

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



**Μεταπτυχιακή διατριβή**

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΙ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ: Η  
ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΣΤΗ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΥΠΡΙΑΚΗ  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ελευθερία Τζιτηρκή

Λεμεσός 2017

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΙ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ: Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΣΤΗ  
ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ελευθερία Τζηρκή

Λεμεσός 2017

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Ελευθερία Τζιηρκή, 2017

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Δρα Αντώνη Δανό, για την πολύτιμη καθοδήγηση του, καθώς και όλους όσους συνέβαλαν έμμεσα ή άμεσα στη διεκπεραίωση της παρούσας εργασίας.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Κύπρο αποτελεί μια περίπτωση εναλλακτικού μοντερνισμού στη Μεσόγειο και πλαισιώνεται από το σύγχρονο θεωρητικό και ακαδημαϊκό ενδιαφέρον για τις «άλλες», πολλαπλές νεωτερικότητες στην «περιφέρεια» της Δύσης. Παράλληλα, ως παράγωγο της κυπριακής εμπειρίας της νεωτερικότητας, είναι συνυφασμένη με τις έντονες κοινωνικοπολιτικές και ιστορικές διακυμάνσεις του εικοστού αιώνα στην αποικιακή και μετα-αποικιακή Κύπρο και την ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου. Ο αρχιτεκτονικός κυπριακός μοντερνισμός συνιστά μια «αυθεντική» τοπική απάντηση στην προβληματική προσαρμογή του Δυτικού οικουμενικού προτύπου στην «περιφέρεια» και χαρακτηρίζεται από την ιδιαίτερη διαπραγμάτευση του με αμφιλεγόμενες για τον κυρίαρχο μοντερνισμό έννοιες, όπως η «διακόσμηση» και η «παράδοση». Σε αυτό το πλαίσιο, η εισήγηση ενός κυπριακού (αρχιτεκτονικού) μοντερνισμού – με έμφαση στα επίτοιχα ανάγλυφα που προκύπτουν από τις συνεργασίες μεταξύ Κυπρίων αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών – αμφισβητεί το ηγεμονικό Δυτικοευρωπαϊκό πρότυπο νεωτερικότητας και την οικουμενικότητα της μοντερνιστικής αισθητικής σε δύο επίπεδα: τον άκαμπτο χωροχρονικό ορισμό και τον λόγο γύρω από την ιεράρχηση των τεχνών σε «υψηλές» [high] και «ελάσσονες» [low] όπως εκφράζεται στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, μέσω της σύνδεσης των διακοσμητικών τεχνών με τη θηλυκότητα, και την παράλληλη υποβάθμιση τους.

## ABSTRACT

Modern architecture in Cyprus represents a case of an alternative modernism in the Mediterranean and thus is framed by contemporary theoretical and academic interest in “other” multiple modernities in the Western “periphery.” In addition, as a product of Cyprus’ experience of modernity, it is interwoven with the intense twentieth-century sociopolitical and historical fluctuations experienced in colonial and post-colonial Cyprus, and in the wider Mediterranean region. Architectural modernism in Cyprus constitutes an “authentic” local response to the problematic adaptation of Western universality in the “periphery” and it is characterized by its particular negotiation with controversial notions for dominant modernism, such as “decoration” and “tradition.” In this framework, suggestion of an [architectural] modernism in Cyprus – with an emphasis on wall-mounted reliefs that has arisen through cooperation between Cypriot architects and artists – controverts the hegemonic Western-European model of modernity and universality of modernist aesthetics on two planes: the rigid spatio-temporal definition, and the discourse on the hierarchical categorization of arts as “high” or “low,” as expressed into first half of the twentieth-century through the association of decorative arts with femininity and their parallel degradation.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	vii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Μεσόγειος: «κριτικός τόπος» της Δυτικής ηγεμονικής εκδοχής της νεωτερικότητας.....	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Διακοσμητικές τέχνες: στο περιθώριο του Μοντερνισμού.....	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ο «άλλος» αρχιτεκτονικός Μοντερνισμός στην Κύπρο.....	47
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	92
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	95

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Gunta Stölzl, *5 Choirs [5 Chöre]*, 1928, ύφανση Jacquard με βαμβακερό, μάλλινο, τεχνητό μετάξι (rayon) και μεταξωτό, 229 x 143 εκ. Die Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Lübeck

Εικόνα 2. Πόλυς Μιχαηλίδης, Ορφανοτροφείο (πρόσοψη), 1934, Λευκωσία

Εικόνα 3. *Πύλη Αμμοχώστου-Ενετικά Τείχη*, 16<sup>ος</sup> αιώνας, Λευκωσία

Εικόνα 4. Νεοπτόλεμος Μιχαηλίδης, Ιδιωτική οικία Θεόδοτου Κάνθου, 1949-52, Λευκωσία

Εικόνα 4α. Εσωτερικό της οικίας Θ. Κάνθου (όψη του σαλονιού), 1949-52, Λευκωσία. Φωτογραφία του περιοδικού *Αρχιτεκτονική: Cyprus* 55, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1966

Εικόνα 5. Σταύρος Οικονόμου, Ιδιωτική οικία του αρχιτέκτονα, 1956-58, Λευκωσία

Εικόνα 6. Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1928-31, Poisy

Εικόνα 7. Ahmet Vural Bahaeddin, Ιδιωτική οικία Suleyman Onan, 1961-63, Λευκωσία

Εικόνα 8. Ahmet Vural Bahaeddin, *Efruz Houses*, 1962-76, Λευκωσία

Εικόνα 9. Επιστολικό Δελτάριο: *Famagusta Beach Cyprus*, π. 1970, Αμμόχωστος

Εικόνα 10. Patrick Garnett, *Golden Sands Hotel*, 1969, Αμμόχωστος

Εικόνα 11. Νεοπτόλεμος Μιχαηλίδης, Πολυκατοικία Αλεξανδρου Δημητρίου, 1965, Λευκωσία

Εικόνα 12. Φώτης Κολακίδης και ΤΑC, Ιδιωτική κατοικία, 1954, (κατεδαφίστηκε) Λάρνακα

Εικόνα 13. Φώτης Κολακίδης και Συνεταίροι, *Ξενοδοχείο Amathus*, 1973, Λεμεσός

Εικόνα 14. Φώτης Κολακίδης και Συνεταίροι, *Εφτάπατο*, 1958, Λεμεσός

Εικόνα 15. Χριστόφορος Σάββα, *Στυμφαλίδες Όρνιθες*, 1960, λάδι σε ξύλο, 105 x 121 εκ. Ιδιωτική Συλλογή George και Lana der Parthogh

Εικόνα 16. Χριστόφορος Σάββα, *Στυμφαλίδες Όρνιθες*, 1960-61, μικτή τεχνική σε ύφασμα («υφασματογραφία»), 99 x 142 εκ. Κρατική Συλλογή Κυπριακής Τέχνης. Φωτογραφία του Αλέκου Μεταξά

Εικόνα 17. Χριστόφορος Σάββα, *Στυμφαλίδες Όρνιθες*, 1962, ανάγλυφο με τσιμέντο. Συλλογή Ιδρύματος Νεοπτόλεμου και Μαρίας Μιχαηλίδη. Φωτογραφία του Αλέκου Μεταξά

Εικόνα 18. Ο Σάββα εν ώρα εργασίας για τη δημιουργία των καλουπιών πολυστερίνης στην Κισσόνεργα (1965)



- Εικόνα 19. Επιστολικό Δελτάριο: *Miramare Hotel, Limassol*, διανομέας N.G. Triarchos & Co. Ltd., τυπώθηκε στο Ισραήλ. Ιδιωτική Συλλογή Φειδία Παυλίδη
- Εικόνα 20. Χριστόφορος Σάββα, *Ψυχαγωγία*, 1964, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο και άλλα υλικά, αρχική διαρρύθμιση (μπροστινή/πίσω όψη), 325 x 273 x 18 εκ. Ξενοδοχείο Miramare, Λεμεσός
- Εικόνα 21. Χριστόφορος Σάββα, *Αυλητής I και Αυλητής II*, 1964, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο και άλλα υλικά, 142,5 x 32,5 εκ. Ξενοδοχείο Miramare, Λεμεσός. Φωτογραφία του Βάσου Στυλιανού
- Εικόνα 22. Χριστόφορος Σάββα, *Ορχηστρικό*, 1965, επίτοιχο ανάγλυφο με χρωματιστό τσιμέντο, 293 x 51 εκ. Ιδιωτική Οικία Κώστα Οικονόμου, Κισσόνεργα. Φωτογραφία του Βάσου Στυλιανού
- Εικόνα 23. Χριστόφορος Σάββα, *Στο ύπαιθρο*, 1963, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο, αρχική τοποθέτηση (τόρα Παττίχειο Δημοτικό Θέατρο). Κλινική Β. Βασιλείου, Λεμεσός
- Εικόνα 24. Σταύρος Οικονόμου, Κλινική και Ιδιωτική οικία Β. Βασιλείου, 1963, Λεμεσός. Φωτογραφία του περιοδικού *Αρχιτεκτονική: Cyprus 55*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1966
- Εικόνα 24α. Εσωτερικό της Κλινικής Β. Βασιλείου (όψη του κλιμακοστασίου), 1963, Λεμεσός. Φωτογραφία του περιοδικού *Αρχιτεκτονική: Cyprus 55*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1966
- Εικόνα 25. Χριστόφορος Σάββα, *Τρίπτυχο*, 1963, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο, 272 x 334 εκ. αρχική τοποθέτηση Ιδιωτική Οικία Β. Βασιλείου (τόρα Συλλογή Γιώργου Βασιλείου), Λεμεσός. Φωτογραφία του Βάσου Στυλιανού
- Εικόνα 26. Μυκηναϊκός αμφοροειδής κρατήρας, αρχές 14<sup>ου</sup> αιώνα π.Κ.Ε., βρέθηκε στην Έγκωμη. Κυπριακό Μουσείο. Φωτογραφία του Τμήματος Αρχαιοτήτων
- Εικόνα 27. Χριστόφορος Σάββα, *Χωρίς τίτλο*, 1964, επίτοιχο ανάγλυφο με χρωματιστό τσιμέντο. Οικία Κίκη Λευκαρίτη, Λάρνακα
- Εικόνα 27α. Σταύρος Οικονόμου, Ιδιωτική οικία Κ. Λευκαρίτη, 1964, κλιμακοστάσιο οικίας (όψη από το εσωτερικό), Λάρνακα. Φωτογραφία του περιοδικού *Αρχιτεκτονική: Cyprus 55*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1966
- Εικόνα 28. Walter Gropius και Adolf Meyer, Ιδιωτική οικία A. Sommerfeld, 1920-21, πρόσοψη και λεπτομέρεια από την είσοδο, Βερολίνο
- Εικόνα 29. Χριστόφορος Σάββα, *Αφηρημένη σύνθεση*, 1965, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο, 49 x 99 εκ. Ιδιωτική οικία Κώστα Οικονόμου, Κισσόνεργα. Φωτογραφία του Βάσου Στυλιανού

- Εικόνα 30. Χριστόφορος Σάββα, *Αφηρημένη σύνθεση*, 1965, ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο, 40 x 34,5 εκ. Συλλογή Κωστάκη Μαλέκου. Φωτογραφία του Βάσου Στυλιανού
- Εικόνα 31. Henry Matisse, *The Tree of Life*, 1949, γκούας σε χαρτί, κομμένο και επικολλημένο σε καμβά (τελική μακέτα για τα έξι βιτρό παράθυρα του ναΐσκου), 515 x 252 εκ. Μουσεία Βατικανού, Βατικανό
- Εικόνα 31α. Χώρος της Αγίας Τράπεζας του Παρεκκλησίου, 1948-51, βιτρό παράθυρα και κεραμική τοιχογραφία με τον Άγιο Δομνίκο. Δομινικανό Παρεκκλήσι του Ροζάριο, Vence
- Εικόνα 32. Henry Matisse, *Τκαρος [Icarus]*, 1947, μεμβράνη πολυγράφου (πλάκα 8 και σελίδα 54 από το βιβλίο *Jazz*), 41,9 x 64 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 33. John Corbidge, *Χωρίς τίτλο*, 1969, ανάγλυφο με τσιμέντο. Πολυκατοικία Πίττα, Λεμεσός. Φωτογραφία του Varouj Voskeritchian από το ιδιωτικό αρχείο του Κώστα Κολακίδη
- Εικόνα 34. Φώτης Κολακίδης, Πολυκατοικία Πίττα, 1969, Λεμεσός. Φωτογραφία του Varouj Voskeritchian από το ιδιωτικό αρχείο του Κώστα Κολακίδη
- Εικόνα 35. John Corbidge, *Χωρίς τίτλο*, 1969, επίτοιχο κεραμικό μωσαϊκό, εσωτερικό πολυκατοικίας Πίττα, Λεμεσός. Φωτογραφία της Ελευθερίας Τζιηρκή (2017)
- Εικόνα 35α. John Corbidge, *Χωρίς τίτλο*, 1969, επίτοιχο κεραμικό μωσαϊκό, εξωτερικός χώρος εισόδου πολυκατοικίας Πίττα, Λεμεσός. Φωτογραφία της Ελευθερίας Τζιηρκή (2017)
- Εικόνα 35β. Λεπτομέρεια από το επίτοιχο κεραμικό μωσαϊκό στο εσωτερικό της πολυκατοικίας Πίττα, 1969, Λεμεσός. Φωτογραφία της Ελευθερίας Τζιηρκή (2017)
- Εικόνα 36. Γιάννης Μόραλης, *Χωρίς τίτλο*, 1957-63, εσώγλυφο ανάγλυφο σε μαρμάρινες πλάκες, πρόσοψη Athens Hilton, Αθήνα
- Εικόνα 36α. Λεπτομέρεια από το ανάγλυφο, 1957-63, Athens Hilton, Αθήνα
- Εικόνα 37. Λεπτομέρεια από αρχαία περσική επιγραφή σε τοίχο του Παλατιού της Περσέπολης, 5<sup>ος</sup> αιώνας π.Κ.Ε. Περσέπολη, Ιράν
- Εικόνα 38. Βαλεντίνος Χαραλάμπους, *Ιστορία του κυπριακού κρασιού*, 1969, κεραμική τοιχογραφία από εφυσωμένο πηλό, 280 x 430 εκ. Κεντρικά Γραφεία της εταιρείας ΚΕΟ plc, Λεμεσός
- Εικόνα 39. Βαλεντίνος Χαραλάμπους, *Γέννηση και Αναγέννηση*, 1966, επίτοιχο κεραμικό από εφυσωμένο πηλό, π. 220 x 700 εκ. Ιδιοκτησία Υπουργείου Συγκοινωνιών και Έργων (πρώτη τοποθέτηση Διεθνές Αεροδρόμιο Λευκωσίας, τώρα, Διεθνής Αερολιμένας Λάρνακας), Λάρνακα

Εικόνα 40. Dorsch und Gehrmann, Διεθνές Αεροδρόμιο Λευκωσίας, 1963-68, Λευκωσία

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Μεσόγειος, με βάση τις σύγχρονες ακαδημαϊκές συζητήσεις που ερευνούν την ύπαρξη εναλλακτικών νεωτερικοτήτων, αποτελεί ένα κατάλληλο πλαίσιο διαμόρφωσης των θεωριών που αμφισβητούν τον οικουμενισμό της Δυτικής νεωτερικότητας και τον τρόπο που κατασκευάστηκε βασιζόμενη σε ένα σύνολο διπολικών αντιθέσεων. Μέσω του μεσογειακού παραδείγματος, ως «κριτικός χώρος» συνάντησης αντίθετων πολιτισμικών και ιστορικών ρευμάτων, πραγματοποιείται η κριτική αναθεώρηση του ηγεμονικού Δυτικοευρωπαϊκού προτύπου νεωτερικότητας και η συνεχής διεργασία συγκρότησης μιας πολυδιάστατης ερμηνείας της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού. Η παρούσα εργασία σκοπεύει στη διερεύνηση της εμπειρίας της νεωτερικότητας στην Κύπρο, όπως ερμηνεύεται από τη μοντέρνα κυπριακή αρχιτεκτονική και τον διάλογο της με τη διακόσμηση ως εναλλακτική έκφραση της μοντέρνας τέχνης.

Αρχίζοντας από μια γενική σύνοψη των διαφόρων θεωρήσεων που περιβάλλουν την περιοχή της Μεσογείου, σκιαγραφείται η πολυπλοκότητα και η πολυμορφία στην περιοχή και σχηματίζεται μια ευρύτερη εικόνα των θεωριών που συμπληρώνουν τη «Νότια Σκέψη». Με βάση την εισήγηση του Franco Cassano, στην οποία εμπερικλύεται ουσιαστικά η θεωρητική προσέγγιση της «Νότιας Σκέψης», σκοπός δεν είναι «να σκεφτόμαστε τον Νότο υπό το φως της νεωτερικότητας, αλλά τη νεωτερικότητα υπό το φως του Νότου» (2012, 1). Με βάση αυτή την προσέγγιση τίθεται υπό εξέταση η ύπαρξη ενός «άλλου», εναλλακτικού μοντερνισμού στην Κύπρο, μέσα από την επισκόπηση του αρχιτεκτονικού έργου Κυπρίων αρχιτεκτόνων και της δημιουργικής συνάντησης τους με Κύπριους καλλιτέχνες, απορρίπτοντας τη Δυτικοκεντρική αντίληψη της εξάπλωσης του μοντερνισμού από το κέντρο στις περιφέρειες.

Το αρχιτεκτονικό τοπίο όπως διαμορφώνεται στην Κύπρο κατά τον εικοστό αιώνα, μπορεί να θεωρηθεί μια συμβολική εικόνα της περιόδου που καθόρισε την παραγωγή του.

Αναπόφευκτα, η μοντέρνα κυπριακή αρχιτεκτονική σχηματίζεται από τις ανησυχίες, τους προβληματισμούς, τις εντάσεις και τους στόχους που καθορίζονται από το πολυτάραχο ιστορικό παρελθόν του τόπου. Το έργο των Κυπρίων μοντερνιστών αρχιτεκτόνων προσεγγίζεται ερευνητικά ως η δημιουργική (τοπική) απάντηση στην οικουμενικότητα του Δυτικού κανόνα, όπως αναπτύσσεται στα κέντρα του μοντερνισμού, με ιδιαίτερη έμφαση στις ευρηματικές προσεγγίσεις της παράδοσης και της διακόσμησης. Εστιάζοντας στην εξέταση των επίτοιχων ανάγλυφων, τα οποία ενσωματώνονται σε ιδιωτικά και δημόσια οικοδομήματα μετά από παραγγελία αρχιτεκτόνων, προτείνεται η εξέταση τους ως μια πρωτοποριακή περίπτωση ενός αντι-ηγεμονικού εναλλακτικού μοντερνισμού που υποσκάπτει την περιθωριοποίηση των διακοσμητικών τεχνών από τον κανόνα της μοντέρνας αισθητικής όπως διαμορφώθηκε στον Δυτικό κόσμο κατά τον εικοστό αιώνα. Παράλληλα, αμφισβητείται η ιεραρχική κατηγοριοποίηση των τεχνών όπως αναπαράγεται μέσα από τη σύνδεση της διακόσμησης και της θηλυκότητας και τον ταυτόχρονο αποκλεισμό τους από ένα ηγεμονικό μοντερνιστικό πρότυπο, το οποίο θεμελιώνεται στην ανδρική εμπειρία της νεωτερικότητας.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πολυεπίπεδη κριτική επανεξέταση του Δυτικού προτύπου νεωτερικότητας στην παρούσα εργασία, αποβλέπει σε μια αφήγηση του μοντερνισμού από την οπτική των «περιφερειακών» ετεροτήτων περιστρεφόμενη γύρω από τρεις πτυχές: α. την πρόταση ενός νέου διευρυμένου και ευμετάβλητου ορισμού της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού μέσα από το παράδειγμα της Μεσογείου ως τόπος διαρκούς διέλευσης· β. την κριτική εξέταση της περιθωριοποίησης των διακοσμητικών τεχνών και τη σύνδεση τους με τη θηλυκότητα με βάση τα αρχιτεκτονικά πρότυπα του Διεθνούς Στυλ· και γ. την προβολή της μοντέρνας κυπριακής αρχιτεκτονικής ως μια άλλη έκφραση του μοντερνισμού που προκύπτει από την τοπική εμπειρία της νεωτερικότητας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Μεσόγειος: «κριτικός τόπος» της Δυτικής ηγεμονικής εκδοχής της νεωτερικότητας

Η πρόταση ύπαρξης εναλλακτικών νεωτερικοτήτων στην περιοχή της Μεσογείου εμπίπτει στη γενική τάση αμφισβήτησης και επανεξέτασης του Δυτικού προτύπου νεωτερικότητας [modernity] και της υπάρχουσας (πλέον αμφισβητούμενης) ερμηνείας κατά την οποία διαμορφώθηκε στη/από τη Δύση και επεκτάθηκε στον υπόλοιπο πλανήτη. Η τάση αυτή παρέχει πρόσφορο έδαφος σε διάφορους σύγχρονους ακαδημαϊκούς κύκλους για τη διερεύνηση «άλλων» ή «εναλλακτικών» νεωτερικοτήτων, οι οποίες σχηματίστηκαν σε «περιφέρειες» της Ευρώπης ή σε άλλες μη-Δυτικές περιοχές στον κόσμο. Επιπλέον, το αυξανόμενο ενδιαφέρον για τα παγκόσμια οικονομικά και πολιτικά συστήματα στη σύγχρονη εποχή της παγκοσμιοποίησης, των υπερεθνικών σχηματισμών και της συνύπαρξης μεταξύ των διαφόρων και διαφορετικών πολιτισμών θέτουν τη Μεσόγειο (όπως και άλλα παρόμοια συστήματα της Αρχαιότητας) στο επίκεντρο της ακαδημαϊκής παρατήρησης και μελέτης (Malkin 2003, 1, Frenco 2005, 162). Το παράδειγμα της Μεσογείου αντλεί τη σημασία του από τον σχηματισμό του ίδιου του χώρου, ως μικρογραφία ενός κόσμου με «αλληλοεξαρτώμενες κοινωνίες που συνδέονται μεταξύ τους μέσω διαφόρων δικτύων επικοινωνίας» (Watkins και Reyerson 2014, 4) και «αποτελεί έναν τόπο όπου τόσες πολλές παγκόσμιες ανησυχίες και διαμάχες μπορούν να εστιάσουν» (Horden 2014, 4). Παράλληλα, η εξέταση «άλλων», μεσογειακών νεωτερικοτήτων αποκτά ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον (σε σύγκριση με άλλα παραδείγματα παγκόσμιων συστημάτων) λόγω της γεωγραφικής σημασίας της περιοχής – μεταξύ Δύσης-Ανατολής και Βορρά-Νότου – και του ιστορικού της παρελθόντος, ως οικονομικό και πολιτισμικό κέντρο.

Εντούτοις, η ίδια η φύση της νεωτερικότητας εξωτερικεύεται με διάφορους τρόπους και παρουσιάζει πολλαπλές εκφάνσεις και αντιφάσεις, οπότε η μελέτη ακόμα και μιας μόνο νεωτερικότητας γίνεται πολύπλοκη. Η συζήτηση γύρω από «άλλες» νεωτερικότητες δεν

σκοπεύει, ούτε μπορεί, να απορρίψει ή να διαγράψει τη Δυτική νεωτερικότητα, αφού κάθε νεωτερικότητα είναι προϊόν της εποχής της – του χώρου και του χρόνου (Gaonkar 1999, 13). Σύμφωνα με τον Dilip Parameshwar Gaonkar, μια τάση της νεωτερικότητας είναι «η συνεχής διαδικασία προβληματισμού για το παρόν, και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, αποτελεί, και πρέπει να αποτελεί, μια ατέλειωτη διεργασία» (1999, 17). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η διερεύνηση εναλλακτικών νεωτερικοτήτων, δεν ακυρώνει, αλλά επικρίνει την ηγεμονική αποικιοκρατική στάση της Δυτικοευρωπαϊκής νεωτερικότητας που επιβάλλει μια μοναδική και οικουμενική εμπειρία και παράλληλα εισηγείται την ύπαρξη διαφορετικών ερμηνειών σε άλλες περιοχές. Επομένως, αυτό που προτείνεται στην πορεία της μελέτης δεν είναι η αντιπαραβολή της «δικής μας» (μεσογειακής) νεωτερικότητας απέναντι στη «δική τους» (Δυτική) νεωτερικότητα, αλλά ο σχηματισμός μιας πολυδιάστατης νεωτερικότητας συμπερίληψης και όχι απόκλεισης.

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι, στην παρούσα μελέτη, η διαπραγμάτευση με όρους όπως «Δύση», «Νότος», «Μεσόγειος» κ.λπ., δεν προϋποθέτει την αντίληψη τους ως ομοιογενείς και ενιαίους – γεωγραφικά και ιστορικά – χώρους, αλλά αντίθετα επισημαίνονται οι εσωτερικές διαφοροποιήσεις στον καθένα από αυτούς. Ωστόσο, στην πορεία γίνεται απαραίτητη μια γενίκευση και κατηγοριοποίηση στον τρόπο που χρησιμοποιούνται οι έννοιες αυτές για να μπορέσει να διερευνηθεί ο «λόγος» [discourse] γύρω από τη νεωτερικότητα. Επιπλέον, πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι οι έννοιες αυτές, ακόμα και ως λέξεις, δεν είναι ποτέ απαλλαγμένες από άλλα νοήματα, αλλά αποτελούν φορείς συνδηλώσεων και πεποιθήσεων και είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με ιδεολογίες, μύθους και εντυπώσεις. Οι λέξεις, όπως «Δύση» ή «Ανατολή» δεν αποτελούν (σχεδόν ποτέ) απλώς γεωγραφικούς όρους, ούτε έχουν «απλό ή μοναδικό νόημα»· αντιθέτως «εκφράζουν πολύ σύνθετες ιδέες» (Hall 1992, 276). Επομένως, η χρήση τους στο παρόν κείμενο αναπόφευκτα γίνεται στο ίδιο πλαίσιο.

Κατ' αρχήν, η διαπραγματεύση γύρω από τη Μεσόγειο στην παρούσα έρευνα, βασίζεται στην προσέγγιση της Μεσογείου ως ένας «τόπος» πολιτισμικής διάδρασης και συνύπαρξης, που δύναται να αποτελέσει έναν κριτικό χώρο ή κατά τον Nicholas Purcell, μια «διαπραγματεύσιμη ιδέα» (2003, 11). Τα περισσότερα από τα κύρια χαρακτηριστικά που χρησιμοποιούνται για τον προσδιορισμό της Μεσογείου ως περιοχή (συνδεσιμότητα, υβριδικότητα, πολυπλοκότητα κ.λπ.), και την καθιστούν άξια μελέτης, παρουσιάζονται σε πολλές άλλες παρόμοιες περιοχές/συμπλέγματα ανά το παγκόσμιο, όπως η Νοτιοανατολική Ασία, η Βαλτική ή η Καραϊβική. Εντούτοις, η διάκριση της Μεσογείου από άλλες περιοχές έγκειται στο γεγονός ότι αποτελεί σημείο συνάντησης όχι μόνο όσον αφορά το εσωτερικό της αλλά και σε σχέση με τις ακραία διαφορετικές περιοχές που την περιβάλλουν, αποτελώντας έτσι σημείο συνάντησης ολόκληρου του πλανήτη (Purcell 2003, 21-22). Για τον Irad Malkin, το μεσογειακό παράδειγμα, λόγω του ότι συνδυάζει το τοπικό, το περιφερειακό και το παγκόσμιο, λειτουργεί ως ένα «πολυεπίπεδο πρίσμα μέσα από το οποίο μπορούμε να εξετάσουμε την ιστορία [...] και το παρελθόν» (2003, 2, 6) και να συγκροτήσουμε μιαν αλληλένδετη παγκόσμια ιστορία (Purcell 2003, 24).

Η Κύπρος, ως ένα μέρος στη Μεσόγειο, επηρεάζεται από το παρελθόν και την ιστορία της θάλασσας: «ο πλούτος της Κύπρου σε χαλκό και η στρατηγική θέση του νησιού μεταξύ του Αιγαίου, της Αιγύπτου και της Εγγύς Ανατολής ανεπιφύλακτα τις ανέθεσε πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτές τις διασυνδέσεις» (Karageorghis 2002, 11). Παράλληλα, αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση λόγω του πολυτάραχου παρελθόντος της. Η ιστορία του νησιού είναι συνυφασμένη με τις σύντομες και πολλαπλές εναλλαγές κατακτητών και τις διαμάχες εξωτερικών δυνάμεων, όπου η συνύπαρξη και η σύγκρουση διαφόρων πολιτισμών διαμόρφωσε και διαμορφώνει μέχρι σήμερα, την πολιτική και κοινωνική ζωή του τόπου. Στην εργασία αυτή, λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, επιχειρείται η ανάδειξη της μεσογειακής εμπειρίας της νεωτερικότητας, διαφορετική από τη Δυτικοευρωπαϊκή, μέσα από



την πρόταση και τη διερεύνηση ενός εναλλακτικού μοντερνισμού στη μοντέρνα κυπριακή (αρχιτεκτονική) τέχνη του εικοστού αιώνα.

Για να γίνει εφικτή μια συζήτηση γύρω από την πρόταση μιας διαφορετικής (μεσογειακής) εμπειρίας της νεωτερικότητας, προκύπτει η ανάγκη μιας θεωρητικής και ιστορικής εισαγωγής στο θέμα, σε σχέση, πρώτον, με τις έννοιες νεωτερικότητα και μοντερνισμός και των διαφόρων πτυχών τους, και δεύτερον, τις παραμέτρους βάσει των οποίων δημιουργείται η σχέση του κέντρου με τις διάφορες (γεωγραφικές, πολιτισμικές και άλλες) περιφέρειες της νεωτερικότητας. Όπως εξηγεί ο Matei Calinescu στο βιβλίο του *Πέντε Όψεις της Νεωτερικότητας*, «η έννοια της νεωτερικότητας δε θα μπορούσε να υπάρξει παρά μόνο στο πλαίσιο του [Δυτικού] ιστορικού χρόνου, γραμμικού μη αναστρέψιμου, σε αναπόδραστη εξελικτική πορεία» (Calinescu 2011, 45). Στο πλαίσιο της μελέτης αυτής, η Δύση αναφέρεται ως μια ιστορική-πολιτισμική κατασκευή που θεωρείται ταυτόσημη με την έννοια της νεωτερικότητας και η νεωτερικότητα αντίστοιχα γίνεται αντιληπτή ως προϊόν της Δυτικής παράδοσης και του μοντέρνου κόσμου, όπως διαμορφώνεται ιστορικά μέσα από τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές εξελίξεις που πραγματοποιούνται στην Ευρώπη στη νεώτερη εποχή.<sup>1</sup> Η συμβατική έννοια της Δυτικής νεωτερικότητας ταυτίζεται με διαδικασίες εκμοντερνισμού [modernization], όπως η βιομηχανοποίηση της παραγωγής, η διαμόρφωση της ελεύθερης καπιταλιστικής αγοράς, η αστικοποίηση, ο ατομικισμός, ο ορθολογισμός, η ανάπτυξη του έθνους-κράτους κ.τ.λ., οι οποίες θεωρούνται κατά βάση ευρωπαϊκής καταγωγής (Bhabra 2011, 653· Felski 1995, 12-13). Ως εκ τούτου, η νεωτερικότητα ως όρος σηματοδοτεί μια ιστορική εποχή που διαφοροποιείται από τις παραδοσιακές μορφές

---

<sup>1</sup> Όπως αναφέρει ο Tim Armstrong, στο βιβλίο *Modernism*, η ευρύτερη έννοια της νεωτερικότητας βασίζεται σε μια ιστορική αφήγηση η οποία συνδέεται, πρώτον, με μια σειρά αλλαγών που πραγματοποιούνται στην Ευρώπη κατά τον δέκατο έβδομο αιώνα (οι οποίες αρχίζουν ήδη από τον την Αναγέννηση με το τέλος του φεουδαλισμού και την αρχή ενός πρώιμου καπιταλισμού, τον ουμανισμό κ.λπ.) και δεύτερον με την εμφάνιση ενός λόγου την περίοδο του Διαφωτισμού περί εξορθολογισμού, προόδου και αυτονομίας. Επιπλέον, οι διάφορες αλλαγές που συντελούνται τους επόμενους αιώνες (δημιουργία εθνών-κρατών, ανάπτυξη της ελεύθερης καπιταλιστικής αγοράς, νέες τεχνολογικές εξελίξεις, μαζική κατανάλωση κ.α.) είναι κρίσιμες στη διαμόρφωση της Ευρωπαϊκής-Δυτικής νεωτερικότητας (2005, 2).

κοινωνίας και γι' αυτό το λόγο (μέσω μιας συμβατικής ερμηνείας του όρου) υποδηλώνεται το στοιχείο της «ρήξης» με το παρελθόν. Πέραν τούτου, σύμφωνα με τον Anthony Giddens, «η ριζική μεταστροφή από την παράδοση [...] δημιουργεί μια διάσπαση, όχι μόνο με προηγούμενες εποχές, αλλά και με άλλους πολιτισμούς» (1991, 175-176).

Όπως σημειώνει η Gurinder K. Bhambra, «η Ευρώπη συγχεόμενη με την νεωτερικότητα καθιστά τη διαδικασία εκμοντερνισμού [...] μια ενδογενή ευρωπαϊκή ανάπτυξη», βάσει της οποίας «ο υπόλοιπος πλανήτης απουσιάζει από αυτές τις κοσμοϊστορικές διαδικασίες [...] και η πιθανή συμβολή άλλων γεγονότων (οι εμπειρίες των μη-Δυτικών «Άλλων») στο ιστορικό-κοινωνικό παράδειγμα σπάνια λαμβάνεται υπ' όψιν», κατασκευάζοντας μια «μεγάλη αφήγηση [grand narrative] με ευρωκεντρικό χαρακτήρα» (2011, 653). Σύμφωνα με τον Stuart Hall, η «ιδέα της Δύσης»<sup>2</sup> είναι ουσιώδης στη διαμόρφωση της Δυτικής κοινωνίας, άμεσα συνδεδεμένη και ταυτόχρονη με τη δημιουργία της ίδιας της «Δύσης». Επιπλέον, η Δυτική ταυτότητα δε συγκροτείται αποκλειστικά μέσω των εσωτερικών ιστορικών διεργασιών που σηματοδοτούν ένα διακριτό τύπο Δυτικών κοινωνιών, αλλά κυρίως μέσω της αντίθεσης τους με τις υπόλοιπες κοινωνίες, τους «Λοιπούς». Συνεπώς, αυτό που νοηματοδοτεί την έννοια της Δύσης είναι η διαφορά που αποκτά σε σχέση με τους «Άλλους» (Hall 1992, 278-279).

Σύμφωνα με τη «μεγάλη αφήγηση», στην οποία βασίζεται η Δυτική ιστοριογραφία, η άνοδος του ευρωπαϊκού πολιτισμού και η επέκτασή του στον υπόλοιπο πλανήτη συμβαδίζει με την αίσθηση μιας έντονης ρήξης μεταξύ του Δυτικού χρόνου και του χρόνου των «Άλλων». Η εντύπωση του χρονικού χάσματος παράγεται ως αποτέλεσμα των δυναμικών εξελίξεων που φαίνεται να συντελούνται στο εσωτερικό της Ευρώπης κυρίως κατά τον δέκατο έβδομο αιώνα, σε τομείς όπως η επιστήμη, η τεχνολογία, ο στρατός, οι κοινωνικοί

---

<sup>2</sup> Η «ιδέα της Δύσης» στην οποία αναφέρεται ο Hall, είναι ταυτόσημη με την «ιδέα της Ευρώπης» που περιγράφει ο Edward Said στο *Orientalism: Western Concepts of the Orient*, με παραπομπή στον Denys Hay, «μια συλλογική έννοια που προσδιορίζει εμάς τους Ευρωπαίους απέναντι σε όλους 'εκείνους' τους μη-Ευρωπαίους» (1979, 7).

και πολιτικοί θεσμοί, η βιομηχανία, η πνευματική ζωή, το εμπόριο κ.λπ, και οι οποίες θεωρείται ότι αποτελούν τα θεμέλια της νεωτερικότητας. Παράλληλα, η προ-αποικιακή ιστορία των υπόλοιπων πολιτισμών υποβαθμίζεται και παρουσιάζεται ως πρωτόγονη, υποανάπτυκτη, βάρβαρη και οπισθοδρομική σε σύγκριση με τον προοδευτικό Δυτικό πολιτισμό. Ως εκ τούτου, η αίσθηση της διάκρισης μεταξύ του ευρωπαϊκού πολιτισμού και των υπολοίπων συσχετίζεται περισσότερο με τον επεκτατισμό και την κυριαρχία της Δύσης στον υπόλοιπο κόσμο, παρά με την τρόπον τινά «φυσική» προοδευτική πορεία του πρώτου (Halperin 2006, 45-47). Ο μοντέρνος ευρωπαϊκός κόσμος περιγράφοντας τον εαυτό του (ενοποιημένο με βάση τον κοινό [Δυτικό] πολιτισμό) ως φορέα ανάπτυξης αποκτά μια αίσθηση ανωτερότητας απέναντι σε άλλους πολιτισμούς, τους οποίους ορίζει ως «περιφέρειες» (σε σύγκριση με τη δική του αυτο-εικόνα ως «κέντρο»), και «αναλαμβάνει» την αποστολή εκπολιτισμού τους [civilizing mission] – μια διαδικασία αποικιοποίησης, με σκοπό τη μετάδοση της νεωτερικότητας μέσα από την επιβολή του δικού του παραδείγματος.

Για πολλούς σύγχρονους αναλυτές, η εμφάνιση της νεωτερικότητας είναι αλληλένδετη με τη Δυτική αποικιοποίηση – αποτελεί «συστατικό της νεωτερικότητας», όπως αναφέρει ο Walter D. Mignolo (2011, 3) – και στηρίζεται ιδεολογικά σε αυτό που ο Enrique Dussel ονομάζει «πλάνη της αναπτυξιολαγνείας» [fallacy of developmentalism]: ο κάθε πολιτισμός πρέπει να ακολουθήσει το «μονοπάτι» της Ευρώπης σε μια *αναπόφευκτη* προοδευτική αναπτυξιακή πορεία (1993, 67-68, έμφαση δική μου). Όπως αναφέρει στο «Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)», η «γέννηση» της νεωτερικότητας ως έννοια συμβαίνει το 1492<sup>3</sup> «όταν η Ευρώπη συγκροτεί τον εαυτό της σε

---

<sup>3</sup> Για τον Dussel η βάση της συγκρότησης μιας Δυτικοευρωπαϊκής ταυτότητας πραγματοποιείται μέσω της ανακατάκτησης της Ιβηρικής Χερσονήσου από τους Χριστιανούς και της ανακάλυψης του Νέου Κόσμου από τον Χριστόφορο Κολόμβο, δύο αλληλένδετα γεγονότα που συμβαίνουν το 1492 και έχουν ως επίκεντρο την Ισπανική Μοναρχία (Dussel 1993, 67· Dussel 2000, 470). Όπως προσθέτει ο John Roberts, «τα ταξίδια των ανακαλύψεων ήταν η απαρχή μιας νέας εποχής, αυτής της παγκόσμιας ευρωπαϊκής επέκτασης, που οδήγησε εν ευθέτω χρόνω σε μια ολοκληρωτική, αν και προσωρινή, Ευρωπαϊκή ... κυριαρχία του πλανήτη» (Hall 1992, 281). Επιπλέον, «η ευρωπαϊκή επέκταση συμπίπτει με το τέλος αυτού που αποκαλούμε «Μεσαίωνα» [και όλες

ένα ενιαίο «εγώ» [ego] που εξερευνά, κατακτά, αποικιοποιεί μια ετερότητα που της επιστρέφει την εικόνα του εαυτού της» και ταυτόχρονα αρχίζει μια διαδικασία «αποσιώπησης ή παραγνώρισης του μη-Ευρωπαϊκού» (Dussel 1993, 66). Αργότερα, κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα – στο δεύτερο στάδιο της – η νεωτερικότητα ταυτίζεται με την καντιανή έννοια της χειραφέτησης [Ausgang], μια διαδικασία ωρίμανσης του ατόμου (και κατά συνέπεια της ανθρωπότητας) από την κατάσταση της «ένοχης» ανωριμότητας,<sup>4</sup> που πραγματοποιείται μέσω του Διαφωτισμού. Ο Hegel στις *Διαλέξεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας* (όπως παρατίθεται στο Dussel 1993), προσθέτει σε αυτή τη διαδικασία ωρίμανσης τις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου, περιγράφοντας την ανάπτυξη της ανθρωπότητας ως «μια [γραμμική] κίνηση της Παγκόσμιας Ιστορίας από την Ανατολή στη Δύση»<sup>5</sup> με τη Δύση να ανήκει στο τέλος, και άρα στο πιο «ώριμο» στάδιο της ανθρωπότητας (Dussel 1993, 69, 73, 75· Dussel 2000, 469).<sup>6</sup> Έτσι, η νεωτερικότητα, μέσα από τον λόγο του Διαφωτισμού, εξελίσσεται από τη μια σε ένα «οικουμενικό σχέδιο χειραφέτησης» που αφορά

---

τις συνδηλώσεις που το συνοδεύουν] και την απαρχή της 'Νεώτερης Εποχής' [η οποία ακολουθείται από την Αναγέννηση]» (Hall 1992, 281). Εντούτοις, η συμβολή της Ισπανίας και της Πορτογαλίας στην κατασκευή της Ευρώπης, αργότερα παραγκωνίζεται από τη συνήθη αφήγηση της νεωτερικότητας (Dussel 2000, 471). Είναι ενδιαφέρον, το ότι σύμφωνα με τους πιο πάνω θεωρητικούς, η νεωτερικότητα «αρχίζει» από δύο νοτιοευρωπαϊκές χώρες, οι οποίες αργότερα υποβαθμίζονται σε σχέση με τη Βορειοδυτική Ευρώπη, με αφορμή την έλλειψη των χαρακτηριστικών της νεωτερικότητας.

