά από την ανθρώπινη αδηφαγία και βλακεία, προπάντων όπως αυτές εκδηλώνονται υπό το καθεστώς του κυρίαρχου σήμερα αχαλίνωτου νεοκαπιταλισμού. Το γεγονός ότι η φωτογραφική απεικόνιση του φυσικού περιβάλλοντος μετατοπίστηκε, μέσα σε λίγες μόνο δεκαετίες, από τον ανενδοίαστο λυρισμό στα μεταπυρηνικά τοπία ταινιών επιστημονικής φαντασίας, μάλλον δὲν πρέπει νὰ μᾶς εκπλήσσει. Στους νοσταλγούς του παρελθόντος πού θὰ ἀναζητοῦσαν ἀκόμα αἰγαιοπελαγίτικες προοπτικές 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 Times», *tate: the art magazine*, Λονδίνο 1999.

ISBN 978-960-518-362-2

© 2009, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ - ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ  
© 2009, «ΙΝΔΙΚΤΟΣ» ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ  
Καλλιδρόμιου 64, 114 73 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.88.38.007, e-mail: [indiktos@indiktos.gr](mailto:indiktos@indiktos.gr)  
Έξαδακτύλου 5, 546 35 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΤΗΛ.: 2310.23.10.83, FAX.: 2310.26.23.99, [www.indiktos.gr](http://www.indiktos.gr)