

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΚΑΙ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



## Πτυχιακή εργασία

ΤΡΑΥΜΑ ΚΑΙ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΝΕΩΤΕΡΗ ΚΑΙ  
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ελευθερία Τζιηρκή

Λεμεσός 2013



ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

## Πτυχιακή εργασία

Τραύμα και Ταυτότητα στη νεώτερη  
και σύγχρονη κυπριακή τέχνη

Ελευθερία Τζιηρκή

Σύμβουλος καθηγητής  
Δρ. Αντώνης Δανός

Λεμεσός 2013

## **Πνευματικά δικαιώματα**

Copyright © Ελευθερία Τζιηρκή, 2013

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών 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 και στήριξη που μου έδωσε, καθώς και όλους όσους συνέβαλαν με τον τρόπο τους στη διεκπεραίωση της παρούσας πτυχιακής εργασίας.

## Περίληψη

Η εργασία αυτή αποσκοπεί κυρίως στη μελέτη και τη σκιαγράφηση του ευρύτερου περιβάλλοντος που δραστηριοποιήθηκε η εικαστική έκφραση της νεότερης και σύγχρονης Κυπριακής τέχνης, συσχετίζοντας το με έννοιες συλλογικής ταυτότητας, μνήμης, αφηγήσεων και ιδεολογικών ανακατασκευών του τόπου, του χρόνου και της παράδοσης. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται ένα παγκόσμιο ενδιαφέρον για ζητήματα που αφορούν το τραύμα και τη μνήμη, τα οποία μελετούνται κυρίως από μια κοινωνιολογική σκοπιά. Η μελέτη αυτή εμβαθύνει στα θέματα του πολιτισμού με πρώτιστο στόχο την εκπόνηση συμπερασμάτων ή παρατηρήσεων όσον αφορά την επιρροή που μπορεί να ασκήσει ένα πιθανό τραυματικό γεγονός στην εικαστική γλώσσα των καλλιτεχνών που βιώνουν το συμβάν αυτό.

Στην εποχή της παγκοσμιοποίησης η πληροφορία, σε αυτή την περίπτωση η ιστορική πληροφορία, μπορεί να πλάθεται, να μεταπλάθεται και να διαχέει τη γνώση με απίστευτες ταχύτητες σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου, διαμορφώνοντας συλλογικές ιδεολογικές κατευθύνσεις και αναπαραστάσεις για το παρελθόν, μέσα από ποικίλα μέσα όπως ο κινηματογράφος, τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, τη λογοτεχνία, το διαδίκτυο, το θέατρο κ.α. Στη νεωτερική και μετα-νεωτερική εποχή παρατηρείται ένας εκδημοκρατισμός της κουλτούρας και της σκέψης με αποτέλεσμα να είμαστε εκτεθειμένοι σε μια ροή πραγματικών ή ‘κατασκευασμένων’ αφηγήσεων. Στην Κύπρο με την πολυδιάστατη ιστορία και το πολυτάραχο παρελθόν οι μνήμη μπορεί να έχει πολλές ερμηνείες. Μια μνήμη που διεκδικεί διακαώς ηθική δικαίωση και απονομή δικαιοσύνης. Οι Κύπριοι καλλιτέχνες παίρνουν θέση μπροστά στις εξελίξεις ερμηνεύοντας με ποικίλες αντιδράσεις τα επερχόμενα ή συντελεσμένα γεγονότα που πλήττουν τη νήσο.

Η έρευνα αυτή μέσα από μελέτη της διεθνής και τοπικής βιβλιογραφίας, στα χρονικά ακαδημαϊκά πλαίσια που της επιτρέπονται, στοχεύει στην εξερεύνηση της έκφρασης ή/και της ενίσχυσης του τραύματος, της μνήμης και ταυτότητας μέσα από εικαστικά έργα Κυπρίων καλλιτεχνών.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη.....	iv
Πίνακας Περιεχομένων .....	iv
Κατάλογος Εικόνων .....	vi
Εισαγωγή .....	1
1 Θεωρία του τραύματος.....	2
1.1 Τραύμα, μνήμη και ταυτότητα .....	2
1.2 Το Τραύμα του 1974 στη σύγχρονη κυπριακή κοινωνία .....	7
2 Τραύμα, μνήμη και ταυτότητα στην Κυπριακή τέχνη .....	14
Επίλογος .....	34
Βιβλιογραφία .....	36

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Νίκος Δήμος, <i>Δεν ξεχνώ</i> , 1974.....	11
Εικόνα 2: Μιχαήλ Κάσιαλος, <i>Στο θέρος</i> , περ. 1969.....	15
Εικόνα 3: Τηλέμαχος Κάνθος, <i>Ο πάγκος στην αυλή μας</i> , 1959.....	16
Εικόνα 4: Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, <i>Ένωση: Ένα όνειρο για την Κύπρο</i> , 1954-56.....	17
Εικόνα 5: Στέλιος Βότσης, <i>Πανό με θέμα βιομηχανία και άλλα</i> , 1960-65.....	18
Εικόνα 6: Κώστας Οικονόμου, <i>Εξοχικό καφενείο</i> , 1968 .....	21
Εικόνα 7: Κώστας Οικονόμου, <i>Κύπρος 1974-Πτώση</i> , 1978.....	21
Εικόνα 8: Κώστας Οικονόμου, <i>Κύπρος 1974-Προσπάθεια</i> , 1978.....	21
Εικόνα 9: Τηλέμαχος Κάνθος, <i>Σκληροί χρόνοι: Δεκέμβρης '63</i> , 1964.....	23
Εικόνα 10: Αδαμάντιος Διαμαντής, <i>Οι Φυτεύτριες</i> , 1932-33 .....	23
Εικόνα 11: Αδαμάντιος Διαμαντής, <i>Αγωνία III</i> , 1967.....	25
Εικόνα 12: Αδαμάντιος Διαμαντής, <i>Αγωνία IV</i> , 1968.....	25
Εικόνα 13: Χαμπής, <i>Τα σπίτια μας I</i> , 1979 .....	26
Εικόνα 14: Χαμπής, <i>Τα σπίτια μας III</i> , 1979 .....	26
Εικόνα 15: Χαμπής, <i>Τα σπίτια μας V</i> , 1979 .....	27
Εικόνα 16: Χριστόφορος Σάββα, <i>Κούρος</i> , 1961 .....	28
Εικόνα 17: Χριστόφορος Σάββα, <i>Γυναίκα με λουλούδια</i> , 1966-67.....	29
Εικόνα 18: Ευριπίδης Ζαντίδης, <i>Δεν ξεχνώ</i> , 1999.....	30
Εικόνα 19: Κλίτσα Αντωνίου, <i>Ιχνογραφίες μνήμης</i> , 2002 .....	31
Εικόνα 20: Κλίτσα Αντωνίου, <i>Tracing homeness</i> , 2002, .....	31
Εικόνα 21: Ανδρέας Κάραγιαν, <i>Νέος με κίτρινη φανέλα σε στάση λεωφορείου με συνθήματα</i> , 1979.....	32
Εικόνα 22: Πωλ Κουρούσης, <i>Φόρεσαν τα αγάλματα</i> , 1991.....	32



Εικόνα 23: Στέλλα Αγγελίδου, <i>'Roots'</i> , 2000.....	33
Εικόνα 24: Κλίτσα Αντωνίου, <i>A-Lethe Hydor</i> , 2005 .....	33
Εικόνα 25: Seçilmiş Ağaç, <i>Επιλεγμένο δέντρο</i> , 2003 .....	34

## Εισαγωγή

«Οι άνδρες φτιάχνουν την ιστορία τους, αλλά δεν το κάνουν απλά όπως θέλουν, δεν το κάνουν κάτω από συνθήκες που επιλέγουν οι ίδιοι, αλλά κάτω από τις περιστάσεις που αντιμετωπίζουν, δεδομένες και μεταδιδόμενες από το παρελθόν. Η παράδοση όλων των νεκρών γενεών βαραίνει σαν ένας εφιάλτης τον εγκέφαλο των ζωντανών» (Marx 1852, 12). Η διαδικασία κοινωνικής ‘κατασκευής’ της παράδοσης που υπονοείται στα λεγόμενα του Καρλ Μαρξ και κατά συνέπεια η δημιουργία μιας ιστορικής πραγματικότητας και συλλογικής ταυτότητας που προσδιορίζει μιαν ομάδα ανθρώπων, καθορίζει το παρελθόν και τα γεγονότα που βιώνονται από τη συγκεκριμένη ομάδα, ως φορέα σημασίας και νοηματοδότησης που μεταδίδεται από την παλαιότερη γενιά στη νεότερη μέσω της αφήγησης. Η σημασία των τεχνών στη διαδικασία της αφήγησης αυτής αποδεικνύεται πολύ σημαντική.

Ωστόσο, μέχρι τώρα, οι πάμπολλες θεωρητικές προσεγγίσεις του τραύματος και της μνήμης δεν έδωσαν την αρμόζουσα προσοχή στην τέχνη (Bennett 1962, 23) και τους σκοπούς που εξυπηρετεί στη διαπραγματευόμενη σχέση της με το τραύμα. Η εικαστική τέχνη, καθώς και άλλες μορφές δημιουργίας, είναι άμεσα συνδιαλεγόμενες με το συναίσθημα που ακολουθεί την εμπειρία ενός τραυματικού γεγονότος, σαν έμπνευση και αναπαράσταση, αλλά και σαν εργαλείο επικοινωνίας με το κοινό που απευθύνεται.

Η παρούσα εργασία στοχεύει στη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ τραύματος, μνήμης, ταυτότητας και της νεότερης και σύγχρονης κυπριακής τέχνης, με συγκεκριμένες αναφορές στη ‘διαχείριση’ του πολιτισμικού τραύματος – που προκλήθηκε από τα τραγικά γεγονότα του 1974 – από τους κύριους εκφραστές της κυπριακής τέχνης τη συγκεκριμένη περίοδο. Μέσα από μια ιστορικού τύπου έρευνα, καθορίζεται καταρχήν η γενική έννοια του πολιτισμικού τραύματος και οι κοινωνικοπολιτικές του διακυμάνσεις ανάλογα με το χώρο και το χρόνο. Το θέμα προσεγγίζεται κυρίως μέσα από κοινωνιολογικά, ανθρωπιστικά και ιστορικά κείμενα από τη διεθνή και τοπική βιβλιογραφία για να καταλήξει στην περίπτωση του Ελληνοκυπριακού πολιτισμικού τραύματος του ‘1974’, των επιρροών που ασκεί στην κυπριακή κοινωνία και της έκφρασης του τραύματος στην καθημερινότητα, όπως και της αναπαραγωγής της κουλτούρας του ‘Δεν ξεχνώ’ στις επόμενες γενιές. Τέλος, καταλήγει στην ανάλυση της κυπριακής τέχνης μέσα από το πρίσμα των επιπτώσεων του πολιτισμικού τραύματος στην ταυτότητα και τον τρόπο έκφρασης των Κυπρίων καλλιτεχνών, όπως και τη συσχέτιση των έργων συγκεκριμένων καλλιτεχνών πριν και μετά το 1974.



# 1 Θεωρία του Τραύματος

## 1.1 Τραύμα, Μνήμη και Ταυτότητα

Η θεωρία του πολιτισμικού τραύματος [cultural trauma theory] ανήκει σε ένα ευρύτερο πλαίσιο της πολιτισμικής κοινωνιολογίας, αποτελεί εξέχων τμήμα της και σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την ανάπτυξη του κλάδου μελέτης της συλλογικής μνήμης. Οι κύριες συνιστώσες που αποτελούν το πολιτισμικό τραύμα είναι η «ταυτότητα», το «συναίσθημα» και η «μνήμη» (Δεμερτζής και Ρουδομέτωφ 2011-12, χ.σ).

Στη σύγχρονη ιατρική και ψυχιατρική βιβλιογραφία, η Cathy Caruth (στο βιβλίο της *Unclaimed Experience. Baltimore 1996*) παρομοιάζει το πολιτισμικό τραύμα ως μια πληγή που υπόκειται το μυαλό και όχι το σώμα έπειτα από «ένα συναισθηματικό σοκ τόσο ισχυρό ώστε να παραβιάσει την εμπειρία του μυαλού στο χρόνο, τον εαυτό και τον κόσμο» για να εκδηλωθεί στο τέλος μέσα από τις αναδρομές στο παρελθόν (Eyerman 2013, 42). Το συναισθηματικό σοκ που υπόκειται μια συλλογική ομάδα χαρακτηρίζεται από ένα είδος αποδιοργάνωσης, μετατόπισης, ή ασυνέπειας στον πολιτισμό καθιστώντας έτσι ώριμες τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία του πολιτισμικού τραύματος. Η διάσπαση και η σύγκρουση μέσα σε έναν πολιτισμό/κοινωνία ανακύπτουν ξαφνικά και αναπάντεχα επηρεάζοντας άμεσα πολύ σημαντικά πολιτισμικά στοιχεία όπως οι βασικές αξίες, οι κεντρικές πεποιθήσεις, και τα κοινά πρότυπα. Η ρήξη που υπόκειται η ταυτότητα, η συλλογική υπερηφάνεια και οι βασικές αξίες μιας συλλογικής ομάδας μέσα από το φυσικό ή συναισθηματικό πλήγμα που ενεργείται στα μέλη της, μπορεί να ερμηνευθεί ως πολιτισμικός αποπροσανατολισμός που παρουσιάζει μια 'ομάδα φορέας' και οφείλεται στην απώλεια της ομοιογένειας, της συνοχής και της σταθερότητας του κανονιστικού και γνωστικού πλαισίου της ανθρώπινης ζωής και των κοινωνικών δράσεων. Ωστόσο, η μετάβαση από τον πολιτισμικό αποπροσανατολισμό στην πιθανή εξέλιξη ενός πολιτισμικού τραύματος γίνεται κυρίως μέσα από την εμφάνιση μιας «βιομηχανίας νοήματος» που ενεργοποιείται μέσω της πνευματικής, ηθικής και καλλιτεχνικής κινητοποίησης της κοινωνίας. Η κοινωνική ανησυχία πηγάζει μέσα από την ανάγκη για κατανόηση της μεταρρυθμισμένης κατάστασης η οποία εξωτερικεύεται με συναισθηματικό, πνευματικό και οργανωτικό ακτιβισμό (Sztompka 2000, 453-454).

Ως εκ τούτου, τα πολιτισμικά τραύματα δεν εμφανίζονται τυχαία ή από το πουθενά, αλλά αποτελούν δύο όψεις του ίδιου νομίσματος: την εμπειρία που ενεργοποιεί το συναίσθημα και την ερμηνευτική αντίδραση της συλλογικής ομάδας που υπέστηκε το τραυματικό γεγονός. Με βάση τον Eyerman (2013, 43) «τα πολιτισμικά τραύματα δεν είναι

αντικείμενα, αλλά διαδικασίες κατασκευής νοήματος και απόδοσης, ένας αμφιλεγόμενος ανταγωνισμός στον οποίο διάφορα άτομα και ομάδες αγωνίζονται να καθορίσουν μια κατάσταση, να τη διαχειρίζονται και να την ελέγχουν.» Εδώ η λέξη κλειδί για τη μελέτη του «τραύματος» φαίνεται να είναι η «κατασκευή» και ειδικότερα η διαδικασία που διέπει την κοινωνική «κατασκευή» ενός πολιτισμικού τραύματος.

Η διαδικασία αυτή όπως περιγράφεται πιο πάνω αποκαλείται συνήθως το «δράμα του τραύματος» και διενεργείται σε τρία αλληλένδετα επίπεδα: το γνωστικό, το συναισθηματικό και το μνημονικό. Από τη διασύνδεση των επιπέδων αυτών απορρέει η κατανόηση ότι τα πολιτισμικά τραύματα δε δημιουργούνται εκ του μηδενός αλλά αποτελούν ιστορικά προϊόντα ρηματικής (ανα)κατασκευής. Από τα καλύτερα παραδείγματα που αποδεικνύουν τα πιο πάνω είναι οι περιπτώσεις τραυματικών καταγωγικών αφηγήσεων που αφορούν την (ανα)γέννηση του έθνους, όπου πόλεμοι, γενοκτονίες, θυσίες και απώλειες συντάσσουν το πλαίσιο που διαμορφώνει την εθνική ταυτότητα. Γενικότερα, οι ομάδες και κοινωνίες αναπτύσσουν περίπλοκες σχέσεις με το παρελθόν και χρησιμοποιώντας στρατηγικές πολιτιστικής ενσωμάτωσης, αφομοιώνουν ξένα στοιχεία μεταπλάθοντας τα σε αναφαίρετο κομμάτι του πολιτισμού τους. Μεγάλη βαρύτητα στις διαδικασίες αυτές έχει ο ρόλος της μνήμης και η συνολική προβληματική επισημαίνει ακόμα περισσότερο το μείζονα ρόλο των πολιτιστικών διαδικασιών που διαμορφώνει τη συλλογική μνήμη μιας ομάδας. Για να κατανοηθεί καλύτερα η σχέση πολιτισμού και συλλογικής μνήμης, αλλά και η «κατασκευή» του πολιτισμού γίνεται μια συσχέτιση με το πεδίο της κληρονομιάς και συγκεκριμένα τη «βιομηχανία πολιτιστικής κληρονομιάς», η οποία συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στη δημιουργία ενός πολιτιστικού προϊόντος που αποτελεί αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης ιδιαίτερα από την τουριστική βιομηχανία. Το προϊόν αυτό που «παράγεται» και διατίθεται στο διεθνές κοινό μπορεί να είναι η ‘εμπορευματοποίηση’ μιας όντως υπάρχουσας πολιτιστικής παράδοσης ή ένα εξολοκλήρου «κατασκεύασμα» που προωθείται ως «παράδοση» (Δεμερτζής και Ρουδομέτωφ 2011-12, χ.σ).

