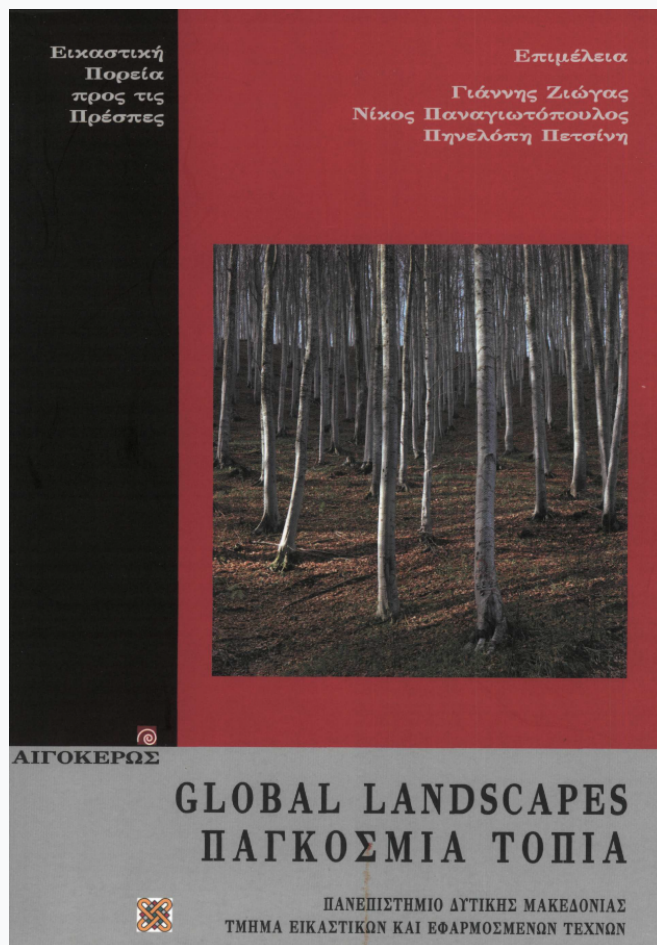


Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες

Τόμ. 2 (2009)

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



TERZA NATURA, Διαμορφώνοντας μια προσωπική προσέγγιση

Γιώργης Γερόλυμπος

doi: [10.12681/visualmarch.3132](https://doi.org/10.12681/visualmarch.3132)

TERZA NATURA

Διαμορφώνοντας μια προσωπική προσέγγιση

Γιώργης Γερόλυμπος

Το ενδιαφέρον για το τοπίο

«Πουθενά αλλού δεν ένιωσα τη ζωή μου τόσο δικαιωμένη όσο πάνω στη γέφυρα ενός πλοίου. Στη θέση τους τη σωστή, τα πάντα: οι βίδες, οι λαμαρίνες, οι σωλήνες, τα συρματόσχοινα, οι αεραγωγοί, τα όργανα πλεύσεως και ο ίδιος εγώ που εγγράφω την αέναη μεταβολή παραμένοντας στο ίδιο σημείο. Ένας πλήρης, αυτόρκτης και συγκροτημένος κόσμος που μου ανταποκρίνεται και του ανταποκρίνομαι και εισχωρούμε μαζί σαν ένα σώμα στον κίνδυνο και στο θαύμα»¹.

Από την πρώτη στιγμή που ενδιαφέρθηκα για τη φωτογραφία, προσπάθω να ανιχνεύσω και να αναγνωρίσω νέους κόσμους μέσα στις εικόνες που εμφανίζονται μπροστά μου. Όλοι αυτοί οι δισδιάστατοι τόποι, μαυρόασπροι ή έγχρωμοι, άδειοι ή γεμάτοι κόσμο, στους τοίχους μιας γκαλερί, ενός μουσείου ή στις σελίδες ενός βιβλίου, ασκούν μια μυστηριώδη γοητεία επάνω μου. Τα φωτογραφημένα τοπία έχουν μια σχεδόν μαγική αύρα που με καλεί να φανταστώ παράξενους νέους κόσμους γεμάτους κινδύνους ή θαύματα, τόπους άγνωστους που ξαφνικά γίνονται σημαντικοί έστω και για μια μόνο στιγμή, για ένα μόνο βλέμμα.

Κάτι αδιόρατο, αλλά ταυτόχρονα έντονα ενδιαφέρον με τράβηξε σε αυτό το είδος φωτογραφίας. Στα μάτια μου, η φωτογραφία τοπίου αποτολμά να πει μια ιστορία, μόνο που η αφήγηση δεν είναι καθαρή και η φωνή του αφηγητή φαίνεται να χάνεται μέσα στον θόρυβο. Προσπαθεί να μας μεταφέρει την ανταπόκρισή του από τον μακρινό τόπο που βρίσκεται και που είναι άγνωστος για τους περισσότερους αλλά ο ήχος είναι θολός και οι ακροαστές του μπορούν να ανακατασκευάσουν την εξιστορούμενη αφήγηση, μόνο ανασυνθέτοντας τα σκόρπια κομμάτια. Τι ιστορία μύθων και μυστηρίων μπορεί να αφηγηθεί η φωτογραφία τοπίου, σε έναν πλήρως χαρτογραφημένο και πολυ-απεικονισμένο σύγχρονο κόσμο; Πώς μπορεί να κρατήσει την αύρα που την περιβάλλει;

Η βάση του ερωτήματος

Καθώς, λίγο ή πολύ, δεν υπάρχει κομμάτι γης που να έχει απομείνει ανεξερεύνητο τι θα μπορούσε να αποτελέσει, πλέον, θέμα μιας φωτογραφίας τοπίου για έναν σύγχρονο φωτογράφο; Πώς διαμορφώνεται η νέα σύγχρονη εικόνα του κόσμου και πού βρίσκεται, άραγε, ο σημερινός άγνωστος και απομονωμένος από το βλέμμα των ανθρώπων κόσμος που καλείται ένας δημιουργός να αφηγηθεί στους υπόλοιπους από μας;

