



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ
ΤΕΧΝΩΝ

Π.Μ.Σ.: «Εικαστικές τέχνες και τοπίο: προσεγγίσεις του φυσικού και αστικού χώρου»

(Visual Arts and Landscape: Approaches to Natural and Urban space)

Διπλωματική εργασία

«Τόποι Συνάντησης»

Ελευθεριάδου Βασιλική
Α.Ε.Μ 9

Επιβλέπων Καθηγητής: Θεόδωρος Ζυρπιάδης, Καθηγητής ΤΕΕΤ/ΠΔΜ

Τριμελής Επιτροπή: Θεόδωρος Ζυρπιάδης, Γιάννης Ζιώγας, Νίκος Διονυσόπουλος

Φλώρινα 9 Ιουλίου 2023

Στους

Γρηγόρη, Αργύρη και Γλυκερία

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές του μεταπτυχιακού που σε όλη τη διάρκεια της φοίτησης μας προσέγγισαν με κάθε τρόπο τις πολύπλευρες έννοιες του τοπίου, του τόπου και της Τέχνης που σχετίζεται με αυτές. Ιδιαίτερα τους, Θοδωρή Ζυρπιάδη επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής μου εργασίας, που με τη συμβολή της δικής του ανάγνωσης και ερμηνείας συνέβαλλε στην εξέλιξη του εικαστικού έργου και Γιάννη Ζιώγα καθηγητή και δάσκαλό μου, που σε όλη την πολυετή πορεία μαζί του μας μεταλαμπαδεύει το εικαστικό γίνεσθαι και μας ανατροφοδοτεί με τη σκέψη και το έργο του. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια και τους φίλους μου που με στήριξαν στην όλη προσπάθεια.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Ονοματεπώνυμο: Ελευθεριάδου Βασιλική

A.E.M.: 9

Ηλεκτρονική διεύθυνση: Vicky.el@hotmail.com

Έτος εισαγωγής: 2020

Κατεύθυνση Ειδίκευσης: «Εικαστικές Πρακτικές»

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: «Τόποι Συνάντησης»

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι το/τη συγγραφέα.

Ημερομηνία

9/7/2023

Η δηλούσα

Ελευθεριάδου Βασιλική

Περιεχόμενα

1. Περίληψη.....	6
2. Εισαγωγή.....	7
3. Μεθοδολογία.....	7
4. Ανάλυση των όρων τοπίο, τόπος.....	8
5. Η σχέση τοπίου και αναπαράστασης στην τέχνη.....	13
6. Φαινομενολογική προσέγγιση.....	16
7. Το εικαστικό έργο.....	17
7.1 Αναπαράσταση και εμπειρία.....	18
7.2 Η σχέση φωτογραφίας εικαστικού έργου.....	22
7.3 Χειρονομία και υλικότητα στο εικαστικό έργο.....	25
7.4 Ο ρόλος του φωτός και η χρήση του τζαμιού.....	26
7.5 Κατάλογος έργων.....	27
8. Βιβλιογραφία.....	39

Περίληψη

Ανάμεσα στο τοπίο και την αναπαράσταση, η εμπειρία του σώματος καλείται να απαντήσει σε όλα τα ενδιάμεσα γιατί. Αν, αρχικά, το οπτικό ερέθισμα μπορεί να οριοθετήσει το απέραντο και αχανές «άλλο» σε τοπίο, η ενσώματη εμπειρία μπορεί να το μετατρέψει σε τόπο. Η δυαδικότητα της σχέσης τοπίο και αναπαράσταση γίνεται το έναυσμα της παρακάτω μελέτης εστιάζοντας κυρίως στον τρόπο που η εμπειρία του σώματος μπορεί να συν-πληρώνει εικαστικά την αναπαράσταση του τοπίου. Το φωτογραφικό στιγμιότυπο επεξεργάζεται και μετασχηματίζεται εικαστικά δημιουργώντας μια νέα εικόνα. Η επεξεργασία του χρονικού και τοπικού συμβάντος που αναπαριστά η φωτογραφία γίνεται μέσω της επαναλαμβανόμενης χειρονομίας που συμπυκνώνει την ενέργεια της βίωσης του τόπου και μέσω της υλικότητας που επιτρέπει μια απτική και οπτική ενεργοποίηση. Το αποτέλεσμα είναι η ανακάλυψη των τόπων συνάντησης του τοπίου, του τόπου και του σώματος.

Abstract

Between landscape and representation, the experience of the body is able to answer to all the questions. If, at first place, the eye impulse can delimitate and bound the endless and vast “other”, the embodied experience can convert it into place. The two pole relation between landscape and place is the concept of the master thesis, focused at the way the experience of the body can compile in a visual way the landscape representation. The photography is being processed and reformed creating a new picture. This process of the chronicle and local event, the photo is representing, is being through the repeated gesture which includes the impulse of the place experience and through materiality which allows a tangible and visual activation. The outcome is the discovery of the meeting places of the landscape, the place and the body.

Λέξεις κλειδιά

Τοπίο, τόπος, βιωματικό, σωματικότητα,

Key words

Landscape, place, experience, bodyness

Εισαγωγή

Ο άνθρωπος ζει σε τοπία αστικά, ημιαστικά και σπανιότερα φυσικά. Βλέπει το τοπίο της καθημερινότητάς του, βλέπει τοπία κατά τις αναρίθμητες μετακινήσεις του, αντιλαμβάνεται και οριοθετεί τον χώρο που ζει. Η βίωση του τοπίου και η μετατροπή του σε τόπο απαιτεί άλλες διεργασίες και ποιότητες που σχετίζονται την εσωτερικότητα, με τον χρόνο και την εμπειρία. Η βίωση του τοπίου προϋποθέτει τη σύνδεση με το σώμα μας, κατάσταση που φαίνεται ξεχασμένη στην καθημερινή ρουτίνα, την επιστροφή στο πρωταρχικό, στο ουσιώδες. Στην Τέχνη, η σχέση τοπίου και αναπαράστασης πραγματεύτηκε μέσα από τους αιώνες με ποικίλες προσεγγίσεις συναρτώμενη πάντα της κοινωνικής συγκυρίας, μέχρι να φτάσει στο σημείο να αυτονομηθεί και να αποκτήσει στοιχεία νεωτερικότητας. Στην παρούσα μελέτη γίνεται προσπάθεια να αναδειχθεί η σχέση αναπαράστασης και εμπειρίας, η σχέση τοπίου και τόπου μέσα από τη σωματική βίωση του τοπίου και της μετατροπής του σε τόπο.

Κύριοι άξονες της εργασίας είναι η έννοια του τόπου και η φαινομενολογική αντίληψη. Η πολύπλευρη έννοια του τόπου αναλύεται μέσα από το καλλιτεχνικό και φιλοσοφικό πρίσμα ώστε να γίνει περισσότερο κατανοητή η εικαστική προσέγγιση του θέματος. Η φαινομενολογική αντίληψη αναλύεται στο βαθμό που η εμπειρία και η σωματική υπόσταση καθορίζουν τη σχέση μας με τον κόσμο και κατά επέκταση με τα τοπία και τον τόπο, καθώς έχει επηρεάσει τη σκέψη της γράφουσας και την ερμηνεία που συγκροτεί με το τοπίο.

Μεθοδολογία

Η εργασία χωρίζεται σε τρεις ενότητες. Η πρώτη αφορά στη θεωρητική προσέγγιση των όρων που πραγματεύεται η εργασία, στη δεύτερη αναπτύσσεται η θεματική μέσα από θεωρητικούς της τέχνης και της φιλοσοφίας και στην τρίτη γίνεται η ανάλυση του εικαστικού έργου.

Συγκεκριμένα στην πρώτη ενότητα γίνεται η ανάλυση των εννοιών του τοπίου και του τόπου, ετυμολογικά και εννοιολογικά, εστιάζοντας στη μεταξύ τους σχέση που διαμορφώνεται από το σώμα και τη βιωμένη εμπειρία.

Στη δεύτερη ενότητα η σχέση του τοπίου και της αναπαράστασής του στην τέχνη μελετάται μέσα από το πρίσμα των θεωρητικών της τέχνης, Kenneth Clark, Gombrich, Mitchell, Simmel, καθώς αποτέλεσε το δίπολο πάνω στο οποίο ξεκίνησε η έρευνα του εικαστικού έργου. Επίσης, αναπτύσσεται η σχέση του σώματος με το τοπίο μέσα από την φαινομενολογική αντίληψη και τον Merleau-Ponty.

Στην τελευταία ενότητα παρουσιάζεται και αναλύεται το εικαστικό έργο, όπως έχει διαμορφωθεί μέσα από την έρευνα αλλά και τις επιρροές από καλλιτέχνες που με το έργο ή την πρακτική τους συνέδραμαν στο να σχηματιστεί η δική μου πρόθεση και εικαστική διαδικασία.

Ανάλυση των όρων τοπίο και τόπος

Προσεγγίζοντας τις έννοιες τοπίο και τόπος αναπόφευκτα ανατρέχει κανείς στην πρωταρχική έννοια της φύσης. Η αναγωγή από τη φύση, στο τοπίο και στην αναπαράσταση δεν ήταν ποτέ γραμμική και απλή. Ο Simmel αναδεικνύει τη διαφορά τοπίου-φύσης, με τη φύση ως κάτι ενιαίο και αδιάσπαστο, που εμπεριέχεται από την ενότητα του γίνεσθαι, που γεννάται και καταστρέφεται αδιάκοπα μέσα στον χρόνο. Για τον Simmel ο όρος «ένα κομμάτι φύσης» κρύβει τεράστια αντίθεση, ορίζοντας το τοπίο ως ένα συνειδητό περιεχόμενο του οπτικού πεδίου ή του ανθρώπινου βλέμματος που κατατέμνει τη φύση σε «ατομικά τοπία» (Simmel σελ.12).

Πριν το φυσικό τοπίο μετατραπεί σε τέχνη πρέπει πρώτα η φύση να μετατραπεί σε τοπίο. Το τοπίο αποτελεί μια ιστορικά νοηματοδοτημένη αναπαράσταση του ανθρώπινου περιβάλλοντος, «ορίζει δηλαδή τη συγκεκριμένη σχέση που ο άνθρωπος συγκροτεί με το περιβάλλον του σε μια στιγμή της ιστορικής του πορείας¹». (Δασκαλοθανάσης για Simmel, 2004, σελ. 156).