Σε μια πιο ακραία κονστρουκτιβιστική τοποθέτηση θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ένα οποιοδήποτε γεγονός μπορεί να μετατραπεί σε συλλογικό «τραύμα» εφόσον μεσολαβήσει μια απόλυτη δύναμη που θα είναι ικανή να πείσει το κοινό (Eyerman 2013, 43). Βέβαια, η αντίληψη αυτή, αν και εν μέρει ορθή, δεν μπορεί να ακυρώσει την ανάγκη για ύπαρξη μιας πραγματικής εμπειρίας ούτε να τοποθετεί το «τραύμα» που πιθανόν να βιώσουν τα μέλη μιας ομάδας, εξ’ ολοκλήρου στη σφαίρα του φανταστικού.

Η διασύνδεση πολιτισμού και μνήμης σχετίζεται άμεσα με τη σχέση κοινωνιολογίας και πολιτισμού, εξ' ου και το μεγάλο ενδιαφέρον των κλασικών της κοινωνιολογίας για την κουλτούρα και τον πολιτισμό (Marx, Weber, Durkheim και Simmel). Απόδειξη αυτού είναι ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζουν οι Ευρωπαίοι την κοινωνική πραγματικότητα, που ως επακόλουθο της αντίληψης του Marx για τη σχέση «βάσης» και «εποικοδομήματος», επικρατεί στην Ευρώπη μια σύγχυση μεταξύ της «κοινωνικής κατασκευής» ενός πολιτιστικού προϊόντος και της απόδοσης σε αυτό μιας «επίπλαστης» ταυτότητας. Ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια βγαίνουν στην επιφάνεια όλο και περισσότεροι ερευνητές που μελετούν αποδείξεις οι οποίες φανερώνουν την κοινωνική κατασκευή στοιχείων της πολιτιστικής παράδοσης των ευρωπαϊκών εθνών που κατασκευάστηκαν έτσι με σκοπό τη δόμηση του έθνους και της εθνικής ταυτότητας. Για παράδειγμα το «κρυφό σχολείο» και ο θρύλος της Αγίας Λαύρας στην Ελληνική Επανάσταση είναι αποτελέσματα τέτοιας πολιτιστικής κατασκευής. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλες οι παραδόσεις ενός έθνους είναι «πλαστές» (Δεμερτζής και Ρουδομέτωφ 2011-12, χ.σ).

Το φαινόμενο της πολιτιστικής κατασκευής ενός μέρους της ιστορικής αλήθειας παρατηρείται λόγω του ότι οι ιστορικές καταβολές μιας κοινωνίας/έθνους όσο πιο βαθιά εισχωρούν στη μυθοπλασία μιας ιστορικής πραγματικότητας τόσο εντονότερη γίνεται η αίσθηση ότι ένα άτομο ανήκει κάπου, ενισχύοντας παράλληλα το αίσθημα υπερηφάνειας του. Η πολιτισμική ταυτότητα ακόμα και αν αποτελείται από κάποια «μυθικά» στοιχεία επιτρέπει την υιοθέτηση μιας ομαδικής συνείδησης μέσα από την οποία τα μέλη της κοινότητας διαμορφώνουν λίγο-πολύ πανομοιότυπους τρόπους σκέψης (Πρυνεντύ 2000, 52). Με λίγα λόγια, μια ομάδα ενοποιείται μέσα στο χώρο και το χρόνο μέσω μιας πλαισιωμένης αφήγησης που της παρέχει η συλλογική μνήμη. Ο μύθος και η ιδεολογία συνδέονται με τη μνήμη και τη συλλογική αφήγηση με σκοπό τη διαμόρφωση μιας συλλογικής ταυτότητας (Eyerman 2004, 161).

Με βάση τον Jeffrey Alexander (όπως αναφέρει στο βιβλίο του *'The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology'* 2003) στο άρθρο των Δεμερτζή και Ρουδομέτωφ (2011-12, χ.σ) το πολιτισμικό τραύμα μπορεί να υπάρξει μόνο με τον ανεξάλειπτο στιγματισμό της συνείδησης, της μνήμης και την καθοριστική επέμβαση στη μελλοντική ταυτότητα μιας ομάδας ανθρώπων, έπειτα από τη διέλευση ενός φρικτού γεγονότος. Με τον ορισμό αυτό, το τραύμα καθορίζεται ως ένα κοινωνικό «κατασκεύασμα» που διαμορφώνεται και βιώνεται μέσω της κοινωνικής του κατασκευής. Την αντίληψη αυτή επιβεβαιώνει ο Max Weber (στο βιβλίο του *Economy and Society* 1978) στο ίδιο άρθρο, λέγοντας ότι ένα βλαπτικό συμβάν

μαζικής κλίμακας μπορεί να επηρεάσει την ανθρώπινη κοινωνία είτε ως ερέθισμα, είτε στην πράξη με το να διευκολύνει ή να παρεμποδίζει τις συνθήκες ζωής, αλλά μπορεί το νόημα του να μην είναι ευρέως κατανοητό με τον ίδιο τρόπο. Ένα τραυματικό-τραυματογενές συμβάν, είτε είναι φυσική καταστροφή είτε κοινωνική αποδιάρθρωση (π.χ. εμφύλιος πόλεμος ή κοινωνικο-οικονομική κρίση) δεν αποτελεί απαραίτητα από μόνο του πολιτισμικό τραύμα. Για να προσδιοριστεί ως τέτοιο πρέπει να προηγηθεί μια διαδικασία κοινωνικής νοηματοδότησης, να γίνει δηλαδή αποδεκτό από το σύνολο της κοινωνίας ως 'τραύμα'. Τοιούτοτρόπως, το πολιτισμικό-κοινωνικό τραύμα προϋποθέτει τη διαπίστωση μιας συλλογικής θέσης που το ορίζει κοινωνικά ως τέτοιο, επηρεάζοντας τα συστήματα αναφοράς, τους υφιστάμενους ρόλους, κανόνες και αφηγήσεις στο μεγαλύτερο μέρος μιας κοινωνίας. Δηλαδή να μην εκφράζεται ως οδυνηρό βίωμα πολλών ατόμων, αλλά να εφαρμόζεται ως ολικό κοινωνικό γεγονός. Στην πορεία κοινωνικής κατασκευής του πολιτισμικού τραύματος δημιουργούνται συμβολικές παραστάσεις των γεγονότων που αφορούν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, οι οποίες μειώνουν το χάσμα μεταξύ γεγονότος και αναπαράστασης (Δεμερτζής και Ρουδομέτωφ 2011-12, χ.σ.). Κάνουν δηλαδή πιο πειστικό και αυταπόδεικτο το κοινωνικά 'κατασκευασμένο' πολιτισμικό τραύμα.

Οι επιπτώσεις ενός πολέμου ή εθνοκάθαρσης που δύναται να προκαλέσουν ένα πολιτισμικό τραύμα δεν περιορίζονται στη φυσική και υλική καταστροφή ανθρώπων, περιουσιών, τοπίων κ.λπ. Είναι παράλληλα μια άμεση ή έμμεση επίθεση σε ό,τι συνθέτει έναν πολιτισμό: θρησκεία, ιστορία, γλώσσα, παιδεία, κρατικοί οργανισμοί, οικονομία. Η επίθεση αυτή μπορεί να προκαλέσει ακόμα και τη δημιουργία μιας 'νέας' ιστορίας ή 'νέου' εχθρού (Stamm, Stamm, Hudnall, Higson-Smith 2004, 94-95). Συνεπώς, στη διαδικασία της απόδοσης των αιτιών και ευθυνών σε συγκεκριμένες ομάδες ή άτομα αντιμάχονται ποικίλα συμφέροντα και ενδιαφέροντα, είτε μιλάμε για τα συμφέροντα της ελίτ, είτε της λαϊκής τάξης, καθώς η τραυματική ιδιότητα ενός γεγονότος πρέπει να υπερισχύσει έναντι κάποιων άλλων νοημάτων που μπορεί να του αποδοθούν. Η κατασκευή του πολιτισμικού τραύματος προϋποθέτει την κατηγορία για ένα πλήγμα ή πληγή που προηγήθηκε, την παραβίαση μιας ιερής αξίας ή την αφήγηση ενός τρομακτικού γεγονότος. Ακολούθως, καταλήγει στην απαίτηση για αποζημίωση (συναισθηματική, θεσμική και συμβολική) ως αντάλλαγμα της «ζημίας» που υπέστηκε. Οι κατηγορίες αυτές γίνονται από συγκεκριμένες ομάδες που απαιτούν τα προαναφερθέντα και μπορεί να ανήκουν σε διάφορα περιβάλλοντα έχοντας υλικά ή άυλα συμφέροντα. Οι ομάδες αυτές θα μπορούσαν να αποτελούνται από όσους θα χαρακτηρίζαμε γενικότερα «διαχειριστές της ηθικής», όπως δημοσιογράφοι, εκπρόσωποι

πολιτικών ή κοινωνικών κινημάτων, εκπαιδευτικοί φορείς και θεσμοί, κ.α. (Δεμερτζής και Ρουδομέτωφ 2011-12, χ.σ.). Με βάση τον Alexander ( στο βιβλίο του *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology* 2003) από το άρθρο των Δεμερτζή και Ρουδομέτωφ: «Η ομάδα-φορέας απευθύνεται προς το κοινό και ‘εξηγεί’ την ‘κατάσταση’ των πραγμάτων με απώτερο στόχο να πείσει για το δίκαιο των αιτιάσεων της», αναλαμβάνοντας να δώσει πειστικές απαντήσεις σε κάποια ερωτήματα ούτως ώστε να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ του γεγονότος και της αναπαράστασης, π.χ. ποια είναι η φύση της οδύνης; Ποια είναι η φύση του θύματος και η σχέση του θύματος με ευρύτερα ακροατήρια; και τέλος να καθορίσει τον υπεύθυνο για το τραύμα αυτό για να αποδοθεί στο τέλος δικαιοσύνη. Όπως είναι αναμενόμενο, τα παραπάνω γίνονται λόγος αντιδικίας μεταξύ διαφόρων θεσμών όπως είναι η Εκκλησία, ή ακόμα και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης. Υπάρχει και η περίπτωση της νομικής αιτίας όπου ενδεχομένως να εμπλέκονται δικαστικές αποφάσεις. Σε τέτοιες περιπτώσεις η δικαστική διαμάχη χρησιμοποιείται ως μοχλός για να αναγνωριστεί από το παγκόσμιο το πολιτισμικό τραύμα. Άρα, όπως συμπεραίνεται η ύπαρξη του πολιτισμικού τραύματος προσδιορίζεται από την αποκόλληση μιας οδυνηρής εμπειρίας από το ατομικό πλαίσιο και τη δημοσιοποίηση της μέσα από την επεξήγηση, την αναπαράσταση και τη διαμεσολάβηση της από το δημόσιο λόγο (Δεμερτζής και Ρουδομέτωφ 2011-12, χ.σ.).

Το τραύμα ως πολιτισμική διαδικασία δεν περιορίζεται μόνο στο παρόν, αλλά ακολουθεί μια πορεία στο χρόνο· ορίζει ένα πλήγμα στην κοινότητα ως τέτοιο, εντοπίζονται τα θύματα και αποδίδονται οι ευθύνες εκεί όπου ανήκουν και καθορίζονται οι συνέπειες από εκεί και πέρα (Halas 2010, 308). Η διαδικασία αυτή επεξεργάζεται τα αρνητικά συναισθήματα που προκαλούνται από ένα τραυματικό περιστατικό με σκοπό τη διαχείριση του τραύματος και την επούλωση της συλλογικής πληγής που υφίσταται (Eyerman 2013, 44). Με λίγα λόγια, το τραύμα αποτελεί μια δυναμική, εξελισσόμενη διαδικασία ή μια τραυματική ακολουθία που με την πάροδο του χρόνου μέσα από επαναλαμβανόμενες, αναδρομικές και αναμενόμενες αναθυμήσεις που έχουν ως προσανατολισμό το μέλλον – μια σπειροειδή διαδικασία κατά μήκος του χρόνου, αναπαράγει διάφορα πιθανά ενδεχόμενα (Halas 2010, 312). Στην αρχική της εκδοχή το ζήτημα των κοινωνικών διαδικασιών παραμένει ανοικτό όπως και το ενδεχόμενο οι συλλογικότητες να προχωρήσουν σε μια μετα-τραυματική κατάσταση. Αυτό προϋποθέτει τη διαδικασία του πένθους κατά την οποία τα αρνητικά συναισθήματα που συνοδεύουν το «τραύμα» αποβάλλονται ή συστέλλονται. Σε αντίθετη περίπτωση, δηλαδή στην περίπτωση αποτυχίας πένθους, τα ιστορικά τραύματα αναμοχλεύουν τους πληθυσμούς και υποκινούν τη βία. Συνοπτικά, οι δύο πιθανές καταλήξεις



της θεωρίας του πολιτισμικού τραύματος είναι είτε η οριστική επίλυση του τραύματος, είτε η μετάδοση μίσους προς τον «Άλλο» (Δεμερτζής και Ρουδομέτωφ 2011-12, χ.σ.).

Με βάση τα παραπάνω που λέχθηκαν, παρατηρείται μια επαναλαμβανόμενη άμεση ή έμμεση αναφορά στην αναπαραγωγή συναισθημάτων. Η σημασία του συναισθήματος στην ερμηνεία του πολιτισμικού τραύματος είναι μια πολύ σημαντική πτυχή που χρίζει αναφοράς στην μελέτη της θεωρίας του τραύματος. Συγκεκριμένα, στο σχετικό άρθρο των Δεμερτζή και Ρουδομέτωφ (2011-12), ο J. Barbalet (στο βιβλίο *Social Theory, and Social Structure. A Macrosociological Approach* 1998) παρομοιάζει τα συναισθήματα με κρίκους που «συνδέουν το συλλογικό με το ατομικό και τις κοινωνικές δομές με την ατομική συμπεριφορά». Ένα πιθανό τραυματογενές συμβάν (π.χ. μια εθνική ντροπή/τραγωδία/καταστροφή) δε δύναται να εκλαμβάνεται ως τραυματικό χωρίς την παρουσία αρνητικών συναισθημάτων. Ο ορισμός ενός γεγονότος ως απειλητικό, καταστροφικό, φθοροποιό κ.λπ. δεν μπορεί να προσδιοριστεί χωρίς την παρουσία αρνητικών συναισθημάτων, γεγονός που οφείλεται στη ρήξη του κοινωνικού ιστού και του αξιολογικού πλαισίου αναφοράς, όπως συμβαίνει αντίστοιχα στην περίπτωση του ατομικού ψυχικού τραύματος. Παρόμοια αρνητικά φορτισμένα συναισθήματα, όπως τρόμος, αγωνία, φόβος, ντροπή, ταπείνωση, θυμός, αηδία, ενοχή, περιβάλλουν παράλληλα και τα δύο είδη τραύματος (Δεμερτζής και Ρουδομέτωφ 2011-12, χ.σ.).

Το ατομικό και το συλλογικό τραύμα μπορεί να θεωρηθεί ότι ενισχύει το ένα το άλλο αφού οι πληγές που υφίστανται τα μέλη μιας ομάδας λειτουργούν τόσο σε ατομικό όσο σε συλλογικό επίπεδο κάνοντας έτσι το σοκ και την αίσθηση της απώλειας ακόμα μεγαλύτερη (Eyerman 2013, 43). Γενικά, το πολιτισμικό τραύμα χαρακτηρίζεται από κάποια επιμέρους στοιχεία που μπορούν να παραλληλιστούν με το ψυχικό ατομικό τραύμα, συσχετιζόμενα είτε με την ομοιότητα των δύο είτε με την αντίθεση. Η σύγκριση του ατομικού τραύματος με το συλλογικό, προσωποποιώντας κατά κάποιο τρόπο το πολιτισμικό τραύμα βοηθά στο να γίνει πιο κατανοητή η θεωρία του.

Και στα δύο επίπεδα τραύματος, συλλογικό και ατομικό, χρησιμοποιούνται κάποιοι μηχανισμοί άμυνας πολύ πανομοιότυποι μεταξύ τους: άρνηση, προβολή, αποπροσωποποίηση, κ.α. Ακόμα, ο ηθικός πανικός, η δαιμονοποίηση του άλλου, η συνωμοτική εξήγηση της ιστορίας και άλλα που παρατηρούνται σε ευρεία κλίμακα στις περιπτώσεις πολιτισμικών τραυμάτων, είναι τακτικές άμυνας πολύ παρόμοιες με του ψυχικού τραύματος. Επιπλέον, ένα φαινόμενο που παρατηρείται ιδιαίτερος είναι από τη μια να εκφράζεται το αίτημα 'να τα αφήσουμε πίσω μας' και από την άλλη υπάρχει η προτροπή για

‘να διατηρήσουμε την ιστορική μας μνήμη’. Η παλινδρόμηση αυτή μεταξύ των δύο τοποθετήσεων προκύπτει από τις αμφίδρομες ερμηνείες που μπορεί να δίνονται κατά καιρούς στο ίδιο γεγονός, κάτι πολύ συνήθεις σε περιπτώσεις πολιτισμικών τραυμάτων (Δεμερτζής και Ρουδομέτωφ 2011-12, χ.σ.). Ένα παράδειγμα είναι το πολιτισμικό τραύμα του ‘1974’ στην Κύπρο, όπου τα τελευταία χρόνια συμβαίνει μια παρόμοια αντίδραση τόσο από τις μάζες όσο και από τους λεγόμενους ‘διαχειριστές ηθικής’ που προβάλλουν ταυτόχρονα είτε τη μια είτε την άλλη θέση, αναλόγως των περιστάσεων, με σκοπό την αναβίωση του τραύματος.

