

Ο Απελπισ Καλλιτέχνης (δοκίμια για τις εικαστικές τέχνες)

Ο Έλληνας Ξένος

Το ερώτημα που εξετάζει ποιος είναι ο χώρος όπου έχουμε βρεθεί να υπάρχουμε είναι μία διαχρονική θα έλεγε κανείς απορία που μετασχηματίζεται με διάφορους τρόπους και εκδοχές. Αιωρείται πάνω από τους ανθρώπους και διαμορφώνει τους τρόπους που αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα. Το πώς δηλαδή αντιλαμβάνονται τη ζωή, το πώς προσεγγίζουν την καθημερινότητα, το πως δημιουργούν τα έργα εκείνα που εκφράζουν την εποχή όπου ζουν. Τα ερώτημα εμμένει και σήμερα. Ακόμη και η ευρύτητα διαδεδομένη αποδοχή μιας παγκοσμιοποιημένης υπερπραγματικότητας είναι η αποδοχή μιας καινούργιας πατρίδας και η απόρριψη μιας άλλης. Η πραγματικότητα που σχηματίζεται από τον τρόπο που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τη ζωή δημιουργεί το πεδίο όπου αυτοί λειτουργούν, κι αυτό είναι το πεδίο που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων και την έννοια της πατρίδας. Τον χώρο δηλαδή στον οποίο έχει γεννηθεί κάποιος ή εκεί όπου έχει επιλέξει να ζει ή εκεί όπου έχει αναγκαστεί να ζήσει και να φτιάξει τη ζωή του.

Ο παραπάνω ορισμός μπορεί να φαίνεται αντικειμενικά αποδεκτός, αλλά δεν είναι πάντοτε επαρκής. Η έννοια της πατρίδας ερμηνεύεται πολλές φορές (αν όχι πάντα) ανάλογα με τον τρόπο που ο άνθρωπος βιώνει τη σχέση του με το χώρο που τον περιβάλλει και κυρίως με τα βιώματα που έχει. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να υπάρχουν τελικά τόσες ερμηνείες της πατρίδας σχεδόν όσες και οι άνθρωποι που την ερμηνεύουν. Στο κείμενο που ακολουθεί θα προσεγγίσουμε τρεις από τις ερμηνείες της πατρίδας: την *πατρίδα-transient*, την *πατρίδα-τραύμα* και την *πατρίδα-ξένη*. Είναι οι τρεις προσεγγίσεις της έννοιας *πατρίδα* που φαίνεται να επηρεάζουν περισσότερο την σύγχρονη ελληνική τέχνη.

Κάποιες φορές η πατρίδα δεν ταυτίζεται με το χώρο όπου ζει ή έζησε κάποιος και είναι η μακρινή χώρα των προγόνων, που κάποιες φορές δεν υπάρχει καν στην

πραγματικότητα. Τέτοια πατρίδα ήταν και είναι για πολλούς Έλληνες η Μικρά Ασία, μια μακρινή γη των προγόνων και της βίαιης εκδίωξης. Τέτοια πατρίδα είναι και η πόλη Βαν των Αρμενίων έτσι όπως σχηματίζεται στο *Αραράτ*¹ του Εγκογιάν· μια ξεθωριασμένη πατρογονική γη ερειπωμένων ναών.

Η ταινία *Αραράτ* έχει ως ένα βασικό θεματικό άξονα την δημιουργία μιας ταινίας που αφηγείται το ολοκαύτωμα των Αρμενίων το 1915, και περιγράφει την παραγωγή της που πραγματοποιείται στον Καναδά τη σύγχρονή μας εποχή, την εποχή της τρίτης γενιάς μετά το ολοκαύτωμα. Η δημιουργία αυτής της ταινίας από τον ηλικιωμένο Αρμένιο σκηνοθέτη Εντουάρντ Σαριγιάν (Σάρλ Αζναβούρ), που θέλει με αυτήν ταινία να ολοκληρώσει την καριέρα του, ενεργοποιεί στους συντελεστές της ταινίας την ανάγκη να ξανασκεφτούν την σχέση τους με την Αρμενία. Τι είναι η Αρμενία για τους συντελεστές της ταινίας, που είναι Αρμενικής καταγωγής πολίτες του Καναδά, τρίτης γενιάς;

Στην ταινία οι Αρμένιοι του Καναδά βιώνουν δύο πατρίδες· τον Καναδά ως μια πατρίδα-transient, μεταβατική και πραγματική, και την Αρμενία ως μια μακρινή, ταυτόχρονα όμως ακόμη και για την τρίτη γενιά, υπαρκτή και ταυτόχρονα φανταστική γη των προγόνων.

Η πατρίδα transient είναι ο εκσυγχρονισμένος (sic) χώρος που λειτουργεί ως ένα αποστειρωμένο πλατώ θεάτρου, και δέχεται τους ανθρώπους για όσο ζουν, και όπου εκεί διαδραματίζουν τους ρόλους τους. Στην πατρίδα-transient δεν υπάρχει πριν και μετά, παρά μόνο ένα, πολλές φορές αμείλικτο, τώρα. Οι αυτοκινητόδρομοι, τα αεροδρόμια, τα κτήρια αυτής της πατρίδας είναι τα ίδια σχεδόν σε ολόκληρο τον πλανήτη. Όταν κάποιος εισέρχεται σε αυτές τις περιοχές εισέρχεται σε χώρους όπου το τώρα επιτάσσει την ακύρωση της πιθανότητας οιασδήποτε άλλης πραγματικότητας. Στην πατρίδα transient η επιβολή του τώρα είναι καθοριστική. Έννοιες που σχετίζονται με αναφορές πέρα από το τώρα διαταράσσουν την ισορροπία ενός συστήματος που δεν χρειάζεται εξωγενείς παράγοντες να το αποσπούν. Η πιο χαρακτηριστική απεικόνιση κάποιου που ζει στην πατρίδα-transient είναι ο Τζιμ Κάρου στο Truman Show² όπου ο πωλητής που υποδύεται ο Κάρου οφείλει να ζήσει σε μια πατρίδα-transient κενή συναισθημάτων, αναμνήσεων, μνήμης. Μια πατρίδα που όσο και αν δεν είναι παρά ο χώρος ενός ριάλιτυ παιχνιδιού σχηματίζει την πιο χαρακτηριστική εικονογράφηση της πατρίδας-transient. Μιας πατρίδας που κάποια στιγμή αποκαλύπτονται τα όριά της, όταν ο ήρωας αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι πάρα ο πρωταγωνιστής ενός δια βίου ριάλιτυ. Τα όρια

της πατρίδας αυτής δεν είναι η αποκάλυψη ότι ο πρωταγωνιστής ζούσε σε μια κατασκευασμένη γι' αυτόν πραγματικότητα. Τόσο το ότι αυτή η πραγματικότητα τον απομάκρυνε από εκείνα που θα έπρεπε να είναι σημαντικά για κάθε άτομο. Την προσωπικότητα και το δικαίωμα της επιλογής.

