



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ, ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΟΙ ΧΡΟΝΙΚΕΣ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ROBERT SMITHSON

ΝΑΝΤΙΑ ΚΑΛΑΡΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Α. ΑΝΤΟΝΑΣ

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Φ. ΓΙΑΝΝΙΣΗ, Ζ. ΞΑΓΟΡΑΡΗΣ

ΒΟΛΟΣ 2013

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Πριν από μια δεκαετία περίπου στο Λονδίνο, ο φωτογράφος και συγγραφέας Ed Whittaker με παρέπεμψε σε ένα κείμενο του Robert Smithson. Τον ευχαριστώ θερμά που με αυτή τη χειρονομία αλλά και με τα μαθήματά του στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών στις Καλές Τέχνες του UEL, πυροδότησε την επιθυμία αυτής της έρευνας.

Ευχαριστώ επίσης τον επιβλέποντα, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Π.Θ., Αριστείδη Αντονά για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, την εμπύχωση και τη βοήθειά του στη διάρκεια της εκπόνησης αυτής της διατριβής από το 2009 μέχρι σήμερα. Τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, Επίκουρο Καθηγήτρια του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Π.Θ., Φοίβη Γιαννίση και Αναπληρωτή Καθηγητή της Α.Σ.Κ.Τ., Ζάφο Ξαγοράρη για την πολύπλευρη υποστήριξη και τις συμβουλές τους. Τους διδάσκοντες του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Π.Θ., Καθηγητή Λόη Παπαδόπουλο, τον Επίκουρο Καθηγητή Γιώργο Τζιτζιλιάκη και τον Καθηγητή Φίλιππο Ωραιόπουλο που παρακολούθησαν με ενδιαφέρον την πορεία αυτής της έρευνας και μου παρείχαν πολυάριθμα βοηθητικά σχόλια και παρατηρήσεις. Τον συγγραφέα και μεταφραστή Κωνσταντίνο Μαρσούκα, για τον ενθουσιασμό με τον οποίον εργάστηκε πάνω σε αυτό το απαιτητικό μεταφραστικό εγχείρημα.

Τέλος, ευχαριστώ τη μητέρα μου Κατερίνα Καλαρά για τη σταθερή υποστήριξη των επιλογών μου. Η διατριβή αυτή αφιερώνεται στον φίλο και συνάδελφο Δημήτρη Μαρτίδη που μαζί διαρκώς ανακαλύπτουμε τρόπους να διανοίγουμε χώρο μέσα στον χώρο.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
1. Η πρόσληψη του έργου του Robert Smithson από την ιστορία και τη θεωρία της τέχνης.....	9
2. Υπόθεση εργασίας.....	14
3. Η διάρθρωση της διατριβής.....	20
Σημείωμα.....	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ.....	29
1.1 Ένας νέος τύπος του κίτρινου.....	31
1.2 Μελέτη επιλογής μιας τοποθεσίας.....	38
1.3 Αντίστροφες χαρτογραφήσεις.....	48
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η ΑΞΙΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ.....	61
2.1 Η άχρονη παρουσία.....	63
2.2 Μινιμαλισμός και φαινομενολογία.....	68
2.3 Πέρα από την ενσώματη όραση.....	72
2.4 Το Υπερμοντέρνο.....	77
2.5 Το σχήμα του χρόνου.....	82
2.6 Κρυσταλλικός χρόνος.....	88
2.7 Ιστορία και εντροπία.....	93
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΝΤΑΣ ΣΤΟ PASSAIC.....	101
3.1 Μια περιήγηση στα μνημεία του Passaic.....	103
3.2 Ο τόπος.....	109
3.3 Η νέα μνημειακότητα.....	119
3.4 Η εικόνα ως ύλη.....	124
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. YUCATAN: ΕΝΑ ΑΜΙΓΕΣ ΠΕΔΙΟ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ.....	129
4.1 Περιστατικά κατοπτρικών ταξιδιών στο Yucatan.....	113
4.2 Το ταξίδι.....	144
4.3 Μετατοπίσεις του Καθρέφτη.....	149
4.4 Οι σελίδες του Artforum ως nonsite.....	158
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. THE SPIRAL JETTY: ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΩΣ ΔΙΚΤΥΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΩΝ.....	163
5.1 Η Ελικοειδής Προβλήτα.....	165
5.2 Η ταινία.....	177
5.3 Η “κινηματογραφική συνείδηση” του Smithson.....	183
5.4 Η αδυναμία εντοπισμού του έργου.....	191
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	197
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	203
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	213

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Η πρόσληψη του έργου του Robert Smithson από την ιστορία και τη θεωρία της τέχνης

Ο Robert Smithson, είναι ευρέως γνωστός ως σημαντικός εκπρόσωπος του κινήματος της Land Art, κίνημα που ήρθε στο προσκήνιο στα τέλη της δεκαετίας του 1960, κυρίως στην Αμερική. Γεννήθηκε το 1938 στην πόλη Passaic της πολιτείας του New Jersey και μεγάλωσε στις πόλεις Rutherford και Clifton της ίδιας πολιτείας. Μετακόμισε στη Νέα Υόρκη το 1957 όπου και έζησε μέχρι τον θάνατό του, το 1973. Εκτός από τα μαθήματα σχεδίου που παρακολούθησε στην Art Students League στη Νέα Υόρκη, από το 1953 μέχρι το 1955 και στο Brooklyn Museum School το 1956, δεν έλαβε άλλη καλλιτεχνική εκπαίδευση. Ουσιαστικά ήταν αυτοδίδακτος. Το έργο του Smithson δεν ολοκληρώθηκε αλλά η καριέρα του χαρακτηρίστηκε από τεράστια άλματα στην εξέλιξή της. Αν και ξεκίνησε σαν ζωγράφος, τα τελευταία του ζωγραφικά έργα έγιναν το 1964. Στη συνέχεια πέρασε στην κατασκευή γλυπτών και σε προτάσεις για επεμβάσεις στο τοπίο ή στον δημόσιο χώρο. Αυτές οι προτάσεις δεν πραγματοποιήθηκαν, στάθηκαν όμως η αφορμή για τη σύλληψη και πραγματοποίηση το 1968 και 1969, μιας σειράς έργων με τον γενικό τίτλο nonsites που αποτελούν τη σημαντικότερη συνεισφορά του στην ιστορία της τέχνης. Η εξέλιξη των nonsites ήταν η σειρά έργων με τον τίτλο displacements και mirror displacements. Τα τελευταία του έργα, από το 1970 έως το 1971, ήταν τεραστίων διαστάσεων επεμβάσεις στο τοπίο (earthworks). Περισσότερο γνωστό από αυτά είναι το έργο The Spiral Jetty, ένα από τα εμβληματικά έργα του κινήματος της Land Art.¹

Ο Smithson κατάφερε να συνδυάσει τους συμβατικούς χώρους έκθεσης με απομακρυσμένες και περιθωριακές τοποθεσίες εισάγοντας μια συνείδηση του κέντρου και της περιφέρειας και διαταράσσοντας την έννοια του τόπου παραγωγής και πρόσληψης του έργου τέχνης. Χρησιμοποίησε πολλά διαφορετικά καλλιτεχνικά μέσα όπως τη φωτογραφία, το φιλμ και τη γλώσσα. Ειδικά η τελευταία έπαιξε κυρίαρχο ρόλο στη δουλειά του. Στη διάρκεια της καριέρας του έγραψε ταξιδιωτικές περιγραφές, θεωρία, ποιήματα, πρόζα, σύνθετα κείμενα στα οποία εμφανίζονται πολλαπλές, ετερογενείς, αλληλο-επικαλυπτόμενες φωνές. Σε πολλά από αυτά, η κριτική θεωρία εναλλάσσεται με περιγραφές ταξιδιών, με μεταφορικές περιγραφές, με πληροφορίες για κατασκευές γλυπτών και earthworks. Πολλά από τα έργα του - όπως τα περισσότερα nonsites - ενσωματώνουν κείμενα μέσα στην ίδια τους την κατασκευή και πολλά από τα δοκίμιά του περιλαμβάνουν οπτικό υλικό - φωτογραφικό ή άλλο - που λειτουργεί μ' έναν τρόπο που υπερβαίνει το επίπεδο της εικονογράφησης ή της τεκμηρίωσης. Κατασκεύασε οπτικά κείμενα και σχολίασε ποικιλοτρόπως τις σχέσεις γλώσσας και εικόνας. Η γλώσσα ήταν γι' αυτόν ένα ακόμα υλικό για τα έργα του. Σε συνέντευξή του δηλώνει ότι μόνο γύρω στα 1965 αρχίζει να λειτουργεί ως "συνειδητός καλλιτέχνης", και ότι διαμορφώθηκε ως τέτοιος μέσα από τη συγγραφή. Είναι η στιγμή που απορρίπτοντας όλη την προηγούμενη δουλειά του, ξαναγεννιέται μετά από μια περίοδο κρίσης. Λίγους μήνες αργότερα, αρχίζει να γράφει και να δημοσιεύει στο Artforum και σε άλλα σημαντικά καλλιτεχνικά έντυπα της εποχής. Είναι χαρακτηριστικό ότι βλέπει τον εαυτό του ως συνειδητό καλλιτέχνη όταν αρχίζει να δημοσιεύει κείμενά του. Αυτή η στιγμή συμπίπτει με τη στιγμή κατά την οποία αρχίζουν να διαμορφώνονται οι στρατηγικές που αμφισβητούν την αυθεντία του δημιουργού και της υπογραφής και οι έννοιες της δημιουργικότητας, της

¹ Για μια λεπτομερειακή βιογραφία και εργογραφία του Robert Smithson, βλέπε Eugenie Tsai, "Robert Smithson: Plotting a Line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas", στο Eug. Tsai, C. Butler (org.) *Robert Smithson*, (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, σελ. 11-31.

καλλιτεχνικής διάνοιας και της αυθεντίας αρχίζουν να καταρρέουν.² Πραγματικά, η πολύπλοκη κατασκευή που είναι το έργο The Spiral Jetty για παράδειγμα, μοιάζει να αναζητά μια κατάσταση “λειτουργίας δημιουργού”³ περισσότερο, παρά την αδιαμφισβήτητη και τελειωτική υπογραφή του προσώπου. Το πολύπλοκο σύστημα σημείων που συνιστούν τα ponsites καθώς και ο λόγος που παράγεται μέσα από κείμενα όπως το “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, (1967)”, απαιτούν μια εννοιολόγηση που υπερβαίνει την μέχρι τότε αντίληψη του εικαστικού έργου. Στην περίπτωση του Smithson, ο μέχρι τότε - μέχρι το θάνατό του - λόγος της ιστορίας της τέχνης φαίνεται αμύχανος, καθώς στηρίζεται στη μορφή, τη φόρμα και γενικά στις οπτικές ποιότητες.

Μετά τον πρόωγο θάνατό του, μια πρώτη γενιά θεωρητικών διάβασε στο έργο του την αναβίωση της αλληγορίας, την εισβολή της γλώσσας στις εικαστικές τέχνες και τη διάχυση της καλλιτεχνικής πρακτικής πέραν των συμβατικών καλλιτεχνικών θεσμών. Πρόκειται για δομιστικές και μεταδομιστικές προσεγγίσεις. Ο Craig Owens το 1979, έξι μόνο χρόνια μετά τον πρόωγο θάνατο του καλλιτέχνη, διαπιστώνει ότι, “η αποτυχία της σύγχρονης θεωρίας [...] να πραγματωθεί στην πρακτική του Smithson, είναι και παραμένει σκανδαλώδης”.⁴ Ο Smithson αποτελεί συχνότατη αναφορά στα κείμενα, τόσο του Owens όσο και της Rosalind Krauss οι οποίοι από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, διαμόρφωσαν μια θεωρία του μεταμοντέρνου στις εικαστικές τέχνες. Ο Owens αναζήτησε την ταυτότητα του μεταμοντέρνου στη χρήση της αλληγορίας στο έργο τέχνης και την αποδομητική της λειτουργία. Μέσα από την υιοθέτηση συγκεκριμένων στρατηγικών –“οικειοποίηση, site-specificity, παροδικότητα, συσώρευση, ασυνέχεια, υβριδοποίηση”- κάθε τελική, ολοκληρωτική ανάγνωση του έργου καθίσταται αδύνατη.⁵ Η τέχνη αυτή υφίσταται ως ένα δίκτυο αναφορών και δεν εντοπίζεται αναγκαστικά σε μια μορφή, μέσο ή τόπο.⁶ Η χρήση της γλώσσας στο εικαστικό έργο, και η συνείδηση της παρουσίας της αναδεικνύεται ως συστατικό στοιχείο της

2 Ο R. Barthes, στο κείμενό του “Ο Θάνατος του Συγγραφέα”, 1968, επιχειρώντας να διαβρώσει την έννοια του μοναδικού, τελειωτικού, “θεολογικού” νοήματος ενός κειμένου, υπογραμμίζει την εμφάνιση της ανάμιξης και της αντιπαράθεσης ποικίλων γραφών. Το κείμενο είναι γι αυτόν “ένας χώρος με πολλαπλές διαστάσεις”, ένα “πλέγμα αναφορών”, στο οποίο η αρχική φωνή είναι αδύνατο να εντοπιστεί: η όποια απόπειρα ερμηνείας, παραπέμπει σε προγενέστερες μόνο έννοιες, με τον τρόπο που ένα λεξικό παραπέμπει από το ένα λήμμα στο άλλο. Ο Smithson γνώριζε καλά τον Barthes, όπως αποδεικνύουν τα βιβλία που υπήρχαν στη βιβλιοθήκη του. Στο ίδιο κείμενο του Barthes εκφράζεται η ιδέα της απομάκρυνσης του συγγραφέα, “στο βάθος της λογοτεχνικής σκηνης”, και “η γέννησή του ταυτόχρονα με το κείμενό του”, έναντι μιας προγενέστερης ιδέας του συγγραφέα ως γεννήτορα του κειμένου του. Κυρίως διατυπώνεται η έννοια του αναγνώστη ως αυτού που συγκροτεί πλέον το πεδίο του νοήματος. Βλέπε, R. Barthes, “Ο θάνατος του Συγγραφέα”, στο R. Barthes, *Εικόνα-Μουσική Κείμενο*, (μετ. Γ. Σπανός), Αθήνα: Πλέθρον, 1988, σελ. 137-144.

3 Στο “What is an Author?”, 1969, ο Michel Foucault, εισάγει την έννοια της “λειτουργίας δημιουργού” (author function) έναντι μιας απόπειρας τελειωτικού ορισμού της έννοιας του δημιουργού. Εστιάζοντας στη σχέση του κειμένου με τον συγγραφέα του, διαπιστώνει τον “θάνατό του” και βλέπει τον δημιουργό ως κάποιον που αντανακλά ένα πολύπλοκο δίκτυο (δια)κειμενικών πρακτικών (discursive practices) και που μεταβάλλεται μαζί τους. Βλέπε “What is an Author?”, στο J. D. Faubion, P. Rabinov (eds.), *Aesthetics, Method and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984*, (trans. R Hurley), New York: The New Press, 1998 (1969), σελ. 205-222.

4 C. Owens, “Earthwords”, στο *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992, σελ. 50.

5 Ο Craig Owens αναφέρεται εκτεταμένα στον Smithson σε τρία σημαντικά δοκίμιά του: τα “Photography en abyme”, 1979, “Earthwords”, 1979 και το δοκίμιο σε δύο μέρη, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, 1980. Και τα τρία βρίσκονται στο C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

6 Το παράδειγμα μιας τέτοιας αλληγορικής δομής είναι το παλίμψηστο: “το ένα κείμενο διαβάζεται δια μέσου ενός άλλου, όσο αποσπασματική, αδιασαφήνιση ή χασομική και να είναι η σχέση τους”. Βλέπε C. Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, όπ. αν., σελ. 54.

τέχνης του μεταμοντέρνου - δείγμα της σύγχυσης των διακριτών περιοχών των χρονικών και χωρικών τεχνών και διάχυσης της τέχνης σε όλο τα φάσμα της αισθητικής εμπειρίας. Ο Owens χαρακτηρίζει “κειμενικό” ένα σώμα καλλιτεχνικής παραγωγής, αναφερόμενος σε εννοιολογικά έργα, αφηγήσεις ακόμα και έργα site-specific. Η Krauss όρισε τη μεθοδολογική της προσέγγιση ως κριτική στον ύστερο μοντερνισμό των Clement Greenberg και Michael Fried, σύμφωνα με τον οποίον η τέχνη είναι η αναζήτηση της “καθαρότητας”⁷: η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική είναι απόλυτα διακριτές τέχνες και κάθε μία έχει τον δικό της κώδικα. Η τέχνη προχωρά όσο ο κώδικας αποκαλύπτεται και όσο η φύση της απαλλάσσεται από ξένα στοιχεία. Για την Krauss, με τη μεταμοντέρνα γλυπτική πραγματοποιείται ένα πέρασμα από ένα ιστορικά καθορισμένο πεδίο σε ένα “λογικά διευρυμένο πεδίο” στο οποίο το έργο οργανώνεται όχι πλέον σε σχέση με το μέσο και την εξέλιξή του, αλλά σε σχέση με πολιτισμικούς όρους οι οποίοι προκύπτουν λογικά. Έτσι το έργο πρέπει να αντιμετωπιστεί σαν δομή και όχι στο ιστορικό του πλαίσιο.⁸ Στα κείμενα της Krauss, ο Smithson συμμετέχει σε πολλές ταυτόχρονα εκφάνσεις ή κατηγορίες της γλυπτικής του διευρυμένου πεδίου. Στην ίδια αντίληψη βρίσκεται και η ανάγνωση του Smithson από τον Robert Hobbs ο οποίος διοργάνωσε και την πρώτη αναδρομική έκθεση του Smithson το 1980 στο πανεπιστήμιο Cornell, με τον τίτλο *Robert Smithson: Sculpture*. Όπως φανερώνει και ο τίτλος, ο Hobbs βλέπει το έργο του Smithson ως διεύρυνση των δυνατοτήτων του πεδίου της γλυπτικής.⁹

Σε αυτήν την αλλαγή παραδείγματος στην ιστορία της τέχνης, μια σειρά πρακτικών από πολυάριθμους καλλιτέχνες διαβάστηκε σε σχέση με τη γλώσσα, υπονομεύοντας την υποτιθέμενη καθαρότητα του μοντέρνου έργου τέχνης. Σε αυτήν την ανάγνωση ο Smithson χρησίμευσε σχεδόν ως υπόδειγμα καθώς η πρακτική του παρουσίαζε μεγάλη πολυμορφία, δυσκολία κατάταξης στις παραδοσιακές κατηγορίες των καλών τεχνών, διεύρυνση της έννοιας του μέσου, δυσκολία εντοπισμού στον πραγματικό χώρο, διάχυση σε περισσότερους από έναν τρόπους ύπαρξης του ίδιου έργου, συνεχή χρήση της γλώσσας και του χρόνου ως δομικών στοιχείων του έργου, διάρρηξη των ορίων και όσμωση μεταξύ των τεχνών. Γι’ αυτούς είναι ένας από τους καλλιτέχνες που επέδρασαν καταλυτικά στη μετακίνηση της έννοιας του έργου τέχνης από το απομονωμένο αντικείμενο που παράγεται στον καθιερωμένο χώρο του εργαστηρίου, στο πορώδες πολιτισμικό προϊόν που παράγεται στο ριζικά διευρυμένο πεδίο της

7 Σύμφωνα με αυτήν την εκδοχή του μοντέρνου, το ποιοτικό έργο καθορίζεται από τη συμμόρφωση σε μια σειρά αξιωμάτων: α) το αξίωμα της καθαρής οπτικότητας (οι εικαστικές τέχνες απευθύνονται αποκλειστικά στην αίσθηση της όρασης και το απτικό στοιχείο υπάρχει μόνο ως αναπαράσταση). β) το αξίωμα της απουσίας της χρονικότητας από την πρόσληψη του έργου (οι εικόνες αποκαλύπτονται μέσα σε μια στιγμή και απευθύνονται μόνο στο μάτι του θεατή) γ) το αξίωμα του αποκλεισμού της γλώσσας από τη σύσταση του έργου. δ) το αξίωμα του κάθετου άξονα (ως καθαρή οπτικότητα η τέχνη απευθύνεται σε ένα ανορθωμένο υποκείμενο που αρνείται την καταγωγή του από τον οριζόντιο άξονα του ζώου, είναι μία δραστηριότητα υπερβατική που απομακρύνει τον θεατή από το σώμα του). Και τέλος, ε) το αξίωμα της σύνθεσης (το επίτευγμα του μοντέρνου ζωγράφου είναι η ενοποίηση του τελάρου. Η αισθητική απόλαυση οφείλεται σ’ αυτήν τη μορφολογική πληρότητα που είναι ταυτόχρονα σημειολογική πληρότητα και ο μόνος δρόμος για την αποκάλυψη του νοήματος). Τα παραπάνω αξιώματα είναι βέβαια σχηματικά. Πολλές περιπτώσεις έργων που δεν συμμορφώνονται σε αυτά εντοπίζονται σε όλο το φάσμα της νεωτερικότητας, συνιστώντας αυτό που πολλοί θεωρητικοί υπογράμμισαν ως τα υπόγεια ρεύματα του μεταμοντέρνου μέσα στο μοντέρνο. Βλέπε Yve-Alain Bois, “The Use Value of ‘Formless’” στο Y-Al. Bois και R. Krauss, *Formless: A User’s Guide*, New York: Zone Books, 1997 σελ. 13-40.

8 “Η πρακτική του μεταμοντέρνου δεν ορίζεται σε σχέση με ένα δεδομένο μέσο [...] αλλά μάλλον σε σχέση με τις λογικές λειτουργίες πάνω σ’ ένα σύνολο πολιτισμικών όρων [...] όπου κάθε μέσο μπορεί να χρησιμοποιηθεί”. Βλέπε R. Krauss, “Sculpture in the Expanded Field” στο H. Foster, (ed.) *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985 (1979), σελ. 41.

9 Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

γλυπτικής. Ένας από τους πρωτοπόρους δηλαδή στην κριτική του μοντερνιστικού, αυτόνομου έργου τέχνης. Στο πλαίσιο αυτών των μεταδομιστικών προσεγγίσεων, ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει στις πολυάριθμες αναφορές που κάνουν στον Smithson οι Yve-Alain Bois και Rosalind Krauss στο έργο τους *Formless: A User's Guide*. Εκεί, το έργο του Smithson εμφανίζεται, μεταξύ άλλων, να παραδειγματοποιεί τη λειτουργία της έννοιας του άμορφου (informe) του George Bataille.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1990 παρατηρείται μια αναβίωση του ενδιαφέροντος για το έργο του Robert Smithson, αρχικά από καλλιτέχνες.¹⁰ Ακολούθως, από τις αρχές της δεκαετίας του 2000, εμφανίζονται και κάποιοι θεωρητικοί οι οποίοι εισάγουν νέες παραμέτρους στην ανάγνωση και ερμηνεία του έργου του καλλιτέχνη. Υπάρχει σε αυτούς μια προσπάθεια κατασκευής ενός ιστορικού Smithson η οποία στηρίζεται μεθοδολογικά στην έρευνα της βιβλιοθήκης και του αρχείου του. Η στροφή αυτή οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη δωρεά του αρχείου του Smithson από τη χήρα του Nancy Holt, στο Smithsonian Archives of American Art το 1987. Η προσέγγιση αυτή τείνει να θεωρήσει την μεταδομιστική, σημειολογική προσέγγιση ανίκανη να σηκώσει το βάρος της ιστορικής στιγμής του καλλιτέχνη καθώς τοποθετεί τα έργα του, κυρίως τα earthworks, σε έναν άδειο, ανιστορικό χώρο - την Αμερικανική ύπαιθρο -, αγνοώντας την ιστορία των τόπων αλλά και τις συνδέσεις που έκανε ο ίδιος ο καλλιτέχνης με αυτήν. Αγνοεί επίσης τη μεγάλη ευαισθητοποίηση του Smithson και άλλων αμερικανών καλλιτεχνών της δεκαετίας του 1960, σε ότι αφορά τη συνείδηση του ιστορικού χρόνου. Οι σημαντικότερες μελέτες αυτής της κατηγορίας είναι αυτές των Jennifer Roberts¹¹ και Ann Reynolds.¹² Και οι δύο παραδέχονται εξ' αρχής πως η προσπάθειά τους δεν φιλοδοξεί να προσφέρει μια τελειωτική ερμηνεία ενός ιστορικού Smithson αλλά επιχειρεί να δει κομμάτια του έργου του ως συνεχή διερώτηση της πρακτικής και φιλοσοφίας της ιστορίας. Αυτές οι μελέτες αντλούν από τη βιβλιοθήκη και το ετερόκλητο αρχείο του καλλιτέχνη, κάνοντας νέους και ενδιαφέροντες συσχετισμούς, θεωρώντας τα έργα του ως κομμάτια αυτού του αρχείου, βλέποντας συχνά το αρχείο το ίδιο σαν έργο με τη δική του εσωτερική λογική ή άλλοτε, σαν πηγή πληροφοριών από την οποία εξάγονται συμπεράσματα που αφορούν την ιστορική στιγμή του καλλιτέχνη, ανάγοντας το δηλαδή σε ιστορία.¹³ Και οι δύο μελέτες αποκαλύπτουν μέσα από τα γλυπτικά και μορφολογικά πειράματα του Smithson τη σχέση ανάμεσα στην ιστορία της οπτικότητας και την κατασκευή της μοντέρνας υποκειμενικότητας. Στην ίδια λογική, αυτή της ιστορικοποίησης, θα έπρεπε να τοποθετήσουμε και το βιβλίο του Ron Graziani, *Robert Smithson and the American Landscape* ο οποίος προσπαθεί να δει τη σχέση του έργου του Smithson με την οικολογία και

¹⁰ Για μια περιγραφή των έργων των Rene Green, Tacita Dean, Sam Durant και Rodney Graham που αναφέρονται σε συγκεκριμένα έργα του Robert Smithson, βλέπε Cornelia Butler, "A Lurid Presence: Smithson's Legacy and Post-Studio Art", στο E. Tsai, C. Butler (org), *Robert Smithson*, (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2004, σελ. 225-243 και A. Coles, "Revisiting Robert Smithson in Ohio: Tacita Dean, Sam Durant and Renee Green", Parachute: Contemporary Art Magazine, Οκτ. 2001.

¹¹ J. L. Roberts, *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, New Haven and London: Yale University Press, 2004.

¹² A. Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

¹³ Στην Reynolds ειδικότερα, η προσπάθεια είναι να εντοπιστεί στο αρχείο του Smithson ένα σύνολο κειμένων και εννοιών που εμπυχώνουν τη συνολική καλλιτεχνική του παραγωγή. Οι αναλογίες που βρίσκει ανάμεσα σε φαινομενικά ασύμβατες πληροφορίες, στην πραγματικότητα αναδεικνύουν βαθύτερες δομές που τεκμηριώνονται τελικά στο αρχείο του καλλιτέχνη - ένα αρχείο που περιείχε από βιβλία μέχρι καρτ ποστάλ, αλληλογραφία, άρθρα από τον τύπο της εποχής, εξώφυλλα περιοδικών και πολλά άλλα εφήμερα.

το περιβαλλοντικό κίνημα της δεκαετίας του 1960, υποστηρίζοντας τελικά ότι η τέχνη του είναι μια μοντέρνα εκδοχή της έννοιας του picturesque.¹⁴ Κάποιες σημαντικές και σχετικά πρόσφατες μελέτες περιλαμβάνουν τα παρακάτω: Το βιβλίο της Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 60's*, στο οποίο αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στον Smithson. Η συγγραφέας αναλύει τους τρόπους με τους οποίους το χρονικό και όχι το οπτικό είναι πλέον το κλειδί για την κατανόηση της αλλαγής της φύσης της αναπαράστασης στην εποχή της πληροφορικής και του αρχείου.¹⁵ Τις μελέτες των Caroline A. Jones και Margaret Iversen: η πρώτη αποδίδει πρωταγωνιστικό ρόλο στον Smithson στην κατάρρευση και διασπορά της έννοιας του εργαστηρίου του εικαστικού καλλιτέχνη ως τόπου παραγωγής του έργου.¹⁶ Η δεύτερη υποστηρίζει ότι με το έργο του The Spiral Jetty του 1970, ο Smithson αποπειράται να καταστήσει ορατή την ενόρμηση του θανάτου, έτσι όπως την προσλαμβάνει από τον George Bataille και τον ψυχαναλυτή Anton Ehrenzweig.¹⁷ Τέλος, στην ιστορική μελέτη του κινήματος της Land Art, *Earthwords* της Suzaan Boettger υπάρχουν φυσικά ιδιαίτερες αναφορές στον Smithson.¹⁸ Πέραν των παραπάνω υπάρχει πλήθος σημαντικών δοκιμίων που παράγονται συνεχώς για τον Robert Smithson. Πολλά από αυτά βρίσκονται σε καταλόγους εκθέσεων και συλλογικούς τόμους.¹⁹ Σε αυτά συναντά κανείς ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες και διεισδυτικές αναλύσεις πτυχών του έργου του, που ποικίλουν από το κινηματογραφικό μοντέλο²⁰ και την κειμενικότητα μέχρι την αρχιτεκτονική κριτική και την οικολογική ανάγνωση.²¹ Τα παραπάνω αποδεικνύουν το ακόμα ανεξάντλητο ενδιαφέρον της θεωρίας για το έργο του αλλά και τη δυσκολία κατάταξης και τελικού ιστορικού εντοπισμού του.

¹⁴ R. Graziani, *Robert Smithson and The American Landscape*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

¹⁵ P. M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960's*, Cambridge: The Mit Press, 2004.

¹⁶ C. A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Post-War American Artist*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.

¹⁷ M. Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2007.

¹⁸ S. Boettger, *Earthworks: Art and The landscape of the Sixties*, Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2002

¹⁹ Βλέπε Eug. Tsai, C. Butler (org.) *Robert Smithson*, (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2004.

²⁰ Βλέπε L. Cooke, K. Kelly, B. Funcke, B. Schroder (Eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.

²¹ Βλέπε I. Commandeur, T. van Riemsdijk-Zandee (eds.), *Robert Smithson: Art in Continual Movement*, Amsterdam: Alauda Publications, 2012.

2. Υπόθεση εργασίας

Το δικό μου ενδιαφέρον για τον Robert Smithson πυροδοτήθηκε από την ανάγνωση του κειμένου του “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, (1967)”. Πρόκειται για μια ιδιότυπη αφήγηση της επίσκεψής του σε κάποιο μεταβιομηχανικό τοπίο, ένα τοπίο σε μετάβαση, αυτό του New Jersey-πολιτεία των ΗΠΑ, γειτονική σ’ αυτήν της Νέας Υόρκης. Αυτή η αφήγηση μου αποκάλυψε μια άγνωστη πτυχή του καλλιτέχνη και παρουσίαζε κάποιες ομοιότητες με έναν προσωπικό προβληματισμό εκείνης της εποχής σε σχέση με την αναπαράσταση του τοπίου και την επίσκεψη σε αυτό. Αυτό όμως που θα ήθελα να τονίσω, είναι το γεγονός ότι το έναυσμα για την έρευνα γύρω από αυτόν τον εικαστικό καλλιτέχνη ήταν ένα κείμενο και όχι ένα εικαστικό έργο. Αυτό δεν ήταν καθόλου τυχαίο όπως διαπίστωσα αργότερα, όταν άρχισα να εμβαθύνω στο έργο του και μου αποκαλύφτηκε η σημασία και η λειτουργία της συγγραφής σε αυτό, ως μια συστατική του πτυχή, ως μια λειτουργία παραγωγική και όχι συμπληρωματική ή επεξηγηματική στο εικαστικό έργο. Αντιλήφθηκα εξ’ αρχής το κείμενο σαν γλωσσική κατασκευή που “υλοποιούσε” αυτό που περιέγραφε. Στα πρώτα στάδια της έρευνας συνάντησα μια δήλωση του καλλιτέχνη που με εντυπωσίασε πολύ. Όπως παραδέχεται ο Smithson για το συγκεκριμένο κείμενο: “Έγραψα κάποτε ένα άρθρο σχετικά με το Passaic, στο New Jersey, μια βιομηχανική πόλη κάπως σε αποσύνθεση, όπου έκτιζαν έναν αυτοκινητόδρομο παράλληλα με το ποτάμι. Ήταν κατά ένα τρόπο ρημαγμένη. Υπό μία έννοια, το άρθρο που έγραψα θα μπορούσε να νοηθεί ως ένα παράρτημα στο ποίημα Paterson του William Carlos Williams. Αυτό αναδύεται από εκείνη την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του New Jersey όπου τα πάντα είναι αναλωμένα. Το New Jersey ως μια κατεστραμμένη Καλιφόρνια, μια Καλιφόρνια σε παρακμή”.²² Η θεώρηση του κειμένου ως παραρτήματος, με ώθησε να θεωρήσω και το δικό μου κείμενο της διατριβής ως ένα παράρτημα στα κείμενα που μεταφράζω και σχολιάζω σε αυτήν.

Σταδιακά η έρευνά μου κατέληξε να εστιάσει ιδιαίτερα στα κείμενα του Robert Smithson. Η διατριβή περιλαμβάνει τη μετάφραση και τον σχολιασμό έξι κειμένων που γράφτηκαν μεταξύ των ετών 1967 και 1972. Η μετάφραση των κειμένων είναι δομικό στοιχείο αυτής της εργασίας. Τα κείμενα αυτά είναι το σημείο θέασης για ένα σημαντικό κομμάτι της γλυπτικής παραγωγής του καλλιτέχνη, συγκεκριμένα τη σειρά γλυπτών έργων με γενικό τίτλο nonsites των ετών 1967-68, τη σειρά έργων με γενικό τίτλο displacements και mirror displacements των ετών 1968-69 και την τριπλή (γλυπτική, κινηματογραφική και κειμενική) κατασκευή με τίτλο The Spiral Jetty, των ετών 1970-72. Στα τέσσερα από τα έξι αυτά κείμενα εμφανίζεται με σαφήνεια μια ισχυρή σχέση ανταπόκρισης ανάμεσα στη γλυπτική και την κειμενική έκφραση του έργου του καλλιτέχνη. Τα υπόλοιπα, πολυάριθμα γλυπτά έργα και κείμενα που αναλύονται και σχολιάζονται σε αυτήν την εργασία χρησιμεύουν για την ανασύσταση της πορείας της έρευνας του καλλιτέχνη και για τη διασαφήνιση και υποστήριξη του επιχειρήματος.

Τα τέσσερα αυτά κείμενα συνιστούν, κατά την άποψή μου, μια διακριτή και ξεχωριστή ενότητα του συνόλου της συγγραφικής παραγωγής του καλλιτέχνη. Πρόκειται για τα “Ultramoderne (1967)”, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)”, “Incidents of the Mirror-Travel in the Yucatan (1969)” και “The Spiral Jetty (1972)”.

²² R. Smithson, “Conversation in Salt Lake City (1972)”, Interview with Gianni Pettena, στο Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996, σελ. 298.

Και τα τέσσερα ενσωματώνουν φωτογραφίες και άλλες εικόνες ως συστατικά στοιχεία της όλης κατασκευής. Και τα τέσσερα περιγράφουν μετακινήσεις, περιηγήσεις και ταξίδια του καλλιτέχνη σε χώρους, τόπους και τοπία. Από αυτήν την άποψη, είναι τα μόνα από τα 75 περίπου κείμενα του Smithson που πλησιάζουν στη μορφή και την πρόθεσή τους το είδος της ταξιδιωτικής περιγραφής. Για τον Michel de Certeau, “κάθε αφήγηση είναι πρακτική του χώρου” και μάλιστα οι αφηγήσεις επιτελούν μια κατεξοχήν και κυριολεκτικά μεταφορική λειτουργία καθώς “διασχίζουν και οργανώνουν τόπους; τους επιλέγουν και τους συνδέουν [...] διανύουν χώρους, είναι διαδρομές”. Τόσο χάρτες (“μια δισδιάστατη προβολή που ολοποιεί παρατηρήσεις”), όσο και διαδρομές (“μια διαλογική σειρά τελέσεων”). Όπως θα δούμε, τα κείμενα αυτά του Smithson συμφωνούν με τον ορισμό του de Certeau για την ταξιδιωτική αφήγηση: “ιστορίες για πορείες και χειρονομίες σημαδεύονται στην εκτύλιξή τους από την ‘παράθεση’ των τόπων οι οποίοι προκύπτουν από εκείνες ή τις καθιστούν δυνατές.”²³

Τα άλλα δύο κείμενα που μεταφράζονται αυτούσια αλλά και τα υπόλοιπα κείμενα που σχολιάζονται σε αυτήν την εργασία, παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία και ανομοιογένεια στη μορφή, την πρόθεση και τη λειτουργία τους. Συντά, είναι ένα μίγμα κριτικής θεωρίας, μυθοπλασίας, ποιητικής γραφής και τεκμηρίωσης της κατασκευής των γλυπτών και των earthworks. Τα κείμενα αυτά, ενώ είναι επίσης γοητευτικά και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους σκοπούς αυτής της εργασίας, δεν προκαλούν το ίδιο αποτέλεσμα με τις ταξιδιωτικές περιγραφές και δεν έχουν την ίδια λειτουργία με αυτές στο συνολικό έργο του καλλιτέχνη.

Η υπόθεση της κειμενικότητας στον Smithson και η συζήτηση περί αυτής έχουν μακρά ιστορία. Ήδη από τη δεκαετία του 1970 όπως ανέφερα, ο Owens δήλωνε ότι ο Smithson, “μεταμόρφωσε το οπτικό πεδίο σε ένα πεδίο κειμενικό”²⁴ και αναγνώριζε τη δουλειά του ως αλληγορική. Στην αλληγορία, ένα κείμενο διαβάζεται μέσα από άλλα.²⁵ Είναι μια διεισδυτική παρατήρηση, καθώς οι ταξιδιωτικές περιγραφές του Smithson μπορούν πράγματι να διαβαστούν ως αλληγορικές εκφάνσεις των ιστορικών περιηγήσεων του 18 και 19 αι., των Grand Tour των Ευρωπαίων και Αμερικανών σε εξωτικές χώρες. Σύμφωνα με την εξαιρετική ανάλυση του Owens, η αλληγορία, ως η χρονική επέκταση της μεταφοράς, εμφανίζεται σαν προβολή του μεταφορικού ή στατικού άξονα της γλώσσας, στη μετωνυμική, ή χρονική διάσταση. Παρόλη την ικανότητά της να διαβρώνει όλες τις αισθητικές κατηγορίες, η αλληγορία δεν παύει να υπενθυμίζει και να υποδηλώνει τους δύο πόλους, τον χωρικό και τον χρονικό, σύμφωνα με τους οποίους διακρίνονταν οι τέχνες στον μοντερνισμό.²⁶ Αυτή η προσέγγιση, ενώ είναι συναρπαστική, κρατά ενεργό τον διαχωρισμό μεταξύ των έργων και των κειμένων. Το ίδιο συμβαίνει και σε άλλες προσεγγίσεις που βλέπουν τον Smithson ως συγγραφέα.²⁷ Προσπαθώντας να υπερβώ αυτήν την

²³ M. de Certeau, *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική: Η Πολύτροπη Τέχνη του Πράττειν*, (μτφ. Κική Καψαμπέλη), Σμίλη: Αθήνα, 2010, σελ. 283-299.

²⁴ C. Owens, “Earthwords”, 1979, όπ. αν. σελ. 47.

²⁵ C. Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a theory of Postmodernism”, όπ. αν., σελ. 53.

²⁶ C. Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a theory of Postmodernism”, όπ. αν., σελ. 49.

²⁷ Βλέπε L. Shaw, “Smithson: Writer”, στο L. Cooke, K. Kelly, B. Funcke, B. Schroder (eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2005, σελ. 115-127. Επίσης, M. Perloff, *The Demise of ‘and’*:

κατηγοριοποίηση έκανα μια σημαντική διάκριση για τους σκοπούς αυτής της εργασίας. Τα κείμενα, τα γλυπτά και οι ταινίες αντιμετωπίζονται σε αυτήν την εργασία ως κατασκευές που συμπράττουν με άλλες κατασκευές για να συστήσουν το έργο. Διαχωρίζω την έννοια των κατασκευών από την έννοια του έργου τέχνης που τελικά προτείνει ο καλλιτέχνης το οποίο υφίσταται, όπως υποστηρίζω, ως ένα δίκτυο κατασκευών στον χώρο και τον χρόνο.

Είναι ακριβώς ο διαχωρισμός σε κείμενα και εικαστικά έργα, κινηματογράφο και γλυπτική, που προσπάθησε να υπερβεί ο Smithson. Όπως ανέφερα στην προηγούμενη ενότητα, η υβριδική καλλιτεχνική ταυτότητα και πρακτική του Smithson είναι διαπιστωμένη από πολύ νωρίς. Αντί όμως για την αρχική εννοιολόγηση που έγινε με ορίζοντα μια θεωρία του μεταμοντέρνου, συμμερίζομαι την άποψη του Peter Osborne, για τον οποίον η σημασία του έργου του Smithson, έγκειται στον μετα-εννοιολογικό του χαρακτήρα. Ο Osborne διαπιστώνει μια μεγάλη οντολογική αλλαγή, μια αλλαγή στο επίπεδο του τρόπου ύπαρξης του σύγχρονου έργου τέχνης, τα τελευταία πενήντα χρόνια. Ιστορικά, όπως ισχυρίζεται, η ίδια η κατηγορία “σύγχρονη τέχνη”, πρέπει να γίνει αντιληπτή ως μετα-εννοιολογική τέχνη. Το έργο του Smithson βρίσκεται σε ένα κομβικό σημείο μετατόπισης από μια οντολογία του μέσου (ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία, βίντεο, φιλμ) σε μια μετα-εννοιολογική οντολογία της τέχνης γενικά, μια καλλιτεχνική πρακτική και ένα καλλιτεχνικό πεδίο, θεμελιωδώς “trans-categorical” (που δηλαδή, υπερβαίνει τις υπάρχουσες κατηγορίες με τρόπο οριστικό).²⁸ Ορίζει δε την transcategoriality ως μια “επ’ άπειρον διεύρυνση όλων των πιθανών καλλιτεχνικών υλικών.” Ακριβώς αυτό είναι για τον Osborne και η απελευθερωτική σημασία της “μετα-μεσικής” κατάστασης.²⁹ Συγκεκριμένα, η τέχνη είναι πλέον απαραίτητα, ταυτόχρονα αισθητική και εννοιολογική. Η διαλεκτική του αισθητικού και του εννοιολογικού που διακρίνει ο Osborne, εμφανίζεται με σαφήνεια στην τέχνη της δεκαετίας του 1960 μέσα από πρακτικές “κειμενικότητας” (textualisation) και “αρχιτεκτονικοποίησης” (architecturalisation). Αυτή η διπλή, ταυτόχρονη πρακτική είναι μια σύλληψη του Smithson, όπως παραδέχεται και ο Osborne, και εκφράζεται ως διαλεκτική του site και του nonsite, κάτι που θα δούμε αναλυτικά σε αυτήν την εργασία.³⁰ Ωστόσο, σε αυτήν την εργασία, εξετάζω τη διαλεκτική του site/nonsite ως χρονική στρατηγική. Συγκεκριμένα, και όπως δείχνω στο 1^ο κεφάλαιο, η διαλεκτική του site/nonsite καταφέρει να ανακατασκευάσει ταυτόχρονα τη διαδικασία της θέασης, την έννοια του τόπου και την έννοια του έργου τέχνης. Η τεχνική παράθεσης ανομοιογενών χρονικοτήτων, ο συγκερασμός

Reflections on Robert Smithson's Mirrors, *Critical Quarterly*, Volume 32, Issue 3, σελ. 81-101, Σεπτ. 1990. Επίσης, D. White, “Unnatural Fact: The Fictions of Robert Smithson”, στο *Journal of Writing in Creative Practice*, 1(2) σελ. 161-175, Ιούνιος 2008. Τέλος για μία κριτική του θεωρητικού λόγου του Smithson, βλέπε J. Cunningham, “Image and word, object and idea, inside and outside: Excavating Robert Smithson's Art from under His Writings”, *Art Criticism* 19 no 1, 2004, σελ. 28-51.

28 Βλέπε, “Peter Osborne on Robert Smithson”, διάλεξη στο Witte de With Center for Contemporary Art, Ιούνιος 2008, http://wdw-nl.s3.amazonaws.com/webprojecten/Cornerstones/cornerst-osborne_1.mp3 και http://wdw-nl.s3.amazonaws.com/webprojecten/Cornerstones/cornerstosborne_2.mp3. Τελευταία προσπέλαση στις 23/03/2013.

29 Βλέπε, P. Osborne, “Contemporary art is post-conceptual art”, Public lecture, Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 July 2010.

30 P. Osborne, “Where is the work of art?” στο Ed. Whittaker and A. Landrum (eds), *Nonsite to Celebration Park: Essays on Art and the Politics of Space*, Bath Spa University, Bath, 2007, σελ. 13-32.

πολλών και διαφορετικών τρόπων αναπαράστασης στο ίδιο έργο, ο πολύπλοκος μηχανισμός παραπομπών και αναφορών έξω από το έργο που μπαίνει σε λειτουργία διαταράσσοντας με ριζικό τρόπο το μέσα και το έξω του, η διασπορά του έργου σε ξεχωριστά σημεία ή στους συνδέσμους ανάμεσα σε αυτά τα στοιχεία, διαλύουν τη λογική του στατικού και διακριτού γλυπτικού αντικειμένου. Τελικά υποβάλλουν την ιδέα ότι το αντικείμενο της θέασης υπάρχει μόνο μέσα στα όρια της ανακατασκευής, αναπαράστασης ή διαμεσολάβησής του. Η αμφίβολη αυτή ύπαρξη του αντικειμένου, κατασκευάζει, ταυτόχρονα, και ένα νέο παρατηρητή. Ένα υποκείμενο που καθορίζεται εξίσου από την εσωτερικά διαλυμένη δομή και του αποβλεπόμενου τόπου και του εαυτού του, καθώς το κάθε τι είναι αποδομημένο, διχασμένο εσωτερικά κατά την παρατήρηση.

Μια τέτοια αντίληψη του έργου τέχνης θέτει υπό ερώτηση τις έννοιες του χώρου και του χρόνου και βρίσκεται σε ένα πεδίο διαφορετικό από αυτό των κατασκευών ή υλοποιήσεων που μπορεί να το συνιστούν. Σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud, ένας κατακερματισμός του έργου τέχνης σε χώρους, χρόνους και σημεία, είναι ένα απολύτως σύγχρονο στοιχείο. “Ένα έργο δεν μπορεί πλέον να περιοριστεί στην παρουσία ενός αντικειμένου στο εδώ και στο τώρα. Μάλλον αποτελείται από ένα σημαντικό δίκτυο του οποίου τις σχέσεις επεξεργάζεται ο καλλιτέχνης, και του οποίου ελέγχει την πρόοδο στο χώρο και το χρόνο: ένα κύκλωμα στην πραγματικότητα”. Ο Bourriaud μιλά επίσης για κάποια θετική εμπειρία αποπροσανατολισμού μέσα από μια μορφή τέχνης που εξερευνά “όλες τις διαστάσεις του παρόντος. Ο καλλιτέχνης γίνεται πολιτισμικός νομάδας, καθώς το παρόν μας είναι πλέον και ετεροτοπικό και ετεροχρονικό”. Τα έργα τέχνης διαχειρίζονται πλέον την αισθητική της ετεροχρονίας, και το μόνο που είναι σύγχρονο, είναι η δομή του έργου, η μέθοδος σύνθεσής του: το ίδιο το γεγονός ότι βάζει μαζί ετεροχρονικά στοιχεία - η μετάθεση συνυπάρχει με το άμεσο και το βιωμένο, όπως το ντοκιμαντέρ συνυπάρχει με την μυθοπλασία. Ο νομαδισμός αυτός είναι τριών ειδών: στον χώρο, τον χρόνο και μεταξύ των σημείων.³¹

Η ερμηνευτική προσέγγιση των τεσσάρων κειμένων δεν βασίζεται κατ’ αρχήν σε αυτό που “εννοούν”, όσο σε αυτό που προκαλούν στον αναγνώστη. Ο Roland Barthes το 1970, σχεδόν ταυτόχρονα με τον Smithson δηλαδή, διακρίνει δύο ποιότητες του κειμένου. Το “αναγνωσιότροπο” (readerly) κείμενο τοποθετεί τον αναγνώστη στον παθητικό ρόλο των έτοιμων ερμηνειών. Το “γραφίσημο” (writerly) όμως κείμενο τον καλεί να παράγει το νόημα. Ο αναγνώστης, για να πάψει να είναι απλός καταναλωτής ενός κειμένου, καλείται να το παράξει ο ίδιος, στη βάση της δυνατότητάς του να γραφεί, που είναι το αντίθετο της αναλώσιμης αναγνωσιμότητας. Το γραφίσημο κείμενο παράγεται ξανά και ξανά τη στιγμή της παρουσίας. Δεν μπορεί να αποθηκευτεί στο παρελθόν με μία οριστική ερμηνεία. Ασφαλώς, οι ποιότητες “readerly” και “writerly” δεν είναι αντικειμενικές ποιότητες του κειμένου αλλά ενεργοποιούνται στη σχέση μεταξύ κειμένου και αναγνώστη.³²

Οι τέσσερις ταξιδιωτικές περιγραφές όμως κάνουν και κάτι περισσότερο από αυτό που περιγράφει ο Barthes. Στην περίπτωση του κειμένου “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)” υποστηρίζω ότι το

31 N. Bourriaud, “Altermodern” στο N. Bourriaud (ed.) *Altermodern: Tate Triennial*, κατάλογος έκθεσης, Tate Britain, London: Tate Publishing, 2009 σελ.10-22.

32 Βλέπε R. Barthes, στο *S/Z: an Essay*, (μτφ. Richard Miller), London: Blackwell, 1990.

κείμενο “υλοποιεί” το τοπίο που περιγράφει και ταυτόχρονα είναι ένα ανάλογο των έργων με τον γενικό τίτλο nonsites. Η γλώσσα εδώ είναι ύλη. Το “Ultramoderne (1967)” είναι μια μεταφορά για τον κρυσταλλικό χρόνο και ταυτόχρονα ένα μανιφέστο για τον χρόνο ως καλλιτεχνικό μέσο. Στην περίπτωση του “Incidents of the Mirror-Travel in the Yucatan (1969)”, το κείμενο “ενεργοποιεί” το τοπίο που περιγράφει και συνιστά το ανάλογο των έργων με τον γενικό τίτλο mirror displacements. Η γλώσσα εδώ είναι πλαισίωση αλλά και επίκληση. Τέλος, το κείμενο “The Spiral Jetty (1972)” είναι μέρος μιας τριαδικής ενότητας, είναι ένα ανάλογο ή ένα ομοίωμα του χάρτη, αν και “απο-χαρτογραφεί” αντί να χαρτογραφεί. Σε κάθε περίπτωση τονίζεται η σχέση των κειμένων με τις υπόλοιπες κατασκευές. Η ανάδειξη των τρόπων που τα κείμενα αυτά λειτουργούν σε σχέση με τις υπόλοιπες κατασκευές - είναι βασικός στόχος αυτής της εργασίας. Αποδυναμώνουν περισσότερο τη λειτουργία της κατηγοριοποίησης: οι διαφορές μεταξύ γλυπτικού, κινηματογραφικού και κειμενικού ατονούν καθώς τα κείμενα γίνονται γλυπτά ή ταινίες. Τα ζητήματα που εισάγονται με την διαλεκτική του site/nonsite οδηγούνται στα όριά τους με αυτά τα κείμενα, καθώς τα υλικά δείγματα αντικαθίστανται από λέξεις και έννοιες και ο χώρος έκθεσης του έργου μετατοπίζεται στις σελίδες του περιοδικού τέχνης.

Αυτή η κριτική των κατηγοριοποιήσεων του έργου τέχνης συνεπάγεται και μια κριτική του ιστορικού χρόνου και του χρόνου της ιστορίας της τέχνης. Η συνεχής μετατόπιση και μετακίνηση της έννοιας του έργου τέχνης που επιχείρησε να πραγματώσει ο Smithson, γίνεται εφικτή χάρη σε μια σειρά χρονικών στρατηγικών οι οποίες απαντούν σε προηγούμενες, παρωχημένες κατά την άποψη του καλλιτέχνη, χωρικές πρακτικές. Πρόκειται για τον δεύτερο και παράλληλο στόχο αυτής της εργασίας: η ανάδειξη της περίπλοκης κριτικής του χρόνου και των χρονικοτήτων του έργου τέχνης, του καλλιτέχνη και του θεατή στο έργο του Robert Smithson. Πρέπει να επισημανθεί εδώ ότι η όποια τέτοια κριτική πυροδοτείται από την αμφισβήτηση του στιγμιαίου, αποκαλυπτικού έργου τέχνης του ύστερου μοντερνισμού και δεν στοχεύει στην άρθρωση μιας φιλοσοφίας του χρόνου. Η σχέση του Smithson με τον μοντερνισμό αποτυπώνεται στην σχέση του με τους Clement Greenberg και Michael Fried. Η οπτική υπερβατικότητα των τελευταίων, η γενικότερη θεματοποίηση της έννοιας του χρόνου στην τέχνη της δεκαετίας του 1960 και η εισαγωγή εννοιών από το πεδίο της φαινομενολογίας, όπως είναι η θεωρία της ενσώματης όρασης του Merleau Ponty, οδηγούν τον Smithson να προτείνει ένα νέο παράδειγμα για το έργο τέχνης, ένα παράδειγμα του έργου που έχει διάρκεια, ένα παράδειγμα του εντροπικού έργου τέχνης. Ο Smithson όμως προχωρά πέρα από τη φαινομενολογική προσέγγιση των σύγχρονών του μινιμαλιστών. Οι χρονικές του στρατηγικές λειτουργούν σε πολλά επίπεδα και διαμορφώνονται για να διαβρώσουν και να αποσταθεροποιήσουν την αντίληψη ως οπτικότητα και σωματικότητα, τον τόπο παραγωγής και πρόσληψης του έργου τέχνης, την καλλιτεχνική ταυτότητα και τη γραμμική αντίληψη του χρόνου. Έχοντας συνείδηση της καταστροφικής επίπτωσης της έννοιας του ιστορικού χρόνου και του χρόνου της ιστορίας της τέχνης προτείνει την έννοια του κρυσταλλικού χρόνου και αποπειράται να υλοποιήσει εικόνες χρόνου που παρουσιάζουν πολλά κοινά στοιχεία με την έννοια των κρυστάλλων του χρόνου στον Gilles Deleuze. Με δεδομένο ότι και ο Deleuze στήριξε την “κινηματογραφική” του φιλοσοφία σε μια πολεμική ενάντια στη φαινομενολογία, υποστηρίζω ότι η κριτική της φαινομενολογίας οδηγεί τελικά τον Smithson (δηλαδή λίγο πριν τον πρόωρο θάνατό του) στην εισαγωγή του κινηματογραφικού χρόνου ως διαστρωμάτωση χρονικοτήτων και της κινηματογραφικής συνθήκης

της θέασης ως μιας συνθήκης θέασης με εντροπικές αντιληπτικές ποιότητες. Η έννοια του κρυσταλλικού στον Smithson προετοιμάζει την εισαγωγή του κινηματογραφικού, και δεν συνιστά ένα μοντέλο για τον χρόνο. Η εισαγωγή του κινηματογραφικού μοντέλου στον Smithson, κατά την άποψή μου, παίρνει το νόημα μιας ακόμη χρονικής στρατηγικής που δεν είναι σημαντικότερη από τις υπόλοιπες χρονικές του στρατηγικές, όπως είναι η διαλεκτική του site/nonsite, η “απο-αρχιτεκτονική”, η εντροπία, η “νέα μνημειακότητα”. Διαμέσου των παραπάνω στρατηγικών συνεχίζεται η μετατόπιση και μετακίνηση του έργου τέχνης, κορυφώνεται η αδυναμία εντοπισμού του και πλησιάζει ακόμα περισσότερο στην έννοια ενός έργου τέχνης που υφίσταται ως ένα δίκτυο κατασκευών στον χώρο και τον χρόνο. Αρχής γενομένης με την διαλεκτική του site/nonsite, οι χρονικές στρατηγικές του Smithson οδηγούν, όχι μόνο στην αντικατάσταση ενός υπερβατικού υποκειμένου από ένα νέο, φαινομενολογικό αλλά προχωρούν στην κατασκευή ενός υποκειμένου που τείνει να διαλύσει την ίδια την έννοια του υποκειμένου.

Έχω την πεποίθηση ότι ο Smithson είναι μια φιγούρα ποιητική κατ’ αρχήν, ένας δημιουργός ιστοριών και αφηγήσεων. Το γεγονός ότι ήταν σχεδόν αυτοδίδακτος και δεν διαμορφώθηκε μέσα από τα δόγματα του μοντερνισμού που κυριαρχούσαν στην εκπαίδευση τέχνης της εποχής εξηγεί εν μέρει την τεράστια ελευθερία και ευρύτητα με την οποία χειρίστηκε την έννοια του έργου τέχνης και τη δραστηριότητα του καλλιτέχνη. Ο πρόωρος θάνατός του άφησε το έργο του ανοιχτό. Κάθε προσπάθεια ενός τελειωτικού εντοπισμού του μοιάζει να είναι εξ’ αρχής διαβρωμένη από τον ίδιο. Η κριτική του πάει πολύ βαθύτερα, στην ρίζα της κατασκευής κάθε ερμηνευτικού συστήματος που ομογενοποιεί και συνθέτει. Τα θραύσματα του έργου του μιλούν μια γλώσσα ριζικής αποσπασματικότητας και ετερογένειας.

3. Η διάρθρωση της διατριβής

Κεφάλαιο 1. Τα όρια του έργου τέχνης

1.1 Ένας νέος τύπος του κτίζειν

Στο πρώτο κεφάλαιο εστιάζω στην κριτική του Robert Smithson στο ζήτημα των ορίων του έργου τέχνης μέσα από την εισαγωγή και επεξεργασία αρχιτεκτονικών προβληματισμών και κειμενικών εννοιών στη δουλειά του. Στο πλαίσιο της διαπιστωμένης στροφής των αμερικανών καλλιτεχνών στη δεκαετία του 1960 προς την θεωρία και τη συγγραφή, ο Robert Smithson εμφανίζει έντονη συγγραφική δραστηριότητα. Η πρότασή του για μια νέα τέχνη αποκαλύπτει έναν προβληματισμό περί αρχιτεκτονικής και συσχετίζει την αρχιτεκτονική κατασκευή με την κατασκευή του νοήματος. Ανιχνεύω αυτόν τον προβληματισμό σε κείμενα και έργα και δείχνω τους τρόπους με τους οποίους η ανάδυση της έννοιας του nonsite οφείλεται, εκτός των άλλων, στη συνείδηση και αποκάλυψη των διαδικασιών της οικοδόμησης στο έργο τέχνης. Γίνεται εκτεταμένη αναφορά στο κείμενο “Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)”.

1.2 Μελέτη επιλογής μιας τοποθεσίας

Το ενδιαφέρον του Smithson για τη γλώσσα εξετάζεται ως απάντηση στον οπτικό πουριτανισμό του Clement Greenberg. Δείχνω με ποιούς τρόπους σε έργα, κείμενα και οπτικά κείμενα του Smithson, η γλώσσα από αφηρημένη γίνεται “υλική” με την έννοια ότι αντιμετωπίζεται ως ένα ακόμα υλικό για την κατασκευή των έργων. Παραθέτω μετάφραση του κειμένου “Language to be Looked at and/or Things to be Read (1967)”. Στη συνέχεια αναφέρομαι στον ψυχαναλυτή Anton Ehrenzweig, και το έργο του The Hidden Order of Art, 1967 που προσέφερε στον Smithson μια εναλλακτική θεωρία στον οπτικό πουριτανισμό του Greenberg. Γίνεται εκτεταμένη αναφορά στο κείμενο “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”.

1.3 Αντίστροφες χαρτογραφήσεις

Σε αυτήν την ενότητα συσχετίζω την προηγούμενη μελέτη και ενδιαφέρον του Smithson για τις κρυσταλλικές δομές με την ενασχόλησή του με τη χαρτογράφηση. Υπογραμμίζω την ταυτόχρονη συνείδηση της σπουδαιότητας της κλίμακας στο έργο τέχνης. Παραθέτω μετάφραση του κειμένου “A Provisional Theory of Nonsites (1968)”. Στη συνέχεια αναφέρομαι στις ποικίλες διαδικασίες χαρτογράφησης που διαχέονται σε όλο το φάσμα της δραστηριότητάς του καλλιτέχνη. Οι χάρτες του Smithson έχουν εξ’ αρχής έναν χαρακτήρα που διαβρώνει την αναπαραστατική χωρική τους λειτουργία. Τα nonsites εξετάζονται ως αντίστροφες χαρτογραφήσεις με την έννοια ότι λειτουργούν με όρους απουσίας του σημείου αναφοράς τους και έπονται του ταξιδιού. Στη συνέχεια δείχνω πώς, στο nonsite, η διαλεκτική σχέση με το site υλοποιείται μέσω μιας διαδικασίας που είναι ταυτόχρονα θέαση, ανάγνωση και νοητική επίσκεψη. Έτσι το nonsite συνιστά, εκτός των άλλων, μια μετακίνηση από χωρικά σε χρονικά μοντέλα σκέψης και λειτουργίας.

Κεφάλαιο 2. Η αξία του χρόνου

2.1 Η άχρονη παρουσία

Σε αυτό το κεφάλαιο εστιάζω στη θεματοποίηση του χρόνου από την καλλιτεχνική πρακτική και την κριτική θεωρία της δεκαετίας του 1960 στις ΗΠΑ. Εστιάζω αναλυτικά στο κείμενο του Michael Fried,

“Art and Objecthood”, 1967 και στα επιχειρήματά του περί “θεατρικότητας”, “σκηνικής παρουσίας” και “ιδιότητας του αντικειμένου”. Αναφέρομαι επίσης στον θεμελιώδη ρόλο που έπαιξε ένα κείμενο του Tony Smith σε αυτή τη συζήτηση. Τέλος αναφέρομαι διεξοδικά στην απάντηση του Smithson στο κείμενο του Fried, με την επιστολή του “Letter to the Editor (1967)”. Δείχνω πώς η απάντηση του Smithson εστιάζει στο ζήτημα του χρόνου, στοχεύει στην έννοια του “συνεχούς και αιωνίου παρόντος” του μοντερνιστή Fried, αποκαλύπτοντας τον φόβο του κριτικού για τη θεατρικότητα, την απόσταση και τη διάρκεια.

2.2 Μινιμαλισμός και φαινομενολογία

Σε αυτήν την ενότητα αναφέρομαι στα κείμενα των Donald Judd και Robert Morris “Συγκεκριμένα Αντικείμενα” και “Σημειώσεις για τη Γλυπτική” αντίστοιχα, τα οποία συμπυκνώνουν τη μινιμαλιστική προβληματική ως προς το ζήτημα του χρόνου. Επιχειρώ μια σύγκριση με έννοιες του Smithson που τον διαφοροποιούν από αυτήν. Τοποθετώ αυτή τη σύγκριση στο ιστορικό πλαίσιο της ανάγνωσης της φαινομενολογίας από την τέχνη της δεκαετίας του 1960 στην Αμερική. Εστιάζω στην κυριολεκτική ανάγνωση των ισχυρισμών των Greenberg και Fried από τους Judd και Morris, απάντηση που έχει ως αποτέλεσμα την πραγμάτωση και ταυτόχρονα την υπέρβαση του προγράμματος του ύστερου μοντερνισμού.

2.3 Πέρα από την ενσώματη όραση

Στη συνέχεια αναφέρομαι στην ανάλυση σειράς γλυπτών του Robert Smithson με γενικό τίτλο Alogon, από την Ann Reynolds. Υπογραμμίζω τις διαφορές ανάμεσα στην γλυπτική παραγωγή του Smithson τη συγκεκριμένη περίοδο, και αυτή των μινιμαλιστών καλλιτεχνών. Οι διαφορές που ανιχνεύονται συνηγορούν στην υπόθεση ότι το κύριο ζήτημα στα έργα Alogon είναι η απορύθμιση της αντίληψης της χωροχρονικής συνέχειας. Τα έργα αυτά αποδεικνύουν τη μετακίνηση του Smithson πέραν της ενσώματης όρασης και κατά συνέπεια, πέραν του φαινομενολογικού μοντέλου. Μ’ αυτόν τον τρόπο, η πρακτική του Smithson υπερβαίνει την ιδέα μιας συνέχειας της αυτοκριτικής του προγράμματος του ύστερου μοντερνισμού.

2.4 Το Υπερμοντέρνο

Παραθέτω μετάφραση του κειμένου “Ultramoderne (1967)”.

2.5 Το σχήμα του χρόνου

Εστιάζω στις συχνές αναφορές που κάνει ο Smithson στο κείμενο “Ultramoderne (1967)”, στον ιστορικό τέχνης George Kubler. Η έννοια του κρυσταλλικού στον Smithson εξετάζεται σε σχέση με την κριτική της βιολογικής μεταφοράς στον Kubler και της ανάγνωσης της ιστορίας της τέχνης ως υφολογικής εξέλιξης που βασίζεται στη γλώσσα της βιολογίας. Η ιδέα της ιστορίας ως ενός οργανισμού - ενός πλήρους και ομοιογενούς συστήματος - ήταν αντίθετη στην ασυνεχή ιστορία που πρότεινε εκείνος. Υποστηρίζω ότι ο Smithson στρέφεται στον Kubler γιατί του παρέχει ένα λεξιλόγιο που του επιτρέπει να απαντήσει στις ιδέες του Fried σχετικά με τη χρονικότητα του έργου τέχνης.

2.6 Κρυσταλλικός χρόνος

Σε αυτήν την ενότητα εστιάζω στην σημασία της κρυσταλλογραφίας και της κρυσταλλικής δομής στο έργο του Smithson. Η έννοια του κρυσταλλικού χρόνου που αντιπροτείνει ο Smithson σε αυτήν του ιστορικού, παρουσιάζει αναλογίες με την έννοια των Κρυστάλλων του Χρόνου στον Deleuze. Υπό το πρίσμα των διατυπώσεων του Deleuze και δεδομένης της πολεμικής στη φαινομενολογία που εμπνυχώνει το έργο του για τον κινηματογράφο,

η μετακίνηση του Smithson από το φαινομενολογικό μοντέλο που διαπίστωσα παραπάνω παίρνει ένα ακόμη νόημα, αυτό της αναγκαιότητας εισαγωγής νέων, πολύπλοκων, μη γραμμικών χρονικοτήτων στην παραγωγή και πρόσληψη του έργου τέχνης.

2.7 Ιστορία και εντροπία

Σε αυτήν την ενότητα δείχνω ότι η έννοια της εντροπίας διατρέχει το σύνολο του έργου του Robert Smithson. Εντοπίζω διατυπώσεις και μεταφορές για την εντροπία σε πολλά κείμενα και ανιχνεύω εντροπικές καταστάσεις και ποιότητες σε γλυπτά και earthworks. Στη συνέχεια υποστηρίζω ότι η εντροπία στον Smithson συνδέεται με τις άπειρες διαιρέσεις των “κρυσταλλογραφικών” λειτουργιών του χρόνου. Την χρησιμοποιεί ως μέσο που υπονομεύει κάθε ταξινόμηση, κατηγοριοποίηση και σύστημα. Η εντροπία ως χρονικότητα στο έργο του Smithson λειτουργεί υπονομευτικά στην έννοια του ιστορικού χρόνου.

Κεφάλαιο 3. Επιστρέφοντας στο Passaic

3.1 Μια περιήγηση στα μνημεία του Passaic

Παραθέτω μετάφραση του κειμένου “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)”.

3.2 Ο τόπος

Σε αυτήν την ενότητα εστιάζω στην αυτοβιογραφική σημασία του Passaic για τον Smithson και στη σχέση του κειμένου του γι’ αυτόν τον τόπο με το ποίημα Paterson του Williams Carlos Williams. Υπογραμμίζω την αντίληψη του τοπίου του Passaic με όρους γεωλογικού ενδιαφέροντος και εντροπικών καταστάσεων από τον καλλιτέχνη. Ο τόπος αυτός πυροδοτεί για τον Smithson αναλογίες ανάμεσα στη γλώσσα, τη σκέψη και τις γεωλογικές διαδικασίες. Τέλος εξετάζεται το κείμενο ως παράρτημα.

3.3 Η νέα μνημειακότητα

Ο καλλιτέχνης επιχειρεί ν’ αντιστρέψει τη συμβατική έννοια της μνημειακότητας, εισάγοντας την έννοια των “αντίστροφων ερειπίων” και της “τρύπας” που έχει μνημειακές ποιότητες. Η “νέα μνημειακότητα” ανιχνεύεται επίσης σε προηγούμενα κείμενα και έργα. Η αντιστροφή γίνεται με την εισαγωγή στην έννοια του κτίζειν διαδικασιών οι οποίες, εκ πρώτης όψεως φαίνονται ακυρωτικές και καταστροφικές. Η “απο-αρχιτεκτόνιση” είναι για τον Smithson μέρος της αρχιτεκτονικής και όχι η άρνησή της. Σε αυτήν την οπτική, το μνημείο εκκενώνεται από τις χωρικές και χρονικές του λειτουργίες και η τρύπα, το μνημειακό κενό δεν είναι άρνηση, αλλά αντιστροφή. Καθώς κάθε σχόλιο πάνω στη μνημειακότητα είναι τελικά ένα σχόλιο πάνω στην ιστορία και τον ιστορικό χρόνο, οι ιδέες και οι πρακτικές αυτές συνεχίζουν την κριτική του Smithson πάνω στον χρόνο και την χρονικότητα του έργου τέχνης, του καλλιτέχνη και του θεατή.

3.4 Η εικόνα ως ύλη

Σε αυτήν την ενότητα υποστηρίζω πως το κείμενο για το Passaic δεν περιγράφει απλώς μια κατάσταση του τοπίου αλλά ανακατασκευάζει αυτό το τοπίο μέσω της όρασης. Το βλέμμα του καλλιτέχνη, επιχειρεί να βγάλει εκτός ιστορικού χρόνου τα αντικείμενα της θέασης, να τα ακινητοποιήσει, (να τα “οστεοποιήσει”) για να τα δει με διαφορετικό τρόπο. Το Passaic ως τόπος υπό κατασκευή και ως “αντίστροφο ερείπιο”, είναι ένας τόπος που υλοποιείται στη διάρκεια της ανάγνωσης.

Κεφάλαιο 4. Yucatan: Ένα αμιγές πεδίο μεταφοράς

4.1 Περιστατικά κατοπτρικών ταξιδιών στο Yucatan

Παραθέτω μετάφραση του κειμένου “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan (1969)”.

4.2 Το ταξίδι

Το κείμενο που μεταφράζουμε είναι ένας αναστοχασμός του καλλιτέχνη πάνω στην έννοια του ταξιδιού και συνιστά μια κριτική στην οπτικότητα και τους αναπαραστατικούς τρόπους του τοπίου. Η ματαίωση των προσδοκιών της όρασης και της αντίληψης σχετικά με το εδώ και το τώρα, εισάγονται από τον Smithson ως νέοι όροι στην αντίληψη του έργου τέχνης.

4.3 Μετατοπίσεις του καθρέφτη

Στο κείμενο για το Yucatan, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τον καθρέφτη και την κατοπτρική εικόνα ως μηχανισμούς εκτοπισμού και μεταφοράς. Σε πρώιμα γλυπτά και στα έργα mirror displacements σχολιάζει τον καθρέφτη ως μηχανισμό αναπαράστασης και ως μεταφορά για το έργο τέχνης. Γίνεται αναφορά στον αμφίσημο ρόλο του καθρέφτη στην ιστορία της τέχνης και τη θεωρία της αναπαράστασης και υπογραμμίζεται η συνεισφορά του Smithson στην υπέρβαση αυτού του ρόλου για χάρη μιας νέας σύλληψης του έργου τέχνης. Εξετάζεται η ιδιαίτερη σχέση ανταπόκρισης ανάμεσα στο κείμενο για το Yucatan και στο έργο Cayuga Salt Mine Project, 1969. Τα δύο αυτά συνιστούν μία περαιτέρω επεξεργασία της έννοιας και της λειτουργίας των nonsites, ένα βήμα παραπάνω προς την αντίληψη του έργου τέχνης ως δικτύου κατασκευών. Ενώ στο κείμενο “Μια Περιήγηση στα Μνημεία του Passaic” έχουμε την ανακατασκευή του τοπίου μέσω μιας ματιάς που εξέρχεται από τον ιστορικό χρόνο, στο κείμενο “Περιστατικά Κατοπτρικών Ταξιδιών στο Yucatan” προχωράμε σε μια ολική ανασύνθεση της ανικανότητάς μας να δούμε, στην ιδέα της “αρνητικής όρασης”.

4.4 Οι σελίδες του artforum ως nonsite

Η φωτογραφία και το κείμενο εξετάζονται ως πλαισιώσεις που λειτουργούν ανάλογα με τις πλαισιώσεις των nonsites και με τα nonsites ως πλαισιώσεις. Τα έργα mirror displacements μετατοπίζονται στο κείμενο για το Yucatan ως τυπωμένες φωτογραφίες και έτσι οι σελίδες του περιοδικού αρχίζουν να γίνονται ένα είδος nonsite. Οι φωτογραφίες, από τη μία δειγματίζουν το χρόνο και τις χρονικές ρωγμές και από την άλλη είναι ένας ακόμη τρόπος περίκλεισης και πλαισίωσης του μη αναπαραστάσιμου, μη προσβάσιμου τόπου. Τέλος, εξετάζεται η σχέση λεκτικής περιγραφής και οπτικής αναπαράστασης όπως αυτή εγγράφεται στις φωτογραφίες που συνοδεύουν το κείμενο.

Κεφάλαιο 5. The Spiral Jetty: Το έργο τέχνης ως δίκτυο κατασκευών

5.1 Η ελικοειδής προβλήτα

Παραθέτω μετάφραση του κειμένου “The Spiral Jetty (1972)”.

5.2 Η ταινία

Περιγράφω λεπτομερειακά την ταινία The Spiral Jetty, 1970, αποκαλύπτοντας τους τρόπους που η διάρθρωσή της διαβρώνει την υποτιθέμενη χαρτογράφηση του τόπου που περιέχει το earthwork και την καταγραφή της κατασκευής του. Υπογραμμίζω τους τρόπους με τους οποίους η ταινία προκαλεί ένα αποτέλεσμα απώλειας χωρο-χρονικού εντοπισμού, αποπροσανατολισμού και πρόσθεσης πολυάριθμων χρονικών επιπέδων σε αυτό του

παρόντος. Γίνονται ταυτόχρονες αναφορές στο κείμενο “The Spiral Jetty (1972)” και σε προηγούμενα έργα του καλλιτέχνη.

5.3 Η κινηματογραφική συνείδηση του Smithson

Σε αυτήν την ενότητα αναφέρομαι στον A. Utoskie ο οποίος κάνει μια παράλληλη ανάγνωση των Smithson και Deleuze καθώς και οι δυο μοιράζονται μια κριτική του χώρου και των χωρικών παραδειγμάτων στη σκέψη. Στα βιβλία του Cinema I και II, ο Deleuze προσπάθησε να ανανεώσει την έννοια της χρονικότητας στη σύγχρονη φιλοσοφία, μέσα από μια ριζική συνάντηση με τον χρόνο. Μια μετακίνηση από έμμεσες αναπαραστάσεις του χρόνου που σχετίζονται με τη διήγηση, σε πιο άμεσους τρόπους της εικόνας-χρόνου, στην οποίαν η χρονικότητα η ίδια γίνεται η δύναμη της κινηματογραφικής γλώσσας. Η κινηματογραφική συνθήκη της θέασης συγκροτείται για τον Smithson από μια πλούσια και πυκνή χρονική διαστρωμάτωση και είναι ένας ακόμη τρόπος απορύθμισης της αντίληψης. Ο κινηματογραφικός χρόνος είναι μία ακόμη χρονική στρατηγική, με τη βοήθεια της οποίας το έργο τέχνης μπαίνει σε ασταμάτητη τροχιά μετακίνησης και μετατόπισης.

5.4 Η αδυναμία εντοπισμού του έργου

Το κείμενο “The Spiral Jetty (1970)” ενεργοποιεί μια διαδρομή, είναι κάποιου είδους χάρτης που κατασκευάζει το earthwork ως κάτι μη προσβάσιμο χωρικά και χρονικά. Το κείμενο οργανώνεται γύρω από την εξαφάνιση της εμπειρίας της επίσκεψης στον χρόνο και στον χώρο, είναι κάποιου είδους απο-χαρτογράφηση. Επιπλέον στο κείμενο εγγράφονται μια σειρά διαμεσολαβήσεων, καθώς η αρχική εμπειρία του τόπου που περιγράφεται είναι η εμπειρία της ταινίας. Η τριπλή κατασκευή που είναι αυτό το έργο, από τη μία εισάγει πολλών ειδών χρονικότητες -είναι ένα μοντάζ γεωλογικού, κοσμικού και κινηματογραφικού χρόνου- και από την άλλη μας επιτρέπει να συλλάβουμε το έργο, όχι ως ένα αντικείμενο που στέκεται αυτόνομα αλλά ως κάτι που υφίσταται συγχρόνως με πολλές και διάφορες υλοποιήσεις και διαμεσολαβήσεις, σε διαφορετικές χωρικές και χρονικές κλίμακες. Έτσι το έργο δεν μπορεί να εντοπιστεί και γίνεται ένα δίκτυο κατασκευών.

Σημείωμα

Η διατριβή περιλαμβάνει τη μετάφραση και τον σχολιασμό έξι κειμένων του Robert Smithson που γράφτηκαν μεταξύ των ετών 1967 και 1972, τη μετάφραση αποσπασμάτων από δεκαεπτά ακόμα κείμενα καθώς και τη μετάφραση πολυάριθμων αποσπασμάτων από συνεντεύξεις. Τα έξι κείμενα που μεταφράστηκαν αυτούσια είναι τα εξής: “Language to be looked at and/or Things to be read (1967)”, “Ultramoderne (1967)”, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)”, “A Provisional Theory of Nonsites (1968)”, “Incidents of the Mirror-Travel in the Yucatan (1969)” και “The Spiral Jetty (1972)”. Τα κείμενα από τα οποία μεταφράστηκαν αποσπάσματα και οι συνεντεύξεις αναφέρονται στη βιβλιογραφία.

Η μετάφραση των κειμένων του Robert Smithson αποδείχτηκε μια έντονη και απαιτητική εμπειρία. Η πυκνότητα και ο πλούτος της υφής, η ελλειπτική, ασαφής και συχνά αμφίσημη ποιότητα των διατυπώσεων, οι συνεχείς αλλαγές στο ύφος από παράγραφο σε παράγραφο, οι ιλιγγιώδεις μεταφορές, οι πολυάριθμες αναφορές σε καλλιτέχνες και συγγραφείς, οι συνεχείς μετακινήσεις από την επικαιρότητα της εποχής σε μακρινές χρονικές στιγμές, μπορεί να αποθαρρύνουν κάποιον εύκολα. Ο σημαντικός όρος site/nonsite δεν μεταφράστηκε για να μην εξαλειφθεί το ηχητικό παιχνίδι sight/nonsight αλλά και για να μη χαθούν οι συνειρμοί με τις πολλές εκφάνσεις του όρου site-specific τέχνη που χρησιμοποιείται ευρέως και στα ελληνικά. Επιπλέον, διατηρήθηκαν οι αγγλικοί όροι earthworks και land art αντί για τους όρους Έργα της Γης και Τέχνη της Γης. Όλα τα κείμενα και οι συνεντεύξεις αντλήθηκαν από τον τόμο Jack Flam (ed.) Robert Smithson: The Collected Writings, Berkeley: University of California Press, 1996. Η μετάφραση έγινε σε συνεργασία με τον μεταφραστή και συγγραφέα Κωνσταντίνο Ματσούκα. Η επιμέλεια και η τελική ευθύνη της μετάφρασης είναι δικές μου.



1. ROBERT SMITHSON

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

1.1 Ένας νέος τύπος του κτίζειν

“Εκείνο που χρειάζεται είναι μια αισθητική μέθοδος που να γεφυρώνει την ανθρωπολογία και τη γλωσσολογία με όρους του ‘κτίζειν’. Αυτό θα έβαζε ένα τέλος στην ‘ιστορία της τέχνης’ ως το μοναδικό κριτήριο. Επί του παρόντος, η τέχνη περιορίζεται από μια παρωχημένη αντίληψη, ήτοι την ‘τέχνη ως κριτική προγενέστερης τέχνης’. Ο μύθος της Αναγέννησης συνεχίζει να καθορίζει και να μολύνει αυτού του είδους την κριτική με ένα γλυκανάλατο ανθρωπιστικό περιεχόμενο.”

Robert Smithson

Το κείμενο από το οποίο προέρχεται το παραπάνω απόσπασμα, είναι η συμβολή του Smithson στο τεύχος του Ιουνίου 1967 του περιοδικού Artforum, ένα τεύχος με ειδικό αφιέρωμα στην Νέα Αμερικανική Γλυπτική. Στο ίδιο τεύχος εμφανίστηκε το κείμενο του Donald Judd, “Specific Objects”, το κείμενο του Robert Morris, “Notes on Sculpture” και το κείμενο του Michael Fried, “Art and Objecthood”. Τα κείμενα που δημοσιεύτηκαν σε αυτό το τεύχος του Artforum είχαν τέτοιο αντίκτυπο που δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι εγκαινίασαν ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης. Στη δεδομένη χρονική στιγμή ο Smithson παρουσιάζει έντονη συγγραφική δραστηριότητα όπως και πολλοί άλλοι σύγχρονοί του εικαστικοί καλλιτέχνες και έχει ήδη μια μικρή ιστορία στο πεδίο των δημοσιεύσεων. Το περιοδικό τέχνης εμφανίζεται τότε ως ένας από τους πολλούς τρόπους όπου μπορεί να παραχθεί και να καταναλωθεί η νέα τέχνη. Το 1966 και 1967 μόνο, ο Smithson δημοσίευσε δεκαπέντε κείμενα.³³ Η συμμετοχή του σε μια δημόσια συζήτηση για το μέλλον των εικαστικών τεχνών μέσα από τη δημοσίευση αυτών των κειμένων, τον έκανε περισσότερο γνωστό, συνέβαλλε στην πρόσληψη και κατανόηση των εικαστικών του έργων και ταυτόχρονα διάνοιξε ένα νέο πεδίο καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Αυτά τα κείμενα, εισάγοντας τη γλώσσα και τον χρόνο στην κατασκευή του έργου τέχνης, προανήγγειλαν και συνδιαμόρφωσαν τα πιο σημαντικά στοιχεία της γλυπτικής δουλειάς του. Η κριτική του αυτόνομου, φορητού καλλιτεχνικού αντικειμένου καθώς και η έξοδος από το εργαστήριο του καλλιτέχνη, εκφράστηκε πρώτα σε αυτά τα κείμενα και εμφανίστηκε στη γλυπτική του το φθινόπωρο του 1968, όταν διαμορφώθηκε το πολύπλοκο σύστημα σημείων που είναι τα nonsites και έκανε την πρώτη της εμφάνιση η φιλόδοξη ιδέα των earthworks.

Ο Smithson παραδέχεται ανοιχτά ότι αρχίζει να λειτουργεί “ως συνειδητός καλλιτέχνης” γύρω στα 1964, όταν αρχίζει να δημοσιεύει κείμενά του. Σε συνέντευξή του του 1972 περιγράφει την καλλιτεχνική του έρευνα ως μια διαδρομή που άρχισε από την προσπάθεια κατανόησης της προ του μοντερνισμού ευρωπαϊκής τέχνης με στόχο την καλύτερη κατανόηση του ίδιου του μοντερνισμού, προσπάθεια που του επέτρεψε να ωριμάσει

³³ Τα πρώτα 23 δοκίμιά του δημοσιεύτηκαν μεταξύ 1965 και 1969, δεκαπέντε από αυτά στα έτη 1966-67. Άλλα πέντε δημοσιεύτηκαν μεταξύ 1971-1973. Τον Ιούνιο του 1967, το Artforum δημοσιεύει το άρθρο του Smithson “Towards the development of an Air Terminal Site”. Τον Οκτώβρη του 1967 στο ίδιο περιοδικό εμφανίζεται το κείμενο “Letter to the Editor”. Τον Δεκέμβριο του 1967 δημοσιεύεται το κείμενο “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”. Τον Σεπτέμβριο του 1968, επίσης στο Artforum, το κείμενο “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”. Το 1971, στο ίδιο περιοδικό δημοσιεύεται το κείμενο “A Cinematic Atopia”. Το κείμενο “The Crystal Land” του 1966, δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Harpers Bazaar τον Μάιο του ίδιου έτους.

ως καλλιτέχνης και να απαντήσει σε αυτόν.³⁴ Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, σε μια πολύ αποφασιστική στιγμή για την υπέρβαση του μοντερνισμού στις ΗΠΑ, σημειώθηκε πραγματική έκρηξη παραγωγής θεωρητικών κειμένων από καλλιτέχνες. Το αποτέλεσμα ήταν ένας παθιασμένος και γόνιμος διάλογος μεταξύ θεωρητικών όπως ο Michael Fried και καλλιτεχνών όπως ο Tony Smith, ο Robert Morris, ο Donald Judd, ο Robert Rauschenberg κ.α. Η αποφασιστική και μαζική αυτή στροφή των καλλιτεχνών προς τη θεωρία γίνεται κατανοητή μέσα στο πλαίσιο της εμφάνισης, εξάπλωσης και επιβολής της μινιμαλιστικής και εννοιολογικής τέχνης στη δεκαετία του 1960 ως φαινομένων αμιγώς αμερικανικών.³⁵ Ο Hal Foster στο βιβλίο του *The Return of the Real*, διαπιστώνει την εμφάνιση μιας “ιστορικής συνείδησης” στους αμερικανούς καλλιτέχνες των αρχών της δεκαετίας του 1960, μια συνείδηση της αναγκαιότητας για αυστηρή θεωρητική επεξεργασία των ζητημάτων της προπολεμικής πρωτοπορίας. Αποδίδει δε αυτήν την κατάσταση, στην ανάγκη υπέρβασης της ηγεμονίας του μοντερνιστικού μοντέλου που κυριαρχούσε τότε, ένα μοντέλο μορφοκρατικό, προσανατολισμένο στο μέσο, που στηριζόταν στην εσωτερική αυτονομία της μοντερνιστικής ζωγραφικής και στα ιδανικά της “σημαίνουσας μορφής” και της “καθαρής οπτικότητας”.³⁶

Ο διάλογος αυτός μεταξύ καλλιτεχνών που πλέον διεκδικούν ρόλο θεωρητικού και καταξιωμένων θεωρητικών της εποχής, είναι δημόσιος και γίνεται κυρίως μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Artforum*. Όπως επισημαίνει ο Νίκος Δασκαλοθανάσης, “το *Artforum* επεδίωκε να καλλιεργήσει έναν διάλογο που να άγγιζε τα όρια της αντιπαράθεσης, σε μια εποχή που η κυριαρχία του μοντερνιστικού λόγου διατηρούσε αντιστρόφως ανάλογη σχέση με τη νέα τέχνη: η ύφεση του πρώτου φαινομένου συμβάδιζε με την ανάδυση του δεύτερου”.³⁷ Καταλυτικό ρόλο στη διεξαγωγή και διαμόρφωση της συζήτησης έπαιξε η διατύπωση του περίφημου επιχειρήματος περί “θεατρικότητας” από τον σημαντικό θεωρητικό του ύστερου μοντερνισμού, Michael Fried στο κείμενό του με τίτλο “*Art and Objecthood*”.³⁸ Ο Fried, για να στηρίξει το επιχειρήμά του χρησιμοποιεί αποσπάσματα από το κείμενο του Robert Morris “*Notes on Sculpture 3*”, από το κείμενο “*Specific Objects*” του Donald Judd και

34 Χαρακτηρίζει μάλιστα την περίοδο πριν τα έτη 1964-65, ως μία “αναγνωριστική, ερευνητική περίοδο”. “Interview with Robert Rauschenberg for the Archives of American Art/ Smithsonian Institution”/ Paul Cummings (1972)”, στο Jack Flam (ed.), *Robert Rauschenberg: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996, σελ. 283 (στο εξής: *Writings*).

35 Για μια ανάλυση του φαινομένου της ανάδυσης των αμερικανών καλλιτεχνών ως θεωρητικών στη δεκαετία του 1960 βλέπε Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.) *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη: Μια Κριτική Ανθολογία*, Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σελ. 9-21. Ο επιμελητής της έκδοσης, αφού διαπιστώσει την αμερικανική καταγωγή της θεωρίας και της θεσμικής εκθεσιακής καθιέρωσης, κυρίως της μινιμαλιστικής αλλά σε μεγάλο βαθμό και της εννοιολογικής τέχνης, συσχετίζει κατ’ αρχήν το φαινόμενο με τη συγκρότηση των μεταπολεμικών πολιτικών ισορροπιών και με την επεκτατική τάση της αμερικανικής πολιτικής επιρροής. Αναγνωρίζει επίσης τον σπουδαίο ρόλο που διαδραμάτισε η ψυχροπολεμική και πρώιμη μεταπολεμική αμερικανική θεωρητική παραγωγή η οποία, αναγκαστικά, πήρε χαρακτήρα απόλυτο και δογματικό. Η αναμέτρηση των καλλιτεχνών με αυτό το βαρύ παρελθόν, δεν μπορούσε παρά να είναι ανάλογης έντασης. Τέλος, αναφέρεται και στη γενικότερη, παγκόσμια “γλωσσολογική στροφή”, που εξηγεί επίσης σε μεγάλο βαθμό τη θεωρητική τάση των καλλιτεχνών.

36 H. Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press, 1996, σελ. 4-5.

37 Ν. Δασκαλοθανάσης, *οπ. αν.*, σελ. 149. Ο Δασκαλοθανάσης υπογραμμίζει επίσης τη συνεισφορά των περιοδικών τέχνης στην Αμερική των δεκαετιών 1960 και 1970 στο πλαίσιο μιας νέας αντίληψης περί παρεμβατικότητας στο δημόσιο χώρο. Το *Artforum*, μεταξύ άλλων, πρόβαλλε σαφώς τη νέα τέχνη και φιλοξένησε τις ιδέες των νέων καλλιτεχνών. Βλέπε σελ. 16-17.

38 Στο εξής, για το κείμενο “*Art and Objecthood*” του Michael Fried θα χρησιμοποιώ τη μετάφραση της Ελεάννας Πανάγου, “*Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου*” στο Ν. Δασκαλοθανάσης, *οπ. αν.*, σελ. 147-195.

από μία συνέντευξη του Tony Smith. Με δογματικό τρόπο, διατυπώνει θέσεις που υποστηρίζουν τον απόλυτο διαχωρισμό των τεχνών σε αυτές που είναι θεατρικές και σε αυτές που δεν είναι, αποκαλώντας το θέατρο, άρνηση της τέχνης. Αποκαλεί υποτιμητικά τους Judd και Morris “κυριολεκτιστές” (literalists) και θεωρεί το μινιμαλισμό μια τέχνη παρακαμιακή καθώς θεατροποιεί τη σχέση ανάμεσα στο έργο τέχνης και τον θεατή, καταλήγοντας να είναι, κατά την άποψή του, περίπου το αντίθετο της τέχνης του μοντερνισμού. Η αυθεντική εμπειρία του έργου τέχνης σύμφωνα με τις αξίες του μοντερνισμού, αποκλείει την αίσθηση της διάρκειας, γιατί αποκλείει την αντίληψή του ως αντικειμένου. Η επένδυση των έργων της νέας τέχνης, δηλαδή του μινιμαλισμού, με την ιδιότητα του αντικειμένου (objecthood), σηματοδοτεί για τον Fried την κατάλυση της αυτονομίας του έργου τέχνης.

Ακριβώς η κατάλυση αυτής της αυτονομίας ήταν όμως ο στόχος, τόσο των μινιμαλιστών - με τους οποίους ο Rauschenberg συναντήθηκε και συνομίλησε αλλά δεν ταυτίστηκε - όσο και του ίδιου. Όπως χαρακτηριστικά λέει: “Νομίζω ότι το μείζον ζήτημα αυτή τη στιγμή στην τέχνη είναι ποιά είναι τα όρια. Για πολύ καιρό οι καλλιτέχνες θεώρησαν τον καμβά ως το αυτονόητο όριο.”³⁹ Στο ίδιο εκείνο τεύχος του *Artforum* όπου ο Fried υπεραμύνεται αυτών των ορίων και των σαφών κατηγοριοποιήσεων, ο Rauschenberg υποστηρίζει ότι “Οι κατηγορίες που εκπορεύονται από την ορθολογιστική σκέψη μεγεθύνουν μια γλωσσική λεπτομέρεια ανάγοντάς την σε ένα παρωχημένο σύστημα νοήματος [...] Πολύ συχνά στο βάθος κάθε ορθολογιστικής ‘αντικειμενικότητας’ βρίσκονται γλωσσικά προβλήματα. Χρειάζεται κανείς να έχει συνείδηση των αλλαγών στην γλώσσα, προτού αποπειραθεί να ανακαλύψει την μορφή ενός αντικειμένου ή ενός γεγονότος”.⁴⁰ Δεν είναι τυχαίο ότι το κείμενο στο οποίο εμφανίζονται αυτές οι διατυπώσεις, δηλαδή το “*Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)*”, αναφέρεται στη συνεργασία του Rauschenberg με το γραφείο αρχιτεκτόνων και μηχανικών Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton Engineers and Architects, μία από τις εταιρείες που ήταν υπεύθυνη για την κατασκευή του αεροδρομίου Dallas-Forth Worth.⁴¹ Το κείμενο του Rauschenberg προέκυψε από αυτή τη συνεργασία η οποία διήρκεσε περισσότερο από ένα χρόνο και ήταν καταλυτική για την εξέλιξή του. Όπως δηλώνει σαφώς αργότερα και ο ίδιος, η εμπλοκή με τους αρχιτέκτονες ξεκίνησε ως έρευνα για τα earthworks αλλά η διαδικασία άλλαξε σημαντικά τον τρόπο δουλειάς του, τον προσανατολισμό και τους στόχους του: “Αρχικά ενεπλάκη με την υπόθεση των earthworks όταν υπέγραψα συμβόλαιο συνεργασίας με ένα αρχιτεκτονικό γραφείο ως καλλιτεχνικός σύμβουλος, και μου ζήτησαν να τους να τους δώσω ιδέες σχετικά με τη γλυπτική. Εγώ ένιωθα ότι ήταν λάθος να θεωρήσω τη γλυπτική ως ένα αντικείμενο που θα προσέθετε κανείς σε ένα κτήριο αφού είχε τελειώσει, έτσι δούλεψα με

39 R. Rauschenberg, “Smithson’s Non-Site Sights/Anthony Robbins (1969)”, *Writings*, σελ. 175.

40 R. Rauschenberg, “*Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)*”, *Writings*, σελ. 58.

41 Ένας από τους συνεργάτες του γραφείου παρευρέθηκε σε συμπόσιο του πανεπιστημίου του Yale στο οποίο ήταν προσκεκλημένος ο Rauschenberg και τον προσέγγισε για να του προτείνει συνεργασία. Με τα λόγια του καλλιτέχνη: “...το 1965 έδωσα μια διάλεξη στο Yale με τους Brian O’ Doherty, John Hightower και Paul Weiss με θέμα ‘Art and the City’. Υποθέτω ότι πολλές σκέψεις μου για τις κρυσταλλικές δομές εμφανίστηκαν εκεί γιατί συζητούσα ολόκληρη την πόλη με όρους κρυσταλλικών δικτύων. Ένας αρχιτέκτονας από το γραφείο Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton ήταν στο ακροατήριο και με ρώτησε αν θα ήθελα να συμμετάσχω στην κατασκευή του αεροδρομίου Dallas-Forth Worth, προσπαθώντας να κατανοήσω τι είναι ένα αεροδρόμιο. Έτσι επινόησα αυτή τη θέση εργασίας για τον εαυτό μου ως συμβούλου καλλιτέχνη και για περίπου ενάμιση χρόνο, από το 1965 μέχρι τα μέσα του 1966, πήγαινα εκεί και μιλούσα με τους αρχιτέκτονες. Έτσι η χαρτογράφηση και οι διαπιστώσεις για τις κρυσταλλικές δομές εφαρμόστηκαν πάνω σε εκτάσεις γης -ασχολιόμουν με κανάβους εφαρμοσμένους πάνω σε εκτάσεις γης, κι έτσι μία υπόνοια των earthwork ήταν εκεί”. “Interview with Robert Rauschenberg for the Archives of American Art/Smithsonian Institution (1972)”,/Paul Cummings, *Writings*, σελ. 290-291.



2. PARTIALLY BURIED WOODSHED, 1970



3. PARTIALLY BURIED WOODSHED, 1970



4. HOTEL PALENQUE, 1969



5. HOTEL PALENQUE, 1969

αυτούς τους αρχιτέκτονες από την αρχή (from the ground up). Ως αποτέλεσμα βρέθηκα ανάμεσα σε όλο αυτό το υλικό για το οποίο δεν ήξερα τίποτα - φωτογραφίες από τον αέρα, χάρτες, μεγάλης κλίμακας συστήματα - και κατά κάποιον τρόπο, διαχειρίστηκα το αεροδρόμιο ως ένα μεγάλο σύνολο και από αυτό προέκυψε μια πρόταση που θα περιελάμβανε χαμηλού επιπέδου συστήματα πάνω στο έδαφος που θα τοποθετούνταν στις παρυφές του αεροδρομίου, γλυπτά που θα έβλεπε κανείς από τον αέρα. Αυτή η ενασχόληση με τον εξωτερικό χώρο ήταν πολύ ενδιαφέρουσα. Οι περισσότεροι από εμάς συνήθιζαν να δουλεύουν σε κλειστούς χώρους [...] Με ενδιέφερε ο διάλογος μεταξύ του μέσα και του έξω και μετά από όλη αυτήν την εμπλοκή, ανέπτυξα μια μέθοδο ή μια διαλεκτική που περιελάμβανε αυτό που ονομάζω site και nonsite. Το site, με μια έννοια, είναι η υλική ακατέργαστη πραγματικότητα - η γη ή το έδαφος των οποίων δεν έχουμε συνείδηση όταν βρισκόμαστε σε ένα εσωτερικό δωμάτιο ή ένα εργαστήριο - κι έτσι αποφάσισα ότι θα έθετα όρια στους όρους ενός τέτοιου διαλόγου (είναι μια ρυθμική παλινδρόμηση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού) και ως αποτέλεσμα, αντί να τοποθετήσω κάτι στο τοπίο αποφάσισα ότι θα ήταν ενδιαφέρον να μεταφέρω τη γη στο εσωτερικό, στο non-site, το οποίο είναι ένα αφηρημένο δοχείο [...] Οι περισσότεροι γλύπτες σκέφτονται μόνο το αντικείμενο, αλλά εγώ δεν εστιάζω σε ένα αντικείμενο, πρόκειται γι' αυτήν την παλινδρόμηση".⁴² Έτσι εμφανίζεται οργανικά, ως παλινδρόμηση ή ως "διαλεκτική" το nonsite το οποίο "αναπαριστά" ένα site που βρίσκεται σε κάποιο περιθωριακό μέρος. Αποτελείται από τρία στοιχεία: τεκμηριώσεις του τόπου, (χάρτες, φωτογραφίες και κείμενα), γεωλογικά δείγματα (άμμος και πετρώματα) και ένα μεταλλικό δοχείο που περιέχει τα δείγματα. Τα τρία στοιχεία που απαρτίζουν το nonsite τοποθετούνται στον τοίχο και το πάτωμα της αίθουσας τέχνης.

Ο Smithson δημοσιεύει δύο κείμενα που αναφέρονται στο εγχείρημα του αεροδρομίου. Το πρώτο, με τίτλο "Towards the Development of an Air terminal Site (1967)", εμφανίστηκε όπως αναφέραμε στο τεύχος του Ιουνίου 1967 στο περιοδικό Artforum, ένα τεύχος με ειδικό αφιέρωμα στη Νέα Αμερικανική Γλυπτική. Εκεί περιγράφει πώς εκτέθηκε στη συνολική αρχιτεκτονική διαδικασία. Όσο το εγχείρημα προχωρούσε, απογοητεύτηκε από την ποσότητα των πληροφοριών που διαχειρίζονταν οι αρχιτέκτονες, τα στατιστικά στοιχεία και τις αναλύσεις. Αυτό

⁴² R. Smithson, "Earth (1969)/Thomas W. Leavitt, Symposium at White Museum, Cornell University, *Writings*, σελ. 177-178.

τον οδήγησε να στραφεί στην ίδια την τοποθεσία (airport site) παρά στο κτήριο (terminal building). Αντί το κτήριο του αεροδρομίου να περιέχει την γκαλερί, ένα δωμάτιο μέσα σ' ένα κτήριο, το κτήριο του αεροδρομίου έχει αντικατασταθεί από το nonsite που είναι "ένα δωμάτιο μέσα σ' ένα δωμάτιο".⁴³ Η ανάδυση της έννοιας του nonsite συνεπώς, οφείλεται σαφώς σε αυτήν την εμπλοκή στη συνολική αρχιτεκτονική διαδικασία. Το δεύτερο κείμενο που αφορά το εγχείρημα του αεροδρομίου, είχε τον τίτλο "Aerial Art (1969)" και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Studio International, στο τεύχος Φεβρουαρίου-Απριλίου 1969. Στο διάστημα των δύο ετών που μεσολάβησε ανάμεσα στα δύο κείμενα, ο Smithson είχε κατασκευάσει το πρώτο και το τελευταίο nonsite έχοντας εφαρμόσει και ενσωματώσει σε αυτά την προηγούμενη έρευνα για τις κρυσταλλικές δομές και τη χαρτογράφηση, καθώς και την προηγούμενη κριτική της όρασης, της προοπτικής αναπαράστασης και του χώρου που αυτή κατασκευάζει όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια.

