



Τέχνη-Πολιτιστική κληρονομιά-Αναπτυξιακές πολιτικές
Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Λογοκρισία στην σύγχρονη ελληνική τέχνη από την δικτατορία
στην μεταπολίτευση: Η περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα

Ελένη Γκικόκα

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Χαραλαμπία Κολοκυθά

Πάτρα, Ιούνιος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Λογοκρισία στην σύγχρονη ελληνική τέχνη από την δικτατορία
στην μεταπολίτευση: Η περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα

Ελένη Γκικόκα

Επιτροπή Επίβλεψης Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Χαραλαμπία Κολοκυθά

Μέλος ΣΕΠ, ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Ελένη Χαμαλίδη

Μέλος ΣΕΠ, ΕΑΠ

Πάτρα, Ιούνιος, 2026

Στον σύζυγό μου, Πέτρο.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να διερευνήσει τον μηχανισμό της πολιτικής λογοκρισίας στην Ελλάδα μέσα από την περίπτωση της εικαστικού Μαρίας Καραβέλα και των αντιστασιακών έργων της, που κατάφεραν να αρθρώσουν ισχυρό πολιτικό λόγο κατά της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών, και παράλληλα λογοκρίθηκαν συνεχόμενα μέχρι και τα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Χρησιμοποιώντας ως όχημα τη δράση της δημιουργού, αναλύεται η αξιοσημείωτη θεσμική συνέχεια της λογοκρισίας στη χώρα από τη Δικτατορία έως την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης. Παράλληλα, το έργο της Καραβέλα εντάσσεται στο διεθνές και εγχώριο πλαίσιο ανάδυσης της performance art, προκειμένου να καταδειχθεί πώς μια νέα, ριζοσπαστική μορφή τέχνης χρησιμοποιήθηκε ως μέσο πολιτικής αμφισβήτησης και αντίστασης και πώς αντιμετωπίστηκε από την εξουσία.

Λέξεις – Κλειδιά

Λογοκρισία, Απαγόρευση, Δικτατορία, Μεταπολίτευση, Performance, Μαρία Καραβέλα

Censorship in Contemporary Greek Art from Dictatorship to the Metapolitefsi: The Case of Maria Karavela

Eleni Gkioka

Abstract

This paper attempts to examine the mechanism of political censorship in Greece through the case of the artist Maria Karavela and her resistance works, which managed to articulate a powerful political discourse against the Dictatorship of the Colonels, and at the same time were continuously censored up until the Metapolitefsi Era. Using the artist's actions as a vehicle, the remarkable institutional continuity of censorship in the country from the Dictatorship of the Colonels to the early Metapolitefsi period is analyzed. At the same time, Karavela's work is placed within the international and domestic context of the emergence of performance art, in order to demonstrate how a new, radical form of art was used as a means of political questioning and resistance and how it was treated by the authorities.

Keywords

Censorship, Prohibition, Dictatorship, Metapolitefsi, Performance, Maria Karavela

Περιεχόμενα

Κατάλογος Εικόνων	viii
Εισαγωγή.....	ix
Κεφάλαιο 1 ^ο : Η Λογοκρισία ως Μηχανισμός Εξουσίας.....	1
1.1. Λογοκρισία και Κριτική.....	1
1.2. Τύποι Λογοκρισίας.....	4
Κεφάλαιο 2 ^ο : Η Ιστορική Συγκρότηση του Λογοκριτικού Μηχανισμού στην Ελλάδα	7
2.1. Ο Εθνικός Διχασμός και τα πρώτα χρόνια του Μεσοπολέμου	7
2.2. Από την Δικτατορία Μεταξά στο Μετεμφυλιακό Κράτος.....	9
Κεφάλαιο 3 ^ο : Πολιτική και Λογοκρισία Πριν και Μετά το 1974.....	16
3.1. Η Δικτατορία των Συνταγματαρχών: Το Γενικό Πλαίσιο Επιβολής Λογοκρισίας..	16
3.2. Εικαστικές Τέχνες επί Δικτατορίας: Λογοκρισία και Έλεγχος.....	20
3.3. Τα Όρια της Ελευθερίας του Λόγου στη Μεταδικτατορική Ελλάδα.....	23
Κεφάλαιο 4 ^ο : Performance Art: Η Δημιουργία μιας Διεθνούς Τέχνης.....	26
4.1. Το Ιστορικό-κοινωνικό Πλαίσιο Ανάδειξης της Performance.....	26
4.2. Συνοπτική Γενεαλογία της Performance.....	29
4.3. Προσπάθεια Ορισμού.....	30
Κεφάλαιο 5 ^ο : Εμφάνιση και Καθιέρωση των Εφήμερων Έργων στην Ελλάδα: Η Performance επί Δικτατορίας.....	35
Κεφάλαιο 6 ^ο : Η Περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα.....	40
6.1. Περιπτώσεις Λογοκρισίας και Καταστολής στο Έργο της.....	43
6.1.1. Παρεμβάσεις κατά τη Δικτατορία.....	43
6.1.2. Η Καλλιτεχνική Διαδρομή της Μαρίας Καραβέλα στο Εξωτερικό.....	52
6.1.3. Παρεμβάσεις στη Μεταπολίτευση.....	56
Συμπεράσματα.....	66
Βιβλιογραφία.....	69
Ελληνική Βιβλιογραφία.....	69
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία.....	80

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1. Μαρία Καραβέλα, φωτογραφία, 1973	40
Εικόνα 2. Μαρία Καραβέλα, απόψεις της έκθεσης «Περιβάλλον-χώρος», Γκαλερί Άστορ, 1970.....	44
Εικόνα 3. Μαρία Καραβέλα, Γκαλερί Άστορ, 1970. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.....	45
Εικόνα 4. Μαρία Καραβέλα, Αίθουσα Τέχνης "Χίλτον", 1971.....	48
Εικόνα 5. Μαρία Καραβέλα, άποψη του «χώρου», Αίθουσα Τέχνης "Χίλτον", 1971. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.....	49
Εικόνα 6. Μαρία Καραβέλα, τμήμα του «χώρου», Αίθουσα Τέχνης "Χίλτον", 1971. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.....	50
Εικόνα 7. Μαρία Καραβέλα, αντίγραφο φωτογραφίας του «χώρου» με χειρόγραφη σημείωση της δημιουργού, Αίθουσα Τέχνης "Χίλτον", 1971. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.....	51
Εικόνα 8. Μαρία Καραβέλα, υπαίθριο περιβάλλον στο Δάσος της Βενσέν, 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών, Παρίσι, 1971. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.....	53
Εικόνα 9. Μαρία Καραβέλα, υπαίθριο περιβάλλον, 3ο Πολιτιστικό Φεστιβάλ του Δήμου Rosny-sous-Bois, Παρίσι, 1973. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.....	54
Εικόνα 10. Μαρία Καραβέλα, υπαίθρια performance στο δάσος της Πανεπιστημιούπολης του Orsay, 1974. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.....	55
Εικόνα 11. Μαρία Καραβέλα, εφήμερο περιβάλλον στο Grand Palais, Παρίσι, 1977. Αρχείο Διοχάντης.....	56
Εικόνα 12. Δημοσίευμα της εφημερίδας <i>Ελευθεροτυπία</i> σχετικά με την απαγόρευση της ταινίας «Αντίσταση», <i>Ελευθεροτυπία</i> , 1978.....	59
Εικόνα 13. Μαρία Καραβέλα, το δρώμενο «Αντίσταση» στην πλατεία Αγίου Νικολάου, Κοκκινιά, 1979. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.....	60
Εικόνα 14. Μαρία Καραβέλα, στιγμιότυπο από το δρώμενο «Αντίσταση», Κοκκινιά, 1979. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.....	62

Εισαγωγή

Η λογοκρισία στην Ελλάδα εμφανίζεται ως ένα διαχρονικό φαινόμενο με συνέχειες και τομές. Αποτελεί πάγια πρακτική διοίκησης και διαχείρισης του δημόσιου λόγου από την πλευρά της εκάστοτε κυβερνητικής εξουσίας, από τη σύσταση του νέου ελληνικού κράτους μέχρι τη σύγχρονη πραγματικότητα. Πρόκειται για ένα φαινόμενο με ιδιαίτερη δυναμική, το οποίο εξελίσσεται και μεταβάλλεται ανάλογα με το πολιτειακό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται κάθε φορά. Το αυταρχικότερο λογοκριτικό μοντέλο συναντάται επί Χούντας, περίοδο κατά την οποία οι περιορισμοί μετατράπηκαν σε κανονικότητα για κάθε έκφραση της καθημερινότητας.

Στην παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζονται η φύση και τα χαρακτηριστικά του έργου της εικαστικού Μαρίας Καραβέλα, ενώ παράλληλα διερευνώνται οι παράγοντες που πυροδότησαν τις κρατικές αντιδράσεις απέναντι στις δημιουργίες της. Η κεντρική υπόθεση της έρευνας βασίζεται στη θέση ότι η λογοκρισία στην Ελλάδα συνιστά μια διαχρονική διοικητική πρακτική με βαθιές θεσμικές συνέχειες, η οποία μετεξελίχθηκε από την επίσημη καταστολή των αυταρχικών καθεστώτων σε μια συγκαλυμμένη και έμμεση μορφή επιτήρησης κατά τη δημοκρατική περίοδο. Υπό αυτό το πρίσμα, εξετάζεται κατά πόσο η ρήξη της πρωτοποριακής τέχνης της Καραβέλα με τις δομές ενός πατριαρχικού και αυταρχικού κράτους λειτούργησε ως καταλύτης που αποκάλυψε τα όρια αυτών των μηχανισμών, προκαλώντας μια πρωτοφανή σε ένταση κατασταλτική απάντηση. Η συμβολή της μελέτης έγκειται ακριβώς στη σύνδεση της πολιτικής και θεσμικής ιστορίας με την καλλιτεχνική πορεία της δημιουργού. Συνεπώς, η έρευνα δεν περιορίζεται στην αποσπασματική εξέταση της λογοκρισίας, αλλά αναδεικνύει την οργανική της σχέση με την ίδια την καλλιτεχνική πράξη και την κρατική καταστολή. Παρακολουθώντας τη διαχρονική εξέλιξη των μηχανισμών ελέγχου από τη συγκρότηση του ελληνικού κράτους μέχρι και τη Μεταπολίτευση, διαμορφώνεται ένα συγκροτημένο μοντέλο ανάλυσης της εγχώριας εικαστικής πρωτοπορίας. Στο πλαίσιο αυτό, αποτιμάται η χουντική περίοδος, ώστε να διαπιστωθεί εάν το καθεστώς επέφερε μια ριζική τομή ή αν αποτέλεσε συνέχεια και μετεξέλιξη του προϋπάρχοντος θεσμικού και δομικού πλαισίου της επίσημης λογοκρισίας. Με αυτόν τον τρόπο, η εργασία προσφέρει μια νέα οπτική στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Αυτή η προσέγγιση επεκτείνεται χρονικά από την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών έως τη δεκαετία του 1990, στρέφοντας την προσοχή

αποκλειστικά στην εγχώρια εικαστική performance και τα εφήμερα έργα. Έτσι, αναδεικνύεται με σαφήνεια ο τρόπος που οι κρατικοί μηχανισμοί αναπροσαρμόζονταν απέναντι στις αντισυμβατικές καλλιτεχνικές πρακτικές.

Προκειμένου, ωστόσο, να κατανοηθεί αυτή η εξέλιξη, το ερευνητικό ενδιαφέρον στρέφεται πρωτίστως στη χαρτογράφηση των ιστορικών και πολιτισμικών εξελίξεων που οδήγησαν στην ανάδυση των εφήμερων έργων, και συγκεκριμένα της τέχνης της performance. Εξετάζονται οι λόγοι εμφάνισής της, καθώς και το πλαίσιο αποδοχής της, τόσο σε διεθνές επίπεδο όσο και στις ιδιαίτερες συνθήκες που καθόρισαν την πορεία της εγχώριας εικαστικής παραγωγής κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70. Υπό αυτό το πρίσμα, αναλύεται το έργο της Καραβέλα στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Παράλληλα, εξετάζεται ο βαθμός αποδοχής της δημιουργού και των αντιστασιακών της δράσεων από το ελληνικό κοινό, την εγχώρια τεχνοκριτική, αλλά και από τους μηχανισμούς ελέγχου της Δικτατορίας. Τελικός στόχος είναι να αποφασημιστεί αν η περίπτωσή της αποτελεί ένα τυπικό παράδειγμα κρατικής καταστολής ή αν συνιστά μια ιδιότυπη περίπτωση, η οποία διαφοροποιείται από το γενικότερο πλαίσιο απαγόρευσης εξαιτίας του αντιστασιακού της περιεχομένου, του πρωτοποριακού είδους της εικαστικής της έκφρασης, ή και του συνδυασμού τους.

Για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας ακολουθήθηκε η μέθοδος της συστηματικής βιβλιογραφικής και αρχειακής επισκόπησης. Κυριότερη πρόκληση υπήρξε ο εντοπισμός σχετικής βιβλιογραφίας, η οποία στο πεδίο της εικαστικής λογοκρισίας στην Ελλάδα κρίνεται εμφανώς ελλιπής και αποσπασματική. Η συνθήκη αυτή επέβαλε μια πιο σύνθετη μεθοδολογική προσέγγιση του θέματος, προκειμένου να καλυφθούν αποτελεσματικά τα υπάρχοντα βιβλιογραφικά κενά. Η συγκέντρωση του ερευνητικού υλικού βασίστηκε τόσο σε έντυπες εκδόσεις όσο και σε ψηφιακούς πόρους. Ειδικότερα, πραγματοποιήθηκε ενδελεχής αναζήτηση και άντληση τεκμηρίων από έγκριτες ακαδημαϊκές ψηφιακές πλατφόρμες και αποθετήρια, όπως εκείνο του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου (ΕΑΠ), το Ιδρυματικό Καταθετήριο Επιστημονικών Εργασιών (IKEE) του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και το Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. Παράλληλα, για την αξιοποίηση του ημερήσιου και περιοδικού τύπου της περιόδου χρησιμοποιήθηκαν οι ψηφιακές συλλογές της Βουλής των Ελλήνων, προσφέροντας πρόσβαση σε πολύτιμα άρθρα εφημερίδων. Κρίσιμης σημασίας για τη διερεύνηση του θεσμικού πλαισίου υπήρξε ο εντοπισμός και η μελέτη της σχετικής νομοθεσίας της

εποχής, η οποία αντλήθηκε από το αρχείο του Εθνικού Τυπογραφείου. Το σύνολο των πηγών αυτών πλαισιώθηκε από εξειδικευμένη βιβλιογραφία σε έντυπη και ηλεκτρονική μορφή. Συνεπώς, η έρευνα βασίζεται στη συνδυαστική μελέτη και συμπληρωματική αξιοποίηση πρωτογενών πηγών και δευτερογενούς βιβλιογραφίας, όπου τα δημοσιεύματα του Τύπου και η νομοθεσία της περιόδου συνεξετάζονται με σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις.

Η συγκρότηση της εργασίας βασίστηκε στην κριτική αποτίμηση και σύνθεση ενός πλούσιου σώματος βιβλιογραφικών πηγών, οι οποίες οργανώνονται γύρω από τρεις κεντρικούς θεματικούς άξονες και παρατίθενται ανάλογα με τη συχνότητα της ερευνητικής τους αξιοποίησης. Ειδικότερα, ο πρώτος άξονας αφορά τη θεωρητική προσέγγιση και την ιστορική εξέλιξη του φαινομένου της λογοκρισίας στην Ελλάδα. Για την ανάλυση των μορφών της, της θεσμοθέτησης και των μηχανισμών εφαρμογής των λογοκριτικών μέτρων από τις απαρχές του νεοελληνικού κράτους, τη Χούντα, έως και τη Μεταπολίτευση, αξιοποιήθηκαν οι μελέτες των Πετρίνη και Χριστόπουλου *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*(2018) και *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*(2016), *Η λογοκρισία στην Τέχνη*(2018) της Τσίχλα, καθώς και ο συλλογικός τόμος των Ζιώγα, Καραμπίνη, Σταυρακάκη και Χριστόπουλου *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*(2008). Η ιστορική αυτή επισκόπηση πλαισιώνεται από ένα ευρύ πλήθος νομοθετικών διατάξεων της εκάστοτε περιόδου.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται η λειτουργία της λογοκρισίας ως μηχανισμού εξουσίας σε ένα ευρύτερο θεωρητικό και ιστορικό πλαίσιο, εξετάζοντας τόσο τα δικτατορικά όσο και τα δημοκρατικά καθεστώτα, καθώς και τα αποτελέσματα που επιφέρει η επιβολή της. Ακολούθως, παρουσιάζονται οι διάφορες μορφές λογοκρισίας που έχουν καταγραφεί στη σχετική βιβλιογραφία, θέτοντας έτσι το απαραίτητο υπόβαθρο για την ανάλυση της ελληνικής περίπτωσης που ακολουθεί.

Το δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζει τη συγκρότηση και διάρθρωση του λογοκριτικού συστήματος στην Ελλάδα από τις απαρχές της δημιουργίας του ελληνικού κράτους. Συγκεκριμένα, περιγράφεται το πλαίσιο επιβολής των λογοκριτικών περιορισμών διαχρονικά, με την περίοδο του Εθνικού Διχασμού και την Δικτατορία Μεταξά να συνιστούν τα κύρια ιστορικά ορόσημα της κρατικής λογοκρισίας, καθώς σηματοδοτούν τη θεσμοθέτηση και τη συστηματική οργάνωση των κατασταλτικών μηχανισμών.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται το γενικό πλαίσιο άσκησης της λογοκρισίας επί Δικτατορίας των Συνταγματαρχών και, ειδικότερα, οι προσπάθειες ελέγχου των εικαστικών τεχνών από το καθεστώς, ενώ παράλληλα επισημαίνονται και οι βασικότερες αιτίες επιβολής περιορισμών κατά την μεταπολιτευτική περίοδο.

Ο δεύτερος άξονας επικεντρώνεται στην ανάδυση, τη γενεαλογία και τον ορισμό της τέχνης της performance και των εφήμερων έργων γενικότερα. Το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο του φαινομένου διεθνώς κατά τις δεκαετίες του '60 και '70, καθώς και η εμφάνιση και καθιέρωσή του στην Ελλάδα, εξετάζονται μέσα από τις διδακτορικές διατριβές της Γερογιάννη *Η περφόρμανς στην Ελλάδα από τις αρχές της δεκαετίας του '70*(2017)¹ και του Μάκκα *Δημόσιες πολιτικές και κρατικές παρεμβάσεις στη σύγχρονη εικαστική δημιουργία*(2021), τα συγγράμματα της Αδαμοπούλου *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη: εικαστικές παρεμβάσεις στον χώρο*(2000) και *Στο Πεδίο του Εφήμερου:Σκέψεις για τη Μεθοδολογία της Έρευνας στην Ελληνική Εικαστική Σκηνή Μετά το 1960*(2019), την κριτική μελέτη του Fried *Art and Objecthood:Essays and Reviews*(1998), καθώς και το έργο του Μήτρου *Performance art: ασυνείδητο, σώμα, παραστασιακή πράξη*(2014). Η ενότητα αυτή συμπληρώνεται από την ερευνητική εργασία των Κοντοπαντελή και Κορδωμένου *Από τη γενεαλογία της performance στο μουσείο σήμερα: σύγκρουση ή ενσωμάτωση;*(2020) και τη διατριβή της Σταυρούλης *Η performance art στην Ελλάδα μετά τη Μεταπολίτευση: Πολιτικοκοινωνικές συνδηλώσεις στη δημόσια σφαίρα*(2018).

Το τέταρτο κεφάλαιο αποτελεί μια εισαγωγή στην τέχνη της performance και στις παγκόσμιες πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις των δεκαετιών του '60 και του '70, που συνέβαλαν στη δημιουργία και την εδραίωσή της ως αυτόνομης εικαστικής πρακτικής κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Μια συνοπτική γενεαλογία της performance, καθώς και η παρουσίαση των κυριότερων στοιχείων της δομής της, συνιστούν μια προσπάθεια ορισμού και προσδιορισμού αυτής της ιδιαίτερης πρακτικής.

Το πέμπτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην εμφάνιση των εφήμερων έργων στην Ελλάδα και, ειδικότερα, στην αξιοποίηση της performance ως ενός νέου, δυναμικού καλλιτεχνικού μέσου αντίστασης απέναντι στην καταπίεση που ασκούσε το χουντικό καθεστώς. Η

¹ Σημειώνεται ότι η συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή εκδόθηκε το 2019 από τις εκδόσεις Futura με τον τίτλο «*Η περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*». Ελλείπει πρόσβασης στη μεταγενέστερη έκδοση, οι παραπομπές της παρούσας εργασίας ακολουθούν τη σελιδοποίηση της διατριβής του 2017.

σύγκλιση καλλιτεχνών, κοινού και τεχνοκριτικών κατέστησε τα εικαστικά περιβάλλοντα και τις ενσώματες δράσεις σε τόπους δημόσιας διαμαρτυρίας.

Ο τρίτος και ειδικότερος άξονας στρέφεται στη σχέση των εικαστικών τεχνών με το καθεστώς της δικτατορίας, με έμφαση στη ζωή και το έργο της Μαρίας Καραβέλα. Για τον σκοπό αυτό, κεντρικές πηγές αποτέλεσαν η ειδική έκδοση της AICA *Μαρία Καραβέλα(MK)*(2015) για την εικαστικό, το βιβλίο των Γυιόκα και Μπίκα *Οι τέχνες στη δικτατορία:εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την Επταετία 1967-1974*(2017), καθώς και η μεταπτυχιακή εργασία της Αναστασίου *Τέχνη σε καθεστώς δικτατορίας: η περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα*(2018). Τέλος, η έρευνα εμπλουτίζεται με τη μελέτη πρωτογενών πηγών, μέσα από μια εκτενή σειρά άρθρων του ελληνικού Τύπου της εξεταζόμενης περιόδου.

Στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο εξετάζεται αναλυτικά η προσωπικότητα της πρωτοπόρου εικαστικού Μαρίας Καραβέλα, μέσω της παρουσίασης και ανάλυσης των καινοτόμων αντικαθεστωτικών της δράσεων. Η Καραβέλα λογοκρίθηκε καθ'όλη την διάρκεια της καλλιτεχνικής πορείας της, τόσο επί δικτατορίας όσο και μεταπολιτευτικά. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τον ριζοσπαστικό χαρακτήρα των έργων της που μετέτρεπαν την καλλιτεχνική δημιουργία σε πράξη πολιτικής αντίστασης, αποτελούν τους βασικούς λόγους για τους οποίους η περίπτωσή της αναδεικνύεται ως μία από τις πλέον εμβληματικές της ελληνικής εικαστικής πρωτοπορίας.

Κεφάλαιο 1^ο: Η λογοκρισία ως Μηχανισμός Εξουσίας

1.1. Λογοκρισία και Κριτική

Ο εννοιολογικός διαχωρισμός της λογοκρισίας από την κριτική κρίνεται σκόπιμος, καθώς πρόκειται για δύο εκ διαμέτρου αντίθετες κανονιστικές πρακτικές, με ιδιαίτερα δομικά και λειτουργικά χαρακτηριστικά. Παρά την κοινή ετυμολογική τους αφετηρία στο ρήμα *κρίνω*, οι δύο όροι παρουσιάζουν ριζικές αποκλίσεις, οι οποίες γίνονται εμφανείς μέσα από την αποσαφήνιση του περιεχομένου τους. Ειδικότερα, η κριτική συνίσταται στην ορθολογική και αξιολογική αποτίμηση ιδεών, έργων ή συμπεριφορών με θετικό ή αρνητικό πρόσημο. Υπό αυτό το πρίσμα, αναδεικνύεται σε κυρίαρχο συστατικό της δημοκρατικής λειτουργίας, καθώς εγγυάται την πολυφωνία και τροφοδοτεί τον δημόσιο διάλογο. Από την άλλη πλευρά, ως λογοκρισία ορίζεται οποιαδήποτε παρεμβατική πράξη περιοριστικού χαρακτήρα στην ελεύθερη έκφραση και διακίνηση ιδεών, μέσω του προφορικού ή του γραπτού λόγου, της τέχνης κ.ά. (Τσίχλα, 2019, σσ. 17-20) Το φαινόμενο αυτό συνδέεται συχνότερα με την άσκηση κρατικού ελέγχου και ακολούθως την απαγόρευση της ελεύθερης έκφρασης στα ΜΜΕ, την λογοτεχνία και τις τέχνες, με σκοπό να αποτραπεί η διακίνηση και διάδοση οποιασδήποτε πληροφορίας, γνώμης ή ιδέας αντίθετης προς όσα πρεσβεύει η εκάστοτε εξουσία. Καθώς η λογοκρισία εκδηλώνεται αποκλειστικά μέσω μηχανισμών απαγόρευσης και καταστολής, αποτελεί δομικό γνώρισμα των αυταρχικών καθεστώτων, καθώς επιστρατεύεται συστηματικά για την εξάλειψη του πολιτικού πλουραλισμού και την επιβολή μιας ιδεολογικής ομοιομορφίας (Χριστόπουλος, 2008, σσ. 81-82).

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, η εκδήλωση των περιστατικών λογοκρισίας συνδέεται άμεσα με την ύπαρξη κοινωνικών και πολιτικών ανισοτήτων. Μπορεί η προσωπική ελευθερία να είναι συνταγματικά κατοχυρωμένη, ωστόσο στην πράξη δεν λειτουργεί ως απόλυτο δικαίωμα. Το κράτος, μέσω της θεσμικής οριοθέτησής της, διατηρεί συχνά τη δυνατότητα να ενεργοποιεί μηχανισμούς ελέγχου, μετατρέποντας τα νομικά όρια σε εργαλεία συμμόρφωσης. Χαρακτηριστική είναι η σχετική συνταγματική πρόβλεψη, σύμφωνα με την οποία: «Καθένας έχει δικαίωμα να αναπτύσσει ελεύθερα την προσωπικότητά του και να συμμετέχει στην κοινωνική, οικονομική και πολιτική ζωή της Χώρας, εφόσον δεν

προσβάλλει τα δικαιώματα των άλλων και δεν παραβιάζει το Σύνταγμα ή τα χρηστά ήθη»².

Καθώς η ελευθερία δεν ταυτίζεται με την ασυδοσία, η νομοθεσία επισημαίνει ότι η ατομική ελευθερία σταματά εκεί όπου αρχίζουν τα δικαιώματα των άλλων. Η αντινομία μεταξύ της θεσμικής θεωρίας και της πρακτικής εφαρμογής αίρεται όταν γίνει κατανοητό ότι η εξουσία τείνει να εργαλειοποιεί το θεσμικό πλαίσιο για να δικαιολογήσει κατασταλτικές παρεμβάσεις. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Πηνελόπη Πετσίνη, η λογοκρισία αποτελεί την επιτομή της παραβίασης του δικαιώματος της ελεύθερης έκφρασης ως σύμπτωμα σχέσεων εξουσίας (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2018, σ. 19). Στις δημοκρατικές κοινωνίες, η επιβολή ορισμένων απόψεων ή αξιών ως ανώτερες που σιγά-σιγά τις υπόλοιπες, είτε λόγω πατερναλιστικών κινήτρων³ είτε όχι, μπορεί να επιτευχθεί μόνο σε συνθήκες ανισότητας μέσα στην πολιτική κοινότητα, γεγονός που μεταβάλλει την κοινωνική ισορροπία και, συνεπώς, τις σχέσεις μεταξύ των ατόμων (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2018, σ. 13). Κατά τον ίδιο τρόπο λειτουργεί η λογοκρισία στον χώρο της τέχνης. Η απαγόρευση ενός έργου τέχνης συνεπάγεται την παρεμπόδιση της ελεύθερης έκφρασης, πράξη που υποδεικνύει ανισότητα, και μπορεί, ενδεχομένως, να μεταφραστεί ως μια σχέση ισχύος και υποταγής μεταξύ δύο πλευρών, η οποία απορρέει από πολιτικές, κοινωνικές, μορφωτικές ή οικονομικές αντιθέσεις (Τσίχλα, 2019, σσ. 22-24). Αυτή η μορφή επιβολής προέρχεται συχνά από την επικράτηση των κριτηρίων μιας κυρίαρχης ομάδας που έχει τη δύναμη να απορρίπτει συλλογικά κάποιο έργο τέχνης, καθώς και από τη συστηματική μεροληψία του κρατικού μηχανισμού υπέρ συγκεκριμένων ιδεολογικών, ηθικών ή αισθητικών προτύπων σε βάρος των υπολοίπων (Χριστόπουλος, 2008, σ. 70).

Από την άλλη πλευρά, τα λογοκριτικά περιστατικά σε μια κοινωνία υπό καθεστώς δικτατορίας αποτελούν μια επιβεβλημένη γραφειοκρατική διαδικασία (Τσίχλα, 2019, σ. 22). Η απαγόρευση της ελεύθερης έκφρασης και διακίνησης ιδεών εφαρμόζεται καταναγκαστικά και χωρίς την ύπαρξη συναίνεσης, αναδεικνύοντας την κρατική υπεροχή

² Βλ. άρθρο 5, παράγραφος 1 του Συντάγματος της Ελλάδος, όπως αυτό αναθεωρήθηκε με το από 25 Νοεμβρίου 2019 Ψήφισμα της Θ' Αναθεωρητικής Βουλής των Ελλήνων (Σύνταγμα της Ελλάδας, ΦΕΚ Α' 211/24.12.2019, σ. 5710).

³ Ως πατερναλισμός ορίζεται ένα σύστημα ή μια πρακτική ασκήσεως ελέγχου με χαρακτηριστικά κηδεμονίας που, βάσει των οικογενειακών προτύπων, ο διοικων λειτουργεί με καλή θέληση και πατρικό ενδιαφέρον προς τους διοικουμένους, χωρίς να τους παρέχει οποιουδήποτε είδους δικαιώματα (Μπαμπινιώτης, 2002, σ. 1356).

έναντι της λαϊκής βούλησης (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2018, σ. 14). Η λογοκρισία με αποδέκτη την καλλιτεχνική δημιουργία επί δικτατορίας, αφορά κυρίως το πολιτικό, ιδεολογικό και ηθικό της περιεχόμενο, που σε κάθε περίπτωση κρίνεται επικίνδυνο για το καθεστώς, με συνέπεια την απαγόρευση (Τσίχλα, 2019, σ. 22). Κάπως έτσι, η λογοκρισία, ποινικοποιώντας ένα σύνολο φρονημάτων, μετατρέπεται σε τεχνική διοίκησης και μακροπρόθεσμης διαχείρισης ολόκληρης της κοινωνίας προς όφελος των ισχυρών (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2018, σ. 14).

Τα αποτελέσματα που επιφέρει η λογοκρισία είναι πολλαπλά. Πριν την επέλαση των ψηφιακών μέσων, η εφαρμογή των λογοκριτικών πρακτικών προσέφερε θέαση και δημοσιότητα στα απαγορευμένα έργα σε δεύτερο χρόνο. Στη σύγχρονη εποχή, λόγω της συνεχούς μετάδοσης πληροφορίας, τα περιστατικά λογοκρισίας αποκτούν δημοσιότητα ακριβώς την στιγμή που συμβαίνουν. Σε κάθε περίπτωση, η συνθήκη αυτή αποτελεί ένα παράδοξο της λογοκριτικής πρακτικής, καθώς τα απαγορευμένα έργα ενδεχομένως να περνούσαν απαρατήρητα αν δεν είχαν λογοκριθεί (Σταυρακάκης, 2008, σ. 141). Παράλληλα, δημιουργείται συχνά η πεποίθηση πως ό,τι λογοκρίνεται είναι σημαντικό, καθώς η λογοκρισία φαίνεται πως προσδίδει σε κάθε έργο το κύρος της «απωθημένης αλήθειας» (Πετσίνη, 2018, σ. 106).

Βασική επιδίωξη της λογοκρισίας, όπως αναφέρθηκε, είναι να αφανίσει τα έργα, ώστε να πάψουν να «ενοχλούν». Τα έργα τέχνης, δηλαδή, δεν φτάνουν ποτέ στο κοινό για το οποίο προορίζονταν. Έτσι, πέρα από την προσβολή της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης, προσβάλλεται ταυτόχρονα και η ελευθερία του κοινού, που δεν μπορεί να έρθει σε επαφή με την καλλιτεχνική δημιουργία και να την κρίνει από μόνο του. Με αυτόν τον τρόπο, η λογοκρισία λειτουργεί ως παρεμβολή μεταξύ πομπού και δέκτη, στερώντας την δυνατότητα για επικοινωνία και αλληλεπίδραση (Θεοδόσης, 2008, σ. 88).

Η ελεύθερη έκφραση, η άσκηση κριτικής, η ανταλλαγή απόψεων, ιδεών, σκέψεων και συναισθημάτων σχετίζονται άμεσα με τον αυτοκαθορισμό και την αυτονομία κάθε ατόμου. Ο σεβασμός του πολίτη από το κράτος και η αναγνώριση της ηθικής του αυτονομίας πραγματώνεται μόνο όταν η έκφραση είναι ελεύθερη. Διαφορετικά, η ελευθερία έκφρασης με κρατικές προδιαγραφές και υπό κρατικό έλεγχο συνιστά καθεστώς ασύμβατο με τους δημοκρατικούς θεσμούς. Με άλλα λόγια, η ελευθερία της έκφρασης αποτελεί προϋπόθεση της δημοκρατίας (Φωτιάδου, 2018, σ. 51).

