

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



## Πτυχιακή εργασία

ΟΜΟΕΡΩΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ: ΑΠΟ ΤΟΝ  
ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ ΣΤΟΝ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ,  
ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ

Γιώργος Λάμπρου

Λεμεσός 2014



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

## **Πτυχιακή εργασία**

ΟΜΟΕΡΩΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ: ΑΠΟ ΤΟΝ  
ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ ΣΤΟΝ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ,  
ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ

Γιώργος Λάμπρου

Επιβλέπων καθηγητής  
Δρ. Αντώνης Δανός

Λεμεσός 2014

## **Πνευματικά δικαιώματα**

Copyright © Γιώργος Λάμπρου, 2014.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Δρ. Αντώνη Δανό για την υποστήριξη και την πολύτιμη βοήθειά του, κατά την διεκπεραίωση της πτυχιακής εργασίας. Επιπρόσθετα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Ανδρέα Καραγιάν για τη συνεργασία και την προθυμία του, να παρουσιάσει, αλλά και να μιλήσει για τη δουλειά του. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους και συμφοιτητές μου, Χριστίνα Ευαγγέλου και Γιώργο Γεωργίου, για την ψυχολογική και τεχνική υποστήριξη κατά τη διάρκεια διεκπεραίωσης του έργου.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα πτυχιακή διατριβή, εξετάζεται και καταγράφεται η παρουσία ομοερωτισμού στις τέχνες του Δυτικού κόσμου, από το Μοντερνισμό στο Μεταμοντερνισμό. Ως ειδική περίπτωση, εξετάζεται το συγκεκριμένο θέμα στην τέχνη της Κύπρου στον εικοστό αιώνα.

Η διατριβή αυτή έγινε με τη μέθοδο της ιστορικής έρευνας και τα βήματα που ακολουθήθηκαν ήταν τα εξής: ο ορισμός της μελέτης, ο εντοπισμός των διαφόρων πηγών και η αξιολόγηση των ιστορικών πηγών. Τέλος, γίνεται παρουσίαση των συμπερασμάτων της μελέτης σε ένα ενιαίο κείμενο.

Η ανάλυση επικεντρώνεται στη σεξουαλικότητα του ανθρώπου και το πώς αυτή επηρεάζει τον δημιουργό αλλά και τον θεατή. Αναλύθηκαν καλλιτεχνικά έργα από το 18ο αιώνα μέχρι το Μοντερνισμό, και ακολούθως από το Μοντερνισμό στον Μεταμοντερνισμό. Τέλος, εξετάζεται η παρουσία ομοερωτικών στοιχείων στην κυπριακή τέχνη, με έμφαση στο έργο του Ανδρέα Καραγιάν.

Η μοναδικότητα της διατριβής βρίσκεται στο ότι παρουσιάζεται σε ένα ενιαίο κείμενο ο ομοερωτισμός στη Δυτική και κυπριακή τέχνη. Τα αποτελέσματα της μελέτης, έδειξαν ότι το ομοερωτικό στοιχείο και θεματολογία έχουν εξέχουσα θέση στον εικαστικό κόσμο της Δύσης, για τις εξεταζόμενες περιόδους. Αυτό όμως δεν ισχύει για την περίπτωση της καλλιτεχνικής παραγωγής στην Κύπρο, με ελάχιστες εξαιρέσεις.

# ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ .....	v
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ .....	vi
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	ix
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	x
1 Σεξουαλικότητα και/στην τέχνη.....	1
1.1 Ανθρώπινη σεξουαλικότητα στην ιστορική και θρησκευτική της εξέλιξη.....	1
1.2 Η σεξουαλικότητα ως ταυτότητα .....	3
1.3 Σεξουαλικότητα στην τέχνη .....	5
2 Ομοερωτισμός στην τέχνη του Δυτικού κόσμου .....	7
2.1 18ος αιώνας – 19ος αιώνας .....	7
2.2 Ο 20ός αιώνας: ιδεολογικές και κοινωνικές αλλαγές, από τον Μοντερνισμό στο Μεταμοντερνισμό .....	12
2.3 Ομοερωτισμός στην τέχνη του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού. ....	17
3 Κύπρος, τέχνη και σεξουαλικότητα .....	41
3.1 Κυπριακή τέχνη στον 20ό αιώνα.....	41
3.2 Ομοερωτισμός στην κυπριακή τέχνη .....	44
3.3 Ανδρέας Καραγιάν .....	50
ΕΠΙΛΟΓΟΣ .....	58
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	60
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ .....	63
3.3.1 Συνέντευξη Ανδρέα Καραγιάν .....	63

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 1 . Antonio Canova, <i>Paris</i> , 1816.....	7
Εικ. 2. Antonio Canova, <i>Theseus and the Minotaur</i> , 1781-83 .....	7
Εικ. 3. Antonio Canova, <i>The sleep of Endymion</i> , 1791 .....	8
Εικ. 4. Theodore Gericault, <i>Radeau de la Meduse</i> , 1819.....	9
Εικ. 5. Francois Rude, <i>La Marseillaise</i> , 1833-36.....	9
Εικ. 6. Frederic Leighton, <i>Daedalus and Icarus</i> , 1869 .....	9
Εικ. 7. Frederic Leighton, <i>Athlete Struggling with a Python</i> , 1886 .....	9
Εικ. 8. Henry Scott Tuke, <i>Ruby, Gold And Malachite</i> , 1902 .....	11
Εικ. 9. Φωτογραφία από τις ταραχές στο Sonewall Inn, 28 Ιουνίου 1969.....	15
Εικ. 10. Φωτογραφία από τις ταραχές στο Sonewall Inn, 28 Ιουνίου 1969.....	15
Εικ. 11. Alfred Stieglitz, <i>Equivalent</i> , 1923 .....	18
Εικ. 12. Minor White, <i>Front Avenue</i> , 1939 .....	19
Εικ. 13. Minor White, <i>Front Avenue</i> , 1939.....	19
Εικ. 14. Alfred Eisenstaedt, <i>V-J Day Times Square</i> , 1945.....	20
Εικ. 15. Ανώνυμος φωτογράφος, <i>Ατιτλο, δυο ένστολοι ναύτες φιλιούνται</i> , 1940-45 .....	20
Εικ. 16. <i>Gran Fury, Read my lips</i> , 1988 .....	21
Εικ. 17. Michael Miksche, <i>Sailors Kissing</i> , δεκαετία '50.....	21
Εικ. 18. Michael Miksche, <i>Ατιτλο κολάζ, δύο άνδρες σε πρωκτική συνουσία</i> , δεκαετία '50...	21
Εικ. 19. Francis Bacon, <i>Study from the Human Body</i> , 1949 .....	22
Εικ. 20. Francis Bacon, <i>Study of a Nude</i> , 1952-1953.....	22
Εικ. 21. Francis Bacon, <i>Two Figures</i> , 1953 .....	24
Εικ. 22. Francis Bacon. <i>Two Figures in the Grass</i> , 1954.....	24
Εικ. 23. Eadweard Muybridge, <i>Γυμνοί άντρες</i> , μελέτη κίνησης, 1877 .....	25
Εικ. 24. Francis Bacon, <i>Ttriptych August 1972</i> , 1972.....	25



Εικ. 25. David Hockney, <i>A Bigger Splash</i> , 1967 .....	26
Εικ. 26. David Hockney, <i>Man Taking Shower in Beverly Hills</i> , 1964.....	26
Εικ. 27. David Hockney, <i>Οικιακή σκηνή, Los Angeles</i> , 1963 .....	27
Εικ. 28. David Hockney, <i>Sunbather</i> , 1966.....	27
Εικ. 29. Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , 1979 .....	28
Εικ. 30. Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , λεπτομέρεια, 1979 .....	28
Εικ. 31. Harmony Hammond, <i>Kudzu</i> , 1981 .....	30
Εικ. 32. Rotimi Fani-Kayode, <i>Golden Phalus</i> , 1989.....	32
Εικ. 33. Rotimi Fani-Kayode, <i>Every Moment Counts</i> , 1988.....	32
Εικ. 34. Felix Gonzalez-Torres, <i>Άτιτλο</i> , 1991 .....	34
Εικ. 35. Felix Gonzalez-Torres, <i>Άτιτλο (ιδανικοί εραστές)</i> , 1991 .....	34
Εικ. 36. Robert Mapplethorpe, <i>Self-Portrait</i> , 1978.....	36
Εικ. 37. Robert Mapplethorpe, <i>Elliot and Dominick</i> , 1979.....	36
Εικ. 38. Robert Mapplethorpe, <i>Thomas</i> , 1986 .....	36
Εικ. 39. Robert Mapplethorpe, <i>Man in Polyester Suit</i> , 1980-81 .....	36
Εικ. 40. George Segal, <i>Gay Liberation</i> , 1980-92 .....	39
Εικ. 41. George Segal, <i>Gay Liberation</i> , λεπτομέρεια, 1980-92.....	39
Εικ. 42. George Segal, <i>Gay Liberation</i> , λεπτομέρεια, 1980-92.....	39
Εικ. 43. Jeff Koons, <i>Jeff with Hand on Illonas's Breast</i> , 1991 .....	40
Εικ. 44. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, <i>Μελέτη Γυμνού</i> , 1929 .....	45
Εικ. 45. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, <i>Γυμνό</i> , 1933-36 .....	45
Εικ. 46. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, <i>Στα Χωράφια</i> , 1933-36.....	45
Εικ. 47. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, <i>Οι αγαθοί καρποί της γης</i> , 1933-36 .....	45
Εικ. 48. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, <i>Μετά το μπάνιο</i> , 1933-36] .....	47
Εικ. 49. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, <i>Προσωπογραφία μιας φίλης, χ.χ</i> .....	47
Εικ. 50. Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου, <i>Γυμνό όρθιο</i> , 1957 .....	49

Εικ. 51. Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου, <i>Γυμνό που κάθεται</i> , περ. 1960.....	49
Εικ. 52. Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου, <i>Γυμνό</i> , 1964 .....	49
Εικ. 53. Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου, <i>Γυμνό</i> , 1961-62.....	49
Εικ. 54. Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου, <i>Ξεντώνεται</i> , 1946.....	49
Εικ. 55. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Βενετία, στάση ταξί: το σημείωμα</i> , 1977.....	51
Εικ. 56. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Βενετία, στάση ταξί: η καταγίδα</i> , 1977 .....	51
Πάνω: Εικ. 57. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Ναύτες στη Βενετία</i> , 1978.....	52
Αριστερά: Εικ. 58. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Το βλεμμα</i> , 1979.....	52
Εικ. 59. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Πολεμιστής στο Τλιον</i> , 1998.....	53
Εικ. 60. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Η ανάπαυση του πολεμιστή</i> , 1998.....	53
Εικ. 61. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Στρατιώτης και γυμνό</i> , 1994 .....	54
Εικ. 62. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Αγόρι με πράσινη φανέλα</i> , 1994.....	54
Εικ. 63. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Το φώς του δειλινού</i> , 1993.....	54
Εικ. 64. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Σταθμός Λαρίσης</i> .....	54
Εικ. 65. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Δύο αγόρια</i> , 1973.....	56
Εικ. 66. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Γυμνός νέος</i> , 1971 .....	56
Εικ. 67. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Άγγελος I</i> , 1976.....	57
Εικ. 68. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Άγγελος II</i> , 1976.....	57
Εικ. 69. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Αδιακρισία II</i> , 1980.....	57
Εικ. 70. Ανδρέας Καραγιάν, <i>Το όνειρο</i> , 1980 .....	57

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η υλοποίηση του παρόντος έργου αποσκοπεί στη διερεύνηση, καταγραφή και ανάλυση καλλιτεχνικής παραγωγής με ομοερωτικά στοιχεία, κυρίως στα χρονικά πλαίσια του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού.

Αρχικά, πραγματοποιείται ιστορική αναδρομή στην παρουσία ομοερωτικών στοιχείων στις τέχνες του 18ου και 19ου αιώνα. Στη συνέχεια, διερευνάται και καταγράφεται η παρουσία ομοερωτικών στοιχείων στην τέχνη του 20ού αιώνα, καθώς και η συνειδητή παραγωγή τέχνης από άτομα διαφορετικής ή συγκεκριμένα ομο-σεξουαλικής ταυτότητας. Ακολούθως, εξετάζονται περιπτώσεις αντίστοιχης καλλιτεχνικής δημιουργίας στη Κύπρο, δίδοντας έμφαση στο έργο του ζωγράφου Ανδρέα Κάραγιαν.

Στο έργο αυτό, πραγματοποιείται θεωρητική προσέγγιση για τη σεξουαλικότητα και το ομοερωτικό στοιχείο στη Δυτική τέχνη. Η ιδέα της σεξουαλικής ταυτότητας είναι ένα δημιούργημα του Διαφωτισμού. Κατά την περίοδο του Μοντερνισμού, κυρίαρχο στοιχείο είναι το γυναικείο γυμνό, από την αντρική ετερο-σεξουαλική σκοπιά, αν και υπάρχουν αρκετές εξαιρέσεις. Ο Μεταμοντερνισμός επαναφέρει στο προσκήνιο το ανδρικό γυμνό και την ομοερωτική τέχνη.

Σκοπός του παρόντος ερευνητικού έργου, είναι η καταγραφή και ανάλυση της παρουσίας του ομοερωτισμού και της σεξουαλικότητας στις τέχνες. Η διατριβή αυτή φέρνει στην επιφάνεια πτυχές της Κυπριακής τέχνης που δεν είχαν την ανάλογη προσοχή μέχρι τώρα, όπως και τα στοιχεία της σεξουαλικότητας και του ερωτισμού, στις τέχνες του Δυτικού κόσμου.

## ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η διατριβή αυτή έγινε με τη μέθοδο της ιστορικής έρευνας και τα βήματα που ακολουθήθηκαν ήταν τα εξής: ο ορισμός της μελέτης, ο εντοπισμός των διαφόρων πηγών, η αξιολόγηση των ιστορικών πηγών για εντοπισμό περισσότερων πληροφοριών και λεπτομερειών και τέλος, η παρουσίαση των συμπερασμάτων της μελέτης σε ένα ενιαίο κείμενο. Τα διάφορα στοιχεία που αφορούν τα πολιτικοκοινωνικά γεγονότα και οι πηγές που αφορούν την ανάλυση των έργων ανήκουν σε ξεχωριστούς συγγραφείς. Περιλαμβάνονται τόσο κύριες όσο και δευτερεύουσες πηγές, δηλαδή, υλικό που ετοιμάστηκε από άτομα που έζησαν τα γεγονότα που περιγράφονται, αλλά και υλικό από άτομα που δεν υπήρξαν μάρτυρες στα συμβάντα και στοιχεία που παρουσιάζονται (Ιωάννου 2012.α). Μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας, αποτελείται από βιβλία και άρθρα στην αγγλική γλώσσα, τα οποία μεταφράστηκαν από το συγγραφέα της παρούσας εργασίας.

Η συνέντευξη η οποία πραγματοποιήθηκε για συλλογή περαιτέρω πληροφοριών, εντάσσεται στο είδος ημι-δομημένης συνέντευξης. Αυτό το είδος αποτελεί ποιοτική συνέντευξη, με προκαθορισμένες ερωτήσεις, οι οποίες αποσκοπούν στη συλλογή συγκεκριμένων απαντήσεων. Οι ερωτήσεις γίνονται με μη προκαθορισμένη σειρά καθώς προκύπτουν και αναδυόμενες ερωτήσεις. Ο ερευνητής οδηγεί την συνέντευξη προς διερεύνηση νέων εννοιών που αναδύονται κατά την διάρκεια της συζήτησης (Ιωάννου 2012.β).

# 1 Σεξουαλικότητα και/στην τέχνη

## 1.1 Ανθρώπινη σεξουαλικότητα στην ιστορική και θρησκευτική της εξέλιξη

Με την έναρξη της ιστορικής περιόδου των πολιτισμών της Μεσογείου, στη Μεσοποταμία και στον Σουμεριακό πολιτισμό, η πολυανδρία για τις γυναίκες είναι σύνηθες πρακτική. Η πρακτική αυτή αλλάζει γύρω στο 2350 π.Χ, με την απόφαση ενός βασιλιά που ανέτρεπε τα περί γάμου έθιμα. Στη Βαβυλώνα (2η χιλιετία π.Χ), το μεγαλύτερο ίσως πολιτισμικό επίτευγμα αποτελεί ο *Κώδικας του βασιλιά Χαμουραμπί*, ο οποίος, εκτός από την πληθώρα κανονισμών και νόμων σχετικά με τη συμπεριφορά και τις ανθρώπινες σχέσεις, δίνει λεπτομερή ορισμό των διαδικασιών γάμου-διαζυγίου, όπως και κανονισμούς αναφορικά με την αποπλάνηση και την απιστία (Βενετίκου και Μπενετάκου, 2013, σελ. 324).

Όσο αφορά στον Ιουδαϊσμό, ο κώδικας του Χαμουραμπί επηρέασε τους ανάλογους των Εβραίων. Η Παλαιά Διαθήκη επέβαλε στο λαό του Ισραήλ το σεξ για αναπαραγωγή, και συμπεριφορές όπως αυνανισμός και η ομοφυλοφιλία αποτελούσαν μεμπτά αδικήματα. Οι Ιουδαϊκές απόψεις περί σεξουαλικότητας βασίζονται και στο Ταλμούδ (σύνολο γραπτών ερμηνειών της Βίβλου και διδασκαλίες καθημερινότητας). Ο Ιουδαϊσμός διδάσκει ότι τα γεννητικά όργανα και η λειτουργία τους, δεν είναι κάτι το αισχρό, μιας και Αδάμ και η Εύα πλάστηκαν κατ' ομοίωση του θεού. Παρόλο που ο Ιουδαϊσμός υποστηρίζει την απόλαυση και τη χαρά του έρωτα εντός γάμου, καταδικάζει αρκετές μορφές ερωτικής συμπεριφοράς, όπως η μοιχεία, οι προγαμιαίες σχέσεις, η αιμομιξία. Καταδικαστέες, είναι επίσης, οι ανδρικές ομοφυλοφιλικές πράξεις. Η γυναικεία ομοφυλοφιλία δεν θίγεται καθόλου στην Βίβλο. Επιπλέον, δεν ενστερνίζεται την άποψη του Χριστιανισμού περί προπατορικού αμαρτήματος (Βενετίκου και Μπενετάκου, 2013, σελ. 324-326).

Στην αρχαία Ελλάδα, ο Αριστοτέλης περιγράφει τις σεξουαλικές πράξεις, ως φυσικές πράξεις μεταξύ των θηλαστικών. Αναγνωρίζει ότι, και οι άνδρες αλλά και οι γυναίκες έχουν ισχυρές σεξουαλικές παρορμήσεις. Γενικά στην αρχαία Ελλάδα υπήρχε ανοχή σχετικά με την ανδρική ομοφυλοφιλία, και ομοφυλοφιλικές σχέσεις μεταξύ ενός ενήλικα και κάποιου αγοριού μετά την εφηβεία, ήταν συνηθισμένες. Στη ρωμαϊκή ζωή, υπήρχε σεξουαλική απελευθέρωση. Κατά περιόδους όμως, θεσπίζονταν διατάγματα που άλλαζαν κατά πολύ αυτά τα ζητήματα. Τελικά, διάφορες από τις διαδεδομένες σεξουαλικές πρακτικές, όπως η ομοφυλοφιλία, ο αυνανισμός, οι ομαδικές σεξουαλικές δραστηριότητες και η πορνεία ανδρών και γυναικών, κατέληξαν να είναι καταδικαστέες και να καταγγέλλονται ως νοσηρές καταστάσεις (Βενετίκου και Μπενετάκου, 2013, σελ. 326-327).

Στον χριστιανισμό, οι διδασκαλίες, είτε είναι αρνητικές είτε το θέμα σεξουαλικότητας δεν θίγεται. Ο ίδιος ο Ιησούς, έδωσε έμφαση σε πολλά κοινωνικά θέματα, όμως δεν πραγματεύτηκε θέματα περί σεξουαλικότητας (Βενετίκου και Μπενετάκου, 2013, σελ. 327).

Σε αντίθεση με τις θρησκείες της Μ. Ανατολής, στον Ινδουισμό οι σεξουαλικές πρακτικές είναι αυτό που είναι χωρίς να αποτελούν κάτι καλό ή κακό. Οι Ινδουιστές ιερωμένοι δίδασκαν ότι το «κάρμα» είναι αυτό που οδηγεί τους ανθρώπους, είτε από αγάπη είτε από άλλα συναισθήματα. Η σεξουαλικότητα ενσωματώνεται στην ανθρώπινη ζωή, ούτως ώστε ο άνθρωπος να φτάσει στην ολοκλήρωση. Σημαντικό κείμενο αποτελεί το ινδουιστικό «Κάμα Σούτρα» το οποίο διδάσκει ότι οι άνθρωποι πρέπει να δίνουν προτεραιότητα στην ικανοποίηση των αισθήσεων. Στον Βουδισμό η αγαμία είναι μια επιθυμητή κατάσταση, αφού ο πνευματικός και ηθικός αυτό-εξαγνισμός οδηγεί στην απελευθέρωση από τον πόνο. Η πορνεία δεν καταδικάζεται, παρόλο που θεωρείται κάτι το ταπεινό, αφού υπάρχει η πεποίθηση ότι ο κάθε ένας ακολουθεί το «κάρμα» του (Βενετίκου και Μπενετάκου, 2013, σελ. 327-330).

## 1.2 Η σεξουαλικότητα ως ταυτότητα

Το χρώμα του δέρματος, η γλώσσα, η θρησκεία ή καταγωγή δεν εξυπηρετούν απαραίτητα ως οι βάσεις για μια εθνική ταυτότητα ή ομάδα, όμως οδηγούν σε διακυμάνσεις κοινωνικού περιεχομένου, ή δημιουργούν πολυεθνικές διαμάχες. Η δημιουργία εθνικών διαφορών απαιτεί κοινωνική αλλά και πολιτική αναγνώριση, καθορισμό, και εδραίωση. Επίσης απαιτεί ατομική και συλλογική υποστήριξη και αναγνώριση για να γίνει κοινωνικά αποδεκτή. Παρομοίως, το ανδρικό και γυναικείο κορμί, δεν οδηγούν στο κοινωνικά αποδεκτό «άνδρας» και «γυναίκα». Αντιθέτως, οι ταυτότητες του φύλου, και ο κοινωνικός διαχωρισμός ανάμεσα στις γυναίκες και τους άνδρες είναι κοινωνικά κατασκευάσματα που απορρέουν από τις ιστορικές καταστάσεις και τις συνεχιζόμενες κοινωνικές αλλαγές (Negal, 2000, σελ. 114).

Ο όρος 'φύλο' τυπικά αναφέρεται στην διαδικασία της κοινωνίας για τον διαχωρισμό των ατόμων και των κοινωνικών πρακτικών σύμφωνα με τις κατευθύνσεις των σεξουαλικών ταυτοτήτων. Ο διαχωρισμός του φύλου συχνά περιλαμβάνει την δημιουργία ιεραρχιών ανάμεσα στις ομάδες που δημιουργεί. Μια ή περισσότερες κατηγορίες σεξουαλικής ταυτότητας είναι προνομιούχα ή υποτιμημένη. Στις σύγχρονες Δυτικές κοινωνίες το φύλλο είναι διττό. Αναφέρεται σε δύο σαφείς και ξεχωριστές κατηγορίες, τον άνδρα και τη γυναίκα, και τις διαφορετικές κοινωνικές τους πρακτικές σε δυο πεδία. Ο διαχωρισμός σεξουαλικής ταυτότητας στις κοινωνικές πρακτικές μπορεί να βρεθεί, για παράδειγμα, στις σύγχρονες Δυτικές κοινωνίες σε μεγάλο βαθμό ανάμεσα στις σχέσεις του άντρα με τη δημόσια ζωή, και ανάμεσα στις σχέσεις της γυναίκας με την οικογενειακή ζωή, παρόλο που και τα δύο φύλα καταλαμβάνουν και τα δύο πεδία (Beasley, 2005, σελ. 11).