Ο αρχιτεκτονικός προβληματισμός είναι διάσπαρτος και εμφανής στο έργο του Smithson. Αναφέρεται στην αρχιτεκτονική σε πολυάριθμα κείμενά του με πρώτο το "Entropy and the New Monuments (1966)". Εκεί εισάγει την έννοια της "νέας μνημειακότητας" που θα δούμε αναλυτικά στο 3^ο κεφάλαιο και κάνει αναφορές στην αρχιτεκτονική επιστημονικής φαντασίας, ένα λογοτεχνικό είδος του οποίου την αφηγηματική δομή δανείστηκε συχνά για να "χτίσει" τα δικά του κείμενα. "Πολλές αρχιτεκτονικές έννοιες που συναντάμε στην επιστημονική φαντασία δεν έχουν να κάνουν ούτε με την επιστήμη ούτε με το φανταστικό, προτείνοντας αντί γι' αυτά ένα καινούργιο είδος μνημειακότητας η οποία έχει πολλά κοινά με τους στόχους κάποιων σύγχρονων καλλιτεχνών."⁴⁴ Η "νέα μνημειακότητα" συσχετίζεται στο κείμενο με την εμφάνιση των "slurbs, της ανεξέλεγκτης εξάπλωσης των ορίων των πόλεων, και ενός αχανούς συμπλέγματος κατοικιών υπό ανέγερση". Επίσης, σε συνέντευξη του 1973 μιλά για "ένα είδος αρχιτεκτονικής, ένα είδος εντροπικής αρχιτεκτονικής ή απο-αρχιτεκτονικής [...] μπορεί κανείς να παρατηρήσει αυτούς τους τύπους εντροπικής οικοδόμησης κτηρίων οι οποίες αναπτύσσονται

⁴³ R. Smithson, "Fragments of an Interview with P.A. Norvel (1969)", *Writings*, σελ. 193.

⁴⁴ R. Smithson, "Entropy and the New Monuments (1966)", *Writings*, σελ. 10.

γύρω από εργοτάξια”.⁴⁵ Στο κείμενο “The Crystal Land (1966)” περιγράφει το τοπίο, την αρχιτεκτονική και τις υποδομές του New Jersey με όρους κρυσταλλικής επανάληψης των μορφών. Δεν τον ενδιαφέρει όμως τόσο η αφηρημένη αρχιτεκτονική των κρυστάλλων, όσο συνηθισμένα κτήρια, όπως ένα “γκρι εργοστάσιο που έμοιαζε σαν αρχιτεκτόνημα σχεδιασμένο από τον Robert Morris”.⁴⁶

Περίπλοκοι αρχιτεκτονικοί προβληματισμοί αρχίζουν να εμφανίζονται στη δουλειά του -προβληματισμοί γύρω από τα στάδια της συνολικής διαδικασίας του κτίζειν και όχι πάνω στο τελειωμένο προϊόν. “Αρχισε να με ενδιαφέρει όλο και λιγότερο η δομή καθεαυτή του κτηρίου και όλο και περισσότερο οι διαδικασίες του οικοδομείν και τα διάφορα προκαταρκτικά μηχανολογικά ζητήματα, όπως η γεώτρηση για δείγματα από το υπέδαφος. Αργότερα έγραψα ένα κείμενο με τίτλο “Για τον σχεδιασμό ενός αεροδρομίου”, το οποίο ήταν καθαρή εικασία επάνω στις διάφορες πλευρές της οικοδόμησης. Με ενδιέφεραν λοιπόν, οι προκαταρκτικές πτυχές του οικοδομείν.”⁴⁷ Μίλησε, όπως είδαμε για την εντροπική αρχιτεκτονική των προαστίων, αλλά και για τα στοιχεία και τα στάδια της οικοδόμησης. Δηλώνει τη “συνεχιζόμενη συσσώρευση αποδιοργάνωσης”⁴⁸ και την “απο-αρχιτεκτόνιση”.⁴⁹ Στο κεφάλαιο 3, θα δούμε αναλυτικά πώς η “νέα μνημειακότητα” παίρνει τη μορφή των “αντίστροφων ερειπίων” στο προαστιακό New Jersey και πώς η απο-αρχιτεκτόνιση είναι για τον Smithson μέρος της αρχιτεκτονικής και όχι η άρνησή της.

Κάποιου τύπου αρχιτεκτονικά εγχειρήματα μπορούν να θεωρηθούν τα έργα Hotel Palenque, 1969 (εικ. 4 και 5) και Partially Buried Woodshed, 1970 (εικ. 2 και 3). Στο πρώτο, στη διάρκεια ενός ταξιδιού στο Μεξικό στα 1969, ο Smithson φωτογράφησε ένα παλιό ξενοδοχείο, το Hotel Palenque, στο οποίο έμεινε και το οποίο βρισκόταν σε μια κατάσταση ταυτόχρονης ερείπωσης και ανακαίνισης. Χρησιμοποίησε τις φωτογραφίες σε διάλεξη σε τμήμα αρχιτεκτονικής στο πανεπιστήμιο της Utah το 1972, όπου παρουσίασε την τοποθεσία ως αποκεντρωμένη και “απο-αρχιτεκτονικοποιημένη”. Σήμερα υπάρχουν τα slides και μία κασέτα με τη μαγνητοφωνημένη φωνή του καλλιτέχνη. Το Hotel Palenque είναι η ενσάρκωση της έννοιας του αντίστροφου ερειπίου που θα δούμε αναλυτικά στο 4^ο κεφάλαιο, και μια ματιά στα αποτελέσματα της εντροπίας στο πολιτισμικό τοπίο. Τα ερείπια των Μάγια για τα οποία το Palenque είναι διάσημο, καταγράφονται μόνο ως η δυνατότητα μιας μακρινής θέας από τα παράθυρα του ξενοδοχείου. Το δεύτερο, είναι ένα έργο που αφορά μια εγκαταλελειμμένη ξύλινη καλύβα

45 R. Smithson, “Entropy Made Visible (1973)”/Alison Sky, *Writings*, σελ. 304.

46 R. Smithson, “The Crystal Land (1966)”, *Writings*, σελ. 7-9.

47 R. Smithson, “Interview with Robert Smithson for the Archives of American art/Smithsonian Institution (1972)”, /Paul Cummings, *Writings*, σελ. 291.

48 R. Smithson, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)”/Eva Schmidt. “Η αισθητηριακή πρόσληψη διασκορπίζεται, τρόπον τινά, από την διασπορά του θραυσματοποιημένου υλικού [...] υπάρχει μια διαρκής συσσώρευση αποδιοργάνωσης.” *Writings*, σελ. 220.

49 “Οι κάδοι ή τα δοχεία των non-sites μου μαζεύονται μέσα στα θραύσματα που βιώνονται στην υλική άβυσσο της πρωτογενούς ύλης. Τα εργαλεία της τεχνολογίας γίνονται κομμάτι της γεωλογίας της γης καθώς ξαναβυθίζονται πίσω στην αρχική τους κατάσταση. Οι μηχανές, όπως οι δεινόσαυροι, πρέπει να επιστρέψουν στο στάδιο της σκόνης ή της σκουριάς. Θα μπορούσε κάποιος να πει πως συντελείται μία απο-αρχιτεκτόνιση προτού να θέσει ο καλλιτέχνης τα όριά του έξω από το εργαστήρι ή την αίθουσα.” R. Smithson, A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968), *Writings*, σελ. 104.

στην πανεπιστημιούπολη του Πανεπιστημίου του Kent. Ο Smithson κάλυψε την καλύβα με έναν σωρό χώματος. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να σπάσει η κεντρική δοκός της κατασκευής και να αρχίσει η αργή κατάρρευση και ερειπίωση της καλύβας, οπτικοποιώντας την “εντροπική αρχιτεκτονική” ή την “απο-αρχιτεκτόνιση”⁵⁰ του κτηρίου. Αλλά και στο κείμενο “Ultramoderne (1967)” που θα δούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο, διαβάζει την αρχιτεκτονική του 1930 στην Νέα Υόρκη ως ένα υπεριστορικό φαινόμενο που του δίνει την ευκαιρία να σχολιάσει την ιστορία και τον ιστορικό χρόνο. Όπως θα δούμε, σε αυτό το κείμενο αναφέρεται επίσης ιδιαίτερα στη σχέση παράθυρου και καθρέφτη. Στο “Towards the Development of an Air Terminal Site” επίσης, σχολιάζει την σχέση παράθυρου και τοίχου.⁵¹ Η σχέση παράθυρου και τοίχου, παράθυρου και καθρέφτη συνιστούν σαφώς αρχιτεκτονικούς προβληματισμούς.

Καταλήγοντας σε κάποιου είδους πρόταση και πάλι για την νέα τέχνη, στο δεύτερο κείμενο που γράφτηκε για το εγχείρημα του αεροδρομίου, ο Smithson λέει: “Η τέχνη σήμερα δεν είναι ένα αρχιτεκτονικό παραλειπόμενο, ή ένα αντικείμενο προς προσάρτηση στο κτήριο αφού αυτό έχει ολοκληρωθεί, αλλά μάλλον, μια ολοκληρωτική εμπλοκή με τη διαδικασία του κτίζειν από τη γη προς τον ουρανό και αντίστροφα. Το παλιό τοπίο του νατουραλισμού και του ρεαλισμού αντικαθίσταται από το νέο τοπίο της αφαίρεσης και της τεχνητότητας.”⁵²

50 R. Smithson, “Entropy made Visible, (1973)”/Alison Sky”, *Writings*, σελ. 304.

51 Ο Marc Linder, στο κείμενό Towards “A New Type of Building”: Robert Smithson’s Architectural Criticism, σχολιάζει το nonsite ως κάποιου είδους παράθυρο. Στο E. Tsai, C. Butler (org), *Robert Smithson*, (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2004, σελ. 188-199.

52 R. Smithson, “Aerial Art (1969)”, *Writings*, σελ. 116.

1.2 Μελέτη επιλογής μιας τοποθεσίας

Η διατύπωση της πρότασης για ένα νέο είδος τέχνης, οφείλεται στη συστηματική προηγούμενη κριτική του Smithsonian στον φορμαλισμό των Fried και Greenberg, στο μοντέλο δηλαδή της καθαρής οπτικότητας. Η χήρα του Smithsonian, Nancy Holt αναφέρεται στην εμμονή του Smithsonian με τον Greenberg ανάμεσα στα έτη 1964 και 1967. Το κύρος, η εξουσία και η αυστηρότητα των θέσεων του θεωρητικού τον ενοχλούσαν ιδιαίτερα, με αποτέλεσμα να τον θεωρεί τον κατεξοχήν διανοητικό του αντίπαλο και να καταπιάνεται συνεχώς σε πολεμικές συζητήσεις μαζί του.⁵³

Ο Clement Greenberg, σημαντικός αμερικανός θεωρητικός του μοντερνισμού, σημείο αναφοράς για οποιαδήποτε συζήτηση γύρω από το μοντέρνο μέχρι σήμερα, κυριάρχησε στο καλλιτεχνικό στερέωμα της Αμερικής στις δεκαετίες του 1940 και 1950, για να παραγωνιστεί στη δεκαετία του 1960 από νέα καλλιτεχνικά κινήματα. Ο Greenberg υπεραμύνονταν της σπουδαιότητας της οπτικής εμπειρίας, της αυτονομίας του έργου τέχνης και της σαφούς διάκρισης των καλλιτεχνικών ειδών. Με τα κείμενά του τοποθετούσε σαφή όρια μεταξύ υψηλής τέχνης και kits.⁵⁴ Σύμφωνα με τις θέσεις του, κάθε μία από τις τέχνες του μοντερνισμού (και αυτό είναι ένα ιστορικό τους χαρακτηριστικό) πρέπει να αυτοπροσδιοριστεί σύμφωνα με τα όρια του ίδιου της του μέσου. Στο κείμενό του *Modernist Painting* του 1960, στο οποίο επεξεργάζεται αναλυτικότερα έννοιες που είχε διατυπώσει στο κείμενο *Avant-Garde and Kitsch* του 1939, ισχυρίζεται ότι υπάρχει λογική στην εξέλιξη της μοντερνιστικής ζωγραφικής και αναγνωρίζει την ουσία του Μοντερνισμού ως “τη χρησιμοποίηση από μία επιστήμη χαρακτηριστικών μεθόδων για την κριτική του ίδιου της του εαυτού”. Πρόκειται, κατά την άποψή του, για την εντατικοποίηση της κριτικής μεθόδου που άρχισε στον 18 αιώνα με τον Καντ: “Ο μοντερνισμός, λέει, ασκεί κριτική από μέσα-παρά από έξω, μέσω των ίδιων των διαδικασιών αυτού το οποίο υπόκειται σε κριτική.”⁵⁵

Πράγματι, οι θέσεις του Greenberg για την τέχνη βασιζόταν σε κάποια αμφιλεγόμενη ανάγνωση της Κριτικής του Καθαρού Λόγου του Kant. Ο Kant, σύμφωνα με τον Greenberg, είναι ο πρώτος μοντερνιστής. Για να είναι μοντέρνα, κάθε μορφή τέχνης καλείται να εξερευνήσει και να εκθέσει, διαμέσου των ίδιων της των διαδικασιών, την ιδιαίτερη συνεισφορά της στην ανθρώπινη εμπειρία και στην τέχνη συνολικά. Η μοναδικότητα μιας μορφής τέχνης εξαρτάται τελικά από την ιδιαιτερότητα του μέσου, δηλαδή τα χαρακτηριστικά τα οποία δεν μοιράζεται με καμία άλλη μορφή τέχνης. Όταν αυτή η ιδιαιτερότητα εντοπιστεί, ο προοδευτικός μοντερνιστής καλείται να απαλλαγεί από όλα τα περιττά προς το μέσο στοιχεία και να κρατήσει μόνο τα ουσιαστικά. Τίποτα που να είναι δανεικό από ένα άλλο μέσο ή από άλλη μορφή τέχνης δεν μπορεί να γίνει αποδεκτό. Έτσι, κάθε τέχνη στον Μοντερνισμό αναζητά την “καθαρότητα”, και μέσα στα όρια αυτής της καθαρότητας, την απόλυτη αυτονομία,

⁵³ Nancy Holt, αναφέρεται στο A. Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Boston: The MIT Press, 2003 σελ. 64 και 252 (υποσημείωση 120).

⁵⁴ Για τις θέσεις του Greenberg πάνω στην υψηλή τέχνη βλέπε Cl. Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, στο Paul Wood and Charles Harrison (eds), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, 1992, σελ. 530-541.

⁵⁵ Cl. Greenberg, “Modernist Painting”, στο Paul Wood and Charles Harrison (eds), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, 1992, σελ. 754-760.

όχι μόνο από άλλες μορφές τέχνης αλλά και από την καθημερινή ζωή και τη λαϊκή κουλτούρα. Η μοντερνιστική ζωγραφική, χρησιμοποιεί τη ζωγραφική την ίδια, το μέσον δηλαδή, για να στρέψει ξανά το ενδιαφέρον σε αυτήν. Η επίπεδη επιφάνεια, το σχήμα του καμβά, οι ιδιότητες της χρωστικής ουσίας -όλα αυτά που είχε απαρνηθεί η παραδοσιακή ζωγραφική καθώς ενθάρρυνε τον θεατή να δει και να εκτιμήσει τον ψευδαισθησιακό χώρο της αναπαράστασης- ξαναέρχονται στο προσκήνιο με τη μοντερνιστική ζωγραφική, δηλαδή με τον Manet και τους επιγόνους του. Επιπλέον, αφού η γλυπτική είναι τρισδιάστατη, είναι απολύτως απαραίτητο για τη μοντερνιστική, καθαρή ζωγραφική να απέχει από οποιαδήποτε τρισδιάστατη ποιότητα, για να μπορέσει να διατηρήσει την αυτονομία της. Αυτή είναι και η λογική πίσω από τη ζωγραφική της αφαίρεσης: να αποφύγει την μη αυθεντικότητα της αναπαράστασης του τρισδιάστατου χώρου σε ένα δισδιάστατο επίπεδο. Οι θέσεις του Greenberg χρησίμευσαν ως όριο και υπαγωγή της εμπειρίας στο οπτικό, κάτι που με τη σειρά του παρήγαγε το “μοντέρνο υποκείμενο”, ένα σχήμα που παραμένει ισχυρό μέχρι σήμερα.

Ο οπτικός πουριτανισμός του Greenberg βρίσκει ριζική απάντηση στον Smithson όχι μόνο στην εισαγωγή της έννοιας του “κίτς”, αλλά και όταν υποστηρίζει ότι η ζωγραφική η ίδια είναι καταρχήν μια “γλωσσολογικά ξεπερασμένη κατηγορία”⁵⁶: “Η κριτική υφίσταται ως γλώσσα και ως τίποτα περισσότερο. Η χρήση προηγείται του νοήματος. Τα ‘νοήματα’ που έλκουν την καταγωγή τους από τον όρο ‘Αναγέννηση’, όπως ‘αλήθεια’, ‘ομορφιά’ και ‘κλασικός’, είναι λέξεις άρρωστες και κριτήρια παρωχημένα. Όσο αυξάνεται η επίγνωσή μας συγκεκριμένων χρήσεων, το συντακτικό της αισθητικής επικοινωνίας αποκαλύπτει τα δέοντα χαρακτηριστικά τόσο του ‘κτηρίου’ όσο και της ‘γλώσσας’. Και τα δύο είναι πρώτες ύλες επικοινωνίας και βασίζονται στο τυχαίο - και όχι σε ιστορικά προγενέστερες εννοιολογικές φόρμουλες. Το αντικείμενο της έρευνάς μας αφορά τη γλωσσολογική υπόσταση αισθητηριακών δεδομένων και όχι ορθολογιστικές κατηγορίες. Ο Carl Andre έχει καταστήσει σαφές ότι χωρίς γλωσσολογική επίγνωση δεν υπάρχει επίγνωση του υλικού περιβάλλοντος.”⁵⁷

Στο ίδιο κείμενο (“Towards the Development of an Air Terminal Site, 1967”), ο Smithson αναφέρεται μεταξύ άλλων και στην περιγραφή κάποιου τοπίου επισημαίνοντας τον τρόπο που ο συγγραφέας, Tony Smith, χρησιμοποιεί τη γλώσσα για να μεταφέρει την εμπειρία της επίσκεψης σε αυτό. Ο Smithson, βασιζόμενος σε “αισθητηριακά και όχι ορθολογιστικά δεδομένα”, όπως λέει, μεταγράφει το κείμενο ως εξής: “Ο Τόνι Σμιθ γράφει για ‘ένα σκούρο πεζοδρόμιο διάστικτο από καμινάδες, πύργους, αέρια και χρωματιστά φώτα’. (Artforum, Δεκέμβριος 1966) Ο όρος-κλειδί είναι ‘διάστικτο’. Υπό μία έννοια, το ‘σκούρο πεζοδρόμιο’ θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μία ‘τεράστια πρόταση’, και τα πράγματα που διακρίνονται επάνω του ως ‘σημεία στίξης’ ‘...πύργος...’ = το θαυμαστικό (!). ‘...καμινάδες...’ = η παύλα (-). ‘...αέρια...’ = το ερωτηματικό (?). ‘...χρωματιστά φώτα...’ = η άνω και κάτω τελεία (:). Βεβαίως διαμορφώνω αυτές τις εξισώσεις βασιζόμενος σε αισθητηριακά και όχι ορθολογιστικά δεδομένα. Η στίξη αναφέρεται σε διακοπές επάνω σε ‘έντυπο υλικό’. Χρησιμοποιείται για να δώσει έμφαση και σαφήνεια στο νόημα του πώς χρησιμοποιούνται συγκεκριμένα αποσπάσματα. Προτάσεις όπως ‘οι κορυφογραμμές των κτιρίων’ συναποτελούνται από διαφορετικά ‘αντικείμενα’ τα οποία δημιουργούν

⁵⁶ R. Smithson, “Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)”, *Writings*, σελ. 61.

⁵⁷ οπ. αν., σελ. 59.



6. A HEAP OF LANGUAGE, 1966

μια άρτια σύνταξη.”⁵⁸

Για τον Smithson η γλώσσα είναι υλικό “τόσο πρωταρχικό όσο και το ασφάλι”⁵⁹ και οι καλλιτέχνες δεν γράφουν αλλά χιτίζουν με τη γλώσσα. Τη συγκεκριμένη στιγμή, έχει ήδη παράξει το A Heap of Language, 1966, οπτικό κείμενο στο οποίο λέξεις που με κάποιον τρόπο σχετίζονται με τη γλώσσα, τοποθετούνται σε διάταξη που θυμίζει ζιγκουράτ ή τον Πύργο της Βαβέλ (εικ. 6). Ο Smithson είδε αναλογίες ανάμεσα στη διαδικασία της γλυπτικής και αυτήν της συγγραφής. “Σκεφτόμουν τη γραφή μάλλον ως ένα υλικό που κάπως το συναρμολογείς, παρά σαν κάποιο είδος αναλυτικού προβολέα.”⁶⁰ Ακόμα, “Μ’ ενδιέφερε η γλώσσα ως υλική οντότητα, [...] ως έντυπο υλικό [...] έκτιζα τα άρθρα μου με τον ίδιο τρόπο που έκτιζα τα έργα μου”.⁶¹ Αυτή η διαστρωμάτωση φαίνεται τόσο σε γλυπτά όπως το Glass Stratum του 1967 (εικ. 7), όσο και σε κείμενα που όπως θα δούμε περιέχουν ασύνδετα αποσπάσματα τα οποία προστίθενται το ένα στο άλλο, ένα κολλάζ από κείμενα σε στρώσεις που κατασκευάζει το τελικό έργο. Ο συσχετισμός ανάμεσα στο κείμενο και τα γεωλογικά στρώματα φαίνεται επίσης στο οπτικό κείμενο Strata: a Geophotographic Fiction του 1970 (εικ. 8). Η μορφή του κειμένου μιμείται ένα διάγραμμα γεωλογικών εποχών τοποθετώντας αποσπάσματα γεωλογικών κειμένων κάτω από φωτογραφίες απολιθωμάτων. Ένα κείμενο με τον χαρακτηριστικό τίτλο Γλώσσα που την Κοιτάς ή/και Αντικείμενα που τα Διαβάξεις, δημοσιεύεται ως δελτίο τύπου για μία ομαδική έκθεση στην γκαλερί Dwan τον ίδιο μήνα με το κείμενο για το αεροδρόμιο, τον Ιούνιο του 1967:

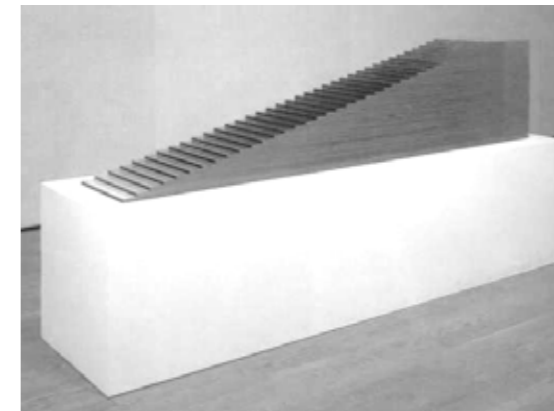
“Η γλώσσα λειτουργεί στο ενδιαμέσο της κυριολεκτικής και της μεταφορικής σημασίας. Η δύναμη μιας λέξης βρίσκεται ακριβώς στην ανεπάρκεια του πλαισίου της, στην ανεπίλυτη ή εν μέρει αποκαταστημένη ένταση ανάμεσα σε ανομοιογένειες. Μια ακινητοποιημένη λέξη ή μια

58 R. Smithson, “Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)”, *Writings*, σελ. 59.

59 R. Smithson, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)”, *Writings*, σελ. 214.

60 R. Smithson, “Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution (1972)”, Paul Cummings, *Writings*, σελ. 294.

61 οπ. αν., σελ. 294.



7. GLASS STRATUM, 1967

απομονωμένη διατύπωση χωρίς διακοσμητική ή ‘κυβιστική’ οπτική διάταξη, γεννά την αντίληψη του ίδιου ανάμεσα σε διαφορετικά – κοντολογίς ενός παράδοξου. Η συνοχή ενός συστήματος κυριολεξίας μπορεί να διασπαστεί από την περιπλοκότητα μιας μεταφοράς μέσα σε αυτό. Από τη στιγμή που όλες οι μεταφορές λογοκρίνονται, η κυριολεκτική χρήση γίνεται τελετουργική. Εδώ η γλώσσα κτίζεται, δεν γράφεται. Παρόλα αυτά, υπάρχει το ενδεχόμενο η κυριολεξία μιας συνδιάλεξης να εμπεριέχει μια ριζική μεταφορά. Οι κυριολεκτικές δηλώσεις συχνά κρύβουν βίαιες αναλογίες. Το μυαλό αντιστέκεται στην ψευδή ταυτότητα τέτοιων κυκλικών προτάσεων, και καταλήγει να αποδεχτεί μια εξίσου ψευδή λογική επιφάνεια. Κοινότοπες λέξεις λειτουργούν ως ασθενικά φαινόμενα που πέφτουν μέσα στο ίδιο τους το νοηματικό τέλμα. Ορισμένες λέξεις υποβάλλουν ένα συναίσθημα και αμέσως το αναιρούν. Άλλες λέξεις συνεχώς μεταποπίζονται ή αντιστρέφονται χωρίς να καταλήγουν κάπου, και αυτές θα μπορούσαμε να τις ονομάσουμε ‘λέξεις σε αιώρηση’. Απλές δηλώσεις συχνά βασίζονται σε γλωσσικούς φόβους και κάποτε καταλήγουν σε δόγμα ή σε α-νοησίες. Οι λέξεις για τις διανοητικές διαδικασίες όλες κατάγονται από υλικά αντικείμενα. Οι αναφορές συχνά αντιστρέφονται ούτως ώστε το ‘αντικείμενο’ παίρνει τη θέση της ‘λέξης’. Το A είναι A δεν είναι ποτέ το A είναι A, αλλά μάλλον, το X είναι A. Η παρεξηγημένη έννοια της μεταφοράς λέει πως το X είναι A – όμως αυτό είναι λάθος. Η κλίμακα ενός γράμματος σε μια λέξη αλλάζει το οπτικό νόημα που προσλαμβάνουμε από τη λέξη. Η γλώσσα έτσι γίνεται μνημειώδης εξαιτίας των μεταλλάξεων της διαφήμισης. Μία λέξη έξω από τον νου είναι ένα σύνολο από ‘νεκρά γράμματα’. Η εμμονή με την κυριολεξία σχετίζεται με την κρίση της ορθολογικής πίστης στην πραγματικότητα. Τα βιβλία ενταφιάζουν τις λέξεις σε μια τεχνητή νεκρική ακαμψία και ίσως γι’ αυτό να θεωρείται ότι ο τυπωμένος λόγος μπορεί να τείνει προς εξαφάνιση. Ο νους, ωστόσο, αυτού του θανάτου, παραμένει ανυποχώρητα σε εγρήγορση.

Eton Corrasable

[Η αίσθηση που έχω για την γλώσσα είναι πως είναι ύλη κι όχι ιδέες, και συγκεκριμένα, έντυπο υλικό. – R.S. 2 Ιουνίου, 1971].⁶²

62 R. Smithson, “Language to be Looked at and/or Things to be Read, (1967)”, *Writings*, σελ. 61.

Το κείμενο είναι μια σημαντική δήλωση του Smithson για την υλικότητα της γλώσσας. Βλέπουμε και διαβάζουμε ταυτόχρονα τις λέξεις και τα πράγματα, αιωρούμαστε ανάμεσα στην αναμφισβήτητη υλική παρουσία των δύο και στην εξαγωγή νοήματος από αυτά. Αιωρούμαστε επίσης ανάμεσα στην κυριολεκτική διάσταση της μεταφοράς και τη μεταφορική διάσταση της κυριολεξίας. Το νόημα διαλύεται, χάνει την δομή του, κατακεραματίζεται από τα πολλαπλά νοήματα και τις ασυνταξίες. Εδώ η μεταφορά δεν είναι απλώς γλωσσικό τέχνασμα, είναι απαραίτητη για να εκφραστούν νέα νοήματα. Η γλώσσα υπόκειται και αυτή όπως κάθε ύλη, στους νόμους της εντροπίας. Στο κείμενο-μανιφέστο της Land Art με τίτλο “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, ο Smithson λέει χαρακτηριστικά: “Τα ονόματα των ορυκτών και τα ορυκτά τα ίδια δεν διαφέρουν μεταξύ τους γιατί τόσο το βάθος του υλικού όσο και αυτό του εκτυπωμένου κειμένου είναι η αρχή κάποιου αβυσσαλέου αριθμού σχισμών. Λέξεις και βράχοι περιέχουν μια γλώσσα που ακολουθεί ένα συντακτικό ρωγμών και ρήξεων. Κοιτάζτε οποιαδήποτε πολυσύλλαβη λέξη και θα την δείτε να ανοίγει σε μία σειρά ρηγμάτων, σ’ ένα πεδίο μορίων που το κάθε ένα περιέχει το δικό του κενό. Αυτή η ανησυχητική γλώσσα της αποσπασματικότητας δεν προσφέρει μια εύκολη γκεστάλ λύση”.⁶³ Σε άλλο κείμενό του που χιζεται από σειρά ιλιγγιωδών μεταφορών ή αντικατοπτρισμών, λέει: “Ένας καλλιτέχνης μπορεί να μπει μέσα στις ψευδαισθητικές γλωσσικές Βαβέλ αποσκοπώντας συγκεκριμένα στο να χαθεί, να μεθύσει από ιλιγγιώδεις συντάξεις, εξερευνώντας παλιές νοηματικές διασταυρώσεις, παράξενους διαδρόμους της ιστορίας, απροσδόκητους αντίλαλους, άγνωστες αναθυμιάσεις ή κενά γνώσης [...] όμως αυτή η αναζήτηση είναι διακινδυνευμένη. Γεμάτη από άπατα μυθεύματα και ατελεύτητα αρχιτεκτονήματα και αντι-αρχιτεκτονήματα [...] στο τέλος, αν υπάρχει τέλος, δεν βρίσκονται ίσως παρά μόνο ακατανόητες αντηχήσεις.”⁶⁴ Στο ίδιο κείμενο, εξετάζοντας την έκρηξη της γλώσσας στην καλλιτεχνική παραγωγή της δεκαετίας του 1960, σχολιάζει τη χρήση της στα έργα των Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Ad Reinhardt, Robert Morris, Solle Witt και άλλων. Στην περιγραφή των “εκθεμάτων” αυτού του φανταστικού μουσείου περιγράφει το βάρος, την υφή, την αίσθηση και τη δομή του κειμένου του κάθε καλλιτέχνη υπονοώντας ότι αυτό που κάνουν αυτοί οι καλλιτέχνες γράφοντας είναι γλυπτική.

Η αναλυτική φιλοσοφία είναι, όπως αναφέρει και ο Δασκαλοθανάσης, μαζί με τη φαινομενολογία, η δεύτερη μεγάλη θεωρητική κατεύθυνση, στην οποίαν στρέφονται οι καλλιτέχνες του 1960 για να απαντήσουν στην ασφυκτικά δογματική ρητορική του ύστερου μοντερνισμού.⁶⁵ Στον Smithson ειδικά, ό,τι ονομάστηκε “γλωσσολογική στροφή” στάθηκε όχι μόνο μια αφορμή να διατυπώσει κριτικές θέσεις αλλά εξίσου για εξερευνήσει τις δυνατότητες αυτής της κατεύθυνσης ως προς τη δημιουργία του ίδιου του έργου. Έτσι, οι ταξιδιωτικές του περιγραφές για παράδειγμα, άλλοτε βρίσκονται σε σχέση αντανάκλασης με τον τόπο που περιγράφουν και με τις κατασκευές στον τόπο, και άλλοτε η κατασκευή του ίδιου του τόπου υλοποιείται στο κείμενο, καθώς αυτό βάζει τον αναγνώστη σε μια διαδικασία παραγωγής. Για τον Smithson, “το οπτικό αίρει την προέλευσή του από το αίνιγμα της τυφλής τάξης-

63 R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ. 107.

64 R. Smithson, “A Museum of Language in the Vicinity of Art (1968)”, *Writings*, σελ. 78.

65 Ν. Δασκαλοθανάσης, “Ο καλλιτέχνης ως Θεωρητικός: Ανάμεσα στο Αντικείμενο και τη Λέξη”. Στο Ν. Δασκαλοθανάσης, *οπ. αν.*, σελ. 9-30.



OVINCE OF PERM IN RUSSIA. EVAPORATION CAUSES LAND TO SHRINK, CONTINENTAL DRIFT, A DRAWING OF THE SKULL OF THE REPTILE ELGINIA (RELATED TO SAURUS, FROM PERMIAN SANDSTONE IN ELGIN, N.E. SCOTLAND, DRAWN TO ONE-QUARTER NATURAL SIZE). THROUGH THE EYES OF DIMETRODON, PERMIAN ICE AGE. THE PULSATING MOVEMENT OF GLACIERS IS DUE TO THE PROPERTIES OF ICE ITSELF AND IS ASSOCIATED WITH THE PERIODIC ACCUMULATION AND REMOVAL OF ELASTIC IN POLYCRYSTALLINE AGGREGATE (P.A. SHUMSKI). HOT DESERT CONDITIONS. NOTES REGARDING FORAMINIFERA. REMAINS OF SLOW WADDLING CREATURES FOUND IN AND SOUTH AFRICA. SEAS WERE CUT-OFF FROM THE OCEAN, UNTIL THEY BECAME INCREASINGLY SALINE. DRASTIC CHANGES OF THE LANDSCAPE TAKE PLACE. A VOLCANIC TO HUTTON IS A SPIRACLE TO A SUBTERRANEAN FURNACE. FANTASTIC IDEAS WERE LATER CAST ASIDE BY THE PLUTONISTS. SOLIDIFIES IN GRANITE. FAUST SAYS, SK TO ROCK... THE NEPTUNIAN THEORY. THE SYMMETRY OF THE EARTH WAS THOUGHT TO BE SPOILED. MODERN ORDERS OF INSECTS EMERGE. A SPIRALLY COILED BAND TH BELONGED TO HELICOPRION. DWARF FAUNA. ONE SENTENCE DEVOTED TO INSECTS IN A CHAPTER ON THE PERMIAN PERIOD. STEREOSCOPIC VIEWS OF THE GUADALOUPE RANGES OF CHANGING LIGHT OVER RECONSTRUCTIONS OF DECIDUOUS TREES. SNAPSHOTS OF POISON GAS. DIORAMA OF ASH HEAPS. DAGUERRETYPE SHOWING VAST TS OF SALT AND GYPSUM. EQUATOR IN OKLAHOMA. SPOILED PHOTOGRAPHS OF SAND DUNES. PHOTOMICROGRAPHIC STUDIES OF FOSSIL FROST. AERIAL PHOTOGRAPHS OF TION. STRATIGRAPHIC MAP OF OIL DEPOSITS. MISPLACED BOUNDARIES. SHIFTS IN POLAR AXIS RECORDED. EVAPORATION OF SOUTHERN HEMISPHERE. MARATHON AIN SKETCHED. JOURNALS DEVOTED TO RADIATION DAMAGE. UNDEVELOPED FILM OF DRY LAND MASS. NEGATIVES OF SHELLY ORGANISMS. A BOOK ON EDAPHOSAURUS. SLIDES OF PERMIAN PRAIRIES.



AL PERIOD. GEOGRAPHY OF THE LOWER CARBONIFEROUS PERIOD SHOWN ON AN OVAL MAP, WITH BLACK DOTS SYMBOLIZING LAND PLANTS. SLUG-LIKE CREATURES GLIODE EAD CALAMITES. TERRIGENOUS CLASTIC SEDIMENTS EXTENDED TO A LINE PASSING WEST OF MICHIGAN. EARTH WARPAGE. PHOTOGRAPH OF LIMESTONES NEAR BLOOMING DIANA. NATURE IS NOT THE STARTING POINT. ALL ROUND THE COAST THE LANGUID AIR DID SWOON... (TENNYSON). PURELY STATIC SHAPES, CLUMPS GLIMPSED THROUGH ES OF ERYOPS. THE BRITISH MUSEUM BUILT 1824, THE GLYPOTHEK IN MUNICH 1816-1834. AS DECAY AND DEATH OVERTOOK THESE FOREST GIANTS THEY EVENTUALLY ED INTO THE MUD AND OOZE SURROUNDING THEM (CHARLES R. KNIGHT). THE IMMUTABLE CALM IN THE STEAMING SWAMPS. THINGS FAIL TO APPEAR. WORDS SINKING INT CK AND MIRE. COLLECTING THE FOSSIL AND SENDING IT TO THE MUSEUM IS ONLY PART OF THE STORY (EDWIN H. COLBERT). A CAMERA OBSCURA REPRODUCES A PALED- DIC MAP. THE SPLITTING OF MARINE BEDS. ERDED OUT. DIAGRAM SHOWING EUSTATIC MOVEMENT—RISE AND FALL OF SEA LEVEL OF 100 FEET IN 400,000 YEARS. EPEIRD- SINKING. IT IS IN THE MUSEUM—URGE THAT OUR LEARNING SHOWS A FACE TURNED TOWARDS THE THINGS OF DEATH (ERNST JUNGER). A HEAP BETWEEN FORGETFULNESS EMORY. A RECONSTRUCTION OF AN EARLY CARBONIFEROUS (MISSISSIPPIAN) SEA AS IN NORTHWESTERN INDIANA. (THE SMITHSONIAN INSTITUTION). IN THESE NATURAL



QUANTITIES OF PEBBLES, SAND AND MUD. DEVONSHIRE. ...APPARENTLY THE WRECK OF SOME GIGANTIC STRUCTURES OF ART... (POE). THE WORLD THROUGH THE EYES OF NIAN LUNG FISH. POLISHED PIECES OF SILICA ROCK. FUNGAL THREADS AND RESTING SPORES. SUNSHINE ON THE PETRIFIED DEPOSITS. A LAKE LOST UNDER THE OEBRIS. SHELLS. FOSSIL FOREST EXHIBITED IN A DIORAMA IN THE NEW YORK STATE MUSEUM. EOSPERMATOPERIS IS PROMINENT. MOSS. ANTERIOR MEMORIES. LAYER UPON UNLESS THE INFORMATION GAINED FROM THE COLLECTING AND PREPARING OF FOSSILS IS MADE AVAILABLE THROUGH THE PRINTED PAGE, ASSEMBLAGE SPECIMENS IS 'ALLY A PILE OF MEANINGLESS JUNK' (EDWIN H. COLBERT). A DOUBT WHICH TURNS TO NEGATION, BUT FEIGNED NEGATION. QENDROIDS AND GRAPTOLITES DISAPPEAR. ME ACCUMULATES. A MODEL SHOWING HOW A VOLCANO ERUPTS. TREE FERNS DECAY INTO FLORA CEMETERIES. RECONSTRUCTION OF LATE DEVONIAN SEA BOTTOM IN N NEW YORK. DIORAMA (CHICAGO NATURAL HISTORY MUSEUM), A FAINT ILLUSIONISTIC BACKDROP EXTENDS A FALSE UNDERSEA LANDSCAPE. JAWLESS FISHES IN GRAY A GAZE EQUAL TO SPACE. THE BURDEN OF MILLIONS OF YEARS. ONLY THE GREAT HORIZONS OF THE ABSENT WORLD REFLECT IN THE MIND. THE POTHOLES OF A WEAK ATION. MIRAGES ON THE VOLCANIC PLAINS. FOSSILIFEROUS ROCKS CRUMBLE IN MAINE. QUARTZ IN THE BRAIN. ACADIAN DISTURBANCE. THE AGE OF FISH. THE AGE OF THE AGE OF CALMS. MILLIONS OF YEARS PAST, A FAMOUS FOSSIL DELTA IN THE CATSKILLS. SPIDERS AND WINGLESS INSECTS ALSO ARRIVED. UPLIFT IN THE MIDST OF THE MPLETE BLINDNESS. AN UNKEMPT CEMETERY OF ANNULARIA. THE DEVONIAN PERIOD IS A SUCCESSION OF LOSSES. AT OUTSKIRTS OF MUD. SPASMODIC CHRONOLOGY. ATA. EXHIBITION OF PLACODERMS.



IDS WITH LIMY SKELETONS. SUBMARINE TROUGHS DEEPEN. STONE-LILIES. BRIGHT COLORED POLYPS SPREAD. NEW MOUNTAIN RANGES APPEAR, THEIR NAMES ARE IRIAL—GULL DESCRIPTIONS IN A BOOK. THESE SILURIAN TERRAINS EXIST BY CONCEALMENT. NOTHING BUT BLAND REFERENCES TO A VAGUE SET OF GEOLOGIC TIONS. THE EARTH DIPS OUT OF SIGHT, ALL THE ACTIVITY IS LOST UNDER THE LIMPID OCEANS. ALL IS SEDIMENTATION AND AIMLESS EFFORT. THE SILURIAN NIGHT 'HE NINE FOOT SEA SCORPIONS INTO TOTAL DARKNESS, WHERE THEY LIVED MAINLY IN ESTUARIES AND COASTAL LAGOONS. SILENCE, DARKNESS, AND DISMAL PERFEC- CANNOT DISCOVER THIS OCEANIC FEELING IN MYSELF' (FREUD). MASSIVE HEAPS OF SKELETONS CAPABLE OF WITHSTANDING BUFFETING IN ROUGH WATER. CORAL DOWN. FLOATING GRAPTOLITES. MANY SANK TO THE BOTTOM. SHALE. 400 MILLION YEARS AGO. PERIODIC ALTERNATION OF THE LEVEL OF LAND AND SEA. LESS VOLCANIC Y THAN IN ORDOVICIAN TIMES. UNDERSEA MOUNTAINS, RAVINES AND VALLEYS. CRUSTAL MOVEMENT. TRAVERTINE. SWAMP TREASURE. DRAWINGS OF SINKHOLES AND IS. THINKING OF THE TUNDRA NEAR HUDSON BAY. THE MID-CONTINENT IS A RELIEF OF FEATURELESS FEATURES. OVER THE SCAFFOLDING OF THE MARATHON TROUGH. I CHLORIDE IN THE EYES. ONLY TWO DIMENSIONS EXIST. HOURS AND DAYS ON LLANDRIA. YESTERDAYS ARE DEFORMED. MONOCHROME MAPS. NO RECORD OF LIFE ON NO. FUTURE TIME UNDER SALTY SEAS. RECREATING CRINOIDS. HAZE. PERIODS OF ABANDONMENT. THE LIMITS OF THE MICHIGAN BASIN. A VAST AND HIDEOUS CONTINENT.

8. STRATA: A GEOPHOTOGRAPHIC FICTION, 1970

το οποίο είναι με μια λέξη η γλώσσα”.⁶⁶ Για τον Smithson η γλώσσα είναι ένα απαραίτητο υλικό στη συνολική διαδικασία του κτίζειν: “Η γλώσσα θα πρέπει να εντοπίζεται μέσα στον υλικό κόσμο και όχι να καταλήγει ως μια ιδέα κλειδωμένη μέσα στο κεφάλι κάποιου. Η γλώσσα θα πρέπει να είναι μια αειφόρος διαδικασία και όχι ένα απομονωμένο γεγονός. Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις που έχουν αρχή και τέλος, περιορίζονται από αχρείαστα καθεστώτα αναπαράστασης τόσο ‘αφηρημένης’ όσο και ‘ρεαλιστικής’. Ένα πρόσωπο ή ένα πλέγμα επάνω σ’ ένα καμβά, παραμένει μια αναπαράσταση. Η συρρίκνωση της αναπαράστασης στη γραφή δεν σε φέρνει πιο κοντά στον υλικό κόσμο. Το γράψιμο θα πρέπει να επικονιάζει την ύλη με ιδέες και όχι το αντίστροφο. Η εξέλιξη της τέχνης θα πρέπει να είναι διαλεκτική, όχι μεταφυσική.”⁶⁷ Πρέπει να υπογραμμιστεί εδώ ότι ο Smithson, δεν ταυτίζεται με την εννοιολογική τέχνη. Απροκάλυπτα δηλώνει σε συνέντευξή του πόσο ύποπτη του φαίνεται: “Εγώ λοιπόν δυσπιστώ απέναντι στην όλη ιδέα της έννοιας. Νομίζω πως ουσιαστικά υπαινίσσεται μια ιδανική κατάσταση, μια κάποιου τύπου ολοκλήρωση...”⁶⁸ Ο Smithson αρνείται να ταυτιστεί με την εννοιολογική τέχνη, όπως αρνείται να ταυτιστεί και με τον μινιμαλισμό, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Γι’ αυτόν, η εννοιολογική τέχνη ενέχει τον κίνδυνο μιας παγίδας για τον καλλιτέχνη: “η εγκεφαλικότητα δεν έχει επαφή με τον σκληρό πυρήνα, είναι μόνο μια υποτιθέμενη καθαρή ουσία που υπερίπταται κάπου εκεί ψηλά. Πρόκειται, δηλαδή, για υπαναχώρηση σε κάποιου τύπου ψευδοφιλοσοφική κατάσταση. Δεν με ενδιαφέρει πραγματικά η φιλοσοφία. Με ενδιαφέρει απολύτως η τέχνη [...] όπως ας πούμε μια πέτρα σχετίζεται με μια λέξη. Υπό μία έννοια, είναι και τα δύο υλικά, κάτι από το οποίο δεν γίνεται να ξεφύγεις, και το να προσπαθήσεις να ξεφύγεις απ’ αυτό, σε πάει σε κάποιου είδους νεοπλατονισμό, νεο-ιδεαλισμό...”⁶⁹ Η απόρριψη της εννοιολογικής τέχνης από τον Smithson συμβαίνει γιατί στην εννοιολογική τέχνη η γλώσσα είναι ένα δευτερεύον στοιχείο, δευτερεύον και συμπληρωματικό της “έννοιας” (concept). Γι’ αυτόν όμως, “Η γλώσσα είναι το ίδιο πρωταρχική με το ασάλι [...] και όταν την επικαλείσαι, είναι επικίνδυνη”.⁷⁰ Και ακόμα, “Θεωρώ πως η εννοιολογική τέχνη η οποία βασίζεται αποκλειστικά σε γραπτά δεδομένα, είναι μόνο η μισή ιστορία. Ασχολείται μόνο με τον νου και πρέπει να ασχοληθεί και με την ύλη. Μερικές φορές δεν είναι κάτι περισσότερο από μια χειρονομία. Βρίσκω πολλή από αυτή την γραπτή δουλειά εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Καταγίνομαι κι εγώ ο ίδιος μ’ αυτήν, αλλά πρόκειται για μία μόνο πλευρά της δουλειάς μου. Η δουλειά μου είναι νοθευμένη, είναι στομπωμένη από ύλη.”⁷¹

Ο Smithson δεν αρκείται στην κριτική, προτείνει συγκεκριμένους τρόπους να γίνει η υπέρβαση της αυτονομίας του έργου τέχνης. Η “αισθητική μέθοδος” που επινοεί, η πρότασή του για την νέα αμερικανική γλυπτική καταλήγει σε παρότρυνση για έξοδο των καλλιτεχνών από το εργαστήριό τους: “Η ‘Μελέτη Επιλογής μιας Τοποθεσίας’ με καλλιτεχνικούς όρους, είναι μόλις στο ξεκίνημά της. Η εξερεύνηση μιας συγκεκριμένης τοποθεσίας είναι θέμα

66 R. Smithson, “The Artist as Site-Seer or a Dint orphic Essay, (1966-67)”, *Writings*, σελ. 340.

67 R. Smithson, “Cultural Confinement (1972)”, *Writings*, σελ.155.

68 R. Smithson, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-70)”/Eva Schmidt, *Writings*, σελ. 208.

69 οπ. αν., σελ. 209.

70 οπ. αν., σελ. 214.

71R. Smithson, “Fragments of an interview with P.A. Norvell (1969)”, *Writings*, σελ. 194.

εξαγωγής εννοιών από υπάρχοντα αισθητηριακά δεδομένα μέσω της αδιαμεσολάβητης αντίληψης. Η αντίληψη προηγείται της εννοιολογικής σύλληψης, όταν έχουμε να κάνουμε με την επιλογή ή τον ορισμό μιας τοποθεσίας. Είτε πρόκειται για εσωτερικό χώρο είτε για εξωτερικό, μια τοποθεσία δεν επιβάλλεται αλλά αποκαλύπτεται. Οι εσωτερικοί χώροι μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως εξωτερικοί και αντιστρόφως. Οι ανοίξεις πτυχές των τοποθεσιών μπορούν να εξερευνηθούν καλύτερα από τους καλλιτέχνες.”⁷²

Η έξοδος αυτή είναι μια σημαντική μετακίνηση του τόπου παραγωγής και πρόσληψης του έργου, από το απομονωμένο εργαστήριο στον ανεξερεύνητο ακόμα τόπο, στο διευρυμένο πεδίο της γλυπτικής. Για τον Smithson είναι μια πράξη απελευθερωτική καθώς το εργαστήριο του καλλιτέχνη ως το κέντρο παραγωγής του νοήματος, είναι έννοια υπό κατάρρευση. Στο κείμενο “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, αφιερώνει ένα ειδικό κεφάλαιο στο ζήτημα του εργαστηρίου του καλλιτέχνη με τίτλο The dislocation of craft-and fall of the studio. Εκεί λέει: “Όταν οι ρωγμές ανάμεσα στον νου και την ύλη πολλαπλασιαστούν δημιουργώντας άπειρα κενά, το εργαστήριο αρχίζει να καταρρέει και να σωριάζεται όπως στην Πτώση του Οίκου των Άσερ, με τέτοιο τρόπο που ο νους και η ύλη περιπλέκονται αξεδιάλυτα. Η απελευθέρωση από τον χωρικό περιορισμό του εργαστηρίου, ελευθερώνει ως ένα βαθμό τον καλλιτέχνη από τις παγίδες της χειροτεχνίας και από την υποδοούλωση της δημιουργικότητας.”⁷³ Η κατάρρευση του εργαστηρίου, του κέντρου της παραγωγής του μοντερνιστή καλλιτέχνη, αντικαθίσταται στον Smithson και σε πολλούς άλλους, από μια διάχυση στις περιφέρειες των αστικών κέντρων και στην περιφέρεια της γλυπτικής κατά κάποιον τρόπο, στον λόγο και το κείμενο.

Από το 1966 ο Smithson και η Nancy Holt άρχισαν να κάνουν σειρά ταξιδιών στο New Jersey, την ιδιαίτερη πατρίδα του Smithson, προσπαθώντας να εντοπίσουν σημεία όπου θα μπορούσαν να πειραματιστούν κάνοντας έργα κατ’ ευθείαν πάνω στο έδαφος. Αυτό που αναζητούσε σε αυτά τα ταξίδια ήταν αφενός η αισθητική εμπειρία που προσέφεραν τα μέρη τα οποία θα μπορούσε να ανακνλώσει, “νταμάρια, εγκαταλελειμμένα ορυχεία και άλλα τέτοιου τύπου, σε σχέση με την τέχνη. Η δουλειά σε βιομηχανικές περιοχές που δεν χρησιμοποιούνται πια - που έχουν περιέλθει σε αχρηστία”⁷⁴, και αφετέρου αυτό που ο ίδιος περιέγραψε ως “επιστροφή στην καταγωγή του υλικού”.⁷⁵ Η επιστροφή σε αυτήν την πρωταρχική υλικότητα αρχίζει να τον απασχολεί ήδη από την εποχή του κειμένου-μανιφέστου για την Land Art, όπου διατυπώνει αναλογίες ανάμεσα στον νου και την επιφάνεια της γης εφαρμόζοντας μια εντροπική γλώσσα και στα δύο: “Η επιφάνεια της γης και ο νους έχουν έναν τρόπο να κατακερματίζονται σε διακριτές περιοχές της τέχνης [...] δεν γίνεται ν’ αποφύγει κανείς τη θολούρα και τη

72 R. Smithson, “Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)”, *Writings*, σελ. 60.

73 R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ.107.

74 R. Smithson, “Conversation in Salt Lake City (1972)”/Gianni Pettena, *Writings*, σελ. 297-300.

75 “Απέκτησα ενδιαφέρον για διάφορες τοποθεσίες κάνοντας ταξίδια και βρίσκοντας τον εαυτό μου αντιμέτωπο, πολύ απλά, με τα πρωτογενή υλικά διαφόρων τομέων προτού αυτά ραφιναριστούν σε ασάλι ή μογιό ή οτιδήποτε άλλο. Το ενδιαφέρον μου για το site ήταν στην πραγματικότητα μια επιστροφή στις απαρχές των υλικών, ένα είδος εξαύλωσης της ραφιναρισμένης ύλης.” R. Smithson, “Fragments of an Interview with P.A. Norvel (1969)”, *Writings*, σελ. 194.

σύγχυση όταν σκέφτεται πάνω σε εγχειρίσματα τέχνης που σχετίζονται με τη γη.”⁷⁶ Η “θολούρα” για την οποία μιλά σκοπεύει να θολώσει την παντοδύναμη όραση του οπτικού πουριτανισμού των Greenberg και Fried. Η “σύγχυση” θέλει να υπονομεύσει τις ορθολογιστικές κατηγορίες της ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής στις οποίες δεν χωράνε τα επερχόμενα earthworks που το κείμενο υπερασπίζεται. Σε άλλο ταξίδι του, σε κάποια ορυχεία στην πολιτεία της Pennsylvania τον Ιούνιο του 1968, περιγράφει τον τόπο ως εξής: “Οχθες που αποτελούνταν από πλάκες σχιστόλιθου κρέμονταν πάνω από μια μπλε-πράσινη λίμνη στον πάτο ενός βαθιού νταμαριού. Κάθε όριο και κάθε διάκριση έχαναν το νόημά τους σ’ αυτόν τον ωκεανό σχιστόλιθου και κάθε ιδέα συνολικής ενότητας κατέρρεε [...] Ήταν σαν να βρισκόταν κανείς στον βυθό μιας πετρωμένης θάλασσας, απενίζοντας απειράριθμους οριζόντες σε διαστρωμάτωση οι οποίοι είχαν σωριαστεί σε αμέτρητες παραλλαγές απόκλισης από την ορθή γωνία. Οι κατωφερείς και ανωφερείς προεξοχές και οι μη συμμετρικές κατακρημνίσεις προκαλούσαν ελαφρές ζαλάδες και ιλίγγους. Η θρυπτότητα του τοπίου σε περιτριγύριζε λες και ήταν σμήνος, και προκαλούσε μια αίσθηση αποπροσανατολισμού.”⁷⁷ Όπως δηλώνεται ρητά, η εμπειρία που αναζητά σε αυτά τα ταξίδια είναι ένα αίσθημα απώλειας κάθε ορίου του τόπου, ένα αίσθημα απειριόριστου, εμπύθισης σε ένα αδιαφοροποίητο όλον και τελικά, ένα αίσθημα απώλειας του εαυτού: “Ένας τόπος μηδενικών συντεταγμένων, όπου η υλικότητα κάνει έφοδο στον νου, όπου οι απουσίες γίνονται φανερές, με ελκύει, εκεί όπου η αποσύνθεση του χώρου και του χρόνου δείχνει πολύ προφανής. Σαν να τελειώνει ο εαυτός [...] το εγώ για λίγο εξαφανίζεται.”⁷⁸

Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο Smithson προέρχεται από τον ψυχαναλυτή Anton Ehrenzweig ο οποίος τον επηρέασε πολύ και του προσέφερε μία εναλλακτική θεωρία στις θεωρίες των Greenberg και Fried. Στο έργο του *The Hidden Order of Art*, 1967 το οποίο γνώριζε καλά ο Smithson, ο ψυχαναλυτής αντιλαμβάνεται τον ασυνείδητο νου ως άχρονο και αδιαφοροποίητο, ανίκανο να δει διαφορές, ταυτίζοντας τα αντίθετα και επιτρέποντας σε κάθε “σαφές όριο να λιώσει μέσα σε ένα χασοτικό μίγμα μορφών”.⁷⁹ Σύμφωνα με τα λόγια του ψυχαναλυτή: “καθώς πλησιάζουμε στα βαθύτερα ωκεάνια επίπεδα της μη διαφοροποίησης, τα όρια μεταξύ του μέσα και του έξω διαλύονται, και νιώθουμε παιγιδευμένοι μέσα στο έργο τέχνης [...] Η πιο βαθιά ωκεάνια εμπειρία [...] διαλύει τον ίδιο τον χώρο και τον χρόνο, τους κατεξοχόν τρόπους με τους οποίους λειτουργεί ο νους μας.”⁸⁰ Μιλώντας με τη φωνή του Ehrenzweig, ενδεχομένως και του Freud, ο Smithson σε κείμενό του αναφέρει: “στα βαθύτερα επίπεδα της συνείδησης ο καλλιτέχνης βιώνει τις μη-διαφοροποιημένες ή απειριόριστες διεργασίες που καταλύουν τα όρια της ορθολογικής τεχνικής.”⁸¹ Αντιλαμβάνεται μάλιστα την αφήγηση του Tony Smith που

76 R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ.100.

77 οπ.αν., σελ. 111.

78 R. Smithson, “Fragments of an Interview with P.A Norvell (1969)”, *Writings*, σελ. 194.

79 A. Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

80 A. Ehrenzweig, *οπ. αν.* σελ.3.

81 R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ. 102.

θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο⁸² ως “περιγραφή της ψυχικής του κατάστασης κατά την πρωταρχική διαδικασία της επαφής με την ύλη”, αυτή την ίδια διαδικασία που ο Ehrenzweig ονομάζει “μη διαφοροποίηση”. Όπως λέει: “Αναφέρεται σε κάποια αίσθηση, όχι στο ολοκληρωμένο έργο τέχνης. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο ίδιος τίθεται υπέρ της αντι-τέχνης. Ο Smith περιγράφει τη νοητική του κατάσταση κατά την ‘πρωτογενή διαδικασία’ της επαφής του με την ύλη [...] Το σοκ του Michael Fried σε σχέση με την εμπειρία του Smith δείχνει πως η αίσθηση των ορίων του κριτικού δεν μπορεί να διακινδυνέψει τον ρυθμό της απο-διαφοροποίησης ο οποίος εναλλάσσεται ανάμεσα στην ‘ωκεάνια’ διάσπαση και σε ισχυρούς, καθοριστικούς συντελεστές [...] Η μη-διαφοροποίηση θα σήμαινε κάποιου τύπου παντελή αδράνεια.”⁸³

Ο ρυθμός μεταξύ συνοχής και κατάλυσης (containment and scattering), ο εαυτός και ο μη εαυτός, ο τόπος και η αφαίρεση, το μέσα και το έξω, το κέντρο και η περιφέρεια, τα περιθώρια και το κέντρο. Όλα αυτά είναι εκφράσεις κάποιου δυισμού που αντιλαμβάνεται στα πράγματα. Η διαλεκτική αρχίζει να εμφανίζεται στον Smithson σαν μια διαλογική ποιότητα που εφαρμόζεται σε έναν κόσμο φτιαγμένο από αντιφάσεις. “Έτσι λοιπόν στη δουλειά μου βρίσκεται κανείς αντιμέτωπος όχι μόνο με μια αφαίρεση αλλά επίσης με την υλικότητα του εδώ και τώρα, και αυτά τα δύο συνδιαλέγονται με διαλεκτική μέθοδο, πράγμα που αποκαλώ διαλεκτική του τόπου. Είναι σαν να είναι η τέχνη ένας καθρέφτης και αυτό που γίνεται εκεί έξω, να είναι αντανάκλαση. Υπάρχει πάντα μια αντιστοιχία. Η αντανάκλαση μπορεί να είναι ο νους ή ο καθρέφτης μπορεί να είναι η ύλη. [...] Οπότε μπορεί κανείς να σκεφτεί αυτή τη διαλεκτική ως εξής, ως μια ρυθμική διπολικότητα ανάμεσα στον νου και την ύλη. Δεν γίνεται να πεις πως πρόκειται μόνο για γη ούτε μόνο για έννοια. Το κάθε τι είναι δύο πράγματα που συγκλίνουν.”⁸⁴ Αλλά η αντινομία εμφανίζεται σύντομα και αυτή: “Αν η τέχνη είναι όντως τέχνη, πρέπει να έχει όρια. Πώς μπορεί κάποιος να περικλείσει αυτόν τον ωκεάνιο τόπο;”⁸⁵ Η αδυναμία περίκλεισης του ωκεάνιου τόπου, οδηγεί, για τον Smithson, στην εξαφάνισή του, ή τουλάχιστον, στην απουσία του. Μιλώντας για την επιλογή του τόπου στην τοποθεσία Mono Lake στην Καλιφόρνια, λέει: “Ο τόπος έχει την τάση να εξαπμιζεται. Όσο τον πλησιάζει κανείς και όσο τον περιβάλλει με όρια, τόσο αυτός εξαπμιζεται. Γίνεται κάτι σαν οφθαλμαπάτη και εξαφανίζεται. Το site είναι ένα μέρος όπου ένα έργο έπρεπε να είναι αλλά δεν είναι. Το έργο που έπρεπε να είναι εκεί είναι κάπου αλλού, συνήθως σε ένα δωμάτιο. Στην πραγματικότητα, οτιδήποτε έχει κάποια σημασία συμβαίνει έξω από το δωμάτιο. Αλλά το δωμάτιο μας υπενθυμίζει τους περιορισμούς της κατάστασής μας.”⁸⁶ Τα όρια είναι αναπόφευκτα. Τα nonsites εγκαθιδρύουν έτσι μια διαλεκτική των ορίων. Τόσο οι χάρτες όσο και οι φωτογραφίες και τα δοχεία που περιέχουν τα δείγματα των nonsites παίζουν το ρόλο της εφαρμογής κάποιων ορίων, μιας πλαισίωσης σε αυτήν την άμορφη, απειρίγραπτη κατάσταση της πρωταρχικής υλικότητας, εισάγουν μια “ευθύγραμμη διάθεση”, μια “ορθογώνια φόρμα στο τοπίο”.⁸⁷

82 Βλέπε ενότητα 2.1

83 οπ. αν., σελ. 207.

84 R. Smithson, “Earth (1969)”, Thomas W. Leavitt, Symposium at White Museum, Cornell University, *Writings*, σελ. 187.

85 οπ. αν., σελ. 111.

86 οπ. αν., σελ. 111.

87 R. Smithson, “Interview with Robert Smithson (1970)”, Paul Toner, *Writings*, σελ. 234.

1.3 Αντίστροφες χαρτογραφήσεις

“Μια προσωρινή θεωρία των non-sites (1968)

Σχεδιάζοντας ένα διάγραμμα, μια κάτοψη για μια κατοικία, έναν οδικό χάρτη για τον εντοπισμό μιας τοποθεσίας, σχεδιάζει κανείς ‘μια λογική τρισδιάστατη εικόνα’. Μια ‘λογική εικόνα’ διαφέρει από μια φυσική ή ρεαλιστική εικόνα στο ότι σπανίως μοιάζει με εκείνο στο οποίο αναφέρεται. Είναι μια δισδιάστατη αναλογία ή μεταφορά. Το A είναι Z.

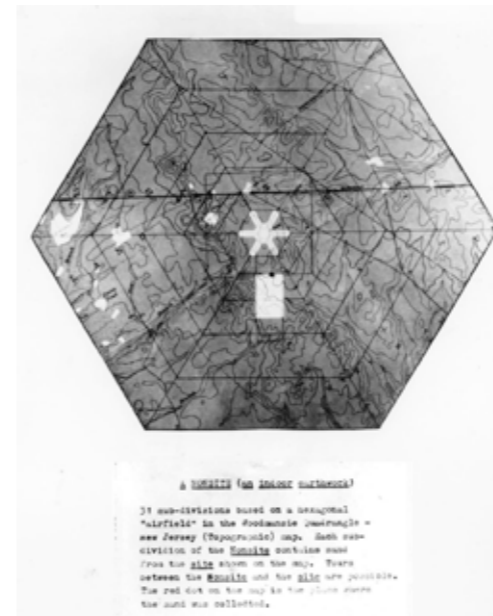
Το nonsite (ένα εσωτερικό earthwork) είναι μια τρισδιάστατη λογική εικόνα η οποία είναι αφηρημένη - και όμως αναπαριστά μία πραγματική τοποθεσία στο New Jersey (την κοιλάδα Pine Barrens). Είναι διαμέσου αυτής της τρισδιάστατης μεταφοράς που ένας τόπος μπορεί να αναπαραστήσει έναν άλλον τόπο ο οποίος δεν του μοιάζει - έτσι προκύπτει το nonsite. Για να καταλάβει κανείς αυτή τη γλώσσα των τοποθεσιών πρέπει να κατανοήσει τη μεταφορά μεταξύ της συντακτικής κατασκευής και του συνόλου των ιδεών, αφήνοντας το πρώτο να λειτουργήσει σαν μια τρισδιάστατη εικόνα που δεν μοιάζει με εικόνα.

Η ‘εκφραστική τέχνη’ αποφεύγει το πρόβλημα της λογικής, άρα δεν είναι στ’ αλήθεια αφηρημένη. Μια λογική διαίσθηση μπορεί να γίνει αντιληπτή μέσα σε μια τελειώς νέα αίσθηση της μεταφοράς απελευθερωμένης από φυσικά ή ρεαλιστικά εκφραστικά περιεχόμενα. Μεταξύ του πραγματικού τόπου στο Pine Barrens και στο nonsite υπάρχει μόνο ένας χώρος μεταφορικής σημασίας. Οτιδήποτε μεταξύ των δυο τόπων θα μπορούσε να γίνει φυσικό μεταφορικό υλικό απαλλαγμένο από φυσικές σημασίες και ρεαλιστικά συμπεράσματα. Ας πούμε ότι κάποιος πάει ένα φανταστικό ταξίδι, αν αποφασίσει να πάει στο site του nonsite. Το ‘ταξίδι’ γίνεται επινοημένο, κατασκευασμένο, έτσι ώστε μπορεί κανείς να το αποκαλέσει: ένα μη-ταξίδι προς έναν τόπο, από ένα nonsite.

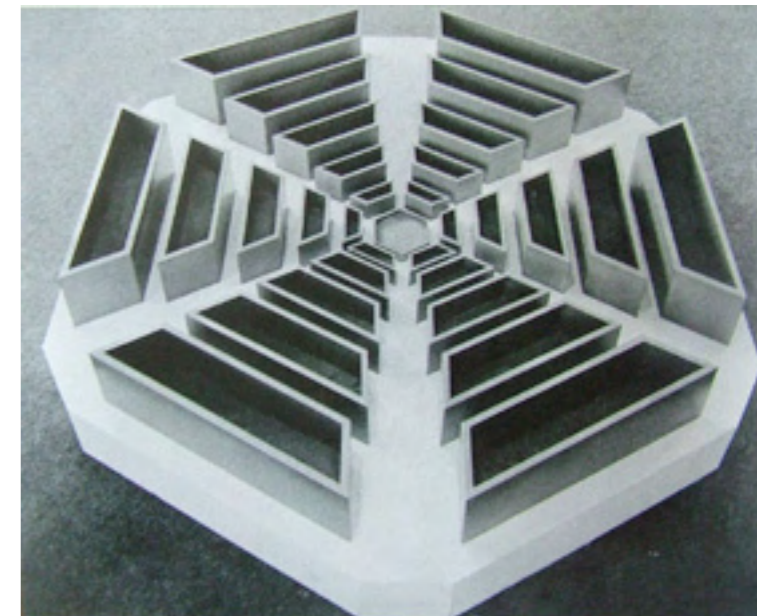
Όταν φτάσει στο ‘αεροπεδίο’ ανακαλύπτει ότι είναι φτιαγμένο από ανθρώπινα χέρια στο σχήμα ενός εξαγώνου και ότι χαρτογράφησα αυτό το site με όρους αισθητικών ορίων περισσότερο, παρά οικονομικών ή πολιτικών όρων.

Αυτή η μικρή θεωρία είναι αβέβαιη και μπορεί να εγκαταλειφθεί οποιαδήποτε στιγμή. Οι θεωρίες όπως και τα πράγματα εγκαταλείπονται. Είναι αμφίβολο ότι οι θεωρίες είναι αιώνιες. Εξαφανισμένες θεωρίες συνιστούν τη διαστρωμάτωση πολλών ξεχασμένων βιβλίων.”⁸⁸

Το πρώτο nonsite εμφανίζεται σε ατομική έκθεση του Smithsonian στην γκαλερί Dwan στη Νέα Υόρκη, το 1968. Είχε τον τίτλο A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey, 1968 (εικ. 9, 10). Μάλιστα ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν A Nonsite (an indoor earthwork), πράγμα που καθαρά υπέβαλλε τη διαλεκτική σχέση του έργου με ένα εξωτερικό earthwork σε κάποια τοποθεσία. Στον τοίχο πίσω από την κατασκευή, υπήρχε μία ασπρόμαυρη φωτοτυπία ενός χάρτη σε σχήμα εξαγώνου, πάνω στον οποίον ο καλλιτέχνης είχε επέμβει τραβώντας γραμμές



9. A NON-SITE, PINE BARRENS, NEW JERSEY, 1968

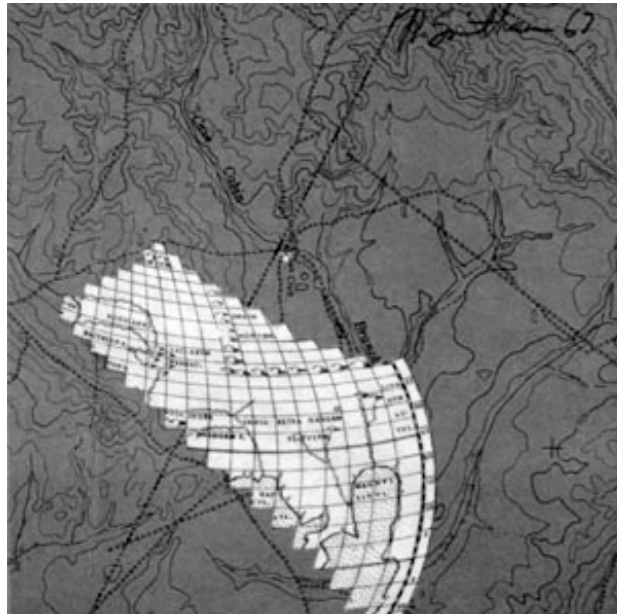


10. A NON-SITE, PINE BARRENS, NEW JERSEY, 1968

που ξεκινούσαν από το κέντρο του και κατέληγαν στις γωνίες, και η οποία έφερε, κάτω από τον τίτλο του έργου το εξής κείμενο: “31 υποδιαίρεσεις βασισμένες σε ένα εξαγωνικό ‘αεροπεδίο’ σε τοπογραφικό χάρτη του New Jersey. Κάθε υποδιαίρεση του nonsite περιέχει άμμο που συλλέχθηκε από την τοποθεσία που φαίνεται στο χάρτη. Ταξίδια μεταξύ του nonsite και του site είναι δυνατά. Το κόκκινο σημείο πάνω στον χάρτη είναι το μέρος από όπου συλλέχθηκε η άμμος.” Το αντικείμενο στο έδαφος είχε σχήμα που παρέπεμπε στο σχήμα του χάρτη. Αποτελούνταν από έξι σύνολα πέντε αλουμινένιων δοχείων σε εξαγωνική διάταξη γύρω από ένα κεντρικό, επίσης εξαγωνικό δοχείο. Τα δοχεία κάθε συνόλου μίκρυναν σταδιακά σε μέγεθος και κατά τις τρεις τους διαστάσεις καθώς πλησίαζαν στο κεντρικό εξάγωνο. Ήταν γεμάτα με άμμο. Όλη η κατασκευή ακουμπούσε σε μια χαμηλή ξύλινη πλατφόρμα και επαναλάμβανε τη συνθήκη της θέασης από ψηλά, της “τέχνης από τον αέρα” (aerial art). Πρόκειται για μια έννοια που σχετίζεται με τη χαρτογραφική δραστηριότητα του καλλιτέχνη. Εδώ πραγματοποιείται μια μετακίνηση από ένα σημείο θέασης που βρισκόταν ακόμα στο έδαφος, σε ένα σημείο θέασης από ψηλά, από τον ουρανό.

Όπως λέει και ο ίδιος, η ιδέα της “τέχνης από τον αέρα”, σχετίζεται με τη γενικότερη χαρτογραφική του πρακτική και προήλθε από την εμπλοκή του στο αρχιτεκτονικό εγχείρημα και την επαφή του με το πλούσιο χαρτογραφικό υλικό. Αυτή η επαφή είχε τεράστια επίδραση στην εξέλιξη του έργου του. Οι ανάγκες του εγχειρήματος τον παρότρυναν να απομακρυνθεί από την έννοια της παραδοσιακής γλυπτικής που παράγει ξεχωριστά, διακριτά αντικείμενα τα οποία γίνονται αντιληπτά και καταναλώνονται μέσα σε συγκεκριμένα θεσμικά πλαίσια και να αρχίσει να αντιλαμβάνεται τα πράγματα με τρόπο πιο σχετικό, ως μέρη μιας συνολικής κατάστασης. Περιγράφοντας τον τρόπο προσέγγισης του συγκεκριμένου εγχειρήματος ο Smithsonian είπε: “Οι αρχιτέκτονες του γραφείου περίμεναν από μένα να τους δώσω ιδέες σχετικά με την εγκατάσταση γλυπτών στον χώρο και τέτοια πράγματα. Εγώ ήθελα να δουλέψω με ακατέργαστα υλικά σε συνδυασμό με αφηρημένες γεωμετρικές φόρμες.

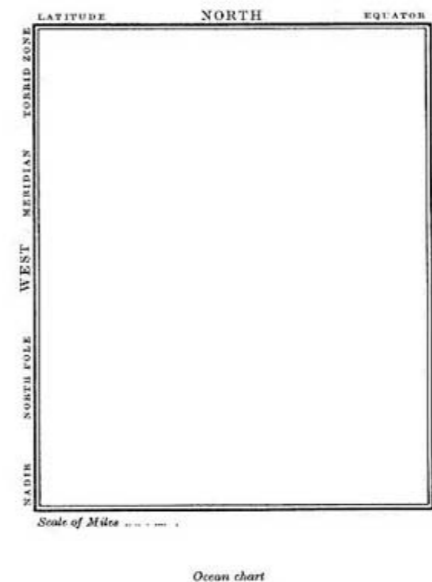
⁸⁸ R. Smithson, “A Provisional Theory of Nonsites (1968)”, *Writings*, σελ. 364.



11. MAP FRAGMENT, 1967



12. UNTITLED (ANTARKTIS CIRCULAR MAP, 1967



13. ΧΑΡΤΗΣ ΤΟΥ LEWIS CARROL ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΟΠΟΙΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΕ Ο SMITHSON ΣΕ ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ

‘Ήθελα επίσης να απομακρυνθώ από την έννοια του ‘συγκεκριμένου αντικειμένου’.’⁸⁹ Με αφορμή αυτή τη συνεργασία δημιούργησε σειρά σχεδίων για έργα που θα βλέπονταν από ψηλά, κατά τη διάρκεια προσγείωσης και απογείωσης των αεροπλάνων, έργα που θα τοποθετούνταν σε νεκρές περιοχές μέσα στο αεροδρόμιο, μεταξύ των αεροδιαδρόμων, μακριά από κτίσματα, παράλληλα στο έδαφος και θα είχαν μικρό ύψος. Επίσης, για να υπάρξει επικοινωνία αυτών των έργων με τους θεατές/επιβάτες που θα βρίσκονταν στο εσωτερικό των κτισμάτων του αεροδρομίου, συνέλαβε την ιδέα μιας ανάλογης κατασκευής που θα έμπαινε στο εσωτερικό των εγκαταστάσεων του αεροδρομίου. Αυτή τη δεύτερη, εσωτερική κατασκευή, σχεδιασμένη για να λειτουργεί και να γίνεται αντιληπτή σε σχέση με την εξωτερική, είναι που ο Smithson ονόμασε ponsite. Η συνεργασία τελείωσε ένα χρόνο αργότερα. Αλλά όπως παραδέχτηκε ο καλλιτέχνης αργότερα, η εμπειρία ήταν πολύ σημαντική καθώς τον παρότρυνε να προσπαθήσει να διαχειριστεί “μεγάλα κομμάτια εδάφους, τον διάλογο μεταξύ του τερματικού του αεροδρομίου και των περιθωρίων του -για άλλη μια φορά τον διάλογο μεταξύ του κέντρου και των άκρων των πραγμάτων. Ήταν κάτι που με απασχολούσε συνεχώς, η διαλεκτική του μέσα και του έξω.”⁹⁰

Ο Smithson συνδέει τη μορφολογία των κρυσταλλικών δομών με τη χαρτογράφηση. Στο κείμενό του “The Crystal Land (1966)”, ολόκληρο το τοπίο περιγράφεται, όπως είδαμε, με όρους κρυσταλλικών δομών. Αργότερα αφηγείται πώς αυτές οι κρυσταλλικές δομές ενέπνευσαν τα πρώτα του γλυπτά και πώς αυτό το ενδιαφέρον για τους κρυστάλλους ως αφηρημένες αρχιτεκτονικές δομές, μεταλλάχθηκε κατά τη διάρκεια της συνεργασίας με τους αρχιτέκτονες σ’ ένα ενδιαφέρον για το χαρτογραφικό υλικό του αρχιτεκτονικού γραφείου.⁹¹ Αρχίζοντας

⁸⁹ R. Smithson, “Interview with Robert Smithson”/Paul Toner (1970)”, *Writings*, σελ. 234.

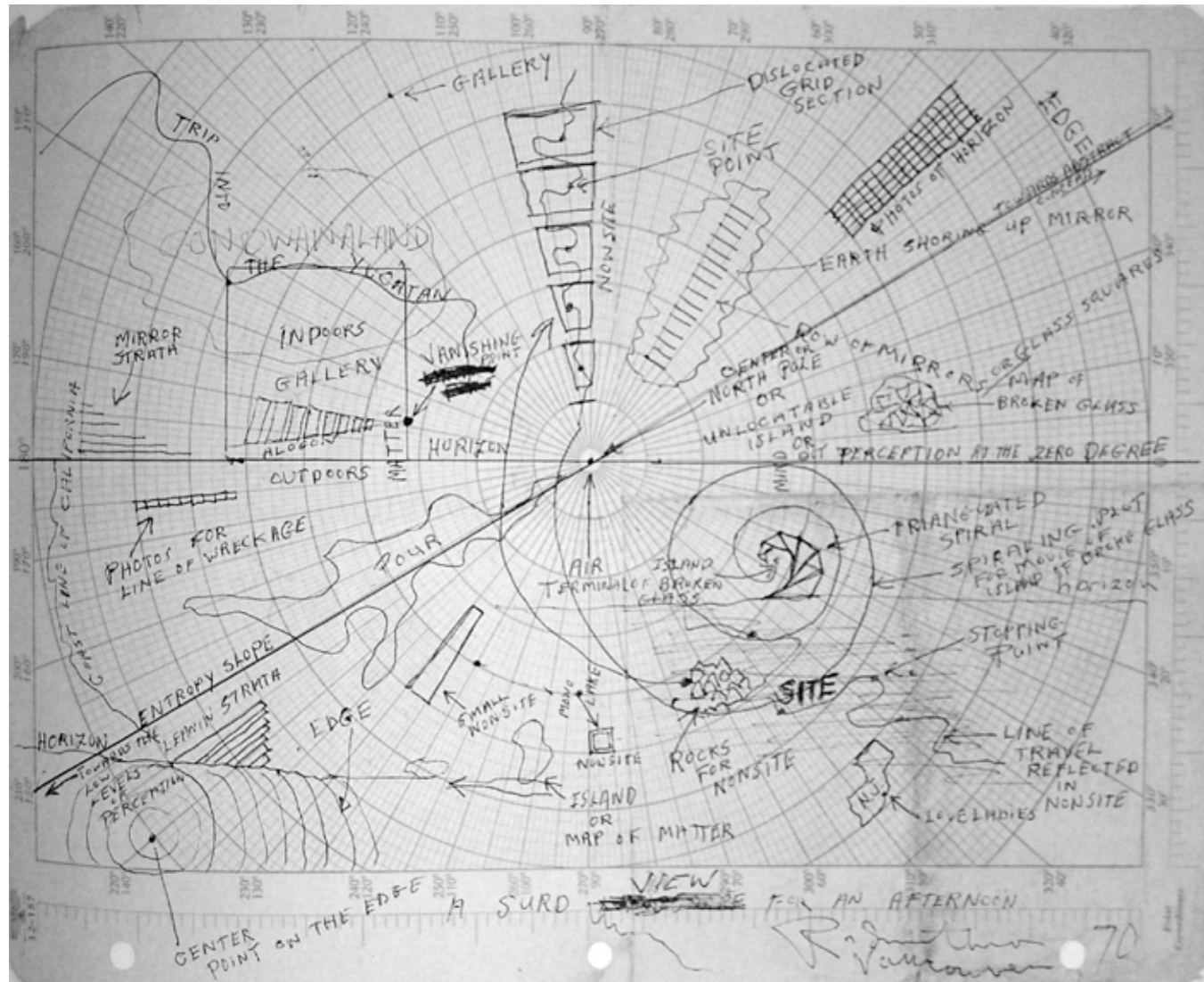
⁹⁰ R. Smithson, “Interview with Robert Smithson for the Archives of American art/ Smithsonian Institution (1972)”/ Paul Cummings, *Writings*, σελ. 296.

⁹¹ Βλέπε ενότητα 1.1, υποσημείωση 42.

να διαχειρίζεται την κλίμακα του ανεπεξέργαστου κρυστάλλου πέρασε στην εφαρμογή γραμμών και κανάβων πάνω στον πλανήτη για να καταλήξει, στα ponsites, στην οργάνωση του ανεπεξέργαστου υλικού μέσω αυτών των κανάβων. Ο Smithson είχε από πριν ένα ενδιαφέρον για τους κρυστάλλους αλλά μόνο στο αεροδρόμιο άρχισε να ασχολείται με τους χάρτες. Οι κρυσταλλικές δομές τού θύμιζαν χάρτες. “Η κλίμακα ενός ακατέργαστου κρυστάλλου υπόκειται σε τέτοια αφαίρεση που καταλήγουμε σ’ ένα κρυσταλλικό πλέγμα. Και αυτό το κρυσταλλικό πλέγμα επεκτείνεται σε όλα τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη, έτσι ώστε διαγράψεις τροχιές και καμπύλες γύρω από την υδρόγειο. Πρόκειται για έναν τρόπο τον οποίο χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο είδος αφαιρετικής συνείδησης, προκειμένου να διαχειριστεί την καθαρή ύλη και τη νοητική εμπειρία. Ας πούμε πως πρόκειται για τη φύση της ύλης και τη φύση του μυαλού [...] για την ανακάλυψη, υπό μία έννοια, ενός βαθμού αφαιρέσεως εντός του πλέγματος και του κρυσταλλικού συστήματος πέραν της υλικής υπόστασης, έτσι ώστε στο ponsite έχουμε μια επιστροφή στην ακατέργαστη ύλη όπου τα αφηρημένα πλέγματα και δίκτυα εμπεριέχουν την ακατέργαστη ύλη.”⁹² Και αλλού, περιγράφει αναλυτικά τη διαδικασία που ακολουθούσε. “Οι χάρτες που φτιάχνουν οι χαρτογράφοι από την αντιστοίχιση μαζών ξηράς και αέρος, μοιάζουν με δίκτυα κρυσταλλικών πλεγμάτων. Το να χαρτογραφείς τη Γη, το Φεγγάρι ή άλλους πλανήτες είναι παρόμοιο με τη χαρτογράφηση κρυστάλλων. Επειδή ο πλανήτης είναι στρογγυλός, το πλέγμα των συντεταγμένων εμφανίζεται σφαιρικό, μάλλον, παρά ορθογώνιο. Ωστόσο, το ορθογώνιο πλέγμα εφαρμόζει μέσα στο σφαιρικό πλέγμα. Οι γραμμές που δηλώνουν το γεωγραφικό πλάτος και μήκος είναι ένα γήινο σύστημα παρόμοιο με το σύστημα των πόλεων, με τις λεωφόρους και τις παράπλευρες αρτηρίες τους. Εν ολίγοις, όλος ο εναέριος χώρος και όλη η επιφάνεια του εδάφους περικλείονται μέσα σε ένα τεράστιο καφασωτό.”⁹³

⁹² R. Smithson, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)”/Eva Schmidt, *Writings*, σελ. 197.

⁹³ R. Smithson, “Towards the Development of an Air terminal Site (1967)”, *Writings*, σελ. 54.



14. A SURD VIEW FOR AN AFTERNOON, 1969

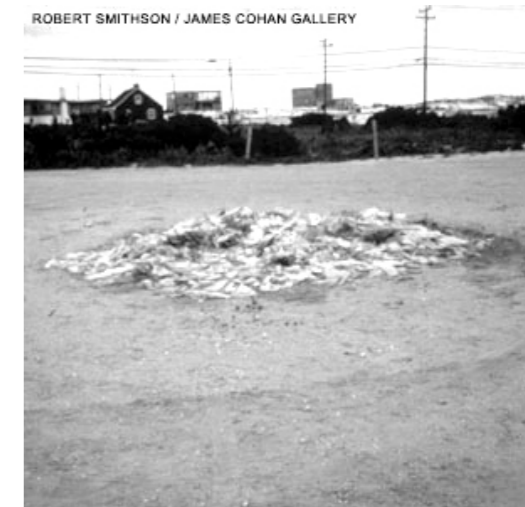
Η “τέχνη από τον αέρα” και κατά συνέπεια η χαρτογράφηση προήλθαν από τις μετακινήσεις στην κλίμακα που προέρχονται από την αυξανόμενη απόσταση από το έδαφος, το οποίο έτσι γίνεται χάρτης ή μάλλον ένα ομοίωμα του χάρτη. Ο όρος, όπως λέει, απηχεί μια κάποια συνείδηση της κλίμακας που τον ενδιέφερε.⁹⁴ Και πραγματικά η κλίμακα είναι τα πάντα για τον Smithson. “Κάθε τέχνη είναι στην πραγματικότητα μια μινιατούρα, και όταν η ίδια η γη γίνεται μινιατούρα, μπορείς να την αντιστρέψεις. Μπορείς να δεις έναν κόκκο άμμου ως ένα γιγαντιαίο βράχο. Εξαρτάται από το πώς θέλεις να κοιτάξεις κάτι σε σχέση με την αίσθηση κλίμακας. Και αυτός είναι ο λόγος που στην τέχνη, η κλίμακα είναι ένα από τα νευραλγικά ζητήματα.”⁹⁵ Στον Smithson η κλίμακα δεν σχετίζεται με το μέγεθος και αυτό είναι ένα ακόμα σημείο στο οποίο διαφοροποιείται από τους

94 R. Smithson, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)”/Eva Schmidt, *Writings*, σελ. 210.

95 οπ. αν., σελ. 211.



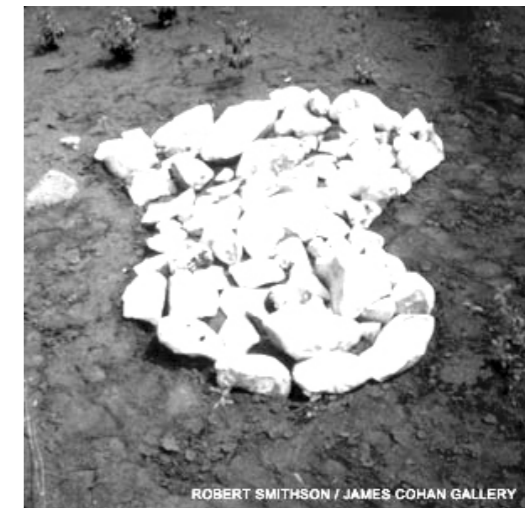
15. HYPOTHETICAL CONTINENT IN STONE, CATHAYSIA, ALFRED, NY, 1969



16. HYPOTHETICAL CONTINENT, MAP OF BROKEN GLASS, ATLANTIS, LOVELADIES, NJ, 1969



17. HYPOTHETICAL CONTINENT IN SHELLS; LEMURIA, SANIBEL ISLAND, FLORIDA, 1969



18. HYPOTHETICAL CONTINENT OF GODWANALAND, ICE CAP, YUCATAN, MEXICO, 1969

μινιμαλιστές. Όπως φαίνεται και στον παρακάτω διάλογο με τον Dennis Wheeler, “-D. W.: Όταν μιλάς για κλίμακα, δεν εννοείς την παραδοσιακή έννοια της κλίμακας; -R. S.: Όχι τα υπερμεγέθη, η κλίμακα δεν είναι αυτό. -D. W.: Δεν είναι η κλίμακα μετρήσιμη μ’ αυτήν την έννοια λοιπόν; -R. S.: Ναι, αυτό μας πάει πίσω στην ιστορία με τους φανταστικούς αριθμούς. Έστω και αν έχεις συνείδηση της κλίμακας, το ερώτημα είναι πώς εστιάζει η συνείδησή σου. Αυτό εδώ το νησί μπορεί να δείχνει μεγάλο, αλλά στην πραγματικότητα είναι τόσο δα, οπότε έχεις αυτή την τηλεσκοπική όραση μπρος-πίσω, από τη μια στην άλλη άκρη του τηλεσκοπίου. Μπορείς να το συλλάβεις ως ένα πολύ μεγάλο έργο, όπως ένας κόκκος επάνω στο νησί μπορεί να γίνει αντιληπτός ως ένας τεράστιος λόφος [...] ο κόκκος στο νησί αποκτά γιγαντιαία διάσταση. Ενώ το ίδιο το νησί είναι μόνο μια κουκκίδα.”⁹⁶ Περιγράφοντας το earthwork με τίτλο Broken Circle που πραγματοποίησε στην Ολλανδία το 1972,

96 οπ. αν., σελ. 203.

φτάνει στο σημείο να υποστηρίξει ότι το έργο δεν είναι απλώς ένα αντικείμενο ενσωματωμένο στο τοπίο, αλλά υπόθεση θεώρησης των αλλαγών στην κλίμακα: “Δεν το βλέπω ως αντικείμενο. Αυτό που έχουμε εδώ στην πραγματικότητα είναι πολλές διαφορετικές αλλαγές στην κλίμακα. Μιλώντας με κινηματογραφικούς όρους, έχουμε κοντινά, μεσαία και μακρινά πλάνα. Η κλίμακα γίνεται ζήτημα εναλλάξιμων αποστάσεων.”⁹⁷ Αλλά και στο κείμενο για το αεροδρόμιο, “Εάν ένα αεροσκάφος μάς αποκαλύπτεται ως ένα στιγμιαίο δίκτυο χρόνου, το αποτέλεσμα είναι η ακινητοποίηση του χώρου. Αυτή η ακινητοποίηση του χώρου γίνεται πιο προφανής άμα σκεφτούμε τον δορυφόρο μεγάλων υψομέτρων. Όσο περισσότερο απομακρύνεται ένα αντικείμενο μέσα στον χώρο, τόσο λιγότερο αντιπροσωπεύει την παλιά ορθολογιστική ιδέα της ορατής ταχύτητας. Οι λείες, κυματιστές γραμμές του χώρου αντικαθίστανται από μια κρυσταλλική δομή χρόνου.”⁹⁸

Ο Smithson δούλεψε πολύ με χάρτες αλλά ποτέ δεν χρησιμοποίησε ένα χάρτη με συμβατικό τρόπο. Γι’ αυτόν οι χάρτες είναι “δισδιάστατες αναλογίες” των πραγμάτων στα οποία αναφέρονται. Ούτως ή άλλως, οι χάρτες ως αντικείμενα είναι ανεξάρτητα από τον τόπο που αναπαριστούν και δεν μοιάζουν καθόλου με αυτόν. Η ψευδαίσθηση ποτέ δεν εισβάλλει στη χαρτογραφική σύμβαση. Πρόκειται για αφαιρέσεις και όχι για ομοιώματα του εδάφους. Ο Smithson εκμεταλλεύεται επίσης στο έπακρο την υβριδική ταυτότητα του χάρτη ως αντικειμένου που βρίσκεται μεταξύ λόγου και εικόνας. Ξέρει ότι είναι ένα αντικείμενο κατασκευασμένο με κάποιους κώδικες με σκοπό την αναπαράσταση του εδάφους. Ξέρει ότι δεν υπάρχει ιδανικός χάρτης -“οι χάρτες είναι πολύ άπιαστα πράγματα”-⁹⁹, όπως λέει, και χρησιμοποιεί ποικιλία χαρτών, οδικούς, τρισδιάστατες προβολές της σφαίρας της γης επάνω σε εικοσάεδρα (Dymaxion projections) και τους φανταστικούς χάρτες του Lewis Carroll (εικ. 11, 12, 13). Οι χάρτες είναι μέρος της τεκμηρίωσης των nonsites και παράγει χάρτες χαμένων ηπείρων, σχεδιαγράμματα του αεροδρομίου και των earthworks, όπως και μια χαρτογράφηση του ίδιου του έργου, ένα διάγραμμα με τίτλο A Surd View for an Afternoon, 1970 (εικ. 14). Εφόσον οι χάρτες είναι έντυπο υλικό, είναι και αυτοί εντροπικοί. Το 1969, ο Smithson κατασκεύασε μια σειρά “γήινων χαρτών” (earthmaps) από διάφορα υλικά σύμφωνα με τα σχήματα μυθικών ηπείρων που έβρισκε σε διάφορα βιβλία. Πρόκειται για δύο “χάρτες” της Cathaysia από πέτρες και κινούμενη άμμο στο Alfred της Νέας Υόρκης, έναν της Lemuria από κοχύλια στην παραλία του Sanibel Island, έναν της Γκοντουάνα από ασβεστόλιθο που είχε μαζέψει κοντά στα ερείπια των Μάγια στο Uxmall του Yucatan, και έναν της Ατλαντίδος από σπασμένα γυαλιά στο Loveladies Island, στο New Jersey (εικ. 15, 16, 17, 18). Συχνά, μετά την κατασκευή τους, τους εγκατέλειπε ή τους κατέστρεφε και υπάρχουν μόνο τα φωτογραφικά ντοκουμέντα. Μοιάζουν με τους σωρούς από πέτρες, γυαλιά, κοχύλια, σκουπίδια, ή μπάζα που βρίσκει κανείς σε παραλίες, στο τοπίο ή στην πόλη. Είναι χάρτες από υλικά και όχι από χαρτί, άρα σαφέστερα εντροπικοί. Είναι όμως και “αρνητικοί” χάρτες: ενώ υποδεικνύουν ανύπαρκτα μέρη, οι μυθικές και προϊστορικές χώρες που αναπαριστούν, ενυπάρχουν στο παρόν, στα nonsites: “Δεν υπάρχουν καθόλου τοποθεσίες, έχουν χαθεί παντελώς μέσα στο χρόνο, έτσι που οι γήινοι χάρτες υποδεικνύουν ανύπαρκτες τοποθεσίες, έστω κι αν

97 R. Smithson, “...The Earth, Subject to Cataclysms is a Cruel Master (1971)”/ Gregoire Muller, *Writings*, σελ. 254.

98 R. Smithson, “Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)”, *Writings*, σελ. 53.

99 R. Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson/Liza Bear and Willoughby Sharp, (1970)”, *Writings*, σελ. 249.

τείνουν να τις αναιρούν.”¹⁰⁰

Το τελευταίο μέρος του κειμένου “A Museum of Language at the Vicinity of Art (1968)”, είναι αφιερωμένο στη χαρτογραφία και την γοητεία που αυτά τα υβριδικά αντικείμενα ασκούν στους καλλιτέχνες τους τελευταίους τέσσερις αιώνες. “Μια χαρτογράφηση κατοικήσιμων τόπων δείχνει να βρίσκεται σε εξέλιξη και συμπεριλαμβάνει διαγράμματα Decoy, αφηρημένα πλέγματα συντεταγμένων κατασκευασμένα από πέτρα και κολλητική ταινία [...] και ηλεκτρονικούς χάρτες-“φωτομωσαϊκά” από την NASA.” Εδώ ο Smithson αντηχεί την θεωρητικό αρχιτεκτονικής Marie-Ange Brayer σύμφωνα με την οποία, η “χαρτογραφική τάση”, που παρατηρείται σε πολλούς εικαστικούς καλλιτέχνες μετά το 1950, μεταμορφώνει τον χάρτη από εργαλείο εντοπισμού και έγγραφης στον κόσμο σε εργαλείο απεδαφοποίησης, αντανακλώντας την αλλαγή στις σχέσεις του με την έννοια του εδάφους. Η τάση αυτή συνδέεται επίσης με έννοιες της πρόσφατης κριτικής θεωρίας, όπως είναι η “ανασφάλεια του εδάφους” του P. Virilio, η νομαδολογία των Deleuze & Guattari και η transhumance του J. Derrida.¹⁰¹

Στις ακραίες του μορφές, ο χάρτης μπορεί να περιέχει τα πάντα και τίποτα. Τίποτα, όταν είναι ο φανταστικός χάρτης του Lewis Carroll - αναπαραγωγή του οποίου ενσωματώνει ο Smithson στο κείμενο “A Museum of Language in the Vicinity of Art 1968” (εικ. 13) - και τα πάντα, όπως δηλώνει με την προμετωπίδα από τον Μπόρχες, στο ίδιο κείμενο: “Στις ερήμους της Δύσης κάποια ξεκοιλιασμένα Ερείπια του χάρτη συνέχιζαν να υφίστανται, κατοικούμενα από Ζώα και Ζητιάνους. Δεν υπήρχαν σε ολόκληρη τη Χώρα, άλλα απομεινάρια από τους τομείς της Γεωγραφίας.”¹⁰² Στην πρώτη περίπτωση είναι άδειος γιατί αναπαριστά τα ακατοίκητα, απερίγραπτα, μη αναπαραστάσιμα μέρη και στην δεύτερη ταυτίζεται με το έδαφος που αναπαριστά, κατασκευάζεται στην ίδια κλίμακα με αυτό. Όπως και σε αυτού του είδους την παράδοση χαρτογράφησης, έτσι και η χαρτογράφηση του Smithson ανατρέπει την ίδια τη χωρική τάξη που ο χάρτης υποτίθεται ότι διασαφηνίζει. Ανατρέποντας τη δυνατότητα της κατευθυνόμενης κίνησης, ωθεί τον θεατή σε μια νοητική διαδικασία για την θέαση του έργου, σε μια θέαση που απαιτεί μετακίνηση. “Οι παραλλακτικές προοπτικές έχουν εισαχθεί στα νέα earth projects με έναν τρόπο που είναι φυσικός και τρισδιάστατος. Αυτό το είδος της σύγκλισης υπονομεύει τις γκεσπάλτ επιφάνειες και μετατρέπει τις τοποθεσίες σε αχανείς ψευδαισθήσεις. Το έδαφος γίνεται χάρτης.”¹⁰³ Και ακόμα, “Η διαλεκτική του site και του nonsite παράγει έναν ‘χώρο μεταφορικής σημασίας’ [...] ως πούμε ότι κάποιος πάει ένα φανταστικό ταξίδι, αν αποφασίσει να πάει στο site του nonsite. Το ‘ταξίδι’ γίνεται επινοημένο, κατασκευασμένο, έτσι μπορεί κανείς να το αποκαλέσει: ένα μη ταξίδι σε ένα site, από ένα nonsite.”¹⁰⁴

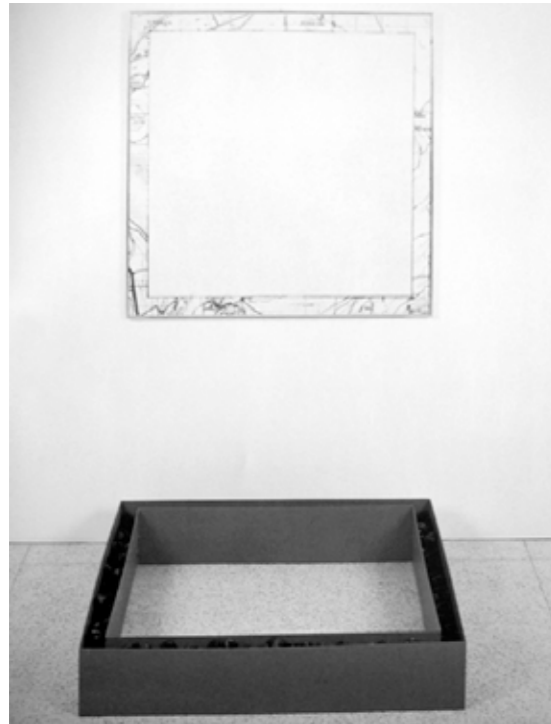
100 R. Smithson, “Fragments of an Interview with P. A. Norvel (1969)”, *Writings*, σελ. 193.

101 M-A. Brayer, Maps στο <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/brayeren.html>, τελευταία προσπέλαση, 9/04/2013. Πράγματι η χρήση του χάρτη στον Smithson έχει πολλά κοινά στοιχεία με την χρήση του σε άλλους εικαστικούς (Dibbets, Long, Kuitca, AlighierieBoetti, καταστασιακοί, κ.α.). Βλέπε επίσης M-A. Brayer, “Cartes et Territoires”, Parachute, Canada, no 83, summer 1996, σελ. 20-23.

102 οπ. αν., σελ. 91.

103 R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ. 111.

104 Βλέπε σελ. 39.



