



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
«Φωτογραφία: Έρευνα και Μεθοδολογία».

ΔΙΟΛΚΟΣ
Φωτογραφική Μελέτη του Μεταβαλλόμενου Τοπίου
του Ισθμού της Κορίνθου

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΝΑΤΑΣΣΑ ΚΟΤΣΑΜΠΑΣΗ (Α.Μ.21006)

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:
ΑΝΤΩΝΙΑ ΜΠΑΡΔΗ, Διδάκτωρ (PhD) University of Derby

ΑΘΗΝΑ 2023

ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Αντωνία Μπάρδη
Διδάκτωρ, (PhD) University of Derby

Κωστής Αντωνιάδης
Ομότιμος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Μανώλης Σκούφιας
Διδάκτωρ, (PhD) University of Westminster



ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Κοτσάμπαση Νατάσσα του Θεοφάνη με αριθμό μητρώου 21006 φοιτήτρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών μου».

Η Δηλούσα

Νατάσσα Κοτσάμπαση



ΔΙΟΛΚΟΣ

Φωτογραφική Μελέτη του Μεταβαλλόμενου Τοπίου του Ισθμού της Κορίνθου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Διόλκος είναι ο λιθόστρωτος δρόμος που κατασκεύασαν οι Κορίνθιοι τον 7ο αιώνα π.Χ. στην περιοχή του Ισθμού, για τη μεταφορά από ξηράς των караβιών από τον Σαρωνικό στον Κορινθιακό κόλπο και αντίστροφα. Επιλέχθηκε ως η συντομότερη διαδρομή καθόσον η Διώρυγα δεν υπήρχε και η οριστική διάνοιξή της πραγματοποιήθηκε το 1893.

Η φωτογραφική έρευνα στα ίχνη της Διόλκου κυριαρχείται από τον βιοματικό συμβολισμό και καλύπτει το ευρύτερο μεταβαλλόμενο τοπίο της διώρυγας του Ισθμού. Ο περίπατος μεταξύ των δύο εισόδων πλεύσης, της Ποσειδωνίας και των Ισθμίων, γίνεται το προσωπικό μου ρυθμικό ταξίδι στην Κόρινθο κατά το οποίο εξετάζω τον τόπο μέσα από τη μυθολογία, την αρχαία και σύγχρονη ιστορία του.

Αναζητώντας το ίχνος του αρχαίου δρόμου στη φύση, συναντώ το σύγχρονο αποτύπωμα του ανθρώπου στο τοπίο. Οι εργασίες αποκατάστασης της διώρυγας και ανάδειξης της Διόλκου έχουν μεταμορφώσει μεγάλο τμήμα της διαδρομής σε ένα εφήμερο, ανοίκειο τοπίο, που όμως διατηρεί εμφανή στοιχεία του παρελθόντος, τα οποία προβάλλονται στο παρόν ως μνημεία του ενδιαμέσου χώρου και χρόνου.

Εδώ το τοπίο ως γενικότερο φωτογραφικό είδος και οι εναλλαγές του από περιαστικό σε φυσικό, βουκολικό, βιομηχανικό υψηλό, γραφικό, μαρτυρούν τη μεταβλητότητα του Κορινθιακού τόπου.

Χαρτογραφώντας την περιοχή, φωτογραφίζω και κάποτε επαναφωτογραφίζω θέματα από φωτογραφίες αρχείου. Υπογραμμίζοντας την προσωπική έκφραση και εμπνεόμενη από οπτικές και θεωρητικές προσεγγίσεις παλαιότερων και σύγχρονων μελετητών της φωτογραφίας, στοιχειοθετώ μια μικρογραφία-σπουδή στις εναλλαγές του τοπίου.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Τοπίο, Περιαστικό, Βουκολικό, Υψηλό, Επαναφωτογράφιση, Φωτογραφικός Μοντερνισμός, Φωτογραφική Μεταφορά, Δρόμος, Διόλκος, Διώρυγα, Διάπλους, Γέφυρα, Ισθμός, Χάρτης, Μύθος, Ιστορία, Χρόνος, Φύση, Περιβάλλον, Περίπατος.

ABSTRACT

The "Diolkos" [trackway] is the stone-paved road built by the Corinthians in the seventh century BC in the area of Isthmus, for the transport of ships by land from the Saronic Gulf to the Gulf of Corinth (and vice versa). It was proposed as the shortest route, since the Corinth Canal did not exist until its final opening took place in 1893.

The photographic research of the traces of the Diolkos is dominated by experiential symbolism and covers the broader changing landscape of the Corinth Canal. The walk between the two naval entrances, Poseidonia and Isthmia, becomes my personal rhythmic journey to Corinth, during which I examine place through its mythology, and both its ancient and modern history.

Looking for the trace of the ancient road in nature, I encounter the modern imprint of man on the landscape. The restoration works of the canal and the promotion of the Diolkos have transformed a large part of the route into an ephemeral, uncanny landscape, which, however, retains evident elements of the past that are projected on to the present as monuments of an intermediate space and time.

Here, the landscape as a broad photographic genre and its alternations from semi-urban to natural, bucolic [pastoral], industrial sublime and picturesque, bear witness to the volatility of the Corinthian landscape.

By mapping the area, I photograph and sometimes rephotograph subjects from archival photographs. Emphasizing personal expression and inspired by both visual and theoretical approaches of past as well as modern photography scholars, I compose a miniature study of the changes in the landscape.

KEYWORDS Landscape, Suburban, Bucolic [pastoral], Sublime, Re-photography, Photographic Modernism, Photographic Metaphor, Road, Diolkos [trackway], Canal, Crossing, Bridge, Isthmus, Map, Myth, History, Time, Nature, Environment, Walk

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Μέλη της εξεταστικής επιτροπής	σελ. 2
Δήλωση Συγγραφέα διπλωματικής Εργασίας	σελ. 3
Περίληψη	σελ. 4
Abstract	σελ. 5
Πίνακας Περιεχομένων	σελ. 6

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Διατύπωση του θέματος και λόγοι επιλογής του	σελ. 8
Ερευνητικά Ερωτήματα	σελ. 8
Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας	σελ. 8
Σύντομη περιγραφή κεφαλαίων	σελ. 8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΜΥΘΟΣ-ΙΣΤΟΡΙΑ

1.1 Η Μυθολογία	σελ. 10
1.2 Η Αρχαιότητα και η Δίορκος	σελ. 11
1.3 Η Διώρυγα	σελ. 12

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

2.1 Η Απεικόνιση του Ισθμού	σελ. 14
2.2 Η Αισθητικοποίηση του Ελληνικού Τοπίου	σελ. 16

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

3.1 Χαρτογραφώντας	σελ. 18
3.2 Χαρτογραφικές Επιρροές	σελ. 19
3.3 Προσωπική πρακτική	σελ. 21
3.4 Περίπατος: Τόπος και Τοπίο	σελ. 23

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΣΗ

4.1 Συμμετοχική εμπειρία: Το Βίωμα	σελ. 24
4.2 Φωτογραφικοί Συνειρμοί	σελ. 27
4.3 Σύγχρονο υψηλό	σελ. 29
4.4 Στοχαστική αφαίρεση	σελ. 30
4.5 Εσωτερικά τοπία και τεχνική προσέγγιση	σελ. 31

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	σελ. 34
---------------------	---------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 37
---------------------	---------

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α	σελ. 41
--------------------	---------

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β	σελ. 74
--------------------	---------

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ (ΠΗΓΕΣ)	σελ. 99
------------------------------	---------

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Διατύπωση του θέματος και λόγοι επιλογής του

Αντικείμενο αυτής της έρευνας αποτελεί το φωτογραφικό είδος του τοπίου και οι διαφορετικές εκδοχές του, όπως συναντώνται στην περιοχή της Κορίνθου. Καθοριστικός παράγοντας στην επιλογή του θέματος υπήρξε αφενός το γενικότερο ενδιαφέρον μου για τη σχέση ανθρώπου-περιβάλλοντος και πως ο πρώτος επεμβαίνει στη φύση και το τοπίο, και αφετέρου η επαγγελματική μου δραστηριότητα σε καθημερινή βάση στην πόλη της Κορίνθου. Η ανάγκη εξοικείωσης, ένταξης και προσαρμογής στο νέο εργασιακό περιβάλλον ενεργοποίησε ψυχολογικούς μηχανισμούς δημιουργικής ενσωμάτωσης στις πάσης φύσεως μεταβολές.

Ερευνητικά ερωτήματα

Η έννοια του χρόνου και η σύνδεση με το φωτογραφικό αποτύπωμα είναι το ένα ερώτημα που ερευνάται με τη βοήθεια των επαναληπτικών περιπάτων, με την τεχνική της επαναφωτογράφισης και τη μελέτη των θεωρητικών προσεγγίσεων. Η μεταβλητότητα του τόπου και τα είδη τοπίων που προκύπτουν από αυτή, ερευνώνται μέσω της συμμετοχικής εμπειρίας (δηλαδή της βιωματικής ταύτισης με τον τόπο). Η ψυχολογική σύνδεση μαζί και η δυνατότητα ανάπτυξης της φωτογραφικής μεταφοράς όπως αυτή διατυπώνεται στον φωτογραφικό μοντερνισμό, είναι το δεύτερο ερώτημα που εξετάζεται μέσω των παραπάνω μεθόδων.

Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας

Η έρευνα κινείται στα όρια του μύθου της ιστορίας και της γεωγραφίας όπως αυτά διαμορφώνονται από την ανθρώπινη παρέμβαση στο περιβάλλον. Η έρευνα περιορίζεται σταδιακά, από την ευρύτερη περιοχή της Κορίνθου στην πιο συγκεκριμένη περιοχή της Διώρυγας του Ισθμού και μεταβάλλεται από αποστασιοποιημένη καταγραφή σε βιωματική φωτογραφική ερμηνεία μέσω της παρατήρησης.

Σύντομη περιγραφή κεφαλαίων

Η έρευνά μου οργανώνεται σε τέσσερα κεφάλαια:

Στο πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται η μυθολογική και ιστορική μελέτη της περιοχής από την αρχαιότητα και την κατασκευή της Διόλκου, έως τα νεότερα χρόνια της διάνοιξης της

Διώρυγας και της ανάδειξή της από θαλάσσιο κόμβο και γεωλογικό μνημείο, σε τεχνολογικό επίτευγμα, στρατηγικό σημείο αναφοράς και τουριστικό προϊόν της Ελλάδας.

Ακολούθως, στο δεύτερο κεφάλαιο μελετάται η απεικόνιση του τοπίου του Ισθμού, πριν και μετά την εφεύρεση της φωτογραφίας, και επιχειρείται μια συνοπτική αισθητική προσέγγιση του ελληνικού τοπίου. Η τεκμηρίωση περιλαμβάνει φωτογραφίες αρχείου.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναπτύσσεται η μεθοδολογία της έρευνας, που περιλαμβάνει τη χαρτογράφηση, τις θεωρητικές επιρροές για τον προσδιορισμό της προσωπικής πρακτικής με τη χρήση χάρτη και φωτογραφιών αναφοράς.

Ο βιωματικός τρόπος φωτογράφησης, η περιήγηση και αναζήτηση μεταφορικών εικόνων μέσα από τον κόσμο των συμβόλων του μύθου και της ιστορίας, παρουσιάζεται στο τέταρτο κεφάλαιο. Επιπλέον, αναλύονται παραδείγματα μελέτης, τίθενται οι θεωρητικοί και οπτικοί συνειρμοί καθώς και η τεχνική προσέγγιση της προσωπικής έκφρασης. Συνοδεύεται από φωτογραφίες οπτικών αναφορών και επαναφωτογραφήσεις.

Ακολουθούν τα συμπεράσματα της έρευνας και τα παραρτήματα των φωτογραφιών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΜΥΘΟΣ-ΙΣΤΟΡΙΑ

1.1 Η Μυθολογία

Η Κόρινθος, είναι μια από τις σημαντικότερες πόλεις της Ελλάδας σε ότι αφορά την ιστορικότητα και την μυθολογία της. Η αρχική της ονομασία ήταν Εφύρα που σημαίνει βίγλασκοπιά και της δόθηκε επειδή η περιοχή (Ακροκόρινθος) κατοπεύει μια πολύ μεγάλη έκταση (Φλέσσα 2023). (Εικ.1)

Το όνομα Κόρινθος το οφείλει στον βασιλιά Κόρινθο, ενώ ετυμολογικά προέρχεται από το πελασγικό Κοριν-θου που σημαίνει την ζεύξη, δηλαδή την ένωση δύο διαφορετικών αλλά όμοιων πραγμάτων, όπως εδώ τον Κορινθιακό με τον Σαρωνικό κόλπο (Κακριδής 1986: 221). Ο Σίσυφος ήταν ο πρώτος βασιλιάς της, “ο οποίος στη μυθολογία ήταν ο μοναδικός άνθρωπος που κατάφερε να ξεγελάσει τον θάνατο”,¹ και μάλιστα δύο φορές, προκαλώντας την οργή των θεών γι’ αυτή του την ύβρη. Η τιμωρία του ήταν, να σπρώχνει διαρκώς ένα βράχο προς την κορυφή του Ακροκόρινθου, αλλά πάντα πριν ολοκληρώσει την προσπάθεια, ο βράχος του έφευγε από τα χέρια και κατέληγε στους πρόποδες του (Decharme 1996: 213). Σύμφωνα πάντα με τη μυθολογία, στην Κόρινθο έφτασαν κυνηγημένοι ο Ιάσων και η Μήδεια με τα παιδιά τους, όπου ο βασιλιάς Κρέοντας προέτρεψε τον Ιάσωνα να παντρευτεί την κόρη του Γλαύκη. Η προδομένη Μήδεια, εκδικούμενη τον άνδρα της σκότωσε τα ίδια της τα παιδιά και κατέφυγε στο Ηραίο της Περαχώρας για να κρυφτεί (Δήμος Κορινθίων χ.χ.). Ο φιλόσοφος Διογένης ο Κυνικός, ο οποίος χρησιμοποιούσε τον αστεϊσμό και το λογοπαίγνιο ως μέσον για τα διδάγματά του, ζούσε επίσης στην Κόρινθο. Όταν τον συνάντησε ο Μ. Αλέξανδρος, τον ρώτησε αν χρειάζεται κάτι κι εκείνος αποκρίθηκε παροιμιωδώς: “αποσκοτίσόν με” (μην μου κρύβεις τον ήλιο).² Τέλος, στη διαμάχη μεταξύ του Ποσειδώνα και του Ήλιου (Απόλλωνα) για την κατοχή της περιοχής της Κορίνθου, οι Θεοί-κριτές της διαμάχης, αποφάσισαν να δώσουν στον Ήλιο τον Ακρο-

¹ Δήμος Κορινθίων, “Η Κόρινθος στη Μυθολογία”, <https://www.korinthos.gr/%CE%B7-%CE%BA%CF%8C%CF%81%CE%B9%CE%BD%CE%B8%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1/> (πρόσβαση 26/6/23).

² Διογένης (412 π.Χ.-323 π.Χ.): Θεωρείται σημαντικός εκπρόσωπος της κυνικής φιλοσοφίας. Περικλής Καπνιστής, “ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΚΑΙ Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ”, Η Φωνή της Κορινθίας, https://www.fonikor.gr/2020/10/1716_96.html?m=1 (πρόσβαση 26/8/23).

κόρινθο που τον χτυπάνε οι πρώτες ηλιαχτίδες κατά την ανατολή (Κακριδής 1986: 221), ενώ ο Ποσειδώνας να κυριαρχήσει επί του Ισθμού.³

Αυτές είναι μερικές μόνο από τις αφηγήσεις της πλούσιας μυθολογικής παράδοσης της Κορίνθου, της οποίας η ιστορία χαρακτηρίζεται από ανάλογο πλούτο.

1.2 Η αρχαιότητα και η Δίολκος

Η περιοχή της Κορίνθου (Εικ.2) κατοικείται από τα Νεολιθικά χρόνια (5000-3000 π.Χ.) και αποτελεί ιστορική συνέχεια της Αρχαίας Κορίνθου, η οποία υπήρξε πόλη-κράτος της αρχαιότητας. Στα τέλη του 7ου αιώνα π.Χ. κατά την περίοδο της τυραννίας του ο Περίανδρος, ένας από τους επτά σοφούς της αρχαιότητας, θέλησε να ενώσει τον Κορινθιακό με τον Σαρωνικό Κόλπο. Σκοπός του ήταν η συντόμευση της διαδρομής των καραβιών και η αποφυγή του επικίνδυνου περίπλου της Πελοποννήσου, διανοίγοντας τον Ισθμό. Οι τεχνικοί της εποχής τον απέτρεψαν, καθώς παρατήρησαν διαφορά στάθμης μεταξύ των δύο θαλασσών και οι συνέπειες της ροής του Κορινθιακού μέσα στον Σαρωνικό ήταν άγνωστες (“Ιστορία της Διώρυγας: Corinth Canal” χ.χ.: “Η Αρχή”). Επιπλέον τον απέτρεψε και ο χρησμός της Πυθίας: “Τον Ισθμό ούτε να τον οχυρώσετε, ούτε να τον σκάψετε. Γιατί ο Δίας έφτιαξε νησί, όπου έκρινε σωστό”.⁴ Έτσι το 602 π.Χ. ο Περίανδρος κατασκεύασε την Δίολκο, ένα σημαντικό τεχνικό έργο που διευκόλυνε τη ναυσιπλοΐα και συνέβαλε στην ανάπτυξη του εμπορίου και στην ευημερία της πόλης.

Η Δίολκος, ήταν λιθόστρωτη οδός μήκους περίπου 8 χλμ. και πλάτους 3,50 έως 6,00μ. στρωμένη συμμετρικά με μεγάλους πώρινους κυβόλιθους στην επιφάνεια των οποίων τα πλοία αλειμμένα με λίπος, σπρώχνονταν με τα χέρια, γλιστρούσαν πάνω σε ξύλινα τροχήλατα οχήματα και με τη βοήθεια “ολκών” (αυλακώσεων), μεταφέρονταν από τον Κορινθιακό στον Σαρωνικό κόλπο και αντίστροφα (Αλεξοπούλου, 2020: παρά 4). Η χάραξη της δεν ήταν ευθεία (Εικ.3) λόγω των υψομετρικών διαφορών και των κλίσεων του εδάφους κατά μήκος του Ισθμού, γεγονός που καθιστούσε την πορεία δύσκολη.

³ “Ο Ισθμός της Κορίνθου είναι μια στενή λωρίδα ξηράς, που συνδέει τη Στερεά Ελλάδα με την Πελοπόννησο. Το ελάχιστο πλάτος του είναι 6 χιλιόμετρα, το μέγιστο υψόμετρό του 82 μέτρα και δημιουργήθηκε κατά το Ανώτερο Πλειστόκαινο 130.000 10.000 πρίν από σήμερα”, Μαλβίνα Αλεξοπούλου, “Ισθμός Δίολκος Διώρυγα: Από την Αρχαιότητα μέχρι τα Νεότερα χρόνια”, esisifos, <https://esisifos.gr/2020/03/03/ισθμός-δίολκος-διώρυγα-από-την-αρχαιότητα-μέχρι-τα-νεότερα-χρόνια/> (πρόσβαση 26/6/23).

⁴ “Ιστορία της Διώρυγας”, Corinth canal, <https://corinthcanal.com/%CE%B7%CE%B4%CE%B9%CF%8E%CF%81%CF%85%CE%B3%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1%CF%84%CE%B7%CF%82%CE%B4%CE%B9%CF%8E%CF%81%CF%85%CE%B3%CE%B1%CF%82/> (πρόσβαση 26/6/23).

Είναι ίσως ο αρχαιότερος τροχιόδρομος, πρόδρομος του σιδηροδρόμου, που έμεινε σε λειτουργία επί 1600 χρόνια (Θ.Π. Τάσιος κ.ά. 2010).

Από τις αρχαιολογικές ανασκαφές που έγιναν τη δεκαετία του 1950, έχουν αποκαλυφθεί συνολικά 1.100μ. του αρχαίου δρόμου στην Ποσειδωνία από τη μεριά της Πελοποννήσου, ενώ ένα πολύ καλοδιατηρημένο κομμάτι του (Εικ.4) βρίσκεται στον χώρο της Σχολής Μηχανικού Λουτρακίου, από την μεριά της Στερεάς. Τα κοντινότερα στη σημερινή διώρυγα τμήματα της Διόλκου έχουν υποστεί διάβρωση από τους κυματισμούς και τα απόβρα των διερχόμενων πλοίων. Η διαπίστωση αυτή οδήγησε στις εργασίες αποκατάστασης, προστασίας και ανάδειξής της, οι οποίες λαμβάνουν χώρα αυτή τη στιγμή στην περιοχή της Ποσειδωνίας.

1.3 Η Διώρυγα

Η διάνοιξη της Διώρυγας βρήκε και άλλους υποστηρικτές στην πορεία της ιστορίας.

Ο Νέρωνας ήταν εκείνος που έμελε να ξεκινήσει πρώτος την εκσκαφή το 67 μ.Χ. Οι εργασίες προχώρησαν σε μήκος 3,3 χλμ., αλλά διακόπηκαν μετά τη δολοφονία του (Αλεξοπούλου 2020). Στο πρανάς της δυτικής μεριάς στην Ποσειδωνία σώζεται ένα ανάγλυφο αρχαίο μνημείο (Εικ.5) το οποίο εικάζεται ότι είναι του Νέρωνα.

Στη νεότερη ιστορία, ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας αναγνώρισε τη σημασία της διάνοιξης για την οικονομική ανάπτυξη της χώρας μάταια όμως, καθώς η δαπάνη για το έργο ήταν εξαιρετικά μεγάλη κι έτσι η πρότασή του απορρίφθηκε (“Ιστορία της Διώρυγας: Corinth Canal” χ.χ.: “Η αντίστροφη μέτρηση”).

Ακολούθως το 1869, η κυβέρνηση Ζαΐμη ψήφισε νόμο, σύμφωνα με τον οποίο η κατασκευή και εκμετάλλευση της Διώρυγας μπορούσε να παραχωρηθεί σε εταιρεία ή ιδιώτη, οπότε το 1882 ο Ούγγρος στρατηγός Stefanos Türr συνέστησε τη «Διεθνή Εταιρεία της Θαλάσσιας Διώρυγας της Κορίνθου» και το Ελληνικό Δημόσιο του παραχώρησε την εκμετάλλευση του έργου για 99 χρόνια (“Ιστορία της Διώρυγας: Corinth Canal” χ.χ.: “Η αντίστροφη μέτρηση”).

Στη συνέχεια και επί πρωθυπουργίας Χαρίλαου Τρικούπη, τέθηκε σε εφαρμογή ένα φιλόδοξο πρόγραμμα έργων υποδομής της χώρας, που θα εκσυγχρόνιζε και θα μεταμόρφωνε την Ελλάδα από “μεταοθωμανική αγροτική επαρχία των Βαλκανίων σε σύγχρονο

και οικονομικά ανεπτυγμένο κράτος της Ευρώπης”.⁵ Σ’ αυτό το πρόγραμμα εντάχθηκε και η διάνοιξη του Ισθμού.

Οι εργασίες ξεκίνησαν στις 23 Απριλίου του 1882, ενώ την εξέλιξή τους επόπτευε η βασιλική οικογένεια. (Εικ.6) Έγιναν μελέτες τριών χαράξεων, από τις οποίες σωστότερη και οικονομικότερη κρίθηκε η χάραξη του Νέρωνα. Οκτώ χρόνια αργότερα, η εταιρεία διαλύθηκε και ανέλαβε η “Εταιρία της Διώρυγας της Κορίνθου” με χρηματοδότηση από τον Ανδρέα Συγγρό (Κρόκος 2021). Χρησιμοποιήθηκε η τελευταία τεχνολογία της εποχής στον κατασκευαστικό τομέα και 2.500 εργάτες (Αλεξοπούλου 2020). Μετά από έντεκα έτη συνολικά, η διώρυγα ανοίχτηκε οριστικά και είχε μήκος 6.343 μέτρα, πλάτος στην επιφάνεια της θάλασσας 24,6 μ. και βάθος 8 μ. (Κρόκος 2021). Έτσι ο θαλάσσιος δρόμος ανάμεσα στον Πειραιά και την Αδριατική μειώθηκε στο μισό. Τα εγκαίνια έγιναν στις 25 Ιουλίου 1893 (Αλεξοπούλου 2020).