Όπως θα δούμε αναλυτικότερα στα επόμενα κεφάλαια, όλες οι ιδιότητες της λογοκρισίας με τα μακροπρόθεσμα αποτελέσματα της εφαρμογής της λειτούργησαν ως ένα πανίσχυρο όπλο καταστολής της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην Ελλάδα, κυρίως κατά την περίοδο 1967-1974, στην οποία εστιάζει η παρούσα εργασία.

1.2. Τύποι Λογοκρισίας

Ο λογοκριτικός μηχανισμός είναι αρκετά σύνθετος και δύναται να λειτουργεί βάσει κανονιστικών προτύπων, τα οποία καθορίζουν τα όρια αποδοχής των πολιτισμικών προϊόντων, σχηματίζοντας έτσι διακριτούς τύπους και κατηγορίες (Τσίχλα, 2019, σ. 20). Αυτός ακριβώς ο συνδυασμός προτύπων καθιστά την περίπτωση της εικαστικού Μαρίας Καραβέλα υποδειγματική περίπτωση μελέτης, καθώς το έργο της δοκιμάστηκε από τις διαφορετικές εκδοχές του κρατικού ελέγχου τόσο κατά την περίοδο της Χούντας όσο και κατά τη Μεταπολίτευση. Όπως αναλύεται εκτενέστερα στη συνέχεια, το 1971 η εικαστική της εγκατάσταση στην Αίθουσα Τέχνης του ξενοδοχείου Χίλτον καταστράφηκε ολοσχερώς από την αστυνομία, αποτυπώνοντας την πιο βίαιη μορφή κατασταλτικού ελέγχου (Στάθης, 2016, σ. 104). Αντίστοιχα, η επίσημη κρατική απαγόρευση προβολής της ταινίας *Αντίσταση* το 1979 με πρόσχημα τη διαφύλαξη της κοινωνικής ομαλότητας, ανέδειξε την ευελιξία με την οποία το πολιτικό σύστημα επαναπροσδιορίζει τα κριτήριά του προκειμένου να θέσει ανεπίσημα τα όρια ανοχής του απέναντι στον πολιτικοποιημένο καλλιτεχνικό λόγο (Στάθης, 2016, σσ. 105-106). Η περίπτωση της Καραβέλα καθιστά σαφές ότι ο λογοκριτικός μηχανισμός δεν είναι ενιαίος, αλλά εξειδικεύεται σε επιμέρους μορφές ανάλογα με τον επιδιωκόμενο στόχο.

Ο κατασταλτικός τύπος αποτελεί τη συνηθέστερη μορφή λογοκρισίας, η οποία εκδηλώνεται, τις περισσότερες φορές, μέσω κρατικής παρέμβασης και αφορά την απομάκρυνση ενός έργου τέχνης που εκτίθεται δημόσια. Σε αντίθεση με τα αυταρχικά καθεστώτα, όπου η κατασταλτική λογοκρισία λειτουργεί συμπληρωματικά στον κυρίαρχο προληπτικό έλεγχο, στα δημοκρατικά πολιτεύματα αποτελεί μια ενδεικτική εξαίρεση, η οποία λειτουργεί προειδοποιητικά. Αυτά τα σποραδικά περιστατικά απαγόρευσης αναδεικνύουν τα όρια ανοχής του πολιτικού συστήματος (Χριστόπουλος, 2008, σ. 83).

Ακολουθεί ο *προληπτικός τύπος*, που τοποθετείται μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας, ο οποίος εφαρμόζεται τη στιγμή της γένεσης ενός έργου και μπορεί να ασκείται επίσημα ή ανεπίσημα, με τρόπο άμεσο ή έμμεσο. Η προληπτική λογοκρισία στην επίσημη μορφή της αποτελεί κύριο γνώρισμα των ολοκληρωτικών καθεστώτων, ενώ στα δημοκρατικά πολιτεύματα χρησιμοποιείται άτυπα μέσω της κρατικής ή της ιδιωτικής εξουσίας αλλά και εξ ονόματός τους. Ο λογοκριτής δρα πολλές φορές με πατερναλιστικά κίνητρα, με την πρόφαση της προστασίας του λογοκριμένου, ο οποίος κινδυνεύει να εκτεθεί στο κοινό, ή της προστασίας του κοινού στο οποίο εκείνος απευθύνεται, λειτουργώντας έτσι ως προασπιστής ηθικών, αισθητικών ή άλλων αξιών. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα, η λογοκρισία ασκείται για να προστατεύσει την εξουσία του λογοκριτή (Χριστόπουλος, 2016, σσ. 295-296).

Αρκετά ιδιότυπη μορφή του φαινομένου αποτελεί ο τύπος της *αυτολογοκρισίας*, που συναντάται ως χαρακτηριστικό γνώρισμα τόσο των ολοκληρωτικών όσο και των δημοκρατικών καθεστώτων, και εμφανίζεται ως απόρροια της κατασταλτικής ή προληπτικής λογοκρισίας. Πρόκειται για τις εσωτερικές διεργασίες που επιτελούνται από το εκάστοτε υποκείμενο και οδηγούν σε συνειδητή απόφαση περιορισμού της έκφρασης, προς αποφυγή κυρώσεων ή άλλων συνεπειών (Χριστόπουλος, 2016, σσ. 295-296).

Εκτός από τη λεγόμενη «κανονιστική» λογοκρισία, στην οποία ανήκουν οι παραπάνω παρεμβατικοί τύποι, υπάρχει και η «συστατική» ή αλλιώς «δομική» λογοκρισία, που εμφανίστηκε ως ένας νέος τύπος κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, χωρίς ωστόσο να υπάρχει ένας ευρέως αποδεκτός ορισμός της. Αυτή η νέα μορφή λογοκρισίας ενσωματώνεται στη δομή κάθε θεσμού ή μηχανισμού της κοινωνίας, με αποτέλεσμα η ανθρώπινη επικοινωνία και αλληλεπίδραση να αναπτύσσονται πάντοτε υπό το καθεστώς ενός προκαθορισμένου συστήματος κανόνων. Οι κανόνες αυτοί λειτουργούν ως ρυθμιστικό πλαίσιο, θέτοντας τα όρια ανάμεσα σε όσα είναι νοητικά αποδεκτά και σε όσα επιτρέπεται να διατυπωθούν δημόσια. Κατά συνέπεια, κάθε καλλιτεχνική ή πνευματική παραγωγή εκδηλώνεται αναγκαστικά μέσα σε ένα προδιαγεγραμμένο φάσμα επιλογών, το οποίο καθορίζει εκ των προτέρων τις δυνατότητες της ανθρώπινης έκφρασης. Αυτή ακριβώς η διαδικασία παραγωγής και ερμηνείας της τέχνης βασίζεται στη μεταφορά πολιτισμικών συμβόλων από διαφορετικά δομικά περιβάλλοντα. Στο πλαίσιο αυτό, η «συστατική» λογοκρισία δεν εκλαμβάνεται ως ένας εξωτερικός περιορισμός, αλλά ως ο εσωτερικός μηχανισμός που θέτει τους όρους για την ίδια την παραγωγή της σκέψης,

καθορίζοντας το πώς εκφέρεται και πώς προσλαμβάνεται κάθε συμβολικό ή πνευματικό προϊόν. Συνεπώς, η λογοκρισία αναδύεται ως απόρροια της σύγκρουσης γύρω από την επιλογή αυτών των συμβολικών στοιχείων, καθώς και της μάχης για την κυριαρχία επί της ερμηνείας τους (Τσίχλα, 2019, σσ. 18-19).

Τέλος, η λογοκρισία δεν ασκείται μόνο από το κράτος. Ποικίλες εκφάνσεις της προέρχονται από την Εκκλησία, την κοινωνία -ως διακριτές κοινωνικές ομάδες ή ως ιδιώτες- και από το διαδίκτυο. Κάθε λογοκριτικό περιστατικό εντάσσεται σε μια συγκεκριμένη κατηγορία, ανάλογα με την αιτία που το προκαλεί. Έτσι, η επιβολή της λογοκρισίας καλύπτει ένα ευρύ φάσμα πεδίων που άπτονται πολιτικών, ηθικών, φυλετικών, θρησκευτικών, αισθητικών, εθνικών και άλλων ζητημάτων (Τσίχλα, 2019, σσ. 25-38).

Κεφάλαιο 2^ο: Η Ιστορική Συγκρότηση του Λογοκριτικού Μηχανισμού στην Ελλάδα

2.1. Ο Εθνικός Διχασμός και τα πρώτα χρόνια του Μεσοπολέμου

Η λογοκρισία χρησιμοποιήθηκε ευρέως ήδη από τα πρώτα χρόνια σύστασης του νεοελληνικού κράτους, ως σύστημα ελέγχου και περιορισμού της έκφρασης στον δημόσιο χώρο, με σκοπό τη διαφύλαξη και προστασία της ιδεολογικής, πολιτικής και κοινωνικής ταυτότητας της χώρας. Σε αυτές τις πρώτες προσπάθειες παρέμβασης στην ελεύθερη έκφραση και μέχρι την περίοδο της Μεταξικής δικτατορίας, ο λογοκριτικός μηχανισμός λειτουργούσε κυρίως κατασταλτικά. Το νομικό οπλοστάσιο της λογοκρισίας συγκροτούνταν από νομικές διατάξεις εκτάκτων περιστάσεων σε περιόδους πολέμου, όπως η συνταγματική ρύθμιση του 1911 «Περί Καταστάσεως Πολιορκίας»⁴, η οποία στην περίπτωση αυτή επέτρεπε την αναστολή ατομικών και συλλογικών ελευθεριών και την επιβολή λογοκρισίας (Τσίχλα, 2019, σ. 123).

Τομή στην ιστορία της κρατικής λογοκρισίας στην Ελλάδα αποτέλεσαν ο Εθνικός Διχασμός και η περίοδος του Μεσοπολέμου, κυρίως αναφορικά με τους περιορισμούς στην ελευθεροτυπία. Κατά το διάστημα αυτό, το ήδη υπάρχον νομικό οπλοστάσιο εκτάκτων περιστάσεων εμπλουτίστηκε με διατάξεις για την προάσπιση του κοινωνικού καθεστώτος, με αποτέλεσμα την καταστολή κάθε ατομικής και συλλογικής ελευθερίας στο όνομα της εθνικής ασφάλειας, δίνοντας παράλληλα το δικαίωμα στο κράτος να στραφεί εναντίον οποιουδήποτε απειλούσε το πολίτευμα και τη δημόσια τάξη της χώρας, με κύριο στόχο τους πολιτικούς αντιφρονούντες. Στο στόχαστρο του λογοκριτικού μηχανισμού βρέθηκε κάθε μορφή ελεύθερης έκφρασης, και αυστηρότερα τιμωρούνταν ιδίως κάθε λόγος ή ιδέα που ερχόταν σε ρήξη με την εκάστοτε εξουσία και όσα εκείνη πρέσβευε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των περιορισμών που επιβλήθηκαν στον Τύπο είναι η απότομη διακοπή της έκδοσης 31 εφημερίδων το 1916, ενώ η είσοδος της Ελλάδας

⁴ Συγκεκριμένα, με το Άρθρο 91 του Συντάγματος του 1911 («Περί Καταστάσεως Πολιορκίας») αναστέλλονταν τα άρθρα: 5 για την προσωπική ελευθερία, 6 για τη δυνατότητα απόλυσης προφυλακισθέντος για τέλεση πολιτικών εγκλημάτων, 10 για το δικαίωμα του συνέρχεσθαι, 11 για το δικαίωμα του συνεταιρίζεσθαι, 12 για το άσυλο της κατοικίας, 14 για την ελευθεροτυπία, 20 για το απόρρητο της αλληλογραφίας και 95 για τον τρόπο εκδίκασης των πολιτικών εγκλημάτων και των διά του τύπου πραττομένων. Η εν λόγω αναθεώρηση θεσπίστηκε επί κυβερνήσεως Ελευθερίου Βενιζέλου (Βασίλειο της Ελλάδος, ΦΕΚ Α' 127/01.06.1911, σ. 531).

στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο τον επόμενο χρόνο συνοδεύτηκε από τη δημιουργία της Υπηρεσίας Λογοκρισίας του Τύπου που ανήκε στο Υπουργείο Στρατιωτικών. Από το 1922 έως και την δικτατορία Μεταξά, η αναστολή έκδοσης εφημερίδων και οι διώξεις δημοσιογράφων και εκδοτών ήταν συχνά φαινόμενα (Δέδε, 2018, σσ. 146-148).

Με την πάροδο των δεκαετιών οι διώξεις πολλαπλασιάστηκαν, στοχεύοντας όχι μόνο τον ριζοσπαστικό λόγο, αλλά κάθε μορφή πολιτικής αμφισβήτησης και αντικαθεστωτικής κριτικής. Ποινικοποιήθηκε κάθε ιδέα κοινωνικής ανατροπής, αλλά και οτιδήποτε ασύμβατο με το τρίπτυχο «πατρίς-θρησκεία-οικογένεια» και τη γενικότερη συντηρητική ιδεολογία που επικρατούσε (Καρπόζηλος, 2018, σσ. 55-57). Μεταξύ των νομοθετημάτων που κατοχύρωναν τέτοιου είδους λογοκριτικά μέτρα είναι τα Νομοθετικά Διατάγματα «Περί Κατοχυρώσεως του Δημοκρατικού Πολιτεύματος» του 1924⁵ και «Περί Κινηματογράφων» του 1925⁶, όπου ανήκε στα αυστηρά νομοθετικά μέτρα της δικτατορίας του Θεόδωρου Πάγκαλου⁷, ο περίφημος Νόμος 4229 του 1929, ή αλλιώς «Ιδιώνυμο», που θεσπίστηκε επί κυβέρνησης Βενιζέλου⁸ κ.ά.. Ένα γνωστό παράδειγμα εφαρμογής του «Ιδιώνυμου» είναι η απαγόρευση προβολής της ταινίας *Κοινωνική σαπίλα* (1932) σε σκηνοθεσία Στέλιου Τατασόπουλου, για το έντονο πολιτικό της περιεχόμενο (Τσίχλα, 2019, σσ. 123-124).

Αργότερα, η κυβέρνηση του Παναγή Τσαλδάρη⁹ έθεσε ξανά σε εφαρμογή άρθρα του Νόμου «Περί Καταστάσεως Πολιορκίας», επιβάλλοντας προληπτική λογοκρισία, ενώ

⁵ Το Νομοθετικό Διάταγμα «Περί Κατοχυρώσεως του Δημοκρατικού Πολιτεύματος», που θεσπίστηκε το 1924 από την κυβέρνηση του Αλέξανδρου Παπαναστασίου, προέβλεπε αυστηρές κυρώσεις για όποιον προσέβαλε το πολίτευμα ή προπαγάνδιζε κατά αυτού. Παράλληλα, ο νόμος είχε τη δύναμη να καταστείλει την ελευθερία του τύπου, αλλά και κάθε κριτική εναντίον των πολιτικών πρακτικών που ασκούσε η κυβέρνηση, ασκώντας μάλιστα διώξεις σε πολιτικούς αντιπάλους (Ελληνική Πολιτεία, ΦΕΚ Α΄ 93/23.04.1924).

⁶ Παρότι τα πρώτα λογοκριτικά περιστατικά στον κινηματογράφο καταγράφηκαν ήδη από το 1916, η κεντρική λογοκρισία στην Ελλάδα θεσμοθετήθηκε μόλις στα μέσα της δεκαετίας του 1920, με το Νομοθετικό Διάταγμα «Περί Κινηματογράφων» του 1925, που εισήγαγε για πρώτη φορά όρους λειτουργίας στις κινηματογραφικές αίθουσες και ηλικιακούς περιορισμούς, ενώ παράλληλα έθεσε σε εφαρμογή ένα νέο είδος προληπτικών μέτρων λογοκρισίας κατά το οποίο οι κινηματογραφικές ταινίες έπρεπε απαραίτητα να έχουν άδεια προβολής (Ελληνική Δημοκρατία, ΦΕΚ Α΄ 261/21.09.1925).

⁷ Η δικτατορική κυβέρνηση του στρατιωτικού Θεόδωρου Πάγκαλου (1925-1926) υπήρξε ιδιαιτέρως αυταρχική, γεγονός που εκδηλώθηκε μέσω των αυστηρών νομοθετικών διαταγμάτων που εξέδιδε, τα οποία περιόριζαν την ελευθερία του Τύπου και έδιναν στο καθεστώς το δικαίωμα διώξεων κατά δημοσιογράφων και την αναστολή έκδοσης εφημερίδων, ενώ συνηθισμένες ήταν και οι διώξεις κομμουνιστών (Βενιανάκης, 2020, σ. 8).

⁸ Ο Νόμος 4229/1929 «Περί των Μέτρων Ασφαλείας του Κοινωνικού Καθεστώτος και της Προστασίας των Ελευθεριών των Πολιτών» θεσπίστηκε από την κυβέρνηση του Ελευθέριου Βενιζέλου με σκοπό την ποινικοποίηση της κομμουνιστικής ιδεολογίας και γενικότερα κάθε ανατρεπτικής σκέψης και δράσης (Ελληνική Δημοκρατία, ΦΕΚ Α΄ 245/25.07.1929).

⁹ Διετέλεσε πρωθυπουργός της Ελλάδας μεταξύ του 1932 και 1935.

παράλληλα απαγόρευσε επ' αόριστον την έκδοση και την κυκλοφορία βενιζελικών εφημερίδων. Επιπλέον, το περιεχόμενο των εφημερίδων και των περιοδικών ελέγχονταν λεπτομερώς πριν τυπωθούν, με απροκάλυπτη αφαίρεση επίμαχων κειμένων αφήνοντας κενά στις σελίδες τους, τα λεγόμενα «λευκά». Κύριος στόχος της λογοκρισίας ήταν οι ειδήσεις που αφορούσαν την πολιτική κατάσταση της χώρας (Δέδε, 2018, σ. 148).

Τέλος, μέχρι και το 1936, η λογοκρισία στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, της λογοτεχνίας και της μουσικής ασκούσαν άτυπα, καθώς η επιβολή της δεν βασιζόταν σε ένα δεδομένο θεσμικό και νομικό πλαίσιο ελέγχου. Αντ' αυτού, εκδηλωνόταν κυρίως ως κοινωνική αντίδραση ή προερχόταν από τους εκκλησιαστικούς κύκλους (Πετσίνη, 2018, σσ. 103-112). Χαρακτηριστικό παράδειγμα κοινωνικής κατακραυγής αποτελεί η περίπτωση της αγιογράφησης του Μητροπολιτικού Ναού της Άμφισσας από τον εικαστικό Σπύρο Παπαλουκά κατά την περίοδο 1927-1932. Η εισαγωγή μοντέρνων στοιχείων στις τοιχογραφίες μεταφράστηκε από τη συντηρητική κοινότητα ως προσβολή προς τη βυζαντινή εκκλησιαστική παράδοση και τα θρησκευτικά ήθη της εποχής, με αποτέλεσμα τη δίωξη του καλλιτέχνη από την εκκλησιαστική επιτροπή (Τσίχλα, 2019, σσ. 251-252).

2.2. Από τη Δικτατορία Μεταξά στο Μετεμφυλιακό Κράτος

Το δικτατορικό καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά ήταν αυτό που επέβαλε και εδραίωσε τον κρατικό έλεγχο, καθώς προέβη στην οργανωμένη συστηματοποίηση της εποπτείας της ενημέρωσης και της τέχνης μέσω της θεσμοθέτησης της προληπτικής λογοκρισίας. Αρμόδιο από το 1936 για την εφαρμογή των μέτρων ήταν αποκλειστικά το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού, το οποίο στόχευε στη «διαφώτιση» της κοινής γνώμης και τον έλεγχο όλων των θεαμάτων και εκδηλώσεων, ώστε να εναρμονίζονται με τα ιδεώδη του καθεστώτος (Δέδε, 2018, σσ. 148-149).

Η 4^η Αυγούστου 1936 ξεκίνησε με την καθολική απαγόρευση κυκλοφορίας των εφημερίδων το βράδυ του πραξικοπήματος, ενώ την επόμενη μέρα η δημοσίευση πολιτικών ειδήσεων απαγορεύτηκε γενικώς. Η δικτατορία Μεταξά επέφερε μια ριζική μεταβολή στους μηχανισμούς ελέγχου της ενημέρωσης, με τον ημερήσιο Τύπο να δέχεται

το ισχυρότερο πλήγμα, δεδομένου ότι η άσκηση λογοκριτικών πρακτικών δεν ήταν εμφανής, καθώς οι εφημερίδες υποχρεούνταν να καλύψουν τα «λευκά» κενά των σελίδων τους με κείμενο. Με αυτόν τον τρόπο, το καθεστώς επέβαλε καθολική προληπτική λογοκρισία, τα μέτρα της οποίας υπήρξαν ιδιαίτερα αυστηρά, εξασφαλίζοντας ότι δεν θα απέμενε κανένα ίχνος της κρατικής παρέμβασης. Τα πλήρως ελεγχόμενα κείμενα που δημοσιεύονταν λειτουργούσαν προπαγανδιστικά, παρουσιάζοντας μια επίπλαστη ελευθεροτυπία, άψογα διαμορφωμένη από τον λογοκριτικό μηχανισμό (Δέδε, 2018, σσ. 149-150).

Την ίδια χρονιά υπήρξε σημαντική διαφορά και στη διαχείριση του λογοτεχνικού λόγου στη χώρα. Το νέο καθεστώς προχώρησε σε κάψιμο κομμουνιστικών και αντεθνικών βιβλίων, καθώς και στη σύσταση της Επιτροπής Λογοκρισίας, εκδηλώνοντας ανοιχτά τις προθέσεις του αναφορικά με τον έλεγχο της διανοήσης. Παράλληλα, το δημοκρατικό περιεχόμενο έργων όπως ο *Περικλέους Επιτάφιος* του Θουκυδίδη και η τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή δεν συμβάδιζε με το νέο πνεύμα της σχολικής διδασκαλίας και παραδόθηκαν στην πυρά μαζί με άλλα έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Στο επίκεντρο της λογοκρισίας βρέθηκαν και έργα με στοιχεία κοινωνικής κριτικής, μεταξύ αυτών κείμενα των Παπαδιαμάντη, Καρκαβίτσα κ.ά., καθώς και βιβλία με αντιπολεμικό περιεχόμενο, όπως *Η ζωή εν τάφω* του Στρατή Μυριβήλη (Παπαθεοδώρου, 2018, σσ. 123-124).

Ακολούθησε η έκδοση μιας σειράς αναγκαστικών νόμων επιβολής προληπτικών μέτρων λογοκρισίας στον Τύπο, τον κινηματογράφο, το θέατρο και το τραγούδι, όπως οι Αναγκαστικοί Νόμοι 446 του 1937¹⁰ και 1619 του 1939¹¹ (Τσίχλα, 2019, σ. 125). Οι αρμόδιες επιτροπές που σχηματίστηκαν, αποτελούμενες από αξιωματικούς της χωροφυλακής, υψηλόβαθμα στελέχη του Δημοσίου και ανθρώπους των γραμμάτων και της τέχνης, είχαν τη δικαιοδοσία να τροποποιούν ή να απαγορεύουν έργα, σκηνές, κείμενα και στίχους, εφόσον έκριναν ότι διατάρασσαν τη δημόσια τάξη, επιδρούσαν επιβλαβώς στη νεολαία, προωθούσαν ανατρεπτικές ιδέες και θεωρίες, δυσφημούσαν τη χώρα,

¹⁰ Ο Α.Ν. 446/1937 «Περί Θεάτρων» διαμόρφωσε όλες τις παραμέτρους και προϋποθέσεις για τη λειτουργία των θεάτρων, όπως ο καθορισμός των όρων κατασκευής και λειτουργίας των αιθουσών, οι σωστές συνθήκες υγιεινής και ασφάλειας κ.ά. (Βασίλειο της Ελλάδος, ΦΕΚ Α' 23/25.01.1937).

¹¹ Ο Α.Ν. 1619/1939 «Περί Ραδιοφωνίας και Συμπληρώσεως των περί Υπουργείου Τύπου και Τουρισμού Κειμένων Διατάξεων» έθεσε ουσιαστικά την κρατική ραδιοφωνία υπό τον έλεγχο του καθεστώτος, επιβάλλοντας λογοκρισία εναντίον του δημόσιου λόγου και της μουσικής που μετέδιδαν οι σταθμοί (Βασίλειο της Ελλάδος, ΦΕΚ Α' 61/16.02.1939).

υπονόμευαν τις κοινωνικές παραδόσεις των Ελλήνων, προσέβαλαν τη χριστιανική θρησκεία ή στερούνταν καλλιτεχνικής αξίας, σύμφωνα πάντα με τα κριτήρια του καθεστώτος. Επιπλέον, οι επιτροπές αυτές είχαν το δικαίωμα ανάκλησης των χορηγούμενων αδειών οποιαδήποτε στιγμή (Γκλαβίνας, 2018, σ. 158).

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η λογοτεχνία αναγκάστηκε να επινοήσει εκ νέου τη μορφή και το περιεχόμενό της, δοκιμάζοντας νέες πρακτικές ερμηνείας και επικοινωνίας. Στη συγγραφή υιοθετήθηκε η χρήση τεχνικών απόκρυψης ή αλληγορίας ως εναλλακτικές μέθοδοι διάδοσης του λόγου και των ιδεών, δημιουργώντας τελικά έναν ορισμένο τύπο πολιτισμικής αντίστασης (Παπαθεοδώρου, 2018, σ. 120). Παρόλα αυτά, το λογοτεχνικό έργο της «Γενιάς του '30»¹², συνδυάζοντας τον μοντερνισμό με την παράδοση, φαίνεται πως συμβάδιζε με την πολιτιστική πολιτική που εφάρμοζε το καθεστώς Μεταξά. Στόχος του κράτους ήταν η προώθηση της ιδέας της «εθνικής αναγέννησης» και του «Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού»¹³, με τη λογοκρισία να τοποθετεί στο στόχαστρο κείμενα που υιοθετούσαν ακατανόητους μοντερνισμούς και, συνεπώς, δεν ανταποκρίνονταν στα νέα κρατικά πρότυπα του εθνικού πολιτισμού. Επιπλέον, η λογοκρισία εμπλουτίστηκε ειδολογικά με επιστημονικά βιβλία, θεατρικά σενάρια, περιοδικά κ.ά., διέυρνε τις απαγορεύσεις βάσει φύλου ή σεξουαλικού προσανατολισμού και έστρεψε το ενδιαφέρον της στο ιδεολογικό περιεχόμενο των κειμένων (Παπαθεοδώρου, 2018, σσ. 124-127).

Υπό δίωξη βρισκόταν και η μουσική, με το λογοκριτικό άξονα να κινείται υπέρ της σύνδεσης με τις εθνικές ρίζες. Στο στόχαστρο βρέθηκαν κυρίως οι αμανέδες, που αντιμετωπίζονταν ως κατάλοιπο της οθωμανικής κληρονομιάς, αλλά και το ρεμπέτικο τραγούδι, καθώς θεωρούνταν προϊόν κοινωνικής παρέκκλισης. Το καθεστώς υπέβαλε ελέγχους σε στίχους και παρτιτούρες τραγουδιών, προς απαγόρευση ή τροποποίηση, μέσω των αντίστοιχων επιτροπών λογοκρισίας. Οτιδήποτε έθιγε τα δημόσια ήθη, διέφθειρε το καλλιτεχνικό αίσθημα του κοινού ή διέστρεφε το γνήσιο πνεύμα της παράδοσης της

¹² Η «Γενιά του '30» ήταν μια ομάδα πρωτοπόρων Ελλήνων λογοτεχνών, ποιητών και καλλιτεχνών του Μεσοπολέμου, που κατάφεραν να ανανεώσουν ριζικά την τέχνη της εποχής, συνδυάζοντας στοιχεία της ελληνικής παράδοσης με τάσεις της μοντέρνας ευρωπαϊκής τέχνης (Λαμπράκη-Πλάκα, 2013, σσ. 166-172).

¹³ «Τρίτος Ελληνικός Πολιτισμός» ονομαζόταν το πολιτικό όραμα του δικτάτορα Ιωάννη Μεταξά. Το όραμα αυτό επικεντρωνόταν στην πνευματική και ιδεολογική κυριαρχία του Ελληνισμού και στην επικράτηση της φυλής εντός και εκτός της χώρας, στοχεύοντας στο σχηματισμό του «Νέου Κράτους». Σε σύγκριση με τον Πρώτο Ελληνικό Πολιτισμό (Αρχαίος Ελληνικός Πολιτισμός) που υπολειπόταν σε θρησκευτικότητα και τον Δεύτερο Ελληνικό Πολιτισμό (Βυζαντινή Αυτοκρατορία) που δεν κληροδότησε αξιόλογα έργα τέχνης, ο «Τρίτος Ελληνικός Πολιτισμός» παρουσιαζόταν τέλειος καθώς, μέσω της αφοσίωσης στο Κράτος και της υποταγής των πολιτών, θα διακρινόταν από ηθική, η οποία με τη σειρά της θα οδηγούσε στο τέλος της ταξικής πάλης και στη συμμαχική συνεργασία (Καραμανωλάκης, 2017, σσ. 31-33).

ελληνικής μουσικής απαγορευόταν. Ως πρώτο λογοκριμένο τραγούδι καταγράφεται η *Βαρβάρα* του Παναγιώτη Τούντα¹⁴, καθώς περιείχε σατιρικά στοιχεία, που το καθιστούσαν άσεμνο και προκλητικό. Οι συγκεκριμένες επιτροπές λογοκρισίας συνέχισαν τη δράση τους και την περίοδο της Χούντας. Η σταδιακή σκλήρυνση των πρακτικών βασίστηκε σε νομικές πρωτοβουλίες, και για την επιβολή λογοκρισίας από το 1939 αρμόδια ήταν η Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως¹⁵ του Γραφείου Εποπτείας, Διαλέξεων και Φωνοληψιών (Κοκκώνης, 2018, σσ. 134-137).

Στον χώρο των εικαστικών τεχνών ο κρατικός έλεγχος επεκτάθηκε και στους εκθεσιακούς θεσμούς, κυρίως μέσω της επιβολής έμμεσης λογοκρισίας και της προώθησης των εθνικών κριτηρίων περί αισθητικής. Το 1938 πραγματοποιήθηκε στο Ζάππειο η Πρώτη Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση με σκοπό την προώθηση της ελληνικής τέχνης και την επαφή των καλλιτεχνών με το φιλότεχνο κοινό. Παρόλο που το καθεστώς επέτρεψε στους δημιουργούς τον ελεύθερο πειραματισμό, φρόντισε να κρατήσει την επιτροπή των βραβείσεων υπό πλήρη έλεγχο. Βάσει αυτής της στρατηγικής αποφεύχθηκε η άσκηση αυστηρής λογοκρισίας, και παράλληλα προωθήθηκαν έργα που εξυπηρετούσαν τα εθνικά και ιδεολογικά συμφέροντα (Ασκητοπούλου, 2022, σσ. 29-30).

Η προληπτική λογοκρισία σταδιακά επεκτάθηκε σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής και καλλιτεχνικής έκφρασης με συνταγματικές ρυθμίσεις, όπως οι Νόμοι 445 του 1937¹⁶ και 485 του 1943¹⁷, το Νομοθετικό Διάταγμα 1108 του 1942¹⁸ κ.ά. (Τσίχλα, 2019, σ. 127). Βάσει των παραπάνω, οι ταινίες πέρα από την άδεια προβολής χρειάζονταν υποχρεωτικά και άδεια λήψης, χορηγούμενες από την αρμόδια επιτροπή ελέγχου, ενώ αυστηροποιήθηκε, επίσης, ο προληπτικός έλεγχος στο στάδιο της παραγωγής και πλέον

¹⁴ Η *Βαρβάρα* είναι σατιρικό τραγούδι του 1936. Αφού θεωρήθηκε άσεμνο και απαγορεύτηκε, ο στιχουργός Παναγιώτης Τούντας, ο τραγουδιστής Στέλιος Περπινιάδης, η δισκογραφική εταιρία Columbia αλλά και όσοι πουλούσαν το δίσκο, οδηγήθηκαν σε δίκη (Κουνάδης & Ορδουλίδης, χ.χ.).

¹⁵ Η Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως ανήκε στο Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού.

¹⁶ Ο Α.Ν. 445/1937 «Περί Τροποποιήσεως, Συμπληρώσεως και Κωδικοποιήσεως των περί Κινηματογράφων Διατάξεων» καθόρισε τις προϋποθέσεις που έκριναν τις ταινίες ως κατάλληλες ή ακατάλληλες για ανηλίκους, έθεσε ηλικιακούς περιορισμούς και όρισε τεχνικές προδιαγραφές για τις αίθουσες προβολών και την ασφάλεια (Βασιλείο της Ελλάδος, ΦΕΚ Α' 22/25.01.1937).

¹⁷ Ο Ν. 485/1943 «Περί Συμπληρώσεως και Τροποποιήσεως των περί Τύπου και Ραδιοφωνίας Διατάξεων» πραγματοποίησε αλλαγές στον τρόπο λειτουργίας του Τύπου και της Ραδιοφωνίας, και παράλληλα τροποποίησε παλαιότερες διατάξεις, όπως το Ν.Δ. 1108/1942 (Ελληνική Πολιτεία, ΦΕΚ Α' 267/16.08.1943).

