

**11-10-2007, Αθήναι**

**WANNA JOB – BACKGROUNDS**

**ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΑΤΖΗΑΣΛΑΝΗΣ FARIDA EL GAZZAR**

Ο Ιωάννης Χατζηασλάνης (b. 11-12-1974) στο φωτογραφικό του έργο «Untitled I» ακολουθεί την αναγεννησιακή παράδοση των θρησκευτικών φορητών εικόνων, όπως αυτές είχαν επιμεληθεί από μεγάλους Φλαμανδούς καλλιτέχνες του 15<sup>ου</sup> αιώνας [Βαν ντερ Βάουντεν (1399-1464) «Σταύρωση»] ή τους επίγονούς τους [Χανς Μέμλινκ (1430/40-1494) «Τρίπτυχο Donne»] χρησιμοποιώντας ως εκφραστική τεχνική αυτή των τριπτύχων σε μία πιο ελεύθερη παραλλαγή των όρων εκείνης της εποχής. Σίγουρα το υλικό που χρησιμοποιεί δεν είναι ξυλόγλυπτο και τα πλάγια από τα τρία διαδοχικά τμήματα δεν εξαρτώνται ή δεν αρθρώνονται με τέτοιο τρόπο ώστε να διπλώνουν επάνω στο κεντρικό τμήμα. Σίγουρα επίσης η εσωτερική επιφάνεια δεν προστατεύεται από εξωτερικά φύλλα. Παρόλες τις διαφορές στους όρους της χρήσης των τριπτύχων ως προς τα υλικά ή την μορφή, η πορεία νοητικής σύλληψης των απεικονισθέντων παρουσιάζεται αμετάβλητη και είναι η τριμερής που χρησιμοποιείται και στην ερμηνευτική μέθοδο: Όλο – Μέρη - Όλο. Ο καλλιτέχνης διαιρεί την φωτογραφία (όλο) και παράγει από αυτήν τα τρία (3) μέρη που βλέπουμε χρησιμοποιώντας την παραγωγική μέθοδο. Ο καλλιτέχνης παρουσιάζοντάς τα σε μία ενιαία γραμμή και στον ίδιο χώρο χρησιμοποιεί την επαγωγική μέθοδο, ώστε ο επισκέπτης στο τέλος να επιτύχει την αναγωγή στο όλο.

Επιπλέον ο καλλιτέχνης βρήκε έναν άλλον τρόπο για να προστατεύσει τις φωτογραφίες του τρίπτυχου του από τις μεθόδους του δασκάλου του Μουλέν και των συναδέλφων του: με το γυαλί το οποίο είναι ένα υλικό εύχρηστο στην αρχιτεκτονική του 20<sup>ου</sup> αιώνας και συνηθέστατο τόσο στο «Εργοστάσιο των Στροβίλων» στο Βερολίνο του Peter Behrens (1868-1940) όσο και στο «Εργοστάσιο Φάγκους» στο Alfeld, δημιούργημα των Walter Gropius (1883-1969) και Adolf Meyer (1881-1929) [Κτισμένα αμφότερα στην πρώτη δεκαετία του περασμένου αιώνα].

Ο Χατζηασλάνης ακολουθεί την ίδια στοχοθεσία στην τεχνική των τριπτύχων με τους καλλιτέχνες της πρώιμης Αναγέννησης: μέσω της διάσπασης του όλου ο θεατής θα πρέπει να δώσει έμφαση στις λεπτομέρειες των επιμέρους και με τη θέαση τριών ξεχωριστών επεισοδίων ή χώρων θα πρέπει να συλλάβει το όλο και την ουσία του.

Ο Χατζηασλάνης έχει την τάση να συλλαμβάνει το «ανοίκειο» ή το «ασυνήθιστο» καιρικών και περιβαλλοντικών συνθηκών ή και χώρων, αφού όμως έχει προμελετήσει τις παραμέτρους και τα δεδομένα τους στο νου του ημέρες πριν καταλήξει στην ιδεατή σκηνοθεσία, προκειμένου να αποκρυσταλλώσει την θεωρία του γι' αυτά και να μεταβιβάσει στον επισκέπτη τα υποσυνείδητα μηνύματά του.

Δεν είναι τυχαία η σκηνοθεσία των φωτογραφιών και η συνύπαρξή τους στον ίδιο χώρο,

έστω και αν αντικατοπτρίζουν διαφορετικές πτυχές της ίδιας προβληματικής.

Θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τον Χατζηασλάνη ως έναν από τους κυριότερους εκπροσώπους της «σκηνοθετικής» φωτογραφίας στην Ελλάδα.