Τον Απρίλιο του 1941 οι Γερμανοί συγκρούστηκαν με τους Άγγλους στον Ισθμό με συνέπεια την καταστροφή της σιδηροδρομικής και οδικής γέφυρας, που ακολούθως ανακατασκεύασαν καθώς βρισκόταν σε στρατηγική θέση. Φεύγοντας με τη λήξη του πολέμου το 1944, ακολουθώντας σχέδιο καταστροφής των ελληνικών υποδομών, έριξαν δεκάδες βαγόνια και ατμομηχανές μέσα στο κανάλι, τίναξαν στον αέρα με εκρηκτικά τη γέφυρα και τα πρανή, με αποτέλεσμα το κανάλι να μπαζωθεί με τόνους χωμάτων, βράχων και μετάλλων (Εικ.7) αποκλείοντας εντελώς τη διέλευση (Αλεξοπούλου 2020). Μετά την απελευθέρωση με την οικονομική ενίσχυση του σχεδίου Marshall, η ζημιά αποκαταστάθηκε και το 1949 επαναλειτούργησε η Διώρυγα (Ferno, κ.ά., 1951). (Εικ.8)

Έκτοτε, συχνά έχει χρειαστεί να αποκλειστεί ο διάπλους λόγω διάφορων λειτουργικών προβλημάτων, κυρίως καταπτώσεων των πρανών, εξ αιτίας της ιδιόμορφης γεωλογικής σύστασης των εδαφών της περιοχής. Έτσι, το φθινόπωρο του 2022 η Διώρυγα έκλεισε, λόγω των εκτεταμένων κατολισθήσεων και των αναγκαίων εργασιών αποκατάστασής της, επιτράπηκε προσωρινά η διέλευση από τον Ιούνιο έως τον Σεπτέμβριο του 2023 και αναμένεται να επαναλειτουργήσει πλήρως την άνοιξη του 2024. Παράλληλα γίνονται και εργασίες συντήρησης και ανάδειξης των εμφανών τμημάτων της Αρχαίας Διόλκου από την αρχαιολογική υπηρεσία. (Εικ.9)

⁵ Διονύσης Κρόκος, “Διώρυγα της Κορίνθου: Ένα σύγχρονο έργο με ιστορία ... 2.500 ετών”, *Καθημερινή*, 17/04/2021, <https://www.kathimerini.gr/society/561334450/diorygakorinthoyenasygchronoergomeistoria2500eton/> (πρόσβαση 23/6/23).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

2.1 Η Απεικόνιση του Ισθμού

Κατά κοινή ομολογία των μελετητών, το τοπίο είναι μια “πολιτισμική κατασκευή”.⁶ Η ανθρώπινη δράση είναι αυτή που το διαμορφώνει και σύμφωνα με την Liz Wells (2011: 19), τα όσα λέγονται γι’ αυτό νοηματοδοτούν την ύπαρξή του. Στην Ελλάδα η διάνοιξη του Ισθμού, όπως είναι εμφανές σε μια αεροφωτογραφία του 1920 από τον Fred Boissonas, είναι η πρώτη μεγάλης κλίμακας επέμβαση η οποία άλλαξε τη γεωγραφία μιας ολόκληρης περιοχής, μετατρέποντας την Πελοπόννησο σε νησί. (Εικ.10) Με τέτοιας κλίμακας αλλαγές, ο πολιτισμός επεμβαίνει δραματικά στη φύση, γεγονός που επηρεάζει και τη σχέση μας με το τοπίο. Έτσι από αγροτική περιοχή της Κορίνθου με αρχαιολογικό προφίλ, ο Ισθμός μετατρέπεται σε σημείο αναφοράς για τη ναυσιπλοΐα στα τέλη του 19ου αιώνα, σε κέντρο γεωστρατηγικής σημασίας κατά τον πόλεμο και σε τουριστικό πόλο έλξης στα νεότερα χρόνια έως και σήμερα. Η απεικόνισή του κατά την πάροδο του χρόνου μεταβάλλεται κι αυτή. Αρχικά συναντάται σε χάρτες, αργότερα σε γκραβούρες (Εικ.11) ενώ τον 19ο αιώνα, αναπαρίσταται σε ζωγραφικές απεικονίσεις. Ο Κωνσταντίνος Βολανάκης γνωστός θαλασσογράφος της σχολής του Μονάχου, ζωγραφίζει τα έργα της διάνοιξης καθώς και την ημέρα των εγκαινίων (Αμπάβη 2011). (Εικ.12)

Την περίοδο αυτή η φωτογραφία ως νέο τεχνολογικό μέσο απεικόνισης επιστρατεύεται και συχνά αντικαθιστά τη ζωγραφική αναπαράσταση του τοπίου. Πολλοί φωτογράφοι αναλαμβάνουν να δείξουν τη σταδιακή μεταβολή του Ισθμού. Ο Αναστάσιος Γαζιάδης, οι αδελφοί Ρωμαΐδη, ο Fred Boissonas, (Εικ.13, 14) ξένοι ανταποκριτές και περιηγητές σπεύδουν να αποτυπώσουν το εργοτάξιο, καθώς και τα εγκαίνια του μεγαλύτερου τεχνικού έργου στην Ελλάδα.

Αργότερα, τον Αύγουστο του 1933, ο φωτογράφος László Moholy Nagy, θα καταγράψει κινηματογραφικά το 4ο Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής (CIAP), το οποίο έγινε εν πλω, ταξιδεύοντας από τη Μασσαλία με προορισμό την Αθήνα (“Architectural Theory: Congrès”, x.x). Στο πλοίο “Πατρίς” επέβαινε η αφρόκρεμα της διεθνούς αρχιτεκτονικής κοινότητας πρωτοστατούντος του διάσημου αρχιτέκτονα Le Corbusier. Ο διάπλους του Ισθμού αποτυπώνεται με το πειραματικό ύφος του Moholy Nagy σ’ ένα ημίωρο

⁶ Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η Φωτογραφία του Ελληνικού Τοπίου / Μεταξύ Μύθου και Ιδεολογίας*, Αθήνα: εκδ. Άγγρα, 2014, σ. 31.

Βουβό φιλμ ντοκουμέντο της επιστημονικής-καλλιτεχνικής συγκυρίας του τόπου και της εποχής.⁷ (Εικ.15)

Στο τέλος του πολέμου το 1944 κατά την αποχώρησή τους οι Γερμανοί, σ' ένα κρεσέντο καταγραφικής δημιουργίας, αποτυπώνουν οι ίδιοι κινηματογραφικά τις απανωτές ανατινάξεις που προκάλεσαν στη γέφυρα και τα πρανή της διώρυγας, με στόχο την ολοσχερή καταστροφή του καναλιού.⁸

Μεταπολεμικά, οι φωτογραφίες εξακολουθούν και είναι κατεξοχήν περιγραφικές. Αφορούν τη δημοσιογραφική κάλυψη γεγονότων, την αναμνηστική καταγραφή καθώς και την τουριστική προβολή του τόπου, επιβεβαιώνοντας την άποψη της Wells (2011: 281) ό,τι οι φωτογραφίες αφηγούνται ιστορίες διαιωνίζοντας έτσι τους μύθους και τις μνήμες του τόπου, σε τοπία που συνδυάζουν την αντικειμενικότητα με το προσωπικό όραμα του φωτογράφου.

Από τη διάνοιξη και μετά, το φωτογραφικό ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τα αρχαιολογικά μνημεία της Κορίνθου στην ανάδειξη του τεχνολογικού θαύματος του καναλιού. Πρόκειται για εικόνες είτε κατά τον διάπλου με έμφαση στα εντυπωσιακά πρανή, είτε από κάποια από τις γέφυρες και από συγκεκριμένες θέσεις-γωνίες που αναδεικνύουν την προοπτική της, παρουσία συνήθως κάποιου διερχόμενου πλεούμενου. (Εικ.16) Η χαρακτηριστική αυτή όψη της διώρυγας προωθήθηκε μέσω του τύπου, στοχεύοντας στους περιηγητές της ελληνικής υπαίθρου.

Οι αναμνηστικές φωτογραφίες ακολουθούν την ίδια τυπολογία χρησιμοποιώντας το τοπίο ως φόντο, σε ατομικά ή ομαδικά πορτρέτα ανθρώπων που ποζάρουν υπερήφανα για την παρουσία τους στο κανάλι. Τέτοιου είδους εικόνες, με την καρτ-ποστάλ αισθητική του εξιδανικευμένου τοπίου, στόχο τους έχουν αφενός την προώθηση του τουρισμού, αφετέρου τη διατήρηση της ατομικής μνήμης. Ωστόσο και σύμφωνα με την Suzan Sontag, “ο χρόνος τελικά τοποθετεί τις περισσότερες φωτογραφίες ακόμη και τις πιο ερασιτεχνικές στο επίπεδο της τέχνης (...). Οι φωτογραφίες έχουν αξία γιατί δίνουν πληροφορίες”⁹ μας λέει. Τέτοιες φωτογραφίες που πληροφορούν για τη μορφή του τόπου και τις μεταβολές του κατά τη διάρκεια του χρόνου, προκύπτουν με την παράλληλη στήριξη του έργου της

⁷ Βλέπε László Moholy Nagy, *Architects' Congress*, 1933, [ταινία], 29:33, από 9:14 έως 12:05 min, The Moholy Nagy Foundation 2007, <https://youtu.be/VMYMa9Zdamg> (πρόσβαση 28/6/23).

⁸ 1944: Η ανατίναξη του Ισθμού Κορίνθου από τους Γερμανούς, Αρχείο ΕΡΤ, [ταινία] 07:24, <https://youtu.be/ItaSilzaEUs> (πρόσβαση 19/06/23).

⁹ Suzan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, Αθήνα: εκδόσεις Περιοδικό Φωτογράφος, 1993, σ. 31.

Εφορείας Αρχαιοτήτων, καθώς με τις ανασκαφές ήρθαν στο φως τα τμήματα της Αρχαίας Διόλκου τα οποία φωτογραφήθηκαν ως “ερείπια μετά τοπίου”,¹⁰ δίνοντάς μας πληροφορίες για τον ευρύτερο τόπο του Ισθμού και τις μεταβολές του σε σχέση με τη σημερινή πραγματικότητα. Η φωτογραφία και η αρχαιολογία ενίσχυσαν η μια την άλλη διαθέτο- ντας κοινά στοιχεία αφού,

κατά τον Michel Frizot, τόσο η φωτογραφία όσο και το αρχαιολογικό εύρημα αποτελούν αποσπασματικούς δείκτες της πραγματικότητας που προσφέρουν συγχρόνως την ακρίβεια της τεκμηρίωσης,¹¹

αναφέρει στο βιβλίο του ο Ηρακλής Παπαϊωάννου τονίζοντας τον τεκμηριωτικό ρόλο της φωτογραφίας.

Φωτογραφικά τεκμήρια της αρχικής εκσκαφής, των πενταετούς διάρκειας εργασιών όπου ο Ισθμός παρέμεινε κλειστός από τόνους χώμα και φερτά υλικά, όπως και των με- ταγενέστερων χρόνων της τουριστικής προβολής, υπάρχουν σε αρκετά φωτογραφικά αρχεία και ιδιωτικές συλλογές. Ενδεικτικά αναφέρω: το αρχείο US Library of Congress (LOC), το φωτογραφικό αρχείο Harry Truman, το αρχείο της Αμερικανικής Αρχαιολογικής Σχολής, το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, το φωτογραφικό αρχείο του ιστορικού τέχνης Χάρη Γιακουμή, κ.ά.

2.2 Η Αισθητικοποίηση του Ελληνικού Τοπίου

Έως τις αρχές του 20ου αιώνα, οι απόπειρες αισθητικοποίησης της φωτογραφίας του ελληνικού τοπίου, δανείζονται στοιχεία της ευρωπαϊκής αισθητικής και των θεωριών περί του ωραίου και του υψηλού. Η γενικότερη προτίμηση στην παρουσία αρχαιολογικών στοιχείων στα τοπία οφειλόταν στην εμπορικότητά τους, όπως αυτή διαμορφωνόταν από την αναζήτηση ενθυμίων των ξένων ταξιδιωτών στο πέρασμά τους από την Ελλάδα (Στα- θάτος, 2002: 1). Έτσι κυριάρχησε η αισθητική της περιήγησης στα “τοπία μετ’ερεί- πίων”,¹² όπως αυτά αποδίδονται μέσα από το “κράμα πικτοριαλισμού και αρχαιολατρίας

¹⁰ “Ερείπια μετά τοπίου”: Έτσι χαρακτηρίζονται οι φωτογραφίες αρχαιοτήτων-ερείπιων που χρησιμοποιούν ως φόντο που περιβάλλει τη σύνθεση, το ελληνικό τοπίο. Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η Φωτογραφία του Ελληνικού Τοπίου / Μεταξύ Μύθου και Ιδεολογίας*, Αθήνα: εκδ. Άγρα, 2014, σ. 70.

¹¹ Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η Φωτογραφία του Ελληνικού Τοπίου / Μεταξύ Μύθου και Ιδεολογίας*, Αθήνα: εκδ. Άγρα, 2014, σ. 85.

¹² Τον 19ο αιώνα, η φωτογραφία τοπίου στην Ελλάδα κυριαρχείται από την γραφική αποτύπωση αρχαίων μνημείων στο προοπτικό βάθος του ευρύτερου τόπου, από τους ξένους περιηγητές στα πλαίσια του Grand Tour, που οδηγεί στην κυρίαρχη τάση αρχαιολατρίας των αρχών του 20ου. Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η Φωτογραφία του Ελληνικού Τοπίου: Μεταξύ Μύθου και Ιδεολογίας*, Αθήνα: εκδ. Άγρα, 2014, σσ. 38-39.

της Nelly's",¹³ την εθνολογική καταγραφή του Fred Boissonnas και τον λυρικό ρομαντισμό του Herbert List. Σύμφωνα με τον Ηρακλή Παπαϊωάννου (2014: 297), ακολουθεί ένα "Αρκαδικό¹⁴ διάλειμμα" κατά το οποίο κυριαρχεί το βουκολικό τοπίο: μιας εξιδανικευμένης καθημερινότητας της αγροτοκτηνοτροφικής ελληνικής υπαίθρου. (Εικ.17)

Μεταπολεμικά, η αναζήτηση της ελληνικότητας προς αναπτέρωση του ηθικού των Ελλήνων μέσω του μύθου και της ιστορίας, βρίσκει έδαφος στην τουριστική προπαγάνδα των τοπίων του Αιγαίου και της ενδοχώρας γενικότερα, για λογαριασμό του ΕΟΤ. Φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου, (Εικ.18) του Τάκη Τλούπα, του Δημήτρη Χαρισιάδη, του Σπύρου Μελετζή και άλλων, στοχεύουν στην προβολή του εθνικού μας προϊόντος.

Η απεικόνιση του τοπίου αρχίζει να αποκτά ροπή προς το φορμαλισμό (δηλαδή, δίνει έμφαση στη σύνθεση) τη δεκαετία του 1960, με τις φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη και τις μελέτες του αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη (Παπαϊωάννου 2014: 345). "Η πολιτιστική ταυτότητα και η ψυχοσύνθεση κάθε λαού, είναι συνυφασμένες με το φυσικό περιβάλλον που τον φιλοξενεί" λέει ο Μανώλης Σκούφιας συνηγορώντας στο ότι: τόσο ο Χαρισιάδης (Εικ.19) όσο και ο Κωνσταντινίδης (εικ.20) εκμεταλλευόμενοι το ιδιαίτερο φως, προβάλλουν τη λιτότητα της γραμμής και των μορφών της ελληνικής γης ως κυρίαρχα στοιχεία του τοπίου.¹⁵ Επηρεαζόμενοι από τα ευρωπαϊκά κινήματα του μοντερνισμού αλλά και, θα λέγαμε, ως συνέπεια της "ενατένισης Αυτής, χιλιάδας χιλιάδων ωρών",¹⁶ χρησιμοποιούν την διαρκή βιωματική παρατήρηση των οπτικών χαρακτηριστικών που συνθέτουν το ελληνικό τοπίο, απαλλαγμένα από τη διακοσμητική φλυαρία της σκηνοθετημένης ωραιοποίησης.

Από τη δεκαετία του 1970 και ύστερα, η μελέτη του τοπίου ευθυγραμμίζεται αισθητικά με θεωρητικές προσεγγίσεις της κοινωνιολογίας, της πολιτισμικής γεωγραφίας και της σημειολογίας. Δημιουργούνται έτσι νέοι τρόποι αφήγησης που ακολουθούν με δειλά και αργά βήματα το κυρίαρχο ρεύμα της εννοιολογικής τέχνης. Ο Σκούφιας σε διάλεξή του

¹³ Γιάννης Σταθάτος, "Οδοιπόροι σε Αρχαίο Τοπίο: Η Φωτογραφία και το Αρχαϊκό Όνειρο", 2002, Προσωπική Ιστοσελίδα, <https://www.stathatos.net/el/texts/writingsphotographyandart/odoiporoisearhaiotopioifotografiakaiarhaikooneiro> (πρόσβαση 07/08/23).

¹⁴ Αρκαδικό τοπίο: Ειδυλλιακός βουκολισμός της αναγέννησης. Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η Φωτογραφία του Ελληνικού Τοπίου: Μεταξύ Μύθου και Ιδεολογίας*, Αθήνα: εκδ. Άγρα, 2014, σ. 22.

¹⁵ Μανώλης Σκούφιας, Κείμενα: "Η Κρυφή Γοητεία της Τοπιογραφίας (2018)", Προσωπική Ιστοσελίδα, <https://www.skoufias.com/texts/ikrifigoiteiatistopiografias> (πρόσβαση 31/7/23).

¹⁶ Η βάση της ελληνικής αισθητικής, είναι η ελληνική γή. Για την αίσθηση και την νόηση της γης από την οποία θα απορρευσει η αισθητική, πρώτο βήμα είναι η ενατένιση αυτής χιλιάδες χιλιάδων ωρών. Στο Περικλής Γιαννόπουλος, *Η Ελληνική Γραμμή και το Ελληνικόν Χρώμα*, Αθήνα: εκδ. Γαλαξία, 1965, σ. 73.

σχολιάζει ότι: “Οι φωτογραφίες είναι θραύσματα χρόνου και οι αφηγήσεις απαιτούν αρκετό χρόνο για να αναπτυχθούν”,¹⁷ καθώς αναλύει τους τρόπους με τους οποίους η σύγχρονη φωτογραφία τοπίου μπορεί να είναι αφηγηματική είτε ως σκηνοθετημένη είτε, πιο δύσκολα, ως μη-σκηνοθετημένη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

3.1 Χαρτογραφώντας

Οι εικόνες τοπίων μπορούν να μας προσφέρουν τρεις αλήθειες: γεωγραφία αυτοβιογραφία, και μεταφορά. Η γεωγραφία αν ληφθεί μόνη της είναι βαρετή μερικές φορές, η αυτοβιογραφία είναι συχνά ασήμαντη και η μεταφορά μπορεί να είναι αμφίβολος. Αλλά αν ληφθούν μαζί, όπως στο έργο του Stieglitz και του Weston, οι τρεις τύποι της πληροφορίας ενδυναμώνουν ο ένας τον άλλο και ενισχύουν αυτό για το οποίο όλοι εργαζόμαστε ώστε να διατηρηθεί ανέπαφο: τη συγκίνηση για τη ζωή.¹⁸

Αυτή η εύστοχη τοποθέτηση του Robert Adams αντικατοπτρίζει την σκέψη μου για το τοπίο ως φωτογραφικό είδος που αποτελεί πρωταρχικό ενδιαφέρον και θέμα της διπλωματικής μου εργασίας. Η καθημερινή μετάβαση από την Αθήνα στην Κόρινθο από τον αστικό στον περιαστικό χώρο, η ανάγκη επαφής με τη φύση, τον τόπο, τις εικόνες, τους ήχους, τις μνήμες και τα σύμβολά τους, προκάλεσαν το ενδιαφέρον μου για περιήγηση, εξερεύνηση, μελέτη, κατανόηση, οικειοποίηση, και εντέλει προσωπική έκφραση της φύσης του τοπίου, μέσα από το συστηματικό βίωμα.

Ο γεωγραφικός προσανατολισμός, είναι το πρώτο μέλημα, “που είμαι;” το ερώτημα από όπου προκύπτει η φύση της μελέτης. Οι παιδικές μου μνήμες, καθώς έχω περάσει πολλά καλοκαίρια με τους γονείς στην ευρύτερη περιοχή, δεν είναι ικανές να απαντήσουν παρά μονάχα σε συναισθηματικό επίπεδο. Ο χάρτης κρίνεται αναγκαίος. Η μνήμη με οδηγεί

¹⁷ Μανώλης Σκούφιας, “Στρατηγικές Αφήγησης στη Φωτογραφία Τοπίου” Διάλεξη στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων 2008, που έγινε στις 27/9/2008, στην Αίθουσα Κυθηραϊκού Συνδέσμου, Χώρα Κυθήρων, <https://www.photoencounters.gr/ark/lectures/stratigikesafigisisstifotografiatopioy> αρχείο pdf, σ. 4 (πρόσβαση 31/07/23).

¹⁸ Robert Adams, “Truth and landscape” στο *Beauty in Photography: Essays in Defence of Tradition Values*, New York: Aperture foundation, 1996, σ. 14.

στην έκταση που περικλείεται στο γεωγραφικό τρίγωνο: Ακροκόρινθος-Ισθμός-Ηραίο, που γίνεται το αρχικό πεδίο της έρευνάς μου.

Ο Ακροκόρινθος είναι η τοποθεσία απ'όπου ξεκίνησα τη μελέτη, καθώς από εκεί έχω πλήρη εποπτεία του Κορινθιακού τοπίου: Δύο θάλασσες και δύο στεριές, ο Κορινθιακός και ο Σαρωνικός κόλπος, η Πελοπόννησος και η Στερεά Ελλάδα, ενώ στο βάθος πιο από-μερο το Ηραίο. Το παρόν και το παρελθόν είναι απόλυτα ισορροπημένα από την επίπεδη προοπτική που δίνει το ύψος και η απόσταση. Μύθος και ιστορία εμπλέκονται με φόντο τη σύγχρονη Κόρινθο σε οργιώδη τουριστική ανάπτυξη.

Παρατηρώντας οδηγούμαι στην ανάγκη δημιουργίας ενός προσωπικού χάρτη, που θα οπτικοποιεί και θα σηματοδοτεί την περιοχή στην οποία θα κινηθώ για να μελετήσω και να φωτογραφήσω.

Σύμφωνα με τον Βρετανό ακαδημαϊκό και γεωγράφο Denis Cosgrove,

το να χαρτογραφείς σημαίνει να παίρνεις το “μέτρο” ενός κόσμου έτσι ώστε να συνδέεις ανθρώπους, τόπους ή εποχές. Αυτό το μέτρο δεν είναι αυστηρά μαθηματικό, μπορεί να είναι “πνευματικό, πολιτικό ή ηθικό” και έτσι, η χαρτογράφηση εκτός από το “αρχαιοθέτημά” της περιλαμβάνει την “μνήμη, την φαντασία, και τον στοχασμό”.¹⁹

Με αυτές τις σκέψεις, που επιτρέπουν μια ευέλικτη δημιουργική εγρήγορση, ορίζω ως κυρίαρχο πλαίσιο στον υπό διαμόρφωση χάρτη και σταθερό όριο των περιοχών αναφοράς, τη Διώρυγα του Ισθμού.

3.2 Χαρτογραφικές Επιρροές

Συνεχίζοντας την αυτοψία προκειμένου να διαμορφώσω τη μεθοδολογία μου στην οποία περιλαμβάνεται η χαρτογράφηση, και επηρεασμένη από τη δομή του έργου *Mother River* της φωτογράφου Yan Wang Preston, επισκέπτομαι διαδοχικά τα υπόλοιπα κέντρα ενδιαφέροντος της περιοχής. Το Ηραίο, το απομακρυσμένο καταφύγιο της Μήδειας, την Ποσειδωνία και τα Ίσθμια, το Λέχαιο και τις Κεχρεές, τα δύο αρχαία λιμάνια της Κορίνθου, και φυσικά τον Ισθμό. Παρατηρώ και φωτογραφίζω αυτές τις τοποθεσίες με σκοπό να τις μελετήσω και να επιστρέψω πάλι. Ουσιαστικά στη φωτογραφία ο όρος της χαρτογράφησης

¹⁹ Dennis Cosgrove, “Introduction: Mapping Meaning” στο βιβλίο *Mapping*, (επιμ.) Dennis Cosgrove, εκδ. Reaktion Books, 1999, σ. 1, [ελεύθερη μετάφραση].

περιγράφει μια σειρά από φωτογραφικές πρακτικές, σε συνδυασμό με τις εικόνες των τόπων, οι οποίες μιλούν για τη σχέση του φωτογράφου με το περιβάλλον.

Χαρτογραφώντας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στη διδακτορική της διατριβή η Yan Wang Preston, ο ερευνητής μπορεί: να παραμείνει ουδέτερος ως προς το θέμα του (δηλαδή βιώνει, παρατηρεί, τεκμηριώνει και φωτογραφίζει χωρίς να παρεμβαίνει), να γίνει συμμετοχος με το σώμα του ή (και) να ασκήσει κριτική με έμφαση στο σύγχρονο παράλληλα με το ιστορικό πλαίσιο (Preston, 2017: 24).

Η πρακτική της χαρτογράφησης, συναντάται στην ομάδα των φωτογράφων της έκθεσης “New Topographics: Photographs of Man-Altered Landscape”,²⁰ που έγινε το 1975 στο George Eastman House, στη Ν. Υόρκη με επιμελητή τον William Jenkins. Σύμφωνα με την Preston, οι απόψεις του Jenkins για την κατανόηση της χαρτογράφησης ως πρακτική, μιλούν για αναλογία με την τοπογραφία που είναι μια εργασία στην οποία η περιγραφή, η αντικειμενικότητα και η επιστημονική μέτρηση προηγούνται της ερμηνείας, της υποκειμενικότητας και της αισθητικής (Preston, 2017: 72).

Στο έργο της Preston, τα τοπία του ποταμού Yangtze ερμηνεύονται με διάφορους τρόπους καθώς η πρακτική της απαιτεί μακροχρόνιες διαδικασίες έρευνας, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την ταύτιση και ενσωμάτωσή της στο τοπίο.

Στη διατριβή της χαρτογραφεί τα 6.211 χλμ. της διαδρομής του ποταμού Yangtze επιθυμώντας να αποφύγει τα πολυφωτογραφημένα μέρη. Χρησιμοποιεί το Google Earth για να προσδιορίσει τις συντεταγμένες 63 τυχαίων τοποθεσιών (τις οποίες ονομάζει Y points) που ορίζονται ανά 100 χλμ. κατά μήκος της ροής, ως τα σημεία ενδιαφέροντός της για φωτογράφιση.²¹ Υιοθετεί την κοινότοπη (vernacular) φωτογραφική απεικόνιση²² και παράλληλα σε ένα άλλο επίπεδο προσέγγισης, οικειοποιείται το ποτάμι δημιουργώντας video performances σε συνδυασμό με πράξεις διαλογισμού. Τέλος ασκεί κριτική απομυθοποιώντας το κυρίαρχο αφήγημα για την πολιτισμική αξία του ποταμού (Εικ.21) και

²⁰ “New Topographics”: Η πρακτική των φωτογράφων αυτής της έκθεσης, χαρακτηρίζεται από τη συστηματική μελέτη του τοπίου με τρόπο κλινικά αποστασιοποιημένο και συναισθηματικά ουδέτερο, χαρακτηριστικά που προβάλλουν την αντίθεσή τους στην κρατούσα εξιδανικευμένη αισθητική του ωραιοποιημένου Αμερικάνικου τοπίου Βλέπε “New Topographics”, Art Term, Tate Terms, <https://www.tate.org.uk/art/artterms/n/newtopographics> (πρόσβαση 03/08/23).

²¹ Βλέπε Yan Wang Preston, official website, <https://www.yanwangpreston.com/projects/images> (πρόσβαση 26/6/23).

²² “Vernacular photography”: όρος ομπρέλα που χρησιμοποιείται από κριτικούς τέχνης για να διακρίνει τις φωτογραφίες καλών τεχνών από αυτές που γίνονται για μια τεράστια γκάμα σκοπών συμπεριλαμβανομένων εμπορικών, επιστημονικών, εγκληματολογικών, κυβερνητικών και προσωπικών. Τα στιγμιότυπα που απαθανατίζουν την καθημερινή ζωή είναι μια κύρια μορφή vernacular (δημώδους) φωτογραφίας. MOMA, <https://www.moma.org/collection/terms/vernacularphotography> (πρόσβαση 26/6/23).

