

Άτυπη λογοκρισία και Εικαστικά κατά την περίοδο της Δικτατορίας της 21^{ης} Απριλίου¹

Περίληψη

Υπήρξε συστηματική λογοκρισία στα εικαστικά κατά τη διάρκεια της Χούντας; Κι αν ναι, πώς είναι δυνατό να εξηγηθούν εκθέσεις με σαφές αντιδικτατορικό μήνυμα που πραγματοποιήθηκαν χωρίς να δεχτούν κάποια παρέμβαση από την πλευρά της αστυνομίας; Το άρθρο αυτό επιχειρεί να συνοψίσει την κατάσταση στο χώρο των εικαστικών κατά τη διάρκεια της Χούντας, προσπαθώντας να δείξει ότι οι παρεμβάσεις υπήρξαν συστηματικές, και ωστόσο άτυπες. Για την πλήρη κατανόηση του φαινομένου, δίνονται στοιχεία που σκιαγραφούν τη μεταπολεμική εξέλιξη των εικαστικών, αλλά και τις ευρύτερες επικοινωνιακές τακτικές της Χούντας. Εκτός από τον Τύπο της εποχής, έχουν αξιοποιηθεί ως πηγές προφορικές συνεντεύξεις ανθρώπων που διηύθυναν μερικές από τις πιο σημαντικές γκαλερί της εποχής.

Ελένη Κούκη, Μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο πρόγραμμα ««Η λογοκρισία στον Κινηματογράφο και τις Εικαστικές Τέχνες: Η Ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα»,

Πάντειο Πανεπιστήμιο, e_kouki@hotmail.com

Λέξεις-κλειδιά

Δικτατορία 21^{ης} Απριλίου, λογοκρισία, γκαλερί, Πολιτική Τέχνη, Σύγχρονη Ιστορία

¹ Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του έργου «Η λογοκρισία στον Κινηματογράφο και τις Εικαστικές Τέχνες: Η Ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα» (CIVIL). Το έργο χρηματοδοτείται από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛΙΔΕΚ) και από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Τεχνολογίας (ΓΓΕΤ), με αρ. Σύμβασης Έργου 883.

Το καλοκαίρι του 1971, ο Ρόδης Ρούφος επιχείρησε να συνοψίσει τα βασικά στοιχεία της στάσης της Δικτατορίας της 21^{ης} Απριλίου απέναντι στην πολιτιστική παραγωγή, εστιάζοντας κυρίως στη λογοκρισία. Ως προς τα εικαστικά, το συμπέρασμά του ήταν ότι, σε αντίθεση με την εκδοτική δραστηριότητα, το θέατρο και τον κινηματογράφο, η δικτατορία είχε αποφύγει να παρέμβει. Η εξήγηση αυτής της έλλειψης λογοκριτικού ενδιαφέροντος, για τον Ρούφο, βρισκόταν στην ίδια τη φύση του καθεστώτος, καθώς ήταν προσωποπαγές και αυταρχικό, με αποκλειστικό ενδιαφέρον του να διαιωνίσει την εξουσία του: «Όσο ο ‘Καβαλάρης’ κάθεται σταθερά στη σέλα, δεκάρα δεν δίνει αν το άλογο προτιμά την αφηρημένη από την παραστατική τέχνη» (ο καβαλάρης αποτελούσε αναφορά στο γνωστό έργο του πολιτικού επιστήμονα Samuel Finer *The Man on Horseback*, για τη σχέση του στρατού με την πολιτική).²

Εκ πρώτης όψεως, λοιπόν, το κείμενο του Ρούφου κατατάσσει τα εικαστικά σε αυτό το είδος μη-λεκτικής τέχνης που δεν μπορεί να μεταδώσει πολιτικά μηνύματα, και άρα δεν κινεί το ενδιαφέρον της εξουσίας. Ωστόσο, παραδόξως, λίγες σελίδες μετά, θα κλείσει το κείμενό του με μια εκτενή αναφορά στην έκθεση του Βλάση Κανιάρη που είχε πραγματοποιηθεί δύο χρόνια νωρίτερα, τον Απρίλιο του 1969, στη Νέα Γκαλερί, ως το κατεξοχήν παράδειγμα για το πώς η τέχνη μπορεί να μιλήσει για την ελευθερία, την εμπειρία της φυλακής ή να χλευάσει τους δικτάτορες μέσα από οπτικούς συμβολισμούς – να αξιοποιήσει, δηλαδή, αυτό το «στενό παραθυράκι [...] που το άφησαν σχεδόν απρόσεκτα μισάνοιχτο περιφρονητέοι αγριάνθρωποι της αυταρχικής εξουσίας».³

² Ρόδης Ρούφος, «Η κουλτούρα και οι στρατιωτικοί», στο Γιώργος Ν. Γιαννόπουλος/Richard Clogg (επιμ.), *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1976, σ. 232-255.

³ Αυτ., σ. 254.

