

ΕΙΣΑΓΩΓΗ. "Αν υπάρχει κάτι που μπορεί να συμφωνηθεί με σχετική βεβαιότητα είναι πως στην αύρη της τρίτης μετά Χριστόν χιλιετίας ελάχιστη πίστη απομένει διαθέσιμη για τὸ ὅτι ὁ παράδεισος, ὁ ὑπερουράνιος αὐτὸς τόπος πού γαλούχησε τὶς μεταφυσικὲς προσδοκίαις τῆς θρησκευόμενης πλειονότητας τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὰ παιδικὰ ἀκόμη χρόνια, διατηρεῖ πλέον μιὰ ἀντιστοιχία κάπου πάνω στὴ γῆ. Ὁ πλανήτης μοιάζει μὲ καζάνι πού κοχλάζει, μὲ ὀξυμένα καὶ περίπλοκα περιβαλλοντικὰ προβλήματα, γεγονόσι πού καθιστᾶ τὴ γενικὴ εἰκόνα του πολὺ λιγότερο ἀπὸ ἰδανικὴ. Ὁ ἀνεπτυγμένος κόσμος ἀναζητᾶ μαγικὰς λύσεις ἀνάμεσα στὴ διατήρηση ὑψηλῶν ρυθμῶν ἀνάπτυξης καὶ τὴν ἐκμετάλλευση φυσικῶν πόρων ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τὴν προστασία τοῦ περιβάλλοντος ἀπὸ τὴν ἄλλη, γιὰ τὸ ὁποῖο ἡ ἐπιστημονικὴ κοινότητα προβλέπει δραματικὴ καὶ μὴ ἀντιστρεπτὴ ἐπιδείνωση τὶς ἐπόμενες δεκαετίες. Ἐσχάτως μάλιστα διατυπώνεται ἡ ἀκόμη πιὸ σκοτεινὴ πρόβλεψη τῆς κατάρρευσης ἐπιμέρους οἰκοσυστημάτων σὲ ἐγγύτερο χρονικὸ ὄριζοντα, δεδομένο πού θὰ σηματοδοτήσει σημαντικὰς μεταβολὰς στὸν κόσμον ὅπως τὸν ξέρουμε, καθὼς καὶ στὸν ἀνθρώπινον πολιτισμό. Κι ὅμως, ἡ διαφημιστικὴ ἐκστρατεία μιᾶς ἀπὸ τὶς δημοφιλέστερες φήμες τσιγάρων στὸν κόσμον ἐπιμένει νὰ μᾶς προσκαλεῖ στὴ μαγικὴ χώρα τοῦ Marlboro, μιὰ χώρα μεγαλοπρεπῶν τοπίων καὶ γαλήνιων καουμπόηδων, ὅπου ἡ ἔννοια τοῦ ἐπίγειου παραδείσου βρίσκεται ἀκόμη σὲ πλήρη ἀκμὴ.

Ἡ Marlboro δὲν εἶναι ἡ μόνη ἐταιρική φήριμα πού ἔχει ἐκδηλώσει ἐμμονή στὴ φυσιολατρία. Τὸν ἴδιο δρόμο ἔχουν περιοδικὰ βαδίσει ἡ Camel, ἡ Salem καὶ ἄλλες ἐταιρικές φήριμες, προσδίδοντας στὸ θέμα μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον καὶ στὸν παράδεισο τοῦ μυαλοῦ μας μερικὲς ἀκόμη δυνητικὲς ἀναλαμπές. Τὸ ἐρώτημα ὅμως ἀνακύπτει ἀβίαστα: γιατί μιὰ κολοσσιαία πολυεθνικὴ ἐταιρεία ὅπως ἡ Philip Morris, ἐνῶ μπορεῖ νὰ οἰκοδομήσει γιὰ τὸ προϊόν της ἕνα σύγχρονο προφίλ μέσα ἀπὸ μιὰ νεανικὴ ἐκδοχὴ *lifestyle*, γιὰ παράδειγμα, ἢ κάποια πνευματώδη προσέγγιση τῆς οἰκουμενικότητας, ἀκολουθεῖ μὲ ἀταλάντευτη ἐπιμονὴ μιὰ γραμμὴ συντηρητικὴ καὶ φαινομενικὰ παθητικὴ, σὲ ἐποχὴ, μάλιστα, ὀξύτατου ἀνταγωνισμοῦ ὅπου οἱ καπνοβιομηχανίες ὑφίστανται πραγματικὸ διωγμὸ; Τὸ παρὸν δοκίμιο θὰ προσπαθῆσει νὰ ἀπαντήσῃ στὸ ἐρώτημα αὐτό, ἐπιχειρώντας νὰ ἐρμηνεύσῃ ἱστορικά, ἰδεολογικὰ καὶ αἰσθητικὰ τὴ μακροβιότερη καὶ πιὸ ἐπιτυχημένη παγκοσμίως διαφημιστικὴ ἐκστρατεία. Γιὰ νὰ γίνῃ αὐτό, ὅμως, εἶναι πρῶτα ἀπαραίτητη μιὰ σύντομη ἀναδρομὴ στὴν ἱστορία τοῦ τοπίου, τῆς Ἔγριας Δύσης, τοῦ οὐέστερν, τῆς ἱστορίας τῆς φωτογραφίας καὶ τῆς φωτογραφίας τοπίου, ὥστε νὰ γίνουιν εὐδιάκριτα τὰ θεμέλια στὰ ὁποῖα ἔχει οἰκοδομηθεῖ ἡ ἐκστρατεία.

ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΜΕ ΘΕΑ ΣΤΟΝ ΚΗΠΟ. Ἡ ἔννοια τοῦ τοπίου, πού ἀπὸ κάποιο σημεῖο καὶ μετὰ ἔγινε ἐπίκεντρο τῆς ἐκστρατείας τοῦ Marlboro, ἀναδύθηκε στὸν δυτικὸ πολιτισμὸ μὲ τὴν ἐπινόηση τῆς κεντρικῆς προοπτικῆς ὡς νέου προτύπου ἀναπαράστασης τοῦ κόσμου κατὰ τὴν πρῶιμη Ἄναγέννηση. Χάρη στὴν προοπτικὴ ὁ χῶρος τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακα ἔμοιαζε συν-

εχής και έναϊος από τη θέση του θεατή ως το άπειρο, μια προσέγγιση που επιχειρούσε να έρθει έγγυτερα στα δεδομένα της ανθρώπινης όρασης διαμορφώνοντάς την συγχρόνως, ενώ συνδυάστηκε επίσης με πολιτικές εξελίξεις : η υποχώρηση της εκκλησιαστικής εξουσίας επέτρεψε την πρόσληψη του φυσικού χώρου πέρα από θρησκευτικές προκαταλήψεις. Η κατάκτηση των ψηλών βουνών και των ωκεανών που περιβάλλονταν από δεισιδαιμονίες αιώνων συνέβαλε στην εξάπλωση της δυτικής αποικιοκρατίας, την εκμετάλλευση όλόκληρων τόπων και των λαών που τους κατοικούσαν, σε απομακρυσμένα από τις μητροπόλεις και πολλά ύποσχόμενα μέρη του κόσμου. Το τοπίο, καθόλου παράδοξα, εμφανίστηκε στην ευρωπαϊκή ζωγραφική στον ίδιο χρονικό όριζοντα, λειτουργώντας ως οπτικός δείκτης και καλλιτεχνική επιβεβαίωση της διαδικασίας με την οποία ο άνθρωπος νοός και το σώμα ανοίγονταν προς τη φύση, καθώς και της άσκησης εξουσίας σε έναν διευρυμένο πλέον γεωγραφικό όριζοντα. Συγκεκριμένα, η τοπιογραφία εμφανίστηκε γύρω στο 1420 σε οικονομικά ανεπτυγμένες αστικές περιοχές, όπως η Φλάνδρα και η Βόρεια Ιταλία. Στη Φλάνδρα, μάλιστα, ανακαλύφθηκε η ελαιογραφία που εκτίναξε τη νατουραλιστική πιστότητα του ζωγραφικού έργου σε ύψη δυσθεώρητα, αποτελώντας για μια όλόκληρη εποχή την πιό αξιοθαύμαστη σε λεπτομέρεια αναπαράσταση του φυσικού κόσμου.

