

ΜΕΤΑΦΟΡΑ
ΑΝΑΜΝΗΣΕΩΝ
MEMORY
TRANSFERENCE
TRASFERIMENTO
DI
RICORDI

Αγγελική Αυγητίδου / Ιορδάνης Στυλίδης

Μεταφορά Αναμνήσεων / Memory Transference / Trasferimento di Ricordi

Περιβαλλοντική εγκατάσταση –
Συμμετοχικό εγχείρημα, ENADLI, Τοσκάνη
Environmental installation –
Participatory project, ENADLI, Tuscany
Installazione ambientale –
Progetto di partecipazione, ENADLI, Toscana

Σύλληψη και πραγματοποίηση
Αγγελική Αυγητίδου, Ιορδάνης Στυλίδης
Concept and realization
Angeliki Avghitidou, Iordanis Styliadis
Ideato e realizzato da
Angheliki Avghitidou, Iordanis Styliadis

Κατασκευή Βυθόκων
Νίκη Αυγητίδου
Sand containers
Νίκη Αυγητίδου
Costruzione contenitori
Νίκη Αυγητίδου

Στην εγκατάσταση του έργου βοήθησαν οι
Tony Spizzirri
Βαγγέλης Ζαγόρος
Σοφία Τσεκερτζή
Σουλφάνα Μπάμπουρα
On site assistants
Tony Spizzirri
Vangelis Zagoros
Sofia Tsekertzi
Sultana Baboura
Assistenti di installazione
Tony Spizzirri
Vangelis Zagoros
Sofia Tsekertzi
Sultana Baboura

Μετάφραση ιστοριών στα ιταλικά και επιμέλεια μετάφρασης
Patrizia Villani
Traduzione e cura dei testi in italiano
Patrizia Villani

Φωτογραφίες
Αγγελική Αυγητίδου
Ιορδάνης Στυλίδης
Photography
Angeliki Avghitidou
Iordanis Styliadis
Fotografie
Angheliki Avghitidou
Iordanis Styliadis

Ευχαριστούμε τους Θανάση Χανδρό και Αλεξάνδρα Κατσιάνη
για την επιμέλεια του ελληνικού κειμένου, τη Μάρθα
Ιωαννίδου για την επιμέλεια του αγγλικού κειμένου και
την Ελένα Καρύδα για τις μεταφράσεις των κειμένων που
χρησιμοποιήθηκαν στην εγκατάσταση

© 2009 cannot not design publications

cannot not design
<http://www.cannotnot.net>

Γεωργίου Παπανδρέου 86
546 55 Θεσσαλονίκη
T 2310 801 467
F 2310 801 468
E info@cannotnot.net

Α' έκδοση: Απρίλιος 2009

Απαγορεύεται η με οποιαδήποτε τρόπο αναπαραγωγή μέρους
ή όλης της έκδοσης χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη

ISBN 978-960-88610-4-6

Αγγελική Αυγητίδου

1. Για τα σχόλια και τις παρατηρήσεις τους ευχαριστώ τη Σοφία Αυγητίδου και τη Νίκη Γακούδη.

2. Αναφέρω τη γεωτέχνη ως κίνημα χρονικά προσδιορισμένο για να τη διακρίνω από νεώτερες προσπάθειες περιβαλλοντικής τέχνης που κατέχουν διαφορετικό σημασιολογικό και ερμηνευτικό κομμάτι.

3. Βλέπε την έκθεση της *Λέσκης της Ρώμης* από το 1972: *Τα Όρια της Ανάπτυξης* (*The Limits of Growth*, Boston: MIT Press), η οποία θεωρείται σταθμός στην ανάπτυξη του περιβαλλοντικού κινήματος στη Δύση. Το 1971 έχει πραγματοποιηθεί με ηθία της Greenpeace η πρώτη ακτιβιστική διαμαρτυρία ενάντια σε επικείμενες ατομικές δοκιμές στο Βόρειο Ειρηνικό.

4. Η απόδοση του αγγλικού κειμένου έγινε από την συγγραφέα. Το αυτό ισχύει και για τις υπόλοιπες αποδόσεις αγγλικών κειμένων.

Τέσσερα παραδείγματα για τη σχέση της τέχνης με το τοπίο, τη φύση και το περιβάλλον¹

Η γλυπτική του τοπίου στην παράδοση της Γεωτέχνης

Η γεωτέχνη (land art / earth art) ή απλώς περιβαλλοντική τέχνη (environmental art) εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του εξήντα² στην Αμερική και την Ευρώπη, εν μέσω περιόδου αμφισβητήσεων και ανατροπών στον εικαστικό κόσμο. Δεν είναι τυχαίο ότι το σύγχρονό της πολιτικο-κοινωνικό τοπίο του δυτικού κόσμου σηματοδοτούσαν αναταραχές όπως ο Μάιντ του '68 και οι εξεγέρσεις του νέων για τον πόλεμο του Βιετνάμ. Παράλληλα, το ίδιο χρονικό διάστημα παρατηρείται η πρώτη αφύπνιση της οικολογικής συνείδησης στον κόσμο.³ Αν και η γεωτέχνη δεν είναι ένα κίνημα με πολιτικά τοποθετημένες προγραμματικές δηλώσεις, τα μέσα και οι μέθοδοι που εφαρμόζε-
έδιναν ένα σαφές μήνυμα όσον αφορά στο ρόλο, στην αξία και στην επικαι-
ρωνία του έργου τέχνης. Η γεωτέχνη απέρριψε το ρόλο του έργου τέχνης ως προϊόντος και διαπραγματεύτηκε εξ αρχής τον τόπο και τον χρόνο της εικαστικής δημιουργίας. Δεν πρόκειται ωστόσο για μεμονωμένη πράξη αμφισβήτησης. Η εννοιολογική τέχνη, ορισμένη από τη Lucy Lippard ως «έργο στο οποίο η ιδέα είναι υψίστης σπουδαιότητας και η υλική μορφή δευτερεύουσα, ελαφριά, εφήμερη, φτηνή, ανεπιτήδευτη και/ή 'από-υλικοποιημένη'⁴ (1973, σ. vii), επαναδιαπραγματεύεται την αξία και τον ορισμό του έργου τέχνης πέρα από τον περιορισμό της υλικότητας. Αν στην εννοιολογική τέχνη το μέσο μπορούσε να είναι μια ιδέα, στη γεωτέχνη το υλικό της γης αντικα-
θιστούσαν τα συμβολικά υλικά: χώμα, χιόνι, νερό αλλά και οι διαδικασίες της φύσης, για παράδειγμα μια καταιγίδα. Ακόμη, όπως και στην εννοιολογι-
κή τέχνη, ο χώρος του έργου τέχνης μεταφέρθηκε από τον «λευκό κύβο» των αιθουσών τέχνης, όχι στους εναλλακτικούς χώρους του αστικού τοπίου που αναζητήσε η εννοιολογική τέχνη, αλλά στη φύση. Πρόκειται για την αναζή-
τηση σχεδόν μιας *tabula rasa*, μιας ευκαιρίας να επανεφευρευθεί η παραγω-
γή του έργου τέχνης.

Το έργο της γεωτέχνης σε πολλές περιπτώσεις λάμβαναν υπ' όψη τους τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε τοπίου για τη δημιουργία ενός έργου τέχνης του πεδίου (site-specific). Ο Robert Smithson, για παράδειγμα, υποστήριζε ότι για τη Σπειροειδή Ανοβάθρα (Spiral Jetty) πρόθεσή του ήταν ν' αφήσει το τοπίο να καθορίσει το έργο που θα δημιουργούσε (Kastner & Wallis, 1998, σ. 215), ενώ ο Walter De Maria, σε άρθρο του στο Artforum για το έργο Πεδίο Αστραπής (The Lightning Field), δηλώνει ότι «η γη δεν είναι το σκηνικό του έργου αλλά τμήμα του έργου» (Kastner & Wallis, ό.π.: 232). Σ' αυτό το έργο ο Walter De Maria τοποθέτησε 400 κοντάρια γυαλιστερού χάλυβα ύψους περίπου έξι μέτρων, σε μια έκταση ενός μιλίου επί ενός χιλιόμετρου, στην έρημο του Μεξικού. Κατά τη διάρκεια της ημέρας τα κοντάρια σχεδόν εξαφανίζονταν στο φως του ήλιου, ενώ, κατά τη διάρκεια των αυχάνων καταιγίδων που παρουσιάζονταν στην περιοχή από το Μάιο μέχρι τον Σεπτέμβριο, τα κοντάρια έληκαν τους κεραυνούς δημιουργώντας μια δραματική ένταση. Ο De Maria μάλιστα είχε θέσει περιορισμό στον αριθμό των επισκεπτών και κάθε επισκέπτης ήταν υποχρεωμένος να παραμείνει στο χώρο για τουλάχιστον είκοσι τέσσερις ώρες, συνθήκες που ενέτειναν την εμπειρία του έργου.

Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης ο Michael Heizer υποστήριζε «δεν μ' ενδιαφέρει το τοπίο, είμαι γλύπτης» (Beardsley, 1988, σ. 111). Τα τοπία που χρησιμοποιούσε ήταν οι έρημοι της Αμερικάνικης Δύσης. Τρία σγκώδη κομμάτια βράχου, 30–70 τόνων, μεταφέρθηκαν από την κορυφή της Σιέρα Νεβάδα στα όρια της ερήμου της Νεβάδα για το έργο του Εκτοπισμένος/Επανατοποθετημένος Όγκος (Displaced/Replaced Mass), που πραγματοποιήθηκε το 1969. Εκεί, τα σγκώδη αυτά κομμάτια βράχου, σχηματοποιήθηκαν και τοποθετήθηκαν στο έδαφος σε ισόριθμους παραλληλεπίδους βλάκκους με ταιχώματα από τσιμεντό. Στο έργο του Heizer Διπλή Άρνηση (Double Negative), στην πέτρινη επιφάνεια της Mormon Mesa στη Νεβάδα (1969–1970), σκάφθηκαν δύο χαντάκια 9 μέτρων πλάτους και 15 μέτρων βάθους. Τα χαντάκια, μήκους 230 και 100 μέτρων, ήταν ευθυγραμμισμένα ενώ τα χώριζε ένα φεράγγι δημιουργώντας ένα σύνολο μεγάλης κλίμακας και ανάλογης εντύπωσης. Κατά τον Beardsley, ο Heizer κατάφερε να απομακρυνθεί από την παράδοση της γλυπτικής ως χειρισμού μάζας ή κατασκευής, και προσέγγισε το χειρισμό του χώρου που συνδέεται συνήθως με την αρχιτεκτονική (ό.π.: 111). Αυτό που υπονοείται είναι ότι, παρά τις δηλώσεις του, ο Heizer λειτουργεί με τους όρους της τέχνης του πεδίου. Το έργο του, αξιοποιώντας τις ιδιαιτερότητες του τοπίου, χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη τα υλικά του για τη δημιουργία ενός έργου γλυπτικής του τοπίου.