Για τη μελέτη ενός ‘τραύματος’ εξίσου ευδιάκριτη πρέπει να είναι η σημασία των συνθηκών που προηγήθηκαν του οδυνηρού γεγονότος, οι οποίες επηρεάζουν τόσο το σχηματισμό του τραύματος όσο και τις εξελίξεις μετά το τραύμα.

## **1.2 Το Τραύμα του ‘1974’ στη Σύγχρονη Κυπριακή κοινωνία**

Στο σταυροδρόμι μεταξύ ανατολικών και δυτικών πολιτισμών, η ιστορία της Κύπρου σημαδεύτηκε από πολύπλοκες και ιδιόζουσες καταστάσεις, εξωτερικές επιρροές και κατακτητές. Έτσι κατά το πέρασμα του χρόνου η μοίρα του νησιού ήταν συνυφασμένη με την έλευση και την αναχώρηση, την έγερση και την πτώση των εξωτερικών δυνάμεων. Η Ανεξαρτησία της Κύπρου το 1960 δεν έφερε την πολυπόθητη ελευθερία και το λυτρωμό στο νησί και οι προσδοκίες για παύση των αντιπαλοτήτων, των διαμαχών και των βίαιων συγκρούσεων έπεσαν στο κενό. Αντίθετα, το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα βρίσκει το νησί σε μεγαλύτερες εντάσεις με τις κύριες εθνικές κοινότητες, Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους, και τις αντίστοιχες «μητέρες» πατρίδες – Ελλάδα και Τουρκία – να εμπλέκονται σε μια πικρή διαμάχη με κορύφωση την Τουρκική εισβολή το 1974 που άνοιξε νέες πληγές για την Κύπρο (Anastasiou 2006, 5).

Η τουρκική εισβολή ερμηνεύθηκε ως πολιτισμικό τραύμα από τους Ελληνοκυπρίους αφήνοντας μέχρι σήμερα τα σημάδια του βαθιά χαραγμένα στη μνήμη, στην κοινωνία και την πολιτική. Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να σημειωθεί ο διαχωρισμός μεταξύ Τουρκοκυπριακής και Ελληνοκυπριακής κοινότητας λόγω του ότι τα γεγονότα του 1974 στην Κύπρο ερμηνεύθηκαν διαφορετικά από τις δύο κοινότητες. Όπως προαναφέρθηκε παραπάνω, δεν είναι όλες οι ομάδες σε μια κοινωνία εξίσου ευαίσθητες στα πολιτισμικά τραύματα και εξίσου επιρρεπής στην έκφραση τους.

Στη μελέτη του πολιτισμικού τραύματος πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι κάθε άτομο, οικογένεια, ή κοινότητα έχει μια κληρονομιά που περιλαμβάνει ένα ξεχωριστό μείγμα

φυλετικών, εθνοτικών, πολιτιστικών, και εθνικών χαρακτηριστικών (Ford 2008). Η Τουρκοκυπριακή κοινότητα ήδη από την περίοδο της Αγγλοκρατίας αντιμετωπιζόταν από ντόπιες και ξένες εξουσίες ως το αποπαίδι των κατοίκων της Κύπρου. Συγκεκριμένα σε ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Πλουτή Σερβά, *Κοινή Πατρίδα* γράφει: «Η Τουρκία, ως μητέρα πατρίδα ούτε καν θυμόταν που βρίσκονταν οι Τουρκοκύπριοι. (...) Το αίσθημα της μητρικής πατρίδας το είχαν χάσει, ή μάλλον δεν το είχαν νοιώσει» (Αθανασιάδης 2007, 73). Η απουσία της εθνικής ταυτότητας στην Τουρκοκυπριακή κοινότητα είναι εμφανής, γεγονός που αποτελεί έναν πολύ σημαντικό παράγοντα στη μετέπειτα ερμηνεία του τραύματος. Ενώ η Ελληνοκύπριοι γαλουχήθηκαν με τη όραμα της μεγάλης ιδέας για Ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα, οι Τουρκοκύπριοι μέχρι και το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα ουδέποτε επεδίωξαν κάτι αντίστοιχο με την Οθωμανική Αυτοκρατορία (Αθανασιάδης 2007, 73). Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του πολιτισμικού τραύματος του '1974' στους Ελληνοκυπρίους είναι η ξαφνική ρήξη που υπέστηκε η εθνική τους ταυτότητα. Σε αντίθεση, οι Τουρκοκύπριοι δεν υπέστηκαν κάτι αντίστοιχο λόγω της χρόνιας πολιτισμικής αλλοτρίωσης που επιδέχθηκαν στο νησί. Η Τουρκοκυπριακή κοινότητα ουσιαστικά, μέσα από μια σειρά γεγονότων που προηγήθηκαν του 1974, βίωσαν ένα σταδιακό δικοινοτικό διαχωρισμό, σε αντίθεση με την απότομη και ξαφνική αποκοπή των Ελληνοκυπρίων. Οι ενδοκοινοτικές συγκρούσεις του 1963-64, τα σκληρά μέτρα της Τουρκοκυπριακής ηγεσίας απέναντι στους Τουρκοκυπρίους προκειμένου να θρέψουν τον τουρκικό εθνικισμό (απαγορεύσεις, περιορισμοί, εκφοβισμοί, δολοφονίες) και τέλος η απομόνωση τους σε θύλακες από τότε μέχρι την εισβολή του 1974, πρακτικά εξισώνει την οδύνη των Ελληνοκυπρίων για το '1974' με την οδύνη των Τουρκοκυπρίων για τα γεγονότα του 1963-64 (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 53-54).

Στην περίπτωση του κυπριακού προβλήματος, όπως συνηθίζεται για όλες τις εθνοτικές ή δικοινοτικές αντιπαραθέσεις, επισημαίνεται η ηθική σχετικότητα των εμπλεκόμενων πλευρών αφού η αναπαραγωγή των αναμνήσεων και του συλλογικού πόνου εμπλέκεται με την εθνική αφήγηση κάθε πλευράς (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 54). Εδώ άρα εγείρεται το ερώτημα κατά πόσο είναι σωστό η δικοινοτική διαμάχη στην Κύπρο να ερμηνεύεται με βάση τη θεωρία του πολιτισμικού τραύματος. Λαμβάνοντας υπόψη την αντίληψη ότι το πολιτισμικό τραύμα του '1974' από την πλευρά των Ελληνοκυπρίων είναι ένα θεμελιακό στοιχείο που διαμορφώνει αυτόνομα την κοινωνική ζωή μπορούμε να πούμε ότι δεν υπάρχει κάτι ακριβώς ανάλογο στα βιώματα των Τουρκοκυπρίων. Ωστόσο, ο κύριος λόγος που το '1974' μελετάται ως πολιτισμικό τραύμα είναι γιατί οι Ελληνοκύπριοι δεν ήταν

απαραίτητο να το ερμηνεύσουν ως τέτοιο αλλά ως τη συνέχεια της ελληνικής και τουρκικής εθνικιστικής επιβολής. Άρα η μελέτη του γεγονότος αυτού στοχεύει στο ερευνήσει τη διαδικασία κατασκευής και τη σύσταση του ως «τραύμα» και όχι ως το αποτέλεσμα ενός μεμονωμένου γεγονότος, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η κοινωνική κατασκευή αποποιείται τον πόνο ή την οδύνη που προκάλεσε το γεγονός αυτό (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 54).

Στην ανάμνηση του '1974' οι Ελληνοκύπριοι ανακαλούν την εικόνα περίπου 180.000 εκτοπισμένων, 1.619 αγνοούμενων, εκατοντάδες νεκρών και ένα ημικατεχόμενο νησί για περίπου μισό αιώνα. Το σύνολο των Ελληνοκυπρίων, ως η φέρουσα ομάδα αντιλαμβάνεται το '1974' ως το δεινό που επηρέασε μόνιμα την ταυτότητα τους. Πέρα από τις υλικές και φυσικές καταστροφές, η βασική συνέπεια της τουρκικής εισβολής ήταν το βίωμα μιας αστάθειας στην εθνική τους ταυτότητα και η πολυπλοκότητα των συνδυασμών της (Ελληνοκύπριος, Τουρκοκύπριος, Κύπριος). Το 1974 είχε την εξής ιδιαιτερότητα, από τη μια υπογραμμίζει την ελληνικότητα των Ελληνοκυπρίων λόγω της μυθοποιημένης αντίθεσης τους μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων και από την άλλη ανάγκασε τους Ελληνοκυπρίους να εγκαταλείψουν εντελώς την ιδέα της "Ενωσης" με την Ελλάδα και να εστιάσουν στην κυπριακότητα της ταυτότητας τους, δίνοντας έμφαση στην ενότητα της Κυπριακής Δημοκρατίας. Ο πόνος για τον χαμό των πατρογονικών εστιών και τον ξεριζωμό συνδέεται με την παραβίαση ανθρωπίνων δικαιωμάτων (δικαίωμα στην ιδιοκτησία, δικαίωμα επιστροφής) και οι χαρακτηρισμοί 'πρόσφυγας', 'αγνοούμενος' ή 'συγγενής αγνοουμένου' που ανταποκρίνονται σε διεθνώς αναγνωρισμένους όρους αποσπών τη σημασία του πολιτισμικού τραύματος του 1974 από το εθνικό και απευθύνονται σε ένα πανανθρώπινο επίπεδο (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 52-53).

Όπως προαναφέρθηκε, η κοινωνική 'κατασκευή' ενός πολιτισμικού τραύματος απαιτεί την κατάδειξη του υπαίτιου και την απόδοση ευθυνών. Στην περίπτωση του '1974' η αντιμετώπιση του θέματος είναι πολυδιάστατη και αλλάζει ανάλογα από τις περιστάσεις και τα νοήματα που προωθούνται ακόμα και μέσα στην ίδια την ελληνοκυπριακή κοινότητα.

Η «απόδοση ευθυνών» αρχίζει με τον καθορισμό της Τουρκίας ως την υπαίτια χώρα για μια στρατιωτική επέμβαση που κατέληξε στην κατοχή του βόρειου μέρους της Κυπριακής Δημοκρατίας. Ωστόσο, οι ελληνοκυπριακές αφηγήσεις της ιστορίας παρουσιάζουν το '1974' είτε απλά σαν την αναπόφευκτη κορύφωση της ιστορίας μετά από αλληπάλληλες κατακτήσεις, είτε ως ζήτημα απόδοσης ευθυνών σ' αυτούς που «έκαναν την αρχή» ανοίγοντας τον ασκό του Αιόλου στην ελληνοκυπριακή πολιτική σκηνή και κοινωνία. Αντιθέτως, στις τελετές μνήμης του 1974 τα γεγονότα παρουσιάζονται απρόβλεπτα και

ξαφνικά σαν ένα σοκ που δεν μπορούσε να περιοριστεί, ανεξάρτητα από τα πολιτικά γεγονότα που θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν σαν οιωνοί του τι θα επακολουθούσε (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 57-58).

Ο Anthony Giddens (μέσα από το βιβλίο του *The constitution of society: outline of the theory of structuration* 1986) στο άρθρο του Halas (2010) αναφερόμενος στη σημασία του χρόνου για τη μελέτη του τραύματος γράφει ότι οι άνθρωποι δεν ζουν απλά στο χρόνο και την ιστορία, αλλά πλαισιώνουν γνωστικά το πέρασμα του χρόνου φτιάχνοντας την ιστορία τους. Ως εκ τούτου, η μνήμη δε συνίσταται μόνο στην ανάκληση του παρελθόντος, αλλά συνδέει το παρόν με το μέλλον μέσω της αναμονής.

Για τους Ελληνοκυπρίους τα δύο σημαντικότερα χαρακτηριστικά του πολιτισμικού τραύματος του '1974' είναι η ρήξη στο χρόνο, αποτέλεσμα του ξεριζωμού αφού στην αγροτική κοινωνία της Κύπρου η απώλεια της γης ερμηνεύεται ως απώλεια της ταυτότητας, και το όραμα της μυθικής ημέρας της επιστροφής. Με βάση ένα απόσπασμα από το άρθρο της Bryant ('The purity of spirit and the power of blood: a comparative perspective on nation, kinship and gender in Cyprus' 2002) στο άρθρο των Ρουδομέτωφ και Χρίστου (2011-12, 57), η στενή σχέση με τη γη στην Κύπρο, κάνει τη σχέση των ανθρώπων με το έθνος να δείχνει σαν κάτι δεδομένο και φυσικό λόγω της σύνδεσης της γης με θρησκευτικά σχήματα λόγου και έκφρασης. Ως εκ τούτου, πολιτισμικά κατασκευασμένες έννοιες, όπως ο χρόνος και η συνέχεια, που είναι άμεσα συνδεδεμένες με τον αγροτικό ρυθμό της γης, διαταράχτηκαν. Η σχέση των Ελληνοκυπρίων με τη γη τους προβάλλεται και στις αφηγήσεις που περιγράφουν την παραδοσιακή όψη της προ-1974 περιόδου στις οποίες το αίσθημα της νοσταλγίας και η προσδοκία για την αποκατάσταση εκείνης της εποχής είναι διάχυτα. Όπως επισημαίνει μια άλλη πηγή από την Bryant ('Writing the Catastrophe: Nostalgia and Its Histories in Cyprus' 2008) στο ίδιο άρθρο, ένα σημείο απόκλισης μεταξύ Τουρκοκυπρίων και Ελληνοκυπρίων είναι ότι ενώ οι πρώτοι ερμηνεύουν τα γεγονότα του 1974 ως την κρίσιμη καμπή της ιστορίας, οι δεύτεροι πιστεύουν ότι η ιστορία θα φτάσει στο τέλος της με την τελική λύση του κυπριακού προβλήματος στο μέλλον. Ως λύση και λύτρωση στο τραύμα που υπέστηκε η ελληνοκυπριακή κοινότητα προβάλλεται η ημέρα της επιστροφής αντικαθιστώντας παράλληλα το μόχθο για Ένωση με την Ελλάδα που εκφράστηκε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το αίτημα της Ένωσης ακολουθήθηκε από το όραμα της ενωμένης νήσου κοινή πατρίδα Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων. Η μυθολογική προσέγγιση της ημέρας της επιστροφής εξυψώνει στα μάτια των Ελληνοκυπρίων τα κατεχόμενα μέρη σε ξεχωριστό σύμβολο και τους 'εγκλωβισμένους' σε έμβλημα αντίστασης. Η επιβεβαίωση αυτής της αντίληψης

έγκειται στις αφηγήσεις που περιγράφουν τα κατεχόμενα μέρη ως το πιο ωραίο τμήμα του νησιού, αποσιωπώντας οτιδήποτε αρνητικό (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 57-58).

Σύμφωνα με το άρθρο των Stamm, Stamm, Hudnall, Higson-Smith. (2004, 93) το τραυματικό γεγονός κληροδοτείται από τη μια γενιά στην άλλη μέσω ενός κοινού συστήματος πεποιθήσεων που κατέχεται από το γονέα, την οικογένεια ή και τον πολιτισμό και περιλαμβάνει πολιτιστικές, πολιτικές, οικονομικές και άλλες διαστάσεις για την κατανόηση της ζωής πριν, κατά τη διάρκεια και μετά το γεγονός. Στην περίπτωση της Κύπρου για την ύπαρξη και τη μετάδοση του πολιτισμικού τραύματος στις επόμενες γενιές βασικός αιμοδότης είναι οι καθημερινές τελετές, τελετουργίες και διαδικασίες που αφορούν το '1974' μέσα από τις οποίες το δράμα και η οδύνη των προγόνων κληροδοτείται στους απογόνους επιφορτίζοντας τους με το βάρος της αγωνιστικότητας και της λύσης του κυπριακού προβλήματος.

Έτσι, το πολιτισμικό τραύμα του '1974' εξελίχθηκε σε καθημερινή ρουτίνα στην οποία πράξεις αναπόλησης, ανάκλησης ή επίκλησης αποτελούν μέρος πολιτιστικής λειτουργίας. Έχει δομηθεί ως ένα επίκαιρο τραύμα που η επιτακτικότητα του ριζώνει στο άλτο πολιτικό Κυπριακό πρόβλημα και υποστηρίζεται από ένα μεγάλο φάσμα χώρων, επίσημους (εκπαίδευση, νομοθεσία) και ανεπίσημους (προσφυγικοί σύνδεσμοι, σωματεία) (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 60).



Εικόνα 1: Νίκος Δήμου, *Δεν Ξεχνώ*, 1974 σήμα-σύμβολο της τουρκικής εισβολής.

Ιδιαίτερα στο εκπαιδευτικό σύστημα το οποίο ανέκαθεν είναι καθοδηγητής και δημιουργός της νέας γενιάς έχει δοθεί μεγάλη προσοχή στη διαφύλαξη και στη προώθηση μιας κυρίως ελληνοκεντρικής παιδείας που θα διασφαλίσει τη μετάδοση κυρίως του συναισθήματος για το '1974' στους απογόνους από την παιδική ηλικία μέχρι το Λύκειο (4-17 ετών). Το ελληνοκυπριακό εκπαιδευτικό σύστημα έχει αναγάγει το '1974' σε μια καθημερινή τελετουργία μέσω του «Δεν ξεχνώ» (εικόνα 1) που έγινε το σύμβολο του τραύματος της εισβολής και καίριος στόχος ολόκληρου του εκπαιδευτικού προγράμματος. Ολόκληρη η διδακτέα ύλη είναι εμποτισμένη με αναφορές στην τουρκική εισβολή και στο πρόβλημα κατοχής, κάποιες φορές και εντελώς μεμονωμένα σε σημείο που αποσιωπούνται άλλα περιβάλλοντα γεγονότα του 1974 προηγούμενων ή επομένων ετών για ποικίλους λόγους.