Σύμφωνα με τον John Brinckerhoff Jackson, η δυτική τοπιογραφία εμφανίστηκε πρώτα ως καλλιτεχνική αναπαράσταση. Ακολούθησε η εκπαίδευση του βλέμματος, με βάση αισθητικά κριτήρια, ώστε να αναγνωρίζει τοπία μέσα από την άμεση εξέταση του φυσικού περιβάλλοντος, και σε ένα τρίτο στάδιο, ο σχεδιασμός κήπων : η διευθέτηση δηλαδή τμημάτων του φυσικού κόσμου με βάση πάλι κάποιο καλλιτεχνικό πρό-

τυπο.¹ Ὁ σχεδιασµὸς κάθε κήπου ἀντανακλοῦσε τὶς φιλοσοφικὲς καὶ πολιτικὲς ἰδέες τοῦ ἀριστοκράτη ἢ ἡγεμόνα ποὺ τὸν εἶχε παραγγείλει. Ἀρχικά, τὰ τοπία ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους ὡς τμήματα ζωγραφικῶν ἔργων ποὺ ἀνοίγαν τὸ βλέμμα πρὸς τὴν ἐξοχὴ ἀπὸ κάποιον ἐσωτερικὸ χῶρο : ἓνα παράθυρο, συνήθως, ποὺ πρόβαλλε ὡς μικρότερο κάδρο μέσα στὴ σύνθεση τοῦ πίνακα. Ἡ καθιέρωση τοῦ τοπίου ὡς αὐτόνομου καλλιτεχνικοῦ θέματος σημειώθηκε τὸν 16ο-17ο αἰώνα, οἱ ζωγράφοι ὅμως ἀκόμη περιηγοῦνταν τὴ φύση ἀναζητώντας περισσότερες ἐμπνεύσεις ποὺ μετουσιώνονταν σὲ ἔργο στὴ δημιουργικὴ μοναχικότητα τοῦ ἀτελιέ. Μόνο τὸν 19ο αἰώνα ἄρχισαν νὰ ζωγραφίζουν τοπία ἐπὶ τόπου, στὴν ὑπαιθρο, γιὰ νὰ ἀποδώσουν ἄμεσα τὸ συναισθηματικὸ καὶ πνευματικὸ τους βίωμα ἐνώπιον τῆς φυσικῆς ὀλότητας ἐνὸς τοπίου. Παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ σχολὴ Barbizon, οἱ ζωγράφοι τῆς ὁποίας στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα, καὶ με ἐπίκεντρο τὸ ὁμώνυμο χωριὸ στὴν περιοχὴ τοῦ Fontainebleau, ἄρχισαν νὰ φιλοτεχνοῦν τοπία πιὸ ρεαλιστικά, καθημερινά, λιγότερο ἀκαδημαϊκά, ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ἀγγλοῦ τοπιογράφου John Constable.

Ἡ ἀντίληψη τοῦ τοπίου ταξινομήθηκε τὸν 18ο αἰώνα με βάση τρία κυρίως πρότυπα : τὸ ὑψηλὸ (sublime), τὸ ὠραῖο (beautiful) καὶ τὸ γραφικὸ (picturesque). Τὸ ὑψηλὸ εὐνοῦσε τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπογράμμιζαν τὴν ἀνθρώπινη ἀδυναμία : βουνοκορφές, καταιγίδες, σκοτάδι, θάλασσες, καταρράκτες. Ἀναγνώριζε ἔτσι τὴν παρουσία τοῦ θεϊκοῦ στοιχείου στὴ φύση, γεννώντας αἰσθήματα δέους, φόβου, ἀνάτασης καὶ προβάλλοντας τὸ αἶτημα ὑποταγῆς σὲ μιὰ ἀνώτερη δύναμη. Τὸ ὠραῖο

