



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

# **E-SCAPELAND**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΓΕΩΡΓΙΑ ΤΡΟΥΛΗ**

## **ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΟ

ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ

ΑΠΩ ΑΝΑΤΟΛΗ – ΔΥΣΗ ΚΑΙ ΤΟΠΙΟ

ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

E-SCAPELAND (μια προσωπική τοπιογραφία)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν και θεωρείται ότι η τοπιογραφία έφτασε στην ακμή της τον 19ο αιώνα, παρόλ' αυτά εξακολουθεί να έλκει ακόμη το ενδιαφέρον μας. Και τούτο επειδή η πολιτιστική ταυτότητα και η ψυχοσύνθεση κάθε λαού είναι συνυφασμένες με το φυσικό περιβάλλον που τον φιλοξενεί και κατ' επέκταση με τις απεικονίσεις του ως τοπίου. Επίσης η εθνική ταυτότητα καθορίζεται τόσο από την ιστορική όσο και από την γεωγραφική κληρονομιά. Το τοπίο είναι μια παράδοξα αφηρημένη έννοια, διότι δεν είναι ένα υπαρκτό αντικείμενο, αλλά κατασκεύασμα του πολιτισμού και του νου μας.

Ο όρος τοπίο στο λεξικό της νεοελληνικής γλώσσας ορίζεται ως η γεωγραφική ενότητα με κοινά φυσικά χαρακτηριστικά. Η λέξη landscape απαντάται στην αγγλική από το 1593 με την εισαγωγή της ολλανδικής λέξης landschap, σημαίνοντας την ύπαιθρο και χρησιμοποιήθηκε ως τεχνικός όρος στη ζωγραφική. Παρόλα αυτά, ο όρος τοπίο χρησιμοποιείται ευρύτατα τόσο για τον πραγματικό χώρο όσο και για τις αναπαραστάσεις του. Στην εισήγηση αυτή ο όρος τοπίο θα αναφέρεται περισσότερο στην αναπαράσταση ενός χώρου παρά στο πραγματικό περιβάλλον.(Σκούφιας, 2018)

Η εικονογραφία του τοπίου εκφράστηκε διαχρονικά με διαφορετικούς τρόπους, οι οποίοι μπορούν να εντοπιστούν στην κινεζική κηπουρική, την αραβική ταπητουργία, την ελληνιστική ποίηση, τις ρωμαϊκές νωπογραφίες, τα μεσαιωνικά χειρόγραφα και την αναγεννησιακή μουσική, μεταξύ πολλών άλλων πολιτισμών και μορφών. Όλες αυτές οι διαφορετικές εκφράσεις της εικονογραφίας τοπίου δείχνουν τη σταδιακή διαδικασία μέσω της οποίας το τοπίο αναδύθηκε ως είδος στα τέλη του 15ου και τις αρχές του 16ου αιώνα.

Τα πρώτα μοντέρνα τοπία ήταν εξαιρετικά μικρά, μόλις 5x8 εκατοστά, ζωγραφίστηκαν μεταξύ 1414 και 1417 σε ένα χειρόγραφο γνωστό ως 'οι Ωρες του Τορίνο' για λογαριασμό του κόμη της Ολλανδίας και υπάρχουν επαρκείς ενδείξεις ώστε να αποδοθούν στον Hubert Van Eyck. Από ιστορική άποψη είναι σίγουρα από τα πιο καταπληκτικά έργα τέχνης του κόσμου, διότι σε πείσμα όλης της έρευνας τα τελευταία πενήντα χρόνια κανείς δεν μπόρεσε να εντοπίσει τους πραγματικούς προδρόμους.(Clark, 1976).

Η περιέργεια για τον ακριβή χαρακτήρα ενός συγκεκριμένου τοπίου, που αποτελούσε μέρος της γενικής περιέργειας του 15 αιώνα κορυφώθηκε στις τοπογραφικές ακουαρέλες του Ντύρερ.(Clark,1976)

Στη ζωγραφική το τοπίο διαδραμάτισε για αρκετό διάστημα δευτερεύοντα ρόλο στην σύνθεση, κυρίως ως φόντο σε μυθολογικά, θρησκευτικά και ιστορικά θέματα, αποτελώντας το πλαίσιο των αφηγήσεών τους. Η αντιμετώπιση της φύσης ως σκηνικού προέκυψε μέσα από μια μακρά εξελικτική διαδικασία, η οποία επηρεάστηκε από την επιστήμη- με τη χρήση των οπτικών συσκευών, π.χ. της camera obscura, από την τέχνη- με τη δημιουργία νέων μεθόδων οργάνωσης του χώρου και της προοπτικής και από την ιδεολογία – π.χ. στον ουμανισμό ο άνθρωπος συγκρίνεται με τον υλικό κόσμο αντί με τον Θεό.

Όταν το τοπίο έγινε αυτόνομο αντικείμενο στην δυτική ζωγραφική στις αρχές του 16ου αιώνα εκπλήρωνε συγκεκριμένες κοινωνικές και πνευματικές ανάγκες λειτουργώντας ως δήλωση ιδιοκτησίας, ως τρόπος καταγραφής των δυνατοτήτων και των ταξικών σχέσεων στον καπιταλισμό, ως ένας εορτασμός της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση στον ουμανισμό και της ίδιας της φύσης στον ρομαντισμό.

Ήδη τον 15 αιώνα οι ζωγράφοι άρχισαν να αισθάνονται ότι το τοπίο είχε γίνει πολύ ήρεμο και εξημερωμένο και βάλθηκαν να εξερευνήσουν το μυστηριώδες και το ανυπότακτο. Μπορούσαν να βλέπουν τις παλιές απειλές της πλημμύρας και του δάσους από μια κάποια απόσταση. Μπορούσαν να τις χρησιμοποιούν συνειδητά για να δημιουργούν μια ευχάριστη φρίκη. Σε αυτήν την έκταση μπορούμε να τους αποκαλέσουμε ρομαντικούς.(Clark, 1976)

Γνωρίζουν ότι το ανθρώπινο πνεύμα ήταν γεμάτο σκοτάδι ήταν διαστρεβλωμένο και φλογερό και ζωγράφισαν μια πτυχή της φύσης που εξέφραζε αυτές τις σκοτεινές συστροφές της ψυχής. Είχαν αναμφίβολα κάνει μια συνειδητή χρήση ορισμένων ανησυχητικών σχημάτων και συμβόλων. Είναι αυτό που τώρα ονομάζουμε 'εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες'. Ένας όρος που δεν είναι τόσο χωρίς αξία όσο ακούγεται, επειδή πράγματι τα σύμβολα του εξπρεσιονισμού είναι αξιοπρόσεκτα συνεκτικά και βρίσκουμε στα έργα των τοπιογράφων του πρώιμου 16 αιώνα όχι μόνο το ίδιο πνεύμα αλλά και τα ίδια εικονογραφικά μοτίβα που περιλαμβάνονται στο έργο σύγχρονων εξπρεσιονιστών.

Η εξπρεσιονιστική τέχνη είναι θεμελιώδης βόρεια και αντι-κλασική μορφή και στην εικονοποιία της και στους περίπλοκους ρυθμούς της παρατείνει την ανήσυχη, οργανική τέχνη της εποχής της Μετανάστευσης των Λαών. Σημαντικοί εξπρεσιονιστές ήταν ο Grunewald και ο Altdorfer(Clark, 1976)

Σύμφωνα με τον μελετητή Christopher Wood, γύρω στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα, έχουμε την παραγωγή των πρώτων ανεξάρτητων ζωγραφικών τοπίων στην ιστορία της Ευρωπαϊκής τέχνης από τον Albrecht Altdorfer καταργώντας την συνθήκη της αφήγησης μιας ιστορίας μέσα στην εικόνα. Ο Malcolm Andrews υποστηρίζει ότι στους Βορειο-Ευρωπαϊκούς Αναγεννησιακούς πίνακες «η σχέση του τοπίου με την αφήγηση είναι συχνά διαφορετική από αυτή που απεικονίζεται στην δουλειά των Ιταλών ζωγράφων όπου, όντως, το τοπίο έχει μεγαλύτερη ελευθερία να κυριαρχεί σε πίνακες, θρησκευτικής ή κοσμικής θεματολογίας». Πολλοί Φλαμανδοί ζωγράφοι αναζήτησαν καταφύγιο στην Ιταλία.

Ήταν τον 17 αιώνα όπου η τοπιογραφία άρχισε να αναπτύσσεται. Πολλοί ιστορικοί τέχνης αναγνωρίζουν ότι αυτή ήταν η περίοδος όπου το τοπίο έγινε θέμα το ίδιο και δεν ήταν απλώς ένα στοιχείο στο φόντο του πίνακα. Επίσης η τοπιογραφία έδωσε και πολλές φορές αποτέλεσε και την πρώτη ματιά που είχαν οι άνθρωποι για χώρες περιοχές και τοπία απομακρυσμένα ή στο εξωτερικό.

Όταν οι ιμπρεσιονιστές άρχισαν την δραστηριότητα τους στα μέσα του 1800, η τοπιογραφία άρχισε να γίνεται λιγότερο ρεαλιστική και απεικονιστική. Σήμερα η τέχνη του τοπίου είναι κυρίαρχη στον χώρο της Τέχνης.

Οι τοπιογράφοι εμπνέονται από τον κόσμο γύρω τους και υπάρχει μια αυξανόμενη παράδοση αφηρημένων τοπίων που αναπτύχθηκε από τα μέσα του 20ου αιώνα και μετά. Η παράδοση του τοπίου

μπορεί στην πραγματικότητα να αναχθεί και στην Κίνα τον 4ο αιώνα όπου οι κινέζοι ζωγράφοι προσπάθησαν να συλλάβουν τις εντυπώσεις τους για το τοπίο.

Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, η τοπιογραφία αναδείχθηκε ως ένα σοβαρό καλλιτεχνικό είδος. Από την Ιταλία εξαπλώθηκε στην Γαλλία, τα πρώιμα ευρωπαϊκά τοπία ήταν έργα υψηλού στυλιζαρίσματος και μιμούνταν τοπία της Αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης. Ήταν εξιδανικευμένες ποιμενικές σκηνές που έγιναν γνωστές ως κλασσικό τοπίο. Εν τω μεταξύ αξιόλογοι Ολλανδοί ζωγράφοι του 17 αιώνα, άρχισαν να αναπτύσσουν ένα πιο νατουραλιστικό στυλ. Τον δέκατο έβδομο αιώνα η γαλλική ακαδημία ταξινομήσε τα είδη τέχνης τοποθετώντας το τοπίο ως τέταρτο του πέμπτου κατά σειρά σπουδαιότητας. Ωστόσο ήταν τον 18ο αιώνα όπου το είδος ζωγραφικής τοπίου καρποφόρησε πραγματικά. Η αυξανόμενη δημοτικότητα του ήταν αποτέλεσμα δύο παραγόντων: της εμφάνισης της ιδέας ότι η φύση ήταν άμεση εκδήλωση του Θεού στη γη και της αχαλίνωτης εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης μεγάλου μέρους της Δυτικής Ευρώπης. Υπήρχε μια νοσταλγική επιθυμία να γιορτάσουμε την φύση σε όλο της το μεγαλείο.

Στις αρχές του 20 αιώνα το Hudson River School συνέχισε την παράδοση του τοπίου στις ΗΠΑ. Το τοπίο αμφισβητήθηκε όλο και περισσότερο τον 20 αιώνα με την άνοδο της αφηρημένης τέχνης. Στη δεκαετία του 1960, καλλιτέχνες της γης όπως ο Richard Long άλλαξαν την σχέση μεταξύ τοπίου και τέχνης, δημιουργώντας τέχνη μέσα στο ίδιο το τοπίο. Καθώς επίσης και ο Christo.(Andrews.1999).

Ο Kenneth Clark προτείνει τέσσερις τρόπους να δούμε το τοπίο ως ένα μέσο εικονογραφικής έκφρασης: το τοπίο των συμβόλων, το τοπίο των γεγονότων, το τοπίο της φαντασίας και το ιδανικό τοπίο.

## **Το τοπίο των συμβόλων**

Όπως γράφει ο Clark όλη η τέχνη είναι ως ένα βαθμό συμβολική και η αναγνώριση εξαρτάται από ορισμένες από μακρού αποδεκτές φόρμουλες. Τα σύμβολα με τα οποία η πρόμη μεσαιωνική τέχνη αναγνώρισε την ύπαρξη των φυσικών αντικειμένων είχε ασυνήθιστα μικρή σχέση με την πραγματική τους εμφάνιση. Αλλά ικανοποιούσαν το μεσαιωνικό μυαλό. Έως ένα βαθμό ήταν το αποτέλεσμα της μεσαιωνικής χριστιανικής φιλοσοφίας. Στα τοπία των συμβόλων ο ενοποιητικός σύνδεσμος ήταν η επίπεδη επιφάνεια του τοίχου, του πίνακα ή της ταπισερί.

## **Το τοπίο της πραγματικότητας**

Η περιέργεια για τον ακριβή χαρακτήρα ενός συγκεκριμένου τόπου, που αποτελούσε μέρος της γενικής περιέργειας του 15 αιώνα, κορυφώθηκε στις τοπιογραφικές ακουαρέλες του Ντύρερ. Προϋπόθεση του τοπίου του πραγματικού ήταν μια νέα αίσθηση του χώρου. Αυτό εμφανίζεται συγχρόνως στην ιταλική και στην φλαμανδική τέχνη, αλλά, αν και παράγει ένα παρόμοιο αποτέλεσμα, διαφέρει στα μέσα και στην πρόθεση.

## **Το φανταστικό τοπίο**

Αναζητούσαν την απεικόνιση στον τρόπο που ξεδιπλώνεται ένα χάος μορφών, από την χαμηλή βλάστηση, από το φέγγος της φωτιάς ή από τα σύννεφα, δια μέσω της αλληλεπίδρασης του συνειδητού και του ασυνείδητου. Αναζητούσαν το εξωπραγματικό στην φύση καθώς και στο ανθρώπινο πρόσωπο.

## **Το ιδανικό τοπίο**

Πριν η τοπιογραφία γίνει αυτοσκοπός έπρεπε να εναρμονιστεί με την ιδανική έννοια. Τα χαρακτηριστικά από τα οποία συντίθεται πρέπει να επιλέγονται από την φύση, το πνεύμα, την επαφή με την φύση, όπως το ποιητικό ιδίωμα επιλέγεται από την συνηθισμένη ομιλία για την κομψότητά της, τους αρχαίους συνειρμούς, και την ικανότητά τους για αρμονικό συνδυασμό. *Utricturepoesis* 'Και η ζωγραφική είναι ποίηση' Και όπως λέει και ο Pater 'η ζωή συλλαμβάνεται ως ένα είδος ακρόασης' Επιπλέον, η πολιτική επανανάγνωση της τοπιογραφίας μάς επιτρέπει να εξετάσουμε από διαφορετική οπτική γωνία την λειτουργία του τοπίου ως έναν μηχανισμό για την κατασκευή εθνικών ταυτοτήτων και ως στρατηγικό εργαλείο για την εγκαθίδρυση των Ευρωπαϊκών αυτοκρατοριών. Αυτές οι επανααναγνώσεις μάς επιτρέπουν να ερμηνεύσουμε έστω και εν μέρει την έλλειψη ενδιαφέροντος για άλλους τύπους τοπίου, καθώς αυτοί δεν επιδείκνυαν εύκολα τις αισθητικές ή θεματικές ποιότητες που επιδείκνυαν οι κυρίαρχες εικόνες του είδους. Ο Ton Lemaire μάς υπενθυμίζει ότι «είναι σημαντικό πως το τοπίο ως είδος θα φτάσει στο απόγειό του τον 19ο αιώνα, τον αιώνα που θριαμβεύει η αστική κοινωνία. Μπορούμε να αντικρούσουμε αυτή τη θέση δεδομένου ότι η βιομηχανική επανάσταση ήταν αυτή που δημιούργησε την δραματική πληθυσμιακή μετακίνηση από την ύπαιθρο σε αστικές περιοχές.

Το απόγειο, που υποστηρίζει ο Lemaire, ήταν επίσης η αρχή της πτώσης της ζωγραφικής τοπίου και στη συνέχεια εμφανίζεται η φωτογραφία ως το νέο μέσο στην αναπαράσταση του τοπίου. Αυτή που ενθάρρυνε την εξερεύνηση του τοπίου από το νέο αυτό μέσο, τη φωτογραφία, ήταν η σύγχρονη κοινωνία που εκφράστηκε κυρίως από την αστική τάξη. (Σκούφιας, 2018)

Αναφέρεται ότι όταν ο William Henry Fox Talbot σκίτσαρε στις Άλπεις, συλλογίστηκε πόσο υπέροχο θα ήταν αν η Φύση θα μπορούσε να «καταγράψει τον εαυτό της». Πίσω από αυτήν την έκφραση παρατηρούμε την πλήρη μεταμόρφωση της αντίληψης του ανθρώπου, ο οποίος αρχικά είδε τη φύση ως κάτι άσχετο, στη συνέχεια ως υπόβαθρο, ως φόντο, αργότερα ως πρώτο πλάνο και τέλος θεώρησε ότι η φύση απαιτούσε την δική της «φωνή», ήθελε είναι αυτοτελής και πρωταγωνίστρια σε όλα τα συστατικά και συνθετικά της στοιχεία.

## ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΟ

Το ότι ο ουρανός, η γη, η θάλασσα και τα σύννεφα φωνάζουν να τα δούμε και να τα παρατηρήσουμε είναι ένα κάλεσμα που ακούω συχνά στην ζωή μου, ιδίως τα τελευταία χρόνια. Πολύ συχνά αφήνομαι να επαναανακαλύπτω το τοπίο και τους χώρους που βλέπω στην τρέχουσα ζωή μου και όλο αυτό με συνδέει με ένα τρόπο με μνήμες της παιδικής μου ηλικίας όπου η επαφή και το βίωμα της φύσης, του βουνού, του χώματος των αμπελοχώρων και της θάλασσας ήταν μέσα στην κάθε μέρα.

Στην συγκεκριμένη εργασία θα αναφερθώ περισσότερο στο ρεύμα του ρομαντισμού γιατί αυτό πιστεύω είναι το είδος και το ύφος στην ιστορία της τοπιογραφίας με το οποίο συνομιλώ περισσότερο συνειδητά ή ασυνείδητα, πρωτίστως στην βιωμένη μου εμπράγματη εμπειρία ως άνθρωπος σε σχέση με την φύση και δευτερευόντως με τις ιδιότητες μου, ως ζωγράφος και ως ποιήτρια όπου προσπαθώ να ενσωματώσω και να μετουσιώσω αυτήν την αισθητική, συν-αισθηματική εμπειρία. Και όταν λέω εδώ 'συνομιλώ' δεν μιλάω για την ζωγραφική απόδοση και ύφος, αλλά κυρίως για το εσωτερικό κάλεσμα που έχει γίνει πλέον πολύ ενσυνείδητο: να συνδεθώ με κάτι έξω από εμένα που μου προκαλεί αυτό που χαρακτηριστικά αναφέρει ο Καζαντζάκης, «το δέος, τον ιερό τρόμο», ένας από τους συγγραφείς που αποτέλεσαν για μένα το εναρκτήριο λάκτισμα για την ενασχόλησή μου με την λογοτεχνία και ήταν και η πρώτη και μοναδική παρότρυνση του πατέρα μου στα δεκατέσσερα μου χρόνια, να διαβάσω.

Κύριο χαρακτηριστικό του Ρομαντισμού αποτελεί η έμφαση στην πρόκληση ισχυρής συγκίνησης μέσω της Τέχνης καθώς και η μεγαλύτερη ελευθερία στην φόρμα, σε σχέση με τις περισσότερες κλασσικές αντιλήψεις. Στον ρομαντισμό κυρίαρχο στοιχείο είναι η έμφαση στο συναίσθημα, όχι τόσο εναντίον της λογικής όσο εναντίον της μονόπλευρης κυριαρχίας της λογικής.

Το συναίσθημα, η φαντασία, ο λυρισμός αντιτίθεται στην λογική και στην πεζότητα.



Το χρώμα είναι πλούσιο, το περίγραμμα αδυνατίζει, η σύνθεση γεμίζει κίνηση, και ενέργεια και οι πινελιές είναι ελεύθερες. Κορυφαίος ρομαντικός τοπιογράφος ήταν ο Γερμανός ζωγράφος Κάσπαρ Ντέιβιντ Φρήντριχ του οποίου το έργο σχετίζεται συχνά με την έννοια του θείου και με το πώς οι άνθρωποι έρχονται

Εικόνα 1 *Schiffeim Hafen am Abend*, 1828, Oil on canvas, 76 x 88 cm

αντιμέτωποι με την φύση ή την αμέτρητη δύναμη των φυσικών δυνάμεων. Σε αντίθεση με την λογική και την επιστήμη, οι ρομαντικοί τοπιογράφοι, έψαξαν στην φύση για αποδείξεις της δύναμης του Θεού.



Το υπέροχο προκαλεί συναισθήματα «τρόμου» και «απορίας» επειδή επιτρέπει στο Μυαλό μας να δει το άπειρο και δυνάμεις πολύ μεγαλύτερες από εμάς. “The artist should not only paint what he sees before him but also what he sees in himself” Friedrich(1774-1840).

Για τον Φρήντριχ το τοπίο ήταν ένας συνδυασμός ανάμεσα στη θρησκεία, στη μοναχικότητα, στην αυτοπαρατήρηση, στην στοχαστική σιωπή και στο δέος που προκαλείται από την αλληλεπίδραση αυτών των ποιότητων. Πίστευε ότι το τοπίο έπρεπε να αντανακλά τόσο το ιερό, το θεϊκό, το συμπαντικό της δημιουργίας όσο και εσωτερικά συναισθήματα που μέσω της δύναμης της φαντασίας θα μπορούσαν να γίνουν ένα με την φύση. Σκοπός του ήταν να εμπεριέχει και να αποδώσει στην τέχνη του και σε αυτό που ήθελε να κοινωνήσει η τέχνη του: το μεγαλειώδες.

Ο ρομαντισμός παρ’ αυτά είναι ένα κίνημα δύσκολο να χαρακτηριστεί αφού σαν ρεύμα εμπεριέχει πολλά στυλ, θέματα, θεωρίες και φιλοσοφίες. Οι ρομαντικοί καλλιτέχνες του τοπίου έψαχναν μια ιδιοσυγκρασιακή ποιότητα στην φύση που θα ήταν κάτι περισσότερο από τον άνθρωπο και την μηχανή, αναζητούσαν να βρουν ή να προσεγγίσουν μέσα από αναζητήσεις καταγραφές και συγκινησιακές αναγωγές ποια θα μπορούσε να είναι η τελεολογική αλήθεια της όλης φύσης, ‘ποιος ο σκοπός μας ως άνθρωποι’.

Ο Γκαίτε πίστευε ότι το αυθεντικό δεν είναι μόνο στην φύση αλλά και στην επιστήμη, ότι Θεός-Φύση- Ανθρώπινο πνεύμα και Επινόηση είναι Ένα. Ο Καντ, γνωστός πάντα στις φιλοσοφικές του προσεγγίσεις για το ωραίο και το υπέροχο. έλεγε ότι το τοπίο κατέχει πραγματικότητα μόνο στα μάτια του θεατή, και κρύβει και καλύπτει αλλά και παράλληλα φανερώνει, αποκαλύπτει μια υψηλότερη αλήθεια. Το πραγματικό αντικείμενο, η αυθεντική ιδέα, παραμένει χωρίς μορφή και επαφίεται στην αντίληψη και στο συναίσθημα του παρατηρητή να τα ανακαλύψει, να τους δώσει μορφή, να τα μετουσιώσει, να τα φέρει έπειτα στο φως, να τα επικοινωνήσει.

Τα τοπία του Φρήντριχ έχουν χαρακτηριστεί αφιλόξενα, αρχαία, άχρονα, βιβλικά και μυθολογικά. Το μυστήριο, η ζωή, η φύση και η θνητότητα απεικονίζονται άλλοτε με ένα ανθρώπινο σώμα, με ένα προσωποποιημένο δέντρο με ένα κτίριο κατεστραμμένο ή με ένα θρησκευτικό θραύσμα.



**Εικόνα 2** Der Möncham Meer, 1808-1810, oil on canvas

Ο Γκαίτε και ο Shelling είχαν ιδιαίτερα επηρεαστεί από την επιστήμη του Ρομαντισμού η οποία αναπτυσσόταν ραγδαία και παράλληλα, και θέλησαν να φέρουν τις φυσικές επιστήμες στο πεδίο της φιλοσοφίας και της Τέχνης. Η ομίχλη, η βροχή οι συνεχείς οργανικές σχηματοποιήσεις των σύννεφων ήταν κοινά θέματα στις τοπιογραφίες, τα σύννεφα ιδίως ήταν από τα πιο δημοφιλή θέματα.

(The romantic landscape"- A search for material and immaterial truths through Scientific and Spiritual Representations of nature, Van thi. Diep, Athens journal of humanities and Arts, volume 7, issu 2, April.2020, pages 137-188)

Ο Constable δεν ενδιαφερόταν τόσο για τις ταξινομήσεις και τα μοτίβα, αντιθέτως το ενδιαφέρον του εστιαζόταν στο να κρατά σημειώσεις για κάθε συγκεκριμένη σύνθεση του ουρανού σε συγκεκριμένο σημείο, ώρα, τοποθεσία, ημερομηνία και καιρικές συνθήκες. Τον ενδιέφεραν επίσης τόσο μορφολογικά όσο και συγκινησιακά αλλά και ως φυσικά φαινόμενα, τα ουράνια τόξα. Επίσης είχε δηλώσει τα εξής, τα οποία τα θεωρώ πολύ ενδιαφέροντα και τα μεταφέρω εδώ από το βιβλίο του Clark.Είχε πει ότι το καλύτερο μάθημα για την τέχνη που πήρε ποτέ περιεχόταν στα λόγια “θυμήσου ότι το φως και η σκιά ποτέ δεν μένουν ακίνητα”. Καθώς και το εξής γενναιόδωρο και απελευθερωτικό, όπως το αντιλαμβάνομαι εγώ τουλάχιστον, ‘ποτέ στην ζωή μου δεν είδα ένα άσχημο πράγμα’ ‘Έννοώ ως σύνθεση, αυτό που υπάρχει μέσα μας, και εισέρχεται όσο περισσότερο είναι δυνατόν στην εξωτερική πραγματικότητα των πραγμάτων’ (σελ155, Clark, το τοπίο στην Τέχνη).

Από τη στιγμή που το ωραίο είναι πραγματικό και ορατό έχει μέσα του την καλλιτεχνική έκφραση. Αλλά ο καλλιτέχνης δεν έχει δικαίωμα να επιτελεί αυτήν την έκφραση. Μπορεί να την αγγίξει μόνο διακινδυνεύοντας να την αποφυσικοποιήσει και κατόπιν να την εξασθενήσει. Το ωραίο που δίνει η φύση είναι ανώτερο από όλες τις συμβουλές του καλλιτέχνη. Είναι μια ενίσχυση της δήλωσης του Constable ‘δεν είδα ποτέ στην ζωή μου άσχημο πράγμα’



Εικόνα 3 CloudStudy.1822, oiloncanvas

Μόνο κατά τον 17 αιώνα οι μεγάλοι καλλιτέχνες ασχολούνται με την τοπιογραφία ως αυτοσκοπό και προσπαθούν να συστηματοποιήσουν τους κανόνες της. Μόνο κατά τον 19ο αιώνα γίνεται κυρίαρχη τέχνη και δημιουργεί μια νέα δική της αισθητική. Ο Hubert Van Eyck, ο Bellini, ο Κλωντ , ο Constable μας δείχνουν ότι η αναπαράσταση του φωτός οφείλει την αισθητική της αξία στο γεγονός ότι είναι έκφραση αγάπης.

Όπως ο αέρας πληροί τα πάντα και δεν περιορίζεται σε ένα τόπο, όπως το φως του ήλιου πλημμυρίζει όλη την γη, έτσι και ο Θεός ενοικεί σε όλα και όλα ενοικούν σε Αυτόν!

Αυτή η μυστικιστική έννοια της ενότητας της δημιουργίας που εκφράζεται με το φως και την ατμόσφαιρα, η πίστη ότι η εγγενής ιερότητα της φύσης είχε καθαρτήριο και εξυψωτικό αποτέλεσμα σε εκείνους που ανοίγουν τις καρδιές τους στην επιρροή της. Αν και αυτή η πίστη δεν είναι πια τόσο εύκολα αποδεκτή από τα κριτικά μυαλά, συνεισφέρει ακόμη ένα μεγάλο μέρος σε εκείνο το σύμπλεγμα αναμνήσεων και ενστίκτων που αφυπνίζει στο μέσο άνθρωπο η λέξη ‘ομορφιά/κάλλος’.

Οι Ρομαντικοί καλλιτέχνες έπρεπε να ισορροπήσουν ανάμεσα στην θεική πνευματικότητα, στην ανθρώπινη σύνδεση, στην επιστημονική ακρίβεια και στην προσωπική έκφραση.

Ο καλλιτέχνης που περισσότερο από όλους εκπροσώπησε αυτήν την ισορροπία ήταν ο Johan



Christian Dahl. Ο Dahl πίστευε ότι η τέχνη και η επιστήμη μαζί με την θρησκεία που αναγάγει το ανθρώπινο πνεύμα σε υψηλότερες αλήθειες, οδηγούν τους ανθρώπους και στην αφύπνιση της απόλαυσης της φύσης. Ο συγκεκριμένος δημιούργησε κατά κύριο λόγο τοπία της Νορβηγικής φύσης.

Εικόνα 4 **Copenhagen Harbor by Moonlight, 1846.**

Γενικά τα τοπία που δημιουργήθηκαν την χρυσή εποχή της Ρομαντικής τοπιογραφίας, είχαν ιδιαίτερη επιρροή στην όλη ιστορία της Τέχνης. Κι ενώ ξεδιπλώνονταν εκείνη την περίοδο όλα τα μυστήρια του ανθρώπινου πνεύματος ήταν πολύ σημαντικό για τους Ρομαντικούς, οι απαντήσεις που έβρισκαν μέσα στις διερωτήσεις τους, να οδηγούν πάντα στην φύση και στην θεική πηγή της πνευματικότητας.

Όμως και η επιστήμη έγινε μαζί με την τέχνη ένα μέσο διερεύνησης των καθολικών εννοιών και της αλήθειας, του ανθρώπινου πνεύματος, της φύσης και του Θεού.

Η εικόνα, το ζωγραφικό έργο, απέκτησε μεγάλη σημασία. Η εικόνα αποτελεί πάντα ένα πρωτόγονο τρόπο οραματισμού και επικοινωνίας. Για τους Ρομαντικούς το τοπίο ενσωμάτωνε την αλήθεια.

Μερικές φορές μπορεί να καλούμαστε να δούμε τον κόσμο μέσα από διαφορετικά πεδία όπως αυτό της πίστης, της επιστήμης αλλά στο συγκείμενο του Ρομαντισμού η φύση και το κάθε φυσικό τοπίο εμπειρείχε όλες αυτές τις διαφορετικές θεωρήσεις και οργάνωνε τις συμπύκνωσε και τις ανήγαγε σε μια.

Η εξιδανίκευση του τοπίου από το κίνημα του ρομαντισμού έχει διαμορφώσει τον τρόπο που σκεφτόμαστε, συμπεριφερόμαστε και στοχαζόμαστε πάνω στο τοπίο σήμερα. Επιπλέον ένα πολύ σημαντικό μέρος της ιστορίας του Δυτικού πολιτισμού επαφίεται σε μια συνεχή διερεύνηση της σχέσης μεταξύ ανθρωπότητας και φύσης.

Οι τοπιογραφίες όχι μόνο φέρουν μνήμες της γης αλλά αναπαραστάσεις ιστορικές της δικής μας σύνδεσης με την φύση. Συνεπώς δεν μπορούμε να δούμε το τοπίο ξέχωρα από μυθολογικά, θρησκευτικά αλλά και επιστημονικά ιδανικά και παραμέτρους.

Οι Ρομαντικοί καλλιτέχνες είχαν πλήρη συνείδηση της δύναμης των εικόνων της τοπιογραφίας και την σύνδεση αυτής με την δική τους ταυτότητα ως άνθρωποι.

(The romantic landscape"- A search for material and immaterial truths through Scientific and Spiritual Representations of nature, Van thi.Diep, Athens journal of humanities and Arts, volume 7, issue 2, April.2020, pages 137-188)

## **ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ**

Ο Jackson Pollock είχε δηλώσει-'I am nature'

Ο φωτογράφος Aaron Siskind είχε επίσης δηλώσει 'The only nature I'm interested in, is my own nature'.

Το τοπίο πραγματώνει τον εαυτό του, τόσο στα μάτια του μυαλού μας όσο και μπροστά στα μάτια μας, γι' αυτό το τοπίο έχει αντίκτυπο τόσο στην οπτική, στις αισθήσεις μας, αλλά και στην μνήμη μας γιατί περιέχει διαδρομές ανάπτυξης και ιστορίας. Με μια πιο ευρεία έννοια το τοπίο είναι σε κάθε περίπτωση επιλεγμένη και πλαισιωμένη φύση.

Είναι παραδεκτό από πολλούς, ότι υπάρχει μια απόσταση ανάμεσα στον τρόπο που προσλαμβάνονται οι έννοιες 'πολιτισμός' και 'κουλτούρα'. Με αυτόν τον τρόπο στην σημερινή εποχή η φύση θα μπορούσε να ιδωθεί σαν 'μετα-πολιτισμός' : ένα αμάλγαμα από εικόνες σχεδιασμένες από τον πολιτισμό ούτως ώστε να κατανοήσει καλύτερα την ιδιοσυστασία του, τον εαυτό του. Ο κήπος για παράδειγμα αποτελεί ένα πρώτο παράδειγμα της πρόθεσής μας να οικειοποιηθούμε την φύση. Ο κήπος για παράδειγμα, ως καθαρή, σχηματοποιημένη και δομημένη φύση.

