

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**

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

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

Ειδίκευση: «Εικαστικές Πρακτικές» (Visual Practices)

Διπλωματική εργασία

**«Ιδιωτοπία»**

**«Private Landscapes»**

του

**Λεωνίδα Γκέλου**

**A.E.M: 6**

**Εξεταστική επιτροπή**

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Ζιώγας, Καθηγητής ΤΕΕΤ/ΠΔΜ

Εξεταστές: Ιωάννης Καστρίτσης, Αν. Καθηγητής ΤΕΕΤ/ΠΔΜ

Φίλιππος Καλαμάρας, Επ. Καθηγητής ΤΕΕΤ/ΠΔΜ

Φλώρινα, Οκτώβριος 2022

## Εξώφυλλο



«Ιδιωτοπία»  
«Private Landscapes»

Copyright © Γκέλος Λεωνίδα, 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Allrightsreserved.

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

**Όνοματεπώνυμο:** Γκέλος Λεωνίδας

**A.E.M:** 6

**Ηλεκτρονική διεύθυνση:** gelosart@yahoo.gr

**Έτος εισαγωγής:** 2020

**Κατεύθυνση: Ειδίκευση:** «Εικαστικές Πρακτικές»

(Visual practices).

**Τίτλος διπλωματικής εργασίας:** «Ιδιωτοπία».

(Private Landscapes).

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

Γκέλος Λεωνίδας

Στους γονείς μου

Ευστάθιο Γκέλο και Μαρία Μανώλογλου

καθώς και στον πνευματικό μου πατέρα Αρχιμανδρίτη Βαρθολομαίο  
καθηγούμενο της Ιεράς Μονής του Εσφιγμένου του Αγίου Όρους

## **Ευχαριστίες**

Θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον καθηγητή κύριο Γιάννη Ζιώγα για την πολύτιμη βοήθεια και στήριξη του. Επίσης θερμές ευχαριστίες στους καθηγητές Φίλιππο Καλαμάρα, Θεόδωρο Ζιρπιάδη, Σοφία Παπαδοπούλου, για το ενδιαφέρον και την βοήθειά τους αλλά και όλους τους καθηγητές μου για την πολύτιμη προσφορά τους σε όλη τη διάρκεια του μεταπτυχιακού που συνέβαλλαν σημαντικά για τη δημιουργία της παρούσας εργασίας. Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου όπως επίσης και τους συναδέλφους - φίλους: Σταυρούλα Χρυσοπουλίδου, Κατερίνα Αναστασίου, Δάφνη Λιάτου και Χρήστο Ζηκούλη, καθώς και όλους τους ανθρώπους που με στήριξαν με τον τρόπο τους.

## **Περιεχόμενα**

<b>1. Περίληψη-Abstract.....</b>	<b>8</b>
<b>2. Πρόλογος.....</b>	<b>8</b>
<b>3. Ο μετασχηματισμός της τοπιακής πραγματικότητας – μια διαμορφούμενη οντότητα.....</b>	<b>9</b>
<b>4. Ιδιωτικά τοπία μέσα από την θέαση των ματιών σε βραχογραφίες.....</b>	<b>12</b>
<b>5. Η οσφρητική διάσταση στο συγκεκριμένο Ιδιωτοπίο των βραχογραφιών στις Πρέσπες....</b>	<b>18</b>
<b>6. Η περίπτωση καλλιτεχνών που έχουν δημιουργήσει Ιδιωτοπία με υβριδικό χειρισμό της ύλης στα έργα τους.....</b>	<b>19</b>
<b>7. Οι διαδρομές του τυχαίου στο τοπίο και την ύλη πλάθουν το ιδιωτοπίο.....</b>	<b>30</b>
<b>8. Βιβλιογραφία.....</b>	<b>32</b>

## **Περίληψη**

Στην παρούσα μεταπτυχιακή εργασία παρουσιάζεται αρχικά η έννοια της οντότητας του τοπίου της περιοχής Πρεσπών. Έπειτα παρουσιάζονται οι βραχογραφίες στους Ψαράδες καθώς και η θέαση του τοπίου μέσα από αυτές με την βοήθεια ενός Drone. Η θέση των ματιών σε τρεις εικόνες αγιογραφίας/βραχογραφίας, που βρίσκονται ενσωματωμένες ψηλά στους βράχους αποτέλεσε την αρχική ιδέα του έργου. Πώς βλέπουν άραγε αυτά τα μάτια το τοπίο; Πώς φαίνονται τα χρώματα από εκεί ψηλά; Μήπως είναι όλα αλλιώς; Τα ζωγραφικά έργα που έγιναν μετά από μελέτη των εικόνων από το Drone, από εξονυχιστική παρατήρηση των βράχων και γενικότερα της τριγύρω περιοχής, αλλά και το οσφρητικό περιβάλλον που προκύπτει από υλικά και μυρωδιές του τόπου, παραπέμπουν σε αναδυόμενες οντότητες που θέλουν να ξεφύγουν από το άψυχο τους και να μας κοινοποιήσουν τα χαρακτηριστικά τους. Επίσης παρουσιάζονται και αναλύονται τα ζωγραφικά έργα και η οσφρητική διάσταση του συγκεκριμένου ιδιωτοπίου και τέλος οι περιπτώσεις καλλιτεχνών που παρουσιάζουν έναν υβριδικό χειρισμό της ύλης στα ιδιωτοπία που δημιουργούν.

## **Abstract**

In this master's thesis, the concept of the entity of the landscape of the Prespa area is first presented. Then the rock paintings in Psarades are presented as well as the view of the landscape through them with the help of a Drone. The position of the eyes in three icons of hagiography/petroglyphs, which are embedded high in the rocks, formed the original idea of the project. How do these eyes see the landscape? How do the colors look from up there? Is everything different? The paintings made after studying the images from the Drone, from a careful observation of the rocks and the surrounding area in general, as well as the olfactory environment resulting from the materials and smells of the place, refer to emerging entities that want to escape from the inanimate them and share their features with us. Also presented and analyzed the paintings and the olfactory dimension of the particular idiotopia and finally the cases of artists who present a hybrid handling of matter in the idiotopias they create.

## **Λέξεις Κλειδιά**

Ιδιωτικά τοπία, αισθήσεις, βραχογραφίες, οσφρητικό πεδίο, υβριδικό

## **Key words**

Private Landscapes, senses, rock paintings, olfactory field, hybrid

## **Πρόλογος**

Το σύγχρονο τοπίο το προσδιορίζει ο καλλιτέχνης εικαστικός που θα περπατήσει μέσα στο πεδίο της περιοχής και ο βιωμένος πλέον χώρος θα γίνει υλικό αναδιαπραγμάτευσης πολλαπλών θεμάτων των νέων του εικαστικών έργων. Τα προσωπικά τοπία που θα ανακαλυφθούν και θα δημιουργηθούν προκύπτουν μέσα από το σκανάρισμα των αισθήσεων. Συγκεκριμένα διαμέσου των βραχογραφιών της συγκεκριμένης περιοχής των Ψαράδων θα γίνει η εστίαση σε έναν ιδιαίτερο και γεμάτο πνευματικότητα τόπο. Μπαίνοντας



με τις αισθήσεις μέσα στην άλαλη ύλη, η εντύπωση μίας νέας επικοινωνίας με το τοπίο αρχίζει να εμφανίζεται. Μια επινοημένη καινούργια γλώσσα, ένας τρόπος κατανόησής μας του τοπίου, αλλά και το αντίστροφο. Ίσως και το ίδιο το τοπίο μέσω των βράχων του, να μας στέλνει τα δικά του νοήματα, όπως κάθε έμψυχο και άψυχο ων μέσα στην φύση και μόνο με την παρουσία του, μας πληροφορεί σχετικά με την ύπαρξή του. Μία προσπάθεια επαναπροσδιορισμού του τοπίου που σκοπό έχει την ανίχνευση, τον εντοπισμό και την παρουσίαση εκείνων των αξιών και των δυναμικών της περιοχής, που θα συντελέσουν στην επανεκκίνηση της αντίληψής μας. Έξω από την καθιερωμένη ζωγραφική δημιουργία, το οσφρητικό περιβάλλον που τοποθετείται παράλληλα με τους πίνακες, μας μεταφέρει «κρυφές» πληροφορίες, ενισχύει ιδέες και οδηγεί στην πολυδιάστατη κατανόηση του. Έτσι το τοπίο γίνεται μία οντότητα μέσω της οποίας αναδύονται αναμνήσεις, βιώματα και μας παραπέμπει σε έναν κόσμο συναισθημάτων. Το οσφρητικό πεδίο καθώς και περιπτώσεις καλλιτεχνών που εναποθέτουν υβριδικά τις ύλες στα έργα τους θα γίνουν οι άξονες εμβάθυνσης στον όρο Ιδιωτοπία.

### **Ο μετασχηματισμός της τοπιακής πραγματικότητας – μια διαμορφούμενη οντότητα**

«Οντότητα (entity) είναι ένα αντικείμενο ενδιαφέροντος στον πραγματικό κόσμο το οποίο ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα. Μια οντότητα λειτουργεί αφαιρετικά σε έναν πολύπλοκο τομέα. Οντότητες μπορεί να είναι άνθρωποι, μέρη, αντικείμενα, γεγονότα, έννοιες κλπ.» (“Μοντέλο Οντοτήτων-Συσχετίσεων”, 2019)

Η ίδια η φύση έχει μηχανισμούς όπου αναμορφώνει συνεχώς το τοπίο – πεδίο γύρω μας. Ο μετασχηματισμός της τοπιακής πραγματικότητας όμως διαμορφώνεται και μέσα από την ανθρώπινη κοινωνία. Αλλαγές συντελούνται κατά καιρούς όχι μόνο στην γεωγραφία μιας περιοχής αλλά και στην ολότητα της φυσικής και τεχνητής ύπαρξής της. Όπως γνωρίζουμε, το τοπίο ως έννοια στον κόσμο των εικαστικών τεχνών κάποια στιγμή αποκτά αυτόνομη δυναμική. Αυτό γίνεται βέβαια σταδιακά με μια μετάβαση από την ζωγραφική του 15<sup>ου</sup> αιώνα σε αυτήν του 16<sup>ου</sup>, όπου «το θρησκευτικό ή μυθολογικό θέμα ολοένα και υποβαθμίζεται σε ένα πρόσχημα» (Gombrich, 2004, σ.103). «Το δε τοπίο μοιάζει να αναδύεται μέσα από την απότομη ατροφία της θρησκευτικής ζωγραφικής» (Gombrich, 2004, σ.104) και «από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα γίνεται ένα αναγνωρισμένο θέμα τόσο για τη ζωγραφική όσο και για την χαρακτηριστική» (Gombrich, 2004, σ.105). Στην Ελλάδα το τοπίο στην εικαστική τέχνη παρουσιάζεται έντονα στον εικοστό αιώνα, μέσα από τα έργα γνωστών ζωγράφων, όπως οι: Σπύρος Παπαλουκάς, Κωνσταντίνος Παρθένης, Κωνσταντίνος Μαλέας, Νικηφόρος Λύτρας, κ.α. Στα έργα τους θα λέγαμε πως «μετασχηματίζουν το τοπίο σε τόπο» (Ζιώγας, 2020, σ.18). Είναι η βιωματική επαφή με το τοπίο που διαμόρφωσε στην εστίαση σε ένα ελληνικό τοπίο με κυρίαρχο το φυσικό φως να κατακλύζει τα έργα τους. «καμιά καλλιτεχνική δραστηριότητα δε λαμβάνει χώρα εν κενό» (Παναγιωτόπουλος & Πετσίνη, 2015, σ.22), και ειδικά ο τοπιολογός ή ο καλλιτέχνης ο οποίος λειτουργεί / διαδρά εικαστικά με το τοπίο, προσεγγίζει διαδικασίες ενσωμάτωσης καθώς και βιωματικής – κοινωνικής προσέγγισης σε αυτό. «Τόσο η παραγωγή των έργων τους, όσο και η πρόσληψη τους καθορίζονται από συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά ερεθίσματα» (Παναγιωτόπουλος & Πετσίνη, 2015, σ.22)



Εικόνα 1. Τοπίο της Πρέσπας 2009. (Φωτογραφία: Λεωνίδα Γκέλος).

