

display 1

Χριστίνα Λάμπρου,

Ιστορικός Τέχνης.

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

'Born in the city [...] I desired the countryside, the villages and their world',¹

'...drawing with a pencil like a needle...'²

In the summer of 1931, Adamantios Diamantis, his wife Antoinette and their two boys spent two and a half months away from the busy centre of Nicosia in the secluded mountain village of Ayios Theodoros. Lengthy summer vacations spent in the cooler mountain villages were not uncommon among Nicosians, but for Diamantis, who had returned from London some years earlier (1926) and had since been searching for inspiration, this vacation was in his own words, a revelation.

In Ayios Theodoros, he 'comes face to face with a world whose existence he had not previously suspected'.³ He describes this 'discovery'⁴ as a 'real revelation'.⁵ 'After that I saw nothing else in Cyprus that fascinated me so much as the study of the island's people',⁶ he is quoted as saying in one of his numerous references to those summer months in the mountain village that played such a dramatic role in his work. The anthropological enthusiasm so evident will charge his human landscapes.

He returns to Ayios Theodoros the next summer (1932).⁷ He fills two sketchbooks with small-scale quick drawings of the daily village life that he had been so thrilled by in those two summers: 'I could have based an entire life's work on the Ayios Theodoros sketchbooks. The things I put down there with such trepidation, drawing with a pencil like a needle, are my most important works'.⁸

'The Planters', in the form of the oil painting owned by the State Gallery was painted in 1933, in the artists' studio in Nicosia. It is based on those first sketches made from life in Ayios Theodoros in 1931, 'with a pencil like a needle'. The work itself was 'completed in 1933, after various preliminary attempts of which the most important are those of 1931'.⁹

¹ Adamantios Diamantis, *The World of Cyprus, a Narration*. (Bank of Cyprus Cultural Foundation, 1991), p. 60.

² Eleni Nikita, *Adamantios Diamantis, his life and work*, (Cultural Foundation of the Bank of Cyprus, 1998) p. 44.

³ Ibid., p. 43.

⁴ Ibid., p. 49.

⁵ In his 'Notes' in the Catalogue for his retrospective exhibition, 1978, Diamantis writes: 'It was not till 1931 – 32 that I had a real revelation in the village of Ayios Theodoros in the mountains and this was more than enough to make me want to delve deeper into the life of the people, its beauty, its austerity and its reality'.

⁶ Quote from an interview of the artist in the newspaper *Eleftheria* on 8 May 1957, as quoted in Nikita, p. 43.

⁷ He visits the village again and again and finally in 1964 he buys a house there, where he will spend his summers from then on.

⁸ Nikita, p. 44.

⁹ Ibid., p. 44.

The revelation of Ayios Theodoros for Diamantis, is the discovery of what will form the subject matter of his interest(s) from then onward. Having mastered artistic *form* through his training in London, in Agios Theodoros Diamantis discovers the *content* of his work.

In the monograph dedicated to the life and work of Diamantis, Eleni Nikita notes that the stay in Ayios Theodoros opens a new phase in the artist's work: 'After 1931, Diamantis began to introduce the human figure into his paintings, marking the start of his progression toward the formation of his own personal idiom in painting'.¹⁰ For Chrysanthos Christou, 'The Planters' is the first painting from a category where landscape and the human figure are combined: 'In the works of this category, Diamantis manages to give us the *soul of physical space* and simultaneously its connection to man'.¹¹ Christou, notes that the 'magnificent combination of human form and natural space, suggest –among other things– clearly symbolic associations'.¹²

With the introduction of the human figure in his (until then Cezanne-esque) landscapes, Diamantis challenges the fundamental task of the western artist: to depict a figure in space. A master of drawing, Diamantis reverses the simple task and approaches through interpretation. For Diamantis pictorial space comes to stand in for what Marc Auge calls anthropological place (relational, historical and concerned with identity).¹³ The three female figures in 'The Planters', whose symbolism is secured as we do not see their faces, are planting seeds in an ideological projection that is not difficult to imagine in the political climate of the early thirties in Cyprus. In fact, upon returning from Ayios Theodoros in 1931, Diamantis witnesses (some say participates in) the Octovriana, the first anti-colonial riots in Nicosia. Or, according to Christou: 'Diamantis gives us the archetypal content of his subject, the woman planting to ensure continuation of life. She is not planting a specific seed but every seed, in a space that is every space and is expanding'.¹⁴

From 1931 onward, excursions to villages become central in the work of Diamantis. Moving between the city and the countryside, modernity and tradition, periphery and center, colony and metropolis, Diamantis works in the liminal and the interstitial; the in-between space.¹⁵

It is the desire of place that moves Diamantis and places him –the painter– in the anthropological place that he then presents to us in pictorial form. In 'The Planters' the (ideological) desire of place takes the form of the metaphor of the seed planted in the soil. His desire to depict place, becomes the driving force for his journeys between the city and the village. Moved by this desire the painter drives again and again from the city to the village and back, in a repetitive sequence not dissimilar to the movement of a needle stitching together two disparate parts.

¹⁰ Nikita, p. 120.

¹¹ Chrysanthos Christou in the catalogue for Diamantis's exhibition at the State Gallery, 1994, p. 11.

¹² Ibid.

¹³ Marc Auge, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. (London & New York: Verso Books, 1995).

¹⁴ Christou, p. 11.

¹⁵ In *The Location of Culture*, Routledge, 1994, p.2, Homi Bhabha elaborates on his concept of in-betweenness: 'It is in the emergence of the interstices –the overlap and displacement of domains of difference– that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated. How are the subjects formed 'in-between', or in excess of, the sum of the parts of difference (usually intoned as race / class /gender, etc)?'

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»,¹⁶ 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».¹⁷ 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.¹⁸ 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 Χρύσανθος Χρήστου όσο και η Ελένη Νικήτα, σε προηγούμενες αναλύσεις του έργου,¹⁹ αναγνωρίζουν στις σχηματοποιημένες φιγούρες την επιρροή από τη Βυζαντινή τέχνη· στη σχεδόν χορογραφική οργάνωσή τους, το διάλογο με τις *Σταχομαζώχτρες* (1857) του Jean-François Millet²⁰ 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 γεωκλιματικά ιδιαίτερο τοπίο του τόπου του, ο Διαμαντής στις *Φυτεύτριες* επικυρώνει τη

¹⁶ Αδαμάντιος Διαμαντής, *Ο Κόσμος της Κύπρου: Αφήγηση* (Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, 1975), σ. 48.

¹⁷ Ζήσης Κοτιώνης, *Η τρέλα του τόπου*, (Αθήνα: Εκκρεμές, 2004), σ. 27.

¹⁸ 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).

¹⁹ Χρύσανθος 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.

²⁰ Η αναφορά στο Millet σημειώνεται από την Νικήτα (ο.π.).

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.²¹ 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.²² 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.²³ 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 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

²¹ Timothy J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, (London: Thames and Hudson, 1973), σσ. 72-98.

²² ο.π., σ. 80.

²³ Νικήτα, σ. 46.

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 επιτυχία²⁴ 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».²⁵ Η έκθεση περιλαμβάνει 88 πίνακες από το 1922 μέχρι το 1953,²⁶ 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»²⁷ ενώ βρίσκεται σε αντιδιαστολή με το ρεύμα της αφαίρεσης που προτείνει μια νέα γενιά Κυπρίων καλλιτεχνών.

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

²⁴ ο.π., σ. 73.

²⁵ Μιχάλης Πιερός (επιμ.), *Αδαμάντιος Διαμαντής και Γιώργος Σεφέρης: Αλληλογραφία, 1953-1971*, (Αθήνα: Στιγμή, 1985).

²⁶ Νικήτα, σ. 73.

²⁷ 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.

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 αναφερόμενο²⁸ (referent), να γίνεται, κατ' ακρίβεια, κομμάτι του σκηνικού».

²⁸ Simon Schama, *Landscape and Memory*, (New York: Vintage Books, 1995) Απόσπασμα σε δική μου μετάφραση σ. 61.

display 1

Κωνσταντίνα Ζάνου

Ιστορικός με ειδίκευση στην Ιστορία των Ιδεών

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

Ένας πίνακας του Διαμαντή: Οι Φυτεύτριες

Ο πίνακας αυτός μου θυμίζει τα φοιτητικά μου χρόνια. Το πρώτο μου φοιτητικό δωμάτιο ήταν στολισμένο με εικόνες που έκοψα από τα ημερολόγια τοίχου που διένειμαν κάθε χρόνο δωρεάν οι κυπριακές τράπεζες, ημερολόγια με τίτλους όπως «Εικόνες της Κύπρου» ή «Οι μεγάλοι ζωγράφοι της Κύπρου». Πάντα υπήρχε ένας Διαμαντής σε αυτά τα ημερολόγια. Και η εικόνα αυτή ήταν από τις πιο δημοφιλείς. Ακόμα και σήμερα βρίσκει κανείς αυτή την εικόνα παντού: από τα σχολικά βιβλία μέχρι τα τουριστικά περιοδικά, και από τους τόμους-αφιερώματα στην «πολιτιστική μας κληρονομιά» μέχρι τις θήκες των CDs κυπριακής μουσικής.

Οι πίνακες του Διαμαντή κοσμούν, πράγματι, ανεξαίρετα το συλλογικό μας φαντασιακό. Από «πίνακες» έγιναν «εικόνες», σύμβολα κυπριακότητας, ορόσημα της ταυτότητάς μας. Τους πίνακες αυτούς τους ξέρουμε κυρίως μέσα από τις χρήσεις και τις αναπαραγωγές τους. Αναθεωρώντας τους σήμερα ως ιστορικός, συνειδητοποιώ ότι τους γνωρίζουμε ως ιδεολογήματα.

Θα ήθελα να ξαναδούμε αυτή την εικόνα στην υλικότητά της, να την τοποθετήσουμε για μια στιγμή έξω από το αφηγηματικό της πλαίσιο. Να απαλλαγούμε από το βάρος των υποσημειώσεών της. Να φύγουμε από την «εικόνα» και να ξαναδούμε τον «πίνακα». Μπορούμε;

display 2

Χριστόδουλος Παναγιώτου

A/M 690 | Ανδρέας Θυμόπουλος, *Οδυσσέας Νοσταλγών* (1908)

Αγαπητή μου Αντρέ,

*How dull it is to pause, to make an end
To rust unburnished, not to shine in use!*
Ulysses, Alfred Tennyson (1809-1892)

Ελπίζω το γράμμα μου να σε βρίσκει καλά. Εγώ είμαι μια χαρά. Μόλις έφτασα στο Λουξεμβούργο και μόλις επέστρεψα στο Χειμώνα. Η σύνδεση μας με τον καιρό αποτελεί αναμφισβήτητη την αρχαιότερη ανικανοποίητη μας σχέση. Και να που παραπονιέμαι πάλι για τον γκρίζο ουρανό που δεν πρόκειται ποτέ να συνηθίσω (όπως δεν πρόκειται ποτέ να συνηθίσω τον αδυσώπητο ήλιο του καλοκαιριού, την υγρασία της νύχτας και όλα τα άλλα γνωστά και δεδομένα). Χάρηκα πολύ πάντως που πέτυχα έστω λίγες μέρες Άνοιξης στην Κύπρο και που σε είδα σε μια από αυτές.

Ανταποκρινόμενος στην πρόσκληση σου, επέλεξα για την έκθεση displays το γλυπτό του Ανδρέα Θυμόπουλου, «Ο Οδυσσέας Νοσταλγών» (1908). Οδηγήθηκα σ' αυτό αρχικά από το συναίσθημα της στοργής. Η ασυνήθιστη κλίμακα του έργου – η διάπλαση του οποίου μοιάζει, σε μια πρώτη ματιά, με αυτή ενός μικρού παιδιού – και η ατυχής εγκατάσταση (βλέπε εγκατάλειψη) του σε μια γωνιά της Κρατικής Πινακοθήκης, μου προκάλεσαν την άμεση επιθυμία να σκύψω, να το πάρω στην αγκαλιά μου και να το παρηγορήσω. Έτσι λοιπόν καθώς κρατούσα το γλυπτό, άνοιξε το δεξί του χέρι και το τύλιξε γύρω από τον λαιμό μου – όπως συνηθίζουν τα παιδιά. Εκπληκτος, τότε μόνο διέκρινα στην κλίμακά του το επικίνδυνο σώμα του πιθήκου. Το επέστρεψα προσεχτικά, έκανα μερικά βήματα προς τα πίσω και το κοίταξα ξανά.

«Ο Οδυσσέας Νοσταλγών» είναι το σημείο πολλαπλασιασμού σειράς αντιφάσεων που χαρακτηρίζουν την Κρατική Πινακοθήκη και το ιστορικό της. Αναπτύσσεται στην ασύμφωνη συνάντηση του αρχαίου και του σύγχρονου, στην ασυντόνιστη παράθεση του «δυτικού» και του «ανατολικού», στην ανοίκεια σύγκριση του ανθρώπινου με το ζωώδες και στην επώδυνη έκπτωση της επιθυμίας σε πραγματικότητα. Το πρώτο γλυπτό του «πρώτου έντεχνου Κύπριου γλύπτη»²⁹ δεν θα μπορούσε πάρα να φέρει το συμβολικό βάρος που το προϋποθέτει. «Ο Οδυσσέας Νοσταλγών» το σωματοποιεί συνάμα και επιπλέον το αναπαριστά.

Η βιογραφία του Ανδρέα Θυμόπουλου (1881-1953) αντικατοπτρίζει τις βασικές διεργασίες αστικοποίησης της κυπριακής κοινωνίας κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Γεννημένος στο Πραστιό της Πάφου, από φτωχή αγροτική οικογένεια, ακολούθησε σπουδές στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας (μετέπειτα Σχολή Καλών Τεχνών) με υποτροφία της Ιεράς Αρχιεπισκοπής

²⁹ Ελένη Νικήτα, *Ανδρέας Θυμόπουλος, 1881 - 1953, Σειρά Κύπριοι Καλλιτέχνες: Η πρώτη γενιά*, αρ. 1, (Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής - Εν Τύποις, Λευκωσία 2002).

Κύπρου.³⁰ Υποτροφία που στόχευε να καλύψει τις ανάγκες που προέκυπταν από την νεοορυσταθείσα εύπορη αστική τάξη και που αφορούσαν ειδικά τη «δημιουργία προτομών για επιφανείς άνδρες». Καθώς λοιπόν η «επιφάνεια» τείνει να διαιώνίζεται μετά θάνατον, οι εργασίες του Θυμόπουλου αποτέλεσαν κυρίως τη δημιουργία ταφικών μνημείων για εύπορους αστούς. Πέρα από τον Οδυσσέα δεν φαίνεται να σώζεται κανένα άλλο έργο του με ελεύθερο θέμα. Σώζονται αντίθετα φωτογραφίες αποτυπώσεων εργασιών από τα φοιτητικά του χρόνια, κάποιες από τις οποίες είναι θεματικές («Σάτυρος», 1903 και «Ερμής με Κυρηκείον», 1905). Μέσα από μια πηγή του Αδαμάντιου Διαμαντή (που καταγράφει η Ελένη Νικήτα), μαθαίνουμε πως ο καλλιτέχνης οργάνωσε μια μόνο ατομική έκθεση στην Κύπρο, αμέσως μετά τις σπουδές του, στην Εμπορική Λέσχη της Λευκωσίας. Ο «Οδυσσέας Νοσταλγών» εκτέθηκε μάλλον για πρώτη φορά σε αυτή την έκθεση.³¹

Το σώμα που ο Θυμόπουλος δίνει στον Οδυσσέα δεν εμπίπτει στα πρότυπα «διαχρονισμού» που συχνά αποδίδουμε στις αναπαραστάσεις της αρχαιότητας. Φέρει αντίθετα – εκκεντρικά, πρωτότυπα ή αθέλητα, κάτι που αντίστοιχα κάνει τον γλύπτη παρορμητικό, πρωτοπόρο ή αφελή – τα σημεία της εποχής που το δημιούργησε. Το γυμνό έχει την ιδιότητα να αποϊστοριοποιεί το σώμα (που χαρακτηρίζεται και καταγράφεται ιστορικά κυρίως μέσα από την ενδυμασία). Στην περίπτωση του Οδυσσέα όμως αυτό δεν λειτουργεί παρά περιορισμένα. Το μουστάκι και η κόμμωση δεν αντικατοπτρίζουν τις γνωστές αρχαίες αναπαραστάσεις του ήρωα (που απεικονίζεται ανεξαίρετα με δασύτριχη γενειάδα),³² αλλά τη μόδα των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Πέρα από αυτό, συναντούμε απaráλλαχτο το πρόσωπο του Οδυσσέα σε ένα άλλο γλυπτό του καλλιτέχνη με τίτλο «Άνδρας Με Ραβδί» (1904), κάτι που δεν εξυψώνει βεβαίως τον άνδρα με το ραβδί σε ήρωα, αλλά που αντίθετα εξανθρωπίζει τον Οδυσσέα στο σώμα του μοντέλου. Φαίνεται έτσι πως η αναπαραστάση δεν αποτελεί τη φανταστική απόδοση του αρχαίου ήρωα από τον γλύπτη, αλλά μια ρεαλιστική (σκηνοθετική) άσκηση του Θυμόπουλου με το μοντέλο. Εξετάζοντας τη χρονολογία που παραθέτει η Ελένη Νικήτα προκύπτει μια νέα περιπλοκή. Ενώ η συγγραφέας προσδιορίζει ως ημερομηνία δημιουργίας του έργου το 1908, λέγοντας συγκεκριμένα: «Μετά την επιστροφή του στην Κύπρο ο καλλιτέχνης φαίνεται να φιλοτέχνησε και κάποια γλυπτά με ελεύθερο θέμα, από τα οποία όμως είναι γνωστό ένα, το “Ο Οδυσσέας νοσταλγών”, γύψος, 1908», δημοσιεύει παράλληλα σειρά φωτογραφιών φοιτητικών σπουδών του Θυμόπουλου, εκ των οποίων το έργο «Άνδρας Με Ραβδί» με ημερομηνία το 1904. Αν λοιπόν δεν υπάρχει λάθος στη χρονολόγηση, η εκπληκτική ομοιότητα του προσώπου στα δυο έργα προϋποθέτει αναγκαστικά πως ο άνδρας με το ραβδί ακολούθησε την πορεία επιστροφής του καλλιτέχνη στην Κύπρο μετά από τις σπουδές του, έτσι που να «ερμηνεύσει» τον Οδυσσέα.

³⁰ Αντλώ τις βιογραφικές και χρονολογικές πληροφορίες από την πιο πάνω έκδοση, η οποία και αποτελεί τη μοναδική μονογραφία για τον γλύπτη.

³¹ Η έκθεση φαίνεται να προκάλεσε την οργή Τούρκου αξιωματικού της αστυνομίας που συνέλαβε τον γλύπτη ως «προσβάλλοντα την δημοσίαν αιδώ».

³² Βλ. Σικελικός κρατήρας, μέσα του 4ου αι. π. Χ., Λίπαρι, Museo Archeologico Eoliano. Προτοαττικός κρατήρας, γύρω στο 670 π. Χ., Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο. Μελανόμορφη οινοχόη, γύρω στο 500 π. Χ, Παρίσι, Musée du Louvre. Μελανόμορφος κρατήρας, γύρω στο 500 π. Χ, Καρλαρούη, Badisches Landesmuseum. Ερυθρόμορφος σκύφος, γύρω στο 440 π. Χ, Chiusi Museo Civico και Παραγναθίδα κράνους, 425-400 π. Χ, Βερολίνο, Staatlichen Museen.

Είναι άραγε δυνατό το μοντέλο να προέρχεται από τους «επιφανείς άνδρες» που εργοδότησαν τον γλύπτη; Ποια η κοινωνική του ταυτότητα; Ποιο να είναι το όνομα του;

Αυθόρμητα, «Ο Οδυσσέας Νοσταλγών» με παραπέμπει σε δυο πολυύμνητα αγάλματα. Το «Θνήσκοντα Γαλάτη», όπως το σώμα του παραδίδεται στη νάρκη του θανάτου, και το «Φαύνο Μπαρμπερίνι», όπως το σώμα παραδίδεται στη νάρκη του ύπνου. Το σώμα του ομηρικού Οδυσσέα δεν θα μπορούσε βέβαια να παραδίδεται με τον ίδιο τρόπο στη νάρκη της νοσταλγίας για την Ιθάκη παρότι ο Θυμόπουλος τον απεικονίζει έντεχνα (και επιπλέον τον χαρακτηρίζει γλωσσικά) ως «νοσταλγών». Και αυτό διότι η έννοια της «νοσταλγίας» δεν επινοήθηκε παρά μόνο τον 17^ο αιώνα. Ο όρος αποδίδεται στον Αλσατιανό γιατρό Johannes Hofer που μελετώντας τα συμπτώματα ασθενών Ελβετών μισθοφόρων διατυπώνει επιστημονικά και βιολογικά το συναίσθημα *Heimweh*.³³ Η διατριβή που συνέταξε ο Bolzinger στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας,³⁴ είχε σημαντική απήχηση έτσι που η λέξη *nostalgie* να συμπεριληφθεί στο λεξικό της Γαλλικής Ακαδημίας το 1835 με την εξής περιγραφή: «*Maladie causée par un désir violent de retourner dans sa patrie*» («Αρρώστια που προκαλείται από την έντονη επιθυμία επιστροφής στην πατρίδα»). Ο όρος θα παραμείνει αποκλειστικά ιατρικός μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα όπου θα μεταφερθεί από τα επιστημονικά συγγράμματα στα κείμενα του Κινήματος της Παρακμής (*Décadentisme*), εκφράζοντας πια μια «αόριστη προσδοκία» και μια «αφηρημένη μελαγχολία».³⁵

Τι να σκέφτεται άραγε το μοντέλο του Θυμόπουλου; Τι να νοσταλγεί;

Υπάρχει μια ενδιαφέρουσα παράδοση ανάπτυξης της μοίρας του Οδυσσέα μετά την επιστροφή του στην Ιθάκη. Ήδη από την αρχαιότητα ξέρουμε πως την Οδύσσεια ακολούθησε σειρά έργων (που το σύνολό τους, συμπεριλαμβανομένης της Οδύσσειας, είναι γνωστό ως «Τρωικός κύκλος» ή «Κύκλια Έπη»). Ο Όμηρος μας αναφέρει πως, για τον εξευμενισμό του Ποσειδώνα, επιβάλλεται στον Οδυσσέα, μετά την επιστροφή του, άλλο ένα τελευταίο ταξίδι, πριν τελικά επιστρέψει για να ζήσει και να πεθάνει στην αγαπημένη του Ιθάκη. Στην Τηλεγόνεια³⁶ που ακολουθεί, η ιστορία εξελίσσεται σε σαπουνόπερα με την κατάληξη ο Τηλέγονος, γιος του Οδυσσέα από την Κίρκη, να σκοτώνει τον πατέρα του σε μακρινές θάλασσες. Πάνω σε αυτή την παράδοση³⁷ γράφει ο Καβάφης ένα συναρπαστικό δοκίμιο με τίτλο «Το τέλος του Οδυσσέως»:

[...] Αλλά ο μέγας Ιταλός ποιητής Δάντης δέν συμφωνή με αυτά. Φθονήσας τήν ησυχίαν του ήρωος απεφάσισε νά τον σηκώσει από το ευτυχές του ανάκτορον, να τον αποχωρήσει από την οικογένειαν του, και

³³ *Heimweh* σημαίνει έλλειψη της πατρίδας. Ο Johannes Hofer συνθέτει από δυο ελληνικές λέξεις, «νόστος» (επιστροφή) και «άλγος» (πόνος) τον όρο «νοσταλγία» για να περιγράψει τα συμπτώματα μιας συγκεκριμένης παθολογίας.

³⁴ *Dissertatio curiosa-medica, de nostalgia, vulgo: Heimwehe oder Heimsehnsucht*, 1745.

³⁵ Αυτή η «αόριστη προσδοκία», θλίψη και εσωστρέφεια που διέπει την έκφραση του Οδυσσέα του Θυμόπουλου έχει μια σημαντική ιστορία απεικόνισης που χαρακτηρίζει ειδικά την δυτική αναγεννησιακή και μπαρόκ ζωγραφική (δυο ενδεικτικά παραδείγματα είναι η «Μελαγχολία» του Albrecht Dürer και ο «Μελαγχολικός Ηράκλειτος» του Rubens) γύρω από το θέμα μιας παρόμοιας σωματικής νόσου που μεταπλάστηκε με τον χρόνο όπως και η νοσταλγία σε ψυχική διαταραχή, δηλαδή τη μελαγχολία.

³⁶ Που αποδίδεται στον Ευγάμωνα τον Κυρηναίο και που σώζεται μόνο σε περίληψη.

³⁷ Που ακολούθησαν πολλοί συγγραφείς όπως ο Πλίνιος, ο Σολίνος και ο Δάντης.

να τον στείλη – κεντούμενον υπό της δίψης των ταξιδιδίων και των εξερευνήσεων – εις μακρινόν και επικίνδυνον πλούν κατά τον οποίον ναυαγεί και πνίγεται.

Ο Αγγλος ποιητής Τέννισων ηκολούθησε την παράδοσιν του Δάντου, με την διαφοράν ότι δεν αναφέρει τίποτε περί του θανάτου του ήρωος. Αλλά το τελευταίον τούτο ταξίδιον το περιγραφόμενον υπό του Τέννισων είναι βεβαίως όλως άσχετον προς το επιβληθέν υπό του Τειρεσίου ταξίδιον, διότι ρητώς μας λέγει ο Αγγλος ποιητής ότι ο Οδυσσεύς φεύγει οικειοθελώς, με ευχαρίστησιν του διότι βαρύνεται την Ιθάκην και την ευτελή ζωήν ην διάγει εν αυτή. [...] Τον Τέννισων ο Οδυσσεύς δεν ευρίσκεται εν τω Αδη. Ζει εν Ιθάκη και μελαγχολεί επί τη σκνηρά ζωή την οποίαν διάγει, περιορισμένος εν μικρά νήσω και ασχολούμενος περί μικρά έργα. Η μνήμη των ταξιδιδίων του δεν τον αφίνει να ησυχάση. Θέλει να ταξιδεύση πάλιν, θέλει να ταξιδεύη πάντοτε. Τον πιάζει η ιδέα ότι το στάδιον του ετελείωσε. «Θα πίνω την ζωήν μέχρι τρύγος», λέγει – «I will drink life to the lees». [...]»³⁸

Η Ιθάκη από-μυθολογιοποιείται σταδιακά μέσα στο χρόνο, για να της προσδοθεί η ποιητική αξία του ανικανοποίητου συμβόλου. Δεν αποτελεί παρά έναν από τους σύντομους σταθμούς σε ένα γυρισμό που δεν είχε ως στόχο την επιστροφή. Η νοσταλγία προκύπτει σε αυτό το πλαίσιο ως ένα σύμπτωμα αθεράπευτο, ως μια ανικανοποίητη συνθήκη που ταλαιπωρεί την ύπαρξη δημιουργικά.

Σε ποια Ιθάκη θέλει να επιστρέψει το μοντέλο του Θυμόπουλου και από ποια Ιθάκη θέλει να ξεφύγει;

Ελπίζω να μη μακρογόρησα, αγαπητή μου Αντρέ, η σύνδεση μου με το γλυπτό ήταν από την αρχή συνειρμική και αναπτύχθηκε αυθόρμητα στα όσα αναφέρω πιο πάνω. Θα ήθελα να σου ζητήσω να το μεταφέρεις ως έχει, με την βάση πάνω στην οποία βρίσκεται. Δίστασα αρχικά και διερωτήθηκα αν θα ήταν χρήσιμο να ανυψωθεί. Δεν θα ήθελα όμως να θεαματικοποιήσω τη δύσκολη αυτή κλίμακα του πιθήκου ή του μικρού παιδιού. Ξεδιπλώνεται, βλέπεις, συναισθηματικά μόνο όταν χαμηλώνει κανείς τα μάτια. Επιπλέον, η βάση θα λειτουργήσει ως αναφορά στην Κρατική Πινακοθήκη, που η δημιουργία της καταγράφεται κατά την άποψή μου στην ίδια πορεία επιθυμίας με την δημιουργία του γλυπτού.³⁹ Φρόντισε, σε παρακαλώ, να βάλεις το έργο κάπου κεντρικά έτσι που να δίδεται η δυνατότητα να το δει κανείς από όλες τις πλευρές. Ανυπομονώ κι εγώ να δω την πλάτη του Οδυσσέα όταν επιστρέψω τον Αύγουστο.

Σε φιλώ,
ΧΠ

Υ.Γ. Μπορείς σε παρακαλώ να διερευνήσεις το ιστορικό του ακρωτηριασμένου χεριού και των γεννητικών οργάνων του γλυπτού; Ίσως η Ούρσουλα από την Κρατική Πινακοθήκη να ξέρει. Μια παλιά φωτογραφία αποδεικνύει πως αρχικά ήταν αρτιμελές. Αποκλείεται λοιπόν να είναι αισθητική επιλογή

³⁸ Κ. Π. Καβάφης, Τα Πεζά, 1882 - 1931, Επιμέλεια Μιχάλη Πιερή (Ίκαρος, Αθήνα 2003).