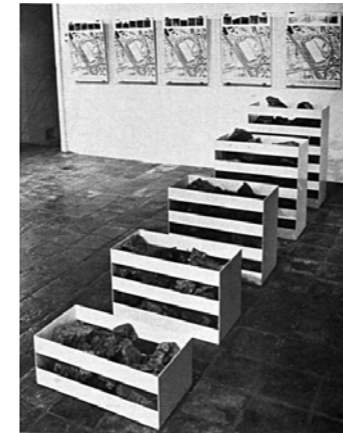
19. MONO LAKE NONSITE, 1968



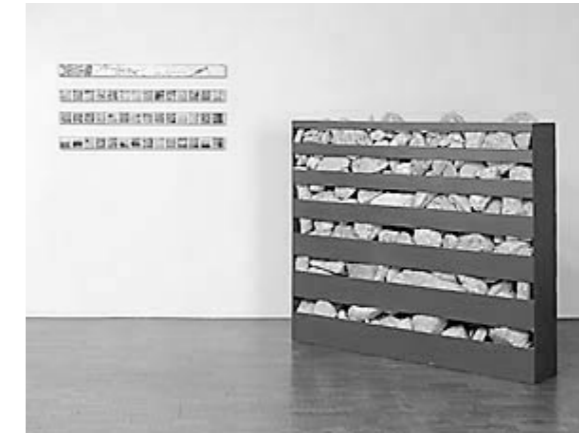
20. A NONSITE, FLANKLIN, NEW JERSEY, 1968

Η χαρτογράφηση στον Smithson αρχίζει να αντιστρέφεται στην κατασκευή και περιγραφή του Mono Lake Nonsite, 1968 (εικ. 19). Το Mono Lake Nonsite είναι ένα πλαίσιο γύρω από έναν άδειο χώρο. Περιέχει κομμάτια λάβας και σκόνη από ηφαιστειακό γυαλί από τη λίμνη Mono στη Βόρεια Καλιφόρνια. Η τεκμηρίωση του nonsite αποτελείται από έναν χάρτη απόλυτα συμμετρικό και ίσου μεγέθους με το πλαίσιο, με ένα μεγάλο τετράγωνο κενό στο κέντρο και με τμήματα του χάρτη να διακρίνονται στα στενά περιφερειακά όρια. Είναι ένας χάρτης που περικλείει έναν άδειο χώρο, εμποδίζοντας την όποια απόπειρα περιγραφής του σημείου αναφοράς, υπογραμμίζοντας την απουσία του, στέλνοντας τον θεατή σ' έναν τόπο που φαίνεται αδύνατο να εντοπιστεί. Όπως λέει ο ίδιος σε μια συζήτηση με τον M. Heizer και τον D. Oppenheim, “Αυτός ο χάρτης του Mono Lake είναι ένας χάρτης που σου λέει πώς να πας πουθενά [...] έχει το σχήμα ενός περιθωρίου, δεν έχει κέντρο”. Και πιο κάτω: “Υπάρχει ένα κεντρικό σημείο εστίασης που είναι το non-site; το site είναι το μη εστιασμένο περιθώριο όπου η διάνοιά μας χάνει τα όριά της και όπου διαχέεται μια αίσθηση του ωκεάνιου [...] Το ενδιαφέρον σχετικά με το site είναι ότι, αντίθετα με το nonsite, σε στέλνει έξω, στο περιθώριο. Μ' άλλα λόγια, δεν υπάρχει τίποτα για να κρατηθείς απ' αυτό εκτός από τις στάχτες και δεν υπάρχει τρόπος να εστιάσεις σε ένα συγκεκριμένο σημείο. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι το μέρος έχει κρυφτεί ή χαθεί. Είναι ένας χάρτης που θα σε πάει κάπου αλλά όταν φτάσεις εκεί δεν θα ξέρεις πραγματικά που είσαι. Με μία έννοια το non-site είναι το κέντρο του συστήματος, και το site είναι το περιθώριο ή το άκρο.”¹⁰⁵ Άλλο παράδειγμα αντιστροφής χαρτογράφησης θα δούμε στο κεφάλαιο 3, στο κείμενο “Μια περιήγηση στα Μνημεία του Passaic (1967)”, στο οποίο περιλαμβάνεται ένας “αρνητικός”

¹⁰⁵ R. Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)”, *Writings*, σελ. 249.



21. OBERHAUSEN NONSITE, 1968



22. NONSITE LINE OF WRECKAGE, (BAYONNE, NEW JERSEY, 1968



23. NONSITE, PALISADES, EDGE-WATER, NEW JERSEY, 1968

χάρτης του τόπου που περιγράφεται στο κείμενο.¹⁰⁶

Στα ταξίδια του Smithson η χαρτογράφηση είναι επίσης αντιστροφή γιατί ο χάρτης έρχεται μετά το ταξίδι: “Η χαρτογράφηση ακολουθούσε τη μετακίνηση.”¹⁰⁷ Αν δούμε τον χάρτη ως διαγραμματική αναπαράσταση μιας χωρικής μετακίνησης και διαδρομής, τότε είναι συνυφασμένος με την πραγματική κίνηση κάποιου που σκοπεύει να φτάσει κάπου. Στους χάρτες των nonsites όμως επρόκειτο για χάρτες που σου έλεγαν “πώς να πας πουθενά”. Η απορύθμιση της αντίληψης μέσα στη θρυμματισμένη ύλη, η εμπύθιση, η αίσθηση του ωκεάνιου,¹⁰⁸ η αντίσταση του τόπου στην προσπάθεια αναπαράστασής του, αποκλείουν την δυνατότητα εστίασης και εντοπισμού και έτσι, το ταξίδι στους τόπους ξεδιπλώνει μια “αχαρτογράφητη περιοχή”: “Με άλλα λόγια, όντως πηγαίνεις από ένα μέρος σε κάποιο άλλο, ήτοι, όχι κάπου συγκεκριμένα. Το να βρίσκεσαι ανάμεσα σε αυτά τα δύο σημεία σε βάζει στη θέση του ‘αλλού’, έτσι ώστε δεν υπάρχει εστίαση. Αυτή η απώτερη περιφέρεια και αυτό το κέντρο υπονομεύουν συνεχώς *άλληλα*, αναιρούν το ένα το άλλο.”¹⁰⁹

Στα 1968 ο Smithson έκανε περίπου 12 nonsites (εικ. 19, 20, 21, 22, 23). Ένα nonsite “αναπαριστά” έναν πραγματικό τόπο σε μία περιθωριακή περιοχή και αποτελείται από τρία στοιχεία: ντοκουμέντα του τόπου, (χάρτες, φωτογραφίες, περιγραφικά κείμενα) γεωλογικά δείγματα από τον τόπο (άμμο, πετρώματα) και ένα δοχείο που περιέχει τα δείγματα και λειτουργεί σαν ένδειξη της θέσης τους στον τόπο. Το nonsite παρέχει μια σύνδεση ανάμεσα στο περιθώριο και το κέντρο, ανάμεσα στο μέσα και το έξω που είναι ταυτόχρονα περισσότερο ειδική (specific) και περισσότερο αφηρημένη. Το nonsite καταγράφει, δειγματίζει, τον τόπο στον οποίον παραπέμπει και τον οποίον περιέχει, δημιουργώντας έτσι τη διαλεκτική με τον τόπο που αναζητούσε ο καλλιτέχνης. Στο

¹⁰⁶ Βλέπε το 3^ο κεφάλαιο.

¹⁰⁷ R. Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson/Liza Bear and Willoughby Sharp, (1970)” στο *Writings*, σελ. 244. Αυτό γίνεται επίσης σαφές στο κείμενο *Περιστατικά Κατοπτρικών Ταξιδιών στο Yucatan*, βλέπε το 4^ο κεφάλαιο.

¹⁰⁸ Βλέπε ενότητα 1.2.

¹⁰⁹ R. Smithson, “Fragments of an Interview with P.A. Norvell (1969)”, *Writings*, σελ. 195.

κείμενο “A Provisional Theory of Nonsites (1968)”, εξηγεί ότι θεωρεί τα nonsites του ως μια εναλλακτική πρόταση στη ζωγραφική παράδοση και τα περιγράφει με όρους παραγωγής και κατασκευής “λογικών εικόνων”. Έτσι το nonsite γίνεται κατανοητό ως χάρτης, είναι περισσότερο υλικό παρά οπτικό, περισσότερο διαγραμματικό παρά αναπαραστατικό. Είναι μια εναλλακτική αναγωγή του εικαστικού χώρου σ’ ένα αντιληπτικό φαινόμενο, μέσα από τη χρήση της γραμμικής προοπτικής. Τα nonsites εφαρμόζουν τη γραμμική προοπτική στις τρεις διαστάσεις. “Το Non-site (ένα earthwork εσωτερικού χώρου) είναι μια τρισδιάστατη εικόνα η οποία είναι αφηρημένη, παρόλα αυτά αναπαριστά μια υπαρκτή τοποθεσία.”¹¹⁰ Αυτό που είχε αρχίσει το 1964 με το έργο enantiomorphic chambers, το οποίο διέλυε και ανέστρεφε το σημείο φυγής απορρυθμίζοντας την αντίληψη¹¹¹, κορυφώθηκε στα nonsites με την αντίληψη να έχει πλήρως διασπαρεί στο θρυμματισμένο υλικό, στην απουσία του τόπου και στον “χώρο μεταφορικής σημασίας” ανάμεσα στα δύο σημεία.

Στα nonsites εισάγεται η ιδέα κάποιου επιλεγμένου site έξω από την γκαλερί σε σχέση με τις αφηρημένες, χαρτογραφικές, διδιάστατες και τρισδιάστατες μορφές που αυτό παίρνει μέσα στην αίθουσα τέχνης. Επιπλέον, η αίθουσα τέχνης γίνεται, προσωρινά, μέρος του nonsite επειδή το περιέχει. Για τον θεατή, η απόπειρα να ενσωματώσει αυτή την πολυπλοκότητα σε μια συνεκτική ιδέα του έργου δημιουργεί μια ένταση που είναι περισσότερο διανοητική παρά οπτική. Οι θεατές μπορούν να είναι μόνο σε ένα μέρος κάθε φορά αλλά καλούνται να σκεφτούν σε σχέση με τουλάχιστον μία ακόμα τοποθεσία. Τα γεωλογικά δείγματα στα μεταλλικά δοχεία, οι φωτογραφίες και οι χάρτες στον τοίχο, η πλαισίωση στον εκθεσιακό χώρο, δημιουργούν στον θεατή την συνείδηση μιας πολλαπλής χρονικότητας καθώς κάθε στιγμή ένα μόνο, ανάμεσα σε πολλά, μέρη του πράγματος προσφέρεται στην αντίληψή του. Η θέαση γίνεται ταξίδι, αναγνωστική διαδικασία, ή διαδικασία παρόμοια με αυτήν της θέασης μιας ταινίας: πρέπει να ανακατασκευαστεί, δεν προσφέρεται σε μια ταυτόχρονη ολιστική πρόσληψη. Η πρόσληψη του έργου γίνεται μέσα από μια τεχνική παράθεσης ανομοιογενών χρονικοτήτων, από την πράξη του να φέρνει κανείς ασύμβατα αποσπάσματα, το κάθε ένα με την δική του χρονικότητα, σε σύγκρουση.

Στο nonsite έχουμε έναν συγκερασμό πολλών και διαφορετικών στοιχείων, την υιοθέτηση πολλών μέσων και τρόπων αναπαράστασης στο ίδιο έργο. Στην ίδια συνέντευξη όπου εκφράζει την δυσπιστία του για την εννοιολογική τέχνη, ο Smithson διατυπώνει και την δυσπιστία του για μια συμβατική χρήση των καλλιτεχνικών μέσων. “Και το μέσον είναι τέχνη [...] οι χάρτες που σχετίζονται με το έργο είναι σαν σχέδια, και συνδέονται με το έργο με τον ίδιο τρόπο που το προκαταρκτικό σχέδιο για ένα πίνακα ζωγραφικής θα συνδεόταν με τον πίνακα. Δεν πρόκειται για το ίδιο αντικείμενο, υπάρχει ωστόσο μια σχέση αναφοράς. Είναι λίγο σαν σύμπραξη διαφορετικών μέσων τα οποία παραμένουν όλα διακριτά.” Συνεχίζει για να διευκρινίσει πιο κάτω ότι όλα αυτά τα διαφορετικά στοιχεία που αρατίζουν ένα nonsite είναι, όχι μόνο διαφορετικά μέσα αλλά “διαφορετικοί βαθμοί αφαίρεσης [...] διαφορετικά είδη νοητικών και υλικών αφαιρέσεων”.¹¹² Πιο συγκεκριμένα, σε σχέση με την όραση και την

¹¹⁰ R. Smithson, “A Provisional Theory of Nonsites (1968)”, *Writings*, σελ. 364.

¹¹¹ Βλέπε ενότητα 4.3.

¹¹² R. Smithson, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)”, *Writings*, σελ. 208.

αντίληψη, θέματα που επεξεργάστηκε όπως θα δούμε και στα enantiomorphic chambers, ο Smithson μιλάει για μια διαδικασία μετάφρασης: “Μεταφράζω αυτήν την διανοητική κατάσταση σε μια πραγματική κατάσταση.”¹¹³ Με αυτήν την έννοια, οι φυγές που βλέπει κανείς από ψηλά μεταφράζονται στο σχήμα των δοχείων και ο χάρτης αποκτά μια μορφολογική συνέχεια με αυτά τα δοχεία. Έτσι προσδίδεται συνεκτικότητα στο έργο, σε αυτά τα διακριτά στοιχεία και τα διαφορετικά μέσα αναπαράστασης που το συνιστούν.

Στο σύστημα site/nonsite μπαίνει σε λειτουργία ένας πολύπλοκος μηχανισμός παραπομπών και αναφορών έξω από το έργο. Οι χάρτες, οι φωτογραφίες, τα γεωλογικά δείγματα, οι καθρέφτες, τα κείμενα, όλα μαζί μιλούν μια γλώσσα που είναι ταυτόχρονα εδώ κι εκεί, όλα παραπέμπουν συνεχώς αλλού. Η γλώσσα αυτή επινοήθηκε από τον καλλιτέχνη όχι για να αναπαραστήσει τα τοπία και τους τόπους -πώς θα μπορούσε να αναπαραστήσει κανείς αυτήν την “φυσική, ακατέργαστη πραγματικότητα”, “την απερίγραπτη αμορφία”¹¹⁴-, αλλά για να ενεργοποιήσει μια ενδιάμεση, αόρατη περιοχή. Ούτε το έργο, ούτε ο τόπος δεν γίνονται το κέντρο της προσοχής, όπως θα περίμενε κανείς. Το έργο είναι μάλλον μια συλλογή αναφορών σε έναν τόπο που “εξατιμίζεται, γίνεται οφθαλμαπάτη και εξαφανίζεται”,¹¹⁵ απουσιάζει. Ένα nonsite έχει νόημα μόνο αν αναθεωρήσουμε ριζικά μια παλιά ιδέα: ένα έργο τέχνης δεν είναι πια κλεισμένο σε ένα πλαίσιο, ούτε περιορίζεται σε μια γλυπτική επιφάνεια, αλλά μπορεί να διασπείρεται σε ξεχωριστά σημεία, ή ακόμα και να εντοπίζεται στους συνδέσμους ανάμεσα σε αυτά τα ευρέως διεσπαρμένα στοιχεία του. Τα nonsites διαλύουν τη λογική του διακριτού γλυπτικού αντικειμένου μέσα σε ασταθείς παραμέτρους χρονικού και χωρικού εντοπισμού, είναι δομές που παραπέμπουν συνεχώς κάπου αλλού, κάπου που δεν φτάνει κανείς ποτέ. Τα έργα αυτά ήταν επίσης αντίθετα προς την παραδοσιακή λογική του μνημείου που συνέδεε τη γλυπτική με έναν συγκεκριμένο τόπο και με μία συγκεκριμένη χρονολογία, σαν ένα αναμνηστικό σήμα. Τα nonsites δεν ήταν εγκατεστημένα σε έναν συγκεκριμένο χώρο (ούτε εντελώς στην γκαλερί, ούτε στο τοπίο). Η διαλεκτική του site/nonsite κατοικεί σε ένα ενδιάμεσο πεδίο μεταξύ συγκεκριμένου και αφηρημένου χώρου. Οι πληροφορίες που περιλαμβάνονται στο έργο, χάρτες, φωτογραφίες, κείμενα, δεν διασαφηνίζουν αυτήν την νοητική και χωρική σύγχυση. Ούτε ένα μουσείο, ούτε οποιαδήποτε συγκεκριμένη γεωγραφική τοποθεσία θα μπορούσε να το περιέχει. Ταυτόχρονα, δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό ως καθαρά αφηρημένο ή καθαρά εννοιολογικό έργο εξαιτίας της βαριάς και συμπαγούς υλικότητας που το χαρακτηρίζει.

Συμπέρασμα

Οι προτάσεις του Smithson στο τεύχος για τη Νέα Αμερικανική Γλυπτική περιλαμβάνουν την εμφάνιση της σκέψης για τα nonsites, την αντίληψη της γλυπτικής ως άρνησης του αντικειμένου, την αντίληψη της δημιουργικής διαδικασίας ως συνολικής εμπλοκής με την διαδικασία του κτίσιν, την εμφάνιση περίπλοκων αρχιτεκτονικών προβληματισμών και την αντίληψη της γλώσσας ως ύλης. Οι διατυπώσεις αυτές οφείλονται σαφώς στη συνεργασία του Smithson με αρχιτεκτονικό γραφείο από την 1^η Ιουλίου 1966 και μέχρι τα μέσα

¹¹³ οπ. αν., σελ. 209.

¹¹⁴ R. Smithson, “Fragments of a Conversation (1969)”, W. C. Lipke, *Writings*, σελ. 189.

¹¹⁵ R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ. 111.

περίπου του έτους 1967. Η πρόσβασή του στο χαρτογραφικό υλικό του προγράμματος τον οδήγησε ένα χρόνο αργότερα, το 1968, στην κατασκευή του πρώτου nonsite. Το 1969, ο Smithson έχει πραγματοποιήσει το τελευταίο nonsite, το Caguga Salt Mine Project και τα έργα με τον γενικό τίτλο Displacements που θα δούμε αναλυτικά στο 4^ο κεφάλαιο. Σε αυτά τα έργα ο Smithson επιτυγχάνει την υπέρβαση των “ορθολογιστικών κατηγοριών της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής”¹¹⁶ καθώς και την υπέρβαση της υπαγωγής του έργου τέχνης και της κριτικής στην ιστορικοιστική λογική των περιόδων. Η απόρριψη της ζωγραφικής από τον Smithson δεν είναι κατά κύριο λόγο αισθητική αλλά γλωσσολογική. Αντί να αποδεχτεί τις κατηγοριοποιήσεις ανάμεσα στη ζωγραφική, γλυπτική και αρχιτεκτονική, επιλέγει να δει αυτές τις λέξεις ως “γλωσσολογικές λεπτομέρειες”. Τη στιγμή της δημοσίευσης του τεύχους αυτού, έχει υιοθετήσει μια διεπιστημονική πρακτική όπως είναι εξ’ ορισμού η αρχιτεκτονική. Η υβριδική καλλιτεχνική ταυτότητα που κατασκεύασε ο Smithson θα ήταν αδιανόητη χωρίς την εισαγωγή αρχιτεκτονικών εννοιών και κειμενικών λειτουργιών στο έργο του.

Τα nonsites, καθώς οργανώνονται γύρω από την απουσία του τόπου τον οποίον περιγράφουν, υποβάλλουν την ιδέα ότι ο κόσμος υπάρχει μόνο μέσα στα όρια της ανακατασκευής, αναπαράστασης ή διαμεσολάβησής του. Τα έργα αυτά, καθώς προέρχονται από τον συγκερασμό αρχιτεκτονικών προβληματισμών, κειμενικών λειτουργιών και από μια συνείδηση της διαλεκτικής των ορίων, εκφράζουν τελικά τη μετακίνηση του Smithson από χωρικά σε χρονικά μοντέλα σκέψης και λειτουργίας. Είναι μια χρονική στρατηγική. Όλη η δουλειά του Smithson μπορεί να αναχθεί σε αυτήν την κριτική του χρόνου και των χρονικοτήτων του έργου τέχνης. Θα ανασυστήσω την ιστορία αυτής της κριτικής στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΑΞΙΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

¹¹⁶ R. Smithson, “Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)”, *Writings*, σελ. 52.

2.1 Η άχρονη παρουσία

Τον Δεκέμβριο του 1966, το περιοδικό Artforum δημοσίευσε μια συνέντευξη του γλύπτη Tony Smith¹¹⁷ στην οποία αναφερόταν, μεταξύ άλλων, στη νυχτερινή, παράνομη επίσκεψή του στον υπό κατασκευή τότε αυτοκινητόδρομο του New Jersey. Το κείμενο έχει ως εξής: “Όταν δίδασκα στην Cooper Union το 1951 ή 52, κάποιος μου είπε ότι μπορούσα να πάω στον ατελείωτο ακόμα, αυτοκινητόδρομο του New Jersey. Πήρα μαζί μου τρεις φοιτητές και οδηγήσαμε από κάποιο σημείο στο Meadow προς το New Brunswick. Ήταν μια σκοτεινή βραδιά και δεν υπήρχαν φώτα, διαζώματα, διαγράμμιση, κιγκλιδώματα, ή οτιδήποτε άλλο εκτός από το σκοτεινό οδόστρωμα που προχωρούσε μέσα σε ένα επίπεδο τοπίο περιστοιχισμένο από μακρινούς χαμηλούς λόφους, διάστικτο από καμινάδες, πύργους, αναθυμιάσεις και χρωματιστά φώτα. Αυτή η διαδρομή ήταν μια αποκαλυπτική εμπειρία. Παρόλο που ο δρόμος και μεγάλο μέρος του τοπίου ήταν τεχνητά, δεν υπήρχε τίποτα σε αυτά που θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει, έργο τέχνης. Από την άλλη, μου προκάλεσε κάτι που κανένα έργο τέχνης δεν είχε καταφέρει ποτέ. Στην αρχή δεν ήξερα τι ήταν, αλλά το αποτέλεσμα ήταν να με απελευθερώσει από πολλές προηγούμενες απόψεις μου για την τέχνη. Υπήρχε εκεί μια πραγματικότητα, η οποία δεν είχε βρει καμία έκφραση στην τέχνη. Η εμπειρία αυτού του δρόμου ήταν κάτι προσδιορισμένο, αλλά όχι αναγνωρισμένο κοινωνικά. Είπα στον εαυτό μου ότι αυτό ήταν αναμφισβήτητο το τέλος της τέχνης. Το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής μοιάζει αρκετά εικαστικό μετά απο μια τέτοια εμπειρία. Δεν υπάρχει τρόπος να την πλαισιώσει κανείς, μπορεί μόνο να τη βιώσει. Αργότερα ανακάλυψα κάποιους εγκαταλελειμμένους αεροδιαδρόμους στην Ευρώπη, έργα αφημένα στη μέση, σουρεαλιστικά τοπία, κάτι που δεν είχε να κάνει με κανενός είδους λειτουργικότητα, κατασκευασμένοι κόσμοι χωρίς παράδοση. Το τεχνητό τοπίο χωρίς πολιτισμικό προηγούμενο άρχισε να αναδύεται μέσα μου.”¹¹⁸

Η αφήγηση αυτής της επίσκεψης έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας ολόκληρης νέας αισθητικής και νέας στάσης απέναντι στο έργο τέχνης: Η διαδρομή του Tony Smith με το αυτοκίνητο έγινε το 1951 ή 1952 αλλά η σημασία της δεν μπόρεσε να γίνει αντιληπτή παρά δεκαπέντε σχεδόν χρόνια μετά, όταν η μινιμαλιστική και εννοιολογική τέχνη κυριαρχούσαν και το κίνημα των earthworks γεννιόταν. Χρησιμοποιήθηκε από τον Michael Fried αρνητικά, ως παράδειγμα για το περίφημο επιχείρημα του περί “θεατρικότητας” και από τον Smithson θετικά, τόσο για ν’ αντικρούσει τον Fried, όσο και ως ώθηση και πίστη στις δυνατότητες εξερεύνησης που είχαν αυτού του είδους τα “τεχνητά τοπία χωρίς πολιτισμικό προηγούμενο”. Κυρίως όμως, έγινε αντιληπτή από τον Smithson ως μια αφήγηση που μετακινούσε τα όρια του έργου τέχνης όσο αφορά τον χώρο και τον χρόνο παραγωγής και πρόσληψής του.

Ο Michael Fried, ο κατεξοχήν επίγονος του Greenberg, κύριος εκφραστής του μοντερνιστικού δόγματος και ουσιαστικά ο τελευταίος υπερασπιστής του, χρησιμοποιεί, μεταξύ άλλων, την αφήγηση του Tony Smith στο

¹¹⁷ Ο Tony Smith (1912-1980), αμερικανός πρώιμος μινιμαλιστής γλύπτης και αυτοδίδακτος αρχιτέκτονας άσκησε την επιρροή του κυρίως στην δεκαετία του 1960. Το κείμενό του για τον αυτοκινητόδρομο του New Jersey, πρωτοδημοσιεύτηκε ως μέρος μιας συνέντευξης στον Samuel Wagstaff, με τον τίτλο “Talking with Tony Smith”, στο περιοδικό Artforum vol. 1, no. 4, New York, December 1966, σελ. 18-19. Αναφέρεται στο Ch. Harrison, P. Wood (eds), *Art in Theory 1900-1999: An Anthology of Changing Ideas*, London: Blackwell 1992, σελ. 741.

¹¹⁸ Tony Smith, οπ. αν., σελ. 742.

κείμενο “Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου” για να στηρίξει τα επιχειρήματά του ενάντια στη μιμησιακή τέχνη. Ο Fried σχολιάζει την αφήγηση του Smith ως ένα παράδειγμα προς αποφυγή, μια λανθασμένη ανάγνωση των αξιών και αξιωμάτων της τέχνης του ύστερου μοντερνισμού. Για τον Fried η αισθητική εμπειρία ήταν ουσιαστικά ανεξάρτητη από τον χώρο και τον χρόνο. Έδινε αξία στη συγκεκριμένη εμπειρία θέασης του έργου τέχνης και στην ακεραιότητα της καθαρότητας του μέσου. “Η κυριολεκτιστική ευαισθησία” όμως, όπως λέει, “είναι θεατρική επειδή, κατ’ αρχάς, ενδιαφέρεται για τις πραγματικές συνθήκες υπό τις οποίες ο θεατής συναντά τα έργα των κυριολεκτιστών [...] η εμπειρία της κυριολεκτιστικής τέχνης είναι η εμπειρία ενός αντικειμένου σε μια κατάσταση- μια κατάσταση που, σχεδόν εξ’ ορισμού, συμπεριλαμβάνει και τον θεατή.”¹¹⁹ Πιο κάτω επισημαίνει ότι αυτή η συνολική κατάσταση για την οποία μιλούν οι μιμησιαστές (“όλοι οι όροι που συνθέτουν την κατάσταση”, σύμφωνα με την διατύπωση του Morris)¹²⁰ περιλαμβάνει κυρίως το σώμα του θεατή: “Τα πάντα μετρούν - όχι ως μέρος του αντικειμένου, αλλά ως μέρος της κατάστασης στην οποία εδραιώνεται και από τη οποία εξαρτάται, τουλάχιστον εν μέρει, η ιδιότητα του αντικειμένου.”¹²¹ Κατά τον Fried, αυτή η “ιδιαίτερη συνενοχή που τα μιμησιαστικά έργα απαιτούν από τον θεατή” συνιστούν μια ιδιαίτερη θεατρική ποιότητα, ένα είδος “σκηνικής παρουσίας”, ταυτόχρονα με μια επίγνωση από την πλευρά του, αυτής ακριβώς της συνθήκης, μιας συνθήκης που επειδή βασίζεται στην απόσταση από το έργο, οδηγεί τον θεατή να αντιληφτεί τον εαυτό του “σε μια σχέση ακαθόριστη, ελεύθερη και ελάχιστα προσδιορισμένη, ως υποκείμενο, απέναντι στο απαθές αντικείμενο στον τοίχο ή στο πάτωμα.”¹²²

Η έννοια της “σκηνικής παρουσίας”¹²³ που ο Fried ανιχνεύει στη μιμησιαστική τέχνη, παραδειγματοποιείται, όπως θεωρεί, στην αφήγηση του Tony Smith. Οι χώροι που περιγράφει ο Smith, δεν είναι άλλο παρά, όπως λέει, “άδειες ή ‘εγκαταλελειμμένες’ καταστάσεις” και η εμπειρία του στον αυτοκινητόδρομο “θέατρο”.¹²⁴ Η αίσθηση ότι ο αυτοκινητόδρομος και το τοπίο υπήρχαν εκεί μόνο για τον Smith και τους συνεπιβάτες του στο αυτοκίνητο, και υπήρχαν ως κάτι “τεράστιο, εγκαταλελειμμένο, ερημωμένο” στο οποίο - και είναι πολύ βασικό στοιχείο - μπορούσαν να προχωρούν επ’ αόριστον, είναι σημαντική γιατί σημαίνει ότι αυτό το στοιχείο του ατελείωτου, του ατέρμονου, “εδραιώνει την ίδια την εμπειρία ως εμπειρία ενός αντικείμενου, ή μάλλον ως

119 M. Fried, “Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου”, στο Ν. Δασκαλοθανάσης, (επιμ.) *Από την Μιμησιαστική στην Ενωσιολογική Τέχνη: Μια Κριτική Ανθολογία*, Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σελ. 163.

120 R. Morris, *οπ. αν.*, σελ. 166.

121 M. Fried, *οπ. αν.*, σελ. 166.

122 M. Fried, *οπ. αν* σελ. 167.

123 Η έννοια της παρουσίας εμφανίζεται πρώτα σε κείμενο του Greenberg ο οποίος όπως αναφέραμε υποστήριξε, εκτός των άλλων, ότι η γλυπτική ήταν υποδεέστερη της ζωγραφικής του ύστερου μοντερνισμού. Στο κείμενό του “Recentness on Sculpture”, που εμφανίζεται λίγους μόλις μήνες πριν από το “Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου” του Fried, ο Greenberg κάνει λόγο για την “παρουσία” της μιμησιαστικής γλυπτικής, όρος που εμφανίζεται και στο κείμενο του Fried. Ο Greenberg καταλήγει ότι η αίσθηση της παρουσίας, που εγκαθιδρύεται μόνο από το μέγεθος του έργου τέχνης, δηλώνει τη φαινομενολογική, ως αντίθεση προς την αισθητική ή καλλιτεχνική, πρόσληψη του έργου τέχνης.

124 M. Fried, *οπ. αν.*, σελ. 173.

εμπειρία της ιδιότητας του αντικειμένου.”¹²⁵ Συνεχίζει σε ακόμα πιο έντονο τόνο, λέγοντας ότι η εμπειρία του Tony Smith στον αυτοκινητόδρομο μαρτυρά την “βαθιά εχθρότητα του θεάτρου για τις τέχνες [...] τον πόλεμο μεταξύ του θεατρικού και του εικαστικού”. Εν τέλει, η επιτυχία των τεχνών, ακόμα και η επιβίωσή τους, όλο και περισσότερο εξαρτώνται από την ικανότητά τους να απαλείψουν το θέατρο: “Η τέχνη εκφυλίζεται καθώς προσεγγίζει την κατάσταση του θεάτρου και οι έννοιες της ποιότητας και της αξίας [...] αποκτούν πλήρες νόημα μόνο στο εσωτερικό (within) των επιμέρους τεχνών. Αυτό που βρίσκεται μεταξύ των τεχνών είναι το θέατρο.” Τελειώνει διατυπώνοντας το ίδιο το διακύβευμα: “Η εν λόγω εμπειρία διαρκεί στο χρόνο, και η αίσθηση του ατέρμονου [...] ουσιαστικά είναι μια αίσθηση της ατέρμονος (ή ακαθόριστης) διάρκειας [...] Η κυριολεκτιστική ενασχόληση με το χρόνο - ακριβέστερα με την διάρκεια της εμπειρίας - είναι, όπως προτείνω, παραδειγματικά θεατρική”. Έτσι η βαθιά διαφορά μεταξύ μιμησιαστικής τέχνης και μοντερνιστικής ζωγραφικής και γλυπτικής είναι ότι, στις τελευταίες, “κάθε στιγμή, αυτό καθεαυτό το έργο είναι εξολοκλήρου έκδηλο [...] η μοντερνιστική ζωγραφική και γλυπτική υπάρχουν σε ένα συνεχές και αιώνιο παρών.”¹²⁶

Ο Smithson απαντά στο κείμενο του Fried “Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου” με δικό του κείμενο με τον τίτλο “Letter to the Editor”, που δημοσιεύεται σε τεύχος του ίδιου περιοδικού. Πρόκειται για ένα ειρωνικό κείμενο, που ανταποδίδει με την ίδια ένταση το αντιμιμησιαστικό και αντιθεατρικό μένος του Fried.

“Ο Michael Fried με το άρθρο του Τέχνη και Ιδιότητα του αντικειμένου (Artforum, Ιούνιος 1967) κήρυξε ‘πόλεμο’ σ’ αυτό που donkixωτικά αποκαλεί ‘θεατρικότητα’. Κατά τρόπο αντάξιο του πιο φανατικού πουριτανού, προμηθεύει τον κόσμο της τέχνης με ένα θέαμα που του οφειλόταν από καιρό, μια readymade παρωδία του πολέμου μεταξύ του αναγεννησιακού κλασικισμού (μοντερνισμός) και του Μανιεριστικού αντι-κλασικισμού (θέατρο). [...] Αυτό που φοβάται περισσότερο ο Fried είναι η συνείδηση αυτού που κάνει - συγκεκριμένα την ίδια του τη θεατρικότητα. Τρέμει την ‘απόσταση’ γιατί θα τον ανάγκαζε να συνειδητοποιήσει τον ρόλο που παίζει. Η αίσθησή του της οικειότητας θα εκμηδενιζόταν από τον ‘Θεό’ που ο Jonathan Edwards φοβάται τόσο πολύ. Ο Fried, ο ορθόδοξος μοντερνιστής, ο κάτοχος του ευαγγελίου του Clement Greenberg, ‘επλήγη από τον Tony Smith’, τον πράκτορα του ατέρμονου.[...] Αυτός ο άχρονος κόσμος απειλεί την παρούσα κατάσταση χρονικής χάρης του Fried, την ‘άχρονη παρουσία του’. Ο τρόμος του απείρου καταλαμβάνει το νου του Michael Fried. Διεφθαρμένα επιφαινόμενα του ατελεύτητου, χειρότερα από κάθε γνωστό Κακό. Ένας ρηξικέλευθος σκεπτικισμός, γνωστός μόνο στους τρομερούς ‘κυριολεκτιστές’ πίνει το αίμα της οικείας ‘ιδιότητας του σχήματος’. Χρονικοί λαβύρινθοι της μη διάρκειας μολύνουν τον εγκέφαλό του με αιωνιότητα. [...] Σε κάθε περίπτωση, η αιωνιότητα διαλύει την πίστη σε χρονικές ιστορίες, αυτοκρατορίες, επαναστάσεις και αντεπαναστάσεις όλα γίνονται εφήμερα και κατά μια έννοια, εξωπραγματικά, ακόμα και το σύμπαν χάνει την πραγματικότητά του. Η φύση δίνει τη θέση της σε ανυπολόγιστους κύκλους μη διάρκειας. Ο αιώνιος χρόνος είναι αποτέλεσμα του σκεπτικισμού, όχι της πίστης. Κάθε διάψευση είναι ένας καθρέφτης του πράγματος που αντικρούει - επ’ άπειρον. Κάθε πόλεμος είναι μια μάχη με αντανάκλασεις. Αυτό στο οποίο επιτίθεται ο Michael Fried είναι αυτό που ο ίδιος

125 M. Fried, *οπ. αν.*, σελ. 174.

126 M. Fried, *οπ. αν.*, σελ. 174-187.

είναι. Είναι ένας φυσιοδίφης που επιτίθεται στον φυσικό χρόνο. Θα μπορούσε να υπάρχει ένας διπλός Michael Fried - ο χρονικός Fried και ο άχρονος Fried; Σκεφτείτε μια μαθηματική πρόοδο από 'Frieds' υποδιαγεγραμμένη σε εκατομμύρια σταδίων."¹²⁷

Ο ίδιος ο Fried παραδέχεται σε μια επανέκδοση του κειμένου του το 1998, ότι τα κείμενα που έγραψε ο Smithson στα τέλη της δεκαετίας του 1960, συνιστούν την πιο ισχυρή και ενδιαφέρουσα απάντηση στο Art and Objecthood.¹²⁸ Καθώς το κείμενο του Fried αρχίζει με παράθεση αποσπάσματος σχετικά με τον πουριτανό θεολόγο του 18ου αι., Jonathan Edwards από τον επίσης πουριτανό αμερικανό ιστορικό Perry Miller,¹²⁹ ο Smithson πολεμώντας τον Fried με τα ίδια του τα όπλα, παραθέτει κι αυτός στην αρχή της επιστολής του, απόσπασμα από τον Edwards. Το δικό του όμως, πηγαίνει κατευθείαν στην ουσία του προβλήματος: "Δεν θα υπάρχει τέλος σ' αυτή την βαθιά και φρικτή δυστυχία, όταν κοιτάζοντας μπροστά σου θα βλέπεις ένα μακρύ για πάντα, μια απέραντη διάρκεια που θα καταπιεί όλες σου τις σκέψεις."¹³⁰

Ο Smithson δεν ερμηνεύει το κείμενο σαν προσωπική επίθεση προς τον κύκλο των μινιμαλιστών καλλιτεχνών - παρόλο που και ο ίδιος ο Fried, προς το τέλος του κειμένου, αναφέρει ότι το κείμενο θα διαβαστεί σαν επίθεση προς κάποιους καλλιτέχνες και το έργο τους. Αντίθετα εστιάζει την απάντησή του στο ζήτημα του χρόνου. Στο "Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου", γίνεται σαφές ότι η εχθρότητα του Fried προς τη μινιμαλιστική τέχνη στοχεύει εκεί. Όπως λέει: "Η εν λόγω εμπειρία διαρκεί στο χρόνο, και η αίσθηση του ατέρμονου που, όπως ισχυρίζομαι, είναι θεμελιώδης για την κυριολεκτιστική τέχνη και την κυριολεκτιστική θεωρία, ουσιαστικά είναι μια παρουσία της ατέρμονος, (ή ακαθόριστης) διάρκειας [...] Η κυριολεκτιστική ενασχόληση με τον χρόνο - ακριβέστερα με τη διάρκεια της εμπειρίας - είναι, όπως προτείνω, παραδειγματικά θεατρική: θαρρείς και το θέατρο έρχεται αντιμέτωπο με τον θεατή, και ως εκ τούτου, τον απομονώνει, με το ατέρμονο όχι της ιδιότητας των αντικειμένων, αλλά του χρόνου."¹³¹ Εκεί ακριβώς όμως στοχεύει και η αντεπίθεση του Smithson, σε αυτή την αντιπαράθεση του θεατή με τον χρόνο που ανιχνεύει ο Fried. Η θεατρικότητα, η απόσταση και η διάρκεια είναι οι όροι που υπογραμμίζει ο Smithson στην επιστολή του, για να αποκαλύψει τον τρόπο του Fried απέναντι στο ζήτημα του χρόνου και τους βαθύτερους λόγους για αυτό. Ο Fried διαβάσει αυτή την περιέργη αίσθηση ατέρμονου που απορρέει από τη μινιμαλιστική γλυπτική σε έργα και κείμενα των Judd, Morris και Smith: "Όπως τα Συγκεκριμένα Αντικείμενα του Judd και οι gestalt ή μοναδιαίες μορφές του Morris, έτσι και ο κύβος του Smith, έχει πάντα ενδιαφέρον ποτέ δεν νιώθουμε ότι έχουμε φτάσει στο τέλος του: είναι ανεξάντλητος. Ωστόσο

127 R. Smithson, "Letter to the Editor (1967)", στο J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996, σελ. 66-67. (στο εξής: *Writings*)

128 Αναφέρεται στο P. Lee, *Chronophobia: On time in the Art of the 60s*, Cambridge Massachusetts: The Mit Press, 2004, σελ. 48. Η Lee ισχυρίζεται ότι η εχθρότητα του θεωρητικού προς τις χρονικές ποιότητες της μινιμαλιστικής γλυπτικής- η εμπειρία του ατελείωτου, της διάρκειας και της επανάληψης- βρίσκονται σε αντιπαράθεση με μια τάση προς έργα σειριακά, μη γραμμικά και συστηματικά.

129 Ο Miller περιέγραψε τον Edwards (1703-1758) ως τον πρώτο και σημαντικότερο αμερικανό φιλόσοφο.

130 R. Smithson, "Letter to the Editor (1967)", *Writings*, σελ. 66.

131 M. Fried, οπ. αν., σελ. 186.

είναι ανεξάντλητος όχι λόγω οποιασδήποτε πληρότητας - αυτός είναι ο ανεξάντλητος χαρακτήρας της τέχνης- αλλά επειδή δεν υπάρχει τίποτα εκεί για να εξαντληθεί. Είναι ατέρμων με τον τρόπο που μπορεί να είναι ένας δρόμος: αν, ας πούμε ήταν κυκλικός."¹³²

132 οπ. αν., σελ. 185.

2.2 Μινιμαλισμός και φαινομενολογία

Ας δούμε όμως πώς αυτοί οι καλλιτέχνες έφτασαν να υποβάλλουν την εμπειρία του ατέρμονου μέσα από τα έργα τους και να την υποστηρίζουν στα κείμενά τους. Το κείμενο του Michael Fried, όπως δηλώνεται απερίφραστα και από τον ίδιο, απαντά καταρχήν στους ισχυρισμούς των Donald Judd και Robert Morris. Οι τελευταίοι, αντιλαμβανόμενοι τον μοντερνισμό ως μια διαδικασία αφαίρεσης, υποστήριξαν ότι η τάση της νέας τέχνης ήταν να εξαλείψει σταδιακά το στοιχείο της σύνθεσης σε αναζήτηση μιας πιο ενωτικής και λιγότερο ψευδαισθησιακής μορφής έργου τέχνης. Με τα κείμενά τους “Specific Objects” (Συγκεκριμένα Αντικείμενα) και “Notes on Sculpture I-IV” (Σημειώσεις για την Γλυπτική I-IV),¹³³ αμφισβήτησαν τη βιωσιμότητα της μοντέρνας ζωγραφικής και γλυπτικής και πρότειναν την υποκατάσταση της ψευδαισθησιακότητας της ζωγραφικής, από “πραγματικές” σχέσεις σε “πραγματικά” μέρη. Αυτή η έμφαση στην “ολότητα” στηρίζεται στην άρνηση του αξιώματος της σύνθεσης και της ισορροπίας ως ενός απηρχαιωμένου, κυβιστικού μηχανισμού: το έργο ανάγεται τώρα σε μια ολότητα η οποία δεν είναι πλέον το άθροισμα των μερών με την παραδοσιακή έννοια.

Ο μινιμαλισμός αρχίζει όταν ο Donald Judd απαντά στην επίκληση του ύστερου μοντερνισμού για αυτοκριτική, εισάγοντας την έννοια των Συγκεκριμένων Αντικειμένων. Διαβάζοντας τον Greenberg κυριολεκτικά σε ότι αφορά τον απόλυτο διαχωρισμό του ζωγραφικού από το γλυπτικό που αξιώνει από την μοντερνιστική ζωγραφική,¹³⁴ ο Judd προσπαθεί να υπερβεί την ίδια την ζωγραφική με την εισαγωγή των “έργων σε τρεις διαστάσεις”. Στο κείμενό του “Συγκεκριμένα Αντικείμενα” του 1965, ισχυρίζεται ότι αντιπροσωπευτική για την μοντέρνα τέχνη δεν είναι πια ούτε η ζωγραφική, ούτε η γλυπτική αλλά, “νέα έργα που χαρακτηρίζονται από την χρήση των τριών διαστάσεων”. Προσπαθώντας να ξεπεράσει τους όρους με τους οποίους οι Greenberg και Fried, εγκαθίδρυσαν την καθαρότητα των τεχνών πάνω στα διακριτά και ξεχωριστά μέσα, επινοεί τον νέο αυτόν όρο, ο οποίος περιγράφει καλύτερα, κατά την άποψή του, μια “λιγότερο ουδέτερη” κατάσταση της τέχνης που ανοίγει όλες τις πιθανότητες. Αυτά τα έργα, που “δεν είναι ούτε γλυπτική, ούτε ζωγραφική”, όπως λέει, υπερβαίνουν τις δυο κατηγορίες και καταλήγουν να είναι “σαν αντικείμενα” ή να είναι “ειδικά” (specific). Καταλήγουν έτσι να είναι πραγματικός χώρος και όχι ο ψευδαισθησιακός χώρος, ή ο χώρος μέσα και γύρω από γραφικά ίχνη και χρώματα. Επιπλέον, σε αυτή την “τριδιάστατη δουλειά”, οι πολύπλοκοι στόχοι που υπαγορεύουν την κατασκευή του αντικειμένου δεν διαχέονται αλλά συγκεντρώνονται σε μία μορφή. Τελικά, αυτό που ενδιαφέρει είναι το αντικείμενο ως

¹³³ Ο Morris δημοσίευσε τα κείμενα “Notes on Sculpture” και “Notes on Sculpture, part 2”, στο περιοδικό Artforum, στα τεύχη του Φεβρουαρίου και Οκτωβρίου 1966, αντίστοιχα. Το “Notes on Sculpture, part 3” δημοσιεύτηκε το 1967 στο ίδιο περιοδικό, στο τεύχος του Ιουνίου. Το κείμενο “Notes on Sculpture 4: Beyond Objects”, δημοσιεύτηκε στο τεύχος του Απριλίου 1969.

¹³⁴ Ο Greenberg, όπως αναφέραμε και στην ενότητα 1.2, σκιαγράφησε μια ιστορία της ζωγραφικής που μπορεί να γίνει αντιληπτή ως κριτική της ίδιου της του περιορισμού στο υπόστρωμα (τον καμβά). Ο διαχωρισμός του ζωγραφικού από το γλυπτικό συνεχίζει την ιστορία των μεγάλων ζωγράφων από την αναγέννηση μέχρι τον Manet: “Η ρεαλιστική, ψευδαισθησιακή τέχνη έχει αποκορύνει το μέσον, χρησιμοποιώντας την τέχνη για να συγκαλύψει την τέχνη. Ο Μοντερνισμός χρησιμοποίησε την τέχνη για στρέψει την προσοχή επάνω της. Οι περιορισμοί που συνιστούν το μέσον της ζωγραφικής- η επίπεδη επιφάνεια, το σχήμα του υποστρώματος, οι ιδιότητες της χρωματικής- οι Μεγάλοι Ζωγράφοι τα χειρίστηκαν σαν αρνητικούς παράγοντες που θα αναγνωρίζονταν κρυφά ή έμμεσα. Η μοντερνιστική ζωγραφική θεωρεί αυτούς τους περιορισμούς θετικούς παράγοντες που πρέπει να αναγνωριστούν ανοικτά. Τα ζωγραφικά έργα του Manet είναι τα πρώτα μοντερνιστικά, εξαιτίας της ευθύτητας με την οποίαν δηλώνουν τις επιφάνειες πάνω στις οποίες είναι ζωγραφισμένα”. Βλέπε Clement Greenberg, “Modernist Painting” στο Ch. Harrison, P. Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, 1992, σελ. 755-756.

ολότητα, η ολιστική του ποιότητα.¹³⁵ Ο Judd, με την κυριολεκτική αυτή ανάγνωση του Greenberg, προσπαθεί προς την κατεύθυνση μιας τελειωτικής υπέρβασης της ζωγραφικής μέσα από τη δημιουργία αντικειμένων. Γιατί τίποτα δεν μπορεί να είναι πιο συγκεκριμένο από ένα αντικείμενο στον πραγματικό χώρο. Υιοθετώντας μια στρατηγική που θυμίζει τους μοντέρνους και την πρωτοπορία, προσπαθώντας να πραγματώσει το ύστερο νεωτερικό μοντέλο, έρχεται σε ρήξη μαζί του, ανοίγοντας έτσι το δρόμο για τη νέα τέχνη. Στα Συγκεκριμένα Αντικείμενα η μοντερνιστική τέχνη φαίνεται να ολοκληρώνεται μέσα από την υπέρβασή της.

Ο Robert Morris, στα κείμενά του “Σημειώσεις για τη Γλυπτική I-IV”, χρησιμοποιεί τον όρο γλυπτική αρχικά, για να υιοθετήσει αργότερα τον όρο του Judd, “τριδιάστατα έργα”. Εκφράζει ένα ενδιαφέρον για την θεωρία της gestalt¹³⁶ στο βαθμό που αντιλαμβάνεται το γλυπτικό αντικείμενο ή την κατάσταση στη νέα τέχνη ως καθοριστικά για την εμπειρία της θέασης. Περισσότερο από κάθε άλλο μινιμαλιστή, ο Robert Morris υπογράμμισε το γεγονός ότι η θέαση της νέας γλυπτικής δεν μπορεί να αναχθεί σε συμβατικούς τρόπους οπτικής αντίληψης: “Η επίγνωση της κλίμακας είναι το αποτέλεσμα της σύγκρισης που πραγματοποιούμε ανάμεσα [...] στο μέγεθος του σώματός μας και το αντικείμενο. Ο χώρος ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο προκύπτει από μια τέτοια σύγκριση [...] αυτή η απαραίτητη μεγαλύτερη απόσταση του αντικειμένου μέσα στο χώρο από το σώμα μας, ώστε να είναι δυνατόν να ιδωθεί, δομεί τον μη προσωπικό ή δημόσιο τρόπο θέασης (public mode). Ωστόσο, αυτή ακριβώς η απόσταση ανάμεσα στο αντικείμενο και το υποκείμενο είναι που δημιουργεί μια πιο σύνθετη κατάσταση γιατί καθίσταται απαραίτητη η σωματική συμμετοχή.”¹³⁷ Οι σχέσεις μεταξύ των μερών ή των τμημάτων του έργου στις οποίες εφιστούσε την προσοχή η μοντερνιστική θεωρία παραγκωνίζονται από την καινούργια ιδέα ενός έργου το οποίο δεν είναι αυτόνομο αλλά είναι ένα στοιχείο ανάμεσα σε πολλά. Το σύνολο που συνιστούν αυτά τα στοιχεία, γίνεται αντιληπτό από τον κινούμενο παρατηρητή, που σε ένα μεγάλο βαθμό, συγκροτεί το έργο ως τέτοιο. Με τα λόγια του Morris: “Τα καλύτερα νέα έργα αντλούν σχέσεις μέσα από το ίδιο το έργο και τις μετατρέπουν σε συνισταμένες του χώρου, του φωτός και του οπτικού πεδίου του παρατηρητή. Το αντικείμενο δεν είναι παρά ένας μόνο από τους όρους αυτής της νεότερης αισθητικής. Κατά κάποιον τρόπο το αντικείμενο είναι τώρα περισσότερο αναστοχαστικό, επειδή η επίγνωση ότι υπάρχουμε στον ίδιο χώρο με το έργο είναι ισχυρότερη απ’ ότι ήταν στα παλαιότερα έργα, τα οποία αναπτύσσουν κυρίως εσωτερικές σχέσεις. Τώρα αποκτάμε μεγαλύτερη επίγνωση του ότι εμείς οι ίδιοι εδραιώνουμε σχέσεις καθώς αντιλαμβανόμαστε το αντικείμενο από διάφορες θέσεις, υπό διαφορετικές συνθήκες φωτισμού και υπό διαφορετικά συμφραζόμενα του χώρου.”¹³⁸ Εμπνευσμένος από την εμπειρία του στο πεδίο της performance, περιέγραψε το έργο του ως ένα αντιληπτικό σύστημα που περιλαμβάνει το σώμα του θεατή, το έργο και τον χώρο της γκαλερί. Έτσι έστρεψε την προσοχή στην ίδια την πράξη της θέασης που με τη σειρά της οδηγεί σε ένα ενδιαφέρον για την αντίληψη και

¹³⁵ D. Judd “Συγκεκριμένα Αντικείμενα”, στο Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.) *Από την Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη: Μια Κριτική Ανθολογία*, Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σελ.73-88. (Στο εξής: Ν. Δασκαλοθανάσης).

¹³⁶ Όπως αναφέρει ο Ν. Δασκαλοθανάσης, ο Morris προτείνει την κατασκευή γλυπτών μέσω της χρήσης μορφικών μονάδων που εγείρουν ευθέως την αίσθηση της ολότητας και της συνοχής. Τις μονάδες αυτές αποκαλεί “ισχυρές γκεστάλτ”, (ισχυρές αντιληπτικές μορφές), δανειζόμενος τον όρο από την ψυχολογία της μορφής. Βλέπε Ν. Δασκαλοθανάσης, *οπ. αν.*, σελ. 93.

¹³⁷ R. Morris, “Σημειώσεις για τη Γλυπτική II”, στο Ν. Δασκαλοθανάσης, σελ.112.

¹³⁸ *οπ. αν.*, σελ. 114.

την πρόσληψη του έργου.¹³⁹

Πράγματι, η τέχνη της δεκαετίας του 1960 στις ΗΠΑ έχει διαβαστεί από πολλούς ως φαινομενολογία. Μεταφρασμένο το 1962 στα αγγλικά, το έργο του Merleau-Ponty *Φαινομενολογία της Αντίληψης* του 1945, στάθηκε πολύ σημαντικό για τους καλλιτέχνες και τους θεωρητικούς που συνδέθηκαν με τον μινιμαλισμό και οι οποίοι το χρησιμοποίησαν για να σχολιάσουν τις αλλαγές που συνέβαιναν. Ήταν ένα κείμενο που συνέβαλε αποφασιστικά στην υπέρβαση του καρτεσιανού μοντέλου όρασης που στηριζόταν στο διαχωρισμό του σώματος, στην ιδέα του αποσωματοποιημένου ματιού και της κεντρικής προοπτικής. Το έργο εισήγαγε επίσης την έννοια του ενσώματου τρόπου θέασης. Όπως υποστήριξε ο Merleau-Ponty, η όραση πρέπει να ενσωματωθεί στις κιναισθητικές και απτικές παραμέτρους της ύπαρξης.¹⁴⁰ Η θεωρία της ενσώματης όρασης προσέφερε ένα ισχυρό επιχείρημα ενάντια στον φορμαλισμό του Clement Greenberg, ενάντια δηλαδή στην έμφαση στα αμιγώς οπτικά μοντέλα θέασης της τέχνης. Με τον μινιμαλισμό, η γλυπτική δεν στέκεται πλέον σε ξεχωριστό μέρος, πάνω σε βάθρο ή ως καθαρή τέχνη, αλλά βρίσκει τη θέση της ανάμεσα σε άλλα αντικείμενα σε συγκεκριμένο τόπο. Ο θεατής καλείται πλέον να εξερευνησει αντιληπτικά το συγκεκριμένο έργο στο δεδομένο μέρος. Πράγματι, στη φαινομενολογική όραση, η αντίληψη απαιτεί τη σύνθεση του ίδιου του σώματος και αυτή η σύνθεση εμπλέκει τη χωρητικότητα και την κινητικότητα οι οποίες υπάρχουν αναγκαστικά, μέσα στο χρόνο. Για τον Merleau-Ponty, η χρονικότητα γίνεται αντιληπτή ως μια δυναμική ένωση αλληλο-επικαλυπτόμενων στοιχείων. Σύμφωνα με αυτόν, η αντίληψη εδράζεται σ' ένα αέναα μετακινούμενο παρόν, όπου αυτό που βλέπουμε διαμορφώνεται ταυτόχρονα από αυτό που αντιληφθήκαμε στο άμεσο παρελθόν και αυτό που πρόκειται να αντιληφτούμε στο άμεσο μέλλον.

Ανακεφαλαιώνοντας τις κριτικές θέσεις του Fried στο “*Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου*”, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ως προς την ιδιότητα του αντικειμένου, στόχος είναι ο Donald Judd και ως προς την θεατρικότητα, στόχοι είναι οι Robert Morris και Tony Smith. Τα Συγκεκριμένα Αντικείμενα του Donald Judd, υφίστανται κριτική επειδή καταλαμβάνουν έναν ενδιάμεσο χώρο μεταξύ των παραδοσιακών κατηγοριών της ζωγραφικής και της γλυπτικής και κατηγορούνται ότι παραβιάζουν και τα δύο αυτά μέσα ταυτόχρονα. Παρομοίως, οι ιδέες του Robert Morris στο “*Σημειώσεις για τη Γλυπτική I-IV*”, υφίστανται ανάλογη κριτική από τον Michael Fried, εξ' αιτίας του γεγονότος ότι τα έργα που αναλύονται και υποστηρίζονται εκεί, αναφέρονται στην κατάσταση του θεατή και στη συνείδηση αυτής του της κατάστασης. Το ατέρμονο, η δυνατότητα να προχωρεί κανείς αέναα, είναι πολύ βασική παράμετρος για την ιδιότητα του αντικειμένου του έργου τέχνης. Είναι ίσως η εμπειρία που περισσότερο από κάθε άλλη προσπαθούσαν να μεταφέρουν οι μινιμαλιστές με τα έργα τους. (Χαρακτηριστικό

¹³⁹ Ο Morris εστιάζει επίσης στην έννοια της κατασκευής ενός αντικειμένου τέχνης, υποστηρίζοντας τη χρήση βιομηχανικών υλικών και διαδικασιών στην πρακτική της καλλιτεχνικής εργασίας. Ο Morris, από τη μία επιμένει ότι η γλυπτική πρέπει να παραμείνει αυτόνομη (και δεν απορρίπτει τον όρο όπως ο Judd), από την άλλη λέει ότι κάποια από τα νέα αυτά έργα έχουν διευρύνει τους όρους της γλυπτικής, σε τέτοιο βαθμό που το αντικείμενο είναι “ένα από πολλά”. Είναι ίσως αντιφατικό, γιατί έτσι ο μινιμαλισμός εμφανίζεται ως αναγωγή στο μοντερνιστικό καθαρό αντικείμενο και ταυτόχρονα μια διεύρυνση της γλυπτικής πέρα από κάθε αναγνωριστικότητα. Σε αυτό το “διευρυμένο πεδίο” που φαίνεται ότι προέβλεψε ο Morris, προσπαθεί να συμφιλιώσει τη νέα μινιμαλιστική κυριολεξία με την παλαιά μοντερνιστική αυτονομία δια μέσου της γκεστάλτ, για να μετακινήσει την προσοχή από το αντικείμενο στην αντίληψή του, στην κατάσταση του.

¹⁴⁰ Βλέπε M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, (trans. Colin Smith), London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1962.

παράδειγμα είναι η επανάληψη των πανομοιότυπων μονάδων, η οποία υποδηλώνει ότι αυτές θα μπορούσαν να πολλαπλασιάζονται επ' άπειρον). Τέλος, σκληρή κριτική υφίστανται και οι διατυπώσεις του Tony Smith, σύμφωνα με τις οποίες το ζήτημα του χρόνου αναδύεται ως το ίδιο το διακύβευμα, μέσα από την αναγωγή της εμπειρίας του “ατελείωτου” αυτοκινητόδρομου, σε αντικείμενο (αντί του έργου τέχνης) και της αναγωγής της ύπαρξης των επισκεπτών εκεί, σε μια “παρουσία επί σκηνής”. Πρόκειται για σημαντικά λάθη κατηγοριοποίησης του μινιμαλισμού, σύμφωνα με τον Michael Fried. Πραγματικά, μετά τον μινιμαλισμό, είναι δύσκολο να δει κανείς, όπως επισημαίνει και ο Hal Foster, το έργο τέχνης ως ολοκληρωτικά παρόν, αντιληπτό με μια μοναδική ματιά, όπως απαιτεί ο Fried στο *Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου*.¹⁴¹ Ο μινιμαλισμός εγκαινίασε, μέσω της ενασχόλησης με το χρόνο, και ένα ενδιαφέρον για τη διαδικασία στην παραγωγή του έργου τέχνης και την performance. Αυτή η ριζική αλλαγή στη χρονικότητα του έργου και του θεατή υπερβαίνει τα θεσμοθετημένα όρια της τέχνης, αρνείται την μορφολογική της αυτονομία και ανακοινώνει, όπως διαπιστώνει με φρίκη ο Michael Fried, το τέλος της. Ο χρόνος είναι η οριακή συνθήκη της κριτικής του Fried.

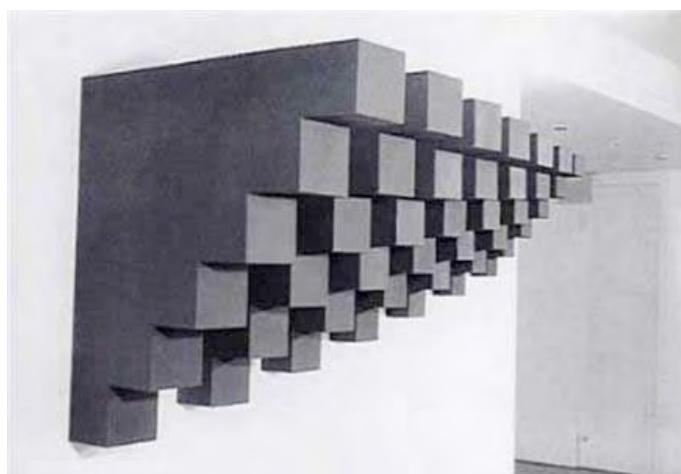
Αυτό όμως που είναι τέλος για τον Fried είναι αρχή για τον Smithson. Η ριζική αλλαγή στη χρονικότητα του έργου, του καλλιτέχνη και του θεατή είναι ζωτική. Τα παρακάτω αποσπάσματα θα μπορούσαν να είναι η συνέχεια της επιστολής προς τη σύνταξη: “Αυτοί που υπερασπίζονται τις κατηγορίες της ζωγραφικής και της γλυπτικής ισχυρίζονται ότι αυτό που κάνουν είναι άχρονο, δημιουργημένο έξω από το χρόνο συνεπώς το αντικείμενο υπερβαίνει τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Αλλά νομίζω ότι ο καλλιτέχνης είναι επίσης σημαντικός, και αυτό που κάνει, ο τρόπος που σκέφτεται, είναι πολύτιμος, ανεξάρτητα από το αν υπάρχει κάποιο χειροπιαστό αποτέλεσμα.”¹⁴² Και ακόμα, “Για πολύ καιρό οι καλλιτέχνες αποξενώθηκαν από τον ίδιο τους τον ‘χρόνο’. Οι κριτικοί, εστιάζοντας στα ‘έργα τέχνης’, στερούν τους καλλιτέχνες από κάθε τους ύπαρξη στον κόσμο του νου και της ύλης. Η νοητική διαδικασία του καλλιτέχνη που λαμβάνει χώρα στο χρόνο αποκηρύσσεται, έτσι ώστε ένα σύστημα που είναι ανεξάρτητο από τον καλλιτέχνη να μπορεί να διατηρήσει αξία εμπορεύματος. Η τέχνη, με αυτήν την έννοια, θεωρείται ‘άχρονη’ ή ένα προϊόν του μη-χρόνου, του καθόλου-χρόνου. Αυτό γίνεται ένας βολικός τρόπος εκμετάλλευσης του καλλιτέχνη, που δικαίως διεκδικεί τις χρονικές του στρατηγικές [...] Κάθε αντικείμενο, αν είναι τέχνη, φορτίζεται με την ορμητική εισόρμηση του χρόνου, ακόμα και αν είναι στατικό, αλλά όλο αυτό εξαρτάται από τον θεατή. Ένας μεγάλος καλλιτέχνης μπορεί να κάνει τέχνη ρίχνοντας απλώς μια ματιά. Ένα σύνολο από ματιές είναι τόσο συμπαγές όσο και οποιοδήποτε πράγμα ή τόπος, αλλά η κοινωνία συνεχίζει να εμπαιζει τον καλλιτέχνη για την τέχνη του βλέμματος, προσδίδοντας αξία μόνο στα ‘αντικείμενα τέχνης’. Η ύπαρξη του καλλιτέχνη στο χρόνο αξίζει τόσο όσο και το ολοκληρωμένο, τελικό προϊόν.”¹⁴³ Η κριτική της χρονικότητας του έργου τέχνης είναι συνεπώς κάτι που ο Smithson μοιράζεται κατ' αρχήν με τον μινιμαλισμό. Στην επόμενη ενότητα θα δούμε πώς διαφοροποιείται από αυτόν.

¹⁴¹ H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, 1996, σελ. 43.

¹⁴² R. Smithson, “Smithson’s Non-Site Sights (1969)”/Anthony Robbin, *Writings*, σελ.175.

¹⁴³ R. Smithson, “Entropy and the New Monuments (1966)”, *Writings*, σελ. 11-13.

2.3 Πέρα από την ενσώματη όραση



24. ALOGON, 1966

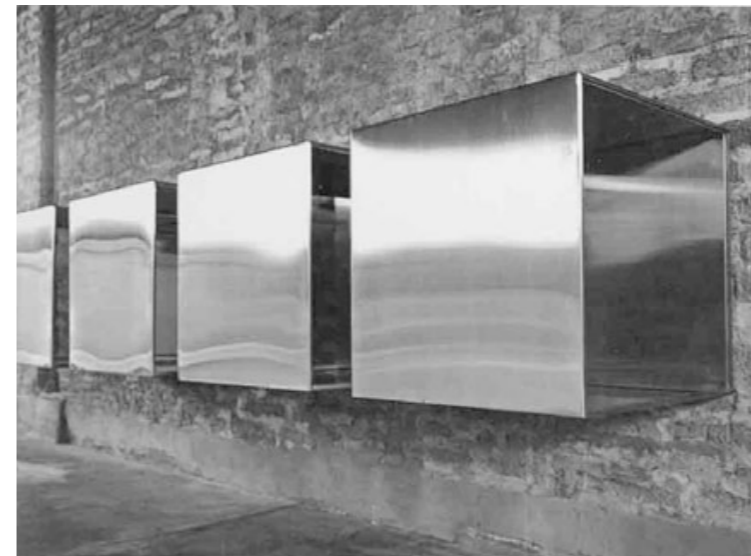


25. ALOGON # 2, 1966

Το πρώτο *non-site* εμφανίστηκε, όπως είδαμε στην ενότητα 1.3, σε ατομική έκθεση του Smithson το 1968, στη γκαλερί Dwan στη Νέα Υόρκη. Το έργο αυτό ήταν μια ανωμαλία της έκθεσης. Το κύριο σώμα της έκθεσης αποτελούνταν από σειρά γλυπτών με τον γενικό τίτλο *Alogon* (εικ. 24, 25). Πρόκειται για γλυπτά που έχουν τεράστιες διαφορές με τα μινιμαλιστικά γλυπτά των Judd και Morris. Τα έργα των τελευταίων ήταν σειριακές κατασκευές που αποτελούνταν από ομοιόμορφες, επαναλαμβανόμενες μονάδες (εικ. 27, 28). Ήταν έργα που αρνούσαν το αξίωμα της σύνθεσης, απέφευγαν την έννοια της ισορροπίας, ανέτρεπαν την ιδέα ενός κέντρου ή κάποιας εστίασης και που βρίσκονταν σε τάξη συνέχειας, “την τάξη του ενός πράγματος μετά το άλλο”, σύμφωνα με μια διάσημη ρήση του Judd.¹⁴⁴ Ήταν επίσης έργα που δεν παρουσιάζονταν πάνω σε βάθρα αλλά στέκονταν κατευθείαν πάνω στο πάτωμα, σαν “παρουσίες” στο εδώ και το τώρα. Τα γλυπτά του Smithson, αντίθετα, ήταν πολύ διαφορετικά από τις στατικές και σταθερές μινιμαλιστικές επαναλαμβανόμενες μονάδες. Περιήλοκα από συνθετικής άποψης καθώς αποτελούνταν από στοιχεία που αντανακλούσαν το ένα το άλλο, ή συνιστούσαν διαδοχικές σειρές από πανομοιότυπους κύβους σε προοδευτικές κλίμακες, ήταν όλα κατασκευασμένα από ατσάλι ή καθρέφτη. Αντίθετα με τα “άτιτλα” των Judd και Morris, είχαν τίτλους που έδιναν έμφαση σε αυτήν την περιπλοκότητα: *Alogon#2*, 1966 (εικ. 25), *Plunge*, 1966 (εικ. 28), *Terminal*, 1966 (εικ. 29), *Ziggurat Mirror*, 1966 (εικ. 30). Σε συνέντευξή του 1970, διαφοροποιείται ρητά από τους όρους των μινιμαλιστών (Συγκεκριμένα αντικείμενα) και του Fried (παρουσίες) που αφορούν στο αντικείμενο: “Η δουλειά μου ήταν πάντα μια απόπειρα να απομακρυνθώ από το συγκεκριμένο αντικείμενο. Τα αντικείμενά μου μετακινούνται πάντα προς μια άλλη περιοχή. Δεν υπάρχει τρόπος να τα απομονώσει κανείς, είναι πάντα φευγαλέα. Είναι μάλλον πράγματα παρά οριστικές παρουσίες.”¹⁴⁵

144 D. Judd, “Συγκεκριμένα Αντικείμενα”, στο Ν. Δασκαλοθανάσης, σελ.82.

145 R. Smithson, “Interview with Robert Smithson (1970)”/Paul Toner, *Writings*, σελ. 240.



26. DONALD JUDD, UNTITLED, 1966



27. ROBERT MORRIS, MIRROR CUBES, 1965

Η Ann Reynolds, στο βιβλίο της *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, συζητάει εκτεταμένα τη σειρά γλυπτών του 1966 με τον τίτλο *Alogon*, σε σχέση με τη “σταθερή” μινιμαλιστική *gestalt* του Robert Morris. Στηρίζοντας την ανάλυσή της σε σειρά φωτογραφιών και σχεδίων του καλλιτέχνη, αποκαλύπτει τους τρόπους με τους οποίους ο καλλιτέχνης σε αυτά τα έργα, διαταράσσει τις οπτικές προσδοκίες γύρω από την τρισδιάστατη αναπαράσταση δισδιάστατων εικόνων σε τρισδιάστατο χώρο. Οι προοπτικές αμφισημίες που κατασκευάζει ο καλλιτέχνης, προκαλούν παράλογες οπτικές εμπειρίες και τα έργα δεν είναι οπτικώς εύληπτα από κανένα σχεδόν σημείο θέασης. Το αποτέλεσμα της θέασής τους δεν καταλήγει σε καμία σταθερή μορφή που να είναι λογική οπτικά, παρόλο που είναι έργα στατικά. Η *γκεστάλτ* τους είναι μια “συμπαγής απόδοση αποσπασματικής ψευδαισθησης τρισδιάστατου χώρου”, η οποία διαλύεται από “διαφορετικές τοποθετήσεις και διατάξεις του έργου”. Υπάρχει ένα παράλογο στοιχείο που εντοπίζεται από την Reynolds στην “τοποθέτηση μιας τρισδιάστατης εκδοχής μιας σύμβασης” (της προοπτικής) “που χρησιμοποιείται για να αποδώσει ψευδαισθήσεις τρισδιάστατου χώρου σε δισδιάστατη επιφάνεια, μέσα σ’ ένα τρισδιάστατο χώρο. Το αποτέλεσμα είναι ότι το έργο και ο χώρος δεν συμπίπτουν [...] τα έργα είναι σε σύγκρουση με την οπτική λογική του χώρου που καταλαμβάνουν.”¹⁴⁶ Στο έργο *Alogon#2*, για παράδειγμα, υπάρχει συνεχής ένταση ανάμεσα στη στατική παρουσία των ξεχωριστών τμημάτων και των σχημάτων τους, και στον δυναμισμό ολόκληρης της σειράς. Σε αντίθεση με ένα σειριακό έργο του Judd ή του Morris, για παράδειγμα, το οποίο απλώς επαναλαμβάνει τις ίδιες κανονικές μονάδες, τα *Alogon* του Smithson, παραλλάσσουν τη δομή τους και γίνονται μικρότερα (εικ. 26, 27). Η μορφολογική ομοιότητα των μεμονωμένων μερών αντιφάσκει με το γεγονός ότι το μέγεθός τους αλλάζει. Έτσι απελευθερώνεται μια ασυμφωνία μεταξύ δυο διαφορετικών λογικών συστημάτων που αποκλείει την πιθανότητα της λογικής πρόσληψης του συνόλου και δημιουργεί μια παράλογη κατάσταση.

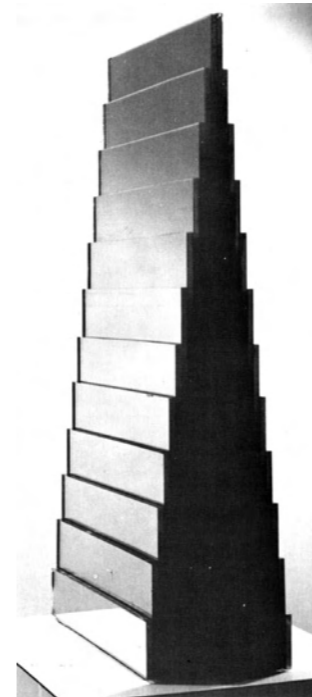
146 A. Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, σελ.15-31.



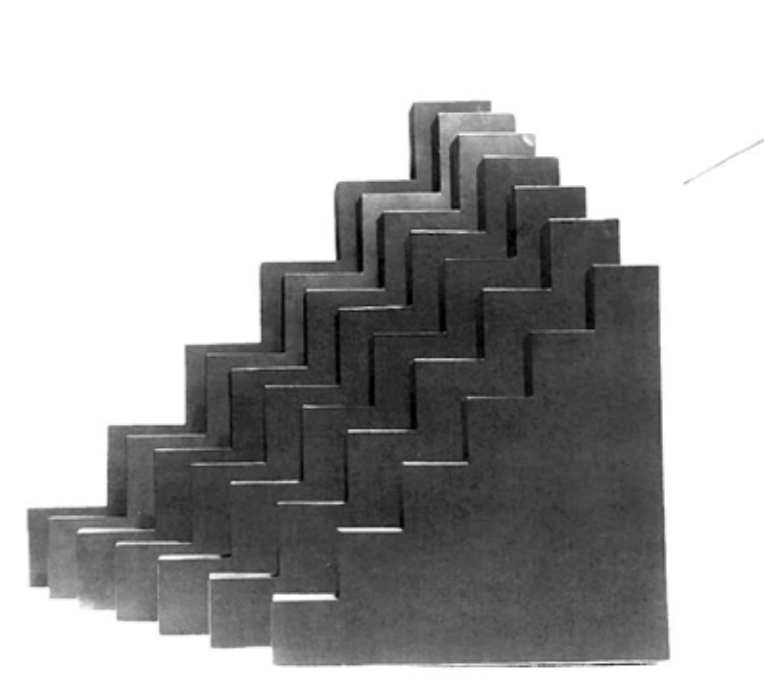
28. PLUNGE, 1966



29. TERMINAL, 1966



30. ZIGGURAT MIRROR, 1966



31. ALOGON, 1968

Η Reynolds στηρίζει αυτή της την ανάλυση σε σειρά φωτογραφιών των γλυπτών που έκανε ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Επιλέγοντας μέσα από πολλές επιλογές φωτογραφικής αναπαράστασης, ο Smithson καταλήγει σε εκείνες που αποκαλύπτουν ότι η οπτική λογική τρισδιάστατων αντικειμένων σε πραγματικό χώρο είναι μια ψευδαίσθηση, ή μάλλον μια προσεκτική κατασκευή. Οι φωτογραφικές αυτές αναπαραστάσεις του έργου λειτουργούν ως διαγράμματα μιας συγκεκριμένης οπτικής κατάστασης. Τα ιδιότυπα αυτά διαγράμματα, διαταράσσουν τις οπτικές προσδοκίες γύρω από τη δισδιάστατη απόδοση της ψευδαίσθησης της τρίτης διάστασης, ακριβώς επειδή είναι φωτογραφίες κάποιου τρισδιάστατου αντικειμένου και όχι ψευδαισθησιακές αποδόσεις σε δύο διαστάσεις ενός τρισδιάστατου αντικειμένου. Οι φωτογραφίες αυτές μεταφέρουν την αμφισημία, την ασάφεια, ακόμα και την αντίφαση ανάμεσα στα γλυπτά και στον χώρο που αυτά καταλαμβάνουν, καθώς τα ίδια τα γλυπτά στον χώρο της γκαλερί προσέφεραν τόσο έναν αριθμό συμβατών, όσο και έναν αριθμό ασύμβατων με τον χώρο, οπτικών λογικών. Ακόμα και αν το έργο ενθαρρύνει το θεατή να μετακινηθεί γύρω του, οι φωτογραφίες αποκαλύπτουν ότι το έργο είναι εικαστικά λογικό μόνο από ένα περιορισμένο αριθμό σημείων θέασης. Η εμπειρία αυτή είναι σαφώς διαφορετική από αυτήν που παράγει ένα έργο του Morris, για παράδειγμα (εικ. 27). Η λογική του χώρου δεν ανατρέπεται σε αυτόν, απλώς εισάγεται ως μία ακόμη παράμετρος της θέασης του έργου. Η σύλληψη και κατανόηση των μορφών που καταλαμβάνουν τον χώρο σε αυτήν την περίπτωση (παρόλο που ενσωματώνει αλλαγές λόγω της τοποθέτησης στο χώρο), παραμένει σταθερή και αμετάβλητη, είναι όπως έχει τονίσει και ο ίδιος, μια ισχυρή αντιληπτική μορφή (γκεστάλτ).¹⁴⁷ Η κίνηση ενθαρρύνεται αλλά δεν είναι απαραίτητη για την οπτική κατανόηση του έργου. Η θεωρία της γκεστάλτ, η ψυχολογία της μορφής δηλαδή, έδειξε ότι το αντιληπτικό πεδίο ως τέτοιο είναι οργανωμένο, τα στοιχεία του αποτελούν ένα σύστημα. Η γκεστάλτ τονίζει την αντίληψη του

¹⁴⁷ Βλέπε R. Morris, “Σημειώσεις για τη Γλυπτική Ι”, στο Ν. Δασκαλοθανάσης, σελ. 106-109.

όλου, την κυριαρχία του όλου στην αντίληψη. Τόσο ο Merleau Ponty, όσο και ο Morris μιλούν για μια ολική λογική του έργου, όπου το υποκείμενο αισθάνεται την συνοχή των σχημάτων στο χώρο και την συνοχή του νοήματος του αντικειμένου. Στον Smithson, κάθε ισχυρή αντιληπτική μορφή διαλύεται από τα διαφορετικά σημεία θέασης. Όσο ο θεατής κινείται, τόσο υπόκειται στις αντιφάσεις ανάμεσα στο έργο και τον χώρο. Οι αποσυνδεδεμένες θεάσεις καταλήγουν σε κάποια αντιληπτική σύγχυση. Ο χρόνος που ξετυλίγεται κατά την περιήγηση στον χώρο παραμένει ξέχωρος από την εμπειρία του χώρου. Η προσοχή στρέφεται στην ανικανότητα του θεατή να συμφιλώσει το έργο και την αίθουσα, τον χώρο και τον χρόνο. Το κενό που δημιουργείται μεταξύ θεατή και έργου, μεταξύ χώρου και χρόνου δείχνει ότι πρόκειται για μια εμπειρία που δεν είναι αυστηρά εικαστική αλλά εμπλέκει ζητήματα αναπαράστασης στην αντιληπτική διαδικασία. Έτσι το έργο επιτίθεται στην ίδια την αντίληψη. Άλλωστε, όπως λέει ο Smithson και σε άλλη του συνέντευξη, “η όλη ιδέα του αντικειμένου θεωρώ ότι είναι ένα νοητικό πρόβλημα περισσότερο παρά μια φυσική παρουσία [...] Η άποψή μου για την τέχνη προέρχεται από μια διαλεκτική θέση που έχει να κάνει με το αν κάτι υπάρχει ή δεν υπάρχει. Με ενδιαφέρει περισσότερο το πεδίο που υπαγορεύει την συνθήκη της τέχνης.”¹⁴⁸ Το πεδίο αυτό, είναι στην περίπτωση των Alogon η ίδια η συνθήκη της αναπαράστασης ως σχέση ανάμεσα σε αυτό που βλέπουν τα μάτια και αυτό που έχει προβλέψει το μυαλό. Με αυτήν την έννοια ο θεατής έχει μια εμπειρία του χώρου κατά την οποία η ανάγνωσή του εμποδίζει την σύνθεσή του σε ένα ενιαίο όλον, καθώς αυτά που βλέπει δεν είναι αυτά που ξέρει ότι θα δει.

Είναι σημαντικό ότι η ανάλυση στηρίζεται, όπως είπαμε, σε σειρά φωτογραφιών που τράβηξε ο καλλιτέχνης κατά τη διάρκεια της έκθεσης (εικ. 31). Δεν χρειάζεται να δούμε τα έργα από κοντά, δεν χρειάζεται να έχουμε

¹⁴⁸ R. Smithson, “Fragments of an Interview with P. A. Norvell” (1969), *Writings*, σελ. 192.

την εμπειρία της επίσκεψης. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τις φωτογραφίες ως κάποιου τύπου διαγράμματα που θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε την λειτουργία των γλυπτών. Δεν χρειαζόμαστε μια οποιαδήποτε απεικόνιση αυτών των αντικειμένων αλλά μια φωτογραφία που θα λειτουργήσει ως δισδιάστατη αναπαράσταση της λειτουργίας των αντικειμένων, ένα διάγραμμα δηλαδή. Σαν να ήταν τα γλυπτά κάποιου είδους συσκευές που σκοπό θα είχαν να απορρυθμίσουν την αντίληψη. Για την φαινομενολογία του Merleau Ponty η “γχεστάλτ οδηγεί, στη διατήρηση ενός υποκειμένου της αντίληψης ισχυρά ενικού, ενός υποκειμένου της αντίληψης που ορίζει, [...] ως την ύπαρξη, και πιο συγκεκριμένα ως το είναι στον κόσμο, διαμέσου ενός σώματος”.¹⁴⁹ Όμως η εμπειρία της σωματικής παρουσίας και της ίδιας της επίσκεψης στον Smithsonian μοιάζει να μην είναι αρκετή στα Alogon. Έχουμε απομακρυνθεί πολύ από τα έργα των μινιμαλιστών, όπου “καθίσταται απαραίτητη η σωματική συμμετοχή”.¹⁵⁰ Ξεθωριάζει η φαινομενολογική ιδέα του τόπου της ενότητας της αντίληψης, “της αντίληψης που λαμβάνει χώρα σε ένα κόσμο διαμέσου ενός σώματος”. Τα έργα αποκαλύπτουν, ακριβώς, την “τρισδιάστατη πραγματική προοπτική” ως τον τρόπο που ο Smithsonian πάει πέρα από μια φαινομενολογική προσέγγιση του έργου τέχνης.

Στη θερμή δημόσια συζήτηση που πυροδότησε ο μινιμαλισμός, ο Fried προσπαθεί να υπερασπιστεί τη μοντερνιστική τέχνη έναντι της νέας τέχνης. Για τον Smithsonian όμως, που τον πολέμησε εξίσου σκληρά: “Κάθε κριτικός που υποτιμά τον χρόνο του καλλιτέχνη είναι εχθρός της τέχνης και του καλλιτέχνη. Όσο πιο δυνατή και καθαρή είναι η άποψη του καλλιτέχνη πάνω στον χρόνο τόσο θα τον δυσαρεστήσει οποιαδήποτε προκατάληψη πάνω σ’ αυτό. Βεβηλώνοντας αυτόν τον χρόνο, κάποιος κριτικός καταχρώνται το έργο και τη σκέψη του καλλιτέχνη. Καλλιτέχνες με ανίσχυρη άποψη πάνω στον χρόνο εξαπατώνται εύκολα από αυτού του είδους την κριτική που παράγει θύματα και γοητεύονται από κάποια επουσιώδη αντίληψη της ιστορίας. Ένας καλλιτέχνης είναι σκλάβος του χρόνου μόνο αν ο χρόνος είναι ελεγχόμενος από κάποιον ή κάτι άλλο. Όσο βαθύτερα βουτά ένας καλλιτέχνης μέσα στο ποτάμι του χρόνου, τόσο περισσότερο βυθίζεται στη λήθη. Γι’ αυτό, πρέπει να παραμείνει κοντά στις χρονικές επιφάνειες. Πολλοί θα ήθελαν να ξεχάσουν μονομιάς τον χρόνο, γιατί συγκαλύπτει την ‘αρχή του θανάτου’ (κάθε αυθεντικός καλλιτέχνης το γνωρίζει αυτό). Σε αυτόν τον χρονικό ποταμό πλέουν τα υπολείμματα της ιστορίας της τέχνης, όμως το παρόν δεν μπορεί να υποστηρίξει την ευρωπαϊκή κουλτούρα, ούτε και τους αρχαϊκούς ή πρωτογόνους πολιτισμούς. Πρέπει, αντίθετα, να εξερευνήσει τον προ-ιστορικό και μετά-ιστορικό νου. Πρέπει να πάει στα μέρη που τα απόμακρα μέλλοντα συναντούν τα απόμακρα παρελθόντα.”¹⁵¹ Αυτές τις απόμακρες χρονικότητες, τις υπερ-χρονικότητες μοιάζει να εξερευνά ο Smithsonian στο κείμενο που μεταφράζουμε και σχολιάζω στη συνέχεια.

149 J.-Al. Miller, “To Λακανικό βλέμμα”, (μτφ. Ελένη Μόλαρη, επιμ. Ρεζινάλντ Μπλανσέ) στο Η Ψυχανάλυση, Έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας της Νέας Λακανικής Σχολής, τεύχος 7, Άνοιξη 2011, σελ. 18.

150 R. Morris, Σημειώσεις για τη Γλυπτική II, στο Ν. Δασκαλοθανάσης, σελ. 112.

151 R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ. 113.

2.4 Το Υπερμοντέρνο

Το Υπερμοντέρνο (1967) Διαμερίσματα ο Αιών, Νέα Υόρκη

Το δάπεδο του κοιλώματος ήταν μια επίπεδη κυκλική έκταση από καθαρό κρύσταλλο, οι πλαγιές που καμπύλωναν απαλά ήταν βράχος με φλέβες από ασάλι. Ακριβώς επάνω από το δάπεδο του κρυστάλλου και μέχρι εκεί όπου έφτανε το μάτι, η ατμόσφαιρα παρουσίαζε μια απόμακρη διαύγεια, σαν δέσμη προβολέα που υψωνόταν κάθετα στον αιθέρα.

John Taine (Eric Temple Bell), *The Purple Sapphire*

Το Υπερμοντέρνο της δεκαετίας του 1930 υπερβαίνει τον Μοντερνιστικό “ιστορικιστικό” ρεαλισμό και νατουραλισμό του Μοντερνισμού και αποφεύγει τις πρωτοποριακές κατηγορίες “ζωγραφική”, “γλυπτική” και “αρχιτεκτονική”. Στη δεκαετία του 1960 αναδύθηκε μια υπερ-ιστορική συνείδηση η οποία δείχνει να αντιστέκεται στη γοητεία του οργανικού χρόνου της πρωτοπορίας και αυτός είναι ο λόγος που η δεκαετία του 1930 γίνεται όλο και πιο σημαντική για μας. Ακόμα και ο Clement Greenberg παραδέχεται πως η πρωτοπορία υποφέρει από “υπερτροφία” (η οργανική μεταφορά είναι ακριβής). Ο Roland Barthes αναφέρεται σε αυτή τη συνθήκη ως την “βασική παθογένεια της ιστορικής λειτουργίας”. Η αξία των χρονικών γεγονότων στη φυσική ιστορία του Μοντερνισμού, έχει καταστεί αβάσιμη αν όχι ανάρροστη, στο βαθμό που αυτά καταφέρονται εναντίον των ιστοριών που δεν έχουν διάρκεια. Ο Ουλτραϊσμός του ’30 γλύτωσε από τη μάστιγα του “σοσιαλιστικού ρεαλισμού” της ίδιας περιόδου και την αντίδραση στην οργανική ή νατουραλιστική “αφηρημένη έκφραση” της δεκαετίας του ’50. Το Υπερμοντέρνο δεν καθορίστηκε ποτέ από χρονικές κατηγορίες όπως η “ζωγραφική”, αποφεύγοντας έτσι μια ιστορικιστική καταχώρηση. Το Υπερμοντέρνο υπάρχει ab aeterno! Σε αντίθεση με τον ρεαλιστή ή τον νατουραλιστή, ο Ουλτραϊστής δεν απορρίπτει τους αρχαϊκούς πολύκυκλους του απείρου. Δεν “γράφει” ιστορία για να εντυπωσιάσει αυτούς που πιστεύουν σε μία και μόνη ιστορία. Το κίνητρο για την αχρονικότητα δεν είναι κάποια πεποίθηση - μάλλον η γενεσιουργός της αιτία είναι ένας σκεπτικισμός. Αυτός ο σκεπτικισμός παίρνει τη μορφή μιας παραδειγματικής ή πρωτογενούς υποδομής που επαναλαμβάνει τον εαυτό της απειροτρόπως. Ο αντικειμενικός σκοπός είναι η επανάληψη, όχι η πρωτοτυπία. Δεν είναι τυχαίο ότι ο “καθρέφτης” είναι ένα από τα πιο ευρέως χρησιμοποιημένα υλικά στη δεκαετία του ’30, και ότι οι προσόψεις των κτηρίων περιελάμβαναν αμέτρητες παραλλαγές πλινθοδομών. Η επανάληψη και η σειριακή τάξη είναι αδιάπρωτα παρούσες στα κτήρια αυτής της παραδειγματικής περιόδου. Μια αρχαϊκή οντολογία συνδέει το Υπερμοντέρνο με τους πολυάριθμους τύπους της μνημειακής τέχνης κάθε βασικής περιόδου, της Αιγυπτιακής, των Μάγια, των Αζτέκων, των Ίνκας, των Δρυίδων, των Ινδών κλπ. Το Υπερμοντέρνο περιέχει “τα πρώτα αντικείμενα” τα οποία δεν προσφέρουν εξηγήσεις, αλλά θέτουν

αινίγματα. Η Μοντερνιστική διεκδίκηση της πρωτοτυπίας έχει αποδυναμώσει τα πρώτα αντικείμενα. Όσο πιο ακριβή είναι τα πρώτα αντικείμενα, τόσο πιο διαυγής είναι ο χρόνος-κρύσταλλος. Υπάρχουν δυο είδη χρόνου - ο οργανικός (Μοντερνιστικός) και ο κρυσταλλικός (Ουλτραϊστικός). Μέσα στα όρια της δεκαετίας του '30, αυτής της πολύπτυχης χρονικής περιόδου, ανακαλύπτουμε οιωνούς, λαβυρίνθους, κύκλους και επαναλήψεις που μας οδηγούν σε μια απτή περιοχή του απείρου. Οι πολυκατοικίες των χρόνων του 1930 κατά μήκος της Central Park West έχουν ονόματα μυστηριώδη και ανοίκια - Century, Majestic, Eldorado. Κάποιοι ουρανοξύστες (ultra-towers) έχουν στην κορυφή τους ζιγκουράτ ή μοντέλα “κοσμικών βουνών”. Οι βαρύγδουπες μνήμες μονολιθικών πολιτισμών βρίσκουν τη θέση τους εκτός οπτικού πεδίου, σε υπερυψωμένα σημεία όπου λίγοι στρέφουν το βλέμμα. Η μινιατούρα ενός ζιγκουράτ των Αζτέκων μπορεί να ισορροπεί στην άκρη ενός γκρεμού. Αέναα και απροσπέλαστα όρια τίθενται, όχι εντός κάποιας “αρχιτεκτονικής”, αλλά μάλλον εντός κάποιου “σύμπαντος” το οποίο διαχέεται σε αποκαμωμένες, εξαντλημένες αποστάσεις. Ο σημερινός καλλιτέχνης προσπαθεί να κάνει την τέχνη του να μην αναφέρεται σε τίποτα, ενώ ο καλλιτέχνης του '30 έμοιαζε να αναφέρεται στα πάντα. Αλλά φυσικά, το χτες και το σήμερα μπορούν πάντα να αντιστραφούν. Οι επιφάνειες των περισσότερων από τα κτήρια του '30 μπορούν να ιδωθούν ως τοπογραφικοί χάρτες ατέρμωνων τοπιών. Οι πλινθοδομές μεταλλάσσονται σε ορθογώνιες “κοιλιάδες” και “νησίδες” που πολλαπλασιάζονται σε περίπλοκες στοιχίσεις. Συναντά κανείς εκτεταμένες γεωγραφικές τοπογραφίες που υποδεικνύουν τα απώτατα σύνορα του χώρου. Οι τοίχοι αυτών των ξεχασμένων κτηρίων από το Riverside Museum μέχρι το Radio City σε φέρνουν αντιμέτωπο με τις ασύλληπτες ιδιότητες κάποιου πράγματος που είναι αθάνατο, εντούτοις φθαρτό. Τα μεγάλοςχημα όρια του Empire State Building, σου υποβάλλουν σκέψεις ιλίγγου και αφανισμού. Οι εξωτερικοί τοίχοι του Bell Telephone Building κοντά στην Sixth Avenue και την 17th Street είναι ιλιγγιώδεις χάρτες που προσεγγίζουν την απεραντοσύνη του πουθενά. Το Radio City μέχρι που διαφημιζόταν ως “πόλη μέσα στην πόλη”, ένας μικρόκοσμος μέσα σε έναν μακρόκοσμο. Τα συμμετρικά μοτίβα κάποιων Υπερμοντέρνων τοίχων μοιάζουν να επινοήθηκαν για να προξενήσουν αμηχανία και να αποδείξουν την ύπαρξη ενός δημιουργού. Αναμφίβολα, τα χρόνια του '30 θα πλαστογραφηθούν ως κάποιο ύφος, ή ίσως πάμπολλα, ή μπορεί αυτό να έχει ήδη γίνει - ποιός ξέρει; Διότι η δεκαετία του '30 είναι χτισμένη πάνω σε ιδέες που θα μπορούσαν να έχουν προέλθει μόνο από τα ψευδαισθησιακά βάθη του Καθρέφτη πίσω από κάθε Καθρέφτη. Και όπως όλοι γνωρίζουν, ο καθρέφτης είναι σύμβολο της ψευδαίσθησης, τόσο άυλο όσο και η προβολή ενός φιλμ. Σκεφτείτε επίσης το εκλιπόν μέλλον στο *The Shape of Things to Come*, του H. G. Well (1936). Ότι απομένει από το '30 είναι γανιασμένες αντανάκλασεις. Χώροι μέσα στον καθρέφτη που πολλαπλασιάζονται επ' άπειρον και που για τον νατουραλιστή, είναι ό,τι πιο αποκαρδιωτικό. Μέσα στη δεκαετία του '30 επανακάμπτει η απεχθής ιδέα των Γνωστικών ότι το σύμπαν καθρεφτίζει την ουράνια τάξη - ένα τερατώδες σύστημα από δαιδαλώδεις αντικατοπτρισμούς. Το 30 γίνεται μια δεκαετία κατασκευασμένη από κρυστάλλους και πρίσματα, ένας κόσμος υπό το βάρος της ψευδαίσθησης. Ποτέ πριν το φάντασμα δεν έμοιαζε πιο συμπαγές. Ο καθρέφτης υπόσχεται υπερβολικά πολλά και

δίνει υπερβολικά λίγα, είναι ένας βόρβορος ιδεών ή νεοπλατωνικών αρχετύπων, που προκαλεί βδελυγμία στον ρεαλιστή. Είναι μια μάταιη παγίδα, μια άβυσσος, παρόλα αυτά οι ψυχροί, απόμακροι άνθρωποι του Υπερμοντέρνου πήγαν και εγκαταστάθηκαν σε πάμπολλες εκδοχές της Αίθουσας με τους Καθρέφτες. Έζησαν σε εσωτερικά από γυαλί γεμάτα φωτογένεια, σε απαστράπτοντες ουρανοξύστες, σε αίθουσες απολαύσεων με εκλεπτυσμένη ατμόσφαιρα και ανεπαρκές οξυγόνο. Η κατάχρηση του καθρέφτη, μετέτρεψε τα κτήρια, ανεξάρτητα από το πόσο συμπαγή και ακίνητα είναι, σε εμβλήματα του τίποτα. Οι εξωτερικές όψεις των κτηρίων ήταν γιγάντιες και τα παράθυρα συχνά περιβάλλονταν από κορνίζες και ορθοστάτες που έμοιαζαν ν' ανήκουν σε μνήματα, αλλά οι καθρέφτες στο εσωτερικό πολλαπλασιάζαν και υποδιαιρούσαν την “πραγματικότητα” σε μπερδεμένες, απροσπέλαστες, μη κατοικήσιμες περιοχές. Οι τοίχοι στο εξωτερικό ήταν υπερφυσικοί ενώ οι τοίχοι στο εσωτερικό ήταν ακατανόητοι και φρούδοι. Ο πουριστής είναι αρκετά ματαιόδοξος για να φαντάζεται ότι είναι άμωμος, αλλά στις ακραίες εκφάνσεις της, αυτή η οπτική γωνία τρομοκρατεί το νατουραλιστή. Το “παράθυρο” και ο “καθρέφτης” μοιράζονται κρυφά τα ίδια στοιχεία. Το παράθυρο δεν περιέχει τίποτα ενώ ο καθρέφτης περιέχει τα πάντα. Μελετήστε τα και τα δύο και θα δείτε ότι είναι αδύνατο να ξεφύγετε από τη διττή τους ταυτότητα. Το “υπερ-παράθυρο” είναι μια προνομαϊκή θέση για εκείνους που ορέγονται τα αξιοθέατα του διαμοντερνισμού (trans-modernism). Το παράθυρο αναδιπλασιάζεται ως κλειστός και ως ανοικτός χώρος και αυτό τονίζεται σε πολλά από τα κτήρια του '30. Πολλοί κατασκευαστές κτηρίων του '30, π.χ. οι Helmle, Corbett, Harrison, Sugarman και Burger, μεταμόρφωσαν το “παράθυρο” σε μορφή τέχνης. Παρεμπιπτόντως, το Riverside Museum ήταν το πρώτο κτήριο στην πόλη της Νέας Υόρκης που είχε “γωνιακά παράθυρα”. Το παράθυρο μάς υπενθυμίζει ότι είμαστε αιχμάλωτοι του δωματίου, φέρνοντας κατά νου τη διαφυγή αλλά και τη φυλάκιση. Τα πλαίσια σε σχήμα ζιγκουράτ που περιστοιχίζουν κάποια παράθυρα δείχνουν μια οξυμένη συνείδηση του παράθυρου – σα να ήταν ένα “πράγμα καθεαυτό”. Αυτό είναι το ακριβώς αντίθετο της σχολής του Διεθνούς Στυλ, όπου το παράθυρο δεν έχει άλλο νόημα πέρα από τη λειτουργία του. Στο Υπερμοντέρνο σύμπαν της παγίωσης και των εδρών, η φόρμα δεν ακολουθεί τη λειτουργία. Το γωνιακό παράθυρο είναι ένα ορθογωνικό σύνορο που ενέχει την ιδέα του διπλού ή του διαιρεμένου παράθυρου από το οποίο δεν υπάρχει πιθανότητα διαφυγής. Το νόημα του παράθυρου ενεργοποιεί την επίγνωσή μας της απόλυτης αδράνειας ή της τέλει στιγμής, όταν ο χρόνος μετεωρίζεται μέσα σε μια περιορισμένη έκταση. Το παράθυρο εμποδίζει την κίνηση υψώνοντας ένα διαφανές φράγμα. Η Ουλτραϊστική θέαση μέσα από το Υπερ-παράθυρο επιφέρει την πλήρη συνείδηση. Από τη δεκαετία του '50, ο “χρόνος της τέχνης” έρρεε με κατεύθυνση προς τη Γαλλία, όπως εξάλλου και το μέτωπο των εξελίξεων στην πρωτοπορία, αλλά αυτό το μέτωπο μοιάζει να μετατοπίζεται από την Γαλλία και την Ευρώπη, προς την Νότια Αμερική και την Ινδία. Στην πραγματικότητα, το *ενιαίο μέτωπο* της πρωτοπορίας, διακλαδώνεται και διασπάται σε *πολλά μέτωπα*. Το Μπουένος Άιρες είναι ο τόπος όπου ο Μπόρχες εισήγαγε το δικό του ιδιαίτερο είδος Ουλτραϊσμού, τη δεκαετία του 20. Μια ομάδα νεαρών θεωρητικών και συγγραφέων - ο Narah Lange, ο Guillerino Juan, ο Eduardo Gonzalez Lanuza και ο Francisco Pinero

- δημοσίευσαν μια επιθεώρηση με τον τίτλο Prisma (1921 -1922). Αργότερα, ένα μανιφέστο όρισε τον Ουλτραϊσμό μέσα από διάφορες αρνητικές ποιότητες. Όπως λέει η Ana Maria Barrenechea, επέδειξε μια “...έχθρα προς τον παρακματικό μοντερνισμό και προς την απλοϊκότητα (simplism)”. Αυτό που είναι συναρπαστικό σχετικά με την Νότιο Αμερική είναι ότι σχεδόν τίποτα δεν είναι γνωστό γι αυτήν. Όπως και η Ινδία, η Νότιο Αμερική είναι ένας κυκεώνας από άγνωστες ή χαμένες πόλεις ων ουκ έστιν αριθμός - κοιτάζτε σε οποιονδήποτε Άτλαντα. Η χρονική περίοδος που αποκαλούμε δεκαετία του 30 περιέχει τα μυστικά εκείνων των απροσμέτρητων αποστάσεων, μέσα στα φυσικά της πλαίσια, τα κτήριά της, τα κλιμακοστάσιά της, τα παράθυρα, τις πόρτες και τους καθρέφτες της. Η δεκαετία του '30 γίνεται ένας αχανής τόπος που βρίθεται από απομιμήσεις μνημειακών “πρώτων αντικειμένων”. Μέσα σε αυτό στο οποίο ο George Kubler αναφέρεται ως “επανάληψη εν γένει, συμπεριλαμβανομένων των συνηθειών, των δραστηριοτήτων ρουτίνας και των τελετουργιών”, υπάρχει περίπτωση να ανακαλύπτουμε τη σειριακή τάξη του διαρκούς πρώτου αντικειμένου. Η “ιστορία της τέχνης” σύμφωνα με τον Kubler, μοιάζει με μια “αλυσίδα σπασμένη και επιδιορθωμένη, ξανά και ξανά, φτιαγμένη από σπάγκο και σύρμα” που συνδέει “περιστασιακούς αδαμαντοστόλιστους κρίκους”. Το να κατανοήσουμε αυτήν την “αλυσίδα”, θα ήταν σαν να προσπαθούσαμε να παρακολουθήσουμε απ’ την αρχή τα χνάρια που αφήσαμε από την ημέρα που γεννηθήκαμε ως τα σήμερα. Τα πρώτα μνημεία είναι τόσο αινιγματικά όσο και οι πρώτοι αριθμοί. Η κατανομή των πρώτων στο αριθμητικό σύστημα είναι ανώμαλη, αλλά κάθε αριθμός είναι άρτιος ως προς τον εαυτό του - 2, 3, 5, 7, 11, 101, κλπ. Στην τάξη των πρώτων θα ανήκε ο καθρέφτης ενώ ένα αντίγραφο θα ήταν μια αντανάκλαση. Το “σχήμα του χρόνου”, όσο αφορά το Υπερμοντέρνο, είναι κυκλικό και αέναο - ένας κύκλος από κύκλους φτιαγμένος από “κλάσματα γραμμών” που είναι αδύνατον να υπολογιστούν και από “εσωτερικές αποστάσεις”. Όλες οι επίπονες προσπάθειες όλων των μνημειακών εποχών περιέχονται στις Υπέρ-στιγμές, στα άχρονα κλάσματα χρόνου ή στα κοσμικά δευτερόλεπτα. Πρόκειται για την επιστροφή σε μια πρωτόγονη αδράνεια ή μια σαρωτική απραξία η οποία σταματάει τραίνα, αεροπλάνα και πλοία και τα μεταμορφώνει σε σημεία, σήματα και σύμβολα. Ο Χρόνος του '30 παραμένει αποκοιμισμένος - κλειδωμένος στους καθρέφτες ενός καθαρά αρνητικού ιδεαλισμού- μιας κρυπτο-φαινομενολογίας. Θα ήταν χονδροειδές λάθος να σκεφτεί κανείς το Υπερμοντέρνο με όρους Σουρεαλιστικούς ή με τους όρους της υπαρξιακής ψυχανάλυσης. Ό,τι ήταν γοητευτικό στους αποκαλούμενους Σουρεαλιστές υπονομεύτηκε από ένα είδος *αφηρημένου νατουραλισμού*, που θεώρησε τον εαυτό του “φορμαλιστικό”. Ευτυχώς, το Υπερμοντέρνο απορρίφθηκε από τον “οργανικό” μοντερνισμό, ή απλά ξεπέρασε την κατανόησή του. Ο Ουλτραϊσμός, αναγνωρίζοντας τον Χρόνο ως “μυθολόγημα”, γνωρίζει ότι οι πεποιθήσεις είναι κάτι αβάσιμο, κι έτσι αποδέχεται την έλλειψη τεκμηρίωσης μ’ έναν μετρημένο σκεπτικισμό. Ο Ουλτραϊστής “αμφιβάλει για την ίδια του την αμφιβολία”, και ο λόγος που δεν εξωθείται στην απελπισία είναι επειδή αναγνωρίζει τη διαφορά ανάμεσα στο συναίσθημα ως ποιότητα του εαυτού και ως ποιότητα του αντικειμένου. Η χρονική συνέχεια αποκρύπτει τη διακριτική δομή της ψευδαίσθησης. Αποκρύπτει το *Απόλυτο* το οποίο ούτε υπαινίσσεται τίποτα, ούτε παραπέμπει σε

κάτι, ούτε σημαίνει κάτι. Ένα ανεξάντλητο μνημονικό ίχνος από τα χρόνια του '30 αιωρείται στο σύμπαν, στο εσωτερικό εννοιολογικών ή φαινομενολογικών θησαυροφυλακίων και βουλιάζει πάλι στην αιωνιότητα. Το Υπερμοντέρνο μάς φέρνει σε επαφή με αχανείς αποστάσεις, με τις τετράγωνα σπείρες που απομακρύνονται αέναα - προβάλλει το είδωλό μας σε επιφάνειες που το αντανακλούν ή σε αυξομειούμενες κλίμακες ενάργειας.