Το τοπίο λοιπόν μέσα στην ιστορία των εικαστικών τεχνών παρουσιάζεται ως μια οντότητα ενός ευρύτερου περιβάλλοντος που έχει αποκτήσει μια ιδιαίτερη σημασία διαμέσου του καλλιτέχνη που το αναπλάθει. Στις σύγχρονες εικαστικές πρακτικές το σώμα του καλλιτέχνη μοιάζει να βυθίζεται στο τοπίο δημιουργώντας την ανασύστασή του. Μια ανασύσταση μέσα από πολλαπλά ερεθίσματα που ο τόπος χαρίζει απλόχερα στον σύγχρονο καλλιτέχνη. Αυτό συντελείται μετά από την διερευνητική ματιά του και εντοπίζονται για κάθε δημιουργό διαφορετικές δυνατότητες έκφρασης και ανάπλασης εικαστικών εικόνων. Θα λέγαμε πως μετά από αυτήν την πρακτική το ίδιο το τοπίο αποκτά ή ενδυναμώνει μια οντολογική παρουσία. «Ένα τοπίο από την στιγμή που θα το διασχίσει κάποιος δεν είναι όπως πριν» (Ζιώγας, 2015, σ.13). Ο περιπατητής επειδή βιώνει έναν τόπο, ταυτόχρονα αφήνει επάνω στην οντότητα του τοπίου ένα “ενεργειακό” αποτύπωμα όπου ανάλογα, διαμορφώνει την ταυτότητα του πεδίου. Ένα πεδίο στο οποίο από το 2007 ο σύγχρονος εικαστικός κόσμος αφήνει τα αποτυπώματά του, είναι αυτό της περιοχής Πρεσπών, όπου πραγματοποιείται κάθε χρόνο έως σήμερα το καλλιτεχνικό εγχείρημα: “Εικαστική πορεία προς τις Πρέσπες”.



Εικόνα 2. Μικρή Πρέσπα – Περιοχή Δασερί 2009. (Φωτογραφία: Λεωνίδα Γκέλος).

«Η κίνηση μέσα σε ένα τοπίο, όπως ο χώρος των Πρέσπων, σχηματίζει προϋποθέσεις οντολογικών στοχασμών ή μάλλον οντολογικούς στοχασμούς από εκείνον ή εκείνη που ορίζεται ως νομάδας ιδεών στους χώρους και τις περιοχές έρευνας.» (Ζιώγας, 2015, σ.14).

Μέσα από την «Εικαστική πορεία προς τις Πρέσπες» και ως συμμετέχων στο συγκεκριμένο διαμορφούμενο πεδίο της Πρέσπας, διαπιστώνει κανείς πως δεν υπάρχει επαφή μόνο με το ιδιαίτερο φυσικό περιβάλλον αλλά και με την ιστορικότητα της περιοχής. Μια ιστορικότητα που ο καλλιτέχνης σαν σύγχρονος αρχαιολόγος επαναπροσδιορίζει την ουσία της μέσα από τις ποικίλες αναφορές που προσφέρει ο τόπος. Οι Πρέσπες παύουν να είναι απλά ένα τοπίο και η δράση αυτή το καταστεί πεδίο (Ζιώγας, 2015, σ.15). Ένα πεδίο όπου οι καλλιτέχνες αποσπών από το περιβάλλον ή εναποθέτουν σε αυτό τις δικές τους σύγχρονες σκέψεις. Είναι πολύ σημαντικό να βιώνει κανείς το τοπίο μέσα από την εκτεταμένη εισχώρηση του σε αυτό. Μέσα από στοχασμούς σε ότι ο χρόνος εναπόθεσε και εναποθέτει σε μια συγκεκριμένη περιοχή. Πολύ σημαντικό το πως ένας καλλιτέχνης ακουμπά με την ψυχή του και το σώμα του στο γύρω χώρο καθώς ο χώρος εισπράττει μια ενέργεια που σταδιακά τον μεταλλάσσει – αν και η ίδια η φύση είναι ρεαλιστικά αμείλικτη. Μέσα από τις περιπατητικές πρακτικές ο καλλιτέχνης μπορεί να συναντήσει και τόπους ή πληροφορίες που θα τον καθορίσουν, τόσο τον ίδιο, όσο και το εικαστικό του έργο. Η εστίαση του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος σε ένα τόπο ενισχύει αλλά και ενισχύεται από διάφορες κοινοτικές και σχεσιακές πρακτικές. Η ζύμωση με τον φυσικό αλλά και τον κοινωνικό χώρο της Πρέσπας επιδρά ποικιλοτρόπως σε ατομικό επίπεδο, σε τοπικό, σε θεσμικό και σταδιακά σε διεθνές επίπεδο. Έτσι το σώμα του καλλιτέχνη θα κινηθεί πέρα από τα όρια του και εκτός της ασφάλειας ενός εργαστηρίου και θα στοχαστεί επάνω στην ολότητα ενός τόπου. Το σώμα είναι αυτό που ορίζει και εμπεριέχει την ουσία του διαμορφούμενου πεδίου της Πρέσπας. «Το κινούμενο σώμα λειτουργεί σε όλα τα πιθανά επίπεδα: γίνεται δέκτης, καταγραφέας, αισθητήρας, ένα όχημα διαλογισμού» (Vermeire & Ζιώγας 2019, σ.15).

Εκτός από την διαδικασία “Εικαστική πορεία προς τις Πρέσπες” συναντάμε παρόμοιες διαδικασίες σε άλλα μέρη. Για παράδειγμα το πρόγραμμα: “Land Arts of American West” του πανεπιστημίου του Νέου Μεξικού, όπου ξεκίνησε το 1999 ως μια πανεπιστημιακή – πειραματική διαδικασία, θέλοντας να εξετάσει ζητήματα του συγκεκριμένου τόπου και μάλιστα μέσω της περιπατητικής πρακτικής/τέχνης. Αυτό που διαμορφώθηκε και επί της ουσίας άλλαξε, ήταν ο τόπος. Ο τόπος απέκτησε μια καλλιτεχνική αλλά και παιδαγωγική οντότητα. Έγινε μια περιοχή τέχνης και οικολογίας και λίγο μετά δημιουργήθηκε ένα πλήρες και καταρτισμένο μεταπτυχιακό πρόγραμμα για τις εικαστικές τέχνες. Θα μπορούσαμε να πούμε πως με την ύπαρξη αντίστοιχων οντοτήτων, εδώ στην Ελλάδα αλλά και άλλων στο παγκόσμιο στερέωμα, καθίσταται εμφανές πλέον ένα διεθνές δίκτυο εικαστικών οντοτήτων – τόπων, με έντονο το στοιχείο του σύγχρονου όρου: “Περιπατητική τέχνη”. Η συνεχώς διαμορφούμενη ύπαρξη όλων αυτών συμβάλει στην άνθηση των τεχνών, στην ενδυνάμωση του καλλιτεχνικού έργου πολλών εικαστικών καθώς και στην ευημερία αλλά και ιδιαίτερη ανάπλαση της ταυτότητας αυτών των περιοχών. Περιοχές που έως τώρα είχαν στην φαρέτρα τους μόνο το ιδιαίτερο κάλος τους. Η στρατηγική «σκέψου παγκόσμια, δράσε τοπικά» (Gilbert, 2015,σ.26) με την οποία πορεύτηκε το πανεπιστήμιο του Νέου Μεξικού, έδωσε τεράστια ώθηση στο παγκόσμιο πολιτιστικό – εικαστικό – παιδαγωγικό πλαίσιο.

Στην διαδικασία “Εικαστική πορεία προς τις Πρέσπες” η ουσία της διαμορφούμενης οντότητας των Πρεσπών, ξετυλίγεται μέσα από την παρακάτω φράση: «Επιδίωξη της Εικαστικής πορείας προς τις Πρέσπες είναι μια βιωματική διεκδίκηση της καλλιτεχνικής εμπειρίας στην ίδια την ζωή, τόσο με τη δημιουργία καλλιτεχνικών έργων που εκκινούν από την εντοπιότητα, όσο και την ανάπτυξη μιας σχεσιακής καλλιτεχνικής πρακτικής με κοινωνική διάσταση» (Ζιώγας, 2015, σ.33). Όλα αυτά τα χρόνια – από το 2007 έως σήμερα όπου λειτουργεί η ιδιαίτερη εικαστική διαδικασία στις Πρέσπες, υλοποιήθηκε ένα πλήθος σεμιναρίων, περιπατητικών διαδρομών, ημερίδες, συνέδρια, workshops, εικαστικά έργα, επισκέψεις σε όλο τον αστικό και φυσικό χώρο των Πρεσπών. Ακόμα και διαβαίνοντας τις χώρες των Σκοπίων και της Αλβανίας, αποκτώντας μια μικρή βιωματική επαφή με την απέναντι πλευρά των λιμνών, της μικρής και της μεγάλης Πρέσπας. Με αυτόν τον τρόπο το πεδίο της περιοχής, εκτός από την οντότητα ενός διασυνοριακού πάρκου τριών χωρών, αποκτά και μια ακόμα υπόσταση. Διευρύνεται σε ένα διεθνές καλλιτεχνικό τόπο. Εκεί οι εικαστικοί μπορούν να δημιουργούν περπατώντας ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο. Ανάμεσα στο νοτισμένο, υγρό, θολό χρώμα της λίμνης και το σκληρό, γυαλιστερό, συμπαγές κοκκινόχρωμα του βουνού. Μοιάζει να είναι η οριοθέτηση της καλλιτεχνικής οντότητας των Πρεσπών, φτιαγμένη και αυτή με φυσικά υλικά του τόπου της. Μια οντότητα σμιλευμένη από την έννοια της επιβίωσης του σύγχρονου κόσμου. Εκεί, στο κέντρο αυτής της ουσίας, οι εικαστικοί θα διαμορφώσουν «τη συνέχεια της επιβίωσης των ιδεών» καθώς «οι ιδέες είναι που πνίγονται στο *damnatio memoriae* της εξουσίας που επιβάλλει η λήθη και η κανονικοποίηση των συμπεριφορών» (Ζιώγας, 2015, σ.153).



Εικόνα 3. Μεγάλη Πρέσπα – Προς τα ασκηταριά, 2009. (Φωτογραφία: Λεωνίδα Γκέλος).