Έχουμε δει πως ο άνθρωπος από την Αναγέννηση και μετά έκανε πολλές προσπάθειες να πλαισιώσει την φύση. Τόσο ο κήπος όσο και η τοπιογραφία ορίζουν την αλληλεπίδραση μας με την φύση και με την τέχνη. Στο τέλος του 20 αιώνα η τοπιογραφία έχει χάσει την αθωότητα της για τα καλά. Η αφελής απεικόνιση της παρθενικής και ειδυλλιακής φύσης έχει γίνει εξ ορισμού αδύνατη, όταν αποδεικνύεται συνεχώς ότι αυτός ο τύπος της φύσης δεν είναι μόνο υπό σοβαρή απειλή αλλά σε πολλές περιπτώσεις ένα προϊόν τεχνητό.

Η παλιομοδίτικη τοπιογραφία κάνει το μυαλό και τις αισθήσεις να λειτουργούν εκ νέου. Και αυτό εξηγεί και την προτίμηση πολλών σύγχρονων φωτογραφιών για απεικόνιση τοπίων.

Στη ζωγραφική του τοπίου του 20 αιώνα έχουμε τις εξής κατηγορίες

- 1) Realism and Beyond μεβασικούς εκπροσώπους τον Lois Dodd, Rackstraw Downes, April Gornik
- 2) Post-pop landscapes μεβασικούς εκπροσώπους τον David Hockney, Yvonne Jaquette, (θα μπορούσα να πω ότι από αυτήν έχω επηρεαστεί στις αεροφωτογραφίες της), Matthew Wong
- 3) New Romanticism ζωγραφική που έχει τις ρίζες της στην ιστορία και βασικός εκπρόσωπος ο Anselm Kiefer
- 4) Constructed Realities Με τους Inka Essenhigh, Mark Tansey, Vincent Desiderio
- 5) Abstracted Topographies με Julie Mehretu, Cecily Brown, Ali Banisadr
- 6) Complicated Vistas Realism - Rackstraw Downes, Liu Xiaodong, Noa Charuvi, Li Dafang

Η ζωγραφική του τοπίου, δεν είναι απαραίτητα η αναπαράσταση του τοπίου, αλλά έχει δημιουργηθεί περισσότερο από απόηχους, μνήμες, παραμορφωτικές αναπαραστάσεις της μνήμης και μέσα από αυτό το θραυσματικό πρίσμα αποκτούμε με κάποιο τρόπο μια εμπειρία της φύσης.

Η φράση του J. Pollock μπορεί πλέον να κατανοηθεί πολλαπλά και πολυεπίπεδα.

## ΑΠΩ ΑΝΑΤΟΛΗ- ΔΥΣΗ



Εικόνα 5 Henri Michaux

Θα αναφέρω κάποια πράγματα για την απόδοση του τοπίου στην Κινέζικη ιστορία κυρίως γιατί θεωρώ ότι ένα μέρος της δουλειάς μου που εξελικτικά με οδήγησε σε αυτά τα ζωγραφικά έργα είναι μια μακρά ενασχόληση με τη σινική μελάνη και έργα ασπρόμαυρα σε χαρτί, οργανικές, μικρές, στατικές αποτυπώσεις μιας σκέψης, διερεύνησης μιας αισθητικής εμπειρίας και ταυτότητας πιο εσωτερικής, πιο σχηματικής χωρίς κάποιο πρόδηλο συναίσθημα αλλά και χωρίς καμιά προσδοκία για το αποτέλεσμα, αποτελούν ακόμη και σήμερα ένα είδος αυτόματης γραφής, καθημερινά rituals διαλογιστικής ηρεμίας.

Επηρεασμένη αρκετά από την δουλειά του συγγραφέα και ζωγράφου, Henri Michaux, μεταξύ άλλων. Η δουλειά του Henri Michaux πάντα μου θύμιζε την τέχνη της Άπω Ανατολής στην πιο ανεικονική της αποτύπωση.

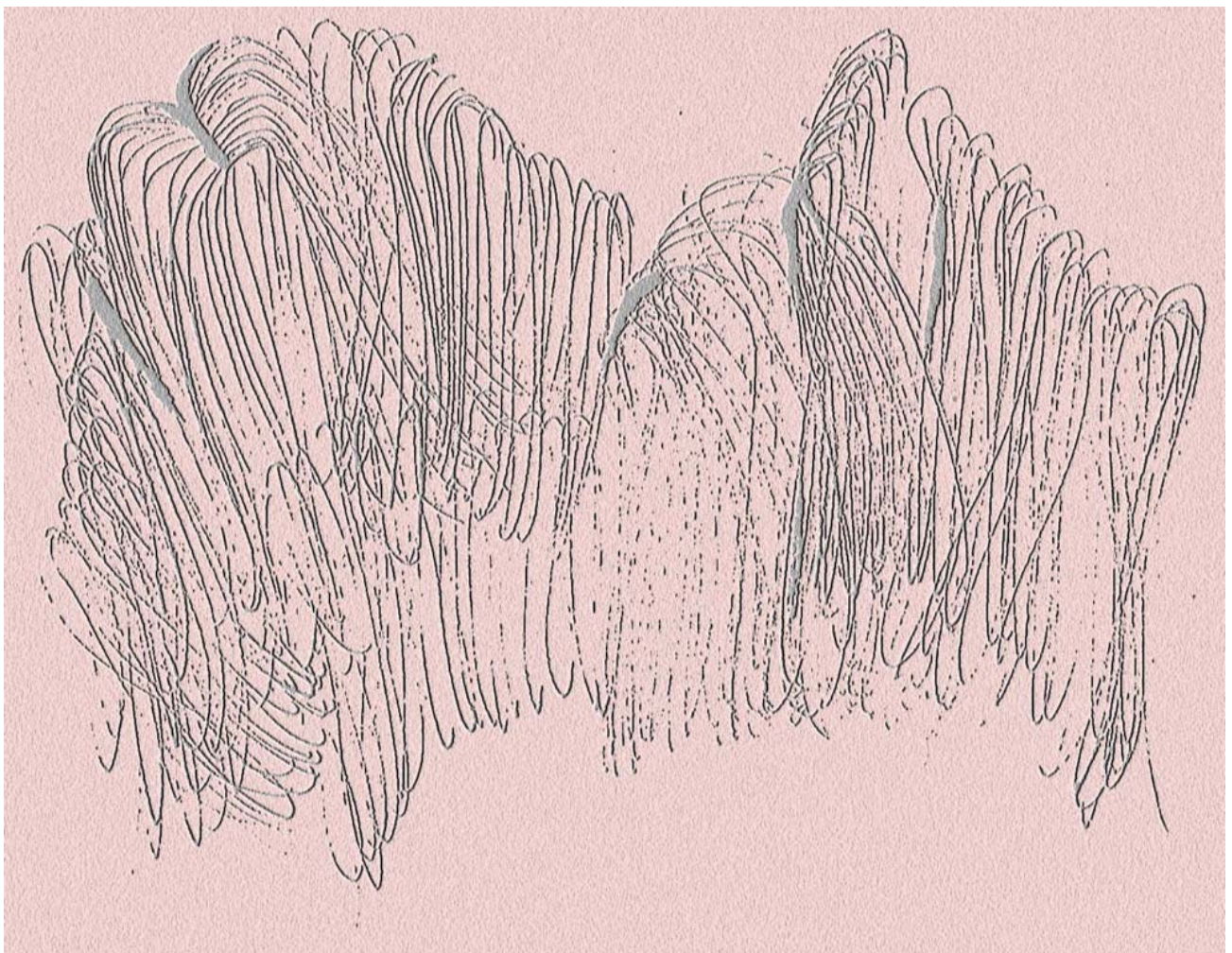


Εικόνα 6 Henri Michaux

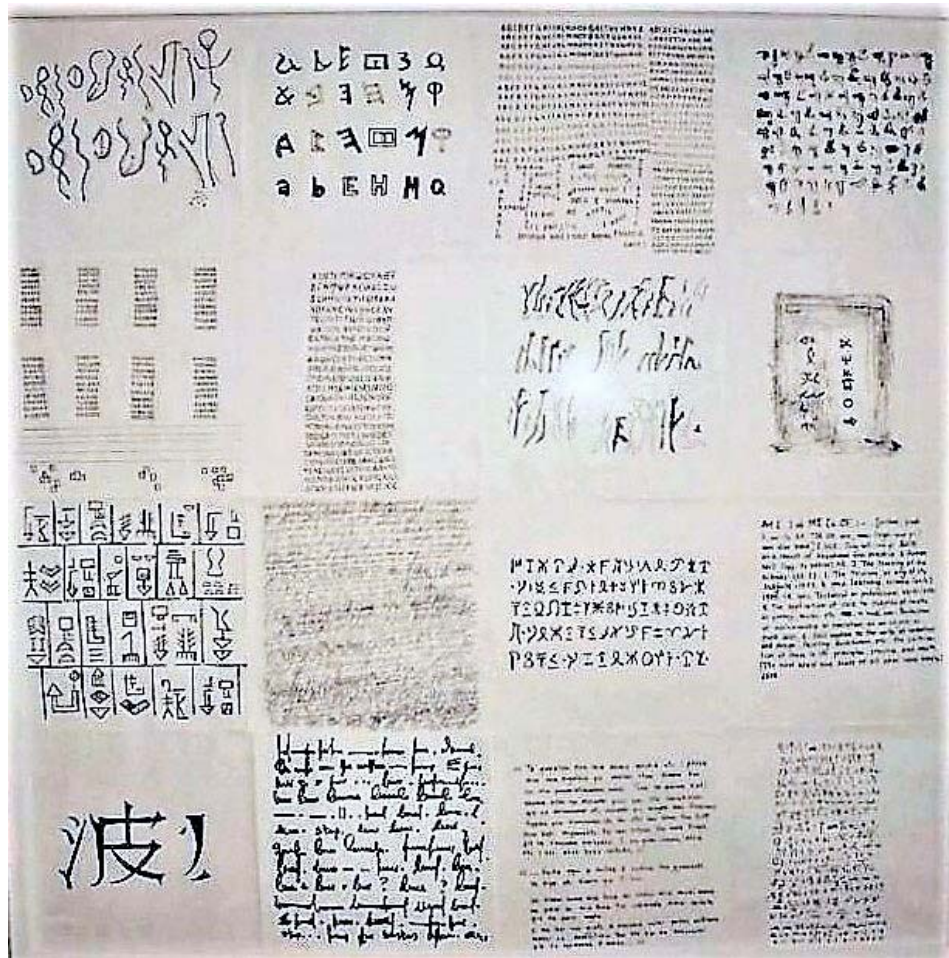


Εικόνα 7 Henri Michaux

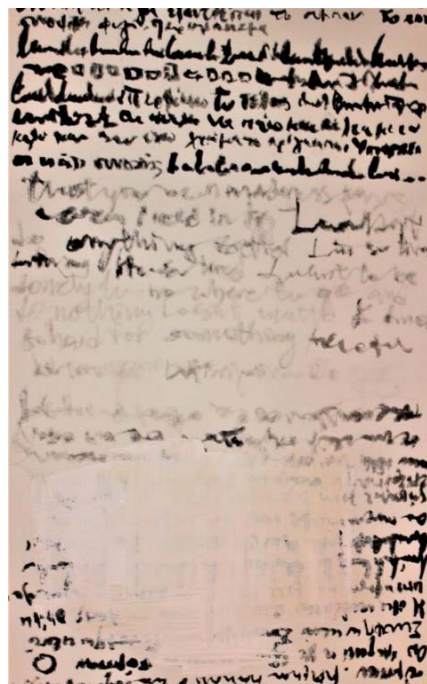
Για την συνομιλία μου με τον Henri Michaux παραθέτω κάποια δικά μου παλαιότερα έργα τα οποία είχαν στοιχεία επηρεασμού επίσης και από την τέχνη της Ανατολής εφόσον για χρόνια ασχολήθηκα αποκλειστικά με τη σινική μελάνη.



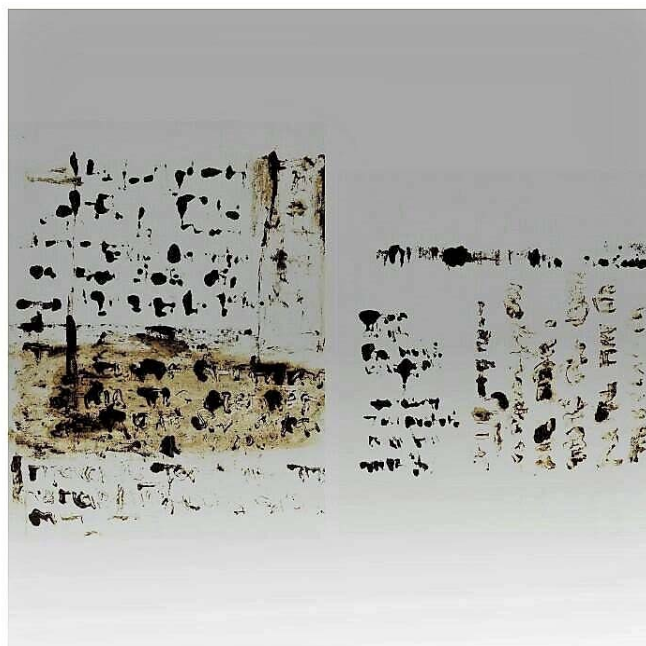
Εικόνα 8 2015, print Γεωργία Τρούλη



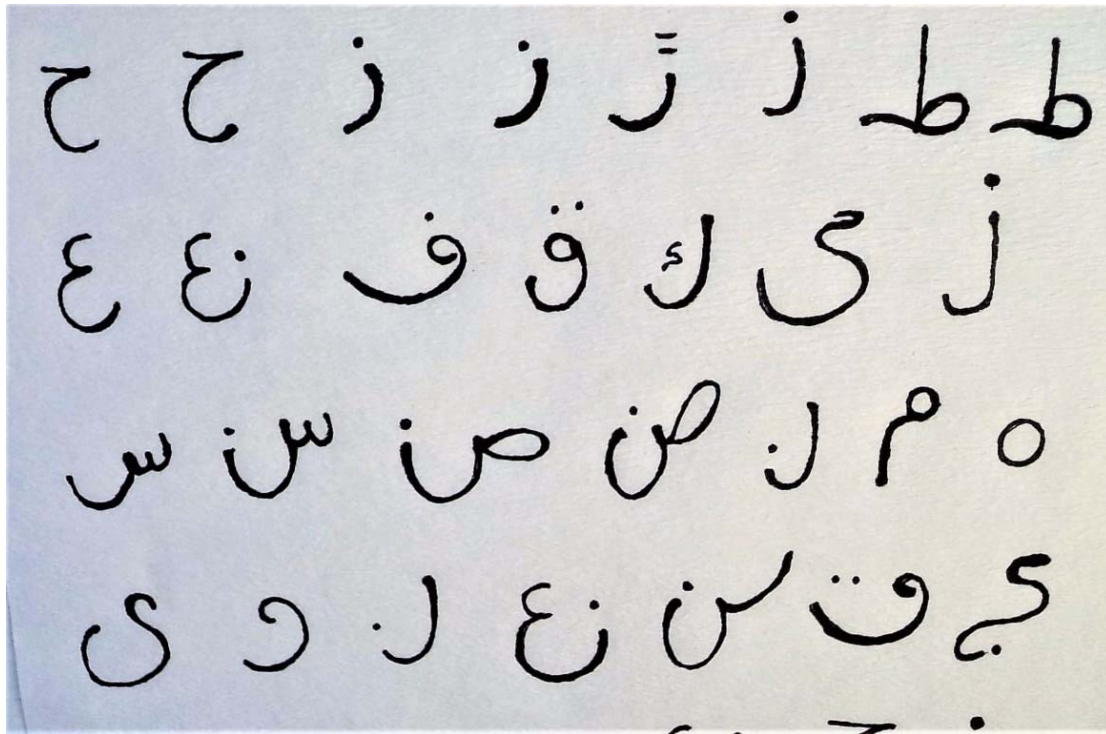
Εικόνα 9 Multilinguistic, World –War, 2015. inkdrawing 1.20 x 1.20 cm, Γεωργία Τρούλη



