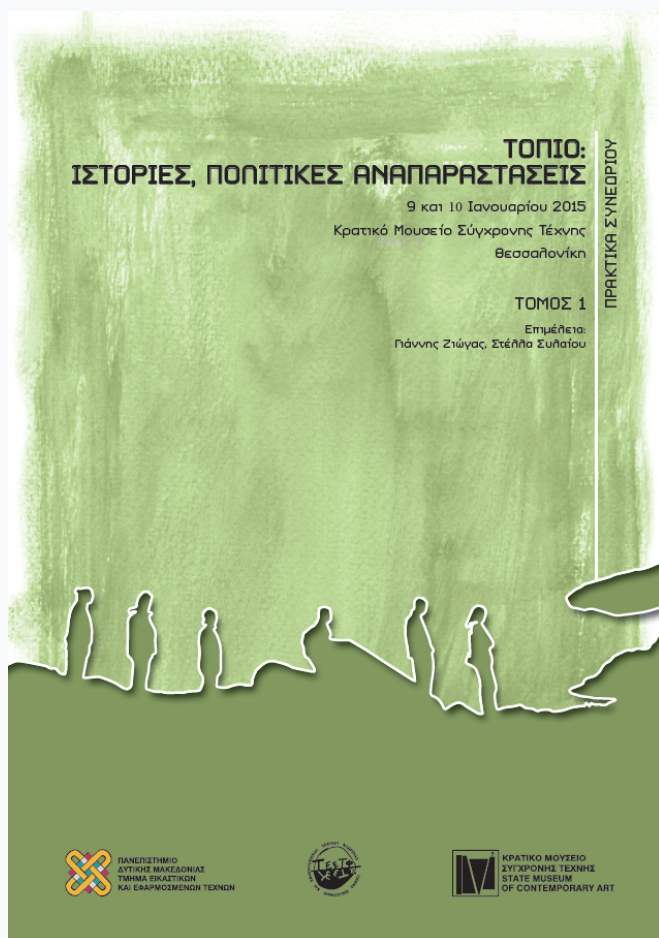


Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες

Τόμ. 4 (2015)

Τοπίο: Ιστορίες και πολιτικές αναπαραστάσεις. Διεθνές συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες



Τόπος, πατρίδα, χώρα, Μια ανάγνωση του Έρωτα της Μαρίνας Αμπράμοβιτς

Μαρία Ζουμπούλη

doi: [10.12681/visualmarch.3061](https://doi.org/10.12681/visualmarch.3061)



Τόπος, πατρίδα, χώρα Μια ανάγνωση του Έρωτα της Μαρίνας Αμπράμοβιτς

Μαρία Ζουμπούλη
Επίκουρη Καθηγήτρια
Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου
E-mail επικοινωνίας: zoubouli@teiep.gr

Ένας άνθρωπος βάζει σκοπό της ζωής του να ζωγραφίσει τον κόσμο. Χρόνια ολόκληρα γεμίζει μια επιφάνεια με εικόνες από επαρχίες, βασιλεια, βουνά, κόλπους, καράβια, νησιά, ψάρια, σπίτια, εργαλεία, άστρα, άλογα κι ανθρώπους. Λίγο πριν πεθάνει, ανακαλύπτει ότι αυτός ο υπομονετικός λαβύρινθος των γραμμών σχηματίζει την εικόνα του προσώπου του¹³⁶.

Το 2001, μετά τον θάνατο του πατέρα της, η Μαρίνα Αμπράμοβιτς δημιουργεί ένα έργο πολύ διαφορετικό από όσα είχε κάνει ως τότε. Δεν είναι από τα πιο γνωστά της πορείας της και δεν έχει προκαλέσει την βροχή των σχολίων που συνήθως προκαλεί η καλλιτέχνις.