Η αναζήτηση απαντήσεων σε αυτά τα ερωτήματα ξεκίνησε από καθαρά προσωπικό ενδιαφέρον. Πολλά χρόνια πριν, στις αρχές τις δεκαετίας του '90, άρχισα να εμφανίζω μια ιδιαίτερη προτίμηση σε φωτογραφίες που απεικόνιζαν τοπία που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «απόμακρα», έξω και σε διακριτή απόσταση από την καθημερινότητα. Ως επί το πλείστον, τα τοπία που προτιμούσα να παρατηρώ αποτελούσαν ένα συνδυασμό φυσικού και τεχνητού τοπίου: Τόποι βιομηχανικής δραστηριότητας, λατομεία εξόρυξης πετρωμάτων, λιμάνια και έργα υποδομής, χώροι στάθμευσης και τόποι που βρίσκονταν στα όρια της πόλης. Όλα αυτά τα μέρη κρατούσαν τα χαρακτηριστικά του φυσικού περιβάλλοντος από το οποίο προέρχονταν, μόνο, όμως, ως μακρινή ανάμνηση καθώς είχαν υποταχθεί σε σημαντικό βαθμό στην ανθρώπινη επέμβαση που τους είχε επιβληθεί.

Αυτό που με ενδιέφερε περισσότερο, ίσως, από όλα ήταν ότι σε αυτό το είδος τοπίου, μπορούσα να «διαβάσω» περισσότερα πράγματα για τον ίδιο τον άνθρωπο και την πορεία του χωρίς να έχω ανάγκη καμίας ανθρώπινης φυσικής παρουσίας. Ένα άδειο παγκάκι στην άκρη ενός κατασκευασμένου εξολοκλήρου από οπλισμένο σκυρόδεμα λιμενοβραχίονα, ή το άδειο κέλυφος ενός βιομηχανικού κτιρίου παρατημένο και βουβό στις ακτές ενός κόλπου με ταξίδευαν στις ιστορίες του παρελθόντος τους χωρίς να χρειάζομαι κάποιον αφηγητή για να μου τις μεταφέρει. Μπορούσα να φανταστώ τη μοναξιά ενός ανθρώπου που κάθισε σε αυτό το παγκάκι κοιτώντας τη θάλασσα και περιμένοντας αυτό που εκείνη του είχε στερήσει, το ζευγάρι των νέων που περπάτησε μέχρι εκεί για να είναι μακριά από όλους ή τους εργάτες του παλαιού εργοστασίου πάνω στη θάλασσα που φόρτωναν τα εμπορεύματα στα πλοία που έδεναν μπροστά στους μάντες μεταφοράς των εγκαταστάσεων μέσα σε παραγγέλματα, φωνές και θόρυβο. Κατάλαβα σιγά-σιγά ότι αυτό που τραβούσε το ενδιαφέρον μου περισσότερο από οτιδήποτε άλλο ήταν ότι ένιωθα, ακριβώς όπως εκείνοι οι πρώτοι ακροατές των ιστοριών που μετέφεραν οι ταξιδιώτες, ότι δε μου προσφερόταν ολόκληρη η ιστορία ενός γεγονότος παρά μονάχα κομμάτια της. Βρισκόμενος μπροστά σε ένα τοπίο όπου αναγνώριζα ίχνη ανθρώπινης δραστηριότητας, έπρεπε να καταβάλω προσπάθεια για να ανασυνθέσω την αφήγηση από την αρχή, πράγμα που καθιστούσε την τελική ανάγνωση ιδιαίτερα γοητευτική. Το γεγονός ότι ένα σημαντικό τμήμα της παρέ-

μενε σε μένα να το ανακαλύψω, μεγάλωνε τη συγκίνησή μου και τραβούσε ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον μου. Η αίσθησή μου αυτή απέκτησε επιβεβαίωση, λίγα χρόνια αργότερα, όταν ξεκινώντας την έρευνα για την εκπόνηση της διδακτορικής μου διατριβής, έπεσα πάνω σε μια φράση του *Lewis Baltz*, που τοποθετούσε με εντυπωσιακή οικονομία το ζήτημα αυτό στο πλαίσιο των σύγχρονων μορφών αφήγησης:

Θα μπορούσε να είναι ιδιαίτερα βοηθητικό, αν όχι απολύτως αληθές, ότι η φωτογραφία μπορεί να θεαθεί ως μία στενή, βαθιά λωρίδα ανάμεσα στην λογοτεχνία και τον κινηματογράφο².

Πράγματι, η θεώρηση της φωτογραφίας ως μια γλώσσα που ακροβατεί ανάμεσα στην αφαιρετικότητα της γραφής και τον πλουραλισμό της εικόνας εξηγεί σε μεγάλο βαθμό τη γοητεία που αποπνέει στον θεατή της. Διαβάζοντας για έναν τόπο μέσα στις γραμμές ενός κειμένου, ο αναγνώστης αποκτά μια ιδιαίτερα προσωπική αίσθηση του χώρου μέσω της περιγραφής του συγγραφέα, καθώς οι περισσότερες επιλογές για τη διαμόρφωση αυτού του χώρου επαφίενται στον ίδιο τον αναγνώστη. Στον κινηματογράφο, από την άλλη μεριά, οι οπτικές πληροφορίες που δίνονται στον θεατή από το σκηνοθέτη (author) του έργου είναι πολύ περισσότερες, σε τέτοιο βαθμό που πολλές φορές ο θεατής να αποκτά την αίσθηση του ανικανοποίητου από το τελικό αποτέλεσμα. Οι λόγοι που συμβαίνει κάτι τέτοιο είναι ότι, συνηθέστερα, ο θεατής έχοντας προηγουμένως διαβάσει το βιβλίο πριν μετατραπεί σε κινηματογραφικό έργο, έχει ήδη κάνει τις επιλογές του όσον αφορά τη μορφή των πρωταγωνιστών, του χώρου, του φωτός και των υπολοίπων οπτικών πληροφοριών. Εν ολίγοις, ο θεατής έχει προεικονοποιήσει το τμήμα της αφήγησης που δεν του δόθηκε από το λογοτεχνικό κείμενο, την έχει αναζητήσει, αλλά και ολοκληρώσει μόνος του και δύσκολα αποδέχεται τη διαφορετική ερμηνεία της από κάποιον τρίτο που την παρουσιάζει έτοιμη για λογαριασμό του ίδιου του θεατή.