<sup>4</sup> Η έννοια της ενοχής είναι ένα ιδιαίτερα σημαντικό σημείο αφού χρησιμοποιείται έντονα στην απενοχοποίηση της αποικιοκρατικής πολιτικής, κατά την οποία οι υποανάπτυκτοι (σε σύγκριση με τη Δύση) λαοί είναι ένοχοι για την οπισθοδρομικότητα τους και γι' αυτό η Δύση αναλαμβάνει το καθήκον του εκμοντερνισμού τους (Dussel 1993, 75). Είναι ενδιαφέρον, επίσης, ότι οι βασικές αιτίες της παραμονής της ανθρωπότητας στο στάδιο της ανωριμότητας στην καντιανή θεωρία είναι η τεμπελιά και η δειλία, χαρακτηριστικά που όπως θα δούμε σε κατοπινό σημείο της εργασίας χρησιμοποιούνται ως στερεότυπα των λαών της Μεσογείου, με βάση τον κυρίαρχο Δυτικοευρωπαϊκό λόγο.

<sup>5</sup> Ο Hegel, όταν αναφέρεται στη Δύση εννοεί τη Βορειοδυτική Ευρώπη (και ειδικότερα τη Γερμανική Αυτοκρατορία) την οποία διαχωρίζει από τη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Επιπλέον, κάνει μια ιδιαίτερη αναφορά στη Μεσόγειο την οποία τοποθετεί στο κέντρο της Παγκόσμιας Ιστορίας και τη χαρακτηρίζει ως ο άξονας της Ιστορίας που ενώνει τα τρία μέρη που αποτελούν τον κόσμο, την Ευρώπη, την Ασία και την Αφρική (Dussel 1993, 70).

<sup>6</sup> Αντίστοιχη με τη θέση του Hegel είναι η παλαιότερη αναφορά του Άγγλου φιλοσόφου John Locke στην Αμερική, την οποία περιγράφει ως «η παιδική ηλικία της ανθρωπότητας», λόγω της ανικανότητας του πληθυσμού της για αφηρημένη και θεωρητική σκέψη. Αυτές οι θεωρητικές απόψεις δεν ήταν μεμονωμένες, αλλά ανήκαν σε ένα ευρύτερο σύνολο ιδεών του Διαφωτισμού βάσει του οποίου, όλοι οι πολιτισμοί κατάσσονταν σε μια κοινή κλίμακα κοινωνικής ανάπτυξης, με κριτήριο ένα οικουμενικό Δυτικό πρότυπο προόδου. Στη διαμόρφωση της η κοινωνική φιλοσοφία του Διαφωτισμού αλληλοτροφοδοτείται από τα στερεότυπα του «λόγου» της Δύσης για τον «Άλλο» (Hall 1992, 312).

όμως αποκλειστικά τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, και από την άλλη σε μια «νομιμοποιημένη ιδεολογία επέκτασης» της Δύσης στον υπόλοιπο πλανήτη (Martinelli 2005, 8).

Επιπλέον, ένα άλλο σημαντικό σημείο της διαδικασίας εκμοντερνοποίησης των μη-Δυτικών κοινωνιών, μέσω της αποικιοποίησης, είναι η ελαττωματική, ελλιπής (σε σχέση με τον χρόνο και την ποιότητα) φύση της δικής τους νεωτερικότητας. Ο μη-Δυτικός κόσμος, ακόμα και μετά τον (δυτικότροπο) εκμοντερνισμό του, παραμένει πάντοτε υποδυεέστερος και αργοπορημένος· ένα αντίγραφο του Δυτικού «πρωτότυπου» προτύπου της νεωτερικότητας. Ο Vassos Argyrou στο *Tradition and Modernity in the Mediterranean: The Wedding as Symbolic Struggle* (1996), αναφέρει ότι «η Δύση ουσιοκρατικοποιεί τον εαυτό της ως τη μόνη αληθινή πηγή νόμιμου πολιτισμού ούτως ώστε οι πρακτικές εκδηλώσεις διεκδίκησης της νεωτερικότητας από τους μη-Δυτικούς φαίνονται μια φτωχή έκδοση του ‘πρωτοτύπου’» (Welz 2009, 53). Ως εκ τούτου, δημιουργείται ένα φαύλος κύκλος όπου ο Δυτικοευρωπαϊκός πολιτισμός παρουσιάζεται απλησίαστος και ανυπέρβλητος από τους υπόλοιπους πολιτισμούς, ενισχύοντας έτσι τους μηχανισμούς κυριαρχίας της Δύσης στον υπόλοιπο κόσμο. Για τη διατήρηση αυτού του σχήματος είναι απαραίτητα και τα δύο συστατικά που το αποτελούν (η Δύση και η μη-Δύση), αφού όπως επισημαίνει ο Timothy Mitchell, η Δυτική νεωτερικότητα εξαρτάται από «αυτό που παραμένει ετερογενές σε αυτή» και επιπλέον, «τέτοια [ετερογενή] στοιχεία συνεχώς επανακατευθύνουν, μετατρέπουν και μεταλλάσσουν τη νεωτερικότητα που βοηθούν να συγκροτηθεί» (Welz 2009, 54). Συνεπώς, η συμβατική αντίληψη της νεωτερικότητας συγκροτείται μέσω μιας ευρωκεντρικής ηγεμονικής αφήγησης, βάσει της οποίας η Ευρώπη βρίσκεται στο «κέντρο της νεωτερικότητας και του μοντέρνου κόσμου» (Halperin 2006, 57) και ενισχύεται μέσα από τη διαλεκτική σχέση της Ευρώπης ως αυτο-οριζόμενο «κέντρο» με τις «περιφερειακές» ετερότητες της (Dussel 1993, 65).

Με το τέλος της αποικιοκρατίας στα μέσα του εικοστού αιώνα, παρατηρείται μια αμφισβήτηση του κυρίαρχου προτύπου νεωτερικότητας στον ευρύτερο πολιτικό χώρο και τις ακαδημαϊκές μελέτες, καθώς και μια μετατόπιση στις κοινωνικές επιστήμες προς τη μελέτη των εμπειριών άλλων πολιτισμών πέραν του ευρωπαϊκού. Βασικές διαστάσεις της αμφισβήτησης αυτής είναι η απόρριψη, πρώτον, της ύπαρξης μιας μοναδικής οικουμενικής νεωτερικότητας και δεύτερον, της αντίληψης που αποδέχεται την εξάπλωση της νεωτερικότητας από τη Δύση στην Ανατολή και από το κέντρο στις περιφέρειες, μέσω μιας γραμμικής και αμετάκλητης διαδικασίας (Bhambra 2011, 654-655). Έτσι, στις μετα-αποικιοκρατικές μελέτες (ειδικότερα μετά τα τέλη της δεκαετίας 1990) αρχίζει να αναγνωρίζεται η ευρωκεντρική διάσταση και η προβληματική φύση της νεωτερικότητας και να διερευνώνται άλλες «περιφερειακές» μορφές νεωτερικότητας.

Ασφαλώς, η ευρωκεντρική φύση της νεωτερικότητας, ακόμα και ως Δυτική «επινόηση», δεν μπορεί να παραλειφθεί στις θεωρίες των εναλλακτικών νεωτερικοτήτων,<sup>7</sup> αλλά αντίθετα μέσω της αναγνώρισης της γίνεται δυνατός ο επαναπροσδιορισμός της ευρύτερης αντίληψης της νεωτερικότητας, αυτή τη φορά λαμβάνοντας υπόψη την υβριδική της υπόσταση, αποτέλεσμα των παγκόσμιων διασυνδέσεων και αλληλεπιδράσεων. Ο σκοπός αυτών των θεωρητικών συζητήσεων δεν είναι ούτε η ολοκληρωτική άρνηση της νεωτερικότητας, ούτε η αμφισβήτηση της ύπαρξης του Δυτικού προτύπου. Άλλωστε, ο λόγος που είμαστε σε θέση να σχηματίσουμε αυτές τις διαπιστώσεις και να θέσουμε προβληματισμούς όσον αφορά τη νεωτερικότητα, ή ακόμα η μεθοδολογία που χρησιμοποιείται στη διερεύνηση τους, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη Δυτικοευρωπαϊκή θεωρητική σκέψη όπως διαμορφώθηκε στη νεώτερη εποχή. Επομένως, η συζήτηση γύρω από τις εναλλακτικές ή πολλαπλές νεωτερικότητες δεν αποσκοπεί στην άρνηση, ούτε στον

---

<sup>7</sup> Για την κριτική που ασκήθηκε στη θεωρία των πολλαπλών νεωτερικοτήτων για την εμμονή τους στο ευρωκεντρικό θεωρητικό πλαίσιο της νεωτερικότητας, βλ. Bhambra 2011, 655.

εμπλουτισμό απλώς – με μια ποικιλία μη-Δυτικών νεωτερικοτήτων – της κυρίαρχης έννοιας της νεωτερικότητας, αλλά συμβάλλει αφενός στην αποδόμηση της, και αφετέρου στη συγκρότηση μιας νέας ανακατασκευασμένης έννοιας της νεωτερικότητας που συμπεριλαμβάνει τις «άλλες», περιθωριοποιημένες ετερότητες της: τις «περιφέρειες», τους έγχρωμους, τις γυναίκες, την παράδοση κ.τ.λ. – κατά την Gisela Welz, μια διαδικασία «ανασηματοδότησης της νεωτερικότητας στον πληθυντικό» (2009, 50). Έτσι, η αντίληψη της αναδιαμορφωμένης νεωτερικότητας παρουσιάζεται ως μια διαδικασία που υπερβαίνει τη συμβατική αντίληψη της νεωτερικότητας – μια «διανεωτερικότητα» [transmodernity] – μέσω της οποίας τόσο η νεωτερικότητα όσο και οι ετερότητες της αλληλο-εκπληρώνονται μέσω μια «αμοιβαίας δημιουργικής διαδικασίας» (Dussel 1993,76· Dussel 2000, 473-474). Σε αυτό το πλαίσιο, η Μεσόγειος ερευνάται ως ένας «τόπος-περιφέρεια» της ευρωκεντρικής αφήγησης της νεωτερικότητας και η μεσογειακή εμπειρία της ως ένα από τα κομμάτια που συναποτελούν έναν «ενοποιημένο κόσμο πολλαπλών και πολλαπλασιαζομένων νεωτερικοτήτων» (Bhabra 2011, 659).

Στην Αρχαιότητα, η περιοχή της Μεσογείου αποτελούσε πολιτισμικό και οικονομικό σταυροδρόμι, στο οποίο συναλλάσσονταν και συνδιαλέγονταν διάφοροι πολιτισμοί, θρησκείες και γλώσσες σε κοινή ισότιμη βάση. Ο Iain Chambers στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου του *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*, παραπέμποντας στους Janet L. Abu-Lughod και Amitav Ghosh, αναφέρεται σε ένα εμπορικό και πολιτισμικό παγκόσμιο σύστημα του δεκάτου τρίτου αιώνα, εγκατεστημένο στον Αραβικό χώρο και εξαπλωμένο από τον Ατλαντικό μέχρι τον Ειρηνικό Ωκεανό και τη Νότια Ινδία. Στο σημείο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι το σύστημα που περιγράφεται δεν ήταν κυριαρχούμενο από καμία ηγεμονική δύναμη εξουσίας και η νεώτερη Ευρώπη (βορειοδυτικά της Ελλάδας) ήταν ακόμα η «υποανάπτυκτη» περιφέρεια των συστημάτων αυτών (Chambers 2008, 35· Dussel 2000, 465). Όπως συμπληρώνει ο Malkin, στα συστήματα αυτά, «το

περιβάλλον, η τεχνολογία και ιδιαίτερα η ιδεολογία ήταν καθοριστικά διαφορετικά από τον κόσμο της αποικιοκρατίας που ακολούθησε μετά τον δέκατο πέμπτο αιώνα» (Malkin 2003, 5). Δύο ιδιαίτερος σημαντικά χαρακτηριστικά της αρχαίας Μεσογείου (με όποιο τρόπο μπορούμε να την ορίσουμε) ως σύστημα – μέσω των οποίων διαφοροποιείται από τα σύγχρονα παγκόσμια συστήματα, όπως αναπτύχθηκαν μετα-αποικιοκρατικά, και αποτελούν λόγους περαιτέρω μελέτης της περιοχής – είναι η ανυπαρξία, πρώτον, της σχέσης κέντρου-περιφέρειας και δεύτερον, των ευκρινών συνόρων της ίδιας της Μεσογείου και μεταξύ των χωρών που την αποτελούν. Το μεσογειακό σύστημα δεν είχε ένα κέντρο που να περιγράφεται από κάποια αδιαμφισβήτητα μεσογειακά χαρακτηριστικά και βάσει του οποίου τα άλλα μέρη θα μπορούσαν να θεωρηθούν περιφερειακά.<sup>8</sup> Αντίθετα, ως πυρήνας του μεσογειακού συστήματος μπορεί να θεωρηθεί η θαλάσσια περιοχή, η οποία αντί να ερμηνεύεται ως κενή έκταση, φαίνεται να αποτελεί έναν πολύπλοκο και ασαφή σύνδεσμο μεταξύ των διαφορετικών χωρών που την περιβάλλουν – ένα «εικονικό κέντρο» (Purcell 2003, 17-18). Όσον αφορά τα σύνορα, η απουσία τους αποτελεί ένα σημαντικό σημείο στη διερεύνηση των πολιτικών και οικονομικών σχέσεων που αναπτύσσονται στην περιοχή. Οι «μεταβατικοί χώροι» [espaces transitoires], όπως περιγράφει ο Nicholas Purcell τα σύνορα στη Μεσόγειο, ή σημεία συνάντησης [meeting-points], όπως τα ορίζει ο David Abulafia, αποτελούν χώρους διάδρασης, συνδεσιμότητας και κινητικότητας, παρά εμπόδια – ορίζονται καλύτερα με βάση τη διασταύρωση αντί τη διαίρεση (Purcell 2003, 19-22· Abulafia 2011, 641). Επομένως, μέσα από το μεσογειακό παράδειγμα, αφενός αποδεικνύεται ότι τα σύγχρονα παγκόσμια συστήματα δεν είναι κατασκευή της Δύσης, αλλά υπήρξαν στο παρελθόν σε ένα πολύ πιο

---

<sup>8</sup> Τα κοσμοπολίτικα λιμάνια-πόλεις – για παράδειγμα η Αλεξάνδρεια, η Σμύρνη, η Βενετία – είναι ίσως τα μοναδικά παραδείγματα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν με κάποιο τρόπο «κεντρικά σημεία» [hubs] του χώρου της Μεσογείου αλλά και του υπόλοιπου κόσμου. Ωστόσο, δεν αποτελούν «κέντρα» με τη μετέπειτα έννοια του όρου, ούτε σχετίζονται με άλλες περιοχές με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να χαρακτηριστούν περιφέρειες ως προς αυτά. Βλ. Ben-Yehoyada 2014, 110-116 και Purcell 2003, 20.



ισόρροπο πλαίσιο, και αφετέρου αντλούνται στοιχεία και γνώσεις για τη μελέτη των μετα-αποικιακών συστημάτων.

Ωστόσο, για τους περισσότερους ευρωπαίους ιστορικούς,<sup>9</sup> αυτή η πλευρά της Μεσογείου εξασθένησε ή τελείωσε κατά τον δέκατο έβδομο αιώνα (Ben-Yehoyada 2014, 108). Ουσιαστικά, «η έννοια της Μεσόγειου ως περιοχή [ή περιφέρεια] – και όχι μόνο ως μια έκταση νερού και ένα σύνολο ενδοχώρων – αποτελεί εφεύρεση του δεκάτου ενάτου αιώνα» (Horden 2014, 2-3), όταν «οι πολιτισμικές διαδρομές και τα εμπορικά ταξίδια [...] απορροφήθηκαν και ρυθμίστηκαν [...], μέσα από τις άκαμπτες οριοθετήσεις που επεβλήθησαν από τους σύγχρονους αποικιοκρατικούς πολέμους, τους εθνικισμούς και το ‘πάγωμα’ των συνόρων» (Chambers 2008, 36). Ακόμα και η αποικιοκρατούμενη «μεσογειακή» πραγματικότητα της Αρχαιότητας, έμοιαζε περισσότερο με μια πληθώρα «ανεξάρτητων και συχνά κυρίαρχων οικισμών» (Malkin 2003, 5), η οποία δεν μπορεί να περιγραφεί με τη σύγχρονη ενοποιημένη αντίληψη της Μεσόγειου ως περιοχή.<sup>10</sup> Οι Έλληνες, οι Φοινικές ή οι Ρωμαίοι γνώριζαν, ονόμαζαν και περιέγραφαν τη θάλασσα και τις ακτές της Μεσογείου, αλλά ποτέ «δεν εφηύραν τη ‘Μεσόγειο’» με τον τρόπο που τη θεώρησαν οι Ευρωπαίοι τον δέκατο έβδομο αιώνα. Επομένως, για τους αρχαίους πολιτισμούς η Μεσόγειος δεν είχε την αισθητικοποιημένη εντύπωση που απέκτησε τους τελευταίους αιώνες, αλλά αποτελούσε «πηγή αλλαγής και αμφισβήτησης, μια ουσιαστικά ακαθόριστη κατηγορία» (Purcell 2003, 16).

Στις μετα-αποικιοκρατικές μελέτες η Μεσόγειος ερευνάται κυρίως ως (ευρωπαϊκή) περιφέρεια που αποτελεί μια ξεχωριστή ενιαία οντότητα λόγω κάποιων κοινών –

---

<sup>9</sup> Σύμφωνα με τους Manuel Borutta και Sakis Gekas στο «A Colonial Sea: the Mediterranean, 1798-1956», οι σύγχρονοι ιστορικοί – σε αντίθεση με την Αρχαιότητα και τον Μεσαίωνα – είναι σαφώς επηρεασμένοι από μια «στατική εικόνα της Μεσογείου όπως αναπτύχθηκε από τον Fernard Braudel», και από τον «εκτεταμένο διαχωρισμό των εθνικών και των περιφερειακών μελετών», στον εικοστό αιώνα (2012, 2).

<sup>10</sup> Ακόμα και η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, στο παράδειγμα της οποίας καταφεύγουν πολλοί θεωρητικοί για να αποδείξουν ένα μεσογειακό ηγεμονικό παρελθόν, κατά τον Purcell, είχε μια πολύ διαφορετική δομή. Η ρωμαϊκή κυριαρχία αποτελείτο από «ένα γιγαντιαίο αλλά σχετικά χαλαρό μικτό συνονθύλευμα διαιρεμένων τοποθεσιών» που συνδεόταν από τις οικονομικές δομές της αυτοκρατορίας (Purcell 2003, 14).

γεωλογικών, ανθρωπολογικών, πολιτισμικών – χαρακτηριστικών μεταξύ των χωρών που περιβάλλουν τη Μεσόγειο θάλασσα. Όπως υποστηρίζουν οι Paolo Giaccaria και Claudio Minca, η αμφίδρομη επιρροή μεταξύ των λαϊκών ταξιδιωτικών αφηγήσεων<sup>11</sup> (κυρίως από Άγγλους και Γάλλους) και της ακαδημαϊκής βιβλιογραφίας (ιστορικοί και γεωγράφοι), ήταν ταυτόχρονα η πηγή και το αποτέλεσμα της κατασκευής μιας ουσιοκρατικής [essentialized] τοπιογραφίας που προβάλλει την εικόνα της Μεσογείου ως «ένα μυθικό χώρο [space] που χαρακτηρίζεται από μια αξιοσημείωτη χωρική σταθερότητα και ιστορική συνέχεια» (Giaccaria και Minca 2010, 348-349). Η προσέγγιση αυτή έχει ως συνεπακόλουθο την απόρριψη μιας θεώρησης της Μεσογείου ως ένας «τόπος-κλειδί» στη διερεύνηση εναλλακτικών νεωτερικοτήτων και περιορίζει αφενός τα όρια και την περιγραφή της περιοχής, και αφετέρου την ίδια την έννοια της νεωτερικότητας, σε μια στεγανή ευρωπαϊκή ηγεμονική αντίληψη. Μέσω της ουσιοκρατικοποίησης της Μεσογείου από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, δημιουργείται μια μεσογειακή πολιτισμική ταυτότητα<sup>12</sup> παγιωμένη στον χρόνο και τον χώρο, η οποία χαρακτηρίζει (και αισθητικοποιεί) τα «μεσογειακά τοπία» και τον «μεσογειακό άνθρωπο»<sup>13</sup> και τα ενοποιεί σε μια συμπαγή οντότητα, απαλείφοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε χώρας. Ο Michael Herzfeld, στο κεφάλαιο «Practical Mediterraneanism: Excuses for Everything, from Epistemology to Eating» του βιβλίου *Rethinking the Mediterranean* (2005), ασκεί κριτική στην ουσιοκρατικοποίηση, την οποία

---

<sup>11</sup> Η Μεσόγειος, και κυρίως η Ιταλία και η Ελλάδα, ήταν ο κατ' εξοχήν προορισμός του Grand Tour που άνηζε κατά τον δέκατο όγδοο με δέκατο ένατο αιώνα και περιλάμβανε ταξίδια νέων Ευρωπαίων (αριστοκρατών ή διανοούμενων) προς τον Νότο για να γνωρίσουν από κοντά την κλασική αρχαιότητα και τις γενέτειρες του Δυτικού πολιτισμού. Μέσα από τις αισθητικοποιημένες, εξωτικές περιγραφές στα ταξιδιωτικά τους ημερολόγια, η Μεσόγειος – κυρίως το βόρειο μέρος της – παρουσιάζεται ως «ο τόπος που συνδιάζει ταυτόχρονα αρχαίους πολιτισμούς και μεγαλειώδεις υπερβολές μιας ατίθασης φύσης» (Chambers 2008, 33).

<sup>12</sup> Η ουσία μιας κοινής πολιτισμικής ταυτότητας της Μεσογείου περικλύει δύο όψεις: από τη μια δημιουργεί συσχέτιση μεταξύ των μεσογειακών λαών μέσω των κοινών χαρακτηριστικών (ομοιογένεια) και από την άλλη τους διαχωρίζει από άλλα μέρη (ετερότητα) (Ben-Yehoyada 2014, 111).

<sup>13</sup> Στο ίδιο άρθρο των Giaccaria και Minca, αναφέρεται η προσέγγιση του ιστορικού Fernand Braudel στο *Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* (1972), για τον μεσογειακό άνθρωπο, ο οποίος όπως περιγράφει είναι «το προϊόν της κοινής δράσης του κλίματος και του τοπίου και συμβάλλει στη παραγωγή του τυπικού μεσογειακού τρόπου ζωής» (2010, 349). Η θέση του Braudel είναι μέρος της ουσιοκρατικής εντύπωσης των κατοίκων της Μεσογείου και της οριενταλιστικής κατασκευής της ταυτότητας του υποδυστέρου Άλλου από τους Ευρωπαίους.

ονομάζει Μεσογειανισμό –«ένας νεολογισμός [που εφηύρε ο ίδιος] σύμφωνα με το πρότυπο του Οριενταλισμού του Edward Said και του μετέπειτα αντίστροφου Δυτικισμού».<sup>14</sup> Ο όρος αυτός εκφράζει μια συγκεκριμένη αντίληψη της Μεσογείου ως ένας ενοποιημένος χώρος πλήρως περιγράψιμος, σε συνδυασμό με μια οριενταλιστική ουσιοκρατική κατανόηση των «φυσικών και πολιτισμικών θραυσμάτων της» από τη Δύση, η οποία «εξυπηρετεί τα συμφέροντα του πολιτισμικού ιμπεριαλισμού» (Giaccaria και Minca 2010, 347· Herzfeld 2005, 48). Στο πλαίσιο αυτό κατασκευάζεται μια ομοιογενής μεσογειακή ταυτότητα με κοινά μεσογειακά πολιτισμικά (σε μεγάλο μέρος αρνητικά) χαρακτηριστικά, δημιουργώντας στερεότυπα<sup>15</sup> που [ανα]παράγονται στο πέρασμα του χρόνου τόσο από τους «Δυτικούς», όσο και από τους ίδιους τους «Νότιους»<sup>16</sup> (Herzfeld 2005, 52· Herzfeld 2014, 123-124· Cassano 2001, 1).

Εντούτοις, το αποτέλεσμα της ουσιοκρατικής προσέγγισης της Μεσογείου περιλαμβάνει ένα δεύτερο τρόπο ερμηνείας, βάσει του οποίου ο μεσογειακός χώρος παρουσιάζεται διασπασμένος. Περιγράφεται ως ένας χώρος όπου αντίθετες δυνάμεις (Χριστιανοί-Μουσουλμάνοι, Ευρωπαίοι-Άραβες κ.τ.λ.) συγκρούονται σε διάφορα επίπεδα – πολιτισμικά, κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά. Η προσέγγιση αυτή συμβάλλει στην απόδοση μιας αρνητικής εικόνας για τη Μεσόγειο και χρησιμοποιείται ιδιαίτερα στην προβολή της ως προβληματική περιφέρεια της Ευρώπης (Giaccaria και Minca 2010, 347).

---

<sup>14</sup> Στο κείμενο του ο Herzfeld, παραπέμπει στον Edward Said (*Orientalism*, 1978) για τη διευκρίνηση του ορισμού του Οριενταλισμού, και στο James G. Carrier (κ.α.), (*Occidentalism: Images of the West*, 1995), για τον Δυτικισμό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Μεσογειανισμός ως όρος, περικλύει ένα μεγάλο μέρος της θεωρίας του Οριενταλισμού, με τη Μεσόγειο να αντικαθιστά την «Ανατολή».

<sup>15</sup> Ο Hugh Honour, περιγράφει την κατασκευή στερεοτύπων ως μια διαδικασία κατά την οποία «μέσα από μια μονόπλευρη περιγραφή [...] διαφορετικά [έμφυτα] χαρακτηριστικά συγχωνεύονται σε ένα απλουστευμένο σχήμα που αντιπροσωπεύει ή αναπαριστά την ουσία [essence]» ενός ή πολλών ανθρώπων (Hall 1992, 308). Η διαδικασία αυτή, «δεν είναι διεπόμενη απλώς από μια εμπειρική πραγματικότητα, αλλά από μια συστοιχία επιθυμιών, απωθήσεων, επενδύσεων και προβολών» της Δύσης στους Άλλους (Said 1979, 8). Επιπλέον, το στερεότυπο μπορεί να διαχωριστεί σε δύο πλευρές: τις «καλές» και τις «κακές». Έτσι, αυτό που ορίζεται ως «Άλλος» μπορεί να χωριστεί ξανά σε ευγενή-αγενή, φιλικό-εχθρικό, αγνό-απολίτιστο κ.λπ. (Hall 1992, 308).

<sup>16</sup> Η διαδικασία αυτή είναι μέρος της οριενταλιστικής κατασκευής αφού σύμφωνα με τον Said, ο υποδύστερος Άλλος κάποια στιγμή εξοικειώνεται με την ταυτότητα που κατασκευάστηκε γι' αυτόν, την εσωτερικεύει και την αναπαράγει ο ίδιος (1979, 42).

Ήδη από τον δέκατο ένατο αιώνα μέχρι και σήμερα, ο χώρος της Μεσογείου τείνει να θεωρείται από τον Δυτικό κόσμο, ως παρηκμασμένος. Είναι ο τόπος όπου η νεωτερικότητα είτε δεν υπήρξε, είτε θεωρείται αργοπορημένη σε σχέση με την εμφάνιση του Δυτικοευρωπαϊκού προτύπου νεωτερικότητας.<sup>17</sup> Σύμφωνα με τον Naor Ben-Yehoyada, το συμπέρασμα της διάστασης μεταξύ της Μεσογείου και της νεωτερικότητας, «εγκλωβίζει» την πρώτη σε μια κατάσταση διανοητικής (και γενικής) απομόνωσης. Επιπλέον, η οπισθοδρομική εικόνα ενισχύεται περαιτέρω με κάποια αρνητικά στερεότυπα – τα οποία εντάσσονται στην ουσιοκρατική ερμηνεία όπως εξηγήθηκε πιο πάνω – που θεωρείται ότι χαρακτηρίζουν τους κατοίκους των μεσογειακών χωρών, όπως η τιμή και ντροπή [honor and shame], οι πελατειακές σχέσεις [patronage] και ο κοσμοπολιτισμός [cosmopolitanism].<sup>18</sup> Οι έννοιες αυτές παρουσιάζονται ως «συμβολικά κατάλοιπα» του παρελθόντος της Μεσογείου και απολύτως ασυμβίβαστες με τη νεωτερικότητα (Ben-Yehoyada 2014, 107).

Εξαιτίας αυτής της ανομοιότητας των πολιτισμικών χαρακτηριστικών των «Μεσογειακών» με τους Ευρωπαίους, και της διεφθαρμένης εικόνας που φέρει η Μεσόγειος, θεωρείται ότι μειονεκτεί σε πολλούς τομείς του Δυτικού τρόπου ζωής ή/και ακόμα αποτελεί «πιθανή απειλή για την παγκόσμια τάξη» (Giaccarìa και Minca 2010, 352). Το σύνδρομο της διαφθοράς που «ενοχοποιεί» τους μεσογειακούς λαούς επανέρχεται σε πολλές σύγχρονες συζητήσεις που αφορούν φλέγοντα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, από την οικονομική κατάρρευση των Νότιων ευρωπαϊκών κρατών μέχρι το προσφυγικό πρόβλημα. Σύμφωνα με τους Giaccarìa και Minca στο ίδιο άρθρο (2010, 352), η υποβάθμιση της περιοχής της Μεσογείου σε περιφέρεια της Ευρώπης στο παρελθόν, η οποία οδήγησε στην κατασκευή

---

<sup>17</sup> Στην αντιπαραβολή της Δυτικοευρωπαϊκής νεωτερικότητας με τη Μεσόγειο, συνήθως υποδηλώνεται η απουσία (σε αντίθεση με τη Βορειοδυτική Ευρώπη) κάποιων διαδικασιών που θεωρούνται χαρακτηριστικές της ύπαρξης της νεωτερικότητας, όπως ατομικισμός, αστικοποίηση, εθνικισμός, καπιταλισμός, ιμπεριαλισμός και αποικιοκρατία (Ben-Yehoyada 2014, 109).

<sup>18</sup> Το στοιχείο του κοσμοπολιτισμού, όπως αναφέρεται σε επόμενο κεφάλαιο της εργασίας (βλ. σελ. 61), χαρακτηρίζεται από μια αμφισημία στον Δυτικοευρωπαϊκό λόγο αφού αργότερα, στον ύστερο εικοστό αιώνα, αποκτά και μια θετική σημασία μέσω του συσχετισμού του με την τουριστική ανάπτυξη της περιοχής της Μεσογείου.

ενός ευρω-μεσογειακού χώρου, ερμηνεύεται ως μια σύγχρονη προσπάθεια εξευρωπαϊσμού των βορείων ακτών, σε συνέχεια της αποικιοκρατικής τακτικής του Μεσογειανισμού. Στο πλαίσιο αυτό και μέσω μιας βορειοευρωπαϊκής οπτικής, η μόνη ελπίδα για «αλλαγή» και πρόοδο για τον ευρω-μεσογειακό χώρο, θα παρουσιαστεί όταν (εάν ποτέ) αφομοιώσει τον Βόρειο τρόπο σκέψης (Cassano 2001, 1).

Παρόλα αυτά, η διπλή παράδοξη αντίληψη μεταξύ ομοιογένειας και ετερότητας, όπως αναλύθηκε πιο πάνω, είναι βασισμένη στη χαρτογραφική θεώρηση μιας *a priori* υπαρκτής Μεσογείου, η οποία περιορίζεται σε στενά γεωγραφικά και ιστορικά όρια – ως χώρος και ως έννοια – και περιγράφεται και «φαντασιώνεται» με όρους που καθορίζονται από την αποικιοκρατική εννοιολόγηση του κέντρου. Ωστόσο, η οριοθέτηση της Μεσογείου δεν είναι σχεδόν ποτέ σταθερή μεταξύ των διαφόρων αναλυτών και διαφοροποιείται ανάλογα με την προσέγγιση ή/και το σκοπό της κάθε ανάλυσης. Για παράδειγμα, σε κάποιες περιπτώσεις ο χάρτης της Μεσογείου συμπεριλαμβάνει τις χώρες νότια των Άλπεων (Ελλάδα, Ιταλία, Ισπανία), ενώ σε άλλες το σύνορο της Μεσογείου μετακινείται προς τις ακτές της Βορείου Αφρικής και οι χώρες που προαναφέρθηκαν θεωρούνται μέρος της ευρωπαϊκής ηπείρου. Εδώ είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι μετακινώντας τα όρια της Μεσογείου μετακινείται ταυτόχρονα και ο «στόχος» της οριενταλιστικής φαντασίωσης.

Το πρόβλημα του ορισμού ενός/του μεσογειακού χώρου από τους διάφορους μελετητές – όπως είδαμε μέσα από τις πιο πάνω αναλύσεις – δημιούργησε τις τελευταίες δεκαετίες έναν κύκλο θεωρητικών συζητήσεων σε σχέση με τη φύση, την ιστορία και τα όρια (μεταφορικά και κυριολεκτικά) της Μεσογείου, θέτοντας σε νέα βάση το πολύπλοκο γεωπολιτικό, πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο της περιοχής. Μέσα από τη διαδικασία αυτή προτείνεται μια αναθεώρηση, επανεφεύρεση και επανατοποθέτηση της Μεσογείου – περισσότερο ως έννοια/ιδέα παρά ως γεωγραφικός χώρος – στον σύγχρονο κόσμο, ανατρέποντας την περιφερειοποίηση και τον παραγκώνισμο που υπέστη από τον ηγεμονικό

αποικιοκρατισμό της Δύσης. Επιπλέον, μέσω της αναθεώρησης της σημασίας της περιοχής, πραγματοποιείται ταυτόχρονα μια «επαναξιολόγηση της Δύσης», μέσα από δύο σκέλη: από τη μια, απέναντι από τη μονοχρωματική, οικουμενική [universal] εμπειρία της νεωτερικότητας που ορίζει το πρότυπο του Δυτικού ουμανισμού, αντιπαραβάλλεται η πολυσύνθετη και μικτή πραγματικότητα της Μεσογείου (Chambers 2008, 31), και από την άλλη, η μεσογειακή περιοχή σταματά να προβάλλεται και να ορίζεται μέσα από τη Βορειοδυτική οπτική και αποκτά δική της ανεξάρτητη ερμηνεία (Cassano 2001, 2). Η πρόταση της Μεσογείου ως τόπος εναλλακτικών νεωτερικοτήτων ενισχύθηκε από τις θεωρίες διαφόρων διανοουμένων του εικοστού πρώτου αιώνα (κυρίως Νοτιο-Ευρωπαίους) που εισηγούνται το μεσογειακό πρότυπο ως μια Νότια εναλλακτική στον Δυτικοευρωπαϊκό τρόπο σκέψης (Ben-Yehoyada 2014,112).

Όπως υποστηρίζει ο Chambers, η ίδια η παρουσία της θάλασσας – ένας πολύπλοκος «τόπος διαρκούς διέλευσης» που βρίσκεται μεταξύ Βορρά και Νότου, Ανατολής και Δύσης – απαιτεί μια περισσότερο ρευστή χαρτογράφηση της Μεσογείου. Ωστόσο, η πρόταση του δεν βασίζεται σε μια απλώς πιο εύπλαστη και ακαθόριστη αναδιαμόρφωση του μεσογειακού χάρτη, αλλά στη θεώρηση ενός κριτικού χώρου «συνεχούς διαπλοκής πολιτισμικών και ιστορικών ρευμάτων», που υπήρχε στη Μεσόγειο πριν την παρεμβολή της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας (Chambers 2008, 24, 32, 34). Με παρόμοιο τρόπο, ο Ben-Yehoyada, προτείνει την εξέταση της Μεσογείου με βάση τις «δομικές ομοιότητες» στην ιστορία της, όχι για να αποδείξει τη συνέχεια της στον χρόνο, αλλά για «να μπορέσει να επανεμφανιστεί στη σύγχρονη εποχή, ως ένας διεθνικός σχηματισμός» (Ben-Yehoyada 2014, 118).

Η ιδέα της ανακατασκευής της Μεσογείου με τη μορφή ενός σχηματισμού, εμφανίζεται συχνά στις νεώτερες αναλύσεις διαφόρων θεωρητικών που εισηγούνται ένα μεσογειακό τρόπο σκέψης. Η έννοια του σχηματισμού φαίνεται καταλληλότερη για την περίπτωση της Μεσογείου (σε αντίθεση με την ομοιογενή εικόνα του Δυτικού προτύπου),

λόγω της δυνατότητας του να ενσωματώνει την πολυμορφία του μεσογειακού χώρου. Επομένως, γίνεται δυνατή μια επανεφεύρεση της Μεσογείου, ως ένας σχηματισμός, πορώδης και δυναμικός – που επιτρέπει αλλαγές στον χώρο και τον χρόνο – κατά τον οποίο τα μέλη που τον συνθέτουν, διατηρούν παράλληλα τη διαφορετικότητά τους (Bergen-Aurand 2010, 280). Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο μεσογειακός χώρος [ανα]διαμορφώνεται λαμβάνοντας υπόψη την πολυσύνθετη φύση του και αποφεύγοντας στενούς ορισμούς, οριοθέτησεις και περιορισμούς. Όπως αναφέρει ο Athanasios Moulakis στο άρθρο του «The Mediterranean Region: Reality, Delusion, or Euro-Mediterranean Project?», οι διαπολιτισμικές σχέσεις στη Μεσόγειο μπορούν να παρομοιαστούν με δίχτυ, μια οριζόντια σύνδεση από σημείο σε σημείο [point-to-point connection] (2005, 14). Η προσέγγιση αυτή ενισχύεται μέσα από την ανάλυση του Thierry Fabre στο άρθρο του «Metaphors for the Mediterranean: Creolization or Polyphony?», όπου προτείνει μια θεωρητική προσέγγιση της Μεσογείου ως πολυφωνικό σύνολο. Ο Fabre, χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους, παρομοιάζει την πολλαπλότητα της Μεσογείου με το πολυφωνικό τραγούδι, όπου οι φωνές αντί να συγχωνεύονται και να αφομοιώνουν η μια την άλλη,<sup>19</sup> συγκεντρώνονται αρμονικά σε ένα σύνολο. Ο μεσογειακός χώρος, ως «ένα σύστημα συμπληρωματικών διαφορών», όπου ο καθένας ορίζει τον εαυτό του σε σχέση με τον Άλλο, συνυπάρχοντας σε μια κατάσταση ταυτόχρονης σύνδεσης και διαχωρισμού, μπορεί να γίνει πιο κατανοητός μέσα από το σχηματισμό κάποιου είδους μωσαϊκού, παρά ενός κράματος πολιτισμών (Fabre 2010, 20-23).

Η «τριβή» μεταξύ των πολιτισμών που συνυπάρχουν στη Μεσόγειο αποτελεί βασικό μέσο για την κατανόηση του μεσογειακού κόσμου. Σύμφωνα με τον Franco Cassano, η Μεσόγειος είναι ο χώρος όπου μπορεί κανείς να ζήσει τη διαφορετικότητα, και λόγω τούτου η ειρήνη και η συνύπαρξη δεν προκύπτουν από «την κυριαρχία, την εκμηδένιση και την

---

<sup>19</sup> Ο Fabre στο κείμενο του, απορρίπτει τον όρο «creolization» στην περίπτωση της Μεσογείου, ο οποίος χρησιμοποιείται κυρίως για περιοχές όπως η Καραϊβική. Όπως σχολιάζει, ο όρος αυτός αναφέρεται σε μια διαδικασία όπου «όλα τα είδη ανθρώπων αλλάζουν [ομοιομορφα] μέσα από την ανταλλαγή», κάτι που δεν ισχύει στη Μεσόγειο (Fabre 2010, 19).

αποσιώπηση του άλλου, αλλά από την ισορροπία, την αμοιβαία αναγνώριση, τον σεβασμό, τις ανταλλαγές, τις μεταφράσεις, την περιέργεια και τη γνώση». Επιπλέον, όπως τονίζει, μέσα από την ελευθερία της (Νότιας) σκέψης και την πολιτισμική αυτονομία του «Νότου», είναι εφικτή η ανατροπή της αρνητικής εικόνας της Μεσογείου, μέσα από την οποία, το μεσογειακό παράδειγμα μπορεί να αποτελέσει «ένα αξιοσημείωτο εφόδιο για το μέλλον» (Cassano 2001, 2-3, 5). Η κινηματική φύση της προσέγγισης του Cassano περικλύεται στη θεωρία της Νότιας Σκέψης [Southern Thought], η οποία περιγράφεται ως:

... η επιστημολογική κίνηση μέσα από την οποία ο Νότος αρχίζει να σκέφτεται για τον εαυτό του μόνος του, ανακαταλαμβάνοντας το αρχαίο αξίωμα του τομέα της σκέψης. Η Νότια σκέψη είναι πρωτίστως ένας τρόπος να σκέφτεσαι Νότια, επικρίνοντας την προσποίηση της βορειοδυτικής σκέψης που παρουσιάζει τον εαυτό της ως οικουμενικό, και επομένως μοναδικό τρόπο σκέψης (Cassano 2001, 2).