Εικόνα 11 The unwritten, 2014, acrylic on canvas, 80 x 40cm, Γεωργία Τρούλη



Εικόνα 10 The unwritten, 2014, ink and acrylic on canvas Γεωργία Τρούλη

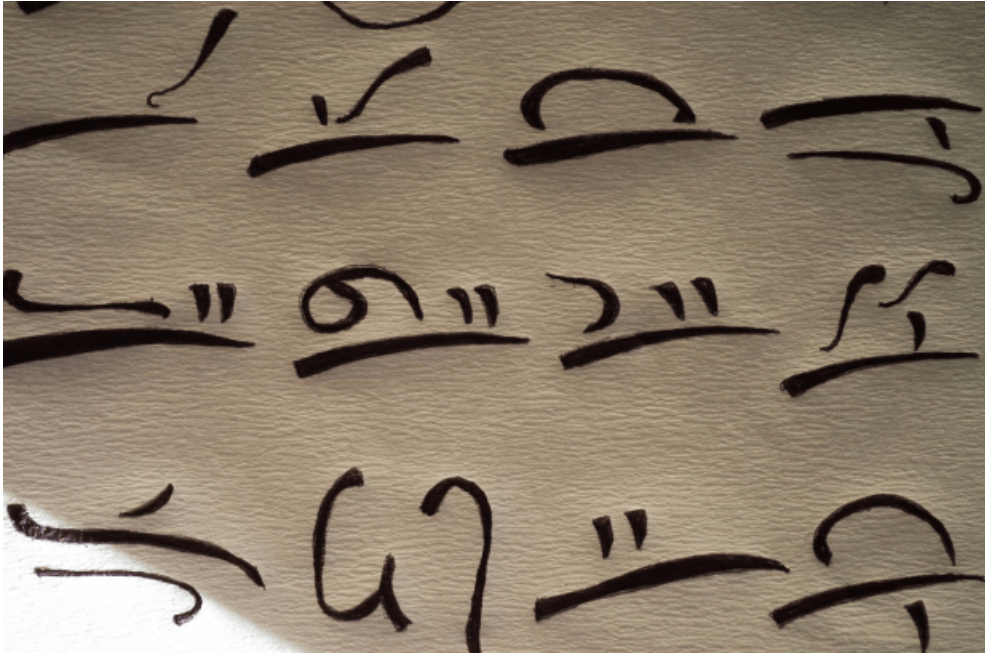


Εικόνα 12 2015, ink on paper, Γεωργία Τρούλη

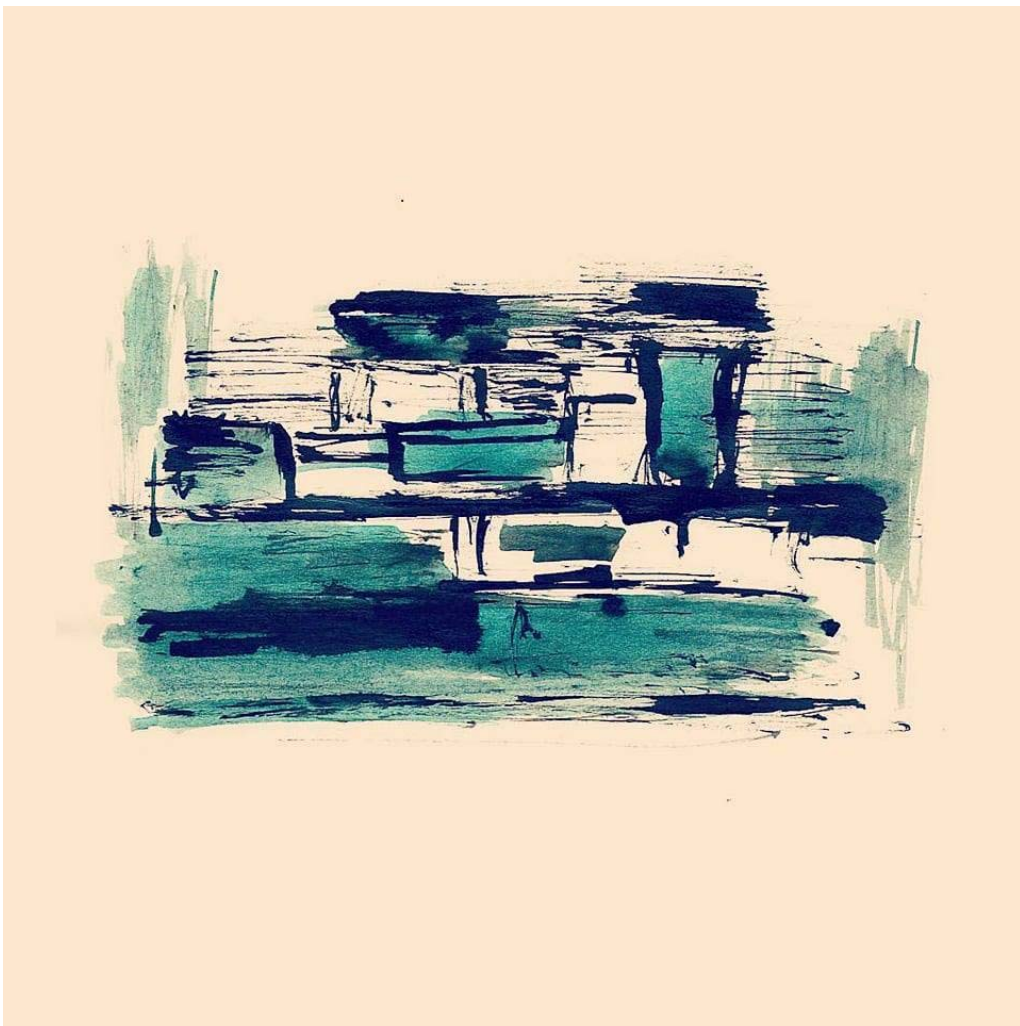


Εικόνα 13 2015, ink and acrylic on canvas, Γεωργία Τρούλη

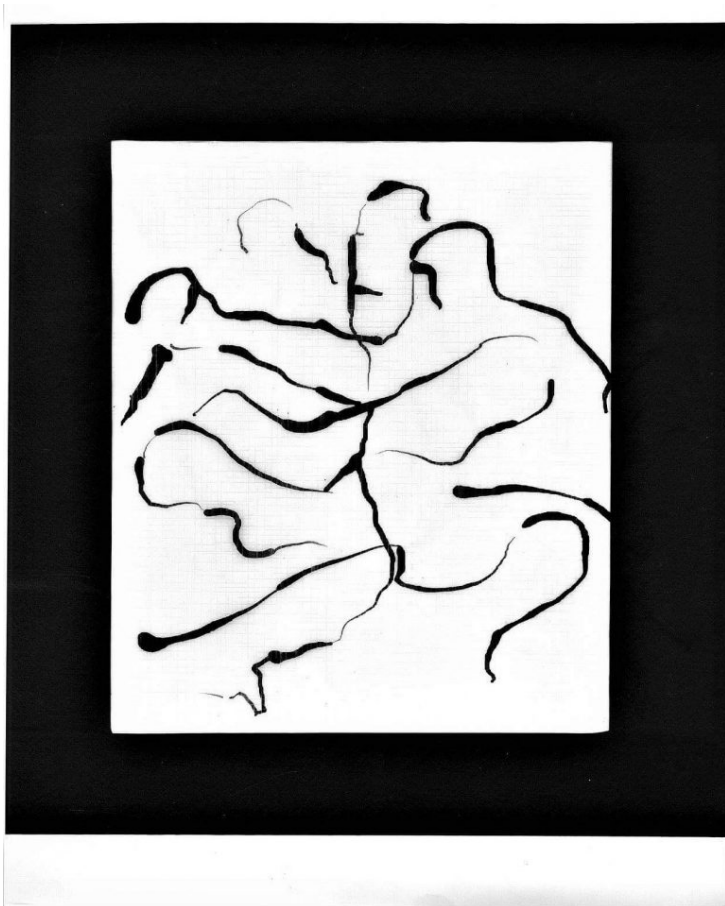




Εικόνα 14 2015, ink on paper Γεωργία Τρούλη



Εικόνα 15 2013, ink on paper , Γεωργία Τρούλη



Εικόνα 16 2013, ink on paper Γεωργία Τρούλη



Εικόνα 17 2015, ink on paper Γεωργία Τρούλη

Στην Δύση ο παραδοσιακός σκοπός της τέχνης του τοπίου ήταν η διακόσμηση, συμβόλιζε την κοινωνική θέση και την αρμονία. Επίσης η παράμετρος των καιρικών συνθηκών είχε μεγαλύτερη σημασία στην Δύση παρά στην Κίνα. Γενικά είναι ξεκάθαρο ότι η κινέζικη και η Ευρωπαϊκή τοπιογραφία είχαν διαφορετικούς σκοπούς.

Η αναγνώριση ενός πνευματικού στοιχείου στην τοπιογραφία ήταν παρούσα από τις απαρχές της στην Άπω Ανατολή, αντλώντας από τη ταιοιστική και άλλες φιλοσοφικοθρησκευτικές παραδόσεις, ενώ στον δυτικό κόσμο γίνεται εμφανής μόλις κατά την περίοδο του Ρομαντισμού.

Η αποφασιστική στροφή προς τη μονόχρωμη τοπιογραφία, σχεδόν χωρίς ανθρώπινες μορφές, αποδίδεται στον διάσημο και ως ποιητή Γουανγκ Γουέι (699-759), του οποίου έργα σώζονται σχεδόν μόνο σε αντίγραφα. (Wang, 2002).

Από τον 10ο αιώνα και μετά σώζεται ένας αυξανόμενος αριθμός των πρωτότυπων έργων, με τα καλύτερα έργα της «Νότιας Σχολής» της Δυναστείας Σονγκ(960-1279) παραμένουν μεταξύ των πλέον εκτιμώμενων σε καλλιτεχνική αξία από ολόκληρη την κινεζική παράδοση τοπιογραφίας, η οποία συνεχίζεται χωρίς διακοπή επί δύο χιλιετίες μέχρι σήμερα. Η κινεζική παραδοσιακή αντίληψη εκτιμούσε περισσότερο τις ζωγραφιές των ερασιτεχνών «μορφωμένων αξιωματούχων» (*σι τουφού*), που συχνά ήταν ταυτόχρονα και ποιητές, και λιγότερο τα έργα των επαγγελματιών τοπιογράφων, παρότι η πραγματική κατάσταση ήταν πιο σύνθετη<sup>1</sup>

Η παράδοση της μελανογραφίας «σαν σούι» δεν είχε ποτέ σκοπό να αναπαριστά πραγματικές τοποθεσίες, ακόμα και όταν τα έργα έφεραν ως τίτλο υπαρκτά τοπωνύμια. Η ιαπωνική τέχνη προσάρμοσε αρχικά τα κινεζικά πρότυπα έτσι ώστε να αντανακλούν το ιαπωνικό ενδιαφέρον για τα αφηγηματικά μοτίβα, με σκηνές που λαμβάνουν χώρα μέσα σε τοπία ή σκηνές των ανακτόρων ή των πόλεων από την ίδια οπτική γωνία (παρατηρητής σε υψηλό σημείο), όπου οι στέγες γίνονται «διάφανες» ή «κόβονται» όπου απαιτείται. Τέτοια έργα εμφανίζονται στα πολύ μεγάλου μήκους ρολά γιαμάτο-ε, των οποίων οι σκηνές εικονογραφούν την ιστορία του Τζεντζί και άλλα θέματα, τα περισσότερα από τον 12ο και τον 13ο αιώνα μ.Χ.. Η παράδοση του ερασιτέχνη ζωγράφου είχε μικρή απήχηση στη φεουδαρχική Ιαπωνία, όπου οι καλλιτέχνες ήταν γενικά επαγγελματίες που είχαν ισχυρούς δεσμούς με τον δάσκαλό τους και τη σχολή τους, αντί με τους κλασικούς καλλιτέχνες του μακρινού παρελθόντος, από τους οποίους οι Κινέζοι ζωγράφοι έτειναν να παίρνουν την έμπνευσή τους. Και στην Ιαπωνία τα έργα τοπιογραφίας ήταν αρχικώς πλήρως έγχρωμα, συχνά με φωτεινά και έντονα χρώματα, ενώ όταν υπήρχαν πρόσωπα, ποτέ δεν κυριαρχούνταν από το τοπίο.

Πολύ περισσότερα έργα με καθαρά τοπία σώζονται από αυτά που φιλοτεχνήθηκαν μετά το 1500. Αρκετοί σημαντικοί καλλιτέχνες ήταν κληρικοί του βουδισμού Ζεν και ζωγράφιζαν μονόχρωμα κατά την κινεζική τεχνοτροπία. Κάποιες σχολές υιοθέτησαν ένα λιγότερο λεπτό στυλ, με μικρότερη θέα και μεγαλύτερη έμφαση στο πρώτο πλάνο. Ο τύπος τοπιογραφίας που κατέληξε να ονομαστεί «ιαπωνικό στυλ» (*Japanese style*) εξαιτίας της διαχρονικής έλξεως που ασκούσε στους Ιάπωνες καλλιτέχνες, δημιουργήθηκε στην πραγματικότητα στην Κίνα. Ο τύπος αυτός συνδυάζει ένα ή περισσότερα μεγάλα

πηνά, ζώα ή δέντρα στο πρώτο πλάνο, συνήθως στη μία πλευρά μιας οριζόντιας συνθέσεως, με ένα ευρύτερο τοπίο στο βάθος. Μεταγενέστερες παραλλαγές αυτού του στιλ συχνά παραλείπουν τελείως το τοπίο του φόντου.





Γουγκ Τσιτσάνγκ, Τοπίο, 1597.

Τα τοπία της Ανατολικής Ασίας ήταν περισσότερο στατικά και άδεια εμποτισμένα με το πνεύμα του Dao, ενώ ο ρόλος ενός ζωγράφου στον Ευρωπαϊκό κόσμο ήταν πολύ πιο ενεργός. Στην Κίνα δημιουργούσαν εικόνες με απλότητα ενώ στην Δύση οι καλλιτέχνες ήθελαν να παρουσιάσουν τον κόσμο μέσα από τα δικά τους μάτια. Οι καλλιτέχνες στην Κίνα δεν δημιουργούσαν τοπία με σκοπό την συγκινησιακή τροφοδότηση ή αντίδραση,, δεν στόχευαν στο συναίσθημα ούτε στην οποιαδήποτε ερμηνεία αυτού



Τάο Τσι, ύστερος 17ος αιώνας, Κίνα



Χασεγκάβα Τουχάκου, Πεύκα, μέρος δίπτυχου, Ιαπωνία 1593

Οι πολιτιστικές συνήθειες της ανθρωπότητας ανέκαθεν έκαναν χώρο για την ιερότητα της φύσης και ότι ο πολιτισμός δεν είναι η αποκήρυξη, αλλά ο σεβασμός της φύσης. Προσωπικά, πιστεύω ότι η τοπογραφία είναι το μέσο που πιο πολύ εμπεριέχει αυτήν την ιδέα.

## **ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ**

Όπως θα αναφέρω και στην ενότητα e-scapeland παρακάτω ένα μέρος των σημειώσεων της δουλειάς μου έχει να κάνει καθαρά και μόνο με φωτογραφικό υλικό το οποίο το αντλώ καθημερινά και σχεδόν εμμονικά στις διαδρομές που κάνω στην καθημερινότητά μου, απλώς και μόνο επειδή όλη αυτή η διαδικασία μου δίνει μια αισθητική απόλαυση και πνευματική ηρεμία.

Ο πιο προσιτός και προσφιλής μου τρόπος δηλαδή να απολαμβάνω τον περιβάλλοντα χώρο και το τοπίο σε μια καθημερινότητα που τρέχω και τρέχει είναι να φωτογραφίζω το ήδη υπάρχον και να το βλέπω κάθε φορά διαφορετικά.

Εδώ θα αναφέρω κάποια στοιχεία για την ιστορία της φωτογραφίας σε σχέση με το τοπίο.

Ιστορικά η έννοια του τοπίου φτάνει στη φωτογραφία φορτωμένη με αντιλήψεις δανεισμένες από την ιστορία της ζωγραφικής, αλλά και της μουσικής, της ποίησης και της λογοτεχνίας. Η φωτογραφία τοπίου μοιάζει να παρέμεινε περισσότερο συγγενής με την ζωγραφική λόγω αντικειμένου. Η φύση ήταν πάντα εκεί «ακίνητη», περιμένοντας να διαβαστεί ως τοπίο από συγγραφείς, ποιητές, ζωγράφους και τώρα φωτογράφους. Η ζωγραφική αναπαριστά τη φύση μέσω οπτικών φορμών, τόνων, χρωμάτων και της σύνθεσης. Με τον ίδιο τρόπο, και η φωτογραφία ήταν ικανή να αναπαραστήσει τη φύση, ή να την καταστήσει «αναγνώσιμη» μέσω της φωτογραφικής διαδικασίας. Παρόλο που το ζωγραφικό τοπίο είχε φτάσει σε υψηλό επίπεδο ρεαλιστικής απεικόνισης, τελικά η φωτογραφία αντικατέστησε σταδιακά τη ζωγραφική, επειδή μπορούσε να το αναπαραστήσει με ακόμη μεγαλύτερη ακρίβεια, αν και όχι τόσο καλλιτεχνικά. Παρά την καταφανή οπτική ακρίβεια, υπήρχαν πολλοί τεχνικοί περιορισμοί στα πρώτα χρόνια της φωτογραφίας. Ωστόσο, ο ρεαλισμός της φωτογραφικής πιστότητας έγινε μια νέα αισθητική, που ικανοποίησε το ίδιο καλά τόσο τις ανάγκες της επιστημονικής σκέψης για πληροφορία, όσο και τις ανάγκες της καλλιτεχνικής σκέψης για φόρμα.

Ο Gilles Mora υποστηρίζει ότι η φωτογραφία τοπίου «ικανοποίησε μια τεκμηριωτική ανάγκη προτού αποκτήσει αισθητική χρήση». Η τεκμηριωτική χρήση της φωτογραφίας τοπίου μπορεί να διαιρεθεί επίσης σε τοπογραφική και ταξιδιωτική και καθιερώθηκε στα μέσα του 19ου αιώνα. Η δύναμη των ευρωπαϊκών αυτοκρατοριών, η δίψα του κοινού για το «εξωτικό» και η επιστημονική περιέργεια, αποτέλεσαν το κίνητρο για αρκετές γεωγραφικές και αρχαιολογικές αποστολές.