Walter De Maria, *Πεδίο Αστραπής*, 1977.



Michael Heizer, *Εκτοπισμένος/Επανατοποθετημένος Όγκος*, 1969.

Παραλληλίες εμφανίζονται στα προαναφερθέντα έργα των Smithson, De Maria και Heizer και με την τέχνη του Μινιμαλισμού. Έργα των πρωτεργατών της land art όπως αυτά των Robert Smithson και του Dennis Oppenheim επένδυσαν στις φόρμες, τις αρχές και την οργάνωση στο χώρο που εγκαθίδρυσε ο Μινιμαλισμός. Ομόκεντροι κύκλοι, παραλληλεπίδα ή σείρα, αλλά και οι αρχές της γεωμετρικότητας και της επανόληψης διέπουν σημαντικά έργα της γεωτέχνης. Η «ψυχρή» υποκειμενικότητα των μινιμαλιστικών έργων απαλύνεται στα έργα της γεωτέχνης, όπου η επιστροφή στο φυσικό, μεταβιομηχανικό ή αχανές τοπίο επενδύεται με την αναμέτρηση του υποκειμένου με το τοπίο αυτό. Παρότι, όμως, η land art συμπίπτει με την ανάδυση περιβαλλοντικών προβληματισμών για τα τοπία στην Αμερική, δεν φτάνει μέχρι το σημείο να ερηλοκεί με το τοπίο υπό αυτούς τους όρους.⁵ Αντίθετα, όπως επισημαίνει ο Άλκης Χαραλαμπίδης, οι καλλιτέχνες της παρατηρούν εφεσποστάσεως τα φαινόμενα παρακολουθώντας την έκταση της περιβαλλοντικής καταστροφής (1995, σ. 115). Δεν πρόκειται όμως για την παρατήρηση του ρομαντικού «νεζαπόρου πάνω από μια θάλασσα ομίχλης»⁶ που μοναχικός στοχάζεται τον κόσμο και τη θέση του μέσα σ' αυτόν. Ρομαντική όμως μπορεί να θεωρηθεί η σχέση του θεατή με το έργο. Με έργα σε δυσπρόσιτα

5. Ο Robert Smithson είναι ο μόνος που θα συνδέσει στα γραπτά του το έργο του με την περιβαλλοντική καταστροφή.

6. Πρόκειται για πίνακα του Caspar David Friedrich (1818) που βρίσκεται στην Kunsthalle του Αμβούργου.



Robert Smithson, *Σπειροειδής Αποβάθρα*, 1970.

και μακρινά σημεία, η γεωτέχνη έγινε γνωστή κυρίως μέσα από φωτογραφίες των έργων ανακυκλωμένες από τους καλλιτέχνες και τις γκαλερί τους στις οποίες θα επιστρέψουν για την έκθεση φωτογραφιών, σχεδίων ή εγκαταστάσεων, και για τη επικοινωνία και την πώληση του έργου τους. Η ρήξη δηλαδή των καλλιτεχνών της με το κατεστημένο δεν ήταν απόλυτη. Μην ξεχνάμε άλλωστε ότι πολλοί από αυτούς τους καλλιτέχνες ήταν ήδη καθιερωμένοι, αντιπροσωπεύονταν από γκαλερί και είχαν οικονομικούς υποστηρικτές. Ο Robert Smithson ήταν βέβαιο από αυτούς που σταμάτησε να πουλά τις περιγραφές των έργων του μέσα από φωτογραφίες, σημειώσεις και χάρτες, όταν αντιλήφθηκε ότι οι συλλέκτες αντιμετώπιζαν ως έργα τέχνης τις αναπαραστάσεις τους.

Τα έργα της γεωτέχνης, έργα κυρίως μεγάλης κλίμακας, ανασύρουν αρχέγονες μνήμες αναμέτρησης με τη φύση, όχι μόνο μέσω του μεγέθους τους αλλά και μέσω του τρόπου εκτέλεσής τους, της διαμόρφωσης δηλαδή του τοπίου με μηχανικά μέσα. Οι χειρονομίες των καλλιτεχνών είναι αποφασιστικές και γεννοίσιες. Η προσπάθεια και η ρυθμική ή μηχανική δύναμη που ήταν συνδεδεμένη με αυτά τα έργα, τους έδινε μια αύρα σχεδόν αποκλειστικά αντρική.⁷ Το φυσικό τοπίο που επέλεγαν για το έργο τους δεν έχει σχέση με

7. Από τα μέσα του εβδομήντου βέβαια αρκετές γυναίκες θα μπουν δυναμικά στην τέχνη της Land Art. Η Nancy Holt, η Alice Aycock, η Patricia Johanson και η Mary Miss είναι μερικές από αυτές (Lailach, 2007).

το ρομαντικό νασταλγικό τοπίο, το ήρεμο και αρμονικό βουκολικό τοπίο ή το μεγαλοπρεπές και υπερβτικό τοπίο, τοπίο που σηματοδότησαν στο παρελθόν κυρίως αφηγήσεις της τέχνης για τη φύση. Ακριβέστερα τα τοπίο που επέλεγαν δεν στόχευαν σε καμία τέτοια αφήγηση. Η μεταβιομηχανική και αλλοιωμένη λίμνη της Γκούτα για τον Robert Smithson, η έρημος για τον Walter De Maria, ο αστικός χερσότοπος για την Agnes Denes, επιλεγόταν με κριτήρια κυρίως κλίμακας. «Το μέγεθος καθορίζει το αντικείμενο αλλά η κλίμακα καθορίζει την τέχνη» θα δηλώσει ο Smithson χαρακτηριστικά (Kastner & Wallis, ά.π.: 216). Ο ίδιος ο Smithson θα μετακινούσε 7.000 τόνους υλικών για να δημιουργήσει την Σπειροειδή Αποβάθρα, μια αποβάθρα σε σχήμα σπείρας που εκτεινόταν στα ρηχά κόκκινα νερά της λίμνης της Γκούτα ανάμεσα στα απομεινάρια της βιομηχανικής εκμετάλλευσής της.

Η κλίμακα του έργου και του τοπίου, τα αχανή τοπία δεκτικά στις νέες αφηγήσεις και ο χειρισμός του χώρου με άρους γλυπτικής του τοπίου θα χαρακτηρίσουν τη γεωτέχνη, η συμβολή της οποίας στην επανεξέταση του χώρου, του χρόνου, της αξίας και της εμπειρίας του έργου τέχνης θα είναι καθοριστική.

Η ποιητική του τοπίου⁸

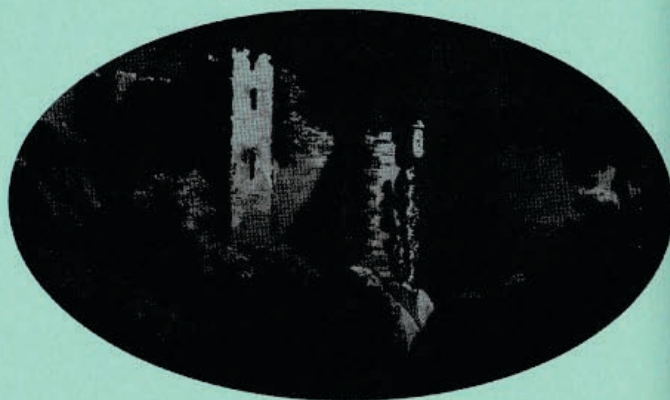
Χρησιμοποιώ τον τίτλο «ποιητική του τοπίου» σ' αυτό το κείμενο για να αναφερθώ στην κατασκευή του τοπίου αλλά και στη σχέση του τοπίου με τον ποιητικό λόγο με αφορμή το παράδειγμα της Little Sparta (Μικρές Σπάρτης) του Ian Hamilton Finlay. Σημαντικό ρόλο στην πρόσληψη και την ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου έχει η σύλληψη του τοπίου στο γραφικό ρομαντικό κήπο και, γι' αυτό τον λόγο, ξεκινώ με μια περιγραφή του.

Η εφεύρεση του τοπίου και ο αγγλικός ρομαντικός κήπος

Ο φαρμαλιστικός κήπος, χαρακτηριστικό παράδειγμα του οποίου υπήρξαν οι κήποι του γαλλικού μπαρόκ αλλά και αυτοί της ιταλικής αναγέννησης, αποτελούσε το κυρίαρχο μοντέλο σχεδιασμού κήπων στην Αγγλία κατά την ελισαβετιανή εποχή.⁹ Ο κήπος οργανωνόταν σε άξονες, με βάση τις κλασικές αρχές της συμμετρίας και της αρμονίας. Τα όρια των διαδρομών του καθόριζαν θάμνοι κλαδεμένοι σε γεωμετρικούς όγκους και φυτεμένοι έτσι ώστε να δημιουργούν γεωμετρικά μοτίβα, τα παρτέρια του ήταν σχηματιστημένα, ενώ τα σιντριβάνια χρησιμοποιούνταν ως κεντρικά στοιχεία και σημεία

8. Οι προβληματισμοί στους οποίους στηρίχθηκε αυτό το κείμενο είναι μέρος της διάθεσης με τίτλο *Εκδοχές της γραφικότητας: Η εφαρμογή του Ρομαντικού κήπου στο έργο Κατζίτ* που ήταν μέρος του αρχιτεκτονικού εργαστηρίου *Το έργο Κατζίτ στις Φέρες* στο Δήμο Φερρών (Συντονισμός: Ι. Στυλίδης).

9. Η εποχή της βασιλείας της Ελισάβετ Α', 1533-1603.



Το Κάστρο Penrith στην Cumbria της Αγγλίας σχεδιασμένο από τον William Gilpin (1786).

