Θεατροποιημένα Τοπία

Ελένη Βαροπούλου

Θεατρολόγος – Κριτικός Τέχνης

Άθελα μας ή ενσυνείδητα, παίρνουμε μέρος σε μια διαρκή και με διαφόρους τρόπους, ανάδειξη του φυσικού τοπίου ενώ η χρήση της έννοιας «τοπίο» συσχετίζεται με πολλές από τις δραστηριότητες της καθημερινής ζωής μας. Μέσα στην συγκεκριμένη πολιτιστική πραγματικότητα και καθώς η ιδέα του τοπίου είναι θεαματικά παρούσα, η τοπιογραφία, ως παραδοσιακή ενασχόληση των ζωγράφων που παλιότερα συμβάδιζε με συγκεκριμένα αισθητικά κριτήρια ακολουθώντας κανόνες όσον αφορά τους τρόπους και τις τεχνικές κατά την απεικόνιση του φυσικού περιβάλλοντος, έχει σήμερα όχι μονάχα απελευθερωθεί από τις υποχρεώσεις που της υπαγόρευε το είδος αλλά και έχει στραφεί προς εξαιρετικά σύνθετες ακόμη και εξεζητημένες διακαλλιτεχνικές πρακτικές. Έτσι η σύγχρονη «τοπιογραφία» εκφράζεται και βγαίνει κατά καιρούς στο προσκήνιο με εργασίες όπου η ζωγραφική και η γλυπτική, η Εγκατάσταση, το δρώμενο, οι τελεστικές πράξεις και δράσεις είναι συνυφασμένες και συνεργούν περικλείοντας συγχρόνως μια πολύπλοκη διαδικασία για την νοητική και σωματική συμμετοχή των θεατών.

Για να διαπιστώσουμε πόσο μεγάλη είναι η απόσταση που χωρίζει τα ζωγραφικά τοπία τα οποία μας έχει κληροδοτήσει η μακρά καλλιτεχνική παράδοση στην Ευρώπη, από τις σημερινές Εγκαταστάσεις όπου εμφανίζεται θεατροποιημένη η έννοια του τοπίου, δεν χρειάζεται να ανατρέξουμε στον 15^{ο} αιώνα. Ούτε να επιστρέψουμε σε ζωγράφους όπως ο φλαμανδός Joachim Patinir που «επινόησαν» το τοπίο αυτονομώντας το θεματικά και εικονοπλαστικά από το θρησκευτικό ή αλληγορικό θέμα το οποίο χειρίζονταν μέσα στον πίνακα. Ο ζωγράφος αυτός, «καλός τοπιογράφος» σύμφωνα με έναν χαρακτηρισμό του φίλου του Albrecht Dürer, χρησιμοποιώντας την τεχνική του ακριβολόγου αφηγητή και με μια διεξοδική ματιά πάνω στη φύση, ενέγραφε στα τοπία του, το φυσικό ενώ παράλληλα ανέσυρε μέσα από τη φύση, το υπερβατικό. Ακόμη και νεώτερες τοπιογραφικές εκφράσεις όπως εκείνες του picturesque τοπίου και των έργων του Constable, των πανοραμικών τοπίων της αμερικανικής ζωγραφικής από τον 19^{ο} αιώνα, ή των τοποθεσιών που μέσα στο φως της στιγμής συγκράτησαν πάνω στον καμβά οι μαιτρ του ιμπρεσιονισμού, αρκούν για να μας υπενθυμίζουν το εύρος και το μεγαλείο της απόστασης. Με μια τοπιογραφική ματιά σε συνεχή μετατόπιση και μεταβολή, φτάσαμε να αντιλαμβανόμαστε ως τοπίο κάθε αισθητικά διαμορφωμένο πλαίσιο στο εσωτερικό του οποίου ό,τι βλέπουμε μπορεί να θεωρηθεί τοπίο. Με άλλα λόγια, «τοπίο» σημαίνει πλέον έναν ορισμένο τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα και να οργανώνουμε το βλέμμα μας κι είναι το βλέμμα αυτό που επηρεασμένο τόσο πολύ από την πολι-

τιστική, μεταφορική και αλληγορική δύναμη του τοπίου, δυσκολεύται να μην εκλαμβάνει το οτιδήποτε με όρους τοπίου.

Η ζωγράφος Rosemarie Trockel έδωσε το 2004 σε έναν πίνακα της τον τίτλο Water. Πρόκειται για μια μεγάλη επιφάνεια σε ενιαίο πορτοκαλλί χρώμα, μια ομοιόμορφη ματιέρα από πλεγμένο μαλλί που ο ανεπαίσθητος κυματισμός της θυμίζει τη θάλασσα όταν φυσσάει αεράκι ή την αμμώδη γη στους ιαπωνικούς κήπους Ζεν.

