



*Στους γονείς μου και στο “βουνό”  
To my family and to the “mountain”*

Μικαέλα Καραγιάννη

# ΣΠΕΙΡΑ Ι

πόντιξ/τέχνη

# Εισαγωγή στο Land Art

Μικαέλα Καραγιάννη

Στα τέλη της δεκαετίας του '60, ως αντίδραση στο Μινιμαλισμό και την υπεραυξανόμενη τάση μεταμόρφωσης του έργου τέχνης σε προϊόν κατανάλωσης, γεννήθηκε η Εννοιολογική Τέχνη. Πρόκειται για μια μορφή τέχνης η οποία σκοπεύει στην πνευματική προσέγγιση του έργου, δίνοντας έμφαση στη σύλληψη και την ιδέα-έννοια του έργου, ενώ η κατασκευή του και το τελικό αποτέλεσμα έχουν δευτερεύοντα ρόλο.

Μέσα στο πλαίσιο της Εννοιολογικής Τέχνης, με κίνητρα οικολογικά, αισθητικά, φιλοσοφικά, κατασκευαστικά και άλλα, εμφανίστηκαν οι πρώτες παρεμβάσεις στη Φύση. Η Φύση ως θέμα είναι διαχρονική και παραμένει σημείο οντολογικής αναφοράς για τον άνθρωπο. Θέμα, πηγή έμπνευσης και τόπος καλλιτεχνικής εμπειρίας, στον 20ο αιώνα αλλάζει ρόλο και διάσταση. Με την εμφάνιση του Land Art η Φύση παύει να είναι απλό σημείο αναφοράς και γίνεται το υλικό, το μέσο και ο χώρος καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι καλλιτέχνες δουλεύουν και εκθέτουν εκτός γκαλερί, κάνοντας μία πολιτική δήλωση για την οικονομία της τέχνης, βγάζοντας την τέχνη τους έξω από το εμπόριο και την πρακτική “χρήση” ή “αξιοποίηση” των έργων τέχνης. Το Land Art ενώνει την τέχνη με το χώρο και την ιστορία, συχνά με άμεσους υπαινιγμούς, σχετίζεται με τη γεωλογία, την ανθρωπολογία και την αρχαιολογία, επιστήμες που τιμούν το παρελθόν και αντιτίθεται στην τεχνολογία η οποία στρέφεται προς το μέλλον. Η μορφή αυτή τέχνης δεν έχει σχέση με τις συμβατικές έννοιες της κπουρικής, των μνημείων ή τον φυσικό σχηματισμό των βράχων. Κριτικοί τέχνης, βρίσκουν κοινά στοιχεία με την τέχνη των Αιγυπτίων, των Μάγιας και

των Αγγλοσαξόνων. Διακρίνουν, επίσης, μία νοσταλγία για την κλασική έννοια του “κήπου” και τον Ρομαντισμό του 18ου αιώνα.

Τα έργα του Land Art είναι εφήμερα αντί-μνημεία, τα οποία δημιουργούνται με αφαίρεση ή πρόσθεση φυσικών υλικών σε κάποια συγκεκριμένη τοποθεσία. Έχουν άμεση σχέση με τη γλυπτική, εφόσον πρόκειται για χειρισμό υλικών τριών διαστάσεων μέσα στο φυσικό χώρο, αλλά και με την performance-παράσταση εφόσον λειτουργούν σε σχέση με την τοποθεσία, την εξέλιξη και τη χρονική διάρκεια. Ο ρόλος του θεατή αλλάζει εφόσον δεν παρατηρεί μόνο, αλλά συμμετέχει και βρίσκεται μέσα στο χώρο του έργου, αντίθετα με την κλασική γλυπτική, όπου η εμπειρία του ξεκινά και τελειώνει με το αντικείμενο. Η εμπειρία του έργου είναι αυτή ενός συγκεκριμένου μέρους, η τυχαία περιπλάνηση στον περιβάλλοντα χώρο και μία έντονη αίσθηση του “εγώ”, εμπειρίες οι οποίες υπερβαίνουν την απλή οπτική κατανόηση του έργου. Είναι μία πρόκληση για την κοινωνική και διανοητική θέση του θεατή από την απτή και προσωπική του σχέση με τη Φύση, είτε το έργο έχει γίνει με ολόκληρη μπουλντόζα ή από απλή πατημασιά. Η θέα από πάνω μπορεί να είναι ολοκληρωτική, η θέα από “μέσα”, όμως, προτείνει συμμετοχή και κοινωνία, καταλύοντας την απόσταση ανάμεσα στο θεατή και το έργο τέχνης. Βασικό ενδιαφέρον του Land Art αποτελούν ο χρόνος και οι φυσικές δυνάμεις που επηρεάζουν τα έργα. Ένα έργο στην ύπαιθρο είναι εκτεθειμένο στις καιρικές συνθήκες, στις εποχές, στις διάφορες φθορές από τη Φύση ή τον άνθρωπο και ζει τις φυσικές εναλλαγές μ' έναν τρόπο βαθύτατα οργανικό.

# Introduction to Land Art

Mikaela Karayannis

Conceptual Art emerged in the late Sixties as a reaction to Minimalism and the increasing tendency to transform art objects into consumer products. This art form is interested in approaching the art objects from a conceptual perspective, emphasizing the concept and the vision behind the art object, assigning a secondary role to the actual making of it, as well as to the final product.

Within the framework of Conceptual Art, and with motives such as ecological, esthetical, and philosophical, appeared the first artistic intervention in Nature. Nature has always been a timeless subject and remains an ontological point of reference for humans. From being purely a source of inspiration as artistic experience, Nature enters a new dimension in the realm of art in the 20th century. With the birth of Land Art, Nature ceases to be a mere point of reference and becomes the actual material, the means and the place of artistic creation. Artists create and exhibit their work outside galleries, making a political statement on art's commercialisation. Further, they remove their art from commerce and practical use. In this way, Land Art directly links art with a given space and history. It rubs shoulders with geology, anthropology, and archaeology - sciences which respect the past - and opposes technology which is future-oriented. This form of art does not touch upon conservative notions of gardening, monuments or natural formation of rocks. Rather, art critics have observed common elements

with the arts of Egyptians, Mayas and the Anglo-Saxons. Furthermore, they have remarked upon certain nostalgia for the classical notion of gardens and the Romanticism of the 18th century.

The works of Land Art are ephemeral anti-monuments, which are created by the addition or removal of natural elements of the natural site. Those works are directly related to the traditional notion of sculpture, as they consist of handling three-dimensional material within a natural environment. Moreover, they can be related to performance, as they operate within the location, evolution and duration of a particular space. In contrast to the classical notion of sculpture, where the viewer's experience starts and ends at the art object, the viewer's experience is changing in Land Art. Here, the viewer, as a mere observer, participates and becomes part of the artwork. The experience of the work is defined as one of a particular place, of a random journey through the surrounding environment and a vivid sense of the "self". All these experiences transcend the simple visual understanding of the artwork. This challenges the social and intellectual realm of the viewer and relies on his/her tangible and personal relationship with Nature. This is a challenge regardless of whether the artwork has been created with a bulldozer or a simple footprint. The view from above might be complete, yet the view from within the artwork promotes participation and sharing, eliminating the distance between the viewer and the artwork.

Αυτός ο περιορισμένος χρόνος ζωής σχετίζεται με το ερείπωμα όλων των ανθρώπινων δημιουργημάτων με το πέρασμα του χρόνου (entropy). Εφόσον η Φύση χαρακτηρίζεται από την αρχή της εξέλιξης, τα έργα φτιαγμένα σε αυτή, είναι εφήμερα. Αυτό ταράζει την έννοια του μουσείου και της τέχνης γενικότερα. Ο χρόνος και η διαδικασία της κατασκευής των έργων αποκτούν πλέον σημασία ενώ τονίζεται η αξία του καλλιτέχνη μέσα σε αυτόν, διαμέσου του εφήμερου έργου του, το οποίο χαρακτηρίζεται από το αναπόφευκτο της εξέλιξης και της φθοράς.