Η αντιμετώπιση της φωτογραφίας ως ένας ενδιάμεσος δρόμος ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη καλλιτεχνικής έκφρασης, αποτελεί πράγματι μια ιδιαίτερα χρήσιμη μέθοδο να προσεγγίσει κανείς τη φωτογραφία καθώς προσφέρει στον θεατή μια πληθώρα πληροφοριών που του ζητούν να σκεφτεί τι βλέπει να εξελίσσεται μπροστά στα μάτια του χωρίς όμως να του ορίζει ή επιβάλλει με οποιονδήποτε τρόπο το τελικό συμπέρασμα. Αυτό παραμένει αποκλειστικά δικό του προνόμιο. Με λίγα λόγια, η φωτογραφία ξεκινά τη διήγηση μιας ιστορίας και ο θεατής καλείται να την ολοκληρώσει.

Το στοιχείο αυτό έχει σημαντική επίδραση στη σχέση μου με τη φωτογραφία. Περισσότερο, ίσως, από οποιαδήποτε άλλη απεικόνιση του τοπίου, η φωτογραφία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια του γεγονότος. Εν αντιθέσει με ένα ζωγραφικό πίνακα που απεικονίζει τοπίο και όπου άμεσα ως θεατής αναζητώ την αισθητική, το χρώμα ή τη σύνθεση του

έργου, βρισκόμενος μπροστά σε μια φωτογραφία τοπίου, αισθάνομαι, πρωτίτως, ότι εκεί κάτι έχει λάβει χώρα. Η εντύπωση που μου προκαλείται είναι ότι λίγο ή πολύ πριν φτάσει ο φωτογράφος εκεί, στον τόπο που απεικονίζεται έλαβε χώρα ένα συμβάν, ίχνη του οποίου μπορεί να βρει κανείς αν προσπαθήσει να αποκρυπτογραφήσει με προσοχή το μήνυμα που του μεταφέρει η φωτογραφία³. Τι ακριβώς ψάχνουμε να βρούμε στην απεικόνισή του; Κατ' επέκτασιν, νόημα, συμβάν, μύθος και αύρα του τόπου: ποια η σημασία όλων αυτών των στοιχείων στη φωτογραφία τοπίου σήμερα; Πώς διαμορφώνουν το είδος της φωτογραφίας τοπίου που παρατηρώ περισσότερο από οτιδήποτε άλλο και προσπαθώ να προσεγγίσω με τη δική μου πράξη; Στα ερωτήματα αυτά, η απάντηση που με γοητεύει περισσότερο δίνεται από τον *Robert Adams*:

Η φωτογραφία τοπίου μπορεί να μας προσφέρει τρεις ποιότητες: γεωγραφία, αυτοβιογραφία και μεταφορά. Αυτό που ο φωτογράφος τοπίου προσπαθεί παραδοσιακά να κάνει είναι να δείξει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον με μιας. Θέλουμε φαντάσματα, τα καθημερινά νέα και προφητείες μαζί.

Η πορεία: αφετηρία, διαδρομή και προορισμός

Ξεκίνησα να φωτογραφίζω την Εγνατία Οδό το 2000, η απόφαση όμως να ασχοληθώ με ένα τέτοιο θέμα είχε ληφθεί αρκετά νωρίτερα, όπως θα αναπτύξω στη συνέχεια. Ο λόγος για τον οποίο αποφάσισα να φωτογραφίσω έναν δρόμο, δεν είχε, κατ' αρχήν, καμία σχέση με τον άξονα της Εγνατίας αυτόν καθ' εαυτόν. Κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1990, βρέθηκα να σπουδάζω φωτογραφία στην Αθήνα, μια πόλη που έως εκείνη τη στιγμή δε γνώριζα παρά ελάχιστα. Η ζωή μου χωρίστηκε σε δύο μέρη: οι σπουδές και το μέλλον μου βρίσκονταν στην Αθήνα, ενώ η οικογένεια και το παρελθόν παρέμεναν στη Θεσσαλονίκη. Ο διαχωρισμός αυτός έφερε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη ζωή μου καθώς άρχισα να ταξιδεύω εκτενώς ανάμεσα στις δύο πόλεις. Τα περισσότερα ταξίδια γίνονταν με αυτοκίνητο, είδος ταξιδιού με το οποίο είχα αναπτύξει ιδιαίτερη σχέση. Εκτιμούσα αφάνταστα το γεγονός ότι οδηγώντας είχες στα χέρια σου την επιλογή και την εξέλιξη της πορείας σου, μπορούσες να στρίψεις όπου ήθελες και να ακολουθήσεις οποιαδήποτε διαδρομή, ακόμα και αν αυτό γινόταν σπάνια, υποτάσσοντας, εν τέλει, την επιθυμία για περιπέτεια στη στρατηγική της σκοπιμότητας: έπρεπε να φτάσεις στο σπίτι σου όσο γρηγορότερα γινόταν.