³⁹ Δεν είναι συμπτωματική η αναγωγή και των δυο στην Βαυαρική παράδοση ερμηνείας της αρχαιότητας. Ο Θυμόπουλος υπήρξε μαθητής του Γεώργιου Βρουτού (σπουδασμένος στο Μόναχο) και αποτέλεσμα της γενικότερης προσπάθειας μεταφύτευσης των νεοκλασικών προτύπων στην Ελλάδα κατά την βαυαρική περίοδο. Η «πινακοθήκη» ως έννοια ακολουθεί μια παρόμοια πορεία. Η απαρχές της σύλληψης του σύγχρονου όρου (που επικάθεται σε αρχαία πρότυπα) προσδιορίστηκε και πάλι στο Μόναχο όπου ο Λουδοβίκος Α' της Βαυαρίας ίδρυσε τον 19^ο αιώνα το πρώτο σύγχρονο μουσείο που ονομάστηκε «πινακοθήκη».

του καλλιτέχνη όπως στην παράδοση του *non-finito*. Είναι αξιοσημείωτο πάντως πως το σακατεμένο σώμα του Οδυσσέα αποτελεί μια επιτυχημένη επιστροφή στο φαντασιακό πλαίσιο που το παρήγαγε (την προσομοίωση δηλαδή της αρχαιότητας και του χρόνου που μας χωρίζει από αυτήν) και συνάμα ένα ακόμα ερείπιο της ανεκπλήρωτης νοσταλγίας για επιστροφή

display 2

Δέσπω Πασιά, Μουσειολόγος - Εκπαιδευτικός.

A/M 396 | Φώτο Σίνε, Μακάριος (1979)

Η Εικόνα του Μακαρίου: Μια Μοιραία Έλξη ή 'Αυτός, ΕΙΝΑΙ ΝΕΚΡΟΣ'⁴⁰

Στο δικό μας κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, η χρήση της εικόνας από την εξουσία έχει το χαρακτήρα του προνομιακού. Αν και όχι κατ' αποκλειστικότητα, η εξουσία χρησιμοποιεί ή αφήνεται στην εικόνα με τρόπους που αποτελούν προνόμια και όχι συνηθισμένες, γενικευμένες επιλογές. Θα περιοριστώ εδώ στην αναφορά σε τρία μόνο προνόμια τα οποία ενεργοποιεί η εξουσία κατά τη χρήση της εικόνας τα οποία υλοποιούνται σε αυτό το πορτραίτο του Μακαρίου χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η εξουσία εν γένει δε χρησιμοποιεί ή επινοεί άλλα προνόμια ή δε διαθέτει άλλους τρόπους χρήσης της εικόνας.

Την εικόνα του Μακαρίου ως φανταστικό δημιούργημα, μοιραία, δε μπορώ να την αποφύγω. Το ίδιο, υποθέτω, και εσείς. Έχει καταλάβει μεγάλο μέρος από το χρόνο και το χώρο στους οποίους ζούμε. Βρισκόμαστε σήμερα σε ένα φρέσκο Lapidarium, μία καινούρια συσσώρευση έργων. Αν εξετάσουμε την εικόνα του Μακαρίου ως ένα φανταστικό δημιούργημα αποτελεί και αυτή μία συσσώρευση. Για το κάθε άτομο υπάρχει μια προσωπική στρωματογραφία από εμπειρίες, εντυπώσεις, νοηματοδοτήσεις, προσδοκίες, πράξεις, συναισθήματα και ενατενίσεις γύρω από έναν ιδανικό ή για άλλους ακόμα και καταστροφικό ηγέτη. Ταυτόχρονα, η φανταστική εικόνα του Μακαρίου αποτελεί και το Lapidarium μιας πολιτικής, μηντιακής και εκκλησιαστικής οπτικής αναπαράστασης και ρητορικής από το 1950 μέχρι το 2013.

Αν από την άλλη εξετάσουμε την εικόνα ως το δισδιάστατο έργο που εκτίθεται στο Point προσγειωνόμαστε ολοταχώς στο κλασσικό ερώτημα αναφορικά με το πορτραίτο: μπορεί η αναπαράσταση του προσώπου να αιχμαλωτίζει και να αναδείξει κάτι από την προσωπικότητά του; Η εικόνα, κατ' επέκταση και το πορτραίτο, έχει την απεριόριστη δυνατότητα να λειτουργεί σε μεταλλάξεις: εξιδανικεύει και καταβαρυνώνει, αμφισβητεί και επιβεβαιώνει, περιγράφει και παραπλανεί. Δεδομένης της συλλογικής και προσωπικής φανταστικής εικόνας του Μακαρίου για κάθε μία και κάθε έναν από μας, το ερώτημα απέναντι στο συγκεκριμένο πορτραίτο θα μπορούσε να αντιστραφεί: 'Τι μπορεί να μας πει το πορτραίτο της εξουσίας για το σημείο στο οποίο βρισκόμαστε ΕΜΕΙΣ, σήμερα;' Εικόνα και Εξουσία, μοιραία, έλκονται. Άρρηκτα δεμένη η τέχνη του πορτραίτου με τη δημόσια εικόνα φέρνει στο προσκήνιο εντάσεις ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο, την προσωπική ζωή και τη συλλογική φαντασίωση.

Τα πρόσωπα της εξουσίας, αν και όχι σε αποκλειστικότητα, ασκούν λοιπόν ένα προνόμιο: να κατοικούν στο φανταστικό και υλικό μας κόσμο μέσω της επίμονης παρουσίας της εικόνας τους.

⁴⁰ Η φράση 'Αυτός είναι Νεκρός' συνόδευε την προβολή του υπερμεγέθους πορτραίτου του Κωνσταντίνου Καραμανλή, στην παράσταση του θιάσου Κανιγκούντα 'Πόλη-Κράτος'. Η παράσταση ανέβηκε στην Ελλάδα το 2011.

Το έργο αυτό αποτελεί ένα διπλό στρώμα δημιουργιών. Το αρχικό ζωγραφικό πορτραίτο, διαστάσεων 122X 89 εκατοστών, έγινε από τον Κώστα Αβερκίου το 1959. Ο Κώστας Φαρμακάς, πιθανότατα εικάζω μετά από παραγγελία, φωτογράφησε το πορτραίτο το 1979 και δημιούργησε τη 200X127 εκατοστών (υπερ)μεγέθυνση που αγοράστηκε από τη συλλογή και τώρα εκτίθεται στο *Point*. Η ασυνήθιστη για την Κρατική Συλλογή φωτογραφική αναπαραγωγή έργου σε μεγέθυνση-επέκταση στο χώρο σε αυτή την περίπτωση συνταιριάζεται απόλυτα με τη μεγέθυνση-επιμύκνιση στο χρόνο που έχει κατακτήσει η φανταστική εικόνα του Μακαρίου. Όπως όλες και όλοι γνωρίζουμε, Ο ΜΑΚΑΡΙΟΣ ΖΕΙ. Ξεπερνά το χρόνο όπως ξεπερνά και το χώρο αυτό το πορτραίτο, όπως τον ξεπερνούσε και το γνωστό γλυπτό έξω από την Αρχιεπισκοπή. Η δισδιάστατη απεικόνιση συναντά με απόλυτη επιτυχία την τρισδιάστατη μνημειακή παρουσία. Η εξουσία έλκεται από την υπέρβαση της κλίμακας και την ανάγει σε ένα ακόμα προνόμιο στη διάθεσή της. Η εξουσία γνωρίζει ότι η δύναμη του μεγέθους δεν πρέπει να υποτιμάται.

Η παρουσία της μεγεθυμένης εικόνας του Μακαρίου στη συλλογή της Κρατικής Πινακοθήκης αποτελεί ένα μικρό μυστήριο: δε γνωρίζουμε για ποια χρήση ή έκθεση έγινε η αναπαραγωγή, αλλά ούτε και πώς έχει καταλήξει στη συλλογή. Τα στρώματα νοημάτων εδώ γίνονται θολά. Αποτελεί, αν θέλετε, ένα 'μικρό μύθο'. Ως τέτοια, είναι αντάξια του μύθου του προσώπου που απεικονίζει. Εξουσία και Μύθος, και πάλι, έλκονται. Από τη μεταξύ τους την έλξη, δημιουργείται μία ακόμα προνομιακή συνθήκη: η εικόνα της εξουσίας δε χρειάζεται αιτιολόγηση της παρουσίας της. Η παρουσία της, εκτός από επίμονα παρούσα και υπερμεγέθης, είναι και αυτονόητη.

Το τελευταίο στοιχείο με φέρνει σε έναν ακόμα μύθο και μιαν άλλη εξουσία. Αυτόν της ίδιας της Κρατικής Συλλογής. Όταν ξαναεπισκέφτηκα το κτίριο πριν δύο μήνες για τους σκοπούς του προγράμματος *Displays* και μετροφύλλησα τους καταλόγους και το αρχείο, ξαφνικά η εικόνα της Συλλογής άρχισε να πολλαπλασιάζεται, να μεγεθύνεται και να επεκτείνεται έξω από το κτίριο. Τρεις περίπου χιλιάδες έργα. Αλλά πού βρίσκονταν αυτά τα έργα; Τα περισσότερα δεν τα έχει δει κανένας μετά την αρχική τους έκθεση. Η συλλογή δε γνωστοποιείται, είναι αόρατη. Η Κρατική Συλλογή αποτελεί μια εξουσία γνώσης που λειτουργεί αντίστροφα από εκείνη του προσώπου. Το πρόσωπο ασκεί την εξουσία του με την παρουσία της εικόνας του. Η κρατική Συλλογή ασκεί την εξουσία της πρόσβασης στη γνώση δια της απουσίας της εικόνας της.

Το ερώτημα ίσως για μας, τώρα, είναι «Από τη στιγμή που είναι αόρατη, υπάρχει»;

Τελικά ΖΕΙ;

Ή Η ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΥΤΗ ΕΙΝΑΙ ΝΕΚΡΗ;

display 2

Γιάννης Τουμαζής, Θεωρητικός Τέχνης, Επιμελητής, Διευθυντής Δημοτικού Κέντρου Τεχνών Λευκωσίας.

A/M | Glyn Hughes, *Les Jeunes Hommes de Nicosie* (1980)

Απόσπασμα από το άρθρο «Από τους Ήρωες στους Μάρτυρες και από τα Νεκρά Γιατί στην Πολιτική – Αναπαριστώντας Εμβληματικές και Συνηθισμένες Θηριωδίες στην Κύπρο» που παρουσιάστηκε στο 2ο Διεθνές Συνέδριο Φωτογραφίας και Θεωρίας, Μουσείο THALASSA, Αγία Νάπα, 30 Νοεμβρίου - 2 Δεκεμβρίου 2012

Τον Φεβρουάριο του 2012 μου ανατέθηκε από το Προεδρικό Μέγαρο η επιμέλεια της επιλογής των έργων τέχνης για μια σύγχρονη προσθήκη στο παλιό κτίσμα του Μεγάρου. Το Προεδρικό Μέγαρο είναι ένα κτήριο αποικιακού ρυθμού, κτισμένο με κυπριακό πωρόλιθο και ήταν η κατοικία του Κυβερνήτη της Κύπρου επί Αγγλοκρατίας. Η σύγχρονη αυτή προσθήκη έγινε για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της Κυπριακής Προεδρίας του Συμβουλίου της Ευρωπαϊκής Ένωσης, καθώς στο αποικιακό κτίσμα δεν υπήρχε ένας χώρος κατάλληλος για μεγάλα επίσημα δείπνα, συνεντεύξεις τύπου και άλλες εκδηλώσεις.

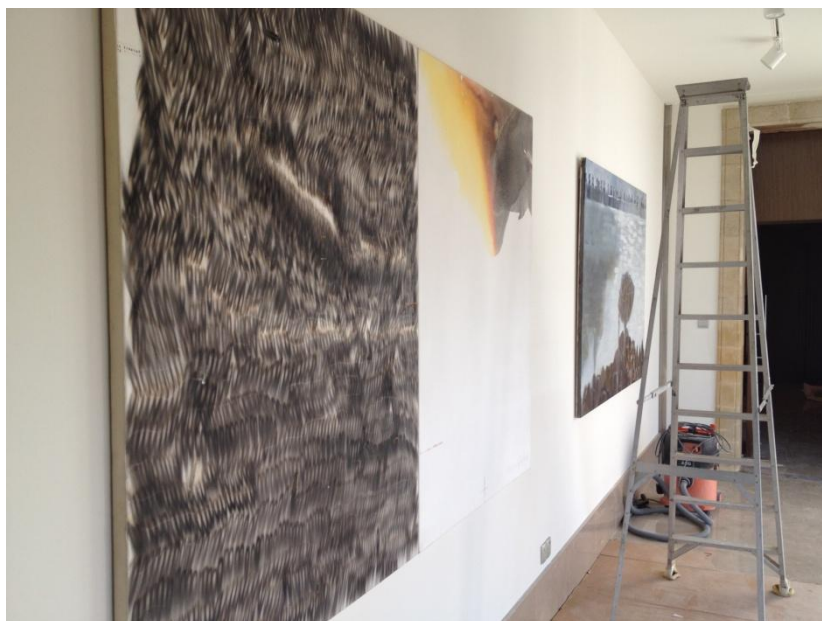


Εικ. 1, 2. Εξωτερική και εσωτερική άποψη της καινούργιας προσθήκης στο Προεδρικό Μέγαρο. Φωτογραφίες του συγγραφέα.

Οι όροι της εντολής μου ανέφεραν πως τα έργα τέχνης θα έπρεπε να επιλεγούν από τις αποθήκες της Κρατικής Συλλογής Σύγχρονης Τέχνης. Τα έργα αυτά είναι σχετικά περιορισμένα καθώς τα περισσότερα έργα της Κρατικής Συλλογής είτε εκτίθενται δημόσια στην Κρατική Πινακοθήκη είτε βρίσκονται σε κυβερνητικά γραφεία και σε πρεσβείες της Κύπρου στο εξωτερικό. Επίσης, το Τμήμα Αρχαιοτήτων υπέδειξε συγκεκριμένες αρχαιότητες οι οποίες θα έπρεπε να τοποθετηθούν στον χώρο (αριθμός κιονοκράνων, σπαράγματα ψηφιδωτών δαπέδων, κορμός μικρού αγάλματος, κ.λπ.).

Καθώς στο παλιό κτήριο εκτίθενται κυρίως έργα της πρώτης γενιάς των Κυπρίων ζωγράφων, στη γραπτή εισήγησή μου, η οποία στάλθηκε και εγκρίθηκε από τους αρμόδιους δύο μήνες πριν από την τοποθέτηση των έργων, εισηγήθηκα την επιλογή έργων από σημαντικούς σύγχρονους καλλιτέχνες. Όπως σημείωνα στο σκεπτικό μου: «Στόχος της επιλογής είναι να προβάλλει τη δυναμική πλευρά της σύγχρονης κυπριακής καλλιτεχνικής δημιουργίας η οποία είναι πλέον ενταγμένη σε ένα κοινό (Ευρωπαϊκό) καλλιτεχνικό πεδίο και να αναδείξει σημαντικούς Κύπριους δημιουργούς. Καταβλήθηκε ακόμη προσπάθεια όπως εκπροσωπηθούν και Τουρκοκύπριοι καλλιτέχνες, όπως και καλλιτέχνες άλλων εθνικοτήτων οι οποίοι ζουν και δημιουργούν στην Κύπρο».

Η πρώτη παρέμβαση την οποία δέχθηκα, λίγες μέρες πριν από τα επίσημα εγκαίνια της αίθουσας, αφορούσε στα έργα που τοποθέτησα στο πέραςμα που συνδέει το παλιό με το καινούργιο κτήριο. Μου υποδείχθηκε πως ήταν μεγάλα και αφηρημένα και πως έπρεπε να αντικατασταθούν με πιο μικρά και παραδοσιακά που να απεικονίζουν τοπία και σκηνές της Κύπρου. Το έργο που κυρίως προκάλεσε την αντίδραση, ανήκε στον Τουρκοκύπριο καλλιτέχνη Emin Cizemel. Όπως μου είπαν, επειδή στο συγκεκριμένο έργο υπήρχαν πολύ μικρές –σχεδόν αόρατες– σφραγίδες με τις λέξεις «Phoenix Reborn», θεωρήθηκε πως συμβόλιζε τη Χούντα των Συνταγματαρχών στην Ελλάδα (1967-1974), που είχε σαν έμβλημα της τον αναγεννώμενο φοίνικα.



Εικ. 3. Τα δύο έργα που τοποθετήθηκαν στο πέραςμα που συνδέει το παλιό με το καινούργιο κτήριο. Σε πρώτο πλάνο το έργο του Emin Cizemel.

Για την αντικατάσταση του συγκεκριμένου έργου μου διετέθησαν παραδοσιακά έργα των Τηλέμαχου Κανθού, Αδαμάντιου Διαμαντή και Μιχαήλ Κάσσιαλου, που απεικόνιζαν τοπία και ανθρώπους της Κύπρου –μάνες με παιδιά, αγροτικές και βουκολικές σκηνές– τα οποία προήλθαν από σημαντικά κυβερνητικά γραφεία και όχι από τις αποθήκες τις Κρατικής Συλλογής.



Εικ. 4. Το πέρασμα μετά την αντικατάσταση με έργα των Κάσσιαλου, Διαμαντή και Κανθού. Φωτογραφία του συγγραφέα.

Δύο μέρες πριν από τα εγκαίνια ένα υψηλά ιστάμενο στέλεχος του Προεδρικού Μεγάρου απαίτησε επίμονα να κατεβεί πάραυτα και να αντικατασταθεί ένα έργο του Ουαλού καλλιτέχνη Γκλυν Χιουζ. Ο Χιουζ θεωρείται από τους στυλοβάτες της Μοντέρνας Τέχνης στην Κύπρο καθώς από το τέλος της δεκαετίας του 1950 ζει και εργάζεται μόνιμα στο νησί. Επρόκειτο για ένα μπατίκ με απεικόνιση συμποσίου, εμπνευσμένο από τη μεσαιωνική εφυαλωμένη κεραμική.



Εικ. 5. Γκλυν Χιουζ, *Άνδρες της Λευκωσίας*, μπατίκ, 1980. Συλλογή Κρατικής Πινακοθήκης Σύγχρονης Τέχνης. Φωτογραφία του συγγραφέα.

Όπως πληροφορήθηκα, ο λόγος αυτής της απαίτησης ήταν πως σε ένα σημείο του έργου υπονοείτο η παρουσία ανδρικού πέους. Εκφράζοντας την έντονη αντίθεσή μου, αρνήθηκα να κατεβάσω το έργο. Τελικά, το έργο αποκαθελώθηκε και τοποθετήθηκε στο υπόγειο δίπλα από τις τουαλέτες. Την ίδια τύχη είχε και το έργο που βρισκόταν δίπλα του και το οποίο ανήκε στη

σημαντική γυναίκα ζωγράφο της παλιότερης γενιάς Καίτη Στεφανίδου (που είχε αποβιώσει πρόσφατα), καθώς θεωρήθηκε υπερβολικά πολύχρωμο.



Εικ. 6. Τα έργα των Γκλυν Χιουζ και Καίτης Στεφανίδου όπως τοποθετήθηκαν αρχικά.



Εικ. 7. Τα έργα της Ελένης Νικοδήμου και Σούζαν Βάργκας που τα αντικατέστησαν.



Εικ. 8. Το έργο του Γκλυν Χιουζ στο υπόγειο δίπλα από τις τουαλέτες.

display 2

Evanthia Tselika, Educator, Artist, Curator.

A/M 1749 | Κατερίνα Κανά, *Fabula 1, 2, 3* (1999)

Artwork 1749

ΜΗΤΡΩΟ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ												
Αύξων Αρ.	Όνομα Καλλιτέχνη	Τίτλος Έργου	Είδος	Υλικό	Ημερομηνία Εκτέλεσης	Διαστάσεις	Αξία	Τιμή Αγοράς	Αριθμός Εντάλματος Πληρωμής	Ημερομηνία Αποκτήσης	Όνομα Δωρητή	Αρ. Ηλεκτ. Υπολ.
11332	ΟΙΚΟΔΟΜΩΝΤΕΣ ΠΕΤΡΩΔΕΙΣ	ΧΟΡΙΣ ΤΙΤΛΟ	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΤΣΙΜΚΟΤ	1998	15 x 20	1	1	0581200	5/12/99		
11339	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	ΧΡΗΣ ΤΙΤΛΟ	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΤΣΙΜΚΟΤ	1999	15x20x20	1	1	0581203	6/12/99		
11740	ΣΑΚΚΙΑΝΗΣ ΣΤΗΝΙΩΝΗΣ	"ΔΙΑΒΑΖΟΝΤΕΣ ΤΑ ΚΑΡΤΑ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΜΕΛΙΤΑ	1999	59x63	1	1	0581203	6/12/99		
11741	ΒΕΙΡΣΤΑΝ ΧΟΡΙΣ	"INVISIBLE WEIGHT I"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΜΕΛΙΤΑ	9.3.99	42x30	1	1	0581202	6/12/99		
11742	ΒΕΙΡΣΤΑΝ ΧΟΡΙΣ	"INVISIBLE WEIGHT II"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΜΕΛΙΤΑ	9.3.99	42x30	1	1	0581202	6/12/99		
11743	ΤΟΡΟΚΙΑΝ ΧΑΡΙΚΗ	COMBUSTED	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1999	140x140	1	1	0581202	6/12/99		
11744	ΝΕΛΣΟΝ ΜΑΡΤΙΝ	THRESHOLD	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1999	116x83	1	1	0581202	6/12/99		
11745	ΜΙΛΑΝΑ ΣΑΒΒΑΡΑ	ΑΤΙΤΛΟ	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1999	47x41	1	1	0581201	6/12/99		
11746	ΜΙΛΑΝΑ ΣΑΒΒΑΡΑ	ΑΤΙΤΛΟ	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1999	47x41	1	1	0581201	6/12/99		
11747	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	"ΤΟΠΟ - ΒΟΙΚΟΔΟΜΩΝΤΕΣ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1999	83x53	1	1	0581205	6/12/99		
11748	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	"ΤΟΠΟ - ΒΟΙΚΟΔΟΜΩΝΤΕΣ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1999	83x53	1	1	0581205	6/12/99		
11749	ΚΑΝΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ	FABULA 1, 2, 3	ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	ΜΕΛΙΤΑ	1999	—	1	1	0581210	6/12/99		
11750	ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ ΚΑΙΤΗ	ΑΤΙΤΛΟ	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1995	140x46	1	1	0581209	6/12/99		
11751	ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ ΚΑΙΤΗ	ΟΥΡΑΝΟΙ I	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1991	102x102	1	1	0581209	6/12/99		
11752	ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ ΚΑΙΤΗ	NOCTURNAL	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1969	73x142	1	1	0581209	6/12/99		
11753	ΣΑΒΒΑΡΑ ΜΙΛΑΝΑ	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1999	70x40	1	1	0581208	6/12/99		
11754	ΣΑΒΒΑΡΑ ΜΙΛΑΝΑ	"ΚΟΝΙΔΑ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1999	70x40	1	1	0581208	6/12/99		
11755	ΣΑΒΒΑΡΑ ΜΙΛΑΝΑ	"ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ ΚΑΙΤΗ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1962	65x55	1	1	0581207	6/12/99		
11756	ΣΑΒΒΑΡΑ ΜΙΛΑΝΑ	"ΔΙΟ ΚΟΡΡΕΙΣ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1964	70x100	1	1	0581207	6/12/99		
11757	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	"ΣΥΝΔΕΚΤΙΚΟ ΚΑΡΤΑ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΜΕΛΙΤΑ	1991	32x30x4	1	1	0581206	6/12/99		
11758	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	"ΤΟ ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1999	131x126	1	1	0581204	6/12/99		
11759	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	"ΟΡΦΙΚΟ ΤΟΠΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1996	38x48	1	1	0581213	6/12/99		
11760	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	"ΤΟΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1996	38x48	1	1	0581213	6/12/99		
11761	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	"ΤΟΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1992	38x56	1	1	0581223	6/12/99		
11762	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	"ΤΟΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1992	38x56	1	1	0581223	6/12/99		
11763	ΑΝΤΣΟΝΙΟΥ ΑΝΝΑ	"ΤΟΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ"	ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ	1992	38x56	1	1	0581223	6/12/99		

When asked to participated in the *displays* project I visited the premises of the State Art Gallery and the warehouse, where the majority of the collection is held, with no preconceived ideas of what I would select to be presented at Point Contemporary Arts Centre. Instead I had decided that I would let the collection, the archive and the records of the art works guide me in choosing. I opened several of the big blue 'Register' books in which the details of the purchases of the works are enclosed. My eyes skimmed over the rows, the dates, the names, the purchase prices and the medium descriptions. I went through the pages and in the column where the medium was stated I read over and over again: prints, oil paintings, sculptures, ceramics, wood, plaster, drawing, mixed media... Suddenly when I turned to the page where the purchases of the year 1999 were listed, for the first time I saw the word 'Video' besides the phrase mixed media. This is the first use of the

word video in the Register of the State Art Collection. It would seem then that this is the first new media art work that the Cypriot State purchased. Art work 1749 was bought on the 6th of December 1999. The name of the work is *Fabula 1,2,3* and it is by the female Cypriot artist Katerina Kana.

Once bought the piece was placed in the warehouse where the State Art Collection is stored. However it was included in the exhibition 'Images Mobiles' (Moving Image) curated by Sohpie Duplaix and Dr Androula Michael at the Nicosia Municipal Art Centre in 2000- 2001. This work is a Video Art piece made in three parts and it is presented in a small wooden cabin, in which the viewer has to enter to view the work. Michael in the 'Images Mobiles' exhibition catalogue writes that the presentation of the video within this 'intimate space',⁴¹ allows the spectator to 'participate in the artist's experience'.⁴² This video installation therefore that is presented in this intimate space and which encloses the viewer in the moving image world of the artist triggered a series of thoughts and reflections in relation to the notion of collecting and how collections incorporate the latest contemporary art patterns within their purchasing trends. A State (Government) Art Collection is expected to also be a collection of its time. By this I mean that it should represent the best of the contemporary art production of the country in line with both local and international art developments. Art Collections are shaped by an array of factors, incorporating aspects such as different time periods, styles, tastes and the potential of investment. The importance of having a state art collection that has a vision, a fair representational structure and which keeps in line with the trends and tendencies of the time becomes highlighted. Inevitably, therefore, issues revolving around a State's Art policy are raised, and the need for a well structured policy to be developed, so as to ensure that the highest quality of contemporary art is purchased to become part of a collection. A well structured Arts Policy can also ensure that the collection is accessible and that the community, its youth, its experts and its academic institutions are involved with its life and development. This is after all a collection that belongs to the people of the state of Cyprus, as it is public property which has been acquired with money paid by the Cypriot tax payers.

State Art Collections are important as they represent the achievements of successive generations of a country's artists. The artworks chosen reflect our culture not only on a national level but on an international level as well and they deserve to be accessible for interpretation through their educational, social and cultural functions. The collection demonstrates an identity and it is important to reflect on what this identity is; how it is decided, by whom, who is represented within it and how new forms of contemporary art can transform it and enrich it. The multiple narratives that the collection could depict depend very much on the accessibility of this collection; the access provided to academics, researchers, students, curators and experts. The issue of access to the collection also brings us to the question of what is the life of the art work after its purchase. Once the works are purchased by the State it is most likely that they will be stored until requested for an exhibition or for display in local governmental buildings or embassies abroad. The way that the collection can be used to develop a thematic group exhibition provides different narratives and levels of engagement in comparison with the chance encounter with an art work placed in a government building locally or diplomatic building abroad. The life of each work should be kept in mind after its purchase through a tracking of how often it has been exhibited since its purchase. The life of *Fabula 1,2,3* seems to have been more active than some other more recent purchases of

⁴¹ Nicosia Municipal Arts Centre, *Moving Image Exhibition Catalogue*. (Nicosia Municipal Arts Centre, Cultural Department of the Ministry of Education and Culture, Cyprus, 2000), p. 56.

⁴² Ibid.

contemporary art works of the State Collection. This is in fact the second time the work is being exhibited since its acquisition.

As Simon Sheikh writes 19th century European exhibition making marked 'a display and division of knowledge, power and spectatorship' as well as 'a production of a public'.⁴³ Collecting and displaying 'specific objects and artifacts', represented the writing of specific histories and the 'circulation of certain values and ideas'.⁴⁴ The concept of a state art collection can therefore also be read as the creating of a community, of a specific narrative of history and of forming a specific type of public/audience. The question of what type of community the Cypriot State Art Collection tries to create kept on resurfacing in my mind. The part which is accessible to the public (the display within the State Art Gallery) does not present a moving image artwork. The community that we imagine through this display therefore is quite removed from the narratives which dominate the art world of today. As an imaginary society we seem to appreciate the 'fathers of Cypriot art', perhaps due to our lack of an art historical narrative, but we seem to forget their grandchildren quite quickly. With the obsession that the art world has to exemplify the past and to quickly engulf anything new and exciting, what happens to recent and yet outdated acquisitions? If our State Gallery and our State Collection therefore create an image of a community, what type of community is this?

