

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ



Πτυχιακή διατριβή

ΦΥΛΟ ΚΑΙ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ
ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ελισάβετ Έλληνα

Λεμεσός 2011

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

Πτυχιακή διατριβή

**ΦΥΛΟ ΚΑΙ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ
ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ**

Ελισάβετ Έλληνα

Επιβλέπων καθηγητής Δρ. Αντώνης Δανός

Λεμεσός 2011

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Ελισάβετ Έλληνα, 2011

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής διατριβής 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 επιβλέποντα καθηγητή μου Δρ. Αντώνη Δανό για την πολύτιμη βοήθεια που προσέφερε. Από τα αρχικά στάδια της διατριβής μου με κατατόπισε σχετικά με το θέμα, με ενθάρρυνε να ξεκινήσω δυναμικά και μου έδειξε εμπιστοσύνη. Καθ' όλη τη διάρκεια υλοποίησης της διατριβής μου, πάντα ήταν πρόθυμος να με βοηθήσει. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την κατανόηση και τη στήριξη που μου έδειξε.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα πτυχιακή διατριβή εξετάζονται και αναλύονται θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας. Ακολούθως, εξετάζεται η νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη μέσα από διαπραγματεύσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας, από την πρώτη γενιά, τη δεύτερη γενιά και τη σύγχρονη κυπριακή τέχνη. Επιχειρείται η κάλυψη ενός σημαντικού βιβλιογραφικού κενού, αφού παρά την ύπαρξη διαφόρων καταγραφών της νεότερης και σύγχρονης κυπριακής τέχνης, η βιβλιογραφία αυτή δεν περιλαμβάνει καμιά συστηματική μελέτη με βάση θεωρίες φύλου και σεξουαλικότητας που να καλύπτουν όλο το φάσμα της νεότερης και σύγχρονης κυπριακής τέχνης. Ενώ εμπεριέχουν ανάλυση συγκεκριμένων καλλιτεχνών και έργων στη βάση θεωριών φύλου και σεξουαλικότητας δεν αποτελούν πλήρεις πραγματείες για όλη τη νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη. Έτσι, σε αυτή τη διατριβή υλοποιείται εφαρμογή σύγχρονων διεθνών θεωριών περί φύλου και σεξουαλικότητας πάνω σε όλο το φάσμα της νεότερης και σύγχρονης κυπριακής καλλιτεχνικής παραγωγής. Χρησιμοποιώ τις γενιές (πρώτη γενιά, δεύτερη γενιά και σύγχρονη κυπριακή τέχνη) υιοθετώντας τον τρόπο με τον οποίο έχουν ήδη χωριστεί οι γενιές από την υπάρχουσα βιβλιογραφία, με βάση το έτος γέννησης των καλλιτεχνών.

Ο άνθρωπος, άντρας και γυναίκα, είναι το κύριο θέμα της νεότερης και σύγχρονης της κυπριακής τέχνης. Η γυναίκα προβάλλεται ως πηγή ζωής και τροφής και φανερώνεται ο παραδοσιακός της ρόλος στην κοινωνία, η ενασχόλησή της με το σπίτι, την οικογένεια ή/και τη γεωργία. Επιπλέον, η γυναίκα παρουσιάζεται και από τη θηλυκή και σεξουαλική της φυσιογνωμία, η οποία ελκύει τους άντρες θεατές και προσφέρεται για την ευχαρίστησή τους. Παράλληλα, η γυναίκα εμφανίζεται στην προσπάθειά της να απελευθερωθεί από την περιθωριοποίηση και την εξουσία των αντρών. Με αυτό τον τρόπο, σε αρκετές περιπτώσεις της νεότερης και σύγχρονης κυπριακής τέχνης η γυναίκα είναι εντός και ο άντρας εκτός, δηλαδή η γυναίκα παρουσιάζεται μέσα στα έργα και ο άντρας βρίσκεται

εκτός και παρακολουθεί. Ωστόσο, η γυναίκα εμφανίζεται και ως σύμβολο και φορέας του πόνου και της οδύνης που προκάλεσε η τουρκική εισβολή του 1974 στην Κύπρο. Τα περιστατικά του 1974 στάθηκαν εμπόδιο στην προσπάθεια των νεότερων και σύγχρονων καλλιτεχνών της κυπριακής τέχνης να συγχρονιστούν με τις οικουμενικές εξελίξεις της τέχνης και «ανάγκασαν» τους καλλιτέχνες της σύγχρονης κυπριακής τέχνης να εγκαταλείψουν τις παγκόσμιες εξελίξεις της τέχνης, με αποτέλεσμα ο κάθε ένας από αυτούς να ακολουθήσει τη δική του πορεία. Έτσι, στη μετά το 1974 εποχή η κυπριακή τέχνη γίνεται πιο προσωπικό ζήτημα των καλλιτεχνών, μέσα από τα βιώματα και τις εμπειρίες τους.

Μέσα από την παρούσα εργασία προσφέρεται προς ανάλυση η κυπριακή τέχνη στο σύνολό της με έργα που διαπραγματεύονται με θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας. Τόσο τα βιώματα ολόκληρης της Κύπρου όσο και προσωπικές εμπειρίες Κυπρίων καλλιτεχνών συνέβαλαν στη διαμόρφωση και στην εξέλιξη της κυπριακής τέχνης. Με άλλα λόγια, η κοινωνία και η ιστορία της Κύπρου συνέτειναν στο να ακολουθήσει η νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη το δικό της δρόμο σχετικά με την απεικόνιση θεμάτων που αφορούν στο φύλο και στη σεξουαλικότητα.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	vii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	viii
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας	1
1.1 Η έννοια του φύλου και της σεξουαλικότητας	1
1.2 Φύλο και σεξουαλικότητα στην τέχνη	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη	8
2.1 Φύλο και σεξουαλικότητα στην πρώτη γενιά	8
2.2 Φύλο και σεξουαλικότητα στη δεύτερη γενιά	15
2.3 Φύλο και σεξουαλικότητα στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη και θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας	33
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	38
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	40
ΕΙΚΟΝΕΣ	42

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί μια θεωρητική και ιστορικο-τεχνική διαπραγμάτευση των εννοιών του φύλου και της σεξουαλικότητας, μέσω παράθεσης και ανάλυσης καλλιτεχνικών δημιουργιών από την κυπριακή τέχνη στον εικοστό και στον εικοστό πρώτο αιώνα. Συνιστά εφαρμογή της σύγχρονης διεθνούς βιβλιογραφίας-θεωρίας περί φύλου και σεξουαλικότητας πάνω στη σύγχρονη κυπριακή καλλιτεχνική παραγωγή. Αρχικά, αναλύονται θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας και μετά εξετάζεται η πρώτη γενιά της κυπριακής τέχνης, η δεύτερη γενιά και η σύγχρονη κυπριακή τέχνη. Η νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη ασχολείται με τον άνθρωπο. Το γυναικείο φύλο αγωνίζεται για τη χειραφέτησή του και, παράλληλα, προσφέρεται για ευχαρίστηση του άντρα. Με αυτό τον τρόπο, η γυναίκα εμφανίζεται σε έργα ως γυμνό, τα οποία ο άντρας παρακολουθεί ως θεατής. Στη σύγχρονη κυπριακή τέχνη οι καλλιτέχνες ακολούθησαν ο καθένας το δικό του δρόμο, εξαιτίας των γεγονότων του 1974 που δεν τους άφησαν να ακολουθήσουν τις παγκόσμιες εξελίξεις της τέχνης.

Σε αυτή τη διατριβή εξετάζεται ολόκληρο το φάσμα της νεότερης και σύγχρονης κυπριακής τέχνης, από την πρώτη γενιά μέχρι και τη σύγχρονη κυπριακή τέχνη, υπό το πρίσμα θεωριών του φύλου και της σεξουαλικότητας, κάτι που απουσιάζει από την υπάρχουσα βιβλιογραφία. Χρησιμοποιώντας θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας ανέλυσα έργα της κυπριακής τέχνης. Διάλεξα τα συγκεκριμένα έργα νιώθοντας και θεωρώντας ότι προσφέρονται για ανάλυση από τη σκοπιά θεωριών του φύλου και της σεξουαλικότητας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Θεωρίες για το φύλο και τη σεξουαλικότητα

1.1 Η έννοια του φύλου και της σεξουαλικότητας

Ο όρος φύλο τυπικά αναφέρεται στην κοινωνική διαδικασία κατανομής των ανθρώπων και των κοινωνικών πρακτικών κατά το πρότυπο των σεξουαλικών ταυτοτήτων. Η διάσταση του φύλου συχνά περιλαμβάνει δημιουργικές ιεραρχίες μεταξύ των τμημάτων που θεσπίζει. Μία ή περισσότερες κατηγορίες της σεξουαλικής ταυτότητας είναι προνομιακές ή υποτιμημένες. Το φύλο στη μοντέρνα Δύση αναφέρεται σε δύο ευδιάκριτες και ξεχωριστές κατηγορίες των ανθρώπινων όντων, άντρες και γυναίκες, όπως και ο διαχωρισμός των κοινωνικών πρακτικών σε δύο πεδία. Η διάσταση του φύλου και των κοινωνικών πρακτικών μπορεί να βρεθεί, για παράδειγμα, στις σύγχρονες Δυτικές κοινωνίες, σε μια ισχυρή σύνδεση μεταξύ αντρών και δημόσιας ζωής και μεταξύ γυναικών και οικογενειακής ζωής, ακόμα και αν οι άντρες και οι γυναίκες ανήκουν και στους δύο χώρους (Beasley, 2005, σελ. 11, μετάφραση δική μου).

Η ταυτότητα του φύλου και η ταυτότητα της σεξουαλικής διαφοράς αναλύονται από κοινού με μια σειρά από έννοιες γύρω από το βιολογικό φύλο, το κοινωνικό φύλο, τον σεξουαλικό προσδιορισμό και τη σεξουαλική επιλογή. Η ενσωμάτωση αυτών των εννοιών στις δομές της ταυτότητας του φύλου είναι ένα ιστορικά θεμελιωμένο, ιδεολογικό σχέδιο, του οποίου η επίδραση έχει υποστηρίξει, έχει δημιουργήσει, ένα ετερογενές και καθοριστικό σύνολο βιολογικών, φυσικών, κοινωνικών, ψυχολογικών και ψυχικών κατασκευασμάτων ως μια ενιαία, σταθερή και μη προβληματική ιδιότητα της ανθρώπινης υποκειμενικότητας. Μέσα σε αυτό το ιδεολογικό σχέδιο, η υποκειμενικότητα είναι πάντα έκφυλη και κάθε άνθρωπο όν είναι είτε αρσενικό είτε θηλυκό. Από αυτή τη θεμελιώδη διαφορά ρέει μια σειρά θεμάτων για την αναγνώριση και τη σεξουαλικότητα. Επιπλέον, η ταυτότητα του φύλου ιδεολογικά δεν είναι μόνο απόλυτη, αλλά βρίσκεται, επίσης, στο επίκεντρο της ανθρώπινης υποκειμενικότητας. Το φύλο είναι αυτό που καθορίζει τους

ανθρώπους. Με άλλα λόγια, το ανθρώπινο όν είναι ένα έκφυλο υποκείμενο. Έτσι, μια σταθερή υποκειμενικότητα και μια έκφυλη υποκειμενικότητα είναι, ιδεολογικά, μία και η ίδια (Kuhn, 1985, σελ. 52, μετάφραση δική μου).

Αναλύοντας το θέμα του ανθρώπινου όντος ως έκφυλο υποκείμενο, διαφαίνεται ότι η κοινωνική δύναμη της εικόνας του εκφυλισμού ήταν διπλή. Πρώτον, κοινωνικές τάξεις ή ομάδες περιγράφηκαν ως «φυλές», «ξένες ομάδες», ή «μη εγχώρια σώματα» και θα μπορούσαν έτσι να θεωρηθούν ως βιολογικές και «μεταδοτικές» παρά ως κοινωνικές ομάδες. Οι «υπόλοιποι» θεωρήθηκαν ως ανεπανόρθωτοι περιθωριακοί που είχαν γυρίσει τις πλάτες τους στην πρόοδο, εξαιτίας του οργανικού εκφυλισμού του μυαλού και του σώματος. Η φτώχεια και τα κοινωνικά προβλήματα θεωρήθηκαν ως βιολογικά ελαττώματα, μια οργανική παθολογία στο πολιτικό σώμα που αποτέλεσε μια μακροχρόνια απειλή για τον πλούτο, την υγεία και τη δύναμη της «αυτοκρατορικής φυλής». Δεύτερον, η εικόνα του εκφυλισμού ενίσχυσε την αίσθηση της νομιμότητας και την ανάγκη για επέμβαση του κράτους στη δημόσια ζωή, αλλά και στους πιο προσωπικούς εσωτερικούς κανονισμούς της μητρόπολης και της αποικίας (McClintock, 1995, σελ. 48, μετάφραση δική μου).

Ο Φεμινισμός, ως κοινωνικό κίνημα, έχει μια κριτική ιστορία και μελετά τις έννοιες του φύλου και της σεξουαλικότητας. Αρχίζει από μια κριτική της επικρατούσας τάσης, του «κανόνα», αυτού που θεωρείται δεδομένο. Ο Φεμινισμός είναι μια κριτική θεωρία που «αρνείται» αυτό που περιγράφεται ως η αντρική προκατάληψη της επικρατούσας Δυτικής σκέψης, στη βάση που αυτή η προκατάληψη καθιστά τις γυναίκες αόρατες/οριακές στις έννοιες της ανθρωπότητας, και διαστρεβλώνει τις έννοιες των αντρών. Σχολιαστές του Φεμινισμού προσφέρουν μια κριτική της επικρατούσας εστίασης στους άντρες στο βαθμό που αυτή η εστίαση και τα όρια της δεν αναγνωρίζονται. Κύριος στόχος του Φεμινισμού ήταν να χειραφετηθούν οι γυναίκες από την παραμέληση και την

περιθωριοποίηση για να γίνουν μέρος του κοινωνικού τοπίου, δηλαδή να «αφομοιωθούν» οι γυναίκες στην κοινωνία (Beasley, 2005, σελ. 16, 19, μετάφραση δική μου).

Η φεμινιστική κίνηση πρόσθεσε τη σεξουαλικότητα στους ιστορικά καθιερωμένους δεσμούς μεταξύ της ψυχανάλυσης και της κατανόησης του τρόπου λειτουργίας της ιδεολογίας. Σε αυτό το πλαίσιο η σεξουαλική διαφορά αναλύθηκε ως μια από τις πιο θεμελιώδεις έννοιες, αν όχι η πιο θεμελιώδης, των ανθρώπινων νόμων. Αν η ψυχανάλυση μπορεί να δώσει έναν απολογισμό για το πώς οι γυναίκες βιώνουν τη διαδρομή προς τη θηλυκότητα, εμμένει, επίσης, μέσω της έννοιας του ασυναίσθητου, στο ότι η θηλυκότητα δεν είναι απλά κατορθωτή, ούτε είναι πάντα πλήρης. Στην πραγματικότητα, ένα δεδομένο βιολογικό επιχείρημα και ένα κοινωνιολογικό επιχείρημα έχουν από κοινού την εικόνα της απόλυτης παθητικότητας που παράγουν. Η γυναίκα λαμβάνει τη «φυσική» της μοίρα (Rose, 2005, σελ. 7, μετάφραση δική μου).

Μπορεί να θεωρηθεί ότι ο Φεμινισμός συνδέεται με ένα μοντερνιστικό πλαίσιο αναφοράς για διάφορους λόγους. Πρώτιστα, περιλαμβάνει μια παγκόσμια ανάλυση ή τρόπο ανάλυσης που μπορεί να αποκαλύψει το βασικό μηχανισμό ή μηχανισμούς όλης της κοινωνίας. Αυτή η αλήθεια αφορά στη δύναμη και στην καταπίεση. Στην ανακάλυψη του βασικού μηχανισμού ή της αλήθειας για τη δύναμη, ο στόχος είναι να εξαχθούν δομές μεγάλης κλίμακας για τη δύναμη που καταπιέζει τις γυναίκες και άλλες υποταγμένες ομάδες. Επιπλέον, η δύναμη σε αυτό το πρότυπο γίνεται κατανοητή στους όρους της καταστολής και της κυριαρχίας. Σημαντικοί αναλυτικοί όροι που χρησιμοποιούνται από το Φεμινισμό, όπως η «πατριαρχία» και η «υποχρεωτική ετεροφυλοφιλία», δηλώνουν την αρνητική φύση της δύναμης, την ποιότητα της καταστολής της. Ο Φεμινισμός, από τη δεκαετία του 1960 και του 1970 μέχρι σήμερα, προσφέρει μια θεωρία για την αλήθεια της δύναμης, ιδιαίτερα για τη συστηματική δύναμη των αντρών ως μια ομάδα πάνω από την ομάδα των γυναικών, ακόμα και αν ατομικά οι άντρες και οι γυναίκες ίσως δραπετεύσουν

από αυτή την κοινωνική δόμηση. Η δύναμη ανήκει στην κυρίαρχη ομάδα ως μια ιδιότητα ή ιδιοκτησία. Εν ολίγοις, οι άντρες έχουν δύναμη. Ακόμη, ο στόχος αυτής της θεωρίας είναι η ανατροπή της δύναμης, δηλαδή η ανατροπή της εξουσίας των αντρών (Beasley, 2005, σελ. 19, μετάφραση δική μου).

Κατά τη δεκαετία του 1980 ο Φεμινισμός απέρριψε κατηγορηματικά τη θέση της διαφοράς φύλου. Υποστήριζε έντονα ότι η έμφαση στο φύλο ή τη σεξουαλική διαφορά είναι αχρείαστη και ότι οι άνθρωποι δεν είναι περιθωριοποιημένοι επειδή είναι διαφορετικοί, αλλά έγιναν διαφορετικοί από την περιθωριοποίηση. Αυτές οι προσεγγίσεις περιγράφουν την αλήθεια και τη δύναμη με παγκόσμιους, «μεγάλους» όρους και η δύναμη θεωρείται σε μεγάλο βαθμό ως αρνητική κυριαρχία. Θεωρητικοί του Φεμινισμού απορρίπτουν σε μεγάλο βαθμό την ανθρωπιστική έμφαση σε ένα προϋπάρχον εσωτερικό πυρήνα του εαυτού και ισχυρίζονται ότι οι ανθρώπινες ταυτότητες γίνονται διαφορετικές από τα αποτελέσματα της κοινωνικής δόμησης της δύναμης (Beasley, 2005, σελ. 23, μετάφραση δική μου).

Η σεξουαλικότητα εμφανίζεται ως ένα ιδιαίτερο σημείο αναφοράς για τις σχέσεις της δύναμης, μεταξύ αντρών και γυναικών, νέων και ηλικιωμένων, γονέων και απογόνων, δασκάλων και μαθητών, ιερέων και λαϊκών, διοίκησης και πληθυσμού. Η σεξουαλικότητα δεν είναι το πιο δυσχείριστο στοιχείο των σχέσεων της δύναμης, αλλά μάλλον ένα από αυτά που διαθέτει τη μεγαλύτερη ενέργεια, χρήσιμη για το μεγαλύτερο αριθμό στρατηγημάτων, και ικανό για να χρησιμεύσει ως ένα σημείο στήριξης για τις περισσότερες διάφορες στρατηγικές. Δεν υπάρχει ενιαία και ολοκληρωμένη στρατηγική έγκυρη για όλη την κοινωνία και ομοιόμορφη για να αιτιολογήσει όλες τις εκδηλώσεις του φύλου. Για παράδειγμα, οι επανειλημμένες προσπάθειες, που έχουν γίνει από ποικίλα μέσα, χρησιμοποιούνται στις διάφορες σεξουαλικές πολιτικές που ασχολούνται με τα δύο

φύλα, τη διαφορά ηλικίας των ομάδων και τις κοινωνικές τάξεις (Foucault, 1990, σελ. 103, μετάφραση δική μου).

Το φύλο και η σεξουαλικότητα είναι καθοριστικές έννοιες για τη διαμόρφωση του κοινωνικού περιβάλλοντος των ανθρώπων. Όπως προαναφέρθηκε, οι άντρες συνδέονται με τη δημόσια ζωή και οι γυναίκες με την οικογενειακή ζωή, γεγονός που φανερώνει τον προσδιορισμό των ανθρώπων, με βάση το φύλο, ως έκφυλα υποκείμενα. Η σεξουαλικότητα ως ιστορικά καθιερωμένη έννοια και η σεξουαλική διαφορά ως μια από τις βασικότερες έννοιες των ανθρώπινων νόμων επηρεάζουν την κοινωνική εξέλιξη της ζωής των ανθρώπων. Έτσι, βάσει των εννοιών του φύλου και της σεξουαλικότητας ο άνθρωπος υπάρχει και εμφανίζεται στις διάφορες πτυχές της κοινωνικής ζωής.

1.2 Φύλο και σεξουαλικότητα στην τέχνη

Ο όρος Μεταμοντερνισμός έχει χρησιμοποιηθεί για να χαρακτηρίσει τη διάσπαση των ενιαίων παραδόσεων του Μοντερνισμού. Ο Φεμινισμός στην τέχνη συνδέθηκε από την αρχή με την έκθεση των υποθέσεων στις οποίες βασίζονται πολλές από τις πεποιθήσεις που καθόρισαν την πρωτοπορία της τέχνης, που συμπλέκεται με το Μοντερνισμό. Το γεγονός ότι ο Μεταμοντερνισμός συμβαδίζει σε μεγάλο βαθμό με τις υπάρχουσες αναπαραστάσεις, αντί να εφεύρει νέες μορφές, και ότι συχνά αντλεί εικόνες του από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ή από το λαϊκό πολιτισμό, έχει εστιάσει την προσοχή στους τρόπους με τους οποίους η σεξουαλική και πολιτιστική διαφορά παράγονται και ενισχύονται από αυτές τις εικόνες. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και της δεκαετίας του 1980 ένας αυξανόμενος αριθμός καλλιτεχνών, αντρών και γυναικών, εργάστηκε για την αποδοχή της γλώσσας μέσα στην πατριαρχική τάξη, εκθέτοντας τους τρόπους με τους οποίους οι εικόνες είναι πολιτιστικά κωδικοποιημένες και επαναδιαπραγματεύοντας τη θέση των γυναικών και των μειονοτήτων ως «άλλοι» στην πατριαρχική κουλτούρα. Μερικές από αυτές τις στρατηγικές ήταν φεμινιστικές, άλλες ήταν μέρος των γενικευμένων Μεταμοντέρνων συζητήσεων (Chadwick, 2007, σελ. 380, 382, μετάφραση δική μου).

Η ψυχανάλυση αναπτύχθηκε από τον Ζίγκμουντ Φρόιντ (1856-1939) και τους οπαδούς του ως μια «επιστήμη του υποσυνειδήτου» κατά τα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα, την ίδια εποχή που έκανε την εμφάνισή της η μοντερνιστική τέχνη. (...) Η ψυχανάλυση έχει ένα κοινό ιστορικό υπόβαθρο με τη μοντερνιστική τέχνη και διασταυρώνεται μαζί της με διάφορους τρόπους καθ' όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα. Καταρχάς, οι καλλιτέχνες άντλησαν άμεσα στοιχεία από την ψυχανάλυση, άλλοτε για να εξερευνήσουν οπτικά τις ιδέες της και άλλοτε για να τις επικρίνουν θεωρητικά και πολιτικά, όπως συνέβη συχνά με το Φεμινισμό και στη δεκαετία του 1970 και του 1980. Δεύτερο, η ψυχανάλυση και η μοντερνιστική τέχνη έχουν αρκετά κοινά ενδιαφέροντα, εκ των οποίων αναφέρεται ενδεικτικά το

μεγάλο ενδιαφέρον για την προέλευση, τα όνειρα και τις φαντασιώσεις, το «πρωτόγονο», το παιδί και την παραφροσύνη και, πιο πρόσφατα, τις διεργασίες της υποκειμενικότητας και της σεξουαλικότητας. Τρίτο, πολλοί όροι της ψυχανάλυσης κατέλαβαν θέση στο βασικό λεξιλόγιο της τέχνης και της κριτικής του εικοστού αιώνα, για παράδειγμα το απωθημένο, η μετουσίωση, ο φετιχισμός, το βλέμμα (Foster, Krauss, Bois & Buchloh, 2007, σελ. 15).