Όσο γρηγορότερα γινόταν. Όντως, μετά από αρκετά ταξίδια, η διαδρομή από την Αθήνα στη Θεσσαλονίκη και ανάποδα άρχισε να γίνεται κουραστική. Κάθε φορά τη μάθαινα και περισσότερο καταλήγοντας κάποια στιγμή να τη γνωρίζω απ' έξω, πράγμα που ενώ αύξησε την ασφάλεια της οδήγησης, την ίδια στιγμή απαξίωσε εντελώς το τοπίο της εθνικής οδού στα

μάτια μου. Από ένα σημείο και μετά, δεν έβλεπα πλέον τίποτα ανάμεσα στην αφετηρία και τον προορισμό μου, φτάνοντας στο στάδιο να εύχομαι, ως άλλος φανατικός θεατής των ταινιών επιστημονικής φαντασίας, να μπορούσα να μεταφερθώ μέσα στο χώρο και το χρόνο, μειώνοντας το ταξίδι ανάμεσα στις δύο πόλεις στα λίγα μόλις δευτερόλεπτα, μη χάνοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, ούτε στιγμή από τη ζωή μου στο αναγκαίο, πλην αδιάφορο ενδιαμέσο του ταξιδιού ανάμεσα στην αρχή και το τέλος του.

Αδιάφορο; Ίσως θα έπρεπε να συζητηθεί λίγο περισσότερο αυτό το αδιάφορο και ασήμαντο για μένα ενδιαμέσο τμήμα του ταξιδιού. Αυτό που κατέτασσα ως αδιάφορο, με αυτή τη γρήγορη αξιολόγηση, ήταν το σύνολο, σχεδόν, του ελληνικού τοπίου. Ως άλλος *πολυάσχολος* κάτοικος της πόλης, αξιολογούσα ως σημαντικά μονάχα την αφετηρία του ταξιδιού και τον τελικό προορισμό του. Πού κατέτασσα το ενδιαμέσο κομμάτι; Η υπόλοιπη χώρα, η ζωή της, το τοπίο της, οι δομές και ενέργειες που δημιουργούσε; Μπορούσα, πράγματι, να μειώσω οποιαδήποτε σημασία είχαν τοποθετώντας τα σε δεύτερη μοίρα, μόνο και μόνο επειδή τα έβλεπα ως καθυστέρηση;

Άρχισα να αντιλαμβάνομαι ότι αυτό που έως πριν λίγο θεωρούσα χαμένο χρόνο μετάβασης διαμέσου αδιάφορων τοπίων, αποτελούσε έναν ολόκληρο αυτόνομο κόσμο. Ένα πλήρες δίκτυο που συνέδεε διαφορετικούς προορισμούς της χώρας και που υπάκουε σε δικούς του κανόνες. Ένας κλειστός κόσμος που αφηγούνταν ιστορίες, αλλάζοντας την όψη του κάθε λίγα χιλιόμετρα. Ένα σύστημα διαρκούς εναλλαγής εικόνων που βρισκόταν μπροστά στα μάτια του θεατή και που παρήγαγαν τοπία που «καδράρονταν» από το παρμπρίζ του αυτοκινήτου.

Το παρμπρίζ του αυτοκινήτου δεν είναι παρά ένα τζάμι που προστατεύει το τοπίο. Όπως στις βιτρίνες τα πράγματα φαίνονται πιο όμορφα, έτσι και πίσω από το παρμπρίζ: όλα φαίνονται καλά τακτοποιημένα και αδύνατον να πειραχθούν⁴.

Επέστρεψα πίσω στην έρευνα, προσπαθώντας να δω τι έχει γίνει πάνω σε αυτό το θέμα. Οι προσεγγίσεις που βρήκα, τόσο από Έλληνες φωτογράφους στον ίδιο οδικό άξονα όσο και από ξένους σε αντίστοιχα οδικά δίκτυα του εξωτερικού, ακολουθούσαν περισσότερο κοινωνιολογική προσέγγιση, εστιάζοντας την προσοχή τους στο ανθρώπινο στοιχείο που ζούσε το δρόμο, εντασσόμενες στο φωτογραφικό είδος που ονομάζεται *κοινωνική τοπιογραφία*⁵. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες προσέγγιζαν το ζήτημα αποσπασματικά και στο πλαίσιο ευρύτερου ενδιαφέροντος για το τοπίο και την επίδραση του ανθρώπου πάνω σε αυτό. Αυτοί που ασχολήθηκαν με το θέμα του αυτοκινητοδρόμου απέδιδαν τη μεγαλύτερη σημασία στις ανθρώπινες δραστηριότητες που αναπτύσσονταν σε αυτόν τον αυτόνομο κόσμο. Το ενδιαφέρον τους στρεφόταν στους σταθμούς ξεκούρασης των οδηγών, στα κουρασμένα πρόσωπα των ταξιδιωτών ή στους εργαζόμενους

που εξυπηρετούσαν τους τουρίστες. Άλλοι έστρεψαν το φακό τους στις περίεργες κατασκευές που βρίσκονται πέριξ του δρόμου, οι περισσότερες εκ των οποίων έχουν, λόγω τεχνολογίας ή κοινωνικών και άλλων εξελίξεων, χάσει πλέον τη χρήση τους. Άδεια και εγκαταλελειμμένα κέντρα διασκέδασης, παρηκμασμένοι σταθμοί στάθμευσης, ξενοδοχεία που δε λειτούργησαν ποτέ, τουριστικά θέρετρα που θυμίζουν άλλες εποχές, τοπία γεμάτα διαφημιστικές πινακίδες. Και σε αυτή την περίπτωση, η προσέγγιση γινόταν μέσα σε ένα πλαίσιο φωτογραφίας ντοκουμέντου όπου ο φωτογράφος έδινε έμφαση στη δημοσιογραφική κάλυψη αυτού του περιβάλλοντος, δίνοντας έμφαση στο χρήστη και αφήνοντας σε δεύτερη μοίρα το τοπίο του δρόμου.