Τοίχοι, δωμάτια και παράθυρα αποκτούν μια ιλιγγιώδη ακινησία - ο Χρόνος καταπίνει τον χώρο. Ο Χρόνος του 1930 είναι μια πυραμίδα που τείνει στο άπειρο με το εσωτερικό της καλυμμένο από καθρέφτες και το εξωτερικό της από γρανίτη - η πραγματικότητα εμπεριέχει την ψευδαίσθηση, ή η πραγματικότητα εμπερικλείει την ψευδαίσθηση. Η δεκαετία του 1930 αντανακλά τη δεκαετία του 2030 σε ένα πολυεδρικό χώρο από θαλάμους που προεκτείνονται προς τα πίσω ανά τρεις. Ένα τριμερές οικοδόμημα το οποίο εκτείνεται επ’ άπειρον προς το μέλλον δια μέσω του παρελθόντος. Τίποτα δεν είναι νέο, ούτε είναι τίποτα παλιό.

2.5 Το σχήμα του χρόνου

*Το μέλλον δεν υπάρχει ή, αν υπάρχει, είναι το αντίστροφο αυτού που έχει εκλείψει. Το μέλλον πάντα κινείται προς τα πίσω. Το μέλλον μας τείνει να είναι προϊστορικό.*¹⁵²

Robert Smithson

Η ανάγκη κριτικής της μοντερνιστικής αντίληψης της ιστορίας της τέχνης ως μια λογική διαδοχή περιόδων και εποχών εμφανίζεται στην απάντηση του Smithson στον Fried με το κείμενο “Letter to the Editor (1967)” αλλά και σε πολλές άλλες πτυχές της δραστηριότητάς του. Έντονα εμφανίζεται αυτή η κριτική και στο κείμενο “Το Υπερμοντέρνο (1967)”, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Arts Magazine στο τεύχος του Σεπτεμβρίου–Οκτωβρίου 1967 (εικ. 32). Πολλές από τις διατυπώσεις στο “Υπερμοντέρνο” σχεδόν ταυτίζονται με αυτές για τον Fried στο τέλος της επιστολής, τον Fried που “καθρεφτίζεται και διαιρείται επ’ άπειρον, τον χρονικό Fried, τον νατουραλιστή που τρέμει την ίδια του την χρονικότητα.”¹⁵³ Το κείμενο είναι ένα μανιφέστο του Smithson πάνω στην έννοια του χρόνου και συνεχίζει την πολύπλευρη κριτική του χρόνου στη δουλειά του. Σε αυτό το έργο, ο Smithson φωτογραφίζει art deco κτήρια στην πόλη της Νέας Υόρκης, κυρίως στην δυτική περιοχή του Central Park. Οι φωτογραφίες του εστιάζουν στην πλινθοδομή των κτηρίων που αποτελείται από επαναληπτικά μοτίβα, υπογραμμίζοντας το πλήθος μορφολογικών αναφορών στις πυραμίδες, τις αλληλο-αντικατοπτριζόμενες επιφάνειες, και τα πολύπλοκα διακοσμητικά μοτίβα. Παρατηρεί κανείς τη συνηθισμένη για το συγγραφικό ύφος του Smithson, παράθεση διαφορετικών γραφών, τη συνεχή εναλλαγή κυριολεξίας και μεταφοράς, την αυθαίρετη οικειοποίηση όρων και την επινόηση νεολογισμών για τις ανάγκες του περιεχομένου.

Το κείμενο αρχίζει με μια επίθεση στους ίδιους τους όρους της πρωτοπορίας και του μοντερνισμού, όπως τους αντιλαμβάνεται ο Smithson και έχει τόνο μανιφέστου: κατονομάζει τον “Μοντερνιστικό ‘ιστορικιστικό’ ρεαλισμό και νατουραλισμό”, τις “πρωτοποριακές κατηγορίες της ‘ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής’”, “χρονικές κατηγορίες όπως ‘ζωγραφική’, τη ‘νόσο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού του ‘30’, την ‘οργανική ή νατουραλιστική ‘αφηρημένη έκφραση’ του ‘50’.”¹⁵⁴ Εκθειάζει την “υπερ-ιστορική συνείδηση που φαίνεται να αντιστέκεται στηνγοητεία του οργανικού χρόνου της πρωτοπορίας”, και φυσικά, επινοεί νέους όρους: “Ουλτραϊσμός” και “Υπερμοντέρνο”. Ο Smithson σχολιάζει την μοντερνιστική αρχιτεκτονική του 1930 ως ένα υπερ-ιστορικό φαινόμενο που συνδέεται με τις θρησκευτικές μνημειακές κατασκευές των Αζτέκων, Μάγια και Ίνκας. Γι αυτόν είναι μια αντι-πρωτοποριακή αρχιτεκτονική που παράγει μια διαφορετική έννοια του χρόνου, “ταυτόχρονα ατελείωτη και κυκλική”. Ο χρόνος είναι και πάλι το διακύβευμα και ο συγγραφέας προσπαθεί σκληρά να διαχωρίσει την έννοια του χρόνου που εισάγει στο κείμενό του από τον γραμμικό χρόνο της ιστορίας

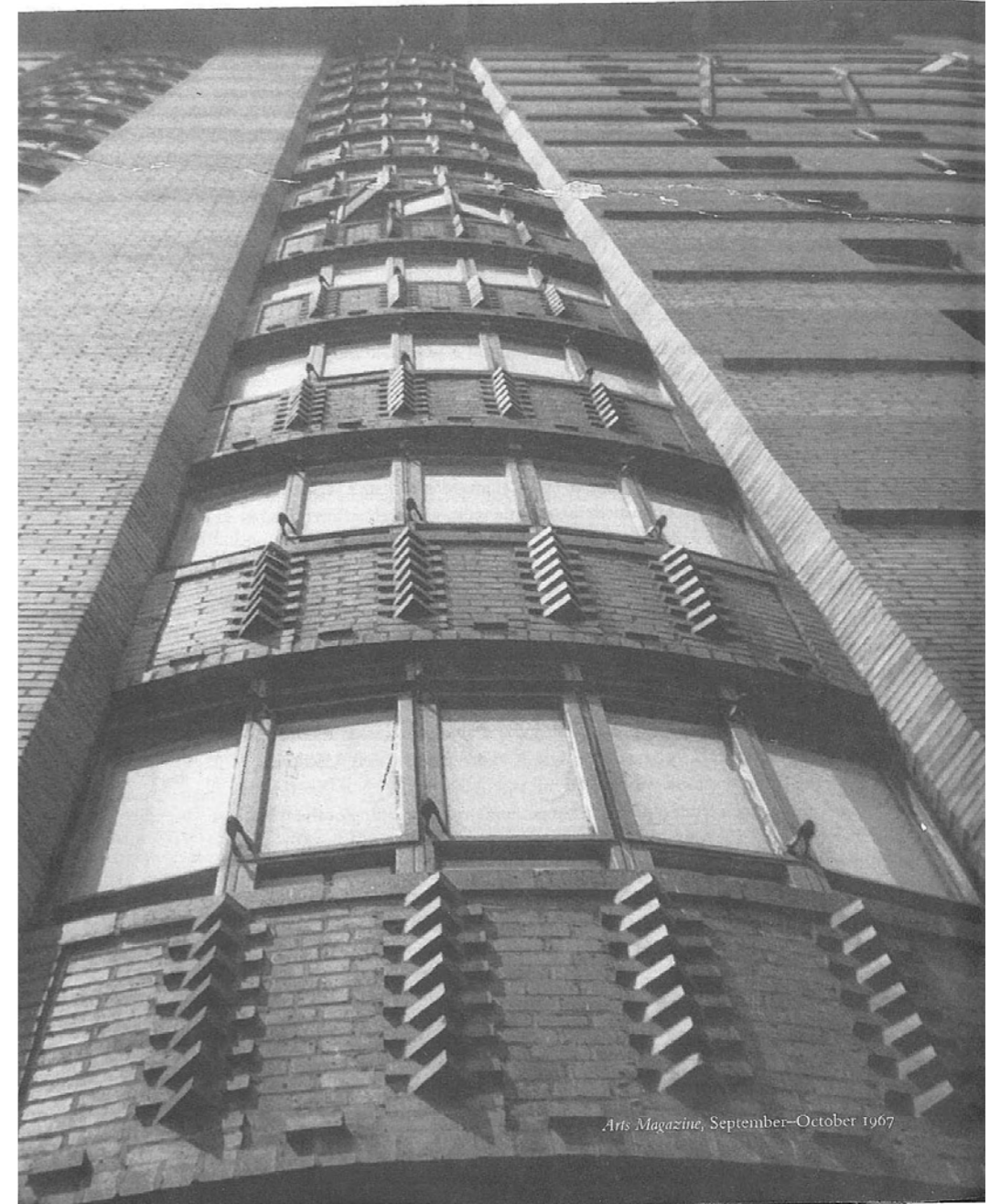
¹⁵² R. Smithson, “Fragments of an Interview with P. Norvel, (1969)”, *Writings*, σελ. 194.

¹⁵³ R. Smithson, “Letter to the Editor (1967)”, *Writings*, σελ. 66.

¹⁵⁴ Αναφέρεται προφανώς στο κίνημα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

ULTRAMODERNE

The Century apartments, New York City.



32. ULTRAMODERNE, 1967

της τέχνης.¹⁵⁵

Τα κτήρια που χρησιμεύουν ως παραδείγματα βασίζονται σε αρχές επανάληψης, αντικατοπτρισμού και λαβυρινθώδους διάταξης. Οι φόρμες και οι επιφάνειες των διαμερισμάτων ο Αιών, στο Μανχάταν της Νέας Υόρκης, χρησιμεύουν ως παραδείγματα αυτού του φαινομένου, εξ' αιτίας χαρακτηριστικών και ιδιοτήτων όπως, “επανάληψη και σειριακή διάταξη”, “αμέτρητες παραλλαγές”, “πρωταρχικές υποδομές”. Είναι σαφές στο κείμενο πως η κατανόηση του “Κρυσταλλικού Χρόνου”, συνδέεται με τις παρατηρήσεις του γι' αυτά τα κτήρια. Τα “υπερμοντέρνα κτήρια” παράγουν μια ιλιγγιώδη αδράνεια και φυλακίζουν την χρονική κίνηση σε μία “υπέρ-ιστορική συνείδηση”. Σε ένα τέτοιο, υπερμοντέρνο αρχιτεκτονικό χώρο, εξέρχεται κανείς από τις οικείες χρονικότητες των προοδευτικών σταδίων και της εξέλιξης. Μέσω του αποπροσανατολισμού, εισέρχεται σε ένα χώρο ταυτοχρονίας. Βρίσκεται κανείς, λέει ο καλλιτέχνης, ταυτόχρονα σε όλους τους χρόνους. Σε αυτά τα κτήρια, το παρελθόν αναμιγνύεται με το παρόν και το μέλλον σε κάποιου είδους αιώνια στάση ή ακινησία. Η δεκαετία του 1930 είναι για τον Smithsonian, η αναπαράσταση του “κρυσταλλικού χρόνου του Υπερμοντέρνου” ένα “πολυεδρικό χρονικό τεμάχιο”.

Ο Smithsonian κάνει ιδιαίτερη αναφορά στη χρήση των καθρεφτών στα κτήρια αυτά. Το παράθυρο και ο καθρέφτης, όπως θεωρεί, βρίσκονται σε σχέση διπλής ταυτότητας, “το παράθυρο δεν περιέχει τίποτα ενώ ο καθρέφτης περιέχει τα πάντα”. Εδώ συναντάμε έναν προβληματισμό σχετικά με την κατοπτρική εικόνα που θα δούμε αναλυτικότερα στο 4^ο κεφάλαιο. Ο καλλιτέχνης διαπιστώνει ρητά τη διπλή υπόσταση του καθρέφτη, την αμφίσημη φύση του ως “έμβλημα του τίποτα”. Αλλά και έναν προβληματισμό για τον αναδιπλασιασμό του καθρέφτη που είναι ένας προβληματισμός περί πλαισίου. Επίσης, για την άβυσσο που ανοίγεται στην “αίθουσα των καθρεφτών”. Τα κτήρια, ενώ διατηρούν την ιστορία, ταυτόχρονα την καταργούν λόγω του αποπροσανατολισμού που δημιουργεί η χρήση του καθρέφτη, η χρήση του παράθυρου και η άβυσσος που ανοίγει η παρουσία των “πρώτων αντικειμένων” για τα οποία θα μιλήσω παρακάτω. Αντί να μνημονεύουν συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, τα κτήρια αυτά αιωρούνται μεταξύ μνήμης και λήθης.

Ο Smithsonian οφείλει πολλά, ως προς την άρθρωση αυτού του λόγου, στον ιστορικό τέχνης George Kubler¹⁵⁶ στον οποίον κάνει ανοιχτές αναφορές στο κείμενό του. Οι όροι που χρησιμοποιεί ο Smithsonian στο “Υπερμοντέρνο”, παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με αυτούς του George Kubler στο βιβλίο του *The Shape of Time*. Το βιβλίο δημοσιεύτηκε το 1962 και επηρέασε πολύ, εκτός από τον Smithsonian, τον Robert Morris και τον Ad Reinhardt. Ο Kubler, επηρεασμένος από την ανθρωπολογία, υιοθέτησε μια διεπιστημονική προσέγγιση της ιστορίας της

155 Μία πολύ ενδιαφέρουσα ανάγνωση του κειμένου “Ultramoderne (1967)” σε σχέση με την Κίνηση Συντήρησης Μνημείων στη Νέα Υόρκη βρίσκεται στο βιβλίο της J. L. Roberts, *Mirror-Travel: Robert Smithson and History*, New Haven and London: Yale University Press, 2004, σελ. 66-69. Η συγγραφέας ισχυρίζεται ότι η συζήτηση για την συντήρηση των ιστορικών μνημείων που είχε κορυφωθεί στη Νέα Υόρκη στα μέσα της δεκαετίας του 1960, ήταν μια απάντηση στη μεταπολεμική οικοδομική έκρηξη που είχε σαν αποτέλεσμα την κατεδάφιση παλαιότερων κτηρίων και ολόκληρων οικοδομικών τετραγώνων. Θεωρεί ότι ο Smithsonian, τόσο με το “Ultramoderne (1967)” όσο και με το “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)”, απαντά ακριβώς σε αυτήν την συζήτηση.

156 Ο ιστορικός τέχνης George Kubler (1912-1996), ήταν μαθητής του H. Focillon. Επηρεάστηκε επίσης από τον E. Panofsky. Ειδικεύτηκε στη γλυπτική της μεσο-Αμερικής.

τέχνης, τόσο στη μεθοδολογία όσο και στο αντικείμενο έρευνας, πολύ πριν αυτό γίνει κανόνας στον ακαδημαϊκό χώρο. Άντλησε επίσης από τις γλώσσες της γεωλογίας, της φυσικής, της αρχαιολογίας, της οικονομίας και των μαθηματικών.¹⁵⁷

Το βιβλίο ήταν μια ριζοσπαστική απόρριψη της γραμμικής ιστορίας της τέχνης και προσέφερε ένα νέο σύστημα αφήγησης της ιστορικής αλλαγής, με ισχυρούς δομικούς υπαινιγμούς. Για τον Kubler, η ιδέα της ιστορίας της τέχνης ως ύφους, στηρίζεται στη γλώσσα της βιολογίας, στην έννοια του ομοιογενούς οργανισμού και των βιολογικών μοντέλων ανάπτυξης. Στο βιβλίο του διατυπώνει μια πολεμική εναντίον μιας τέτοιας αντίληψης της ιστορίας της τέχνης. Μιλώντας για την ιστορία της τέχνης χρησιμοποιεί ενδιαφέρουσες μεταφορές, αστρονομικές και όχι βιολογικές: “Τα χρονικά της τέχνης [...] καταγράφουν απευθείας μόνο ένα πολύ μικρό ποσοστό από την πληθώρα των μεγάλων στιγμών που έχουν συντελεστεί. Αναλογιζόμενοι τη συνομοταξία αυτών των μεγάλων στιγμών, συνήθως βρισκόμαστε αντιμέτωποι με νεκρά αστέρια. Ακόμα και το φως τους έχει σταματήσει να φτάνει ως εμάς. Γνωρίζουμε την ύπαρξή τους μόνο έμμεσα, μέσα από τις ανωμαλίες στη διακύμανσή τους και τις άπειρες ποσότητες νεκρής ύλης που βρίσκεται διασκορπισμένη στην τροχιά τους.”¹⁵⁸ Αλλού, συσχετίζει τον ιστορικό με τον αστρονόμο, αφού και οι δύο ασχολούνται με αυτά που έλαβαν χώρα στο παρελθόν αλλά εμφανίζονται στο παρόν. Με ανάλογο τρόπο παρομοιάζει τα έργα τέχνης με αστέρια: “Σε όσο ατελή κατάσταση και αν βρίσκεται, κάθε έργο τέχνης είναι στην ουσία τμήμα ενός ακινητοποιημένου γίγνεσθαι, ή η ακτινοβολία ενός παρελθόντος χρόνου. Είναι το γράφημα μιας δραστηριότητας που τώρα έχει αδρανήσει, αλλά ένα γράφημα που καθίσταται ορατό, όπως ένα ουράνιο σώμα, από ένα φως που έχει την προέλευσή του στη δραστηριότητα.”¹⁵⁹

Η προσέγγιση του Kubler οργανώθηκε γύρω από το στοιχείο της μορφικής ακολουθίας (formal sequencing), δίνοντας έμφαση στις δομές και τις ταξινομήσεις της ιστορικών αλλαγών και υπογραμμίζοντας τον κίνδυνο της επικράτησης μιας γραμμικά ιστορικής προοπτικής που θα ερμήνευε τα αντικείμενα σύμφωνα με το ιστορικό τους προηγούμενο. Όπως λέει, “Ο ιστορικός χρόνος, είναι διακοπτόμενος και μεταβλητός” και ακόμα, “κάθε πράξη είναι περισσότερο διακεκομμένη παρά συνεχής και τα διαλείμματα μεταξύ τους είναι απείρως μεταβλητά σε διάρκεια και περιεχόμενο.”¹⁶⁰ Αυτή η περιοδικώς διαλείπουσα, διασπαστικής φύσης, θεωρία της ιστορίας εξηγείται από τρεις έννοιες: το είδος της μορφής, τις κλειστές σειρές και την ανοιχτή ακολουθία. Το είδος της μορφής γινόταν αντιληπτό ως ένα “πρόβλημα” που προέκυπτε μέσα στο χρόνο και αντιπροσωπευόταν από μια σειρά τεχνουργημάτων, κάθε ένα από τα οποία λειτουργούσε ως πρόωμη, ενδιάμεση και ύστερη εκδοχή του ίδιου προβλήματος. Ο Kubler περιέγραψε το είδος της μορφής σαν μια αλυσίδα από συνδεδεμένες λύσεις και ταύτισε την ιστορία με την αλυσίδα. “Η ιστορία της τέχνης”, είπε, “μοιάζει με μια σπασμένη, αλλά πολλάκις

157 Η κατάρτιση του Kubler στη λατινοαμερικανική κουλτούρα επηρέασε επίσης τον Smithsonian ο οποίος κάνει αναφορές τόσο στην προκολομβιανή όσο και στην αποικιακή μεξικανική κουλτούρα, στο κείμενο “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan (1968)” και στο έργο *Hotel Palenque* (1969).

158 G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, London: 1962, σελ. 35.

159 οπ. αν., σελ. 17.

160 οπ. αν., σελ. 11.

επισκευασμένη αλυσίδα φτιαγμένη από σπάγκο και σύρμα, που ενώνει τους περιστασιακά στολισμένους κρίκους που επιζούν ως υλικές ενδείξεις της άορατης αρχικής ακολουθίας των πρώτων αντικειμένων”.¹⁶¹ Ανάλογα με τη χρονική στιγμή ανάδυσης του προβλήματος - τη στιγμή της οπτικής του παρουσίας στην αλυσίδα - μια προσωρινή λύση εμφανιζόταν. Εάν το “πρόβλημα” επιλυόταν μέσα στο χρόνο, το είδος της μορφής γινόταν μέρος των κλειστών σειρών. Εάν απαιτούσε περαιτέρω επεξεργασία, γινόταν μέρος μιας ανοιχτής ακολουθίας και μπορούσε να ενεργοποιηθεί ξανά κάτω από εντελώς νέες ιστορικές συνθήκες. “Τα πεδία της ιστορίας περιέχουν πολλές κυκλικές διαδρομές που δεν κλείνουν ποτέ.”¹⁶² Έτσι ο Kubler δίνει έμφαση στις πολύπλοκες χρονικότητες σύμφωνα με τις οποίες εμφανίζονται τα έργα τέχνης και τα τέχνεργα.

Το είδος της μορφής συνδέθηκε επίσης με αυτό που ο Kubler αποκάλεσε “πρώτο αντικείμενο”, οι διαδοχικές ενσαρκώσεις του οποίου μπορεί να περιλαμβάνουν ένα πανομοιότυπο ή ένα αντίγραφο. Σε μια απόπειρα ορισμού του πρώτου αντικειμένου, ο Kubler το παραλληλίζει με τους πρώτους αριθμούς. Οι πρώτοι αριθμοί δεν έχουν φυσικούς διαιρέτες, άλλους από τον εαυτό τους και τη μονάδα. Τα πρώτα αντικείμενα παρομοίως είναι αυθεντικές αυτοτελείς οντότητες. Ο χαρακτήρας τους ως πρώτων δεν εξηγείται από τους προγόνους τους και η θέση τους στην ιστορία είναι αινιγματική. Ένα πρώτο αντικείμενο είναι ένα πρωτότυπο, είτε πρόκειται για πράγμα, είτε για ιδέα. Τα αντίγραφα είναι αναπαραγωγές του πρώτου αντικειμένου. Είναι συχνά δύσκολο να παρακολουθήσουμε και να εντοπίσουμε την καταγωγή μιας πρωταρχικής εμφάνισης καθώς βλέπουμε συνήθως τους απογόνους και τους συγγενείς του πρώτου αντικειμένου, μέσα από αντίγραφα και απομιμήσεις. Συχνά, αυτό που θεωρούμε πρώτο αντικείμενο είναι το αποτέλεσμα ανεπαίσθητων αλλαγών πάνω σ’ ένα πραγματικό αρχικό αντικείμενο μέσα από πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές επιρροές. Το πρόσωπο που αντιγράφει το αρχικό αντικείμενο δεν θα βρεθεί ποτέ στις ίδιες περιστάσεις με τον αρχικό δημιουργό. Το πρόβλημα με την κατηγοριοποίηση ενός πρώτου αντικειμένου είναι ότι δεν γνωρίζουμε πότε πραγματικά έχουμε να κάνουμε με ένα πρώτο αντικείμενο, εφόσον τα περισσότερα, αν όχι όλα τα πρώτα αντικείμενα που συναντάμε είναι στην πραγματικότητα αντίγραφα κάποιας προηγούμενης σύλληψης. Συχνά, τα πρώτα αντικείμενα δεν γίνονται αντιληπτά χωρίς μια σημαντική ποσότητα αντιγράφων. Οι μεταλλάξεις του πρώτου αντικειμένου πραγματοποιούνται όταν ένα αντίγραφο γίνεται καλύτερο ή διαφορετικό από το πρωτότυπο. Ο Kubler δηλώνει επίσης, ότι όλα προέρχονται από ένα αρχικό αντικείμενο. Το αν το αντίγραφο, επεξεργασμένο η όχι, είναι καλύτερο από το πρωτότυπο, δεν ενδιαφέρει τελικά.

Για τον Kubler πρώτα αντικείμενα είναι τα σπάνια, σημαντικά μνημεία της ιστορίας της τέχνης. Ο Παρθενώνας, οι τοιχογραφίες του Ραφαήλ και πολλά άλλα που έχουν χαθεί ή καταστραφεί. Αυτά τα πρώτα αντικείμενα, όπως και οι πρώτοι αριθμοί, είναι αινιγματικά γιατί κανένας κανόνας δεν μπορεί να παραβλέψει την εμφάνισή τους ή τη σειρά με την οποία θα εμφανιστούν. Λίγα από αυτά διατηρούνται σε πλήρη μορφή και τα περισσότερα από αυτά είναι γνωστά μέσω αναπαραγωγών, αυτό που ο Kubler ονομάζει μάζα των αναπαραγωγών, “ένα ολόκληρο σύστημα απομιμήσεων, αναπαραστάσεων, αντιγράφων, μικρύνσεων και αντιγραφών που

¹⁶¹ οπ. αν., σελ. 33-34.

¹⁶² οπ. αν., σελ. 32.

αιωρούνται ακολουθώντας την πορεία ενός σημαντικού έργου τέχνης”.¹⁶³ Μερικές αναπαραγωγές σε αυτή τη μάζα αναπαράγουν το πρώτο αντικείμενο εντελώς. Μερικά το αλλάζουν ελαφρώς.

Αυτό που είναι σημαντικό για τον Smithson όπως φαίνεται στο κείμενο Το Υπερμοντέρνο, είναι ότι οι κατηγορίες του Kubler του δίνουν την αφορμή να σκεφτεί πάνω στις σχέσεις πρώτου αντικειμένου και αναπαραγωγής του ως επαναλήψεις και ανακατασκευές, ή ως προσομοιώσεις του πρώτου αντικειμένου. Αυτό που τον γοητεύει σε αυτήν την προσέγγιση είναι οι δυνατότητες ανταλλαξιμότητας ή και μεταστρεψιμότητας μεταξύ πρώτων αντικειμένων και αναπαραγωγών, όπως φαίνεται στις διατυπώσεις που αφορούν το παράθυρο και τον καθρέφτη αλλά και σε διατυπώσεις όπως, “η σειριακή τάξη του διαρκούς πρώτου αντικειμένου” και “το ανεξάντλητο μνημονικό ίχνος από τα χρόνια του ’30”. Κυρίως όμως τον ενδιαφέρει η απόρριψη μιας γραμμικής ιστορικής προοπτικής που θα ερμήνευε τα αντικείμενα σύμφωνα με το ιστορικό τους προηγούμενο όπως φαίνεται στην ιδέα της “διάσπασης του ενιαίου μετώπου της πρωτοπορίας σε πολλά μέτωπα” και στην τελική πρόταση του κειμένου: “Τίποτα δεν είναι νέο, ούτε είναι τίποτα παλιό” .

¹⁶³ οπ. αν., σελ. 35.

2.6 Κρυσταλλικός χρόνος

Ενώ ο Kubler προσφέρει στον Smithson ένα ισχυρό λεξιλόγιο για μια εναλλακτική αφήγηση της ιστορίας της τέχνης, η κρυσταλλογραφία τού προσφέρει τη σημαντικότερη έννοια που εμφανίζεται στο κείμενο “Το Υπερμοντέρνο”, αυτήν του Κρυσταλλικού χρόνου. Ο Κρυσταλλικός Χρόνος προτείνεται έναντι του “οργανικού” ή ιστορικού χρόνου της πρωτοπορίας και του μοντερνισμού.

Η ενασχόληση του Smithson με τους κρυστάλλους και την κρυσταλλογραφία προηγείται πολύ της στιγμής της συγγραφής του συγκεκριμένου κειμένου. Άντλησε ιδέες και μοτίβα από διάφορες περιοχές της κρυσταλλογραφίας και της κρυσταλλικής ανάπτυξης. Από το 1962 αρχίζει να παράγει μια σειρά “κρυσταλλικών” γλυπτών όπως είναι τα Untitled, 1964-65 (εικ. 33), The Cryosphere, 1966 (εικ. 35), Four-Sided Vortex, 1967 (εικ. 34), κ.α. Πρόκειται για πολυεδρικές επιτοίχιες ή επιδαπέδιες κατασκευές, πολλές από τις οποίες ενσωμάτωναν καθρέφτες στις έδρες τους, γλυπτά των οποίων η δομή οφείλεται στην έρευνα του Smithson για την κρυσταλλογραφία. Όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, ο Smithson συσχετίζει ευθέως τα μοτίβα των κρυσταλλικών πλεγμάτων με τη χαρτογράφηση μεγάλων τμημάτων του εδάφους από εναέριες θεάσεις και φωτογραφήσεις, αλλά και με την αφηρημένη ζωγραφική και με τις μετακινήσεις στην κλίμακα.¹⁶⁴ Περιγράφοντας το τοπίο του New Jersey στο κείμενο με τον τίτλο “The Crystal Land (1967)”, βλέπει κρυσταλλικά σχήματα στο τοπίο, και περιγράφει μια κατάσταση ανάμεσα στο ανόργανο και το οργανικό. “Οι δρόμοι ταχείας κυκλοφορίας περνούν χιαστί μέσα από τις πόλεις και γίνονται ανθρώπινα γεωλογικά δίκτυα από μπετόν. Στην πραγματικότητα, όλο το τοπίο έχει μια ανόργανη παρουσία. Από τα γυαλιστερά dinners από χρώμιο μέχρι τις βιτρίνες των εμπορικών κέντρων, κυριαρχεί μια αίσθηση του κρυσταλλικού.” Με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιεί τον κρύσταλλο ως μεταφορά για κάτι που κατέχει μεταβατική θέση ανάμεσα στο έμψυχο και το άψυχο, το οργανικό και το ανόργανο όταν περιγράφει τον Donald Judd για παράδειγμα, ως κάποιον που διαθέτει “κρυσταλλική νοητική κατάσταση” διατηρώντας έτσι “μια σχέση αποστασιοποίησης από την οργανική ύλη”. Το γλυπτό του Judd με τον τίτλο Pink Plexiglas Box, περιγράφεται ως ένας γιγαντιαίος κρύσταλλος από άλλο πλανήτη, συγκρίνοντας τη μινιμαλιστική φόρμα με τη μορφολογία των κρυστάλλων.¹⁶⁵ Όπως θα δούμε στο 5^ο κεφάλαιο, το earthwork The Spiral Jetty του 1970, όλο και περισσότερο συντίθεται από κρυστάλλους εξ’ αιτίας της θέσης του στις όχθες της λίμνης Great Salt Lake, και εξ’ αιτίας του γεγονότος ότι τα νερά της λίμνης συνεχώς φουσκώνουν και αποτραβιούνται με αποτέλεσμα το γλυπτό να μένει για ολόκληρες δεκαετίες κάτω από την στάθμη των αλμυρών νερών και να αναπτύσσονται κρύσταλλοι άλατος στην επιφάνειά του.¹⁶⁶

Είναι αλήθεια ότι η μεταφορική δύναμη των κρυστάλλων και των κρυσταλλικών δομών είναι μεγάλη. Ενώ φτάνουν σε τέλεια, καθαρή, στέρεα, σταθερή, αιώνια μορφή, υποβάλλουν τη ζωή και την οργανικότητα γιατί

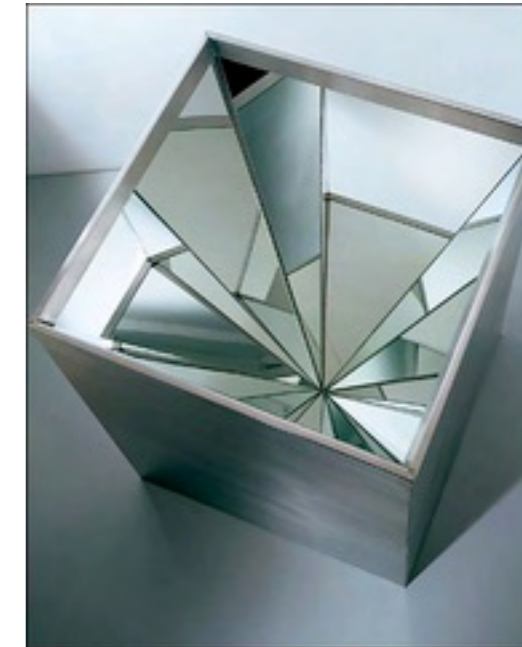
¹⁶⁴ Βλέπε την ενότητα 1.3 και ενότητα 1.1, υποσημείωση 42. Επίσης, R. Smithson, “Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution (1972)”, /Paul Cummings, *Writings*, σελ. 287.

¹⁶⁵ R. Smithson, “The Crystal Land (1966)”, *Writings*, σελ. 7-9.

¹⁶⁶ Βλέπε το 5^ο κεφάλαιο.



33. UNTITLED, 1964-65

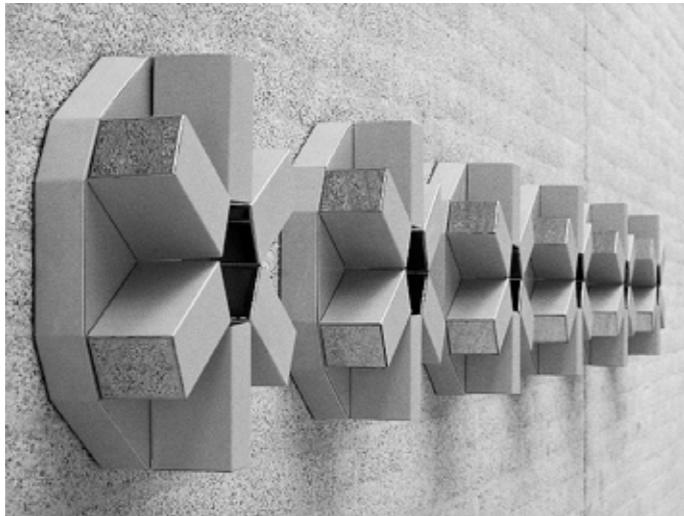


34. FOUR-SIDED VORTEX, 1965

αναπτύσσονται, “φύονται” κατά κάποιο τρόπο. Αυτή τη μεταβατική θέση του κρυστάλλου ανάμεσα στο οργανικό και το ανόργανο απαντά και στους Deleuze και Guattari. Στα “Χίλια Οροπέδια”, σε μια συζήτηση ορυκτολογικών και γεωλογικών περιγραφών, χρησιμοποιούν τον κρύσταλλο ως βασικό παράδειγμα. Γι’ αυτούς, η κρυσταλλική ανάπτυξη και η κρυστάλλωση δεν σημαίνουν έναν απόλυτο διαχωρισμό της υλικής ύπαρξης μεταξύ οργανικής και ανόργανης ύλης, αλλά μάλλον μια οριακή, μεταβατική κατάσταση. Οι κρύσταλλοι για τους Deleuze και Guattari “είναι” και έχουν σπόρους που αναπαράγονται αέναα: “σε μια κρυσταλλική διαστρωμάτωση, το αδιαφοροποίητο περιβάλλον, ή περιρρέον στοιχείο, είναι εξωτερικό ως προς τον πυρήνα πριν από το σχηματισμό του κρυστάλλου. Ο κρύσταλλος σχηματίζεται εσωτερικεύοντας και ενσωματώνοντας μάζες αδιαφοροποίητης ύλης. Αντιστρόφως, το εσωτερικό του πυρήνα του κρυστάλλου χρειάζεται να μετακινηθεί στο εξωτερικό του συστήματος, εκεί όπου μπορεί να συντελεστεί η κρυστάλλωση του αδιαφοροποίητου στοιχείου.”¹⁶⁷

Με αυτήν έννοια, υπάρχει στους κρυστάλλους κάτι άχρονο, ταυτόχρονα με κάτι έγχρονο. Είναι μεταβατικές και οριακές οντότητες την ίδια στιγμή που είναι σύμβολα και μεταφορές της αποκρυστάλλωσης. Ίσως γι’ αυτό η Jennifer Roberts υποστηρίζει ότι ο κρύσταλλος και η κρυσταλλογραφία στον Smithson είναι ένας τρόπος για μία νέα κατανόηση του ίδιου του χρόνου, μια κατανόηση που φέρει τη μνήμη μιας προηγούμενης άχρονης κατάστασης. Συγκεκριμένα, η Roberts ανιχνεύει σε μια ανωμαλία της κρυσταλλικής ανάπτυξης που ονομάζεται screw dislocation, ένα μοτίβο που υιοθέτησε ο Smithson. Αυτή η μορφή μετάθεσης, παράγει ένα σπειροειδές μοτίβο ανάπτυξης. Η Roberts ισχυρίζεται ότι ο Smithson, με αφορμή αυτό το γοητευτικό μοτίβο, χρησιμοποίησε το συγκεκριμένο μοντέλο ανωμαλίας της κρυσταλλικής ανάπτυξης ως μοντέλο για τον χρόνο. Τα κρυσταλλογραφικά γλυπτά και όλη η σκέψη και ενασχόληση γύρω από την κρυσταλλογραφία του επέτρεψαν,

¹⁶⁷ G. Deleuze & F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Continuum: London New York, 1987, σελ. 55-56.



35. THE CRYOSPHERE, 1966

σύμφωνα με την Roberts, να ενσωματώσει τον χρόνο και την κίνηση σε μια στατική μορφή. Η κίνηση του χρόνου ενσωματώνεται στα έργα, αλλά είναι κατακερματισμένη και παγωμένη. Περισσότερο ένα κοίτασμα, παρά μια δυναμική κατάσταση. Η φύση της ιστορικής προόδου δεν εξισώνεται με την κίνηση, η ιστορία βρίσκεται “σε αιώρηση”.¹⁶⁸

Ενώ συμφωνώ με την Roberts ότι κάποια συσσώρευση στατικών στοιχείων είναι σημαντικό χαρακτηριστικό του έργου του Smithson, δεν πιστεύω ότι θα μπορούσε να υποστηριχθεί η υπόθεση της άρθρωσης μιας αντίληψης του χρόνου που βασίζεται στην έννοια του κρυσταλλικού. Άλλωστε και η ίδια διασαφηνίζει ότι οι ιδέες του Smithson για την σχέση χρονικότητας και κρυσταλλογραφίας δεν κατέληξαν σε ένα μοναδικό και συνεκτικό μοντέλο της ιστορίας. Εκείνο που θεωρώ συνεπώς περισσότερο κρίσιμο στον Smithson είναι ο συσχετισμός μεταξύ αυτής της κρυσταλλικής δομής του χρόνου που προσπαθεί - με τον γνωστό πειραματικό και ενορατικό του τρόπο - να ενσωματώσει στα έργα του, με το ενδιαφέρον του για το σινεμά. Θα δούμε αναλυτικότερα την κινηματογραφική συνείδηση του Smithson στο τελευταίο κεφάλαιο. Όπως είναι όμως γνωστό από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου, ο κινηματογράφος διαχειρίζεται την κίνηση ως μία ψευδαίσθηση που δημιουργείται από μια διαδοχή στατικών εικόνων που χωρίζονται από διάκενα. Η κίνηση τελικά ανάγεται σε μια συσσώρευση στατικών εικόνων και αυτό είναι ένα κεντρικό παράδοξο της κινηματογραφικής συνθήκης. Αυτή η συσσώρευση στατικών στοιχείων που δίνει τελικά μια εικόνα χρόνου, παρουσιάζει αναλογίες με τον τρόπο που ο Smithson χρησιμοποιεί την κρυσταλλική μεταφορά και ανάπτυξη.

Ο Deleuze στον δεύτερο τόμο του έργου του για τον κινηματογράφο, αφιερώνει ένα κεφάλαιο στην έννοια των “Κρυστάλλων του Χρόνου” στο οποίο επεξεργάζεται ακόμη περισσότερο την σκέψη πάνω στον κρύσταλλο που εμφανίστηκε στα “Χίλια Οροπέδια”. “Η κρυσταλλοεικόνα ή κρυσταλλική περιγραφή”, λέει ο Deleuze, “διαθέτει

δύο πλευρές, οι οποίες δεν συγχέονται μεταξύ τους”.¹⁶⁹ Ενώ οι δύο αυτές πλευρές της εικόνας είναι διακριτές, χαρακτηρίζονται από μεταστρεψιμότητα, η μία αναλαμβάνει το ρόλο της άλλης. Έτσι, “η αδιακριτότητα του πραγματικού και του φανταστικού, ή του παρόντος και του παρελθόντος, του ενεργού (actuel) και του δυνητικού (virtuel), δεν παράγεται σε καμία περίπτωση στο κεφάλι ή στο μυαλό, αλλά είναι ο αντικειμενικός χαρακτήρας ορισμένων υπαρκτών εικόνων, διπλών από τη φύση τους.”¹⁷⁰ Παρόλη τη διττή αυτή φύση της όμως και παρόλα τα διακριτά στοιχεία που διαθέτει, η κρυσταλλοεικόνα χαρακτηρίζεται, σύμφωνα με τον Deleuze, από την “αδιαίρετη ενότητα μιας ενεργού εικόνας και της δυνητικής εικόνας ‘της’”.¹⁷¹ Ανατρέχοντας στον Bergson και στη “συνεχή διχοτόμηση του παρόντος σε αντίληψη και ανάμνηση”, ισχυρίζεται ότι παρόλο που το ενεργό (actuel) αποτελεί πάντα ένα παρόν, πρέπει να παρέλθει για να εμφανιστεί ένα νέο παρόν, “...και μάλιστα να παρέλθει τη στιγμή ακριβώς που είναι παρόν. Η εικόνα επομένως θα πρέπει να είναι παρούσα και παρελθούσα συγχρόνως, ακόμα παρούσα και ήδη παρελθούσα, την ίδια στιγμή.”¹⁷² Η κρυσταλλοεικόνα στον Deleuze δείχνει τον τρόπο που λειτουργούμε μέσα στον χρόνο και είναι βασισμένη στην μπερξονική περιγραφή του χρόνου, όπου κάθε στιγμή του παρόντος λαμβάνει χώρα μια διχοτόμηση σε ένα παρόν που παρέρχεται και σε ένα παρελθόν που διατηρείται. Στο σχήμα του Bergson, το δυνητικό (virtuel) - αυτό που είναι καθαρή μνήμη - και το ενεργό (actual), - αυτό που είναι καθαρή αντίληψη -, εμπλέκονται στο παρόν.¹⁷³ Για τον Deleuze, η κρυσταλλοεικόνα “συγκροτείται από την θεμελιωδέστερη διεργασία του χρόνου: αφού το παρελθόν δεν συγκροτείται μετά το παρόν που το ίδιο υπήρξε κάποτε αλλά ταυτόχρονα με εκείνο, πρέπει ο χρόνος να διχοτομείται κάθε στιγμή σε παρόν και παρελθόν, [...] ή να διχοτομεί το παρόν σε δύο ετερογενείς κατευθύνσεις, όπου η μία ορμά προς το μέλλον και η άλλη περιπίπτει στο παρελθόν. [...] Ο χρόνος θα πρέπει να χωριστεί την ίδια στιγμή που τίθεται ή εκτυλίσσεται [...] ο χρόνος συνίσταται σε αυτό το σχίσμα, και τούτο ακριβώς το σχίσμα, τούτον τον χρόνο βλέπουμε μέσα στον κρύσταλλο [...] βλέπουμε μέσα στον κρύσταλλο τη διηλεκτική θεμελίωση του χρόνου, τον μη χρονολογικό χρόνο, τον Κρόνο και όχι τον χρόνο. Πρόκειται για την ισχυρή, μη οργανική Ζωή που περιζώνει τον κόσμο.”¹⁷⁴ Ο χρόνος στον κρύσταλλο συνεπώς, δεν είναι ο διαδοχικός, ευθύγραμμος και μετρήσιμος χρόνος του ρολογιού, της ιστορίας και της εξελικτικής προόδου αλλά ένας μη χρονολογικός χρόνος που θολώνει τις

169 G. Deleuze, *Κινηματογράφος II: Η Χρονοεικόνα*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, Νήσος: Αθήνα 2010, σελ. 82.

170 G. Deleuze, *οπ. αν.*, σελ. 82.

171 G. Deleuze, *οπ. αν.*, σελ. 91.

172 G. Deleuze, *οπ. αν.*, σελ. 91.

173 Όπως επισημαίνει ο Γ. Πρελορέντζος, “μια θεμελιώδης διάκριση της φιλοσοφίας του Ντελέζ – βασικό διακείμενο της μελέτης του για τον μπερξονισμό [...] είναι αυτή μεταξύ δυνητικού (virtuel) και ενεργού ή ενεργώς πραγματοποιμένου (actuel), που αντικαθιστά την κλασική διάκριση μεταξύ πραγματικού (real) και δυνατού (possible), χωρίς να αντιστοιχεί στη διάκριση μεταξύ ουσίας και ύπαρξης. [...] Η κριτική που ασκεί ο Μπερξόν στο ψευδοπρόβλημα του δυνατού είναι γνωστή: “ Πίσω από τις θεωρίες που παραγωγίζουν τη ριζική καινοτομία κάθε στιγμής της εξέλιξης κρύβονται πολλές παρεξηγήσεις [...] κυρίως η ιδέα ότι το δυνατό είναι κάτι λιγότερο από το πραγματικό και ως εκ τούτου, ότι η δυνατότητα προηγείται της ύπαρξης των πραγμάτων [...] Αν όμως θεωρήσουμε το σύνολο της συγκεκριμένης πραγματικότητας ή απλούστατα τον κόσμο της ζωής [...] ανακαλύπτουμε ότι υπάρχει κάτι περισσότερο στη δυνατότητα καθεμιάς από τις διαδοχικές καταστάσεις απ’ ότι στην πραγματικότητά τους. Διότι το δυνατό είναι απλώς το πραγματικό συν ένα ενεργήμα του πνεύματος που απωθεί την εικόνα του στο παρελθόν άπαξ και το πραγματικό συνέβη.” Κατά τον Deleuze, συνεχίζει ο Πρελορέντζος, “το αντίθετο του πραγματικού είναι το δυνατό, όχι το δυνητικό. Το δυνητικό αντιτίθεται στο ενεργώς πραγματοποιμένο και γι’ αυτόν τον λόγο, είναι εξ ολοκλήρου πραγματικό”. Στο G. Deleuze, *Ο Μπερξονισμός*, Αθήνα: Scripta 2010 (1996) σελ.174.

174 G. Deleuze, *οπ. αν.*, σελ. 93.

168 J. L. Roberts, *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, New Haven and London: Yale University Press, 2004, σελ. 39-44.

διακρίσεις μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. “Ήδη εδώ”, την ίδια στιγμή που επίκειται. Είναι ένα πορτραίτο της διάρκειας. Η θεμελίωσή του είναι “διηγετική”, διαρκεί δηλαδή επ’ άπειρον.

Οι άπειρες διαιρέσεις του κρυσταλλογραφικού χρόνου που ο Smithson διαβάζει σε αυτά κτήρια της Νέας Υόρκης (οι πρωτογενείς υποδομές που επαναλαμβάνουν τον εαυτό τους απειροτρόπως σκοπεύοντας στην επανάληψη και όχι στην πρωτοτυπία, οι αμέτρητες παραλλαγές πλινθοδομών, η έννοια της πολύπτυχης χρονικής περιόδου, η πόλη μέσα στην πόλη, οι δαιδαλώδεις αντικατοπτρισμοί, η διττή ταυτότητα παράθυρου και καθρέφτη), αντηχούν τις διατυπώσεις των Bergson και Deleuze για το σχίσμα του χρόνου και τον μη χρονολογικό χρόνο. Είναι άλλωστε γνωστή η πολεμική στη φαινομενολογία που ασκεί ο Deleuze στα δύο βιβλία του για τον κινηματογράφο.¹⁷⁵ Αν δούμε τις διατυπώσεις του Smithson στο Υπερμοντέρνο υπό αυτό το πρίσμα, τότε η κριτική στην άχρονη παρουσία και το αιώνιο παρόν του μοντερνιστικού έργου τέχνης και η μετακίνηση από το φαινομενολογικό μοντέλο που διαπιστώσαμε στην αρχή του κεφαλαίου φαίνεται να τον οδηγούν - με τη βοήθεια της θεωρίας του Kubler - σε απόπειρες σύλληψης του μη χρονολογικού, άρα και μη ιστορικού χρόνου και σε απόπειρες ενσωμάτωσης αυτής της σύλληψης στα έργα του.

2.7 Ιστορία και Εντροπία

“Η βιολογική μεταφορά βρίσκεται στο βάθος κάθε φορμαλιστικής κριτικής”, λέει καθαρά ο Smithson σε άλλο κείμενό του.¹⁷⁶ Αλλά και στο “Υπερμοντέρνο” διαπιστώνει την απομάκρυνση της τέχνης του 1960 από αυτού του είδους την κριτική, διαπιστώνοντας την “υπερϊστορική συνείδηση” των καλλιτεχνών της δεκαετίας του 1960.¹⁷⁷ Η αντιπάθειά του για τον φορμαλισμό του Greenberg ταυτίζεται σχεδόν με την προσέγγιση του Kubler στην ιστορία της τέχνης. Ο Smithson πίστευε σε μια τέχνη που θα ενσωμάτωνε διάφορες χρονικότητες καθώς και την εντροπική τάση. Η εντροπική διάσταση εμφανίζεται και στην σκέψη του Kubler όταν γράφει ότι “μια αναμφισβήτητη διάβρωση εξασθενεί τα περιγράμματα κάθε έργου τέχνης, και όσο αφορά στη φυσική του μορφή, η οποία σταδιακά εξαφανίζεται από την σκόνη και την βρωμιά, αλλά και όσο αφορά στην εξαφάνιση τόσων πολλών σταδίων στην επεξεργασία των συλλήψεων του καλλιτέχνη”.¹⁷⁸

Η εντροπία είναι βασική έννοια στον Smithson, διατρέχει το σύνολο του έργου του. Την ορίζει ως “μια κατάσταση μη αναστρέψιμη, που παρατηρείται όταν ένα κλειστό σύστημα παρακμάζει και αρχίζει να διαλύεται, και δεν υπάρχει τρόπος να ξαναενώσει κανείς τα κομμάτια”.¹⁷⁹ Και ακόμα, “Δεν πιστεύω ότι τα πράγματα κάνουν κύκλους. Πιστεύω ότι απλώς πηγαίνουν από τη μία κατάσταση στην άλλη, δεν υπάρχει επιστροφή, στην πραγματικότητα”.¹⁸⁰ Πρόκειται για μια προσωπική ανάγνωση της έννοιας της εντροπίας. Όπως αναπτύχθηκε από τη φυσική στα μέσα του 19ου αιώνα, η εντροπία υπάγεται στο δεύτερο νόμο της θερμοδυναμικής, ο οποίος ακολουθεί τον πρώτο νόμο της διατήρησης της ενέργειας. Ο πρώτος νόμος δηλώνει ότι η ενέργεια είναι υλικά σταθερή, και δεν μπορεί ούτε να δημιουργηθεί, ούτε να μηδενιστεί. Ο δεύτερος νόμος της θερμοδυναμικής θεωρεί την εντροπία δύναμη μέσα στο σύμπαν που οδηγεί τον φυσικό κόσμο από ένα σύστημα τάξης σε μια μάξιμουμ αταξία. Η φύση της χρονικότητας επηρεάζεται παρομοίως από την εντροπία και χαρακτηρίζεται ως στατική, ψυχρή, ληθαργική ή φθίνουσα στο χρονικό της ξετύλιγμα. Και στις δύο περιπτώσεις, η χρονική διάσταση της εντροπίας γίνεται κατανοητή ως μη αναστρέψιμη, και συσχετίζεται με την προοδευτική αποσύνθεση της φόρμας.

Η μη αναστρέψιμη χρονική διάσταση της εντροπίας διατυπώνεται εκτεταμένα στο κείμενο “Entropy Made Visible (1973)” αλλά και στο κείμενο “Μία Περιήγηση στα Μνημεία του Passaic, New Jersey (1967)” που θα δούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο. Η τελευταία παράγραφος του κειμένου δίνει ένα παράδειγμα του Smithson για την εντροπία. Πρόκειται για ένα σκάμμα με άμμο, ή όπως λέει ο καλλιτέχνης, “μια μακέτα της ερήμου, ένας χάρτης της απέραντης αποσύνθεσης και της λησμονιάς, ένας ανοιχτός τάφος που μέσα του παίζουν χαρούμενα παιδιά”. Εάν γεμίσει κανείς το σκάμμα με άσπρη άμμο στη μία πλευρά και μαύρη άμμο στην άλλη

¹⁷⁶ R. Smithson, “Quasi-infinities and the Waning of Space (1966)”, *Writings*, σελ. 35.

¹⁷⁷ Βλέπε την ενότητα 2.4.

¹⁷⁸ G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, London: 1962 σελ. 41.

¹⁷⁹ R. Smithson, “Entropy made Visible (1973)”, Alison Sky, *Writings*, σελ. 301.

¹⁸⁰ οπ. αν., σελ. 309.

¹⁷⁵ Φ. Τερζάκης, “Το Κινούμενο ως Εικόνα”, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=123539>. Ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης 13.02.2013. Βλέπε επίσης, Alain Badiou, *Petit Pantheon Portatif*, Paris: Lafabrique Editions, 2008 και <http://radicaldesire.blogspot.gr/2010/10/alain-badiou-gilles-deleuze.html>. Ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης, 13.02.2013.



36. ASPHALT RUNDOWN, 1969



37. GLUE POUR, 1969

και βάλει ένα παιδί να τρέχει προς την κατεύθυνση των δεικτών του ρολογιού, το αποτέλεσμα θα είναι η άμμος να ανακατευτεί και να γίνει γκρι. Εάν το παιδί αρχίσει να τρέχει αντίστροφα, η άσπρη και μαύρη άμμος δεν θα διαχωριστούν, αντίθετα θα αναμιχθούν ακόμα περισσότερο.¹⁸¹

Για τον Smithson τα πάντα λειτουργούσαν εντροπικά: “Ο ανθρώπινος νους και η γη βρίσκονται σε διαρκή κατάσταση διάβρωσης, πνευματικοί ποταμοί φθείρουν νοητικές όχθες, εγκεφαλικά κύματα υπονομεύουν λόφους της σκέψης, ιδέες αποσυντίθενται σε πέτρες του αγνώστου και εννοιολογικές αποκρυσταλλώσεις θρυμματίζονται σε αποθέσεις αμμόδους λογικής. Αχανείς κινούμενοι κόσμοι προκύπτουν σε αυτή τη γεωλογική αχλή και κινούνται με τον πιο υλικό τρόπο. Αυτή η μετατόπιση μοιάζει ακίνητη, παρόλο που συνθλίβει το τοπίο της λογικής κάτω από ρεμβασμούς παγετώνων. Αυτή η αργή ροή μας κάνει να συνειδητοποιούμε τη θόλωση της σκέψης. Κατρακύλες, διολισθήσεις φερτών υλών, κατολισθήσεις, όλα διαδραματίζονται μέσα στα ραγισμένα όρια του εγκεφάλου. Το σώμα ολόκληρο έλκεται από το εγκεφαλικό ίζημα, μέσα στο οποίο μόρια και θραύσματα γίνονται γνωστά ως συμπαγής συνείδηση. Ένας ξεθωριασμένος και θρυμματισμένος κόσμος περιβάλλει τον καλλιτέχνη.”¹⁸²

Κάποια “εντροπική αρχιτεκτονική” ή “απο-αρχιτεκτόνιση” λειτουργούν στο έργο Hotel Palenque, 1969 (εικ. 4, 5), και Partially Buried Woodshed, 1969 (εικ. 2, 3) όπως είδαμε στην ενότητα 1.1. Ειδικά η αρχιτεκτονική, όπως υπογραμμίζει και ο Yve-Alain Bois, ήταν για τον Smithson μια μάχη με την εντροπία. Με μια έννοια, κάθε αρχιτεκτονική προσπαθεί να νικήσει την εντροπία και η αρχιτεκτονική είναι η ενσάρκωση κάθε έννοιας συστήματος. Σύμφωνα με αυτήν την ανάγνωση, η εντροπία στον Smithson παρουσιάζει αναλογίες με την έννοια

¹⁸¹ Βλέπε την ενότητα 3.1.

¹⁸² R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects 1968”, *Writings*, σελ. 100.

της δαπάνης στον Bataille στο βαθμό που και οι δύο έννοιες εργάζονται για την αποσύνθεση και διάλυση κάθε συστήματος.¹⁸³ Αλλά και στα έργα Asphalt Rundown, 1969, στη Ρώμη (εικ. 36), Glue Pour, 1969 (εικ. 37) στο Βανκούβερ και Concrete Pour 1969, στο Σικάγο, στα οποία η ρευστότητα του υλικού υπογραμμίζεται πάνω στο φόντο των σταθερών και συμπαγών όγκων των λόφων, βλέπουμε κάποια “εντροπική αρχιτεκτονική”.

Σε κάποια συνέντευξή του ο Smithson συνδέει την έννοια του Άλογου όχι μόνο με τη ρήξη με την ιδέα της γκεστάλτ -όπως είδαμε στην ενότητα 2.3 - αλλά και με τη μη-διαφοροποίηση και την εντροπία: “Το Αλογον είναι κάτι που θέτει τον ορθολογισμό σε διαθεσιμότητα. Υπάρχουν τρία άλογα έργα και εδώ πρόκειται κατά κάποιο τρόπο για μια αποχώρηση από τη λογική, αποχώρηση από το gestalt, το σχηματοποιημένο σύνολο. Βρίσκεται κανείς, με άλλα λόγια, στην περιοχή της από-διαφοροποίησης για την οποία μιλάει ο Ehrenzweig, όπου το gestalt γίνεται κάτι άλλο. Υπεισέρχεται εδώ η διάσταση της εντροπίας.”¹⁸⁴ Οι παράλογες καταστάσεις που δημιουργούν τα έργα, είναι για τον Smithson η εντροπία του συστήματος και λειτουργεί σαν απορύθμιση της αντίληψης της χωροχρονικής συνέχειας και συνέπειας. Ο Smithson δεν αρκείται μόνο σε αυτήν την εφαρμογή της γεωλογικής-εντροπικής γλώσσας στην τέχνη αλλά φτάνει να μιλήσει ακόμα και για “εντροπολογία”: “Ζούμε μέσα σε πλαίσια, περιτριγυριζόμενα από πλαίσια αναφοράς, αλλά η φύση τα αποσυναρμολογεί και τα οδηγεί πίσω σε μια κατάσταση που δεν έχουν πλέον ακεραιότητα [...] Ο Claude Levi Strauss πρότεινε τη συγκρότηση μιας νέας επιστήμης, της εντροπολογίας. Ο καλλιτέχνης και ο κριτικός τέχνης θα έπρεπε να κάνουν κάτι παρόμοιο.”¹⁸⁵

Στον Smithson το μοντέλο του δεύτερου νόμου της θερμοδυναμικής, γίνεται ένας τρόπος για να δηλωθούν οι άπειρες διαιρέσεις των “κρυσταλλογραφικών” λειτουργιών του χρόνου. Αυτές οι άπειρες διαιρέσεις είναι που βλέπει ως εντροπικές καταστάσεις στην σύγχρονη τέχνη. Όπως χαρακτηριστικά λέει σε κείμενό του, “Πολλή από τη σύγχρονη τέχνη είναι παγιδευμένη στη χρονικότητα, διότι δεν έχει συνείδηση του χρόνου ως μια ‘νοητική κατασκευή’ ή ως ένα αφηρημένο στήριγμα. Η χρονικότητα του χρόνου άρχισε να επιβάλλεται στην τέχνη τον 18^ο και 19^ο αιώνα μαζί με την ανάδυση του ρεαλισμού στη ζωγραφική και τη μυθιστοριογραφία.”¹⁸⁶ Η έννοια της εντροπίας είναι το μέσο που διαλύει και υπερβαίνει όλα τα όρια των καλλιτεχνικών, πολιτισμικών και ιδεολογικών συστημάτων. Οι εντροπικές δυνάμεις είναι αυτές που καταργούν τα συστήματα και τις ταξινομήσεις. Με αφορμή τα nonsites λέει ότι “το σύστημα ανατρέπει την ίδια την έννοια του συστήματος. Πρόκειται για ένα σύστημα αυτό-αναιρούμενο”. Και περιγράφοντας το τοπίο που φιλοξένησε το έργο The Spiral Jetty στη Utah, λέει ότι, “υπέβαλλε την αίσθηση ενός ακίνητου κυκλώνα, ενώ το φως που τρεμόπαιζε το έκανε να τρέμει ολόκληρο. Ένας κοιμισμένος σεισμός εξαπλωνόταν στην ταραγμένη ησυχία, σε μια αίσθηση ακίνητης περιστροφής. Από αυτόν τον περιδινούμενο χώρο, αναδύθηκε η δυνατότητα της Ελικοειδούς Προβλήτας. Καμιά ιδέα, κανένα

¹⁸³ Yve-Alain Bois, “Threshold”, στο R. Krauss, Yve-Alain Bois, *Formless: A User's Guide*, σελ. 185-191.

¹⁸⁴ R. Smithson, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson, (1969-1970)”/ Eva Schmidt, *Writings*, σελ. 199

¹⁸⁵ R. Smithson, “Art Through the Camera's Eye (c.1971)”, *Writings*, σελ. 375. Τη σημασία της έννοιας της εντροπίας του Levi-Strauss για τον Smithson αναπτύσσει ο James Lingwood στο κείμενό του “The Entropologist”. Στο Robert Smithson: *Une Retrospective; Le paysage Entropique*, 1960-1973, κατάλογος έκθεσης, Marceille, France: Musees de Marceilles et Paris: Reunions de musees nationaux, 1994. σελ. 28-37.

¹⁸⁶ R. Smithson, “A Museum of Language in the Vicinity of Art (1968)”, *Writings*, σελ. 84.

σύστημα, καμία δομή, καμία αφηρημένη έννοια δεν μπορούσε να κρατήσει τη συνοχή της μπροστά σ' αυτή την πραγματικότητα. Η διαλεκτική μου του site και του ponsite στροβιλίστηκε σε μία ασαφή κατάσταση όπου στερεό και υγρό χάθηκαν το ένα μέσα στο άλλο [...] Δεν είχε νόημα να ασχοληθεί κανείς με ταξινομήσεις και κατηγορίες, δεν υπήρχε καμία [...] στη θέα του τοπίου μεταφερόσουν σ' έναν κόσμο μοντέρνας προϊστορίας.”¹⁸⁷

Το οξύμωρο της μοντέρνας προϊστορίας μας φέρνει στον ειδικό τρόπο που η εντροπία ως χρονικότητα λειτουργεί υπονομευτικά στο έργο του Smithson. Υπονομεύοντας τις ταξινομήσεις, τις κατηγορίες και τελικά κάθε σύστημα, υπονομεύει τον ιστορικό χρόνο και κατά συνέπεια τον χρόνο της ιστορίας της τέχνης. Ένα από αυτά τα συστήματα είναι η χρονολόγηση και η υπαγωγή των εποχών σε περιόδους. Τα έργα των καλλιτεχνών του μινιμαλισμού που φέρνει ως παράδειγμα στο κείμενο “Entropy and the New Monuments (1966)” καταφέρνουν, σύμφωνα με τον Smithson, να καταργήσουν το χρόνο ως βιολογική εξέλιξη και να μετατοπίσουν το ενδιαφέρον του θεατή στο χρόνο ως ένα “άπειρο πλήθος επιφανειών ή δομών”, διατύπωση που πλησιάζει πολύ αυτές για τον Κρυσταλλικό Χρόνο που είδαμε στην ενότητα 2.6.¹⁸⁸ Η “νέα μνημειακότητα”¹⁸⁹ και η “εντροπική αρχιτεκτονική”¹⁹⁰ που διαπιστώνει στα έργα των Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin και Sol LeWitt, καταφέρνουν να τοποθετήσουν το παρελθόν και το μέλλον σε ένα “αντικειμενικό παρόν”, πρόκειται για έναν χρόνο στατικό και χωρίς κίνηση, έναν χρόνο που “δεν πάει πουθενά”.¹⁹¹ Ο Gary Shapiro σημειώνει ότι ο Smithson δεν αποκαλεί αυτούς τους καλλιτέχνες μεταμοντέρνους, και με την ίδια λογική τιλοφορεί το κείμενό στο οποίο συζητά την μοντερνιστική αρχιτεκτονική του 1930 στη Νέα Υόρκη, Υπερμοντέρνο. Το να χαρακτηρίσει κανείς τον εαυτό του “μοντέρνο”, συνεχίζει ο Shapiro, σημαίνει ότι αντιλαμβάνεται την ιστορία σαν μια διαδοχή περιόδων και εποχών που συνιστούν μια ευανάγνωστη ακολουθία. Η επινόηση και χρήση τέτοιου όρου από τον Smithson δεν γίνεται, παρόλη την σαφή επίθεσή του στον μοντερνισμό μέσα από τις σελίδες του Artforum, ακριβώς γιατί, επισημαίνει ο Shapiro, μεταμοντερνισμός θα ήταν σχήμα οξύμωρο. Αν ο “μεταμοντερνισμός” ονομάζει μία ιδιαίτερη περίοδο, αυτήν που διαδέχεται τον μοντερνισμό, τότε είναι ευανάγνωστη μόνο μέσα στα όρια του μοντερνισμού και απλώς επιβεβαιώνει την μοντερνιστική άποψη για το χρόνο. Ο μετα-μοντερνισμός ως μια ακόμη περίοδος θα αναπαρήγαγε το πρόβλημα. Η αναγωγή σε περιόδους είναι η ίδια η ουσία τα μοντερνισμού. Ο Smithson αρχίζει να επεξεργάζεται κάποια μορφή υπέρβασης αυτής της τάσης αναγωγής σε περιόδους, για να εκφράσει αυτό που διακυβεύεται.¹⁹²

Η εμμονή του Smithson με τις εντροπικές καταστάσεις προέρχεται τελικά από τους αποπροσανατολιστικούς τρόπους με τους οποίους η έννοια του χρόνου χρησιμοποιείται στην ιστορία. Ο Smithson μπόρεσε να αγκαλιάσει

¹⁸⁷ R. Smithson, “The Spiral Jetty (1972)”, *Writings*, σελ. 146.

¹⁸⁸ R. Smithson, “Entropy and the New Monuments (1966)”, *Writings*, σελ. 11.

¹⁸⁹ οπ. αν., σελ. 10.

¹⁹⁰ οπ. αν., σελ. 13.

¹⁹¹ οπ. αν., σελ. 11.

¹⁹² G. Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 1995, σελ. 21-58.

πολύ μεγαλύτερα τμήματα ανθρώπινης ιστορίας, όταν στράφηκε στη γεωλογία και την εντροπία. Ένα από τα πιο πυκνά του κείμενα, το “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, τελειώνει ως εξής: “Όσο πιο βαθιά βουτά ένας καλλιτέχνης μέσα στο ποτάμι του χρόνου, τόσο γίνεται λήθη. Γι’ αυτό πρέπει κανείς να παραμείνει στις χρονικές επιφάνειες. Πολλοί θα ήθελαν να ξεχάσουν εντελώς τον χρόνο γιατί συγκαλύπτει την ‘αρχή του θανάτου’ (κάθε αυθεντικός καλλιτέχνης το γνωρίζει). Σε αυτόν τον χρονικό ποταμό, πλέουν τα υπολείμματα της ιστορίας της τέχνης, αλλά το ‘παρόν’ δεν μπορεί να υποστηρίξει ούτε τους ευρωπαϊκούς, ούτε τους αρχαϊκούς ή πρωτογόνους πολιτισμούς. Πρέπει, αντίθετα να εξερευνήσει τον προ-ιστορικό και μετά-ιστορικό νου. Πρέπει να πάει στα μέρη που το μακρινό μέλλον συναντά το μακρινό παρελθόν.”¹⁹³ Η “βαθιά βουτιά του καλλιτέχνη μέσα στο ποτάμι του χρόνου”, δεν είναι παρά η έκφραση της αντίθεσης του Smithson, για άλλη μια φορά, στον ιστορικιστικό φορμαλισμό του Greenberg, σύμφωνα με τον οποίον η λογική και απαραίτητη εξέλιξη της ζωγραφικής, βασίζεται στη διερώτηση της ίδιας της κατάστασής της ως μέσου, και πιο συγκεκριμένα της υλικότητάς του. Έτσι η ιστορία της ζωγραφικής, είναι μια ιστορία σταδιακής αναγωγής της στην επιπεδότητα του υποστρώματος.

Ο Smithson αναγνώρισε την αναγκαιότητα της κριτικής της μοντερνιστικής άποψης για την ιστορία και τον χρόνο. Είναι χαρακτηριστική η αντίθεσή του στον Marcel Duchamp, τον οποίον δεν βλέπει ως επαναστάτη αλλά ως ιερέα της ιστορίας της τέχνης και τον οποίον κατηγορεί ότι κάνει θρησκεία κάτω από άλλο όνομα. Όπως λέει γι’ αυτόν, “Γνωρίζει καλά τις μοντερνιστικές παραδόσεις ενώ τις περιφρονεί. Υπάρχει εδώ μια λανθασμένη άποψη της ιστορίας της τέχνης, μια απόπειρα να συσταθεί μια αρχή. Και θα ήθελα να ξεφύγω από αυτή την κατάσταση”.¹⁹⁴ Πραγματικά, οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες είναι αφοσιωμένοι στη λογική της ατελείωτης επινόησης κατά την οποία το παρόν διαδέχεται το παρελθόν και που, με τη σειρά του, θα το διαδεχτεί το μέλλον. Η έννοια της αβαγκάρντ, της εμπροσθοφυλακής, όπως υποστηρίζει ο Zigmunt Bauman, υποβάλλει την ιδέα ενός “ουσιωδώς διευθετημένου χώρου και χρόνου, και ενός ουσιώδους διαχωρισμού αυτών των δύο τάξεων”.¹⁹⁵ Ο μοντερνισμός γενικά πίστεψε στην “ανυσματική υφή του χρόνου, πείστηκε ότι η ροή του χρόνου έχει κατεύθυνση”. Εμπιστεύτηκε την προοδευτική φύση της ιστορίας και πίστεψε στην επιτάχυνση, ως ένα τρόπο επίσπευσης της ιστορικής αλλαγής. Οι μοντερνιστές “κήρυξαν τον πόλεμο ενάντια στην πραγματικότητα της νεωτερικής ζωής που βρήκαν, μονάχα επειδή πήραν τοις μετρητοίς τις αρχές της”.¹⁹⁶ Ο μοντερνισμός πίστεψε έτσι στην προοδευτική φύση της ιστορίας. Αλλά η ιστορία και η πρόοδος, λέει ο Smithson, περιορίζονται από την εντροπία, το αναπόδραστο αντίθετο ρεύμα κάθε ανθρώπινης και φυσικής δραστηριότητας. Κάθε χειρονομία

¹⁹³ R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ. 113.

¹⁹⁴ Smithson, “Robert Smithson on Duchamp/Moira Roth (1973)”, *Writings*, σελ. 310.

¹⁹⁵ Z. Bauman, *Η Μετανεωτερικότητα και τα Δεινά της*, Αθήνα: Ψυχογιός, 1997, σελ. 183-187. Ο Bauman τονίζει επίσης την ιεραποστολική στάση των πρωτοποριακών καλλιτεχνών, που θέλησαν να προσηλυτίσουν τους “αργοπορημένους” και “οπισθοδρομικούς”. Αυτή η άποψη ταυτίζεται με την αντιπάθεια του Smithson προς τον Duchamp αλλά και προς τις διατυπώσεις του Fried κατά του μινιμαλισμού που στηρίζονται τελικά σε μία ομολογία πίστης: “Η άχρονη παρουσία είναι θεία χάρις”. Πραγματικά, το κείμενο του Fried αρχίζει και τελειώνει με μία θεολογική ρήση. Η πραγματική απειλή του μινιμαλισμού γι’ αυτόν είναι όχι μόνο ότι μπορεί να διαβρώσει την αυτονομία της τέχνης αλλά και ότι μπορεί να διαβάλλει την ίδια την πίστη στην τέχνη. Η αυτόνομη τέχνη είναι, εκτός των άλλων, ένα υποκατάστατο της θρησκείας.

¹⁹⁶ Οπ. αν., σελ. 184-185.

μέσα στον κόσμο της ιστορίας της τέχνης είναι αναγκαστικά παροδική και θα ξεπεραστεί από την επιταχυνόμενη διαδοχή των στυλ και των κινημάτων. Όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, ο Smithson απαντάει στην επιτάχυνση με μια ματιά που αποπειράται να επιβραδύνει και να εξέλθει μέσω αυτής της επιβράδυνσης από τον ιστορικό χρόνο.

Συμπέρασμα

Στη διαμάχη μεταξύ μινιμαλισμού και μοντερνισμού και στην επακόλουθη θεματοποίηση της έννοιας του χρόνου τη δεκαετία του 1960 στις ΗΠΑ, ο Robert Smithson απαντά με επιστολή του προς την αρχισυνταξία του Artforum. Η εμπειρία της διάρκειας που γεννήθηκε από το μινιμαλιστικό αντικείμενο και διατυπώθηκε από τον Fried, συνδέει την αίσθηση της διάρκειας με την παραβίαση του μέσου που επιτελεί. Η αντίθεση του συγγραφέα για το ατέρμονο της μινιμαλιστικής γλυπτικής είναι τόσο βαθιά και τόσο εχθρική προς αυτό που θεωρούσε πρόγραμμα αυτοκριτικής του μοντερνισμού, που καταλήγει σε μια ηθικολογική κρίση στο τέλος του κειμένου: “Η παρουσία είναι θεία χάρη”, και είναι τέτοια γιατί το μοντέρνο έργο τέχνης γίνεται καταληπτό ως στιγμιαίο, ως τώρα. Κατά δεύτερο λόγο, αυτό που το μοντέρνο έργο τέχνης προσπαθεί να πραγματώσει, είναι μια εμπειρία του χρόνου που είναι ανεξάρτητη από τον θεατή, κάποιον που θα το “ολοκληρώσει”. Η μοντερνιστική ζωγραφική και γλυπτική “δεν έχουν διάρκεια”¹⁹⁷ αλλά χαρακτηρίζονται από μια συνεχή και καθολική παρουσία που ισοδυναμεί με μια αέναη δημιουργία του εαυτού τους την οποίαν βιώνουμε ως στιγμιαία. Αυτή η πεποίθηση ισοδυναμεί με την άχρονη παρουσία του αντικειμένου και μία συνθήκη ύπαρξης του υποκειμένου σε ένα “συνεχές και αέναο παρόν”¹⁹⁸ σε αντίθεση με την ατέρμονη ή ακαθόριστη διάρκεια της μινιμαλιστικής γλυπτικής. Η έμφαση στην χρονικότητα της αντίληψης που προτείνει ο Smithson και οι μινιμαλιστές, απειλεί την μοντέρνα αισθητική σύμφωνα με την οποίαν οι εικαστικές τέχνες αφορούν καθαρά χωρικά ζητήματα. Ο καθημερινός χρόνος που εισάγεται στο έργο τέχνης με το μινιμαλισμό, είναι κάτι που μοιάζει ξένο προς τις εικαστικές τέχνες -ξένο και εχθρικό από την εποχή του διαφωτισμού και του διαχωρισμού των τεχνών στον χωρικό και τον χρονικό άξονα.

Η κριτική της πρωτοποριακής ιδεολογίας που εκφράζει ο Smithson, ανάγεται στην αντιπάθειά του για τον φορμαλισμό του Greenberg. Σύμφωνα με τον τελευταίο, η λογική εξέλιξη της ζωγραφικής, βασισμένη στη διερώτηση της ίδιας της κατάστασης της ως μέσου κατασκευάζει την ιστορία της ως μια ιστορία της εσωτερικής κριτικής του περιορισμού της στα όρια του υποστρώματος (media specificity) και νομιμοποιεί την αυτονομία της. Αλλά η ιστορία και η πρόοδος, σύμφωνα με τον Smithson, περιορίζονται από την εντροπία. Η εντροπία είναι για τον Smithson η βασική χρονική στρατηγική, ο τρόπος του να διαβρώσει κάθε σύστημα, κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση.

Η πρόταση του Smithson είναι να μείνει κανείς κοντά στις πολυάριθμες χρονικές επιφάνειες, κοντά στους “Κρυστάλλους του Χρόνου”. Η έννοια του κρυσταλλικού χρόνου έναντι του ιστορικού (ή του ανόργανου έναντι

του οργανικού) όπως διατυπώνεται στο κείμενο “Το Υπερμοντέρνο”, αρθρώνεται με τη βοήθεια της θεωρίας του George Kubler που του προσφέρει το ανάλογο λεξιλόγιο. Μια παράλληλη ανάγνωση της έννοιας του κρυσταλλικού, ανόργανου χρόνου στον Smithson και της έννοιας των Κρυστάλλων του Χρόνου στον Deleuze συνηγορεί στην υπόθεση ότι η μετακίνηση από το φαινομενολογικό μοντέλο πήρε το νόημα της εισαγωγής πολύπλοκων, μη γραμμικών χρονικοτήτων στην παραγωγή και πρόσληψη του έργου τέχνης.

¹⁹⁷ M. Fied, “Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου”, στο Ν. Δασκαλοθανάσης, σελ. 186.

¹⁹⁸ οπ. αν., σελ. 187.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΝΤΑΣ ΣΤΟ PASSAIC

3.1 Μια περιήγηση στα μνημεία του Passaic

Μια περιήγηση στα μνημεία του Passaic, New Jersey (1967)

Γέλασε μαλακά. “Ξέρω. Δεν υπάρχει καμία έξοδος. Όχι μέσω του Φράκτν. Ίσως να μη θέλω αυτό, τελικά. Όμως τούτο δω - αυτό το...” κοίταξε επίμονα το Μνημείο. “Όλο μαζί δείχνει λάθος μερικές φορές. Δεν μπορώ να το εξηγήσω ακριβώς. Η πόλη ολόκληρη. Με κάνει να χάνω το μπούσουλα. Κι ύστερα, μου ‘ρχονται κάτι ξαφνικές εκλάμψεις.”

Henry Kuther, *Jesting Pilot*

Σήμερα, απλές φωτογραφικές μηχανές καταγράφουν με το δικό τους τρόπο τον βιαστικά συναρμολογημένο και μπογιατισμένο κόσμο μας.

Vladimir Nabokov, *Invitation to a Beheading*

Το Σάββατο στις 30 Σεπτεμβρίου του 1967, πήγα στο σταθμό του Port Authority, στη συμβολή της 41ης οδού και της 8ης Λεωφόρου. Αγόρασα τους *Times* της Νέας Υόρκης και ένα χαρτόδετο βιβλίο τσέπης με τον τίτλο *Earthworks*, του Brian W. Aldiss. Στη συνέχεια, πήγα στο εκδοτήριο αρ. 21 κι έβγαλα εισιτήριο μονής διαδρομής για το Passaic. Κατόπιν, ανέβηκα στην επάνω αποβάθρα αναχωρήσεων (πλατφόρμα 173) και επιβιβάστηκα στο λεωφορείο αρ. 3 της εταιρείας Inter-City Transportation Co.

Κάθισα και άνοιξα τους *Times*. Έριξα μια ματιά στα εικαστικά: στην γκαλερί A. M. Sachs, “Οι επιλογές συλλεκτών, κριτικών, επιμελητών” (ένα γράμμα που πήρα το ίδιο πρωί με προσκαλούσε “να μπω στο παιχνίδι πριν το τέλος της έκθεσης, στις 4 Οκτωβρίου”), ο Walter Schatzki πουλούσε “Χαρακτικά, σχέδια, ακουαρέλες” με έκπτωση 33 και ένα τρίτο %, η Elinor Jenkins, η “ρομαντική ρεαλίστρια”, εξέθετε στις γκαλερί Barzansky. Αγγλικά έπιπλα του XVIII-XIX αιώνα ήταν προς πώληση στην Parke-Bernet, “Νέες κατευθύνσεις στις γερμανικές γραφικές τέχνες” στο Goethe House και στη σελίδα 29, η στήλη του John Canaday. Το θέμα του ήταν τα Μοτίβα και οι συνήθειες παραλλαγές τους. Κοίταξα μια θολή φωτογραφία του *Αλληγορικού Τοπίου* του Samuel F. B. Morse, στην κορυφή της στήλης του Canaday, ο ουρανός είχε το ανεπαίσθητο γκρι χρώμα του χαρτιού της εφημερίδας και τα σύννεφα έμοιαζαν με λεπτεπίλεπτους λεκέδες από ιδρώτα που θύμιζαν τις ακουαρέλες ενός διάσημου γιουγκοσλάβου ζωγράφου του οποίου το όνομα έχω ξεχάσει. Ένα μικρό άγαλμα με υψωμένο τον δεξί βραχίονα, αντίκριζε μια λίμνη (ή μήπως τη θάλασσα;) Τα “γοθτικά” κτήρια στην αλληγορική απεικόνιση έδειχναν ξεθωριασμένα ενώ ένα περιττό δέντρο (ή μήπως σύννεφο καπνού;) απλωνόταν στην επάνω αριστερή πλευρά του τοπίου. Ο Canaday, αναφερόμενος στην εικόνα, έγραφε πως “στέκεται επάξια δίπλα σε άλλες αλληγορικές αναπαραστάσεις των τεχνών, των επιστημών και των υψηλών ιδανικών που τα πανεπιστημιακά ιδρύματα ενσωματώνουν”.

Το βλέμμα μου σκόνταψε σε τίτλους όπως “Εποχιακή Ανάκαμψη”, “Υπηρεσία Shuttle Bus”, και “Η μετακίνηση ενός γλυπτού 1.000 λιβρών μπορεί να είναι και αυτή ένα έργο τέχνης.” Και άλλα διαμάντια του Canady με άφησαν έκθαμβο καθώς διέσχιζα το Seacaucus. “Ρεαλιστικά κέρσινα ομοιώματα ωμού κρέατος καλυμμένου από έντομα” (Paul Thec), “Ο κ. Bush και οι συνάδελφοί του χάνουν το χρόνο τους” (Jack Bush), “ένα βιβλίο, ένα μήλο σ’ ένα πιατάκι, ένα τσαλακωμένο κομμάτι ύφασμα” (Thyra Davidson). Έξω από το παράθυρο του λεωφορείου, ένα ξενοδοχείο της αλυσίδας Howard Johnson πέρασε με ταχύτητα - μια συμφωνία σε πορτοκαλί και μπλε. Στη σελίδα 31, με πηχναία γράμματα: Η ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΑΣΤΥΝΟΜΟΚΡΑΤΙΑ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΚΥΒΕΡΝΗΣΗ ΚΑΤΑΣΚΟΠΕΙΑΣ. “Σε αυτό το βιβλίο θα μάθετε... τι είναι ο τηλεφωνικός κοριός.”

Το λεωφορείο έστριψε στην Εθνική Οδό 3, και μπήκε στο Orient Way στο Rutherford. Διάβασα τα κείμενα στο οπισθόφυλλο και ξεφύλλισα το *Earthworks*. Η πρώτη πρόταση έλεγε: “Το ρεύμα του ανέμου παράσερνε τον νεκρό.” Απ’ ότι φαινόταν, το βιβλίο είχε ως θέμα την έλλειψη χώματος, και το “earthworks” του τίτλου αναφερόταν στην παραγωγή τεχνητού χώματος. Ο ουρανός πάνω απ το Rutherford είχε χρώμα μπλε του κοβαλτίου - μια τέλεια αλκυονίδα μέρα του φθινοπώρου. Ο ουρανός όμως στο *Earthworks* “ήταν μία τεράστια μαύρη-καφέ ασπίδα που πάνω της γυάλιζε η υγρασία”.

Το λεωφορείο πέρασε μπροστά από το πρώτο μνημείο. Χτύπησα για να κάνει στάση και κατέβηκα στη γωνία της λεωφόρου Union και River Drive. Το μνημείο ήταν μια γέφυρα πάνω από τον ποταμό Passaic που συνέδεε την κομητεία του Bergen με την κομητεία του Passaic. Η μεσημεριάτικη λιακάδα “κινηματογραφοποιούσε” την περιοχή, μεταμορφώνοντας τη γέφυρα και τον ποταμό σε μια υπερεκτεθειμένη φωτογραφία. Ο ήλιος έγινε μια τερατώδης λάμπα που πρόβαλλε στο μάτι μου μια απομονωμένη σειρά από καρέ διαμέσου της instamatic μου. Περιπατώντας πάνω στη γέφυρα, ήταν σαν να περπατάω πάνω σε μια τεράστια φωτογραφία φτιαγμένη από ξύλο και ασφάλι, και από κάτω το ποτάμι ήταν σαν μια τεράστια κινηματογραφική ταινία η οποία το μόνο που έδειχνε ήταν ένα συνεχές κενό.

Ο ατσάλινος δρόμος που περνούσε πάνω από το νερό ήταν εν μέρει μια ανοικτή μεταλλική σχάρα πλαισιωμένη από ξύλινα πεζοδρόμια, που την κρατούσε ψηλά ένα βαρύ σύστημα δοκών, ενώ πιο ψηλά, ένα ετοιμόρροπο πλέγμα κρεμόταν στον αέρα. Μέσα στη διαύγεια της ημέρας, μια σκουριασμένη ταμπέλα λαμποκοπούσε τόσο που δύσκολα τη διάβαζες. Μια ημερομηνία γυάλιζε στον ήλιο...1899...Όχι...1896...ίσως (χαμηλά μέσα στη σκουριά διακρινόταν η επωνυμία Dean & Westbrook Contractors, Νέα Υόρκη). Η Instamatic (που οι ορθολογιστές αποκαλούν φωτογραφική μηχανή) με είχε υπό τον πλήρη έλεγχό της. Καθώς έβγαζα τη μία φωτογραφία μετά την άλλη, ο σαν γυάλινος αέρας του New Jersey, έκανε να διαγράφονται πεντακάθαρα τα δομικά στοιχεία του μνημείου. Μια μαούνα έμοιαζε ακινητοποιημένη πάνω στην επιφάνεια του νερού καθώς πλησίαζε

στη γέφυρα, κάνοντας τον φύλακα τη γέφυρας να κλείσει τις πύλες. Από τις όχθες του Passaic, παρακολούθησα τη γέφυρα να περιστρέφεται γύρω από έναν κεντρικό άξονα για ν’ αφήσει ένα αδρανές ορθογώνιο σχήμα να περάσει μαζί με το άγνωστο φορτίο του. Από τη μεριά του Passaic (τη δυτική), η γέφυρα περιστράφηκε προς νότο, ενώ από τη μεριά του Rutherford (την ανατολική) περιστράφηκε προς βορρά; οι περιστροφές αυτές, μου έφεραν στο νου τις μετρημένες κινήσεις ενός κόσμου του οποίου η εποχή έχει παρέλθει. Το δίπολο “Βορράς” και “Νότος” κρεμόταν επάνω από τον στατικό ποταμό. Θα μπορούσε κάποιος ν’ αναφερθεί σ’ αυτή τη γέφυρα ως το “μνημείο των εξαρθρωμένων κατευθύνσεων.”

Στις δύο όχθες του ποταμού Passaic, υπήρχαν πολλά μικρότερα μνημεία, όπως μπετονένιες αντηρίδες που στήριζαν τα πλευρά ενός καινούργιου αυτοκινητόδρομου υπό κατασκευή. Ένα μέρος του παραποτάμιου δρόμου River Drive είχε μπαζωθεί κι ένα άλλο ήταν απείραχτο. Ήταν δύσκολο να ξεχωρίσεις τον καινούργιο αυτοκινητόδρομο από τον παλιό δρόμο είχαν μπλεχτεί και οι δυο μαζί σ’ ένα φιλενωτικό χάος. Καθώς ήταν Σάββατο, πολλά μηχανήματα δεν δούλευαν, κι έτσι έμοιαζαν με προϊστορικά πλάσματα που είχαν κολλήσει στη λάσπη ή, καλύτερα, με τις μηχανές μιας πεπερασμένης τεχνολογίας - με μηχανικούς δεινόσαυρους που τους είχε αφαιρεθεί το δέρμα. Στην περιφέρεια αυτής της Εποχής των Προϊστορικών Μηχανών, υπήρχαν σπίτια που χρονολογούνταν πριν και μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα σπίτια κατόπτριζαν το ένα το άλλο σε σημείο που κατέληγαν παντελώς άχρωμα. Μια παρέα παιδιών έπαιζαν πετροπόλεμο δίπλα σε ένα χαντάκι. “Από δω και πέρα δεν θα ξανάρθεις στην κρυψώνα μας. Και το εννοώ!” είπε ένα ξανθό κοριτσάκι που είχε χτυπηθεί από μια πέτρα.

Περπατώντας προς Βορρά κατά μήκος των υπολειμμάτων του River Drive, είδα ένα μνημείο στη μέση του ποταμού - ήταν μια πλατφόρμα άντλησης συνδεδεμένη με ένα μεγάλο σωλήνα. Ένα τμήμα του σωλήνα έπλεε στηριγμένο πάνω σε βαρέλια και το υπόλοιπο εκτεινόταν σε μήκος τριών περίπου οικοδομικών τετραγώνων κατά μήκος της όχθης, πριν εξαφανιστεί μέσα στο χώμα. Από τον ήχο καταλάβαινες πως το νερό που έτρεχε μέσα στον μεγάλο σωλήνα κουβαλούσε και μπάζα.

Εκεί κοντά, στην όχθη του ποταμού, ήταν ένας τεχνητός κρατήρας που μέσα του υπήρχε μια ωχρή, άτονη λιμνούλα με νερό, ενώ δίπλα στον κρατήρα εξείχαν έξι μεγάλοι σωλήνες που μετέφεραν νερό από την λιμνούλα στον ποταμό. Αυτό συνέθετε ένα μνημειακό σιντριβάνι που έμοιαζε με έξι οριζόντιες καμινάδες που έδειχναν σα να πλημμύριζαν το ποτάμι με υγρό καπνό. Ο μεγάλος σωλήνας συνδεόταν με κάποιο μυστηριώδη τρόπο με το εσχατολογικό σιντριβάνι. Ήταν λες και ο σωλήνας σοδομίζε κρυφά κάποια απόκρυφη τεχνολογική οπή, κάνοντας ένα τερατώδες σεξουαλικό όργανο (το σιντριβάνι), να φτάνει σε οργασμό. Ένας ψυχαναλυτής ίσως έλεγε ότι το τοπίο επιδείκνυε “ομοφυλοφιλικές τάσεις”, εγώ, ωστόσο, δεν θα βγάλω ένα τόσο χονδροειδές ανθρωπομορφικό συμπέρασμα. Εγώ θα πω μόνο: “Ήταν εκεί.”

Απ' την απέναντι πλευρά του ποταμού, στο Rutherford, ακουγόταν αγνά ο ήχος μιας μικροφωνικής εγκατάστασης και οι αδύναμες ζητωκραυγές του κοινού ενός αγώνα ράγκμπι. Στην πραγματικότητα το τοπίο δεν ήταν τοπίο αλλά “ένα ιδιαίτερο είδος ηλιοτυπίας” (Nabokov), σαν αυτό-καταστρεφόμενη καρτ ποστάλ ενός κόσμου γεμάτου καταπιεστικό μεγαλείο ο οποίος είχε αποτύχει στη διεκδίκηση της αθανασίας. Περιπλανιόμουν σε μια κινηματογραφική ταινία την οποία δεν μπορούσα να συλλάβω, αλλά ακριβώς εκεί που άρχισα να μπερδεύομαι, είδα μια πράσινη ταμπέλα που εξηγούσε τα πάντα.

ΟΙ ΦΟΡΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΕΘΝΙΚΩΝ ΟΔΩΝ ΕΔΩ ΠΙΑΝΟΥΝ ΤΟΠΟ

Ομοσπονδιακός αυτοκινητόδρομος
Ταμείο
2.867.000

Υπουργείο εμπορίου ΗΠΑ
Ταμείο Πολιτειακών αυτοκινητόδρομων
Επιχορήγηση Εθνικών Οδών
2.867.000

Τμήμα εθνικών οδών πολιτείας NewJersey

Αυτή η πανοραμική θέα του μηδενός ήταν σαν να περιείχε “αντίστροφα ερείπια”, δηλαδή όλες τις καινούργιες κατασκευές που έμελλε κάποτε να κτιστούν. Εδώ, πρόκειται για το αντίθετο των “ρομαντικών ερειπίων” γιατί τα κτίσματα δεν καταρρέουν αφού κτιστούν αλλά αντίθετα *ανεγείρονται ήδη ως ερείπια, εκ των πρότερων*. Αυτή η αντι-ρομαντική σκηνογραφία παραπέμπει σε μια ακυρωμένη έννοια του χρόνου και σε πολλά άλλα πράγματα που “έχει περάσει η εποχή τους”. Ωστόσο, τα προάστια υπάρχουν χωρίς κανέναν εξορθολογισμό του παρελθόντος και χωρίς τα “μεγάλα γεγονότα” της Ιστορίας. Α, υπάρχουν ίσως μερικά αγάλματα, ένας θρύλος και κάνα δυο αξιοπερίεργα αντικείμενα, παρελθόν όμως όχι - μόνο εκείνο που το περνάγανε για μέλλον. Μια Ουτοπία από την οποία λείπει ο πυθμένας, ένας τόπος όπου οι μηχανές ακινητούν κι ο ήλιος έχει γίνει σαν γυαλί και όπου το Εργοστάσιο Μπετόν του Passaic (253 River Drive) κάνει καλές δουλειές σε ΠΕΤΡΑ, ΑΣΦΑΛΤΟ, ΑΜΜΟ και ΤΣΙΜΕΝΤΟ. Το Passaic μοιάζει να είναι γεμάτο “τρύπες” σε σύγκριση με την πόλη της Νέας Υόρκης που δείχνει να είναι σφιχτά συναρμολογημένη και συμπαγής, και από μια άποψη, αυτές οι τρύπες είναι τα μνημειακά κενά που ορίζουν, χωρίς να προσπαθούν, τα ίχνη της μνήμης μιας παρατημένης σειράς από μέλλοντα. Τα μελλούμενα αυτά βρίσκονται σε Ουτοπικά B-movies, και ύστερα τα μιμούνται οι κάτοικοι των προαστίων. Οι βιτρίνες στο κατάστημα αυτοκινήτων της City Motors διαλαλούν την ύπαρξη της Ουτοπίας μέσω μιας σειράς μοντέλων WIDE TRACKR ONTIAC του 1968: Executive, Bonneville, Tempest, Grandprix, Catalina και Le Mans. Αυτός ο οπτικός ψαλμός σηματοδότησε και το τέλος της κατασκευής του αυτοκινητόδρομου.

Στη συνέχεια κατέβηκα σε ένα σύμπλεγμα από μάντρες για αυτοκίνητα από δεύτερο χέρι. Πρέπει να πω ότι η κατάσταση εδώ έδειχνε αλλιώτικη. Ήμουν άραγε σε καινούργιο έδαφος; (Ένας Άγγλος καλλιτέχνης, ο Michael Baldwin λέει “θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί αν μια χώρα όντως αλλάζει - δεν αλλάζει, πάντως, με την έννοια που αλλάζει το φανάρι”). Ίσως είχα γλιστρήσει σε ένα

χαμηλότερο στάδιο μελλοντικότητας -μήπως είχα αφήσει πίσω μου το πραγματικό μέλλον για να προχωρήσω σε ένα ψεύτικο μέλλον; Ναι, αυτό είχα κάνει. Σε αυτό το στάδιο της προαστιακής μου Οδύσσειας, είχα αφήσει την πραγματικότητα πίσω.

Το κέντρο του Passaic διαγραφόταν σαν θαμπό επίθετο. Κάθε του “κατάστημα” ήταν ένα επίθετο δίπλα στο γειτονικό του, μια αλυσίδα επιθέτων μεταμφιεσμένα σε καταστήματα. Το φιλμ μου τελείωνε κι είχα αρχίσει να πεινάω. Στην πραγματικότητα, το κέντρο του Passaic δεν ήταν κέντρο - ήταν μάλλον μια τυπική άβυσσος ή ένα συνηθισμένο κενό. Εξαιρετικό μέρος για μια αίθουσα τέχνης! Ή, ίσως μια “υπαίθρια έκθεση γλυπτικής” να ζωντάνευε κάπως αυτόν τον τόπο.

Έφαγα για μεσημέρι στο Golden Coach Diner (Central Avenue 11), και έβαλα καινούργιο φιλμ στην Instamatic μου. Κοίταξα το πορτοκαλί-κίτρινο κουτί της Kodak Verichrome Pan και διάβασα την εξής ανακοίνωση:

ΔΙΑΒΑΣΤΕ ΑΥΤΗΝ ΤΗΝ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ:

Το παρόν φιλμ θα αντικατασταθεί αν βρεθεί ελαττωματικό στην κατασκευή, την ονομασία ή την συσκευασία, ακόμα και αν αυτό οφείλεται σε αμέλειά μας ή άλλο δικό μας λάθος. Εξαιρούμενης τυχόν αντικατάστασης, η πώληση ή η όποια επακόλουθη χρήση αυτού του φιλμ δεν καλύπτεται από άλλη εγγύηση ή νομική υπαιτιότητα. EASTMAN KODAK COMPANY. ΜΗΝ ΑΝΟΙΓΕΤΕ ΑΥΤΟ ΤΟ ΚΟΥΤΙ ΓΙΑΤΙ ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΑΣ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΚΑΤΑΣΤΡΑΦΟΥΝ - 12 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ- ΦΙΛΜ ΑΣΦΑΛΕΙΑΣ- ASA 125 22 DIN.

