

# Σιωπηρή Συνομιλία: Τοπία-μυθοπλασίες σε μαύρο-άσπρο (Πετρολέκας-Αντωνοπούλου).

## Ασημίνα Κανιάρη

Από την πρόσφατη συνέντευξη της Helen Marten με τίτλο με τίτλο ‘I can begin to learn again’ γνωστής από το Turner prize του 2016 για τα αινιγματικά assemblages με ετερόκλητα πράγματα που απηχούν με ένα τρόπο φασματικό, φανταστικό αλλά και πραγματικό κατά κυριολεξία τις συνδέσεις μνήμης και γλώσσας, ως μια στροφή στην μυθοπλασία κατά τη διάρκεια της πανδημίας και ενώ βρίσκονταν σε συνθήκες lockdown και δούλευε εκτός εργαστηρίου, έως και λίγο πριν, κατά την έκδοση του πρώτου μυθιστορήματός του Jake Chapman (αργότερα φιλμ μυθοπλασίας που προβλήθηκε στο Edinburgh film festival το 2015), αλλά και ήδη από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, οι καλλιτέχνες φαίνεται να επαναπροσδιορίζουν συνεχώς μέσα από το έργο τους την παραδοσιακή έννοια του χώρου του καλλιτεχνικού εργαστηρίου, όπως έχουμε συνηθίσει να το σκεφτόμαστε έως και τις αρχές του 20ού αιώνα, τόσο στο πλαίσιο των σχολών Καλών Τεχνών και της διδασκαλίας της τέχνης μέσα σε αυτές όσο και της avant garde ιδέας του εργαστηρίου του καλλιτέχνη εκτός του θεσμικού πλαισίου της τέχνης, δηλαδή των Ακαδημιών<sup>1</sup>. Και ίσως η ιδέα αυτή έχει μια πρώτη ‘στιγμή’ στην στροφή των Άγγλων

---

‘I Can Begin to Learn Again’: Turner Prize-Winning Artist Helen Marten on Writing Her First Novel, Ross Simonini, 06 October 2020 *ArtReview*. <https://artreview.com/i-can-begin-to-learn-again-turner-prize-winning-artist-helen-marten-on-writing-her-first-novel/>

Interviews. Jake Chapman. October 31, 2008 • Jake Chapman discusses his novel *The Marriage of Reason & Squalor*, *Artforum* <https://www.artforum.com/interviews/jake-chapman-discusses-his-novel-the-marriage-of-reason-squalor-21383>

Edinburg Film Festival 2015. Andrew Pulver, ‘The Marriage of Reason and Squalor review – Jake Chapman's impressively disorienting cinematic oddity’, *The Guardian* Mon June 22 2015 <https://www.theguardian.com/film/2015/jun/22/the-marriage-of-reason-and-squalor-review-jake-dinos-chapman-edinburgh>

τοπιογράφων Turner και Constable προς αυτό που ο Martin Kemp ονομάζει ως ‘ρομαντικά πραγματικό’ και διαφοροποιεί από τον μεταφυσικό προτεσταντικό μυστικισμό της Γερμανικής τέχνης (αλλά θα προσθέταμε και των καλλιτεχνών που γαλουχήθηκαν στον Γερμανικό ρομαντισμό όπως οι Έλληνες καλλιτέχνες της Σχολής του Μονάχου που φαίνεται να κυριαρχούν στις συλλογές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στην δική μας Εθνική Πινακοθήκη) όπου το φως, όπως γράφει ο Kemp, αναβλύζει από μέσα από τις ανθρώπινες μορφές-σώματα, σε αντίθεση με τους Turner και Constable όπου το φως είναι μια εξωτερική φωτεινή πηγή που ο καλλιτέχνης παρατηρεί ενώ βρίσκεται έξω στην φύση αλλά και μέσα στο φυσικό τοπίο.