Συμφώνα με τους Brewster και Tillman (2012), «ο σεξουαλικός προσανατολισμός ορίζεται από τη σεξουαλική εμπειρία, τη σεξουαλική ταυτότητα και τη σεξουαλική έλξη του

ατόμου». Επιπλέον ο Frankowski (2004) επισημάνει ότι ο σεξουαλικός προσανατολισμός αναφέρεται στη φυσική και συναισθηματική διέγερση ενός ατόμου προς άλλα πρόσωπα. Ετεροφυλόφιλοι είναι τα άτομα που έλκονται από άτομα του αντίθετου φύλου, ομοφυλόφιλοι άτομα που έλκονται από άτομα του ίδιου φύλου, και οι αμφιφυλόφιλοι έλκονται από άτομα και των δύο φύλων. Οι ομοφυλόφιλοι άνδρες συχνά αναφέρονται ως "γκέι" και οι γυναίκες ως "λεσβίες". Σε αντίθεση, η ταυτότητα του φύλου είναι η γνώση του εαυτού μας ως αρσενικό ή θηλυκό. Η ταυτότητα και ο ρόλος φύλου συνήθως συμμορφώνονται με την φυσική ανατομία του ατόμου, και στην περίπτωση της ετεροφυλοφιλίας, αλλά και της ομοφυλοφιλίας.



### 1.3 Σεξουαλικότητα στην τέχνη

Στην ‘κατανόηση’ ενός έργου τέχνης, αποτελεί, άραγε, το φύλο ή ο σεξουαλικός προσανατολισμός του καλλιτέχνη σημαντικά στοιχεία; Είναι γεγονός ότι το φύλο έχει παίξει σημαντικό ρόλο στην ιστορία της τέχνης. Οι τοίχοι των μουσείων είναι γεμάτοι με γυναικεία γυμνά και όχι ανδρικά γυμνά, φτιαγμένα από άνδρες και όχι γυναίκες ζωγράφους. Οι άνδρες καλλιτέχνες έβλεπαν συχνά τις γυναίκες όχι μόνο ως σεξουαλικά αντικείμενα αλλά και ως πηγή έμπνευσης και μούσες τους. Το φύλο έχει σημασία, αν εμβαθύνεις σε ερωτήματα σχετικά με το ποιος μπήκε στον κανόνα της ιστορίας της εικαστικής τέχνης ή της μουσικής και γιατί, με ποια είδη έργων. Το φύλο και η σεξουαλική προτίμηση μπορεί να έχει σημασία στην ιστορία της τέχνης, όταν αντανακλά ένα προσωπικό ενδιαφέρον που ο καλλιτέχνης προσπαθεί να εκφράσει μέσα από ένα έργο. Ο καλλιτέχνης ίσως έχει κάποιο πολιτικό στόχο ή θέλει, ενδεχομένως, να εκφράσει ένα θρησκευτικό ενδιαφέρον ή συναισθήματα σχετικά με το θάνατο και την θνητότητα. Η θρησκεία, η πολιτική και η σεξουαλικότητα έχουν επηρεάσει την παραγωγή, τις εικόνες και τα στυλ των καλλιτεχνών διαμέσου των αιώνων, από την αρχαία Αθήνα μέχρι τον Μεσαίωνα και, εν συνέχεια, από την Αναγέννηση και μετά (Freeland & Αλμπάνη, 2005, σελ. 111-113).

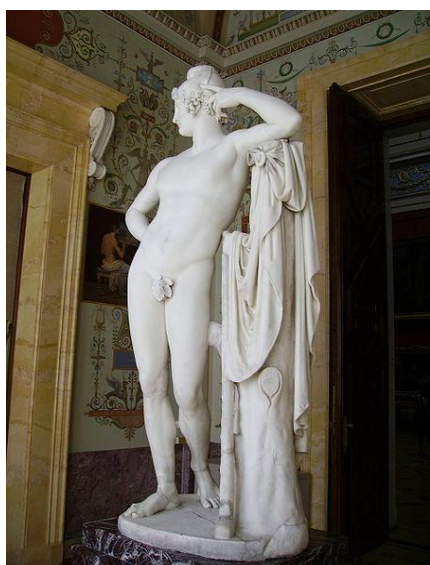
Οι συναισθηματικές πτυχές του ομοερωτισμού, υπήρχαν πάντοτε σε όλους τους πολιτισμούς και κουλτούρες, πολύ πριν την εφεύρεση του όρου. Είναι και ήταν πάντοτε ένα στοιχείο του πολύ περίπλοκου πεδίου της ανθρώπινης σεξουαλικότητας. Η οπτικοποίηση της ομοερωτικής αγάπης και των ευαισθησιών, συχνά, αντικατοπτρίζει την θέση των ιδίων των ομοφυλοφίλων μέσα στην συγκεκριμένη κοινωνία. Οι εικόνες αυτές είναι ένδειξη, είτε του βαθμού ανεκτικότητας των εκάστοτε κοινωνιών, είτε σημάδι των αυξανόμενων, περιοριστικών προκαταλήψεων που προωθούνται και ενισχύονται από την παράδοση και τη θρησκεία (Smalls, 2012, σελ. 7).

Παρόλο που η ομοφυλοφιλία υπήρχε έκτοτε, δεν άφηνε απαραίτητα εμφανή ίχνη στην τέχνη των τελευταίων αιώνων. Δεδομένου του ταμπού σε σχέση με την ομοφυλοφιλία, στην σύγχρονη Δύση, οι καλλιτέχνες είχαν κάθε λόγο να αποφεύγουν τις αναφορές στην γκέι κουλτούρα μέσα από την δουλειά τους. Για αυτό η αναγνώριση ομοφυλοφιλικής παρουσίας στην τέχνη απαιτεί την ανίχνευση ορισμένων μικρών στοιχείων, που συχνά εμφανίζονται με έμμεση αναφορά ή σε υπερβολικά μικρές λεπτομέρειες (Lee, 2009, σελ. 320).

## 2 Ομοερωτισμός στην τέχνη του Δυτικού κόσμου

### 2.1 18ος αιώνας – 19ος αιώνας

Στις εικαστικές τέχνες στον 18ο αιώνα, όπως και στην λογοτεχνία της Ευρωπαϊκής Μεσογείου, φαίνεται ότι υπάρχει ενδιαφέρον στην κλασική, Αναγεννησιακή και σύγχρονη περίοδο, που είναι πολιτιστική και ομοφυλοφιλική, ή τουλάχιστον ομοερωτική. Στη ζωγραφική και γλυπτική του Νεοκλασικισμού τον 18ο αιώνα, συχνά παρουσιάζεται η αρχαία κοινωνία, και περιστασιακά το «Greek love» (φράση που αναφέρεται σε διάφορες, κυρίως ομοερωτικές πρακτικές). Για παράδειγμα η δουλειά του Ιταλού γλύπτη Antonio Canova (1757-1822) παρείχε αισθησιακές εικόνες των μορφών της κλασικής μυθολογίας. Κάποια από τα έργα του, παρόλο που δεν είναι «ομοφυλοφιλικά», εγκωμιάζουν την ανδρική ομορφιά [εικ. 1, 2]. Ο Dane Bertel Thorvaldsen (1768-1844) ήταν ακόμη ένας γλύπτης που έζησε στην Ρώμη και δημιούργησε ερωτικά και όμορφα ανδρικά γλυπτά (Aldrich, 1993. σελ. 136-137).



Εικ.1 . Antonio Canova, *Paris*, 1816, μάρμαρο, 205 εκ. [Neue Pinakothek, Munich]



Εικ. 2. Antonio Canova, *Theseus and the Minotaur*, 1781-83, μάρμαρο, 145.4 x 158.7 x 91.4 εκ. [Victoria and Albert Museum, London]

Η Ρώμη, στον 18ο αιώνα αποτέλεσε χώρο συγκέντρωσης πολλών Ευρωπαίων καλλιτεχνών και γλυπτών, που κατέφθαναν για να μελετήσουν την κλασική και Αναγεννησιακή τέχνη. Οι διάφορες μέθοδοι εκμάθησης τέχνης, συμπεριλαμβανομένης και της σχεδίασης ζωντανών μοντέλων, παρακίνησαν το ενδιαφέρον για το ανθρώπινο κορμί και την ανατομική αντίληψη. Η εγγύτητα κλασικών τεχνουργημάτων και παλαιών αυθεντικών πινάκων, έφεραν σε κοινή θέα τον «όμορφο» άνδρα, ενίοτε με ομοερωτικά θέματα, με έργα καλλιτεχνών όπως ο Michelangelo και Caravaggio. Ο Canova και Thorvaldsen συνέχισαν στην παράδοση τους (Aldrich, 1993. σελ. 137).

Ο Anne-Louis Girodet (1767-1824), είναι ίσως ο νεοκλασικός ζωγράφος, του οποίου η δουλειά μπορεί να θεωρηθεί προφανώς ομοερωτική, παρόλο που οι λεπτομέρειες για την προσωπική του ερωτική και σεξουαλική ζωή είναι ασαφείς. Η πλειονότητα των ομοερωτικών έργων του Girodet ήταν είτε επηρεασμένα από τα κλασικά ή έδειχναν ανατολίτικες επιρροές. Το έργο του *The sleep of Endymion* (1791 [εικ. 3]) αποτελεί το καλύτερο παράδειγμα, αφού απεικονίζει ένα γυμνό νεαρό που πλαγιάζει, με μάτια κλειστά σε ένα ύπνο «αισθησιακής αναζήτησης». Η φτερωτή φιγούρα που αιωρείται από πάνω του, είναι ένα νεαρότερο, γυμνό αγόρι, με λάγνο βλέμμα. Παρόλο που το θέμα απεικονίζει ένα γνωστό μύθο, περιέχει στοιχεία ηδονοβλεψίας, και τονίζει το είδος συννεοχής μεταξύ των δύο ανδρικών φιγούρων, τη σεξουαλική έλξη και φαινομενική διαθεσιμότητα του Ενδυμίωνα (Aldrich, 1993. σελ. 137).



Εικ. 3. Antonio Canova, *The sleep of Endymion*, 1791, λάδι σε καμβά, 198 x 261 εκ. [Louvre Museum, Paris]



Εικ. 4. Theodore Gericault, *Radeau de la Meduse*, 1819, λάδι σε καμβά, 491 x 716 εκ. [Louvre Museum, Paris]



Εικ. 5. Francois Rude, *La Marseillaise*, 1833-36, λίθινο ανάγλυφο. [Arc de Triomphe, Paris]



Εικ. 6. Frederic Leighton, *Daedalus and Icarus*, 1869, λάδι σε καμβά, 138.2 x 106.5 εκ. [Ιδιωτική Συλλογή]



Εικ. 7. Frederic Leighton, *Athlete Struggling with a Python*, 1886, μπρούντζος, 74.6 x 98.4 x 109.9 εκ. [Tate Museum, London]

Οι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες του 19ου αιώνα, απέφευγαν τις κραυγαλέες αναφορές στην ομοφυλοφιλία, παρά την παρουσία κλασικών θεών και ηρώων και τέτοιου είδους θέματα, όπως μελέτες γυμνών φιγούρων και λουόμενων αγοριών. Λίγοι ήταν οι καλλιτέχνες του 19ου αιώνα που ζωγράφισαν ανδρικές σπουδές, με εμφανές κλασικές ή μεσογειακές αναφορές. Κάποιες συνθέσεις οι οποίες απεικονίζουν ανδρικά γυμνά μπορεί να ερμηνευθούν ως ομοερωτικές, παρόλο που μπορεί να μην ήταν αυτός ο σκοπός του καλλιτέχνη. Για παράδειγμα το *Redeau de la Meduse* (1819 [εικ. 4]) του Theodore Gericault (1791-1824), μια από τις διασημότερες εικόνες του 19ου αιώνα, περιλαμβάνει μια λεπτομέρεια όπου ένας ηλικιωμένος κρατά το γυμνό κορμί ενός νεαρού συντρόφου του, που χάθηκε στην καταστροφή. Επίσης, στο έργο του Francois Rude *La Marseillaise* (1833-36 [εικ. 5]) στην Αψίδα του Θριάμβου στο Παρίσι, παρουσιάζεται ένας ώριμος πολεμιστής με το χέρι του περασμένο γύρω από το λαιμό ενός γυμνού νεαρού επαναστάτη (Aldrich, 1993. σελ. 138).

Ο ζωγράφος Frederic Leighton (1830-1896), ένας από τους δημοφιλέστερους Βικτωριανούς καλλιτέχνες, ταξίδεψε αρκετά στην Ιταλία και εξέφρασε τον θαυμασμό του για την ελληνική τέχνη και πολιτισμό. Απολάμβανε αρκετές οικείες φιλίες με άνδρες, κάποιες από τις οποίες μπορεί να ήταν και σεξουαλικές. Οι ακαδημαϊκοί του πίνακες δείχνουν ωραίους άνδρες σε μάλλον άκαμπτες πόζες, και ελληνικής έμπνευσης «σκηνογραφίες» [mises-en-scene], όπως το *Daedalus and Icarus* (1869 [εικ. 6]) και *Athlete Struggling with a Python* (1886 [εικ. 7]).

Ο ζωγράφος Henry Scott Tuke (1858-1929), ο οποίος πέρασε μεγάλο διάστημα στην Ιταλία, ειδικευόταν σε εικόνες γυμνών αγοριών στις παραλίες, την ανδρική κοινωνικότητα, τα όμορφα κορμιά και την αρκαδική ατμόσφαιρα, στοιχεία που προσέδιδαν ένα ομοερωτικό χαρακτήρα στους πίνακες του [εικ. 8] (Aldrich, 1993. σελ. 138).



Εικ. 8. Henry Scott Tuke, *Ruby, Gold And Malachite*, 1902, λάδι σε καμβά, 117 x 159 εκ. [Guildhall Art Gallery, London]

Ήδη τον 19ο αιώνα, διαφορετικά μοντέλα από το «Greek love» είχαν προταθεί. Η εφεύρεση της λέξης «ομοφυλόφιλος» από τον Karl Maria Kertbeny (1824-1882) βοήθησε στον διαχωρισμό αυτών των ανδρών σε μια κατηγορία. Η ομοφυλοφιλία του ποιητή Walt Whitman (1819-1892) εκδηλώνεται μέσω της ανδροπρεπούς συντροφικότητας, κατάλληλη για την εξελιγμένη κοινωνία της Αμερικής που εξάγεται στην Ευρώπη, και δεν συνδέεται με τον κλασικό κόσμο. Ο ποιητής και φιλόσοφος Edward Carpenter (1844-1929) κήρυττε παρομοίως μια συντροφικότητα με την οποία ευελπιστούσε να ηγηθεί του δημοκρατικού σοσιαλισμού. Ο Sigmund Freud (1856-1939) ανέλυσε την ομοφυλοφιλία ως ένα στάσιμο στάδιο στην ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη. Η διάσημη αναφορά του σεξολόγου Alfred Kinsey (1894-1956) πάνω στην ανδρική σεξουαλικότητα δηλώνει ότι η σεξουαλική συμπεριφορά και επιθυμία βρίσκονται κατά μήκος του φάσματος το οποίο κυμαίνεται από αποκλειστική ετεροφυλοφιλία σε αποκλειστική ομοφυλοφιλία. Όλες αυτές οι θεωρίες, δεν ήταν σε αντίθεση με τις ιδέες και πρακτικές της παιδευαστίας στην αρχαιότητα, αλλά οι νέες αυτές βλέψεις αυξητικά εκτόπιζαν τις παλαιές αντιλήψεις για το «Greek love» για τους ομοφυλόφιλους και το ευρύ κοινό (Aldrich, 1993. σελ. 218).

## **2.2 Ο 20ός αιώνας: ιδεολογικές και κοινωνικές αλλαγές, από τον Μοντερνισμό στο Μεταμοντερνισμό**

Ο Μοντερνισμός στην τέχνη αποτελεί τη ριζική ρήξη με το παρελθόν και την ταυτόχρονη αναζήτηση νέων μορφών έκφρασης. Ο Μοντερνισμός καλλιεργεί μια περίοδο πειραματισμού για τις τέχνες από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τα μέσα 20ού. Σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από ραγδαία εκβιομηχάνιση, ταχεία κοινωνική αλλαγή, πρόοδο στις επιστήμες και τις κοινωνικές επιστήμες (π.χ., Φρουϊδική θεωρία), οι Μοντερνιστές θεώρησαν την αυξανόμενη αλλοτρίωση ασυμβίβαστη με τη Βικτωριανή ηθική, αισιοδοξία, και τις συμβάσεις. Νέες ιδέες στην ψυχολογία, φιλοσοφία και πολιτική θεωρία, αναζωπύρωσαν την αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης (The Editors of Encyclopædia Britannica, 2013).

Στις αρχές του 20ού αιώνα και παράλληλα με τις απαρχές του μοντερνισμού, αναπτύσσεται από τον Freud και τους οπαδούς του, η ψυχανάλυση ως η «επιστήμη του υποσυνείδητου». Έτσι η ψυχανάλυση και η μοντερνιστική τέχνη έχουν ένα κοινό ιστορικό υπόβαθρο, και κατά τον 20ό αιώνα διαπλέκονται με διάφορους τρόπους. Οι καλλιτέχνες αντλούν στοιχεία μέσα από την ψυχανάλυση, για να εξερευνήσουν οπτικά τις ιδέες της. Κάτι τέτοιο συμβαίνει στις δεκαετίες του 1920 και 1930, μέσω του Σουρεαλισμού. Αντίθετα όμως, στις μεταγενέστερες δεκαετίες του 1970 και 1980, ο Φεμινισμός τις επικρίνει σε θεωρητικό αλλά και πολιτικό επίπεδο. Επιπλέον, η ψυχανάλυση και η μοντερνιστική τέχνη συγκλίνουν ως προς τους άξονες ενδιαφέροντος τους. Η προέλευση, τα όνειρα, οι φαντασιώσεις, το «πρωτόγνωρο», η παραφροσύνη, οι διεργασίες της υποκειμενικότητας αλλά και η σεξουαλικότητα, αποτελούν τα ισχυρότερα κοινά τους ενδιαφέροντα. Επιπρόσθετα, όροι όπως, το απωθημένο, η μετουσίωση, ο φετιχισμός, το βλέμμα, οι οποίοι χρησιμοποιήθηκαν στο λεξιλόγιο της τέχνης του 20ού αιώνα, προέρχονται από την ψυχανάλυση (Foster, Krauss, Bois & Buchloh, 2009, σελ. 15).



Ο όρος Μεταμοντερνισμός έχει χρησιμοποιηθεί για να χαρακτηρίσει την κατάρριψη της ενιαίας παράδοσης του Μοντερνισμού. Από την απαρχή του, ο Φεμινισμός στις τέχνες, δεσμεύτηκε να εκθέσει τις υποθέσεις στις οποίες βασίζονται αρκετές από τις πεποιθήσεις που καθόρισαν την πρωτοπορία στην τέχνη, μέσα στα πλαίσια του Μοντερνισμού. Το γεγονός ότι ο Μεταμοντερνισμός στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό σε ήδη υπάρχουσες αναπαραστάσεις, παρά στην εφεύρεση νέων στυλ, και συχνά απορρέει τις εικόνες του από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ή την λαϊκή κουλτούρα, έχει επικεντρώσει το ενδιαφέρον του, στους τρόπους με τους οποίους η σεξουαλική και η κοινωνική διαφορά παράγονται και ενισχύονται σε αυτές τις εικόνες. Κατά τη δεκαετία του 1970 και 1980, ένας αυξανόμενος αριθμός καλλιτεχνών, άνδρες και γυναίκες, δούλεψαν για την αποδοχή αυτής της γλώσσας από την πατριαρχική τάξη, παρουσιάζοντας τους τρόπους με τους οποίους οι εικόνες είναι πολιτισμικά κωδικοποιημένες, και επαναδιαπραγματεύονται τη θέση των γυναικών αλλά και των μειονοτήτων ως το «άλλο» στην πατριαρχική κοινωνία. Κάποιες από αυτές τις στρατηγικές ήταν φεμινιστικό έργο, και άλλες ήταν μέρος ενός ευρύτερου και γενικότερου μεταμοντέρνου διαλόγου (Chadwick, 2007, σελ. 380).

Συμφώνα με τον Edward Lucie-Smith:

Τα σύγχρονα καλλιτεχνικά κινήματα έχουν σε μεγάλο βαθμό ταυτιστεί, τόσο από τους οπαδούς τους όσο και από τους πολέμιους τους, με τον ερωτισμό. Η σεξουαλική επανάσταση φαίνεται να συμβαδίζει με την καλλιτεχνική. Ενώ όμως στη λογοτεχνία και το θέατρο υπάρχει σήμερα αναμφισβήτητα μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης σε ό,τι αφορά τη σεξουαλικότητα και τη σεξουαλική δραστηριότητα, η ζωγραφική και η γλυπτική είναι πολύ αμφίβολο αν εμπλουτίστηκαν, ή έστω επωφελήθηκαν, από την κατάσταση αυτή και να νομίζουν οι οπαδοί, αλλά και οι εχθροί μιας τέτοιας εξέλιξης. Ίσως κάτι τέτοιο να προκαλεί έκπληξη, αν λάβει κανείς υπόψη τον αρχικό μου ισχυρισμό ότι η σύγχρονη τέχνη 'χρησιμοποιεί' μια μεγάλη ποικιλία σεξουαλικών θεμάτων, καθώς και το ότι οι ερωτικές παρορμήσεις έπαιζαν πάντοτε σημαντικό ρόλο στις μάχες που έδινε ο μοντερνισμός. Ούτε βεβαία μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, στα πλαίσια της γενικότερης δίψας

τους για το σκανδαλώδες, απλώς παραγνώρισαν τις δυνατότητες του σεξουαλικού σκανδάλου. [...] Έχω ήδη αναφερθεί στο ρόλο που έπαιξαν οι ερωτικές προτιμήσεις, στη μάχη ανάμεσα στην εικονιστική και την αφηρημένη τέχνη. Θα μπορούσε ίσως κανείς να ισχυριστεί ότι το συνεχές ενδιαφέρον για τα ερωτικά θέματα ήταν εκείνο που διατήρησε ζωντανή την εικονιστική τέχνη στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Προχωρώντας μάλιστα ακόμα παραπέρα, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τόσο οι κριτικοί όσο και το κοινό είναι πρόθυμοι να χαρακτηρίσουν ορισμένα είδη καθαρά παραδοσιακής εικονιστικής τέχνης σαν «μοντερνισμό» μόνο και μόνο λόγω του έντονου ερωτικού περιεχομένου τους (Lucie-Smith, 1985, σελ. 291-292).

Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1960, μιας ταραχώδους δεκαετίας, οι γκέι και λεσβίες αποτέλεσαν κοινωνική και πολιτική απειλή στα μάτια του κατεστημένου. Οι γκέι και οι λεσβίες είχαν διεισδύσει στον κόσμο των τεχνών και του πολιτισμού, και τώρα απαιτούσαν να αναγνωριστούν και οι φωνές τους να εισακουστούν. Το 1964, μια μικρή ομάδα ακτιβιστών διοργάνωσε την πρώτη διαδήλωση γκέι και λεσβίων στο Independence Hall της Φιλαδέλφειας. Το 1967, στις ΗΠΑ, ιδρύθηκε το περιοδικό *Advocate* και έγινε το «εθνικό γκέι περιοδικό». Το 1968, οι διαδηλωτές ενάντια στην ανάμιξη της Αμερικής στο πόλεμο του Βιετνάμ, και η φοιτητική επανάσταση στις Η.Π.Α., αλλά και στην Ευρώπη, έδωσαν στη κοινή γνώμη το εγερτήριο κάλεσμα για τις σοβαρές αλλαγές που θα ακολουθούσαν. Η δεκαετία αυτή, ήταν ταραχώδης και ανατρεπτική για τους γκέι και τις λεσβίες. Αποτέλεσε μια περίοδο επανάστασης εναντίον των συμβάσεων, και η ίδια η κοινωνία αποτέλεσε όπλο στα χέρια των συντηρητικών αστών ενάντια στους πολιτικούς και κοινωνικούς αντιφρονούντες όλων των ειδών (Smalls, 2012, σελ. 237).