Οι δάσκαλοι εσκεμμένα δεν αναφέρονται σε «επικίνδυνες αναμνήσεις» που ίσως να αμφισβητούν την άποψη ότι τα μόνα θύματα είναι οι Ελληνοκύπριοι. Επιπλέον, στην αρχή

κάθε νέου σχολικού έτους γίνεται μια βασική καθιερωμένη τελετουργία που συμπεριλαμβάνει διακόσμηση των τάξεων με εικόνες από τοπία κατεχόμενων περιοχών, διανομή σχολικών τετραδίων με παρόμοιο υλικό στο εξώφυλλο και ανάγνωση ομιλιών του Διευθυντή και μήνυμα Υπουργού Παιδείας όπου αναφέρεται ανεξαιρέτως στο κυπριακό πρόβλημα και στην επιθυμία για επιστροφή. Ακόμα και διαγωνισμοί εκθέσεων και τέχνης κηρύσσονται με αυτό το θέμα ζητώντας από μαθητές να αναπαραστήσουν ή να αφηγηθούν τον πόνο και τη δυστυχία του 1974, ανταποκρινόμενοι σε ένα γεγονός που δεν έχουν ζήσει ποτέ, ουσιαστικά αφηγούμενοι ιστορίες άλλων. Ομοίως, σχεδόν όλες οι εθνικές επέτειοι, ακόμα και οι εντελώς ασύνδετες με την κυπριακή ιστορία, (25<sup>η</sup> Μαρτίου 1821, 28<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1940 κ.λπ.) πραγματώνονται με βάση το ‘1974’ και το μήνυμα της ‘λύτρωσης’. Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα εκπαιδευτικό σύστημα που έχει αναμορφώσει ένα ‘ασυνήθιστο γεγονός’ σε καθημερινό επαναλαμβανόμενο τραύμα αναπαράγοντας το μέσω των αφηγήσεων και του συναισθήματος. Επιπρόσθετα, η φύση του διδακτέου προγράμματος διαμορφώνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να προωθείται μια μονόπλευρη αφήγηση που χρησιμεύει στο να διατηρεί απόλυτες αντιθέσεις μεταξύ του ‘Εμείς’ και του ‘Άλλου’ (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 63). Το εκπαιδευτικό σύστημα συμβάλλει σε μια γενικότερη πολιτισμική διαδικασία κατασκευής της συλλογικής ταυτότητας ή οποία δημιουργείται συνειδητά ως αντίθεση, αμφισβήτηση, υποτίμηση και απάντηση στην ταυτότητα του ‘άλλου’ (Πασχαλίδης 2000, 80).

Το σύνθημα ‘Δεν ξεχνώ’ που συνοδεύεται από την εικόνα της Κύπρου που αιμορραγεί, αναπαράχθηκε σε πολυάριθμους επίσημους και ανεπίσημους χώρους σε Κύπρο και εξωτερικό διαφυλάττοντας και εκφράζοντας το τραύμα σε μια εκλαϊκευμένη κουλτούρα μνημονεύοντας τα ‘τετελεσμένα γεγονότα’ της τουρκικής εισβολής. Ωστόσο, η έννοια του ‘Δεν ξεχνώ’ αποτελεί σχήμα οξύμωρο αφού ενώ απαιτεί από τις επόμενες γενιές να ταυτιστούν με τα γεγονότα του 1974 και όσα το περιβάλλουν χωρίς να έχουν ζήσει τίποτα στην πραγματικότητα, ταυτόχρονα καταφέρνει φαίνεται να αφομοιώνεται σε ένα μεγάλο βαθμό από τις επόμενες γενιές. Αποτέλεσμα αυτού είναι, ως επί το πλείστον, η νεότερη γενιά να αντιλαμβάνεται το ‘1974’ ως ιερό καθήκον που κληρονόμησαν από τους προγόνους τους και να νιώθουν υπεύθυνοι για το τι θα ακολουθήσει. Επιπλέον, η μετατροπή της φράσης από ‘Δεν ξεχνώ’ (δεκαετία 1970) σε ‘Δεν ξεχνώ και Αγωνίζομαι’ (δεκαετία 1990) στοχεύει στο να εμπλέξει την επόμενη γενιά του ’90, που δεν είχε γεννηθεί πριν το 1974, επιτρέποντας της και προτρέποντας την να ταυτιστεί με το γεγονός και να συμμετέχει σε αυτό πρακτικά. Ένα άλλο παράδειγμα είναι οι οικογενειακές αφηγήσεις οι οποίες παράγοντας νοήματα και

συναισθήματα δημιουργούν πρόσφυγες δεύτερης γενιάς που θα ‘θυμούνται’ τα κατεχόμενα μέρη κρατώντας άσβεστη τη μνήμη και την επιθυμία για επιστροφή. Παρατηρούμε δηλαδή, νέους 15-16 ετών να αφηγούνται στο πρώτο πρόσωπο με πολλές λεπτομέρειες γεγονότα ή τοπία κατεχόμενων περιοχών μόνο από τις αφηγήσεις των γονιών ή των παππούδων τους (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 67-68).

Παρόλα αυτά, η νέα γενιά συνδέεται επίσης με την οικονομική άνθηση ή το «οικονομικό θαύμα», όπως χαρακτηρίζεται συχνά, και με τις ανέσεις της νέας εποχής. Θεωρείται το μέλλον του έθνους που θα «παλέψει» για τη λύτρωση, αλλά παράλληλα χαρακτηρίζεται και από ένα υλιστικό πνεύμα που ίσως να μπει εμπόδιο στη μαχητικότητα της. Εν τούτοις, η επιτυχημένη αναπαραγωγή του πολιτισμικού τραύματος του ‘1974’ στην εκπαίδευση, όπως επεξηγήθηκε πιο πάνω, οδήγησε τελικά σε μια νεολαία που περισσότερο τείνει προς μια διχοτομική λύση παρά στη συνύπαρξη Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων. Ακόμα και στην εκπαιδευτική κοινότητα, οποιαδήποτε κίνηση συμφιλίωσης ή επαναπροσέγγισης με τους Τουρκοκυπρίους, που είναι συγχρόνως πολιτικός στόχος της ελληνοκυπριακής κοινότητας τα τελευταία χρόνια, ερμηνεύεται ως βεβήλωση του πολιτισμικού τραύματος και βρίσκει αντίσταση στους αρμόδιους φορείς όπως η ΠΟΕΔ (Παγκύπρια Οργάνωση Ελλήνων Δασκάλων). Η βεβήλωση του τραύματος υπονοείται από την εξασθένηση του συναισθήματος. Κατά τον Alexander (απόσπασμα από το άρθρο ‘On the social construction of moral universals: the ‘Holocaust’ from war crime to trauma drama’ 2004b) στο άρθρο των Ρουδομέτωφ και Χρίστου (2011-12) η χρήση λεκτικού που επικαλείται συναισθήματα όπως η σύγχυση, η ευαισθησία ‘απεικονίζει την αναγκαστική επάνοδο στο δραματικό στοιχείο του δράματος» (Ρουδομέτωφ και Χρίστου 2011-12, 71).

Καταλήγοντας, η οποιαδήποτε λύση του κυπριακού προβλήματος θα πρέπει εκτός από το ισοσταθμίζει τα προβλήματα πολιτικής διακυβέρνησης, να «επουλώνει» το πολιτισμικό τραύμα των Ελληνοκυπρίων.



## 2 Τραύμα, μνήμη και ταυτότητα στην Κυπριακή τέχνη

Το πολιτισμικό τραύμα εκφράζεται μέσα από την απώλεια της ταυτότητας και του νοήματος και μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα σχίσμα στον κοινωνικό ιστό μιας ομάδας ανθρώπων που χαρακτηρίζονται από ένα βαθμό συνοχής. Η έννοια του τραύματος βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη συναισθηματική αντίδραση των μελών μιας ομάδας, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο, έπειτα από τον πολιτισμικό αποπροσανατολισμό που επέρχεται με τη ξαφνική και απρόσμενη διέλευση ενός τραυματικού γεγονότος. Η κατάρρευση των βασικών αξιών, της ταυτότητας ενός πολιτισμού και η ανοικοδόμηση ενός νέου κοινωνικού πλαισίου προκαλούν μια τεράστια πολιτισμική σύγχυση και θέτουν ως επιτακτική ανάγκη τη νοηματοδότηση του γεγονότος σε μια συλλογική προσπάθεια για να κατανοηθεί η κατάσταση. Όπως προαναφέρθηκε το 'έργο' αυτό αναλαμβάνει ως συνήθως μια «βιομηχανία νοήματος», η οποία εκδηλώνεται, κυρίως, μέσα από την πνευματική, ηθική και καλλιτεχνική κινητοποίηση της κοινωνίας. Η κοινωνική κινητοποίηση γίνεται ευδιάκριτη μέσα από έντονες δημόσιες συζητήσεις στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, σε πολιτικά και κοινωνικά κινήματα ή ακόμα στην έντονη εμμονή που επιδεικνύουν διάφοροι τομείς της καλλιτεχνικής έκφρασης σε συγκεκριμένα θέματα νεοεμφανισθέντα στην ατζέντα τους (Sztompka 2000, 453-454).

Το πολιτισμικό τραύμα του '1974' ερμηνεύεται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Η ρήξη στον κοινωνικό ιστό που δέχτηκε η Ελληνοκυπριακή κοινότητα με τα γεγονότα του 1974 και τα συνεπακόλουθα, που μελετήθηκαν σε προηγούμενο στάδιο της εργασίας αυτής, έγιναν η κινητήρια δύναμη της κοινωνικής κινητοποίησης που χαρακτηρίζει τη μετάβαση από τον πολιτισμικό προσανατολισμό στο πολιτισμικό τραύμα. Άλλωστε όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ινατσι (2005, 16): 'η τέχνη αναμφίβολα εκφράζει τα βαθύτερα συναισθήματα ενός λαού.' Η λέξη κλειδί σε μια ανάλυση του πολιτισμικού τραύματος είναι τα συναισθήματα και κυρίως τα αρνητικά συναισθήματα που είναι αναγκαία τόσο για την εμφάνιση του τραύματος όσο και για τη μετεξέλιξη και τη μετάδοση του στην επόμενη γενιά. Άρα εκτός από τη διαδικασία νοηματοδότησης που αναλαμβάνει η καλλιτεχνική έκφραση μιας συλλογικής ομάδας μέσα στο γενικό πλαίσιο κοινωνικής κατασκευής, η τέχνη δε θα μπορούσε να είναι αμέτοχη στα τεκταινόμενα του νησιού, αφού ο πολιτισμικός αποπροσανατολισμός εμφανίζεται παράλληλα σε ατομικό όσο σε συλλογικό επίπεδο και οι

καλλιτέχνες ως μέλη της ομάδας που υπέστηκε το ‘τραύμα’ αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο που αντιδρούν τα υπόλοιπα μέλη της.

Κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, η κυπριακή τέχνη ακολουθεί μια εξ’ ολοκλήρου ανθρωποκεντρική προσέγγιση (εικόνα 2) – κάποιες φορές ενταγμένη σε ένα υποτυπώδες περιβάλλον και άλλες απομονωμένη – ανεξάρτητα από τη θεματογραφική και εικαστική γλώσσα του κάθε καλλιτέχνη. Απόδειξη της επιρροής που άσκησε το πολιτισμικό τραύμα του ‘1974’ στην εικαστική έκφραση των Ελληνοκυπρίων καλλιτεχνών είναι η απουσία της σύγκρουσης ή της έντασης μεταξύ του περιβάλλοντος «χώρου» και της ανθρώπινης μορφής, ή του ανθρώπου με τον εαυτό του στην προ του 1974 εποχή (Δανός 2006, 10).



Εικόνα 2: Μιχαήλ Κάσιαλος, *Στο θέρος*, περ. 1969, λάδι σε ξύλο, 52 x 45 εκ., Συλλογή Άννας Μαραγκού (Δανός 2006)

Η εξέλιξη της κυπριακής τέχνης του εικοστού αιώνα και η πορεία της στο χρόνο ήταν άκρως συνδεδεμένη με τις διαρκώς μεταβαλλόμενες πολιτικές και οικονομικές συνθήκες και παλινδρομήσεις που γνώρισε το νησί κατά τη διάρκεια των αιώνων. Συνεπώς, μια μελέτη της νεότερης και σύγχρονης τέχνης και η προσέγγιση των καλλιτεχνικών αναζητήσεων και προσανατολισμών των καλλιτεχνών που έζησαν και έδρασαν τον εικοστό αιώνα στην Κύπρο, και ιδιαίτερα μέσα από το πρίσμα του τραύματος και της μνήμης, δε θα μπορούσε να παραλείψει το ευρύτερο χρονικό και χωρικό πλαίσιο (Νικήτα χ.χ. 6).

Η τέχνη μέχρι και το τέλος σχεδόν της Αγγλοκρατίας (1878-1960) δε χαρακτηριζόταν από καμία έννοια πνευματικής ή δημιουργικής αναζήτησης, και παρόλο που αναδύονται πολύ σημαντικοί Κύπριοι καλλιτέχνες την περίοδο αυτή, η τέχνη τους πηγάζει κυρίως από τη λαϊκή και βυζαντινή παράδοση (Ινατσι 2005, 18). Η καλλιτεχνική άνθηση που γνώρισαν οι ευρωπαϊκοί λαοί έπειτα από τη Γαλλική Επανάσταση (1789) και την άνοδο της αστικής τάξης, τη βιομηχανική επανάσταση και τη δημιουργία των εθνών-κρατών, δεν επέφερε τις ίδιες ανακατατάξεις στην Κύπρο που ήταν ακόμα κάτω από το ζυγό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του πενήντα η κυπριακή κοινωνία παρέμενε σε ένα μεγάλο μέρος της αγροτική αποτελώντας ένα σύνολο παραδοσιακών κλειστών κοινωνιών. Οι πολιτικές και κοινωνικοοικονομικές συνθήκες του νησιού, η απουσία μιας εδραιωμένης εύπορης αστικής τάξης (βασικός αποδέκτης των έργων τέχνης στις Ευρωπαϊκές μητροπόλεις), όπως και το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο του κυπριακού λαού στάθηκαν τροχοπέδη στην ανάπτυξη καλλιτεχνικής παιδείας και ευαισθησίας (Νικήτα χ.χ, 6). Έτσι, ενώ σε Ευρώπη και Αμερική ο 19<sup>ος</sup> αιώνας ήταν καθοριστικός για την πορεία που θα ακολουθούσε η τέχνη, η Κύπρος όπως και η Ελλάδα, παρέμεινε αποκομμένη από τον κορμό των μεγάλων γεγονότων. Με την παραχώρηση του νησιού στους Άγγλους το 1878 παρόλο που η άνθηση της τέχνης θα ήταν αναμενόμενη έπειτα από μια οικονομική πρόοδο που επιτεύχθηκε, η πολιτιστική ανάπτυξη παραγκωνίστηκε από τη θέληση για απαλλαγή από την αποικιοκρατία και Ένωση με την Ελλάδα (Ινατσι 2005, 18-19). Συνεπώς, ο εικαστικός λόγος

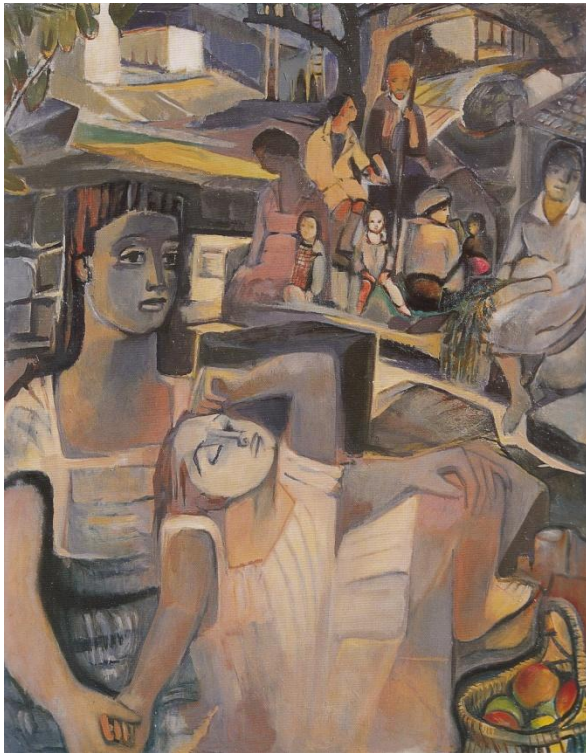


Εικόνα 3: Τηλέμαχος Κάνθος, *Ο πάγκος στην αυλή μας*, 1954, λάδι, Συλλογή οικ. καλλιτέχνη (Νικήτα 2002, ν. 11)

των Κυπρίων καλλιτεχνών, που γεννήθηκαν τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα και αρχές εικοστού, επικεντρώθηκε ως επί το πλείστον, στην ευαναγνωσιμότητα και την παραστατικότητα με κύρια θεματική προσέγγιση το κυπριακό τοπίο (αστικό και αγροτικό) (εικόνα 3) και τον άνθρωπο (Νικήτα χ.χ, 6).