Κοντά στην πατρίδα-transient υπάρχει τόσο στην πραγματικότητα όσο και στο *Αραράτ* και η πατρίδα-τραύμα. Πως σχηματίζεται αυτή, η δεύτερη, πατρίδα; Πως σχηματίζεται η Αρμενία της επίμονης επιστροφής; Σχηματίζεται από ένα τρίπτυχο: από τα αντικείμενα των αναμνήσεων, από τις εικόνες που ενεργοποιούν αυτές τις αναμνήσεις (κυρίως με το περίφημο πορτραίτο του Γκόρκυ με τη μητέρα του, αλλά και με τη μισοκατεστραμμένη εικόνα της Παναγίας στο νησί Αχταμάρ) και τρίτο με τις αναμνήσεις των σφαγών των Αρμενίων από τους Τούρκους. Κι όλα αυτά μέσα στο βαρύ πέπλο που σχηματίζεται από τους δύο άδηλους πρωταγωνιστές: από την παρουσία της εικόνας του ίδιου του Γκόρκυ που εμφανίζεται να ζωγραφίζει στο νεουορκέζικο εργαστήρι του το διπλό πορτραίτο της μητέρας του με τον ίδιο το 1934, όσο και από τη συχνή αναφορά στον τρομοκράτη πατέρα ενός από τους πρωταγωνιστές. Ο Γκόρκυ αυτοκτονεί ενώ ο πατέρας-τρομοκράτης σκοτώνεται στην προσπάθειά του να δολοφονήσει ένα Τούρκο διπλωμάτη.

Ο Γκόρκυ φαίνεται να λυγίζει από τις τελευταίες επιθυμίες της μητέρας του, που στην κορύφωση των μαχών στην Αρμενία το 1915 του λέει:

Αν σε πιάσουν οι Τούρκοι, δεν θα αρνηθείς την πίστη σου, δεν θα ξεχάσεις τη γλώσσα σου, αν θα επιζήσεις θα είναι για να αφηγηθείς αυτή την ιστορία σου, για όσα έχουν γίνει εδώ, όσα θα συμβούν...δε θα με ξεχάσεις.

Αργότερα, 20 χρόνια μετά, μακριά από την Αρμενία και τη μητέρα του στη Νέα Υόρκη, τη στιγμή που ολοκληρώνει το διπλό πορτραίτο της μητέρας του με τον ίδιο, γνωρίζει ότι έχει φτιάξει:

έναν ιερό κώδικα που εξηγεί ποιοι είμαστε, και πως φτάσαμε ως εδώ,

όπως λέει η γυναίκα του τρομοκράτη, και ιστορικός της τέχνης Ασέ (Αρσινέ Χανιάν). Το ίδιο το διπλό πορτραίτο μπορεί να μοιάζει συμβατικό και μακριά από τις αναζητήσεις της μοντέρνας τέχνης εκείνης της περιόδου. Ωστόσο εμπεριέχει τον κώδικα ενός ολόκληρου πολιτισμού. Αυτός ο κώδικας κατατρύχει τον Γκόρκυ και

ούτε και η διαφυγή του από την Αρμενία ούτε η φυγή του προς την αφηρημένη τέχνη και το σουρεαλισμό θα του επιτρέψουν να εξιλεωθεί από την οδύνη που αυτός ο κώδικας εμπεριέχει. Στο τέλος, το 1948, θα αυτοκτονήσει. Αντίστοιχα και ο άλλος πόλος της ταινίας ο άντρας της Ασέ σκοτώνεται στα μέσα του '80 ενώ προσπαθεί να δολοφονήσει ένα Τούρκο διπλωμάτη αφήνοντας τόσο τη γυναίκα του (την Ασέ) όσο και το γιο του τον Ράφι (Ντέιβιντ Αλφει) μέσα σε ένα τεράστιο συναισθηματικό χάος και ένα πελώρια αναπάντητα ερωτήματα. Όπως λένε και μεταξύ τους μητέρα και γιος:

Ο πατέρας σου πέθανε για τα πιστεύω του, λέει η μητέρα στο γιο της.

Μακάρι να ήξερα ποια ήταν αυτά, απαντά ο γιος.

Αυτό το *μακάρι* τον εξωθεί να αναζητήσει την απάντηση στη μακρινή προγονική του γη. Η ταινία αφήνει να διαφανεί ότι οι πρωταγωνιστές στάθηκαν ανήμποροι να αντιμετωπίσουν το βάρος των βιωμάτων τους που σχετίζονται με την καταγωγή τους. Ουσιαστικά δεν μπόρεσαν να συμβιβάσουν τον χώρο όπου ζουν την *πατρίδα-transient* (Καναδάς ή Ηνωμένες Πολιτείες) με την πατρίδα των βιωμάτων και των αναμνήσεων της φρίκης, την *πατρίδα-τραύμα* (Αρμενία). Οι Αρμένιοι της ταινίας ζουν σε μια διαρκή θα έλεγε κανείς ένταση: θέλουν να συμφιλιώσουν το άγχος των αναμνήσεων με την καθημερινότητά τους. Τι είναι αυτό που δημιουργεί το άγχος; Οι αναμνήσεις μιας πατρίδας; Το τραυματικό βίωμα της απώλειας και του ολοκαυτώματος που μεταφέρεται από γενιά σε γενιά; Η ανάγκη ανάκτησης των εμπειριών, των χώρων και των αντικειμένων που φαντάζουν πλέον μακρινά; Ολόκληρη η ταινία στηρίζεται στο βίωμα του διαρκούς τραύματος, της πληγής που δεν μπορεί να επουλωθεί, της αδυναμίας των ανθρώπων να διαχωρίσουν αυτό το οποίο ζουν με αυτό το οποίο κάποτε ήταν. Και οι επαναλαμβανόμενες εικόνες που διατρέχουν την ταινία είναι το διπλό πορτραίτο του Γκόρκυ, ο νεκρός πατέρας-τρομοκράτης και οι σκηνές του μακελειού που είχε διαδραματιστεί στην Αρμενία το 1915. Ακόμη και ο πιο αμέτοχος χαρακτήρας, ένας Τούρκος ηθοποιός που είναι γκέι και ενσαρκώνει ένα ολοκληρωτικά αφομοιωμένο στον Καναδά μετανάστη δεύτερης γενιάς (Ελίας Κοτέας), όταν του ανατίθεται να πρωταγωνιστήσει στην ταινία που αναπαριστά το ολοκαύτωμα των Αρμενίων υποδυόμενος τον επικεφαλής του

Οθωμανικού στρατού (Τζεβντέντ Μπέης), σταδιακά αφομοιώνεται και αυτός με το πρόβλημα και αρχίζει να ζυπνά μέσα του η «τουρκική συνείδηση».

Όπως σε όλες οι ταινίες του Εκογιάν, το *Αραράτ* είναι μια ταινία όπου οι χαρακτήρες «αιωρούνται» και περιφέρονται γύρω από ένα κοινό τραύμα. Το κοινό τραύμα περιγράφεται από τον Ράφι όταν κοιτώντας τις σκηνές που έχει βιντεοσκοπήσει από την Ανατολική Τουρκία, εκεί όπου βρίσκονταν η ιστορική πρωτεύουσα των Αρμενίων, το Βαν λέει:

Γιατί δεν με παρηγορεί ο θάνατος (του πατέρα του –τρομοκράτη); Όταν βλέπω όλα αυτά τα μέρη καταλαβαίνω πόσα χάσαμε. Όχι μόνο γη και ζωές αλλά και κάθε τρόπο για να τα θυμόμαστε. Τίποτε εδώ δεν αποδεικνύει ότι έγινε οτιδήποτε.