Μια σημαντική πτυχή της ιστορίας της ομοφυλοφιλίας, είναι αυτή της γλώσσας και της σήμανσης (labeling). Η αλλαγή από τη χρήση της λέξης «ομοφυλόφιλος» στην λέξη «γκέι», είναι το καλύτερο παράδειγμα της σημαντικότητας των πολιτικών διαστάσεων της ατομικότητας και ταυτότητας ως σημαντικά συστατικά για το πώς οι ομοφυλόφιλοι έβλεπαν

τους εαυτούς τους. Στις δεκαετίες του 1960 και 1970, η λέξη «ομοφυλόφιλος» αντικαθίσταται από τη λέξη «γκέι», ως η επιλεγόμενη λέξη από τους γκέι ακτιβιστές, επειδή ένιωθαν ότι η λέξη «ομοφυλόφιλος» είναι ένας κλινικός όρος που σχετίζεται με την ιατρική παθολογία. Μέχρι την στιγμή που έγιναν οι ταραχές στο Stonewall Inn, εξέγερση της γκέι κοινότητας εναντίων των αστυνομικών στη Νέα Υόρκη [εικ. 9, 10], η λέξη γκέι ήταν ο κύριος όρος έκφρασης της σεξουαλικής ταυτότητας για μια ομάδα νεαρότερων, εμφανώς πολιτικοποιημένων ομοφυλοφίλων ακτιβιστών. Σε αντίθεση με την λέξη «ομοφυλόφιλος», η λέξη «γκέι» θεωρήθηκε ότι εξέφραζε την αυξανόμενη πολιτική συνείδηση του γκέι απελευθερωτικού κινήματος. Ο όρος «γκέι», όπως και το «ομοφυλόφιλος», μπορεί να αναφέρεται και στους άνδρες αλλά και στις γυναίκες. Παρόλα αυτά, κάποιες γυναίκες προβληματίστηκαν με το 'σιωπηρό' τους αποκλεισμό από τον όρο «γκέι», και προτίμησαν την ονομασία «λεσβίες» (Smalls, 2012, σελ. 12-14).



Εικ. 9. Φωτογραφία από τις ταραχές στο Sonewall Inn, 28 Ιουνίου 1969 (Sonewall riots)



Εικ. 10. Φωτογραφία από τις ταραχές στο Sonewall Inn, 28 Ιουνίου 1969 (Sonewall riots)

Το δεύτερο κύμα Φεμινισμού στην δεκαετία του '80 διαχώρισε τον εαυτό του από τα άλλα πολιτικά κινήματα σε αρκετές σημαντικές πτυχές. Η υιοθέτηση μη ιεραρχικής προσέγγισης και δράσης, προσέδωσε στο κίνημα πολιτική προσανατολισμένη προς επίλυση προβλημάτων. Για παράδειγμα έκαναν καμπάνιες γύρω από τη νομοθεσία για τις αμβλώσεις,

καθώς και για τον αφοπλισμό. Το κίνημα επεδίωξε να φέρει στο επίκεντρο τομείς της ζωής που ως τότε θεωρούνταν δευτερεύοντες, ακόμα και άνευ σημασίας, στη 'σοβαρή' πολιτική, όπως ο διαχωρισμός των οικιακών εργασιών, των σχέσεων μεταξύ άντρα και γυναίκας στο σπίτι αλλά και στον εργασιακό χώρο, συναισθήματα, σεξουαλικότητα, ακόμα και το υποσυνείδητο. Όλα αυτά κάνουν το γυναικείο κίνημα να ξεχωρίζει, και δίνουν έδαφος στην πεποίθηση ότι το γυναικείο κίνημα ανοίγεται και αρχίζει να εξερευνά μια εντελώς νέα χώρα. Σε αυτή τη διαδικασία, νέοι χάρτες έπρεπε να σχεδιαστούν, ιδέες να κατασκευαστούν και συστήματα σκέψης να αναπτυχθούν. Αυτά σε μία προσπάθεια για να μπει σε τάξη το προφανές χάος μιας παραμελημένης πλευράς της πατριαρχικής κοινωνίας. Ένα παράδειγμα από τις επιπτώσεις όλων αυτών: συνδικαλιστικές εκστρατείες ενάντιες της σεξουαλικής παρενόχλησης στη δουλειά θα ήταν αδιανόητες πριν τα μέσα της δεκαετίας του 1970, έστω και μόνο επειδή το φαινόμενο δεν είχε ονομασία ως τότε (Kuhn, 1985, σελ 1).

### **2.3 Ομοερωτισμός στην τέχνη του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού.**

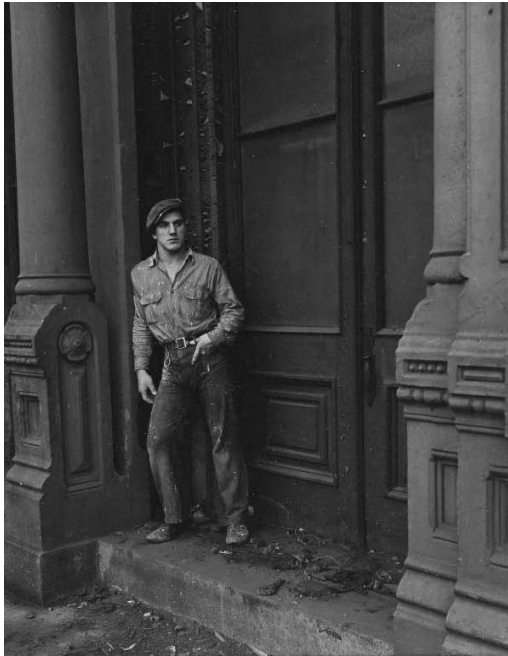
Ο εικοστός αιώνας, αποτελεί μια περίοδο φορτωμένη με καλλιτεχνικά και πολιτικά κινήματα. Συγγραφείς, καλλιτέχνες και άλλες προσωπικότητες, όπως και διάφορα γεγονότα είχαν τεράστιο αντίκτυπο στη δημιουργία μιας συνειδητής ταυτότητας για τους άνδρες και γυναίκες ομοφυλόφιλους. Η ιστορία του ομοερωτισμού στις τέχνες του 20ού αιώνα στο Δυτικού κόσμο είναι εκτενής. Ως εκ τούτου, η διαδικασία επιλογής των πιο αντιπροσωπευτικών δειγμάτων είναι αναγκαία.

Τελειώνοντας τις σπουδές του στη βοτανολογία, ο Minor White (1908-1976), ενεπλάκη σε ένα κύκλο σημαντικών φωτογράφων όπως ο Alfred Stieglitz (1864-1946), Edward Weston (1886-1958), Walter Chappell (1925-2000) και Ansel Adams (1902-1984). Οι δουλειές των προαναφερθέντων ήταν αυτές που θα τον επηρέαζαν για το μετέπειτα έργο του, και ειδικότερα η σειρά φωτογραφιών *Equivalents* (1923 [εικ. 11]) από τον Stieglitz. Η σεξουαλικότητα του όμως παρέμενε σαν αγκάθι που τον ενοχλούσε, και ένιωθε ότι ήταν υποχρέωση του να την εκφράσει, παρά τον φόβο για καταδίωξη και απόρριψη. Η σεξουαλικότητα του White, υποβόσκει σε όλο του το έργο (γραπτό και εικαστικό), αλλά παράλληλα καθρεφτίζει την «αντίσταση στην παράδοση» που εμπεριέχεται στο Μοντερνισμό. Μια παράδοση που αντλεί στοιχεία από τον Ρομαντισμό, το Συμβολισμό, το Ντανταϊσμό (Dada) και τον Σουρεαλισμό. Ειδικότερα, η απογοήτευση του ιδίου από την σεξουαλικότητα του, συμπίπτει με την κατάρρευση των μοντερνιστικών ιδεωδών, κατά την μεταπολεμική περίοδο (Moore, 2008, σελ. 67-68).

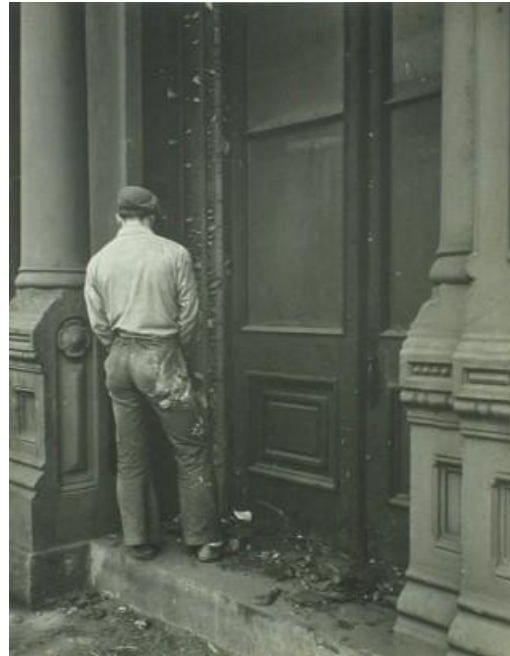


Εικ. 11. Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1923, φωτογραφία, 11.75 x 9.25 εκ. [San Francisco Museum of Modern Art, Alfred Stieglitz Collection, gift of Georgia O'Keeffe]

Στα πλαίσια της ανάθεσης φωτογράφισης των παλιών κτιρίων από το Oregon Art Project στην Portland, ο White έψαχνε να καταγράψει κτήρια και προσώψεις χυτοσίδηρου του 19ού αιώνα στην Front Avenue. Ανάμεσα σε αυτή τη σειρά φωτογραφιών, υπάρχουν κάποιες οι οποίες απεικονίζουν ένα όμορφο νεαρό άνδρα ο οποίος γέρνει πάνω σε μία πόρτα [εικ. 12]. Είναι ντυμένος σαν εργάτης, αλλά υπάρχει κάτι το κομψό στην τοποθέτηση του καπέλου του, την στενή κοπή του παντελονιού που είναι τραβηγμένο και κουμπωμένο στη μέση, και στη μελετημένη αδιαφορία της πόζας. Στη μια εικόνα, το χέρι του είναι μέσα στη τσέπη, αφήνοντας το δείκτη του ελεύθερο να δείχνει προς μια εξέχουσα «διόγκωση». Το σημαντικότερο είναι ότι βλέπει με προσήλωση και προσμονή στο δρόμο και όχι στο φωτογράφο, σαν να προσδοκεί κάτι. Μια δεύτερη φωτογραφία δείχνει τον άνδρα από πίσω [εικ. 13], αποκαλύπτοντας το σβέρκο του, τους στρογγυλεμένους γλουτούς και τους λευκούς λεκέδες στο παντελόνι, σε στάση ούρησης. Η σκηνή είναι σαφής και κωδικοποιημένη, ακόμη και στη σύγχρονη ματιά. Ο άντρας που χασομερά, μπορεί να θεωρηθεί ένας συνηθισμένος εργάτης, σε διάλειμμα ή αναζήτηση εργασίας. Αλλιώς μπορεί να θεωρηθεί ένας άνδρας που ψάχνει για σεξ με άλλους άνδρες. Το σεξουαλικό ενδιαφέρον του White στους άνδρες και η προσέγγιση του να κοιτάζει τα πράγματα "για το τι άλλο είναι" διαχωρίζουν τις δύο



Εικ. 12. Minor White, *Front Avenue*, 1939, φωτογραφία, 11,8 x 9,1 εκ. [Courtesy Princeton University Art Museum]



Εικ. 13. Minor White, *Front Avenue*, 1939, φωτογραφία, 11,8 x 9,1 εκ. [ Courtesy Princeton University Art Museum]

αφηγήσεις, θεσπίζοντας τα στρώματα νοήματος σε παράλληλα επίπεδα. Αυτός ο άνθρωπος είναι τόσο εργάτης, όσο και ένας ομοφυλόφιλος που «βολτάρει». Είναι, λοιπόν, ό,τι ακριβώς η φωτογραφική εικόνα σε γενικές γραμμές έρχεται να δηλώσει για τον White: ένα κοινό ίχνος από τον ορατό κόσμο, μετατρέπεται σε φορτισμένο με σημασίες σύνολο (Moore, 2008, σελ. 67-68).

Η Elizabeth Lee (2009) αναλύει την σημαντικότητα της τέχνης της φωτογραφίας, με παράδειγμα τη φωτογραφία του Alfred Eisenstaedt (1898-1995) όπου ένας ναύτης φιλά μια νοσοκόμα στην Times square της Νέας Υόρκης το 1945 [εικ. 14], μετά τη νίκη της Αμερικής επί της Ιαπωνίας. Η εικόνα κατέληξε να είναι εξώφυλλο του *Life Magazine* τον Αύγουστο του 1945 προκαλώντας ντόρο. Κατά την ίδια όμως περίοδο αποτύπωσης της φωτογραφίας του Alfred Eisenstaedt, γίνεται και μια διαεικονική ανατύπωση από άγνωστο φωτογράφο [εικ. 15], όπου αντί για ένα ετεροφυλοφιλικό φιλί, παρουσιάζεται ένα ομοφυλοφιλικό φιλί. Με άλλα λόγια, δείχνει ότι το ομοφυλοφιλικό φιλί μιλά για την ταυτότητα, με ένα πολύ πιο

έντονα φορτισμένο τρόπο από ότι ένα ετεροφυλοφιλικό φιλί. Δεκαετίες αργότερα το συγκεκριμένο φιλί επαναπροσδιορίστηκε ως ένα είδος δημόσιας διαμαρτυρίας, όπως για παράδειγμα σε εκστρατείες ενάντια στο AIDS [εικ.16] από την ομάδα ακτιβιστών καλλιτεχνών Gran Fury. Η ομοφυλοφιλία υπήρχε πάντα, όμως με τα ταμπού της Δυτικής κουλτούρας στον 20ό αιώνα, οι καλλιτέχνες απέφευγαν τις αναφορές σε αυτή. Παρά το γεγονός ότι το θέμα με το ναυτικό φιλί είναι πολύ σεξουαλικό, καλλιτέχνες όπως ο Michael Miksche παρουσιάζουν παρόμοια θέματα με πιο αποκάλυπτο τρόπο, σε μεταγενέστερη βέβαια εποχή [εικ. 17, 18] (Lee, 2009, σελ. 318-319).

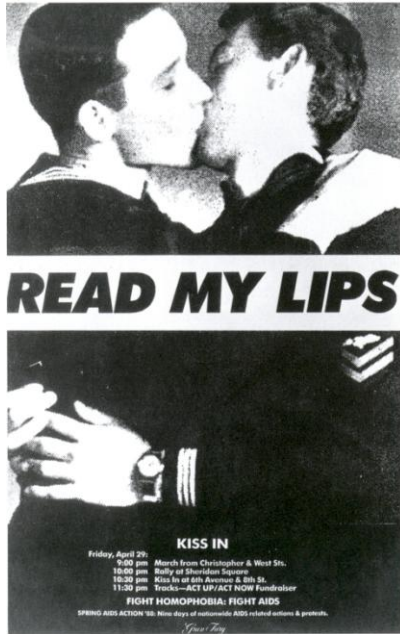


Εικ. 14. Alfred Eisenstaedt, *V-J Day Times Square*, 1945.



Εικ. 15. Ανώνυμος φωτογράφος, *Ατιτλο, δυο ένστολοι ναύτες φιλιούνται*, 1940-45, εκτύπωση ασημένιας ζελατίνης, 16.5 x 9.5 εκ. [The Kinsey Institute for Research in Sex]





Εικ. 16. Gran Fury, *Read my lips*, 1988, αφίσα.



Εικ. 17. Michael Miksche, *Sailors Kissing*, δεκαετία '50, μπογιά σε χαρτί, 49.5 x 34. 3 εκ. [The Kinsey Institute for Research in Sex]

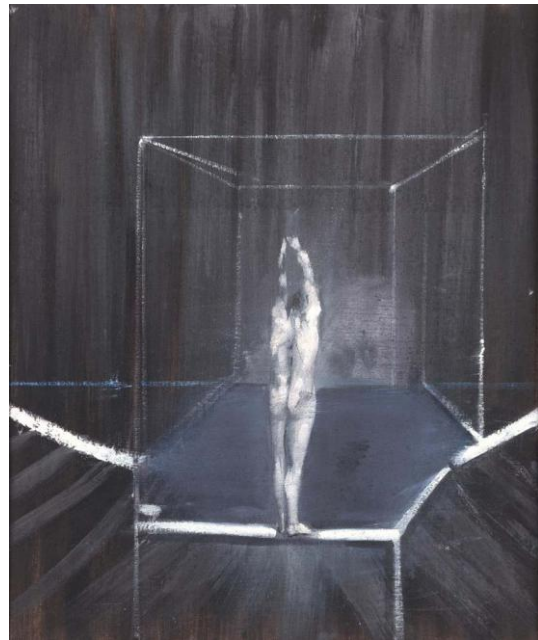


Εικ. 18. Michael Miksche, *Ατιτλο κολάζ, δύο άνδρες σε πρωκτική συνουσία*, δεκαετία '50, χαρτί, μελάνι, γραφίτης, 35.2 x 32. 3 εκ. [The Kinsey Institute for Research in Sex]

Το ανδρικό γυμνό, κάνει την εμφάνιση του στα έργα του Francis Bacon (1909-1992) στα πρώτα στάδια της δεκαετίας του '50, σε μια περίοδο όπου το ανδρικό γυμνό δεν ήταν δημοφιλές θέμα στη ζωγραφική, και κυρίως, η ομοφυλοφιλία ήταν παράνομη στην Βρετανία. Άλλοι σύγχρονοι του, Βρετανοί ομοφυλόφιλοι καλλιτέχνες, όπως ο Robert Colquhoun (1914-1962) και Robert MacBryde (1913-1966) έμειναν μακριά από την ομοφυλοφιλική απεικόνιση, ενώ άλλοι όπως ο Keith Vaughan (1912-1977) απεικόνιζαν το ομοερωτικό στην τέχνη τους, με το διαδεδομένο ασαφή και διαφορούμενο τρόπο. Δεδομένου ότι ο Bacon δημιούργησε τα έργα του πριν την νομιμοποίηση της ομοφυλοφιλίας, οι αναπαραστάσεις του για τον ομοερωτισμό και την ομοφυλοφιλία, μεταφέρουν τις κοινωνικές στάσεις της περιόδου και είναι σημαντικές δημιουργίες και στοχασμοί για την ομοερωτική επιθυμία (Argy, 2012, σελ. 43).



Εικ. 19. Francis Bacon, *Study from the Human Body*, 1949, λάδι σε καμβά, 147 x 134.2 εκ. [The Estate of Francis Bacon]



Εικ. 20. Francis Bacon, *Study of a Nude*, 1952-1953 λάδι σε καμβά, 61 x 51 εκ. [The Estate of Francis Bacon]

Ο Bacon είχε εμμονή με το ανθρώπινο κορμί. Παρά τις παρακάμψεις του σε άλλες θεματολογίες, όπως οι σταυρώσεις και παπικές φιγούρες, ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα έργα του, ήταν η απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος στον 20ό αιώνα. Το εύρος αυτής της θεματολογίας παρουσιάζεται από τα φαινομενικά αθώα και αντικειμενικά απεικονισμένα ανδρικά γυμνά, όπως το *Study from the Human Body* (1949 [εικ. 19]) και *Study of a Nude* (1952-1953 [εικ. 20]), μέχρι τις πιο ‘ακαταλλήλου’ περιεχομένου εξερευνησεις του, όπως το *Two Figures* (1949 [εικ. 21]) και *Two Figures in the Grass* (1952-1953 [εικ. 22]) (Arya, 2012, σελ. 43).

Στο *Study of a Nude* (1952-53 [εικ. 20]) και *Study from the Human Body* (1949 [εικ. 19]), ο Bacon επιχειρεί να σκιαγραφήσει την ισορροπία και τη δύναμη της ανδρικής μορφής, και εστιάζει στους φαρδιούς ώμους και τους γλουτούς. Αποτελούν παραδείγματα του ομοερωτικού, όπου θαυμάζει την ερωτική δύναμη και την αντοχή του ανδρικού σώματος. Οι απεικονίσεις ανδρικών γυμνών, έχουν επηρεαστεί από μια σειρά ιστορικές πηγές τέχνης, από τα αισθησιακά γυμνά του Michelangelo μέχρι τα γυμνά του Thomas Eakins (1844-1916) τον 19ο αιώνα. Στο *Study of a Nude* (1952-1953 [εικ.20]) επικεντρώνεται στην ένταση και το μεγαλείο του ανδρικού γυμνού. Η φιγούρα στέκεται σε μια ακτίνα και παίρνει τη θέση κολυμβητή. Η θέαση από το πίσω, είναι σκόπιμο τέχνασμα για να καθορίσει την προσοχή στο σώμα του και όχι για την προσωπική του ταυτότητα. Η χωρική ασάφεια και μαυρίλα του φόντου επιστά περαιτέρω την προσοχή του θεατή στο κέντρο και την ισορροπημένη φιγούρα την στιγμή που ετοιμάζεται για κατάδυση. Το ιδιοσυγκρασιακό εδώ, είναι ότι δεν υπάρχει νερό κάτω από την φιγούρα, κάτι το οποίο αναιρεί τη δυνατότητα μετάβασης από την ισορροπημένη κατάσταση του στη δράση της κατάδυσης. Έτσι η εστίαση στο σώμα είναι περιττή και έχει σκοπό να κάνει το ανδρικό σώμα ερωτικό. Η επιρροή του Michelangelo μπορεί να φανεί στην «διάθεσή μέγιστης ανατομικής έντασης» (Arya, 2012, σελ. 45-59).

Τα δύο πρώτα καθαρά ομοερωτικά έργα του Bacon είναι το *Two Figures* (1953 [εικ. 21]) και το *Two Figures in the Grass* (1954 [εικ. 22]). Και στα δύο περιλαμβάνονται δύο γυμνοί άνδρες, με τα κορμιά του να περιπλέκονται, κατά τη διάρκεια ερωτικής συνεύρεσης ή πάλης. Η φορτισμένη και ενεργητική δυναμική των δύο μορφών διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από τους άνδρες στα προηγούμενα παραδείγματα. Η προσθήκη δεύτερης φιγούρας δημιουργεί μια δυναμική ισχύ, αφού η μια ασκεί δύναμη πάνω στην άλλη. Η ένωση τους, δεν είναι στοργική και τρυφερή, αλλά επιθετική και έντονη. Καταργείται κάθε έννοια κοινωνικής ευπρέπειας και εκθέτει τον άνθρωπο στην πιο ζώδη και λυσσαλέα του κατάσταση. Μπορούμε να δούμε εδώ τις επιρροές του φωτογράφου Eadweard Muybridge (1830-1904), και ειδικότερα από τη σειρά φωτογραφιών *The Human Figure in Motion* ([εικ. 23]) (Arya, 2012, σελ. 50-52).



Εικ. 21. Francis Bacon, *Two Figures*, 1953, λάδι σε καμβά, 152.5 x 116.5 εκ. [The Estate of Francis Bacon]



Εικ. 22. Francis Bacon. *Two Figures in the Grass*, 1954, λάδι σε καμβά, 152 x 117 εκ. [Private Collection, Estate of Francis Bacon]



Αριστερά: Εικ. 23. Eadweard Muybridge, *Γυμνοί άντρες*, μελέτη κίνησης, 1877, κολλοτυπία, 48.2 x 61 εκ. [MoMA, New York]

Κάτω: Εικ. 24. Francis Bacon, *Triptych August 1972*, 1972, λάδι σε καμβά, κάθε πίνακας, 198 x 147.5 εκ. [The Estate of Francis Bacon]



Το μεταγενέστερο έργο του Bacon, από τα τέλη της δεκαετίας του '60 μέχρι και του '80, περιγράφεται ως πιο πειραματικό και περιλαμβάνει ευρύτερη εξερεύνηση των ομοφυλοφιλικών πτυχών [εικ. 24] (Argy, 2012, σελ. 60).

Η έκθεση «Young Contemporaries» το 1961 στο Λονδίνο οριοθετεί την ουσιαστική ανάδειξη της Βρετανικής Ποπ Αρτ. Σημαντικός καλλιτέχνης της ομάδας, ο David Hockney (γ.1937), ο οποίος γνώρισε επιτυχία με τα έργα του από την Καλιφόρνια όπως τα *A Bigger Splash* (1967 [εικ. 25]), *Man taking shower in Beverly Hills* (1964 [εικ. 26]) και *Οικιακή σκηνή, Los Angeles* (1963 [εικ. 27]). Τα έργα αυτά, αποτελούν εορτασμό του αμερικανικού υλισμού, ιδιαίτερα του πολυτελούς lifestyle της νότιας Καλιφόρνιας. Είναι έργα με στοιχεία ομοερωτικού ηδονισμού, δοσμένου μέσα από την ρουτίνα της καθημερινότητας (Δανός 2011.α). Στο έργο του *Sunbather* (1966 [εικ. 28]) και στα συσχετιζόμενα έργα, ενώνει τις

απλοποιημένες ρεαλιστικές του απεικονίσεις με χαρακτηριστικά που προέρχονται από τον αφηρημένο μοντερνισμό, όπως τις κυματιστές γραμμές που υποδηλώνουν την αντανάκλαση του ήλιου στο νερό. Αυτά τα παραδοσιακά θέματα των ζωγράφων, όπως οι λουόμενοι και το γυμνό, εδώ γίνονται επίκαιρα με πολλούς τρόπους: είναι σύγχρονοι άντρες από την Καλιφόρνια, είναι ανοικτά ομοφυλόφιλοι και αντιπροσωπεύουν την πρόσφατα θετική σκηνή της Δυτικής Ακτή. Οι ίδιοι, όπως και αυτά που τους περιτριγυρίζουν, λάμπουν με φωτεινές αποχρώσεις τις οποίες απέκτησαν τα έργα του Hockney με την αλλαγή από λαδομπογιές σε πολυμερές συνθετικές μπογιές (Fransis και Foster 2005, σελ. 168).