Σε έναν κόσμο που ταξινομείται κατά τη σεξουαλική ανισορροπία, η αναζήτηση για την ευχαρίστηση έχει διαχωριστεί σε ενεργό/αρσενικό και παθητικό/θηλυκό. Οι γυναίκες στον παραδοσιακό τους ρόλο ως εκθέματα εξετάζονται και επιδεικνύονται ταυτόχρονα με την εμφάνισή τους που κωδικοποιείται με ισχυρό οπτικό και ερωτικό αντίκτυπο. Βενετοί συγγραφείς του δέκατου έκτου αιώνα έδωσαν ιδιαίτερη προσοχή στην έννοια του επιπέδου της εικόνας και στο γεγονός της ζωγραφισμένης επιφάνειας που έχει συνδεθεί με μια «Μοντερνιστική» άποψη για την «οπτική αντίληψη». Η έννοια του «βλέμματος» έχει χρησιμοποιηθεί αναλόγως για να εστιάσει την προσοχή στα πραγματικά άτομα που μπορούν να ασχοληθούν με την εξέταση της τέχνης, υπό τις συνθήκες στις οποίες γίνεται η εξέταση, και σε υποκειμενικούς παράγοντες που, συνεπώς, συνθέτουν την ερμηνεία και την κριτική. Ένα βλέμμα μπορεί, επίσης, να θεωρηθεί ως μια λειτουργία του περιεχομένου που αντιπροσωπεύει ένα έργο ζωγραφικής, όπως η διαφορά στην ηλικία, το φύλο, την κοινωνική τάξη, το ενδιαφέρον, τη δύναμη (Harrison, 2005, σελ. 3, 9, μετάφραση δική μου).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη

2.1 Φύλο και σεξουαλικότητα στην πρώτη γενιά

Όπως αναφέρει η Ελένη Νικήτα, στο εισαγωγικό της σημείωμα στον εκθεσιακό κατάλογο *Η Ανθρώπινη Μορφή στη Νεότερη Κυπριακή Τέχνη – οι πρώτες γενιές*, οι Κύπριοι καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς έχουν ως ένα από τα κύρια θέματά τους τον άνθρωπο. Στα έργα τους είναι εμφανής η σταδιακή μετάβαση της κυπριακής κοινωνίας από το χώρο του χωριού στην πόλη, η διεκδίκηση της γυναίκας για ισότιμο ρόλο με τον άντρα και η δημιουργική συγχώνευση χαρακτηριστικών της ευρωπαϊκής τέχνης (Δανός, 2006, σελ. 6). Η πρώτη γενιά της κυπριακής τέχνης αφορά καλλιτέχνες που γεννήθηκαν μέχρι και το 1910-15 περίπου.

Ο Αδαμάντιος Διαμαντής (1900-1994) είναι ένας από τους καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς της κυπριακής τέχνης. Η ανθρώπινη μορφή βρίσκεται στο επίκεντρο του μεγαλύτερου μέρους της δουλειάς του. Χαρακτηριστικό της τέχνης του Διαμαντή είναι η «συνεχής και πολύπλευρη διαπραγμάτευση της γυναικείας μορφής μέσα από εξιδανικευμένα και ιδεολογικά φορτισμένα στερεότυπα». Στο έργο του *Μάνα* (Εικ. 1) αναπτύσσει το αρχέτυπο της μητρότητας μέσω της γυναικείας μορφής. Αν και είναι ελαιογραφία, παραπέμπει σε ψηλό ανάγλυφο. Απεικονίζονται τρεις φιγούρες, η μάνα και δύο παιδιά. Το ένα, το πιο μικρό, το κρατά στην αγκαλιά της και το άλλο στέκεται μπροστά της. Η φιγούρα της μάνας και του παιδιού που στέκεται μπροστά της αποδίδεται με την κεφαλή κεκλιμένη στο πλάι, στοιχείο το οποίο εμφανίζεται σε διάφορα έργα του Διαμαντή. Οι τρεις φιγούρες περικλείονται σε μια συνεχή καμπύλη, που στο κάτω μέρος ευθυγραμμίζεται, σχηματίζοντας μια απλοποιημένη και μνημειώδη φόρμα (Δανός, 2006, σελ. 10, 12, 20). Σε αυτό το έργο του Διαμαντή αναπτύσσεται το αρχέτυπο Παναγία-Χριστός. Η γυναίκα-μάνα εμφανίζεται ως Παναγία που κρατά στην αγκαλιά της το μικρό Χριστό. Επίσης, φαίνεται η σύνδεση της γυναίκας της Κύπρου, αλλά και της γυναίκας

γενικά, με την οικογενειακή ζωή. Η γυναίκα λαμβάνει τη φυσική της μοίρα, παντρεύεται, κάνει παιδιά και αφοσιώνεται σε αυτά.

Το έργο του *Θηλασμός* (Εικ. 2) αποτελεί σπάνια περίπτωση για το ευρύτερο έργο του, γιατί στην απόδοση της γυναικείας μορφής εισβάλλει έντονο αισθησιακό στοιχείο. Το έντονα φωτισμένο, ακάλυπτο στήθος της μάνας, από το οποίο φωτίζεται και το πρόσωπο του βρέφους, παρουσιάζεται τόσο ως πηγή τροφής-ζωής, όσο και ως σημείο εστίασης αισθησιασμού και σεξουαλικότητας (Δανός, 2006, σελ. 20). Κι εδώ είναι εμφανής η σύνδεση της γυναίκας με την οικογενειακή ζωή, ως μάνα που φροντίζει και τρέφει το παιδί της, αλλά εδώ εμφανίζεται και ως μέσο που προσελκύει την προσοχή του αντρικού βλέμματος.

Εντούτοις, στις περισσότερες απεικονίσεις της δημόσιας και κοινωνικής σφαίρας, στο έργο του Διαμαντή, οι γυναίκες είναι είτε κυριολεκτικά είτε μεταφορικά απύσες. Η «μεταφορική» απουσία τους αποδίδεται με τυποποιημένα ή με αδιευκρίνιστα χαρακτηριστικά προσώπου. Η κυριολεκτική τους απουσία φαίνεται στα περισσότερα έργα του που αφορούν στον κοινωνικό βίο. Έτσι, ο άντρας κυριαρχεί στα έργα του Διαμαντή με σκηνές από το χώρο της κοινωνικοποίησης, όπως ξεκούραση στα καφενεία, αμαξάρηδες σε αναμονή εργασίας, μουσικοί, κλπ. (Εικ. 3, 4, 5, 6). Οι αντρικές φιγούρες του Διαμαντή αποδίδονται ρεαλιστικά, αλλά έχουν και πραγματική υπόσταση, κάτι που δεν έχουν οι γυναικείες του μορφές. Για παράδειγμα, *Οι αμαξάρηδες της Ασμαάλτι* (Εικ. 3) «έχουν τονισμένη τόσο τη φυσική τους υπόσταση, μέσω της αισθησιακής τους σωματικότητας, όσο και αυτή της προσωπικότητάς τους, με την απόδοση των ατομικών τους χαρακτηριστικών» (Δανός, 2006, σελ. 14). Μέσα από τα έργα του Διαμαντή γίνεται αντιληπτή η διάσταση του φύλου μέσα από τη σύνδεση μεταξύ αντρών και δημόσιας ζωής και μεταξύ γυναικών και οικογενειακής ζωής και, συνεπώς, η πατριαρχική δομή της κοινωνίας της Κύπρου, σύμφωνα με την οποία η δύναμη ανήκει στους άντρες.

Ο Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου (1901-1972) είναι ένας από τους καλλιτέχνες αυτής της γενιάς του οποίου το έργο περιλαμβάνει ένα σημαντικό αριθμό γυμνών (Δανός, 2006, σελ. 16). «Ο Γεωργίου είναι ο μοναδικός Κύπριος καλλιτέχνης της γενιάς του και από τους λίγους στην κυπριακή ιστορία της τέχνης, στον 20ό αιώνα, του οποίου το έργο γνώρισε πλατιά επιτυχία πέραν του κυπριακού και ελλαδικού χώρου» (Δανός, 2007, σελ. 13). Τα γυμνά του Γεωργίου χαρακτηρίζονται ταυτόχρονα αισθησιακά και απόμακρα, έχοντας στοχαστική και ενδοστρεφή διάθεση. Τα γυμνά γυναικεία σώματα ελκύουν το θεατή και προσφέρονται ανυπεράσπιστα σε αυτόν, μέσα σε μια ερωτική λαγνεία και ομορφιά. Παράλληλα, φανερώνουν μια πνευματική σύνδεση με το δημιουργό τους, ο οποίος εκφράζει μια αγνότητα και ένα μελαγχολικό εσωτερικό κόσμο (Νικήτα, 2002 – Τόμος 7, σελ. 4).

Με το έργο του *Ξεντώνεται* (Εικ. 7) ο (άντρας) καλλιτέχνης, και κατ' επέκταση ο θεατής, παρακολουθεί ηδονοβλεπτικά τη γυναίκα, σε καθημερινές στιγμές της προσωπικής της ζωής. Στο *Γυμνό* (Εικ. 8) η γδυμένη γυναικεία φιγούρα προσφέρεται σχεδόν παθητικά για ευχαρίστηση του άντρα θεατή (Δανός, 2006, σελ. 16, 18). Το μακρόστενο σχήμα των περισσότερων γυναικών στα γυμνά του Γεωργίου, τους προσφέρει κομπόσημα και χάρη.

Οι όγκοι του γυναικείου σώματος δίνονται πιο γλυπτικά, όμως η νεφελώδης υφή κάποιων από αυτά, όπως το *Γυμνό* του 1964 (Εικ. 9) ή το *Γυμνό* (Εικ. 10), που ζωγράφησε γύρω στα 1961-62, τα κάνει πιο απόμακρα. Χάνουν την ατομικότητά τους και μετατρέπονται σε σύμβολα ομορφιάς, σε σύγχρονες κυπριακές Αφροδίτες (Νικήτα, 2002 – Τόμος 7, σελ. 4).

Αυτά τα γυμνά του Γεωργίου είναι παθητικά και φανερώνουν αξίες της θηλυκότητας με τις οποίες ασχολούνται οι άντρες και βάσει αυτών άντρες καλλιτέχνες απεικονίζουν γυναικείες φιγούρες. Μέσα από τέτοιους πίνακες ο άντρας είτε παρακολουθεί ενεργά τη γυναίκα, χωρίς όμως να τον βλέπει αυτή, σε προσωπικές της στιγμές και νιώθει ευχαρίστηση είτε η γυναίκα τον βλέπει παθητικά και τον ευχαριστεί.

Έτσι, ο οπτικός και ερωτικός αντίκτυπος των αντρών θεατών στις γυναίκες συνδέεται με το πώς εμφανίζονται αυτές σε έργα ζωγραφικής.

«Η επαφή του Γεωργίου με τις πρωτοπορίες του άνοιξε το δρόμο για τη μελέτη δύο σημαντικών μορφών εικαστικής έκφρασης του δικού του πολιτιστικού χώρου, της βυζαντινής και λαϊκής τέχνης». Χωρίς αμφιβολία, η θεματογραφία του επηρεάστηκε από τη βυζαντινή τέχνη. Ένα από τα βασικά θέματά του ήταν η μητρότητα. Βέβαια, ο Γεωργίου δεν παρέμεινε στις προσπάθειές του να αποδώσει νέες εικονογραφικές προτάσεις της παραδοσιακής αγιογραφίας, αλλά διατηρώντας θέματα, τύπους και συμβολισμούς της βυζαντινής τέχνης, «προχώρησε σε μια κοσμική εικονογραφία, δίνοντας έργα που τα χαρακτηρίζει μια εντελώς προσωπική γραφή» (Νικήτα, 2002 – Τόμος 7, σελ. 4, 6).

Τέτοια έργα είναι *Η Παναγία της Περιστερώνας* (Εικ. 11), στο οποίο η Παναγία είναι μια απλή Κύπρια αγρότισσα που θηλάζει το μικρό παιδί της με φόντο το χωριό Περιστερώνα. Οι συμβολισμοί είναι πολύ εύλογοι. Ο Γεωργίου δίνει μια αρχετυπική εικόνα, όπου η μητρότητα εξιδανικεύεται, θεοποιείται και αποδίδεται ως σύμβολο του αέναου κύκλου ζωής. Η Παναγία, Κύπρια αγρότισσα, είναι το θέμα και του έργου *Παναγία του Λιοπέτρι* (Εικ. 12). Χαρακτηριστική στο έργο αυτό είναι η απόδοση των χεριών σε μεγαλύτερη κλίμακα. Αυτό το στοιχείο υπάρχει σε πολλά έργα του Γεωργίου, για τον οποίο τα χέρια αποτελούν έκφραση της ανθρωπίνης, αλλά και θείας δημιουργίας (Νικήτα, 2002 – Τόμος 7, σελ. 6).

Η Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου (1909-1994) είναι η πρώτη Κύπρια γυναίκα ζωγράφος (Νικήτα, 2002 – Τόμος 10, σελ. 2). «Η δουλειά της αποτελεί σημαντική εξαίρεση στον «κανόνα» της μικρής παρουσίας του γυμνού στο έργο των καλλιτεχνών αυτής της γενιάς» (Δανός, 2006, σελ. 16). Στα έργα της *Μελέτη Γυμνού* (Εικ. 13) και *Γυμνό* (Εικ. 14) οι γυναικείες μορφές αποδίδονται με μνημειώδη χαρακτήρα και έχουν μια αίσθηση αυτοαναφορικότητας, δίνουν την εντύπωση ότι αρνούνται να αναγνωρίσουν την παρουσία του θεατή. Συνειδητά δεν προσφέρουν το βλέμμα τους στο θεατή και τον

αρνιούνται. Αυτά τα γυμνά της Νικολαΐδου, σε αντίθεση με τα παθητικά γυμνά του Γεωργίου, δεν προσφέρονται παθητικά προς ευχαρίστηση του θεατή και του αρνιούνται τη δύναμη του βλέμματος. Στο έργο της *Μετά το μπάνιο* (Εικ. 15) «η γυναικεία μορφή ‘παραδέχεται’ την παρουσία του θεατή, συναντώντας το βλέμμα του, σε μια διαφορούμενη στάση ως προς την ‘αποδοχή’ της ‘παρουσίας’ του, δημιουργώντας ένα βαθμό έντασης» (Δανός, 2006, σελ. 16). Το έργο αυτό είναι μια σιωπηλή ανθρώπινη στιγμή, κλεμμένη από το χρόνο, στο οποίο η Νικολαΐδου δίνει ένα κόσμο γυναικείων αισθημάτων και καταστάσεων, όπου είναι ταυτόχρονα πρωταγωνίστρια και θεατής (Δανός, 2006, σελ. 16).

Στο έργο της *Στα χωράφια* (Εικ. 16) η ξαπλωμένη φιγούρα μπορεί να ερμηνευτεί συμβολικά ως προσωποποίηση της μητέρας-γης, τροφοδότρας. Σε πρώτο πλάνο απεικονίζεται το ζεύγος μάνας-κόρης ζώντας σε ένα σύγχρονο κόσμο, ενώ σε δεύτερο πλάνο διακρίνονται κάποιες γυναίκες με παραδοσιακές ενδυμασίες να εργάζονται στα χωράφια. Το καρπούζι συμβολίζει την αγάπη για τη ζωή και τις χαρές της ζωής. «Τα περιγράμματα είναι τολμηρά και τα καθαρά δυνατά χρώματα χρησιμοποιούνται όχι μόνο για ως αυτόνομες αξίες, αλλά ιδιαίτερα ως μέσο προσέγγισης της βαθύτερης ουσίας των πραγμάτων» (Δανός, 2006, σελ. 12· Νικήτα, 2002 –Τόμος 10, σελ. 6). Όπως και σε προηγούμενα έργα άλλων καλλιτεχνών, που αναλύθηκαν πιο πάνω, και εδώ είναι εμφανής η σύνδεση της γυναίκας της Κύπρου με την οικογένεια, αλλά εδώ αρχίζει να διαφαίνεται και η προσπάθειά της, όπως και κάθε γυναίκας, να ξεφύγει από τον παραδοσιακό της ρόλο και να εκσυγχρονιστεί. Αντίθετα με τα αρχέτυπα βάσει των οποίων παρουσιάζουν τη γυναίκα ο Διαμαντής και ο Γεωργίου, η Νικολαΐδου, ως γυναίκα καλλιτέχνης, προσδίδει μεγαλύτερη υπόσταση και πραγματικότητα στη γυναίκα. Με αυτό τον τρόπο, η γυναίκα στα έργα της Νικολαΐδου δεν είναι παθητική, αλλά εμφανίζεται να απαιτεί κάτι.

Ο Τηλέμαχος Κάνθος (1910-1993) είναι, επίσης, ένας από τους καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς. Βασικό μέλημα του Κάνθου, σε όλη τη ζωγραφική του παραγωγή, ήταν η

εξερεύνηση ζωγραφικών αξιών, όπως σύνθεση, χρώμα, κλπ., αντί των όποιων συμβολικών ή ιδεολογικών νοημάτων των μορφών. Στο έργο του *Γυναίκες στο χωράφι* (Εικ. 17) οι σκυμμένες γυναίκες αποτελούν διερεύνηση φόρμας (Δανός, 2006, σελ. 12). Ωστόσο, μέσα από αυτό το έργο φαίνεται η παραδοσιακή θέση της γυναίκας της Κύπρου, η οποία εργαζόταν στο σπίτι ή σε αγροτικές περιοχές (γεωργία). Σε ένα άλλο έργο του από τη σειρά ξυλογραφιών *Σκληροί Χρόνοι, το Δεκέμβρης '63* (Εικ. 18) «κυριαρχεί μια άμεση συναισθηματική φόρτιση» με τη μορφή της γυναίκας-αγρότισσας, του προηγούμενου έργου (Εικ. 17), που σκύβει πάνω στη γη, να «έχει μεταμορφωθεί στη γυναίκα-μάνα-θήρνο που σκύβει πάνω στο νεκρό άντρα». Αφορμή για τη δημιουργία τέτοιων έργων ήταν τα πολιτικο-κοινωνικο-στρατιωτικά γεγονότα της δεκαετίας του 1960 στην Κύπρο, με την κορύφωσή τους το 1974 (Δανός, 2006, σελ. 12, 22).

Ο Γιώργος Μαυροΐδης (1912) γεννήθηκε στον Πειραιά, αλλά πέρασε τα πρώτα δώδεκα χρόνια της ζωής του στην Κύπρο. Ολόκληρη η καλλιτεχνική του πορεία εξελίχτηκε στην Ελλάδα (Δανός, 2006, σελ. 26· Νικήτα, 2002 – Τόμος 12, σελ. 2). «Η ζωγραφική του υπήρξε έντονα ανθρωποκεντρική, με πρωταγωνιστή τη γυναικεία μορφή, η οποία λειτουργεί αποκλειστικά σχεδόν ως στοιχείο σύνθεσης και έκφρασης» (Δανός, 2006, σελ. 26). Το γυναικείο γυμνό είναι μια από τις σημαντικές κατηγορίες της δουλειάς του Μαυροΐδη. Στο έργο του *Καθιστή κυρία* (Εικ. 19) μνημειοποιεί τη γυναικεία μορφή και την παρουσιάζει ως αρχετυπική φιγούρα. Η γύμνια της αφαιρεί την αισθησιακή της διάσταση και το γυναικείο σώμα εμφανίζεται ως ένα τοπίο. Ταυτόχρονα, δίνεται έμφαση στο συμβολισμό της γυναίκας ως δυναμική παρουσία και φορέας ζωής και διαιώνισης (Νικήτα, 2002 – Τόμος 12, σελ. 6). Ο τρόπος που ο Μαυροΐδης προβάλλει το γυναικείο στήθος φανερώνει τις εντάσεις της φορμαλιστικής του διαπραγμάτευσης για το γυμνό.

Σε πολλά έργα του Μαυροΐδη υπάρχει σύνθεση δύο ή περισσότερων γυμνών, όπως στο έργο *Η Ελένη ντρέπεται* (Εικ. 20). Έργα όπως αυτό, που διηγούνται μια ιστορία, το

γυμνό έχει ένα ιδιαίτερο συμβολισμό, «αυτό της γύμνιας ως πρωτογενούς, πρωταρχικής ανθρώπινης κατάστασης, ως αλήθειας». Ο απρόσωπος χώρος, που υπάρχει συνήθως σε έργα όπως αυτό, προσδιορίζει την ατμόσφαιρα του έργου και τα μαύρα περιγράμματα των μορφών προσδιορίζουν τη δομή του έργου. Είναι φανερό ότι ο Μαυροΐδης χρησιμοποιεί μια ψυχογραφική γραφή και αυτό φαίνεται κυρίως στα έργα του *Αντιστέκεται* (Εικ. 21) και *Το Μεγάλο γυμνό* (Εικ. 22), όπου δημιουργεί κίνηση και ένταση. Γενικά, τα γυμνά του Μαυροΐδη αντικατοπτρίζουν τον ανθρώπινο ψυχισμό μέσα από ολόκληρο το σώμα, του οποίου οι δυνατότητες έκφρασης δίνονται με μια ιδιосуγκρασιακή χρήση της εικαστικής γραφής και των υλικών (Νικήτα, 2002 – Τόμος 12, σελ. 6).

Στα πιο πάνω έργα του Μαυροΐδη, όπως και σε άλλα έργα που αναλύθηκαν παραπάνω, η (Κύπρια) γυναίκα προβάλλεται ως πηγή ζωής και τροφής. Δηλώνεται ο παραδοσιακός της ρόλος στην κοινωνία, που ήταν να ασχολείται με το σπίτι, την οικογένεια ή/και με τη γεωργία. Παράλληλα, η σεξουαλικότητα και η θηλυκότητά της λειτουργούν ως στοιχεία προσέλκυσης των αντρών θεατών μέσω διαφορετικών και ξεχωριστών περιπτώσεων. Αυτές οι περιπτώσεις αφορούν στα παθητικά γυμνά του Γεωργίου, στη μη παθητική προβολή της γυναίκας, η οποία απαιτεί κάτι, από τη Νικολαΐδου και στις εντάσεις θέασης που δημιουργούν τα γυμνά του Μαυροΐδη. Είναι εμφανές ότι αυτά τα χαρακτηριστικά περιλαμβάνονται στην πρώτη γενιά της κυπριακής τέχνης σχετικά με την απεικόνιση της γυναικείας μορφής, είτε πρόκειται είτε όχι για γυμνό.

2.2 Φύλο και σεξουαλικότητα στη δεύτερη γενιά

Η δεύτερη γενιά της κυπριακής τέχνης αφορά καλλιτέχνες που γεννήθηκαν από τα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του εικοστού αιώνα, κυρίως γεννημένοι την τρίτη δεκαετία (1920-1930). Χαρακτηριστικά της δεύτερης γενιάς της νεότερης κυπριακής τέχνης είναι η απεικόνιση της προσπάθειας του γυναικείου φύλου για επικοινωνία και απελευθέρωση από την περιθωριοποίηση στην οποία έχει εγκλωβιστεί. Επίσης, η θηλυκότητα και σεξουαλικότητά της γυναίκας λειτουργούν ως μέσα προσέλευσης του αντρικού βλέμματος.