Η τοπογραφική χρήση της φωτογραφίας, εγχώρια και μη, στόχο είχε να επιβεβαιώσει την ταυτότητα της εκάστοτε χώρας και να εξερευνήσει νέες ταυτότητες, με ερευνητικές αποστολές όπως η φωτογραφία τοπίου των μεσοδυτικών πολιτειών των ΗΠΑ.

Μεταξύ άλλων αυτή η εξερευνητική τεκμηριωτική φωτογραφία φαίνεται να έχει και αφηγηματική χρήση, καθώς καταγράφει το χρονικό των ιμπεριαλιστικών-αποικιοκρατικών αποστολών. Η

ταξιδιωτική φωτογραφία του 19ου αιώνα βοήθησε στην αναγνώριση της τοπογραφίας, αλλά και της κοινωνικής ιστορίας, των μεταμορφώσεων και των αφηγήσεων που είχαν ήδη προκύψει. Μπορούμε να σκεφτούμε πώς οι φωτογραφίες πιστοποιούν καταστάσεις και ταυτόχρονα δημιουργούν ιδέες στο μυαλό των θεατών: η φωτογραφία ντοκουμέντου μάς επιτρέπει να φανταστούμε τον εαυτό μας κάπου αλλού, όπως ακριβώς συμβαίνει με την ταξιδιωτική φωτογραφία, αλλά ίσως και ως μέρος μιας κίνησης μέσα στον χώρο. Όλοι αυτοί οι διαφορετικοί τύποι φωτογραφιών τοπίου που ανήκουν στην τεκμηριωτική χρήση του τοπίου εξάπτουν την φαντασία

Η ανάδυση και η εγκαθίδρυση της φωτογραφίας συμπίπτει με μεγάλες αλλαγές στην ανθρώπινη ιστορία, όπως τη σταθεροποίηση του δυτικού ιμπεριαλισμού, τη μαζική εκμετάλλευση των αποικιών από τις Ευρωπαϊκές Αυτοκρατορίες και την αυξανόμενη βιομηχανοποίηση του δυτικού κόσμου, εξελίξεις οι οποίες άλλαξαν δραστικά τις αντιλήψεις μας για το τοπίο.

Η φωτογραφία μαζί με την ανθρωπολογία και την εθνογραφία, χρησιμοποιήθηκαν εκτενώς, με σκοπό να ικανοποιήσουν το βικτοριανό πάθος για κατηγοριοποίηση. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι πίσω από τη φωτογραφική μηχανή υπήρχαν πάντοτε δυτικά μάτια που κατέγραφαν το «εξωτικό».

Η φωτογραφία, μετά την ζωγραφική, ήταν η νέα οπτική επινόηση στις ιδεολογικές στρατηγικές της Δύσης. Στο κάτω-κάτω είναι μια δυτική εφεύρεση και ως τέτοια συνήθως υπηρετεί τις «δυτικές φιλοσοφικές τάσεις προς τον εμπειρισμό και την αντικειμενικότητα, την αλήθεια, τη γνώση και τη δύναμη

Η πρώτη κατά γενική ομολογία γνωστή φωτογραφία, η οποία είναι επίσης και το πρώτο φωτογραφικό τοπίο, θεωρείται η ηλιογραφία του Joseph Nicéphore Niépce με τίτλο «Θέα από το παράθυρο» στο LeGras το 1827. Παρόλα αυτά η επίσημη ανακοίνωση της φωτογραφίας έγινε το 1839, μετά από ταυτόχρονα πειράματα σε Αγγλία και Γαλλία από τους William Henry Fox Talbot και Louis Jacques Mandé Daguerre αντιστοίχως.

Ιστορικά η έννοια του τοπίου φτάνει στη φωτογραφία φορτωμένη με αντιλήψεις δανεισμένες από την ιστορία της ζωγραφικής, αλλά και της μουσικής, της ποίησης και της λογοτεχνίας. Η φωτογραφία τοπίου μοιάζει να παρέμεινε περισσότερο συγγενής με την ζωγραφική λόγω αντικειμένου. Η φύση ήταν πάντα εκεί «ακίνητη», περιμένοντας να διαβαστεί ως τοπίο από συγγραφείς, ποιητές, ζωγράφους και τώρα φωτογράφους. Η ζωγραφική αναπαριστά τη φύση μέσω οπτικών φορμών, τόνων, χρωμάτων και της σύνθεσης. Με τον ίδιο τρόπο, και η φωτογραφία ήταν ικανή να αναπαραστήσει τη φύση, ή να την καταστήσει «αναγνώσιμη» μέσω της φωτογραφικής διαδικασίας. Παρόλο που το ζωγραφικό τοπίο είχε φτάσει σε υψηλό επίπεδο ρεαλιστικής απεικόνισης, τελικά η φωτογραφία αντικατέστησε σταδιακά τη ζωγραφική, επειδή μπορούσε να το αναπαραστήσει με ακόμη μεγαλύτερη ακρίβεια, αν και όχι τόσο καλλιτεχνικά. Παρά την καταφανή οπτική ακρίβεια, υπήρχαν πολλοί τεχνικοί περιορισμοί στα πρώτα χρόνια της φωτογραφίας. Ωστόσο, ο ρεαλισμός της φωτογραφικής πιστότητας έγινε μια νέα αισθητική, που ικανοποίησε το ίδιο καλά τόσο τις ανάγκες της επιστημονικής σκέψης για πληροφορία, όσο και τις ανάγκες της καλλιτεχνικής σκέψης για φόρμα.



Το πικτοριαλιστικό τοπίο στη φωτογραφία χρησιμοποίησε ως θεματικούς πόλους τη μεταφορά και την αλληγορία, διαιωνίζοντας την ειδυλλιακή ύπαιθρο της ρομαντικής ζωγραφικής. Οι Πικτοριαλιστικές διερευνήσεις στην φωτογραφία τοπίου παράγαγαν εικόνες με ζωγραφική αύρα χρησιμοποιώντας εκτυπωτικές μεθόδους όπως η ηλιοτυπία και η διχρωματούχος γόμα, με αποτέλεσμα φωτογραφίες χαμηλής ευκρίνειας. Ομοίως και ο Συμβολισμός στη φωτογραφία τοπίου αρνήθηκε την αντικειμενική καθαρότητα για χάρη της μαλακής ανεστίαστης φόρμας, στοιχεία που «μπορούσαν να προσδώσουν αισθητικό χαρακτήρα στη φωτογραφία.

Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η τοπιογραφία εκτείνεται από την πιο ακριβή αποτύπωση του τοπίου (επιστημονική, εξερευνητική, κ.τ.λ.) έως την πιο μπρεσιονιστική (διαφορετικές μορφές πικτοριαλισμού), και αυτό επέτρεψε στην φωτογραφία να διερευνήσει περισσότερο τη φόρμα του τοπίου και να έχει ευρύτερη θεματολογία.

Τις πρώτες τρεις δεκαετίες του 20ου αιώνα τα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα βοήθησαν στην εξερεύνηση των εγγενών ποιοτήτων της φωτογραφίας, οι οποίες επηρέασαν την αισθητική του τοπίου. Οι φωτογράφοι επανεξέτασαν, όχι μόνο τις τεχνικές δυνατότητες του μέσου αλλά και την σημασία των θεμάτων τους, τα οποία εστίαζαν στην κοινωνικό-πολιτική εξέλιξη της κοινωνίας. Κινήματα όπως η Νέα Αντικειμενικότητα και η New Vision εστίαζαν σε αντικείμενα από τη βιομηχανία και τη σύγχρονη κοινωνία, καλλιεργώντας τις συνθήκες κάτω από τις οποίες θα ξεκινούσε η διερεύνηση των παραδόσεων του τοπίου.

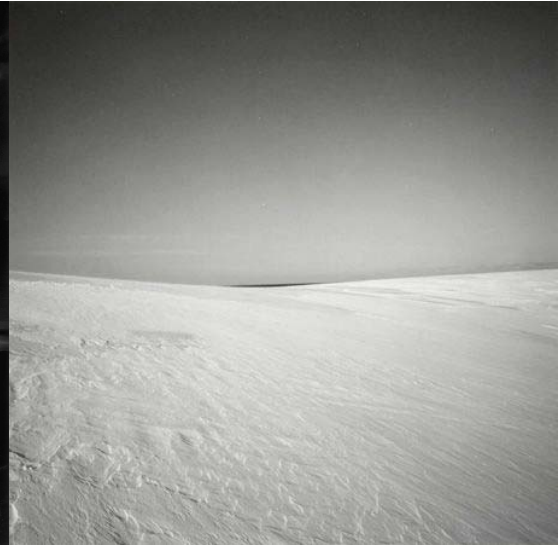
Η ευρωπαϊκή φωτογραφία τοπίου αυτής της περιόδου προσανατολίζεται στο αστικό και το βιομηχανικό τοπίο, που κατείχαν κεντρικό ρόλο στους οπτικούς πειραματισμούς των avant-garde κινήματων. Αν προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε γιατί το παραδοσιακό τοπίο δεν προσφερόταν ως κατάλληλο θέμα για τα νέα κινήματα, μπορούμε να πούμε ότι το παραδοσιακό τοπίο ήταν συνδεδεμένο με την συντήρηση και το παρελθόν και καθώς τα νέα κινήματα ενδιαφέρονταν για το μοντέρνο, η πόλη και η βιομηχανία ήταν το θέατρο της νέας κοινωνίας προσφέροντας οπτικές εμπειρίες σε αέναη κίνηση.

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος λειτούργησε ως παρενέργεια στο φωτογραφικό τοπίο. Η αυξανόμενη χρήση των αεροφωτογραφιών για στρατιωτικούς σκοπούς διεύρυνε την διερεύνηση του τοπίου, αν και ο Nadar είχε ήδη πάρει αεροφωτογραφίες στα μέσα του 19ου αιώνα, παρέχοντας τα πρώτα δείγματα εικόνων της γης ιδωμένων από μια νέα προοπτική και προσφέροντας μια νέα οπτική εικονογραφία.

Τη δεκαετία του 1950 ο μυστικισμός και ο πνευματισμός επηρεάζουν τις φορμαλιστικές διερευνήσεις του τοπίου, όπως βλέπουμε στο κίνημα της Αντικειμενικής Φωτογραφίας. Η έννοια της μεταφοράς στην φωτογραφία τοπίου πρόσφερε μια ανάγνωση της πραγματικότητας που υπερέβαινε τις εξωτερικές μορφές και χρησιμοποιήθηκε ως «σύνδεσμος με τον μυστικισμό που ήταν επηρεασμένος από την ανατολική φιλοσοφία και την θεωρία Gestalt». Η μεταφορά χρησιμοποιήθηκε από φωτογράφους τοπίου όπως η Wynn Bullock, ο Harry Callahan, ο Minor White και ο Aaron Siskind.



Wynn Bullock



Harry Callahan



Minor White



Aaron Siskid

Αυτή η εικόνα νομίζω ότι συνομιλεί με ένα παλιό μου ποίημα το οποίο και παραθέτω

Υπερήπειρος Ροδινία  
Δεν θέλησαν ποτέ τα κύτταρα  
Να αγαπηθούν μεταξύ τους  
Ούτε να παύσουν την ανυπαρξία  
Επινόησαν λοιπόν την φθίση  
Και την πλήρη κάλυψη  
Με παγωμένο νερό - Περίεργο  
Πώς το διάφανο γίνεται λευκό  
Σχεδόν μάρμαρο  
Πάλι Και ξανά

Δεν θέλησαν ποτέ τα κύτταρα  
Να αγαπηθούν μεταξύ τους  
Ούτε να παύσουν την ανυπαρξία  
Επινόησαν λοιπόν την φθίση  
Και την πλήρη κάλυψη  
Με παγωμένο νερό - Περίεργο  
Πώς το διάφανο γίνεται λευκό  
Σχεδόν μάρμαρο

(2012) (αδημοσίευτο)

Τα τεχνολογικά επιτεύγματα στην αεροφωτογραφία και οι διερευνήσεις της εννοιολογικής τέχνης ήταν μια πρόκληση για την σημασία του τοπίου στις δεκαετίες του 1960 και του 1970.



Οι τεχνολογικές εξελίξεις στη φωτογραφία όπως τα υπέρυθρα υλικά, η μακροφωτογραφία και η δορυφορική φωτογραφία, διεύρυναν την αντίληψή μας για τον κόσμο και την καταγραφή του. Με τις

πρώτες δορυφορικές φωτογραφίες του πλανήτη Γη παρουσιάστηκε ένα νέο οπτικό αλφαριθμητικό, που με την ριζοσπαστική αισθητική του είχε αντίκτυπο στο οπτικό μας πεδίο και στη φωτογραφία τοπίου. Τα άνευ κλίμακας, αφαιρετικά τοπία των δορυφορικών φωτογραφιών της Γης συνέβαλαν στην μετατόπιση της ιδέας του τοπίου.

Με την εννοιολογική τέχνη αναδύθηκαν, κοινωνικά, πολιτικά και περιβαλλοντικά ερωτήματα που άλλαξαν τους τρόπους κατανόησης και αναπαράστασης του τοπίου. Για τους εννοιολογικούς καλλιτέχνες η υπεροχή της ιδέας επισκιάζει το αντικείμενο. Επιπροσθέτως η υπερβολική εμπορευματοποίηση της τέχνης με το αυξανόμενο κύρος και την αυξανόμενη δύναμη των γκαλερί και των μουσείων, ώθησαν εννοιολογικούς καλλιτέχνες όπως ο Richard Long να αμφισβητήσουν αυτά τα ιδρύματα και έστρεψαν ορισμένους καλλιτέχνες να χρησιμοποιήσουν τη γη ως σκηνή για τις ιδέες τους.

Η Land Art χρησιμοποίησε τη φωτογραφία τοπίου ως απόδειξη για τις διερευνήσεις και τις επεμβάσεις του καλλιτέχνη στο περιβάλλον. Σ' αυτά τα περιβαλλοντικά έργα, γνωστά ως earth works, «η τέχνη και η τοποθεσία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα. Το τοπίο δεν ήταν απλώς το αντικείμενο της τέχνης τους, αλλά επίσης και ο τόπος και η πρώτη ύλη.»

Η Εννοιολογική τέχνη και η Land Art δεν αμφισβήτησαν μόνο την αυτονομία της φωτογραφίας χρησιμοποιώντας την μεταξύ άλλων ως δημιουργικό εργαλείο, αλλά χρησιμοποίησαν επίσης το τοπίο ως σκηνή για τις στρατηγικές τους.

Μπορεί να ειπωθεί ότι ο συνδυασμός της νέας τοπογραφικής προσέγγισης και της εννοιολογικής τέχνης οδήγησαν στην αμφισβήτηση της ιδέας του τοπίου.

Παραδοσιακά το μεγαλύτερο κομμάτι των προσεγγίσεων του τοπίου αφορά είτε υπαίθριους είτε αστικούς χώρους. Όμως κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 και υπό την επίδραση των θεωρητικών ζητημάτων που αναφέρθηκαν προηγουμένως, σημειώθηκε μια σημαντική μετατόπιση του ενδιαφέροντος σε λιγότερο εικονογραφικούς τομείς του τοπίου που απαντώνται σε ενδιαμέσες περιοχές μεταξύ αστικού και υπαίθριου περιβάλλοντος, χώρους δύσκολα αναγνωρίσιμους, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από την απουσία εκείνων των στοιχείων που συνδέονται με τα συμβατικά είδη τοπίου όπως είναι οι Μεταβατικοί χώροι.

Η ασύμμετρη ανάπτυξη των πόλεων θύλωσε ακόμη περισσότερο τα ούτως ή άλλως δυσδιάκριτα όρια του αστικού χώρου. Κατά τη διαδικασία της αστικοποίησης, υβριδικοί χώροι εμφανίστηκαν στις

παρυφές των πόλεων, δημιουργώντας μια δυστοπική περιφέρεια. Αυτή η δυστοπία αποτέλεσε την αφορμή για την επανεξέταση όχι μόνο της αστικής κλίμακας και του δημόσιου χώρου, αλλά και των αντιλήψεών μας για τις έννοιες πόλη, περιφέρεια, τοπίο.

Νέα αστικά φαινόμενα, όπως η εγκατάλειψη περιοχών του ιστορικού κέντρου των πόλεων και ο επακόλουθος ξεπεσμός τους είτε σε ζώνες κατανάλωσης είτε σε θύλακες τριτοκοσμικής φτώχειας, καθώς και η χρηστική αναδιαμόρφωση της αστικής περιφέρειας για την κάλυψη συγκοινωνιακών, οικιστικών και καταναλωτικών αναγκών «μετασχηματίζουν τον γενετικό κώδικα της πόλης και ιγνογραφούν το μεταβατικό καθεστώς στο οποίο βρίσκεται.»

Ο όρος μεταβατικοί χώροι χρησιμοποιείται από ειδικότητες συναφείς με τη χρήση και την απεικόνιση του χώρου. Εδώ ο όρος δηλώνει τους μη οργανωμένους χώρους μεταξύ αστικής και υπαίθριας ζώνης.