Κοίταξε τη φύση, γράφει ο Constable και όχι το έργο των νεκρών ζωγράφων της παράδοσης στους οποίους και στα έργα τους ως πρότυπα και στην ιδέα της μίμησης της ζωγραφικής τους βασίστηκε η διδασκαλία της τέχνης στις Ακαδημίες έως και το ρομαντισμό, έως και την στροφή στη ζωγραφική των Γάλλων Géricault και Delacroix και Άγγλων Turner και Constable.<sup>2</sup>

Και είναι η ζωγραφική του Constable ως μια σωματικά διασυνδεδεμένη διερεύνηση της υλικότητας μέσα από τα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας και του ίδιου του σώματος του καλλιτέχνη σε κίνηση μέσα στο τοπίο που αποτελεί το σημείο αναφοράς για την επιστροφή στο τοπίο ως επιστροφή στη ζωγραφική στο έργο του David Hockney μετά το 2006. Το φως στα τοπία του Hockney, όπως και στις μορφές που τοποθετεί στο τοπίο (τόσο εξωτερικοί χώροι όσο και ο ιδιωτικός χώρος ενός εσωτερικού) στην ‘μοντέρνα ζωγραφική’ του ο Manet, ήδη από το 1863 και το 1865 κατά την έκθεση των έργων του στο Σαλόν των Απορριφθέντων καλλιτεχνών και στο Σαλόν του 1865 *Πρόγευμα στη Χλόη και Ολυμπία* αντίστοιχα, είναι εξωτερικό των μορφών και της εικόνας, της σκηνής της δράσης. Ο Hockney, όπως και πριν ο Manet στο *Πρόγευμα*, φωτίζει εξωτερικά το ‘φυσικό’ τοπίο του ‘δάσους’, ως τη στιγμή και σκηνή της «άφιξης της Άνοιξης», για παράδειγμα στο έργο του, *The arrival of Spring in Woolgate*, ενώ το φως αν και εξωτερικό, με κατεύθυνση από έξω προς τα μέσα, της σκηνής, θυμίζει την παρατήρηση του φυσικού φωτός όταν κάποιος βρίσκεται έξω στην φύση και παρατηρεί ή τυφλώνεται στιγμιαία από το εκτυφλωτικό φως - κατά τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί το φως όπως σημειώνει ο Kemp στον Turner και τον ρομαντισμό, δηλαδή ταυτόχρονα ως πεδίο παρατήρησης όταν βρίσκεσαι μέσα στην φύση αλλά και ως ‘σκηνοθεσία’ (με βάση τη

---

<sup>2</sup> Martin Kemp, *Art in History, 600 BC - 2000 AD: Ideas in Profile*. Profile Books, 2015.

λειτουργία της μνήμης;) στο πεδίο και πλαίσιο ενός εσωτερικού χώρου και τοπίου ως ζωγραφική.

Όμως αν η ιδέα της κατεύθυνσης του φωτός αλλά και η αναφορά και σύνδεσή του με την ανθρώπινη εμπειρία αλλά και δράση μέσα σε ένα πραγματικό τοπίο ως πεδίου της μνήμης συνδέει τα παραδείγματα αυτά, ο τρόπος που ο καλλιτέχνης εγγράφει αυτή την εξωτερική φωτεινή πηγή στη ζωγραφική, το φως ως έργο και εικαστικό έργο, διαφέρει ανάμεσα στους Turner, Manet και Hockney. Το φυσικό φως και η εγγραφή του στη ζωγραφική ως τεχνουργήματος γίνεται το πεδίο πειραματισμού και της προσωπικής έκφρασης του κάθε καλλιτέχνη: το πεδίο όπου ο καλλιτέχνης επιδεικνύει την ικανότητά του να ζωγραφίζει και όχι μόνο να καταγράφει απλά φωτογραφικά 'χώρο' μέσα από την 'έτοιμη' οπτική διάταξη ενός φακού μέσα από έναν χειρισμό του φωτός που ενώ είναι εξωτερικός των μορφών (και σίγουρα όχι ζήτημα μεταφυσικής) αντιβαίνει στις ήδη υπάρχουσες συμβάσεις αποτύπωσης του ως μέσου παραγωγής χώρου και εγγραφής των μορφών στον πίνακα σε διάλογο με άλλα μέσα από τη Νεότερικότητα και μετά.