εξάγει φωτογραφικά συμπεράσματα για τις μεταβολές των τόπων από τις ανθρωπογενείς παρεμβάσεις σ' αυτούς. Προϊόν της τετραετούς έρευνάς της η σειρά *Mother River*, η οποία αποτελείται από 63 έγχρωμες φωτογραφίες μεγάλου φορμά.²³

Στη βιωματική προσέγγιση, το τοπίο αποτελεί πεδίο αναστοχασμού και χώρο καθημερινών εμπειριών. Ο φωτογράφος Παύλος Φυσάκης στη σειρά *Lands End*,²⁴ ταξιδεύοντας χαρτογραφεί τα τέσσερα ακραία όρια της Ευρώπης, σε βορρά, νότο, ανατολή και δύση. Φωτογραφίζει τα διαφορετικά τοπία, αναζητώντας μια ευρωπαϊκή πολιτισμική ταυτότητα σε μια οπτική αντιπαράθεση ανάμεσα στα ανομοιογενή τοπία και στις ομοιότητες των ανθρώπων που τα κατοικούν. Στην επί δυόμιση χρόνια φωτογραφική του εξερεύνηση, τεκμηριώνει την έρευνά του χρησιμοποιώντας το χρώμα και το μεσαίο φορμά για την εικονοποίηση του καθημερινού στην ταξιδιωτική φωτογραφία και το τοπίο, υιοθετώντας το ύφος του *deadpan*,²⁵ που συναντάται στους φωτογράφους του New Topographics αλλά και στη σύγχρονη φωτογραφική αισθητική της Preston. (Εικ.22)

Η Βρετανίδα εικαστικός Kate Mellor²⁶ στο φωτογραφικό της έργο, *Island: The Sea Front* εξετάζει τις συνδέσεις μεταξύ γεωγραφίας, ιστορίας και πολιτισμικής κατασκευής της γης, ερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο η φωτογραφία και η χαρτογράφηση χρησιμοποιούνται για να ορίσουν το αγγλικό τοπίο, την εποχή που η Βρετανία άρχισε να κατασκευάζει τη σήραγγα της Μάγχης. Φωτογραφίζοντας με χρώμα, πανοραμικό φορμά και μια μέθοδο προσανατολισμού που βασίζεται σε στρατιωτικούς χάρτες, (Εικ.23) αποτύπωσε τη βρετανική ακτογραμμή δείχνοντας πάντοτε τον ορίζοντα στο κέντρο του κάδρου κάθε φωτογραφίας, δημιουργώντας έτσι ένα αφηγηματικό στοιχείο στη σειρά.

3.3 Προσωπική πρακτική

Η δική μου πρακτική χαρτογράφησης βασίζεται στο καθημερινό περιηγητικό βίωμα. Σημειώνω στον πολιτικό χάρτη της Κορίνθου δώδεκα σημεία (Εικ.24) προς μελέτη-φωτο-

²³ Yan Wang Preston, official website, <https://www.yanwangpreston.com/projects/images> (πρόσβαση 26/6/23).

²⁴ Παύλος Φυσάκης, προσωπική ιστοσελίδα, <https://www.pavlosfysakis.com/landends.html> (πρόσβαση 26/6/23).

²⁵ “Deadpan”: φωτογραφικό ύφος που κυριάρχησε τη δεκαετία του 1990. Χαρακτηρίζεται από την αμεσότητα και την συναισθηματική αφαίρεση (ανέκφραστο, αποστασιοποιημένο), το οποίο συναντάται και στο ύφος των φωτογράφων του New Topographics. Charlotte Cotton, “Chapter 3, Deadpan”, στο *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames & Hudson World of Art, 2014 σσ. 81-83.

²⁶ Βλέπε Kate Mellor, official website, <https://www.katemellor.com/islandtheseafront/hm0tlaskmwmmdt8cd8t7hzx39rprmpg> (πρόσβαση 26/6/23).

γράφηση και οργανώνω τις περιπατητικές μου διαδρομές. Ο αριθμός αυτός αντιστοιχεί στο πλήθος σημείων με ιστορικό, αρχαιολογικό, περιβαλλοντικό και αισθητικό ενδιαφέρον, τα οποία διαμορφώνουν το φωτογραφικό αφήγημα αλλά και συμβολικά, αναφέρεται στο χρονικό διάστημα των μηνών της καθημερινής μετάβασής μου στην Κόρινθο.

Ο Γιάννης Σταθάτος επισημαίνει πως για τον Αμερικανό ακαδημαϊκό και κριτικό πολιτισμικής ιστορίας Leo Marx, “το τοπίο είναι μια φυσική οντότητα της οποίας το νόημα και την αξία κατασκευάζουμε”.²⁷ Επιλέγοντας το ασπρόμαυρο, δίνω έμφαση στη σύνθεση μετατοπίζοντας το αισθητικό βάρος από την άμεση καταγραφή στην προσωπική έκφραση και την αφαίρεση. Με το οριζόντιο κάδρο τονίζω την ευρύτητα του τοπίου, ενώ το μικρό φορμά της φωτογραφικής μηχανής διευκολύνει τη ενεργή συμμετοχή του βλέμματός μου στην παρατήρηση του τοπίου. Ξεκινώντας από τα πιο απομακρυσμένα σημεία και προκειμένου να έχω ιδία αντίληψη του τόπου, περιηγούμαι αναζητώντας μεταφορικές εικόνες μέσα από τον κόσμο των συμβόλων, του μύθου και της ιστορίας. Παράλληλα και ως μια πράξη διαλογισμού, συγκεντρώνομαι στους ήχους και τις μυρωδιές της φύσης αλλά και τις τυχαίες συναντήσεις με το κοινότοπο (vernacular). Προοδευτικά, εστιάζω το ενδιαφέρον μου στην περιοχή της Διώρυγας του Ισθμού. Εκεί, μου αποκαλύπτεται ένα γεωγραφικό χρονολόγιο στο οποίο συνδυάζονται το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της περιοχής το οποίο με βοηθά να κατανοήσω την άποψη της Πηνελόπης Πετσίνη για το τοπίο ως πολιτισμικό μέσο:

το τοπίο μεσολαβεί πάντα ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, αναπαριστά τόσο τις θετικές όσο και τις αρνητικές πλευρές της ιστορίας (...). Κάθε τοπίο είναι κατά κάποιον τρόπο μεταφορικό: μεταφέρει μνήμες, ιστορίες, εμπειρίες όπως και ανάγκες, προσδοκίες, αλλά και δομές εξουσίας.²⁸

Στη Διώρυγα, η φωτογράφιση γίνεται προϊόν ενός συστηματικού περιπάτου και στις δύο πλευρές του καναλιού από την Ποσειδωνία έως τα Ίσθμια και από το υψηλότερο σημείο των πρανών έως τη στάθμη της θάλασσας.

²⁷ Γιάννης Σταθάτος, “Άνθρωπος και Τοπίο στη Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία”, στο *Η Διεκδίκηση της Υπαίθρου, Φύση και Κοινωνικές Πρακτικές στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2008 σ. 361.

²⁸ Πηνελόπη Πετσίνη, *Το Τοπίο ως Πολιτισμικό Μέσο*, ΦΥΣΗ-ΟΡΙΑ-ΥΛΙΚΑ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών Φλώρινας ΚΠΕ Μελίτης, Φλώρινα 2011, σ. 19.

3.4 Περίπατος: Τόπος και Τοπίο

Ο περίπατος είναι μια κοινή πρακτική που εφαρμοζόταν ήδη από την αρχαιότητα στην “Περιπατητική Σχολή”²⁹ του Αριστοτέλη, όπου η διδασκαλία γινόταν κατά τον υπαίθριο περίπατο και συνδυάζονταν η ενέργεια της σκέψης με την παρατήρηση στα “Φυσικά”.³⁰ Όμοια και στον “Κήπο”,³¹ τη φιλοσοφική σχολή του Επίκουρου, η φιλοσοφία δεν ασκούσαν σε κλειστούς χώρους, αλλά περπατώντας μέσα σε ένα απλό, ειρηνικό φυσικό περιβάλλον μακριά από την αστική ένταση.

Ως φωτογραφική πρακτική στη φωτογραφία τοπίου, το περπάτημα-περίπατος αποτελεί προσωπική επιλογή του φωτογράφου η οποία σχετίζεται με τη σύνδεση του με τον τόπο. Είναι μια αργή διαδικασία, στην οποία η επαφή με το περιβάλλον γίνεται πιο άμεση. Περπατώντας, οι καιρικές συνθήκες και οι φυσικοί ήχοι γίνονται αντιληπτά και υπαινίσσονται τις αλλαγές της εποχής. Στον περίπατο παρατηρείς: το έδαφος, τη βλάστηση, τους ζωντανούς οργανισμούς, τις μεταβολές στο φως, τα χρώματα, τις υφές. Το περπάτημα είναι μια πράξη συντονισμού με το περιβάλλον. Συνδυάζει τη δράση του σώματος με τις αισθήσεις και τις νοητικές λειτουργίες του εγκεφάλου. Διά της παρατήρησης καλλιεργεί τη μνήμη του βιώματος, επιτρέπει την ανάπτυξη της σκέψης, προκαλεί συναισθήματα που σχετίζονται με τις εναλλαγές του τοπίου κι όλα αυτά σε ένα χρόνο διεσταλμένο, σε σχέση με τους φρενήρεις ρυθμούς της σύγχρονης ζωής (Wells, 2011: 304). Η φωτογραφική δραστηριότητα μετά περιπάτου παράγει εικόνες αμφίσημες που συνδέονται με την εμπειρία και “αντίθετα με την τοπογραφική εικόνα που αφορά τον τόπο, οι περιπατητικές φωτογραφίες αφορούν την εμπειρία του τόπου”.³² (Εικ.25)

Οι φωτογραφικοί μου περίπατοι είναι καθημερινοί. Επιλέγω πρώτα την πλευρά του καναλιού στην οποία θα περπατήσω, καθώς το πέρασμα από την Πελοπόννησο στη Στερεά γίνεται μόνο από τις δύο ακραίες βυθιζόμενες γέφυρες και από την πεζογέφυρα της πα-

²⁹ “Περιπατητική σχολή”: Φιλοσοφική Σχολή (Λύκειο) που ίδρυσε το 335 π.Χ. στην Αθήνα ο Αριστοτέλης. Ingemar Düring, *Ο Αριστοτέλης, Παρουσίαση και Ερμηνεία της Σκέψης του*, Τόμος Α, Αθήνα: εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1991, υποσημ. 71, σ. 58.

³⁰ “Φυσικά”(Αριστοτέλης): Τα Φυσικά είναι Πραγματεία του Αριστοτέλη που απαρτίζεται από οκτώ βιβλία και αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη έργα της δυτικής επιστήμης και φιλοσοφίας. Στην Πραγματεία του περί Χρόνου, απέδειξε ότι ο χρόνος είναι μέτρο της κίνησης. Σειρά Βιβλίων: Αρχαία Ελληνική Γραμματεία “Οι Έλληνες”, *Αριστοτέλης / Άπαντα, Τόμος 42, Φυσική Ακρόασις (Φυσικά), Βιβλίο Δ*, Αθήνα: εκδ. Κάκτος, 1992, σσ. 203-207.

³¹ D.S. Hurchinson, επιμ. Γιάννης Αβραμίδης, *Επίκουρος, Αναγνωστικό της Επικούριας Φιλοσοφίας και της Τέχνης του Ζην, Θεματική Ταξινόμηση των Αρχαίων Πηγών*, Θεσσαλονίκη: εκδ. Θύραθεν, 2000, σ.σ 284-285.

³² Liz Wells, *Land Matters Landscape Photography Culture and Identity*, London New York: I.B TAURIS, 2011, σ. 304.

λαιάς εθνικής οδού. Στο μήκος της Διώρυγας (6.343 μ.) η κάθε πλευρά έχει τα δικά της σημεία ενδιαφέροντος στον καθοδηγητικό χάρτη μου. Έτσι η βόλτα ξεκινάει με ενσωμάτωση στο περιβάλλον, αργή παρατήρηση και φωτογράφιση τυχαίων ευρημάτων, καταλήγοντας στον τόπο όπου εξαρχής είχα κατά νου για να φωτογραφήσω. (Εικ.26)

Η έννοια του τόπου σχετίζεται με την εστία και την κοινή καθημερινή εμπειρία των ανθρώπων, ενώ το τοπίο είναι μια οπτική αφαίρεση. Η διάκριση “τόπου” και “τοπίου”, λέει ο Ηρακλής Παπαϊωάννου, ανάγεται στη διάκριση μεταξύ της έννοιας του “συμμέτοχου” και εκείνης του “παρατηρητή”.³³ Ο συμμετοχός “ταυτίζεται” βιωματικά με τον τόπο, ενώ ο παρατηρητής “αποστασιοποιείται” από αυτόν και τον αντιλαμβάνεται ως τοπίο.³⁴ Στον τόπο είναι συνήθως κανείς “δρων πρόσωπο”, ενώ στο τοπίο υιοθετεί την παθητική ιδιότητα του “θεατή”.³⁵ Στην πορεία μου εναλλάσσω τους δύο ρόλους, καθώς έρχομαι σε επαφή (και) με ανθρώπους οι οποίοι μοιράζονται μαζί μου το ενδιαφέρον και τον περίπατο,³⁶ δίνοντάς μου επιπλέον στοιχεία του τόπου. (Εικ.27, drone)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΣΗ

4.1 Συμμετοχική εμπειρία: Το Βίωμα

Κατά τη διάρκεια των περιπάτων, στην περιστασική περιοχή της Κορίνθου συναντώ τοπία που ακροβατούν ανάμεσα στο φυσικό και το κατασκευασμένο.

Ένας χωματόδρομος που ξεκινά νοτιοδυτικά, από τη βυθιζόμενη γέφυρα της Ποσειδωνίας με σημείο αναφοράς το εργοτάξιο της συντήρησης και ανάδειξης της Αρχαίας Διόλου, προχωράει παράλληλα στο κανάλι με κατεύθυνση τα Ίσθμια, ακολουθώντας τα σημάδια της ρωμαϊκής χάραξης. Στη διαδρομή συναντώ τα απομεινάρια της πτυσσόμενης γέφυρας

³³ Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η Φωτογραφία του Ελληνικού Τοπίου / Μεταξύ Μύθου και Ιδεολογίας*, Αθήνα: εκδ. Άγρρα, 2014, σ. 106.

³⁴ Ό.π.

³⁵ Ό.π.

³⁶ Ο Μιχάλης Παπαμανωλάκης ασχολείται με την συστηματική βιντεοσκόπηση και την αεροφωτογραφία της περιοχής. Βλέπε Μιχάλης Παπαμανωλάκης, “Με τη φίλη Νατάσσα, στα μονοπάτια της μυθικής Διώρυγας Κορίνθου”, [video] 04:39 YouTube, <https://youtu.be/z3RPfoGJkjQ> (πρόσβαση 15/08/23).

που στήθηκε από τους Ιταλούς κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στο ύψος που βρίσκεται σήμερα η Σχολή Μηχανικού. (Εικ.28) Στο σημείο αυτό, στο πρηνές του καναλιού ανακαλύπτω το γλυπτό του Νέρωνα (Εικ.5), καλά κρυμμένο σε σχέση με την εμφανή πορεία του χωματόδρομου. Συνεχίζοντας, έχω αριστερά μου το κανάλι και δεξιά ελαιοχώραφα και καλλιεργήσιμες εκτάσεις. Πιο πέρα συναντώ το βουκολικό τοπίο της διαδρομής, (Εικ. 29) αποτελούμενο από στάνες με γιδοπρόβατα που περιφέρονται κατά τη βοσκή. Η διαδρομή με οδηγεί εκεί όπου σήμερα υπάρχουν εγκαταλειμμένα τα περισσότερα από τα τιμμεντένια κουφάρια των γερμανικών πολυβολεϊών. Η θέα είναι απόκοσμη, σχεδόν κινηματογραφική. Στο σημείο αυτό, ένα απαγορευτικό σήμα προειδοποιεί ότι ο περίπατός μου πρέπει να λάβει τέλος. (Εικ.30) Καθώς η διώρυγα έκλεισε και πάλι λόγω των κατακρημνίσεων, η εταιρεία που ανέλαβε την αποκατάστασή της (ΑΚΤΩΡΑΣ), δημιούργησε ένα μεγάλο εργοτάξιο στη νοτιοδυτική πλευρά του καναλιού στο ύψος της γέφυρας των ομβρίων υδάτων, εκεί όπου σημειώθηκαν οι πιο έντονες κατακρημνίσεις και πλάι στις εγκαταστάσεις του βιολογικού καθαρισμού της πόλης. (Εικ.31) Σ' αυτήν την τοποθεσία, η μορφή του τοπίου μεταβάλλεται καθημερινώς. Βρίσκομαι στην είσοδο του εργοταξίου.

“Η φωτογραφία είναι την ίδια στιγμή, μια ψευδοπαρουσία κι ένα τεκμήριο απουσίας”, σχολιάζει η Suzan Sontag³⁷ γεγονός το οποίο αντιλαμβάνομαι παρατηρώντας αυτή τη θέα. Το πρηνές της διώρυγας έχει κατασκαφτεί και έχουν δημιουργηθεί κλιμακωτά επίπεδα από το ανώτατο ύψος έως την επιφάνεια της θάλασσας, με χαραγμένη διαδρομή για τα βαριά οχήματα, ενώ τόνοι φερτών υλικών από την εκσκαφή έχουν δημιουργήσει τεχνητά βουνά παράλληλα με την παλαιά σιδηροδρομική γραμμή σ' ένα μήκος περίπου 2 χλμ. Ο ορισμός του μεταβατικού τοπίου. “Το μεταβατικό τοπίο δηλώνει τη φωτογραφική απεικόνιση των μεταβατικών χώρων”,³⁸ γράφει ο Μανώλης Σκούφιας, αφού προηγουμένως έχει ορίσει τον μεταβατικό χώρο ως:

(...) τον μεταβαλλόμενο χώρο μεταξύ αστικής και υπαίθριας ζώνης, του οποίου η μορφολογία εξαρτάται από κλιματολογικές και γεωφυσικές παραμέτρους, ενώ η υπόστασή του συνδέεται με τις ιδιαιτερότητες των κοινωνικοϊστορικών συνθηκών του χώρου.³⁹

³⁷ Suzan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, Αθήνα: εκδ. Περιοδικό Φωτογράφος, 1993, σ. 26.

³⁸ Μανώλης Σκούφιας, “Τα Μεταβατικά Τοπία κι η Ανάγνωσή τους στη Φωτογραφία”, στο: *Ωραίο, Φριχτό και Απέριτο Τοπίο, Αναγνώσεις και Προοπτικές του Τοπίου στην Ελλάδα*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Θεσσαλονίκη: εκδ. Νησίδες 2003, σ. 82.

³⁹ Ο.π.

Περπατάω και την υπόλοιπη διαδρομή προς τα Ίσθμια αλλά με παρακάμψεις στην ενδοχώρα, προκειμένου να προσπεράσω τα έργα του Άκτωρα. Πλησιάζοντας προς τη γέφυρα της Παλαιάς Εθνικής Οδού, συναντάω την εγκαταλειμμένη μεταλλική σιδηροδρομική γέφυρα που φτιάχτηκε με τη χρηματοδότηση του σχεδίου Marshall μεταπολεμικά, κατά την ανασυγκρότηση του ελληνικού κράτους. Παραπλεύρως της γέφυρας, είναι το σημείο θέασης μιας φωτογραφίας αρχείου στην οποία βλέπουμε και πάλι το καταστροφικό έργο των Γερμανών κατά την αποχώρησή τους. Ο θεωρητικός και φιλόσοφος Roland Barthes, θεωρεί ότι η φωτογραφία έχει μια δύναμη “διαπιστωτική” η οποία δεν αφορά το αντικείμενο που φωτογραφίζεται, αλλά τον χρόνο (Barthes, 1983: 124). Στο ίδιο σημείο επαναφωτογραφίζω, με χρονική απόσταση περίπου 80 ετών. Η απεικόνιση της σημερινής όψης του τοπίου μόνη της αδυνατεί να αποδώσει το μέγεθος της αλλαγής που έχει συντελεστεί. Η εσωτερική αφήγηση του δίπτυχου, διαπιστώνει την μεταβολή του χρόνου μέσω της μεταβολής της μορφής του τόπου. (Εικ.32)

Ακολουθούν κι άλλες γέφυρες: της παλαιάς, της νέας εθνικής και η πιο σύγχρονη, αυτή του προαστιακού σιδηροδρόμου. Ο τόπος δεν ενδείκνυται πια για περίπατο και περισυλλογή παρά μόνο φτάνοντας πιο κοντά στα Ίσθμια, όπου την οπτικοακουστική φλυαρία διαδέχεται και πάλι η ηρεμία του φυσικού τοπίου στα μονοπάτια παράλληλα στο κανάλι. Ο Σαρωνικός προβάλλει ανατολικά κι εγώ αναζητώ μάταια ίχνη της Διόσκου της οποίας κατάληξη, σύμφωνα με τους αρχαιολόγους, είναι το Καλαμάκι στην περιοχή των Ισθμίων.

Στη βυθιζόμενη γέφυρα των Ισθμίων περνάω από την Πελοπόννησο στη Στερεά και βαδίζοντας σε σχετικά μεγάλη ανοδική κλίση κινούμαι και πάλι προς τον Κορινθιακό. Αρκετά ψηλότερα από το επίπεδο της θάλασσας, διαπιστώνω, ότι υπάρχει το σημείο θέασης μιας άλλης φωτογραφίας αρχείου, από τα εγκαίνια της διώρυγας. Αυτό είναι ένα νέο σημείο επαναφωτογράφισης. (Εικ.33) Σήμερα το τοπίο είναι περισσότερο αστικοποιημένο αν και κατάφυτο. Οι εθνικές οδοί και οι γέφυρές τους δημιουργούν δυσκολίες προσπέλασης, όμοια και στην πορεία προς το Λουτράκι, αφού ένα ακόμη εργοτάξιο, αυτό του προαστιακού, παρεμβάλλεται της διαδρομής μου παράλληλα στη διώρυγα. Οι τόποι των μεταβατικών τοπίων μας κάνουν να νιώθουμε άβολα γιατί “μας θυμίζουν την εφημερότητα της δικής μας ύπαρξης”, σχολιάζει ο Σκούφιας.⁴⁰

Με αρκετές παρακάμψεις, φτάνω και πάλι στη γέφυρα των ομβρίων, στα έργα του Άκτωρα, αλλά από την απέναντι πλευρά. Το θέαμα είναι μοναδικό. (Εικ.34) Η κλίμακα είναι

⁴⁰ Ο.π., σ. 86.

εντυπωσιακή: η έκταση, το ύψος, το δέος που προκαλεί το ανάγλυφο των πρανών, τα βουνά των υλικών, η μικρότητα του ανθρώπινου μεγέθους και των μηχανημάτων εκσκαφής στα έργα που βρίσκονται σε πλήρη εξέλιξη, συνιστούν ένα αποκαλυπτικά υψηλό (sublime) τοπίο.⁴¹ Είναι τόσο μεγάλη η επέμβαση που αντικρίζω στη γη, ώστε συνειρμικά έρχονται στο νου μου φωτογραφίες του Κώστα Μπαλάφα από την εκτροπή του Αχελώου⁴² και του Γιώργη Γερόλυμπου από τα έργα της Εγνατίας οδού.⁴³ Δύο διαφορετικές προσεγγίσεις με κοινά σημεία κυρίως ως προς τη θεματολογία του μεταβιομηχανικού τοπίου.

4.2 Φωτογραφικοί Συνειρμοί

Ο Μπαλάφας βλέπει με δέος και συγκρατημένη μεγαλοπρέπεια την κατασκευή του φράγματος των Κρεμαστών, του μεγαλύτερου γαιοφράγματος της Ευρώπης κατά τη δεκαετία του 1960. Φωτογραφίζει με έγχρωμο θετικό φιλμ κόντρα στην κυρίαρχη ασπρόμαυρη τεχνική του, με μια Leica 35 χιλ. και νορμάλ φακό, αποδίδοντας έτσι το ρεαλισμό που αρμόζει στο μεγάλο αναπτυξιακό έργο και την παραστατική απόδοση της φύσης. Επιπλέον δείχνει την προτίμησή του στην αισθητική της καθαρής-άμεσης φωτογραφίας. Επιλέγει το χειμωνιάτικο ομιχλώδες φως για να δημιουργήσει εικόνες κυρίως ατμοσφαιρικές και ενίοτε αφαιρετικές, κατά την αίσθηση που του προκαλούν οι σκηνές που εκτυλίσσονται μπροστά στα μάτια του, αποφεύγοντας έτσι τις χρωματικές γλαφυρότητες. Τα οπτικά δομικά στοιχεία τιθασεύονται σε καλά οργανωμένες συνθέσεις που αναδεικνύουν την κλίμακα, τη φόρμα και την υφή, με μετωπικές λήψεις και αποφυγή υπερβολικών γωνιών. Το κατατετμημένο τοπίο του Αχελώου φαίνεται έτσι να αποτελεί μονόδρομο για την ανάπτυξη του τόπου.

⁴¹ “Sublime”, υπέροχο-υψηλό: “ο όρος αναφέρεται στην αίσθηση δέους που γεννούσε η θέα ενός ανέγγιχτου, απέραντου, απόκρημνου τοπίου, στους ρομαντικούς από τα τέλη του 18ου αιώνα ιδιαίτερα στην Αγγλία”, στο Νατάσσα Κοτσάμπαση, “Edward Burtynsky: Έρευνα στο Έργο/Ανάλυση Φωτογραφιών με Αφορμή το Sublime”, ΠΜΣ Φωτογραφία Έρευνα και Μεθοδολογία, ΠΑΔΑ, 2022. “Ο Καντ περιγράφει το αίσθημα του υψηλού σαν ηδονή που προκύπτει μόνο έμμεσα, κι έρχεται μόνο απ’ το αίσθημα ενός στιγμιαίου ελέγχου στις ζωϊκές δυνάμεις που ακολουθείται αμέσως από μια εκφόρτιση όλο και πιο ισχυρή. Εφόσον το πνεύμα δεν έλκεται απλώς απ’ το αντικείμενο αλλά ταυτόχρονα απωθείται από αυτό, όπως ο θαυμασμός και ο σεβασμός, η απόλαυση του υψηλού δεν έχει τόση θετική ευχαρίστηση με αλλά λόγια αξίζει το όνομα της αρνητικής απόλαυσης”. Luke White, “A Brief History of the Notion of the Sublime” [Μια Συνοπτική Ιστορία της Έννοιας του Υψηλού], Dr. Luke White, Senior Lecturer in Visual Culture and Fine Art, Middlesex University, <https://sevisublime.wixsite.com/sublime/single-post/> (πρόσβαση 19/06/23).

⁴² Βλέπε Ηρακλής Παπαϊωάννου, “Κώστας Μπαλάφας, Τα Αντίρροπα Ρεύματα του Αχελώου, Φωτογραφία, μοντερνισμός και τεχνικά έργα”, στο ομώνυμο βιβλίο, επιμέλεια Ηρακλή Παπαϊωάννου, Θεσσαλονίκη: εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2002, σ. 50.

