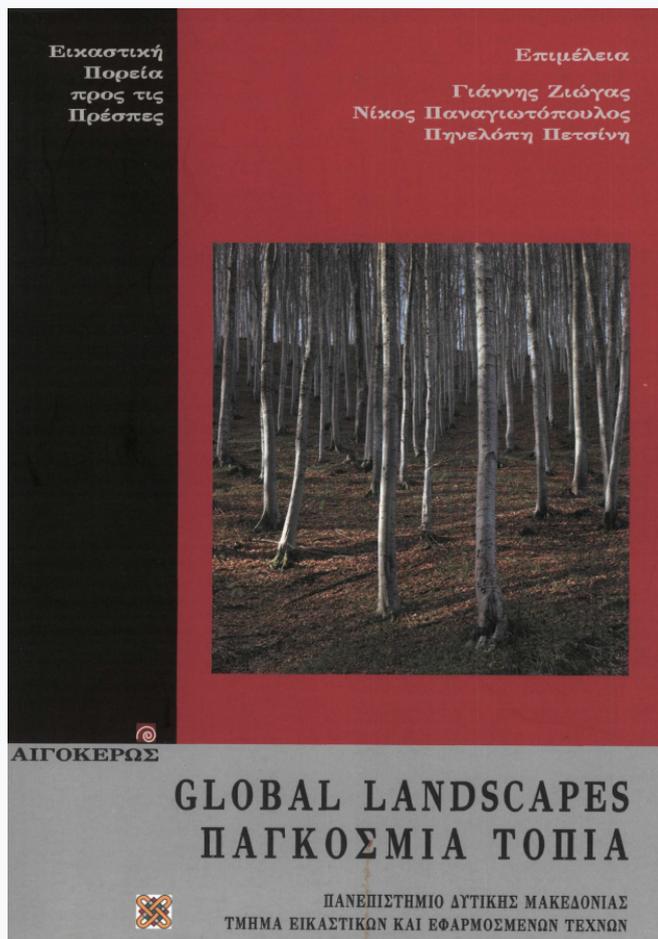


University of Western Macedonia, School of Fine Arts, Department of Fine and Applied Arts

Vol 2 (2009)

Παγκόσμια Τοπία-Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες 2009



Εισαγωγή GLOBAL LANDSCAPES / ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΤΟΠΙΑ

Mark Durden

doi: [10.12681/visualmarch.3127](https://doi.org/10.12681/visualmarch.3127)

Εισαγωγή

GLOBAL LANDSCAPES / ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΤΟΠΙΑ

Mark Durden

Πώς ορίζεται ένα παγκόσμιο τοπίο και πώς μπορεί κανείς να αρχίσει να αντιλαμβάνεται το τοπίο μέσα σ' ένα παγκόσμιο πλαίσιο; Θα ήθελα να ξεκινήσω τη συζήτηση μιλώντας για μια σειρά από σύγχρονους φωτογράφους που ασχολούνται με το μεγαλείο και την ομορφιά του τοπίου, αντισταθμίζοντας τις ρομαντικές αναφορές μαζί με τις αποδείξεις των καταστροφικών επιπτώσεων του παγκόσμιου καπιταλισμού και των παγκόσμιων πολέμων.

