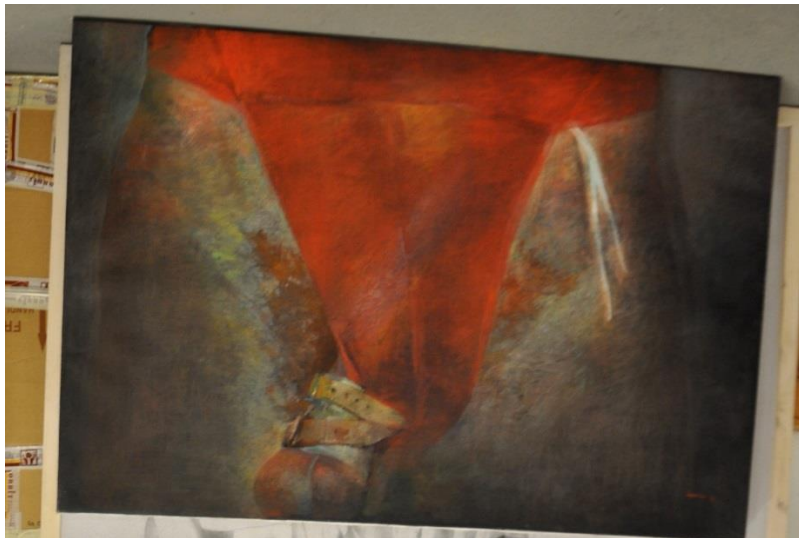




Ανδρέας Καραγιάν, *Οδός Ηρώων* (1978)



Ανδρέας Καραγιάν, *Περιδεθής Έρως - Εις Μνήμη Armin Hagen* (1995)

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.¹

(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 ΣΠΕΛ² 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.³ 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.⁴ Πώς να αγαπά άραγε ο Υπουργός, ή ο Γενικός Διευθυντής, ή ο Πρέσβης, ή ο μόνιμος εκπρόσωπος της Κύπρου στις Βρυξέλλες τα «Τέσσερα Αγόρια σε Αγγλικό Κήπο»; Ή, τα «Τρία Αγόρια σε Τηλεφωνικό Θάλαμο» (έργο του Κάραγιαν που εκτίθετο αρχικά στην Πινακοθήκη πριν πάρει τη θέση του το «Οδός Ηρώων»);

Η δική μου αγάπη για Κάραγιαν, 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 συνένυρεσης, 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 κούηρ οικείωσης του κόσμου; Σε φιλοσοφικό επίπεδο με ενδιαφέρει η λειτουργία του υπόλοιπου, του φαρμακερού, όπως θα έλεγε ο Derrida,⁵ 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 κούηρ 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.⁶ 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*)⁷ 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).⁸ 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 παραμένει 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) Θεματογραφία: 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 χέιλος 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,⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹

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).¹² 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 φαινομενολογία του γκρίζου.

¹ 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.

² 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.

³ 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.

⁴ Χρυστάλλα Γιωρκάτζη. *Ετήσια Έκθεση 2009*. (Λευκωσία: Ελεγκτική Υπηρεσία της Κυπριακής Δημοκρατίας, 2009), σ. 270.

⁵ Jacques Derrida. *Plato's pharmacy. Dissemination. Trans. Barbara Johnson.* (Chicago: University of Chicago Press, 1981).

⁶ 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, αναστηλώνουν 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).

⁷ 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).

⁸ 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).

⁹ K. P. Murphy, & J. Ruiz. *Queer Futures.* (Duke University Press, 2007).

¹⁰ 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.

¹¹ Sara Ahmed. Orientations: Toward a queer phenomenology. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 2, 4. (2006). p. 563.

¹² Paul Gilroy. Melancholia or conviviality: the politics of belonging in Britain. *Soundings*, 29, 1. (2005) pp. 35-46.