Ο Έρωτας προέκυψε μετά από παραγγελία της Fundació Montenmedio Arte Contemporaneo (NMAC), στο Cádiz της Ισπανίας. Το ιδιωτικό αυτό κέντρο έχει στόχο να δημιουργήσει ένα διάλογο ανάμεσα στην τέχνη και τη φύση, διάλογο για τον οποίο αξιοποιεί το φυσικό καταφύγιο του κτήματος Montenmedio και τους πλούσιους φυσικούς του πόρους. Εγκαινιάζεται τον Ιούνιο του 2001 με μια έκθεση 10 σύγχρονων καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων μερικοί από τους πιο επιφανείς εκπροσώπους της land art. Ο παλαίμαχος Sol Le Witt φτιάχνει μια ακόμη εκδοχή της συναρμογής τσιμεντόλιθων, ανάμεσα σε γλυπτική και αρχιτεκτονική. Ο Richard Nonas εγκαθιστά στον κήπο το έργο *Ροή του ποταμού - φίδι του ήλιου* (Caudal del río - Serpiente del sol). Η Gunilla Bandolin με την *Εντύπωση του ουρανού* παρεμβαίνει στο τοπίο, δημιουργώντας ανταποκρίσεις ανάμεσα στις κοσμικές συντεταγμένες. Ο Roxy Paine «μεταμοσχεύει» στον κήπο ένα μεταλλικό δέντρο. Η Pilar Albarracín αφηγείται το παραμύθι της χιλιοστής δεύτερης νύχτας, με ένα αμάξι Μαροκινών εμιγκρέδων, στην σχάρα οροφής του οποίου στοιβάζεται, μαζί με τις άλλες αποσκευές, και η βασίλισσα του σπιτιού. Ο conceptual Maurizio Cattelan αναρτά μια πινακίδα (*In este lugar han ocurrido 81 accidentes, 14 muertos, 2 lesionados*), ο κυνισμός της οποίας δεν σοκάρει καθόλου όσους ταξιδεύουν στην εθνική Κορίνθου-Πατρών...

136. Borges J. L. (1982). El hacedor, Emecé Editores S.A., ed. (16ª edición).

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς συμμετέχει με δυο έργα: Το πρώτο είναι οι *Ανθρώπινες φωλιές* (Human nests). Στα απότομα τοιχώματα ενός παλιού λατομείου, η Αμπράμοβιτς κάνει 7 τρύπες σε διάφορα ύψη. Είναι «φωλιές», προορισμένες εξ' ορισμού να προσφέρουν ασφάλεια και ανάπαυση. Συγχρόνως όμως αναδεικνύουν την αδυναμία, την ευθραυστότητα της φύσης εκείνου που φωλιάζει εκεί. Περιορισμένος σε έναν χώρο ελάχιστο, σε μεγάλο ύψος, ο ένοικος της φωλιάς είναι υποχρεωμένος να παραμείνει εναργής και ενσυνείδητος, με μια οξυμένη αντίληψη του χώρου και του χρόνου.

Το δεύτερο έργο της Αμπράμοβιτς είναι ο *Ήρωας*, ένα μονοπλόνο 14 λεπτών και 21 δευτερολέπτων, σε ασπρόμαυρο φιλμ 16 mm¹³⁷. Πάνω σε ένα άλογο, η Αμπράμοβιτς κρατά στο δεξί της χέρι μια λευκή σημαία, που ανεμίζει, όπως ανεμίζουν τα μαλλιά της και η χαίτη του αλόγου. Αυτή είναι και η μόνη κίνηση που καταγράφεται, κίνηση «φυσική», όχι προκεκλημένη. Στο βάθος εκτείνεται μια λοφώδης ύπαιθρος χωρίς διακριτικά στοιχεία, ένα οικουμενικό γήινο τοπίο. Άλογο και αναβάτης είναι σαν να έχουν παγώσει στο πεδίο μιας μάχης, λίγο πριν ή λίγο μετά την διεξαγωγή της. Α *capella*, ακούγεται μια γυναικεία φωνή, που τραγουδά τον εθνικό ύμνο της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Πίσω από τα αναγνώσιμα αυτά στοιχεία κρύβεται μια σειρά αντιθέσεων, αν όχι διαψεύσεων:

Η σύνθεση αναφέρεται σε κλασική αισθητική, με πυραμιδοειδή συγκρότηση, και επομένως σε ένα ισχυρό, αρχετυπικό πλαίσιο κανόνων. Η στατική αρμονία της πυραμίδας όμως προδίδεται από την υποφώσκουσα βία, που είναι συστατικό στοιχείο της ιδιότητας του ήρωα και που επιτείνεται από την ψυχρότητα του ασπρόμαυρου, την επιτηδευμένη επικότητα του *tableau vivant*, την εκζήτηση που ενέχεται στην ποιητική αρμονία της οιονεί ακινησίας, και προπαντός από το υπονοούμενο της λευκής σημαίας.

Αυτή η αίσθηση «απόκλισης» είναι βασικό στοιχείο της εικαστικής σύνταξης. Ο «ήρωας» του έργου δεν είναι ένας πολεμιστής, αλλά μια καλλιτέχνις. Το μέσον που επιστρατεύει είναι η κινούμενη εικόνα, το βίντεο, που αποποιείται την φύση του για να εστιάσει στην στατικότητα. Ο καλπασμός της ηρωικής επέλασης καθηλώνεται, το λάβαρο που κραδαίνει η Αμπράμοβιτς δεν είναι ένα περήφανο εθνικό σύμβολο, αλλά μια λευκή σημαία υποταγής. Το εμβατήριο που ακούγεται είναι ο εθνικός ύμνος μιας χώρας που δεν υπάρχει πια. Η γη των τεκταινομένων δεν είναι η γη της Βαλκανικής, στην οποία αναφέρονται τα συμφραζόμενα, αλλά της Ιβηρικής χερσονήσου, αφού το γύρισμα έγινε στην Ανδαλουσία¹³⁸.

«Μετά τον θάνατο του πατέρα μου αποφάσισα να φτιάξω αυτό το έργο. Κάθομαι ακίνητη πάνω στο λευκό άλογο, με μια λευκή σημαία να κυματίζει στον άνεμο. Μένω εκεί για μια απροσδιόριστη χρονική διάρκεια. Η γυναικεία φωνή τραγουδάει, από μνήμης, τον εθνικό ύμνο της Γιουγκοσλαβίας από την εποχή του Τίτο. Η εικόνα του βίντεο είναι ασπρόμαυρη, γιατί ήθελα να δώσω έμφαση στο παρελθόν και τη μνήμη». Η προσωπική ιστορία της Αμπράμοβιτς, και ιδιαίτερα η γενεαλογία της, είναι συχνά παρούσα στα έργα της. Θα παρακάμψουμε όμως την ψυχαναλυτική κατάδυση προκειμένου να εστιάσουμε στο ζήτημα του τοπίου, όπως απαιτεί η θεματική του συνεδρίου.

137. Μια έγχρωμη εκδοχή, διάρκειας 17 λεπτών, παρουσιάστηκε από την 15η Νοεμβρίου 2001 έως την 18η Φεβρουαρίου 2002 στο Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC.

138. Westcott J. (2010). *When Marina Abramović dies*. Massachusetts: The MIT Press, 272.

Οι γονείς της Αμπράμοβιτς υπήρξαν παρτιζάνοι, από εκείνους που έχτισαν την ιδέα της Γιουγκοσλαβίας και συνέδεσαν τη ζωή τους με την μοίρα της. Πριν ακόμα γνωριστούν, ήλθαν σε ρήξη με τις συντηρητικές οικογένειές τους, προσχώρησαν στο κομμουνιστικό κόμμα και στρατεύτηκαν. Σύμφωνα με την αφήγηση της ίδιας της Αμπράμοβιτς, συναντήθηκαν στον πόλεμο με τρόπο μυθιστορηματικό και ερωτεύτηκαν μέσα σε επικές συνθήκες. Ο αγώνας τους δικαιώθηκε όταν είδαν το ιδανικό τους να θριαμβεύει και η σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία την οποία οικοδόμησαν τους τίμησε σαν ήρωες.