Η αμφιθυμία του Ρούφου απέναντι στην πολιτική σημασία των εικαστικών και κατ' επέκταση στην καταστολή που αυτά δέχτηκαν κατά τα χρόνια της Χούντας θα αποδειχθεί μια διαχρονική στάση. Μολονότι τα περιστατικά λογοκρισίας κατά τη διάρκεια της Χούντας αποτελούν από καιρό κομμάτι της ιστορίας της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, και πιο συγκεκριμένα αφετηριακές στιγμές για μια γενεαλογία της τέχνης της αμφισβήτησης,⁴ όταν έρχεται η στιγμή της συνολικής αποτίμησης του φαινομένου, είναι δύσκολο να αποφανθούμε για το αν πράγματι υπήρξε λογοκρισία, και πολύ περισσότερο συστηματική λογοκρισία κατά τη διάρκεια της Χούντας. Ως ένα βαθμό, αυτό συμβαίνει επειδή για τα εικαστικά δεν υπήρχε ένα δεδομένο νομικό και θεσμικό πλαίσιο ελέγχου,⁵ όπως, για παράδειγμα, για τις εκδόσεις, τον κινηματογράφο, ή το θέατρο, και η λογοκρισία ασκούσαν είτε με την επίκληση διατάξεων περί άσεμνου, είτε με ad hoc παρεμβάσεις της αστυνομίας. Επιπλέον, όμως, ο ίδιος ο χώρος των εικαστικών δημιούργησε ένα πεδίο διαφορούμενης πολιτικής διαπάλης κατά τη διάρκεια της Χούντας που είναι δύσκολο να αποτιμηθεί.

Προσπαθώντας μισό αιώνα αργότερα να καταλάβουμε τι συνέβη, η ματιά του Ρούφου μπορεί να σταθεί χρήσιμη. Διότι το άρθρο του δεν εξαντλείται μόνο σε μια παρουσίαση λογοκριτικών περιστατικών. Αντίθετα, προσπαθεί να τα ερμηνεύσει ως στοιχεία της ευρύτερης στρατηγικής της Χούντας. Από το σημείο αυτό, λοιπόν, θέλει να ξεκινήσει και το παρόν άρθρο. Να εξετάσει την πολιτική λογοκρισία που ασκήθηκε από τη Χούντα στις ιδιωτικές αίθουσες τέχνης ως ένα φαινόμενο που μας επιτρέπει να θέσουμε ερωτήματα για τα χαρακτηριστικά της απριλιανής δικτατορίας, τις στρατηγικές της για τον έλεγχο της κοινωνίας και, από την άλλη μεριά, ως ένα φαινόμενο που μας επιτρέπει να ρίξουμε μια ματιά στην κοινωνία της εποχής. Έτσι, το άρθρο αυτό

⁴ Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, ΕΜΣΤ, Αθήνα 2005.

⁵ Για το θεσμικό πλαίσιο που ίσχυε για τη λογοκρισία, βλέπε Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση, 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σ. 611-616.

επιστρέφει σε μερικά από τα πιο γνωστά περιστατικά, όπως η έκθεση της Μαρίας Καραβέλα στην αίθουσα τέχνης Αθηνών στο Χίλτον τον Μάιο του 1971 και η έκθεση του Ηλία Δεκουλάκου τον Μάρτιο του 1973, πάλι στον ίδιο χώρο. Επίσης, το άρθρο αυτό αναφέρεται σε εκθέσεις και εκθεσιακούς χώρους που δημιούργησαν ένα νέο ύφος στα εικαστικά και εξέφρασαν ένα νέο αίτημα για το ρόλο των εικαστικών στην Ελλάδα, όπως η έκθεση του Βλάση Κανιάρη στη Νέα Γκαλερί τον Απρίλιο του 1969 και η λειτουργία του πολιτιστικού κέντρου Ωρα την ίδια χρονιά. Όλα τα παραπάνω θεωρούμε ότι δεν είναι δυνατό να γίνουν κατανοητά αν δεν τα συνδέσουμε με ευρύτερα ζητήματα, όπως η μεταπολεμική πορεία των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα ή οι στρατηγικές νομιμοποίησης και επικοινωνίας των Συνταγματαρχών. Πηγές για αυτήν την έρευνα είναι ο κυρίως ο Τύπος της περιόδου της δικτατορίας και της πρώιμης μεταπολίτευσης, καθώς και τρεις συνεντεύξεις από γκαλερίστες, της Τζούλιας Δημακοπούλου (Νέες Μορφές), της Χριστίνας Μπαχαριάν (Ωρα), της Μαριλένας Λιακοπούλου (Αίθουσα Τέχνης Αθηνών), και μία από έναν καλλιτέχνη, τον Χρόνη Μπότσογλου.⁶

Υπήρξε λογοκρισία; Φωνές από την πρώιμη Μεταπολίτευση

Μια αντιμαχία που διεξήχθη από τις σελίδες της *Καθημερινής*, κατά τις πρώτες εβδομάδες της μεταπολιτευτικής επανακυκλοφορίας της εφημερίδας, μας επιτρέπει να καταλάβουμε καλύτερα τις διαφορετικές οπτικές σχετικά με τη λογοκρισία των εικαστικών επί Χούντας. Στις 29 Σεπτεμβρίου 1974, η τεχνοκρτικός της εφημερίδας, προδικτατορικά συντάκτρια της

⁶ Οι συνεντεύξεις δόθηκαν στο πλαίσιο της πράξης «ΚΥΡΤΟΥ ΠΛΕΓΜΑΤΑ – Δίκτυα οικονομίας, εξουσίας και γνώσης στον ελληνικό χώρο από τους προϊστορικούς χρόνους έως τη σύγχρονη εποχή: αναλυτική τεκμηρίωση – ερμηνευτική χαρτογράφηση – συνθετικές προσεγγίσεις» του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, και πιο συγκεκριμένα για την ενότητα «Ο ρόλος των πολιτιστικών και κοινωνικών δικτύων, παιδείας, τέχνης και ψυχαγωγίας σε συνθήκες πολιτικής καταπίεσης», της οποίας επιστημονικός υπεύθυνος ήταν ο Λεωνίδας Καλλιβερέτακης, τον οποίο και ευχαριστούμε θερμά που μας επέτρεψε την πρόσβαση σε αυτές.