εστίασης του βλέμματος. Στο χαρακτηριστικό δε παράδειγμα των Βερσαλλιών¹⁰ η κλίμακα του έργου της διαμόρφωσης των κήπων φανέρωνε μια αναλογία μεταξύ του σχεδιαστικού χειρισμού του φυσικού τοπίου και του σχεδιασμού της πόλης και αποκάλυπτε τις προθέσεις της μπράκ αισθητικής για εξημέρωση της φύσης.

Σταν αντίποδα του γαλλικού φαρμαλιστικού κήπου βρίσκεται ο ρομαντικός αγγλικός κήπος ο οποίος εμφανίστηκε μετά τα μέσα του δέκατου αγδαίου αιώνα και κυριάρχησε σε όλη τον δέκατο ένατο. Ο ρομαντικός αγγλικός κήπος βασίστηκε στην έννοια του γραφικού (<picturesque>). Το γραφικό ως έννοια έρχεται να τοποθετηθεί μεταξύ του ωραίου και του μεγαλειώδους (<sublime>), προσεγγίσεις προς το τοπίο που σχετίζονται με την ιστορία της τέχνης όσο και με τη φιλοσοφία. Η προέλευση της αγγλικής λέξης για το γραφικό, <picturesque>, από το ιταλικό <pittoresco>, παράγωγο της λέξης ζωγράφος (<pittoresco>),¹¹ φανερώνει χαρακτηριστικά τους όρους αντίληψης του τοπίου με βάση την αναπαράσταση και τη θέασή του. Πηγές έμπνευσης της αναπαράστασης αυτής αποτελούσαν ζωγραφικά έργα του μπράκ από το δέκατο έβδομο αιώνα, είτε επρόκειτο για τα σκοτεινά, άγρια και μελαγχολικά τοπία του Salvator Rosa, είτε για τα ιδυλλιακά και κλασικά τοπία του

Claude Lorrain. Η θέαση δε του γραφικού τοπίου ήταν με τη σειρά της βασισμένη κατ' αρχάς στην απεικόνιση του, όπως την είχε εισαγάγει ο William Gilpin. Ο Gilpin καθιέρωσε το γραφικό τοπίο με βιβλία που εξέδωσε ανάμεσα στα 1782 και τα 1802, στα οποία περιέγραφε ταξίδια στη Βρετανία και καθοδηγούσε τους τουρίστες στη θέαση του τοπίου ως κάποιου συστηματοποιημένου, συνεκτικού όλου και όχι μιας χαστικής συλλογής απομονωμένων στοιχείων (Bermingham, 1994, σ. 86).

Είναι σημαντικό εδώ να παρατηρήσουμε ότι ο ορισμός του τοπίου σε σχέση με τη θέασή του φανερώνει τον αποφασιστικό ρόλο του υποκειμένου στην αντότητα του τοπίου. Πολύ απλά, δεν υπάρχει τοπίο αν δεν το βλέπει (δεν το ορίζει) κανείς. Ο Lucius Burckhardt θα διευκρινίσει την παραπάνω θέση με τη δήλωση του ότι το τοπίο είναι στην πραγματικότητα μια πολιτισμική κατασκευή (1987, σ. 99), και αυτό ακριβώς είναι που το ξεχωρίζει από την αντίληψη που έχουμε για τη φύση.¹² Η θεώρηση του τοπίου ως πολιτισμική κατασκευή βρίσκει το χαρακτηριστικό παράδειγμά της στο ρομαντικό τοπίο και ειδικά στον αγγλικό γραφικό κήπο της εποχής αυτής. Η λέξη <κήπος> είναι βέβαια μάλλον παραπλανητική μιας και συνήθως επρόκειτο για εκτενείς επαύλεις και κτήματα της αγγλικής αριστοκρατίας. Ο δε κήπος ως οριοθετημένη περιοχή ήταν εξαφανισμένος αφού τα γρασιδι των απέραντων εκτάσεων του έφτανε μέχρι τους τοίχους των κτιρίων κατοικίας. Η διαχείριση του τοπίου, οι διαμορφώσεις και οι φυτεύσεις στο ρομαντικό κήπο γίνονταν με στόχο τη μίμηση του φυσικού τοπίου. Ακόμη και δάση φυτεύονταν για την εξυπηρέτηση του σχεδιασμού της θέσεως του τοπίου. Η κατεύθυνση του βλέμματος, η περιπλάνηση του στην πανοραμική θέα και η στάση του σε κάποιο ορόσημο αποτελούσαν μέρη του σχεδιασμού αυτού.

Ο λιμπερός εκπρόσωπος του αγγλικού γραφικού κήπου ήταν βέβαια ο Lancelot (<Carability>)¹³ Brown με πάνω από 170 πάρκα στο ενεργητικό του, πολλά από τα οποία υπήρξαν ανασχεδιασμοί υπαρχόντων φαρμαλιστικών κήπων. Η ευρεία εφαρμογή των προτύπων του Carability Brown δεν πραγματοποιήθηκε πάντως χωρίς αντιδράσεις. Η Ann Bermingham εξηγεί πως ο Richard Payne Knight και ο Uvedale Price εξοσιούσαν επίθεση στο γραφικό κήπο του Carability Brown υποστηρίζοντας ότι δε λάμβανε υπ' όψη του την ποικιλομορφία της φύσης και τις ειδικές συνθήκες του κάθε τοπίου (ό.π.: 80-81).

Η επιστροφή του ρομαντισμού στη γοθτική αρχιτεκτονική παράδοση,¹⁴ ένθερμος υποστηρικτής της οποίας υπήρξε ο John Ruskin,¹⁵ εμφανιζόταν στον ρομαντικό κήπο μέσω κατασκευασμένων ερειπίων γοθικών ναών, φανταστικών κατοικιών ερημιτών και πνευμάτων του παρελθόντος. Άλλα

12. Όπως αναφέρει η Μαρία Γούλα: «το τοπίο είναι πολιτισμικό βλέμμα που προχωράει πέρα από τις λεγόμενες "αντικειμενικές" προσεγγίσεις της επιστήμης. Το τοπίο, ως αντιληπτικός όρος, ενσωματώνει το υποκείμενο ως το μοναδικό, σαφώς κατασκευασμένο βλέμμα του κινούμενου υποκειμένου σε αντιδιαστολή με τη φύση που, μέσα από τις κυρίαρχες εκφάνσεις της επιστήμης αποστασιοποιήθηκε από τον άνθρωπο – "αντικειμενικό" παρατηρητή» (2003, σ. 17).

13. Επωνομαζόμενος και αυτόν το τρόπο γιατί συνήθιζε να λέει ότι οι κήποι των πελητών του είχαν πολλές δυνατότητες (capabilities).

14. Γνωστή ως νεογοθτισμός, ή γοθική αναβίωση (gothic revival).

15. Βλέπε τα βιβλία του *Οι Πέτρες της Βενετίας* (1851-1853) και *Οι Εφτά Φαναί της Αρχιτεκτονικής* (1880).

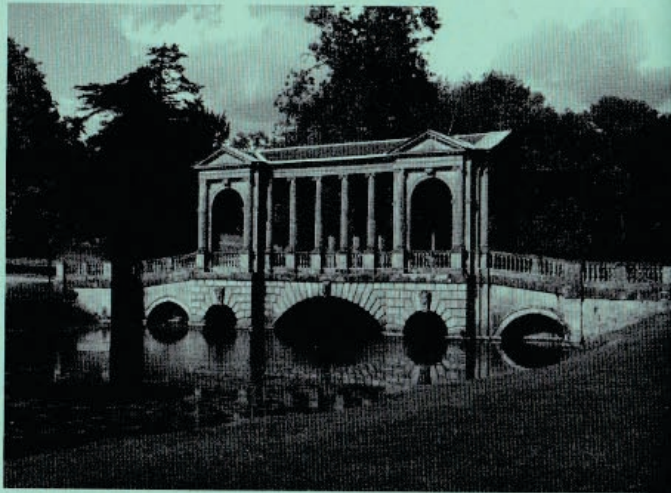
10. Εκτεταμένες εργασίες στον κήπο των Βερσαλλιών άρχισαν το 1661 υπό τη βασιλεία του Λουδοβίκου ΙΔ' και το σχεδιασμό των Louis Le Vau (αρχιτέκτονα), Charles Le Brun (ζωγράφου) και André Le Nôtre (αρχιτέκτονα τοπίου). Μετά το 1684 ο αρχιτέκτονας Jules Hardouin Mansart επέφερε αλλαγές στο αρχικό σχέδιο του André Le Nôtre.

11. *The Concise Oxford Dictionary*, Pearsall Judy (επιμ.), Δέκατη έκδοση, Oxford University Press, 1999.

16. Αναφορά στον ομώνυμο πίνακα του Nicolas Poussin φιλοτεχνημένο το 1937-1939 (Μουσείο Λούβρου, Παρίσι). Η ελληνική Αρκαδία παρουσιάζεται ως εξιδανικευμένο βουκολικό τοπίο, ενώ οι βοσκοί με αμφίεση που παραπέμπει στην κλασική αρχαιότητα διαβάζουν την αντίστοιχη επιτύμβια επιγραφή. Η επιγραφή έχει ερμηνευθεί ως «ακόμη και στην Αρκαδία υπάρχει [ο θάνατος]» ή «υπήρξα και στην Αρκαδία [ο νεκρός]» ενώ έχει επικρατήσει η πρώτη ερμηνεία.

Όπως αναφέρεται στην έκδοση του ΚΒΒΕ για το θεατρικό έργο *Αρκαδία* του Τζο Στόπαρντ: «Η αλληγορική αυτή φράση ήταν γνωστή στην τέχνη πριν από τον Πουσσέν» συγκεκριμένα, εμφανίζεται για πρώτη φορά σε έναν πίνακα του Τζι-αβόνι Φροντσέσκο Γκουερτσίνιο, που χαρακτηρίζεται από ανάλογη διάθεση και αλληγορία. Με αφορμή αυτού τους πίνακες, η Αρκαδία έχει συσχετιστεί με μια μελαγχολική ενστένιση της ιδέας του θανάτου, με το γεγονός ότι η επιγεια ευτυχία των ανθρώπων είναι εφήμερη και μεταβατική» (2004, σ. 13).

17. Την αναρμάζει έτσι μόλις το 1980.



Οι κήποι στο Stowe σχεδιασμένοι από τον Capability Brown.