### **Ιδιωτικά τοπία μέσα από την θέαση των ματιών σε βραχογραφίες**

Η φύση γίνεται ιδιωτοπίο -ένα ιδιωτικό τοπίο- κοιτώντας την μέσα από την κατεύθυνση και το πεδίο του βλέμματος κάποιου άλλου. Κοιτώντας διαμέσου μιας ψηφιακής μηχανής-συγκεκριμένα ενός Drone-μοιάζει σαν να μεταβαίνεις από μια βραχογραφία σε μια ψυχική «βραχογραφία». Ο στόχος ήταν να σηκωθεί ένα Drone στο ύψος των ματιών που έχουν οι αερογραφίες-που βρίσκονται παραλίμνια από το χωριό Ψαράδες Πρεσπών-για να βιντεοσκοπηθεί το απέναντι τοπίο και στην συνέχεια να αποτελέσει την αφορμή για ζωγραφικά έργα. Την χρήση του Drone της Σχολής Καλών Τεχνών Φλώρινας ανέλαβε ο Φίλιππος

Καλαμάρας - Επ.Καθηγητής ΤΕΕΤ/ΠΔΜ - και η πτήση δρομολογήθηκε προσεγγίζοντας τις αγιογραφίες μέσα από μια βάρκα.



Εικόνες 4-5-6-7. Μεγάλη Πρέσπα – Χρήση Drone μέσα από βάρκα στις 3 Βραχογραφίες της περιοχής.

(Φωτογραφία: Λεωνίδας Γκέλος)

Δεν είναι τυχαίο που η περιοχή προσδιορίζεται από κάποιους ως μικρό Άγιο Όρος. Στον οικισμό Ψαράδες Πρεσπών υπάρχουν τρεις ιδιαίτερες βυζαντινές βραχογραφίες. Φιλοτεχνήθηκαν σε μεγάλο ύψος-ανάμεσα στα βράχια-και η πρόσβασή τους μπορεί να είναι είτε με τα πόδια περιμετρικά της Λίμνης Μεγάλη Πρέσπα είτε με βάρκα. Έχουν δημιουργηθεί από ασκητές που κατέφθασαν και διέμεναν πλέον στην περιοχή της λίμνης πριν και μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης δίνοντας στο τοπίο μια Βυζαντινή μνήμη η οποία συντηρείται επίσης από την παρουσία των τριών ερειπωμένων ασκηταριών με αγιογραφίες και των τριών βραχογραφιών. Οι βραχογραφίες είναι οι: Παναγία η Πλατυτέρα-14<sup>ος</sup> αι, η Παναγία η Γλυκοφιλούσα-15<sup>ος</sup> αι και ο Άγιος Νικόλαος-19<sup>ος</sup> αι.



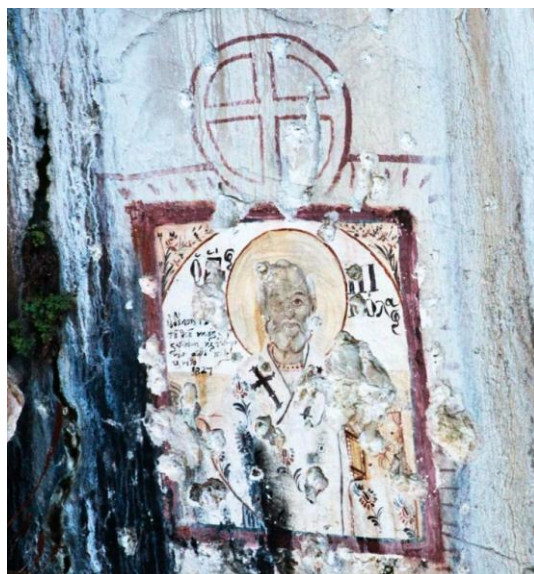
Εικόνα 8: Παναγία Πλατυτέρα

Βραχογραφία, 14<sup>ος</sup> αι.



Εικόνα 9: Παναγία η Γλυκοφιλούσα

Βραχογραφία, 15<sup>ος</sup> αι



Εικόνα 10: Άγιος Νικόλαος – Βραχογραφία, 19<sup>ος</sup> αι

Στην κάθε μια υπάρχει και από ένα σύντομο κείμενο όπου η φθορά μέσα στον χρόνο δεν επιτρέπει την ξεκάθαρη ανάγνωση τους. Περιμετρικά στην Παναγία την Πλατυτέρα διασώζεται η φράση «Θεός ο τόπος ούτως».



Εικόνα 11: Λεπτομέρεια από την Βραχογραφία της Παναγίας Πλατυτέρας

Μια φράση που μοιάζει να έχει γραφτεί -από τον άγνωστο βραχογράφο -για να τονίσει το μεγαλείο της φύσης των Πρεσπών. Κυριαρχούν τα γήινα χρώματα και συγκεκριμένα το χοντροκόκκινο και η ώχρα αλλά και το μπλε (ίντιγκο).

Με αφορμή τα πλάνα που έγιναν από το drone, δημιουργήθηκαν δύο ζωγραφικά έργα. Πρόκειται για ζωγραφική με υλικά αιογραφίας επάνω σε καμβά. Συγκεκριμένα στο έργο: Μεγάλη Πρέσπα-Από το ύψος των ματιών της βραχογραφίας: Παναγία η Πλατυτέρα, απεικονίζεται ένα κομμάτι γης από την περιοχή των Ψαράδων με την λίμνη. Η επεξεργασία της επιφάνειας 1.50μ x 1.00μ έγινε τοποθετώντας τουλπάνι ή αλλιώς γάζα νοσοκομείου επάνω στον καμβά το οποίο κολλήθηκε με ατλακόολ και έπειτα περάστηκε με οκτώ

στρώσεις μίγματος αραιωμένου στόκου με ατλακόολ. Το αποτέλεσμα είναι μια λεία επιφάνεια με την χρήση σπάτουλας και την βοήθεια ενός γυαλόχαρτου. Το σχέδιο και οι σκιάσεις έγιναν με μολύβι και μαύρη σκόνη αγιογραφίας, είτε τρίβοντάς την με το χέρι επάνω στην επιφάνεια, είτε διαλύοντάς την σε νερό και δουλεύοντας την χρωστική σαν χρώμα ακουαρέλας. Το τελικό στάδιο ήταν η εφαρμογή στην επιφάνεια δύο διαφορετικών λούστρων. Πρώτα ένα υδροδιαλυτό, μαζί με λίγη μαύρη χρωστική και ύστερα από μία μέρα η εφαρμογή με λούστρο λαδιού από επάνω. Η πειραματική, ιδιόμορφη τοποθέτηση του λούστρου έγινε με 3 διαφορετικά-μικρά, φαρδιά και μεγάλα-πινέλα. Η ενσωμάτωση των δύο λούστρων έδωσε κατά τόπους στην επιφάνεια μια κρακελέ όψη και υφή, ενισχύοντας την έννοια του παλιού και της φθοράς στο έργο. Περιμετρικά του έργου δημιουργήθηκε μια περικόλλιστη λωρίδα από κόκκινο πιπέρι δίνοντας στο τοπίο μια αγιογραφική υπόνοια.

Στο δεύτερο επιτοίχιο έργο: Μεγάλη Πρέσπα-από το ύψος των ματιών της βραχογραφίας του Αγίου Νικολάου, απεικονίζεται ένα μέρος της λίμνης Μεγάλη Πρέσπα και στο βάθος περιοχές της χώρας των Σκοπίων. Η επεξεργασία της 4πτυχης επιφάνειας 4.40μ x 0.90μ, έγινε και εδώ χρησιμοποιώντας τα παραδοσιακά υλικά-τουλπάνι, στόκος, ατλακόολ-αλλά τοποθετώντας τα με ανορθόδοξο τρόπο. Τοποθετήθηκαν με το χέρι και όχι με πινέλο. Στόχος ήταν τα χαρακτηριστικά τις επιφάνειας να είναι περισσότερο αδρά παρά λεία. Έτσι η τοποθέτηση με το τουλπάνι διαμόρφωσε με τυχαίο τρόπο το σχέδιο μιας λίμνης έχοντας στο βάθος βουνά. Το έργο ζωγραφίστηκε επίσης με μαύρη χρωστική αγιογραφίας διαλυμένη σε νερό και ατλακόολ. Έπειτα τοποθετήθηκε-μόνο στην περιοχή νερού της λίμνης-ένα λούστρο λαδιού σατινέ μαζί με μαύρη χρωστική, ενώ το υπόλοιπο έργο περάστηκε με λούστρο νερού. Παρομοίως με το άλλο έργο δημιουργήθηκε περιμετρικά μια λωρίδα από κόκκινο πιπέρι.

Στο κέντρο της αίθουσας τοποθετήθηκε μια κατασκευή. Ένα ιδιόμορφο εκκλησάκι φτιαγμένο από ξύλο, γυαλί και επικαλυπτόμενο από κόκκινο πιπέρι. Μέσα από το καπνισμένο γυαλί μπορεί κάποιος να διακρίνει τρία αναμμένα καντήλια. Αντίστοιχο εκκλησάκι σε λευκό χρώμα υπάρχει δίπλα από την βραχογραφία του Αγίου Νικολάου-προστάτη των ναυτικών και ψαράδων-στις Πρέσπες. Η απεικόνιση των δύο αυτών τοπίων σε συναρμογή με το εκκλησάκι είναι ένα ιδιωτοπίο. Ένα ιδιωτικό τοπίο όπου περικλείει το πνευματικό στοιχείο της φύσης. Το μόνο ανθρώπινο στοιχείο είναι το ιδιόμορφο εκκλησάκι όπου ενσωματώνεται στο ιδιωτοπίο μέσω του κόκκινου πιπεριού. Σε αντιδιαστολή με την φράση του Gombrich «Το δε τοπίο μοιάζει να αναδύεται μέσα από την απότομη ατροφία της θρησκευτικής ζωγραφικής» στο έργο Ιδιωτοπίο, η θρησκευτική ζωγραφική μοιάζει να είναι ένας συνθεατής του τοπίου μαζί με τον εικαστικό καλλιτέχνη ή να είναι ο βασικός πνευματικός παράγοντας που υποδεικνύει και επισημαίνει το τοπίο.