Επιθεώρησης Τέχνης και της Δημοκρατικής Αλλαγής, Βεατρίκη Σπηλιάδη, δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο «Όταν οι εκθέσεις έκλειναν τη μέρα των εγκαινίων», στο οποίο έκανε μια γενική επισκόπηση των εικαστικών κατά τη διάρκεια της Επταετίας.⁷⁸ Στην εισαγωγή, περιέγραφε την ανομοιογενή στάση που κράτησαν οι εικαστικοί κατά τη διάρκεια της Χούντας απέναντι σε μεγάλες εκθέσεις στο εσωτερικό, αλλά και το εξωτερικό, όπως η Πανελλήνιος Έκθεση, οι Μπιενάλε κ.λπ., ιδιαίτερα αυτές που κατά κάποιον τρόπο αντιπροσώπευαν τη δικτατορική κυβέρνηση. Αν και πολλοί καλλιτέχνες, περιγράφει η Σπηλιάδη, αρνήθηκαν να συμμετάσχουν, κρατώντας στάση παθητικής αντίστασης, κάποιοι διαφοροποιήθηκαν, είτε επειδή δεν πίστευαν στη δύναμη της «σιωπής», είτε επειδή δελεάστηκαν από την προοπτική μιας συμμετοχής σε μια έκθεση διεθνούς κύρους. Μετά τον πρώτο χρόνο της δικτατορίας και καθώς το καθεστώς φαινόταν ότι θα συνεχιστεί, ακόμη και καλλιτέχνες που είχαν αποφασίσει να απέχουν από δημόσιες εκδηλώσεις ξανάρχισαν να εκθέτουν, μπροστά στο φόβο να απονεκρωθεί η πνευματική ζωή, απέχοντας, ωστόσο, από τα μεγάλα γεγονότα, όπως η Πανελλήνιος, που κατά κάποιον τρόπο πιστώνονταν στο καθεστώς.

Ήδη σε αυτές τις πρώτες παραγράφους, το άρθρο φανερώνει τη δυστοκία του να ορίσει με σαφήνεια τι μπορεί να σημαίνει για το χώρο των εικαστικών η αντίσταση κατά της Χούντας, αλλά και η συμμόρφωση με το καθεστώς. Το άρθρο δηλώνει ρητά την απαξίωση σε όσους συνέχισαν να εκθέτουν στο όνομα της Ελλάδας για προσωπικούς λόγους προβολής και σταδιοδρομίας χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους ότι, με αυτόν τον τρόπο, νομιμοποιούσαν το καθεστώς, ωστόσο, πέρα από την επισήμανση των ευτελών κινήτρων, αδυνατεί να ορίσει πότε ακριβώς η εκθεσιακή δραστηριότητα θεωρείται συμμόρφωση με το καθεστώς. Κατά πρώτον, επειδή κάποιοι από τους

⁷ «Σπηλιάδη Βεατρίκη (1939-1986)», στο <http://dp.iset.gr/author/view.html?id=2794> (τελευταία πρόσβαση: 29.9.2020).

⁸ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Όταν οι εκθέσεις έκλειναν τη μέρα των εγκαινίων», *Καθημερινή*, 29.9.1974, σ. 11.

καλλιτέχνες που συνέχισαν να συμμετέχουν σε μεγάλες εκθέσεις ακολούθησαν αυτόν το δρόμο επειδή δεν πείστηκαν για τη σημασία που θα μπορούσε να έχει η παθητική αντίσταση της μη συμμετοχής, όπως και το ίδιο το άρθρο ομολογεί. Κατά δεύτερον, όμως, επειδή ούτως ή άλλως η αυστηρή γραμμή της Σιωπής γρήγορα ξεπεράστηκε ακόμη και από τους αντιστασιακούς, καθώς η τήρησή της σε συνθήκες παράτασης της Δικτατορίας σήμαινε, στην ουσία, τον δικό τους παροπλισμό. Το άρθρο, μέσα στην ένταση των πρώτων μηνών της Μεταπολίτευσης, προσπαθεί να χαράξει μια αυστηρή γραμμή ανάμεσα σε αυτούς που αντιστάθηκαν και σε αυτούς που συμμορφώθηκαν, ωστόσο, η ρευστή κατάσταση που επικράτησε μετά την επιβολή της δικτατορίας, όταν ατομικά ο κάθε καλλιτέχνης κλήθηκε να πάρει αποφάσεις για την πορεία του, αποτελεί μία κατάσταση που δεν είναι δυνατό να κατηγοριοποιηθεί απόλυτα μέσα σε ένα τόσο σκληρό αντιθετικό σχήμα αντίστασης/συμμόρφωσης.