Τα τοπία του Richard Misrach από τα πεδία των πυρηνικών δοκιμών στη Νεβάδα (Nevada Test Site), τραβηγμένα στα μέσα της δεκαετίας του '80, μετατρέπουν το μύθο του Αμερικάνικου Ονείρου σε αυτό που ο ίδιος αποκαλεί το «Τέρας του Φρανκενστάιν» που κατάντησε εξαιτίας της καταστροφικής στρατιωτικής επέμβασης¹. Η κλίμακα, ο φωτισμός και το χρώμα αυτών των εικόνων τους προσδίδουν κάτι αστραφτερό και θαυματικό, στοιχεία που σχετίζονται με τον κινηματογράφο και τη διαφήμιση και, ως συσχετισμοί, έρχονται σε αντίθεση με την καταστροφή που καταγράφει ο Misrach. Δημιουργεί το δικό του Άλλο τοπίο: η άποψη της ερήμου, εμβληματική για την αμερικάνικη ταυτότητα, εμφανίζεται διάτρητη από βομβαρδισμένους κρατήρες και «λερωμένη» από τους πυραύλους. Αυτή η διαδικασία αποξένωσης υπογραμμίζεται περαιτέρω από μια σειρά βίαιων εικόνων που αποτελούν συμβολισμούς της καταστροφής της αμερικάνικης κουλτούρας: φωτογραφίες κατατρυπημένων από σφαίρες σελίδων του περιοδικού *Playboy* (1989-1991), που χρησιμοποιούνταν ως στόχοι σε δοκιμές. Όπως το θέτει ο Max Kozloff «ο Misrach δεν έχει κανένα πρόβλημα να δείξει πως μια *macho* κουλτούρα κυριολεκτικά 'ξέρασε' πάνω στο ίδιο εκείνο περιβάλλον που μέχρι χθες ήταν η επικράτεια της ηρωικής της επιθετικότητας».

Η συμβολική καταστροφή αυτής της κουλτούρας μέσα από τη σειρά του *Playboy* έρχεται σε αντιδιαστολή με την πιο άμεση καταγραφή του θανάτου στην πιο αποκαλυπτική και ωμή σειρά εικόνων του, το *The Pit* (1987-1989). Εδώ μας εφιστά την προσοχή στην κτηνοτροφία, στις αγε-

λάδες και τα άλογα που πέθαναν από ανεξήγητες ή ανεξιχνίαστες αιτίες. Αυτό που προτείνει είναι ότι αυτοί οι θάνατοι συνδέονται με τα στρατιωτικά πεδία δοκιμών και οι εικόνες των νεκρών αλόγων στην έρημο αποκτούν ιδιαίτερη σημασία ως τοπία που αντιστρέφουν τη μυθολογία του καουμπόη της Άγριας Δύσης, από τον John Ford μέχρι το Marlboro. Η σειρά *Clouds and Skies* του Misrach επεκτείνει τις αντιφάσεις που επισημαίνει η προηγούμενη δουλειά του². Οι φωτογραφίες αυτές αποτελούν μια εσκεμμένη αναφορά στις μοντερνιστικές σπουδές συννέφων από τη δεκαετία του '20, τα *Equivalents* του Stieglitz. Αλλά αν τις δούμε σε συνδυασμό με τις αποδείξεις της καταστροφής που παρουσιάζουν τα προηγούμενα τοπία του, οι εικόνες του ουρανού μας προκαλούν άγχος καθώς έχουμε πλήρη συνείδηση της πιθανής του τοξικότητας. Με κάποιο τρόπο, τέτοιου είδους εικόνες αποτελούν μια πολιτικοποιημένη αναθεώρηση των φωτο-εννοιακών³ αστείων του Robert Barry στο *Inert Gas Series* (1969), όπου ο καλλιτέχνης «φωτογράφησε» αόρατα αέρια που απελευθερώνονται στον αέρα.

Ο Άγγλος καλλιτέχνης Paul Graham έστρεψε επίσης τη μηχανή του στον ουρανό. Μόνο που το έκανε πάνω από τη Βόρεια Ιρλανδία κατά τη διάρκεια της Εκεχειρίας τον Απρίλιο του 1994⁴. Στο έργο του, η απροσδιοριστία του ανοιξιάτικου καιρού παρέχει μια μεταφορά για την αβεβαιότητα της πολιτικής κατάστασης. Ακολουθώντας μια πρακτική ντοκυμανταίρ, ο Graham επισημαίνει τα σημεία από τα οποία φωτογραφίζει τον ουρανό, θέτοντας εσκεμμένα τις ήπιες ειρηνικές του φωτογραφίες σε σύγκρουση με μια σειρά από τόπους διάσημους για τη σχέση τους με την αιματοβαμμένη και βίαιη ιστορία της χώρας.