Το κοινό τραύμα είναι στο *Αραράτ* είναι η απώλεια της θύμησης. Είναι η απώλεια των αντικειμένων που έχουν εξοστρακιστεί από τη γη εκείνη της Ανατολής όπου τίποτα δεν έχει απομείνει από τη λαμπρή κάποτε αρμενική πόλη εκτός από κάποιες ερειπωμένες εκκλησίες στο μέσο ενός αχανούς άγονου οροπεδίου.

Θα μπορούσε κάποιος να βρει ένα παραλληλισμό ανάμεσα σε αυτή την προσέγγιση και εκείνη του Σεφέρη όταν επισκέφθηκε το Βουρλά, την πόλη στη Μικρασιατική ακτή όπου είχε περάσει ένα μεγάλο μέρος από τα παιδικά του χρόνια. Η επίσκεψη έγινε το καλοκαίρι του 1948 τρεις δεκαετίες σχεδόν από την τελευταία φορά που τα είχε δει και εικοσιέξι χρόνια μετά τη Μικρασιατική καταστροφή. Η επίσκεψη διήρκεσε μόλις δύο ώρες. Τη στιγμή που ξεκίνησε την τελική διαδρομή από τη Σμύρνη για να πάει στο Βουρλά κυρίευσε τον Σεφέρη ένα αίσθημα πανικού.

Ξέρω πως θα συμβεί μια κρίση και δεν μπορώ να υπολογίσω τις συνέπειές της· πως την ετοίμασα εγώ αστόχαστα· πως έκανα ίσως κάτι σαν πρόκληση στους νεκρούς, ένα βιασμό της φύσης των πραγμάτων· μια αδιάντροπη πράξη.³

Αφού επισκέφθηκε το Βουρλά και τις τοποθεσίες γύρω από αυτόν κατά την επιστροφή του όλες οι ενθυμήσεις μέχρι την ηλικία των δώδεκα ετών έχουν συρρικνωθεί στη μνήμη του:

Το τοπίο ήταν το εσωτερικό μιας σφαίρας, και τα πράγματα, κλεισμένα μέσα σ' αυτή τη σφαίρα, κι εγώ μαζί τους, μίκραιναν ολοένα και στένευαν και χαλνούσαν, όσο να γίνουν μια τσακισμένη μακέτα των περασμένων, ξεχασμένη σ' ένα ράφι.⁴

Αντίθετα με το *Αραράτ* του Εγκογιάν, στην περίπτωση του Σεφέρη η επιστροφή αντιμετωπίζεται ως μια *αστόχαστη πράξη* που μπορεί να είναι και μια *πρόκληση στους νεκρούς*, μια *αδιάντροπη πράξη*. Η επιστροφή δημιουργεί ενοχή σε αυτόν που επανέρχεται. Είναι όμως πράγματι μια ενοχή ή μήπως μια φοβία να δει κανείς αυτό που αναφέρει ο Ράφι ότι *τίποτε εδώ δεν αποδεικνύει ότι έγινε οτιδήποτε*. Ή μήπως ο Σεφέρης είχε ήδη αποκαταστήσει μια σχέση με το παρελθόν του και αυτή η επιστροφή ήταν μια πρόκληση όχι τόσο στους νεκρούς αλλά στο δικό του φανταστικό κόσμο που είχε έρθει σε μια κάποια ισορροπία; Η επιστροφή ανατρέπει αυτή την ισορροπία που του είχε επιτρέψει να τακτοποιήσει τα πράγματα σε ένα ράφι. Έστω και ξεχασμένα αυτά τα πράγματα θα πρέπει να μείνουν έτσι· ξεχασμένα.

Μπορεί λοιπόν η πατρίδα να είναι, όπως στο *Αραράτ*, ένα κοινό τραύμα; Ή μήπως είναι μια ξεχασμένη τσακισμένη μακέτα στο ράφι; Μπορεί η πατρίδα να σχετίζεται με τα αντικείμενα που συνιστούν την ανάγκη των αναμνήσεων; Και είναι αρκετό αυτό το τραύμα να δικαιολογήσει την επιθυμία της επιστροφής; Μιας επιστροφής που μπορεί να είναι τόσο κυριολεκτική όσο και νοητή, στον κόσμο της ιδέας των απολεσθέντων χώρων και εμπειριών, και κυρίως των αντικειμένων και των τοπίων. Οι απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα έχουν σχέση κάθε φορά με τον κάθε άνθρωπο αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία στην οποία είναι ενταγμένος ο άνθρωπος ερμηνεύει την έννοια της πατρίδας.

Πολλές φορές η έννοια της πατρίδας έχει μετασηματίσει την επιθυμία για το νόστο σε έννοιες φορτωμένες με κάποιους από τους χειρότερους εθνικιστικούς εφιάλτες κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων. Ο εθνικιστικός εφιάλτης ωστόσο δεν μπορεί να είναι η αιτία, και πολλές φορές το άλλοθι, για να μη ασχοληθεί κάποιος με αυτή ακριβώς την έννοια της πατρίδας ακόμη και όταν σχηματίζει σε ορισμένες περιπτώσεις ένα τραύμα.

Η πατρίδα-τραύμα είναι μια έννοια που επανέρχεται και θα εξακολουθεί να υπάρχει όσο ο άνθρωπος αισθάνεται την αγωνία να προσδιοριστεί και να προσδιορίσει το χώρο μέσα στον οποίο ζει. Η πατρίδα-τραύμα θα επανέρχεται όσο υπάρχουν υποκείμενα που θεωρούν ότι υπάρχει στον κόσμο που βιώνουν η εμμονή της απώλειας. Μια εμμονή που οδηγεί τον άνθρωπό σε μια προσπάθεια να

προσδιορίζει αυτό από το οποίο προήλθε και εκεί όπου πορεύεται μέσα στο χρόνο. Θα μπορούσε κανείς να σχετίσει την ανάγκη ενασχόλησης με την *πατρίδα-τραύμα* με τη γη του Χάιντεγκερ

*μια γη που είναι αυτό, μέσα στο οποίο το αναφύεσθαι επαναφέρει και σιγουρεύει κάθε τι αναφύομενο σαν τέτοιο. Μέσα στα αναφύομενα κρύβεται η γη ως αυτό που τα σιγουρεύει.*⁵

Κάτι αντίστοιχο ισχυρίζεται ο Michel Haar όταν, αναλύοντας το Χάιντεγκερ, αναφέρει ότι

*η γη είναι κατ' αρχήν αυτό που κρύβεται, που κλείνεται, ένα μυστικό απόθεμα στους ίδιους τους κόλπους της άνθησης όλων των πραγμάτων: ανήκει σε αυτό που οι Έλληνες αποκαλούσαν η λήθη, το λησμονημένο, το καλυμμένο, το ανεξιχνίαστο, το σφραγισμένο.*⁶