Ο όρος Μεταβατικά Τοπία προέκυψε από τον ορισμό του δημόδου τοπίου του J. B. Jackson ο οποίος το ορίζει ως το χώρο στον οποίο οι ενδείξεις «πολιτικής οργάνωσης είναι σε μεγάλο βαθμό ή και εντελώς απύσες» και την έννοια των μη-τόπων του Marc Augè δηλαδή των «χώρων που δεν είναι συναφείς, ή ιστορικοί ή συσχετισμένοι με μια ταυτότητα»

Τα μεταβατικά τοπία διερευνώνται πλέον πιο συστηματικά μια που μέχρι τότε παραγκωνίζονταν λόγω της ενσωμάτωσής τους στην εικονογραφία της Wasteland, όρος που προσδιορίζει μια ευρεία γκάμα άγονων, παρατημένων και αδρανών χώρων και που θα αποδώσω με την όχι απόλυτα αντίστοιχη ελληνική λέξη «χερσότοπος». Η αισθητική απαξίωση των μεταβατικών τοπίων επιβεβαιώνεται και από τις σποραδικές αναφορές τους στην ιστορία και την κριτική της φωτογραφίας πριν το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Αντιθέτως οι χερσότοποι είχαν και έχουν προνομιακή μεταχείριση από τους καλλιτέχνες λόγω των παρακμιακών αφηγήσεων που ανακαλούν και συχνά έχουν χρησιμοποιηθεί ως πλατφόρμες απαισιόδοξων οραμάτων. Ο John Taylor υποστηρίζει ότι «η ενατένιση των χερσότοπων έχει μακρά ιστορία που ξεκινάει από τον ορισμό του γραφικού (picturesque) που ανέκαθεν συμπεριλάμβανε εικόνες και σημεία γήρανσης και παρακμής.

Αλλά εξίσου λιτά τοπία, όπως φωτογραφίες ερήμων, θαλασσών και αρκτικών περιοχών απεικονίζουν στοιχεία σε κατεξοχήν αμιγή μορφή (άμμος, νερό, χιόνι) εν αντιθέσει με την αραφινάριστη ύλη των μεταβατικών τοπίων. Η περιορισμένη τους έκταση επίσης, συγκριτικά πάντα με την απεραντοσύνη των παραπάνω λιτών τοπίων, συνεισφέρει στην χαμηλή θεαματικότητά τους (Καμβασινού, 2000).

Το αμιγές, η μεγάλη κλίμακα και το εξωτικό, άρα και θεαματικό, όπως τουλάχιστον το αντιλαμβάνεται η Δύση, αποτελούν σαγηνευτικούς παράγοντες στη δυτική τοπιογραφία. Η τεχνολογική παράμετρος, πιστή στις επιταγές της Δυτικής σκέψης, συντηρεί αυτή τη σαγήνη. Έννοιες όπως η πανοραμικότητα βρίσκουν εκλαϊκευμένη εφαρμογή στην απεικόνιση της φύσης με τη χρήση οριζόντιων κάδρων σε ποικιλία αναλογιών με τέτοια επιτυχία, ώστε να επικρατεί πλέον ο όρος landscape φορμά για το οριζόντιο κάδρο. Μερίδιο ευθύνης στην κατεύθυνση αυτή έχει και ο κινηματογράφος, τόσο σε τεχνικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Η συμβολή του κινηματογραφικού φορμά, με οριακή έκφραση

το cinemascope και την πανοραμικότητα του τοπίου είναι κρίσιμης σημασίας σε είδη ταινιών όπως οι ταινίες Western.

Μία από τις κυριότερες συνεισφορές της μεταμοντέρνας συνθήκης στη φωτογραφία τοπίου είναι η δημιουργία των προϋποθέσεων για την επανεξέταση εκείνων των πεδίων της εικονογραφίας τοπίου που έχουν παραγκωνιστεί στην ιστορία της φωτογραφίας, ακριβώς λόγω της έλλειψης κατάλληλου θεωρητικού πλαισίου. Η απουσία μιας καθαρά οπτικής θεωρίας στην ανάλυση των εικόνων αντιμετωπίζεται με υβριδικές αναλυτικές προσεγγίσεις. Ένδειξη της πολυπλοκότητας της εικόνας είναι το γεγονός ότι οι καθιερωμένες αναλυτικές μέθοδοι της σημειωτικής και της ψυχανάλυσης χρησιμοποιούνται περισσότερο ως πλατφόρμες ερωτήσεων παρά ως μηχανισμοί απαντήσεων. Ως ερευνητής ομολογώ ότι η τάση για ανάλυση των εικόνων με τη χρήση του γραπτού λόγου αποτελεί βολική διέξοδο, αλλά ως δημιουργός εικόνων διατηρώ τις ενστάσεις μου στο πιστεύω της σημειωτικής ότι η εικόνα μπορεί να μεταφερθεί ακέραια σε γραπτό λόγο.

Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η πρόκληση των μεταβατικών τοπίων ως εικόνας λειτουργεί σε δύο επίπεδα:

- το αισθητικό με την προφανή έλλειψη της αναμενόμενης οπτικής απόλαυσης αφού απουσιάζουν οι καθιερωμένοι αισθητικοί κώδικες και
- το ψυχολογικό επίπεδο, καθώς τα μεταβατικά τοπία δημιουργούν ανασφάλεια στον θεατή όντας ανίκανα να προσφέρουν καταφύγιο και ένα προνομιακό σημείο θέασης και συνεπώς ελέγχου.

Οι μεταβατικοί χώροι είναι αγκιστρωμένοι στο δίπολο του αστικού και του υπαίθριου, κάθε κομμάτι του οποίου κουβαλάει τεράστιο αριθμό αφηγήσεων- ιστορικών, πολιτισμικών, προσωπικών- που έχουν μελετηθεί εκτεταμένα από την επιστήμη και την τέχνη. Η φωτογραφία ήδη από την εφεύρεσή της, έχει διερευνήσει τόσο το υπαίθριο όσο και το αστικό τοπίο. Ωστόσο, μόνο σχετικά πρόσφατα άρχισε να εστιάζει στα ενδιάμεσα τοπία, μέρος των οποίων είναι τα μεταβατικά τοπία.

Ίσως η κενότητα των μεταβατικών τοπίων αποδειχθεί ευνοϊκή όσον αφορά την αφηγηματική τους δυνατότητα και ενδεχομένως να αναδειξεί τους άγονους αυτούς χώρους ως ιδιαίτερα παραγωγικούς. Ίσως το εύρος των αφηγήσεων που μπορούν να φιλοξενηθούν από τα μεταβατικά τοπία να είναι μεγαλύτερο συγκριτικά με άλλους τύπους τοπίων, οι οποίοι περιορίζονται από τα εικονικά στοιχεία τους. Καθώς απεικονίζουν χώρους μεταξύ αστικού και υπαίθριου περιβάλλοντος ενδέχεται να φιλοξενούν και υβριδικούς τύπους αφηγήσεων.

Ο Francesco Bonami μας θυμίζει ότι «στην Ιστορία της Τέχνης οι τοπιογράφοι έπαιζαν πάντα πολιτικό ρόλο. Παρατηρώντας είτε τη φύση είτε την κοινωνική δομή της πόλης, σκοπός τους ήταν να προσφέρουν στον θεατή μια συγκεκριμένη αντανάκλαση του ιστορικού πλαισίου του αστικού και φυσικού περιβάλλοντος». Η σύγχρονη προσέγγιση του τοπίου προάγει τις ερωτήσεις, την αμφισβήτηση και τελικά την κατάρρευση των μονολιθικών αναγνώσεων του τοπίου και βοηθάει να περάσουμε από τα φορτωμένα με εθνικούς συμβολισμούς μνημειώδη τοπία στα ταπεινά υβριδικά τοπία της καθημερινότητας. (Σκούφιας, 2018)

Στα μεταβατικά τοπία θα αναφερθώ και στο κομμάτι της ανάπτυξης της δικής μου διαδρομής και καλλιτεχνικού υλικού κυρίως με την ψυχολογική, εννοιολογική και συμβολική τους υφή.

Αναφέρω εδώ κάποιους σημαντικούς φωτογράφους του τοπίου που με ενδιαφέρουν επίσης πέρα από αυτούς που ανέφερα παραπάνω και παρουσίασα ένα δείγμα της δουλειάς τους

Τον Ansel Adams, τον Michael Kena, τον Navad Kander, τον Franco Fontana, ο Takeshi Mizoguzi

### **Ansel Adams**

Ήταν ένας από τους σημαντικότερους φωτογράφους του εικοστού αιώνα, περισσότερο γνωστός για τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες τοπίων και εθνικών πάρκων των ΗΠΑ.

Υπήρξε επίσης συγγραφέας μίας σειράς θεωρητικών βιβλίων με θέμα τη φωτογραφία, με κυριότερη την τριλογία τεχνικών εγχειριδίων αποτελούμενη από τα βιβλία *The Camera (Η φωτογραφική μηχανή)*, *The Negative (Το αρνητικό)* και *The Print (Το τύπωμα)*. Μαζί με τον Φρεντ Άρτσερ, θεωρείται ο "πατέρας" του ζωνικού συστήματος. Ο Άνταμς προσπαθούσε να αποτυπώσει στις φωτογραφίες του όλη την τονική κλίμακα από το λευκό, με όλες τις διαβαθμίσεις του γκρι μέχρι το μαύρο, αναπτύσσοντας έτσι τη θεωρία του για το ζωνικό σύστημα.



**Ansel Adams**

Ο **Michael Kena** Η φύση πίσω από την φωτογραφική δουλειά του Kena έχει μια πολύ χαρακτηριστική και ιδιαίτερη ποιότητα η οποία έχει πολλές μίνιμαλ συνθέσεις, πολύ αναστοχασμό και διαλογισμό. Μέσα στα χρόνια ο Kena μάς έχει παρουσιάσει έναν Κόσμο μέσα από μια zen φιλοσοφία και διάθεση, εάν κόσμος που δεν είναι ορατός στον καθένα αλλά ο οποίος ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια του φωτογράφου.



**Michael Kena**



**Navad Kander**



Η δουλειά του είναι μια συνεχής υπενθύμιση ότι τα τοπία δεν περιμένουν απλά από εμάς να τα ανακαλύψουμε και να τα φωτογραφίσουμε, αλλά τα τοπία και η φύση περιμένουν από εμάς να τα περιμένουμε να ανοίξουν τον εαυτό τους σε εμάς στον χρόνο που κι εκείνα θέλουν να αποκαλυφθούν

Ο **Navad Kander** έχει δημιουργήσει μια δουλειά που μας καλεί σε ένα άλλον κόσμο, ειδικά μέσα από την δουλειά του που ονομάζεται Dust Photography. Τοπία εν είδει φαντασμάτων και απερημωτικών περιοχών είναι χαρακτηριστικά στον τρόπο που αποτυπώνει και αποτελούν μια συνεχή υπενθύμιση για όλους τους φωτογράφους να επιμένουν στα δικά τους οράματα και στα δικά τους projects

Για τον **Franco Fontana** η οπτική του κόσμου είναι απλά όμορφη. Τα τοπία του είναι αφηρημένα και γεμάτα χρώμα. Ο Fontana μας υπενθυμίζει ότι είναι πολλά τα πράγματα που ακόμη μπορούν να ανακαλυφθούν στην φωτογραφία του τοπίου ίδιος αιχμαλωτίζει τις συσχετίσεις και παίζει με τα χρώματα στις σκηνές της φύσης.

**Franco Fontana**





## **Franco Fontana**



**Takeshi Mizoguzi**

Επίσης πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει ο **Takeshi Mizoguzi** του οποίου οι φωτογραφίες μας καθιστούν πρόδηλο το μεγαλείο του τοπίου και την δική μας μικρότητα σε σχέση με την τεράστια συγκίνηση που μας προκαλεί η ομορφιά της φύσης.

## E-SCAPELAND

Υπάρχει μια γνώση από τυπωμένη στα κύτταρα μας. Μια γνώση καταχωνιασμένη, που πρέπει να την αναζητήσουμε, αν και κάποτε η κλήση της μάς φανερώνεται χωρίς την δική μας παρέμβαση.

Για το Sartre η συνείδηση που έχει αυτοσυνειδησία είναι το δι' εαυτόν (Pour Soi). Πρόκειται για μια οντότητα που έχει άμεση συνείδηση του εαυτού της ως 'εγώ' αλλά και του γεγονότος ότι δεν είναι ένα από τα αντικείμενα των οποίων έχει συνείδηση.

Το ότι κάποιος διαθέτει την αίσθηση του κάλλους, δεν σημαίνει απαραίτητα ότι οσφραίνεται και την τέχνη.

Ο Santayana θεωρεί ότι τα πνεύματα που αντανακλούν τις μεταμορφώσεις της φύσης Χωρίς καμία συγκίνηση δεν διαθέτουν αίσθηση της ηθικής. Διότι η ύπαρξη του καλού, υπό οποιαδήποτε μορφή απαιτεί όχι απλώς συνείδηση αλλά συγκινησιακή συνείδηση.

Η παρατήρηση δεν αρκεί, χρειάζεται εκτίμηση η οποία πολλές φορές προκύπτει από τις αξίες και τα αντίθετα αυτών των αξιών

Οι αξίες σχετίζονται άμεσα με την ύπαρξη μιας σχέσης ανάμεσα σε μας και στον κόσμο, μολονότι ίσως έχουμε εκ φύσεως την τάση να προβάλλουμε τις αντιδράσεις μας στον κόσμο και να τις θεωρούμε ως τμήμα του, όπως ο Santayana πιστεύει ότι η ομορφιά είναι η αντικειμενοποίηση της ηδονής που μας προκαλούν τα πράγματα όταν αντιδρούμε απέναντι σε αυτά σα να ήταν όμορφα (Danto, 2000)



Γεωργία Τρούλη, φωτο 2022

Η επιθυμία μας να ζωγραφίσουμε ή να φωτογραφίσουμε ή ακόμη και να κρατήσουμε στη μνήμη μας αυτά τα πράγματα, πρέπει αναμφίβολα να εννοηθεί ως ένας τρόπος για να κατακτήσουμε. Και παρότι δεν μπορούμε να κάνουμε κτήμα μας ένα ηλιοβασίλεμα, η ιστορία του γούστου και η ιστορία της κτητικότητας συχνά συμβαδίζουν και οι άνθρωποι χαίρονται να δηλώνουν ότι κατέχουν τις ομορφιές του κόσμου (σελ.167, Canto, 2000).

Η απλότητα υποδεικνύει το δρόμο της ένωσης με τον αληθινό εαυτό μας. Η ένωση προϋποθέτει την επίγνωση ότι ο ίδιος ο εαυτός μας ξέρει καλά πώς πρέπει να ενεργεί και ότι βαθιά μέσα του υπάρχουν όλες οι λύσεις. Αρκεί να ανοίξει ο δρόμος αυτής της ένωσης.(Βασιλείου, 2019)

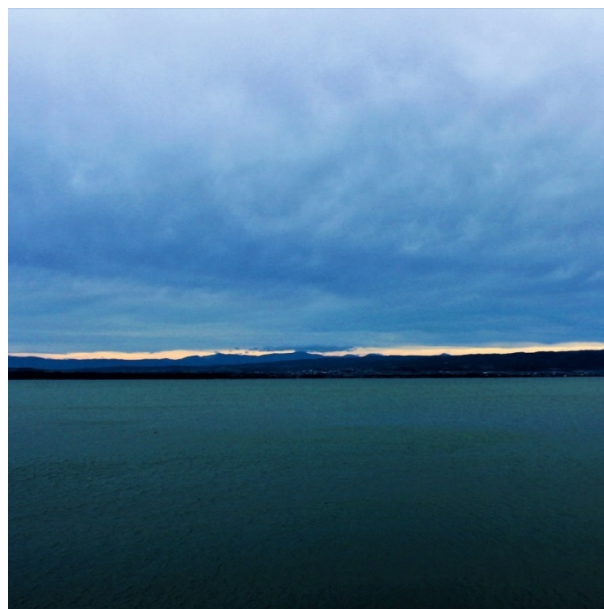
Η επίγνωση αυτή δεν συνδέεται με πληροφορίες, με εγκυκλοπαιδικές και άλλες γνώσεις που αποκτούμε κατά τη διάρκεια της ζωής μας. Γνώσεις που διαδραματίζουν τον ρόλο τους στην ανάπτυξη της ατομικότητάς μας, αλλά δεν έχουν σχέση με την μύχια περιοχή της ύπαρξης μας.



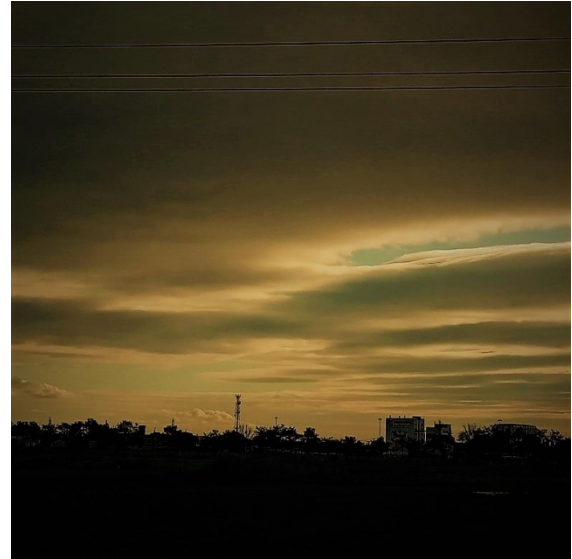
Μεγαλώνοντας πιστεύω ότι αγάπησα περισσότερο το φως της ημέρας όπου μέσα του τα πράγματα μπορούν να επεκταθούν και να είναι τελείως ο εαυτός τους.