Όπως είναι φανερό, ο επαναπροσδιορισμός της Μεσογείου επεκτείνεται και υφίσταται πλέον σε ένα πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η Μεσόγειος υπερβαίνει ακόμα περισσότερο τα φυσικά της όρια και γίνεται ιδεολογικό/εννοιολογικό παράδειγμα ανάλυσης της παγκόσμιας ιστορίας και της σύγχρονης πραγματικότητας.<sup>20</sup>

Μέσα από τις πάραπανω αναλύσεις των θεωρητικών (κυρίως του Cassano) που υπερασπίζονται τη Νότια Σκέψη, κάποιος θα μπορούσε να παρατηρήσει ότι και πάλι, η περιγραφή της εικόνας του μεσογειακού χώρου αποκτά μια ουσιοκρατική προσέγγιση, αντιστρέφοντας το πρόσημο από αρνητικό σε θετικό.<sup>21</sup> Παρόλα αυτά, στην περίπτωση των σύγχρονων αναλυτών, ο ίδιος ο χαρακτήρας ενός ανοικτού, δυναμικού, υβριδικού και ατελή σχηματισμού, επιτρέπει την αλλαγή και την αναδιαμόρφωση και αποκλείει την κατασκευή ενός δογματικού ηγεμονικού συστήματος στα πρότυπα του Δυτικού. Όπως αναφέρει ο Cassano στο *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*, «η οικουμενικότητα

---

<sup>20</sup> Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Cassano, «σε ένα τέτοιο πολυσύνθετο μέρος, ανακαλύπτουμε τον κόσμο» (Cassano 2012, 153).

<sup>21</sup> Κάτι παρόμοιο συμβαίνει στην περίπτωση της Σχολής του Αλγερίου και τα γραπτά του Albert Camus, όταν αναφέρεται για παράδειγμα στη «μεσογειακή μεγαλοφυΐα». Βλ. Giacciariga και Minca 2011, 356.



της [Μεσογείου] δεν είναι δογματική και a priori, αλλά συγκριτική και a posteriori· είναι μια οικουμενικότητα πάντοτε ατελής και ζει στις μεταφράσεις» (2012, 152).

Οι θεωρητικές συζητήσεις που εστιάζουν στη διερεύνηση των «άλλων» νεωτερικοτήτων και των διακρατικών/διατοπικών συστημάτων, συμβάλλουν στη «διάλυση των διπολικών σχημάτων (κέντρο/περιφέρεια, αποικιοκράτης/αποικιοκρατούμενος, Δύση/Λοιποί, μοντέρνο/παραδοσιακό, κ.λπ.)», στα οποία, όπως προαναφέρθηκε, βασίζεται ένα μεγάλο μέρος της ρητορικής της νεωτερικότητας. Όπως αναφέρει ο Craig Owens, «η ιεραρχική αντίθεση» μεταξύ των όρων «είναι η κυρίαρχη μορφή αναπαράστασης της διαφορετικότητας και αιτιολόγησης της ύπαρξης της στην κοινωνία μας» (1992, 490). Η διάλυση αυτή και η επικέντρωση στις κοινωνικές σχέσεις και τα δίκτυα που δημιουργούνται, οδηγεί σε μια «μετατόπιση του άξονα της οπτικής από κάθετο σε οριζόντιο [...], που μας επιτρέπει να αναπτύξουμε μια πιο επαρκή κατανόηση των κοσμο-ιστορικών εξελίξεων» (Halperin 2006, 44-45).

Εντούτοις, είναι σημαντικό να λαμβάνεται υπόψη ότι οι ετερότητες του Δυτικού προτύπου νεωτερικότητας δεν περιορίζονται μόνο σε ότι ορίζεται «έξω» από τη Δύση, αλλά αντίθετα «η Δύση έχει τους δικούς της εσωτερικούς 'Άλλους'», όπως για παράδειγμα οι Εβραίοι ή οι γυναίκες, οι οποίοι «αντιμετωπίζονται, όπως και οι μη-Δυτικοί πολιτισμοί, ως διαφορετικοί και κατώτεροι» (Hall 1992, 280). Οι ταξινομήσεις και οι διακρίσεις που αποτελούν μέρος της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας απορρέουν από την «ιδέα του Άντρα-Ανθρώπου [idea of Man]»,<sup>22</sup> στην οποία αναφέρεται ο Mignolo, ως «μια ιδιαίτερη αντίληψη του «σύγχρονου υποκειμένου» που εισαγάγεται κατά την Ευρωπαϊκή Αναγέννηση και γίνεται το πρότυπο του Ανθρώπου και της Ανθρωπότητας» (2011, 19). Με βάση το πρότυπο αυτό διαμορφώνονται κατηγοριοποιήσεις και ιεραρχήσεις στους διάφορους τομείς της

---

<sup>22</sup> Η «ιδέα του Άντρα» δηλώνει την έννοια του Ανθρώπου γενικότερα, αλλά είναι ιδιαίτερα σημαντικό το ότι στο θεωρητικό και επιστημονικό λόγο από την Αναγέννηση μέχρι τον Διαφωτισμό, το αρσενικό φύλο χρησιμοποιείται για να αντιπροσωπεύσει ολόκληρο το ανθρώπινο γένος. Επιπλέον, συνήθως υπονοείται ότι ο άνθρωπος-άντρας είναι λευκός και ανήκει στις μεσαίες αστικές τάξεις.

σύγχρονης κοινωνίας και η αισθητική αναπόφευκτα αποτελεί έναν από αυτούς. Στο πλαίσιο αυτό, εφαρμόζεται σταδιακά (ήδη από την Αναγέννηση) μια αισθητική ιεράρχηση των τεχνών που τις διαχωρίζει σε «υψηλές» [high arts] (εικαστικές τέχνες, λογοτεχνία, θέατρο, όπερα) και «ελάσσονες» [low arts] (διακόσμηση, χειροτεχνία, λαϊκές και οικιακές τέχνες), μέσω της οποίας καθορίζονται και καλλιεργούνται πρότυπα και κανόνες για το γούστο και το ωραίο και για το τι μπορεί να συμπεριληφθεί και τι να αποκλειστεί στην τέχνη (Mignolo 2011, 19).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Διακοσμητικές τέχνες: στο περιθώριο του Μοντερνισμού

Η φύση της Δυτικής νεωτερικότητας, όπως διαμορφώνεται κυρίως στο πρώτο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα, μπορεί να περιγραφεί (σε μια αρκετά γενικευμένη προσέγγιση) από τη διάκριση μεταξύ δυο αντιπαρατιθέμενων νεωτερικοτήτων: αυτή του κοινωνικού εκμοντερνισμού και αυτή της αισθητικής/πολιτισμικής νεωτερικότητας (Calinescu 2011, 74· Gaonkar 1999, 2). Η πρώτη φαίνεται να αποτελεί απότοκο της «αυτοσυνείδησης της αστικής νεωτερικότητας», όπως αυτή διαμορφώνεται ιστορικά από την ανάπτυξη του καπιταλιστικού συστήματος (Gaonkar 1999, 2) και χαρακτηρίζεται από την πίστη στην τεχνολογική και επιστημονική πρόοδο, τον ορθολογισμό, το ιδεώδες της ελευθερίας, τον ατομικισμό και γενικότερα τις αξίες του αστικού πολιτισμού. Η δεύτερη πτυχή της νεωτερικότητας χαρακτηρίζεται από την αρνητική στάση που διατηρεί απέναντι στο ήθος και την αισθητική της αστικής κοινωνίας και αποτελεί την ιδεολογική βάση των μετέπειτα «ιστορικών» καλλιτεχνικών πρωτοποριών (Calinescu 2011, 74-75). Οι δύο τεμνόμενες όψεις, παρά τη φαινομενικά εχθρική τους σχέση, αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της ιστορικής συνείδησης της εποχής και διαμορφώνουν τη σύγχρονη αντίληψη της Δυτικής νεωτερικότητας.

Αυτό που ενδιαφέρει άμεσα την εργασία αυτή είναι η αισθητική/πολιτισμική πτυχή της νεωτερικότητας, όπως παράγεται από/ενσωματώνεται εις τον Μοντερνισμό [Modernism]. Όπως υποστηρίζει η Susan Stanford Friedman, ο μοντερνισμός ως «η εκφραστική διάσταση της νεωτερικότητας», εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο αναθεώρησης της Δυτικοευρωπαϊκής νεωτερικότητας και χρειάζεται να επανεξεταστεί υπό το πρίσμα της πρότασης άλλων εναλλακτικών νεωτερικοτήτων (2006, 427, 432). Αντίθετα με τη συμβατική οριοθέτηση του μοντερνισμού σε στενά χρονικά πλαίσια με αρχή και τέλος (περίπου 1890-1940), η Friedman προτείνει την ανάδειξη πολυάριθμων περιόδων μοντερνισμού, από τις οποίες κάποιες τέμνονται χρονικά, ενώ άλλες όχι. Η εισήγηση αυτή αντιτάσσεται της τυπικής (Δυτικής) έννοιας της εξάπλωσης του μοντερνισμού από το «κέντρο» στις «περιφέρειες» και

υποδεικνύει την ύπαρξη άλλων διαφορετικών, ισάξιων μοντερνισμών. Οι «άλλοι», εναλλακτικοί μοντερνισμοί συμβαδίζουν με τη δική τους εμπειρία της νεωτερικότητας και είναι αποτέλεσμα της ιστορικής και κοινωνικής τους πραγματικότητας (Friedman 2006, 428-433).

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η διερεύνηση της ύπαρξης μιας μεσογειακής νεωτερικότητας και κατ' ακολουθίαν ενός μεσογειακού μοντερνισμού, πραγματοποιείται παράλληλα με την αποδόμηση ενός ομοιογενούς «μονολιθικού Μοντερνισμού», όπως σημειώνει η Celeste Schenk, ο οποίος πέρα από τη γεωγραφική απομόνωση των μη-Δυτικών μοντερνισμών, συνέβαλε στην περιθωριοποίηση των διακοσμητικών τεχνών και της γυναικείας καλλιτεχνικής δράσης αυτής της χρονικής περιόδου (Felski 1995, 25). Επομένως, σε μια παράλληλη θέαση με τις θεωρίες εναλλακτικών νεωτερικοτήτων, όπως αναλύθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο της μελέτης προτείνεται η επανεξέταση του Δυτικού μοντερνισμού και η αναδιατύπωση ενός διευρυμένου και ανοικτού ορισμού στον οποίο εντάσσονται οι ετερότητες της αισθητικής νεωτερικότητας.

Όπως αναφέρει η Elissa Auther, στο άρθρο «The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg», στο τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα και αρχές εικοστού (1897-1908), η διακόσμηση ερμηνεύεται ως αντίθετη με τις αρχές του κυρίαρχου προτύπου μοντερνισμού, «μέσω της δαιμονοποίησης της μαζικής κουλτούρας, της κόσμησης και της θηλυκότητας» (2004, 341). Σε αυτό το πλαίσιο, από τη μια οι διακοσμητικές τέχνες και από την άλλη οι γυναίκες λειτουργούν ως δυο (αλληλένδετες) ετερότητες της ηγεμονικής ευρωπαϊκής αφήγησης, οι οποίες θεωρούνται αντιφατικές και αταίριαστες με την εικόνα της πολιτισμικής νεωτερικότητας. Η αισθητική του μοντερνισμού διαμορφωμένη σε ένα πατριαρχικό κανονιστικό πλαίσιο που διέπεται από τις κοινωνικές αξίες της Δυτικής νεωτερικότητας (ανεξαρτησία, ατομικότητα, αυθεντικότητα

κ.λπ.) υποστηρίζεται από την εικόνα του μοντερνιστή καλλιτέχνη, ο οποίος ορίζεται ιστορικά ως Δυτικός, λευκός, αστός, ετεροφυλόφιλος άντρας (Board 2000, 53).

Ο ορισμός της έννοιας νεώτερο/μοντέρνο [modern] μέσα από την οπτική του Charles Baudelaire<sup>23</sup> και των καλλιτεχνικών πρωτοποριών [avant-gardes], περιγράφεται συνήθως, ως η «συνείδηση μιας εποχής η οποία φαντάζεται τον εαυτό της να μεταβαίνει από το παλιό στο νέο» (Gaonkar 1999, 6· Habermas 1996, 39). Η συναίσθηση αυτή, συνήθως υπό το πρίσμα του Διαφωτισμού, συσχετίζει το νεώτερο με την επιστημονική πρόοδο και το τοποθετεί σε μια εξέχουσα θέση σε σύγκριση με το παρελθόν το οποίο ενσαρκώνεται μέσω της «παράδοσης». Έτσι, η νεωτερικότητα βασίζεται στη «συνείδηση της διαφοροποίησης» από το παρελθόν και επομένως στην αναζήτηση της καινοτομίας, της αλλαγής και της προόδου (Calinescu 2011, 80). Αντίστοιχα, ο μοντερνισμός στην τέχνη καθορίζεται (έστω θεωρητικά) από το στοιχείο της ρήξης με το παρελθόν (Friedman 2006, 431).<sup>24</sup> Επομένως, ο ηρωισμός της μοντέρνας ζωής – η μεγαλύτερη επιδίωξη των καλλιτεχνικών πρωτοποριών – γίνεται συνώνυμο της εξόδου του ατόμου από τα περιορισμένα όρια του σπιτιού, της εξερεύνησης του αγνώστου και της ελευθερίας που προσφέρει ο εξωτερικός χώρος (Heynen 2005, 4· Pollock 1992, 255). Την εικόνα αυτή της νεωτερικότητας, την ενσωματώνει ο άνδρας ήρωας-καλλιτέχνης, ο οποίος δεν συμμετέχει απλώς στο φαινόμενο της νεωτερικότητας, αλλά δημιουργείται μέσα από αυτή και παράλληλα τη δημιουργεί ορίζοντας τη μορφή και τον χαρακτήρα της (Ramanathan 2012, 8): όπως αναφέρει ο Georg Simmel, «ο αντικειμενικός

---

<sup>23</sup> Μέσα από τα κείμενα του Baudelaire αρχίζει να διαμορφώνεται η πνευματική βάση της αισθητικής νεωτερικότητας, η οποία επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τα πρώτα στάδια του μοντερνισμού και των μετέπειτα avant-gardes. Το κείμενο του, «The Painter of Modern Life» (1863), φαίνεται να είναι η πρώτη γραπτή πηγή στην οποία συνταντούμε τον όρο «modernité» την οποία ορίζει ως «το εφήμερο, το φευγαλέο, το τυχαίο» (Baudelaire 2009, 107).

<sup>24</sup> Το μοντέρνο κίνημα, ουσιαστικά, πέρα από τις διακηρύξεις του, ποτέ δεν κατάφερε να αποκοπεί εντελώς από το παρελθόν. Όπως αναφέρει ο Jürgen Habermas, μέσω της παραπομπής του στον Wolfgang Pehnt, «[...] ολόκληρο το μοντέρνο κίνημα συντηρήθηκε μέσω της σύμπλεξης του με το παρελθόν», έτσι ώστε «ο Frank Lloyd Wright θα ήταν αδιανόητος χωρίς την Ιαπωνία, ο Le Corbusier χωρίς την κλασική αρχαιότητα και τη Μεσογειακή αρχιτεκτονική, και ο Mies van der Rohe χωρίς τους [Karl Friedrich] Schinkel και [Peter] Behrens [...]» (1996, 38).

πολιτισμός μας είναι εντελώς ανδρικός. Οι άνδρες δημιούργησαν την τέχνη και τη βιομηχανία, την επιστήμη και το εμπόριο, το κράτος και τη θρησκεία» (Wolff 2000, 40).

Σύμφωνα με τη Rita Felski, οι «ήρωες» του μοντερνισμού – ο Faust του Marshall Berman, ο flâneur του Baudelaire, ο δανδής, ο περιπλανητής, ο ξένος, κ.τ.λ. – αποτελούν αφενός σύμβολα-φορείς της νεωτερικότητας, και αφέτερου ενσαρκώνουν νέες μορφές του ανδρικού υποκειμένου και του σύγχρονου ατόμου ως «ένα αυτόνομο αρσενικό, ελεύθερο από οικογενειακά και κοινωνικά δεσμά».<sup>25</sup> Η ταύτιση του μοντέρνου υποκειμένου με τον δημόσιο αστικό χώρο, θέτει τις γυναίκες στο περιθώριο των ιστορικών διαδικασιών και των κοινωνικών αλλαγών και ορίζει τη φύση της νεωτερικότητας ως κατά βάση ανδρική (Felski 1995, 1-2, 16· Pollock 1992, 252). Στο πλαίσιο αυτό, με βάση την κυρίαρχη αφήγηση της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού, η γυναίκα ενσωματώνει το ρόλο του «Άλλου»<sup>26</sup> και ταυτίζεται με τον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού, την παράδοση, τον συντηρητισμό και την παθητικότητα – αξίες τις οποίες ο ενεργός μοντέρνος άνθρωπος οφείλει να υπερβεί (Heynen 2005, 2). Όπως αναφέρει η Harriet Bradley, στο *Formations of Modernity*, «οι ιδέες αυτές ήταν θεμελιωμένες στην αρχή ότι οι γυναίκες και οι άντρες είναι εκ φύσεως διαφορετικοί – όχι απλώς βιολογικά, αλλά από την άποψη της έμφυτης προσωπικότητας» και ως εκ τούτου ανήκουν σε διαφορετικές κοινωνικές σφαίρες (1992, 202). Ο Γάλλος κοινωνιολόγος Émile Durkheim υποστηρίζει ότι «ενώ οι άντρες είναι ‘σχεδόν εξ’ ολοκλήρου προϊόντα της κοινωνίας’, οι γυναίκες παραμένουν ‘σε έναν πολύ μεγαλύτερο βαθμό προϊόντα της φύσης’» (Marshall 1994, 14). Συνεπώς, το φιλελεύθερο άτομο που διαμορφώνεται μέσα από τη Δυτική νεωτερικότητα είναι άντρας, ενώ ταυτόχρονα η γυναίκα «εκ φύσεως» αποκλείεται

---

<sup>25</sup> Σύμφωνα με την Janet Wolff, οι αντίστοιχες γυναικείες αλληγορίες της νεωτερικότητας ανήκουν στην άλλη όψη του μοντέρνου κόσμου – στην παρηκμασμένη, εκφυλισμένη πλευρά της νεωτερικότητας: πόρνες, λεσβίες, ανδρόγυνα κ.λπ. (2000, 41-42).

<sup>26</sup> Σε μια παράλληλη (και πρότερη) προσέγγιση με τον Οριενταλισμό του Said, η φεμινίστρια θεωρητικός Simone de Beauvoir, αναφέρει στο *The Second Sex* [1949], ότι «τη στιγμή που ο άντρας προβάλλει τον εαυτό ως υποκείμενο και ελεύθερο ον, ανακλύπτει η ιδέα του Άλλου» (Hartsock 1987, 192): «Εκείνος είναι το Υποκείμενο, το Απόλυτο – εκείνη είναι ο Άλλος» (Beauvoir 1993, xlv).

από την πολιτική και οικονομική δημόσια σφαίρα και μετατρέπεται σε σύμβολο μιας οικείας και άρα μη-μοντέρνας ταυτότητας<sup>27</sup> (Marshall 1994, 10· Felski 1995, 18).

Το δυαδικό σχήμα δημόσιο-ιδιωτικό που διαμορφώνεται μέσα από τον Δυτικοευρωπαϊκό λόγο γίνεται συνώνυμο με το σχήμα άντρας-γυναίκα αντίστοιχα και αποτελεί σημαντικό σημείο στη μελέτη της νεωτερικότητας (Marshall 1994, 10). Σύμφωνα με την Griselda Pollock, το σχήμα αυτό λειτουργεί σε δύο επίπεδα: το ιδεολογικό, μέσω του οποίου καθορίζεται το νόημα και περιορίζονται τα όρια των όρων αρσενικό και θηλυκό, και από την άλλη το πρακτικό, μια ηγεμονική ρύθμιση της ανδρικής και της γυναικείας συμπεριφοράς (1992, 254). Συνεπώς, ο διαχωρισμός αυτός ενώ φαίνεται να είναι «φυσικός» ή/και αρχέγονος, στην πραγματικότητα είναι ιδεολογικός, θεσμικός και άμεσα συνδεδεμένος με την εμφάνιση της Δυτικής νεωτερικότητας και τη διαμόρφωση των σύγχρονων κοινωνιών.

Όπως εξηγεί η Bradley, η δομή των προ-βιομηχανικών παραδοσιακών κοινωνιών ήταν εντελώς διαφορετική, επηρεάζοντας τόσο τη σχέση των φύλων μεταξύ τους, όσο και τον ρόλο τους στο κοινωνικό σύνολο. Έτσι, ενώ «η προ-βιομηχανική αγροτική οικονομία οργανώνεται σε μια οικιακή βάση», όπου ο καταμερισμός των εργασιών ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας<sup>28</sup> φαίνεται να είναι πιο ισότιμος, με την εκβιομηχάνιση και τη δημιουργία μεγάλων παραγωγικών μονάδων, παρατηρείται ένας σαφής διαχωρισμός του χώρου εργασίας από τον οικιακό χώρο, με αποτέλεσμα την εξασθένιση της κοινωνικής θέσης της γυναίκας

---

<sup>27</sup> Όπως υποστηρίζει ο Henry de Varigny στο *Grande Encyclopédie*, η διαφορά μεταξύ της ανδρικής και γυναικείας συμπεριφοράς οφειλόταν στη διαφορετική δομή του εγκεφάλου του καθενός, βάσει της οποίας οι άνδρες ήταν ικανοί για την πρωτοτυπία και τη «διάνοια», ενώ οι γυναίκες για το συναίσθημα. Επιπλέον, στο ίδιο σημείο τονίζει το γεγονός ότι η εικόνα της ανδρικής εγκεφαλικής δομής παρουσιάζεται «ανάμεσα στις πιο πολιτισμένες φυλές», «εκτοπίζοντας» τις γυναίκες από ό,τι αυτός θεωρεί Δυτικό πολιτισμό (Garb 1992, 217).

<sup>28</sup> Η εικόνα των προ-βιομηχανικών οικογενειών ήταν πολύ διαφορετική από την εικόνα της οικογένειας όπως διαμορφώθηκε αργότερα από τη βικτωριανή ηθική (πατέρας, μητέρα και παιδιά). Η οικογένεια στις προ-βιομηχανικές κοινωνίες «περιελάμβανε μέλη από το ευρύτερο συγγενικό περιβάλλον (παππούδες, θείους κ.λπ.) ή ακόμα μη-συγγενικά πρόσωπα όπως υπηρέτες ή μαθητευόμενους, οι οποίοι συμμετείχαν στην εργασιακές δραστηριότητες του νοικοκυριού» (Bradley 1992, 180).

και τη μεγαλύτερη εξάρτηση της από τους άνδρες (συζύγους, πατεράδες, εργοδότες κ.λπ.).<sup>29</sup> Εντούτοις, στη μελέτη του κοινωνικού ρόλου των γυναικών στο εκάστοτε οικονομικό σύστημα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η θέση της κάθε γυναίκας στην κοινωνική ιεραρχία. Οι γυναίκες της νεοσύστατης εργατικής τάξης αντιμετώπιζαν διαφορετικά προβλήματα από τις γυναίκες των μεσαίων και των ανώτερων κοινωνικών τάξεων. Ενώ οι πρώτες είχαν να αντιμετωπίσουν τις αρνητικές συνέπειες του καπιταλισμού (ραγδαία αστικοποίηση, άθλιες συνθήκες εργασίας και διαβίωσης κ.τ.λ.), οι τελευταίες, με την απορρόφηση των οικογενειακών επιχειρήσεων από τις εργοστασιακές μονάδες μαζικής παραγωγής, βρέθηκαν σε μια θέση «προνομιούχας απραξίας», στην οποία θεμελιώθηκε ένα ολόκληρο σύνολο ιδεών για τη γυναίκα – η ιδεολογία της οικιακότητας [ideology of domesticity] (Bradley 1992, 179-183, 201).

Η βασική αντίληψη της ιδεολογίας αυτής είναι ο περιορισμός (μεταφορικά και κυριολεκτικά) της γυναίκας, στον εσωτερικό χώρο της οικίας. Η άποψη αυτή στηρίχθηκε και πάλι στη «φυσική» ευαισθησία και την αδυναμία των γυναικών να αντεπεξέλθουν στον «αδίστακτο, μiasμένο και επικίνδυνο» κόσμο της εργασίας (Bradley 1992, 201). Ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα που περιγράφουν την αντίληψη της ύπαρξης δύο κόσμων με διαφορετικά (έμφυτα και αμετάβλητα) χαρακτηριστικά – τον ανδρικό-δημόσιο και τον θηλυκό-ιδιωτικό – όπως διαμορφώνονται κατά τον δέκατο ένατο αιώνα, είναι το δοκίμιο του John Ruskin *Sesame and Lilies*, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1865 και θεωρείται μια από τις πιο χαρακτηριστικές περιγραφές του διαχωρισμού των φύλων στη Βικτωριανή Αγγλία. Το ίδιο το δοκίμιο (βασισμένο σε δύο διαλέξεις του Ruskin) είναι χωρισμένο σε δύο μέρη, το «Of Kings' Treasuries» και το «Of Queens' Gardens», τα οποία παρουσιάζουν τις (διαφορετικές)

---

<sup>29</sup> Οι προ-βιομηχανικές κοινωνίες σαφώς είναι πατριαρχικές, όπως και οι βιομηχανικές. Η εξουσία, εντός και εκτός του σπιτιού, κληροδοτείται από τον γηραιότερο άνδρα στον νεότερο. Αυτό που αλλάζει όμως στο καπιταλιστικό οικονομικό σύστημα είναι ο διαχωρισμός του σπιτιού από την εργασία, ένα γεγονός που ενίσχυσε τον καταμερισμό της εργασίας με βάση το φύλο και την πλήρη ταύτιση της γυναίκας με την οικιακή εργασία (Bradley 1992, 210).



ιδιότητες και τα καθήκοντα των αντρών και των γυναικών αντίστοιχα. Στο δεύτερο μέρος του δοκιμίου, το «Of Queens' Gardens», ο Ruskin περιγράφει με λεπτομέρεια τις δύο σφαίρες αναφέροντας:

Οι ξεχωριστοί χαρακτήρες τους είναι εν συντομία αυτοί. Η δύναμη του άντρα είναι ενεργητική, προοδευτική, προστατευτική. Είναι κατ' εξοχήν ο πράττων, ο δημιουργός, ο εξερευνητής, ο υπερασπιστής. [...] Όμως η δύναμη της γυναίκας είναι για τους κανόνες, όχι για τη μάχη – και η διάνοια της δεν είναι για την εφεύρεση ή τη δημιουργία, αλλά για γλυκιά προσταγή, διευθέτηση και απόφαση. [...] Η κύρια λειτουργία της είναι ο Έπαινος· δεν εμπλέκεται στο συναγωνισμό. [...] Λόγω της υπηρεσίας και του αξιώματός της, είναι προστατευμένη από κάθε κίνδυνο και πειρασμό. Ο άντρας, στη σκληρή εργασία του στον έξω κόσμο, πρέπει να αντιμετωπίσει κάθε κίνδυνο και δοκιμασία [...] αλλά προστατεύει τη γυναίκα από όλα αυτά· μέσα στο σπίτι, αφού κυβερνάται από αυτή, αν δεν το επιδιώξει η ίδια, δεν εισέρχεται ούτε κίνδυνος, ούτε πειρασμός, ούτε αίτια σφάλματος ή παράβασης (1916, 92-93).

Στην ίδια ιδεολογική βάση, η οικία γίνεται σταδιακά, η «καθαγιασμένη σφαίρα» των γυναικόπαιδων, η οποία συνδεόμενη με την οικειότητα, την ανατροφή και την άνεση (Heynen 2005, 8) λειτουργεί ως «καταφύγιο» για τον άντρα που επιστρέφει από τον αφιλόξενο χώρο της εργασίας: «[το σπίτι] είναι ο τόπος της Ειρήνης· το καταφύγιο, όχι μόνο από τη βλάβη, αλλά από τον τρόμο, την αμφιβολία και τον διχασμό» (Ruskin 1916, 93). Ο οικιακός χώρος, μέσω της παρομοίωσης του με «καταφύγιο» ερμηνεύεται ως ένα μέρος «αποκομμένο» από τον χώρο και τον χρόνο και άρα ένας κόσμος ανέπαφος από τη νεωτερικότητα.<sup>30</sup>

Ως εκ τούτου, στη μετα-βιομηχανική καπιταλιστική κοινωνία τα στερεότυπα για τα φύλα ενισχύονται, με αποτέλεσμα τη συγκρότηση μιας ιδεολογίας ξεχωριστών σφαιρών, όπου η εξομοίωση της νεωτερικότητας με τον ανδροκρατούμενο δημόσιο κόσμο οδηγεί στην

---

<sup>30</sup> Η αντίληψη αυτή του σπιτιού ως ένας αχρονικός χώρος «τοποθετημένος» έξω από την ιστορία και τη νεωτερικότητα, αποτελεί ακόμα ένα παράδειγμα της κοινής ιδεολογικής βάσης της ιδεολογίας της οικιακής ζωής με τη θεωρία του Οριενταλισμού. Το σπίτι ουσιοκρατικοποιείται από τον Δυτικοευρωπαϊκό λόγο της νεωτερικότητας με τον ίδιο τρόπο που συμβαίνει με την Ανατολή (η οποία πολλές φορές αποκτά γυναικεία χαρακτηριστικά) στην οριενταλιστική θεωρία. Ο συσχετισμός της Ανατολής με τον γυναικείο ερωτισμό εντάσσεται στην «αρρενωπή [Δυτική] αφήγηση της σεξουαλικής και αποικιακής κατάκτησης» (Felski 1995, 137). Αυτή η «ιστορική ασυμμετρία», όπως την ονομάζει η Pollock (1992, 247), δημιουργεί κοινωνική, οικονομική και υποκειμενική διαφοροποίηση στην εμπειρία της νεωτερικότητας μεταξύ των δύο φύλων, σε μια παράλληλη αφήγηση με το χρονικό χάσμα μεταξύ των Δυτικών κοινωνιών και των μη-Δυτικών, όπως περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

υποβάθμιση της κοινωνικής θέσης της γυναίκας, τον αποκλεισμό της από τους πολιτικούς και οικονομικούς θεσμούς και την υποταγή της στα ανδρικά συμφέροντα, πρότυπα και ιδέες (Bradley 1992, 204-205· Felski 1995, 16). Ο οίκος ως ιδεολογική κατασκευή της νεωτερικότητας εντάσσεται σε ένα ευρύτερο σύστημα διπολικών αντιθέσεων – ιδιωτικός/δημόσιος χώρος, υπερβολή/συγκράτηση, συναίσθημα/λογική, παθητικότητα/δράση, ελάσσονες/υψηλές τέχνες – που παρουσιάζει τη γυναίκα σε αντίφαση με τον Δυτικοευρωπαϊκό μοντερνισμό και αποκλείει τη συμβολή της στη διαμόρφωση του. Σε αυτό το πλαίσιο, η υποβάθμιση της γυναικείας καλλιτεχνικής παραγωγής στην κυρίαρχη αφήγηση πραγματοποιείται σε δύο σκέλη: οι γυναίκες, αφενός δεν είναι άξιες «εκ φύσεως» για παραγωγή έργων «υψηλής τέχνης»<sup>31</sup> και αποσιωπούνται από την αφήγηση της Ιστορίας της Δυτικής τέχνης – ή στην καλύτερη περίπτωση κατηγοριοποιούνται σε μια ξεχωριστή ενιαία ομάδα «γυναικών καλλιτεχνών» που αποτελούν εξαίρεση του κανόνα – και αφετέρου, οι τέχνες οι οποίες «μπορούν» να παράξουν, θεωρούνται «ελάσσονες τέχνες» και εντάσσονται στην κατηγορία των χειροτεχνιών και των οικιακών τεχνών.

Η ιεραρχική κατηγοριοποίηση των τεχνών σε υψηλές και ελάσσονες αποκτά ένα διαφορετικό υπόβαθρο μέσα από τον Δυτικό λόγο του μοντερνισμού και τη διαμόρφωση των σύγχρονων κοινωνιών, ωστόσο (όπως και η ίδια η νεωτερικότητα) οι απαρχές αυτών των ιδεολογιών μπορούν να εντοπιστούν ήδη στον δέκατο πέμπτο και δέκατο έκτο αιώνα. Ο διαχωρισμός των υψηλών τεχνών [high arts] (πρώτα η ζωγραφική και μετά η γλυπτική) από τις χειροτεχνίες [crafts] (κεραμική, υφαντική, μεταλλοτεχνία, κέντηση κ.λπ.) αποτελεί το βασικό ζήτημα στην πραγματεία του Leon Battista Alberti, *On Painting (De Pictura)* (1435): «η ζωγραφική τιμήθηκε από τους προγόνους μας με την ειδική διάκριση ότι, ενώ όλοι οι άλλοι

---

<sup>31</sup> Οι Silvia Bovenschen και Beth Weckmueller περιγράφοντας τη γενική αντίληψη των προηγούμενων αιώνων για τη σχέση της γυναίκας με την τέχνη αναφέρουν ότι «οι γυναίκες είναι διαφορετικές, και μια από τις εκδηλώσεις αυτής της φυσικής διαφοράς είναι η ανικανότητα τους για την τέχνη». Ενώ, όπως προσθέτουν στη συνέχεια, ουσιαστικά, «η απουσία των γυναικών από τις καθαγιασμένες αίθουσες, στις οποίες τους απαγορευόταν η είσοδος, τώρα χρησιμοποιείται ως απόδειξη της αξιοσημείωτης έλλειψης ικανότητας» (Bovenschen και Weckmueller 1977, 115-116).

καλλιτέχνες αποκαλούνταν τεχνίτες, ο ζωγράφος μόνος του δεν συγκαταλεγόταν ανάμεσα σε αυτούς» (Alberti 2004, 61, έμφαση στο πρωτότυπο). Η πραγματεία του Alberti εντάσσεται σε μια ευρύτερη προσπάθεια των καλλιτεχνών της κλασικής Αναγέννησης να βελτιώσουν τη θέση τους στην κοινωνική ιεραρχία και να διαχωρίσουν το επάγγελμά τους από τους τεχνίτες: «η τέχνη της ζωγραφικής είναι πράγματι άξια των ελευθέρων πνευμάτων και των ευγενών διανοιών» (2004, 63). Ο Alberti χρησιμοποιεί τη διάκριση μεταξύ των τεχνών για να ξεχωρίσει τις τέχνες που απαιτούν στοχασμό, από την «πρακτική» εργασία, και να τις προάγει σε μια πτυχή του πολιτισμού. Έτσι, η ιδέα του καλλιτέχνη ως μια μοναχική ιδιοφυΐα, η οποία εμφανίζεται από τον ύστερο δέκατο όγδοο αιώνα και σχετίζεται με τη φιλοσοφία περι αυτονομίας της τέχνης, θεμελιώνεται στην κλασική Αναγέννηση και το ιδεώδες του Ουμανισμού, όπου ο καλλιτέχνης αποκτά κοινωνική υπόσταση ως ένας διανοούμενος, πολυμαθής άνθρωπος (Chadwick 2012, 17).

Οι αντιλήψεις της Αναγέννησης για τη σχέση της γυναίκας με την τέχνη, όπως μεταφέρονται μέσα από τις πραγματείες, καθορίζουν σε ένα μεγάλο βαθμό τη θέση της στην Ιστορία της Δυτικής τέχνης, από τον δέκατο έκτο μέχρι τον εικοστό αιώνα. Οι «ουσιώδεις» διαφορές που καθορίζονται μεταξύ ανδρών και γυναικών και αποτυπώνονται στην τέχνη του καθενός, επιβεβαιώνουν την «ανδρική κυριαρχία και υπεροχή» στο πεδίο της υψηλής τέχνης: όπως αναφέρει ο Giorgio Vasari, στο *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects, from Cimabue to Our Times* (1550), «στις γυναίκες καλλιτέχνες ανήκει η επιμέλεια [diligence] παρά η εφεύρεση, ο τόπος της ιδιοφυΐας» (Chadwick 2012, 32, 37).<sup>32</sup> Επιπλέον, οι θέσεις αυτές ενισχύονται – από τη μια, με τις επιστημονικές-φιλοσοφικές μελέτες των θεωρητικών του Διαφωτισμού για τη φύση και τις βιολογικές (και άρα

---

<sup>32</sup> Ήδη από την Αναγέννηση όταν αρχίζουν να διαμορφώνονται τα πρότυπα για τα δύο φύλα, η γυναίκα συνδέεται με τη σεμνότητα και τη διαχείριση, ενώ ο άντρας με τη δημιουργία και την εφεύρεση. Ο Giovanni Boccaccio, στην πραγματεία *De Claris Mulieribus* (1355-59), διατυπώνει ένα σύνολο χαρακτηριστικών, τα οποία θεωρούνται απαραίτητα για την ιδανική γυναίκα: «ευγενής, σεμνή, τίμια, αξιοπρεπής, καλαίσθητη στο λόγο, ευσεβής, γενναιόδωρη στην ψυχή, αγνή, και επιδέξια στη διαχείριση του νοικοκυριού» (Chadwick 2012, 32, 37).

αμετάβλητες) διαφορές των δύο φύλων και, από την άλλη, με τη διαμόρφωση της ιδεολογίας των ξεχωριστών σφαιρών – διαμορφώνοντας τη σύγχρονη μορφή των έμφυλων ταυτοτήτων (Chadwick 2012, 38-39). Σύμφωνα με τις Pollock και Parker, στο *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα, με την «αδιαμφισβήτητη [πλέον] σύνδεση της θηλυκότητας με τη χειροτεχνία» και τις ελάχιστονες τέχνες πραγματοποιείται παράλληλα η υποβάθμιση των μέσων, του τρόπου παραγωγής και της λειτουργίας των αντικειμένων που παράγονται, όπως οι ταπετσαρίες, τα υφάσματα, κ.λπ. (Auther 2004, 355).

Όπως υποστηρίζει η Rozsica Parker στο *The Subversive Stitch: embroidery and the making of the feminine*, «η πραγματική διαφορά μεταξύ της τέχνης και της χειροτεχνίας είναι από την άποψη του *που* γίνονται και *ποιός* τις κάνει» (2010, 5, έμφαση στο πρωτότυπο). Όταν οι χειροτεχνίες υποβαθμίζονται και θεωρούνται μικρότερης καλλιτεχνικής (και οικονομικής) αξίας, ταυτόχρονα αλληλοσχετίζονται με τη θηλυκότητα και τον ιδιωτικό χώρο: «το κέντημα είναι ανεξάλειπτα συνδεδεμένο με στερεότυπα για τη θηλυκότητα», όπως για παράδειγμα με την οικία (και ειδικά την αστική έννοια του σπιτιού όπως διαμορφώθηκε τη Βικτωριανή εποχή), την ανατροφή των παιδιών (με έμφαση στη σχέση μητέρας-κόρης), την αγνότητα, την ευαισθησία κ.λπ. (Parker 2010, 2, 5).<sup>33</sup> Επομένως, εδώ είναι σημαντικό να διαχωρίσουμε το γεγονός ότι η ίδια η καλλιτεχνική πράξη δεν απαγορεύτηκε στις γυναίκες (τουλάχιστον, όχι εξ' ολοκλήρου). Εντούτοις, μέσω της ταύτισης κάποιων μορφών τέχνης με στερεότυπα που συνδέονται είτε με την ανδρική είτε με τη γυναικεία φύση, δημιουργείται ένας έμφυλος διαχωρισμός ανάμεσα στις τέχνες που αρμόζουν στους άντρες ή στις γυναίκες αντίστοιχα. Ένα παράδειγμα είναι η ζωγραφική με ακουαρέλα, η οποία όπως αναφέρει η Tamar Garb στο «L' Art Féminin», θεωρείτο (όπως η υφαντική ή το κέντημα) μια

---

<sup>33</sup> Σύμφωνα με την Parker, «τα θηλυκά στερεότυπα είναι ένα σύμπλεγμα με ιδιότητες, οι οποίες αποδίδονται στις γυναίκες και απέναντι τους σταθμίζονται όλες οι ανησυχίες τους». Επιπλέον, μέσω της διαδικασίας απόδοσης των στερεοτύπων (όπως αναλύθηκε στην περίπτωση του Μεσογειατισμού) σχηματίζεται μια κοινή συλλογική ταυτότητα που ενοποιεί όλες τις γυναίκες σε μια ενιαία οντότητα που μπορεί να περιγραφεί μέσω των κοινών τους χαρακτηριστικών, ουδετεροποιώντας τις αντιθέσεις και τις διαφορές στην κοινωνική θέση και τον γεωγραφικό και ιστορικό τόπο (2010, 4).