Για τον Ζιώγα η φύση φέρει μια τριπλή υπόσταση, ως ο χώρος όπου οι πρωτόπλαστοι και ο σύγχρονος άνθρωπος έχουν εκδιωχθεί, ως ο χώρος που καταλαμβάνει ο άνθρωπος ως ανάγκη επιβίωσης και ως το πεδίο που καταγράφεται και αναδεικνύεται². «Το τοπίο ως καλλιτεχνική κατασκευή σχετίζεται με την Φύση ακριβώς διότι καταγράφει τους φόβους, τις θέσεις, τις αντιλήψεις μας για αυτό το οποίο υπάρχει έναντι. Η τριπλή αυτή υπόσταση της Φύσης μας επιτρέπει να θέσουμε και ένα αντίστοιχο τριπλό ερώτημα: αποτελεί το τοπίο πρόσχημα, προβολή ή καταγραφή;» (Ζιώγας 2020), καταδεικνύοντας τη σημαντικότητα της αναγνώρισης των κινήτρων του ανθρώπου και του καλλιτέχνη πιο συγκεκριμένα, που ασυνείδητα η ενσυνείδητα ενυπάρχουν πίσω από την τέχνη του τοπίου.

Αρκετοί καλλιτέχνες, στην προσπάθειά τους να «δουν» τη φύση πίσω από το τοπίο, κατέφυγαν σε επιστημονικές μεθόδους εξερεύνησης και ανακάλυψης του φυσικού. Για παράδειγμα, η Mariele Neudecker αναζητώντας τη θεμελιώδη φύση πίσω από το τοπίο, την εμπειρία πίσω από τις διαχρονικές αναπαραστάσεις του, πραγματοποιεί

¹ Simmel, G. Ritter. J, Gombrich. E. (2004). Το Τοπίο (μτφρ Δασκαλοθανάσης Ν.). Αθήνα. Εκδόσεις ποταμός. Σελ 151

² Το τοπίο αποτελεί τον πραγματικό φυσικό χώρο όπου τοποθετείται η Φύση. Η Φύση τείνει να αποκτήσει μια τριπλή υπόσταση. Η Φύση γίνεται, σε μια πρώτη εκδοχή, ο αρχέγονος τόπος/έννοια από όπου οι πρωτόπλαστοι, αλλά και ο σύγχρονος άνθρωπος, έχουν εκδιωχθεί. Κατά μία 8 Tuan, Yi Fu, (1979). Space and Place: Humanistic Perspective. Στο S. Gale and G. Olsson (Επ.). Philosophy in Geography. 411. Βοστώνη: D. Reidel Pub. Co. δεύτερη εκδοχή η Φύση γίνεται το πεδίο προς κατάκτηση, το πεδίο όπου μια ανάγκη επιβίωσης οδηγεί στην επέκταση. Τέλος η Φύση είναι μια εξημερωμένη οντότητα, το φυσικό τοπίο που μας περιμένει για να καταγραφεί και με ένα συμπλιωτικό τρόπο να αναδείξουμε το κάλλος της

ταξίδι στη Γροιλανδία με τις μεθόδους ενός επιστήμονα. Τέτοιου είδους προσεγγίσεις καταδεικνύουν την ανάγκη του σύγχρονου ανθρώπου να συνδεθεί με τη φύση και όχι με τις εικόνες της, ή όπως περιγράφει ο Mark Cheetham ότι «στη δυτική κοινωνία το τοπίο «ντύνεται» με πολλά που στο τέλος χάνει την εμπειρία του³».

Ο όρος τοπίο

Στην αρχαία Ελληνική γλώσσα η λέξη «τοπείον» ή «τοπήιον» περιγράφει τον φραγμό που οι αρχαίοι Έλληνες συνήθιζαν να χρησιμοποιούν στους κήπους τους, την πρασιά από θάμνους «επιμελώς κλαδευομένους οι οποίοι απέδιδαν μορφές και συμπλέγματα διάφορα⁴». Πρόκειται δηλαδή για έναν φυτικό φράκτη με τριπλή υπόσταση, του καθορισμού της ιδιοκτησίας, του ελέγχου των φυσικών συνθηκών και του καλλωπισμού. Το έργο που καταβάλλεται «μετα - σχηματίζει τη φύση, τη μετα - μορφώνει, ορίζοντας τον τόπο και προσφέροντας, ταυτόχρονα αισθητική τέρψη⁵».

Ετυμολογικά, ο όρος landscape προέρχεται από τη λέξη land, γη, επιφάνεια εδάφους, και του γερμανικού επιρρήματος scape που σημαίνει οριοθετημένη περιοχή και εισήλθε στην Αγγλία στα τέλη του 16^{ου} αιώνα για να περιγράψει τα ολλανδικά έργα ζωγραφικής που αναπαριστούσαν τις αγροτικές εκτάσεις της ολλανδικής γης, συμπεραίνοντας ότι εξ αρχής υπήρχε μία θεμελιώδης δυαδικότητα στην πρόσληψη της έννοιας του τοπίου, τόσο μεταξύ του χωρικού προσδιορισμού ενός περιβάλλοντος, όσο και της ζωγραφικής αναπαράστασής του. Αντίληψη που γίνεται ξεκάθαρη στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, όπου οι ορισμοί των αγγλικών λεξικών διευκρινίζουν ότι ο όρος landscape χρησιμοποιούνταν ευρέως για να περιγράψει την οπτική θέα μιας περιοχής αλλά και την υλική αναπαράστασή της, αναδεικνύοντας ξανά τη διττή υπόσταση της έννοιας του τοπίου (landscape). Η χρήση και η κατανόηση του όρου τοπίου αυτόματα εμπεριέχεται από τις πρακτικές κατανόησης της εικόνας και τις συμβάσεις της που έχουν τις ρίζες τους στη ζωγραφική.

Στον 21^ο αιώνα το τοπίο ορίστηκε, από την ευρωπαϊκή σύμβαση του τοπίου που υπεγράφη στη Φλωρεντία στις 20 Οκτωβρίου του 2000, ως μία περιοχή όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από τους ανθρώπους, με ταυτότητα η οποία απορρέει από τη «δυναμική σχέση μεταξύ φυσικών και ανθρωπογενών παραγόντων⁶», τοποθετώντας

³ ..Neudecker's quest to see nature beyond landscape reveals a widely held suspicion in our western culture that landscape masks too much, that it gets in the way of real experience..
Mark Cheetham, Mariele Neudecker: Behind Landscape, (2014) , University of Toronto, σελ 61

⁴ Μωραϊτης Κ., Η τέχνη του τοπίου: Πολιτιστική επισκόπηση των νεωτερικών τοπιακών θεωρήσεων και διαμορφώσεων, 2015, σελ 14

⁵ Ο.π., σελ 14

⁶ **Τοπίο** σημαίνει «μία περιοχή, όπως γίνεται αντιληπτή από ανθρώπους, της οποίας ο χαρακτήρας είναι το αποτέλεσμα της δράσης και αλληλεπίδρασης των φυσικών και/ή ανθρωπίνων παραγόντων»

για πρώτη φορά την ανθρώπινη αντίληψη και τη διάδραση μεταξύ φυσικού και ανθρωπογενούς ως αυτή που δύναται να διαμορφώσει την έννοια και την ταυτότητα του τοπίου.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Simmel ορίζει το τοπίο ως ένα συνειδητό περιεχόμενο του οπτικού πεδίου καταδεικνύοντας τον ψυχικό τόνο ως αυτό που μπορεί να μορφοποιήσει ένα κομμάτι φύσης σε τοπίο. Ο ψυχικός τόνος είναι ο «ενοποιητικός φορέας των αποσπασμένων τμημάτων της φύσης⁷» (Δασκαλοθανάσης για Simmel, 2004, σελ. 156), χαρακτηρίζεται από καθολικότητα, κατέχει τα επιμέρους στοιχεία αλλά χωρίς να συντίθεται από αυτά.

Αναλύοντας τους ορισμούς του τοπίου που αναφέρθηκαν παραπάνω, συμπεραίνουμε πως η έννοια του τοπίου περιέκλειε εξ αρχής δύο υποστάσεις· αυτήν της οριοθέτησης και αυτήν της αναπαράστασης. Συνυφάνθηκε με την προσπάθεια του ανθρώπου να μετασχηματίσει τον αχανή χώρο που τον περιβάλλει τόσο σε πρακτικό όσο και σε πνευματικό επίπεδο. Η θέση του Simmel ενέχει ιδιαίτερη θέση στην παρούσα εργασία, κυρίως στο εικαστικό έργο και στον τρόπο που πραγματεύτηκε η σχέση τοπίου και τόπου.

Ο όρος τόπος

Για τον Yi-Fu Tuan ο τόπος δημιουργείται όταν ο χώρος αποκτάει υλική υπόσταση, ιστορία, νόημα, ιδιαιτερότητα και μοναδικότητα, που καταλαμβάνεται από πρόσωπα ή πράγματα (Tuan, 1977). Παρατηρείται δηλαδή μία σχέση αναγωγική, από τον γενικό χώρο προς το ειδικό που είναι ο τόπος, ο οποίος προσδιορίζεται μέσα από απτές και νοητικές εκδηλώσεις των ανθρώπινων αντιλήψεων, συναισθημάτων, σημασιών. Χαρακτηριστικά αναφέρει «στην ανθρώπινη εμπειρία, το νόημα του χώρου συχνά ταυτίζεται με αυτό του τόπου. Ο χώρος είναι περισσότερο αφηρημένος από τον τόπο. Αυτό που αρχίζει ως αδιαφοροποίητος χώρος μετατρέπεται σε τόπο καθώς το γνωρίζουμε όλο και καλύτερα και του αποδίδουμε αξία. Οι ιδέες του χώρου και του τόπου απαιτούν η μια την ύπαρξη της άλλης για τον ορισμό τους. Ο χώρος είναι ελευθερία, ο τόπος ασφάλεια: είμαστε συνδεδεμένοι με τον ένα, αλλά επιθυμούμε τον άλλο. Από την ασφάλεια και σταθερότητα του τόπου, αντιλαμβανόμαστε την ανοιχτοσύνη, την ελευθερία και την απειλή του χώρου, και αντίστροφα. Επιπλέον, αν θεωρήσουμε το χώρο ως το πλαίσιο που επιτρέπει την

([Ευρωπαϊκή Σύμβαση για το Τοπίο](#), Ν. 3827/2010). Αποτελεί μια απτή και άμεσα αντιληπτή γεωγραφική μονάδα ανάλυσης, μέσω της οποίας οι διαδικασίες συγκρότησης του χώρου και οι σχέσεις ανθρώπου-χώρου εκφράζονται, αποτυπώνονται, βιώνονται, ερμηνεύονται, κατανοούνται και εξελίσσονται (Pavlis & Terkenli 2017). Wikipedia

⁷ Simmel, G. Ritter. J, Gombrich. E. (2004). Το Τοπίο (μτφρ Δασκαλοθανάσης Ν.). Αθήνα. Εκδόσεις ποταμός. Σελ 156

κίνηση, τότε ο τόπος είναι στάση. Κάθε στάση στην κίνηση παρέχει τη δυνατότητα σε μια θέση να μεταμορφωθεί σε τόπο.» Tuan (1977:6). Καταδεικνύει επομένως μια αντίθεση μεταξύ των εννοιών του τόπου και του χώρου αλλά και μία αλληλοσυμπλήρωση.