Όμως στα χρόνια του Τίτο επέλεξαν διαφορετικούς δρόμους: εκείνη ανέλαβε θεσμικά πόστα και συμμετείχε ενεργά στην κομματική ελίτ που διοικούσε τη χώρα, ενώ εκείνος δεν σταμάτησε να συμπεριφέρεται σαν αντάρτης, μαζί με τους πιο ασυμβίβαστους από τους συντρόφους του, κριτικάροντας το καθεστώς και υφιστάμενος τις σχετικές συνέπειες. Όταν η Μαρίνα μπήκε στην εφηβεία, χώρισαν οριστικά.

Η αναφορά στους παρτιζάνους που την έφεραν στη ζωή επανέρχεται συχνά στο έργο της Αμπράμοβιτς με έμμεσες αναφορές, όπως στο *Thomas Lips* του 1975, που επανεπιτελείται το 2005¹³⁹, με εμβληματικό επίκεντρο το αστέρι της κομμουνιστικής Γιουγκοσλαβίας, το οποίο η καλλιτέχνης χαράζει πάνω στην κοιλιά της. Η αναφορά στους γονείς είναι ρητή και άμεση στην θεατρική επιτέλεση *Delusional* το 1994¹⁴⁰, όπου εκθέτει με σκληρότητα και ωμότητα την ταραγμένη και πολύπλοκη σχέση της μαζί τους. Η εικόνα τους επανέρχεται ως κινηματογραφημένη παρουσία το 1997, όταν θρηνεί τη Γιουγκοσλαβία πάνω σε έναν σωρό από ματωμένα κόκαλα στο συγκλονιστικό *Balkan Baroque*, που θριάμβευσε στην Biennale της Βενετίας.

Την ώρα που ο πατέρας της ξεψυχά, η Αμπράμοβιτς βρίσκεται στην Ινδία. Αλλά το σημαντικότερο για κείνη δεν είναι η γεωγραφική, μα η ψυχική απόσταση που τους χωρίζει. Μετανιωμένη που δεν το έκανε όσο ήταν ζωντανός, ζητά να αποτίσει φόρο τιμής στον ήρωα που εκείνος αντιπροσωπεύει στη μνήμη της. Συλλέγει σχολαστικά όλα τα ενθύμια της δράσης του: μετάλλια, φωτογραφίες, έγγραφα¹⁴¹. Εν τέλει, σκηνογραφεί ένα βίντεο, που θα γυριστεί χωρίς ακροατήριο.

Στην πρώτη του εκδοχή, ο *Ήρωας* θα ήταν δίπτυχο, ένα καθρέφτισμα: στην μια πλευρά, η καλλιτέχνης θα ίππευε στην ίδια στάση ένα άσπρο άλογο, που στην απέναντι πλευρά θα ήταν μαύρο. Ως εικόνα του πατέρα της, θα αναλάμβανε τον ρόλο της ανάξιας κόρης, που παραδίδεται με τη λευκή σημαία - σε ποιον άραγε; -, κάτι που εκείνος δεν θα έκανε ποτέ¹⁴². Αιμομιξία, ενοχή, αυτοκριτική, μπήκαν τελικά σε δεύτερο πλάνο μπροστά στην ιδέα του ήρωα, όπως εκφράστηκε στην τελική εκδοχή. Όπως είπαμε και πιο πάνω, δεν θα επεκταθούμε στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα

139. Πρόκειται για ένα επταήμερο με γενικό τίτλο *Seven Easy Pieces*, που έλαβε χώρα το 2005 στο Solomon R. Guggenheim Museum της Νέας Υόρκης. Κατά την διάρκεια του επταήμερου αυτού η Αμπράμοβιτς επιδόθηκε στην εκ νέου επιτέλεση «κλασικών» performances, ανατρέποντας τον κατεστημένο ορισμό της άπαξ και ανεπανάληπτης δημιουργίας τους. Την έκτη μέρα, επανέλαβε την παλιότερη δική της performance διάρκειας δυο ωρών με τίτλο *Lips of Thomas*, που είχε παρουσιαστεί αρχικά το 1975 στην Galerie Krinzinger του Innsbruck της Αυστρίας.