δραστηριότητα κατάλληλη για τις αστές γυναίκες στη Γαλλία του δεκάτου ενάτου αιώνα, αφού λόγω των ιδιοτήτων της ταίριαζε στη «γυναικεία ιδιοσυγκασία και το επίπεδο δεξιότητας της» (1992, 211).<sup>34</sup>

Η ταύτιση των διακοσμητικών τεχνών με τη θηλυκότητα μέσα από τον Δυτικό λόγο, τροφοδοτεί μια συνεχή αμφίδρομη διαδικασία κοινωνικών εννοιολογικών κατασκευών που έχει ως αποτέλεσμα τη συγκρότηση ενός πολύπλοκου συμπλέγματος νοημάτων και ιδεών που αναπαράγεται στο βάθος του χρόνου. Σε αυτή τη διαδικασία, η θηλυκότητα, όπως αναφέρθηκε στην αρχή του κεφαλαίου, δεν αποτελεί μια φυσική και αμετάβλητη κατάσταση του ενός εκ των δύο φύλων, αλλά μια κοινωνικά κατασκευασμένη υπόσταση: όπως υποστηρίζει η Beauvois «κάποια δεν γεννιέται, αλλά γίνεται γυναίκα» (1993, 281). Σύμφωνα με τη Parker, οι διακοσμητικές τέχνες και ειδικότερα η τέχνη του κεντήματος, είναι ουσιαστικής σημασίας στην κατασκευή και τη διατήρηση του ιδεώδους της θηλυκότητας.<sup>35</sup> Από τον δέκατο όγδοο αιώνα, όταν άρχισαν να διαμορφώνονται οι βιομηχανικές κοινωνίες, η δυνατότητα της γυναίκας να μην εργάζεται υποδήλωνε έναν αργόσχολο, αριστοκρατικό τρόπο ζωής και άρα υψηλότερη κοινωνική θέση. Επομένως, η απασχόληση μιας γυναίκας με το κέντημα συνδεόταν με τον περιορισμό της στο σπίτι και κατά συνέπεια την τάξη, την ευγένεια, το ήθος και τις αξίες που έπρεπε να έχει (υπακοή, υποταγή, υπομονή κ.λπ.). Αργότερα, όταν στον δέκατο ένατο και εικοστό αιώνα, το κέντημα και η θηλυκότητα μοιράζονται την ίδια φύση και θεωρούνται πια αλληλένδετα, γίνεται η απόδειξη της θηλυκότητας μιας γυναίκας: «οι γυναίκες μάθαιναν να κεντούν ως μια επέκταση του εαυτού τους» (Parker 2010, 11, 14). Ως εκ τούτου, η υποτίμηση και η απόρριψη της διακόσμησης

---

<sup>34</sup> Η γυναικεία αδυναμία – πνευματική και σωματική – αποτελεί σημαντικό σημείο της κριτικής που ασκείται σε γυναίκες καλλιτέχνες, ακόμα και κατά τον εικοστό αιώνα. Για παράδειγμα, ο James Laver, το 1964, αναφερόμενος σε μια Ολλανδή ζωγράφου του δεκάτου εβδόμου αιώνα και συγκρίνοντας την με τον Frans Hals, σημειώνει ότι «οι δυνάτες πινελιές του δασκάλου ήταν πέραν των δυνατοτήτων της. Κάποιος μπορεί και μόνο να κοιτάξει το έργο μιας ζωγράφου όπως η Judith Leyster για να εντοπίσει την αδυναμία του θηλυκού χεριού» (Chadwick 2012, 24).

<sup>35</sup> Η Parker στο κείμενο της κάνει μια ιδιαίτερη αναφορά στην κεντητική ως «τέχνη» [embroidery art], επειδή όπως υποστηρίζει «είναι, αναμφίβολα, μια πολιτισμική πρακτική που περιλαμβάνει εικονογραφία, ύφος και κοινωνική πρακτική» (Parker 2010, 6).

από τον μοντερνισμό, μέσω της σύνδεσης της με τη θηλυκότητα, «συμβάλλει στην ενίσχυση και την ενδυνάμωση των πατριαρχικών αντιλήψεων του θηλυκού ως υποδεέστερο» (Negrin 2006, 260).

Εντούτοις, η κατασκευή τόσο της αρρενωπότητας όσο και της θηλυκότητας δεν μελετάται ως στατική και συμπαγής, αλλά ως μια συνεχιζόμενη διαδικασία, όπου «η κοινωνική, σεξουαλική και ψυχική κατασκευή [...] συνεχώς παράγεται, ρυθμίζεται, επαναδιαπραγματεύεται» (Pollock 1992, 261). Επομένως, η σχέση μεταξύ των δύο ξεχωριστών σφαιρών δεν μπορεί να περιγραφεί απλώς μέσα από την αντίφαση. Όπως τα περισσότερα δυαδικά σχήματα, η κάθετος που διαχωρίζει το σχήμα ιδιωτικό/δημόσιο, ταυτόχρονα το ενώνει δημιουργώντας μια πολύπλοκη παρά μια ξεκάθαρα εχθρική σχέση. Όπως διαπιστώνεται από διάφορους αναλυτές, στο τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα και αρχές εικοστού, οι διαχωρισμοί μεταξύ των δύο κόσμων γίνονται ακόμα πιο ασαφείς, λόγω της εξάπλωσης του καταναλωτισμού και της δημιουργίας ενδιάμεσων ζωνών για τα δύο φύλα: από τη μια, οι γυναίκες (ειδικότερα των μεσαίων τάξεων) επισκέπτονται τα εμπορικά κέντρα, τα πολυκαταστήματα, τα εστιατόρια κ.λπ. και από την άλλη η αγορά εισχωρεί στον ιδιωτικό χώρο της οικίας μέσω των προϊόντων μαζικής παραγωγής (Felski 1995, 19· Heynen 2005, 9-10).

Η μεταβαλλόμενη θέση της γυναίκας μέσα από τις νέες συνθήκες αστικοποίησης και αγοράς δημιουργεί μια νέα αντίληψη της «φύσης» της μέσα από τη σύνδεση της με τη μαζική παραγωγή· δεν παρουσιάζεται πλέον ως η απόλυτη αντίθεση της νεωτερικότητας, αλλά ως κατασκευάσμα της (Felski 1995, 20). Σύμφωνα με τον Andreas Huyssen, κατά τον δέκατο ένατο αιώνα, στην εποχή της βιομηχανικής επανάστασης και του πολιτισμικού εκμοντερνισμού, «ο αποκλεισμός των γυναικών από τη σφαίρα της ‘υψηλής τέχνης’ [...] προσλαμβάνει νέες συνδηλώσεις», όταν «ο πολιτικός, ψυχολογικός και αισθητικός ‘λόγος’

[...] συστηματικά και εντεταμένα παρουσιάζει τη μαζική κουλτούρα<sup>36</sup> και τις μάζες ως θηλυκού γένους, ενώ η υψηλή κουλτούρα, είτε παραδοσιακή είτε μοντέρνα, παραμένει ξεκάθαρα η προνομιούχα σφαίρα των ανδρικών δραστηριοτήτων» (1986, 47). Σε αυτό το πλαίσιο, ο ιδιωτικός/οικιακός χώρος ως αστική ιδεολογική κατασκευή, συνδεδεμένος με τον καταναλωτισμό και τη μαζική κουλτούρα, πλαισιώνει τις προβληματικές προσπάθειες των μεσαίων τάξεων για αυτό-προσδιορισμό και «βρίσκεται στον αντίποδα της υψηλής τέχνης» (Rice 2007, 2-3· Heynen 2005, 4).

Σε αντίθεση με προηγούμενους αιώνες, όπου η διακόσμηση αποτελεί μέρος της δημιουργικής διαδικασίας και άρα αναπόσπαστο μέρος της κατασκευής του αντικειμένου, από τον δέκατο ένατο αιώνα, ασκείται έντονη κριτική – κυρίως από αρχιτέκτονες και σχεδιαστές – ως προς τη χρήση διακοσμητικών στοιχείων στον σχεδιασμό. Η κριτική αυτή, σύμφωνα με την Jenny Anger, είναι αποτέλεσμα της έντονης βιομηχανοποίησης στην Ευρώπη, η οποία από τη μια προσέφερε νέα μέσα γρηγορότερης και φθηνότερης μαζικής παραγωγής (και κατανάλωσης)<sup>37</sup> διακοσμητικών αντικειμένων, και από την άλλη δημιούργησε την ανάγκη κατασκευής νέων τύπων κτιρίων, όπως πολυκατοικίες, εργοστάσια, σιδηροδρομικοί σταθμοί κ.τ.λ. Έτσι, ο λειτουργικός ρόλος της διακόσμησης των κτιρίων και των αντικειμένων στις βιομηχανικές κοινωνίες αρχίζει να αμφισβητείται αφού πλέον δεν φανερώνει υψηλή κοινωνική θέση και παράλληλα αυξάνει το κόστος και τον χρόνο κατασκευής των κτιρίων μαζικής χρήσης (2004, 17). Στο πλαίσιο της κριτικής αυτής γίνεται ένας ποιοτικός διαχωρισμός ανάμεσα στην ορθή και τη λανθασμένη χρήση διακοσμητικών στοιχείων: στην πρώτη περίπτωση η κόσμηση αποτελεί μέρος της δομής και της χρήσης του

---

<sup>36</sup> Ο Huyssen, στο κείμενο του, με τον όρο μαζική κουλτούρα εννοεί (αναφερόμενος στη λογοτεχνία) τα δημοφιλή και τα οικογενειακά περιοδικά, τα μπεστ-σελλερς, τα μυθιστορήματα σε φυλλάδες κ.λπ., τα οποία διαχωρίζει από την «κουλτούρα της εργατικής τάξης και τις υπολειμματικές μορφές παλαιότερων δημοφιλών ή λαϊκών κουλτούρων» (1986, 49).

<sup>37</sup> Ενώ, στην κλασική αρχιτεκτονική η διακόσμηση υποδήλωνε αριστοκρατική καταγωγή, υψηλή κοινωνική θέση και κύρος, στη βιομηχανοποιημένη Ευρώπη του δεκάτου ενάτου αιώνα, ακόμα και τα χαμηλά-μεσαία κοινωνικά στρώματα μπορούσαν να έχουν πρόσβαση σε φθηνές απομιμήσεις διακοσμητικών στοιχείων ή αντικειμένων.

αντικειμένου, ενώ στη δεύτερη είναι «ξένη» προς την κατασκευή του και άρα αποτελεί «φιληδονική υπερβολή». Επομένως, αργότερα όταν με βάση τα πρότυπα του μοντερνισμού οποιοδήποτε διακοσμητικό στοιχείο θεωρείται επιφανειακός εξωραϊσμός, η διακόσμηση συσχετίζεται με τον αισθησιασμό, την επίδειξη και τη γυναικεία αισθητική (ή ακόμα με την έλλειψη αισθητικής) στην επιμέλεια/διακόσμηση του σπιτιού (του ιδιωτικού χώρου) και της γυναικείας ένδυσης (Negrin 2006, 222-224).

Κατ' αυτό τον τρόπο, ο Adolf Loos στο άρθρο του «Ladies and Fashion» (1902), συσχετίζει την τάση προς τη διακόσμηση με τη γυναικεία πρακτική και αισθητική, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τη σύγκριση μεταξύ της γυναικείας και ανδρικής ένδυσης: «το ένδυμα της γυναίκας διαφέρει εξωτερικά από αυτό του άντρα ως προς την προτίμηση των διακοσμητικών και πολύχρωμων στοιχείων και τη μακριά φούστα που καλύπτει τα πόδια εξ' ολοκλήρου. Αυτοί οι δύο παράγοντες [διακόσμηση και μη-πρακτικότητα] μας αποδεικνύουν ότι η γυναίκα υστερεί σημαντικά στην εξέλιξη της τις τελευταίες δεκαετίες». Αντίστοιχα, ο Le Corbusier αποστρέφεται την αισθητική του μεσοαστικού Βικτωριανού οίκου και τα αντικείμενα που παράγονται λόγω της επίδρασης του δημοφιλούς γούστου, τα οποία κατά τη γνώμη του, διακοσμούνται για να καλύψουν την κακή κατασκευή και τα φθηνά υλικά, ούτως ώστε να μπορούν να πωληθούν σε χαμηλές τιμές στα «shop-girls»<sup>38</sup> (Negrin 2006, 225).

Ως αποτέλεσμα της κριτικής της διακόσμησης στο τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα, αρχίζουν να διαμορφώνονται νέα αισθητικά πρότυπα με επίκεντρο τον χώρο των εφαρμοσμένων τεχνών. Σε αυτό το πλαίσιο δημιουργούνται διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα, όπως το Arts and Crafts (1880-1910), το οποίο αντιτίθεται πρώτον στον εξανδραποδισμό του

---

<sup>38</sup> Η αναφορά του Le Corbusier προκύπτει από μια συνήθη πρακτική των γυναικών συζύγων των αστικών τάξεων κατά τον ύστερο δέκατο ένατο αιώνα – η οποία συμβαδίζει με την ιδεολογία του οικιακού περιορισμού και την αντίληψη του σπιτιού ως το «βασιλείο» της γυναίκας – που ήταν η ενασχόληση τους με την περίτεχνη διαρρύθμιση του εσωτερικού του σπιτιού και η έκφραση της προσωπικής αισθητικής της μέσα από την επιλογή χρωμάτων, υφασμάτων και επίπλων.



τεχνίτη μέσα στο βιομηχανικό σύστημα, και δεύτερον στη βικτωριανή υπερ-επεξεργασία και αισθητική. Σε αυτό το πλαίσιο, τίθενται οι βάσεις των μετέπειτα αισθητικών και σχεδιαστικών αρχών που υποστηρίζουν την «ειλικρίνεια του υλικού» [truth to material] και τον λειτουργισμό [functionalism] στον σχεδιασμό. Ωστόσο, σε αντίθεση με τα μοντερνιστικά κινήματα του εικοστού αιώνα, η διακόσμηση και η χειροτεχνία κατέχει ένα σημαντικό ρόλο στην επίτευξη των αισθητικών σκοπών του κινήματος Arts and Crafts αφού, μέσα από την αναπόληση των προ-βιομηχανικών οικονομικών συστημάτων και των μεσαιωνικών συντεχνιών, υποστηρίζεται η κατάργηση της διάκρισης των τεχνών που ενισχύεται μέσα από τη βιομηχανική παραγωγή, και η συγχώνευση των καλών τεχνών με τις εφαρμοσμένες (Egbert 1970, 444-446, 450).<sup>39</sup>

Η ρητορική του μοντερνιστικού σχεδιασμού, η οποία θεμελιώνεται στην ακραία προσήλωση στη λειτουργικότητα, την πρακτική χρησιμότητα και την απόλυτη γεωμετρική απλότητα, εμπερικλύεται στη χαρακτηριστική φράση του Αμερικανού αρχιτέκτονα Louis Sullivan, «form follows function» (1869) και αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο της αισθητικής του μοντερνισμού το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα. Έτσι, ο κανόνας του μοντερνισμού, όπως διαμορφώνεται από τους σημαντικότερους (άνδρες) μοντερνιστές, όπως ο Loos, ο Le Corbusier ή ο Clement Greenberg, βασίζεται στην υπεροχή των αρρενωπών γνωρισμάτων, όπως απλότητα, αυθεντικότητα και ακεραιότητα, έναντι των θηλυκών, συναισθηματικότητα, διακόσμηση, επίδειξη (Heynen 2005, 3), διαμορφώνοντας αυτό που διάφοροι θεωρητικοί περιγράφουν ως μια αισθητική επιδεικτικής αρρενωπότητας [machismo aesthetic], η οποία βασίζεται στην απόρριψη οποιονδήποτε στοιχείων σχετίζονται με τη

---

<sup>39</sup> Όπως υποστηρίζει ο Donald D. Egbert, ο William Morris, κύριος εκπρόσωπος του κινήματος, «επεδίωκε την αναβίωση της χειροτεχνίας ως ένα μέσο αποκατάστασης της ευημερίας του κάθε εργαζομένου που απανθρωποιήθηκε από τη μηχανή». Επιπλέον, «αποδεχόταν πλήρως τη θεωρία του Μάρξ ότι ο διαχωρισμός της εργασίας υπο τον καπιταλιστικό βιομηχανικό σύστημα είναι πρωταρχικός παράγοντας της κοινωνικής διάσπασης, και κατά συνέπεια της καλλιτεχνικής διάσπασης» (1970, 446). Ως εκ τούτου, η κατάργηση της ιεραρχικής κατηγοριοποίησης των τεχνών στη θεωρία του κινήματος αποκτά πολιτική και κοινωνική υπόσταση και γίνεται μέσο άσκησης κριτικής στο αναδυόμενο καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής.

θηλυκότητα (Felski 1995, 24). Όπως υποστηρίζει η Llewellyn Negrin, στο «Ornament and the Feminine», μέσα από τον μοντερνιστικό λόγο του εικοστού αιώνα, «το κόσμημα [ornament] [...] δυσφημιζόμενο ως επουσιώδες, παράλογο και επιφανειακό» παρουσιάζεται ως το αντίθετο της λειτουργικότητας, του ουσιώδες και του λογικού – στοιχεία που θεωρούνται προνόμιο της ανδρικής σφαίρας (2006, 220-221).

Μια από τις πιο χαρακτηριστικές αποδοκίμασιες της κόσμησης και των διακοσμητικών τεχνών βρίσκεται στο δοκίμιο του Loos, «Ornament and Crime» (1908), όπου οποιοδήποτε στοιχείο διακόσμησης (από τη δερματοστιξία μέχρι τις τοιχογραφίες) συνδέεται με το έγκλημα, τον κοινωνικό εκφυλισμό, τον πρωτογονισμό, την πνευματική ανωριμότητα, τον ηδονισμό – συμπεριφορές τις οποίες συσχετίζει με τα παιδικά στάδια του ατόμου και με τις απολίτιστες κοινωνίες:

Ο άνθρωπος της εποχής μας ο οποίος, ανταποκρινόμενος σε μια εσωτερική παρότρυνση, καλύπτει τους τοίχους με ερωτικά σύμβολα είναι εγκληματίας ή εκφυλισμένος. [...] Ο πολιτισμός μιας χώρας μπορεί να εκτιμηθεί από την έκταση των κακογραφιών στους τοίχους των αποχωρητηρίων. Σε ένα παιδί αυτό είναι ένα φυσικό φαινόμενο [...]. Αλλά αυτό που είναι φυσικό για τον Παπούα και το παιδί, είναι σύμπτωμα εκφυλισμού για τον σύγχρονο ενήλικα. Έκανα την ακόλουθη ανακάλυψη και τη μεταφέρω στον κόσμο: *Η εξέλιξη του πολιτισμού είναι συνώνυμη με την αφαίρεση της κόσμησης από τα χρηστικά αντικείμενα* (Loos 1970, 19, έμφαση στο πρωτότυπο).

Παράλληλα, η έλλειψη διακόσμησης παρουσιάζεται στο δοκίμιο ως «πνευματική δύναμη» και αναγκαία συνθήκη για την πρόοδο ενός πολιτισμού αναπαράγοντας μια εγελιανή τελεολογική αντίληψη της προόδου – δηλαδή όσο πιο κοντά στη νεωτερικότητα βρίσκεται ένας πολιτισμός, τόσο πιο απλή γίνεται η φόρμα των αντικειμένων: «από τη στιγμή που η κόσμηση δεν αποτελεί πλέον φυσικό προϊόν του πολιτισμού μας, είναι ένα φαινόμενο είτε οπισθοδρομικότητας είτε παρακμής [...]. Κανένα κόσμημα δεν μπορεί να φτιάχεται πλέον από οποιοδήποτε ζει στο δικό μας πολιτισμικό επίπεδο» (Loos 1970, 22, 23, 24).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Παράλληλα, όπως αναφέρουν οι Henry-Russell Hitchcock και Philip Johnson, «η απουσία διακόσμησης εξυπηρετεί [...] στην επιφανειακή διαφοροποίηση του παρόντος στυλ από τα στυλ του παρελθόντος [...]» (1995, 81).

Στο μέσο του εικοστού αιώνα, οι θέσεις αυτές ενισχύονται και αποκτούν νέα νοήματα και συνδηλώσεις μέσα από τα κριτικά δοκίμια του Clement Greenberg, όπου η έννοια της διακόσμησης, συνδυαζόμενη με τη θηλυκότητα, χρησιμοποιείται ως κριτικό εργαλείο για την ποιοτική διάκριση μεταξύ της «υψηλής» (αφηρημένης) τέχνης και της «απλής» διακόσμησης, με αποτέλεσμα την παγίωση της ιεραρχικής κατηγοριοποίησης των τεχνών και των χειροτεχνιών (Auther 2004, 341-342, 353). Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται στον εκθειασμό των χαρακτηριστικών του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού – μέγεθος, δράση, ενέργεια – σύμφωνα με τον T.J. Clark, αποτελεί μέρος ενός συστήματος αλληγοριών της αρρενωπότητας, το οποίο «αντιτίθεται [...] στον αποδυναμωμένο (δηλ., «εκθλυμένο») ευρωπαϊκό μεταπολεμικό πολιτισμό» (Chadwick 2012, 320). Επιπλέον, στην κριτική του Greenberg, η διακόσμηση μέσω της σύνδεσης της με τη μαζική κουλτούρα και το «κακό γούστο» [kitsch] δεν υποβαθμίζεται απλώς σε σύγκριση με την υψηλή κουλτούρα, αλλά ακόμα αποτελεί απειλή γι' αυτή αφού, όπως ο ίδιος δηλώνει στο *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, «η διακόσμηση είναι το φάντασμα που στοιχειώνει τη ζωγραφική του μοντερνισμού, και μέρος της κύριας αποστολής της τελευταίας είναι να βρεί τρόπους να χρησιμοποιήσει τη διακόσμηση εναντίον του εαυτού της» (Auther 2004, 343).

Ωστόσο, όπως αναφέρει η Anger, στο βιβλίο *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, οι μοντερνιστές ζωγράφοι «ανακαλύπτουν την καθαρή φόρμα» – τον κυριότερο στόχο του μοντερνισμού – «στην κόσμηση<sup>41</sup> [...], η οποία παρόλες τις υποσχέσεις της είναι πάντα αμαυρωμένη με συνδηλώσεις όπως υλικότητα, οικιακότητα, θηλυκότητα, παρακμή και

---

<sup>41</sup> Σε αυτή την παραδοχή καταλήγει και ο Greenberg σχολιάζοντας τα έργα των Paul Klee και Henri Matisse, σημειώνοντας ότι και οι δύο «υπονομεύουν επικερδώς την ένταση μεταξύ των διακοσμητικών και μη-διακοσμητικών μέσων, επιπεδοποιώντας και γενικεύοντας τα μοτίβα [τους] για χάρη ενός πιο αφηρημένου, «καθαρότερου», [...] αποτελέσματος» (Auther 2004, 343). Ωστόσο, η αναφορά αυτή γίνεται και πάλι υποτιμώντας τη διακόσμηση σε σύγκριση με την (αφηρημένη) ζωγραφική, αφού για τον Greenberg, η χρήση/εκμετάλλευση των διακοσμητικών μέσων γίνεται προς το συμφέρον και την επίτευξη των στόχων του μοντερνιστικού προτύπου.

υπερβολή» (2004, 2, έμφαση στο πρωτότυπο). Ως εκ τούτου, πραγματοποιείται από τον μοντερνισμό μια προσπάθεια «επανένδυσης» [re-dressing] της προβληματικής φύσης της διακόσμησης για να «εξυπηρετήσει την κατασκευή της εικόνας μιας καθαρής, αρρενωπής τέχνης και καλλιτέχνη» (Anger 2004, 5). Επομένως, η σχέση του μοντερνισμού με τη διακόσμηση και τη χειροτεχνία δεν μπορεί να περιγραφεί αποκλειστικά μέσα από μια μονοδιάστατη συγκρουσιακή κατάσταση, αλλά ως μια πολύπλοκη αμφίδρομη (αλλά όχι ισότιμη) σχέση ανταλλαγών και επιρροών.

Η αρνητική στάση του Greenberg είναι χαρακτηριστική στην κριτική του απέναντι σε κινήματα όπως το Bauhaus, όπου τα όρια μεταξύ των διαφόρων ειδών τέχνης γίνονται ακόμα πιο ρευστά και η συγχώνευση της τέχνης με την καθημερινότητα και τη μαζική παραγωγή ακόμα πιο έντονη (Auther 2004, 345). Ο Walter Gropius, (όπως οι προηγούμενοι του Morris, Ruskin κ.ά.) υπερασπίστηκε την απόρριψη του διαχωρισμού των τεχνών, όπως διαμορφώθηκε από την ακαδημαϊκή Δυτική παράδοση, λόγω του «καταστροφικού αποτελέσματος που είχε στις τέχνες, την κοινωνία, και ιδιαίτερα στον καλλιτέχνη και τον τεχνίτη ως άτομα» (Egbert 1970, 651). Η θέση του Gropius γίνεται πράξη στο Bauhaus με τη λειτουργία διαφόρων εργαστηρίων όπου διδάσκονταν καλές και εφαρμοσμένες τέχνες όπως ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, κεραμική, υφαντική, μεταλλοτεχνία κ.λπ.<sup>42</sup> Ωστόσο, όπως ισχυρίζεται η T'ai Smith, τα εργαστήρια της Σχολής παρέμεναν άρρηκτα συνδεδεμένα με έμφυλα στερεότυπα, βάσει των οποίων διακρίνονταν σε ανδρικά και γυναικεία αναλόγως της «φύσης» των εργασιών που πραγματοποιούσαν και των υλικών που επεξεργάζονταν. Κατ' αυτό τον τρόπο, το εργαστήριο της υφαντικής, με το οποίο ασχολείται σε βάθος το βιβλίο της Smith, *Bauhaus weaving theory*, «κατελάμβανε μια εκθηλυμένη θέση στη σχολή

---

<sup>42</sup> Όπως αναφέρει ο Gropius στην προκήρυξη της Σχολής, το 1919, βασικός στόχος του Bauhaus ήταν η δημιουργία «μιας νέας συντεχνίας τεχνιτών, χωρίς τους ταξικούς διαχωρισμούς που εγείρουν ένα αλαζονικό φράγμα μεταξύ τεχνίτη και καλλιτέχνη» και η «επανένωση όλων των κλάδων της πρακτικής τέχνης – γλυπτική, ζωγραφική, χειροτεχνήματα και χειροτεχνίες – ως αναπόσπαστες συνιστώσες της νέας αρχιτεκτονικής» (Frampton, 2007, 123· Dickerman 2009, 27).

του Bauhaus [...], κυρίως λόγω του ότι τα υλικά και οι πρακτικές του θεωρούνταν υποδεέστερα σε σύγκριση με την πιο θεμελιώδη πρακτική της φόρμας και της θεωρίας του χρώματος ή τη λειτουργιστική λογική της αρχιτεκτονικής» (2014, xxvii-xxviii) και γι' αυτόν τον λόγο «παρέμενε συστηματικά στην περιφέρεια του λόγου» της Σχολής (Smith 2008, 55).<sup>43</sup>

Εντούτοις, η σχέση τέχνης-χειροτεχνίας στη σχολή του Bauhaus παρουσιάζεται ιδιαίτερα πολύπλοκη και πολυδιάστατη καθότι ήταν συνυφασμένη με τις αντιθέσεις και τις ανατροπές των έμφυλων ταυτοτήτων στην κοινωνία, τις εκάστοτε επιδιώξεις της Σχολής, τη σχέση τέχνης και τεχνολογίας, την οικιακότητα, τη μαζική κουλτούρα και τη βιομηχανία. Για παράδειγμα, στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας του εικοστού αιώνα, όταν οι αισθητικοί στόχοι της Σχολής ταυτίζονται περισσότερο με το αρχιτεκτονικό τμήμα της, πραγματοποιείται ένας σταδιακός επαναπροσδιορισμός της θεωρητικής και πρακτικής υπόστασης του εργαστηρίου της υφαντικής μέσα από τη ρητορική του λειτουργισμού και της μοντερνιστικής αισθητικής.<sup>44</sup> Μέσα από τα δοκίμια των Gunta Stölzl και Helene Schmidt-Nonné, η έμφαση των πειραματισμών με τα υλικά και τις φόρμες μεταφέρεται από την καθαρά πρακτική διάσταση των υφασμάτων στη μελέτη του ίδιου του αρχιτεκτονικού χώρου και της χρησιμότητας τους στον μοντέρνο κόσμο. Παράλληλα, με την αναθεώρηση του ρόλου της υφαντικής στον σύγχρονο σχεδιασμό αναδεικνύεται η αυτονομία<sup>45</sup> και η ευελιξία

---

<sup>43</sup> Άλλωστε, το Bauhaus ανέκαθεν ήταν συνδεδεμένο με τους σημαντικούς άνδρες δασκάλους, όπως ο Gropius, ο Klee, ο Wassily Kandinsky, ο Hans Meyer κ.α., οι οποίοι καθόριζαν τις φιλοσοφίες, τους στόχους και τις κατευθύνσεις της Σχολής.

<sup>44</sup> Η αναθεώρηση που πραγματοποιείται στο Bauhaus συμβαδίζει, επίσης, με τη νέα υπόσταση της γυναίκας, όπως εισάγεται στη Δυτική Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική τη δεκαετία του 1920. Η Νέα Γυναίκα [New Woman] ως «ενεργός παράγοντας στην κοινωνία και τον πολιτισμό» προωθείται μέσα από μια ανανεωμένη εικόνα της σύγχρονης γυναίκας και του περιβάλλοντος της. Σε αυτό το πλαίσιο, οι γυναίκες αποτελούν ένα σημαντικό καταναλωτικό κοινό και η μόδα και η αρχιτεκτονική είναι τα δύο κυριότερα πεδία τα οποία καλούνται να καλύψουν ή και να παράγουν πολλές φορές τις ανάγκες της σύγχρονης γυναίκας. Ωστόσο, αυτή η «νέα εικόνα έχει να κάνει ελάχιστα με την ουσιαστική αλλαγή των συνθηκών ζωής των γυναικών» (Chadwick 2012, 276· Smith 2014, 74-76).

<sup>45</sup> Η αυτονόμηση της υφαντικής ως τέχνη είναι ουσιαστική στην ανατροπή της αρνητικής κριτικής της διακόσμησης, αφού μια από τις αδυναμίες που καταλογίζεται συχνά στις διακοσμητικές τέχνες είναι η έλλειψη αυτονομίας των έργων που παράγουν. Μια από τις πρώτες κριτικές είναι αυτή των κυβιστών ζωγράφων Albert

του ως υλικό, αφού όπως επισημαίνει η Stölzl στο κείμενο «Weaving at the Bauhaus» (1926), το προϊόν που παράγεται από τη διαδικασία της ύφανσης «αιωρείται μεταξύ της ζωγραφικής – μια σύνθεση ή ένα «αντικείμενο από μόνο του» – και της λειτουργίας του ως κουρτίνα, τάπητας ή ύφασμα επίπλωσης» (Smith 2014, 64, 66).<sup>46</sup> Ένα παράδειγμα είναι το έργο της Stölzl *5 Choirs (5 Chöre)* (1928) [Εικ. 1], όπου η έμφαση στην πιο εικαστική λειτουργία του υφαντού, πραγματοποιείται κυρίως μέσω της (επιδιωκόμενης από τις αρχές του Bauhaus) εφαρμογής των βασικών αρχών της γεωμετρικής αφαίρεσης. Η επιρροή από τον Klee, ο οποίος δίδασκε τα, πολύ βασικά για το πρόγραμμα της Σχολής, εισαγωγικά μαθήματα στην αφαίρεση, το χρώμα και τη φόρμα, είναι αναμφίβολα εμφανής.<sup>47</sup>

Παρόλα αυτά, η προσπάθεια υπεράσπισης και ανάδειξης του εργαστηρίου της υφαντικής στον χώρο του σχεδιασμού συχνά πραγματοποιείται μέσω της αναπαραγωγής (ακόμα και από τις ίδιες τις υφάντριες) μιας (θετικής) ουσιοκρατικοποιημένης αντίληψης για τη θηλυκή φύση του εργαστηρίου και για τη γυναικεία δράση μέσα σε αυτό: «η Schmidt-Nonné φαίνεται να αναγνωρίζει ότι η υφαντική είναι μια εργασία που ταιριάζει περισσότερο στα έμφυτα ταλέντα της γυναίκας ή στην προσοχή της στις ‘λεπτομέρειες’ παρά στην ανδρική ‘χωρική [spatial] φαντασία’» (Smith 2014, 65, 69).<sup>48</sup>

---

Gleizes και Jean Metzinger, *On Cubism* (1912), όπου όπως αναφέρουν η διακόσμηση είναι «ουσιαστικά εξαρτώμενη [από το αντικείμενο], αναγκαστικά ατελής» (Auther 2004, 346).

<sup>46</sup> Ένα σημαντικό σημείο της επιδίωξης της κατάργησης της ποιοτικής κατηγοριοποίησης μεταξύ ενός ζωγραφικού έργου και ενός υφαντού είναι τα ενυπόγραφα υφάσματα από την υφάντρια του Bauhaus, Ottilie Bergner. Με την έννοια της αυθεντικότητας που εισάγεται στα υφαντά μέσω της προσαρμογής της επωνυμίας, απαλλάσσονται από την ανωνυμία που συνδέεται με την λαϊκή δημιουργία, τη μαζική παραγωγή και τη χειροτεχνία, προσδίδεται πολιτισμική και οικονομική αξία στο έργο και ο δημιουργός αποκτά την ιδιότητα του καλλιτέχνη-εφευρέτη (Smith 2008, 56, 60-62). Για την πολυδιάστατη σχέση της αυθεντικότητας και του φύλου στη Σχολή του Bauhaus βλ. Smith 2008, 54-57.

<sup>47</sup> Η εκπαίδευση όλων των φοιτητών του Bauhaus στην αφαίρεση, πριν από την επιλογή της κατεύθυνσης σπουδών που θα ακολουθούσαν, ήταν βασική προϋπόθεση της Σχολής. Αυτά τα βασικά εισαγωγικά μαθήματα διδάσκονταν κυρίως από τον Klee και τον Kandinsky, ενώ ιδιαίτερα ο πρώτος, μέσω του ενδιαφέροντος του για τα μοτίβα και τη διακόσμηση ήταν βασική επιρροή για τις υφάντριες στην άντληση αφαιρετικών στοιχείων με σκοπό την απόδοση νοήματος και εικαστικής αξίας στα υφαντά τους (Dickerman 2009, 17, 21).

<sup>48</sup> Η ουσιοκρατικοποίησή του εργαστηρίου ως ένας κατ’ εξοχήν γυναικείος χώρος, τις περισσότερες φορές επιδιωκόταν από τις υφάντριες συνειδητά και για πρακτικούς λόγους, όπως το να αποκτήσουν περισσότερη αυτονομία και ελευθερία στον πειραματισμό αποφεύγοντας την επίβλεψη από τους (άντρες) μεγάλους δασκάλους του Bauhaus και τους επιχειρηματίες και για να προσελκύσουν περισσότερο γυναικείο κοινό (Smith 2014, 76-77).



Εικ. 1: Gunta Stölzl, *5 Choirs [5 Chöre]*, 1928, ύφανση Jacquard σε βαμβακερό, μάλλινο, τεχνητό μετάξι (rayon) και μεταξωτό, 229 x 143 εκ. Die Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Lübeck

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αρχές της δεκαετίας του 1970, αρχίζει να ασκείται έντονη κριτική στο ηγεμονικό πρότυπο του Δυτικού μοντερνισμού σε διάφορα επίπεδα. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιείται παράλληλα με τη δημιουργία των πρώτων σημαντικών κινημάτων διαμαρτυρίας απέναντι στον σεξισμό, τον ρατσισμό, τον πόλεμο, την εργασιακή υποδούλωση κ.τ.λ. (Chadwick 2012, 344· Reckitt και Phelan 2001, 21). Σε αυτό το πλαίσιο, η ιεραρχική κατηγοριοποίηση μεταξύ τέχνης και χειροτεχνίας που παγιώνεται μέσα από τον κυρίαρχο μοντερνιστικό λόγο, ο οποίος μέχρι το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα δεν δέχεται καμιά ουσιαστική κριτική, αρχίζει τώρα να αμφισβητείται έντονα κυρίως μέσω των διαφόρων φεμινιστικών (καλλιτεχνικών) κινημάτων που εμφανίζονται σε Η.Π.Α και Ευρώπη (Auther 2004, 357). Τα κινήματα αυτά «επηρέασαν σημαντικά την καλλιτεχνική πρακτική [...] μέσα από τον συνεχή προβληματισμό και την πρόκληση απέναντι στις πατριαρχικές παραδοχές των ιδεολογιών για την ‘τέχνη’ και τον ‘καλλιτέχνη’» και την «αντίθεση τους στην υποτιμητική, οικουμενική, πατριαρχική αισθητική που χαρακτηρίζει τον

Μοντερνισμό» (Chadwick 2012, 338, 344). Οι φεμινίστριες καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τις διακοσμητικές τέχνες, εντάσσοντας στοιχεία τους στο πεδίο των καλών τεχνών, θεωρώντας ότι αποτελούν πιο κατάλληλο μέσο από την μπογιά (η οποία συσχετίζεται με το ανδροκρατούμενο – προνομιούχο – πεδίο της ζωγραφικής) για να προβάλουν φεμινιστικές δηλώσεις και να υπερασπιστούν μια «καταπιεσμένη πλευρά» του μοντερνισμού (Parker 2010, xiv· Negrin 2006, 220). Όπως υποστηρίζουν οι Helena Reckitt και Peggy Phelan, «μορφές τέχνης που προηγουμένως θεωρούνταν ‘χειροτεχνίες’ παρά μορφές ‘υψηλής τέχνης’, όπως η υφαντική, το quilting και η κέντηση, επαναξιοποιούνται ως ευχερείς και προσβάσιμες γλώσσες για σοβαρά αιχμηρή καλλιτεχνική δημιουργία» (2001, 31-32). Η χρήση μη-συμβατικών (για τη Δυτική τέχνη) υλικών και μεθόδων, όπως ύφασμα, κέντημα, κ.λπ., αποτελεί βασικό σημείο της φεμινιστικής κριτικής στον «τρόπο που η ιστορία της τέχνης τίμησε συγκεκριμένα υλικά και συγκεκριμένες διεργασίες αντί για άλλες» (Chadwick 2012, 363).

Εντούτοις, η φεμινιστική προσέγγιση σε ένα μεγάλο βαθμό παραμένει παγιδευμένη στην κυρίαρχη ιδεολογία του μοντερνισμού, αφού η συγχώνευση των διακοσμητικών τεχνών με την υψηλή τέχνη δεν πραγματοποιείται παράλληλα με την αναθεώρηση και τον επαναπροσδιορισμό του ορισμού της ίδιας της διακόσμησης και την απόρριψη των όποιων συσχετισμών της με έμφυλες κατηγοριοποιήσεις, αλλά αντιθέτως στις περισσότερες περιπτώσεις χρησιμοποιεί τα ίδια τα στερεότυπα που υποβάλλονται από τον μοντερνιστικό ηγεμονικό λόγο αντιστρέφοντας το πρόσημο από αρνητικό σε θετικό (Negrin 2006, 227-228). Η προσπάθεια των περισσότερων φεμινιστριών καλλιτεχνών περιορίζεται στην μεταποίηση των όρων θηλυκότητα και διακόσμηση αφαιρώντας τις αρνητικές συνδηλώσεις που τους συνοδεύουν: όπως αναφέρει η καλλιτέχνης Kate Walker (σε παραπομπή της Parker), «δεν ανησύχησα ποτέ ότι η συσχέτιση του κεντήματος με τη θηλυκότητα, τη γλυκύτητα, την παθητικότητα και την υπακοή μπορεί να ανατρέψουν τις φεμινιστικές



προθέσεις του έργου μου. Η θηλυκότητα και η γλυκύτητα είναι μέρος της γυναικείας ισχύος» (Parker 2010, 207).

Επομένως, η προσπάθεια καταξίωσης των τεχνών που σχετίζονται με τη γυναικεία παραγωγή μέσω μιας [ανα]διατύπωσης του μοντερνιστικού λόγου – είτε μέσω της ενίσχυσης των θηλυκών ιδιοτήτων όπως συμβαίνει στη φεμινιστική τέχνη είτε μέσω της προσπάθειας απάλειψης τους από κινήματα όπως το Bauhaus, το Arts and Crafts και τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες (όπως το Dada, ο Ρωσικός Κονστρουκτιβισμός κ.α.)<sup>49</sup> – παραμένει σε ένα πρώτο επίπεδο ανάλυσης, το οποίο πολλές φορές ενισχύει την έμφυλη κατηγοριοποίηση και συντηρεί τις πατριαρχικές ηγεμονικές οριοθετήσεις του Δυτικοευρωπαϊκού κανόνα.<sup>50</sup> Την άποψη αυτή ενισχύει ο Huyssen, στο βιβλίο *After the Great Divide: modernism, mass culture, postmodernism*, όπου αναφέρει ότι «σε σχέση με το φύλο και τη σεξουαλικότητα, εντούτοις, η ιστορική avant-garde ήταν σε γενικές γραμμές το ίδιο πατριαρχική, μισόγυνη, και αρρενοποιημένη όσο οι κύριες τάσεις του μοντερνισμού» (1986, 55). Επομένως, παρά τις ριζικές μεταβολές που επέφερε η αμφισβήτηση των φεμινιστικών κινήματων στο πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο της καλλιτεχνικής πρακτικής, έκθεσης, αποδοχής και ερμηνείας του έργου των γυναικών, η ιεραρχική κατηγοριοποίηση μεταξύ των υψηλών και ελάσσωνων τεχνών και η σύνδεση των τελευταίων με τη θηλυκότητα, όπως διαμορφώθηκε από τη Δυτική παράδοση, δεν καταφέρνει να ανατραπεί πλήρως.