Το φωτογραφικό έργο του Paul Seawright, που γεννήθηκε στο Belfast, χαρακτηρίζεται από την αποκήρυξη εκείνου του είδους της φωτοδημοσιογραφικής εικονογραφίας που κατέληξε να κυριαρχεί στην κάλυψη του πολέμου από ενημερωτικά έντυπα στην πατρίδα του. Στην εργασία *Sectarian Murder* (1988), για παράδειγμα, ο καλλιτέχνης ξαναεπισκέφθηκε και φωτογράφησε (στα μέσα της δεκαετίας του '80) τους τόπους σεχταριστικών δολοφονιών της δεκαετίας του '70 στο Belfast⁵. Σε πολλές από τις φωτογραφίες του από αυτή τη σειρά, μπορεί κανείς να βρει μια εικονογραφική αθωότητα και μια αντιφατική αίσθηση γαλήνης και φυσιολογικότητας. Μπορεί επίσης να δει την προσπάθεια αντιμετώπισης αυτού που δε φαίνεται, την αίσθηση μιας αόρατης απειλής και κινδύνου. Πρόκειται για ένα τεκμηριωτικό έργο που δημιουργήθηκε ως αντίδραση σε παρελθόντα γεγονότα, γεγονότα όμως που εξακολουθούν να καθορίζουν και να διαμορφώνουν τις σημερινές σχέσεις των ανθρώπων με την πόλη. Όπως παρατηρεί κι ο Justin Carville «προκαλεί το θεατή να αντιμετωπίσει τους ιδεολογικούς και ψυχολογικούς τοπικισμούς που προκαλούν οι σεχταριστικές δολοφονίες στις κοινότητες που θίγουν».

Σε αντίθεση με τις αόρατες απειλές που αποπνέουν τέτοιοι στοιχειωμένοι τόποι, η σειρά *Belfast* (1997-98) του Seawright καταγράφει στοιχεία κοινωνικού διαχωρισμού και απομόνωσης μέσω των σεχταριστικών δομών της πόλης μετά την Εκεχειρία. Εδώ η έλλειψη διαφάνειας, εξαιτίας των εμποδίων των απόψεων από φράγματα, πύλες, τείχη και καγκελόφραχτες πόρτες, λειτουργεί ως ενοχλητική υπενθύμιση ενός «μη ανεκτού παρελθόντος» σε μια πόλη γεμάτη αλλαγές: ένα Belfast «που κατατρώχεται από τις ίδιες του τις νεόκοπες πιθανότητες για αίγλη», όπως το θέτει κάποιος συγγραφέας⁶.

Όταν αποδέχτηκε την ανάθεση του Imperial War Museum να πάει ως καλλιτέχνης στο Αφγανιστάν το 2002, ο Seawright βρέθηκε στην απολύτως αποικιοκρατική και «απ' έξω» θέση που το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του στην πατρίδα προσπαθούσε να προκαλέσει και να υπονομεύσει. Ως αποτέλεσμα, πολλές από τις εικόνες από αυτή τη σειρά, το *Hidden*, εξερευνούσαν τους αποικιοκρατικούς συνειρμούς των άδειων τοπίων της ερήμου του Αφγανιστάν⁷. Λαμβάνοντας υπόψη την παρουσίαση της κατεστραμμένης από τον πόλεμο χώρας από τα μέσα ενημέρωσης, και σε αντιδιαστολή με τις γεμάτες έντονα χρώματα φωτογραφίες που έδειχναν επίπεδα καταστροφής και ερήμωσης του Βρετανού Simon Norfolk, οι λιτές, χλωμές φωτογραφίες του Seawright ασχολούνταν με την κρυμμένη «κακοβουλία» των υπερ-ναρκοθετημένων τοπίων⁸. Η προσέγγιση της ερήμου ως ναρκοπέδιο τού επέτρεψε να ανακαλέσει τη βικτωριανή ταξιδιωτική φωτογραφία, πλήρη ιμπεριαλιστικών και αποικιοκρατικών αναφορών, και να τη συνδυάσει με την αόρατη απειλή των θανατηφόρων οπλικών συστημάτων του σύγχρονου πολέμου. Παρά το ότι ο Seawright πήγε σε αυτό το πεδίο της μάχης, αφού το μεγαλύτερο μέρος των συγκρούσεων είχε λήξει, η ιδέα της νάρκης που δεν έχει ακόμη εξουδετερωθεί του προσέφερε έναν αποτελεσματικό τρόπο για να μιλήσει για τη συνεχιζόμενη καταστροφή που προκαλούν οι συγκρούσεις, πολύ μετά το υποτιθέμενο τέλος των πολέμων.