Θέλω να δημιουργώ τις δικές μου ψευδαισθήσεις, γράφει ο Hockney, μιλώντας ενάντια στις χρήσεις του φακού ως ενός ουδέτερου μέσου, εξηγώντας τις αναφορές της δικής του εικαστικής όρασης, για παράδειγμα το πώς εμπνέεται από τον κινηματογράφο και το κινηματογραφικό στούντιο. Και ο Manet αντίστοιχα φαίνεται να αντιδρά με τη ζωγραφική του στη φωτογραφία και στα δύο έργα από τη δεκαετία του 1860 στην καλλιτεχνική φωτογραφία στούντιο του 1860 που τροφοδότησε με σειρά πορτραίτων τα οικογενειακά άλμπουμ αλλά και τις 'Cart Postal' της εποχής με προσφιλέθιμα θέματα το γυναικείο γυμνό, ως παθητικό δέκτη της επιθυμίας και φαντασίωσης του θεατή και όχι ως το σώμα ενός πραγματικού προσώπου με θέληση και επιθυμίες δικές του, όπως γράφει και ο Berger μιλώντας για τις εικόνες του γυμνού στο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης, όπως και αυτές της ζωγραφικής της Αναγέννησης, που παρουσιάζουν το γυναικείο σώμα «μέσα από το αντρικό βλέμμα», όπως γράφει<sup>3</sup>. Η avant garde του 19<sup>ου</sup> αιώνα διαταράσσει αυτή την όραση και την ιδέα μιας ιστορίας της τέχνης που αναπαράγει αυτούς τους τρόπους του βλέμματος που βασίζονται σε μια αντίληψη χρησιμότητας αλλά και χρηστικότητας με βάση την εικόνα (και εικόνες προσώπων) ως πραγμάτων.

---

<sup>3</sup> John Berger, *Ways of Seeing*. Penguin, 1990.

Μιλώντας ιδιαίτερα για τον Manet, ο Hal Foster βλέπει την *Ολυμπία* του Manet ως μια ‘Post-Renaissance’ και ‘Trans-European’ έκφραση της μοντέρνας ζωγραφικής.<sup>4</sup> Ο Manet δεν μιμείται την Αναγεννησιακή ζωγραφική αλλά δημιουργεί μέσα από το έργο του μια ασυνέχεια με αυτήν, επαναπροσδιορίζοντας μέσα από τον χώρο και τη θέση του θεατή (και εδώ είναι σημαντική η λειτουργία του φωτός) το βλέμμα μας (αλλά και τις συνδέσεις ιστορικότητας και νέου έργου έξω από μια γραμμική αντίληψή της η οποία μεταπλάθεται σε μια επεξεργασία αλλά και δημιουργία ενός διευρυμένου αρχείου όπου η έννοια της αναβίωσης μπορεί να ελεγχθεί, όχι όμως και να απαντηθεί μέσα από μια απλά εμπειρική παρατήρηση, κατά την έννοια του άτλαντα του Aby Warburg, όπως προτείνει ο Foster.

Οι μορφές του Δημήτρη Πετρολέκα φωτίζονται μέσα από την αντίθεση, το απόλυτο κοντράστ που είναι φωτογραφικό αλλά και κινηματογραφικό και το τοπίο είναι ο χώρος της δράσης και κίνησης των μορφών, η πόλη που μετασχηματίζεται σε ένα δάσος (όπως αυτά του Hockney ως έκφραση της Άνοιξης, ή του Matisse καθώς οδηγεί εκτός των ορίων της πόλης μεταφράζοντας ένα πάρκο σε δάσος δια της ζωγραφικής του και της οργάνωσης των μοτίβων και υφών στην παραλληλόγραμμη επιφάνεια λαμβάνοντας υπόψη την υλικότητα του πίνακα και του χρώματος αλλά και του ίχνους του ίδιου του καλλιτέχνη πάνω σε αυτήν). Το φως είναι μια εξωτερική πηγή που ο καλλιτέχνης (και ο θεατής) βλέπει ως αποτέλεσμα του τεχνουργήματος του έργου και της πράξης της ζωγραφικής.