Fabula 1,2,3 created yet another narrative in my mind, this time one related to community and social imagination. This is of particular importance to me as the focus of my own research and practice is related to Socially Engaged Art practice. The social practice of art, which has gained increasing prominence in recent years, is generally a form of art practice that acts in the interest of the public, of the people, through its emphasis on social issues, building community relations and collaborations and highlighting political activism through the arts. This methodological approach of the social practice of the arts has been explored under variant titles but finds strong links with the collective and collaborative approach that contemporary art production entails. 'New genre public art' for Suzanne Lacy (1995),⁴⁵ for Nicholas Bourriaud the term 'relational aesthetics' (1998),⁴⁶ 'dialogical' for Grant Kester (2004),⁴⁷ and 'participatory' for Claire Bishop (2006);⁴⁸ are only some of the terms that the art world has been exploring so as to iterate some of the shifts that have been inscribed as methods of working in a socially engaged manner. As a wide ranging practice it incorporates a multi media and multi disciplinary approach⁴⁹. When a socially engaged art piece is

⁴³ Simon Sheikh, 'Constitutive Effects: The techniques of the curator' in Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. (MIT Press: USA, 2012), p. 175.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Suzanne Lacy (ed.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. (Seattle: Bay Press, 1995)

⁴⁶ Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*. (Les Presses Du Reel, Franc, 1998)

⁴⁷ Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. (University of California Press: Berkeley and London, 2004).

⁴⁸ Claire Bishop, (ed.) *Participation: Documents in Contemporary Art*. (Whitechapel Gallery: London, MIT Press: Massachusetts, 2006).

⁴⁹ Readings of the development of the social practice of art trace its influences in the action based, performance and conceptual practices of the early twentieth century. These evolved to artistic practices which were combined with the tendencies of political activism and community organizing in the 1960s which in turn resulted to hybrids of social practice from the late 1960s and 1970s. These were firmly expanded during the 1980s, became institutionalized in 1990s and have come to influence the branding of commercial art galleries

purchased to become part of a collection, what is essentially bought is the documentation. The development of documentation as the proof of practice is the legacy of action based art of the 1970s. The capturing of live art (performance, action based, social art practice) documentation usually consists of film/video, photography, audio, written descriptions, interviews etc. The way in which the Register and the catalogue describe the works held within the collection at the moment, would not in fact demonstrate if documentation of a live art event was bought (be it photographs or video). Since it is only the medium which is described we would not be able, from the cataloguing and referencing system of the collection, to know if this was actually a video art piece or live, action and social art documentation of practice.

Fabula 1,2,3 and its position as the first Video art piece to be bought by the Cypriot State Art Collection triggered a series of haphazard thoughts in my mind related to issues of critical reflection on the State Contemporary Art Collection of the Republic of Cyprus. To end this text I return to the first question that came to my mind when I realized that this was the first new media art piece bought by the state. What would be the first socially engaged art work that the state would buy to incorporate in its collection?

and contemporary institutions in the Western art world today. In Cyprus such narratives can be traced in the 1990s but their development is seen more prominently throughout the 2000s.

display 3

Θεόδουλος Γρηγορίου, Εικαστικός.

A/M 2938 | Σάββας Χριστοδουλίδης, Θέση σε Κήπο (2007)

Εψαξα ένα έργο που να ανήκει στην εποχή του. Ένα έργο αντιπροσωπευτικό του χρόνου του τόπου. Ένα έργο που να συμπυκνώνει, να κωδικοποιεί τα χαρακτηριστικά και την ποιότητα του έργου ενός καλλιτέχνη. Ένα έργο μοναδικό. Κάτι εξαιρετικά δύσκολο έως σπάνιο στην κρατική συλλογή. Ξέρω ότι σποραδικά και σκόρπια υπάρχουν σημαντικά έργα στη συλλογή. Πρέπει με λίγα ή και χωρίς καθόλου βοηθήματα να τα ανακαλύψεις. Είναι δε σπάνιες οι περιπτώσεις που η κρατική συλλογή κατέχει το πιο αντιπροσωπευτικό έργο ενός καλλιτέχνη ή μιας περιόδου της δουλειάς του, κάτι που φυσικά κτίζεται με το χρόνο, με λίγη τόλμη, γενναιοδωρία και μέσω των πολλαπλών αγορών. Το θέμα της πολιτικής και των στόχων μιας μουσειακής συλλογής είναι μεγάλο και χρήζει επιστημονικής επεξεργασίας. Κατέληξα τελικά εκ του ασφαλούς σ' ένα έργο που ξαναείδα εγκατεστημένο, εις βάρος των πιθανών «κρυμμένων θησαυρών» μιας αποθήκης.

1.

Καλλιτέχνης : Σάββας Χριστοδουλίδης

Αρ.μητρώου 2938

Τίτλος έργου: «ΘΕΣΗ ΣΕ ΚΗΠΟ» (2007)

Ημερομηνία αγοράς: 19-May-09

Κατασκευή, ξύλο /230X220X280

Το να επιχειρώ γραπτώς την ερμηνεία ενός έργου τέχνης, μου προκαλεί εξ αρχής κάποια αναστολή. Το αισθάνομαι σαν παραβίαση της κραυγαλέας σιωπής του ίδιου του έργου. Η αποστολή του, είναι να μιλά μέσα από τις εσωτερικές του πνευματικές συντεταγμένες, τον ψυχισμό και τις κρυφές πτυχές που το διέπουν. Μια δεξιοτεχνική γραφή δημιουργεί ένα παράλληλο έργο, ενώ το αντίθετο ή ακόμα και τα δύο «παραβιάζουν την φύση του, το υποκαθιστούν ή το αναιρούν».

Οι προθέσεις δε κάθε δημιουργού είναι ιερές και συνήθως κωδικοποιημένες και λιτές.

Όμως η «παραβίασή» τους θα συ

νεχίζει να τρέφει τόνους μελανιού και λευκού χαρτιού, που κάποιοι επιτυχώς το ονόμασαν η δικτατορία του θεατή. Συχνά διαβάζω αναλύσεις και κριτικές τοποθετήσεις που εκπηγάζουν, περιστρέφονται και προβάλλουν τις προσωπικές διατριβές και υποκειμενικές προτιμήσεις του συγγραφέα παρά τις προθέσεις του δημιουργού, ή παρεμβαίνουν «παρασιτικά» στον παλμό που εκπέμπει το έργο, εάν ο θεατής το αντιμετωπίσει ενώπιος ενωπίω, σ' ένα τεράστιο χρόνο μιας μονόλεπτου σιγής.

Εν τούτοις, επιτρέψτε μου μια κάποια στιγμιαία άσκηση, χωρίς να δεσμεύομαι απόλυτα, επικαλούμενος το ιερό δικαίωμα της αυθαιρεσίας του θεατή. Ο καλλιτέχνης διαχειρίζεται και επιχειρεί έναν ποιητικό σχολιασμό μέσω αναγνωρίσιμων στοιχείων που μας περιβάλλουν. Συναρμολογεί και αντιπαραθέτει ετερόκλητα μέσα μεν, αλλά τα χειραγωγεί σε κοινό

παρονομαστή τόσο ποιοτικό όσο και συμβολικό, ώστε να κτίσει την εικόνα και το νόημα της εικαστικής πράξης.

Τα επί μέρους αντικείμενα, ανεξάρτητα από τη μορφή τους ή τον προηγούμενο χρηστικό προορισμό τους, φέρουν τεχνική επεξεργασία που παραπέμπει σε αναγνωρίσιμα συμπτώματα της εποχής που ήρθαν στο φως. Δίπλα από το ακατέργαστο, συνυπάρχουν ίχνη μηχανικής δεξιότητας στην ηλεκτρονική κοπή – τεκμήριο του δικού μας χρόνου, αλλά και του ψυχισμού μιας άλλης ταυτότητας. Κυριαρχία υποκειμενικής χειρονομίας και δυναμικής δόμησης που εμψυχώνουν ιδιόμορφα το έργο. Η νέα αυτή διαχείριση και διάταξη που ο δημιουργός υπογραμμίζει με ποιητική πνοή, υποβάλλει μια νέα, ποιοτική τάξη πραγμάτων.

Αποπαγιδεύει την εικόνα από την μονοδιάστατη και απόλυτη διήγηση της προηγούμενης λειτουργικής ζωής των αντικειμένων. Η επανασύνταξη των επί μέρους, δημιουργεί το «Όλον» εμφυσά στα readymade μια καινούργια ζωή, αφήνοντας ανοικτές ερμηνείες, απελευθερώνοντας την αντιμετώπιση του θεατή.

Με την ίδια ένταση, ο θεατής, δικαιούται να θέσει ερωτήματα όπως:

- Πρόκειται για μια απόλυτα ποιητική πράξη που γεννά ο νέος χειρισμός, αναιρώντας την προηγούμενη ζωή των επί μέρους αντικειμένων; ή
- Μια πράξη συμπλεγματοποίησης και ανάδειξης, ή ακόμη και ανατροπής, ή αναθεώρησης εννοιών, που μέσα από τα αντικείμενα, αθόρυβα και αμελητέα, ζούσαν γύρω μας; ή
- Το έργο κάνει ένα σχολιασμό, υποδηλοί σαρκασμό, ειρωνική απόδοση όποιας ξυλοπόδαρης έπαρσης, ή εξουσίας με δανικά παράσημα και δεκανίκια;

Με εξυπηρετεί καλύτερα να μην προκύπτει ακριβής απάντηση από το ερώτημα και να μας επιτρέπει, παραπλεύρως, να εξετάσουμε τις παραμέτρους του χρόνου. Ένα έργο παραμένει σημαντικό όταν αποτελεί τεκμήριο της εποχής του. Όταν είναι το ίδιο μια εικόνα του χρόνου. Διακρίνω λοιπόν ότι, το γλωσσικό ιδίωμα είναι σημερινό, οι ερμηνείες ανοικτές - ένα θεμελιώδες στοιχείο που σώζει το εικαστικό αντικείμενο για την μελλοντική του θέαση.

2.

Η επιλογή γίνεται δυσκολότερη όταν πρέπει να το ψάξεις πίσω από ανακατεμένα, σκονισμένα κιβώτια, κάτω από κιβώτια, μέσα σε κιβώτια ή έξω από κιβώτια, χωρίς αρχειοθέτηση, χωρίς διάταξη, χωρίς φωτογραφική τεκμηρίωση. Σποραδικό φωτογραφικό υλικό, χωρίς στοιχειώδεις περιγραφές όπως όνομα καλλιτέχνη, χρονολογία, διαστάσεις, υλικό, τεχνική περιγραφή κλπ. Μια αποθήκη χωρίς τεχνική υποδομή. Έργα καταστρεμμένα, σπασμένα εδώ και χρόνια, σπαρμένα σε γραφεία και πρεσβείες εξωτερικού, εργαστήρια καλλιτεχνών. (Ναι : έχω ένα έργο στο εργαστήρι μου, το οποίο αγοράστηκε το 1991 και, κοινή συναινέσει, δεν παρελήφθη ποτέ γιατί «δεν υπήρχε» ο κατάλληλος χώρος αποθήκευσης.) Ένας χώρος συντήρησης και ένας συντηρητής, που να έχει την ευθύνη ασφαλείας, επαγγελματικής αποθήκευσης, μεταφοράς και συντήρησης των έργων είναι πάραυτα επιβεβλημένος. Η σύγχρονη τέχνη είναι πολυσχιδής, οι τεχνικές ποικίλουν, οι ανάγκες μεγαλώνουν, πόσο μάλλον με την εμπλοκή των νέων τεχνολογιών στις εικαστικές τέχνες.



Εικ.1. Παραλαβή έργων, Μόσχα, Έκθεση Μόσχα - Ευρώπη, 2007. Gallery Tretyakov. Φωτογραφίες του συγγραφέα.

Ευθύνες έχουν και οι γκαλερί για την μή επαγγελματική παράδοση του έργου αλλά και οι υπηρεσίες για τον μή επαγγελματικό έλεγχο στην παραλαβή του, καθώς και στην επιστροφή του, μετά από δανεισμό.

Οι αγορές έργων χωρίς στόχους και όραμα. Οι λόγοι είναι απλοί και εν κατακλείδι θα τους χαρακτηρίζα ως λόγους αμελείας. Συστάσεις επιτροπών χωρίς τα απαραίτητα εχέγγυα, από την γένεσή τους κατά κόρον λανθασμένες.

Υπήρξα μέλος μιας τέτοιας επιτροπής, προσπάθησα για δύο χρόνια να γίνει μια συνάντηση της επιτροπής με τους επιτελείς του υπουργείου ώστε να συζητηθούν κάποιες συντεταγμένες. Παρ' όλο που ήταν ελικρινά θετική η αντίδραση των αρμοδίων στο αίτημά μου, η θητεία τελείωσε και δεν βρέθηκε ο χρόνος - βέβαια κατανοώ ότι δεν μπορούν 2-3 άνθρωποι να κάνουν τα πάντα και να είναι ειδικοί επί παντός επιστητού το σύστημα χρειάζεται ριζική αναδόμηση. Θα ήθελα βασικά, πέραν των πιο πάνω, να προτείνω να διαχωριστεί η κρατική συλλογή από τη συλλογή της πινακοθήκης με διαφορετικούς όρους εντολής για την κάθε συλλογή. Διευκρινίζω ότι δεν πιστεύω στην ελιτιστική αγορά έργων. Είναι αναγκαία η ενίσχυση ενός μικροκλίματος με τις πλουραλιστικές αγορές, οι οποίες θα ενισχύουν την παραγωγή της τέχνης, τις γκαλερί, τους καλλιτέχνες, τις τεχνικές υπηρεσίες γύρω από την τέχνη, θα ενισχύουν έμμεσα την τριβή και την ποιότητα του «οικοσυστήματος» της πολιτιστικής ζωής, θα μειώνουν την πιθανότητα του κριτικού λάθους και δεν θα αποτρέπουν την όποια πιθανότητα ενός έργου να μεταπηδήσει στην μουσειακή συλλογή όταν αυτό απαιτείται .

Όμως, ο διαχωρισμός είναι αναγκαίος για την εκτίμηση των αξιών και για την υπογράμμιση των έργων με ιστορική και αισθητική ποιότητα, κατάλληλων για μουσειακό προορισμό.

Η αποστολή μιας μουσειακής συλλογής είναι να συγκροτήσει τον ανθό της δημιουργίας και το κατ' εξοχήν ποιοτικό τεκμήριο της πνευματικής και καλλιτεχνικής παραγωγής του χρόνου και του τόπου· να συνιστά είδος διαχωρισμού και εκτίμησης της αυθεντικής δημιουργίας από τη μίμηση και αναπαραγωγή ιδεών. Η αυθεντικότητα και η πατρότητα των ιδεών, είναι ο ακρογωνιαίος λίθος του σεβασμού των αξιών.

Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Τι είναι ένα Μουσείο; Ποια η αποστολή του; Όροι όπως «Πινακοθήκη», «Μέγαρον» είναι φθαρμένοι και αναχρονιστικοί. Φέραμε τα πράγματα σε τέτοιο σημείο, ώστε Πινακοθήκη έφτασε να σημαίνει Αποθήκη. Μεταξύ άλλων, μουσείο σημαίνει βήμα διεθνών εικαστικών συναλλαγών. Κάθε μουσείο σύγχρονης τέχνης που σέβεται τον εαυτό του, αποδέχεται συνεργασίες με ομόλογα ιδρύματα, που έχουν και την αναγκαία υποδομή επαγγελματικών χειρισμών και ασφάλειας. Αντίθετα, η απουσία του, παγιδεύει τον πολιτισμό του τόπου στα όρια των συνόρων του.

Ενα κράτος που σέβεται τον εαυτό του και την ποιότητα ζωής των πολιτών του, οφείλει να δημιουργήσει υποδομές ανάπτυξης. Τα μουσεία δεν είναι μόνο για τους καλλιτέχνες, είναι και για τους πολίτες. *Η ελεύθερη πρόσβαση στον πολιτισμό είναι θεμελιώδες ανθρώπινο Δικαίωμα.* Η απουσία ενός μουσείου, συν τοις άλλοις, σημαίνει δημοκρατικό έλλειμμα.

Η σύνθεση των εκάστοτε επιτροπών επιλογής φέρουν τον χρωστήρα της συνδικαλιστικής αντιπροσώπευσης. Με όρους εντολής, που δεν θα έπρεπε να στηρίζονται πρωτίστως σε μειοδοτικούς προϋπολογισμούς και σε εκ περιτροπής αγορές, πνεύμα που θα ονόμαζα «εκ περιτροπής Δημοκρατία». Αποτελούνται στην πλειοψηφία τους από αδρανείς καλλιτέχνες, τυχαίους ερασιτέχνες, κριτές χωρίς ομοιογένεια στην αντίληψη του πνεύματος του χρόνου, χωρίς σφαιρική γνώση της ντόπιας και διεθνούς ιστορίας της τέχνης, χωρίς αυστηρή και υπεύθυνη κριτική σκέψη - επιτρέψτε μου, συχνά και με κάποια ενδόμυχη απέχθεια στην επιτυχία των άλλων! Γνωρίζουμε όλοι τα τραγικά αποτελέσματα που προκύπτουν από επαγγελματίες κομματικούς εθνοπατέρες. Η σύνθεσή τους είναι ευθύνη του κράτους ενώ η δυσκολία συνεχούς ανανέωσης των επιτροπών με ποιοτική σύνθεση δεν μπορεί να μειώσει και την ευθύνη. Ένας χρήσιμος ορισμός: «Επιτροπές είναι οι μηχανισμοί απορρόφησης των κραδασμών!»

Τι γίνεται με τις διάφορες κατηγορίες τεχνών; Πως διαγράφεται η εξέλιξή τους; Ζωγραφική, Γλυπτική, Χαρακτική, Έργα σε Δημόσιους Χώρους, Τέχνη και Νέες Τεχνολογίες, Εικαστική Φωτογραφία ή Αρχιτεκτονική, Βιομηχανικός Σχεδιασμός κλπ. κλπ.; Ερωτήματα που πρέπει να απαντηθούν με συγκροτημένη πολιτιστική πολιτική, όραμα και έργο. Η εικόνα του καθετί που κατασκευάζουμε γύρω μας προέρχεται από μια έμπνευση και ένα σχεδιασμό, κτίζουν οικονομίες, αποτελούν πολιτισμό...



Εικ. 2. Μόσχα, Gallery Tretyakov, 2007. Διακρίνονται οι Φυτεύτριες του Διαμαντή.

display 3

Μαρίνα Σχίζα, Ιστορικός τέχνης και συντάκτρια πολιτιστικών θεμάτων
Α/Μ 2694 | Βαλεντίνος Χαραλάμπους, Κούπα με ποίηση Καβάφη (2004)

Καλλιτέχνης: Βαλεντίνος Χαραλάμπους

Τίτλος: Κούπα με ποίηση Καβάφη (Απολείπειν ο θεός Αντώνιον) (2004)

Είδος: Κεραμική | Υλικά: Μεικτά (Πηλός, Σμάλτο)

Διαστάσεις: Διάμετρος 100 εκ., βάθος 30 εκ.

Ημερομηνία Απόκτησης: 12.2007

Πριν μιλήσω για το έργο το οποίο επέλεξα να αρχίσω με ένα απλό ερώτημα: Γιατί μια κεραμική κούπα η οποία μάλιστα βρίσκεται στις αποθήκες της κρατικής πινακοθήκης; Ερώτημα που πιστεύω απαντά και στην πρόθεση του Point να οργανώσει το Ερευνητικό και εκθεσιακό πρόγραμμα *displays* που στοχεύει στην ενθάρρυνση πρόσβασης, μελέτης και επιστημονικής παιδείας της Κυπριακής Κρατικής Συλλογής Σύγχρονης Τέχνης και των αρχείων της.

Κούπες στην πιο απλή τους μορφή ο Βαλεντίνος Χαραλάμπους δημιουργούσε από τον καιρό της φοιτητικής του εργασίας στο Λονδίνο την περίοδο 1948-1951. Εκτός του ότι η κούπα τον ενδιέφερε γιατί τον συνέδεε άμεσα με την κυπριακή παραδοσιακή κεραμική, η συγκεκριμένη φόρμα ήταν πρόκληση ως καλλιτεχνικό είδος. Η κούπα δίνει στον κεραμίστα την ευχέρεια διακόσμησης αφού προσφέρει μεγάλη επιφάνεια, εσωτερικά και εξωτερικά. Μοιάζει με τον λευκό καμβά του ζωγράφου πάνω στον οποίο δημιουργεί. Για τον Βαλεντίνο δεν είναι όμως ένα απλό «χαρτί», αλλά ένα χαρτί με τις ιδιορρυθμίες του. Η υφή, ανάλογα με τον πηλό που είναι κατασκευασμένη είναι ένα στοιχείο που θέλησε να εκμεταλλευτεί. Αυτή η διττή της διάσταση, να μοιάζει εύκολη αλλά να μην είναι, να είναι χρηστική αλλά και διακοσμητική ταυτόχρονα, έδωσε στο Βαλεντίνο πολλά περιθώρια να απλώσει τη δημιουργική του φαντασία.

Κατασκευή

Οι κούπες του Βαλεντίνου είναι τροχήλατες, από τις μικρότερες με διάμετρο 60 πόντους μέχρι τις πιο μεγάλες που μπορεί να φτάσουν μέχρι και 120 πόντους. Η συγκεκριμένη κούπα έχει ένα μέτρο διάμετρο, από τις μεγαλύτερες που έχει κάνει. Η κατασκευή μια κούπας δείχνει και τη δεξιότητά του κεραμίστα να χειριστεί τον τροχό. Η κατασκευή της είναι πλάσιμο μεγάλης ακρίβειας αφού φαίνεται η ικανότητα του αγγειοπλάστη να κρατήσει την κυκλικότητα της. Όσο μεγαλύτερη είναι η περιφέρεια τόσο δύσκολα μπορεί ο κεραμίστας να ελέγξει στον τροχό ώστε η αρμονική κίνηση να πετύχει την κυκλικότητα που χρειάζεται. Από την άλλη θα πρέπει να πετύχει το σωστό προφίλ, το πίσω μέρος, την κοιλότητα της κλπ. Για τον Βαλεντίνο υπάρχει ένα φανταστικό τεντωμένο τόξο που καλύπτει το κατασκεύασμα, εσωτερικά και εξωτερικά, πάνω στο οποίο ο Βαλεντίνος τραβά νοητικά τις γραμμές του για να πετύχει το σωστό αποτέλεσμα. Βάση αυτού του τόξου, πλάθεται η κούπα, το απλούστερο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, το οποίο όμως είναι και το πιο ευαίσθητο καθώς θα πρέπει να είναι πολύ μελετημένες, σε περίπτωση που στέκεται σε βάση (πόδι), αυτό να είναι ανάλογα τοποθετημένο και να έχει το ανάλογο ύψος σε σχέση με την ευρύτερη επιφάνεια. Την ίδια στιγμή θα πρέπει να βρει τη σωστή αναλογία του χείλους με το άνοιγμα της επιφάνειας της κούπας. Αυτή η ισορροπία που πρέπει να κρατηθεί ώστε να λειτουργεί σωστά είναι σαν να περπατάς σε ένα τεντωμένο σχοινί. Για ένα εκατοστό μπορεί να χάσει ο κεραμίστας το τελικό

αποτέλεσμα, το οποίο πετυχαίνει χωρίς σχέδια και μελέτες, αλλά με την απλή μέτρηση του ματιού. Η κούπα αργότερα θα ψηθεί στο φούρνο σε θερμοκρασίες ανάλογα με τον πηλό, κυρίως είναι stoneware για να είναι πιο ανθεκτικές, ακολούθως σχεδιάζεται πολύ προσεκτικά η διακόσμηση, περνιέται με πινέλο το υάλωμα και ψήνεται ξανά.

Διακόσμηση

Η διακόσμηση της κούπας αποτέλεσε ιδιαίτερη πρόκληση για τον Βαλεντίνο καθώς, αυτή θα πρέπει να κάνει διάλογο με το αντικείμενο και όχι να επιβάλλεται. Στο τελικό αποτέλεσμα το σχέδιο δεν λειτουργεί απλά διακοσμητικά αλλά είναι αναπόσπαστο μέρος του τελικού έργου. Τις μικρές κούπες τις διακοσμεί, αρχικά με απλά γεωμετρικά σχήματα ενώ αργότερα όταν πια πάει στη Βαγδάτη η διακόσμηση παραπέμπει σε σχήματα και μοτίβα της αραβικής λαϊκής τέχνης και γραφής αλλά και της κυπριακής λαϊκής τέχνης, συγκεκριμένα από τα λευκαρίτικα κεντήματα.

Η διακόσμηση επιβάλλεται από το μέγεθος της κούπα. Υπάρχουν κούπες που απαιτούν ορισμένη διακόσμηση και άλλες που την απορρίπτουν και αυτό ακριβώς, είναι που διαφοροποιεί τις μικρές από τις μεγάλες κούπες. Στο μέγεθος των 45 με 50 πόντων διαμέτρου ποτέ δεν ήταν πετυχημένη η γραφή για λόγους που εμπίπτουν στη δική του αισθητική κατεύθυνση. Το ίδιο και στα χρώματα, υπάρχει μια τάση χρήσης ισλαμικής γκάμας χρωμάτων, καφέ, ώχρα, μπλε-σταχτί, πράσινο, ενώ στις κούπες με πόδι υπάρχει μια ελληνικότητα που ξεφεύγει από τα πολύπλοκα διακοσμητικά σχέδια των υπολοίπων. Άλλες, παλαιότερες κούπες έχουν έντονα χρώματα, τουρκουάζ πράσινο, ενώ στη συνέχεια σταδιακά το χρώμα λιγοστεύει και φτάνει τις μονοχρωματικές, γκριζες, μαύρες, καφέ.

Στις μεγάλες κούπες αρχίζει από τη δεκαετία του '80 να χρησιμοποιεί τη γραφή, η οποία είναι πιο άνετη δίνοντας του την ευχέρεια να παίξει με το αίσθημα της κλιμακωτής διαβάθμισης της γραφής. Είναι μια περίοδος ιδιαίτερα σημαντική για τον ίδιο καθώς προβληματίζεται για τον τρόπο που προσεγγίζεται η κεραμική μέσα από τις παραμέτρους των κριτηρίων της ζωγραφικής ή της γλυπτικής. Δεν μπορεί να κρίνεται το χρώμα ενός κεραμικού αντικειμένου, μέσα από τους αισθητικούς κανόνες της ζωγραφικής και η φόρμα του μέσα από τους ανάλογους κανόνες της γλυπτικής. Υιοθετώντας τη στάση του ιστορικού τέχνης, Sir Herbert Read, ο οποίος όταν του ζητήθηκε να γράψει για κεραμική, αρνήθηκε λέγοντας ότι «με καλείται να γράψω για κάτι εντός του δάσους, τη στιγμή που βρίσκομαι εκτός του». Μάλιστα, ο ίδιος όπως θυμάται ο Βαλεντίνος είχε επισκεφτεί το St Ives, στο εργαστήριο του Μπέρναρντ Λιτς, του μεγάλου γκούρου της κεραμικής και δασκάλου του, την εποχή που φοιτούσε ο ίδιος εκεί, για να παρακολουθήσει μαθήματα. Μόνον έτσι μπόρεσε να γράψει για την κεραμική και στο βιβλίο του, «The Meaning of Art», τονίζοντας ότι: «Η κεραμική είναι μαζί η πιο απλή και η πιο δύσκολη απ' όλες τις Καλές Τέχνες. Είναι η πιο απλή επειδή είναι η πιο στοιχειακή. Είναι η πιο δύσκολη επειδή είναι η πιο αφηρημένη. Ιστορικά είναι αναμεταξύ των πρώτων τεχνών».

Κουφική γραφή και ποίηση του Καβάφη

Την δεκαετία του '80 πειραματίζεται με την αραβική γραφή η οποία τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα. Ερευνά την ποίηση ως έκφραση και τη γραφή ως δομή αρχιτεκτονική. Η μελέτη της ελληνικής και αραβικής γλώσσας- προφορικής και γραπτής- τον φέρνει να κάνει ένα σημαντικό συσχετισμό: τη σχέση της φωνητικής προσωδίας της ελληνικής γλώσσας με την οπτική προσωδία της αραβικής καλλιγραφίας, την οποία εφάρμοσε για την γραφή στις κούπες του. Ο Βαλεντίνος βρίσκει ότι η προσωδία της ελληνικής γλώσσας - δηλαδή το σύνολο των ακουστικών παραμέτρων που επιτελούν λειτουργικό ρόλο στην οργάνωση και τη διάρθρωση του προφορικού λόγου, ο τονισμός, το ύφος, η μελωδία, ο ρυθμός μιας πρότασης - εφαρμόζεται

στην αραβική γραφή. Όταν δηλαδή ο καλλιγράφος τραβάει το γράμμα είναι σαν να του δίνει έμφαση και τόνο, όπως κάνει ο τονισμός στα φωνήεντα της ελληνικής. Ονομάζει τον χαρακτήρα της αραβικής γραφής «οπτική προσωδία» και βρίσκει τη σχέση των γραπτών ρυθμών της αραβικής με τους προφορικούς της ελληνικής. Η έρευνα αυτή και η μελέτη πολλών χρόνων κατέληξε στον όρο «εικαστική προσωδία», η οποία χαρακτηρίζει ένα μεγάλο μέρος του έργου του.