Το κίνημα του Land Art παίρνει πολλές μορφές. Υπάρχουν οι ελάχιστες και εφήμερες επεμβάσεις in situ, μεγαλύτερων διαστάσεων γλυπτική γης, εμπλεκοντας κατασκευαστικά μηχανήματα, η προσχεδιασμένη επαναφορά περιοχών βιομηχανικών αποβλήτων στη φυσική τους κατάσταση, ή κινήσεις διατήρησης της φυσικής κατάστασης της γης, όπως ακόμα και οι εγκαταστάσεις μέσα σε εκθεσιακούς χώρους. Αναγνωρίζονται τελικά δύο “σχολές”: αυτή του ευρωπαϊκού Land Art και του αμερικάνικου Earth Art. Τα αχανή αμερικανικά τοπία, τα οποία παλαιότερα ήταν διαθέσιμα για εξημέρωση, στον 20ο αιώνα είναι πλέον, εύθραυστα, ανορεξικά, με ανάγκη για προστασία και διαχείριση. Η αποξένωση, η περιβαλλοντολογική λογική και ευαισθητοποίηση, η εκμετάλλευση και η κάθε είδους ρύπανση ωθούν τους καλλιτέχνες να επέμβουν στην αμερικάνικη γη. Αρχίζουν έτσι να δημιουργούν έργα τεράστιων διαστάσεων με σκοπό ο θεατής να περιέχεται και να συμμετέχει σ’ αυτά, χωρίς όμως να θέλουν να τον κατατροπώσουν ή να τον τρομοκρατήσουν με το μέγεθός τους. Θέλουν μ’ άλλα λόγια, ν’ αντισταθούν στην καπιταλιστική κοινωνία της κατανάλωσης, όμως τελικά, τα τεράστια αυτά έργα απαιτούν οικονομική υποστήριξη για την αγορά γης, την ενοικίαση κατασκευαστικών μηχανημάτων και μικρών αεροσκαφών για την παρακολούθηση, την καταγραφή τους, κ.λπ. Έτσι δημιουργείται ένα μοναδικό σύστημα χρηματοδότησης από χορηγούς και αγοραστές το οποίο όχι μόνο δεν καταφέρνει να ξεφύγει από τον καπιταλισμό και τους μηχανισμούς της αγοράς, αλλά

χαρακτηρίζεται ως το “αποικιοκρατικό σύστημα εκμετάλλευσης των φυσικών πόρων”. Εντυπωσιακό είναι ότι ο καλλιτέχνης έρχεται σε επαφή με την καθημερινή ζωή για να δημιουργήσει το έργο του, εφόσον σχετίζεται με ανθρώπους κάθε επιπέδου για να εξυπηρετηθεί. Αντίθετα με αυτούς τους “διαχειριστές” του τοπίου, οι ευρωπαίοι καλλιτέχνες είτε δουλεύουν στη χώρα τους, είτε αλλού, λειτουργούν πιο αυθόρμητα, πάνω στην επιφάνεια της γης με τα διαθέσιμα φυσικά υλικά. Μένουν κοντά στον “πράσινο” τρόπο σκέψης της εποχής, αντίθετα προς τον παγκοσμιοποιημένο καπιταλισμό, εφόσον δεν έχουν στη διάθεσή τους τις αχανείς αμερικανικές ερήμους. Ευρωπαίοι και αμερικάνοι καλλιτέχνες λαβαίνουν μέρος στην πρώτη επίσημη έκθεση με τίτλο “Earthworks”, το 1968 στην Dwan Gallery της Ν. Υόρκης.

Ένας από τους πρωτοπόρους του Earth Art είναι ο αμερικάνος Robert Smithson (1938-1973), του οποίου διαρκής απασχόληση είναι η σχέση της τέχνης με τη Φύση και το περιβάλλον. Αναπτύσσει τη θεωρία της τοποθεσίας (site) και της μη-τοποθεσίας (non-site) σε σχέση με τα έργα έξω και την έκθεσή τους μέσα στον απρόσωπο χώρο της γκαλερί. Βασικό έργο του είναι η “Σπιράλ Αποβάθρα” (“Spiral Jetty”, 1970, Salt Lake, Utah, USA). Πρόκειται για ένα έργο σε σχέση με την ιστορία και τους μύθους του περιβάλλοντος χώρου που επηρέασε το σχήμα και την επιλογή των υλικών του. Θέλησε να ξαναζωντανέψει ένα μέρος εγκαταλελειμμένο και ταλαιπωρημένο από τον άνθρωπο. Απτή, δηλαδή, απόδειξη της θεωρίας του για την αλλαγή και τη φθορά εφόσον μετά από χρόνια βυθίστηκε μέσα στη λίμνη όπου είναι φτιαγμένο. Ο Smithson ασχολήθηκε με το θέμα της σπείρας σε πολλά άλλα έργα του. Ένα από αυτά είναι ο “Σπασμένος Κύκλος-Σπιράλ Λόφος” (“Broken Circle-Spiral Hill”, 1971, Emmen, Holland), ένα διπλό έργο, σε σχέση με το ολλανδικό τοπίο, τον πύργο της Βαβέλ και την αντανάκλαση του καθρέφτη.

Από την άλλη πλευρά έχουμε τον βρετανό Richard Long (1942-) ο οποίος θεμελίωσε το Land Art στην Ευρώπη.

Time and nature's forces are Land Art's main points of interest, as these affect the artwork. When outdoors, an artwork is exposed to the weather, the seasons and the various decays caused by Nature or humans. In this way, it experiences natural alternations in a deeply organic way. This limited life span is in full coherence with the desertion of all human creations due to the passing of time (entropy). As Nature is exemplified by the beginning of evolution, the artworks created within it are ephemeral. And this challenges the notion of museums and of art as a whole. The length and the process of creation of such an artwork acquire a meaning. In addition, the artist's value becomes acclaimed, through the ephemeral artwork, which is depicted by the inevitable evolution and decay.

The movement of Land Art has taken many forms. There are a few ephemeral interventions in situ, which are either sculptures of greater dimensions created by the use of construction machinery, or pre-planned rehabilitation of areas devastated by industrial waste, or efforts to preserve the natural condition of Earth, or even installations within exhibitions. We can finally identify two "schools" of Land Art: the European Land Art and the American Earth Art. The vast American landscapes, once virgin and available for taming, have become fragile in the 20th century and desperately need protection and management. The desertion, the environmental awareness, the extortion and any sort of pollution motivate artists to intervene in the American land. Thus they begin to create artworks of immense scale aiming for the viewer's inclusion and participation, without minimising or intimidating him/her with their size. In other words, land artists are aiming to resist capitalistic society and consumption. However, these huge land interventions require funding to buy the land, rent the construction material, hire the planes to record the land's evolution, etc. Hence, a unique

fundraising system is created, which not only fails to resist capitalism and commercialism, but is actually reflecting the "colonialist system of exploiting natural resources". What is striking is the fact that the artist comes into contact with everyday life, while s/he needs to confront all sorts of people to achieve his/her goals.

In total opposition to these land "managers", the European Land artists, whether they work in their own countries or not, work more spontaneously and with what nature provides. They remain in close contact with the "green" thinking of the time and in opposition to globalisation and capitalism, as the vast American deserts are not available to them. Both European and American Land artists participate in the first formal exhibition entitled "Earthworks", which took place in 1968 at the Dwan Gallery in NY.

One of the pioneers of Land Art was the American artist Robert Smithson (1938-1973). Smithson's main interest was the relationship of art with Nature and the environment. He developed the theory of "site" and "non-site" in relation to the artworks outside and their exhibition inside the non-descript space of a gallery. His most important artwork is "Spiral Jetty" (1970, Salt Lake, Utah, USA). "Spiral Jetty" reflects upon the relationship between the history and the legends of its surrounding space. More or less, these dictated the final shape of the artwork and the materials used. Smithson wanted to bring back to life an abandoned and wrecked-by-man area. A striking validation of his theory on change and decay was the fact that "Spiral Jetty" sunk within the lake in which it was created, several years after its completion. Smithson continued to work on the notion of the spiral in several of his other works, such as the "Broken Circle - Spiral Hill" (1971, Emmen, Holland). This was a double work, relating to Dutch landscape, Babel's Tower and the notion of reflection in a mirror.

Γλυπτική γι' αυτόν δεν είναι η μεταμόρφωση και επανοργάνωση του τοπίου, σε αντίθεση με τους αμερικάνους καλλιτέχνες αλλά η επανακάλυψη του χώρου μέσα από μια βιωματική διαδικασία. Γι' αυτό διστάζει να προσθέσει κάτι μόνιμο μέσα σε ένα κόσμο ήδη γεμάτο, σέβεται τη γη και προτιμά να την αφήνει σχεδόν απείραχτη. Συνεχίζει τη βρετανική παράδοση σε σχέση με το τοπίο και δημιουργεί χωρίς έξοδα και πολύπλοκες διαδικασίες, με απλό και ευθύ τρόπο, με βάση τη σκέψη, την ιδέα. Κάνει τέχνη πηγαίνοντας περίπατους σε σχήμα εύκολα αναγνωρίσιμο (ευθεία, τετράγωνο, κύκλος) σαν περιγραφή μίας γλυπτής φόρμας. Συλλέγει τα υλικά του και δημιουργεί σχήματα στην φύση τα οποία αφήνει πίσω του. Στα φυσικά γλυπτά εισάγει τη διάσταση του χρόνου, τη διάρκεια του περιπάτου του στη φύση. Συνήθως χρησιμοποιεί για υλικό του την πέτρα.