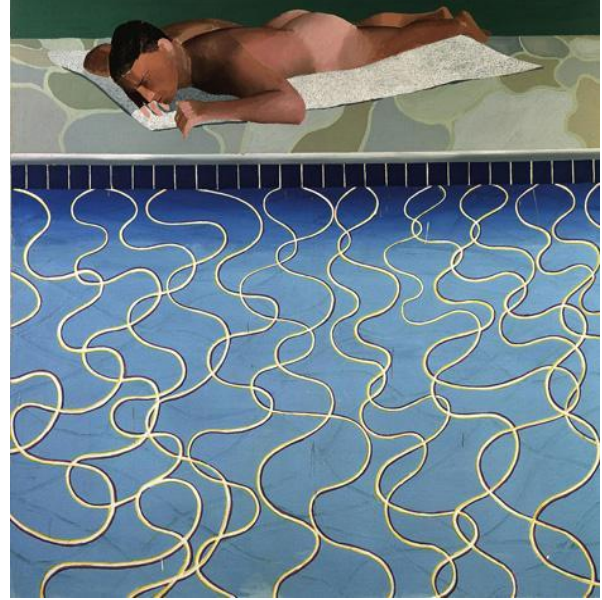
Εικ. 25. David Hockney, *A Bigger Splash*, 1967, ακρυλικό σε καμβά, 243 x 243 εκ. [Tate Gallery, London]



Εικ. 26. David Hockney, *Man Taking Shower in Beverly Hills*, 1964, ακρυλικό σε καμβά, 167 x 167 εκ. [Νέα Υόρκη]



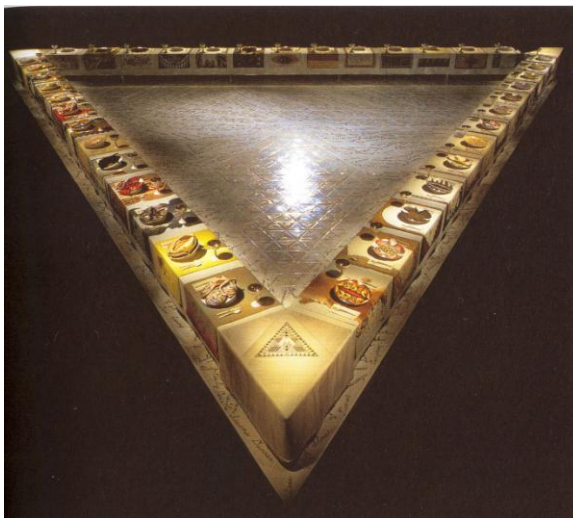
Εικ. 27. David Hockney, *Οικιακή σκηνή, Los Angeles, 1963*, λάδι σε καμβά, 152 x 152 εκ. [Ιδ. συλλογή]



Εικ. 28. David Hockney, *Sunbather, 1966*, ακριλικό σε καμβά, 183 x 183 εκ. [Μουσείο Ludwig, Κολωνία]

Η δεκαετία του 1970 είναι μια εποχή στην οποία διάφορες καλλιτεχνικές εκφάνσεις αφορούν άμεσα, με πολιτικοποιημένη, συχνά ακτιβιστική εμπλοκή, στη διεκδίκηση της ταυτότητας – φύλου, φυλής, σεξουαλικότητας κλπ. (Δανός, 2011.β). Μετά τις ταραχές του Stonewall το 1969, οι γκέι άνδρες απέκτησαν την αυτοπεποίθηση του «βγαίνω από την ντουλάπα» (coming out), όμως για ορισμένες διακεκριμένες φεμινίστριες το «coming out» ως λεσβίες παρέμενε μια τρομακτική προοπτική. Όσο οι λέσβιες κινούνταν όλο και περισσότερο προς την ταύτιση με τα φεμινιστικά θέματα, οι ετεροφυλόφιλες Φεμινίστριες άρχισαν να συνδέονται με αυτές. Ο στόχος αυτής της νέας γενιάς γυναικών, ήταν να φανερώσει τα επιτεύγματα και τις δυνατότητες των γυναικών από όλα τα κοινωνικά στρώματα. Η έκρηξη στην λεσβιακή δημιουργικότητα, αναζωπυρωμένη από την νέα αίσθηση κοινού σκοπού ανάμεσα στις γυναίκες, εμφανίζεται στην τέχνη και στη λογοτεχνία (Smalls, 2012, σελ. 240).

Το 1979 η Judy Chicago (γ.1939) δημιουργεί την εγκατάσταση *The Dinner Party* (1979 [εικ. 29]), έργο το οποίο σύντομα έγινε εικαστικό σήμα κατατεθέν του φεμινιστικού κινήματος. Οι 39 «καλεσμένοι» που κάθονται στο τριγωνικό τραπέζι, ένα σχήμα που θυμίζει το ροζ τρίγωνο και κάνει αναφορές στα γυναικεία γεννητικά όργανα, περιλαμβανομένου και μυθικών και ιστορικών λεσβιών όπως η Sappho και Natalie Barney. Το ροζ τρίγωνο, χρησιμοποιήθηκε στα στρατόπεδα συγκεντρώσεως από τους Ναζί για να αναγνωρίζουν τους ομοφυλόφιλους άνδρες, και οι λεσβίες έπρεπε να φορούν μαύρο τρίγωνο. Οι Εβραίοι έπρεπε να φορούν κίτρινα σήματα. Κάθε κρατούμενος ήταν υποχρεωμένος να φορά ένα τρίγωνο στη ζακέτα του, το χρώμα του οποίου σηματοδοτούσε την 'ταυτότητα' του. Το ροζ τρίγωνο, που προοριζόταν ως ενδεικτικό ντροπής τώρα έχει γίνει διεθνές σύμβολο της ομοφυλοφιλικής περηφάνιας και δικαιωμάτων (Smalls, 2012, σελ. 240).



Εικ. 29. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979, εγκατάσταση μικτών μέσων, 14.63 x 14.63 x 14.63 μ. [πρωτοπαρουσιάστηκε στο San Francisco Museum of Art]



Εικ. 30. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979, (λεπτομέρεια) σινική μπογιά σε πορσελάνη, κεραμικά, κέντημα. [πρωτοπαρουσιάστηκε στο San Francisco Museum of Art]



Το *The Dinner Party* είναι σχεδιασμένο ως φόρος τιμής σε 39 γυναίκες, τις οποίες η καλλιτέχνης θεωρεί ως σημαντικές μορφές της Δυτικής ιστορίας, από την προϊστορία ως τον 20ό αιώνα. Στα πλακάκια του πατώματος αναγράφονται τα ονόματα άλλων 999 σημαντικών γυναικών [εικ. 30]. Σε κάθε μεριά, υπάρχουν 13 θέσεις που μπορούν να παρομοιαστούν με τον αριθμό των αντρών στον Μυστικό Δείπνο που ήταν 13, όπως και των γυναικών στη σύναξη μαγισσών. Η διεύθετηση σε ισόπλευρο τρίγωνο, είναι επίσης, αναφορά σε προϊστορικό σύμβολο θηλυκότητας, και ως σύμβολο φεμινιστικής σύλληψης ενός ισονομικού κόσμου (Δανός, 2011.γ).

Παράλληλα, όπως επισημάνει ο Saslow (1999), η λεσβιακή τέχνη στην Αμερική αναδύθηκε συγχρόνως με το κίνημα του Φεμινισμού. Παρόλο που ο Φεμινισμός ήταν ελκυστικός για αρκετές λεσβίες, τις έβαζε παράλληλα σε μια δύσκολη θέση. Το κίνημα του Φεμινισμού προσέφερε στις λεσβίες αρκετή υποστήριξη, για τον κοινό τους στόχο ως γυναίκες. Όμως θέτει στις λέσβιες και το δίλημμα του αν θα μοιραστούν την μοίρα τους με τις άλλες γυναίκες, ή με τους ομοφυλόφιλους αδελφούς τους. Ο μισογυνισμός όμως, που παρουσίαζαν σε κάποιες περιπτώσεις οι γκέι, ενεργοποίησε μια κοινή δυσπιστία. Παράλληλα είχαν να αντιμετωπίσουν και την ομοφοβία των ετεροφυλόφιλων φεμινιστριών αδελφών τους. Παρόλα αυτά, η λεσβιακή τέχνη, αργά και σταθερά ανέπτυξε την εφευρετικότητα και το δημόσιο της προφίλ, και ήδη από το 1979 ξεκινούν σε όλη την Αμερική διάφορες εκδηλώσεις και εκθέσεις μικρών ομάδων, γιατί αρχικά δεν είχαν την οικονομική ευχέρεια ως κίνημα για να οργανώσουν μια μεγάλη κοινή έκθεση.

Η λεσβία καλλιτέχνης Harmony Hammond (γ.1944), απογοητεύεται με το φεμινιστικό κίνημα και την έλλειψη σαφούς αλληλουχίας ανάμεσα στις γυναίκες του κινήματος. Ο στόχος της ήταν να εκφράσει την γυναικεία παρουσία μέσα στην δουλειά της. Οι πρώιμες δουλείες της δεν σκόπευαν στην άμεσα λεσβιακή θεματολογία, αλλά στην



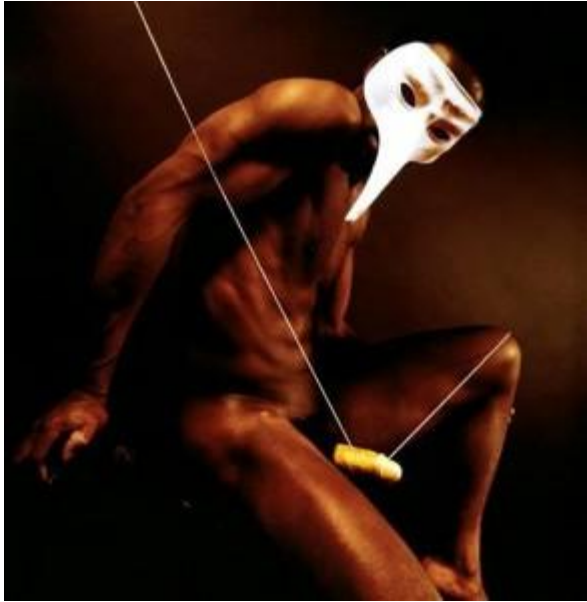
Εικ. 31. Harmony Hammond, *Kudzu*, 1981, ύφασμα, καλώδιο, ξύλο, ελαστικό, ακρυλικό, glitter, κερί, σκόνη άνθρακα κ.α., 228.5 228.5 106.5 εκ. [Wadsworth Atheneum, Hartford]

αμφισβήτηση του φύλου και της δημιουργικότητας, με διαφορετικά μέσα και συμβολισμούς (Smalls, 2012, σελ. 240-241). Η Hammond αναφέρει πως κατά την επίσκεψη της στη Νότια Καρολίνα στις αρχές του 1980, παρατήρησε πως τα αμπελοκλήματα φυτρώνουν παντού, αναρριχόμενα σε δέντρα και σπίτια. Η αρχική χρήση του φυτού αυτού είχε ως στόχο να αποτρέψει τη διάβρωση του εδάφους όμως λόγω της ταχύτητας ανάπτυξής του, είχε ξεφύγει από κάθε έλεγχο. Οι κάτοικοι της περιοχής το ονόμασαν *Kudzu* και η ονομασία του αυτή χρησιμοποιήθηκε και ως τίτλος έργου της [εικ. 31]. Η Hammond θεώρησε πως το φυτό αυτό αποτελούσε την τέλεια αλληγορία για τον ρατσισμό, την ομοφοβία, την ξενοφοβία και γενικότερα τους φόβους των ανθρώπων για το διαφορετικό (Reckitt και Phelan, 2001, σελ. 113).

Ο όρος «μαύρος», όπως χρησιμοποιήθηκε στη Βρετανία τις δεκαετίες του '70 και '80, αναφέρεται σε όλες τις κοινότητες οποιασδήποτε εθνικής ή φυλετικής καταγωγής, που αντιμετωπίζονται ως «άλλοι» και είναι κοινωνικά αποκλεισμένοι. Ο όρος δεν περιγράφει άτομα συγκεκριμένων σωματικών ή πολιτισμικών χαρακτηριστικών, αλλά μια κατηγορία πολιτικά δομημένη· μια συμπυκνωμένη ιδέα, με ακαθόριστο ακόμα προορισμό. Το κοινό στοιχείο που ενώνει τα άτομα αυτά, παρόλες τις διαφορές τους, είναι η κοινή ιστορική εμπειρία της ζωής σε έναν φυλετικά δομημένο κόσμο. Ακόμα και αν δεν φαίνεται το κάθε

έργο της «μαύρης» τέχνης να συνδέεται άμεσα με το θέμα αυτό, δεν ξεφεύγει από την συνοδευόμενη σκιά του (Hall & Sealy, 2001, σελ.41).

Στο έργο του Νιγηριανού φωτογράφου Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), εντοπίζονται, ο εκτοπισμός και η φαντασιακή απεικόνιση της διασποράς. Χαρακτηρίζει τον εαυτό του outsider όσο αφορά τη σεξουαλικότητα, τη γεωγραφική θέση και πολιτιστική του μετατόπιση και την ανατροπή των προσδοκιών των γονέων του. Η ομοφυλοφιλία και η αφρικανική του καταγωγή του επέτρεψαν έτσι να ανακαλύψει νέους τομείς δημιουργικής έρευνας, που σε άλλη περίπτωση θα είχαν παραμείνει απαγορευμένοι. Η ανεπτυγμένη στο στούντιο μελέτη του σχετικά με το μαύρο ανδρικό γυμνό, χρησιμοποιεί στην πλειονότητα της το σώμα ως καμβά διερεύνησης της μαύρης αρρενωπότητας και της ομοφυλοφιλικής επιθυμίας. Ένα ταξίδι μέσα και ενάντια στην ταυτότητα. Το σώμα επιπλέον προσφέρεται ως ένα σημείο συνάντησης διαφορετικών στοιχείων: σεξουαλικότητας, φυλής και πολιτισμού, το οποίο συνεχώς αλλάζει. Δοσμένο με φροντίδα και έμφαση στην ευαισθησία του, το μαύρο σώμα, εμφανίζεται, σαν ένα μεταφρασμένο αντικείμενο, τοποθετημένο στην ερωτική φαντασία και σε προγονικές, πνευματικές αξίες. Σε αντίθεση με τη ρατσιστική του τοποθέτηση ως τερατώδες και απόβλητο, ο Fani-Kayode παρουσιάζει το μαύρο γυμνό σαν αντικείμενο επιθυμίας και πηγή υπερφυσικής δύναμης. Οι έγχρωμες φωτογραφίες του Kayode είναι εμποτισμένες με θερμά χρώματα που υποδηλώνουν την συναισθηματική τους ένταση. Συγκεκριμένα στο έργο του *Golden Phalus* (1989 [εικ. 32]) στρέφει την αλληγορία του φετιχισμού προς τον εαυτό της, μια στρατηγική που χρησιμοποιήθηκε από τον φωτογράφο Robert Mapplethorpe στα μαύρα γυμνά του. Ο φαλός εδώ είναι ταυτόχρονα φωτεινός και περιορισμένος, επιχρυσωμένος, ελεύθερος, αλλά ταυτόχρονα δεμένος. Η διάταξη μέσα στο κάδρο προέρχεται από την αφρικανική παράδοση σχετικά με την πόζα και τη χειρονομία. Η διακόσμηση του σώματος, τα αντικείμενα και οι μάσκες συχνά



Εικ. 32. Rotimi Fani-Kayode, *Golden Phalus*, 1989, έγχρωμη φωτογραφία. [Estate of Rotimi-Kayode and Autograph]



Εικ. 33. Rotimi Fani-Kayode, *Every Moment Counts*, 1988, έγχρωμη φωτογραφία. [Estate of Rotimi-Kayode and Autograph]

χρησιμοποιούμενες στα έργα του, είναι αναφορές στον πολιτισμό Γιορούμπα (Yoruba), καθώς και γενικότερα σε μια μη ευρωπαϊκή κοσμολογία. Το πρόσωπο καλύπτεται με μάσκα, μεταφέροντας την ταυτότητα του ανθρώπου σε μια πιο αρχετυπική μορφή. Τα λεγόμενα αφρικανικά στοιχεία των έργων πάντοτε παρουσιάζονται με μια μεταφρασμένη, πιο υπερβατική, σύγχρονη μορφή. Αρχαία δυτικά μοτίβα φαίνεται να ενώνονται μέσα στην ίδια εικόνα, παρουσιάζοντας δύο φανταστικούς τόπους σε έναν, μιλώντας έτσι για την άλυτη δυαδικότητα της έγχρωμης αρρενωπότητας· ανθρώπινη και θεϊκή, ερωτική και πνευματική [εικ. 33] (Hall & Sealy, 2001, σελ. 39-42).

Σύμφωνα με τον Bleys (2000), η σεξουαλική ταυτότητα για πολλούς καλλιτέχνες αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης και δημιουργίας. Ενώ στην Ευρώπη και Βόρεια Αμερική πολλοί καλλιτέχνες παρουσιάζουν τον εαυτό τους πιο ανοικτά ως ομοφυλόφιλους και λεσβίες, στην περίπτωση της Λατινικής Αμερικής βλέπουμε ελάχιστα παραδείγματα. Το έργο όμως αυτών των καλλιτεχνών της Λατινικής Αμερικής αγωνίζεται εμμέσως για τα

δικαιώματα των σεξουαλικών μειονοτήτων, αλλά και εναντίον των κοινωνικών διακρίσεων. Για την απόδοση του έργου τους υιοθέτησαν μια οπτική γλώσσα, η οποία ταυτόχρονα έκανε σχόλια για τα οικονομικά, κοινωνικά και πολιτιστικά θέματα από το γκέι πολιτικό κίνημα σε Βόρεια Αμερική και Ευρώπη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την καθυστέρηση εμφάνισης ενός σαφούς 'γκέι' ή 'λεσβιακού' κινήματος τέχνης στην περιοχή, λόγω της εν μέρει ασταθούς πολιτικής απελευθέρωσης των γκέι (Bleys, 2000).

Ο εικαστικός Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), με έργο κριτικό προς την κοινωνική και πολιτιστική κατασκευή της σεξουαλικής ταυτότητας, διαφοροποιείται από τη σύγχρονη του γκέι κοινότητα. Γεννημένος στην Κούβα, και όντας ομοφυλόφιλος, εξερεύνησε τα ιδεολογικά υπόβαθρα πάνω στα οποία χτίστηκαν η «Λατινική» και η «γκέι τέχνη», αρνούμενος να συγχωνεύσει το σύνολο του έργου του μέσα σε αυτά τα πλαίσια, δημιουργώντας έτσι την δική του αισθητική γλώσσα (Bleys, 2000, σελ. 206). Πολλές από τις καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις του Gonzalez-Torres είτε άμεσα είτε έμμεσα παραπέμπουν στην ασθένεια και την απώλεια του φίλου και συντρόφου του Ross Laycock, από AIDS το 1991. Και όμως, μέσα από τις προσωπικές και συλλογικές ζημιές της επιδημίας του AIDS, η τέχνη του Gonzalez-Torres αποπνέει μια ισχυρή αίσθηση ελπίδας, χαράς, αναζωογόνησης και γενναιοδωρίας. Αντίθετα με την προσδοκία ότι η θλίψη θα κυριαρχούσε και θα εμπόδιζε την καλλιτεχνική του παραγωγή, οι δημιουργίες του Gonzalez-Torres προτείνουν έναν τρόπο αντιμετώπισης της απώλειας που είναι αισιόδοξος αντί καταστροφικός, «κοινόχρηστος» παρά ιδιωτικός, και ρευστός αντί στάσιμος (Hagenmaier, 2009, σελ. 257).

Στο *Αιτίλο* (1991 [εικ. 34]), οι διαφημιστικές πινακίδες, που κατά μήκος του Μανχάταν παρουσίαζαν ένα άδειο κρεβάτι με ζαρωμένα σεντόνια και βαθουλωμένα μαξιλάρια που δεν αποκάλυπταν αν έχουν κοιμηθεί πάνω δύο άνδρες. Στην πραγματικότητα, δεν παρέχει κανένα στοιχείο για το αν το κρεβάτι έχει γίνει μάρτυρας ύπνου, σεξουαλικής



Εικ. 34. Felix Gonzalez-Torres, *Άτιτλο*, 1991, έγχρωμη φωτογραφία, εκ. [MoMA, New York]



Εικ. 35. Felix Gonzalez-Torres, *Άτιτλο (ιδανικοί εραστές)*, 1991, δύο λευκά ρολόγια, 35,6 x 71,2 x 7,1 εκ. [MoMA, New York]

πράξης ή θανάτου. Για τον ίδιο η απεικόνιση ενός κρεβατιού σε δημόσια θέα αποτελούσε σχόλιο για το δικαίωμα στην ιδιωτική ζωή, που στις ΗΠΑ είχε από την εποχή εκείνη αρχίσει ουσιαστικά να εκλείπει. Ανεξάρτητα όμως από την αρχική επιδίωξη του καλλιτέχνη, ο κάθε θεατής μπορεί να δώσει την δική του επεξήγηση. Αυτό γίνεται σκόπιμα, αφού ανέμενε αρνητικούς χαρακτηρισμούς του έργου του ως «πολιτικού ντοκιμαντέρ», αν και ο στόχος του δεν ήταν τόσο η καταγραφή ενός πολιτικού σχολίου, όσο η πρόκληση γενικότερης δράσης που θα επιφέρει την αλλαγή (Bleys, 2000, σελ. 207).

Στο έργο του, *Άτιτλο (ιδανικοί εραστές)* (1991 [εικ. 35]) προσθέτει αυτή την φορά ένα επεξηγηματικό τίτλο σε παρένθεση για ευκολότερη επεξήγηση. Έτσι ο αρχικά ουδέτερος τίτλος αποκαλύπτει, μετά από την προσθήκη, το ενσωματωμένο αλλά ποτέ κραυγαλέο ομοφυλοφιλικό περιεχόμενο της τέχνης του Gonzalez-Torres. Το γεγονός αυτό αποκαλύπτει την κωδικοποιημένη και ανοιχτού τύπου ομοφυλοφιλική διάσταση του έργου του Gonzalez-Torres, που τον εντάσσει ταυτόχρονα στον μεταμοντέρνο Φεμινισμό και Εννοιολογική Τέχνη. Ο Gonzalez-Torres αναφέρει ότι τα δύο ρολόγια, το ένα δίπλα στο άλλο, «απειλούν» περισσότερο από ότι δύο άνδρες που πεοθηλάζουν ο ένας τον άλλο. Το έργο που παρουσιάζει δύο όμοια ρολόγια, προκάλεσε την επίσκεψη ενός βουλευτή του Αμερικανικού

Κογκρέσου που τασσόταν υπέρ της λογοκρισίας και των οικογενειακών αρχών. Ο ίδιος τελικά έφυγε αγανακτισμένος γιατί το ομοφυλοφιλικό περιεχόμενο που του είχαν αναφέρει, δεν ανταποκρινόταν στη στενόμυαλη εκδοχή του περί 'πορνογραφικής' τέχνης. Έτσι τα μέλη του Κογκρέσου δεν θα μπορούσαν να τον χρησιμοποιήσουν σαν σημείο αναφοράς για τον αγώνα τους. Θα ήταν δύσκολο για το Κογκρέσο να πείσει ότι χρήματα σπαταλούνται για την προώθηση ομοφυλοφιλικής τέχνης, όταν το μόνο που υπάρχει προς θέαση είναι τέτοιου είδους έργα. Το μοτίβο των ζευγαρωμένων αντικειμένων υποδηλώνει ερωτικό σμίξιμο. Από την στιγμή που ορίστηκαν με πανομοιότυπη εμφάνιση και τοποθέτηση, η ανάλογη επιθυμία που εμπερικλείουν είναι ομοερωτική (Bleys, 2000, σελ. 207-208).