Ειδικά επέλεξε να πειραματιστεί με την κουφική γραφή λόγω της αυστηρής δομής της η οποία επιβάλλει με το σχέδιο παρά τη ανάγνωση. Τα βραχεία φωνήεντα συνήθως δεν γράφονται, ενώ ορισμένες φορές δηλώνονται με πνεύματα που τοποθετούνται πάνω ή κάτω από σύμφωνα. Ορισμένοι χαρακτήρες ενώνονται με τους γειτονικούς τους, δημιουργώντας συμπλέγματα, ενώ άλλοι μόνο με τους προηγούμενους ή τους επόμενους. Με τη μετατροπή αυτού του συστήματος γραφής σε μορφή καλλιγραφικής τέχνης, τα γράμματα απέκτησαν εύπλαστα σχήματα, δημιουργώντας ένα ποικιλόμορφο και κομψό οπτικό αποτέλεσμα.

Στις αρχές του 10ου αιώνα, ο Ιμπν Μούκλα ανέπτυξε ένα σύστημα αναλογιών, προκειμένου να ρυθμιστούν τα σχήματα των γραμμάτων και οι μεταξύ τους σχέσεις. Χρησιμοποίησε την τελεία, σε σχήμα ρόμβου, που παραγόταν από μία μονοκονδυλιά της παραδοσιακής γραφίδας ως βασική μονάδα μέτρησης, έτσι ώστε όλα τα αραβικά γράμματα μετρούνταν σε τελείες, κάτι που είναι εμφανές στην διάταξη των λέξεων στις κούπες που διακοσμεί ο Βαλεντίνος.

Έχοντας μεγάλη αγάπη για την ποίηση του Καβάφη, ο οποίος αποτέλεσε για τον Βαλεντίνο το απόγειο, το καλύτερο παράδειγμα ενός δημιουργού τελειομανούς, εφαρμόζει ως διακοσμητικό στοιχείο, τον ποιητικό λόγο του Καβάφη, τον οποίο χρησιμοποιεί για να εξερευνήσει την οργανική σχέση που θα μπορούσε να αναπτυχθεί μεταξύ φόρμας και γραφής.

Αυτό το διακοσμητικό στοιχείο εκμεταλλεύτηκε ο Βαλεντίνος που συνειδητά αποκαλεί «διακόσμηση» καθώς η γραφή λειτουργεί διακοσμητικά, δίχως να είναι εύκολα αναγνώσιμη. Υπάρχει, δηλαδή, μια οργανική σχέση της φόρμας της κούπας και του ποιήματος, της γραφής. Αυτό που επιδιώκει είναι να είναι η γραφή μεν αναγνώσιμη αλλά περισσότερο διακοσμητικό στοιχείο που δεν αφήνει τον παρατηρητή να παρασυρθεί από το κείμενο αλλά προ πάντων από την εικαστική εμφάνιση της γραφής. Η γραφή λοιπόν των ποιημάτων μοιάζει με ιερογλυφικά, που για να διαβαστούν χρειάζονται το κλειδί η αρχή, την οποία μόνο ο δημιουργός μπορεί να υποδείξει. Οι στίχοι γράφονται από το χέιλος της κούπας προχωρώντας προς το κέντρο όπου τελειώνει το ποίημα. Δομημένο με ρόμβους χωρίζει τους στίχους και γραμμένο με τρόπο και διαβαθμίσεις χρώματος κάθε γράμματος με τρόπο ώστε το μάτι να μην βλέπει το κείμενο αλλά να παρασύρεται από τη διακόσμηση.

Για τη συγκεκριμένη κούπα χρησιμοποίησε το ποίημα «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον»,

Σαν έξαφνα, ώρα μεσάνυχτ', ακουσθεί
αόρατος θίασος να περνά
με μουσικές εξαίσιες, με φωνές—
την τύχη σου που ενδίδει πια, τα έργα σου
που απέτυχαν, τα σχέδια της ζωής σου
που βγήκαν όλα πλάνες, μη ανωφέλετα θρηνήσεις.
Σαν έτοιμος από καιρό, σα θαρραλέος,
αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που φεύγει.
Προ πάντων να μη γελασθείς, μην πεις πως ήταν
ένα όνειρο, πως απατήθηκεν η ακοή σου·
μάταιες ελπίδες τέτοιες μην καταδεχθείς.

Σαν έτοιμος από καιρό, σα θαρραλέος,
σαν που ταιριάζει σε που αξιώθηκες μια τέτοια πόλι,
πλησίασε σταθερά προς το παράθυρο,
κι άκουσε με συγκίνησιν, αλλ' όχι
με των δειλών τα παρακάλια και παράπονα,
ως τελευταία απόλαυσι τους ήχους,
τα εξαίσια όργανα του μυστικού θιάσου,
κι αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που χάνεις.
(Από τα Ποιήματα 1897-1933, Ίκαρος 1984)

Η εφυάλωση

Η βάση της εφυάλωσης που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης είναι το ορυκτό κελαδονίτη (celadonite), το οποίο μάλιστα η Κύπρο εξήγαγε σε μεγάλες ποσότητες αιώνες πριν. Με το υλικό αυτό άρχισε να πειραματίζεται ο Βαλεντίνος για τις εφυαλώσεις του από το 2000, όταν το ανακάλυψε σε μεγάλες ποσότητες στο χωριό Καπέδες. Σπάζει το πέτρωμα και στη συνέχεια το αλέθει για να το περάσει από διάφορα είδη σίτας, παράγοντας μια διαβάθμιση από πολύ ψιλό μέχρι χοντρό κόκκος (120, 100 ή 60 mesh), κάτι που παίζει καθοριστικό ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα. Αν δηλαδή είναι λεπτός ο κόκκος τότε το υάλωμα γίνεται λείο, αν είναι χοντρό αποκτά μια υφή κάπως σκληρή στην αφή που μοιάζει με το πουαντιγισμό στη ζωγραφική.

Ψήνει τον αλεσμένο σελαδονίτη, ο οποίος με την όπτηση γίνεται κόκκινος. Έχοντας αυτό ως βάση, δημιουργεί διάφορες αναμίξεις και προσμίξεις υαλωμάτων και ψήνει σε διαφορετικές θερμοκρασίες, δημιουργώντας διαφορετικό χρώματα και χρωματισμούς. Στο ψήσιμο το υάλωμα δίνει χρώματα διαβαθμίσεις από κόκκινο, καφές, κεραμιδί. Ανακαλύπτει ότι το σελάτοναϊτ δεν υπάρχει στα λεξικά της κεραμικής και έχει φοβερές δυνατότητες ως ύλη ικανή να δεχτεί προσμίξεις σε υαλώματα ή να αναμιχθεί απευθείας μέσα στον πηλό.

Ο Βαλεντίνος ανάμεσα στην ιστορία και το παρόν

Ο Βαλεντίνος Χαραλάμπους, παιδί παραδοσιακών κουζάρηδων της Αμμοχώστου, ο πρώτος Κύπριος που σπούδασε την τέχνη της κεραμικής τη δεκαετία του '50 και μαθήτευσε σε ένα από τα μεγαλύτερα ονόματα της σύγχρονης κεραμικής, τον Άγγλο Bernard Leach. Αργότερα, γνώρισε και αγάπησε τον πολιτισμό και τον κόσμο μιας υπέροχης χώρας του Ιράκ που τον επηρέασε ιδιαίτερα, όταν του ζητήθηκε το 1957 να οργανώσει το Τμήμα Κεραμικής στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βαγδάτης.

Κρατώντας στα χέρια του το εύπλαστο υλικό από τα παιδικά του χρόνια, βίωσε την πλούσια παράδοση της κυπριακής κεραμικής τέχνης, πάνω στην οποία στάθηκε σεμνά για να απλώσει τη δημιουργική του φαντασία, τα βιώματα, τις ανησυχίες του και αργότερα τις γνώσεις του, στοιχεία τα οποία μπλέκει με τρόπο ευφάνταστο στο μοναδικό και πλούσιο έργο του. Με το έργο του, καλλιτεχνικό και ακαδημαϊκό, οδήγησε την Κύπρο με τη μακραίωνη κεραμική παράδοση στη σύγχρονη της εποχή.

Δυστυχώς, η κεραμική στην Κύπρο είναι παραμελημένη και υποβαθμισμένη. Σύγχρονα δείγματα της κεραμικής τέχνης, όπως η Κούπα του Βαλεντίνου, που ενώνει την ιστορία της Κύπρου με το παρόν κάνοντας, αντί να βρίσκονται σε φωτεινές προθήκες, βρίσκονται στα υπόγεια της κρατικής πινακοθήκης.

display 3

Chara Stephanou

Ph.D. Candidate, Department of Architecture, University of Cyprus.

A/M 1425 | Άγνωστος Καλλιτέχνης, Χάρτης της Κύπρου (Μεσαιωνικό) (χ.χ.)

Ortelius (Abraham)

INSVLAR, ALIQVOT AEGAEI MARIS ANTIQVA DESCRIP. Ex Conatibus geographicis Abrahami Ortelij Antverpiani// [insets:] CYPRVS, Insula laeta choris, blandorum et mater amorum / Cum privilegio decennali. 1584./ EVBOEA, Insula / SAMVS, Ionica / CIA, et CEOS / LESBOS / LEMNOS / CHIOS / RHODVS / ICARIA/ RHENIA/ DELVS.

Copper engraving. 360X470 mm, coloured in outline possibly contemporary, Latin.

Theatrum Orbis Terrarum. Antwerp, first published 1584.

In St. Michael's Præmonstratensian Abbey in Antwerp, among the moss-plagued tombstones, a modest epitaph commemorates the life and achievements of Abraham Ortelius (1527-1798), a man who “served quietly, without accusation, wife, and offspring.” Referred to today as one of the founding fathers of historical cartography and publisher of “the first modern atlas,” the Flemish scholar, publisher and collector is responsible for unifying his geographer peers under one common pattern of making maps, thus allowing for their work to be more effective and for new ideas to be able to take off from a greater understanding of the whole.⁵⁰

In 1570, eighty-seven maps produced by various cartographers were collected and arranged in what is considered one of the greatest publishing successes of the sixteenth century. *Theatrum Orbis Terrarum* (Theatre of the World), was probably the first collection of maps in the shape of a book, published twenty years before Mercator's own atlas. *Theatrum* went through forty-one editions between 1570 and 1612, and appeared in seven different languages, including Latin, German, English and French, growing to more than double in volume by 1601.

Cyprus, which has existed in manuscripts since 23 B.C.⁵¹ and has been, undeniably, one of the most popular islands favoured by map makers, was presented in the

⁵⁰ Ortelius included a reference section at the back of his first edition of *Theatrum Orbis Terrarum*. This was an innovation in scholarship, and so we owe to Abraham Ortelius, the very idea of a bibliography and reference section to serious works of scholarship.

⁵¹ According to C. D. Cobham, one of the first geographic manuscripts mentioning the name of Cyprus is Strabo's *Geographica* dating back to 23 B.C. and Claudius Ptolemeus' *Geographice Hyphegesis* written in Greek, from 160 B.C. (*Excerpta Cypria*, Cambridge University Press, 1908, p. 1). Both define the names of cities and capes of Cyprus, but over the next 2500 years of Cypriot cartography, more than one thousand variations

very first edition of the *Theatrum* on the same plate as Crete. This was the earliest of three maps of Cyprus to be published by Ortelius and it was based on the best map of the island available at the time, published by the Venetian engraver Giovanni Francesco Camocio in 1566.⁵²

In the 1573 edition of the atlas, Ortelius introduced a second, much updated map of Cyprus, coupled with a medallion inset of Lemnos,⁵³ that was published in the *Additamentum I*, a supplement to the *Theatrum*.⁵⁴ This second edition is an ample proof of the geographer's continuous research and updating. Barely three years after the publication of his first map, Ortelius adopted a completely new model, and in doing so he preserved a new map made by the Venetian engraver and publisher Giacomo Franco, which seems otherwise to have gone unnoticed.⁵⁵

This admirable cartographic specimen, which replaced completely the prototype,⁵⁶ became, thanks to Ortelius, the new model map of Cyprus. It remained unsurpassed, in terms of both outline and contents, until Cyprus came under British rule and H. H. Kitchener conducted a trigonometric survey of the island, publishing his maps in London in 1885.⁵⁷

A third version of the map of Cyprus was published by Ortelius in *Additamentum III*, 1584. This is a reduced version of the 1573 map, which depicts the sea by wavy lines, contains ancient toponyms and is accompanied with nine insets of other Greek islands (Euboia, Samos, Cea, Lesbos, Lemnos, Chios, Rhodes, Icaria, Rhenia, Dhelos).⁵⁸ A copy of this third version of Ortelius's map was acquired

of namesakes appear across European maps and publications, largely due to language differences among travellers and scholars.

⁵² L. Navari, *Maps of Cyprus*, (Nicosia: Bank of Cyprus Cultural Foundation, 2003).

⁵³ The inset of Lemnos is taken from Pierre Belon du Mans, *Les observations de plusieurs singularitez & choses memorables, trouvées en Grèce, Asie, Judée, Egypte, Arabie, & autres pays estranges* (Paris, 1533).

⁵⁴ Ortelius's second version of the map of Cyprus was published alongside the earlier map, which continued to be included because it was engraved on the same printing plate with the map of Crete. The outdated map of Cyprus was withdrawn in 1584 when a new, separate map of Crete was engraved.

⁵⁵ Franco's map (produced c. 1570), which was not recognised and disseminated as one might have expected for such a cartographic achievement, was based on new and advanced surveys, which must have been carried out towards the end of the Venetian period – possibly when the Signoria of Venice felt the need to step up the defence of Cyprus in view of the Ottoman threat.

⁵⁶ Camocio drew two very different maps of Cyprus. The first map, referred to above, was printed in 1566, a few years before the Turkish invasion, and is a recension of a very rare map by the Venetian engraver Matteo Pagano published in Venice in 1538, which remained the most important and accurate map of Cyprus until 1570. If Pagano was able to produce the prototype map it was in all probability because he had access to contemporary (possibly official) cartographic surveys of the island, which must have been carried out in the first decade of the sixteenth century – in any case, before 1538. Camocio's map circulated in loose-sheet form and had enjoyed a wider circulation than the Pagano map, and hence represented the most up-to-date cartographic information on Cyprus until the very end of the Venetian period, in 1570.

⁵⁷ Navari, 2003, p.86. In a study of early maps of Cyprus, E. Livieratos distinguishes between the Ptolemy type of maps, the 'almost flat north coast' type and the 'almost actual shape' type, where Ortelius's 1573 version clearly falls under the third category, it unsurprisingly became the dominant model for the cartographic representation of Cyprus throughout the seventeenth century, with recensions executed by Hondius (1606), Blaeu (1635) and Janssonius (1652), among others. See Livieratos, E., *Cyprus on Historical Maps: Placement, Shape and Orientation From a Digital Point of View*, Cyprus Cartography Lecture Series No. 8, (Nicosia: The Bank of Cyprus Cultural Foundation, 2010).

⁵⁸ Navari, *ibid*, p. 106.

by the State Gallery of Contemporary Art in 1995, for a total of £700 (approx. €1,400) and is currently on display at the Ministry of Commerce, Industry and Tourism in Nicosia.

The presence of the map in the Gallery's collection is ambiguous to say the least, for it exists in isolation among thousands of paintings and sculptures acquired from Cypriot or Cyprus-based artists over the twentieth century. This singular acquisition, for which the Gallery's Register holds no information other than the year and value of purchase, reiterates controversies surrounding the Gallery's acquisitions and besides this point, it poses questions, if not challenges, as to the permissibility of conceptualizing historical maps as works of art within the Gallery's contemporary arts framework.

There is of course another way to interpret Ortelius's map, this time in the context of the *Theatrum* and how that body of work may relate to current archival and curatorial practises. Within the *Theatrum*, Ortelius's map of Cyprus is indisputably part of a collection yielding geographical knowledge about the world, and its three versions provide solid proof of the *Theatrum's* function as a living archive with attention to scholastic vigorousness. Within the Gallery's collection, the map is completely disassociated from the rest of the artworks, thus it cannot be considered in a comparative manner either in terms of authorship, genre, technique, historical style, content or significance.

As part of two collections differentiated between them by distinct organizing principles, in the *Theatrum's* case, Ortelius's map is an impressive aesthetic item stemming from a post-Medieval culture of knowledge. It can be examined in terms of a genealogy that gave rise to this admirable cartographic specimen, in turn influencing the evolution of Cypriot cartography in the centuries to come. In the Gallery's case, the map appears as an overlooked error, a bad call, or a glitch within an apparatus of the State that presents itself as a benefactor of national artistic production. It fails to connect to the rest of the collection under any possible categorization, thematic or retrospective. Despite the fact, the paths we can follow to discuss the map need not to be limited by this unmistakable failure.

The map of Cyprus, the third version by Ortelius to appear in the 1584 edition of his atlas *Theatrum Orbis Terrarum*, a copy of which was acquired by the Cyprus State Gallery in 1995 and here selected for *displays*, in a twist of fate, will serve as reference point for interdisciplinary approaches to art and power. Both as an artwork and as a tool of power, it will appear alongside a varied selection of art pieces from the Gallery's holdings which, each in its own way, can contribute to the aforementioned debate. Under this light, it brings to the roundtable issues of historical cartography and prevalent of modes of knowledge, where maps appear as tools and symbols of power. Furthermore, by examining the genealogy of precedent and subsequent maps it associates with, Ortelius's map may be considered having in mind socially induced processes which favour dominant aesthetics and forms of representation in the wider art world.

displays 3

Μαρίνα Γεραλή, Εικαστικός.

A/M 1545 | Άγγελος Μακρίδης, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (1972)

The Book as Conceptual Space

The artists' book became a developed artform in the twentieth century when artists began producing their own books as complete artistic statements. The field of the artists' book emerges with many spontaneous points of origin and appears in every major movement in art and literature. This development is marked by a number of artists who began exploring books more actively and in a serious way in the early part of the twentieth century.

It's not surprising that the book installation piece *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* by Άγγελος Μακρίδης is created during the early 70's. By that time, the artists' book had come of age in the U.S. and in Europe, and another era of book related activity began to develop: book-like objects or book sculptures. A most notable example is Duchamp's *Do Touch*, a piece with the female breast cast on its cover, as well as his large *Green Box* that functioned as a conceptual book with sculptural elements. Although a single definition of the term 'artists' book' continues to be problematic until now, one major factor is the flexibility and variation of the book form. And Makridis's book installation points to the development of the 'sculptural book' or 'book sculpture', that had fewer precedents in the history of twentieth century arts than does the artists' book.

What drew me to Makridis's work was not only the fact that it was conceived in 1972, when perhaps very few Cypriot artists, if any,⁵⁹ were engaging with the book format, but in particular his use of the encyclopaedia as his central object of exploration. Upon viewing the work in the State Gallery, at first the piece feels immediate and multidimensional. The books are situated inside four acrylic-glass boxes (added later for exhibition purposes at the State Gallery, and removed for the present *display*). They are fixed in an open arrangement (double spread pages), thus creating the base. The artist intervenes further into and onto the four encyclopaedias by blocking some areas of the textual and visual elements and erasing others, and by cutting the pages directly to create a space or a window within the pages. The artist then adds glass and synthetic paper into the removed parts. Two metallic tower/cage-like structures rise from the base of two of the four encyclopaedias.

By transfixing the codex in an open structure, the artist immediately cancels the rigid act of turning the pages sequentially and thus breaks continuity. This new arrangement comes to define the restructured fixed books as a book sculpture. The codex is a set of uniformly sized pages bound in a fixed and intentional sequence. However Makridis nullifies every aspect of that order, structure and sequence and so the rules of its reading are transformed. By adding the tower-like structures, one reads the dimensional space of the book rather than the flat space of the page. With this act the artist foregrounds those habitual actions of turning the pages. This is achieved because the book

⁵⁹ A history of artist's books in Cyprus has yet to be studied, therefore I am not sure if there were other artist's engaging actively with the book format.

provides a reading or viewing experience that moves us from a finite space of text and or image to the artistically conceptual space of a book.

Focusing on the actual practice of altering the existing book by cutting text blocks, the intervention becomes also a metaphorical interruption into the text of the world, as it is already written, catalogued and described for us. Traditionally, the encyclopaedia functioned as a platform for organizing and conveying the most relevant accumulated knowledge during an historical time, by employing a systematic method of organizing information, making it a highly usable reference tool.

Indeed, if the artist's intention of intervening into and onto the encyclopaedia is a means of interrogating the conceptual space of a book, he has succeeded precisely because he interweaves the original purpose of the books with a new one. And if there is the desire to believe in the book, in the encyclopaedia as a source of real knowledge, the act of insertion or defacement raises questions about this compendium as such.

In general, artists' books are by nature self-conscious of the structure and the meaning of the book as a form. Investigating the book as an art form through specific inherent qualities such as text, imagery, sequence or narrative and structure, allows these objects to interweave conceptual and critical issues with materials. In closing, Makridis's approach is an examination of the book as a whole, as an entity and an object. The new narrative he has supplied to us produces an alternative viewing experience of what is a book.

display 4

Άλκης Χατζηανδρέου,

Εικαστικός – αρχιτέκτονας.

A/M. 1354 | Σπύρος Δημητριάδης, *Από την Μίνωος στην Οδό Αμμοχώστου (4-8 Μάρτη 1982) (1982).*

Στη συσχέτιση ανάμεσα στις πρακτικές της κατοίκησης και σε ό,τι ονομάζουμε δημόσιο χώρο, η εγκαθίδρυση της οικειότητας είναι στρατηγική παραδοσιακή. Πρόκειται για τη διαρκή ανάκληση γνώριμων εικόνων της πόλης και, κατ'επέκταση, την αναπαραγωγή της κυριαρχίας μιας ταυτότητας που αναγνωρίζει στο χώρο τα σημάδια της. Η αναγνώριση αυτών των σημαδιών προϋποθέτει μια ορισμένη πίστη για την προέλευσή τους η οποία ανάγει τη σχέση με το χώρο σε αφαιρετική συνθήκη εξοικείωσης με τις επικρατούσες αφηγήσεις για το παρελθόν, την εξουσία τους στο παρόν και τις βλέψεις τους για το μέλλον. Στη γραμμικότητα αυτή είναι που η ταυτότητα βρίσκει το νόημά της ως φυσική συνέχεια, ως διάρκεια.

Στο έργο, *Από τη Μίνωος στην Οδό Αμμοχώστου (4-8 Μάρτη 1982)*, ο Σπύρος Δημητριάδης, μας προτείνει μια εικόνα από την καθημερινή ζωή μιας γειτονιάς στη Λευκωσία. Ο (υπο)τίτλος, που αποτελεί στοιχείο της εικόνας, δηλώνει πως βλέπουμε στιγμές από τη ζωή στη γειτονιά στο διάστημα των πέντε ημερών κατά το οποίο ο ζωγράφος δούλεψε επί τόπου το έργο. Στιγμές επιλεγμένες από το Δημητριάδη, οι οποίες αλληλεπικαλύπτονται σε στρώσεις και αποδίδονται τεχνοτροπικά με τη διαφάνεια μιας αραιωμένης υλικότητας, σε αντίθεση με τη αδιάφανη υλική υπόσταση του κτισμένου που υπάρχει στην εικόνα ως χωρική σταθερά. Πρόκειται για στιγμές από οικείες σκηνές της καθημερινότητας, ο καφετζής με το δίσκο στο δρόμο, ένας ποδηλάτης, δυο γνωστοί να συζητούν στο κατώφλι, μια γυναίκα στο μπαλκόνι, ένα σταθμευμένο ημιφορηγό στην εντοπισμένη, τόσο από το όνομα των οδών όσο και από τα κτήρια, διασταύρωση στην παλιά Λευκωσία. Στιγμές που συμβαίνουν στη διάρκεια των πέντε ημερών και που στην εικόνα συντίθενται ως διαχρονική αποτύπωση μιας γνώριμης καθημερινότητας.

Είναι αυτή την οικεία ταυτότητα της πόλης, ως κάτι που διαρκεί στο χρόνο μέσα από την αλληλεπικάλυψη χαρακτηριστικών στιγμών της, που μοιάζει να αναπαριστά το έργο. Η ανάγνωση αυτή, αυθαίρετη όσο κάθε ανάγνωση, μας επιτρέπει, όμως, να δούμε στο έργο μια δυναμική που ενυπάρχει στην εικόνα χωρίς, εντούτοις, να είναι ορατή. Αν η διάρκεια της ταυτότητας προϋποθέτει την αλληλεπικάλυψη στιγμών που να την (δια)τηρούν στο χρόνο, τότε η διαφάνεια αυτών των στιγμών, έτσι όπως αποδίδονται τεχνοτροπικά από το ζωγράφο, η σχεδόν άυλη τους υπόσταση είναι αποκαλυπτική του ποιοτικού πλαισίου αυτής της διάρκειας: η ταυτότητα, καθώς και ο χώρος της, δεν υπάρχει, όπως (τείνουμε να πιστεύουμε πως) υπάρχουν τα κτίρια. Η ταυτότητα της πόλης και ο χώρος της συμβαίνουν μάλλον, παρά υπάρχουν.

Στην εικόνα του Δημητριάδη, συμβαίνει ίσως και κάτι ακόμα. Πρόκειται για όλες εκείνες τις στιγμές που δεν αποτυπώθηκαν, είτε γιατί δεν ειδώθηκαν είτε γιατί απωθήθηκαν εκτός πλαισίου. Ή που αποτυπώνονται, ας φανταστούμε με αφορμή την τεχνοτροπία του ζωγράφου, ως απόλυτα διάφανες. Η γνώση της παρουσίας αυτών των αόρατων στρώσεων άγνωστων

συμβάντων, καθιστούν τη σχέση μας με την εικόνα και, επομένως, με τη στρωματογραφία της πόλης που αναπαριστά ριζικά ανοίκεια. Είναι αυτά τα συμβάντα που στον πραγματικό χρόνο και χώρο της πόλης μπορούν, ενδεχομένως, να δυναμιτίσουν την εικόνα εκείνη που τα απωθεί στην αφάνεια, μεταμορφώνοντας, έστω και στιγμιαία, την εμπειρία της κατοίκησης σε μια διαρκή αναμέτρηση με ό,τι έρχεται να την ελέγξει για να μας εξοικειώσει με καθορισμένες ταυτότητες, πλαίσια και όρους του ανήκειν. Άλλωστε, αν η ταυτότητα της πόλης και ο χώρος της συμβαίνουν μάλλον, παρά υπάρχουν, τότε κάθε στιγμή αυτά θα μπορούσαν (μπορούν) να συμβούν αλλιώς. Το πώς, αν δηλαδή αυτό γίνει με όρους χειραφέτησης ή επιβολής, παραμένει διακύβευμα διαρκές που παίζεται σε κάθε στιγμή της κατοίκησης.

display 4

Christos Hadjichristos,

Architect - Associate Professor, Department of Architecture, UCY.

A/M 2552 | Christophoros Larkos, *Untitled* (2005)

A unique kind of co-presence

They could be hair, trajectories of flying organisms, vegetation or a representation of turbulence.

They could be seen as rather passively covering a surface parallel to the canvas or shooting violently out of a surface perpendicular to the canvas.

They could be seen as sensuously dancing with each other or fiercely fighting each other.

They could be seen as covering a part of the human body, but which part exactly is unclear.

They could be seen as obeying or defying gravity.

They could make you tickle, arouse you sexually or disgust you.

They could be actual physical entities or abstractions.

They seem to be somehow disciplined yet idiosyncratic, grouped yet independent.

They reveal depth yet one cannot tell which of these elements is in front of which.

Each seems to have only length and hardly any width, yet, together their movement and their relative positioning, create space.

They could be seen as short lines which collaborate to create a longer line.

They are many, yet they seem to form a... something, or some things.

They are not fragmented or collaged, they do not form a mosaic and they are not distinct entities which float in a medium.

They are not transparent yet they allow for degrees of transparency.

From the viewer's point of view they appear layered.

They seem to exhibit a unique kind of co-presence.

My artistic and other research interests are currently focusing on alternative forms of co-presence, with the spatial dimension playing an important role in the investigation. Thus, before even looking at the works of art belonging to the National Gallery I decided that I was searching for something that could suggest a new kind of spatiality, a new kind of perichoresis or synchoricity to be more precise. The piece that stood out for me in this context is titled *Atillo*, by artist Christoforos Larkos.

display 4

Χρήστος Χατζηχρήστος

A/M 2552 | Χριστόφορος Λάρκος, Άτιτλο (2005)

Αρχιτέκτονας - Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Αρχιτεκτονικής, Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Ένα ιδιαίτερο είδος συνύπαρξης

Θα μπορούσε να είναι τρίχες, πορείες ιπτάμενων οργανισμών, βλάστηση, ή αναπαράσταση ταραχής.