Έτσι μπορούν να εξηγηθούν και αντιφάσεις που εκ των υστέρων βασανίζουν τους μελετητές. Για παράδειγμα, ακόμη και η Μαρία Καραβέλα, που συνειδητά, από το 1970, επέλεξε το δρόμο της τέχνης της διαμαρτυρίας, όπως θα δούμε παρακάτω, το 1968 είχε συμμετάσχει στη Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας. Το γεγονός ξενίζει το συντάκτη του χρονολογίου της στον ιστότοπο της AICA (Διεθνής Ένωση Κριτικών Τέχνης – Ελληνικό Τμήμα), διότι εκείνος, γράφοντας εκ των υστέρων για τη Μαρία Καραβέλα, έχει στο μυαλό του την καλλιτεχνική της παρουσία όπως διαμορφώθηκε μέσα σε ολόκληρη τη διάρκεια της Χούντας, ενώ το χρονολόγιό της φανερώνει ότι στην αρχή της Χούντας η καλλιτέχνιδα δεν είχε ακόμη ξεκαθαρίσει το ποια θα έπρεπε να είναι η στάση της απέναντι στην πολιτική κατάσταση της στιγμής.⁹

⁹ Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), «Μαρία Καραβέλα: Χρονολόγιο», στο http://www.aica-hellas.org/el/topic47/maria-karabela-chronologio/f7_5_2_1 (τελευταία πρόσβαση: 29.9.2020). Ο συντάκτης του χρονολογίου αισθάνεται τόσο αμήχανα για τη συμμετοχή της Καραβέλα στη Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, ώστε σημειώνει: «1968: Παραδόξως, και σε πλήρη αντίθεση με τα φρονήματά της, δέχεται να συμμετάσχει σε κρατική αποστολή, εκπροσωπώντας την Ελλάδα στη Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας.»

Επιστρέφουμε, όμως, στο άρθρο της Σπηλιάδη. Από το 1969 και μετά, γράφει, πραγματοποιήθηκαν πολλές εκθέσεις που άμεσα ή πιο έμμεσα υπήρξαν αντιστασιακές χειρονομίες. Συγκλίνοντας με τον Ρούφο, παραδέχεται ότι, επειδή οι γκαλερί δεν αποτελούν χώρους μαζικής διασκέδασης, όπως για παράδειγμα οι κινηματογράφοι, δεν τράβηξαν αντίστοιχα και την προσοχή των λογοκριτικών μηχανισμών. Εξάλλου, συνεχίζει, η κατανόηση του μηνύματος των εικαστικών προϋποθέτει μια εκπαίδευση που έλειπε από τους λογοκριτές. Ωστόσο, συνεχίζει, υπήρξαν περιπτώσεις εκθέσεων που υπέστησαν την άμεση παρέμβαση της αστυνομίας. Καταρχάς, η έκθεση του Βλάση Κανιάρη που εγκαινιάστηκε στις 5 Μαΐου 1969, στη Νέα Γκαλερί, στην οδό Τσακάλωφ 40.¹⁰ Η έκθεση αποτελούνταν από κατασκευές από σύρμα, γύψο και άλλα στοιχεία, όπως γαρίφαλα – υλικά δηλαδή με προφανείς πολιτικές παραδηλώσεις. Αντί για κατάλογο, στους επισκέπτες μοιραζόταν ένα μικρό πλακίδιο γύψου με ένα γαρύφαλλο. Η Σπηλιάδη αναφέρει ότι ο χώρος συνεχώς επιτηρούνταν από χαφιέδες και ότι, μετά το πέρας της έκθεσης, ο καλλιτέχνης εξαναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Ελλάδα. Η δεύτερη έκθεση που αναφέρει η Σπηλιάδη είναι αυτή που πραγματοποίησε η Μαρία Καραβέλα στις 10 Μαΐου 1971, στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, που λειτουργούσε μέσα στο ξενοδοχείο Χίλτον.¹¹ Επρόκειτο για μια εγκατάσταση χώρου που μεταμόρφωσε τη γκαλερί σε έναν κλειστοφοβικό ασβεστωμένο χώρο με συνθήματα στους τοίχους που έμοιαζαν γραμμένα από αίμα. Η έκθεση, κατά τη Σπηλιάδη, διακόπηκε βίαια από την αστυνομία την ημέρα των εγκαινίων, και η καλλιτέχνη υποχρεώθηκε να διαφύγει στο εξωτερικό. Λίγους μήνες αργότερα, τον Οκτώβριο του 1971, με απόφαση του Στρατιωτικού Διοικητή Αθηνών, λόγω των πολιτικών της συμβολισμών, σύμφωνα πάντα με τη Σπηλιάδη, έκλεισε μία

¹⁰ Η Σπηλιάδη, εκ παραδρομής, γράφει ότι η έκθεση εγκαινιάστηκε στη Γκαλερί Μέρλιν, πράγμα όμως που διαψεύδεται από όλα τα δημοσιεύματα της εποχής, βλ. εφ. *Το Βήμα*, 7.5.1969.

¹¹ Για την αναγγελία των εγκαινίων, βλ. *Τα Νέα*, 10.5.1971. Για το έργο, βλ. Ε. Γερογιάννη – Χ. Μαρίνος – Μ. Παπαδοπούλου, *Μαρία Καραβέλα*, AICA Hellas, Αθήνα 2015· Ειρήνη Στάθη, «Πολιτική Λογοκρισία, Τέχνη και Επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα» στο Π. Πετσίνη – Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Αθήνα 2016.