Ο Barnett Newman που διεκδίκησε, τόσο αποφασιστικά όσο λίγοι σύγχρονοι καλλιτέχνες το Υψηλόν, το sublime, στο όνομα της αφηρημένης ζωγραφικής, έδωσε το 1970, τον τίτλο Midnight Blue σε ένα έργο του ζωγραφισμένο με λάδι. Ο πίνακας σε σχήμα τετραγώνου, έχει χρώμα «μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο» και φέρει στο άκρο δεξιά, από πάνω μέχρι κάτω, μια κάθετη γραμμή, τη λωρίδα ενός φωτεινού γαλάζιου.

Ο Roy Lichtenstein συνέθεσε το 1996 το έργο Tall Mountain. Με μικτή τεχνική, λάδι και maque: σχεδιάζοντας στο επάνω μέρος του μακρόστενου, ορθογώνιου πίνακα μια σειρά από μυτερά, πανύψηλα βουνά και τοποθετώντας κάτω χαμηλά, στη δεξιά πλευρά του έργου, σαν σε κοντινό πλάνο, μια βαρκούλα. Έτσι που αυτή και ο μοναδικός επιβάτης της, να αιωρούνται στο χάος. Μεγάλες και μικρές κουκίδες, μηχανικές τελείες, συνθέτουν το τοπίο του Lichtenstein που με τον ποπ ποεντιλισμό και τον πραγματισμό του, αντιπαρατίθεται στις ατμόσφαιρες οι οποίες

χαρακτήριζαν άλλοτε τα αντίστοιχα θέματα στην ευρωπαϊκή και αμερικανική ζωγραφική. Εντούτοις παραπέμπει στα παραδοσιακά κινεζικά τοπία αφού θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει στο έργο μιαν λεπτή αναφορά. Να υποστηρίξει ότι διακρίνεται εδώ ένα παράθεμα, παρμένο από τα ρολά του κινέζου φιλοσόφου της καλλιγραφίας Ma Yuan, όταν αυτός ζωγράφιζε έναν μοναχικό άνδρα να ταξιδεύει στη φεγγαρόλουστη λίμνη, όταν απέδιδε την ενατένιση και τον στοχασμό σαν ένα βλέμμα στραμένο προς το ορεινό τοπίο, ή όταν έβαζε τον ψαρά μόνον με το αγκίστρι του, να πλέει ψαρεύοντας, ακινητοποιημένος στο κέντρο μιας αδιαπέραστης ομίχλης.

Με τη φύση και το τοπίο σχετίζονται και τα τρία αυτά σύγχρονα έργα. Δείχνοντας με πόσο διαφορετική ευαισθησία προσεγγίζουν οι ζωγράφοι του καιρού μας, θέματα της κλασικής τοπιογραφίας όπως το νερό, το νυχτερινό φως, τα βουνά. Η Trockel καταπιάστηκε με μια συγκεκριμένη γυναικεία ενασχόληση, το πλέξιμο, για να φτιάξει το χειροποίητο τοπίο της. Ο Newman οργάνωσε έτσι τις αφηρημένες χρωματικές επιφάνειες ώστε ο θεατής να εμπλέκεται στην αναζήτηση μιας αίσθησης από νυχτερινό φως. Με την αντίληψη του θεατή παίζει και ο Lichtenstein προτείνοντας ένα οπτικό παιχνίδι με ράστερ και γραφισμούς.

Στις μέρες μας, διάφορα φυσικά τοπία με αρχετυπικό ρόλο, τοποθεσίες που στη συλλογική συνείδηση έχουν πάρει μυθικές διαστάσεις, κυρίως χάρη σε απεικονίσεις από το παρελθόν, σε συναρπαστικές περιγραφές γεωγράφων και περιηγητών ή στη θεματοποίηση τους μέσα σε σημαντικά λογοτεχνήματα, εμπνέουν σύγχρονα εικαστικά διαβήματα τα οποία κινούνται μεταξύ Εγκατάστασης και περφόρμανς. Για παράδειγμα το τρισδιάστατο Περιβάλλον των Άλπεων του Anselm Kiefer. Οι Άλπεις αυτές, δουλεμένες με βάση τις γεωγραφικές συντεταγμένες του φυσικού τοπίου κι απλωμένες στο αχανές ατελιέ του ζωγράφου, καταστρέφονται σταδιακά από τον ίδιον, με μια δράση στον χώρο που διαφοροποιεί συνεχώς και ξετυλίγει στον χρόνο, την σωματική σχέση του δρώντος καλλιτέχνη με το έργο του. Όμως και ο θεατής εμπλέκεται σωματικά στον χώρο και τον χρόνο των Άλπεων του Kiefer καθώς το τοπίο αλλάζει ενώπιον του μέσα από μια διαδικασία καταστροφής κι όσο διαρκεί η περφόρμανς του ζωγράφου.