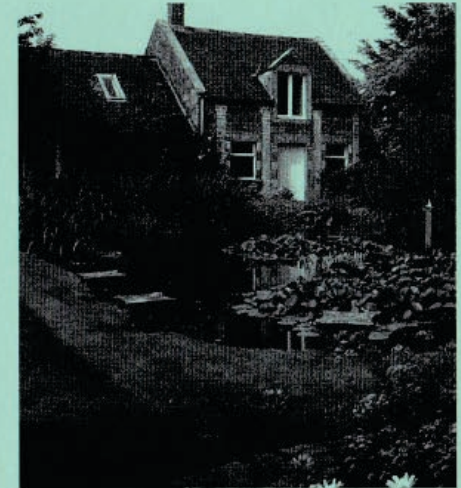
στοιχεία που συνέθετον το τοπίο του ρομαντικού κήπου ήταν νεοκλασικοί ναΐσκαλοι, γέφυρες πάνω από λίμνες σκανονίστου καμπυλωτού σχήματος, διακοσμημένα γκράττα, η κινεζική παγόδα και το κιόσκι. Το ερείπιο, οι αναφορές σε ιστορικές στιγμές αλλιά και στην τέχνη του παρελθόντος δίνουν μια εντύπωση νασταλγίας αλλά και απώλειας. Ο John Taylor μάλιστα επισημαίνει τη σύνδεση του γραφικού με τα παράξενα και περίεργα θεάματα αλλά και τα σημεία γήρανσης και παρακμής (1994, σ. 265). Δεν θα πρέπει λοιπόν να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι ο ρομαντικός κήπος θα εμπνεύσει αργότερα την αρχιτεκτονική των νεκροταφείων-πάρκων που θα σχεδιαστούν για πρώτη φορά στην Αμερική (Auzelle, 1965, σ. 212).

Et in Arcadia Ego¹⁶: Η Little Sparta του Ian Hamilton Finlay

Στη Σκωτία, περίπου 40 χιλιόμετρα από το Εδιμβούργο, σε 1,6 εκτάρια γης, εκτείνεται η Little Sparta¹⁷ του Ian Hamilton Finlay. Το 1957 ο Finlay μετακόμισε στο Stonypath με τη σύζυγο του Sue Swan, και άρχισαν μαζί να διαμορφώνουν τον κήπο γύρω από την αγροικία τους. Ο κήπος αυτός σταδιακά επεκτάθηκε για να μετατραπεί στο έργο που θα απασχολήσει τον Finlay μέχρι το



Οι κήποι στο Stowe σχεδιασμένοι από τον Capability Brown.



Ο Ναός του Απόλλωνα στη Little Sparta.

θάνατο του το 2006.¹⁸ Ο Finlay, αρχικά γνωστός ως ποιητής της οπτικής ποίησης,¹⁹ θα αποκτήσει φήμη και ως εικαστικός με τον κήπο της Little Sparta.

Πρόκειται για έναν κήπο δουλεμένο με όρους ποιητικής του τοπίου, με αναφορές στην ιστορική μνήμη και την τέχνη του παρελθόντος όσο και στο σύγχρονό του παρόν. Περιπλανώμενοι στις διαδρομές της Little Sparta θα μας αποκαλυφθούν παρεμβάσεις μικρής κλίμακας όπως το κομμάτι λίθου με το μονόγραμμα του Ντύρερ κρυμμένο σχεδόν ανάμεσα στα χόρτα, όσο και ηρωικά κτίσματα με κλασικές αναφορές όπως ο Ναός του Απόλλωνα. Στη βάση ενός κορμού αντικρίζουμε τη μαρμάρινη βάση ενός κίονα, ενώ σε μια σειρά μαρμάρων βρίσκουμε χαραγμένο το απόφθεγμα του ηγέτη της Γαλλικής Επανάστασης Louis de Saint Just: «Η παρούσα τάξη είναι η σταξία του μέλλοντος». Στη ζωφόρο του ναού του Απόλλωνα υπάρχει η επιγραφή «Η Μουσική του, Οι Πύραυλοι του, Οι Μούσες του» (His Music, His Missiles, His Muses) ένα από τα πολλά λαγοπαίγνια που θα οδηγήσουν τον Colin Renfrew να υποστηρίξει ότι η χρήση του γραπτού λόγου ως επιγραφή γίνεται από τον Finlay με άρους λεκτικούς όσο και οπτικούς (2003, σ. 175). Όμως δεν πρόκειται μόνο για μια τρισδιάστατη αναλογία της οπτικής ποίησης. Προχωρώντας στον κήπο βλέπουμε πάνω σ' ένα κομμάτι μαρμάρου τοποθετημένου στο έδαφος

18. Στο έργο αυτό ο Finlay είχε πολλούς συνεργάτες με εξέχοντα τον John Andrew.

19. Η «concrete poetry» κατά τον Δημοσθένη Αγραφιότη μεταφράζεται ορθότερα ως «εικονοασχηματική ποίηση», εδώ όμως χρησιμοποιείται η πιο ευρεία απόδοσή της.



Υπερμεγέθεις χειροβομβίδες τοποθετημένες συμμετρικά σε μία πύλη του κήπου.



Δέντρο με μαρμάρινη βάση κίονα. Η επιγραφή <MICHELET> είναι αναφορά στον Γάλλο ιστορικό Jules Michelet.

δίπλο σ' ένα ρυάκι χαραγμένη την προτροπή: <Βλέπε τον Roussin, Άκου τον Lorrain> [See Roussin, Hear Lorrain], σαφή αναφορά στις πηγές έμπνευσης των ρομαντικών τοπιογράφων. Ο Finlay, για τον Karl Schawelka, <δημιουργεί μοντέρνα σύμβολα στα οποία η γλώσσα και η εικόνα δουλεύουν μαζί, απαιτώντας τη γνώση της ιστορίας για να εκτιμηθούν> [1990, σ. 84]: η Little Sparta είναι στην κυριολεξία ένα πολιτισμικό τοπίο.

Οι μελετημένες θεώσεις, τα σημεία που απαιτούν και περιπλόηση για την αποκάλυψή τους, η αναφορά στην αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή τέχνη, το έργο ως ερείπιο και απομεινάρι είναι μερικά ακόμη από τα στοιχεία που καθιστούν τον κήπο του Finlay ρομαντικό. Όμως τα στοιχεία που παραπέμπουν στο παρόν, όπως είναι οι αναφορές στην πυρηνική απειλή, μάς απομακρύνουν από την ανάγνωση του έργου ως άψογα εκτελεσμένης αντιγραφής. Αν και για τον ίδιο τον Finlay, η γλώσσα του <κλασικού> δεν ανήκει στο παρελθόν αλλά είναι κάτι κοντινό και ένας τρόπος να κατανοήσουμε τον εαυτό μας μέσω του παρελθόντος.²⁰

Δύο ξύλινα δοκάρια λειτουργούν σαν γέφυρα πάνω από ένα χείμαρρο. Πάνω τους είναι χαραγμένη μια επιγραφή ερμηνευμένη από τη φιλοσοφία του Ηράκλειτου: <Αυτό που χωρίζει και αυτό που ενώνει είναι ένα και το αυ-



<Η παρούσα τάξη είναι η στοάζια του μέλλοντος>: απόφθεγμα του Louis Saint Just.

τά>. Κρυμμένο ανάμεσα σε φύλλα βρίσκεται ένα σπασμένο κομμάτι λίθου με την επιγραφή <0550> [κόκαλο στα Ισπανικά]. Τα δύο <S> είναι γραμμένα με τον τρόπο πού είχαν υιοθετήσει τα Es-Es του Τρίτου Ράιχ. Οι σημειολογικές συνδέσεις που καλούμαστε να κάνουμε είναι κατά τον Schawelka <ο θάνατος, η αδικία και ο φόνος, που κρύβουν την ημερία αυτού του μέρους και ίσως ακόμη την έκαναν πιθανή αρχικά> (ό.π.: 89). Δίπλα σε μια λίμνη υψώνεται ένας μονόλιθος με χαραγμένη την επιγραφή <Πυρηνικό Ιστίο>. Ο μονόλιθος μετατρέπεται σε πύργο πυρηνικού υποβρυχίου, υπενθύμιση των πυρηνικών εγκαταστάσεων στη Σκωτία, και το ειδυλλιακό τοπίο απότομα στοιχειώνεται από μια απειλή. Οι ποιητικές χειρονομίες του Finlay συχνά μας αποκαλύπτουν την απειλή μέσα στο ειδυλλιακό, το τρομερό δίπλο στο βουκολικό και τη εγγενή ματαιότητα του ωραίου, πολλές φορές δοσμένες με μια δόση χιούμορ, όπως στην περίπτωση των υπερμεγέθων χειροβομβίδων τοποθετημένων αντί υδριών σε μία πύλη του κήπου. Για τον Tom Morton (2002) τα ζητήματα που θέτει ο Finlay είναι αιώνια: η αγάπη, ο πόλεμος, οι μύθοι, η πίστη και η θάλασσα. Η Little Sparta του Ian Hamilton Finlay είναι το ταξίδι και η Ιθάκη ταυτόχρονα. Περιπλόηση στο χώρο και στο παρελθόν, αλλά και παρηγοριά από την συμμετοχή στα αιώνια ερωτήματα.

20. Συνέντευξη στον Nagy Rashwan, στο περιοδικό *Jacket* το Δεκέμβριο του 2001.

Η επανάληψη των μαρμάρινων, χαραγμένων με επιγραφές, πλάκων, τοποθετημένων στο έδαφος ανάμεσα στη βλάστηση λειτουργεί ως σύνδεση του κήπου με τη ρομαντική μνήμη του χαρταρισμένου νεκροταφείου (Schawelka, 1990, σ. 87). Αλλά ακόμη περισσότερο, ο κήπος δημιουργεί τις συνθήκες της επίσκεψης στις τελευταίες κατοικίες των ανθρώπων: την αναταραχή της μνήμης, τη μοναχική περιπλάνηση και το στοχασμό πάνω στη θέση μας στον κόσμο και στο νόημα της ύπαρξής μας.