Το ανδρικό γυμνό, αντίθετα με το γυναικείο, κατέλαβε αμφιλεγόμενη θέση στην τέχνη της δεκαετίας του 1970, και ειδικότερα, στη δεκαετία του 1980, συχνά ως όχημα ομοερωτικής αίσθησης. Ένας από τους κύριους «ήρωες» αυτής της υποκουλτούρας ήταν ο Αμερικάνος φωτογράφος Robert Mapplethorpe (1946-1989). Από την αρχή της καριέρας του, ο Mapplethorpe χρησιμοποίησε την φωτογραφία ως μέσο για να εκθέσει τις νέες αντιλήψεις περί σεξουαλικότητας. Η αρχικά «υπόγεια» φήμη του Mapplethorpe, εδραιώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1970, με σειρές από φωτογραφίες που κατέγραφαν το νέο ομοφυλοφιλικό σαδομαζοχιστικό περιβάλλον [εικ. 36, 37], στην Νέα Υόρκη και το Σαν Φρανσίσκο (Lucie-Smith, 2003, σελ. 266-270). Στη συνέχεια αναδείχθηκε ως μεγάλη δύναμη στην σύγχρονη τέχνη της Νέας Υόρκης, με φωτογραφικά θέματα όπως, λουλούδια, διασημότητες, γυμνό και συχνά μαύρους άνδρες. Η σειρά φωτογραφικών έργων *Black Males* εκτέθηκε για πρώτη φορά το 1980 στο Άμστερνταμ. Το γεγονός ότι το ανδρικό γυμνό προκαλεί μεγαλύτερο σάλο από το γυναικείο, αναγνωρίστηκε και έγινε θέμα εκμετάλλευσης από τον Mapplethorpe. Στα έργα του, δεν τόνιζε απλά την ομοφυλοφιλία ως αντίθετο της ετεροφυλοφιλίας. Μετέτρεπε τα θέματα του



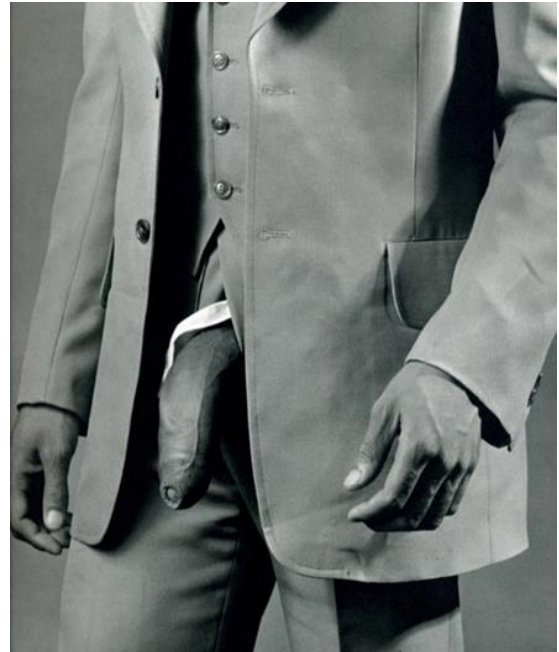
Εικ. 36. Robert Mapplethorpe, *Self-Portrait*, 1978  
gelatin silver print, 35 x 35 εκ. [Holly Solomon, New  
York ]



Εικ. 37. Robert Mapplethorpe, *Elliot and  
Dominick*, 1979 [The Estate of Robert  
Mapplethorpe]



Εικ. 38. Robert Mapplethorpe, *Thomas*, 1986, gelatin  
silver print, 48.9 x 48.9 εκ. [Xavier Hufkens Gallery,  
Brussels]



Εικ. 39. Robert Mapplethorpe, *Man in  
Polyester Suit*, 1980-81. [The Estate of  
Robert Mapplethorpe]



σε αποπροσωποποιημένα αντικείμενα, έτσι ώστε να δημιουργήσει δεσμούς ανάμεσα σε φυλή και σεξουαλικό προσανατολισμό. Οι φωτογραφίες του μας λένε συνεχώς ότι το μαύρο κορμί είναι ενδιαφέρον για τα σχήματα που δημιουργεί, τον τρόπο που το μαύρο δέρμα λούζεται από το φως, τη σεξουαλικότητα που αποπνέει, παρά για την προσωπικότητα που «κατοικεί» σε αυτές (Lucie-Smith, 2003, σελ. 266-270). Ο Mapplethorpe αποκαθιστά τη σεξουαλικότητα στις όμορφα φτιαγμένες μαύρες φιγούρες του, αλλά η ευχαρίστηση προορίζεται για ένα ομοφυλοφιλικό, φετιχιστικό, λευκό αρσενικό βλέμμα [εικ. 38, 39] (Hall & Sealy, 2001, σελ. 39-42).

Δύο αγαλματένια ζευγάρια από χαλκό με λευκή οξείδωση [εικ. 40], ξεχωρίζουν στο εσωτερικό του Christopher Park στο Greenwich Village της Νέας Υόρκης. Τα αγάλματα απεικονίζουν δύο όρθιους άνδρες και δύο γυναίκες καθήμενες σε ένα παγκάκι, ως ένα γκέι και ένα λεσβιακό ζευγάρια. Χαρακτηριστικό του έργου του γλύπτη George Segal (1924-2000), οι φιγούρες δεν είναι εξιδανικευμένες ούτε τοποθετούνται σε βάση, αλλά κατοικούν στο χώρο του θεατή και κατά συνέπεια, προκαλούν συμπάθεια. Πρόκειται για 'ζωντανά' καλούπια, συνδεδεμένα με την εποχή δημιουργίας τους. Αυτό προκύπτει από τα ρούχα, τα χτενίσματα, ακόμη και το σωματότυπο των μοντέλων. Μια μεγάλη πινακίδα στο φράχτη που χωρίζει το πάρκο από την Christopher Street, ενημερώνει τον θεατή ότι αυτό το γλυπτό εορτάζει την μνήμη του Gay Liberation Movement (Γκέι Απελευθερωτικού Κινήματος) που ξεκίνησε με την εξέγερση στο Stonewall Inn που βρίσκεται σε κοντινή περιοχή. Το έργο αποτυπώνει ένα μοναδικό γεγονός στην ιστορία των δικαιωμάτων των πολιτών και της «πολιτικής για την ταυτότητα» στις ΗΠΑ, αλλά η απήχηση του εξαρτάται επίσης από το συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο (Thompson, 2012, σελ. 797-814).

Με την πάροδο του χρόνου, το νόημα του μνημείου παρέρχεται, διατηρώντας εμφανή ίχνη των αρχικών συνθηκών και προβληματισμών. Το *Gay Liberation* (1980-92 [εικ. 40]) αντιπροσωπεύει δεσμούς αγάπης ενός γκέι και ενός λεσβιακού ζευγαριού, με προσεγμένη

ισορροπία ειλικρίνειας και ταπεινότητας. Οι άνδρες απεικονίζονται ντυμένοι με τζιν και μπότες, ο ένας με δερμάτινο τζάκετ και ο άλλος με φούτερ με κουκούλα [εικ. 41]. Οι γυναίκες φορούν τζιν και ψηλοτάκουνες μπότες με αθλητικές μπλούζες, ένα πουκάμισο και ένα πουλόβερ [εικ. 42]. Και τα δύο ζευγάρια είναι τοποθετημένα ήσυχα και στοργικά. Τα ζεύγη αγγίζονται απαλά, το χέρι του άνδρα στον ώμο του άλλου και το χέρι της γυναίκας που ακουμπά τη σύντροφό της στο γόνατό. Τα κορμιά τους είναι στραμμένα και με κλίση το ένα προς το άλλο. Η ματ λευκή πατίνα (οξειδωση) που μοιάζει προσωρινή, με σκληρότερες περιοχές φαινομενικά ατέλειωτες, ενισχύει τη χαλαρή διάθεση και οικειότητα (Thompson, 2012, σελ. 797-814).

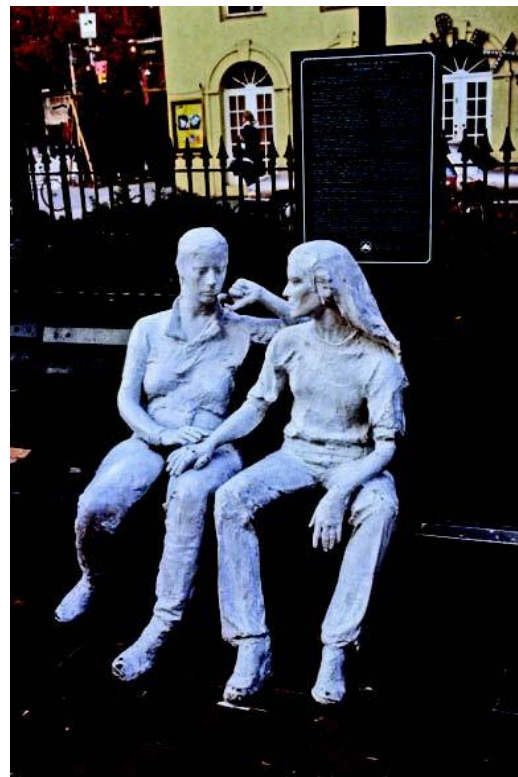
Το *Gay Liberation* αντιπροσωπεύει τα διαδοχικά και ενίοτε ανταγωνιστικά κινήματα, μέσω των οποίων οι ομοφυλόφιλοι και οι λεσβίες ισχυρίζονται ότι στη «δημόσια σφαίρα» οι φωνές τους είχαν στη χειρότερη περίπτωση φιμωθεί, και στην καλύτερη, περιθωριοποιηθεί. Το έργο σηματοδοτεί τρεις ιστορικές στιγμές στη σύνθετη και δυναμική διάρθρωση της ομοφυλοφιλικής πολιτικής. Αρχικά, τις ταραχές στο Stonewall και τις πολιτικές οργανώσεις που ακολούθησαν, τη διεκδίκηση της δημόσιας ομοφυλοφιλικής και λεσβιακής ταυτότητας, και την ενεργό άρθρωση ομοφυλοφιλικής κουλτούρας στη δεκαετία του '80. Επιπλέον, αναφέρεται στην επιδημία του AIDS, και στη σχετική εμφάνιση της πολιτικής των ομοφυλοφίλων για αντιμετώπισης της (Thompson, 2012, σελ. 797-814).



Εικ. 40. George Segal, *Gay Liberation*, 1980-92, μπρούντζος, 180 x 488 x 203 εκ. [Christopher Park, New York / The George and Helen Segal Foundation]



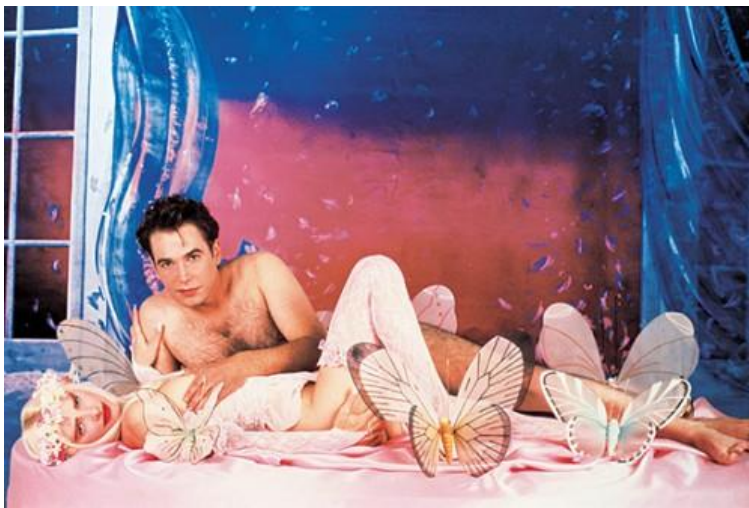
Εικ. 41. George Segal, *Gay Liberation*, 1980-92, μπρούντζος, 180 x 488 x 203 εκ. [Christopher Park, New York / The George and Helen Segal Foundation]



Εικ. 42. George Segal, *Gay Liberation*, 1980-92, μπρούντζος, 180 x 488 x 203 εκ. [Christopher Park, New York / The George and Helen Segal Foundation]

Η τέχνη η οποία ασχολείται με σεξουαλικά θέματα, αυτόματα θεωρείται ‘εξελιγμένη’, προκλητική και ασυμβίβαστη σε σχέση με την υπόλοιπη κοινωνία. Οι καλλιτέχνες συνέχισαν να αξιοποιούν αυτή την αντίδραση προκειμένου να μεγιστοποιήσουν τη φήμη τους, χωρίς την ανάγκη να δημιουργήσουν δραστικές στιλιστικές καινοτομίες. Για παράδειγμα, τα έργα του Jeff Koons (γ.1955) στα τέλη της δεκαετίας του ‘80, περιλαμβάνουν τον ίδιο με την Ιταλίδα πορνοστάρ La Cicciolina σε σεξουαλικές καταστάσεις, όπως στο φωτογραφικό έργο *Jeff with Hand on Illonas’s Breast* (1991 [εικ. 43]). Η προσέγγιση, το προσεγμένο φωτογραφικό κάδρο και τα αντικείμενα που συμπληρώνουν το σκηνικό, δεν διαφέρουν από αυτά που χρησιμοποιούνται στις κεντρικές σελίδες του *Playboy*. Το περιεχόμενο, η κλίμακα, και πάνω από όλα, το εννοιολογικό πλαίσιο, εξασφαλίζουν την πειραματική ιδιότητα των έργων αυτών (Lucie-Smith, 2003, σελ. 261).

Η σεξουαλική θεματολογία, όπως παρουσιάζεται στη Δυτική τέχνη, αποτελεί διαμαρτυρία ενάντια στην κατάπνιξη της σεξουαλικότητας, στις τέχνες και στη ζωή. Είναι συχνά συνδεδεμένη με εικόνες που τονίζουν την παροδικότητα, τον πόνο και τον φόβο. Αυτή η δυαδικότητα είναι, που διακρίνει τις Δυτικές απόψεις για τον ερωτισμό, από τις αντίστοιχες σε άλλες κουλτούρες (Lucie-Smith, 2003, σελ. 273).



Εικ. 43. Jeff Koons, *Jeff with Hand on Illonas’s Breast*, 1991, μελάνια, λάδι σε καμβά, 243.3 x 366 εκ.  
[Luxembourg and Dayan Gallery, New York]

### **3 Κύπρος, τέχνη και σεξουαλικότητα**

#### **3.1 Κυπριακή τέχνη στον 20ό αιώνα**

Η σύγχρονη Κυπριακή τέχνη έχει διαμόρφωση και εξέλιξη ιδιότυπη, και αρκετά διαφορετική από την ελληνική και Δυτική τέχνη. Η ικανότητα των Κύπριων στην μορφοπλαστική, φαίνεται από πολύ παλιά, με την παραγωγή μορφών και σχημάτων από διάφορα υλικά. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί, από τα πήλινα αγαλματίδια της Χάλκινης εποχής (2500-1050 π.Χ), μέχρι και τα τοιχογραφικά σύνολα της Βυζαντινής (330-1191 μ.Χ), ακόμη και στη λαϊκή τέχνη του νησιού, που ‘διασώζει’ και ‘μεταφέρει’ τις αρχαίες μορφές. Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, οι μορφές αυτές ήταν επαρκώς ικανές για χρήση και για την έκφραση της εσωστρεφούς και κλειστής, αγροτικής κοινωνίας του νησιού. Οι Δυτικές, φορμαλιστικές και τεχνικές επιρροές, δεν είχαν ακόμη φτάσει στην Κύπρο για να απομακρύνουν τις ντόπιες παραδοσιακές (Ξύδης, 1984, σελ. 9-10).

Η κοινωνική προέλευση των καλλιτεχνών, προερχόταν από τα λαϊκά και αγροτικά στρώματα. Οι Κύπριοι καλλιτέχνες έβγαιναν από μια σχολική αγωγή, ιδιαίτερα πρόσφορη για την ανάπτυξη των εικαστικών μεσών έκφρασης, που είναι βασισμένη στα αγγλικά μοντέλα και προσαρμοσμένη στις κυπριακές συνθήκες. Με την απουσία σχολής καλών τεχνών, οι Κύπριοι που ήθελαν να σπουδάσουν τέχνη, έπρεπε να ταξιδέψουν στο εξωτερικό και κυρίως στο Λονδίνο. Σημαντικό ρόλο σε αυτό, έπαιξε η αποικιακή εξουσία της Αγγλίας στο νησί (Ξύδης, 1984, σελ. 10).

Το κοινωνικό και οικονομικό κλίμα, μέσα στο οποίο δούλευαν οι Κύπριοι καλλιτέχνες στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, είναι έντονα επηρεασμένο από την ιστορική και πολιτική πορεία του νησιού. Η καλλιτεχνική και εκπαιδευτική αδράνεια που επικρατεί με την τουρκική κατοχή μέχρι το 1878, η αγγλική αποικιοκρατία μέχρι το 1959, καθώς και οι

αγώνες για ένωση με την Ελλάδα και η ελληνική επιρροή στην παιδία, είναι στοιχεία που επηρέασαν την καλλιτεχνική παράγωγη (Ξύδης, 1984, σελ. 10).

Η πρώτη γενιά Κυπριών καλλιτεχνών, αναφέρεται στους καλλιτέχνες που είχαν γεννηθεί μέχρι το 1920. Όπως αναφέρει η Ελένη Νικήτα:

Η τέχνη των Κυπριών καλλιτεχνών της πρώτης γενιάς έχει ως ένα από τα κύρια θέματα της τον άνθρωπο. [...] Φέρει το χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε μεγάλης τέχνης, να αποτελεί, δηλαδή, μαρτυρία των ζυμώσεων και ανησυχιών της κοινωνίας στην οποία παράγεται. [...] Βλέπουμε τη σταδιακή μετάβαση της κυπριακής κοινωνίας από το βουκολικό χώρο του χωριού στο άστυ, τη διεκδίκηση από τη γυναίκα ισότητας με τον άνδρα ρόλου ως υποκείμενο του ιστορικού γίνεσθαι, και, βέβαια, τη δημιουργική αναχώνευση των διδαγμάτων της ευρωπαϊκής τέχνης (από το εισαγωγικό σημείωμα της Ε.Ν, όπως αναφ. στο Δανός, 2006, σελ. 6).

Ύστερα από την ανεξαρτησία το 1960, σημειώνεται άνθιση στην εκπαίδευση και άνοιγμα προς όλες τις κατευθύνσεις πέρα από την Ελλάδα και την Αγγλία. Οι Κύπριοι σπουδαστές τέχνης, είχαν αυξηθεί, στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, της Σοβιετικής Ένωσης, στην Τσεχοσλοβακία και στην ανατολική Γερμανία. Το ιστορικό, το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο, συνεχίζουν να παίζουν ρόλο στην κυπριακή τέχνη, η οποία δεν παύει να αναδεικνύει τον ιδιαίζοντα χαρακτήρα της (Ξύδης, 1984, σελ. 11). Η δεύτερη γενιά Κυπριών καλλιτεχνών αφορά τους καλλιτέχνες που γεννήθηκαν στις δεκαετίες 1920 και 1930.

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Αντώνη Δανό:

Ιδιαίτερα στη δεκαετία του '60 (και αρχές του '70), καλλιτέχνες από την πρώτη γενιά της κυπριακής τέχνης (γεννημένοι στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα), κινήθηκαν σε περισσότερο μοντερνίζουσες κατευθύνσεις, από ό,τι είχε παρουσιάσει η δουλειά τους μέχρι τότε. Για παράδειγμα ο Αδαμάντιος Διαμαντής (1990-1994), Τηλέμαχος Κάνθος (1910-1993) και Χαρίλαος Δίκαιος, προχώρησαν εμφαντικότερα προς τον Εξπρεσιονισμό, παράγοντας ίσως τα σημαντικότερα έργα τους: οι *Αγωνίες* του Διαμαντή, τα τοπία της παραλίας της Σαλαμίνας του Κάνθου και οι εξπρεσιονιστικοί πίνακες του Δίκαιου.

Ακόμη σημαντικότερη εξέλιξη στην κυπριακή τέχνη της δεκαετίας του '60, υπήρξαν οι αναζητήσεις προς πολύ πιο σύγχρονες τάσεις, από καλλιτέχνες της δεύτερης γενιάς (γεννημένους στο Μεσοπόλεμο), οι οποίοι είχαν επιστέψει στην Κύπρο μετά τις σπουδές τους: Χριστόφορος Σάββα (1924-1968), Στέλιος Βότσης, Ανδρέας Χρυσόχογος (γ.1929) κ.ά. (Δανός & Λοΐζου, 2009, σελ. 8)

Δύσκολα μπορούν να γίνουν αναφορές σε κοινά χαρακτηριστικά ομάδων ή «γενιών», στην εποχή μετά το 1974. Οι καλλιτέχνες, γεννημένοι περίπου από το 1940 και μετά, ακολουθούν «μοναχικές» πορείες, στα χρόνια μέχρι τη δεκαετία του 1990. Από το 1980 και μετά, η κυπριακή τέχνη επηρεάζεται, από τη βίαιη ανατροπή που έφεραν τα γεγονότα του 1974. Έτσι αποκόπτονται οι προσπάθειες για «συγχρονισμό» με τις διεθνείς εξελίξεις της τέχνης. Οι νεότεροι καλλιτέχνες μπόρεσαν να ακολουθήσουν, ατομικές κατευθύνσεις, χωρίς να νιώθουν ότι τους ασκείται πίεση για να εναντιωθούν σε κάποιο κατεστημένο ή να πρέπει να ακολουθήσουν τις επιβεβλημένες κατευθύνσεις της καλλιτεχνικής σκηνής του τόπου (Δανός, 2008, σελ, 4-5).

Η επόμενη γενιά των καλλιτεχνών που γεννήθηκαν μετά τα 1960, αποτελούν τον πυρήνα της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας. Οι καλλιτέχνες αυτής της γενιάς, έχουν σπουδάσει σε διάφορες χώρες του κόσμου και έχουν γνωρίσει από κοντά τα νέα κινήματα, τάσεις και δεδομένα της τέχνης. Φέρουν μαζί τους την εμπειρία του κόσμου, επηρεασμένη από την τεχνολογική επανάσταση και έχουν ως βάση το διεθνές πολιτικό και κοινωνικό σκηνικό. Κοιτάζουν όσα έφερε ο 20ός αιώνας, και οραματίζονται τη νέα χιλιετία. Επιθυμούν το έργο τους να περάσει ανεπηρέαστο από εξωγενείς παράγοντες και αφήνουν τη σκέψη τους ελεύθερη να δρα και να επικοινωνεί με βάση τις προσωπικές τους πεποιθήσεις και ιδεολογίες. Δεν ακολουθούν τα 'μεγάλα σχέδια' των προηγούμενων γενεών και δεν οραματίζονται την τέχνη ως μέσο που φιλοδοξεί να αλλάξει τον κόσμο. Ενδιαφέρονται για την αμεσότητα και την δυνατότητα της τέχνης, να αποτελέσει κομμάτι της καθημερινής ζωής (Ινατσιό, Μαραγκού, Σχίζα, Τουμαζής, 2005, σελ. 135-136).

### 3.2 Ομοερωτισμός στην κυπριακή τέχνη

Στην κυπριακή τέχνη της πρώτης και δεύτερης γενιάς, δεν υπάρχουν έργα με ξεκάθαρο ομοερωτικό στοιχείο. Στην έρευνα που πραγματώθηκε δεν βρεθήκαν τέτοιου είδους έργα, παρά μόνο η παρουσία του γυμνού σώματος, ανδρικού και γυναικείου, που δεν αναφέρονται στον ομοερωτισμό αλλά μπορεί να θεωρηθούν ως τέτοια. Ούτε υπάρχει καλλιτεχνική παραγωγή από ανοικτά ομοφυλοφίλους ή λεσβίες καλλιτέχνες, ώστε το έργο τους να μπορεί να ενταχθεί κάτω από την σφαίρα της ομοφυλοφιλικής-ομοερωτικής τέχνης.