1. John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven 1984, σ. 3.

ἀναζητούσε τὴν ἀρμονικότητα στὶς χωρικές καὶ χρωματικές ἀναλογίες, καὶ στὴν ὀργάνωση τῆς σύνθεσης, ὅπως προέβλεπε ἡ ἀναγεννησιακὴ ἀναβίωση τοῦ κλασικισμοῦ. Τὸ γραφικὸ, ἀντίστοιχα, συνέθετε μιὰ ὀπτικὰ εὐχάριστη ἄποψη τῆς φύσης μὲ βάση κάποιες εἰκαστικές φόρμουλες, ἐπιτρέποντας τὴν ἐμπορικὴ ἐκμετάλλευση τῆς εἰκόνας τοῦ τοπίου. Τὸ γραφικὸ καὶ τὸ ὑψηλὸ ἀποτέλεσαν ἰσχυρὰ τοπιογραφικὰ πρότυπα τὸν 18ο καὶ τὸν 19ο αἰώνα. Ἡ γραφικότητα ἀπέκτησε μεγάλη δημοτικότητα χάρις στὸ ἔργο τοῦ Γάλλου Claude Lorrain ποὺ καθιερώθηκε, ἰδιαίτερα μετὰ τὸ θάνατό του τὸ 1682, ὡς ὁ ζωγράφος ποὺ ἄνοιξε τὴν πόρτα τῆς φύσης στὸ εὐρὸ κοινό, μετατρέποντάς τη σὲ ἐκλαϊκευμένο μοτίβο ποὺ κοσμοῦσε τὸ ἀστικὸ σαλόνι.

Στὴ γραφικὴ τοπιογραφία σημαίνοντα ρόλο ἔπαιζε ἡ ἀναβίωση τοῦ ἀρκαδικοῦ ὁράματος, ὁ μῦθος τοῦ ὁποίου συνδέθηκε στὴν ἀρχαία ἐποχὴ μὲ τὴν πρωτόγονη φύση καὶ τὴν πληθωρικὴ γονιμότητα. Ὁ Θεόκριτος τὸν 3ο π.Χ. αἰώνα περιέγραψε πρῶτος τὴν Ἀρκαδίαν λυρικά, χωρὶς νὰ ἀπαλείψει ὅμως πλήρως τὰ πρωτόγονα χαρακτηριστικά της. Ἐπειτα ἀπὸ ἓνα μεγάλο κενὸ ἡ Ἀρκαδία ἐπανέκαμψε στὰ Βουκολικὰ τοῦ Βιργίλιου, στὴ λατινικὴ πλέον γραμματεία : ἐκεῖ παρουσιαζόταν πλέον ὡς χρυσὴ ἐποχὴ ἀκοπῆς ἀγροτικῆς εὐημερίας, ἡ ἰδανικὴ βουκολικὴ κατάσταση ἀπὸ ὅπου εἶχε ἐκλείψει καθεστὶ ἄγριο. Ἡ ἐξήμερωμένη αὐτὴ ἐκδοχὴ τῆς Ἀρκαδίας ἀναζωογονήθηκε ἐκ νέου, μετὰ ἀπὸ μιὰ βαθιὰ περίοδο νάρκης, στὴν Ἀναγέννηση. Τὴν ἴδια περίοδο ἀναδύθηκε ἡ δυτικὴ ζωγραφικὴ τοπίου ἢ ὁποία, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἰταλία, ἄνθησε σὲ διαφορετικὲς περιόδους καὶ σχολὲς στὴ Φλαμανδία, τὴν Ὀλλανδία, τὴν Ἀγγλία, τὴ Γαλλία.

Ἡ βιομηχανικὴ καὶ ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση ἄλλαξαν ριζικὰ τὸν κόσμον, εὐνοώντας τὴν κυριαρχία τῆς μηχανικῆς παραγωγῆς καὶ τὴν ἄνοδο τῆς μεσοαστικῆς τάξης, δημιουργών-

τας συγχρόνως έπιτακτική ζήτηση έργατικών χεριών. Η έκρηκτική μετακίνηση ανθρώπινου δυναμικού στis πόλεις άνέτρεψε άρδη τις ισχύουσες δημογραφικές και πολεοδομικές ίσορροπίες. Ο συνωστισμός στα άστικά κέντρα που δέν διέθεταν τις άπαραίτητες ύποδομές όδήγησε σε άλλαγή πνευματικής και ψυχολογικής στάσης : ό άνοιχτός χώρος, ό φρέσκος άέρας, τó ήλιακό φώς, ή όργιώδης βλάστηση άντιμετωπίζονταν ως συνδηλώσεις ύγείας, άφθονίας και ασφάλειας. Η ροπή του 18ου αιώνα προς τή φύση και τή « φυσική » ζωή όφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στην κακή ύγειονομική κατάσταση των πόλεων, τήν αύξηση τής έγκληματικότητας, τις άναπόφευκτες έπιδημίες. Η έντονη στροφή προς τó τοπίο έκδηλώθηκε τελικά σε σημαντικό βαθμό ως συνέπεια των προβλημάτων τής πρώιμης βιομηχανικής κοινωνίας και τής συνεπαγόμενης άστικοποίησης. Στο πλαίσιο αυτό, ό Claude Francois Dene-court άνακάλυψε στην έξοχή του Παρισιού τó δάσος του Fontainebleau, χαράζοντας περιπάτους και έντοπίζοντας σημεία με γραφική θέα, προσκαλοϋσε δέ τó άστικό κοινό σε όμαδικές άποδράσεις άναψυχής. Η σχεδιασμένη από τόν Ντενεκούρ διαδρομή καθιερώθηκε ως όργανωμένος περίπατος και τó 1839 απέκτησε τουριστικό όδηγό : ό έπισκέπτης έμπαινε άμέριμος στο δάσος με τόν όδηγό ανά χείρας, έντόπιζε τά σημειωμένα άξιοθέατα και έβγαινε με εικόνες άνεξίτηλα χαραγμένες στο νοϋ. Δέν ύπάρχει ίσως καλύτερο ίστορικό παράδειγμα για τήν έντύπωση στο ευρύτερο κοινό μιάς προκατασκευασμένης έμπειρίας για τήν κατανάλωση του τοπίου.

Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΜΕ ΜΝΗΜΗ. Η φωτογραφία έμφανίστηκε στο στίβο του ανθρώπινου πολιτισμού τήν ίδια άκριβώς χρο-

νιά, τὸ 1839, στὴν ἴδια πόλη, τὸ Παρίσι. Ἀναδύθηκε στὸ πνευματικὸ περιβάλλον τοῦ νατουραλισμοῦ καὶ τοῦ θετικισμοῦ ποὺ προέκριναν τὴν ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια καὶ τὴν πιστότητα τῆς ἀναπαράστασης ὡς συνθῆκες ἀπαραίτητες γιὰ τὴν ἀντικειμενικὴ κατανόηση τῆς φύσης. Ὁ θετικισμὸς ὑποστήριζε ἀκόμη τὴν ἀπάλειψη τῶν δεινῶν τοῦ ἀνθρώπου μέσα ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη, τὴ μαζικὴ παραγωγή, τὴν ἐλεύθερη πρωτοβουλία καὶ τὴ σκληρὴ δουλειά. Ἡ φωτογραφία, μιὰ εἰκόνα ποὺ παραγόταν μηχανικά, ὑπῆρξε ἐξαρχῆς συνδεδεμένη μὲ τὴ νέα βιομηχανικὴ κοινωνία καὶ τὶς ραγδαῖες ἀλλαγές ποὺ αὐτὴ προκαλοῦσε. Ὁ Oliver Wendell Holmes χαρακτηρίσε τὴ φωτογραφία « καθρέφτη μὲ μνήμη », φωτίζοντας τὸν ὀρίζοντα τῶν προσδοκιῶν ἀπὸ τὸ νέο μέσο.¹

Ἡ φωτογραφία, χάρις στὴν περιγραφικὴ τῆς πιστότητα ἀλλὰ καὶ τὴν προσιτὴ τῆς τιμὴ, ποὺ ἱκανοποιοῦσε τὴν αὐξανόμενὴ ζήτησι γιὰ εἰκόνες ἀπὸ τὴν ἀνερχόμενη μεσαία τάξη, καθιερώθηκε ὡς κατάλληλο μέσο γιὰ τὴν ἀναπαράσταση πορτρέτων καὶ τοπίων, εὐνοώντας τὴ μαζικὴ παραγωγή σχετικῶν εἰκόνων. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι στὴ θεματογραφία τοῦ τοπίου δὲν ἀναδύθηκαν φωτογράφοι μὲ ἀμιγῶς καλλιτεχνικὴ πρόθεση ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ὁ Γάλλος Gustave Le Gray, οἱ λεπταίσθητες θαλασσογραφίες τοῦ ὁποῦ ἔκαναν μεγάλη αἴσθησι στὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς. Ἡ κυρίαρχη ὅμως κατεύθυνσι ἦταν ἄλλη: δύο μόνο δεκαετίες μετὰ τὴν ἐμφάνισι τοῦ μέσου, παραγόταν μιὰ πλημμυρίδα ἐμπορικῶν φωτογραφιῶν μὲ θέμα φυσικὰ καὶ ἀστικὰ τοπία, ἱστορικὰ τοπόσημα καὶ μνημεῖα, εἰκόνες ποὺ καταναλώνονταν βουλιμικὰ ἀπὸ τουρίστες καὶ

1. Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Museum of Modern Art, Νέα Ὑόρκη 1988, σ. 32.