⁴³ Βλέπε Γιώργης Γερόλυμπος, *Terza Natura*, Αθήνα: a.antonomoulou.art, 2003.

Η φωτογράφιση αυτού του έργου είναι μάλλον η πρώτη μεθοδική καταγραφή δημοσίου έργου στην Ελλάδα και ένα “όψιμο βήμα” στον φωτογραφικό μοντερνισμό (Εικ.35) αναφέρει ο Ηρακλής Παπαϊωάννου, σημειώνοντας ότι: “(...) ο Μπαλάφας αναζητά το λεπτό σημείο δυναμικής ισορροπίας ανάμεσα στα αντίρροπα ρεύματα τεχνολογίας και παράδοσης, φύσης και πολιτισμού”.⁴⁴

Μεταγενέστερα το 2000-2001 ο Γερόλυμπος φωτογραφίζει ένα επίσης μεγάλης κλίμακας δημόσιο έργο στη Βόρεια Ελλάδα, την Εγνατία οδό, μελετώντας το ανθρωπογενές τοπίο εκτός του αστικού χώρου σε αντιπαράθεση με το φυσικό. Δουλεύει με μηχανή μεγάλου φορμά και οι τετράγωνες φωτογραφίες του δείχνουν μεταφορικά τοπία που ισορροπούν ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό χωρίς να κριτικάρουν. Χρησιμοποιεί αποστασιοποιημένα και αφαιρετικά το χρώμα στις σχεδόν μονοχρωματικές εικόνες του, τα έντονα φορμαλιστικά στοιχεία και τον συμβολισμό, (Εικ.36) με σαφή γλυπτική αντίληψη, πλαστικότητα και εννοιολογικούς υπαινιγμούς. Αντιμετωπίζει το δημόσιο έργο ως χώρο προσωπικής έκφρασης αισθητικοποιώντας το μεταβαλλόμενο τοπίο σε συνθέσεις λιτές, μα περιεκτικές σε νόημα, οι οποίες ωθούν τον θεατή να αναρωτηθεί για την πραγματική ύπαρξη του τοπίου (Μόσχοβη 2003). “Η εικόνα είναι πάντα ένα υποκατάστατο της πραγματικότητας”, λέει ο Φώτης Καγγελάρης, και συνεχίζει, “η ασύλληπτη πραγματικότητα υπαγορεύει φωτογραφίες που οφείλουν να έχουν κάτι να πουν γι’ αυτόν που συνομιλεί με την εικόνα, για το νόημα” (έμφαση πρωτότυπη),⁴⁵ ερμηνεύοντας έτσι ψυχολογικά την τάση μας να φωτογραφίζουμε και να δίνουμε ένα νόημα σ’ αυτή μας την πράξη.

Με αυτές τις σκέψεις συνεχίζω το περπάτημα, σ’ ένα μικρότερο χωματόδρομο κάτω από τη γέφυρα των ομβρίων, παρατηρώντας τους ιδιαίτερους γεωλογικούς σχηματισμούς των πρανών με τα εναλλασσόμενα γήινα χρώματα. Σε διάφορα σημεία, είναι εμφανή τα ρήγματα που έχουν προκληθεί κατά καιρούς από σεισμούς, απόρροια της έντονης σεισμικής δραστηριότητας της περιοχής. Προχωράω σταθερά καθοδικά, μέχρις ότου αντιλαμβάνομαι ότι είμαι πλέον βαθιά μέσα στο κανάλι λίγα μέτρα πιο ψηλά από το νερό, εκεί όπου η κλίση του δρόμου μηδενίζεται. Είναι ένας χωματόδρομος που κατασκευάστηκε τη δεκαετία του 1960, για να δημιουργήσει επίπεδα στο πρανές προκειμένου να αποφευχθούν οι κατακρημνίσεις και να επιτραπεί η από ξηράς συντήρηση. Τέτοιου είδους έργο πραγματοποιείται αυτή τη στιγμή στο απέναντι πρανές.

⁴⁴ Βλέπε Ηρακλής Παπαϊωάννου, “Κώστας Μπαλάφας, Τα Αντίρροπα Ρεύματα του Αχελώου, Φωτογραφία, μοντερνισμός και τεχνικά έργα”, στο ομώνυμο βιβλίο, επιμέλεια Ηρακλή Παπαϊωάννου, Θεσσαλονίκη: εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2002, σ. 50.

⁴⁵ Φώτης Καγγελάρης, *Homo Photographicus*, Αθήνα: εκδ. Παπαζήση, 2020, σ. 117.

Ο Σκούφιας ισχυρίζεται ότι τα μεταβατικά τοπία (σαν αυτό του Ισθμού) είναι “μετέωρα” μπροστά στους αισθητικούς κανόνες και απαιτούν από τον θεατή να δει πέρα από το ορατό (Σκούφιας, 2003: 85). Κάνω λοιπόν μια προβολή στο μέλλον της περιοχής με την εικόνα των έργων σε εξέλιξη και προκαθορίζω ποια τμήματα της περιγραφηθείσας διαδρομής θα επαναληφθούν, ως μικρότεροι περίπατοι, για να μου επιτρέψουν να δω πέρα από το προφανές του τοπίου και έτσι ώστε να αναπτύξω το φωτογραφικό μου έργο.

Ολοκληρώνοντας την πορεία των περίπου 20 χλμ. από τις δύο πλευρές του καναλιού, από τον Κορινθιακό στον Σαρωνικό και πίσω μαζί με τις παρακάμψεις, θα κάνω μια τελευταία παράκαμψη για να μπω, κατόπιν αδείας, στο στρατόπεδο της Σχολής Μηχανικού όπου θα δω από κοντά το πιο καλοδιατηρημένο κομμάτι της Αρχαίας Διόλκου. (Εικ.37) Η Διόλκος εισβάλλει συμβολικά στη δουλειά μου, ως κοπιώδης οδός προς τη γνώση και ως το συντομότερο διανοητικό πέρασμα από το φωτογραφικό παρελθόν στην εμπειρία του παρόντος χρόνου. Στη συνέχεια, θα γυρίσω εκεί από όπου ξεκίνησα, δηλαδή στη βυθιζόμενη γέφυρα της Ποσειδωνίας και πίσω στον πολιτισμό.

4.3 Σύγχρονο υψηλό

Στη δυτική φιλοσοφία, ο πολιτισμός και η φύση αποτελούν ένα δυαδικό σύνολο, με τον πολιτισμό να αντικαθιστά και ως εκ τούτου να καταπιέζει τη φύση. Επίσης ο πολιτισμός σχετίζεται με το αρσενικό και η φύση με το θηλυκό. Αυτό όμως, το σύμπλεγμα πολιτισμού-φύσης είναι τόσο στενά σχετιζόμενο, όσο και η αρρενωπότητα με τη θηλυκότητα,⁴⁶

αναφέρει η Liz Wells, υπαινισσόμενη την σχεδόν ερωτική σχέση των δύο, στην κρατούσα δυτική αντίληψη.

Ο Petur Thomsen είναι ένας σύγχρονος Ισλανδός φωτογράφος, ο οποίος κατ’ αναλογία με τον Μπαλάφα, φωτογραφίζει την κατασκευή ενός τεράστιου υδροηλεκτρικού έργου στην ανατολική Ισλανδία, το Kárahnjúkar, από το 2003. Το έργο αυτό όμως δεν αντιμετωπίζεται τόσο θετικά για τη χώρα του, όσο το φράγμα του Αχελώου για την Ελλάδα, αφού έχει καταστρέψει ένα από τα μεγαλύτερα σε έκταση έρημα τοπία της Ευρώπης, με τους περιβαλλοντολόγους να αγωνίζονται για τη διατήρηση της άγριας φύσης ενάντια στους υποστηρικτές της ενέργειας που προέρχεται από αυτήν.⁴⁷ Φαίνεται να ευθύνεται

⁴⁶ Liz Wells, *Land Matters Landscape Photography Culture and Identity*, London New York: I.B TAURIS, 2011, σ. 1.

⁴⁷ Βλέπε Petur Thomsen, “Imported Landscape”, official website, <https://peturthomsen.is/importedlandscapeinfo/> (πρόσβαση 19/06/23).

κατά ένα μέρος για την οικονομική κρίση της χώρας και ο φωτογράφος θέλοντας να εμπλακεί στις συζητήσεις περί της σωστής ή λανθασμένης παρέμβασης του πολιτισμού στη φύση, αποφάσισε να παρακολουθήσει με σεβασμό την μεταμόρφωση της γης, φωτογραφίζοντάς την όπως λέει ο ίδιος με “ωραίο τρόπο”.⁴⁸ Οι έγχρωμες φωτογραφίες του, συνδυάζουν την αξία του ντοκουμέντου με την αισθητικοποίηση του τοπίου, και προβάλλουν την κλίμακα της παρέμβασης στη φύση έναντι αυτής του ανθρώπινου μεγέθους. Ο βιομηχανικός ρομαντισμός συστήνει το σύγχρονο υψηλό ισλανδικό τοπίο. (Εικ.38)

Η κλίμακα συνεχίζει εμφανώς να είναι ένας από τους βασικούς αισθητικούς κώδικες στο σύγχρονο τοπίο. Ο Αμερικανός φωτογράφος David Maisel το 1983, φωτογραφίζει το Όρος της Αγ. Ελένης (Mount St. Helens) στην Washington, αντιμετωπίζοντας τόσο τις καταστροφικές συνέπειες της ηφαιστειακής έκρηξης στο φυσικό τοπίο, όσο και την τεράστιας κλίμακας συστηματική βιομηχανική υλοτομία: συνθήκες που οδήγησαν στην αίσθηση του τοπίου ως “τόπου συντριπτικών για τη γη γεγονότων”.⁴⁹ Το αποκαλυπτικό υψηλό (Εικ.39) προκύπτει αφαιρώντας από τα μορφολογικά στοιχεία με τη βοήθεια της τεχνολογίας το χρώμα και αναδεικνύοντας: τη γραμμή, την υφή, το υψηλό σημείο θέασης και τη λιτότητα της μορφής. Με αυτά τα βασικά εκφραστικά μέσα, αποδίδει φωτογραφικά τη σκοτεινή πλευρά ενός γυμνού τοπίου που προβάλλει δυστοπικά από τις αυξανόμενες ανάγκες του πολιτισμού.

4.4 Στοχαστική αφαίρεση

Ο W.J.T Mitchell, στο *Landscape and Power*, διακρίνει δύο αισθητικές προσεγγίσεις στο τοπίο του 20ου αιώνα: τη “στοχαστική”, την οποία συνδέει με τον μοντερνισμό επειδή “στόχος της είναι η εκκένωση των λεκτικών, αφηγηματικών και ιστορικών στοιχείων” προς όφελος μιας “υπερβατικής συνείδησης” της εικόνας μέσω της μορφής, και την “ερμηνευτική” που τη συνδέει με τον μεταμοντερνισμό, όπου η εικόνα απομακρυνόμενη από την “καθαρή φορμαλιστική οπτικότητα” της, στοχεύει στην αποδόμηση και ερμηνεία του τοπίου ως “συστήματος καθορισμένων σημείων”, που μπορούν να διαβαστούν και ως σύμβολα.⁵⁰

⁴⁸ Ό.π.

⁴⁹ David Maisel, *Mount St. Helens*, official website, <https://davidmaisel.com/works/mountsainthelens/> (πρόσβαση 19/06/23).

⁵⁰ W.J.T Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago: University of Chicago Press, Chicago and London, 2002, σ. 1.

Ο Ιάπωνας Toshio Shibata αντιλαμβάνεται τη φωτογραφία ως έκφραση που βασίζεται όχι μόνο στη μορφή του φωτογραφιζόμενου θέματος, αλλά και στη φυσική και ιστορική σχέση του με αυτό. Στη σειρά “The Quintessence of Japan” (1983), φωτογραφίζει στη βροχερή ορεινή επαρχία της Ιαπωνίας τοποθεσίες στις οποίες το φυσικό και το τεχνητό περιβάλλον συγκρούονται. Μεγάλης κλίμακας δομές που συγκρατούν το χώμα, προστατευτικά δρόμων, κατασκευές φραγμάτων, εκτροπές ποταμών και τεχνητές λίμνες είναι τα τοπία του και τα βλέπει σαν αφαιρετικές κατασκευές. (Εικ.40) Εστιάζοντας στη σύνθεση, φωτογραφίζει από ψηλά αφαιρώντας έτσι τον ορίζοντα και τον ουρανό, για να αποφύγει τη φυσιολατρική όψη του τοπίου. Χρησιμοποιεί το σκοτάδι ως φόντο των μορφών με σημασία στις λεπτομέρειες και τις τονικές διαβαθμίσεις του μαύρου. Η εξαιρετική σχέση φωτός-σκιάς αναδεικνύεται από την έλλειψη χρώματος, και η χρήση ασπρόμαυρου φιλμ δίνει έμφαση στην πλαστικότητα και την αφαίρεση ανοίγοντας το δρόμο στην προσωπική έκφραση (Shibata 1994: 49). (Εικ.41) Το χρώμα στη φωτογραφία, λέει ο Barthes, “είναι ένα επίχρισμα που προστίθεται πάνω από την αρχική αλήθεια του ασπρόμαυρου”.⁵¹ Το μεγάλο φορμά για τον Shibata είναι επιλογή η οποία σκοπεύει στην άρτια απόδοση της λεπτομέρειας και της υφής των υλικών που κυριαρχούν στα οπτικά του μοτίβα. Οι φωτογραφίες του δεν περιέχουν ανθρώπινο στοιχείο, αλλά χαρακτηρίζονται από δυναμικές και περίτεχνες συνθέσεις, προϊόντα της ήρεμης ιαπωνικής κουλτούρας της παρατήρησης. “Ο φωτογράφος είναι πάντοτε μπροστά από τον φακό του”,⁵² σχολιάζει ο Φώτης Καγγελάρης, εννοώντας ότι η ιδιοσυγκρασία του φωτογράφου καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο βλέπει, και αυτό που βλέπει είναι ο εαυτός του. Η μοντερνιστική-στοχαστική αισθητική του Shibata ολοκληρώνεται σε εκτυπώσεις μεγάλων διαστάσεων, οι οποίες θυμίζουν χαρακτηριστικά παραπέμποντας στη ζωγραφική του παιδεία.

4.5 Εσωτερικά τοπία και τεχνική προσέγγιση

Η αστικοποίηση, προκαλεί σταδιακή απομάκρυνση των ανθρώπων από τη γη και τη φύση. Αυτό το γεγονός συμβάλλει στην επιθυμία αναπαράστασής της, τόσο στην άγρια όσο και στην εναπομένουσα των ανθρωπογενών παρεμβάσεων μορφή της. “Φωτογραφίζοντας ο άνθρωπος τη φύση φωτογραφίζει ένα τοπίο, ενώ η πρόθεση είναι η αιχμαλωσία μέσω του βλέμματος της φύσης που του λείπει”⁵³, σχολιάζει ο Καγγελάρης. Στα μετέ-

⁵¹ Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος Σημειώσεις για την Φωτογραφία*, Αθήνα: εκδ. Ράππα, 1983, σ. 114.

⁵² Φώτης Καγγελάρης, *Homo Photographicus*, Αθήνα: εκδ. Παπαζήση, 2020, σ. 148.

⁵³ Ο.π., σ. 229.

ωρα περιαστικά τοπία, η δημιουργική έκφραση γίνεται σχεδόν επιτακτική αλλά και αναγκαία ως στοιχειώδης επαφή με τη φύση. Η διώρυγα του Ισθμού και ο τόπος που την περιβάλλει, πέρα από το μυθικό και ιστορικό φορτίο που φέρει, είναι ένας τόπος που περιέχει σε μικρογραφία διαφορετικού είδους τοπία. Πρόκειται για το περιαστικό των πόλεων Κορίνθου και Λουτρακίου, το φυσικό, το αγροτικό, το βουκολικό, το γραφικό, το βιομηχανικό, ακόμη και το υψηλό, αλλά κυρίως, το τοπίο εκείνο που βρίσκεται σε διαρκή μετάβαση από τη μια μορφή στην άλλη ή στη μη μορφή. Είναι ένας τόπος που αναζητά διαρκώς την ταυτότητά του, ακροβατώντας ανάμεσα στην αίγλη του αρχαίου-ιστορικού παρελθόντος και στον ρηξικέλευθο εκσυγχρονισμό του ως αξιοθέατο τουριστικό προϊόν. Η πολιτισμική κατασκευή του τοπίου, σύμφωνα με την Πετσίνη, “εμφανίζεται ως χώρος μέσα στον οποίο εμείς βρίσκουμε ή χάνουμε τον εαυτό μας”,⁵⁴ (έμφαση πρωτότυπη), ενώ για τη φωτογραφία ο Καγγελάρης συμπληρώνει, ότι αποδίδει πάντοτε “εσωτερικά τοπία”.⁵⁵ Ως εσωτερικά τοπία λοιπόν, καλούνται να λειτουργήσουν οι φωτογραφίες μου στον μεταβαλλόμενο χώρο του Ισθμού. Από τα ίχνη της Διόλκου στην αρχή και τους μοναχικούς περιπάτους ανά τις εποχές, η ταλάντωση μεταξύ των δύο λιμενοβραχιώνων γίνεται το προσωπικό ρυθμικό μου ταξίδι στην Κόρινθο για ένα έτος. Με μια ψηφιακή κάμερα 35 χιλ. στο χέρι, κινούμαι και δημιουργώ τις συνθήκες περιήγησης που θα μου επιτρέψουν να ενσωματωθώ στο περιβάλλον, αφού πρώτα κατανοήσω αυτό το ίδιο. Μαθαίνω πράγματα κι αναζητώ άλλα πιο συστηματικά, χαρτογραφώντας την περιοχή και πυκνώνοντας τους περιπάτους με τις νέες πληροφορίες. “Η φωτογραφία, είναι δημιουργική μόνο όταν κάνει ζαβολιές”⁵⁶ λέει ο Barthes, κι αυτή η άποψη επιτρέπει στην έρευνά μου την παρέκλιση σύμφωνα με τα νέα δεδομένα που παρουσιάζονται στην πορεία μου. Αναζητώντας τα ίχνη του αρχαίου δρόμου συναντώ τα ίχνη του σύγχρονου. Αυτό με κάνει να ψάξω για παλιές φωτογραφίες της περιοχής, να τις μελετήσω, να προσπαθήσω να βρω τη θέση απ’ όπου είναι φωτογραφημένες και να επαναφωτογραφήσω, επιβεβαιώνοντας την φωτογραφική πράξη του παρελθόντος στο παρόν. (Εικ.42) Πρόκειται για μια πράξη ενσωμάτωσης. Ακολουθούν κι άλλες διαφορετικού τύπου. Έχοντας στο

⁵⁴ Πηνελόπη Πετσίνη, *Το Τοπίο ως Πολιτισμικό Μέσο*, ΦΥΣΗ-ΟΡΙΑ-ΥΛΙΚΑ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών Φλώρινας ΚΠΕ Μελίτης, Φλώρινα 2011, σ. 19.

⁵⁵ Φώτης Καγγελάρης, *Homo Photographicus*, Αθήνα: εκδ. Παπαζήση, 2020, σ. 148.

⁵⁶ Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος Σημειώσεις για την Φωτογραφία*, Αθήνα: εκδ. Ράππα, 1983, σ. 120. “The photograph is laborious only when it fakes (...). Photography never lies: or rather, it can lie as to the meaning of the thing, being by nature tendentious, never as to its existence.”, στο Roland Barthes, *Camera Lucida Reflections on Photography*, by Hill & Wang Pub, 1981, p. 87.

μαλό μου τις *Ισοδυναμίες* του Alfred Stieglitz⁵⁷ (Εικ.43) αναζητώ ψυχολογικές προεκτάσεις στη θέα του τοπίου, ο μετεωρισμός του οποίου γίνεται η πρώτη δική μου ισοδυναμία. (Εικ.44)

Η επιλογή του ασπρόμαυρου γίνεται για να απαλλαχθεί η φωτογραφία από τη φλυαρία του χρώματος, να δημιουργήσει μια αίσθηση αχρονικότητας αναδεικνύοντας την ουσία της θέασης, και να αφήσει χώρο για την προσωπική έκφραση τονίζοντας τη διαχρονικότητα. “Το νόημα της εικόνας, λέει ο Flusser, αποτελείται από τη δομή της εικόνας και την πρόθεση του παρατηρητή”.⁵⁸ Η σχετικώς περιορισμένη πληροφορία που προκύπτει από την έλλειψη χρώματος, επιτρέπει τη διατήρηση του μυστηρίου που συνδέεται με το μυθικό στοιχείο και ανοίγει δρόμο για τις οπτικές μεταφορές στην εικόνα. Τα μεταφορικά τοπία του Edward Weston⁵⁹ (Εικ.45) επηρεάζουν το βλέμμα μου στην παρατήρηση, έτσι ώστε η αναγνώριση και αποτύπωση νέων μορφών ενίοτε συμβολικών (κατά το πώς πλάθονται από το φως), καλείται να ανανεώσει τη σχέση των τοπίων με τον θεατή. (Εικ.46)

Οι φωτογραφίες του Toshio Shibata όπως και γενικά η ανατολική σκέψη σχετικά με την συνείδηση του τόπου με συναρπάζουν, καθώς η μορφή υπηρετεί τον νου για την προβολή του περιεχομένου της. Επιπλέον, η βιωματική προσέγγιση των φαινομένων και η έμφαση στη χρονική διάρκεια παρατήρησης για την πρόσληψη του νοήματος των μορφών είναι στοιχεία τα οποία με εμπνέουν και με καθοδηγούν. Η μορφολογική καθαρότητα επιτυγχάνεται με τη χρήση σφικτών κάδρων και συμπιεσμένων προοπτικών στα επίπεδα των κατασκευών, με το πλάγιο φως στο παιχνίδι της σκιάς για την ανάδειξη των χωμάτων των όγκων των υλικών, και τις ανοιχτές ορθομετωπικές λήψεις για την αίσθηση του χώρου στον χρόνο.

Ο Robert Adams διερωτώμενος “γιατί η φόρμα είναι όμορφη;” προσθέτει:

⁵⁷ Ο Stieglitz φωτογράφιζε σύννεφα, θεωρώντας τα εξωτερικές προεκτάσεις εσωτερικών διεργασιών και δημιουργούσε αφαιρετικές εικόνες από τις αιθέριες φόρμες τους. Βλέπε Alfred Stieglitz, *Equivalents 1922*, <https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalents/> (προβολή 26/6/23).

⁵⁸ Διατύπωση του Φώτη Καγγελάρη, όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Homo Photographicus, Αθήνα: εκδ. Παπαζήση, 2020, σ. 149, αναφερόμενος στον Vilhem Flusser, *Προς μια Φιλοσοφία της Φωτογραφίας*, Θεσσαλονίκη: εκδ. Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης / University Studio Press, 2015.

⁵⁹ Βλέπε “Edward Weston Biography”, Edward Weston & Cole Weston Family Website, <https://www.edwardweston.com/edwardweston>, (πρόσβαση 20/6/23).

διότι, πιστεύω ότι μας βοηθάει να αντιμετωπίσουμε τον χειρότερο φόβο μας, την υποψία ότι η ζωή μπορεί να είναι ένα χάος κι ότι επομένως τα βάσανά μας δεν έχουν νόημα.⁶⁰

Στον προσωπικό φόβο του χάους, το ανθρώπινο στοιχείο δεν αποτελεί προτεραιότητα γιατί θα ήταν πλεονασμός αφού, κατά τη θεώρησή μου, το περιβάλλον και ο άνθρωπος είναι ένα αδιαίρετο όλον. (Εικ.47) Είναι παρών διά της απουσίας του, καθώς υπονοείται μέσω του αποτυπώματός του στο τοπίο ή ενσωματώνεται σ' αυτό ως μορφολογική αναφορά στην κλίμακα των μεταβολών. Η τεχνική αυτή προσέγγιση, η οποία έχει τις ρίζες της στην επιρροή των φωτογράφων του μοντερνισμού, συνυπάρχει, μέσω της μεθοδολογίας, με την εννοιολογική προσέγγιση του θέματος και τις σύγχρονες πρακτικές στη μελέτη της σημειολογίας του τοπίου. Το ζητούμενο, με τη χρήση όλων αυτών των στοιχείων, είναι η διατήρηση της αίσθησης του τόπου και της εικόνας του με μια αισθητική που χρησιμοποιεί συνδυαστικά την άμεση καταγραφή, τη μεταφορά και τη συλλογιστική, κατά τρόπο ανάλογο των γεωμορφολογικών αλλαγών και χρήσεων του τοπίου. Η ιστορικότητα και η μυθολογική ταυτότητα είναι εργαλεία σημειολογικής προσέγγισης για την συμβολική ερμηνεία των φωτογραφιών μου και όχι αυτοσκοπός της μελέτης. Το τοπίο είναι ρευστό, το ίδιο και η σχέση μαζί του, γεγονός που μου επιτρέπει να λειτουργήσω και ως “συμμέτοχος” και ως “παρατηρητής”. Το αποτέλεσμα αυτής της σχέσης είναι μια πρόταση βιωματικής θέασης, μια ποιητική της εικόνας του τοπίου που σύντομα θα μεταβληθεί, ανανεώνοντας και την ιστορία και τον μύθο του.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η Δίοικος στην παρούσα εργασία είναι μια διανοητική, μεταφορική και συμβολική οδός προς τη γνώση και την προσωπική έκφραση.

Το μυθολογικό και ιστορικό φορτίο που φέρει ο Ισθμός έχει μετατρέψει την περιοχή σε πόλο έλξης διεθνούς κύρους. Η Διώρυγα αποτελεί θαύμα μηχανικής για την εποχή που κατασκευάστηκε και είναι ένας εμβληματικός τόπος. Εκτός από εξέχουσας σημασίας κόμβος θαλάσσιων συγκοινωνιών, επιστήμονες υποστηρίζουν ότι είναι κι ένα γεωλογικό

⁶⁰ Robert Adams, “Truth and landscape”, στο *Beauty in Photography, Essays in Defence of Traditional Values*, New York: Aperture foundation, 1996, σ. 25.

φαινόμενο άξιο μελέτης, λόγω της μεγάλης τομής και της πλούσιας διαστρωμάτωσης του εδάφους. Το μήκος της λειτουργεί ως χρονικός άξονας της ιστορικής εξέλιξης, με τα ανθρωπογενή σημάδια στον τόπο του τοπίου να μας μεταφέρουν από την αρχαιότητα στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και από εκεί στη νεότερη-σύγχρονη εποχή.