ακόμη έκθεση. Επρόκειτο για την «Πόστερς 71», του δημοσιογράφου Δημήτρη Σαπρανίδη, που είχε εγκαινιαστεί στην αίθουσα της Ελληνοαμερικάνικης Κίνησης (EKIN), στην οδό Σίνα.¹² Τέλος, στις αρχές Μαρτίου του 1973, παραμονές των εγκαινίων της έκθεσης του Ηλία Δεκουλάκου, επίσης στην Αίθουσα Τέχνης του Χίλτον, η διεύθυνση του ξενοδοχείου αξίωσε να αποσυρθούν κάποια από τα έργα, υποχρεώνοντας τον καλλιτέχνη να ακυρώσει τα εγκαίνια. Η αστυνομία επίσημα αρνήθηκε ότι είχε δώσει εντολή για την αναστολή της έκθεσης, κατά δε την εκδοχή που κυκλοφόρησε ήδη στις εφημερίδες της εποχής, η απαίτηση προήλθε από μια δασκάλα που έτυχε να περιηγείται τους χώρους του ξενοδοχείου μαζί με τους μαθητές της τη στιγμή που στήνονταν τα έργα, τα οποία θεώρησε ακατάλληλα για ανηλίκους, γεγονός που το κατήγγειλε σε δύο αστυνομικούς που επίσης έτυχε να βρίσκονται στο ξενοδοχείο εκείνη τη στιγμή.¹³

Το άρθρο της Σπηλιάδη καταλήγει δεχόμενο ότι οι περιπτώσεις άμεσης αστυνομικής παρέμβασης εκ πρώτης όψεως φαίνονται λίγες, αλλά και εντελώς παράλογες – γιατί διάλεξε από όλες τις εκθέσεις η αστυνομία να παρέμβει ειδικά σε αυτές; Ως εκ τούτου, προτείνει η Σπηλιάδη, μια προσεκτικότερη μελέτη θα έδειχνε ότι αυτές υπήρξαν η κορυφή του παγόβουνου που κρύβει ένα πολύ πιο ευρύ σώμα περιπτώσεων τρομοκρατίας και άρα άτυπης λογοκρισίας στο χώρο των εικαστικών.

Λίγες μέρες μετά τη δημοσίευση του άρθρου της Σπηλιάδη, ο εικαστικός Γιώργος Ιωάννου επιχείρησε να αναδείξει το ανακριβές των ισχυρισμών της: λογοκρισία δεν είχε υπάρξει στα εικαστικά κατά τη διάρκεια της Χούντας. Ως κυριότερη απόδειξη του ισχυρισμού του, ο οργισμένος επιστολογράφος ανέφερε το γεγονός ότι οι εκθέσεις καλλιτεχνών που όντως

¹² Για την αναγγελία των εγκαινίων, βλ. *Τα Νέα*, 25.10.1971.

¹³ Για την ακύρωση της έκθεσης Δεκουλάκου, όπως παρουσιάστηκε στις εφημερίδες της εποχής, βλ. *Το Βήμα*, 6.3.1973.

ακυρώθηκαν, όπως της Καραβέλα και του Δεκουλάκου, είχαν πραγματοποιηθεί απρόσκοπτα σε άλλες γκαλερί της Αθήνας. Η μεν Καραβέλα είχε παρουσιάσει μια αρκετά παρόμοια εγκατάσταση στην γκαλερί Άστορ, ήδη από τον Νοέμβριο του 1970, ενώ ο Δεκουλάκος, αφού αρνήθηκε να ακολουθήσει τις υποδείξεις της διεύθυνσης του Χίλτον, μετέφερε όλα του τα έργα και πραγματοποίησε τελικά την έκθεση στη γκαλερί Νέες Μορφές χωρίς καμία ενόχληση. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Ιωάννου, οι ισχυρισμοί της Σπηλιάδη ότι ο Κανιάρης εξαναγκάστηκε να φύγει από την Ελλάδα δεν ευσταθούσαν, καθώς ο καλλιτέχνης ούτως ή άλλως ζούσε στο εξωτερικό. Όσο για την αναφορά της σε χαφιέδες που επιτηρούσαν τη γκαλερί όσο διαρκούσε η έκθεση του Κανιάρη, «είναι γνωστό πως δεν φορούν διακριτικά σήματα για να μπορούμε να τους επισημάνουμε [και άρα] δεν αποτελεί γεγονός για ιδιαίτερη αναφορά». Η ανασκευή του Ιωάννου σε ορισμένα σημεία φτάνει σε μια μικροπρεπή επίδειξη τυπολατρίας – για παράδειγμα, βρίσκει ότι ο τίτλος του άρθρου «Όταν οι εκθέσεις έκλειναν τη μέρα των εγκαινίων» δεν ευσταθεί, δεδομένου ότι η έκθεση της Καραβέλα στο Χίλτον έκλεισε την δεύτερη μέρα μετά τα εγκαίνια.¹⁴

Το πιο πιθανό είναι ότι η προσπάθειά του να καταδείξει ότι το άρθρο ήταν ανυπόστατο μάλλον σχετίζεται με τη θέση της Σπηλιάδη ως προς το ποιοι καλλιτέχνες συμμορφώθηκαν προς το καθεστώς. Ο ίδιος είχε συμμετάσχει στη Μπιενάλε της Βενετίας του 1970,¹⁵ και κατά τη γνώμη του μια τέτοια συμμετοχή, κατά πρώτον, αποτελούσε απλώς ένα εικαστικό ζήτημα, χωρίς πολιτικές προεκτάσεις, αλλά, κατά δεύτερο, κανείς δεν μπορούσε να γνωρίζει πόσοι από τους καλλιτέχνες που όντως συμμετείχαν σε ελληνικές αποστολές διεθνών εκθέσεων χρησιμοποίησαν το βήμα που τους δόθηκε για να καταγγείλουν το καθεστώς. Με άλλα λόγια, ο Ιωάννου

¹⁴ Γ. Ιωάννου, «Οι εκθέσεις», *Καθημερινή*, 2.10.1974.