Φαντάζουν σαν να καλύπτουν παθητικά μια επιφάνεια παράλληλη με την επιφάνεια του πίνακα, αλλά θα μπορούσαν και να θεωρηθούν σαν στοιχεία που ξεπετιούνται βίαια από μια επιφάνεια κάθετη με τον πίνακα.

Ήραγε χορεύουν αισθησιακά ή παλεύουν άγρια μεταξύ τους;

Φαίνεται να καλύπτουν ένα μέρος του ανθρώπινου σώματος αλλά ποιο μέρος ακριβώς δεν είναι σίγουρο.

Υπακούουν ή αψηφούν την βαρύτητα;

Θα μπορούσε να προκαλούν γαργαλητό, σεξουαλικό ερεθισμό ή αηδία.

Θα μπορούσαν να είναι υπάρχουσες φυσικές οντότητες αλλά και όχι.

Φαντάζουν πειθαρχημένες αλλά και ιδιόρρυθμες, σε ομάδες αλλά και ανεξάρτητες.

Φανερώνουν βάθος αλλά δεν μπορείς να διακρίνεις ποιο στοιχείο είναι μπροστά από ποιο.

Κάθε στοιχείο φαίνεται να έχει μόνο μέγρος και ελάχιστο ή καθόλου πάχος και όμως η κίνηση τους και η σχετική τοποθέτηση τους δημιουργούν χώρο.

Θα μπορούσε να τα δεις σαν κοντές γραμμές που μαζί δημιουργούν μια μακρύτερη γραμμή.

Είναι πολλές αλλά φαίνεται ότι δημιουργούν... κάτι.

Δεν είναι τεμαχισμένα ή συναρμολογημένα σε collage, δεν δημιουργούν μωσαϊκό και δεν είναι ξεχωριστές οντότητες που επιπλέουν σε ένα κοινό στοιχείο.

Δεν είναι διαφανή κι όμως επιτρέπουν βαθμούς διαφάνειας.

Από την οπτική γωνία του θεατή φαίνονται διαστρωματωμένες.

Φαίνεται να παρουσιάζουν ένα ιδιαίτερο είδος συνύπαρξης.

Τα καλλιτεχνικά και άλλα ερευνητικά μου ενδιαφέροντα εστιάζονται σε εναλλακτικές μορφές συνύπαρξης, με τη διάσταση του χώρου να παίζει σημαντικό ρόλο στην εξερεύνηση αυτή. Έτσι, πριν ακόμα επισκεφθώ τα έργα που ανήκουν στη Εθνική Πινακοθήκη, είχα αποφασίσει ότι έψαχνα για ένα έργο που θα μπορούσε να εισηγηθεί ένα νέο είδος χωρητικότητας, ένα νέο είδος περιχώρησης ή συγχώρησης, για την ακρίβεια. Το έργο που ξεχώρισε για μένα σε αυτό το πλαίσιο έχει τον τίτλο Άτιτλο και είναι δημιούργημα του Χριστόφορου Λάρκου.

display 4

Αννα Νικολάου - Σωτηριάδου,
Συλλέκτρια.

A/M. 2375 | Χάρις Επαμεινώνδα, Νέμεσις 52.

Undo Foundation for Contemporary Art and Undo Foundation Residency Award. Μια προσωπική εμπειρία.

Γνωρίζετε κάτι για την κρατική συλλογή με τα 3257 έργα σύγχρονης κυπριακής τέχνης? Αυτή την ερώτηση έθεσα σε πολλά άτομα και οι απαντήσεις που πήρα ήταν απογοητευτικές. Υπήρχαν μερικοί που γνώριζαν για την Πινακοθήκη στο αρχοντικό της οδού Κρήτης αλλά δεν ήξεραν για τα υπόλοιπα έργα. Τα έργα της Πινακοθήκης είναι διαθέσιμα στο κοινό για να τα απολαύσει (μάλιστα χωρίς αντίτιμο και σε διευρυνμένο ωράριο), όπως και άλλα έργα τα οποία βρίσκονται σε δημόσιους χώρους, γραφεία και πρεσβείες. Τα υπόλοιπα έργα παραμένουν κλειστά σε κουτιά, συρτάρια και συρόμενες σύγχρονες (όπως μου φάνηκαν) εγκαταστάσεις στις αποθήκες έναντι της Πύλης Αμμοχώστου μέχρι να τα ζητήσει κάποιος επιμελητής για να παρουσιαστούν σε έκθεση ή κάποιο γεγονός το οποίο πολύ πιθανόν να κρατήσει μόνο μερικές μέρες και να έχει περιορισμένο αριθμό επισκεπτών. Πολλά έργα δεν τα έχει δει το ευρύ κοινό, έργα σημαντικότερων δημιουργών τόσο της πρώτης γενιάς όσο και της δεύτερης γενιάς Κυπρίων καλλιτεχνών. Αναρωτιέμαι λοιπόν αν ο εμπλουτισμός της συλλογής κάθε χρόνο με νέα έργα που θα τοποθετηθούν στις αποθήκες θα έπρεπε να μας προβληματίσει.

Μήπως υπάρχουν εναλλακτικοί τρόποι στήριξης της καλλιτεχνικής δημιουργίας στον τόπο μας?

Δεν είμαι ειδική ούτε αρμόδια να γνωρίζω. Έχω όμως μια προσωπική εμπειρία που θα μπορούσε να είναι σχετική.

Όλα άρχισαν με την περίπτωση της Χάρις Επαμεινώνδα. Η Χάρις στα 23 της χρόνια παίρνει το MA της με First Class Honours από το Royal College of Art του Λονδίνου. Λίγο αργότερα γνωρίζει την Αντρέ, η οποία με την αδιαμφισβήτητη κριτική της ικανότητα ξεχωρίζει την νεαρή εικαστικό, την οποία μου συστήνει. Ενδιαφέρομαι για το έργο της το οποίο με συγκινεί. Η Χάρις πετυχαίνει να εξασφαλίσει θέση σε ένα από τα πιο φημισμένα Residencies αυτό του Künstlerhaus Bethanien του Βερολίνου για δωδεκάμηνη παραμονή.

Με σκοπό να την στηρίξουμε για συνέχιση της πορείας της στο Bethanien ιδρύουμε, η Αντρέ κι εγώ, το 2006 το Undo Foundation Residency Award.

Στο Βερολίνο μας παροτρύνουν να διατηρήσουμε τον θεσμό και να καθιερώσουμε την συνεργασία με το Bethanien έτσι ώστε κάθε δυο χρόνια να πηγαίνει ένας καλλιτέχνης από την Κύπρο. Συνεχίζεται η συνεργασία και για το 2008-2009 επιλέγεται ο Χριστόδουλος Παναγιώτου και το 2012 ο Κωσταντίνος Ταλιώτης. Οι σχέσεις μας με την επιμελήτρια και τον πρόεδρο του ιδρύματος συνεχώς ενδυναμώνονται.

Η Χάρις έκτοτε ζει και εργάζεται στο Βερολίνο και η δουλειά της παρουσιάζεται σε σημαντικές εκθέσεις, ατομικές και ομαδικές. Ο κατάλογος είναι ατελείωτος.⁶⁰

Το έργο της Χάρις, όπως και κάθε έργο σπουδαίων καλλιτεχνών, δεν χρειάζεται λόγια. Όταν προσεγγίζω την δουλειά της, χωρίς να το καταλαβαίνω βρίσκω τον εαυτό μου να κατεβάζει τους τόνους. Αφήνομαι. Αφήνομαι να με παρασύρει. Και το πετυχαίνει κάθε φορά. Κάθε φορά με νέο τρόπο, όπως την πρώτη φορά που είδα το βίντεο Nemesis52, ή την στιγμή που στο εργαστήρι της αντίκρισα τα γνωστά πια κολλάζ, ή την στιγμή που πάτησα το πόδι μου στον χώρο της έκθεσης στην Tate Modern όπου ανακάτευσε “found objects” και “found images” με ένα μοναδικό πολύ δικό της συγκλονιστικό τρόπο.

Χαίρομαι που μπόρεσα με την μικρή αυτή μου προσφορά να σταθώ στον δρόμο της και να ταξιδεύσουμε για λίγο μαζί. Ίσως τέτοιες ιδιωτικές πρωτοβουλίες, όπως το Undo να μπορούσαν να αποτελέσουν τον κανόνα κι όχι την εξαίρεση.

Κάποιοι από μας υπήρξαν τυχεροί καθότι είχαν την ευκαιρία να μεγαλώσουν σε σπίτια με τέχνη. Τα σπίτια όπου έζησα και οι εικόνες που κουβαλώ από αυτά καθόρισαν τον ενθουσιασμό μου για τα εικαστικά. Πίσω από όλα αυτά βέβαια υπάρχει η σφραγίδα της μητέρας μου την οποία ευχαριστώ πολύ.

Γι' αυτούς όμως που δεν είχαν τέτοιες επιδράσεις από το σπίτι τους η επαφή με την τέχνη μπορεί να επιτελεστεί μέσα από την εκπαίδευση. Το υλικό που εκτίθεται στην κρατική Πινακοθήκη θα μπορούσε να αλλάζει κατά περιόδους ώστε να είναι συνεχώς πόλος έλξης για νέους επισκέπτες κι ακόμα, έργα θα μπορούσαν να δανείζονται όπως σήμερα σε πιο ευρεία βάση.

Έχω την εντύπωση ότι η τέχνη πρέπει να «κινείται» συνεχώς και κάθε της κίνηση να παίρνει τον επισκέπτη της ένα βήμα πιο πέρα. Έτσι ακριβώς όπως και η ζωή.

⁶⁰ Αναφέρω μόνο τις πιο σημαντικές που γνωρίζω προσωπικά. Πριν ακόμα τελειώσει την διαμονή της στο Residency επιλέγεται να παρουσιάσει δουλειά της στην περίφημη Neue Nationalgalerie Berlin για την Μπιενάλε Βερολίνου κι εκεί κερδίζει την προσοχή των κριτών, ενώ παράλληλα εκπροσωπεί την Κύπρο στην Μπιενάλε Βενετίας. Λίγο αργότερα το μουσείο του Malmo της Σουηδίας την καλεί σε μια ατομική έκθεση που θα καλύψει ένα πολύ μεγάλο μουσειακό χώρο πράγμα που πετυχαίνει με εξαιρετικές κριτικές. Από εκεί την καλούν για μια ατομική έκθεση στην Tate Modern. Συγκλονιστικό! Η έκθεση της κράτησε όλο το καλοκαίρι του 2010 κι ήταν καταπληκτική. Κι αμέσως μετά μεταξύ πολλών άλλων εκθέσεων που έτρεχαν ταυτόχρονα, το MOMA την καλεί στη Νέα Υόρκη για άλλη μια ατομική έκθεση. Ένα χρόνο μετά η Χάρις, μαζί κι ο Χριστόδουλος είναι οι μόνοι Κύπριοι που καλούνται να παρουσιάσουν δουλειά τους στην documenta 13 στην Γερμανία, μια τιμή για τους νεαρούς καλλιτέχνες αφού η έκθεση αυτή θεωρείται από τις πλέον απαιτητικές. Το 2013 το Kunsthauus της Ζυρίχης φιλοξενεί την δουλειά της Χάρις με ατομική παρουσίαση. Από το Σαν Φρανσίσκο μέχρι το Νέο Δελχί. Η δουλειά της μέσα στους πρώτους μόνο μήνες του 2013 έχει ταξιδέψει σε 10 πόλεις – Οξφόρδη, Λονδίνο, Παρίσι, Νέα Υόρκη, Στοκχόλμη, Μεξικό, Cleveland, Ζυρίχη, Βενετία και Λευκωσία. Το 2009 λαμβάνει το Sharjah Biennale Award με την συμμετοχή της το 2009 στην Μπιενάλε των Ηνωμένων Αραβικών Εμιράτων. Στην Κύπρο πρώτη την παρουσιάζει η Παυλίνα Παρασκευαΐδου στη γκαλερί Archimides Staffolini ενώ το Pharos Trust κι ο Garo Keheyan παρουσιάζουν το 2006 μια εξαιρετική συνεργασία της Χάρις μαζί με τον σύντροφό της Daniel Gustav Cramer.

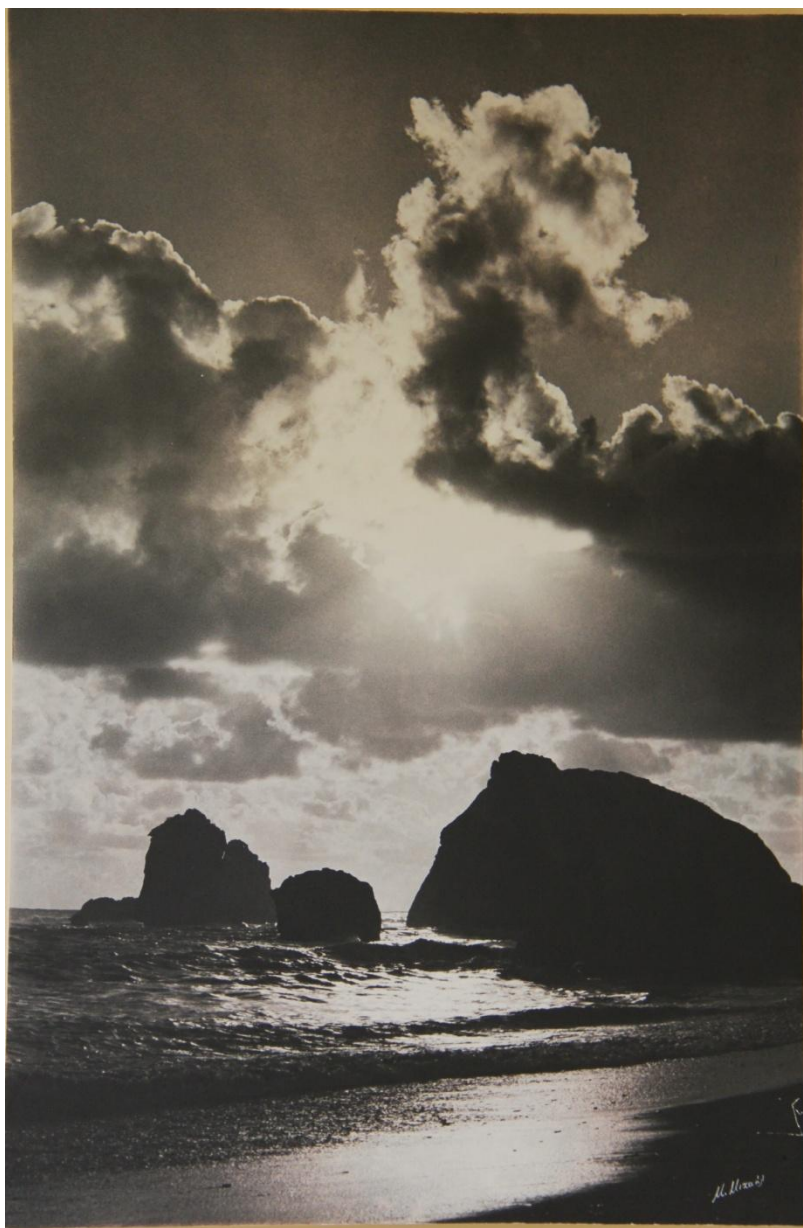
display 4

Θεοπίστη Στυλιανού-Lambert,

Μουσειολόγος – Φωτογράφος, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Φωτογραφία εγκατάστασης του φωτογραφικού έργου «Η Πέτρα του Ρωμιού» (1976, 79 x 52 εκ., Α/Μ. 221) του Μιχαήλ Μιχαήλ, όπως εκτίθεται σήμερα στα γραφεία της Υπατης Αρμοστείας της Κύπρου στην Αυστραλία (Καμπέρα). Φωτογράφος: Angeles Rodriguez, 2013.

Η τέχνη της φωτογραφίας στην Κρατική Πινακοθήκη Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης.



Εικ. 1. Α/Μ 221 | Μιχαήλ Μιχαήλ, *Η Πέτρα του Ρωμιού* (1976, 79 x 52cm), φωτογραφία.

Η φωτογραφία θεωρείται πλέον ένα από τα κύρια καλλιτεχνικά μέσα έκφρασης. Εντούτοις, σήμερα η μόνιμη έκθεση της Κρατικής Πινακοθήκης Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης δεν φιλοξενεί ούτε ένα καθαρά φωτογραφικό έργο. Έστω κι' αν η κρατική πινακοθήκη έχει αγοράσει κάποιες φωτογραφίες τα τελευταία χρόνια, η παντελής απουσία της φωτογραφίας από τον εκθεσιακό της χώρο εγείρει καίρια ερωτήματα σχετικά με το ρόλο της φωτογραφίας στην κυπριακή τέχνη.

Επέλεξα να παρουσιάσω την πρώτη φωτογραφία που αγοράστηκε από την Κρατική Πινακοθήκη, το 1976. Η επιλογή μου δεν καθορίστηκε τόσο από την καλλιτεχνική αξία ή τη μοναδικότητα της φωτογραφίας (για την ακρίβεια μοιάζει με πολλά καρτ ποστάλ της περιόδου), αλλά από το γεγονός ότι σηματοδοτεί την έναρξη αγοράς φωτογραφιών στην Κύπρο ως έργα τέχνης από τον πιο σημαντικό, ίσως, καλλιτεχνικό θεσμό: την Κρατική Πινακοθήκη Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης. Σήμερα, η Πινακοθήκη έχει στην αποθήκη της ή σε διάφορα υπουργεία 80 φωτογραφικά έργα, 74 εκ των οποίων έχουν αγοραστεί μετά το 1990.

Το πρώτο φωτογραφικό απόκτημα της Κρατικής Πινακοθήκης τιτλοφορείται «Η Πέτρα του Ρωμιού» (1976, 79 x 52cm). Φωτογράφος είναι ο Μιχαήλ Μιχαήλ, ο οποίος ήταν μέλος της Φωτογραφικής Εταιρείας Κύπρου και καθηγητής τεχνικής σχολής στη Λεμεσό.

Η φωτογραφία είναι δανεισμένη στην Ύπατη Αρμοστεία της Κύπρου στην Αυστραλία (Καμπέρα) από την οποία, ζητήσαμε να φωτογραφίσει το έργο, όπως ακριβώς εκτίθεται σήμερα (Εικ. 2).



Εικ. 2. Φωτογραφία εγκατάστασης του φωτογραφικού έργου «Η Πέτρα του Ρωμιού» (1976, 79 x 52 εκ.) του Μιχαήλ Μιχαήλ όπως εκτίθεται σήμερα στα γραφεία της Ύπατης Αρμοστείας της Κύπρου στην Αυστραλία (Καμπέρα). Φωτογράφος: Angeles Rodriguez, 2013

Η Πέτρα του Ρωμιού: φωτογραφία, τουρισμός και συμβολισμός

Όπως αναφέρθηκε ήδη, ο πρώτος λόγος που επέλεξα αυτή τη φωτογραφία είναι το γεγονός ότι σηματοδοτεί την έναρξη αγοράς φωτογραφιών στην Κύπρο ως έργα τέχνης από την Κρατική Πινακοθήκη. Ο δεύτερος λόγος που με ώθησε προς αυτή την επιλογή είναι το ίδιο το θέμα της φωτογραφίας. Τα τελευταία χρόνια έχω ασχοληθεί, ακαδημαϊκά και καλλιτεχνικά, με το πως η Πέτρα του Ρωμιού παρουσιάζεται σε διάφορες έντυπες μορφές, τι συμβολίζει, καθώς και πως φωτογραφίζεται από τους χιλιάδες τουρίστες που την επισκέπτονται κάθε χρόνο.⁶¹

Σύμφωνα με τον πιο γνωστό μύθο, η Πέτρα του Ρωμιού υποδεικνύει την τοποθεσία της γέννησης της θεάς Αφροδίτης στην Κύπρο. Ενώ από το 1902, τη χρονιά κατά την οποία ο Φώσκολος έκδωσε τις πρώτες Κυπριακές καρτ ποστάλ, μέχρι το 1930 η τοποθεσία παρουσιάζεται σε μόνο δύο καρτ ποστάλ, σήμερα η Πέτρα του Ρωμιού δεν λείπει από κανένα τουριστικό κατάλυμα με καρτ ποστάλ ή τουριστικό οδηγό. Μάλιστα, κάποιοι τουριστικοί οδηγοί αναφέρονται στην τοποθεσία ως «το πιο δημοφιλές τοπίο στην Κύπρο»⁶² και έχει ψηφιστεί το 2011 ως μια από τις 10 πιο ρομαντικές τοποθεσίες στον κόσμο από το βιβλίο «1,000 Ultimate Sights» του Lonely Planet. Αναπόφευκτα, η Πέτρα του Ρωμιού (πιο γνωστή στους τουρίστες ως Aphrodite's Rock) αποτελεί αναγκαίο σταθμό για τους περισσότερους τουρίστες. Αυτοί οι τουρίστες φεύγουν από την Κύπρο με τις δικές τους φωτογραφικές ανατυπώσεις της τοποθεσίας.

Διαφημιστική φωτογραφία (τουριστικοί οδηγοί, καρτ ποστάλ, διαφημίσεις), τουριστική φωτογραφία (φωτογραφίες από τουρίστες), ακόμη και καλλιτεχνική φωτογραφία (όπως στην περίπτωση του Μιχαήλ Μιχαήλ) έχουν βοηθήσει στη δημιουργία ενός μυθικού τοπίου το οποίο είναι αλληλένδετο με τα κύρια χαρακτηριστικά της θεάς Αφροδίτης, του καλοκαιρινού τουρισμού και της Κύπρου γενικότερα: ήλιος, θάλασσα, άμμος και σεξ (γνωστά ως τα 4s – sun, sea, sand, sex).

Είναι πιθανόν η Ύπατη Αρμοστεία της Κύπρου στην Αυστραλία να επέλεξε αυτή τη φωτογραφία λόγο του συμβολισμού της. Τοποθετημένη δίπλα από ένα τεράστιο χάρτη της Κύπρου και ένα, αμφιλεγόμενης αισθητικής, αντίγραφο πίνακα που απεικονίζει ένα καράβι, συμβολίζει τη θάλασσα, το φυσικό περιβάλλον και την Κύπρο γενικότερα. Πολλά από τα έργα που επιλέγονται για τα γραφεία πρεσβειών και υπουργείων επιλέγονται ακριβώς για αυτό τον συμβολικό τους χαρακτήρα.

⁶¹ Για περισσότερες πληροφορίες δέστε Theopisti Stylianou-Lambert, *Engendering a Landscape: the construction, promotion and consumption of the Rock of Aphrodite*. In Wells, L., Stylianou-Lambert, T., & Philippou, N. (eds.). *Constructing Identities: Cypriot Photography in Context*. (London: I. B. Tauris, forthcoming, 2013b). Theopisti Stylianou-Lambert, *Tourists Who Shoot*. (Nicosia: Armida Publications, 2013a). Theopisti Stylianou-Lambert, *Tourists with Cameras: Reproducing or Producing?* *Annals of Tourism Research*, 39(4), 1817-1838, (2013a). Theopisti Stylianou-Lambert, *Rock of Aphrodite: In 5 Photographic Acts*. In Peter Loizos, Nicos Philippou, & Theopisti Stylianou-Lambert, (eds.). *Re-envisioning Cyprus* (pp. 73-87). (Nicosia: University of Nicosia Press, 2010)

⁶² G. McDonald, *Exploring Cyprus*, (Berkshire: AA Publishing, 2004) p.177.

display 5

Natalie Heller, dancer - choreographer.

A/M 1335 | Andros Kazamias, *Drawing* (1994)

19 Ιουνίου, 20:15

Point Centre for Contemporary Art

Natalie Heller | Performance work (15')

Starting point: How does a dance artist respond creatively to a visual artwork? This live performance piece is not a response to the physical movement of Kazamia's painted dancer but an interpretation of the artist's intent. Reflected in the live moving body is a sense of internal conflict and duality.

Invitation to spectator: What if a dance work is perceived as a piece of live visual art?

display 5

Κώστας Μάντζαλος,

Κοσμήτορας Σχολής Αρχιτεκτονικής, Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Frederick.
A/M 3031 | Hourig Torosian, *Portrait* (2009)

ΕΠΙΛΟΓΗ ΕΡΓΟΥ: 3031, “ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ” ΤΗΣ ΧΟΥΡΙΚ ΤΟΡΟΣΣΙΑΝ

Η σχέση μου με την Κρατική Πινακοθήκη και τη Κρατική Συλλογή κρατάει πολλά χρόνια και έχει μια διπολική ταυτότητα. Πρώτα πρώτα ως καλλιτέχνης που αντιπροσωπεύεται στη συλλογή, και δεύτερο ως μέλος της Επιτροπής Αγοράς Έργων από το 2009, των Πολιτιστικών Υπηρεσιών του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Το επιλεγμένο έργο για το εκθεσιακό και ερευνητικό πρόγραμμα ‘displays’ έχει τίτλο ‘Πορτραίτο’ και ανήκει στη συλλογή από το 2010 μετά από εισήγηση της επιτροπής που ήμουν μέλος κι εγώ.

Την Χουρίκ Τοροσιάν την γνωρίζω για αρκετά χρόνια τώρα και παρακολουθώ στενά την μέχρι τώρα εικαστική της δραστηριότητα. Αυτό που σίγουρα μπορώ να πω για την επαφή μου με την Χουρίκ είναι ότι είναι μια απίστευτη εμπειρία. Μέσα από την ιδιότητα και των δύο μας ως ακαδημαϊκοί, βρισκόμαστε σχεδόν σε καθημερινή βάση. Η επαφή μας βέβαια γίνεται και εκτός εργασιακού περιβάλλοντος. Σε κοινωνικό επίπεδο βρισκόμαστε για βραδιές σε Ινδικά δείπνα, για καφέ, για τσάι, για κουβεντούλα για την τέχνη και για μας. Όσο περισσότερο την γνωρίζω καταλαβαίνω πως πραγματικά δεν την γνωρίζω. Ένα απρόβλεπτο άτομο! Μια φιγούρα γνήσια εκκεντρική όπως συχνά την αποκαλώ! Μια έκφραση με θετικό επηρεασμό και έννοια.

Όπως όλοι οι γνήσιοι καλλιτέχνες, η προσωπικότητα της Χουρίκ είναι ο καλύτερος πρεσβευτής της δουλειάς της και η δουλειά της ο καλύτερος πρεσβευτής της προσωπικότητάς της. Πλήρως ασυμβίβαστα και ολοκληρωτικά ανοικτόμυαλα, η Χουρίκ αναβιώνει παραδοσιακές αξίες από το άμεσο οικογενειακό της περιβάλλον. Ένας από τους χαρακτήρες του Woody Allen από την ταινία ‘Deconstructing Harry’ είχε πει ότι ‘η παράδοση είναι η ψευδαίσθηση της μονιμότητας’. Μια κουβέντα που για αρκετά χρόνια τώρα αγνοούσα και κάπως διαφωνούσα, μέχρι που ήλθα σε επαφή με το καινούργιο έργο της. Η Χουρίκ διατηρεί την παράδοση με τρόπο μη συμβατικό, όπως αρμόζει σε μια γνήσια εκκεντρική περσόνα. Έχει εμπλακεί και ανέλαβε την πρωτοβουλία να χαρτογραφήσει την ιστορία της οικογένειάς της με τέτοιο τρόπο που ίσως η οικογένεια της ή ίδια να μην κατέχει, αλλά με γλώσσα που η ίδια κατέχει πολύ, τη ζωγραφική! Πραγματικά ασυμβίβαστα! Η Χουρίκ αναβιώνει ξεχασμένους ανθρώπους και τόπους. Στην πραγματικότητα πληρώνει φόρο τιμής σαν μια οικογενειακή ιεροτελεστία. Αν και η ίδια δεν είναι δεμένη με την παράδοση ως άτομο, κατάφερε να διατηρήσει την παράδοση για τις μελλοντικές γενιές.

Η έμπνευση και αναφορά των εικονιστικών έργων προέρχεται από μαυρό-άσπρες οικογενειακές φωτογραφίες, οι οποίες έχουν επεξεργαστεί και τοποθετηθεί σε ένα νέο οπτικό περιβάλλον. Τα μοτίβα είναι παρμένα από τα μεταλλικά περιπαίγματα των παραθύρων που βρίσκονται στα παλιά σπίτια της Λευκωσίας. Αρχικά οι εικόνες αυτές μεταφέρθηκαν ευθέως στο χαρτί και τον καμβά με γραφίτη ως το κύριο υλικό. Αργότερα όμως εξελίχθηκαν σε πιο πολύπλοκες χρωματικές συνθέσεις.