Η αλλαγή χρήσης γης, από την κατασκευή της Διόλκου και τη διάνοιξη του καναλιού έως την εποχή των βίαιων γεωμορφολογικών μεταβολών του πολέμου και τη σύγχρονη υπεραστικοποίηση, είναι εμφανής. Οι καλλιεργήσιμες εκτάσεις και τα βοσκοτόπια, έχουν περιοριστεί, αρχικά από την εγκατάλειψη της υπαίθρου προς τα αστικά κέντρα αλλά και από την αραιή οικιστική δόμηση. Οι δομές που συνοδεύουν το μεταβαλλόμενο περιβάλλον (εργοτάξια, αποθήκες, περιφράξεις, γέφυρες, εθνικές οδοί, βιολογικός καθαρισμός κ.α.), μεταμορφώνουν τον τόπο σε αμφίσημο και αμφιλεγόμενο τοπίο, διαμορφώνοντας συνθήκες για διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις και δίνοντας τροφή σε νέες φωτογραφικές αφηγήσεις.

Η χαρτογράφηση είναι μια φωτογραφική πρακτική που συναντάται όλο και πιο συχνά τις τελευταίες δεκαετίες, καθώς δίνει ερευνητικές διαστάσεις στη σύγχρονη φωτογραφία τοπίου. Η δική μου προσέγγιση συνδυάζει την πρακτική αυτή με τον περιπατητικό στοχασμό και την εμπειρική αντίληψη του τόπου ως συμμετοχος, ενώ μέσω φωτογραφικών υπαινιγμών, μελετάω το μεταβαλλόμενο τοπίο του Ισθμού με τα μάτια του παρατηρητή διαπιστώνοντας τις αλλαγές.

Οι επιρροές μου προέρχονται από: τον μεταφορικό φορμαλισμό του Edward Weston και τις *Ισοδυναμίες* του Alfred Stieglitz, το *New Topographics* και την θεωρητική προσέγγιση του Robert Adams, την ερευνητική δουλειά της Liz Wells, του Ηρακλή Παπαϊωάννου και του Μανώλη Σκούφια, τη στοχαστική αφαιρετική φωτογραφία του Toshio Shibata και τις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις του Φώτη Καγγελάρη, το σύγχρονο αποκαλυπτικό υψηλό του Petur Thomsen και του David Maisel, καθώς και τη μεθοδολογία της Yang Wang Preston της Kate Mellor και του Παύλου Φυσάκη. Τα παραδείγματα μελέτης της δουλειάς του Κώστα Μπαλάφα και του Γιώργη Γερόλυμπου με τη θεματολογική εγγύτητα, τη σαφήνεια και τη λιτότητα των συνθέσεών τους, ενέπνευσαν επίσης τον προσωπικό τρόπο έκφρασης.

Το τοπίο της διώρυγας έχει φωτογραφηθεί στο παρελθόν από Έλληνες και ξένους περιηγητές-φωτογράφους, κυρίως ως τοπίο μετ' ερειπίων, αλλά και ως ένα άξιο καταγραφής δημόσιο έργο. Στη σύγχρονη εποχή, φωτογραφίζεται κυρίως για εμπορικούς σκοπούς. Και ενώ η αισθητική της φωτογραφίας του ελληνικού τοπίου έχει ενηλικιωθεί βαδίζοντας

στα βήματα των σύγχρονων φωτογραφικών τάσεων, ο Ισθμός παραμένει ανέγγιχτος σε τέτοιου είδους προσεγγίσεις.

Αυτή η διαπίστωση μέσω της έρευνας με προκάλεσε ώστε, σκεπτόμενη να δω πέρα από το τοπίο ως εμπορικό προϊόν, να ταυτιστώ με τον τόπο σεβόμενη τη μεταβατικότητα του και να τοποθετηθώ ως προς αυτόν φωτογραφικά.

Υιοθέτησα την αργή διαδικασία της βιωματικής παρατήρησης μέσω του περιπάτου, διερεύνησα την έννοια του χρόνου με τη βοήθεια επαναφωτογραφήσεων, οικειοποιήθηκα την Καντιανή προσέγγιση της “σκοπιμότητας δίχως σκοπό”⁶¹ και επεδίωξα έτσι τη φωτογράφιση με ωραίο τρόπο. Στα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποίησα κυριαρχούν η αφαίρεση στη σύνθεση, η έμφαση στην υφή και τα μοτίβα των μορφών, η αλληλεπίδραση φωτός-σκιάς και οι εναλλαγές σφικτών-ανοιχτών κάδρων.

Το βίωμα ολοκληρώθηκε ένα χρόνο μετά, με τον διάπλου της διώρυγας πάνω στο ρυμουλκό Βεργίνα, (Εικ.48, 49) που αποτέλεσε και την κορύφωση του ρόλου μου ως “συμμέτοχου” στο τοπίο.

Στα καλύτερά μας και με πολύ τύχη κάνουμε εικόνες εξαιτίας του τι βρίσκεται μπροστά από την κάμερα, για να τιμήσουμε ότι είναι μεγαλύτερο (σημαντικότερο) και πιο ενδιαφέρον από μας. Δεν το πετυχαίνουμε ποτέ τέλεια αν και σε αντάλλαγμα μας δίνεται κάτι τέλειο: μια αίσθηση ένταξης. Το θέμα μας λοιπόν μας επαναπροσδιορίζει και αποτελεί μέρος της βιογραφίας μας με την οποία θέλουμε να γίνουμε γνωστοί.⁶²

Robert Adams

⁶¹ “Σκοπιμότητα δίχως σκοπό”: ένα εκ των στοιχείων που χαρακτηρίζουν το Ωραίο στη Φύση και την Τέχνη, στο Immanuel Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, επιμ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, Αθήνα: εκδ. Ιδεόγραμμα, 2004, σ. 152.

⁶² Robert Adams, *Why People Photograph*, “Two Landscapes”, Aperture, 2005, p.183.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adams Robert, “Truth and landscape” στο *Beauty in Photography: Essays in Defence of Tradition Values*, New York: Aperture foundation, 1996.

Αλεξοπούλου Μαλβίνα, “Ισθμός Δίοικος Διώρυγα Από την Αρχαιότητα μέχρι τα Νεότερα χρόνια” e sisifos, <https://esisifos.gr/2020/03/03/ισθμόςδίοικοςδιώρυγααπότηναρχαίο/> (πρόσβαση 26/6/23).

Αμπάβη Ανδριανή, “Σχολή του Μονάχου”, Artmag, 29/09/11, <https://www.artmag.gr/arthistory/arthistory/item/270isxoliyoumonaxou> (πρόσβαση 20/6/23).

“Architectural Theory: Congrès Internationaux d’Architecture Moderne”, RE THINKING THE FUTURE, <https://www.rethinkingthefuture.com/rtfarchitecturalreviews/a3207architecturaltheorycongresinternationauxdarchitecturemoderne/> (πρόσβαση 28/7/23).

Αρχαία Ελληνική Γραμματεία “Οι Έλληνες”, *Αριστοτέλης / Άπαντα, Τόμος 42, Φυσική Ακρόασις (Φυσικά)*, Αθήνα: εκδ. Κάκτος, 1992.

Barthes Roland, *Φωτεινός Θάλαμος Σημειώσεις για την φωτογραφία*, Αθήνα: εκδ. Ράππα, 1983.

Barthes Roland, *Camera Lucida Reflections on Photography*, by Hill & Wang Pub, 1981.

Γιαννόπουλος Περικλής, *Η Ελληνική Γραμμή και το Ελληνικόν Χρώμα*, Αθήνα: εκδ. Γαλαξία, 1965.

Cosgrove Dennis, *Mappings*, ed. by Dennis Cosgrove, Reaktion Books, 1999.

Cotton Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames & Hudson World of Art, 2014.

Decharme Paul, *Εγκυκλοπαίδεια ελληνικής μυθολογίας*, Αθήνα: εκδόσεις Μέρμηγκα 1996.

During Ingemar, *Ο Αριστοτέλης, Παρουσίαση και Ερμηνεία της Σκέψης του*, Αθήνα: εκδ. Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1991.

“Η ανατίναξη του Ισθμού Κορίνθου από τους Γερμανούς, 1944”, Αρχείο ΕΡΤ, [video], 07:24, <https://youtu.be/ItaSilzaEUs> (πρόσβαση 19/06/23).

Ferno John, *Corinth Canal*, 1951, European production, [video] 11:06, Travel Film Archive, <https://https://youtu.be/4JMd8nxv2iQ> (πρόσβαση 14/08/23).

Φλέσσα Αλεξία, “Κόρινθος: το μήλον της Έριδος της Αρχαίας Ελλάδας”, Γνωρίστε την Ελλάδα, 17/9/2023, <https://www.gnoristetinellada.gr/anadromes/peloponnisos/1279-korinthos-to-milon-tis-eridos-tis-arxaias-elladas> (πρόσβαση 17/9/23).

Φυσάκης Παύλος, *Land Ends*, <https://www.pavlosfysakis.com/landends.html> (πρόσβαση 26/6/23).

Hurchinson D.S., επιμ. Γιάννης Αβραμίδης, *Επίκουρος, Αναγνωστικό της Επικούριας Φιλοσοφίας και της Τέχνης του Ζην, Θεματική Ταξινόμηση των Αρχαίων Πηγών*, Θεσσαλονίκη: εκδ. Θύραθεν, 2000, σ.σ 284-285.

Καγγελάρης Φώτης, *Homo Photographicus*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2020.

Kant Immanuel, *Η έννοια του αρνητικού μεγέθους στη φιλοσοφία*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2020, 2022.

Kant Immanuel, *Η Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, Αθήνα: εκδ. Ιδεόγραμμα, 2002.

Κακριδής Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1986.

Καπνιστής Περικλής, “ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΚΑΙ Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ”, Η Φωνή της Κορινθίας, https://www.fonikor.gr/2020/10/1716_96.html?m=1 (πρόσβαση 26/8/23).

Κρόκος Διονύσης, “Διώρυγα της Κορίνθου: Ένα σύγχρονο έργο με ιστορία... 2.500 ετών” *Καθημερινή*, 17/04/2021, <https://www.kathimerini.gr/society/561334450/diorygakorinthoyenasychronoergomeistoria2500eton/> (πρόσβαση 23/6/23).

Κωνσταντινίδης Άρης, LIFO 10/08/22, <https://www.lifo.gr/culture/design/o-aris-konstantinidis-kai-elliniko-kalokairi> (πρόσβαση 15/08/23).

Maisel David, *Mount St. Helens*, official website, <https://davidmaisel.com/works/mountsainthelens/> (πρόσβαση 19/06/23).

Mellor Kate, *Island: The Sea Front series 1989*, official website, <https://www.katemellor.com/islandtheseafront/> (πρόσβαση 15/08/23).

Mitchell W.J.T, *Landscape and Power*, Chicago: University of Chicago Press, Chicago and London, 2002.

Moholy Nagy László, *Architects' Congress, 1933*, [video], 29:33, The Moholy Nagy Foundation 2007, <https://youtu.be/VMYmq9Zdamg> (πρόσβαση 28/6/23).

Moholy Nagy László, *Light Cone*, <https://lightcone.org/en/filmmaker224laszломoholynagy> (πρόσβαση 28/6/23).

Μουσείο Τράπεζας της Ελλάδας, “Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907)”
https://museum.bankofgreece.gr/topoianaforas/modern_greek_art/502_Bolanakis.html
(πρόσβαση 28/6/23).

Μόσχοβη Αλεξάνδρα, “Κατασκευάζοντας το τοπίο”, κριτική στον κατάλογο της έκθεσης: Γιώργης Γερόλυμπος, *Terza Natura*, στην γκαλερί Αντωνοπούλου, Αθήνα: a.antonoπουλου.art, 2003.

Μπαλάφας Κώστας, *Τα Αντίρροπα Ρεύματα του Αχελώου*, επιμ. Ηρακλής Παπαϊωάννου, Θεσσαλονίκη: εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2002.

Ξύδης Βασίλης, *Παλαιά και Νέα Κόρινθος, 1850-1980*, Κόρινθος: εκδ. Κορινθιακή Εστία “Λέων Σγυρός” 2006.

Παπαϊωάννου Ηρακλής, *Η Φωτογραφία του Ελληνικού Τοπίου / Μεταξύ Μύθου και Ιδεολογίας*, Αθήνα: εκδ. Άγρα, 2014.

Παπαϊωάννου Ηρακλής, “Κώστας Μπαλάφας, Τα Αντίρροπα Ρεύματα του Αχελώου, Φωτογραφία, μοντερνισμός και τεχνικά έργα”, στο ομώνυμο βιβλίο, επιμέλεια Ηρακλή Παπαϊωάννου, Θεσσαλονίκη: εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2002, σ. 50.

Παπαμανωλάκης Μιχάλης, “Με τη φίλη Νατάσσα, στα μονοπάτια της μυθικής Διώρυγας Κορίνθου”, [video], 04:39, <https://youtu.be/z3RPfoGJkjQ> (πρόσβαση 15/08/23).

Παπαχατζής Νικόλαος, *Αρχαία Κόρινθος: τα Μουσεία της Κορίνθου, Ισθμιας και Σικυώνος*, Εκδοτική Αθηνών, 2005.

Πετσίνη Πηνελόπη, *Το Τοπίο ως Πολιτισμικό Μέσο*, ΦΥΣΗ-ΟΡΙΑ-ΥΛΙΚΑ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών Φλώρινας, ΚΠΕ Μελίτης, Φλώρινα 2011.

Preston Yan Wang, official website, <https://www.yanwangpreston.com/> (πρόσβαση 19/06/23).

Preston Yan Wang, “Yangtze the Mother River Photography, Myth and Deep Mapping”, University of Plymouth PhD Research Theses, 2018, <https://pearl.plymouth.ac.uk/bitstream/handle/10026.1/12225/2018preston10313159phd.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (πρόσβαση 19/06/23).

Shibata Toshio, *Liquid Crystal Futures / Contemporary Japanese Photography*, Edinburgh: Published by The Fruitmarket Gallery, 1994.

Shibata Toshio, *Quintessence of Japan*, Polka Galerie, <https://www.polkagalerie.com/en/toshioshibataworksquintessenceofjapan.htm> (πρόσβαση 20/6/23).

Σκούφιας Μανώλης, “Η Κρυφή Γοητεία της Τοπιογραφίας (2018)”,

<https://www.skoufias.com/texts/ikrifigoiteiatistopiografias> (πρόσβαση 31/7/23).

Σκούφιας Μανώλης, “Στρατηγικές Αφήγησης στη Φωτογραφία Τοπίου”, Photoencounters, <https://www.photoencounters.gr/ark/lectures/stratigikesafigisisstifotografiatiotopioy> (πρόσβαση 31/07/23).

Σκούφιας Μανώλης, “Τα Μεταβατικά Τοπία κι η Ανάγνωσή τους στη Φωτογραφία”, στο *Ωραίο, Φριχτό και Απέρριτο Τοπίον, Αναγνώσεις και Προοπτικές του Τοπίου στην Ελλάδα*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Θεσσαλονίκη: εκδ. Νησίδες 2003.

Sontag Suzan, *Περί Φωτογραφίας*, Αθήνα: εκδόσεις Περιοδικό Φωτογράφος, 1993.

Σταθάτος Γιάννης, “Άνθρωπος και Τοπίο στη Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία”, στο *Η Διεκδίκηση της Υπαίθρου, Φύση και Κοινωνικές Πρακτικές στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα: εκδ. Ίνδικτος, 2008.

Stieglitz Alfred, *Equivalents 1922*, <https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalents/> (προβολή 26/6/23).

“Στον Κήπο του Επικούρου”, Greek Language, https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/hellenistic/page_015.html (πρόσβαση 19/06/23).

Τάσιος Θ. Π. κ α, *Η Αρχαία Δίοικος της Κορίνθου 2500 Ετών*, 2010, Παραγωγή: Τεχνικό Επιμελητήριο της Ελλάδος, [video], 22:12 , YouTube: <https://youtu.be/LDgApApDA> (πρόσβαση 26/6/23).

Thomsen Petur, “Imported Landscape”, official website, <https://peturthomsen.is/importedlandscapeinfo/> (πρόσβαση 19/06/23).

White Luke, “A Brief History of the Notion of the Sublime” [Μια Συνοπτική Ιστορία της Έννοιας του Υψηλού], Dr. Luke White, Senior Lecturer in Visual Culture and Fine Art, Middlesex University, <https://sevisublime.wixsite.com/sublime/single-post/> (πρόσβαση 19/06/23).

Wells Liz, *Land Matters Landscape Photography Culture and Identity*, London New York: I.B TAURIS, 2011.

Weston Edward, *Edward Weston 1886-1958*, Ed. by Manfred Heiting, Koln: published by Taschen 1999.

Χαρισιάδης Δημήτρης, *Φωτογραφικόν Πρακτορείον Δ. Α. Χαρισιάδης*, Αθήνα: εκδ. © Μουσείου Μπενάκη 2009.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α

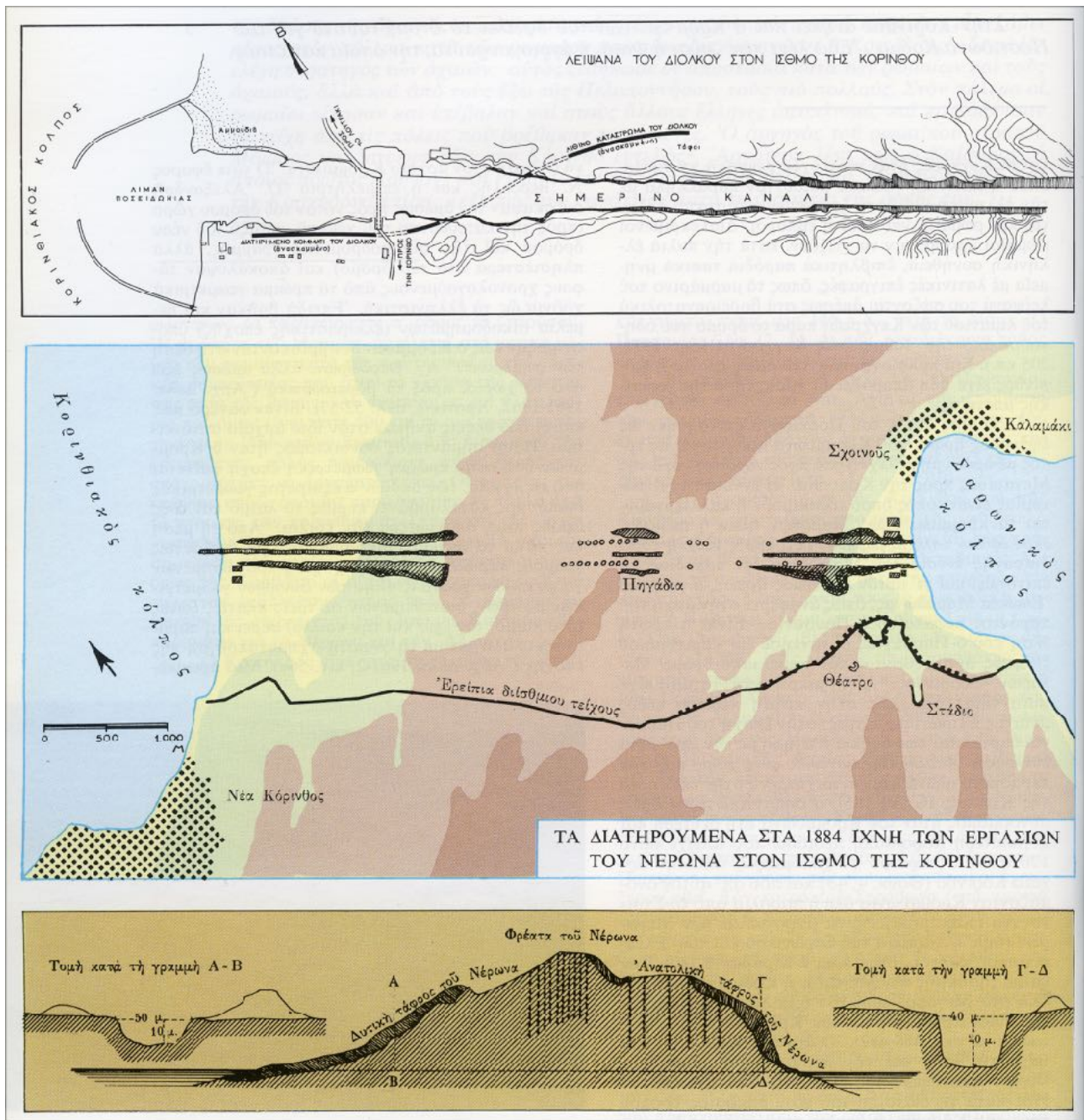


Εικ.1 Δίπτυχο # 1, Ακροκόρινθος,

Αριστερά: Σπύρος Μελετζής, περί το 1960. Δεξιά: Επαναφωτογράφιση, Νατάσσα Κοτσάμπαση 2022.



Εικ.2 Χάρτης Ισθμού, 1697, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών της Αθήνας.



Εικ.3 Νικόλαος Παπαχατζής, [σκανάρισμα από βιβλίο]
 3α Κάτοψη Διώρυγας με ίχνη της Αρχαίας Διόλκου.
 3β, 3γ Κάτοψη και τομή (σχέδια 1884), διατηρούμενα ίχνη εργασιών Νέρωνα.



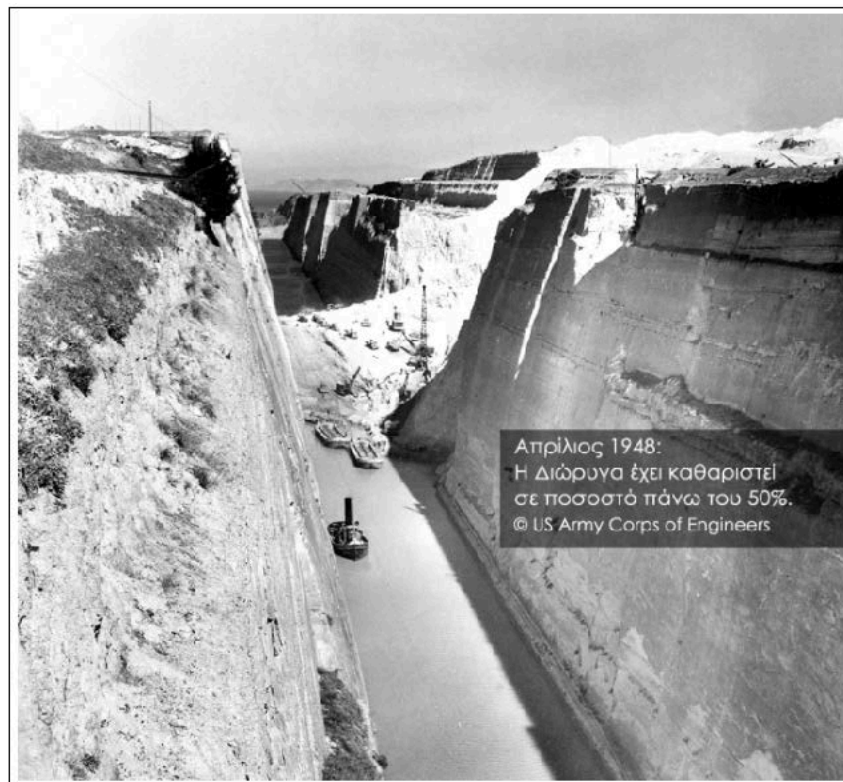
Εικ.4 Walter Werner,
Αρχαία Δίοδος,
Σχολή Μηχανικού, 1978.



Εικ.5 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Το Γλυπτό του Νέρωνα*, Κόρινθος 2023.



Εικ.6 J. Porello, Βασιλική οικογένεια στα έργα της διάνοιξης της διώρυγας 1886, Φωτογραφικό Αρχείο Χάρης Γιακουμής.



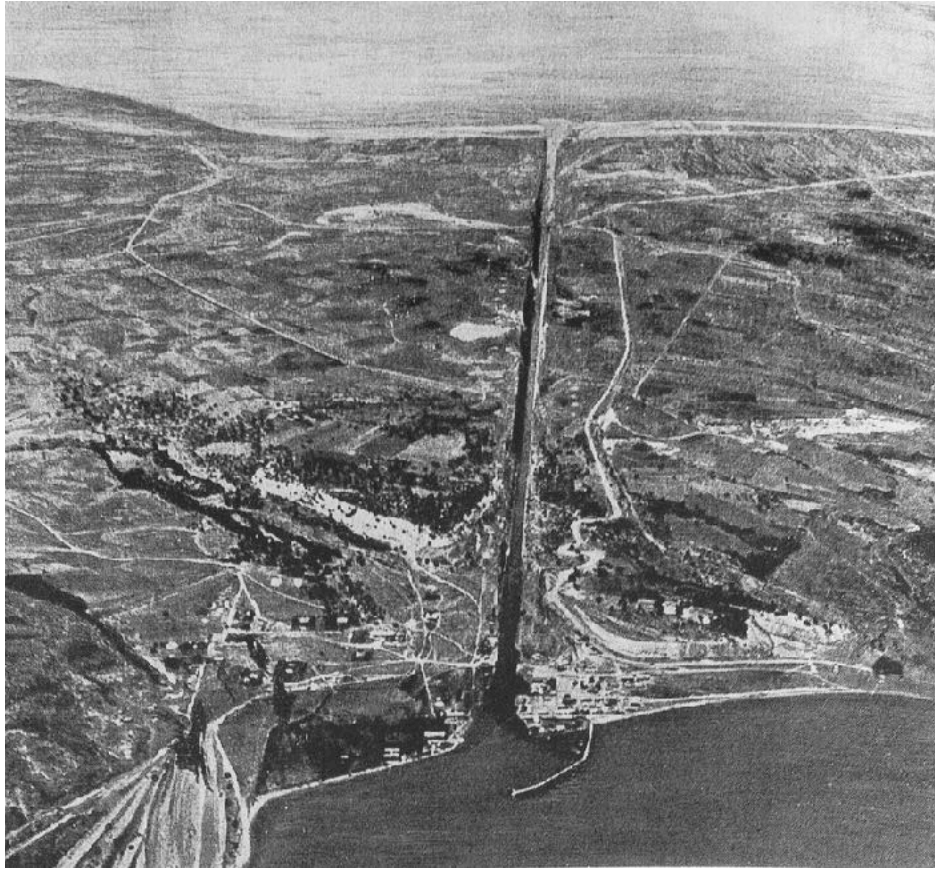
Εικ.7 Η κατάσταση της Διώρυγας μετά τον Πόλεμο, 1948, © United States Army Corps of Engineers (USACE).