Γενικά τα έργα του Land Art γίνονται κατανοητά, περισσότερο από κάθε άλλο είδος γλυπτικής, από τον τρόπο με τον οποίο έχουν φωτογραφηθεί. Το Land Art εισάγει μία νέα άποψη του έργου, από τον αέρα, υιοθετώντας την αεροφωτογραφία από την αρχαιολογία. Η θέα από τον αέρα μπορεί να είναι μέρος της φαντασίας του καλλιτέχνη από την αρχή και είναι ένα μέρος της διαδικασίας της επιτήρησης. Η αεροφωτογραφία είναι χρήσιμη για τη χαρτογράφηση των προτεινόμενων τοπίων, δίνει μία συλλογική κάτοψη του έργου, αλλά δεν μπορεί ποτέ να δώσει μια πλήρως κατανοητή εικόνα του στον θεατή. Δυστυχώς, ο θεατής, συνήθως, έρχεται σε επαφή με τις εικόνες των έργων και σπάνια αποκτά τη φαινομενολογική εμπειρία τους, εφόσον τα έργα είναι απομονωμένα σε μακρινές τοποθεσίες, δεν μετακινούνται και είναι εφήμερα. Στην εικόνα βλέπουμε το έργο από ένα σημείο, μια άποψη που το βγάζει έξω από τα όρια του χρόνου. Η κατανόηση του έργου αποπροσανατολίζεται, εφόσον δεν υπάρχει άμεση επαφή με τη λειτουργία του αλλά και με το χώρο στον οποίο βρίσκεται. Δεν πραγματοποιείται το σύνολο της εντύπωσης του γλυπτού αλλά αποτυπώνεται σε δύο διαστάσεις, μια φευγαλέα και αποσπασματική ματιά. Η φωτογραφία παίζει σημαντικό ρόλο στο Land Art.

Αποτελεί το μοναδικό ίχνος που προσφέρεται στο θαυμασμό και τη διαβεβαίωση των δραστηριοτήτων ή των εφήμερων γεγονότων. Έτσι αποκτά εννοιολογική διάσταση και αρχειακή έννοια, εφόσον καταγράφει τη διαδικασία κατασκευής η οποία συναγωνίζεται με το αποτέλεσμα. Δείχνει την κατάσταση ενός χώρου, από την οποία ερμηνεύεται το έργο ή οι φάσεις της διαδικασίας. Χρησιμοποιείται μαζί με την πιθανή κινηματογραφική αποτύπωση ως αρχείο και ως μέρος της αντίληψης του συνόλου. Μπορεί μεν η φωτογραφία και το φιλμ, από τη γη, τον αέρα ή το διάστημα, να μεταμορφώνουν τις αληθινές διαστάσεις του έργου, αλλά χρησιμοποιούνται μαζί με τα κείμενα για την απλή πληροφόρηση και τη διάδοση του Land Art. Οι καλλιτέχνες που θέλησαν να ξεφύγουν από τα μουσεία και το κύκλωμα της αγοράς ή τις γκαλερί, καταλήγουν να εκδίδουν φωτογραφίες των έργων τους σε περιοδικά και βιβλία. Η αεροφωτογραφία κυριαρχεί στα βιβλία, άρα η άποψη του έργου δεν αντικατοπτρίζει την φυσική του οντότητα, αλλά γίνεται θέμα των μέσων παρουσίασης.

Ως συμπέρασμα μπορούμε να πούμε ότι το Land Art, παρά τον ριζοσπαστικό του χαρακτήρα, επιδιώκει να ενεργοποιήσει κάποιες ανθρωπιστικές αξίες που μια υπεροπτική άποψη, όσον αφορά τη σχέση του ανθρώπου και του περιβάλλοντος, έχει θέσει, άδικα, στο περιθώριο.

#### **Βιβλιογραφία**

- Andrews Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, New York, 1999
- Archer Michael, *Art Since 1960*, Thames and Hudson, London, 1997
- Atkins Robert, *Artspeak*, Cross River Ltd, New York, 1990
- Causey Andrew, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, New York, 1998
- Domino Christophe, *A ciel ouvert*, Editions Scala, Paris, 1999
- Garraud Colette, *L' Idee de Nature*, Flammarion, Paris, 1993
- Kastner Jeffrey, Wallis Brian, *Land and Environmental Art*, Phaidon Press, London, 1998
- Differentes Natures, *Visions de l' art contemporain*, Ministere de la Culture et de la Francophonie, Delegation aux arts plastiques, 1993

On the other side of the Atlantic, we have the British artist Richard Long (1942-), who founded the Land Art movement in Europe. In contrast to the American land artists' view of sculpture as the transformation and re-organisation of the site, Long sees it as the re-discovery of a site through the process of living experience. For this reason, he hesitates to place something permanent in an already complete world. In this way, he respects the land and chooses to leave it almost intact. He maintains the British tradition in relation to landscape and creates artwork without any costs or complicated procedures; rather, he uses a simple and direct manner, based on the concept, the idea behind it. He creates by going on walks of simple and easily recognisable shapes (a straight line, a square, a circle), which operate as the description of the sculptural form. He collects his material, usually stones, and creates shapes in nature, which he leaves behind. Hence, he introduces to his natural sculptures the notion of time and the duration of his walk in nature.

More than any other form of sculpture, the works of Land Art become intelligible through the manner in which they have been photographed. Land Art introduces a new way of viewing the artwork: from above, borrowing the use of arial photography from archaeology. The view from above may be part of the artist's imagination from the start and also a part of the process of surveillance. Arial photography is useful for the mapping of the recommended sites/landscapes, and it gives a complete perspective of the artwork. However, it can never give the viewer a totally understandable vision of the artwork. Unfortunately, the viewer usually experiences Land Art visually, through the images of the artwork. Their experience is rarely physically, as these artworks are usually set in remote locations, they cannot be moved and are ephemeral. Through an image, we

can also view the artwork from a single angle, and as a result, it is experienced outside its time framework. The point of understanding is disoriented as there is no direct link with its function or with the landscape in which it is created. Furthermore, a photograph offers only a two dimensional view of the artwork, a fleeting glimpse of the artwork, leaving the complete impression of the sculpture behind. Nevertheless, photography plays an important role in Land Art; it is the only visual trace for admiring and confirming those ephemeral artworks and activities. Hence, it acquires a conceptual dimension and becomes an archival documentation of the construction process, ending up competing with the final artwork. Photography shows the states of the site, and leads to the interpretation of the artwork and the phases of the creation.

Photography or films, whether taken from land, air or space, may result in the transformation of the actual dimensions of the artwork. However, along with text, they operate as simple means of informing viewers and disseminating Land Art. In the end, all these artists who wished to escape from museums, galleries and the commercialisation of the art, end up publishing photographs of their artworks in magazines and books. Arial photography dominates these publications, hence, even though the image of the artwork does not reflect its real entity, it becomes the means of presentation.

In conclusion, we may say that Land Art, besides its radical character, aims to awaken some human values which have unfairly been marginalised by a certain arrogant view of the relationship between humans and nature.

**Bibliography** *(see opposite pg. 8)*

# Μικαέλα Καραγιάννη, Η γη ως τέχνη

## Μάνος Στεφανίδης

*“Οι τεράστιες ζωγραφικές του Pollock απέτυχαν να γίνουν πίνακες, έγιναν όμως περιβάλλοντα”.*

