



Αδαμάντιος Διαμαντής, Φυτεύτριες (1932-33)

display 1

Έλενα Πάρπα, Ιστορικός Τέχνης.

A/M 1501 | Αδαμάντιος Διαμαντής, *Φυτεύτριες* (1932-33)

**Τρεις απόπειρες προς μια ερμηνεία:**

**Η αλληλεξάρτηση τοπίου και τόπου στον Διαμαντή**

Απόπειρα α΄

Ο Αδαμάντιος Διαμαντής αρχίζει να πειραματίζεται με τις *Φυτεύτριες* (1932-33) το 1931, πέντε χρόνια μετά την οριστική επιστροφή του από το Λονδίνο. Η επιδίωξή του για συναίρεση των δυτικοευρωπαϊκών επιρροών του με τις εμπειρίες του στον κυπριακό χώρο τον οδηγεί στο τοπίο και ξεκινά να περιοδεύει την ύπαιθρο. «Γεννημένος μέσα στην πόλη [...] ποθούσα την εξοχή, τα χωριά και τον κόσμο τους»,<sup>1</sup> γράφει αναδρομικά. Ο Διαμαντής αποτελεί μια ενδιαφέρουσα περίπτωση αστού, που ποθεί την επιστροφή στη γεννέθλια γη.

Σε παρόμοια θέση βρίσκονται και αρκετοί δημιουργοί της γενιάς του '30 στην Ελλάδα, οι οποίοι αναζητώντας την ουσία της ελληνικότητας και το ενδεχόμενο για μια αυτόχθονη αισθητική, εφορμούν στο ελληνικό τοπίο «[ως] οι πρώτοι τουρίστες της ελληνικής υπαίθρου».<sup>2</sup> Οι διεκδικήσεις τους καθορίζονται από την πρόθεση ευθυγράμμισης του μαθήματος του ευρωπαϊκού μοντερνισμού με τους βασικότερους πυλώνες της ελληνικής παράδοσης (αρχαιοελληνικό πολιτισμό, Βυζαντινή και λαϊκή τέχνη) με ορίζοντα το ελληνικό τοπίο.<sup>3</sup> Ο Διαμαντής κοιτάζει κι αυτός προς την ίδια κατεύθυνση και σε έργα όπως οι *Φυτεύτριες* συγχωνεύει επιλεγμένες νεότερικές τεχνοτροπίες με στοιχεία της τοπικής παράδοσης.

Τόσο ο Χρυσάνθος Χρήστου όσο και η Ελένη Νικήτα, σε προηγούμενες αναλύσεις του έργου,<sup>4</sup> αναγνωρίζουν στις σχηματοποιημένες φιγούρες την επιρροή από τη Βυζαντινή τέχνη· στη σχεδόν χορογραφική οργάνωσή τους, το διάλογο με τις *Σταχομαζώχτρες* (1857) του Jean-François Millet<sup>5</sup> και στην ελεύθερη απόδοση του τοπίου στο φόντο την αναφορά στον Paul Cézanne. Αυτή η αμφιταλάντευση μεταξύ νεοτερικότητας και παράδοσης, μεταξύ Millet και Cézanne έχει ενδιαφέρον. Αντιμέτωπος με το ερώτημα πώς να αποδώσει και να αναδείξει το

---

<sup>1</sup> Αδαμάντιος Διαμαντής, *Ο Κόσμος της Κύπρου: Αφήγηση* (Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, 1975), σ. 48.

<sup>2</sup> Ζήσης Κοτιώνης, *Η τρέλα του τόπου*, (Αθήνα: Εκκρεμές, 2004), σ. 27.

<sup>3</sup> Ελένη Βακαλό, *Ο μύθος της ελληνικότητας*, (Αθήνα: Κέδρος, 1983) και Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα: Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, (Αθήνα: Πόλις, 2011).

<sup>4</sup> Χρυσάνθος Χρήστου, «Αδαμάντιος Διαμαντής» στο *Διαμαντής* (κατάλογος έκθεσης στην Κρατική Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης 7 Φεβρουαρίου-31 Μαρτίου 1994), (Λευκωσία: Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, 1994), σ. 11 και Ελένη Νικήτα, *Αδαμάντιος Διαμαντής: Η ζωή και το έργο του*, (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, 1998), σσ. 120-121.

<sup>5</sup> Η αναφορά στο Millet σημειώνεται από την Νικήτα (ο.π.).

γεωκλιματικά ιδιαίτερο τοπίο του τόπου του, ο Διαμαντής στις *Φυτεύτριες* επικυρώνει τη ζωγραφική του αξία κοιτάζοντας ταυτόχρονα προς τη Βυζαντινή τέχνη και προς το παράδειγμα δυο Ευρωπαίων ζωγράφων - ανανεωτών της τοπιογραφίας.