---

<sup>49</sup> Παρόλο που στα δύο καλλιτεχνικά κινήματα που αναφέρονται, έγιναν (ίσως για πρώτη φορά) σημαντικά βήματα για την υπεράσπιση της ισότητας των φύλων και την εμπλοκή των γυναικών στην καλλιτεχνική παραγωγή, δεν ολοκληρώνεται κάποια ιδιαίτερη πρόοδος στη βάση του διαχωρισμού και της ιεραρχικής κατηγοριοποίησης των τεχνών και της απαλλαγής της διακόσμησης από τη σύνδεση της με τη θηλυκότητα. Ουσιαστικά, βασίστηκαν στην απλή συμμετοχή των γυναικών σε έναν, κατά τα άλλα, ανδροκρατούμενο χώρο.

<sup>50</sup> Και οι δύο προσεγγίσεις πραγματοποιούνται στη βάση της αντίδρασης απέναντι στον πρωτότυπο Δυτικό μοντερνισμό, σε σύγκριση με τον οποίο ο «γυναικείος» ή ο «διακοσμητικός» μοντερνισμός παραμένει πάντοτε ατελής. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ήταν κοινή αποδοχή από άντρες και γυναίκες στοχαστές ότι «οι γυναίκες θα μπορούσαν να εισηγηθούν στη νεωτερικότητα» μόνο με τον «περιορισμό των θηλυκών ιδιοτήτων» και «την απόκτηση των χαρακτηριστικών που παραδοσιακά κατηγοριοποιούνται ως ανδρικές» (Felski 1995, 18-19· Bovenschen και Weckmueller 1977, 131). Από την άλλη πλευρά, προς το τέλος του εικοστού αιώνα, η εναντίωση της φεμινιστικής τέχνης σε αυτή την προσέγγιση καταλήγει στην ουσιοκρατικοποίηση των γυναικείων χαρακτηριστικών και την ενίσχυση των έμφυλων ταυτοτήτων.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ο «άλλος» αρχιτεκτονικός Μοντερνισμός στην Κύπρο

Σε αντίθεση με την κυρίαρχη αφήγηση της ιστορικής εξέλιξης του μοντερνισμού, η οποία ακολουθεί μια γραμμική πορεία ανάπτυξης και εξάπλωσης από τα «κέντρα» (Βόρεια και Δυτική Ευρώπη, και Βόρεια Αμερική) στις «περιφέρειες», η εργασία μελετά την ύπαρξη ενός εναλλακτικού μοντερνισμού στην Κύπρο, αμφισβητώντας τη συμβατική ευρωκεντρική γεωγραφική και χρονική οριοθέτηση. Ο μοντερνισμός στην Κύπρο ως απότοκο της κυπριακής-μεσογειακής εμπειρίας της νεωτερικότητας είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την αποικιοκρατία, τα προγράμματα «εκσυγχρονισμού» στην περιοχή της Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής και την κατασκευή πολιτισμικών ταυτοτήτων. Παράλληλα, «οι αισθητικές αναζητήσεις των αρχιτεκτόνων της εποχής ενσωμάτωναν τις συζητήσεις και τις αντιπαραθέσεις της παγκόσμιας αρχιτεκτονικής κουλτούρας» (Πύλα 2009, 32-35, 37). Στο παρόν κεφάλαιο, θα εξεταστούν κάποια εκ των σημαντικότερων έργων της μοντέρνας κυπριακής αρχιτεκτονικής, συμπεριλαμβανομένου του διαλόγου τους με αμφιλεγόμενες για τον Δυτικό μοντερνισμό έννοιες, όπως η «διακόσμηση» και η «παράδοση».<sup>51</sup> Στο πλαίσιο της μελέτης «άλλων» μοντερνισμών, η διερεύνηση του κυπριακού αρχιτεκτονικού μοντερνισμού και της σχέσης του με τη διακόσμηση ως μια εναλλακτική έκφανση της μοντέρνας τέχνης, αποσκοπεί στην απόρριψη του οικουμενικού μοντερνιστικού κανόνα και την αποδόμηση του σχήματος κέντρου-περιφέρειας σε επίπεδο γεωγραφικό, πολιτικό, πολιτισμικό και φυλετικό. Σύμφωνα με τον Partha Mitter, «η σχέση κέντρου-περιφέρειας δεν είναι μόνο γεωγραφική αλλά είναι επίσης θέμα ισχύος και εξουσίας που εμπλέκει τη φυλή, το φύλο και τον σεξουαλικό προσανατολισμό» (2008, 540). Επομένως, η αποκέντρωση του μοντερνιστικού λόγου πραγματοποιείται με την παράλληλη αποπεριφερειοποίηση του κυπριακού μοντερνισμού και των διακοσμητικών τεχνών (σε συνάφεια με τον λόγο που τις

---

<sup>51</sup> Η διαπραγμάτευση με την έννοια της παράδοσης στην πορεία της μελέτης αφορά περισσότερο τις πιο λαϊκές αχρονικές πολιτισμικές πρακτικές ενός «τόπου», παραβλέποντας τον τοπικιστικό ή εθνικιστικό χαρακτήρα που προσλαμβάνει κάποτε.

περιβάλλει όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο) ως υποδεέστερα του Δυτικού πρωτοτύπου και την ανάδειξη τους σε εναλλακτικούς ισότιμους μοντερνισμούς.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική του εικοστού αιώνα, σηματοδεύτηκε από μια τάση αναθεώρησης των απόλυτα ορθολογιστικών αρχών στον σχεδιασμό των κτιρίων, και εξέτασης των προ-βιομηχανικών ανώνυμων αρχιτεκτονικών συστημάτων (κυρίως των μη-Δυτικών περιοχών). Η τάση αυτή απορρέει από την αντίδραση στην οικουμενικότητα του Δυτικού μοντερνισμού, όπως διαμορφώνεται στις αρχές του αιώνα και επιβάλλεται μέσω «της βιομηχανοποίησης, της ευρωπαϊκής επέκτασης και της δυτικοποίησης των διαφόρων [αρχιτεκτονικών] τύπων», και δημιουργεί ανησυχίες για την «εξάλειψη των περισσότερων παραλλαγών στο οικιστικό περιβάλλον ανά τον κόσμο» (Perera 2010, 76).<sup>52</sup>

Οι αναφορές στην παραδοσιακή/λαϊκή [vernacular] αρχιτεκτονική αντλούνται κυρίως από την περιοχή της Μεσογείου (Νότια Ευρώπη, Βόρεια Αφρική και Ανατολή) και συνδυάζονται με τις σύγχρονες οικοδομικές αρχές. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Josep Lluís Sert (σε αναφορά των Lejeune και Sabatino), «η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι μια επιστροφή στις αγνές και παραδοσιακές φόρμες της Μεσογείου» (2010, 1).<sup>53</sup> Η επαφή των μοντερνιστικών τάσεων με τη μεσογειακή αρχιτεκτονική συμβαίνει μέσω δύο παράλληλων προσεγγίσεων: αυτή του «κέντρου», των «ξένων» (Βόρειων) αρχιτεκτόνων, οι οποίοι αφομοιώνουν στοιχεία μιας άλλης παράδοσης που εντοπίζουν μέσα από την εμπειρία τους από τη μεσογειακή περιοχή, και αυτή της «περιφέρειας», των ντόπιων (Νότιων), οι οποίοι διαπραγματεύονται έννοιες της τοπικής τους παράδοσης (Lejeune και Sabatino 2010, 6-7). Όσον αφορά την πρώτη περίπτωση θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ευρωπαϊκή προσέγγιση της μεσογειακής αρχιτεκτονικής αποτελεί μέρος της οριενταλιστικής αντίληψης ενός χώρου

---

<sup>52</sup> Η συγκεκριμένη τάση αφορά αποκλειστικά τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και πρέπει να τονιστεί η διαφοροποίηση από τις τάσεις στις εικαστικές τέχνες την ίδια περίοδο.

<sup>53</sup> Μερικά από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής μεσογειακής αρχιτεκτονικής – πέρα από τις ιδιαιτερότητες της ειδικής αρχιτεκτονικής του κάθε μέρους – είναι η απλότητα της φόρμας, η ανοικτοσύνη προς το τοπίο και τη θάλασσα, οι εσωτερικοί υπαίθριοι χώροι και τα στενά περάσματα, η χρήση φωτεινών και έντονων χρωμάτων, και η έμφαση στις υφές και τα συμπαγή, φυσικά υλικά (Bradbury 2006, 6).

ακινητοποιημένου στον χρόνο και της ουσιοκρατικής εντύπωσης μιας μεσογειακής ενότητας (Çelik 1992, 60). Στη δεύτερη περίπτωση ανήκουν [και] οι Κύπριοι αρχιτέκτονες οι οποίοι φαίνονται να προβάλλουν μια διαφορετική αρχιτεκτονική προσέγγιση, η οποία «εκφράζεται μέσα από τη διάδραση του μοντερνισμού με τον τοπικό πολιτισμό» (Phokaides 2007, 32). Ωστόσο, οι δύο προσεγγίσεις χαρακτηρίζονται από μια αμφίδρομη σχέση ανταλλαγών και επιρροών. Όπως υποστηρίζει ο Charles W. Pollard με αναφορά στον Edouard Glissant, οι πολιτισμικές ανταλλαγές μεταξύ «κέντρου» και «περιφερειών» – πρώτα από το «κέντρο» προς τις «περιφέρειες» και μετά το αντίστροφο – καταλήγουν σε μια «νομαδική» περιφορά μέσω της οποίας «καταργείται η ίδια η έννοια κέντρου/περιφέρειας» (Friedman 2006, 429).

Στο νοτιοανατολικό άκρο της Μεσογείου – σταυροδρόμι μεταξύ Ανατολής και Δύσης – η Κύπρος σημαδεύτηκε από μια μακραίωνη και πολυτάραχη ιστορία, η οποία πέρασε από ποικίλα στάδια (Anastasiou 2008, 5). Από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη ιστορία της, οι διάφοροι κατακτητές, μέσα από μια συνεχή διαδικασία επιρροών, επεμβάσεων και ζυμώσεων με τους κατοίκους του νησιού, διαμόρφωσαν τον σημερινό υβριδικό κυπριακό «χώρο». Η κυπριακή αρχιτεκτονική συνιστά ένα «πολυεπίπεδο μωσαϊκό αρχιτεκτονικών ιστοριών» που συνδυάζει στοιχεία από το αρχαιοελληνικό και ρωμαϊκό παρελθόν με το μεσαιωνικό, που περιλαμβάνει βυζαντινές, γοθτικές, ενετικές και οθωμανικές επιρροές (Pyla και Phokaides 2009, 36). Σύμφωνα με τον Michael Given, τα διάφορα αρχιτεκτονικά στυλ του ιστορικού παρελθόντος της Κύπρου δεν αντιπροσωπεύουν κάποια αρχέγονη και αμετάβλητη «εθνότητα» αλλά αντίθετα, συνεχώς οικειοποιούνται, μεταποιούνται, επανανοηματοδοτούνται, δημιουργούν νέες συνδέσεις και «χρησιμοποιούνται για τοπικούς και ειδικούς σκοπούς» (2005, 406, 411).

Η μοντέρνα κυπριακή αρχιτεκτονική, άμεσα διαπλεκόμενη με τα πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά τεκτονόμενα του νησιού, χρειάζεται να μελετηθεί υπό το πρίσμα της νεώτερης ιστορίας της Κύπρου. Αναπόφευκτα, ο κυπριακός αρχιτεκτονικός χώρος

διαμορφώνεται με βάση τις ανησυχίες, τους προβληματισμούς, τις εντάσεις, τις φιλοδοξίες και τους στόχους που πηγάζουν από την πιο πρόσφατη ιστορία του τόπου: βρετανική αποικιοκρατία (1878-1960),<sup>54</sup> αποαποικιοποίηση, οικοδόμηση του κυπριακού κράτους, κοινωνικο-οικονομικός εκσυγχρονισμός, κατασκευή ταυτοτήτων, πολιτικές και εθνικές διαμάχες μεταξύ των δύο κύριων εθνοτικών ομάδων (Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων)<sup>55</sup> κ.λπ. (Pyla και Phokaides 2009, 36). Έτσι, ενώ για αιώνες στην Κύπρο ζούσαν διάφορες και διαφορετικές εθνότητες και στο μεγαλύτερο μέρος συνεργάζονταν αρμονικά, ο εικοστός αιώνας επιφέρει μεγάλες αλλαγές στο πολιτικό σκηνικό. Στη μεγαλύτερη διάρκεια του αιώνα η Κύπρος γνώρισε τεράστιες μεταπτώσεις: την επίσημη προσάρτηση της Κύπρου στα εδάφη της βρετανικής κυβέρνησης (1925), τους αντιαποικιακούς αγώνες, τις αυξανόμενες εντάσεις μεταξύ Ε/Κ και Τ/Κ, λόγω της ελπίδας της κάθε κοινότητας για ένωση με τις μητέρες-πατρίδες (Ελλάδα και Τουρκία αντίστοιχα), κ.λπ. (Αθανασιάδης 2007, 71-72). Οι πολιτικές εντάσεις συνέχισαν να εντείνονται και στη μετα-αποικιοκρατική εποχή, με τις δικαιοδικές ταραχές της δεκαετίας του 1960 που κορυφώθηκαν με το πραξικόπημα του 1974 και οδήγησαν στην τουρκική εισβολή, την κατοχή και τον διαχωρισμό του νησιού, γεγονότα που συγκρότησαν το μέχρι σήμερα ανεπίλυτο Κυπριακό Πρόβλημα.

Το πολυτάραχο ιστορικό (αποικιοκρατικό) παρελθόν της Κύπρου αποτέλεσε έναν σημαντικό παράγοντα για την «απουσία» του κυπριακού μοντερνισμού από τον ευρω-αμερικανικό λόγο (όπως συνέβη με όλες τις αποικίες) και την υποτιθέμενη (χρονική) καθυστέρηση που τον καθιστά υποδέεστερο του πρωτότυπου Δυτικού μοντερνισμού, κατά τον τρόπο που αναφέρθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια. Συγκεκριμένα, το χρονικό πλαίσιο

---

<sup>54</sup> Η Κύπρος έγινε αποικία των Άγγλων το 1878, έπειτα από τη μεταβίβαση των δικαιωμάτων του νησιού από τους Οθωμανούς, έναντι χρηματικής αμοιβής. Η αγγλική αποικιοκρατία έληξε με τις Συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου (1959) και την ανακήρυξη της Κυπριακής Ανεξαρτησίας (1960) κατοχυρώντας το δικαίωμα της επέμβασης, στις τρεις εγγυήτριες δυνάμεις: Ελλάδα, Τουρκία, Βρετανία.

<sup>55</sup> Στην Κύπρο, παράλληλα με τις δύο κύριες/μεγαλύτερες εθνοτικές ομάδες, υπάρχουν διάφορες άλλες μικρότερες, όπως οι Αρμένιοι, οι Μαρωνίτες και οι Λατίνοι.

που τοποθετείται ο υπό εξέταση κυπριακός μοντερνισμός και ενδιαφέρει την παρούσα ανάλυση, είναι η περίοδος 1930-1980.

Ο εικοστός αιώνας στην Κύπρο, υπό το πρίσμα του μοντερνισμού, μπορεί να χωριστεί σε δύο κύριες φάσεις: την αποικιοκρατική και τη μετα-αποικιοκρατική. Στην πρώτη φάση, οι αρχιτεκτονικές τάσεις συμβάδιζαν με τις εκάστοτε επιδιώξεις της αποικιοκρατικής κυβέρνησης. Βασικές προτεραιότητες ήταν ο εκσυγχρονισμός (ή/και εξευρωπαϊσμός) των κρατικών θεσμών και υποδομών, κυρίως στους τομείς της διακυβέρνησης, της υγείας και της παιδείας. Στη δεύτερη φάση, όπου η Κύπρος είναι πλέον ανεξάρτητο κράτος, η μοντέρνα αρχιτεκτονική γίνεται «σύμβολο και εργαλείο της αποαποικιοποίησης και της νεωτερικότητας» (Pyla και Phokaides 2009, 37). Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια οικοδόμησης του κυπριακού κράτους (μεταφορικά και κυριολεκτικά), μετά από πολλούς αιώνες αποικιοκρατίας, και της μεγάλης άνθησης της βιομηχανίας του τουρισμού. Επομένως, η Κύπρος αμφιταλαντεύεται μεταξύ δύο επιτακτικών αναγκών: της διαμόρφωσης μιας ομοιογενούς κυπριακής ταυτότητας (και ταυτόχρονα ευρωπαϊκής), και του ραγδαίου εκσυγχρονισμού που θα της εξασφαλίσει τουριστική ανάπτυξη και συνεπώς οικονομικά οφέλη. Σε αυτή τη δεύτερη φάση παρατηρούνται τα σημαντικότερα έργα της μοντέρνας κυπριακής αρχιτεκτονικής. Ωστόσο, τα όρια των δύο περιόδων δεν είναι απόλυτα χωριστά, αφού σε κάποιους τομείς η μια περίοδος τέμνεται με την άλλη. Άλλωστε, τα περισσότερα κτίρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής εμφανίζονται γύρω στη δεκαετία του 1950 και εξελίσσονται στην πορεία. Αυτό που αλλάζει κυρίως, στην κάθε χρονική περίοδο, είναι οι επιδιώξεις, οι στόχοι και οι ανησυχίες.

Σύμφωνα με τους Panayiota Pyla και Petros Phokaides, στο άρθρο «Architecture and Modernity in Cyprus», οι ιδέες και οι πρακτικές του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού άρχισαν να εισάγονται στην Κύπρο στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του εικοστού αιώνα, μέσω Κυπρίων ή Ευρωπαίων επαγγελματιών αρχιτεκτόνων με σπουδές στο εξωτερικό που

εγκαταστάθηκαν στο νησί, έπειτα από μια σειρά μεταρρυθμιστικών σχεδίων από τη βρετανική διακυβέρνηση, που προωθούσαν τον οικονομικό εκσυγχρονισμό και την αστικοποίηση της Κύπρου (2009, 36). Στο πλαίσιο αυτό, οικοδομούνται τα πρώτα δημόσια κτίρια στο πρότυπο του Δυτικού μοντερνισμού. Παράλληλα, οι εκδηλώσεις που πραγματοποιούνται για τα εγκαίνια των νέων δημοσίων κτιρίων, αποτελούν μια αφορμή για να «μεταφερθεί ο αποικιακός λόγος στον δημόσιο χώρο» (Pyla και Phokaides 2009, 42).

Η περίοδος μεταξύ των δεκαετιών 1930 και 1960 αποτελεί μεταβατικό στάδιο σε όλους τομείς της κυπριακής κοινωνίας, το ίδιο και στην αρχιτεκτονική. Τα πρώτα μοντέρνα κτίρια, αρχίζουν να διαμορφώνονται μέσα από ένα συνδυασμό των μοντέρνων τάσεων (ορθολογιστική αισθητική) με στοιχεία της τοπικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής (Pyla και Phokaides 2009, 36-37).<sup>56</sup> Ένα παράδειγμα αυτού του «ετερόκλητου» χαρακτήρα, είναι ένα ορφανοτροφείο στη Λευκωσία (1934), έργο του αρχιτέκτονα Πόλυ Μιχαηλίδη (1907-1960)<sup>57</sup> και του γραφείου του, Michaelides Bros. Η πρόσοψη του κτιρίου [Εικ. 2] αποτελεί μια αρμονική σύνθεση του κυπριακού ασβεστόλιθου (πουρόπετρα) με το σκυρόδεμα, το «νέο υβριδικό υλικό που εισέβαλε στην αρχιτεκτονική της Κύπρου». Το αποτέλεσμα του συνδυασμού αυτού μπορεί να θεωρηθεί ένα τοπικό ιδίωμα, το οποίο εμπλούτισε το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο. Παράλληλα, η χρήση του ασβεστόλιθου στα νέα κτίσματα, χρησιμοποιείται συχνά σε διοικητικά και δημόσια κτίρια της αποικιοκρατικής κυβέρνησης,

---

<sup>56</sup> Με τον όρο κυπριακή παραδοσιακή αρχιτεκτονική αναφερόμαστε κυρίως στην αγροτική αρχιτεκτονική. Τα κτίρια (ιδιαίτερα οι κατοικίες) χτίζονταν από τους κατοίκους, χωρίς αρχιτέκτονα (ανώνυμη αρχιτεκτονική), και η δόμηση τους βασιζόταν στην πρακτική τους λειτουργία, τα τοπικά υλικά (ασβεστόλιθος, πωρόλιθος, πέτρα Τροόδους κ.α.) και τις περιβαλλοντικές συνθήκες (κλιματικές και φυσικές) (Dincyurek και Turker 2007, 3386- Serghides 2010, 29). Επιπλέον, λαμβάνεται υπόψη ότι τα παραδείγματα παραδοσιακών αρχιτεκτονικών, ως συμπλέγματα στοιχείων από διάφορους πολιτισμούς δεν είναι «αυθεντικά, στατικά, με καθαρές φόρμες» κτίρια, αλλά αποτελούν «δυναμικούς τύπους υβριδικής αρχιτεκτονικής» (Perera 2010, 76).

<sup>57</sup> Ο Πόλυς Μιχαηλίδης, μετά από τις σπουδές του στην Ελλάδα, δούλεψε για ένα μικρό διάστημα στο αρχιτεκτονικό γραφείο του Le Corbusier στο Παρίσι και συνεργάστηκε στην Αθήνα με τον Έλληνα αρχιτέκτονα Θουκιδίδη Βαλεντή. Έντονα επηρεασμένος από τις διεθνείς τάσεις του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες της αποικιακής περιόδου στην Κύπρο (Fereos και Phokaides 2006, 15).

λόγω της σύνδεσης της εικόνας της με το ιστορικό παρελθόν του τόπου<sup>58</sup> [Εικ. 3] (Fereos και Phokaides 2006, 15-16). Με τον τρόπο αυτό, ενισχύεται η προσπάθεια των Βρετανών να προβάλλουν μια μακραίωνη ιστορία της Κύπρου, η οποία ενοποιείται και ολοκληρώνεται υπό τη βρετανική κυριαρχία (Given 2005, 409).<sup>59</sup>



Εικ. 2: Πόλυς Μιχαηλίδης, Ορφανοτροφείο (πρόσοψη), 1934, Λευκωσία



Εικ. 3: Πύλη Αμμοχώστου-Ενετικά Τείχη, 16<sup>ος</sup> αιώνας, Λευκωσία

Ένας από τους κυριότερους λόγους για τη διαμόρφωση του μικτού σχήματος που συνδυάζει τις διεθνείς τάσεις με τοπικά στοιχεία είναι το γεγονός ότι οι ντόπιοι αρχιτέκτονες, παράγωγα της Δυτικοευρωπαϊκής, αρχιτεκτονικής παιδείας, διδάσκονταν και εξασκούσαν την επιστήμη τους στο περιβάλλον που τους παρείχε ο Δυτικός καπιταλιστικός κόσμος. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, επιστρέφοντας στην «τοπική πραγματικότητα» τους, να «αντιμετωπίζουν κοινωνικές, οικονομικές και κλιματικές ασυμβατότητες» (Perera 2010, 76), όπως για παράδειγμα η έλλειψη μεγάλων βιομηχανιών παραγωγής πρώτων υλών (ασάλι, γυαλί κ.α.) και ειδικευμένων κατασκευαστών.<sup>60</sup> Επομένως, μέσα από την προβληματική

<sup>58</sup> Ο ασβεστόλιθος είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό υλικό στην κυπριακή αρχιτεκτονική παράδοση και συνδέεται έντονα με την (αρχιτεκτονική) ιστορία του τόπου, όπως για παράδειγμα η χρήση του στα ενετικά τείχη (16<sup>ος</sup> αιώνας) της Λευκωσίας.

<sup>59</sup> Πέρα από τη διατήρηση του παρελθόντος, μέρος της αποικιοκρατικής πολιτικής είναι η εικόνα του αποικιοκράτη ως παράγοντα εκσυγχρονισμού, ο οποίος μεταφέρει τη Δυτική καινοτομία στις «υποανάπτυκτες» αποικίες. Παράλληλα, η έντονη αστικοποίηση που χαρακτηρίζει την περίοδο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στην Κύπρο, έχει ως αποτέλεσμα τη δραστηριοποίηση στην κατασκευή υποδομών υγείας και παιδείας, όπως το Σανατόριο (1936-40) στην Κυπερούντα και το Δημοτικό Σχολείο Λυκαβητού (1955-57) στη Λευκωσία (Pyla και Phokaides 2009, 42-43).

<sup>60</sup> Από προσωπική συνομιλία με τον Γιάννη Κολακίδη, στις 8 Μαρτίου 2017.



προσαρμογή των διεθνών αρχιτεκτονικών τάσεων πραγματοποιείται μια αναγκαστική αμφισβήτηση των οικουμενικών προτύπων του κυρίαρχου μοντερνισμού από τους Κύπριους μοντερνιστές. Μέσω της αναζήτησης νέων τρόπων εφαρμογής των μοντερνιστικών αρχών – όπως η εισαγωγή τοπικών δομικών χαρακτηριστικών και υλικών και η προσαρμογή στις κλιματικές συνθήκες – προκύπτει (συνειδητά ή ασυνείδητα) ένας νέος υβριδικός τοπικός αρχιτεκτονικός μοντερνισμός, ο οποίος «διαφέρει ως προς τους στόχους και τα αποτελέσματα από το έργο των Ευρωπαίων [αρχιτεκτόνων]» (Kultermann 1963, 7-8).

Η άποψη αυτή αρχικά φαίνεται να έχει πολλά κοινά σημεία με τον Κριτικό Τοπικισμό [Critical Regionalism], ο οποίος εισήχθη ως όρος στη θεωρία της αρχιτεκτονικής από τους Alexander Tzonis και Liane Lefainvre, με το κείμενο τους «The Grid and the Pathway» (1981), και εξελίχθηκε μέσα από τις μεταγενέστερες αναλύσεις του Βρετανού αρχιτέκτονα και θεωρητικού Kenneth Frampton. Όπως αναφέρει ο Stylianos Giamarellos (με ιδιαίτερη έμφαση στον Frampton), ο Κριτικός Τοπικισμός περιγράφεται από μια «μετατόπιση και αναβαθμολόγηση του διεθνούς αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος από το ‘κέντρο’ στην ‘περιφέρεια’ της Δυτικής πολιτισμικής παραγωγής» (2016, 7). Σύμφωνα με τη Lefainvre, ήδη από το μέσο του εικοστού αιώνα, μέσα από τα κείμενα του Lewis Mumford, αρχίζει να διαμορφώνεται μια «νέα όψη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής» η οποία φαίνεται, αφενός να αντιτίθεται στις ομοιογενείς τυποποιήσεις του Διεθνούς Στυλ [International Style] μέσα από τη διερεύνηση των διαφόρ[ετικ]ων τοπικών ιδιαιτεροτήτων, και αφετέρου «επανεξετάζει κριτικά τους παραδοσιακούς ορισμούς του τοπικισμού» όπως προωθήθηκαν κατά καιρούς σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους (2003, 31-32, 35· Tzonis και Lefainvre 1991, 137):<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Ο Κριτικός Τοπικισμός, σύμφωνα με τους θεωρητικούς που τον υποστηρίζουν, περιλαμβάνει την έννοια της κριτικής απέναντι σε άλλες προγενέστερες ή ταυτόχρονες εκφάνσεις του τοπικισμού: την πραγματεία του Βιτρούβιου για την αρχιτεκτονική, τα *Δέκα Βιβλία* (περίπου 1<sup>ος</sup> αιώνας π.Κ.Ε.), η οποία για τους Tzonis και Lefainvre είναι η πρώτη θεωρητική πηγή όπου αναφέρεται στη σχέση της αρχιτεκτονικής με τον «τόπο», τον Γραφικό Τοπικισμό (17<sup>ος</sup> – 18<sup>ος</sup> αιώνας), τον Ρομαντικό Τοπικισμό (ύστερος 18<sup>ος</sup> και 19<sup>ος</sup> αιώνας), τον Εμπορικό Τοπικισμό (20<sup>ος</sup> αιώνας) και τον Ναζιστικό Πατριωτισμό (20<sup>ος</sup> αιώνας) (Eggener 2002, 228· Lefainvre 2003, 35· Tzonis και Lefainvre 1990, 25· Tzonis και Lefainvre 1991, 127-136). Η διαφοροποίηση του Κριτικού

«μακριά από την προώθηση μιας στατικής πολιτισμικής στενότητας, αυτός ο τοπικισμός» (Giamarelos 2016, 2) «γίνεται μια συνεχής διαδικασία διαπραγμάτευσης μεταξύ του τοπικού και του παγκόσμιου» (Lefainre 2003, 35).

Αργότερα, στο τέλος του εικοστού αιώνα και αρχές εικοστού πρώτου, ειδικότερα μέσα από τα κείμενα του Frampton και άλλων θεωρητικών όπως ο Vincent B. Canizaro, η πλέον διαμορφωμένη θεωρία του Κριτικού Τοπικισμού αποκτά ένα πιο «αντιστασιακό» ύφος.<sup>62</sup> Όπως σημειώνει ο Vincent B. Canizaro, ο τοπικισμός «παρά τις πολλές εκδηλώσεις του, συλλογικά είναι μια θεωρία που υποστηρίζει την αντίσταση στις διάφορες μορφές των ηγεμονικών, οικουμενικών ή αλλιώς τυποποιημένων δομών οι οποίες πρόκειται να μειώσουν τις τοπικές διαφοροποιήσεις» (2007, 20). Εντούτοις, σε αντίθεση με τον Κριτικό Τοπικισμό, ο οποίος (τουλάχιστον από την άποψη της θεωρίας) διαμορφώνεται και διαχέεται από τα κέντρα του μοντερνισμού (Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Παρίσι κ.τ.λ.),<sup>63</sup> ο κυπριακός αρχιτεκτονικός μοντερνισμός συνιστά μια «αυθεντική» τοπική απάντηση στην προβληματική προσαρμογή του στην περιφέρεια (Τουρνικιώτης 2007, 69· Eggener 2002, 228, 232) – «μια τοπικά πληροφορημένη παραλλαγή του μοντερνισμού» (Giamarelos 2016, 5) – και επομένως δεν εντάσσεται, ούτε μελετάται στο πλαίσιο του Κριτικού Τοπικισμού. Αυτό που προτείνεται στην παρούσα ανάλυση είναι μια αντίληψη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Κύπρο κατά

---

Τοπικισμού από τους «υπόλοιπους» τοπικισμούς πραγματοποιείται μέσω μιας «ειδικής γνωστικής αισθητικής επίδρασης στο θεατή, γνωστής ως απο-οικειοποίησης [defamiliarization]», μέσω της οποίας τα τοπικά στοιχεία «αναγνωρίζονται, αποσυντίθενται και ανασυντίθενται» από τους αρχιτέκτονες, με σκοπό τη δημιουργία μιας παγκοσμιοποιημένης τοπικής αρχιτεκτονικής (Tzonis και Lefainre 1990, 31· Tzonis και Lefainre 1991, 143).

<sup>62</sup> Σε μια παράλληλη εξέλιξη με τις διαδικασίες αποαποικιοποίησης και το εντεινόμενο πρόβλημα της παγκοσμιοποίησης, τα οποία στρέφουν το ενδιαφέρον στις διάφορες περιφέρειες, οι θεωρητικές αναλύσεις του Κριτικού Τοπικισμού έχουν την τάση να τροφοδοτούνται από μια «αντι-κεντρική συναίνεση» (Eggener 2002, 229). Βλ. Frampton 1983, 148.

<sup>63</sup> Ο Keith L. Eggener, στο «Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism», αναφέρει ότι η αναπαραγωγή των τοπικών χαρακτηριστικών στο έργο των αρχιτεκτόνων του Κριτικού Τοπικισμού, πολλές φορές εξαρτάταν σε κάποιο βαθμό από την ουσιοκρατικοποιημένη αντίληψη των θεωρητικών του «κέντρου» για την περιοχή. Ως εκ τούτου, μέσα από τη θεωρία του Κριτικού Τοπικισμού οι έννοιες όπως κέντρο/περιφέρεια παραμένουν αδιαπραγμάτευτες και πολλές φορές ενισχύονται μέσα από την κατηγοριοποίηση και την περιθωριοποίηση ορισμένων αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων, τα οποία παραμένουν οι εξαρτώμενες περιφέρειες του κέντρου (2002, 230, 232, 234).

παρόμοιο τρόπο με αυτόν που περιγράφει η Marina Waisman αναφερόμενη στη λατινοαμερικανική μοντέρνα αρχιτεκτονική:

[...] η σύγχρονη λατινοαμερικανική εκδοχή με έναν τοπικιστικό χαρακτήρα δεν είναι πρωτίστως μια αντίδραση απέναντι στη Δύση, ή στην «παγκόσμια κουλτούρα», όπως η λέξη *αντίσταση* υπαινίσσεται, αλλά μια απάντηση στις τοπικές περιστάσεις. Δεν πρέπει να θεωρείται μια περιθωριακή πρακτική, αλλά μια ανάπτυξη παράλληλη με τη σύγχρονη αρχιτεκτονική στη βιομηχανοποιημένη Δύση (Eggener 2002, 233, έμφαση στο πρωτότυπο).

Αντίστοιχα οι Tzonis και Lefaivre, σε ένα μετέπειτα αναθεωρημένο κείμενο τους (1991), περιγράφουν την εμφάνιση του Κριτικού Τοπικισμού ως μια «αντίδραση των υπερανεπτυγμένων μερών του πλανήτη [στο πρόβλημα της παγκοσμιοποίησης] και όχι μια έκφραση ταυτότητας των ούτω καλούμενων ‘περιφερειακών’ περιοχών» (Eggener 2002, 232).

Οι Κύπριοι μοντερνιστές αρχιτέκτονες δεν είχαν ένα προγραμματικό στόχο ανάδειξης της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής κουλτούρας, ούτε κάποια συνειδητή πρόθεση αντίστασης στα πρότυπα του Διεθνούς Στιλ (Σιερεπεκλής 2013, 1). Οι όποιες αναφορές των έργων τους στον «τόπο» (κλιματικές συνθήκες, γεωγραφία, τοπογραφία, φυσικές ύλες, πολιτισμική ταυτότητα κ.ά.) εντάσσονται, από τη μια, στο ευρύτερο πλαίσιο αισθητικής διερεύνησης «άλλων» περιοχών και πολιτισμών, τόσο από τη Δυτική, όσο και την τοπική αρχιτεκτονική πρακτική,<sup>64</sup> όπως αναλύθηκε στην αρχή του κεφαλαίου, και από την άλλη στις εσωτερικές πρακτικές και πολιτισμικές διαδικασίες. Αυτό που υποστηρίζεται (χρησιμοποιώντας τους όρους του Gaonkar) είναι μια «πολιτισμικά-ειδική [culture-specific] και τοπικά-βασισόμενη [site-based] ανάγνωση» του κυπριακού αρχιτεκτονικού μοντερνισμού ως περίπτωση μιας

---

<sup>64</sup> Ο Γιάννης Κολακίδης σε προσωπική συνομιλία μας στις 08 Μαρτίου 2017, μεταφέρει μια «συμβουλή» του Walter Gropius προς τον πατέρα του Φώτη Κολακίδη κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών του και της παραμονής του στη Βοστώνη (1952-1954), χαρακτηριστική της προσέγγισης της έννοιας του «τόπου» από τους μοντερνιστές αρχιτέκτονες στο μέσο του εικοστού αιώνα: «όταν επιστρέψεις στην Κύπρο να θυμάσαι ότι τα έργα σου θα παισιώνονται από τη Μεσόγειο θάλασσα».

«τοπικά-ειδικής δημιουργικής προσαρμογής [site-specific creative adaptation]» (Gaonkar 1999, 14, 16).<sup>65</sup>

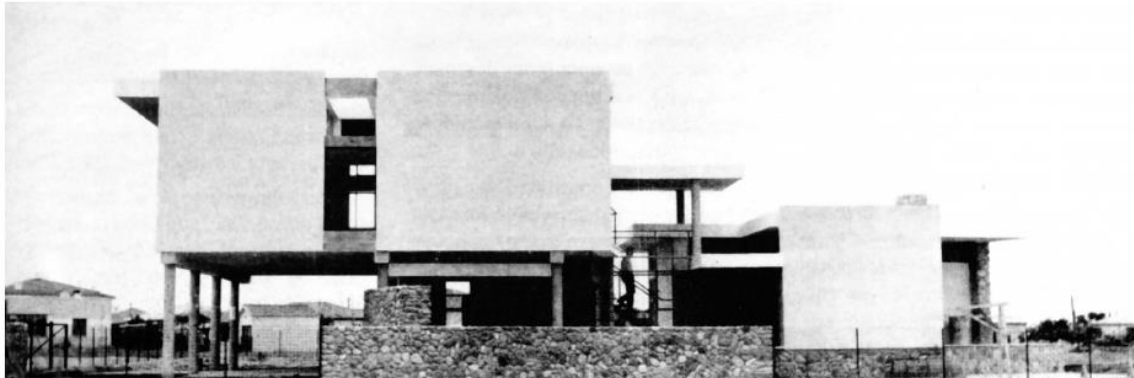
Όταν κατά τη δεκαετία του 1950, οι συγκρούσεις μεταξύ των αποικιοκρατών και των κατοίκων του νησιού εντείνονται και το αίτημα για απελευθέρωση γίνεται ακόμα πιο επιτακτικό, παρατηρείται περισσότερη αυτονόμηση στην οικοδόμηση κτιρίων και μια σταδιακή αύξηση στην ανέγερση ιδιωτικών κατοικιών με μοντερνιστικό σχεδιασμό. Επίσης, για τον ίδιο λόγο, αρχίζουν να εκλείπουν οι ιστορικές και πολιτικές αναφορές στις επιλογές των αρχιτεκτόνων. Μια από τις πρώτες κατοικίες σύγχρονης κατασκευής είναι η οικία του Θεόδοτου Κάνθου (1949-52), έργο του Νεοπτόλεμου Μιχαηλίδη (1920-1993) (Μιχαήλ 2013, 86). Στο συγκεκριμένο κτίσμα [Εικ. 4], παρατηρείται το ευφυές αποτέλεσμα της αφομοίωσης των μοντερνιστικών στοιχείων που εισήχθησαν στην Κύπρο μέσω της Ευρώπης (από τις σπουδές του στο Μιλάνο) μαζί με την ιδιαιτερότητα του τοπικού στοιχείου που παρήγαγαν ένα νέο μοναδικό αρχιτεκτονικό ύφος. Η ιδιωτική κατοικία του Κάνθου αποτελεί ένα από τα πρώτα κτίσματα όπου χρησιμοποιούνται τόσο έντονα μοντερνιστικά χαρακτηριστικά: ευρεία χρήση του ενισχυμένου σκυροδέματος, σαφής λειτουργικός διαχωρισμός ιδιωτικών και κοινόχρηστων χώρων, χρήση πλοτής, ανοικτοί χώροι κ.λπ. Επιπλέον, γίνεται χρήση των «ενδιάμεσων χώρων» [in-between spaces],<sup>66</sup> οι οποίοι έχουν την «ικανότητα να ανταποκρίνονται ανάλογα στις ιδιαίτερες συνθήκες κλίματος και φωτός», κατά τα πρότυπα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού (Phokaides 2007, 34· Fereos και Phokaides 2006, 17). Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο στη διακοσμητική επεξεργασία της οικίας είναι η κατασκευή του βόρειου τοίχου του σαλονιού με πολύχρωμες πέτρες θαλάσσης. Ο τοίχος είναι ορατός από το εξωτερικό και το εσωτερικό του κτίσματος, και σε συνδυασμό με τα διάφορα άλλα

---

<sup>65</sup> Κατά τον Gaonkar, «η δημιουργική προσαρμογή δεν είναι απλώς ένα ζήτημα προσαρμογής της φόρμας ή επανακωδικοποίησης της πρακτικής [...]· περισσότερο, στοχεύει στους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι εξετάζουν το παρόν. Είναι ο τόπος όπου οι άνθρωποι «κάνουν» τους εαυτούς τους μοντέρνους» (1999, 16).

<sup>66</sup> Ενδιάμεσοι χώροι είναι οι χώροι όπου τα όρια του εσωτερικού χώρου με του εξωτερικού δεν είναι απόλυτα ξεκάθαρα. Ο ιδιωτικός χώρος μπλέκεται με τον δημόσιο και δημιουργούν ένα «μεταβατικό» ενδιάμεσο χώρο.

σημεία της κατοικίας όπου επαναλαμβάνεται το ίδιο μοτίβο με τις πέτρες, δημιουργείται ένα ξεχωριστό αισθητικό αποτέλεσμα [Εικ. 4α] (Κιτσίκης 1966, 67).