Τελεστική, χειρονομιακή, ήταν και η δράση του Yves Klein που αντί να ζωγραφίσει ένα τοπίο, έγραψε με φως το όνομα του στον αιθέρα υπογράφοντας ως ζωντανό έργο τέχνης, τον ίδιο τον ουρανό της Κυανής Ακτής. Το απαράμιλλο γαλάζιο εκείνης της ώρας, τον έκανε να μην προστρέξει στα ζωγραφικά μέσα και ν' απαρνηθεί την εργασία πάνω στο τελάρο παρακάμπτοντας την τοπιογραφία με την μακρόχρονη παράδοση. Έτσι αντί να περάσει από την φευγαλέα και μοναδική εντύπωση ενός φυσικού τοπίου στο έργο τέχνης που διαθέτει υλικότητα, οριοθετημένο πλαίσιο, φόρμα, διάρκεια, προσυπέγραψε με μιαν εφήμερη γραφή, το άυλο: ένα κυανούν χρώμα παροδικό μέσα στην ατέρμονη φύση.

Καθώς η έννοια του τοπίου κατέχει εξέχουσα θέση στα διάφορα κυρίαρχα ή επίκαιρα discours του καιρού μας κι ενώ ανακυκλώνεται στους θεωρητικούς, πολιτι-

κούς, επιστημονικούς λόγους ή στα μίντια, δεν αφήνει αδιάφορο τον σύγχρονο άνθρωπο. Με καινούριους φόβους και αβεβαιότητες ζει αυτός, μέσα σε έναν φυσικό περίγυρο που όλο και περισσότερο ασφυκτιά από τον εναγκαλισμό του αναπτυξιακού μοντέλου και καταδυναστεύεται από την άμετρη εκμετάλλευση της φύσης. Την ώρα που ο λόγος για τα νέα πολεοδομικά και πολιτιστικά τοπία, διασταυρώνεται με τον οικολογικό λόγο που αναφέρεται στους κινδύνους τους οποίους διατρέχουν τα φυσικά τοπία εξαιτίας των ανθρωπίνων παρεμβάσεων σε ολόκληρο τον πλανήτη, το τοπίο, φυσικό ή νοητικό, πραγματικό ή μεταφορικό, επαληθεύει συστηματικά την ισχυρή πολιτισμική διάσταση του.

Αν ο ευρωπαϊκός 18ος αιώνας είχε χαρακτηρισθεί από την έλλογη προσέγγιση και καθυπόταξη, τη μελέτη αλλά και την αποθέωση της φύσης, οι σημερινοί καιροί με μιαν ακάθεκτη πρόοδο στα όρια της «ύβρεως», τροφοδοτούν πολλές αγωνίες για το ποιό μέλλον θα έχουν κι αν θα επιζήσουν γνωστά στοιχεία των φυσικών τοπίων. Ο 18ος αιώνας, υλοποιώντας το επιστημονικό σχέδιο της Δύσης κι ενώ το τοπίο είχε αναχθεί σε πεδίο προβολής διαφόρων όχι μόνο επιστημονικών αλλά και αποικιοκρατικών, ιμπεριαλιστικών ονείρων, ήταν τελικά μια εποχή αισιοδοξίας για τον ευρωπαίο στοχαστή και φυσιοδίφη. Τότε οι πολιτιστικές πρακτικές που αφορούσαν την εξερεύνηση και περιγραφή της φύσης από τους περιηγητές, τους γεωγράφους και χαρτογράφους, συνδέθηκαν με μια θεωρία του τοπίου καθώς λογοτεχνία και τέχνη μεσολαβούσαν προκειμένου η φύση να γίνει κατανοητή και ως αισθητικό αντικείμενο.