Μετά από αυτό, επέστρεψα στο Passaic, ή μήπως επέστρεψα στο μέλλον; - γιατί απ' όσο μπορούσα να ξέρω, αυτό το χωρίς καμία φαντασία προάστιο θα μπορούσε να είναι μια άπιαστη αιωνιότητα, ένα φτηνό αντίγραφο της Πόλης των Αθανάτων. Αλλά ποιός είμαι εγώ να κάνω μια τέτοια σκέψη; Διέσχισα την αλάνα ενός πάρκινγκ που κάλυπτε τις παλιές σιδηροδρομικές γραμμές που κάποτε διέσχίζαν το Passaic. Αυτό το μνημειακό πάρκινγκ χώριζε την πόλη στα δύο, μετατρέποντάς την σε καθρέφτη και είδωλο, όπου όμως καθρέφτης και είδωλο άλλαζαν συνέχεια θέση. Ποτέ δεν ήξερες από ποιά μεριά του καθρέφτη βρισκόσουν. Δεν υπήρχε τίποτα το ενδιαφέρον ή έστω περίεργο σε αυτό το επίπεδο μνημείο, παρόλα αυτά, εξέπεμπε μια κάποια κοινότυπη αντίληψη της αιωνιότητας. Ίσως τα “μυστικά του σύμπαντος” να είναι εξίσου πεζά - για να μην πούμε αφόρητα βαρετά. Από κάθε άποψη, η τοποθεσία παρέμενε χωρίς απολύτως κανέναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, γεμάτη απαστράπτοντα αυτοκίνητα. Όλα μαζί σε ατέλειωτες σειρές, συνέθεταν μια ηλιόλουστη αοριστία. Ο ξεθυμασμένος απογευματινός ήλιος στραφάλιζε επάνω στα αδιάφορα σασί των αυτοκινήτων. Έβγαλα μερικές άκεφες, εντροπικές φωτογραφίες αυτού του λαμπερού μνημείου. Αν το μέλλον είναι “ξεπερασμένο” και “παλιομοδίτικο”, τότε το είχα μόλις επισκεφτεί. Είχα βρεθεί σ' έναν πλανήτη που είχε επάνω του σχεδιασμένο έναν χάρτη του Passaic και μάλιστα έναν χάρτη μάλλον

ατελή. Έναν χάρτη αστρικό με σημειωμένες “γραμμές” σε μέγεθος δρόμων και “πλατείες” και “τετράγωνα” σε μέγεθος κτηρίων. Υπήρχε ανά πάσα στιγμή το ενδεχόμενο τα πόδια μου να τρυπήσουν το χαρτονένιο έδαφος. Είμαι πεπεισμένος ότι το μέλλον βρίσκεται χαμένο κάπου στις χωματερές του μη ιστορικού παρελθόντος. Βρίσκεται στις χθεσινές εφημερίδες, στις σαχνές διαφημίσεις ταινιών επιστημονικής φαντασίας, στον ψευδή καθρέφτη εκείνων των ονείρων μας που έχουμε απορρίψει. Ο χρόνος μετατρέπει τις μεταφορές σε *πράγματα* και τις στοιβάζει σε κρύα δωμάτια ή τις τοποθετεί στις ουράνιες παιδικές χαρές των προαστίων.

Άραγε, έχει αντικαταστήσει το Passaic τη Ρώμη ως Αιωνία Πόλη? Αν τοποθετούσαμε ορισμένες πόλεις του κόσμου δίπλα-δίπλα σε ευθεία γραμμή κατά μέγεθος, αρχίζοντας με τη Ρώμη, πού θα έμπαινε το Passaic σε αυτή την απίθανη συστοίχιση? Κάθε πόλη θα γινόταν ένας τρισδιάστατος καθρέφτης που θα καθρέφτιζε τη διπλανή της, προσδίδοντάς της ύπαρξη. Οι εσχατιές της αιωνιότητας δείχνουν να εμπεριέχουν και τέτοιες ανόσιες ιδέες.

Το τελευταίο μνημείο ήταν ένα σκάμμα άμμου ή μία μακέτα της ερήμου. Κάτω από το ψόφιο φως του απογευματινού Passaic, η έρημος γινόταν ένας χάρτης απέραντης αποσύνθεσης και λησμονιάς. Αυτό το μνημείο των ελάχιστων σωματιδίων άστραφτε κάτω από τον γυμνό ήλιο και υποδήλωνε την θλιβερή διάλυση ολόκληρων ηπείρων, την αποξήρανση ωκεανών - πάνε πια τα πράσινα δάση και τα ψηλά βουνά - το μόνο που υπήρχε ήταν εκατομμύρια κόκκοι άμμου, ένα τεράστιο κατάθεμα από κονιοροτοποιημένα οστά και πέτρες. Κάθε κόκκος ήταν μια νεκρή μεταφορά που ισούταν με την αχρονικότητα κι αν αυτές τις μεταφορές τις αποκρυπτογραφούσαμε, θα περνούσαμε μέσα από τον ψεύτικο καθρέφτη της αιωνιότητας. Το σκάμμα αυτό κατά κάποιον τρόπο λειτουργούσε και σαν ανοιχτός τάφος - ένας τάφος που μέσα του παίζουν χαρούμενα παιδιά.

...κάθε αίσθηση πραγματικότητας είχε εξαφανιστεί. Την θέση της είχαν καταλάβει βαθειά ριζωμένες ψευδαισθήσεις, απουσία αντίδρασης της κόρης στο φως, απουσία μινικών αντανακλαστικών του γόνατου - όλα συμπτώματα προοδευτικής μηνιγγίτιδας: το σαβάνωμα του εγκεφάλου.

Louis Sullivan, “ένas από τους μεγαλύτερους αρχιτέκτονες όλων των εποχών”,
απο το *Mobile* του Michel Butor

Σειρά έχει τώρα μια απόδειξη για το μη αντιστρέψιμο της αιωνιότητας μέσω ενός χαζού παραδείγματος που αποδεικνύει την εντροπία. Φανταστείτε το σκάμμα της άμμου χωρισμένο στα δυο, με μαύρη άμμο στο ένα μέρος και άσπρη άμμο στο άλλο. Παίρνουμε ένα παιδί και το βάζουμε να τρέξει εκατό φορές στην κατεύθυνση των δεικτών του ρολογιού μέσα στο σκάμμα μέχρι η άμμος να αναμιχθεί και ν' αρχίσει να γίνεται γκριζα. Αν στη συνέχεια, το βάλουμε να τρέξει σε φορά αντίθετη από αυτήν των δεικτών του ρολογιού, το αποτέλεσμα δεν θα είναι μια αποκατάσταση του

αρχικού διαχωρισμού αλλά ένας μεγαλύτερος βαθμός γκριζάδας και η αύξηση της εντροπίας. Φυσικά, αν κινηματογραφούσαμε ένα τέτοιο πείραμα, θα μπορούσαμε να αποδείξουμε το αναστρέψιμο της αιωνιότητας προβάλλοντας την ταινία προς τα πίσω, όμως και πάλι, αργά ή γρήγορα, το ίδιο το φιλμ θα αλλοιωνόταν ή θα χανόταν και θα έμπαινε σε μια μη αναστρέψιμη κατάσταση. Αυτό, κατά κάποιο τρόπο υπαινίσσεται πως ο κινηματογράφος προσφέρει μια απατηλή ή παροδική φυγή από την φυσική διάλυση. Η ψευδής αθανασία της ταινίας δίνει στο θεατή την ψευδαίσθηση του έλεγχου πάνω στην αιωνιότητα - μόνο που τα υπέρλαμπρα αστέρια ξεθωιάζουν.

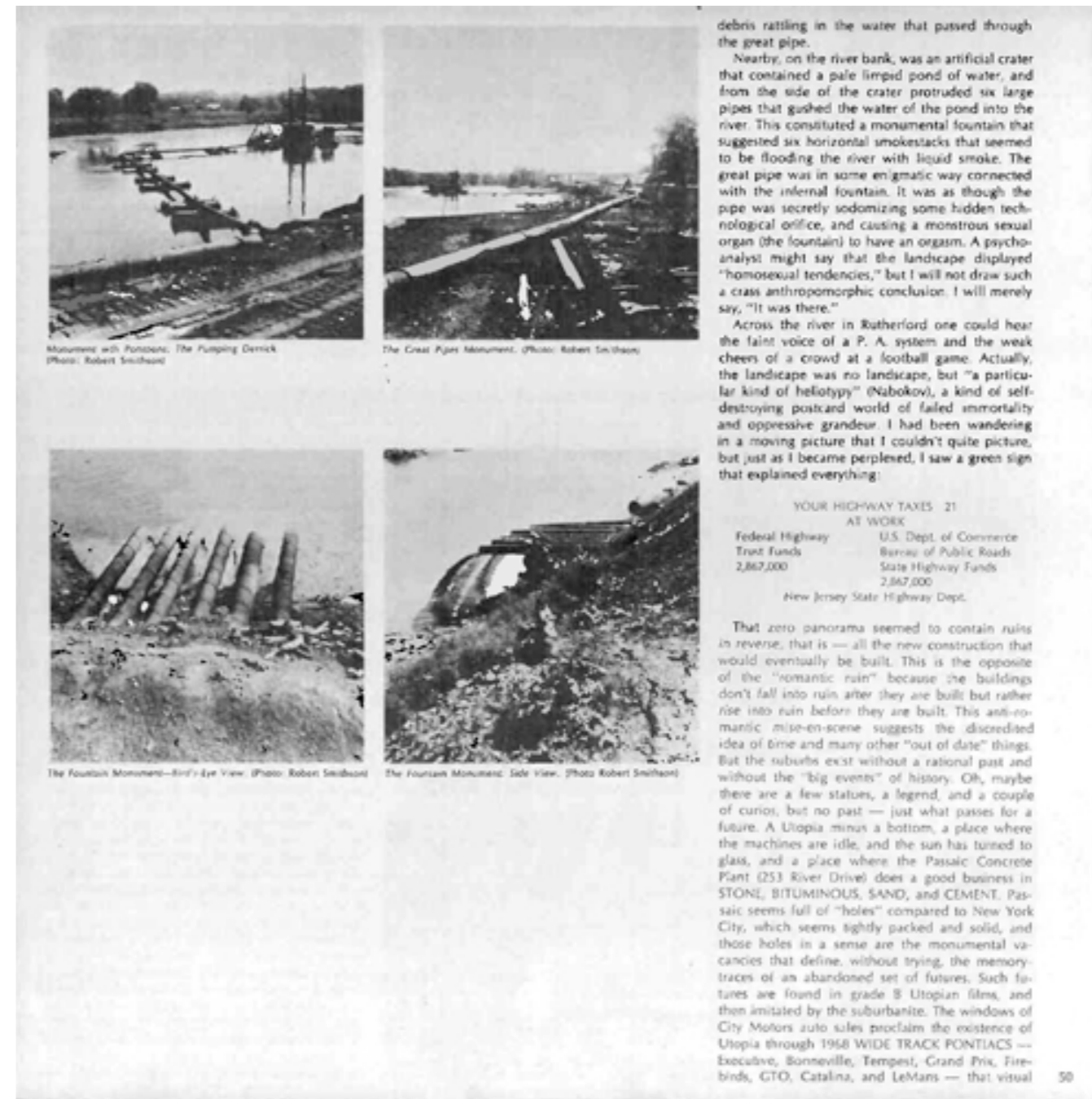
3.2 Ο τόπος

Ο Robert Smithson είναι σήμερα, 40 χρόνια μετά τον θάνατό του, ταυτισμένος με την έννοια του nonsite. Ο Brian Wallis έχει ισχυριστεί ότι η έννοια του site/nonsite στον Robert Smithson, είναι τόσο κρίσιμη για την κατανόηση της σύγχρονης τέχνης όσο είναι και αυτή του readymade στον Duchamp.¹⁹⁹ Πράγματι, η συνεισφορά της έννοιας του nonsite σε μία διεύρυνση της έννοιας του τόπου από εδαφικό σε διαλογικό πεδίο είναι το ιστορικό ανάλογο στην νομαδική πρακτική πολλών διεθνών καλλιτεχνών σήμερα. Η πρακτική του “καλλιτεχνικού τουρισμού” που απαιτεί η on site παραγωγή έργου αλλά και το συλλογικό μοντέλο οφείλουν πολλά στην έξοδο του Smithson από το εργαστήριό του, στην περιπατητική του δραστηριότητα, στο ταξίδι του στην περιφέρεια, στην απίστευτη κινητικότητα του και στην επίμονη ενασχόλησή του με τον χρόνο. Αυτήν την δραστηριότητα αντανακλά, εκτός των άλλων, και το παραπάνω κείμενο.

Το εννοιολογικό apparatus του nonsite άρχισε να κατασκευάζεται στο κείμενο “Μια Περιήγηση, στα Μνημεία του Passaic, New Jersey (1967)”, περισσότερο από ένα χρόνο πριν την εμφάνιση του πρώτου τέτοιου έργου σε αίθουσα τέχνης. Το κείμενο προετοιμάζει το έδαφος για την πρόσληψη των nonsites και κατασκευάζει ένα κοινό που θα ήταν ικανό να αντιληφθεί την πολυπλοκότητα των ζητημάτων που έθεσε η διαλεκτική του site/nonsite. Μιλώντας συχνά για διαλεκτική, ο Smithson οικειοποιείται τον όρο και τον χρησιμοποιεί για τις ανάγκες των κειμένων και των έργων του, εννοώντας τον άλλοτε ως ενεργοποίηση μιας διαλογικής ποιότητας μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή, άλλοτε ως συμφιλίωση μεταξύ διπλών, άλλοτε ως κάποιο είδος συνέχειας ή σύγκλισης μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, εικόνας και γλώσσας, αντικειμένου και έννοιας, άμεσου παρόντος και απόμακρου γεωλογικού παρελθόντος. Η διαλεκτική του site/nonsite συνίσταται στον διάλογο ανάμεσα σε μια γλυπτική κατασκευή που έγινε in situ, σε επιλεγμένο site στην ύπαιθρο και στην μετατόπισή της ως ένα “εσωτερικό” earthwork μέσα στους χώρους της αίθουσας τέχνης. Φωτογραφίες του site, γεωλογικά δείγματα πλαισιωμένα σε μεταλλικά δοχεία καθώς και χάρτες του site, είναι τα αντικείμενα που συνθέτουν ένα nonsite (εικ. 19, 20, 21, 22, 23). Ενώ το site παραμένει εκτός της αίθουσας τέχνης και εκτός θέασης την στιγμή της έκθεσης, δεν βρίσκεται εκτός του έργου. Η ύπαρξη της γλυπτικής κατασκευής στην αίθουσα τέχνης συνιστά αποσπασματική αναφορά και παραπομπή στο site. “Και οι δύο πλευρές είναι παρούσες και απύσες ταυτόχρονα”, σημειώνει ο Smithson για να υπογραμμίσει ότι το nonsite αντλεί το νόημά του από ένα μέρος στο οποίο δεν βρίσκεται αλλά καταγράφοντας, δειγματίζοντας, και περιέχοντας αυτό το μέρος (στο οποίο παραπέμπει) δημιουργεί τη διαλεκτική.²⁰⁰ Στην τελευταία του συνέντευξη μιλάει και πάλι για διαλεκτική: “Ποτέ δεν σκέφτηκα να απομονώσω τα αντικείμενά μου με κάποιο ιδιαίτερο τρόπο. Σταδιακά, όλο και περισσότερο, έφτασα να δω την σχέση τους με τον εξωτερικό κόσμο και όταν τελικά ξεκίνησα να κατασκευάζω τα nonsites η διαλεκτική έγινε πολύ δυνατή. Αυτά τα nonsites έγιναν χάρτες που έδειχναν σε τόπους στον κόσμο έξω από τη γκαλερί, και η πουριστική, αφαιρετική τάση άρχισε να υπάγεται

199 B. Wallis, “Excavating the 1970’s”, Art in America, 85 no 9 (Sept. 1997), σελ. 122. Αναφέρεται στο C. Butler, A Lurid Presence: Smithson’s Legacy and Post-Studio Art, σελ. 228, στο Robert Smithson, κατάλογος έκθεσης, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Los Angeles, 2004.

200 Για την γενεαλογία των nonsites και για την λειτουργία τους ως αντίστροφων χαρτογραφίσεων βλέπε ενότητα 1.3.



38. “A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC, NEW JERSEY (1967), ARTFORUM, ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1967

σε μια διαλεκτική ματιά.”²⁰¹ Τα λόγια αυτά του Smithson αντανακλούν, εκτός των άλλων, τη συζήτηση των μέσων της δεκαετίας του 1960 για την site specific τέχνη που εμφανίζεται σύμφωνα με την Miwon Kwon, αρχικά ως φαινομενολογική ή υπαρξιακή κατανόηση της τοποθεσίας, συνεχίζει ως κοινωνική και θεσμική για να καταλήξει ως διαλογική (discursive).²⁰²

Τον Δεκέμβριο του 1967, το κείμενο δημοσιεύεται στο Αμερικανικό περιοδικό τέχνης Artforum, με τίτλο “The Monuments of Passaic” (εικ. 38). Το κείμενο συμπεριλήφθηκε αργότερα στον τόμο Robert Smithson: The Collected Writings με τον τίτλο “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” (1967). Το κείμενο περιλαμβάνει 8 εικόνες. Από αυτές οι 6 είναι φωτογραφίες που απεικονίζουν απόψεις και αντικείμενα του τοπίου που περιγράφεται, η μία είναι αναπαραγωγή έργου ζωγραφικής από την εφημερίδα New York Times που είχε μαζί του εκείνη τη μέρα και η τελευταία είναι ένα κολλάζ του καλλιτέχνη.

Η περιήγηση στο Passaic είναι μέρος μιας σειράς εκδρομών που έκανε ο Smithson στον τόπο καταγωγής του, το New Jersey μεταξύ των ετών 1966 και 1968. Το 1967, όταν δημοσιεύει αυτό το άρθρο είναι σχεδόν τριάντα ετών, έχει ζήσει στη Νέα Υόρκη για εννέα χρόνια και έχει ήδη δεκαετή εκθεσιακή δραστηριότητα. Σε πολλές συνεντεύξεις του, ο Smithson αναφέρεται στις σύντομες εκδρομές του των ετών 1966-68 στο New Jersey σε μέρη όπως το Bayonne, North Bergen, Secaucus, Loveladies Island, The Pine Barrens και στα ορυχεία Montclair, Sany Hook και Franklin. Συχνά συνοδευόταν από φίλους και άλλους καλλιτέχνες. Πολλές από αυτές τις εκδρομές αποδόθηκαν ως κείμενα ταξιδιωτικών περιγραφών και δημοσιεύτηκαν σε περιοδικά τέχνης όπως το κείμενο για το Passaic. Άλλες χρησίμευσαν σαν πηγή συλλογής υλικού για την κατασκευή των nonsites, τα περισσότερα από τα οποία αναφέρονται σε τοποθεσίες του New Jersey.

Σε αυτές τις εκδρομές ο Smithson επισκέπτεται κάτι πολύ οικείο. Γνώρισε το τοπίο του New Jersey στην παιδική του ηλικία κάνοντας εκδρομές στα ορυχεία της περιοχής. Έκανε επίσης πολλά μακρινά ταξίδια στη αμερικανική ήπειρο με τους γονείς του. Τα οικογενειακά αυτά ταξίδια του έκαναν μεγάλη εντύπωση. Σε μία μακροσκελή συνέντευξη του στον Paul Cummings το 1972 αναφέρεται στον γύρο των Ηνωμένων Πολιτειών με τους γονείς του το 1946, στην επίσκεψη σε μια φάρμα με ερπετά στη Φλόριδα και σε άλλα ταξίδια που ο ίδιος σχεδίαζε για την οικογένεια για να εξυπηρετήσουν τα συλλεκτικά του ενδιαφέροντα. Ως παιδί ο Smithson έδειξε επίσης μεγάλο ενδιαφέρον για την Φυσική Ιστορία. Ο πατέρας του τον πήγαινε συχνά στο Μουσείο Φυσικής Ιστορίας στη Νέα Υόρκη, τον ενθάρρυνε να φτιάχνει τις δικές του συλλογές από κοχύλια, απολιθώματα και έντομα και να τις εκθέτει στο μικρό αυτοσχέδιο μουσείο του ισογείου της οικογενειακής κατοικίας. Το μουσείο Φυσικής

201 R. Smithson, “Robert Smithson on Duchamp (1973)”/Moir Roth, στο J. Flam (ed.), *Robert Smithson The Collected Writings*, University of California Press, London 1996, σελ. 311 (στο εξής: *Writings*).

202 Η Pamela Lee επισημαίνει επίσης ότι η αρχική, φαινομενολογική καταγωγή της site specific τέχνης η οποία ανάγεται στον μινιμαλισμό, συνεπάγεται δύο τύπους θέασης: στον πρώτο η σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο και τον τόπο είναι σημαντική, το υποκείμενο έχει μεγαλύτερη αυτοσυνειδηση, ταυτίζει το αντικείμενο με τον τόπο και συμμετέχει στην κατασκευή του τόπου αρνούμενο την ιδέα της ύπαρξης ενός απόλυτου χώρου. Στον δεύτερο τρόπο η παραγωγή του έργου, σχετίζεται με τα ιδιαίτερα τοπικά χαρακτηριστικά και το μέρος διαβάζεται σε σχέση με την έννοια της κοινότητας. Βλέπε P. M. Lee, *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge: The MIT Press, 2000, σελ.37 και M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational identity*, Cambridge: The MIT Press, 2004 σελ.10-30.

Ιστορίας ήταν το μουσείο του και όχι το Μουσείο Τέχνης.²⁰³ Στην ίδια συνέντευξη λέει χαρακτηριστικά ότι “ήμουν διαποτισμένος από την επίγνωση αυτού του τόπου [...] αυτά τα τοπία ενσωματώθηκαν στην συνείδησή μου πολύ νωρίς, και με μια έννοια είχα αρχίσει να κάνω αρχαιολογικά ταξίδια στο πρόσφατο παρελθόν, στο Bayonne, New Jersey”.²⁰⁴

Η περιοχή του Paterson, η βορειοανατολική δηλαδή πλευρά της πολιτείας του New Jersey ενέπνευσε επίσης τον ποιητή William Carlos Williams, συγγραφέα του επικού ποιήματος με τον τίτλο Paterson. Γεννημένος στο Rutherford όπως και ο Smithson, ο ποιητής ανακατασκευάζει την ιστορία και την καθημερινή ζωή αυτού του τόπου. Ο Smithson δεν αναφέρει τον Williams στο ίδιο το κείμενο αλλά σε μεταγενέστερη συνέντευξη λέει ότι θεωρεί το δικό του κείμενο για το Passaic ως ένα υστερόγραφο στο κείμενο του Williams. Όπως διευκρινίζει σε άλλη συνέντευξη, αυτό που τον γοήτευσε στο ποίημα του Williams ήταν κάποια γεωλογική και στρωματογραφική αίσθηση του τοπίου. “Υποθέτω ότι η περιοχή του Paterson είναι το μέρος όπου είχα πολλές επαφές με ορυχεία και νομίζω ότι αυτό έχει χαραχτεί στην ψυχή μου. Ως παιδί πήγαινα πολύ συχνά και τριγυρούσα σ’ αυτά τα ορυχεία. Και φυσικά έχουν μια έντονη παρουσία στο Paterson. Όταν διάβασα το ποίημα ενδιαφέρθηκα ακριβώς γι’ αυτό, το κομμάτι του ποιήματος που έδειχνε όλη τη διαστρωμάτωση κάτω από τον Paterson. Ένα είδος πρώτο-εννοιολογικής τέχνης μπορείς να πεις. Αργότερα έγραψα ένα άρθρο για το Artforum πάνω στο Passaic που είναι μια πόλη πάνω στον ποταμό Passaic βόρεια του Paterson. Κατά κάποιο τρόπο αντανακλά αυτήν την περιοχή. Ο Williams είχε αυτή την αίσθηση του τοπίου του New Jersey.”²⁰⁵

Πραγματικά ο Williams, που σήμερα θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους αμερικανούς μοντερνιστές ποιητές, επέλεξε να ζήσει στο επαρχιακό, προαστιακό New Jersey αντί για τη Νέα Υόρκη, το κέντρο της ποιητικής διανόησης και να επινοήσει μια ιδιαίτερη τοπική, προσωπική γλώσσα. Ήθελε η ποίησή του να αναδύεται κατευθείαν από αυτό το περιβάλλον, να έχει την δύναμη ενός αντικειμένου φτιαγμένου από τα ντόπια υλικά. Ένας φημισμένος στίχος του Williams που εμφανίζεται στο ποίημα Paterson είναι: “Ιδέες εμπράγματα μόνο.”²⁰⁶ Ο Williams είδε τον ποιητή ως κάποιου είδους ρεπόρτερ που ενσωματώνει πληροφορίες που αφορούν πραγματικά γεγονότα στο ποίημα, όπως, στην περίπτωση του Paterson, αποσπάσματα από την αλληλογραφία του με την Αμερικανίδα ποιήτρια Marcia Nardi και τον Allen Ginsberg (που επίσης γεννήθηκε και μεγάλωσε στο New Jersey), αλλά και επιστολές και άρθρα που αφορούσαν ιστορικές φιγούρες από το παρελθόν του τόπου. Σε μια διάλεξη για τον Williams, ο Allen Ginsberg, μιλάει για τη συνειδητή επιλογή του ποιητή να κατοικήσει στην πόλη Rutherford της πολιτείας του New Jersey, μια τυπική Αμερικανική βιομηχανική κοινότητα για να απορροφηθεί από το τοπικό στοιχείο, να εντυφώσει στην παρατήρηση της τυπικής αμερικανικής επαρχιωτικής

203 Για μια αυτοβιογραφία του Robert Smithson δεξ, Oral History, Interview with Robert Smithson, 1972 July 14-19, Archives of American Art, Smithsonian Institution. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-smithson-12013#transcript>.

204 R. Smithson, “Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution (1972)”, *Writings*, σελ. 295.

205 οπ. αν., σελ. 285.

206 W. Carlos Williams, *Paterson*, London: Penguin Books, 1983, σελ. 6.

ζωής και πραγματικότητας σε όλες τις ανάγλυφες λεπτομέρειές της προσπαθώντας να εφεύρει μια καθαρά Αμερικανική ποιητική. Αυτή η *ars poetica americana* θα του επέτρεπε να εστιάσει στο ακατέργαστο ποιητικό υλικό χωρίς να ενδιαφέρεται για το τελειωμένο, ραφινάρισμένο προϊόν. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Ginsberg, “...μπήκε συνειδητά σ’ έναν αγώνα ο οποίος απορρόφησε εξ’ ολοκλήρου την ζωή του ως ποιητή –να εμποτευτεί όλες τις λεπτομέρειες της φυσικής, οικιακής ζωής του (όχι να μεταμορφώσει τη ζωή του σε μια καλλιτεχνίζουσα ζωή υψώνοντας κάποιο εξωτερικό λάβαρο, μέσω μιας εξωτερικής συμπεριφοράς -, αλλά να μεταμορφώσει τον κόσμο του από τον δικό του τόπο, από εκεί όπου βρισκόταν, αλλάζοντας την ίδια του τη νόηση.) Μια φράση του, που θυμίζει πολύ το ‘Το βλέμμα αλλάζοντας, όλα τα αλλάζει’ του William Blake, είναι το ‘Ένας καινούργιος κόσμος δεν είναι παρά ένας καινούργιος νους’.”²⁰⁷

Η γραφή του Williams επηρέασε τον Smithson σε πολλά επίπεδα: στην υιοθέτηση μιας ιδέας της ιστορίας που κατασκευάζεται από την ενσωμάτωση παραθεμάτων και αναφορών, στην σαν μωσαϊκό, δομή του κειμένου που μετακινείται συνεχώς από την πρόζα στην ποίηση και ιδιαίτερα στην τάση του να αναγνωρίζει αναλογίες ανάμεσα στη γλώσσα, τη σκέψη και τις γεωλογικές διαδικασίες. Άλλωστε το τοπίο του βόρειου New Jersey είναι μια περιοχή με τεράστιο γεωλογικό ενδιαφέρον. Ο Smithson, σε συνέντευξή του 1972, ομολογεί το ενδιαφέρον του γι’ αυτήν την πλευρά του τοπίου: “Μου αρέσουν τοπία που παραπέμπουν στην προϊστορία. Ως καλλιτέχνης, έχει ένα ενδιαφέρον το να υιοθετώ τη θέση ενός φορέα γεωλογικής αλλαγής όπου ο άνθρωπος γίνεται έμπρακτα μέρος αυτής της διαδικασίας αντί να προσπαθεί να την υπερκεράσει [...] Απλά ρέεις μαζί της και μπορεί έτσι να συντελεστεί κάποιου τύπου κτίσιμο.”²⁰⁸ Το κείμενό του “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, είναι ένα κείμενο-μανιφέστο για την νεοεμφανιζόμενη Land Art που προετοιμάζει για τα Earthworks. Σ’ αυτό ο καλλιτέχνης περιγράφει τις καλλιτεχνικές στρατηγικές των μινιμαλιστών με όρους χρονικότητας και εντροπίας. Σε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα του κειμένου ο Smithson βάζει τον καλλιτέχνη να υιοθετεί την “περσόνα του γεωλόγου” που αναφέραμε πιο πάνω: “Η επιφάνεια της γης και τα πλάσματα της φαντασίας, έχουν έναν τρόπο να αναλύονται σε ξεχωριστές περιοχές τέχνης. Ποικίλοι παράγοντες, φανταστικοί και πραγματικοί, αλλάζουν θέσεις μεταξύ τους - δεν μπορεί κανείς να αποφύγει την λασπωμένη σκέψη όταν πρόκειται για τα Έργα της Γης (Earthworks) ή για αυτό που αποκαλώ ‘αφηρημένη γεωλογία’. Το μυαλό και η γη βρίσκονται σε διαρκή κατάσταση διάβρωσης, πνευματικοί ποταμοί φθείρουν νοητικές όχθες, εγκεφαλικά κύματα υπονομεύουν λόφους της σκέψης, ιδέες αποσυντίθενται σε βράχους του αγνώστου και εννοιολογικές αποκρυσταλλώσεις θρυμματίζονται σε αποθέσεις αμμώδους λογικής. Αχανείς κινούμενες ικανότητες προκύπτουν σε αυτήν την γεωλογική αχλύ, και κινούνται με τον πιο υλικό τρόπο. Αυτή η μετατόπιση μοιάζει ακίνητη, παρόλο που συνθλίβει το τοπίο της λογικής κάτω από ρεμβασμούς παγετώνων. Αυτή η αργή ροή μας κάνει να συνειδητοποιούμε τη θόλωση της σκέψης. Κατρακύλες, διολισθήσεις φερτών υλών, κατολισθήσεις, όλα διαδραματίζονται μέσα στα ραγισμένα όρια του εγκεφάλου. Το σώμα ολόκληρο έλκεται από το εγκεφαλικό ίζημα, μέσα στο οποίο μόρια

207 Για μια σε βάθος παρουσίαση της ζωής και της δουλειάς του Williams, βλέπε <http://www.allenginsberg.org/> και <http://ginsbergblog.blogspot.com/2012/04/mind-mouth-and-page-1-williams.html>. Επίσης, J. Randall. “Paterson by William Carlos Williams” στο *No Other Book: Selected Essays*. New York: Harper Collins, 1999. Για μια ανάλυση της ποιητικής του φόρμας, <http://www.poetryfoundation.org/bio/william-carlos-williams> και <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoet.do?poetId=7349>. Ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης 28/04/2013

208 R. Smithson, “Conversation in Salt Lake City”/Gianni Pettena (1972)”, *Writings*, σελ. 298.

και θραύσματα γίνονται γνωστά ως συμπαγής συνείδηση. Ένας ξεθωριασμένος και θρυμματισμένος κόσμος περιβάλλει τον καλλιτέχνη. Η οργάνωση αυτής της χαοτικής διάβρωσης σε μοτίβα, κανάλια και υποδιαίρεσεις είναι μια αισθητική διαδικασία που είναι ακόμα σχεδόν ανέγγιχτη.”²⁰⁹ Η αισθητική διαδικασία για την οποία μιλά θα πραγματοποιηθεί, όπως φάνηκε στην ενότητα 1.3 στα *poetsites*, σε αυτούς τους “τριδιάστατους χώρους”, σε αυτό το “πραγματικό μεταφορικό υλικό”, σε αυτές τις ασταθείς αναφορές στον τόπο.

Το γεωλογικό ενδιαφέρον της περιοχής καταγράφεται επίσης στο πρώτο του κείμενο για το New Jersey με τον τίτλο *The Crystal Land* (1967). Σε αυτό παραθέτει ένα μακρύ κατάλογο των πετρωμάτων που μπορεί να βρει κανείς στην περιοχή του Paterson. Στο κείμενο καταγράφεται επίσης το ενδιαφέρον του για την κρυσταλλογραφία όταν, περιγράφοντας τη θέα από τους λόφους του λατομείου Great Notch, ανακαλύπτει τα κρυσταλλικά σχήματα που σχεδιάζουν το τοπίο. Σ’ αυτήν την εκδρομή ο Smithson βλέπει παντού κρυστάλλους: στην αρχιτεκτονική των προαστίων, στην υποδομή του New Jersey, στα πλακίδια των τοιχωμάτων του τούνελ. Στη συνέχεια περιγράφει το ίδιο το λατομείο, χρησιμοποιώντας και πάλι ένα εντροπικό λεξιλόγιο: “Κοντά στο Paterson, στο Great Notch και στο Upper Montclair βρίσκονται τα ορυχεία του First Watchung Mountain που είναι πλούσια σε μεταλλεύματα. Ο Brian H. Mason, στο συναρπαστικό του εγχειρίδιο, *Trap Rock Minerals of New Jersey*, μιλάει για τα ‘προσχωσιγενή πετρώματα της Τριαδικής περιόδου του συνόλου του Newark’, τα οποία σχετίζονται με αυτά των παραποτάμιων λοφοσειρών. Σε αυτά τα πετρώματα μπορεί κανείς να βρει: ‘ακτινολίτη, αλβίτη, αλλανίτη, ανάλκιμο, απατίτη, ανυδρίτη, αποφυλλίτη, ορείχαλκο, αξινίτη, αζουρίτη, μαυρόλιθο, βορνίτη, βαρίτη, καλσίτη, χαμπαζίτη, χαλκοσίνη, χαλκοπυρίτη, γλωρίτη, χρυσόκολλα, χαλκό, κοβελλίτη, κυπρίτη, δατολίτη, δολομίτη, επίδοτο, γαληνίτη, κρύσταλλο του γλαουμπερίτη, γκαιτίτη, ζεολίτη, γρηνοκίτη, γύψο (αλαβαστρίτη), αιματίτη, ελαντίτη, κερροσίλβη, μαλαχίτη, μεσολίτη, νατριολίτη, οπάλι, σανδαράχη, ορθόκλαστο, καλχηδόριο, ασβεστίτη, πυρίτη, πυρολουσίτη, κουόρτζ, σκολεσίτη, σιδηρίτη, ασήμι, σφαλερίτη, τιτανίτη, στηλβίτη, ψιλομέλανα, τάλκη, τομσονίτη, τουρμαλίνη, ουλεξίτη’ [...] Οι δρόμοι ταχείας κυκλοφορίας περνούν χιαστί μέσα από τις πόλεις και γίνονται ανθρώπινα γεωλογικά δίκτυα από μπετόν. Στην πραγματικότητα, όλο το τοπίο έχει μια ανόργανη παρουσία. Από τα γυαλιστερά *diners* από χρώμιο μέχρι τις βιτρίνες των εμπορικών κέντρων, κυριαρχεί μια αίσθηση του κρυσταλλικού [...] Ραγισμένα, σπασμένα, θρυμματισμένα, τα τοιχώματα του λατομείου απειλούσαν να συντριβούν. Θρυμματισμός, διάβρωση, αποσύνθεση, διάλυση, φερτά υλικά, λάσπη, χιονοστιβάδα, έκαναν παντού φανερή την παρουσία τους. Ο γκριζος ουρανός έμοιαζε να καταπίνει τους σωρούς γύρω μας. Ίζημα, ετερόκλητα υλικά, μπάζα και αμμόπετρα ξεχύνονταν από κατάγματα και ρήγματα. Ήταν μια άνυδρη περιοχή, ξασπρισμένη από τον ήλιο και ξερή. Απειράριθμες επιφάνειες εκτεινόταν προς κάθε κατεύθυνση. Ένα χάος από ρωγμές μας περιτριγύριζε.”²¹⁰

Ερασιτέχνης ορυκτολόγος και συλλέκτης από παιδί, ο Smithson χρησιμοποιεί τα ορυχεία και τις κρυσταλλικές μορφές σε πρώιμα γλυπτά, σχέδια και κείμενα, τόσο ως μεταφορές όσο και ως πηγές άντλησης υλικού. Σε πολλά κείμενα χρησιμοποίησε τη γλώσσα της κρυσταλλογραφίας για να δημιουργήσει ένα λεξιλόγιο που θα

209 R. Smithson, “A Sedimentation of The Mind: Earth Projects” (1968), *Writings*, σελ. 100.

210 R. Smithson, “The Crystal Land” (1967), *Writings*, σελ. 7-9.

του επέτρεπε να απαντήσει στις μοντερνιστικές προσεγγίσεις της ανάγνωσης της ιστορίας της τέχνης. Είδαμε αυτήν την στρατηγική στο κεφάλαιο 2. Όπως είδαμε επίσης στα κεφάλαια 1 και 2, ενώ ο συμβατικός λόγος της ιστορίας και θεωρίας της τέχνης της δεκαετίας του 1960 στις ΗΠΑ έβλεπε το έργο τέχνης ως μια στιγμή στην ιστορία του καλλιτεχνικού μοντερνισμού ή ως ένα σχόλιο πάνω στη σχέση του έργου με την υποκειμενικότητα του δημιουργού, ο Smithson επέλεξε μια διαφορετική αφήγηση με όρους εντροπίας, εποχής των παγετώνων, γεωλογικής διαστροφώσεως και κρυσταλλικής ανάπτυξης. Ο Donald Judd για παράδειγμα, περιγράφεται ως κάποιος που διαθέτει “μια κρυσταλλική νοητική κατάσταση” και η τέχνη του ανήκει σε μία τάξη “αυξανόμενης σκληρότητας, όχι ανόμοιας με γεωλογικούς σχηματισμούς. Έχει ορίσει τον χώρο υπό την μορφή γεωλογικών επιστροφών”.²¹¹ Η εναλλαγή αναφορών στη γεωλογία και αναφορών στη λογοτεχνία της επιστημονικής φαντασίας, είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό της γλώσσας του Smithson και χρησιμοποιείται και πάλι για τις ανάγκες της απάντησης στη ρητορική της θεωρίας της μοντερνιστικής τέχνης. Αντί να προσφύγει στις αξίες της αμεσότητας και της καινοτομίας όπως απαιτούσε η μοντερνιστική τέχνη, ο Smithson επικαλείται ένα διαφορετικό χρονικό λεξιλόγιο, αυτό του απώτατου παρελθόντος και του μακρινού μέλλοντος, για να αρθρώσει ένα διαφορετικό κριτικό λόγο, τόσο για τα δικά του έργα όσο και γι’ αυτά των σύγχρονών του μινιμαλιστών. Όπως ήδη αναφέραμε, είναι το Μουσείο της Φυσικής Ιστορίας και όχι το Μουσείο Τέχνης που του παρέχει το μοντέλο για τις χωρικές και χρονικές συγχύσεις που τον ενδιαφέρουν: “Αυτή η αίσθηση ακραίου παρελθόντος και μέλλοντος έλκει εν μέρει την προέλευσή της από το Μουσείο Φυσικής Ιστορίας. Εκεί, μπορεί κανείς να δει τον άνθρωπο των σπηλαίων και τον διαστημάνθρωπο κάτω από την ίδια στέγη.”²¹²

Τα περιφερειακά τοπία όμως που ενδιαφέρουν τον Smithson δεν χαρακτηρίζονται μόνο από τις κρυσταλλικές μορφές και δομές. Ο εντροπικός θρυμματισμός της ύλης, το “χάος από ρωγμές” είναι οι χωρικές συντεταγμένες αυτών των τόπων: “τόποι που έχουν με κάποιο τρόπο διασπαστεί, κονιοροτοποιηθεί”²¹³ και τόποι “ασχεδίαστοι”, χωρίς κέντρο, όπως το Passaic του οποίου το κέντρο “δεν ήταν κέντρο - ήταν μάλλον μια τυπική άβυσσος ή ένα συνηθισμένο κενό”. Το New Jersey είναι η πολιτεία με τη μεγαλύτερη πυκνότητα πληθυσμού στις ΗΠΑ και με το 89% του πληθυσμού σε αστικές περιοχές, η βιομηχανική πίσω πλευρά της Αμερικής. Το ευρύτερο τοπίο είναι γεμάτο μικρές πόλεις που διαχέονται η μία μέσα στην άλλη, χωρίς καθαρό κέντρο και όρια, ποταμούς γεμάτους βιομηχανικά λύματα, κανάλια και βαλτώδη έλη, πύργους ορυχείων εξόρυξης, τεράστια χημικά εργοστάσια και διυλιστήρια πετρελαίων. Για τον Smithson, το New Jersey είναι η ενσάρκωση μιας εντροπικής κατάστασης στο τοπίο μέσα από το οπτικό μοτίβο της προαστιακής διάχυσης. Όπως λέει: “Τα slurbs, η ανεξέλεγκτη εξάπλωση των προαστίων στα όρια της πόλης και η ανέγερση κατά τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου, απειράριθμων συγκροτημάτων κατοικιών, έχουν συμβάλει στην αρχιτεκτονική της εντροπίας.”²¹⁴ Οι τόποι αυτοί, τους οποίους

211 R. Smithson, “Donald Judd” (1965), *Writings*, σελ. 5-6.

212 R., Smithson, “Entropy and the New Monuments” (1966), *Writings*, σελ. 15. Επίσης, η Ann Reynolds, στο δοκίμιο της “Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite”, October, vol.45 (summer 1998), σελ. 109-127, συσχετίζει τα nonsites με τις αναπαραστάσεις τόπων που ο καλλιτέχνης είχε δει σε Μουσεία Φυσικής Ιστορίας.

213 R. Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)”, *Writings*, σελ. 244.

214 R. Smithson, “Entropy and the New Monuments (1966)”, *Writings*, σελ. 13.

όπως τονίζει σε συνέντευξή του βρήκε κυρίως στο New Jersey, τον οδήγησαν να σκεφτεί πάνω στην έννοια της περιφέρειας και τους περιέγραψε ως “τόπους εξορίας, ίσως ένα μικρό λατομείο, ένα καμένο χωράφι, μια αμμώδης όχθη, ένα απομακρυσμένο νησί”.²¹⁵ Με μια έννοια το ίδιο το New Jersey ήταν ένα τόπος εξορίας -έτσι τουλάχιστον τον βίωνε ο ίδιος όταν ήταν μαθητής και μιλούσε για την “πνιγηρή ατμόσφαιρα των προαστίων”,²¹⁶ εννοώντας ακριβώς αυτήν την αίσθηση της περιφέρειας. Ο υπό κατασκευή αυτοκινητόδρομος ειδικά που αναφέρεται στο κείμενο, κατασκεύασε αυτήν την αίσθηση του New Jersey ως ένα μέρος που υφίσταται μόνο ως η ταχύτατη μετάβαση από τη Νέα Υόρκη στη Φιλαδέλφεια. Να, πώς τον περιγράφει ένα φίλος του Smithson: “Ουσιαστικά το New Jersey δεν είναι τόπος. Είναι ένα μέρος δίπλα σε άλλους τόπους [...] Είναι το μέρος από το οποίο περνά κανείς οδηγώντας για να φτάσει στην Ουάσιγκτον, τη Νέα Υόρκη, τη Φιλαδέλφεια, ή στην ακτή [...] Είναι ένας τόπος που δεν είναι ολοκληρωτικά εκεί.”²¹⁷ Παρόμοια επισήμανση κάνει και ο Robert Hobbs στην ανάγνωση του αμερικανικού τοπίου το οποίο χαρακτηρίστηκε στη δεκαετία του 1950, από την κατασκευή των εθνικών οδών. Οι εκσκαφές αποκάλυψαν εντυπωσιακές γεωλογικές εικόνες, η χάραξη και διάνοιξή τους σχεδίασαν με δραματικό τρόπο το τοπίο. Η διάνυση αυτών των οδών αποκάλυψε μια επαναλαμβανόμενη εμπειρία θέασης των ίδιων και απαράλλαχτων εικόνων μέσα από το όχημα, δίνοντας την παράξενη αίσθηση ότι όσο και αν κινούνταν κανείς, παρέμενε ακίνητος. Έτσι είναι και το Passaic της δεκαετίας του 1960, είναι ένα μέρος που βλέπεται μέσα από το αυτοκίνητο, καθώς οδηγεί κανείς για να φτάσει κάπου αλλού. Ο Hobbs υπογραμμίζει ότι ο Smithson επισκέπτεται το μέρος πεζός για να επιβραδύνει την αντίληψή του.²¹⁸ Ο Smithson κυριολεκτικά πραγματοποιεί ένα ταξίδι από το κέντρο στην περιφέρεια, από την Νέα Υόρκη στο New Jersey. Μεταφορικά όμως, με τη συγγραφή κειμένων σαν την “Περιήγηση στα Μνημεία του Passaic”, ταξιδεύει στην περιφέρεια του γλυπτικού αντικειμένου, δηλαδή στο λόγο. Όπως λέει: “Έγραφα κάποτε ένα άρθρο σχετικά με το Passaic, στο New Jersey, μια βιομηχανική πόλη κάπως σε αποσύνθεση, όπου έκτιζαν έναν αυτοκινητόδρομο παράλληλα με το ποτάμι. Ήταν κατά ένα τρόπο ρημαγμένη. Υπό μία έννοια, το άρθρο που έγραφα θα μπορούσε να νοηθεί ως ένα παράρτημα στο ποίημα Paterson του William Carlos Williams. Αυτό αναδύεται από εκείνη την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του New Jersey όπου τα πάντα είναι αναλωμένα. Το New Jersey ως μια κατεστραμμένη Καλιφόρνια, μια Καλιφόρνια σε παρακμή.”²¹⁹

Η έννοια του παραρτήματος που αναφέρεται στο παράθεμα είναι επίσης σημαντική. Ενώ το παράρτημα θεωρείται συμπληρωματικό υλικό που προσαρτάται στο τέλος μιας έκδοσης, αν το δούμε σε μια λογική υπερκειμενικότητας, στην πραγματικότητα δεν συμπληρώνει το κείμενο τελειωτικά, αλλά διαρρηγνύει το εσωτερικό του: το βιβλίο, με την προσθήκη παραρτημάτων γίνεται ένα ανολοκλήρωτο πράγμα. Το παράρτημα προσδίδει συνεχώς έκταση

215 R. Smithson, “Interview with R. Smithson for the Archives of American art/Smithsonian Institution (1972)”, *Writings*, σελ. 295.

216 Οπ. αν., σελ. 271.

217 T. Castle, “Robert Smithson from New Jersey”. Στο Arts magazine 52 no 9. Special issue: Robert Smithson (Μάιος 1978). Αναφέρεται στο Jones, A. C., *Machine in the Studio. Constructing the Post-ar American artist*, The Univ. of Chicago press, London 1996, σελ. 279.

218 R. Hobbs, “Robert Smithson: A Retrospective View”, Κατάλογος έκθεσης Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York, σελ.12-13.

219 R. Smithson, “Conversation in Salt Lake City (1972)”, Gianni Pettena, *Writings*, σελ. 298.

στο κυρίως κείμενο. Μπορεί να υπάρξει και δεύτερο και τρίτο παράρτημα, κοκ. Ως παραρτήματα μπορεί να θεωρηθούν τα ευρετήρια, η βιβλιογραφία, οι χάρτες, τα διαγράμματα, οι πίνακες, κάθε είδους επεξηγηματικά στοιχεία και κατάλογοι. Δεν υπάρχει όριο στον αριθμό των παραρτημάτων, αρκεί στο κυρίως κείμενο να υπάρχουν οι παραπομπές σε αυτά. Με την προσθήκη παραρτημάτων δεν ξέρουμε πού αρχίζει και πού τελειώνει ακριβώς το κείμενο. Η συμβατική γραμμικότητα των κειμένων διακόπτεται. Αν δούμε το κείμενο του Smithsonian ως παράρτημα στο κείμενο του Williams, είναι ένα κείμενο που θέτει υπό ερώτηση την ιδέα των ορίων του κειμένου, το μέσα και το έξω του. Τα όρια είναι διαπερατά. Υποτίθεται ότι το παράρτημα έρχεται να βοηθήσει την κατανόηση του κειμένου. Αν το κείμενο ήταν ένας τόπος, τότε το παράρτημα θα σχεδίαζε τα όρια αυτού του τόπου. Εδώ το παράρτημα εισέρχεται στο εσωτερικό του κειμένου και γίνεται μέρος του. Το “παράρτημα” εξ’ άλλου του Smithsonian, προσδίδει έκταση στον τόπο που περιγράφει, δεν τον ορίζει, είναι ένα κείμενο-χώρος. Επιπλέον δείχνει έναν προβληματισμό για τα όρια της γραφής. Η έννοια του παραρτήματος σχετίζεται επίσης με τη λειτουργία της παραπομπής και της αναφοράς που εφαρμόζεται και στα nonsites. Εάν δούμε το κείμενο του Smithsonian ως ένα παράρτημα στον τόπο που κατασκευάζει το βιβλίο του Williams, τότε επηρεάζει ριζικά την κατασκευή αυτού του τόπου.

Το κείμενο του Smithsonian δεν κατέγραψε απλώς μια κατάσταση του τόπου, αλλά ανακατασκεύασε το τοπίο. Η ανακατασκευή αυτή γίνεται όπως θα δούμε στη συνέχεια, με το βλέμμα, πρόκειται για μια ανακατασκευή μέσω της όρασης. Η αναφορά του Ginsberg στον στίχο του Blake “Το βλέμμα αλλάζοντας, όλα τα αλλάζει” θα μπορούσε να αναφέρεται όχι μόνο στον Williams αλλά και στον Smithsonian, ο οποίος ξαναχτίζει το “ασχεδιάστο” τοπίο της παιδικής του ηλικίας με την μεταμορφωτική δύναμη του βλέμματός του και μέσα από μια υβριδική αφηγηματική τεχνική.

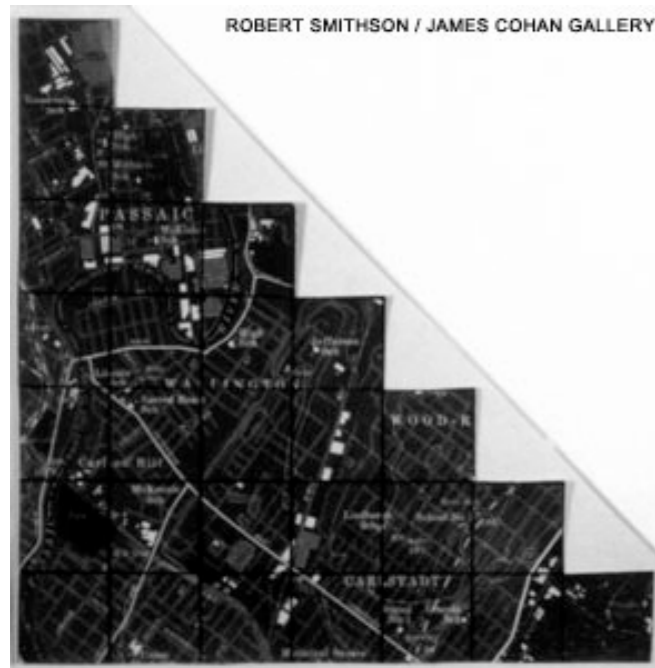
3.3 Η νέα μνημειακότητα

Το 1966, μετά από εννέα χρόνια διαμονής στη Νέα Υόρκη και έντονης παρουσίας στην καλλιτεχνική σκηνή, ο Smithsonian “επιστρέφει” στη γη που γεννήθηκε για να κάνει τέχνη. Επιστρέφει στην παιδική του ηλικία θα λέγαμε, αν και δεν πρόκειται για ένα συναισθηματικό, νοσταλγικό ταξίδι. Αντίθετα πρόκειται για μια προσεκτικά κατασκευασμένη εμπειρία του βλέμματος που συνεχίζει προγενέστερους πειραματισμούς του καλλιτέχνη με την όραση και τη θέαση.

Στο ταξίδι προς το Passaic έχει μαζί του τους Times της Νέας Υόρκης, ένα μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας του Brian Aldiss με τον τίτλο Earthworks, ένα σημειωματάριο και μια φωτογραφική μηχανή τύπου instamatic. Κατεβαίνει από το λεωφορείο στα περίχωρα της πόλης και συνεχίζει με τα πόδια. Τριγυρίζει γύρω από μερικά δημόσια έργα όπως είναι η γέφυρα του ποταμού Passaic, μια πλατφόρμα άντλησης, μερικοί σωλήνες αποχέτευσης, ένας αυτοκινητόδρομος υπό κατασκευή και μπαίνει στην εμπορική περιοχή της πόλης του Passaic. Περνά από το Passaic Concrete Plant and City Motors Auto Sales, διασχίζει ένα parking και μια παιδική χαρά. Καταγράφει πληροφορίες από τα σήματα, τα κτήρια, το εστιατόριο που έφαγε, ένα απόσπασμα συζήτησης που κρυφάκουσε. Χρησιμοποιεί μια στρατηγική συλλογής πληροφοριών που στη συνέχεια καταγράφονται στο κείμενο. Πρόκειται για πληροφορίες πάνω στις ανθρώπινες, γεωλογικές και αντιληπτικές χρονικές απόψεις και για την καταγραφή μιας ασυνεχούς, αποσπασματικής διάρκειας και κίνησης. Με τον τρόπο του Williams, του “ποιητή-ρεπόρτερ”, τόσο στο “Μια Περιήγηση στα Μνημεία του Passaic”, όσο και στο “The Crystal Land (1967)”, παραθέτει ανομοιογενή αποσπάσματα μεταφορικών περιγραφών, ανακοινώσεις σε συσκευασίες προϊόντων, συνομιλίες και ηχητικά στιγμιότυπα. Καταγράφει την αδιαφοροποίητη ροή πληροφορίας από γεωλογικά εγχειρίδια, χάρτες, εφημερίδες, juke boxes και ραδιοφωνικούς σταθμούς. Ο Smithsonian περπατάει στο τοπίο και συλλέγει πληροφορίες, στιγμές και γεωλογικά δείγματα για τα nonsites, όπως στην παιδική του ηλικία συνέλεγε πετρώματα. Οι δραστηριότητες που περιγράφει, κατασκευάζουν έναν αποσπασματικό και ετερογενή, σχεδόν κινηματογραφικό, χώρο και χρόνο: αγορά της εφημερίδας και του βιβλίου, του εισιτηρίου, καταγραφή της θέας του φορτηγού που περνά, υποκλοπή συνομιλιών από τους πελάτες του dinner. Στο ίδιο κείμενο συμπεριλαμβάνει, μαζί με τις έξι ασπρόμαυρες φωτογραφίες των “μνημείων” του Passaic, μια αναπαραγωγή του “Αλληγορικού Τοπίου” του Samuel F.B. Morse, από τους Times της Νέας Υόρκης. Με ειρωνικό ύφος σχολιάζει αυτό το έργο και την εβδομαδιαία στήλη των καλλιτεχνικών. Το κείμενο αρχίζει με παράθεση αποσπάματος από μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας και ένα άλλο, τέτοιο μυθιστόρημα ξεφυλλίζει στη διαδρομή με το λεωφορείο. Στον κόσμο της επιστημονικής φαντασίας από την οποία άντλησε πολλά, η αφήγηση εναλλάσσει ατέλειωτα το χώρο και το χρόνο. Τραβά πολυάριθμες φωτογραφίες.

Διαβάζοντας κανείς αυτό το κείμενο χωρίς να έχει άλλη γνώση για τον τόπο, νιώθει τελείως χαμένος. Πουθενά μέσα στο κείμενο δεν μας δίνεται η παραμικρή πληροφορία για το πού είναι αυτό το μέρος, η πόλη και ο ποταμός. Ποιά είναι η ιστορία του.²²⁰ Μόνο μια αναφορά στον 19^ο αιώνα, στη μέση του κειμένου, είναι εγγεγραμμένη σε

²²⁰ Για μια ανασύσταση της ιστορίας του Passaic, βλέπε J. Roberts, *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, Yale University Press, London 2004, σελ. 60-85. Η Roberts ερμηνεύει το κείμενο του Smithsonian ως μια απόπειρα να απαντήσει σε μία σειρά τοπικών ιστορικών



39. NEGATIVE MAP SHOWING THE PASSAIC REGION OF THE MONUMENTS ALONG THE PASSAIC RIVER



40. THE BRIDGE MONUMENT

ένα “σκουριασμένο σήμα”, τόσο χαλασμένο, που κι αυτό “δύσκολα το διάβαζες”. Αντίθετα με τις πληροφορίες που θα περίμενε κανείς, μας δίνονται συνέχεια περιγραφές της περιοχής ως μέρους δίχως νόημα, “ένα μέρος με κέντρο κενό, ένα κέντρο που δεν ήταν κέντρο αλλά ένα θαμπό επίθετο [...] μια συνηθισμένη άβυσσος, ένα τυπικό κενό”, κι ακόμη, “μια Ουτοπία, ο κόσμος μιας αυτο-καταστρεφόμενης καρτ-ποστάλ, ένα πανόραμα του μηδενός”. Το τοπίο σύμφωνα με την περιγραφή, δεν είχε άλλο νόημα πέρα από αυτό της παρουσίας του: “Ήταν εκεί”. Ποιό είναι το νόημα της περιήγησης σε ένα μέρος δίχως νόημα; Το κείμενο εμφανίζεται εδώ ως παρωδία της ιστορικής περιήγησης και της ταξιδιωτικής περιγραφής, μια αντιστροφή του ιστορικού Grand Tour. Με τα λόγια του Smithson, η περιήγηση στο Passaic είναι μια “προαστιακή Οδύσσεια”, αν δούμε την Οδύσεια ως το πρωτότυπο κείμενο της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας. Και η Ρώμη, η αιώνια πόλη, η απαραίτητη στάση κάθε ιστορικού Grand Tour, ίσως να έχει πλέον αντικατασταθεί από το Passaic, την τυπική αμερικανική, προαστιακή, βιομηχανική κωμόπολη του δεύτερου μισού του 20ου αι. Αλήθεια, “τι μπορεί να βρει κανείς στο Passaic που να μην μπορεί να το βρει στο Παρίσι, το Λονδίνο ή τη Ρώμη;” αναρωτιέται με κυνική ειρωνεία ο καλλιτέχνης. “Δείτε οι ίδιοι. Ανακαλύψτε (αν τολμάτε) τον συναρπαστικό ποταμό Passaic και τα αιώνια μνημεία στις μαγεμένες όχθες του. Οδηγείστε μέσα στη άνεση του νοικιασμένου αυτοκινήτου σας στην γη που την ξέχασε ο χρόνος. Σε απόσταση μόλις λίγων λεπτών από την Νέα Υόρκη, ο Robert Smithson θα σας ξεναγήσει σε αυτή τη σειρά από μυθικές τοποθεσίες... και μην ξεχάσετε τη φωτογραφική σας μηχανή. Ειδικόι χάρτες προσφέρονται με κάθε ξενάγηση. Για περισσότερες πληροφορίες, επισκεφτείτε την Γκαλερί DWAN, 29 West 7th Street.”²²¹ Αυτή η πρόσκληση έκθεσης που δεν δημοσιεύτηκε ποτέ, μοιάζει να ξορκίζει με την μεταμοντέρνα της ειρωνεία το βάρος

ζητημάτων και συγκρούσεων.

221 R. Smithson, “See the Monuments of Passaic, New Jersey” (1967), *Writings*, σελ. 356.

του υποβαθμισμένου τοπίου της παιδικής του ηλικίας. Αυτό όμως που επιδιώκει καταρχήν ο Smithson με αυτήν την αναπεριγραφή του Passaic είναι να αντιστρέψει τη συμβατική έννοια της μνημειακότητας.

Παρόλη την μετατροπή του τόπου από τον Smithson σε ένα μέρος χωρίς νόημα, το είδος των φωτογραφιών που παραθέτει, καταγράφει σαφώς ένα είδος βιομηχανικής ερειπίωσης, κάποια φθορά των αστικών υποδομών όπως και τη βιαιότητα της επέμβασης που επιφέρει σε ένα τοπίο ένα μεγάλης κλίμακας δημόσιο έργο, όπως ο αυτοκινητόδρομος. Όπως είδαμε στην ενότητα 2.1, ο υπό κατασκευή αυτός αυτοκινητόδρομος του New Jersey περιγράφηκε και από έναν άλλον καλλιτέχνη, τον Tony Smith και έγινε σημείο αναφοράς στη συζήτηση της εποχής για τη νεοεμφανιζόμενη μινιμαλιστική τέχνη. Επιπλέον, το “κενό” του Passaic αντιμετωπίζεται σε σχέση με το “γεμάτο” της Νέας Υόρκης, ως υπογράμμιση της αντίφασης ανάμεσα στο αστικό και το προαστιακό. “Το Passaic μοιάζει γεμάτο τρύπες σε σύγκριση με τη Νέα Υόρκη που φαίνεται πυκνοκατοικημένη και συμπαγής [...] αυτές οι τρύπες είναι τα μνημειακά κενά που ορίζουν, χωρίς να προσπαθούν, τα ίχνη μιας παρατημένης σειράς από μέλλοντα.” Μία από τις πιο ισχυρές στιγμές του κειμένου είναι η μετατροπή αυτών των ατελειώτων κατασκευών της αστικής υποδομής σε μνημεία. Τα “μνημεία” του Passaic ανεγείρονται ως ερείπια, είναι “αντίστροφα ερείπια”, ατελείωτες κατασκευές που “έμελλε κάποτε να κτιστούν”, που καταρρέουν ενώ κτίζονται. Ο Smithson όμως δεν περιηγείται σε βιομηχανικά ερείπια, δεν κάνει βιομηχανικό τουρισμό. Μετατρέπει ο ίδιος αυτές τις νέες κατασκευές, το μη-κτισμένο-ακόμα (και όχι το ερείπιο ή το κτισμένο στην προοπτική της ερειπίωσής του), σε μνημείο. Αυτή η μετατροπή γίνεται με την εισαγωγή και την αναγνώριση στην έννοια του κτίζειν διαδικασιών, που εκ πρώτης όψεως φαίνονται ακυρωτικές και καταστροφικές.

Το πρώτο μνημείο είναι μια κινητή γέφυρα πάνω από τον ποταμό Passaic. “Από τις όχθες του Passaic παρατηρούσα τη γέφυρα να περιστρέφεται σε έναν κεντρικό άξονα για ν’ αφήσει ένα αδρανές ορθογώνιο σχήμα να περάσει μαζί με το άγνωστο φορτίο του. Από τη μεριά του Passaic (τη δυτική), η γέφυρα περιστράφηκε προς νότο, ενώ από τη μεριά του Rutherford (την ανατολική) περιστράφηκε προς βορρά οι περιστροφές αυτές θύμιζαν τις περιορισμένες κινήσεις ενός ξεπερασμένου κόσμου. “Βορράς” και “Νότος” κρέμονταν διπολικά πάνω από τον στατικό ποταμό. Θα μπορούσε κάποιος ν’ αναφερθεί σ’ αυτή τη γέφυρα ως το “Μνημείο των Εξαρθρωμένων Κατευθύνσεων”²²² (εικ. 40). Η κινητή γέφυρα δεν περιγράφεται ως κάτι που συνδέει τις δύο όχθες ενός ποταμού, ούτε προσδιορίζει την κίνηση στο χώρο, αντίθετα μας αποπροσανατολίζει καθώς ακυρώνει τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα.

Τα μνημεία παίζουν σημαντικό ρόλο στην οργάνωση της χωρικής και χρονικής μας εμπειρίας. Τα μνημεία, αντίθετα με τη γέφυρα του Smithson, μας προσανατολίζουν χωρικά και χρονικά, σηματοδοτούν το τοπίο, μας τοποθετούν σε σχέση με μία ιστορική στιγμή και μας βοηθούν να προβάλλουμε τον εαυτό μας στο μέλλον. Ένα μνημείο υποβάλλει την ιδέα μιας στιγμής του ιστορικού και πολιτισμικού παρελθόντος και συνιστά ταυτόχρονα το υλικό σημείο αναφοράς αυτής της στιγμής. Ένα μνημείο κρατά την ταυτότητά του παρά το πέρασμα των εποχών και των χρονικών περιόδων. Το τι θεωρείται μνημείο είναι μείζον ζήτημα καθώς τα μνημεία, συλλογικά

222 Βλέπε ενότητα 3.1.

ή προσωπικά, εγγράφουν αλλά και κατασκευάζουν την ταυτότητά μας. Ο M. Kriv , διακρίνει δύο έννοιες της μνημειακότητας στη μοντερνιστική αρχιτεκτονική: μία για το παρελθόν και μία για το μέλλον. Όπως αναφέρει, η έννοια του μνημείου ενσωματώνει μια αντίφαση γιατί ενώ διασαφηνίζει το μέλλον και δίνει ταυτότητα στην πόλη δεν εξηγεί γιατί ένα μνημείο έχει την ειδική του μορφή και όχι οποιαδήποτε άλλη. Έτσι η συλλογική ταυτότητα και ενότητα εμφανίζεται ως ένα πρόγραμμα (project) και το μνημείο είναι ταυτόχρονα η έκφραση της ιδέας ενός συλλογικού μέλλοντος και ένα εργαλείο για την πραγματοποίηση αυτής της ιδέας.²²³

Η έννοια του μνημείου είναι άρρηκτα δεμένη με την ιστορία και κάθε σχόλιο πάνω στη μνημειακότητα είναι τελικά ένα σχόλιο πάνω στην ιστορία και τον ιστορικό χρόνο. Η νέου τύπου μνημειακότητα την οποίαν υποβάλλει ο Smithson στο κείμενο για το Passaic έχει ήδη εμφανιστεί στο κείμενο “Entropy and the New Monuments (1966)”. Εκεί μιλά για τα έργα των σύγχρονων και φίλων του μινιμαλιστών καλλιτεχνών Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt και Dan Flavin και παρουσιάζει την κριτική του κινήματος στην παραδοσιακή αισθητική της μνημειακής γλυπτικής. Τα “νέα μνημεία” όπως αποκαλεί τα γλυπτικά έργα των μινιμαλιστών, σε αντίθεση με τη συνηθισμένη λειτουργία των μνημείων, “αντί να μας θυμίζουν το παρελθόν, μας κάνουν να ξεχνάμε το μέλλον”²²⁴ καθώς “διατρανώνουν αυτό που ο Flavin αποκαλεί ‘ανενεργή ιστορία’ ή αυτό που οι φυσικοί αποκαλούν ‘εντροπία’”. Και πιο κάτω, “Αυτοί οι καλλιτέχνες αρνούνται τον χρόνο ως φθορά ή ως βιολογική εξέλιξη, και αυτή η μετατόπιση επιτρέπει στο μάτι να δει τον χρόνο ως ένα άπειρο πλήθος επιφανειών ή δομών, ή και τα δύο.”²²⁵ Όπως και στο κείμενο “Το Υπερμοντέρνο” που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, εδώ εισάγεται η έννοια του κρυσταλλικού χρόνου έναντι του ιστορικού και συσχετίζεται με την έννοια της εντροπίας. Η αισθητική αυτών των μινιμαλιστικών γλυπτών βοηθά στο “να καταλυθεί ο μύθος της προόδου”. Άλλωστε “το μέλλον δεν είναι παρά αυτό που έχει εκλείψει σε αντίστροφη φορά”²²⁶, όπως επισημαίνει ο Smithson παραφράζοντας τον Nabokov.

Στο Passaic, αντί για συμβατικά μνημεία που υπόσχονται κάποια ψευδαίσθηση της σταθερότητας του ιστορικού χρόνου, ή διασφαλίζουν τη νοηματοδότηση του τόπου και τη χωρική ιεράρχηση, ο Smithson βλέπει “τρύπες” που έχουν μνημειακές ποιότητες και “αντίστροφα ερείπια” που ενσωματώνουν ταυτόχρονα τη διαδικασία ανακαίνισής τους με αυτήν της ερείπωσής τους. Η ήδη πολύπλοκη προηγούμενη λειτουργία του μνημείου περιπλέκεται περισσότερο. Στο Passaic το κάθε τι μπορεί να είναι μνημείο (οι μπετονένιες αντηρίδες του υπό κατασκευή αυτοκινητόδρομου, η πλαφόρμα άντλησης, το σιντριβάνι, η παιδική χαρά) (εικ. 40). Σε αυτό που εκεί ονομάζεται μνημείο, η πρόοδος με την οπισθοδρόμηση εξισώνονται. Η αναγωγή αυτών των κατασκευών σε μνημεία έγκειται στην εισαγωγή μιας παράδοξης χρονικότητας που μοιάζει να ακυρώνει την κίνηση, ή τον χρόνο τον ίδιο. Τα “αντίστροφα ερείπια” του Passaic μας μεταφέρουν στον προ-ιστορικό και μετα-ιστορικό

223 M. Krivy, “Industrial Architecture and Negativity: the Aesthetics of Architecture in the works of Gordon Matta-Clark, Robert Smithson and Bernd and Hilla Becher”, *The Journal of Architecture*, Vol. 15, no 6, 2010, σελ. 827-852.

224 R. Smithson, “Entropy and the New Monuments” (1966), *Writings*, σελ. 11.

225 οπ. αν., σελ. 11.

226 οπ. αν., σελ. 11.

χρόνο. Είναι αντίστροφα ερείπια γιατί δεν αναφέρονται στην ιστορία. Το κάθε “μνημείο” μετατρέπεται από τον Smithson σε μια πύλη εξόδου από τον ιστορικό χρόνο. Τα συμβατικά μνημεία μας εισάγουν στον ιστορικό χρόνο, τα ερείπια το ίδιο. Τα ερείπια λειτουργούν ανάλογα με τα μνημεία και πολύ συχνά είναι κι αυτά μνημεία. Σε αντίθεση όμως με το ερειπωμένο κτήριο, με το αρχιτεκτονικό υπόλειμμα, τα “αντίστροφα ερείπια” ορίζονται από τις ερειπιώδεις ή εντροπικές ποιότητες της ίδιας της διαδικασίας του κτίζειν και ενσαρκώνουν αυτό που ο Smithson ονόμασε “απο-αρχιτεκτόνιση”. Σε μία αναφορά στην κατασκευή του Central Park της Νέας Υόρκης, από τον Frederick Law Olmstead²²⁷ ο Smithson αναγνωρίζει στις εργασίες του εργοταξίου και συγκεκριμένα σε ένα λάκκο στο έδαφος “ένα είδος εντροπικής αρχιτεκτονικής ή απο-αρχιτεκτόνισης”.²²⁸ Την ίδια έννοια πραγματεύεται και στο έργο Partially Buried Woodshed, 1970 όπως είδαμε στην ενότητα 1.1. Με την επέμβαση του Smithson, η κατασκευή προχώρησε σιγά-σιγά προς την κατάσταση του ερειπίου, αποκαλύπτοντας την δυνατότητα απο-αρχιτεκτόνισης του κτηρίου. Αλλά το έργο που φαίνεται να ενσαρκώνει κυριολεκτικά την έννοια του αντίστροφου ερειπίου είναι το Hotel Palenque, 1969. Η κατάσταση ταυτόχρονης ερείπωσης και ανακαίνισης στην οποίαν βρισκόταν το κτήριο είναι αυτό που καταγράφει και περιγράφει ο Smithson.²²⁹ Η “απο-αρχιτεκτόνιση” είναι για τον Smithson μέρος της αρχιτεκτονικής και όχι η άρνησή της. Σε αυτή την οπτική, το μνημείο εκκενώνεται από τις χωρικές και χρονικές του λειτουργίες και η τρύπα, το μνημειακό κενό δεν είναι άρνηση αλλά αντιστροφή.

227 O Olmstead, ιδρυτής της αρχιτεκτονικής τοπίου στην Αμερική, ήταν ένας από τους σχεδιαστές του Central Park. Το τελευταίο δημοσιευμένο δοκίμιο του Smithson ήταν το “Frederick Low Olmstead and the Dialectical Landscape” και δημοσιεύτηκε στο Artforum το 1973.

228 R. Smithson, “Frederick Low Olmsted and the Dialectical Landscape” (1973), *Writings*, σελ. 304.

229 Βλέπε ενότητα 1.1.

3.4 Η εικόνα ως ύλη

Η υλικότητα είναι έντονα παρούσα στην αφήγηση: στο ασάλι της γέφυρας, στο μπετόν των αντηρίδων, στο χώμα, στην άμμο της παιδικής χαράς. Με κεφαλαία γράμματα δηλώνονται στο κείμενο τα προϊόντα του εργοστασίου μπετόν του Passaic: ΠΕΤΡΑ, ΑΣΦΑΛΤΟΣ, ΑΜΜΟΣ και ΤΣΙΜΕΝΤΟ. Μόνο που ούτε η ύλη στον Smithson είναι αυτό που φαίνεται. Προτείνει μια ιδέα της ύλης που δεν είναι τελείως συμπαγής και που μετακινείται εξαιρετικά αργά προς τον θρυμματισμό της. “Η γη έχει σχηματιστεί με βάση την κατακρήνηση ιζημάτων και την διασάλεση [...] ο νους και τα αντικείμενα κάποιων καλλιτεχνών δεν αποτελούν ‘ενότητες’ αλλά πράγματα σε μια διαδικασία ακινητοποιημένης διασάλεσης [...] κανένα υλικό δεν είναι στερεό, όλα εμπεριέχουν στεγανά και ρωγμές. Τα στερεά είναι μόρια δομημένα γύρω από τη ροή, είναι αντικειμενικές ψευδαισθήσεις που κρατάνε τα πράγματα όρθια, ένα σύνολο από επιφάνειες έτοιμες να διαρραγούν.”²³⁰ Η ιδέα της “ακινητοποιημένης ρήξης” μας ξαναγυρίζει στη γεωλογική γλώσσα που τόσο αγαπούσαν οι Smithson και Williams, στην “ακίνητη μετατόπιση” του μυαλού και της γης, στην “αργή ροή”²³¹ των παγετώνων. Για τον Smithson, αυτή η υπερβολική επιβράδυνση είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Οι γεωλογικές διαδικασίες είναι εξαιρετικά αργές, διαρκούν εκατομμύρια χρόνια. Ο γεωλογικός χρόνος είναι τόσο αργός που μοιάζει ακίνητος.

Ο φιλόσοφος Manuel DeLanda μας καλεί να δούμε την γεωλογία έξω από την εγγραφή της σε μια γραμμική αντίληψη του χρόνου. Στο βιβλίο του *Χίλια Χρόνια μη Γραμμικής Ιστορίας*, ισχυρίζεται ότι ο κόσμος είναι ένα μείγμα γεωλογικών, βιολογικών, κοινωνικών και γλωσσικών δομών που συσσωρεύονται και διαστρωματώνονται ως υλικά σφυρηλατημένα από την ιστορία. Η αλληλεπίδραση αυτών των δομών παράγει νέους συνδυασμούς, οι οποίοι με τη σειρά τους αποτελούν την πρώτη ύλη για άλλα μείγματα. Αυτή η διαδικασία παρουσιάζει βασικές ομοιότητες με τις διαδικασίες που μορφοποιούν και στερεοποιούν τα πετρώματα και τους κρυστάλλους. Ο DeLanda παρουσιάζει την εμφάνιση του κόκκαλου ως συστατικού υλικού της ζωής πριν από 5000 εκατομμύρια χρόνια ως μια διαδικασία “οστεοποίησης” κατά την οποία η οργανική ύλη συνυπάρχει με τα ορυκτά και στην οποία η γεωλογία παύει να λειτουργεί ως πρωτόγονη φάση της ιστορίας της γης. Ανάλογη γεωλογική διήθηση και λειτουργία ελέγχου της κίνησης μέσω της οστεοποίησης αναγνωρίζει ο συγγραφέας, όχι μόνο στον ανθρώπινο οργανισμό, αλλά και στο επίπεδο των αστικών “εξωσκελετών”, δηλαδή στα πρωτόγονα οικοδομικά υλικά από ξεραμένο πηλό.²³² Ο DeLanda διατυπώνει μια μη γραμμική και συνδυαστική ανάλυση, όχι της ανθρωπότητας αλλά της πραγματικότητας ως μιας “μοναδικής ύλης-ενέργειας που υφίσταται μεταβολές φάσεων”.²³³ Το βλέμμα που προτείνει ο Smithson μπαίνει σε μια λειτουργία ανάλογη με τη γεωλογική και χρονικά μη γραμμική λειτουργία που περιγράφει ο DeLanda. Είναι ένα βλέμμα στον κόσμο που ανακαλεί τις καταβολές του, τα ορυκτά. Το βλέμμα του καλλιτέχνη, μας λέει ο Smithson, πρέπει να βγάλει εκτός ιστορικού χρόνου τα αντικείμενα της θέασης, να τα ακινητοποιήσει, να τα “οστεοποιήσει”, να τα “ορυκτοποιήσει”, να τα απολιθώσει, για να τα δει με

²³⁰ R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ.106-107.

²³¹ οπ. αν., σελ. 100.

²³² M. DeLanda, *Χίλια Χρόνια μη Γραμμικής Ιστορίας*, (μτφ. Μάκης Βαϊνάς) Αθήνα: Κριτική 2002 (1997), σελ. 27-30.

²³³ M. DeLanda, οπ. αν., σελ. 23.

διαφορετικό τρόπο.

Η έκταση αυτού του βλέμματος, καλύπτει τις τεράστιες χρονικές κλίμακες για τις οποίες μιλά και ο DeLanda γιατί το βλέμμα δεν ταυτίζεται με το μάτι, αν και το περιέχει. Το ρόλο του ματιού σε αυτό το κείμενο, παίρνει μάλλον η φωτογραφική μηχανή και το ρόλο του βλέμματος, η αφήγηση. Ο Smithson μιλά συχνά για την “χύτευση βλεμμάτων” και για το πώς “ένας σπουδαίος καλλιτέχνης μπορεί να δημιουργήσει τέχνη ρίχνοντας απλά ένα βλέμμα. Μια σειρά από βλέμματα μπορεί να είναι τόσο στέρεη όσο οποιοδήποτε αντικείμενο ή τοπίο”.²³⁴ Χρησιμοποιεί συχνά γλυπτική ορολογία μιλώντας για δραστηριότητες που δεν εντάσσονται στο πεδίο της γλυπτικής. Η γλυπτική ορολογία που εφαρμόζεται στο βλέμμα μας επιτρέπει να δούμε τα μνημεία του Passaic ως πραγματικά μέσα από τη φωτογράφιση και την περιγραφή. Για τον Smithson η φωτογραφική εικόνα, όπως και τα ponsites είναι “η πιο ακραία συμπύκνωση της ύλης”.²³⁵ Έτσι η φωτογραφική εικόνα μπορεί να θεωρηθεί μέρος της γλυπτικής του παραγωγής. Είναι κι αυτή, ύλη για το χτίσιμο του τοπίου που περιγράφει το κείμενο. Η “οστεοποίηση” που επιτυγχάνει το βλέμμα, παγώνει το τοπίο που παύει να είναι τοπίο και γίνεται “ένα ιδιαίτερο είδος ηλιοτυπίας”. Η γέφυρα και ο ποταμός μεταμορφώνονται σε μια “υπερεκτεθειμένη φωτογραφία” και ο περιηγητής “περπατάει πάνω σε μια τεράστια φωτογραφία φτιαγμένη από ξύλο και ασάλι”.

Το κείμενο αυτό μπορεί να θεωρηθεί και μια κινηματογραφική κατασκευή, στο βαθμό που κατασκευάζεται από μια παράθεση και διαστρωμάτωση στατικών εικόνων. Το τοπίο γίνεται ταινία, περιγράφεται με όρους κινηματογραφικούς, η εμπειρία του τόπου γίνεται κινηματογραφική. Η κινηματογραφική και φωτογραφική ορολογία διαχέεται σε όλη την περιγραφή του τοπίου. Ο καλλιτέχνης ξαναφωτογραφίζει μια πραγματικότητα που υπάρχει ως γιγαντιαία φωτογραφία ή ως μια σειρά από καρτέ. Επιπλέον, αντί να κοιτάζει από απόσταση εικόνες να περνούν μπροστά από τα μάτια του, βρίσκει τον εαυτό του ανάμεσά τους. Περιπατώντας στο τοπίο, περιηγείται σε αναπαραστάσεις, φωτογραφίες, ταινίες και χάρτες. “Η μεσημεριάτικη λιακάδα έκανε την περιοχή να φαίνεται κινηματογραφική, μεταμορφώνοντας τη γέφυρα και τον ποταμό σε υπερφορτισμένη φωτογραφία. Ο ήλιος είχε γίνει μια τερατώδης λάμπα που πρόβαλλε στο μάτι μου μια σειρά από φωτογραφίες διαμέσου της instamatic μου. Περιπατώντας πάνω στη γέφυρα ήταν σαν να περπατούσα πάνω σε μια τεράστια φωτογραφία φτιαγμένη από ξύλο και ασάλι και από κάτω το ποτάμι ήταν σαν μια τεράστια ταινία που το μόνο που έδειχνε ήταν ένα συνεχές κενό. [...] Στην πραγματικότητα το τοπίο δεν ήταν τοπίο αλλά ‘ένα ιδιαίτερο είδος ηλιοτυπίας’, (Nabokov), ένα είδος αυτό-καταστροφικού κόσμου σαν καρτ-ποστάλ αποτυχημένης αθανασίας και καταπιεστικού μεγαλείου. Περιπλανιόμουν σε μια κινηματογραφική ταινία την οποία δεν μπορούσα να κινηματογραφήσω [...] Είχα πάει σ’ έναν πλανήτη με έναν χάρτη του Passaic σχεδιασμένο επάνω του και μάλιστα έναν κακοσχεδιασμένο χάρτη...έναν αστρικό χάρτη με σημειωμένες γραμμές σε μέγεθος δρόμων και πλατείες και τετράγωνα σε μέγεθος κτιρίων. Ανά πάσα στιγμή τα πόδια μου ήταν έτοιμα να γλιστρήσουν κάτω από το χαρτονένιο έδαφος.”²³⁶ Στο τελευταίο κεφάλαιο, θα δούμε τις αναλογίες μεταξύ κινηματογράφου, προϊστορικού

²³⁴ R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” (1968), *Writings*, σελ.112.

²³⁵ R. Smithson, “Fragments of an Interview with P. A. Norvell (1969)”, *Writings*, σελ. 193.

²³⁶ R. Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” (1967)”, *Writings*, σελ. 68-74.

χρόνου και γεωλογικού χρόνου που επεξεργάζεται περισσότερο ο καλλιτέχνης στο έργο The Spiral Jetty του 1970.

Οι 6 ασπρόμαυρες φωτογραφίες του Passaic δεν έχουν καμία εκζήτηση, είναι συμβατικές, “άκεφες και εντροπικές”, μερικές είναι σκοτεινές, μερικές ανετάριστες. Είναι απλές παραπομπές στον τόπο. Όπως λέει και αλλού, ο Smithson χρησιμοποιεί τη φωτογραφία ως κάποιου είδους χάρτη.²³⁷ Το μάτι του ταυτίζεται με τον φακό της φωτογραφικής του μηχανής και φωτογραφίζει χωρίς να σκέφτεται. Οι δύο φακοί, του ματιού του και της φωτογραφικής μηχανής, συμπαραθέτουν εικόνες που προβάλλονται από τον ήλιο στον αμφιβληστροειδή του. Μία από αυτές δεν δείχνει παρά “ένα συνεχές κενό”. Η Instamatic τον έχει “υπό τον πλήρη έλεγχό της”, όπως λέει, γιατί η φωτογραφική μηχανή έχει τον δικό της τρόπο να καταγράφει. “Εξάλλου, η φωτογραφική μηχανή είναι ένας μηχανισμός - ένα Καρτεσιανό μάτι.”²³⁸ Το Καρτεσιανό μάτι δεν είναι τίποτα άλλο από την προοπτική αναπαράσταση του χώρου που ο φακός της φωτογραφικής μηχανής αναπαράγει. Ο Smithson δεν επεμβαίνει σε αυτό, δεν παίζει δημιουργικά με την φωτογραφική του μηχανή. Το βλέμμα δεν είναι το μάτι, όπως έχει δείξει ο καλλιτέχνης στην περίπτωση των εναντιομορφικών θαλάμων, ενός γλυπτού που αποδεικνύει την “εναντιομορφική προοπτική”.²³⁹ Η προμετωπίδα του κειμένου για το Passaic με τη ρήση του Nabokov αποκτά μέσα από αυτήν την οπτική, άλλη βαρύτητα: “Σήμερα, απλές φωτογραφικές μηχανές καταγράφουν με το δικό τους τρόπο τον βιαστικά συναρμολογημένο και μπογιατισμένο κόσμο μας.”

Η όγδοη και τελευταία εικόνα που περιλαμβάνεται στο κείμενο είναι ένας ασπρόμαυρος χάρτης του Passaic. Διαβάζουμε στη λεζάντα: “Αρνητικός χάρτης που δείχνει την περιοχή των Μνημείων κατά μήκος του ποταμού Passaic” (εικ. 39). Καθώς το Passaic είναι γεμάτο “τρύπες”, η αντιστοίχιση του χάρτη με το μέρος που αναπαριστά δεν μπορεί παρά να είναι “αρνητική”. Εδώ η χαρτογράφηση όπως είδαμε και στην ενότητα 1.4, λειτουργεί με όρους απουσίας του σημείου αναφοράς της: “αυτό με το οποίο έρχεται κάποιος αντιμέτωπος στο non-site, στην ουσία είναι η απουσία της τοποθεσίας. Πρόκειται μάλλον για μια αντίφαση παρά για μια διεύρυνση κλίμακας. Αντιμετωπίζει μια ιδιαίτερα αδρανή, βαρύγδουπη απουσία.”²⁴⁰

Η σημασία της γλώσσας στη δουλειά του Smithson έχει επισημανθεί στην ενότητα 1.2 αυτής της εργασίας. Όταν για παράδειγμα λέει ότι “η γλώσσα είναι υλικό, τόσο συμπαγές όσο και το ασφάλι” και ότι “οι καλλιτέχνες δεν γράφουν αλλά χιτίζουν με τη γλώσσα”, καταλαβαίνουμε ότι γι’ αυτόν η γλώσσα ήταν ύλη την οποία μπορούσε να επεξεργαστεί και να διαμορφώσει όπως ένα γλυπτό ή όπως το τοπίο. Εδώ η έννοια της γλώσσας ως ύλης, αντιπαράκειται στην έννοια της γλώσσας ως πληροφορίας. Η απόπειρα να κατανοηθεί η γλώσσα ως ύλη επιτελεί μια πολύ σημαντική λειτουργία καθώς η “υλικότητα” του κειμένου καθιστά την πληροφορία αδύναμη και ανεπαρκή. Στο κείμενο “Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)” αντιπαράθετει

²³⁷ R. Smithson, “...The Earth Subject to Cataclysms is a Cruel Master (1971)”, *Writings*, σελ. 254.

²³⁸ οπ. αν., σελ. 255

²³⁹ Βλέπε ενότητα 4.3.

²⁴⁰ R. Smithson, “Interview with Robert Smithson (1970)”, Paul Toner, *Writings*, σελ. 234.

τη “γλωσσολογική υπόσταση αισθητηριακών δεδομένων” με τις “ορθολογιστικές κατηγορίες”. Τέτοια είναι και η κατηγορία “ζωγραφική”, για παράδειγμα, “μια γλωσσολογικά παρωχημένη κατηγορία” για τον Smithson. Στο ίδιο κείμενο χρησιμοποιεί το παράδειγμα της αεροπορικής πτήσης για να ξανασκεφτεί το καθεστώς της πληροφορίας και να το θέσει υπό ερώτηση. Το νόημα του αεροδρομίου, του αεροπλάνου και της πτήσης, αντιστρέφονται για τον Smithson, μέσα από την ταχύτητα και την αλλαγή στην κλίμακα. Το ίδιο συμβαίνει και στις έννοιες του χώρου και του χρόνου. “Καθώς το αεροπλάνο κατακτά όλο και μεγαλύτερο ύψος και κερδίζει ολοένα ταχύτητα [...] η συνολική μας αντίληψη γι’ αυτό απεκδύεται το παλιό νόημα της ταχύτητας στον αέρα και αποκτά ένα νέο νόημα βασισμένο στο χρόνο τη στιγμή που αυτός εκτυλίσσεται”.²⁴¹ Είναι η πτήση η ίδια (και τα “γλωσσολογικά αισθητηριακά της δεδομένα”), που δίνουν μορφή και νόημα στο γεγονός, και όχι οι όποιες προκατασκευασμένες, “ορθολογιστικές” και “ταξινομητικές” αλήθειες όπως “η φύση, η πρόοδος και η ταχύτητα”. Είναι μια προσπάθεια υπέρβασης της γλώσσας ως νοήματος με στόχο την υλικότητά της. Η γλώσσα είναι για τον Smithson ένας τρόπος να πάει πέρα από την πληροφορία και να επικοινωνήσει την ύλη ως ύλη. Με αυτήν την έννοια, το τοπίο υλοποιείται για τον αναγνώστη ενώ περιγράφεται.

Συμπέρασμα

Τόσο η απόπειρα αντιστροφής της έννοιας της μνημειακότητας, όσο και η εισαγωγή της έννοιας της “απο-αρχιτεκτόνισης” στην αρχιτεκτονική, ανάγονται στη βαθιά και πολύπλευρη κριτική του Smithson στην έννοια του χρόνου και συνιστούν διακριτές χρονικές στρατηγικές. Η νέα μνημειακότητα και η απο-αρχιτεκτόνιση είναι εντροπικές ποιότητες του τοπίου, η αποκάλυψη και νοηματοδότηση του προαστικού ως υπόλειμμα και σκουπίδι του αστικού. Το κείμενο προοιδαίνει την εμφάνιση των nonsites, ένα χρόνο πριν την εμφάνισή τους σε αίθουσες τέχνης. Είναι η κειμενική έκφανση αυτής της έννοιας σε ισχυρή ανταπόκριση με τη γλυπτική της έκφανση. Η συλλεκτική πρακτική που εφαρμόζεται στην κατασκευή των nonsites (και που συνεχίζει την ερασιτεχνική, συλλεκτική πρακτική της φυσικής ιστορίας και ορνυτολογίας της παιδικής του ηλικίας) εφαρμόζεται στη διαδικασία κατασκευής των κειμένων με τη μορφή της συλλογής και παράθεσης πληροφοριών πάνω στις ανθρώπινες, γεωλογικές και αντιληπτικές χρονικές απόψεις.

Το κείμενο δεν περιγράφει απλώς μια κατάσταση του τοπίου αλλά ανακατασκευάζει αυτό το τοπίο μέσω της όρασης. Το βλέμμα του καλλιτέχνη, επιχειρεί να βγάλει εκτός ιστορικού χρόνου τα αντικείμενα της θέασης, να τα ακινητοποιήσει, για να τα δει με διαφορετικό τρόπο. Ο Smithson προσπαθεί να μεταδώσει τη γλώσσα ως ύλη, επεμβαίνοντας στην ιδέα της γλώσσας ως πληροφορίας ή νοήματος. Ξαναδίνει στις εικόνες και τις λέξεις την υλικότητά τους. Σε αυτήν την παρωδία ταξιδιωτικής περιγραφής, όπως και στις άλλες δύο που παραθέτω σε αυτήν την εργασία, η λειτουργία πλαισίωσης των nonsites μεταφέρεται στο επίπεδο της γλώσσας. Το Passaic ως τόπος υπό κατασκευή και ως “αντίστροφο ερείπιο”, ως εντροπικό φυσικό και πολιτισμικό τοπίο, είναι ένας τόπος που υλοποιείται από τον αναγνώστη στη διάρκεια της ανάγνωσης.

²⁴¹ R. Smithson, “Towards the Development of an Air-terminal Site (1967)”, *Writings*, σελ. 52-60.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΥΟΥΣΑΤΑΝ: ΕΝΑ ΑΜΙΓΕΣ ΠΕΔΙΟ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ

4.1 Περιστατικά κατοπτρικών ταξιδιών στο Yucatan

Περιστατικά κατοπτρικών ταξιδιών στο Yucatan (1969)

Λίγα πράγματα γνωρίζουμε για τις αντιλήψεις των Μάγια σχετικά με το πιθανό σχήμα της γης. Οι Αζτέκοι πίστευαν πως η κορυφή της γης είναι το λοφίο ενός γιγάντιου σαυροειδούς τέρατος, κάτι σαν κροκόδειλος, το οποίο ήταν αντικείμενο λατρείας μιας ομάδας πιστών. Είναι πιθανόν να πίστευαν και οι Μάγια κάτι ανάλογο αλλά δεν αποκλείεται να θεωρούσαν ταυτόχρονα ότι ο κόσμος αποτελείται από επτά υποενότητες και, πιθανώς, είναι κλιμακούμενος σε τέσσερα επίπεδα.

J. Eric H. Thompson, *Η Ιερογλυφική Γραφή των Μάγια*

Το αντιπροσωπευτικό χαρακτηριστικό της άγριας σκέψης είναι η αχρονικότητά της: ο σκοπός της είναι να συλλάβει τον κόσμο τόσο ως συγχρονική όσο και ως διαχρονική ολότητα και η γνώση την οποία αντλεί από εκεί μοιάζει με ένα δωμάτιο που έχει εκατέρωθεν στους τοίχους του καθρέφτες οι οποίοι αντανακλούν ο ένας τον άλλο (καθώς και τα αντικείμενα στον ενδιάμεσο χώρο) έστω και αν και η τοποθέτησή τους δεν είναι τελείως ευθυγραμμισμένη.

Claude Levi-Strauss, *Άγρια Σκέψη*

Φεύγοντας από την Merida κατά μήκος του Αυτοκινητόδρομου 261, προσέχει κανείς τον αδιάφορο ορίζοντα. Κατακάθεται απαθώς στο έδαφος και καταβροχθίζει οτιδήποτε διαθέτει οποιοδήποτε ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Συνέχεια διασχίζει κανείς τη γραμμή του ορίζοντα, όμως συνέχεια παραμένει σε απόσταση απ' αυτόν. Επάνω σε αυτή τη γραμμή όπου ο ουρανός συναντά τη γη, τα αντικείμενα παύουν να υπάρχουν. Εφόσον το αυτοκίνητο κινούνταν συνέχεια επάνω σε κάποιο υπόλειμμα του ορίζοντα, θα μπορούσε να πει κανείς ότι το αυτοκίνητο ήταν αιχμαλωτισμένο σε μια γραμμή, μια γραμμή που δεν είναι σε καμία περίπτωση ευθύγραμμη. Η απόσταση έδειχνε να αναστέλλει κάθε απόπειρα κίνησης προς τα εμπρός, επιβάλλοντας έτσι στο όχημα μια αμέτρητη σειρά στάσεων. Πώς να προχωρήσει κανείς στον ορίζοντα όταν εκείνος βρισκόταν ήδη κάτω από τις ρόδες του αυτοκινήτου; Ο ορίζοντας είναι κάτι άλλο από ορίζοντας. Είτε κλειστός, είτε ανοικτός, είναι ένας μαγεμένος τόπος, όπου το κάτω είναι επάνω. Τον χώρο μπορεί κανείς να τον πλησιάσει, όμως ο χρόνος είναι πολύ μακριά. Ο χρόνος είναι άδειος από αντικείμενα όταν έχεις αναβάλει κάθε *προορισμό*. Το αυτοκίνητο συνέχισε να πορεύεται μέσα στον ίδιο ορίζοντα.

Ρίχνοντας μια ματιά στον χάρτη (εκεί βρίσκονταν τα πάντα), βλέπεις επάνω στο χαρτί ένα συνονθύλευμα από γραμμές του ορίζοντα που αποκαλούνταν “δρόμοι”, μερικές κόκκινες, άλλες μαύρες. Το Yucatan, το Quintana Roo, το Campeche, το Tabasco, το Chiapas και η Γουατεμάλα, έπηζαν όλα μαζί σε μια μάζα από άδειους χώρους, τελείες και μικρά μπλε νήματα (που αποκαλούνταν

ποτάμια). Το υπόμνημα του χάρτη περιείχε εικονίδια οργανωμένα σε στήλες: αρχαιολογικά μνημεία (μαύρα), αποικιακά μνημεία (μαύρα), ιστορικές τοποθεσίες (μαύρα), εγκαταστάσεις για κολύμπι (μπλε), σπα (κόκκινο), κυνήγι (πράσινο), ψάρεμα (μπλε), τέχνηρα (πράσινο), θαλάσσια σπορ (μπλε), εθνικός δρυμός (πράσινο), σταθμός καυσίμων (κίτρινο). Ήταν σκορπισμένα επάνω στον χάρτη του Μεξικού σαν τα κόπρανα κάποιου μικρού ζώου.

Ο Τουριστικός Οδηγός και Πληροφορίες για Yucatan-Campeche βρισκόταν επάνω στο κάθισμα του αυτοκινήτου. Στο εξώφυλλο, είχε ένα άγαρμπο σκίτσο που αναπαριστούσε την συνάντηση των Ισπανών με τους Μάγια με το ναό του Chichen Itza στο φόντο. Στην επάνω αριστερή γωνία ήταν τυπωμένο: “UY U TAN A KIN PECH’ (άκου πώς μιλάνε) – ΑΝΑΦΩΝΗΣΑΝ ΟΙ ΜΑΓΙΑ ΑΚΟΥΓΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ” και στην κάτω αριστερή γωνία “YCATAN CAMPECHE’ ΕΠΑΝΕΛΑΒΑΝ ΟΙ ΙΣΠΑΝΟΙ ΟΤΑΝ ΑΚΟΥΣΑΝ ΑΥΤΑ ΤΑ ΛΟΓΙΑ”.

Μια λεζάντα κάτω από όλα αυτά, έλεγε “Πρώτη συνάντηση Μάγια και Ισπανών 1517.” Στον *Επίσημο Οδηγό του Uxmal*, η εικ. 28 δείχνει 27 μικρά σκίτσα “Πήλινων Αγγείων που βρέθηκαν στο Uxmal.” Η σκίαση κάθε αγγείου αποτελείται από αναρίθμητες τελείες. Το ενδιαφέρον για τέτοιου είδους αγγεία έχει αρχίσει να εκλείπει. Το σταθερό σύριγμα του air-condition στη νοικιασμένη Dodge Dart θα μπορούσε να είναι η φωνή του Eecath –θεού της σκέψης και του ανέμου. Σκόρπιες σκέψεις πετούσαν γύρω-γύρω μέσα στο αυτοκίνητο, απ’ έξω ο άνεμος φυσούσε τη θαμνώδη βλάστηση. Στο εξώφυλλο του χαρτόδελτου *World of the Maya* του Victor W. Von Hagan, έλεγε, “Η ιστορία των Μάγια και του απαστράπτοντος πολιτισμού τους που αναπτύχθηκε μέσα στη ζούγκλα και τις στέρφες εκτάσεις της Κεντρικής Αμερικής.” Στον πίσω καθρέφτη εμφανίστηκε ο Tezcatlipoca - ο δημιουργός του “παραπετάσματος καπνού.” “Όλοι αυτοί οι οδηγοί είναι άχρηστοι,” είπε ο Tezcatlipoca. “Πρέπει να ταξιδέψεις στην τύχη, όπως οι πρώτοι Μάγια. Κινδυνεύεις να χαθείς μέσα στη βλάστηση, αλλά είναι ο μόνος τρόπος να δημιουργήσεις τέχνη.”

Μέσα από το τζάμι, ο δρόμος μαχαίρωνε τον ουρανό κάνοντας να στάζει μια αιμάτινη φωταψία. Δεν μπορούσα να μην έχω την αίσθηση ότι οδηγώ επάνω σ’ ένα μαχαίρι καλυμμένο με ηλιακό αίμα. Καθώς η λεπίδα χωνόταν στον ορίζοντα συντελέστηκε μια διατάραξη. Η ήσυχη βόλτα έγινε μια θυσία της ύλης με αντάλλαγμα μια αποσυνδεδεμένη κατάσταση ύπαρξης, έναν κόσμο ήσυχου παραληρήματος. Και μόνο το ότι βρισκόμουν καθισμένος εκεί, με οδηγούσε μπροστά στην πληγή ενός γήινου θύματος. Αυτός ο ειρηνικός πόλεμος ανάμεσα στα στοιχεία είναι πανταχού παρών στο Μεξικό - ένας απόηχος, ίσως, των ανθρώπινων θυσιών των Μάγια και των Αζτέκων.

Η πρώτη κατοπτρική αντιμετάθεση

Κάπου ανάμεσα στο Uman και στο Muna βρίσκεται μια καμένη έκταση. Οι άνθρωποι εκείνης της περιοχής, καθαρίζουν τη γη καίγοντάς την. Σε αυτόν τον αγρό με στάχτες (που οι γηγενείς αποκαλούν “milpa”) βρίσκονταν δώδεκα καθρέφτες στηριγμένοι σε χαμηλούς σωρούς κόκκινου

χώματος. Κάθε καθρέφτης ήταν τετράγωνος με πλευρές μήκους 12 ιντσών, και στηριζόταν στις δύο άκρες μόνο από το καψαλισμένο χώμα. Η διάταξη των τετραγώνων ακολουθούσε την ανώμαλη διαμόρφωση του εδάφους, και ήταν τοποθετημένα σε τυχάρπαστη παράλληλη διάταξη. Μικρές ποσότητες χώματος είχαν χυθεί επάνω στην κάθε επιφάνεια, υπονομεύοντας έτσι την άσπιλη αντανάκλαση του ουρανού. Σβώλοι χώματος κρέμονταν στον πνιγηρό ουρανό. Κομμάτια από λαμπερά σύννεφα ανακατεύονταν με τις μάζες της στάχτης. Αυτή η αντιμετάθεση συνέβαινε μέσα στο έδαφος, όχι επάνω του. Καμένα απομεινάρια κορμών απλώνονταν γύρω από τους καθρέφτες και χάνονταν μέσα στην στείρα ζούγκλα.