Για τον Ζιώρα η έννοια του τόπου προσδιορίζεται από την ερμηνεία, καλλιτεχνική, επιστημονική, προσωπική: «ο τόπος αποτελεί τα επιμέρους, επιλεγμένα μέρη ενός όλου, του τοπίου, που τα καθιστά σημαντικά η βιωμένη επιλογή του καλλιτέχνη. Ο τόπος αποτελεί τη χωρική στιγμή στοχαστικής ενατένισης, όπου ο παρατηρητής/καλλιτέχνης κοντοστέκεται μπροστά στην ανάγκη να αντιμετωπίσει οντολογικά ερωτήματα» (2020, σ.20), επισημαίνοντας τη σημασία του σώματος που περιπλανάται και αφήνεται να βιώσει και να εμπεριέξει τον τόπο.

Το τοπίο μεταμορφώνεται σε τόπο μέσα από κάποιες ποιότητες, ιδιαιτερότητες, μέσα από τη βίωσή του, μέσα από το σώμα. Η στάση που χαρακτηριστικά αναφέρει ο Tuan είναι αυτή που μπορεί να μεταμορφώσει το τοπίο σε τόπο. Αυτή η στάση μπορεί να είναι συνυφασμένη με ψυχικές διεργασίες, με τη μνήμη, με βιώματα.

Η σχέση τοπίου και αναπαράστασης στην τέχνη

Στο κεφάλαιο αυτό θα μελετηθεί η σχέση τοπίου και αναπαράστασης όπως την έχουν κατηγοριοποιήσει θεωρητικοί της τέχνης, με σκοπό να αναδειχθούν αυτά που συνετέλεσαν στο να αποκτήσει αυτονομία η τέχνη της τοπιογραφίας και να επισημανθούν τα στοιχεία της νεωτερικότητάς της.

Για τον Kenneth Clark η ιστορία της τοπιογραφίας χωρίζεται σε κάποιες ενότητες σύμφωνα με αυτό που εξυπηρετούσε η αναπαράσταση του τοπίου σε κάθε εποχή το οποίο βέβαια ήταν συνυφασμένο με τη συνείδηση της φύσης που είχε ο άνθρωπος σε κάθε εποχή. Αρχικά αναφέρεται στο τοπίο των συμβόλων κατά την περίοδο του Μεσαίωνα και έπειτα, που αφορά τη συναρμογή πολύτιμων αποσπασμάτων από τη φύση σε ένα διακοσμητικό σύνολο⁸. Η φύση ούσα αχανής και ακατανόητη συμβολοποιείται από τον καλλιτέχνη που αντιμετωπίζει ως πράγματα οτιδήποτε φυσικό. Στη συνέχεια κάνει λόγο για τα τοπία του πραγματικού, που εμφανίζονται στη φλαμανδική και ιταλική τέχνη, και εμπεριέχουν μια νέα αίσθηση του χώρου «που επηρέασε άμεσα, ή και δημιουργήσε την όραση του 19^{ου} αιώνα⁹» (Clark, 2018,σελ.64). Οι απαρχές του τοπίου, όπως το γνωρίζουμε σήμερα, συναντώνται στην Ολλανδία του 17^{ου} αιώνα στα τοπία του πραγματικού, ενώ τον 19^ο αιώνα η τοπιογραφία γίνεται κυρίαρχη τέχνη με δική της αισθητική, όπου η φυσική όραση των ιμπρεσιονιστών διεύρυνε την όρασή μας και τα ιμπρεσιονιστικά τοπία εξέφρασαν μια «πραγματική και πολύτιμη ηθική στάση¹⁰» (Clark, 2018, σελ. 186). Η έννοια του τοπίου αλλάζει πλέον από πράγματα σε εντυπώσεις. Για τον Clark η «ζωγραφική απόδοση του τοπίου δεν μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητα από την τάση απομάκρυνσης από τη μίμηση ως *raison d'etre* (λόγο ύπαρξης) της τέχνης¹¹» (Clark, 2018, σελ. 251). Η συνειδητοποίηση αυτή επανακαθόρισε τον σκοπό της τέχνης και τις σύγχρονες εικαστικές πρακτικές.

Η νεωτερικότητα της τοπιογραφίας κινείται σε δύο κατευθύνσεις: το τοπίο του βάθους ανάγεται σε «καθαρή και αυτοτελή τέχνη¹²» (Combrich, 2004, σελ.102) και η απότομη ατροφία της θρησκευτικής ζωγραφικής έδωσε χώρο στην τοπιογραφία «όπου εξειδικευμένοι ζωγράφοι του 16^{ου} αιώνα άρχισαν να καλλιεργούν στο

⁸ Clark, K. (2018). Το Τοπίο στην Τέχνη (μτφρ. Βογιατζής, Π.Ι.). Αθήνα: Νησίδες. σελ 39

⁹ Ο.π., σελ 64

¹⁰ Ο.π., σελ 186

¹¹ Ο.π., 251

¹² Simmel, G. Ritter. J, Gombrich. E. (2004). Το Τοπίο (μτφρ Δασκαλοθανάσης Ν.). Αθήνα. Εκδόσεις ποταμός. Σελ 102

Βορρά¹³» (Combrich, 2004, σελ.104). Για τον Gombrich η τοπιογραφία είναι το πιο επαναστατικό από όλα τα είδη ζωγραφικής αφού το *raison d' être* της δεν επηρεάζεται από άλλα θέματα, όπως συνέβαινε με τα αλληγορικά ή διδακτικά έργα των προηγούμενων αιώνων, υποστηρίζοντας ότι η θεσμοποίηση της τοπιογραφίας κατέστη δυνατή χάρη στο ουμανιστικό περιβάλλον της Ιταλίας του 15^{ου} αιώνα και της αγοράς που είχε αποκτήσει μια αισθητική στάση απέναντι στην τέχνη απαλλαγμένη από ιστορικά και άλλα θέματα (Combrich, 2004, σελ.111). Πρόκειται για μία διαφορετική τοποθέτηση σε σχέση με αυτή του Clark, που εστιάζει περισσότερο στους κοινωνικούς και πολιτικούς παράγοντες που ευνόησαν και θεσμοποίησαν την ολλανδική αλλά και ευρύτερη τοπιογραφία. Ο Gombrich εστιάζει σε ένα είδος συνέχειας των «εξειδικευμένων» ζωγράφων του βάθους των εργαστηρίων του όψιμου μεσαίωνα σε ζωγράφους τοπιογραφίας, που υποστηρίχτηκαν μεν από την ανοιχτή αγορά, αλλά χάρη στις ήδη διαμορφωμένες αισθητικές αξίες - προϊόντα της Ιταλικής Αναγέννησης που άνοιξε το δρόμο για την αυτονομία της τοπιογραφίας (Combrich, 2004, σελ.111). Για τον Gombrich η τοπιογραφία έχει εννοιολογικό χαρακτήρα. Η έκσταση μπροστά στη θέα της φύσης είναι δυνατή μόνο επειδή έχει πραγματοποιηθεί μια παράδοση τοπιογραφικών αναφορών.

Ο Mitchell περιγράφει το τοπίο στην τέχνη «ως ένα μέσο ανταλλαγής μεταξύ του ανθρώπινου και του φυσικού, του εαυτού και του άλλου»¹⁴. Αναπαρίσταται και αναπαριστά. Είναι ταυτόχρονα σημαίνον και σημαινόμενο. Η δυαδικότητα που επισημαίνει ο Mitchell σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της τοπιογραφίας είναι η επιτομή της θεματικής αλλά και της τέχνης γενικότερα. Κάνοντας κριτική στον Clark και την εκτίμησή του ότι η σύλληψη της φύσης από τον άνθρωπο είναι ένα μοναδικό ιστορικό φαινόμενο, ο Mitchell αντιπαραθέτει την αισθητική εξιδανίκευση του τοπίου δίπλα σε σκοπιμότητες που τοποθετούν το αγγλικό κίνημα για το τοπίο στο επίκεντρο της κριτικής του. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει τα εξής δεδομένα σχετικά με την κατασκευή του τοπίου: Πρώτον, ότι το τοπίο είναι στην καθαρή του μορφή ένα δυτικό, ευρωπαϊκό και μοντέρνο φαινόμενο, δεύτερον ότι αναδύεται το 17ο αιώνα και κορυφώνεται το 19ο αιώνα και τρίτον ότι αποτελεί αρχικά και κύρια ένα είδος ζωγραφικής και έναν τρόπο θέασης. (Mitchell, 1994). Η Ann Bermingham εντοπίζει τον 18^ο και 19^ο αιώνα μια ταξική άποψη του τοπίου που ενσωμάτωσε ένα πακέτο κοινωνικών και οικονομικών αξιών στο οποίο η ζωγραφική έδωσε πολιτισμική υπόσταση. Το τοπίο αναπαριστά έναν τρόπο όρασης της ευρωπαϊκής ελίτ πάνω στον κόσμο και τις κοινωνικές σχέσεις μέσα από μια φαντασιακή σχέση με τη φύση,

¹³ Ο.π., σελ. 104

¹⁴ W. J .T. Mitchel "Imperial Landscape," 2002, Chicago: University of Chicago Press, σελ 5