¹⁸ Το Ν.Δ. 1108/1942 «Περί Τροποποιήσεως, Συμπληρώσεως και Κωδικοποιήσεως των περί Ελέγχου Θεατρικών Έργων, Κινηματογραφικών Ταινιών, Δίσκων Γραμμοφώνου και Βιβλίων Διατάξεων» θεσμοθέτησε τον καθολικό έλεγχο της καλλιτεχνικής και εκδοτικής παραγωγής. Παράλληλα, επέβαλε αυστηρά μέτρα προληπτικής λογοκρισίας, απαιτώντας μάλιστα άδεια για την εκτέλεση των αντίστοιχων θεαμάτων (Ελληνική Δημοκρατία, ΦΕΚ Α' 48/06.03.1942, σσ. 251-262).

ελέγχονταν το σενάριο και οι διάλογοι κάθε ταινίας. Παράλληλα, σημαντικό λόγο ανάκλησης των αδειών που συνεπαγόταν την απαγόρευση της ταινίας, συνιστούσε η μη πλήρωση των τεχνικών και καλλιτεχνικών προϋποθέσεων που έθεταν οι επιτροπές, προκειμένου το έργο να εκπροσωπήσει τη χώρα στο εξωτερικό (Χάλκου, 2018, σ. 84). Παρόμοια ήταν η κατάσταση και στον χώρο του θεάτρου, όπου σύμφωνα με τον Κάρολο Κουν, έργα όπως ο *Πλούτος* του Αριστοφάνη και ο *Κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου απαγορεύτηκαν ως κομμουνιστικά. Επιπλέον, βάσει νομοθεσίας, οι συγγραφείς ήταν πλέον υποχρεωμένοι να υποβάλλουν τα κείμενά τους για έλεγχο στη Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως για να εξασφαλίσουν την απαιτούμενη άδεια εκδόσεως (Τσίχλα, 2019, σ. 127). Σε κάθε περίπτωση, επιλήψιμα θεωρούνταν το επιβλαβές για τους νέους περιεχόμενο, η προσβολή του δημόσιου ήθους, η διατάραξη της δημόσιας τάξης, η προπαγάνδα υπέρ ανατρεπτικών ιδεών, η δυσφήμιση της χώρας, η προσβολή του χριστιανισμού, η υπονόμηση των ελληνικών παραδόσεων και παραπλήσιοι λόγοι (Χάλκου, 2018, σ. 84).

Μέχρι το 1944 η λογοκρισία συνέχισε να λειτουργεί στα ίδια πρότυπα όπως και πριν την κατοχική περίοδο, ενώ παράλληλα εντάχθηκε στο πλαίσιο του Εμφυλίου Πολέμου (Γκλαβίνας, 2018, σ. 158). Παρότι η προληπτική λογοκρισία στον Τύπο καταργήθηκε, συνέχισε να εφαρμόζεται κανονικά στον κινηματογράφο, το θέατρο και τη μουσική, ενώ με τον Αναγκαστικό Νόμο 818 του 1946¹⁹ οι περιορισμοί επεκτάθηκαν και στη ραδιοφωνία (Τσίχλα, 2019, σσ. 127-128). Η ανάδειξη του αντικομμουνισμού υπήρξε ένα από τα συστατικά στοιχεία της κοινωνικοπολιτικής ζωής στη χώρα, φαινόμενο που εκδηλωνόταν με ποινικοποίηση των αριστερών φρονημάτων και διώξεις αντιφρονούντων. Ο έλεγχος του Τύπου ήταν συνεχής και ασφυκτικός, και πολλά έντυπα της Αριστεράς απαγορεύτηκαν διά νόμου. Επιπλέον, καλλιτέχνες και συγγραφείς, προσπαθώντας να αποφύγουν τις βαριές συνέπειες του νόμου, τροποποίησαν τα έργα τους, χρησιμοποιώντας την αυτολογοκρισία ως μέτρο προστασίας (Δέδε, 2018, σσ. 152-153).

Το νομικό οπλοστάσιο εκτάκτων περιστάσεων του Μεσοπολέμου και του Εμφυλίου χρησιμοποιήθηκε από τις κυβερνήσεις και μεταπολεμικά για την επιβολή λογοκρισίας. Η

¹⁹ Ο Α.Ν. 818/1946 «Περί Τροποποιήσεως και Συμπληρώσεως Διατάξεων τινων της Υπ' αριθ. 54/1945 Συντ. Πράξεως Περί Συστάσεως και Οργανώσεως Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας» έθεσε περιορισμούς στην κρατική ραδιοφωνία, όπου κάθε κείμενο με πολιτικό περιεχόμενο χρειαζόταν πλέον την έγκριση της Γενικής Διευθύνσεως του Υπουργείου Τύπου και Πληροφοριών πριν από τη μετάδοση (Βασίλειο της Ελλάδος, ΦΕΚ Α' 3/08.01.1946).

δίωξη αριστερών εντύπων συνεχίστηκε μέχρι και το 1967, με αρκετά γραφεία εφημερίδων και περιοδικών που σχετίζονταν με τη δράση του ΚΚΕ να παραμένουν σφραγισμένα (Γκλαβίνας, 2018, σ. 158). Επιπλέον, η ποινικοποίηση της κομμουνιστικής ιδεολογίας με τον Αναγκαστικό Νόμο 509 το 1947²⁰, συνέβαλε καθοριστικά στο τέλος της παραγωγής έργων που πραγματεύονταν απαγορευμένα πολιτικά θέματα, όπως η Αντίσταση, κυρίως για λόγους αυτοπροστασίας των καλλιτεχνών (Πετσίνη, 2018, σ. 111). Η έννοια του ελληνοχριστιανικού κράτους κυριαρχούσε και οτιδήποτε δεν ταίριαζε στο συντηρητικό μοντέλο της θεωρούνταν απορριπτέο. Στο πλαίσιο της εθνικοφροσύνης, βασικοί στόχοι της λογοκρισίας στις τέχνες υπήρξαν τα έργα που έθιγαν τις θρησκευτικές και ηθικές αξίες, με την επίκληση της προσβολής του δημόσιου ήθους να θέτει σημαντικούς περιορισμούς στην απεικόνιση του ερωτισμού (Χάλκου, 2018, σσ. 86-89). Μία από τις γνωστότερες περιπτώσεις ηθικής λογοκρισίας αφορά τα γυμνά του καλλιτέχνη Nonda που εκτέθηκαν στην αίθουσα τέχνης του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» το 1952²¹ (Πετσίνη, 2018, σσ. 100-101). Λογοκριτικές απαγορεύσεις εφαρμόστηκαν, επίσης, με συχνό πρόσχημα το αισθητικό κριτήριο, ενώ η δυσφήμιση των ενόπλων δυνάμεων και η διεθνής εικόνα της χώρας αποτέλεσαν εξίσου κρίσιμα διακυβεύματα με πολιτικές προεκτάσεις. Ο κινηματογράφος υπήρξε ιδιαίτερα εύφορο έδαφος για την εφαρμογή των μέτρων²², με τις ταινίες να χαρακτηρίζονται «ακατάλληλες», περιορίζοντας δραστικά την προσέλευση του κοινού στις αίθουσες. Σενάρια και ταινίες με την παραπάνω θεματολογία πρακτικά υπέστησαν αφαίρεση σκηνών και διαλόγων, τόσο σε ελληνικές όσο και σε ξένες παραγωγές. Με βάση τα παραπάνω, πολλές ταινίες τέθηκαν υπό καθεστώς λογοκρισίας, όπως για παράδειγμα *Οι παράνομοι* (1958) σε σκηνοθεσία Νίκου Κούνδουρου γιατί

²⁰ Ο Α.Ν. 509/1947 «Περί Μέτρων Ασφαλείας του Κράτους, του Πολιτεύματος, του Κοινωνικού Καθεστώτος και Προστασίας των Ελευθεριών των Πολιτών» θεσπίστηκε την περίοδο του Εμφυλίου και έθετε το ΚΚΕ εκτός νόμου, διέλυε το ΕΑΜ και την Εθνική Αλληλεγγύη, καθώς και όποια άλλη οργάνωση ή σωματείο συνεργαζόταν με το κόμμα. Σε συνέχεια της επίσημης πλέον ποινικοποίησης του κομμουνισμού, απαγορεύτηκε η κυκλοφορία των αντίστοιχων εντύπων, όπως ο *Ριζοσπάστης* (Βασιλείο της Ελλάδος, ΦΕΚ Α' 293/27.12.1947).

²¹ Ο Έλληνας ζωγράφος Επαμεινώνδας Παπαδόπουλος, ή Nonda, εξέθεσε το 1952 μια σειρά έργων στην αίθουσα τέχνης του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», μεταξύ των οποίων και δύο ενότητες με βίαια γυμνά. Έπειτα από παράπονα επισκεπτών της έκθεσης, η διεύθυνση του «Παρνασσού» επέβαλε στο Nonda να καλύψει τα γυμνά, και εκείνος υπάκουσε, τοποθετώντας στα επίμαχα σημεία αληθινά «φύλλα συκής». Η λογοκριτική παρέμβαση έδωσε ανέλπιστη δημοσιότητα στην έκθεση, και έκανε τον Nonda γνωστό στο πανελλήνιο (Ζιώγας, 2008, σσ. 197-201).

²² Αξίζει να σημειωθεί ότι τη δεκαετία του '50 δημιουργήθηκαν οι πρώτες κινηματογραφικές λésσches στη χώρα, οι οποίες απολάμβαναν ένα είδος ασυλίας αναφορικά με την άσκηση λογοκρισίας, καθώς θεωρούνταν ότι απευθύνονταν σε περιορισμένο και ελιτίστικο κοινό. Οι προβολές ταινιών στις λésσches ήταν απαλλαγμένες από έλεγχο και πιθανούς περιορισμούς, διαμορφώνοντας έτσι ένα παράλληλο κύκλωμα διανομής, που γαλούχησε γενιές κινηματογραφιστών και θεατών και συνέβαλε στη δημιουργία των προϋποθέσεων για την εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Χάλκου, 2018, σσ. 97-98).

θεωρήθηκε πως έθιγε την εικόνα της χωροφυλακής, και αργότερα η *Συνοικία το όνειρο* (1961) σε σκηνοθεσία Αλέκου Αλεξανδράκη, καθώς παρουσίαζε εικόνες κοινωνικής εξαθλίωσης που δυσφήμιζαν τη χώρα (Χάλκου, 2018, σσ. 89-92).

Κεφάλαιο 3^ο: Πολιτική και Λογοκρισία Πριν και Μετά το 1974

3.1. Η Δικτατορία των Συνταγματαρχών: Το Γενικό Πλαίσιο Επιβολής Λογοκρισίας

Ο αξιωματικός του Ελληνικού Στρατού Γεώργιος Παπαδόπουλος ήταν εκείνος που ηγήθηκε του πραξικοπήματος της 21^{ης} Απριλίου 1967, καταλύοντας το δημοκρατικό πολίτευμα της Ελλάδας έως τις 23 Ιουλίου 1974. Η στρατιωτική δικτατορία που επιβλήθηκε στη χώρα είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη διαμόρφωση της κυρίαρχης αντίληψης αναφορικά με τη θεσμοποίηση της κρατικής λογοκρισίας στο δημόσιο λόγο και την τέχνη, τονίζοντας μάλιστα ιδιαίτερα την παράδοξη και ευτράπελη πλευρά του λογοκριτικού μηχανισμού. Η Χούντα αποτέλεσε τη συνέχεια μιας σειράς πολιτικών κινήσεων για την προάσπιση του κοινωνικού καθεστώτος και του αξιακού του συστήματος που καθιερώθηκαν μετά τη νίκη του Εμφυλίου, οι οποίες επέτρεπαν τη θεσμική και εξωθεσμική περιστολή του δικαιώματος στην ελεύθερη έκφραση. Οι συνταγματάρχες εκμεταλλεύτηκαν πλήρως το υφιστάμενο νομικό πλαίσιο έκτακτων αναγκών και προληπτικών μέτρων λογοκρισίας, σε μια προσπάθεια ελέγχου κάθε πλευράς της πνευματικής ζωής, καταστέλλοντας οτιδήποτε θα μπορούσε να λειτουργήσει ως απειλή προς το καθεστώς ή εναντιωνόταν στις ελληνοχριστιανικές αρχές που αυτό πρέσβευε (Γκλαβίνας, 2018, σσ. 157-158).

Ο τρόπος άσκησης της λογοκρισίας, τόσο της προληπτικής όσο και της κατασταλτικής, διακρίνεται ουσιαστικά σε τρεις φάσεις. Η περίοδος 1967-1969 αποτέλεσε την πρώτη φάση και είναι ενδεικτική της προσπάθειας των συνταγματαρχών να εδραιώσουν την εξουσία τους μέσω της άσκησης αυστηρών μέτρων λογοκρισίας στο δημόσιο λόγο και την καλλιτεχνική έκφραση. Η δεύτερη φάση ξεκίνησε το 1969 με την κατάργηση της προληπτικής λογοκρισίας στον Τύπο και κορυφώθηκε με το σχηματισμό της κυβέρνησης Μαρκεζίνη το 1973²³. Σε μια προσπάθεια φιλελευθεροποίησης της δικτατορίας, αλλά και λόγω της πεποίθησης δημιουργίας, από μεριάς των κυβερνώντων,

²³ Ο Σπύρος Μαρκεζίνης ανέλαβε τη θέση του πρωθυπουργού της Ελλάδας στις 6 Οκτωβρίου 1973, όταν ο Γεώργιος Παπαδόπουλος ανέλαβε τη θέση του Προέδρου της Δημοκρατίας. Απομακρύνθηκε από την πρωθυπουργία με το πραξικόπημα του Δημήτρη Ιωαννίδη στις 25 Νοεμβρίου του ίδιου χρόνου. Η βραχύβια κυβέρνηση των 49 ημερών του Μαρκεζίνη έγινε γνωστή ως «πείραμα Μαρκεζίνη», καθώς αποτέλεσε απόπειρα του Γεώργιου Παπαδόπουλου για σταδιακή πολιτικοποίηση του δικτατορικού καθεστώτος, σε μια προσπάθεια της Χούντας να μεταβεί από μια καθαρά στρατιωτική δικτατορία σε ένα ελεγχόμενο κοινοβουλευτικό σύστημα (Μαυρή, 2023, σσ. 71-78).

ενός ισχυρού καθεστώτος, η άσκηση της λογοκρισίας χαρακτηρίστηκε από μια σχετική χαλάρωση των μέτρων. Η τρίτη και τελευταία φάση εγκαινιάστηκε με την ανατροπή της ηγεσίας από τον Δημήτριο Ιωαννίδη το 1973 και διήρκεσε έως το 1974²⁴, εν μέσω της γενικής επιστράτευσης και της κατάστασης πολιορκίας που προκάλεσε η κυπριακή κρίση. Κατά την περίοδο αυτή η λογοκρισία ασκήθηκε ξανά με έντονο και ασφυκτικό τρόπο (Γκλαβίνας, 2018, σ. 161).

Πιο συγκεκριμένα, τον Απρίλιο του 1967, έπειτα από απόφαση του Γεώργιου Παπαδόπουλου, συστάθηκε η Υπηρεσία Ελέγχου Τύπου της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου της Προεδρίας της Κυβερνήσεως²⁵, με επικεφαλής το συνταγματάρχη Βρυώνη²⁶. Η συγκεκριμένη υπηρεσία στελεχώθηκε από στρατιωτικούς, δημοσιογράφους και υπαλλήλους της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου. Τα συνεργεία ελέγχων της υπηρεσίας εξειδικεύονταν σε οκτώ κατηγορίες: πρωινών και απογευματινών εφημερίδων, περιοδικών, επαρχιακού Τύπου εκδιδόμενου στην Αθήνα, λογοτεχνικών και επιστημονικών βιβλίων, μαγνητοταινιών και φιλμ, δίσκων, ξενόγλωσσων εντύπων και εντύπων στο ταχυδρομείο. Στόχος της συγκεκριμένης υπηρεσίας ήταν η πρόληψη δημοσιεύσεων που δυσφημούσαν την κυβέρνηση και τις πολιτικές που ακολουθούσε, αλλά και όσες απειλούσαν την εθνική ασφάλεια. Παράλληλα, σε ισχύ τέθηκαν εκ νέου οι αυστηρές διατάξεις της μεταξικής και κατοχικής νομοθεσίας αναφορικά με τον προληπτικό έλεγχο κινηματογραφικών ταινιών, θεατρικών σεναρίων, μουσικής και στίχων, και ανασυστάθηκαν οι αρμόδιες επιτροπές ελέγχου. Στο στόχαστρο του λογοκριτικού μηχανισμού βρέθηκαν εφημερίδες, περιοδικά, βιβλία, δίσκοι, μαγνητοταινίες, σλάιντ, μακέτες, φωτογραφικό υλικό, κινηματογραφικά και θεατρικά σενάρια, τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές, ακόμα και επιστημονικά και εμπορικά διαφημιστικά έντυπα και σποτ (Γκλαβίνας, 2018, σσ. 159-160).

²⁴ Ο Δημήτρης Ιωαννίδης ήταν ταξίαρχος του Ελληνικού Στρατού, και ένας από τους πρωτεργάτες της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Στις 25 Νοεμβρίου 1973 οργάνωσε δικό του πραξικόπημα, εκτοπίζοντας από την εξουσία τον Γεώργιο Παπαδόπουλο, καθώς διαφωνούσε με την πολιτικοποίηση του στρατιωτικού καθεστώτος. Ωστόσο, ο Ιωαννίδης δεν ανέλαβε περίοπτη θέση στη νέα διοίκηση της χώρας, αλλά κινούσε τα νήματα παρασκηνακά. Οι λανθασμένες πολιτικές κινήσεις και η απόπειρα βίαιης ανατροπής του Προέδρου της Κύπρου Αρχιεπισκόπου Μακαρίου στις 15 Ιουλίου 1974 από το δικτατορικό καθεστώς του Ιωαννίδη λειτούργησαν ως ο καταλύτης για την τουρκική στρατιωτική εισβολή στην Κύπρο στις 20 Ιουλίου του ίδιου χρόνου (Παπάζογλου, 2020, σσ. 94-112).

²⁵ Υπηρεσία Ελέγχου λειτουργούσε και στη Θεσσαλονίκη, ενώ στην επαρχία αξιωματικοί και νομάρχες ασκούσαν τη λογοκρισία συνεργατικά (Γκλαβίνας, 2018, σ. 159).

²⁶ Ο Κωνσταντίνος Βρυώνης ήταν Έλληνας συνταγματάρχης, που ανέλαβε τη θέση του διευθυντή στην Υπηρεσία Λογοκρισίας του Υπουργείου Προεδρίας το 1967. Λόγω της αυστηρής λογοκρισίας που ασκούσε στις εφημερίδες, του δόθηκε το παρατσούκλι «Ομέρ Βρυώνης».

Τα λογοκριτικά μέτρα στην περίπτωση του Τύπου στόχευαν στην απαγόρευση δημοσιευμάτων που έθιγαν τα μέλη της βασιλικής οικογένειας και της κυβέρνησης, τις ένοπλες δυνάμεις, καθώς και τον τρόπο λειτουργίας του κρατικού μηχανισμού. Η απαγόρευση αφορούσε επίσης δημοσιεύματα που θα μπορούσαν να «αναμοχλεύσουν τα πολιτικά πάθη»²⁷, την αναδημοσίευση ανακοινώσεων αριστερού περιεχομένου, δημοσιεύσεις που ασκούσαν κριτική στο κυβερνητικό έργο, αντιαμερικανικές αναφορές, ειδήσεις που σκιαγραφούσαν θετικά τη ζωή στις κομμουνιστικές χώρες ή ακόμα και τη χρήση της δημοτικής γλώσσας (Γκλαβίνας, 2018, σ. 160). Η προληπτική λογοκρισία στον Τύπο καταργήθηκε με το Νομοθετικό Διάταγμα 346 «Περί Τύπου» του 1969²⁸, διατηρώντας τις σχετικές απαγορεύσεις και επιβάλλοντας αυστηρές ποινές (Τσίχλα, 2019, σ. 131).

Η λογοκρισία επί Χούντας στόχευε στην αντιμετώπιση και καταστολή της κομμουνιστικής προπαγάνδας και όσων την προωθούσαν, καθώς και στην προάσπιση των κύριων αρχών της «επανάστασης», δηλαδή του γνωστού τρίπτυχου «πατρίς-θρησκεία-οικογένεια». Σύμφωνα με τη ρητορική του καθεστώτος, κάθε είδους απαγόρευση παρουσιαζόταν ως αναγκαίο μέτρο για την προστασία του κοινωνικού συνόλου. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, επιβλήθηκε ένας καθολικός αποκλεισμός πρόσβασης του ελληνικού λαού σε αριστερά, άσεμνα ή αντίθετα προς την κυρίαρχη ιδεολογία αναγνώσματα, τραγούδια και ταινίες, είτε μέσω της απευθείας απαγόρευσής τους είτε αφαιρώντας τα αποσπάσματα που θεωρούνταν επιλήψιμα (Γκλαβίνας, 2018, σ. 161). Ενδεικτικό της αυστηρής λογοκρισίας που επικρατούσε αποτελεί η έκδοση καταλόγου 667 απαγορευμένων βιβλίων, εφημερίδων και περιοδικών με κομμουνιστικό,

²⁷ Ο όρος «αναμόχλευση των πολιτικών παθών» έχει τις ρίζες του στην προεμφυλιακή περίοδο της πολιτικής κρίσης που ακολούθησε τη Συμφωνία της Βάρκιζας και, συγκεκριμένα, στον Αναγκαστικό Νόμο 942/1946 «Περί Κατευνασμού των Πολιτικών Παθών». Η χρήση του όρου συνέβαλε στην οριοθέτηση του πολιτικού λόγου αναφορικά με το παρελθόν κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, γιατί λειτουργήσε αφενός ως «γραμμή άμυνας» απέναντι σε επίμαχα τραυματικά γεγονότα, με βασικότερα τον Εθνικό Διχασμό, την περίοδο του Μεσοπολέμου, την Κατοχή και την Αντίσταση, αλλά και τον Εμφύλιο, και αφετέρου ως λογοκριτικό εργαλείο της εκάστοτε κυβερνητικής εξουσίας, με την αναφορά της χρήσης του σε πεδία πέραν της πολιτικής επικοινωνίας, όπως για παράδειγμα στις εικαστικές τέχνες, να αποτελεί ένδειξη της ένταξής του στον κρατικό λογοκριτικό μηχανισμό και γενικότερα των διωκτικών μέσων που διαμόρφωσαν το ασφυκτικό μετεμφυλιακό περιβάλλον εναντίον της Αριστεράς (Αυγερίδης, Κούκη, & Φυτίλη, 2020, σσ. 77-92).

²⁸ Το Ν.Δ. 346/1969 «Περί Τύπου» παρόλο που κήρυξε τον Τύπο ελεύθερο, περιελάμβανε μια σειρά απαγορεύσεων δημοσιευμάτων που ουσιαστικά μετέθεταν το ρόλο του λογοκριτή στους εκδότες και τους αρχισυντάκτες των εφημερίδων, οι οποίοι λειτουργούσαν υπό την απειλή της εφαρμογής κατασταλτικών, αυτή τη φορά, μέτρων λογοκρισίας (Βασίλειο της Ελλάδος, ΦΕΚ Α' 232/15.11.1969· Γκλαβίνας, 2018, σ. 160).

φιλοκομμουνιστικό και επικίνδυνο για το ήθος των νέων περιεχόμενο, που εκδόθηκε έπειτα από διαταγή του ΓΕΣ²⁹ (Γκλαβίνας, 2018, σ. 159).

Οτιδήποτε ασύμβατο με το είδος μαζικής κουλτούρας που προσπαθούσε να διαμορφώσει το καθεστώς, καθώς και ό,τι κρινόταν από τους ιθύνοντες ως αντικοινωνικό, αναρχικό ή ανατρεπτικό λογοκρινόταν συστηματικά³⁰. Στην κατηγορία των ανατρεπτικών καλλιτεχνών ανήκε, φυσικά, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο οποίος υπήρξε εξ αρχής κόκκινο πανί για το καθεστώς, και τα τραγούδια του οποίου απαγορευόταν να τραγουδιούνται, να μεταδίδονται και να αναπαράγονται³¹. Επιπλέον, έργα που ασκούσαν κριτική στις δομές του αστικού κοινωνικού καθεστώτος, έκαναν αναφορές σε συλλογικά και ατομικά δικαιώματα, αλλά και στη ζοφερή κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η χώρα, θεωρούνταν απορριπτέα από τη δημόσια σφαίρα και απαγορεύονταν (Γκλαβίνας, 2018, σ. 164).

Η λογοκρισία λειτουργούσε παράλληλα μέσα σε ένα πατερναλιστικό πλαίσιο, προσδιορίζοντας τις επιτρεπόμενες ιδεολογίες, τις κοινωνικές παραδόσεις και τα αισθητικά κριτήρια που θα υιοθετούνταν από την κοινωνία. Οτιδήποτε διαστρέβλωνε την υγιή αντίληψη περί τέχνης³², όπως αυτή οριζόταν από το χουντικό καθεστώς, απαγορευόταν (Γκλαβίνας, 2018, σ. 161).

Το «ψαλίδι» της λογοκρισίας έπληξε και τον κινηματογράφο, διεθνή και εγχώριο. Γνωστές ταινίες που υπέστησαν περικοπές φράσεων για αναφορές στη δημοκρατία ή την ελευθερία είναι ο *Spartacus* (1960) του Stanley Kubrick, *Οι θαλασσιές οι χάντρες* (1967) σε σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη κ.ά.. Στην περίπτωση όμως του κινηματογράφου τα μέτρα απαγόρευσης επεκτάθηκαν, με τις επιτροπές ελέγχου να απαγορεύουν ταινίες που πρόβαλαν εικόνες μιζέριας και δυστυχίας της ελληνικής κοινωνίας, με το σκεπτικό ότι έπλητταν τον τουρισμό της χώρας και την προπαγάνδα περί ευημερίας που προωθούσαν

²⁹ Μεταξύ των απαγορεύσεων συναντούσε κανείς ποίηση των Σεφέρη και Ρίτσου, τα *Ματωμένα χώματα* της Διδώς Σωτηρίου, τις εφημερίδες *Αυγή* και *Δημοκρατική Αλλαγή* κ.λπ. (Γκλαβίνας, 2018, σσ. 161-164).

³⁰ Στην κατηγορία των τραγουδιών που λογοκρίθηκαν ως ανατρεπτικά συναντάμε, μεταξύ άλλων, το *Ζεϊμπέκικο* σε στίχους και μουσική του Διονύση Σαββόπουλου, τον *Μέρμηγκα* του Μάνου Λοΐζου κ.λπ. (Γκλαβίνας, 2018, σ. 164).

³¹ Για την απαγόρευση μετάδοσης και ακρόασης της μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη εκδόθηκε το Ειδικό Διάταγμα 13/1-6-1967 από τον αρχηγό του Στρατού Οδυσσέα Αγγελή, γνωστό ως «Διάταγμα Αγγελή» (Τσίτλα, 2019, σ. 134).

³² Γνωστό παράδειγμα λογοκρισίας με βάση τα αισθητικά κριτήρια είναι τα *Ζαβακατρανέμια* σε στίχους και μουσική του συνθέτη Γιάννη Μαρκόπουλου, που απαγορεύτηκε λόγω των άγνωστων λέξεων που περιείχε, ενώ το *Τραγούδι* του Διονύση Σαββόπουλου είχε την ίδια μοίρα, καθώς θεωρήθηκε αντίθετο προς στο ευρύτερο καλλιτεχνικό αίσθημα λόγω των ανόητων λέξεων και νοημάτων του (Γκλαβίνας, 2018, σ. 167).

οι δικτάτορες. Σε αυτό το πλαίσιο, ταινίες όπως *Ο κλέφτης*(1965) σε σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη και *Μαγική πόλις*(1954) σε σκηνοθεσία Νίκου Κούνδουρου κρίθηκαν ακατάλληλες για να κυκλοφορήσουν στο εξωτερικό. Παράλληλα, η κοινωνική ευπρέπεια προστατευόταν με την περικοπή σκηνών σε κέντρα διασκέδασης, όπως το σπάσιμο πιάτων και άλλες συναφείς συμπεριφορές, ενώ ιδιαίτερης προστασίας φαίνεται πως κατά την κρίση του καθεστώτος έχρηζε η νεολαία, καθώς υπήρχε ο κίνδυνος να διαφθαρεί, κυρίως μέσω των νέων τρόπων διασκέδασης που προέρχονταν από την «παρηκμασμένη» Δύση. Το καθεστώς είχε αναλάβει τον ρόλο του προστάτη, με τις επιτροπές λογοκρισίας να απαγορεύουν οτιδήποτε θα μπορούσε να προκαλέσει αντικοινωνικές εκδηλώσεις από τη νεολαία, όπως η προβολή του ντοκιμαντέρ *Woodstock*(1970) του Michael Wadleigh. Στο πρότυπο της ελληνοχριστιανικής κοινωνίας που προσπαθούσε να κατασκευάσει το καθεστώς, η ηθική και η σεμνότητα έπαιζαν βασικό ρόλο, οπότε σκηνές με γυμνό αλλά και υπονοούμενα σεξουαλικής φύσεως δεν είχαν χώρο σε ταινίες και θεατρικά έργα και συνεπώς απαγορεύτηκαν. Απαγορευμένες ήταν και οι αντιαμερικανικές αιχμές, προς διαφύλαξη των καλών σχέσεων του καθεστώτος με τις ΗΠΑ, καθώς και όλες οι αναφορές εναντίον εφοπλιστών και εργοστασιαρχών, που θα διατάρασσαν το καλό κλίμα συνεργασίας και αλληλοϋποστήριξης που είχε δημιουργηθεί μεταξύ των δύο μερών (Γκλαβίνας, 2018, σσ. 164-168).

Τέλος, είναι σημαντικό να επισημανθεί πως, παρόλο που το πλαίσιο προληπτικής λογοκρισίας ήταν εξ αρχής ασφυκτικό και νομοθετημένο τόσο για τον Τύπο, όσο και για τον κινηματογράφο, το θέατρο και τη μουσική, δεν ίσχυε το ίδιο για τα εικαστικά, στα οποία η λογοκρισία ήταν ως επί το πλείστον άτυπη, και οι απαγορεύσεις ενδεχομένως να επιβάλλονταν απλά για να υπενθυμίζουν τη διαρκή παρουσία και επίβλεψη του καθεστώτος σε κάθε πτυχή της πνευματικής ζωής της χώρας.

3.2. Εικαστικές Τέχνες επί Δικτατορίας: Λογοκρισία και Έλεγχος

Στην περίπτωση των εικαστικών τεχνών, οι απαγορεύσεις ανέδειξαν μια σειρά παραμέτρων που καθόριζαν τόσο το περιεχόμενο και τη μορφή της λογοκρισίας όσο και την έκβαση κάθε περιστατικού, δίνοντας ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στο πλαίσιο δημιουργίας και τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν. Επιπλέον, το

πλαίσιο έκθεσης και συνεπώς ο βαθμός πρόσβασης και πρόσληψης του έργου από το κοινό, προμήνυαν κατά κάποιον τρόπο την τύχη του, κι αυτό γιατί οι εικαστικές τέχνες, στο βαθμό που περιορίζονταν στο χώρο, «ενοχλούσαν» πολύ λιγότερο από τα υπόλοιπα είδη τέχνης (Πετσίνη, 2018, σσ. 102-105).

Η θεματολογία των απαγορεύσεων αφορούσε κυρίως έργα με αντικαθεστωτικά χαρακτηριστικά ή προερχόμενα από καλλιτέχνες με ιδεολογικές απόψεις που ενοχλούσαν, μεταξύ αυτών και η εικαστικός Μαρία Καραβέλα, τα απαγορευμένα έργα της οποίας θα μελετήσουμε εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο, αλλά και δημιουργίες που προσέβαλαν τα χρηστά ήθη. Λογοκρισία με κριτήριο τεχνοτροπικά ή ποιοτικά χαρακτηριστικά συνυπήρχε συνήθως με κάποια από τις προαναφερθείσες κατηγορίες. Στην πράξη γινόταν καταστροφή των έργων, απομάκρυνσή τους ή μερική κάλυψη αυτών (Πετσίνη, 2018, σ. 105). Με εξαίρεση, λοιπόν, τις δημιουργίες με τολμηρά πολιτικά μηνύματα που εκλαμβάνονταν ως μορφή αντίστασης και διαμαρτυρίας, στην πλειοψηφία τους τα έργα δεν συνέθεσαν ενιαίο εικαστικό λόγο εναντίον του καθεστώτος, αλλά εντάχθηκαν σε μια συνολικότερη προσπάθεια αμφισβήτησης της σύγχρονης πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας, σε τοπικό και διεθνές επίπεδο (Μπαλαμπανίδης, 2021, σ. 23).