Η δεύτερη κατοπτρική αντιμετάθεση

Σε ένα προάστιο του Uxmal, με άλλα λόγια στη μέση του πουθενά, συντελέστηκε η δεύτερη αντιμετάθεση. Κάτι που έμοιαζε με ρηχό νταμάρι είχε σκαφτεί στη γη σε βάθος τεσσάρων με πέντε πόδια, εκθέτοντας έναν έντονα κόκκινο πηλό ανακατεμένο με άσπρα θραύσματα ασβεστόλιθου. Κοντά σε μια μικρή πλαγιά, οι δώδεκα καθρέφτες ήταν χωμένοι σε σβώλους γης. Είχαν φωτογραφηθεί από την κορυφή της πλαγιάς. Και πάλι, ο Tezcatlipoca μίλησε: “Αυτή η κάμερα είναι ένας φορητός τάφος, να το θυμάσαι.” Σε αυτήν την ίδια τοποθεσία, κτίστηκε το Μέγα Παγόβουνο της Ηπείρου της Γκοντουάνα σύμφωνα με έναν σχηματικό χάρτη στη σελίδα 459 του *Stratigraphy and Life History* των Marshall Kay και Edwin H. Colbert. Επρόκειτο για έναν “γίνο χάρτη” κατασκευασμένο από άσπρο ασβεστόλιθο. Ένα κομμάτι της Λιθανθρακοφόρου Περιόδου είναι τώρα εγκαταστημένο κοντά στο Uxmal. Η μεγάλη εποχή του ανθρακικού ασβεστίου ταιριάζει σαν προσφορά μιας γης τόσο πλούσιας σε ασβεστόλιθο. Η ανακατασκευή μιας γήινης μάζας που υπήρξε πριν από 350 με 305 εκατομμύρια χρόνια σε μια τοποθεσία που ήταν κάποτε υπό τον έλεγχο πολλών και διάφορων θεοτήτων των Μάγια, πυροδοτούσε μια σύγκρουση μέσα στον χρόνο που σε άφηγε με την αίσθηση του άχρονου.

Η αχρονικότητα εντοπίζεται στις στιγμές όπου η αντίληψη αφαιρείται, όπου ολισθαίνει σε μια συνηθισμένη παύση η οποία μετά διαρρηγνύεται σε μια θύελλα παύσεων. Μπορεί κανείς να αποποιηθεί την αρρώστια του να θέλει να “ποιεί”, και μπορεί να απενεργοποιήσει την αρρώστια του να θέλει κανείς να είναι “ενεργός”. Η ήπειρος της Γκοντβάνα ανήκει σε κάποιο είδος μνήμης χωρίς ωστόσο να είναι ανάμνηση, είναι μια μεταμφιεσμένη μάζα ξηράς που η έννοιά της βασίστηκε σε μια *αντίστροφη σύλληψη* και κατέληξε ως Χάρτης Αδιέξοδου. Δεν μπορείς να πας στην Γκοντβάνα, μπορείς όμως να δεις έναν “χάρτη” της.

Η τρίτη κατοπτρική αντιμετάθεση

Ο δρόμος περνούσε μέσα από σμήνη πεταλούδων. Κοντά στο Bolonchon de Rejon χιλιάδες κίτρινες και ασπρόμαυρες πεταλούδες με ψαλιδοτά φτερά περνούσαν δίπλα από το αυτοκίνητο σε τυχαίες, ασυντόνιστες διαδρομές. Κάμποσες προσέκρουσαν επάνω στην κεραία του ραδιοφώνου και

έμειναν να κρέμονται εκεί λόγω της πίεσης του ανέμου. Δίπλα σε ένα βουναλάκι θρυμματισμένου ασβεστόλιθου είχαν στηριχτεί οι δώδεκα καθρέπτες, ανάμεσα σε σμήνη από πεταλούδες που είχαν προσγειωθεί επάνω στον ασβεστόλιθο. Για μερικές σύντομες στιγμές, φαινόταν η αντανάκλαση πεταλούδων σε πτήση - έδειχναν σα να πετούν σ' έναν ουρανό από χρώμα. Οι σκιές που έριχναν οι καθρέπτες έρχονταν σε αντιπαράθεση με αυτά τα δευτερόλεπτα χρώματος. Μια κλίμακα συντελέστηκε με όρους χρονικούς μάλλον παρά χωρικούς. Ο ίδιος ο καθρέφτης δεν υπόκειται στη διάρκεια, καθότι είναι μια συνεχιζόμενη αφαίρεση η οποία είναι πάντοτε διαθέσιμη και πάντοτε εκτός χρόνου. Οι αντανάκλασεις, από την άλλη, είναι φευγαλέες στιγμές που διαφεύγουν της μέτρησης. Ο χώρος είναι τα υπολείμματα, ή το πτώμα του χρόνου, κι έχει διαστάσεις. Τα “αντικείμενα” είναι μια “προσποίηση χώρου”, τα περιπτώματα της σκέψης και της γλώσσας. Από τη στιγμή που θα αρχίσεις να βλέπεις τα πράγματα με τρόπο θετικό ή αρνητικό, έχεις μπει στο δρόμο για την παράνοια. Τα αντικείμενα είναι αντικατοπτρισμοί του μυαλού, το ίδιο ψεύτικα όσο και οι άγγελοι. Η Itzraplotl είναι η Οψιδιανή Πεταλούδα των Μάγια, “μια δαιμονική θεότητα με απρόβλεπτη μοίρα η οποία αναπαρίσταται ως πανέμορφη αλλά με σύμβολα θανάτου στο πρόσωπό της.” (Βλ. *The Gods of Mexico*, του C. A. Burland.) Αυτό σχετίζεται με τον “μαύρο, οψιδιανό καθρέφτη” του Tezcatlipoca μέσα στον οποίο διάβαζε το μέλλον. Η “απρόβλεπτη μοίρα” έδειχνε να καθοδηγεί τις πεταλούδες μέσα από την κατοπτρική αντιμετάθεση. Επίσης ανακαλεί τους κοίλους καθρέφτες των Ολμέκων που βρέθηκαν στη LaVenta, στην Πολιτεία του Tabasco, και τους οποίους μελέτησε ο αρχαιολόγος Robert Heizer. “Οι καθρέφτες αυτοί ήταν αριστουργήματα. Ο καθένας ήταν τόσο τέλεια λειασμένος που όταν τον περιστρέφαμε, δεν υπήρχε καμία παραμόρφωση στην αντανάκλαση. Παρόλα αυτά, ο αιματίτης ήταν τόσο ανθεκτικός που λάμες από σκληρό Σουηδικό ασάλι δεν τον γρατζούνιζαν καν. Αναμφίβολα, αυτού του είδους οι καθρέφτες, χρησιμοποιούνταν τόσο ως διακόσμηση από σημαντικά άτομα, όσο και για να ανάβουν μέσα τους τελετουργικές πυρές.” (“Gifts for the Jaguar God”, των Philip Drucker και Robert Heizer, *National Geographic*, Σεπτέμβριος 1956.) “Ο Ιαγουάρος μέσα στον καθρέφτη που καπνίζει στον Κόσμο των Στοιχείων είναι ενήμερος για τη δουλειά του Carl Andre”, είπαν με μία φωνή ο Tezcatlipoca και η Itzraplotl. “Γνωρίζει πως το μέλλον κινείται προς τα πίσω”, συνέχισαν. Ύστερα εξαφανίστηκαν και οι δυο στο ρείθρο του Αυτοκινητόδρομου 261.

Η τέταρτη κατοπτρική αντιμετάθεση

Νότια του Campeche, καθοδόν προς το Champoton, καθρέφτες βρίσκονταν τοποθετημένοι στην παραλία του Κόλπου του Μεξικού. Νερό στο πράσινο του νεφρίτη έσκαγε κοντά στους καθρέφτες που στηρίζονταν επάνω σε ξεραμένα φύκια και διαβρωμένα βράχια, όμως οι αντανάκλασεις εξαφάνιζαν τα υποστυλώματα, και τώρα οι λέξεις αποσοβούν τις αντανάκλασεις. Οι ακατονόμαστες διαβαθμίσεις του γαλάζιου που κάποτε ήταν τετράγωνα σχήματα πλημμυρισμένα με ουρανό, απορροφήθηκαν μέσα στην κάμερα και τώρα κείτονται στο κοιμητήριο της τυπωμένης σελίδας - Ancora in Arcadia morte. Μια αίσθηση ακινητοποιημένης κατάρρευσης κυριαρχεί στις επίπεδες κατοπτρικές επιφάνειες και στο άνισο έδαφος. “Το πραγματικό μυθολόγημα σαρώνει την ψευδή

πραγματικότητα”, είτε η άηχη φωνή του Chalchihuitlicue – το σιωπηλό Σύμφωνο της Θάλασσας. Η κατοπτρική αντιμετάθεση δεν μπορεί να εκφραστεί μέσα σε λογικές παραμέτρους. Οι αποστάσεις ανάμεσα στους δώδεκα καθρέπτες είναι αντηχήσεις αποσύνδεσης, όπου η μέτρηση εγκαταλείπεται ως μη υπολογίσιμη. Τέτοιες κατοπτρικές επιφάνειες δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές από τη λογική. Ποιός μπορεί να αποκαλύψει από ποιό κομμάτι του ουρανού προήλθε το γαλάζιο χρώμα; Ποιός ξέρει να πει πόσο διάρκεσε το χρώμα; Πρέπει “γαλάζιο” να σημαίνει κάτι; Γιατί οι καθρέφτες σιωπούν τόσο προκλητικά σχετικά με το λόγο ύπαρξής τους; Πότε μετατρέπεται μια αντιμετάθεση, σε μία απλή παράβλεψη; Αυτές είναι απαγορευτικές ερωτήσεις, που φέρνουν την κατανόηση σε δύσκολη θέση. Οι ερωτήσεις που κάνουν οι καθρέφτες πάντα υπολείπονται των απαντήσεων. Οι καθρέφτες εξειδικεύονται στους άρρητους αριθμούς, όπως και στο να δημιουργούν αμηχανία. Οι αντανάκλασεις πέφτουν επάνω στους καθρέφτες χωρίς λογική διάταξη και, κάνοντάς το, ακυρώνουν κάθε λογική δήλωση. Στην άλλη μεριά των κατοπτρικών περιστατικών βρίσκονται όρια τα οποία δεν υπάρχει τρόπος ποτέ να εκφραστούν, ούτε να γίνουν κατανοητά.

Η πέμπτη κατοπτρική αντιμετάθεση

Στο Palenque ξεκινά η τροπική ζούγκλα. Η περιφραξη, τα Πέτρινα Σπίτια, τα Ενισχυμένα Σπίτια, η Πρωτεύουσα του Λαού του Φιδιού ή Πόλη των Φιδιών είναι τα ονόματα της περιοχής. Το να γράφεις για καθρέφτες σε μεταθέτει σε μια ζούγκλα δίχως έκταση όπου, αντί για έντομα, βομβίζουν λέξεις. Εδώ, μέσα στην κάψα του ορθού λόγου (κανείς δεν ξέρει περί τίνος πρόκειται), έχει κανείς μια τάση να ανακαλεί πράγματα και να τα σκέφτεται σε στοιβές. Εκείνο που είναι εξαντλητικό είναι οι αβάσιμοι ενθουσιασμοί, πες, ας πούμε, η τρέλα με τα “καθαρά χρώματα”. Άμα γίνεται τα χρώματα να είναι καθαρά και αγνά, ε, τότε γιατί να μη μπορούν να είναι και βρώμικα κι ένοχα; Στη ζούγκλα, όλο το φως υπόκειται σε μια παράλυση. Μόρια χρώματος μόλυναν τις λιωμένες αντανάκλασεις των δώδεκα καθρεφτών παράγοντας αναμίξεις σκιάς και φωτός. Το χρώμα ως φορέας της ύλης γέμιζε τις αντανακλώμενες φωταψίες με σκιερούς τόνους, πιέζοντας το φως προς μια σκονισμένη αδιαφάνεια και υλικότητα. Φλόγες φωτός βρίσκονταν αιχμαλωτισμένες μέσα σε μια ακατάστατη γκάμα από πράσινα. Διαθλασμένοι σπινθήρες ήλιου έδειχναν να ασφυκτιούν κάτω από την πίεση θολών μειγμάτων - κίτρινο, πράσινο, μπλε, πορφυρό και βιολετί. Η λέξη “χρώμα”, αρχικά σημαίνει “κρύβω” ή “σκεπάζω”. Η ύλη τρώει το φως και το “σκεπάζει” μ' ένα σωρό χρώματα. Από την περιφέρεια των καθρεφτών προεκτείνονται λαμπερές γραμμές, όμως οι επιφανειακές αντανάκλασεις δεν δείχνουν τίποτε άλλο από σκούρα πράσινα. Θανάσιμα πράσινα που καταβροχθίζουν το φως. Το ακρυλικό και το φωσφοριζέ πράσινο δεν πιάνουν τίποτα μπροστά σ' αυτά εδώ τα χρώματα στη φυσική τους κατάσταση. Το πραγματικό χρώμα είναι επικίνδυνο, όχι σαν αυτό το εξημερωμένο πράγμα που βρίσκεις συσκευασμένο σε σωληνάκια. Όλοι ξέρουμε πως δεν θα μπορούσε ποτέ να υπάρξει μία χρωματο-νοσολογία ή μία παθολογία του χρώματος. Ως τι θα επεβίωνε άραγε το “κίτρινο ισούται με το κίτρινο” - ως μια ταυτολογία της ελνοσσίας; Ποιός στα σωστά του, θα ασχολιόταν ποτέ με την έννοια μιας επιληπτικής κρίσης της αντίληψης; Κι ούτε πρόκειται κανείς να πιστέψει πως κάποιες

σκιάσεις του πράσινου είναι φορείς χρωματικού πυρετού. Η ιδέα ότι το φως νοσεί από κάποια χρωματική διαταραχή είναι τόσο απωθητική όσο και παλαβή. Το να προτείνει κανείς πως το χρώμα είναι χειρότερο από την αιωνιότητα, αποτελεί προσβολή απέναντι στην κριτική του ορθού λόγου. Όλοι αναγνωρίζουν πως δεν υπάρχουν περιπαθή χρώματα. Και όμως, αυτή η έλλειψη “ύπαρξης” είναι που φτάνει σε τέτοιο τρομερό, ασύλληπτο, βάθος. Εκεί κάτω δεν υπάρχει χρωματική κλίμακα διότι όλα τα χρώματα είναι παρόντα, γεννοβολώντας κολλώδεις μάζες τη μία επάνω στην άλλη. Η χαοτική μάζα είναι που αναπαράγει το χρώμα και αφανίζει το φως. Οι γερμένοι καθρέφτες δείχνουν να σκαμπανεβάζουν ελαφρά επάνω από το ανισόπεδο έδαφος. Ασυνάρτητα τετράγωνα, μουτζουρωμένα και θολά αιωρούνταν σε μικρή απόσταση από ακατανόητες σκιάσεις. Η αναλογίες είχαν καθαιρεθεί και τελούσαν σε απόσυρση. Το διπλό δέλεαρ του εδάφους και των καθρεφτών προκαλούσε παραισθήσεις. Μέσα από τις πράσινες αντανάκλασεις, αναδύονταν τα δίκτυα της Coatlicue, γνωστής στους Μάγια ως η Αφέντρα των Φιδιών: η Μητέρα Γη. Φιδογυρίσματα και συστροφές βρίσκονταν παγωμένα μέσα στους καθρέφτες. Στις παρυφές των ερειπίων του Palenque, ή στις παρειές της Coatlicue, βράχια αναποδογυρίστηκαν - πρώτα φωτογραφήθηκε ο βράχος, μετά ο κρατήρας που δημιουργήθηκε. “Κάτω από κάθε βράχο, οργιάζουν οι κλίμακες” είπε η Coatlicue, μυστράροντας ένα πράσινο φίδι από ένα κοντινό “δεντροφονιά” (παραιοιτικό αναρριχητικό που πνίγει το δέντρο και παίρνει τη θέση του). Κάθε κρατήρας περιείχε μικροσκοπικά earthworks - χνάκια και αποτυπώματα εντόμων κι ένα σωρό άλλων μικρών πλασμάτων. Σε κάποιους βρίσκονταν κοπριά σκαραβαίου, ιστοί αράχνης και απροσδιόριστες σιελώδεις εκκρίσεις. Σε άλλους, κουκούλια, φωλιές μικροσκοπικών μυρμηγκιών και γυμνές ρίζες. Εάν μπορούσε ένας καλλιτέχνης να δει τον κόσμο μέσα από τα μάτια μιας σαρανταποδαρούσας, μάλλον θα έφτιαχνε μερικά εξαιρετικά έργα. Καθένας από αυτούς τους κρυψώνες, ήταν επίσης μια είσοδος στην άβυσσο. Κρησφύγετα που καμπυλώνονταν πέρα από εκεί όπου έφτανε το βλέμμα, σ’ έναν μουσκεμένο κόσμο μούχλας και μυκήτων - τα εκθέματα μιας κολλώδους μοναξιάς.

Η ΣΥΝΔΙΑΛΕΞΗ ΤΗΣ COATLICUE ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

“Δε σε κάνουν τα γελάδια καουμπού.”

Nudie

COATLICUE: Δεν έχεις μέλλον.

ΧΡΟΝΟΣ: Κι εσύ δεν έχεις παρελθόν.

COATLICUE: Πράγμα που δε μας αφήνει και πολλά από παρόν.

ΧΡΟΝΟΣ: Λες να ‘ναι η μοίρα μας να είμαστε “έτη φωτός” με διαλείψεις;

COATLICUE: Ή δύο χαλασμένες μνήμες.

ΧΡΟΝΟΣ: Όστε αυτό λοιπόν είναι το Palenque.

COATLICUE: Ναι – από τη στιγμή που πήρε το όνομά του, σταμάτησε να υπάρχει.

ΧΡΟΝΟΣ: Εκείνοι οι αναποδογυρισμένοι βράχοι υπάρχουν, λες;

COATLICUE: Υπάρχουν με την ίδια έννοια με την οποία φεγγάρια που δεν έχουν ανακαλυφτεί, βρίσκονται σε τροχιά γύρω από άγνωστους πλανήτες.

ΧΡΟΝΟΣ: Πώς γίνεται να μιλάμε για το τι υπάρχει, τη στιγμή που εμείς οι ίδιοι μόλις και μετά βίας έχουμε ύπαρξη;

COATLICUE: Δεν σε κάνει η ύπαρξη να υπάρχουν.

Η έκτη κατοπτρική αντιμετάθεση

Από το Ruinas Bonampak μέχρι το Agua Azul σε μονοκινητήριο αεροπλάνο με σπασμένο παράθυρο. Από κάτω, η ζούγκλα εξάλειψε το έδαφος και ισοπέδωνε τον ορίζοντα σε μια ατμόδη καμπύλη. Αυτή η περίμετρος υπόκειται σε μια διπλή αντίληψη σύμφωνα με την οποία, από τη μία, τα πάντα διαφεύγουν προς τα έξω και από την άλλη, τα πάντα γκρεμίζονται προς τα μέσα - κανένα όριο δεν θα μπορούσε να συγκρατήσει αυτή τη ζούγκλα. Μια διπλή καταστροφή σε κατάπινε, παντελώς αβίαστα, κι όμως το αεροπλάνο συνέχιζε να πετάει λες και δεν είχε συμβεί τίποτα. Τα μάτια περιδινούνταν ακολουθώντας έναν ολοένα διευρυνόμενο κύκλο ιλιγγιώδους βλάστησης, ένα όριο όπου κάθε αίσθηση του χώρου ξεριζωνόταν και εκσφενδονιζόταν προς τα έξω σε μια πράσινη θολούρα και γαλάζια ομίχλη. Και πάλι, τι άλλο να κάνεις απ’ το να συνεχίσεις να καπνίζεις και να γελάς; Τα σπιρτόκουτα στο Μεξικό είναι περίεργα, είναι “πράγματα καθεαυτά”. Ενώ απολαμβάνεις ένα τσιγάρο, μπορείς να χαζεύεις το κίτρινο κουτί σου των “Clasicos-De-Lujo-La Central”. Η κατασκευαστική εταιρεία, πολύ προνοητικά, έχει βάλει μια αναπαράσταση της Αφροδίτης της Μήλου στο μπροστινό καπάκι και για το πίσω, υπάρχουν εναλλακτικές επιλογές από πίνακες, όπως, π.χ. ο πίνακας *The Blind Leading the Blind*, του Pedro Brueghel. Από κάτω μας, η θάλασσα από φυλλωσιές συνέχιζε να φυλλορροεί και να ανασυντίθεται. Πύκνωσε σε μεγάλο βαθμό. Μέσα απ’ τους καπνούς ενός Salem έφτασε η φωνή του Ometecutli – του Διπλού Όντος, μόνο που κανείς δεν μπορούσε ν’ ακούσει τι έλεγε γιατί η μηχανή του αεροπλάνου έκανε πάρα πολύ θόρυβο. Από κάτω στα έλη και τις λιμνοθάλασσες, μπορούσε κανείς να δει *άπειρο, ισότροπο, τρισδιάστατο, ομογενή χώρο* να βουλιάζει εκτός οπτικού πεδίου. Το αεροπλάνο ανεβοκατέβαινε γλιστρώντας πάνω από τα έκρυθμα χρώματα της κυκλικής ζούγκλας. Μια φευγαλέα κρίση “κενού αέρος” ταρακούνησε το αεροπλάνο, προκαλώντας ελαφριά ναυτία. Η ζούγκλα μεγαλώνει μόνο δια μέσου της ίδιας της απάλειψης - κι η τέχνη το ίδιο. Αναπόφευκτα, ο κύκλος έσφιξε τα πλοκάμια του καθώς το αεροπλάνο στριφογύρισε πάνω από τον διάδρομο προσγειώσεως. Ο ανεξάντλητος ορίζοντας σύσπασε τους αέναους δακτυλίους του. Όλο και πιο χαμηλά μέσα στην δίνη του Agua Azul, μέσα στο ήρεμο κέντρο της κόλασης, και μέσα στην φλεγόμενη σπείρα του Xiuhotecutli. Μόλις προσγειωθήκαμε κάποιος άναψε άλλο ένα σπίρτο - τα ξύλινα κανό του Rio Usumacinta μας περίμεναν.

Το ρεύμα του ποταμού μας μετέφερε γοργά. Παντού βλέπαμε έκπληκτοι να αναδύονται περιδινήσεις με μικρή διάμετρο που κατόπιν ξεθύμαιναν σε γρήγορα ρεύματα. Δεν υπήρχαν απομονωμένες στιγμές στο ποτάμι, κανένα σταθερό σημείο, μόνο στιγμές μιας εγκυμοσύνης, οι οποίες τρεμόσβηναν.

Ιγκουάνα που λιάζονταν στις ακατάπαυστες όχθες. Η υπερβολή ακουμπούσε τον πυθμένα του κυριολεκτικού. Μια περίσσεια βλάστησης βούλιαζε οποιαδήποτε ανωφερική κίνηση. Σήμερα υποφέραμε από μια αντιστροφή υπερβολής - τη βαρύτητα. Ποτάμια από μολύβι. Λίμνες από τσιμέντο. Βαρύ ύδωρ. Γενικευμένη λάσπη. Η τροφός της Πλήξης - η συνήθεια - ελλοχεύει παντού. Βασιλίσσα είναι η Tlazolteotl, η Καταβροχθίστρια των Ρύπων. Το κανό σταμάτησαν κοντά σε ένα σωρό από ερείπια, που κάποτε είχε υπάρξει ένας από τους Ναούς του Yaxchilan. Σε μια υπερυψωμένη ξέρα ήταν τοποθετημένοι οι καθρέφτες.

Η έβδομη κατοπτρική αντιμετάθεση

Το Yaxchilan μπορεί να μην έχει ρημάξει (κι ίσως και να καταφέρει να μη ρημάξει ποτέ) αλλά συνεχίζει ακόμη να κτίζεται χρησιμοποιώντας για υλικά, σκιές και μυστικά. Επάνω σ' ένα ετερογενές συνονθύλευμα από ερείπια στέκονται ευπαθή καλαμόσπιτα με σκεπή από πλεγμένα κλαριά. Η κοσμογραφία και το σύμπαν των Μάγια έχουν παραμορφωθεί και ισοπεδωθεί από την πίεση τόσων και τόσων χρόνων. Οι ντόπιοι στο Yaxchilan είναι καταβεβλημένοι από εκείνο το μακρόχρονο χτες, εκείνη την ατέλειωτη ημέρα συμφοράς. Μπορεί επιπλέον να είναι και απογοητευμένοι από την υποβλητική μηδαμινότητα των ιδίων τους των ιστορικών κατορθωμάτων. Γκρεμισμένες κόγχες με αναρριχητικά φυτά και ζιζάνια αποκάλυπταν μια κατακερματισμένη γεωμετρία. Φυλλομετρώντας τις σελίδες ενός βιβλίου για τους ναούς των Μάγια, γλυτώνεις τους μάταιους και αποχαυνωτικούς λαβύρινθους της τροπικής χλωρίδας. Το άχθος της πραγματικής, επιτόπιας αντίληψης, ξεθυμαίνει και γίνεται τετριμμένος θαυμασμός. Τα ωχρά φωτογραφικά υπολείμματα είναι αναμιγρές αναμνήσεις, μια μακέτα αποσύνθεσης. Γουρούνια τρέχουν γύρω-γύρω από τους όγκους που είναι έτοιμοι να καταρρεύσουν, και το ίδιο κάνουν και οι τουρίστες. Ορίζοντες βουλιάζουν και ασφουκτούν κάτω από μια συμφόρηση σημείων φυγής. Αρχαιολόγοι προσπάθησαν να μεταφέρουν μια μεγάλη πέτρινη στήλη σε κανό μέσω του Usumacinta, μέχρι το Agua Azul, αλλά δεν μπόρεσαν να τη φορτώσουν στο αεροπλάνο και αναγκάστηκαν να την επιστρέψουν στο Yaxchilan. Εκεί παραμένει μέχρι και σήμερα, με βρύα να φυτρώνουν επάνω της –ένα μνημείο στο Σίσυφο. Σε αυτή τη στήλη κοντά, οι καθρέφτες ισορροπούσαν επάνω σ' ένα δέντρο με πλοκάμια. Ένα τεράστιο καλαμάρι του φυτικού βασιλείου αναποδογυρισμένο μέσα στο έδαφος. Ηλιαχτίδες αιωρούνταν ανάμεσα στις διαθλάσεις. Η αντιμετάθεση βρισκόταν απέναντι σε μια οργανιστική μετωπικότητα η οποία μεταμόρφωνε το δέντρο σ' έναν περίπλοκο τοίχο γεμάτο περδεμένες ρίζες και κόμπους. Όντας η κάθε μία αποκομμένη από τις υπόλοιπες, οι κατοπτρικές επιφάνειες “εξάρθρωναν” κάθε κυριολεκτική λογική. Η διάταξη σε πάνω και κάτω παραλληλόγραμμους σχηματισμούς, διασπάστηκε σε δώδεκα ξεχωριστά κέντρα βαρύτητας.

Μια αβέβαιη ισορροπία επικρατούσε κάπου ενδιάμεσα στο δέντρο και τα νεκρά φύλλα. Η βαρύτητα έχανε το δρόμο της μέσα σ' ένα δαίδαλο πιθανοτήτων. Όσο κοιτούσε κανείς, τόσες περισσότερες πιθανότητες διαφαίνονταν χωρίς να είναι τίποτα σίγουρο. Εννέα από τους δώδεκα καθρέφτες στη

φωτογραφία φαίνονται καθαρά, δύο είναι βυθισμένοι στη σκιά. Ένας στην κάτω δεξιά μεριά έχει σχεδόν εξαφανιστεί. Η αντιμετάθεση είναι χωρισμένη σε πέντε σειρές. Επί τόπου, στο συγκεκριμένο χώρο, οι σειρές χάνονταν και επανέρχονταν σύμφωνα με το πώς έπεφτε το φως. Αναρίθμητα μπαλώματα από χρώμα έσκαζαν πάνω στους καθρέφτες, νιφάδες ηλιόφωτος σκορπίζονταν επάνω στις κατοπτρικές επιφάνειες και εξάλειφαν τα ορθογώνια πλαίσια, αφήνοντας έναν πολύ από συνθλιμμένα χρώματα μέσα σε ένα ακαθόριστο περίγραμμα. Ένας καθρέφτης στην τρίτη σειρά, μαγκωμένος ανάμεσα σε δυο κλαδιά, πέρασε στραφαλιίζοντας σε άυλη κατάσταση. Άλλα κάτοπτρα έσβηναν, δραπετεύοντας από το οπτικό πεδίο. Αντανακλάσεις της ζούγκλας εξαφανίζονταν μπροστά στα μάτια σου. Κάθε σημείο εστίασης εξέβαλε στις κοιλότητες που σχημάτιζαν οι φυλλωσιές. Κολλώδες φως παρέσερνε μαζί του την όραση σε μια ερημιά τυφλότητας. Στιγμιότυπα από εικόνες συσσωρεύονταν μέχρις ότου τα μάτια κατακλύζονταν από περδεμένες αντανακλάσεις. Εκείνο που ήταν ορατό καταχωρούνταν σε ζώνες αβεβαιότητας. Τα μάτια έδειχναν να κοιτούν. Κοιτούσαν όντως; Ίσως. Άλλα μάτια κοιτούσαν. Ένας Μεξικανός έριξε στην αντιμετάθεση ένα μακρύ, ικετευτικό βλέμμα. Εάν δεν μπορείς να κοιτάς, άλλοι θα κοιτάζουν για σένα. Η τέχνη αναγκάζει την όραση να κάνει μια παύση, όμως αυτή η παύση έχει έναν δικό της τρόπο να ξετυλίγεται. Όλες οι αντανακλάσεις εξέπνευσαν στην πυκνή βλάστηση του Yaxchilan. Χρειάζεται να θυμόμαστε ότι το να γράφει κανείς για την τέχνη αντικαθιστά την παρουσία με απουσία, υποκαθιστώντας το πραγματικό με την αφαίρεση της γλώσσας. Υπήρχε μια τριβή ανάμεσα στους καθρέφτες και το δέντρο. Τώρα υπάρχει μια τριβή ανάμεσα στη γλώσσα και τη μνήμη. Η ανάμνηση των αντανακλάσεων γίνεται μια απουσία απουσιών.

Στην παρούσα τοποθεσία φυτεύτηκε το τρίτο αναποδογυρισμένο δέντρο. Το πρώτο βρίσκεται στο Alfred, στην Πολιτεία της Νέας Υόρκης, το δεύτερο στο νησί Captiva, στη Florida – γραμμές ζωγραφισμένες επάνω σ' ένα χάρτη θα τα ενώσουν. Πρόκειται για τοτέμ ανεσιότητας που σχετίζονται μεταξύ τους; Σημαδεύουν κάποια ιλιγγιώδη διαδρομή από έναν κόμβο αμφιβολίας σ' έναν άλλο; Είναι αυτός ένας τρόπος ταξιδιού που δεν προσπαθεί ούτε κατά διάνοια να εδραιώσει μια δοκιμασμένη μέθοδο μετάβασης από το εδώ στο εκεί; Ίσως πρόκειται για ένα μετατεθειμένο “Βόρειο και Νότιο Πόλο” που αναφέρονται σε περιφερειακούς τόπους, σε πολικές περιοχές του νου κολλημένες σε τετριμμένη ύλη – για πόλους που έχουν χάσει το γεωγραφικό αραξοβόλι τους στον άξονα της υδροσφαιρας. Κεντρικά σημεία τα οποία ολισθαίνουν εκτός κέντρου. Να είναι νεκρές ρίζες, που κρέμονται αβοήθητες από αναποδογυρισμένους κορμούς, σε μια τεράστια έρημη χώρα που οδεύει προς το κενό; Στις μεθορίες του αινίγματος, τίποτε δεν είναι βέβαιο. Παρόλα αυτά, τις μύγες τις ελκύουν τέτοιου είδους αινίγματα. Οι μύγες θα μπορούσαν να έρθουν από διάφορα μέρη για να περιεργαστούν τα αναποδογυρισμένα δέντρα με τα σύνθετα μάτια τους. Εκείνο που βλέπει η μύγα είναι “κάτι ελαφρώς χειρότερο από μια φωτογραφία σε μια εφημερίδα όπως θα φαινόταν σ' εμάς με μεγεθυντικό φακό.” (Βλέπε *Animals Without Backbones*, του Ralph Buchsbaum). Τα λεγόμενα “δέντρα” είναι αφιερωμένα στα έντομα. Η λιβελλούλη, η δροσόφιλος, η αλογόμυγα.

Καλοδεχούμενες όλες να περπατήσουν επάνω στις ρίζες με τα κολλώδη, ενισχυμένα πόδια τους προκειμένου να ριξουν μια κοντινή ματιά. *Γιατί να στερούνται οι μύγες την τέχνη;*

Η όγδοη κατοπτρική αντιμετάθεση

Πλέοντας ενάντια στο ρεύμα του Usumacinta, το κανό κατευθύνθηκε προς το Island of Blue Waters. Το νησί αυτοκαταστρέφεται ενώπιον του ποταμού, τόσο κυριολεκτικά όσο και ως νοητική κατάσταση. Μικρά κομμάτια προσχώματος έπεφταν από τις αμμονδερές ξέρες μέσα στο ποτάμι. Μικρά κομμάτια αντίληψης έπεφταν από τις παρυφές της όρασης. Πού είναι το νησί; Το ακατάληπτο, μηδενικό νησί. Ήταν οι καθρέφτες προσαρτημένοι επάνω σε κάτι που έπεφτε, άδειαζε, διαβρωνόταν, χυνόταν, κυλούσε κι έφηνε; Η όραση έστρεφε τα νώτα στο ίδιο της το βλέμμα. Μόρια ύλης κατρακυλούσαν αργά στην πλαγιά όπου βρίσκονταν οι καθρέφτες. Χρωματικοί τόνοι, διαβαθμίσεις και επιφάνειες αποχρώσεων κατρακυλούσαν μέσα στα μάτια. Τα μάτια έγιναν δύο δοχεία απορριμμάτων γεμάτα με χρωματική ποικιλότητα, σταχτιές ανταύγειες, μπαλώματα και χρωματικές γκάμες καψαλισμένες από τον ήλιο. Το να ανασυνθέσει κανείς αυτό που βλέπουν τα μάτια με λέξεις, σε μια “ιδανική γλώσσα” είναι ένα μάταιο εγχείρημα. Γιατί να μην ανακατασκευάσουμε την ανικανότητά μας να δούμε; Ας προσδώσουμε κάποιο εφήμερο σχήμα στις μη παγιωμένες θεάσεις που άπτονται ενός έργου τέχνης και ας αναπτύξουμε ένα είδος “αντι-όρασης” ή αρνητικής θέασης. Το ποτάμι κατέβασε πηλό, άργιλο και παρόμοια προσχώματα, που σχημάτισαν την ακτή, στην οποία στερεώθηκαν οι καθρέφτες. Το μυαλό κατέβασε σκέψεις και αναμνήσεις, οι οποίες σχημάτισαν προοπτικές, επάνω στις οποίες στερεώθηκε το αιωρούμενο βλέμμα των ματιών. Η όραση συνίσταται σε δέσμες αντανάκλασεων που αναπηδούν ανάμεσα στους καθρέφτες και τα μάτια. Κάθε καθαρή θέα γλιστρούσε κι έπεφτε μέσα στην ίδια της τη στραβοχυμένη αφαίρεση. Όλες οι προοπτικές πνίγηκαν από τη χλιαρότητα του τροπικού αέρα και πέθαναν. Τα μάτια, μολυσμένα από ένα σωρό ακατονόμαστους τροπισμούς δεν μπορούσαν να δουν μπροστά τους. Η όραση έκανε κοιλιά, κατάρρευσε και διαλύθηκε. Η προσπάθεια να κοιτάξει κανείς τους καθρέφτες πήρε τη μορφή ενός υποβρύχιου παιχνιδιού μπιλιάρδου. Κάθε ξεκάθαρη ιδέα του τι είχε συντελεστεί έλιωνε μέσα σε μια σιροπιαστή αντίληψη που έκανε τον εγκέφαλο να παράγει σκέψεις σαν μπουρμπουλήθρες. Το περπάτημα καθόριζε την όραση και η όραση καθόριζε το περπάτημα ώσπου, από ένα σημείο και πέρα, βλέπαμε με τα πόδια. Το να κρατάς τα μάτια μισόκλειστα βοηθούσε κάπως, αν και δεν εμπόδιζε το να κατρακυλάει η μία θέα μέσα στην επόμενη. Οι οξείες γωνίες των καθρεφτών αποκάλυπταν μια τόσο μακρινή ανύψωση που κομμάτια από “τοποθεσίες” προβάλλονταν επάνω σε έναν ολόλευκο ουρανό. Πώς θα μπορούσε να ξανασυναρμολογηθεί εκείνη η έκταση ορατότητας; Πιθανώς να έπρεπε να είχαν βιδωθεί τα μάτια με μεγαλύτερη εστίαση. Όμως όχι, η εστίαση τη μία ήταν άνιση και την άλλη μυωπική ή υπερβολικά εκτεθειμένη στο φως, ή ραγισμένη. Αχ, πώς νοσταλγούσα τις παλιές καλές μέρες με τους καθαρούς τοίχους και τα άσπιλα πατώματα! Πουθενά επίπεδη επιφάνεια ούτε για δείγμα. Τοίχοι από συμπίεσμένη λάσπη και δάπεδα από ξεπλυμένο πρόσχωμα είχαν αντικαταστήσει τις επίπεδες επιφάνειες των δωματίων. Τα μάτια σκαρφάλωναν πάνω από σπόρους, πετρούλες και

άλλα εμπόδια της ζούγκλας. Από την τυφλή μεριά, αντανάκλασεις όργωναν την ακτή - σχηματίζοντας μία αντι-όραση. Έξω από τούτο το νησί, υπάρχουν άλλα νησιά απροσμέτρητων διαστάσεων. Για παράδειγμα, η “Ήπειρος των Μου, κτισμένη επάνω στις ανεπιβεβαίωτες εικασίες του βιβλίου του Ignatius Donnelly, *Atlantis, the Antediluvian World*, 1882, βασισμένο σε μια ευφάνταστη μετάφραση του αλφάβητου του Μάγια από τον Diego de Landa (1). Η μνήμη αυτού που δεν υπάρχει μπορεί να είναι προτιμότερη από την αμνησία αυτού που υπάρχει.

Η ένατη κατοπτρική αντιμετάθεση

Κάποια “εναντιομορφικά” ταξίδια μέσα από τη Villahermosa, την Frontera, τη Ciudad del Carmen και μετά τη Laguna de Terminos. Δύο ασύμμετρα μονοπάτια που καθρεφτίζουν το ένα το άλλο, θα μπορούσαν να αποκαλεστούν “εναντιομορφικά” από το κατεξοχήν εναντιόμορφο φαινόμενο - το δεξί και το αριστερό χέρι. Τα μάτια είναι εναντιόμορφα. Η γραφή της αντανάκλασης υποτίθεται πως ταιριάζει με την υλική πραγματικότητα, και όμως τα εναντιόμορφα δεν συμπίπτουν ακριβώς. Το δεξί χέρι πάντοτε αποκλίνει από το αριστερό. Η Villahermosa επάνω στον χάρτη είναι ένα ακανόνιστο κίτρινο σχήμα που έχει μέσα ένα αστέρι. Η Villahermosa στο έδαφος είναι ένα ακανόνιστο κίτρινο σχήμα χωρίς αστέρι μέσα του. Η Frontera και η Ciudad del Carmen είναι άσπροι κύκλοι με μαύρα δαχτυλίδια γύρω τους. Η Frontera και η Ciudad del Carmen στο έδαφος είναι άσπροι κύκλοι χωρίς μαύρα δαχτυλίδια γύρω τους. Λες ότι κανένας δεν έδινε ιδιαίτερη προσοχή όταν περνούσαν απ’ αυτές τις πόλεις. Μπορεί να έχεις δίκιο, μπορεί όμως και να μην έχεις. Βρίσκεσαι αιχμαλωτισμένος μέσα στον ίδιο σου τον εναντιομορφισμό.

Η διπλή διάσταση του Quetzalcoatl αφορά λιγότερο ένα πρόσωπο απ’ ότι μια τοτεμική αντίληψη. Το Quetzalcoatl γίνεται ένα μισό εναντιόμορφο (coatl σημαίνει δίδυμο) που ψάχνει για το άλλο του μισό. Ένας καθρέφτης που ψάχνει για την αντανάκλασή του χωρίς να καταφέρνει να την εντοπίσει. Το αστέρι της ανατολής, Quetzal, τείνει να αντικατοπτριστεί στη σκιώδη αντανάκλαση του αποσπερίτη. Τα ταξίδια του Quetzalcoatl βρίσκονται στην *Historia Universal de la Coasas de Nueva Espana* του Sahagun, αποσπάσματα του οποίου βρίσκονται μεταφρασμένα στ’ Αγγλικά στο *The Gods of Mexico* του C. A. Burland. Στο Βιβλίο III του Sahagun, στο Κεφάλαιο XIII, “Σχετικά με την αναχώρηση του Quetzalcoatl για την Tlapallan (τόπο των πολλών χρωμάτων) και τα όσα πραγματοποίησε στη διάρκεια της διαδρομής”, το Quetzalcoatl ξεκουράστηκε κοντά σε ένα μεγάλο δέντρο (Quanhhtitlan). Το Quetzalcoatl κοίταξε στον “καθρέφτη του από οφιδιανό” και είπε “Τώρα, γίνομαι γέρος”. “Εκτοτε, το όνομα εκείνης της τοποθεσίας πάντα ήταν Ucuatlitlan (Δίπλα στο Δέντρο των Γηρατειών). Άξαφνα, πήρε πέτρες από το μονοπάτι και τις πέταξε στο δέντρο της κακοδαιμονίας. Για πολλά χρόνια μετά, οι πέτρες έμειναν κολλημένες στο αρχαίο δέντρο”. Ταξιδεύοντας με το Quetzalcoatl, αποκτά κανείς συνείδηση του αρχέγονου χρόνου ή του τελεσίδικου χρόνου - του Δέντρου από Πέτρες. (Σημείωση για μια πιθανή εγκατάσταση/“earthwork” - να ισορροπήσουν κομμάτια βράχου επάνω στα κλαδιά ενός δέντρου). Εάν ωστόσο κάποιος

επιθυμεί να είναι αρκετά επινοητικός ώστε να σβήσει τον χρόνο, τότε χρειάζεται καθρέφτες και όχι βράχους. Παράξενο πράγμα, αυτός ο τρόπος ταξιδιού με διακλαδώσεις: σε κάθε παρελθούσα στιγμή αντιλαμβάνεται έναν αποχωρισμό, ένας αυτοκινητόδρομος απλώνεται σε μια έκταση με ζιγκ-ζαγκ γεμάτη σταυροδρόμια όπου συγκλίνουν δύο και τρεις δρόμοι. Η τελευταία αντιμετάθεση του κύκλου βρισκόταν κοντά στο Sabancuy. Καθρέφτες βρίσκονταν αναρτημένοι στα κλαδιά και τις αέριες ρίζες παράκτιων δέντρων. Θα βρεθούν κάποιοι που θα πουν “να που ξαναγυρνάμε στη φύση”. Όμως η “φύση” για την οποία γίνεται λόγος, καμία σχέση δεν έχει με οτιδήποτε φυσικό. Όταν ο συνειδητός καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται παντού “φύση”, αρχίζει να εντοπίζει πλαστότητα στα υποτιθέμενα σύδεντρα, στα φαινόμενα του πραγματικού και καταλήγει να δυσπιστεί απέναντι σε κάθε έννοια της ύπαρξης, των αντικειμένων, της πραγματικότητας, κοκ. Η τέχνη δουλεύει με βάση το ανεξήγητο. Αντίθετα με τις επιβεβαιώσεις της φύσης, η τέχνη τείνει προς τις απομιμήσεις και τις μάσκες, το ιδανικό της περιβάλλον είναι η έλλειψη πλήρους ταύτισης. Συντηρεί τον εαυτό της όχι μέσω της διαφοροποίησης αλλά μέσω της από-διαφοροποίησης, όχι της δημιουργίας αλλά της από-δημιουργίας, όχι της φύσης, αλλά της από-φυσικοποίησης, κλπ. Κρίσεις και απόψεις στον τομέα της τέχνης είναι επισφαλής μουρμουρητά μέσα σε διανοητικά λασπόνερα. Μόνο τα φαινόμενα είναι γόνιμα, είναι πύλες στο αρχέγονο. Κάθε καλλιτέχνης οφείλει την ύπαρξή του σε τέτοιες οφθαλμαπάτες. Οι στομφώδεις ψευδαισθήσεις στερεότητας, η μη-ύπαρξη των πραγμάτων, αυτά είναι “τα υλικά” του καλλιτέχνη. Αυτή η έλλειψη ύλης είναι που τον βαραίνει τόσο, κάνοντάς τον να επικαλείται τη βαρύτητα. Το πραγματικό παραλήρημα δεν έχει μέσα τρέλα. Εάν υπήρχε τρέλα, τότε θα καταλύονταν τα μάγια της παραγωγικής απάθειας. Τους καλλιτέχνες δεν τους κινητοποιεί η ανάγκη να επικοινωνήσουν. Η μόνη συνθήκη είναι το ταξίδι σε εκείνο που δεν μπορεί να γίνει αντικείμενο επικοινωνίας.

Τα έμβια όντα ζουν με τις προσδοκίες τους μάλλον, παρά με τις αισθήσεις τους. Εάν είναι να δουν ποτέ αυτό που βλέπουν, πρέπει κατά έναν τρόπο, να σταματήσουν πρώτα να ζουν. Πρέπει να αναβάλουν τη θέληση, όπως το έθεσε ο Schopenhauer, πρέπει να φωτογραφίσουν την ιδέα που περνάει πετώντας, σγκαλυμμένη από την ίδια της την ταχύτητα.

George Santayana, *Skepticism and Animal Faith*

Εάν επισκεφτείτε τα sites, (αμφίβολο) δε θα βρείτε τίποτε άλλο από ίχνη μνήμης, μια και οι κατοπτρικές αντιμεταθέσεις αποσυναρμολογήθηκαν αμέσως αφού φωτογραφήθηκαν. Οι καθρέφτες βρίσκονται κάπου στη Νέα Υόρκη. Το φως που αντανakλούσαν έχει σβηστεί. Οι ανακλήσεις δεν είναι παρά αριθμοί επάνω σ' έναν χάρτη, κενές μνήμες που συντάσσουν ανυπόστατα τοπία σε διαγραμμένες περιοχές. Το χρώμα που σβήστηκε κι ακόμα να το δει κάποιος. Οι μυθολογούμενες φωνές των τοτέμ έχουν εξαντλήσει τα επιχειρήματά τους. Το Yucatan βρίσκεται αλλού.

Σημειώσεις

1. Αυτό είναι ένα μόνο από χιλιάδες υποθετικά επιχειρήματα υπέρ της Ατλαντίδας. Επινοημένοι χάρτες που οδηγούν σε αυτήν την ανύπαρκτη τοποθεσία γεμίζουν Άτλαντες που δεν τους έχει διαβάσει κανείς. Θα μπορούσε κάλλιστα να ισχύει ότι το “Αρχαίο Ερπετό το καλυμμένο με πράσινα φτερά που κείται στον Ωκεανό” το οποίο ανέφεραν οι γραφές των Μάγια ήταν το Quetzalcoatl ή η Θάλασσα των Σαρασσών. Κάθε ιδιόρρυθμος γεωγράφος της Ατλαντίδας έχει τη δική του παράξενη θεωρία, που ποτέ δεν δείχνει να μοιάζει με τις υπόλοιπες. Από τον *Τίμαιο* του Πλάτωνα μέχρι το Εγχειρίδιο *Codex Vaticanus A*, τα έγγραφα τα σχετικά με το χαμένο νησί πληθαίνουν. Στην τοποθεσία Loveladies, στο Long Beach Island, στο New Jersey ένας χάρτης τόνων σπασμένου καθαρού γυαλιού θα είναι η συνέχεια του χάρτη της Ατλαντίδας του κ. Scott-Elliot. Και άλλοι *Χάρτες από Σπασμένο Γυαλί (Ατλαντίδα)* θα ακολουθήσουν, ο κάθε ένας με τις δικές του παράδοξες συντεταγμένες.

Έξω στον καθαρό αέρα, ο γυάλινος χάρτης κάτω από τις κυκλικές διαδρομές του ήλιου εκπέμπει λάμψη χωρίς την τεχνολογία του ηλεκτρισμού. Το φως είναι διαχωριζόμενο από το χρώμα και τη φόρμα. Είναι μια λαμπυρίζουσα συντριβή κατιούσας αιχμηρότητας, που ισορροπεί στο άκρο κερματισμένων ακίδων και καταδεικνύει τους βαθμούς της αντανakλόμενης φωτεινότητας. Το χρώμα είναι η σμίκρυνση του φωτός. Η ραγισμένη διαφάνεια των σωρών του γυαλιού διαχέει το φως της υπάρχουσας ηλιακής πηγής – τίποτα δεν συγχωνεύεται, ούτε διασυνδέεται. Το φως του εκρηγνύμενου μάγματος στον ήλιο πέφτει επάνω στην Ατλαντίδα και καταλήγει σε μια ψυχρή λαμπερότητα. Η θερμότητα των ηλιακών ακτίνων συγκρούεται με τους σφαιρικούς όγκους των αερίων που περιβάλλουν την Γη. Όπως και το γυαλί, οι ακτίνες θρυμματίζονται στις καμπυλόγραμμες τροχιές τους, κατακερματισμένα ψήγματα ενέργειας, όχι ισχυρότερα από φεγγαροαχτίδες. Ένα εωσφορικό έντομο από φωτόνια απαστράπτει επάνω σε μια εύθρυπτη μάζα. Μια βαλτωμένη φωτοχυσία βυθίζεται μέσα στον γυάλινο χάρτη ενός ανύπαρκτου νησιού. Τα φύλλα του γυαλιού που στηρίζονται το ένα στο άλλο, επιτρέπουν στα λαμπυρίσματα του ήλιου να γλιστρήσουν προς τα κάτω, μέσα σε απόκρυφα ρήγματα κομματιασμένης σκιάς. Ο χάρτης είναι μια σειρά από “διασαλεύσεις” και “κατακρημνίσεις” - μια διαστρωμάτωση ασταθών σπαραγμάτων ακινητοποιείται από την τριβή της σταθερότητας.

4.2 Το ταξίδι

Στις 15 Απριλίου του 1969 ο Robert Smithson με την σύζυγό του Nancy Holt και την φίλη και γκαλερίστα Virginia Dawn, αναχώρησαν από την Νέα Υόρκη, αρχικά για την Φλόριδα και μετά από λίγες μέρες για την πόλη Μέριδα του Μεξικού. Από εκεί, με νοικιασμένο αυτοκίνητο διέσχισαν τη χερσόνησο του Yucatan. Μέσα σε δύο εβδομάδες οδήγησαν στον αυτοκινητόδρομο 261 διαμέσου της πολιτείας του Yucatan, επισκέφτηκαν την τοποθεσία Uxmall για να δουν τα ερείπια των Μάγια, πέρασαν από τις πόλεις Campeche και Champoton και επέστρεψαν από το εσωτερικό της χερσονήσου προς το Palenque της πολιτείας Chiapas. Από το Palenque ταξίδεψαν αεροπορικά και με σκάφος στα ερείπια των Μάγια στο Bonampak και Yaxchilan. Στη συνέχεια επέστρεψαν στο Palenque και από κει κατευθύνθηκαν με αυτοκίνητο προς την πόλη Villahermosa και την ακτή Tabasco και Campeche διασχίζοντας τη λιμνοθάλασσα de Terminos. Επέστρεψαν στη Μέριδα και από κει στη Νέα Υόρκη στις 2 Μαΐου.²⁴² Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού σταμάτησαν πολλές φορές σε διάφορες τοποθεσίες, σε πόλεις ή σε μνημεία των Μάγια όπου ο Smithson τοποθέτησε από 9 έως 12 τετράγωνους καθρέφτες διαστάσεων 12x12 ιντσών στο έδαφος ή στην βλάστηση και τράβηξε έγχρωμα slides. Ονόμασε αυτές τις εφήμερες εγκαταστάσεις στο τοπίο mirror displacements (εικ. 43, 44, 45).

Το κείμενο που προέκυψε από αυτό το ταξίδι, δημοσιεύτηκε στο τεύχος του Σεπτεμβρίου 1969 στο περιοδικό Artforum με τον τίτλο “Incidents of the Mirror-Travel in the Yucatan” (εικ. 42). Όπως το “Μια Περιήγηση στα Μνημεία του Passaic”, έτσι και οι το “Περιστατικά Κατοπτρικών Ταξιδιών στο Yucatan”, ήταν ένα κείμενο που εν μέρει πυροδοτήθηκε από άλλα κείμενα. Ο Smithson αναφέρει σε συνέντευξή του: “Τις πρώτες έρευνες για το Yucatan, στην πραγματικότητα τις προκάλεσε η περιέργεια κάποιου επιστήμονα για την Ατλαντίδα... έτσι (τα περιστατικά) γίνονται μια τέτοια αντανάκλαση (αυτών των εκστρατειών). Αλλά αυτή είναι μια αντι-εκστρατεία.”²⁴³ Στην ίδια συνέντευξη, η επιμελήτρια του κειμένου σημειώνει ότι ο Smithson δανείστηκε τον τίτλο για το κείμενό του από το κείμενο του John Lloyd Stephens, Incidents of Travel at the Yucatan, του 1843.²⁴⁴ Ο Stephens, ένας πολυταξιδεμένος συγγραφέας, έγραψε πολυάριθμες ταξιδιωτικές περιγραφές κατά τη διάρκεια του 19 ου αι., όλες με τον ίδιο τίτλο. Σύμφωνα με την Roberts, το ταξίδι του Smithson αντηχεί τον τίτλο του κειμένου του Stephens γιατί είναι με πολλούς τρόπους μια αντιστροφή του ταξιδιού αυτού.²⁴⁵ Πολύ περισσότερο,

²⁴² H Ann Reynolds ανασυστήνει βήμα προς βήμα το ταξίδι του Smithson στο Μεξικό καθώς και τις δράσεις που έκανε κατά τη διάρκεια του. A. Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, σελ. 172-73.

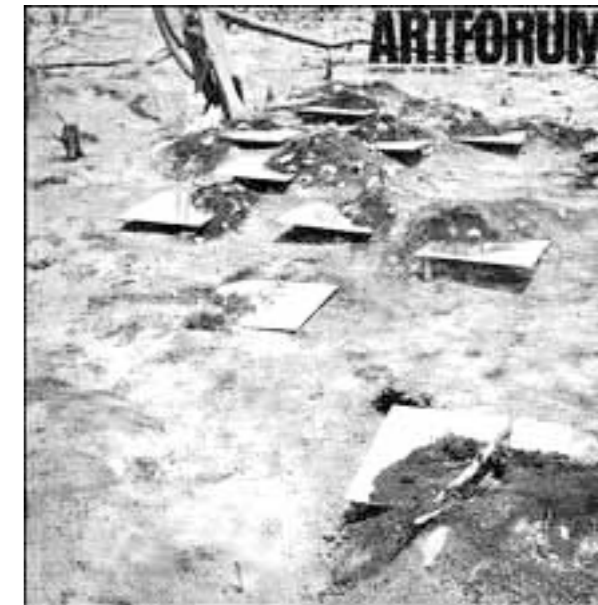
²⁴³ R. Smithson, “Four Conversations Between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970),”/Eva Schmidt, *Writings*, σελ. 231.

²⁴⁴ R. Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)”/Liza Bear and Willoughby Sharp, *Writings*, σελ. 243.

²⁴⁵ J. Roberts, *Mirror-Travel: Robert Smithson and History*. Η συγγραφέας τοποθετεί το κείμενο του Smithson στην μεγάλη Αμερικανική εκστρατευτική παράδοση, της οποίας σημαντικός πρόγονος στον 19^ο αιώνα ήταν ο Stephens. Διαβάζει σε αυτόν τις στερεοτυπικές προκαταλήψεις ενός αποικιοκράτη απέναντι στους αυτόχθονες ως κοινωνικά πρωτόγονους. Η ρητορική της “ιστορικής αδιαφορίας” που χρησιμοποιεί ο Stephens για να αναπαραστήσει τους κατοίκους του Μεξικού και την οποίαν συσχετίζει με μια διευρυμένη στον πληθυσμό πάθηση των ματιών, τον στραβισμό, που προσπαθεί να θεραπεύσει με αμφιλεγόμενες εγχειρήσεις. Η συγγραφέας υποστηρίζει ότι η χρήση των καθρεφτών από τον Smithson που μας απομακρύνουν από το ίδιο το τοπίο και μας στρέφουν στον ουρανό και οι επανειλημμένες αναφορές και επικλήσεις του στην “επιστροφή μας στην ανικανότητα του βλέπιν”, αντιστρέφουν ακριβώς τις λειτουργίες που ενεργοποιούνται από το κείμενο του Stephens. Εκεί που ο Stephens βλέπει μια πάθηση της όρασης που προσπαθεί να θεραπεύσει με εγχειρήσεις, ο Smithson βλέπει μια νέα δυνατότητα όρασης, την “αρητιζική όραση”, σελ. 87-113.



41. Ο ROBERT SMITHSON ΣΤΟ YUCATAN



42. ARTFORUM 8, ΣΕΠΤ. 1969

όπως πιστεύουμε, το ταξίδι στο Yucatan, έτσι όπως αποδίδεται στο κείμενο, βρίσκεται σε ισχυρή σχέση ανταπόκρισης, με ένα από τα τελευταία nonsites που είχε πραγματοποιηθεί μόλις 2 μήνες πριν, το Cayuga Salt Mine Project, αλλά και με τα έργα που φέρουν τον γενικό τίτλο mirror displacements. Ειδικότερα, στο Cayuga Salt Mine Project, θεωρούμε ότι συναντιούνται τα nonsites και τα mirror displacements. Όπως και στο Passaic, ασκείται κριτική στην αποτελεσματικότητα και τη διαφάνεια των αναπαραστατικών μέσων της τοπογραφικής παράδοσης και όπως και στο Passaic, το ταξίδι στο Yucatan βάζει τον αναγνώστη/θεατή σε μια διαδικασία περαιτέρω αποσταθεροποίησης των τόπων που διατρέχει και αποσταθεροποίησης της ίδιας της έννοιας του τόπου. Τόσο τα δύο κείμενα όσο και τα εν λόγω γλυπτά διευρύνουν την έννοια του τόπου αντί να ορίζουν και να αναπαριστούν τους τόπους μέσα από τις αναπαραστατικές τεχνικές και τις καλλιτεχνικές στρατηγικές που χρησιμοποιούν. Εάν στο Passaic, αυτά επιτυγχάνονται μέσα από το εννοιολογικό απεράτους του nonsite, στο Yucatan επιτυγχάνονται μέσα από τη χρήση του καθρέφτη και την έννοια του mirror displacement.

Το ταξίδι είναι θεμελιώδης έννοια για τον Smithson. Την εποχή του ταξιδιού στο Yucatan το ταξίδι έχει ενσωματωθεί πλήρως στη δουλειά του. Με μία έννοια, στην ώριμη φάση του, δηλαδή από το 1964 και μετά, ποτέ δεν έκανε ένα έργο και δεν έγραψε ένα κείμενο που να μην προσκαλεί τον θεατή να κάνει ένα ταξίδι: ταξίδι ανάμεσα στα sites και στα nonsites, ταξίδια σε πραγματικούς τόπους, κατασκευές χαρτών φανταστικών ηπείρων. Το ταξίδι σ' αυτόν είναι ταυτόχρονα μέσο, στρατηγική και χρονική δραστηριότητα. Επιπλέον, ο χρόνος ύπαρξής του μέσα στο ταξίδι, οι καταγραφές της διάρκειάς του, η παρατήρηση της κίνησής του, τοποθετούνται δίπλα σε υπενθυμίσεις του γεωλογικού ή του ιστορικού χρόνου. Το παρόν και η σχέση του με τη διάρκεια του ανθρώπινου χρόνου, με τον χρόνο του ζωντανού οργανισμού, με τον βιολογικό χρόνο, με τον κοσμολογικό χρόνο και με τον χρόνο της ιστορίας της τέχνης, τίθενται ως ζητήματα και συνυπάρχουν στο έργο του Smithson. Στο κείμενο για το Yucatan όμως, το ίδιο το ταξίδι παρουσιάζεται όπως λέει και ο ίδιος, ως “εναντιομορφικό”. Πρόκειται για

ένα ταξίδι της αντίληψης. “Θα μπορούσα να αποκαλέσω τη δουλειά μου στο Yucatan, ένα είδος εκστρατευτικής τέχνης... Στο Yucatan, ο νους, η αντίληψη, αποτελούν τον κυρίαρχο, τον καθοριστικό παράγοντα.”²⁴⁶ Εξ αρχής ο συγγραφέας θέτει υπό ερώτηση την έννοια του ταξιδιού. Το κείμενο ξεκινά με την περιγραφή της κίνησης του αυτοκινήτου στον αυτοκινητόδρομο, προς τη χερσόνησο, προς έναν ορίζοντα που διαφεύγει, που παραμένει πάντα μακρινός. Από την πρώτη κιόλας παράγραφο, κάνει σαφές ότι δεν πάει πουθενά: το όχημα είναι “φυλακισμένο”, κάθε απόπειρα κίνησης έχει “ανασταλεί”, η κίνηση είναι μια σειρά “στάσεων” και κάθε προορισμός έχει αναβληθεί, νιώθει κανείς ότι ταξιδεύει χωρίς να φτάνει ποτέ. Πού βρισκόμαστε λοιπόν; Στη συνέχεια στρέφει το βλέμμα στους χάρτες που έχει μαζί του. Εκεί, ο δρόμος τον οποίον διατρέχει είναι μια γραμμή μέσα σε ένα δίκτυο από άλλες γραμμές, άδειους χώρους, τελείες, μικρά μπλε νήματα και ένα πλαίσιο με εικονίδια (το υπόμνημα), ακατανόητα σημάδια πάνω σ’ ένα επίπεδο. Ο χάρτης ως πηγή πληροφορίας δεν συμπίπτει με την αντίληψη του τοπίου από τον καλλιτέχνη, ούτε με την ιστορία του πολιτισμού των Μάγια που εγγράφεται σε αυτό. Στρέφεται προς τους τουριστικούς οδηγούς και τα ιστορικά βιβλία για τη χερσόνησο. Το όνομα του τόπου προς τον οποίον κατευθύνεται προέρχεται από μια ηχητική παρανόηση και μια σύγχυση των γλωσσών. Η αναφορά στην προέλευση είναι ήδη διαβρωμένη, το όνομα δεν σημαίνει τίποτα, αντιθέτως καταφέρνει μόνο να θέτει υπό ερώτηση την ταυτότητα του τόπου. Η εισβολή του πρώτου εντόπιου θεού στην αφήγηση είναι ταυτόχρονη με την περιγραφή μιας αντίληψης που έχει αρχίσει να αμβλύνεται, να σκορπίζεται και να διαλύεται. Η εισβολή του δεύτερου θεού είναι καθοριστική: οι προσδοκίες μιας γραμμικής κίνησης από μια αφετηρία σε έναν προορισμό, οι χάρτες και οι ταξιδιωτικοί οδηγοί, είναι τελείως άχρηστοι. Οδηγοί του στο ταξίδι θα είναι οι θεότητες και όχι οι χάρτες. Το κείμενο για το Yucatan αρχίζει να γίνεται “ένας χάρτης που σου λέει πως να χαθείς”, καθώς αυτός είναι ο “μόνος τρόπος για να δημιουργήσεις τέχνη”.²⁴⁷

Στη συνέχεια το κείμενο δομείται σε εννέα μικρά κεφάλαια, όσες και οι κατοπτρικές αντιμεταθέσεις. Προχωρώντας, εγκαθιστώντας, φωτογραφίζοντας, περιγράφοντας τις εγκαταστάσεις, κάνοντας παρατηρήσεις σχετικά με τα ερείπια του πολιτισμού των Μάγια, ένα ασαφές τοπίο ξεδιπλώνεται. Αναφέρει τα ονόματα των πόλεων, των τοποθεσιών και των μνημείων στα οποία βρίσκεται, έτσι ώστε ο αναγνώστης να ανασυστήσει εύκολα το δρομολόγιό του, αλλά δεν τα περιγράφει, δεν λέει απολύτως τίποτα γι’ αυτά τα μέρη. Μάλλον δηλώνει την παρουσία τους πάνω στο χάρτη. Αντίθετα με τον Stephens που περιέγραψε λεπτομερειακά τη γεωγραφία και τα μνημεία της περιοχής, το κείμενο του Smithsonian μας πάει ένα ταξίδι (όπως και στο Passaic), σε μια σειρά από αντισυμβατικά μνημεία, φτιαγμένα από άμμο, θάμνους, ρίζες, στεκούμενα νερά, πετρώματα. Τα μνημεία αυτά είναι και πάλι το αντίθετο των συμβατικών μνημείων, οριζόντια, εύθραυστα και εφήμερα. Σε κάθε τοποθεσία, οι καθρέφτες τοποθετούνται έτσι ώστε ν’ αντανακλούν τον ουρανό ή τη φωτεινή πηγή, μεταφέροντας τον ουρανό στη γη. Οι καθρέφτες είναι επίσης τοποθετημένοι σε παρόμοια γωνία από το έδαφος και οι πλευρές τους είναι σχεδόν παράλληλες. Ακολουθούν περιγραφές των εμπειριών χρώματος και φωτός που δημιουργούνται από τις

246 Συνέντευξη στον Achille Bonito Oliva, “Tempo Concreto”, Domus, no 481 (12 December 1969) pp 42-43, cited in: S. Boettger, “In the Yucatan: Mirroring Presence and Absence”, σελ. 201-205, στο Robert Smithson, (exhibition catalogue), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 12 Sept.-13 Dec. 2004.

247 R. Smithson, “Incidents of the Mirror-Travel in the Yucatan (1969)”, *Writings*, σελ.120.

εφήμερες εγκαταστάσεις των καθρεφτών στις διάφορες τοποθεσίες.²⁴⁸ Οι καθρέφτες δεν αντανακλούν κάποια πραγματικότητα του εξωτερικού τους περιβάλλοντος, αλλά μια σειρά άλλων αντανακλάσεων. Θα μπορούσαν να βρίσκονται παντού, δεν υπάρχει μέχρι τώρα καμία ταύτιση με τον πραγματικό περιβάλλοντα χώρο. Οι καθρέφτες συνεπώς, ακυρώνουν τις αντανακλάσεις τους. Επιπλέον οι εγκαταστάσεις αυτές, αφού φωτογραφηθούν, εγκαταλείπονται ή καταστρέφονται.

Η αφήγηση συνεχίζει να διακόπτεται συχνά από την εισβολή των φωνών διαφόρων θεοτήτων των Μάγια και των Αζτέκων. Στην πέμπτη εγκατάσταση, η Coatlicue, η θεά της γης και του θανάτου των Αζτέκων συνομιλεί με τον Χρόνο, την ελληνική θεότητα του χρόνου για την μη ύπαρξή τους. Οι περιγραφές γίνονται μεγαλύτερες όσο πλησιάζουμε στην τελευταία εγκατάσταση, πιο ποιητικές και με εκτενέστερες αναφορές και σχόλια. Στην όγδοη κατοπτρική αντιμετάθεση ο καλλιτέχνης μας προτείνει να “ανακατασκευάσουμε την ανικανότητά μας να δούμε”. Να αναπτύξουμε ένα είδος “αρνητικής όρασης”. Η ανακατασκευή της ανικανότητάς μας να δούμε δεν είναι έννοια που εισάγεται για πρώτη φορά. Ο καλλιτέχνης εισηγείται μια νέα δυνατότητα όρασης και στα nonsites. Το nonsite είναι ταυτόχρονα ένας μη τόπος και μια μη θέαση (non-sight). Αντικρίζοντάς το, κάποιος δεν βλέπει το μέρος ούτε τη θέα του τοπίου στο οποίο αναφέρεται. Ο θεατής δεν είναι εκεί, στο site, και δεν το βλέπει. Αυτό συμβαίνει παρόλο που στην έννοια site/nonsite, το site δεν ορίζεται και δεν περιγράφεται εύκολα καθώς είναι εντροπικό. Στο κείμενο για το Yucatan ο καθρέφτης είναι, εκτός των άλλων, το τέχνασμα που θα βοηθήσει τον θεατή/αναγνώστη να “τυφλωθεί” και ταυτόχρονα να “χαθεί”. Οι καθρέφτες στήνονται παροδικά μόνο στο τοπίο, δεν μένουν εκεί. Και αυτό που κάνουν οι καθρέφτες είναι ότι αντανακλούν μια εικόνα από έναν άλλον χώρο, όχι από αυτόν που καταλαμβάνουν. Επιπλέον, αφού υπάρχει μια σειρά από τέτοιες εγκαταστάσεις, οι καθρέφτες μετακινούνται συνεχώς. Το μόνο που μένει είναι μνημονικά ίχνη και ένας αριθμός εικόνων, “θαμμένων” στη φωτογραφική μηχανή, όπως υπενθυμίζει στον καλλιτέχνη ο θεός Tezcatlipoca. Η δική μας πρόσβαση σε όλα αυτά είναι μέσα από τις φωτογραφικές και κειμενικές καταγραφές τους στις σελίδες κάποιου περιοδικού. Αν ταξιδεύαμε στους τόπους, όπως μας προειδοποιεί ο καλλιτέχνης στο τέλος του κειμένου, δεν θα βρίσκαμε παρά μνημονικά ίχνη και όχι ίχνη των έργων. Αυτά τα παροδικά “περιστατικά”, η φωτογραφική τους καταγραφή, το κείμενο που τα περιγράφει και περιέχει τις φωτογραφίες, ούτε ανακατασκευάζουν την ταυτότητα του τόπου, ούτε εντοπίζουν το έργο τέχνης. Μάλλον θέτουν τους όρους μιας άλλης κατανόησης του τόπου και του έργου τέχνης. Αυτή η συνεχής μετακίνηση, ο συνεχής εκτοπισμός μέσα από την κατάργηση και τη ματαίωση των προσδοκιών της όρασης και της αντίληψης του εδώ και του τώρα, είναι οι νέοι όροι που εισάγονται για να σχηματίσουν ένα δίκτυο κατασκευών στο χώρο και το χρόνο. Στις σχέσεις αυτού του δικτύου θα αναζητήσει πλέον ο Smithsonian την ταυτότητα του έργου τέχνης. Η θέαση του έργου είναι τελικά κάποια τύφλωση μπροστά στο έργο, μια προτροπή να μην δούμε ακριβώς τα έργα αλλά τις ενδιάμεσες περιοχές, που είναι σκοτεινές.

248 Ο Robert Linsley διαβάει το κείμενο για το Yucatan ως κριτική της αφηρημένης ζωγραφικής και των θεωριών του Michael Fried. Βλέπε R. Linsley, “Mirror-Travel at the Yucatan: Robert Smithson, Michael Fried and the New Critical Drama”, Res (Cambridge, Massachusetts), no 37, Άνοιξη 2000.



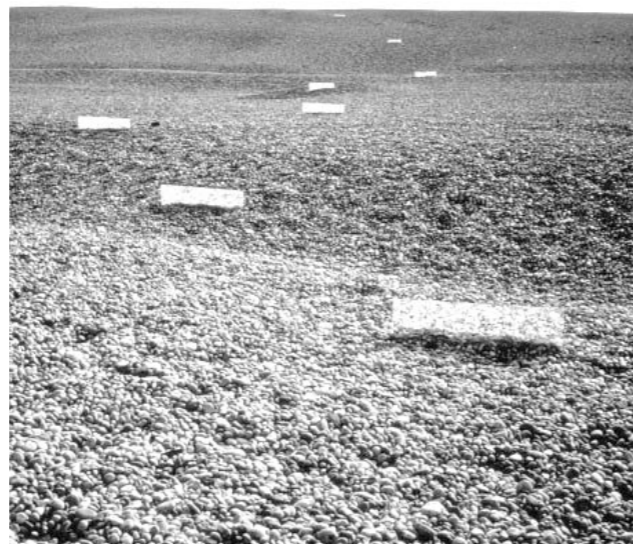
43. 2nd MIRROR DISPLACEMENT, YUCATAN, 1969



44. 6th MIRROR DISPLACEMENT, YUCATAN, 1969



45. 6th MIRROR DISPLACEMENT, YUCATAN, 1969



46. MIRROR DISPLACEMENT, CHILSEA BEACH, PORTLAND ISLAND, ENGLAND, 1969

4.3 Μετατοπίσεις του Καθρέφτη

Οι εννέα εγκαταστάσεις των καθρεφτών στο Yucatan εντάσσονται σε ένα σύνολο έργων με τον γενικό τίτλο *mirror displacements*, που πραγματοποιήθηκε το 1969. Μερικά ακόμα πραγματοποιήθηκαν αργότερα, στην Αγγλία, το New Jersey και άλλα μέρη. Τέτοια έργα ήταν τα *Mirror Displacement*, (Chilseabeach, Portland Island, England) (εικ. 46), 1969, *Chalk Mirror Displacement*, 1969 (εικ. 51), *Mirror Displacement (Grassy Slope)* 1969 (εικ. 52), *Mirrors and Shelly Sand*, 1970 (εικ. 53), κ.α. Θα μπορούσαμε να δούμε τα *mirror displacements* ως παραλλαγή των *nonsites* αλλά δεν θα πρέπει να τα συγχέουμε με αυτά. Εννοιολογικά διαφέρουν από τα *nonsites*. Τα *displacements* ήταν έργα που ενσωμάτωναν καθρέφτες ή φυσικά υλικά και που στήνονταν προσωρινά στο τοπίο, δεν ήταν έργα που ήταν μόνιμα. Ενώ τα *nonsites* προσπαθούν να διαχειριστούν την αναπαράσταση των *sites* φέρνοντας δείγματα από το *site* μέσα στον περίκλειστο χώρο της γκαλερί που περιέχει το *nonsite*, τα *displacements* επιχειρούν να επέμβουν ευθέως στην αναπαράσταση του *site* από τον θεατή μέσω της τοποθέτησης καθρεφτών στην τοποθεσία. Επιπλέον, όπως επισημαίνει και ο ίδιος ο Smithson, τα *displacements* υποβάλλουν ένα διαφορετικό επίπεδο περίκλεισης.

Για να κατανοήσουμε όμως αυτή τη γλώσσα της διαφορετικής περίκλεισης και μετακίνησης θα πρέπει να δούμε την προηγούμενη χρήση των καθρεφτών από τον καλλιτέχνη. Οι καθρέφτες είναι μέρος της γλυπτικής παραγωγής του Smithson περίπου από το 1964 ως το 1970. Σε αυτό το διάστημα, εκτός από τα *Mirror Displacements* που αναφέραμε πιο πάνω κατασκεύασε έναν αριθμό γλυπτών αποκλειστικά από καθρέφτες, όπως τα *The Eliminator*, 1964 (εικ. 54), *The Enantiomorphic Chambers*, 1965 (εικ. 55), *Four-Sided Vortex*, 1965 (εικ. 34), *The Ziggurat Mirror*, 1966 (εικ. 30), και *Untitled (Mirror Stratum)*, 1966 (εικ. 56). Η επιλογή των κεκλιμένων, κρυσταλλικών μορφών των επιτοίχιων γλυπτών του 1963-65 οφείλονται στην έρευνα για τους κρυστάλλους και την κρυσταλλογραφία που είδαμε στο 2^ο κεφάλαιο. Είναι επίσης ένας τρόπος να εμπλέξει τον αρχιτεκτονικό χώρο στο έργο, συχνά σε βαθμό ακύρωσης ή κατάργησής του.²⁴⁹ Στο ίδιο διάστημα, κατασκεύασε έργα με καθρέφτες που τοποθετούνταν στο πάτωμα της γκαλερί πάνω σε σωρούς χώματος, *nonsites* δηλαδή που περιελάμβαναν καθρέφτες. Τα τελευταία τοποθετούνταν συνήθως σε γωνίες της γκαλερί και είναι έργα στα οποία οι έννοιες του *nonsite* πλησιάζει αυτήν του *mirror displacement*. Σε αυτά, τα γεωλογικά δείγματα δεν περιέχονται στα συνήθη μεταλλικά δοχεία, αλλά είναι αφημένα σε μικρούς σωρούς πάνω στο δάπεδο. Τέτοια έργα είναι το *Red Sandstone Corner Piece*, 1968 (εικ. 47), *Chalk and Mirror Displacement*, 1969 (εικ. 49), το έργο *Nonsite - Essen Soil and Mirrors*, 1969 (εικ. 48), *Mirror with Crushed Shells*, 1969 (εικ. 50).

Η χρήση του καθρέφτη στα παραπάνω έργα του Smithson επιτελεί συγκεκριμένες λειτουργίες. Οι καθρέφτες δεν επιστρέφουν στον θεατή το είδωλο που αναμένει. Οι καθρέφτες ή τα σύνολα καθρεφτών τοποθετούνται σε κλίσεις και είναι στραμμένοι προς τα μέσα, έτσι ώστε να αντανακλούν ο ένας τον άλλον και όχι σε κάθετα και οριζόντια επίπεδα, για να επιτευχθεί η αποσταθεροποίηση αυτής ακριβώς της σχέσης. Ενώ η αντανάκλαση ενσωματώνεται στο έργο, το είδωλο του θεατή δεν περιλαμβάνεται. Ο Smithson συνήθως μας δίνει καθρέφτες

²⁴⁹ R. Smithson, "A Short Description of Two Mirrored Crystal Structures (1965)", *Writings*, σελ. 328.

που αντανακλούν τον εαυτό τους. Η μας δίνει καθρέφτες που αντανακλούν μέρη του χώρου όπου βρίσκονται. Εκτός αυτού, εισάγοντας πολλά σημεία θέασης στις κατασκευές, καταργώντας δηλαδή το μοναδικό σημείο θέασης της κεντρικής προοπτικής, δείχνει τα όρια της προοπτικής σύμβασης κατά την οποίαν ο θεατής ταυτίζεται με ένα και μόνο είδωλο. Τέλος, όλα τα γλυπτά από καθρέφτη του Smithson εστιάζουν στο πιο σημαντικό χαρακτηριστικό του καθρέφτη, δηλαδή στην προσδοκία του θεατή εμπρός του: παρόλο που βλέπει κανείς τον εαυτό του στον καθρέφτη, ξέρει ότι δεν είναι μέσα στον καθρέφτη. Ματαιώνοντας το είδωλο που κανονικά θα βρισκόταν εκεί, ο Smithson τονίζει το παιχνίδι της παρουσίας και της απουσίας που ενεργοποιεί ο καθρέφτης. Ο θεατής, στην απόπειρα και την προσδοκία του να δει τον εαυτό του στον καθρέφτη, συναντά μόνο την απουσία του ειδώλου του. Το έργο *Ziggurat Mirror*, 1966 (εικ. 30), είναι η μόνη περίπτωση που οι καθρέφτες δεν χρησιμοποιούνται σε γωνία. Τοποθετούνται σε οριζόντια αλληλο-επικαλυπτόμενα επίπεδα, δημιουργώντας μια διαστρωμάτωση από αντανακλαστικές επιφάνειες, σε μία δομή που θυμίζει ζιγκουράτ ή πυραμίδα. Το έργο αντανακλά μεν τον θεατή αλλά η αντανάκλαση διακόπτεται σε κάποια σημεία από την διαστρωμάτωση των καθρεφτών. Τέλος, στα δύο έργα με τον τίτλο *Vortex*, 1965 (εικ. 34), αυτή η αντιληπτική διακοπή, η τρύπα στο έργο, μοιάζουν να κατρακυλούν και να χάνονται τελείως μέσα σε μία δίνη. Οι εσωτερικές αντανακλάσεις αρνούνται και πάλι στο θεατή το είδωλό του και δημιουργούν μόνο την εμφάνιση κρυσταλλικών δομών και σχημάτων. Το έργο *Red Sandstone Corner Piece* (εικ. 47), αποτελείται από τρεις καθρέφτες τοποθετημένους σε γωνία με αυτόν που είναι στο έδαφος, ο οποίος είναι καλυμμένος από ψαμμίτη από το Sandy Hook Quarry στο New Jersey. Οι καθρέφτες είναι αρκετά μεγάλοι και αντανακλούν μεγάλο μέρος του χώρου. Έτσι τα όρια μεταξύ site και nonsite αρχίζουν να συγχέονται καθώς ο ψαμμίτης από το λατομείο στο site καθρεφτίζεται μαζί με τον χώρο της γκαλερί, το nonsite δηλαδή. Επιπλέον, τα πόδια των θεατών καθρεφτίζονται και αυτά μέσα σε αυτήν την εικόνα του site/nonsite δημιουργώντας μία αίσθηση νοερής μετακίνησης και μεταφοράς από την γκαλερί στο site.

Η χρήση του καθρέφτη στα έργα του Smithson που περιγράψαμε, φανερώνει βαθιά συνείδηση της μακράς ιστορίας του καθρέφτη στην ιστορία της τέχνης και τη θεωρία της αναπαράστασης. Συνιστά επίσης μια έντονη και εστιασμένη κριτική αυτής της θεωρίας. Ο καθρέφτης είναι το έμβλημα της μίμησης. Η πρώτη αναλογία μεταξύ τέχνης και καθρέφτη, εισάγεται με την πολιτεία του Πλάτωνα και κορυφώνεται με το κείμενο *Περί Ζωγραφικής* του Αλμπέρτι, στην αναγέννηση. Σε αυτό ο Αλμπέρτι, μέσω του Μπρουνελέσκι, συσχέτισε τον καθρέφτη ειδικά με τη ζωγραφική. Πρόκειται για μια αντίληψη της τέχνης ως βασικά μιμητικής πρακτικής. Ο καθρέφτης, το κάτοπτρο που αντανακλά εξωτερικά αντικείμενα, είναι έκτοτε η βασική μεταφορά για τη μίμηση μέχρι τον 18^ο αι.²⁵⁰

Ένα κλασικό παράδειγμα της δυτικής ζωγραφικής, συνοψίζει την πολύπλοκη λειτουργία του καθρέφτη στην εικόνα, από την αναγέννηση και μετά. Στο ζωγραφικό έργο *Las Meninas* του 1656, του Diego Velasquez, αποδίδεται ένα πολύπλοκο δίκτυο σχέσεων θεατή και καλλιτέχνη, βλέμματος και ματιού, υποκειμένου και αντικειμένου. Για τον Μισέλ Φουκώ, ο πίνακας αυτός είναι “η παράσταση της κλασικής παράστασης”. Συγκροτεί το ζήτημα της αμοιβαιότητας μεταξύ του απόντος θεατή και του προς θέαση κόσμου: “στο σύνολό του

²⁵⁰ Βλέπε Μ. Η. Abrams, *Ο Καθρέφτης και το Φως: Ρομαντική Θεωρία και Κριτική Παράδοση*, (μτφ. Άρης Μπερλής), Αθήνα: Κριτική, 2001.

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



47. RED SANDSTONE CORNER PIECE, 1968

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



49. CHALK AND MIRROR DISPLACEMENT, 1969

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



48. NONSITE-ESSEN SOIL AND MIRRORS, 1969

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



50. MIRROR WITH CRUSHED SHELLS, 1969

ο πίνακας κοιτάζει μια σκηνή, για την οποίαν ο ίδιος με τη σειρά του είναι σκηνή.”²⁵¹ Σύμφωνα με την Svetlana Alpers όμως, αυτή η αμοιβαιότητα μεταξύ απόντος θεατή και κόσμου δεν παράγεται από την απουσία ενός συνειδητού ανθρώπινου υποκειμένου αλλά από την απόφαση του Velasquez να συνδυάσει δύο αντικρουόμενες συλλήψεις της εικόνας, αυτήν της “ζωγραφικής ως παράθυρο” και αυτήν της “ζωγραφικής ως καθρέφτη”. Στην πρώτη, ο καλλιτέχνης στέκεται μαζί με τον θεατή μπροστά στον απεικονισμένο κόσμο, προϋπάρχοντας έξω από αυτόν. Τον κοιτάζει μέσα από ένα πλαίσιο και τον ανακατασκευάζει στην επιφάνεια του πίνακα με τη βοήθεια της γραμμικής προοπτικής. Στη δεύτερη, ο κόσμος παραχωρεί εικόνες του εαυτού του, χωρίς την ανάγκη του πλαισίου και χωρίς την επέμβαση ενός ανθρώπινου δημιουργού. Με αυτήν την έννοια ο απεικονισμένος κόσμος υπάρχει πριν τον καλλιτέχνη-θεατή. Το έργο του Velasquez, σύμφωνα με την Alpers περιέχει και τους

²⁵¹ Μ. Φουκώ, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (μτφ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα: Γνώση, 2008, σελ. 27-44.



51. CHALK MIRROR DISPLACEMENT, 1969



52. MIRRO DISPLACEMENT (GRASSY SLOPE), 1969

δύο τρόπους αναπαράστασης, που είναι κεντρικοί στη δυτική τέχνη αλλά με έναν τρόπο που παραμένει άλυτος: ως θεατές, πρέπει να αντιληφθούμε τον πίνακα ταυτόχρονα ως αναπαραγωγή του κόσμου και ως ανακατασκευή του.²⁵²

Στον 20^ο αι. κάνουν την εμφάνισή τους πραγματικοί καθρέφτες και αντανakλαστικές επιφάνειες στο ζωγραφικό και όχι μόνο, έργο τέχνης, οι οποίοι αντικαθιστούν τους ζωγραφισμένους καθρέφτες. Αρχής γενομένης με τον συνθετικό κυβισμό και την εισαγωγή από τους Μπρακ και Πικάσο πραγματικών υλικών στη ζωγραφική επιφάνεια και μέχρι περίπου το 1960, πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν αντανakλαστικές επιφάνειες στα έργα τους για να δημιουργήσουν εντυπώσεις και αισθήσεις που θα ήταν αδύνατες με την ζωγραφική απεικόνιση. Με τον μιμιταλισμό, ο οποίος όπως είδαμε συνδέθηκε στενά με την κριτική της μοντερνιστικής ζωγραφικής, έχουμε μια σποραδική χρήση του καθρέφτη κυρίως από τον Robert Morris (στο γλυπτό *Mirrored Cubes*, 1965 (εικ. 29), στην ταινία *Mirror*, 1969). Η έμφαση στην αντιληπτική εμπειρία του θεατή που κατασκευάσαν τα μιμιταλιστικά έργα προέρχεται, όπως αναφέραμε, από τη φαινομενολογία του Merleau-Ponty για τον οποίον η κατοπτρική εικόνα είναι θεμελιώδους σημασίας. Σύμφωνα με αυτόν, ο αισθητός κόσμος αναδιπλασιάζει τον εαυτό του στην όραση. Η συνθήκη της όρασης είναι ο καθρέφτης και αρθρώνεται ως απόσταση. Η εγγενής φαινομενολογική πρακτική του να είμαι ταυτόχρονα ορών-ορατός προσχεδιάζεται μέσα στα πράγματα από την κατοπτρική εικόνα.²⁵³ Ο καθρέφτης για τον Merleau-Ponty, “αποτελεί το όργανο μιας παγκόσμιας μαγείας η οποία μεταβάλλει τα πράγματα σε θεάματα, τα θεάματα σε πράγματα, εμένα σε κάποιον άλλον και τον άλλον σε

²⁵² S. Alpers, “Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas”, στο *Representations*, No 1 (Φεβρ. 1983), σελ. 30-42.

²⁵³ M. Μερλώ-Ποντύ, *Η Αμφιβολία του Σεζάν, Το Μάτι και το Πνεύμα*, (μτφ. Αλέκα Μουρίκη), Αθήνα: Νεφέλη, 1991, σελ. 61-115.



53. MIRRORS AND SHELLY SAND, 1969



54. THE ELIMINATOR, 1964

μένα”.²⁵⁴ Ο Β. Αθανασόπουλος στο κείμενό του “Why do vampires Avoid Mirrors? Reflections on Specularity in the Visual Arts”, διαπιστώνει τον αμφίσημο ρόλο και την εγγενή διπλή υπόσταση της κατοπτρικής εικόνας στη θεωρία της τέχνης και τη θεωρία της αναπαράστασης. Ο καθρέφτης, “από τη μία εδραιώνει το δυτικό σύστημα αναπαράστασης, ενώ από την άλλη αποδομεί τις ίδιες τις αρχές πάνω στις οποίες εγείρεται αυτό το σύστημα”. Αντλώντας από την ιστορία της λογοτεχνίας, την ψυχολογία και την ιστορία της τέχνης, ο Αθανασόπουλος διαπιστώνει ότι “η θέαση, ο λόγος και η ταυτότητα, αρθρώνονται γύρω από την αντανakλαση, συσχετίζοντας ένα φυσικό φαινόμενο με τις νοητικές διαδικασίες που ορίζουν την αυτοσυνείδηση”.²⁵⁵

Στο έργο του Smithson, *Enantiomorph Chambers* του 1964-65 (εικ. 55), δύο σύνολα καθρεφτών που είναι πανομοιότυπα, έχουν τοποθετηθεί έτσι ώστε το ένα να είναι κυριολεκτικά το είδωλο του άλλου και παράγουν ένα σύνολο αντικατοπτρισμών. Οι θάλαμοι είναι τοποθετημένοι λοξά σε σχέση με το επίπεδο του τοίχου όπου είναι αναρτημένοι. Όταν ο παρατηρητής στέκεται εμπρός από αυτό το ζεύγος κατοπτριζόμενων θαλάμων, το βλέμμα του δεν συναντά τις αναμενόμενες αντανakλάσεις, γιατί η εσωτερική ανταλλαγή των αντανakλάσεων που προέρχονται από τους εναντιομορφικά σχεδιασμένους θαλάμους καθρεφτών, καταργεί το κεντρικό πλάνο της εστίασης. Μια τέτοια εμπειρία δημιουργεί ένα τυφλό σημείο στο κέντρο της όρασης. Όταν οι θεατές στέκονται εμπρός τους, ενώ περιμένουν ότι θα δουν τον εαυτό τους στους καθρέφτες, δεν βλέπουν τίποτα. Η, ίσως, βλέπουν το γεγονός ότι δεν βλέπουν. Σύμφωνα με την περιγραφή του έργου από τον καλλιτέχνη: “σε αυτό το έργο, το σημείο φυγής είναι διασπασμένο ή το κέντρο της σύγκλισης δεν συμπεριλαμβάνεται και οι δύο θάλαμοι αντικρίζουν ο ένας τον άλλον σε λοξές γωνίες, πράγμα το οποίο με τη σειρά του παράγει ένα σύνολο από τρεις αντανakλάσεις

²⁵⁴ M. Μερλώ-Ποντύ, *οπ. αν.*, σελ. 77.

²⁵⁵ Β. Αθανασόπουλος, “Why do Vampires Avoid Mirrors? Reflections on Specularity in the Visual Arts”, *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 4, 2012.



55. ENANTIOMORPHIC CHAMBERS, 1965



56. MIRROR STRATUM, 1966

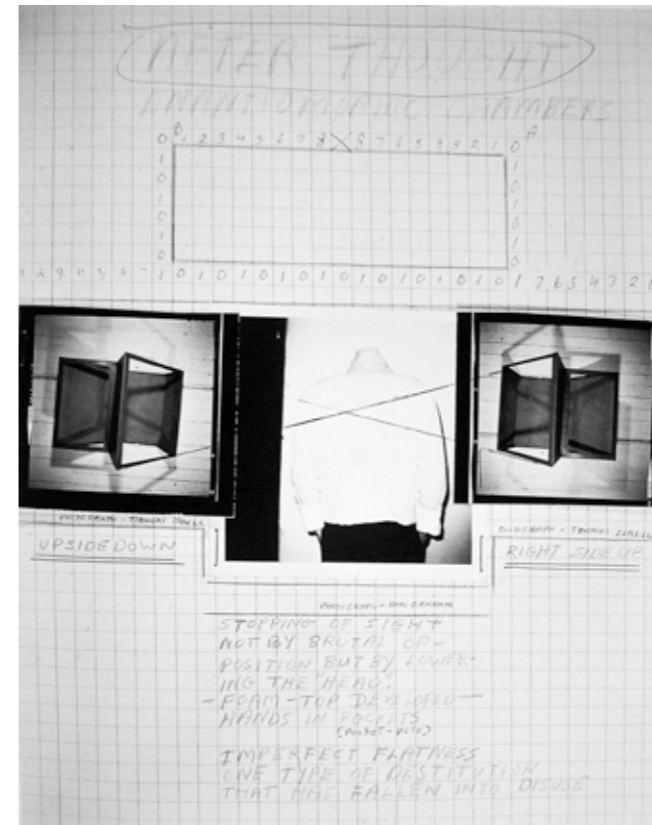
σε κάθε έναν από τους δύο λοξά τοποθετημένους καθρέφτες. Μια συμμετρική διχοτόμηση σε δύο ίσα μέρη είναι αυτό που το κάνει εναντιομορφικό.²⁵⁶ Οι δύο θάλαμοι αντιστοιχούν προφανώς στα δύο μας μάτια. Εδώ ο καλλιτέχνης φέρνει στο προσκήνιο την στερεοσκοπική δομή των δύο μας ματιών. Αυτή την στερεοσκοπική όραση είναι που ο ίδιος αποκαλεί εναντιομορφική όραση, και το έργο είναι, όπως λέει και ο ίδιος, μία εφαρμογή της. Με τα λόγια του Smithson, το έργο: “έχει στην πραγματικότητα να κάνει με τα μάτια, και με ένα είδος εξωτερικής υποστασιοποίησης των ματιών - είναι σα να εισχωρείς μέσα στο πεδίο της όρασης. Είναι σαν ένα ζευγάρι μάτια έξω από τα δικά μου βιολογικά μάτια, είναι, με άλλα λόγια, ένα είδος αποπροσωποποίησης [...] σα να βλέπεις κάτι μέσα από στερεοσκοπική όραση - ένα ζευγάρι τεχνητά μάτια- πράγμα που, υπό μία έννοια, εγκαθιδρύει ένα σημείο απόκλισης, όχι τόσο όσον αφορά μια εξιδανικευμένη πρόσληψη, αλλά μάλλον όλες τις επιμέρους κατακερματίσεις στο εσωτερικό της πρόσληψης. Να λοιπόν τι με ενδιαφέρει. Με ενδιαφέρει να ζουμάρω σε εκείνες τις πτυχές της νοητικής εμπειρίας οι οποίες με κάποιο τρόπο συμπίπτουν με τον υλικό κόσμο.”²⁵⁷

Το κείμενο του Smithson, “Pointless Vanishing Points” του 1967, συνιστά μια κριτική στην κεντρική προοπτική που στοιχειώνει την όραση και τη ζωγραφική από την αναγέννηση και μετά. Σε αυτό ο Smithson εισάγει την έννοια της “εναντιομορφικής προοπτικής” η οποία, όπως λέει, διαφέρει από την κεντρική προοπτική στο βαθμό που είναι κυρίως τρισδιάστατη και δυϊστική ως σύλληψη, ενώ η κεντρική προοπτική είναι διδιάστατη και μονιστική”. Αυτή η διαφορετική αντίληψη της προοπτικής, είναι για τον Smithson μια εστίαση στον “σκοτεινό θάλαμο της αντίληψης ως φυσικού πράγματος, ως αντικειμένου, που ύστερα μεταφράζεται σε μια τρισδιάστατη ψευδαίσθηση έτσι ώστε να μένει κανείς με ένα μη-πράγμα, με ένα μη-αντικείμενο”.²⁵⁸

256 R. Smithson, “Pointless Vanishing Points (1967)”, *Writings*, σελ. 359.

257 R. Smithson, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)”, *Writings*, σελ. 208.

258 R. Smithson, “Pointless Vanishing Points (1967)”, *Writings*, σελ. 358-359.



57. AFTERTHOUGHT ENANTIOMORPHIC CHAMBERS, 1965



58. EIGHT-PART PIECE (CAYUGA SALT MINE), 1969

Σε ένα κολάζ του 1965 με τίτλο Afterthought Enantiomorphic Chambers (εικ. 57), τοποθετεί μια φωτογραφία της πλάτης του χωρίς κεφάλι. Απεικονίζεται όρθιος, με τα χέρια στις τσέπες, ανάμεσα σε δύο φωτογραφίες των εναντιομορφικών θαλάμων. Όπως δηλώνει και στο έργο, οι δύο θάλαμοι είναι ανεστραμμένοι (Upside down, right side up). Ευθείες διαγώνιες γραμμές διασχίζουν το σώμα στο ύψος της καρδιάς, και ενώνουν τους εναντιομορφικούς θαλάμους. Το ακέφαλο σώμα βρίσκεται στο σημείο φυγής της εικόνας. Η όραση καταργείται στην εικόνα του αποκεφαλισμένου σώματος αλλά και κυριολεκτικά, με την απώλεια του κεφαλιού. Το έργο μας παροτρύνει να απορρίψουμε την ψευδαίσθηση του δυτικού, αναγεννησιακού οπτικοκεντρισμού. Είναι, όπως και τα Alogon,²⁵⁹ μια μηχανή απορρύθμισης της αντίληψης.²⁶⁰ Αυτή η εμπειρία κενού, η ρωγμή στην αντίληψη παραδειγματοποιείται στα Enantiomorphic Chambers. Καθώς ο λόγος για το έργο είναι μέρος του έργου στον

259 Βλέπε ενότητα 2.3.

260 Στο βαθμό που ενδιαφέρεται για μια απορύθμιση της αντίληψης, μπορούμε να δούμε τον Smithson να συναντά τον Λακάν. Σύμφωνα με τον J.-Al. Miller, η λακανική θεωρία του οπτικού πεδίου προτείνει μία διασπασμένη θεωρία της αντίληψης. Όπως λέει, “Ο Λακάν προσεγγίζει την αντίληψη με αφετηρία τις διαταραχές της, σκέφτεται το πεδίο της αντίληψης με αφετηρία τις διαταραχές της αντίληψης [...] Στη λακανική έννοια του βλέμματος, η πρώτη διαπίστωση είναι ότι ‘κοιτάζω είναι άλλο από το βλέπω’”. Η δεύτερη διαπίστωση του J.-Al. Miller είναι βέβαια σημαντικότερη: “το υποκείμενο δεν είναι ο φορέας του βλέμματός του. Το υποκείμενο συνιστά αντικείμενο του βλέμματος: του βλέμματος του άλλου”. Δεν έχουμε λόγο να συσχετίσουμε το έργο του Smithson και με τη δεύτερη διαπίστωση. Σε αυτόν είναι μόνο σαφές ότι, όπως και στη λακανική προσέγγιση, το βλέμμα και η όραση είναι δύο διαφορετικά πράγματα. Με την έννοια της όρασης, το βλέμμα είναι μη ορατό, τόσο στον Smithson όσο και στον Λακάν. Βλέπε, J.-Al. Miller, “Λακανική θεωρία του οπτικού πεδίου”, (μτφ. Ελένη Μόλαρη, επιμ. Ρεζινάλντ Μπλανσέ), Η Ψυχανάλυση, Έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας της Νέας Λακανικής Σχολής, τεύχος 7, (Ανοιξη 2011), σελ. 14.

Smithson, στο κείμενο “Interpolation of Enantiomorphic Chambers” ο καλλιτέχνης δίνει τις “οδηγίες χρήσης” αυτής της αιρετικής οπτικής συσκευής. Εξηγεί ότι “δεν γίνεται να δει κανείς ολόκληρο το έργο από ένα και μόνο σημείο θέασης, διότι το σημείο σύγκλισης της προοπτικής διασπάται στα δυο και αντιστρέφεται” και επίσης, “Το να δει κανείς την ίδια του την όραση σημαίνει ορατή τυφλότητα”.²⁶¹ Το θέμα της τυφλότητας, της όρασης και της απουσίας της, της απουσίας της θέασης απασχολεί τον Smithson ήδη από το 1960-62, από την εποχή δηλαδή των ζωγραφικών του έργων.²⁶² Εάν τα Alogons οπτικοποιούν την “τρισδιάστατη φυσική προοπτική”, τα Enantiomorphic Chambers οπτικοποιούν την τυφλότητα. Εκθέτουν δηλαδή την εγγενή αντίφαση στο εσωτερικό των κανόνων της αναπαράστασης στο βαθμό που αυτή συνυφαίνεται με την κατοπτρική εικόνα.

Μερικούς μήνες πριν το ταξίδι στο Yucatan, τον Φεβρουάριο του 1969, ο Smithson πραγματοποίησε ένα project σε ένα ορυχείο άλατος, το Cayuga Salt Mine Project, στα πλαίσια μιας έκθεσης στο Cornell University, Ithaca, New York. Το έργο πραγματοποιήθηκε ταυτόχρονα στη γκαλερί του Andrew Dickinson White Museum του πανεπιστημίου και στο ορυχείο. Ήταν μια πολύ φιλόδοξη εγκατάσταση στη λογική των nonsites. Διάλεξε ως τόπο ένα ορυχείο που λειτουργούσε η εταιρεία Cayuga Rock Salt Company βόρεια του πανεπιστημίου και το οποίο βρισκόταν μισό μίλι κάτω από το έδαφος. Η S. Boettger αναφέρει ότι αρχικά είχε σκεφτεί να φωτογραφίσει το εσωτερικό του ορυχείου, να τοποθετήσει τις φωτογραφίες στα σημεία που είχαν τραβηχτεί και να ξαναφωτογραφίσει το εσωτερικό.²⁶³ Τελικά τοποθέτησε οκτώ καθρέφτες μέσα στο ορυχείο και άλλους οκτώ στην γκαλερί. Αυτή η σειρά καθρεφτών ήταν κολλημένη πάνω σε ορυκτό άλας που είχε συλλέξει από το ορυχείο (εικ. 58). Το ορυχείο και η γκαλερί ενώθηκαν και πάλι με μια γραμμή από καθρέφτες, που διέσχισε το ενδιάμεσο τοπίο. Επιπλέον, το έργο περιελάμβανε την εγκατάσταση ενός υπόγειου site κάτω από το λατομείο της εταιρείας και ένα υπόγειο nonsite στο υπόγειο της γκαλερί. Ο Smithson μιλάει για μια “άμορφη κατάσταση δωματίου” στο εσωτερικό του ορυχείου, όπου δεν υπάρχουν ορθές γωνίες και αναφέρεται στην εγκατάσταση των καθρεφτών ως “ένα ορθογώνιο σημείο εστίασης που επεκτείνεται μέχρι το περιθώριο αυτής της απερίγραπτης αμορφίας”. Το εγχείρημα αυτό εξελίσσει την έννοια του nonsite. Οι καθρέφτες προσθέτουν ένα ακόμη επίπεδο στην μετατόπιση και τον εκτοπισμό που πραγματεύονται τα nonsites. Οι καθρέφτες στο ορυχείο ήταν τυφλοί, δεν αντανάκλασαν τίποτε καθώς δεν υπήρχε φως στο χώρο. Το στοιχείο της οπτικότητας καταλύεται από τον ίδιο το χώρο, η αντανάκλαση ματαιώνεται. Οι καθρέφτες στη γκαλερί αντέστρεφαν όμως την κατάσταση καθώς αντανάκλασαν το nonsite, ενώ ήταν τοποθετημένοι πάνω σε χαμηλούς λοφίσκους υλικού από το ορυχείο. Η προηγούμενη σχέση δοχείου/πετρωμάτων αντιστρέφεται. Το ορυκτό άλας είναι τώρα το “δοχείο” για τους καθρέφτες. Το Cayuga Salt Mine γίνεται έτσι ένα αντίστροφο nonsite. Στην ίδια συνέντευξη, μιλά ακριβώς γι’ αυτή την αντιστροφή της μέχρι τότε λογικής του nonsite: “Το έργο που έκανα εδώ κάνει χρήση της ίδιας διαλεκτικής του site/non-site, μόνο που το ένα στοιχείο ελέγχου είναι ο καθρέφτης ο οποίος, υπό μία έννοια, εξυπηρετεί διαφορετική λειτουργία [...] το υλικό γίνεται το δοχείο. Σε άλλα non-sites, το δοχείο ήταν άκαμπτο,

²⁶¹ R. Smithson, “Interpolation of the Enantiomorphic Chambers (1966)”, *Writings*, σελ. 40.