Ο Γάλλος φωτογράφος Luc Delahaye παρουσιάζει από απόσταση πανοραμικές απόψεις γεγονότων και καταστάσεων που συνδέονται με τις διεθνείς ειδήσεις, μια συγκεντρωτική, ζωντανή αναπαράσταση η οποία, ενώ μας δίνει την αίσθηση μιας επισκόπησης –τη συνολική εικόνα– ταυτόχρονα τονίζει πόσο περιορισμένη και αποσπασματική είναι η εικόνα που έχουμε⁹. Δεν υπάρχει η αίσθηση ενός βλέματος-καθοδηγητή, παντογνώστη. Όπως παρατηρεί ο Delahaye, οι εικόνες του τονίζουν «την ασυμμετρία της θέσης μου». Το έργο των μεγάλων Γάλλων ζωγράφων –Delacroix, David, Gericault–, οι πανοραμικές εικόνες του Roger Fenton από τον πόλεμο της Κριμαίας, η συλλογική καταγραφή του Αμερικάνικου Εμφυλίου από τον Matthew Brady, όλα συνδέονται με την εικονογραφική δύναμη των φωτογραφιών του Delahaye. Μπορεί κανείς ε-

πίσης να βρει σαφείς αναφορές στη σύγχρονη τέχνη των Jeff Wall, Andreas Gursky και Andres Serrano.

Ο Delahaye, πολυβραβευμένος πολεμικός ανταποκριτής του Newsweek και του Magnum, άρχισε να απομακρύνεται από τη φωτοδημοσιογραφία τη δεκαετία του '90, ξεκινώντας μια σειρά από καλλιτεχνικά εγχειρήματα που συμπεριλαμβάνουν κοντινές, λαθραίες φωτογραφίες ανθρώπων στο παρισινό μετρό (εκδόθηκε ως *L'autre* το 1999) και πληθωρικές έγχρωμες εικόνες από τη φτώχεια στη Ρωσία, τραβηγμένες κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού από τη Μόσχα στο Βλαδιβοστόκ το Χειμώνα του 1998-99 (εκδόθηκε ως *Winterreise* το 2000)¹⁰. Οι πρόσφατες καλλιτεχνικές φωτογραφίες του είναι διαφορετικές ως προς το ότι έχουν μια άμεση σχέση με τη φωτοδημοσιογραφία. Σε αντίθεση με τη γρήγορη, στιγμιαία λήψη εικόνων και την παγκόσμια διακίνηση που συνδέεται με τα σύγχρονα μέσα ενημέρωσης, αυτές οι εικόνες συνεπάγονται μια αργή καταγραφή ειδήσεων, μια καταγραφή σημαντικών και ιστορικών στιγμών. Η φωτοδημοσιογραφική εικόνα είναι από πολλές απόψεις το αντίθετο αυτών των εικόνων: η φωτοδημοσιογραφία δίνει την αίσθηση ενός θραύσματος από ένα χρονικό συνεχές εξελισσόμενων δραματικών γεγονότων. Σε σχέση με τη διαφοροποίηση της δουλειάς του από τη φωτοδημοσιογραφία, ο Delahaye έχει πει ότι τον ενδιαφέρει να συμπεριλάβει το ευρύτερο πλαίσιο μιας δεδομένης κατάστασης κι ότι η φωτοδημοσιογραφία είναι «επιτυχημένη όταν την αντιλαμβάνεται κανείς ως σειρά – μια ιστορία με εικόνες»¹¹.