Η γη σχετίζεται με τη λήθη και στην προσπάθεια να υπάρξει υπέρβαση της λήθης στα πράγματα που αναφύονται μέσα από αυτό που τα σιγουρεύει, δηλαδή την ίδια τη γη. Τι είναι όμως εκείνο που σιγουρεύει τα πράγματα; Ξεφεύγοντας από τη χαιντεγκεριανή ερμηνεία της γης τα πράγματα μπορεί να τα σιγουρέψει η προσέγγιση όχι τόσο της λήθης αλλά της μνήμης. Η μνήμη είναι ένας όρος που έχει πολύ βάνουσα πολλές φορές χρησιμοποιηθεί από διάφορους διανοούμενους έως και στιχοπλόκους στην Ελλάδα. Ωστόσο είναι ένας όρος που μπορεί να αποκτήσει ένα προσδιορισμό πολύ ευρύτερο από ένα απόθεμα αναμνήσεων. Μπορεί να αποκτήσει τη διάσταση εκείνη που προσδίδει ο Ταρκόφσκι στις ταινίες του, και ειδικά στον *Καθρέφτη*. Εκεί ο χώρος μνήμης είναι ένα πεδίο όπου διασταυρώνονται οι ιδέες, οι εικόνες, οι έννοιες που συνθέτουν την οντολογία του υποκειμένου. Η μνήμη δεν είναι στον Ταρκόφσκι το εκεί ή το αλλού. Η μνήμη αποτελεί ένα απόλυτο εδώ, ένα τέτοιο εδώ που καταργεί τον ορίζοντα. Η κατάργηση του ορίζοντα στις εικόνες του Ταρκόφσκι δεν συνεπάγεται την κατάργηση της προοπτικής των πραγμάτων. Αντίθετα αποτελεί στον Ταρκόφσκι μια μετάθεση προς μια εσωτερική προοπτική, μια προοπτική όπου το σημαίνον είναι η ταυτοποίηση του υποκειμένου με το απόθεμα των βιωμένων του εμπειριών. Στις εικόνες του Ταρκόφσκι ο ορίζοντας είναι το απόλυτα δευτερεύον στοιχείο, σχεδόν δεν υπάρχει. Εκείνο που υπάρχει είναι

απέραντα πράσινα λιβάδια πάνω στα οποία εντυπώνονται, ανασυστήνονται και εντέλει αναδημιουργούνται οι εικόνες που σχηματίζουν τη ζωή. Σε ορισμένες περιπτώσεις τη ζωή του ίδιου του σκηνοθέτη όπως στον *Καθρέφτη* ή τη *Νοσταλγία*. Μια ζωή που κάθε φορά αναδημιουργείται με διαφορετικό τρόπο και κάθε φορά φτιάχνει και αποκτάει διαφορετικές υποστάσεις. Τα πράσινα λιβάδια είναι η απόλυτη πατρίδα του Ταρκόφσκι.

Μέχρι τώρα έχουμε αναφερθεί σε δύο προσεγγίσεις της έννοιας πατρίδα: την transient-πατρίδα και την πατρίδα-τραύμα. Οι χώροι του Ταρκόφσκι σχηματίζουν την τρίτη ερμηνεία της πατρίδας έτσι όπως τη θέτει ο Ούγο του Αγίου Βίκτορος.

Είναι επομένως δείγμα μεγάλης αξίας από το εξασκημένο μυαλό να μάθει, λίγο λίγο, πρώτα από όλα τις αλλαγές των ορατών και μεταβατικών πραγμάτων, έτσι ώστε κατόπιν να μπορέσει να τα αφήσει ολοκληρωτικά πίσω του. Ο άνθρωπος που θεωρεί την πατρίδα του γλυκιά είναι ακόμη ένας τρυφερός αρχάριος. Αυτός για τον οποίο κάθε γη είναι η γενέθλια γη είναι ήδη αρκετά δυνατός. Αλλά ο τέλειος είναι εκείνος για τον οποίο ολόκληρος ο κόσμος είναι ένας ξένος τόπος. Η τρυφερή ψυχή έχει εστιάσει την αγάπη της σε ένα κομμάτι του κόσμου. Η ισχυρή προσωπικότητα έχει επεκτείνει την αγάπη της σε όλα τα μέρη. Ο τέλειος άνθρωπος αυτή την αγάπη την έχει εξουδετερώσει.⁷

Είναι η πατρίδα του Ξένου, είναι η πατρίδα-ξένη. Δεν φαίνεται να είναι τυχαίο ότι το παραπάνω απόσπασμα παρατίθεται από τον Εντουαρ Σαϊντ στο *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός*.⁸ Ο Σαϊντ είναι ένας διανοούμενος με βιωμένη την πατρίδα-τραύμα. Σχεδόν το σύνολο του έργου του κτίζεται γύρω από την έννοια της απώλειας. Είναι ο διανοούμενος που σε προχωρημένη ηλικία φωτογραφίζεται με το γιο του να πετάει πέτρες στα σύνορα του Λίβανου προς την μεριά του Ισραήλ. Κατηγορήθηκε γι' αυτό από τον καθ' όλα αξιοπρεπή έντυπο και ηλεκτρονικό τύπο των Ηνωμένων Πολιτειών: πως είναι δυνατόν αυτός, ο καθηγητής στο Κολούμπια, να φωτογραφίζεται πετώντας πέτρες σαν τα χαμίνια της Παλαιστίνης; Ακριβώς όμως ο Σαϊντ παρέμεινε πάντα ένα χαμίνι της Παλαιστίνης, που υπερασπιζόνταν το δικαίωμα στην ύπαρξη. Είχε όμως, και εκεί φαίνεται η σημασία του αποσπάσματος του Ούγο, κατακτήσει ένα επίπεδο όπου ήταν ένας Παλαιστίνιος-Ξένος. Είχε τη δυνατότητα να μην είναι ούτε η τρυφερή ψυχή ούτε η ισχυρή προσωπικότητα. Ο Σαϊντ ήταν ένας Ξένος. Λιθοβολώντας τα σύνορα έδειχνε ένα διανοούμενο που δεν θα έπρεπε να υπάρχει το διανοούμενο

που έχοντας διαγράψει μια πορεία από το βίωμα προς την Ακαδημία έχει τη δυνατότητα να ξανακατέβει στο δρόμο. Κάτι τέτοιο εκτός από το ότι δεν είναι πρόπον είναι, κυρίως, επικίνδυνο για ένα σύστημα όπου ο διανοούμενος πρέπει να παραμένει στην εργαστηριακή αποστείρωση. Ο Ξένος δεν ξεκινά από την απόρριψη αυτού που είναι. Ξεκινά από μια συνειδητή υπέρβαση των βιωμάτων του. Ο Ξένος είναι ο πιο αντιμοντερνιστής διανοούμενος. Δεν απορρίπτει με τα μανιφέστα ή τις μεγάλες αφηγήσεις το παρελθόν. Ταυτόχρονα όμως ο Ξένος κινείται και πέρα από τον κυνισμό των μεταμοντέρνων, που συχνά στην προσπάθειά τους να διασπάσουν τις μεγάλες αφηγήσεις αναιρούν το αίτιο της αναγκαιότητας. Ο Ξένος εκκινεί από το βίωμα και το υπερβαίνει. Έχει επίγνωση του ποιος είναι, και όταν αποκτά την επίγνωση του βιώματος αποκτά ταυτόχρονα και τη δυνατότητα να κινηθεί σε μια σφαίρα πέρα από αυτό.