Συλλέγοντας και ταξινομώντας το περιβάλλον: Το έργο του Mark Dion²¹

Το 1992, το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Ρίο ντε Τζανέιρο προσκάλεσε τον Mark Dion να συμμετάσχει στο project *Artes Amazones*, προγραμματισμένο να συμπέσει με τη Διεθνή Διάσκεψη Κορυφής για το περιβάλλον που πραγματοποιούνταν στην πόλη του Ρίο. Ο Dion, με το έργο *Ένα Μέτρο Ζούγκλας* (*A Meter of Jungle*), απομόνωσε ένα τετραγωνικό μέτρο εδάφους του δάσους του Αμαζονίου και το μετέφερε σ' έναν εκθεσιακό χώρο στο Ρίο. Στον εκθεσιακό χώρο ο Dion εξέτασε το χώμα και ταξινόμησε τα οργανικά ευρήματα (ζώδια και σκουλήκια) στα οποία κόλλησε ετικέτες εκθέτοντας τα στη συνέχεια στον ίδιο χώρο (Kastner & Wallis, ό.π.).

Στην *Ανασκαφή Ιστορικών Σκουπιδιών* (*History Trash Dig*), ο Dion αφαιρέσε δύο κυβικά μέτρα εδάφους από το βάθος του φαραγγιού που βρίσκεται πίσω από ένα μέτωπο κτιρίων του δέκατου έκτου αιώνα στη γερμανική πόλη Freiburg. Το χώμα μαζί με τα υπολείμματα πεσμένων και πεταμένων αντικειμένων μεταφέρθηκε στην αίθουσα τέχνης Fri-Art Kunsthalle και τοποθετήθηκε στο κέντρο της, πάνω σ' ένα απλωμένο πανί. Το χώμα εξετάστηκε από τον Dion και τα ανθρωπογενή αντικείμενα διαχωρίστηκαν, καθαρίστηκαν, ταξινομήθηκαν και τοποθετήθηκαν σε ένα στενό ράφι που διέτρεχε τους τοίχους της αίθουσας (Coles & Dion, 1999).

Στην *Ανασκαφή του Τάμεση*, ο Dion μαζί με έναν αριθμό βοηθών ανέσκαψε τις λασπώδεις όχθες του Τάμεση που γειτνιάζουν με την Tate Gallery αναζητώντας αντικείμενα. Τα ευρήματα της ανασκαφής περιελάμβαναν κομμάτια γυαλιού, σπασμένα κεραμικά οικιακά σκεύη, πλαστικά παιχνίδια και καχύψια. Μετά τη συλλογή τους, τα καταγεγραμμένα αντικείμενα μεταφέρθηκαν στην αυλή της Tate Gallery όπου καθαρίστηκαν και καταγράφηκαν σε διαμορφωμένο με αντίκτυπο χώρο. Τα καταγεγραμμένα αντικείμενα, στη συνέχεια εκτέθηκαν σε αίθουσα της Tate μέσα σε προθήκες και ντουλόπια από μάρμι,



Ένα μέτρο Ζούγκλας στον Αμαζόνιο, 1992. Το περιεχόμενο μεταφέρθηκε σε εκθεσιακό χώρο στο Ρίο ντε Τζανέιρο.



Από την εγκατάσταση *Ανασκαφή Ιστορικών Σκουπιδιών* στη Fri-Art Kunsthalle, 1995.



Από την εγκατάσταση *Ανασκαφή Ιστορικών Σκουπιδιών*, London Projects, 1997.



Τα ερμάρια της *Ανασκαφής του Τάμεση* στο χώρο της Tate Gallery (Tate Britain), 1999.

ενώ στο χώρο τοποθετήθηκαν και στοιχεία που σχετίζονταν με τη διαδικασία παραγωγής του εγχειρήματος,²² όπως οι φωτογραφίες από την περιουλή, η στολή του καλλιτέχνη και τα εργαλεία που χρησιμοποίησε κατά την ανασκαφή, καθώς και χάρτες της περιοχής (Coles & Dion, ό.π.).

Ο Mark Dion διεξάγει project μεγάλης ή μικρότερης κλίμακας με τα οποία ασκεί έμμεση κριτική για το ρόλο των «ειδικών»: αρχαιολόγων, ανθρωπολόγων, ιστορικών και επιμνητών εικαστικών εκθέσεων, στοχεύοντας στην αμφισβήτηση των συστημάτων μέσα από τα οποία οι ειδικοί και

21. Ευχαριστώ τη Μάρθα Ιωαννίδου για τις πολύτιμες παρατηρήσεις της στην πρώτη μορφή αυτού του κειμένου που παρουσιάστηκε ως μέρος της διάλεξης *Συλλέγοντας το ασήμαντο: Η δημιουργία ναήματος στις εγκαταστάσεις του Mark Dion και της Susan Hiller*, στο Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου στα Χανιά, συμμετοχή στο 5ο Βερινό Εργαστήριο Αρχιτεκτονικής in_situ, το 2006 (Συντονισμός: Α. Αντωνάς, Φ. Φραϊόπουλος).

22. Η αποκάλυψη της διαδικασίας και η έκθεση της υλικότητας της αποτελεί συνήθη πρακτική του Mark Dion.

τα ιδρύματα επεξεργάζονται και ταξινομούν τη γνώση. Και στα τρία έργα ο Dison αναλαμβάνει να εκτελέσει τις βασικές δραστηριότητες ενός μουσείου: συλλογή, ταξινόμηση και έκθεση στο κοινό. Σε όλη τη διάρκεια των project ο καλλιτέχνης υποδύεται με συνέπεια το ρόλο του υποστηριζόμενος από την υιοθέτηση κανόνων και κωδίκων των «ειδικών» και από την υλικότητα της δράσης του: ορθογωνικός κήρυκος ανασκαφής, σταλές και εργαλεία, και επικοινωνία με το κοινό μέσω του ρόλου του «ειδικού». Στον εκθεσιακό χώρο της Ανασκαφής του Τάμεση τα έπιπλα είχαν επιλεγεί έτσι ώστε να ανασύρουν μνήμες από Wunderkammern – τα ερμάρια της περιέργειας – ή και να σμιιάζουν με αντίστοιχα έπιπλα που χρησίμευσαν ως προθήκες στο Μουσείο Φυσικής Ιστορίας του Λονδίνου.

Η σύνδεση με τα Wunderkammern, τα μουσεία φυσικής ιστορίας, ή τα εθνολογικά μουσεία δεν είναι τυχαία και αναφέρεται ακριβώς στην ιστορική τους ιδιότητα ως δοχείων πολιτισμικών προϊόντων που προερχόταν από μια αποικιοκρατική πρακτική που σταχυολογούσε την κουλτούρα του Άλλου παρουσιάζοντας την ως «εξωτική». Ο Άλλος στην περίπτωση των έργων του Dison είναι το περιβάλλον, έτσι όπως έχει διαταραχθεί από την ανθρώπινη δραστηριότητα.

Ο Crimp υποστηρίζει ότι τα μουσεία «αποσπά τα αντικείμενα από το αρχικό ιστορικό τους πλαίσιο όχι ως μια εις ανάμνησιν πολιτική πράξη αλλά για να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση μιας παγκόσμιας γνώσης» (1993, σ. 204). Ο Crimp κατηγορεί το μουσείο για την κατασκευή μιας πραγματικότητας μέσω από την επιλογή αντικειμένων με στόχο τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης αφήγησης που ερμηνεύει τον κόσμο. Πέρα όμως από τις μουσειακές πρακτικές η ίδια η πράξη της αρχειοθέτησης δημιουργεί από μόνη της νόημα. Ο Deridda στο έργο του Ο Πυρετός του Αρχείου (1995) δηλώνει ότι το αρχείο περιέχει δύο αρχές σε μία: ως σημείο έναρξης της ιστορίας ή της φύσης και ως νόμος, εξουσία των θεών ή των ανθρώπων. Ο Deridda αναζητά τα ίχνη της λέξης στο ελληνικό αρχείο ως το κτίριο κατοικίας των αρχόντων, αυτών που είχαν την εξουσία και αντιπροσώπευαν το νόμο. Οι άρχοντες ήταν οι φύλακες των αρχείων [δηλαδή των επίσημων εγγράφων] αλλά και αυτοί που είχαν το προνόμιο και την αναγνωρισμένη ικανότητα να ερμηνεύουν τα αρχεία. Η άσκηση εξουσίας των αρχόντων κατά τον Deridda περιελάμβανε τη διατήρηση των αρχείων σε ένα σώμα (corpus) στο οποίο όλα τα στοιχεία αρθρώνουν την ενότητα μιας ιδεατής διαμόρφωσης» (ό.π.: 3). Το προνόμιο της φύλαξης και της ερμηνείας είναι το προνόμιο αλλά και η εξουσία του ίδιου του μουσείου. Αυτά που περιουτέλλεγε ο Dison ήταν σπασμένοι σωλήνες, ένας ακινός, ένα κέρινο ομοίωμα, ένα μπουκαλάκι από σάλτσα σόγιας σε σχήμα ψαριού, ένα κομμάτι από κεραμικό διακοσμητικό. Στην συλλογή,

ταξινόμηση και έκθεση των ευρημάτων δεν γινόταν καμία διάκριση με κριτήρια χρονολόγησης, αξίας (οικονομικής ή άλλης), υλικού, προέλευσης ή άλλου τύπου γενεολογίας. Η έκθεση των αντικειμένων γινόταν με ασοδοποιήσεις που βασίζονται στη μορφή μάλλον παρά σε οποιοδήποτε άλλο κριτήριο. Αυτό που κατάφερε ο Dison μέσω από την επιτέλεση της περιουτέλλεξης, ταξινόμησης και έκθεσης των αντικειμένων και, παράλληλα, την άρνηση της πρότασης ερμηνείας τους μέσω της δημιουργίας αφήγησης κατά την έκθεσή τους, είναι η απογύμνωση της διαδικασίας αρχειοθέτησης. Η απογύμνωση έχει να κάνει και με την αποκάλυψη των σταδίων της διαδικασίας και την παραχώρηση πρόσβασης στο κοινό σε δύο τουλάχιστον από τα τρία στάδια του έργου: συλλογή και ταξινόμηση. Μέσα από αυτή την απογύμνωση, το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με την τεχνολογία του χειρισμού νοήματος από ανάλογο ιδρύματα κάτι που έχει την ευκαιρία να συζητήσει με τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Με τους δύο παραπάνω χειρισμούς το γεγονός της αρχειοθέτησης μετατρέπεται στο «Γεγονός», το επίκεντρο του έργου.