Εικ. 4 (πάνω): Νεοπτόλεμος Μιχαηλίδης, Ιδιωτική οικία Θεόδοτου Κάνθου, 1949-52, Λευκωσία

Εικ. 4α (αριστερά): Λεπτομέρεια από το εσωτερικό της οικίας Θ. Κάνθου (όψη του σαλονιού), 1949-52, Λευκωσία

Αντίστοιχα, το σπίτι (1956-58) του αρχιτέκτονα Σταύρου Οικονόμου (1917-2002) συνιστά ένα από τα πιο κοινά παραδείγματα ιδιωτικής κατοικίας με μοντερνιστικό σχεδιασμό [Εικ. 5]. Εμπνευσμένο από τον σχεδιασμό της *Villa Savoye* (1928-31) του Le Corbusier [Εικ. 6], η φόρμα του κτιρίου στο ισόγειο δημιουργεί ένα μεταβατικό χώρο όπου ο δημόσιος εξωτερικός χώρος συγχωνεύεται με τον εσωτερικό ιδιωτικό χώρο (Fereos και Phokaides

2006, 18). Η ιδέα των μεταβατικών χώρων του Le Corbusier, φαίνεται να αντλείται από την ίδια τη μεσογειακή αρχιτεκτονική και τους εσωτερικούς ημι-υπαίθριους χώρους των αλγερινών κατοικιών και να εξελίσσεται περαιτέρω μέσα από τις αρχές της λειτουργικότητας και του ορθολογισμού (Çelik 1992, 64). Σύμφωνα με τον Antonio Piza, στο κείμενο του «The Mediterranean: Creation and Development of a Myth», ένα από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά της Μεσογείου είναι «η ιδιόμορφη διαλεκτική μεταξύ του ιδιωτικού [γυναικείου] και του δημόσιου [αντρικού] χώρου», οι οποίοι εμπλέκονται δημιουργώντας έναν κοινό υβριδικό χώρο (Piza 1998, 17).<sup>67</sup> Μέσα από τις πολιτισμικές ανταλλαγές σχηματίζεται ένα «νέο είδος ιδιωτικού χώρου», ένας νέος τρόπος ζωής και μια πρόμη εικόνα του αρχιτεκτονικού τοπίου όπως διαμορφώνεται μετά το 1960 (Fereos και Phokaides 2006, 18).



Εικ. 5: Σταύρος Οικονόμου, Ιδιωτική οικία του αρχιτέκτονα, 1956-58, Λευκωσία



Εικ. 6: Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1928-31, Poisy

---

<sup>67</sup> Σε αντίθεση με το σαφή διαχωρισμό της ιδιωτικής με τη δημόσια σφαίρα, όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, στη μεσογειακή αρχιτεκτονική παράδοση (ιδιαίτερα στην Αφρική και την Ανατολή), οι χώροι είναι πιο ανοικτοί και οι ιδιωτικοί και κοινόχρηστοι χώροι είναι πολλές φορές ενιαίοι, λόγω της διαφορετικής σχέσης των κοινωνιών με τη φύση και την υπόλοιπη κοινότητα. Σε αντίθεση με τη Δύση, για τους μεσογειακούς λαούς οι περισσότερες «ανθρώπινες ασχολίες, η εργασία, η κοινωνική ζωή, οι θρησκευτικές τελετές λαμβάνουν χώρα στο υπαίθρο» (Kultermann 1963, 5).

Με την ανακήρυξη της Κύπρου σε ανεξάρτητο κράτος το 1960, η αρχιτεκτονική παραγωγή ταυτίζεται με τις φιλοδοξίες του νεοσύστατου κράτους για αποαποικιοποίηση, οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη και εξομάλυνση των εσωτερικών σχέσεων. Στη διαδικασία αυτή, η τοπική αστική ελίτ διαδραμάτισε σημαντικό πολιτικό και κοινωνικό ρόλο. Ως νέος παραγγελιοδότης, μέσω της κατασκευής ιδιωτικών κατοικιών, ξενοδοχειακών συγκροτημάτων και μεγάλων καταστημάτων, γίνεται ο νέος φορέας του μοντερνισμού. Ο αρχιτέκτονας Ahmet Vural Bahaeddin (1927-1993), σχεδίαζε κυρίως ιδιωτικές κατοικίες για την κυπριακή αστική τάξη, δύο παραδείγματα εκ των οποίων είναι η οικία του Τουρκοκύπριου δικηγόρου Suleyman Onan (1961-63) [Εικ. 7] και το σύμπλεγμα κατοικιών *Efruz Houses* (1962-76) [Εικ. 8]. Στα δύο οικοδομήματα του ο Bahaeddin, επιδιώκει μέσα από τη χρήση μοντερνιστικών στοιχείων (φόρμα και υλικά) να παρουσιάσει ένα κοσμοπολίτικο ύφος στο κυπριακό περιβάλλον (Pyla και Phokaides 2009, 44).



Εικ. 7: Ahmet Vural Bahaeddin, Ιδιωτική οικία Suleyman Onan, 1961-63, Λευκωσία



Εικ. 8: Ahmet Vural Bahaeddin, *Efruz Houses*, 1962-76, Λευκωσία

Όπως υποστηρίζει ο Nezar Alsayyad, σε ένα πολυπολιτισμικό περιβάλλον, η διαφορετικότητα μπορεί να αποτελέσει «θεμελιώδες συστατικό της εθνικής ταυτότητας», η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με την εικόνα που επιθυμεί μια κυβέρνηση να προβάλει σε διεθνές επίπεδο (1995, 20, 22). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η έννοια του κοσμοπολιτισμού ανταποκρίνεται στις αναπτυξιακές ανάγκες του νέου κράτους, το οποίο επιχειρεί να προβάλει την εικόνα του «πυρήνα ενός διεθνούς δικτύου ιδεών, ανθρώπων και κεφαλαίου». Παρουσιάζοντας μια εικόνα της Κύπρου ως ένας τόπος όπου διάφοροι πολιτισμοί συναντώνται σε μια ειρηνική ίση βάση, η νέα κυβέρνηση στοχεύει στην παράκαμψη των «πολύπλοκων κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών στο εσωτερικό και των κυρίαρχων γεωπολιτικών επιρροών από το εξωτερικό» (Phokaides και Pyla 2012, 443).

Είναι ενδιαφέρον εδώ το ότι, ενώ η έννοια του κοσμοπολιτισμού νωρίτερα χρησιμοποιήθηκε έντονα από την ηγεμονική Ευρώπη ως «έμβλημα» της αντίθεσης των μεσογειακών χωρών με τη νεωτερικότητα (αντιπαραβαλλόμενη με τον εθνικισμό),<sup>68</sup> παρουσιάζεται τώρα ως βασικό στοιχείο εκμοντερνισμού και σημαντικό μέσο στις προσπάθειες κατασκευής του κυπριακού έθνους-κράτους. Άλλωστε, η κοσμοπολίτικη φύση των μεσογειακών πόλεων, πριν την εξάπλωση του εθνικισμού δεν είχε το αρνητικό πρόσημο που απέκτησε αργότερα (Ben-Yehoyada 2014, 116). Έτσι, η επαναδιαπραγμάτευση της έννοιας του κοσμοπολιτισμού στα μέσα του εικοστού αιώνα επαναφέρει τη νοσταλγική εικόνα της Μεσογείου ως τόπο διαπολιτισμικής συνύπαρξης, ευθυμίας και χαλαρότητας, η οποία χρησιμοποιείται στην προώθηση των κυπριακών πόλεων στην τουριστική βιομηχανία.

Οι εντεταμένες πολιτικές εκσυγχρονισμού του νέου κράτους συμβαδίζουν με την εποχή της μεγάλης οικοδομικής δραστηριότητας. Κατά τη διάρκεια της περιόδου μεταξύ

---

<sup>68</sup> Η δια-εθνική και δια-θρησκευτική συνύπαρξη στις κοσμοπολίτικες πόλεις-λιμάνια της Μεσογείου εναντιωνόταν στην εθνικιστική ιδεολογία που υποστήριζε την «καθαρότητα» του έθνους διαμέσου των αιώνων. Η έννοια του εθνικισμού, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, θεωρήθηκε ένας από τους παράγοντες της νεωτερικότητας, ωστόσο ήταν ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα χαρακτηριστικά του Δυτικού μοντερνισμού (Ben-Yehoyada 2014, 116).



1960 και 1974 είναι η πρώτη φορά, και ίσως η μοναδική, όπου συναντάμε ένα ενιαίο αρχιτεκτονικό ύφος στην Κύπρο (Fereos και Phokaides 2006, 16). Μέσα από τη μοντέρνα αρχιτεκτονική που λειτουργεί ως παράγοντας εκσυγχρονισμού, αναδιαμορφώνεται ο κυπριακός δημόσιος χώρος, όπου οι διακοπές και η ψυχαγωγία σχηματίζονται ως κοινωνικά φαινόμενα στα οποία τίθενται οι βάσεις για την ανάπτυξη της τουριστικής βιομηχανίας (Μιχαήλ 2013, 87). Η έμφαση στην τουριστική ανάπτυξη έχει ως βασικό στόχο να αναδείξει την Κύπρο σε ένα σημαντικό παράγοντα στην παγκόσμια αγορά. Όπως είδαμε σε προηγούμενο σημείο, η Μεσόγειος ήδη από τον δέκατο ένατο αιώνα αποτελούσε σημαντικό εξωτικό προορισμό, κυρίως για την Ευρωπαϊκή αστική τάξη.<sup>69</sup> Ως εκ τούτου, στον εικοστό αιώνα, η Κύπρος ακολουθεί το παράδειγμα των περισσότερων μεσογειακών χωρών (κυρίως των βορείων ακτών), οι οποίες συνδέουν την οικονομική τους ανάπτυξη με τον τομέα του τουρισμού, προσπαθώντας να αναδειχθούν σε διεθνείς προορισμούς (Phokaides και Pyla 2012, 443).



Εικ. 9: Επιστολικό Δελτάριο: *Famagusta Beach Cyprus*, π. 1970, Αμμόχωστος

Σε αυτό το πλαίσιο, κατασκευάζονται οι πρώτες μεγάλες ξενοδοχειακές μονάδες και τουριστικές εγκαταστάσεις, οι οποίες αλλάζουν σημαντικά τη ζωή και την εικόνα του νησιού [Εικ. 9]. Το Golden Sands Hotel (1969) στην Αμμόχωστο [Εικ. 10], αποτελεί ένα από τα πιο

---

<sup>69</sup> Όπως αναφέρει ο Cassano, η μόνη κοινώς αποδεκτή θετική έννοια που αποδιδόταν στη Μεσόγειο ήταν ο τουρισμός όπως εκφραζόταν μέσω της εμπορευματοποίησης του «πάθους για τον Νότο» ή ακόμα το «πάθος του Νότου» (2012, 132-133).

φιλόδοξα κυβερνητικά σχέδια για τουριστική ανάπτυξη. Για το σχεδιασμό του έργου, η κυπριακή κυβέρνηση απετέθη στο βρετανικό αρχιτεκτονικό γραφείο Garnett, Cloughley and Blakemore σε συνεργασία με ένα τοπικό γραφείο. Βασική μέριμνα του αρχιτέκτονα του έργου, Patrick Garnett, ήταν η δημιουργία μιας «αίσθησης της ατμόσφαιρας», «εισάγοντας στοιχεία του τοπικού χαρακτήρα στην ορθολογική διαδικασία σχεδιασμού». Η προσέγγιση αυτή, «συμβαδίζει με μια ευρεία στρατηγική στη ξενοδοχειακή βιομηχανία που επιζητεί την επανεφεύρεση του εξωτικού ύφους στο σχεδιασμό των ξενοδοχείων», με σκοπό να παρέχει στο τουριστικό κοινό την εντύπωση της «απόδρασης από την πραγματικότητα» (Phokaides και Pyla 2012, 443-444). Παρόλα αυτά, εδώ μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η εντύπωση αυτή, ως ένα βαθμό, ενισχύεται από μια οριενταλιστική αισθητικοποιημένη φαντασίωση του μεσογειακού τοπίου. Λαμβάνοντας υπόψη κάτι τέτοιο, θα πρέπει να διαχωρίσουμε την προσέγγιση στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική από τους Κύπριους αρχιτέκτονες.



Εικ. 10: Patrick Garnett, *Golden Sands Hotel*, 1969, Αμμόχωστος

Ο Garnett στην προσπάθειά του να αντλήσει στοιχεία από την κυπριακή αρχιτεκτονική καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «οι επιρροές από τους διάφορους κατακτητές, οδήγησαν στην ουδετεροποίηση της οικιστικής φόρμας» και για τον λόγο αυτό ο αρχιτέκτονας δυσκολεύεται να «αποτολμήσει άμεσες αναφορές σε συγκεκριμένα πολιτισμικά χαρακτηριστικά». Συνδεδεμένος με την αισθητική του διεθνούς μοντερνισμού, ο

Garnett στον τελικό σχεδιασμό του κτιρίου, καταλήγει στη δημιουργία κάποιων ουδέτερων σχημάτων από σκυρόδεμα, επιδιώκοντας την αποτύπωση της πολυπλοκότητας στην αναγνώριση ενός συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού ύφους. Η επιλογή της αισθητικής ουδετερότητας στο Golden Sands, επιβεβαιώνει επίσης, την εξάπλωση ενός παγκοσμιοποιημένου τουριστικού πολιτισμού (Phokaides και Pyla 2012, 444). Εντούτοις, αυτό που ο Βρετανός αρχιτέκτονας αντιλαμβάνεται ως ουδετερότητα, οι ντόπιοι αρχιτέκτονες το εκλαμβάνουν και το μεταχειρίζονται ως υβριδικότητα και πλουραλισμό.

Πέρα από τη δραστηριοποίηση στον τομέα της τουριστικής ανάπτυξης, με τον ίδιο τρόπο, παρατηρείται μια ενθουσιώδης ανασυγκρότηση του αστικού χώρου. Οι πολυκατοικίες και τα εμπορικά κτίρια είναι αποτέλεσμα της έντονης αστικοποίησης, η οποία θέτει την επιτακτική ανάγκη για αναζήτηση νέου τύπου κτιρίων. Οι οικιστικές απαιτήσεις της νέας εποχής βρίσκουν απάντηση στις αρχές του μοντερνισμού, για να στεγάσουν γρήγορα και οικονομικά τις μάζες που καταφεύγουν στα κέντρα των πόλεων (Μιχαήλ 2013, 88). Επανερχόμενοι στο αρχιτεκτονικό έργο του Νεοπτόλεμου Μιχαηλίδη, αναδεικνύεται περαιτέρω η ιδιαίτερη σχέση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Κύπρο με το παρελθόν και την παράδοση, στον μετα-αποικιακό αστικό χώρο. Στα περισσότερα έργα του (όπως και στην οικία του Κάνθου που είδαμε προηγουμένως) είναι χαρακτηριστικός ο ιδιαίτερος συνδυασμός της χρήσης εμφανών αναφορών στην τυπολογία της παραδοσιακής κυπριακής κατοικίας: αδρές πρώτες ύλες (ανεπίχριστο σκυρόδεμα και τοπική πέτρα), διαρρύθμιση, διαχείριση του φωτός και κλίματος, σχέση του κτιρίου με το έδαφος και την τοποθεσία, σε συνδυασμό με στοιχεία του αρχιτεκτονικού διεθνισμού, όπως η αξία της τεχνολογίας και της λειτουργικότητας μέσω του κατασκευαστικού ορθολογισμού και της αφαίρεσης (Φωκαΐδης 2015, 27).

Γενικότερα, στην περίπτωση του αρχιτεκτονικού (κυριώς μετα-αποικιακού) μοντερνισμού στην Κύπρο (όπως και άλλων εναλλακτικών μοντερνισμών), η παράδοση δεν

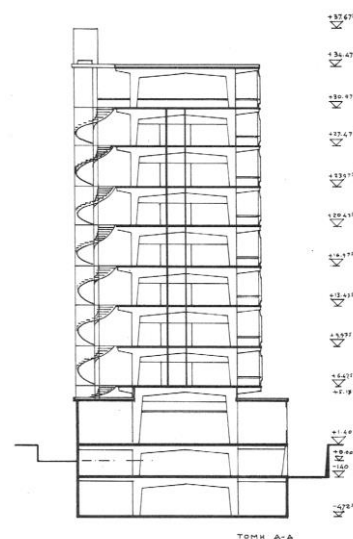
ερμηνεύεται ως μια στατική, απολιθωμένη στον χρόνο, έννοια. Αυτό συμβαίνει κυρίως λόγω της απουσίας παρόμοιων συνθηκών με εκείνες που οδήγησαν στην ανάπτυξη της Δυτικής αντίληψης της προόδου και τον «εκτοπισμό» της παράδοσης σε ένα άγονο παρελθόν, το οποίο το μοντέρνο καλείται να αντικαταστήσει. Στο ίδιο πλαίσιο αφήγησης, η Κύπρος ως «περιφέρεια», φαίνεται να «συσχετίζεται με το παραδοσιακό» σε αντίθεση με το «κέντρο» που ταυτίζεται με τη νεωτερικότητα και επομένως δεν αντιλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο το παρελθόν (Ålund 1995, 315). Αντίθετα, η αμφίδρομη σχέση της παράδοσης με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική τέχνη συνιστά μια διαδικασία συνεχών μεταφράσεων και [επανα]διατυπώσεων, οι οποίες [ανα]διαμορφώνουν ολόκληρη την εμπειρία της νεωτερικότητας, όπως μεταβάλλεται σε σχέση με τον χώρο και τον χρόνο. Σε αυτό το πλαίσιο, ο κυπριακός αρχιτεκτονικός μοντερνισμός αντιπαραβάλλεται την ομοιογενοποίηση που επιχειρεί η παγκοσμιοποιημένη αρχιτεκτονική συστηματικοποίηση και προβάλλει τη δική του δημιουργική απάντηση στο ζητούμενο της μετα-αποικιακής πραγματικότητας: ανατρέχει στην κυπριακή παραδοσιακή αρχιτεκτονική για να αντλήσει στοιχεία τα οποία συνδεδεμένα με τα χαρακτηριστικά του αρχιτεκτονικού διεθνισμού σχηματίζουν την ταυτότητα του σύγχρονου κυπριακού τοπίου.

Το ενδιαφέρον του Ν. Μιχαηλίδη για την έρευνα και την αναβίωση της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής με μια καθαρά μοντερνιστική τυπολογία, παρήγαγε εμβληματικά έργα σε τοπικό και διεθνές επίπεδο, όπως η πολυκατοικία Αλέξανδρου Δημητρίου (1965) στη Λευκωσία, η οποία θεωρείται ένα από τα σύμβολα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Κύπρο. Στον σχεδιασμό του κτιρίου [Εικ. 11], ο αρχιτέκτονας ενισχύει περαιτέρω την ιδέα του Dom-ino,<sup>70</sup> επεκτείνοντας τον σκελετό της κατασκευής, και προτιμά ένα ασυνήθιστο

---

<sup>70</sup> Ο σχεδιασμός του Maison Dom-ino (1914-15) αποτελεί μια σχεδιαστική πρωτοτυπία του Le Corbusier. Είναι η ιδέα μιας κατασκευής από ενισχυμένο σκυρόδεμα, ανοικτή σε όλες τις πλευρές. Αποτελείται από πλάκες που στηρίζονται από μερικές λεπτές κολώνες και σκάλες στη μια πλευρά που οδηγούν στον επόμενο όροφο. Το σχέδιο βασίζεται σε όσο το δυνατό λιγότερο περιορισμό του κτιρίου, αφήνοντας «ανοικτή» οποιαδήποτε ερμηνεία του χώρου.

σχήμα για πολυκατοικία, απορρίπτοντας την προφανή επιλογή της θέας προς τα ενετικά τείχη. Επιπλέον, δίνει έμφαση στη λειτουργικότητα της κατασκευής, στοχεύοντας πρωτίστως στην «κλιματική ανταποκρισιμότητα του κτιρίου» και την επέκταση των χρήσεων του υλικού, μέσω της πρόσθεσης των περσίδων από σκυρόδεμα για έλεγχο του φωτός (Fereos και Phokaides 2006, 17· Phokaides 2007, 36). Το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο Ν. Μιχαηλίδης κατευθύνεται από την αναζήτηση ενός «διαφορετικού» νοήματος» του μοντερνισμού και διαμορφώνει ένα αποτέλεσμα ικανό να δώσει μια νέα προοπτική στις εκφραστικές δυνατότητες του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού (Fereos και Phokaides 2006, 17). Σύμφωνα με τον Πέτρο Φωκαΐδη, ο Ν. Μιχαηλίδης μέσω μιας μεθοδολογίας «συρραφής», «ακολουθεί σχεδιαστικές κατευθύνσεις χωρίς να εγκλωβίζεται σε αυτές», μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο της «κουλτούρας ενός διεθνοποιημένου τοπικισμού» (2015, 27).



Εικ. 11: Νεοπτόλεμος Μιχαηλίδης, Πολυκατοικία Α. Δημητρίου, 1965, Λευκωσία

Οι προσπάθειες για ανάπτυξη συνεχίζονται καθόλη τη διάρκεια των δύο επόμενων δεκαετιών, δηλαδή μέχρι και τη δεκαετία του 1980, από τον ιδιωτικό και τον δημόσιο τομέα παράλληλα. Ωστόσο, μετά την τουρκική εισβολή του 1974, τα αναπτυξιακά έργα περιορίστηκαν στο νότιο μέρος του νησιού. Η συγκεκριμένη χρονική περίοδος ταυτίζεται με

τα σημαντικότερα και τα περισσότερα έργα στην αρχιτεκτονική ιστορία του νησιού και τα μεγαλύτερα ονόματα από τον χώρο της αρχιτεκτονικής σε διεθνές και τοπικό επίπεδο. Ένας από τους σημαντικότερους Κύπριους αρχιτέκτονες είναι ο Φώτης Κολακίδης (1923-2009), ο οποίος καθιερώθηκε ως ένας από τους πρώτους μεταπολεμικούς αρχιτέκτονες του κυπριακού μοντερνισμού. Μέσα από διάφορες συνεργασίες με το εξωτερικό, με προεξέχουσα αυτή με τον Walter Gropius (1883-1969) και το αρχιτεκτονικό του γραφείο «The Architects Collaborative» (TAC) [Εικ. 12], υλοποιεί μια σειρά από έργα, όπως το Ξενοδοχείο Amathus στη Λεμεσό (1973) [Εικ. 13] και την επέκταση του το 1979, έναν οικισμό τριάντα κατοικιών στην Κερύνεια (1974), και το Ξενοδοχείο Le Meridien στη Λεμεσό (1989). Μέσα από έναν μακρύ κατάλογο με έργα που πραγματοποίησε το αρχιτεκτονικό γραφείο «Κολακίδης και Συνεταίροι» (πέρα από τις πάμπολλες ιδιωτικές κατοικίες και καταστήματα σε όλη την Κύπρο), ξεχωρίζουν η πολυκατοικία Εφτάπατο στη Λεμεσό (1958)<sup>71</sup> [Εικ. 14], η πισίνα του Ledra Palace στη Λευκωσία (1964) και το Ξενοδοχείο Amathus, τα οποία το 2014 «συγκαταλέχθηκαν ανάμεσα στη λίστα με τα 100 πιο σημαντικά κτίρια, γειτονιές και περιοχές στην Κύπρο, όπως αυτή συντάχθηκε από την ομάδα Docomomo (Documentation and Conservation of Modern Movement buildings) Κύπρου»<sup>72</sup> (Κολακίδης 2015, 14-15).



Εικ. 12: Φώτης Κολακίδης και TAC, Ιδιωτική κατοικία, 1954, (κατεδαφίστηκε)  
Λάρνακα

<sup>71</sup> Το συγκεκριμένο κτίσμα σχεδιάστηκε σε συνεργασία με τον επίσης γνωστό αρχιτέκτονα, Σταύρο Οικονόμου.

<sup>72</sup> Βλ. Docomomo Cyprus, *Cyprus: 100 [most] Important Buildings, Sites and Neighborhoods* (Λευκωσία, 2014): 1-11.



Εικ. 13: Φώτης Κολακίδης και Συνεταίροι, *Ξενοδοχείο Amathus*, 1973, Λεμεσός



Εικ. 14: Φώτης Κολακίδης και Συνεταίροι, *Εφτάπατο*, 1958, Λεμεσός

Η βασικότερη ίσως αντίθεση του κυπριακού αρχιτεκτονικού μοντερνισμού στα αρχιτεκτονικά πρότυπα του Διεθνούς Στυλ, είναι η χρήση διακόσμησης και ο ιδιαίτερος χειρισμός της σε πολλά από τα μοντερνιστικά κτίρια που κατασκευάζονται κυρίως στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα και ειδικότερα μετά το 1960. Η σημασία αυτής της αντίθεσης έγκειται στο γεγονός ότι μέσα από τη δημιουργική συνάντηση αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών καταργούνται τα όρια μεταξύ καλών και διακοσμητικών τεχνών και αποδαιμονοποιείται η χρήση διακόσμησης στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Η κύρια πρακτική εφαρμογή της καλλιτεχνικής διακόσμησης στα αρχιτεκτονικά έργα των Κυπρίων μοντερνιστών πραγματοποιείται κυρίως με την κατά παραγγελία δημιουργία και εγκατάσταση επίτοιχων ανάγλυφων τα οποία κοσμούν κεντρικά σημεία δημοσίων και ιδιωτικών οικοδομημάτων. Τα επίτοιχα ανάγλυφα, όπου χρησιμοποιούνται, αποτελούν ουσιαστικό μέρος του εσωτερικού/εξωτερικού σχεδιασμού του κτιρίου και εξυπηρετούν κυρίως τη δημιουργία σημείων εστίασης [focal points]<sup>73</sup> στον αρχιτεκτονικό χώρο.

---

<sup>73</sup> Στην αρχιτεκτονική πρακτική τα σημεία εστίασης αποτελούν αρχιτεκτονικά στοιχεία είτε ενός κτιρίου, είτε ενός ευρύτερου χώρου, τα οποία χρησιμεύουν ως το επίκεντρο του ενδιαφέροντος ή της δραστηριότητας. Εξαρτώνται από τη θέση τους στο αρχιτεκτονικό σχέδιο και τη σχέση τους με άλλα σχεδιαστικά στοιχεία και αποτελούν σημαντικούς παράγοντες στην εμπειρία και την περιήγηση του ατόμου στον αρχιτεκτονικό χώρο. Μπορούν να έχουν συμβολικό χαρακτήρα (όπως ένα τζάκι ως το σημείο συγκέντρωσης της οικογένειας σε μια οικία) ή καθαρά αισθητικό, όπως η εστίαση της προσοχής σε κάποια κύρια σημεία του χώρου μέσω της εισαγωγής κάποιων ιδιαίτερων στοιχείων (για παράδειγμα ένα άνοιγμα προς μια εξωτερική θέα ή ένα έργο τέχνης). Από προσωπική συνομιλία με τον Γιάννη Κολακίδη, στις 8 Μαρτίου 2017.

Η συνεργασία του εικαστικού Χριστόφορου Σάββα με τον αρχιτέκτονα Σταύρο Οικονόμου απέδωσε τα περισσότερα και ίσως τα σημαντικότερα, από πλευράς καινοτομίας, επίτοιχα ανάγλυφα. Ο Σάββα αποτέλεσε τον πρώτο Κύπριο μοντερνιστή καλλιτέχνη, ο οποίος μέσα από την «έμφαση στις φορμαλιστικές και τεχνικές πτυχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας» και τη δημιουργική συνένωση των βασικών τάσεων του ευρωπαϊκού μοντερνισμού<sup>74</sup> με τον τοπικό χαρακτήρα, συνέβαλε στην ανανέωση της νεότερης κυπριακής τέχνης και την ενεργή συμπλοκή της στα διεθνή καλλιτεχνικά δρώμενα (Danos 2014, 233-234· Οικονόμου 1988, 37). Τα επίτοιχα ανάγλυφα προκύπτουν μέσα από τους συστηματικούς εικαστικούς πειραματισμούς του με διάφορα μη-συμβατικά (για τη μετα-αναγεννησιακή ευρωπαϊκή τέχνη), υλικά και τεχνικές – όπως ξύλο, μέταλλα, υφάσματα, λινάτσα, καρφίτσες, βότσαλα κ.α. – και ανάγονται σε μια νέα πρωτότυπη μορφή τέχνης με έντονα στοιχεία τοπικότητας (Hekkers 2013, 44· Παυλίδης 2014, χ.σ.). Τα τρία έργα του *Στυμφαλίδες Όρνιθες* (1961-62) αποτελούν κάποιους από τους πρώιμους πειραματισμούς του με το υλικό, τα οποία απέδωσε με διαφορετικές τεχνικές: λάδι, υφασματογραφία και ανάγλυφο με τσιμέντο [Εικ. 15, 16, 17].<sup>75</sup> Μέσα από τον παραλληλισμό των τριών έργων είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση της διαφοροποίησης στην απεικόνιση αναλόγως της αλλαγής του εικαστικού μέσου, κάτι που αποτελούσε μέρος των εξερευνήσεων του καλλιτέχνη με τα διάφορα υλικά (Οικονόμου 1988, 50).

---

<sup>74</sup> Ο Σάββα έρχεται σε επαφή με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό μέσα από τη διαμονή και τις σπουδές του σε Αγγλία και Γαλλία την περίοδο από το 1947 μέχρι το 1959, με κάποια ενδιάμεσα διαστήματα επιστροφής στην Κύπρο (Danos 2014, 246).

<sup>75</sup> Άλλοι παρόμοιοι προγενέστεροι πειραματισμοί είναι μια «ομάδα ‘ανάγλυφων’ έργων (ο [Ανδρέας] Χρυσόχογς τα χαρακτήρισε «ζωγραφικά ανάγλυφα»), αποτελούμενων από τσιμέντο, ψηφίδες, γυαλί και καθρέφτη», που εξέθεσε σε έκθεση του το 1965, καθώς και μια σειρά γλυπτών του με τσιμέντο και άλλα υλικά (Δανός 2012, 20).





Εικ. 15: Χριστόφορος Σάββα, *Στυμφαλίδες Όρνιθες*, 1960, λάδι σε ξύλο, 105 x 121 εκ. Ιδιωτική Συλλογή George και Lana der Parthogh



Εικ. 16: Χριστόφορος Σάββα, *Στυμφαλίδες Όρνιθες*, 1960-61, μικτή τεχνική σε ύφασμα («υφασματογραφία»), 99 x 142 εκ. Κρατική Συλλογή Κυπριακής Τέχνης. Φωτογραφία του Αλέκου Μεταξά



Εικ. 17: Χριστόφορος Σάββα, *Στυμφαλίδες Όρνιθες*, 1962, ανάγλυφο με τσιμέντο. Συλλογή Ιδρύματος Νεοπτόλεμου και Μαρίας Μιχαηλίδη. Φωτογραφία του Αλέκου Μεταξά



Εικ. 18: Ο Σάββα εν ώρα εργασίας για τη δημιουργία των καλουπιών πολυστερίνης στην Κισσόνεργα (1965)

Τα επίτοιχα ανάγλυφα του Σάββα δημιουργούνται μέσω μιας δικής του πρωτοποριακής τεχνικής κατά την οποία λευκό ή χρωματισμένο τσιμέντο εγχύεται σε καλούπια πολυστερίνης που ετοιμάζονται απ' ευθείας με τη χρήση μαχαιριού ή πυρογράφου, ενώ το τελικό έργο ολοκληρώνεται με την αφαίρεση των καλουπιών και χρειάζεται μερική ή καθόλου επεξεργασία [Εικ. 18]. Ενίοτε η σύνθεση εμπλουτίζεται με την ενσωμάτωση διαφόρων υλικών όπως βότσαλα, κομμάτια χρωματιστού γυαλιού ή κεραμικού κ.ά. στο υγρό τσιμέντο, ενώ στην περίπτωση της χρήσης λευκού τσιμέντου προστίθεται αργότερα το

χρώμα με πινέλο (Οικονόμου 1988, 57-58· Hekkers 2013, 44). Στις συνθέσεις αυτές πέρα από τη σημασία του χρώματος, το οποίο ως επί το πλείστον χρησιμοποιείται εκφραστικά (έντονες επιρροές από τον Φωβισμό), η εισαγωγή επιπρόσθετων «διακοσμητικών» αντικειμένων αποκτά μια ιδιαίτερη λειτουργική αξία με τη δημιουργία διαφορετικών υφών και επιπέδων στο τελικό έργο. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν μια σειρά αναγλύφων που δημιούργησε για το ξενοδοχείο Miramare στη Λεμεσό [Εικ. 19], εκ των οποίων τα κυριότερα είναι το *Ψυχαγωγία* (1964) [Εικ. 20] και τα *Αυλητής I* και *Αυλητής II* (1964) [Εικ. 21],<sup>76</sup> όπου η χρήση διαφόρων άλλων υλικών πέραν του τσιμέντου συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση της φόρμας των μορφών και τη δημιουργία διαφόρων διακοσμητικών μοτίβων. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως στο *Ορχηστρικό* (1965) [Εικ. 22], η σύνθεση αναπτύσσεται κάθετα, οι επιφάνειες είναι αποκλειστικά επίπεδες (εκτός από κάποια εξώγλυφα διακοσμητικά μοτίβα που περιβάλλουν τις κύριες φιγούρες) και οι μορφές διαχωρίζονται κυρίως μέσω του χρώματος.



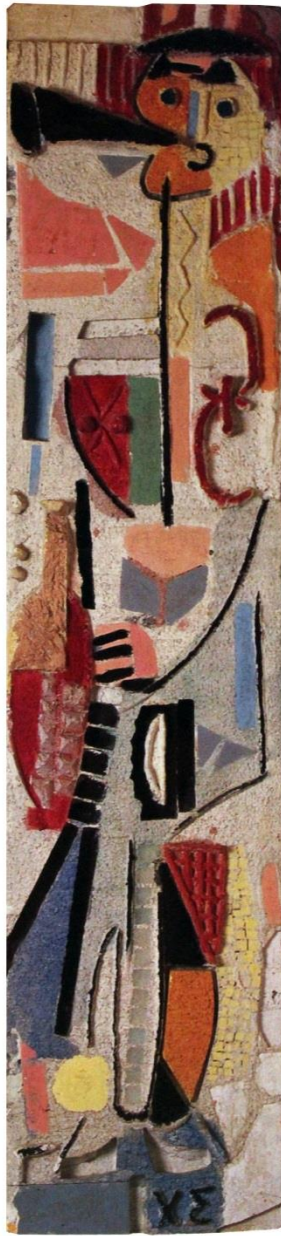
Εικ. 19: Επιστολικό Δελτάριο: *Miramare Hotel, Limassol*, διανομέας N.G. Triarchos & Co. Ltd., τυπώθηκε στο Ισραήλ. Ιδιωτική Συλλογή Φειδία Παυλίδη

<sup>76</sup> Κάποια από τα επίτοιχα ανάγλυφα έχουν ονοματοδοτηθεί από τον ίδιο τον Σάββα [Εικ. 20, 22, 23], ενώ άλλοι τίτλοι δόθηκαν αργότερα από σχολιαστές του έργου του (Νικίτα 2008, 24). Η πρόθεση του Σάββα να «δώσει» ονόματα σε κάποια από τα ανάγλυφα του, ίσως να φανερώνει και την προσωπική εκτίμηση τους ως αυτόνομα έργα τέχνης και όχι απλές διακοσμήσεις.



Εικ. 20: Χριστόφορος Σάββα, *Ψυχαγωγία*, 1964, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο και άλλα υλικά, αρχική διαρρύθμιση (μπροστινή/πίσω όψη), 325 x 273 x 18 εκ. Ξενοδοχείο Miramare, Λεμεσός

Η εστίαση του ενδιαφέροντος στο έργο του Σάββα έγκειται στην πολύπλευρη καινοτομία που επιτυγχάνεται μέσα από το παράδειγμα των επίτοιχων αναγλύφων, η οποία μπορεί να θεωρηθεί όχι μόνο εγχώρια, αλλά να «τοποθετηθεί» ανάμεσα στα επιτεύγματα των διεθνών καλλιτεχνικών πρωτοποριών. Η εισήγηση εναλλακτικών μεσογειακών μοντερνισμών, όπως εντοπίζεται στα επίτοιχα ανάγλυφα του, βασίζεται στην αμφισβήτηση του Δυτικοευρωπαϊκού οικουμενικού προτύπου σε δύο αλληλένδετα επίπεδα: τον γεωγραφικό χώρο και τις διακοσμητικές τέχνες. Σε ό,τι αφορά τον γεωγραφικό χώρο, όπως ήδη επισημάνθηκε, η πρόταση ύπαρξης ενός «άλλου» μοντερνισμού στην Κύπρο αυτή καθ' αυτή, υπερβαίνει τα συμβατικά χωροχρονικά πλαίσια βάσει των οποίων ορίζεται ο Δυτικός μοντερνισμός. Τα επίτοιχα ανάγλυφα, δημιουργημένα στη μεσογειακή Κύπρο, υποστηρίζουν μια δημιουργική αλληλοτροφοδοτούμενη συνομιλία μεταξύ της τοπικής παράδοσης και του μοντερνισμού, μέσω της εμπλοκής των διακοσμητικών τεχνών.



Εικ. 21: Χριστόφορος Σάββα, *Αυλητής I και Αυλητής II*, 1964, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο και άλλα υλικά, 142,5 x 32,5 εκ. Ξενοδοχείο Miramare, Λεμεσός. Φωτογραφία του Βάσου Στυλιανού

Εικ. 22: Χριστόφορος Σάββα, *Ορχηστρικό*, 1965, επίτοιχο ανάγλυφο με χρωματιστό τσιμέντο, 293 x 51 εκ. Ιδιωτική Οικία Κώστα Οικονόμου, Κισσόνεργα

Η σύνδεση της παράδοσης και της διακόσμησης, όπως επισημάνθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα σημεία του Δυτικού μοντερνιστικού λόγου, αφού μέσα από την ταύτιση των δύο πραγματοποιείται μια ταυτόχρονη περιθωριοποίηση τους από την «υψηλή» τέχνη. Στο έργο του Σάββα, η παράδοση (όπως και στην περίπτωση των Κυπρίων μοντερνιστών αρχιτεκτόνων) είναι ένα σημαντικό σημείο αναφοράς στην

εφαρμογή των μοντερνιστικών τάσεων: δεν ερμηνεύεται μέσα από την αντιθετική της σχέση με τον μοντερνισμό σε ένα συγκρουσιακό πλαίσιο ρήξης όπως συμβαίνει με τις Δυτικές καλλιτεχνικές πρωτοπορίες,<sup>77</sup> αλλά ούτε περιβάλλεται με τις ιδεολογικές και πολιτικές ανησυχίες της πρώτης γενιάς καλλιτεχνών της νεώτερης κυπριακής τέχνης.<sup>78</sup> Χωρίς να επιδιώκει την ενσωμάτωση μιας έντονης «κυπριακότητας», η τοπική παράδοση και τα μοντερνιστικά φορμαλιστικά στοιχεία στο έργο του λειτουργούν σε μια ενεργή διαλεκτική σχέση αποσύνθεσης των δύο όρων και ανασύνθεσης τους, εμπλουτίζοντας ταυτόχρονα τη μοντέρνα κυπριακή τέχνη και την ίδια την κυπριακή παράδοση. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Τηλέμαχος Κάνθος (1910-1993) προλογίζοντας μια έκθεση του Σάββα το 1961:

Από τους νέους προσανατολισμούς και τις αναζητήσεις του αναδειχεται ξαφνικά πλούσιος και πληθωρικός ο λαμπρός κόσμος του, μ' εμφανείς πια ρίζες μέσα στη βαθιά κληρονομιά της Κύπρου, της ξεχασμένης Κύπρου. [...] Μα αν αυτό το βαθύ κι ανθρώπινο, το αδρό πλαστικό στοιχείο πούχει η Κυπριακή γλυπτική και το οποίο ξαναζει στη Βυζαντινή μας ζωγραφική, στη λαϊκή μας υφαντική, πλεκτική και διακοσμητική, στο ένδυμα, στο κέντημα και το ξυλόγλυπτο, στο αγγείο, ριζωμένο βαθιά τράνεψε κι επέζησε καθαρό σε τόσες αντιξοότητες, - το κυπριώτικο - τότε ο Χρ. Σάββα είναι κληρονομικά ένας φορέας, συνειδητά ή υποσυνείδητα, αυτής της κληρονομιάς (Οικονόμου 1988, 42).<sup>79</sup>

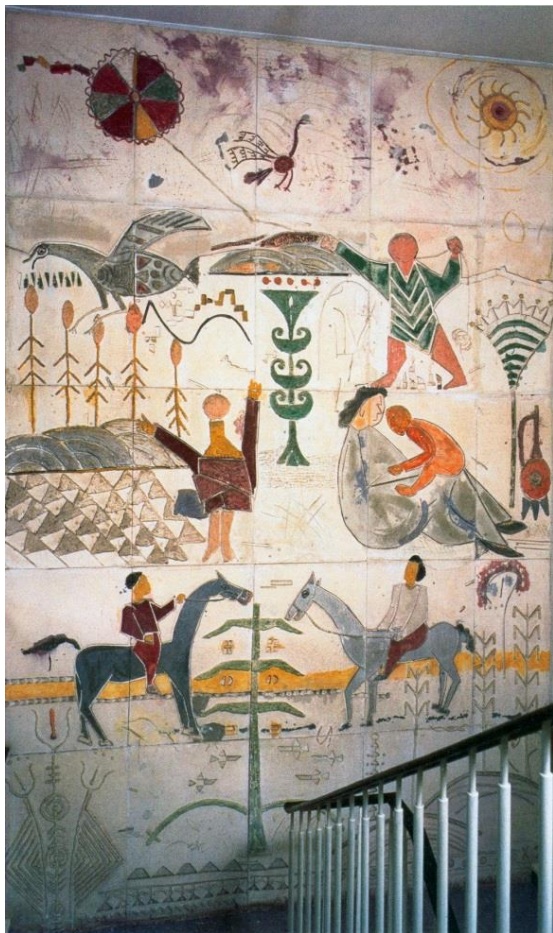
---

<sup>77</sup> Είναι ενδιαφέρουσα η προσωπική άποψη του Σάββα, όπως εκφράζεται σε μια επιστολή του προς τον Αδαμάντιο Διαμαντή από το Παρίσι (1959), όπου καταγράφοντας τις σκέψεις του για τη σχέση της τέχνης με την παράδοση – με αφορμή μια έκθεση Αμερικανών καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού όπου διακηρύττουν την κατάρριψη της καλλιτεχνικής παράδοσης – υποστηρίζει τη θέση ενός Γάλλου κριτικού επισημαίνοντας ότι «οι καλλιτεχνικές κατακτήσεις γενεών και αιώνων ολόκληρων είναι πάντοτε σεβαστές και χρήσιμες δια τους αληθινούς καλλιτέχνες οι οποίοι θα προσθέσουν, θα τις τελειοποιήσουν και θα τις εξυψώσουν» (Νικήτα 2008, 51).