Ο Χριστόφορος Σάββα (1924-1968) είναι μια από τις σημαντικότερες μορφές της δεύτερης γενιάς της κυπριακής τέχνης που συνέβαλε στην πλήρη και ριζική ανανέωση της κυπριακής εικαστικής τέχνης (Επιμελητήριο Καλών Τεχνών Κύπρου, 2010, σελ. 42). «Ήταν αυτός που πρωτοστάτησε στην εισαγωγή σύγχρονων ρευμάτων, τα οποία έφερε σε ουσιαστικό διάλογο με τις ντόπιες παραδόσεις, συνιστώντας έτσι και τον συνδυαστικό κρίκο μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης γενιάς καλλιτεχνών, ενώ αποτέλεσε σημείο αναφοράς και για νεότερους» (Δανός, 2009, σελ. 34). Κατά τη διάρκεια των σπουδών του σε Αγγλία και Γαλλία δημιουργούσε έργα με κάποιες αμυδρές επιρροές από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Μέρος αυτής της δημιουργίας του – απόρροια από τη μαθητεία του με τον A. Lhote στο Παρίσι – είναι η δημιουργία έργου όπου χρησιμοποιεί ένα ιδίωμα ακαδημαϊκού και «συντηρητικού» κυβιστικού χαρακτήρα, μέσα από το οποίο παράγει έργα παραστατικού χαρακτήρα, στα οποία όμως το θέμα ενσωματώνεται ως συνθετικό-φορμαλιστικό στοιχείο (Δανός, 2007, σελ. 23-24).

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα γυναικεία γυμνά που ζωγραφίζει στη γαλλική του περίοδο (1956-59), στα οποία διασπά και ανασυνθέτει την ανθρώπινη φιγούρα με τέτοιο τρόπο, ώστε η ατομική τους υπόσταση, μαζί με τις όποιες εντάσεις θέασης και σεξουαλικότητας που παραδοσιακά εμπεριέχει η απεικόνιση του γυμνού σώματος να καταργείται (Δανός, 2007, σελ. 24).

Έργα όπως το *Γυμνό* (Εικ. 23) και *Λουόμενες στην Κερύνεια* (Εικ. 24) συνιστούν την πιο «ακαδημαϊκή» και συντηρητική παραγωγή του Σάββα (Δανός, 2009, σελ. 38). Με βάση τον τρόπο που ζωγράφιζε τα γυναικεία γυμνά «στη γαλλική του περίοδο (1956-59)», και στα δύο αυτά έργα του, όντας γυναικεία γυμνά, οι εντάσεις θέασης και σεξουαλικότητας που προσφέρει συνήθως το γυμνό δεν υφίστανται (Δανός, 2007, σελ. 24). Έτσι, εδώ παρατηρείται ότι ο Χριστόφορος Σάββα ανατρέπει τη θεωρία που υποστηρίζει ότι η σεξουαλικότητα και η θηλυκότητά της γυναίκας λειτουργούν ως μέσο προσέλκυσης και ευχαρίστησης του βλέμματος του άντρα θεατή – παρόλο που στο *Γυμνό* (Εικ. 23) το βλέμμα της γυναικείας φιγούρας συναντά το βλέμμα του θεατή – και αποδίδει το γυναικείο γυμνό με αυστηρότητα και συντηρητικότητα.

Ο Κώστας Οικονόμου (1925) ανήκει στη δεύτερη γενιά των Κυπρίων καλλιτεχνών και «η καλλιτεχνική του δημιουργία χαρακτηρίζεται από μεγάλη παραγωγικότητα και από πλουραλισμό στη χρήση υλικών, μέσων και τεχνοτροπιών» (Δανός, 2009, σελ. 98).

Ταυτόχρονα, στο έργο του έχει ενσωματώσει και δημιουργικά αφομοιώσει σειρά επιρροών και ιδιωμάτων από την ιστορία της νεότερης δυτικής τέχνης, ενώ κατά καιρούς έχει επιδείξει και διάθεση για πειραματισμό. Ο τελευταίος όμως δεν αποτέλεσε ποτέ αυτοσκοπό, και έτσι ο καλλιτέχνης απέφυγε την επιφανειακά εντυπωσιακή, αλλά ουσιαστικά κενή παραγωγή, εγκαταλείποντας, ή αποφεύγοντας να υιοθετήσει, όποιες εκφράσεις και μεθόδους αποδεικνύονταν ξένες ως προς την ιδιοσυγκρασία του (Δανός, 2009, σελ. 98)

Η δουλειά του Οικονόμου, ο οποίος αν και ηλικιακά ανήκει στη δεύτερη γενιά της κυπριακής τέχνης, είναι περισσότερο κοντά στην πρώτη γενιά. Στα έργα του, θεματικά και υφολογικά, υπερισχύουν τοπία και σκηνές από την αγροτική ζωή της Κύπρου, σκιαγραφημένα από ένα ρεαλισμό ηθογραφικού χαρακτήρα (Δανός, 2009, σελ. 100). Για παράδειγμα, στο έργο του *Ξεφλούδισμα αθασιών* (Εικ. 25) επτά άτομα βρίσκονται σε ένα χωράφι και ξεφλουδίζουν αθάσια (αμύγδαλα). Η σκηνή αυτή απεικονίζει την ενασχόληση

Κυπρίων με τη γεωργία, κυρίως γυναικών, αφού οι γυναίκες κυριαρχούν στο έργο, είναι έξι και ένας άντρας. Έτσι, φαίνεται η παραδοσιακή θέση της γυναίκας της Κύπρου, που εκτός από το σπίτι και την οικογένεια εργαζόταν και στους αγρούς. Στα έργα του Οικονόμου περιλαμβάνονται και δύο λινογραφίες που αναφέρονται στα πολιτικο-στρατιωτικά γεγονότα της Κύπρου το 1974. Πρόκειται για τα έργα *Πτώση* (Εικ. 26) και *Προσπάθεια* (Εικ. 27), όπου στο πρώτο απεικονίζεται η τραγικότητα εκείνων των γεγονότων και του θανάτου και στο δεύτερο παρουσιάζεται η προσπάθεια για ανόρθωση και η ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον (Δανός, 2009, σελ. 103). Η προσπάθεια του άντρα για ανόρθωση συμβολίζει τον πόθο ολόκληρης της Κύπρου για ένα καλύτερο μέλλον.

Η Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου (1925) αποτελεί μια ξεχωριστή παρουσία στην κυπριακή τέχνη. Το έργο της είναι εξίσου σπουδαίο με αυτό των άλλων αξιόλογων καλλιτεχνών της γενιάς της και της επόμενης, αλλά επίσης η πορεία της παρουσιάζει μια αξιοσημείωτη παραγωγή, η οποία ανανεώνεται συνεχώς (Δανός, 2009, σελ. 126). Η ζωγραφική της κινείται στα πλαίσια της γεωμετρικής αφαίρεσης [παράδειγμα της οποίας το *Αφηρημένο γεωμετρικό* (Εικ. 28)] μέχρι τα πολιτικο-στρατιωτικά γεγονότα του καλοκαιριού του 1974. Εκείνη την εποχή η πορεία της κυπριακής τέχνης προς τον εκσυγχρονισμό της με τις διεθνείς εξελίξεις της τέχνης σταμάτησε βιαία. Αν και η Στεφανίδου δεν παρουσιάζει τη συντηρητική μεταστροφή που παρατηρείται σε άλλους συναδέλφους της, την εποχή εκείνη η ζωγραφική της παρουσίασε μια στροφή προς την παραστατική, ανθρωποκεντρική απεικόνιση, χωρίς ποιοτική μετάπτωση (Δανός, 2009, σελ. 128).

Στους πίνακες που ανήκουν στην ενότητα *Το βάθος του κόσμου* «οι ευθύγραμμες χρωματικές επιφάνειες των πρωιμότερων εικόνων, αλλού μεταλλάσσονται σε καμπυλόγραμμες και αναδύονται ως απλές, σχηματοποιημένες θηλυκές φιγούρες» (Εικ. 29, 30), «ενώ αλλού μετασχηματίζονται σε πλαίσια-παράθυρα που περικλείουν

‘στιγμιότυπα’ του φυσικού ή και του κτιστού περιβάλλοντος» (Εικ. 31). «Ακόμη και στα έργα όπου εισχωρούν περισσότερο οργανικές φόρμες, η ζωγραφική επιφάνεια παραμένει μια οργάνωση σχημάτων και χρωμάτων» (Εικ. 32, 33). Τα μεταγενέστερα αυτά έργα, θεματικά και μορφολογικά, αποτελούν αντίδραση στα γεγονότα του 1974 και στις ραγδαίες αλλαγές στο κυπριακό κοινωνικο-γεωγραφικό τοπίο που ακολούθησαν. Κυριαρχεί μια γυναικεία φιγούρα ως φόρμα, παραπέμποντας στο ελληνιστικό άγαλμα της Αφροδίτης από τους Σόλους, που βρίσκεται στο Κυπριακό Μουσείο. «Με την απλοϊκά σχηματοποιημένη, επαναλαμβανόμενη απόδοσή της, αναδεικνύεται σε σύμβολο-φορέα τοπικών πολιτικο-κοινωνικών αναφορών, όπως και οικουμενικών υπαρξιακών ανησυχιών» (Δανός, 2009, σελ. 128). Οι γυναικείες φιγούρες σε αυτά τα έργα αντιπροσωπεύουν τις γυναίκες της Κύπρου που υπέφεραν από την τουρκική εισβολή του 1974, αλλά και αυτές που προσπαθούν να ξεφύγουν από την περιθωριοποίηση και να καταστούν «ορατές» στην κοινωνία. Σε έργα της με τίτλο *Σύνθεση* (Εικ. 34, 35, 36, 37) εμπεριέχονται «έννοιες και συμβολισμοί, όπως ο κατακερματισμός, η απαγόρευση, η αποσπασματικότητα, η έλλειψη όσο και η ανάγκη επικοινωνίας». Ακόμη, περιλαμβάνονται σύμβολα και σημειολογικοί κώδικες, όπως το σπασμένο κεφάλι του αγάλματος της Αφροδίτης ή της θεάς Υγείας (κόρη του Ασκληπιού), σήματα τροχαίας, τηλεφωνικές συσκευές και αριθμοί (Δανός, 2009, σελ. 130). Με αυτό τον τρόπο δηλώνεται και εδώ ο πόνος της γυναίκας της Κύπρου, εξαιτίας των γεγονότων του 1974, ο εγκλωβισμός της στο περιθώριο και η προσπάθειά της για απελευθέρωση από το ασφυκτικό περιβάλλον στο οποίο ζει.

Ο Στέλιος Βότσης (1929) ανήκει στην ομάδα των καλλιτεχνών που εισήγαγαν εντελώς καινούργια δεδομένα στην τέχνη της Κύπρου της δεκαετίας του 1960. Στο έργο του *Ζευγάρι* (Εικ. 38) τοποθετεί ένα αντρόγυνο σε ένα διαγραμματισμένο πίνακα και ο άντρας αγκαλιάζει τη γυναίκα στον ώμο. Το σαρκόδες γήινο γυναικείο σώμα έρχεται σε αντίθεση με το «συναρμολογημένο με χρώματα» κεφάλι του άντρα, «ο οποίος είναι

ντυμένος με ένα λευκό άυλο κοστούμι». Προβάλλεται το συναπάντημα δύο κόσμων και «η επαφή που σταματά στον απρόσωπο μασκοφορεμένο άντρα, ο οποίος όταν αγγίζει τη γυναίκα γίνεται ζεστός και ανθρώπινος, δεχόμενος την αγάπη της». Η γυναίκα προσπαθεί να επικοινωνήσει με το άλλο πρόσωπο με μια ευγενική χειρονομία. Η γύμνιά της, χωρίς να προκαλεί, ενισχύει την αντίθεση των δύο κόσμων (Λοϊζου & Δανός, 2009, σελ. 4, 8, 10).

Με το συμβολισμό του παραπάνω έργου δηλώνεται η αντίθεση των δύο φύλων, του άντρα και της γυναίκας. Το ντύσιμο του άντρα συμβολίζει τη δύναμη και την υπερίσχυσή του έναντι στο γυναικείο φύλο, ενώ η γύμνια της γυναίκας αναπαριστά την παραμέληση και την περιθωριοποίηση της στην κοινωνία. Είναι από τις περιπτώσεις που το γυναικείο γυμνό χρησιμοποιείται όχι για να ικανοποιήσει το αντρικό βλέμμα, αλλά για να θίξει μιαν κατάσταση – στη συγκεκριμένη περίπτωση, τον εγκλωβισμό της γυναίκας στο περιθώριο της κοινωνίας. Ο άντρας είναι λες και έχει επιστρέψει από τη δουλειά και η γυναίκα που βρισκόταν στο σπίτι, σύμφωνα με τον παραδοσιακό της ρόλο, βρίσκει ευκαιρία να του μιλήσει. Με την «ευγενική χειρονομία» (Λοϊζου & Δανός, 2009, σελ. 10) της η γυναίκα προσπαθεί να επικοινωνήσει με το αντίθετο φύλο (το σύζυγό της) και να εκφράσει την επιθυμία της για χειραφέτηση και ένταξη στην κοινωνία ως ενεργό μέλος, ώστε να ξεφύγει από τον παθητικό της ρόλο. Τα ίδια ισχύουν και για ένα άλλο έργο του (Εικ. 39), όπου «με τον ίδιο συμβολικό τρόπο προχωρεί χωρίς ενδιασμούς στην προβολή της γυμνής γυναικείας φιγούρας, αποκλείοντας κάθε τι προκλητικό. Η ενέργεια διοχετεύεται στο γυναικείο κορμί και στο αντρικό πρόσωπο, αλλά κυρίως στα χέρια, τα οποία λειτουργούν ως εκφραστές συναισθημάτων και προθέσεων» (Λοϊζου και Δανός, 2009, σελ. 10).

Κύριο χαρακτηριστικό της τέχνης του Βότση είναι η επιστροφή. Η αντρική ή γυναικεία φιγούρα, το όλο τελετουργικό της δημιουργίας, οι ανθρώπινες σχέσεις, η συντροφικότητα, ακόμη και η σαρκική επαφή, είναι στοιχεία που συνυπάρχουν σε έργα

του, τα οποία μερικές φορές συγκαταλέγονται συμβολικά. Έτσι, σε μια σύγκρουση του πραγματικού με το γραμμικό, τα σύμβολα προβάλλονται ως «ανάγλυφα» (Λοΐζου & Δανός, 2009, σελ. 10).

Στη *Νεκρή Φύση* (Εικ. 40) με αχλάδια, μπανάνα, φρουτιέρα και μπουκάλι κρασιού, τα παραστατικά μοτίβα λειτουργούν ως ερωτικό υπονοούμενο και πετυχαίνουν να αιχμαλωτίσουν το βλέμμα, προβαλλόμενα μπροστά στο διαγραμμισμένο τοπίο. Στο έργο *Εγκυμοσύνη* (Εικ. 41) πετυχαίνει με έναν ασκητικό πλουραλισμό να εξυψώσει ένα θέμα τόσο απλό (σχηματικά) όπως η φουσκωμένη κοιλιά, αλλά και τόσο σημαντικό για την ίδια τη δημιουργία, και να πετύχει με την έμφαση στον όγκο, την προβολή της κάθε γραμμής χωριστά, αλλά και του συνόλου (Λοΐζου & Δανός, 2009, σελ. 10).

Οι γυναικείες φιγούρες στο έργο *Δύο Κορίτσια* (Εικ. 42) «σαν άλλες μέδουσες, με αντρικά σεξουαλικά όργανα στο κεφάλι, σύμβολα ‘αγιότητας’ και ‘ανηθικότητας’, προβάλλουν ως διαμαρτυρία και κριτική για τη σύγχρονη κοινωνία» (Λοΐζου & Δανός, 2009, σελ. 10). Από τη μια, τα αντρικά σεξουαλικά όργανα στα κεφάλια των δύο γυναικείων μορφών και ο τρόπος που προβάλλονται τα στήθη τους τις καθιστά σύμβολα σεξουαλικότητας και από την άλλη, οι κύκλοι γύρω από τα κεφάλια τους ωσάν φωτοστέφανα αναδεικνύουν μιαν αγνότητα. Η αγνότητα αυτή θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως η επιθυμία του γυναικείου φύλου για διαφυγή από τον ρόλο του παθητικού αντικείμενου πόθου και ικανοποίησης του αντρικού φύλου.

Ο Λευτέρης Οικονόμου (1930-2007) ανήκει, επίσης, στη δεύτερη γενιά της νεότερης κυπριακής τέχνης. «Ακολούθησε τον δικό του μοναχικό δρόμο στα μονοπάτια της τέχνης και ασχολήθηκε, σε υπέρμετρο βαθμό και με πολλή αγάπη, κυρίως με τη ζωγραφική, αλλά και τη γλυπτική και τη χαρακτική» (Λοΐζου & Δανός, 2009, σελ. 100). Στα έργα του *Όρθιο γυμνό* (Εικ. 43) και *Ξαπλωμένο γυμνό* (Εικ. 44) προβάλλει τη θηλυκότητα και τη σεξουαλικότητα ως στοιχεία που ελκύουν τους άντρες θεατές. Οι δύο

γυναίκες (κυρίως η γυναίκα στο δεύτερο έργο) προσφέρονται ως παθητικά αντικείμενα πόθου και ευχαρίστησης των αντρών, χωρίς το βλέμμα τους να συναντά το βλέμμα του θεατή, αφού στο πρώτο έργο παρουσιάζεται η οπίσθια όψη της γυναίκας και στο δεύτερο τα μάτια της γυναίκας είναι κλειστά.

«Τα πολιτικο-στρατιωτικά γεγονότα του 1974 ανέτρεψαν βίαια (μαζί με όλα τα άλλα) και τη μέχρι τότε πορεία της τέχνης». Στη δεκαετία του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970 αρκετοί καλλιτέχνες επιχείρησαν το «συγχρονισμό» της κυπριακής τέχνης με τις διεθνείς εξελίξεις. Αυτές οι προσπάθειες, όμως, ανακόπηκαν από τα γεγονότα του 1974. Αργότερα, πολλοί από τους καλλιτέχνες, που στη δεκαετία του 1960 είχαν ενασχοληθεί μόνο με τα ανεικονικά ιδιώματα, κατευθύνθηκαν προς την εικονική, κυρίως ανθρωποκεντρική ζωγραφική. Αυτό το φαινόμενο δεν βρισκόταν σε αντίθεση με τις διεθνείς εξελίξεις της τέχνης, αλλά η διαφορά μεταξύ των εξελίξεων στην Κύπρο με τις αντίστοιχες διεθνείς συνίσταται στο ότι μερικοί καλλιτέχνες επανήλθαν σε πιο συντηρητικές εκφράσεις, «αποδεικνύοντας ότι η υιοθέτηση πιο σύγχρονων τάσεων υπήρξε μια μάλλον επιφανειακή εξερεύνηση, επιβεβλημένη εν πολλοίς από εξωτερικούς παράγοντες» (Δανός, 2008, σελ. 4).

2.3 Φύλο και σεξουαλικότητα στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή

Στη μετά το 1974 εποχή δύσκολα μπορούν να γίνουν αναφορές σε κοινά χαρακτηριστικά ομάδων ή «γενεών». Οι σύγχρονοι Κύπριοι καλλιτέχνες, γεννημένοι περίπου από το 1940 και μετά, ακολούθησαν «μοναχικές» πορείες, στα χρόνια μέχρι τη δεκαετία του 1990. Με την κατάσταση στην οποία βρέθηκε η κυπριακή τέχνη από το 1980 και μετά, τη βίαιη ανατροπή και αποκοπή της από τις προσπάθειες για «συγχρονισμό» με τις διεθνείς εξελίξεις της τέχνης, εξαιτίας των γεγονότων του 1974, οι νεότεροι καλλιτέχνες μπόρεσαν να ακολουθήσουν ατομικές κατευθύνσεις, χωρίς να νιώθουν ότι τους ασκείται πίεση για να εναντιωθούν σε κάποιο κατεστημένο (Δανός, 2008, σελ. 4, 5).

Ο Αντρέας Καραγιάν (1943) είναι ένας από τους καλλιτέχνες που ανήκουν στη σύγχρονη γενιά της κυπριακής τέχνης. Στα έργα του Καραγιάν κυριαρχεί το αντρικό φύλο. Το εσωτερικό φως σε σκούρους τόνους σε θέματα του Καραγιάν απεικονίζει ψυχολογικές καταστάσεις ανθρώπων που οι περιστάσεις τους έκλεισαν σε μικρούς χώρους με έντονη ερωτική ατμόσφαιρα, η οποία μπορεί να πηγάζει από την απουσία ερωτικής ικανοποίησης (Γαϊτής, 2002, σελ. 4). Ο Καραγιάν ζωγραφίζει άντρες δίνοντας έμφαση στις περιθωριοποιημένες κατηγορίες σεξουαλικών ταυτοτήτων, όπως είναι οι ομοφυλόφιλοι άντρες.

Οι άντρες του Καραγιάν είναι σκούροι, μελαχρινοί, φοινικικής καταγωγής, ψηλόλιγνοι με σχιστά μάτια. Ανατολίτες, και μέσα στο ανεξιχνίαστο βλέμμα τους παίζεται ένα αρχετυπικό ερωτικό παιχνίδι υψηλής θερμοκρασίας. Τα πρόσωπά τους δεν χαμογελούν. Οι άντρες του είναι στυφοί, επιθετικοί, αγέλαστοι. Τιμωροί. Ύπουλα θα ζητήσουν την κεφαλή μας επί πίνακι, για τις ονειρώξεις που οι ίδιοι επίμονα προκάλεσαν. Μια μικρογραφία κοινωνικών προκαταλήψεων, όπου το αρσενικό, απόλυτος κυρίαρχος του σύμπαντος, ναρκισσεύεται με την εικόνα του ερωτοτροπώντας μαζί της· ολοκληρώνοντας μια βουβή ομοφυλόφιλη σχέση με το είδωλό του, υπό την προϋπόθεση ότι δεν θα ειπωθεί τίποτα με το όνομά του (Αγγελάκης, 1989, σελ. 65).

Χαρακτηριστικά παραδείγματα από τέτοια έργα του Καραγιάν είναι: *Το βλέμμα* (Εικ. 45), *Στρατιώτης και γυμνό* (Εικ. 46), *Το αγόρι με την πράσινη φανέλα* (Εικ. 47) και *Οι τέσσερις εποχές* (Εικ. 48).

Ο Αργύρης Κωνσταντίνου (1955) είναι άλλος ένας καλλιτέχνης της σύγχρονης κυπριακής τέχνης. Η τελευταία δουλειά του Κωνσταντίνου με τίτλο «Μνήμες Αθωότητας» ταξιδεύει τους θεατές πίσω στα χρόνια της παιδικής τους ηλικίας, της αθωότητας και στην εποχή των «παιχνιδιών της γης», τότε που το λίγο ήταν αρκετό, χωρίς παράπονα. Το φορμαλιστικό πλαίσιο των έργων του έγκειται στο κάδρο-κουτί. Το έργο του *Κούκλες νύφες* (Εικ. 49) περιλαμβάνει κούκλες-νύφες συμβολίζοντας τα δώρα που έδιναν παλιά οι νονές στις βαφτιστήρες τους, στα πρώτα τους γενέθλια. Οι κούκλες αυτές, έχοντας πάνω τους σταυρουδάκια και φυλαχτά, συμβόλιζαν τον προορισμό των γυναικών, μέσα από το γάμο και τη μητρότητα. Οι κούκλες μοιάζουν με πραγματικά αντικείμενα εποχής, ενώ στην πραγματικότητα είναι σημερινά παιχνίδια που ο Κωνσταντίνου έντυσε με το δικό του τρόπο, με δαντέλες και παλιά υφάσματα (Δανός, 2003, σελ. 4, 7). Έτσι, διαφαίνεται η «φυσική» μοίρα της γυναίκας, που ήταν να παντρεύεται, να κάνει παιδιά και να φροντίζει το σπίτι και την οικογένεια.