Σήμερα, όσα διαδραματίζονται στον τομέα του κλίματος κι όσες καταστροφές γίνονται στους ωκεανούς, το υπέδαφος ή τα δάση, προβληματίζουν, ταράζουν, κινητοποιούν ανθρώπους και κοινότητες. Την ώρα που οι υπολογιστές αναλύουν επακριβώς τα τοπία κι ενώ οι δορυφορικές λήψεις εμπλουτίζουν χωρίς διακοπή με καινούριο, εντυπωσιακό υλικό την παγκοσμιοποιημένη κουλτούρα των εικόνων, η ανάγκη για μια προσωπική εμπειρία του σώματος μέσα στη φύση, για το τοπίο βιωμένο ως εμπειρία των αισθήσεων και ως συμβάν, εμφανίζεται όλο και πιό επιτακτική. Παράλληλα με την αισθητικοποίηση της φύσης, την διάδοση της ως νοητικού και φαντασμιακού χώρου, παράλληλα επίσης με την επικυριαρχία του δυνητικού και πλασματικού φυσικού τοπίου, προέχει για έναν τεράστιο αριθμό ανθρώπων, η σωματοποίηση της σχέσης τους με το φυσικό περιβάλλον. Ετσι τα φυσικά τοπία αντιμετωπίζονται σαν ένας κατ'εξοχήν «τόπος» όπου οι άνθρωποι μπορούν να ικανοποιήσουν επιθυμίες εντάσσοντας το ίδιο το σώμα τους ενεργά στη φύση. Εξοδος στη φύση, καταφυγή στη φύση, κατάκτηση της φύσης μέσα από προσωπικές επιδόσεις και επικίνδυνα σπορ: αυτά είναι μερικά από τα συνθήματα που κυκλοφορούν ευρέως συνοδεύοντας ένα μαζικό αίτημα για εξοικείωση του ατόμου με το φυσικό περιβάλλον, για μια σχέση ταύτισης με τη φύση και συνειδητής ενσωμάτωσης της ανθρώπινης οντότητας μέσα σ' αυτήν. Στο μεταξύ διάφορες πρακτικές καλλιτεχνών, που καταχρηστικά θα μπορούσαμε να τις συγκεντρώσουμε κάτω από την επικεφαλίδα του μεταμοντέρνου, αντλούν υλικά και ιδέες από τα

φυσικά φαινόμενα και τα οικοσυστήματα. Εμπνέονται από το κλίμα, τον καιρό, την ηλιακή ενέργεια, τις καταστροφές του περιβάλλοντος ή προστρέχουν στις φυσικές επιστήμες και σε επιστημονικές μεθόδους προκειμένου να αξιοποιήσουν καλλιτεχνικά τα αποτελέσματα μιας διάδρασης ανάμεσα σ' αυτές και τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Παράλληλα πολλαπλασιάζονται οι εργασίες των καλλιτεχνών, δράσεις και παρεμβάσεις που ασχολούμενες με τις ιδέες του τοπίου και του φυσικού περιβάλλοντος, έχουν ως κοινό παρονομαστή τη διάσταση του περφορματίφ.

Οι περιοδεύοντες και περιπλανώμενοι ρώσοι ζωγράφοι, γνωστοί ως Peredvizhniki, αναζητώντας, στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, τα κλίματα ψυχής και το μύχιο που μπορεί να συμπυκνωθούν στα τοπία, οδηγήθηκαν στην ιδέα του landscape of mood. Στους πίνακες του, τα δάση, τα ποτάμια και τα σύννεφα, η ίδια η φύση ως φορέας ψυχισμού και συγκίνησης, προκαλούσαν βαθιά αίσθηση και μαγεία καθηλώνοντας με την ατμοσφαιρική διάθεση του τοπίου, τον θεατή. Σήμερα, σε μερικές χαρακτηριστικές Εγκαταστάσεις συγχρόνων καλλιτεχνών που έλκονται από την υπερβολικά μεγάλη κλίμακα και ενσωματώνουν κυριολεκτικά στο έργο τη Φύση, αυτό που τελικά απορρέει είναι το δέος και η μαγεία.

Οι εγκαταστάσεις αυτές καθώς με την υποβλητική και μυστηριακή παρουσία τους κατακτούν τον χώρο, είτε αυτός είναι μια ακατοίκητη περιοχή, μια ερημιά, είτε ένα κεντρικό σημείο της πόλης, ασκούν ένα είδος επικυριαρχίας επάνω στην θεατή. Το συγκεκριμένο αποτέλεσμα οφείλεται κυρίως στον μνημειακό χαρακτήρα και τον γιγαντισμό του εγχειρήματος, στην τέλεια γλυπτική υφή του έργου που συγχρόνως

συνιστά και ένα κατασκευαστικό επίτευγμα, στην δραματική συνδιαλλαγή των συστατικών στοιχείων του καλλιτεχνήματος με τα φυσικά φαινόμενα και στην ένταση η οποία παράγεται από την συνάντηση φυσικού και τεχνητού παράγοντα. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι οι καλλιτέχνες των Εγκαταστάσεων αυτών αφού εγκατέλειψαν το κάδρο του ζωγραφικού ταμπλό, πραγματοποιούν ιλιγγιώδεις παρεμβάσεις στο φυσικό περιβάλλον όπου δουλεύοντας τόσο με συνθετικά όσο και οργανικά υλικά ή με άυλα μέσα, στα οποία περιλαμβάνονται ο αέρας, ο ήλιος, το φως, η βροχή, ο καπνός, η ηλιακή ενέργεια, δρουν καθ'οδόν προς μια δύναμη πέραν του ανθρώπου όπως είναι η γεωλογική και προς μια διάσταση απροσμέτρητη όπως η πλανητική.