εκφράζοντας ένα ευρύ πεδίο «πολιτικών, κοινωνικών και ηθικών παραδοχών»(Παπαϊωάννου, 2005; Cosgrove,1998). Ο Cosgrove αναλύει τη μεταβολή της έννοιας του τοπίου μέσα από το πρίσμα των κοινωνικών και των οικονομικών σχέσεων με τη φύση, μέσα στο εκάστοτε οικονομικό σύστημα, από τη φεουδαρχία μέχρι τον καπιταλισμό. Η καπιταλιστική οικονομία μετέτρεψε τη γη σε ανταλλάξιμο αγαθό και κατ' επέκταση τη σχέση με τη γη σε αποξενωμένη μορφή ιδιοκτησίας. Ο Mitchell αποκαλεί ψευδο-ιστορικό μύθο τη μοντέρνα σύλληψη του τοπίου, τον ισχυρισμό ότι «εμείς οι μοντέρνοι» είμαστε ανώτεροι και διαφορετικοί από οποιονδήποτε προηγήθηκε, απελευθερωμένοι από την προκατάληψη και τη σύμβαση, κύριοι μιας ενοποιημένης γλώσσας που εκφράζεται στο τοπίο (Mitchell, 1994). Η μαρτυρία ποιητών από τον Ησίοδο ως τον Όμηρο ως το Δάντη αποδεικνύει ότι οι άνθρωποι δεν απέκτησαν μια νέα αίσθηση μετά το Μεσαίωνα που τους κατέστησε εντελώς διαφορετικούς από τους προηγούμενους, όπως επίσης αποδεικνύεται από μελέτες ότι οι ζωγράφοι την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή περίοδο είχαν αναπτύξει μια «σχολή ζωγραφικής τοπίου». Έτσι υποστηρίζει τη θέση του ότι το τοπίο σαν έννοια υπάρχει σε όλες τις κουλτούρες. Ο γεωγραφικός προσδιορισμός του τοπίου στην Ευρώπη, από την άλλη, καταρρίπτεται από τον πλούτο και την αρχαιότητα της Κινεζικής ζωγραφικής τοπίου. Παρατηρεί ότι η καλύτερη περίοδος της Κινεζικής τοπιογραφίας είναι όταν η Κίνα βρίσκεται στο ζενίθ της ως ιμπεριαλιστική δύναμη και παρακμάζει το 18ο αιώνα όταν η Κίνα γίνεται το αντικείμενο της Αγγλικής ιμπεριαλιστικής εκμετάλλευσης, θέτοντας έτσι το ενδεχόμενο η ανακάλυψη του τοπίου να σχετίζεται με τον ιμπεριαλισμό.

Η σχέση τοπίου και αναπαράστασης μελετήθηκε και μελετάται ακόμη από θεωρητικούς της τέχνης αλλά και από εικαστικούς. Στην παραπάνω ανάλυση γίνεται προσπάθεια να αναδειχθεί ο τρόπος που έφτασε στο σημείο να αποκτήσει αυτονομία, χάρη κυρίως σε κοινωνικούς αλλά και τεχνικούς λόγους σύμφωνα με τους Clark και Combrich, καθώς και την διαφορετική τοποθέτηση του Mitchell που εντοπίζει την αυτονομία της τοπιογραφίας σε πολύ πρώιμα ιστορικά χρόνια σε σχέση με τους προαναφερθέντες, αλλά εστιάζει κυρίως στην κοινωνική κατασκευή του είδους της τοπιογραφίας, παραδοχή που, όπως θα αναφερθεί παρακάτω, στερεί το τοπίο της δυτικής τέχνης από κάποιου είδους εμπειρία και βιωματικότητα.

Φαινομενολογική προσέγγιση του τοπίου

Για τον Maurice Merleau-Ponty και τη Φαινομενολογία της Αντίληψης, αναγκαία συνθήκη της αντιληπτικής εμπειρίας είναι η φυσική παρουσία και έτσι θέτει το βιωμένο σώμα στο κέντρο του φιλοσοφικού του στοχασμού. Ο κόσμος υπάρχει πριν από οποιαδήποτε ανάλυσή μας, είμαστε ήδη ριγμένοι σε αυτόν και αυτή η πρωταρχική εμπλοκή είναι μια συνθήκη πάντα παρούσα. «Το να επιστρέφουμε στα πράγματα τα ίδια πάει να πει να επιστρέφουμε σε αυτόν τον πριν από τη γνώση κόσμο για τον οποίο πάντα μιλάει η γνώση και ως προς τον οποίο κάθε επιστημονικός προσδιορισμός είναι αφηρημένος, ενδεικτικός και εξαρτώμενος, όπως η γεωγραφία ως προς το τοπίο, όπου στην αρχή έχουμε μάθει τι είναι ένα δάσος, ένα λειβάδι κι ένας ποταμός¹⁵».

Η σχέση σώματος και χώρου προσανατολίζεται γύρω από την πεποίθηση ότι η κατανόηση του υποκειμένου δεν θα γίνει ποτέ στην καθαρή μορφή του, αλλά θα πρέπει να αναζητείται εκεί που τέμνονται οι διαστάσεις του, και τόσο ο χώρος αλλά και ο χρόνος είναι διαστάσεις του είναι μας. Για τον Merleau-Ponty ο πρακτικός χώρος είναι σωματικός χώρος και είναι συναρτώμενος τόσο με τη φυσική δομή του σώματος όσο και με τα σχέδια που αναλαμβάνει με σκοπό να καλύψει τις ανάγκες του σώματος. Το σώμα έχει τη δική του προθετικότητα (αποβλεπτικότητα) που είναι πρότερη και ανεξάρτητη από κάθε συμβολική λειτουργία, κατηγορική συμπεριφορά ή νοητή κατάσταση της συνείδησης νοούμενη ως αναπαράσταση. Κατανοεί έτσι και συμπεριλαμβάνει τον κόσμο, “έχει” τον κόσμο, χωρίς την ανάγκη μιας αναπαράστασης ή κάποιας συμβολικής λειτουργίας. Η σχέση του σώματος με το χώρο είναι προθετική ως εγώ μπορώ παρά ως εγώ σκέφτομαι και το σώμα κατοικεί το χώρο και το χρόνο. “Ο σωματικός χώρος μπορεί να μου δοθεί σε μια πρόθεση αδράγματος χωρίς να έχει δοθεί σε μια πρόθεση γνώσης¹⁶».

Η σχέση σώματος και τοπίου είναι πρωταρχικής σημασία για την παρούσα εργασία και η φαινομενολογική θεώρηση πάνω στο κομμάτι αυτό, έρχεται να απαντήσει σε αυτό που ενστικτωδώς αντιλαμβάνεται το σώμα κατά την περιήγηση ή περιπλάνηση του τοπίου. Η γνώση, με τη μορφή της πληροφορίας είναι περιττή. Σε αυτό που υπάρχει πριν από τη Γνώση, το σώμα κατοικεί ήδη εκεί.

¹⁵ Merleau-Ponty M. (1977), 2016, σ. 20

¹⁶ Ο.π., σελ 196

Το Εικαστικό έργο

Έχοντας στο επίκεντρο τα δίπολα τοπίο και τόπος, αναπαράσταση και εμπειρία, με βασικό άξονα τη σωματική βίωση του τοπίου ξεκίνησε η έρευνα της παρούσας εργασίας. Το απέραντο «άλλο» οριοθετείται και γίνεται τοπίο μέσα από το οπτικό ερέθισμα, τις αισθήσεις και τις διεργασίες του εγκεφάλου. Το σώμα που βιώνει το τοπίο και βυθίζεται σε αυτό, το μετατρέπει σε τόπο. Αρχικά, υπήρξε η ανάγκη μετακίνησης εκτός του αστικού χώρου που κατοικώ, της Κοζάνης, σε φυσικά τοπία της περιοχής μου, στα βουνά και τις πεδιάδες που γνωρίζω και βλέπω συνεχώς να μεταβάλλονται μέσα στη ροή του χρόνου. Η περιπλάνηση σε αυτά τα τοπία απέχει από την ρομαντική αντίληψη των *flâneurs*, ως αστικοί εξερευνητές του φυσικού. Αντίθετα είναι σκόπιμη και συγκεκριμένη, καθώς το σώμα μου αναζητά να συνδεθεί με το πρωταρχικό στοιχείο της γης, του ουρανού, του αέρα. Η αναζήτησή μου έχει να κάνει με οπτικές και απτικές πληροφορίες του τοπίου. Προσανατολίζεται στη φιλοσοφία του Merleau-Ponty για τον σωματικό χώρο, για την επιστροφή στα ίδια τα πράγματα. «ο σωματικός χώρος μπορεί να μου δοθεί σε μια πρόθεση αδράγματος χωρίς να έχει δοθεί σε μια πρόθεση γνώσης» (Merleau-Ponty M. [1945] 2016 σ. 196).

Κατά τη διαδικασία τη περιπλάνησης και της βίωσης του τοπίου, φωτογραφίζω τα επιμέρους τοπία εμπεριέχοντας περισσότερο την αίσθηση του στιγμιότυπου. Φωτογραφίζω, προσπαθώντας η εικόνα να μην υπηρετεί κάποιους αισθητικούς κανόνες, στο μέτρο του εφικτού, ώστε να μην έχει ως στόχο την ωραιοποίηση του τοπίου, αλλά να αποτυπώνεται το τοπίο όπως ορίζεται από το οπτικό μου πεδίο και την εμπειρία της βίωσης τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Πρόκειται περισσότερο για ένα συμβάν που λαμβάνει χώρα σε ορισμένο χρόνο. Σε δεύτερο χρόνο, η φωτογραφία εκτυπώνεται και επεξεργάζεται με γνώμονα τη σωματική μνήμη κατά τη βίωση του τοπίου και μετασχηματίζεται, δημιουργώντας μια νέα εικόνα των τόπων συνάντησης του τοπίου, του τόπου και του σώματος.