Στα έργα του Κωνσταντίνου από τη σειρά *Νύφες*, χαρακτηριστικά παραδείγματα των οποίων οι νύφες στις Εικόνες 50 και 51 κυριαρχεί το άσπρο και το μαύρο, υποδεικνύοντας ότι η μνήμη δεν έχει χρώμα και το παρελθόν καθίσταται μια αδιόρατη θλίψη. Οι μορφές στα έργα αυτά «μοιάζουν να μαρμάρωσαν μέσα στο χρόνο, ακινητοποιημένες για πάντα σε εκείνο το κλάσμα του δευτερολέπτου». Πίσω από την ασπρόμαυρη εικόνα κρύβεται η αγωνία της φθοράς. Η νύφη, η νέα γυναίκα, στο μέλλον θα υποκύψει στα κτυπήματα του βιολογικού χρόνου. Το ασπρόμαυρο γυρίζει πίσω τη μνήμη, στο παρελθόν των ανθρώπων, και στη συγκεκριμένη περίπτωση των γυναικών, δημιουργώντας ένα στενάχωρο κλίμα για αυτά που έζησαν στο παρελθόν (Γεωργής, 2003,

σελ. 56). Οι γυναίκες όταν βλέπουν μετά από πολλά χρόνια μια φωτογραφία από το γάμο τους αναπολούν και σκέφτονται πώς ήταν και πώς έγιναν. Τότε ήταν νέες, ενώ στο παρόν τα σημάδια του χρόνου είναι εμφανή στο πρόσωπο και το σώμα τους. Επίσης, σκέφτονται το έργο τους ως μητέρες, αν έδωσαν καλή ανατροφή στα παιδιά τους. Όταν αναγνωρίζεται το έργο τους νιώθουν ευτυχισμένες, αλλά όταν η κοινωνία τις απορρίπτει και τις περιθωριοποιεί νιώθουν απογοητευμένες και δυστυχισμένες.

Ο Ρήνος Στεφανής (1958) είναι και αυτός ένας καλλιτέχνης που το έργο του ανήκει στη σύγχρονη κυπριακή τέχνη. Η ζωγραφική παραγωγή του Στεφανή ξεκινά στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1980. Η δουλειά του Στεφανή χαρακτηρίζεται από έναν αισθησιασμό, ο οποίος σε πρώτο επίπεδο αφορά στην τεχνοτροπία και στα χρώματα και σε δεύτερο επίπεδο στη θεματογραφία των έργων. Η ώριμη δουλειά του (από το 1998 μέχρι σήμερα) χαρακτηρίζεται από μια ελευθερία, «τόσο στην τοποθέτηση του υλικού στη ζωγραφική επιφάνεια, όσο και στο σχέδιο, όπως και στον φαινομενικά αφελή (ναΐφ) χαρακτήρα των απεικονιζόμενων θεμάτων». Σχετικά με τη θεματογραφία των έργων, ο αισθησιασμός αφορά στον ερωτισμό και στη σεξουαλικότητα που χαρακτηρίζονται πολλές «Ερωτικές» του εικόνες, ένας «πρωτόγονος» και «αγνός» ερωτισμός και μια άμεση, «φυσική» σεξουαλικότητα. Ωστόσο, ο αισθησιασμός αυτός αφορά και στα έμμεσα ερωτικά ή σεξουαλικά έργα, όπου η σχεδόν μόνιμη γυμνότητα των μορφών προβάλλει τον άνθρωπο στην κυριότερη του κατάσταση ύπαρξης, που προέρχεται από «στρώματα πολιτιστικών συμβατοτήτων», έστω και αν οι μορφές βρίσκονται σε ένα περιβάλλον που έχει έντονη ανθρώπινη παρέμβαση (Δανός, 2008, σελ. 4, 6).

Η γυμνή ανθρώπινη μορφή γίνεται το σύμβολο και ο φορέας της (παν)ανθρώπινης συνθήκης. Ανάμεσα στις εικόνες ζευγαριών (ερωτικών και μη) και σε αυτές μεγαλύτερων ομάδων, ξεχωρίζει μια μοναχική φιγούρα – του αρσενικού φύλου (το άλλο εγώ του καλλιτέχνη;) ως ακροβάτης, ως ταξιδιώτης ή ως χορευτής. Ο ακροβάτης προσπαθεί να ισοροπήσει σε τεντωμένο σχοινί, σε πόζα κωμική,

άβολη και περίεργη, σε προσπάθεια μάλλον καταδικασμένη, αλλά για την ώρα, μετέωρη. Ενίοτε η μορφή αυτή εμφανίζεται στον ρόλο του φυτευτή – σε κυριολεκτική, αλλά και μεταφορική προσπάθεια αναζωογόνησης του κόσμου – αλλά συχνότερα παίρνει τη μορφή του οδοιπόρου, που «ντυμένος» μόνο με αντιασφυξιογόνο μάσκα, μεταφέρει για αποσκευή πριονισμένο κορμό δέντρου – ό,τι απέμεινε από κατεστραμμένο ή «αναπτυγμένο» (για οικονομικό κέρδος) περιβάλλον. Το υπομάλης κομμάτι δέντρου συχνά υποδηλώνει κορμό ανθρώπινο – σώμα χωρίς άκρα – και φέρει χαραγμένη καρδούλα! Πικρό χιούμορ, σαρκασμός και συμπάθεια μαζί, για τον φαινομενικά με αποφασιστικότητα πορευόμενο ταξιδιώτη, μα ο προορισμός αβέβαιος όσο και άγνωστος: στο άκρως καυστικό *Αναχώρηση* (2005), δύο φιγούρες με γυρισμένες τις πλάτες (σαν πτυχές του ίδιου του εαυτού) «αναχωρούν» εξίσου εμφατικά προς ακριβώς αντίθετες κατευθύνσεις, κρατώντας από τις άκρες το ίδιο κομμάτι ξύλου (Δανός, 2008, σελ. 6).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα των έργων του Στεφανή με θέμα την ακροβασία είναι ο *Άσπρος ακροβάτης* (Εικ. 52), όπου ο ακροβάτης προσπαθεί να σταθεροποιηθεί σε ένα «τεντωμένο σχοινί, σε πόζα κωμική, άβολη και περίεργη» (Δανός, 2008, σελ. 6), αλλά η προσπάθειά του δεν έχει αποτέλεσμα. Πιστεύω ότι το σχοινί συμβολίζει την κοινωνία που διαχωρίζει τους ανθρώπους και αφήνει κάποιους από αυτούς στο περιθώριο, γιατί θεωρούνται «διαφορετικοί» (διαφορά φύλου, ηλικίας, κοινωνικής τάξης, μόρφωσης, θρησκείας, φυλής). Στην ουσία, όμως, σύμφωνα με αυτό που υποστήριξε ο Φεμινισμός, οι άνθρωποι δεν είναι περιθωριοποιημένοι επειδή είναι διαφορετικοί, αλλά έγιναν διαφορετικοί από την περιθωριοποίηση (Beasley, 2005, σελ. 23, μετάφραση δική μου). Έτσι, ο ακροβάτης προσπαθεί να επιβιώσει σε μια κοινωνία που τον αγνοεί και δεν ενδιαφέρεται για αυτόν. Στο έργο *Φυτευτής της Κισσόνεργας* (Εικ. 53) η μορφή του ακροβάτη μετατρέπεται σε μορφή φυτευτή που προσπαθεί φυτεύοντας να συμβάλει άμεσα στην προστασία του περιβάλλοντος και έμμεσα να αλλάξει τον κόσμο. Η αλλαγή του κόσμου έγκειται στη διαμόρφωση της κοινωνίας δίνοντας την απαραίτητη σημασία και προσοχή στους ανθρώπους που βρίσκονται στο περιθώριο, που θεωρούνται «άλλοι» και

«διαφορετικοί». Έτσι, όλοι οι άνθρωποι θα είναι «ίδιοι» και θα τυχαίνουν ίσης αντιμετώπισης, χωρίς υποτίμηση, διακρίσεις και περιφρόνηση.

Σε ένα άλλο έργο, *Ταξιδιώτης με κορμό δέντρου* (Εικ. 54), η μορφή του ακροβάτη «παίρνει τη μορφή του οδοιπόρου, που ‘ντυμένος’ μόνο με αντιασφυξιογόνο μάσκα, κουβαλά για αποσκευή πριονισμένο κορμό δέντρου» (Δανός, 2008, σελ. 6). Ο ταξιδιώτης-οδοιπόρος είναι τόσο αγανακτισμένος από το κοινωνικο-οικονομικό περιβάλλον του που φεύγοντας φορεί αντιασφυξιογόνο μάσκα για να μην αναπνέει άλλο από τον αέρα αυτού του περιβάλλοντος, παίρνοντας μαζί του μόνο έναν πριονισμένο κορμό δέντρου. Ο κορμός αυτός συμβολίζει ό,τι απέμεινε από το κοινωνικο-οικονομικό περιβάλλον του ταξιδιώτη-οδοιπόρου και το παίρνει μαζί του με την ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον, όπου η φτώχεια και τα κοινωνικά προβλήματα θα αντιμετωπίζονται, χωρίς να θεωρούνται απειλή για τη δύναμη και την εξουσία. Παρόμοιο μήνυμα θέλει να δώσει και το έργο *Αναχώρηση* (Εικ. 55). Εδώ, οι δύο μορφές φεύγουν με αντίθετο προσανατολισμό, κρατώντας το ίδιο κομμάτι ξύλου. Οι δύο μορφές, σαν ένας εαυτός, συμβολίζουν την αναποφασιστικότητα του ανθρώπου που θέλει να ξεφύγει από το άσχημο παρόν του, μη ξέροντας ποιο δρόμο να ακολουθήσει για μια νέα, καλύτερη αρχή. Το ερωτικό ζευγάρι στο *Ερωτικό του καλοκαιριού* (Εικ. 56) «μοιάζει σαν παγωμένο στο χρόνο στιγμιότυπο αρχέγονης τελετουργίας, ξένης προς την εποχή μας», καθώς η μορφή του χορευτή στο *Χορευτής σε μαύρη βρύση* (Εικ. 57) εμφανίζεται ως «φιγούρα από ζεϊμπέκικο χορό». Ο χορευτής εδώ, όπως και ο ακροβάτης, ο φυτευτής, ο ταξιδιώτης-οδοιπόρος-αναχωρητής, μοιάζουν με μορφές αποκλεισμένες σε ένα «αέναο κύκλο, χωρίς λυτρωμό». Γενικά, τα έργα του Στεφανή είναι «εικόνες-συνθέσεις από έναν κόσμο γνώριμο μα και ξένο-αποξενωμένο» (Δανός, 2008, σελ. 7).

Η Ευγενία Βασιλούδη (1962), Κύπρια σύγχρονη καλλιτέχνης, επικεντρώνεται στη «γυναικεία, γυναικοκεντρική, θηλυκή και φεμινιστική» τέχνη. Η χαρακτηριστική είναι το είδος

της τέχνης της. Η ενασχόλησή της με γυναικεία ζητήματα διαφαίνεται από το έργο *Καθισμένη φιγούρα* (Εικ. 58), όπου η τεραστίων διαστάσεων, γυμνή γυναικεία φιγούρα κυριαρχεί στο ασαφές σχηματισμένο τοπίο. Το χρώμα του χαλκού θυμίζει το καφέ της γης. «Η διαπραγμάτευση του γυναικείου σώματος παραπέμπει, σε σχέση με τον όγκο και τη φόρμα, στον αισθησιασμό, τη σαρκικότητα και το συμβολισμό γονιμότητας προϊστορικών αγαλματιδίων». Η ίδια απόδοση της θηλυκής φιγούρας ισχύει και για το έργο *Δήμητρα* (Εικ. 59), όπου η γυναικεία μορφή κυριαρχεί στη σύνθεση, χωρίς συγκεκριμένο τοπίο ή φόντο (Δανός, 2004, σελ. 34, 36). Με αυτά τα έργα δίνεται έμφαση στον πολυδιάστατο ρόλο του γυναικείου φύλου στην κοινωνία. Η γυναίκα παντρεύεται, δίνει ζωή (γεννώντας), αναλαμβάνει το σπίτι και ο άντρας περιμένει από αυτή να τον ευχαριστεί. Ο άντρας έχει τη δύναμη, ενώ η γυναίκα είναι εγκλωβισμένη στο περιθώριο, προσπαθώντας να απεγκλωβιστεί. Ωστόσο, ο ρόλος της ως πηγή τροφής-ζωής της είναι σπουδαίος για ολόκληρη την ανθρωπότητα.

Ο Αντρέας Παρασκευά (1962) στο έργο του *Μόνο για Άντρες* (Εικ. 60) μεταφέρει τη βία και την εκμετάλλευση από την ιδιωτική συνεύρεση στο δημόσιο-ιδιωτικό χώρο του καμπαρέ. Η γυναίκα ως εκτεθειμένο και εγκλωβισμένο αντικείμενο προσφέρεται στο βλέμμα και στη φαντασίωση του άντρα, ο οποίος είναι το υποκείμενο. Παρά την «εξουσία» του άντρα, η δύναμή του χάνεται από την απόσταση που τον χωρίζει από το αντικείμενο του πόθου, τη γυναίκα, αλλά χάνεται και από το αντρικό πλήθος. Έτσι, δεν επιτρέπεται στον άντρα-θεατή να ασκήσει τη δύναμη του βλέμματός του και, επιπρόσθετα, υποχρεώνεται να αρνηθεί την όποια ταύτισή του με τους άντρες-θεατές του γυναικείου σώματος, που απεικονίζονται στο έργο (Δανός, 2003, σελ. 8). Σε αυτό το έργο είναι φανερό ότι το γυναικείο φύλο συνδέεται άμεσα με έναν ισχυρό οπτικό και ερωτικό αντίκτυπο. Η γυμνή παρουσία του γυναικείου φύλου λειτουργεί ως μέσο ευχαρίστησης και ικανοποίησης του αντρικού φύλου, αλλά και ως περίπτωση στην οποία η γυναίκα έχει το

πάνω χέρι και αποφασίζει για το αν θα επιτρέψει ή όχι στο αντρικό βλέμμα να την παρακολουθήσει με ηδονοβλεψία.

Άλλη μία καλλιτέχνης που ανήκει στη σύγχρονη γενιά της κυπριακής τέχνης είναι η Κλίτσα Αντωνίου (1968). Μια βαθιά ριζωμένη απόγνωση χαρακτηρίζει την τέχνη της Αντωνίου, αφού η ίδια είναι πρόσφυγας, εκτοπισμένη από τον τόπο που γεννήθηκε, εξαιτίας της τουρκικής εισβολής του 1974. Το κόκκινο χρώμα μέσα στα έργα της συμβολίζει το τραύμα και την αδικία του διωγμού. Η στερεότυπη και εξιδανικευμένη εικόνα της γυναίκας αμφισβητείται από την παρουσία της γυμνής γυναικείας φιγούρας, που ελκύει και απωθεί, ταυτόχρονα, στον ίδιο βαθμό. Κάποτε εκφράζει το σωματικό και ψυχολογικό πόνο, τυλιγμένη με επιδέσμους, αβοήθητη και δεμένη με την αποξένωση και τον πόνο της (Ουάτσον, 2002, σελ. 16). Στο έργο της Αντωνίου το ανθρώπινο σώμα κάποιες φορές παρουσιάζεται κομματιασμένο για να προβάλλεται ως φορέας φυσικής παρουσίας που διαφέρει από την παραδοσιακή παραστατική εικονογραφία (Νικήτα-Λογγίνου, 2002, σελ. 45).

Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων έργων της Αντωνίου είναι το έργο *Ιχνηλατώ* (Εικ. 61), *Μελίρρυτη σκέψη* (Εικ. 62), *Αναγκαιότητα Μνήμης* (Εικ. 63) και *Χαρτογραφίες 4* (Εικ. 64). Στα έργα αυτά το γυναικείο γυμνό σώμα λειτουργεί ως σύμβολο πόνου και αγανάκτησης για την τραγική απώλεια και το ξεριζωμό που προκάλεσαν τα γεγονότα του 1974. Για άλλη μια φορά το γυναικείο φύλο προβάλλεται – από γυναίκα καλλιτέχνη, που βίωσε και η ίδια τον πόνο και του ξεριζωμού – ως προσωποποίηση ολόκληρης της Κύπρου και σύμβολο της οδύνης της.

Η Γιούλα Χατζηγεωργίου (1968) είναι και αυτή μία σύγχρονη Κύπρια καλλιτέχνης. Η δουλειά της Χατζηγεωργίου χαρακτηρίζεται από μια συνέχεια και συνέπεια. Η στάση της απέναντι στην τέχνη μοιάζει με καλλιτέχνες που δημιουργούν «μεγάλη τέχνη». Βασικό γνώρισμα της τέχνης της αποτελεί η πρωτότυπη εμπνευσμένη

ιδέα. Η συμβολή της τεχνολογίας στηρίζει όλα τα έργα της, όπως «ένα απαλό θρόισμα, το ξέφτισμα της ύλης, το ρυτίδωμα του υγρού, το στάξιμο της σταγόνας, το φως μιας λάμπας ή ένα μοτεράκι». Το έργο της *Λουτρό της Αφροδίτης* (Εικ. 65), πρόκειται για μια εγκατάσταση (installation), όπου ένα καλούπι του κεφαλιού της Αφροδίτης από αλάτι, σε φυσικό μέγεθος, βρίσκεται τοποθετημένο στο πάτωμα. Κάθε ένα ή δύο λεπτά πέφτει μια σταγόνα νερού στην αλάτινη μάζα του κεφαλιού, με επακόλουθο το κεφάλι να λιώνει αργά και βασανιστικά. Το έργο αυτό είναι εντελώς συμβολικό, περικλείοντας «πολλούς ιδεολογικούς συνειρμούς». Το φρικτό βασανιστήριο της σταγόνας λειτουργεί ως υπαινιγμός για τα διαχρονικά δεινά της Κύπρου. Το αλάτινο κεφάλι εξαφανίζεται μετά από ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, μετά από τις σταδιακές αλλοιώσεις και παραμορφώσεις, και έτσι το προσωρινό έργο παύει να υπάρχει (Τσίκουτα, 2003, σελ. 4, 5). Σε μια άλλη εκδοχή του έργου (Εικ. 66) υπάρχουν περισσότερα από ένα κεφάλια. Έτσι, το μαρτύριο της σταγόνας έχει θεατές. Τα κεφάλια, το ένα απέναντι από το άλλο, γίνονται μάρτυρες της εξαφάνισής τους (Δανός, 2010, σελ. 1). Το έργο αυτό είναι εμπνευσμένο από τα τραγικά γεγονότα του 1974 (όπως και πολλά έργα της σύγχρονης κυπριακής τέχνης), τα οποία συγκλόνισαν ολόκληρη την Κύπρο. Το κεφάλι της Αφροδίτης αντιπροσωπεύει την Κύπρο, αλλά και τον πόνο και το θρήνο των γυναικών της Κύπρου.

Η Δέσποινα Χρίστου (1973) στο έργο *Άντρας-Γυναίκα, Γυναίκα-Άντρας* (Εικ. 67) έφτιαξε το δικό της κόσμο, όπου οι ανατροπές του φύλου και της σεξουαλικότητας τοποθετούνται άμεσα στο κοινωνικό, πολιτικό και εθνικό περιβάλλον. Η δυναμική, κεντρική φιγούρα, το σώμα του τραβεστί, ως «υποκείμενο υπέρβασης όσο και συνύπαρξης των σεξουαλικών ταυτοτήτων», προσπαθεί να αποδράσει, ίσως από το ίδιο του το σώμα, το οποίο, όμως, δεν μπορεί να ξεπεράσει. Αυτό φαίνεται από την έντονα τονισμένη «υλικότητά» του (Δανός, 2003, σελ. 9). Η πτώση του ομοφυλόφιλου άντρα συμβολίζει τη

χωρίς αποτέλεσμα προσπάθεια του να ξεφύγει από το περιθώριο, αφού η κοινωνία τον έχει αποκλείσει.

Στη σύγχρονη γενιά της κυπριακής τέχνης ανήκει και η Μελίτα Κούτα (1974). Το έργο της Κούτα είναι πολυδιάστατο και πολύπλευρο. Η επιθυμία της για αναζήτηση την κατευθύνει να επεξεργάζεται εικόνες και υλικά. Διαπερνά το πραγματικό με το φανταστικό και προβάλλει το άγνωστο και ξένο ως γνωστό και οικείο, παρουσιάζοντας νέα δεδομένα για να τονίσει την προσωρινότητα του ανθρώπινου όντος. Το ανθρώπινο όν «αφυδατώνεται» όπως και η γη. Η ζωή έχει αρχή και τέλος. Η «αφυδάτωση» και η σκασμένη γη, ως καταστροφικό δίκτυ, στρόβιλος ή χάρτης διαφυγής, στέλνουν το μήνυμα ότι «από τον άνθρωπο μέχρι τη γη ό,τι γεννιέται, πεθαίνει» (Κούτα, 2002, σελ. 28, 30). Η Κούτα με τα έργα της επιδιώκει να προβάλλει το αναπόφευκτο της ανθρώπινης ύπαρξης, το τέλος, το θάνατο. Αυτό το τέλος είναι για όλους, ανεξαρτήτου φύλου και δύναμης. Άντρες-γυναίκες, πλούσιοι-φτωχοί, δυνατοί-αδύνατοι, όλοι το ίδιο τέλος έχουν, το θάνατο. Όπως η γη καταστρέφεται, έτσι και ο άνθρωπος πεθαίνει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το *Κέντρο του Σύμπαντος* (Εικ. 68).

Όπως αναφέρει η ίδια, από συνεντεύξεις της στον τύπο:

Αυτές οι εικόνες και σκέψεις και αυτά τα στοιχεία συνθέτουν ένα έργο βασισμένο στους αιώνιους φυσικούς νόμους, αλλά και στη σύγχρονη πραγματικότητα. (...) Η κόκκινη γραμμή γίνεται ο τροφοδότης της ζωής. Η φλέβα ή το αγγείο κάνουν την ανθρώπινη ύπαρξη να φαίνεται ότι βγαίνει από «κλινικό εργαστήριο». Ο κόκκινος σταυρός σε λευκή επιφάνεια ή ο λευκός σταυρός σε κόκκινη επιφάνεια, μεταφέρουν την ανθρώπινη ύπαρξη από τη γήινη της κατάσταση στη μεταφυσική της διάσταση, υπενθυμίζοντας την εφήμερη, εύθραυστη και φτιαχτή φυσική υπόστασή της. (...) Η προσπάθεια σύνδεσης και επικοινωνίας, φυσικού και μεταφυσικού είναι η ενδόμυχη αναζήτηση τρόπων και μεθόδων ερμηνείας και αντιμετώπισης του χάους (Κούτα, 2002, σελ. 30).

Συγκεκριμένα παραδείγματα είναι το *Πίστεψε αυτό* (Εικ. 69) και *Πίστεψε κι' αυτό* (Εικ. 70). Σε αυτά τα συμβολικά έργα, από τη μια, διαφαίνεται το εφήμερο της ανθρώπινης ύπαρξης και, από την άλλη, η προσπάθεια για μετάβαση σε μια μεταφυσική κατάσταση. Η προσπάθεια αυτή επιχειρεί να απομακρύνει τη φθορά και το χάος της ανθρώπινης ζωής.

Η Μαρία Κουδουνά (1974) είναι μια νέα, σύγχρονη καλλιτέχνης. Η ανθρωπομορφική θεματολογία της Κουδουνά αναφέρεται σε έναν τραγικό κόσμο του σήμερα, όπου ο άνθρωπος σαν μια δραματική και πληγωμένη ύπαρξη ζει σε ένα περιβάλλον με σημάδια οικολογικής και ψυχικής καταστροφής. Οι ανθρώπινες μορφές, στα έργα της Κουδουνά, παλεύουν να ξεφύγουν από το αδιέξοδο της επικοινωνίας τους και «σαν αρχέτυπες μορφές να ξαναβρούν την πρωτογενή σχέση του έρωτα, της γέννησης και του θανάτου». Η απεικόνιση τοπίων, δέντρων, πουλιών, ήλιων και ανθρωπόμορφων σκιών περικλείει τον κίνδυνο εξαφάνισης μιας ολοκληρωμένης ζωής. Ο κόσμος της ζωγραφικής της Κουδουνά είναι συνάμα σκληρός και τρυφερός, άμεσος και δυνατός και «μέσα από μια χρωματική πανδαισία γεμάτος πραγματικά αισθήματα», που αντικατοπτρίζει πραγματικές, βαθιές και διαχρονικές αλήθειες της ζωής (Ψυχοπαίδης, 2003, σελ. 8). Σε ένα από τα έργα της Κουδουνά από το 1997-98 (Εικ. 71) μέσα σε ένα χαώδες περιβάλλον, σύμβολο της άδικης κοινωνίας που περιθωριοποιεί τους ανθρώπους, οι δύο ανθρώπινες φιγούρες, αντρική και γυναικεία φιγούρα, προσπαθούν να αγαπηθούν. Επίσης, σε άλλο ένα άτιτλο έργο της από το 1998 (Εικ. 72) η όλη απεικόνιση συμβολίζει την κοινωνική κατάπτωση μέσα στην οποία οι άνθρωποι προσπαθούν να επιβιώσουν.