Η σύγχρονη ψηφιακή εποχή μοιάζει να έχει καθίσει επάνω σε όλους μας και να έχει μαυρίσει τα πάντα στο πέρασμα της. Ανήκουμε σε μια γενιά που έζησε σε χρόνια οπού δεν είχε ακόμα αναπτυχθεί η τεχνολογία του ιντερνέτ. Ταυτόχρονα γευτήκαμε την απότομη εξέλιξη της και σε πολλές περιπτώσεις μετρήσαμε θετικές και αρνητικές επιπτώσεις τόσο στην ανθρώπινη ψυχολογία όσο και σε σχεδόν όλες μας τις δραστηριότητες. Άρχισε να αλλάζει ακόμα και η εικαστική μας πρακτική αφού ολοένα και περισσότερο το ψηφιακό αποτέλεσμα λειτουργούσε καταλυτικά ακόμα και στην πινελιά που θα άπλωνε ένας εικαστικός στο έργο του. Το κομμάτι της ψηφιακής τεχνολογίας καθώς και η προσωπική χρήση του λογισμικού eye-tracking έδωσε ώθηση στο εννοιολογικό πλαίσιο της εικαστικής μου πρακτικής και επηρέασε σε ένα μεγάλο

βαθμό την διαπραγμάτευση των έργων μου από το 2011 έως το 2019. Χαρακτηριστικό έργο ήταν το “populous gaze” όπου ενώ είναι μια εγκατάσταση με φύλλα λεύκας καταφέρνει μέσα από την χρήση της τεχνολογίας καταγραφής του βλέμματος να πάρει μεγάλες διαστάσεις και να συμμετέχει εκτεθειμένο σε εικαστική έκθεση για την τεχνητή νοημοσύνη. Η Chiara Puntil –assistant curator of “A-Eye” μιας έκθεσης για την τεχνητή νοημοσύνη στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου Goldsmiths- χαρακτηριστικά ανέφερε πως: «Στο έργο Populus gaze, ο Λεωνίδας Γκέλος κατέγραψε τις κινήσεις των ματιών του, παρατηρώντας μια εικόνα και στη συνέχεια προχώρησε στο να δώσει στο βλέμμα του μια φυσική μορφή, απεικονίζοντας σε ένα οικοπέδο τόσο τα σημεία στα οποία τα μάτια του επικεντρώθηκαν όσο και τις σακκαδικές κινήσεις τους. Το αποτέλεσμα βρίσκεται ανάμεσα στην Land art και την τεχνολογία. Την διαδικασία κατά την οποία το έργο: Populus gaze δημιουργήθηκε μπορεί να την δει κανείς μέσα από μια σειρά φωτογραφιών. Καθώς τα μάτια μας ακολουθούν τις κινήσεις των ματιών του, βρίσκουμε τους εαυτούς μας να ακολουθούν τις ίδιες διαδρομές: το βλέμμα μας συμπίπτει με εκείνο του καλλιτέχνη, αντικατοπτρίζοντας το. Αλλά εκεί υπάρχει ένα πρόσθετο επίπεδο στο έργο, αυτό δημιουργείται από τις κινήσεις των ματιών μας, είναι μια συνειδητοποίηση ότι ανοίγει νέες παραλλαγές και δυνατότητες». Η μετέπειτα καλλιτεχνική μου πρακτική ήταν να ενσωματώνω ζωγραφικά εστιάζεις κυρίως των δικών μου ματιών και να τις μεταπλάθω άλλοτε σε ιδιόμορφες θάλασσες και άλλοτε σε ιδιαίτερα ψυχικά τοπία. Ζωγραφικά έργα-οθόνες πλέον τα οποία θυμίζουν αφηρημένους πίνακες που όμως από πίσω υπάρχει υποδόρια η αφήγηση του δικού μου βλέμματος το οποίο η τεχνολογία έχει να μεν εγκλωβίσει όμως αυτό καταφέρνει τελικά να αποδράσει γιατί σχηματοποιείται μέσω της ζωγραφικής ύλης σε μια άλλη νοηματοδότηση και αξία.

Η τεχνολογία λοιπόν καταφέρνει να εξαϋλωθεί και να βγει μέσα από τον ζωγραφικό χώρο ως κάτι νέο. Πλέον στα έργα μου είναι η γυαλιστερή επιφάνεια όλων των οθονών που προσφέρουν δίοδο στον άνθρωπο προς τον ψηφιακό κόσμο. Είναι η επιφάνεια αυτή τελικά μια πύλη εισόδου και εξόδου όπως ακριβώς αυτή των ματιών. Και στις δύο περιπτώσεις οι επιφάνειες είναι μαύρες και γυαλιστερές. Μοιάζουν με το χαοτικό χώρο μιας αβύσσου. Δεν μένει παρά το υπόλοιπο σώμα μας ή και το γύρω τοπίο μας να είναι η αντανάκλαση επάνω στα ζωγραφικά μας έργα και έτσι τα μαύρα ζωγραφικά έργα να γίνουν ο δούρειος ίππος της σύγχρονης ταλαιπωρημένης εποχής μας. Τα νέα έργα έχουν το υπόστρωμα μιας ορθόδοξης τεχνικής αλλά και ιδεολογίας με σκοπό να έχουν το σκληρό και ταυτόχρονα εύπλαστο υπόστρωμα της ορθόδοξης αγάπης. Έργα που δημιουργούνται μέσα από δύο διαφορετικές προσεγγίσεις του μαύρου χρώματος. Το μαύρο ως μια ψηφιακή άβυσσος και το μαύρο ως πνευματικό χρώμα προερχόμενο μέσα από τα ράσα των μοναχών. Στις θρησκείες κάθε ένδυμα φέρει την δική του εννοιολογική προσέγγιση. Επιπλέον, η θεολογική σημασία των αμφίων, ή οποία υπαγόρευσε τη χρήση τους, είναι ότι ο Λειτουργός δεν τελεί αφ' εαυτού τα μυστήρια, αλλά δυνάμει Χριστού και της Ιεροσύνης της Εκκλησίας, την οποία κατέχει δια της χειροτονίας «εν Πνεύματι Αγίω», «ενδεδυμένος την της Ίερατείας χάριν», όπως αναφέρεται και στο site: orthodoxosnaos.

Πλέον δεν έχει μόνο ο άνθρωπος ή και τα διάφορα έμβια όντα αισθήσεις αλλά και πολλά από τα προϊόντα της τεχνολογίας. Ο άνθρωπος κατασκεύασε αισθητήρες και ενεργοποίησε το κομμάτι των αισθήσεων στον τεχνολογικό και ψηφιακό χώρο του σήμερα. Κοιτώντας το συγκεκριμένο τοπίο της Μεγάλης Πρέσπας με οξυμένους τους προσωπικούς αισθητήρες και μέσα από τις συγκεκριμένες θεάσεις είναι σαν να αναδύσαι σε έναν τόπο μη πραγματικό και ταυτόχρονα βαθύτατα πνευματικό. Μέσα από το μαύρο χρώμα των ράσων

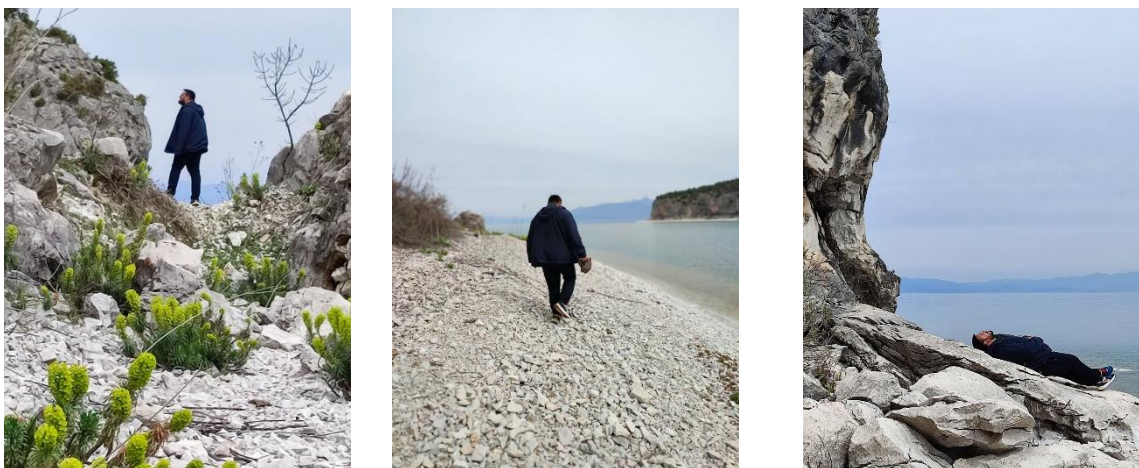


που φορούσαν οι μοναχοί που έφτιαξαν τις βραχογραφίες, ανακαλύπτεις ένα νέο τοπίο που μοιάζει να το έχει εμποτίσει η χρωστική των ρούχων τους καθώς και ο χρόνος που κατακάθεται σαν ίζημα στην επιφάνεια της λίμνης.



Εικόνα 12-13-14. Μεγάλη Πρέσπα – Πορεία προς τις βραχογραφίες, Απρίλιος 2022.  
(Φωτογραφίες: Σταυρούλα Χρυσουλίδου, Κατερίνα Αναστασίου, Λεωνίδας Γκέλος).

Η αρχική περιπλάνησή μου στον χώρο όπου βρίσκονται οι αιογραφίες έμοιαζε με τελετουργία εισχώρησης σε ένα μυστικό ψυχικό τόπο. Η επαφή με τα βράχια, το χώμα, την λίμνη και ο ήχος όλων που προέκυπτε μέσα από την περιπατητική μου δράση στον χώρο αυτόν, ενεργοποιούσε ταυτόχρονα όλες τις αισθήσεις. Η σχεδόν παγωμένη αφή, η γλυκιά γεύση που διαμορφωνόταν μέσα από τον αέρα, η όξινη οσμή των νερών της λίμνης σε συνδυασμό με την πολυσυλλεκτικότητα καταγραφή της όρασης, μετέτρεπε τον χώρο σε μια ποιητική, περιστρεφόμενη σκάλα προς τον ουρανό.



Εικόνα 15-16-17. Μεγάλη Πρέσπα – Ανίχνευση και όσμωση του πεδίου γύρω από τις βραχογραφίες, Απρίλιος 2022.  
(Φωτογραφίες: Σταυρούλα Χρυσουλίδου, Κατερίνα Αναστασίου, Λεωνίδας Γκέλος).

Ακριβώς όπως και με το drone όπου η ορμή του προς τον ουρανό δημιουργούσε ένα αγχωτικό, μα γλυκό συναίσθημα – απόκοσμο, μα και τόσο γήινο ταυτόχρονα. Όλα αυτά τα συναισθήματα και τα ερεθίσματα που δημιουργήθηκαν από τις δύο αυτές διαδικασίες στον χώρο – της περιπατητικής καθώς και της βιντεοσκόπησης μέσα από μια βάρκα με χρήση drone – γέννησαν τα ιδιωτοπία. Δηλαδή δημιουργήθηκαν

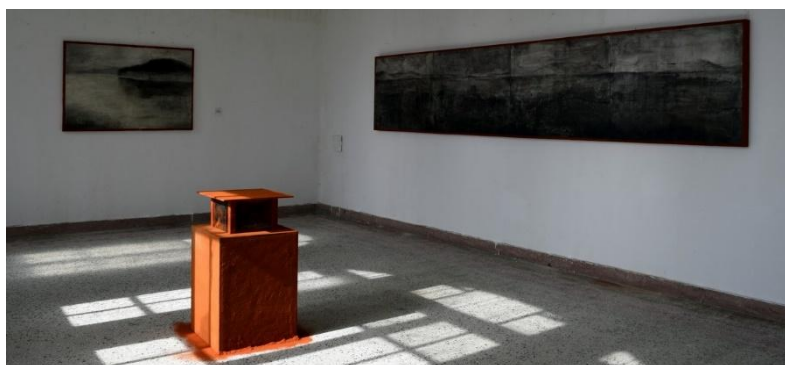
βιοματικά ζωγραφικά έργα / τοπία, όχι του πραγματικού κόσμου αλλά μιας φύσης με πνευματική ατμόσφαιρα και γεμάτη από ποιητική υγρασία. Σε αυτό συνέβαλε η χρήση του γραφίτη των μολυβιών καθώς και όλων των υλικών αγιογραφίας που χρησιμοποιήθηκαν. Τα 2 videos που δημιουργήθηκαν και κατόπιν εκτέθηκαν απέναντι από τα ζωγραφικά έργα σε αίθουσα του κτιρίου Αγία Όλγα στην Φλώρινα, μπορείτε να τα βρείτε στα παρακάτω links: «Θεός ο Τόπος ούτως Νο1», Βίντεο (5:40 λεπτά): <https://youtu.be/v7bAClrd9u8> και «Θεός ο Τόπος ούτως Νο2», Βίντεο: (4:35 λεπτά) <https://youtu.be/bM5Jn0cHx9M>



Εικόνα 18-19. Μεγάλη Πρέσπα – Ανίχνευση και όσμωση πεδίου και τοπίου μέσα από βάρκα και με την χρήση Drone, Ιούνιος 2022.  
(Φωτογραφίες: Σταυρούλα Χρυσοπουλίδου, Λεωνίδας Γκέλος).