Αναπαράσταση και εμπειρία

Η σχέση μεταξύ τοπίου και αναπαράστασης ή ακόμη πιο διευρυμένα της οπτικής αντίληψης και της αναπαράστασής της στην τέχνη είναι ένα ερώτημα που συναντάται από τις αρχές της τέχνης (μίμηση), αλλά σήμερα γίνεται ολοένα και πιο περίπλοκο λόγω των νέων τεχνολογικών μέσων. Η καλλιτέχνιδα που επηρέασε τη σκέψη μου γύρω από τα ζητήματα αυτά είναι η Mariele Neudecker καθώς εμβαθύνει στο αίτημα της εμπειρίας του τοπίου, διαπραγματεύεται τη σχέση φύσης και τοπίου, αναζητώντας τη φύση πίσω από το τοπίο, την εμπειρία πίσω από τις διαχρονικές αναπαραστάσεις του, τη θεμελιώδη φύση. Υποστηρίζει ότι είμαστε συνδεδεμένοι με τις εικόνες της φύσης και όχι με τη φύση και η αναζήτησή της ξεκινά από τη αίτημα «Ήθελα να δω τη φύση πέρα από το τοπίο¹⁷» πραγματοποιώντας για το σκοπό αυτό το ταξίδι της στη Γροιλανδία και συναντώντας τη θέση του Simmel που διαχωρίζει τη φύση από το τοπίο, και την ορίζει ως την «ατέρμονη συνάφεια των πραγμάτων, ...,την κυμαινόμενη ενότητα του γίνεσθαι η οποία εκφράζεται με τη συνέχεια της ύπαρξης μέσα στο χρόνο και το χώρο¹⁸». Στην πρακτική της χρησιμοποιεί μία μεγάλη ποικιλία μέσων όπως τη γλυπτική εγκατάσταση, τη φωτογραφία, το βίντεο, τον ήχο, ώστε να εξερευνήσει το όριο της ανθρώπινης εμπειρίας και αντίληψης. Χαρακτηριστικό έργο που αναπτύσσει την έρευνά της μεταξύ του πραγματικού και του διαμεσολαβημένου είναι τα λεγόμενα «Tank Works» (εικ.1-3), τρισδιάστατα «ενυδρεία» με νερό, που περιέχουν αναπαραστάσεις του φυσικού κόσμου (γλυπτικά αντικείμενα όπως δέντρα, βουνά, πλοία κ.α.) ενισχυμένα με κάποια χημικά, ώστε να διαμορφωθούν συνθήκες περιβάλλοντος. Επηρεασμένη από τα τοπία των ζωγράφων του ρομαντισμού¹⁹ όπως ο Friedrich και ο Harald Sohlberg που αναζητούσαν το Υψηλό (sublime), προσπαθεί να επαναφέρει τις οπτικές συμβάσεις τους σε τρισδιάστατη φόρμα επιτρέποντας στο θεατή να έχει μια περιμετρική όραση, μία εποπτεία του τοπίου, αλλά ταυτόχρονα να αναρωτηθεί για τις παγίδες της αναπαράστασης ή το όριο της ψευδαίσθησης που καθορίζει τη γνωστική διαδικασία²⁰. Δεν επιδιώκει μία ακόμη αναπαράσταση του τοπίου αλλά αναδημιουργεί μια εμπειρία (sublime), περιβάλλοντα που εγείρουν ερωτήματα· διοράματα όχι ως μεταφορές γνώσεων αλλά ως τόποι συνάντησης.

¹⁷ *..I wanted to see nature beyond landscape...*, interview at Louisiana Museum of Modern Art <https://www.youtube.com/watch?v=ZEpXsaJwSJw&t=1s>

¹⁸ Georg Simmel, Joachim Ritter, Ernst H. Gombrich, Το Τοπίο, σελ 12

¹⁹ Interview at Emily Spicer, (2014), www.studiointernational.com

²⁰ Pedro Cera, Exhibition Views, Mariele Neudecker, Echo Chamber, 2018 <https://www.pedrocera.com/exhibitions/mariele-neudecker-echo-chamber/>



Εικ.1. Mariele Neudecker, *The Touch of Earthly Years*, 2018, <http://www.marieleneudecker.co.uk/2019-and-then-the-world-changed-colour-breathing-yellow.html> (Ανασύρθηκε 29 Ιουνίου 2023)



Εικ.2-3. Mariele Neudecker, *And Then the World Changed Colour, Breathing Yellow* by Mariele Neudecker, 2019, <http://www.marieleneudecker.co.uk/2019-and-then-the-world-changed-colour-breathing-yellow.html> (Ανασύρθηκε 29 Ιουνίου 2023)

Η Neudecker, μετατρέπεται σε επιστήμονα προκειμένου να ανατροφοδοτήσει τη δουλειά της και χρησιμοποιεί μεθόδους της επιστήμης, όπως την έρευνα, την καταγραφή αλλά και τη συμμετοχή σε ερευνητικά προγράμματα του CERN. Η συμμετοχή της εκεί γίνεται με την ιδιότητα της καλλιτέχνιδος, με την ίδια να συγκρίνει το sublime των ρομαντικών ζωγράφων με το ερευνητικό έργο του Cern, ως ψηφιακό sublime, αφού η αναζήτησή τους έγκειται στη θεμελιώδη κατανόηση της φύσης/δημιουργίας. Όπως προαναφέρθηκε, πραγματοποιεί το ταξίδι της στην Ανταρκτική (2012) σαν ερευνήτρια, βοηθούμενη από τους ντόπιους κυνηγούς, προσπαθώντας να δει τη θεμελιώδη φύση (towards the contemporary sublime²¹) και να εξερευνήσει τα όρια²². Τα σωματικά της όρια αλλά και τα όρια της αντίληψης.

²¹ Neudecker, "Lamentations ... or: the escape from the 'grid'," and functions as a commentary to the work *There is Always Something More Important*, 2012

²² Emily Spicer, Interview, (2014), www.studiointernational.com

Αντιλαμβάνεται την αδυναμία της να κατανοήσει το μέγεθος της φύσης, «ξαφνικά οι κόγχες των ματιών μου ήταν πολύ μικρές, κλειστές και στενές... Επιθυμούσα να έχω περιμετρική όραση²³», καθώς κατά την ίδια γίνεται αυτόματα το «copping» (περικοπή), είτε πρόκειται για την βιολογική όραση, είτε για αυτή που γίνεται μέσω της τεχνολογίας, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι ο μόνος τρόπος για να κατανοήσουμε τη φύση περιορίζεται στην αντιληπτική ικανότητα της ανθρώπινης φύσης.

Η μεταφορά της εμπειρίας της σε γκαλερί, με μία σειρά πολυμεσικών εγκαταστάσεων που πραγματοποιούνται από το 2012-2014 με τίτλο *There Is Always Something More Important* (εικ.4) εγείρει κάποια ερωτήματα. Είναι εφικτό, άραγε, για το θεατή να αντιληφθεί το τοπίο της Ανταρκτικής μέσα σε ένα λευκό δωμάτιο μιας γκαλερί; Δύναται να μετέχει της εμπειρίας της καλλιτέχνης; Τη διαπίστωση αυτή φαίνεται να κάνει και η θεωρητικός Sarah Hayden που χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «έφυγα από την γκαλερί με την αίσθηση του μη αρκετού, αναστατωμένη από την υποψία ότι κάτι που είχε υποσχεθεί δεν είχε εντελώς εκπληρωθεί...²⁴» καταλήγοντας όμως σε υπεράσπιση της καλλιτέχνης ότι ίσως να ήταν αυτός ο στόχος του έργου· η παραδοχή της ανθρώπινης αντιληπτικής δυσχέρειας.



Εικ.4, Mariele Neudecker, *There Is Always Something More Important*, 2014

²³ Neudecker, "Lamentations ... or: the escape from the 'grid', 2012

²⁴ Sarah Hayden, Mariele Neudecker, *There is always something more Important* Gallery Barbara 2014, <http://enclavereview.org>

Ένας άλλος καλλιτέχνης που «φτάνει» στην άγρια φύση, όχι με την πρακτική του εξερευνητή αλλά με αυτή της walking art, είναι ο Richard Long. Ο Long χρησιμοποιεί το σώμα του για να βιώσει το τοπίο. Στην επικοινωνία με το θεατή, στη γκαλερί, χρησιμοποιεί ως υλικό αυτό που βρίσκει in situ (εικ.5). Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει να μεταφέρει τη βιωμένη εμπειρία στο θεατή, τόσο λόγω της προέλευσης του υλικού που κουβαλά την «αύρα» του τόπου όσο και της μη παραστατικής φόρμας του έργου ως σημείωση της ανοιχτής διαδικασίας της walking art, του χώρου και του χρόνου. Σύμφωνα με τον Ζιώγα, το Σώμα είναι κυρίαρχο στην μορφή αυτή εικαστικής και καλλιτεχνικής πρακτικής και επιτρέπει στην βιωματική ανασύνθεση του περιβάλλοντος είτε της μορφής του Τοπίου, είτε την εσωτερική ανάγνωση και αναστοχασμό για τη μορφή του Τόπου είτε τη στοχαστική ανασύνθεση του Χώρου είτε την προβολή του Πεδίου, είτε στο σύνολο και συνδυασμό όλων αυτών. (2020, σελ. 38)



1.1.1.1 **Εικ.5**, Richard Long, WATERFALL LINE AND RED SLATE CIRCLE 1987 (detail), TATE MODERN LONDON 2000, <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitupgrades/waterfaline.html> (Ανασύρθηκε 29 Ιουνίου 2023)

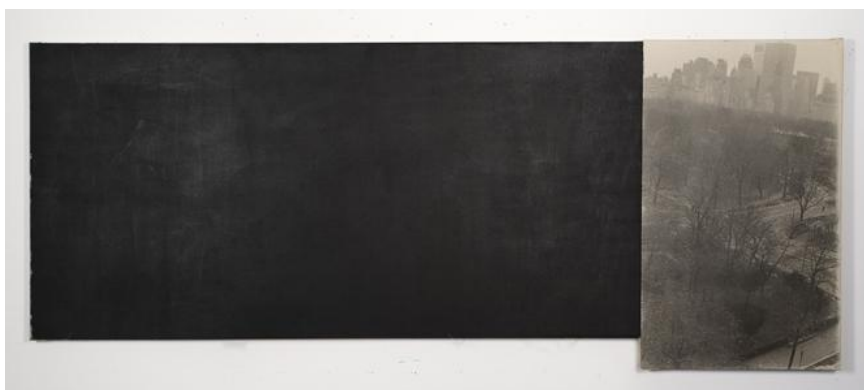
Η σχέση φωτογραφίας – εικαστικού έργου

Στο εικαστικό έργο συνυπάρχουν η φωτογραφία, η χειρονομία και η υλικότητα. Η φωτογραφία με την ιδιότητά της ως ένα χρονικό και τοπικό συμβάν, εκτυπώνεται σε ρυζόχαρτο, ένα υλικό που επιτρέπει τη διαπερατότητα και τη συνύπαρξη με τα υπόλοιπα υλικά του κολάζ και τοποθετείται στο νέο έργο. Εκεί αρχίζει η συμπλήρωση της εικόνας με βάση την εμπειρία του σώματος κατά την βίωση του τόπου ή αλλιώς μία βιωματική επεξεργασία της ενσώματης εμπειρίας του τοπίου και της αναπαράστασής του στην φωτογραφία. Σε κάποια έργα η φωτογραφία τοποθετείται μέσα στο σώμα του εικαστικού έργου, κατά κάποιο τρόπο εμπεριέχεται στο σύνολο του έργου, ενώ σε άλλα έργα τοποθετείται πιο αυτόνομα σε σχέση με τα υπόλοιπα κομμάτια του έργου. Στην πρώτη περίπτωση δίνεται η αίσθηση της ανακάλυψης των επιμέρους τόπων που απαρτίζουν το εικαστικό έργο. Στη δεύτερη, τονίζεται η αντίθεση των επιμέρους στοιχείων. Σημείο εκκίνησης του εικαστικού έργου είναι η φωτογραφία, το στιγμιότυπο που έλαβε χώρα τη στιγμή που το σώμα βυθιζόταν στο τοπίο και το μετέτρεπε σε τόπο, προσωπικό, σωματικό, ένα είδος καταφύγιου. Κατά τη διαδικασία του κολάζ και της επεξεργασίας της φωτογραφίας, το σώμα βιώνει ξανά μέσω της χειρονομίας, την ένταση και το βύθισμα στο προσωπικό του καταφύγιο.