¹⁵ «Ιωάννου Γιώργος (1926 - 2017)», στο

<http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1980&query=%CE%99%CF%89%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%85+%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82> (τελευταία πρόσβαση 30.9.2020).

αμφισβητούσε τα κριτήρια που η Σπηλιάδη είχε θέσει για να ορίσει το δίπολο αντίσταση/συμμόρφωση προς το καθεστώς. Γιατί η ατομική έκθεση ενός καλλιτέχνη να θεωρείται αντίσταση, εφόσον μάλιστα το καθεστώς δεν απαγόρευε επί της ουσίας την έκθεση και έδινε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες τελικά να εκθέσουν, ενώ η συμμετοχή σε μια εθνική αποστολή να θεωρείται συμμόρφωση; Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το ζήτημα της λογοκρισίας, μόλις τίθεται, ανοίγει μια σειρά από άλλα ζητήματα, και εν προκειμένω το ζήτημα του ποιος συμμορφώθηκε και ποιος αντιστάθηκε στο καθεστώς, τα οποία, αν δε λυθούν, δεν είναι δυνατόν ποτέ να οριστεί με σαφήνεια τι θεωρείται λογοκρισία. Το θέμα ήταν κρίσιμο μέσα στη γενικότερη αναδιοργάνωση που η Μεταπολίτευση επέφερε, διότι ο Ιωάννου καταλάβαινε ότι αξιολογήσεις δημιουργούνταν στα εικαστικά μετά την εμπειρία της δικτατορίας, που ακύρωναν τις παλιές. Για παράδειγμα, παλιότερα η συμμετοχή σε μια διεθνή οργάνωση όπως η Μπιενάλε προσέδιδε κύρος, τώρα, όμως, ήταν δυνατό να θεωρηθεί ένδειξη ταύτισης του καλλιτέχνη με ένα δικτατορικό καθεστώς. Πράγματι, η συζήτηση για τα εικαστικά στη Μεταπολίτευση, όπως εξάλλου και σε πολλούς άλλους τομείς, καθορίστηκε από την εμπειρία της Χούντας, όπως εξάλλου δείχνει και το γεγονός ότι το 1975 ο τεχνοκριτικός Αλέξανδρος Ξύδης, με εγνωσμένα αντιδικτατορικά διαπιστευτήρια, πρότεινε η ενίσχυση του κράτους προς τα εικαστικά να εστιάσει κατά προτεραιότητα σε καλλιτέχνες που είχαν αναπτύξει αντιδικτατορική δράση με το έργο τους κατά τη διάρκεια της Επταετίας. Το ζήτημα των ανακατατάξεων στα εικαστικά κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης είναι πολύ μεγάλο και σίγουρα ξεπερνάει τις δυνατότητες αυτού του άρθρου. Πρέπει, όμως, να το έχουμε υπόψη μας, διότι μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τους εσωτερικούς ανταγωνισμούς που δημιούργησαν αυτήν την αμφιθυμία ως προς τον πολιτικό ρόλο των εικαστικών κατά τη Δικτατορία.

Στην επιστολή του Ιωάννου ανταπάντησε η Μαρία Καραβέλα,¹⁶ τονίζοντας ότι οι απειλές που είχαν δεχτεί οι καλλιτέχνες, τόσο ο Κανιάρης εν προκειμένω, όσο και η ίδια, μετά την έκθεσή της στο Χίλτον, είχαν όντως γίνει. Στην ουσία, η παρέμβαση της Καραβέλα έφερνε στην επιφάνεια το ζήτημα της άτυπης λογοκρισίας που παράγει υπαρκτά αποτελέσματα, χωρίς όμως η ίδια να μπορεί να καταγραφεί πέραν πάσης αμφιβολίας. Πώς μπορείς να γνωρίζεις ότι μια εκδήλωση είναι γεμάτη από χαφιέδες όταν αυτοί δε φορούν στολή; Πώς μπορείς να τεκμηριώσεις εκ των υστέρων ότι άφησες τη χώρα σου επειδή δέχτηκες απειλές και όχι για προσωπικούς λόγους; Οι διαφωνίες, ωστόσο, που προκάλεσε το άρθρο της Σπηλιάδη επιβεβαιώνουν μάλλον, παρά διαψεύδουν τον κεντρικό ισχυρισμό του – αν οι εξόφθαλμες περιπτώσεις λογοκρισίας στα εικαστικά είναι τόσο λίγες, και αυτές ακόμη διαφιλονεικούμενες, αυτό πιθανότατα δεν οφείλεται στο ότι δεν υπήρξε λογοκρισία στα εικαστικά, αλλά ότι αυτή ήταν άτυπη. Ακόμη και στις πιο τρανταχτές περιπτώσεις παρέμβασης, δεν υπάρχουν καν καταγεγραμμένες αστυνομικές εντολές, παρά μόνο ασαφείς πληροφορίες για δασκάλους που σκανδαλίζονται ή για διευθυντές ξενοδοχείων που δυσφορούν. Αν όμως όντως υπήρξε άτυπη λογοκρισία, μήπως κάτω από τις λίγες καταγεγραμμένες περιπτώσεις κρύβεται ένα άγνωστο σώμα λογοκριτικών παρεμβάσεων; Μια επισκόπηση στην εξέλιξη των εικαστικών κατά τη δικτατορία θα μπορούσε να μας βοηθήσει να θέσουμε κάποια δεδομένα.