140. Παρουσιάστηκε στα Monty Theater, Antwerp (Βέλγιο) και Theater im Turm, Frankfurt (Γερμανία). Βλ. Stiles Kristine (2008). *Cloud with its shadow*. Στο *Marina Abramović*, επιμ. Kristine Stiles, Klaus Biesenbach, Chrissie Iles. Λονδίνο - Νέα Υόρκη: Phaidon Press, 46.

141. Fürstenberg von Adelina (2006). *Marina Abramović, Balkan Epic*. Γενεύη: Skira, 11.

142. “He could never surrender”, δηλώνει η καλλιτέχνις σε συζήτηση με την Phyllis Rosenzweig, που δημοσιεύεται στο Fürstenberg von Adelina (2006), 40.

ψυχαναλυτική διάσταση του θέματος. Δεν θα επεκταθούμε επίσης στο επίμονο υπαρξιακό θέμα της ακινησίας και της αντοχής, που αποτελεί βασικό συστατικό των περφόρμανς της Αμπράμοβιτς διαχρονικά. Θα επιστρέψουμε στο έργο για να δούμε την τοπολογική του διάσταση.

Η επιτηδευμένη, σχεδόν τελετουργική ακινησία μνημιώνει το σύμπλεγμα αλόγου κι αναβάτιδος, το καθιστά σχεδόν γλυπτό ανδριάντα, που γίνεται μέρος του τοπίου, συστατικό του στοιχείο. Η Αμπράμοβιτς στηρίζει μια ολόκληρη διαλεκτική πάνω στον τρόπο με τον οποίο χτίζει το τοπίο αυτό. Θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι ο «τόπος» του *Ήρωα* δεν είναι γι' αυτήν «πατρίδα», όπως θα περίμενε κανείς, αλλά «χώρα».

Το τοπίο ως γνωστόν δεν είναι μονήρης έννοια, αλλά μια στρατιγραφία φυσικού, ανθρώπινου και φανταστικού παράγοντα. Αυτή δεν είναι στατική, αλλά μεταβαλλόμενη, αφού οι εν λόγω παράγοντες διαστρωματώνονται κάθε φορά με διαφορετική σειρά και με διαφορετικού βαθμού αλληλοδιεισδύσεις. Όστε το τοπίο εξ ορισμού δεν υφίσταται εκτός της νοηματοδότησής του από συγκεκριμένα πολιτισμικά συστήματα - πράγμα που το καθιστά φορέα μιας ιδεολογίας η οποία έρχεται να νομιμοποιήσει ένα σύνολο αντικειμένων κι αξιών¹⁴³. Πράγμα που το καθιστά χώρο, θέση, επικράτεια, περιβάλλον, οικοσύστημα. Ειδικότερα, το τοπίο της υπαίθρου, η «εξοχή», σε αντίθεση με το αστικό τοπίο, όπου κυριαρχεί η ανθρώπινη παρουσία, ενισχύει την μετα-φυσική διάσταση, φορτίζει ιδεολογικά τις ως άνω νοηματοδοτήσεις. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που επιλέγεται ως background για το προκείμενο έργο.

Το τοπίο ως επινόηση καλλιτεχνική, λογοτεχνική, ρητορική κ.λπ. δεν είναι τόπος ουδέτερος - λέγοντας «ουδέτερος» εννοούμε τον χώρο της ευκλείδειας γεωμετρίας, τον ομογενή, ισότροπο, άπειρο νευτώνειο χώρο. Όπως είπαμε, προκύπτει από τη σύνθεση ανάμεσα στην υλική πραγματικότητα και τις κοινωνικές της αναπαραστάσεις. Γεννιέται από τις ανθρώπινες αξίες, και η ακτινοβολία τους του προσδίδει συγκεκριμένες διαστάσεις, το οριοθετεί χρησιμοποιώντας τα τότε και τα ταμπό του εκάστοτε πολιτισμού. Διαμεσολαβείται τόσο από την γνώση, όσο και από τις πάσης φύσεως μυθολογίες. Υπερβαίνει τη γεωγραφία, καταλύοντας την απόσταση ανάμεσα στο φυσικό και το φαντασιακό¹⁴⁴. Όστε, για τα υποκείμενα, η θέασή του καθίσταται καθολική και συγχρονική, οποιαδήποτε κι αν είναι η σχετική οπτική γωνία.