Η προσέγγιση του Ούγο αποτελείται από μια τριπλή προσέγγιση: βίωμα-υπέρβαση-αποξένωση. Η προσέγγιση αυτή σχετίζεται με μια προσέγγιση του Γιοιάν Γιοιάν

Πριν μελετήσω το ζεν επί τριάντα χρόνια, έβλεπα τα βουνά ως βουνά και τα ποτάμια ως ποτάμια. Όταν απέκτησα μια πιο εσωτερική γνώση, έφτασα στο σημείο να καταλάβω ότι τα βουνά δεν είναι βουνά, κι ότι τα ποτάμια δεν είναι ποτάμια. Όμως, τώρα που κατέχω την απόλυτη γνώση των πραγμάτων είμαι γαλήνιος. Επειδή ακριβώς βλέπω τα βουνά ως βουνά και τα ποτάμια ως ποτάμια.⁹

Και όπως συμπληρώνει ο Ντάντο που παραθέτει το παραπάνω απόσπασμα:

Βλέπει τα βουνά, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι τα βλέπει όπως τα έβλεπε πριν. Διότι τα ξαναβλέπει ως βουνά μέσω ενός πολύπλοκου συνόλου πνευματικών ασκήσεων, και χάρη σε μια μεταφυσική και επιστημολογία.¹⁰

Και τα τρία κείμενα (του Ούγο, του Γιοιάν και του Ντάντο) που παραθέσαμε έχουν ένα κοινό παρονομαστή: όλα ξεκινάν από την αποδοχή του αντικειμένου ως έχει. Η πατρίδα του Ούγο, τα βουνά του Γιοιάν βρίσκονται απέναντί μας για να γίνουν αποδεκτά ως έχουν. Μόνο όταν αυτή η αποδοχή γίνει ένα βίωμα που πρέπει να ξεπεραστεί, αρχίζει να αναπτύσσεται ένα πρώτο πεδίο υπέρβασης όπου αυτή η βιωμένη εμπειρία τοποθετείται «έναντι» ως κάτι που πρέπει να εξεταστεί. Και αφού

γίνει αυτή η εξέταση του «έναντι» αντικειμένου, το αντικείμενο θεωρείται ως κάτι ξένο, ως κάτι ξένο όχι επειδή είναι άγνωστο αλλά επειδή είναι υπερβολικά οικείο. Είναι η στιγμή που και ο ίδιος ο παρατηρητής μετατρέπεται σε ένα Ξένο· σε ένα αποστασιοποιημένο υποκείμενο που έχοντας κατανοήσει τη σημασία του αντικειμένου έχει τη δυνατότητα (και τη δύναμη) να το εξετάσει μακριά από τις προκαταλήψεις του βιώματος ακόμη και της αγάπης προς αυτό. Είναι το επίπεδο εκείνο όπου τα αντικείμενα παύουν να είναι τα ίδια διότι ο παρατηρητής έχει πλέον αλλάξει.

Θα μπορούσαμε να εξετάσουμε αν υπάρχει χώρος για ένα παρόμοιο προβληματισμό στον τρόπο που προσεγγίζουμε το περιβάλλοντα χώρο τη σύγχρονη εποχή στο τρέχον Ελλαδικό τοπίο. Είναι ο χώρος όπου ζούμε μια πατρίδα-τραύμα, είναι μια πατρίδα –transient , ή μήπως η έννοια της πατρίδας μπορεί να αποκτήσει μια χροιά που να την καθιστά μια πατρίδα-ξένη; Είναι επομένως ο Έλληνας καλλιτέχνης ένας Έλληνας-τραύμα, ένας Έλληνας-transient ή μήπως είναι ένας Έλληνας-ξένος.

Η έννοια της πατρίδας-τραύμα εμφανίζεται τουλάχιστον σε δύο εκδοχές στη νεώτερη Ελληνική Τέχνη. Στις εκδοχές εκείνες που αφορούν τις αναμνήσεις των χαμένων πατρίδων της Μικράς Ασίας και στη μετεμφυλιακή τέχνη στις εκδοχές εκείνες που εξετάζουν το πώς η κατάρρευση μιας προσπάθειας για πολιτική αλλαγή συνοδεύτηκε με μακρόχρονους διωγμούς και εξορίες. Η προσέγγιση της πατρίδας ως τραύμα ήταν κυρίαρχη στις δεκαετίες από το '20 μέχρι το '80. Οι τελευταίοι (και ίσως οι ύστεροι) εκπρόσωποι αυτής της προσέγγισης φαίνεται να είναι οι Αγγελόπουλος και Βούλγαρης. Πέρα από τη νοσταλγικότητα για την οποία θα μπορούσε να υποστεί κριτική μια τέτοια προσέγγιση, το σημείο αιχμής αυτής της προσέγγισης είναι η ανακάλυψη του ελληνικού τοπίου ειδικά από τους ζωγράφους της δεκαετίας του '20, Όταν ο Μαλέας ζωγραφίζει τον πίνακα *Σαντορίνη*¹¹ τα πραγματοποιεί μια ανακάλυψη, μεταφέρεται σε ένα καινούργιο τόπο. Κοιτώντας τη Σαντορίνη του Μαλέα, έχοντας πλέον την οπτική εμπειρία των εκατομμυρίων αναπαραγωγών της ίδιας εικόνας ο πίνακας του Μαλέα φαντάζει απόλυτα προβλέψιμος έως κιτς. Αλλά δεν είναι ακριβώς διότι έχει προηγηθεί του κιτς. Προϋπήρξε του τουριστικού ορυμαγδού και αντίθετα είναι προϊόν μιας επίπονης ανακάλυψης. Ο Μαλέας θα ταξίδεψε ίσως και πάνω από εικοσιτέσσερις ώρες για να φτάσει από τον Πειραιά στα Φηρά, θα πέρασε τον καιρό του αρκετά απομονωμένος σε ένα ξεκομμένο τότε νησί και «ανακάλυψε» ένα χαμένο παράδεισο εκεί που πολύ λίγοι είχαν πάει μέχρι τότε.

Το ερώτημα για την ελληνική πατρίδα έχει τεθεί πολλές φορές και με διάφορες εκδοχές και στον τόπο μας. Από το γνωστό ποίημα:

Τι είναι η πατρίδα μας;

Μην είναι οι κάμποι;

μέχρι την πιο πρόσφατη εξόρμηση του ολυμπιακού πατριωτισμού το ερώτημα έχει τεθεί ξανά και ξανά. Φαίνεται όμως ότι είτε στους στίχους του αφελούς «πατριωτικού» τραγουδιού είτε στις εξίσου αφελείς και μεγαλόσχημες τελετές των ολυμπιακών αγώνων, το ερώτημα αντιμετωπίζεται από την τρέχουσα αντίληψη όσων υποστηρίζουν τη σημασία μιας Ελλάδας-πατρίδας με τον ίδιο ακριβώς τρόπο:

ναι, η πατρίδα μας είναι τελικά οι κάμποι.