Η Μαρία Περεντού στο έργο της *Αζήτητη σε χορό* (Εικ. 73) παρουσιάζει μια νεαρή γυναίκα, η οποία βιώνει αντιφατικές, ψυχοσυναισθηματικές εμπειρίες. Το σώμα της βρίσκεται σε μια αγέρωχη πόζα και προσφέρεται στο βλέμμα και στην επιθυμία του άλλου, όμως μένει στα αζήτητα. Έτσι, το κεφάλι, αφύσικα γυρισμένο, αποστρέφεται το θεατή, προκαλώντας και τη δική του αποστροφή. Ωστόσο, η εικόνα στον καθρέφτη (όχι το

πρόσωπο της, αλλά κεφάλι αρσενικού λιονταριού με ματωμένα μάτια) υποδεικνύει ότι η ίδια αρνείται και το δικό της βλέμμα (Δανός, 2003, σελ. 11). Το έργο αυτό υποδηλώνει την επιθυμία της γυναίκας να ξεφύγει από το ρόλο της να προσφέρεται παθητικά για ικανοποίηση και ευχαρίστηση του αντρικού βλέμματος, γενικά του αντρικού φύλου. Έτσι, ενώ ποζάρει κανονικά με το σώμα της, αρνείται να γυρίσει το κεφάλι της προς τον θεατή.

Όπως προαναφέρθηκε, μετά το 1974, και κυρίως από το 1980 και μετά, η κυπριακή τέχνη έπαψε να λειτουργά με γενιές και συγκριμένα χαρακτηριστικά και έγινε πιο προσωπική υπόθεση. Οι έννοιες του φύλου και της σεξουαλικότητας παρουσιάζονται υπό το πρίσμα προσωπικών διαπραγματεύσεων. Ο κάθε καλλιτέχνης διαπραγματεύεται τις έννοιες του φύλου και της σεξουαλικότητας από τη δική του σκοπιά και με βάση τα προσωπικά του βιώματα. Παρόλα αυτά, οι προσωπικές τους διαπραγματεύσεις για τις έννοιες του φύλου και της σεξουαλικότητας «συναντούν» σε αρκετές περιπτώσεις διεθνείς θεωρίες που αφορούν στο φύλο και στη σεξουαλικότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη και θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας

Όπως ανέφερα και στο πρώτο κεφάλαιο, η διάσταση του φύλου στις σύγχρονες Δυτικές κοινωνίες έγκειται σε μια ισχυρή σύνδεση μεταξύ αντρών και δημόσιας ζωής και μεταξύ γυναικών και οικογενειακής ζωής (Beasley, 2005, σελ. 11, μετάφραση δική μου). Είναι φανερό ότι αυτός ο διαχωρισμός ίσχυε και στην κοινωνία της Κύπρου στην εποχή της πρώτης γενιάς της κυπριακής τέχνης. Αυτό διαφαίνεται χαρακτηριστικά μέσα από έργα του Αδαμάντιου Διαμαντή, όπου παρουσιάζει τη γυναίκα στον παραδοσιακό της ρόλο, ως μητέρα και νοικοκυρά, απομακρυσμένη από την κοινωνία, και ο άντρας εμφανίζεται σε δημόσιους χώρους, ερχόμενος σε συναναστροφή με άλλους ανθρώπους. Έτσι, ο άντρας μπορούσε πιο εύκολα να κοινωνικοποιηθεί, ενώ η γυναίκα δεν είχε αυτή την ευκαιρία και ήταν πιο υποτιμημένη, αφού η θέση της ήταν να βρίσκεται στο σπίτι και να μεριμνά για την οικογένεια. Η παραδοσιακή γυναίκα της Κύπρου εργαζόταν και στα χωράφια, όπως φαίνεται από το έργο *Γυναίκες στο χωράφι* (Εικ. 17) του Τηλέμαχου Κάνθου.

Η θηλυκότητα και η σεξουαλικότητα της γυναίκας της προσδίδουν και ένα άλλο ρόλο, αυτό της ικανοποίησης και ευχαρίστησης του άντρα. Το γυναικείο γυμνό σε έργα ζωγραφικής είναι ο πιο αντιπροσωπευτικός τρόπος για ικανοποίηση του αντρικού φύλου. Έτσι, γυναικεία γυμνά του Γεώργιου Πολυβίου παρουσιάζουν το γυναικείο φύλο να προσφέρεται σχεδόν παθητικά για ευχαρίστηση του άντρα-θεατή, είτε το βλέμμα της γυναίκας που απεικονίζεται συναντά το βλέμμα του θεατή είτε όχι. Εδώ φαίνεται ότι, σύμφωνα με αυτό που υποστηρίζουν και οι διεθνείς θεωρίες για το φύλο και τη σεξουαλικότητα, το αντρικό φύλο αναζητεί ενεργά την ευχαρίστηση και το γυναικείο φύλο προσφέρεται παθητικά για ευχαρίστηση του αντρικού φύλου. Η εμφάνιση του γυναικείου φύλου, και συγκεκριμένα του γυναικείου γυμνού, ενσωματώνει ένα ισχυρό οπτικό και

ερωτικό αντίκτυπο από μέρους του αντρικού φύλου. Η Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, ως γυναίκα καλλιτέχνης, παρουσιάζει το γυναικείο γυμνό με το δικό της τρόπο, σύμφωνα με τον οποίο η γυναίκα δεν προσφέρεται παθητικά προς ευχαρίστηση του άντρα θεατή, αλλά του αρνείται τη δύναμη του βλέμματος.

Στη δεύτερη γενιά της κυπριακής τέχνης, η γυναίκα εμφανίζεται, με βάση τη θεωρία του Φεμινισμού, στην προσπάθειά της για απελευθέρωση και ένταξή της στην κοινωνία. Σε έργα της Καίτης Φασουλιώτου-Στεφανίδου όπως *Το βάθος του κόσμου* (Εικ. 29, 30, 32, 33) και *Σύνθεση* (Εικ. 34, 35, 36, 37) η γυναικεία μορφή προβάλλεται ως σύμβολο πόνου, αλλά και ως ένδειξη διαμαρτυρίας για την περιθωριοποίηση και την παραμέληση, στην οποία βρίσκεται εγκλωβισμένη η γυναίκα, και ως προσπάθεια για επικοινωνία και αναγνώριση. Την προσπάθεια της γυναίκας για επικοινωνία εκφράζει και ένας άντρας καλλιτέχνης από τη δεύτερη γενιά της κυπριακής τέχνης, ο Στέλιος Βότσης. Στα έργα του στις Εικόνες 38 και 39 το ντύσιμο των αντρών συμβολίζει τη δύναμη των αντρών, ενώ η γύμνια των γυναικών, η στάση του σώματος και οι χειρονομίες τους συμβολίζουν την περιθωριοποίησή τους και την ανάγκη τους για επικοινωνία. Σε αυτή την περίπτωση ένας άντρας καλλιτέχνης προβάλλει από τη μια τη δύναμη και την εξουσία των αντρών, σύμφωνα με την πατριαρχική δομή της κοινωνίας της Κύπρου, αλλά και της κοινωνίας γενικότερα, όπως υποστηρίζουν οι διεθνείς θεωρίες περί φύλου και σεξουαλικότητας, και από την άλλη προβάλλει φεμινιστικές αντιλήψεις σχετικά με την ανάγκη του γυναικείου φύλου για χειραφέτηση.

Στη σύγχρονη κυπριακή τέχνη οι καλλιτέχνες δημιουργούν έργα υπό το πρίσμα προσωπικών διαπραγματεύσεων των εννοιών του φύλου και της σεξουαλικότητας, οι οποίες συμβαδίζουν σε μεγάλο βαθμό με τις διεθνείς θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας. Ένας άντρας καλλιτέχνης, ο Αργύρης Κωνσταντίνου παρουσιάζει τον προορισμό της γυναίκας για γάμο και δημιουργία οικογένειας, μέσα από το έργο *Κούκλες*

νόφες (Εικ. 49), συμβαδίζοντας με τη θεωρία που υποστηρίζει ότι η γυναίκα λαμβάνει και ακολουθεί τη «φυσική» της μοίρα και προορισμό. Επίσης, εμφανίζονται περιπτώσεις που απεικονίζουν συμβολικά την περιθωριοποίηση όλων των ανθρώπων, αντρών και γυναικών, και όχι μόνο των γυναικών. Αυτή η περιθωριοποίηση στην κυπριακή κοινωνία συμβαδίζει με τη διεθνή θεωρία της περιθωριοποίησης των ανθρώπων όχι εξαιτίας της διαφορετικότητάς τους (διαφορά φύλου, ηλικίας, κοινωνικής τάξης, μόρφωσης, θρησκείας, φυλής), αλλά εξαιτίας της περιθωριοποίησης που προκάλεσε τη διαφορετικότητα των ανθρώπων. Έτσι, στα έργα του Ρήνου Στεφανή στις Εικόνες 52, 53, 54, 55, 56, 57 διαφαίνεται η προσπάθεια των ανθρώπων για επιβίωση και ένα καλύτερο αύριο. Αυτή η προσπάθεια και ο αγώνας των ανθρώπων για μια καλύτερη ζωή εμφανίζεται και στα έργα της Μαρίας Κουδουνά στις Εικόνες 71 και 72.

Υπάρχουν περιπτώσεις στη νεότερη κυπριακή τέχνη, και μάλιστα στην πρώτη γενιά, που δίνουν αξία στο έργο της γυναίκας στην κοινωνία, ως μέρος της κατασκευής προτύπων/ρόλων της γυναίκας από άντρες καλλιτέχνες και άντρες θεατές. Για παράδειγμα, ο Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου εξιδανικεύει τη μητρότητα σε έργα του και θεοποιεί την Κύπρια γυναίκα αγρότισσα παρουσιάζοντάς την ως Παναγία. Επίσης, ο Γιώργος Μαυροΐδης στο έργο του *Καθιστή κυρία* (Εικ. 19) παρουσιάζει τη γυναίκα ως πηγή ζωής με ένα διαφορετικό και δυναμικό τρόπο, μέσω φορμαλιστικών εντάσεων σχετικά με τη διαπραγμάτευση και την απεικόνιση του γυμνού. Ενώ ο Φεμινισμός επεδίωξε τη χειραφέτηση της γυναίκας κυρίως στη δεκαετία του 1960 και του 1970, η κυπριακή τέχνη παρουσιάζει ήδη από το 1933-36 δείγμα προσπάθειας εκσυγχρονισμού της γυναίκας σε έργο γυναίκας καλλιτέχνη από την πρώτη γενιά, *Στα χωράφια* (Εικ. 16) της Λουκίας Νικολαΐδου-Βασιλείου. Σε ένα μέρος του έργου καλλιτεχνών της δεύτερης γενιάς η ανθρώπινη φιγούρα, ακόμα και η γυμνή ανθρώπινη φιγούρα, αποτελεί κυρίως

φορμαλιστικό στοιχείο της σύνθεσης με αποτέλεσμα να αμβλύνονται οι όποιες ιδεολογικές αναφορές ή αναφορές σε φύλο και σεξουαλικότητα.

Στη δεκαετία του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970 έγιναν προσπάθειες για να συμβαδίσει η κυπριακή τέχνη με τις διεθνείς εξελίξεις. Τα τραγικά γεγονότα του 1974, όμως, ανέκοψαν βίαια αυτές τις εξελίξεις και έτσι σε πολλά έργα η γυναίκα γίνεται σύμβολο του πόνου και της οδύνης ολόκληρης της Κύπρου. Εντούτοις, υπάρχουν ήδη περιπτώσεις από την πρώτη γενιά της κυπριακής τέχνης που επικεντρώνονται στον πόνο που προκάλεσαν τα γεγονότα που άρχισαν από το 1960 και κορυφώθηκαν το 1974. Τέτοια περίπτωση είναι το έργο *Σκληροί Χρόνοι: Δεκέμβρης '63* (Εικ. 18) του Τηλέμαχου Κάνθου.

Μετά το 1974 η κυπριακή τέχνη δεν συμβαδίζει αρκετά με τις θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας και ακολουθεί μια πορεία επηρεασμένη από τα γεγονότα του 1974 στην Κύπρο. Η γυναίκα εμφανίζεται περισσότερο και εντονότερα, κυρίως από γυναίκες καλλιτέχνες, ως σύμβολο του πόνου των γυναικών της Κύπρου και γενικότερα ολόκληρης της Κύπρου. Έργα της Κλίτσας Αντωνίου και της Γιούλας Χατζηγεωργίου που εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο (Εικ. 61, 62, 63, 64, 65, 66) είναι δείγματα της μετά το 1974 κυπριακής τέχνης. Παράλληλα, η Ευγενία Βασιλούδη επικεντρωμένη στη γυναικεία φιγούρα παρουσιάζει τη γυναίκα ως σύμβολο γονιμότητας (Εικ. 58, 59). Σε άλλες περιπτώσεις Κύπριοι καλλιτέχνες, όπως η Μελίτα Κούτα, ξεφεύγουν από τις συνήθεις θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας και εστιάζουν στο εφήμερο και το αναπόφευκτο της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά και στην προσπάθεια για απομάκρυνση της φθοράς από τη ζωή των ανθρώπων (Εικ. 67, 68, 69).

Η σύγχρονη κυπριακή τέχνη έχει να δώσει και δείγματα έργων στα οποία η γυναίκα ξεφεύγει από τη θεωρία του ρόλου της ως παθητικό θηλυκό που προσφέρεται για ευχαρίστηση του άντρα και αποφασίζει αυτή για το αν θα αφευθεί για την ικανοποίηση του

αντρικού βλέμματος. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το έργο *Μόνο για Άντρες* (Εικ. 60) του Αντρέα Παρασκευά και το έργο *Αζήτητη σε χορό* (Εικ. 73) της Μαρίας Περεντού. Επίσης, στη σύγχρονη κυπριακή τέχνη γίνεται αναφορά σε ζητήματα των θεωριών του φύλου και της σεξουαλικότητας που αφορούν στις περιθωριοποιημένες σεξουαλικές ταυτότητες (λεσβίες, ομοφυλόφιλοι, αμφιφυλόφιλοι). Έργα του Αντρέα Καραγιάν, που εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, δίνουν έμφαση στους ομοφυλόφιλους άντρες. Η Δέσποινα Χρίστου στο έργο της *Άντρας-Γυναίκα, Γυναίκα-Άντρας* (Εικ. 70) αναπαριστά συμβολικά την ανώφελη προσπάθεια ενός ομοφυλόφιλου άντρα να ξεφύγει από το περιθώριο στο οποίο η κοινωνία τον έχει εγκλωβίσει.

Καταλήγοντας, η σύγχρονη κυπριακή καλλιτεχνική παραγωγή διαπραγματεύεται με το δικό της ξεχωριστό τρόπο το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Σε αυτό συνέτεινε το ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον της Κύπρου. Η νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη χάραξε την πορεία της σχετικά με την απεικόνιση του φύλου και της σεξουαλικότητας μέσα από παραδοσιακές αντιλήψεις και προσωπικές διαπραγματεύσεις για το φύλο και τη σεξουαλικότητα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποσκοπούσε στη συγγραφή μιας ιστορικο-τεχνικής και θεωρητικής διατριβής πάνω στη νεότερη και σύγχρονη κυπριακή τέχνη στη βάση σύγχρονων θεωριών περί φύλου και σεξουαλικότητας. Χαρακτηριστικό της πρώτης γενιάς της κυπριακής τέχνης είναι η προβολή της γυναίκας ως πηγή ζωής και τροφής και η δήλωση του παραδοσιακού ρόλου της στην κοινωνία, η ενασχόλησή της με το σπίτι, την οικογένεια ή/και τη γεωργία. Επίσης, προβάλλεται η θηλυκή και σεξουαλική όψη της γυναίκας που ελκύει τους άντρες θεατές. Ο παραδοσιακός ρόλος της γυναίκας στην κοινωνία, η θηλυκότητα και η σεξουαλικότητά της συνδέονται άμεσα με τις έννοιες του φύλου και της σεξουαλικότητας. Έτσι, η πρώτη γενιά της κυπριακής τέχνης παρουσιάζει δείγματα που διαπραγματεύονται έννοιες του φύλου και της σεξουαλικότητας με διαφορά μεταξύ αντρών και γυναικών στην απεικόνιση του γυναικείου γυμνού, αφού άντρες καλλιτέχνες παρουσιάζουν παθητικά γυμνά, ενώ γυναίκες καλλιτέχνες προσδίδουν υπόσταση στη γυναίκα μέσα από γυμνά. Η προσπάθεια των καλλιτεχνών της δεύτερης γενιάς να συμβαδίσουν με τις διεθνείς εξελίξεις της τέχνης εμποδίστηκε από τα περιστατικά του 1974. Ενώ το γυναικείο φύλο, εκτός από τη θηλυκή και σεξουαλική του πλευρά, εμφανίζεται στην προσπάθειά του να χειραφετηθεί από το περιθώριο της κοινωνίας και την εξουσία των αντρών, σύμφωνα και με θεωρίες του Φεμινισμού, από το 1974 και μετά αρχίζει να εμφανίζεται περισσότερο ως σύμβολο και φορέας του πόνου που προκάλεσε η τουρκική εισβολή του 1974 στην Κύπρο. Έτσι, μετά το 1974 η κυπριακή τέχνη παύει να λειτουργά σε γενιές και γίνεται πιο προσωπική υπόθεση των καλλιτεχνών, μέσα από τα βιώματα και τις εμπειρίες τους.

Η εργασία αυτή αποτελεί μια εξέταση της νεότερης και σύγχρονης κυπριακής τέχνης υπό το πρίσμα θεωριών του φύλου και της σεξουαλικότητας. Η Κύπρος, όπως και κάθε χώρα, έχει τη δική της ιστορία, η οποία συνέτεινε στη διαμόρφωση και την εξέλιξη

της κοινωνίας της Κύπρου, μια μικρής χώρας, ενός μικρού και μαρτυρικού νησιού. Η Τέχνη πηγάζει από τη ζωή και την πραγματικότητα (Δανός, 2008, σελ. 7). Έτσι, η κυπριακή τέχνη διαπραγματεύεται σε μεγάλο βαθμό θεωρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας με τα γεγονότα που συγκλόνισαν την Κύπρο να την έχουν επηρεάσει και να την κατευθύνουν στη δημιουργία του δικού της ξεχωριστού χαρακτήρα στην προσπάθεια απεικόνισης της ανθρώπινης μορφής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Beasley, C. (2005). *Gender & sexuality: critical theories, critical thinkers*. London: Sage.
- Chadwick, W. (2007). *Women, art and society* (4th ed.). London: Thames and Hudson.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A., & Buchloh, B. H. D. (2007). *Η τέχνη από το 1900*. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Foucault, M. (1990). *The history of sexuality*. Volume 1: *An introduction*. United States of America: Vintage Books.
- Harrison, C. (2005). *Painting the difference: sex and spectator in modern art*. London: The University of Chicago Press.
- Kuhn, A. (1985). *The power of the image: essays on representation and sexuality*. New York: Routledge.
- McClintock, A. (1995). *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. New York: Routledge.
- Rose, J. (2005). *Sexuality in the field of vision*. London: Verso.
- Αγγελάκης, Α. (1989). Κείμενο στο *Ανδρέας Καραγιάν: Μια ζωή* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 5). Κύπρος: Εν Τύποις.
- Γαΐτης, Γ. (2002). Κείμενο στο *Ανδρέας Καραγιάν: Μια ζωή* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 5). Κύπρος: Εν Τύποις.
- Γεωργής, Γ. (2003). Κείμενο στο *Αργύρης Κωνσταντίνου: «Μνήμες Αθωότητας»* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 13). Κύπρος: Εν Τύποις.
- Δανός, Α. (Επιμ.). (2003). *Οι γλώσσες του φύλου*. Κύπρος: Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Δανός, Α. (2003). Κείμενο στο *Αργύρης Κωνσταντίνου: «Μνήμες Αθωότητας»* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 13). Κύπρος: Εν Τύποις.
- Δανός, Α. (Επιμ.). (2004). *Ευγενία Βασιλούδη: «Ύμνος στη Δήμητρα»* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 24). Κύπρος: Εν Τύποις.
- Δανός, Α. (Επιμ.). (2006). *Η ανθρώπινη μορφή στη νεότερη κυπριακή τέχνη – οι πρώτες γενιές*. Κύπρος: Ίδρυμα Ευαγόρα και Κάθλην Λανίτη.
- Δανός, Α. (2007). Η ανθρώπινη μορφή ως αρχέτυπο και φορέας ιδεολογημάτων, και ως στοιχείο μοντερνισμού στην κυπριακή τέχνη: από την αποικιοκρατία στη μεταποικιοκρατική εποχή. Αδημοσίευτο κείμενο, Κύπρος.
- Δανός, Α. (Επιμ.). (2008). *Ρήνος Στεφανή: ακροβάτες*. Λευκωσία: Πολιτιστικός Σύνδεσμος Πάνθεον.

- Δανός, Α. (2009). *Κύπριοι καλλιτέχνες – η δεύτερη γενιά* (Τόμος 1). Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Marfin Laiki Bank και Εν Τύποις.
- Δανός, Α. (2010). Κοιτάζοντας λοξά τα 50 χρόνια της Κυπριακής Δημοκρατίας. *Οι καιροί της Κύπρου*, σελ. 1.
- Επιμελητήριο Καλών Τεχνών Κύπρου (ΕΚΑΤΕ). (2010). *50Χρονα της Κυπριακής Δημοκρατίας: 50 χρόνια εικαστικής δημιουργίας*. Λευκωσία.
- Κούτα, Μ. (2002). *Μελίτα Κούτα: Όσμωση* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 9). Κύπρος: Εν Τύποις.
- Λοΐζου, Τ., & Δανός, Α. (2009). *Κύπριοι καλλιτέχνες – η δεύτερη γενιά* (Τόμος 2). Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Marfin Laiki Bank και Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. Σ. (2002). *Κύπριοι καλλιτέχνες – η πρώτη γενιά. Τόμος 7: Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου 1901-1972*. Κύπρος: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής και Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. Σ. (2002). *Κύπριοι καλλιτέχνες – η πρώτη γενιά. Τόμος 10: Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου 1909-1994*. Κύπρος: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής και Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. Σ. (2002). *Κύπριοι καλλιτέχνες – η πρώτη γενιά. Τόμος 12: Γιώργος Μαυροΐδης 1912*. Κύπρος: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής και Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. Σ. (2009). *1960-1980: Διάλογος με τα σύγχρονα ρεύματα και αναζήτηση ταυτότητας*. Κύπρος: Ίδρυμα Ευαγόρα και Κάθλην Λανίτη.
- Νικήτα-Λογγίνου, Δ. (2002). *Ιχνογραφίες Μνήμης στο Κλίτσα Αντωνίου: Ιχνογραφίες Μνήμης* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 8). Κύπρος: Εν Τύποις.
- Ουάτσον, Λ. (2002). *Ενθαρρύνοντας Θύμησες στο Κλίτσα Αντωνίου: Ιχνογραφίες Μνήμης* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 8). Κύπρος: Εν Τύποις.
- Τσίκουτα, Λ. (2003). *Τέχνασμα, Τεχνολογία, Τεχνική, Τελετουργία στην Τέχνη στο Γιούλα Χατζηγεωργίου: «Πού είναι το κεφάλι μου;»* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 16). Κύπρος: Εν Τύποις.
- Ψυχοπαίδης, Γ. (2003). *Κείμενο στο Μαρία Κουδουνά: «Είσοδος Ελεύθερη»* (Σύγχρονη κυπριακή τέχνη: Τόμος 12). Κύπρος: Εν Τύποις.