Το τοπίο είναι μια «ανασυγκροτημένη φύση»¹⁴⁵, που παραδοσιακά οφείλει να είναι όσο πιο «φυσική» γίνεται. Μόνο έτσι καθισχύζει την αρχέγονη ανάγκη να πιστέψουμε σε ένα κόσμο συμπαγή, ακλόνητο από την παράλληλη ύπαρξη των πολλαπλών ατομικών και συλλογικών κόσμων μας¹⁴⁶.

Η Αμπράμοβιτς επιλέγει να οριοθετήσει το τοπίο που πλαισιώνει τον ήρωα μινιμαλιστικά, αποφεύγοντας τις καταδηλώσεις, και με συνειδητή αποστασιοποίηση από το πραγματολογικό πλαίσιο από το οποίο εκκινεί. Αυτό εξυπηρετεί την οικουμενικότητα του ιδεώδους που προβάλλεται.

143. Sansot P.(1989). Pour une esthétique des paysages ordinaires. *Crise du paysage?* Numéro spécial de l'*Ethnologie française*, nouvelle série, 19/3, σελ. 239-243 [239].

144. Sansot P., ό.π., σελ. 242.

145. Cauquelin Anne (2000). *L' invention du paysage*. Παρίσι: PUF, *passim*.

146. Cauquelin Anne (2002). *Le site et le paysage*. Παρίσι: PUF, 100.

Ο δυνητικός οικουμενικός χώρος όπου κατοικεί ο *Ήρωας* αποτελεί μια εναλλακτική διάταξη, αυτό που ο Φουκώ ονομάζει *ετεροτοπία*¹⁴⁷. Στην οποία θα πρέπει να προστεθεί και η *ετεροχρονία* που επιβάλλει η περίπτωση, αφού το έργο είναι οιονεί μνημόσυνο, που ανακαλεί συγχρόνως έναν συγκεκριμένο ιστορικό χρόνο, αλλά και την αιωνιότητα.

Η ετεροτοπία, ως σύνθεση πολλαπλών χωροταξιών, συχνά αντιθετικών, συνιστά «ένα είδος πραγματωμένης ουτοπίας». Πραγματωμένης βέβαια, όχι με την έννοια της υλοποίησης, αλλά των εν δυνάμει νέων πεδίων σκέψης και ενδεχομενοτήτων, που επιτρέπουν την αμφισβήτηση ή/ και τον σχολιασμό της κατεστημένης πραγματικότητας. Το τοπίο του *Ήρωα* είναι ετεροτοπία. Το ίδιο το έργο, το βίντεο, είναι ετεροτοπία: όπως ο καθρέφτης στο δοκίμιο του Φουκώ, έτσι και η αναπαράσταση που προτείνει το έργο τέχνης καθιστά δυνατή μια διττή εμπειρία, συγχρόνως του υπαρκτού και του εικονικού.

Το τοπίο - προϊόν αναπαράστασης θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια μετωνυμία της συναρτώμενης στον ήρωα έννοιας της πατρίδας. Ως πατρίδα εννοούμε μια φαντασιακή πολιτική κοινότητα, προϊόν συγκεκριμένης πολιτικο-οικονομικής αρχιτεκτονικής, που έλκει την συναίνεση και την συνύπαρξη των ανθρώπων που την αναγνωρίζουν ως τέτοια, πέρα και πάνω από τις όποιες πολιτικές και άλλες αντιπαραθέσεις τους. Η οντότητά της προϋποθέτει μια διαλεκτική ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό συμφέρον, όπως προϋποθέτει και μια κυρίαρχη πολιτική αφήγηση. Η αφήγηση αυτή βασίζεται εν μέρει στον κοινωνικό πραγματισμό, αλλά πρωτίστως σε κάποιον υπερβατικό ιδεολογισμό.