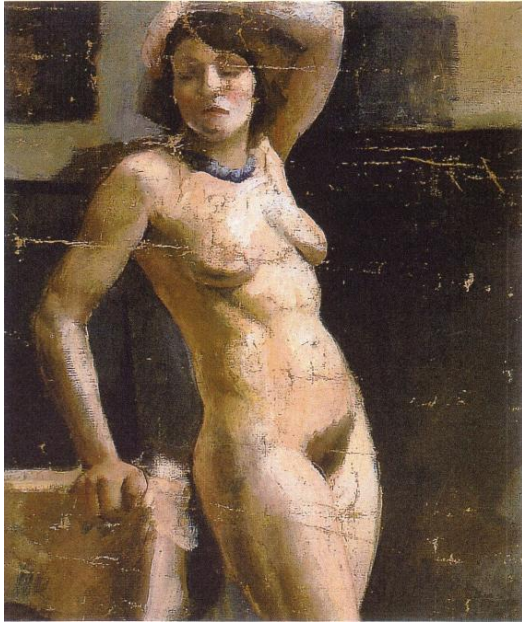
Η Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου (1909-1994), είναι η πρώτη Κύπρια γυναίκα που σπούδασε τέχνη. Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα, είναι τα έργα που δημιούργησε στην περίοδο 1933-1937. Περίοδος που μεσολάβησε από το τέλος των σπουδών της στο Παρίσι, μέχρι να μεταναστεύσει στο Λονδίνο, όπου και έμεινε μέχρι το θάνατο της (Νικήτα, 2002.β, σελ. 2). Τα γυμνά έργα της Νικολαΐδου, κεκαλυμμένα, αλλά και λανθασμένα μπορεί να θεωρηθούν, ως έργα με ομοερωτικό στοιχείο. Ο ομοερωτισμός μπορεί να υπαινιχθεί και από το ότι ζωγραφίζει γυμνά του ιδίου φύλου, δηλαδή γυναίκες.

Όπως αναφέρει ο Αντώνης Δανός:

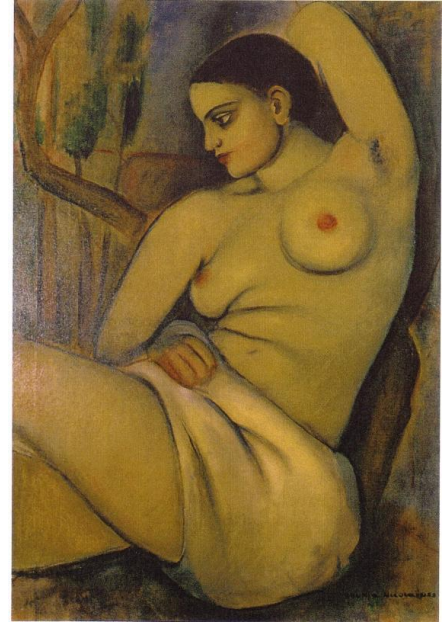
Σημαντική εξαίρεση στον ‘κανόνα’ της μικρής παρουσίας του γυμνού στο έργο των καλλιτεχνών αυτής της γενιάς αποτελεί η δουλειά της Νικολαΐδου. Πολλά έργα της απεικονίζουν γυναικεία γυμνά, συμβαδίζοντας έτσι με πολλούς Ευρωπαίους, κατά κύριο λόγο άντρες, συναδέλφους της, στο έργο των οποίων το γυναικείο γυμνό κατέχει κεντρική θέση. Και ενώ η Νικολαΐδου θα μπορούσε να ‘κατηγορηθεί’ ότι συμμετέχει στην παράδοση – ιδιαίτερα από τον Ιμπρεσιονισμό και μετά – που θέλει την απεικόνιση (από άντρες κυρίως καλλιτέχνες) του γυναικείου γυμνού ως προσφορά προς τέρψη του (κατά κύριο λόγο αντρικού) βλέμματος, η διαπραγμάτευση του θέματος στα περισσότερα έργα της τα διαφοροποιεί σε σημαντικό, πιστεύω, βαθμό, απ’ την παραπάνω τάση. Είτε πρόκειται για πρωιμότερες, σπουδαστικές μελέτες – όπως το *Μελέτη Γυμνού* (1929 [εικ. 44]) – είτε για έργα φτιαγμένα μετά τις σπουδές της στο Παρίσι – όπως το *Γυμνό* (1933-36 [εικ. 45]) – οι μορφές αποδίδονται με μνημειώδη



χαρακτήρα (ενισχυμένον από την ελαφρώς χαμηλή γωνία, απ' όπου είναι ιδωμένα) και παρέχουν μian αίσθηση αυτοαναφορικότητας (ωσάν να αρνούνται να αναγνωρίσουν την παρουσία του θεατή), χαρακτηριστικά που αντιστρατεύονται τη θέση τους ως παθητικών αντικειμένων του πόθου (Δανός, 2006, σελ. 16).



Εικ. 44. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Μελέτη Γυμνού*, 1929, λαδί σε καμβά, 60 x 50 εκ. [Συλλ. Μιχάλη και Αργυρώς Κοραή]



Εικ.45. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Γυμνό*, 1933-36, λαδί σε καμβά, 103 x 70.5 εκ. [Δημοτική Πινακοθήκη Λεμεσού]



Εικ. 46. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Στα Χωράφια*, 1933-36, λαδί, [Συλλ. Οικογένειας Καλλιτέχνη]



Εικ. 47. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Οι αγαθοί καρποί της γης*, 1933-36, λαδί σε καμβά, [Κρατική Συλλ. Έργων Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης]

Στο έργο της Νικολαΐδου *Στα Χωράφια* (1933-36 [εικ. 46]) οι κυρίαρχες γυναικείες φιγούρες, παρουσιάζονται με μνημειώδη τρόπο. Η ξαπλωμένη φιγούρα, μπορεί να θεωρηθεί και ως σύμβολο της μητέρας-γης, πράγμα που ενισχύεται και με αναφορά στο έργο της, *Οι αγαθοί καρποί της γης* (1933-36 [εικ.47]), όπου και πάλι απεικονίζονται δύο φιγούρες ως μάνα και κόρη. Οι θηλυκές φιγούρες της, χαρακτηρίζονται από αισθησιακότητα, στοιχείο που λείπει από τα έργα άλλων καλλιτεχνών της γενιάς της, όπως για παράδειγμα τις θηλυκές μορφές του Αδαμάντιου Διαμαντή (1990-1994) (Δανός, 2006, σελ. 12). Δεν ζωγραφίζει όπως ο Διαμαντής για να τονίσει τις παραδοσιακές αξίες, αλλά για να δείξει την αντίθεση μεταξύ παράδοσης και νεοτερισμού. Στο έργο *Στα Χωράφια* (1933-36 [εικ. 46]), οι γυναίκες που παρουσιάζονται στο δεύτερο πλάνο, είναι γυναίκες με παραδοσιακές στολές που εργάζονται στους αγρούς, ενώ στο πρώτο πλάνο οι δύο γυναίκες ζουν στον δικό τους, σύγχρονο κόσμο. Το καρπούζι αποτελεί σύμβολο που δείχνει την αγάπη για την ζωή και τις χαρές της. Το έργο αυτό, παρουσιάζει το ύφος και τις θεματικές αναζητήσεις της Νικολαΐδου την περίοδο αυτή (Νικήτα, 2002.β, σελ. 6).

Σε αντίθεση με τα προαναφερθέντα έργα της, στο *Μετά το μπάνιο* (1933-36 [εικ. 48]) φαίνεται η αγάπη της ζωγράφου για αποτύπωση σκηνών ιδιωτικής ζωής. Αποτελεί μια «σιωπηλή ανθρώπινη στιγμή, κλεμμένη από το χρόνο» (Νικήτα, 2002.β, σελ. 6). Στο έργο αυτό, η γυναίκα ‘αναγνωρίζει’ το βλέμμα του θεατή, αφού κοιτάζει προς αυτόν. Παρόλα αυτά, δεν είναι ξεκάθαρο αν η γυναίκα ‘αποδέχεται’ την παρουσία του θεατή, έτσι δημιουργείται ένας βαθμός έντασης (Δανός, 2006, σελ. 16).



Εικ. 48. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Μετά το μπάνιο*, 1933-36, λαδί σε καμβά, [Συλλ. Οικογένειας Καλλιτέχνη]



Εικ. 49. Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου, *Προσωπογραφία μιας φίλης*, χ.χ. λαδί σε καμβά, 68 x 58 εκ. [Κρατική Συλλ. Έργων Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης]

Ένα άλλο ενδιαφέρον έργο της Νικολαΐδου αποτελεί το *Προσωπογραφία μιας φίλης* (χ.χ. [εικ. 49]). Στο έργο αυτό, η απεικονισμένη γυναίκα δεν προβάλλει τα αρχέτυπα και στερεότυπα, αλλά διεκδικεί την ατομική της υπόσταση. Θα μπορούσε να είναι η αυτοπροσωπογραφία της ίδιας της Νικολαΐδου, αφού δεν προβάλλει μια απλή γυναίκα, αλλά μια γυναίκα-καλλιτέχνη. «Ενάντια σε παράδοση αιώνων (που κράτησε μέχρι και τις τελευταίες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα), η οποία θέλει τον άντρα ως καλλιτέχνη-δημιουργό και τη γυναίκα ως μοντέλο-‘θέμα’- δημιουργία του, η «φίλη» του έργου αυτού προβάλλει δυναμικά την ιδιότητα της δημιουργού-κυρίαρχου του εαυτού της». Είναι εντυπωσιακά δοσμένη, καλύπτει σχεδόν ολόκληρο τον πίνακα, και κράτα τα πινέλα της επιδεικτικά. Επιπλέον, το γεμάτο αυτοπεποίθηση βλέμμα της, κοιτάζει κατευθείαν στο θεατή (Δανός, 2006, σελ. 20).

Ο Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου (1901-1972) αποτελεί ένα ξεχωριστό και ενδιαφέρον κομμάτι στην κυπριακή τέχνη. Σπούδασε νομικά στο Λονδίνο και ήταν αυτοδίδαχτος

ζωγράφος. Παρά το γεγονός αυτό, το έργο του χαρακτηρίζεται από αρτιότητα στην τεχνική, αλλά και πρωτοτυπία στην θεματολογία. Η τέχνη του είναι ανθρωποκεντρική και εμπεριέχει συμβολισμούς και στοιχεία από τη θρησκεία (Ινατσι, κ.ά. 2005, σελ.80). Όπως και στην περίπτωση της Νικολαΐδου, ο Πολυβίου Γεωργίου, παράγει μεγάλο αριθμό έργων, στα οποία υπάρχει γυμνό.

Τα γυμνά του Πολυβίου, είναι ταυτόχρονα αισθησιακά και απόμακρα και δείχνουν εσωστρέφεια. Τα γυναικεία του γυμνά, ελκύουν το μάτι του θεατή, ανυπεράσπιστα, με ερωτισμό και ομορφιά. Όμως, εκφράζουν αγνότητα, και ένα εύθραυστο εσωτερικό κόσμο, πράγμα που τα συνδέει πνευματικά με το δημιουργό τους. Εκπέμπουν κομψότητα και χάρη, στοιχεία, που ενισχύονται και από το μακρόστενο σχήμα των φιγούρων. Το γυναικείο σώμα αποδίδεται ως γλυπτικός όγκος και η ασαφής υφή τους τα κάνει πιο απόμακρα. Έργα με τα πιο πάνω χαρακτηριστικά είναι το *Γυμνό όρθιο* (1957 [εικ. 50]), το *Γυμνό που κάθεται* (περ. 1960 [εικ. 51], το *Γυμνό* (1964 [εικ. 52]) και *Γυμνό* (1961-62 [εικ. 53]) (Νικήτα, 2002.α, σελ. 4).

Ο Δανός αναφέρει:

Τόσο στο *Ξεντώνεται* (1946 [εικ. 54]) όσο και στο *Γυμνό όρθιο* (1957 [εικ. 50]), υπάρχει ένα μανιεριστικά κομψό στυλιζάρισμα, που συναντάται στα έργα του Ιταλού καλλιτέχνη Amadeo Modigliani (1884-1920). Επιπλέον, το πρωιμότερο έργο εκ των δύο αποτελεί αναφορά σε πολλά έργα της περιόδου και του ευρύτερου περιβάλλοντος του Ιμπρεσιονισμού, όπου ο (άντρας) καλλιτέχνης – και κατ' επέκταση, ο θεατής – παρακολουθεί ηδονοβλεπτικά την (ως επί το πλείστον) γυναικεία παρουσία, σε καθημερινές στιγμές του ιδιωτικού της βίου. Αντίθετα, στο *Γυμνό όρθιο* (1957 [εικ. 50]), η γυμνή (ακριβέστερα, γδυμένη) θηλυκή μορφή σχεδόν παθητικά προσφέρεται προς τέρψη του θεατή (Δανός, 2006, σελ. 16).



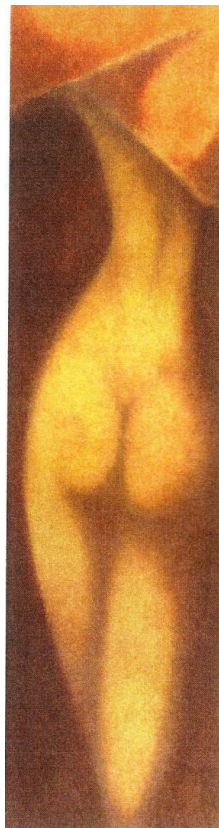
Εικ. 50. Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου, *Γυμνό  
όρθιο*, 1957, λαδί σε ξύλο, 64 x 39.5 εκ.  
[Συλλ. Τέλλου και Μαρίνας Παπαγεωργίου]



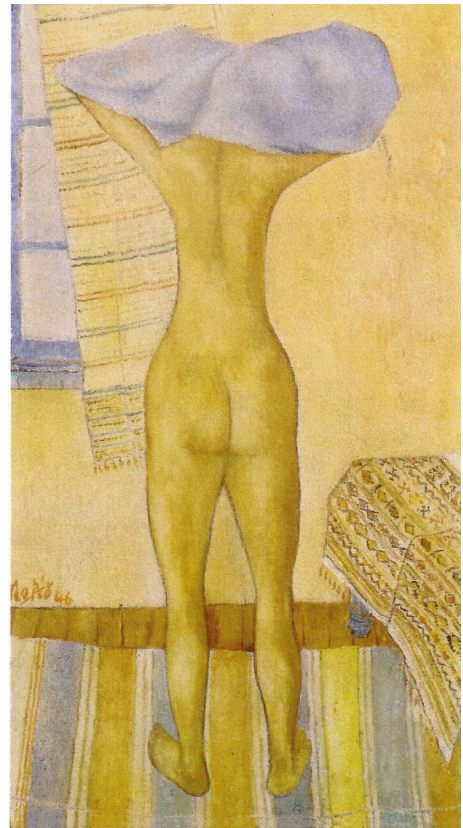
Εικ. 51. Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου, *Γυμνό που  
κάθεται*, περ. 1960, λαδί σε ξύλο. [Συλλ. Γιάγκου  
και Μύρνας Κλεόπα]



Εικ. 52. Γεώργιος Πολυβίου  
Γεωργίου, *Γυμνό*, 1964, λαδί  
σε ξύλο. [Συλλ. Κύπρου και  
Χαράς Ηλιάδη]



Εικ. 53. Γεώργιος Πολυβίου  
Γεωργίου, *Γυμνό*, 1961-62,  
λαδί σε ξύλο. [Συλλ. Lisette  
Modebe]



Εικ. 54. Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου,  
*Ξεντόνεται*, 1946, λαδί σε ξύλο, 53 x  
31 εκ. [Κρατική Συλλ. Έργων  
Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης]

### 3.3 Ανδρέας Καραγιάν

Ο μόνος Κύπριος καλλιτέχνης του 20ού αιώνα, του οποίου τα έργα μπορούν να ενταχθούν κάτω από την ομπρέλα του ομοερωτισμού είναι ο Ανδρέας Καραγιάν (γ.1943).

Η περίπτωση του καλλιτέχνη αυτού είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Ο Καραγιάν σπούδασε ιατρική, πολύ γρήγορα όμως κατάλαβε ότι το ενδιαφέρον του για τη ζωγραφική ήταν ισχυρότερο. Έτσι σπούδασε τέχνη στο Camberwell και Central Schools of Art στο Λονδίνο και χαρακτηριστική στη Γερμανία. Η ανθρώπινη φιγούρα, κυρίως η ανδρική, είναι το κυρίαρχο στοιχείο στη ζωγραφική του. Ξεκινώντας κυρίως από σκούρο φόντο, οι συνθέσεις του, φέρνουν στο νου αρχαιοελληνικούς και βυζαντινούς τύπους ζωγραφικής (Ινατσί, κ.ά. 2005, σελ.80).

Όπως προαναφέρθηκε, η ζωγραφική του Καραγιάν, έχει ως κύριο θέμα το ανθρώπινό και κυρίως το ανδρικό σώμα. Παρατηρεί σκηνές από την καθημερινότητα, κάνει πρόχειρα σχέδια, τα οποία στην συνέχεια επεξεργάζεται. Στόχος του καλλιτέχνη, είναι να απεικονίσει την ξεχωριστή ψυχική συγκρότηση του κάθε μοντέλου. Τα ανδρικά σώματα, παρά τον νοητικό και ταυτόχρονα έντονο ερωτισμό που αποπνέουν, δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να χαρακτηριστούν πορνογραφικά. Πάρα το γεγονός ότι τα σώματα στα έργα του δεν απεικονίζονται πάντα γυμνά, έχουν έντονη ερωτική διάσταση. Τα ανδρικά μοντέλα του Καραγιάν, θα μπορούσαν να παρομοιαστούν με εκείνα του David Hockney [εικ. 26, 27, 28], τα οποία έχουν ουδέτερες πόζες, καθισμένα ή όρθια να εκτελούν καθημερινές δουλειές. Για παράδειγμα, περιμένουν ένα ταξί, τηλεφωνούν σε ένα τηλεφωνικό θάλαμο και είναι όρθια σε ένα εσωτερικό χώρο. Τα έργα του δείχνουν στατικότητα, ή και το σταμάτημα της κίνησης σε μια ακαθόριστη στιγμή, πάντα σε ένα σκηνικό που εμπεριέχει σημειολογικές συνδηλώσεις (Νικήτα & Μιχαήλ, χ.η, σελ. 44).

Το ενδιαφέρον του Καραγιάν, και η ‘τριβή’ του, με το ανδρικό γυμνό φαίνεται αρχικά από τα σχέδια του κατά την διάρκεια των σπουδών του στο Λονδίνο (1968-72). Όπως αναφέρει ο ίδιος ο καλλιτέχνης:

Στη σχολή πέρασα ώρες και ώρες, μέρες και μέρες, μήνες και μήνες σχεδιάζοντάς το γυμνό μοντέλο. Όταν μάλιστα δυσανασχετούσα αν καμία φορά μας έφερναν άσχημο μοντέλο, ο Ντικ Λη, ο καθηγητής μου, έλεγε: «να είσαι ταπεινός, μάθε να σχεδιάζεις και όταν σχεδιάζεις θα δεις ότι θα ερωτεύεσαι το κάθε μοντέλο». Το σχέδιο είναι όπως ο Έρωσ. Ανακαλύπτεις σιγά σιγά το κορμί του άλλου μέσω της παρατήρησης. Ευτυχώς δεν ερωτεύτηκα όλα τα μοντέλα μου! (Καραγιαν, 2008, σελ. 10).

Ο Καραγιάν, συνήθως αναπτύσσει τα έργα του σε σειρές. Ο πρώτος κύκλος της ζωγραφικής του, ξεκινάει μετά από ένα ταξίδι στη Βενετία γύρω στο 1976. Η Βενετία ως χώρος, μάγεψε τον καλλιτέχνη, αφού θεωρεί ότι συνδυάζει το παρελθόν και το παρόν. Αυτό το στοιχείο, καθορίζει και σηματοδοτεί την ‘αναμονή’, που υπάρχει σχεδόν σε όλο το μετέπειτα έργο του. Η σειρά που δημιούργησε με ονομασία *Βενετία, στάση ταξί*, εκτέθηκε στην πρώτη του ατομική έκθεση στην ΩΡΑ, στην Αθήνα το 1978 (Καραγιαν, 2008, σελ. 148). Έργα από αυτή την σειρά είναι το *Βενετία, στάση ταξί: το σημείωμα* (1977 [εικ. 55]), και *Βενετία, στάση ταξί: η καταιγίδα* (1977 [εικ. 56]).



Εικ. 55. Ανδρέας Καραγιάν, *Βενετία, στάση ταξί: το σημείωμα*, 1977, λάδι σε καμβά, 83 x 100 εκ. [Ίδρυμα Ανδρέα Καραγιάν]



Εικ. 56. Ανδρέας Καραγιάν, *Βενετία, στάση ταξί: η καταιγίδα*, 1977, λάδι σε καμβά, 83 x 100 εκ. [Συλλ. Καίτης Στεφανίδου]

Το έργο *Ναύτες στη Βενετία* (1978 [εικ. 57]) αποτελεί την καταγραφή μιας εμπειρίας του καλλιτέχνη στην Βενετία, όπου σε μια από τις επισκέψεις του, είδε μια ομάδα ναυτών να χαζεύουν την πλατεία του Αγίου Μάρκου μετά από ένα βροχερό απόγευμα. Έτσι, άρχισε μια σειρά έργων με ναύτες, της οποίας, αργότερα τα μοντέλα ήταν Κύπριοι. Η σειρά αυτή, τον έκανε γνωστό, όμως επειδή δεν ήθελε να χαρακτηρίζεται ως ο 'ζωγράφος των ναυτών' προσπάθησε να την κλείσει οριστικά (Καραγιάν, 2002, σελ.24).

Μετά τις σπουδές του στην Αγγλία, φαίνεται να είναι επηρεασμένος από την βρετανική Pop Art. Αυτό παρουσιάζεται κυρίως μέσω της θεματολογίας, του χρώματος και της τεχνικής στα έργα του κατά την δεκαετία του '70, στα οποία όμως, δίνει την ζεστασιά που λείπει από την Pop Art [εικ. 58] (Νικήτα & Μιχαήλ, χ.η, σελ. 44).



Πάνω: Εικ. 57. Ανδρέας Καραγιάν, *Ναύτες στη Βενετία*, 1978, λάδι σε καμβά, 30 x 60 εκ. [Ίδρυμα Ανδρέα Καραγιάν]

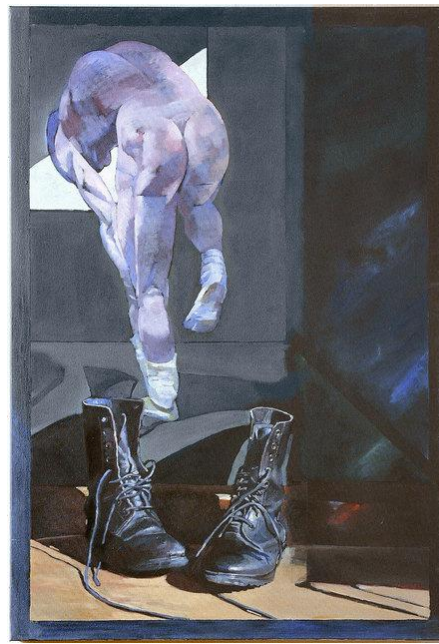


Αριστερά: Εικ. 58. Ανδρέας Καραγιάν, *Το βλεμμα*, 1979, λάδι σε καμβά, 90 x 81 εκ. [Συλλ. Helmut Schmid]





Εικ. 59. Ανδρέας Καραγιάν, *Πολεμιστής στο Υιόν*, 1998, λάδι σε καμβά, 111 x 77 εκ. [Ίδρυμα Ανδρέα Καραγιάν]



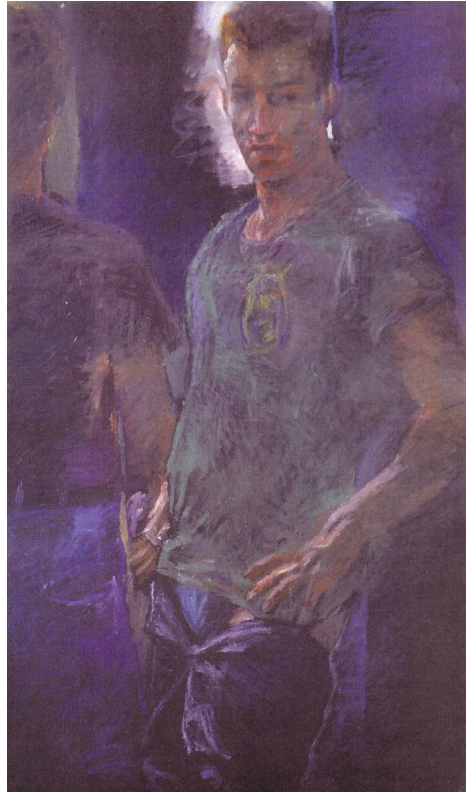
Εικ. 60. Ανδρέας Καραγιάν, *Η ανάπαυση του πολεμιστή*, 1998, λάδι σε καμβά, 111 x 77 εκ. [Ίδρυμα Ανδρέα Καραγιάν]

Την σειρά *Ιλιάδα*, την εμπνεύστηκε από την επίσκεψη του στην Πομπηία, όπου γοητεύτηκε από τις ελληνορωμαϊκές ζωγραφιές και από μια τοιχογραφία που παρουσίαζε ήρωες της *Ιλιάδας*. Έτσι ξεκίνησε αυτή την σειρά που περιλαμβάνει οκτώ έργα [εικ. 59, 60] (Καραγιάν, 2002, σελ. 56).