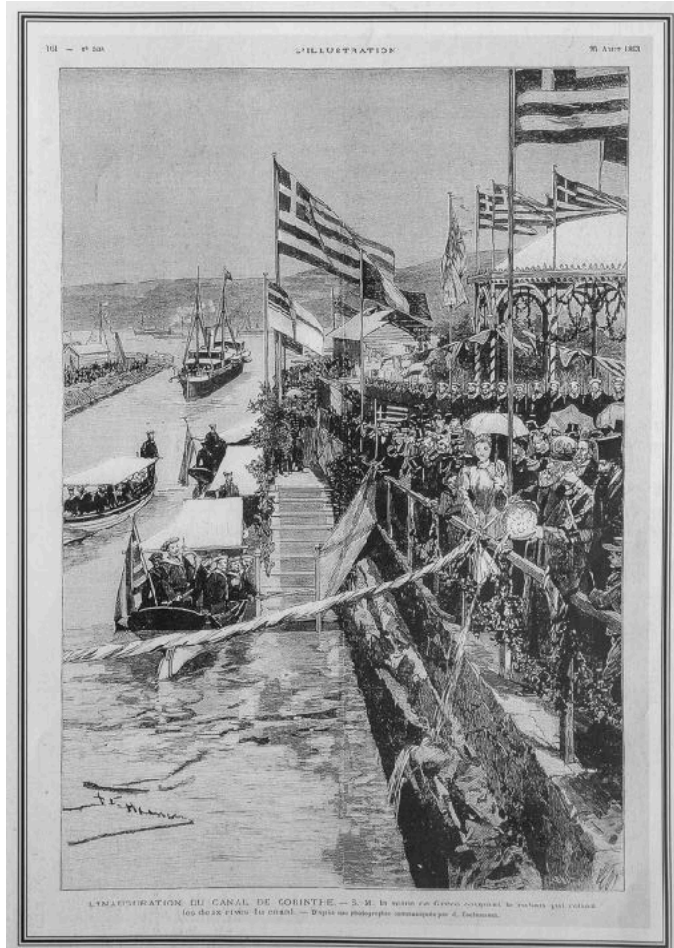
Εικ.8 Ο Τσαλδάρης εγκαινιάζει την επαναλειτουργία της διώρυγας, Ιούλιος 1948, Φωτογραφικό Αρχείο Harry Truman.



Εικ.9 Νατάσσα Κοτσάμπαση, Ανάδειξη και Συντήρηση της Διόλκου, Κόρινθος 2023.



Εικ.10 Fred Boissonnas, Αεροφωτογραφία της Διώρυγας, 1920.



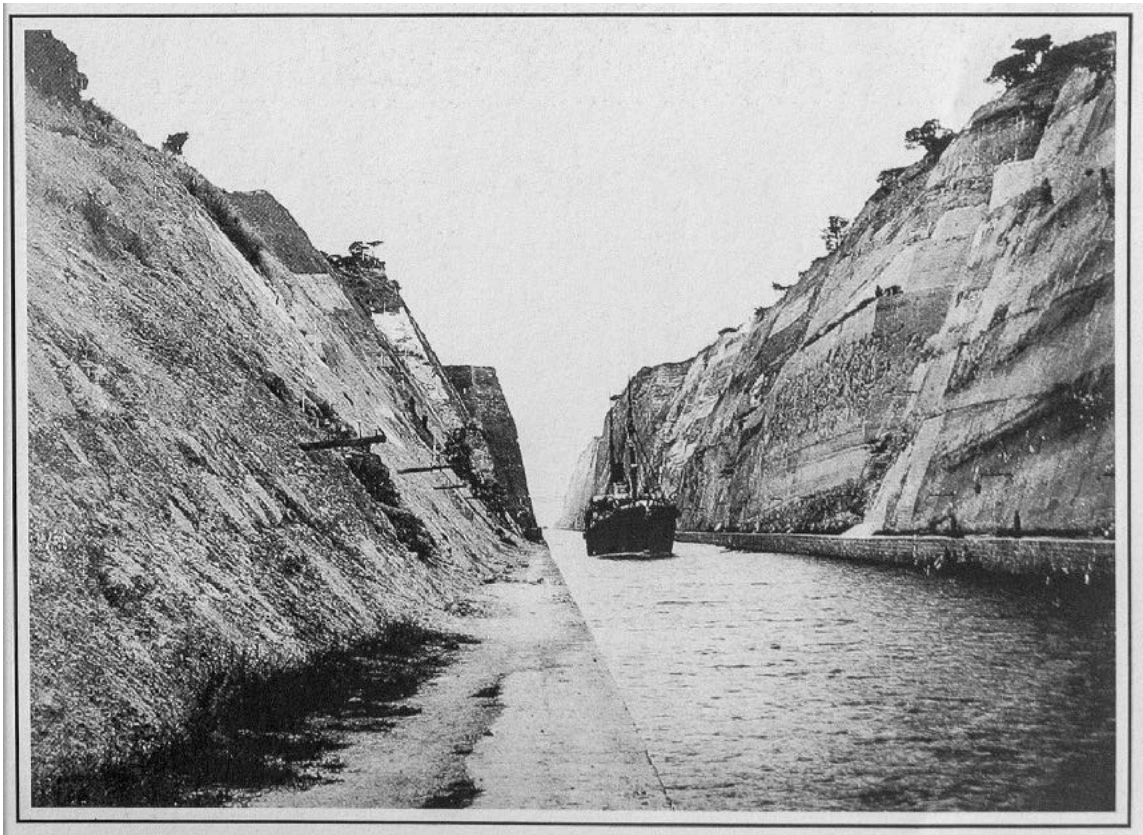
Εικ.11 Γκραβούρα εγκαίνια διώρυγας, περιοδικό *L'illustration*, τεύχος 26, 1893.



Εικ.12 Κωνσταντίνος Βολανάκης, Ελαιογραφία, *Εγκαίνια Διώρυγας*, Αύγουστος 1893, Μουσείο Τράπεζας της Ελλάδας.



Εικ.13 Αναστάσιος Γαζιάδης, *Τα έργα διάνοιξης του Ισθμού της Κορίνθου*, 1885, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



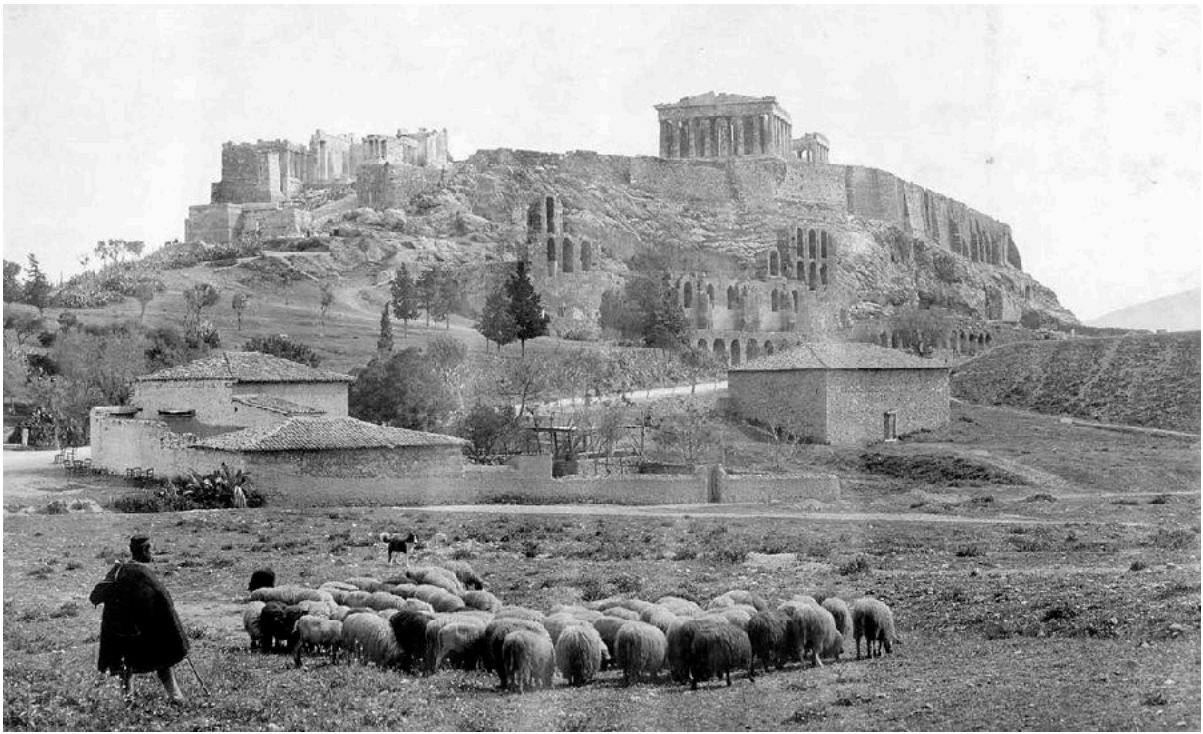
Εικ.14 Αδελφοί Ρωμαΐδη, *Διάπλους του Ισθμού*, 1893, Φωτογραφικό Αρχείο Χάρη Γιακουμή.



Εικ.15 Νατάσσα Κοτσάμπαση, πλέγμα αποτελούμενο από screenshots της ταινίας του László Moholy-Nagy, *Architects' Congress*, 1933.



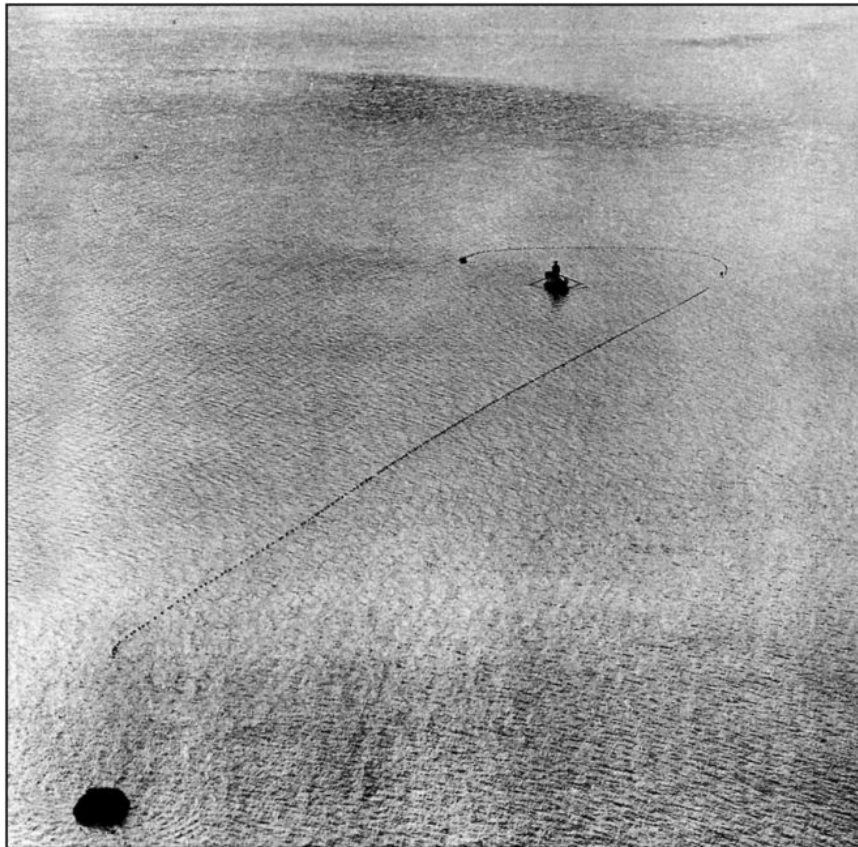
Εικ. 16 Στερεοσκοπική φωτογραφία του 1906, © Underwood & Underwood (USA), Library of Congress.



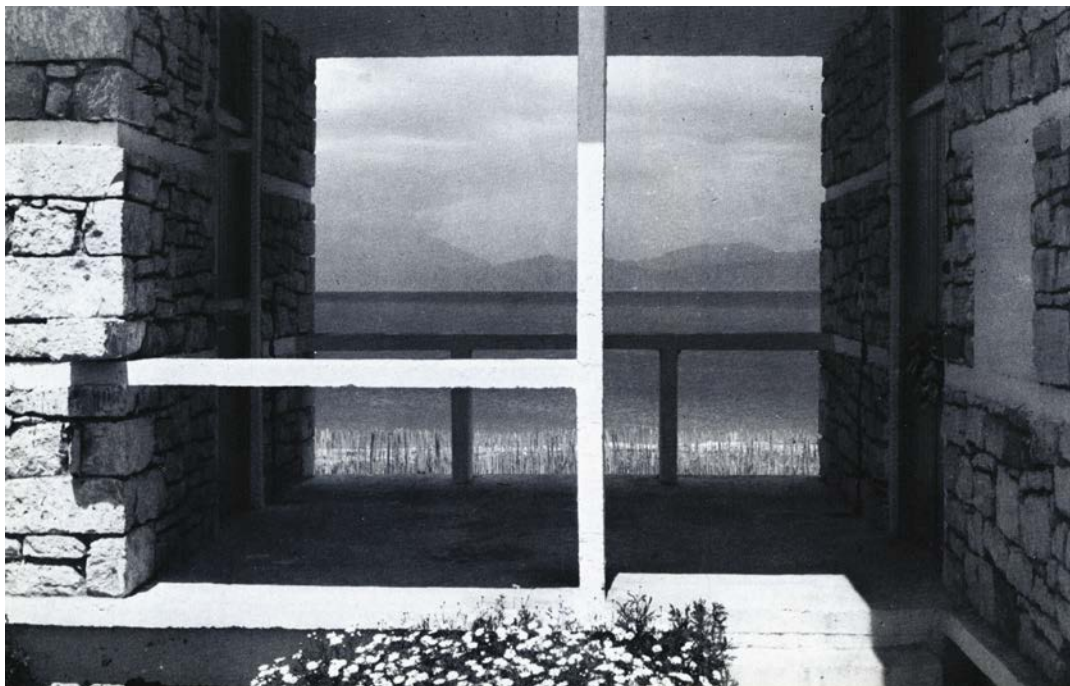
Εικ.17 *Αρκαδικό Τοπίο:*

Πάνω: Fred Boissonnas, *Πρόβατα κάτω από την Ακρόπολη* 1903. Αρχείο Fred Boissonnas, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης.

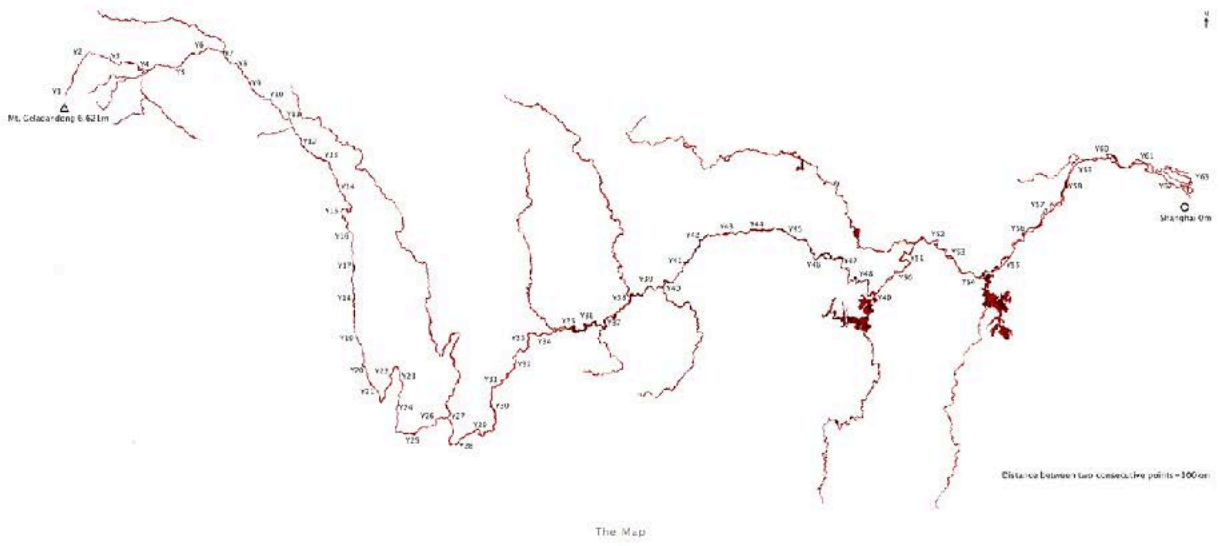
Κάτω: Αδελφοί Ρωμαΐδη, *Αρχαία Κόρινθος*, 1885.



Εικ.19 Δημήτρης Χαρισιάδης, Λέσβος, Οκτώμβριος 1958.



Εικ.20 Άρης Κωνσταντινίδης, Σπίτι για Διακοπές, Συκιά Κορινθίας 1951.



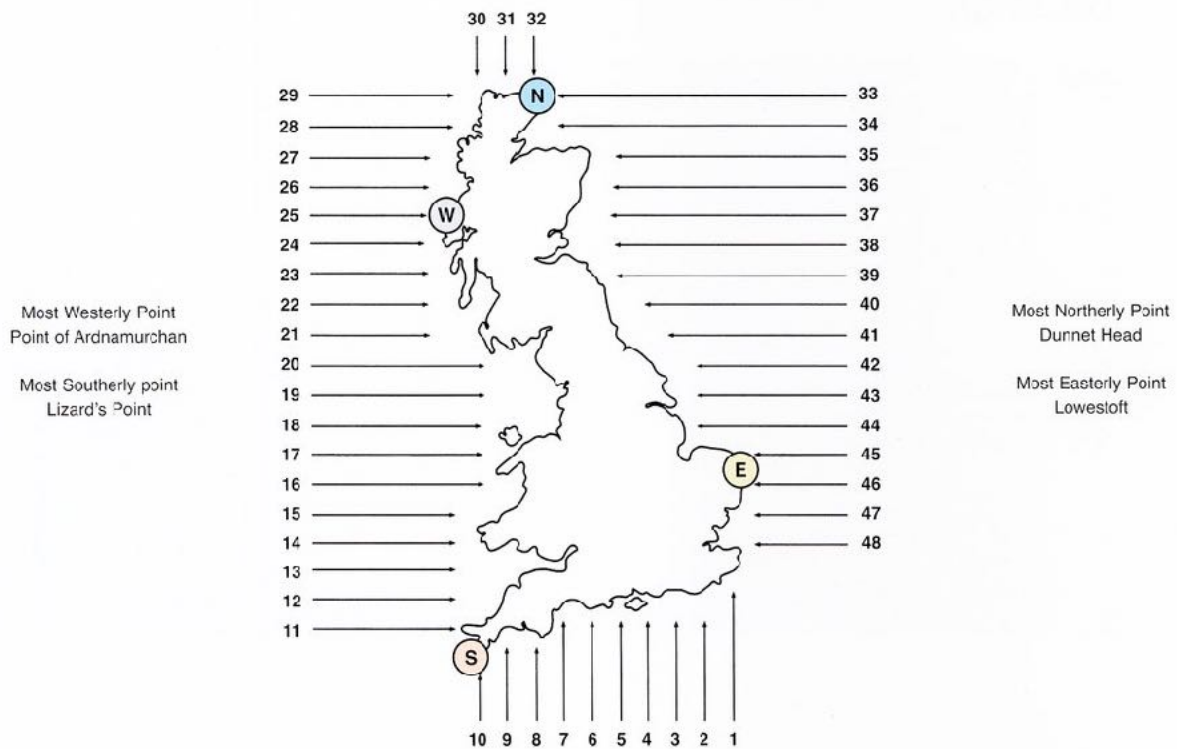
Εικ.21 Yang Wang Preston, *The Mother River series* 2010-2014,
 Πάνω: *The Map*. Κάτω: Y50 4900km from the river mouth.



Photographs from the Borderlands of Europe



Εικ.22 Παύλος Φυσάκης, *Lands End series* 2006-2008,
Πάνω: *Photographs from the Borderlands of Europe*.
Κάτω: *Vorkuta was the largest center of gulag camps in European Russia, October 2007.*



SH167300

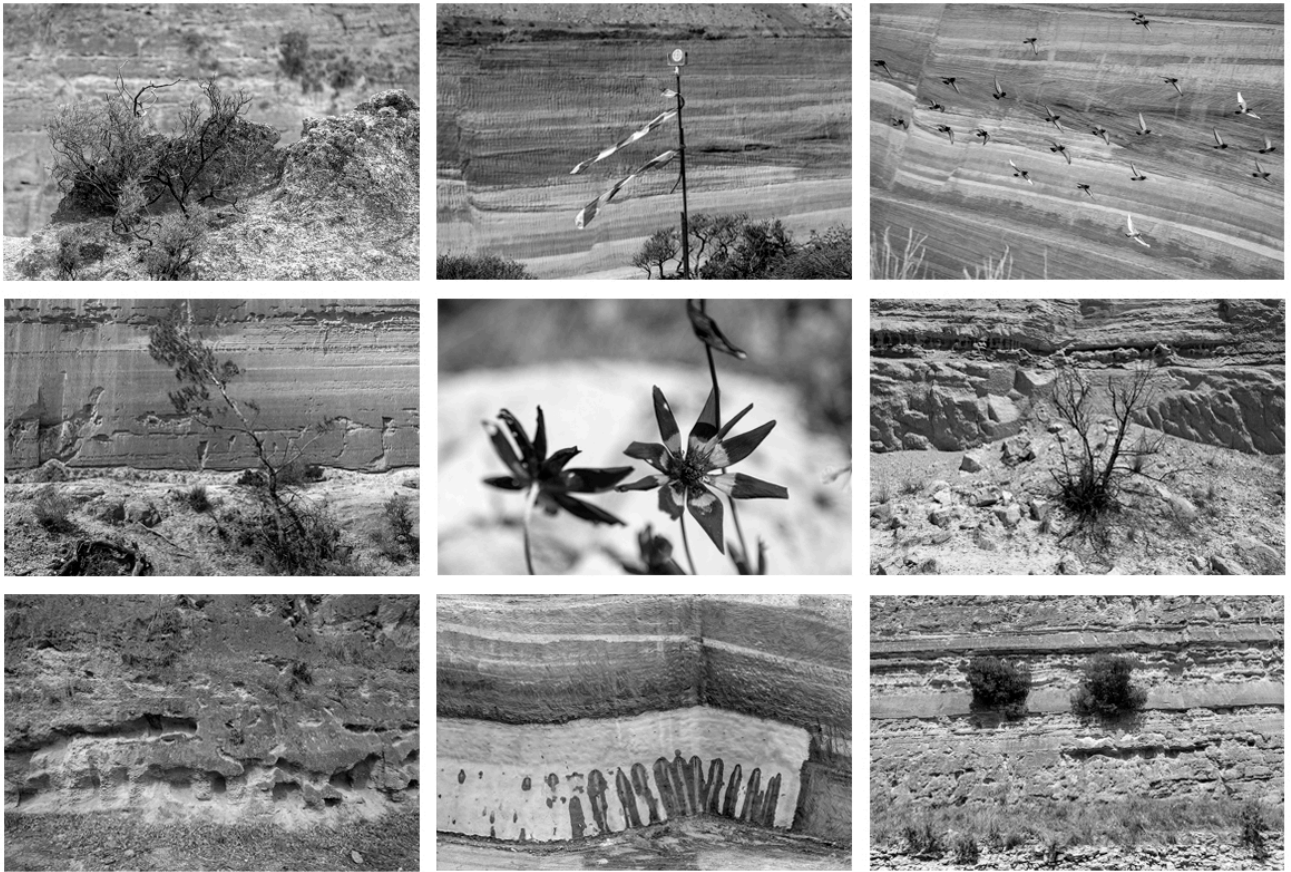


Port Oer

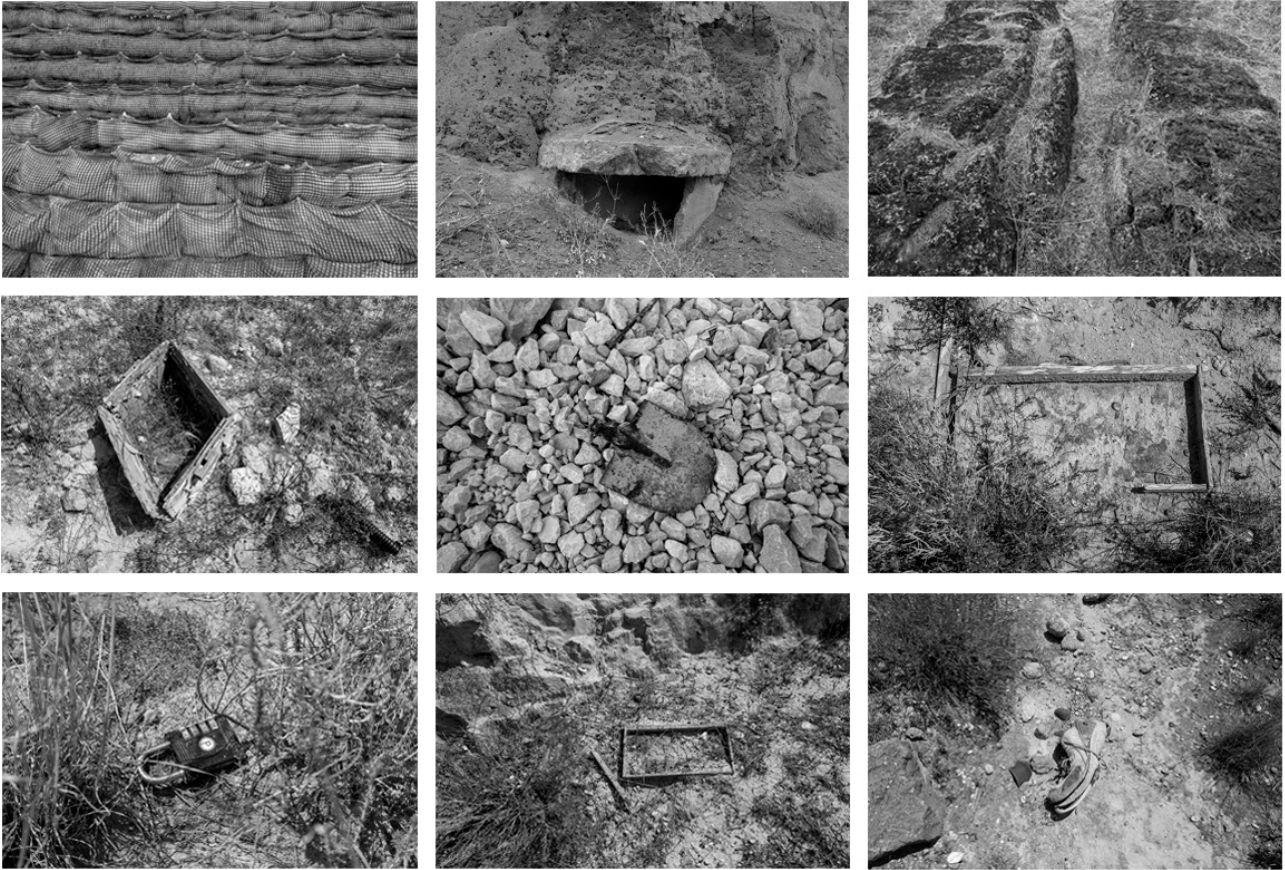
Εικ.23 Kate Mellor, *Island: The Sea Front series* 1989,
 Πάνω: Ο Χάρτης. Κάτω: SH167300, Port Oer.