Ενδιαφέρον όμως είναι το ερώτημα κατά πόσο μπορεί να είναι αποτελεσματική η κριτική ενός ιδρύματος όταν λαμβάνει χώρα αλλού και υποστηρίζεται από το ίδιο ίδρυμα. Ο Hal Foster στο κεφάλαιο Ο Καλλιτέχνης ως Εθνογράφος του βιβλίου του Η Επιστροφή του Πραγματικού (1996) μιλά για την πρακτική του δανεισμού ή της μίμησης στοιχείων της εθνογραφικής μεθοδολογίας από τους καλλιτέχνες ως μια διαδεδομένη πρακτική του εικοστού αιώνα. Ο δανεισμός αυτός πολλές φορές περιέχει την κριτική της ίδιας της μεθοδολογίας. Η εθνογραφία συλλέγει υλικό με σκοπό την κατανόηση μιας άλλης κοινωνίας και προϋποθέτει την ετερότητα. Στην περίπτωση του Dison θα μπορούσαμε να πούμε ότι η συλλογή των αντικειμένων μπορεί να χαρακτηριστεί συλλογή στοιχείων υλικού πολιτισμού. Επιστρέφοντας στην κριτική που κάνει ο Dison στα ιδρύματα και στην τεχνολογία παραγωγής νοήματος θα ήθελα να επισημόνω την παρατήρηση του Foster για τον κίνδυνο που ενέχει μια τέτοια κριτική να εξελιχθεί σε ένα «παιχνίδι για μνημένους που καθιστά το ίδρυμα όχι περισσότερο ανοικτό στο κοινό αλλά πιο ερμητικό και ναρκισσοεικό» (ό.π.: 196), ένας κίνδυνος πολύ υπαρκτός σ' ένα ίδρυμα-θεσμό όπως η Tate Gallery. Η ανατροπή, όμως, στην Ανασκαφή του Τάμεση έχει να κάνει και με μοναδικά στοιχεία της περιοχής. Ο παταμός Τάμεσης ήταν για χρόνια το όριο ανάμεσα στο νόμιμο και το μισό-παράνομο-επικίνδυνο Λονδίνο. Όπως έχει επισημόνει ο Alex Coles (2000), στην πλευρά του Τάμεση όπου σήμερα βρίσκεται η Tate Modern – μία από τις περιοχές όπου ανέσκαψε ο Dison – είχαν πραγματοποιηθεί πρόσφατα εκτεταμένες επεμβάσεις ανάληψης, μέρος των οποίων ήταν και η ίδια η Tate Modern. Ο

Εσες παρουσιάζει τον ενογκηισμό του παλιού για επανόχρησή του σε αντι-παράθεση με τη στάση της συγκεκριμένης γκαλερί το 1929, όταν ο αρχιτέκτονας του κτιρίου που σήμερα στεγάζει την Tate Modern είχε λάβει άδεια ανέγερσης για τον σταθμό παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας Battersea. Ο τότε διευθυντής της Tate Gallery είχε γράψει ένα γράμμα στον πρωθυπουργό διαμαρτυρόμενος γιατί μεγάλες ποσότητες μολυσμένων αερίων θα περνούσαν, λόγω των ανέμων, πάνω από την γκαλερί. Φαίνεται πως ο Dison με την ανασκαφή των <μιαρών> ακτών του Τάμεση λειτουργεί και πάλι μέσω της εθνογραφικής μεθόδου διαπραγματεύοντας τον Άλλο και προσπαθώντας να άρει το διαχωρισμό ή την απόσταση μας από αυτόν. Ο Άλλος στην περίπτωση του Ενός Μέτρου Ζούγκλας είναι το περιβάλλον, η εμπειρία και η ανάγνωση του οποίου γίνεται κατά τον Dison μέσα από διαδικασίες ελέγχου και περιορισμού. Στην Ανασκαφή Ιστορικών Σκουπιδιών και στην Ανασκαφή του Τάμεση, ο Άλλος είναι το περιθώριο της ανθρώπινης δραστηριότητάς μας, το ασήμαντο και αποβλημένο κομμάτι της καθημερινότητας αναμειγμένο με κομμάτια της ιστορίας μας. Και στα τρία έργα ο Dison επιτελεί επιστημονικές μεθόδους που ορίζουν την ετερότητα. Αυτό που κυρίως καταφέρνει, όμως, είναι να διαπραγματεύεται ή να απορρίπτει παραδοσιακά συστήματα ταξινόμησης, να εστιάζει στο <ασήμαντο> και, μέσω των προηγούμενων, να μας φέρνει αντιμέτωπους με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες έχουμε εκπαιδευτεί να αναζητούμε νόημα.

Η επιτέλεση της παρουσίας στο τοπίο²³

Σ' αυτό το παράδειγμα θα αναφερθώ στους καλλιτέχνες Ana Mendieta και τον Richard Long οι οποίοι αναφέρονται συνήθως σε σχέση με τη γεωτέχνη, και στον φωτογράφο Arno Rafael Minkinen. Παρά τα επιμέρους πεδία δημιουργίας του κάθε καλλιτέχνη, όλων το έργο διατρέχει το επιτελεστικό στοιχείο. Η ερμηνεία του έργου τους σ' αυτό το κείμενο βασίζεται στην έννοια της επιτέλεσης όπως διατυπώθηκε από τον John L. Austin [2003 [1962]]. Μιλώντας για το επιτελεστικό [performative], ο Austin εξηγεί ότι <Ο όρος προέρχεται βέβαια από το συνηθισμένο ρήμα 'επιτελώ' [perform] και το ουσιαστικό 'δράση' [action]: υποδεικνύει ότι η διατύπωση της εκφοράς είναι η επιτέλεση μιας πράξης – δεν τη σκεφτόμαστε φυσιολογικά σαν να λέμε απλώς κάτι> (ό.π.: 26). Ως παράδειγμα φέρνει το <δέχομαι> στη γαμήλια τελετή του καθολικού γάμου και σημειώνει ότι λέγοντας το <... δεν καταγράψω ένα γάμο. Παραδίνωμαι σε αυτόν> (ό.π.: 25).

Στις περισσότερες φωτογραφίες του ο Arno Rafael Minkinen φωτογραφίζεται γυμνός μέσα στο φυσικό τοπίο. Τα τοπία που επιλέγει έχουν συνήθως ελάχιστες ή μηδενικές ενδείξεις ανθρώπινες επεμβάσεις – μια ξύλινη εξέδρα στη λίμνη είναι η πιο φανερό από αυτές – ενώ πολλές φορές απεικονίζουν χαρακτηριστικά μια εποχή του χρόνου χωρίς να καταφεύγουν στη γραφικότητα. Τα τοπία φαντάζει παρθένα και άχρονα, σχεδόν αρχέγονα. Σε μερικές από τις φωτογραφίες του υπάρχει η οίσθηση του μεγαλειώδους που συναντάμε σε αναπαραστάσεις του αμερικάνικου τοπίου, οι περισσότερες όμως παραπέμπουν στα σκανδιναβικά τοπία και τη χώρα καταγωγής του, τη Φιλανδία, από την οποία αναχώρησε για την Αμερική σε ηλικία έξι χρονών.

Ο χειρισμός του σώματος του καλλιτέχνη στη φωτογράφιση φέρει μια εξαιρετική πρωτοτυπία. Το σώμα του μετατρέπεται σε πλάστική ύλη η οποία σχετίζεται με το περιβάλλον με όρους ένταξης ή διαφοράς.

Σε μερικές από τις αυτοπροσωπογραφίες του Arno Rafael Minkinen, άνδρας και φύση ενώνονται δημιουργώντας μια τεχνητή συνέχεια ανάμεσα στο σώμα και το φυσικό στοιχείο. Στις περιπτώσεις αυτές το κοντράστ του λευκού σώματος στις ασπράμαυρες πάντα φωτογραφίες είναι το μόνο που το διακρίνει από το περιβάλλον. Το κλαδί που περιστρέφεται γύρω από τα χέρια και τον κορμό του Minkinen μοιάζει να προέκυψε σε μια διάρκεια χρόνου και όχι στο ανοιγόκλειμα του διαφράγματος. Το σώμα ταυτίζεται με τη φύση και εξαφανίζεται. Σε άλλες φωτογραφίες το ανθρώπινο σώμα μετριέται απέναντι στη φύση σαν ένα παιχνίδι δυνατοτήτων και αντιθέσεων. Η καθετότητα ενός κορμού ή ο οριζόντιος είναι δύο μόνο στοιχεία με τα οποία διαλέγει να αναμετρηθεί. Ο όρθιος κορμός του ή ένα προτεταμένο χέρι έρχονται να διαταράξουν την αρμονία της εικόνας της φύσης δημιουργώντας μια καινούργια ισορροπία. Πολλές από τις στάσεις του σώματός του μας φαίνονται αφύσικες, ίσως και επώδυνες, ενώ κάποιες σε πρώτη ματιά τις αντιλαμβάνομαστε ως φωτομοντάζ. Γνωρίζουμε πάντως ότι η διαδικασία της φωτογράφισης γίνεται με μία μοναδική έκθεση του αρνητικού και ότι η εκτύπωση της φωτογραφίας είναι και αυτή μοναδική χωρίς ψηφιακή ή άλλου τύπου παρέμβαση.

Στις φωτογραφίες του ο Minkinen παραμένει πάντα γυμνός, γυμνός από τα σημεία του πολιτισμού που θα έφεραν η ένδυση και ο εξοπλισμός. Παρ' όλα αυτά, δεν πρόκειται για το σώμα ως αντικείμενο επιθυμίας²⁴ που προβάλλεται σ' αυτές τις φωτογραφίες. Το τοπίο παραμένει εξίσου γυμνό από σημεία πολιτισμού ή τεχνολογίας. Ο Minkinen εμφανίζεται πριν τον πολιτισμό, τη γλώσσα, τη διανόηση, ως μέρος της φύσης, ως ένας αρχέγονος άνθρωπος. Έχει επιστρέψει σε μια πρωτόγονη κατάσταση, όχι όμως αυτή

23. Το κείμενο αυτό παρουσιάστηκε αρχικά ως ανακοίνωση στο 9ο Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας: *Σημειωτική και Ιδεολογίες: Σύνορα, Περιφέρειες, Διασπορές*, στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας (Φλώρινα, 18–21 Οκτωβρίου 2007).

24. Κατά τον Pultz (1995) η μεταμοντέρνα κριτική επανεκτίμησε την αναπαράσταση του σώματος στη φωτογραφία μέσω ζητημάτων ταυτότητας, σεξουαλικότητας και σεξουαλικού προσανατολισμού, φύλου, εξουσίας, ιδεολογίας και πολιτικής.