Στην πραγματικότητα, όμως, η Χούντα δεν έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για τις εικαστικές τέχνες, κι αυτό σχετίζεται με το γεγονός ότι η κυριαρχία της στηρίχθηκε σε πεπερασμένες ιδεολογικές βάσεις, ενώ παράλληλα δεν συγχρονιζόταν με την κοινωνική πραγματικότητα, χάνοντας έτσι την ευκαιρία προσεταιρισμού σημαντικών τμημάτων του πληθυσμού. Επιπλέον, προβληματική υπήρξε και η οργανωτική δομή του καθεστώτος, το οποίο, αν και χρησιμοποίησε εθνικιστική ρητορική, δεν λειτουργούσε ως εθνοσοσιαλιστικό κόμμα και συνεπώς δεν βασίστηκε στην κινητοποίηση των μαζών, αλλά στην στρατιωτική επιβολή. Τα μεγάλα κοινωνικά και πολιτισμικά κενά, σε συνδυασμό με την έλλειψη ιδεολογικού πλαισίου, κατέστησαν αδύνατη τη συγκρότηση θεσμικών κρατικών μηχανισμών που θα επέτρεπαν μια βαθύτερη, ολοκληρωτική κυριαρχία (Μπαλαμπανίδης, 2021, σσ. 18-19).

Επιπλέον, στην Ελλάδα δεν υπήρχε Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Οι φορείς έκθεσης των εικαστικών τεχνών στηρίχθηκαν σε ένα θεσμικό πλαίσιο που δημιουργήθηκε εκτός των κρατικών δομών. Σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη και προβολή των εικαστικών έπαιξε η ιδιωτική πρωτοβουλία, με τα ξένα ινστιτούτα, όπως το Γαλλικό Ινστιτούτο και το Ινστιτούτο Γκαίτε, να δίνουν βήμα σε πρωτοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες μέσω ατομικών

ή ομαδικών εκθέσεων, ενώ και οι αίθουσες τέχνης, μεταξύ αυτών η Άστορ, ο Δεσμός, η γκαλερί Ζουμπουλάκη, ο Ζυγός, η Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον κ.ά., προωθούσαν την ελληνική και ξένη πρωτοπορία μέσω παρουσιάσεων σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών (Γερογιάννη, 2017, σσ. 197-198). Η ανάμειξη ιδιωτών στους μηχανισμούς διανομής και διαχείρισης έργων απέτρεπε την εκ των προτέρων παρέμβαση του κεντρικού γραφειοκρατικού μηχανισμού στη διαδικασία διακίνησης των καλλιτεχνικών προϊόντων, ενώ το γεγονός ότι οι εικαστικές τέχνες στερούνταν οποιουδήποτε θεσμικού και νομικού πλαισίου καθιστούσε τον προληπτικό έλεγχο των εκθέσεων σχεδόν ανέφικτο, αναγκάζοντας τις κρατικές αρχές να καταφεύγουν σε εκ των υστέρων, αυθαίρετες κατασταλτικές παρεμβάσεις (Μάκκας, 2023, σ. 75). Ταυτόχρονα, η αδυναμία κατανόησης των σύγχρονων καλλιτεχνικών τάσεων, αλλά και η δυσκολία αποκωδικοποίησης συμβολισμών και νοημάτων, δυσχέραιναν περισσότερο το έργο των ελεγκτικών οργάνων. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι οι εικαστικές τέχνες ήταν λιγότερο μαζικές από τον κινηματογράφο ή το τραγούδι και είχαν παραδοσιακά περιορισμένο κοινό, με αποτέλεσμα να μην θεωρούνται άμεση απειλή για το καθεστώς (Πετσίνη, 2018, σσ. 103-104). Οι παραπάνω λόγοι, σε συνδυασμό με την άσκηση άτυπης λογοκρισίας στα εικαστικά, συνιστούν ένα παράδοξο αναφορικά με την κρατική παρεμβατικότητα, αφού παρά τα αυστηρά μέτρα λογοκρισίας που επιβάλλονταν γενικότερα στις τέχνες, οι εικαστικές εκθέσεις κατάφερναν τελικά να αρθρώσουν κριτικό λόγο απέναντι στο καθεστώς, συχνά με υπαινικτικό ή αλληγορικό τρόπο, με τις παρεμβάσεις και τις απαγορεύσεις να είναι λιγότερες απ' ό,τι θα περίμενε κανείς (Μάκκας, 2023, σ. 76). Σημαντικός, επίσης, υπήρξε ο ρόλος που κατείχαν οι τεχνοκριτικοί της εποχής στην προώθηση της ελληνικής τέχνης, που πέραν της καταγραφής και ανάλυσης των τάσεων, συχνά επιμελούνταν και τις παρουσιάσεις των έργων (Γερογιάννη, 2017, σ. 209).

Οι συνταγματάρχες, όμως, αναγνώριζαν τη δυναμική και τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της τέχνης και η προσπάθεια εργαλειοποίησής της προς όφελος της χουντικής προπαγάνδας ήταν φυσικό επόμενο (Λοχαΐτη, 2010, σ. 25). Φυσικά, οτιδήποτε προωθούσε το κράτος ελεγχόταν αυστηρά. Οι Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις, οι εθνικές συμμετοχές και η δημόσια γλυπτική αποτελούσαν τον βασικό τρόπο και τόπο ελέγχου κάθε νέας δημιουργίας (Μάκκας, 2023, σ. 76). Το καθεστώς μερίμνησε ιδιαίτερα για τη δημόσια τέχνη και συγκεκριμένα τη δημόσια γλυπτική, καθώς διαχρονικά είναι συνδεδεμένη με την πολιτική ιδεολογία. Στην προκειμένη περίπτωση, η γλυπτική

λειτουργήσε ως εργαλείο προπαγάνδας, που αφαιρούσε από τους καλλιτέχνες το δικαίωμα στην ελεύθερη έκφραση. Επιπλέον, η αρμοδιότητα για την τοποθέτηση γλυπτών στους δημόσιους χώρους ανατέθηκε στο Υπουργείο Εσωτερικών, ώστε να ασκείται έλεγχος τόσο κεντρικά όσο και περιφερειακά. Μάλιστα, το 1973 ορίστηκαν με νομοθετικές τροποποιήσεις το ύφος και η μορφή των δημοσίων έργων, τα οποία θα έπρεπε υποχρεωτικά να είναι έργα ιστορικής μνήμης, όπως ηρώα, προτομές κ.λπ. Συνεπώς τα δημόσια γλυπτά μετατράπηκαν σε πολιτικά στρατευμένο καλλιτεχνικό προϊόν και επικοινωνιακό εργαλείο στην υπηρεσία του καθεστώτος (Μάκκας, 2023, σσ. 89-93).

Ακόμα μια προσπάθεια ελέγχου του καλλιτεχνικού χώρου αποτέλεσε η διοργάνωση των Εθνικών Βραβείων Λογοτεχνίας, Θεατρικής Τέχνης και Εικαστικών Τεχνών το 1972. Η απονομή των βραβείων συνοδευόταν από χρηματικά έπαθλα που χρησιμοποιήθηκαν ως δέλεαρ ώστε να αποσπάσουν τη συναίνεση και την εμπιστοσύνη της εικαστικής κοινότητας. Το πρώτο βραβείο απέσπασαν οι Χρήστος Καπράλος, Αλέκος Κοντόπουλος, Νίκος Περαντινός και Γιάννης Σπυρόπουλος, στη δεύτερη θέση βρέθηκαν οι Κλέαρχος Λουκόπουλος, Κώστας Μαλάμος και Γιάννης Παπαδάκης, ενώ την τρίτη θέση κατέκτησαν οι Πάνος Βαλσαμάκης και Γεώργιος Δέρπαπας. Τελικώς, οι Αλέκος Κοντόπουλος και Κλέαρχος Λουκόπουλος αρνήθηκαν τη βράβευση, στάση η οποία ερμηνεύτηκε ως εκδήλωση σεβασμού απέναντι στο έργο των υπολοίπων συναδέλφων, αλλά και ως θέση αντίθετη προς τον θεσμό των βραβείων (Μοσχονάς, 2021, σσ. 65-76).

3.3. Τα Όρια της Ελευθερίας του Λόγου στη Μεταδικτατορική Ελλάδα

Η πτώση της Χούντας και η αποκατάσταση της Δημοκρατίας εγκαινίασαν ένα νέο κεφάλαιο στη σύγχρονη ελληνική ιστορία. Η μετάβαση από τη δικτατορία στη Μεταπολίτευση, αν και έμοιαζε «ανώδυνη» και χρονικά άμεση, δεν συνεπαγόταν μια συνολική ρήξη με το παρελθόν (Μάκκας, 2023, σ. 120). Παρότι η κυβέρνηση Καραμανλή νομιμοποίησε το ΚΚΕ με την κατάργηση του Α.Ν. 509/1947, η ήττα της Αριστεράς στον Εμφύλιο επέτρεψε στο αστικό κράτος να υποστηρίξει πως η Αριστερά δεν εντάσσεται στην εσωτερική ενότητα του έθνους. Η Δεξιά μετέτρεπε τις μνήμες του εμφυλίου σε κρατική ιδεολογία μέσω της κυριαρχίας της «εθνικοφροσύνης», με τον

αντικομμουνισμό να αποτελεί δομικό στοιχείο της ιδεολογίας της³³. Η «αναμόχλευση πολιτικών παθών³⁴» αποτέλεσε βασικό επιχείρημα της Δεξιάς για την απόρριψη της αναγνώρισης της Εθνικής Αντίστασης και τον επαναπατρισμό των πολιτικών προσφύγων, καθώς θεωρούσε πως, σε αντίθετη περίπτωση, τα πάθη του Εμφυλίου θα επανέρχονταν στο προσκήνιο, απομακρύνοντας έτσι τη χώρα από την πολυπόθητη «εθνική συμφιλίωση» (Αυγερίδης, Κούκη, & Φυτιλή, 2020, σσ. 86-92).

Η «αναμόχλευση πολιτικών παθών», λοιπόν, υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα επίδικα της μεταπολιτευτικής περιόδου και βασική αιτία εκδήλωσης λογοκριτικών περιστατικών. Η προσπάθεια, μάλιστα, «κατευνασμού» συνοδεύτηκε από την αναβίωση του Αναγκαστικού Νόμου 942 του 1946, που λειτούργησε ως κύριο εργαλείο άσκησης πολιτικής λογοκρισίας από το 1974 έως το 1981, με απαγορεύσεις προβολής ταινιών και μετάδοσης τραγουδιών, διακοπή θεατρικών παραστάσεων, διώξεις συγγραφέων και εκδοτών, απαγορεύσεις φεστιβαλικών εκδηλώσεων της αντιπολίτευσης κ.λπ., αλλά και παρεμβάσεις της αστυνομίας όταν τα μέτρα αγνοούνταν. Η περιφρούρηση του δημόσιου πολιτικού λόγου λειτούργησε εκ νέου ως μέθοδος αποσιώπησης, στοχεύοντας κυρίως στον αποκλεισμό της αριστερής οπτικής για τον Εμφύλιο Πόλεμο. Η πρακτική αυτή αποδείχθηκε περίπλοκη στην εφαρμογή της: αφενός γιατί η κυβέρνηση επιθυμούσε μετά την πτώση της Χούντας ένα νέο ξεκίνημα με σταθερές δημοκρατικές βάσεις, απαλλαγμένο από κατάλοιπα του παρελθόντος, και με κεντρική ιδέα την «εθνική συμφιλίωση» ως βασική προϋπόθεση της ανασύνταξης της χώρας σε πολιτικό, ιδεολογικό και κοινωνικό επίπεδο, και αφετέρου γιατί η αριστερή αντιπολίτευση κατήγγειλε τη λογική της λήθης και εναντιωνόταν στους εκβιαστικούς και υποκριτικούς όρους συμφιλίωσης που έθετε η κυβερνητική παράταξη. Η Αριστερά θεωρούσε τις διακηρύξεις αυτές προσχηματικές, καθώς η ρητορική της ενότητας συνδυαζόταν με τη διατήρηση των

³³ Η αντιστασιακή δράση του ΕΑΜ αναγνωρίστηκε τελικά από την κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ, επί πρωθυπουργίας Ανδρέα Παπανδρέου, με την ψήφιση του Νόμου 1285/1982 «για την Αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης του Ελληνικού Λαού Εναντίον των Στρατευμάτων Κατοχής 1941-1944», όπου αναγνωρίστηκε η αντίσταση όλων των οργανώσεων και η ενσωμάτωσή τους στην εθνική ιστορία. Η ψήφιση του νόμου προκάλεσε την έντονη αντίδραση της Νέας Δημοκρατίας, η οποία αποχώρησε τελικώς από τη Βουλή (Αυγερίδης, Κούκη, & Φυτιλή, 2020, σσ. 86-92· Ελληνική Δημοκρατία, ΦΕΚ Α' 115/20.09.1982).

³⁴ Ο όρος «αναμόχλευση των πολιτικών παθών», όπως επισημάνθηκε, χρησιμοποιήθηκε συστηματικά ως εργαλείο ελέγχου της δημόσιας δραστηριότητας των πολιτών και της πολιτικής έκφρασης, αλλά και ως ισχυρό ρητορικό όπλο πολιτικής αντιπαράθεσης εντός και εκτός κοινοβουλίου, τόσο στη διάρκεια της μετεμφυλιακής περιόδου όσο και στα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Μάλιστα, κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο, όπου με κανέναν τρόπο δεν έπρεπε να επισκιαστεί η συζήτηση περί επίτευξης της «εθνικής συμφιλίωσης» μέσω της επιβολής μίας μόνο ιστορικής εκδοχής, η «αναμόχλευση πολιτικών παθών» λειτούργησε πολλές φορές ως κύρια αιτία φίμωσης των καλλιτεχνών (Πετσίνη, 2020, σσ. 93-114).

παλιών μηχανισμών ελέγχου. Βέβαια, σε αρκετές περιπτώσεις οι απαγορεύσεις τελικώς ανακαλέστηκαν, καθώς η Νέα Δημοκρατία επεδίωκε να αποτρέψει την ταύτιση των πολιτικών που ακολουθούσε με τη συνέχεια του μετεμφυλιακού «κράτους της Δεξιάς» (Πετσίνη, 2021, σσ. 699-700). Το τρίπτυχο της λογοκρισίας μεταπολιτευτικά συμπληρώνεται με απαγορεύσεις για θρησκευτικά ζητήματα και για προσβολή του δημόσιου ήθους (Κορνέτης, 2018, σσ. 185-190).

Κεφάλαιο 4^ο: Performance Art: Η Δημιουργία μιας Διεθνούς Τέχνης

4.1. Το Ιστορικό-κοινωνικό Πλαίσιο Ανάδειξης της Performance

Στην Ελλάδα, η εισαγωγή σύγχρονων δυτικών τάσεων, όπως η αφαίρεση, από Έλληνες δημιουργούς της διασποράς κατά τη δεκαετία του '50, πυροδότησε μια έντονη πόλωση ανάμεσα στην παραδοσιακή ελληνικότητα και τον ξενόφερτο ευρωπαϊσμό (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σσ. 70-71). Αυτή η ιδεολογική αντιπαράθεση αποτυπώθηκε έντονα στο καλλιτεχνικό πεδίο, όπου η αφαίρεση, έχοντας πλέον εδραιωθεί, μετατράπηκε στο κυρίαρχο καλλιτεχνικό κατεστημένο των αρχών του '60 (Γερογιάννη, 2017, σ. 151).

Παράλληλα, στη Δύση η θεσμική και κοινωνική κριτική άρχισε να αναπτύσσεται ήδη από τις αρχές του '60, με το καλλιτεχνικό πεδίο να εισέρχεται σε τροχιά ριζικού ιδεολογικού και πολιτισμικού μετασχηματισμού. Οι θεωρητικές αναζητήσεις γύρω από την τέχνη γρήγορα συνδέθηκαν με τον πολιτικό ακτιβισμό των τελών του '60, μετατρέποντας την τέχνη σε πεδίο αντιπαράθεσης, αμφισβητώντας ολόκληρο το κύκλωμα παραγωγής, έκθεσης και πρόσληψης των καλλιτεχνικών έργων (Μάκκας, 2023, σ. 95). Γεγονότα βαρύνουσας σημασίας, όπως ο Πόλεμος του Βιετνάμ³⁵, η δολοφονία του Μάρτιν Λούθερ Κινγκ και η επακόλουθη εξέγερση των Αφροαμερικανών, η Άνοιξη της Πράγας³⁶ και ο Γαλλικός Μάης³⁷, καθώς και η εξάπλωση της επιρροής των «χίπις» και του φεμινιστικού κινήματος, ο έντονος καταναλωτισμός και η κυριαρχία της μαζικής κουλτούρας (Αδαμοπούλου, 2000, σσ. 15-16), οδήγησαν στη δημιουργία μιας νέας γενιάς ανθρώπων η οποία αμφισβήτησε την ιδεολογία της κυρίαρχης αστικής τάξης και επεδίωξε την ανατροπή της, τάχθηκε κατά των πολέμων και υπέρ των μειονοτήτων, ενώ προώθησε τις συλλογικές και ατομικές ελευθερίες, με τελικό αίτημα έναν καλύτερο κόσμο. Αυτή η

³⁵ Ο Πόλεμος του Βιετνάμ (1955-1975) αφορά τη σύγκρουση μεταξύ Βόρειου και Νότιου Βιετνάμ και την επακόλουθη εμπλοκή των ΗΠΑ, γεγονός που προκάλεσε βαθύ κοινωνικό διχασμό μέσω της υποχρεωτικής επιστράτευσης και της τηλεοπτικής προβολής των ωμοτήτων (Σωτηροπούλου, 2022).

³⁶ Ως Άνοιξη της Πράγας χαρακτηρίζεται η προσπάθεια του γενικού γραμματέα του Κομμουνιστικού Κόμματος Τσεχοσλοβακίας Αλεξάντερ Ντούμπτσεκ για φιλελευθεροποίηση και εκδημοκρατισμό του καθεστώτος της χώρας, η οποία καταπνίγηκε το 1968 από την εισβολή στρατευμάτων του Συμφώνου της Βαρσοβίας (Σοβιετική Ένωση, Αν. Γερμανία, Πολωνία, Ουγγαρία, Βουλγαρία), που χαρακτήρισαν την προσπάθεια αυτή «αντεπανástαση», με στόχο την αποδυνάμωση του καθεστώτος (Χατζηδάκη, 2021).

³⁷ Ως Γαλλικός Μάης ή Μάης του '68 αναφέρεται η περίοδος των έντονων πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών οι οποίες ξέσπασαν στη Γαλλία, που εκδηλώθηκαν αρχικά ως φοιτητικές πορείες διαμαρτυρίας και εξελίχθηκαν στη μεγαλύτερη απεργιακή κινητοποίηση που γνώρισε ποτέ η χώρα (Κυνηγοπούλου, 2021).

κατηγορία ανθρώπων, που δρούσε ως αυτόνομο και ανεξάρτητο κοινωνικό στρώμα, αποτέλεσε το μέσο μιας πολιτιστικής επανάστασης, της οποίας τα αιτήματα και οι επιδιώξεις έλαβαν σταδιακά τη μορφή μαζικών κινημάτων διαμαρτυρίας, πυροδοτώντας πληθώρα απεργιακών κινητοποιήσεων σε Ευρώπη και Αμερική (Αναστασίου, 2024, σσ. 7-8)

Μέσα στο κλίμα της παγκόσμιας αναταραχής, του υπερκαταναλωτισμού, της κυριαρχίας των ΜΜΕ, της μόδας και της διαφήμισης, οι δημιουργοί επαναπροσδιόρισαν ριζικά τη σχέση τους με την τέχνη και το κοινό (Αναστασίου, 2024, σσ. 6-7). Η συνειδητή απομάκρυνση των καλλιτεχνών από τους παραδοσιακούς εκθεσιακούς χώρους αποσκοπούσε στην αμφισβήτηση των μουσείων και των γκαλερί, καθώς και των μηχανισμών διακίνησης που αυτοί οι θεσμοί προωθούσαν. Παράλληλα, οι νόμοι της αγοράς δεν γίνονταν πλέον αποδεκτοί, καθώς μετέτρεπαν τα έργα τέχνης σε καταναλωτικά προϊόντα (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σσ. 48-49). Η απόρριψη της εμπορευματοποίησης οδήγησε στην αμφισβήτηση της υλικότητας και της μονιμότητας των έργων, προκρίνοντας εφήμερες καλλιτεχνικές πρακτικές. Σταδιακά, η κατάργηση των καλλιτεχνικών ορίων επέφερε την υπέρβαση του τελάρου και του παραδοσιακού γλυπτού. Τα νέα έργα διεκδίκησαν τον δικό τους τόπο ύπαρξης και απλώθηκαν στο χώρο, ενσωματώνοντας την έννοια του χρόνου ως βασικό στοιχείο της δομής τους. Σκοπός των έργων ήταν η ενεργοποίηση όλων των αισθήσεων, μέσω απτικών, ακουστικών και άλλων στοιχείων, και η δημιουργία μιας εμπειρίας του θεατή αντίστοιχης με εκείνη της καθημερινότητας (Αδαμοπούλου, 2014, σ. 85). Μέσα από αυτές τις διεργασίες της δεκαετίας του '60 προέκυψαν η Pop Art, το κίνημα του Νεορεαλισμού, η Optical Art, το ρεύμα του Μινιμαλισμού κ.ο.κ. (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σσ. 34-35).

Ο Μινιμαλισμός και οι τάσεις απομάκρυνσής του από κάθε είδους περιττό υλικό, αλλά και η άρνηση αντιμετώπισης των έργων τέχνης ως αντικειμένων καταναλωτισμού, διαμόρφωσαν καθοριστικά το μεταγενέστερο καλλιτεχνικό τοπίο, καθώς ευνόησαν τη δημιουργία μιας μορφολογικά ελεύθερης και μη εμπορεύσιμης τέχνης, η οποία απεγκλωβίστηκε από τα παραδοσιακά πρότυπα διαχείρισης και έκθεσης. Από αυτή την ιδεολογική μεταστροφή αναδύθηκε τη δεκαετία του '60 η Εννοιολογική Τέχνη, ως ριζοσπαστική μάλλον συνέχεια του Μινιμαλισμού, η οποία προχώρησε στην πλήρη απούλοποίηση των έργων και επικεντρώθηκε στις ιδέες πίσω από τα αντικείμενα

(Παπαδοπούλου Α., 2025, σσ. 1-2). Εντός του πλαισίου ορισμού της Εννοιολογικής Τέχνης μπορούν να περιληφθούν οι επιτελεστικές πρακτικές (Performance Art), η τέχνη της Γης (Land Art), η τέχνη του σώματος (Body Art), οι εγκαταστάσεις (Installations) και τα περιβάλλοντα (Environments), τα συμβάντα (Happenings), οι δράσεις κ.ά. (Σταυρούλη, 2020, σσ. 37-38).

Μέσα από αυτές και άλλες παρόμοιες μορφές τέχνης, επιχειρήθηκε ένας επαναπροσδιορισμός της εικαστικής εμπειρίας, η οποία έπρεπε πλέον να γίνεται αντιληπτή ως βίωμα. Η εισαγωγή του εφήμερου στοιχείου άλλαξε ριζικά την υπόσταση των έργων, προσφέροντας αμεσότερη διάδραση μεταξύ δημιουργού και κοινού, γεγονός που υπονόμει τις παραδοσιακές ιδιότητες της καλλιτεχνικής πράξης. Η αρχική στάση των τεχνοκριτικών και του κοινού απέναντι στις νέες προτάσεις κυμαινόταν από την αμηχανία έως την απόρριψη, ενώ αναπόφευκτα ανέκυψαν ζητήματα ορολογίας και κατάταξης των τάσεων αυτών στα συμβατικά είδη τέχνης. Πλέον, το κέντρο βάρους μεταφέρθηκε από το αντικείμενο στα κοινωνικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα, εστιάζοντας τελικά στις κοινωνικές δομές εξουσίας. Διανοητές και φιλόσοφοι καταπιάστηκαν με τη μελέτη των σχέσεων μεταξύ τέχνης και κοινωνίας, βασιζόμενοι, μεταξύ άλλων, στις θεωρίες του δομισμού, της μαρξιστικής σκέψης και της φεμινιστικής θεωρίας. Αυτή η ιδεολογική σύγκλιση μετέτρεψε την παθητική θέαση του κοινού σε ενεργή συμμετοχή, προκρίνοντας τη συλλογική καλλιτεχνική έκφραση. Τη δεκαετία του '60 εμφανίστηκαν οι πρώτες εκδόσεις με θέμα τις εφήμερες δημιουργίες, ως ανάγκη διάσωσης έργων που δεν θα ήταν διαθέσιμα ή προσβάσιμα στο μέλλον, αλλά και στο πλαίσιο μιας γενικότερης διάθεσης καταγραφής της περιρρέουσας πολιτιστικής ατμόσφαιρας. Υιοθετήθηκαν, λοιπόν, από καλλιτέχνες και κριτικούς στάσεις που ευνόησαν την πολυσυλλεκτικότητα και τον εκλεκτισμό, αμφισβήτησαν τις γνώριμες καλλιτεχνικές μορφές και οδήγησαν στην κατάργηση παρωχημένων ιδεών και κανόνων (Αδαμοπούλου, 2014, σσ. 86-89).

Στην περίπτωση της Ελλάδας, η επιβολή της Δικτατορίας το 1967 ανέτρεψε τις υπάρχουσες αισθητικές ισορροπίες, καθώς η ανάγκη για πολιτική αντίσταση οδήγησε στη σταδιακή απομάκρυνση από την αφαίρεση και στην επιστροφή στην πραγματικότητα, όπως θα εξετάσουμε στη συνέχεια (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σσ. 71-73).

4.2. Συνοπτική Γενεαλογία της Performance

Για τον εντοπισμό των καταβολών της performance, η RoseLee Goldberg³⁸ ανατρέχει στις πρωτοπορίες των αρχών του 20^{ου} αιώνα, με σημείο εκκίνησης τις φουτουριστικές βραδιές που διοργάνωνε ο Filippo Tommaso Marinetti και οι ομοϊδεάτες του ήδη από το 1909 (Goldberg, 1979, σσ. 10-11). Μέσω θεατρικών παραστάσεων, ο Marinetti κατήγγειλε την προγονοπληξία, την προσήλωση στην παράδοση και την εμπορευματοποίηση της τέχνης, ενώ παράλληλα εξυμνούσε τον πατριωτικό μιλιταρισμό και τη χρησιμότητα του πολέμου, με σκοπό την αναστάτωση του κοινού (Γερογιάννη, 2017, σ. 38).

Τα ρεύματα του Κονστρουκτιβισμού και του Σουπρεματισμού που αναπτύχθηκαν στη Ρωσία απογείωσαν τις ιδέες των Φουτουριστών και με σκοπό τη δημιουργία μιας καθολικά λαϊκής τέχνης, μετέφεραν τις πρωτοποριακές επιτελεστικές δράσεις τους στο δρόμο, ώστε να συσπειρώσουν τις λαϊκές μάζες μέσω των λεγόμενων «μαζικών θεαμάτων» (Γερογιάννη, 2017, σσ. 47-48). Τα θεάματα αυτά βασιζόνταν στην ιδέα της κατάργησης των συνόρων μεταξύ τέχνης και ζωής και στη διαμόρφωση μιας τέχνης λειτουργικής, που δεν θα αναπαριστούσε αλλά θα πληροφορούσε (Αδαμοπούλου, 2000, σσ. 11-12).

Η επίδραση της ρωσικής πρωτοπορίας υπήρξε καθοριστική για την ανάπτυξη του γερμανικού Bauhaus, του οποίου οι παραστασιακοί πειραματισμοί αφορούσαν τη διερεύνηση των σχέσεων ανθρώπου και μηχανής, αποσκοπώντας στην απόδοση μιας μηχανιστικής αισθητικής. Μάλιστα τα κοστούμια σχεδιάζονταν με τέτοιο τρόπο, ώστε να μεταμορφώνουν τους χορευτές σε μηχανικά αντικείμενα (Γερογιάννη, 2017, σ. 45).

Ως πρόδρομος της performance καταγράφεται και το Dada, με τις αυτοσχέδιες βραδιές καμπαρέ να αποτελούν τον κεντρικό άξονα προσδιορισμού της αντιτέχνης (Γερογιάννη, 2017, σσ. 40-41). Ως απότοκο της πολεμικής φρικαλεότητας στον κόσμο, το Dada διακήρυττε συχνά μέσω προκλητικών δράσεων την αντίθεσή του προς το κοινωνικοπολιτικό και καλλιτεχνικό κατεστημένο. Σημαντική υπήρξε η συμβολή του Marcel Duchamp, ο οποίος με την εισαγωγή των *ready-mades* αναβάθμισε αντικείμενα καθημερινής χρήσης στην κατάσταση του έργου τέχνης, θέλοντας να δώσει έμφαση στην πνευματική και φιλοσοφική διάσταση της τέχνης και να υποβαθμίσει παράλληλα την

³⁸ Η RoseLee Goldberg είναι ιστορικός τέχνης, κριτικός και συγγραφέας με ειδίκευση στην performance art (Goldberg, 1979).

έννοια του “αριστουργήματος” στο επίπεδο των κοινών πραγμάτων (Αδαμοπούλου, 2000, σσ. 12-13).

Την ιδέα μας τέχνης που θα αποτελούσε μια συνολική εμπειρία πλησίασαν περισσότερο οι Σουρεαλιστές, μέσω της σύζευξης της τέχνης με τα υποσυνείδητα βιώματα και τα ονειρικά στοιχεία (Αδαμοπούλου, 2000, σ. 13).

Τέλος, οφείλουν να αναφερθούν οι σοκαριστικές αισθητικές τελετουργίες του Antonin Artaud στο Θέατρο της Σκληρότητας (Théâtre de la cruauté) και ο σκηνικός ρεαλισμός του Επικού Θεάτρου (Episches Theater) του Bertolt Brecht μεταξύ πολλών άλλων θεατρικών και χορευτικών πειραματισμών, καθώς συντέλεσαν στη μετέπειτα διαμόρφωση της performance, τόσο σε τεχνικό όσο και σε ιδεολογικό επίπεδο (Γερογιάννη, 2017, σσ. 50-54).

4.3. Προσπάθεια Ορισμού

Η Εννοιολογική Τέχνη εξέφρασε στον υπέρτατο βαθμό την ανάγκη για ανατροπή των παγιωμένων αντιλήψεων για την τέχνη και την καθημερινότητα. Η performance ανήκει στο ευρύτερο πεδίο της Εννοιολογικής Τέχνης, αν και μεταξύ τους εντοπίζονται αρκετές διαφοροποιήσεις. Η βασική, ωστόσο, διαφορά των δύο έγκειται στο γεγονός ότι η Εννοιολογική Τέχνη δίνει έμφαση στο αντιληπτικό στοιχείο της δημιουργίας, στην πρόσληψη και αντίληψη δηλαδή της ιδέας, ενώ η Performance Art επικεντρώνεται στην ψυχολογική και κοινωνική διάσταση των έργων, εκφράζοντας την ιδέα μέσω της δράσης του ανθρώπινου σώματος. Παρά τις επιμέρους διαφορές τους, και οι δύο μορφές τέχνης φαίνεται πως αποβάλλουν το αισθητικό στοιχείο τόσο από τη διαδικασία όσο και από το τελικό αποτέλεσμα. Η τέχνη της performance επικράτησε τη δεκαετία του '70, ως μετεξέλιξη των δράσεων, των συμβάντων (Happenings) και άλλων παρόμοιων τύπων επιτέλεσης, που χρησιμοποιήθηκαν σε μια προσπάθεια προσδιορισμού και οριοθέτησης της Εννοιολογικής Τέχνης (Σταυρούλη, 2020, σσ. 37-38).

Η εξπρεσιονιστική χειρονομιακή τέχνη του Jackson Pollock, με την οποία επιτίθεται με το χρώμα του στον καμβά, κατάφερε να μετατοπίσει το ενδιαφέρον του κοινού από το τελικό αποτέλεσμα, δηλαδή το αντικείμενο της τέχνης, στη διαδικασία παραγωγής του, και έλαβε

την ονομασία *action painting* (Γερογιάννη, 2017, σσ. 54-56). Επιπλέον, τα *18 Happenings in 6 Parts* του Allan Kaprow αποτέλεσαν το 1959 μία από τις πρώτες παρουσιάσεις happening και δεν επεδίωκαν τη μετάδοση κάποιου νοήματος, απλά συνέβησαν για να συμβούν (Γερογιάννη, 2017, σσ. 64-65). Οι δράσεις του Yves Klein με γυναικεία σώματα βαμμένα με το χαρακτηριστικό μπλε χρώμα, συμβόλιζαν τον απεγκλωβισμό του καλλιτέχνη από το στούντιο και παράλληλα την ένωση της καλλιτεχνικής διαδικασίας με την πραγματική ζωή (Γερογιάννη, 2017, σ. 69). Στην κατηγορία των επιτελεστικών συλλογικοτήτων ανήκει, επίσης, η ιαπωνική ομάδα *Γκουτάι* (Gutai Art Association), που ενδιαφέρθηκε για τη διαδικασία της φθοράς και κατάφερε να την ενσωματώσει στις επιτελεστικές δράσεις και τα εικαστικά περιβάλλοντα που δημιουργούσε, και το διεθνές κίνημα *Φλούξους* (Fluxus) με εκπροσώπους στις ΗΠΑ, την Ιαπωνία, αλλά και την Ευρώπη. Τα έργα του περιελάμβαναν performance, χορό, μουσική και λογοτεχνία ταυτόχρονα, και γίνονταν αντιληπτά περισσότερο ως μια μορφή παιχνιδιού. Τέλος, τα καλλιτεχνικά δρώμενα των Βιεννέζων Αξιονιστών³⁹ είχαν συνήθως τη μορφή τελετουργίας και αποσκοπούσαν στην πρόκληση σοκ, ώστε να υπενθυμίσουν στους θεατές τη βία που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη φύση (Γερογιάννη, 2017, σσ. 70-75).