Αυτό που πραγματικά βρίσκω ενδιαφέρον στο έργο της Χουρίκ, δεν είναι τόσο το τελικό προϊόν ούτε η εννοιολογική του σημασία αλλά η διαδικασία που χρησιμοποίησε. Τον τρόπο δηλαδή που διάλεξε να επιλέξει τις γυναίκες της οικογένειάς της, είτε αυτή ήταν η μητέρα της, η γιαγιά της ή η φίλη της θείας της. Επιπρόσθετα η φυσική της παρουσία μπροστά από παλιά σπίτια της πόλης φανερώνει τη δέσμευσή της να αποτυπώσει όχι μόνο τα μεταλλικά περιπαίγματα των παραθύρων αλλά και τις μνήμες του χώρου. Ένα μνημόσυνο στο άτομο και στο χώρο που ξεχάστηκε.

Η παράδοση είναι η ψευδαίσθηση της μονιμότητας. Πόσο αλήθεια! Από την άλλη όμως το αίσθημα της μονιμότητας το χρειαζόμαστε. Αίσθημα ασφάλειας και θαλπωρής όπως το έργο της Χουρίκ.

Λουκία Νικολαΐδου**«Τα Δύο Ορφανά», λάδι, Πλάτρες, μεταξύ 1933-1937.**

Έργο της Λουκίας Νικολαΐδου είδα για πρώτη φορά, εντελώς τυχαία γύρω στα 1988, στην ιστορική Λέσχη της Λεμεσού «Ένωση», όταν πήγα να φωτογραφίσω ένα έργο του Μιχαήλ Κουφού. Το όνομα το ήξερα από ένα κείμενο του Αδαμάντιου Διαμαντή του 1957, όμως το έργο της μου ήταν άγνωστο αφού ποτέ μέχρι τότε δεν είχε μνημονευθεί στις λίγες βέβαια μελέτες για την κυπριακή τέχνη.

Βρισκόμουν μπροστά σ' ένα έργο του 1930 και μάλιστα μιας γυναίκας ζωγράφου! Γοητεύτηκα και με αφετηρία το συγκεκριμένο έργο «Η μικρή Νορμανδή», βρήκα αργότερα ότι ήταν ο τίτλος του, άρχισα να ξετυλίγω τον μίτο για να μάθω όσο το δυνατό περισσότερα για τη ζωγράφο και το έργο της. Ο μίτος με πήρε μέχρι την πόλη Ρενν της Αγγλίας όπου συνάντησα μια υπέροχη κυρία στην 8^η δεκαετία της ζωής της. Η συνέχεια είναι γνωστή σε όλους. Το 1992 οργάνωσα στην Κρατική Πινακοθήκη μεγάλη αναδρομική έκθεση έργων της και έτσι προστέθηκε ένας σημαντικός κρίκος στην αλυσίδα της ιστορίας της κυπριακής τέχνης. «Αποκάλυψη», έτσι τη χαρακτήρισε τότε ο Άγγελος Μακρίδης, ο οποίος επισκέφθηκε την έκθεση πολλές φορές.

Όταν μου ζητήθηκε να συμμετάσχω στο πρότζεκτ του Point αντέδρασα αυθόρμητα και είπα ότι θα επέλεγα έργο της Λουκίας Νικολαΐδου. Δυστυχώς το αντιπροσωπευτικό της έργο που είχα υπόψη μου να δείξω και να σχολιάσω βρίσκεται αναρτημένο στην Πινακοθήκη. Μάλιστα πάνω στο συγκεκριμένο έργο γίνονται και εκπαιδευτικά προγράμματα για τα Δημοτικά Σχολεία.

Έπρεπε λοιπόν να περιοριστώ στα έργα της Λουκίας που βρίσκονται στην Αποθήκη, κάποια από τα οποία της περιόδου των σπουδών της. Τελικά αποφάσισα ότι δεν έχει και τόση σημασία ποιο έργο θα επέλεγα γιατί στόχος μου είναι να παρουσιάσω τη Λουκία Νικολαΐδου ως την πρώτη Κύπρια ζωγράφο και να την δω μέσα στα κοινωνικο-πολιτιστικά συμφραζόμενα της εποχής της. Το έργο λοιπόν «Τα δύο ορφανά» θα αποτελέσει την αφετηρία για κάποιες γενικότερες παρατηρήσεις τόσο για τη Λουκία Νικολαΐδου, όσο και για την καλλιτεχνική δημιουργία στην Κύπρο και ιδιαίτερα τη γυναίκα καλλιτέχνη, που σήμερα αποτελεί το μισό, αν όχι μεγαλύτερο, από το καλλιτεχνικό δυναμικό της Κύπρου.

Η πρώτη Κύπρια ζωγράφος

Λόγω του γεγονότος ότι η ιστορία της τέχνης στην Κύπρο αρχίζει να γράφεται μόλις τον 20ό αιώνα, η Κύπρια δημιουργός δεν γνώρισε τον μακροχρόνιο αποκλεισμό από την εικαστική δημιουργία που γνώρισε η Ευρωπαϊά συνάδελφός της. Αντίθετα, επωφελήθηκε από τους δικούς της αγώνες για την ελευθερία της δημιουργικής έκφρασης και γενικότερα από τους αγώνες για τη χειραφέτηση της γυναίκας χωρίς να είναι αναγκασμένη να στρατεύσει συνειδητά με οποιοδήποτε τρόπο τον εαυτό της ή τα έργα της στη γυναικεία υπόθεση.

Παρόλο ότι η ιστορία της θήλειας δημιουργίας στην Κύπρο αρχίζει χρονικά σχεδόν ταυτόχρονα με αυτήν του άνδρα δημιουργού, δεν είναι όμοια με αυτή. Έχει τις δικές της ιδιαιτερότητες που απορρέουν από το γεγονός ότι είναι δυσκολότερο για τη γυναίκα από ότι για τον άνδρα να ξεφύγει από τα κοινωνικά συμφραζόμενα και τις συμπεριφορές που καθορίζονται από τη θέση της στην κοινωνία και το σύστημα αξιών που τη διέπει. Οι δεδομένες αυτές ιστορικές διαφορές ανάμεσα στα δύο φύλα στον κοινωνικό και πνευματικό τομέα, μας επιτρέπουν τον έμφυλο διαχωρισμό όσον αφορά στην καλλιτεχνική δημιουργία, ως χρήσιμου εργαλείου μελέτης, το οποίο θα μας βοηθήσει να διερευνηθούν κάποιες ιδιαίτερες πτυχές της εικαστικής δημιουργίας και να διατυπωθούν επισημάνσεις, οι οποίες θα βοηθήσουν στην πληρέστερη καταγραφή της ιστορίας της τέχνης στον τόπο μας.

Όπως υποστήριξε και η Rozsika Parker «Η τέχνη δεν έχει φύλο, οι καλλιτέχνες όμως έχουν».

Η Λουκία Νικολαΐδου είναι η πρώτη γυναίκα που ολοκλήρωσε σπουδές στην τέχνη. Γεννήθηκε και μεγάλωσε μέσα σ' ένα συγκεκριμένο χρονικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο. Ας δούμε τις ιδιαιτερότητες της Λουκίας:

Ήταν κόρη εύπορης αστικής και καλλιεργημένης οικογένειας της Λεμεσού. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να πάρει όλη την μόρφωση – δημοτική και γυμνασιακή – που μπορούσε να πάρει τότε ένα κορίτσι. Φοίτησε στην Ιδιωτική Σχολή Ξένων Γλωσσών και Ελληνικών Μαθημάτων με δασκάλους την Αθηναΐδα Λανίτη, την Ευφροσύνη Χουρμούζιου και τον Γιώργο Φασουλιώτη στη ζωγραφική. Η οικογένειά της συνδεόταν επίσης με τον ζωγράφο Βασίλη Βρυωνίδη. Ζώντας σ' ένα εύπορο νοικοκυρόσπιτο περνούσε αρκετές ώρες μέσα στο σπίτι. Όπως και άλλα κορίτσια της δικής της κοινωνικής τάξης ασχολείτο με τη ζωγραφική. Λόγω όμως του ταλέντου της γράφτηκε και στη Σχολή ABC του Παρισιού και έπαιρνε μαθήματα με αλληλογραφία.

Παρατηρώντας την κοινωνική προέλευση των πρώτων γυναικών που σπούδασαν τέχνη, διαπιστώνουμε ότι όλες (Παυλίνα Παυλίδου, Καίτη Στεφανίδου, Ελένη Χαρικλείδου, Νίνα Ιακώβου, Βέρα Χατζηδά) προέρχονται από αστικές καλλιεργημένες οικογένειες. Ως εκ τούτου δεν ισχύει για τις πρώτες γυναίκες – καλλιτέχνιδες αυτό που ίσχυε για τους άνδρες δημιουργούς οι οποίοι – όπως πρώτος διαπίστωσε ο Αλέξανδρος Ξύδης⁶³ – προέρχονταν από τα λαϊκά, αγροτικά στρώματα.

Θεματογραφία

Λόγω της θέσης της γυναίκας στην κυπριακή κοινωνία η Λουκία έζησε σε ιδιωτικούς περισσότερους χώρους. Η γυναίκα βρισκόταν ακόμη τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στο

⁶³ Αλέξανδρος Ξύδης «Σύγχρονη Κυπριακή Τέχνη, Πρώτη γενιά της Ανεξαρτησίας», κατάλογος ομότιτλης έκθεσης, (Αθήνα 1984).

περιθώριο της δημόσιας ζωής. Γι' αυτό και η Λουκία αναζητούσε και έβρισκε τα θέματά της στην εσωτερική ιδιωτική ζωή του σπιτιού της και αυτών των συγγενών και φίλων. Ο γυναικείος κόσμος και η γυναικεία ψυχολογία την απασχολεί ιδιαίτερα. Αυτό τη συνέδεσε τόσο θεματικά όσο και υφολογικά με το κίνημα των εντιμιστών.

Οι χώροι που ζωγραφίζει εκτός του σπιτιού της είναι αυτοί που επισκέπτεται με την οικογένειά της. Ζωγραφίζει ιδιαίτερα τους κατοίκους του χωριού Πλάτρες όπου η οικογένεια παραθερίζει τα καλοκαίρια.

Συγκρίνοντας τη θεματογραφία της Λουκίας με αυτή καλλιτεχνών της ίδιας γενιάς, όπως του Αδαμάντιου Διαμαντή και του Γεωργίου Πολ. Γεωργίου, διαπιστώνω μια ουσιαστική διαφορά στην επιλογή, προσέγγιση και απόδοση των θεμάτων της. Ο Διαμαντής και ο Γεωργίου επιδιώκουν την εικαστική αποτύπωση των συλλογικών και τυπικών χαρακτηριστικών των θεμάτων τους, τη σύνοψη των ιθαγενών χαρακτηριστικών τόπου και ανθρώπων και συνδέουν τη δημιουργία τους με την αναζήτηση της συλλογικής ταυτότητας. Τα έργα τους είναι περισσότερο επικά και μνημειακά.

Αντίθετα, η Λουκία παραμένει σε πιο ιδιωτικούς χώρους και σε ατομικές περισσότερο στιγμές. Με μια υποκειμενική οπτική γωνία αφήνει το ένστικτό της να λειτουργήσει ελεύθερα, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην ανάπτυξη ενός κόσμου αισθημάτων.

Δημόσια προβολή

Η παγιωμένη πεποίθηση των ανδροκρατούμενων δυτικών κοινωνιών της φυσικής διαφοράς μεταξύ άνδρα και γυναίκας, που κατέληξε στην κοινωνική και πολιτική ανισότητα των δύο φύλων δεν εκφράστηκε μόνο μέσα από πεποιθήσεις, δοξασίες, αντιλήψεις και πρακτικές, αλλά σταδιακά θεσμοθετήθηκε και παγιώθηκε με σωρεία νομοθετημάτων (Simone de Beauvoir: Δεν γεννιέται κανείς γυναίκα, γίνεται). Ακόμη και όταν οι νομοθεσίες αλλάζουν οι αντιλήψεις αντιστέκονται. Μια από αυτές είναι και η θέση ότι στη γυναίκα δεν αρμόζει η αυτοπροβολή, η δημοσιότητα και η αναζήτηση της αναγνώρισης. Η μεγαλύτερη δόξα για τη γυναίκα, κατά τον Περικλή, είναι «να μην την συζητούν». Η Λουκία Νικολαΐδου αψήφησε την προκατάληψη αυτή και τόλμησε να παρουσιάσει δημόσια το έργο της σε τρεις ατομικές εκθέσεις, το 1934, 1935 και 1937, σε μια εποχή που οι εκθέσεις ήταν ανύπαρκτες και το κοινό εντελώς αδιάφορο και ακατατόπιστο. Παρά το γεγονός ότι έγιναν δεκτές με ενθουσιασμό από τους λόγιους δημοσιογράφους Τεύκρο Ανθία, Πάνο Ταλιαδώρο και Ανδρέα Γάβρη, δεν καταγράφηκαν στην ιστορία της κυπριακής τέχνης.

Το τόλμημα μιας νεαρής γυναίκας για αυτοπροβολή είχε αρνητικό κοινωνικό αντίκτυπο. Η κοινωνία, αλλά ιδιαίτερα η κοινωνική της τάξη, απαξίωσε την καλλιτεχνική της ιδιότητα και δημιουργία.

Η απαξίωση αυτή αφορούσε τόσο την καλλιτεχνική όσο και την εμπορική αξία των έργων. Ας μην ξεχνάμε ότι και διεθνώς χρειάστηκε να φθάσουμε στο 2^ο μισό του 20ού αιώνα για να αναγνωρισθεί σε κάποιες γυναίκες το καθεστώς του «μεγάλου καλλιτέχνη».

Το μεγάλο δίλημμα: Καριέρα ή οικογένεια;

Στο Λονδίνο θα παρουσιάσει το 1939 έργα της στις Leger Galleries δίπλα σε καλλιτέχνες όπως ο W.R. Sickert και ο Augustus John. Οι «Times»⁶⁴ θα ξεχωρίσουν και θα μιλήσουν θετικά για το έργο της «Κύπρια κόρη». Έρχεται όμως ο γάμος της με τον Ελλαδίτη εφοπλιστή, κάτοικο Λονδίνου, Ιωάννη Βασιλείου και τα τρία παιδιά της.

Ο συντηρητισμός του συζύγου της, αλλά και οι δικές της αναστολές την απομάκρυναν από την καλλιτεχνική κίνηση της Αγγλίας. Συνεχίζει βέβαια να ζωγραφίζει στο σπίτι της στο Ρενν της Αγγλίας, όπου μετακινείται η οικογένεια, όμως για δική της και μόνο ευχαρίστηση. Η ρήση «Οι γυναίκες δημιουργούν παιδιά και όχι τέχνη» δεν ισχύει για τη Λουκία. Η Λουκία συνεχίζει να δημιουργεί τέχνη, μάλιστα να ερευνά και να ανανεώνει την εικαστική της γλώσσα. Όμως το κεφάλαιο που έχει κλείσει εντελώς για την ίδια είναι το κεφάλαιο καριέρα. Η τελευταία έκθεση στην οποία παρουσιάζει δημόσια το έργο της είναι αυτή του 1939, πριν το γάμο της. Εθελούσια ή επιβεβλημένη αποχώρηση; Το ερώτημα αυτό θα μείνει για πάντα αναπάντητο. Η λίγο μεγαλύτερή της σε ηλικία Sonia Delaunay, μια από τις ελάχιστες γυναίκες-καλλιτέχνες του μοντερνισμού είχε πει: «Είχα τρεις ζωές: μια για τον Robert, μια για το γιο και τα εγγόνια μου και μια πιο μικρή για μένα. Δεν λυπάμαι που δεν ασχολήθηκα περισσότερο με τον εαυτό μου. Πραγματικά δεν είχα χρόνο».⁶⁵ Το αιώνιο δίλημμα της γυναίκας ανάμεσα στον φυσικό και κοινωνικό ρόλο της μητρότητας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που αποτελεί μια διαφορετική μορφή ολοκλήρωσης και υπέρβασης του θανάτου.

Έρευνα για την Κυπρία δημιουργό.

Πριν τρία περίπου χρόνια, στο πλαίσιο μιας έρευνας που είχα αρχίσει για τις Κύπριες γυναίκες δημιουργούς, έστειλα ένα ερωτηματολόγιο σε 55 καλλιτέχνιδες που γεννήθηκαν μεταξύ 1925 και 1980, για να διαπιστώσω πώς αισθάνονται και βιώνουν τη γυναικεία τους φύση. Απάντησαν οι 46. Σ' αυτό το ερωτηματολόγιο έθεσα και την εξής ερώτηση: «Τι μετρά περισσότερο για σας, η καριέρα ή η οικογένεια;». Εκ των υστέρων πιστεύω ότι αυτή η ερώτηση δεν έπρεπε να τεθεί με τόση ευθύτητα ή ακόμη τόσο γενικά γιατί διαιωνίζει μάλλον το υπάρχον δίλημμα. Εικοσιτέσσερις απάντησαν ότι και τα δύο μετρούν το ίδιο και ότι δεν μπορούν να τα διαχωρίσουν. Σ' αυτές τις 24 θα πρέπει, πιστεύω, να προσθέσουμε και τις τρεις που με περιστροφές, απέφυγαν να απαντήσουν. Έτσι, σχεδόν το 59% δεν επιλέγουν αλλά δίνουν και στα δύο την ίδια σημασία. Πρόκειται για μια πραγματικότητα; για το ευκαίο; Για ένα ανύπαρκτο ή για ένα υπαρκτό δίλημμα; Και πώς αυτό μεταφράζεται μέσα σε δεδομένες κοινωνικές συνθήκες; Δώδεκα (26%) απάντησαν ότι αν βρισκόntonταν μπροστά σε μια τέτοια επιλογή θα επέλεγαν την οικογένεια. Μόνο 7 (15%) απάντησαν ότι πρώτα τοποθετούν την καλλιτεχνική τους καριέρα. Όμως και οι 7 έχουν διαφορετικό οικογενειακό καθεστώς. Οι 4 δεν έχουν παντρευτεί και οι άλλες τρεις είναι παντρεμένες ή διαζευγμένες και στις δύο περιπτώσεις χωρίς παιδιά. Ίσως και οι 7 έκαναν από την αρχή την επιλογή τους. Για πιο ασφαλή βέβαια συμπεράσματα, θα πρέπει το συγκεκριμένο ερωτηματολόγιο να απαντηθεί και από άνδρες καλλιτέχνες.

«Τα δύο ορφανά»

⁶⁴ Εφημερίδα «Times», 17 Μαΐου 1939.

⁶⁵ Sonia Delaunay "Nous irons jusqu' au soleil", Robert Laffont, (Paris, 1978).

Το έργο ζωγραφίστηκε στις Πλάτρες την περίοδο μεταξύ 1933-1937 κατά την οποία η Λουκία έζησε στην Κύπρο μετά το τέλος των σπουδών της.

Η μαθητεία της Λουκίας στο εργαστήρι του Lucien Simon στην Εθνική Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού υπήρξε καθοριστική για την μετέπειτα καλλιτεχνική της πορεία. Μακριά από τον ακαδημαϊσμό αλλά και την *avant-garde* της εποχής, ο L. Simon ωθούσε τους μαθητές του, με τη φιλελεύθερη διδασκαλία του, στην έρευνα. Κοντά του η Λουκία θα καλλιεργήσει την παρατηρητικότητα, θα απορρίψει τη νατουραλιστική «περιγραφική» ζωγραφική και θα αναπλάθει τα θέματά της, ανασύροντας το βάθος στην επιφάνεια. Στο Παρίσι θα γαλουχηθεί με τα έργα των μεταϊμπρεσιονιστών, των *nabi*, των εντιμιστών, των φωβιστών, του Πικασό. Στο έργο «Τα δύο ορφανά», με σχηματοποίηση, λελογισμένη απλοποίηση και αποφεύγοντας εντελώς τις ανεκδοτολογικές αναφορές μας δίνει με καθαρή, ρέουσα σχεδιαστική γραμμή και χρωματική λιτότητα, την ουσία του θέματός της, το οποίο προσεγγίζει με διεισδυτική ματιά, αγάπη και διαίσθηση.

Η ζωγράφος δίνει ιδιαίτερη σημασία στην ανάπλαση ενός κόσμου αισθημάτων, γι' αυτό και η έμφαση στην απόδοση των ματιών ως έκφραση του εσωτερικού κόσμου και η συμβολική προβολή των δύο μορφών μέσα από ένα συμβολικά ασαφή, αχρονικό και αδιαπέραστο χώρο. Το έργο, μια εικαστική ψυχογραφία, δεν περιγράφει αλλά υποβάλλει.

Το έργο αυτό της Λουκίας Νικολαΐδου, όπως και όλη η δημιουργία της, συνδέουν την κυπριακή τέχνη, ήδη από τη δεκαετία του 1930, με τις πρωτοπορίες των αρχών του 20ού αιώνα.

Αν κάτι διαφοροποιεί τη Λουκία από τους άνδρες συναδέλφους της, αυτό αδιαμφισβήτητα δεν πρέπει να αναζητηθεί στη σοβαρότητα, στην έρευνα και στην ποιότητα των έργων της.

Βιβλιογραφία

Ελένη Σ. Νικήτα «Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου – Στοιχεία για τη ζωή και το έργο της», κατάλογος αναδρομικής έκθεσης, Κρατική Πινακοθήκη, Μάρτιος 1992, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας.

Ελένη Σ. Νικήτα «Κύπριοι καλλιτέχνες – Η πρώτη γενιά», Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής, Λευκωσία 2002.

Ελένη Σ. Νικήτα «Πρωτοπόρες Γυναίκες Εικαστικοί Δημιουργοί στην Κύπρο», κατάλογος έκθεσης, Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου, Λευκωσία, Οκτώβριος 2010.

display 5

Πόλυς Πεσλίκας, εικαστικός.

A/M 1541 | Βέρα Χατζηδά, Γεωμετρικό - Χωρίς τίτλο (1973)

VERA NEVER DATES

display 5

Ούρσουλα Σαββοπούλου, αρχαιολόγος, υπάλληλος Κρατικής Πινακοθήκης.

A/M 1315 | Άγγελος Μακρίδης, Κόρη (1993)

A/M 2745 | Μιχαήλ Κάσιαλος, Αρχαίο κεφάλι γυναίκας (αντίγραφο) (χ.χ)

ΜΑΚΡΙΔΗΣ ΑΓΓΕΛΟΣ (1942)

Κόρη

Μεικτά υλικά, ύψος 165 εκ.

Ιδιοκτησία Κρατικής Συλλογής

Απόκτημα με αγορά (AM 1315) το 1994

ΚΑΣΙΑΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ (1885 – 1974)

Αρχαίο κεφάλι γυναίκας

Ασβεστόλιθος, ύψος 35 εκ.

Ιδιοκτησία Κρατικής Συλλογής

Απόκτημα με αγορά (AM 2745) το 2008

Διάλογοι με την αρχαιότητα

Ανταποκρινόμενη στην πρόταση του Κέντρου Τέχνης Point επέλεξα δύο έργα γλυπτικής που, ως αρχαιολόγος, πάντα μου προκαλούσαν το ενδιαφέρον: ένα έργο του Άγγελου Μακρίδη με τίτλο «Κόρη» και ένα του Μιχαήλ Κάσιαλου με τίτλο «Αρχαίο κεφάλι γυναίκας». Τα έργα αυτά, που ανήκουν στην Κρατική Συλλογή Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης, αποτελούν για μένα μια «σύγχρονη ωδή στην αρχαιότητα», των δύο Κυπρίων δημιουργών.

Οι δυο γνήσιοι γιοι της Κύπρου, γεννημένοι στα εδάφη που τώρα βρίσκονται κάτω από την τουρκική κατοχή, είχαν επαφή με τα αρχαία αντικείμενα από μικρή ηλικία και αυτό τους έδωσε την ικανότητα και τη δυνατότητα να τα κατανοήσουν, να τα αγαπήσουν και αργότερα να τα επιλέγουν συχνά ως θέμα για τις καλλιτεχνικές τους προτάσεις.

Οι δυο καλλιτέχνες, ο ένας αυτοδίδακτος, για τον οποίο η τέχνη είναι κάτι το ιερό που προκαλεί δέος και ο άλλος, ακαδημαϊκά μορφωμένος, ο οποίος καταθέτει την τέχνη του ως είδος πρότασης, πολλές φορές πρόκλησης, αφήνοντας σε όλους μεγάλα περιθώρια ερμηνείας. Ο Μιχαήλ Κάσιαλος, με σοβαρότητα και σχολαστικότητα, αντιγράφει το αρχαίο αντικείμενο, δημιουργώντας έτσι μια τέλεια απομίμηση, ενώ ο Άγγελος Μακρίδης απλόχερα εκμεταλλεύεται τον πλούτο της αρχαιότητας, αποτυπώνοντας τη δική του προσωπική χροιά, πολλές φορές εφοδιασμένη με πηγαίο χιούμορ και απαλλαγμένη από περιορισμούς.

Στο έργο του Μ. Κάσιαλου διαφαίνεται η αρμονία, η τελειότητα και η διαχρονικότητα ενώ το έργο του Α. Μακρίδη, έχοντας τα ίδια χαρακτηριστικά προσφέρει, επιπλέον, την ανθρώπινη πλευρά της αρχαίας τέχνης με τρόπο που την καθιστά πιο κατανοητή και προσιτή για το σημερινό άνθρωπο.

display 6

Γκλόρια Κασσιανίδου, Γκαλερίστα

A/M 496 | Τηλέμαχος Κάνθος, Στ' Αγκάθεια της Τυλληριάς (1978)

Στ' αγκαθερά της Τυλληριάς

Αυτό το χαρακτηριστικό του Τηλέμαχου Κάνθου είναι ένα από τα δώδεκα της σειράς με το γενικό τίτλο «Σκληροί χρόνοι» η οποία έχει ως θέμα τα δεινά του Κυπριακού λαού από την εισβολή των Τούρκων το 1974. Είναι το μόνο που αναφέρεται στους βομβαρδισμούς της Τυλληριάς από τους ίδιους το 1964.

Η τοποθέτηση του πρώτου νεκρού στη γωνία της χρυσής τομής και το τέλειο της χάραξης προσδίδουν στο έργο υψηλή ποιότητα εικαστικής έκφρασης και συγκινητική γοητεία στο θεατή. Δύο νέα παλικάρια πεσμένα «στ' αγκαθερά της Τυλληριάς» μόνοι τους με μόνη συντροφιά δύο αγκάθια, που ίσως να είναι από αυτά που λέμε «κλέφτες» που έκλεψαν τη ζωή τους και μπορεί να τα φυσήξεις και να πετάξουν στον αέρα. Όμως οι νέοι είναι εκεί, γίνονται ένα με το χώμα και τρέφουν τη γη για να απαντήσουν στο στίχο του Δ. Σολωμού «απ' τα κόκαλα βγαλμένη των Ελλήνων τα ιερά».

Μακριά, στο έργο, μια υπόνοια ενός χωριού, εκεί που ίσως τους περιμένουν ακόμα και προσεύχονται και παρακαλούν την Παναγία να επιστρέψουν στα σπίτια τους γρήγορα. Ένα συγκινητικό έργο αλλά όχι θλιμμένο, παρόλο που τους τρώει το ξερό το χώμα. Διότι απ' τα κόκαλά τους θα ξεπηδήσει η ελευθερία.

Ο Εθνικός μας Ύμνος δεν είναι σαν των Γερμανών «...über alles...» ή των Εγγλέζων «...save the Queen...» είναι από τις συνθήκες των ανθρώπων μας και από το υψιστο αγαθό όλων των ανθρώπων της γης, την Ελευθερία.

Και στο έργο αυτό του Τηλέμαχου Κάνθου είναι συμπυκνωμένα όλα μαζί, η εξαιρετική σύνθεση, η τέλεια χάραξη και η Ιδέα.

display 6

Ελένη Λοϊζίδου, Συντηρήτρια

A/M 204 | Δημητράκης Γεροκώστα, *Κυπριακός Γάμος* (1974)

Δημητράκης Γεροκώστα: *Κυπριακός Γάμος*⁶⁶

Η επιλογή ενός δημιουργήματος ως άξιο μελέτης, αρχειοθέτησης, καταγραφής και παρουσίασης, όσο και η μετέπειτα προβολή του (στόχοι όχι μόνο του προγράμματος *displays* αλλά και του Point Centre for Contemporary Art γενικότερα) δεν εδράζεται σε αντικειμενικά κριτήρια αλλά προϋποθέτει την κριτική του αξιολόγηση στα πλαίσια συγκεκριμένου γνωσιολογικού και επιστημολογικού πεδίου.

Το επιχείρημα αυτό απαντάται στο έργο του Δημητράκη Γεροκώστα *Κυπριακός Γάμος*. Πέραν από τα πιο πάνω, το έργο αυτό προσελκύει ενδιαφέρον και από την ίδια του την τεχνοτροπία αφού πιθανώς αποτελεί μία από τις λίγες περιπτώσεις ‘λαϊκότροπης’ γλυπτικής στη συλλογή σύγχρονης τέχνης της Κρατικής Πινακοθήκης. Απεικονίζει την συνοδεία της νύφης πριν από τον γάμο, και αποκτήθηκε μετά από δωρεά του καλλιτέχνη τον Δεκέμβριο του 1974.