Μια χαρακτηριστική προσέγγιση της πατρίδας ως ενός κάμπου είναι το Ημερολόγιο 2005 του Συλλόγου των Υπαλλήλων της Εθνικής Τράπεζας. Σε αυτό απεικονίζονται διάφορες προσεγγίσεις του Ελληνικού τοπίου από ζωγράφους από το 1928 ως το 1962. Είναι η λεγόμενη εποχή της αθωότητας και της πρώτης συστηματικής ανακάλυψης του ελληνικού τοπίου. Μέχρι τότε (1850 έως 1920) οι απεικονίσεις του ελληνικού τοπίου δεν ήταν παρά προβολές αισθητικών προσεγγίσεων. Πιο σημαντική τέτοια προβολή είναι τα *Μέγαρα* του Γύζη (1873) όπου το τοπίο διαιρείται στη μέση από ένα νοητό άξονα. Στη δεξιά περιοχή υπάρχει ένα τοπίο ενός τίμιου παρατηρητή που προσπαθεί να διακρίνει τον τρόπο που το φως σχηματίζει το τοπίο. Στην αριστερή περιοχή ο ζωγράφος πνίγεται από τον ακαδημαϊκό. Το τοπίο αποκτά την γκριζαρισμένη παλέτα του Μονάχου. Το έργο μετατρέπεται στο αισθητικό βλέμμα ενός προκατειλημμένου παρατηρητή. Δεξιά ο Γύζης βλέπει. Αριστερά είναι τυφλός.¹² Τελικά αυτό είναι και το συνολικό πρόβλημα του έργου Γύζη· αιωρείται ανάμεσα στη ειλικρίνεια των βιωμάτων και της ειλικρινούς παρατήρησης και την αισθητική τύφλωση. Η τύφλωση είναι και το εγγενές πρόβλημα της Νεοελληνικής Ζωγραφικής. Είναι αποτέλεσμα του διχασμού ανάμεσα στο προσωπικό βίωμα και την προβολή κάποιας αισθητικής ατζέντας. Ο εικαστικός διχασμός είναι κυρίαρχος και σε ολόκληρη την Ελληνική τοπιογραφία μέχρι τις αρχές του 1900.¹³ Σε κάποια φάση της πορείας της Ελληνικής Τέχνης αυτός ο διχασμός φαίνεται να υπερβαίνεται από κάποιους καλλιτέχνες τουλάχιστον ως προς

την παρατήρηση του Ελληνικού τοπίου. Τέτοιος καλλιτέχνης ήταν ο Παπαλουκάς που το ταξίδι του στο Άγιον Όρος και τα έργα που ζωγράφισε την περίοδο 1923 έως 1924¹⁴ σηματοδοτούν την πρώτη προσπάθεια στην Ελληνική Ζωγραφική μιας προσέγγισης που θα υπερβαίνει τον αισθητικό διχασμό που αναφέραμε. Η ολοκλήρωση αυτής της προσέγγισης καταγράφεται στο Ημερολόγιο 2005 της Εθνικής Τράπεζας με τα έργα –αφίσες που δημιούργησαν για τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού καλλιτέχνες όπως οι Βασιλείου, Τέτσης, Μανουσάκης, Βυζάντιος κα. Αυτές οι αφίσες οριοθετούν την ολοκλήρωση της προσπάθειας να αναγνώσουν οι έλληνες καλλιτέχνες το ελληνικό τοπίο ως έχει, ταυτόχρονα όμως γίνονται οι προπομποί του τουριστικού κιτς που επρόκειτο να επακολουθήσει και να κυριαρχήσει στις μέρες μας. Είναι εικόνες που εμπεριέχουν μια «συγκινησιακή αφέλεια» ταυτόχρονα όμως κωδικοποιούν τις τακτικές της επερχόμενης τουριστικής βιομηχανοποίησης.

Οι εικόνες του Ημερολογίου της Εθνικής Τράπεζας είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα¹⁵ του πως οριοθετήθηκε ένα στερεότυπο ανάγνωσης του Ελληνικού τοπίου που ταυτίζει τους «κάμπους» με την Ελληνική πραγματικότητα. Η πατρίδα μας από τότε είναι τελικά οι κάμποι για εκείνη την προσέγγιση που ταυτίζει εκείνο το οποίο φαίνεται με εκείνο το οποίο είναι. Κάμποι είναι ο δοσμένος χώρος που ζούμε είτε ως χώρος αναμνήσεων, είτε ως χώρος μιας σύγχρονης πραγματικότητας, είτε ως γραφικό τοπίο, είτε ως ιστορική παρουσία. Η κυρίαρχη προσέγγιση είναι ότι ταυτίζεται η έννοια του χώρου όπου ζούμε με τον ορατό χώρο γύρω μας είτε αυτός πρόκειται για τον αντικειμενικό χώρο των πραγμάτων είτε για τις αναμνήσεις όλων εκείνων που σχηματίζουν εκείνο το οποίο ονομάζουμε *ιστορία*. Η ιστορία δεν ταυτίζεται με τις μνήμες αλλά με μια επίπεδη ανάγνωση αυτού το οποίο μας έχει δοθεί ως ιστορική συνέχεια. Οι μνήμες, όπου υπάρχουν, δεν εκκινούν από τη βιωματική σχέση με κάποια ανάμνηση ή έστω με τη ανασύσταση της σχέσης μας με τους χώρους όπου έχει σχηματιστεί η ιστορία, έστω και έτσι όπως είναι καταγεγραμμένη ως σήμερα. Οι μνήμες σβήνουν από την εμμονή στην επιφανειακή ανάγνωση της ιστορικής εξέλιξης. Αυτό ισχύει είτε για τις «πατριωτικού» τύπου νοσταλγικές αναγνώσεις (βλέπε τελετές έναρξης και λήξης Ολυμπιακών αγώνων) είτε για κείμενα και εικαστικά έργα που προσπαθούν να προσεγγίσουν μια Ελλάδα εκσυγχρονισμένη και πλήρως παγκοσμιοποιημένη, απαλλαγμένη από τοπικιστικές ιδιαιτερότητες. Αιωρούμαστε ανάμεσα στην Ελλάδα του ιστορικού ρετρό και την Ελλάδα του εκσυγχρονισμού.

Η κυρίαρχη αυτή διττή προσέγγιση έχει καταγραφεί πρόσφατα σε δύο κυρίως περιπτώσεις. Στις τελετές έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων και στα κείμενα που συνόδευσαν την ελληνική εκπροσώπηση στην *Arco '04*. Ως προς τις τελετές έναρξης και λήξης του Δημήτρη Παπαϊωάννου θα ήταν δυνατόν να μην είχε κάποιος αντίρρηση ως προς το περιεχόμενό και την αισθητική τους αν δεν είχαν παρουσιαστεί ως το απόλυτο γεγονός που *συλλαμβάνει τη συνολική συνείδηση της ελληνικής διαχρονίας, τιμώντας τη βαθιά δομή της ελληνικής σκέψης*.¹⁶ Το παραλήρημα-πισωγύρισμα θα έλεγε κανείς αυτών των κειμένων δείχνει την τεράστια ανάγκη να δικαιωθεί μια συνέχεια, ένα άγχος όπου η ταυτότητα μεταβιβάζεται στο πέραν της δικαίωσης μιας συνέχειας. Μια συνέχεια που, ανεξάρτητα από το αν υπάρχει η όχι, όταν εξαντλείται σε εικονογραφήσεις δεν μπορεί να διεκπεραιώσει καμία δημιουργική σκέψη. Το μόνο κατόρθωμα εκείνων των τελετουργικών γεγονότων, αν κριθούν ως καλλιτεχνικά δρώμενα, ήταν ότι αποτύπωσαν με ειλικρίνεια την αδυναμία μιας νοοτροπίας να αναχθεί πέρα από την επιφάνεια. Αυτό που στο κείμενο του Γεωργουσόπουλου παρουσιάζεται ως ένα επίτευγμα όπου