### **Η οσφρητική διάσταση στο συγκεκριμένο Ιδιωτοπίο των βραχογραφιών στις Πρέσπες**

Η οσφρητική διάσταση στην σύγχρονη τέχνη είναι ένα τεράστιο εικαστικό πεδίο που ανακαλύπτεται από αρκετούς σύγχρονους καλλιτέχνες. Στο συγκεκριμένο έργο της διπλωματικής η οσμή του κόκκινου πιπεριού έχει το ρόλο ενός εργαλείου εισχώρησης στο πνευματικό ιδιωτοπίο.

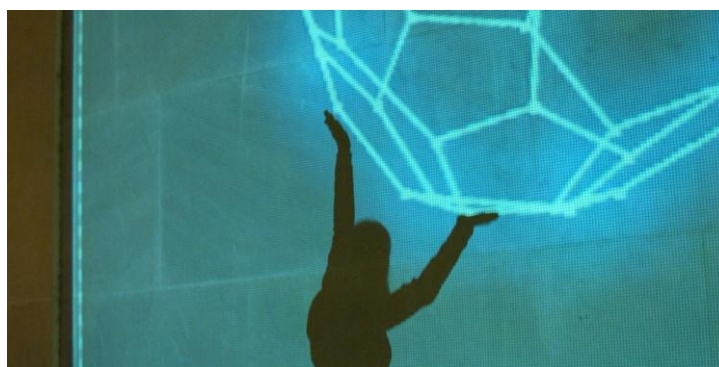


Εικόνα 20-21. Ιδιωτοπία, (λεπτομέρεια και γενική λήψη του χώρου εκθέσεως των έργων), Νοέμβριος 2022.  
(Φωτογραφίες: Αριστοτέλης Γιώργος Ζώγας, Ρένα Γουμπερίτσι).

Το πιπέρι εδώ έχει τρεις αναφορές-λόγους για τους οποίους τοποθετείται. Ο πρώτος είναι πως η απόχρωση του παραπέμπει στο χοντροκόκκινο χρώμα που χρησιμοποιείται στις αγιογραφίες. Ο δεύτερος γιατί είναι στοιχείο που παράγεται και πωλείται στην ευρύτερη περιοχή του τόπου και ο τρίτος λόγος γιατί η ιδιαίτερη μυρωδιά του κόκκινου πιπεριού σου διεγείρει τις αισθήσεις και μοιάζει να είναι ο προσωπικός σύνδεσμος μεταξύ του πραγματικού και του πνευματικού τοπίου-ιδιωτοπίου. Κάποιοι σύγχρονοι καλλιτέχνες που δουλεύουν με την οσμή αλλά και γενικά με τις αισθήσεις είναι οι: Giuseppe Penone, Sissel Tolaas, Clara Ursitti, James Auger, Jenny Marketou και Oswaldo Macia.

### **Η περίπτωση καλλιτεχνών που έχουν δημιουργήσει Ιδιωτοπία με υβριδικό χειρισμό της ύλης στα έργα τους.**

Με άξονα την αναφορά στον ορισμό της υβριδικότητας που δίνει η Victoria Vesna: «Κατά την γνώμη μου, η υβριδική τέχνη βρίσκεται στο μεταξύ, στο γύρω, στο πάνω και στο κάτω από αυτό που είναι γενικά αποδεκτό ως "πολιτισμός" και συνήθως είναι πειραματική και διερευνά νέες ιδέες που απαιτούν συνεργασία με άλλους κλάδους».<sup>1</sup> Θα εντοπίσουμε κάποια ιδιωτοπία τους και το αν υπάρχει υβριδικός χειρισμός της ύλης σε αυτά τα έργα των: Anselm Kiefer, ο Gerhard Richter, η Tacita Dean. Η ιστορικός Rosalind Krauss καθώς δημιουργεί τον ορισμό της πράξης επανεφεύρεσης του μέσου αναφέρει: «το μέσο ως ένα σύνολο συμβάσεων που προέρχονται από τις υλικές συνθήκες μιας δεδομένης τεχνικής υποστήριξης» και «το μέσο ως ένα σύνολο από συμβάσεις από τις οποίες να αναπτυχθεί μια μορφή εκφραστικότητας που μπορεί να είναι προβολική όσο και μνημονική».<sup>2</sup> Αντιπαραβάλλοντας την δεύτερη εκδοχή ορισμού της Krauss με αυτό που αναφέρει η ίδια η Tacita Dean «Για μένα, το φιλμ είναι ένα μέσο και όχι η τεχνολογία»<sup>3</sup>, το φιλμ εξελίσσεται σε ένα σύνολο από συμβάσεις από τις οποίες αναπτύχθηκε μια μορφή εκφραστικότητας με αποτέλεσμα την δημιουργία έργων προβολικών και μνημονικών. Το φιλμ σε αυτήν την προέκταση και μορφή του λοιπόν καθίσταται ως ένα μεταμέσο μέσα από το εικαστικό έργο της Tacita Dean.



Εικόνα 22. What is Hybrid Art?Magdalena Sick-Leitner, Ars Electronica Blog, Mar 24, 2015.  
Zero @ Wavefunction (Credit: Victoria Vesna)  
<https://ars.electronica.art/aeblog/en/2015/03/24/was-ist-hybrid-art/> (Ανασύρθηκε 14 Μαρτίου 2021)

<sup>1</sup> Vesna,V.(2015). What is Hybrid Art? Στο Ars Electronica Blog. <https://ars.electronica.art/aeblog/en/2015/03/24/was-ist-hybrid-art/> (Ανασύρθηκε: 11 Μαρτίου 2021).

<sup>2</sup> Krauss, R. (1999). Reinventing the Medium. Στο Critical Inquiry, 25 (2). 296

<sup>3</sup> Vance, R. (2016). Tacita Dean on Why Film Is the Perfect Vehicle for Her Ideas. Στο Site: Sleek magazine. <https://www.sleek-mag.com/article/tacita-dean-art/> (Ανασύρθηκε 14 Μαρτίου 2021).

Ο Anselm Kiefer είναι Γερμανός μεταπολεμικός καλλιτέχνης γεννημένος το 1945 ο οποίος δημιουργεί σύγχρονες ουτοπίες που διαπραγματεύονται διάφορα ζητήματα. Ουτοπίες που επιτρέπουν τον θεατή να συνδεθεί με το πρωτόγονο στοιχείο και το φυσικό κόσμο που κυριαρχεί στο σύμπαν. Προσεγγίζει ζητήματα όπως η έννοια του χρόνου, του πολιτισμού, της αντίθεσης μεταξύ δημιουργίας και καταστροφής, την δύναμη του μύθου και των θρύλων, το βάρος της ιστορίας, της λογοτεχνίας, της ποίησης και πολλών άλλων θεμάτων.<sup>4</sup> Ένα από τα χαρακτηριστικά του έργα είναι είναι το σιδερένιο μονοπάτι με την παράλληλη προοπτική που μαζί με τα υλικά και την διαχείριση τους συμμετέχει και αυτή στην εννοιολόγηση της εικόνας-τοπίου.



Εικόνα 23. Iron Path by Anselm Kiefer, 1986 | Photo © Christie's Images / Bridgeman Images  
<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/5WMRLbqJbKC4WDxM8mDGWhw/opening-the-wounds-of-history-anselm-kiefer-s-war-on-forgetting> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)

Η ζωγραφική του Kiefer λειτουργεί μέσω εννοιολογικών συνδέσεων βάση της ύλης την οποία επαναδιαπραγματεύεται ο καλλιτέχνης τοποθετώντας την με έντονους χειρισμούς στα έργα του. Τον απασχολούν εικόνες του πολέμου έχοντας στο μυαλό του το πολεμικό παρελθόν της Γερμανίας και αναζητά υλικά που θυμίζουν τον πόλεμο για να τα ενσωματώσει στα έργα του. Υλικά όπως στρατιωτικές στολές, πολεμικά κράνη, μεταλλικά αντικείμενα κ.α όπου τα αναδιαμορφώνει συνήθως προκαλώντας φθορά μέσα από διάφορα μέσα, όπως για παράδειγμα με την χρήση της φωτιάς. Ο ίδιος του σε συνέντευξη από τον θεολόγο Klaus Dermutz αναφέρει πόσο πολύ συμβάλει στο έργο του το στοιχείο της φωτιάς: «Η φωτιά είναι απολύτως ένα μέσο, ένα υλικό για μένα. Συχνά καίω την κορυφή των πινάκων μου και ζωγραφίζω στην επιφάνεια. Ξεκινάω από την αρχή. Δεν μπορώ να φανταστώ να δημιουργώ τίποτα χωρίς φωτιά».<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Frances, S. (2016). Contemporary Utopias in Art and Architecture: Searching for Spiritual Significance in the work of John Pawson and Anselm Kiefer. Στο PHI-International Congress-Utopia(s) Worlds and frontiers of the imaginary, 3, 6.

<sup>5</sup> Dermutz, K. (2019). Anselm Kiefer in conversation with Klaus Dermutz. Translated by Tess Lewis. 94. Seagull Books: London New York Calcutta.



Εικόνα 24. Anselm Kiefer / Por encima de sus ciudades hierba crecerá. (Video snapshot)  
<https://www.youtube.com/watch?v=tNxVj7wfbDk&t=4646s> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)

Χρησιμοποιεί τεχνολογικά μέσα με τα οποία προσδίδει διαφορετική σύσταση και δομή στις ύλες που επιλέγει. Ο Kiefer αναφέρει στην ίδια συνέντευξη με τον Klaus Dermutz πως: «Ο κλίβανος διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στην αλχημεία». <sup>6</sup> Σε πάρα πολλά έργα του χρησιμοποιεί τον μόλυβδο όπου τον καεί και τον απλώνει στα έργα του με την χρήση αυτοσχέδιων εξαρτημάτων επάνω σε μηχανοκίνητα οχήματα. Χαρακτηριστικά είναι τα έργα του με τα βιβλία που καεί ή τα ρίχνει μέσα σε λιωμένο μόλυβδο.