Ο δρόμος, αυτός καθ' εαυτός, λειτουργούσε στη συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων ως φόντο, ως μια σκηνή πάνω στην οποία λαμβάνουν χώρα διαφορετικές ιστορίες αφήνοντας την ίδια σε δεύτερη μοίρα, σχεδόν αόρατη. Ο κύριος λόγος για αυτή την επιλογή από διάφορους φωτογράφους, υπήρξε κατά τη γνώμη μου, η «πατίνα» που παρουσίαζε το ίδιο το θέμα, καθώς η εγγραφή του χρόνου πάνω σε ένα τοπίο αποτελεί ιδιαίτερα σημαντική παράμετρο, τόσο για τη μορφή του όσο και για το περιεχόμενό του. Μετά από ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, το θέμα παύει να λειτουργεί αυτόνομα και μεταθέτει την προσοχή του θεατή στα πολλαπλά επίπεδα που αρχίζουν να λειτουργούν επάνω του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η κοινωνιολογική προσέγγιση του φωτογράφου εξηγείται με πευστικότητα. Προσεγγίζοντας φωτογραφικά τον κεντρικό (και μοναδικό έως πρόσφατα) εθνικό οδικό άξονα, βρίσκεται κανείς αντιμέτωπος με ένα θέμα που είναι φορτωμένο με πολλά επιμέρους ζητήματα. Αποτελεί λογική επιλογή η επικέντρωση της προσοχής του ανθρώπου που το προσεγγίζει στο ανθρώπινο στοιχείο που «ζωντανεύει» το σκηνικό με την παρουσία του καθώς και τις όποιες ιστορικές, κοινωνιολογικές και πολιτικές προεκτάσεις αυτής. Κατ' επέκταση, ο αυτοκινητόδρομος ως κέντρο του ενδιαφέροντος περνά σε δεύτερη μοίρα.

Το δικό μου ενδιαφέρον, όμως, απείχε πολύ από κάτι τέτοιο. Αυτό που από την αρχή τράβηξε το βλέμμα μου δεν ήταν ο άνθρωπος και οι δραστηριότητες του μέσα στον αυτόνομο κόσμο ενός αυτοκινητοδρόμου αλλά οι επιπτώσεις και τα ίχνη αυτών των πράξεων στο τοπίο. Με ενδιέφερε πολύ περισσότερο να προσεγγίσω την εξέλιξη του τοπίου από το φυσικό στο ανθρωπο-τοπίο, από τη απόλυτη και καθαρή φύση, δηλαδή, στην εν μέρει κατασκευασμένη, παρά να εστιάσω στο χρήστη αυτού του νέου περιβάλλοντος. Σταδιακά άρχισα να καταλαβαίνω ότι προσπαθούσα πολύ περισσότερο να μιλήσω για τον άνθρωπο ανιχνεύοντας και φωτογραφίζοντας τα ίχνη της παρουσίας του στο χώρο παρά φωτογραφίζοντας την ίδια του προφανή παρουσία. Αυτό που έψαχνα, μπορούσε να αναζητηθεί μονάχα σε ένα «παρθένο» εικονογραφικά τοπίο. Σε ένα χώρο που δημιουργούνταν

από τον άνθρωπο εκείνη τη στιγμή, που βρίσκονταν σε διαρκή εξέλιξη χωρίς όμως να έχει ήδη εγγεγραμμένο επάνω του το πέρασμα του χρόνου που θα προσέδιδε πλέον ιστορικό ή κοινωνιολογικό ενδιαφέρον. Έπρεπε να βρω και να επιλέξω ένα τοπίο που θα μου επέτρεπε να συζητήσω τα παραπάνω ζητήματα χωρίς να τα επισκιάσει με τη μορφή του, αλλά ούτε και να θαφτεί κάτω από αυτά.

Έτσι, βαθμιαία διαμόρφωσα τα ερωτήματά μου και τις πλευρές της προσέγγισής μου. Κατάλαβα, σταδιακά, ότι ενδιαφερόμουν να αναζητήσω τις επιδράσεις της ανθρώπινης παρέμβασης και το ίχνος του χρόνου, στιγμιαίο ή μακρόχρονο πάνω στο τοπίο. Την ίδια στιγμή με συνέπαιρνε η αναζήτηση μιας ιστορίας που αισθανόμουν ότι βρισκόταν πίσω από αυτό και την οποία φιλοδοξούσα να αφηγηθώ. Στη διαδικασία της αναζήτησης αυτής, βασικό ρόλο έπαιζε το «θέλγητρο» της δημιουργίας μιας αφαιρετικής, αισθητικά και πληροφοριακά ως επί το πλείστον, εικόνας που θα παραδιδόταν ανοιχτή στην ερμηνεία αυτού που τη βλέπει. Περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, φιλοδοξούσα να ανακαλύψω έναν «κόσμο» στον οποίο μόνο λίγοι προνομιούχοι είχαν πρόσβαση και που εξαφανίζεται καθημερινά δίνοντας τη θέση του σε διαδοχικά τοπία που τον μεταμορφώνουν κάθε φορά. Επιθυμούσα να εξερευνήσω τη δυνατότητα να λειτουργήσουν όλα αυτά ως μια μεταφορά για τη διατύπωση ενός σχολίου για τη μορφή του σύγχρονου κόσμου.