Οι φωτογραφίες του Delahaye στηρίζονται στην αποδεικτική δύναμη της φωτογραφίας, το ρόλο του αυτόπτη μάρτυρα, αυτού που ήταν εκεί, αλλά την ίδια στιγμή αποτυγχάνει να καταθέσει σε τι υπήρξε μάρτυρας – παραμένουν μακρινές και αποστασιοποιημένες, κάποιος θα μπορούσε να πει ακόμη και ανέκφραστες¹². Ο Delahaye αντίθετα έχει απορροφηθεί στην προσπάθεια να δημιουργήσει καλές εικόνες. Ερωτήματα που αφορούν τη φόρμα, την ομορφιά, τη σύνθεση, τον εικονογραφικό υπαινιγμό, είναι αναπόσπαστο μέρος της σχέσης μας με τις φωτογραφίες του. Η φωτογραφία «Ένας Μαζικός Τάφος Κοντά στο Snagono, Βοσνία, 16 Νοεμβρίου 2006» (A Mass Grave Near Snagono, Bosnia, November 16th, 2006) παρουσιάζει τη μακάβρια ιατροδικαστική δουλειά μιας ομάδας της Διεθνούς Επιτροπής για τους Αγνοούμενους (International Commission on Missing Persons) στην πρώην Γιουγκοσλαβία, η οποία συλλέγει στοιχεία εγκλημάτων πολέμου και προσπαθεί να ταυτοποιήσει τους νεκρούς. Στην εικόνα του Delahaye βλέπουμε τη δουλειά αυτών των ανθρώπων, ήρεμη και αξιοπρεπή, τα εργαλεία τους και αυτό που αποκαλύπτεται – η λεπτομέρεια που δείχνει ένα κρανίο στη γη σε σχέση με το κεφάλι ενός από τους ανθρώπους της ιατροδικαστικής ομάδας είναι τόσο εντυπωσιακό εικονογραφικά όσο και δυνατό συμβολικά, δείχνοντας πόσο κοντά στο θά-

νατο εργάζονται αυτοί οι άνθρωποι. Το σκηνικό είναι επίσης πολύ εμφανές, η φθινοπωρινή ομορφιά του τοπίου και ο ήρεμος, γαλάζιος ουρανός, ένα φόντο για τη φρίκη αυτής της δουλειάς.

Ο Edward Burtynsky δημιουργεί τοπία του Υψηλού μακριά από την παγκόσμια καταστροφή¹³. Με νύξεις στη ζωγραφική και τη γλυπτική, όπως επίσης και σε Αμερικανούς φωτογράφους του 19ου αιώνα όπως ο Carleton Watkins, οι εικόνες του αποδίδουν ένα δυστοπικό όραμα ενός μολυσμένου και εξαντλημένου τοπίου –εντυπωσιακές σκηνές που σηματοδοτούν μια εκτεταμένη υπερεκμετάλλευση της γης. Ο Burtynsky εξήγησε ότι: «Περιτριγυριζόμαστε από κάθε είδους καταναλωτικά αγαθά και, παρόλα αυτά, είμαστε ριζικά αποκομμένοι από την πηγή αυτών των πραγμάτων. Ο τρόπος ζωής μας κατέστη εφικτός από βιομηχανίες που βρίσκονται σε κάθε σημείο του πλανήτη, αλλά τα θεωρούμε δεδομένα, σαν φόντο της ύπαρξής μας». Από τους τόπους επεξεργασίας υπολειμμάτων νικελίου στο Sudbury του Ontario, έως τα διαλυτήρια πλοίων στις ακτές του Μπανγκλαντές, οι φωτογραφίες του Burtynsky στοχεύουν στο να επισημάνουν το δέος που προκαλούν οι υλικές συνέπειες του δυτικού καταναλωτισμού.