Τα εικαστικά στη μεταπολεμική Ελλάδα

Τα πολεμικά γεγονότα της δεκαετίας του 1940 λειτούργησαν ως ένα συντριπτικό ρήγμα για το χώρο των εικαστικών στην Ελλάδα. Η πρώτη γκαλερί που ξεκίνησε να λειτουργεί μεταπολεμικά στην Αθήνα, ο Ρόμβος, λειτούργησε μόλις το 1947.¹⁷ Εν μέσω εμφυλίου πολέμου, ακόμη και η

¹⁶ Μαρία Καραβέλα, «Απάντηση», Καθημερινή, 10.10.1974.

¹⁷ Ματούλα Σκαλτσά, *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα: Αθήνα, Θεσσαλονίκη 1920-1988*, Αποψη, Αθήνα 1989, σ. 22.

μικρή εικαστική σκηνή της Αθήνας αποτελούσε αντικείμενο επιτήρησης από το κράτος. Το 1949, ο Γιώργος Μπουζιάνης υποχρεώθηκε να πείσει την αστυνομία ότι τα εξπρεσιονιστικά έργα της ατομικής του έκθεσης στον φιλολογικό σύλλογο του Παρνασσού δεν έκρυβαν ανατρεπτικά μηνύματα.¹⁸ Παρ' όλα αυτά, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, δεν αναπτύχθηκε κάποιος επίσημος λογοκριτικός μηχανισμός για αυτά. Λογοκριτικά περιστατικά υπήρχαν, αλλά συνήθως αφορούσαν καταγγελίες για «άσεμνα έργα», όπως, για παράδειγμα, συνέβη με την έκθεση του Nonda (Επαμεινώνδας Παπαδόπουλος) επίσης στον Παρνασσό το 1952.¹⁹

Από τη δεκαετία του 1950, οι ιδιωτικές αίθουσες τέχνης πολλαπλασιάζονται, δημιουργώντας έτσι έναν δημόσιο χώρο για τα σύγχρονα εικαστικά, έξω από τις παραδοσιακές αίθουσες των παλιών συλλόγων, όπως ο Παρνασσός, που είχαν παίξει σημαντικό ρόλο στο Μεσοπόλεμο. Έτσι, ανοίγουν η αίθουσα Πέην, η Α23, ο Κούρος, ο Ιλισός και πολλές ακόμη. Ωστόσο, οι περισσότερες, με εξαίρεση τον μακροβιότατο και επιδραστικό Ζυγό, θα αποδειχθούν βραχύβιες – ένδειξη της επισφάλειας που χαρακτήριζε τη μεταπολεμική εικαστική σκηνή της Ελλάδας. Σε αυτό το πρώτο διάστημα, ένας καινούργιος παράγοντας θα προστεθεί: τα ξένα ινστιτούτα και οι εκθέσεις τους που βασίζονται σε πολιτιστικές ανταλλαγές σε διακρατικό επίπεδο.²⁰ Οι νέες μέθοδοι πολιτιστικής πολιτικής του μεταπολεμικού κόσμου επηρεάζουν και την Αθήνα.

Το 1959, η Τζούλια Δημακοπούλου, μαζί με τον αδελφό του ιστορικού τέχνης Άγγελου Προκοπίου, άνοιξαν την αίθουσα τέχνης Νέες Μορφές, με διακηρυγμένο στόχο να δείξουν τις νέες μορφές που η τέχνη λάμβανε στις μέρες τους. Οι Νέες Μορφές ανήκαν σε εκείνες τις γκαλερί

¹⁸ Άγγελος Προκοπίου, «Τεχνοκριτικά Σημειώματα: Μπουζιάνης», *Καθημερινή*, 10.11.1949.

¹⁹ «Ο Παρνασσός, τα φύλλα συκής και τα γυμνά μιας εκθέσεως», *Τα Νέα*, 26.5.1952. Για μια συνολική διαπραγμάτευση του φαινομένου, βλ. Πηνελόπη Πετσίνη, «Αυτά που δεν μπορούν να δειχθούν – Λογοκρισία και εικαστικές τέχνες έως τη μεταπολίτευση», στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία – δικτατορία – μεταπολίτευση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2018.

²⁰ Μ. Σκαλτσά, ό.π.

που φιλοδοξούσαν να καλύψουν το κενό που άφηνε η έλλειψη των επίσημων κρατικών θεσμών, δημιουργώντας ένα εικαστικό πρόγραμμα που ξεπερνούσε κατά πολύ την προβολή και, κατά συνέπεια, την πώληση έργων τέχνης.²¹

Το 1963, μία ακόμη φιλόδοξη προσπάθεια εμφανίστηκε. Επρόκειτο για την Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, που στεγάστηκε μέσα στο νεόδμητο Χίλτον και εγκαινιάστηκε μαζί με το ξενοδοχείο.²²

Τη γκαλερί διεύθυνε η Μαριλένα Λιακοπούλου, κόρη του ζωγράφου Περικλή Βυζάντιου και αδελφή τού επίσης ζωγράφου Ντίκου Βυζάντιου. Γόνος μιας παλιάς αθηναϊκής οικογένειας, αποτελούσε μέρος αυτού του δικτύου που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «καλή Αθήνα». Αυτή της η ιδιότητα της επέτρεψε να αποκτήσει έναν μεγάλο χώρο μέσα στο Χίλτον, κατάλληλο ακόμη και για εκθέσεις γλυπτών μεγάλων διαστάσεων, με μια πολύ ευνοϊκή οικονομική συμφωνία. Όπως μας εξηγεί, η διεύθυνση του Χίλτον περίμενε από εκείνη να μετατρέψει το χώρο σε ένα «εικαστικό γεγονός» που θα προσέλκυε τους Αθηναίους και θα διατηρούσε το ξενοδοχείο στην επικαιρότητα.