*Allan Kaprow 1958*

Αν κάτι πέτυχαν όλα αυτά τα χρόνια οι πιονιέροι καλλιτέχνες του Land Art, αυτό κυρίως σχετίζεται με την ευαισθητοποίηση ή και αφύπνιση του κόσμου ως προς τον κόσμο που τον περιβάλλει. Κι αυτό όχι τόσο με οικολογική χροιά ή δασκαλίτικη νοοτροπία όσο με μια στάση ευθέως συνειδησιακή και προσωπική. Όχι δηλαδή “εμείς απέναντι στον κόσμο”, αλλά “εμείς στον κόσμο”, ή καλύτερα “εμείς, ο κόσμος”. Το Land Art λοιπόν είναι το ζανακέρδισμα των ανοιχτών οριζόντων και ενός περιβάλλοντος που δεν θεωρείται εργαλειώδες αλλά προέκταση του ανθρώπινου σώματος. Γιατί, ας μην ξεχνάμε, στον σύγχρονο κόσμο ο κάτοικος των μεγαλουπόλεων - κι όχι μόνο - συγχέει συχνά το “φυσικό” προς το “τεχνητό” -θυμηθείτε τη Λιμνούπολη του Ντόναλντ Ντακ- και λειτουργεί περισσότερο ως καταναλωτής και χρήστης και λιγότερο ως πολίτης. Ο όρος Land Art λοιπόν δεν περιλαμβάνει μόνο τα έργα που αποκαλούνται -συμβατικά- Earthworks (έργα της γης), επειδή υλικό τους και χώρος τους είναι η γη, αλλά και όσα έργα αγκαλιάζουν τον χώρο εγκαινιάζοντας έναν διάλογο με το περιβάλλον όπως έπραξαν οι μινιμαλιστές. Η Μικαέλα Καραγιάννη ανήκει σ’ αυτή τη δεύτερη κατηγορία γιατί η αγωνία της συνίσταται στην επανάκτηση μιας ουσιώδους σχέσης με το φυσικό περιβάλλον και στην ελεύθερη αντιμετώπιση του περιβάλλοντος αυτού ως τέχνης. Ακόμη επιδιώκει να

μάθει τον σημερινό (μικρο)αστό -ασχέτως βαλαντιού- ότι η γη περισσότερο από οικονομική υπεραξία συνιστά ανθρωπιστική αξία και ότι ο αναστοχασμός πάνω στη φύση της αποτελεί πράξη άμυνας όσο και πράξη ευθύνης. Η Σπείρα I που έχει κατασκευάσει στον λόφο της Φιλοθέης δεν αποτελεί μόνο μια πειραματική εκδοχή στα καθ’ ημάς της Spiral Jetty (1969-70) ή του Observatory (1977) των Robert Smithson και Robert Morris αντίστοιχα, αλλά ένα συγκροτημένο εγχείρημα λογικής και συναισθήματος ώστε να ενεργοποιηθούν σχετικά οι καλλιτέχνες και το κοινό της πατρίδας της λειτουργώντας για λίγο εκτός πεπατημένης. Σ’ έναν τόπο όπου η δημόσια γλυπτική ταυτίζεται σχεδόν αποκλειστικά με τα “ηρώα” και τα μνημεία δίχως μνήμη, η Καραγιάννη έδωσε ένα δημόσιο έργο, χωρίς δημόσια ρητορεία ή επίσημη χρήση αλλά με πάμπολλες λαβές για προσωπικές σχέσεις και αναγνώσεις. Στον “Αμλετ” διαβάζουμε πως η τέχνη δεν είναι για τους πολλούς ούτε για τους λίγους. Η τέχνη είναι για τον καθένα χωριστά! Κι αυτό είναι πολύ σημαντικό.

Γενικότερα οι κλασικοί καλλιτέχνες του Land Art, οφείλουμε να πούμε εδώ, ανταπέδωσαν στον φαρμακείο της ακαδημαϊκής τέχνης την περιφρόνηση τους προς τους επίσημους θεσμούς και την ανάγκη τους για έναν νέο πειραματισμό και μιαν ρηξικέλευθη έκφραση.

- Αλήθεια, ποιος και γιατί φοβάται το καινούριο; Το Land Art λοιπόν είναι ένα καλλιτεχνικό κίνημα που δεν παράγει τόσο “έργα”, όσο πορεύεται με

# Mikaela Karayannis, The land as art

Manos Stefanides

*"Pollock's enormous works failed to become paintings, yet became landscapes."*

*Allan Kaprow 1958*

If the pioneering artists of Land Art have achieved anything in all these years, it mostly concerns sensitising people or building their awareness with respect to the surrounding world - and this is not so much in the ecological sense or with a pedantic attitude but with a directly personal and conscious attitude. In other words not "we versus the world" but "we inside the world," or even better "we, the world." In this light, Land Art is the reacquisition of open horizons and of an environment that is not regarded as a tool but as the extension of the human body. For we should not forget that the inhabitants of the great cities of today - and they are not the only ones - often confuse "natural" with "artificial" - just think of Donald Duck's Lake City. The term Land Art therefore does not refer only to works conventionally called Earthworks as their material and location is land, but also to those that embrace space, initiating a dialogue with the environment, like minimalists did. Mikaela Karayannis belongs to the latter category, for her preoccupation is to restore an essential relationship with the natural environment and to regard it freely as art. Moreover, she seeks to teach all contemporary (petits) bourgeois - irrespective of financial means - that land is a humanistic value rather than a financial surplus-value, and that re-evaluating its

nature constitutes an act of defence as well as an act of responsibility. Spiral I, constructed on the hill of Filothei, is not just an experimental version of Spiral Jetty (1969-70) or Observatory (1977) by Robert Smithson and Robert Morris respectively, but a cohesive attempt through sense and sensibility to mobilise artists and the public in her country to operate in a manner off the beaten track for a while. In a country where public sculpture is almost exclusively identified with heroic monuments without memory, Karayannis has come up with a public work without public rhetoric or any official use but instead offering innumerable occasions for personal relations and readings. We read in Hamlet that art is neither for the many nor for the few. Art is for everyone individually! This is very important.

Classic Land Art artists in general, it should be noted, paid back the pharisaic academic art with contempt for official institutions and a claim for fresh experimentation and radical expression -after all, who is afraid of the new, and why?

So Land Art is an artistic movement that does not so much produce "works" as it practices ideas and redefines relations. It mostly redefines our relationship with nature - from our immediate surroundings to our planet as a whole. The material of this art is space as a philosophical conception as well as an everyday - often painful - experience and a way of life, an arrival as well as a departure on a new journey. Already in the Sixties,

ιδέες και επαναδιαπραγματεύεται σχέσεις. Κυρίως διαπραγματεύεται τη σχέση μας με τη φύση (από το άμεσο μας περιβάλλον ως τον πλανήτη μας στο σύνολο του). Υλικό της τέχνης αυτής είναι ο χώρος ως φιλοσοφική σύλληψη αλλά και ως καθημερινό -συχνά επώδυνο- βίωμα, ως εμπειρία αλλά και ως τρόπος ζωής, ως επιστροφή αλλά και ως αναχώρηση για ένα καινούριο ταξίδι. Από την δεκαετία του '60 ακόμη και παράλληλα προς τις πρώτες διατυπώσεις του Μινιμαλισμού (ελάχιστης τέχνης), οι δημιουργοί του Land Art χωρίστηκαν σε δυο κατηγορίες: Στους ανακατασκευαστές της ατέρμονης φύσης σαν τον Smithson, τον Morris ή τον De Maria και στους στοχαστικούς περιπατητές και μελετητές της φυσικής εμπειρίας σαν τον Long ή τον Dibbets. Έτσι λειτουργώντας παρενέβησαν συχνά στον φυσικό χώρο -π.χ. το έργο 9 Azimuths στην Οτάβα του Morris το 1970- συνδυάζοντας συχνά την κατασκευή με την σειραϊκή διαδικασία και την αναλυτική σκέψη. Το Land Art γρήγορα πέρασε από μίαν “φαραωνική” μεγαλοστομία σε πράγματα πιο ουσιαστικά (το ίδιο συνέβη και συμβαίνει και στην Ελλάδα).

Τελικά αν προκρίνουμε σήμερα ένα αίτημα επιστροφής στη φύση, δεν εκπληρώνουμε απλώς το όνειρο των Ρομαντικών για κάθαρση αλλά μίαν άλλη, επιτακτικότερη ανάγκη: την ατομική και συλλογική μας σωτηρία. Κι αλίμονο αν δεν είναι η τέχνη πρωτοπόρος στην κατεύθυνση αυτή. Ο καλλιτέχνης λοιπόν που εκφράζεται μέσω του Land Art ξαναθέτει σήμερα με πολύ πιο πειστικό όσο και πειστικό τρόπο, τα προαιώνια ζητήματα: τι είναι τέχνη, πως εκφράζεται εκφράζοντας την κάθε εποχή και σε τι συνίσταται η ύπαρξη της πάντα σε σχέση με τον άνθρωπο. Απέναντι λοιπόν στην ακαδημαϊκή ή διακοσμητική τέχνη το Land Art προβάλλει με ευθύτητα την εσωτερική αγωνία αλλά και την ελπίδα σωτηρίας: Αν δεν είναι έτσι, δεν μπορεί να είναι διαφορετικά.