<sup>78</sup> Οι καλλιτέχνες της μοντέρνας κυπριακής τέχνης συνήθως διακρίνονται σε δύο γενιές, την πρώτη (πρώτο μισό του εικοστού αιώνα) και τη δεύτερη (δεύτερο μισό) με βάση τις θεματολογικές και φορμαλιστικές διαφορές στο έργο τους. Στην πρώτη γενιά καλλιτεχνών εντάσσονται οι Αδαμάντιος Διαμαντής, Τηλέμαχος Κάνθος, Γεώργιος Πολυβίου-Γεωργίου, Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, Ιωάννης Κισσονέργης κ.α. Οι αισθητικές επιδιώξεις των καλλιτεχνών της πρώτης γενιάς ήταν συνυφασμένες με τις ιστορικές και κοινωνικές διακυμάνσεις στο κυπριακό σκηνικό και η έμφαση στο έργο τους επικεντρωνόταν στην ανάδειξη της πολιτισμικής κληρονομιάς, του τοπικού χαρακτήρα και των (καθημερινών και πολιτικών) αγώνων του κυπριακού λαού.

<sup>79</sup> Στη νεώτερη κυπριακή τέχνη υπάρχουν δύο προσεγγίσεις της παράδοσης και των διακοσμητικών/λαϊκών τεχνών: από τη μια θεωρούνται μέρος μιας μακροαίωνα παράδοσης που οφείλει να διατηρηθεί για τις επόμενες γενιές, και από την άλλη απορρίπτονται εξ' ολοκλήρου στην προσπάθεια διαμόρφωσης και προβολής μιας πιο Δυτικής/Ευρωπαϊκής ταυτότητας. Εντούτοις, η προσέγγιση της κυπριακής παράδοσης και των διακοσμητικών τεχνών από το Σάββα, όπως υποστηρίζει ο Κάνθος, δεν ερμηνεύεται με όρους διατήρησης ή απόρριψης, αλλά δημιουργικής ανανέωσης.

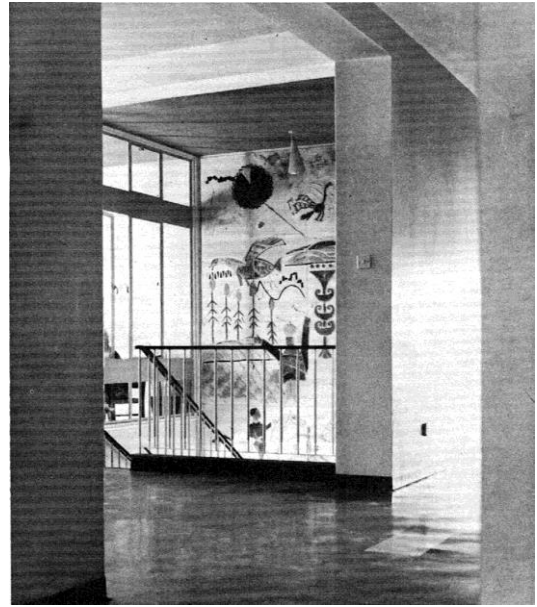
Το έργο *Στο ύπαιθρο* [Εικ. 23], το οποίο δημιουργήθηκε το 1963 για την Οφθαλμολογική Κλινική και οικία του Βάσου Βασιλείου στη Λεμεσό [Εικ. 24, 24α] κτίσμα του Σταύρου Οικονόμου, είναι ένα από τα παραδείγματα, όπου οι ζωγραφικές τάσεις των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών πρωτοποριών (καθαρά, επίπεδα χρώματα και επιφάνειες, απλοποιημένες φόρμες, κάθετη ανάπτυξη της σύνθεσης, επιπεδότητα της ζωγραφικής επιφάνειας) συνδυάζονται αρμονικά με ζωγραφικά στοιχεία της τοπικής λαϊκής και αρχαϊκής παράδοσης παράγοντας ένα αυθεντικό υβριδικό ιδίωμα (Danos 2014, 234, 236· Δανός 2012, 6). Στο τρίπτυχο ανάγλυφο, επίσης από το 1963 [Εικ. 25], γίνεται ακόμα πιο φανερή η άντληση διακοσμητικών μοτίβων και άλλων μορφολογικών στοιχείων από την πολυδιάστατη πολιτισμική παράδοση της Κύπρου – ένα εμφανές παράδειγμα είναι η διακόσμηση διαφόρων αρχαίων κεραμικών αγγείων [Εικ. 26] – και η δημιουργική επαναδιατύπωση τους σε ένα νέο μοντερνιστικό πλαίσιο (Νικήτα 2008, 178).



Εικ. 23: Χριστόφορος Σάββα, *Στο ύπαιθρο*, 1963, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο, αρχική τοποθέτηση (τώρα Παττίχειο Δημοτικό Θέατρο). Κλινική Β. Βασιλείου, Λεμεσός



Εικ. 24: Σταύρος Οικονόμου, Κλινική και Ιδιωτική οικία Β. Βασιλείου, 1963, Λεμεσός. Φωτογραφία του περιοδικού *Αρχιτεκτονική: Cyprus* 55, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1966



Εικ. 24α: Εσωτερικό της Κλινικής Β. Βασιλείου [όψη του κλιμακοστασίου], 1963, Λεμεσός. Φωτογραφία του περιοδικού *Αρχιτεκτονική: Cyprus* 55, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1966



Εικ. 25: Χριστόφορος Σάββα, *Τρίπτυχο*, 1963, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο, 272 x 334 εκ. αρχική τοποθέτηση Κλινική Β. Βασιλείου (Συλλογή Γιώργου Βασιλείου). Φωτογραφία του Βάσου Στυλιανού



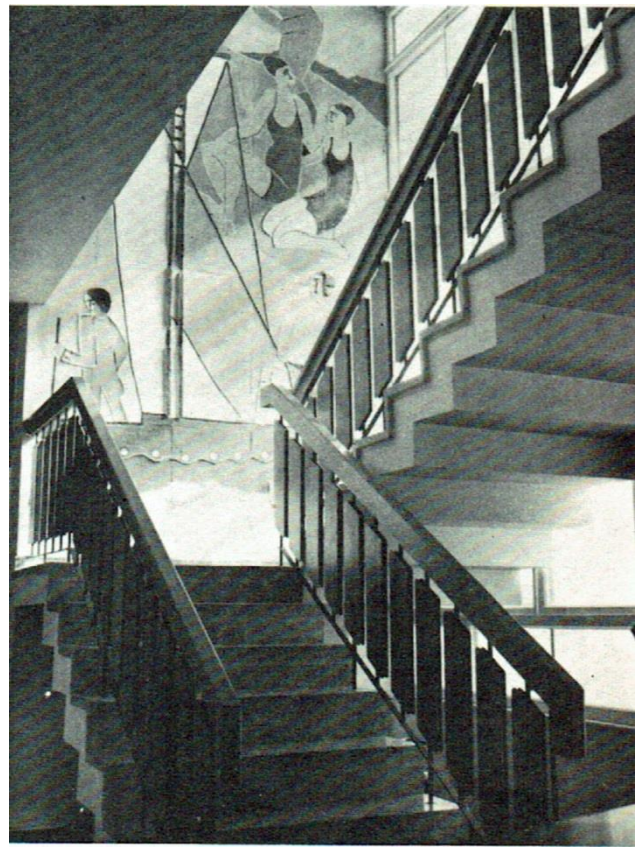
Εικ. 26: Μυκηναϊκός αμφορειδής κρατήρας, αρχές 14<sup>ου</sup> αιώνα π.Κ.Ε., βρέθηκε στην Έγκωμη. Κυπριακό Μουσείο

Μέρος αυτής της αντίληψης του κυπριακού χώρου από τον Σάββα αποτελεί το γεγονός ότι, στα περισσότερα επίτοιχα ανάγλυφα του, η διαπραγμάτευση με τις στερεότερες εικόνες της Μεσογείου (ευθυμία, χαλαρότητα, ερωτισμός, ήλιος, διασκέδαση, θάλασσα κ.τ.λ.) δεν πραγματοποιείται σε ένα άχρονο ουτοπικό περιβάλλον όπως συμβαίνει με

αντίστοιχα έργα της ευρωπαϊκής τέχνης (π.χ. σε έργα του Paul Signac ή του Henry Matisse), αλλά συνδυάζεται με σύμβολα-γνωρίσματα του τόπου (μοτίβα από τη λαϊκή τέχνη, την οικιακή χειροτεχνία κ.λπ.).<sup>80</sup> Εντούτοις, ανάγλυφα όπως η *Ψυχαγωγία*, τα οποία δημιουργούνται με σκοπό την τοποθέτησή τους σε χώρους προσέλκυσης του τουριστικού κοινού, σαφώς παρουσιάζουν ένα μεγαλύτερο βαθμό αισθητικοποίησης του μεσογειακού χώρου, κάτι που δεν συμβαίνει με τα επίτοιχα ανάγλυφα που τοποθετούνται σε ιδιωτικές κατοικίες, όπως για παράδειγμα στην οικία Κίκη Λευκαρίτη στη Λάρνακα (1964) [Εικ. 27, 27α].



Εικ. 27: Χριστόφορος Σάββα, *Χωρίς τίτλο*, 1964, επίτοιχο ανάγλυφο με χρωματιστό τσιμέντο. Οικία Κίκη Λευκαρίτη, Λάρνακα



Εικ. 27α: Σταύρος Οικονόμου, Ιδιωτική οικία Κ. Λευκαρίτη, 1964, κλιμακοστάσιο οικίας (όψη από το εσωτερικό), Λάρνακα. Φωτογραφία του περιοδικού *Αρχιτεκτονική: Cyprus* 55, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1966

<sup>80</sup> Όπως αναφέρει ο Σάββα για το έργο του, στην εφημερίδα *La Revue du Liban* (1960), «έχω γεννηθεί σε μια μεσογειακή χώρα με ζεστό κλίμα, όπου το φως εκρήγνυται, όπου οι φόρμες είναι παράξενες. Προσπαθώ να χτίσω τον κόσμο μου με τη γλώσσα της ζωγραφικής, σε μια αρχιτεκτονική φόρμα που επιδιώκει να δώσει το μέγιστο της δύναμης, ελπίζοντας να εκφράσω έτσι τον κόσμο του σήμερα» (Νικήτα 2008, 105).



Το δεύτερο σκέλος, το σημαντικότερο ίσως σημείο στη διερεύνηση των επίτοιχων αναγλύφων του Σάββα ως εναλλακτικός μοντερνισμός, είναι η σχέση τους με τη διακόσμηση και τις διακοσμητικές τέχνες. Αυτό που τονίζεται είναι ότι, ο Σάββα με τη δημιουργία των επίτοιχων αναγλύφων, όσο και με άλλες ομάδες έργων του όπως οι «υφασματογραφίες» ή τα ψηφιδωτά,<sup>81</sup> θέτει υπό αμφισβήτηση την περιθωριοποίηση των διακοσμητικών τεχνών καταργώντας τον διαχωρισμό των τεχνών σε υψηλές και ελάσσονες, όπως αναπαράγεται στην κυρίαρχη Δυτικοευρωπαϊκή αφήγηση του μοντερνισμού. Τα ανάγλυφα του, τα οποία λόγω του υλικού (τσιμέντο),<sup>82</sup> του μεγέθους και της τοποθέτησης τους αποτελούν μέρος του ίδιου του κτίσματος, δεν μεταχειρίζονται ως «απλή» διακόσμηση (χρησιμοποιώντας τους όρους του Greenberg) του εσωτερικού των κτιρίων, αλλά συνυπάρχουν αρμονικά με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, διαμορφώνοντας ένα τελικό αποτέλεσμα μέσω του οποίου «θολώνουν» τα όρια μεταξύ τέχνης και διακόσμησης. Σύμφωνα με τον William Morris, η αρχιτεκτονική «πρώτον ως το θεμέλιο όλων των τεχνών, και έπειτα ως μια τέχνη που τα περιλαμβάνει όλα» κατέχει τον σημαντικότερο ρόλο στην επανένωση των τεχνών αφού, όπως υποστηρίζει, «η χρησιμότητα της ζωγραφικής είναι λίγη, της γλυπτικής ακόμα λιγότερη, εκτός από τις περιπτώσεις όπου τα έργα τους συγκροτούν ένα μέρος της αρχιτεκτονικής»<sup>83</sup> (Egbert 1970, 450). Τα επίτοιχα ανάγλυφα του Σάββα, «αιωρούμενα» ανάμεσα στη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική, αποτελούν σημαντικό σημείο

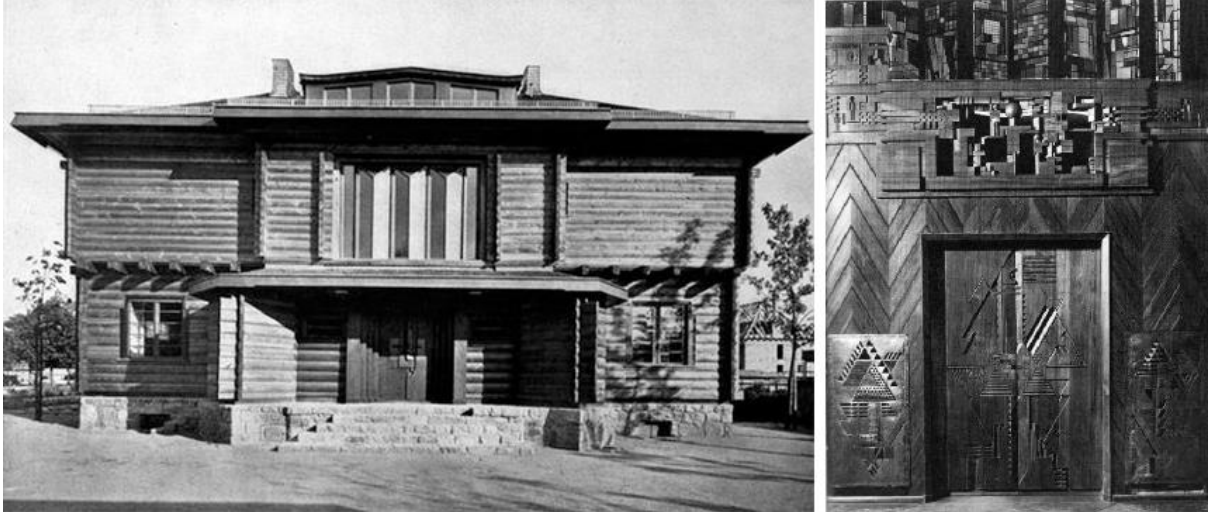
---

<sup>81</sup> Για τις υφασματογραφίες του Σάββα βλ. Δανός 2012 και Danos 2014, 217-252. Ενώ για τα ψηφιδωτά βλ. Νικήτα, 2008.

<sup>82</sup> Η ίδια η διττή «φύση» των αναγλύφων περικλείει διάφορες συνδηλώσεις και νοήματα που συνδέονται ταυτόχρονα με τη θηλυκότητα και την αρρενωπότητα: από τη μια το τσιμέντο που χρησιμοποιείται για την κατασκευή τους είναι ένα υλικό κατ' εξοχήν συνδεδεμένο με την αρρενωπότητα [και τη νεωτερικότητα] λόγω της σκληρότητας, της τραχιάς επιφάνειας του κ.λπ., ενώ από την άλλη, όπως αναλύθηκε εκτενώς στο προηγούμενο κεφάλαιο, η διακόσμηση και η πολυχρωμία συσχετίζεται με τη θηλυκότητα. Ωστόσο, οι επιλογές του Σάββα δεν αποσκοπούν συνειδητά στην παραγωγή τέτοιων νοημάτων αλλά αποτελούν καθαρά αισθητικές και πρακτικές επιλογές.

<sup>83</sup> Την ίδια προσέγγιση ακολούθησε αργότερα το Bauhaus στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, μέσα από την επιδίωξη του Gesamtkunstwerk [ολοκληρωμένο έργο τέχνης]. Ένα παράδειγμα είναι η ιδιωτική κατοικία του Adolf Sommerfeld (1920-21), σχεδιασμένη από τον Gropius σε συνεργασία με τον Adolf Meyer. Στο κτίσμα συμπεριλήφθησαν διάφορα έργα των εργαστηρίων υαλογραφίας, ξυλουργικής, μεταλλοτεχνίας και υφαντικής του Bauhaus, «όλα χρησιμοποιώντας μια νέα αφηρημένη γλώσσα κυβικής διακόσμησης» [Εικ. 28] (Dickerman 2009, 27).

αμφισβήτησης της ιεραρχικής κατηγοριοποίησης των τεχνών και της κατανόησης τους ως ενιαίο σύνολο: «η διάμεση διέλευση μεταξύ των πάγιων ταυτοποιήσεων διευρύνει τη δυνατότητα μιας πολιτισμικής υβριδικότητας που φιλοξενεί τη διαφορά χωρίς μια λαμβανόμενη ή επιβαλλόμενη ιεραρχία» (Bhabha 2004, 5).



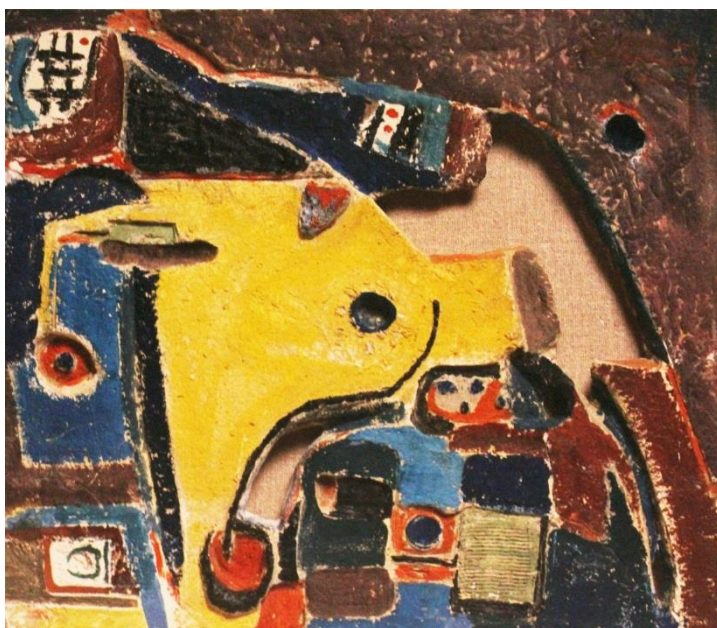
Εικ. 28: Walter Gropius και Adolf Meyer, Ιδιωτική οικία A. Sommerfeld, 1920-21, πρόσοψη και λεπτομέρεια από την είσοδο, Βερολίνο

Η αντίθεση στον ηγεμονικό κανόνα του μοντερνισμού πραγματοποιείται μέσω της αντίληψης της διακόσμησης ως τέχνη και όχι με την προσαρμογή διακοσμητικών στοιχείων στη ζωγραφική ή τη δημιουργία μιας πιο «αφηρημένης» διακόσμησης, όπως γίνεται πιο πριν από κινήματα όπως το Bauhaus ή αργότερα από τη φεμινιστική τέχνη. Όπως τονίζει η Norma Broude στο κείμενο της για τα *Femmeage* της Miriam Schapiro, «η προσπάθεια ανύψωσης του ‘διακοσμητικού’ σε ‘αφηρημένο’ προσδίδοντας του απόκρυφα και αυτοαναφορικά νοήματα [...] συνεχίζει να αρνείται στο διακοσμητικό το δικαίωμα να υπάρχει ως τέχνη με τους δικούς του όρους» (1980, 87). Αντιθέτως, ο Σάββα σχεδόν σε όλα τα ανάγλυφα του, διατηρεί έντονα την παραστατικότητα των μορφών χρησιμοποιώντας μια καθ’ όλα μοντερνιστική τυπολογία χωρίς να καταφεύγει απαραίτητα στην αφαίρεση. Ενώ, ακόμα και σε κάποιες μετέπειτα ανεικονικές ανάγλυφες συνθέσεις του [Εικ. 29, 30], η αφαίρεση δεν αποτελεί αυτοσκοπό, αλλά μέρος των δημιουργικών πειραματισμών του με το συγκεκριμένο

μέσο. Τα επίτοιχα ανάγλυφα του Σάββα αποτελούν αυτοτελή έργα τέχνης, παρόλο που χρησιμοποιούνται ως διακόσμηση εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, αναδεικνύόμενα, με αυτό τον τρόπο, σε ένα άλλο αυτόνομο «μέσο, μορφή ή είδος τέχνης, το οποίο είναι το ίδιο έγκυρο και 'αύταρκες' με τη ζωγραφική» (Dapos 2016, χ.σ.). Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Σάββα μέσα από το έργο του αποδομεί τις «αντιθέσεις μεταξύ της διακόσμησης έναντι του νοήματος, του επιφανειακού έναντι της βαθύτητας, του αισθηματικού έναντι του ορθολογιστικού» πετυχαίνοντας έτσι αυτό που η Negrin θέτει ως λύση για να αρθούν τα στερεότυπα που συνδέονται με τις διακοσμητικές τέχνες και τις θέτουν στο περιθώριο της αισθητικής του μοντερνισμού (Negrin 2006, 228).



Εικ. 29: Χριστόφορος Σάββα, *Αφηρημένη σύνθεση*, 1965, επίτοιχο ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο, 49 x 99 εκ. Ιδιωτική οικία Κώστα Οικονόμου, Κισσόνεργα. Φωτογραφία του Βάσου Στυλιανού



Εικ. 30: Χριστόφορος Σάββα, *Αφηρημένη σύνθεση*, 1965, ανάγλυφο με επιχρωματισμένο τσιμέντο, 40 x 34,5 εκ. Συλλογή Κωστάκη Μαλέκου. Φωτογραφία του Βάσου Στυλιανού

Συνεπώς, η σημαντική – αλλά ίσως όχι τόσο επιτυχημένη – προσπάθεια κατάργησης της ιεραρχικής κατηγοριοποίησης των τεχνών που εισάγεται μέσα από τους αισθητικούς και ιδεολογικούς προγραμματικούς στόχους τόσο των καλλιτεχνικών πρωτοποριών στις αρχές του εικοστού αιώνα, όσο και των φεμινιστριών καλλιτεχνών στο τέλος του, υλοποιείται μέσα από τους αυθόρμητους πειραματισμούς του Σάββα. Το έργο του, απελευθερωμένο από τις ιδεολογικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές εντάσεις της Δύσης και κάθε είδους ηγεμονισμούς, επιτυγχάνει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τις επιδιώξεις των ευρωπαϊκών πρωτοποριών, των φεμινιστικών κινημάτων<sup>84</sup> και του μετα-μοντερνισμού. Αυτή την ελευθεριότητα την παρέχει η ευρύτερη μεσογειακή θέση της Κύπρου ως «περιφέρεια» (Danos 2014, 235-236· Danos 2016, χ.σ.). Όπως αναφέρει ο Αργγίου, «η Δύση δεν μπορεί να αποκεντρώσει τον εαυτό της από μόνη της [...]. Κάθε προσπάθεια αποκέντρωσης της εκ των έσω, ακουσίως αλλά αναπόφευκτα τη σταθεροποιεί ασφαλέστερα στο κέντρο» με έναν τρόπο όπου μέσα από τις «εσωτερικές ‘αποδομήσεις’ [...] εμφανίζεται ως το επανακεντρισμένο κέντρο του κόσμου» (2006, 222-223). Επομένως, αυτό που προτείνεται είναι ότι η «Νότια» οπτική του Σάββα – αποστασιοποιημένη από τις συζητήσεις που αναπτύσσονταν και απασχολούσαν τους σύγχρονους του καλλιτέχνες στον ευρω-αμερικανικό χώρο – επιτρέπει την (ασυνείδητη) αμφισβήτηση του ηγεμονισμού του Δυτικοευρωπαϊκού κανόνα, μέσω του ελεύθερου πειραματισμού μεταξύ τέχνης και διακόσμησης και την παραγωγή έργων σαφώς επηρεασμένων από τις Δυτικές καλλιτεχνικές εξελίξεις, αλλά χωρίς την ανάγκη ένταξής τους σε ένα ευρύτερο ιδεολογικό ή αισθητικό πλαίσιο αφήγησης.

---

<sup>84</sup> Η εμπλοκή της φεμινιστικής τέχνης σε ένα αγώνα για τη «νομιμοποίηση» και την προβολή της γυναικείας καλλιτεχνικής συμβολής προϋποθέτει την ανάγκη συγκρότησης μιας νέας συλλογικής ταυτότητας που αντιπροσωπεύει το γυναικείο φύλο. Αυτή η αναγκαιότητα σε συνδυασμό με τη μακροχρόνια καταπίεση και υποβάθμιση, η οποία από κάποιους θεωρητικούς ερμηνεύεται ως εμπειρία συλλογικού τραύματος, εμποδίζει την άρνηση του διαχωρισμού των δύο φύλων και αποδέχεται τη ξεχωριστή τους φύση (Reckitt και Phelan 2001, 33). Επομένως, οι φεμινίστριες καλλιτέχνες υποκινούνται από μια «άγρια επιθυμία για ανεξαρτησία» (Reckitt και Phelan 2001, 15), «αγωνίζονται για τη δημιουργία μιας αντί-αφήγησης ως απάντηση στον κυρίαρχο κανόνα» (Mitter 2008, 541) μέσω της εφεύρεσης γυναικών «ηρωίδων» «για να αντικαταστήσουν ή να συμπληρώσουν» τους άντρες ήρωες (Pollock 1999, 8).

Αυτή η προσέγγιση του «διακοσμητικού» έργου του Σάββα μπορεί να παραλληλιστεί με τα τελευταία έργα του Henri Matisse<sup>85</sup> (1869-1954), γνωστά ως cut-outs. Ο Matisse αρχίζει να πειραματίζεται με την τεχνική του paper cut-out<sup>86</sup> στις αρχές της δεκαετίας του 1940 στην Κυανή Ακτή [Côte d' Azur], όπου μετακόμισε πιο πριν λόγω του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, και τη χρησιμοποιεί αποκλειστικά σαν «κύριο εκφραστικό μέσο» από το 1947 μέχρι το 1954, ως «μια λιγότερο σωματικά απαιτητική εναλλακτική της ζωγραφικής» (Millard 1978, 320· Milliard 2014, 2).<sup>87</sup> Κάποια από τα cut-outs αποτελούν μακέτες για διακοσμητικά έργα, όπως το Δομινικανό παρεκκλήσι του Ροζάριο στο Vence (1948-1951) [Εικ. 31, 31α, 31β], όπου ο Matisse ανέλαβε εξ' ολοκλήρου τον εσωτερικό σχεδιασμό του συμπεριλαμβανομένων των βιτρό παραθύρων, τις θρησκευτικές τοιχογραφίες, την επίπλωση και τα άμφια των ιερέων, ενώ άλλα χρησιμοποιούνται στον σχεδιασμό του βιβλίου του *Jazz* (1947) [Εικ. 32] (Klein 2007, 148-149· Milliard 2014, 2-3). Σύμφωνα με τον John Klein, μέσα από τα έργα αυτά ο Matisse «ανανεώνει τον μακροχρόνιο στόχο του για μια *μοντέρνα διακόσμηση*,<sup>88</sup> μια προσδοκώμενη ισοτίμηση με τη ρωμαϊκή τοιχογραφία, τα βυζαντινά

---

<sup>85</sup> Σύμφωνα με τον Κώστα Οικονόμου, το εικαστικό έργο του Matisse είχε «σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση της τέχνης του [Σάββα]» (1988, 41). Άλλωστε, για τον Σάββα η καθοριστική για το έργο του επαφή με τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές πρωτοπορίες πραγματοποιείται μέσω της παραμονής του στο Παρίσι (1956-59), των σπουδών του στο ατελιέ του Γάλλου κυβιστή ζωγράφου André Lhote (1885-1962) και τις πάμπολλες εκθέσεις που επισκέπτεται: όπως γράφει ο ίδιος από τη Γαλλία σε γράμμα του προς τον Παντελή Μηχανικό (29/08/1956) «άρχισα πραγματικά να βλέπω για πρώτη φορά με το μάτι του ζωγράφου» (Οικονόμου 1988, 46). Ωστόσο, το πιο ουσιαστικό και ενδιαφέρον μέρος του έργου του πραγματοποιείται με την οριστική επιστροφή του στην Κύπρο και τη μεγαλύτερη ευχέρεια που αποκτά για πιο ελεύθερο πειραματισμό (Danos 2014, 234, 247).

<sup>86</sup> Η τεχνική του paper cut-out λειτουργεί με τη «διαρρυθμισμό κομματιών χρωματιστού χαρτιού, τα οποία κόβονται με ψαλίδια σε διακριτά σχήματα, σε μια σύνθεση, κάποιες φορές μεγάλης κλίμακας» (Klein 2007, 148). Η τεχνική αυτή διαφέρει από αυτή του collage σε σχέση με το ρόλο των κομματιών χαρτιού: στην περίπτωση του collage διάφορα κομμάτια χαρτιού, ή άλλων δισδιάστατων αντικειμένων, όπως υφάσματα ή εφημερίδες, χρησιμοποιούνται στη σύνθεση μιας εικόνας, ενώ στην τεχνική του paper cut-out το χρωματιστό χαρτί αντικαθιστά το λειτουργικό ρόλο του χρώματος. Σύμφωνα με τον Charles W. Millard, «η καθοριστική για το σχήμα κίνηση των ψαλιδιών του Matisse ήταν συγχρόνως ένα μέσο σχεδιασμού ώστε, εξεταζόμενα μεθολογικά, τα cut-outs είναι ένα αμάλγαμα σχεδιασμού, ζωγραφικής και γλυπτικής, μια εκ βαθέως και εξ' ολοκλήρου μοντέρνα σύνθεση των τεχνών» (1978, 320).

<sup>87</sup> Η δημιουργία των cut-outs προκύπτει λόγω μιας σοβαρής χειρουργικής επέμβασης του Matisse το 1941, μετά από την οποία καθλώνεται σε αναπηρικό καροτσάκι για τα υπόλοιπα χρόνια της ζωής του, γεγονός που δυσχεραίνει την κίνηση του και την πολύωρη ορθοστασία που απαιτείται για τη ζωγραφική.

<sup>88</sup> Ο Matisse στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του (ζωγραφικό και μη), μέσα από την έμφαση στην απλοποίηση των μορφών, την επιπεδότητα της σύνθεσης και των χρωμάτων κ.τ.λ., «αποσταθεροποιεί το διχασμό μεταξύ υψηλού και χαμηλού, μεταξύ αισθητικής δημιουργίας και βιομηχανικής παραγωγής» (Wright 2004, 152).

μωσαϊκά, τις αναγεννησιακές νωπογραφίες [frescoes] [...], τα οποία είναι τόσο εξέχοντα χαρακτηριστικά της ιστορίας της τέχνης της μεσογειακής περιοχής» (2007, 148-149, έμφαση δική μου). Ως εκ τούτου, ο Matisse στο πλαίσιο μιας «μεσογειακής ατμόσφαιρας»<sup>89</sup> (Klein 2007, 146, 150) και επηρεαζόμενος από την καλλιτεχνική παράδοση και την ιστορία της Μεσογείου, επιτυγχάνει το στόχο του για μοντέρνα διακόσμηση μέσα από τη δημιουργική συνομιλία τέχνης και διακόσμησης.



Εικ. 31 (πάνω αριστερά): Henry Matisse, *The Tree of Life*, 1949, γκουάς σε χαρτί, κομμένο και επικολλημένο σε καμβά (τελική μακέτα για τα έξι βιτρό παραθύρων του ναΐσκου), 515 x 252 εκ. Μουσεία Βατικανού, Βατικανό

Εικ. 31α (πάνω δεξιά): Χώρος της Αγίας Τράπεζας του Παρεκκλησίου, 1948-51, βιτρό παράθυρα και κεραμικό σχέδιο του Αγίου Δομίνικου. Δομινικανό Παρεκκλήσι του Ροζάριο, Vence

Εικ. 32 (αριστερά): Henry Matisse, *Ίκαρος [Icarus]*, 1947, μεμβράνη πολυγράφου (πλάκα 8 και σελίδα 54 από το βιβλίο *Jazz*), 41,9 x 64 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη

<sup>89</sup> Η ουσιολογικοποιημένη εντύπωση της Μεσογείου από τους Ευρωπαίους, όπως αναλύθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια, την περίοδο αυτή αποκτά έναν νέο ρόλο ως κέντρο της Ελεύθερης Ζώνης (μεταξύ της Νότιας Γαλλίας και της Βορείου Αφρικής). Έτσι, η Νότια Γαλλία, ειδικά για τους καλλιτέχνες, είναι «ένα καταφύγιο, μια απόδραση από την καταπίεση του πολέμου» (Klein 2007, 147, 153).

Κατά παρόμοιο τρόπο, στα επίτοιχα ανάγλυφα του, ο Σάββα ζωγραφίζοντας με τσιμέντο – μια παράλληλη ανάγνωση με την περιγραφή που δίνει ο Matisse για την τεχνική των cut-outs ως «ζωγραφική με ψαλίδια» [drawing with scissors] (Milliard 2014, 2) – αντικαθιστά τα παραδοσιακά εκφραστικά μέσα και τεχνικές για την παραγωγή ανεξάρτητων έργων τέχνης, τα οποία υπερβαίνουν τη διακοσμητική λειτουργία τους.<sup>90</sup> Μέσω της αναφοράς στη ζωγραφική, είναι ενδιαφέρουσα η σύγκριση των cut-outs του Matisse με τα επίτοιχα ανάγλυφα του Σάββα ως προς την έννοια της επιπεδότητας, η οποία κατά τον Greenberg, αποτελεί βασική επιδίωξη της μοντέρνας ζωγραφικής: «η μοντέρνα ζωγραφική προσανατολίζεται προς την επιπεδότητα όσο τίποτα άλλο» για τον διαχωρισμό της από τις άλλες τέχνες, αφού «η επιπεδότητα, η δισδιάσταση, ήταν η μόνη συνθήκη που η ζωγραφική δεν μοιραζόταν με καμιά άλλη τέχνη» (1982, 6). Στην περίπτωση του Matisse, η τεχνική του cut-out εξυπηρετεί και ολοκληρώνει κατά κάποιο τρόπο, τη συστηματική επιδίωξη του σε ολόκληρο το ζωγραφικό του έργο για όσο το δυνατόν πιο επίπεδες επιφάνειες και απλοποιημένες φόρμες. Ωστόσο, ακόμα πιο ιδιαίτερος φαίνεται να είναι ο πειραματισμός του Σάββα με την επιπεδότητα στα επίτοιχα ανάγλυφα του, τα οποία αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στην επιπεδότητα της φόρμας και το βάθος των εσοχών και των προεξοχών που δημιουργούνται από το καλούπι. Ως εκ τούτου, μέσω της προσαρμογής της επιπεδότητας στις διακοσμητικές τέχνες, χαρακτηριστικό γνώρισμα της μοντέρνας ζωγραφικής και εργαλείο κατηγοριοποίησης των τεχνών, απορρίπτεται η αποκλειστικότητα του ζωγραφικού μέσου για τις δύο διαστάσεις και αποδεικνύεται η μικτή πολλαπλή φύση του κάθε εκφραστικού μέσου.

---

<sup>90</sup> Κάποια από τα διακοσμητικά έργα του Matisse και του Σάββα εκτίθενται πλέον σε μουσεία και εκθεσιακούς χώρους ως έργα τέχνης. Ένα παράδειγμα είναι το επίτοιχο ανάγλυφο του Σάββα *Στο ύπαιθρο* που εκτίθεται στο Πατιτίγιο Δημοτικό Θέατρο στη Λεμεσό, ενώ αντίστοιχα το έργο του Matisse *Large Composition with Mask* (1953), παρόλο που αρχικώς σχεδιάστηκε ως παραγγελία κεραμικής διακόσμησης για μια εσωτερική αυλή στο Los Angeles, εκτίθεται στο National Gallery of Art της Washington.



Εικ. 33: John Corbidge, *Χωρίς τίτλο*, 1969, ανάγλυφο με τσιμέντο. Πολυκατοικία Πίττα, Λεμεσός. Φωτογραφία του Varouj Voskeritchian (ιδιωτικό αρχείο Κώστα Κολακίδη)



Εικ. 34: Φώτης Κολακίδης, Πολυκατοικία Πίττα, 1969, Λεμεσός. Φωτογραφία του Varouj Voskeritchian (ιδιωτικό αρχείο Κώστα Κολακίδη)

Στο ίδιο πλαίσιο, διάφορες άλλες συνεργασίες μεταξύ αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών παρήγαγαν σημαντικά έργα όπως τα επιτοίχια έργα του John Corbidge (1935-2003) που είναι εγκατεστημένα στην πολυκατοικία Πίττα (1969) στη Λεμεσό, σχεδιασμένη από τον αρχιτέκτονα Φώτη Κολακίδη. Το συγκεκριμένο έργο του Corbidge περιλαμβάνει τον σχεδιασμό ενός κάθετου μονοχρωματικού αναγλύφου [bas-relief] με γραμμική γραφή και σύμβολα, το οποίο καλύπτει ένα μεγάλο μέρος της πρόσοψης του κτιρίου [Εικ. 33, 34], και ενός επίτοιχου κεραμικού μωσαϊκού στην είσοδο της πολυκατοικίας, το οποίο επεκτείνεται στο εσωτερικό του κτιρίου συνδέοντας αρμονικά τον εξωτερικό χώρο της εισόδου με τον εσωτερικό χώρο της υποδοχής [Εικ. 35, 35α] (Παυλίδης 2014, χ.σ.).

Η ομοιότητα μεταξύ του αναγλύφου στην πρόσοψη του κτιρίου με το έργο του Γιάννη Μόραλη (1916-2009) που είναι εγκατεστημένο στο Ξενοδοχείο Hilton της Αθήνας (1957-1963) [Εικ. 36, 36α], είναι πρόδηλη.<sup>91</sup> Το έργο του Μόραλη αναπαριστά την Παναθηναϊκή πομπή χαραγμένη σε μεγάλες λευκές πλάκες μέσω μιας σύγχρονης απόδοσης ελληνικών

<sup>91</sup> Παρόλο που δεν υπάρχουν τεκμηριωμένες πηγές για την άμεση επιρροή του Μόραλη στον Corbidge, το πιθανότερο είναι ο τελευταίος να ήρθε σε οπτική επαφή είτε με το ίδιο το κτίριο στην Αθήνα μέσα από τις πολλές επισκέψεις του και την προσωρινή παραμονή του στην Ελλάδα (1965-68), είτε με το φωτογραφικό υλικό που κυκλοφόρησε στον τύπο.





Εικ. 35: John Corbidge, *Χωρίς τίτλο*, 1969, επίτοιχο κεραμικό μωσαϊκό, εσωτερικό πολυκατοικίας Πίττα, Λεμεσός. Φωτογραφία Ελευθερία Τζιηρκή (2017)



Εικ. 35α: John Corbidge, *Χωρίς τίτλο*, 1969, επίτοιχο κεραμικό μωσαϊκό, εξωτερικός χώρος εισόδου πολυκατοικίας Πίττα, Λεμεσός. Φωτογραφία Ελευθερία Τζιηρκή (2017)



Εικ. 35β: Λεπτομέρεια από το επίτοιχο κεραμικό μωσαϊκό στο εσωτερικό της πολυκατοικίας Πίττα, 1969, Λεμεσός. Φωτογραφία Ελευθερία Τζιηρκή (2017)

αρχαϊκών μορφών. Όπως αναφέρει η Annabel Jane Wharton στο *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*, η συνήθης σχεδιαστική προσέγγιση της διεθνούς αλυσίδας Hilton για τα εκάστοτε ξενοδοχεία ήταν «η κατασκευή του τοπικού μέσω της χρήσης εγχώριων υλικών και της ιστορικής αναφοράς στη διακόσμηση» (2001, 64). Η πρόθεση των αρχιτεκτόνων για την κατασκευή ενός κτιρίου «ελληνικού στο πνεύμα αλλά όχι στενά ελληνικό» ολοκληρώνεται με την «παράταξη σύγχρονων έργων» και ειδικότερα με την εγκατάσταση του «διακοσμητικού» έργου ενός από τους σημαντικότερους Έλληνες καλλιτέχνες της περιόδου, εξυπηρετώντας στην προβολή του Αθηναϊκού Hilton ως ένα «νέο αρχαίο μνημείο, άξιο της σπουδαίας παράδοσης της κλασικής αρχιτεκτονικής στην οποία λαμβάνει μέρος» (Wharton 2001, 62, 65). Ασφαλώς το έργο του Corbidge δε συμβαδίζει με το πλαίσιο νοημάτων που περιβάλλει το ανάγλυφο του Μόραλη, αλλά μπορεί να συσχετιστεί στο επίπεδο της παραγωγής μιας μοντέρνας τοπικής διακόσμησης.