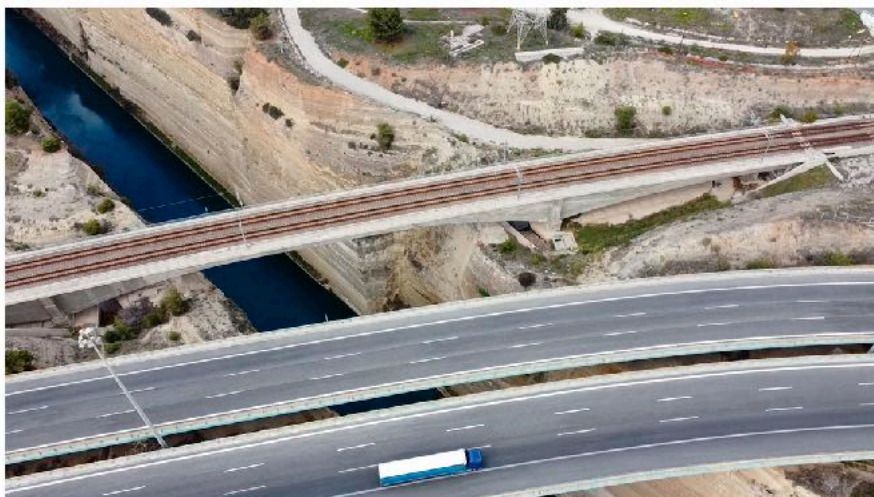
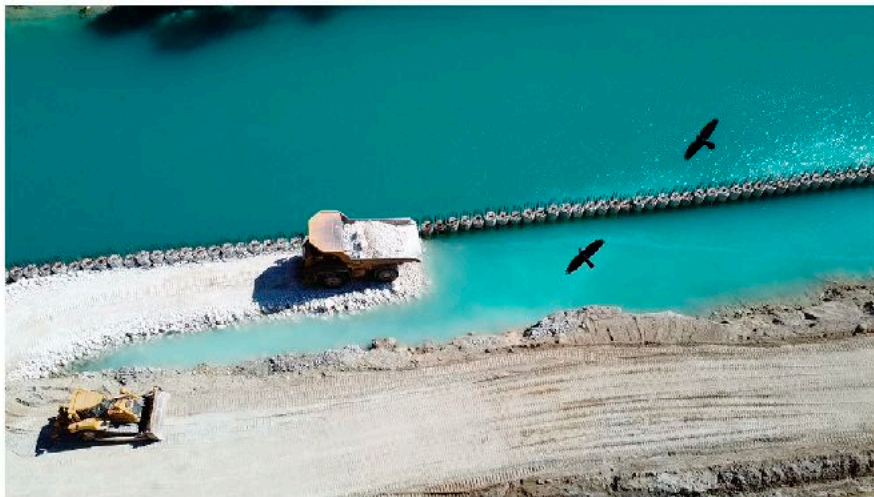
Εικ.24 Νατάσσα Κοτσόμπαση, *Δίοικλος* 2023.
 Πάνω: Χάρτης Περιπάτου. Κάτω: *Αρχαία Δίοικλος I*, Κόρινθος 2023.



Εικ.25 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Παρατηρήσεις Ι*, Κόρινθος 2023.



Εικ.26 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Παρατηρήσεις II*, Κόρινθος 2023.



Εικ.27 Μιχάλης Παπαμανωλάκης, Διώρυγα, λήψεις με drone, 2023.



Εικ.28 Δίπτυχο #2, *Ιταλική Γέφυρα 2023*.

Αριστερά: η γέφυρα το 1946, Φωτογραφικό Αρχείο Νίκος Βασιλάτος.

Δεξιά: Επαναφωτογράφιση, Νατάσσα Κοτσάμπαση 2023.



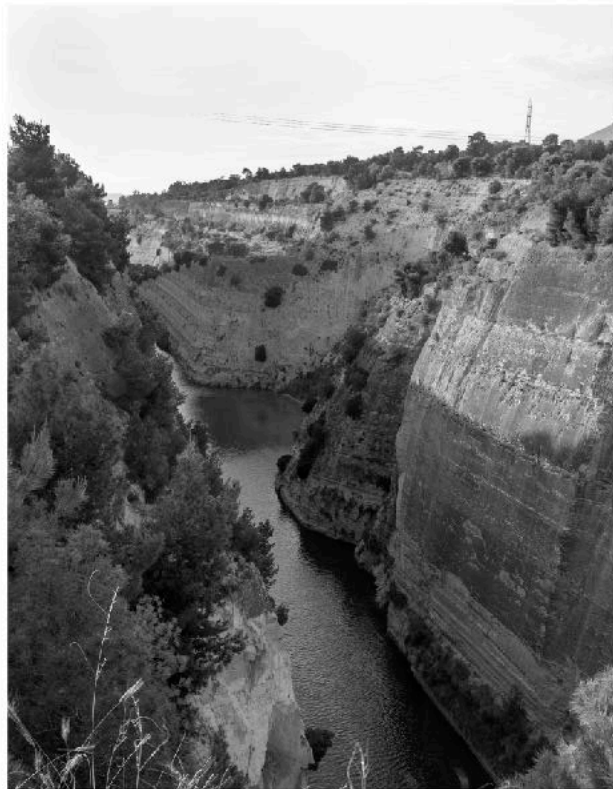
Εικ.29 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Βουκολικό, Κόρινθος 2023*.



Εικ.30 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Περιοχή Εργοταξίου Άκτωρα, Κόρινθος 2023.*



Εικ.31 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Περιοχή Βιολογικού Καθαρισμού, Κόρινθος 2023.*



Εικ.32 Δίπτυχο #3, Κανάλι Ι

Αριστερά: η κατάσταση της διώρυγας 1948, Φωτογραφικό Αρχείο Harry Truman.

Δεξιά: Επαναφωτογράφιση, Νατάσσα Κοτσάμπαση 2023.



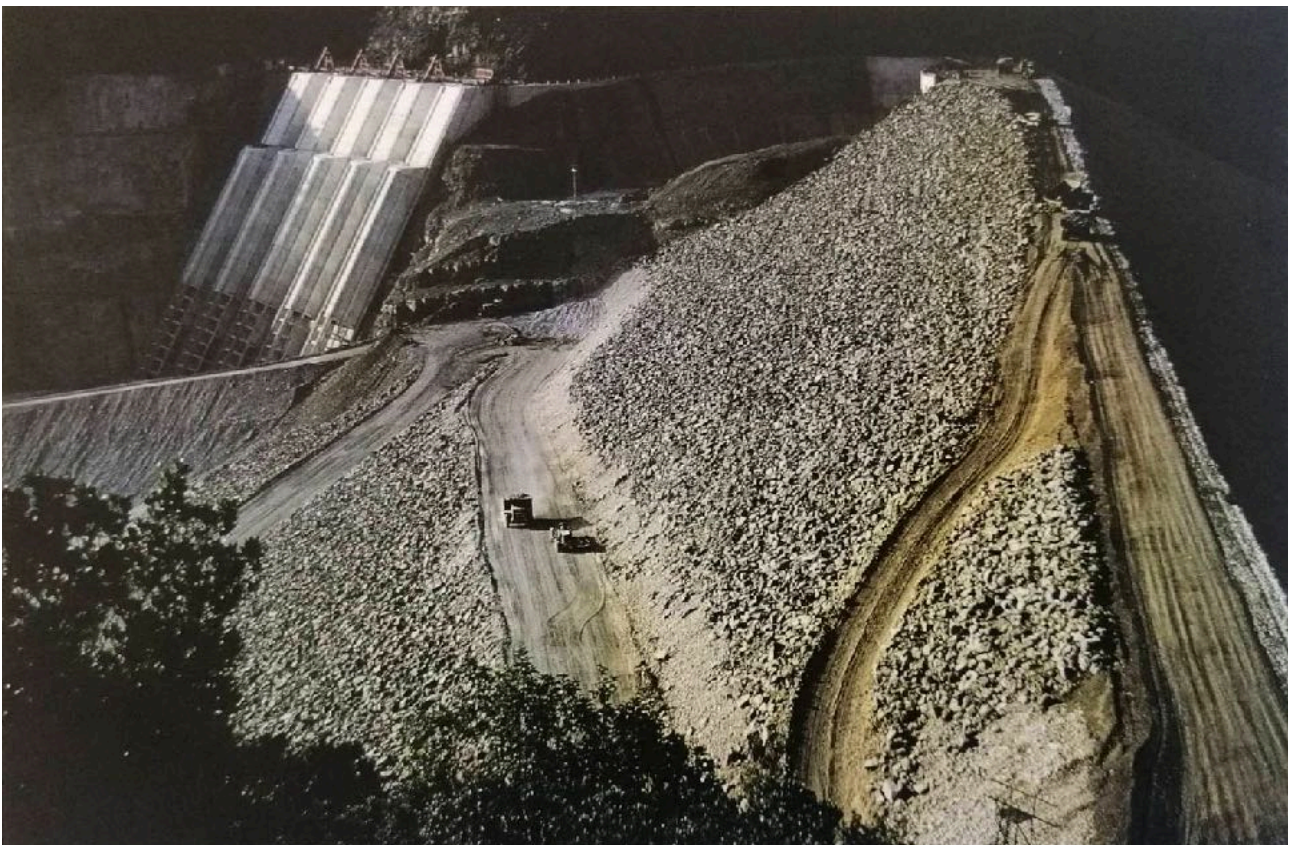
Εικ.33 Δίπτυχο #4, Ίσθμια

Αριστερά: η ημέρα των εγκαινίων, 1893, Φωτογραφικό Αρχείο Νίκος Βασιλάτος.

Δεξιά: Επαναφωτογράφιση, Νατάσσα Κοτσάμπαση 2023.



Εικ.34 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Αποκατάσταση Πρανών Διώρυγας, Κόρινθος 2023.*



Εικ.35 Κώστας Μπαλάφας, *Τα Αντίρροπα Ρεύματα του Αχελώου, 1961-1964.* Συλλογή Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης



Εικ.36 Γιώργης Γερόλυμπος, *Terza Natura* 2003.



Εικ.37 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Αρχαία Δίοδος II*, Κόρινθος 2023.



Εικ.38 Petur Thomsen, *Imported Landscape*, Kárahnjúkar 2003.

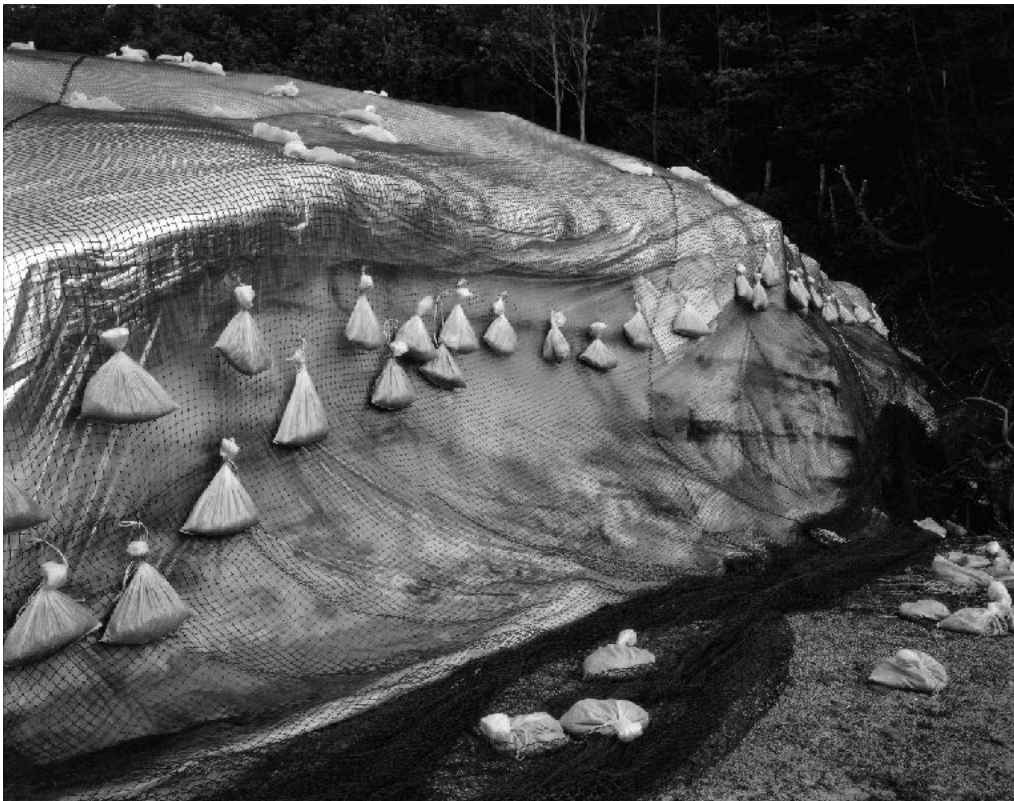


Mount St. Helens22_007

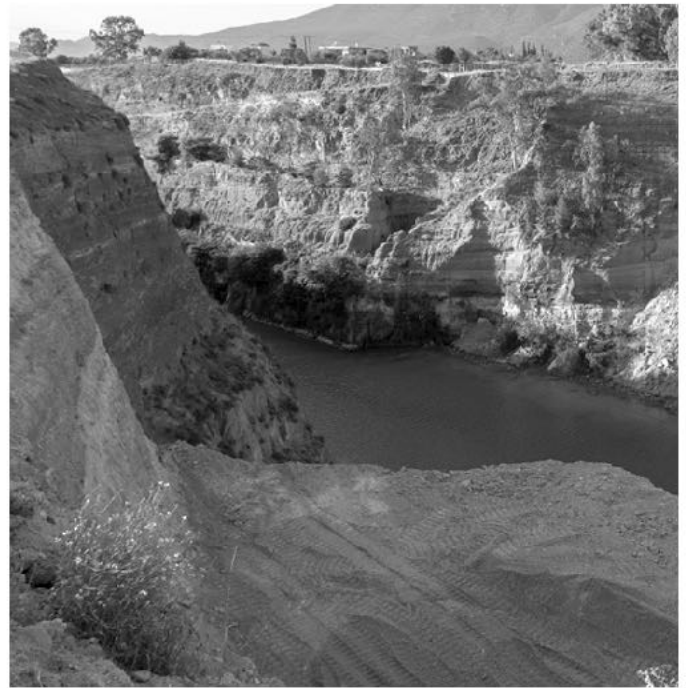
Εικ.39 David Maisel, *Mount St. Helens*, Washington 1983.



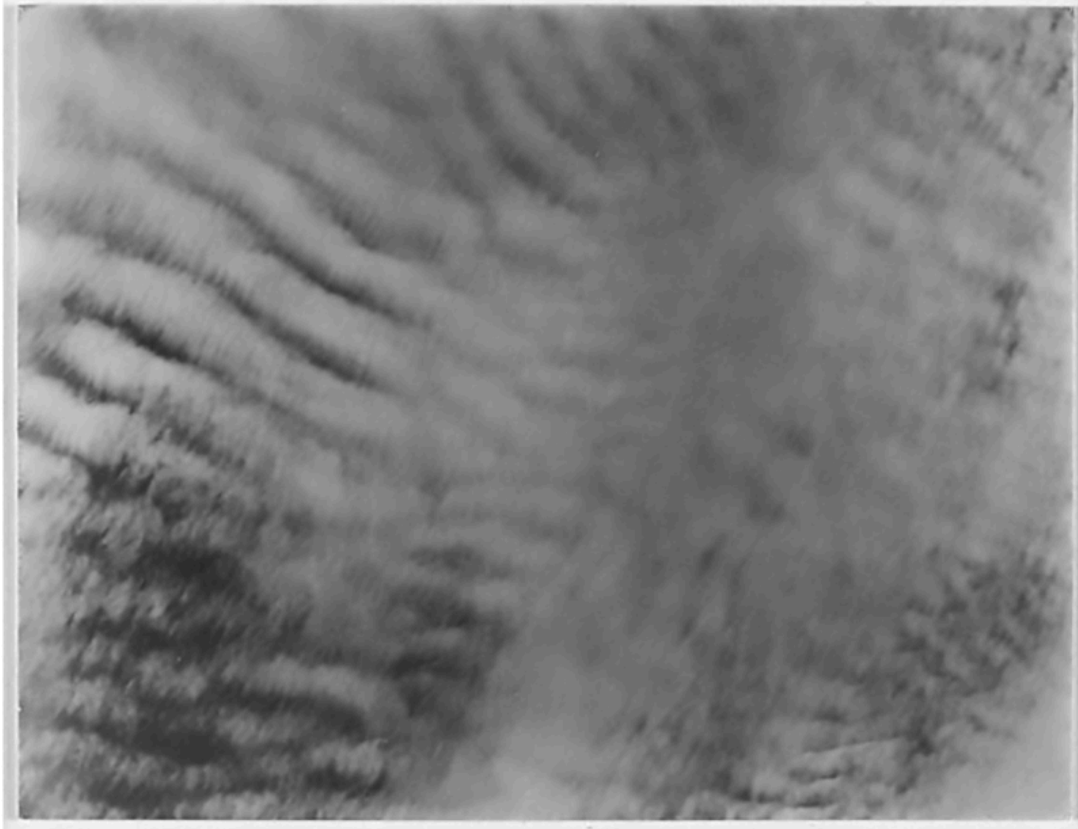
Εικ.40 Toshio Shibata, *The Quintessence of Japan*, Tajima Town, Minamiaizu County, Fukushima Prefecture, 1989.



Εικ.41 Toshio Shibata, *The Quintessence of Japan*, Yunotani Village, Niigata Prefecture, 1989.



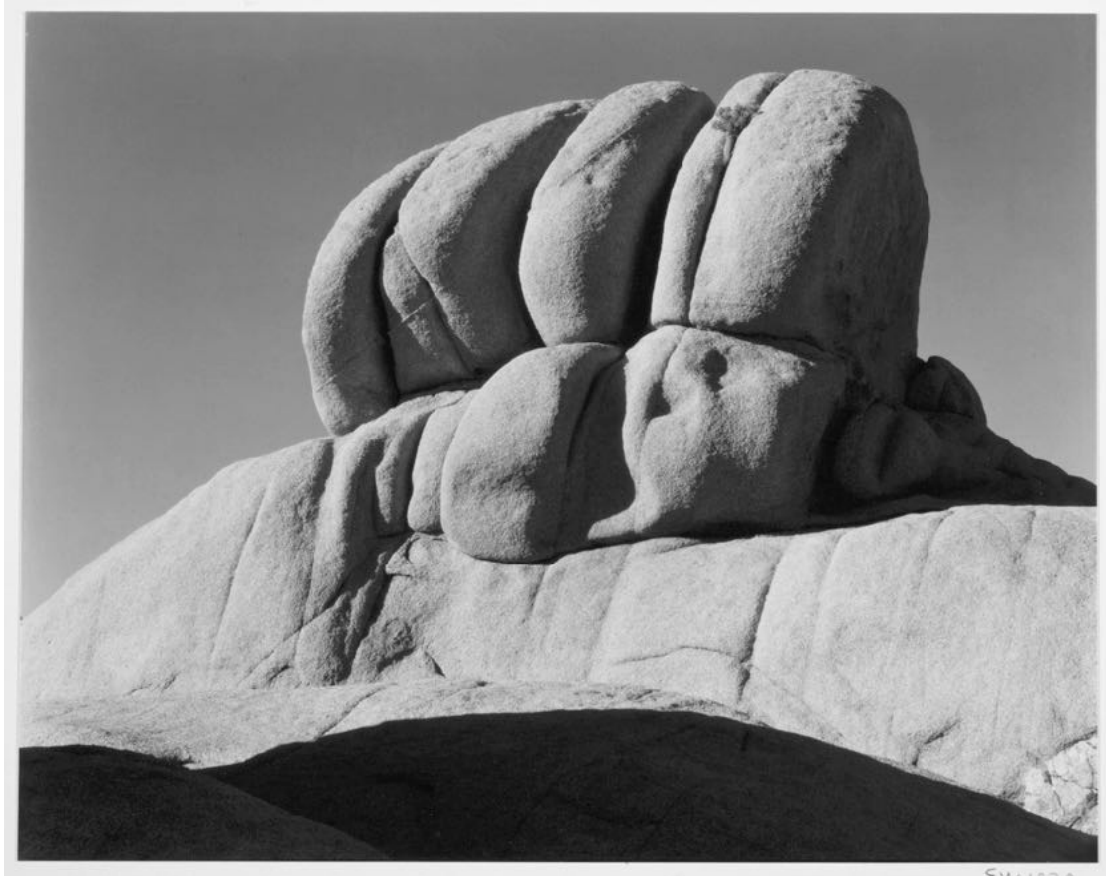
Εικ.42 Δίπτυχο #5, Κανάλι ΙΙ,
Αριστερά: David Seymour, *Corinth Canal 1948*, Αρχείο Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών,
Δεξιά: Επαναφωτογράφιση Νατάσσα Κοτσάμπαση 2023.



Εικ.43 Alfred Stieglitz, *Equivalent*s, 1930.



Εικ.44 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Ισοδυναμία I*, Κόρινθος 2023.



Εικ.45 Edward Weston, *Wonderland of Rocks* 1937.



Εικ.46 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Πήγασος*, Κόρινθος 2023.



Εικ.47 Νατάσσα Κοτσάμπαση, Το Όλον, Κόρινθος 2023.



Εικ.48 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Ισοδυναμία II*, Κόρινθος 2023.



Εικ.49 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Διάπλους*, Κόρινθος 2023.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β

Νατάσσα Κοτσάμπαση
Δίολκος
Κόρινθος 2023



#01 [Εικ.22 Αρχαία Δίοδος Ι]



#02



#03



#04



#05



#06



#07 [Εικ.29 Περιοχή Βιολογικού Καθαρισμού]



#08



#09 [Εικ.44 Πήγασος]



#10



#11



#12



#13



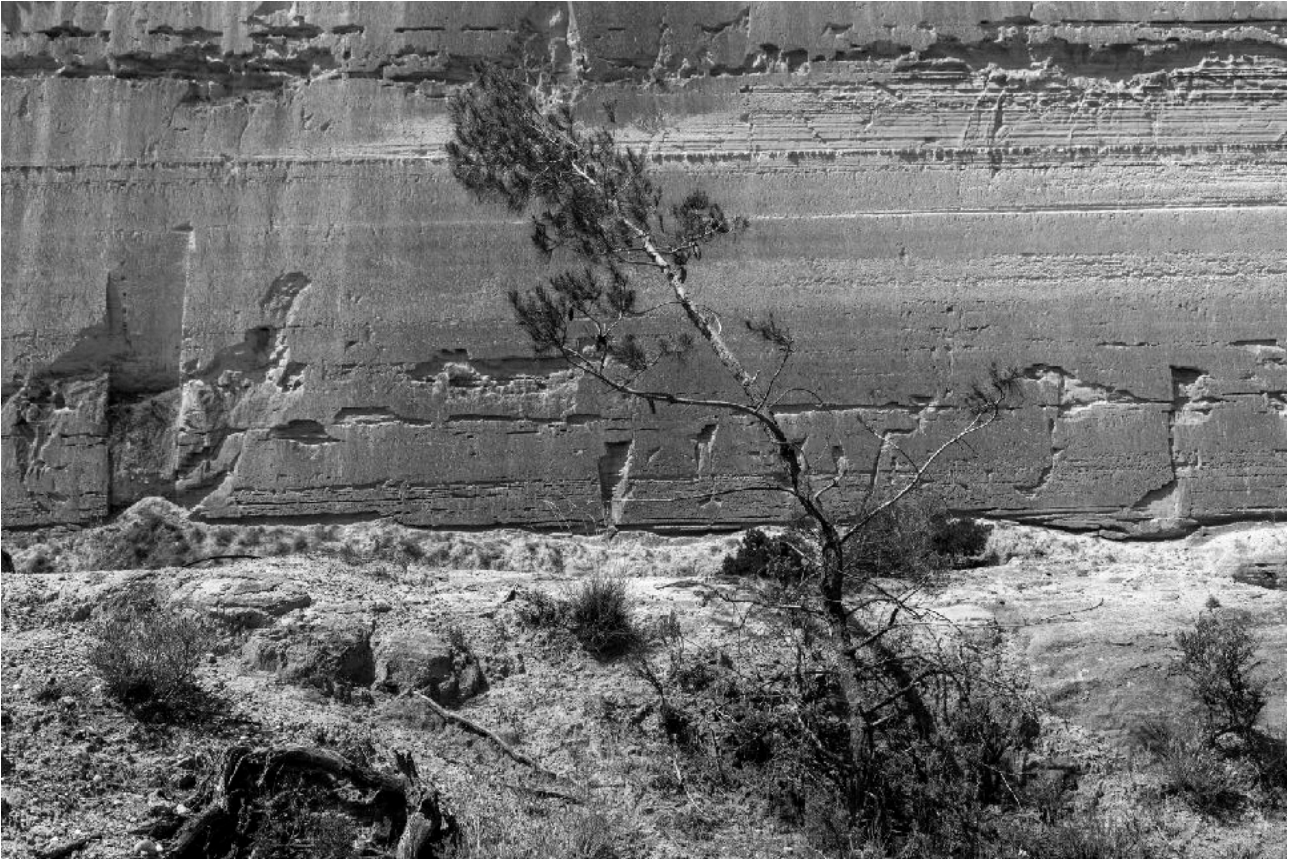
#14



#15



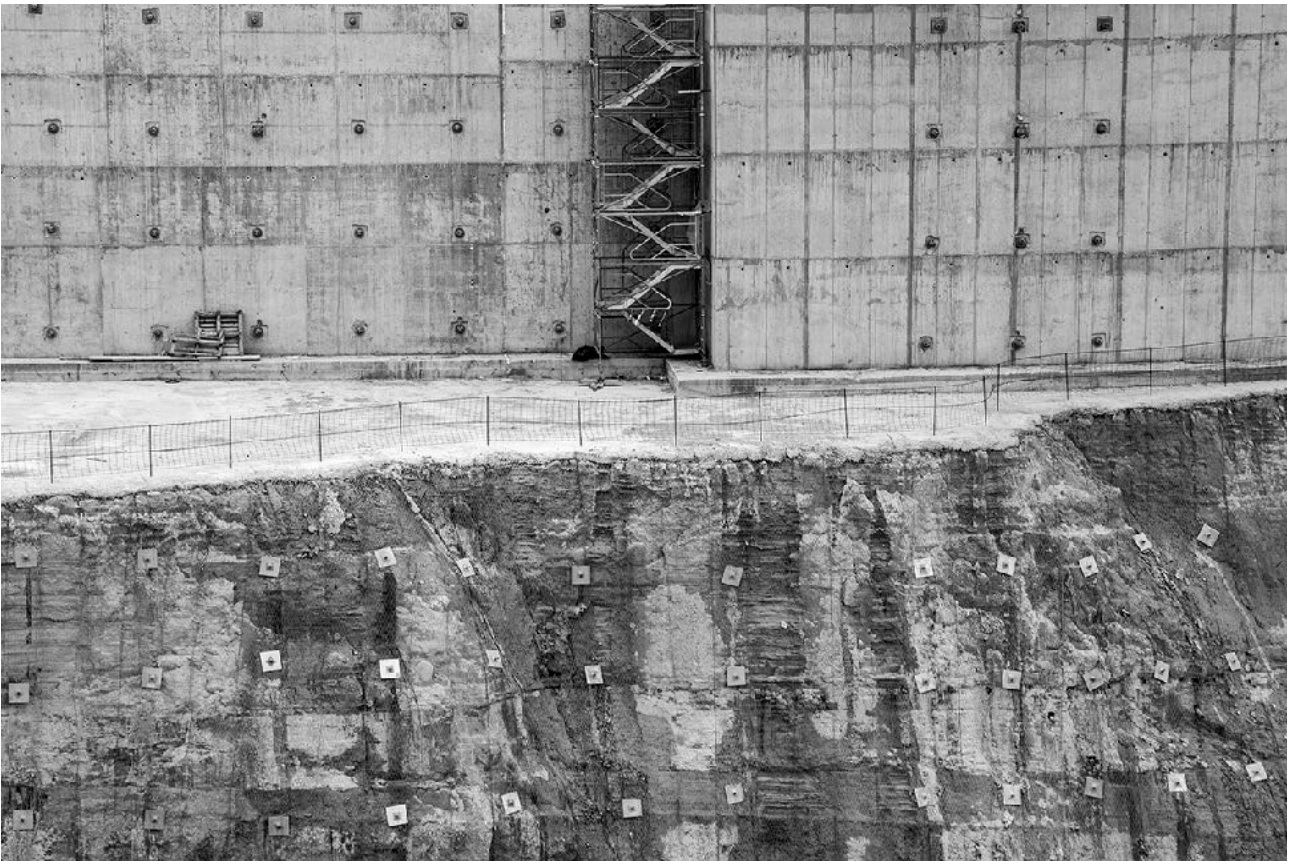
#16



#17



#18



#19



#20



#21



#22 [Εικ.42 Ισοδυναμία I]