Γύρω στη δεκαετία του πενήντα, η Κύπρος βρίσκεται σε μια περίοδο συνεχών αντιφάσεων, συγκρούσεων και οι αναβρασμών, σε όλους τους τομείς (Ινατσι 2005, 50). Με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου οι προαιώνιοι πόθοι των

Ελληνοκυπρίων για Ένωση με την Ελλάδα αναζωπυρώθηκαν και μέσα σε ένα γενικό κλίμα αντιποικιακών επαναστάσεων και ανακατατάξεων ανα το παγκόσμιο, οι Ελληνοκύπριοι, ως επί το πλείστον, πίστεψαν ότι τη λύση θα έδινε ο Ένοπλος Αγώνας. Τα πρώτα πνευματικά σωματεία που εμφανίστηκαν την περίοδο αυτή εστίασαν σε ένα μεγάλο βαθμό στην λαογραφική και ιστορική έρευνα ως απόδειξη της ελληνικότητας του νησιού και των καταβολών του με σκοπό την ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας (Νικήτα χ.χ, 6). Η εθνοκεντρική διάσταση που επιδρά πολιτικά στην κάθε κοινότητα έχει ως αποτέλεσμα την



Εικόνα 4: Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, Ένωση: Ένα όνειρο για την Κύπρο, 1954-56, λάδι σε καμβά, 133 x 107 εκ., Κρατική Συλλ. Σύγχρονης Κυπριακής τέχνης (Δανός 2006)

πολιτικοκεντρική προσέγγιση της τέχνης με τα έργα των καλλιτεχνών να επικεντρώνονται σε θεματικές που αφορούν κυρίως τα πολιτικά τεκταινόμενα της Κύπρου. Οι εθνοκεντρικές τάσεις που παρατηρούνται στην τέχνη στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα φαίνεται να απορρέουν από μια προσπάθεια που καταβάλλουν οι δύο κοινότητες για απόκτηση εθνικής ταυτότητας (εικόνα 4). Η αλληλοαφομοίωση που υπέστηκαν οι δύο διαφορετικές εθνοτικές ομάδες μετά από αιώνες συμβίωσης στο νησί οδήγησε, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του πενήντα, σε μια προσπάθεια εισαγωγής προτύπων που θα ήθελαν για 'εθνική ταυτότητα' από τις 'μητέρες πατρίδες' τους για τη σύνθεση της διαφοροποιημένης ταυτότητας τους (Ινατσι 2005).

Ωστόσο, η έντονη καλλιέργεια και προβολή των εθνικών και θρησκευτικών χαρακτηριστικών της Ελληνοκυπριακής κοινότητας που επεδίωκε ο εθνικοαπελευθερωτικός αγώνας είχε παράλληλα πολιτισμικές συνέπειες αφού προκάλεσε αισθήματα εσωστρέφειας, εθνικής απομόνωσης και ξеноφοβίας σε οτιδήποτε θα μπορούσε να πλήξει ή/και να αλλοιώσει τα παραδοσιακά ηθικά και πνευματικά ιδεώδη. Η καλλιτεχνική δημιουργία ευρύτερα δε θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη από το κλίμα που επικρατούσε, με αποτέλεσμα η στροφή προς την παράδοση, τον ανθρωποκεντρισμό και τη λαϊκή κουλτούρα της Κύπρου να γίνεται εντονότερη και το

‘άνοιγμα’ προς τα καλλιτεχνικά ρεύματα που κυριαρχούν την περίοδο αυτή στη δυτικο-ευρωπαϊκή εικαστική σκηνή να περιθωριοποιείται. Σαφώς, δεν είναι τυχαίο που το έργο του Αδαμάντιου Διαμαντή την ίδια εποχή αγκαλιάστηκε ευρέως από ένα κοινό που είχε ανάγκη από μια ευανάγνωστη, οικεία και κατανοητή εικαστική ‘γλώσσα’ που θα αφηγείται τους αγώνες ενός λαού για ελευθερία και αυτοδιάθεση (Νικήτα χ.χ. 6-7). Το έργο του Διαμαντή – για το οποίο θα γίνει εκτενέστερη αναφορά σε κατοπινό στάδιο της μελέτης αυτής – άμεσο και περιγραφικό, ήταν μια εξιστόρηση του κόσμου της Κύπρου για τον κόσμο της Κύπρου.

Τα πρώτα σημάδια επαφής των Ελληνοκυπρίων δημιουργών με τις ανανεωμένες μορφές τέχνης άρχισαν να φαίνονται λίγο πριν τα μέσα του προηγούμενου αιώνα και εντάθηκαν στις αρχές της δεκαετίας του εξήντα. Η επαφή αυτή

βρίσκει τους Κύπριους καλλιτέχνες σε μια αναζήτηση ταυτοτήτων συνέπεια τόσο της αργοπορημένης επαφής με τις νέες πρωτοπορίες, όσο και της γενικής σύγχυσης που επικρατούσε στον ορισμό της συλλογικής τους ταυτότητας. Αρχίζουν λοιπόν, να συνθέτουν τα στοιχεία του δικού τους πολιτισμού αφομοιώνοντας τις αναζητήσεις των παγκόσμιων ρευμάτων διατηρώντας παράλληλα τα τοπικά στοιχεία, την παράδοση και τις εθνικές τους καταβολές (Ινατσιό 2005, 19-20). Για παράδειγμα στην εικόνα 5, έργο του Στέλιου Βότση, η επιρροή από την τεχνολογική εξέλιξη και το φωτεινό μέλλον που αναμενόταν για την Κύπρο συνυπάρχει μαζί με στοιχεία του κυπριακού τοπίου και της παράδοσης (γαιδουράκια, βλάστηση, αρχαία αγάλματα κ.λπ.) σε μια καθόλα εκσυγχρονισμένη αποτύπωση. Οι φωτεινοί αλλά οικείοι από το περιβάλλον της Κύπρου χρωματισμοί δημιουργούν μια σύνθεση που διακλαδώνεται γύρω από ένα κεντρικό άξονα ανοίγοντας το δρόμο για ένα λαμπρό ‘αύριο’.

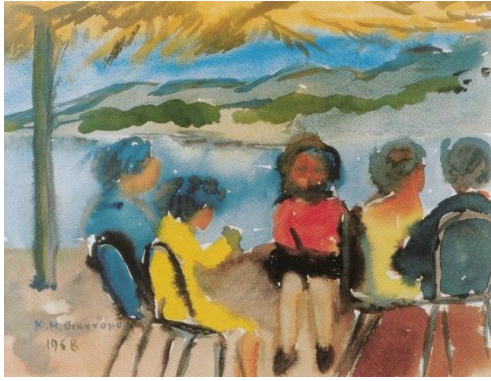


Εικόνα 5: Στέλιος Βότση, *Πανό με θέμα βιομηχανία και άλλα*, 1960-65, λάδι σε καμβά, 121 x 81 εκ., Πινακοθήκη Ιδρύματος Αρχ. Μακαρίου Γ' (Δανός 2006)

Με τις συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου και της συνυπογραφής του Συντάγματος της Κυπριακής Δημοκρατίας από τις δύο πλευρές το 1960 και τη δημιουργία του Υπουργείου Παιδείας και της Μορφωτικής του Υπηρεσίας (1965), η Κύπρος για πρώτη φορά συμμετέχει σε διεθνείς εκθέσεις, Μπιενάλε και οργανώνει εκθέσεις Κυπρίων καλλιτεχνών στο εξωτερικό. Το 'άνοιγμα' των Κυπρίων καλλιτεχνών άρχισε να δημιουργεί χάσμα μεταξύ της νέας και της παραδοσιακής γενιάς καλλιτεχνών, το οποίο αποτέλεσε την αφορμή της πρώτης 'ρήξης' μεταξύ του καινούριου και της παράδοσης. Η στροφή που παρατηρείται την περίοδο αυτή οφείλεται σε σημαντικό βαθμό στην ολοκληρωτική αλλαγή πλευσης των ευρύτερων επιδιώξεων και συμφερόντων ενός ανεξάρτητου πλέον κράτους με βλέψεις για ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Αφού το όραμα για Ένωση με την Ελλάδα εξανεμίζεται και μαζί του η ανάγκη για ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας, στόχος της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής γίνεται ο εκσυγχρονισμός και η ευρωπαϊκή παιδεία. Τη δεκαετία του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα διαδέχεται μια άλλη εποχή όπου πρώτιστος στόχος φαίνεται να είναι η οικοδόμηση ενός σύγχρονου ευρωπαϊκού κράτους και η απόδοση του ήθους και της εθνικής ταυτότητας του λαού στο έργο του Διαμαντή ερμηνεύτηκε από τη νέα γενιά – που πρόσφατα ολοκλήρωσαν τις σπουδές τους στο εξωτερικό – εθνική αναδίπλωση, ως αποτέλεσμα των νέων προσανατολισμών του κράτους και της γενικής ευφορίας που έστρεψε τα βλέμματα των νέων καλλιτεχνών προς το μέλλον. Η προσπάθεια 'ρήξης' με το παρελθόν οδηγεί στην αναζήτηση νέων προσανατολισμών, θεμάτων και μορφών έκφρασης, φανερά επηρεασμένων από τα ευρωπαϊκά κινήματα που έδρασαν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (Νικήτα χ.χ., 7). Ουσιαστικής σημασίας στο κλίμα νεωτερικότητας που επικρατούσε από τις αρχές της δεκαετίας του εξήντα, ήταν η ίδρυση της γκαλερί «Απόφαση» στη Λευκωσία με πρωτοβουλία του Χριστόφορου Σάββα. Ο χώρος αυτός στεγαζόταν στην κατοικία και εργαστήρι του καλλιτέχνη και φιλοξενούσε εκθέσεις ποικίλου περιεχομένου, ποιητικές βραδιές, θέατρο, μουσική, κινηματογράφο, κ.λπ. Η σημασία της γκαλερί έγκειται στην πρωτοπορία του επιχειρήματος για τα κυπριακά δεδομένα της συγκεκριμένης εποχής, αφού για πρώτη φορά καθιερώνεται μια έστω υποτυπώδης 'οργάνωση' στις μέχρι τότε ατομικές σκέψεις και δραστηριότητες νέων ανθρώπων. Οι αξιόλογες παρουσίες στα εικαστικά δρώμενα που εμφανίστηκαν κατά τη δεκαετία αυτή ανέτρεψαν τα δεδομένα των προηγούμενων ετών τη στιγμή που η Κυπριακή τέχνη λόγω της στασιμότητας που επιδείκνυε είχε αρχίσει να μοιάζει περισσότερο 'ακαδημαϊζουσα' (Ινατσί 2005, 52).

Η ανάλυση των εικαστικών έργων που προηγήθηκαν του 1974, που αποτελεί και το κύριο μέρος της μελέτης, ήταν αναγκαία για την κατανόηση πρώτα της κουλτούρας που

καλλιεργήθηκε στην πορεία του χρόνου στην Κύπρο και έπειτα της σημασίας που είχε το πολιτισμικό τραύμα στη στροφή της εικαστικής προσέγγισης. Η ανοδική πορεία που ακολούθησε η κυπριακή εικαστική σκηνή ανακόπηκε βίαια με το πραξικόπημα, την τουρκική εισβολή και τα γεγονότα που πλαισίωσαν το 1974. Τα νέα δεδομένα όπως διαμορφώθηκαν άλλαξαν τις προτεραιότητες κυβέρνησης και λαού οι οποίες μετατοπίστηκαν σε μια προσπάθεια επιβίωσης και ανοικοδόμησης του κυπριακού κράτους. Οι σημαντικοί και δυσαναπλήρωτοι οικονομικοί πόροι που απώλεσε η Κυπριακή Δημοκρατία διαφοροποίησαν τους κρατικούς προϋπολογισμούς σε μια συλλογική προσπάθεια προσαρμογής στις νέες ανάγκες (Νικήτα χ.χ., 10). Αναμφισβήτητα, το 1974 ήταν ένα δηλωτικό χρονικό ορόσημο για τη μετέπειτα πορεία της Κυπριακής τέχνης, αφού το δραματικό κλίμα της νέας πραγματικότητας και οι ανακατατάξεις στον κοινωνικό ιστό άσκησαν μεγάλη επιρροή στον τρόπο με τον οποίο οι νέοι και οι παραδοσιακοί καλλιτέχνες αντιμετώπιζαν τα πράγματα. Ωστόσο, το συλλογικό τραύμα που βιώθηκε ταυτόχρονα από την κυπριακή κοινωνία και συνεπώς τους καλλιτέχνες, αποτέλεσε τον συνδετικό κρίκο της νέας με τη παλιότερη γενιά και τον παραμερισμό της ‘κόντρας’ που είχε αρχίσει να εκτυλίσσεται μερικά χρόνια πριν. Το σοκ που είχαν υποστεί οι καλλιτέχνες καθώς και οι εσωτερικές και εξωτερικές δυσκολίες που αντιμετώπιζαν, τους κατευθύνει σε μια εσωτερική ανάγκη επαναπροσδιορισμού (Ινασί 2005, 99). Γενικά, η πολιτιστική ζωή του τόπου αναστέλλεται και οι δημιουργοί βρίσκονται αμήχανοι απέναντι στα ιστορικά γεγονότα, αντίστοιχο της ρωγμής στο χρόνο και της ερμηνείας ενός συμβάντος ως απρόσμενο που χαρακτηρίζει τις περιπτώσεις του πολιτισμικού τραύματος. Εν τούτοις, οι καλλιτέχνες ως το πιο δημιουργικό και αναπαραστατικό κομμάτι της κοινωνίας παρουσιάζονται αμήχανοι αλλά όχι άπραγοι. Ασφαλώς, η βιωματική σχέση που έχουν σαν ατομικότητες με το ιστορικό συμβάν καθιστά τους ίδιους και τα έργα τους – συνειδητά ή ασυνειδητά – μέρος της αναπαράστασης που πρόκειται να μεταδοθεί και νοηματοδότες του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος.



Εικόνα 6: Κώστας Οικονόμου, *Εζοχικό καφενείο*, 1968, υδατογραφία σε χαρτί, 27 x 34 εκ., Συλλογή καλλιτέχνη (Δανός 2006)

Ενώ, στα τέλη της δεκαετίας του εξήντα μέχρι και τις αρχές του εβδομήντα πολλά έργα Ελληνοκυπρίων καλλιτεχνών αναπτύχθηκαν στη βάση της αφαίρεσης, μετά το '1974' είχαν την ανάγκη να ακολουθήσουν μια πιο παραστατική και συμβολική αφήγηση. Τα ποικίλα χρώματα και η γεωμετρική κυρίως αφαίρεση διακόπηκε απότομα, με τον ίδιο τρόπο που διαλύθηκαν η αισιοδοξία και οι προσδοκίες για ένα προσοδοφόρο μέλλον που γέμιζαν την κυπριακή κοινωνία της προηγούμενης δεκαετίας (Ινατσι 2005). Η εμμονή που παρουσιάστηκε τα τελευταία χρόνια στη φόρμα, το σχήμα και το χρώμα παραγκωνίζεται χάριν του θέματος, των νοημάτων και μηνυμάτων που έπρεπε να ικανοποιήσουν την ανάγκη του καλλιτέχνη να διηγηθεί, να καταγράψει και να καταγγείλει απευθυνόμενος στο ευρύ κοινό που χρειαζόταν εύληπτα μηνύματα και γνώριμες παραστάσεις (Νικήτα χ.χ., 10). Το εικαστικό έργο του Κώστα Οικονόμου αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της μεταβολής που σημειώνεται από μια πιο αφαιρετική τάση στην πλήρη παραστατικότητα και την απόδοση δυναμικών συμβολισμών. Ο Οικονόμου κατά τη δεκαετία του εξήντα – παρόλο που υπήρξε περισσότερο ρεαλιστής παρά οτιδήποτε άλλο – δημιουργεί εξαιρετικές υδατογραφίες με μια τάση αφαίρεσης «χρησιμοποιώντας τη μέθοδο



Εικόνα 7: Κώστας Οικονόμου, *Κύπρος 1974-Πτώση*, 1978, λινογραφία σε χαρτί, 30 x 30 εκ., σε 50 αντίτυπα (Δανός 2012)



Εικόνα 8: Κώστας Οικονόμου, *Κύπρος 1974-Προσπάθεια*, 1978, λινογραφία σε χαρτί, 30 x 30 εκ., σε 50 αντίτυπα (Δανός 2012)

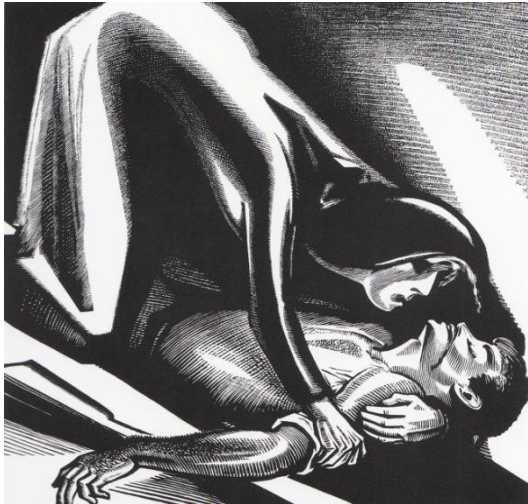


του βρεγμένου χαρτιού» (εικόνα 6). Οι «υδατογραφίες» του διακρίνονται από έντονα χρώματα και απεικονίζουν παραστατικές σκηνές παρμένες από την κυπριακή καθημερινότητα. Αντιθέτως, το 1978, φανερά επηρεασμένος από τα τραυματικά γεγονότα του 1974, δημιουργεί δύο λινογκραβούρες (εικόνες 7 και 8) με στόχο την απεικόνιση των τραγικών γεγονότων με ένα ιδιαίτερα συμβολικό τρόπο. Αρχίζοντας με την *Πτώση* απευθύνεται από τη μια στο ατομικό υποδηλώνοντας το θάνατο και από την άλλη στο συλλογικό αναφερόμενος στην ‘πτώση’ της Κυπριακής Δημοκρατίας από το πλήγμα που δέχτηκε. Την *Πτώση* όμως διαδέχεται η *Προσπάθεια* μεταφέροντας ελπιδοφόρα μηνύματα για την ανασυγκρότηση του κράτους. Και οι δύο εικόνες χαρακτηρίζονται από έντονη εκφραστικότητα και δυναμισμό με αναφορές στο γερμανικό Εξπρεσιονισμό (Δανός 2012, 7).