Όπως αναφέρθηκε, κατά την περίοδο εμφάνισης των πρώιμων κινημάτων πρωτοπορίας, όπως ο Φουτουρισμός και το Dada, οι καλλιτέχνες ανέβηκαν στη σκηνή για την παρουσίαση παραστάσεων, ενώ από τις αρχές της δεκαετίας του '50, οι δημιουργοί άρχισαν να χρησιμοποιούν το σώμα τους ως κεντρικό εργαλείο κατά τη δημιουργική διαδικασία (Καρακώστα, 2024, σ. 32). Η τάση αυτή προς την επιτελεστικότητα κορυφώθηκε κατά τη δεκαετία του '60, καθώς η Εννοιολογική Τέχνη επιχειρούσε την πλήρη αποϋλοποίηση του καλλιτεχνικού αντικειμένου. Παράλληλα, σύμφωνα με τη θεωρία του Michael Fried, ο Μινιμαλισμός αποτέλεσε κομβική τομή για την ανάδειξη της σωματικότητας, επαναπροσδιορίζοντας ριζικά τη σχέση ανάμεσα στο καλλιτεχνικό αντικείμενο και τον αποδέκτη του. Στην «κυριολεκτική τέχνη», όπως αποκαλούσε ο τεχνοκριτικός τον Μινιμαλισμό, ο θεατής μετατρέποταν σε

³⁹ Ως Βιεννέζικος Αξιονισμός χαρακτηρίζεται μια εκ των πιο πρώιμων μορφών παραστατικής τέχνης που σχηματίστηκε για πρώτη φορά στη Βιέννη κατά το 1960. Η τέχνη αυτή αφορούσε την συνεργασία των βασικών μελών του κινήματος για την δημιουργία βίαιων παραστάσεων, θέλοντας έτσι να δηλώσουν την έντονη δυσαρέσκειά τους εναντίον της κοινωνίας της Αυστρίας, και να φέρουν στην επιφάνεια τα απωθημένα συναισθήματα των θεατών αναφορικά με την ναζιστική θηριωδία κατά της χώρας (Γερογιάννη, 2017, σσ. 73-75).

ένα αποστασιοποιημένο υποκείμενο με διαρκή επίγνωση της φυσικής και χωρικής του σχέσης με το αντικείμενο. Εξαιτίας αυτής της επίγνωσης, προέκυπτε η ανάγκη για σωματική κίνηση και πλοήγηση του θεατή στον πραγματικό χώρο και χρόνο, προσδίδοντας έτσι στο εικαστικό συμβάν μια εγγενή «θεατρικότητα». Κατά συνέπεια, ο Μινιμαλισμός λειτούργησε ως μια επιπλέον απαραίτητη γέφυρα προς την performance: μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους από την αυστηρή αυτονομία του έργου στην ίδια τη σωματική εμπειρία του θεατή, προετοίμασε το έδαφος για την ολοκληρωτική αντικατάσταση του υλικού αντικειμένου από το ζωντανό σώμα. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται μια αξιοσημείωτη ιστορική ειρωνεία, καθώς η κριτική του Fried, η οποία στόχευε στην προάσπιση της μοντερνιστικής καθαρότητας, κατέληξε να προσφέρει το πληρέστερο θεωρητικό οπλοστάσιο για τη νομιμοποίηση της μεταμοντέρνας στροφής. Αυτό που ο επικριτής του Μινιμαλισμού όρισε υποτιμητικά ως «θεατρικότητα», αναγνωρίστηκε από τους δημιουργούς της performance ως η απελευθερωτική δυναμική που θα έβγαζε την τέχνη από την απομόνωση του λευκού κύβου (Fried, 1998, σσ. 153-168).

Μια προσπάθεια ακριβούς ορισμού της Performance Art θα ήταν μάλλον ανεπιτυχής, καθώς, σύμφωνα με την RoseLee Goldberg, παρόλο που αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα βιωματικής εικαστικής τέχνης του 20^{ου} αιώνα, δεν επιδέχεται ορισμό, πέρα από τη διατύπωση ότι αποτελεί μια «ζωντανή τέχνη»⁴⁰ (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σσ. 15-16), η οποία αντλεί πλήθος αναφορών από διάφορα καλλιτεχνικά πεδία – θέατρο, κινηματογράφο, λογοτεχνία και ποίηση, μουσική κ.λπ. – και τις αναπτύσσει ελεύθερα σε οποιονδήποτε συνδυασμό. Συνιστά, έτσι, ένα πολυμορφικό μέσο με άπειρες μεταβλητές που δεν επιδέχεται ταξινόμηση (Goldberg, 1979, σ. 6).

Ως «ζωντανή τέχνη», η performance αντιπαραβάλλει το ζωντανό με το νεκρό σώμα: στην περίπτωση του νεκρού σώματος η παύση των ζωτικών λειτουργιών είναι μόνιμη, το σώμα δεν ενεργεί ούτε επενεργεί και συνεπώς δεν μεταβάλλεται. Αντιθέτως, το ζωντανό σώμα μεταβάλλεται καθ' όλη τη διάρκεια του ανθρώπινου βίου, φθάνοντας τελικά σε ένα μεταμορφωτικό σημείο. Ακριβώς εδώ εντοπίζεται και ο ζωντανός χαρακτήρας της performance, στο ότι στοχεύει δηλαδή σε μια τέχνη της υπέρβασης που

⁴⁰ Η φράση «ζωντανή τέχνη» αναφέρεται στις καλλιτεχνικές δράσεις που εκτελούνται ζωντανά από τους δημιουργούς, και συχνά συνδυάζουν χορό, μουσική και εικαστικά ή άλλου είδους στοιχεία στο πλαίσιο μιας βιωματικής διαδικασίας (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σσ. 15-16).

«μεταμορφώνει τα όρια σε μεταίχμια, σε περάσματα». Έτσι, τα στενά όρια ασυμφιλίωτων αντιθέσεων – τέχνη και ζωή, τέχνη και πραγματικότητα κ.ά. – καταρρέουν, και αντικαθίστανται από συνεχώς εξελισσόμενες μεταβάσεις, η ρευστότητα των οποίων διαπλέκει τις έννοιες των αντιθέτων και, τελικά, τις ταυτίζει (Μήτρου, 2023, σσ. 14-15).

Σε ένα ειδικότερο πλαίσιο προσέγγισης, ως performance μπορεί να χαρακτηριστεί οποιαδήποτε καλλιτεχνική μορφή δράσης περιέχει τέσσερα βασικά στοιχεία: τον χώρο, τον χρόνο, το ανθρώπινο σώμα και την αλληλεπίδραση μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σ. 16). Ο performer, βασιζόμενος σε βιωμένες εμπειρίες, προσωπικά συναισθήματα και επιδιώξεις, χρησιμοποιεί το σώμα του ως δρων υποκείμενο για να παράγει έργο (Καρακώστα, 2024, σ. 34). Κάθε performance εκτελείται σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο και έχει εφήμερο χαρακτήρα, καθώς οι συνθήκες διεξαγωγής της δεν είναι δυνατό να αναπαραχθούν αυτούσιες, και επιτυγχάνει τον στόχο της μέσω της διάδρασης του δημιουργού με το κοινό του (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σ. 16). Η Ειρήνη Γερογιάννη αναγνωρίζει την performance ως «εικαστική παράσταση» για την εκτέλεση της οποίας η ύπαρξη σεναρίου είναι προαιρετική, ο σχεδιασμός της μπορεί να είναι συγκεκριμένος ή να εκτελείται τυχαία, ενώ μπορεί να συμπεριλαμβάνει ή όχι τη συμμετοχή του κοινού (Γερογιάννη, 2017, σσ. 14-15). Επιπλέον, μια performance δεν προσδιορίζεται χρονικά, καθώς ενδέχεται να διαρκεί λίγα λεπτά ή ακόμα και αρκετά χρόνια, μπορεί να εκτελείται στη σιωπή ή να περιλαμβάνει απαγγελίες κειμένων, ενώ είναι πιθανή και η χρήση αντικειμένων, είτε από τους καλλιτέχνες είτε από το κοινό, ως μέσο διαδραστικότητας. Τέλος, παρόλο που η καθιέρωση της performance επί Δικτατορίας ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τον δημόσιο χώρο ως πράξη αντίστασης και διεκδίκησης ατομικών και συλλογικών ελευθεριών, οι παραστάσεις της εκτελούνται σε οποιονδήποτε χώρο, ιδιωτικό ή δημόσιο (Αναστασίου, 2024, σσ. 15-16). Συγκεκριμένα, όμως, η τοποθέτησή της σε χώρους της καθημερινότητας τείνει να διαταράσσει τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής, τα οποία είναι ρευστά και αόριστα, και παράλληλα τη φέρνει πιο κοντά στον άνθρωπο (Γερογιάννη, 2017, σσ. 123-124). Η performance, ως σωματική τέχνη, είναι πρωτίστως ανθρωπιστική και μέσω της άμεσης αλληλεπίδρασης οι αξίες της διοχετεύονται απευθείας στην κοινωνία (Γερογιάννη, 2017, σ. 116).

Αυτή η σωματική και βιοματική διάσταση της επιτελεστικής πράξης αναδεικνύει τη στενή σύνδεση της τέχνης με την ίδια τη ζωή, καθώς επεκτείνεται σε βαθύτερες

ψυχοκοινωνικές διαστάσεις. Χαρακτηριστική σε αυτή την κατεύθυνση είναι η προσέγγιση του Ιωάννη Μήτρου, ο οποίος αντιλαμβάνεται την performance όχι μόνο ως καλλιτεχνική πράξη, αλλά ως διεπιστημονικό πεδίο, το οποίο συνδυάζει στοιχεία της Φιλοσοφίας, της Λακανικής Ψυχανάλυσης και της σύγχρονης θεωρίας των μέσων. Όπως παρατηρεί ο ίδιος, το ανθρώπινο σώμα βρίσκεται στο επίκεντρο του 20^{ου} αιώνα. Οι μεγάλες κοινωνικοπολιτικές κρίσεις που ξέσπασαν παγκοσμίως εγγράφηκαν ανεξίτηλα πάνω στη σωματικότητα, δημιουργώντας στο σώμα ένα βαθύ ιστορικό και ψυχικό «τραύμα». Η υποβαθμισμένη σωματική ύλη επανέρχεται στο προσκήνιο και η θέση του ανθρώπινου σώματος επαναπροσδιορίζεται μέσω της ανάγκης των δημιουργών να επανεφεύρουν το «ζωντανό σώμα» και να το συνδέσουν με την τέχνη και τη ζωή, μετατρέποντάς το έτσι από απλό βιολογικό κατασκεύασμα σε κύριο σημαίνον της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς και σε πεδίο πολιτικής και ψυχικής αντίστασης (Μήτρου, 2023, σσ. 36-38).

Κεφάλαιο 5^ο: Εμφάνιση και Καθιέρωση των Εφήμερων Έργων στην Ελλάδα: Η Performance επί Δικτατορίας

Στην Ελλάδα, οι εφήμερες δημιουργίες εμφανίστηκαν σχεδόν παράλληλα με εκείνες του εξωτερικού, γεγονός που αποδίδεται στην καθυστέρηση άφιξης των σύγχρονων τάσεων στη χώρα, η οποία ώθησε τους Έλληνες καλλιτέχνες να ταχθούν από νωρίς υπέρ των πρωτοποριακών μορφών τέχνης για να κερδίσουν «τον χαμένο χρόνο» των προηγούμενων δεκαετιών και να υλοποιήσουν το αίτημα της ελληνικής κοινωνίας για ισότιμη συμπόρευση με τη δυτική πραγματικότητα (Αδαμοπούλου, 2014, σσ. 89-90).

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '60, Έλληνες καλλιτέχνες παρουσιάζουν τα πρώτα έργα χώρου στο εξωτερικό, η αποδοχή των οποίων ήταν αμήχανη ή και αρνητική από το εγχώριο κοινό. Ένα από τα γνωστότερα παραδείγματα είναι η έκθεση *3 Προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική*⁴¹, η οποία προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις (Αδαμοπούλου, 2014, σ. 90).

Με την επιβολή της Δικτατορίας το 1967, η προσπάθεια του καθεστώτος να επιβάλει τις δογματικές αντιλήψεις του στην πνευματική ζωή της χώρας έπληξε βαριά το καλλιτεχνικό πεδίο, διαμορφώνοντας καθοριστικά τις μετέπειτα εικαστικές εξελίξεις. Η λογοκρισία, οι διώξεις καλλιτεχνών, οι παρεμβάσεις σε καλλιτεχνικά δρώμενα και οι καταστροφές έργων αρκούσαν ώστε η τέχνη να πάψει να αποτελεί πεδίο ελεύθερης έκφρασης. Η πλειονότητα των καλλιτεχνών επέλεξε συνειδητά την «Σιωπή»⁴², όμως γρήγορα έγινε αντιληπτό πως η παθητική στάση οδηγούσε σε αδιέξοδο και μπορούσε να πλήξει περαιτέρω την ήδη φτωχή εικαστική σκηνή της χώρας (Αναστασίου, 2024, σσ. 4-5). Επιπλέον, ο επαναπατρισμός Ελλήνων καλλιτεχνών που είχαν αφομοιώσει τις διεθνείς τάσεις συνέπεσε το 1969 με τη δυναμική επαναδραστηριοποίηση της ελληνικής τέχνης, εξέλιξη που λειτούργησε καταλυτικά για το συγχρονισμό της ελληνικής εικαστικής παραγωγής με την παγκόσμια

⁴¹ Η ομαδική έκθεση *3 Προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική* πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια της Μπιενάλε της Βενετίας το 1964, και περιελάμβανε δημιουργίες των Βλάση Κανιάρη, Δανιήλ Παναγόπουλου και Νίκου Κεσσανλή. Οι πρωτοποριακές δημιουργίες προκάλεσαν έντονες αντιδράσεις στους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής (Γερογιάννη, 2017, σσ. 162-164).

⁴² Η στάση της «Σιωπής» αφορούσε την αποστασιοποίηση των καλλιτεχνών από κάθε κρατική διοργάνωση, ενώ και η καλλιτεχνική παραγωγή σταμάτησε, πράξεις που εξέφραζαν την εναντίωση στο βίαιο καθεστώς του δικτατορικού ολοκληρωτισμού. Ιστορικής σημασίας γεγονός αποτελεί το σπάσιμο της «Σιωπής» από τον Γιώργο Σεφέρη, μέσω της περίφημης δήλωσής του κατά των Συνταγματαρχών στο ραδιόφωνο του BBC το 1969 (Παπαθεοδώρου, 2018, σσ. 128-133).

πραγματικότητα και επαναπροσδιόρισε τον ιδεολογικό και εκφραστικό της προσανατολισμό (Μπαλαμπανίδης, 2021, σ. 19). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η σταδιακή εγκατάλειψη της αφαίρεσης και η στροφή προς μια νέα παραστατική πραγματικότητα εισήγαγαν στο ελληνικό καλλιτεχνικό πεδίο ριζοσπαστικές ιδέες αμφισβήτησης της παραδοσιακής τέχνης. Αυτές οι αναζητήσεις υιοθετήθηκαν από μια μικρή μερίδα δημιουργών, δίνοντας νέα ώθηση στα πρώιμα δείγματα της εγχώριας εικαστικής πρωτοπορίας (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σσ. 71-73).

Όπως επισημαίνει η Ειρήνη Γερογιάννη, οι κοινωνικοπολιτικές εντάσεις και η κινητικότητα των δεκαετιών του '60 και του '70 αποτυπώθηκαν καλλιτεχνικά μέσα από τη χρήση του ανθρώπινου σώματος, το οποίο βρέθηκε στο επίκεντρο των νέων εικαστικών αναζητήσεων. Στο χώρο της τέχνης, η πολιτικοποίηση των δημιουργών συνδέθηκε με την τάση αμφισβήτησης θεμελιωδών κοινωνικών και πολιτιστικών αξιών, τόσο σε πολιτικό όσο και σε θεσμικό επίπεδο (Γερογιάννη, 2017, σσ. 296-298), ενώ ένα επιπλέον ζήτημα που συνέβαλε στη συσπείρωση των Ελλήνων καλλιτεχνών υπήρξε το αίτημα δημιουργίας ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, στο πλαίσιο απόκτησης ενός δημοκρατικού οργάνου που θα παρείχε μια ευρύτερη και διαφοροποιημένη καταγραφή της ιστορίας και θα συνέβαλε στην αναγνώριση του συνολικού έργου των κινημάτων της πρωτοπορίας του 20^{ού} αιώνα, στην Ελλάδα και διεθνώς. Η συζήτηση για τη δημιουργία του εν λόγω μουσείου δεν εστίαζε στην απόρριψη των καλλιτεχνικών θεσμών, αλλά στόχευε κυρίως στον επαναπροσδιορισμό του θεσμικού πλαισίου της τέχνης, όχι στην πλήρη ανατροπή του. Παράλληλα, υπό το πρίσμα αυτής της αναθεώρησης, τέθηκε το θέμα της υλικής και φυσικής υπόστασης των έργων, καθώς και του χώρου και του τρόπου ανάδειξής τους, προσανατολίζοντας τον προβληματισμό στις μορφές και τις διαδικασίες που θα υπερέβαιναν την εφαρμογή συμβατικών πρακτικών και θα πρότειναν νέες κατευθύνσεις στο καλλιτεχνικό πεδίο (Σταυρούλη, 2020, σσ. 133-134).

Έτσι, οι πολιτικοκοινωνικές και πολιτισμικές τάσεις και ανάγκες της περιόδου τέμνονται πλέον με κοινό σημείο τον χώρο της τέχνης, ο οποίος το διάστημα αυτό αναπτύσσεται γοργά (Αναστασίου, 2024, σσ. 9-10). Μέσω των νέων διαδικασιών άνοιξαν οι δρόμοι για πειραματισμούς που προσέφεραν ελευθερία κίνησης, καθώς και το κατάλληλο έδαφος για διάλογο αναφορικά με τους καλλιτεχνικούς θεσμούς σε πολιτικό και θεωρητικό επίπεδο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναπτύχθηκαν τρισδιάστατα έργα που μεταμόρφωναν τον

πραγματικό χώρο, προσφέροντας μια βιωματική εμπειρία στον θεατή (Σταυρούλη, 2020, σ. 134).

Η σταδιακή υιοθέτηση των αρχών της Εννοιολογικής Τέχνης άλλαξε ολοκληρωτικά την υπόσταση των έργων, προωθώντας την απούλοποίησή τους και μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από το υλικό αντικείμενο στη νοητική σύλληψη της ιδέας (Παπαδοπούλου Α., 2025, σσ. 6-9). Η ρήξη με τις παραδοσιακές συμβάσεις οδήγησε στη δημιουργία των πρώτων εικαστικών περιβαλλόντων και εγκαταστάσεων, ενώ η performance, με τη χρήση του ανθρώπινου σώματος ως φορέα νέων μορφών δράσης, καθιερώθηκε ως ένα από τα επιδραστικότερα είδη τέχνης της εποχής (Κοντοπαντελή & Κορδωμένου, 2014, σ. 73). Το σώμα μετατράπηκε σε μέσο διαμαρτυρίας και χρησιμοποιήθηκε από τους καλλιτέχνες της performance ώστε να πάρουν θέση στα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής. Η Χούντα αναμφίβολα παρείχε περιεχόμενο στην, κατηγορηματικά, πολιτική τέχνη της performance, αλλά παρείχε και το πλαίσιο αποδοχής της, τόσο καλλιτεχνικά όσο και ιδεολογικά (Γερογιάννη, 2017, σ. 378). Όπως εύστοχα παρατηρεί η Γερογιάννη, η επιτελεστική στροφή στην ελληνική τέχνη και η μετάβαση από την καθιερωμένη τέχνη της αφαίρεσης στην performance δεν αναγνωρίστηκε ως ρήξη προς τον μοντερνισμό αλλά ως μια εξελικτική φάση του. Συνεπώς, η performance στην Ελλάδα κατανοήθηκε ως συνέχεια του μοντερνισμού, με αποτέλεσμα η ανατρεπτικότητα να υιοθετηθεί ως μια επιπλέον μοντέρνα πρόταση και να ενταχθεί στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης ως ακόμα μία πρωτοπορία (Γερογιάννη, 2017, σσ. 161-175).

Οι πρώτοι performers επί δικτατορίας τάχθηκαν υπέρ της αντίστασης και ήταν στην πλειονότητά τους ζωγράφοι και γλύπτες. Τα έργα που δημιούργησαν είχαν σαφές αντιδικτατορικό μήνυμα ή κατέκριναν τον σύγχρονο τρόπο ζωής, καταφέροντας να μιλήσουν ευκολότερα στις ανθρώπινες συνειδήσεις. Με αυτό τον τρόπο τα κοινά βιώματα δημιουργού και κοινωνίας λειτούργησαν ως πρόσφορο έδαφος για να παρουσιαστούν και να γίνουν αποδεκτά έργα με μορφολογία που εναντιώνεται στις καθιερωμένες κατηγορίες τέχνης, καθώς το ελληνικό κοινό εστίασε στο θέμα των έργων και όχι στη μορφή τους (Αδαμοπούλου, 2014, σ. 91). Τα έργα είχαν κατά βάση παρεμβατικό χαρακτήρα και στην πλειονότητά τους αντικατέστησαν τα μουσεία και τις γκαλερί με τον δημόσιο χώρο, που χρησιμοποιήθηκε όχι απλώς ως σκηνικό δράσης, αλλά ως θέμα των έργων. Λειτουργώντας ως τόπος διαχείρισης μνήμης και αμφισβητώντας προγενέστερες αντιλήψεις για την έννοιά του, ο χώρος δεν αποτελεί απλά αφηρημένη διάσταση ή

μετρήσιμη επιφάνεια, αλλά μπορεί να επενδυθεί με πολιτισμικά και κοινωνικά νοήματα (Γερογιάννη, 2017, σ. 383). Παράλληλα, η διεξαγωγή καλλιτεχνικών εκδηλώσεων και η δημιουργία έργων σε ανοιχτές τοποθεσίες υπήρξε μία από τις σημαντικότερες μορφές αντίδρασης των καλλιτεχνών ενάντια στην εμμονή της δικτατορικής προπαγάνδας να ελέγξει τον δημόσιο χώρο (Μάκκας, 2023, σσ. 91-92). Κύριος σκοπός της τέχνης δημιουργών όπως η Μαρία Καραβέλα, ο Δημήτρης Αληθινός, ο Γρηγόρης Σεμιτέκολο κ.ά., ήταν η αφύπνιση των πολιτών μέσω της μετάδοσης κωδικοποιημένων μηνυμάτων⁴³. Ως φορέας βιωματικών εμπειριών της καθημερινότητας επιστρατεύτηκε το ανθρώπινο σώμα, το οποίο σύντομα προσδιορίστηκε ως «πολιτικά φορτισμένο καλλιτεχνικό υλικό» (Γερογιάννη, 2017, σ. 356). Επιπλέον, οι δημιουργοί, επιδιώκοντας αμεσότερη αλληλεπίδραση, προέτρεπαν το κοινό για ενεργό συμμετοχή στην καλλιτεχνική δραστηριότητα, συνθέτοντας από κοινού το τελικό αποτέλεσμα. Η τέχνη βαθμιαία μετατράπηκε σε ατομικό και συλλογικό μέσο έκφρασης και αναδείχθηκε ως βασικό στοιχείο της καθημερινότητας, δίνοντας παράλληλα στον καθένα τη δυνατότητα συμμετοχής στη δημιουργία της, ανοίγοντας νέους δρόμους επικοινωνίας μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού (Αναστασίου, 2024, σσ. 8-10). Ωστόσο, παρατηρεί η Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου⁴⁴, η εμφάνιση της καλλιτεχνικής καινοτομίας στην Ελλάδα δεν ταυτίζεται πλήρως με την εξέλιξη των πολιτικών γεγονότων. Η δικτατορία δημιούργησε τις απαραίτητες ιδεολογικές βάσεις προς αναζήτηση νέων επιλογών, δρώντας άθελά της απελευθερωτικά, ώστε καλλιτέχνες και κοινό να αλληλεπιδράσουν καθοριστικά μέσω νέων αισθητικών προτάσεων (Χριστοφόγλου, 2005, σσ. 3-5). Η performance εισήχθη σε κάθε καλλιτεχνικό πεδίο, συντελώντας μάλιστα στο σχηματισμό ιδιόμορφων καλλιτεχνικών συνεργασιών μεταξύ ζωγράφων, μουσικών, ποιητών, ηθοποιών κ.ά. (Γερογιάννη, 2017, σ. 353).

Η σχεδόν ομόφωνη αντίθεση και εναντίωση του κοινού και των κριτικών τέχνης προς το χουντικό καθεστώς διευκόλυνε αισθητά την αποδοχή των νέων μορφών τέχνης ως

⁴³ Οφείλεται μια αναφορά στις γυναίκες εικαστικούς που εκπροσώπησαν τον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο, η καταπίεση των οποίων αποτελούσε βιωμένη πραγματικότητα ανεξαρτήτως πολιτεύματος, και η οποία φυσικά εντάθηκε επί δικτατορίας. Το έργο τους, πέρα από τον αντιστασιακό χαρακτήρα που έφερε, επεκτάθηκε και σε θέματα αναφορικά με την ισότητα, την ταυτότητα των φύλων καθώς και την, κατά βάση, πατριαρχική οργάνωση των θεσμών της ελληνικής κοινωνίας, στην προσπάθειά τους να διεκδικήσουν τη θέση τους στον πολιτικό και κοινωνικό διάλογο, καθώς και ισότιμους όρους μεταχείρισης. Εκτός της περίπτωσης που εξετάζουμε, στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι Μπία Ντάβου, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Άσπα Στασινοπούλου, Νίκη Καραγκίνη και πολλές ακόμη (Λεβεντάκη, 2016, σσ. 85-89).

⁴⁴ Η Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου είναι Ελληνίδα Διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Paris 1 της Σορβόνης και κριτικός τέχνης.

αντιδικτατορικά έργα με αιχμηρό πολιτικό λόγο. Η Χριστοφόγλου υπογραμμίζει πως αν η πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα ήταν ομαλότερη, έργα με ριζοσπαστικό και πρωτοποριακό περιεχόμενο θα είχαν απορριφθεί, λόγω του συντηρητισμού και της ελλιπούς ενημέρωσης του ελληνικού κοινού. Το εικαστικό κοινό, λοιπόν, φαίνεται πως αποδέχεται το μήνυμα των έργων αλλά όχι απαραίτητα και τη μορφή τους, γεγονός που επιβεβαιώνει και η Ελένη Βακαλό, σημειώνοντας πως το κοινό που παρακολουθεί τέτοιου είδους τέχνη είναι περιορισμένο και δεν φαίνεται να αποδέχεται ακριβώς τα έργα, παρά τα προσεγγίζει με σκεπτικισμό, ως «νέο είδος» (Γερογιάννη, 2017, σ. 174).

Είναι γεγονός, όμως, πως η επιστροφή στη Δημοκρατία έπαυσε την ανάγκη για αντίδραση και επικοινωνία, με το εικαστικό κοινό να απορρίπτει την performance ως μέσο άρθρωσης πολιτικού λόγου. Η performance, ταυτισμένη καθώς ήταν με συγκεκριμένες πολιτικές θέσεις και μηνύματα, έπαψε πια να εξυπηρετεί τον σκοπό της, δηλαδή την αντίσταση στο καθεστώς καταπίεσης της Χούντας, παρόλο που performance με συναφή μηνύματα παρουσιάζονταν και μετά την πτώση της Δικτατορίας, στο πλαίσιο των συνεχιζόμενων προσπάθειών καταστολής (Γερογιάννη, 2017, σσ. 379-380).

Κεφάλαιο 6^ο: Η Περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα

Η Μαρία Καραβέλα αποτελεί μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της ελληνικής εικαστικής πρωτοπορίας, όπως αυτή αναπτύχθηκε στη χώρα από τη δεκαετία του '70 και μετά. Συγκαταλέγεται μεταξύ των καλλιτεχνών που εισήγαγαν στον ελληνικό εικαστικό χώρο τα περιβάλλοντα, την performance art και την ενεργή συμμετοχή του κοινού στο έργο τέχνης (εικ. 1). Μάλιστα, θεωρείται πως είναι η πρώτη καλλιτέχνης που παρουσίασε περιβάλλον/χώρο στην Ελλάδα (Μαρίνος, 2015, σ. 7).

Γεννήθηκε το 1938 στο Διακοπτό Αιγιαλείας του Νομού Αχαΐας. Το 1957 εισήχθη στην



Εικόνα 1. Μαρία Καραβέλα,
φωτογραφία, 1973.

Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας μαθητεύοντας δίπλα στους Κώστα Γραμματόπουλο και Γιάννη Μόραλη, από την οποία αποφοίτησε το 1962 με δίπλωμα στη γλυπτική και τη ζωγραφική. Παράλληλα, παρακολούθησε μαθήματα θεωρητικών σπουδών, με ειδίκευση στη βυζαντινή τέχνη. Το 1966 διορίστηκε ως επιμελήτρια στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, στην έδρα του Νίκου Εγγονόπουλου, όπου δίδασκε σχέδιο (Αναστασίου, 2024, σ. 29).

Ούσα ανέκαθεν ανήσυχο πνεύμα, δεν αρκέστηκε στην ενασχόληση με τις παγιωμένες μορφές τέχνης, αλλά αναζητούσε συνεχώς νέους τρόπους για να προσεγγίσει το εικαστικό κοινό. Το 1969 ξεκίνησε να ερευνά διεξοδικά την έννοια του τρισδιάστατου χώρου και τη χρήση του στην τέχνη. Το έτος 1970 αποτελεί ορόσημο για τη μετέπειτα καλλιτεχνική της εξέλιξη, αφού εγκατέλειψε οριστικά τη ζωγραφική και το σχέδιο και αφοσιώθηκε στην εξερεύνηση εναλλακτικών μορφών τέχνης που απευθύνονταν στο σύνολο των ανθρώπινων αισθήσεων, καταλήγοντας στα στατικά περιβάλλοντα που εκείνη ονόμαζε «χώρους» (Αδαμοπούλου, 2000, σσ. 68-69). Οι συγκεκριμένοι «χώροι», με τη χρήση του ανθρώπινου σώματος ως πολιτικά φορτισμένου υλικού, διατάρασσαν τα όρια ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη, φέρνοντας το κοινό αντιμέτωπο με τη ζοφερή πραγματικότητα της εποχής (Γερογιάννη, 2021, σ. 158).

Παρά το γεγονός ότι η Καραβέλα βάφτιζε τα πρώιμα έργα της «χώρους», η τεχνοκριτική αναφέρεται συνήθως σε αυτά ως «έργα περιβάλλοντος». Στην ουσία πρόκειται για τα πρώτα επιτελεστικά περιβάλλοντα που δημιούργησε, τα οποία κινούνται στο φάσμα των επιτελέσεων (performance) και των εγκαταστάσεων (installation art), χωρίς να υφίσταται μεταξύ τους σαφής οριοθέτηση (Γερογιάννη, 2021, σ. 159).

Το έργο της Καραβέλα στο σύνολό του σχεδόν καθοδηγείται από την πεποίθηση πως αποστολή της τέχνης είναι ο προβληματισμός αναφορικά με την ιστορία και την πολιτική (Αδαμοπούλου, 2000, σ. 69). Ήδη από τη μεταπολίτευση, μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '90, την απασχολεί η συλλογική μνήμη ως κοινό αφήγημα. Το έργο της επικεντρώνεται στην έρευνα και καταγραφή των δύσκολων βιωμάτων των Ελλήνων, τα οποία μετατρέπει σε μια άμεση «συνθετική τέχνη» όπως την αποκαλούσε, για να ορίσει τη διατομεακή σχέση μεταξύ των τεχνών (Παπαδοπούλου Μ., 2015, σ. 15).

Το γεγονός ότι η Καραβέλα υπήρξε βαθιά πολιτικοποιημένη αποτυπώθηκε με ξεκάθαρο τρόπο στο έργο της, το οποίο δεν θα μπορούσε παρά να ακολουθήσει τις διεθνείς εξελίξεις της εποχής. Ήταν ήδη αγανακτισμένη από τον αμερικανικό ιμπεριαλισμό και την ανάμειξη των ΗΠΑ στον πόλεμο του Βιετνάμ, αλλά και επηρεασμένη από τον ιδεατό οραματισμό του Γαλλικού Μάη του '68, ενώ η άνοδος της Δικτατορίας στην Ελλάδα της προσέφερε έναν επιπλέον λόγο να αμφισβητήσει την εξουσία και να παλέψει εναντίον της, διεκδικώντας μέσω της τέχνης ένα καλύτερο αύριο. Η «αντι-τέχνη» που δημιουργεί βασίζεται σε κατασκευές εφήμερες χωρίς αισθητικές αξίες, αλλά με ισχυρά πολιτικά μηνύματα, στοχεύοντας απευθείας στην ψυχή του θεατή (Παπαδοπούλου Μ., 2015, σ. 15). Η ίδια πίστευε στη δύναμη του λαού, και ιδιαίτερα σημαντικό για εκείνη, όπως ίσως και για κάθε καλλιτέχνη που έδρασε κατά τη διάρκεια της Χούντας, ήταν η επικοινωνία και η αλληλεπίδραση με ένα κοινό που έπρεπε να αφυπνιστεί και να αντιδράσει ενάντια στον καταναγκασμό και την πολιτική καταπίεση του καθεστώτος. Έτσι, το έργο της αντανάκλα έντονα συναισθήματα φόβου, καταπίεσης, απομόνωσης και εγκλεισμού, μέσα από τη σύνθεση έντονα δραματικών σκηνικών (Αδαμοπούλου, 2000, σσ. 68-69). Το δικτατορικό καθεστώς δεν σταμάτησε να την «κυνηγά» καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της πορείας, ενώ η δράση της συνεχίστηκε και μεταπολιτευτικά, που όμως εξακολούθησε να ενοχλεί και να λογοκρίνεται (Παπαδοπούλου Μ., 2015, σσ. 15-16).