Ο Robert Smithson έλεγε το 1968 ότι “the strata of

the Earth is a jumbled museum”. Η Μικαέλα Καραγιάννη με την Σπείρα I επί των οδών Καραϊσκάκη και Μπουμπουλίνας στο όριο πραγματικά της πόλης δηλαδή του αστικού τοπίου και της φύσης, πάει να πει ενός χώρου πέραν της χρήσης και των ιδιοκτησιών, καταθέτει έναν προβληματισμό που σχετίζεται όχι μόνο με αισθητικά ή φιλοσοφικά ζητήματα της εποχής αλλά και με τα συγκεκριμένα αδιέξοδα που αντιμετωπίζουν οι κάτοικοι του Λεκανοπεδίου. Πάνω στη στέγη μιας εγκαταλελειμμένης δεξαμενής διαμέτρου εικοσιτριών μέτρων η καλλιτέχνης παρεμβαίνει με υλικά που συλλέγει από το γύρω περιβάλλον επανασηματοδοτώντας λειτουργίες, σχέσεις, αντοχές, ιδέες, κτλ. Το προϋπάρχον μπετόν φορτίζεται από την περιέλιξη μιας πέτρινης οφιοειδούς κατασκευής που παραπέμπει σε αρχέγονα πρότυπα αλλά και σ’ έναν μαθηματικό-γεωμετρικό τρόπο οργάνωσης της εικόνας. Η σπείρα αποτελείται από 8 κύκλους και 7 διαδρόμους οι οποίοι αναπτύσσονται με λογαριθμικές-ρυθμικές σχέσεις πάχους και διαμέτρου φτάνοντας τους εβδομήντα τόσους τόνους σε όγκο και τα 199 περίπου μέτρα σε μήκος. Θα ’λεγα ότι είναι μια αλγεβρική μορφή αναπεπταμένη στο χώρο και τον χρόνο της οποίας η αρμονική ανάπτυξη και ολοκλήρωση συνιστά και το βαθύτερο της περιεχόμενο, την αισθητική της. Ακόμη καλύτερα μια αισθητική που αντιβαίνει την τρέχουσα “αναισθησία” ή τον μικροαισθητικό συμβιβασμό και επιχειρεί να επαναδιαπραγματευθεί την αισθητική μας. Χρειάστηκαν περίπου τρία χρόνια προετοιμασίας και 100 μέρες δουλειάς για να μπορεί η Σπείρα της Μικαέλας ν’ ατενίζει το καθημαγμένο αττικό τοπίο μέσα από ένα ξέφωτο πραγματικό αλλά και συμβολικό: το ξέφωτο στο λόφο της Φιλοθέης αλλά και ένα ξέφωτο ελπίδας...

Μάνος Στεφανίδης  
Διευθυντής του Μουσείου Φρουσέρα

and along with the early manifestations of Minimalism, Land artists were divided into two categories: The remanufacturers of eternal nature such as Smithson, Morris or De Maria, and the contemplative globetrotters and students of natural experience such as Long or Dibbets. In this manner they often interfered with the natural environment - as did for instance Morris's 9 Azimuths in Ottawa in 1970 - often combining construction with a serial process and analytical thought. Land Art rapidly moved on from "pharaonic" grandiloquence to more substantial things - and the same has been and is true in Greece.

If we were to put our stakes on going back to nature nowadays, it is not just in order to fulfil the dream of the Romantics for redemption but for another, more pressing need: our personal and collective salvation. Art ought indeed to be at the forefront in this respect. So artists who express themselves through Land Art reinstate - in a much more convincing and pressing manner - the eternal issues: What is art, what form it takes in expressing each period, and what its existence is all about - always in relation with people. Therefore Land Art - as opposed to academic or decorative art- directly underlines our personal anxiety as well as our hope for salvation: If it is not like this, it cannot be any other way.

Robert Smithson said in 1968 that, "The strata of the Earth is a jumbled museum". With Spiral I, on the corner of Karaiskaki and Bouboulinas Streets, on the dividing line between city - urban landscape - and nature, in other words in an area beyond use and ownership, Mikaela Karayannis formulates her ideas concerning not only contemporary aesthetic or philosophical issues but specific cul-de-sacs with which the inhabitants of the Athens area are faced. The artist works on the 23m diameter roof of an

abandoned water tank with materials collected from the immediate surroundings, reinvesting with significance processes, relations, strengths, ideas, etc. The pre-existing concrete is charged by the winding of a stone, snake-like construction, evoking primal standards as well as a mathematical-geometrical manner of organising the image. The spiral consists of 8 cycles and 7 corridors which develop based on logarithmic-rhythmic relations of thickness and diameter, reaching a weight of more than 70 tons and a length of about 199m. It is like an algebraic form, unfolding in space and time, whose harmonic development and completion go against current "callousness" or the compromise of a petty aesthetics, and attempt to renegotiate our aesthetics. It took about three years of preparation and 100 days of work for Mikaela's Spiral to come to confront the shattered landscape of Athens from a real as well as a symbolic open space: the open space on the Filothei hill and an open space for hope...

*Manos Stefanidis  
Director, Fryssiras Museum*

*Translated by Dimitris Saltabassis*

# Η δεξαμενή ως Σπείρα

## Μικαέλα Καραγιάννη

Η σπείρα είναι μια φόρμα φυσική την οποία συναντάμε παντού στη ζωή, από τη μορφή του γαλαξία μας ως τη δομή των ατόμων. Μορφή εξέλιξης με χαοτική συμπεριφορά αποτελεί το μοντέλο οργάνωσης του κόσμου. Σαν γεωμετρική φόρμα είναι συμμετρική, ακολουθεί ένα συγκεκριμένο μοτίβο και επαναλαμβάνεται αόριστα. Σαν σύμβολο είναι αρχέγονο και διαδεδομένο, γεμάτο έννοιες. Διάλεξα να δουλέψω με αυτή την φόρμα που συμβολίζει το Αιώνιο, το Απόλυτο, το Άπειρο, τη γέννηση, την εξέλιξη, την πορεία της ζωής προς τον θάνατο και αντιστρόφως. Η σπείρα είναι συγκεντρωμένη στο κεντρικό της σημείο από το οποίο όλα ξεκινούν και στο οποίο όλα οδηγούν.

Από παλιά η εγκαταλελειμμένη στρογγυλή δεξαμενή που βρίσκεται πάνω στον λόφο της Φιλοθέης, μου είχε κεντρίσει το ενδιαφέρον. Αυτό το μεγάλο κτίσμα από μπετόν σε αντίθεση με το γύρω τοπίο βρίσκεται σε μια προνομιούχα θέση “κρυμμένη” μέσα στο πράσινο. Έχει ανοιχτή θέα στην Αθήνα, από την Πεντέλη ανατολικά, τον Υμηττό νοτιοανατολικά, ως την θάλασσα νοτιοδυτικά. Η στρογγυλή της στέγη έχει διάμετρο 23 μέτρα και ενώ το κέντρο της είναι υπερυψωμένο, η επιφάνειά της σταδιακά χαμηλώνει για να φτάσει στην περιφέρεια 40 εκ. πιο κάτω. Μελετώντας τον χώρο παρατήρησα πως παντού γύρω κυριαρχεί η πέτρα, έτσι την επέλεξα σαν υλικό μου. Βασίστηκα στη μαθηματική ακολουθία του Fibonacci και έβγαλα το σχέδιο της δικής μου σπείρας.

Ξεκινάω στραμμένη στην Ανατολή με μικρές διαστάσεις ύψους και πλάτους χρησιμοποιώντας μικρές πέτρες διαφορετικών χρωμάτων. Σταδιακά όλα αλλάζουν, το ύψος, το πλάτος, η πέτρα, οι διάδρομοι, όλα μεγαλώνουν και αρχίζουν να ξεχωρίζουν τα χρώματα που χρησιμοποιώ. Δημιουργώ περάσματα μονόχρωμα με το μπεζ, το φιλοθεάτικο κόκκινο, το παγωμένο γκρι, το γκρι σκούρο. Καθώς προχωράω αρχίζω και χτίζω την πέτρα για να φτάσω το απαιτούμενο ύψος και η κατασκευή παίρνει όγκο και καθαρό σχήμα. Φτάνω να καταλήγω την πορεία μου κοιτώντας την Δύση, έχοντας ευθυγραμμιστεί πλέον με το υποστήριγμά μου.

Το διπλό στοιχείο πάντα με απασχολούσε. Δουλεύοντας την σπείρα ζω μια σειρά από αντιθέσεις σε σχέση με την κίνηση, το μέγεθος, τα φυσικά και τα ανθρώπινα στοιχεία. Δουλεύω στην Φύση, πάνω σ' ένα ανθρώπινο οικοδόμημα. Με φυσικά υλικά οργανωμένα σύμφωνα με την ανθρώπινη λογική. Βρίσκω 40 εκ. ύψος και δημιουργώ 40 εκ. ύψος, από το υπερυψωμένο στο χαμηλό και αντιστρόφως. Ξεκινάω μια δύσκολη αρχή, καταλήγω σ' ένα εύκολο τέλος. Από την Ανατολή στη Δύση. Από το μικρό στο μεγάλο. Από μέσα προς τα έξω, από κάτω προς τα πάνω.