Και όπως συμβαίνει σε ένα σκηνικό ενός φιλμ σε ένα κινηματογραφικό στούντιο ή σε μια σκηνή μιας πρόβας από μια θεατρική παράσταση ο θεατής συμμετέχει νοερά ως κύριος του βλέμματός του αλλά με όρους φυσικής παρουσίας ως ένα φάντασμα που πλανάται στο σκηνικό σύμφωνα με τη θέση που του δίνει στον χώρο και στο έργο ο καλλιτέχνης. Το πλατό του Πετρολέκα είναι αυτό ενός φιλμ νουάρ και εδώ η ζωγραφική συναντά το φιλμ.

Όπως το φιλμ διαστέλλει τον χρόνο έτσι και ο Πετρολέκας διαστέλλει μέσα από τη ζωγραφική του χώρο ως τοπίο (υβριδικού ανάμεσα στην ιδέα ενός κτιστού αρχιτεκτονικού τοπίου και ενός δάσους) τα όρια του κοινωνικού χώρου και της συμμετοχής- καθώς διασπά τα όρια ανάμεσα στην ιδέα της πόλης ως τεχνητού περιβάλλοντος, του αστικού χώρου ως τοπίου και του

---

<sup>4</sup> Hall Foster, ‘Archives of Modern Art’, in Foster, H. *Design and Crime*, Verso.

φυσικού τοπίου, σε μια ζωγραφική-προσομοίωση του ποιητικού χώρου και της λειτουργίας της μεταφοράς με βάση τις λέξεις.



Η Άνοιξη φτάνει στο North Peckham Estate με ένα καινούργιο ζευγάρι Air Jordans γράφει ο ποιητής Caleb Femi στο βιβλίο του με τίτλο *Poor* που εικονογραφεί με φωτογραφίες του από τα αρχιτεκτονικά τέρατα του μοντερνισμού, τώρα κατοικίες των φτωχών στις μητροπόλεις του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα που επαναοικειοποιούν η φαντασία και η πρόσβαση στη μόδα. Τα παιδιά με τις κουκούλες, (hoodies) ή με αθλητικές φόρμες Nike στις φωτογραφίες στα ποιήματα του Femi θυμίζουν την κουκούλα της μικρής κοκκινοσκουφίτσας που διασχίζει χωρίς αίσθηση κινδύνου το σκοτεινό δάσος στο γνωστό παραμύθι – ταυτόχρονα εικαστική αναφορά στο έργο της Έλενας Αντωνοπούλου – ένα παραμύθι που θυμίζει ως προς την πλοκή και την αναφορά στο δάσος το πρώτο μέρος της Θείας Κωμωδίας του Δάντη.

Κάποια στιγμή στη ζωή μου έφτασα μπροστά σε ένα σκοτεινό δάσος αφηγείται ο Dante ενώ το έργο του κλείνει με το εκτυφλωτικό φως ενός παραδείσου. Στο βιβλίο του *Divine Light* ο Martin Kemp εξηγεί ότι ο Dante δίνει επίσης οδηγίες προς τους καλλιτέχνες όπως προς τη ζωγραφική αυτού του νέου κόσμου που ανοίγεται στο τέλος αυτού του ταξιδιού. Οι καλλιτέχνες θα πρέπει να χρησιμοποιούν χρώματα, χρωστικές και το μπλε χρώμα που θυμίζει την ιδέα του φωτός όπως αυτή προκύπτει από την ανθρώπινη παρατήρηση και εμπειρία έξω στη φύση και όχι μέσα από συμβολισμούς όπως η ένθεση χρυσού προκειμένου να παραχθεί η αίσθηση του εκτυφλωτικού φωτός.

Το φως ως τεχνική παραγωγής χώρου στη ζωγραφική προέρχεται από την ανθρώπινη παρατήρηση και εμπειρία του να βρίσκεται κανείς έξω, μέσα στο τοπίο και να αισθάνεται αυτή την εξωτερική φωτεινή πηγή: η ζωγραφική αφορά στην ικανότητα του καλλιτέχνη να φωτίσει με ένα τρόπο όσο το δυνατό πιο τεχνητό, με αναφορά όμως στην ανάμνηση και σωματική αλλά σίγουρα βιωματική αυτής της ιδέας του φωτός ως μιας εξωτερικής φωτεινής πηγής.