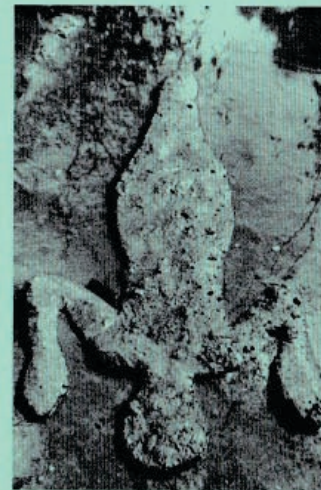


Arno Rafael Minkinen,
Αυτοπροσωπογραφία, 1992.

ενός φοβισμένου σπαιδευτου ανθρώπου, ενός όντος με την αγωνία της προ-σταςίας από τα στοιχεία της φύσης και την αγωνία της επιβίωσης. Η επιστροφή αυτή σηματοδοτεί για τον καλλιτέχνη και την επιστροφή στη γη της καταγωγής του. Είναι ένας άνθρωπος που συνειδητοποιεί το εγώ του και αναμετρείται με το περιβάλλον του στην προσπάθεια να ορίσει τον εαυτό του και τα όρια του εαυτού. Πρόκειται για μια επιστροφή, μια χρονική μετά-θεση, με το γυμνά κορμί του καλλιτέχνη ως σύμβολο του πρώτου ανθρώπου. Το περιβάλλον της φωτογράφισης φαντάζει άχρονο και η αναμέτρηση αιώ-νια. Ο ίδιος ο φωτογράφος υποστηρίζει ότι αυτά που προσπαθεί να επικοινωνήσει μέσα από το έργο του είναι «η αχρονικότητα του σώματος εν μέσω της αχρονικότητας της φύσης» (Minkinen, 1997, σσ. v-vi).

Όμως οι φωτογραφίες του Minkinen δεν αποτελούν απλά την απεικόνιση της επιστροφής στο ταπίο. Είδαμε πως η στιγμή της φωτογράφισης, η έκθεση του αρνητικού είναι μοναδική, όπως μοναδική είναι και η εκτύπω-σή της. Η επιλογή αυτή αποδίδει στη φωτογράφιση στοιχεία του μέσου της performance²⁵: τη σχέση του έργου με το χρόνο, την αδυναμία επανάληψής του και, κυρίως, το έργο ως πράξη και όχι ως αντικείμενο ή αναπαράσταση. Δεν πρόκειται, λοιπόν, για απεικόνιση αλλά για την πράξη της επιστροφής,

25. Η σύνδεση του Minkinen με την παράδοση της αμερικάνικης Performance Art και το επιτελεστικό στοιχείο γίνεται στην κριτική του Amy [2003].



Ana Mendieta, από τη σειρά Φετίχ.

με τον ίδιο τρόπο που η επιτελεστική εκφορά κατά τον Austin δεν περιγράφει ούτε διαπιστώνει κάτι, αλλά πράττει (ό.π.: 2003). Οι φωτογραφίες του Minkinen με έναν επιτελεστικό τρόπο κάνουν πράξη την πρωταρχική ανάγκη του ανθρώπου για ένωση με τη φύση και τον ορισμό του εαυτού μέσω από τις πράξεις της εξαφάνισης και της διαφοράς.

Όπως ο Minkinen, έτσι και η Mendieta πάντα επιστρέφει, αυτή στον τόπο καταγωγής της, από τον οποίο αποκόπηκε σε παιδική ηλικία. Η Mendieta, καλλιτέχνης κουβανικής καταγωγής, μετανάστευσε στην Αμερική σε ηλικία 12 χρονών, και μεγάλωσε εκεί σε ανάδοχη οικογένεια. Τα μέγιστα της στο οποίο θα αναφερθώ είναι μια σειρά επιτελεστικών έργων που αγγίζουν τα μέσα της performance, της γεωτέχνης και της σωματικής τέχνης (body art). Οι σειρές των έργων της στο οποίο θα αναφερθώ ονομάζονται Σιλουέτες (Siluetas) και Φετίχ (Fetish). Στις Siluetas, μια δουλειά που πραγματοποιήθηκε κυρίως στο Μεξικό και την Iowa τη δεκαετία του '70, η Mendieta κάλυπτε το σώμα της με χώμα, βράχια, πράσινα, ενώ σε μερικές σκημάτιζε τη φιγούρα της με μπαραούτι και της έβαζε φωτιά. Η Ana Mendieta δημιούργησε δύο τύπους Siluetas που διακρίνονται από το αν πραγματοποιούνται σύμφωνα με την αντίληψη της performance που απαιτεί τη συμμετοχή του

σώματος του καλλιτέχνη ή όχι. Στον προγενέστερο τύπο των έργων της η Mendieta χρησιμοποίησε το δικό της σώμα: το γυμνό της σώμα καλυπτόταν από ένα μανδύα από φυσικά υλικά όπως λάσπη, φύλλα ή αγριοπλούλουδα εν μέσω του φυσικού τοπίου, βυθισμένο σε μια κοιλότητα της γης ή εφραπτόμενο με ένα δέντρο. Στο δεύτερο τύπο των έργων της ένα κομμάτι κόντραπλακέ κομμένο στο περίγραμμα γυναικείας μορφής χρησιμοποιούνταν για την κατασκευή της φιγούρας της. Στη σειρά *Fetish*, το περίγραμμα της γυναικείας μορφής αντικαθίσταται από ένα ομοίωμα φτιαγμένο από λάσπη, ξύλο ή πέτρες.

Η Ana Mendieta «ενδύεται» τη φύση καλύπτοντας το κορμί της με λάσπη, φύλλα, πέτρες, βυθίζεται μέσα στη φύση – ένα λάκκο στη γη, μια γούρνα νερό – ή αφίνει το αποτύπωμα της σε αυτή. Στη φωτογραφία από το έργο *Το Δέντρο της Γης* η Ana Mendieta έχει καλυμμένο το πρόσωπο της και όλο το σώμα με λάσπη και χόρτα και ανοιγμένα τα χέρια της σε ανάταση ενώ ακουμπά αλόκληρη σε ένα κορμό μεγάλου δέντρου. Το όριο ανάμεσα σ' αυτή και τον κορμό τείνει να εξαφανιστεί. Η Mendieta φαντάζει να αναδύεται από το δέντρο και να αποτελεί μια προέκταση του κορμού ή των ριζών του.

Το έργο της έχει συχνά ερμηνευτεί σε σχέση με τον εκπατρισμό της,²⁶ παρότι η προσέγγιση αυτή έχει δεχθεί κριτική.²⁷ Η γυναικεία φιγούρα και η σχέση της με τη γη έχει ερμηνευτεί ως αναφορά σε πρωτόγονες γυναικείες μορφές-σύμβολα της γονιμότητας στην προκαολμβιανή τέχνη και όχι μόνο.²⁸ Η εικόνα όμως του γυναικείου σώματος στην ιστορία της τέχνης είναι η ιστορία της εικόνας του μέσα από τα μάτια του Άλλου. Στις δεκαετίες του '60 και του '70 πολλές καλλιτέχνιδες διεκδίκησαν την εικόνα τους, συχνά μέσω από έργα performance και αυτοπροσωπογραφίας τους. Η αυτοπροσωπογραφία χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο μιας πολιτικής της ορατότητας ως οπτικής δήλωσης: «Είμαι, υπάρχω» (Avgitidou, 2003). Το έργο της Mendieta έχει αντιμετωπιστεί επίσης με όρους αυτοπροσωπογραφίας, δηλαδή ως αναπαράσταση του εαυτού αλλά και ως (εκ)δήλωση της ταυτότητάς της. Παρ' όλα αυτά, η αναπαράσταση του γυναικείου σώματος έχει συχνά συνδεθεί με την κατηγορία του ναρκισσισμού και όπως σημειώνει η Blocker για το έργο της Ana Mendieta, «η κατηγορία του ναρκισσισμού έχει νομιμοποιήσει την υπόθεση ότι η δουλειά της έχει νόημα μόνο ως προσωπική σημασία, ως μία θεραπευτική απόκριση σε τραυματικό εκπατρισμό» (1999, σ. 12).

Θα υποστηρίξω ότι ένα ακόμη σημαντικό σημείο για την κατανόηση του έργου της Mendieta είναι η εξαφάνιση, και μέσω αυτού το μαρκάρισμα, η σηματοδότησή της. Η εξαφάνιση στο έργο της Mendieta συμβαίνει με δύο τρόπους: και οι δύο όμως προϋποθέτουν την παρουσία. Ο πρώτος έχει να κάνει

με την ένταξη των *Siluetas* στο τοπίο, την ένδυση του τοπίου και το κομμάτι του φθόρισμα της μορφής. Ο δεύτερος έχει να κάνει με τη σταδιακή εξαφάνιση του έργου μέσα στο τοπίο, την αποσύνθεση του έργου. Τα έργα της σειράς *Fetish* επιστρέφονται σταδιακά ως κομμάτια του τοπίου: βλέπουμε τη σιλουέτα πάνω στη λάσπη να έχει ξεραθεί, το χορτάρι να έχει ξαναφυτρώσει μέσα στο περίγραμμά της. Δεν είναι τυχαίο ότι τα έργα κυκλοφόρησαν σε φωτογραφίες που επέλεξε η ίδια η Mendieta, φωτογραφίες που τα αποτυπώνουν σε κατάσταση εξαφάνισης και επιστροφής στη γη. Είναι όμως μέσα από αυτή την εξαφάνιση, την εξαφάνιση των ορίων έργου και τοπίου, που το έργο αποκτά σημασία. Η εξαφάνιση είναι μέρος και συνθήκη της κατασκευής του έργου. Αυτό που φανερώνεται, όπως υποστηρίζει η Phelan (1993, σ. 153) για τις performance που βασίζονται στην εξαφάνιση, είναι η εργασία και το άλλο του ατέρμονου περάσματος του γυναικείου σώματος από την ορατότητα στην αφάνεια και πάλι πίσω. Πρόκειται πάλι για μια επιστροφή, όχι πλέον της Mendieta στη γενέθλια γη, αλλά του έργου στα στοιχεία του τοπίου, στα στοιχεία από τα οποία δημιουργήθηκε. Η Blocker (1999) εξηγεί πως δεν υπάρχει μια ταυτότητα πριν την πράξη της performance, αλλά η ίδια η πράξη της δημιουργεί κάτι. Για την Ana Mendieta η πράξη είναι η επιτέλεση της παρουσίας: μέσω αυτής η Mendieta σηματοδοτεί το ίχνος της στον κόσμο.