Ο χρόνος παίζει βασικό ρόλο στο έργο μου. Η κατασκευή ολοκληρώθηκε μέσα σε τρία χρόνια, σε 100 ημέρες δουλειάς. Μέσα σ' αυτό το χρονικό διάστημα η πέτρα μεταφέρθηκε από το βουνό στο μονοπάτι κι από εκεί με γερανό πάνω στη δεξαμενή.

# The water tank as Spiral

Mikaela Karayannis

The spiral is a natural form found in all manifestations of life, from the form of our galaxy to the structure of atoms. An evolutionary form with chaotic behaviour, it is the organisational model of the universe. A symmetrical geometrical form, it pursues an incessantly recurring specific motive. It is a primeval and widespread symbol, full of significance. I chose to work on this form, symbolising Eternal, Absolute, Infinite, birth, evolution, the course of life towards death and vice versa. The spiral focuses on its centre, from which everything springs and into which everything leads.

The abandoned cylindrical water tank, located on the hill of Filothei, (an Athenian suburb), has long captured my interest. This great concrete building - in stark contrast with its surroundings - enjoys a privileged location, obscured by trees. There is an extended view of Athens - from Mount Penteli east and Mount Ymittos southeast all the way to the sea southwest. Its circular roof is 23m in diameter. Although its centre is elevated, its surface gradually lowers, reaching the rim 40cm lower. Studying the area, I observed that stone prevails all around, so I selected it as my material. Based on Fibonacci's mathematical sequence, I created the design of my spiral.

Using small stones of various colours, I start out facing the East with small dimensions of height and width. Gradually everything changes - height, width, stones, corridors- everything grows and the hues I

use begin to show. I create monochrome passages with beige, the Filothei red, ice grey, dark grey. Moving on, I begin to build the stone in order to reach the required height, and the construction acquires volume and begins to shape. I complete my journey facing the West, now in alignment with my support.

The dual element has always been a preoccupation of mine. Working on the spiral, I live through a series of contrasts regarding movement, size, and the natural and human elements. I work in Nature on top of a human construction; with natural materials arranged according to human logic. I find a height of 40cm, and create a 40cm height, from the elevated to the low and vice versa. I begin with a difficult beginning and come to an easy end. From East to West. From small to large. From the inside to the outside. From the lowest to the highest.

Time is an important aspect of my work. The construction was completed in 100 days of work over three years. During this period of time, the stone was transported from the mountain to the track and from there up onto the water tank by a crane. The stone may have started out from its original location large in shape only to wind up after this course featuring in small bits in different parts of the spiral. Each stone incorporates geological time, holds within it traces of life, the flow of water, the passage of time. Its life goes on

Μέσα σ' αυτήν την πορεία η πέτρα μπορεί να ξεκίνησε μεγάλη από την φυσική της θέση για να καταλήξει να εμφανίζεται σε μικρά κομμάτια πολλές φορές μέσα στη σπείρα. Η κάθε πέτρα εμπεριέχει τον γεωλογικό χρόνο, κλείνει μέσα της ίχνη ζωής, το πέρασμα του νερού, το πέρασμα του χρόνου. Η ζωή της συνεχίζεται κατά την διάρκεια της μεταφοράς και ξαναρχίζει να κυλάει στη νέα της θέση. Η σπείρα άλλαξε πρόσωπο πολλές φορές μέσα στα τρία χρόνια κατασκευής της. Οι έξι κύκλοι εξέλιξης που δημιούργησα την πρώτη φορά είχαν περιορισμένο χρόνο παρουσίας λόγω των εξωτερικών επεμβάσεων που διέκοψαν την πορεία του έργου. Η αρμονία των χρωμάτων και των σχημάτων χάθηκε μαζί με την πρώτη αυθόρμητα φτιαγμένη εικόνα του. Η σκληρή δουλειά τεσσάρων μηνών διαλύθηκε μέσα σε μια στιγμή από την μανία κάποιων αγνώστων. Μετά από ενάμιση χρόνο αναγκάστηκα να φτιάξω έξι νέους κύκλους εξέλιξης. Η κατασκευή, κάθε φορά που έλειπα δεχόταν επιθέσεις, έτσι, κάθε φορά που την επισκεύαζα άλλαζε μορφή. Έχοντας πλέον τελειώσει το έργο το παραδίδω στα χέρια της Φύσης. Εύχομαι να είναι εκείνη που θ' αλλοιώσει σταδιακά με το πέρασμα του χρόνου την εικόνα του. Το χώμα, ο αέρας, το νερό, οι ζωντανοί οργανισμοί θα είναι πλέον οι νέοι δημιουργοί της εικόνας της σπείρας μέσα στο χρόνο. Σκόπευα να παραδώσω το έργο αυτό στο κοινό. Φανταζόμουν τους ανθρώπους να ζουν την εμπειρία της σπείρας, να την περπατούν και να νιώθουν την αλλαγή και την εξέλιξη έμπρακτα. Δυστυχώς μετά από τις επιθέσεις αποφάσισα το έργο να παραμείνει καθαρά οπτικό.

Πρόκειται για ένα έργο θετικό και αισιόδοξο του οποίου η ενέργεια κατευθύνεται προς τα πάνω. Τα γήινα χρώματά του το εντάσσουν στο τοπίο από το οποίο προέρχεται το υλικό του, αλλάζοντας τον ρόλο του υποστηρίγματος του. Με έντονο το στοιχείο της διπλής κίνησης, το έργο σχετίζεται με εμένα

την ίδια και τον κόσμο. Μια σχέση επικοινωνίας αμφίδρομη με μια κίνηση από μέσα προς τα έξω και αντιστρόφως. Από το ένα προς όλα, από όλα προς το ένα. Για εμένα η σπείρα συμβολίζει τη συνεχή αλλαγή, την αέναη εξέλιξη, την αιώνια ανανέωση. Ταυτίζομαι με αυτήν και την αντιμετωπίζω σαν αυτοπορτρέτο.

“Αλλάζοντας ξαναγίνομαι πάντα η ίδια.”\*

\* “*Eadem mutata resurgo*” - *Jacob Bernonilli 1698*

during transportation and begins to flow anew in its new location. The spiral changed form many times during the three years of its construction. The six cycles of evolution I had initially created only enjoyed a limited presence due to the outside interference that interrupted the progress of the work. The harmony of colours and shapes vanished along with the first spontaneously created version. Four months of hard work were gone in a moment, because of the rage of unknown people. One and a half years later, I had to make six new cycles of evolution. The construction was vandalised whenever I was absent, so every time I repaired it its image changed. Having now finished the work, I entrust it to the hands of Nature. Hopefully, it will only be Nature that is going to alter its image gradually with the passage of time. Soil, air, water, living organisms -these will become the creators of the form of the spiral from now on. I intended to deliver this work to the public. I imagined people experiencing the spiral, walking on it, and feeling change and evolution firsthand. Unfortunately, after the attacks I decided that the work should remain purely visual.

It is a positive and optimistic work, whose energy flows upward. Its earthly hues make it a part of the landscape from which its material was derived, changing the role of its support. With the prominence of dual movement, the work relates to both myself and to the world. A two-way communicative relationship - an inward movement and an outward movement. From one to everything, from everything to one. For me, the spiral symbolises constant change, incessant development, and eternal renewal. I identify myself with it and regard it as a self-portrait.