Ο καλλιτέχνης δηλώνει ότι τα ευρήματα των ανασκαφών από τον αρχαιολογικό χώρο των Βουνών στο Πέλλαπαϊς ενέπνευσαν και επηρέασαν τη δουλειά του. Τα ταφικά αυτά ευρήματα τα οποία ανασκάφηκαν το 1931-32 από τον Πορφύριο Δίκαιο, και σήμερα βρίσκονται στην έκθεση του Κυπριακού Μουσείου, χρονολογούνται στην Πρώιμη Εποχή του Χαλκού (2500-1900π.Χ.) και παριστάνουν μικρογραφίες ιερών, αναπαράστασεις ιεροτελεστιών και καθημερινές δραστηριότητες. Το πιο σύνθετο εύρημα έχει ερμηνευτεί σαν αναπαράσταση ιερού στην οποία απεικονίζεται η λατρεία χθόνιων θεοτήτων και θεοτήτων της γονιμότητας σε μία στρογγυλή περιφραγμένη περιοχή με ένα άνοιγμα για είσοδο.

Μέσα στη περιοχή αυτή υπάρχουν ξόανα θεοτήτων (τρεις ανάγλυφες φιγούρες με κέρατα ταύρου οι οποίες κρατούν ένα φίδι), μπροστά από τα οποία υπάρχει μία γονατιστή φιγούρα σε στάση προσευχής. Στο κέντρο υπάρχουν έξι φιγούρες με σταυρωμένα χέρια και μία ένθρονη καθημενη φιγούρα σε διαστάσεις μεγαλύτερες από τις υπόλοιπες. Επιπρόσθετα, μαζί με άλλες φιγούρες στο χώρο, υπάρχουν μία μορφή με βρέφος στην αγκαλιά, το οποίο πιθανόν να προοριζόταν για θυσία, όπως επίσης και τα δύο ζευγάρια ταύρων εκατέρωθεν της εισόδου. Μία μορφή κοντά στην είσοδο φαίνεται να προσπαθεί να κοιτάξει από έξω μέσα.

Χωρίς να ισχυρίζομαι εξειδικευμένη γνώση της αρχαιολογικής ερμηνείας και σημασίας της πιο κάτω αναπαράστασης ιερού, αλλά ούτε με ουσιαστική επίγνωση του στόχου και των προθέσεων του Γεροκώστα στη δημιουργία του συγκεκριμένου έργου, παραθέτω μια σειρά από παρατηρήσεις όσον αφορά ομοιότητες αλλά και τις διαφορές μεταξύ των δύο έργων, ως τεκμήριο για το προαναφερθέν επιχείρημα.

⁶⁶ Το έργο αυτό έχει καταγραφεί στο μητρώο της Κρατικής Πινακοθήκης με τον τίτλο ‘Κυπριακός Γάμος’. Ωστόσο στη δημοσίευση του καλλιτέχνη ‘Ο Κόσμος της Κύπρου σε Πηλό’ το έργο φέρει την ονομασία ‘Ο Αποχαιρετισμός της Νύφης’.

Με μια πρώτη ματιά ο θεατής μπορεί να επιβεβαιώσει την επιρροή του αρχαιολογικού ευρήματος στον «Κυπριακό Γάμο» εντοπίζοντας ομοιότητες μεταξύ των δύο έργων. Σε αντίθεση με άλλα έργα στη συλλογή της Κρατικής Πινακοθήκης, τα οποία είναι εμπνευσμένα ή επηρεασμένα από την Κυπριακή Αρχαιολογία (και στα οποία συνήθως γίνεται μια δισδιάστατη αποτύπωση σε ζωγραφική τρισδιάστατων αναφορών), στη συγκεκριμένη περίπτωση, η εκτέλεση έγινε με το ίδιο μέσο, τον πηλό. Η χρήση του ίδιου υλικού κατασκευής, έστω και αν τεχνολογικά υπάρχουν διαφορές, προσδίδει μία έντονη συσχέτιση μεταξύ των έργων.

Επιπρόσθετα, τα δύο έργα έχουν θεματικές ομοιότητες αφού και τα δύο παρουσιάζουν όχι μόνο μία σκηνή από την σύγχρονη τους καθημερινότητα, αλλά και μία σημαντική για την εποχή που κατασκευάστηκαν τελετουργία (από τη μία η λατρεία θεοτήτων της γονιμότητας και τιμή των νεκρών, ενώ από την άλλη το χριστιανικό μυστήριο του γάμου). Ωστόσο στο αρχαιολογικό εύρημα η παρουσία της φιγούρας η οποία προσπαθεί να κοιτάξει από έξω προς τα μέσα πιθανώς να υποδηλώνει ότι η συγκεκριμένη ιεροτελεστία ήταν μόνο για τους μνημένους, σε αντίθεση με το σύγχρονο γλυπτό όπου ο Κυπριακός γάμος αφορούσε μία τελετή στην οποία συμμετείχε ένα ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

Αν και τα ξόανα θεοτήτων ερμηνεύονται από τους ειδικούς ως το κεντρικό σημείο του αρχαιολογικού ευρήματος, αυτό δεν είναι άμεσα προφανές στον θεατή. Οι πολλές δραστηριότητες στο χώρο και η έλλειψη μοναδικού, δηλαδή κεντρικού, σημείου εστίασης καθιστά το εύρημα αν όχι πολυθεματικό μάλλον 'πολυκεντρικό'. Αυτό, σε συνδυασμό με το στρογγυλό του σχήμα, επιτρέπει την έκθεση του από οποιαδήποτε πλευρά ενώ, ιδανικά, χρίζει προβολής από 360 μοίρες. Η χρήση της περιφραξης με το άνοιγμα οριοθετούν το έργο και, όπως η φιγούρα που κοιτάζει από έξω μέσα, έτσι και ο θεατής καλείται να παρατηρήσει τις δραστηριότητες μέσα στον χώρο αυτό.

Σε αντίθεση με το εύρημα, ο *Κυπριακός Γάμος* έχει ξεκάθαρη κεντρική φιγούρα (νύφη) και όλες οι μορφές βλέπουν λίγο ή πολύ προς την ίδια κατεύθυνση. Το ορθογώνιο σχήμα του έργου προσδιορίζει και περιορίζει τις δυνατότητες έκθεσης του, ενώ η οριοθέτηση του καθορίζεται από τη διακοσμημένη επίπεδη πηλίνη βάση.

Τα ευρήματα των Βουνών είναι εξαιρετικής αρχαιολογικής σημασίας αφού αποτελούν σημαντική πηγή πληροφοριών για την καθημερινή ζωή στην Πρώιμη Εποχή του Χαλκού. Με την έκθεση τους σε μουσειακό περιβάλλον αποκτούν άλλες ιδιότητες από αυτή που οι δημιουργοί τους προόριζαν. Ενώ κατασκευάστηκαν σαν ταφικά αντικείμενα για τη συνοδεία των νεκρών, σήμερα βρίσκονται σε εκ διαμέτρου αντίθετες συνθήκες. Ως εκθέματα, είναι προσβάσιμα στο ευρύ κοινό, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν αντικείμενα μελέτης από ειδικούς. Την ίδια στιγμή όμως, ανάγονται σε έργα τέχνης υψηλής καλλιτεχνικής αξίας τα οποία, όπως φαίνεται και από τη δουλειά του Γεροκώστα, αποτελούν πηγή αφετηρίας για σύγχρονη εικαστική παραγωγή. Κατ' αυτό τον τρόπο τεκμηριώνεται η άρρηκτη αλληλεξάρτηση μεταξύ επιμέλειας, έκθεσης και αφήγησης στα πλαίσια του ρόλου που έχουν να διαδραματίσουν τα πολιτιστικά ιδρύματα.



Εικ. Αναπαράσταση Ιερού από Βουνούς. Πρώιμη Εποχή του Χαλκού. © Τμήμα Αρχαιοτήτων.

Βιβλιογραφία:

Porfyrios Dikaios. The Excavations at Vounous-Bellapais in Cyprus, 1931-1932. *Archaeologia*, 88. (1938)

Vassos Karageorghis. *Cyprus*. (Geneva: Nagel Publishers, 1968)

Πορφύριος Δίκαιος. *Οδηγός Κυπριακού Μουσείου*. (Λευκωσία: Τμήμα Αρχαιοτήτων, 1951)

Δημητράκης Γεροκώστας. *Ο Κόσμος της Κύπρου σε Πηλό*. (Λευκωσία: RGB Design & Publications Ltd. 2009)

“Μπροστά μου είχα μια γυναίκα που ο μορφικός τύπος της είναι δυσεύρετος πια στη Καρπασία. Ξέρω ότι είναι μια από τις τελευταίες αναλαμπές της παλιάς ευγενικής, ρωμαλέας, ανθρώπινης ράτσας του τόπου και με πιάνει λύπη διότι αυτά τα μέρη τα φημισμένα για την ομορφιά των ανθρώπων τους, έχουν να παρουσιάσουν μονάχα ωραία τοπία πια. Ο σωματικός σχηματισμός της Καλλίνας είναι ολόκληρο ποίημα. Μ’ όλα τα πενήντα της χρόνια που πέρασαν, προσπαθώντας φυσικά να χαλάσουν αυτό το ωραίο πλάσμα, σαν την βλέπεις θαύμασε τα έργα των ελλήνων γλυπτών και άμα κοιτάξεις τα μάτια της τα μαύρα, που τα σκεπάζουν βλέφαρα με μακριά ματόκλαδα, συλλογιέσαι τα τραγούδια της Ανατολής, τα λαγγεμένα...”

(Απόσπασμα από το διήγημα « *Η ψύση εν’ αέρας* » του Γιάννη Σταυρινού – Οικονομίδη.)

Στο διήγημα με τίτλο «*Η ψύση εν’ αέρας*» από τη δεύτερη σειρά των κυπριακών διηγημάτων του συγγραφέα Γιάννη Σταυρινού - Οικονομίδη (Κυπραίικα Β, 1983) δεσπόζει η μορφή της Καλλίνας, μιας ώριμης χήρας Καρπασίτισσας, η οποία αναδεικνύεται φορέας ενός ήθους αρχέγονου και μιας στάσης ζωής διαφορετικής από αυτή που επιτάσσει το συντηρητικό πλαίσιο του τόπου και της εποχής.

«Ο Κισσονέργης μέσα από τα έργα του απεικονίζει με μεγάλη λεπτομέρεια στιγμιότυπα και σκηνές της Κυπριακής καθημερινότητας που παραπέμπουν σε ένα χαμένο παρελθόν».⁶⁷ Με απόλυτο σεβασμό στο θέμα, στο συγκεκριμένο έργο «*Η Καρπασιτού*» (1929), αποτυπώνει σε μικρή κλίμακα την λαϊκή ενδυμασία της «Καρπασίτισσας με τις σάγιες» με μεγάλη ακρίβεια και καθαρότητα. Μια Καρπασίτισσα να κλώθει με το αδράχτι το μετάξι, με απόλυτη δεξιοτεχνία και ειδίκευση, ένα από τα στάδια κατεργασίας της κλωστής πριν την ύφανση της.⁶⁸

«Η φορεσιά αυτή απηχεί [ως η] παλαιότερη αστικού τύπου ενδυμασία καθιερωμένη σε όλη την Οθωμανική επικράτεια.»⁶⁹ Μεταξωτό πουκάμισο, βρακί με περίτεχνα κεντήματα, σάγια καμωμένη από χαρακτηριστική Κυπριακή αλατζιά, σταμπωτή μαντίλα για κεφαλόδεμμα, λιτά κοσμήματα και δερμάτινα παπούτσια απαρτίζουν την ενδυμασία. «Αναμφισβήτητα είναι η πιο εντυπωσιακή από τις αγροτικές γυναικείες Κυπριακές φορεσιές. Με έντονα τοπικά χαρακτηριστικά ενθουσιάζει με την απλότητα και την γνησιότητα της και τονίζει την

⁶⁷ Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου. *Κύπριος ζωγράφος, Ιωάννης Κισσονέργης* (Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου, 1992), 66, 22.

⁶⁸ Βλ. π.χ. Έλενα Παπαδημητρίου, *Μεταξουργία στην Κύπρο με Αναφορά στην Λάπηθο και τον Καραβά*, (Λευκωσία, Πολιτιστικό κέντρο Λαϊκής τράπεζας, 1995) σ. 66, σσ. 78-80. Ελένη Νικήτα, *Ιωάννης Κισσονέργης 1889-1963*, Κύπριοι καλλιτέχνες η πρώτη γενιά, (Λευκωσία, πολιτιστικό κέντρο όμιλος Λαϊκής, 2002).

⁶⁹ Ευφροσύνη Ριζοπούλο υ- Ηγουμενίδου, *Η Κυπριακή Εθνογραφική συλλογή του Μουσείου Μπενάκη*, (Αθήνα 2010) 66, 115, 122.

γυναικεία ομορφιά χωρίς να προκαλεί. Οι ήπιοι χρωματισμοί και τα πρότυπα κεντίδια εκφράζουν με μοναδικό τρόπο τον πλούτο της φαντασίας της Κυπριοπούλας προσδίδοντας στο σύνολο της φορεσιάς γαλήνη και αρμονία».⁷⁰ Μια λαϊκή ενδυμασία που εκτός από την αξία της για την μελέτη του πολιτισμού, μια ενδυμασία από ωραίο ύφασμα, καλοραμμένη και κεντημένη αποτελεί η ίδια έργο τέχνης.

⁷⁰ Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου. *Οι Κυπριακές φορεσιές του εθνικού ιστορικού μουσείου*, (Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου, 1999), σ.66, σσ. 172-175.

display 6

Γιώργος Παπαγεωργίου, Διευθυντής ΘΟΚ

A/M 1556 Ιωάννης Αντωνίου, *Βαλίτσες (3 Κομμάτια)* (χ.χ.)

Βαλίτσα 1 : Εύκολος συνειρμός από το θεσμό του *Θεάτρου Βαλίτσα* του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου. «Αντιγόνη» φέτος και «Ρωμαίος και Ιουλιέτα για δύο» για την επόμενη σεζόν, στα πλαίσια το στόχου μας να προσφέρουμε καλό θέατρο παντού με μικρές, ευέλικτες παραγωγές που έχουν τη δυνατότητα να ανεβαίνουν σε θεατρικές αίθουσες, στρατόπεδα, σχολικές τάξεις και πλατείες απομακρυσμένων χωριών μας. Μια προσπάθεια να αναζητήσουμε το κοινό μας και να του προσφέρουμε θέατρο σε προσιτές τιμές «στο χώρο του».

Βαλίτσα 2 : Ταξίδι. Για τη γενιά μας συνώνυμο του φεύγω για διακοπές, για σπουδές, για καλό. Τους τελευταίους λίγους μήνες όμως συνώνυμο και του φεύγω για να βρω δουλειά, μέλλον, ελπίδα...

display 6

Rita Severis, Art Historian - Collector

A/M 2603 | Emin Çizenel, *Jasmin-Sketch from Last Moment* (2007)

The Lost moment is the lost moment of our childhood, of our youth, of our innocence. It represents all the lost moments in our history, of our lives. This is the process of growing up, of maturing and of fulfillment, a process completed, set now amongst our most precious memories. The artist projects a positive outlook whereby the jasmine at full bloom is at its best moment and not at the end of its life. This is the good moment which urges us to distance the bad ones.

The object around which the Lost Moment is built is a bunch of threaded jasmine flowers. It has five senses, it smells, it occupies space, it can be touched, it moves in rhythm while blooming, it excites the imagination. Jasmine is thus alive and multi-dimensional. It teases and provokes the artist and the artist plays with it.

Emin Çizenel's themes rise from the earth of this island. They speak of Cyprus, our traditions and our past. They are filled with nostalgia and hope, affection for his roots and desire for their revival. "Forty wine-forty label", "The Chosen Tree", "The Peace Prize Antiques", "Provocation" and the "Lost Moment" radiate of this island. Emin is an artist who although studied and worked abroad, did not import his art. He formulated it here, with the earth, the colours, the light and smells of his home, our home. His is genuine Cypriot art at its best.

Of crypts and other spaces for art

In David Lynch's television series *Twin Peaks*, the following scene occurs: the small town's business magnate Benjamin Horne undergoes a temporary stint of psychosis, under the effect of which he begins to assemble a number of objects found in his office, rearranging them in a peculiar manner. When asked what he is doing (by those around him whose personal interests prevent them from openly calling him mad), he replies that 'if one could find the perfect arrangement of all objects in any particular space it could create a resonance', of which 'the benefits to the individual dwelling in that space could be extensive, far reaching'. According to Horne, there is something magical about specific assemblages of objects in space, which can come to enact certain effects.

The interrogation of the particular assemblage of works of art that is attempted under the title 'displays' is bound to stumble into and face a series of questions, some of which are to be addressed by this text. There is a sense in which the questions are an effect that is caused by this particular assemblage of objects in space (though not exactly Horne's hypothetical benefits of a perfect gathering). Once things are put together in space in a particular way, then some of these questions arise.

The first of these questions directly relates to this quasi-magical effect of gathering. It is the question 'what is a collection?'. At least in name, what we are faced with here is thought to be a collection. It is not only private individuals, but also states that engage in this activity of selectively gathering, of bringing together such works ('of art'). Talk of 'the collector' as such a private gatherer, of the psycho-pathologies that accompany such private functionaries, is difficult and problematic enough in itself. The boundary that separates the collector from the hoarder or the connoisseur is delicate enough when these are somehow characteristics of individuals. Is there connoisseurship involved in what here goes by the name of a 'collection', supposedly undertaken on behalf of more than just a private gatherer? And what about hoarding? There is, one suspects, a multiplication of derangements in the move from the problematic of the individual collector to that of a 'state' collection.

In other words, if it is already difficult enough to answer 'why collect?' for an individual collector, then it is almost impossible even to pose such a question for those who collect in the name of others. 'In the name of whom?' might be another question that arises. Are there particular ways in which this collecting addresses such questions? Should there be? If so, can they be made out through an interrogation of that which is collected itself?

This question renews our line of questioning by leading us to some more basic problems to be faced. I cannot here touch on the question of the accessibility of the collection itself, in order for such an interrogation even to begin. It should suffice to say that it is in the name of *others* that things are collected.

The question of authorship lingers close by: is there a way of uncontroversially establishing that the works collected are what they are? It seems like one of the magic functions peculiar to this particular assemblage of objects in space (the state 'collection' of the Republic of Cyprus, that is) that it causes the objects involved to lose the potential of being unfalsifiably identified. Some of the works seem to have been able to do this themselves prior to being delegated to the space of oblivion that their collection forges.⁷¹ But this collection appears, in a quasi-Benjaminian manner, radical in attempting to seek to destabilise the notion that an artwork's originality matters.⁷² It threatens future historians of art in Cyprus with their potential transformation into archaeologists faced with an alien culture.

No wonder, then, that very little, almost no dialogue, and much less critical inquiry (but, perhaps, more complaining that there are no such things) revolves around the space that is forged by this assemblage. Should this be just a matter of complaint? Such complaints might come from instrumental concerns regarding the immediate devaluation of cultural capital, another magical effect of its entrance into the space of oblivion. Should this remain a matter of a small complaint that gets superficially addressed, only to say that there has been a response to it, only to be forgotten?

No. By displacing the works in order to display them, by re-collecting them from their delegated space (of oblivion), by writing, some of these questions come to the fore, and begin to be addressed.

⁷¹ Kashiallos, for example, as the visitor of the National Gallery might notice upon entrance, seems to have made up 'ancient' Cypriot artifacts. But do we know that Kashiallos made these himself? There doesn't seem to be adequate proof of authenticity for many of the works in the collection.

⁷² The underlying cause for this might, nonetheless, be completely un-Benjaminian, in that the relevant information seems to presume a kind of verbal tradition. Rather than an attempted enactment of the 'death of the author' (which, in a radical manner, it is unavoidably heading towards), here one might diagnose a scheme based on the contingent imagined availability of a living author, who is always supposedly willing to testify to his work.

display 4

Ζέλεια Γρηγορίου,

Επίκουρη Καθηγήτρια Θεωρίας, Τμήμα Επιστημών Αγωγής, Πανεπιστημίο Κύπρου.

A/M. 2269 | Ανδρέας Καραγιάν, *Οδός Ηρώων* (1978)

A/M. 3188 | Ανδρέας Καραγιάν, *Περιδεθής Έρως - Εις Μνήμη Armin Hagen* (1995)

Κάραγιαν, τέχνη επί δανείω, και η κουήρ τέχνη του κυβερνητικού καθωσπρεπισμού: Από την Οδό Ηρώων στο υπόγειο του Peter Berlin.

-Κι αυτό, πώς ξέμεινε εδώ;

-Νομίζω είναι σαφές.ⁱ

(Στιχομυθία στο υπόγειο του ΣΠΕΛ, 22.4.2013)

Από τα δεκαεφτά έργα του Ανδρέα Καραγιαν που απαριθμεί ο κατάλογος της Κρατικής Πινακοθήκης, δύο μόνο πίνακες εκτίθενται στην Πινακοθήκη. Αυτοί είναι, «Οδός Ηρώων» (Λάδι, 83X150, 1978) και «Αντανακλάσεις» (Λάδι, 150X100, 1993). Και τα υπόλοιπα; Μέχρι πρόσφατα στο υπόγειο του κτιρίου ΣΠΕΛⁱⁱ βρίσκονταν άλλα τρία έργα, δύο μικρά σχέδια με μολύβι («Γυμνό 1», 41X32, 1993, και «Γυμνό 2», 41X32, χ.χ.) και - αν δεν ήταν για αυτή την παρουσίαση - ένας πίνακας που τιτλοφορείται «Περιδεθής Έρως - Εις Μνήμη Armin Hagen» (Λάδι σε καμβά, 100X150, 1995). Και τα υπόλοιπα; Τα υπόλοιπα είναι δανεισμένα.ⁱⁱⁱ Οι δανειζόμενοι έργων τέχνης κρατικής ιδιοκτησίας δύσκολα αποχωρίζονταν τα έργα τους, ακόμη κι όταν αυτά ανακαλούνται για εκθέσεις, διότι «τα αγαπούν», «συνδέονται μαζί τους». Οι δανειστές, συνδεδεμένοι και αυτοί μέσω αδελφικού κυβερνητικού δεσμού με τα άλλα μέλη της ανδρικής ομοκοινωνικής κυβερνοοικογένειας, δύσκολα μπορούν να ανακαλέσουν έργα (ή τουλάχιστο να τα ανακαλέσουν αποτελεσματικά) ή ακόμη να καταγράψουν τη διασπορά τους.^{iv} Πώς να αγαπά άραγε ο Υπουργός, ή ο Γενικός Διευθυντής, ή ο Πρόεδρος, ή ο μόνιμος εκπρόσωπος της Κύπρου στις Βρυξέλλες τα «Τέσσερα Αγόρια σε Αγγλικό Κήπο»; Ή, τα «Τρία Αγόρια σε Τηλεφωνικό Θάλαμο» (έργο του Καραγιαν που εκτίθετο αρχικά στην Πινακοθήκη πριν πάρει τη θέση του το «Οδός Ηρώων»);

Η δική μου αγάπη για Καραγιαν, πέρα από εικαστική, είναι πολιτική και φιλοσοφική. Σε πολιτικό επίπεδο με ενδιαφέρει η κρατική διαχείριση έργων που καλλιεργούν με αμεσότητα μια κουήρ αισθητική του αστικού χώρου, της συνένυσης, και της σχέσης θεατή και έργου. Πώς μπορούν, από τη μια, να θεωρούνται ακατάλληλα προς έκθεση σε κυβερνητικά γραφεία (όπου κυβερνητικά, όσο αφορά στις ανώτερες βαθμίδες διοίκησης, σημαίνει ανδροκρατούμενα και

πατριαρχικά) έργα με γυμνό (όπου γυμνό, στα πλαίσια μιας ετεροκανονιστικής αντίληψης του καθωσπρεπισμού, γίνεται αντιληπτό ως γυναικείο γυμνό για αντρικό βλέμμα) και, από την άλλη, να ομαλοποιείται η έκθεση και συμβολική επικύρωση μιας σεξουαλικά κούρη οικείωσης του κόσμου; Σε φιλοσοφικό επίπεδο με ενδιαφέρει η λειτουργία του υπόλοιπου, του φαρμακερού, όπως θα έλεγε ο Derrida,^v συμπληρώματος, που τελικά αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της λειτουργίας αποκατάστασης του κύριου ως όλου, ως κανονικού και μη φαρμακερού. Πιο συγκεκριμένα, με ενδιαφέρει πώς το έργο που μένει εκτός κυκλοφορίας, ραφιάζεται και εντουλαπίζεται ('closeted') στο υπόγειο του ΣΠΕΛ συμμετέχει στην οικονομία της κυπριακής τέχνης: στην κυκλοφορία έργων επί δανείω' ή 'επί τοίχων' (στην Πινακοθήκη), στην ομαλοποίηση μιας κυβερνητικής 'ντουλάπας' ('closet'), στην κυκλοφορία μιας ανομολόγητης ελίτ κούρη επιθυμίας στα ψηλά κυβερνητικά στρώματα και στη διαπλοκή της επιθυμίας αυτής με τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς του κυπριακού κράτους ως αγαπητικού της τέχνης, πάτρωνα του καθωσπρεπισμού και ελεγκτή της σεξουαλικής έκφρασης.

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν με το βλέμμα. Το σημείο όπου θα αρχίσω να μπλέκω και να ξεμπλέκω τα νήματα της οικονομίας του βλέμματος είναι ο πίνακας του Ανδρέα Κάραγιαν «Οδός Ηρώων». Το ερώτημα που τίθεται είναι τριπλό. Πρώτο, πώς δομείται εικαστικά ένας αλλιωτικός τρόπος κοιτάγματος μέσα στο έργο, πώς συγκροτούνται φαινομενολογικά οι αντρικές φιγούρες, οι μεταξύ τους σχέσεις και οι σχέσεις τους με τον κόσμο. Δεύτερο, πώς ο αλλιωτικός τρόπος κοιτάγματος διαπερνά τα όρια του έργου (και της σιωπηρής δραματολογίας του), προτείνοντας στο θεατή ένα αλλιωτικό κοίταγμα και παράλληλα εγκαλώντας τον να συμμετάσχει και ο ίδιος σε μια ομοερωτική οίκηση του κόσμου του βλέμματος. Τρίτο, πώς εφαρμόζεται το κρατικό βλέμμα στο συνολικό έργο του Κάραγιαν.

Η πρώτη επαφή με το έργο δεν διαμεσολαβήθηκε μέσα από την αφήγηση μιας 'αληθούς ιστορίας' που κρύβεται 'πίσω' από το έργο (κάτι που εκ των υστέρων 'γνώστες' και 'φύλακες' του αρχείου προσφέρθηκαν να παραθέσουν ως εξήγηση για διάφορα έργα του Κάραγιαν). Δεν ήθελα να ακούσω 'οικογενειακές ιστορίες' για τα έργα του Κάραγιαν. Ούτε την παρηγοριά τους ήθελα, ούτε τη διορθωτική σφήνα τους.^{vi} Για μένα η Οδός Ηρώων ήταν από την πρώτη στιγμή μια «ανήθικη ιστορία».

Η σκηνή θα μπορούσε να είχε αποδελτιωθεί από πολλούς δρόμους με το ίδιο όνομα («Ηρώων») από το ελληνικό αστικό τοπίο: από τη Λευκωσία, την Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη, τη Λεμεσό (εάν η Πλατεία Ηρώων έδινε το όνομά της και στην οδό που περνά δίπλα από το Ηρώο). Το αστικό τοπίο διαγράφεται δωρικό. Παραδόξως, όχι με φόντο γάργαρο γαλανό αλλά αργής ώχρας· όχι φως καθαρό και λαμπερό αλλά πηχτό, χωρίς προσδιορίσιμη πηγή. Πώς η απροσδιοριστία της πηγής του φωτισμού και η επιτηδευμένη αποτυχία εντοπισμού ενός σημείου φυγής συμμετέχει στην ανατροπή της κυρίαρχης οικονομίας βλέμματος είναι κάτι στο οποίο θα επανέλθω. Βρισκόμαστε σε ένα αστικό τοπίο κι όμως με ατμόσφαιρα κλειστού χώρου, μεθοριακά όχι όμως εκτός του συμβολικού [symbolic] (όχι 'μέσα' αλλά έξω, όχι εντελώς 'έξω' αλλά στο προαύλιο, ανάμεσα σε αυλή και δρόμο). Εννέα άνδρες, άλλοι νεαροί κι άλλοι μεσήλικες, άλλοι ένστολοι και άλλοι με πολιτικά ρούχα, άλλοι σημαντικοί και άλλοι περιθωριακοί, κοντοστέκονται στη μεθόριο, χωρική και χρονική, κάποιας (μάλλον) εθνικής εορτής. Μπορεί στο προαύλιο κάποιου καθεδρικού ναού όπου (μέσα, όχι 'εδώ') διεξάγεται εθνική δοξολογία, παραστατούντων των αρχών της πολιτείας και του στρατού. Ή πάλι, μπορεί να βρισκόμαστε στον μακρινό περίβολο κάποιου ηρώου μπροστά στο οποίο γίνεται κάποια τελετή.