Η εικαστικός Μαίρη Ζυγούρη⁴⁵ αναφέρει πως η Καραβέλα υπήρξε μια τολμηρή φεμινίστρια με έντονη μαχητικότητα και αυξημένη την αίσθηση δικαίου που δεν φοβόταν να έρθει σε ρήξη με το καταπιεστικό καθεστώς. Ήταν από τους καλλιτέχνες που χρησιμοποιούσαν την τέχνη τους ενάντια στην πολιτική σιωπή που επιβαλλόταν, βάζοντας την καριέρα και τη ζωή της σε πραγματικό κίνδυνο. Το 1971, αναγκάστηκε να παραιτηθεί από τη θέση της στο Πολυτεχνείο και να αυτοεξοριστεί στο Παρίσι. Έκτοτε, η εικαστικός μοίραζε τον χρόνο της μεταξύ Ελλάδας και Γαλλίας, συμμετέχοντας σε πλήθος εκθέσεων και παραμένοντας πάντα καλλιτεχνικά ενεργή, έως το θάνατό της το 2012 (Αναστασίου, 2024, σ. 103).

Η Καραβέλα δεν ήταν οπαδός της μετριότητας, στόχευε στα άκρα και μέχρι εκεί έφτανε και η τέχνη της καθώς, όπως δήλωσε σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Η Βραδυνή* το 1985, «Η δουλειά μου, είναι σοβαρή και ο τρόπος δράσεως τέτοιος πού κανείς -άφοῦ τή δεῖ- δέν μπορεῖ νά μιλήσει. Στό τέλος πρέπει ὅλοι νά εἶναι μέ κομμένη τήν ἀνάσα. Ἄν δέν εἶναι, θά φταίω ἐγώ[sic]» (Αναστασάκη, 1985, σσ. 4-5). Ο ντανταϊστικός λόγος της υπήρξε τολμηρός και υβριστικός με σκοπό να σοκάρει τον θεατή (Παπαδοπούλου Μ., 2015, σ. 15). Η υπερβολική της ευαισθησία, ομολογούσε η ίδια, της δημιουργούσε ψυχώσεις που την έκαναν να υποφέρει. Η έκφραση μέσω της τέχνης ήταν για εκείνη μοναδική διέξοδος (Αναστασάκη, 1985, σσ. 4-5).

⁴⁵ Η Μαίρη Ζυγούρη είναι εικαστικός και ασχολείται με την performance (Τσιάρα, χ.χ.).

6.1. Περιπτώσεις Λογοκρισίας και Καταστολής στο Έργο της

Η Μαρία Καραβέλα είναι η μοναδική καλλιτέχνιδα στην Ελλάδα που υπήρξε θύμα λογοκριτικών απαγορεύσεων για διαφορετικά έργα, σε διαφορετικές περιόδους και υπό διαφορετικά πολιτειακά καθεστώτα. Μάλιστα, οι εν λόγω απαγορεύσεις εκδηλώθηκαν με ποικίλες μορφές και διαβαθμίσεις, ξεκινώντας από την αστυνομική παρενόχληση και φτάνοντας μέχρι τη βίαιη και ολοκληρωτική καταστροφή του έργου.

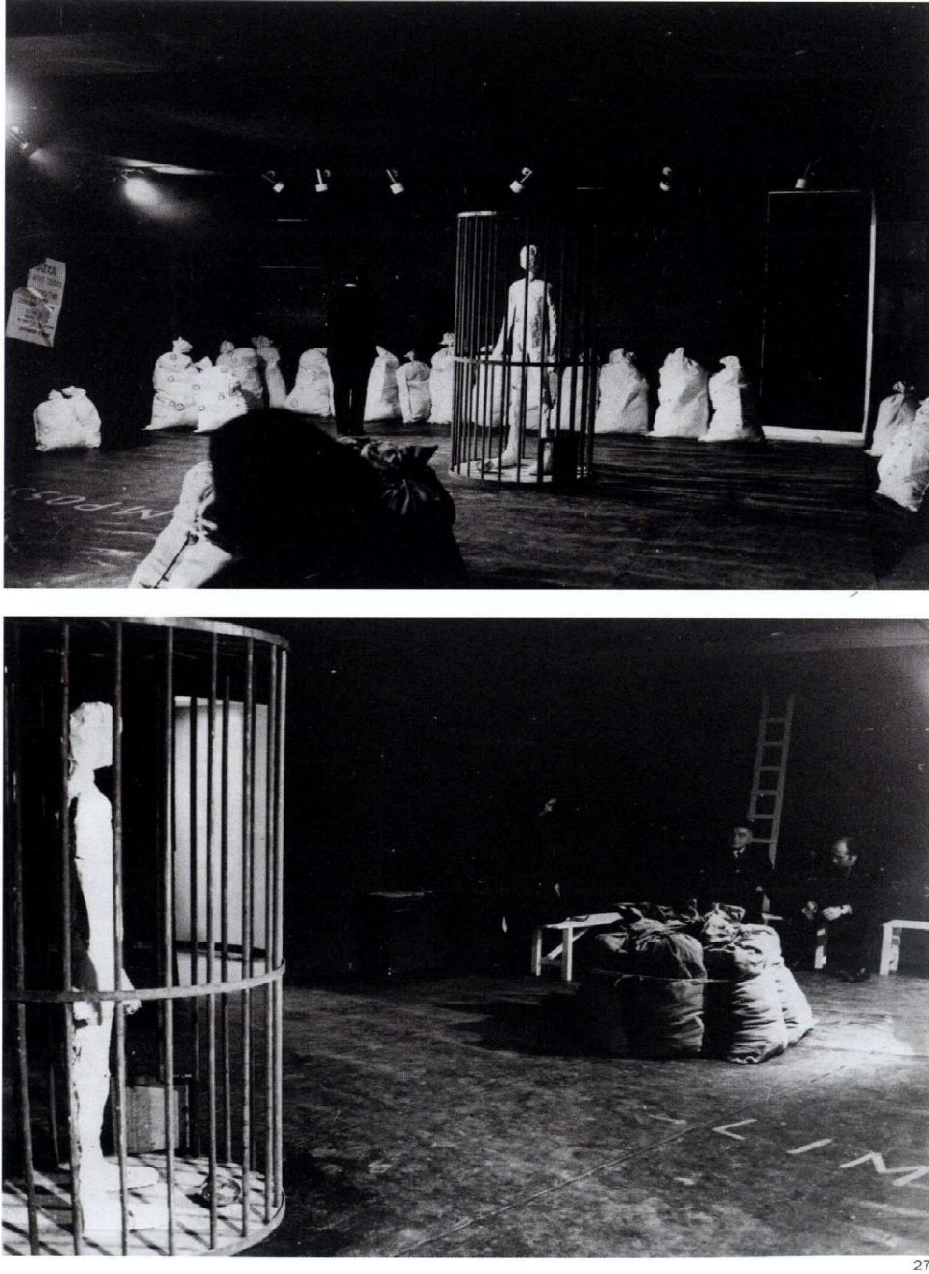
6.1.1. Παρεμβάσεις κατά τη Δικτατορία

1. Γκαλερί Άστορ (1970)

Τα εγκαίνια της έκθεσης με τίτλο *Περιβάλλον-χώρος* της Καραβέλα το Νοέμβριο του 1970 στην ιδιωτική γκαλερί Άστορ της Αθήνας αποτελούν τομή για τα εικαστικά χρονικά της χώρας, καθώς πρόκειται ουσιαστικά για την παρουσίαση του πρώτου περιβάλλοντος-δράσης στην Ελλάδα. Η ίδια αποκαλούσε «χώρο» το εν λόγω έργο, όπως και τα μετέπειτα παρόμοια περιβάλλοντα πάνω στα οποία εργάστηκε (Στάθη, 2016, σσ. 97-98).

Ο πρώτος αυτός «χώρος» είχε πολλαπλές λειτουργίες και ερμηνείες, καθώς δεν αποτελούσε απλώς μια «κραυγή βοήθειας» ενάντια στο καταπιεστικό καθεστώς, αλλά κυρίως μια «προσπάθεια υπέρβασης της αισθητικής με εφόδιο τη γλώσσα της άρνησης και απώτερο σκοπό την αμεσότητα και την αμφισβήτηση» (Μαρίνος, 2015, σ. 7). Το έργο, δηλαδή, προκαλεί μια «ρωγμή» στο «περίβλημα» του υπάρχοντος αισθητικού συστήματος, δημιουργώντας ένα παράλληλο αντι-σύστημα με αρνητικές αναφορές. Η Καραβέλα, έτσι, στράφηκε ταυτόχρονα κατά της Χούντας και της ζωγραφικής τέχνης, δηλαδή ενός πολιτικού και ενός αισθητικού καθεστώτος, τα οποία λειτουργούσαν δεσμευτικά μέσω των περιορισμών που επέβαλλαν. Επιπλέον, η λέξη «χώρος» δεν αποτελεί τυχαία επιλογή, αλλά χρησιμοποιείται μετωνυμικά για τις συνθήκες απομόνωσης που δημιούργησε η Χούντα για τη χώρα (Μαρίνος, 2015, σσ. 7-8).

Ολόκληρος ο χώρος της έκθεσης είχε καλυφθεί με μαύρο χαρτί από το πάτωμα έως την οροφή. Λευκοί και κόκκινοι σάκοι είχαν τοποθετηθεί κατά μήκος των τοίχων θυμίζοντας ανθρώπους σε πορεία, ενώ άλλοι ήταν δεμένοι μεταξύ τους και αφημένοι σε τυχαία σημεία μέσα στο χώρο. Όλοι τους περιείχαν υποτιθέμενα ανθρώπινα μέλη. Στη μέση



Εικόνα 2. Μαρία Καραβέλα, απόψεις της έκθεσης «Περιβάλλον-χώρος», Γκαλερί Άστορ, 1970.

περίπου της αίθουσας βρισκόταν ένα μεγάλο κλουβί και μέσα του έστεκε φυλακισμένη μια ανθρώπινη φιγούρα από γύψο σε φυσικές διαστάσεις. Στην άκρη του δωματίου, μια

σκάλα που δεν οδηγούσε πουθενά συμπλήρωνε το σκηνικό (εικ. 2). Σημαντική προσθήκη στο συνολικό κλίμα που μετέδιδε ο χώρος ήταν ο ηχογραφημένος ήχος μιας σταγόνας νερού που έσταζε μονότονα και αδιάκοπα θυμίζοντας κινέζικο βασανιστήριο. Σύμφωνα με το φωτογραφικό αρχείο του έργου⁴⁶, η Καραβέλα βρισκόταν στην αίθουσα για όσο διήρκεσε η έκθεση και ντυμένη με στολή κρατουμένου φυλακής (εικ. 3), μετακινούσε αντικείμενα ή απλά παρατηρούσε τις κινήσεις των επισκεπτών (Αναστασίου, 2024, σσ. 31-32).



Εικόνα 3. Μαρία Καραβέλα, Γκαλερί Άστορ, 1970. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

Τα θέματα της απομόνωσης και του θανάτου υπήρξαν εμφανείς αναφορές, προσδίδοντας στο κλειστοφοβικό έργο πολιτική χροιά. Η γύψινη φιγούρα στο κλουβί έφερε διττό συμβολισμό, αποτελώντας αναφορά στους φυλακισμένους πολίτες που υπέφεραν από την καθεστωτική βία, και παράλληλα αλληγορική μεταφορά της χώρας ως «ασθενή σε γύψο»⁴⁷ (Γερογιάννη, 2021, σσ. 156-158).

Όπως εύστοχα παρατήρησε ο Αλέκος Κοντόπουλος, η δυνατότητα της καλλιτέχνης να μετακινείται μέσα στο έργο της, καθώς και η προτροπή της για συμμετοχή των επισκεπτών κατά τον ίδιο τρόπο, αποτελούν μια νέα μορφή

απελευθέρωσης (Αντωνιάδου, 2015, σ. 26). Ο Στέλιος Λυδάκης⁴⁸, μιλώντας στην εφημερίδα *Σημερινά* για την έκθεση, έκανε λόγο για ένα σουρεαλιστικό σύνολο, ενώ

⁴⁶ Στα αρχειακά τεκμήρια του έργου υπάρχει φωτογραφικό υλικό από ένα ζωγραφικό έργο της Καραβέλα, με ένα μικρού μεγέθους φέρετρο και δύο λαμπάδες, το οποίο ενδεχομένως να βρισκόταν σε διαφορετικό σημείο της γκαλερί από αυτόν της κύριας έκθεσης (Γερογιάννη, 2021, σ. 159).

⁴⁷ Η Καραβέλα, μέσω του συμβολισμού, κάνει έμμεση αναφορά στη φράση που συνήθιζε να χρησιμοποιεί ο Γεώργιος Παπαδόπουλος για το πολιτικό σώμα, χαρακτηρίζοντάς το ως «ασθενή επί χειρουργικής κλίνης» ή «ασθενή στο γύψο» που χρήζει αποκατάστασης, αλλά και γενικότερα στις μεταφορικές εικόνες που δημιουργούσαν οι χουντικοί στον δημόσιο λόγο τους σχετικά με το ασθενές πολιτικό σώμα. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον δημοσιογράφο και πολιτικό αναλυτή επί Χούντας Γεώργιο Γεωργαλά, ένας από τους λόγους επιβολής της δικτατορίας ήταν ότι δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για έναν πιο υγιή πολιτικό βίο (Γερογιάννη, 2021, σσ. 156-157).

έδωσε έμφαση στις κινήσεις και την εμπειρία των επισκεπτών στην αίθουσα, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο η Καραβέλα τους καλούσε να σκεφτούν και να συγκινηθούν μπαίνοντας οι ίδιοι στη θέση του θύματος, χαρακτηρίζοντας το έργο «εφιάλτη που αποκαλυπτόταν στους θεατές στο ξύπνιο τους» (Γερογιάννη, 2021, σ. 158). Οι σημαντικότερες, όμως, παρατηρήσεις του Λυδάκη είναι, αφενός η συσχέτιση της ιδιότητας του «χώρου» να εισάγει τον θεατή μέσα στο έργο και «να τον περιβάλλει με το μήνυμα που αντανακλά το έργο αυτό» με τις νεότερες θεατρικές τάσεις, και αφετέρου η «έλλειψη μουσειακής ατμόσφαιρας» (Μαρίνος, 2015, σ. 9). Αντίστοιχα, ο Ορέστης Κανέλλης εστίασε, μέσω ενός άρθρου του στην εφημερίδα *Το Βήμα*, στην ποιητική διάσταση του χώρου και στη συναισθηματικά φορτισμένη ατμόσφαιρα, περιγράφοντας το περιβάλλον ως χώρο όπου κυριαρχούν η αγωνία και η οδύνη, εμποτισμένο από «μια βαθιά τραγική και ποιητική ψυχικότητα». Ο κριτικός τόνισε, επίσης, την έλλειψη κάθε αισθητικής αξίας από τα αντικείμενα της έκθεσης, τα οποία μέσα σε ένα τόσο έντονα φορτισμένο περιβάλλον, έχουν την ικανότητα να ενεργοποιούν μηχανισμούς πνευματικής και συναισθηματικής δυναμικής, εξάπτοντας τη φαντασία του κοινού και προκαλώντας συγκινήσεις (Αντωνιάδου, 2015, σ. 26).

Η έκθεση διήρκεσε λίγες μέρες και στη συνέχεια το έργο καταστράφηκε, εισάγοντας έτσι στο ελληνικό καλλιτεχνικό πεδίο την έννοια του «εφήμερου» και τονίζοντας το τέλος του συμβάντος και της δράσης που επέρχεται με το πέρας της έκθεσης, χωρίς να αποβλέπει στη διατήρηση και μεταγενέστερη προβολή του έργου τέχνης στον μουσειακό χώρο (Αντωνιάδου, 2015, σσ. 25-26). Το ελάχιστο ενδιαφέρον της εποχής για την καταγραφή και φωτογραφική τεκμηρίωση εφήμερων εγκαταστάσεων, ακριβώς επειδή αντιμετωπιζόνταν ως εφήμερες, όπως αυτές που δημιουργούσε η Καραβέλα, συνέβαλε στη σταδιακή δημιουργία ενός «αρχαιακού κενού» αναφορικά με τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα⁴⁹, το οποίο υπάρχει ως έναν βαθμό μέχρι και σήμερα (Σιδέρη, 2023, σσ. 149-150).

⁴⁸ Ο Στέλιος Λυδάκης είναι ομότιμος καθηγητής Ευρωπαϊκής Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και κριτικός τέχνης, με πλήθος δημοσιεύσεων σε εφημερίδες και περιοδικά.

⁴⁹ Η κατανόηση της τέχνης της performance και η διερεύνηση της συνέχειας και επιβιώσής της μέσα στον χρόνο είναι απόλυτα εξαρτώμενη από τα υπολείμμάτα της, δηλαδή από τα ντοκουμέντα και το αρχαιακό υλικό που την αποτυπώνουν. Στην περίπτωση της Καραβέλα, το μεγαλύτερο μέρος του αρχείου καταγραφής των έργων της καταστράφηκε έπειτα από φωτιά που ξέσπασε στο εργαστήριο της το 1996. Η εικαστικός Μαίρη Ζυγούρη ήρθε σε επαφή με το με έργο της Καραβέλα το 2005 και έκτοτε, μέσα από εντατικές προσπάθειες διάρκειας 12 χρόνων, κατάφερε μερική ανασύσταση του αρχείου, μέσω κυρίως της ενσώματης επιτέλεσης και της άμεσης αναφοράς στα εικαστικά περιβάλλοντα της Καραβέλα. Όπως έχει αναφέρει η

Παρά τον εμφανή αντιπολιτικό χαρακτήρα του έργου η αστυνομία δεν παρενέβη στην έκθεση αλλά περιορίστηκε στη διακριτική παρακολούθηση.

2. Αίθουσα Τέχνης Ξενοδοχείου Χίλτον Αθηνών (1971)

Μερικούς μήνες μετά τα εγκαίνια στην Γκαλερί Άστορ, η Μαρία Καραβέλα απευθύνθηκε στην ιδρύτρια της Αίθουσας Τέχνης του ξενοδοχείου Χίλτον Αθηνών Μαριλένα Λιακοπούλου, ζητώντας την άδεια να πραγματοποιήσει μια δεύτερη εγκατάσταση, και συγκεκριμένα «να κάνει την αναπαράσταση μιας φυλακής»⁵⁰ (Ζιώγας, 2008, σσ. 209-210).

Η έγκριση δόθηκε και το φωτογραφικό υλικό που δημοσιεύθηκε στον Τύπο για την γνωστοποίηση της έκθεσης προμήνυε την ιδιαιτερότητα της εγκατάστασης: η δημιουργός βρισκόταν ανάμεσα στην καρέκλα του ανακριτή και σε ένα φέρετρο αμπαλαρισμένο έτσι ώστε να μοιάζει με δώρο. Στο πάτωμα βρισκόταν γραμμένη και επιτηδευμένα μουντζουρωμένη η λέξη «SOS» δίπλα σε ένα ζευγάρι λευκά παπούτσια, ενώ τον τοίχο στόλιζε το σύνθημα του Γαλλικού Μάη «L' impossible»⁵¹ (εικ. 4) (Γερογιάννη, 2021, σ. 160).

Ζυγούρη, «πρόκειται για μια αρχειακή χειρονομία που αναζητά να εισαγάγει μέσα από τη δική της επιτέλεση την έννοια της ζωτικότητας του αρχείου» (Σιδέρη, 2023, σσ. 156-166).

⁵⁰ Βλ. Ζιώγας, 2008, σ. 210.

⁵¹ Η γαλλική λέξη «L'impossible» μεταφράζεται ως «το αδύνατο» και αναφέρεται σε ένα από τα γνωστότερα συνθήματα του Γαλλικού Μάη, «να είστε ρεαλιστές, να ζητάτε το αδύνατο».



Εικόνα 4. Μαρία Καραβέλα, Αίθουσα Τέχνης "Χίλτον", 1971.

Τον Μάιο του 1971 η Καραβέλα εγκατέστησε το δεύτερο περιβάλλον της μέσα στην έκτασης 400 τ.μ. Αίθουσα Τέχνης του Χίλτον, χτίζοντας τοίχους από πυρότουβλα που σχημάτισαν ένα δωμάτιο που παρέπεμπε σε κελί φυλακής. Η εξωτερική πλευρά των τοίχων της αίθουσας χρησίμευσαν στην Καραβέλα ως λευκός καμβάς πάνω στον οποίο παρέθεσε τις ελληνικές και γαλλικές επιγραφές, που εκτείνονταν και πάνω στο πάτωμα, «*Désirer la réalité c' est bien, réaliser ses désirs c' est mieux*» (*Το να επιθυμείς την πραγματικότητα είναι καλό, το να εκπληρώνεις τις επιθυμίες σου είναι καλύτερο*) και «*όταν το δάχτυλο δείχνει το φεγγάρι, ο ηλίθιος κοιτά το δάχτυλο*»⁵². Επίσης στο πάτωμα, δίπλα σε διασκορπισμένα λευκά ανδρείκελα, ήταν αναγραμμένη η φράση «ο χρυσός αιώνας ήταν η εποχή που ο χρυσός δεν βασιλευσε»⁵³ (εικ. 5). Το περιβάλλον συμπληρωνόταν από περίτεχνα περάσματα για τη διέλευση του κοινού, κάθε ένα από τα οποία κατέληγε σε μια

⁵² Η φράση δεν έχει ειπωθεί από συγκεκριμένο πρόσωπο αλλά αποτελεί μία ευρέως διαδεδομένη παρομοίωση, η οποία έχει τις ρίζες της στον Ζεν Βουδισμό και ειδικότερα εντοπίζεται σε αρχαία κείμενα του κινέζικου Βουδισμού Τσαν. Ο Βούδας χρησιμοποιούσε την παρομοίωση αυτή για να εξηγήσει στους μαθητές του τη φύση της αλήθειας μέσω της αντίληψης, δηλαδή πως το σφάλμα του «ηλίθιου» είναι ότι εστιάζει στο δάχτυλο (διδασκαλίες) χάνοντας το φεγγάρι (το πραγματικό νόημα ή την φώτιση) (Jodorowsky, 2016).

⁵³ Η εν λόγω φράση χρησιμοποιείται με τη μεταφορική της σημασία, ενδεχομένως σε μια προσπάθεια της Καραβέλα να θίξει την προπαγάνδα του καθεστώτος, μέσω της οποίας επεδίωκε να δημιουργήσει την πεποίθηση ότι η χώρα βρισκόταν σε ένα στάδιο ανάπτυξης, όπου επικρατούσε οικονομική και κοινωνική ευημερία. Αυτή η άποψη αποτελεί βέβαια απλή εικασία, καθώς οι προθέσεις της εικαστικού δεν επιβεβαιώνονται.

διαφορετική σκηνή με μακάβριο περιεχόμενο, δίνοντας την εντύπωση πως ολόκληρος ο χώρος λειτουργούσε σαν ένα θέατρο με πολλαπλές σκηνές, τις οποίες το κοινό έπρεπε να ανακαλύψει. Σε μία από αυτές είχε τοποθετηθεί μια ανακριτική καρέκλα και στον τοίχο από πίσω της ήταν γραμμένη σαν κραυγή, με έντονη κόκκινη μπογιά που θύμιζε αίμα, η λέξη «βοήθεια» (εικ. 6). Σε άλλο σημείο του χώρου υπήρχε μια φθαρμένη τραπεζαρία από ξύλο, βυθισμένη στο πάτωμα ώστε να θυμίζει τάφο, και πάνω της ένα φτωχικό γεύμα με ψωμί, νερό και μια φιγούρα κομματιασμένη και σερβιρισμένη σε πιάτο, σαν έτοιμη προς κατανάλωση (εικ. 7). Στη συγκεκριμένη σκηνή υπήρχαν και διάφορα ιατρικά εργαλεία, καθώς και μια σόλα παπουτσιού. Επίσης, «η φράση όποιος μιλάει για την αγάπη, σκοτώνει την αγάπη»⁵⁴ συνόδευε τα παραπάνω αντικείμενα (Αναστασίου, 2024, σσ. 35-36). Σε αυτό το περιβάλλον η ηχητική επένδυση περιλάμβανε ουρλιαχτά και αναστεναγμούς, επιβαρύνοντας την ήδη υπάρχουσα συναισθηματική φόρτιση (Αντωνιάδου, 2015, σ. 27).



Εικόνα 5. Μαρία Καραβέλα, άποψη του «χώρου», Αίθουσα Τέχνης "Χίλτον", 1971. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

⁵⁴ Η φράση δεν αποδίδεται σε συγκεκριμένο πρόσωπο.



Εικόνα 6. Μαρία Καραβέλα, τμήμα του «χώρου», Αίθουσα Τέχνης "Χίλτον", 1971. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

Σε αυτό το δεύτερο περιβάλλον το πολιτικό μήνυμα ήταν ακόμα πιο ξεκάθαρο και ηχηρό. Η Καραβέλα, κάνοντας χρήση αντικειμένων απλών αλλά με ιδιαίτερη σημασία, δημιουργεί ένα περιβάλλον έντονης πολιτικής διαμαρτυρίας, θέλοντας να εκφράσει έτσι μια θέση αντίδρασης και εναντίωσης στο καταπιεστικό καθεστώς (Αδαμοπούλου, 2000, σ. 68). Ολόκληρο το έργο αντανακλούσε τη ζοφερή κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, με τα θέματα της καταπάτησης των ανθρώπινων δικαιωμάτων, της αποστέρησης της ελευθερίας, του εγκλεισμού και του θανάτου να είναι ιδιαίτερα ορατά, γεγονός που έκανε το έργο ακόμα πιο προκλητικό (Αναστασίου, 2024, σ. 34). Μέσω της αναπαράστασης γινόταν και πάλι αναφορά στο «σώμα σε γύψο» και τις «εγχειρήσεις» επί του πολιτικού σώματος, ενώ παράλληλα υποδηλώνονταν και ο σκληρός βασανισμός που υφίσταντο οι κρατούμενοι κατά την ανακριτική διαδικασία (Γερογιάννη, 2021, σ. 159). Σκοπός της Καραβέλα και αυτή τη φορά ήταν να διεγείρει συναισθηματικά τους επισκέπτες, μέσω της ουσιαστικής τους ανάμειξης σε ένα έργο στο οποίο τα όρια μεταξύ ζωής και τέχνης δύσκολα διακρίνονταν (Αντωνιάδου, 2015, σ. 27).



Εικόνα 7. Μαρία Καραβέλα, αντίγραφο φωτογραφίας του «χώρου» με χειρόγραφη σημείωση της δημιουργού, Αίθουσα Τέχνης "Χίλτον", 1971. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

Ο Αλέκος Κοντόπουλος σχολιάζει στην εφημερίδα *Τα Νέα* πως, μέσω της παρουσίας και της κίνησής της στην αίθουσα, η εικαστικός μοιάζει σαν να απαιτεί και τη δική της συμμετοχή σε ένα έργο όπου κάθε παρατιθέμενο στοιχείο του περιβάλλοντος χρησιμοποιήθηκε από την ίδια για τη σύνθεση μιας άλλης πραγματικότητας (Γερογιάννη, 2021, σ. 159), ενώ η Έφη Ανδρεάδη⁵⁵ αρθρογραφεί για *Το Βήμα*, παρομοιάζοντας την αναπαράσταση που δημιούργησε η Καραβέλα και την εντύπωση που αφήνει στον επισκέπτη με τη σκηνοθετημένη μάχη που οργάνωσαν φοιτητές και πρώην στρατιώτες σε πλούσιους δρόμους των Ηνωμένων Πολιτειών, επιδιώκοντας να ξαφνιάσουν και να αναστατώσουν τους ανυποψίαστους κατοίκους αναφορικά με την τραγική πραγματικότητα του πολέμου στο Βιετνάμ. Συνεχίζοντας η τεχνοκρίτης έκανε λόγο για σουρεαλιστική αντινομία, αναφερόμενη στους «αρωματισμένους και κλιματιζόμενους χώρους του Χίλτον», και στο πόσο αντιφατική είναι η δημιουργία ενός τέτοιου περιβάλλοντος στη συγκεκριμένη Αίθουσα Τέχνης (Τσίχλα, 2019, σσ. 197-198).

Η αντίδραση της αστυνομίας αναφορικά με την έκθεση υπήρξε άμεση, με το έργο να λογοκρίνεται και να καταστρέφεται ολοκληρωτικά την επόμενη κιόλας ημέρα από τα εγκαίνια. Σύμφωνα με όσα έχει αναφέρει η Καραβέλα, το τελευταίο πράγμα που πρόλαβε

⁵⁵ Ελληνίδα κριτικός τέχνης.

να δει ήταν έναν υπάλληλο του ξενοδοχείου να απομακρύνει τα τελευταία υπολείμματα της εγκατάστασης (Ζιώγας, 2008, σσ. 210-211). Ο Αλέξανδρος Ξύδης⁵⁶, μάλιστα, επισήμανε πως ο στόχος της Καραβέλα επετεύχθη, αν αναλογιστεί κανείς τη μεγάλη απήχηση και επίδραση των εκθέσεων στο εικαστικό κοινό, αλλά και τη βίαιη παρέμβαση της αστυνομίας (Αντωνιάδου, 2015, σ. 30).

6.1.2. Η Καλλιτεχνική Διαδρομή της Μαρίας Καραβέλα στο Εξωτερικό

Η Μαρία Καραβέλα, κυνηγημένη από το πολιτικό καθεστώς και φοβούμενη τη σύλληψη, κατέφυγε το 1971 στην αυτοεξορία. Η εκούσια αποχώρηση από την Ελλάδα και η εγκατάστασή της στο Παρίσι μπορεί να ειπωθεί ως μια προσωπική ήττα, που όμως δεν την πτόησε. Εγκατεστημένη πια στη γαλλική πρωτεύουσα, συνέχισε με επιμονή τον αντιδικτατορικό της αγώνα παραμένοντας καλλιτεχνικά ενεργή, και συμμετέχοντας σε δράσεις και εκδηλώσεις με προκλητικές δημιουργίες δημόσιας παρέμβασης. Όπως και στα προηγούμενα περιβάλλοντα, η τεχνική δομή και τα χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων performance παρέμειναν αμετάβλητα, με τη χρήση του ανθρώπινου σώματος αλλά και την απουσία/παρουσία του υποκειμένου να αποτελούν τον πυρήνα των έργων της (Γερογιάννη, 2021, σ. 161).

Η Καραβέλα συμμετείχε με το πρώτο εφήμερο έργο δημόσιου χώρου που συνέθεσε στην 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών που διοργανώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1971 στο Παρίσι. Η δημιουργία ήταν ουσιαστικά ένα υπαίθριο περιβάλλον με έντονες αναφορές στην χουντική Ελλάδα. Και σε αυτή την περίπτωση η εικαστικός έστησε αυτοσχέδιους χώρους με προκλητικό περιεχόμενο και κατασκεύασε περάσματα από σανίδες, θέλοντας να αναγκάσει τους επισκέπτες να βιώσουν κάθε στάδιο της διαδικασίας. Οι λέξεις «βοήθεια» και «ελευθερία» γράφτηκαν και πάλι στον τοίχο, με σκοπό να θίξουν για άλλη μια φορά το επίκαιρο θέμα της καταπάτησης των ανθρώπινων δικαιωμάτων. Το δάπεδο ήταν κατάσπαρτο με διαφόρων μεγεθών λευκές φιγούρες από πανί, σήμα κατατεθέν της τέχνης της Καραβέλα (εικ. 8). Το έργο στήθηκε στο Δάσος της Βενσέν (Bois de Vincennes) και απέσπασε το πρώτο βραβείο της επιτροπής (Αναστασίου, 2024, σ. 38). Η Καραβέλα αρνήθηκε να παραλάβει το χρηματικό έπαθλο, ζητώντας από την οργανωτική

⁵⁶ Έλληνας διπλωμάτης και κριτικός τέχνης.

επιτροπή να διαθέσει το ποσό στους Έλληνες πολιτικούς κρατούμενους (Αδαμοπούλου, 2000, σ. 68).