Από μια τέτοια σκοπιά μπορούμε να προσεγγίσουμε την Land Art του James Turrell που με το εμβληματικό έργο Roden Crater, στον ηφαιστειακό κρατήρα της Βόρειας Αριζόνας, σκηνοθέτησε ένα δράμα του φωτός και του χρόνου. Στον αρχιτεκτονικά διαμορφωμένο κρατήρα και σε μιαν Εγκατάσταση που διεκδικεί το Υψηλόν με τους όρους της Φύσης, ο εν κινήσει θεατής καλείται να βιώσει εμπειρίες φωτός και να παρακολουθήσει τις αλλαγές των άστρων, την ανατολή και δύση, το πέρασμα του χρόνου, το μεγαλείο του σύμπαντος. Ο μάγος του φωτός Turrell είναι κι ένας κατεξοχήν καλλιτέχνης του skyspace αφού στην Ιαπωνία αλλά και στην Αργεντινή με το έργο του Unseen Blue (2002) προτρέπει το βλέμμα, μέσα από το χώρο μιας γεωμετρημένης εσωτερικής αυλής χωρίς στέγη και με ανοιχτή τη θέα

προς τον ουρανό, να αφεθεί στις περιπέτειες του φυσικού φωτός και του χρώματος όπως τις φιλοξενεί ο ουράνιος θόλος.

Υπάρχουν έργα του Anish Kapoor (για παράδειγμα το τεράστιο Cloud Gate από εκτυφλωτικό ατσάλι στο κεντρικό Millennium Park της πόλης του Σικάγου, όπου ο ουρανός, τα κτίρια, η κίνηση της πόλης ανακλώνται σαν σε παραμορφωτικό καθρέφτη μαζί με τους ανθρώπους ανανεώνοντας συνεχώς, χάρις στις μεταβολές του καιρού και του φωτός, ένα οπτικό παιχνίδι), στα οποία το υλικό και η μεγάλη κλίμακα είναι για τον θεατή στοιχεία πολύ ισχυρά, σχεδόν καταδυναστευτικά. Κι όμως ο καλλιτέχνης αυτός με τις μνημειακές κατασκευές στα παγκοσμιοποιημένα περιβάλλοντα, έλκεται από το άυλο, από μια κολόνα καπνού ή φωτός, από την ιδέα του μυστηριακού τοπίου, του μαγικού και υπερκόσμιου.

Ο ΄Olafur Eliasson, ένας ακόμη μάγος του φωτός, έχει, όχι μονάχα βάψει νερά ποταμών με μη δηλητηριώδη χρώματα, κρύψει πίσω από κίτρινη ομίχλη προσόψεις ιστορικών κτιρίων, δημιουργήσει ουράνια τόξα και καταρράχτες σε πόλεις, διαμορφώσει τούνελ γεμάτα μυρωδιές λουλουδιών, αλλά και έχει μεταφέρει ατόφιο το τοπίο από το φυσικό περιβάλλον στον κλειστό χώρο του μουσείου. Το έργο του Riverbed, που ξεκίνησε από μια παρέμβαση στη φύση αφού από αυτήν αφαιρέθηκαν βράχοι και νερά, κορυφώθηκε με την μεταφορά αυτών των υλικών και με το στήσιμο μιας καινούριας φύσης στο εσωτερικό του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης Louisiana της Δανίας (2014). Χείμαρροι και βράχοι, 180 τόνοι πέτρες από την Ισλανδία, χρησιμοποιήθηκαν για τη νέα βραχώδη κοίτη που προέκυψε στις αίθουσες του μουσείου και εγκαταστάθηκε ως τοπίο, σκηνοθετημένο έτσι ώστε οι επισκέπτες να πρέπει να σκαρφαλώνουν, να περπατούν με κόπο, να πλατσουρίζουν στα νερά, να αντιμετωπίζουν κινδύνους. Αν μπροστά σε ένα ζωγραφικό τοπίο κρεμασμένο στο μουσείο, η αίσθηση, η συγκίνηση, η αισθητική απόλαυση του θεατή έχουν βασικά ως προϋπόθεση την ενατένιση, την παρατήρηση, τον στοχασμό, στο Riverbed οι αισθήσεις και οι συγκινήσεις ήσαν πρωτίστως συνδεδεμένες με μια σειρά από δράσεις και μορφές σωματικής συμμετοχής. Σ' αυτό το θεατροποιημένο τοπίο, πρωταγωνιστής ήταν, από τη μια μεριά, ο θεατής που δρομολογούσε σε πραγματικό χρόνο ένα παιχνίδι ανίχνευσης, περιδιάβασης του χώρου, που έκανε παραξενεμένος μιαν εκδρομή σε σκηνογραφημένη φύση και που έπαιρνε μέρος σε δρώμενο του μουσείου. Από την άλλη μεριά όμως, πρωταγωνιστής ήταν ο καλλιτέχνης που έχοντας μετατοπίσει, μετακομίσει σε ξένο τόπο την ίδια τη φύση, την είχε μετατρέψει με μια χειρονομία του, σαν εκείνη του Marcel Duchamp, σε objet trouve.