Η αναφορά στον Cézanne είναι ευκρινέστερη στις δυο πρώτες εκδοχές του πίνακα (1931-1933). Εδώ, ο Διαμαντής δανείζεται την αναλυτική χωρική του προσέγγιση και αποδίδει φύση και φιγούρες μέσα από το διάλογο σχήματος, όγκου και χρώματος. Η εικονογραφική παραπομπή στις *Σταχομαζώχτρες* του Millet είναι έντονη και στα τρία έργα. Στο ευρύτερο πλαίσιο της γαλλικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα, ο πίνακας του ρεαλιστή ζωγράφου σηματοδοτεί την επικράτηση της τοπιογραφίας ως ζωγραφικού είδους και ως μέσου για κοινωνική κριτική.<sup>6</sup> Ο Millet, με φόντο την Επανάσταση του 1848, εγκαταλείπει ιστορικά και μυθικά θέματα για να μνημονεύσει τον ανθρώπινο μόχθο και μια συνήθεια των φτωχών της υπαίθρου σε έναν πίνακα που στην εποχή του, αλλά και αργότερα, κατανοήθηκε ως κριτική στο κοινωνικό status quo.<sup>7</sup> Εάν, λοιπόν, ο Cézanne βοήθησε τον Διαμαντή να αναγνωρίσει τη ζωγραφικότητα του κυπριακού τοπίου, ο Millet τού έδειξε πως να δώσει βάρος τελετουργικό σε μια καθημερινή αγροτική σκηνή και πως να αναδείξει το τοπίο σε μια επιφάνεια για ιδεολογικό σχολιασμό. Για να κατανοήσουμε το τελευταίο θα χρειαστεί, ωστόσο, να πάρουμε ξανά τα πράγματα από την αρχή.

#### Απόπειρα β'

Ο Διαμαντής αρχίζει να πειραματίζεται με τις *Φυτεύτριες* το 1931. Αυτή είναι μια σημαντική χρονιά τόσο στη ζωή του ζωγράφου όσο και στη σύγχρονη κυπριακή ιστορία. Ο μεν Διαμαντής ανακαλύπτει την κυπριακή ύπαιθρο και συγκεκριμένα το τοπίο και τον κόσμο του Άγιου Θεόδωρου. Η δε Ελληνοκυπριακή κοινότητα συνειδητοποιεί την ανάγκη για οργανωμένο αγώνα υπέρ της Ένωσης και κατά της βρετανικής αποικιοκρατίας με αποτέλεσμα τη λαϊκή εξέγερση και το κάψιμο του κυβερνείου στα Οκτωβριανά. Ενώ εργάζεται στον πίνακα, ο ζωγράφος συμμετέχει στις διαδηλώσεις ως μέλος της Εθνικής Ριζοσπαστικής Ένωσης Κύπρου.<sup>8</sup> Ενώ οι Ελληνοκύπριοι, διατελώντας υπό αποικιοκρατικό καθεστώς, διεκδικούν το όραμα ενός εθνικού ιδεώδους και την επικράτησή τους, εδαφική και εθνική, έναντι της αναδυόμενης κοινότητας των Τουρκοκυπρίων, ο Διαμαντής στρέφεται θεματογραφικά στο τοπίο. Αναγνωρίζει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και αναλαμβάνει να τα απεικονίσει. Τοποθετεί δυο γυναίκες να φυτεύουν τη γη - το αντικείμενο αντικρουόμενων απαιτήσεων - υπό το επιτηρητικό βλέμμα μιας τρίτης, ενώ στο φόντο τα δέντρα γέρνουν και αγκαλιάζουν σαν φυσική ασπίδα τις τρεις φιγούρες - έναντι ποιάς απειλής άραγε - καθώς η γη και το αρχετυπικό της σύμβολο - η γυναίκα - γίνονται ένα.

Εντάσσοντας το έργο στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής, δεν μπορεί παρά να προσέξει κανείς πως όσα συμβαίνουν εντός κάδρου βρίσκουν ανταπόκριση στα όσα συμβαίνουν εκτός. Ταυτόχρονα, η απόφαση του Διαμαντή για ενασχόληση με την τοπιογραφία αποκτά

---

<sup>6</sup> Timothy J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, (London: Thames and Hudson, 1973), σσ. 72-98.

<sup>7</sup> ο.π., σ. 80.

<sup>8</sup> Νικήτα, σ. 46.

ιδεολογική χροιά. Μεταφράζεται σε πράξη αυτοβεβαίωσης υπό το βλέμμα του αυτοκρατορικού Άλλου και το τοπίο με τις φυτεύτριες που κρατάνε στο χέρι το σπόρο (της εξέγερσης, της ελευθερίας, του αγώνα για Ένωση;) γίνεται τόπος ταυτότητας και καθιέρωσης πατρίδας. Το έργο δηλαδή χαρακτηρίζεται από μια αλληλεξάρτηση τοπίου και τόπου, όπου τοπίο δεν αποτελεί μόνο φυσική τοποθεσία για ρεμβασμό ή ενατένιση, αλλά και τόπο που φέρει εντός του όλα τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν την ταυτότητα και επιβεβαιώνουν την αίσθηση του *ανήκειν*. Για ποιά ταυτότητα μιλάμε όμως;