Διαμορφώνοντας μια προσωπική προσέγγιση

Η απόφαση να φωτογραφίσω την Εγνατία Οδό βασίστηκε στην επιθυμία μου να βρεθώ παρών στη γέννηση ενός τοπίου. Η αναζήτηση των ποιητών που αναγνώριζα μόνο ως «*απολιθωμένα ίχνη*» κάτω από τις πολλές χρήσεις και τα απανωτά στρώματα νοημάτων στον παλαιότερο και ήδη φορτωμένο άξονα της Εθνικής οδού Αθηνών-Θεσσαλονίκης, εμφανίζονταν ζωντανά και σε αφθονία σε έναν «*παρθένο*» οπτικά δρόμο που δημιουργούνταν εκείνη τη στιγμή, μπροστά στα μάτια μου και κάτω από την καταγραφική δυνατότητα της φωτογραφικής μηχανής. Βρισκόμουν πάνω σε έναν άξονα υπό κατασκευή με εμένα προνομιακό παρατηρητή ενός κλειστού, δυναμικού και ιδιαίτερα έντονου τοπίου σε μετάβαση. Ένα «ενδιάμεσο» τοπίο εν τη γενέσει του.

Η αρχική μου προσέγγιση ξεκίνησε αρκετά επιδερμικά. Κοιτούσα το κατασκευασμένο τοπίο και τις περίεργες μορφές του ως να επρόκειτο για γλυπτικές συνθέσεις. Το μόνο που περνούσε από το μυαλό μου ήταν πως θα μπορούσα να το κάνω οπτικά ενδιαφέρον. Ξεκίνησα να φωτογραφίζω αντικείμενα που μου θύμιζαν αφαιρετική γλυπτική και που έμοιαζαν με γλυπτά του Serra, της Bourgoise ή του Τάκη. Αγωγοί ύδρευσης, μεταλλικές δεξαμενές και βέργες σιδήρου αποτέλεσαν τα πρώτα μου θέματα στην



Γιώργης Γερόλυμπος, από τη σειρά *Terza Natura* (πρωτότυπο έγχρωμο)

προσπάθειά μου να εξοικειωθώ με το νέο περιβάλλον. Οι πρώτες φωτογραφίες απεικονίζουν νεκρές φύσεις και συνθέσεις από υλικά κατασκευής και μηχανικό εξοπλισμό που έβρισκα μέσα στο κατασκευασμένο τοπίο του δρόμου. Οι εικόνες ήταν αφαιρετικές, απομακρυσμένες από το αντικείμενό μου και εν πολλοίς ανούσιες. Κρίνοντας εκ των υστέρων, θεωρώ ότι ξεκίνησα να φωτογραφίζω αντικείμενα μέσα στο τοπίο λόγω της αδυναμίας που είχα στην αρχή να ελέγξω την κλίμακα του έργου. Η προσέγγιση και κατάκτηση του μεγέθους του τοπίου των εργοταξίων ήρθε πολύ σταδιακά και μόνο μετά από πολλές επισκέψεις.

Μετά τις πρώτες αποτυχίες και τη συνειδητοποίηση ότι το θέμα απαιτεί μεγαλύτερη προσοχή, αποφάσισα να επιστρέψω στον τομέα της θεωρητικής έρευνας. Στην αναζήτηση καλύτερης προσέγγισης του απόμακρου και δύσκολου για μένα τοπίου αυτού, κοίταξα προσεκτικότερα τη δουλειά των φωτογράφων που είχαν τραβήξει το ενδιαφέρον μου σε αυτό

το είδος τοπίου. Ανέλυσα με προσοχή την σταδιακή προσέγγιση του Lewis Baltz στο Park City, όπου πλησιάζει το θέμα του σιγά-σιγά, αφού πρώτα έχει φωτογραφίσει, ως άλλος τοπογράφος, προς τα τέσσερα σημεία ορίζοντα. Κοίταξα με μεγάλο ενδιαφέρον την προσπάθεια του Peter Goïn να αποφύγει την αισθητικοποίηση του θέματός του, κάνοντας φωτογραφίες που είναι σημαντικές για το περιεχόμενό τους και λιγότερο για την αισθητική ποιότητά τους. Εκτίμησα την αισθητική αρτιότητα των φωτογραφιών του Edward Burtynsky που αναδεικνύει τετριμμένα θέματα όπως οι σκουπιδότοποι, τα δυλιστήρια ή τα μεταλεία εξόρυξης μεταλλεύματος και τα μετατρέπει σε εικαστικά γεγονότα, χαρίζοντάς τους για πρώτη φορά το βλέμμα ενός θεατή.

Την ίδια στιγμή, αντελήφθην τι έπρεπε να αποφύγω. Συνειδητοποίησα ότι όφειλα να προσέξω το τοπίο και να του επιτρέψω να αποκαλύψει μό-

Γιώργης Γερόλυμπος, από τη σειρά *Terza Natura* (πρωτότυπο έγχρωμο)



νο του τα σημαντικά στοιχεία. Για να γίνει αυτό, έπρεπε να μπω σε αυτόν τον κόσμο χωρίς να έχω προ-αποφασίσει πώς θα τον αντιμετωπίσω, αλλά και να μετριάσω τον ενθουσιασμό του πρωτάρη που βλέπει τα πάντα έντονα, περιπετειώδη και δυναμικά. Ταυτόχρονα, θα προσπαθούσα να αποφύγω τα δύο άκρα της φωτογραφικής απεικόνισης: την τέλεια αισθητικά φωτογραφία που εκμηδενίζει το περιεχόμενό της και μειώνει τη σημασία του σε δομικό υλικό για τη δημιουργία οπτικού εντυπωσιασμού, αλλά και την παντελώς αδιάφορη που χάνει την προσοχή του θεατή αποτυγχάνοντας να τον αγγίξει με το νόημά της. Χωρίς να υποστηρίζω ότι έλαβα ουδέτερη στάση απέναντι στο τοπίο, αποφάσισα να το κοιτάξω ως μια ιστορική κατασκευή που μπορεί να θεαθεί ως μια καταγραφή ανθρωπινων πράξεων και δραστηριοτήτων που αποτιμούνται τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν.