φιλέρευνους άστους. Οί φωτογράφοι-έκδότες πού ανταποκρίθηκαν στή ζήτηση αυτή συνέστησαν ομάδες περιηγητών φωτογράφων πού περισυνέλεξαν τó πρωτογενές ύλικό και μικρές έργοστασιακές μονάδες με προσωπικό πού έτοιμάζε τις έκτυπώσεις και τις επικολλούσε σέ χαρτονένια βάση. Ένδεικτικό του ύψηλου ρυθμού κατανάλωσης αλλά και τής δυνατότητας τής φωτογραφίας νά αναπαράγεται μαζικά είναι τó γεγονός ότι στα έργοστάσια του Francis Frith στην Άγγλία και των George Washington Wilson και James Valentine στή Σκοτία ή παραγωγή υπερέβαινε τις 3.000 έκτυπώσεις ήμερησίως. Η μαζική αυτή φωτογραφία ονομάστηκε τοπογραφική φωτογραφία και έγινε πολύ δημοφιλής, προαναγγέλλοντας τήν έλευση τής κάρτ-ποστάλ. Ήταν τεχνικά άρτια, με όζύτητα, πλούσια τονικότητα, ενώ στο κάτω μέρος της έκτυπωνόταν με λευκά γράμματα τó τοπωνύμιο. Συνήθως επρόκειτο για τοπιογραφικές άπόψεις χωρίς ιδιαίτερο προσωπικό ύφος, καθώς οί εκδότες ζητούσαν νά είναι αναγνωρίσιμο τó χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε τόπου, αποφεύγοντας τις παρεκκλίσεις σέ μονοπάτια προσωπικής έκφρασης πού θά καθιστούσαν τó περιεχόμενο αίνιγματικό ή δυσανάγνωστο, μειώνοντας έτσι τήν άπρόσκοπτη έμπορική διάθεση τής εικόνας. Οί φωτογραφίες έπρεπε νά είναι τεχνικά και αισθητικά άρτιες, αλλά γενικής χρήσης και εύρειας κατανάλωσης.

Τό δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, όμως, υπήρξε κρίσιμη περίοδος όχι μόνο για τήν έδραίωση τής τοπογραφικής φωτογραφίας αλλά και για τή βαθιά διείδυση του μέσου τής φωτογραφίας στήν άτομική και συλλογική συνείδηση. Ο William Ivins Jr. υποστηρίζει ότι ή ιστορία των τεχνών και του πολιτισμού μπορεί άνετα νά διαχωριστεί σέ προ- και μετα-φωτογραφική περίοδο, καθώς ούτε ή Άναγέννηση ούτε τó

μπαρόκ έφεραν τή μεταβολή άξιων, συμπεριφορών και ιδεών που είδε ό 19ος και οι άρχές του 20ου αιώνα, περίοδο στή όποία ή φωτογραφία εισχώρησε ως τυπογραφική άναπαραγωγή στίς σελίδες τής έφημερίδας, του περιοδικού, του βιβλίου, προσεγγίζοντας πλέον σέ τακτική βάση ένα πραγματικά μεγάλο κοινό.¹ Με βάση τή θεμελιακή μεταβολή που έφερε ή έφεύρεση του ράστερ τή δεκαετία του 1880, ή φωτογραφία μπορούσε πλέον ταχύτατα νά τυπωθεί τυπογραφικά σέ εκατοντάδες χιλιάδες φύλλα για νά διανεμηθεί μαζικά στους κόλπους τής κοινωνίας. Το πλήθος των εικόνων που άρχισε τότε νά ξεχειλίζει μέσα άπό κάθε λογής έντυπα, όδήγησε στίς πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα στή γέννηση του φωτορεπορτάζ, τής φωτογραφίας μόδας και τής φωτογραφικής διαφήμισης, έφαρμογές που σημάδεψαν όλες ανεξίτηλα τήν κοινωνική και καθημερινή ζωή στή διάρκεια αυτού του φαντασμαγορικού όσο και τραγικού αιώνα.