‘Όπως ο αέρας γεμίζει τα πάντα και δεν περιορίζεται σε έναν τόπο, όπως το φως του ήλιου πλημμυρίζει όλη την γη και παρόλο που δεν είναι επίγειο ζωοποιεί τα πάντα, έτσι και ο Θεός ανοικεί στα πάντα και τα πάντα ανοικούν σε Εκείνον’(Clark, 1976, p.56.)

Επαναπροσδιορίζω μέσα μου την έννοια του χώρου. Τα τοπία και σαν φωτογραφίες και σαν ζωγραφικά έργα αποτελούν μέρος μιας καθημερινότητας και παράλληλα αποτελούν και χώρους μιας πραγματικότητας που με καλεί να ονειρευτώ, να οραματιστώ και να πραγματοποιήσω μια συνεχή μετατόπιση χώρου, μια διαφυγή. Προσπαθώ να φτιάξω οριζόντια τοπία με μαλακούς γήινους κυματισμούς.



Γεωργία Τρούλη, φωτο 2022



Γεωργία Τρούλη, φωτο 2022

Θεωρώ ότι τα τοπία τα οποία με συγκινούν είναι με μια άλλη έννοια από αυτήν που περιέγραψα παραπάνω , μεταβατικοί χώροι , κάπου ανάμεσα στο εδώ και στο εκεί, θραύσματα μιας πραγματικότητας που έχω ονειρευτεί αποσπασματικά και υλοποιείται αποσπασματικά μέσα από την τέχνη, μέσα από ταξίδια, μέσα από διαδρομές, ενώ θα ήθελα να αποτελεί ένα καθημερινό και αυτονόητο βίωμα που δεν θα χρειάζεται να το θαυμάζω ή να το επιθυμώ, είτε αυτό είναι η ηρεμία, η σιωπή, η καθαρότητα ενός περιβάλλοντος χώρου, ένας χώρος ή μια χώρα στην οποία δεν έχω ακόμη αφιχθεί και όλο τείνω προς τα εκεί.



Πολλά από αυτά, όπως τα έχω συντάξει εσωτερικά, φαίνονται στο φωτογραφικό υλικό που έχω σαν καθημερινό αρχείο αναστοχασμού.

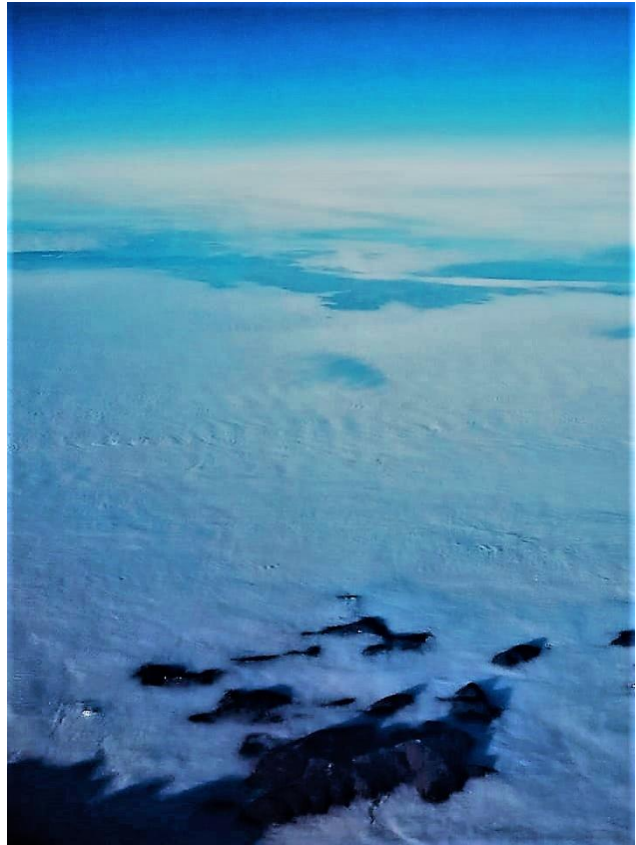
Γεωργία Τρούλη, φωτο 2022



Δεν καταγράφω απλώς φωτογραφικά τον χώρο,, αλλά, όπως λέει ο Hockney 'θέλω να δημιουργήσω τις δικές μου ψευδαισθήσεις".

Μεταπλάθω συνεχώς τα εσωτερικά μου τοπία και τα εξωτερικά, τα οποία βρίσκονται σε μια συνεχή συνειδητή η ασυνείδητη συνομιλία μεταξύ τους. Νιώθω ότι επεξεργάζομαι συνεχώς μια πρώτη ύλη, μια πρώτη εντύπωση, μια πρώτη εικόνα, και δημιουργώ και δημιουργείται φυσικά και αυτονόητα ένα διευρυμένο αρχείο μέσα και έξω από εμένα.

Η ροή, ο ενδιάμεσος χώρος, μερικές φορές η δραματική αντίθεση, το θραύσμα μιας φόρμας, μιας πραγματικότητας, ενός τοπίου, το καθημερινό, το αυτονόητο που την ίδια στιγμή μοιάζει απόκοσμο και προκαλεί δέος, το επέκεινα, το 'seebeyond', το 'seabeyond' είναι τα αισθητικά και συγκινησιακά υλικά που με ενδιαφέρουν.



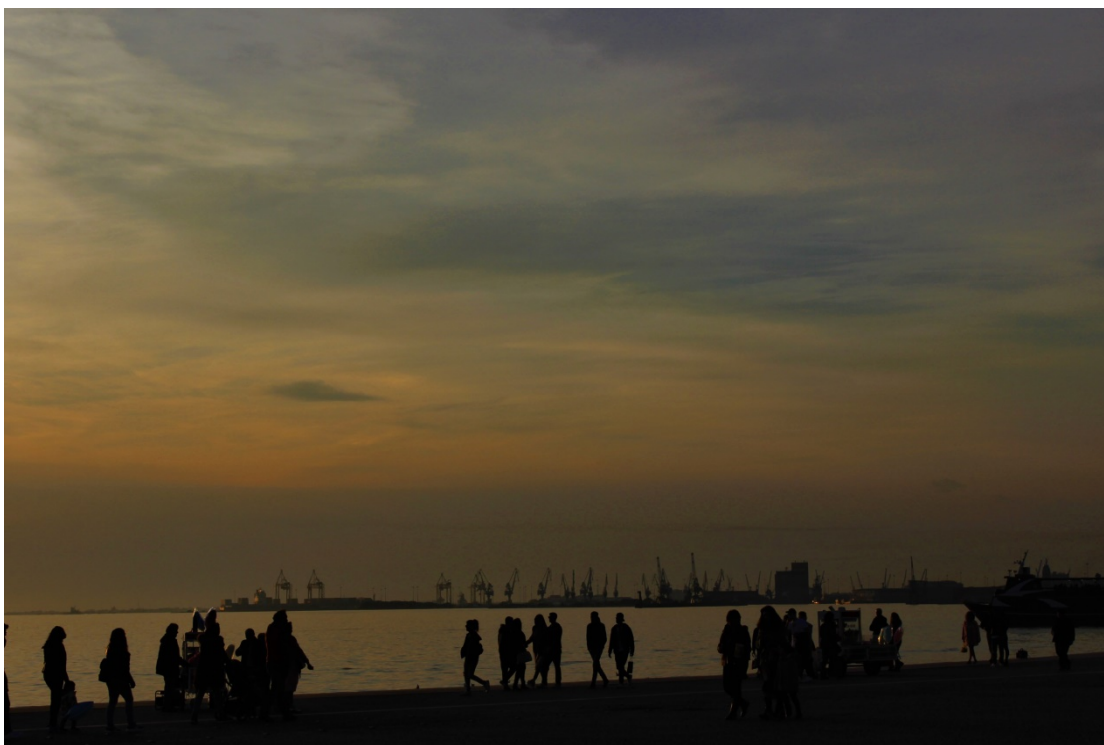
Γεωργία Τρούλη, φωτο 2021

Μεγάλωσα σε νησιά, Κρήτη και Σαντορίνη μέχρι τα δεκαεφτά μου που ήρθα στην Θεσσαλονίκη, και σε όλη την παιδική και εφηβική μου ηλικία η θέα και η επαφή με την θάλασσα ήταν μέρος της καθημερινότητάς μου. Τότε η επιθυμία μου να μεγαλώσω και να φύγω μακριά από το νησί ήταν πάντα έντονη και παρούσα. Κι έπειτα αυτή η επιθυμία στην ζωή μου μετατοπίστηκε και σε άλλα πεδία. Ήταν ζωτικής σημασίας για μένα να έχω πάντα ένα παράθυρο διαφυγής σε οποιαδήποτε κατάσταση, να έχω την εικόνα, την ιδέα, το όραμα, ενός άλλου τόπου, ενός άλλου πεδίου μιας άλλης χώρας όπου θα μπορούσα να ανακαλύψω.

Επίσης ο χώρος για μένα είναι πολύ κάτι που με ενδιαφέρει πολύ, ο προσωπικός χώρος και χρόνος, το εσωτερικό μου τοπίο, το εσωτερικό μου πεδίο με το οποίο βρίσκομαι σε συνεχή συνομιλία και αξιολόγηση. Σημαντικά είναι επίσης για μένα ο χώρος μέσα στο σπίτι, ο χώρος έξω από αυτό, οι εικόνες που επιλέγω να βλέπω, οι εικόνες που επιλέγω εν τέλει να αποφύγω ή να αποτινάξω, τα στοιχεία που επιλέγω να φωτογραφίσω στην καθημερινότητά μου, οι διαδρομές που επιλέγω να κάνω στην καθημερινή διαδρομή της ζωής μου σε μια πόλη ούτως ώστε να βρεθώ να διανύω μια απόσταση όπου θα έχω εικόνες που με ενδιαφέρουν.



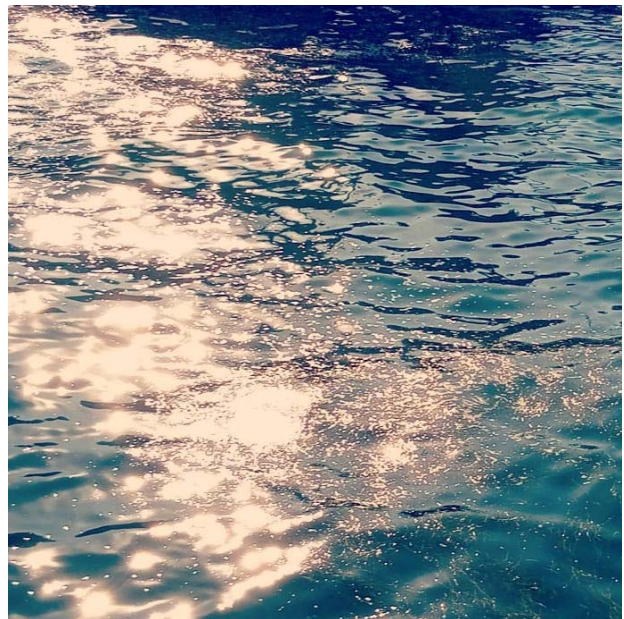
Γεωργία Τρούλη, φωτο 2022



Μου αρέσουν πάντα τα δέντρα και τα ψάχνω , τα παρατηρώ, τα αγγίζω και τα θαυμάζω μέσα στο αστικό περιβάλλον. Έπειτα τα σύννεφα και οι συνεχείς εναλλαγές των καιρικών φαινομένων αλλά κυρίως το πως όλα αυτά αποτυπώνονται στην θάλασσα που νιώθω μερικές φορές ότι αυτή αποτελεί ένα τεράστιο αυτόφωτο και ετερόφωτο καθρέφτη του τι συμβαίνει στην φύση κάθε στιγμή.



Γεωργία Τρούλη, φωτο 2022



Η σειρά E-scapeland αποτελείται από μια σειρά φωτογραφιών και από μια σειρά έργων σε καμβάδες διαφόρων διαστάσεων. Όλα τα ζωγραφικά έργα έγιναν με ακρυλικά χρώματα. Στα συγκεκριμένα έργα με ενδιέφερε να μελετήσω την δική μου οπτική του τοπίου και να την αποδώσω σε ζωγραφική με αφαιρετικό τρόπο. Η ροή, οι επικαλύψεις των χρωμάτων, η υπόνοια του ορίζοντα στα περισσότερα είναι σημεία που ήθελα να χαρακτηρίζουν την συγκεκριμένη δουλειά. Να φαίνεται η επιρροή από το



Γεωργία Τρούλη, φωτο 2022

τοπίο και όχι να είναι αναγνώσιμο τοπίο έστω και αφαιρετικά.

Πολλά απογεύματα και Σαββατοκύριακα ή ακόμη και στις καθημερινές μου διαδρομές φωτογράφιζα την θάλασσα ή τόπους στους οποίους βρισκόμουν σαν αναπληρώτρια ή σε χώρες που πήγαινα για δουλειά. Κυρίως οι τόποι που ήμουν κατά κάποιο τρόπο υποχρεωμένη να αφουγκραστώ και να ανακαλύψω ως αναπληρώτρια σε σχολεία, αυτοί οι τόποι αποτελούν για μένα αυτό που αναφέρω και σημειώνω παραπάνω ως μεταβατικό χώρο, μεταβατικό τοπίο. Αποτυπώσεις μια καθημερινής διαδρομής, ανάμεσα στο αστικό περιβάλλον από τον οποίο αναχωρούσα και σε ένα υπαίθριο μεταβατικό χώρο που έπρεπε να διανύσω, πολλές φορές ένας χερσότοπος, όπως αναφέρεται και στον

χαρακτηρισμό των μεταβατικών τοπίων, για να αφιχθώ σε μια άλλη πόλη, σε μια άλλη πραγματικότητα σε ένα άλλο τοπίο, σε ένα διαφορετικό πεδίο δραστηριότητας. Συνειδητοποίησα σχεδόν από την αρχή ότι με συγκινούσαν πολύ τα χρώματα, ο ουρανός, και η αίσθηση της απλότητας σε αυτό που φωτογράφιζα και παράλληλα αισθανόμουν δέος απέναντι σε αυτές τις αποκαλύψεις του φυσικού περιβάλλοντος.

Επίσης να αναφέρω ότι αντιλαμβάνομαι τον όρο μεταβατικά τοπία σε μένα κυρίως εσωτερικά ψυχολογικά και πιο εννοιολογικά, ως πεδία που με προκαλούν πάντα σε μια μετάβαση σε σημαντικές, για μένα, αποφάσεις ζωής. Κάποιες φορές αυτές οι αποφάσεις ζωής ήταν έντονες και σε κάποιες περιπτώσεις με μεγάλο τίμημα που είτε τις έλαβα εγώ, είτε κάποιες μου τέθηκαν έξωθεν, λόγω των συνθηκών και έπρεπε να επαναπροσαρμόσω και να επαναξιολογήσω πολλές παραμέτρους και γεγονότα και μελλοντικές βλέψεις, τις στιγμές ή τους χρόνους εκείνους όπου βρισκόμουν σε αυτήν την μετάβαση, μια σχεδόν μετέωρη κατάσταση, που ακόμη ούτε μορφή είχε πάρει ούτε ένα συνεκτικό ρυθμό και ροή κι έπρεπε να βρω την ομορφιά και την ενσυνειδητότητα και την αξία και την σημαντικότητα της δυναμικής αυτών των «χερσότοπων» μέσα σε μένα αλλά και στις συνθήκες ζωής μου. Αρκετές φορές νιώθω σαν άνθρωπος ότι βρίσκομαι σε ένα ενδιάμεσο χώρο, ανάμεσα σε ιδιότητες και υποχρεώσεις, ανάμεσα σε πραγματικούς άξονες και σε αυτό που ονειρεύομαι και οραματίζομαι για



μένα, ανάμεσα σε μια συνεχή διαδρομή που δεν έχει κανένα πρόδηλο σημείο τερματισμού και άφιξης ακόμη.