«Όταν ξεκίνησα να φωτογραφίζω, σοκαρίστηκα από την κλίμακα εκμετάλλευσης των φυσικών μας πηγών. Νομίζω ότι αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει το υπέρτατο θέμα της ημέρας –πόσο μακριά μπορούμε να φτάσουμε ως καπιταλιστική, καταναλωτική κουλτούρα, πριν οι αρνητικές επιπτώσεις επιστρέψουν για να μας στοιχειώσουν». Στο δίπτυχο «Shipbreaking, Chittagong, Bangladesh, No. 9a» και «No. 9b» (2000), το παράξενο κατεστραμμένο τοπίο που δημιουργούν τα παροπλισμένα και διαλυμένα πλοία, που θυμίζουν τα μεταλλικά γλυπτά του Richard Serra, διακόπτεται από τους εργάτες που κοιτούν το θεατή περίπου στα μισά της απόστασης. Τέτοιου είδους παρεμβολές, όμως, είναι ασυνήθιστες στους ορίζοντες του Burtynsky. Πολλές από τις εικόνες του διατηρούν την αίσθηση μιας ολοκληρωμένης και ανεμπόδιστης θέας. Δείχνοντάς μας τις υλικές επιπτώσεις του διεθνούς καπιταλισμού, οι φωτογραφίες του εξακολουθούν να λειτουργούν ως πλούσια, πολυτελή αντικείμενα. Υπάρχει μια παράξενη σύγκρουση ανάμεσα στον αισθητικό πλούτο του τρόπου που φωτογραφίζει –που εντείνεται κι από τις γνωστές αναφορές στην αφηρημένη τέχνη και σε παραδείγματα από τη μεγάλη φωτογραφική παράδοση– και τις καταστροφές που αποκαλύπτουν αυτές οι φωτογραφίες.

Κλείνοντας, θα ήθελα να εισαγάγω μια σειρά από ζητήματα που αφορούν την ταυτότητα και το πένθος, χρησιμοποιώντας την εικονογραφία των ερειπίων σε σχέση με τις φωτογραφίες του Joel Meyerowitz από το Ground Zero¹⁴. Μπροστά στις φωτογραφίες διάσωσης, ανάκτησης, καταδράσεων και ανασκαφών, όπως το θέτει ο Liam Kennedy, «το βλέμμα

μας κινείται στις εικόνες, ψάχνοντας για κάτι που μπορεί να μην είμαστε σίγουροι ποιο είναι, μιμούμενο την έρευνα που κάνουν οι πυροσβέστες, οι αστυνομικοί και οι υπόλοιποι που βλέπουμε στις φωτογραφίες»¹⁵. Για να κάνει αυτές τις μνημειώδεις εικόνες του τραύματος του παρόντος, ο Meyerowitz χρησιμοποίησε μια ξύλινη τεχνική μηχανή 10X8 (view camera) του 1944. Ήταν σημαντικό γι' αυτόν να δουλέψει με μια τέτοια μηχανή, διότι η εξαιρετική λεπτομέρεια καταγραφής που διαθέτει έδωσε στις εικόνες του μια σωματική διάσταση: «Έτσι οι άνθρωποι που βλέπουν αυτή τη δουλειά –όχι ως έργο τέχνης αλλά ως ιστορία, ως αυτό που συνέβη εδώ– μπορούν στην κυριολεξία να δουν τις φωτογραφίες και να νιώσουν πως ήταν να σκέκεται κανείς μπροστά σ' αυτόν το σωρό». Ωστόσο, η έμφαση του Meyerowitz στη δύναμη της ψευδαισθησης των εικόνων του, η συνείδηση της μνημειώδους σημασίας αυτού του σύγχρονου τεκμηρίου της καταστροφής ως ιστορίας, δε διατυπώνει την ιδεολογική λειτουργία τους.