Εικόνα 25. Anselm Kiefer / Por encima de sus ciudades hierba crecerá. (Video snapshot)  
<https://www.youtube.com/watch?v=tNxVj7wfbDk&t=4646s> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)



Εικόνα 26. In the studio with artist Anselm Kiefer. (Video snapshot)  
<https://www.youtube.com/watch?v=OLHVtrfhCHc> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)

<sup>6</sup> Dermutz, K. (2019). Anselm Kiefer in conversation with Klaus Dermutz. Translated by Tess Lewis. 95. Seagull Books: London New York Calcutta.

Ταυτόχρονα με τις τεχνολογικές ύλες και διαδικασίες χρησιμοποιεί έντονα και κάποια φυσικά υλικά – στοιχεία τα οποία του δίνουν επίσης τις ίδιες έννοιες που θέλει να προσεγγίσει. Επιπλέον υλικό των έργων του γίνεται η ίδια η γραφή την οποία ενσωματώνει με έναν διεισδυτικό και αφηγηματικό τρόπο στα έργα του. Γερμανοί κριτικοί αναφέρουν ως ένα κουτί της Πανδώρας του φασισμού το πως αντιμετωπίζει το παρελθόν της Γερμανίας μέσα από τις όψεις των έργων του.<sup>7</sup> Ο ίδιος ο Kiefer βέβαια αναφέρει πως αυτό που τον ενδιαφέρει είναι ο μετασχηματισμός και πως ένα ερείπιο δεν είναι καταστροφή αλλά η στιγμή όπου τα πράγματα ξαναρχίζουν.<sup>8</sup>

Ο Gerhard Richter είναι επίσης Γερμανός ζωγράφος γεννημένος το 1932 και έχει προβάλει ένα πολύ πλούσιο εικαστικό έργο το οποίο διαπερνά τον νέο ρεαλισμό, τον νέο εξπρεσιονισμό και φτάνει στην νέο αφαίρεση της «αναθεωρητικής» δεκαετίας του 1980<sup>9</sup> όπως την αναφέρει ο ιστορικός τέχνης Arnason στο έργο του. Τις δεκαετίες του 1960 και 1970 ο Richter ζωγραφίζει από διάφορες φωτογραφίες που παίρνει από εφημερίδες και βιβλία. Φωτογραφίες από το παρόν αλλά και το πολεμικό παρελθόν της Γερμανίας. Τις απεικονίζει επάνω στον καμβά και αρχίζει να αφαιρεί την ύλη και να την μετατοπίζει δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό μια θολότητα –αυτό που αποκαλούμε blur- στα έργα του. Η κριτικός Gertrude Koch υποστήριξε πως το blur που φτιάχνει ο Ρίχτερ είναι "μια ψυχική κατάσταση στην οποία η σχέση με τον κόσμο των αντικειμένων θολώνει και η πράξη της θόλωσης προκαλεί τον κόσμο να φαίνεται ιδιαίτερα απειλητικός - να εμφανίζεται ως αδιαπέραστη παρουσία".<sup>10</sup> Το 2005 ζωγραφίζει –το παρακάτω έργο- από φωτογραφία το τρομοκρατικό χτύπημα στους Δίδυμους πύργους.



Εικόνα 27. “September” (2005) repaints a media image of the destruction of the World Trade Center, and obscures it with streaks of blue and gray. Credit...Charlie Rubin for The New York Times

<https://www.nytimes.com/2020/03/05/arts/design/gerhard-richter-review-met-breuer.html>

(Ανασύρθηκε 13 Μαρτίου 2021)

<sup>7</sup> Huyssen, A. (1992). Kiefer in Berlin. *October* 62: 84-101.

<sup>8</sup> Schwartz, J. (2012). In the Beginning There Was Not: A Tisha B'Av Reflection. Στο *Huffington Post*. [https://www.huffpost.com/entry/in-the-beginning-there-was-not\\_b\\_1703387](https://www.huffpost.com/entry/in-the-beginning-there-was-not_b_1703387) (Ανασύρθηκε: 11 Μαρτίου 2021).

<sup>9</sup> Arnason, H. (2006). *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης*. 623. Επίκεντρο.

<sup>10</sup> Nielsen, K.H. (2008). Nanotech, Blur and Tragedy in Recent Artworks by Gerhard Richter. *Leonardo*, Volume 41, Number 5, p. 485. <https://muse.jhu.edu/article/251303> (Ανασύρθηκε 4 Φεβρουαρίου 2021).

Ο Richter σε συνέντευξη του με τον δημοσιογράφο Rolf-Gunter Dienst το 1970 αναφέρει ότι: «η φωτογραφία είναι μάλλον συνέπεια παρά αιτία. Ενδιαφέρθηκα για τη φωτογραφία γιατί απεικονίζει την πραγματικότητα τόσο καλά».<sup>11</sup> Κατά τον Arnason ο συγκεκριμένος ζωγράφος γεφύρωσε με τον δικό του τρόπο το χάσμα ανάμεσα στην φωτογραφία και τη ζωγραφική, ανάμεσα στην περιγραφική τέχνη και την αφαίρεση, ανάμεσα στους δύο αυτούς κόσμους που μοιάζουν να συγκρούονται μέσα στην ψυχή του.<sup>12</sup> Αργότερα ο Richter ζωγράφισε τις αφηρημένες του συνθέσεις χωρίς να χρησιμοποιεί την φωτογραφία αλλά κρατώντας την φωτογραφική αίσθηση. Στα μεγάλων διαστάσεων έργα του χρησιμοποιούσε μεγάλα αυτοσχέδια εργαλεία με τα οποία έξυνε την επιφάνεια και παράλληλα μετατόπιζε το χρώμα του δημιουργώντας πολλαπλά επίπεδα χρώματος / στρώσεων.



Εικόνα 28. Four works from the “Forest” series at “Gerhard Richter: Painting After All,” at the Met Breuer. Credit...Charlie Rubin for The New York Times  
<https://www.nytimes.com/2020/03/05/arts/design/gerhard-richter-review-met-breuer.html>  
(Ανασύρθηκε 13 Μαρτίου 2021)

Για τους μη περιγραφικούς του πίνακες ο ιστορικός Arnason σχολιάζει πως: «...παρουσιάζουν έναν επίπεδο εικαστικό χώρο που δεν είναι (ολιστικός) αλλά αποτελεί μια (διαστρωμάτωση) πολλαπλών διαφορετικών στοιχείων, μια δομή χαρακτηριστική της μετά-μοντερνιστικής ζωγραφικής».<sup>13</sup>



Εικόνα 29. Gerhard Richter  
<https://fineartbiblio.com/artists/gerhard-richter> (Ανασύρθηκε 13 Μαρτίου 2021)

<sup>11</sup> Stiles,K and Selz,P. (2012). Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of artists’ writings. 360. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

<sup>12</sup> Arnason, H. (2006). Ιστορία της σύγχρονης τέχνης. 660. Επίκεντρο.

<sup>13</sup> Arnason, H. (2006). Ιστορία της σύγχρονης τέχνης. 660-661. Επίκεντρο.

Η Tacita Dean είναι Αγγλίδα καλλιτέχνης, γεννημένη το 1965. Δημιουργεί το εικαστικό της έργο μέσα από το αναλογικό φιλμ, την ζωγραφική, την φωτογραφία και τον ήχο. Πολλά από τα ζωγραφικά της έργα είναι ασπρόμαυρα και με επιρροή από το αναλογικό φιλμ. Έργα γιγαντιαίων-προβολικών πολλές φορές διαστάσεων με την χρήση κιμωλίας και με θεματολογία παρμένη από την φύση. Όπως αναφέρει και η ίδια σε συνέντευξη της από τον Andreas Reiter Raabe: «Δουλεύοντας με κιμωλία, θα μπορούσα να αλλάξω την εικόνα ξανά και ξανά και ως εκ τούτου αυτό φαίνεται στην κίνηση που κάνω. Από την αρχή ως φοιτήτρια της καλών τεχνών εργάστηκα με την έννοια του κινηματογραφικού πλαισίου με κάποια μορφή. Δεν μπόρεσα ποτέ να κάνω ούτε μια εικόνα, οπότε πάντα δούλευα σε διαδοχικές εικόνες, όλα είχαν πάντα μια αφήγηση. Γι' αυτό ήμουν πολύ δυσλειτουργική στο τμήμα ζωγραφικής στη σχολή καλών τεχνών».<sup>14</sup> Το βουνό, η θάλασσα, τα δέντρα είναι κάποιες από τις κύριες απεικονίσεις στα έργα της αποδίδοντας σε αυτά μια μεταφυσική διάσταση που φαίνεται να προέρχεται μέσα από τις ίδιες τις ποιότητες του φωτός. Έντονο στοιχείο στα ζωγραφικά της έργα της είναι η γραφή λέξεων ή φράσεων τις οποίες πολλές φορές σβήνει και ξαναγράφει δημιουργώντας μια ιδιαίτερη προσέγγιση επάνω στα τοπία της, σαν να πρόκειται για τα ίχνη μιας στιγμής μέσα στον χρόνο ή συνολικά σαν χρονικές στρώσεις που προσπαθούν να μεταλλάξουν την έννοια του χρόνου σε ύλη.



Εικόνα 30. Tacita Dean, The Montafon Letter, 2017, Chalk on blackboard, 9 panels, 366 x 732 cm, Photo: Fredrik Nilsen Studio, © Tacita Dean, Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery New York/Paris, and Frith Street Gallery-London <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=41180> (Ανασύρθηκε 14 Μαρτίου 2021)

Ο Anselm Kiefer, ο Gerhard Richter, η Tacita Dean είναι τρεις καλλιτέχνες γεννημένοι στην Ευρώπη που έχουν ως μέσα έκφρασης την ζωγραφική, την φωτογραφία ή το φιλμ αλλά και τις εγκαταστάσεις κινούμενοι άλλοτε αυτόνομα στο μέσο και άλλοτε με συμπλεύσεις αυτών. Στην σύγχρονη εποχή η ζωγραφική συνεχίζει να κινείται εννοιολογικά επάνω σε διάφορα ζητήματα και τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες τους συναντάμε μέσα από κοινά δίκτυα εννοιών με άξονα τα βιώματα τους. Η έννοια του χρόνου μοιάζει να απασχολεί τον καθένα ίσως με διαφορετικό τρόπο και διαπιστώνεται πως στο μεγαλύτερο μέρος των έργων τους

<sup>14</sup> Raabe, A.R. (2006). Tacita Dean: Film as Painting. Στο Strike Art Magazine. <https://www.spikeartmagazine.com/articles/tacita-dean-film-painting> (Ανασύρθηκε 14 Μαρτίου 2021).