"I remain the same always through changing."\*

\* *"Eadem mutata resurgo"* - Jacob Bernonilli, 1698

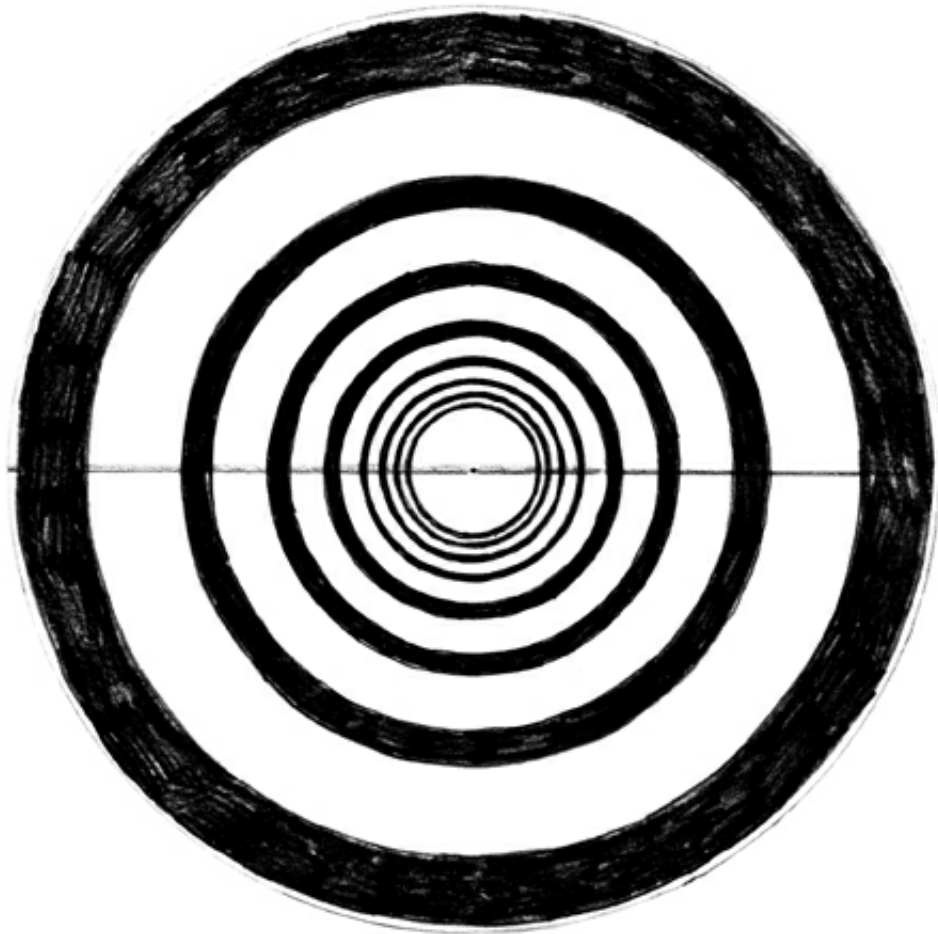
# Η φυσική κατάσταση

The natural environment





157 / 5 / 13 / 8 / 21 / 13 / 34 / 21 / 55 / 34 / 89 / 55 / 144 / 89 / 233



157 / 5 / 8 / 8 / 13 / 13 / 21 / 21 / 34 / 34 / 55 / 55 / 89 / 89 / 144 / 144 / 233

157 / 8 / 13 / 13 / 21 / 21 / 34 / 34 / 55 / 55 / 89 / 89 / 144 / 144 / 233



# Η κατασκευή

The construction



# Η καταστροφή

The destruction



# Η εξέλιξη

The process







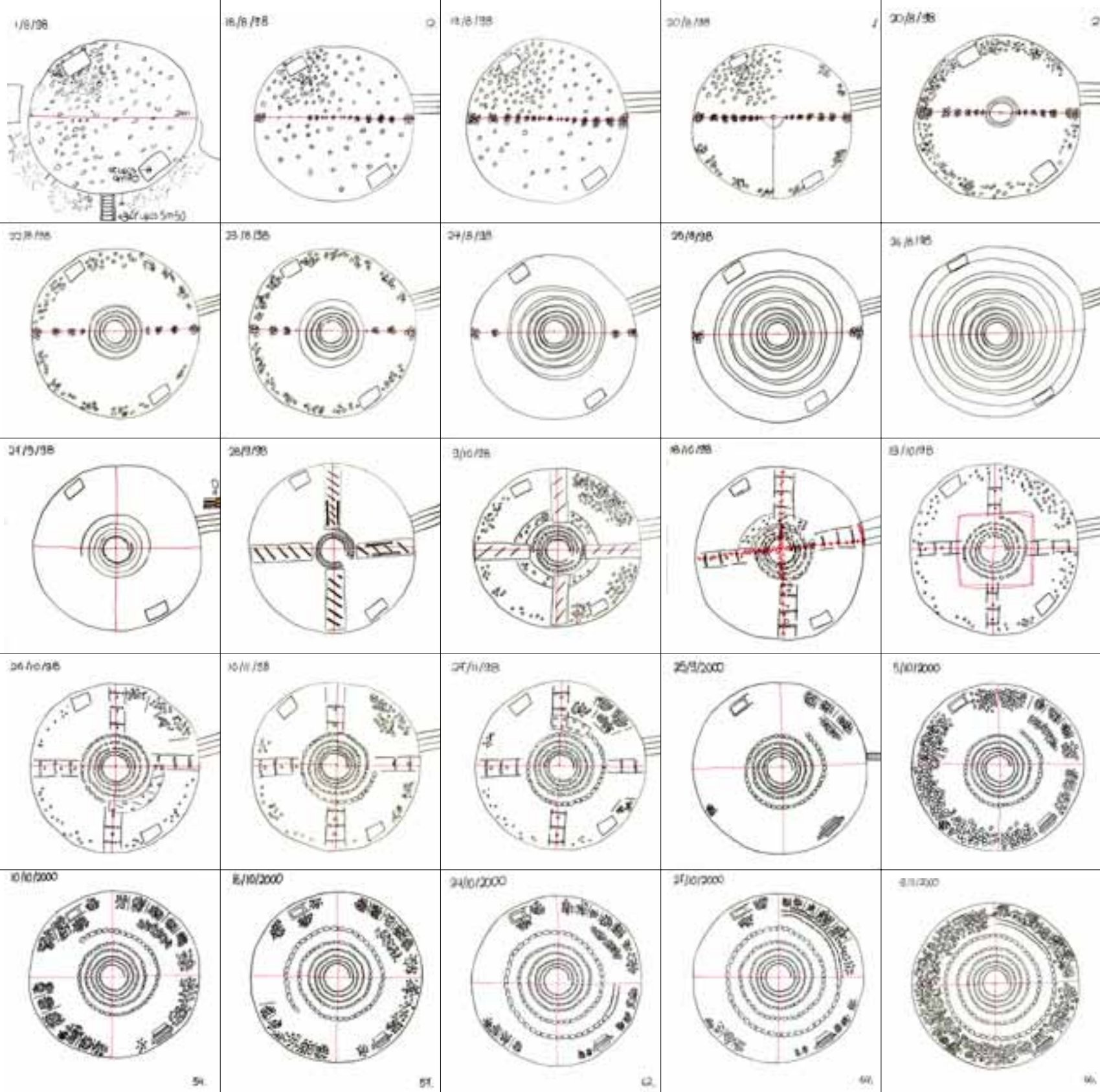












# Το ημερολόγιο

1998

**Ιούνιος** Προσχέδια.  
**Αύγουστος** Προσχέδιο ομόκεντρων κύκλων.  
**Σεπτέμβριος** Αρχή κατασκευής.  
**Νοέμβριος** Πρώτο τέταρτο του όου κύκλου εξέλιξης.  
**Δεκέμβριος** Πρώτη καταστροφή.

1999

**Ιανουάριος** Δεύτερη καταστροφή.

2000

**Αύγουστος** Συγκέντρωση πέτρας.  
**Σεπτέμβριος** Επισκευές.  
**Οκτώβριος** Ολοκλήρωση όου κύκλου.  
**Νοέμβριος** Τρίτο τέταρτο του 7ου κύκλου.

2001

**Μάιος** Ολοκλήρωση κατασκευής.

# The diary

1998

**June** Preparatory sketches.  
**August** Layout of concentric circles.  
**September** Beginning of construction.  
**November** One quarter of the sixth cycle of evolution.  
**December** First destruction.

1999

**January** Second destruction.

2000

**August** Collection of stone.  
**September** Reconstruction  
**October** Completion of sixth cycle.  
**November** Three quarters of seventh cycle.