Παράλληλα με τους εικαστικούς καλλιτέχνες και οι άνθρωποι του θεάτρου αφήνονται στην γοητεία του τοπίου και της φύσης προσανατολίζοντας τις εργασίες τους προς τις λογικές και αισθητικές των Εγκαταστάσεων. Συχνά η σκηνή του θεάτρου, αυτή καθεαυτή και μαζί όσα εκτίθενται και διαδραματίζονται επάνω σ' αυτήν, αντιμετωπίζονται ως «σκηνικό τοπίο» ενώ για την παράσταση και τον παραστασιακό χώρο, εκτός από σκηνικά και σκηνογραφίες, ζητούνται Εγκατάστασεις, έτσι

ώστε οι καλλιτέχνες και το κοινό να αναπτύσσουν με τον χώρο σχέσεις διαφορετικές από εκείνες οι οποίες διαμορφώνονται μπροστά στις παραδοσιακές σκηνογραφίες. Ηδη οι πρώτες παραστάσεις του Robert Wilson που στάθηκε ένας πρωτοπόρος του νέου οπτικού θεάτρου ή ακριβέστερα της δραματουργίας του οπτικού, συνδέθηκαν με την ιδέα του Landscape play, δανεισμένη βεβαίως από την Gertrude Stein.

Για την προσήλωση του σημερινού θεάτρου στην έννοια του τοπίου και για το φαινόμενο να ενεργοποιούνται τα φυσικά και αστικά τοπία συστηματικά από τις πρόσφατες θεατρικές πρακτικές, έχουν παίξει καθοριστικό ρόλο όλες εκείνες οι έξοδοι από το παραδοσιακό θεατρικό οικοδόμημα που εκδηλώθηκαν δυναμικά τη δεκαετία του 1970. Έτσι οι θεατρικές εμπειρίες σε μη θεατρικούς χώρους και το ρεύμα του site specific θεάτρου ή theatre on location αποτελούν ένα ιστορικό και αισθητικό υπόβαθρο για πολλές από τις θεατρικές δράσεις οι οποίες σήμερα ενσωματώνουν το φυσικό τοπίο.

Έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τις αλλεπάλληλες και διαφορετικές χρήσεις του τοπίου στη μουσική και θεατρική δημιουργία ενός συνθέτη και σκηνοθέτη όπως ο Heiner Goebbels. Στα έργα του, οι Εγκαταστάσεις συνυπάρχουν με την ποίηση, τους μουσικούς πειραματισμούς, την περφόρμανς, τα φυσικά και αστικά τοπία, τις απροσδόκητες εικόνες. Η ιδέα του τοπίου ήταν ένας κρίκος που συνέδεσε εξαρχής τις σκηνικές αναζητήσεις του, αφενός με τα κείμενα του Heiner Müller ο οποίος υποστήριζε ότι «στο τοπίο το Εγώ είναι συλλογικό», αφετέρου με τα Landscape Plays της Gertrude Stein, τα οποία απασχολούν τον συνθέτη σαν φόρμα και δομή αλλά και με τα Imaginary landscapes, μουσικά κομμάτια με μηχανικούς ήχους από αντικείμενα, που συνέθεσε το 1952 ο John Cage. Μια απόμερη περιοχή του Βερολίνου κι ένα πέρασμα στην πόλη του Κάσελ, ήσαν οι τόποι για δυό μουσικές Εγκαταστάσεις και δράσεις του Goebbels: η πρώτη, το 1988, πριν