παρουσιάζουν τοπία. Τοπία όμως τα οποία συνδέονται με θραύσματα της ιστορίας. Από το 1960 –μετά τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό- η τέχνη μοιάζει να διαμορφώνει την “επιστροφή του πραγματικού” όπου η ίδια η εικόνα εντάσσεται μέσα σε έναν τραυματικό ρεαλισμό ή τραυματικό ιλουζιονισμό<sup>15</sup>, βάση βιωμάτων των καλλιτεχνών. Όλα τα νέο-κινήματα μοιάζουν να έχουν την επιρροή της δύναμης της εικόνας θέτοντας την ίδια την τέχνη σε αναθεωρητική περίοδο. Ο Kiefer, ο Richter και η Tacita χρησιμοποιούν τις περισσότερες φορές μια γκρι και γήινη παλέτα χρωμάτων με την οποία πλάθουν τα τοπία τους, χειριζόμενοι πολλές φορές το χρώμα με παρόμοιο αλλά διαφορετικό τρόπο. Για παράδειγμα ο Kiefer στο έργο του “Varus 1976” διαμορφώνει ταυτόχρονα με το χρώμα και την γραφή ένα δάσος, ενώ ο Richter στο έργο του “19 Δεκεμβρίου 2001” απλώνει το χρώμα επάνω σε μια έγχρωμη φωτογραφία με τον δικό του χαρακτηριστικό τρόπο σαν να πρόκειται για το ίδιο το χιόνι που κατακλύζει το δάσος. Κάποια στιγμή, όπως αναφέρει ο Arnason «Ενθουσιασμένος από τον ριζοσπαστισμό της ομάδας Fluxus, ο Richter δήλωσε με θάρρος: “θα ζωγραφίσω μια φωτογραφία”». <sup>16</sup> Με το έργο της “Majesty” η Tacita χρησιμοποιεί το χρώμα για να απομονώσει από το γύρω περιβάλλον του ένα δέντρο αναδεικνύοντας το σε κάτι ιδιαίτερο και ταυτόχρονα κάνοντας αναφορά στην ίδια την χιμεία ενός φιλμ όπου με βάση την ροή του χρόνου το χρώμα στο φιλμ μεταβάλλεται – το χρώμα για αυτήν ίσως τελικά να είναι και ο ίδιος ο χρόνος που μοιάζει να έχει τυλίξει σφιχτά την ίδια την ζωή... το δέντρο.



Εικόνα 31. Varus, 1976. Oil and acrylic on burlap, 78 7/10 × 106 3/10 in, 200 × 270 cm. Anselm Kiefer  
<https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-varus> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)



Εικόνα 32. “19 Δεκεμβρίου 2001”. Λάδι σε έγχρωμη φωτογραφία, 2001. Gerhard Richter  
<https://www.gerhard-richter.com/de/art/overpainted-photographs/winter-89/19-dez-2001-18350/?info=1&p=1&sp=1000000>  
(Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)

<sup>15</sup> Foster, H. (1996). ‘The return of the real’, 127. <https://mitpress.mit.edu/books/return-rea>

<sup>16</sup> Arnason, H. (2006). Ιστορία της σύγχρονης τέχνης. 660. Επίκεντρο.



Εικόνα 33. Majesty. Gouache on photograph mounted on paper, 3000 × 4200 mm, 2006  
© Tacita Dean, courtesy Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-majesty-t12805> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)

Κοινό χαρακτηριστικό στα έργα τους επίσης είναι και η έντονη σωματικότητα με την οποία δρουν επάνω στις επιφάνειες με τις ύλες που χρησιμοποιούν. Ο Kiefer σε συνέντευξη του αναφέρει: «Χρησιμοποίησα τον εαυτό μου, το σώμα μου (στην τέχνη του) ως όργανο... όχι μόνο το σώμα μου, αλλά και το πνεύμα μου. ... ως μέσο για να ερευνήσω κάτι».<sup>17</sup> Στα έργα τους παρατηρούνται επαναλαμβανόμενες μετατοπίσεις της ύλης που η μορφή τους προκύπτει από το πως κινούνται επάνω στο έργο τους, άλλοτε προσθέτοντας και άλλοτε αφαιρώντας την ύλη. Χαρακτηριστικές είναι οι κινήσεις και των τριών όπου ο Kiefer απλώνει ή πετά την ύλη του πολλές φορές και με τεχνολογικά μέσα, ο Richter επάνω στον καμβά θυμίζει την γραμμική κίνηση που κάνει ένας εκτυπωτής ενώ η Tacita Dean μοιάζει να σβήνει και να ξαναγράφει σαν να πρόκειται η ύλη της να είναι ο ίδιος ο χρόνος ο οποίος έρχεται - φεύγει, ξαναέρχεται και ξαναφεύγει ή σαν οι ζωγραφικές της επιφάνειες να μοιάζουν με το ίδιο το κινηματογραφικό φιλμ που επάνω του επικάθονται πολλαπλές σκηνές, πολλαπλές σκηνοθετημένες στιγμές.



Εικόνα 34. Anselm Kiefer "My paintings change" (Video snapshot)  
<https://www.youtube.com/watch?v=HaWt0tuPErU> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)

---

<sup>17</sup> 'Tim Marlow joins Anselm Kiefer to discuss his work'. <https://libquotes.com/anselm-kiefer/quote/lbo1d2y> (Ανασύρθηκε 13 Μαρτίου 2021).



Εικόνα 35 και 36. Anselm Kiefer Inside an Artists Studio (Video snapshots)  
<https://www.youtube.com/watch?v=fsRIXZr617s> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)



Εικόνα 37. Gerhard Richter working on a painting from his "Cage" series.  
ARTWORK: ©2020 GERHARD RICHTER/ PHOTO: ©HUBERT BECKER  
<https://www.artnews.com/art-news/news/gerhard-richter-gagosian-met-breuer-1234573226/>  
(Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)



Εικόνα 38. Corinna Belz's documentary depicts Gerhard Richter at work. Credit...Kino Lorber Films  
An Artist at Work, Looking and Judging. The New York Times  
<https://www.nytimes.com/2012/03/14/movies/gerhard-richter-painting-a-documentary.html> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου)



Εικόνα 39. Ο Γκέρχαρντ Ρίχτερ επί το έργον. (site Protagon)  
<https://www.protagon.gr/epikairota/se-poion-anikei-ena-ergo-zwgrafikis-an-to-vreis-sta-skoupidia-44341827257> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου)



Εικόνα 40. Tacita Dean working on The Montafon Letter, Los Angeles, 2017.  
 Photograph: Fredrik Nilsen/© Courtesy the artist; Glenstone Museum, Potomac, Maryland; Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York and Paris.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/11/tacita-dean-interview-celluloid-heroine-london-exhibitions-film>  
 (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)



Εικόνα 41. The artist at work – Drawing Room

<https://drawingroom.org.uk/events/private-tour-of-tacita-dean-landscape-at-the-royal-academy-of-arts>  
 (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου)

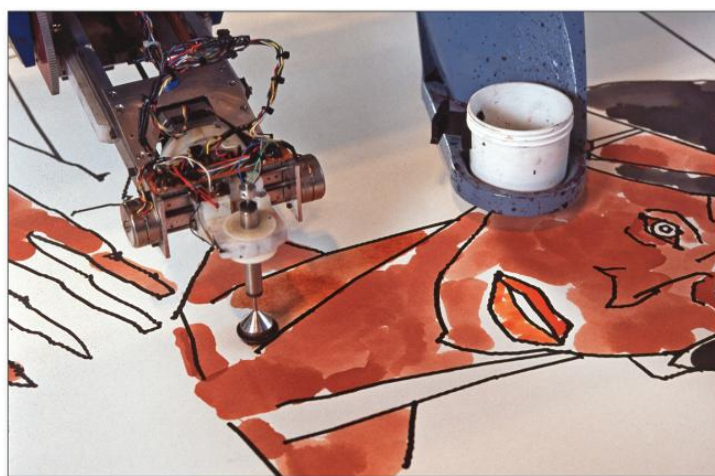


Εικόνα 42 και 43. BBC Imagine: Tacita Dean - Looking To See (Video Snapshots)  
<https://vimeo.com/281953375> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)

Οι προσεγγίσεις των “τοπίων” που δημιουργούν οι τρεις καλλιτέχνες, εσωκλείουν διάφορα ίχνη είτε της ίδιας της γλώσσας τους, είτε των μέσων που χρησιμοποιούν στην ίδια την ζωγραφική. Και στους τρεις υπάρχει επίσης μια λεπτή διασύνδεση του φυσικού κόσμου με τον τεχνολογικό. Ταυτόχρονα δημιουργούν μια ιδιαίτερη σχέση τεχνολογικών διαμεσολαβήσεων αλλά και αντίληψης του φυσικού χώρου καθώς η ίδια η έντονη προσωπική διαδικασία των έργων τους είναι σημαντική στην διαμόρφωση αυτών. Η αλληλεπίδραση τεχνολογικών και φυσικών υλικών, μέσων ή προσεγγίσεων ενισχύουν και κατευθύνουν τις έννοιες που διαπραγματεύονται στα θέματα τους. Στην περίπτωση της Tacita το ίδιο το φιλμ και το cinema

την προκαλούν να επικεντρωθεί και στο ίδιο το τεχνολογικό φως που προκύπτει. Σε ερώτημα της από τον Andreas Reiter Raabe αναφέρει: «Το μεγαλύτερο μέρος του κινηματογράφου είναι στην πραγματικότητα πολύ πράσινο, και είμαι το αντίθετο, πάω για τη ζεστασιά. Και φυσικά πάντα επιλέγω καταστάσεις όπου το φως είναι πολύ σημαντικό. Το φως είναι πάντα χαρακτήρας».<sup>18</sup>

Το ίδιο το μέσο της ζωγραφικής δεν μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε υβριδικό, ούτε και την μέθοδο του χειρισμού της ύλης τους. Υβριδικό στοιχείο συναντάμε στην εννοιολόγηση του τρόπου με τον οποίο συνδύασαν και χειρίστηκαν τα τεχνολογικά ή εικαστικά μέσα. Σε αντιδιαστολή σε αυτό παραθέτω για παράδειγμα τα έργα του Harold Cohen όπου ο σχεδιασμός τους βασίζεται σε εκτυπωτικά μηχανήματα που ο ίδιος του κατασκεύασε με βάση τα ερεθίσματα της τεχνητής νοημοσύνης από την δεκαετία του 1960 και μετά.



Εικόνα 44. Figure 2. A Close-Up of One of Harold Cohens Painting Machines.

<https://www.semanticscholar.org/paper/Harold-Cohen-and-AARON-Cohen/0835f128bfd720dcb1b2ab507781ff9ab4855cba/figure/1> (Ανασύρθηκε 12 Μαρτίου 2021)

Εδώ η προσέγγιση ενός ιδιαίτερου μηχανισμού -ως ένα τρίτο χέρι το οποίο ζωγραφίζει επάνω στα έργα- δημιουργεί ένα υβριδικό περιβάλλον επάνω στον καμβά από την στιγμή που θα επιζωγραφιστούν και η ζωγραφική συναντήσει την τεχνητή νοημοσύνη. Μια πειραματική προσέγγιση μέσα από εξερεύνηση νέων ιδεών και συνεργασιών με άλλα πεδία, όπως αναφέρει για την υβριδικότητα η Victoria Vesna.

<sup>18</sup> Raabe,A.R. (2006). Tacita Dean: Film as Painting. Στο Strike Art Magazine. <https://www.spikeartmagazine.com/articles/tacita-dean-film-painting> (Ανασύρθηκε 14 Μαρτίου 2021).



Εικόνα 45. Harold Cohen “Once upon a time there was an entity named Aaron” (Video Snapshot)  
<https://vimeo.com/432778939> (Ανασύρθηκε 14 Μαρτίου 2021).