Οι αντρικές φιγούρες, κάποιες με τα χέρια πίσω κι άλλες με τα χέρια κάτω, (παρα)στέκονται στον προθάλαμο κάποιας τελετής της οποίας αυτοί δεν είναι – όχι αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή – οι πρωταγωνιστές. Δυο αστυνομικοί στο βάθος, ένας υψηλόβαθμος στρατιωτικός (μάλλον λοχαγός) στο μπροστινό πλάνο, δυο άντρες με πολιτικά ρούχα τοποθετημένοι αντίστοιχα εντός κι εκτός της περιφραγμένης επίσημης διάβασης, και τέλος, στην δεξιά πλευρά του πίνακα, μια ομάδα από τέσσερις σημαιοφόρους στρατονόμους που έχουν κατεβάσει τις σημαίες από τα περιζώνια. Στρατιώτες και σημαίες είναι σε στάση ανάπαυσης. Αυτή ακριβώς η ανάπαυση είναι που μεταφέρει τους εικονιζόμενους από την στάση προσοχής που απαιτείται στους επίσημους ανδρικούς τους ρόλους στη μεθόριο: στα όρια ενός εορτασμού που επαναλαμβάνει επιτελεστικά την ταυτότητα του έθνους αλλά και στα όρια της συλλογικής επίκλησης στην ετεροκανονιστική εορταστικότητα του έθνους μέσω ανάμνησης και μαζί υπόσχεσης για τη βιοπολιτική αναπαραγωγή του έθνους ως πληθυσμού.

Η ανάπαυση δεν νοείται ως διάλειμμα (δια-λείπω), ως ένα μικρό χρονικό διάστημα κατά το οποίο σταματά η δραστηριότητα για να ξεκουραστούν οι συμμετέχοντες. Μια τέτοια εννόηση θα ακύρωνε τη διαφορά (*différance*)^{vii} που εισαγάγει ο πίνακας στο νόημα και στο πεδίο της σεξουαλικότητας. Διότι οι φιγούρες δεν αναπαριστούν τους συμμετέχοντες μιας τελετής σε ώρα διαλείμματος αλλά τους συμμετέχοντες μιας άλλης διάρκειας, μιας άλλης εδαφοποίησης της ζωής σε ένα μη τόπο. Η εδαφοποίηση αυτή παραμένει άκεντρη, διάχυτη, σώμα χωρίς όργανα, ελάσσονα (τα δυο τελευταία με την έννοια που τους προσδίδει ο Ντελέζ).^{viii} Η τελετή επισυμβαίνει αλλού, σε ένα κεντρικό σημείο το οποίο υπονοείται αλλά δεν συμπεριλαμβάνεται στην αναπαράσταση. Ούτε όμως του δίνεται η δύναμη να λειτουργήσει σαν σημείο φυγής στην αρχιτεκτονική της αναπαράστασης. Οι δυο άντρες μπροστά, στην αριστερή πλευρά του πίνακα μπροστινό πλάνο (ένας πολίτης κι ο μάλλον λοχαγός) και ο κάπως ξεκομμένος από τους υπόλοιπους σημαιοφόρος (δεξιά πλευρά) βλέπουν προς τα αριστερά, εκεί που οδηγεί ο δρόμος, σε ένα απών αναφερόμενο. Βλέπουν αλλά δεν κοιτάζουν. Η πλαϊνή/χαλαρή αυτή ματιά – η χαλαρότητα της οποίας κωδικοποιείται και στη χαλαρότητα της στάσης: χέρια πίσω ή ανασκουμπωμένα στο πλάι, πόδια σε ανάπαυση – όχι μόνο δεν τους εν-τάσσει στον κόσμο τον οποίο παρακολουθούν – στο σύνταγμα και στη χρονικότητά του – αλλά διανοίγει τη δυνατότητα να παραμείνει κανείς στο όριό του. Πολύ περισσότερο, να παραμείνει στο όριό του αλλά όχι αόρατος ή εγκλεισμένος στο ντουλάπι της ομοφυλοφιλίας. Διότι είναι δύσκολο να προσπεράσει ο θεατής την ανδρική ομοερωτική σεξουαλικοποίηση των φιγούρων, του χώρου και του τόπου.

Η σεξουαλικοποίηση αυτή επιτελείται μέσα από διάφορους αφηγηματικούς και εικαστικούς μηχανισμούς: (α) Τροπισμούς αναπαράστασης: τα «σφικτά παντελόνια», τα «κοριτσιίστικα» χείλη των σημαιοφόρων, (β) Θεματογραφίας: παρέα στρατιωτών εκτός καθήκοντος, μονήρεις άντρες σε αστικό τοπίο, (γ) Εικαστικής παραθετικότητας: η απόδοση των σημαιοφόρων παραπέμπει στους ναύτες του Τσαρούχη και δίνει μια αίσθηση διαχρονικότητας και διακειμενικότητας στην ομοερωτική ελληνική τέχνη: η έντονη διαγραφή και στυλιζάρισμα του πέους παραπέμπει στα αυτο-πορτραίτα του Peter Berlin, αναθυμάται και παραθέτει την ταραχή που προκαλεί η σύμπτυξη τέχνης και πορνό στην αισθητική της ανδρικής ομοφυλοφιλίας στην αστική οπτική κουλτούρα, (δ) Σεξουαλικής παραθετικότητας: η στάση των δυο φιγούρων παραπέμπει σε gay cruising, (ε) Αμφισημίας: ο άντρας με το γκρίζο κουστούμι, τα μαύρα γυαλιά και την hyper-αρρενωπή στάση αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην κυρίαρχη αρρενωπότητα εν είδη νταβατζή και την έκπτωτη σεξουαλικότητα ενός gay cruiser, και (στ) Αποδόμησης: ο άντρας με το γκρίζο κουστούμι, που σε αφηγηματικό επίπεδο αποτελεί

την πιο αμφίβολη φιγούρα, σε εικαστικό επίπεδο αποτελεί το μέσο για την υλοποίηση των άλλων φιγούρων καθώς το γκρίζο του παραχωρεί το ψυχρό χρώμα που είναι απαραίτητο για να δομηθεί ο χώρος και να ξεχωρίζουν οι μορφές από την αδηφάγα απροσδιοριστία του φόντου.

Η συγκεκριμένη φιγούρα θα μπορούσε να συγκριθεί με την αγγελική μορφή σε ένα αναγεννησιακό πίνακα, μόνο που εδώ η φιγούρα δεν είναι στο κέντρο του φωτός (ή η πηγή του φωτισμού), ούτε και αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς στην δόμηση ενός έκκεντρου κόσμου. Όπως ανέφερα και πριν, δεν υπάρχει κεντρική πηγή φωτός ή κεντρικό σημείο φυγής. Το *chiaroscuro* αποτελεί πια ηθικό αναχρονισμό. Το ψυχρό γκρίζο δεν λειτουργεί ως υποκατάστατο του φωτός. Αντίθετα, λειτουργεί αντιστικτικά με την όποια προσπάθεια συγκρότησης ενός φυσικού ή μεταφυσικού σημείου φυγής, υπονομεύει την αφήγηση μιας οικογενειακής ιστορίας, εγκαινιάζει μια κούρη φαινομενολογία του χώρου (Ahmed) και αφήνει να εννοηθεί ότι ο,τιδήποτε είναι δυνατό.

Εντός της αποσυγκεντρωτικής επικράτειας του γκρίζου, οι σημαιοφόροι δεν είναι παιδιά ενός πατέρα λοχαγού και η σχέση τους δεν ρυθμίζεται πια από το απαγορευτικό ταμπού της αιμομιξίας ή διαγενεαλογικής συνουσίας. Οι σημαιοφόροι στρατονόμοι (συσπείρωση στη δεξιά μεριά της σύνθεσης) έχουν προσωρινά αποδεσμευτεί από τη μεταφορά του έθνους (μεταφορά με τη διττή έννοια, του συμβολισμού και του διαμετακομισμού) και η διαφορά τους από τους «άλλους», τους μη εθνικούς, τους λαϊκούς (διασπορά στην αριστερή μεριά του πίνακα) βρίσκεται στο χείλος μιας απορρύθμισης. Η γειτνίαση ανάμεσα στη συσπείρωση (στα δεξιά) και στη διασπορά (στα αριστερά), στρατονόμους και λαϊκούς, κι αντίστοιχα, ανάμεσα σε αθωότητα και αμαρτία/γνώση, σμικρύνει την απαγορευτική απόσταση που καθιερώνει η μεταφορά, αποδιαρθρώνει την αναγωγή των στρατονόμων σε μεταφορά για την εξουσία του ελέγχου και την αναγωγή των λαϊκών ανδρών σε μεταφορά για την διαβρωτική δραστηριότητα των περιθωρίων.

Το γκρίζο ως μέσο μιας κούρη φαινομενολογίας του χώρου και των διασωματικών σχέσεων λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο που η ανάπαυση εισάγει μια ετερόνομη χρονικότητα κόντρα στο χρόνο της επίσημης τελετής. Παρόλο που τα σώματα είναι χώρια, εντός της φαινομενολογίας του γκρίζου και της ουτοπικότητας της κούρη θέασης του μέλλοντος,^{ix} ενυπάρχει η υπόθεση/υπόσχεση ότι θα μπορούσαν να ήταν και αλλιώς. Όχι εδώ, ούτε εργαλειακά, αλλά 'at hand', όπως θα έλεγε ο Χάιντεγκερ.

Αυτή η κούρη μελλοντικότητα δεν περιορίζεται σε μια ενδοκειμενική διασωματικότητα (σχέσεις δηλαδή ανάμεσα στους εικονιζόμενους) αλλά εκτείνεται ανάμεσα στις φιγούρες και το θεατή. Από τη στιγμή που το βλέμμα αποχωρίζεται από τους επίσημους φορείς και φρουρούς του και ο χώρος έχει ανοίξει αυθάδικα ευρυγώνια, απελευθερωμένος από την προοπτική. Δεν μιλάμε πια για ένα 'ορφανό σημαίνον' αλλά για ένα ορφανοποιόν, κυκλοφορόν βλέμμα το οποίο δυνητικά θα μπορούσε να εγκατασταθεί και αλλού. Ο αποπροσανατολισμός από την επίσημη τελετή δεν είναι απλά θέμα ατομικού λοξού σεξουαλικού προσανατολισμού.* Αποτελεί ένα άλλο τρόπο [εν]οίκησης του αστικού χώρου, μια άλλη αισθητική του κόσμου και μια άλλη οικονομία επιθυμίας. Η Sara Ahmed γράφει:

Οι προσανατολισμοί επηρεάζουν τι μπορούν να κάνουν τα σώματα: δεν είναι ότι το αντικείμενο προκαλεί επιθυμία αλλά ότι επιθυμώντας κάποια αντικείμενα, άλλα

πράγματα έπονται, δεδομένου του τρόπου που το κοινωνικό είναι τακτο-ποιημένο [...] Η επιλογή του αντικειμένου της επιθυμίας σου/της/του επηρεάζει άλλα πράγματα που κάνουμε. Κατά κάποιο τρόπο, εισηγούμαι ότι το αντικείμενο όσο αφορά στην επιλογή σεξουαλικού αντικειμένου είναι κολλώδης: κι άλλα πράγματα 'κολλούν' όταν προσανατολιζόμαστε σε αντικείμενα, ειδικά εάν τέτοιοι προσανατολισμοί δεν ακολουθούν τη 'straight' γραμμή.^{xi}

Οι αστυνόμοι (φύλακες του νόμου) και οι στρατονόμοι (αστυνόμοι των στρατιωτών) δεν είναι πια αποκλειστικοί φορείς του εξουσιαστικού βλέμματος και μέσου εφαρμογής της ποινικής εξουσίας. Οι πρώτοι έχουν μια καθαρά σκιώδη παρουσία. Στέκονται πίσω από το κιγκλίδωμα (σύμβολο της εξουσίας του εγκλεισμού που μπορεί να νοιώθουν ότι κουβαλούν, αλλά και σύμβολο του διαχωρισμού τους από ένα παλμό ζωής που εντέλει δεν μπορούν να εξουσιάσουν). Σαφώς και κοιτάζουν, είναι οι εντολοδόχοι της κρατικής εξουσίας, δεν έχουν όμως τη δύναμη ούτε να καταλάβουν ούτε και να παρέμβουν στην κούρη χρονικότητα που περιγράψαμε. Οι δεύτεροι, που μάλλον χαζεύουν παρά να επιτηρούν, έχουν απεγκλωβιστεί (για λίγο) από το περίγραμμα του στρατονόμου και συμμετέχουν στην άμεση χαρά της νεανικής συνάθροισης – *conviviality*, όπως θα έλεγε ο Paul Gilroy (2005).^{xii} Μέσα από την κούρη φαινομενολογία του προσανατολισμού στον κόσμο (κι όχι απλά του προσανατολισμού σε άλλα σώματα), η ομοφυλοφιλική επιθυμία και η gay αισθητική της αρρενωπότητας, κάτω από τις στολές του στρατού και πίσω από τη σημαία του έθνους, αποχτούν μια δικαιοδοσία για δημόσια έκφραση.

Αν λάβουμε υπόψη ότι η «Οδός Ηρώων» είναι έργο του 1978, τότε η φαινομενολογία της αρσενικής ομοφυλοφιλικής σωματικότητας και κοινωνικότητας ξεφεύγει από τα όρια της ζωγραφικής αναδεικνύοντας την πολιτική της ιδιότητα ως μέσο προβολής μιας κούρης μελλοντικότητας. Η διασωματικότητα στη ζώνη του γκρίζου που περιέγραψα πιο πάνω δεν αναφέρεται σε μια κρυφή όψη του ιδιωτικού υπνοδωματίου ή του φτηνού ξενοδοχείου αλλά σε μια ενδεχομενικότητα κούρης οίκηση του δημόσιου χώρου. Πέρασαν είκοσι χρόνια από την «Οδό Ηρώων» για να ξεκινήσει η απορρύθμιση της ποινικοποίησης της ομοφυλοφιλίας ως ιδιωτικής πράξης (1998) και άλλα τέσσερα χρόνια από την τροποποίηση του ποινικού κώδικα μέχρι να αφαιρεθεί το ειδικό άρθρο που ποινικοποιούσε τη δημόσια νοσηματοδότηση της ομοφυλοφιλίας ως ανοιχτής σε πρόσληψη και κοινωνία μορφή ζωής. Στα όρια του νόμου (έξω από την εφαρμογή της βίας του ποινικού κώδικα όχι όμως έξω από την τάξη του συμβολικού), η Οδός Ηρώων μετατρέπεται σε ένα τοπίο ομοερωτικής κολλώδους επιθυμίας από το οποίο δεν μπορεί εξαιρεθεί ο θεατής. Όπου κι αν σταθεί, ελλοχεύει ως αναπόφευκτη η εμπλοκή του στην κούρη οικονομία του βλέμματος: βλέπει, τον βλέπουν, βλέπει άλλους άντρες να βλέπονται, βλέπει άλλους να βλέπουν. Η κανονιστική αναδίπλωση μιας ετεροκανονικής άμυνας αναβάλλεται όχι μόνο μέσω της απουσίας ενός θηλυκού σώματος υποδοχέα αλλά και μέσω της προκαταβολικής σεξουαλικοποίησης της αδιαφορίας: η περιθωριακότητα, η μη συμμετοχική παρουσία, το πεζοδρόμιο, έχουν ήδη επιστρατευτεί στην ανάδειξη μιας άλλης σεξουαλικής χρονικότητας στη ζωή του έργου αλλά και στη ζωή της Πινακοθήκης γενικότερα. Ο θεατής που θα ξεμείνει, αυτός που δεν θα τον αδράξει γερά η έγκληση των κυρίαρχου σημειωτικού τρίπτυχου μητρότητα-παράδοση-πατρίδα, ο θεατής που θα γλυτώσει από την επιταγή να δει και να προστρέξει στην πανηγυρική Κυπρολαγνική επιστροφή του «Κόσμου της Κύπρου», ο θεατής σε ανάπαυση, ο μονήρης θεατής, ο θεατής που ανταλλάσει συνωμοτικά με το συν-θεατή του στιχομυθίες για τα «σφιχτά παντελόνια», είναι τελικά θεατής και κοινωνός (διαμετακομιστής ή διερμηνέας) στη φαινομενολ

ⁱ Στιχομυθία στο υπόγειο του ΣΠΕΛ, καθώς σχολιάζεται πόσο «δημοφιλή» είναι τα έργα του Κάραγιαν και πόσο δύσκολη (αν όχι αδύνατη σε μερικές περιπτώσεις) είναι η ανάκληση των «επί δανείω» έργων του. Το υπό αναφορά έργο, «Περιδεθής Έρως – Εις Μνήμη Armin Hagen», είναι ο μόνος πίνακας του Ανδρέα Κάραγιαν που 'φυλάσσεται' στο υπόγειο του ΣΠΕΛ, εξαιρεμένος από την οικονομία των «επί δανείω» έργων. Η ομοφυλοφιλική αισθητική του έργου αποσιωπείται καθώς η λογοκρισία λειτουργεί όχι ως ρητή απαγόρευση (η οποία δυνητικά θα απορρύνιζε τον εαυτό της καθώς θα ήταν υποχρεωμένη να ονομάσει το αντικείμενο της απο-στροφής της), αλλά ως μια προσυμφωνημένη στάση κρατικής διακριτικότητας και μέριμνας για την εικόνα που προβάλλεται από την εικαστική αισθητική των κυβερνητικών γραφείων όπου εκτίθενται τα «επί δανείω» έργα. Μαζί με τον εντουλαπισμό (closeting) του συγκεκριμένου έργου αποκόπονται και ουδετεροποιούνται οι σαφείς αναφορές του έργου του Ανδρέα Κάραγιαν τόσο στην ομοφυλοφιλική κουλτούρα όσο και στην βία ενός απαγορευμένου πένθους και απωλειών που το ετεροκανονιστικό καθεστώς καθιστά μη σημαντικές. Βλ. Judith Butler. *Precarious life: The powers of mourning and violence*. (Verso Books, 2006). Ο Armin Hagen Freiherr von Hoyningen-Huene, φωτογράφος, καλλιτέχνης, φιλμογράφος, μοντέλο, σχεδιαστής ρούχων και gay sex symbol, είναι πιο γνωστός με το «stage name» Peter Berlin. Παρά τον εντουλαπισμό του στο ΣΠΕΛ (και τον εκτοπισμό του από την εργογραφία του Κάραγιαν όπως τη διαχειρίζεται και οριοθετεί η κρατική εξουσία της κυβερνητικότητας και μέσω της συνεχούς αναβλητικότητας του 'ανοίγματος' μιας Κρατικής Πινακοθήκης Σύγχρονης Τέχνης) ο «Περιδεθής Έρως» εξακολουθεί να λειτουργεί ως ένα φαρμακερό συμπλήρωμα που απορρύνιζε αυτό που κανονικοποιείται στις κρατικές εκθέσεις ως επιτρεπτή τέχνη.

ⁱⁱ Το κτίριο ΣΠΕΛ (έναντι της Πύλης Αμμοχώστου) αποκτήθηκε από το κράτος το 1992 για στέγαση της Κυπριακής Βιβλιοθήκης. Η εκεί στέγαση της Βιβλιοθήκης ακυρώθηκε λόγω «δυσκολιών νομικής φύσεως» (βλέπε επιστολή Ουράνιου Ιωαννίδη 2003) και από το 2001 εκκρεμεί η μετατροπή του κτιρίου ΣΠΕΛ ώστε να αποτελέσει επέκταση της Κρατικής Πινακοθήκης. Βλ. Χρυστάλλα Γιωρκάτζη. *Ετήσια Έκθεση 2009*. (Λευκωσία: Ελεγκτική Υπηρεσία της Κυπριακής Δημοκρατίας, 2009). Το υπόγειο του κτιρίου ΣΠΕΛ λειτουργεί ως αποθήκη για την Κρατική Πινακοθήκη και εκεί φυλάγονται τα έργα τέχνης που αγοράστηκαν και αγοράζονται από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες.

ⁱⁱⁱ Η διαδικασία δανεισμού έργων αναφέρεται στην Ετήσια Έκθεση της Ελεγκτικής Υπηρεσίας της Κυπριακής Δημοκρατίας ως εξής: «Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενες Εκθέσεις μας, σύμφωνα με εγκύκλιο του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού ημερ. 14.3.2007, η πολιτική δανεισμού έργων της κρατικής συλλογής σύγχρονης Κυπριακής τέχνης αναθεωρήθηκε και, βάσει της νέας πολιτικής, (α) οι δικαιούχοι για παραχώρηση έργων τέχνης επί δανείω καθορίζονται ως εξής: Προεδρικό Μέγαρο, Γραφεία Υπουργών και Γενικών Διευθυντών, Πρεσβείες της Κύπρου και Πρεσβευτικές κατοικίες στο εξωτερικό και Γραφεία Επιτρόπου και Μόνιμου Αντιπροσώπου της Κύπρου στις Βρυξέλλες και (β) θα ζητηθεί η επιστροφή των έργων που βρίσκονται επί δανείω σε μη δικαιούχα Τμήματα. Παρόλο που η εγκύκλιος αναφέρει ότι η νέα πολιτική θα είχε άμεση εφαρμογή και η διαδικασία δανεισμού έργων σε Τμήματα και Υπηρεσίες που δεν περιλαμβάνονται στον πιο πάνω κατάλογο θα τερματιζόταν άμεσα, και παρόλο που το Υπουργείο μας πληροφόρησε ότι η πολιτική δανεισμού ακολουθείται πιστά σε ότι αφορά στα δικαιούχα Τμήματα, με εξαίρεση κάποιες περιπτώσεις που χρήζουν ειδικής αντιμετώπισης (π.χ. τα νέα γραφεία της Κυπριακής Προεδρίας της Ε.Ε.), διαπιστώθηκε ότι εξακολουθεί να γίνεται δανεισμός έργων σε μη δικαιούχους. Όσον αφορά στο σκέλος της νέας πολιτικής που αφορά στην επιστροφή των έργων που βρίσκονται επί δανείω σε μη δικαιούχα Τμήματα, διαπιστώνεται ότι αυτή ακόμη να εφαρμοστεί, λόγω, όπως πληροφορηθήκαμε, έλλειψης χώρου στέγασης των έργων που αναμένεται να επιστραφούν, πρόβλημα το οποίο το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού αναμένει ότι θα εκλείψει με την μετατροπή του κτιρίου ΣΠΕΛ.» Χρυστάλλα Γιωρκάτζη. *Ετήσια Έκθεση 2009*. (Λευκωσία: Ελεγκτική Υπηρεσία της Κυπριακής Δημοκρατίας, 2009), σ. 270.

^{iv} Χρυστάλλα Γιωρκάτζη. *Ετήσια Έκθεση 2009*. (Λευκωσία: Ελεγκτική Υπηρεσία της Κυπριακής Δημοκρατίας, 2009), σ. 270.

^v Jacques Derrida. *Plato's pharmacy. Dissemination. Trans. Barbara Johnson.* (Chicago: University of Chicago Press, 1981).

^{vi} Οι ανεκδοτικές ιστορίες για κάποιο συμβάν πίσω από το έργο, για τη γένεση, την απόκτηση και την κυκλοφορία και του έργου, βοηθούν να γίνει το έργο 'αποδεχτό', 'αγαπητό'. Από την μια, το εξαιρούν και, από την άλλη, το εξανθρωπίζουν. Και στις δυο περιπτώσεις το ληλατούν, κλέβοντας από αυτό τη δυνατότητά του να είναι κάτι άλλο από αυτό που μπορεί να το ενσωματώσει το κυπριακό χωνευτήρι. Οι ανεκδοτικές ιστορίες λειτουργούν στη βάση της λογικής της εξαίρεσης. Ως εξωτικές ιστορίες, τονίζουν την ιδιαιτερότητα του καλλιτέχνη ως κοσμοπολίτη, ως κάποιου που είχε μια αλλιώςτική ζωή. Ως 'freak stories' (ιδιότροπων, εκκεντρικών, τεράτων) επίσης δεν είναι απειλητικές διότι ακριβώς αποκαθιστούν το όριο ανάμεσα στο αλλόκοτο και το κανονικό. Οι ανεκδοτικές ιστορίες επιδρούν και εξανθρωπιστικά, όπως ανέφερα. Τονίζουν μια ανθρώπινη στιγμή, συνήθως πόνου αντί χαράς (ο αλλόκοτος πόνος φαίνεται περισσότερο σαν τον δικό μας, ενώ η αλλόκοτη χαρά φαίνεται να κλέβει κάτι από τη δική μας). Η κατανόηση, ενσυναίσθηση, ή ακόμη ο αφηγηματικός χρόνος που παίρνουν αυτές οι εμπιστευτικές οικογενειακές ιστορίες, λειτουργώντας σαν μια μικρή διορθωτική σφήνα, ανασηκώνουν το 'λοξό' πίνακα από τη μια μεριά και διορθώνουν την 'κλίση' του. Το κουήρ σώμα, όπως αναφέρει η Sarah Ahmed, από τη σκοπιά του ευθυγραμμισμένου κόσμου δεν είναι παρά ένας «αποτυχημένος προσανατολισμός» (Ahmed, σ. 560).

^{vii} Για την εισαγωγή του όρου από τον Ντεριντά (1968) δες Jacques Derrida. *Différance.* In *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago & London: Chicago University Press, 1968/1982). Ο Κωστής Παπαγιώργης μεταφράζει το νεογραφισμό "difference" ως «διαφορά», ο Γιώργος Φαράκλας ως «αναβαλλόμενη διαφορά» ή «δυστάμενο», ενώ ο Γεράσιμος Κακολύρης αφήνει τη λέξη αμετάφραστη για να διατηρήσει ζωντανή τη διττή της σημασία. Όπως εξηγά ο Κακολύρης, ο νεογραφισμός παράγεται από τη μετοχή ενεστώτα *différent* του γαλλικού ρήματος *différer* το οποίο έχει διττή σημασία, «διαφέρω» και «αναβάλλω». Η σκέψη της *différance* αποβλέπει «στο να υπογραμμίσει ότι υπάρχει κάτι πρότερο από την παρουσία που παραμένει άσχετο από τη μεταφυσική: ότι η απουσία και η διαφορά όχι μόνο δεν συνιστούν απλές παρεκκλίσεις από την παρουσία και την ταυτότητα αλλά αποτελούν όρους δυνατότητάς τους όπως, επίσης, και όρους μη δυνατότητας μιας απόλυτης παρουσίας ή ταυτότητας» (Γεράσιμος Κακολύρης, «Ο Jacques Derrida και η αποδόμηση της δυτικής μεταφυσικής», Β. Καλδής (επιμ.) *Κείμενα νεώτερης και σύγχρονης φιλοσοφίας*, (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2008) σσ. 227-241).

^{viii} Για την έννοια του ελάσσονος δες Ζιλ Ντελέζ & Φέλιξ Γκουατταρί, *Κάφκα: Για μια ελάσσονα λογοτεχνία*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, (Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1998). Για το 'σώμα χωρίς όργανα' δες Ζιλ Ντελέζ & Φέλιξ Γκουατταρί. *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. Ο Αντι-Οιδίπους*, (Αθήνα, Εκδ. Ράππα, 1981).

^{ix} K. P. Murphy, & J. Ruiz. *Queer Futures.* (Duke University Press, 2007).

^x Η Kosofsky Sedgwick εισηγείται ότι οι άνδρες της μεσοαστικής τάξης γίνονται συνδρομητές τόσο σε μειονοποιητικές (minoritizing) όσο και σε ουνιβερσαλοποιητικές (universalizing) συλλήψεις της αντιστροφής φύλου και της ομοφυλοφιλίας (Eve Kosofsky Sedgwick. *Epistemology of the Closet.* (Berkeley: University of California Press. 1990)). Ταυτοχρόνως υπολήπτονται και των δυο συνθηκών, δηλαδή της ομοφυλοφιλίας ως ασφαλώς περιορισμένης ανάμεσα σε ιδιαίτερες ομάδες ανθρώπων (μειονότητα) και ως ήδη παρούσας μέσα σε, ή ικανής να επιμολύνει στα γρήγορα, ένα ολόκληρο πληθυσμό (προσδίδοντας της έτσι μια ουνιβερσαλοποιητική κλίση). Η κουήρ φαινομενολογία του άκεντρου κόσμου που διανοίγει η μεθοριακότητα της Οδού Ηρώων όπως και οικονομία ενός gay βλέμματος που κυκλοφορεί εντός και εκτός του έργου «Οδός Ηρώων» υποσκάπτουν και τις δυο ακραίες συλλήψεις της ομοφυλοφιλικότητας, δηλαδή και της μειονοτικής και της επιμολυντικής.

^{xi} Sara Ahmed. Orientations: Toward a queer phenomenology. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 2, 4. (2006). p. 563.

^{xii} Paul Gilroy. Melancholia or conviviality: the politics of belonging in Britain. *Soundings*, 29, 1. (2005) pp. 35-46.