Μία από τους καλλιτέχνες που έχουν χρησιμοποιήσει τη φωτογραφία στο εικαστικό τους έργο και έχει επηρεάσει το εικαστικό έργο της γράφουσας, ως προς τη σχέση φωτογραφίας και ζωγραφικής, είναι η Kunié Sugiura. Η Kunié Sugiura με τη σειρά έργων της που ονομάζει «φωτό-ζωγραφικά» διερευνά τη σχέση μεταξύ φωτογραφίας και ζωγραφικής, μεταξύ της εικόνας και της αφαίρεσης, καθώς αντιπαραθέτει δίπλα στις φωτογραφίες της ζωγραφικούς μονοχρωματικούς καμβάδες, δημιουργώντας μία σχέση μεταξύ της φωτογραφικής εικόνας που «περιγράφει» και της χρωματικής αφαίρεσης που ανακινεί συναισθήματα. Άλλοτε συμπληρώνει την εικόνα και άλλοτε λειτουργεί αντιθετικά. (εικ.6-7)



Εικ 6. Yellow Floor, 1977, 36 x 50 inches, Photo emulsion, acrylic on canvas
<https://dspace.uowm.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/3551/Leonidas%20Gkelos.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Ανασύρθηκε 2 Ιουλίου 2023)



Εικ 7. "View from Dakota", 1979, Photographic emulsion, acrylic on canvas, 101.6 x 243.8 cm
<https://www.takaishiigallery.com/en/archives/14117/> (Ανασύρθηκε 2 Ιουλίου 2023)

Ο τρόπος που συνθέτει τα έργα της, είτε σαν ένα σώμα, είτε σαν διαφορετικά κομμάτια που συνυπάρχουν σε ένα πλαίσιο που μπορούν και να ξεφεύγουν από αυτό (εικ.8), εγείρουν ερωτήματα σχετικά με το ενιαίο της εικόνας, με αυτό που μπορεί να αναπαρασταθεί και με αυτό που μπορεί να παραμένει ατελές ή ανοιχτό σε ερμηνείες και αναγνώσεις. Στο κάδρο ή πλαίσιο που εγκλωβίζει και την εμπειρία που χρειάζεται ανοιχτοσύνη για να μοιραστεί.



Εικ 8. Where to, 1980, 29 x 62 x 3 inches, Photo emulsion, acrylic on canvas, wood
<https://www.kuniesugiura.com/photopainting-1> (Ανασύρθηκε 2 Ιουλίου 2023)

Χειρονομία και υλικότητα στο εικαστικό έργο

Όπως προαναφέρθηκε, η επεξεργασία και η συν-πλήρωση της φωτογραφίας του τοπίου γίνεται μέσω της χειρονομίας και της υλικότητας. Μέσω της επαναλαμβανόμενης χειρονομίας που συμπυκνώνει την ενέργεια της βίωσης του τόπου και μέσω της υλικότητας που επιτρέπει μια απτική και οπτική ενεργοποίηση. Η χειρονομία, επαναλαμβανόμενες και κοφτές κινήσεις πάνω στο χαρτί, ένα ψυχογράφημα της εμπειρίας του τοπίου. Το σώμα, μέσω της επαναληπτικής χειρονομίας, συγκεντρώνεται και ανακαλεί ξανά σπιθαμή προς σπιθαμή τον τόπο στον οποίο βυθίστηκε και του ανακαλύφθηκε. Η χρήση του λαδοπαστέλ και του γραφίτη εντείνουν την ατμοσφαιρικότητα και τις αισθήσεις που ενεργοποιήθηκαν. Μια χειρονομία που πραγματοποιείται ατελείωτα συμπυκνώνοντας ένταση μέσα στο έργο. Μια ποσότητα κίνησης που δε βρίσκει τέλος. Πρόκειται για ένα γραφικό ίχνος, το ίχνος μιας ανάκτησης, αυτής της ανάκτησης της εμπειρίας του κόσμου. Αυτή η εικαστική χειρονομία, ή αλλιώς η ρυθμική εκδήλωση κινείται και εκδηλώνεται από το ένστικτο και την ιδιοσυγκρασία. Πρόκειται για μία κατάσταση που βιώνεται συνειδητά με έντονο τρόπο. Η χειρονομία στη μεγάλη επιφάνεια, ο ήχος της επανάληψης του ξυσίματος της επιφάνειας ταυτίζεται με τον ήχο της ανάβασης, της περιήγησης. Όλο το σώμα εμπεριέχεται μέσα στην επαναλαμβανόμενη χειρονομία.

Την εμπειρία συν-πληρώνει η υλικότητα στο έργο. Η χρήση της διαφάνειας-ρυζόχαρτου είναι καίρια γιατί αφενός επιτρέπει την αυτόνομη ύπαρξη και των δύο στοιχείων στο έργο, της φωτογραφίας και της επεξεργασίας της, αναδεικνύοντας την δυαδικότητα της θεματικής της τοπιογραφίας και αφετέρου επισημαίνει τον ενδιάμεσο τόπο που συναντούνται. Η χρήση της χαρτοταινίας, που κόβεται και επικολλάται σε στρώσεις, κτίζει ένα νέο σώμα στο έργο, μία υπενθύμιση της υλικής ανάμνησης του τοπίου, των ποιοτήτων που συναντώνται στη φύση.

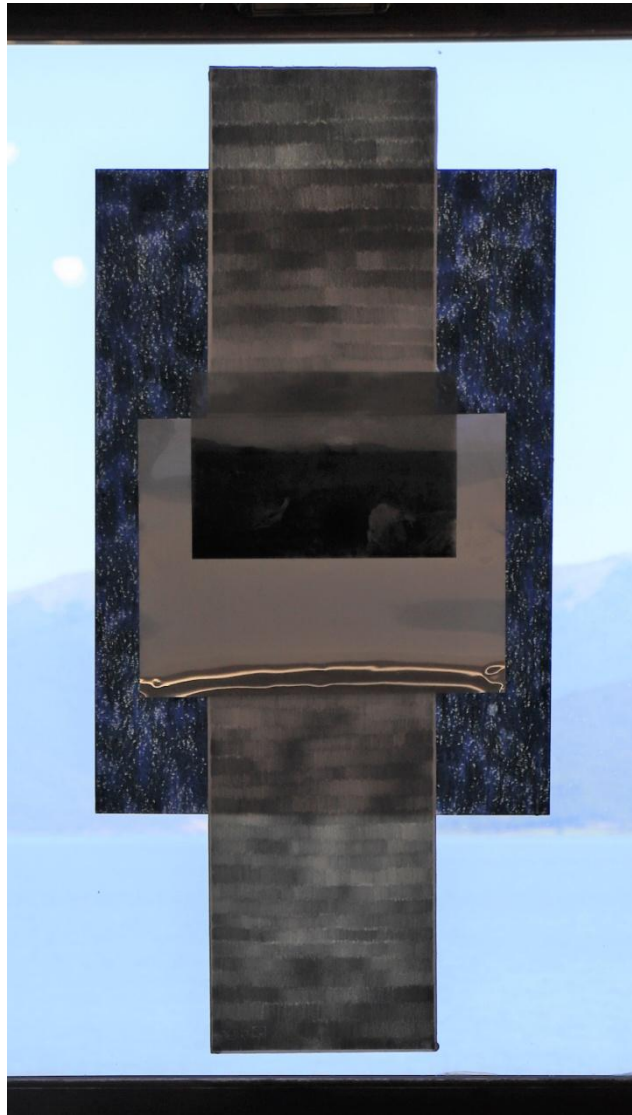
Το αλουμίνιο χρησιμοποιείται με την ιδιότητα της αντανάκλασης του φωτός αλλά παράλληλα αποδίδει και μια αίσθηση του απόκοσμου, ή καλύτερα ενός αχαρτογράφητου τόπου. Συντελείται μία αντίθεση μεταξύ της χειρονομίας που εμπεριέχει όλα αυτά που προαναφέρθηκαν και της αδιαπερατότητας και στιλπνότητας του αλουμινίου που είναι εκεί για να μας υπενθυμίζει αυτό που παραμένει άτοπο, αχαρτογράφητο, σχεδόν απόκοσμο, αυτό που δεν θα μπορούσαμε ίσως ποτέ να εμπεριέξουμε και πάντα θα αναζητούμε.

Ο ρόλος του φωτός και η χρήση του τζαμιού

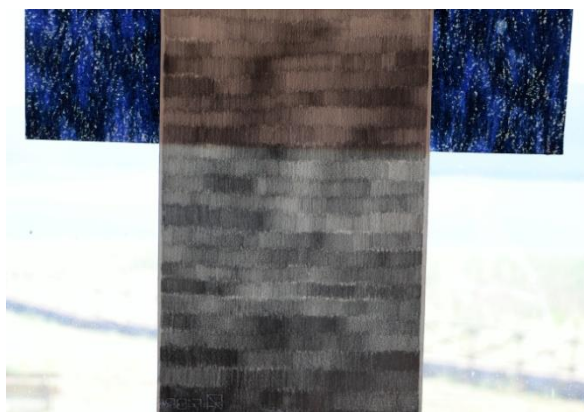
Βασικό στοιχείο του εικαστικού έργου είναι η αξιοποίηση της διαφάνειας των υλικών και του φυσικού φωτός. Αρχική σκέψη ήταν τα έργα να τοποθετηθούν σε γυάλινες επιφάνειες σε εξωτερικό χώρο ώστε να φωτίζονται με φυσικό φως και από τις δύο πλευρές. Η επιλογή αυτή επιτρέπει το φως να τα διαπερνά και να τα ενεργοποιεί. Εκεί αναδεικνύονται όλες οι λεπτομέρειες των χειρονομιών, της υλικότητας. Εκεί ανακαλύπτονται οι τόποι συνάντησης, του τοπίου, του σώματος, της εμπειρίας, του τόπου. Ακόμη και το φως πλέον αποτελεί στοιχείο της υλικότητας του έργου. Σε δεύτερο χρόνο η νέα εικόνα μπορεί και να ανασυναρμολογηθεί πάνω στην επιφάνεια του τζαμιού, καθώς ο παράγοντας του φωτός αλλά και η θέα από το γύρω περιβάλλον θα επιτρέψει κάποιες μετατοπίσεις στα επιμέρους κομμάτια.