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικόνα 1

Αδαμάντιος Διαμαντής, *Μάνα*, 1959, λάδι σε καμβά, 99 x 55 εκ.
Συλλογή Οικογένειας Νίκου Διαμαντή



Εικόνα 2

Αδαμάντιος Διαμαντής, *Θηλασμός*, 1961, λάδι σε καμβά, 58 x 45 εκ.
Συλλογή Σόλωνα και Ελένης Νικήτα



Εικόνα 3

Αδαμάντιος Διαμαντής, *Οι αμαζόρηδες της Ασμαάλι*, 1943, λάδι σε καμβά, 61 x 82 εκ.
Κρατική Συλλογή Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης



Εικόνα 4

Αδαμάντιος Διαμαντής, *Καφενείο στο Στρουμί*, 1951, λάδι σε καμβά, 87 x 99 εκ.
Συλλογή Αλέκου Διαμαντή



Εικόνα 5

Αδαμάντιος Διαμαντής, *Δαυλός*, 1961, λάδι σε καμβά, 45 x 58 εκ.

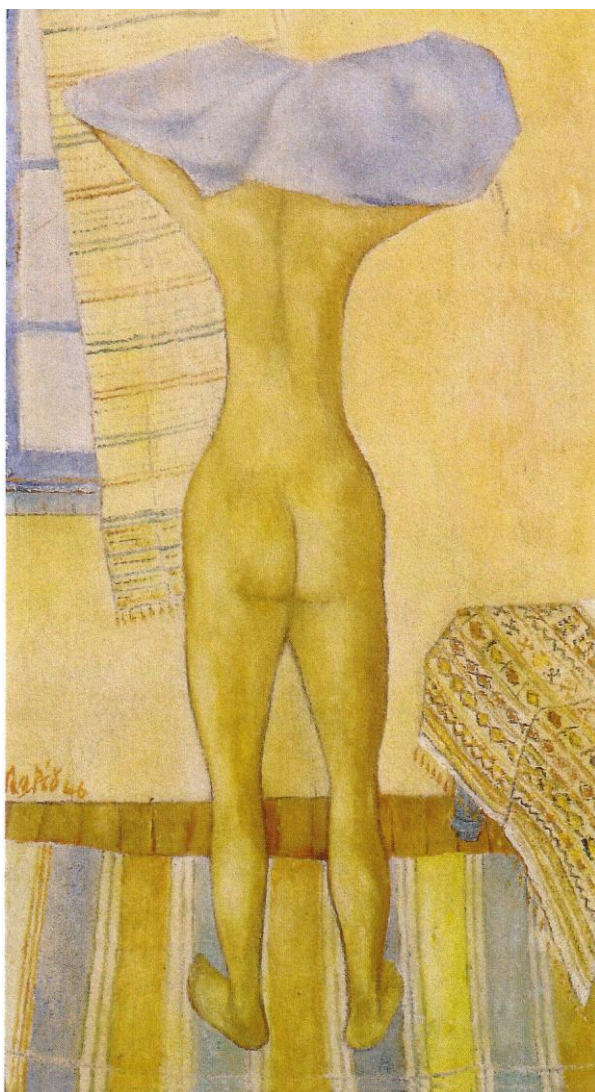
Συλλογή Αντρέα και Ντίνας Φιλίππου



Εικόνα 6

Αδαμάντιος Διαμαντής, *Μουσικοί*, 1963, λάδι και ακρυλικό σε καμβά, 48 x 60 εκ.

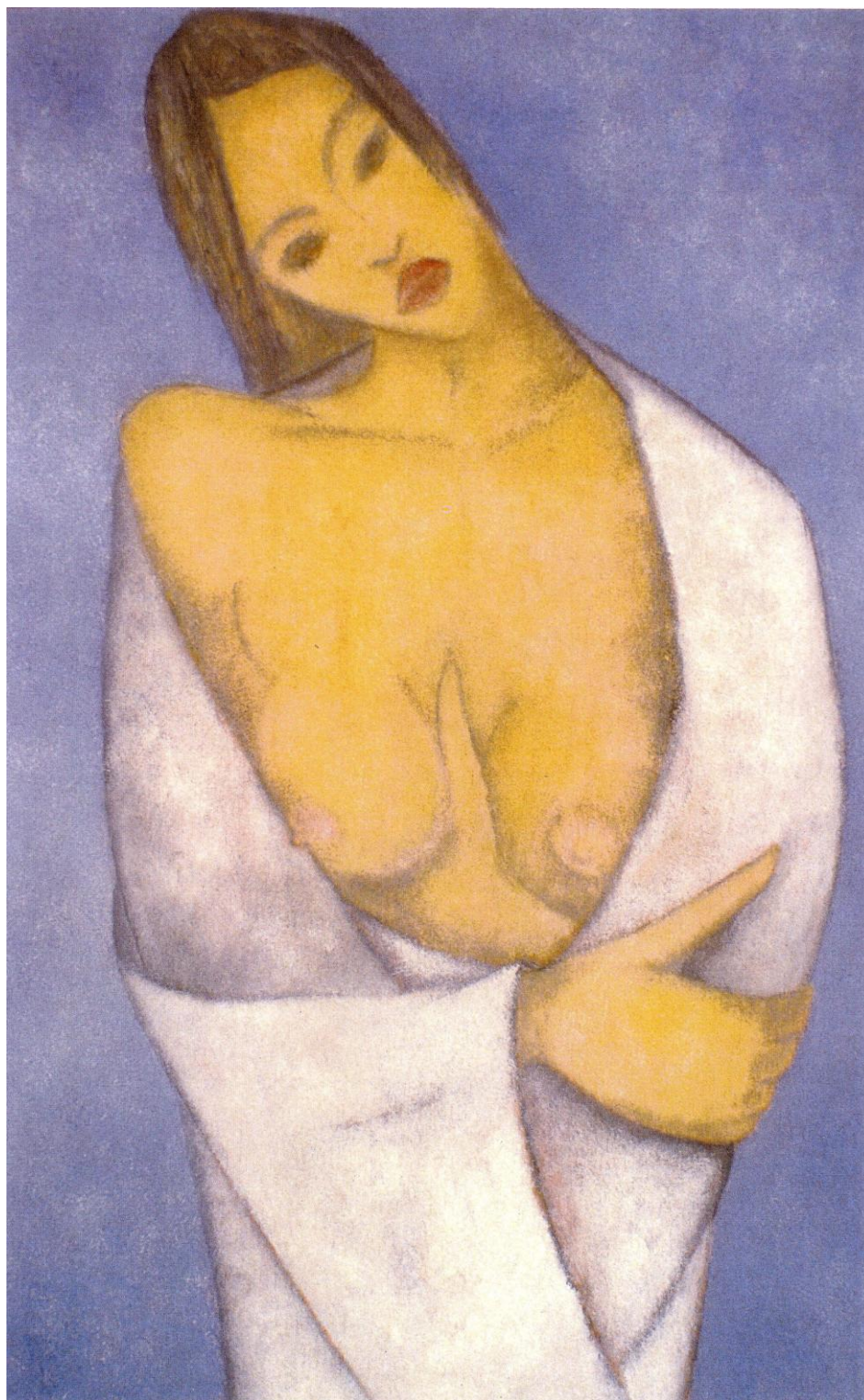
Συλλογή Φρόσως Παρισιάδου



Εικόνα 7

Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου, *Ξεντύνεται*, 1946, λάδι σε ξύλο, 53 x 31 εκ.

Κρατική Συλλογή Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης



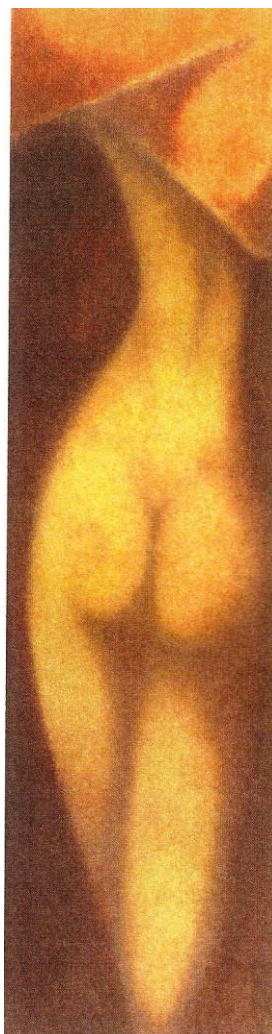
Εικόνα 8

Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου, *Γυμνό*, περίπου 1960, λάδι σε ξύλο, 64 x 39.5 εκ.

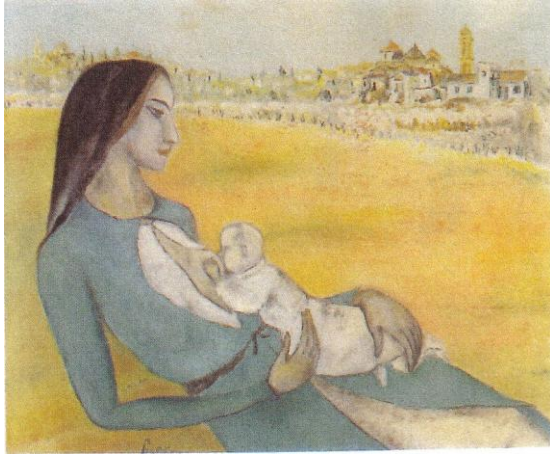
Συλλογή Τέλλου και Μαρίας Παπαγεωργίου



Εικόνα 9
Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου,
Γυμνό, 1964, λάδι σε ξύλο.
Συλλογή Κύπρου και Χαράς Ηλιάδη



Εικόνα 10
Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου,
Γυμνό, περίπου 1961-62, λάδι σε ξύλο.
Συλλογή Lissete Modebe



Εικόνα 11
Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου,
Η Παναγία της Περιστερόνας, 1946, λάδι σε ξύλο.
Πινακοθήκη Πιερίδη



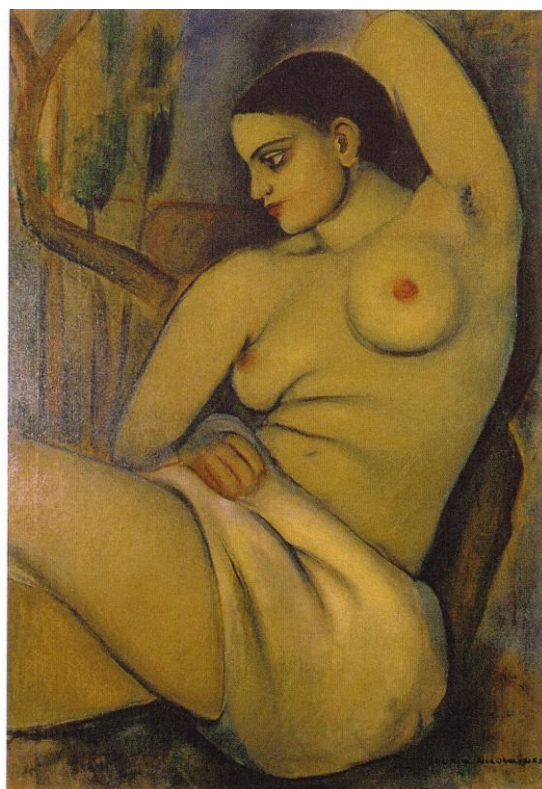
Εικόνα 12
Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου,
Παναγία του Λιοπέτρι, 1952, λάδι σε ξύλο.
Κρατική Πινακοθήκη Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης



Εικόνα 13

Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Μελέτη Γυμνού*, 1929, λάδι σε καμβά, 60 x 50 εκ.

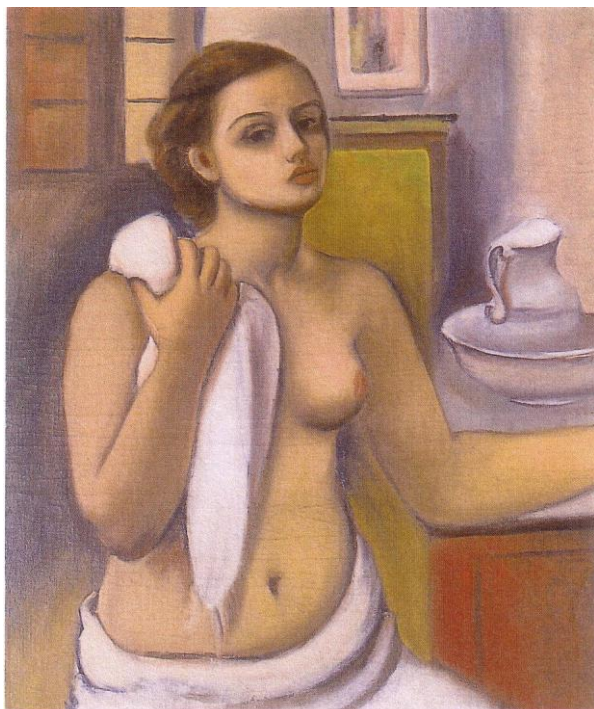
Συλλογή Μιχάλη και Αργυρώς Κοραή



Εικόνα 14

Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Γυμνό*, 1933-36, λάδι σε καμβά, 103 x 70.5 εκ.

Δημοτική Πινακοθήκη Λεμεσού



Εικόνα 15

Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Μετά το μπάνιο*, 1933-36, λάδι σε καμβά, 67 x 61 εκ.

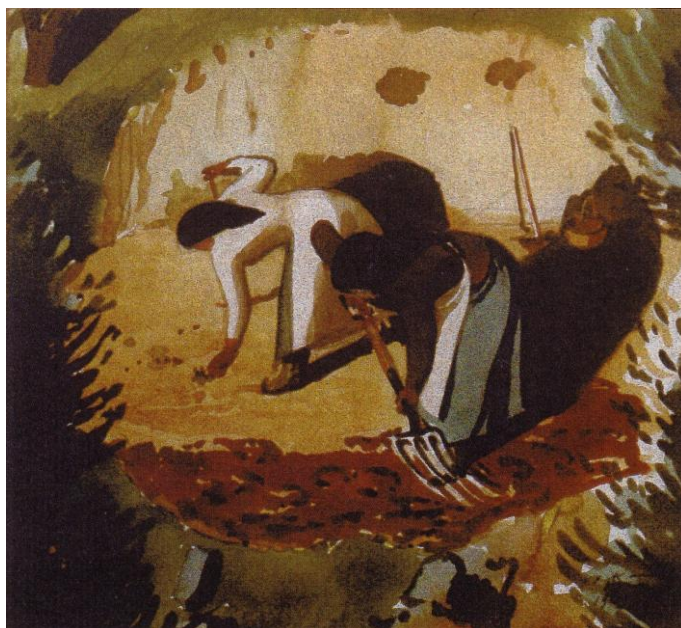
Συλλογή Σόλωνα και Ελένης Νικήτα



Εικόνα 16

Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Στα χωράφια*, 1933-36, λάδι.

Συλλογή Οικογένειας Καλλιτέχνη



Εικόνα 17

Τηλέμαχος Κάνθος, *Γυναίκες στο χωράφι*, 1941, υδατογραφία σε χαρτί, 21.5 x 23 εκ.

Πινακοθήκη Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄



Εικόνα 18

Τηλέμαχος Κάνθος, *Σκληροί χρόνοι: Δεκέμβρης '63*, 1964, ξυλογραφία σε χαρτί, 32 x 32.5 εκ.

Συλλογή Οικογένειας Καλλιτέχνη



Εικόνα 19
Γιώργος Μαυροΐδης,
Καθιστή κυρία, 1965, λάδι σε μουσαμά.



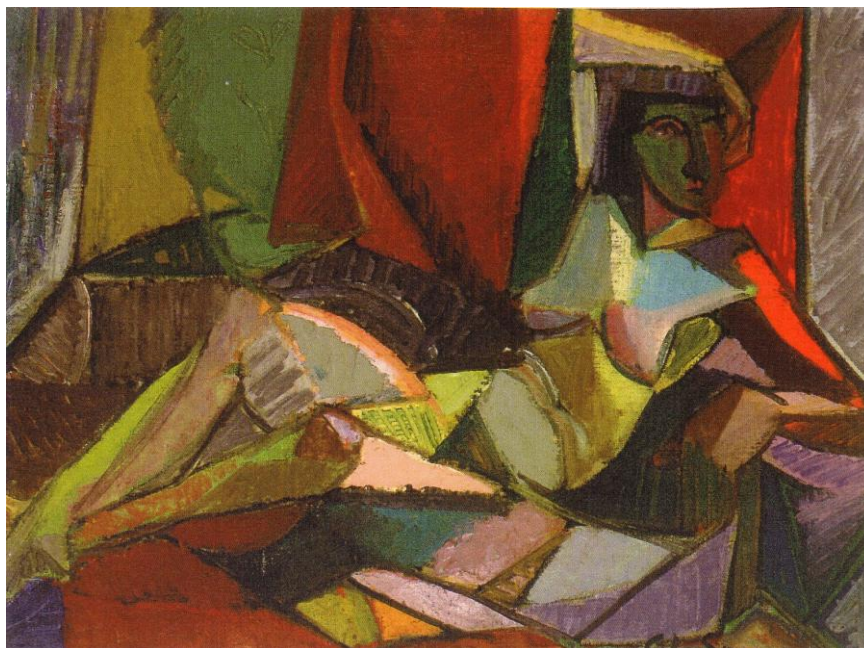
Εικόνα 20
Γιώργος Μαυροΐδης,
Η Ελένη ντρέπεται, 1981, κόλλα σε χαρτόνι.



Εικόνα 21
Γιώργος Μαυροΐδης,
Αντιστέκεται, 1975, κόλλα σε χαρτόνι.



Εικόνα 22
Γιώργος Μαυροΐδης,
Το Μεγάλο γυμνό, 1974, κόλλα σε χαρτόνι.



Εικόνα 23
Χριστόφορος Σάββα,
Γυμνό, 1957, λάδι σε καμβά, 51 x 70 εκ.
Συλλογή Σταύρου Οικονόμου



Εικόνα 24
Χριστόφορος Σάββα,
Λουόμενες στην Κερύνεια, 1957, λάδι σε καμβά, 54 x 63 εκ.
Συλλογή Σπύρου Χατζηγηγορίου



Εικόνα 25

Κώστας Οικονόμου, *Ξεφλούδισμα αθασιών*, 1953, λάδι σε σέλοτεξ, 29 x 45 εκ.

Συλλογή Κώστα Οικονόμου



Εικόνα 26

Κώστας Οικονόμου, *Κύπρος 1974 - Πτώση*, 1978, λινογραφία σε χαρτί, 30 x 30 εκ.

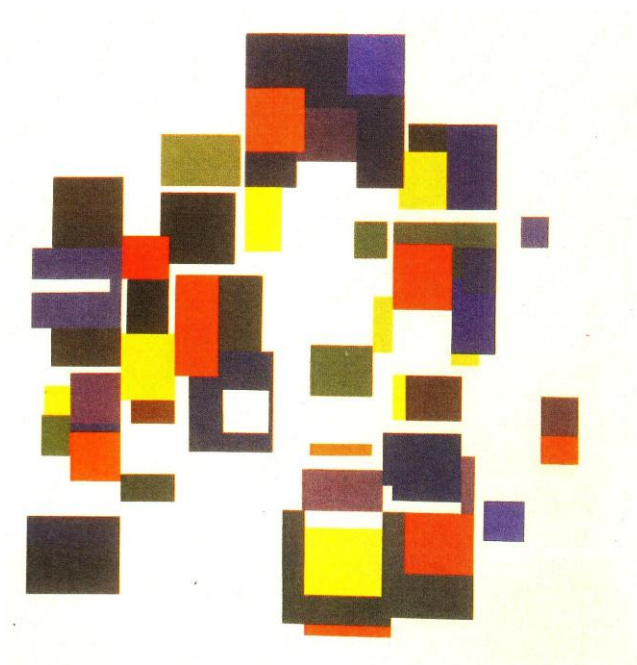
Σε 50 αντίτυπα



Εικόνα 27

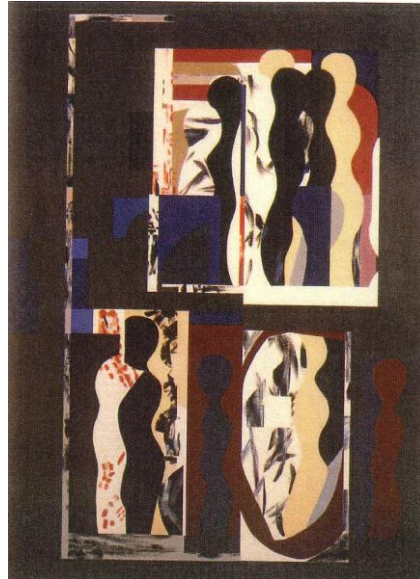
Κώστας Οικονόμου, *Κύπρος 1974 – Προσπάθεια*, 1978, λινογραφία σε χαρτί, 30 x 30 εκ.