*...ο Παπαϊωάννου κατόρθωσε σε τρία τέταρτα της ώρας να αφηγηθεί με λιτά, αναγνωρίσιμα σύμβολα, ιδέες, αισθητοποιημένες αξίες, την περιπέτεια της ελληνικής ανακάλυψης του κόσμου. Σε μια παρέλαση επική, δραματική και λυρική συγκρότησε έναν κύκλιο χορό όπου με τους ήχους του διονυσιακού τύμπανου που πρώτη κατασκεύασε η θεά Κυβέλη και την εξέλιξη της κιθάρας που πρώτος κούρντισε ο Πυθαγόρας με τον Κανόνα του που έγινε κανονάκι και σαντούρι που τώρα ιερουργεί η Αρετή Κετιμέ, χόρεψαν η Αριάδνη του Λαβυρίνθου, η Καλλιπατεΐρα, οι χορευτές του Αισχύλου, οι Σάτυροι και οι Σιληνοί, ο Πλάτων, ο Διγενής και ο Καραϊσκάκης, ο Καραγκιόζης, η Σφίγγα, ο Οιδίπους και οι Ταναγραίες.*¹⁷

Η περιγραφή αυτή του Γεωργουσόπουλου δεν είναι παρά μια θλιβερή παράθεση ενός συνοθυλεύματος όπου οι ιδέες έχουν εκπέσει σε στερεότυπα. Αυτή είναι η Ελλάδα του ιστορικού ρετρό.

Στα κείμενα για την *Arco* αντίθετα διέκρινε κανείς το άγχος των επιμελητών να υπερασπιστούν τον εκσυγχρονισμό της χώρας ως να ήταν ο καθένας από αυτούς ο Μέγας Πέτρος μπροστά στους βάλτους όπου επρόκειτο να κτιστεί η Αγία Πετρούπολη παρά ως σύγχρονοι επιμελητές μιας σύγχρονης χώρας. Ερωτήματα όπως

...σε ποιο χωρο-χρονικό χώρο συμβαίνει ο εκσυγχρονισμός της χώρας¹⁸

ή

το μάθημα του πολιτιστικού εκσυγχρονισμού και τη χρησιμότητα ανανέωσης των θεσμών, η Ελλάδα θα χρειαστεί πολύ περισσότερο χρόνο για να τα εμπεδώσει¹⁹

τέθηκαν και από τους τρεις επιμελητές και όλοι τους κατέληξαν στο να επικεντρώσουν την προσπάθειά τους στην απάντηση του ερωτήματος που φαίνεται να είναι κεφαλαιώδης:

Μα υπάρχει σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα;²⁰

Αρκεί η εκσυγχρονιστική προσέγγιση για να δημιουργηθεί εικαστικό momentum; Θα έλεγε κανείς ότι και τα τρία αυτά κείμενα γράφτηκαν για να υπερασπίσουν μια πολιτικάντικη ατζέντα, την ατζέντα του εκσυγχρονισμού. Με βάση αυτό το σκεπτικό ο οπισθοδρομικός τόπος Ελλάς είναι βυθισμένος στο τέλμα και οι τρεις επιμελητές θα ηγηθούν ενός γενναίου breakthrough που θα μεταφέρει αυτούς και τους εκλεκτούς τους καλλιτέχνες στη Γη της Επαγγελίας του Εκσυγχρονισμού. Κατά πόσο βέβαια υπάρχει ένα τέτοιο πλαίσιο και κατά πόσο αν υπάρχει αυτό το πλαίσιο ήταν δυνατόν να συμβεί το γενναίο breakthrough με τις συγκεκριμένες επιλογές καλλιτεχνών που παρουσίασαν είναι κάτι το οποίο έχει ήδη απαντηθεί από την μηδενική διεθνή αποδοχή της έκθεσης εκεί όπου πραγματοποιήθηκε.²¹

Και οι δύο προσεγγίσεις, η ρετρό και η εκσυγχρονιστική, εξαντλούνται από κάποιο άγχος· είτε από το άγχος της απόδειξης ότι υπάρχει συνέχεια, είτε από το άγχος της εκπλήρωσης του «αιτήματος» του εκσυγχρονισμού. Μπορεί όμως να δημιουργηθεί κάτι ουσιαστικό όταν κυριαρχεί το άγχος του να αποδείξει κανείς αυτό το οποίο έχουν προβάλει οι άλλοι πάνω του; Και οι δύο αυτές προσεγγίσεις είναι προσεγγίσεις ανασφάλειας και όχι αυτοπεποίθησης.

Αν λοιπόν θεωρηθεί ότι οι δύο παραπάνω προσεγγίσεις (ρετρό και εκσυγχρονισμός) είναι ξεπερασμένες θα μπορούσε να υπάρξει μια επάνοδος του αρχικού ερωτήματος αυτού του κειμένου· μπορεί να υπάρξει Έλληνας-Ξένος; Αρκεί η έννοια της πατρίδας-τραύμα να προσδιορίζει ακόμη τον κόσμο ενός σύγχρονου Έλληνα διανοούμενου;²² Από την άλλη αρκεί άραγε να ερμηνεύουμε την Ελλάδα ως μια πατρίδα-transient,

όπως κάνουν οι επιμελητές της Arco, ο Δάκης ή ο Ιωακειμίδης μιας πατρίδας που επιτάσσει την εμμονή στο τώρα ενός αμφίβολου εκσυγχρονισμού; Ή μήπως θα ήταν πιο δημιουργικό να κινηθεί κάποιος με μια άλλη λογική που θα στηρίζεται στην προσπάθεια προσδιορισμού της Ελλάδας ως μιας πατρίδας-ξένης και των Ελλήνων ως Ελλήνων –Ξένων; Μπορεί να υπάρξει μια προσέγγιση όπου η Ελλάδα ως χώρος θα είναι μια πατρίδα ξένη με τον τρόπο που το υιοθετεί ο Σαϊντ μέσα από το κείμενο του Ούγο; Μια πατρίδα που ανακαλύπτεται σε τρίτο επίπεδο, αφού πλέον έχουν συνειδητοποιηθεί και ξεπεραστούν τόσο το πρώτο επίπεδο της οικειοποίησης (Παπαϊωάννου) όσο και το δεύτερο επίπεδο της αίσθησης μιας απόμακρης αποξένωσης (Δάκης, Arco, Ιωακειμίδης). Είναι η στιγμή που ή η πατρίδα θα μετασχηματιστεί σε μια πατρίδα-ξένη ή θα πάψει να είναι πατρίδα. Ή θα γίνει ένας χώρος που θα προσδιοριστεί και πάλι πέρα από τις προβολές, εκσυγχρονιστικές ή ρετρό, ή θα σβήσει για πάντα αφού δεν θα έχουμε να ανακαλύψουμε τίποτα πίσω από τις αντανάκλασεις. Ακόμη και μια πατρίδα, όπως άλλωστε και η ίδια η ζωή, ή θα αναδημιουργείται διαρκώς ή καλύτερα να μην υπάρχει. Ή θα μπορούσαμε να κινηθούμε πέρα από τις συναισθηματικές αναφορές στο πριν και στις ασαφείς υποσχέσεις ενός γλυκερού μέλλοντος, ή πολύ απλά ο χώρος που μας περιβάλλει θα πάψει να έχει οιαδήποτε αξία ως έχει.

Ίσως και αυτό να είναι μια κάποια λύση... Ακόμη και ο θάνατος είναι μια τίμια παραδοχή.