²⁶² E. Tsai, “Robert Smithson: Plotting a Line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas”, στο E. Tsai, C. Butler (org) *Robert Smithson*, (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2004, σελ. 19.

²⁶³ S. Boettger, *Earthworks: Art and The Landscape of the Sixties*, Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2002, σελ. 160.

το υλικό άμορφο. Σε αυτή την περίπτωση, το δοχείο είναι άμορφο, ο καθρέφτης είναι το άκαμπτο στοιχείο. Είναι μια παραλλαγή επάνω στη διαλεκτική του site/non-site.”²⁶⁴ Οι καθρέφτες του Cayuga Salt Mine Project καταστράφηκαν αλλά το έργο ανακατασκευάστηκε το 1976 σύμφωνα με τις σημειώσεις, τις φωτογραφίες και τα σχέδια του Smithson, για μία έκθεση στη John Weber Gallery. Χρησιμοποιήθηκε ορυκτό άλας από το ίδιο ορυχείο. Σε αυτό το έργο ο Smithson χρησιμοποιεί ταυτόχρονα την έννοια του nonsite και την πιο πρόσφατη πρακτική του mirror displacement. Και τα δυο διέπονται από την ίδια αρχή μετατόπισης. Η παρουσία υποκρύπτει μια απουσία. Στο Cayuga Salt Mine Project, ο καθρέφτης είναι το στοιχείο που χρησιμοποιεί για να αντιστρέψει την μέχρι τότε λογική των nonsites και να εξερευνήσει περαιτέρω την ιδέα της περίκλεισης και της πλαισίωσης. Εάν όπως λέει, η λειτουργία του καθρέφτη επαναλαμβάνεται στο site/nonsite ως διαλεκτική, ένα παιχνίδι δηλαδή ανάμεσα στο μέσα και το έξω, το nonsite λειτουργεί ως καθρέφτης και το site ως αντανάκλαση. “Υπάρχει αυτή η διαλεκτική ανάμεσα σε εσώτερο και εξώτερο, κλειστό και ανοικτό, κέντρο και περιφέρεια. Λαμβάνει χώρα ασταμάτητα, μεταλλασόμενη σε έναν χωρίς τέλος αναδιπλασιασμό, οπότε έχεις το nonsite να λειτουργεί ως καθρέφτης και το site ως αντανάκλαση. Η ύπαρξη γίνεται κάτι το αμφίβολο.”²⁶⁵

Τίποτα συνεπώς δεν φαίνεται περισσότερο κατάλληλο μετά τα nonsites, από τον καθρέφτη και την κατοπτρική εικόνα για να αποσταθεροποιήσει ακόμα περισσότερο την θέαση και αντίληψη του έργου. Τα έργα από καθρέφτες του Smithson, αποδομούν την ορατότητα σε πολλά επίπεδα. Η εμπειρία της θέασης συμπαραθέτει και τις δύο μεταφορές για την εικόνα. Σε αυτά κοιτά κανείς ταυτόχρονα μέσα στον καθρέφτη και έξω από το παράθυρο. Οι δύο αυτοί τρόποι φαίνονται αντιφατικοί γιατί ενώ κοιτάζοντας έξω από το παράθυρο κάτι άλλο, κοιτάζουμε σε έναν άλλο χώρο, κοιτάζοντας μέσα στον καθρέφτη, δεν κοιτάζουμε, αλλά βλέπουμε αυτό που αντανάκλα τον εαυτό του στο βλέμμα μας. Μπορούμε να πούμε ότι τα έργα αυτά εκθέτουν τον διχασμό στο εσωτερικό του αναπαραστατικού μηχανισμού. Ειδικά το έργο Enantiomorphic Chambers γίνεται ένα apparatus που οπτικοποιεί την τύφλωση που εγγράφεται στην ίδια την πράξη του βλέπειν. Όπως ακριβώς στο σύστημα site\ nonsite, το nonsite περιέχει τον τόπο με την μορφή των γεωλογικών δειγμάτων, έτσι και στα mirror displacements ο καθρέφτης περιέχει τον τόπο αλλά με τη μορφή της αντανάκλασης πλέον. Το nonsite λειτουργεί σαν καθρέφτης και το site σαν αντανάκλαση, καθώς το nonsite εμφανίζει μέσω της αναπλαισίωσης του υλικού αυτό που θα ήταν αόρατο στο site. Ο Smithson εξηγεί ως εξής την επιλογή του καθρέφτη σε σχέση με την λογική του nonsite: “ο καθρέφτης ως έννοια και ως αφαίρεση - οπότε ο καθρέφτης ως γεγονός μέσα στον καθρέφτη της έννοιας. Αυτή λοιπόν, είναι μια απόκλιση από το άλλο είδος της εμπεριεχόμενης, σκεδασμένης ιδέας. Και πάλι, όμως, η διπολική ενότητα ανάμεσα στους δυο τρόπους υφίσταται. Εδώ, το non-site εμπερικλείεται από έναν καθρέφτη ως μια εννοιολογική αντανάκλαση, όπου ο καθρέφτης είναι μια διαλεκτική.”²⁶⁶

²⁶⁴ R. Smithson, “Fragments of a Conversation (1969)”, William C. Lipke, *Writings*, σελ. 190.

²⁶⁵ R. Smithson, “Fragments of an Interview with P. A. Norvell (1969)”, *Writings*, σελ. 193.

²⁶⁶ R. Smithson, “Fragments of a Conversation (1969)”, William C. Lipke, *Writings*, σελ. 190.

4.4 Οι σελίδες του Artforum ως nonsite

Αποπροσανατολισμός, τύφλωση. Πού βρισκόμαστε λοιπόν σε αυτό το κατοπτρικό ταξίδι στο Yucatan; Πού είναι τελικά οι κατοπτρικές αντιμεταθέσεις; Η μετατόπιση εδώ φαίνεται ότι είναι, αρχικά, οι ίδιες οι φωτογραφίες. Όπως λέει ο καλλιτέχνης, “οι αντιμεταθέσεις των καθρεφτών είναι ορατές στις φωτογραφίες, και είναι ορατές κατά τη διάρκεια του ταξιδιού [...] Η διαδικασία είναι σημαντική, αλλά μέσα στη διαδικασία κάθε στιγμή υπόκειται σε ένα πάγωμα της διαδικασίας. Αν τη φωτογραφίσεις, ακινητοποιείς τη διαδικασία, ή έστω, πρόκειται για μια στιγμιαία παύση στη διαδικασία. Η διαδικασία δεν είναι συνεχής, είναι ασυνεχής, τουλάχιστον όσον αφορά την καταγραφή της διαδικασίας. Υπάρχει μια ακινητοποίηση κάθε φορά που κάτι φωτογραφίζεται, ή μια στιγμή μετεωρισμού.”²⁶⁷ Οι φωτογραφίες που είναι “θαμμένες” στη φωτογραφική μηχανή δεν υπονοούν το θάνατο αλλά την ακινητοποιημένη στιγμή. Κάθε αναπαράσταση είναι άλλωστε ένας μικρός θάνατος. Για να δεις, πρέπει πρώτα να σταματήσεις να ζεις, ισχυρίζεται ο Smithson, οικειοποιούμενος τον Santayana και τον Schopenhauer. Βλέπεις κάτι βγάζοντάς το έξω από τη διάρκεια. Πρόκειται για μια χρονική σύγκρουση που ενεργοποιείται εδώ. Ο τρόπος που η φωτογραφία παρουσιάζει το χρόνο, έστω και με όρους διαδικασίας όπως λέει ο καλλιτέχνης, είναι ακινητοποιώντας κάθε διάρκεια σε μια και μοναδική στιγμή. Οι φευγαλέες αντανάκλασεις του καθρέφτη ακινητοποιούνται με έναν τρόπο που δεν θα ήταν δυνατός κατά τη διάρκεια της εμπειρίας της επίσκεψης. Η ακινητοποίηση της φευγαλέας εικόνας διακόπτει τη ροή της διάρκειας και της συνέχειας της αφήγησης. Οι φωτογραφίες δημιουργούν ένα παρόν που είναι πραγματικό μόνο για την κάμερα, για τον αναγνώστη, είναι ένα παρόν που απουσιάζει. Οι αντιμεταθέσεις περιγράφονται ως εξής από τον καλλιτέχνη στο κείμενο: “οι αντανάκλασεις εξαφάνιζαν τα υποστρώματα, και τώρα οι λέξεις αποσοβούν τις αντανάκλασεις. Οι ακατονόμαστες διαβαθμίσεις του γαλάζιου που κάποτε ήταν τετράγωνα σχήματα πλημμυρισμένα με ουρανό, απορροφήθηκαν μέσα στην κάμερα και τώρα κείτονται στο κοιμητήριο της τυπωμένης σελίδας – Ancora in Arcadia morte.” Τα γλυπτά, τα mirror displacements, μετατοπίζονται στο κείμενο για το Yucatan ως τυπωμένες φωτογραφίες και έτσι οι σελίδες του περιοδικού αρχίζουν να γίνονται ένα είδος nonsite. Οι φωτογραφίες παίζουν ανάλογο ρόλο με αυτόν που έπαιζαν τα πετρώματα και άλλα γεωλογικά δείγματα στα nonsites. Εάν στα nonsites τα υλικά αυτά δειγμάτιζαν τον τόπο, οι φωτογραφίες δειγματίζουν το χρόνο, τη χρονική κλίμακα και τις χρονικές ρωγμές.

Η φωτογραφία είναι για τον Smithson ένας ακόμη τρόπος περίκλεισης και πλαισίωσης του μη αναπαραστάσιμου, μη προσβάσιμου τόπου, μέσα από την υπαγωγή κάθε άποψης σε ένα ορθογωνικό σύστημα. “Η φωτογράφιση τετραγωνίζει τα πάντα. Οποιαδήποτε τυχαία εικόνα αιχμαλωτίζεται σε ένα ορθογώνιο πλαίσιο [...] Το μη περιγράψιμο και αμορφοποίητο [...] εμπειρικλείεται λοιπόν, στο σύνολό του, όταν τραβάς τη φωτογραφία.”²⁶⁸ Η φωτογραφία είναι ένας τρόπος να εστιάσει κανείς σε ένα site, όπως ακριβώς τα δοχεία με τα πετρώματα και οι χάρτες των nonsites. Πρόκειται για “την πιο ακραία συμπύκνωση, καθότι περιορίζουν το κάθε τι μέσα σε ένα τετράγωνο και συρρικνώνουν τα πάντα.”²⁶⁹ Το περιοδικό είναι μια νέα πλαισίωση, παίζει το ρόλο που έπαιξε η

267 R. Smithson, “Interview with Robert Smithson (1970)”/Paul Toner, *Writings*, σελ. 235.

268 R. Smithson, “Fragments of an Interview with P. A. Norvell (1969)”, *Writings*, σελ. 193.

269 οπ. αν., σελ. 193.

γκαλερί στο nonsite. Για άλλη μια φορά, η δουλειά του Smithson εμφανίζεται ως διερώτηση του πλαισίου. Όπως έχει πει, “...μου αρέσουν τα τεχνητά όρια τα οποία ενσαρκώνει η γκαλερί. Η τέχνη μου υπάρχει σε δυο επίπεδα – στα εξωτερικά sites μου, τα οποία κανείς μπορεί μόνο να επισκεφτεί και στα οποία δεν επιβάλλονται καθόλου αντικείμενα, και σε εσωτερικούς χώρους, όπου όντως υπάρχουν αντικείμενα.”²⁷⁰ Στην περίπτωση του κειμένου για το Yucatan τα τεχνητά όρια είναι η φωτογραφία και το περιοδικό. Το περιοδικό είναι ένας ακόμη τρόπος για τη νέα τέχνη: “Ένα μουσείο θα μπορούσε να υπάρχει εξίσου με ένα περιοδικό, δεν χρειάζεται παρά να αλλάξει το πλαίσιο, και αυτό θα αρχίσει να συμβαίνει όλο και περισσότερο.”²⁷¹

Οι φωτογραφίες αυτές δεν καταγράφουν την περιοχή. Θα μπορούσαν να είναι σε οποιοδήποτε άλλο τόπο. Υπάρχει μια ασυνέχεια ανάμεσα στο ρηματικό και το οπτικό. Ποιητική γλώσσα από τη μία πλευρά, και σχεδόν άσχημες, αδιάφορες εικόνες από την άλλη. Ο φωτογραφικός τρόπος δεν είναι εικονογραφικός εξ’ αιτίας της απόκλισης μεταξύ των εικόνων και της περιγραφής των εικόνων. Όταν ο Wheeler παρατηρεί ότι οι καθρέφτες στις φωτογραφίες μοιάζουν με τρύπες στη γη, ο Smithson λέει ότι είναι αρνητικές τρύπες.²⁷² Είναι τρύπες στην εικόνα, γιατί διαταράσσουν το οπτικό πεδίο με τις αντανάκλασεις τους, δημιουργούν μια τρύπα στην εικόνα του εδάφους ή των φυλλωμάτων καθώς αντανάκλουν άλλες εικόνες από αυτές πάνω στις οποίες είναι τοποθετημένοι. Καθώς μετατοπίζονται τελικά στην τυπωμένη σελίδα του περιοδικού γίνονται “αρνητικές τρύπες”. Οι τρύπα αντιστρέφεται, δεν περιέχει το κενό, μάλλον εκθέτει την απόκλιση ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα, δημιουργεί ένα κενό στο κείμενο. Όπως είδαμε και στο κεφάλαιο για το Passaic, οι φωτογραφίες για τον Smithson είναι κάποιου είδους χάρτης και ένας μηχανισμός, ένα καρτεσιανό μάτι. Αν στο Passaic οι τρύπες είναι τα μνημειακά κενά, αντιστροφή και όχι άρνηση, τότε στο Yucatan οι φωτογραφίες είναι κειμενικά κενά.

Η πρώτη παράγραφος του κειμένου για το Yucatan κλείνει με μια κάπως σκοτεινή αναφορά στην έννοια της θυσίας. Πρόκειται για θυσία της ύλης και όχι για ανθρωποθυσία. Όπως διασαφηνίζει όμως ο καλλιτέχνης σε συνέντευξη του σχετικά με την έννοια της θυσίας που δανείζεται από τον Levi Strauss, στους πρωτόγονους πολιτισμούς, “Η θυσία ενείχε την ανανέωση”.²⁷³ Η θυσία της ύλης παίρνει στον Smithson την έννοια της απώλειας του αντικειμένου. Δεν ψάχνουμε το έργο σε αντικείμενα αλλά σε ένα περίπλοκο δίκτυο σχέσεων και μετατοπίσεων. “Υπό μια έννοια, ένας καλλιτέχνης δεν διαφοροποιεί την εμπειρία σε αντικείμενα.”²⁷⁴ Προς το τέλος της ενότητας για την έβδομη κατοπτρική αντιμετάθεση ο Smithson υπενθυμίζει: “Χρειάζεται να θυμόμαστε ότι το να γράφει κανείς για την τέχνη αντικαθιστά την παρουσία με απουσία, υποκαθιστώντας το πραγματικό με την αφαίρεση της γλώσσας. Υπήρχε μια τριβή ανάμεσα στους καθρέφτες και το δέντρο. Τώρα υπάρχει μια τριβή ανάμεσα στη γλώσσα και τη μνήμη. Η ανάμνηση των αντανάκλασεων γίνεται μια απουσία απουσιών.”

270 R. Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)”/Liza Bear and Willoughby Sharp, *Writings*, σελ. 244.

271 R. Smithson, “Interview with Robert Smithson”/Paul Toner (1970), *Writings*, σελ. 236.

272 R. Smithson, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)”/Eva Schmidt, *Writings*, σελ. 227.

273 R. Smithson, “Interview with Robert Smithson (1970)”/Paul Toner, *Writings*, σελ. 241.

274 R. Smithson, “Fragments of a Conversation (1969)”/William C. Lipke, *Writings*, σελ. 190.

Η συγγραφή σε αυτό το κείμενο υποκαθιστά την τέχνη, για να υπογραμμίσει το παιχνίδι της παρουσίας και της απουσίας. Αυτή η αντικατάσταση της τέχνης από την συγγραφή στην ουσία διερωτά την ίδια τη διάκριση ανάμεσα στην πρώτη ως παρουσία και τη δεύτερη ως απουσία. Μία “εντελώς παρούσα” τέχνη όμως είναι ήδη μια έννοια διαταραγμένη στα nonsites, όταν η εμπειρία του τόπου γίνεται εφικτή μεταφορικά και νοητικά, μέσα από τους χάρτες, τα κείμενα και τις φωτογραφίες. Το μόνο που μένει συνεπώς, είναι φωτογραφίες θαμμένες στη φωτογραφική μηχανή και κειμενικά ίχνη. Η τέχνη και το αντικείμενο έχουν μετατοπιστεί στο κείμενο και το περιοδικό τέχνης. Η πλαισίωση των nonsites έχει μετατοπιστεί στη διαφορετική πλαισίωση του καθρέφτη και μετατοπίζεται περαιτέρω στην πλαισίωση της φωτογραφίας και του περιοδικού που φιλοξενεί το άρθρο. Το περιοδικό είναι έτσι μια μετατόπιση των μετατοπίσεων του καθρέφτη. Το Yucatan είναι συνεχώς αλλού.

Συμπέρασμα

Η λειτουργία του καθρέφτη στο ταξίδι στο Yucatan κορυφώνει τη διαδρομή του καλλιτέχνη στην έρευνα και κριτική της λειτουργίας της κατοπτρικής εικόνας, εκθέτοντας με τον πιο συνολικό τρόπο την αμφίσημη φύση της. Κορυφώνει επίσης την έρευνά του στην επινόηση εργαλείων μετατόπισης που είχε αρχίσει με τα nonsites. Οι κατοπτρικές αντιμεταθέσεις θολώνουν τα όρια ανάμεσα στο εδώ και το αλλού. Εξετάζεται η ιδιαίτερη σχέση ανταπόκρισης ανάμεσα στο κείμενο “Περιστατικά κατοπτρικών ταξιδιών στο Yucatan” και στο έργο Cayuga Salt Mine Project. Τα δύο παραπάνω συνιστούν μια περαιτέρω επεξεργασία της έννοιας και της λειτουργίας των nonsites, ένα βήμα παραπάνω προς την αντίληψη του έργου τέχνης ως δικτύου κατασκευών. Ενώ στο “Μια Περιήγηση στα Μνημεία του Passaic” έχουμε την ανακατασκευή του τοπίου μέσω μιας ματιάς που εξέρχεται από τον ιστορικό χρόνο, στο “Περιστατικά Κατοπτρικών Ταξιδιών στο Yucatan” προχωράμε σε μια ολική ανασύνθεση της ανικανότητάς μας να δούμε, στην ιδέα της “αρνητικής όρασης”.

Ο Smithson τοποθετεί τα κείμενα και τα έργα του σε μια αλληλοεξαρτώμενη σχέση. Το κείμενο αντανakλά τα έργα και το έργο τέχνης μετατοπίζεται στο τυπωμένο κείμενο. Τα γλυπτά - τα mirror displacements στη συγκεκριμένη περίπτωση - μετατοπίζονται στο κείμενο για το Yucatan ως τυπωμένες φωτογραφίες και έτσι οι σελίδες του περιοδικού αρχίζουν να γίνονται ένα είδος nonsite. Οι φωτογραφίες, από τη μία δειγματίζουν τον χρόνο και τις χρονικές ρωγμές και από την άλλη είναι ένας ακόμη τρόπος περίκλεισης και πλαισίωσης του μη αναπαραστάσιμου, μη προσβάσιμου τόπου. Αυτό που μένει τελικά είναι ένα σύνολο από μνημονικά ίχνη με τη μορφή φωτογραφιών και κειμένων που στρέφουν τον θεατή/αναγνώστη “στη διάσταση της απουσίας που μένει να βρεθεί”. Το κείμενο είναι και το ίδιο μια κατοπτρική αντιμετάθεση, μια πολύπλοκη μεταμόρφωση του οπτικού πεδίου στα μνημονικά ίχνη ενός πεδίου κειμενικού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

THE SPIRAL JETTY: ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΩΣ ΔΙΚΤΥΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΩΝ

5.1 Η Ελικοειδής Προβλήτα

Η ελικοειδής προβλήτα (1972)

Το κόκκινο είναι ό,τι πιο χαρωπό και ό,τι πιο τρομερό υπάρχει στο υλικό σύμπαν, είναι η σφοδρότερη νότα, είναι το πιο ραφινρισμένο φως, είναι το μέρος όπου τα τοιχώματα αυτού του κόσμου έχουν γίνει, καθώς φθείρονται, λεπτότερα από οπουδήποτε αλλού κι εκεί, κάτι καταναγάζει από αντιπέρα.

G. K. Chesterton

Η ενασχόλησή μου με τις αλμυρές λίμνες ανάγεται στη δουλειά μου με το Site-Nonsite στη λίμνη Μονο στην Καλιφόρνια.¹ Αργότερα, διάβασα ένα βιβλίο με τίτλο *Vanishing Trails of Atakama* του William Rudolph, ο οποίος περιέγραφε τις αλμυρές λίμνες (salars) της Βολιβίας σε κάθε στάδιο αποξήρανσης, τις γεμάτες μικροσκοπικά βακτηρίδια που δίνουν στην επιφάνεια του νερού ένα κόκκινο χρώμα. Στο *Useless Land*, οι John Aarons και Claudio Vita-Finzi περιγράφουν την Πολύχρωμη Λιμνοθάλασσα: “Ο βασάλτης (στις όχθες) είναι μαύρος, τα ηφαίστεια μαβιά και το εκτεθειμένο εσωτερικό τους, κίτρινο και κόκκινο. Η όχθη είναι γκριζα και η λίμνη ροζ και καλυμμένη με μια κρούστα από συσσωρεύσεις αλατιού που μοιάζουν με παγόβουνα.”² Επειδή η Βολιβία βρισκόταν πάρα πολύ μακριά κι επειδή η λίμνη Μονο δεν είχε κοκκινωπό χρώμα, αποφάσισα να εξερευνησω την Great Salt Lake στην Utah.

Πήρα τηλέφωνο από την Νέα Υόρκη τον Οργανισμό Αξιοποίησης των Πάρκων της Utah και μίλησα με τον Ted Tuttle ο οποίος μού είπε πως το νερό της Great Salt Lake στα βόρεια της σιδηροδρομικής γραμμής Lucin Cut-off, που χωρίζει τη λίμνη στα δυο, έχει το χρώμα της τοματόσουπας. Αυτό μου αρκούσε για να πάω να ριζώ μια ματιά. Ο Tuttle ανέφερε σ' εμένα και στη γυναίκα μου, τη Nancy Holt, κάποιους ανθρώπους που γνώριζαν τα περίχωρα της λίμνης. Πρώτα, επισκεφτήκαμε τον Bill Holt που ζούσε στο Syracuse. Είχε υπάρξει από τους πρωτεργάτες στο κτίσιμο μιας οδικής αρτηρίας που ένωνε το Syracuse με το νησί Antelope στο νότιο μέρος της λίμνης. Αν και η τοποθεσία παρουσίαζε ενδιαφέρον, δεν είχε το κοκκινωπό χρώμα που μ' ενδιέφερε, κι έτσι συνεχίσαμε να ψάχνουμε. Μετά, πήγαμε να επισκεφτούμε τον John Silver Silver στο Sands Beach κοντά στη Magna. Οι γιοί του μας έδειξαν το μόνο πλεούμενο που διέσχιζε τη λίμνη. Εξαιτίας της υψηλής συγκέντρωσης σε αλάτι, οι κανονικές βάρκες δεν μπορούσαν να διαπλεύσουν τη λίμνη, και κανένα μεγάλο πλοίο δεν μπορούσε να πάει πέρα από τη γραμμή Lucin Cut-off, πάνω στην οποία ο διηπειρωτικός σιδηρόδρομος διάσχιζε τη λίμνη. Τότε ακόμα δεν ήμουν σίγουρος τι μορφή θα έπαιρνε το έργο μου. Σκέφτηκα να φτιάξω ένα νησί χρησιμοποιώντας βάρκες και σχέδιες, εντέλει όμως, το site θα καθόριζε τι θα έφτιαχνα. Επισκεφτήκαμε τον Charles Stoddard, στον οποίο υποτίθεται ανήκε η μόνη σχεδία στη βόρεια πλευρά της διαχωριστικής γραμμής. Ο Stoddard, που η δουλειά του ήταν να ανοίγει πηγάδια, ήταν από τους τελευταίους αγρότες της Utah. Η προσπάθεια που έκανε να

αξιοποιήσει το νησί Carrington το 1932 απέτυχε γιατί δεν μπόρεσε να βρει πόσιμο νερό. “Μου έμεινε η λίμνη,” μας είπε. Παρόλα αυτά, όσο καιρό έμεινε στο νησί με την οικογένειά του, έκανε πολλές σημαντικές παρατηρήσεις σχετικά με τη λίμνη. Ήταν πρόθυμος να μας πάει στο Little Valley, στην ανατολική πλευρά του Lucin Cut-off, για να ψάξουμε για τη σχεδία του - που είχε βουλιάξει. Στα εγκαταλελειμμένα, αυτοσχέδια λιμανάκια του Little Valley είδα για πρώτη φορά νερό στο χρώμα του κόκκινου κρασιού, αλλά υπήρχαν παντού στην περιοχή τόσες πολλές επιγραφές “Δεν Επιτρέπεται η Είσοδος”, που πρακτικά απέκλεισαν το ενδεχόμενο να χρησιμοποιήσουμε εκείνο το σημείο, συν το ότι δυο θυμωμένοι γαιοκτήμονες μας είπαν να “φύγουμε και να μην ξανάρθουμε.” Αφού επιδιορθώσαμε ένα τρύπιο ντεπόζιτο βενζίνης, επιστρέψαμε στο σπίτι του Charles Stoddard, στα βόρεια του Syracuse, στην άκρη ενός αλμυρού βαλτότοπου. Μας έδειξε τις φωτογραφίες των “παγόβουνων”³ που είχε τραβήξει και τον σταυρό που είχε σκαλίσει ο Kit Carson σ’ έναν βράχο στο Freemont Island. Μετά, αποφασίσαμε να φύγουμε για το Rozel Point.

Ακολουθώντας τον Αυτοκινητόδρομο 83 προς βορά, αργά το απόγευμα, περάσαμε από την Corinne και συνεχίσαμε μέχρι το Promontory. Αμέσως μετά το μνημείο Golden Spike, που μνημονεύει το σημείο συνάντησης των γραμμών του πρώτου διηπειρωτικού σιδηρόδρομου, κατηφορίσαμε από έναν χωματόδρομο σε μια πλατεία κοιλάδα. Όσο ταξιδεύαμε, η κοιλάδα απλωνόταν σε ασύλληπτη έκταση, ανόμοια με τα άλλα τοπία που είχαμε διασχίσει. Οι δρόμοι στον χάρτη έγιναν ένα πλέγμα από διακεκομμένες γραμμές, ενώ η Salt Lake διαγραφόταν στον ορίζοντα σαν ένα σπασμένο ασημένιο βραχιόλι. Οι λόφοι άρχισαν να μοιάζουν με λιωμένες μάζες καθώς λαμπύριζαν μ’ ένα κεχρμιπαρένιο φως. Πήραμε δρόμους που δεν κατέληγαν πουθενά, φτάνοντας σε αδιέξοδο. Αμμουδερές πλαγιές έμοιαζαν με πηχτές μάζες αντίληψης. Κινούμενοι αργά, φτάσαμε κοντά στη λίμνη που έμοιαζε με αδρανές καταπέτασμα σε αχνό βιολετί χρώμα, παγιδευμένο μέσα σε μια πέτρινη μήτρα, επάνω στο οποίο ο ήλιος άδειαζε το εξοντωτικό του φως. Μια μεγάλη έκταση από ξέρες αρμύρας περιστοίχιζε τη λίμνη και, παγιδευμένα στο ίζημά της βρίσκονταν αναρίθμητα απόβλητα. Παλιές προβλήτες βρίσκονταν παρατημένες στην τύχη τους. Και μόνο που τα έβλεπες εκείνα τα παγιδευμένα απομεινάρια από άχρηστα πράγματα, μεταφερόσουν σε έναν κόσμο σύγχρονης προϊστορίας. Τα παράγωγα μιας Δεβόνιας βιομηχανίας, τα υπολείμματα μιας Σιλουριανής τεχνολογίας, όλα τα μηχανήματα της Πρώιμης Ανθρακοφόρου Περιόδου, κείτονταν χαμένα εκεί, μέσα στα εκτενή αυτά προσχώματα από άμμο και λάσπη.

Δυο ετοιμόρροπα καλύβια είχαν θέα σε μερικές παμπάλαιες αντλίες πετρελαίου. Κοντά στο Rozel Point, στη νότια μεριά, βρίσκεται μια σειρά από κηλίδες αργού μαύρου πετρελαίου που μοιάζουν περισσότερο με άσφαλο. Για πάνω από σαράντα χρόνια, οι άνθρωποι προσπαθούν να εξορύξουν πετρέλαιο από αυτή τη φυσική δεξαμενή πίσσας. Αντλίες με κολλημένη επάνω τους μια μαύρη επίστρωση, σκούριαζαν στον διαβρωτικό, αλμυρό αέρα. Μια καλύβα επάνω σε πασσάλους θα μπορούσε να είναι το ενδιαίτημα του “χαμένου κρίκου” στην εξέλιξη των ειδών. Η θέα όλων

αυτών των χωρίς νόημα κατασκευών, μου προξένησε μια μεγάλη ευχαρίστηση. Τούτος εδώ ο τόπος παρείχε τα αποδεικτικά στοιχεία για μια διαδοχή ανθρώπινων συστημάτων που είχαν βουλιάξει σε φρούδες ελπίδες.

Επέλεξα το site μου κάπου ένα μίλι βόρεια από τις πετρελαιοκηλίδες. Ανώμαλα στρώματα ασβεστόλιθου κατηφορίζουν μαλακά προς ανατολάς και γιγάντια αποθέματα μαύρου βασάλτη κείτονται θρυμματισμένα στη χερσόνησο, προσδίδοντας στο τοπίο μια κομματιασμένη όψη. Είναι ένα από τα λίγα σημεία της λίμνης όπου η στάθμη του νερού φτάνει μέχρι επάνω στις όχθες. Κάτω από ένα ρηχό νερό με ροζ αποχρώσεις, βρίσκεται ένα δίκτυο από ρωγμές στη λάσπη, που συνθέτει το πάζλ πάνω στο οποίο βρίσκονται οι ξέρες της αρμύρας. Καθώς ατένιζα το site, η δόνησή του έφτανε ως πέρα στον ορίζοντα φέρνοντας κατά νου έναν ακίνητο κυκλώνα, ενώ το φως που τρεμόπαιζε έκανε ολόκληρη την περιοχή να μοιάζει σα να σειέται. Ένας λανθάνων σεισμός εξαπλωνόταν στην τρεμουλιαστή ησυχία, δημιουργώντας μια αίσθηση ιλίγγου χωρίς κίνηση. Αυτό το site ήταν ένας περιστροφικός μηχανισμός που περικλειόταν από μια απέραντη σφαιρικότητα. Από αυτόν τον περιστρεφόμενο χώρο αναδύθηκε η πιθανότητα της Ελικοειδούς Προβλήτας. Καμία ιδέα, καμία έννοια, κανένα σύστημα, καμία αφαίρεση δεν θα μπορούσε να ανταχτεί με επιτυχία στην απτή υπόσταση ετούτων των δεδομένων. Η διαλεκτική μου ανάμεσα στο site και το nonsite περιήλθε σε μια κατάσταση απροσδιοριστίας, όπου το στερεό και το υγρό χάνονταν το ένα μέσα στο άλλο. Ήταν λες και την ξηρά τη διαπερνούσαν κύματα και παλμικότητες, ενώ η λίμνη έμενε σταθερή σαν βράχος. Η όχθη της λίμνης έγινε η άκρη του ήλιου, μια καμπύλη σε αναβρασμό, μια έκρηξη που υψωνόταν σε φλογερή κλιμάκωση. Η ύλη που κατακρημνιζόταν μέσα στη λίμνη έπαιρνε τη μορφή αντανάκλασης μιας Ελικοειδούς Προβλήτας. Δεν είχε νόημα ν’ αναρωτιέται κανείς για τυπολογίες και κατηγοριοποιήσεις, τίποτα απ’ αυτά δεν υφίστατο.

Αφού υπέγραψα ένα συμβόλαιο για την ενοικίαση της “κινούμενης ζώνης”⁴ για είκοσι χρόνια και προσέλαβα έναν εργολάβο από το Ogden, άρχισα να κτίζω την αποβάθρα τον Απρίλιο του 1970. Ο Bob Phillips, ο επιστάτης, μου έστειλε δυο φορτηγά με καρότσα, ένα τρακτέρ και μια μεγάλη μπουλντόζα. Η ουρά της σπείρας ξεκίνησε ως μια σειρά από πασσάλους που εκτεινόταν μέσα στην κινούμενη ζώνη. Κατόπιν, ένας σπάγκος απλώθηκε από έναν κεντρικό πάσσαλο για να διαμορφωθούν οι καμπύλες της σπείρας. Από το τελικό σημείο της διαγώνιου μέχρι το κέντρο της σπείρας, τρεις καμπύλες έστριβαν στα αριστερά. Η μπουλντόζα εξόρυξε χώμα και βασάλτη από την όχθη, εκεί που ξεκινούσε η σπείρα, τα άδειασε στις καρότσες και τα φορτηγά πήγαν και ξεφόρτωσαν το υλικό επάνω στο περιγύραμα που σχημάτιζαν οι πάσσαλοι. Στην άκρη του νερού, εκεί που άρχιζε η ουρά, οι τροχοί των φορτηγών βούλιαζαν σε μια πηχτή μάζα από ψιλή λάσπη. Χρειάστηκε ένα ολόκληρο απόγευμα για να γίνει η πρόσχωση σε εκείνο το σημείο. Αφού τα φορτηγά ξεπέρασαν αυτό το πρόβλημα, παρέμενε η πιθανότητα να καταρρεύσει η κρούστα του αλατιού που ακουμπούσε επάνω στις ξέρες της λάσπης. Η Ελικοειδής Προβλήτα σηματοδοτήθηκε με τους πασσάλους με τέτοιο τρόπο

ώστε να αποφύγει τις μαλακές μάζες λάσπης που αναδύονταν μέσα από την κρούστα του αλατιού. Υπήρξαν, παρόλα αυτά, σημεία με σπασίματα απ' όπου διέρρεε η λάσπη, τα οποία δεν υπήρχε τρόπος να αποφύγουμε. Ελπίζαμε πως ολόκληρη την αποβάθρα θα τη στήριζαν οι δυνάμεις της επιφανειακής τάσης, όπως και έγινε. Η Ace Gallery από το Λος Άντζελες έστειλε έναν κάμεραμαν για να κινηματογραφήσει την όλη διαδικασία.

Η κλίμακα της Ελικοειδούς Προβλήτας έχει διακυμάνσεις ανάλογα με το πού τυχαίνει να βρίσκεται ο παρατηρητής. Ένα αντικείμενο το καθορίζει το μέγεθος, αλλά την τέχνη την καθορίζει η κλίμακα. Ένα ράγισμα στον τοίχο, αν ειδωθεί από τη σκοπιά όχι του μεγέθους αλλά της κλίμακας, θα μπορούσε κανείς το αποκαλέσει Grand Canyon. Ένα δωμάτιο θα μπορούσε να καταλάβει την ίδια απέραντη έκταση με το ηλιακό σύστημα. Η κλίμακα εξαρτάται από την ικανότητά μας να έχουμε επίγνωση των υλικών δεδομένων της αντίληψης. Όταν κάποιος αρνείται να απελευθερώσει την κλίμακα από το μέγεθος, τότε το αποτέλεσμα είναι ένα αντικείμενο ή μια γλώσσα που μοιάζουν βέβαια. Για μένα, η κλίμακα λειτουργεί με βάση την αβεβαιότητα. Για να βρίσκεται κανείς μέσα στην κλίμακα της Ελικοειδούς Προβλήτας, πρέπει να βρίσκεται εκτός της. Στο ύψος του ματιού, η ουρά σε οδηγεί σε μια αδιαμόρφωτη κατάσταση της ύλης. Κοιτώντας προς τα κάτω, το βλέμμα σου πάει μια από τη μία πλευρά και μια από την άλλη, ξεδιαλέγοντας τυχαίες εναποθέσεις κρυστάλλων αλατιού στα εσωτερικά ή εξωτερικά άκρα, ενώ ο συνολικός όγκος καθρεφτίζει το ακανόνιστο πλαίσιο του ορίζοντα. Και κάθε κυβικό αποκρυσταλλωμένου αλατιού αναπαράγει την Ελικοειδή Προβλήτα όσον αφορά το μοριακό πλέγμα των κρυστάλλων. Η ανάπτυξη ενός κρυστάλλου λαμβάνει χώρα γύρω από ένα σημείο μετάθεσης, όπως το στρίψιμο μιας βίδας. Η Ελικοειδής Προβλήτα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα στρώμα από το περιστρεφόμενο κρυσταλλικό πλέγμα, σε τρισεκατομμυριοστή μεγέθυνση.

Αυτή η περιγραφή αντανακλά και συνάδει με το σκίτσο του James Joyce από τον Brancusi ως ένα “σπειροειδές αυτί”, διότι προτείνει μια κλίμακα και οπτική και ηχητική, καταδεικνύει, με άλλα λόγια, ένα νόημα της κλίμακας το οποίο συνηχεί με το μάτι και το αυτί ταυτόχρονα. Πρόκειται για μια επίταση και προέκταση των σπειρών που αντηχεί πάνω-κάτω μέσα στο χώρο και το χρόνο. Έτσι καταλήγει κανείς να μην σκέφτεται πια για την τέχνη με όρους “αντικειμένου”. Οι διακυμάνσεις των συνηχήσεων δεν επιτρέπουν την “αντικειμενική κριτική”, διότι αυτό θα φίμωνε την αναπαραγωγική δύναμη τόσο της οπτικής όσο και της ηχητικής κλίμακας. Δεν εννοούμε ότι χρειάζεται κανείς να καταφύγει σε “υποκειμενικές έννοιες”, αλλά μάλλον ότι χρειάζεται να προσλαμβάνει αυτό που περιορίζει γύρω από τα μάτια και τα αυτιά του, όσο ασταθές κι εφήμερο και αν είναι. Δράττει κανείς τη σπείρα, και η σπείρα δραστηριοποιείται ως σπασμός.

Από ένα σημείο και πέρα, οι βαθμίδες της μέτρησης (“Κλίμακα, scale (Scala ουσ., πληθ. scalae) 1. αρχικά η σκάλα κλιμακοστάσιο εξ' ου και 2. μέσον ανάβασης”)⁵ κατεβαίνουν από τη λογική

στην κατάσταση των άρρητων αριθμών. Οι αναλογίες του πλέγματος συντεταγμένων σε έναν χάρτη, βουλιάζουν μέσα σ' αυτό που υποτίθεται πως προσδιορίζουν. Η λογική καθαρότητα ξαφνικά βαλτώνει, και καλοδέχεται το απροσδόκητο γεγονός. Η “καμπυλόγραμμη” πραγματικότητα της αισθητήριας πρόσληψης λειτουργεί και μέσα και έξω από τις “ευθύγραμμες” νοητικές αφαιρέσεις. Ο ρέων όγκος βράχου και χώματος της Ελικοειδούς Προβλήτας θα μπορούσε να αιχμαλωτιστεί μέσα σε ένα πλέγμα επιμέρους στοιχείων, όμως αυτά θα είχαν ύπαρξη μόνο στη σκέψη ή επάνω στο χαρτί. Βεβαίως, είναι επίσης δυνατόν να μεταφραστεί η νοητική σπείρα σε μια τρισδιάστατη διαδοχή από μετρήσιμες αποστάσεις που θα αφορούσαν επιφάνειες, όγκους, μάζες, χρονικά σημεία, πιέσεις, δυνάμεις, τάσεις και εντάσεις αλλά στην Ελικοειδή Προβλήτα, παίρνουν τα ηνία οι άρρητοι και οδηγούν σε έναν κόσμο ο οποίος δεν είναι δυνατόν να εκφραστεί μέσα από τους αριθμούς ή μέσα από τον ορθολογισμό. Οι αμφισημίες δεν απορρίπτονται, αλλά είναι αποδεκτές, οι αντιφάσεις επαυξάνονται μάλλον παρά μειώνονται –το άλογο υπερτερεί του έλλογου. Κάθε καθαρότητα διακυβεύεται. Επιχείρησα αυτό το τόλμημα ακολουθώντας ένα ριψοκίνδυνο μονοπάτι, πάνω στα οποίο τα βήματα μου διέγραψαν μια τεθλασμένη πορεία, που έμοιαζε με σπειροειδή κεραυνό. “Στις όχθες του άγνωστου, ανακαλύψαμε ένα περίεργο αποτύπωμα. Έχουμε επινοήσει βαθυστόχαστες θεωρίες, τη μία μετά την άλλη, για να εξηγήσουμε την προέλευσή του. Επιτέλους, καταφέραμε να ανασυνθέσουμε το πλάσμα που άφησε το αποτύπωμα. Και ιδού, είναι το δικό μας”.⁶ Την κινηματογράφιση (μια ταινία είναι μια σπείρα φτιαγμένη από καρτέ) θα την έκανα από ελικόπτερο (από το Ελληνικό έλιξ, έλικος που σημαίνει σπείρα) από κατακόρυφη θέση ώστε να συλλάβω την κλίμακα μέσα από τυχάρπαστες βαθμίδες.

Με χημικούς όρους, η σύνθεση του αίματός μας είναι, κατ' αναλογία, εκείνη του πρωτογενούς ωκεανού. Ακολουθώντας τις σπειροειδείς κλιμακώσεις, επιστρέφουμε στην απαρχή μας, γυρνάμε πίσω σε κάποια σούπα από πρωτόπλασμα, σ' ένα μάτι που επιπλέει σε κάποιον ωκεανό πριν από τον Κατακλυσμό. Στις όχθες του Rozel Point, έκλεισα τα μάτια και ο ήλιος συνέχισε να λάμπει πορφυρός πίσω από τα βλέφαρά μου. Τα άνοιξα και η Great Salt Lake αιμορραγούσε μεγάλα κόκκινα ρυάκια. Η όρασή μου είχε κορεστεί από το χρώμα των κόκκινων φυκιών που επέπλεαν στην καρδιά της λίμνης ακολουθώντας ερυθρόχρωμα ρεύματα, όχι, ήταν φλέβες και αρτηρίες που ρουφούσαν τα απροσδιόριστα ιζήματα. Τα μάτια μου έγιναν θάλαμοι αποτέφρωσης που ξερνούσαν σβώλους αίματος οι οποίοι λαμπύριζαν στο φως του ήλιου. Τα πάντα είχαν τυλιχτεί σε μια εκτυφλωτική χρωμόσφαιρα. Μου ήρθε στο νου το *Eyes in the Heat* του Jackson Pollock (1946, Συλλογή Peggy Guggenheim). Μέσα στη φωτοχυσία της ηλιακής ενέργειας περιδινούνταν στρόβιλοι αίματος. Η ταινία μου θα κατέληγε σε ηλίαση. Με την αντίληψη να παραπαίει και το στομάχι να ανακατεύεται, βρισκόμουν επάνω σε ένα τεκτονικό ρήγμα που βογκούσε εντός μου. Κάπου ανάμεσα στη θερμοπληξία και την εξουθένωση, η σπείρα τυλίχτηκε γύρω από τον εαυτό της κι εξατμίστηκε. Εγώ ρευόμουν κόκκινο, ενώ ο ήλιος έκανε εμετό τις εκκρίσεις του από φωτόνια. Αντανάκλασεις με τύφλωναν σε τακτά διαστήματα σαν δονήσεις από μετρητή ραδιενέργειας. Σίγουρα, τα σύννεφα της

καταιγίδας που πύκνωναν, θα κατέληγαν σε βροχή από αίμα. Μια φορά, ενώ πετούσα πάνω από τη λίμνη, η επιφάνειά της έμοιαζε σε κάθε λεπτομέρεια σε μια συνεχόμενη μάζα ωμού κρέατος μαζί με τους χόνδρους (ο αφρός) και αυτό, δίχως αμφιβολία οφειλόταν σε κάποια ασυνήθιστα ρεύματα αέρα. Η όραση συχνά σφαγιάζεται από τις υπόλοιπες αισθήσεις και όταν συμβαίνει αυτό, είναι απαραίτητο να βρει κανείς κάποιο νηφάλιο αφαιρετικό σχήμα. Η ιλιγγιώδης σπείρα ποθεί την ανακούφιση της γεωμετρίας. Θέλει κανείς να καταφύγει στα δροσερά δώματα της λογικής. Να όμως που δε γινόταν, με τον Βαν Γκογκ να έχει στήσει το καβαλέτο του σε κάποια λιμνοθάλασσα που την έψηνε ο ήλιος και να ζωγραφίζει φτέρες της Ανθρακοφόρου Περιόδου. Αμέσως μετά, ο αντικατοπτρισμός ξεθώριασε μέσα στην ατμόσφαιρα που κόχλαζε.

Από το κέντρο της Ελικοειδούς Προβλήτας

Βόρεια – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Βόρεια μέχρι Ανατολικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Βορειοανατολικά μέχρι Ανατολικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Ανατολικά μέχρι Βόρεια – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Ανατολικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Ανατολικά μέχρι Νότια – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Νοτιοανατολικά μέχρι Ανατολικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Νοτιοανατολικά μέχρι Νότια – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Νότια μέχρι Ανατολικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Νότια – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Νότια μέχρι Δυτικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Νοτιοδυτικά μέχρι Νότια – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Νοτιοδυτικά μέχρι Δυτικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Δυτικά μέχρι Νότια – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Δυτικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Δυτικά μέχρι Βόρεια – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Βορειοδυτικά μέχρι Δυτικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Βορειοδυτικά μέχρι Βόρεια – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό
Βόρεια μέχρι Δυτικά – Λάσπη, κρύσταλλοι αλατιού, βράχοι, νερό

Το ελικόπτερο μανουβράρισε την αντανάκλαση του ήλιου μέσα από την Ελικοειδή Προβλήτα μέχρι που την οδήγησε στο κέντρο. Το νερό λειτουργούσε ως ένας τεράστιος θερμικός καθρέφτης. Από εκείνη την θέση, η φλεγόμενη αντανάκλαση έφερνε κατά νου την πηγή ιονίων ενός κυκλόμετρου η οποία εκτεινόταν σε έναν στρόβιλο κατακορημισμένων υλικών. Κάθε αίσθηση ενεργειακής

επιτάχυνσης εξέπνευσε μέσα στην περιδινούμενη ακινησία της καθρεφτισμένης θερμότητας. Καθώς το ελικόπτερο κέρδιζε ύψος, ένα διαβρωτικό φως κατάπινε τα βραχώδη τμήματα της σπείρας. Όλη η ύπαρξη έμοιαζε εφήμερη και βαλτωμένη. Ο θόρυβος από τον κινητήρα του ελικόπτερου έγινε ένας αρχέγονος γόος που αντηχούσε πάνω στις εναλλασσόμενες εικόνες που βλέπαμε από ψηλά. Μήπως δεν ήμουν παρά μια σκιά μέσα σε μια σφαιρική κάψουλα από πλαστικό που μετεωριζόταν σε κάποιο μέρος έξω από τη σκέψη και το σώμα; Et in Utah ego. Γλιστρούσα πάλι έξω από τον εαυτό μου, διαλυόμουν μέσα σε κάποια μονοκύτταρη απαρχή, προσπαθώντας να εντοπίσω τον πυρήνα στο κέντρο της σπείρας. Όλο εκείνο το αίμα που στροβιλιζόταν σ' έκανε να σκέφτεσαι ένα διάλυμα από πρωτόπλασμα, την καίρια ύλη ενδιάμεσα στο σχηματισμένο και το ασχημάτιστο, μάζες κυττάρων αποτελούμενων κυρίως από νερό, πρωτεΐνες, λιπίδια, υδατάνθρακες και ανόργανα άλατα. Κάθε σταγόνα που έσταζε επάνω στην Ελικοειδή Προβλήτα συμπυκνωνόταν σε κρύσταλλο. Τα αναδιπλούμενα νερά άπλωναν επάνω στον βασάλτη εκατομμύρια εκατομμυρίων κρυστάλλους.

Οι παράγραφοι που προηγήθηκαν αναφέρονται σε μια “κλίμακα κέντρων” που θα μπορούσε να ξεμπερδευτεί ως εξής:

- α) πηγή ιονίων στο κυκλόμετρο
- β) ένας πυρήνας
- γ) σημείο αντιμετάθεσης
- δ) ένας ξύλινος πάσσαλος στη λάσπη
- ε) ο άξονας του έλικα του ελικόπτερου
- ζ) ο κοχλίας του αντιού του Τζέιμς Τζόις
- η) ο Ήλιος
- θ) μια τρύπα στο φιλμ

Απότοκο αυτής της αβέβαιης κλίμακας κέντρων θα ήταν μια εξίσου αβέβαιη “κλίμακα ακραίων σημείων”:

- α) σωματίδια
- β) διάλυμα πρωτοπλάσματος
- γ) ζάλη
- δ) περιδινήσεις στην επιφάνεια του νερού
- ε) αποσπασματικές ενότητες
- ζ) βήματα
- η) ροζ νερό

Η εξίσωση της γλώσσας που χρησιμοποιώ παραμένει ασταθής, ένας μεταβαλλόμενος συνδυασμός

από συντεταγμένες, μια διάταξη συντελεστών που καταλήγουν σε άρρητους αριθμούς. Η εξίσωση μου είναι τόσο ξεκάθαρη όσο η λάσπη – μια λασπωμένη σπείρα.

Πίσω στη μητροπολιτική έρημο της Νέας Υόρκης, ήρθα σε επαφή με τον Bob Fiore και την Barbara Jarvis και τους ζήτησα να με βοηθήσουν να μοντάρω την ταινία μου. Η ταινία ξεκινούσε ως ένα σύνολο ασυνεχειών, ένα συνονθύλευμα σταθεροποιημένων θραυσμάτων από πράγματα δυσδιάκριτα κι ευμετάβλητα, συστατικά παγιδευμένα σε μια διαδοχή από καρτέ, μια ροή από πηχτές εικόνες που και κινούνταν και ήταν ακίνητες. Και ο μοντέρ που σκύβει πάνω σε ένα τέτοιο χάος λήψεων, μοιάζει με παλαιοντολόγο που ξεδιαλέγει στιγμιότυπα από έναν κόσμο που ακόμα δεν έχει συνοχή, έναν τόπο που ακόμα δεν έχει τελικό σχήμα, μια έκταση χρόνου που δεν έχει τελειώσει, μια άχρονη ζώνη αποτυπωμένη σε μερικά σπειροειδή καρτούλια φιλμ. Κομμάτια φιλμ κρέμονταν από τον πάγκο του μοντάζ, θραύσματα της Utah, κάποια καμένα, άλλα πολύ σκοτεινά, μια μάζα από ανεξιχνίαστο υλικό. Ο ήλιος, η σπείρα, το αλάτι, θαμμένα σε χιλιόμετρα από φιλμ. Τα πάντα σε σχέση με τις ταινίες και την κινηματογράφηση είναι πρωτόγονα και ακατέργαστα. Αυτό το Αρχαιοζωϊκό μέσον σε μεταφέρει στις πιο πρώιμες γεωλογικές εποχές που γνωρίζουμε. Η συσκευή μοντάζ γίνεται μια “μηχανή του χρόνου” που μεταμορφώνει τα φορτηγά σε δεινόσαυρους. Ο Fiore τραβούσε κι έβγαζε κομμάτια φιλμ από τη συσκευή με τη χάρη ανθρώπου του Νεάντερταλ που αφαιρούσε τα άντερα από ένα σφαγιασμένο μαμούθ. Περίμενε κανείς να δει έξω από το παράθυρο του ρετιρέ του στην 13η Οδό, βλάστηση από την Πλειστόκαινο, την υπερύψωση παγόβουνων, ζωντανά απολιθώματα, και άλλα προϊστορικά θαύματα. Σαν δύο άνθρωποι των σπηλαίων, κάναμε σενάρια για το πώς μπορούσαμε να φτάσουμε στην Ελικοειδή Προβλήτα μέσω Νέας Υόρκης. Το αποτέλεσμα ήταν μια γεωπολιτική στρατηγική αρχέγονης προέλευσης. Πώς να περάσουμε τη μυθική Gondwanaland και μέσα από τη Νότια Θάλασσα, πώς να παρακάμψουμε το πρόβλημα της Ατλαντίδος. Η επίγνωση ενός μακρινού παρελθόντος απορρόφησε τον χρόνο που αφιερώθηκε στο να γίνει η ταινία. Χρειαζόμουν έναν χάρτη που να έδειχνε τον προϊστορικό κόσμο σα να είχε την ίδια έκταση μέσα στον χώρο, όπως ο κόσμος μέσα στον οποίο υπήρχα εγώ.

Βρήκα τον οβάλ χάρτη ενός τέτοιου διπλού κόσμου. Οι ήπειροι της Ιουράσιας Περιόδου συγχωνεύονταν με τις σημερινές. Ένας μικροφακός εφαρμοσμένος στο άκρο μιας φωτογραφικής μηχανής στηριγμένης πάνω σε ένα στιβαρό τρίποδο θα ανίχνευε την τροχιά των “απόντων εικόνων” στα κενά διαστήματα του χάρτη. Η μηχανή σάρωνε από τα δεξιά προς τα αριστερά. Έχει κανείς την τάση να βλέπει στους χάρτες πράγματα που δεν υπάρχουν. Πρέπει να προσέχει τα υποθετικά τέρατα που καιροφυλακτούν ανάμεσα στις συντεταγμένες του γεωγραφικού πλάτους – που επάνω στον χάρτη σημειώνονται ως μαύροι κύκλοι (θαλάσσια ερπετά) και τετράγωνα (χερσαία ερπετά). Στην πανοραμική λήψη δε φαίνονται τα σαρκοφάγα που περιπλανώνται σε αυτό που σήμερα αποκαλείται Ινδοκίνα. Δεν υπάρχει ένδειξη των Πτεροδάκτυλων που πετούν πάνω από την Βομβάη. Και, πού πήγαν τα κοράλλια και τα σφουγγάρια που καλύπτουν τη Νότια Γερμανία; Δε φαίνονται

πουθενά Στεγόσαυροι. Στη μέση της λήψης βλέπουμε την Ευρώπη όλη κάτω από τη στάθμη του νερού, αλλά ούτε ίχνος από Βροντόσαυρους. Πίσω από ποια γραμμή ή ποιο χρώμα κρύβεται το ίζημα από τα κελύφη αρχαίων οστρακόδερων στα βάθη του ωκεανού; Δε γνωρίζω. Καθώς η λήψη τελειώνει κοντά στην Utah, στην άκρη-άκρη της Ατλαντίδος, το πλάνο αλλάζει ξαφνικά και βρισκόμαστε να κοιτάμε ένα ορθογώνιο πλέγμα γνωστό ως Τοποθεσία NK 12-7 στο πλαίσιο ενός χάρτη της Αμερικανικής Γεωλογικής Εταιρείας, που δείχνει το βόρειο τμήμα της Great Salt Lake, χωρίς την παραμικρή αναφορά στην Ιουράσια Περίοδο.

... η ιστορία της γης μοιάζει μερικές φορές σαν μια αφήγηση καταγραμμένη σε ένα βιβλίο που κάθε σελίδα του είναι σκισμένη σε μικρά κομματάκια. Πολλές σελίδες και μερικά κομμάτια από κάθε σελίδα, λείπουν....(7)

Για το τρίτο τμήμα της ταινίας, ήθελα να τραβήξει η Nancy την “ιστορία της γης” μέσα σε ένα λεπτό. Η πρόθεσή μου ήταν να διαχειριστώ το παραπάνω παράθεμα ως “γεγονός”. Πήγαμε με το αυτοκίνητο στο Λατομείο του Great Notch στο New Jersey, όπου βρήκα ένα νταμάρι με πρόσοψη είκοσι μέτρα. Σκαρφάλωσα στην κορυφή και πέταξα στον γκρεμό σκισμένες σελίδες από βιβλία και περιοδικά, ενώ η Νάνσι τραβούσε τη σκηνή. Ο άνεμος παρέσυρε μερικές σκισμένες σελίδες από έναν παλιό Άτλαντα πάνω από μια ξερή, ραγισμένη έκταση λάσπης.

Σύμφωνα με τα όσα γνωρίζουμε για την ανατομία των απολιθωμάτων, αυτό το ζώο ήταν σχετικά ακίνδυνο. Τα μόνα όπλα του ήταν τα νύχια και τα δόντια του. Δεν ξέρω τι σημαίνουν αυτοί οι σάκοι που κρέμονται τόσο ξεδιάντροπα – δεν τους συναντήσαμε μέχρι τώρα σε άλλα απολιθώματα. Ούτε ξέρω αν το κόκκινο είναι το φυσικό τους χρώμα, ή αν οφείλεται στην ταχύτερη αποσύνθεση εξαιτίας του λίπους που έσταξε από αυτούς. Όσο για την ταυτότητά του, δεν έχουμε ιδέα.(8)

Η ταινία ανακεφαλαιώνει την κλίμακα της Ελικοειδούς Προβλήτας. Ανομοιογενή στοιχεία αποκτούν μια συνοχή. Απροσδόκητοι τόποι και πράγματα μπήκαν εμβόλιμα ανάμεσα σε τμήματα του φιλμ που δείχνουν έναν μακρύ χωματόδρομο να τρέχει βιαστικά προς και από εκείνη την τοποθεσία στη Utah. Ένας δρόμος που πάει μπρος-πίσω ανάμεσα σε πράγματα και τόπους που βρίσκονται αλλού. Μπορείς μέχρι και να πεις πως ο δρόμος δεν βρίσκεται κάπου συγκεκριμένα. Η έλλειψη σύνδεσης ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ταινία σε σπρώχνει σε μια κατάσταση κοσμικής διάρρηξης. Παρόλα αυτά, στο κινηματογραφικό μου σύμπαν υπάρχει χώρος για κάθε τύπο απιθανότητας. Καθώς κάποιος παραπαίει ανάμεσα σε αποσπάσματα της ταινίας, στις οποίες είναι αδύνατο να προσδώσει οποιαδήποτε σημασία, καθώς μοιάζουν με φθαρμένες, οστεοποιημένες εικόνες, καταστραμμένες και δίχως νόημα, όντας όμως και αρκετά ισχυρές για να σε εκτοξεύσουν σε έναν διαυγή ήλιο. Η διαδρομή σε πάει από μια τηλεσκοπική λήψη του ήλιου, σε ένα νταμάρι στο Great Notch του New Jersey, σε έναν χάρτη που απεικονίζει τις “παραμορφωμένες ακτές της αρχαίας λίμνης Bonneville”, στον Χαμένο Κόσμο και στην Αίθουσα των Ύστερων Δεινοσαύρων στο

Η αίθουσα κινηματογραφήθηκε μέσα από ένα κόκκινο φίλτρο. Η κάμερα εστιάζει σε έναν *Ornithomimus Altus* φτιαγμένο από γύψο, μέσα σ' ένα γυάλινο κουβούκλιο. Μια κυκλική λήψη της αίθουσας έδειχνε πορφυρές φωτοσκιάσεις. Υπάρχουν φορές που η υπέροχη ύπαιθρος συρρικνώνεται φαινομενολογικά στην κλίμακα ενός κελιού και φορές που οι εσωτερικοί χώροι διαστέλλονται στις διαστάσεις του σύμπαντος. Έτσι συμβαίνει και με τη λήψη από την Αίθουσα των Ύστερων Δεινοσαύρων. Μια απεραντοσύνη χώρου απλώνεται μέσα στο εσωτερικό της αίθουσας, μεταμορφώνοντας τους ηλεκτρικούς λαμπτήρες σε ήλιους που πεθαίνουν. Το κόκκινο φίλτρο εξαερώνει το πάτωμα, τους τοίχους και το ταβάνι μεταμορφώνοντάς τα σε ερυθρόχρα μετεικάσματα που εκτείνονται στο άπειρο. Από το χημικό διάλυμα της εμφάνισης αναδύθηκαν μια απύθμενη μελαγχολία, κόκκινα νέφη, και η ορατότητα, καψαλισμένη από το απροσδιόριστο φως που ερχόταν από τα παράθυρα, βάρυνε σε ρουμπινί αντανάκλασεις. Τα κόκκαλα, τα γυάλινα κουβούκλια, τα νύχια και δόντια, έβγαζαν μια ατμόσφαιρα βουτηγμένη στο αίμα. Στα τυφλά, η κάμερα περιπολούσε μέσα στο δύσθυμο φως. Είδωλα επάνω στο γυαλί έλαμπαν και διαλύονταν σαν σκόνη αίματος. Κάτω από ένα φλεγόμενο παράθυρο, εξέθεταν το κρανίο ενός Τυραννόσαυρου σε μια γυάλινη προθήκη με έναν καθρέφτη τοποθετημένο κάτω από το κρανίο. Σε αυτή την εκτός ορίων κλίμακα, το μυαλό φαντάζεται πράγματα που δεν υπάρχουν. Τα ματωμένα περιπτώματα ενός άρρωστου ραμφοφόρου Αδρόσαυρου, για παράδειγμα. Τη σάρκα τερατωδών πλασμάτων να σαπίζει καλυμμένη από εκατομμύρια κόκκινες αράχνες. Η μία παραίσθηση ακολουθούσε την άλλη. Ο σαν φάντασμα κινηματογραφιστής γλιστράει ανάμεσα στις γυάλινες προθήκες. Αυτά τα θραύσματα μιας άχρονης γεωλογίας γελούν δίχως ίχνος ευθυμίας με τις ελπίδες της οικολογίας που τόσο βασίζονται στον χρόνο. Ο ήχος της ταινίας είναι η ηχώ ενός μετρονόμου που διαλύεται μέσα στην έρημο από γυαλί και κόκκαλα. Καθώς η κάμερα διαγράφει τροχιά γύρω από μια “μούμια δεινοσαύρου”, ακούγεται το κείμενο από τον *Ακατονόμαστο*. Η λήψη μετατοπίζεται σε ένα έκθεμα λιωμένο κάτω από το βάρος γεωλογικών ιζημάτων και ύστερα, το επόμενο καρτέ είναι ο δρόμος στην Utah.

Σημειώσεις

1. Διαλεκτική ανάμεσα στο Site και το Nonsite

Site	Nonsite
1. Ανοικτά Όρια	Κλειστά Όρια
2. Μια Σειρά Σημείων	Μια Έκταση Ύλης
3. Εξωτερικές Συντεταγμένες	Εσωτερικές Συντεταγμένες
4. Αφαίρεση	Πρόσθεση
5. Απροσδιόριστο Βεβαιότητα	Προσδιορισμένο Αβεβαιότητα
6. Διασκορπισμένο Πληροφορία	Περίκλειστο Πληροφορία
7. Αντανάκλαση	Καθρέφτης
8. Άκρο	Κέντρο
9. Κάποιος Τόπος (υλικό)	Κανένας Τόπος (αφηρημένο)
10. Πολλά	Ένα

Ζώνη Σύγκλισης

Η ζώνη σύγκλισης ανάμεσα στο Site και στο Nonsite αποτελείται από μια διαδρομή οριοθετημένη από ρίσκα, μια διπλή ατραπό φτιαγμένη από σήματα, φωτογραφίες και χάρτες τα οποία ανήκουν ταυτόχρονα και στις δυο πλευρές της διαλεκτικής. Και οι δυο πλευρές είναι παρούσες και απύσες την ίδια στιγμή. Η γη ή το έδαφος του Site τοποθετείται μέσα στο έργο τέχνης (Nonsite) αντί να τοποθετείται το έργο τέχνης επάνω στο έδαφος. Το Nonsite είναι ένα δοχείο μέσα σε ένα άλλο δοχείο –την αίθουσα. Το οικοπέδο ή το προαύλιο που βρίσκονται έξω, αποτελούν ένα ακόμα δοχείο. Μέσα στη ζώνη σύγκλισης, δισδιάστατα και τρισδιάστατα αντικείμενα ανταλλάσσουν θέσεις. Η μεγάλη κλίμακα γίνεται μικρή. Ένα σημείο στο χάρτη μεγεθύνεται στις διαστάσεις μιας χερσαίας μάζας. Μια έκταση γης συρρικνώνεται σε σημείο. Είναι το Site αντανάκλαση του Nonsite (καθρέφτης) ή το αντίστροφο; Ανακαλύπτεις τους κανόνες αυτού του δικτύου σημάτων καθώς προωθείσαι σε αβέβαια μονοπάτια, τόσο υλικά όσο και νοητικά.

“Μέσα εκεί (στη λίμνη Μονο) δε ζουν ούτε ψάρια ούτε ερπετά, κι όμως κατακλύζεται από εκατομμύρια σκουλήκια που γίνονται μύγες. Αυτές κάθονται επάνω στην επιφάνεια και στις παρακείμενες ακτές καλύπτοντας τα πάντα. Οι αριθμοί και η ποσότητα αυτών των σκουληκιών και μυγών είναι ασύλληπτα. Μετακινούνται στις όχθες σα μια μάζα.” W. H. Brewer, *The Whitney Survey*, 1863.

2. Λονδίνο, 960, σ. 129.

3. “Παρά την υψηλή συγκέντρωση αλατιού στο νερό, υπάρχουν τμήματα της Λίμνης όπου συχνά εμφανίζεται πάγος. Βέβαια, η άλμη της λίμνης δεν παγώνει γιατί δεν το επιτρέπει η μεγάλη ποσότητα αλατιού. Στην ουσία, αυτό που συμβαίνει είναι ότι, όταν ο καιρός είναι σχετικά καλός, το φρέσκο νερό από τα ρυάκια που εκβάλλουν στη λίμνη, “επιπλέει” στην επιφάνεια του αλμυρού νερού, καθώς τα δυο αυτά δεν αναμιγνύονται. Κοντά εκεί όπου υπάρχουν πηγές ποταμών και ρεματιές, αυτή η συνθήκη επικρατεί πάντα, με την προϋπόθεση να είναι καλός ο καιρός. Το χειμώνα, το φρέσκο νερό συχνά παγώνει πριν προλάβει να αναμιχθεί με την άλμη. Έτσι, έχουμε δει ένα στρώμα πάγου πάχους πολλών εκατοστών, να εκτείνεται από τον ποταμό Weber μέχρι το Freemont Island, πράγμα που επιτρέπει στα κογιότι να φτάνουν μέχρι το νησί και να επιτίθενται στα πρόβατα που βόσκουν εκεί. Μερικές φορές, αυτός ο πάγος διασπάται και επιπλέει στην επιφάνεια της λίμνης με τη μορφή παγόβουνων.” (David E. Miller, *Great Salt Lake Past and Present*, Φυλλάδιο από τον Άτλαντα Ιστορίας της Utah, Salt Lake City, 1949.)

4. Πολίχνη 8 στα Βόρεια της Οροσειράς 7 στα Δυτικά της Λεκάνης και του Μεσημβρινού του Salt Lake: Αχατογράφηση περιοχή στη βάση της Great Salt Lake η οποία, χαρτογραφημένη, θα μπορούσε να περιγραφεί ως εξής:

Με απαρχή ένα σημείο 3000 πόδια προς Νότο και 800 προς Δυσμάς από τη Βορειοανατολική Γωνία του Τμήματος 8, της Πολίχνης 8 προς Βορρά, Οροσειρά 7 προς Δυσμάς επομένως, στις 45 μοίρες Νότια και 651 πόδια προς Δυσμάς επομένως, στις 60 μοίρες Βόρεια, 651 πόδια προς Δυσμάς επομένως, 45 μοίρες Βόρεια, 651 πόδια προς Ανατολάς επομένως, νοτιοανατολικά επί της ελικοειδούς γραμμής 675 έως το σημείο εκκίνησης. Επιφάνεια περίπου 2.500 στρεμμάτων, κατά προσέγγιση. (Special Use Lease Agreement No. 222 μάρτυς: K. Mark Crystal.)

5. Webster's New World Dictionary of the American Language (College Edition), World Publishing Co., 1959, U.S.A.

6. Παράθεμα από τον A. S. Eddington, σ. 232 στο Number, *The Language of Science*, Tobias Dantzig. Doubleday Anchor Books, 1954.

7. Thomas H. Clark, Colin W. Stern, *Geological Evolution of North America*, New York, Ronald Press Co., n.d., σ.5.

8. John Taine, *The Greatest Adventure, Three Science Fiction Novels*, New York, Dover Publications, Inc., 1963, σ. 239.

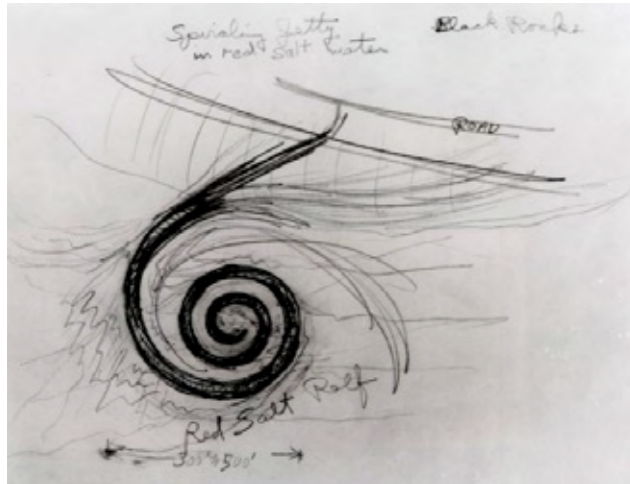
5.2 Η ταινία

Ο τεράστιος αντίκτυπος που είχε το έργο του Robert Smithson δεν οφείλεται όπως αναφέραμε σε φορμαλιστικές ή εννοιολογικές καινοτομίες που εκφράστηκαν σε συγκεκριμένα έργα τέχνης, αλλά στον συνδυασμό διαφορετικών ειδών, τρόπων και μέσων. Αυτό το στοιχείο παραδειγματοποιείται σχεδόν στο έργο *The Spiral Jetty*. Ο Smithson έκανε τρία πράγματα στα οποία έδωσε τον τίτλο *Spiral Jetty*: Το earthwork του 1970, μια ταινία διάρκειας 32 λεπτών του ίδιου έτους και ένα κείμενο με φωτογραφίες του 1972. Το τεραστίων διαστάσεων earthwork του 1970, το πιο διάσημο έργο του Smithson, βρίσκεται στη βορειοανατολική ακτή της λίμνης Great Salt Lake στη Utah, στο σημείο Rozel Point και είναι μία προβλήτα σε σχήμα σπείρας που συνεχίζει τον χωματόδρομο που οδηγεί σ' αυτό το σημείο, μέσα στη λίμνη. Η προβλήτα χτίστηκε τον Απρίλιο του 1970, σε μια περίοδο τριών εβδομάδων από 6.650 τόνους βράχων βασάλτη και χώματος. Το μήκος της είναι περίπου 500 μέτρα και το πλάτος της περίπου 4,5 μέτρα. Η σπειροειδής αυτή προβλήτα έχει κατεύθυνση αντίθετη προς τους δείκτες του ρολογιού. Από το 1971 έως το 2002, η κατασκευή ήταν αθέατη καθώς η στάθμη των νερών της λίμνης είχε ανέβει. Έτσι το έργο έγινε γνωστό μέσω φωτογραφιών, της ταινίας και του κειμένου. Από το 2003, μετά από πέντε χρόνια συνεχούς ξηρασίας, τα νερά της λίμνης υποχώρησαν και το έργο άρχισε να εμφανίζεται ξανά. Η προκυμαία δεν είχε πλέον το αρχικό της σκούρο χρώμα. Καλυμμένοι από κρυστάλλους άλατος, οι βράχοι έχουν σήμερα ένα απόκοσμο λευκό χρώμα. Όλα τα παραπάνω - η εμβληματική θέση του earthwork στο κίνημα της αμερικανικής land art, η εξαφάνισή του κάτω από τα νερά της λίμνης και η επανεμφάνισή του, η προσέγγισή του για τριάντα χρόνια μέσα από διάφορα αναπαραστατικά μέσα και όχι από την άμεση εμπειρία της επίσκεψης - προσέδωσαν το έργο ένα μυθικό χαρακτήρα (εικ. 60, 61, 62).

Στην ταινία του ίδιου έτους (1970), πλάνα από την τοποθεσία του earthwork και πλάνα από τις φάσεις κατασκευής του, παρατίθενται με εικόνες μετά την ολοκλήρωσή του, με πλάνα από το Μουσείο Φυσικής Ιστορίας του Manhattan και με πλάνα από κάποιο λατομείο στο New Jersey (εικ. 63, 64, 65, 67). Ο ήχος, που είναι εκτός πλάνου (voice-over), περιλαμβάνει ανάγνωση αποσπάσματος από τον Ακατονόμαστο του Beckett, από ένα βιβλίο ιατρικής, από εγχειρίδια γεωλογίας και ηχητικά περιβάλλοντα. Ο Smithson επεξεργάστηκε την ταινία με τη βοήθεια του επαγγελματία κινηματογραφιστή Bob Fiore. Η ταινία προβλήθηκε για πρώτη φορά από τις 31 Οκτωβρίου 1972 ως το κύριο έκθεμα ατομικής έκθεσης του Smithson στην γκαλερί Dwan στη Νέα Υόρκη και έκτοτε προβλήθηκε εκτεταμένα σε διάφορα μουσεία και φεστιβάλ κινηματογράφου.²⁷⁵

Η ταινία είναι σαφώς χωρισμένη σε τρία τμήματα. Το πρώτο αφορά τον εντοπισμό και τη χαρτογράφηση της τοποθεσίας που έγινε το earthwork, το δεύτερο την κατασκευή του και το τρίτο περιλαμβάνει κυρίως απόψεις της τοποθεσίας και της ίδιας της Ελικοειδούς Προβλήτας από ψηλά. Η ταινία αρχίζει δείχνοντας μια εκτυφλωτική εικόνα του ήλιου να εμφανίζεται μέσα από ένα μαύρο φόντο. Ακολουθεί μια σειρά εικόνων από εκλάμψεις που ξεχύνονται από την επιφάνεια του ήλιου. Ο ήχος από ένα μηχάνημα τεχνητής αναπνοής συνοδεύει αυτήν την ακολουθία εικόνων. Σε αυτό το σημείο ο Smithson ανακοινώνει τον τίτλο του έργου και την τοποθεσία του,

²⁷⁵ Βλέπε L. Cooke, "A Position of Elsewhere", στο L. Cooke, K. Kelly, B. Funcke, B. Schroder (Eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2005, σελ. 53-71.



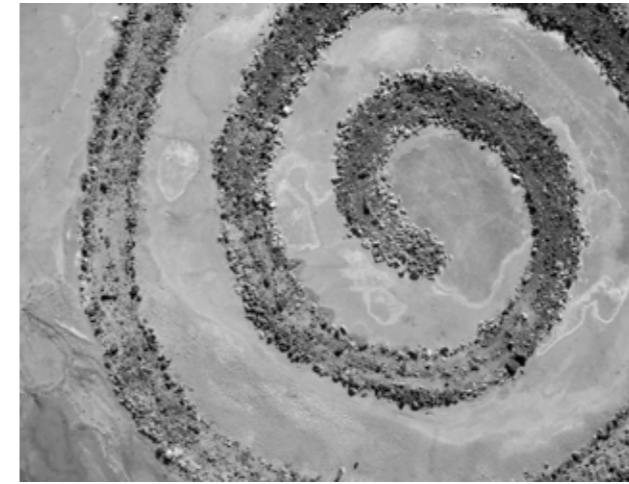
59. SPIRAL JETTY IN RED SALT WATER, DRAWING 1970



60. THE SPIRAL JETTY, 1970

σε μια ειρωνική μάλλον αναφορά στη σχέση λόγου και εικόνας στην παραδοσιακή αφηγηματική αντίληψη, ή ίσως σε μια ειρωνική αναφορά στη δυνατότητα εντοπισμού μας: η τοποθεσία του έργου δεν αντιστοιχεί με την εικόνα που μας δίνει το πλάνο. Από τις εικόνες του ήλιου περνάμε σε μια σειρά πλάνων από τον χωματόδρομο που οδηγεί στο σημείο της κατασκευής. Μερικά από αυτά είναι τραβηγμένα από μπροστά, καθώς το όχημα προχωρά και άλλα από την πίσω πλευρά του οχήματος, καθώς ο δρόμος απομακρύνεται. Σε αυτήν την εικόνα που θυμίζει τις περιγραφές του κειμένου για το Yucatan, ο δρόμος δεν έχει αρχή και τέλος, η κίνηση δεν έχει σημείο εκκίνησης ούτε προορισμό, είναι μόνο μια μετάβαση. Αλλά από ποιό και προς ποιό σημείο; Όπως λέει ο καλλιτέχνης στο κείμενο “The Spiral Jetty”: “Απροσδόκητοι τόποι και πράγματα μπήκαν εμπόδιο ανάμεσα σε τμήματα του φιλμ που δείχνουν έναν μακρύ χωματόδρομο να τρέχει βιαστικά προς και από εκείνη την τοποθεσία στη Utah. Ένας δρόμος που πάει μπρος-πίσω ανάμεσα σε πράγματα και τόπους που βρίσκονται αλλού. Μπορείς μέχρι και να πεις πως ο δρόμος δεν βρίσκεται κάπου συγκεκριμένα”. Το μόνο σίγουρο μέχρι τώρα είναι ότι δεν ξέρουμε πού είμαστε και δεν “προχωρούμε”. Ανάμεσα στα πλάνα του χωματόδρομου παρεμβάλλεται μια σκηνή που κινηματογραφήθηκε σε ένα λατομείο στο New Jersey. Βλέπουμε σκισμένες σελίδες από άτλαντες να πετιούνται από ψηλά και να προσγειώνονται αργά στην κρακεραλισμένη γη. Αφού ακούσουμε για λίγο τους κτύπους ενός ρολογιού, μια υπενθύμιση του γραμμικού, ωρολογιακού χρόνου, ακούμε τον Smithsonian να λέει: “Η ιστορία της γης μοιάζει ενίοτε με μια αφήγηση γραμμένη σ’ ένα βιβλίο, που κάθε σελίδα του είναι σκισμένη σε μικρά κομματάκια. Πολλές από τις σελίδες, και μερικά από τα κομμάτια κάθε σελίδας, λείπουν.”

Το κρακεραλισμένο έδαφος είναι κομματιασμένο όπως ακριβώς και οι χάρτες. Η κάμερα ζουμάρει σε έναν από τους σκισμένους χάρτες. Λίγο αργότερα, και μετά την παρεμβολή του πλάνου με τον χωματόδρομο που απομακρύνεται (στο χώρο ή στο χρόνο;), η κάμερα ζουμάρει σε γεωλογικούς χάρτες της περιοχής της Utah. Βλέπουμε την “αρχαία λίμνη Boneville” να καλύπτει την περιοχή της σημερινής λίμνης. Η αναφορά σε έναν αρχαίο μύθο που συνδέει το κέντρο της αρχαίας λίμνης με τον ειρηνικό ωκεανό και εντοπίζει εκεί την ύπαρξη μιας δίνης, ακούγεται σε voice over με τη φωνή του καλλιτέχνη και πάλι. Με ένα δεύτερο, υπονομευτικό σχόλιο στην αναφορικότητα της περιγραφής του μας πληροφορεί για “αυτόπτες μάρτυρες” που είδαν τη δίνη, το μυθικό κέντρο της λίμνης μεταξύ



61. THE SPIRAL JETTY, 1970



62. THE SPIRAL JETTY, 1970

δύο συγκεκριμένων τοποθεσιών (Freemont και Antelope Islands). Ξανά στον χωματόδρομο. Αυτή η λήψη του δρόμου δείχνει τον ορίζοντα. Αν και εξακολουθούμε να μην πηγαίνουμε πουθενά, τα προηγούμενα πλάνα και οι αναφορές στη γεωλογική ιστορία και στον μύθο μας ακολουθούν καθώς διανύουμε τον χωματόδρομο. Το πλάνο αλλάζει για να δείξει μια στοίβα από βιβλία των οποίων οι τίτλοι είναι χαρακτηριστικοί: The day of The Dinosaur, Sedimentation, The Realm of the Nebulae, Mazes and Labyrinths, The Lost World. Ο καλλιτέχνης διαβάζει τον τίτλο του πρώτου βιβλίου: The Lost World. Η στοίβα των βιβλίων είναι τοποθετημένη μπροστά σε ένα καθρέφτη. Θυμόμαστε το τέλος του κειμένου “A Provisional Theory of Nonsites”: “Εξαφανισμένες θεωρίες συνιστούν τη διαστρωμάτωση πολλών ξεχασμένων βιβλίων.”²⁷⁶ Ξανά στον χωματόδρομο. Συνεχίζουμε να κατευθυνόμαστε προς το site. Χτύποι ρολογιού, ο χτύπος ενός μετρητή ραδιενέργειας, ξανά ο χτύπος του ρολογιού και βρισκόμαστε στις αίθουσες του Αμερικανικού Μουσείου Φυσικής ιστορίας. Αυτοί οι ρυθμικοί ήχοι κυριαρχούν σε όλη την ταινία εκτός από τα τελευταία της πλάνα. Κατά τη διάρκεια μιας τετράλεπτης περίπου λήψης, κινηματογραφημένης πίσω από ένα κόκκινο φίλτρο, στην Αίθουσα των Ύστερων Δεινοσαύρων του Μουσείου Φυσικής Ιστορίας, ο Smithsonian διαβάζει ένα εκτεταμένο απόσπασμα από τον Ακατανόμαστο του Beckett: “... Βρίσκομαι εδώ από τότε που άρχισα να υπάρχω [...] χωρίς να πηγαίνω κάπου, χωρίς να έρχομαι από κάπου.”

Η Ann Reynolds υπογράμμισε τη σπουδαιότητα του μουσείου Φυσικής Ιστορίας για τη διαμόρφωση της έννοιας του Nonsite στον Smithsonian και το πλάνο του μουσείου μας υπενθυμίζει ακριβώς αυτό. Αν η διαλεκτική του nonsite ξεκίνησε από το μουσείο Φυσικής Ιστορίας, όπως δείχνει η Reynolds, τότε ίσως ολοκληρώνεται στο έργο The Spiral Jetty.²⁷⁷ Κυρίως, στα πλάνα του μουσείου ο θεατής έχει απολέσει πλέον τελείως οποιαδήποτε αίσθηση προσανατολισμού στον χώρο και στον χρόνο. Το βαθύ ταξίδι στον γεωλογικό και προϊστορικό χρόνο στον οποίον μας παίρνει μια επίσκεψη σε ένα μουσείο φυσικής ιστορίας, οι πανοραμικές, κυκλικές κινήσεις της κάμερας, το κόκκινο φίλτρο και ο απόκοσμος ήχος των βημάτων σε αυτό το “nonsite”, όλα συνεργάζονται

276 R. Smithsonian, “A Provisional Theory of Nonsites (1968)”, *Writings*, σελ. 364.

277 A. Reynolds, *Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite*, October Vol.45 (Summer 1988), σελ. 109-127 στο <http://www.jstor.org/stable/779047> (προσπελάστηκε στις 13 Ιανουαρίου 2013).



63. THE SPIRAL JETTY, 1970, FILM STILL



64. THE SPIRAL JETTY, 1970, FILM STILLS

για ένα τέτοιο αποτέλεσμα. Ξανά στο χωματόδρομο, η λίμνη έχει αρχίσει να διαγράφεται στον ορίζοντα. Μια περιήγηση της κάμερας σε έναν χάρτη του πλανήτη από την Ιουραϊκή περίοδο. Στα κοντινά πλάνα από τον χάρτη, διαβάζουμε ονόματα μυθικών ηπείρων: Atlantis, Gondwanaland. Το πρώτο μέρος της ταινίας τελειώνει με πλάνα από χάρτες της τοποθεσίας του earthwork και τη φωνή του Smithsonian να διαβάζει από βιβλίο γεωγραφίας τις ακριβείς συντεταγμένες του σημείου που βρίσκεται η λίμνη. Γενικότερα, ο ήχος άλλοτε χρησιμοποιείται ως εργαλείο εντοπισμού που ταυτίζεται με την εικόνα και άλλοτε αποκλίνει καθώς οι εικόνες αλλάζουν και μετατοπίζουν τον θεατή από το προηγούμενο σημείο στον χώρο και τον χρόνο. Ο τρόπος που η αφήγηση (επιστημονική, χαρτογραφική και λογοτεχνική) αναμιγνύεται με το οπτικό υλικό της ταινίας είναι αυτός του κολλάζ. Τα στοιχεία προέρχονται από διαφορετικές πηγές και δημιουργούν ένα αποτέλεσμα ανάλογο με αυτό του έργου *The Hear of Language*, ενεργοποιώντας για άλλη μια φορά την υλικότητα της γλώσσας που ενδιέφερε τον καλλιτέχνη.²⁷⁸ Το πλάνο με τον χάρτη της Great Salt Lake, σβήνει σταδιακά μέσα στο επόμενο, τα κόκκινα νερά της λίμνης. Μέχρι τώρα, η χαρτογράφηση της τοποθεσίας και η καταγραφή της πορείας προς την τοποθεσία έχει καταφέρει να μας αποπροσανατολίσει χωρικά και να προσθέσει πολυάριθμα χρονικά επίπεδα σε αυτό του παρόντος. Έτσι περνάμε στο δεύτερο μέρος της ταινίας.

Το δεύτερο μέρος της ταινίας εστιάζει στην κατασκευή του γλυπτού. Η κάμερα παρακολουθεί από κοντά τα πόδια του Smithsonian να περπατούν στα ρηγά κοκκινωπά νερά της λίμνης ενώ η φωνή του μας πληροφορεί ότι το χρώμα οφείλεται στην τοπική γλωρίδα. Σε μακρινό πλάνο, τον βλέπουμε να προχωρά τοποθετώντας τους

πασάλους για την κατασκευή της προκυμαίας και περνάμε σε πλάνα από τις φάσεις κατασκευής του γλυπτού. Βλέπουμε για αρκετή ώρα τα οχήματα να μαζεύουν, να μετακινούν και να αδειάζουν τους βράχους και το χώμα, χτίζοντας την προκυμαία. Παρεμβάλλονται πλάνα από εικόνες δεινοσαύρων. Όπως και στο κείμενο για το Passaic, η αναλογία είναι σαφής. Οι μηχανές δεν είναι μηχανές, αλλά “προϊστορικοί δεινόσαυροι που τους έχει αφαιρεθεί το δέρμα”.²⁷⁹ Το παρόν παρατίθεται και πάλι με το απώτατο παρελθόν. Με την ίδια πάντα άχρωμη φωνή, ο Smithsonian μας δίνει πληροφορίες για τα πετρώματα της περιοχής. Ο ήχος των μηχανημάτων θυμίζει βρυχηθμούς θηρίων. Τα πλάνα από τη διαδικασία της κατασκευής διακόπτονται κάθε τόσο, ρυθμικά, από κοντινά πλάνα στα κόκκινα νερά της λίμνης. Οι βρυχηθμοί των μηχανών εναλλάσσονται με το κελάρυσμα του νερού. Τα κοντινά πλάνα από τους σωρούς βράχων και χώματος δεν δείχνουν μόνο το άδειασμα των όγκων που χτίζει την προκυμαία, αλλά και την κατεδάφισή τους. Η έννοια της απο-αρχιτεκτονίσης που είδαμε στο 3^ο κεφάλαιο ως μέρος της αρχιτεκτονικής, κάνει και πάλι την εμφάνισή της. Με ένα τέτοιο πλάνο τελειώνει το δεύτερο μέρος της ταινίας.

Στο τρίτο μέρος της ταινίας, το γλυπτό έχει ολοκληρωθεί. Οι λήψεις είναι από ψηλά, από ένα ελικόπτερο. Αρχικά, σε προοπτική πουλιού. Η κάμερα ακολουθεί τη γραμμή της σπείρας. Αντί όμως να μας ικανοποιήσει με μια συνολική άποψη της κατασκευής προσπαθεί πάλι να μας “προσανατολίσει” με τον γνωστό υπονομευτικό του τρόπο: Η φωνή του μας πληροφορεί ότι από το κέντρο και προς κάθε κατεύθυνση η προβλήτα είναι φτιαγμένη από λάσπη, κρυστάλλους αλατιού και νερό. Η επανάληψη αυτών των απο-προσανατολιστικών χωρικών συντεταγμένων δημιουργεί μία υπνωτιστική αίσθηση που αυξάνεται από την ταυτόχρονη κυκλική κίνηση που έχει αρχίσει να παίρνει το ελικόπτερο. Τα κοντινά πλάνα αρχίζουν γρήγορα να γίνονται μακρινά καθώς το ελικόπτερο κερδίζει ύψος αποκαλύπτοντας ολόκληρη την κατασκευή μέσα στα νερά της λίμνης που μοιάζουν με καθρέφτη. Οι αντανάκλασεις του ήλιου έχουν αρχίσει να δημιουργούν έντονες λάμπες πάνω στα νερά της λίμνης και την προκυμαία, σαν τρύπες στην εικόνα. Αρχίζει κανείς να νιώθει ότι ζαλίζεται μέχρι το πλάνο να συμπεριλάβει ολόκληρο το earthwork και το ελικόπτερο να αρχίσει και πάλι την κυκλική του κίνηση, προς την αντίθετη κατεύθυνση αυτή τη φορά. Πλησιάζοντας πάλι προς το κέντρο της σπείρας, σε μια σπειροειδή κατάβαση, αλλάζουμε απότομα πλάνο. Κρύσταλλοι αλατιού πάνω σε κομμάτια βράχων από κοντά. Ένα πλάνο που προετοιμάζει για την μελλοντική εικόνα της Ελικοειδούς Προβλήτας το 2003, όταν αναδύθηκε λευκή από τους κρυστάλλους αλατιού που είχαν αναπτυχθεί στην επιφάνεια των αρχικά σκουρόχρωμων βράχων βασάλτη. Ένα πλάνο που υποστηρίζει την υπόθεση ότι ο Smithsonian είχε προβλέψει τη βύθιση και ανάδυση του earthwork. Μαθαίνουμε, ακούγοντας τον καλλιτέχνη, για την σπειροειδή ανάπτυξη των κρυστάλλων άλατος. Σε ένα από τα πλάνα φαίνεται αρκετά καθαρά μια ελικοειδής διάταξη στην ιζηματοποίηση των κρυστάλλων, που χτίζει σιγά-σιγά, σε κατεύθυνση άλλοτε ίδια με αυτή των δεικτών του ρολογιού και άλλοτε αντίθετη, όπως μας πληροφορεί η φωνή του, τον κρύσταλλο. Ο όρος μετάθεση (dislocation) που χρησιμοποιεί ο Smithsonian για να περιγράψει την κρυσταλλική ανάπτυξη, έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς μεταφέρει μία αίσθηση μετακίνησης στην κλίμακα. Από την αρχική χαρτογράφηση (ή απο-χαρτογράφηση), μετάθεση και μετακίνηση στον χώρο και τον χρόνο, στη μικροκλίμακα της διάταξης των μορίων της ύλης. Τα πλάνα από τους κρυστάλλους άλατος αλλάζουν στο

²⁷⁸ Βλέπε ενότητα 1.2.

²⁷⁹ R. Smithsonian, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)”, *Writings*, σελ. 71.

πλάνο του Smithsonian να τρέχει προς το κέντρο της Ελικοειδούς Προβλήτας. Ακολουθεί μια εκτεταμένη αναφορά στον ήλιο. Η ταινία τελειώνει με μια απαρίθμηση των συμπτωμάτων της ηλίαςης- απώλεια μνήμης, αδυναμία συγκέντρωσης, αποπροσανατολισμός. Το φως του ήλιου και οι αντανάκλασεις του στα τελευταία αυτά πλάνα της ταινίας αντηχούν τα πρώτα πλάνα με τις εκρήξεις στη επιφάνεια του ήλιου. Η τελευταία σκηνή, δείχνει το ίδιο το editing room, η κάμερα ζουμάρει σε μια μεγάλη φωτογραφία της ολοκληρωμένης κατασκευής αναρτημένη στον τοίχο πάνω από ένα τραπέζι εργασίας, ανάμεσα στον εξοπλισμό, κάνοντας σαφές το γεγονός ότι το έργο προσλαμβάνεται με έμμεσο και διαμεσολαβημένο τρόπο, (κινηματογραφικό) και όχι με την άμεση εμπειρία της επίσκεψης. Τα προηγούμενα πλάνα από τις φάσεις κατασκευής του γλυπτού και την καταγραφή της επιτόπου παρουσίας καταλήγουν στην ακίνητη, δισδιάστατη φωτογραφική αναπαράσταση του γλυπτού στο editing room.

5.3 Η “κινηματογραφική συνείδηση” του Smithsonian

Όπως είδαμε στην ταινία και όπως θα δούμε και στο κείμενο, υπάρχουν στοιχεία που εμποδίζουν το έργο να συγκροτηθεί σε ένα μοναδικό χώρο και χρόνο. Η τριπλή κατασκευή που είναι αυτό το έργο, εισάγει πολλών ειδών χρονικότητες, είναι ένα μοντάζ γεωλογικού, κοσμικού και κινηματογραφικού χρόνου.

Η εισαγωγή του κινηματογραφικού στη δουλειά του Smithsonian γίνεται τόσο με την κατασκευή ταινιών, όσο και με τις πολυάριθμες αναφορές και σχόλια για τον κινηματογράφο σε κείμενα και συνεντεύξεις του. Ο Smithsonian ήταν μεγάλος κινηματογραφόφιλος. Έκανε πέντε ταινίες σε συνεργασία με τη γυναίκα του και καλλιτέχνη Nancy Holt, τις εξής: *Rundown* (1969), *Swamp* (1969), *East Coast-West Coast* (1969), *Mono Lake* (1968/2004) και *The Spiral Jetty* (1970). Από αυτές, οι πρώτες τρεις είναι καταγραφές της κατασκευής των earthwork, είναι περισσότερο ταινίες τεκμηρίωσης. Στις άλλες δύο, εμφανίζεται το στοιχείο της μυθοπλασίας. Όπως σωστά υπογραμμίζει και ο George Baker, το κινηματογραφικό μοντέλο για το έργο τέχνης δεν έχει να κάνει, στην περίπτωση του Smithsonian μόνο με τη δημιουργία ταινιών. Συγκεκριμένα, ο Baker ανιχνεύει σε μεγάλο μέρος του έργου του Smithsonian ίχνη και ενδείξεις μιας διαγραμματικής λειτουργίας την οποία παραλληλίζει με τη “διαγραμματική” σκέψη του Gilles Deleuze και ειδικότερα με μια ανάγνωση του κινηματογραφικού ως μέσου που, όπως και το διάγραμμα, παράγει σχέσεις διαμέσου της ασυνέχειας.²⁸⁰ Για τον Baker, το κινηματογραφικό μοντέλο είναι η πιθανότερη κατεύθυνση που θα είχε πάρει η δουλειά του καλλιτέχνη αν δεν είχε πεθάνει τόσο νέος. Είναι αλήθεια ότι μπαίνει κανείς στον πειρασμό να σκεφτεί κάτι τέτοιο αν εξετάσει τις πολυάριθμες αναφορές του Smithsonian στο σινεμά στα κείμενά του, την κατασκευή ταινιών και τη μεγάλη του αγάπη στον κινηματογράφο.

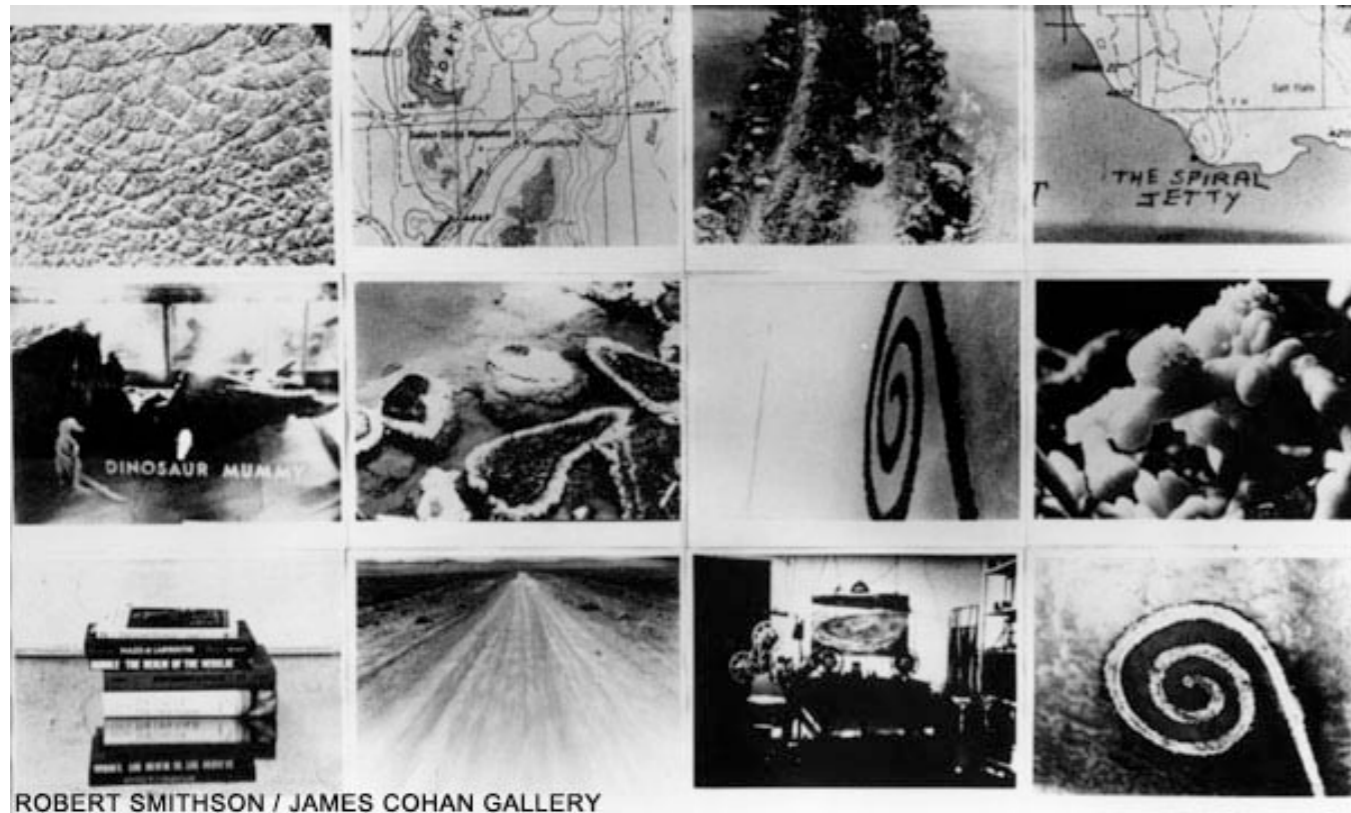
Είδαμε, για παράδειγμα, ότι το κείμενο “Μια Περιήγηση στα Μνημεία του Passaic” μπορεί να διαβαστεί και ως μια κινηματογραφική κατασκευή, ένα μοντάζ ή μια παράθεση και διαστρωμάτωση ακίνητων εικόνων. Οι δραστηριότητες που περιγράφει σε αυτό, κατασκευάζουν έναν αποσπασματικό και ετερογενή, κινηματογραφικό θα λέγαμε, χώρο και χρόνο. Η κινηματογραφική και φωτογραφική ορολογία διαχέεται σε όλη την περιγραφή του τοπίου και έτσι η εμπειρία του τόπου γίνεται κινηματογραφική. Ο καλλιτέχνης ξαναφωτογραφίζει και αναπεριγράφει μια πραγματικότητα που υπάρχει ως μία γιγαντιαία φωτογραφία ή ως μια σειρά από καρτέ.²⁸¹ Όπως φαίνεται και σε άλλα κείμενα, η πραγματικότητα αρχίζει να μοιάζει με σινεμά για τον Smithsonian, ή με κινηματογραφική εικόνα. “Η φωτογραφία καθιστά τη φύση ξεπερασμένη”,²⁸² το προασιακό Los Angeles είναι “είναι η ξεθωριασμένη κόπια μιας κακής ταινίας”.²⁸³ Αντί να γίνουν σκηνικά, τα προασιακά αυτά τοπία γίνονται ταινίες για τον Smithsonian. Η απόσταση ανάμεσα στην κινηματογραφική οπτικοποίηση και το αντικείμενό της καταργείται.