Εικ. 36: Γιάννης Μόραλης, *Χωρίς τίτλο*, 1957-63, εσόγλυφο ανάγλυφο σε μαρμάρινες πλάκες, πρόσωση Athens Hilton, Αθήνα



Εικ. 36α: Λεπτομέρεια από το ανάγλυφο, 1957-63, Athens Hilton, Αθήνα

Επιπλέον, τα γραφικά σύμβολα που χρησιμοποιούνται από τον Corbidge ως διακόσμηση στο ανάγλυφο της πολυκατοικίας Πίττα φαίνεται να αντλούν το σχήμα τους από τη σφηνοειδή γραφή, η οποία δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε στην αρχαία Μεσοποταμία (γύρω στο 3300 π.Κ.Ε.-75 Κ.Ε.) και αποτέλεσε πηγή της γραφής διαφόρων πολιτισμών της

περιοχής όπως των Σουμέριων, των Βαβυλωνίων, των Ασσυρίων και των αρχαίων περσικών [Εικ. 37] (Robinson 2007, 71). Επομένως, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το ότι ο Corbidge στην επιδίωξη του για διαμόρφωση μιας μοντέρνας (κυπριακής) διακόσμησης στρέφεται προς τις ανατολίτικες επιρροές της Κύπρου, αντί τις αρχαιοελληνικές ή τις Δυτικές, όπως γίνεται συνήθως. Παρόλο που το έργο του δεν φαίνεται να ενσωματώνει άλλες πολιτικές ή ιστορικές συνδηλώσεις, οι πολιτισμικές αναφορές που εντοπίζονται τόσο στο ανάγλυφο όσο και στο κεραμικό μωσαϊκό στην είσοδο (π.χ. στη διακόσμηση των κεραμικών πιάτων [Εικ. 35γ]), σε συνδυασμό με τα καθαρά μοντερνιστικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του κτιρίου, σχηματίζουν μια πολυπολιτισμική, υβριδική ανάγνωση της κυπριακής παράδοσης.



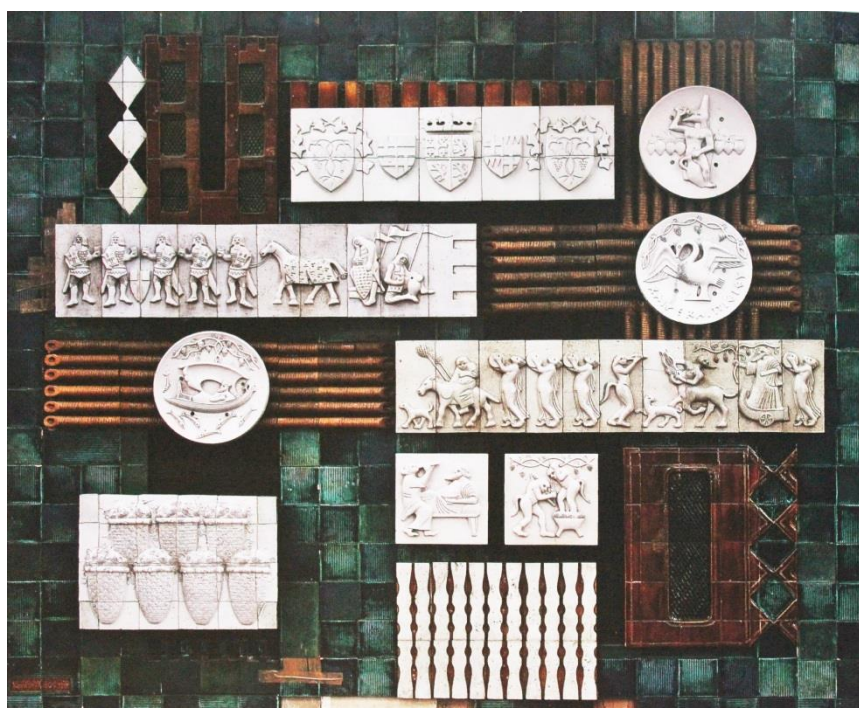
Εικ. 37: Λεπτομέρεια από αρχαία περσική επιγραφή σε τείχος του Παλατιού της Περσέπολης, 5<sup>ος</sup> αιώνας π.Κ.Ε. Περσέπολη, Ιράν

Το έργο του Corbidge στο κτίριο του Κολακίδη και η συγκεκριμένη προσέγγιση της διακόσμησης παρουσιάζει επίσης πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το έργο του Κύπριου κεραμίστα Βαλεντίνου Χαραλάμπους (1929-). Το καλλιτεχνικό έργο του Χαραλάμπους συνιστά ένα μοναδικό ιδίωμα, αποτέλεσμα των διαφορετικών εμπειριών του από την κυπριακή καταγωγή και τη ζωή του στο νησί, τις σπουδές στην Αγγλία (1948-1952),<sup>92</sup> τη μακροχρόνια διαμονή του στη Βαγδάτη (1957-1985) και τα πολυάριθμα ταξίδια του στην

---

<sup>92</sup> Ένα σημαντικό στοιχείο στην αντίληψη του Χαραλάμπους για την Ανατολή ήταν το γεγονός ότι κατά την παραμονή του στην Αγγλία παρακολούθησε μαθήματα από τον κεραμίστα Bernard Leach (1887-1979), στο έργο του οποίου – λόγω της διπλής σχέσης του με την Αγγλία και την Ιαπωνία και το έντονο ενδιαφέρον του για τους δύο διαφορετικούς πολιτισμούς – συνδυάζονται «φιλοσοφικά και θρησκευτικά στοιχεία από την Άπω Ανατολή και τη Δύση» (Δανός και Λοΐζου 2009, 128).

Αίγυπτο. Το τοπικό στοιχείο στα έργα του επομένως, αναπόφευκτα ενσωματώνει την «πολλαπλή εντοπιότητα» του (Λάμπρου 2012, χ.σ.). Εξάλλου όπως ο ίδιος πιστεύει, η πολιτισμική ταυτότητα της Κύπρου, λόγω και της γεωγραφικής της θέσης, αποτελεί μια διγενή σύνθεση Ανατολής και Δύσης (Λάμπρου 2012, χ.σ.· Παυλίδης 2014, χ.σ.).<sup>93</sup> Ανάμεσα στα πολυπληθή κεραμικά έργα του Χαραλάμπους συγκαταλέγονται μια σειρά από επίτοιχα ανάγλυφα που δημιουργεί από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Μερικά από αυτά είναι το ανάγλυφο που τοποθετήθηκε στο Ξενοδοχείο Aspelia στην Αμμόχωστο, έργο του Ιάκωβου και Ανδρέα Φιλίππου (1971), και το *Ιστορία του Κυπριακού Κρασιού* (1969) [Εικ. 38] για το παράρτημα της εταιρίας ζυθοποιίας ΚΕΟ στο Λονδίνο (Δανός και Λοΐζου 2009, 132).

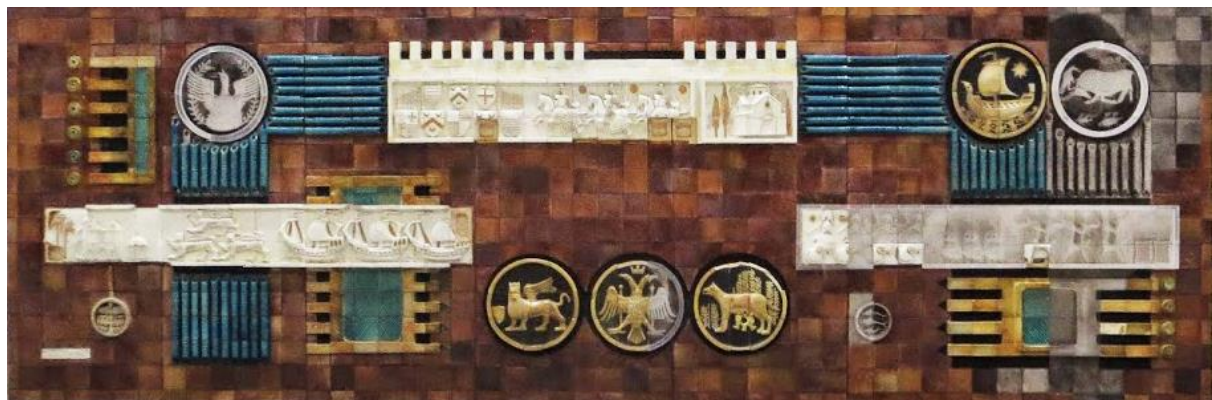


Εικ. 38: Βαλεντίνος Χαραλάμπους, *Ιστορία του κυπριακού κρασιού*, 1969, κεραμική τοιχογραφία από εφυσωμένο πηλό, 280 x 430 εκ. Κεντρικά Γραφεία της εταιρείας ΚΕΟ plc, Λεμεσός

Το σημαντικότερο ανάγλυφο έργο του φαίνεται να είναι το επίτοιχο κεραμικό μωσαϊκό *Γέννηση και Αναγέννηση* (1966) [Εικ. 39], το οποίο εγκατεστάθηκε στο Διεθνές

<sup>93</sup> Όπως αναφέρει κατά καιρούς ο ίδιος, «[ή]ταν λάθος της Κύπρου να κοιτά πάντα προς τη Δύση και όχι προς την Ανατολή. Δεν είμαστε Δυτικοί. [...] Να κοιτούμε προς τη Δύση, ναι. Αλλά να κοιτούμε και να μην αρνούμαστε ή να υποτιμούμε την Ανατολή» (Λάμπρου 2012, χ.σ.).

Αεροδρόμιο Λευκωσίας (1963-68) [Εικ. 40], έπειτα από ανάθεση της νεοϊδρυθείσας Κυπριακής Δημοκρατίας. Το κτίριο σχεδιάστηκε από τη γερμανική εταιρία Dorsch und Gehrmann στα πλαίσια των πρωτοβουλιών εκσυγχρονισμού του προσφάτως αποαποικιοποιημένου κράτους και πλέον βρίσκεται στη «Νεκρή Ζώνη»,<sup>94</sup> ως αποτέλεσμα της τουρκικής εισβολής του 1974. Ωστόσο, το έργο του Χαραλάμπους μεταφέρθηκε και εκτίθεται τα τελευταία χρόνια (2014-) στο νέο Διεθνές Αεροδρόμιο Λάρνακας (Παυλίδης 2014, χ.σ.). Το επίτοιχο ανάγλυφο μέσα από μια σειρά συμβολικών ανάγλυφων παραστάσεων (ζωφόροι, μυκηναϊκές ασπίδες, ενετικά οικόσημα και σύμβολα, χριστιανικές εκκλησίες κ.α.) αφηγείται με ένα μοντερνιστικό λεξιλόγιο την ιστορία της Κύπρου από την αρχαιότητα (γέννηση) μέχρι την Ανεξαρτησία (αναγέννηση), με ιδιαίτερη έμφαση στη χρονική περίοδο από την άφιξη και εγκατάσταση των Ελλήνων Αχαιών (περίπου 1400 π.Κ.Ε.) στο νησί μέχρι την Τουρκοκρατία (1571-1878) (Δανός και Λοΐζου 2009, 132).



Εικ. 39: Βαλεντίνος Χαραλάμπους, *Γέννηση και Αναγέννηση*, 1966, επίτοιχο κεραμικό από εφυσωμένο πηλό, π. 220 x 700 εκ. Ιδιοκτησία Υπουργείου Συγκοινωνιών και Έργων (πρώτη τοποθέτηση Διεθνές Αεροδρόμιο Λευκωσίας, τώρα Διεθνής Αερολιμένας Λάρνακας), Λάρνακα

Επιπλέον, η ίδια η τεχνική και το υλικό του αναγλύφου συσχετίζεται με το μακραίωνα παρελθόν και την παράδοση της Αρχαίας Κύπρου στην κεραμική τέχνη. Η τοποθέτηση του συγκεκριμένου έργου στον τότε μοναδικό Αερολιμένα της Κύπρου είναι καίριας σημασίας

<sup>94</sup> Νεκρή Ζώνη ονομάζεται η γραμμή καταπαύσεως του πυρός, όπως ορίστηκε από τα Ηνωμένα Έθνη και διαχωρίζει τα ελεύθερα εδάφη της Κυπριακής Δημοκρατίας από τα κατεχόμενα εδάφη του αυτοανακηρυχθέντος Τουρκικού Κράτους της Βόρειας Κύπρου.

για τα μηνύματα που μεταφέρονται στο εξωτερικό μέσω των επισκεπτών που έρχονται και αναχωρούν από το νησί. Σε συνδυασμό με το σύγχρονο μοντερνιστικό κτίσμα που στέγαζε το πρώτο κυπριακό Αεροδρόμιο, το ανάγλυφο του Χαραλάμπους δεν είναι απλώς ούτε ένα έργο τέχνης, ούτε διακόσμηση, αλλά μέσα από τη σύμπραξη των δύο γίνεται φορέας νοημάτων και αποκτά συμβολική και πολιτισμική αξία.<sup>95</sup>



Εικ. 40: Dorsch und Gehrman, Διεθνές Αεροδρόμιο Λευκωσίας, 1963-68, Λευκωσία

Τα γεγονότα του 1974 – πραξικόπημα και τουρκική εισβολή – αναπόφευκτα διακόπτουν την αναπτυξιακή πορεία του κράτους και αλλάζουν και πάλι τη μορφή του κυπριακού χώρου (Pyla και Phokaides 2009, 46). Πέραν του παραγκωνισμού των εκσυγχρονιστικών σχεδίων, ο διαχωρισμός του νησιού και οι πολλαπλές πληθυσμιακές μετατοπίσεις αναδιαμορφώνουν βίαια το φυσικό και κοινωνικο-πολιτικό περιβάλλον (προσφυγικοί οικισμοί, Νεκρή Ζώνη, κατεχόμενη πολιτισμική κληρονομιά) και θέτουν στο περιθώριο την αρχιτεκτονική κληρονομιά του κυπριακού μοντερνισμού, η οποία παραμένει σχεδόν αθέατη (από πλευράς έρευνας και διατήρησης) μέχρι σήμερα.

---

<sup>95</sup> Η άποψη αυτή ενισχύεται περαιτέρω με τη συλλογική συναισθηματική αξία που αποκτά το έργο μετά την Τουρκική εισβολή και τον εγκλωβισμό του παλιού Αεροδρομίου Λευκωσίας ως «η καρδιά του Διεθνούς Αερολιμένα». Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η πλακέτα που αναρτήθηκε στο τωρινό σημείο έκθεσης του έργου: «[μ]έχρι την ημέρα της απελευθέρωσης, η καρδιά του Διεθνούς Αερολιμένα Λευκωσίας, θα κτυπά εδώ στο Διεθνή Αερολιμένα Λάρνακας».

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα από την επανεξέταση του Δυτικού προτύπου νεωτερικότητας προτείνεται η διερεύνηση άλλων εναλλακτικών νεωτερικοτήτων στις «περιφέρειες», οι οποίες αμφισβητούν τα στενά χρονικά και γεωγραφικά πλαίσια βάσει των οποίων ορίζεται ο μοντερνισμός. Υπό το πρίσμα αυτό, καταργείται η ιεραρχική δομή «κέντρου-περιφέρειας», και η κυπριακή εμπειρία της νεωτερικότητας τίθεται σε νέα βάση μελέτης, ως μια ισότιμη διαφορετική νεωτερικότητα. Η Μεσόγειος γίνεται ο τόπος μιας συνεχούς και αναπτυσσόμενης κριτικής της Δυτικοευρωπαϊκής έννοιας της προόδου και της ανάπτυξης. Ως ένας πολυμορφικός και πορώδης σχηματισμός, δεν χρησιμοποιεί μεθόδους συμπερίληψης και απόκλισης αλλά εισηγείται την ύπαρξη πολλών και διαφορετικών εκφράσεων της νεωτερικότητας όπως διαμορφώνονται ανάλογα με τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της κάθε περιοχής. Ως εκ τούτου, η διερεύνηση άλλων μοντερνισμών στη Μεσόγειο αποφεύγει μια ουσιοκρατική ή αισθητικοποιημένη αντίληψη του μεσογειακού χώρου και δεν αποβλέπει στην απλή αντιπαραβολή του κυπριακού μοντερνισμού έναντι του Δυτικού, αλλά στην απόδειξη ενός αυτόνομου και διαφορετικού μοντερνισμού.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Κύπρο, ως ένας άλλος εναλλακτικός μοντερνισμός στη Μεσόγειο, αποτελεί παράγωγο της κυπριακής νεωτερικότητας και άρα προϊόν της εποχής της. Είναι συνυφασμένη με τις διάφορες πτυχές της νεώτερης ιστορίας όπως η αποικιοκρατία, οι διαδικασίες αποαποικιοποίησης, η κατασκευή του νέου έθνους-κράτους, η διαμόρφωση πολιτισμικών ταυτοτήτων, η συνύπαρξη και η σύγκρουση. Στην εργασία αυτή, η πρόταση της Μεσογείου ως ένας τόπος εναλλακτικών νεωτερικοτήτων χρησιμοποιείται ως μεθοδολογικό εργαλείο έρευνας του κυπριακού αρχιτεκτονικού τοπίου που διαμορφώθηκε μεταξύ των δεκαετιών 1930 με 1980. Η ανταπόκριση των Κυπρίων αρχιτεκτόνων στις αναπτυξιακές ανάγκες του εικοστού αιώνα αποτελεί μια πρωτότυπη και ενδιαφέρουσα

ερμηνεία των διεθνών μοντερνιστικών τάσεων, η οποία ενισχύεται με την εφευρετική εισαγωγή τους στο τοπικό πλαίσιο.

Επιπλέον, η μοντέρνα κυπριακή αρχιτεκτονική παρουσιάζει μια ιδιαίτερη σχέση με την παράδοση και τον τοπικό πολιτισμό που συνυπάρχουν αρμονικά με τις ορθολογιστικές τάσεις, δημιουργώντας πρωτότυπους πειραματισμούς, οι οποίοι εμπλουτίζουν την ευρύτερη εικόνα της διεθνούς αρχιτεκτονικής. Ένας από αυτούς είναι ο ελεύθερος διάλογος των Κυπρίων μοντερνιστών αρχιτεκτόνων με τη διακόσμηση, μέσω του παραδείγματος των επίτοιχων αναγλύφων που εισάγονται στα μοντέρνα αρχιτεκτονικά οικοδομήματα τους, στο πλαίσιο μιας δημιουργικής σύμπραξης με Κύπριους καλλιτέχνες. Το εικαστικό προϊόν αυτής της συνάντησης συμβάλλει στην κατάργηση της περιθωριοποίησης των διακοσμητικών τεχνών από τα πρότυπα του Διεθνούς Στιλ και συνιστά απόδειξη μιας διαφορετικής ερμηνείας του μοντερνισμού. Στην ελευθερία που παρέχει το κυπριακό περιβάλλον ως «περιφέρεια» καθίσταται δυνατή η κατάργηση των ορίων μεταξύ καλών και διακοσμητικών τεχνών και η απαλλαγή των τελευταίων από την προγενέστερη υποβάθμιση μέσα από την αρνητική συσχέτιση τους με τη θηλυκότητα, σε έναν πολύ πιο αποτελεσματικό βαθμό από τους προγραμματικούς στόχους των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών πρωτοποριών των αρχών του εικοστού αιώνα ή των φεμινιστικών καλλιτεχνικών κινημάτων στο τέλος του.

Μέσα από αυτή την ιδιαίτερη σχέση τριβής, η οποία συναντάται σε έναν τόπο ταυτόχρονης συνύπαρξης και σύγκρουσης όπως η Κύπρος, δημιουργείται μια διαπολιτισμική διαδικασία μέσω της οποίας παράγεται συνεχής κίνηση. Καταλήγοντας, μέσω μιας αντίληψης της νεωτερικότητας στη Μεσόγειο ως ένα πολυφωνικό σύνολο – όπου οι διαφορές δεν αποκλείονται ή αποσιωπώνται αλλά αναγνωρίζονται, συνυπάρχουν και διασταυρώνονται – επιχειρήθηκε στην εργασία αυτή η πρόταση της προσέγγισης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Κύπρο ως μια διαφορετική, παράλληλη ερμηνεία του



μοντερνισμού, η οποία παράγαγε ένα νέο αποτέλεσμα, το ίδιο έγκυρο, με τον διεθνή αρχιτεκτονικό μοντερνισμό της Δύσης.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abulafia, David. «Conclusion: Crossing the Sea». *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2011. 641-648.
- Alberti, Leon Battista. *On Painting*. Εισαγωγή-σημειώσεις Martin Kemp, μτφρ. Cecil Grayson. Λονδίνο: Penguin Classics, 2004.
- Ålund, Aleksandra. «Alterity and Modernity». *Acta Sociologica* 38.4 (1995): 311-322.
- Anastasiou, Harry. *The Broken Olive Branch: Nationalism, Ethnic Conflict and the Quest for Peace in Cyprus*. Τ. 1, «The Impasse of Nationalism». Νέα Υόρκη: Syracuse University Press, 2008.
- Anger, Jenny. *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Armstrong, Tim. *Modernism: A Cultural History*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2005.
- Argyrou, Vassos. «Postscript: Reflection on an Anthropology of Cyprus». *Divided Cyprus: Modernity, History and an Island in Conflict*. Επιμ. Yiannis Papadakis, Nicos Peristianis και Gisela Welz. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 214-224.
- Auther, Elissa. «The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg». *Oxford Art Journal* 27. 3 (2006): 339-364.
- Baudelaire, Charles. «Charles Baudelaire: From The Painter of Modern Life 1859-1860». *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Επιμ. Vasiliki Kolocotroni, Jane Goldman και Olga Taxidou. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 102-108.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Επιμ.-μτφρ. H.M. Parsley. Λονδίνο: David Campbell Publishers, 1993.
- Ben-Yehoyada, Naor. «Mediterranean Modernity?». *A Companion to Mediterranean History*. Επιμ. Peregrine Horden και Sharon Kinoshira. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2014. 108-121.
- Bergen-Aurand, Brian. «Charting the Constellation of Mediterranean Cinema». *Journal of Intercultural Studies* 31.3 (2010): 271-283.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge, 2004.
- Bhambra, Gurminder K. «Historical Sociology, Modernity, and Postcolonial Critique». *The American Historical Review* 116.3 (2011): 653-662.
- Board, Marilyn Lincoln. Κριτική στο «Women Artists and Modernism» της Kate Deepwell. *Woman's Art Journal* 21. 2 (Φθινόπωρο 2000 – Χειμώνας 2001): 53-56.
- Borutta Manuel και Sakis Gekas. «A Colonial Sea: The Mediterranean, 1798-1956».

- European Review of History: Revue europeenne d'histoire* 19.1 (2012): 1-13.
- Bovenschen Silvia και Beth Weckmueller. «Is There a Feminine Aesthetic?». *New German Critique*, αρ. 10 (1977): 111-137.
- Bradbury, Dominic. *Mediterranean Modern*. Λονδίνο: Thames and Hudson, 2006.
- Bradley, Harriet. «Changing Social Structures: class and gender». *Formations of Modernity*. Επιμ. Stuart Hall και Bram Gieben. The Open University, 1992. 178-228.
- Broude, Norma. «Miriam Schapiro and ‘Femme’: Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art». *Arts Magazine* (Φεβρουάριος 1980): 83-87.
- Calinescu, Matei. *Πέντε Όψεις της Νεωτερικότητας : Μοντερνισμός, Πρωτοπορία, Παρακμή, Κιτς, Μεταμοντερνισμός*. Προλογος Νίκη Λοιζίδη, μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2011.
- Canizaro B. Vincent. Εισαγωγή στο *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*. Επιμ. Canizaro B. Vincent. Νέα Υόρκη: Princeton Architectural Press, 2007. 16-33.
- Carrier, James G. (κ.α.). *Occidentalism: Images of the West*, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη: Clarendon Press-Oxford University Press, 1995.
- Cassano, Franco. «Southern Thought». *Thesis Eleven* 67. 1 (2001): 1-10.
- . *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. Μτφρ.-επιμ. Norma Bouchard και Valerio Ferme. Νέα Υόρκη: Fordham University Press, 2012.
- Çelik, Zeynep. «Le Corbusier, Orientalism, Colonialism». *Assemblage* 17 (Απρίλιος 1992): 58-77.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. Λονδίνο: Thames and Hudson, 2012.
- Chambers, Iain. «A Postcolonial Sea». *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*. Durham και Λονδίνο: Duke University Press, 2008. 23-157.
- Danos, Antonis. «Twentieth-Century Greek Cypriot Art: An ‘Other’ Modernism on the Periphery». *Journal of Modern Greek Studies* 32.2 (Οκτώβριος 2014): 217-252.
- . «Mediterranean Modernisms: The Case of Cypriot Artist Christoforos Savva», αδημοσίευτο κείμενο (2016).
- Dickerman, Leah. «Bauhaus Fundamentals». *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. Επιμ. Barry Bergdoll και Leah Dickerman. Νέα Υόρκη: Museum of Modern Art, 2009. 15-36.
- Dincyurek Ozgur και Ozlem Olgac Turker. «Learning from traditional built environment of

- Cyprus: Re-interpretation of the contextual values». *Building and Environment* 42 (2007): 3384-3392.
- Dussel, Enrique. «Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)». *Boundary 2* 20.3 (Φθινόπωρο 1993): 65-76.
- . «Europe, Modernity, and Eurocentrism». *Nepantla: Views from the South* 1.3 (2000): 465-478.
- Egbert, Donald Drew. *Social Radicalism and the Arts, Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*. Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1970.
- Eggner L. Keith. «Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism». *Journal of Architectural Education* 55.4 (Μάιος 2002): 228-237.
- Fabre, Thierry. «Metaphors for the Mediterranean: Creolization or Polyphony?». *Mediterranean Historical Review* 17.1 (2010): 15-24.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts, Λονδίνο: Harvard University Press, 1995.
- Fereos Stephanos και Petros Phokaides. «Architecture in Cyprus between the 1930s and 1970s». Στο «Modern Architecture in the Middle East». Επιμ. Elvin Altan Ergut και Belgin Turan Özkaya. Ειδική έκδοση, *Docomomo* 35 (Σεπτέμβριος 2006): 15-19.
- Frampton, Kenneth. «Prospects for a Critical Regionalism», *Perspecta* 20 (1983): 147-162.
- . *Modern Architecture: A Critical History*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Thames and Hudson, 2007.
- Frendo, Henry. «Co-Existence in Modernity: A Euromed Perspective». *The European Legacy* 10.3 (2005): 161-177.
- Friedman, Susan Stanford. «Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies». *Modernism/Modernity* 13.3 (Σεπτέμβριος 2006): 425-443.
- Gaonkar, Dilip Parameshwar. «On Alternative Modernities». *Public Culture* 11. 1 (1999): 1-18.
- Garb, Tamar. «L' Art Féminin». *The Expanding Discourse: feminism and history*. Επιμ. Norma Broude και Mary D. Garrard. Boulder, Colo: Westview Press, 1992. 207-229.
- Giaccaria Paolo και Claudio Minca. «The Mediterranean Alternative». *Progress in Human Geography* 35.3 (2010): 345-365.
- Giamarelos, Stylianos. «Intersecting Itineraries Beyond the Strada Novissima: The Converging Authorship of Critical Regionalism». *Architectural Histories* 4(1).11 (Ιούλιος 2016): 1-18.

- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity, 1991.
- Given, Michael. «Architectural Styles and Ethnic Identity in Medieval to Modern Cyprus». *Archaeological perspectives on the transmission and transformation of culture in the Eastern Mediterranean*. Επιμ. Joanne Clarke. Οξφόρδη: Oxbow Books, 2005. 207-213.
- Greenberg, Clement. «Modernist Painting». *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Επιμ. Francis Frascina και Charles Harrison. Νέα Υόρκη: Paul Chapman Publishing, 1982. 5-10.
- Habermas, Jürgen. «Modernity: An Unfinished Project». *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on the Philosophical Discourse of Modernity*. Επιμ. Maurizio Passerin d'Entrèves και Seyla Benhabib. Cambridge: Polity Press, 1996. 38-55.
- Hall, Stuart. «The West and the Rest: Discourse and Power». *Formations of Modernity*. Επιμ. Stuart Hall και Bram Gieben. Οξφόρδη: Polity-Open University, 1992. 275-331.
- Halperin, Sandra. «International Relations Theory and the Hegemony of Western Conceptions of Modernity». *Decolonizing International Relations*. Επιμ. Branwen Gruffydd Jones. Lanham, Md: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. 43-63.
- Hartsock, Nancy. «Rethinking Modernism: Minority vs. Majority Theories». *Cultural Critique* αρ. 7 (Φθινόπωρο 1987): 187-206.
- Hekkers, Melissa. «Cementography». *The Cyprus Weekly* (Ιανουάριος 2013): 44-45.
- Herzfeld, Michael. «Practical Mediterraneanism: Excuses for Everything, from Epistemology to Eating». *Rethinking the Mediterranean*. Επιμ. V.W. Harris. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2005. 45-63.
- . «Po-Mo Med». *A Companion to Mediterranean History*. Επιμ. Peregrine Horden και Kinoshira Sharon. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2014. 122-135.
- Heynen, Hilde. «Modernity and Domesticity: Tensions and contradictions ». *Negotiating Domesticity: Spatial productions of gender in modern architecture*. Επιμ. Hilde Heynen και Gülsüm Baydar. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005. 1-29.
- Hitchcock Henry-Russell και Philip Johnson. *The International Style, 1903-1987*. Νέα Υόρκη, Λονδίνο: W.W. London, 1995.
- Horden, Peregrine. Εισαγωγή στο *A Companion to Mediterranean History*. Επιμ. Peregrine Horden και Kinoshira Sharon. Malden, MA: Wiley-Blackwell. 2014. 1-7.
- Huyssen, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Karageorghis, Vassos. *Early Cyprus: Crossroads of the Mediterranean*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.

- Klein, John. «Inventing Mediterranean Harmony in Matisse's Paper Cut-Outs». *Modern Art and the Mediterranean*. Επιμ. Jirat-Wasiutyńsk Wojtěch και Anne Elizabeth Dymond. Τόροντο: University of Toronto Press, 2007. 146-160.
- Kultermann, Udo. *New Architecture in Africa*. Μτφρ. Ernst Flesch. Νέα Υόρκη: Universe Books, 1963.
- Lefavre, Liane. «Critical Regionalism: A Facet of Modern Architecture since 1945». Lefavre Liane και Alexander Tzonis *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World*. Μόναχο, Βερολίνο, Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Prestel, 2003. 31-39.
- Lejeune Jean-François και Michelangelo Sabatino. Εισαγωγή στο *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*. Επιμ. Jean-François Lejeune και Michelangelo Sabatino. Νέα Υόρκη: Routledge, 2010. 1-12.
- Loos, Adolf. «Ornament and Crime». *Programs and Manifestoes on 20<sup>th</sup> century Architecture*. Επιμ. Ulrich Conrads, μτφρ. Michael Bullock. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1970. 19-24.
- Malkin, Irad. «Introduction». *Mediterranean Historical Review* 18.2 (2003): 1-8.
- Martinelli, Alberto. *Global Modernization: Rethinking the Project of Modernity*. Λονδίνο: Sage Publications Ltd, 2005.
- Marshall, Barbara. *Engendering Modernity: Feminism, Social Theory and Social Change*. Cambridge: Polity, 1994.
- Mignolo D. Walter. *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham, Λονδίνο: Duke University Press, 2011.
- Millard, Charles W. «The Matisse Cut-Outs». *The Hudson Review* 31.2 (Καλοκαίρι 1978): 320-327.
- Milliard, Colline. «Matisse Cut-Outs at Tate Modern Rewrite Art History». *Artnet News* (Απρίλιος 2014): <https://news.artnet.com/exhibitions/matisse-cut-outs-at-tate-modern-rewrite-art-history-10320>.
- Mitter, Partha. «Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery». *The Art Bulletin* 90.4 (Δεκέμβριος 2008): 531-548.
- Moulakis, Athanasios. «The Mediterranean Region: Reality, Delusion, or Euro-Mediterranean Project?». *Mediterranean Quarterly* (2005): 11-38.
- Negrin, Llewellyn. «Ornament and the Feminine». *Feminist Theory* 7 (2006): 219-235.
- Owens, Craig. «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism». *The Expanding Discourse: Feminism and History*. Επιμ. Norma Broude και Mary D. Garrard. Boulder, Colo: Westview Press, 1992. 487-502.

- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: I.B. Tauris, 2010.
- Perera, Nihal. «Critical Vernacularism: A Locally Produced Global Difference». *Journal of Architectural Education* 63. 2 (Μάρτιος 2010): 76-77.
- Phokaides, Petros. «Cyprus: of Islands and Otherness». Στο «Other Modernisms: A Selection from the Docomomo Registers». Επιμ. Marieke Kupiers και Panayiotis Tournikiotis. Ειδική έκδοση, *Docomomo* 36 (Μάρτιος 2007): 32-37.
- Phokaides Petros και Panayiota Pyla. «Peripheral Hubs and Alternative Modernisations: Designing for Peace and Tourism in Postcolonial Cyprus». Hilde Heynen και Janina Gosseye, κ.α. Από το Διεθνές Συνέδριο *Proceedings of the 2nd International Meeting of the European Architectural History Network*: Βρυξέλλες 31Μαΐου-2 Ιουνίου. Contactforum, 2012: 442-445.
- Pizza, Antonio. «The Mediterranean: Creation and Development of a Myth». *J.LL. Sert and Mediterranean Culture*. Επιμ. Antonio Pizza. Βαρκελώνη: Architects Association of Catalonia and Ministry of Development, 1998. 12-45.
- Pollock, Griselda. «Modernity and the Spaces of Femininity». *The Expanding Discourse: Feminism and History*. Επιμ. Norma Broude και Mary D. Garrard. Boulder, Colo: Westview Press, 1992: 245-267.
- . *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge, 1999.
- Purcell, Nicholas. «The Boundless Sea of Unlikeness? On Defining the Mediterranean». *Mediterranean Historical Review* 18. 2 (2003): 9-29.
- Pyla, Panayiota και Petros Phokaides. «Architecture and Modernity in Cyprus». *EAHN Newsletter* αρ. 2. Newsletter of the European Architectural Historians Network, (Μάιος 2009): 36-49.
- Ramanathan, Geetha. *Locating Gender in Modernism: The Outsider Female*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2012.
- Reckitt Helena και Peggy Phelan. Επιμ. και έρευνα στο *Art and Feminism*. Λονδίνο: Phaidon, 2001.
- Rice, Charles. *The emergence of the interior: architecture, modernity, domesticity*. Λονδίνο: Routledge, 2007.
- Robinson, Andrew. *Ιστορία της Γραφής: Αλφάβητα, Ιερογλυφικά, Εικονογράμματα*. Επιμ. Δημήτρης Αρμάος, μτφρ. Ζωή Κ. Μπέλλα. Αθήνα: Polaris, 2007.
- Ruskin, John. *Ruskin's Sesame and Lilies*. Επιμ. C.R. Rounds. Νέα Υόρκη, Cincinnati, Chicago: American Book Company, 1916.

- Said W. Edward. *Orientalism: Western Concepts of the Orient*. Νέα Υόρκη: Vintage Books, 1979.
- Serghides, K. Despoina. «The Wisdom of Mediterranean Traditional Architecture Versus Contemporary Architecture – The Energy Challenge». *The Open Construction and Building Technology Journal* 4 (2010): 29-38.
- Smith, T'ai. «Anonymous Textiles, Patented Domains: The Invention (and Death) of an Author». *Art Journal* 67. 2 (2008): 54-7.
- . *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*. Minneapolis, Λονδίνο: University of Minnesota Press, 2014.
- Tzonis Alexander και Liane Lefaivre. «Why Critical Regionalism Today?». *Architecture and Urbanism* αρ. 236 (Μάιος 1990): 23-33.
- . «Critical Regionalism». *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings*, Επιμ. Spyros Amourgis. California: California State Polytechnic University, 1991. 126-147.
- Watkins John και Kathryn L. Reyerson. «Mediterranean Identities in the Premodern Era: Entrepôts, Islands, and Empires». *Mediterranean Identities in the Premodern Era*. Επιμ. Watkins John και Kathryn L. Reyerson. Burlington, Vt: Ashgate, 2014. 1-11.
- Welz, Gisela. «Multiple Modernities: The Transnationalization of Cultures». *Transcultural English Studies. Theories, Fictions, Realities*. Επιμ. Schulze-Engler Frank και Sissy Helff. Αμστερνταμ, Νέα Υόρκη: Editions Rodopi B.V., 2009. 37-57.
- Wharton, Annabel Jane. *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*. Chicago, Λονδίνο: University of Chicago Press, 2001.
- Wolff, Janet. «The Feminine in Modern Art: Benjamin, Simmel and the Gender of Modernity». *Theory, Culture and Society* 17.6 (2000): 33-53.
- Wright, Alastair. *Matisse and the Subject of Modernism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2004.
- Αθανασιάδης, Σπύρος. «Σχέσεις Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων τον 20<sup>ο</sup> αιώνα». *Η Κύπρος τον 20ο αιώνα: Εκκλησία, Εκπαίδευση-παιδεία, Επιδράσεις των Ξένων, Αρχαιολογία, Λογοτεχνία, Σχέσεις Ελληνοκυπρίων-Τουρκοκυπρίων, Πολιτική Εξέλιξη, Κοινωνία, Τοπική Αυτοδιοίκηση*. Επιμ. Γιώργος Προδρόμου. Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, 2007. 71-84.
- Δανός Αντώνης και Τώνια Λοΐζου. *Κύπριοι Καλλιτέχνες: Η Δεύτερη Γενιά*. Τόμος 2. Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής, 2009.
- Δανός, Αντώνης. «Χριστόφορος Σάββα (1924-1968)» (2012): [http://www.cut.ac.cy/digitalAssets/virtualPath/110/110648\\_2SavvaGr.pdf](http://www.cut.ac.cy/digitalAssets/virtualPath/110/110648_2SavvaGr.pdf).
- Κιτσίκης, Αντώνης. «Σύγχρονη Αρχιτεκτονική: Modern Architecture». *Αρχιτεκτονική*



- [Cyprus] 55 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος, 1966): 54-88.
- Κολακίδης, Φ. Κώστας, «Φώτης Ι. Κολακίδης (1923-2009): Το Κληροδότημα του Walter Gropius στην Κύπρο». *ETEK* 189 (Μάιος 2015): 14-15.
- Λάμπρου, Χριστίνα. «Βαλεντίνος Χαραλάμπους». *Παράθυρο: Λοζές ματιές στον Πολιτισμό* (Σεπτέμβριος 2012): <http://www.parathyro.com/?p=14822>.
- Μιχαήλ, Αιμίλιος. «Το Μοντέρνο στην Κύπρο». *Συνθέσεις*, Μάιος, 2013, 86-89.
- Νικήτα, Ελένη Σ. *Χριστόφορος Σάββα: Η Απαρχή μιας Νέας Εποχής στην Κυπριακή Τέχνη*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, 2008.
- Οικονόμου Κώστας. «Το έργο του Χριστόφορου Σάββα». Savva-Duroe Christine και Κώστας Οικονόμου, *Χριστόφορος Σάββα: η ζωή και το έργο του*. Λευκωσία: Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, 1988. 35-65.
- Παυλίδης, Φειδίας. «Επιτοίχια με τύχη, επιτοίχια χωρίς τόση τύχη». *Cy-Arch* (Νοέμβριος 2014): <http://www.cy-arch.com/epitihia-me-tihi-epitihia-horis-tosi-tihi-pavlides/>.
- Πύλα, Παναγιώτα. «Μοντερνισμός, Εκμοντερνισμός, και η Μέση Ανατολή στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα». *Μαθαίνοντας από την Κληρονομιά του Μοντέρνου* Λευκωσία: Υπουργείο Εσωτερικών, 2009. 32-38.
- Σιερεπεκλής, Ζήνων. «Διαδρομές της Μεταπολεμικής Αρχιτεκτονικής στην Κύπρο». *Cy-Arch* (Οκτώβριος 2013): <http://www.cy-arch.com/diadromes-metapolemikisarrhitektonikis-stin-kipto/>.
- Τουρνικιώτης, Παναγιώτης. *Κριτική Προσέγγιση της Αρχιτεκτονικής και της Πολεοδομικής Θεωρίας και Πρακτικής των Τελευταίων Σαράντα Χρόνων στο Ευρύτερο Πολιτισμικό Πλαίσιο της Σύγχρονης Κοινωνίας*, Τεύχος Σημειώσεων. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (Σχολή Αρχιτεκτόνων), 2007.
- Φωκαΐδης, Πέτρος. «Το έργο του Νεοπτόλεμου Μιχαηλίδη». *Ο Φιλελεύθερος*. Λευκωσία, Φεβρουάριος, 2005.