Η φωτογραφία λοιπόν, όπως όρθά σημειώνει ό Jonathan Crary, δέν θά έπρεπε νά γίνεται άντιληπτή μόνο ως μέρος μιās συνεχούς ιστορίας τής όπτικής άναπαράστασης, που άποτελεί προνομιακό πεδίο τής ιστορίας τής τέχνης, αλλά και ως κρίσιμο συστατικό μιās νέας οίκονομίας άξιων και συναλλαγών. Στο πνεύμα αυτό, ό Κρέιερ άντιμετωπίζει τίς όπτικές συσκευές και έπεξεργασίες του 19ου αιώνα, άνάμεσα στίς όποίες κατέχει έξέχουσα θέση ή φωτογραφία, ως « τεχνικές διαχείρισης τής προσοχής ». Ός τέτοιες ύποστηρίζει ότι έπέβαλαν όμοιογένεια και προετοίμασαν τήν όπτική ούδετερότητα και

1. William M. Ivins, Jr., "Prints and Visual Communication" (1953), στο Vicki Goldberg (έπιμ.), *Photography in Print*, Univ. of New Mexico Press, Άλμπουκέρκη 1981, σσ. 388, 390-391.

τὸν ἀπαραίτητο τύπο θεατῆ γιὰ τὴν κατανάλωση τῆς τεράστιας ποσότητας εἰκόνων καὶ πληροφοριῶν ποὺ ἐτίθετο σταδιακὰ σὲ κυκλοφορία τὴν ἴδια περίοδο.¹ Ὁ ὅρος « τεχνικὴ διαχείρισης τῆς προσοχῆς » προσιδιάζει στὸ φωτογραφικὸ μέσο ποὺ ἀνερχόταν ὡς μέσο διάπλασης τῆς συλλογικῆς συνείδησης μὲ αἰχμὲς τὴν πιστὴ μίμηση τῆς πραγματικότητας, τὸν διαρκῶς διευρυνόμενο πλοῦτο θεμάτων καὶ τὸν μαζικὸ ρυθμὸ ἀναπαραγωγῆς, φωτογραφικῆς ὅσο καὶ τυπογραφικῆς.

ΤΟ « ΕΝΔΙΑΜΕΣΟ » ΤΟΠΙΟ. Ἐνῶ στὴν Εὐρώπη ὁ αἰσθητικὸς διάλογος γιὰ τὸ τοπίο εἶχε ξεκινήσει ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση, στὸν Νέο Κόσμο μόλις στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα ἄρχισε νὰ ἀναπτύσσεται μιὰ διακριτὴ ἰδεολογία στὴν ἀντίληψη τοῦ χώρου, ἡ ὁποία, κατὰ τὸν Leo Marx, γνώρισε τρεῖς διαφορετικὲς ἐκδοχές. Ἡ πρώτη, ἡ ὠφελιμιστικὴ, ἔβλεπε τὴ φύση σὰν λευκὸ χάρτη, ἓνα ἀπόθεμα ἀνεκμετάλλευτων πόρων, ἓνα ἀποικίσιμο, ἐκμεταλλεύσιμο ἀγριότοπο. Ἡ θέση αὐτὴ εἶχε τὴ ρίζα τῆς στὴν προτεσταντικὴ ἀντίληψη τῶν Πουριτανῶν τῆς Νέας Ἀγγλίας ποὺ τὸν 17ο αἰώνα υἱοθέτησαν τὴ βιβλικὴ παραίνεση κυριαρχίας πάνω στὴ γῆ, βλέποντάς τὴν καθαρὰ ὡς χρηστικὸ ἀγαθό, στὸ πλαίσιο τῆς ἀναδυόμενης καπιταλιστικῆς οἰκονομίας. Στὴ δευτέρη ἐκδοχὴ, τὴν πριμιτιβιστικὴ, ἡ φύση ταυτίστηκε μὲ τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν πνευματικὴ ζωὴ. Οἱ ὑποστηρικτὲς τῆς, μιὰ μειονότητα καλλιτεχνῶν, διανοουμένων καὶ ὀπαδῶν τῆς ἄγριας φύσης, ἐπιχείρησαν τὴν προστασία τῆς μέσῃ κινήματων ποὺ διεκδικοῦσαν τὴ θέσπιση ἐθνικῶν δρυ-

1. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT Press 1999 (9η ἐκδ.), σσ. 13, 18, 96.