Εικαστικά δρώμενα, πρωτοφανή για τα δεδομένα της Κυπριακής τέχνης, που πραγματοποιούνται αμέσως μετά την εισβολή σε ένα άμεσο διάλογο με το ιστορικό συμβάν, σηματοδοτούν μια νέα πορεία στο χώρο της εικαστικής δημιουργίας. Το Δεκέμβριο του 1974, πέντε μήνες μετά τα τραυματικά γεγονότα, ο Ελληνοκύπριος καλλιτέχνης Αντώνης Αντώνιος παρουσιάζει μια σειρά μνημειακών κατασκευών σε ανοικτή έκθεση στην Πλατεία Ελευθερίας (τότε Μεταξά). Σε μια σύγχρονη νεοφανή εικαστική γλώσσα τα έργα συνδεδεμένα με τον τόπο και την ιστορία της Κύπρου, το πρόσφατο και παλιότερο παρελθόν του με έντονους συμβολισμούς, υπαινιγμούς και διαφορούμενα νοήματα και ερμηνείες. Ιδιαίτερης προσοχής χρίζει ο χώρος που επιλέγει ο καλλιτέχνης να προβάλλει το έργο του. Η ανθρωποκεντρική προσέγγιση των έργων τονίζεται μέσα από την επιλογή απόρριψης του καθιερωμένου κλειστού εκθεσιακού χώρου και την έκθεση των έργων απευθείας στο ευρύ κοινό με την τοποθέτηση τους στην κεντρικότερη πλατεία της πρωτεύουσας, παραπέμποντας σε μια μορφή διαδραστικού περφόρμανς με το κοινό. Με τη δήλωση αυτή φαίνεται ότι πρώτιστος σκοπός των έργων τέχνης είναι να προβληματίσει και να αφυπνίσει τον απλό άνθρωπο εισβάλλοντας στην καθημερινότητα του. Στον απόηχο της έκθεσης αυτής σηματοδοτείται η κατεύθυνση που θα ακολουθήσει η κυπριακή τέχνη μετά το 1974 συνδεδεμένη με τον τόπο, την ιστορία, το παρόν και τον άνθρωπο (Νικήτα χ.χ., 11).

Σε μια συνέχεια του διαλόγου μεταξύ καλλιτέχνη και ιστορικού συμβάντος ιδιαίτερο παράδειγμα φαίνονται να είναι η σειρά έργων ενός σημαντικού καλλιτέχνη της γενιάς που ακολούθησε την ανεξαρτησία της Κύπρου, Γιώργου Σκοτεινού, με τίτλο *Κύπρος 1974 – Ο κύκλος της καταγγελίας*. Η σειρά αυτή αποτελεί χωρίς καμία αμφιβολία πολιτική πράξη από ένα καλλιτέχνη ενεργό σε όλους τους αγώνες του τόπου του και μια κραυγή διαμαρτυρίας ενάντια στη βία, στο θάνατο, στο βίαιο ξεριζωμό και την καταστροφή ενός μακραίωνου

πολιτισμού. Μέσα από τη σουρεαλιστική εικαστική γλώσσα που χαρακτήριζε και την προηγούμενη δουλειά του καλλιτέχνη αποδίδεται μια κατασκευασμένη πραγματικότητα στην οποία το παρόν εκφράζεται μέσα από το παρελθόν. Οι άνθρωποι και τα κτίσματα μέσα από μια εννοιολογική προσέγγιση γίνονται μέρος ενός πολιτισμού (παρελθόν) διηγούμενοι το παρόν. Η επίκληση σε προϊστορικά και ιστορικά σύμβολα για την απόδοση του παρόντος – σαν να κινητοποιείται το παρελθόν του τόπου για να διασώσει τον παρόν πολιτισμό από την



Εικόνα 9: Τηλέμαχος Κάνθος, *Σκληροί χρόνοι*. Δεκέμβρης '63, 1964, ξυλογραφία σε χαρτί, 32 x 32.5 εκ., Συλλ. οικογένειας καλλιτέχνη (Νικήτα 2002, v. 11)



Εικόνα 10: Αδαμάντιος Διαμαντής, *Οι Φυτεύτριες*, 1932-33, λάδι σε καμβά, 104 x 187 εκ., Κρατική συλλ. Σύγχρονης Κυπριακής τέχνης (Δανός 2006)

ολοκληρωτική καταστροφή – χαρακτηρίζει μια γενικότερη τάση στη σύγχρονη κυπριακή τέχνη ως αποτέλεσμα του πλήγματος που προκάλεσε το πολιτισμικό τραύμα στην παράδοση και τις αξίες του τόπου. Η συγκεκριμένη σειρά έργων του Γιώργου Σκοτεινού με όλες τις πολιτικές προεκτάσεις που τη συνοδεύουν περιόδευσε σχεδόν σε όλη την Ευρώπη με σκοπό να μεταφέρει τη συλλογική απόγνωση και τα συναισθήματα ενός ολόκληρου λαού μέσω της εικαστικής γλώσσας (Νικήτα χ.χ., 11). Είναι πολύ ενδιαφέρον το ότι η ανάγκη που απορρέει από ένα πολιτισμικό τραύμα για τη μετάδοση μιας αφήγησης από το τοπικό στο πανανθρώπινο εμπεριέχεται και στην περίπτωση της εικαστικής αφήγησης.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα έργα του Τηλέμαχου Κάνθου που αρχίζουν από τη δεκαετία του εξήντα και συνεχίζονται μέχρι την επόμενη δεκαετία. Η σειρά ξυλογραφιών *Σκληροί χρόνοι*, φανερά επηρεασμένη από τα πολιτικοκοινωνικά γεγονότα που ακολούθησαν την Ανεξαρτησία της Κυπριακής Δημοκρατίας μέχρι την κορύφωση του δράματος το 1974 – δικοινοτικές συγκρούσεις, πραξικόπημα, εισβολή – αποτελούν όπως είπε ο ίδιος: 'μια μαρτυρία των καιρών που ζούμε και μια διαμαρτυρία.' Ο εικαστικός χώρος

των έργων χωρίζεται σε μια αρμονική συνύπαρξη του άσπρου και του μαύρου, του κενού και του γεμάτου τονίζοντας ακόμη περισσότερο το δράμα του ανθρώπου της Κύπρου. Η χαρακτηριστική του χαρακτηρίζεται από το '1974' αφού μέχρι τότε τα θέματα που ασχολήθηκε περιορίζονταν στην ειρηνική καθημερινότητα της αγροτικής ζωής (Νικήτα 2002, v. 11, 8). Στο έργο του *Δεκέμβρης '63* (1964) που τοποθετείται ιστορικά στις δικαιοδικές συγκρούσεις (1963-64) η γυναίκα-μάνα σκύβει πάνω από τον νεκρό άντρα θρηνώντας για το θάνατο του, ως μια άλλη ερμηνεία της γυναίκας-αγρότισσας που παρουσιάζεται στο προγενέστερο έργο του Διαμαντή *Φυτεύτριες* (εικόνα 10) (Δανός 2006, 22). Η σειρά χαρακτηριστικών *Σκληροί χρόνοι* συνιστούν ένα πολύ καλό παράδειγμα της επιρροής που άσκησε το πολιτισμικό τραύμα του '1974' στις αναπαραστάσεις των καλλιτεχνών αφού οι διαφορές που προκύπτουν από προηγούμενες εικαστικές προσεγγίσεις που απέδιδε στα έργα του είναι έκδηλη.

Λίγους μήνες μετά από την έκθεση του Αντωνίου στην Πλατεία Ελευθερίας ο Αδαμάντιος Διαμαντής παρουσιάζει στο κυπριακό κοινό το μνημειακό του έργο *Ο Κόσμος της Κύπρου* (1967-1972) και τις *Αγωνίες* (1963-1971). Στο ζωγραφικό του έργο *Ο Κόσμος της Κύπρου*, το κυπριακό κοινό ταυτίζεται με το παραδοσιακό τοπίο και τη φυσιογνωμία των Κυπρίων συνθέτοντας την εθνική ταυτότητα της πατρίδας του. Η αναφορά στην κληρονομιά και το 'κυπριακό ήθος' στα χρόνια πριν το 1974 μπορεί να ερμηνευθεί, κατά κάποιο τρόπο, ως πολιτικό έγγραφο για την προ-1974 εποχή. Ταυτόχρονα, όταν τελικά εκτέθηκε λίγο μετά την τουρκική εισβολή, απέκτησε μια ιδιαίτερη προφητική αξία αφού το κοινό συνειδητοποιούσε ότι ο κόσμος αυτός που καταγράφηκε δύο χρόνια πριν δε θα είναι ποτέ ίδιος. Μετά από το ξεριζωμό, τους θανάτους, τις υλικές και άυλες καταστροφές οι συνθήκες αλλάζουν και οι άνθρωποι που βρίσκονται πια εκτός του κοινωνικού τους πλαισίου – παράδοση, θεσμοί και αξίες – παραδίδονται πιο ευάλωτοι στην αλλαγή (Νικήτα χ.χ., 11). Η ταύτιση που μπορεί να νιώσει το κοινό της Κύπρου κατά την οπτική επαφή του με το έργο γίνεται εντονότερη λόγω της αφαίρεσης των ατομικών χαρακτηριστικών που παρατηρείται στα πρόσωπα των απεικονιζόμενων, μετατρέποντας τους σε μορφές σύμβολα του παραδοσιακού αντρικού, κυρίως, πληθυσμού της Κύπρου. Ακόμα και η κυριαρχία του ανδρικού φύλου σε μια απεικόνιση του 'κόσμου της Κύπρου' καταδεικνύει το χαρακτήρα της πατριαρχικής και ανδροκρατούμενης κοινωνίας στην Κύπρο της δεκαετίας του εβδομήντα, διατηρώντας όμως όλο το σεβασμό στο γυναικείο φύλο και το πρότυπο γυναίκας-μάνας (Νικήτα 2002, v. 5, 8).



Εικόνα 11: Αδαμάντιος Διαμαντής, *Αγωνία III*, 1967, λάδι, συλλ. Κύπρου και Ελένης Χρυσοστομίδα (Νικήτα 2002, v.5)



Εικόνα 12: Αδαμάντιος Διαμαντής, *Αγωνία IV*, 1968, λάδι, 92 x 127 εκ. (Νικήτα 2002, v.5)

Με τη σειρά *Αγωνίες* (εικόνα 11), στην ίδια έκθεση, ο δημιουργός εκφράζει την ανάγκη για αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης, επιδιώκοντας τη μετάδοση της αγωνίας για το μέλλον της Κύπρου (Νικήτα χ.χ., 11). Έτσι, στρεφόμενος σε μια πιο προσωπική έκφραση με αναφορές από τον εξπρεσιονισμό και το συμβολισμό και ιδιαίτερους χρωματισμούς, προσπαθεί να εκφράσει το συλλογικό ψυχισμό μιας ολόκληρης κοινωνίας, εσωτερικά ανισόρροπης κυρίως μέσα από τη σχέση πρότυπο μητέρας-παιδιού (Νικήτα 2002, v.5, 8). Η εικαστική χρήση του συμβολισμού αυτού μπορεί να προσδιοριστεί ως τη σχέση της μάνας-γης με τον άνθρωπο, σχήμα που απορρέει από το συναίσθημα αγωνίας για το αμφίβολο μέλλον, αλλά ταυτόχρονα και την κυριολεκτική έννοια του σχήματος μάνας-παιδιού που στην περίπτωση αυτή ίσως να πρόκειται για το θρήνο των μανάδων για το παιδί, τον άντρα, τον πατέρα. Παράλληλα, η 'μάνα' χρησιμοποιείται ευρέως από τον Διαμαντή ως αναπαραστατικό σύμβολο της προστασίας, της ασφάλειας, της αγάπης, της γέννας, της ελπίδας, κ.α. Σε πλήρη αντίθεση με τις προηγούμενες εικόνες του Διαμαντή που χαρακτηρίζονταν από ακινησία, μνημειώδη ηρεμία και αρχετυπικούς συμβολισμούς, οι *Αγωνίες* εμφανίζουν μια πρωτόγνωρη δυναμική, ενέργεια και κινητικότητα δημιουργώντας ένα αίσθημα καταστροφής. Στα περισσότερα έργα της σειράς αυτής και ειδικότερα στο *Αγωνία IV* (1968) στην εικόνα 12, παρατηρείται μια εικαστική μετάφραση του τίτλου της σειράς αφού ένα κλίμα αγωνίας είναι διάχυτο. Επιπλέον, με τη βίαιη διάσπαση των φιγούρων και την εξπρεσιονιστική χρήση του χρώματος δημιουργείται μια απόλυτη ταύτιση φόρμας και περιεχομένου (Δανός 2006, 22). Το εικαστικό έργο του Αδαμάντιου Διαμαντή, αποτέλεσε αδιαμφισβήτητα σταθμό για την πορεία της κυπριακής τέχνης, παρ' όλες τις



Εικόνα 13: Χαμπής, *Τα σπίτια μας I*, 1979, ξυλογραφία σε σέλοτεξ, συλλογή του καλλιτέχνη (Νικήτα, Μιχαήλ χ.χ.)



Εικόνα 14: Χαμπής, *Τα σπίτια μας III*, 1979, ξυλογραφία σε σέλοτεξ, συλλογή του καλλιτέχνη (Νικήτα, Μιχαήλ χ.χ.)

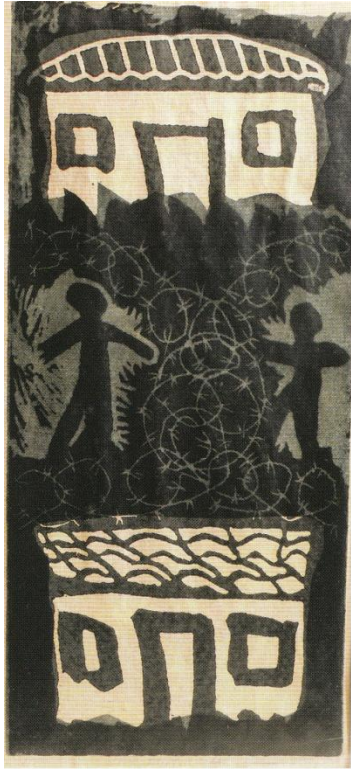
αντιφάσεις και αμφιταλαντεύσεις που παρουσιάστηκαν από τους καλλιτέχνες της νέας γενιάς κατά τη δεκαετία του εξήντα. Η τέχνη του χαρακτηρίζεται από πλούσια και καθαρά χρώματα, φωτεινές και σκούρες επιφάνειες μέσα από μια αφαιρετική διάθεση ως επί το πλείστον, πάντα όμως με επίκεντρο τον άνθρωπο (Ινατσί 2005, 26).

Μετά την τουρκική εισβολή, ο Χαμπής, ένας άλλος παραδοσιακός καλλιτέχνης με εξαιρετικά αξιόλογη συνεισφορά στην κυπριακή τέχνη, καταπιάνεται με διάφορες σειρές που έχουν ως θεματικές το πραξικόπημα, την εισβολή και την προσφυγιά. Η συγκεκριμένη σειρά του ονομάζεται *Τα σπίτια μας* (1979) και αποτελείται από οχτώ χαρακτηριστικά

συνολικά. Σε όλα τα χαρακτηριστικά μέρη της σειράς αξιοποιούνται με απίστευτη απλότητα – σχεδόν σαν παιδική ζωγραφιά – τρία βασικά στοιχεία: σπίτια, άνθρωποι και συρματοπλέγματα. Η αφέλεια που χαρακτηρίζει τις φιγούρες θυμίζει τον αυθορμητισμό και την ευαισθησία της παιδικής ηλικίας που δεν έχει μπει ακόμη στο καλούπι της συμβιασμένης κοινωνίας και της τυποποιημένης σκέψης και έκφρασης. Η απάλειψη κάθε προσωπικού χαρακτηριστικού από τις φιγούρες στοχεύει στην

ταύτιση του κάθε ατόμου που ίσως να βίωσε την τραυματική εμπειρία αναδεικνύοντας τα σε πανανθρώπινα σύμβολα. Στο *Τα σπίτια μας I* (εικόνα 13), το σπίτι-σύμβολο τοποθετείται στο κέντρο, με άσπρο χρώμα σε αντίθεση με την υπόλοιπη σκουρόχρωμη επιφάνεια και περιτριγυρίζεται από μια ομάδα ανθρώπων που βρίσκεται πίσω από τα συρματοπλέγματα

καλύπτοντας ολόκληρη την επιφάνεια του έργου. Σε παρόμοιο ύφος το *Τα σπίτια μας III* (εικόνα 14) και *Τα σπίτια μας V* (εικόνα 15), τονίζεται η σημασία της πατρογονικής εστίας ως καθοριστικός παράγοντας της ταυτότητας μας και τοποθετούμενο σε απόσταση από τον άνθρωπο μοιάζει απρόσιτο. Στο πέμπτο από τα έργα της σειράς προσδίδεται ένας δικαιοδικός χαρακτήρας αφού χωρίζεται ισότιμα σε δύο μέρη, με τον Ελληνοκύπριο στη μια



Εικόνα 15: Χαμπής, *Τα σπίτια μας V*, 1979, ξυλογραφία σε σέλοτεξ, συλλογή του καλλιτέχνη (Νικήτα, Μιχαήλ χ.χ.)