Σε 50 αντίτυπα



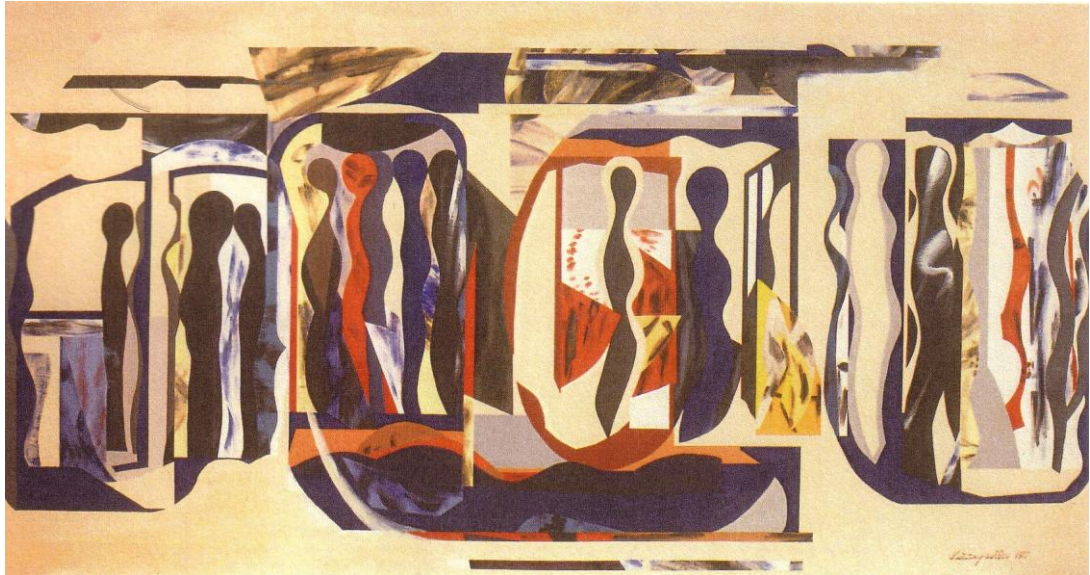
Εικόνα 28

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Αφηρημένο γεωμετρικό*, περίπου 1972, ακρυλικό σε καμβά, 150 x 150 εκ. Συλλογή Καίτης Φασουλιώτου-Στεφανίδου



Εικόνα 29

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Το βάθος του κόσμου*, 1976, ακρυλικό σε καμβά, 80 x 59.5 εκ.
Συλλογή Καίτης Φασουλιώτου-Στεφανίδου



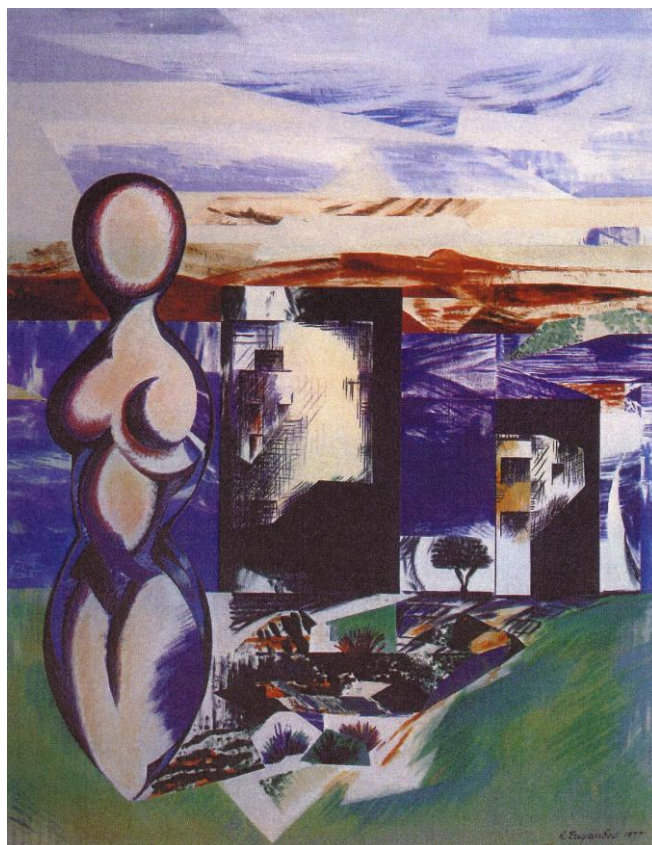
Εικόνα 30

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Το βάθος του κόσμου*, 1977, ακρυλικό σε καμβά, περίπου 70 x 130 εκ. Συλλογή Λάουρας Αγηλιώτη



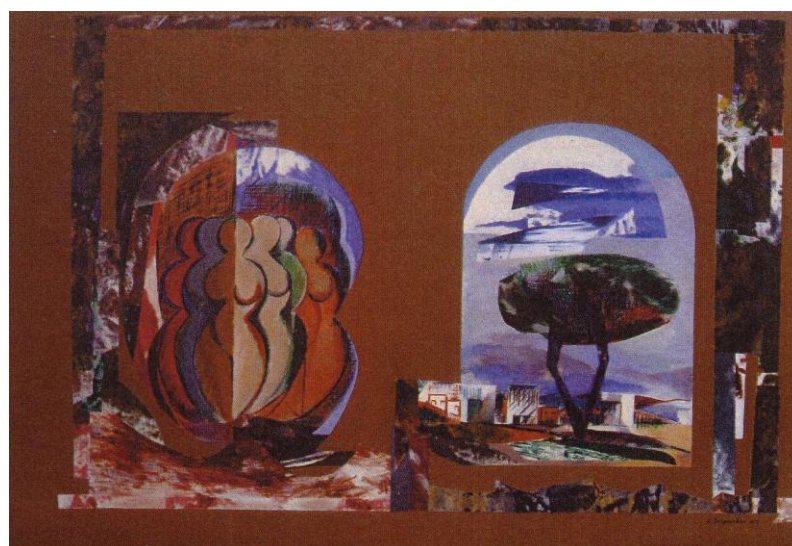
Εικόνα 31

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Το βάθος του κόσμου*, 1977, ακρυλικό σε καμβά, περίπου 130 x 100 εκ. Συλλογή Σωκράτη Λαρτίδη



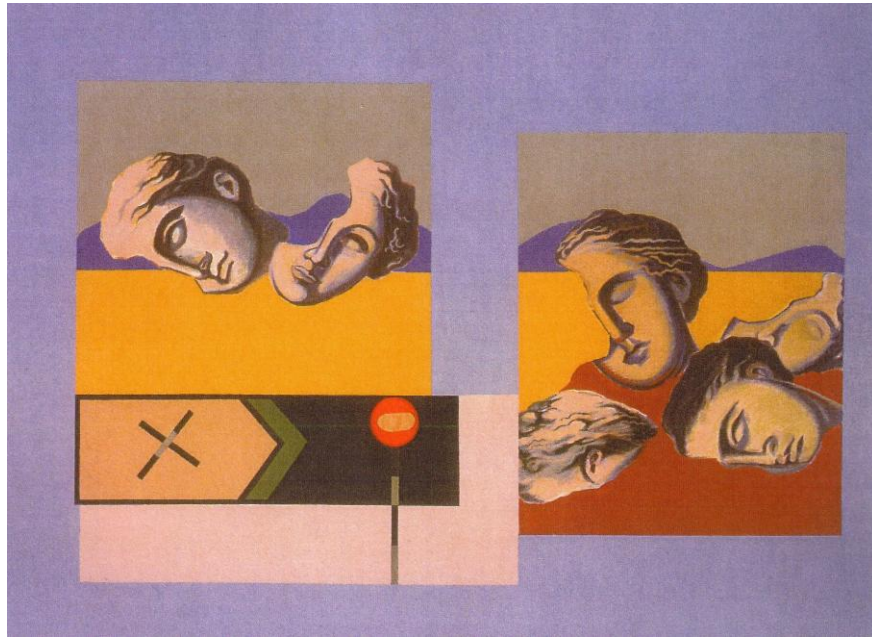
Εικόνα 32

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Το βάθος του κόσμου*, 1977, ακρυλικό σε καμβά, περίπου 120 x 100 εκ. Ιδιωτική Συλλογή



Εικόνα 33

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Το βάθος του κόσμου*, 1978, ακρυλικό σε καμβά, περίπου 100 x 120 εκ. Ιδιωτική Συλλογή



Εικόνα 34

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Σύνθεση*, 1983, ακρυλικό σε καμβά, 50 x 70 εκ.

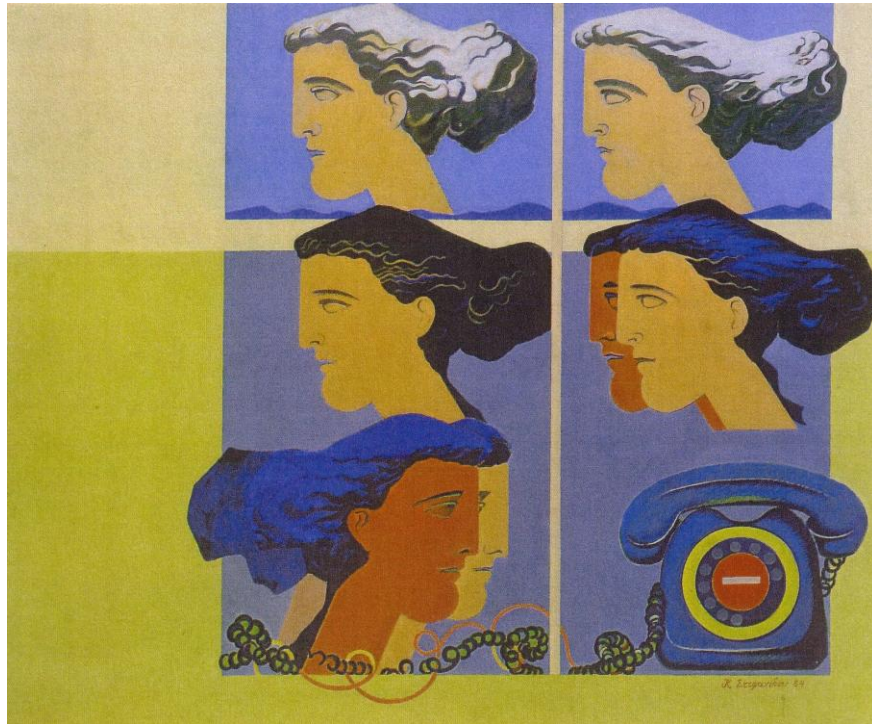
Συλλογή Καίτης Φασουλιώτου-Στεφανίδου



Εικόνα 35

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Σύνθεση*, 1983, ακρυλικό σε καμβά, 50 x 70 εκ.

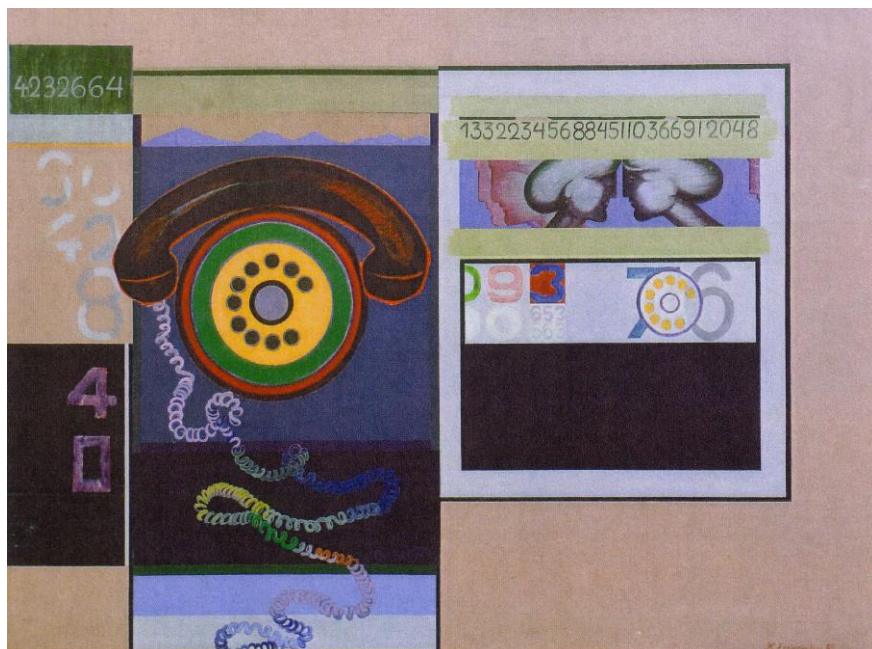
Συλλογή Καίτης Φασουλιώτου-Στεφανίδου



Εικόνα 36

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Σύνθεση*, 1984, ακρυλικό σε καμβά, 70 x 85 εκ.

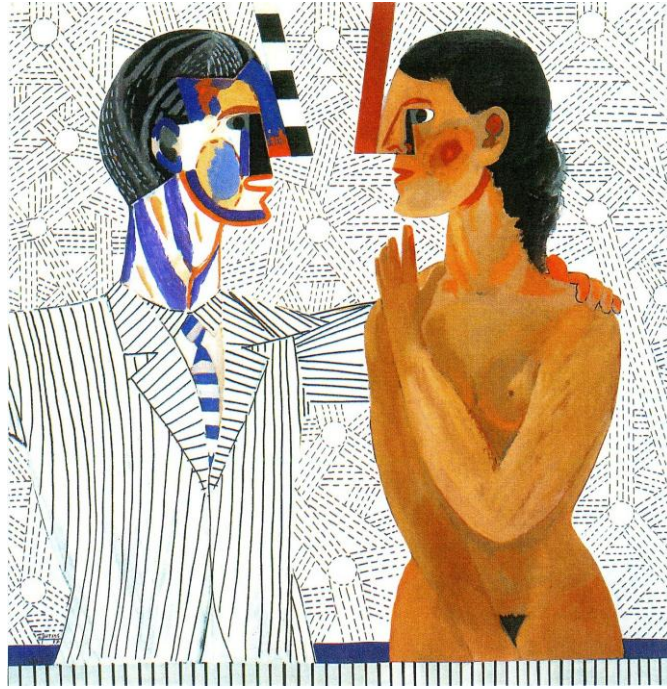
Συλλογή Καίτης Φασουλιώτου-Στεφανίδου



Εικόνα 37

Καίτη Φασουλιώτου-Στεφανίδου, *Σύνθεση*, 1985, ακρυλικό σε καμβά, 80 x 100 εκ.

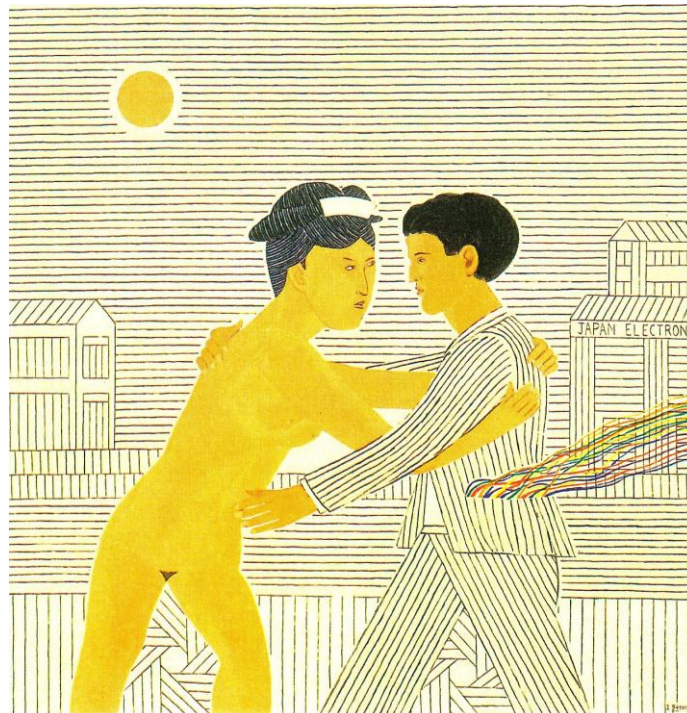
Συλλογή Καίτης Φασουλιώτου-Στεφανίδου



Εικόνα 38

Στέλιος Βότσης, *Ζευγάρι*, 1987, ακρυλικό σε καμβά.

Ιδιωτική Συλλογή



Εικόνα 39

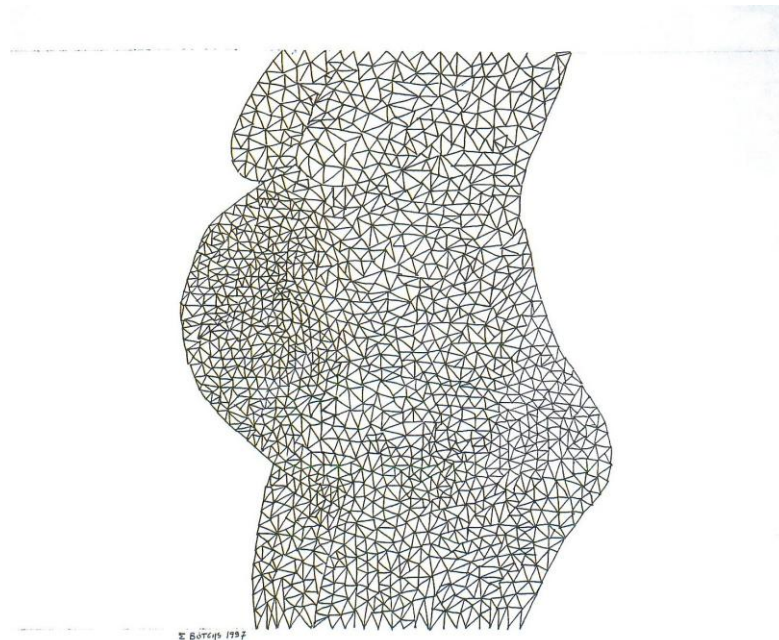
Στέλιος Βότσης, *Αιτίλο*, 1992, ακρυλικό και μελάνι σε καμβά, 91 x 91 εκ.

Συλλογή Οικογένειας Στέλιου Βότση



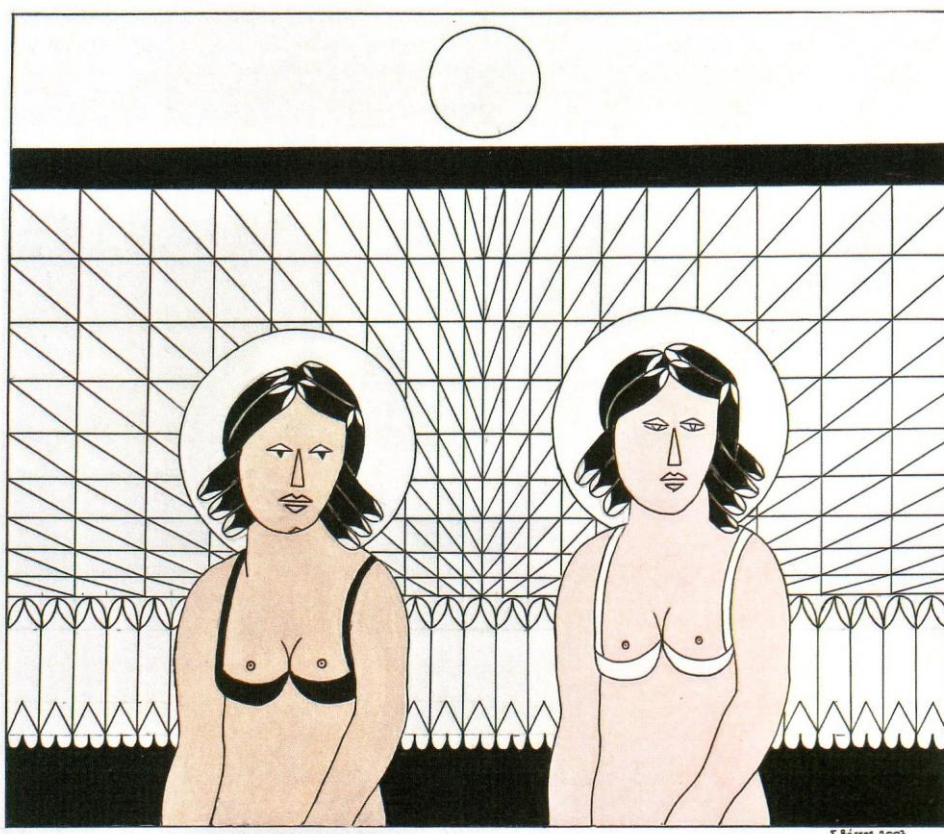
Εικόνα 40

Στέλιος Βότσης, *Νεκρή φύση*, 1998, ακρυλικό σε καμβά, 80.5 x 80 εκ.
Συλλογή Έργων Τέχνης του Πολιτιστικού Κέντρου Marfin Laiki Bank



Εικόνα 41

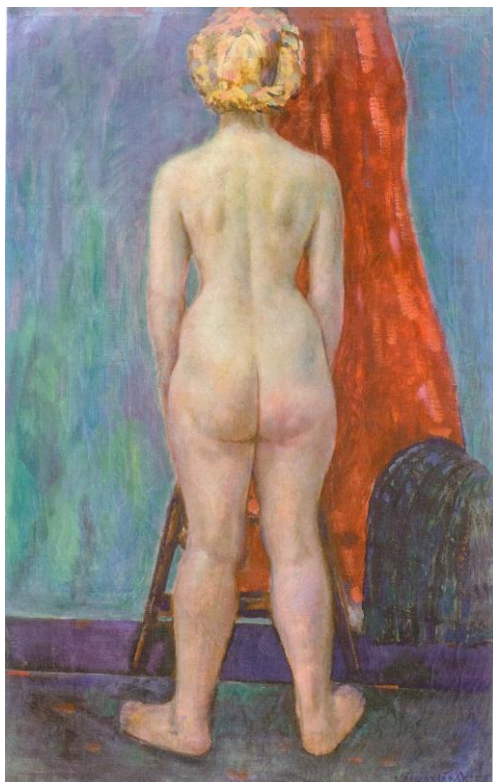
Στέλιος Βότσης, *Εγκυμοσύνη*, 1997, μελάνι σε χαρτί, 35 x 40 εκ.
Συλλογή Οικογένειας Στέλιου Βότση



Εικόνα 42

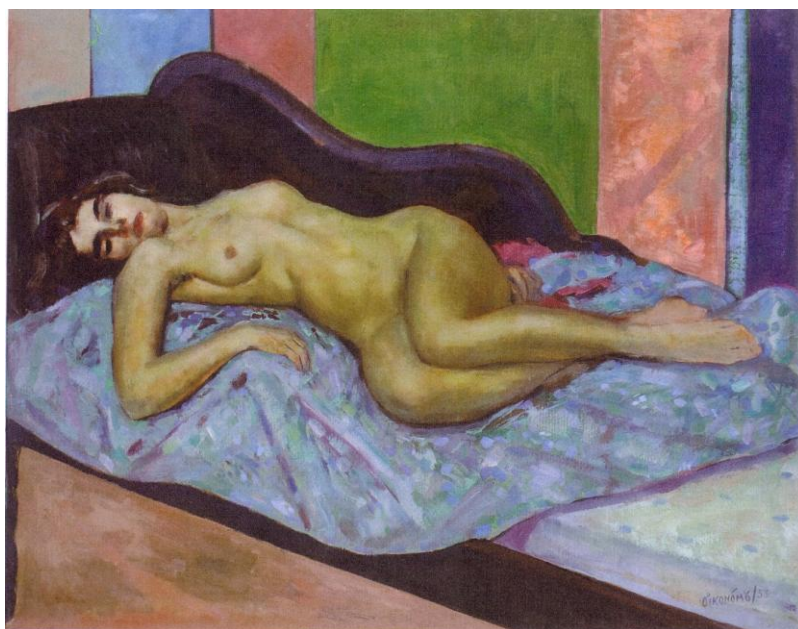
Στέλιος Βότσης, *Δύο κορίτσια*, 2007, ακρυλικό σε χαρτί, 65 x 75 εκ.