Με άλλα λόγια, και η πατρίδα είναι αναπαράσταση. Όχι ως αφηρημένη έννοια, αλλά ως φυσικό περιβάλλον, που φέρει ιστορία και φορτισμένη σημειολογία, που προκαλεί συναισθήματα και συγκινήσεις, και που μπορεί να πολώνει τον ανθρώπινο ψυχισμό, σαν μαγνητικό πεδίο που ενεργοποιεί ακαταμάχητες δυνάμεις. Αν το καλοσκεφτούμε όμως, η εγκατάσταση των συμβόλων, η μνημείωση προσώπων, αντικειμένων, γεγονότων και όλα τα συναφή, λειτουργούν με βάση συνειρμούς που είναι εξόχως τοπολογικοί - ή μήπως πρέπει να πούμε, όπως ο Derrida, *τοπολιτικολογικοί*;

Με άλλα λόγια, το τοπίο δεν προσδιορίζει την πατρίδα, αντιθέτως προσδιορίζεται από τις αξίες που ενσωματώνονται στην έννοια της πατρίδας. Αυτές οι αξίες καθιστούν το ταπεινό και το σύννηθες του όποιου τοπίου εξαιρετικό και πολύτιμο, «άπάντων τιμιώτερον καί σεμνώτερον καί άγιώτερον»¹⁴⁸, σύμφωνα με την διάσημη φράση του Σωκράτη που διδασκόμαστε στο σχολείο.

Με βάση τα παραπάνω, ποιο είναι το πρόπλασμα πατριωτισμού που προτείνεται μέσω του *Ήρωα*; Το θέμα «πολιτογραφείται» (δηλαδή εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο σύστημα αναφοράς) διά της αναγωγής στο φυσικό τοπίο: Ο ανδριάντας προς τιμήν του εκλιπόντος ήρωα είναι ένα οπτικό ρητορικό σχήμα, μια εικαστική μεταφορά, που είναι καθραρισμένη μέσα σε ένα τυπικό παράθυρο με θέα - η οποία, όμως, αφορά την ισπανική υπαίθρο.

Θα μπορούσαμε να προσπεράσουμε αυτή την παράφωνη λεπτομέρεια και να εγκαταλειφθούμε

147. Foucault M. (1994). Des espaces autres. Στο *Dits et écrits* IV. Παρίσι: Gallimard. Πρόκειται για διάλεξη που δόθηκε στον Cercle d'études architecturales της γαλλικής πρωτεύουσας, στις 14/3/1967.

148. Πλάτωνος, *Κρίτων*, κεφ. 12.

στα ηχητικά συμφραζόμενα, που είναι μάλιστα επικά: ο εθνικός ύμνος της Γιουγκοσλαβίας. Αλλά κι εδώ η καταδήλωση υπονομεύεται: Η Marica Gojrenić, που αποδίδει τον ύμνο a capella, δηλαδή «φυσικά» και αδιαμεσολάβητα, δεν είναι αοιδός, αλλά εικαστική καλλιτέχνης, μαθήτρια της Αμπράμοβιτς. Πρόκειται λοιπόν όντως για αυθόρμητη έκφραση πατριωτισμού ή μήπως είναι άλλη μια περφόρμανς; Οι στίχοι είναι επικοί, δονούνται από μια εθνική αρετή που αναμετριέται ακόμα και με τις φυσικές δυνάμεις: *Μάταια απειλεί η άβυσσος της κόλασης, μάταια η φωτιά του κεραυνού, ας ραγίζει η πέτρα, ας τσακίζεται η βαλανιδιά, ας τρέμει η γη...*

Μόνο που όλα αυτά δηλώνονται εμφαντικά την ώρα που η Γιουγκοσλαβία έχει κατακερματιστεί.. Αυτή την ώρα ποιος είναι ο ήρωας, και ποιος ο προδότης της πατρίδας; Ποια είναι η πατρώα γη; Αυτή πάντως για την οποία πολέμησε ο πατέρας της Αμπράμοβιτς δεν υπάρχει πια... Ούτε ο πατέρας υπάρχει.