πλευρά και τον Τουρκοκύπριο στην άλλη χωρίς να μπορούν να πλησιάσουν ο ένας τον άλλο (Νικήτα, Μιχαήλ χ.χ., 94).

Σε ένα κλίμα γενικής αναζήτησης και αφύπνισης στην νεότερη κυπριακή τέχνη – ενώ η πλειοψηφία των καλλιτεχνών καταφεύγει σε ρεαλιστικές μορφές έκφρασης ή σε μια αφηρημένη μορφή αναπαράστασης με συμβολικές προεκτάσεις – κάποια έργα τείνουν να χαρακτηρίζονται από ένα εξωτερικό και φιλολογικό διάλογο με το θέμα. Στο πλαίσιο αυτό οι καλλιτέχνες επιδιώκουν νέες εικαστικές προσεγγίσεις για τις αναπαραστάσεις τους αξιοποιώντας καλλιτεχνικά διάφορα ευτελή υλικά, που μέσα στο ευρύτερο τοπίο αποσύνθεσης και καταστροφής λειτουργεί συμβολικά (Νικήτα χ.χ., 10-11).

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του εξήντα, ο Χριστόφορος Σάββα πειραματίζεται με διάφορα υλικά, όπως υφάσματα, σακούλες, τσιμέντο και άλλα υλικά που λίγο-πολύ παραπέμπουν στην τέχνη του κολάζ και των ready-mades, δημιουργώντας συνθέσεις με έντονη οργανικότητα. Οι 'υφασματογραφίες' που δημιουργεί ο Σάββα την περίοδο αυτή, όπως ο *Κούρος* (1961) στην εικόνα 16 ή το *Γυναίκα με λουλούδια* (περ. 1962) στην εικόνα 17, αποτελούν πρωτότυπες

συνθέσεις φόρμας, χρώματος και υλικού – παρόλη τη μορφολογική σύνδεση τους με τις ανθρώπινες μορφές της Ελλαδικής αρχαϊκής ή της Κύπρο-Μυκηναϊκής τέχνης (Δανός 2009, 28).

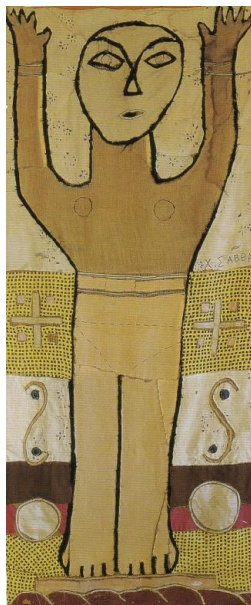
Η κυπριακή πολιτική κρίση που συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας εντείνει την ανάγκη για συντήρηση των πολιτιστικών ιδιαιτεροτήτων της Κύπρου, στρέφοντας πολλούς σύγχρονους εγχώριους καλλιτέχνες να αξιοποιήσουν δημιουργικά το εντόπιο υλικό μέσα από τις αναφορές του προσωπικού τους πλαισίου. Ήδη από τη δεκαετία του ογδόντα η απουσία του εθνοκεντρισμού και στοιχείων ξενοφοβίας, αποτρέπει την ταύτιση του προσωπικού και συλλογικού μυθολογικού στοιχείου και της υποστασιακής συλλογικής συνείδησης που χαρακτήριζε τις προηγούμενες δεκαετίες καλλιτεχνικής δράσης. Συνεπώς, η θεματογραφία συνδυάζεται με την αισθητική αρτιότητα της σύγχρονης εποχής δημιουργώντας μορφοπλαστικά, εννοιολογικά και συμβολικά στοιχεία της τοπικής εικαστικής μνήμης –

προσδίδοντας πανανθρώπινες διαστάσεις σε έργα κυρίως τοπικού χαρακτήρα (Νικήτα χ.χ., 11).

Η εμπειρία της γενιάς αυτής από την επίδραση της τεχνολογικής επανάστασης στον κόσμο και η παγκοσμιοποίηση που έχει μετατρέψει τον κόσμο σε 'παγκόσμιο χωριό', επιτρέπει την εύκολη μετακίνηση σε διάφορα μέρη του κόσμου και διεθνής εκθέσεις, καθώς και τη συνεργασία με καλλιτέχνες και ιδρύματα σε διεθνές επίπεδο. Ως αποτέλεσμα της παγκοσμιοποίησης βιώνει παράλληλα, με περισσότερη αμεσότητα τους πολέμους και τις συγκρούσεις που χρησιμοποιούν πλέον υπερσύγχρονα όπλα, τις κοινωνικές αλλαγές, τις ιδεολογικές και τις θρησκευτικές συγκρούσεις. Βρίσκονται ταυτόχρονα ανάμεσα στην ιστορία του παρελθόντος και το όραμα του μέλλοντος. Σε αυτό το διαφοροποιημένο πλαίσιο, οι καλλιτέχνες και τα κινήματα δεν οραματίζονται ότι θα αλλάξουν τον κόσμο μέσα από την τέχνη τους. Το ενδιαφέρον τους μετατοπίζεται στην επικοινωνία μεταξύ του καλλιτεχνικού κόσμου και της κοινωνίας. Ωστόσο, παράλληλα με την αλλαγή που παρατηρείται επηρεάζονται από τις κοινωνιολογικές μελέτες που δημοσιεύονται στα τέλη του εικοστού αιώνα και βρίσκουν ενδιαφέρον στην εξερεύνηση των τρόπων που οι διαδικασίες αλλαγής

Δεξιά:

Εικόνα 16: Χριστόφορος Σάββα, *Κούρος*, 1961, μικτή τεχνική σε ύφασμα, 144 x 62 εκ., Συλλογή Ελένης και Σόλωνα Νικήτα (Δανός 2009)



Αριστερά:

Εικόνα 17: Χριστόφορος Σάββα, *Γυναίκα με λουλούδια*, 1966-67, μικτή τεχνική σε ύφασμα, 115 x 67 εκ., Κρατική Συλλογή Σύγχρονης και Κυπριακής Τέχνης (Δανός 2009)



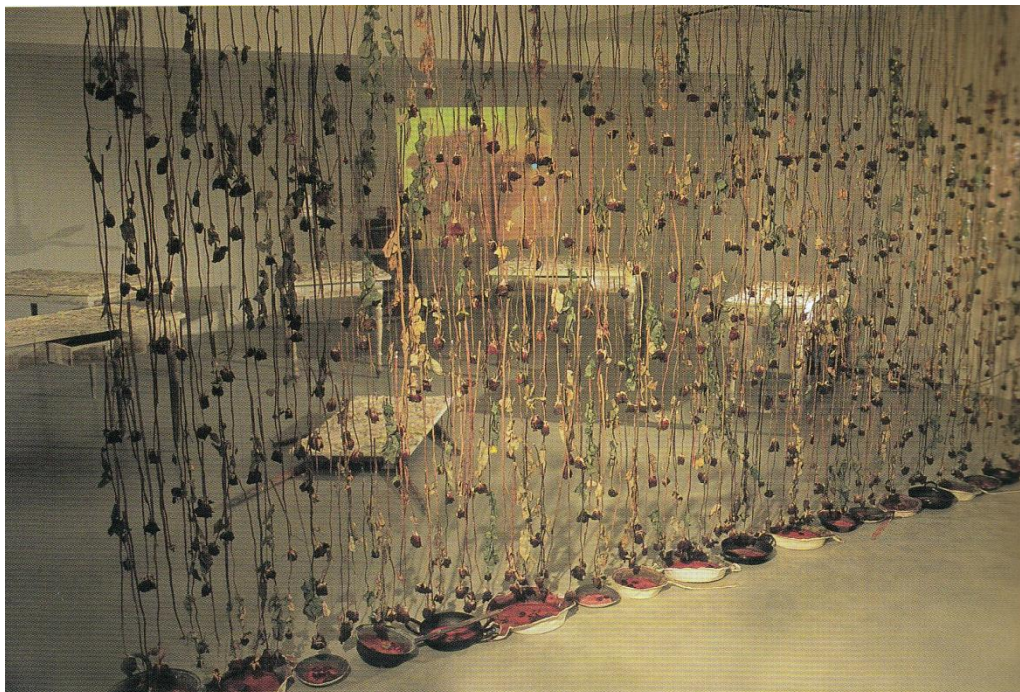
επενεργούν σε ατομικό ή συλλογικό επίπεδο και τα αισθήματα που αναπαράγονται στην προσπάθεια προσαρμογής στις καινούριες κοινωνικές συνθήκες (Ινατσι 2005, 135-136).

Ενδεικτικά, παρατίθενται κάποια ιδιαίτερος αξιόλογα έργα της γενιάς αυτής, από τη δεκαετία του ογδόντα μέχρι σήμερα. Στο πλαίσιο της μελέτης αυτής δε θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στα σύγχρονα έργα παρά μόνο αναφορικά, αφού χρονικά τοποθετούνται αργότερα από τους Κύπριους καλλιτέχνες που βίωσαν άμεσα τα τραυματικά γεγονότα του 1974. Ωστόσο, μια πολύ σύντομη οπτική ανασκόπηση θα χρησίμευε στην κατανόηση της επιρροής που είχε η αφηγηματική μετάδοση του τραύματος από την προηγούμενη γενιά καλλιτεχνών στη νεότερη και του τρόπου που 'διαχειρίζονται' το τραύμα, τη μνήμη και την ταυτότητα στη σύγχρονη εποχή.

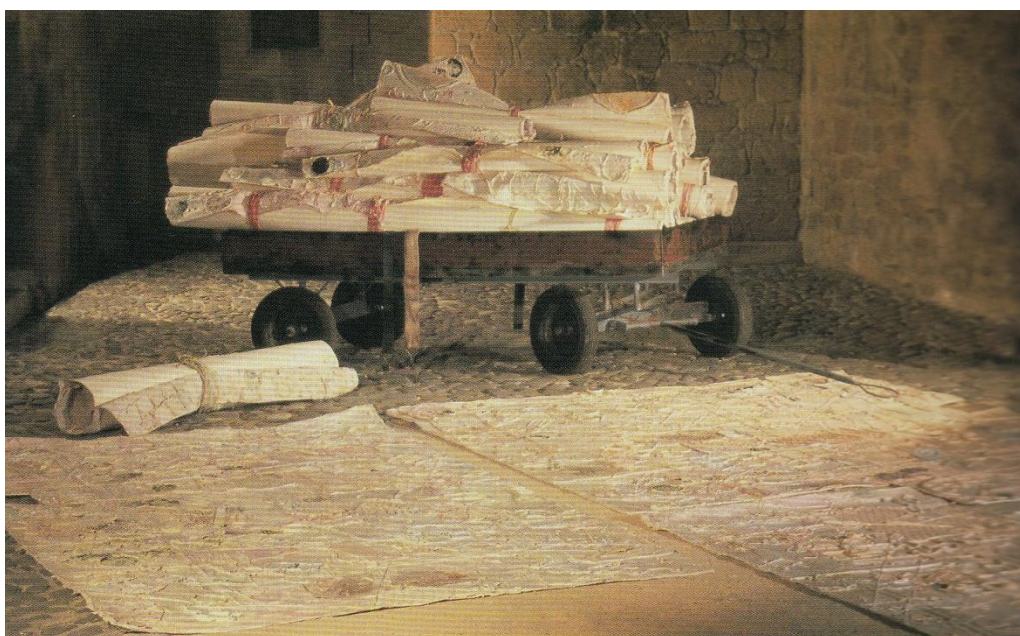


Εικόνα 18: Ευριπίδης Ζαντίδης, *Δεν ξεχνώ*, 1999, μεταξοτυπία και τύπωμα (Ινατσι 2005)

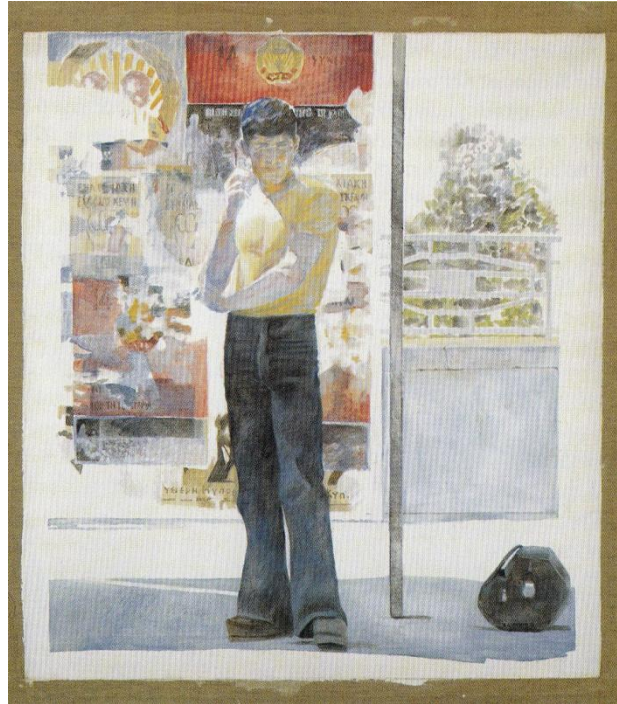




Εικόνα 19: Κλίτσα Αντωνίου, *Ιχνογραφίες μνήμης*, 2002, μεικτή τεχνική  
(Ινατσιό 2005)



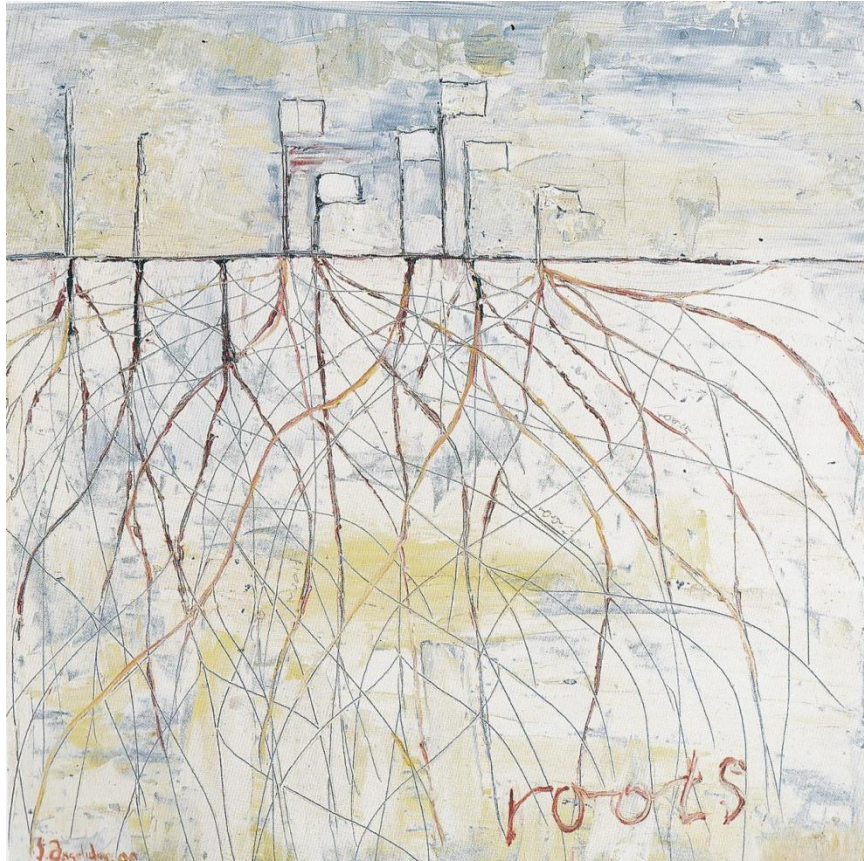
Εικόνα 20: Κλίτσα Αντωνίου, *Tracing homeness*, 2002, μεικτή τεχνική  
(Ινατσιό 2005)



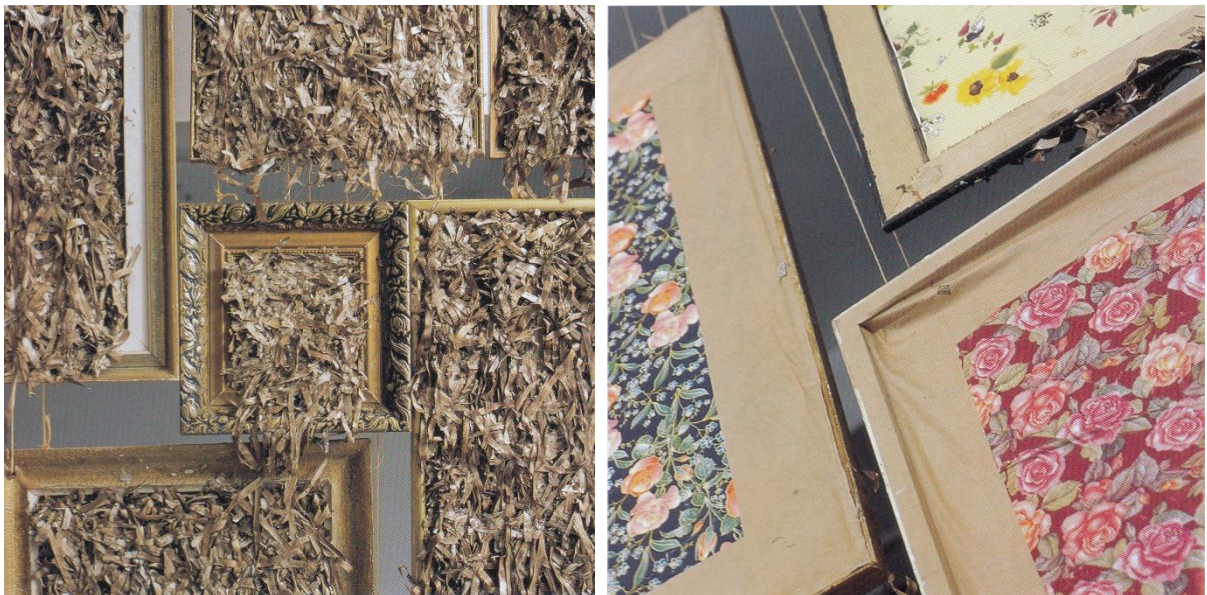
Εικόνα 21: Ανδρέας Κάραγιαν, *Νέος με κίτρινη φανέλα σε στάση λεωφορείου με συνθήματα*, 1979, λάδι, 91 x 82 εκ., Συλλογή του καλλιτέχνη (Νικήτα, Μιχαήλ χ.χ.)