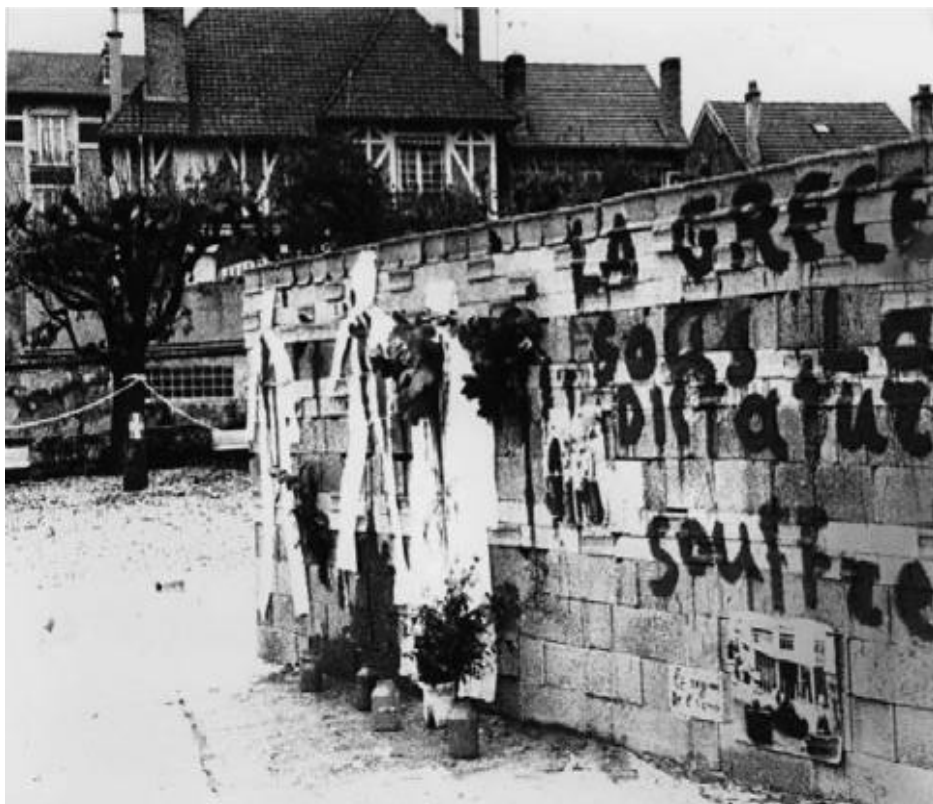


Εικόνα 8. Μαρία Καραβέλα, υπαίθριο περιβάλλον στο Δάσος της Βενσέν, 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών, Παρίσι, 1971. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

Περίπου ένα μήνα αργότερα, τον Οκτώβριο του 1971, έλαβε μέρος στην εκδήλωση *Entre le rêve et le cauchemar* (Μεταξύ Ονείρου και Εφιάλτη), αναφορικά με την αντιδικτατορική δραστηριότητα στην Ελλάδα, που οργανώθηκε στην παρισινή κοινότητα Erpinay-sur-Seine (Γερογιάννη, 2021, σ. 162).

Η συμμετοχή της Καραβέλα το Νοέμβριο του 1973 στο 3ο Πολιτιστικό Φεστιβάλ του Δήμου Rosny-sous-Bois έγινε με ακόμη ένα υπαίθριο περιβάλλον αντιστασιακού περιεχομένου. Στην πλατεία μπροστά από το δημαρχείο υψώθηκε ένας μεγάλος τοίχος. Η μία πλευρά του στολίστηκε με την ελληνική σημαία και τη χειρόγραφη σημείωση της Καραβέλα «La Grèce en lutte, encore des prisonniers politiques, encore des etudiants aux tribunes mais la lutte continue» (*Η Ελλάδα εξακολουθεί να αγωνίζεται, υπάρχουν ακόμα πολιτικοί κρατούμενοι, ακόμα φοιτητές στις κερκίδες, αλλά ο αγώνας συνεχίζεται*). Στην άλλη πλευρά του τοίχου υπήρχαν ανθρώπινες φιγούρες σχηματισμένες από λευκό χαρτόνι, καθώς και φωτογραφίες από τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, όλα συνοδευόμενα από τη φράση «La Grece sous la dictature souffre» (*Η Ελλάδα υπό δικτατορία υποφέρει*) (εικ. 9).

Στο έδαφος, λευκές φιγούρες με σημάδια από αίμα, δηλαδή από κόκκινη μπογιά, αλλά και φρέσκα φύλλα δάφνης, που η Καραβέλα φρόντιζε να ανανεώνει καθημερινά, πλαισίωναν τον τοίχο. Τα φύλλα δάφνης θεωρούνται, από την αρχαιότητα ακόμα, σύμβολο νίκης και δόξας. Η Καραβέλα ενδεχομένως έκανε χρήση των δαφνόφυλλων ως σύμβολο τιμής και αναγνώρισης όσων αγωνίζονταν κατά του χουντικού καθεστώτος. Τα δέντρα που βρίσκονταν στον χώρο γύρω από τη συγκεκριμένη δράση είχαν δεθεί συμβολικά μεταξύ τους με αλυσίδες, αναπαριστώντας την αλυσοδομένη Ελλάδα (Γερογιάννη, 2021, σσ. 162-163).



Εικόνα 9. Μαρία Καραβέλα, υπαίθριο περιβάλλον, 3ο Πολιτιστικό Φεστιβάλ του Δήμου Rosny-sous-Bois, Παρίσι, 1973. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

Κατά το 1974, η Καραβέλα συνέθεσε την επόμενη υπαίθρια performance της στο δάσος της Πανεπιστημιούπολης του Orsay, αφιερώνοντάς την στην νύχτα που ξέσπασαν τα γεγονότα του Πολυτεχνείου. Το έργο έφερε την πινακίδα «Grèce», ενώ ένα βέλος υποδείκνυε στους επισκέπτες την κατεύθυνση που έπρεπε να ακολουθήσουν. Πολυάριθμες λευκές φιγούρες από πανί ήταν αυτή τη φορά κρεμασμένες στα δέντρα του δάσους, ξανά πιτσιλισμένες με τεχνητό αίμα. Στο ύψος της μέσης κάθε φιγούρας, η Καραβέλα είχε ενσωματώσει φωτογραφικά ντοκουμέντα από τα αιματηρά επεισόδια του

Πολυτεχνείου, ενώ δίπλα τους τοποθετήθηκε από ένα μπουκάλι με κόκκινη μπογιά που θύμιζε αποστραγγισμένο αίμα (εικ. 10). Στο τέλος της διαδρομής, οι επισκέπτες αντίκριζαν έναν βράχο, όπου πάνω του είχε γραφτεί η λέξη «Ελλάς», ενώ γύρω του ήταν περασμένο ένα σχοινί. Μια πληγωμένη πάνινη φιγούρα που έσταζε αίμα αγκάλιαζε στοργικά τον βράχο. Τέλος, στο χώμα διάσπαρτες υπήρχαν ξανά φωτογραφίες από το Πολυτεχνείο (Αναστασίου, 2024, σσ. 40-41).



Εικόνα 10. Μαρία Καραβέλα, υπαίθρια performance στο δάσος της Πανεπιστημιούπολης του Orsay, 1974. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

Τέλος, το 1977 η Καραβέλα δημιουργεί ακόμη ένα εφήμερο περιβάλλον με πολιτικά μηνύματα στο Grand Palais του Παρισιού, εντάσσοντας αυτή τη φορά την παρουσία ενός ζωντανού ανθρώπινου σώματος (Παπαδοπούλου Μ. , Χρονολόγιο, 2015, σ. 57). Μια ημίγυμνη γυναίκα, δεμένη με σχοινιά, κείτονταν ανάμεσα σε σωρούς από τσαλακωμένα χαρτιά γεμάτα ναζιστικά σύμβολα και αποκόμματα εφημερίδων. Στον τοίχο από πάνω της υπήρχε γραμμένη η φράση «La nouvelle démocratie des Grèques» (*Η νέα δημοκρατία των Ελλήνων*) δίπλα σε μια σβάστικα, ενώ στην αριστερή πλευρά του σκηνικού διακρίνονταν φράσεις, φωτογραφικά ντοκουμέντα από διαδηλώσεις και βέλη που υποδείκνυαν το γυναικείο σώμα (εικ.11) (Αναστασίου, 2024, σσ. 42-43). Η Καραβέλα μέσα από το έργο της καταγγέλει τις σχέσεις Ελλάδας και Αμερικής, και παράλληλα ταυτίζει με καυστικό τρόπο τον ναζισμό, όχι μόνο με την Δικτατορία των Συνταγματαρχών, αλλά και με το

κόμμα της Νέας Δημοκρατίας, που ανέλαβε τη διακυβέρνηση της χώρας μετά την πτώση της Χούντας, επισημαίνοντας πως «τίποτα δεν άλλαξε» (Παπαδοπούλου Μ. , 2015, σ. 57).



Εικόνα 11. Μαρία Καραβέλα, εφήμερο περιβάλλον στο Grand Palais, Παρίσι, 1977. Αρχείο Διοχάντης.

6.1.3. Παρεμβάσεις στη Μεταπολίτευση

1. Η Ταινία «Αντίσταση» (1977) και το θέαμα-δράση για την Αντίσταση στην Κοκκινιά (1979)

Μετά την πτώση της Χούντας το 1974, και συνεχίζοντας τη δημιουργία έργων με ισχυρό πολιτικό λόγο, η Μαρία Καραβέλα ήταν έτοιμη να παρουσιάσει στο κοινό το καλοκαίρι του 1977 την μεσαίου μήκους ταινία-ντοκιμαντέρ *Αντίσταση*. Η ταινία αποτελούσε μέρος ενός ευρύτερου καλλιτεχνικού θεάματος αναφορικά με το 1940 και την Εθνική Αντίσταση, που συνδύαζε κινηματογραφικές, θεατρικές, εικαστικές και μουσικές δράσεις (Πετσίνη, 2018, σ. 392). Η παρουσίαση επρόκειτο να γίνει τον Σεπτέμβριο και Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς σε δήμους της Αττικής, και συγκεκριμένα σε 17 ανοιχτούς χώρους, σε μια προσπάθεια να κινητοποιηθεί στην Ελλάδα μια διαδικασία καθιέρωσης έργων που θα εμπνέονταν από την τέχνη του δρόμου, με σκοπό να τραβήξει την προσοχή των περαστικών που τις περισσότερες φορές προσπερνούσαν αδιάφοροι οτιδήποτε σχετιζόταν

Η *Αυγή* της 1^{ης} Οκτωβρίου 1977 παρουσίασε ως λόγο αναβολής των προγραμματισμένων εκδηλώσεων της Καραβέλα «το ξαφνικό και πρόωρο κρύο»⁵⁹. Ωστόσο, η Πετσίνη αναφέρεται και σε άλλους λόγους που θα εμπόδιζαν την απρόσκοπτη υλοποίηση των δράσεων, όπως την προκλητική θεματολογία, την αριστερής ιδεολογίας ενοχλητική δημιουργό⁶⁰, αλλά και το γεγονός πως η ταινία *Αντίσταση* δεν είχε καν άδεια προβολής (Πετσίνη, 2018, σ. 393). Παρ' όλες τις δυσκολίες, το καλοκαίρι του 1978 η Καραβέλα υπέβαλε την ταινία προς έγκριση⁶¹ στην Επιτροπή για τον έλεγχο των σεναρίων των κινηματογραφικών ταινιών της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών⁶², που αποτελούσε ουσιαστικά ένα γραφείο λογοκρισίας που εξακολουθούσε να λειτουργεί ακόμα και μετά την πτώση του χουντικού καθεστώτος, και η οποία τελικά απαγόρευσε την ταινία, δίνοντας μάλιστα στην Καραβέλα ένα ανυπόγραφο απόσπασμα του πρακτικού συνεδρίασης 1100 που πραγματοποιήθηκε την 11^η Σεπτεμβρίου του 1978 (Πετσίνη, 2018, σ. 394) σημειώνοντας:

«Η Επιτροπή αποφασίζει κατά πλειοψηφία την απόρριψη του σεναρίου διότι το κείμενο διακρίνεται: 1) για τη μονομέρειά του, 2) καλύπτει το χρονικό διάστημα από το 1940 μέχρι σήμερα και επομένως δεν έχει σχέση με την αντίσταση, 3) έχει πολιτικές προεκτάσεις και στρέφεται εναντίον πολιτικών κομμάτων, 4) εξυμνεί το ΚΚΕ και όχι την εθνική αντίσταση, 5) αναμοχλεύει τα πολιτικά πάθη» (εικ. 12) (Ξανθούλης, 1978, σ. 5).

⁵⁹ Βλ. Τό Κρύο Έμποδίζει τις Έκδηλώσεις της Μαρίας Καραβέλα, 1977, σ. 2.

⁶⁰ Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η Καραβέλα δεν φοβόταν να μιλήσει. Κατά την ίδια, η εκλογή της Νέας Δημοκρατίας μετά την πτώση της Χούντας για τη διακυβέρνηση της χώρας είναι ταυτόσημη με τον ναζισμό, και σε δηλώσεις της εποχής αναφέρει πως «το τρέχον πολίτευμα σκοτώνει την Ελλάδα». Οι αριστερές της πεποιθήσεις, που εκδηλώνονταν συνεχώς μέσω της προκλητικής τέχνης, δυσχέραιναν συνεχώς τη θέση της, με αποτέλεσμα να μην είναι αρεστή μεταξύ των κυβερνητικών κύκλων (Πετσίνη, 2018, σ. 393).

⁶¹ Η ταινία *Αντίσταση* δεν ήταν βασισμένη σε γραπτό σενάριο, αλλά σε ηχογραφημένες μαρτυρίες προσώπων. Η επίμονη απαίτηση της Επιτροπής Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών για κατάθεση κειμένου, ανάγκασε την Καραβέλα να προβεί σε απομαγνητοφώνηση των καταγεγραμμένων συνεντεύξεων, ώστε να κατατεθούν ως «σενάριο» (Πετσίνη, 2018, σ. 393).

⁶² Το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού που συστάθηκε επί δικτατορίας Μεταξύ το 1936, καταργείται το 1941 με τις αρμοδιότητές του να μεταθέτονται στην Γενική Διεύθυνση Τύπου και Ραδιοφωνίας, η οποία μετονομάστηκε μεταξύ 1944-1945 σε Υφυπουργείο Τύπου και Διαφωτίσεως και μετέπειτα σε Υφυπουργείο Τύπου και Πληροφοριών, μέχρι την τελική του αναβάθμιση σε Υπουργείο. Το 1946 του Υφυπουργείου Τύπου και Πληροφοριών ανασυγκροτείται και ανήκει πια στο Υπουργείο Εξωτερικών. Κατά το 1951 το συγκεκριμένο Υφυπουργείο καταργείται οριστικά με τις αρμοδιότητές του να υπάγονται τελικώς στην Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως, που με την σειρά της μετονομάζεται το 1970 σε Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών και υπάγεται στον Πρωθυπουργό. Το 1974 η υπηρεσία μεταφέρεται στο Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως και συνεχίζει τη λειτουργία της έως το 1994, όπου αναβαθμίζεται τελικά σε Υπουργείο Τύπου και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης (Γκλαβίνας, χ.χ., σσ. 2-3).



Εικόνα 12. Δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία* σχετικά με την απαγόρευση της ταινίας «Αντίσταση», *Ελευθεροτυπία*, 1978.

Σε δεύτερο χρόνο η Επιτροπή υπέδειξε στην Καραβέλα τις απαραίτητες περικοπές φράσεων⁶³, ώστε να καταφέρει τελικά το σενάριο να λάβει την πολυπόθητη έγκριση, γεγονός όμως που, κατά την δημιουργό, θα καταργούσε την αμεσότητα των πολύτιμων συνεντεύξεων, αλλοιώνοντας τελικά ολόκληρο το έργο. Η καλλιτέχινδα αντιδρά έντονα στον Τύπο της εποχής δηλώνοντας:

«Είναι απαράδεκτο μια ομάδα λίγων ανθρώπων, σαν να βρισκόμαστε στον μεσαίωνα, αλλωνίζει στα πνευματικά θέματα της χώρας και αποφασίζει δικτατορικά με κριτήρια τού περασμένου αιώνα. Ποια είναι αυτή η επιτροπή και ποιο το βάρος της το πνευματικό και καλλιτεχνικό -δεδομένου ότι είναι και ανώνυμη- που μπορεί να παίρνει τέτοιες αποφάσεις που βαρύνουν έτσι αποφασιστικά και φρενάρουν τις καλλιτεχνικές έρευνες στη χώρα μας[sic];» (Ξαθούλης, 1979, σ. 5).

⁶³ Οι περικοπές στο σενάριο αφορούσαν όποια αναφορά γινόταν στον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδος, στις αμέτρητες εξορίες, εκτελέσεις και βασανιστήρια, στην αιτωρωσία πρώην συνεργατών των Γερμανών αλλά και τη συμμετοχή τους στη νέα κυβέρνηση του κράτους μετά την απελευθέρωση, αλλά και σε οποιαδήποτε νύξη ότι η κυβέρνηση Καραμανλή συνιστά συνέχεια του προηγούμενου καθεστώτος (Πετσίνη, 2018, σ. 397).

Για τα επόμενα δύο χρόνια από την ολοκλήρωση της *Αντίστασης*, η ταινία τελούσε υπό καθεστώς συνεχόμενης λογοκρισίας και απαγόρευσης, μέχρι τη στιγμή που η Καραβέλα αποφάσισε να παρουσιάσει το δρώμενο δημόσια αφηφώντας τις απαγορεύσεις, για πρώτη και τελευταία φορά, στην πλατεία Αγίου Νικολάου της Κοκκινιάς στις 27 Ιουνίου του 1979, κίνηση ανυπακοής που από μόνη της συνιστά πολιτική πράξη (Πετσίνη, 2018, σ. 397). Έτσι, το «θέατρο του δρόμου» όπως ο Τύπος αρεσκόταν να αποκαλεί το συνθετικό θέαμα της Μαρίας Καραβέλα, γινόταν και πάλι αντικείμενο σχολιασμού με εκτενή άρθρα που κοινοποιούσαν τη διοργάνωση της εκδήλωσης⁶⁴.

Δύο οθόνες διαφορετικών διαστάσεων τοποθετήθηκαν αντικριστά στην πλατεία, με τη μικρή οθόνη να προορίζεται για την προβολή διαφανειών με διάφορα στιγμιότυπα, ενώ η μεγάλη οθόνη προέβαλε την ταινία με τις μαρτυρίες αριστερών αγωνιστών που έζησαν τα γεγονότα της Αντίστασης. Στις άλλες δύο πλευρές της πλατείας απλώθηκαν κάθετα δύο γκρίζα δίχτυα, ώστε να θυμίζουν συρματοπλέγματα. Το ένα έφερε γραμμένη τη λέξη «μπλόκο» και το άλλο τη λέξη «Μακρόνησος» (εικ. 13). Στο κέντρο της πλατείας, που αποτελούσε και το κύριο σημείο εξέλιξης των δράσεων, είχαν απλωθεί άσπρα σεντόνια (Γερογιάννη, 2015, σ. 34).



Εικόνα 13. Μαρία Καραβέλα, το δρώμενο «Αντίσταση» στην πλατεία Αγίου Νικολάου, Κοκκινιά, 1979. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

⁶⁴ Βλ. Ξανθούλης, 1979, σ. 5· Συνθετικό Θέαμα για το Μπλόκο, 1979, σ. 4.

Το εικαστικό πολυθέαμα αποτελούνταν από πέντε επιμέρους σκηνές. Η πρώτη αναπαριστούσε την παράδοση των όπλων από τους κομμουνιστές μετά την Συμφωνία της Βάρκιζας και το τέλος του Εμφύλιου Πολέμου, και ξεκινούσε με την είσοδο ενός καβαλάρη που άφηνε τον οπλισμό του. Παράλληλα στην μεγάλη οθόνη προβάλλονταν οι μαρτυρίες προσώπων που έζησαν τα γεγονότα. Για τη δεύτερη σκηνή, τοποθετήθηκαν καρέκλες πάνω στα στρωμένα σεντόνια, όπου μεγάλες σε ηλικία γυναίκες που έχασαν τα παιδιά τους στο Μπλόκο της Κοκκινιάς, κρατούσαν συμβολικά ματωμένα πουκάμισα και αφηγούνταν προσωπικές ιστορίες απώλειας, λειτουργώντας ως ζωντανός σύνδεσμος ανάμεσα στο τότε και στο τώρα (Γερογιάννη, 2015, σσ. 34-38). Το τέλος της αφήγησης συνοδεύτηκε από εναπόθεση κόκκινων λουλουδιών και κλαδιών βασιλικού πάνω στα όπλα που βρίσκονταν στα πόδια τους (Αναστασίου, 2024, σ. 48).

Η Καραβέλα παρομοίασε τις ηλικιωμένες γυναίκες με «τις μεγαλύτερες ηθοποιούς του κόσμου γιατί το ένιωθαν, γιατί αυτό ήταν αλήθεια» (Αναστασίου, 2024, σ. 48). Μεταξύ δεύτερης και τρίτης σκηνής, ένας αφηγητής μιλούσε για τη ζωή και την πορεία του Άρη Βελουχιώτη, στον οποίο ήταν αφιερωμένες αρκετές από τις προβολές και τις μαρτυρίες της εκδήλωσης. Η Μακρόνησος ήταν το θέμα της τρίτης σκηνής, όπου ξεκινούσε με την εξιστόρηση των προσωπικών βιωμάτων ενός αγωνιστή της Αριστεράς από την εξορία. Συγχρόνως, πλήθος κόσμου βρισκόταν πίσω από το «συρματοπλέγμα» με την επιγραφή «Μακρόνησος», καθώς λίγα βήματα πιο μπροστά ένας ηθοποιός χόρευε προκλητικά rock and roll, που ανά διαστήματα διέκοπτε τις χορευτικές κινήσεις του για να πυροβολήσει τους θεατές (εικ. 14). Το θέμα της τέταρτης σκηνής αφορούσε το Μπλόκο της Κοκκινιάς. Προβολείς φώτιζαν τις λέξεις «Μπλόκο» και «Μακρόνησος» στα δύο συρματοπλέγματα, δημιουργώντας δυνατούς οπτικούς συνειρμούς ανάμεσά τους. Αφηγήσεις αγωνιστών σχετικά με τα συγκεκριμένα επεισόδια συνοδεύονταν από τον ρυθμικό χτύπο του ταμ ταμ, καθώς πίσω από αντίστοιχο «συρματοπλέγμα» τοποθετούνταν συμβολικά πλαστικές σακούλες λερωμένες με αίμα (Γερογιάννη, 2015, σσ. 34-35).

Η εκδήλωση έκλεινε με την πέμπτη και τελευταία σκηνή, όπου μια γυναίκα εξιστορούσε λεπτομερώς πως σκοτώθηκαν οι αγωνιστές του Μπλόκου. Ένα φιλμ που απεικόνιζε ζώα που οδηγούνταν στη σφαγή παιζόταν παράλληλα στη μικρή οθόνη, δημιουργώντας τραγικούς συμβολισμούς. Σε όλη τη διάρκεια της δίωρης εκδήλωσης, ένας άντρας διάβαζε σχετικά με τη θεματολογία αποσπάσματα του *Ριζοσπάστη* καθισμένος σε ένα τραπέζι, ενώ η ίδια η Καραβέλα παρέθετε συνοδευτικά σχόλια μεταξύ των σκηνών. Ως τελευταία

πράξη, μια ομάδα νέων τραγούδησε το αντάρτικο τραγούδι *Παιδιά, σηκωθείτε* (Γερογιάννη, 2015, σ. 35).



Εικόνα 14. Μαρία Καραβέλα, στιγμιότυπο από το δρώμενο «Αντίσταση», Κοκκινιά, 1979. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

Το καλλιτεχνικό αυτό πολυθέαμα έμεινε στην ιστορία της ελληνικής τέχνης ως εμβληματικό, τόσο για το έντονα προκλητικό και συναισθηματικά φορτισμένο περιεχόμενο, την δημόσια και ανοιχτή του παρουσίαση, αλλά και για την τεράστια συμμετοχή του κόσμου και την απήχυσή του στο εικαστικό κοινό (Αναστασίου, 2024, σ. 49).

Με την παρέμβαση της αστυνομίας η επόμενη προγραμματισμένη παρουσίαση του δρώμενου ακυρώθηκε. Η ταινία *Αντίσταση* δεν προβλήθηκε ποτέ ξανά, και τελικά καταστράφηκε από πυρκαγιά που κατέκαψε το εργαστήριο της Καραβέλα το 1996. Το πολύτιμο υλικό που χάθηκε περιλάμβανε ντοκουμέντα της λογοκριμένης ταινίας, δημοσιεύματα για την παράνομη προβολή στην Κοκκινιά, φωτογραφικά στιγμιότυπα από όλες της performance της Καραβέλα και χειρόγραφες σημειώσεις αρχείου (Αναστασίου, 2024, σ. 49).

2. Βρίζοντας το κοινό (1985)

Μετά την οριστική απαγόρευση του εικαστικού πολυθεάματος για την Αντίσταση το 1979, η Καραβέλα αναγκάστηκε να αποσυρθεί για μεγάλο χρονικό διάστημα από την καλλιτεχνική σκηνή λόγω προβλημάτων υγείας που την ταλαιπωρούσαν, για να επανέλθει το 1985 με την παρουσίαση του έργου *Βρίζοντας το κοινό* στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός (Κοντοπούλου, 2022, σ. 30).

Ο Τύπος της εποχής έκανε λόγο για ένα «θέαμα-σοκ» και είχε απόλυτο δίκιο. Σε δηλώσεις της στην εφημερίδα *Μεσημβρινή* της 1^{ης} Μαρτίου 1985, η Καραβέλα ανέφερε πως η δουλειά της είναι «ερευνητική», δηλαδή βασιζόταν στην προσωπική της έρευνα. Αυτό το «εικαστικό θέατρο», όπως το αποκαλούσε η ίδια, διέφερε πολύ από τις προηγούμενες παρουσιάσεις της, καθώς είχε τη μορφή παρλάτας⁶⁵, με «κινούμενες εικόνες και δράση στον χώρο. Κράμα λόγου, παντομίμας, ήχου, ηλεκτρονικής μουσικής και φωτισμού... Και θέμα τη σημερινή ζωή...» Σύμφωνα με το άρθρο, οι πόρτες θα παρέμεναν κλειστές καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, χωρίς να υπάρχει τρόπος διαφυγής για όποιον επιθυμούσε να αποχωρήσει. Επιπλέον, η καλλιτέχνη συμβούλεψε όσους αντιμετώπιζαν καρδιακά προβλήματα να απέχουν από την παράσταση, προμηνύοντας έτσι τις σοκαριστικές στιγμές που περίμεναν τους θεατές (Απόψε το θέαμα-σοκ..., 1985, σ. 28).

Το σκηνικό αποτελούνταν από λευκά πανιά. Μέσα σε ένα πιάτο υπήρχε ένα μικρό πτηνό, πλαισιωμένο από πέταλα λουλουδιών. Την ώρα που λυρική μουσική ακούγεται στον χώρο, τα φώτα σβήνουν ξαφνικά. Από τα μεγάφωνα αρχίζουν να ακούγονται εκκωφαντικοί ήχοι και κραυγές, ενώ την ίδια στιγμή η Καραβέλα σκοτώνει με μια πέτρα το πουλάκι (Κοντοπούλου, 2022, σ. 31). Παράλληλα, όπως περιγράφει το εκτεταμένο άρθρο της εφημερίδας *Η Βραδυνή*, «σέ' όλους τούς τοίχους τής αίθουσας προβλήθηκαν σλάιντς μέ ανθρώπους κρεμασμένους, τυμπανιασμένους, παιδιά νεκρά από τήν πείνα, γέρους καί γριές, σκοτωμένους[sic]». Μετά την προβολή των σλάιντς η σκηνή καλύφθηκε με ένα λευκό σεντόνι κατάσπαρτο με κρίνους, τους οποίους η καλλιτέχνης χάιδευε ευλαβικά, μεταφέροντας στο κοινό που παρακολουθούσε μια αίσθηση αγαλλίασης. Η συνέχεια του έργου, όμως, φαίνεται πως γίνεται πιο σοκαριστική αφού, όπως πάντα αναφέρει το άρθρο, η Καραβέλα «γέμισε όλο τό χώρο, μέ περιττώματα καί ἄρχισε νά τά

⁶⁵ Η παρλάτα προέρχεται από το ιταλικό ρήμα *parlare* που σημαίνει *μιλώ*, και αναφέρεται στον μονόλογο ηθοποιού σε θεατρική παράσταση, ο οποίος περιέχει στοιχεία σάτιρας ή/και κωμωδίας και συνοδεύεται συχνά από μουσική (Μπαμπινιώτης, 2002, σ. 1347).

τρώει! [sic]», και συνεχίζει: «...Στη συνέχεια ξεπρόβαλαν πέντε μικρά ποντίκια, βαμμένα μαύρα μέ καπνό, δεμένα από τά πόδια μέ πετονιά, ώστε νά μήν απομακρυνθοῦν πολύ από τη σκηνή [sic]». Τα φώτα της αίθουσας έσβησαν για άλλη μια φορά, και η εικαστικός, με την βοήθεια συνεργατών της, ξεκίνησε μέσα στο σκοτάδι να πετάει λουλούδια στους θεατές, οι οποίοι αντέδρασαν πανικόβλητοι, νομίζοντας πως ήταν ποντίκια. Όταν επανήλθε το φως όλοι έμοιαζαν ανακουφισμένοι (Αναστασάκη, 1985, σ. 4). Όπως αργότερα δήλωσε η Καραβέλα στον Σταμάτη Σχιζάκη σε μαγνητοφωνημένη συνέντευξη του 2005, ούτε ζώο σκότωσε ούτε ακαθαρσίες δοκίμασε⁶⁶. Ήταν όλα μέρος της παράστασης (Αναστασίου, 2024, σσ. 95-96).

Τα μέρη τα οποία συνέθεταν την παράσταση, αλλά και ο βίαιος τρόπος με τον οποίο η καλλιτέχνιδα επέλεξε αυτή τη φορά να τα χρησιμοποιήσει για να ασκήσει την κριτική της σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, αποτελούν στοιχεία βιεννέζικου αξιονισμού, όπως τόνισε η Βεατρίκη Σπηλιάδη στην *Ελευθεροτυπία* στις 18 Μαρτίου 1985 (Σπηλιάδη, 1985, σ. 27). Μέσα από τη συγκεκριμένη παράσταση η Καραβέλα είχε ως στόχο για άλλη μια φορά την αφύπνιση των κοιμισμένων κοινωνικών συνειδήσεων, με τη χρήση του στοιχείου της αντιπαράθεσης πάνω στο οποίο βασιζόταν το έργο της. Οι έντονες και αλλεπάλληλες εναλλαγές του φωτός και των ήχων και οι ισχυρές αντιπαραθέσεις που δημιουργήθηκαν, συνιστούσαν την προσπάθεια της καλλιτέχνιδας να δείξει «πώς ή σημερινή κοινωνία, καταστρέφει τά πάντα [sic]». Επιπλέον, μέσω του συνεχούς παιχνιδιού με την ευαισθησία και τα νεύρα του θεατή, «ή δημιουργός θέλει νά δώσει μιά εικόνα-κραυγή έναντίον τής «σάπιας κοινωνίας» μας, όπως εκείνη τήν αντιλαμβάνεται καί τή συλλαμβάνει [sic]» (Αναστασάκη, 1985, σ. 4).

Επιπλέον η Σπηλιάδη, μέσω του κειμένου της, «φώτισε» την παράσταση της Καραβέλα από μια διαφορετική πλευρά υποστηρίζοντας πως η δημιουργός δεν προσπαθούσε απλά να αφυπνίσει τους θεατές, αλλά τους κατηγορούσε με έμμεσο τρόπο ότι «δεν είναι παρά ελάχιστα γρανάζια ενός σκληρού συστήματος, ότι με την επαγγελματική τους δραστηριότητα αναπαράγουν και συντηρούν αυτό το σύστημα που συντηρεί τον ιμπεριαλισμό και άλλες πληγές της ανθρωπότητας, ότι καθισμένοι στην πολυθρόνα τους και πίνοντας το τσάι τους αγνοούν ή κάνουν πως αγνοούν ότι την ίδια στιγμή σε διάφορα σημεία της υφελίου σφάζονται οι γενναίοι, δολοφονούνται όσοι τολμούν να μην υποταχθούν όχι μόνο στις δεδηλωμένες δικτατορίες αλλά και τον κρυμμένο φασισμό που

⁶⁶ Βλ. Αναστασίου, 2024, σ. 96.

έχουν περίτεχνα επεξεργαστεί και τα κοινοβουλευτικά καθεστώτα». Η αρθρογράφος, δηλαδή, φαίνεται πως εννοούσε ότι η Καραβέλα προσπάθησε να δημιουργήσει σε όσους παρακολούθησαν την παράσταση την αίσθηση της προσωπικής ευθύνης ή/και της ενοχής για ότι στραβό συνέβαινε γύρω τους (Σπηλιάδη, 1985, σ. 27).

Η λέξη «θέατρο» που χρησιμοποιούσε η Καραβέλα όταν αναφερόταν στο εν λόγω έργο δεν επιλέχθηκε τυχαία, αφού το θέατρο ήταν, για εκείνη, σοβαρή υπόθεση. Όπως δήλωσε στην Άντα Αναστασάκη μετά το πέρας της παράστασης, η ενασχόληση με τον χώρο του θεάτρου επέβαλλε συνεχόμενη και σκληρή δουλειά, καθώς εκείνο που κατά την γνώμη της έλειπε από τις θεατρικές σκηνές της εποχής ήταν η ανάπτυξη τεχνικής, το να μπορεί δηλαδή ο ηθοποιός να μεταδώσει στο κοινό το μήνυμα που επιθυμεί με τις πιο απλές κινήσεις και εκφράσεις, γεγονός που τον ανάγει αυτόματα και σε δημιουργό (Αναστασάκη, 1985, σ. 4).