Μια άλλη σημαντική σειρά έργων του Καραγιάν, είναι η σειρά *Καβάφης*, την οποία εξέθεσε στο Βερολίνο το 1995. Η ακαθόριστή ατμόσφαιρα ‘ατελείωτων ερώτων’ στην ποίηση του Καβάφη, συγκίνησε τον Καραγιάν. Όπως αναφέρει ο ίδιος, «τον Καβάφη τον ‘χρησιμοποίησα’ ως ασπίδα για να μπορέσω να πω ορισμένα πράγματα σημερινά για την αποξένωση, τα κρυφά ταμπού και να κάνω μια κριτική του ερωτικού». Ο φίλος του καλλιτέχνη, Γιώργος Π. Σαββίδη, διάλεξε 13 ποιήματα του Καβάφη τα οποία θεωρούσε τα πιο προσωπικά του ποιητή. Ο Καραγιάν εικονογράφησε τα 13 ποιήματα στην σειρά *Καβάφης* [εικ. 61, 62, 63, 64] (Καραγιάν, 2002, σελ. 45).



Εικ. 61. Ανδρέας Καραγιάν, *Στρατιώτης και γυμνό*, 1994, λάδι σε καμβά, 111 x 77 εκ.  
[Ίδρυμα Ανδρέα Καραγιάν]



Εικ. 62. Ανδρέας Καραγιάν, *Αγόρι με πράσινη φανέλα*, 1994, λάδι σε καμβά, 111 x 77 εκ.  
[Ίδρυμα Ανδρέα Καραγιάν]



Εικ. 63. Ανδρέας Καραγιάν, *Το φώς του δειλινού*, 1993, λάδι σε καμβά, 100 x 150 εκ.  
[Ίδρυμα Ανδρέα Καραγιάν]



Εικ. 64. Ανδρέας Καραγιάν, *Σταθμός Λαρίσης*, 77 x 111 εκ. [Ίδρυμα Ανδρέα Καραγιάν]

Το παθός του Καραγιάν για το ανδρικό γυμνό παρουσιάζεται και στα χαρακτηριστικά του έργα, αλλά και στις λινογραφίες, όπως για παράδειγμα στο *Δυο αγόρια* (1973 [εικ. 65]), *Γυμνός νέος* (1971 [εικ. 66]), *Άγγελος I και II* (1976 [εικ. 67, 68]), *Αγόρι πίσω από την κουρτίνα* (1980 [εικ. 69]) και στο *Το όνειρο* (1980 [εικ. 70]).

Όπως αναφέρει ο Καραγιάν:

«Εγώ έχω ερωτικό στοιχείο. Και αυτό είναι παρά πολύ σημαντικό. Κάνω φυσικά μια διαμαρτυρία, όπως στα έργα της σειράς Καβάφης. Αλλά αυτή η διαμαρτυρία, είναι πάντα μέσα στα πλαίσια της αισθητικής. Δεν ήθελα να χαρακτηρίσω την δουλειά μου ομοερωτική, ή ετεροερωτική ή οτιδήποτε. Απλώς πήρα το ερωτικό στοιχείο και το χρησιμοποίησα, ανάλογα με αυτό που ήθελα να εκφράσω»

(Περισσότερες λεπτομέρειες για το έργο και την ζωή του καλλιτέχνη ακολουθούν στο παράρτημα 3.3.1, στο οποίο καταγράφονται οι πληροφορίες όπως δόθηκαν από τον ίδιο σε συνέντευξη του μαζί μου.)



Εικ. 65. Ανδρέας Καραγιάν, *Δύο αγόρια*, 1973,  
χαρακτικό, 8.5 x 8 εκ. [Ιδιωτική Συλλ. Καλλιτέχνη]



Εικ. 66. Ανδρέας Καραγιάν, *Γυμνός νέος*, 1971,  
χαρακτικό, 22.5 x 16 εκ. [Ιδιωτική Συλλ. Καλλιτέχνη]



Εικ. 67. Ανδρέας Καραγιάν, *Άγγελος I*, 1976, λινόλαιο, 15 x 10,5 εκ. [Ιδιωτική Συλλ. Καλλιτέχνη]



Εικ. 68. Ανδρέας Καραγιάν, *Άγγελος II*, 1976, λινόλαιο, 15 x 10,5 εκ. [Ιδιωτική Συλλ. Καλλιτέχνη]



Εικ. 69. Ανδρέας Καραγιάν, *Αδιακρισία II*, 1980, λινόλαιο, 21 x 19.5 εκ. [Ιδιωτική Συλλ. Καλλιτέχνη]



Εικ. 70. Ανδρέας Καραγιάν, *Το όνειρο*, 1980, λινόλαιο, 30 x 30 εκ. [Ιδιωτική Συλλ. Καλλιτέχνη]

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στόχος της παρούσας πτυχιακής διατριβής, ήταν η εξέταση και καταγραφή της παρουσίας ομοερωτισμού στις τέχνες του Δυτικού κόσμου, στον Μοντερνισμό και στον Μεταμοντερνισμό. Η ανάλυση επικεντρώθηκε στην σεξουαλικότητα του ανθρώπου και το πώς επηρέασε την καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και την αποδοχή τέτοιας θεματικής τέχνης. Παρουσιάστηκαν έργα από το 18ο μέχρι και τον 20ό αιώνα, και κυρίως από τον Μοντερνισμό στον Μεταμοντερνισμό. Εξετάστηκε και η παρουσία των ομοερωτικών στοιχείων στην κυπριακή τέχνη του 20ού αιώνα.

Όσο αφορά στις τέχνες, το φύλο ή ο σεξουαλικός προσανατολισμός του καλλιτέχνη αποτελούν σημαντικά στοιχεία. Η θρησκεία, η πολιτική και η σεξουαλικότητα έχουν επηρεάσει την καλλιτεχνική δημιουργία, από την αρχαία Αθήνα μέχρι τις μέρες μας. Ο ομοερωτισμός, υπήρχε πολύ πριν την εφεύρεση του όρου και η οπτικοποίηση του, συχνά, αντανακλά την θέση των ιδίων των ομοφυλοφίλων μέσα στην κοινωνία.

Τα σύγχρονα καλλιτεχνικά κινήματα έχουν ταυτιστεί με τον ερωτισμό και χρησιμοποιούν μεγάλη ποικιλία σεξουαλικών θεμάτων. Αυτό το φαινόμενο ενισχύθηκε από την κοινωνική και πολιτική δύναμη που απέκτησαν οι γκέι και λεσβίες κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1960 και 1970, και η διείσδυση τους στον κόσμο των τεχνών και του πολιτισμού.

Η τέχνη της Κύπρου στο πρώτο μισό το 20ού αιώνα έχει ως ένα από τα κύρια θέματα της τον άνθρωπο. Αν και στην κυπριακή τέχνη δεν υπάρχουν έργα με καθαρό ομοερωτικό στοιχείο, υπάρχει όμως παρουσία γυμνού, ανδρικού και γυναικείου, σώματος. Το καλλιτεχνικό έργο του ζωγράφου Ανδρέα Καραγιάν, είναι ίσως το μόνο που μπορεί να ενταχθεί ξεκάθαρα στα πλαίσια του ομοερωτισμού. Η ανθρώπινη φιγούρα, κυρίως η

ανδρική, είναι το κυρίαρχο στοιχείο στη ζωγραφική του και έχει απώτερο του σκοπό την παρουσίαση, αισθησιακής και μυστηριακής ερωτικής διάθεσης.

Η παρούσα μελέτη έδειξε ότι το ομοερωτικό, όπως και το ερωτικό στοιχείο και θεματολογία, έχουν εξέχουσα θέση στις τέχνες της Δύσης, κατά την περίοδο Μοντερνισμού και Μεταμοντερνισμού. Ενώ στις πρώιμες δεκαετίες οι αναφορές στον ομοερωτισμό γίνονται κυρίως με υπαινικτικό τρόπο, στις δεκαετίες του '70 και '80 – μετά τις μάχες που έδωσαν οι ομάδες σεξουαλικών μειονοτήτων – η παρουσία της ομοφυλοφιλίας στην τέχνη γίνεται αποκάλυπτα, και χωρίς φόβο. Η απελευθέρωση στην τέχνη, για τους ομοφυλόφιλους άνδρες και γυναίκες, συνάδει με την γενική απελευθέρωση των ομάδων αυτών σε όλους του τομείς της ζωής και το τέλος της 'κάλυψης' του σεξουαλικού τους προσανατολισμού. Γεγονός το οποίο δεν ισχύει για την περίπτωση της Κύπρου. Η καλλιτεχνική παραγωγή, αλλά και κοινωνική αποδοχή των ατόμων με διαφορετική σεξουαλική προτίμηση, συνεχίζει να παραμένει ένα θέμα ταμπού. Υπάρχουν έργα με ερωτικό στοιχείο, όμως το ομοερωτικό στοιχείο είναι γενικότερα απών, παρά την άκρως ενδιαφέρουσα περίπτωση-εξαιρέση του έργου του Ανδρέα Καραγιάν.

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aldrich, R. (1993). *The seduction of the Mediterranean: writing, art, and homosexual fantasy*. London ; New York: Routledge.
- Arya, R. (2012). Constructions of Homosexuality in the Art of Francis Bacon. *Journal For Cultural Reasearch*, 16(1), 43-61.
- Beasley, C. (2005). *Gender & Sexuality : Critical Theories, Critical Thinkers*. London: SAGE.
- Brewster, K. L., & Tillman, K. (2012). Sexual Orientation and Substance Use Among Adolescents and Young Adults. *American Journal of Public Health*, 102(6),1168-1176.
- Bleys, R. C. (2000). *Images of ambiente : homotextuality and Latin American art, 1810-today*. London ; New York: Continuum.
- Chadwick, W. (2007). *Women, art and society* (4<sup>th</sup> ed.). London: Thames and Hudson.
- Foster, H., Krauss, R., Bois. Y-A., & Buchloh. B. H. D. (2009). *Η Τέχνη από το 1900: μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Frankowski, B. L. (2004). Sexual orientation and adolescents. *Pediatrics*, 113(6), 1827-1832.
- Francis, M. & Foster, H. (2005). *Pop*. Νέα Υόρκη: Phaidon.
- Freeland, C. A., & Αλμπάνη, Μ. (2005). *Μα είναι αυτό τέχνη; : εισαγωγή στη θεωρία της τέχνης / Cynthia Freeland ; μετάφραση Μάντυ Αλμπάνη ; επίμετρο Θανάσης Μουτσόπουλος ; επιμέλεια Πολυτίμη Γκέκα*. Αθήνα: Πλεθρόν.
- Hall, S., & Sealy, M. (2001). *Different: A Historical Context*. London: Phaidon.
- Hangenmaier, E. B. (2009). 'Untitled'(Queer Mourning and thr Art of Felix Gonzalez-Torres). *At The Interface / Probing Thr Boundaries*, 58. 157-167.
- Kuhn, A. (1985). *The power of the image : essays on representation and sexuality / Annette Kuhn*. London ; Boston : Routledge & Kegan Paul.
- Lee, E. (2009). When Sailors Kiss: Picturing Homosexuality in Post-War II America. *Journal of American Culture*, 32(4), 318-331.
- Lucie-Smith, E., & Ραλλίδη, Ι, Π.(1985). *Ο ερωτισμός στην τέχνη/ Έντουαρντ Λούσυ-Σμίθ ; μεταφραση Ιουλία Π. Ραλλίδη*. Αθήνα: Υποδομή.
- Lucie-Smith, E. (2003). *Sexuality in Western art/ Edward Lucie-Smith*. London: Thames and Hudson, 1991/2003.
- Negal, J. (2000). Ethnicity and sexuality. *Annual Review of Sociology*, 26.107-133.



- Moore, K. (2008). Cruising and Transcendence in the Photographs of Minor White. *Record Of The Princeton University Art Museum*, 67, 66-79.
- Reckitt, H., & Phelan, P. (2001). *Art and Feminism*. London: Phaidon.
- Saslow, J. M (1999). *Pictures and passions / a history of homosexuality in the visual arts*. New York: Viking.
- Smalls, J. (2012). *Homosexuality in Art*. New York: Parkstone International.
- Thompson, M. J. (2012). Clones for A Queer Nation: George Segal's Gay Liberation and Temporality. *Art History*, 35(4), 796-815.
- The Editors of Encyclopædia Britannica. (2013). *Encyclopædia Britannica*
- Βενετίκου, Σ. Μ., Μπενετάκου, Κ. (2013). Η ανθρώπινη σεξουαλικότητα στην ιστορική της εξέλιξη – Διαπολιτισμικές προσεγγίσεις. *Το Βήμα του Ασκληπιού*, 12(3), 324-336.
- Δανός, Α. (2006). *Η ανθρώπινη μορφή στη νεότερη Κυπριακή τέχνη: οι πρώτες γενιές*. Κύπρος: Ίδρυμα Ευαγόρα Λανίτη & Κάθλην Λανίτη, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού.
- Δανός, Α. (2008). *Ακροβάτες: Ρήνος Στεφανή*. Λευκωσία: Πολιτιστικός Σύνδεσμος Πάνθεον.
- Δανός, Α., & Λοΐζου, Τ. (2009). *Κύπριοι καλλιτέχνες: η δεύτερη γενιά*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής, Εν Τύποις.
- Δανός, Α. (2011.α) «Η δεκαετία του 1960 I: Pop Art, Μινιμαλισμός, Op Art και άλλες τάσεις στη ζωγραφική». Διάλεξη μαθήματος, *Μοντέρνα και Σύγχρονη Τέχνη και Θεωρία*, ΤΕΠΑΚ, Φθινοπωρινό εξάμηνο 2011, 17/10/11
- Δανός, Α. (2011.β). «Η δεκαετία του 1970: ζωγραφική, φωτογραφία, γλυπτική, εγκαταστάσεις [Installations], Performance και φεμινιστική τέχνη. Οι απαρχές [δεκαετία του '60] και η πρώτη περίοδος της video art.». Διάλεξη μαθήματος, *Μοντέρνα και Σύγχρονη Τέχνη και Θεωρία*, ΤΕΠΑΚ, Φθινοπωρινό εξάμηνο 2011, 04/11/11
- Δανός, Α. (2011.γ). «Η δεκαετία του 1980: ζωγραφική, γλυπτική, εγκαταστάσεις [Installations] και φωτογραφία». Διάλεξη μαθήματος, *Μοντέρνα και Σύγχρονη Τέχνη και Θεωρία*, ΤΕΠΑΚ, Φθινοπωρινό εξάμηνο 2011, 14/11/11
- Ινατσί, Ο., Μαραγκού, Α., Σχίζα, Μ., & Τουμαζής, Γ. (2005). *Η κυπριακή τέχνη τον 20ό αιώνα*. Λευκωσία: [χ. ό.].
- Ιωάννου, Α. (2012.α). Έρευνα ιστορικού τύπου. *Μεθοδολογία έρευνας στα πολυμέσα και στις Γραφικές Τέχνες*, Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Χειμερινό Εξάμηνο.
- Ιωάννου, Α. (2012.β). Συνεντεύξεις. *Μεθοδολογία έρευνας στα πολυμέσα και στις Γραφικές Τέχνες*, Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Χειμερινό Εξάμηνο.

- Καραγιάν, Α. (2002) *Ανδρέας Καραγιάν: μια ζωή*. Κοκκινός, Σ. (Επιμ.). Λευκωσία: Εν Τύποις.
- Καραγιάν, Α. (2008). *Terra incognita*. Λευκωσία: Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. Σ. (2002.α). *Κύπριοι καλλιτέχνες: η πρώτη γενιά. Τόμος 7: Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου 1901-1972*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής, Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. Σ. (2002.β). *Κύπριοι καλλιτέχνες: η πρώτη γενιά. Τόμος 10: Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου 1909-1994*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής, Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. Σ., & Μιχαήλ, Α. (2009). *1690-1980: Διάλογος με τα σύγχρονα ρεύματα και αναζήτηση ταυτότητας*. Κύπρος: Ίδρυμα Ευαγόρα και Κάθλην Λανίτη.
- Ξύδης, Α. (1984). *Σύγχρονη Κυπριακή Τέχνη: Πρώτη γενιά της Ανεξαρτησίας*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

### 3.3.1 Συνέντευξη Ανδρέα Καραγιάν

**Γ.Λ:** Γιώργος Λάμπρου.

**Α.Κ:** Ανδρέας Καραγιάν

**Γ.Λ:** Μιλήστε μας για την πρώτη σας έκθεση και για τον αντίκτυπο που προκάλεσε;

**Α.Κ:** Όταν έκανα την πρώτη μου έκθεση, θεωρήθηκε πάρα πολύ τολμηρή, αλλά δεν μπορούμε να κρίνουμε τόσο την Κύπρο. Όταν ακόμα και στην Ελλάδα, στην γκαλερί ΩΡΑ που θεωρείτο μια από τις καλύτερες γκαλερί της εποχής (εποχή Χούντας), όταν έβαλα ένα ερωτικό έργο, το οποίο έχω ακόμα, ο Μπαχαριάν μου είπε ότι πρέπει «να αφαιρέσεις αυτό το έργο για να πραγματοποιηθεί η έκθεση». Εγώ του είπα, παρόλο που ήμουν ένας νεαρούλης τότε που πρώτη φορά με καλούσαν για να κάνω έκθεση, «άκου Μπαχαριάν, αν βγει αυτό το έργο εγώ δεν θα κάνω την έκθεση». Και έτσι έγινε η έκθεση. Και τότε γνώρισα την περίφημη Τατιάνα Μιλιέξ, η οποία ήταν συγγραφέας. Το ζεύγος Μιλιέξ ήταν από τα πιο γοητευτικά ζεύγη που υπήρξαν. Ήταν μορφωτικοί ακόλουθοι στην γαλλική πρεσβεία της Κύπρου, και προωθούσαν πάρα πολύ την κυπριακή τέχνη και τους καλλιτέχνες. Τότε, είδε το έργο μου η Μιλιέξ, και μου είπε: Ανδρέα, εσύ πρέπει να κάνεις Καβάφη. Και αυτό δεν το ξέχασα ποτέ μου. Λοιπόν, τώρα σου λέω ότι συγκριτικά, δεν θα πω ότι η Κύπρος ήταν πίσω. Η Κύπρος έχει ένα μεγάλο προσόν. Ο κόσμος, επειδή δεν είναι βέβαιος για το τι ξέρει και το τι δεν ξέρει, και επειδή δεν θέλει να φανεί ότι δεν ξέρει, ότι δεν καταλαβαίνει, δέχεται τις διάφορες καταστάσεις. Μπορεί μέσα του να αντιδρά κάπως, αλλά έχουμε ένα πιο μεγάλο δέκτη αποδοχής, πιστεύω, σε ένα χώρο όπως είναι η Κύπρος. Η τέχνη δεν αποτελείται στον εργάτη.

Η μεσαία τάξη, άσε τώρα που άλλαξαν οι καταστάσεις, ήταν μια τάξη η οποία ήταν ανοιχτή σε νέες ιδέες, σε νέες δομές πραγμάτων.

**Γ.Α: Μιλάτε για την δεκαετία '70-'80;**

**Α.Κ:** Το 1978 ήταν η πρώτη μου έκθεση. Μου είπαν ότι ο αρχιεπίσκοπος θα ερχόταν να κλείσει την έκθεση μου, διότι θεωρήθηκε "πουστιές". Αυτή ήταν η λέξη που είπαν. Εγώ πήγα στον υπουργό δικαιοσύνης, τον Πέτρο Μιχαηλίδη, και του είπα: «Πέτρο μου θα έρθεις, θα δεις την έκθεση μου, και αν δεις ότι το έργο μου είναι "πουστιές" όπως το χαρακτήρισαν, να μην την ανοίξεις. Αν όμως βρεις ότι έχει τέχνη να την ανοίξεις». Και βέβαια ο Πέτρος ενθουσιαστικέ, ήρθε άνοιξε την έκθεση μαζί μου. Και μάλιστα, πήγα και συζήτησα με τον υπουργό, σε μια εποχή όπου η ομοφυλοφιλία διωκόταν στην Κύπρο, και του είπα πρέπει να το πάψετε αυτό, και να αφήσετε τον κόσμο ήσυχο στα ιδιωτικά του αφού δεν είναι κάτι που σας αφορά. Γίνονταν πάρα πολλές καταστάσεις τότε. Και μου είπε: «Ανδρέα, θα προσπαθήσω να δω τι θα κάνω». Και όντως αυτή ήταν μια πολύ ωραία σχέση, ότι η τέχνη πρόσθεσε μια θετική άποψη στα πράγματα. Τέλος πάντων, η πρώτη έκθεση έγινε. Ο κόσμος ενθουσίαστικε. Και ομολογώ, ότι όλα τα γυμνά αγοράστηκαν κυρίως από γυναίκες, για το σπίτι τους. Δεν τους τρόμαξε να βάλουν μέσα στο σαλόνι τους, ένα γυμνό, ή οτιδήποτε. Οπότε ήταν πάρα πολύ σημαντικό για εμένα. Και έτσι άρχισε κάπως, η πορεία της επανάστασης.

**Γ.Α: Πριν προχωρήσουμε, μιλήστε μας για το πώς αποφασίσατε να γίνεται ζωγράφος; Επειδή γνωρίζω ότι αρχικά κάνατε σπουδές ιατρικής και μετέπειτα σπουδάσατε ζωγραφική και γλυπτική.**

**Α.Κ:** Λοιπόν. Η μητέρα μου ήθελε να γίνω ένα ευπρεπές μέλος στην κοινωνία. Εγώ της είπα, θέλω ζωγραφική ή χορό. Και αυτή μου είπε: δεν μπορείς να κάνεις ούτε το ένα ούτε το άλλο, διότι αυτά τα κάνουν είτε οι κουμμουνιστές, είτε οι άθεοι, είτε οι τοιούτοι. Λοιπόν, επειδή εκείνη την εποχή δεν ήμουν ούτε άθεος, ούτε κουμμουνιστής, ούτε τοιούτος, έπρεπε να

σπουδάσω κάτι το ευπρεπές. Και έτσι πήγα ιατρική. Τελείωσα την ιατρική, και δεν μπορώ να πω ότι δεν ήταν μια καταπληκτική εμπειρία. Η ιατρική, θεωρητικά τουλάχιστον, μου έδωσε πάρα πολλή δύναμη, να αντιμετωπίσω και να δω την ζωή, και να καταλάβω την σχέση θανάτου και ζωής. Η ιατρική με έμαθε να σκέφτομαι με οικονομία και επιστημονικά. Θα δεις ότι όλη η ζωγραφική μου, βασίζεται ακριβώς, στην οικονομία και στην επιστημονική σκέψη. Για αυτό πάντα συγκροτημένα τα έργα μου. Την εποχή εκείνη συνάντησα και μία θαυμάσια κοπέλα, την Χριστίνα, την οποία ερωτεύτηκα τρελά και παντρευτήκαμε. Η οποία ήταν και πιανίστα. Οπωσδήποτε, ήταν πολύ σημαντικό το ότι η γυναίκα μου ήταν μέσα στα καλλιτεχνικά. Οπότε, όταν πήγα εγώ στην Αγγλία και άρχισα την πορεία της ιατρικής, δύο εβδομάδες σε ένα νοσοκομείο, κατάλαβα ότι δεν ήταν εκείνο που ακριβώς ήθελα.