πέσει το τείχος του Βερολίνου, είχε ως φόντο ένα παλιό κανάλι ενώ η δεύτερη που διαδραματίστηκε κάτω από έναν αυτοκινητόδρομο και μια γέφυρα, στο πλαίσιο της Documenta X του Κάσελ, το 1997, εμπνεόταν από τον νεοκλασικιστή ζωγράφο Nicolas Poussin στον οποίον και παρέπεμπε ο τίτλος της Εγκατάστασης «Landscape with a man being killed by a snake». Μια φανταστική συζήτηση, ανάμεσα σε επώνυμα πρόσωπα, ιστορικές μορφές από την ιστορία της ζωγραφικής και της φιλοσοφίας οι οποίες μιλάνε για αυτόν ειδικά τον πίνακα αλλά και για τους τρόπους να παρατηρεί κανείς την ζωγραφική του τοπίου, ήταν το βασικό θέμα της όπερας για σολίστες και ανσάμπλ που παρουσιάστηκε το 2002 στη Γενεύη έχοντας τον τίτλο «Τοπίο με μακρινούς συγγενείς».

Το τοπίο σε διάφορες εκδοχές του, ως απεικόνιση της φύσης σε ζωγραφικά έργα της ιταλικής Αναγέννησης και της ολλανδικής ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα, ως ηχητικό τοπίο από φωνές και θορύβους αλλά και ως υπερμεγέθη τρισδιάστατα ταμπλό που σχηματίζονταν και μετατοπίζονταν στο χώρο μπροστά στα μάτια των θεατών, αναδείκνυε η Εγκατάσταση-περφόρμανς «Τα πράγματα του Στίφτερ» (2007). Εδώ ο Goebbels έπλαθε ακουστικά τοπία εν κινήσει και φύσεις τεχνητές. Για τη θεατρική «τοπιογραφία» του χρησιμοποίησε φως και προβολές, πέτρες, ομίχλη, πάγο, νερά που έπεφταν σαν βροχή από ψηλά μέσα σε μεταλλικές πισίνες ταράζοντας τον υδάτινο πυθμένα, μεταλλικούς σωλήνες που οι ήχοι τους διασταυρώνονταν με μια μουσική από πιάνα τα οποία έπαιζαν μόνα τους, με τρόπο καθαρά μηχανικό. Ομως από αυτήν την σκηνοθετημένη φύση, με πολλές τεχνικές εκπλήξεις και υλικά από τη φύση, απουσίαζαν τελείως οι ζωντανοί ηθοποιοί και οι άλλοι ερμηνευτές. Η περφόρμανς είχε μονάχα θεατές. Κι αυτοί παρακολουθούσαν, σχεδόν υπνωτισμένοι, την Εγκατάσταση να μετασχηματίζεται, έβλεπαν μεγεθυμένες λεπτομέρειες από τον πίνακα «Νυχτερινό κυνήγι» του Paolo Uccello κι από το τοπίο «Ελος» του Jakob Isaacksz van Ruysdael, άκουγαν κάποιον εκτός σκηνής να διαβάζει αποσπάσματα του Adalbert Stifter αλλά άκουγαν και τη φωνή του Claude Levi- Strauss, του William Burroughs, του Malcolm X ή ανώνυμες φωνές από την Νότια Αμερική, τη Νέα Γουϊνέα, την Ελλάδα.

Η εμπειρία των φυσικών τοπίων και αρχιτεκτονημάτων, οι τοποθεσίες και οι γεωγραφίες ήσαν το θεμέλιο σε όλα τα site specific προγράμματα των δέκα ετήσιων Θερινών Ακαδημιών του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδος (2000-2009). Η όγδοη Θερινή Ακαδημία Θεάτρου που οργανώθηκε το 2007 γύρω από το θέμα «Γεωγραφίες» στο νησί της Λευκάδας, περιέλαβε στα εργαστήρια της, με κείμενα γεωγράφων, ιστορικών, ανθρωπολόγων, βοτανολόγων και το εργαστήριο της Andrea Bozic, χορογράφου, χορεύτριας, με τον τίτλο «Το σώμα μου είναι σαν τις καιρικές συνθήκες που αλλάζουν». Εκεί η Bozic μεταφέροντας για την έρευνα της, ιδέες, στρατηγικές και δομές από τα φυσικά φαινόμενα και τον καιρό, κινήθηκε στο εσωτερικό μιας γενικότερης τάσης του σημερινού χορού να εμπνέεται άμεσα από τη φύση για να συνθέσει «τοπία», εσωτερικά, τεχνητά, φανταστικά, φουτουριστικά. Στη φύση προστρέχει με διαφορετική αισθητική και μια άλλη χορογράφος η Mette Ingvartsen καθώς με περιπάτους και Εγκαταστάσεις-περφόρμανς θεματοποιεί το

βίωμα της φύσης η καθώς μέσα από την μεταμόρφωση των αντικειμένων, δημιουργεί ψευδαίσθηση φύσης προμηνύοντας την έλευση ενός κόσμου όπου θα κυριαρχούν το άψυχο, το ψεύτικο, το πλασματικό, οι μηχανές. Και μόνο οι τίτλοι των παραστάσεων της Evaporated Landscapes, The light Forest, The artificial Nature Project είναι για την «τοπιογραφία» της, άκρως ενδεικτικοί.