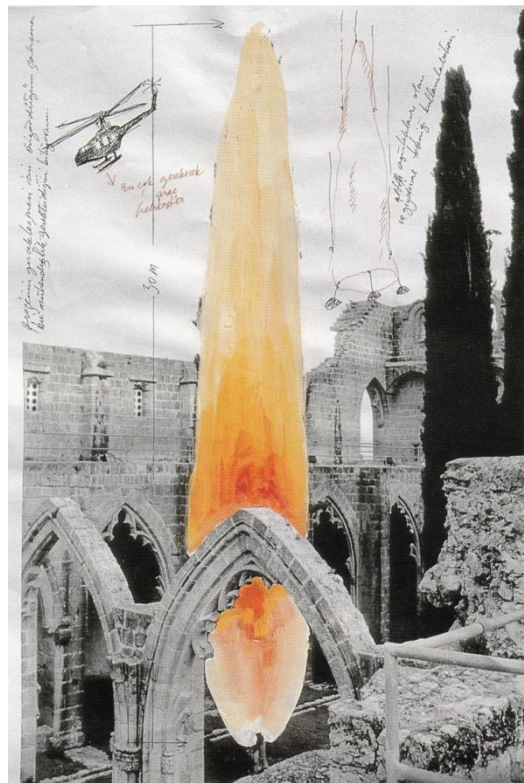
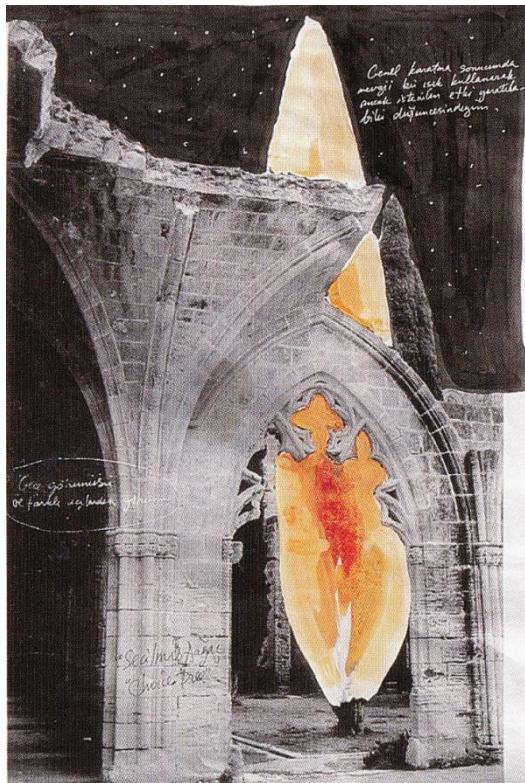
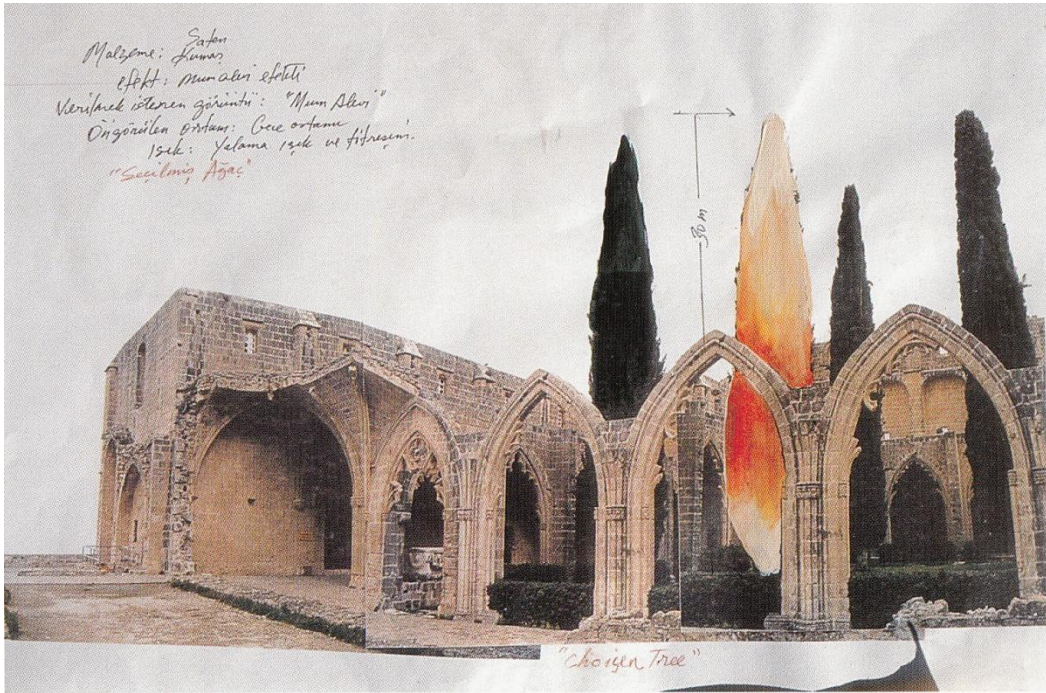
Εικόνα 22: Πωλ Κουρούσης, *Φόρεσαν τα αγάλματα*, 1991, λάδι σε καμβά (Ινατσι 2005)



Εικόνα 23: Στέλλα Αγγελίδου, 'Roots', 2000, λάδι σε καμβά, 75 x 75 εκ. (Αγγελίδου 2001)



Εικόνα 24: Κλίτσα Αντωνίου, *A-Lethe Hydor*, 2005, εγκατάσταση, 350 x 250 x 250 εκ.  
(επιμ. Δανός 2005)



Εικόνα 25: Seçilmiş Ağaç, Επιλεγμένο δέντρο, 2003 (Τσιζενέλ 2004)

## Επίλογος

Τα τελευταία χρόνια, σε ένα κλίμα γενικού αναβρασμού και κοινωνικοπολιτικών και στρατιωτικών ανακατατάξεων – δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι, εθνοκαθάρσεις, ριζικές οικονομικές μεταρρυθμίσεις, τρομοκρατία, βία, κ.α. – εντείνεται όλο και περισσότερο ο προβληματισμός γύρω από τις έννοιες μνήμη, τραύμα, συλλογική ταυτότητα, κοινωνική κατασκευή, παρελθόν. Όπως εύστοχα είχε σχολιάσει παλιότερα ο Theodor Adorno: «το να γράφεις ποίηση μετά από το Άουσβιτς είναι βάρβαρο». Η ποίηση ως ένας συμβολισμός της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της αισθητικής αναπαράστασης ευρύτερα και το Άουσβιτς ως ο προσδιορισμός της ανθρώπινης βαρβαρότητας, δημιουργούν ένα σχήμα στην πρόταση του Adorno που μας βάζει σε προβληματισμούς. Η τέχνη τελικά είναι ένας αυτόνομος οργανισμός, που υπάρχει για να ομορφαίνει την κοινωνία, ή είναι η ίδια ένα μέρος της κοινωνίας αυτής; Γιατί το ίδιο ον που προκαλεί τις φρικαλεότητες και τις σφαγές έχει την ανάγκη να δημιουργήσει και να εκφραστεί μέσα από καλλιτεχνικές αναζητήσεις; Και γιατί τελικά η τέχνη έχει την ανάγκη να εκφραστεί μέσα από το τραύμα;

Η Κύπρος για αιώνες αποτέλεσε «μήλον της έριδος» για διάφορες αποικιοκρατικές κατακτητικές δυνάμεις και χαρακτηρίστηκε σε ένα μεγάλο βαθμό από τις πολυδιάστατες πολιτισμικές επιρροές που δέχτηκε ταυτόχρονα από Ανατολή και Δύση. Ο λαός της Κύπρου ανέκαθεν μαστιζόταν από μια κρίση εθνικής ταυτότητας, αμφιταλαντευόμενος ανάμεσα στην ελληνοκεντρική παράδοση και την αυτονομία ενός ανεξάρτητου ευρωπαϊκού κράτους. Η εντόπια εικαστική έκφραση, με άξιους εκπροσώπους όπως οι Διαμαντής, Κάνθος, Σάββα, Οικονόμου, Βότσης, Χαμπής και πολλοί άλλοι σύγχρονοι καλλιτέχνες του 21<sup>ου</sup> αιώνα, προσπάθησαν ή προσπαθούν ακόμα να συντάξουν μέσα από πολύ ενδιαφέρουσες συνθέσεις, ερμηνείες και αναπαραστάσεις την ταυτότητα του λαϊκού καθημερινού άνθρωπου επηρεασμένοι φανερά από το εκάστοτε πολιτικοκοινωνικό ρεύμα.

Η τουρκική εισβολή του 1974 όπως και τα γεγονότα που την πλαισίωσαν, ερμηνεύθηκαν από ένα μεγάλο μέρος του συλλογικού Ελληνοκυπριακού πληθυσμού του νησιού ως μια απρόσμενη ρήξη της παράδοσης και μια ρωγμή στην ομαλή πορεία του χρόνου. Οι Κύπριοι καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα ρίχτηκαν σε μια αγωνιώδη προσπάθεια νοηματοδότησης και επαναπροσδιορισμού της διαφοροποιημένης εποχής που επερχόταν, μέσα από μια στροφή από τη γεωμετρική αφαίρεση στην αναπαραστατική και ρεαλιστική

απεικόνιση. Τα περισσότερα από τα έργα που χαρακτηρίζουν τη μετα-1974 εποχή εκφράζονται από μεγάλη ένταση, δραματικότητα και συμβολισμούς πάντα μέσα από μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση, ανακαλώντας έργα από την Ευρώπη του Μεσοπολέμου. Παράλληλα, παρατηρείται μια τάση για άμεση συζήτηση και διαδραστικότητα μεταξύ του καλλιτέχνη με το ευρύτερο κοινό σαν μια μορφή περφόρμανς, αφού την περίοδο αυτή σημειώνονται πολλές υπαίθριες εκθέσεις σε κεντρικές πλατείες της πρωτεύουσας και δρόμους σε μια ηθελημένη προσπάθεια συνδιαλόγου του δημιουργού με την ‘τραυματισμένη’ κοινωνία.

Ο εικοστός αιώνας σημαδεμένος από τον πόλεμο και την καταστροφή σχεδόν σε όλο τον κόσμο κατέστησε ορατή την ανάγκη για τη μελέτη ενός τραύματος που μπορεί να δεχτεί μια συλλογική ομάδα κάτω από κάποιες συγκεκριμένες συνθήκες, με φανερές συνέπειες στον κοινωνικό ιστό, τη μνήμη και τις αφηγήσεις που κληροδοτεί σε μεταγενέστερες γενιές. Εν τούτοις, παρόλο που η αλλαγή του αιώνα αυτού συντελέστηκε εδώ και χρόνια αφήνοντας μεγάλη αισιοδοξία για το προσεχές μέλλον και τη νέα χιλιετία που διανύουμε, η σύγχρονη εν εξελίξει κοινωνικοπολιτική κατάσταση μας αφήνει με κάποια δόση προβληματισμού για τη μετέπειτα ψυχοσωματική κατάσταση των απογόνων μας. Τα τραύματα που παράγονται μέσα από τη φτώχεια, τον κοινωνικό αποκλεισμό και την καθημερινή υποβάθμιση εκατομμυρίων συνανθρώπων μας, όπως και η εκκρεμούσα κατάσταση μεταξύ των παρόντων οικονομικών υπερδυνάμεων που μοιάζει με ωρολογιακή βόμβα έτοιμη να εκραγεί στα χέρια των πιο αδύνατων του παγκόσμιου κοινωνικού στρώματος μας κάνουν να απορούμε με τη συνέχεια του που θα φτάσει τελικά αυτός ο παγκόσμιος κοινωνικοπολιτισμικός υποβαθμισμός του ανθρώπινου είδους.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασιάδης (2007). Σχέσεις Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. In Προδρόμου Γ. (Eds), *Η Κύπρος τον 20ο αιώνα: εκκλησία, εκπαίδευση-παιδεία, επιδράσεις των ξένων, αρχαιολογία, λογοτεχνία, σχέσεις ελληνοκυπρίων-τουρκοκυπρίων, πολιτική εξέλιξη, κοινωνία, τοπική αυτοδιοίκηση*. Δήμος Λευκωσίας: Λευκωσία

Δανός Α. (Ed.). (2006). *Η ανθρώπινη μορφή στη νεότερη Κυπριακή τέχνη: οι πρώτες γενιές*. (χ.ο)

Δανός Α. (2009). *Κύπριοι καλλιτέχνες: Η δεύτερη γενιά*. ν.1 Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής: Λευκωσία

Δανός Α.(2012). Κώστας Οικονόμου (γεν. 1925). 1-10. Retrieved from [www.cut.ac.cy/digitalAssets/110/110638\\_4EconomouGr.pdf](http://www.cut.ac.cy/digitalAssets/110/110638_4EconomouGr.pdf)

Δεμερτζής Ν. & Ρουδομέτωφ Β. (2011-12). Πολιτισμικό τραύμα: Μια προβληματική της πολιτισμικής κοινωνιολογίας. *Επιστήμη και κοινωνία. Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28, χ.σ

Ινατσιό Ο. (2005). *Η Κυπριακή τέχνη τον 20<sup>ο</sup> αιώνα*. Λευκωσία (χ.ο)

Κόκκινος Σ. (Ed.). (2004). *Εμίλ Τσιζενέλ: Δέκα ενότητες*. Εν τύποις: Λευκωσία

Κόκκινος Σ. (Ed.). (2004). *Στέλλα Αγγελίδου: Τοπία του γέλιου και της Λήθης*. Εν τύποις: Λευκωσία

Μαρξ Κ. (1852). *Η 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*. Σύγχρονη εποχή: Αθήνα

Νικήτα Ε. (2002). *Κύπριοι καλλιτέχνες : η πρώτη γενιά*.ν.5. Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής: Λευκωσία

Νικήτα Ε. (2002). *Κύπριοι καλλιτέχνες : η πρώτη γενιά*.ν.11. Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής: Λευκωσία

Πασχαλίδης (2000). Η πολιτισμική ταυτότητα ως δικαίωμα και ως απειλή. Η διαλεκτική της ταυτότητας και η αμφιθυμία της κριτικής. In Κωνσταντόπουλου Χ., Μαρατού-Αλιπράντη Λ.,

Γερμανός Δ., Οικονόμου Θ. (Eds), *‘Εμείς’ και οι ‘Άλλοι’*. Αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, (σ.73-84). Τυπωθήτω-ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ: Αθήνα

Πρυνεντύ (2000). Πολιτισμική ταυτότητα: Μεταξύ μύθου και πραγματικότητας. In Κωνσταντόπουλου Χ., Μαράτου-Αλιπράντη Λ., Γερμανός Δ., Οικονόμου Θ. (Eds), *‘Εμείς’ και οι ‘Άλλοι’*. Αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, (σ.49-60). Τυπωθήτω-ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ: Αθήνα

Ρουδομέτωφ Β. & Χρίστου Μ. (2011-12). Το ‘1974’ ως πολιτισμικό τραύμα. *Επιστήμη και κοινωνία. Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28, 51-80

Anastasiou, H. (2006), *The broken olive branch: Nationalism, ethnic conflict and the quest for peace in Cyprus*. AuthorHouse.

Bennett J. (2005). *Empathic vision: Affect, trauma and contemporary art*. Stanford University Press: Stanford, California

Eyerman R.(2004). The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory. *Acta Sociologica*, 47(2), 159-169. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/4195021>

Eyerman R.(2013). Social theory and trauma. *Acta Sociologica*, 2013, 41-53. doi:10.1177/0001699312461035

Ford J.(2008). Trauma, Posttraumatic Stress Disorder, and Ethnoracial Minorities: Toward Diversity and Cultural Competence in Principles and Practices. *Clinical Psychology: Science and Practice*, 15(1), 62-67

Halas E. (2010). Time and Memory: A Cultural Perspective. *Trames*, 2010, 307-322. doi:10.3176/tr.2010.4.02

Sztompka P.(2000). Cultural trauma. The other face of Social Change. *European Journal of Social Theory*, 3(4), 449–466

Stamm B.H , Stamm H.E , Hudnall A. & Higson-Smith C. (2004) Considering a Theory of Cultural Trauma and Loss, *Journal of Loss and Trauma: International Perspectives on Stress & Coping*, 9(1), 89-111