Φώτο: Γεωργία Τρούλη





Γεωργία Τρούλη, φωτο 2022



Γεωργία Τρούλη, φωτο 2022

## Παραθέτω τα παρακάτω ποιήματα για τους δικούς μου μεταβατικούς τόπους

### **Η φυγή**

Πάνω στη διαμάχη του τρένου  
Με την ροή της ράγας  
Πάνω στην ίδια την λέξη φυγή  
Στέκομαι χρόνια ολόκληρα  
Και το Φ γίνεται Ύψιλον  
Γάμμα  
Και  
Ήττα  
Και στέκομαι συνέχεια  
Σαν νεφέλωμα πάνω από σπίτι  
Που κάνει πάντα το σπίτι να μην φαίνεται  
Τα παράθυρα  
Οι πόρτες  
Οι συνδαιτημόνες της έπαρσης  
Έτσι, τίποτα από την φυγή  
Δεν τρέμει  
Τίποτα από τη στασιμότητα πάνω  
Και τα γράμματα συνεχώς  
Επιζωγραφισμένα σημεία του ίδιου  
Καλά συντηρημένα  
Στο αναπόδραστο μέχρι  
Να  
Φύγουν οι ένοικοι  
Οι αγοραστές

Οι γκρεμοσατισμένοι διαβάτες  
Τα θεμέλια του εφήμερου  
Και όλη η φασαρία  
Να διαλύσει το νέφος  
Στο πιο λίγο του ουρανού  
Και  
Να ταξιδέψει κάπου  
Έτσι,  
Σου λέω πάνω στο τρένο  
Πάνω στο κάθισμα  
Πάνω στη ράγα  
Πάνω στην ταχύτητα του ίδιου του δρόμου  
Που δεν ξέρεις  
Πού θα φθάσει να τελειώσει  
Το σίδερο να γίνει  
Κασσίτερος  
Χαλκός  
Ασημένιο  
Χρυσάφι και  
Χορτάρι  
Και μετά  
Πάλι θάλασσα  
Και  
Μόνον πλαγκτόν  
Σε πρώτη ύλη  
Ο αλληλοσπαραγμός  
Η επαναφορά  
Η φυγή  
(Ακρογωνιαία Πορεία στο Και, 2012 εκδ.  
Σαιξπηρικών)

Κάποιες από αυτές τις φωτογραφίες που εκθέτω στην συγκεκριμένη δουλειά τις αντιλαμβάνομαι και τις εκθέτω περισσότερο σαν σημειώσεις, οι οποίες όμως αποτελούν ένα σημαντικό μέρος του έργου. Δεν έχω πολλές γνώσεις πάνω στην ιστορία της . Εντούτοις, οι φωτογράφοι που αναφέρω παραπάνω στην συγκεκριμένη εργασία και φωτογραφίας ούτε σε φωτογράφους για να πω ότι έχω μελετήσει και έχω επηρεαστεί από κάποιους συγκεκριμένους. Πιο πολύ παρακολουθώ κάποιους σύγχρονους στο instagram παρουσιάζω ένα μικρό δείγμα της δουλειάς τους, είναι φωτογράφοι των οποίων η αισθητική με ενδιαφέρει πάρα πολύ.

Οι λήψεις που έκανα καθημερινά δεν αποτέλεσαν το υλικό πάνω στο οποίο θα ζωγράφιζα ή θα μετέφερα σε καμβά αλλά πιο πολύ δημιούργησαν μια αισθητική απόλαυση και οπτική που οδήγησε στο να μετατοπιστεί αυτή η αισθητική διερεύνηση στην ζωγραφική μου με πολύ πιο αφαιρετικό τρόπο. Λειτουργήσαν δηλαδή παράλληλα και υποδόρια συνδυαστικά, όπως άλλωστε λειτουργούν και τόσα πράγματα και καταστάσεις στην ζωή μας καθημερινά και αυτό φαίνεται, κατά το μάλλον ή ήττον, στο τι και πώς αποτυπώνουμε κάτι που θεωρείται εσωτερικό κάλεσμα, καλλιτεχνικό δημιούργημα.

Η ποίηση, ο στοχασμός, η ηρεμία ή το δέος που μου προκαλεί ένα τοπίο πιστεύω ότι φαίνεται περισσότερο στις φωτογραφίες μου ενώ στην ζωγραφική μου δουλειά, ακόμη ανακαλύπτω τα μέσα με τα οποία θέλω αυτό να το προσεγγίσω.

Η ενότητα E-scape-land ονομάζεται έτσι και για το προφανές, ήτοι η επιθυμία διαφυγής σε ένα σημείο της φύσης που ονομάζεται τοπίο και η επιθυμία μετοίκησης σε μια άλλη χώρα. Επίσης δηλώνει τις συνεχείς διαφυγές και ανοίγματα που δημιουργώ στα δικά μου εσωτερικά τοπία και πεδία ως μια διαδικασία διαφυγής από την καθημερινότητα και αποτελούν πλέον χαρακτηριστικά πεδία της δικής μου εσωτερικής φύσης αλλά και ταυτότητας, όπως η ποίηση η ζωγραφική, τα rituals, όλα όσα ξεκίνησαν σαν προσπάθειες διαφυγής, αναστοχασμού, εσωτερικού καλέσματος και ανακάλυψης. Όταν θα κάνω αυτήν την πραγματική απόδραση από τους μεταβατικούς χώρους που αναφέρω παραπάνω ως εσωτερικά τοπία, όταν θα έχω πατήσει σε μια άλλη γη, σε μια άλλη πραγματικότητα που επιθυμώ.

Επιπλέον, πέρα από το προφανές ήθελα να δηλώσω, εν είδει παιχνιδίσματος, με την λέξη E-scape-land την αποδόμηση, τον αναγραμματισμό, την ανασύνθεση, αλλά και την διαφορετική αναγωγή της λέξης "τοπίο" και "διαφυγή" στις μέρες μας. Η παλαιότερη δουλειά μου είχε να κάνει με γραφή και ίχνος και γράμματα,-Δείγματα αυτής παρουσιάζονται στην ενότητα «Απω Ανατολή»- η πτυχιακή μου στην Α.Σ.Κ.Τ. ονομαζόταν γι αυτόν τον λόγο 'συν-μη -ώσεις', από την λέξη 'σημειώσεις' όπου και πάλι είχα δώσει στον τίτλο ιδιοσυστασιακά μια άλλη δυναμική μέσα από την αποδόμηση και διαφορετική νοηματοδότηση, σημειωτικά.

LandScape – ScapeLand είναι η ανασύνθεση των λέξεων κι έπειτα προσθέτω μπροστά το 'e- μια σημαντική σταθερά τόσο κυριολεκτικά όσο και μεταφορικά σαν δηλωτικό μιας εποχής που το e- είναι στα εκ των ων ουκ άνευ σχεδόν όλων των εκφάσεων αυτής της πραγματικότητας πλέον : στην επικοινωνία, στην κάθε είδους μάθηση, στην ακαδημαϊκή εκπαίδευση, στην διασκέδαση, στα λογότυπα κάθε είδους, στον τρόπο που γίνονται οι συναλλαγές, στον τρόπο που επιλέγουμε να καταναλώνουμε, στο σχολικό περιβάλλον, την ηλεκτρονική συνταγογράφηση, τις γραφειοκρατικές μας διεκπεραιώσεις, το συνεχές διαδικτυακό περιβάλλον στο οποίο βρισκόμαστε για κάθε σχεδόν υποχρέωση, αναζήτηση ή επιθυμία, το διαρκές ψηφιακό μας αποτύπωμα στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης κλπ.

Φυσικά το παραπάνω δεν έχει να κάνει με τα ίδια τα έργα όσο με τον τεμαχισμό και νοηματοδότηση του τίτλου της συγκεκριμένης εργασίας.

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο το e- είναι ο κανόνας και το επιτελεστικό μέσο της κάθε δραστηριότητας, αποτελεί το ίδιο διαφυγή αλλά υπάρχει και ένα συνεχές και αυξανόμενο αίτημα από ανθρώπους για παροδική διαφυγή από αυτό το e-.

Είναι εκεί που έρχεται η επαφή με την φύση να ρομαντικοποιήσει το τοπίο ως απόδραση από την ψηφιακή εποχή και να το ψηφιοποιήσει πάλι εκ νέου;

Πραγματικά το μόνο που θα μπορούσα να απαντήσω στο ερώτημα που θέτω παραπάνω είναι το «Δεν ξέρω».

Παρόλ' αυτά όλη αυτή κατάσταση της αλληλοενισχυόμενης ανάδρασης πάνω στον κύκλο ψηφιακή εποχή, επαφή με την φύση ή με τον περιβάλλοντα χώρο ως διαφυγή και επαναψηφιοποίηση και αυτός ο κύκλος με όλες του τις συνιστώσες και αλληλεπιδράσεις-ανθρώπινες και μη- για να μπει κάπου πάλι, αποστασιοποιημένα, στυλιζαρισμένα, ιδανικά, ρομαντικοποιημένα ή μη, γεμάτη ή άδεια από κίνητρα και ιδέες, ψευδαισθητικά ή μη , είναι ένα αδιαμφισβήτητο μέρος μιας σύγχρονης πραγματικότητας που ο καθένας την μεταβολίζει, την αξιολογεί και την βιώνει με διαφορετικό τρόπο στην σύγχρονη, γεμάτη ανατακλαστικά διαφορετικών ταχυτήτων, εποχή μας.

### Μετατόπιση Χρόνου

Κάποια παιδιά παίζουν με συρματοπλέγματα  
Τα εσώρουχα με συρματόσκοινα  
Κάποια πουλιά με καλώδια ηλεκτρικά  
Οι εραστές με ελατήρια  
Έτσι δημιουργείται το σχήμα

Κάποιοι με πλάκες στα λατομεία  
Άλλοι μαζεύουν βότσαλα  
Κάποιοι πετάνε πέτρες  
Άλλοι μετράνε χαλίκια  
Κάποιοι γλύπτες γλείφουν το μάρμαρο  
Έτσι δίνεται μορφή

Κάποιοι κοιτάζουν τα δέντρα  
Ενώ μελετούν τους κορμούς  
Αυτοί παίζουν χαρτοπόλεμο  
Άλλοι γράφουν βιβλία  
Έτσι ξεγελούν την ύπαρξη  
Και την ζωή κάποιοι την θαυμάζουν  
Άλλοι την ζουν από απόσταση  
Κάποιοι χλευάζουν την ύλη  
Άλλοι την διαλεκτική  
Κάποιοι αγαπούν  
Κι έτσι κάτι νιώθουν  
Και λύνουν ένα σημείο ύπαρξης

Κάποιοι τοποθετούν ψηφία  
Ενώ φτιάχνουν γραμματοσειρές  
Άλλοι υπολογίζουν κέρματα  
Κάποιοι είναι τρελοί  
Και κάποιοι βγαίνουν βαθιά κερδισμένοι  
Άλλοι βαθιά νυχτωμένοι  
Κι έτσι το σχήμα υπάρχει

Τα παιδιά πλέκουν μαλλιά  
Άλλοι τις κλιματσίδες των δέντρων  
Οι έταιροι κομποσκοίνια  
Κάποιοι λωρίδες δρόμου  
Κι άλλοι συνομιλίες  
Έτσι αναποδογυρίζουν ευχές και φτιάχνουν συζήτηση

Κάποιος χρόνος δημιουργεί τον άλλον  
Ο μεσόκαινος φτάνει στον ολόκαινο  
Φτιάχνει ανθρωπόκενο  
Έτσι δικαιολογείται το γέμισμα των καιρών  
Και της γεώ ηλικίας  
Η ύλη επιδρά στον ήχο  
Αυτός στο κύμα  
Και αυτό στην σκέψη  
Και αυτή στο πνεύμα  
Και αυτό στη δράση  
Και στη μη  
Έτσι έρχεται κάποτε η αντίδραση  
Αλλά δεν καταχωρείται η φύση σε περιπτώσεις χωρίς συνέχεια  
Η ιστορία φτάνει στο τέλος της  
Και φτου κι από την αρχή  
Πορεία στα μισά μιας διαδρομής  
Που λέγεται άνθρωπος  
Μισή συνείδηση  
Δεν δείχνουμε  
Και ξανά κι από την αρχή  
Η συνεύρεση  
Τα χαλίκια  
Το μάρμαρο  
Το σώμα  
Το στρώμα  
Το ελατήριο  
Το σύρμα  
Η πέτρα  
Το πλέγμα  
Η ύλη  
Η ηλικία  
Η δράση  
Η ακύρωση  
Το παιχνίδι  
Ο χρόνος  
Η μετατόπιση.  
(πρώτη δημοσίευση περιοδικό φρέαρ, ανήκει στην αδημοσίευτη ενότητα 'Μετατόπιση Χρόνου)



Φώτο: Γεωργία Τρούλη

### **Το ψηφίο, ο άνθρωπος**

Πόσο εύκολα παλιώνει κάτι μέσα σε δυο χρόνια  
Και πόσο εύκολα μπαλώνεται η διαδρομή τόσων χρόνων  
Αναλογικά μ' ένα ψηφίο  
Πόσο χρόνο θέλει για να ζυμωθεί  
Κρασί κρασί  
Γουλιά γουλιά  
Σκέψη σκέψη  
Ο εαυτός σου για να φτάσει σε κείνη την ωρίμανση  
Που κάθε φορά θ' αναφωνεί  
Να κοίτα!  
Ένα δέντρο  
Ένα πουλί  
Ένας άνθρωπος





Φώτο: Γεωργία Τρούλη

## Αποδελτίωση

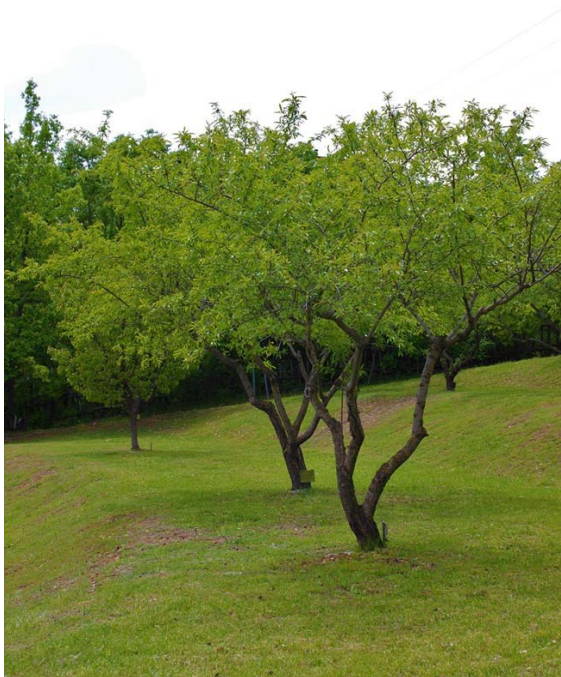
Αύριο θα χουμε τυλίξει κορμούς δέντρων  
Με χαρτοσακούλες  
Θα χουμε σχεδιάσει ζωή από τον καιρό εκείνο  
Που άνθρωπος κανένας δεν τόλμησε  
Σχήμα  
Μορφή  
Περιεχόμενο  
Θα χουμε στραγγίξει παραίσθηση  
Και οφθαλμό  
Θα χουμε αφήσει υπόνοιες για δυνατότητα

Αύριο θα χουμε τυλίξει με λέξεις  
Τα κλαδιά των δέντρων  
Θα τις συλλαβίζουν κοτσύφια  
Θα χουμε τρομάξει τους φόβους μας  
Θα χουμε αφήσει αναπνοή να ρέει ανάμεσα  
Ήχους θα χουμε πετάξει μέσα στις κουφάλες  
Τίποτα δεν θα μας έλκει παρά μόνο  
Εκείνη η ομορφιά  
Η ελάχιστη  
Η σιωπή  
Η καταιγίδα  
Ό,τι θα χει συμβεί σε χαρτόνι  
Κι αυτό θα χει τυλίξει  
Όλα τα δέντρα όλα τα χρόνια  
Κι ας λένε κάποιοι  
Πως από τη ρίζα κόβεται  
Η συνήθεια  
Για ανάγκη  
Για καταστροφή  
Για δημιουργία

(Τα Lego, εκδόσεις Θράκα, 2020)



Φώτο: Γεωργία Τρούλη



## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Burkhardt, L, Minimal Intervention, The unpainted Landscape, Coracle Press, London, 1987
- Andrews, M Landscape and Western Art, Oxford University Press, 1999
- Mora, G, Landscape and Photography, Photo Speak- A guide to the ideas, movements and techniques of photography 1839 to the present, Abbeville Press, 1998 (p.110)
- Barry Schwabsky, ToddBradway, Landscape painting Now, From Pop Abstraction to new Romanticism, Thames and Hudson, 2019
- WeiWang, Κείμενα περί ζωγραφικής, εκδ.Άγρα, 2002
- Καμβασινού, Κ, Μεταβατικό Τοπίο, MovingLandscape, IOInternet περιοδικό, Άνοιξη 2000
- Kenneth, Clark, Το τοπίο στην Τέχνη, εκδ. Νησίδες, 2018
- Heinich, Nathalie, Κοινωνιολογία της Τέχνης, Πλέθρον . 2014
- Βασιλείου- Βασιλειάδου Ελένη, Η θεραπευτική αξία της απλότητας, Πλέθρον , 2019
- Danto, Arthur, Η μεταμόρφωση του κοινότοπου, εκδ.Μεταίχμιο, 2004
- ManolisSkoufias, Η κρυφή γοητεία της Τοπιογραφίας,2018

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

-Shama, s.Landscape and memory, 1995

-Burkhardt, L, Minimal Intervention, The unpainted Landscape, Coracle Press, London, 1987

-Andrews, M Landscape and Western Art, Oxford University Press, 1999

-Mora, G, Landscape and Photography, Photo Speak- A guide to the ideas, movements and techniques of photography 1839 to the present, Abbeville Press, 1998 (p.110)

-KennethClark, Το τοπίο στην Τέχνη, εκδ Άγρα

Landscape painting Now, From Pop Abstraction to new Romanticism

Landscape Landscript

Contemporary Landscapes in Mixed Media

Art and Landscape (Δίτομο, Πολιτεία)

-Ελένη Βασιλείου-Βασιλειάδη, Η θεραπευτική αξία της απλότητας, Πλέθρον, 2019