¹ Ατόμ Εγκογιάν, *Αραράτ*, σενάριο Ατόμ Εγκογιάν, παίζουν: Σαρλ Αζναβούρ, Κρίστοφερ Πλάμμερ, Ντέιβιντ Αλπει, Ελίας Κοτέας, Αρσινέ Χανιάν, διάρκεια 115', 2002.

² *The Truman Show* (1998), σκηνοθεσία Peter Weir.

³ Ρόντρικ Μπήτον, *Γιώργος Σεφέρης, Περιμένοντας τον Άγγελο*, μτφ. Μίκα Προβατά, Ωκεανίδα, Αθήνα, 2003, σελ. 430.

⁴ *Ibid*, σελ. 432.

⁵ *Μάρτιν Χάιντεγκερ*, Η προέλευση του έργου Τέχνης, μτφ. Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα, 1986, σελ. 71.

⁶ *Michel Haar*, Το Έργο Τέχνης, μτφ. Παντελής Ανδρικόπουλος, Scripta, Αθήνα, 2001, σελ. 73

⁷ Hugo of St Victoir, *Didascalicon*, μτφ. στα Αγγλικά Jerome Taylor, Columbia University Press, New York, 1961, σελ. 101.

⁸ Edward W Said, *Culture and Imperialism*, Vintage, 1993, σελ. xi-xv.

⁹ Arthur C. Danto, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, μτφ. Μαριλένα Καρρά, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2000, σελ. 222.

¹⁰ *Ibid*, σελ. 222-223.

¹¹ *Σαντορίνη*, λάδι σε μουσαμά, 17x187εκ. Εθνική Πινακοθήκη.

¹² Περιγράφοντας το έργο η Νέλλη Μισιρλή αναφέρει: *το φως του μεσογειακού ήλιου εξαίρει τις λευκές στέγες των σπιτιών, δημιουργώντας πόλους έντασης ανάμεσα στο γαλάζιο ουρανό, στο έδαφος και*

στις κοκκινωπές στέγες. Εδώ μαρτυρείται το ενδιαφέρον του όχι μόνο για τη ρεαλιστική και υλική απόδοση του εξωτερικού φωτός αλλά και για τη δυνατότητα αρχιτεκτονικής οργάνωσης του χώρου (Νέλλη Μισιρλή, Γύζης, Αδάμ, Αθήνα 1996, σελ. 68). Φαίνεται ότι στο απόσπασμα η Μισιρλή εντοπίζει τη διάσταση που υπάρχει στην ανάπτυξη της εικόνας αλλά την ερμηνεύει εντελώς φορμαλιστικά.

¹³ Άλλο ένα τέτοιο παράδειγμα είναι και το έργο του Συμεών Σαββίδη. Στο έργο του, όπως για παράδειγμα στο *Η Κασταλία Πηγή* (λάδι σε μουσαμά, Εθνική Πινακοθήκη) υπάρχει μια προβολή της εμπρεσιονιστικής αισθητικής στην τοπική ιδιαιτερότητα του τοπίου, που ουσιαστικά παραμένει προβολή και όχι επεξεργασία ενός συστήματος. Ωστόσο το θέμα της τοπιογραφίας και του τρόπου με τον οποίο καταγράφει το φως θα το αναπτύξουμε σε άλλο κείμενο.

¹⁴ Αναφέρουμε μερικά έργα του Παπαλουκά από εκείνη την περίοδο όπου σε αντίθεση με τον Σαββίδη το μοντερνιστικό βίωμα μετασχηματίζεται σε μέθοδο ανάγνωσης της πραγματικότητας. Τέτοια έργα είναι τα *Αρσανάς στο Άγιο Όρος* (δύο τέτοια έργα με αυτό τον τίτλο του 1924 και 1935), *Αρχονταρίκι της Λαύρας* (1924), *Είσοδος Πρωτάτου* (1924) και *Είσοδος Σιμωνόπετρας* (1924). Το ταξίδι του Παπαλουκά στο Άγιο όρος σηματοδότησε μια άλλου επιπέδου ζωγραφική, μια ζωγραφική όπου το σύστημα και το βίωμα δεν συγκρούονται αλλά αλληλοσυμπληρώνονται.

¹⁵ Την εποχή εκείνη κυριάρχησαν παρόμοιες εικονογραφικές προσεγγίσεις με πιο σημαντική το *Ζορμπά* του Κακογιάννη.

¹⁶ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Άξιον εστί το τίμημα*, εφημ. Τα Νέα, Σάββατο 14 Αυγούστου 2004

¹⁷ Ibid

¹⁸ Δρ. Σάνια Παπά, *Κατάλογος Ελληνικής Συμμετοχής στην Arco '04, Οι Έλληνες Καλλιτέχνες Ταξιδευτές του «Επίκαιρου». Διαδρομές στην «Κόψη του Ξυραφιού»*, , σελ. 73

¹⁹ Ντένης Ζαχαρόπουλος, *Υπερηφάνεια ή Προκατάληψη, Κατάλογος Ελληνικής Συμμετοχής στην Arco '04*, σελ. 52

²⁰ Κατερίνα Γρέγου, *Νέα Πραγματικότητα, Νέο Κύμα, Κατάλογος Ελληνικής Συμμετοχής στην Arco '04*, σελ. 25

²¹ Μια παρόμοια εκσυγχρονιστική προσέγγιση είναι αυτή του Χρήστου Ιωακειμίδη που στην προσπάθειά του να δώσει ένα κάποιο πλαίσιο στην έκθεση Outlook παρουσίασε τον εαυτό του περίπου ως τον θεραπευτή του άρρωστου τόπου Ελλάς όταν με φράσεις όπως και ο τρόπος με τον οποίο ξεκίνησα ήταν να αφογκραστώ, να πω βήζτε όπως κάνει ο γιατρός (συνέντευξη στον Αυγουστίνο Ζενάκο, ΤΟ ΒΗΜΑ, 19 Οκτωβρίου 2003, Ειδική έκδοση για την Outlook, σ. 6) έδειξε την ωμή του προσπάθεια να «θεραπεύσει» το άρρωστο σώμα της ασθενούς Ελλάδος. Μια προσπάθεια που κορυφώθηκε στη λογοκρισία που άσκησε και αυτός, μεταξύ άλλων, στο έργο του De Gordier.

Μια τρίτη προσέγγιση είναι της συλλογής Δάκη που λειτουργεί διττά. Από το ένα μέρος θετικά με την έννοια του σχηματισμού ενός ζωντανού φορέα εικαστικής τέχνης στην Ελλάδα από την άλλη απολύτως αρνητικά διότι λειτουργεί ως ο λευκός ελέφαντας που ξεκομμένος από το περιβάλλον σχηματίζει εικόνες αμφίβολης σημασίας όσον αφορά την προσέγγιση της τοπικής ιδιαιτερότητας. Οι εικαστικές εικόνες της συλλογής που σχετίζονται με την Ελληνική πραγματικότητα σχηματίζουν μια πατρίδα-transient που δεν παραπέμπει πουθενά, ούτε καν στην ίδια τη διεθνοποιημένη εικαστική σκηνή.

²² Αυτό δεν γίνεται εμφανές στην προσέγγιση του Παπαϊωάννου που είναι η καρικατούρα αυτής της προσέγγισης.