Έπειτα από μήνυση που υπέβαλε η πρόεδρος της Ελληνικής Φιλοζωικής Εταιρείας Πατρικία Σταθάτου-Μάνταζα για θανάτωση ζώου, της ασκήθηκε στην Καραβέλα ποινική δίωξη και καταδικάστηκε από το Ζ' Μονομελές Πλημμελειοδικείο Αθηνών σε δίμηνη φυλάκιση (...Θανάτωσε Πουλί Χάριν Θεάματος, 1989, σ. 3). Αυτή δεν υπήρξε η μοναδική επίπτωση που υπέστη καθώς, όπως δήλωσε ένα χρόνο αργότερα στην εφημερίδα *Η Βραδυνή*, μετά την παράσταση *Βρίζοντας το κοινό*, αδυνατούσε να βρει χώρο που θα φιλοξενούσε τις επόμενες παραστάσεις της λόγω φόβου αναφορικά με τα περιστατικά της προηγούμενης χρονιάς, σχολιάζοντας με πικρία πως «Όλοι κομματιάζονται για την ήσυχία τους...[sic]» (Αναστασάκη, 1986, σ. 8).

Συμπεράσματα

Η Μαρία Καραβέλα αποτελεί αδιαμφισβήτητα εμβληματική μορφή της ελληνικής εικαστικής πρωτοπορίας και ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα στοχοποίησης από τους μηχανισμούς της λογοκρισίας. Είναι ευρέως αναγνωρισμένη ως η πρώτη γυναίκα καλλιτέχνης που εισήγαγε τα περιβάλλοντα στον ελληνικό εικαστικό χώρο και ασχολήθηκε συστηματικά με την τέχνη της performance στην Ελλάδα. Το έργο της αντανακλά ισχυρά πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα και λειτούργησε ως άμεση καταγγελία εναντίον του χουντικού καθεστώτος και των πρακτικών που αυτό υιοθέτησε. Οι πρωτοποριακοί «χώροι» της θεωρήθηκαν απειλή και πρόκληση για το καθεστώς και λογοκρίθηκαν με βίαιο και άμεσο τρόπο, τόσο για τη ριζοσπαστική και ασυνήθιστη μορφή τους όσο και για το ιδεολογικό τους περιεχόμενο.

Η λογοκρισία επί Χούντας αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία της θεσμικής λογοκρισίας στην Ελλάδα. Ο λογοκριτικός μηχανισμός που είχε διαμορφωθεί επί δικτατορίας Μεταξά όχι μόνο αξιοποιήθηκε, αλλά τροποποιήθηκε και αυστηροποιήθηκε μέσω της απόλυτης αυθαιρεσίας και της βίαιης καταστολής, επεκτείνοντας τη λειτουργία του σε κάθε πτυχή της καθημερινότητας. Η επιβολή τέτοιων περιορισμών στην ελευθερία έκφρασης καταδεικνύει ένα κράτος αδύναμο και ασταθές. Ένα κράτος, που ακριβώς επειδή έχει λόγους να φοβάται, καταφεύγει στην ολοκληρωτική επιβολή για να επιβιώσει (Χριστόπουλος, 2018, σ. 289).

Η περίπτωση της Καραβέλα εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο λογοκρισίας που έπληξε την ελληνική καλλιτεχνική σκηνή επί δικτατορίας, παρουσιάζει όμως μια μοναδική ιδιαιτερότητα. Ενώ η προληπτική λογοκρισία είχε θεσμοποιηθεί και εφαρμοζόταν εκτεταμένα από τη Χούντα, η δημιουργός αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας βίαιης, κατασταλτικής παρέμβασης. Στην περίπτωσή της, η απαγόρευση ξεπέρασε τα θεωρητικά όρια και μετατράπηκε σε φυσική καταστροφή του έργου της. Επιπλέον, το γεγονός ότι ήταν μια γυναίκα που δημιουργούσε πρωτοποριακή τέχνη σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, προσέδιδε στη ρήξη της με το πατριαρχικό καθεστώς μια ακόμη πιο ριζοσπαστική χροιά.

Η αδυναμία της Χούντας να εφαρμόσει προληπτικά μέτρα λογοκρισίας στις ζωντανές δράσεις λειτούργησε σε πολλές περιπτώσεις ως σημαντικό στρατηγικό προβάδισμα των

καλλιτεχνών και τους επέτρεψε να δράσουν και να παρακινήσουν το κοινό για συμμετοχή στην αντίσταση. Αυτός είναι και ο λόγος που τα αντιδικτατορικά έργα της Καραβέλα λειτουργούσαν ως πόλος έλξης ενός κοινού που επιθυμούσε να συμμετέχει στις δημόσιες διαμαρτυρίες της, χωρίς απαραίτητα να ενδιαφέρεται για την πρωτοποριακή μορφή τους, γεγονός που φανερώνει πως οι δημιουργίες της γίνονταν αντιληπτές περισσότερο ως μορφές αντίστασης και διαμαρτυρίας παρά ως έργα τέχνης.

Την ίδια στιγμή, η σχέση της Καραβέλα με την τεχνοκριτική υπήρξε ιδιαίτερα στενή και παράλληλα αμφιλεγόμενη. Μέσω των εκτενών άρθρων στον Τύπο της εποχής ο τεχνοκριτικός λόγος εστίασε κυρίως στην καταγραφή, την ανάλυση και την κοινωνικοπολιτική ερμηνεία των δράσεων της παρά στην κριτική τους αποτίμηση. Το ενδιαφέρον των τεχνοκριτών της περιόδου στρέφεται σχεδόν αποκλειστικά στη συμμετοχή και την εμπειρία των θεατών, αποτυπώνοντας τον τρόπο με τον οποίο πρασλαμβάνεται το έργο της και αναδεικνύοντας παράλληλα τον αντιστασιακό χαρακτήρα κάθε δράσης.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως η Καραβέλα υπήρξε θύμα λογοκρισίας και το 1992, στην προσπάθειά της να υλοποιήσει το δρώμενο *Ξένες φωνές* στην πλατεία Συντάγματος. Παρόλο που η εικαστικός είχε λάβει άδεια παρουσίασης από τον Δήμο Αθηναίων, η αστυνομία παρενέβη και απαγόρευσε την δράση (Παπαδοπούλου Μ., Χρονολόγιο, 2015, σ. 61). Η συγκεκριμένη περίπτωση αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς δεν βρίσκεται καταγεγραμμένη σε κανένα έντυπο της εποχής, αλλά έγινε γνωστή από την ίδια τη δημιουργό σε συνέντευξή της στον Σταμάτη Σχιζάκη το 2005⁶⁷. Το συμβάν καταδεικνύει μια βαθιά θεσμική αμφισημία: η αντίφαση ανάμεσα στην άδεια της τοπικής αυτοδιοίκησης και την αυθαίρετη αστυνομική παρέμβαση αναδεικνύει το χάσμα ανάμεσα στην επίσημη ρητορική εκσυγχρονισμού και στους παραδοσιακούς μηχανισμούς καταστολής. Το ελληνικό κράτος της δεκαετίας του '90, παρά τον δημοκρατικό προσανατολισμό του, εξακολουθούσε να εφαρμόζει πρακτικές ελέγχου και επιτήρησης του δημόσιου χώρου. Παράλληλα, η εκδοτική σιωπή γύρω από το περιστατικό αναδεικνύει τον διττό χαρακτήρα της καταστολής στην περίπτωση της Καραβέλα το 1992.

⁶⁷ Σύμφωνα με την περιληπτική περιγραφή της Καραβέλα, το δρώμενο περιελάμβανε έναν άνδρα performer, που περιφερόταν άσκοπα στην πλατεία, χωρίς να ακολουθεί συγκεκριμένη διαδρομή. Ο άνθρωπος αυτός, συνεχώς εξαφανιζόταν και επανεμφανιζόταν στο χώρο, και παράλληλα έβγαζε ακατάληπτες κραυγές και ήχους, που διατάρασσαν την συνηθισμένη κανονικότητα και την κίνηση της πλατείας, συμβολίζοντας την αποσπασματική και συχνά αγνοημένη φωνή του ατόμου μέσα στο δημόσιο χώρο (Αναστασίου, 2024, σ. 96).

Παρόλο που η παρέμβαση είχε σαφή θεσμικό χαρακτήρα λόγω της εμπλοκής ένστολων κρατικών υπαλλήλων, λειτούργησε εντούτοις με τους όρους της άτυπης λογοκρισίας, καθώς η εσκεμμένη έλλειψη επίσημης καταγραφής αποσκοπούσε στην πλήρη αποσιώπηση του γεγονότος, υπογραμμίζοντας την αδιαφάνεια που περιβάλλει τις σύγχρονες πρακτικές καταστολής. Η δράση της Καραβέλα αντιμετωπίστηκε προφανώς ως διατάραξη της αστικής κανονικότητας, γεγονός που νομιμοποίησε την άμεση απαγόρευσή της. Στην Ελλάδα του '90, οι κρατικές και διοικητικές δομές δεν είχαν ακόμη ωριμάσει για την υποδοχή της αντισυμβατικής τέχνης στον δημόσιο χώρο. Ενώ το καλλιτεχνικό πεδίο είχε ήδη εξοικειωθεί με τα νέα μέσα, οι επίσημοι μηχανισμοί συνέχιζαν να αντιμετωπίζουν την τέχνη της performance εκτός των καθιερωμένων θεσμικών πλαισίων ως ένα «ξένο σώμα» που έπρεπε να αποβληθεί.

Βιβλιογραφία

Ελληνική Βιβλιογραφία

...Θανάτωσε Πουλί Χάριν Θεάματος. (1989, Μάρτιος 7). *Επικαιρότητα* .

Αδαμοπούλου, Α. (2000). *Ελληνική Μεταπολεμική Τέχνη. Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Χώρο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Αδαμοπούλου, Α. (2014). Στο Πεδίο του Εφήμερου:Σκέψεις για τη Μεθοδολογία της Έρευνας στην Ελληνική Εικαστική Σκηνή Μετά το 1960. Στο Ν. Χατζηνικολάου, Χ. Χρήστου, Ε. Γεωργιάδου-Κουντουρά, Α. Χαραλαμπίδης, Μ. Βλάχος, Γ. Γκότση, και συν., *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*. Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Αναστασάκη, Α. (1985, Μάρτιος 5). Η Καραβέλα Απολογείται για τα σκ...Συνέντευξη με τη Δημιουργό του «Θεάματος Πανικός». *Η Βραδυνή* .

Αναστασάκη, Α. (1986, Απρίλιος 2). Η Καραβέλα Επανέρχεται... *Η Βραδυνή* .

Αναστασίου, Α. (2024). *Τέχνη σε Καθεστώς Δικτατορίας:Η Περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα(1938-2012)*. Διπλωματική Εργασία, Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Τμήμα Καλών Τεχνών, Λεμεσός.

Αντωνιάδου, Α. (2015). Τέχνη και/ή Αντίσταση;Επιτελεστικά Περιβάλλοντα ως Χώροι Πολιτικής Δράσης. Στο Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος, & Μ. Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Μαρία Καραβέλα (ΜΚ)* (Δίγλωσση Έκδοση, Ελληνικά-Αγγλικά εκδ., σσ. 25-31). Αθήνα: AICA Hellas.

Αντωνιάδου, Α., Γερογιάννη, Ε., Μαρίνος, Χ., Παπαδοπούλου, Μ., & Σχιζάκης, Σ. (2015). *Μαρία Καραβέλα (ΜΚ)* (Δίγλωσση Έκδοση, Ελληνικά-Αγγλικά εκδ.). (Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος, & Μ. Παπαδοπούλου, Επιμ.) Αθήνα: AICA HELLAS.

Απόψε το θέαμα-σοκ... (1985, Μάρτιος 1). *Μεσημβρινή* .

Ασκητοπούλου, Μ.-Χ. (2022). *Η Υποδοχή των Μεταπολεμικών Πανελληνίων Εκθέσεων (1948-1965) από την Κοινωνία, όπως Αποτυπώνεται στον Τύπο της Εποχής*. Διπλωματική Εργασία, Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Αθήνα.

Αυγερίδης, Μ., Κούκη, Ε., & Φυτιλή, Μ. (2020, Νοέμβριος). Αναμοχλεύοντας τα Πάθη: Τα Όρια του Πολιτικού Λόγου για την Εθνική Αντίσταση. (Ξ. Μπανιά Μίχα, Επιμ.) *ΑρχειοΤάξιο* (22), σσ. 77-92.

Βαροπούλου, Ε. (1977, Σεπτέμβριος 21). Ένα Θέαμα-Εκδήλωση για την Αντίσταση. *Η Αυγή*.

Βασίλειο της Ελλάδος. (1939). Α.Ν. 1619 Περί Ραδιοφωνίας και Συμπληρώσεως των περί Υπουργείου Τύπου και Τουρισμού Κειμένων Διατάξεων. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/61/16.02.1939).

Βασίλειο της Ελλάδος. (1937). Α.Ν. 445 Περί Τροποποιήσεως, Συμπληρώσεως και Κωδικοποιήσεως των περί Κινηματογράφων Διατάξεων. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/22/25.01.1937).

Βασίλειο της Ελλάδος. (1937). Α.Ν. 446 Περί Θεάτρων. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/23/25.01.1937).

Βασίλειο της Ελλάδος. (1947). Α.Ν. 509 Περί Μέτρων Ασφαλείας του Κράτους, του Πολιτεύματος, του Κοινωνικού Καθεστώτος και Προστασίας των Ελευθεριών των Πολιτών. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/293/27.12.1947).

Βασίλειο της Ελλάδος. (1946). Α.Ν. 818 Περί Τροποποιήσεως και Συμπληρώσεως Διατάξεων των της Υπ' αριθ. 54)1945 Συντ. Πράξεως «Περί Συστάσεως και Οργανώσεως Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας». *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/3/08.01.1946).

Βασίλειο της Ελλάδος. (1969). Ν.Δ. 346 Περί Τύπου. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/232/15.11.1969).

Βασίλειο της Ελλάδος. (1911). Σύνταγμα της Ελλάδος μετά την κατά το έτος 1911 Αναθεώρησιν και Μεταρρύθμισιν. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/127/01.06.1911).

Βενιανάκης, Χ. (2020). *Η Δικτατορία του Θεόδωρου Πάγκαλου (1925-1926)*. Εργασία Εξαμήνου, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα.

Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Κρήτης. (χ.χ.). *Αλέξανδρος Γ. Ξύδης (1918-2004)*. Ανάκτηση Νοέμβριος 17, 2025, από Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Κρήτης: <https://www.lib.uoc.gr/info/absrv/rare/ab/ag/extra-1487839842-540936-29063.tkl>

Βουλή των Ελλήνων. (1952). Σύνταγμα της Ελλάδος. Άρθρο 14. *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* (Α'/1/01.01.1952).

Γερογιάννη, Ε. (2021). (Ανα)παραστάσεις του Πολιτικού Σώματος κατά τη Δικτατορία στο Έργο της Μαρίας Καραβέλα και του Θόδωρου. Στο Λ. Γυιόκα, & Π. Μπίκας (Επιμ.), *Οι Τέχνες στη Δικτατορία: Εικαστική και Αρχιτεκτονική Παραγωγή στην Ελλάδα κατά την Επταετία 1967-1974* (σσ. 154-169). Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης.

Γερογιάννη, Ε. (2015). Ζωντανή Τέχνη για μια «Νεκρή» Ιστορία: Η Κοκκινιά της Μαρίας Καραβέλα ως Εκπαιδευτικό (Πολυ)θέαμα. Στο Ε. Γερογιάννη, Μ. Παπαδοπούλου, & Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Μαρία Καραβέλα (ΜΚ)* (Δίγλωσση Έκδοση, Ελληνικά-Αγγλικά εκδ., σσ. 33-39). Αθήνα: AICA Hellas.

Γερογιάννη, Ε. (2017). *Η Περφόρμανς στην Ελλάδα από τις Αρχές της Δεκαετίας του '70*. Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Γερογιάννη, Ε. (2019). *Η Περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*. Αθήνα: Futura.

Γκλαβίνας, Γ. (χ.χ.). *Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών. Αρχειακή Σειρά: Προληπτική Λογοκρισία Κινηματογραφικών Σεναρίων και Θεατρικών Κειμένων*. Εργαλείο Έρευνας, Κεντρική Υπηρεσία των Γενικών Αρχαίων του Κράτους, Τμήμα Επεξεργασίας Αρχείων, Ευρετηρίασης Εθνικού Ευρετηρίου Αρχείων και Ειδικών Αρχείων.

Γκλαβίνας, Γ. (2018). Η Λογοκρισία την Περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974). Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 157-169). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Γιούκα, Λ., & Μπίκας, Π. (Επιμ.). (2021). *Οι Τέχνες στη Δικτατορία: Εικαστική και Αρχιτεκτονική Παραγωγή στην Ελλάδα κατά την Επταετία 1967-1974*. Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης.

Δέδε, Κ. (2018). «Πέτρα, Ψαλίδι, Χαρτί». Η Λογοκρισία στον Τύπο, 1922-1974. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Λογοκρισία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 146-156). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Δημοκίδης, Α. (2025, Ιούλιος 26). *Η Σκληρή Αλήθεια για το «Οικονομικό Θαύμα» της Χούντας*. Ανάκτηση Νοέμβριος 13, 2025, από LiFO: <https://www.lifo.gr/podcasts/wraia-pragmata/i-skiliri-alitheia-gia-oikonomiko-thayma-tis-hoyntas>

Ελληνική Δημοκρατία. (1942). Ν.Δ. 1108/1942. Περί Τροποποιήσεως, Συμπληρώσεως και Κωδικοποιήσεως των Περί Ελέγχου Θεατρικών Έργων, Κινηματογραφικών Ταινιών, Δίσκων Γραμμοφώνου και Βιβλίων Διατάξεων. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'48/06.03.1942), 251-262.

Ελληνική Δημοκρατία. (1982). Νόμος 1285 Για την Αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης του Ελληνικού Λαού Εναντίον των Στρατευμάτων Κατοχής 1941-1944. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'115/20.09.1982).

Ελληνική Δημοκρατία. (1929). Νόμος 4229 Περί των Μέτρων Ασφαλείας του Κοινωνικού Καθεστώτος και Προστασίας των Ελευθεριών των Πολιτών. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/245/25.07.1929).

Ελληνική Δημοκρατία. (1925). Περί Κινηματογράφων. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/261/21.09.1925).

Ελληνική Πολιτεία. (1943). Ν. 485 Περί Συμπληρώσεως και Τροποποιήσεως των Περί Τύπου και Ραδιοφωνίας Διατάξεων. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/267/16.08.1943).

Ελληνική Πολιτεία. (1924). Περί Κατοχυρώσεως του Δημοκρατικού Πολιτεύματος. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (Α'/93/23.04.1924).

Ζιώγας, Γ. (2008). Μέρος Δ':Πράξεις Ελληνικής Εικαστικής Λογοκρισίας. Στο Γ. Ζιώγας, Λ. Καραμπίνης, Γ. Σταυρακάκης, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα* (σσ. 187-312). Αθήνα: Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και ΠΛΑΤΦΟΡΜΕΣ.

Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., & Χριστόπουλος, Δ. (Επιμ.). (2008). *Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη και ΠΛΑΤΦΟΡΜΕΣ.

Θεοδόσης, Γ. (2008). Λογοκρισία:Τι Μέλλει Γενέσθαι;. Στο Γ. Ζιώγας, Λ. Καραμπίνης, Γ. Σταυρακάκης, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα* (σσ. 87-90). Αθήνα: Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και ΠΛΑΤΦΟΡΜΕΣ.

Καννέλης Ορέστης. (χ.χ.). Ανάκτηση Νοέμβριος 14, 2025, από Εθνική Πινακοθήκη: <https://www.nationalgallery.gr/artist/kanellis-orestis/>

Καπετανάκης, Ρ. (2016). *Η Περφόρμανς ως Μορφή Συλλογικής Δράσης στην Ελλάδα της Πρώιμης Μεταπολίτευσης 1974 – 1981*. Μεταπτυχιακή Εργασία Ειδίκευσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης, Αθήνα.

Καρακώστα, Μ. (2024). *Πολιτική και Τέχνη: Τα Ανθρώπινα Δικαιώματα στην Ελληνική Περφόρμανς*. Διπλωματική Εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Πάτρα.

Καραμανωλάκης, Β. (2017). *Η Πολιτική του Καθεστώτος της 4ης Αυγούστου Απέναντι στο Πανεπιστήμιο Αθηνών 1936-1941*. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Φιλοσοφικής Σχολής, Αθήνα.

Καρπόζηλος, Κ. (2018). Αντικομμουνισμός και Λογοκρισία. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 54-65). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Κοκκώνης, Γ. (2018). Η Μουσική Λογοκρισία στην Ελλάδα-Μια Πρώτη Προσέγγιση. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 134-145). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Κοντοπαντελή, Μ., & Κορδωμένου, Δ. (2014). *Από τη Γενεαλογία της Performance στο Μουσείο Σήμερα: Σύγκρουση ή Ενσωμάτωση;*. Ερευνητική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη.

Κοντοπούλου, Α. Μ. (2022). *Οι Περφόρμανς της Μαρίας Καραβέλα και της Αήδας Παπακωνσταντίνου 1970-1985*. Διπλωματική Εργασία, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα.

Κορνέτης, Κ. (2018). Περί Ασέμνων: «Πορνογραφία», Δημόσια Αιδώς και Γυμνό στη Μεταπολιτευτική Ελλάδα. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 184-194). Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.

Κουνάδης, Λ., & Ορδουλίδης, Ν. (χ.χ.). *Βαρβάρα*. Ανάκτηση Απρίλιος 2, 2026, από Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη: <https://vmrebetiko.gr/item/?id=9697>

Κυνηγοπούλου, Ι. (2021, Αύγουστος 4). *Αναδρομή στον Γαλλικό Μάη του '68*. Ανάκτηση
Μάιος 17, 2026, από ΟΔΕΘ: <https://odeth.eu/αναδρομή-στον-γαλλικό-μάη-του-68/>

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2013). Στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Τ. Γιαννουδάκη, Ν. Μισιρλή, &
Ο. Μεντζαφού-Πολύζου (Επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη. Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου.*
Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Τέχνης. (Γ' εκδ., σσ. 166-187). Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου.

Λεβεντάκη, Έ. (2016). *Η Θεσμική Κριτική ως Εικαστική Έκφραση*. Μεταπτυχιακή
Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα
Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Ιωάννινα.

Λοχαΐτη, Ρ.-Α. (2010). *Οι Εικαστικές Τέχνες ως Μορφή Κοινωνικής Διαμαρτυρίας στην
Ελλάδα 1971-1973. Γιάννης Ψυχοπαίδης. Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές*. Μεταπτυχιακή
Εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Σπουδών, Τμήμα Πολιτικής
Επιστήμης και Ιστορίας, Αθήνα.

Μάκκας, Σ. (2023). *Δημόσιες Πολιτικές και Κρατικές Παρεμβάσεις στη Σύγχρονη Τέχνη
κατά την Περίοδο της Μεταπολίτευσης*. Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου,
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Ρόδος.

Μαρίνος, Χ. (2015). Η Αισθητική της Αντίστασης ή πως να Αντιστέκεσαι στην
Αισθητική. Στο Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος, & Μ. Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Μαρία
Καραβέλα:ΜΚ* (Δίγλωσση Έκδοση, Ελληνικά-Αγγλικά εκδ., σσ. 7-13). Αθήνα: AICA
Hellas.

Μαυρής, Γ. (2023). Το «Πολυτεχνείο» και το «Πείραμα Μαρκεζίνη». *Τετράδια* (83-84),
σσ. 69-89.

Μήτρου, Ι. (2023). *Performance Art. Ασυνείδητο, Σώμα, Παραστασιακή Πράξη* (2η εκδ.).
(Σ. Τσιφής, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μπαρμπουνάκη.

Μοσχονάς, Σ. (2021). Τα Εθνικά Βραβεία της Απριλιανής Δικτατορίας και η Στάση των Εικαστικών Καλλιτεχνών: Η Περίπτωση του Κλέαρχου Λουκόπουλου. Στο Λ. Γυιόκα, & Π. Μπίκας (Επιμ.), *Οι Τέχνες στη Δικτατορία: Εικαστική και Αρχιτεκτονική Παραγωγή κατά την Επταετία 1967-1974* (σσ. 59-77). Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης.

Μπαλαμπανίδης, Δ. (2021). Η Αδύνατη «Επανάσταση της 21ης Απριλίου 1967» στις Εικαστικές Τέχνες και στην Αρχιτεκτονική. Στο Λ. Γυιόκα, & Π. Μπίκας (Επιμ.), *Οι Τέχνες στη Δικτατορία: Εικαστική και Αρχιτεκτονική Παραγωγή στην Ελλάδα κατά την Επταετία 1967-1974* (σσ. 15-29). Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης.

Μπαμπινιώτης, Γ. Δ. (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (2η εκδ.). (Γ. Ισιβεριώτης, Επιμ.) Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας ΕΠΕ.

Ξανθούλης, Γ. (1979, Ιούνιος 26). Η Κοκκινιά Πρωταγωνίστρια! *Ελευθεροτυπία* .

Ξανθούλης, Γ. (1978, Οκτώβριος 6). Όχι στην Αντίσταση λέει η Προεδρία. *Ελευθεροτυπία* .

Ξανθούλης, Γ. (1979, Ιανουάριος 25). Ποιούς ενοχλεί η Αντίσταση;. *Ελευθεροτυπία* .

Παντελάκου, Α. (2022). *Η Μετουσίωση στην Τέχνη ως Διαχείριση του Αποσιωπημένου Συλλογικού Τραύματος και του Τραύματος του Υποκειμένου της Αριστεράς στην Ελλάδα κατά την Περίοδο της Δικτατορίας 1967-1974. Μαρία Καραβέλα-Αήδα Παπακωνσταντίνου-Γιάννης Ψυχοπαίδης-Γιώτα Ιωαννίδου*. Διπλωματική Εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Ανθρωπολογίας, Αθήνα.

Παπαδοπούλου, Α. (2025). *Η Εννοιολογική Τέχνη ως Φιλοσοφική Πρακτική: Γλώσσα, Έννοια και η Φιλοσοφική τους Διάσταση*. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών, Πάτρα.

Παπαδοπούλου, Μ. (2015). Μαρία Καραβέλα: Κραυγές Διαμαρτυρίας. Στο Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος, & Μ. Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Μαρία Καραβέλα (ΜΚ)* (Δίγλωσση Έκδοση, Ελληνικά-Αγγλικά εκδ., σσ. 15-23). Αθήνα: AICA Hellas.

Παπαδοπούλου, Μ. (2015). Χρονολόγιο. Στο Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος, & Μ. Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Μαρία Καραβέλα(ΜΚ)* (Δίγλωσση Έκδοση, Ελληνικά-Αγγλικά εκδ., σσ. 54-61). Αθήνα: AICA Hellas.

Παπάζογλου, Α. (2020). *Η Δικτατορία (1967-1974) και το Κυπριακό Ζήτημα*. Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Πολιτικών Επιστημών, Θεσσαλονίκη.

Παπαθεοδώρου, Γ. (2018). «Οι Φρουροί της Ησυχίας». Δικτατορία, Λογοτεχνία και Λογοκρισία στον 20ο Αιώνα-Μια Συνοπτική Περιδιάβαση. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 119-133). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Παπακωνσταντίνου, Ε., Αντωνιάδου, Α., Τζάκου, Α., Ψαρράς, Β., Χατζηπροκοπίου, Μ., Σιδέρη, Μ., και συν. (2021). *10 χρόνια Performance now*. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών.

Πετσίνη, Π. (2020, Νοέμβριος). «Αντίσταση 40-50»:Η Λογοκριμένη Ταινία της Μαρίας Καραβέλα(1977[1979]). *ΑρχειοΤάξιο* (22), σσ. 115-123.

Πετσίνη, Π. (2020, Νοέμβριος). Από τον «Κατευνασμό των Πολιτικών Παθών» στη «Δεξιά Κουλτούρα»:Μάχες της Μνήμης και Πολιτική Λογοκρισία στη Μεταπολίτευση. *ΑρχειοΤάξιο* (22), σσ. 93-114.

Πετσίνη, Π. (2018). Αυτά που δεν Μπορούν να Δειχθούν-Λογοκρισία και Εικαστικές Τέχνες έως τη Μεταπολίτευση. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 100-118). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Πετσίνη, Π. (2021). Νέμεσις: Πολιτική της «Λήθης», Δωσιλογισμός και Λογοκρισία στη Μεταπολίτευση. Στο Α. Μαράτος (Επιμ.), *1821-2021: Μνήμες Τεχνών. Θραύσματα Ιστορίας*. (σσ. 693-709). Αθήνα: Νήσος.

Πετσίνη, Π. (2018). Τρίτο Μέρος: Συμβάντα. Καραβέλα Μαρία (Αντίσταση '40-'50, 1978). Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 392-399). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (2018). Εισαγωγή: Η Λογοκρισία ως Κρίση Νομιμοποίησης-Η Ελληνική Περίπτωση. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*. (σσ. 13-19). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (Επιμ.). (2016). *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.

Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (Επιμ.). (2018). *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*. (1η εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Σιδέρη, Μ. (2023). *Συγκλίσεις Αρχείου και Performance. Αρχεία και Σώματα σε Ροή*. Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών. Σχολή Καλών Τεχνών, Κοζάνη.

Σπηλιάδη, Β. (1985, Μάρτιος 18). Τέχνη ή Πολιτική;. *Ελευθεροτυπία*.

Στάθη, Ε. (2016). Πολιτική Λογοκρισία, Τέχνη και Επικοινωνία: Το Έργο της Μαρίας Καραβέλα. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 97-106). χ.τ.: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.

Σταυρακάκης, Γ. (2008). Εισαγωγή: Λογοκρισίες Ένα Αντινομικό Πεδίο;. Στο Γ. Ζιώγας, Λ. Καραμπίνης, Γ. Σταυρακάκης, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα* (σσ. 135-146). Αθήνα: Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και ΠΛΑΤΦΟΡΜΕΣ.

Σταυρούλη, Μ. (2020). *Η Performance Art στην Ελλάδα μετά τη Μεταπολίτευση: Πολιτικοκοινωνικές Συνδηλώσεις στη Δημόσια Σφαίρα*. Διδακτορική

Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Αθήνα.

Συνθετικό Θέμα για το Μπλόκο. (1979, Ιούνιος 13). *Ριζοσπάστης* .

Σύνταγμα της Ελλάδας. (2019). Αναθεωρημένο με το Ψήφισμα της 25ης Νοεμβρίου 2019 της Θ' Αναθεωρητικής Βουλής των Ελλήνων. *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* (Α'/211/24.12.2019).

Σωτηροπούλου, Χ. (2022, Απρίλιος 17). *Πόλεμος του Βιετνάμ: Η Ρήξη με το «Εσωτερικό Μέτωπο» και ο Αντίκτυπος του στην Αμερικανική Κοινωνία – Μέρος Α'.* Ανάκτηση Αύγουστος 11, 2026, από ΟΔΕΘ: <https://odeth.eu/πόλεμος-του-βιετνάμ-η-ρήξη-με-το-εσωτε/>

Το Κρύο Εμποδίζει τις Εκδηλώσεις της Μαρίας Καραβέλα. (1977, Οκτώβριος 1). *Η Αυγή* .

Τσιάρα, Σ. (Επιμ.). (χ.χ.). *Ζυγούρη Μαίρη.* Ανάκτηση Νοέμβριος 1, 2025, από MOMus: https://www.cact.gr/cact_e_studio/Zygouri_Mary

Τσίχλα, Μ.-Ε. (2019). *Η Λογοκρισία στην Τέχνη. Περιπτώσεις Λογοκρισίας στη Μεταπολεμική Ελληνική Τέχνη.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.

Φωτιάδου, Α. (2018). Υπάρχει Νομική Κουλτούρα Ελευθερίας της Έκφρασης στην Ελλάδα;. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση.* (σσ. 41-53). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Χάλκου, Μ. (2018). Κινηματογράφος και Λογοκρισία στην Ελλάδα από τα Πρώιμα Χρόνια έως τη Μεταπολίτευση. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 82-99). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Χατζηδάκη, Ε. (2021, Μάρτιος 18). *Η «Άνοιξη της Πράγας»: η Αντεπανάσταση και η Καταστολή στο Κομμουνιστικό Μπλοκ*. Ανάκτηση Απρίλιος 23, 2026, από ΟΔΕΘ: <https://odeth.eu/η-άνοιξη-της-πράγας-η-αντεπανάσταση/>

Χριστόπουλος, Δ. (2008). Εισαγωγή: Λογοκρισία και Δικαιώματα: Από τα Σκίτσα του Μωάμεθ στην Ελληνική Βλασφημία. Στο Γ. Ζιώγας, Λ. Καραμπίνης, Γ. Σταυρακάκης, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα* (σσ. 67-86). Αθήνα: Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και ΠΛΑΤΦΟΡΜΕΣ.

Χριστόπουλος, Δ. (2016). Η Λογοκρισία ως Στιγμή Εξουσίας. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 295-302). χ.τ.: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.

Χριστόπουλος, Δ. (2018). Λογοκριτικά Συμφραζόμενα. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση* (σσ. 279-291). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Χριστοφόγλου, Μ.-Ε. (2005, Ιανουάριος 9). Η Καταλυτική Επίδραση της Δικτατορίας. *Επτά Ημέρες*, σ. 23.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press.

Goldberg, R. (1979). *Performance: Live Art 1909 to the Present*. Great Britain: Harry N. Abrams.

Jodorowsky, A. (2016). *The Finger and the Moon: Zen Teachings and Koans*. Vermont: Inner Traditions.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.