### Απόπειρα γ'

Ο Διαμαντής αρχίζει να πειραματίζεται με τις *Φυτεύτριες* το 1931. Το έργο, ωστόσο, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο κοινό το 1957, στην πρώτη αναδρομική του ζωγράφου στο Λήδρα Πάλας. Η έκθεση έχει πρωτοφανή επιτυχία<sup>9</sup> και ο καλλιτέχνης γράφει με ενθουσιασμό στον Γιώργο Σεφέρη, το μεγάλο του σύνδεσμο με την γενιά του '30: «Ήταν απίστευτο το τι γίνηκε στο 'Λήδρα Πάλας' Ballroom. Δικοί μας, Εγγλέζοι, Τούρκοι, [...] Αρμένηδες, ξένοι, αριστοκράτες, αστοί, λαός, εργάτες».<sup>10</sup> Η έκθεση περιλαμβάνει 88 πίνακες από το 1922 μέχρι το 1953,<sup>11</sup> ανάμεσά τους και άλλα έργα, εκτός από τις *Φυτεύτριες*, από την περίοδο της ενασχόλησης του Διαμαντή με το τοπίο. Τι να είναι αυτό άραγε που επέτρεψε μια τόσο πλατιά ανταπόκριση ανάμεσα σε εθνικά και κοινωνικά διαφορετικές ομάδες; Είναι δυνατό οι τοπιογραφίες του Διαμαντή και η έκθεση συνολικά, η οποία διοργανώνεται στο απώγειο του Απελευθερωτικού Αγώνα, όπου η διεκδίκηση της ελευθερίας από το αποικιοκρατικό καθεστώς γίνεται ταυτόσημη με το αίτημα για Ένωση, να κατάφερε να φυτεύσει τον σπόρο μιας πολυσυλλεκτικής ταυτότητας;

Θα αφήσουμε το ενδεχόμενο ανοιχτό και την πιθανότητα οι *Φυτεύτριες* να αποτέλεσαν την κορύφωση μιας ιδιαίτερα ευτυχισμένης στιγμής κατά την οποία η κυπριακή τέχνη αναγνωρίζει τον εαυτό της ισάξιο με την ευρωπαϊκή, καθορίζει τη δική της ιδιαίτερη τοπιογραφία, κάνοντας στροφή στο δικό της τοπίο. Το διεκδικεί μέσα από το συγκέρασμα του νεοτερικού με το τοπικό, για να προτείνει ένα κοινό τόπο για την ανάπτυξη μιας σύνθετης ταυτότητας. Δεν μπορούμε όμως να αγνοήσουμε πως η στιγμή αυτή - εάν υπήρξε ποτέ - χάνεται στα χρόνια ακολούθως της έκθεσης. Το νησί υποκύπτει στις επιταγές των δυο αντικρουόμενων εθνικισμών και το έργο του Διαμαντή στην κριτική του πρόσληψη ευθυγραμμίζεται με το εθνοκεντρικό μήνυμα των Ελληνοκυπρίων ως «ανασύνθεση και εποπτεία της εθνικής [τους] ταυτότητας»<sup>12</sup> ενώ βρίσκεται σε αντιδιαστολή με το ρεύμα της αφαίρεσης που προτείνει μια νέα γενιά Κυπρίων καλλιτεχνών.

---

<sup>9</sup> ο.π., σ. 73.

<sup>10</sup> Μιχάλης Πιερός (επιμ.), *Αδαμάντιος Διαμαντής και Γιώργος Σεφέρης: Αλληλογραφία, 1953-1971*, (Αθήνα: Στιγμή, 1985).

<sup>11</sup> Νικήτα, σ. 73.

<sup>12</sup> Ανδρέας Χριστοφίδης, «Ανασύνθεση και εποπτεία της εθνικής ταυτότητας» στο *Α. Διαμαντής* (κατάλογος έκθεσης στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου 1976), (Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 1976) σ. 19.

Είναι ένα μεγάλο ερώτημα το πως ένα έργο προσλαμβάνεται πέρα από τον καιρό του, κι αν μπορεί κανείς να κοιτάξει πίσω από τους παραμορφωτικούς φακούς που μεσολαβούν εξαιτίας της απόστασης του χρόνου. Το σίγουρο είναι πως οι *Φυτεύτριες* περιέχουν αρκετά νέα ξεκινήματα για τον ζωγράφο. Κυρίως όμως σηματοδοτούν την απαρχή μιας διαδικασίας ενσωμάτωσης της ματιάς του Διαμαντή στο *τοπίο* του *τόπου* του, η οποία είναι κρίσιμο να συζητήσουμε τον τρόπο με τον οποίο εξακολουθεί να το ορίζει ακόμα, ιδιαίτερα εάν αποδεχτούμε πως «από τη στιγμή που μια ιδέα ενός τόπου, ένας μύθος, ένα όραμα, καθιερώνεται σε πραγματικό τόπο, έχει ένα περίεργο τρόπο [...] να κάνει τη μεταφορά πιο πραγματική από το αναφερόμενο<sup>13</sup> (referent), να γίνεται, κατ' ακρίβεια, κομμάτι του σκηνικού».

---

<sup>13</sup> Simon Schama, *Landscape and Memory*, (New York: Vintage Books, 1995) Απόσπασμα σε δική μου μετάφραση σ. 61.