Η τελευταία απόφαση μου προσέφερε ένα σημαντικό πρώτο βήμα για την πορεία μου σε αυτόν τον μακρύ δρόμο. Αποδεχόμενος κανείς το τοπίο ως «αρχείο διαδοχικών επεμβάσεων», μπορεί να ξεκινήσει από την κυριολεκτική αναζήτηση των συμβάντων που έλαβαν χώρα εκεί πριν τη δική του παρουσία. Μπορεί να αρχίσει να αποκρυπτογραφεί τον δυσνόητο κώδικα που υπάρχει στο τοπίο συγκεντρώνοντας μεμονωμένες λέξεις που χτίζουν σταδιακά το σύνολο του μηνύματος. Αυτό, όμως, δεν ήταν πλέον τόσο ξένο για μένα. Μπορεί να πλησίαζα ένα άγνωστο αντικείμενο που αντιμετωπίζα για πρώτη φορά, το προσέγγιζα, όμως, με έναν γνώριμο τρόπο, που είχα, ήδη, χρησιμοποιήσει στο παρελθόν. Αντίστοιχα με τις εικόνες από την παλαιότερη δουλειά μου στις ακτές της Αγγλίας, αναζητούσα ίχνη πάνω στο τοπίο. Ίχνη ανθρώπων, κινήσεων, αλλαγών ή αμετακινήτων εμποδίων.

Συμπεράσματα

Η ανάπτυξη μιας προσωπικής γλώσσας στη φωτογραφία ή οποιοδήποτε άλλο μέσο έκφρασης και αν επιλέξει κανείς μπορεί να γίνει πρωτίστως όταν ένας εν δυνάμει δημιουργός προσπαθεί να επισκεφθεί τα ζητήματα που αφορούν βαθιά τον ίδιο και τη ζωή που βλέπει γύρω του. Όταν αποτολμήσει να αρθρώσει τον δικό του λόγο για αυτό που παρατηρεί στην καθημερινότητά του και δειλά, ίσως, στη συνέχεια να προτείνει έναν τρόπο αντιμετώπισης των ζητημάτων που ανακύπτουν. Κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών οι καλλιτέχνες ακολούθησαν τις εξελίξεις στο περιβάλλον και τη συζήτηση γύρω από τα προβλήματά του. Περισσότερο από αυτό, οι φωτογράφοι που ασχολήθηκαν με τη φωτογραφία τοπίου προσπάθησαν να εκφράσουν το *zeitgeist* της κάθε εποχής μεταφέροντας με τη δουλειά τους την άποψη της κοινωνίας για τον κόσμο μέσα στον οποίο ζούμε. Αυτόν που θεωρούμε όμορφο για τις διακοπές μας, εξωτικό για τους άλλους που ταξιδεύουν, επικίνδυνο για τους τολμηρούς, εξαθλιωμένο για τους φτω-

χούς και καθημερινό για όλους εμάς τους υπόλοιπους. Αντίστοιχα με την αρχιτεκτονική που θεωρείται η «πετροποίηση» των κοινωνικών συνθηκών κάθε εποχής μέσω της ανάλυσης από τους ιστορικούς των υλικών και των μορφών που χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς στις ανθρώπινες κατασκευές, η φωτογραφία τοπίου καταγράφει τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία βλέπει και κατατάσσει αυτό που βρίσκεται γύρω της.

Η φωτογραφική καταγραφή και ερμηνευτική προσέγγιση του αυτοκινητόδρομου της Εγνατίας Οδού έγινε χωρίς επιθυμία καταγγελίας οποιασδήποτε οικολογικής καταστροφής. Η προσέγγιση αυτού του τοπίου επιλέχθηκε σε μια προσπάθεια κατανόησης ενός αγνώστου για το ευρύ κοινωνικό σύνολο περιβάλλοντος βασιζόμενη στην επιθυμία να συζητήσει την παρουσία του ανθρώπου στο τοπίο μέσω των κατασκευών του. Η φωτογράφιση έλαβε χώρα καθ' όλο το μήκος του άξονά της, αποκτώντας προνομιακή εικόνα για το σύνολο των υπό κατασκευή τοπίων. Η έμφαση δόθηκε στη διαδικασία της αλλαγής, στην ενδιάμεση κατάσταση του τοπίου και όχι στη χρήση για την οποία προορίζεται. Μέσα από την απεικόνιση άμορφων χωμάτων, όγκων και σκληρών εργοταξίων, δεν επιχειρήθηκε απλώς να αναδειχθεί το μέγεθος και η πολυπλοκότητα της επέμβασης στο υπάρχον τοπίο, καθώς αυτό είναι πέραν από προφανές. Κίνητρο υπήρξε η επιθυμία να αναζητηθεί ο τρόπος που προσλαμβάνει και αντιδρά κανείς στο φυσικό αλλά και στο ανθρωπο-ποιημένο τοπίο. Η πρόθεση ήταν να προταθούν «νέες ιστορίες» για το τοπίο και ταυτόχρονα να «διασωθούν» οι εφήμερες φάσεις του.