Όσο περισσότερο διάχυτο φυσικό φως, τόσο λιγότερες σκιές στο κινηματογραφικό πλατό, γράφει ο Hockney μιλώντας για το φως και τη ζωγραφική του στο πλαίσιο της πρώτης συνάντησής του με τη βιομηχανία του κινηματογράφου. Οι αναφορές στο έργο της Έλενας Αντωνοπούλου όμως είναι διαφορετικές.

Τα ρούχα, η κινησιολογία και η ατμόσφαιρα των έργων στο έργο της Αντωνοπούλου παραπέμπουν στην χρήση του φωτογραφικού μέσου κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα και μας θυμίζουν πολύ ως προς τις εικαστικές αναφορές του έργου της τον κόσμο της Βικτωριανής Αγγλίας:



Γυναίκες και παιδιά τοποθετημένα σε εσωτερικούς χώρους που παραπέμπουν σε ένα περιβάλλον οικιακό αλλά όχι και οικείο, με ενδύματα μιας άλλης εποχής που συνδέονται με ενδύματα θρήνου (το μαύρο ένδυμα/mourning dress) ή μιας στολής παιδικού κουστουμιού μιας παιδικής ηλικίας που ενδυματολογικά συνδέεται με τη μεσαία τάξη - προϊόν του 19<sup>ου</sup> αιώνα στο πλαίσιο των διαδικασιών της εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης κατά τις συνθήκες της Νεοτερικότητας.

Η ιστορικότητα όμως των αναφορών των ενδυμάτων και της φωτογραφικής πόζας των χαρακτήρων των ιστοριών της Αντωνοπούλου μετασχηματίζονται με ένα τρόπο επιτελεστικό σε νέα σύγχρονα έργα που μιλούν για το χώρο, την απόσταση και τα όρια. Ο χώρος είναι ψυχολογικός, υποκειμενικός όπως και φυσικός και οι χαρακτήρες ως πορτραίτα που μας κοιτούν, από παθητικά φυσικά σώματα γίνονται πρόσωπα με δικές τους σκέψεις και παρουσία αλλά και θέληση για δράση και ζωή μέσα σε αυτά τα νέα στατικά αλλά μυθοπλαστικά όρια της νέας ύπαρξης και κατοίκησης του χώρου στα οποία τους εγγράφει η Αντωνοπούλου.

Σε πολλές από τις φωτογραφίες από το 19<sup>ο</sup> αιώνα που βλέπουμε σε συλλογές μουσείων όπως αυτή από το V&A, οι άνθρωποι που ποζάρουν διατηρούν την ανωνυμία τους, ενώ η ανάλυση των φωτογραφιών εστιάζει σε ένα είδος διακυβέρνησης του χώρου μέσα από τη διακυβέρνηση των δικών τους σωμάτων, μέσα από τον έλεγχο της πόζας ως επανάκτηση του χώρου μέσα από μια φωτογραφική επιτέλεση της 'εικαστικής' πόζας όπως αυτή προέρχεται από την ιστορία της ζωγραφικής (όπως στο παράδειγμα φωτογραφίας από τις συλλογές του V&A από το 1861 που ξανασκέφτεται τη ζωγραφική του Ραφαήλ ως φωτογραφική επιτέλεση στο παρόν, που όπως θα προτείνει και ο Manet το 1863 στην μοντέρνα ζωγραφική του, στο πλαίσιο της ανάλυσης του Foster, η ενότητα του πίνακα ανακτάται μέσα από την ασυνέχειά της με τη ζωγραφική της Αναγέννησης).

Τα πορτραίτα της Αντωνοπούλου είναι εικόνες πραγματικών προσώπων που κατοικούν στον κόσμο της μυθοπλασίας ως προέκταση του εικαστικού έργου και της εικαστικής αφήγησης στη νέα διάσταση του σύγχρονου εικαστικού έργου, όπως και τα τοπία του Πετρολέκα, και μας καλούν να συνομιλήσουμε μαζί τους μέσα από την γλώσσα που μας υποβάλλει η εικαστική τους ατμόσφαιρα, η ατμόσφαιρα των σκούρων ρούχων-ενδυμάτων και του άσπρου-μαύρου του φιλμ, σιωπηρά.

Ασημίνα Κανιάρη, 17.04.2021