Τα τραυματικά ερείπια από το κουφάρι του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου παίζουν ένα σημαντικό ιδεολογικό ρόλο, μια παγκόσμια υπενθύμιση μιας πόλης «τραυματισμένης» από την τρομοκρατία. Η απουσία εικόνων θυμάτων μπορεί να συνέβαλε στην υπερβολική προσκόλληση με τη ζημιά που έπαθαν τα κτίρια. Η Patricia Harrison, υφυπουργός Παιδείας και Πολιτιστικών ζητημάτων των Η.Π.Α., έπαιξε ρόλο-κλειδί στο να πειστούν οι επικεφαλής του State Department ότι μία φωτογραφική έκθεση θα μπορούσε να αποτελέσει ένα δραστικό όπλο ενάντια στην παραπληροφόρηση σε ότι αφορά τις Η.Π.Α., με το επιχείρημα ότι ήταν απαραίτητο να ενημερωθούν οι ξένοι θεατές για τις φυσικές και ανθρώπινες διαστάσεις της προσπάθειας «ανάρρωσης». Με αυτόν το σκοπό, συνεργάστηκε με τον Meyerowitz για την κατασκευή μιας περιοδεύουσας έκθεσης με τις φωτογραφίες του από το Ground Zero. Η έκθεση, που εγκαινιάστηκε στην Ουάσιγκτον το Φλεβάρη του 2002 από τον υπουργό Εσωτερικών Colin Powell, αποτελούνταν από 25 πανομοιότυπα σετ φωτογραφιών που θα ταξίδευαν σε περισσότερες από 60 χώρες μέχρι τα τέλη του 2005. Ταξιδεύοντας στον κόσμο, αυτές οι σκηνές Αποκάλυψης μέσα από την καρδιά του πλουσιότερου έθνους στον πλανήτη, σκοπό είχαν να διαμορφώσουν και να διατηρήσουν τη συλλογική μνήμη γύρω από τις επιθέσεις της 11ης Σεπτεμβρίου και τα επακόλουθά τους. Ταυτόχρονα, οι φωτογραφίες από το Ground Zero του Meyerowitz μεταφέρουν επίσης μαζί τους τα φαντάσματα κάποιων άλλων εντυπωσιακών θεαμάτων: πολλές από τις αναπαραστάσεις της Αμερικάνικης Δύσης ως «Τέρας του Φρανκενστάιν» από τον Richard Misrach λειτουργούν ως ανοίκειες πρόβες αυτών που ο Meyerowitz και η κυβέρνηση των Η.Π.Α. έδειχναν στον κόσμο.



Paul Sewright, από τη σειρά *Sectarian 25th May*, 1988 (πρωτότυπο έγχρωμο)

Luc Delahaye, *A Mass Grave Near Snagovo*, Bosnia, November 16th, 2006 (πρωτό-
τυπο έγχρωμο)