Το κοινό σημείο και των τριών (3) έργων του είναι το λευκό του ουρανού και η έλλειψη του γαλάζιου που χαρακτηρίζει το ελληνικό τοπίο. Χρησιμοποιεί περιβαλλοντικά δεδομένα όπως το νέφος ή ο καύσων σε διαφορετικές χρονικές περιόδους της ημέρας και του έτους για να πετύχει το ίδιο φόντο στο σκηνικό που θέτει. Ο χρόνος και ο καιρός στην τέχνη του Χατζηασλάνη μεταβάλλονται σε πολύτιμα εργαλεία για την απεικόνιση των ιδεολογικών του καταβολών και την μεταβίβαση των μηνυμάτων του προς τον αποδέκτη – επισκέπτη, όπως εξάλλου και τα κτήρια που συνθέτουν τον χώρο.

Εν κατακλείδι ο χρόνος, τα κτήρια, οι φυσικές και καιρικές συνθήκες στα χέρια του Χατζηασλάνη μεταμορφώνονται σε υποκριτές – που παίζουν ρόλους και χρωματίζονται επί σκηνής – των ιδιωτικών του ιδεολογημάτων. Ένας πυρήνας σκέψης που διέπει και την προηγούμενή του έκθεση στην Artower Agora με τίτλο «Liquid Landscapes » (2003).

Δεν είναι τυχαία η έλλειψη της ανθρώπινης φυσικής παρουσίας και στα τρία έργα του. Ούτε βεβαίως και η φωτογράφιση του κτηρίου του Ο.Τ.Ε. ως το σύμβολο του τεχνολογικού θριάμβου και της επικοινωνίας που υποκαθιστά την ανθρώπινη επαφή και την υποβιβάζει ενίοτε σ' ένα απρόσωπο και άγονο πλαίσιο μακρινών αποστάσεων.

Ο Χατζηασλάνης επιλέγει γωνιές της Αθήνας όπως στη περιοχή του Ψυρρή (Untitled I) ή στο τέλος της Πειραιώς (Untitled II) διόλου τυχαία.

Στο «Untitled I» έχουμε την Αθήνα του παρελθόντος με το Αστεροσκοπείο και τ' αναπαλαιωμένα ή φθαρμένα από τον χρόνο κτήρια που συμβολίζουν και τις ασθενέστερες οικονομικά τάξεις που κατοικούν σε αυτά.

Ο Χατζηασλάνης δεν θ' αποτυπώσει ποτέ στον φωτογραφικό φακό τον ζητιάνο ή τον άπορο στον δρόμο.

Θα επιλέξει οδούς απεικόνισης που υποδηλώνουν αυτή την κατάσταση.

Ο καλλιτέχνης αποτυπώνει την φθορά και την πενία που χαρακτηρίζει αυτές τις συνοικίες με τα παλιοσίδερα, τα φθαρμένα κεραμίδια ή τους διαβρωμένους σωλήνες στις ταρατσές των σπιτιών. Το αίσθημα μελαγχολίας και κατάθλιψης του καλλιτέχνη για τις εξαθλιωμένες μάζες επιτείνεται με τον λευκό ουρανό του τοπίου από το νέφος ή τον καύσωνα.

Θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τον Χατζηασλάνη γι' αυτόν και μόνον τον λόγο ως έναν μετα-μοντέρνο, νεο-ρομαντικό σκηνοθέτη που αφομοιώνει το πνεύμα και τις κατακτήσεις της γοτθικής και αναγεννησιακής τέχνης, διαφοροποιούμενος ως προς τις μεθόδους εκείνης της εποχής

και προσαρμόζοντάς τες στα δεδομένα του σύγχρονου αστικού και τεχνολογικού περιβάλλοντος.

Το «Untitled II» έρχεται σε αντινομία με το «Untitled I» αλλά και με τον εαυτό του. Στο background του παρατηρούμε νεόδμητες κατοικίες πιθανώς νεόπλουτων αστών που με το χρήμα τους αναμορφώνουν μία υποβαθμισμένη - ως τώρα - βιομηχανική περιοχή των Αθηνών. Το εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο με τις καμινάδες είναι το προπύργιο του παλαιού και έρχεται σε αντίθεση με τις πολυτελείς οικίες. Κανένα αυτοκίνητο δεν διασχίζει τον δρόμο και κανείς πεζός δεν υπάρχει σε αυτόν. Η γέφυρα συμβολίζει το πέρασμα από μια παλαιά κατάσταση σε κάποια καινούργια. Το γκράφιτι και τα σχηματιζόμενα γράμματα στα τζάμια από την σκόνη είναι και τα μόνα ίχνη που προδίδουν ανθρώπινη ύπαρξη. Τα κάγκελα συμβολίζουν τις δυσκολίες και τα αδιέξοδα που προκαλεί η αστική βιομηχανική κοινωνία. Το διαφημιστικό με το τσιγάρο δεσπόζει στην φωτογραφία, τονίζοντας την δύναμη υποβολής των μαζικών μέσων ενημέρωσης στον καταναλωτή. Το σκηνικό θυμίζει κάποια φιλμ του Hollywood που παρουσιάζουν μεγαλοπόλεις του μέλλοντος ερημωμένες από ανθρώπους λόγω κάποιας πυρηνικής ή βιολογικής καταστροφής.