Για τη φύση των γεωγραφικών κειμένων, τον ρόλο των γεωγράφων και τον Alexander von Humboldt είχε μιλήσει, στην Λευκάδα, προς τους νέους ηθοποιούς, ο καθηγητής Γεωγραφίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Μύρων Μυρίδης ενώ ένα εικαστικό περιβάλλον με φωτιστική εγκατάσταση και με τίτλο «Ουτοπικά τοπία» είχε διαμορφωθεί στον χώρο της ARΤηρίας ως αναφορά στον συγγραφέα Λευκάδιο Χερν ή Κοϊζούμι Γιακούμο.

Παρμένα από την προσωπική συλλογή του σκηνογράφου και ενδυματολόγου Δαμιανού Ζαρίφη, μιά σειρά από Ομπι, μεταξωτές ζώνες που περιλαμβάνονται στην παραδοσιακή ιαπωνική ενδυμασία και που συνήθως είναι στολισμένες με μοτίβα από τη φύση, τοποθετήθηκαν έτσι στον χώρο ώστε να διαμορφώνουν ένα τρισδιάστατο, κάθετο τοπίο, μια φανταστική γεωγραφία, μιαν αναπάντεχη εδαφικότητα. Με έναν ορίζοντα από το πορτραίτο του Λευκάδιου Χερν σε διάφορες παραλλαγές, περιέβαλε η Βουβούλα Σκούρα τα στημένα στον χώρο όμπι, συνδιάζοντας την ιδέα μιας «γεωγραφίας» του προσώπου με το θέμα του χρόνου. Ο τίτλος «Ουτοπικά τοπία» παρέπεμπε στα έργα του ζωγράφου Tomioka Tessai από το Κιότο, που στα παραβάν του με κινεζικές ουτοπίες συμβιώνει η αναφορά στις παραδόσεις της κλασικής ζωγραφικής με το νεωτερικό ύφος. Το μυθικό «Νησί των Αθανάτων» του Tomioka Tessai για έναν τόπο που σύμφωνα με την παράδοση βρίσκεται στην Κίνα, είναι για τον μοναχικό ταξιδιώτη, ένα τοπίο με μυτερούς βράχους, βλάστηση και κύματα, με κατοικίες και ζώα. Είναι ένας κάθετος και κυκλικός κόσμος, μυστικός όσο και το άλλο τοπίο του ζωγράφου με τις ανθισμένες ροδακινιές που σαν παράδεισο ανακάλυψε ο περιπλανώμενος ψαράς έχοντας χάσει τον δρόμο του στη χώρα.

Τα «Ουτοπικά τοπία» επρόκειτο να είναι «Νησίδες με Ομπι», διαμορφωμένες in situ σε χώρους καθημερινής σύναξης. Μετά την Λευκάδα τα όμπι θα έβγαιναν στο τοπίο, σε δημόσιους χώρους και θα στήνονταν ομαδικά από όσους έχουν στην κατοχή τους κεντητές, υφαντές, ζωγραφισμένες ζώνες. Θα ήταν ένα δρομολόγιο κυρίως στα μέρη όπου έζησε ο Λευκάδιος Χερν, μια γεωγραφία, ένας χάρτης με την συμμετοχή πολλών. Μια συλλογική κατάσταση όπου μορφές του λαϊκού πολιτισμού, της ποπ κουλτούρας, της ερασιτεχνικής έκφρασης και μαζί εκδηλώσεις με τοπικό χαρακτήρα θα συνεργούσαν ως παρεμβάσεις και δράσεις στα μέρη της πόλης και στη φύση.

Μια ιστορία μας λέει ότι ένας κινέζος ζωγράφος που ζωγράφιζε εκ του φυσικού ένα τοπίο, όταν τελειοποίησε την εικόνα που είχε αποδώσει με τα μέσα της πανάρχαιης τέχνης του και την ιδιοφυία της στιγμής, παράτησε το έργο, πήγε προς το τοπίο και χάθηκε μέσα σ' αυτό.