²⁸⁰ G. Baker, “The Cinema Model”, στο L. Cooke, K. Kelly, B. Funcke, B. Schroder (Eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 200, σελ. 79-113.

²⁸¹ Βλέπε ενότητα 3.3.

²⁸² R. Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)”, *Writings*, σελ. 246.

²⁸³ R. Smithson, “A Museum of language in the Vicinity of Art (1968)”, *Writings*, σελ. 91.



65. THE SPIRAL JETTY, 1970, FILM STILLS

Αυτές οι διατυπώσεις πλησιάζουν πολύ την ανάγνωση του Bergson από τον Deleuze ότι “Ο κινηματογράφος, [...] πλάθει τον ίδιο τον κόσμο ως εξωπραγματικό, ή ως διήγηση: με τον κινηματογράφο, δεν γίνεται η εικόνα κόσμος, αλλά ο κόσμος γίνεται εικόνα του εαυτού του”.²⁸⁴ “Το σύμπαν τίθεται ως κινηματογράφος καθ’ εαυτόν, ένας μετακινηματογράφος.”²⁸⁵ Για τον Deleuze αυτή η τελευταία, εκπληκτική, όπως λέει, διατύπωση του Bergson, έχει ανυπολόγιστες συνέπειες που και ο ίδιος δεν είχε συνειδητοποιήσει. Στα βιβλία του Κινηματογράφος I: Η Εικόνα-Κίνηση και Κινηματογράφος II: Η Χρονοεικόνα, ο Deleuze επεξεργάζεται την παραγωγή νέων εννοιών που εξάγει από τον κινηματογράφο, έννοιες που αλληλεπιδρούν με τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο και τον μεταβάλλουν. Περιγράφει σε αυτά, κάποιο είδος κινηματογραφικής συνείδησης ως ένα νέο είδος φιλοσοφίας. Όπως λέει και ο ίδιος, τα βιβλία αυτά συνιστούν μία απόπειρα ταξινόμησης διαφόρων κινηματογραφικών εννοιών. Παρόλη τη φανερή επιρροή διαφόρων φιλοσόφων στη διαμόρφωση των επιχειρημάτων του (Foucault, Guattari, Leibniz), ο Deleuze αποδίδει την καταγωγή της κινηματογραφικής του σκέψης στη φιλοσοφία της κίνησης και της διάρκειας του Bergson.

Στο κεφάλαιο με τον τίτλο “Δεύτερο Σχόλιο στον Bergson – Η Εικόνα-Κίνηση και οι Τρεις Παραλλαγές της”, ο Deleuze αρχίζει ως εξής: “Η ιστορική κρίση της ψυχολογίας συμπίπτει με την περίοδο κατά την οποία δεν ήταν πια

²⁸⁴ G. Deleuze, *Κινηματογράφος I: Η Εικόνα-Κίνηση*, (μτφ. Μιχάλης Μάτσας), Αθήνα: Νήσος, 2009, σελ. 82, (εφεξής: *Η Εικόνα-Κίνηση*), σελ. 80.

²⁸⁵ οπ. αν., σελ. 82.

δυνατό να υποστηριχθεί μια ορισμένη θέση, που τοποθετούσε τις μεν εικόνες στη συνείδηση, τις δε κινήσεις στο χώρο.”²⁸⁶ Ο Deleuze αναφέρεται στην ιστορική κρίση στην οποία βρέθηκαν φιλόσοφοι όπως ο Maurice Merleau-Ponty σε σχέση με τη φαινομενολογία. Αντί να ακολουθήσει τη φαινομενολογική θέση (του Merleau-Ponty ή του Husserl) ότι η συνείδηση είναι συνείδηση κάποιου πράγματος, ο Deleuze υιοθετεί τη θέση του Bergson, η οποία είναι ριζικά αντίθετη στη φαινομενολογία και περιγράφει το ‘εγώ’ ως ένα στοιχείο της εικόνας. Ο Deleuze εξηγεί τη δημιουργική έκφραση και την απόρριψη του “υπερβατικού υποκειμένου” με όρους της “ζωντανής εικόνας ή ύλης” του Bergson.²⁸⁷ Ενώ επιστά την προσοχή στην υλική συγκρότηση των σωμάτων (όχι μόνο των ανθρώπινων αλλά και των σωμάτων του νερού, των μορίων, της γης, των ζώων, κλπ.), ο Deleuze αντιπαραθέτει τη φαινομενολογική “φυσική” άποψη σε μια αντίληψη της υλικότητας της εικόνας που εξαρτάται από ένα σύνολο στοιχείων, και δεν καθορίζεται πάντα από την κίνηση. Στην ανάγκη υπέρβασης του δυισμού εικόνας και κίνησης, συνείδησης και πράγματος, στηρίζει λοιπόν ο Deleuze την κριτική που κάνει στη φαινομενολογική αντίληψη.²⁸⁸ Συγκεκριμένα, η εικόνα-κίνηση, παράγει το δικό της κόσμο, το δικό της σύμπαν. “Το καθεαυτό της εικόνας είναι η ύλη: δεν είναι κάτι κρυμμένο πίσω από την εικόνα αλλά αντιθέτως είναι η απόλυτη ταύτιση της εικόνας και της κίνησης”.²⁸⁹ Η εικόνα-κίνηση, σύμφωνα με τον Deleuze, ενσωματώνει τις ίδιες τις διαδικασίες και παράγει μια “κινηματογραφική συνείδηση”.

Για να επιστρέψουμε στον Smithson: εκτός από το κείμενο για το Passaic που μπορεί να διαβαστεί ως μια κινηματογραφική κατασκευή, έτσι και το κείμενο για το Yucatan είδαμε ότι περιγράφει και υποβάλλει την έννοια της κίνησης ως μια σειρά στάσεων.²⁹⁰ Η ουσία του κινηματογραφικού άλλωστε, του κατεξοχήν χρονικού οπτικού μέσου, δεν βρίσκεται στην κίνηση των εικόνων. Σύμφωνα με τον Barthes, “Το φιλικό, [...] δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό στην ταινία ‘εν θέσει’, ‘εν κινήσει’, ‘εκ του φυσικού’. Αλλά μόνο στο [...] φωτόγραμμα [...] αυτό το μακρινό υποπροϊόν της ταινίας [...] αυτό που μας δίνει το ένδον του αποσπάσματος. Το κέντρο βαρύτητας δεν είναι πια το στοιχείο ‘ανάμεσα στα πλάνα’ [...] αλλά το στοιχείο ‘μέσα στο πλάνο’ - ο τονισμός στο εσωτερικό του αποσπάσματος [...] Το φωτόγραμμα, είναι απόσπασμα ενός δεύτερου κειμένου του οποίου το ‘είναι’ δεν υπερβαίνει ποτέ το απόσπασμα [...] το φωτόγραμμα, αναιρεί τον καταναγκασμό του φιλικού χρόνου”.²⁹¹ Κάθε εικόνα μπορεί να ιδωθεί ως απόσπασμα μιας χαμένης ταινίας, υπονοεί ο Barthes, και δηλώνει αποκάλυπτα και ο Agamben.²⁹² Αναλόγως και για τον Deleuze, όπως φαίνεται στο “Θέσεις για την Κίνηση: Πρώτο Σχόλιο στον Bergson”, ο κινηματογράφος λειτουργεί μέσα από την “ψευδή κίνηση”. Ο κινηματογράφος “παραινεί” την κίνηση όπως ακριβώς και η φυσική αντίληψη. Κομματιάζει την κίνηση σε μια σειρά διαδοχικών εικόνων.

²⁸⁶ οπ. αν., σελ. 79.

²⁸⁷ οπ. αν., σελ. 84.

²⁸⁸ οπ. αν., σελ. 79-113.

²⁸⁹ οπ. αν., σελ. 82.

²⁹⁰ Βλέπε κεφ. 4.

²⁹¹ R. Barthes, “Η Τρίτη Έννοια”, στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον: Αθήνα, 2001, σελ. 78-81 (Cahiers du Cinema 222, 1970).

²⁹² Βλέπε, G. Agamben, “Notes sur le Geste”, στο *Moyens sans fin: Notes sur la Politique*, Paris: Payot et Rivages, 1995, σελ. 19-71.

Το σινεμά και η φυσική αντίληψη μοιράζονται το ίδιο λάθος για την κίνηση. Λάθος, γιατί κατά τον Deleuze (διαμέσου του Bergson), η κίνηση μπορεί να έχει “στιγμαίεις τομές, που τις αποκαλούμε εικόνες” αλλά αυτές δεν είναι ποτέ ακίνητες. Ο κινηματογράφος “μας δίνει εξ’ αρχής μια εικόνα-κίνηση” γιατί ο κινηματογράφος κινηματογραφώντας την κίνηση, έχει κινηματογραφήσει μία διάρκεια,²⁹³ και τελικά “η κίνηση [...] είναι η ίδια μια κινητή τομή της διάρκειας”.²⁹⁴ Έτσι ο Deleuze προετοιμάζει για την εισαγωγή της έννοιας της χρονοεικόνας.

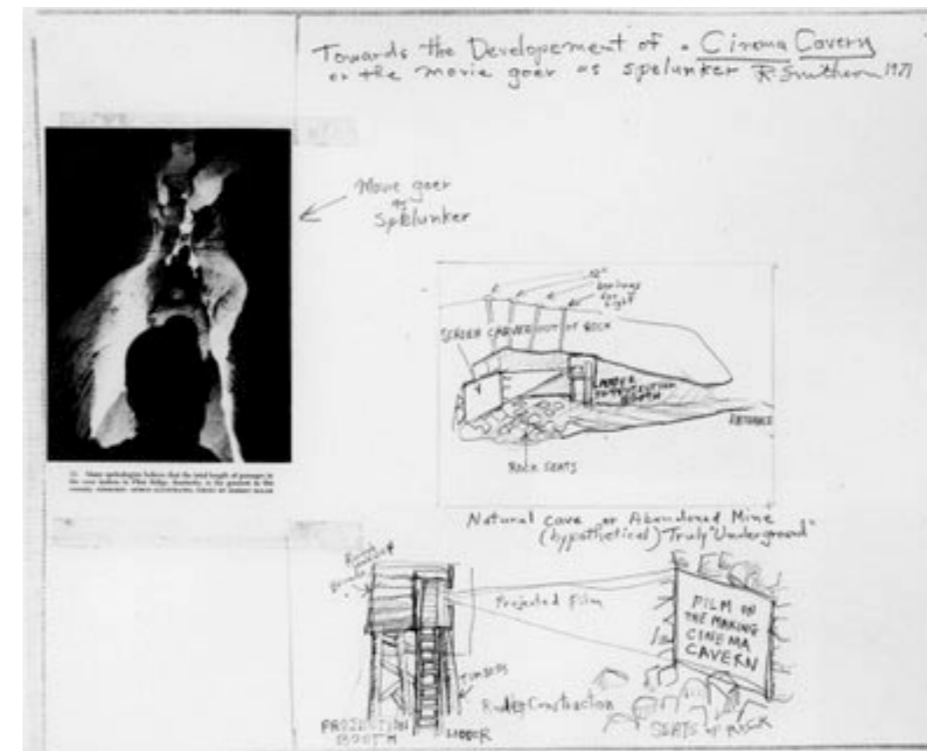
Ο A. V. Uroskie, διαβάει την ταινία *The Spiral Jetty*, ανατρέχοντας ακριβώς στην έννοια της χρονοεικόνας του Deleuze. Υποστηρίζει ότι η εμπειρία της ταινίας συγκροτείται από μια χρονική διαστρωμάτωση: “Το παρόν επικαλύπτεται, με απτό τρόπο, από επιστρώματα μνημονικής ιζηματοπόθεσης, από αναγνωσμένες περιγραφές, εικόνες και προβαλλόμενες προσδοκίες.” Ο συγγραφέας διαβάει την πλούσια χρονική δομή της ταινίας του Smithson και την γενικότερή του σχέση με τον κινηματογράφο, με βάση την έννοια της χρονοεικόνας του Deleuze, για να αποκαλύψει μια ευρύτερη σχέση της δουλειάς του καλλιτέχνη με τις έννοιες της χρονικότητας και της διαδικασίας στην τέχνη των δεκαετιών 1960 και 1970. Το κοινό λεξιλόγιο ανάμεσα στους Smithson και Deleuze (στρωματογραφία, τοπολογία, χαρτογραφία, κρυσταλλική δομή) αποδεικνύει για τον Uroskie, τη βαθιά εννοιολογική σχέση τους σχετικά με την κριτική του χώρου και των χωρικών παραδειγμάτων στη σκέψη, μέσα από μια ριζική συνάντηση με το χρόνο.²⁹⁵ Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η χρονική δομή της ταινίας *The Spiral Jetty* επεξεργάζεται μία “στρωματογραφική” αντίληψη του χρόνου, αντανακλώντας έτσι την μεγάλη αλλαγή του αισθητηριο-κινητικού σχήματος το οποίο, σύμφωνα με τον Deleuze οδηγεί από την εικόνα-κίνηση στη χρονοεικόνα. Η εικόνα-κίνηση θεμελιώνεται στη δυνατότητα αντίδρασης των χαρακτήρων, φέρει ένα αισθητηριο-κινητικό σχήμα διαμέσου του οποίου ξεδιπλώνεται η δράση, θεμελιώνεται στον απρόσβλητο σύνδεσμο μεταξύ αίσθησης και κίνησης, αντίληψης και πράξης και δίνει έμφαση στην χωρική δράση μάλλον παρά στη χρονική. Η ρήξη με την εικόνα-κίνηση έρχεται με το μεταπολεμικό σινεμά. Εισάγονται καινούργιες μέθοδοι στη σκηνοθεσία οι οποίες δεν προσπαθούν πλέον απλώς να απεικονίσουν την εικόνα-κίνηση αλλά επιχειρούν να ανανεώσουν τον κινηματογράφο με πιο άμεσες εικόνες χρόνου. Η κρυσταλλοεικόνα που είδαμε στην ενότητα 2.6 είναι για τον Deleuze απαραίτητο λογικό στάδιο σε αυτή την πορεία από την εικόνα-κίνηση στη χρονοεικόνα, καθώς όπως τόνισα, η κρυσταλλοεικόνα διαμορφωμένη από την σύγκρουση ενεργού και δυνητικού, μας επιτρέπει να δούμε τον μη χρονολογικό χρόνο, είναι το παρόν και το παρελθόν που συνυπάρχουν. Στη μεγάλη αλλαγή του αισθητηριο-κινητικού σχήματος, την μετάβαση από την εικόνα-κίνηση στην χρονοεικόνα, “ο ήρωας, όσο κι αν κινείται, τρέχει, παραδέρνει, η κατάσταση στην οποίαν βρίσκεται υπερβαίνει καθ’ όλα τις κινητικές του ικανότητες [...] περισσότερο καταγράφει παρά αντιδρά. Περισσότερο παραδίδεται σ’ ένα όραμα, που τον κυνηγάει ή το κυνηγάει εκείνος, παρά εμπλέκεται σε μία δράση”.²⁹⁶ Η ανικανότητα του πρωταγωνιστή να ελέγξει ή να κατανοήσει τους χώρους στους οποίους βρίσκεται, αυτή η κρίση της κατευθυνόμενης δράσης, είναι

293 G. Deleuze, *Κινηματογράφος I: Η Εικόνα-Κίνηση*, σελ. 17-18.

294 οπ. αν., σελ. 27.

295 A. V. Uroskie, “La Jete en Spirale: Robert Smithson’s Stratigraphic Cinema”, Grey Room 19, Άνοιξη 2005, Inc and MIT, σελ. 55-79.

296 G. Deleuze, *Κινηματογράφος II: Η χρονοεικόνα*, σελ. 11.



66. TOWARDS THE DEVELOPMENT OF A CINEMA CAVERN, 1971



67. THE SPIRAL JETTY, 1970, FILM STILLS

ακριβώς, για τον Deleuze αυτό που εγγράφεται στον μεταπολεμικό κινηματογράφο. Σαν συνέπεια, οι χώροι γίνονται αυτό που ο Deleuze ονομάζει “τυχαίοι χώροι” (any-space-whatsoever). Συνοψίζοντας τη συγκρότηση της χρονοεικόνας, ο Deleuze λέει ότι εξ’ αιτίας της ρήξης του αισθητηριο-κινητικού σχήματος “εμφανίζονται με αυξανόμενο ρυθμό καταστάσεις στις οποίες αδυνατούμε πια ν’ αντιδράσουμε, περιβάλλοντα με τα οποία υπάρχουν πλέον μόνο τυχαίες σχέσεις, κενό ή ασύνδετοι χώροι που αντικαθιστούν τις εξειδικευμένες εκτάσεις. Έτσι οι καταστάσεις δεν προεκτείνονται πια σε δράση ή σε αντίδραση, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της εικόνας-κίνηση. Είναι καθαρές οπτικές και ηχητικές καταστάσεις, στις οποίες ο ήρωας δεν ξέρει πώς ν’ ανταποκριθεί, εγκαταλελειμμένοι χώροι όπου παύει να νιώθει και να δρα, για να τεθεί σε φυγή, σε περιπλάνηση, σε πηγαίνελα, αόριστα αδιάφορος για όσα του συμβαίνουν, αναποφάσιτος για όσα πρέπει να κάνει.”²⁹⁷

Κάποια κρίση της κίνησης, του χωρικού προσανατολισμού και του χρονικού εντοπισμού πράγματι εκφράζεται με πολλούς τρόπους στην ταινία του Smithson. Όπως φαίνεται σαφώς από την περιγραφή μου του πρώτου μέρους της ταινίας και όπως χαρακτηριστικά λέει και ο Uroskie: “Αντί για μια προοδευτική προέλαση προς το site, το φιλμ της προβλήτας επαναπροσδιορίζει την ίδια την υπόσταση αυτού του ταξιδιού – αντικαθιστώντας τη χωρική μετάβαση με μια άλλη που είναι χρονική, μνημονική και ιστορική. Σίγουρα πρόκειται για μια αρχαιολογία, ή στρατογράφηση, αλλά δεν μπορεί, παρόλα αυτά, να εξισωθεί με μια ξεκάθαρη, γραμμική ανέλιξη των ιστορικών τεκμηρίων. [...] Οι χωρικές συντεταγμένες αυτού του κινηματογραφικού χάρτη, αντί να μας τοποθετούν σε

297 οπ. αν., σελ. 302.

ένα ξεκάθαρο σημείο μέσα στον χώρο, μας εξωθούν σε έναν αμείσημο χρόνο, σε ένα παρελθόν του οποίου οι διαστρωματώσεις μπλέκουν αξεδιάλυτα με το παρόν.”²⁹⁸ Η χρονική διαστρωμάτωση που διαπιστώνει ο Uroskie παρουσιάζει αναλογίες με τις συνθετικές στρατηγικές που χρησιμοποιεί στα πρώιμα γλυπτά και στα κείμενά του στα οποία εφάρμοζε κάποιου είδους διαστρωμάτωση. Παρατηρούμε και πάλι μια μεταφορά ή “μετάφραση” γλυπτικών πρακτικών σε τελείως διαφορετικά πεδία, όπως ήταν η συγγραφή και όπως είναι σε αυτήν την περίπτωση ο κινηματογράφος, ο οποίος προσφέρει την καλύτερη ευκαιρία για μία σταδιακή συσσώρευση χρονικών επιπέδων.

Ο Smithson ενδιαφέρθηκε επίσης για το πού και πώς προβάλλεται μια ταινία. Σε συνέντευξη του αναφέρει ότι θα ήθελε να προβάλλει την ταινία *The Spiral Jetty* στο Staten Island Ferry. Το σκάφος θα έπλεε σε μια σπειροειδή πορεία από το λιμάνι έως βαθιά μέσα στο λιμάνι κατά τη διάρκεια της προβολής.²⁹⁹ Εκτός όμως από αυτήν την μετακινούμενη “αίθουσα προβολής” φαντάστηκε και ένα μόνιμο κατάλληλο μέρος για την προβολή της ταινίας *The Spiral Jetty*. Μάλιστα παρήγαγε έναν μικρό αριθμό σχεδίων πάνω σ’ αυτήν την ιδέα. Ένα κυριολεκτικό underground cinema, κοντά στο Rozel Point. Σε αυτό οι θεατές, αφού θα κατέβαιναν από μια σπειροειδή σκάλα σε ένα σπήλαιο θα παρακολουθούσαν την ταινία καθισμένοι σε πέτρινους πάγκους. Θα έπρεπε κανείς να πάει πολύ πιο μακριά από μια κινηματογραφική αίθουσα της πόλης του για να δει μια ταινία. Το παιχνίδι των μετακινήσεων και του εκτοπισμού θα συνεχιζόταν (εικ. 66). Αυτή η πρόταση εμφανίζεται σε ένα κείμενο με τίτλο “A Cinematic Atopia (1971)”, που δημοσιεύτηκε σε ειδικό τεύχος του Artforum αφιερωμένο στο σινεμά.³⁰⁰ Γράφτηκε ένα χρόνο μετά την ταινία *The Spiral Jetty*, την οποία, κατά κάποιο τρόπο, συνεχίζει. Πρόκειται για την πιο σημαντική δήλωση του Smithson για το σινεμά: “Το να πηγαίνει κανείς στο σινεμά έχει ως αποτέλεσμα μια ακινητοποίηση του σώματος. Δεν υπάρχουν πολλά που να εμποδίζουν την αντίληψη. Το μόνο που μπορεί να κάνει κάποιος είναι να κοιτάξει και ν’ ακούει. Ξεχνάει κανείς πού κάθεται. Η φωτεινή οθόνη σκορπίζει ένα ζοφερό φως μέσα στη σκοτεινιά. Το να κάνεις μια ταινία είναι διαφορετικό από το να βλέπεις μια ταινία. Απαθής, μουγκός, ακίνητος, ο θεατής κάθεται. Ο έξω κόσμος ξεθωριάζει καθώς τα μάτια εξερευνούν την οθόνη. Έχει καμία σημασία ποιά ταινία παρακολουθεί κανείς; Ίσως. Ένα πράγμα που είναι κοινό σε όλες τις ταινίες είναι η ικανότητα να μεταφέρουν την αντίληψη αλλού. Καθώς γράφω, προσπαθώ να θυμηθώ μια ταινία που μου άρεσε, ή ακόμα και μία που δεν μου άρεσε. Η μνήμη μου γίνεται μια έρημος από ‘αλλού’. Πώς μπορώ λοιπόν, σ’ αυτήν την κατάσταση, να γράψω για το σινεμά? Δεν ξέρω. Θα μπορούσα να ξέρω. Αλλά καλύτερα να μην ξέρω. Αντί γι’ αυτό, θα αφήσω τα ‘αλλού’ να ανακατασκευάσουν τον εαυτό τους ως μια μπερδεμένη μάζα. Κάπου στο βάθος της μνήμης μου βρίσκονται τα βυθισμένα χαλάσματα όλων των ταινιών που έχω δει, καλές και κακές ταινίες συρρέουν, κινούνται μαζικά, σχηματίζοντας κινηματογραφικούς αντικατοπτρισμούς, τελματωμένες λίμνες από εικόνες που αναιρούν η μία την άλλη. [...] Εάν μονάχα μπορούσαμε να χαρτογραφήσουμε αυτή τη λίμνη με dissolves θα είχαμε κάποια ιδέα για το που βρίσκεται. Αλλά αυτό είναι αδύνατο. Θα μπορούσαμε να την περιγράψουμε ως μια κινηματογραφική μεθόριο, ένα τοπίο από απορριφθέντα

298 A. V. Uroskie, οπ. αν., σελ. 69.

299 R. Smithson, “...The Earth Subject to Cataclysms is a Cruel Master (1971)”/Gregoir Muller, *Writings*, σελ. 261.

300 Δημοσιεύτηκε στο Artforum 10, no 1 (Σεπτ. 1971), σελ. 53-55.

φιλμ. [...] ζούγκλες, μυστικά περάσματα, χαμένες πόλεις, εισβάλουν στην αντίληψή μας. Οι τόποι των ταινιών δεν εντοπίζονται, ούτε πρέπει να τους εμπιστευτεί κανείς. Όλα είναι εκτός αναλογίας. Η κλίμακα φουσκώνει και ξεφουσκώνει σε ανησυχαστικές διαστάσεις. Περιπλανιόμαστε μεταξύ του πανύψηλου και του απύθμενου. Είμαστε χαμένοι ανάμεσα στην άβυσσο μέσα μας και τους απέραντους ορίζοντες έξω μας. Κάθε ταινία μας τυλίγει στην αβεβαιότητα. Όσο περισσότερο κοιτάζουμε μέσα από μια κάμερα ή προς μια προβολή τόσο ο κόσμος γίνεται πιο απόμακρος”.³⁰¹

Η κινηματογραφική του αποπία λοιπόν, δείχνοντάς μας προς την κατεύθυνση ενός κινηματογραφικού ponsite, βοηθά και πάλι την αντίληψή να διαλυθεί και να διασπαρεί σε έναν αμέτρητο αριθμό από κινηματογραφικά αλλού. Όπως και ο χωρικός αποπροσανατολισμός, έτσι και η συσσώρευση και αλληλοεπικάλυψη χρονικών επιπέδων στην ταινία, δημιουργούν ένα αποτέλεσμα συνεχούς μετακίνησης του έργου. Κάτι άλλο που απασχολεί τον καλλιτέχνη σε αυτό το κείμενο είναι οι συνθήκες θέασης σε σχέση με τον χώρο που η κινηματογραφική συνθήκη δημιουργεί. Σε προηγούμενο κείμενο μιλά για την κινηματογραφική αίθουσα ως χώρο που καθορίζει την αντίληψη ακόμα και περισσότερο από τις ίδιες τις ταινίες: “Ο σωματικός εγκλεισμός μέσα στο σκοτεινό, σαν κουτί δωμάτιο, επηρεάζει έμμεσα τον εγκέφαλο. [...] Ο χρόνος συμπιέζεται ή ακινητοποιείται μέσα στην κινηματογραφική αίθουσα, και αυτό με τη σειρά του παρέχει στον θεατή μια εντροπική συνθήκη. Το να παραμένει κανείς για κάποιο χρονικό διάστημα μέσα σε μια κινηματογραφική αίθουσα, ισοδυναμεί με το να ξηλώνει μια τρύπα στη ζωή του”.³⁰² Ο Σ. Μπαχτσέτζης σε κείμενό του, υπογραμμίζει τη “μη διάκριση μεταξύ αντίληψης και αναπαράστασης που αποτελεί το κατεξοχήν χαρακτηριστικό γνώρισμα της κινηματογραφικής διάταξης [...] και την σύσταση της κινηματογραφικής συνθήκης μέσα από κάποιου είδους αυτοματισμό της αντίληψης που καταλύει τα όρια μεταξύ αναπαραστάσιμης και αντιληπτής πραγματικότητας δημιουργώντας μια κατά κάποιο τρόπο πραγματικότητα προσομοίωσης”.³⁰³ Στον Smithson, η κινηματογραφική συνθήκη είναι μια συνθήκη αποπική, και ο χώρος που το κείμενο *A Cinematic Atopia* προσπαθεί, μάταια, να εντοπίσει είναι ανυπόστατος, με ανάλογο τρόπο που το ponsite δεν καταφέρνει τελικά να εντοπίσει το site.

Για τον Smithson ο κινηματογράφος είναι μια αρχαία τέχνη: “Τα πάντα σε σχέση με τις ταινίες και την κινηματογράφηση είναι πρωτόγονα και ακατέργαστα. Αυτό το Αρχαϊόζωικό μέσον σε μεταφέρει στις πιο πρώιμες γεωλογικές εποχές που γνωρίζουμε”. Οι κινηματογραφιστές είναι “παλαιοντολόγοι”. Εδώ είναι δύσκολο να μην θυμηθούμε και πάλι τον Deleuze. Όταν όμως ο Deleuze λέει ότι “η οπτική εικόνα γίνεται αρχαιολογική” ή όταν λέει ότι “οι τυχαίοι χώροι [...] εκθέτουν γεωλογικές εικόνες” διευκρινίζει ταυτόχρονα ότι δεν αναφέρονται στην προϊστορία. Αφορούν περισσότερο “τις ερημικές στιβάδες της εποχής μας”.³⁰⁴ Είναι

301 R. Smithson, “A Cinematic Atopia (1971)”, *Writings*, σελ. 138-142.

302 R. Smithson, “Entropy and the New Monuments” (1966), *Writings*, σελ. 17.

303 Σ. Μπαχτσέτζης, “Οι Κινηματογραφικές συνθήκες της εγκατάστασης Τέχνης: Σχόλια για μια ερμηνευτική της θέασης”, εισήγηση στο Γ’ συνέδριο Ελλήνων Ιστορικών τέχνης, Α.Π.Θ. 2-4.11.2007, στο: Ιωαννίδου, Μάρθα (επ.), *Η τέχνη του 20ου αιώνα: Ιστορία – Θεωρία – Εμπειρία*, Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ., 2009, σελ. 421-434.

304 G. Deleuze, οπ. αν., σελ 268.

πραγματικά μεγάλος πειρασμός να προσπαθήσει κανείς να συσχετίσει ευθέως τον Smithson με τον Deleuze. Ενώ θεωρώ εξαιρετική την προσέγγιση του Uroskie, δεν συμμερίζομαι τη χρήση του Ντελεζιανού πλαισίου ως απάντηση στο ζήτημα της “κειμενικότητας” του έργου The Spiral Jetty. Δεν πιστεύω δηλαδή ότι πρέπει να υποστηριχτεί η κινηματογραφικότητα του έργου The Spiral Jetty έναντι της κειμενικότητάς του. Αντί γι’ αυτό, με ενδιαφέρει να εστιάσω στο γεγονός ότι η χρονική διαστρωμάτωση ως κινηματογραφικός χρόνος πλέον, εμφανίζεται και στο κείμενο, δημιουργώντας μια ιδιαίτερη σχέση ανταπόκρισης με την κινηματογραφική και τη γλυπτική κατασκευή. Η εμπειρία της επίσκεψης του τόπου γίνεται, σαφέστατα, κινηματογραφική στο έργο The Spiral Jetty. Πρόκειται όμως, όχι για μια μεταφορά της εμπειρίας της επίσκεψης του τόπου στο σινεμά αλλά για την εμπειρία μιας επίσκεψης σε έναν τόπο κινηματογραφικό. Η ταινία - μια έτσι κι αλλιώς χρονική κατασκευή - δεν αφορά την εμπειρία της επίσκεψης στον τόπο αλλά την εμπειρία της ταινίας και πρέπει να αντιμετωπιστεί ως ένας πρωτογενής τόπος της εμπειρίας. Η ταινία The Spital Jetty λειτουργεί ως “πραγματικό, μεταφορικό υλικό”, για να θυμηθούμε τη διατύπωση του καλλιτέχνη για τα nonsites. Με μία έννοια, η ταινία λειτουργεί σαν μετάφραση, ή σαν χάρτης, που και πάλι, μας πάει αλλού. “Ανάμεσα στο πραγματικό site [...] και στο Non-site, υπάρχει ένας χώρος μεταφορικής σημασίας. Πιθανώς, το ταξίδι μέσα σε αυτόν τον χώρο να είναι μία απέραντη μεταφορά.”³⁰⁵

Η ταινία The Spiral Jetty, τελειώνει όπως είπαμε, με μια απαρίθμηση των συμπτωμάτων της ηλίαςης- απώλεια μνήμης, αδυναμία συγκέντρωσης, αποπροσανατολισμός. Η εξαφάνιση και η τύφλωση δεν είναι τα μόνα δείγματα της απορρύθμισης της αντίληψης που ξεκινά από τα Enantiomorphic Chambers και πραγματοποιείται στα nonsites και τα mirror displacements. Διάσπαρτες σε πολλά κείμενά του βρίσκει κανείς διατυπώσεις που περιγράφουν μια σειρά συμπτωμάτων όπως αποπροσανατολισμός, μετατόπιση, επανάληψη, διάλυση στο χώρο και το χρόνο, αδυναμία εστίασης, μετεωρισμός, αστάθεια, αδυναμία σύνταξης, διπλασιασμός και αντανάκλαση, γιγάντωση, συρρίκνωση, κατακερματισμός, αφωνία. Το κινηματογραφικό, μια ακόμη χρονική στρατηγική, χρησιμοποιείται από τον Smithson για μία περαιτέρω απορρύθμιση της αντίληψης που βοηθάει στην περαιτέρω αποκέντρωση και απορρύθμιση της έννοιας του τόπου και του έργου τέχνης. Με αυτήν την έννοια το έργο The Spiral Jetty δεν ξεπερνά τη διαλεκτική του site/nonsite για να κατευθύνει τη δουλειά του, είτε προς το κινηματογραφικό, είτε προς το λογοτεχνικό μοντέλο. Μάλλον ολοκληρώνει αυτή τη διαλεκτική με τον καλύτερο τρόπο, “διαλύοντάς την” όπως λέει ο καλλιτέχνης, (εντροπικά θα έλεγα εγώ), με τη βοήθεια του σινεμά. Ο κινηματογραφικός χρόνος είναι μια ακόμη χρονική στρατηγική, με τη βοήθεια της οποίας το έργο τέχνης μπαίνει σε ασταμάτητη τροχιά μετακίνησης και μετατόπισης.

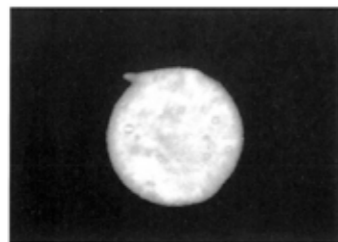
5.4 Η αδυναμία εντοπισμού του έργου

Το κείμενο αναφέρεται στο γλυπτό και την ταινία χρησιμοποιώντας μια γλώσσα άλλοτε μυθική, άλλοτε ποιητική, άλλοτε επιστημονική (γεωλογική) και άλλοτε ξερά περιγραφική. Αρχικά ο συγγραφέας δίνει μια σειρά ανεκδοτολογικών περιγραφών του ταξιδιού και της αναζήτησης της τοποθεσίας για το έργο. Οι εγκαταλελειμμένες κατασκευές που συναντάει στο τοπίο, τα αναρίθμητα απόβλητα, οι αντλίες πετρελαίου, οι καλύβες, δεν είναι για τον Smithson γραφικά ερείπια αλλά υλικές εκφάνσεις πολύπλοκων χρονικοτήτων που εμποδίζουν την αντίληψη του τοπίου ως συνεκτικής ολότητας στο χώρο και το χρόνο. Όπως ακριβώς και οι σκουριασμένες μηχανές που είναι “προϊστορικοί δεινόσαυροι” στο κείμενο για το Passaic, οι κατασκευές στο Rozel Point της λίμνης Utah αποκαλύπτουν για τον Smithson την πυκνή χρονική διαστρωμάτωση του τοπίου. Μια τέτοια ετερογενή διαστρωμάτωση χρονικοτήτων, κατασκευάζει για τον θεατή και η ταινία του, όπως είδαμε. Ο εντοπισμός του site και η γέννηση της ιδέας για το έργο περιγράφονται με μεταφορικές εκφράσεις όπως “ακίνητος κυκλώνας”, “λανθάνων σεισμός”, “ταραγμένη ησυχία”, “περιδινούμενος χώρος”. Εκτός από την αίσθηση μιας διαλεκτικής ανάμεσα στην ηρεμία και την αναταραχή που υποβάλλεται σε αυτές τις εκφράσεις, το τοπίο επιλέχθηκε επίσης γιατί υπέβαλλε την αίσθηση της εντροπικής μίξης μορφών και νοημάτων: “Δεν είχε νόημα ν’ αναρωτιέται κανείς για τυπολογίες και κατηγοριοποιήσεις, τίποτα απ’ αυτά δεν υφίστατο”, εξηγεί ο καλλιτέχνης στο κείμενο. Πιο κάτω, τόσο η λίμνη όσο και το γλυπτό περιγράφονται ως σύμβολα της καταγωγής της ζωής που ενεργοποιούν μια σύνδεση με το αρχέγονο, προϊστορικό παρελθόν και την πρωτογενή ιλύ. “Ακολουθώντας τις σπειροειδείς κλιμακώσεις, επιστρέφουμε στην απαρχή μας, γυρνάμε πίσω σε κάποια σούπα από πρωτόπλασμα, σ’ ένα μάτι που επιπλέει σε κάποιον ωκεανό πριν από τον Κατακλυσμό.” Αυτές οι αναλογίες δημιουργούν άμεσα σωματικά συμπτώματα και επιπτώσεις στην αντίληψη του επισκέπτη: “Με την αντίληψη να παραπαίει και το στομάχι να ανακατεύεται, βρισκόμουν επάνω σε ένα τεκτονικό ρήγμα που βογκούσε εντός μου.” Εκτός από τα παραπάνω, το κόκκινο χρώμα των νερών της λίμνης που, όπως τονίζει και ο καλλιτέχνης, ανακαλεί συνειρμικά το αίμα, έπαιξε τον πιο αποφασιστικό ρόλο για την επιλογή της τοποθεσίας. “Με χημικούς όρους, η σύνθεση του αίματός μας είναι, κατ’ αναλογία, εκείνη του πρωτογενούς ωκεανού.” Ο πρωτογενής ωκεανός, η πρωτογενής ιλύς, η αρχαία μάζα νερού που ήταν αρχικά η Lake Bonneville πριν σχηματιστεί η σημερινή Great Salt Lake - όπως βλέπουμε σε ένα από τα πλάνα της ταινία 5- αποδεικνύουν ότι η τοποθεσία είναι, όπως λέει ο καλλιτέχνης, “ένα site του χρόνου.”³⁰⁶

Ο τρόπος που, όπως λέει ο καλλιτέχνης, η ταινία ανακεφαλαιώνει την κλίμακα του γλυπτού είναι ανάλογος με τον τρόπο που το κείμενο ανακεφαλαιώνει την ταινία (που μπορούμε να δούμε ως ένα nonsite του γλυπτού). Όπως είδαμε, η χρονική εμπειρία της ταινίας από τη μία περιλαμβάνει το ηλιακό σύστημα, τον γεωλογικό χρόνο και την εποχή των δεινοσαύρων και από την άλλη, η Ελικοειδής Προβλήτα θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή ως μια μακροσκοπική έκφανση της μικροσκοπικής, σπειροειδούς μοριακής διάταξης ενός κρυστάλλου άλατος. Όλες αυτές οι περιγραφές έχουν σαν στόχο να ενσωματώσουν μία σημαντική για το έργο χρονική εγγραφή, αυτήν του γεωλογικού χρόνου. Μαζί με την εγγραφή του κινηματογραφικού χρόνου που είδαμε προηγουμένως,

³⁰⁵ R. Smithson, “A Provisional Theory of Non-Sites (1968)”, *Writings*, σελ. 364.

³⁰⁶ “Οι κήποι της ιστορίας αντικαθίστανται σήμερα από τα sites του χρόνου”. R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ. 105.



68. THE SPIRAL JETTY, 1970, FILM STILL

και τη δημοσιογραφική καταγραφή της διάρκειας της επίσκεψης, το έργο εμφανίζεται σαν ένα κολλάζ πολλών και διαφόρων χρονικοτήτων. Εκτός από τα παραπάνω, το δοκίμιο έδινε πληροφορίες για την κατασκευή και συνοδεύονταν από εννέα ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Γράφτηκε το 1971 και δημοσιεύτηκε αρχικά στην ανθολογία κειμένων Arts in the Environment, σε επιμέλεια Gyorgy Kepes το 1972.

Γενικότερα το κείμενο ενεργοποιεί μια διαδρομή: μας οδηγεί από την περιγραφή της τοποθεσίας – μια περιγραφή με ιλιγγιώδεις μεταφορικές εκφράσεις, τόσο υπερβολικά μεταφορικές που τελικά αποκλείουν κάθε ομοιότητα σε μια σειρά από θεάσεις του τοπίου, σε μια σειρά περιγραφών της κίνησης του ελικόπτερου, στην επεξεργασία της ταινίας, σε σχόλια περί χαρτογράφησης. Με αυτήν την έννοια το κείμενο είναι και πάλι κάποιου είδους χάρτης, που όπως και οι χάρτες που είναι τα nonsites, “σε βοηθούν να χαθείς”. Αυτή η διαδρομή κατασκευάζει το earthwork ως κάτι μη προσβάσιμο στο χώρο και το χρόνο. Στο κέντρο του κειμένου, δεν υπάρχει τίποτε να συναντήσει κανείς, όπως ακριβώς και στην ταινία, η πορεία του Smithsonian προς το κέντρο της προβλήτας είναι ανώφελη και δεν έχει, παρά να γυρίσει πίσω. Όταν ο Smithsonian αναστοχάζεται πάνω στην κινηματογραφική

διαδικασία συσχετίζει, όπως είδαμε, αυτό το μέσο, όχι με τη μοντέρνα τεχνολογία αλλά με την μακρινή και ανοίκεια προϊστορία. Στη συνέχεια, όταν σχολιάζει τους χάρτες με εκφράσεις του τύπου, “Έχει κανείς την τάση να βλέπει στους χάρτες πράγματα που δεν υπάρχουν”, στην ουσία λέει ότι ούτε αυτοί μπορούν να παρέχουν νοητική πρόσβαση σε αυτό το χωρικό και χρονικό nonsite που είναι το Spiral Jetty. Έτσι το κείμενο οργανώνεται γύρω από την απουσία ή την εξαφάνιση της εμπειρίας της επίσκεψης του έργου και του τόπου. Παρόλο που η εμπειρία αυτή είναι πλέον διαμεσολαβημένη από το σινεμά - και όχι μόνο από τη φωτογραφία όπως συνέβη με το Passaic και το Yucatan - ο θεατής/επισκέπτης/αναγνώστης προσλαμβάνει, όπως ακριβώς και στα nonsites, την δυνατότητα μιας πραγματικότητας ή ενός κόσμου που υπάρχει μέσα στα όρια της ανακατασκευής ή της διαμεσολάβησής του. Το κείμενο “The Spiral Jetty”, μεταγράφει μια αδύνατη, εξ’ αρχής διαβρωμένη από τον καλλιτέχνη, σύγκλιση ανάμεσα στην εμπειρία της επίσκεψης του τόπου, την κειμενική (λεκτική) περιγραφή του τόπου, την αντιληπτική εμπειρία που προσφέρει η ταινία και την εμπειρία της επίσκεψης του earthwork. Αυτή η αδύνατη σύγκλιση, εμποδίζει την αντίληψη του έργου ως συνεκτικής ολότητας στο χώρο και το χρόνο και εισάγει την έννοια του έργου τέχνης ως δικτύου κατασκευών.

Το κείμενο και η ταινία θεωρήθηκαν αρχικά υποδεέστερα ή συμπληρωματικά της κτισμένης κατασκευής, του καθεαυτού γλυπτού, όπως θα λέγαμε. Υπάρχει όμως εδώ, όπως πιστεύω, ένα έργο που συνδυάζει καλλιτεχνικά είδη, μέσα και φόρμες, παραβιάζοντας τις συμβατικές διακρίσεις και τα όρια ανάμεσά τους. Ενώ κάθε μία από τις τρεις κατασκευές υφαίνει το ίδιο πυκνό, κοινό και στις τρεις, δίκτυο ιδεών, η κάθε μία το κάνει με τον ιδιαίτερο ξεχωριστό της τρόπο, αξιοποιώντας τις δυνατότητες του μέσου. Αυτή η νέα σχέση μεταξύ μέρους και όλου, πολλαπλότητας και ενότητας που επιθυμεί ο Smithsonian, εμπλέκει στο ίδιο σύνολο αφηρημένες ιδέες, συγκεκριμένες υλικές υποστάσεις, διαφορετικές χρονικές εγγραφές και χρονικότητες. Το έργο έχει περισσότερες από μία εκδοχές που δεν μπορούν να εντοπιστούν σε έναν μονοσήμαντο χώρο ή σε μία και μόνη φυσική παρουσία. Οι διαφορετικές αυτές υλοποιήσεις ενοποιούνται στο όνομα του “έργου”. Πρόκειται, θα έλεγα, για μια αδυναμία εντοπισμού του έργου, τόσο κυριολεκτικά όσο και μεταφορικά, τόσο στον χώρο, όσο και στον χρόνο.

Η εμπειρία του έργου The Spiral Jetty καθορίζεται από ένα καθεστώς μη προσβασιμότητας. Εξ’ αιτίας της βύθισης της κατασκευής στα κόκκινα (χρώμα που οφείλεται στην τοπική χλωρίδα) νερά της λίμνης για περισσότερο από 30 χρόνια, έπρεπε να αρκεστεί κανείς σε φωτογραφίες, στην ταινία και στο κείμενο του καλλιτέχνη. Εξ’ αιτίας επίσης της δυσκολίας πρόσβασης - μπορούσε να πάει κανείς μέσα από δύσβατους χωματόδρομους με τη βοήθεια λεπτομερειακών χαρτών. Τέλος, επειδή ο καλλιτέχνης έδωσε αυτό το όνομα σε τρεις και όχι μια κατασκευές, η δυσκολία εντοπισμού του έργου είναι και μεταφορική. Στη διάρκεια αυτών των 30 χρόνων υπήρξαν σποραδικές και βραχυχρόνιες εμφανίσεις μέρους της επιφάνειας του γλυπτού. Από το 2003 είναι τελείως ορατό. Το πιθανότερο είναι ότι κάποια στιγμή στο μέλλον θα σκεπαστεί πάλι από τα νερά της λίμνης. Όλα αυτά τα χρόνια υπήρχαν περιγραφές του έργου, φωτογραφικές, κινηματογραφικές, σχέδια, κείμενα του καλλιτέχνη και άλλων που είχαν επισκεφτεί τον τόπο, περιγραφές που δεν είχαν μια σαφή οπτική ή εύκολα εντοπίσιμη υλική αναφορά. Ποιό είναι το έργο, ή πού είναι το έργο είναι το ερώτημα που αναδύεται εδώ, καθώς δεν υπάρχει

γλυπτό με την έννοια του πρωταρχικού, αυθεντικού αντικειμένου στο οποίο η ταινία και το κείμενο παίζουν ένα συμπληρωματικό ρόλο. Μπορεί να πει κανείς ότι πρόκειται για ένα έργο που υπάρχει με τρεις τρόπους ταυτόχρονα, ή για τρία έργα που συσχετίζονται και αλληλοπροσδιορίζονται αν και είναι ξεχωριστά. Σχεδόν οτιδήποτε έκανε ο Smithson άλλωστε, ήταν μια υβριδική, μια ενδιάμεση μορφή τέχνης. Δεν υπάρχει καθαρή Spiral Jetty, όπως δεν υπάρχει δικό του έργο που να μην έχει μολυνθεί από κάποιο “μη γλυπτικό” μέσο. Ενώ λοιπόν το έργο είναι βαριά και αναμφισβήτητα υλικό, φτιαγμένο από βράχους, χώμα, αλάτι και νερό, το τελικό του νόημα αρθρώνεται μέσα από ένα σύνολο κειμένων, φωτογραφιών, χαρτών και μιας ταινίας.

Τα τρία μέρη που αποτελούν το έργο έχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ τους γιατί παραμένουν πιστά στο μέσο τους. Η φόρμα και η εμπειρία που παράγουν είναι ειδική. Το κείμενο δεν προσπαθεί να αντικαταστήσει ή να δημιουργήσει το ανάλογο της επί τόπου παρουσίας του θεατή. Πουθενά δεν περιγράφεται η σωματική, χωροχρονική μετακίνηση πάνω στην προβλήτα. Αντίστοιχα στην ταινία, η κάμερα δεν προσπαθεί να προσομοιώσει την μετακίνηση του επισκέπτη. Σε αυτές τις τρεις, αλληλοσχετιζόμενες αλλά διακριτές, αρχικές κατασκευές έρχονται να προστεθούν οι μεταγενέστερες περιγραφές και αφηγήσεις επισκέψεων του έργου. Η Ann Reynolds περιγράφει την εμπειρία της επίσκεψής της στην Ελικοειδή Προβλήτα λίγο μετά την επανεμφάνισή της, το 2003 ως εξής: “Εξαιτίας των αλλαγών που οφείλονται στην κρυστάλλωση του αλμυρού νερού της λίμνης, η Προβλήτα διακατέχεται από μια καινούργια και ανοίκεια παρουσία. Όμως αυτές οι αλλαγές δεν είναι παρά αναμενόμενες σε σχέση με τις περιγραφές που ήδη γνώριζα. Όλες εκείνες οι παλιές, οικείες περιγραφές ήταν δισδιάστατες ή γραμμικές, - περίκλειστες - και αφορούσαν μια μαύρη σπείρα. Και να, που προσπαθούσα, χωρίς να το θέλω, να μετατρέψω το site σε κάτι γνώριμο. Εκείνες οι περιγραφές είχαν γίνει το ‘πραγματικό’ το οποίο είχα ως μονάδα μέτρησης για μια άλλου τύπου πραγματικότητα.”³⁰⁷ Για να καταλήξει παραθέτοντας τον Smithson στο κείμενό του για το Yucatan: “Η αληθινή μυθοπλασία καταλύει την ψευδή πραγματικότητα.” Εάν δούμε αυτές τις περιγραφές ως μέρος του έργου, όπως υπονοεί και η Reynolds, τότε η σχέση τους με αυτό το οποίο περιγράφουν είναι ανάλογη με αυτήν του nonsite προς το site. Μια περιγραφή ορίζει, περιέχει κατά κάποιο τρόπο, όπως οι πλαισιώσεις του nonsite, τον απερίγραπτο και μη αναπαραστάσιμο τόπο αναφοράς. Επιπλέον στο βαθμό που η ταινία συμπεριλαμβάνει τόσους χάρτες, διαγράμματα, κείμενα και θεάσεις από αέρος, πλησιάζει πολύ τη λογική του nonsite.

Το έργο με τον τίτλο Spiral Jetty αρθρώνει με τρόπο πιο ριζικό από αυτόν του nonsite, και εμπλουτισμένο πλέον με τον κινηματογραφικό χρόνο, ένα βασικό ερώτημα: αυτό του τόπου και του χρόνου ύπαρξης του έργου. Στο earthwork The Spiral Jetty, ίσως ο Smithson να είχε προβλέψει τη βύθιση και ανάδυση του γλυπτού. Τόσο τα πλάνα που αφορούν τους κρυστάλλους, στο τρίτο μέρος, όσο και το τελευταίο πλάνο της ταινίας, υποστηρίζουν αυτή την υπόθεση. Η Ελικοειδής Προβλήτα είναι ένα έργο που το γνωρίζουμε μέσα από περιγραφές, αναφορές και καταγραφές. Η εμπειρία του έργου είναι διαμεσολαβημένη και δεν εξαρτάται από την άμεση εμπειρία της επίσκεψης. Η εμπειρία της επίσκεψης διαμεσολαβείται επίσης από την κινηματογραφική εμπειρία. Το υποκείμενο γίνεται εδώ ταυτόχρονα, θεατής/αναγνώστης/επισκέπτης και το έργο τέχνης υπάρχει σε αυτές ακριβώς τις διαμεσολαβήσεις της εμπειρίας και

³⁰⁷ A. Reynolds, “At The Jetty”, στο L. Cooke, K. Kelly, B. Funcke, B. Schroder (Eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2005, σελ. 73-77.

της αντίληψης. Η μετακίνηση αυτή γίνεται μέσα από την αδύνατη σύγκλιση ανάμεσα στην κειμενική περιγραφή του τόπου, την εμπειρία του τόπου και τη νέα (κατασκευασμένη) αντιληπτική εμπειρία που προσφέρει η ταινία.

Συμπέρασμα

Το έργο με τον τίτλο Spiral Jetty, αντιμετωπίζεται σαν ένα παράδειγμα κατασκευής που αρθρώνει ένα βασικό ερώτημα: αυτό του τόπου και του χρόνου ύπαρξης του έργου. Το έργο συνίσταται από την καθεαυτό γλυπτική κατασκευή, από το κείμενο, την ταινία καθώς και μεταγενέστερες περιγραφές και φωτογραφικές αναπαραστάσεις. Τόσο στη γλυπτική κατασκευή και στο κείμενο όσο και στην ταινία, υπάρχουν στοιχεία που εμποδίζουν το έργο να συγκροτηθεί σε ένα μοναδικό χώρο και χρόνο και υπάρχει μια πυκνή χρονική διαστροφιά. Η παρατήρηση ως συνθήκη προσήλωσης καταστρέφεται, η προσοχή είναι διαλυμένη, ο χρόνος είναι πάντοτε ανεπαρκής.

Η διάρθωση της ταινίας στοχεύει σε ένα αποτέλεσμα απώλειας χωρο-χρονικού εντοπισμού, αποπροσανατολισμού και συσώρευσης χρονικών επιπέδων. Η χρονικότητα χρησιμοποιείται από τον Smithson με τρόπο που πλησιάζει αυτόν του Deleuze, δηλαδή ως η ουσία της κινηματογραφικής γλώσσας: αντί για έμμεσες αναπαραστάσεις του χρόνου, στην ταινία The Spiral Jetty αναζητούνται περισσότερο άμεσοι τρόποι εικόνας-χρόνου, όπως είναι ο χρόνος ως διαστροφιά χρονικότητας. Επιπλέον, η κινηματογραφική συνθήκη της θέασης είναι για τον Smithson ένας ακόμα τρόπος εμπλουτισμού και απορρύθμισης της αντίληψης. Είναι ένας ακόμα τρόπος να ενεργοποιήσει την απόκλιση χώρου και χρόνου σε μία εμπειρία που συσσωρεύει και συμπυκνώνει χρονικότητες και είναι ριζικά διαφορετική από την εμπειρία θέασης ενός έργου σε μια γκαλερί.

Το έργο The Spiral Jetty είναι ένα πολύπλοκο αλληλοδιαπλεκόμενο σύνολο από σχέδια, φωτογραφίες, ένα earthwork, μία ταινία και κείμενα. Μας επιτρέπει να συλλάβουμε την έννοια του έργου όχι ως ενός αντικειμένου που στέκεται αυτόνομα αλλά ως κάτι που υπάρχει ταυτόχρονα με πολλές και διάφορες υλοποιήσεις. Οι υλοποιήσεις αυτές διαμεσολαβούνται επιπλέον από τους τρόπους επικοινωνίας και καταγραφής τους, δημιουργώντας μία αίσθηση μετατόπισης και μετακίνησης. Έτσι το έργο δεν μπορεί να εντοπιστεί και γίνεται αντιληπτό ως ένα δίκτυο κατασκευών στον χώρο και τον χρόνο.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στις ΗΠΑ, μια θερμή δημόσια συζήτηση διεξάγεται μέσα από τις σελίδες του περιοδικού τέχνης Artforum. Οι δογματικές διατυπώσεις του Michael Fried κατά του μιμητισμού, όχι μόνο οδηγούν στην οργισμένη απάντηση του Robert Smithson, αλλά ευθύνονται για την άρθρωση ενός λόγου από μέρους του - διάμεσου μιας σειράς κειμένων - που διαφέρει από τον καθαρά θεωρητικό λόγο των Donald Judd και Robert Morris. Τα κείμενα του Smithson δεν είναι μια απόπειρα άρθρωσης καθαρής θεωρίας, είναι κατά κάποιο τρόπο γλυπτική με τη γλώσσα. Ενώ οι Judd και Morris διεκδικούν, μέσα από την αντίθεσή τους στις παγιωμένες θέσεις των Greenberg και Fried, μια θέση στην κληρονομιά του μοντερνιστικού παρελθόντος και επομένως μια θέση στην ιστορία της τέχνης, ο Smithson προσπαθεί να υπερβεί στην πράξη τις ίδιες τις κατηγορίες που υποστηρίζουν μια τέτοια υπαγωγή στη λογική της ιστορικοποίησης. Η έννοια της ιστορίας της τέχνης ως μια διαδοχή περιόδων που συνιστούν μια λογική και κατανοητή ακολουθία, είναι αυτό που στην ουσία υφίσταται κριτική από τον Smithson. Η δυσκολία κατάταξης και τελικού ιστορικού εντοπισμού του Smithson που ανέφερα στην εισαγωγή, οφείλεται εν μέρει σε αυτό. Οι Judd και Morris φαίνονται να συνεχίζουν την αυτοκριτική του προγράμματος του ύστερου μοντερνισμού. Στον Smithson αυτή η κριτική γίνεται η αφορμή της μετακίνησης του προβληματισμού του πέρα από το φαινομενολογικό πεδίο. Είναι μια ριζοσπαστική μετακίνηση καθώς μέσα από αυτήν κατασκευάζεται ένα διαφορετικό υποκείμενο. Αν ο μιμητισμός αντικαθιστά το υπερβατικό υποκείμενο με ένα νέο, φαινομενολογικό, ο Smithson επιχειρεί να κατασκευάσει ένα υποκείμενο που τείνει να διαλύσει την έννοια του υποκειμένου. Ο Smithson, παρόλο που αναγνώριζε την ιστορική σημασία του μιμητισμού, αρνήθηκε το δόγμα του.³⁰⁸ Ενώ προέρχεται από αυτήν τη συζήτηση, δεν ταυτίζεται μαζί της. Επιπλέον, στην παντοδυναμία της έννοιας (concept) των εννοιολογικών καλλιτεχνών της εποχής, ο Smithson αντιπαραθέτει την αναπόδραστη υλικότητα της γλώσσας και των έργων του. Ο άκαμπος δογματισμός των Greenberg και Fried δεν έκανε τον Smithson ούτε μιμητιστή, ούτε εννοιολογικό.

Ο Smithson επεξεργάζεται τρόπους κριτικής της αντίληψης ως οπτικότητας και σωματικότητας με πολλούς τρόπους. Στα έργα με τον γενικό τίτλο Alogon, η κατασκευή της προοπτικής μεταφέρεται από τις δύο διαστάσεις στις τρεις, παράγοντας παράλογα αποτελέσματα, αποσταθεροποιώντας τον θεατή. Το έργο επιτίθεται στην ίδια την αντίληψη, στην ίδια την ενσώματη όραση. Αντικείμενα και χώρος δεν συμπίπτουν. Οι χωρικοί όροι του δωματίου αποσυνδέονται από την εμπειρία του έργου και το έργο απαιτεί από τον θεατή τόσο σωματικές, όσο και νοητικές λειτουργίες. Η κριτική της γραμμικής προοπτικής στα Alogon ακολουθεί την προγενέστερη εισαγωγή της έννοιας της “εναντιομορφικής προοπτικής” στο γλυπτό Enantiomorphic Chambers το οποίο δημιουργεί ένα τυφλό σημείο στο κέντρο της όρασης, παράγοντας μια εμπειρία κενού, μια ρωγμή στην αντίληψη. Η κριτική αυτή κορυφώνεται με την έννοια της “τριδιάστατης πραγματικής προοπτικής” στα nonsites. Στα nonsites, οι παραλλακτικές και εναντιομορφικές προοπτικές του Smithson γίνονται “τριδιάστατοι χώρες” και μετατρέπονται τα τοπία σε τεχνητά και αφηρημένα πεδία. Πρόκειται για μια ανάγνωση της φαινομενολογίας της αντίληψης που οδηγεί στην υπέρβασή της: “μπορείτε να δείτε στην δουλειά μου ότι η τέχνη είναι πάντα εναντίον του εαυτού της. Υπάρχει πάντα μια διάσταση όπου οι καθρέφτες ακυρώνουν την αντανάκλαστικότητά τους, η προοπτική

³⁰⁸ “Υπήρχε κάποιο είδος δόγματος στα μέσα της δεκαετίας του 1960 στις ΗΠΑ στο οποίο ποτέ δεν προσαρμόστηκα, ούτε είχα τέτοια επιθυμία”, R. Smithson, “Interview with Robert Smithson (1970)”, Moira Roth, στο E. Tsai (ed.), *Robert Smithson*, Los Angeles, The Museum of Contemporary art and Berkley, University of California Press, 2004, σελ. 93.

δεν έχει συγκλίνουσες γραμμές, η βαρύτητα απενεργοποιείται. Στην περίπτωση του Asphalt Rundown, κατά κάποιον τρόπο φρενάρει ακριβώς πριν φτάσει στον πάτο. [...] Είναι κάπως απομονωμένη σαν ένα απολιθωμένο ποτάμι [...] εκεί έχεις την αίσθηση κάποιου πράγματος που σίγουρα εντάσσεται μέσα στο χρόνο, όμως η στιγμή σου δίνει αυτή την αίσθηση του άχρονου. [...] Και βέβαια, με αυτό σαν αφηγηρία, έχουμε μια αλληλουχία από μετακλήσεις που αφορούν όλες τις δυνατές παραλλαγές της έννοιας της ροής, της υδατόπτωσης, της πλημμύρας και κατά μία έννοια, η εξέλιξη είναι παρόμοια όπως σε κάποια από τα διαρκώς μετατοπιζόμενα non-sites. Όλα συγκλίνουν και συγκλίνουν σε ένα σημείο, μόνο που το σημείο δεν είναι πια εκεί. Το σημείο σύγκλισης μονίμως βρίσκεται σε μια διαδικασία εξαφάνισης [...] στην περίπτωση όλων αυτών των προοπτικών, καθώς περπατάει κανείς γύρω από την προβλήτα, αυτοαναιρούνται ως προοπτικές. Το gestalt, το σχήμα ως συνεκτικό σύνολο, δεν υλοποιείται κάπου.”³⁰⁹

Ο Smithson αναγνώρισε αναγκαιότητα της κριτικής της μοντερνιστικής άποψης για την ιστορία και τον χρόνο. Η ιστορία και η πρόοδος, περιορίζονται από την εντροπία, το αναπόδραστο αντίθετο ρεύμα κάθε ανθρώπινης και φυσικής δραστηριότητας. Κάθε χειρονομία μέσα στον κόσμο της ιστορίας της τέχνης είναι αναγκαστικά παροδική και θα ξεπεραστεί από την επιταχυνόμενη διαδοχή των στυλ και των κινημάτων. Η εντροπία ως χρονικότητα είναι για τον Smithson μια κατάσταση μη αναστρέψιμη που παράγει άλλοτε σκουπίδια και υπολείμματα, άλλοτε παράλογες και αυτοαναιρούμενες καταστάσεις που υπονομεύουν και διαβρώνουν, όχι μόνο τη γραμμικότητα του ιστορικού χρόνου αλλά και κάθε κατηγοριοποίηση και σύστημα. Αυτό που προτείνει ο Smithson, είναι να μείνει κανείς κοντά στις πολυάριθμες χρονικές επιφάνειες προτάσσοντας την έννοια του κρυσταλλικού χρόνου έναντι του ιστορικού.

Θεμελιώδους σημασίας είναι η εισαγωγή κειμενικών λειτουργιών και αρχιτεκτονικών εννοιών στο έργο τέχνης από τον Smithson. Η λειτουργία του κίτρινι γίνεται αντιληπτή σ' αυτόν κυρίως ως από-αρχιτεκτόνιση (de-architecturing). Η υλικότητα της γλώσσας υπογραμμίζεται και η γλώσσα από αφηρημένη γίνεται υλική, είναι “έντυπο υλικό”. Συσχετίζει την αρχιτεκτονική κατασκευή με την κατασκευή του νοήματος. Όσο μεταχειρίζεται τις λέξεις ως κάποιου είδους υλικό, άλλο τόσο θέλει να μεταχειριστεί τα έργα και αντικείμενα τέχνης ως γλωσσολογικά αντικείμενα. Αυτές οι δυο έννοιες και λειτουργίες οδηγούν τον Smithson σε αυτό που ονομάζει διαλεκτική του site/nonsite. Ένα nonsite δημιουργεί τη διαλεκτική με το site δειγματίζοντας, καταγράφοντας και περιέχοντας τον τόπο στον οποίον παραπέμπει. Στο σύστημα site/nonsite μπαίνει σε λειτουργία ένας πολύπλοκος μηχανισμός παραπομπών και αναφορών έξω από το έργο. Τα nonsites διαλύουν τη λογική του διακριτού γλυπτικού αντικειμένου μέσα σε ασταθείς παραμέτρους χρονικού και χωρικού εντοπισμού, είναι κατασκευές που παραπέμπουν συνεχώς κάπου αλλού, κάπου που δεν φτάνει κανείς ποτέ.

Η αλληλοδιαπλοκή ανάμεσα στα κείμενα “A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967)”, “Incidents of the mirror travel in the Yucatan (1968)”, “The Spiral Jetty (1972)” και στις υπόλοιπες κατασκευές του Smithson, αντανακλούν και συνεχίζουν τις περίπλοκες σχέσεις παρουσίας, απουσίας και διαμεσολάβησης του συστήματος

site/nosite. Το Passaic ως τόπος υπό κατασκευή και ως “αντίστροφο ερείπιο”, είναι ένας τόπος που υλοποιείται από τον αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης. Το κείμενο δεν περιγράφει απλώς μια κατάσταση του τοπίου, το ανακατασκευάζει μέσω της όρασης. Στην έννοια της γλώσσας ως νοήματος ο Smithson αντιπαραθέτει την έννοια της γλώσσας ως ύλης. Στο κείμενο για το Passaic, η εισαγωγή περίπλοκων χρονικοτήτων εκφράζεται αρχικά ως υπερβολική επιβράδυνση σε αντιστοιχία με τις γεωλογικές διαδικασίες που μεταφέρονται στο επίπεδο του βλέμματος. Στο κείμενο για το Yucatan ενεργοποιείται η τύφλωση που ενυπάρχει στην ίδια την πράξη του βλέπειν και η ανακατασκευή της συνολικής ανικανότητάς μας να δούμε. Αυτή η “αρνητική όραση” δίνει τη θέση της στην κινηματογραφική συνθήκη της θέασης, στο έργο με τον γενικό τίτλο The Spiral Jetty, μια χρονική κατάσταση με εντροπικές αντιληπτικές ποιότητες. Το κινηματογραφικό μοντέλο, στον Smithson λειτουργεί ως ένας ακόμα μηχανισμός μετακίνησης και μετατόπισης του έργου τέχνης. Το έργο δεν ξεπερνά τη διαλεκτική του site/nonsite για να κατευθύνει τη δουλειά του, είτε προς το κινηματογραφικό, είτε προς το λογοτεχνικό μοντέλο. Μάλλον ολοκληρώνει αυτή τη διαλεκτική με τον καλύτερο τρόπο, με τη βοήθεια του σινεμά.

Το έργο με τον τίτλο The Spiral Jetty αρθρώνει με τρόπο πιο ριζικό από αυτόν του nonsite, και εμπλουτισμένο πλέον με τον κινηματογραφικό χρόνο, ένα βασικό ερώτημα: αυτό του τόπου και του χρόνου ύπαρξης του έργου. Μας επιτρέπει να συλλάβουμε την έννοια του έργου, όχι ως ενός αντικειμένου που στέκεται αυτόνομα αλλά ως κάτι που υπάρχει ταυτόχρονα με πολλές και διάφορες υλοποιήσεις. Οι υλοποιήσεις αυτές διαμεσολαβούνται επιπλέον από τους τρόπους επικοινωνίας και καταγραφής τους. Έτσι το έργο δεν μπορεί να εντοπιστεί και γίνεται αντιληπτό ως ένα δίκτυο κατασκευών στο χώρο και το χρόνο. Το γλυπτό μετατοπίζεται στην ταινία που είναι ένα nonsite του γλυπτού και τα δυο, μετατοπίζονται στο κείμενο. Η συνεχής αυτή ματαίωση και ακύρωση των συμβατικών χωρικών λειτουργιών, εμποδίζει ένα μοντέλο θέασης που δίνει την ψευδαίσθηση της ολότητας και σταθερότητας στο υποκείμενο. Στον Smithson, μια αποκεντρωμένη, εντροπική χρονικότητα, επιμένει ότι ο χρόνος δεν είναι μια λειτουργία του υποκειμένου αλλά μάλλον το υποκείμενο συγκροτείται μέσω της χρονικότητάς του.

Στα τρία παραπάνω κείμενα, η λειτουργία πλαισίωσης των nonsites μεταφέρεται στο επίπεδο της γλώσσας. Η γλώσσα πλαισιώνει με ανάλογο τρόπο που τα δοχεία, οι χάρτες και οι φωτογραφίες των nonsites πλαισιώνουν το site χωρίς να το αναπαριστούν. Ο τρόπος που ο χώρος έκθεσης του nonsite λειτουργεί ως πλαισίωση, είναι ανάλογη με τον τρόπο που το περιοδικό τέχνης στο οποίο δημοσιεύονται τα κείμενα λειτουργεί ως άλλη πλαισίωση για την παραγωγή και πρόσληψη του έργου τέχνης. Όπως το nonsite αντλεί το νόημά του από ένα μέρος στο οποίο δεν βρίσκεται αλλά καταγράφοντας, δειγματίζοντας, και περιέχοντας αυτό το μέρος (στο οποίο παραπέμπει) δημιουργεί τη διαλεκτική, έτσι και το κείμενο, μέσω της περιγραφής, περικλείει και σχεδιάζει το τοπίο, το ανακατασκευάζει μέσω της ματιάς που ρίχνει πάνω στις εντροπικές –φυσικές και πολιτισμικές- καταστάσεις. Τα κείμενα αντανακλούν τα έργα και το έργο τέχνης μετατοπίζεται στο τυπωμένο κείμενο. Τα γλυπτά, μετατοπίζονται στο κείμενο ως τυπωμένες φωτογραφίες και έτσι οι σελίδες του περιοδικού αρχίζουν να γίνονται ένα είδος nonsite.

³⁰⁹ R. Smithson, “Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-70)”, *Writings*, σελ. 216.

Το έργο τέχνης βρίσκεται σε κατάσταση διαρκούς μετατόπισης και μετακίνησης. Θα πρέπει να το αναζητήσει κανείς σε ένα δίκτυο κατασκευών στο χώρο και το χρόνο. Στην μετα-ενοιολογική, μετα-μεισιική συνθήκη του έργου τέχνης η μεγαλύτερη συνεισφορά του Smithson είναι προς την κατεύθυνση αυτής της ριζικής αλλαγής, μιας αλλαγής σε οντολογικό επίπεδο. Παρόλη τη σκληρή κριτική του στην τέχνη και τη θεωρία της εποχής του, στην ιστορία της τέχνης και τους θεσμούς, ο Smithson ποτέ δεν εξέφρασε επιθυμία να σταματήσει να είναι καλλιτέχνης. Αλλά η τέχνη που τον ενδιαφέρει είναι, “Μια τέχνη εναντίον του εαυτού της [...] μια τέχνη που ξαναγυρνά πάντα σε ουσιαστικές αντιφάσεις”.³¹⁰ Αυτό που οφείλει η τέχνη ν’ αναλαμβάνει πάντα, λέει ο Smithson, είναι τα ζητήματα που διαρκώς ανοίγει. Η πιο βασική της αντίφαση είναι η ίδια η έννοια της δημιουργίας. “Όσο η τέχνη νοείται ως δημιουργία, τα πράγματα δεν πρόκειται ν’ αλλάξουν. Θα ξεκινάμε πάλι από την αρχή, με τη δημιουργία αντικειμένων, τη δημιουργία συστημάτων, τη δημιουργία ενός καλύτερου αύριο. Εγώ καταθέτω πως δεν υπάρχει αύριο, δεν υπάρχει τίποτα παρά ένα κενό, ένα ανοιχτό χάσμα. Μπορεί αυτό να φαίνεται τραγικό, όμως υπάρχει κάτι που το καταπραΰνει αμέσως, η ειρωνεία, η οποία σου δίνει και μια αίσθηση του χιούμορ. Πρόκειται για την κοσμική αίσθηση του χιούμορ που σε βοηθάει να το αντέξεις όλο αυτό. Τα πάντα, πολύ απλά, εξαυλώνονται. Τα sites μετατοπίζονται υποχωρώντας στα non-sites και τα non-sites υποχωρούν πίσω στα sites.”³¹¹

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

³¹⁰ R. Smithson, “Fragments of an Interview with P.A Norvell” (1969), *Writings*, σελ. 195.

³¹¹ οπ. αν., σελ. 195.

1. ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

- ABRAMS, M., Η. *Ο Καθρέφτης και το Φως: Ρομαντική Θεωρία και Κριτική Παράδοση*, (μτφ. Άρης Μπερλής), Αθήνα: Κριτική, 2001.
- BADIOU, A., *Petit Pantheon Portatif*, Paris: La fabrique Editions, 2008.
- BARTHES, R., *S/Z: an Essay*, (μτφ. Richard Miller), London: Blackwell, 1990.
- BAUMAN, Z., *Η Μετανεωτερικότητα και τα Δεινά της*, Αθήνα: Ψυχογιός, 1997.
- BOIS, Y-AL., KRAUSS, R. *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997.
- BOETTGER, S., *Earthworks: Art and The landscape of the Sixties*, Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2002.
- BOURRIAUD, N., (ed.), *Altermodern: Tate Triennial*, (κατάλογος έκθεσης), Tate Britain, London: Tate Publishing, 2009.
- COOKE, L., KELLY, K., FUNCKE, B., SCHRODER B. (eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
- COMMANDEUR, I., VAN RIEMSDIJK-ZANDEE, T. (eds), *Robert Smithson: Art in Continual Movement*, Amsterdam: Alauda Publications, 2012.
- DELANDA, M. *Χίλια Χρόνια μη Γραμμικής Ιστορίας* (μτφ. Μάκης Βαϊνάς) Αθήνα: Κριτική 2002 (1997).
- DE CERTEAU, M., *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική: Η Πολύτροπη Τέχνη του Πράττειν*, (μτφ. Κική Καφαμπέλη), Σμίλη: Αθήνα, 2010.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Continuum: London New York, 1987.
- DELEUZE, G., *Κινηματογράφος I: Η Εικόνα-Κίνηση*, (μτφ. Μιχάλης Μάτσας), Αθήνα: Νήσος, 2009.
- DELEUZE, G., *Κινηματογράφος II: Η Χρονοεικόνα*, (μτφ. Μιχάλης Μάτσας), Αθήνα: Νήσος, 2010.
- DELEUZE, G., *Ο Μπερξονισμός*, (μτφ. Γ. Πελορέντζος), Αθήνα: Scripta, 2010 (1996)
- ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ, Ν., (επιμ.) *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη: Μία Κριτική Ανθολογία*, Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.
- EHRENZWEIG, A., *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.
- FLAM, J. (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkley: University of California Press, 1996.
- FOUCAULT, M., *Οι Λέξεις και τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (μτφ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα: Γνώση, 2008.
- FOSTER, H., *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FOSTER, H. (ed.) *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985.
- GRAZIANI, R., *Robert Smithson and The American Landscape*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HARRISON, CH., WOOD, P., (eds) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- HOBBS, R., *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

IVERSEN, M., *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2007.

JONES, C. A., *Machine in the Studio: Constructing the Post-War American Artist*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.

KUBLER, G., *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, London: 1962.

KWON, M., *One Place After Another: Site Specific art And Locational identity*, Cambridge: The MIT Press, 2004.

LEE, P. M., *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge: The MIT Press, 2000.

LEE, P. M., *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960's*, Cambridge: The MIT Press, 2004.

MERLEAU-PONTY, M., *Η Αμφιβολία του Σεζάν, Το Μάτι και το Πνεύμα*, (μτφ. Αλέκα Μουρίκη), Αθήνα: Νεφέλη, 1991.

MERLEAU-PONTY M., *Phenomenology of Perception*, (trans. Colin Smith), London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1962.

OWENS, C., *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

ROBERTS, J. L., *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, New Haven and London: Yale University Press, 2004.

REYNOLDS, A., *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

TSAI, E., BUTLER, C. (org.) *Robert Smithson*, (κατάλογος έκθεσης, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

RANDALL, J., *No Other Book: Selected Essays*. New York: Harper Collins, 1999.

SHAPIRO, G., *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 1995.

WILLIAMS, C. W., *Paterson*, London: Penguin Books, 1983.

WHITTAKER, E., LANDRUM, A., (eds) *Nonsite to Celebration Park: Essays on Art and the Politics of Space*, Bath Spa University, Bath, 2007.

2. ΑΡΘΡΑ

AGAMBEN, G., “Notes sur le Geste”, στο *Moyens sans Fin: Notes sur la Politique*, Paris: Payot et Rivages, 1995, σελ. 19-71.

BAKER, G., “The Cinema Model”, στο L. Cooke, K. Kelly, B. Funcke, B. Schroder (Eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley, Los Angeles London: University of California Press, 2005, σελ. 79-113.

BARTHES, R., “Ο θάνατος του Συγγραφέα”, στο R. Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Αθήνα: Πλέθρον, 1988 (1968), σελ. 137-143.

BARTHES, R. Η “Τρίτη Έννοια”, στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον: Αθήνα, 2001 (Cahiers du Cinema

222), 1970, σελ. 78-81.

BUTLER, C., “A Lurid Presence: Smithson’s Legacy and Post-Studio Art”, Eug. Tsai, C. Butler (org.) *Robert Smithson*, (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, σελ. 225-243.

BOETTGER, S., “In the Yucatan: Mirroring Presence and Absence”, στο *Robert Smithson*, (κατάλογος έκθεσης), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 12 Sept.-13 Dec. 2004, σελ. 201-205.

BOURRIAUD, N. “Altermodern” στο N. Bourriaud (ed.) *Altermodern: Tate Triennial*, κατάλογος έκθεσης, Tate Britain, London: Tate Publishing, 2009, σελ. 11-24.

COOKE, L., “A Position of Elsewhere”, στο L. Cooke, K. Kelly, B. Funcke, B. Schroder (eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley, Los Angeles London: University of California Press, 2005, σελ. 53-71.

FRIED, M., “Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου», στο Ν. Δασκαλοθανάσης, (επιμ.) *Από την Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη: Μια Κριτική Ανθολογία*, Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σελ.147-195.

FOUCAULT, M. “What is an Author?”, στο J. D. Faubion, P. Rabinov (eds.), *Aesthetics, Method and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984*, (trans. R Hurley), New York: The New Press, 1998 (1969), σελ. 205-222.

GREENBERG, CL., “Avant-Garde and Kitsch”, στο Ch. Harrison, P. Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, 1992, σελ. 530-541.

GREENBERG, CL., “Modernist Painting”, στο Ch. Harrison, P. Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, 1992, σελ. 754-760.

HOBBS, R., *Robert Smithson, A retrospective View*, Κατάλογος έκθεσης Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York, σελ.12-13

JUDD, D., “Συγκεκριμένα Αντικείμενα”, στο Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.) *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη: Μια Κριτική Ανθολογία*, Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.

KRAUSS, R., “Sculpture in the Expanded Field” στο H. Foster, (ed.) *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985 (1979), σελ. 31-42.

LINGWOOD, J., “The Entropologist”. Στο *Robert Smithson: Une Retrospective; Le paysage Entropique*, 1960-1973, κατάλογος έκθεσης, Marceille, France: Musees de Marceilles et Paris: Reunions de musees nationaux, 1994, σελ. 28-37.

LINDER, M., Towards “A New Type of Building: Robert Smithson’s Architectural Criticism”. Στο *Robert Smithson*, organized by Eugenie Tsai with Cornelia Butler, (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2004, σελ. 188-199.

MORRIS, R., “Σημειώσεις για τη Γλυπτική I-IV”, στο Ν. Δασκαλοθανάσης, σελ. 89-146.

ΜΠΑΧΤΣΕΤΖΗΣ, Σ. “Οι Κινηματογραφικές συνθήκες της εγκατάστασης Τέχνης: Σχόλια για μια ερμηνευτική της Θέασης”, εισήγηση στο Γ’ συνέδριο Ελλήνων Ιστορικών τέχνης, Α.Π.Θ. 2-4.11.2007, στο: Ιωαννίδου, Μ. (επ.), *Η τέχνη του 20ου αιώνα: Ιστορία – Θεωρία – Εμπειρία*, Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ., 2009, σελ. 421-434.

OSBORNE, P., “Where is the work of art?” στο Ed Whittaker, A. Landrum (eds), *Nonsite to Celebration Park:*

Essays on Art and the Politics of Space, Bath: Bath Spa University, 2007, σελ. 13-32.

OWENS, C., “Earthwords”, στο *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992 (1979), σελ. 40-51.

OWENS, C., “Photography en abyme”, στο C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992 (1979), σελ. 16-30.

OWENS, C., “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post modernism ” (part 1&2), στο C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992 (1980), σελ. 52-87.

REYNOLDS, A., “At The Jetty”, στο L. Cooke, K. Kelly, B. Funcke, B. Schroder (eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley, Los Angeles London: University of California Press, 2005, σελ. 73-77.

SHAW, L., “Smithson, Writer”, στο L. Cooke, K. Kelly, B. Funcke, B. Schroder (eds), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Berkeley, Los Angeles London: University of California Press, 2005, σελ. 115-145.

TSAI, E., “Robert Smithson: Plotting a Line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas”, στο Eug. Tsai, C. Butler (org.) *Robert Smithson*, (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

3. ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, Β., “Why do Vampires Avoid Mirrors? Reflections on Specularity in the Visual Arts”, *Journal of aesthetics and culture*, Vol. 4, 2012.

ALPERS, S., “Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas”, στο *Representations*, No 1 (Feb. 1983), σελ. 30-42.

BRAYER, M.-A., “Cartes et Territoires”, *Parachute*, Canada, no 83, summer 1996, σελ. 20-23.

CASTLE, T., “Robert Smithson from New Jersey”. Στο *Arts magazine* 52 no 9. (Special issue: Robert Smithson), May 1978.

COLES, A., “Revisiting Robert Smithson in Ohio: Tacita Dean, Sam Durant and Renee Green”, *Parachute*, October 1, 2001.

KRIVY, M., “Industrial Architecture and Negativity: the Aesthetics of Architecture in the works of Gordon Matta-Clark, Robert Smithson and Bernd and Hilla Becher”, *The Journal of Architecture*, Vol. 15, no 6, 2010, σελ. 827-852.

MILLER, J.-AL., “Λακανική θεωρία του οπτικού πεδίου”, (μτφ. Ελένη Μόλαρη, επιμ. Ρεζινάλντ Μπλανσέ) *Η Ψυχανάλυση*, Έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας της Νέας Λακανικής Σχολής, τεύχος 7, Άνοιξη 2011, σελ. 11-14.

MILLER, J.-AL., “Το Λακανικό βλέμμα”, (μτφ. Ελένη Μόλαρη, επιμ. Ρεζινάλντ Μπλανσέ) *Η Ψυχανάλυση*, Έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας της Νέας Λακανικής Σχολής, τεύχος 7, Άνοιξη 2011, σελ. 15-28.

CUNNINGHAM, J., “Image and word, object and idea, inside and outside: Excavating Robert Smithson’s Art from under His Writings”, *Art Criticism* 19 no 1, 2004, σελ. 28-51.

LINSLEY, R., “Mirror-Travel at the Yucatan: Robert Smithson, Michael Fried and the New Critical Drama”, *Res* (Cambridge, Massachusetts), no 37, Spring 2000.

PERLOFF, M., “The Demise of ‘and’: Reflections on Robert Smithson’s Mirrors”, στο *Critical Quarterly*, Volume 32, Issue 3, σελ. 81-101, September 1990.

REYNOLDS, A., “Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite”, *October*, vol.45 (Summer 1998), σελ. 109-127.

SMITH, T., “Talking with Tony Smith”, *Συνέντευξη στον Samuel Wagstaff*, *Artforum* vol. 1, no. 4, New York, December 1966, σελ.18-19.

UROSKE, A. V., “La Jetee en Spirale: Robert Smithson’s Stratigraphic Cinema”, *Grey Room* 19, Άνοιξη 2005, Inc and MIT, σελ. 55-79.

WHITE, D., “Unnatural Fact: The Fictions of Robert Smithson”, στο *Journal of Writing in Creative Practice*, 1(2) σελ. 161-175, Ιούνιος 2008.

WALLIS, B., “Excavating the 1970’s”, *Art in America*, 85 no 9 (Σεπτ. 1997), σελ. 122.

4. ΚΕΙΜΕΝΑ ΣΕ ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΑ

BRAYER, M-A., “Maps”, <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/brayeren.html>, ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης, 9/04/2013.

OSBORNE, P., “Peter Osborne on Robert Smithson”, διάλεξη στο Witte de With Center for Contemporary Art, Ιούνιος 2008, http://wdw-nl.s3.amazonaws.com/webprojecten/Cornerstones/cornerst-osborne_1.mp3, http://wdw-nl.s3.amazonaws.com/webprojecten/Cornerstones/cornerst-osborne_2.mp3 Ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης, 23/03/2013.

OSBORNE, P., “Contemporary art is post-conceptual art”, Public lecture, Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 July 2010. <http://radicaldesire.blogspot.gr/2010/10/alain-badiou-gilles-deleuze.html>. Ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης, 13.02.2013.

ORAL HISTORY, INTERVIEW WITH ROBERT SMITHSON, 1972, July 14-19, Archives of American Art, Smithsonian Institution. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-smithson-12013#transcript> Ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης, 13.02.2013.

ΓΙΑ ΤΟΝ ALEN GINSBERG <http://www.allenginsberg.org/>, -<http://ginsbergblog.blogspot.com/2012/04/mind-mouth-and-page-1-williams.html>.<http://www.poetryfoundation.org/bio/william-carlos-williams> <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoet.do?poetId=7349> Ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης, 15.02.2013.

ΤΕΡΖΑΚΗΣ, Φ., “Το Κινούμενο ως Εικόνα», <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=123539>. Ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης, 13.02.2013.

5. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΤΟΥ ROBERT SMITHSON

- “Smithson’s Non-Site Sights”, Interview with Anthony Robbin (1969), στο J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkley: University of California Press, 1996, (στο εξής: *Writings*), σελ. 175.
- “Earth (1969)”, Thomas W. Leavitt, Symposium at White Museum, Cornell University, *Writings*, σελ. 177-187.
- “Fragments of a Conversation (1969)”, W. C. Lipke, *Writings*, σελ. 188-191.
- “Fragments of an Interview with P.A. Norvell (1969)”, *Writings*, σελ. 192-195.
- “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)”, Eva Schmidt, *Writings*, σελ. 301-309.
- “Interview with Robert Smithson (1970)”, Paul Toner, *Writings*, σελ. 234-241.
- “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)”, Liza Bear and Willoughby Sharp, *Writings*, σελ. 242-252.
- “Conversations with Robert Smithson (1972)”, Bruce Kurtz, *Writings*, σελ. 262-269. “Interview with Robert Smithson for the archivew of American art/Smithsonian Institution (1972)”, Paul Cummings, *Writings*, σελ. 270-296.
- “Conversation in Salt Lake City (1972)”, Gianni Pettena, *Writings*, σελ. 297-300.
- “... The Earth, Subject to cataclysms is s cruel master (1971)”, Gregoire Muller, *Writings*, σελ. 253-261.
- “Entropy made visible (1973)”, Alison Sky, *Writings*, σελ. 301-309.
- “Robert Smithson on Duchamp (1973)”, Moira Roth, *Writings*, σελ. 310-312.

6. KEIMENA ΤΟΥ ROBERT SMITHSON

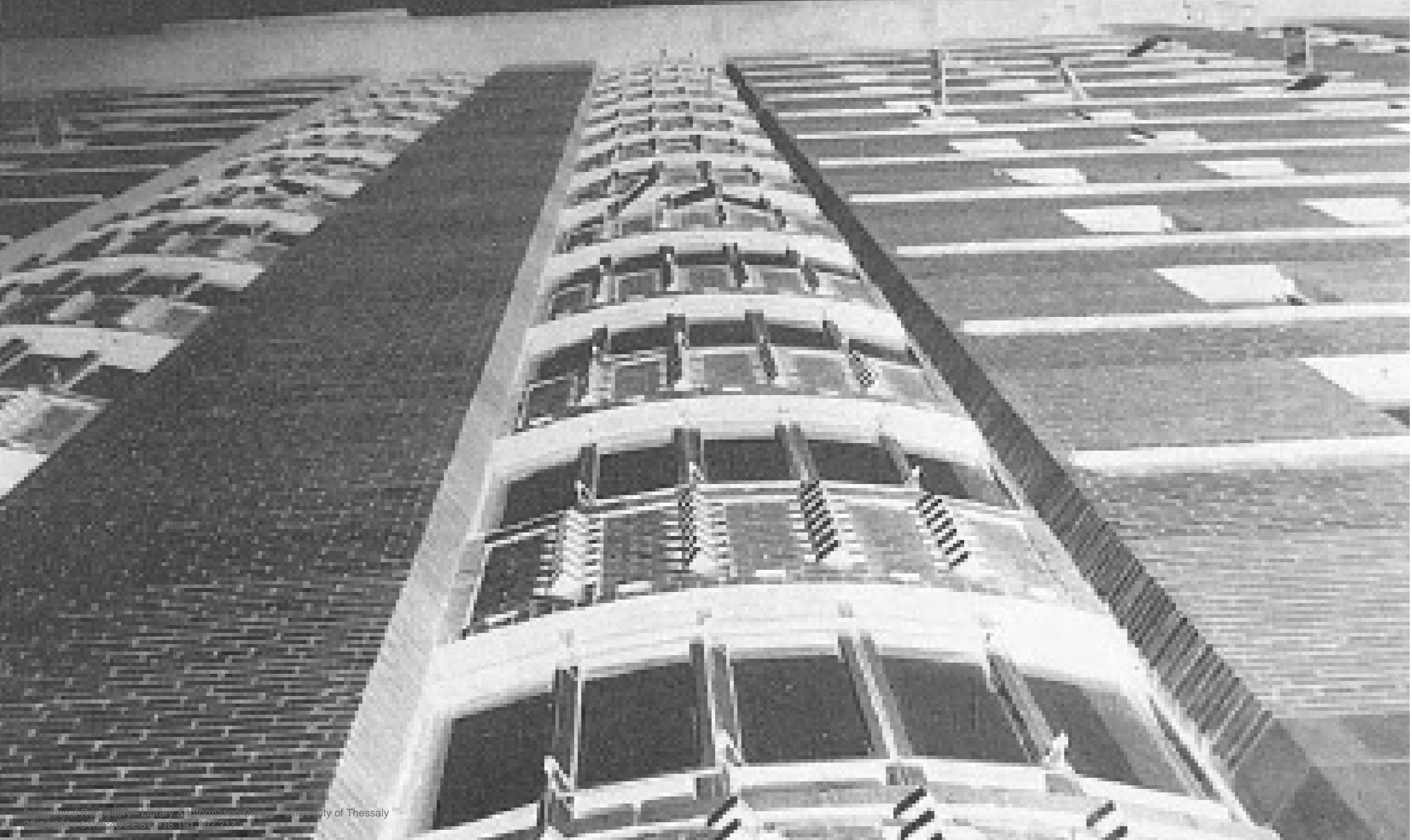
- “Donald Judd (1965)” στο J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996 (στο εξής: *Writings*), σελ. 4-6.
- “A Short Description of two Mirrored Crystal Structures (1965)”, *Writings*, σελ. 328.
- “The Crystal Land (1966)”, *Writings*, σελ. 7-9.
- “Entropy and the new Monuments (1966)”, *Writings*, σελ. 10-23.
- “Quasi-Infinities and the Waning of space (1966)”, *Writings*, σελ. 34-37.
- “Interpolation of the Enantiomorphic Chambers (1966)”, *Writings*, σελ. 39-40.
- “The Artist as Site-Seer or a Dintorphic Essay (1966-67)”, *Writings*, σελ. 340-345.
- “Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)”, *Writings*, σελ. 52-60.
- “Language to be Looked at and/or Things to be Read (1967)”, *Writings*, σελ. 61
- “Ultramoderne (1967)”, *Writings*, σελ. 62-65.
- “Letter to the Editor (1967)”, *Writings*, σελ. 66-67.
- “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)”, *Writings*, σελ. 68-74.
- “See the Monuments of Passaic, New Jersey” (1967), *Writings*, σελ. 356.
- “Pointless Vanishing Points (1967)”, *Writings*, σελ. 358-359.

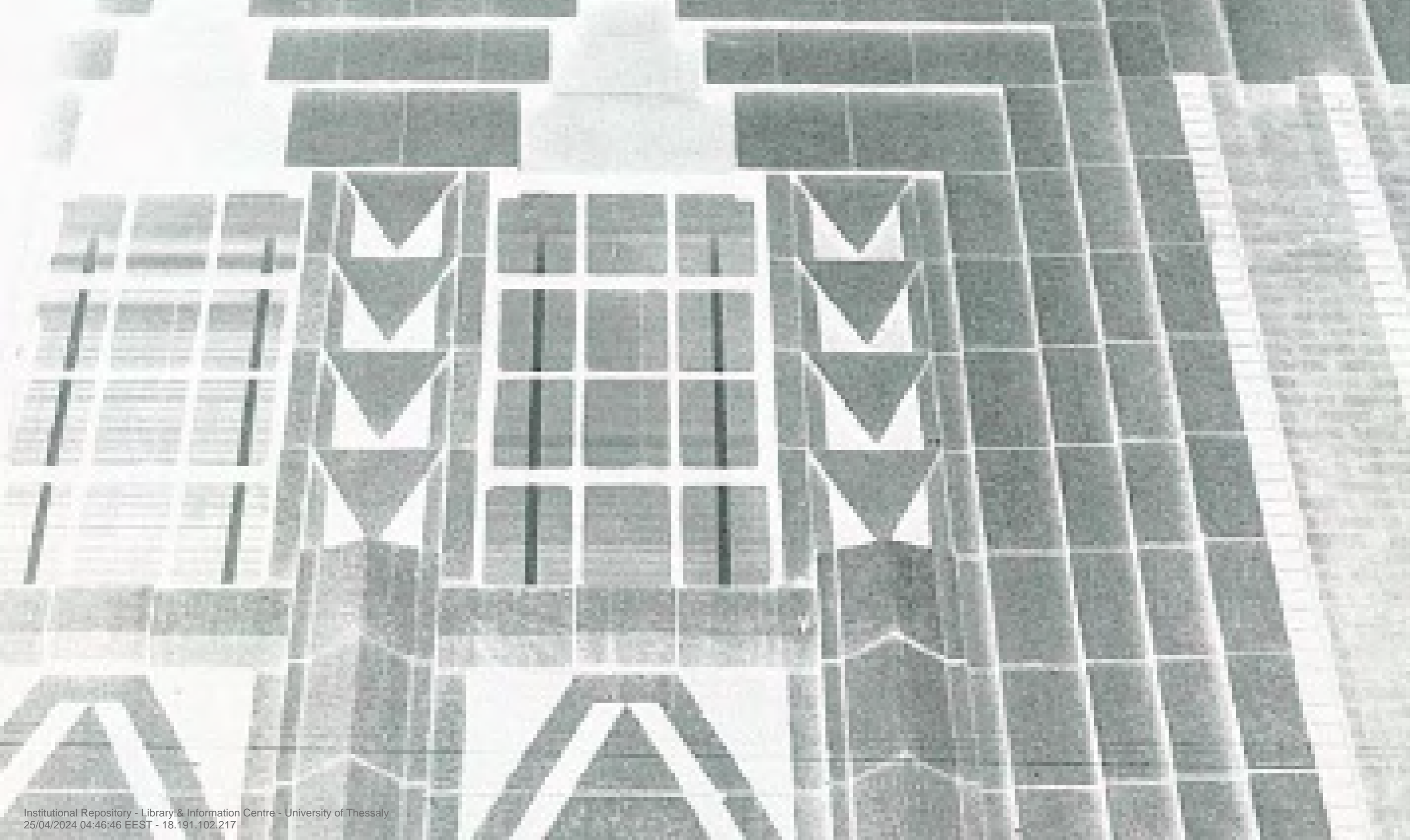
- “A Museum of Language in the Vicinity of Art (1968)”, *Writings*, σελ. 78-94.
- “A Provisional Theory of Nonsites (1968)”, *Writings*, σελ. 364.
- “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)”, *Writings*, σελ. 100-113.
- “Aerial Art (1969)”, *Writings*, σελ. 116-118.
- “Incidents of the Mirror-Travel in the Yucatan (1969)”, *Writings*, σελ. 119-133.
- “A Cinematic Atopia (1971)”, *Writings*, σελ. 138-142.
- “Art Through the Camera’s Eye (c.1971)”, *Writings*, σελ. 371-375.
- “The Spiral Jetty (1972)”, *Writings*, σελ. 143-153.
- “Frederick Low Olmstead and the Dialectical Landscape (1973)”, *Writings*, σελ. 157-171.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. ROBERT SMITHSON, 1970
2. R. SMITHSON, PARTIALLY BURIED WOODSHED, 1970
3. R. SMITHSON, PARTIALLY BURIED WOODSHED, 1970, ΛΕΙΠΤΟΜΕΡΕΙΑ
4. R. SMITHSON, HOTEL PALENQUE, 1969
5. R. SMITHSON, HOTEL PALENQUE, 1969, ΛΕΙΠΤΟΜΕΡΕΙΑ
6. R. SMITHSON, A HEAP OF LANGUAGE, 1966
7. R. SMITHSON, GLASS STRATUM, 1967
8. R. SMITHSON, STRATA, A GEO-PHOTOGRAPHIC FICTION, 1970
9. R. SMITHSON, A NON-SITE, PINE BARRENS, N.J., 1968
10. R. SMITHSON, A NON-SITE, PINE BARRENS, N.J., 1968
11. R. SMITHSON, MAP FRAGMENT, 1967
12. R. SMITHSON, UNTITLED (ANTARKTIS CIRCULAR MAP), 1967
13. MAP BY LEWIS CARROL
14. R. SMITHSON, A SURD VIEW FOR AN AFTERNOON, 1969
15. R. SMITHSON, HYPOTHETICAL CONTINENT IN STONE (CATHAYSIA), ALFRED, NY, 1969
16. R. SMITHSON, HYPOTHETICAL CONTINENT, MAP OF BROKEN GLASS, (ATLANTIS), LOVELADIES, NJ, 1969
17. R. SMITHSON, HYPOTHETICAL CONTINENT IN SHELLS, (LEMURIA), SANIBEL ISLAND, FLORIDA, 1969
18. R. SMITHSON, HYPOTHETICAL CONTINENT OF GONDWANALAND, ICE CAP, YUCATAN, MEXICO, 1969
19. R. SMITHSON, MONO LAKE NONSITE, 1968
20. R. SMITHSON, A NONSITE, FRANKLIN, NEW JERSEY, 1968
21. R. SMITHSON, OBERHAUSEN NONSITE, 1968
22. R. SMITHSON, NONSITE, LINE OF WRECKAGE (BAYONNE, NEW JERSEY), 1968
23. NONSITE, PALISADES, EDGEWATER, NEW JERSEY, 1968
24. R. SMITHSON, ALOGON, 1966
25. R. SMITHSON, ALOGON # 2, 1966
26. DONALD JUDD, UNTITLED, 1966
27. ROBERT MORRIS, MIRRORED CUBES, 1965
28. ROBERT SMITHSON, PLUNGE, 1966
29. ROBERT SMITHSON, TERMINAL, 1966
30. ZIGGURAT MIRROR, 1966
31. ROBERT SMITHSON, ALOGON, 1966
32. ROBERT SMITHSON, "ULTRAMODERNE 1967", ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ARTS MAGAZINE, ΣΕΠΤ.-ΟΚΤ. 1967
33. ROBERT SMITHSON, UNTITLED, 1964-65

34. ROBERT SMITHSON, FOUR-SIDED VORTEX, 1965
35. ROBERT SMITHSON, THE CRYOSPHERE, 1966
36. ROBERT SMITHSON, ASPHALT RUNDOWN, 1969
37. ROBERT SMITHSON, GLUE POUR, 1969
38. "A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC, NEW JERSEY 1967", ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ARTFORUM, ΔΕΚ. 1967
39. NEGATIVE MAP SHOWING REGION OF THE MONUMENTS ALONG THE PASSAIC RIVER
40. THE BRIDGE MONUMENT
41. Ο ROBERT SMITHSON ΣΤΟ YUCATAN, ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1969
42. ARTFORUM Vol. 8, No. 1 (ΣΕΠΤ. 1969)
43. 2ND MIRROR DISPLACEMENT, YUCATAN, APRIL 1969
44. 6TH MIRROR DISPLACEMENT, YUCATAN, APRIL 1969
45. 7TH MIRROR DISPLACEMENT, YUCATAN, APRIL 1969
46. MIRROR DISPLACEMENT, CHILSEA BEACH, PORTLAND ISLAND, ENGLAND, 1969
47. RED SANDSTONE CORNER PIECE, 1968
48. NONSITE-ESSEN SOIL AND MIRRORS, 1969
49. ROBERT SMITHSON, CHALK AND MIRROR DISPLACEMENT, 1969
50. MIRROR WITH CRUSHED SHELLS, 1969
51. CHALK MIRROR DISPLACEMENT, 1969
52. MIRROR DISPLACEMENT (GRASSY SLOPE), 1969
53. MIRRORS AND SHELLY SAND, 1969
54. THE ELIMINATOR, 1964
55. ENANTIOMORPHIC CHAMBERS, 1965
56. UNTITLED (MIRROR STRATUM), 1966
57. AFTERTHOUGHT: ENANTIOMORPHIC CHAMBERS, 1965
58. EIGHT-PART PIECE (CAYUGA SALT MINE PROJECT), 1969
59. ROBERT SMITHSON, SPIRAL JETTY IN RED SALT WATER, DRAWING, 1970
60. THE SPIRAL JETTY, 1970, PHOTOGRAPH BY EPPICH/ESMAY/TANG
61. ROBERT SMITHSON, THE SPIRAL JETTY, 1970, PHOTO BY EPPICH/ESMAY/TANG
62. THE SPIRAL JETTY, 1970, PHOTO BY GIANFRANCO GORGONI
63. THE SPIRAL JETTY. FILM STILL, 1970
64. THE SPIRAL JETTY. FILM STILLS, 1970
65. TOWARDS THE DEVELOPMENT OF A CINEMA CAVERN, 1971
66. THE SPIRAL JETTY, AUGUST 2003, PHOTO BY MARTIN HOGUE
67. THE SPIRAL JETTY. FILM STILLS, 1970
68. THE SPIRAL JETTY. FILM STILLS, 1970





Η παρούσα διατριβή υποστηρίχθηκε τον Ιούλιο του 2013
στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του
Πανεπιστημίου Θεσσαλίας στον Βόλο

Επιμέλεια έκδοσης: Ανθή Τζάκου