Συλλογή Νικηφόρου Ορφανού



Εικόνα 43

Λευτέρης Οικονόμου, *Όρθιο γυμνό*, 1951, λάδι σε καμβά, 73.5 x 50.5 εκ.
Συλλογή Οικογένειας Λευτέρη Οικονόμου

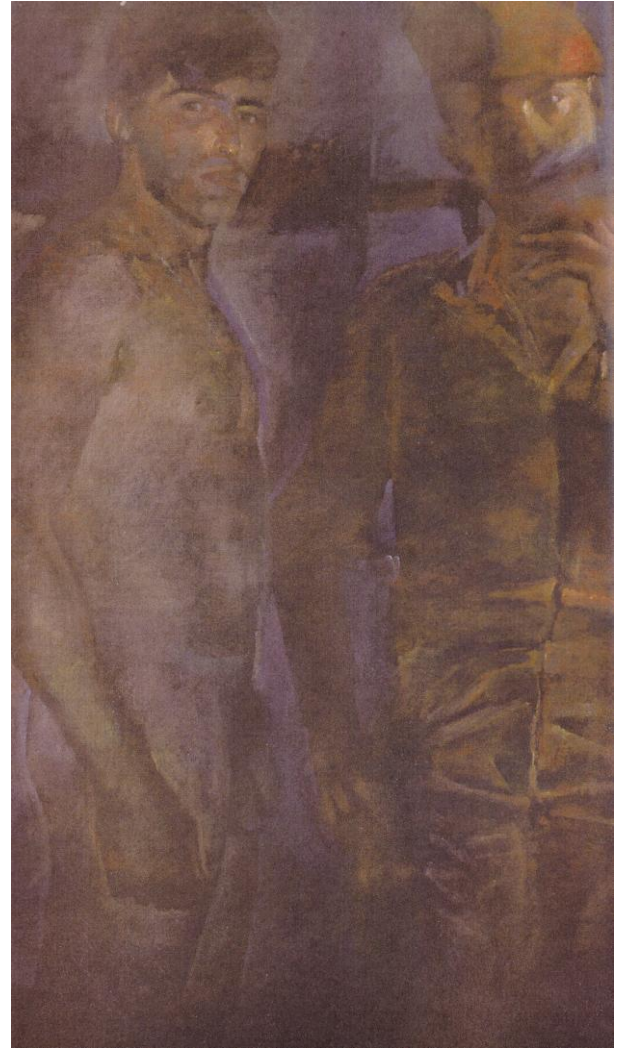


Εικόνα 44

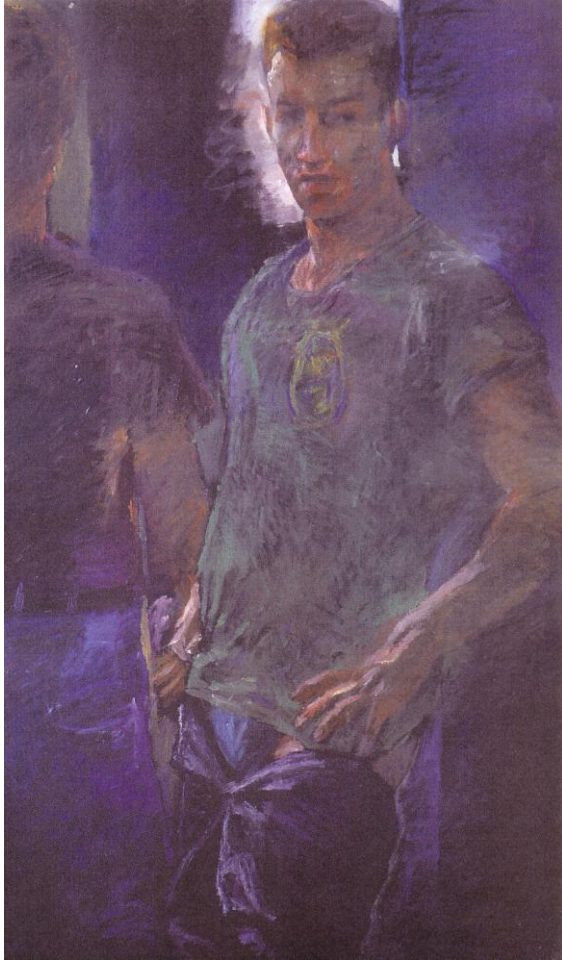
Λευτέρης Οικονόμου, *Ξαπλωμένο γυμνό*, 1953, λάδι σε χαρτί, 71.5 x 91 εκ.
Συλλογή Οικογένειας Λευτέρη Οικονόμου



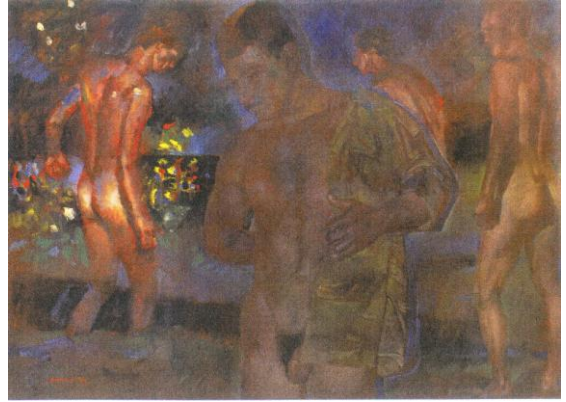
Εικόνα 45
Αντρέας Καραγιάν,
Το βλέμμα, 1979, 90 x 81 εκ.
Συλλογή Helmut Schmid



Εικόνα 46
Αντρέας Καραγιάν,
Στρατιώτης και γυμνό, β' εκδοχή, 1994, 111 x 77 εκ.
Ίδρυμα Αντρέα Καραγιάν



Εικόνα 47
Αντρέας Καραγιάν,
Το αγόρι με την πράσινη φανέλα, 1994, 111 x 77 εκ.
Ίδρυμα Αντρέα Καραγιάν



Εικόνα 48
Αντρέας Καραγιάν,
Οι τέσσερις εποχές, 1989, 77 x 111 εκ.
Ίδρυμα Αντρέα Καραγιάν



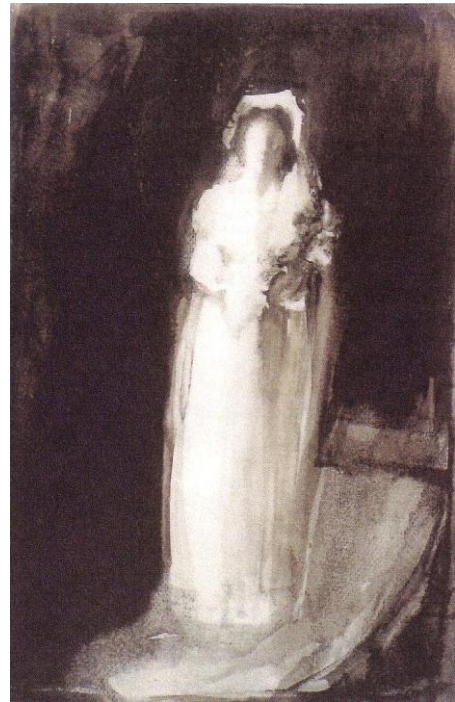
Εικόνα 49

Αργύρης Κωνσταντίνου, *Κούκλες νύφες*, 2002, κατασκευή, 27 x 62 εκ.



Εικόνα 50

Αργύρης Κωνσταντίνου,
Νύφη, 1997, αραιωμένη σινική μελάνη, 60 x 48 εκ.



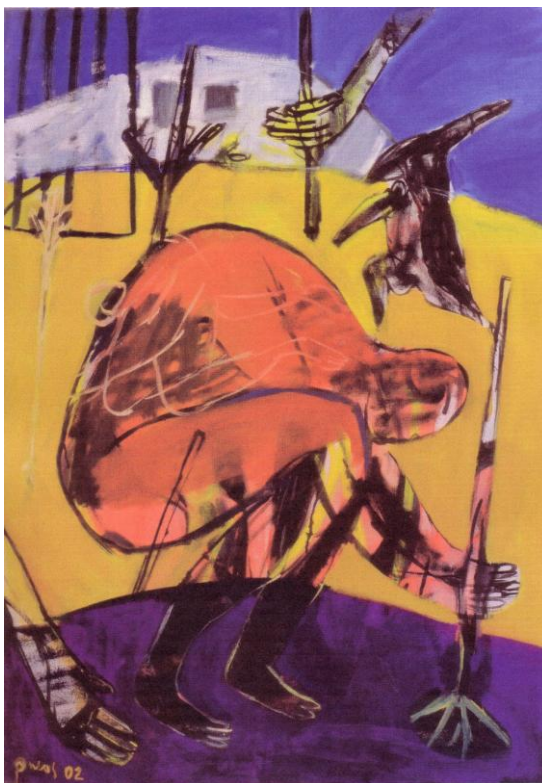
Εικόνα 51

Αργύρης Κωνσταντίνου,
Νύφη, 1997, αραιωμένη σινική μελάνη, 50 x 40 εκ.



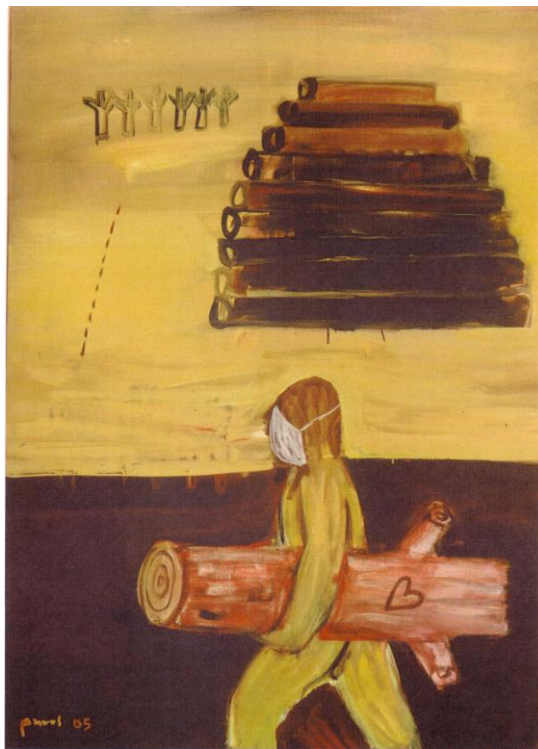
Εικόνα 52

Ρήνος Στεφανή, *Ασπρος ακροβάτης*, 1999, λάδι σε καμβά, 80 x 60 εκ.



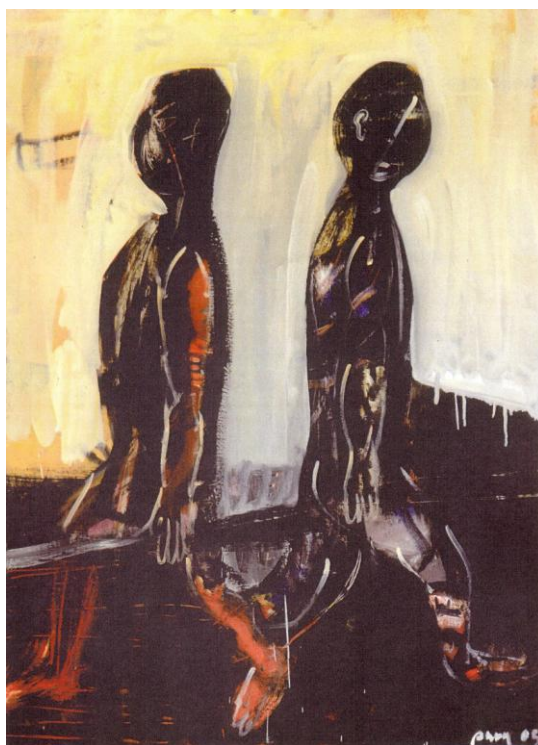
Εικόνα 53

Ρήνος Στεφανή, *Φυτευτής της Κισσόνεργας*, 2002, λάδι σε καμβά, 90 x 65 εκ.



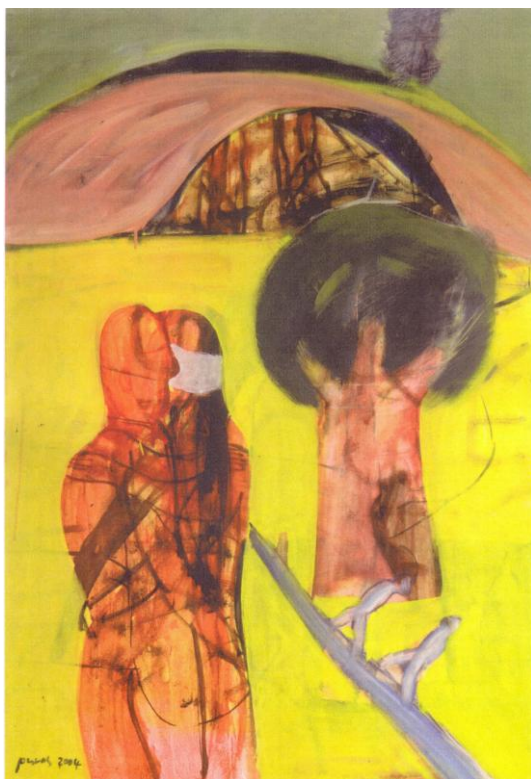
Εικόνα 54

Ρήνος Στεφανή, *Ταξιδιώτης με κορμό δέντρου*, 2005, λάδι σε καμβά, 127 x 93 εκ.



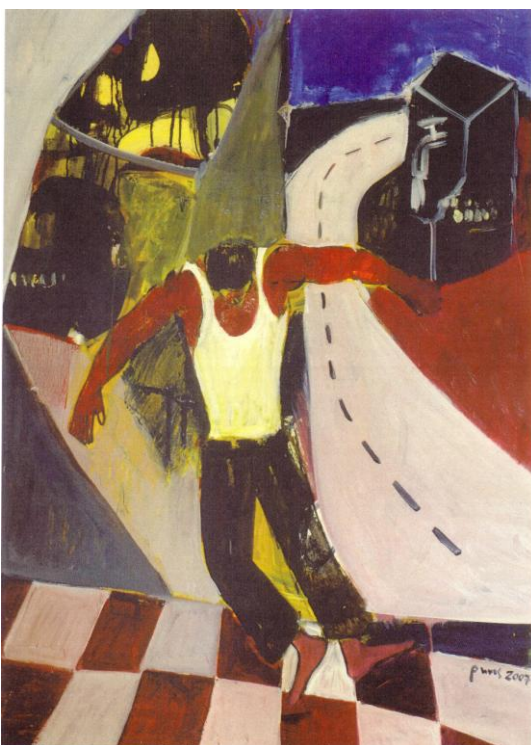
Εικόνα 55

Ρήνος Στεφανή, *Αναχώρηση*, 2005, λάδι σε καμβά, 104 x 77 εκ.



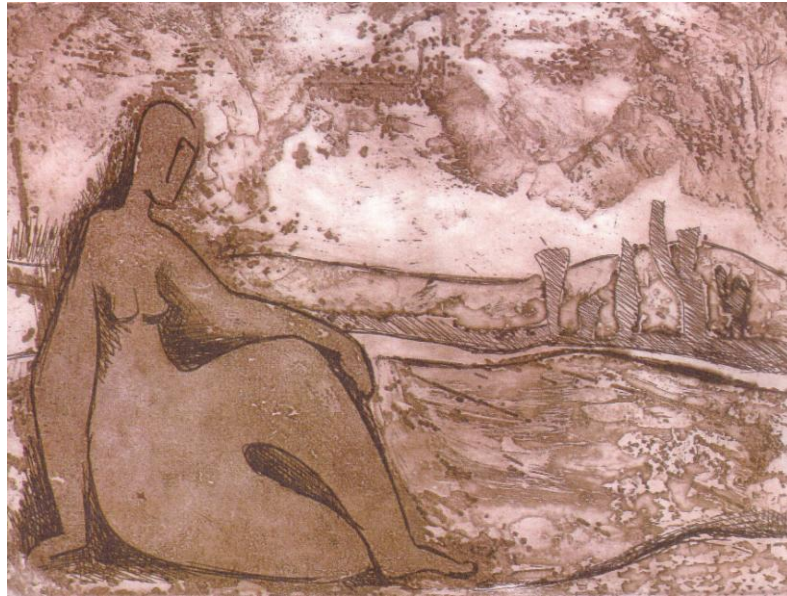
Εικόνα 56

Ρήνος Στεφανή, *Ερωτικό του καλοκαιριού*, 2004, λάδι σε καμβά, 137 x 95 εκ.



Εικόνα 57

Ρήνος Στεφανή, *Χορευτής σε μαύρη βρόση*, 2007, λάδι σε καμβά, 94 x 69 εκ.



Εικόνα 58

Ευγενία Βασιλούδη, *Καθισμένη φιγούρα*, 1991, οξυγραφία, μεικτή τεχνική, χαρτί, 17 x 23 εκ.



Εικόνα 59

Ευγενία Βασιλούδη, *Δήμητρα*, 1993, λινογραφία, χαρτί, 98 x 58 εκ.



Εικόνα 60

Αντρέας Παρασκευά, *Μόνο για Αντρες*, 2003, λάδι σε καμβά.



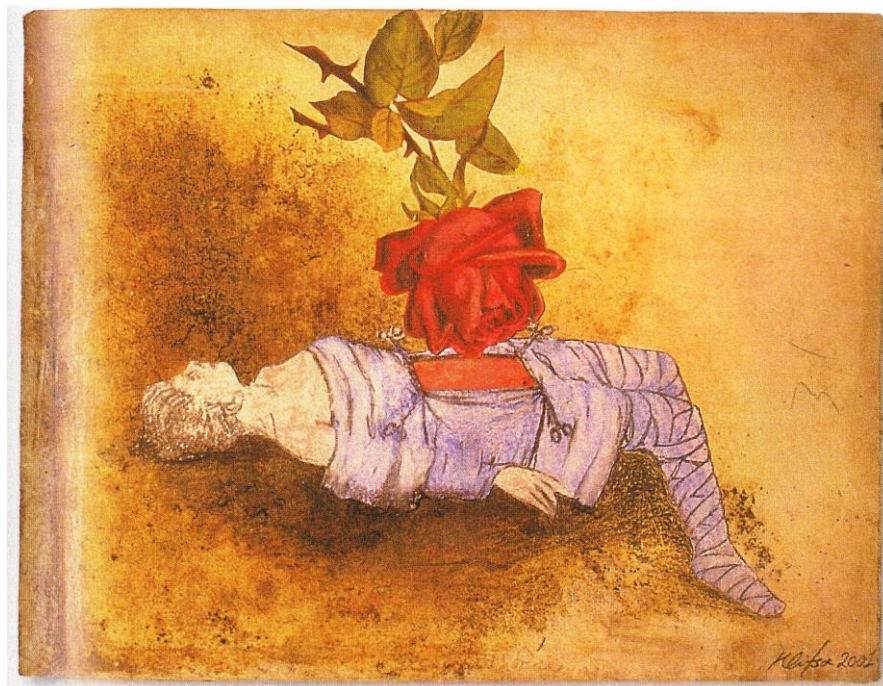
Εικόνα 61

Κλίτσα Αντωνίου, *Ιχνηλατώ*, 2001, ύφασμα, χαρτί, ακρυλικό χρώμα, σχέδιο σε χαρτί και ύφασμα,
54 x 31 εκ.



Εικόνα 62

Κλίτσα Αντωνίου, *Μελίρρυτη σκέψη*, 2001, latex, χαρτί, σχέδιο σε ξύλο και πέταλα ρόδου, πέταλα ρόδου, ύφασμα, 23.5 x 30 x 4 εκ.

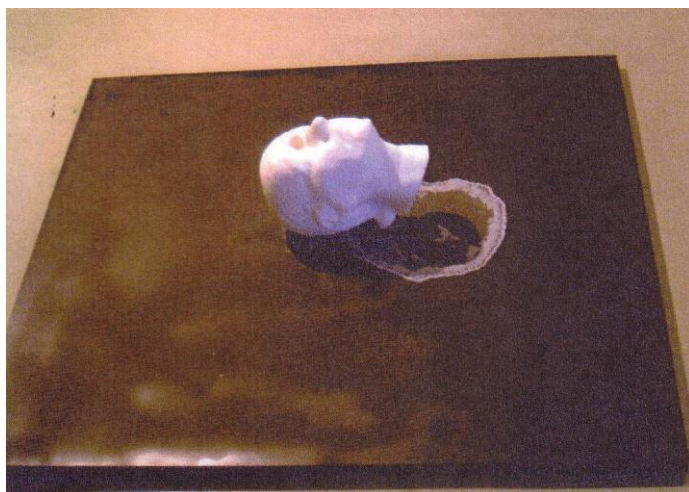


Εικόνα 63

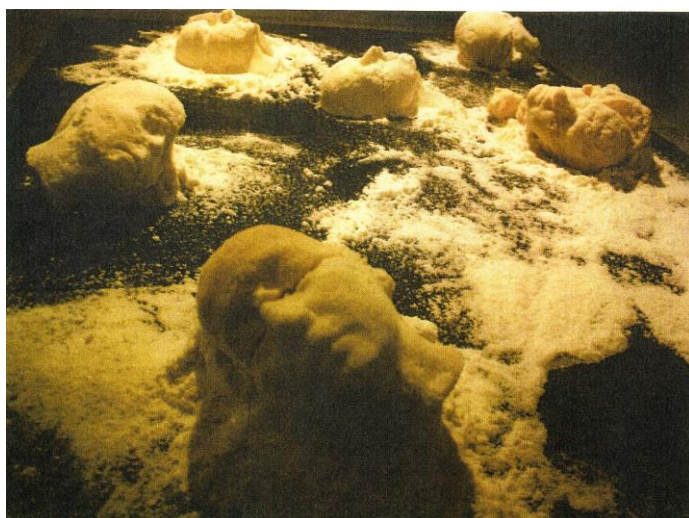
Κλίτσα Αντωνίου, *Αναγκαιότητα Μνήμης*, 2001, χαρτί, σχέδιο σε ξύλο, 23.5 x 30 εκ.



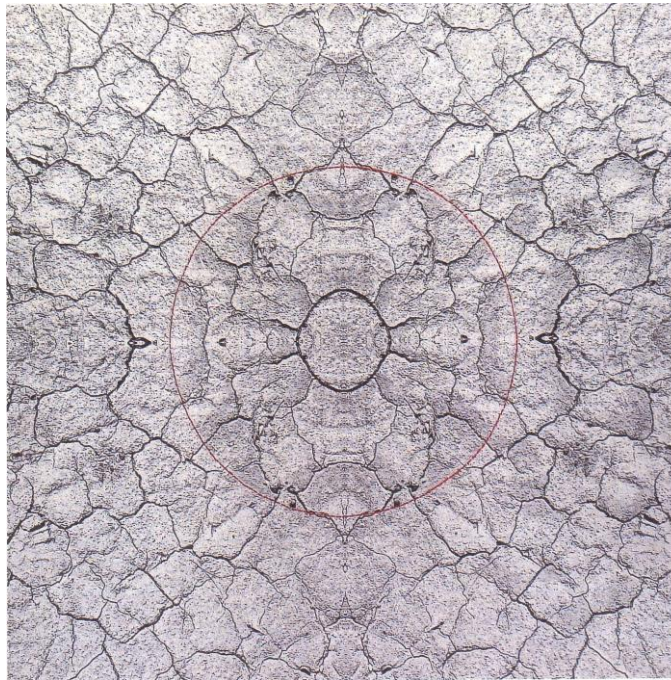
Εικόνα 64
Κλίτσα Αντωνίου,
Χαρτογραφίες 4, 2001, χαρτί, σχέδιο,
τριαντάφυλλα, κερί, ράγιμο, ακρυλική
μπογιά, 49 x 33 x 4 εκ.



Εικόνα 65
Γιούλα Χατζηγεωργίου,
Λουτρό της Αφροδίτης, 2003, εκμαγείο κεφαλιού από
αλάτι, νερό (Φωτογραφία Κίκου Λανίτη).



Εικόνα 66
Γιούλα Χατζηγεωργίου,
Το Λουτρό της Αφροδίτης, 2009, αλάτι, νερό, ορός,
μεταβλητές διαστάσεις.



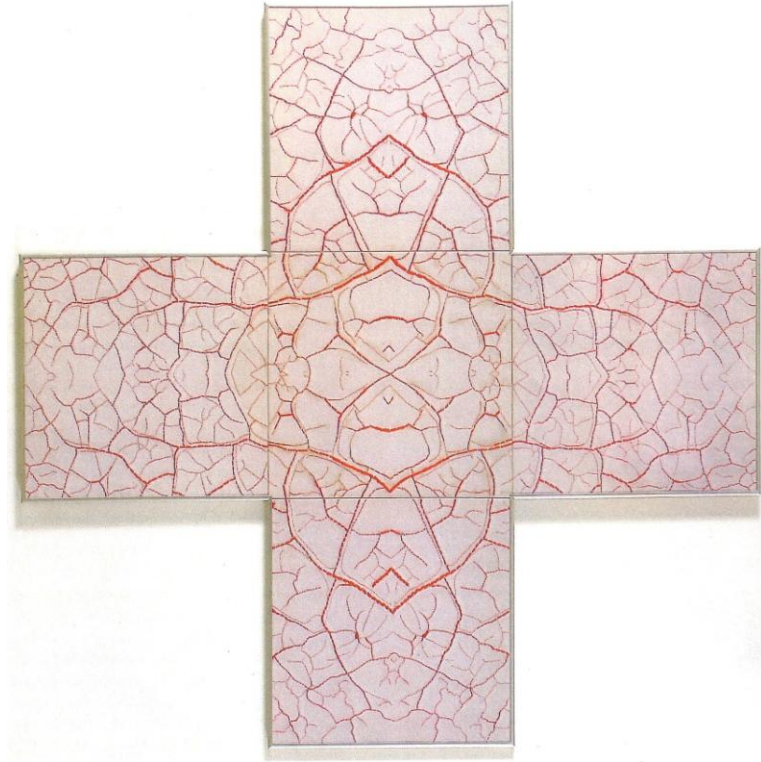
Εικόνα 67

Μελίτα Κούτα, *Κέντρο του Σύμπαντος*, 2000, ψηφιακή φωτογραφία σε καμβά, κέντημα, 100 x 100 εκ.



Εικόνα 68

Μελίτα Κούτα, *Πίστεψε αυτό*, 2001, κέντημα σε ύφασμα, αλουμίνιο, 123 x 123 εκ.



Εικόνα 69

Μελίτα Κούτα, *Πίστεψε κι' αυτό*, 2001, κέντημα σε ύφασμα, αλουμίνιο, 123 x 123 εκ.



Εικόνα 70

Δέσποινα Χρίστου, *Άνθραξ-Γυναίκα, Γυναίκα-Άνθραξ*, 2000, λάδι σε καμβά, 180 x 40 εκ.



Εικόνα 71

Μαρία Κουδουνά, *Αιτλο*, 1997-98, λάδι και λαδοπαστέλ σε καμβά, 150 x 100 εκ.



Εικόνα 72

Μαρία Κουδουνά, *Αιτλο*, 1998, λάδι και λαδοπαστέλ σε καμβά, 180 x 140 εκ.



Εικόνα 73

Μαρία Περεντού, *Αζήτητη σε χορό*, 2002, λάδι σε καμβά, 136 x 67 εκ.