2001

**May** Completion of construction.

# Η ταυτότητα

**Υποστήριγμα:** υδατοδεξαμενή από μπετόν

**Έτος κατασκευής:** 1977-78

**Χωρητικότητα:** 1500m<sup>3</sup>

**Διάμετρος:** 20μ60

**Ύψος:** 5,50μ.

**Πάχος στέγης:** 15 εκ.

**Επιφανειακή διαφορά ύψους στέγης**

(από το κέντρο στην περιφέρεια): 40εκ

**Κατασκευή:** ξερολιθιά σε σχήμα σπείρας

**Πλάτος κύκλων εξέλιξης (μεταβλητό):** 6εκ, 8εκ, 13εκ, 21εκ, 34εκ, 55εκ, 89εκ, 1,44μ.

**Ύψος κύκλων εξέλιξης (μεταβλητό):** 5εκ, 6εκ, 7εκ, 10εκ, 14εκ, 21εκ, 31εκ, 40εκ.

**Πλάτος διαδρόμων (μεταβλητό):** 13εκ, 21εκ, 34εκ, 55εκ, 89εκ, 1,44μ, 2,33μ.

**Συνολικό μήκος της κατασκευής:** 198,70μ

**Συνολικό βάρος:** 70,74τονοι

**Όγκος:** 39,30m<sup>3</sup>

# The identity

**Support:** a cylindrical concrete water tank

**Year of construction:** 1977-78

**Capacity:** 1500m<sup>3</sup>

**Diameter:** 20m60

**Height:** 5,50m

**Thickness of tank's roof:** 15cm

**Difference of height of roof's surface**

(from the centre to the circumference): 40cm

**Construction:** Dry-stone in the shape of a spiral

**Width of the cycles of evolution (variable):** 6cm, 8cm, 13cm, 21cm, 34cm, 55cm, 89cm, 1,44m

**Height of the cycles of evolution (variable):** 5cm, 6cm, 7cm, 10cm, 14cm, 21cm, 31cm, 40cm

**Width of the corridors (variable):** 13cm, 21cm, 34cm, 55cm, 89cm, 1,44m, 2,33m

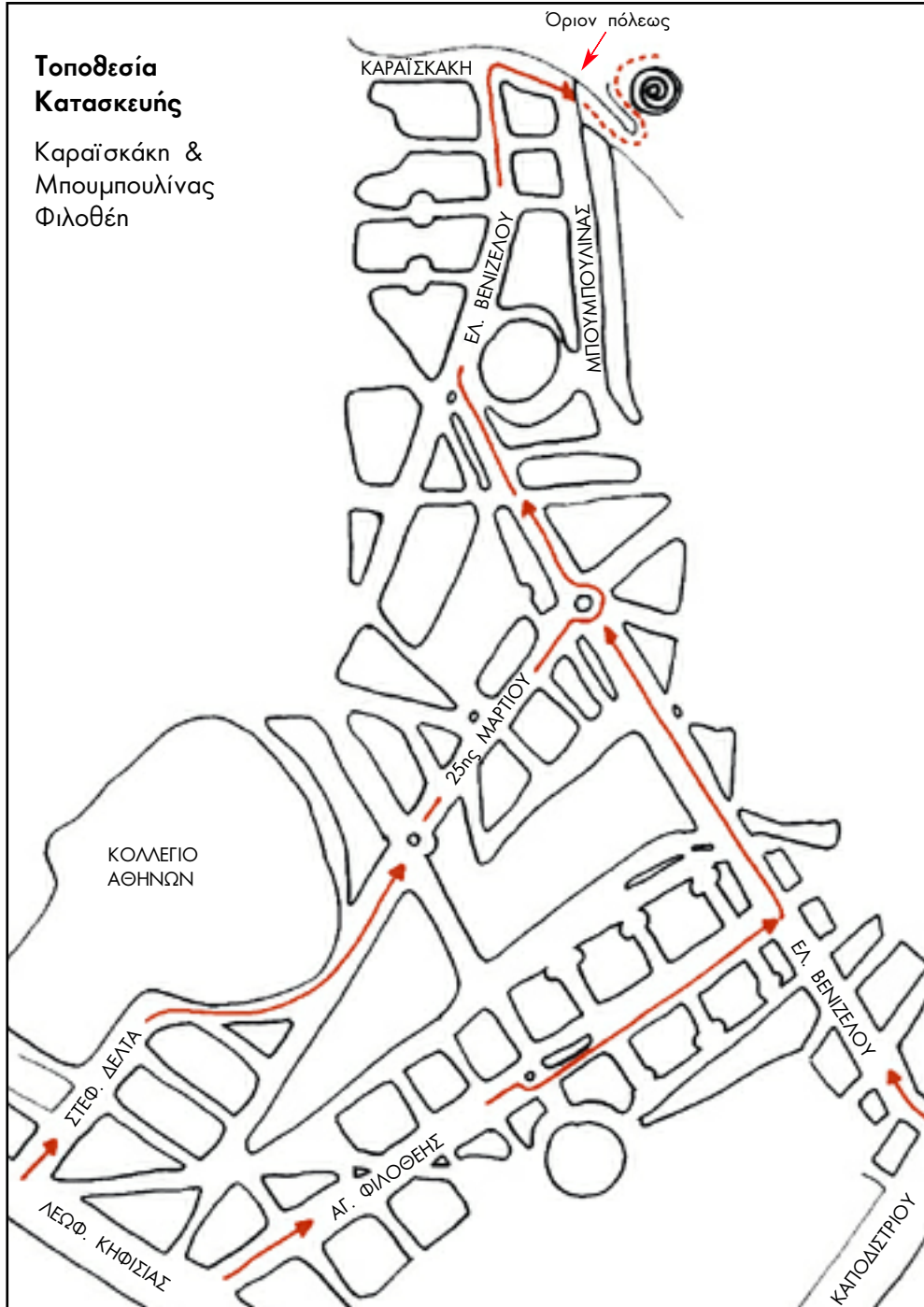
**Total length of the construction:** 198,70m

**Total weight:** 70,74 tons

**Volume:** 39,30 m<sup>3</sup>

## Τοποθεσία Κατασκευής

Καραϊσκάκη &  
Μπουμπουλίνας  
Φιλοθέη



# Ευχαριστίες

## Aknowledgments

### *Ευχαριστώ*

Την Δήμαρχο Φιλοθέης,  
κα Ελένη Ταραντίνου-Παναγιωτοπούλου  
και το προσωπικό του Δήμου Φιλοθέης,  
για την υποστήριξη και τη συνεργασία τους.

Τον κο Ζ. Πορταλάκη, τον κο Μ. Τάννες και τον κο Β. Λώλα  
για την άμεση ανταπόκριση και την ευγενική χορηγία τους.

Τον κο Κ. Φωστηρόπουλο και κο Α. Καραγιάννη  
για τη διάθεση του ελικοπτερου τους.

Τον κο Σ. Μωρεσόπουλο για την πολύτιμη  
καθοδήγησή του στην οργάνωση και  
το στίσιμο της έκθεσης και του καταλόγου.

Τον κο Β. Νικολόπουλο για τη βιντεοσκόπηση του έργου.

Τον κο Β. Σανούδο για τη στατική μελέτη.

Τον κο Π. Λαφτσά για την ανεκτίμητη βοήθεια του.

Τον κο Β. Huso για τη συμπαράστασή του.

Όλους τους συνεργάτες μου για  
την κατανόησή τους

Την οικογένειά μου.

Και όλους όσους πίστεψαν σε μένα

### *I would like to thank*

The Mayor of Filothei,  
Mrs. Eleni Tarandinou-Panagiotopoulou,  
and the staff of Filothei Municipality, for their support  
and collaboration.

Mr. Z. Portalakis, Mr. M. Tannes and Mr. V. Lolos for  
their immediate response and their generous sponsorship.

Mr. K. Fostiropoulos and Mr. A. Karayiannis for offering  
to supply the helicopter.

Mr. S. Moressopoulos for his valuable help in organising  
and putting together the exhibition as well as the  
catalogue.

Mr. V. Nikolopoulos for the filming of the project.

Mr. V. Sanoudos for his static study.

Mr. P. Laftsis for his invaluable help.

Mr. B. Huso for his support.

All those who worked with me on this project and  
showed much understanding.

My family

And all those who believed in me.

M.K.

M.K.

Ο κατάλογος αυτός εκδόθηκε σε 1000 αντίτυπα από τις εκδόσεις Πόντιξ στη σειρά Τέχνη, τον Μάιο του 2002.

Η έκθεση της καταγραφής της κατασκευής του έργου παρουσιάστηκε στο Κέντρο Εικαστικών Τεχνών Δήμου Φιλοθέης "Γ. Καρύδης" 14-27 Μαΐου 2001.

*This catalogue was published by Pontix Editions in the Art series, in 1000 copies in May 2002.*

*The exhibition of photographs and sketches of the project's construction was presented in the Art Center of the Filothei Municipality "G. Karydis" in May 14 to 27, 2001.*

Χορηγοί

**ΖΑΧΑΡΙΑΣ Γ. ΠΟΡΤΑΛΑΚΗΣ**  
**ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΗΡΙΑΚΗ Α.Ε.**  
ΜΕΛΟΣ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΗΡΙΟΥ ΑΞΙΩΝ ΑΘΗΝΩΝ  
ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ 7-9, 105 59 ΑΘΗΝΑ



**ZACHARIAS G. PORTALAKIS S.A.**  
**BROKERAGE FIRM**  
MEMBER OF THE ATHENS STOCK EXCHANGE  
SOFOKLEOUS 7-9, 105 59 ATHENS