**Γ.Λ:** Δεν ήταν αυτό που σας γέμιζε, που σας εξέφραζε;

**Α.Κ:** Ναι. Και ήταν η εποχή στο Λονδίνο late 70s, που ο κόσμος έκανε ότι ήθελε.

**Γ.Λ:** Ήταν μια πιο ανοικτή κοινωνία;

**Α.Κ:** Ναι, ήταν μια κοινωνία που πειραματιζόταν με τα πάντα. Φυσικά, η Χριστίνα μου παραστάθηκε πάρα πολύ. Δηλαδή, θέλω να πω, δεν ήταν ένας άνθρωπος που θα μου έλεγε: «όχι, εγώ παντρεύτηκα γιατρό κ.τ.λ.». Οι γονείς μας φυσικά, είχαν μεγάλο πρόβλημα. Η μητέρα μου, μου είπε δεν είσαι παιδί μου πλέον, και δεν μου μίλησε για τρία χρόνια. Τέλος πάντων. Και έτσι προχώρησα. Ο πρώτος που μου είπε Ανδρέα είσαι ζωγράφος, ήταν η Καίτη Στεφανίδου. Μου είπε: Ανδρέα είσαι ζωγράφος, τι γυρεύεις στην ιατρική; Ύστερα, είχα πάει ένα βράδυ, στο Λονδίνο, σε βραδινή σχολή καλών τεχνών. Έκανα το σχέδιο μου, και όταν το είδε ο καθηγητής μου είπε:

- Μα εσύ είσαι ζωγράφος. Τι κάνετε εδώ;

- Είμαι γιατρός.

- Όχι, εσύ είσαι ζωγράφος.

Και αυτό ήταν. Μάζεψα τα σχέδια μου, πήγα στο κολλέγιο και τα είδαν. Ήμουν πιο μεγάλος από τους άλλους και είχα το δίπλωμα της ιατρικής. Μου είπαν ότι τους ενδιαφέρει, γιατί σαν πιο ώριμος άνθρωπος που είσαι, θα δώσεις και στους νέους μια άλλη όθηση. Και έτσι άρχισε η ζωγραφική μου 'καριέρα', την οποία δεν μετάνιωσα ποτέ μου.

**Γ.Λ:** Από ότι είδα, στο έργο σας εντάσσονται και χαρακτηριστικά έργα, αλλά και υδατογραφίες. Όμως στο μεγαλύτερο μέρος του, το έργο σας αποτελείται από λάδι σε καμβά. Και από ότι έχω διαβάσει, είπατε ότι: δεν μετανιώνετε που ενώ 'προχωρούσαν' οι τεχνικές, εσείς επιμείνατε σε αυτή την τεχνοτροπία, ένα πιο παραδοσιακό τρόπο. Μιλήστε μας για αυτό.

**Α.Κ:** Κοίτα. Εγώ είμαι σχεδιαστής. Δηλαδή, το σχέδιο, το χαρακτηριστικό και η ακουαρέλα είναι η αγάπη μου, ο έρωτας μου. Και μάλιστα ο καθηγητής μου, μου έλεγε: εσύ είσαι graphic, όπως ο Πικάσο είναι graphic με την καλή έννοια, δηλαδή έχεις την ιδιαίτερη ικανότητα του σχεδίου. Και από το σχέδιο, ξεκίνησε και η ζωγραφική μου. Δηλαδή, είναι αυτό που επέμενα πάντα. Εγώ ήθελα τη γνώση της ζωγραφικής. Όταν μάθεις τη γλώσσα της ζωγραφικής, με την έννοια να μπορείς να σχεδιάσεις, να μπορείς να βλέπεις τα πράγματα, άσχετα με το πώς θα τα τοποθετήσεις στο χαρτί. Αλλά να μάθεις να βλέπεις τα πράγματα.

**Γ.Λ:** Σε αυτή την παρατήρηση των πραγμάτων, σας βοήθησε η ιατρική, με τις γνώσεις ανατομίας που σας προσέφερε;

**Α.Κ:** Θα μπορούσα να πω ναι. Αλλά, άλλο πράγμα το ζωντανό, και άλλο το να βλέπεις τους μυς να πάλλονται. Οποσδήποτε η ιατρική βοήθησε. Βοήθησε σε πάρα πολλά πράγματα. Πρώτα από όλα, με βοήθησε να ξεφύγω από τις προκαταλήψεις μου, το οποίο είναι πολύ σημαντικό. Το ότι αποδέχτηκα το ότι ας πούμε έπρεπε να έχω μακριά μαλλιά. Ήταν η εποχή που έπρεπε να φοράς χρωματιστά ρούχα, να κάνεις έρωτα με αγόρια, με κορίτσια, ας πούμε. Ήταν η εποχή που σε έκανε να αποδεχτείς τόσα πράγματα. Διότι, αν έμενα Κύπρο, οποσδήποτε, θα ήμουν γιατρός, θα είχα την οικογένεια μου και θα είχα και 5-6 παιδιά. Δεν

θα τολμούσα να κάνω όλες αυτές τις επαναστάσεις. Διότι το άτομο, είναι δεμένο με το πολιτικό και κοινωνικό περίγυρο στο οποίο ζει. Και αυτό είναι πολύ σημαντικό, διότι εγώ τη ζωγραφική μου, τα γραπτά μου, την ύπαρξη μου, την θεωρώ ως πολιτική ύπαρξη. Όχι κομματική εννοείται. Διότι η κάθε σου πράξη, είναι ένα πολιτικό στάτους, μια πολιτική έκφραση. Έχει ένα πολιτικό εκτόπισμα. Και ας μην ξεχνούμε, ότι την εποχή μας, το 1978, ήταν εποχή επανάστασης. Δηλαδή είχαμε επαναστατικές ιδέες. Θέλαμε να ανατρέψουμε όλο τον κόσμο, και τον τρόπο με τον οποίο έβλεπε τα πράγματα ο κόσμος. Πράγμα το οποίο δεν υπάρχει πλέον σήμερα.

**Γ.Λ: Σήμερα είμαστε πιο συμβιβασμένοι;**

**Α.Κ:** Ναι. Βεβαία, οπωσδήποτε, έγιναν μεγάλες αλλαγές. Δεν μπορεί να συγκριθεί η κοινωνία του '78 με την κοινωνία του σήμερα. Ιδίως νεαροί γκέι σήμερα, παραδείγματος χάρη, είναι πολύ διαφορετικοί από την εποχή που ήρθα εγώ στην Κύπρο. Θεωρείτο ότι ήταν κάτι πολύ σοβαρό. Χαρακτηριζόταν ως τοιούτος, ως κίναιδος.

**Γ.Λ: Υπήρχε κοινωνικός στιγματισμός;**

**Α.Κ:** Ναι. Ήταν κάτι το πολύ σημαντικό, το οποίο έχει μεγάλες αλλαγές σήμερα. Και στο ερωτικό ακόμα ας πούμε. Και τα κορίτσια ακόμα, έχουν μια άλλη θέση πάνω στα πράγματα. Δηλαδή έχουμε φτάσει στα άλλα άκρα. Σήμερα έχουμε χάσει το μυστήριο. Υπάρχουν τα gay sites, dating sites, sites γνωριμιών. Sex for the second, εκσπερμάτωση και τέλος. Ενώ εμείς είχαμε το μυστήριο του έρωτα.

**Γ.Λ: Κάτι άλλο το οποίο πρόσεξα, είναι ότι τα έργα σας αναπτύσσονται σε σειρές. Δεν κάνετε μεμονωμένα έργα. Και από ότι διάβασα, αυτό σας βοηθά να αναπτύξετε πλήρως αυτό που σκάφτεστε. Εξηγήστε μας.**

**Α.Κ:** Είναι πολύ σημαντικό, γιατί είμαι επηρεασμένος και από την αρχαία ελληνική γλυπτική και τα ανάγλυφα του Παρθενώνα, που το ένα ακολουθούσε το άλλο. Και στα βιβλία μου επίσης κάνω ακριβώς το ίδιο. Δηλαδή, λέω μια ιστορία, μια ιστορία η οποία έχει

διάφορες φάσεις. Και μου αρέσει αυτές όλες τις φάσεις, να μπορώ να τις ‘εκμεταλλευτώ’, να δω τον τρόπο με το οποίο μπορεί να εξελιχθεί ένα θέμα.

**Γ.Λ:** *Ή το που σε οδηγεί ένα θέμα.*

**Α.Κ:** Ναι, ή που σε οδηγεί ένα θέμα. Πάντα με σειρές. Προσπαθώ, όταν κλείσει μια σειρά να μην επαναλαμβάνω, να μπαίνω σε κάτι καινούριο. Αυτό είναι το σημαντικό. Γι’ αυτό σπάνια κάνω εκθέσεις, εκτός αν έχω κάτι καινούριο να πω. Βεβαία κάνω εκείνους τους ναύτες και τους ποδηλάτες, διότι χωρίς αυτούς δεν μπορώ να επιζήσω. Ο κόσμος θέλει τους ναύτες και τους ποδηλάτες.

**Γ.Λ:** *Κάπου αναφέρατε, ότι γίνατε γνωστός μέσα από τους πίνακες με θέμα τους ναύτες.*

**Α.Κ:** Οικονομικά γνωστός.

**Γ.Λ:** *Όμως είπατε ότι θα σταματούσατε αυτή τη θεματολογία, γιατί δεν θέλατε να είστε γνωστός ως ο ‘ζωγράφος των ναυτών’.*

**Α.Κ:** Δυστυχώς, μάλλον ζωγράφος των ναυτών θα καταλήξω (γέλια)! Ασχέτως αν έχω κάνει τόσα πολλά πράγματα. Αυτή την στιγμή το μόνο θέμα που μπορεί να επιβιώσει είναι οι ναύτες και οι ποδηλάτες. Παρόλο που η καθαρή ζωγραφική μου αυτή την περίοδο, είναι τα αφηρημένα.

**Γ.Λ:** *Στο έργο σας, ακόμα και από την σειρά *Βενετία*, το ερωτικό και ομοερωτικό στοιχείο, δεν παρουσιάζονται απροκάλυπτα. Δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ‘πορνογραφικό’. Σε άλλες περιπτώσεις στο εξωτερικό, έργα με ομοερωτικά στοιχεία είχαν χαρακτηριστεί ‘πορνογραφικά’ από πολλούς πολιτικούς και από την υψηλή κοινωνία. Κάτι που δεν μπορεί να χαρακτηρίσει το δικό σας έργο. Μιλήστε μας για αυτό.*

**Α.Κ:** Εγώ δεν θα έλεγα ότι έχω ομοερωτικό στοιχείο. Εγώ έχω ερωτικό στοιχείο. Και αυτό είναι παρά πολύ σημαντικό. Κάνω φυσικά μια διαμαρτυρία, όπως στα έργα της σειράς *Καβάφης*. Αλλά αυτή η διαμαρτυρία, είναι πάντα μέσα στα πλαίσια της αισθητικής. Δεν



ήθελα να χαρακτηρίσω την δουλειά μου ομοερωτική, ή ετεροερωτική ή οτιδήποτε. Απλώς πήρα το ερωτικό στοιχείο και το χρησιμοποίησα, ανάλογα με αυτό που ήθελα να εκφράσω. Χρησιμοποίησα το ερωτικό στοιχείο όταν ήθελα να εκφράσω στον *Καβάφη* την καταπίεση, τα ταμπού της ομοφυλοφιλίας, τα θέματα σε σχέση με το Aids. Όταν έκανα την σειρά *Καβάφης* το 1996, ήταν η εποχή του AIDS, ως κάτι που σάρωνε, κάτι συγκλονιστικό. Ήρθε σαν την ρομφαία του Κύριου. Σε μια εποχή όπου ήδη υπήρχε μια ελευθερία στην σεξουαλικότητα και ο κόσμος αισθανόταν ότι μπορεί να δαμάσει τα πάντα. Αισθανόταν βασιλιάς του ερωτικού. Βεβαία, από την άλλη όπως προανέφερα, το ερωτικό είχε χάσει την γοητεία του. Το AIDS ήρθε σαν καταπέλτης. Στην σειρά *Καβάφης* αυτό ήθελα να εκφράσω. Και ούτε θέλω η ζωγραφική μου να χαρακτηριστεί gay art, ή τα γραφόμενα μου gay literature. Εκείνο που θέλω, είναι να κάνω ορισμένα statements.

**Γ.Λ: Με τον αντίκτυπο τους φυσικά.**

**Α.Κ:** Φυσικά με τον αντίκτυπο τους. Τα statements να δημιουργούν μια κριτική σκέψη. Και ένα τρόπο ζωής επίσης. Διότι εκτός της ζωγραφικής, ήμουν για χρόνια δημοσιογράφος. Έγραφα κριτικές κινηματογράφου και θεάτρου. Δηλαδή, ουδέποτε είδα την ζωγραφική ως το μόνο 'επάγγελμα'. Και η τέχνη για εμένα είναι πιο σφαιρική.

**Γ.Λ: Όπως και εγώ πιστεύω, η τέχνη για τον κάθε άνθρωπο μπορεί να είναι κάτι διαφορετικό. Εσείς πως το βλέπετε;**

**Α.Κ:** Η τέχνη μπορεί να περιέχει τα πάντα μέσα. Μπορεί να περιέχει τη ζωγραφική, μπορεί να περιέχει την λογοτεχνία, μπορεί να περιέχει πολλά πράγματα. Εγώ ουδέποτε ήθελα να χαρακτηριστώ οτιδήποτε. Δεν ήθελα να χαρακτηριστώ γκέι, δεν ήθελα να χαρακτηριστώ ζωγράφος. Πάντα ήμουν εκτός των 'ταμπελών'. Διότι εγώ αντιδρούσα, έβλεπα τα πράγματα με άλλο τρόπο. Μου έλεγαν για παράδειγμα, παλεύεις για την ομοφυλοφιλία, και συγχρόνως εκείνη την εποχή είχα σχέση με μια υπέροχη κοπέλα. Ουδέποτε θεώρησα ότι θα βάλω τον εαυτό μου μέσα σε καλούπια ή μέσα σε στερεότυπα.

**Γ.Λ:** Από πού προέρχεται η έμπνευση για τα έργα σας; Αν εξαιρέσουμε περιπτώσεις όπως η σειρά *Καβάφης*, στην οποία εικονογραφήσατε με έμπνευση κάποια ποιήματα.

**Α.Κ:** Ο Καβάφης ήταν ασπίδα, για να καλύψει αυτά που θέλω με το όνομα του. Τον Καβάφη τον ανακαλύπτω τώρα περισσότερο, παρά τότε. Τώρα που έζησα στην Αλεξάνδρεια για πολλά χρόνια, έγιναν αναγνώσεις στο μουσείο Καβάφη, ένιωσα την αίσθηση της Αλεξάνδρειας, ένιωσα την αίσθηση του Καβάφη. Τώρα τον ανακαλύπτω τον Καβάφη. Ο Καβάφης για εμένα ήταν η χρήση ενός ονόματος, για να σε καλύψει. Και αυτή η σχέση που είχα με το Γιώργο Π. Σαββίδη, το μεγαλύτερο Έλληνα Καβαφολόγο, που μου έδωσε τα ποιήματα, ήταν πολύ σημαντική. Ομολογώ ότι την ποίηση του Καβάφη την ανακαλύπτω τώρα. Όσο μεγαλώνω, την βρίσκω ακόμα πιο υπέροχη. Τον Καβάφη, όποτε τον διαβάσω έχει κάτι το μελαγχολικό και το γοητευτικό μέσα του.

**Γ.Λ:** Έχω διαβάσει, ότι σας γοήτευσε το στοιχείο των ‘ατελείωτων ερώτων’ του Καβάφη.

**Α.Κ:** Ακαθόριστων ερώτων. Διότι μιλά ο Καβάφης μεν για ιστορίες, όταν είναι γέρος και κάθεται στο σπίτι του πίσω από κεριά, αφού δεν ήθελε οι νεαροί να τον βλέπουν γερασμένο. Και μας λέει τις ιστορίες των ερώτων του, οι οποίες δεν ξέρουμε πόσο καθοριστικές ήταν.

**Γ.Λ:** Κατά την έρευνα μου είχα διαβάσει ότι το έργο σας κάποιες φορές συγκρινόταν με του έργου του Γιάννη Τσαρούχη. Όμως, όπως αναφέρατε και εσείς, ο ίδιος ο Τσαρούχης, σας είχε πει ότι οι ναύτες σας, δεν μοιάζουν με τους δικούς του.

**Α.Κ:** Κοιτά να δεις. Στην Αναγέννηση όλοι ζωγράφιζαν Παναγίες. Και κάθε Παναγία, η Παναγία του Giorgione, η Παναγία του Tiziano, ήταν η Παναγία. Ή ήταν ο άγιος Σεβαστιανός, ένα θέμα το οποίο ζωγράφιζαν όλοι. Τώρα, επειδή ο Τσαρούχης ήταν αυτός που καθόρισε το ανδρικό σώμα στη ζωγραφική, όταν ήρθα εγώ με το ανδρικό σώμα και στοιχεία που συγκίνησαν τον Τσαρούχη αλλά και εμένα, φυσικά θα έλεγαν ότι είχα επίδραση από τον Τσαρούχη. Ας πούμε της σχολής του Τσαρούχη, ναι. Διότι όντως με γοητεύει η

δουλειά του Τσαρούχη. Αλλά, η δουλειά η δική μου είναι εντελώς διαφορετική. Έχει μια κριτική τοποθέτηση, μια ειρωνεία. Ο Τσαρούχης μου είπε όταν είδε την έκθεση μου: «Ανδρέα Καραγιάν, εσείς κάνετε πράγματα τα οποία εγώ δεν τόλμησα να κάνω. Όχι κύριε Καραγιάν, οι ναύτες σας, δεν μοιάζουν με τους δικούς μου, οι ναύτες σας είναι Κύπριοι. Οι δικοί μου είναι Αθηναίοι. Και εσείς ξέρετε καλύτερο σχέδιο από εμένα». Του είπα «αν είναι ποτέ δυνατόν», και μου απάντησε «όχι, το βλέπω στη ζωγραφική σας»

**Γ.Λ: Πολύ ωραία!**

**Α.Κ:** Απέφευγα τον Τσαρούχη για πάρα πολλά χρόνια. Δεν ήθελα να έρθω σε επαφή μαζί του. Αλλά τον γνώρισα στο τέλος της ζωής του, όταν ήρθε στην έκθεση μου. Και κάναμε μια σχετικά καλή παρέα τότε, οπού μιλήσαμε και για πάρα πολλά πράγματα.

**Γ.Λ: Έχετε κάποια αγαπημένη σειρά από τα έργα σας; Ή όλα τα έργα σας γίνονται με την ίδια αγάπη, ως ένα δικό σας παιδί που το δημιουργείτε και το αγαπάτε;**

**Α.Κ:** Ότι φτιάξεις το αγαπάς. Και θυμάμαι πάρα πολύ καλά, όταν στο μάθημα του σχεδίου ο καθηγητής μας έφερνε κάποιες χοντρές κυρίες για μοντέλα, και όταν εγώ τις ζωγράφιζα μου έλεγε: «άμα μάθεις να ζωγραφίζεις και να σχεδιάζεις, θα ερωτεύεσαι το αντικείμενο που ζωγραφίζεις». Ευτυχώς δεν το πάθαινα πάντα!! Ναι, αγαπώ ορισμένες σειρές. Κάθε σειρά μου, έχει την δική της ιστορία και την δική της γοητεία. Έχει τις δικές τις μνήμες. Στην πορεία της ζωγραφικής μου, δεν κάνω τα ίδια πράγματα πάντα. Στην πρώτη σειρά ήταν οι ναύτες, ήταν οι εικόνες από την Αθήνα όπου έζησα. Μετά υπήρξε η άλλη σειρά του Καβάφη, η οποία ήταν πάρα πολύ σκοτεινή. Υπήρξε η σειρά του Αγίου Σεβαστιανού, οι τριλογίες. Υπήρξε μετά, η σειρά των τηλεφωνικών θαλάμων, όταν πήγα στο Μόναχο. Οι αγγλικοί κήποι, άλλη γοητευτική ατμόσφαιρα, ένα μυστήριο, ένας αισθησιασμός. Μετά υπήρξε μια άλλη πολύ σημαντική περίοδος με την σειρά Personne. Τα τεράστια κεφάλια, με τα οποία αντιπροσώπευσα την Κύπρο στην Biennale Βενετίας το 2001. Μετά πήγα με μια φίλη μου στην Τυνησία και άλλαξε εντελώς η ζωγραφική μου. Γέμισε με χρώματα, γεμάτη με τη χαρά

της ζωής. Και τώρα κάνω μια σειρά με εντελώς αφηρημένα έργα, όπου το βασικό στοιχείο είναι όγκοι, χρώματα και σχήματα. Κάθε δουλειά μου, έχει τη δική της γοητεία. Αν μου πεις να ξεχωρίσω μια δουλειά, αμέσως έρχονται στο μυαλό μου τα Αλεξανδρινά. Μια σειρά την οποία έκανα στην Αλεξάνδρεια. Ίσως από τις πιο όμορφες σειρές, στην πιο όμορφη αίσθηση ερωτισμού, ατμόσφαιρας και μυστηρίου. Μπορώ να πω ότι τα Αλεξανδρινά, ίσως είναι τα πιο αγαπημένα μου τελικά.

**Γ.Λ: Τελειώνοντας, υπάρχει κάτι άλλο που θα θέλατε να μας πείτε; Ένας επίλογος;**

**Α.Κ:** Πρέπει να δούμε τι σημαίνει τέχνη στην σημερινή εποχή. Ιδίως σε μια εποχή, όπου η κοινωνική δομή έχει φθαρεί και οι αξίες έχουν χαθεί. Αισθανόμαστε ότι χάσαμε την αξιοπρέπεια μας, σαν άνθρωποι, σαν όντα, σαν καλλιτέχνες. Και αναρωτιέμαι πολλές φορές τι είναι η τέχνη; Είναι αυτό που μας κρατάει σε εγρήγορση, για να προσπαθούμε να δώσουμε ορισμένες λύσεις. Ορισμένες θέσεις πάνω στα πράγματα. Τώρα έγκειται στην νέα γενιά τι θα γίνει. Βεβαία, καταστρέψαμε τη νέα γενιά εμείς. Την οδηγήσαμε στο χείλος του γκρεμού. Η δική μου γενιά είναι υπεύθυνη για το ότι συνέβη σε αυτό τον τόπο. Για τον χωρισμό στα δύο, για όλες τις καταστροφές, εμείς είμαστε υπεύθυνοι. Κατηγορούμε τις ξένες δυνάμεις. Στο τέλος, δεν είναι αυτοί, εμείς είμαστε υπεύθυνοι για όσα συνέβησαν σε αυτό τον τόπο. Και τι έχουμε παραδώσει στους νέους ανθρώπους; Ένα κατακερματισμένο χώρο. Να μην έχουν ένα μέλλον. Για να αποκτήσει την θέση που είχε η Κύπρος, πρέπει τουλάχιστον να περάσουν δέκα χρόνια, έτσι όπως το βλέπω εγώ. Ιδίως για τους καλλιτέχνες, είναι ένα αδιέξοδο. Αλλά είμαστε αισιόδοξοι, γεμάτοι χαρά, γιατί η ζωή είναι υπέροχη, γεμάτη χρώματα. Γιατί είναι γύρω μας οι άνθρωποι που αγαπάμε, γιατί είναι οι φίλοι μας. Και έτσι πρέπει να ξυπνάμε κάθε πρωί με αισιοδοξία και χαρά, και ότι θέλει ας γίνει.

**Γ.Λ: Ευχαριστώ πάρα πολύ, για την προθυμία σας να μου μιλήσετε, και για τις πολύ ενδιαφέρουσες πληροφορίες που παραθέσατε.**

**A.K:** Κάτι τελικό. Αν δεν εκφραζόμουν θα είχα πεθάνει. Για εμένα ο έρωτας και ο αισθησιασμός, είναι πολύ σημαντικά.