#23



#24



#25



#26



#27



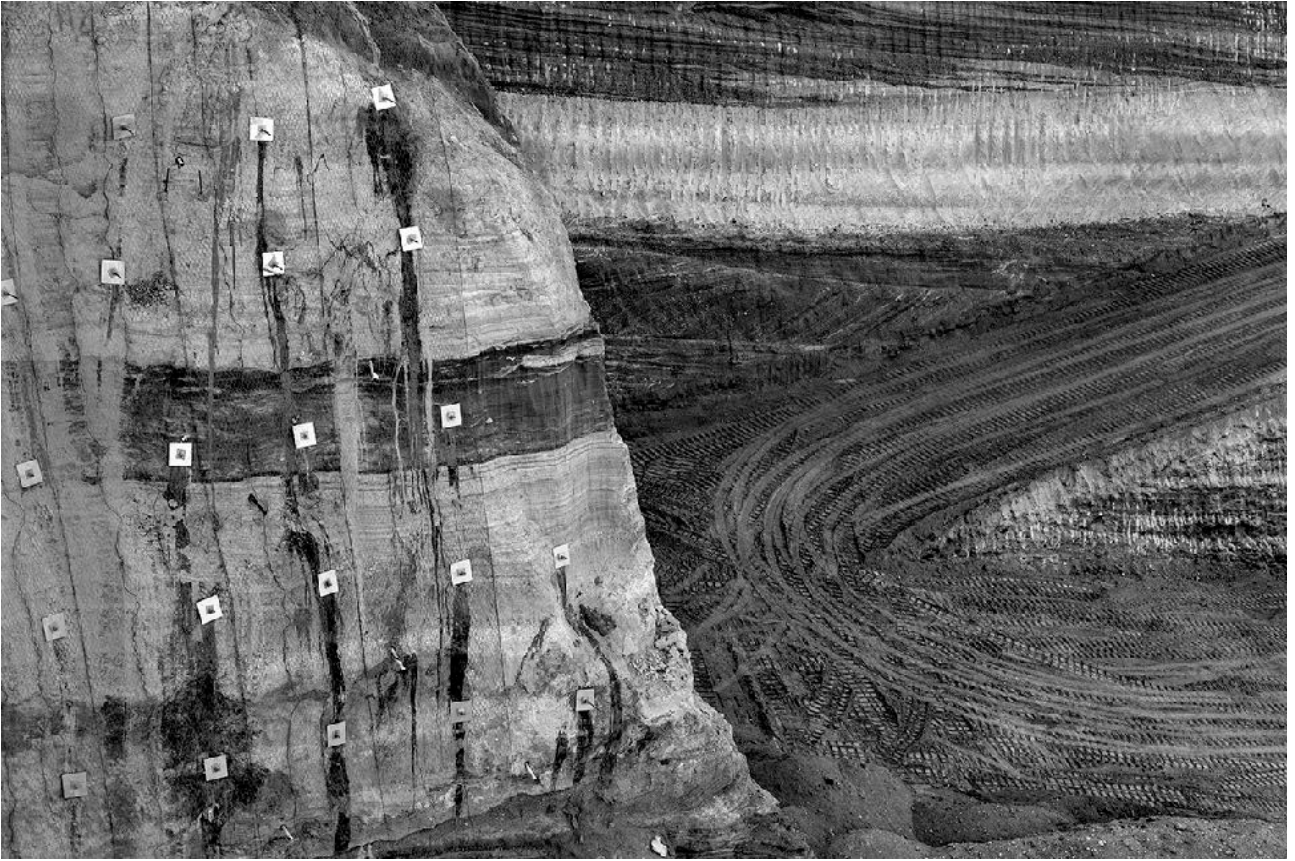
#28 [Εικ.32 Αποκατάσταση Πρανών διώρυγας]



#29



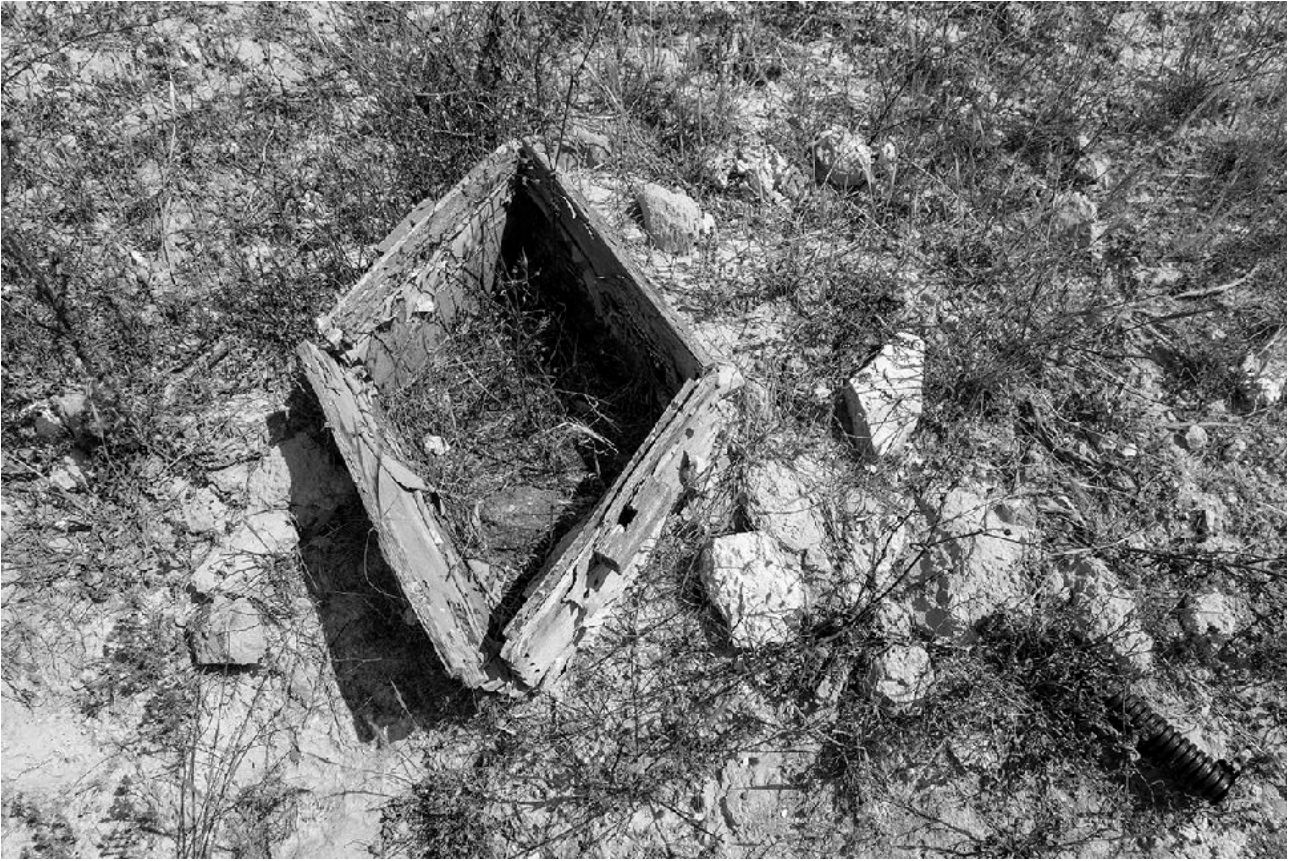
#30 [Εικ.35 Αρχαία Δίοικος II]



#31



#32



#33



#34



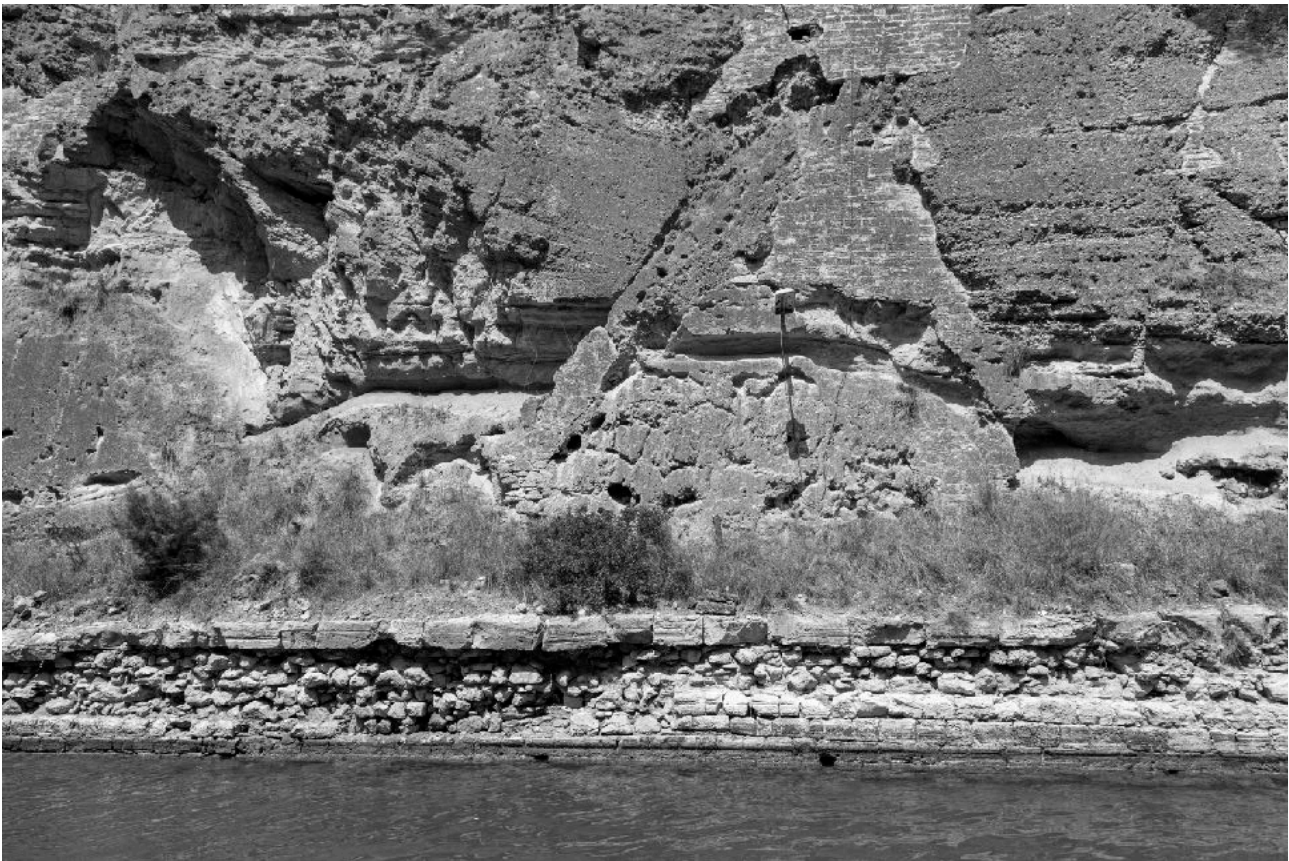
#35



#36



#37



#38



#39



#40



#41



#42



#43 [Εικ.28 Περιοχή εργοταξίου Άκτωρα]



#44



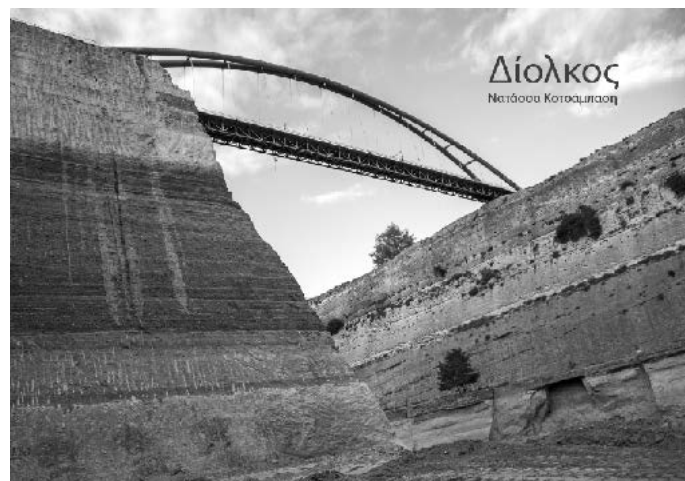
#45



#46



#47 [Εικ.45 Το Όλον]



Νατάσσα Κοτσάμπαση, Δίορκος, Photobook, 2023

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ-ΠΗΓΕΣ

Εικ.1 Δίπτυχο # 1, *Ακροκόρινθος*. Αριστερά: Σπύρος Μελετζής, χρονολογία άγνωστη, Μουσείο Μπενάκη [σκανάρισμα από το βιβλίο: *Κορινθία*, από το αρχείο του Σπύρου Μελετζή, Κόρινθος: εκδ. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Κορινθίας, 2009, σ. 21]. Δεξιά εικόνα: Επαναφωτογράφιση Νατάσσα Κοτσάμπαση 2023, [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.2 Χάρτης Ισθμού, 1697, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών της Αθήνας, [σκανάρισμα από βιβλίο φωτογραφία].

Εικ.3 Νικόλαος Παπαχατζής, *Αρχαία Κόρινθος: τα Μουσεία της Κορίνθου, Ισθμίας και Σικυώνος*, Εκδοτική Αθηνών 2005, σ. 20. 3α Στο ίδιο: Κάτοψη Διώρυγας με ίχνη της Αρχαίας Διόλκου. 3β, 3γ Στο ίδιο: Κάτοψη και τομή (σχέδια 1884), διατηρούμενα ίχνη εργασιών Νέρωνα, [σκανάρισμα από βιβλίο, φωτογραφία].

Εικ.4 Σοφία Λοβέρδου, “1960-2007 η σύγχρονη ιστορία του Διόλκου”, 01/01/2008, <https://www.naftotopos.gr/index.php/el/information/arhtradimosieymata/209historicalarticles/34220100107101000> (πρόσβαση 28/08/23), [screenshot του συγγραφέα].

Εικ.5 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Το Γλυπτό του Νέρωνα*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.6 J. Porello, *Βασιλική οικογένεια στα έργα της διάνοιξης της διώρυγας 1886*, αρχείο Χάρης Γιακουμής, στο Βασίλης Ξύδης, *Παλαιά και Νέα Κόρινθος, 1850-1980*, Κόρινθος: εκδ. Κορινθιακή Εστία “Λέων Σγουρός” 2006, σ. 28, [φωτογραφία].

Εικ.7 *Η κατάσταση της Διώρυγας μετά τον Πόλεμο*, 1948, © United States Army Corps of Engineers (USACE), [φωτογραφία].

Εικ.8 *Ο Τσαλδάρης εγκαινιάζει την επαναλειτουργία της διώρυγας*, Ιούλιος 1948, αρχείο Harry Truman, <https://www.trumanlibrary.gov/photographrecords/64790> (πρόσβαση 28/8/23), [φωτογραφία].

Εικ.9 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Ανάδειξη και Συντήρηση της Διόλκου*, Κόρινθος 2023.

Εικ.10 Fred Boissonnas, Αεροφωτογραφία της Διώρυγας, περί το 1920, στο Βασίλης Ξύδης, *Παλαιά και Νέα Κόρινθος, 1850-1980*, Κόρινθος: εκδ. Κορινθιακή Εστία, “Λέων Σγουρός” 2006, σ. 80, [φωτογραφία].

Εικ.11 Γκραβούρα εγκαινίων διώρυγας, περιοδικό *L'illustration* Αύγουστος 1893, ό.π., σ.23, [χαρακτικό].

Εικ.12 Κωνσταντίνος Βολανάκης, *Εγκαίνια διώρυγας*, Αύγουστος 1893, Μουσείο Τράπεζας της Ελλάδας, https://museum.bankofgreece.gr/topoianaforas/modern_greek_art/502_Bolanakis.html (πρόσβαση 28/9/23), [ελαιογραφία].

Εικ.13 Αναστάσιος Γαζιάδης, *Τα Έργα Διάνοξης του Ισθμού της Κορίνθου*, 1885, Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, στο *Η Ελλάδα Μέσα από τη Φωτογραφία*, Σ. Αδρακάς Α. Μόσκοβη Α.Τσίριαλου, Αθήνα: εκδ. Μέλισσα 2007, σ. 153, [φωτογραφία].

Εικ.14 Αδελφοί Ρωμαΐδη, *Διάπλους του Ισθμού*, 1893, Φωτογραφικό Αρχείο Χάρη Γιακουμή στο Βασίλης Ξύδης, *Παλαιά και Νέα Κόρινθος, 1850-1980*, Κόρινθος: εκδ. Κορινθιακή Εστία “Λέων Σγουρός” 2006, σ. 31, [φωτογραφία].

Εικ.15 Νατάσσα Κοτσάμπαση, πλέγμα αποτελούμενο από screenshots της ταινίας του László Moholy Nagy, *Architects' Congress*, 1933, The Moholy Nagy Foundation 2007, <https://youtu.be/VMYMa9Zdamg> (πρόσβαση 28/6/23), [screenshots του συγγραφέα].

Εικ.16 Στερεοσκοπική φωτογραφία του 1906, © Underwood & Underwood (USA), Library of Congress, <https://www.loc.gov/resource/stereo.1s25928/> (πρόσβαση 28/6/23), [φωτογραφία].

Εικ.17 *Αρκαδικό τοπίο*. Αριστερά: Fred Boissonnas, *Πρόβατα κάτω από την Ακρόπολη 1903 στο Ηρακλής Παπαϊωάννου, Η Φωτογραφία του Ελληνικού Τοπίου: Μεταξύ Μύθου και Ιδεολογίας*, Αθήνα: εκδ. Άγρα, 2014, παράρτημα. Δεξιά: Αδελφοί Ρωμαΐδη, *Αρχαία Κόρινθος*, 1885, στο Βασίλης Ξύδης, *Παλαιά και Νέα Κόρινθος, 1850-1980*, Κόρινθος: εκδ. Κορινθιακή Εστία “Λέων Σγουρός” 2006, σ. 31, [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.18 Αφίσες του ΕΟΤ, 1964. Αριστερή φωτογραφία: Βούλα Παπαϊωάννου, *Διώρυγα Ισθμού*. Δεξιά: Δημήτρης Χαρισιάδης, *Ναός του Απόλλωνα*, Προσωπικό Φωτογραφικό Αρχείο Θανάση Ρίστα, [αντιγραφή από τον συλλέκτη, φωτογραφία].

Εικ.19 Δημήτρης Χαρισιάδης, *Λέσβος 1958, Φωτογραφικόν Πρακτορείον Δ. Α. Χαρισιάδης*, Αθήνα: εκδ. © Μουσείου Μπενάκη 2009, σ.107.

Εικ.20 Άρης Κωνσταντινίδης, *Σπίτι για Διακοπές*, Συκιά Κορινθίας 1951, LIFO 10/08/22, σ. 40 B, <https://www.lifo.gr/culture/design/o-aris-konstantinidis-kai-elliniko-kalokairi> (πρόσβαση 15/08/23).

Εικ.21 Yang Wang Preston, *The Mother River series 2010-2014*, Αριστερά: *The map*. Δεξιά: *Y50 4900km from the river mouth*, <https://www.yanwangpreston.com/projects/images> (πρόσβαση 15/08/23), [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.22 Παύλος Φυσάκης, *Lands End series 2006-2008*, Αριστερά: *Photographs from the Borderlands of Europe*. Δεξιά: *Vatsiana has three families who live there, December*

2006, <https://www.pavlosfysakis.com/landends.html> (πρόσβαση 15/08/23), [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.23 Kate Mellor, *Island: The Sea Front series* 1989, Αριστερά: Ο χάρτης. Δεξιά: SH167300, *Port Oer*, <https://www.katemellor.com/islandtheseafront/> (πρόσβαση 15/08/23), [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.24 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Δίορκος* 2023.
Πάνω: *Χάρτης Περιπάτου*. Κάτω: *Αρχαία Δίορκος*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.25 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Παρατηρήσεις I*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.26 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Παρατηρήσεις II*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.27 Μιχάλης Παπαμανωλάκης, *Διώρυγα*, λήψεις με drone, 2023, Προσωπικό Φωτογραφικό Αρχείο Μ. Παπαμανωλάκη, [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.28 Δίπτυχο #2, *Ιταλική Γέφυρα* 2023. Αριστερά: η γέφυρα το 1946, Φωτογραφικό Αρχείο Νίκος Βασιλάτος, στο Βασίλης Ξύδης, *Παλαιά και Νέα Κόρινθος, 1850-1980*, Κόρινθος: εκδ. Κορινθιακή Εστία “Λέων Σγουρός” 2006, σ. 268. Δεξιά: Επαναφωτογράφιση Νατάσσα Κοτσάμπαση 2023, [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.29 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Βουκολικό*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.30 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Περιοχή Εργοταξίου Άκτωρα*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.31 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Περιοχή Βιολογικού Καθαρισμού*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.32 Δίπτυχο #3, *Κανάλι I*. Αριστερά: η κατάσταση της διώρυγας το 1948, Φωτογραφικό Αρχείο Harry Truman, <https://www.trumanlibrary.gov/photographrecords/641112> (πρόσβαση 28/8/23). Δεξιά: Επαναφωτογράφιση Νατάσσα Κοτσάμπαση 2023, [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.33 Δίπτυχο #4, *Ίσθμια*. Αριστερά: φωτογραφία από την ημέρα των εγκαινίων, 1893 αρχείο Νίκος Βασιλάτος, στο Βασίλης Ξύδης, *Παλαιά και Νέα Κόρινθος, 1850-1980*, Κόρινθος: εκδ. Κορινθιακή Εστία “Λέων Σγουρός” 2006, σ. 29. Δεξιά: Επαναφωτογράφιση, Νατάσσα Κοτσάμπαση 2023, [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.34 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Αποκατάσταση Πρανών Διώρυγας*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.35 Κώστας Μπαλάφας, *Τα Αντίρροπα Ρεύματα του Αχελώου*, επιμ. Ηρακλής Παπαϊωάννου, Θεσσαλονίκη: εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2002, σ. 132, [φωτογραφία].

Εικ.36 Γιώργης Γερόλυμπος, *Terza Natura, Κατασκευάζοντας την Εγνατία Οδό*, Αθήνα: εκδ. a.antonoπουλου.art, 2003, σ. 10, [φωτογραφία].

Εικ.37 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Αρχαία Δίολκος*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.38 Petur Thomsen, *Imported Landscape*, Kárahnjúkar 2003, <https://peturthomsen.is/importedlandscape/> (πρόσβαση 20/03/23), [φωτογραφία].

Εικ.39 David Maisel, *Mount St. Helens*, Washington 1983, <https://davidmaisel.com/works/mountsainthelens/> (πρόσβαση 20/03/23), [φωτογραφία].

Εικ.40 Toshio Shibata, *The Quintessence of Japan*, Tajima Town, Minamiaizu County, Fukushima Prefecture 1989, <https://www.polkgalerie.com/en/toshioshibataworksquintessenceofjapan.htm> (πρόσβαση 20/03/23), [φωτογραφία].

Εικ.41 Toshio Shibata, *The Quintessence of Japan*, Yunotani Village, Niigata Prefecture, 1989, ό.π.

Εικ.42 Δίπτυχο #5, *Κανάλι II*. Αριστερά: David Seymour, *Corinth Canal* 1948, Αρχείο Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών. Δεξιά: Επαναφωτογράφιση, Νατάσσα Κοτσάμπαση 2023, [σύνθεση του συγγραφέα, φωτογραφία].

Εικ.43 Alfred Stieglitz, *Equivalents*, 1930, https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/equivalent1930 (προβολή 26/6/23), [φωτογραφία].

Εικ.44 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Ισοδυναμία I*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.45 Edward Weston, *Wonderland of Rocks* 1937, <https://www.artic.edu/artworks/120972/wonderlandofrocksmojavedesert> (προβολή 26/6/23), [φωτογραφία].

Εικ.46 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Πήγασος*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.47 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *το Όλον*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.48 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Ισοδυναμία II*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].

Εικ.49 Νατάσσα Κοτσάμπαση, *Διάπλους*, Κόρινθος 2023, [φωτογραφία].