Ενώ στα έργα του Χατζηασλάνη η παρουσία των ανθρώπων είναι ανύπαρκτη, στους πίνακες της Farida El Gazzar (b. 6-8-1975) με τον φωτισμό ή μη των διαμερισμάτων των πολυκατοικιών ή των κτηρίων δηλώνεται η ύπαρξή τους εμμέσως και σίγουρα όχι εμφαντικά.

Στην ζωγραφική της El Gazzar όμως η έλλειψη φωτισμού δεν σημαίνει και αυτομάτως απουσία ανθρώπινης ύπαρξης. Η El Gazzar με την απουσία φωτισμού υπονοεί τον λήθαργο στον οποίο είναι βυθισμένες οι ανθρώπινες συνειδήσεις και την έλλειψη αυτογνωσίας που διακατέχει τους ενοίκους.

Η άρνηση απεικόνισης ανθρώπινης ύπαρξης σε πολυάνθρωπα κτήρια τονίζει το γεγονός της αλλοτρίωσης και της αποξένωσης δεκάδων προσώπων που εργάζονται σε κρατικά κτήρια ή ενοικούν σε πολυκατοικίες και εργατικές κατοικίες.

Σε αντίθεση όμως με τον Χατζηασλάνη στο έργο της El Gazzar συναντούμε τον γαλανό και διόλου ασκεπή αττικό ουρανό.

Η πρόσοψη των κτηρίων λειτουργεί ως προέκταση του «εγώ» των προσώπων που διαμένουν στα διαμερίσματα αυτά. Ό,τι είναι ανοικτό και φωτεινό δηλώνει το φιλόξενο και το καλόκαρδο των ενοίκων είτε είναι πόρτα είτε παράθυρο ή παντζούρι. Από την άλλη ό,τι είναι κλειστό ή σκοτεινό εκπροσωπεί το αφιλόξενο ή την κακότητα των ανθρώπων.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η απεικόνιση των γραφείων του κτηρίου της Ε.Υ.Π. στην Κατεχάκη είναι σκοτεινή ή σε σκούρες αποχρώσεις, υπογραμμίζοντας τον υποχθόνιο χαρακτήρα των εργαζόμενων σε αυτήν. Το κτήριο της Ε.Υ.Π. με τα μαύρα παράθυρα και τις σκοτεινές υπηρεσίες διέπεται από ένα μεγαλεπήβολο ύψος, υπερβολικό ύψος και ψυχρή κομψότητα που υπακούνε στο διεθνές στυλ των μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων, σε αντίθεση με την χαμηλή αλλά

επιμελημένη κατασκευή των πολυκατοικιών.

Αυτό το ύψος και το δέος που εκφράζει το κτήριο της Ε.Υ.Π. στην Κατεχάκη και ως φορέας εξουσίας αποτελεί μία αντινομία σε σχέση με τα οικοδομήματα των μεταναστών ή των πτωχών της Πειραιώς και του Ψυρρή.

Η εξουσία της Ε.Υ.Π. διαφεντεύει όσους διαμένουν στην Ελλάδα λαθραίως ή και νομίμως.

Η ζωγραφική της Farida El Gazzar διαπνέεται από μια έντονη υποβολή και επισημότητα σύμφωνη με την μεταφυσική ζωγραφική του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο (1888-1978) με θέματα όμως προερχόμενα από το αστικό περιβάλλον. Παραλλήλως η El Gazzar διαθέτει έντονη την αίσθηση της προοπτικής και του χώρου.

Μίας όμως προοπτικής που δεν υπονοεί μία άνευ όγκου γεωμετρικότητα – όπως στην ζωγραφική της Ο. Ζούνη (b. 1941) – αλλά που γεμίζει το κενό με συμπαγείς όγκους.

Σε ένα εκ των έργων της η απεικόνιση των τριών υψηλότερων διαμερισμάτων μίας πολυκατοικίας έχει ως αποτέλεσμα να μεταδίδεται η αίσθηση ελευθερίας, άνεσης και πολυτέλειας και στον γαλάζιο ουρανό που φαίνεται να καλύπτει και το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα.

Τα αισθήματα των ενοίκων μοιάζει να μεταδίδονται στον αέρα. Με την τεχνική του διπτύχου η Farida El Gazzar μετατρέπει τον πίνακά της σ' ένα ανοικτό βιβλίο και τον επισκέπτη – θεατή σ' έναν αναγνώστη που πρέπει να το διαβάσει μετά προσοχής για να ερμηνεύσει σωστά το περιεχόμενό του.

Έτσι ο δέκτης αποκτά την απαιτούμενη αυτενέργεια για να γίνει πομπός μηνυμάτων και κοινωνός των ιδεών που το βιβλίο της El Gazzar μεταφέρει.

Με αυτό το παιχνίδι ρόλων η Farida El Gazzar δίνει στο έργο τέχνης άλλη μορφή και λειτουργία από αυτήν που ο επισκέπτης αναμένει, τονίζοντας τον ανατρεπτικό και πρωτοποριακό χαρακτήρα του έργου της.