Η σηματοδότηση του ίχνους μας οδηγεί στη δουλειά του τελευταίου καλλιτέχνη, του Richard Long. Στο έργο του Richard Long δεν εμφανίζεται το σώμα του καλλιτέχνη όπως γίνεται στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις, αλλά το ίχνος του ενεργημάτος του που συνιστά το βάδισμα, η πεζοπορία. Ο Long αποκαλεί τον εαυτό του «καλλιτέχνη-περιπατητή» (walking artist). Στα έργα του πραγματοποιεί μακρινές πορείες μέσα στο φυσικό τοπίο. Στη διάρκεια της πεζοπορίας του φωτογραφίζει κατασκευές που δημιουργεί με υλικά που βρίσκει επιτόπου: πέτρες, ξύλα, λάσπη. Πρόκειται για εναποθέσεις των προσαναφερόμενων υλικών σε σχήματα μινιμαλιστικής αισθητικής: μια γραμμή ή δύο τεμνόμενες γραμμές, ένας κύκλος. Τα σχήματα αυτά δεν εμφανίζονται μόνο ως κατασκευές. Στη φωτογραφία από το έργο *Μια Γραμμή Φτιαγμένη από το Περπάτημα* (1967) διακρίνουμε μια γραμμή παδοποιημένου γρασιδιού που δημιούργησε ο Long περπατώντας πάνω κάτω στην ίδια διαδρομή.

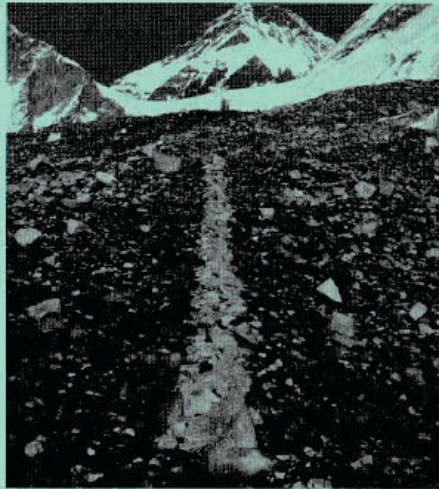
Ο Richard Long περπατά σε μια κατεύθυνση αλλά όχι για να φθάσει κάπου. Δεν πρόκειται για την πορεία του ταξιδιώτη ή του προσκυνητή.²⁹ Δεν τίθεται ζήτημα προσορισμού, ο σκοπός βρίσκεται στην ίδια τη διαδικασία της πορείας. Η αποφασιστικότητα, η συστηματικότητα και η συνέπεια της επαλήθευσης του εγχειρήματός του αξιώνουν την προσοχή μας, ενώ η φυσική

26. Άλλες ερμηνείες όπως η φεμινιστική εκδοχή ή η ερμηνεία της δουλειάς της στο πλαίσιο της μετα-σποικιοκρατικής ρητορείας αναφέρονται στο άρθρο της Heartney (2004).

27. Βλέπε την ανάλυση της Blocker (1999) στην εισαγωγή του βιβλίου της.

28. Η Blocker (1999) εξηγεί πώς οι προηγούμενες ερμηνείες πραγματοποιήθηκαν στη δεκαετία του '60 στο πλαίσιο μιας φεμινιστικής προσέγγισης που έκτοτε έχει κατηγορηθεί ως ουσιαστικά, η συμβολή της όμως θα πρέπει να εκτιμηθεί στο πλαίσιο της ιστορικής στιγμής της μετα-σποικιοκρατικής δημιουργίας.

29. Εκδόξες του περιπατητή που αναφέρει ο καλλιτέχνης στην προσωπική του ιστοσελίδα <http://www.richardlong.org>.



Richard Long, *Μία γραμμή στο Ιμαλάια*, 1975.

ένταση και καταπόνηση του σώματός του παρουσιάζουν αναλογίες με το έργο του Minkkinen. Τι συμβαίνει σ' αυτές τις πορείες; Και τι σημαίνει η σηματοδότηση της πορείας με «το εφήμερο ίχνος της διαδικασίας» (Romey, 1987, σ. 452) της; Πώς μπορούμε να αντιληφθούμε αυτή τη μοναχική διαδικασία που επαναλαμβάνεται και έχουμε τη δυνατότητα να γνωρίζουμε μέσα από σχεδιασμένες και προσεκτικά καθραρισμένες φωτογραφίες:

Ο Richard Long περπατά δίχως να αναγνωρίζουμε που βρίσκεται, παρά τι πληροφορίες για τον τόπο της δράσης του μας παρέχονται με ποικίλους τρόπους και στοιχεία, τοπογραφικά ή περιγραφικά. Το τοπίο φαντάζει άχρονο και η φύση είναι λιτή σαν τις παρεμβάσεις του: προτιμά τα «άδεια τοπία», όπως τα χαρακτηρίζει.³⁰ Είναι τα τοπία που, όπως υποστηρίζει, δεν έχουν αλλοθεί πολύ: η Σαχάρα, μεγάλα τμήματα της Ιαπωνίας και κομμάτια της πατρίδας του, της Μεγάλης Βρετανίας.

Ο Long δεν απεικονίζεται σε καμιά από τις φωτογραφίες του. Οι φωτογραφίες όμως δεν αποτελούν απλή τεκμηρίωση του έργου (Lailach, ό.π.), αλλά υποδηλώνουν την παρουσία του. Η σηματοδότηση στο χώρο με ένα λιτό γεωμετρικό τρόπο της πράξης της πορείας συνθέτει το ίχνος της παρουσίας του, ένα ίχνος χαρακτηριστικό της περιθωριακής θέσης του ανθρώπου

30. Συνέντευξη στην Pitman [2007, 26 Ιουνίου].

στον κόσμο. Όπως παρατηρεί ο Joyce (1989, σ. 115) σχολιάζοντας τις εγκαταστάσεις του Richard Long, το έργο του δεν έχει θέμα τη φύση αλλά τη σχέση του ανθρώπου μ' αυτή. Η σχέση αυτή δεν αφορά μια αναμέτρηση, κάτι που ίσως σε πρώτη εντύπωση μας φαίνεται ότι διαπραγματεύονται οι φωτογραφίες του Minkkinen. Ο Long χρησιμοποιεί διάφορους φαινομενικά ορθολογικούς τρόπους περιγραφής-τιτλοφόρησης των έργων του. Ένα Γλυπτό Πεζοπορίας 2½ μιλίων [A 2½ mile Walk Sculpture] του 1969, αποτυπώνεται ως φωτογραφία – της δράσης της πεζοπορίας σε ένα λιβάδι σε τέσσερις παράλληλες και ίσες γραμμές – ως σχέδιο τεσσάρων παράλληλων γραμμών και ως νούμερων των επαναλήψεων του περπατήματος στην ίδια γραμμή και της διαφορετικής απόστασης που διένυσε σε καθεμιά από αυτές. Αυτή η αποστασιοποιημένη καταγραφή του έργου ίσως να έχει να κάνει με κάτι περισσότερο από την προσπάθεια του Long να μας αποτρέψει από μία εννοιολογική ή ρομαντική ερμηνεία του έργου του: «Η δουλειά μου είναι αθηθινή όχι παραισθητική ή εννοιολογική» υποστηρίζει (Lailach, ό.π.: 74). Η επιλογή φαινομενικά «αντικειμενικών» και μετρήσιμων δεδομένων όπως μήκη, αριθμοί επαναλήψεων, χαρτογραφικά χαρακτηριστικά, είναι συγχρόνως επιλογή ανθρωπογενών και ορθολογικών στοιχείων εν μέσω ενός άχρονου και άπειρου τοπίου. Είναι η σηματοδότηση της παρουσίας του ανθρώπου, όχι του πρωτόγονου, σπαιδευτού ανθρώπου του Minkkinen, αλλά του ανθρώπου του Διαφωτισμού, του ανθρώπου επιστήμονα.

Η επιλογή της γωνίας λήψης της εκάστοτε φωτογραφίας του έργου του καθώς και του κάδρου της είναι υπολογισμένες. Η «κατασκευασμένη» γραμμή τοποθετείται στον άξονα συμμετρίας του κάδρου, οι τεμνόμενες γραμμές οδηγούν στη γωνία του. Οι επιλογές αυτές μας οδηγούν να αντιληφθούμε τα σημεία που κατασκευάζει ο Long ως όρια. Όρια, όμως, ανάμεσα σε ποια μέρη, όταν αυτό που προηγείται και έπεται του ορίου ταυτίζεται; Πρόκειται μάλλον για σημεία, γεωμετρικά σημεία του σύγχρονου ανθρώπου στο ατέρμονο τοπίο. Ο Long αντιλαμβάνεται υπορξισκά το εφήμερο της παρουσίας του στο τοπίο και πάνω στη γη. Τα σημεία του όμως έρχονται με λιτό αλλά σταθερό τρόπο να σηματοδοτήσουν την παρουσία του σύγχρονου ανθρώπου στο τοπίο, μια εφήμερη παρουσία που πρόκειται να εξαφανιστεί.

Και οι τρεις καλλιτέχνες επαναλαμβάνουν την ιερατελεατία της παρουσίας και της εξαφάνισης: του έργου τους, του ορίου του εαυτού τους, του ίχνους τους. Για τον Άρτο Rafael Minkkinen η πράξη αυτή σηματοδοτεί και την επιστροφή στη φύση και τη γη. Η επιστροφή στη γη είναι για την Άνα Mendieta η επιστροφή στην πατρίδα, στο σύμβολο της γυναικείας γονιμότητας, στην αποθεωσία ταυτότητα. Για τον Richard Long η ταυτότητα του

- Romey, William D. (1987). The artist as geographer: Richard Long's earth art. *Professional Geographer*, 39(4), 450-456.
- Schawelka, Karl. (1990). The garden art of Ian Hamilton Finlay. *Daidalos*, 38, 81-89.
- Taylor, John. (1994). *A dream of England: Landscape photography and the tourist's imagination*. Μόντρεαλερ & Νέο Υόρκη: Manchester University Press.
- Wallis, R. (2000). Art now: Mark Dion: Tate Thames dig. Στο <http://www.tate.org.uk>.

... and the rest is
his/her/story