Πολεμώντας για την Γιουγκοσλαβία, ο πατέρας της Αμπράμοβιτς, σε αντίθεση με την μητέρα της, παλεύει για έναν ουτοπικό σοσιαλισμό¹⁴⁹ και δεν συμβιβάζεται με την υπαρκτή εκδοχή του. Ίσως γι' αυτό ο τόπος που σκηνογραφεί προς τιμήν του η κόρη του είναι εν τέλει μη-τόπος, ου-τόπος. Μήπως όμως η ουτοπία, ως ιδανική συλλογικότητα, έτσι όπως την συνέλαβε η σάτιρα του Thomas More στις αρχές του 16ου αι.¹⁵⁰, δεν βρίσκεται στο επίκεντρο της ιδέας της πατρίδας;

Τελικά, η ιδέα της πατρίδας στον *Ήρωα* συγκροτείται μέσω των συμφραζομένων που την υπονομεύουν. Αντί να μνημειώσει το σύμβολο σύμφωνα με τη διακήρυξη του τίτλου του έργου, η Αμπράμοβιτς το καταλύει. Η οικουμενικότητά του υποκαθίσταται από την προσωπική της μυθολογία: ο γεννήτοράς της, η ζωή της, οι εμπειρίες της είναι αυτές που αποδίδουν νόημα στη μορφή. Όπως στον Μπόρχες που επικαλεστήκαμε στην προμετωπίδα, η μορφή αυτή προκύπτει σχεδόν μεταφυσικά, αναπαράγοντας ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, μέσα από έναν δεδομένο βίο. Το υλικό με το οποίο η Abramović πλάθει τελικά τον ανδριάντα του ήρωα δεν είναι τόσο τα μιμητικά σημαίνοντα της έφιππης πόζας, όσο η προσωπική μνήμη, η συγκινησιακή ένταση, η αμφισημία των βιωμένων αισθημάτων¹⁵¹.

Επομένως, το τοπίο όπου κατοικεί ο ήρωας της Abramović είναι *χώρα*, με την έννοια που εισάγει ο Πλάτωνας και που μετασχηματίζει ο Derrida: δηλαδή ένα συγκεκριμένο πεδίο όπου οι μορφές αναλαμβάνουν νόημα -με όλες τις αντιφάσεις και τις πολεμικές που μπορεί να ενέχει ένα νόημα. Χώρα είναι ο τόπος όπου πραγματώνεται το ιδεώδες. Ο τόπος της τέχνης είναι χώρα. Αυτή η χώρα είναι για την Abramović φωλιά, οι *Ανθρώπινες φωλιές* που παρουσιάζει μαζί με τον *Ήρωα* στο Cádiz. Αυτή η φωλιά είναι τελικά η πατρίδα.

Και για να το πούμε με άλλα λόγια, στο έργο της Αμπράμοβιτς και όχι μόνο, το τοπίο της πατρίδας και

οι συναρτώμενες σε αυτό αξίες δεν είναι υπόθεση πραγματολογική, αλλά έν-τεχνη αναπαράσταση.

149. Ας θυμίσουμε την αντιδιαστολή ανάμεσα στον ουτοπικό σοσιαλισμό, δηλαδή τον οραματισμό για μια δίκαιη και ευτυχισμένη κοινωνία και γενικότερα για τη βελτίωση του ανθρώπου βάσει των αρχών τού σοσιαλισμού, όπως αναπτύχθηκε στις αρχές του 19ου αι. από τους Φουριέ, Σαιν-Σιμόν, Όουεν κ.ά., και τον επιστημονικό σοσιαλισμό των Μαρξ-Ενγκελς.

150. Το *Περί της αρίστης καταστάσεως του κράτους και περί της νέας νήσου Ουτοπίας* (*Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*), που δημοσιεύτηκε το 1516, είχε τεράστια απήχηση σε όλη τη μεταγενέστερη ευρωπαϊκή γραμματεία.

151. Sansot P., ό.π., σελ. 242.