Εικόνα 46. Harold Cohen at A-EYE, an exhibition of art and nature-inspired computation at Goldsmiths in London  
<https://www.theguardian.com/technology/2016/jun/08/harold-cohen-obituary> (Ανασύρθηκε 14 Μαρτίου 2021)

### **Οι διαδρομές του τυχαίου στο τοπίο και στην ύλη πλάθουν το Ιδιοτοπίο**

Δρόμοι όλα... Πορείες γεμάτες κίνηση, γεμάτες θόρυβο. Αδιέξοδος ο δρόμος μίας ησυχίας επαναλαμβανόμενης. Δρόμοι τα πάντα.. Άλλοτε φριχτά πυρωμένοι, να καίγεσαι. Άλλοτε επικίνδυνα παγωμένοι, να γλιστράς. Διαδρομές προς την ουτοπική αγνότητα της ψυχής. Διαδρομές που τέμνονται προσδιορίζοντας διαφορετικές κατευθύνσεις. Διαδρομές στο χρόνο περασμένων εποχών. Κι όλα γύρω από πλαίσια διαφορετικών αντιλήψεων. Να μοιάζουν με μάχες ανάμεσα σε ψυχές. Θυμίζει κι η ζωή πολυσύχναστος δρόμος. Μια διαδρομή ανάμεσα σε θορυβώδη όνειρα. Κι έπειτα από την ανακάλυψη πως κάθε τι κρύβει μια διαδρομή μέσα του, βγαίνουμε με την πεποίθηση πως διαδρομή είναι μόνο η ζωή. Διαδρομή είναι η κάθε σκέψη και συναίσθημα που προεκτείνεται μέσω του σώματος σε ολόκληρο τον περίγυρό σου. Οι διαδρομές μπορούν να έχουν μεταξύ τους σημεία τομής, να είναι αναδρομές στο χρόνο, να μοιάζουν με βόλτες άλλοτε σε σιωπηλούς κόσμους και άλλοτε ανάμεσα σε ζωές που εξευτελίζονται δημοσίως. Οι διαδρομές μπορούν να μοιάζουν με εξωπραγματικές ανιχνεύσεις πάνω σε «κόκκινα φεγγάρια», με ποίηση αδιέξοδων προορισμών ή ακόμα με ασταμάτητες βόλτες για την πραγματοποίηση ονείρων... Ύστερα από κάθε διαδρομή λοιπόν, πάντα υπάρχει ένα αδιέξοδο: το συναίσθημα. Πάντα υπάρχουν ίχνη διακριτικών σκέψεων, που ίσως να μην ακούγονται αλλά είναι πολύ θορυβώδεις. ..Όπως θορυβώδεις είναι πολλές φορές και οι διαδρομές μας.. Οι διαδρομές της ζωής που αγκαλιάζει τρελά ερωτευμένη το τυχαίο. Η απέραντη ελευθερία που προσφέρει το «τυχαίο» έχει συγκινήσει πάρα πολλούς καλλιτέχνες. Ποιο είναι όμως πραγματικά το «τυχαίο»; Ίσως απλά μιλάμε λοιπόν για την τοποθέτηση μιας ύλης επάνω σε κάποια επιφάνεια με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε το αποτέλεσμα να εκπέμπει μια δυναμική. Τη δυναμική μιας όχι προσχεδιασμένης φόρμας, όχι προδιαγεγραμμένης και χωρίς επεξεργασία εξαρχής στο

μυαλό μας. Αυτό που μπορούμε να πούμε βέβαια είναι πως αυτό που μόλις περιέγραψα ως «τυχαίο» σίγουρα εμπεριέχει μια εκ των προτέρων συνειδητή απόφαση. Είτε είναι το γεγονός του ότι αποφασίζω συνειδητά να λειτουργήσω χρησιμοποιώντας αυτόν τον τρόπο, είτε μιλάμε για την απόφαση που παίρνει το μυαλό για το πού θα ενεργήσουν αυτά τα «τυχαία» μέσα στο χώρο. Για παράδειγμα, παίρνοντας χρώμα και τοποθετώντας το επάνω στον μουσαμά υπάρχουν δύο στάδια. Το πρώτο είναι μια «συνειδητή απόφαση του πως θα χειριστώ το χρώμα», ενώ το δεύτερο που το αποκαλούμε «το τυχαίο» είναι ένα στάδιο όπου η ύλη, στην προκειμένη περίπτωση δηλαδή το χρώμα, αποκτά μια φαινομενική ελευθερία κινήσεων. Η ελευθερία αυτή λοιπόν του χρώματος είναι φαινομενική γιατί εντέλει, το χρώμα, βασιζόμενο στις υλικές ιδιότητές του, απλώνεται στην όποια επιφάνεια παρακινούμενο από αυτές. Μήπως τελικά το «τυχαίο» λάθος το αποκαλούμε ως έχει γιατί είναι απλά δέσμιο των ιδιοτήτων από το οποίο προκαθορίζεται; Παρόλα αυτά το «τυχαίο» εμπεριέχει κάτι το βίο-μορφικό, κάτι το οργανικό (όπως αναφέρει ο Francis Bacon στο βιβλίο η ωμότητα των πραγμάτων). Έτσι λοιπόν αποκτά μια αξία. Αξία την οποία εντόπισαν πάρα πολλοί καλλιτέχνες εντάσσοντας στο έργο τους το «τυχαίο». Κάθε καλλιτέχνης βέβαια χρησιμοποίησε την αξία αυτή παράγοντας το «τυχαίο» με διαφορετικούς τρόπους αλλά και για διαφορετικούς σκοπούς. Για παράδειγμα, ο Miro, επηρεασμένος από τα διάφορα κινήματα εκείνης της εποχής, χρησιμοποίησε αυτήν την ελευθερία που πηγάζει από την δυναμική του τυχαίου, πολλές φορές ως σχόλιο, ορμώμενος και από ότι εξέφραζε το κίνημα Νταντά (όπως πχ στον πίνακα του: «Μορφή στην ανατολή στην όχθη του ποταμού»). Σε άλλους πίνακες του Miro βλέπουμε το «τυχαίο» να χρησιμοποιείται ως επιμέρους συνθετικό στοιχείο δημιουργίας μιας εικόνας του δικού του εσωτερικού κόσμου ή ακόμα σε κάποιους άλλους πίνακες του να έχει ενταχθεί εκεί ως επιρροή από τη διαδικασία μονοκονδυλιάς των καλλιτεχνών της Ιαπωνίας καθώς και της εξερεύνησης του επάνω στην φιλοσοφία του ζεν. Εάν πάρουμε τώρα αφορμή από τους πίνακες του Francis Bacon καθώς και από τις συνεντεύξεις που ο ίδιος έχει δώσει συναντάμε μια εικαστική δουλειά που έχει ως πρωτογενή αφορμή για το πλάσιμο της εικόνας το ίδιο το «τυχαίο». Ένα συνειδητά βέβαια ασ ξαναπούμε «τυχαίο», από το οποίο όμως πηγάζει μια ιδιαίτερη δύναμη. Είναι σαν να κρύβεται εκεί μέσα ταυτόχρονα η ζωή και ο θάνατος. Το φώς και το σκοτάδι. Απόλυτες αντιθέσεις που ενυπάρχουν σε ένα συγκρουσιακό περιβάλλον - το ζωγραφικό περιβάλλον που δημιουργήθηκε σε αυτήν την διπλωματική έρευνα και που αποκαλέσαμε «Ιδιωτοπίο».



Εικόνα 47. Μεγάλη Πρέσπα-Από το ύψος των ματιών της βραχογραφίας Παναγία Πλατυτέρα, Λεωνίδα Γκέλος, 2022



Εικόνα 48. Μεγάλη Πρέσπα-Από το ύψος των ματιών της βραχογραφίας του Αγίου Νικολάου, Λεωνίδα Γκέλος, 2022

## Βιβλιογραφία

- Ζιώγας, Γ. (2020) Η εικαστικότητα του Τοπίου, του Τόπου, του Χώρου. (Μια τριπλή σχέση εικαστικής διάδρασης/και πέρα από αυτήν: το Πεδίο. (σ. 18). Πανεπιστημιακές σημειώσεις του ΠΜΣ
- Ζιώγας, Γ. (2015) Εικαστική πορεία προς τις Πρέσπες 2007-2014. Μια διαδικασία βίωσης του τοπίου. (σ. 13, 14, 15, 22, 26, 33, 153). Κατάλογος έκθεσης στο Κρατικό μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης.
- Simmel, G. Ritter, J. Gombrich, E. (2004) Το Τοπίο (σ.103-105, 151). Εκδόσεις: Ποταμός
- Vermeire, G & Ziogas, Y. (2019) Κατάλογος Διεθνούς συνεδρίου Περιπατητικής τέχνης. (σ. 15). Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.
- Arnason, H. (2006). Ιστορία της σύγχρονης τέχνης. 623. Επίκεντρο.
- Dermutz, K. (2019). Anselm Kiefer in conversation with Klaus Dermutz. Translated by Tess Lewis. 94. Seagull Books: London New York Calcutta.
- Foster, H. (1996). 'The return of the real', 127.
- Frances, S. (2016). Contemporary Utopias in Art and Architecture: Searching for Spiritual Significance in the work of John Pawson and Anselm Kiefer. Στο PHI-International Congress-Utopia(s) Worlds and frontiers of the imaginary, 3, 6.
- Huyssen, A. (1992). Kiefer in Berlin. October 62: 84-101.
- Krauss, R. (1999). Reinventing the Medium. Στο Critical Inquiry, 25 (2). 296
- Marlow, T. (2014). Tim Marlow joins Anselm Kiefer to discuss his work'. <https://libquotes.com/anselm-kiefer/quote/lbo1d2y> (Ανασύρθηκε 13 Μαρτίου 2021).
- Nielsen, K.H. (2008). Nanotech, Blur and Tragedy in Recent Artworks by Gerhard Richter. Leonardo, Volume 41, Number 5, p. 485. <https://muse.jhu.edu/article/251303> (Ανασύρθηκε 4 Φεβρουαρίου 2021).
- Raabe, A.R. (2006). Tacita Dean: Film as Painting. Στο Strike Art Magazine. <https://www.spikeartmagazine.com/articles/tacita-dean-film-painting> (Ανασύρθηκε 14 Μαρτίου 2021).



- Schwartz, J. (2012). In the Beginning There Was Not: A Tisha B'Av Reflection. Στο Huffington Post. [https://www.huffpost.com/entry/in-the-beginning-there-was-not\\_b\\_1703387](https://www.huffpost.com/entry/in-the-beginning-there-was-not_b_1703387) (Ανασύρθηκε: 11 Μαρτίου 2021).
- Stiles,K and Selz,P. (2012). Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of artists' writings. 360. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Vance, R. (2016). Tacita Dean on Why Film Is the Perfect Vehicle for Her Ideas. Στο Site: Sleek magazine. <https://www.sleek-mag.com/article/tacita-dean-art/> (Ανασύρθηκε 14 Μαρτίου 2021).
- Vesna, V. (2015). What is Hybrid Art? Στο Ars Electronica Blog. <https://ars.electronica.art/aeblog/en/2015/03/24/was-ist-hybrid-art/> (Ανασύρθηκε: 11 Μαρτίου 2021).
- <http://www.orthodoxosnaos.org/amfia.html>