Με τη συνθήκη των Ψαράδων αυτό δεν κατέστη δυνατό, αλλά τα έργα τοποθετήθηκαν στο Κέντρο Περιβάλλοντος της Πύλης Πρεσπών. Το κτίριο διέθετε μεγάλα ανοίγματα προς το φυσικό τοπίο των Πρεσπών και αυτό αποτέλεσε μία τυχαία συνθήκη που επέτρεψε να ενεργοποιηθεί μία συνομιλία του εξωτερικού τοπίου και του εικαστικού έργου. Τα έργα τοποθετήθηκαν στα παράθυρα του κτιρίου και κατ' ανάγκη της επικοινωνίας με το εξωτερικό τοπίο ανασυναρμολογήθηκαν από την αρχική σύνθεση. Αυτό το στοιχείο έδωσε μία αίσθηση ενός πρότζεκ που βρίσκεται συνεχώς σε διαδικασία εξέλιξης (project in progress) και που θα μπορούσε να μεταβάλλεται αναλόγως του περιβάλλοντος χώρου που το φιλοξενεί. Για παράδειγμα, μία σκέψη που προέκυψε ήταν η τοποθέτηση των έργων σε ένα πυκνό αστικό περιβάλλον, προκαλώντας μία αντίθεση, ένα dislocation των επιμέρους τόπων ή ακόμη και την ανάδειξη της εμπειρίας του τοπίου που πραγματεύεται το έργο.

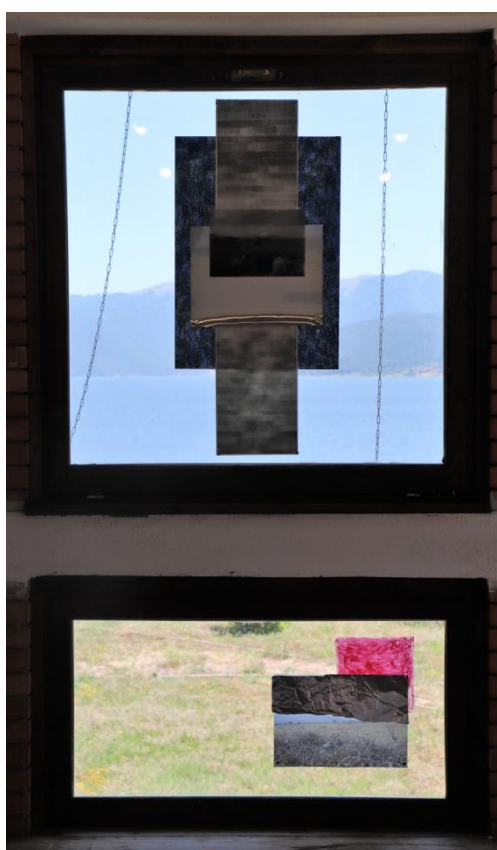
Κατάλογος έργων



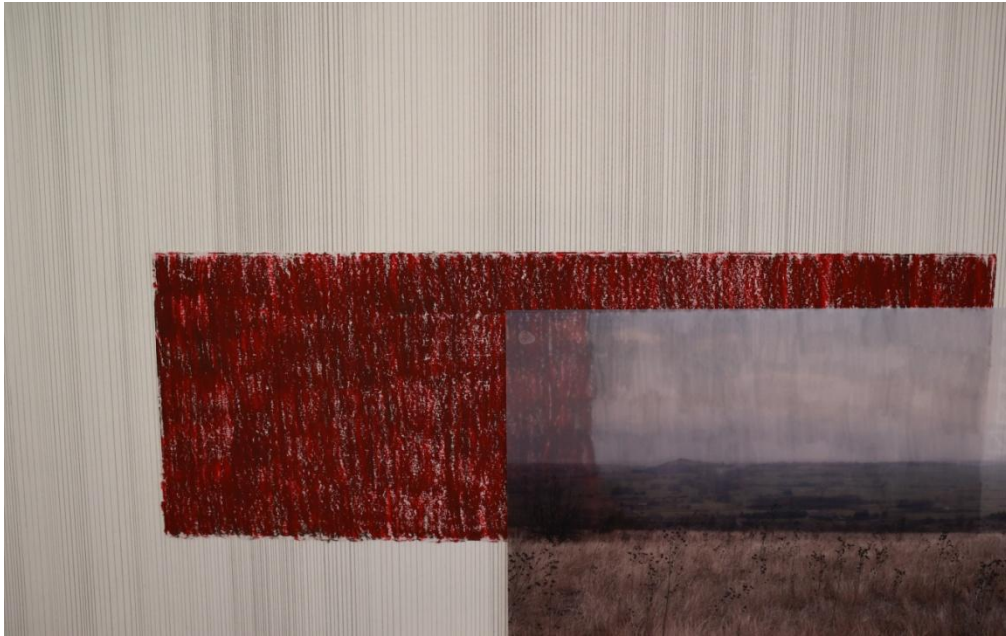
Έργο με τη φωτογραφία του τοπίου μέσα στο σώμα του. Κατά κάποιο τρόπο εμπεριέχεται μέσα σε αυτό και η συν-πλήρωση της εμπειρίας του τοπίου επεκτείνεται πέρα από το κέντρο, με τις χειρονομιακές ύλες και το αλουμίνιο να αντανακλά το φως και να υπαινίσσεται έναν άλλο τόπο που παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο χώρων, σαν μία υπόνοια αυτού που δεν θα καταφέρουμε ποτέ να εμπεριέξουμε πλήρως.



Λεπτομέρεις έργου



Τα έργα τοποθετημένα στο Κέντρο περιβάλλοντος Πύλης Πρεσπών, σε μία συνομιλία με το εξωτερικό φυσικό τοπίο.



Παραλληλία τόπων και τοπίων, αίσθηση και εμπειρία. Συνομιλούν με τον ορίζοντα του τοπίου, με τις ποιότητες των επιμέρους στοιχείων του τόπου. Η χρήση της αυστηρής κάθετης γραμμής σε μια ήπια αντιδιαστολή με τη χειρονομία και το χρώμα του λαδοπαστέλ.





Το έργο τοποθετημένο σε ένα από τα παράθυρα του κέντρου. Η ματιέρα της φωτογραφίας συνομιλεί με τη «ματιέρα» της λεβάντας της αυλής, προσδίδοντας μία κίνηση στο νέο πλέον έργο. Η επιφάνεια του αλουμινίου διακόπτει για λίγο τη συνομιλία και προσδίδει ένα εσωτερικό φως στο έργο.





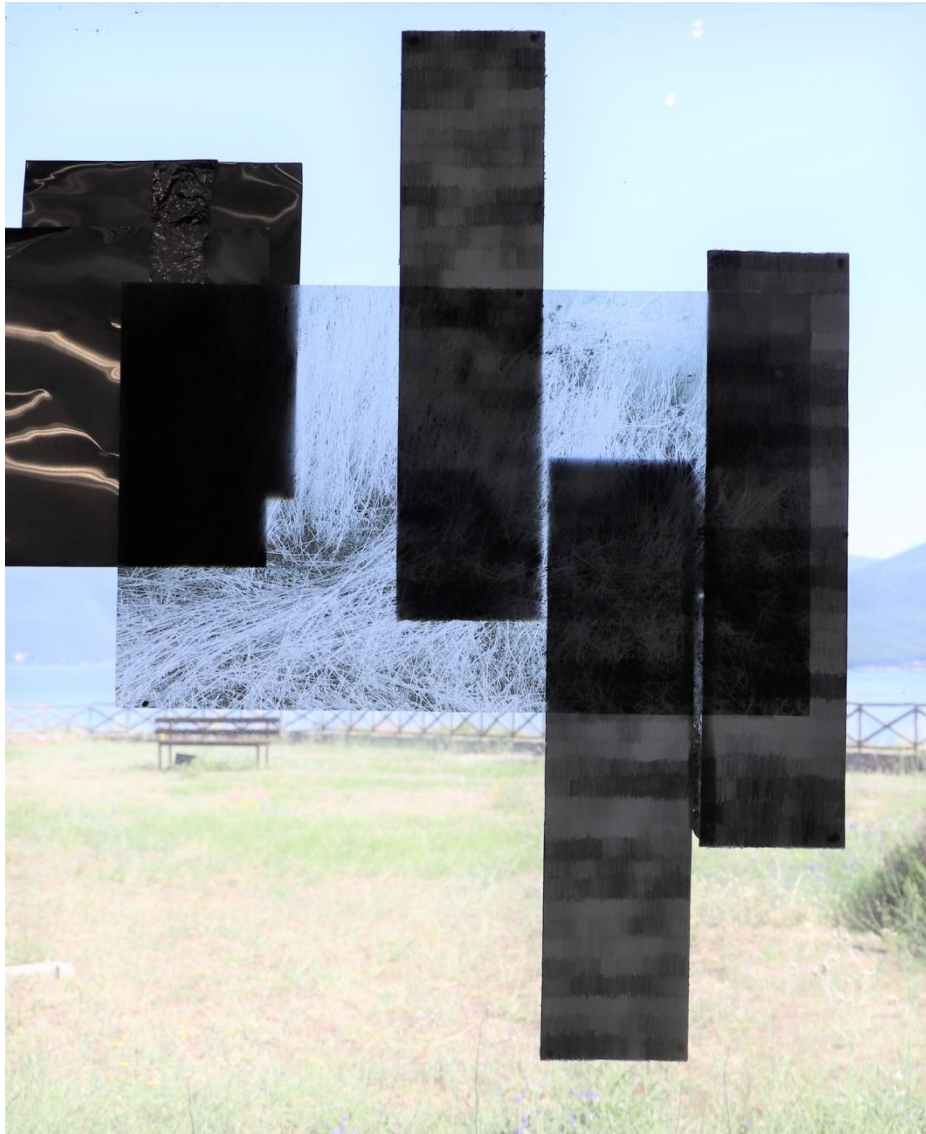
Η επαλληλία χαρτοταινίας και αλουμινίου σαν μία οπτική και απτική υπενθύμιση των λεπτομερειών του τοπίου. Η φωτογραφία λόγω της διαφάνειάς της επικοινωνεί με το εξωτερικό τοπίο των Πρεσπών.