Το σημαντικότερο στοιχείο των εικόνων της Εγνατίας είναι ότι, κατά τη γνώμη μου, ξεπερνούν την καταγραφή ενός οδικού άξονα και της λειτουργίας του και εστιάζονται στην ιδιότυπη φύση αυτών των τοπίων. Τα φορμαλιστικά στοιχεία του ανθρωποποιημένου αυτού τοπίου παίζουν σημαντικό ρόλο στον τρόπο που ο χώρος συντίθεται και γίνεται αντιληπτός, χωρίς όμως να επισκιάζουν το περιεχόμενό του. Τα υλικά και οι διαφορετικές μορφές του αυτοκινητόδρομου βγαίνουν από τη αφάνειά τους μέσω ενός διακριτικού συμβολισμού και παίρνουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο για όσο διαρκεί η λήψη μιας φωτογραφίας πριν επιστρέψουν ξανά στη λειτουργική τους θέση: το βάθρο μιας γέφυρας μετατρέπεται για λίγο σε μνημειώδες γλυπτό, ένα πρανές σε έργο της land art, το ρείθρο του δρόμου σε αφαιρετικό ζωγραφικό πίνακα.

Για άλλη μια φορά, το ενδιαφέρον δεν είναι οικολογικό: η έντονη διείδυση στη γη, η μετατόπιση μεγάλων ποσοτήτων χώματος, η επέμβαση στην τοπική χλωρίδα με αναφυτεύσεις για την αποφυγή της διάβρωσης του εδάφους, όπως και στις προαναφερθείσες περιπτώσεις άλλων σύγχρονων φωτογράφων δεν καταγγέλλονται, καθώς θεωρούνται κομμάτια της εξέλιξης του τοπίου. Οι αλλαγές πλέον είναι πεπραγμένες και αργά ή γρήγορα θα ενταχθούν στο τοπίο χωρίς αντιστροφή της διαδικασίας.

Το τοπίο που δημιουργήθηκε με την κατασκευή της Εγνατίας Οδού και διατρέχει το σύνολο της επικράτειας της Βορείου Ελλάδος θα πάψει να υφίσταται με την τελική παράδοση του έργου στους χρήστες του. Από το σημείο εκείνο και μετά θα θεωρηθεί από τον μέσο χρήστη, επαγγελματία οδηγό που κινείται γρήγορα για να παραδώσει τα προϊόντα του ή ιδιώτη που πηγαίνει στον τόπο καταγωγής του να ψηφίσει ή απλά επιστρέφει από διακοπές ότι ήταν πάντοτε εκεί. Θα σταματήσει να υπάρχει ή να παρατηρήται καθώς η λειτουργία του θα επισκιάσει οποιαδήποτε άλλη του ποιότητα. Αποτελεί προσωπική ελπίδα ότι οι φωτογραφίες αυτές θα αποτελέσουν το ελάχιστο απαραίτητο ίχνος των σημαντικών αλλαγών που έλαβαν χώρα στο τοπίο αυτό, πριν θεωρηθεί για άλλη μια φορά δεδομένο. Όσον αφορά την εξέλιξή μου στη φωτογραφική πρακτική μετά την ολοκλήρωση της παρουσίας ενότητας, δανειζομαι τις λέξεις της Olivia Parker (1978):

Η δική μου εξερεύνηση μόλις αρχίζει. Επιθυμώ να τη συνεχίσω.
Είπα τι βρίσκω ενδιαφέρον. Όσο για τις φωτογραφίες, αυτές δεν μπορώ να τις εξηγήσω.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ:

Haworth-Booth, Mark (1987). *Lewis Baltz: San Quentin Point*, Creative Camera 2.
Parker, Olivia (1978). *Signs of Life*, Boston: David R. Godine.
Sternfeld, Joel (1996): *On This Site*, San Francisco: Chronicle Books.
Tournier, M. (1994) στο Ch. Leyrit, B. Lassus (επιμ.) *Autorout et Paysages*, Paris: Éditions du Demi-Cercle.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οδυσσέας Ελύτης, *Ο Μικρός Ναυτιλος*, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρεία, Αθήνα 1985, σελ. 119.
2. Ο Lewis Baltz όπως αναφέρεται στο Mark Haworth-Booth 1987: 29.
3. Αυτός ο τρόπος θέασης της φωτογραφίας είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος τόσο στο κοινό όσο και ανάμεσα στους δημιουργούς φωτογραφιών. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένας από τους σημαντικότερους φωτογράφους της σύγχρονης τέχνης ο Αμερικανός Joel Sternfeld δημοσίευσε μια μονογραφία του με τίτλο *On This Site*, όπου παρουσίασε εικόνες που δεν απέχουν καθόλου από το προσωπικό ύφος που είχε ο φωτογράφος στις προηγούμενες ενότητες του. Φωτογράφισε, όπως και στο παρελθόν, χώρους πόλεων, εσωτερικά δωματίων, πάρκα και highways. Η σημαντική διαφορά προέκυπτε μόνο από την ανάγνωση της λεζάντας που ακολουθούσε κάθε φορά την αντίστοιχη φωτογραφία και που πληροφορούσε τον αναγνώστη για το έγκλημα που είχε διαπραχθεί στο σημείο που απεικονιζόταν. Το άδειο κάθισμα του κινηματογράφου ήταν το σημείο που συνελήφθη ο Lee Harvey Oswald μετά τη δολοφονία του Προέδρου Kennedy, το μπαλκόνι ενός μοτέλ δεν ήταν παρά το μέρος που άφησε την τελευταία του πνοή ο Dr. Martin Luther King. Το στοιχείο που καθιστούσε σημαντική μια, κατά τα άλλα, καθημερινή εικόνα ήταν το γεγονός που είχε λάβει χώρα στον τόπο που απεικονιζόταν. Βλέπε Sternfeld (1996).
4. Βλέπε Tournier, 1994: 12.
5. *A1 the great northern road*, του Paul Graham και *A1 portrait of a road* του Jon Nicholson.