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Burtynsky, E. 2003. *Manufactured Landscapes*, New York: Yale University Press.
- Colberg, J. «A Conversation with Luc Delahaye», στο http://www.jmcolberg.com/weblog/2007/06/a_conversation_with_luc_delaha.html (πρόσβαση, Δεκέμβριος 2007).
- Delahaye, L. 1999. *L'Autre*, London: Phaidon.
- Delahaye, L. 2000. *Winterreise*, London: Phaidon.
- Delahaye, L. 2003. *History*, London: Chris Boot.
- Durden, M., 2003. *Paul Seawright: Hidden*, London: The Imperial War Museum, 2003.
- Durden, M., 2005. «Luc Delahaye: Global Documentary», στο *Deutsche Borse Photography Prize 2005*, London: The Photographers' Gallery.
- Graham, C., 2003. «Belfast in Photographs» στο *The Cities of Belfast*, επιμ., Nicholas Allen και Aaron Kelly, Dublin: Four Courts Press.
- Kennedy, L. 2003. «Framing September 11: Photographs After the Fall» in *History of Photography*, Volume 27, Number 3, Autumn 2003.
- Meyerowitz, J. 2006. *Aftermath*, London: Phaidon.
- Misrach, R. 1990. *Bravo 20*, Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Misrach, R. 1992. *Violent Legacies*, Manchester: Cornerhouse Publications.
- Misrach, R., 2000. *The Sky Book*, Sante Fe: Arena Editions.
- Norfolk, S. 2002. *Afghanistan: Chronotopia*, Stockport: Dewi Lewis.
- Paul Seawright*, Ediciones Universidad Salamanca: Salamanca, 2000.
- Paul Seawright: Inside Information*, London: The Photographers' Gallery, 1995.
- Wilkes -Tucker, A. 1996. *Crimes and Splendors: The Desert Cantos of Richard Misrach*, Boston: Bullfinch Press.
- Wilson, A. 1996. *Paul Graham*, London: Phaidon.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλέπε Wilkes -Tucker, A. 1996. *Crimes and Splendors: The Desert Cantos of Richard Misrach*, Boston: Bullfinch Press. Επίσης Misrach, R. 1990. *Bravo 20*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, και Misrach, R. 1992. *Violent Legacies*, Manchester: Cornerhouse Publications.
2. Βλέπε Misrach, R., 2000. *The Sky Book*, Sante Fe: Arena Editions.
3. (ΣτΕ.) Στα αγγλικά «photo-conceptual».
4. Βλέπε Wilson, A. 1996. *Paul Graham*, London: Phaidon.
5. Βλέπε τους καταλόγους *Inside Information*, London: The Photographers' Gallery, 1995 και *Paul Seawright*, Ediciones Universidad Salamanca: Salamanca, 2000.
6. Βλέπε Graham, C., 2003. «Belfast in Photographs» στο *The Cities of Belfast*, eds., Nicholas Allen and Aaron Kelly, Dublin: Four Courts Press.
7. Βλέπε Durden, M., στον κατάλογο *Paul Seawright: Hidden*, London: The Imperial War Museum, 2003.
8. Norfolk, S. 2002. *Afghanistan: Chronotopia*, Stockport: Dewi Lewis.
9. Βλέπε Durden, M. 2005, «Luc Delahaye: Global Documentary», στο *Deutsche Borse Photography Prize 2005*, London: The Photographers' Gallery. Ο Luc Delahaye εξέδωσε και μία μονογραφία σε περιορισμένα αντίτυπα, το *History* (βλέπε Delahaye 2003).
10. Βλέπε Delahaye, L. 1999. *L'Autre*, London: Phaidon, και Delahaye, L. 2000. *Winterreise*, London: Phaidon.

11. Βλέπε Colberg, 2007. Για τη σχέση μεταξύ τέχνης και ντοκουμέντου υποστηρίζει ότι «Ένα έργο τέχνης είναι πάντα ένα ντοκουμέντο: ένα ντοκουμέντο για τον καλλιτέχνη, για το χρόνο και το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε και μερικές φορές μια φωτογραφία έχει αρκετή πληροφορία για μια δεδομένη κατάσταση ώστε να μπορεί κανείς να πει ότι διαθέτει κάποια φωτοδημοσιογραφική αξία».
12. Βλέπε Delahaye, L. 1999. *L'Autre*, London: Phaidon, και Delahaye, L. 2000. *Winterreise*, London: Phaidon.
13. Βλέπε Burtynsky, E. 2003. *Manufactured Landscapes*, New York: Yale University Press.
14. Meyerowitz, J. 2006. *Aftermath*, London: Phaidon.
15. Kennedy, L. 2003. «Framing September 11: Photographs After the Fall» στο *History of Photography*, Volume 27, Number 3, Autumn 2003.

(μετάφραση από τα αγγλικά: Πηνελόπη Πετσίνη)



Richard Misrach, *Playboy #97 (Marlboro Country)*, 1990 (πρωτότυπο έγχρωμο)