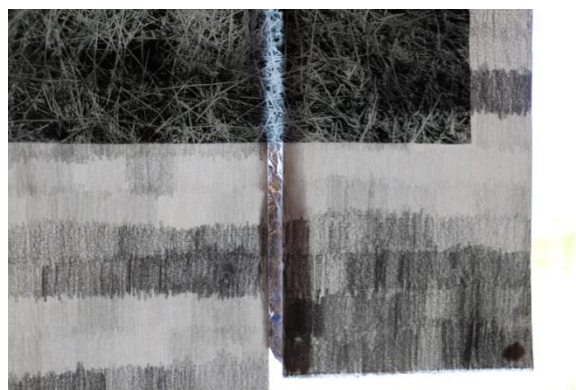
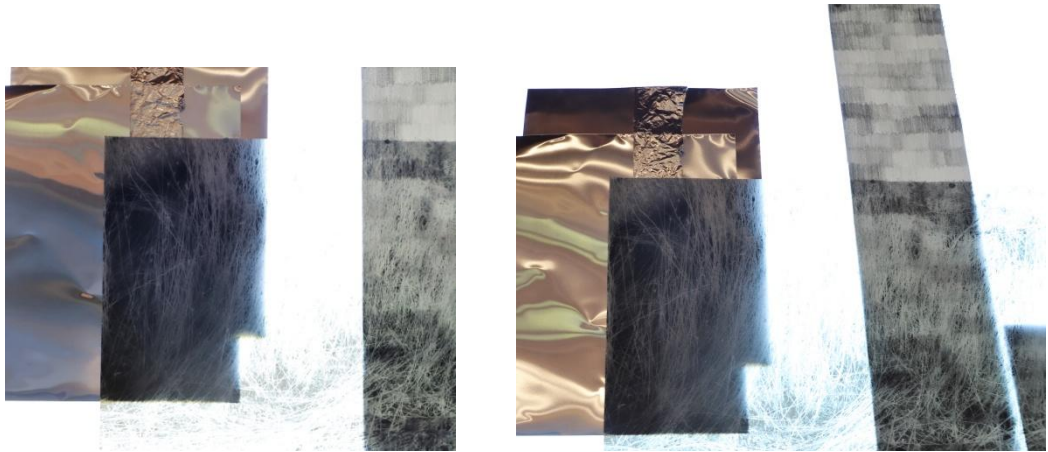






Έργο τοποθετημένο στον κάτω όροφο του κέντρου, που επιλέχθηκε μεν για το μέγεθος του ανοίγματος καθώς και για τη χρήση της οπτικής του παραθύρου κάτω από τον ορίζοντα. Στη φωτογραφία του έργου, αναπαρίσταται το έδαφος, ιδωμένο με την ιδιότητα του πρωτογενούς, με απουσία ορίζοντα, σαν ένα πεδίο στο οποίο ανήκουμε, με μία διάθεση ποιητικής απόδοσης αυτού του πρωτογενούς που μας εμπεριέχει. Το κολάζ συμπληρώνεται πάλι με χειρονομιακές ύλες και κομμάτια αλουμινίου και αλουμινόχαρτου.





Λεπτομέρεις έργου

Γενικά Συμπεράσματα

Δύο φράσεις έχουν επηρεάσει το εικαστικό έργο μου και την πρόθεση που έχω ξεκινώντας να πραγματεύομαι τις έννοιες του τοπίου και του τόπου. «Το σώμα μου κατοικεί το χώρο και τον χρόνο» σύμφωνα με την Μερλοποντιανή φιλοσοφία και νιώθω την ανάγκη να επιστρέψω σε εκείνο τον τόπο που το σώμα μου γνωρίζει, σε αυτό που ήδη ξέρει και δεν έχει καμία περισσότερη πρόθεση γνώσης. Η δεύτερη είναι η διαπίστωση του θεωρητικού Mark Cheetham ότι στη δυτική κοινωνία το τοπίο «ντύνεται με πολλά που στο τέλος χάνει την εμπειρία του²⁵». Αναζητώ λοιπόν αυτή την εμπειρία, αφού καταφέρω να εμπεριέξω και να εμπεριέχομαι στο τοπίο και να την μετουσιώσω σε εικαστικό έργο. Αν, αρχικά, το οπτικό ερέθισμα μπορεί να οριοθετήσει το απέραντο και αχανές «άλλο» σε τοπίο, η ενσώματη εμπειρία μπορεί να το μετατρέψει σε τόπο. Η δυαδικότητα της σχέσης τοπίο και αναπαράσταση γίνεται το έναυσμα της παρακάτω μελέτης εστιάζοντας κυρίως στον τρόπο που η εμπειρία του σώματος μπορεί να συν-πληρώνει εικαστικά την αναπαράσταση του τοπίου. Προσπαθώ να ενεργοποιήσω το σώμα μου, μέσω της βίωσης του τοπίου και αυτή την εμπειρία να την ανακαλέσω και να την μεταπλάσω στο εργαστήριο πλέον, σε έργο, σε νέο τόπο. Η εμπειρία μεταφέρεται με λιτότητα στα υλικά, στις χειρονομίες, προσπαθώντας να επικεντρωθεί στο βασικό, στο πρωταρχικό, στο ουσιώδες.

Σύμφωνα με τη σχεσιακή αισθητική του Bourriaud, το σύγχρονο έργο τέχνης δεν προορίζεται να διανυθεί²⁶. Απεναντίας αυτό παρουσιάζεται ως χρόνος που προορίζεται να βιωθεί ως άνοιγμα σε μία ατέρμονη, δίχως όρια συζήτηση. Αυτό προσπαθώ να ακουμπήσω. Από την «ξενάγηση» του τοπίου στη διανθρώπινη συναλλαγή. Πιο σωστά πρόκειται για μια μοντελοποίηση παρά για την αναπαράσταση. Η σχεσιακή αισθητική των έργων έγκειται στον «υλισμό της συνάντησης» κατά τον Αλτουσέρ, όπου η ενδεχομενικότητα του κόσμου γίνεται το σημείο εκκίνησης²⁷. Και η εκκίνηση γίνεται από το παρόν μετασχηματίζοντας τις σχέσεις με τον αισθητό κόσμο.

Ο χρόνος που χρειάζεται για να ολοκληρωθεί το έργο συναντά τον σωματικό χρόνο της βύθισης στο τοπίο, στο προσωπικό καταφύγιο, μία συνάντηση των δύο χρόνων.

²⁵ *..Neudecker's quest to see nature beyond landscape reveals a widely held suspicion in our western culture that landscape masks too much, that it gets in the way of real experience..*
Mark Cheetham, Mariele Neudecker: Behind Landscape,(2014) , University of Toronto, σελ 61

²⁶ Nicola Bourriaud, 2014, Σχεσιακή Αισθητική, Α.Σ.Κ.Τ., σελ 22

²⁷ Ο.π., σελ 27

Μέσα από τα υλικά και την χειρωναξία αναπτύσσεται η συνύφανση ζωγραφικών και ανάγλυφων μεθόδων σε μια επιφάνεια, με σκοπό οι οπτικές και απτικές πληροφορίες του έργου να αποτελούν ταυτόχρονη αντίληψη αισθητηριακών ερεθισμάτων.

Ο ήχος της χειρνομίας της χάραξης του χαρτιού, με τον γραφίτη και το λαδοπαστέλ, αντηχεί τους ήχους του τοπίου. Το σώμα βιώνει ξανά με άλλο τρόπο την εμπειρία του τοπίου. Την εμπειρία του εδώ και τώρα. Αυτού που μετουσιώνεται μπροστά μου και μου ανακαλύπτεται. Κάποιες στιγμές ακούω μέσα μου τους στίχους του Αργύρη Χιόνη:

ΥΠΑΡΧΟΥΝΕ ΚΑΤΙ ΤΟ ΤΟΠΙΑ ΣΚΟΤΕΙΝΑ, τυφλών τοπία, που μόνο ψαύοντας τ' ανακαλύπτεις. Με μάτια ανοιχτά, τρόπος για να δεις κανένας δεν υπάρχει, γιατί 'ναι μυστικά τοπία και το φως κρατούν μακριά απ' την περιοχή τους. Μονάχα ψαύοντας μπορείς να τα χαρείς ή, μάλλον, ένα μέρος τους μονάχα να χαρείς μπορείς, γιατί 'ναι απέραντα τοπία, μυστικά, εσωτικά τυφλών τοπία.

ΤΟΠΙΑ ΜΑΓΙΚΑ που, χαραγμένα στο ταβάνι, η όραση τα βρίσκει και τα χάνει. Της μοναξιάς τοπία, τυλιγμένα στην ομίχλη απανωτών τσιγάρων, μόνον εν κατακλίσει ορατά, τοπία στοργικά που παρεμβάλλονται ανάμεσα στην τόσο φοβερά παρούσα γη και τον απαίσια απόντα ουρανό.

Μοιραζόμαστε με τον ποιητή αυτό που δεν μπορεί ποτέ να ιδωθεί, να βιωθεί πλήρως. Αυτό που πάντα θα αναζητάμε και θα μας διαφεύγει. Η προσπάθεια είναι κοπιαστική, ψαύοντας ένα μέρος μονάχα μπορείς να χαρείς.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Bourriaud, N. (2014, πρώτη έκδοση στα Γαλλικά 2002). *Σχεσιακή Αισθητική* (μτφρ. στα Ελληνικά Γκινουσάτης Δ.). Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.

Cheetham M., (2014) *Mariele Neudecker: Behind Landscape*, University of Toronto (Norway, book accompanying exhibition)

Clarck, K. (2018). *Το τοπίο στην τέχνη*, (Μετάφραση, Ι.Π. Βογιατζής). Νησίδες: Αθήνα.

Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B., Joselit D., 2013, *Η τέχνη από το 1900*, Επίκεντρο

Mitchel. W.J.T. (Ed.) (2002). *Landscape and Power*. The University of Chicago Press: Chicago.

Neudecker, 2012, *Lamentations ... or: the escape from the 'grid'*," as a commentary to the work *There is Always Something More Important*

Simmel, G., Ritter, J. & Gombrich, E.-H. (2004). *Το τοπίο*, (Μετάφραση, Γ. Σαγκριώτης, Λ. Αναγνώστου, Ν. Δασκαλοθανάσης, Επίμετρο: Ν. Δασκαλοθανάσης, Η φύση ως τοπίο). Αθήνα: Ποταμός.

Ζιώγας, Ι. Η εικαστικότητα του Τοπίου, του Τόπου, του Χώρου Μια τριπλή σχέση εικαστικής διάδρασης/και πέρα από αυτήν: το Πεδίο. Πανεπιστημιακές σημειώσεις του ΠΜΣ

Μωραΐτης, Κ. (2015). *Η Τέχνη του Τοπίου Πολιτιστική Επισκόπηση των νεωτερικών τοπιακών θεωρήσεων και διαμορφώσεων*. Αθήνα: ΕΜΠ Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Παπαϊωάννου, Η. (2014). *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου. Μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.