Ο χώρος της τέχνης, λοιπόν, στη δεκαετία του 1960 εξακολουθούσε να είναι περιορισμένος, πρώτα απ' όλα ως αγορά. Σταδιακά, όμως, αποκτούσε ένα κύρος που ξεπερνούσε την εκ πρώτης όψεως περιορισμένη εμβέλειά του.

Το πραξικόπημα του 1967 υπήρξε ένα χτύπημα για κάθε πτυχή της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της Ελλάδας. Η Μαριλένα Λιακοπούλου θυμάται ότι τις πρώτες μέρες δεν ήταν καν σίγουρη για το αν θα έπρεπε να κρατήσει τη γκαλερί ανοιχτή. Τελικά αποφάσισε να αφήσει στο χώρο μονίμως εκτεθειμένο ένα έργο της Βάσως Κατράκη, που είχε συλληφθεί τη βραδιά της 21^{ης} Απριλίου και

²¹ Συνέντευξη με Τζούλια Δημακοπούλου, Αθήνα 27.5.2015 (στο εξής ΤΔ).

²² Συνέντευξη με Μαριλένα Λιακοπούλου, Αθήνα 30.4.2015 (στο εξής ΜΛ).

είχε φυλακιστεί στη Γυάρο. Αν κάποιος απαιτούσε να το αποσύρει, θα έκλεινε και τη γκαλερί. Τελικά, όμως, δεν την ενόχλησε κανείς.²³

Το νέο καθεστώς έδειξε από νωρίς τη διάθεσή του να ελέγξει και το χώρο των εικαστικών, με το εσπευσμένο κλείσιμο της Πανελληνίου Εκθέσεως, που είχε εγκαινιαστεί λίγες μέρες πριν, στις 5 Απριλίου του 1967.²⁴ Πιθανότατα, το Υπουργείο Παιδείας, στο οποίο υπαγόταν η διεύθυνση Καλών Τεχνών, αποφάσισε να κάνει μια χειρονομία εντυπωσιασμού για το νέο, «αδέκαστο» ύψος της εξουσίας που στο εξής θα επικρατούσε, παρεμβαίνοντας σε μια έκθεση που είχε προκαλέσει μεγάλη δυσαρέσκεια στους κόλπους των καλλιτεχνών. Γι' αυτό, ανήγγειλε ότι θα επανεξεταζόταν το πλαίσιο της λειτουργίας των Πανελληνίων Εκθέσεων επί νέων, υγιών βάσεων.^{25 26}

Μολονότι οι Συνταγματάρχες δημιούργησαν άμεσα ένα ασφυκτικό πλαίσιο προληπτικής λογοκρισίας τόσο για τον Τύπο, όσο και για το θέατρο, τον κινηματογράφο και το τραγούδι, δεν προχώρησαν σε κάτι ανάλογο με τα εικαστικά. Για τα πρώτα, εξάλλου, υπήρχε ήδη ένα πλήρες νομοθετικό οπλοστάσιο, δημιουργημένο ήδη από την εποχή του Μεταξά, που απλώς εντατικοποιήθηκε. Απέφυγαν, όμως, να δημιουργήσουν λογοκριτικούς μηχανισμούς από το μηδέν. Αυτή ήταν η περίπτωση των εικαστικών.

Η Τζούλια Δημακοπούλου θυμάται ότι τους πρώτους μήνες τούς υποχρέωσαν να καταθέτουν προς έλεγχο το έντυπο υλικό που τύπωναν για τις ανάγκες των εκθέσεων, ακόμη και τις προσκλήσεις. Εφόσον οι εκθέσεις δεν ήταν δυνατό, βάσει του νόμου, να ελεγχθούν, το τότε πανίσχυρο

²³ ΜΛ, ό.π.

²⁴ *Το Βήμα*, 4.4.1967· *Τα Νέα*, 23.5.1967.

²⁵ *Τα Νέα*, 27.6.1967.

²⁶ Για μια επισκόπηση της συνολικής πολιτικής της Δικτατορίας απέναντι στις Πανελλήνιες Εκθέσεις, βλ. Ελευθερία Δελαζάνου, «Θεσμική τέχνη και πολιτικός παρεμβατισμός κατά τη Δικτατορία της 21^{ης} Απριλίου. Η περίπτωση των Πανελληνίων Καλλιτεχνικών Εκθέσεων στο Ζάππειο Μέγαρο», στο Λία Γυιόκα/Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη Δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή κατά την επταετία 1967-1974*, ΕΕΙΤ, Αθήνα 2021, σ. 45-58.

Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως απαίτησε να ελέγξει το έντυπο υλικό τους. Επιπλέον, άρχισαν να παρακολουθούν συστηματικά τη γκαλερί. «Υπήρχε ένας άνθρωπος που ερχόταν και καθόταν στην πολυθρόνα που είχαμε στην κεντρική αίθουσα με τις ώρες. Τον ρωτούσαμε γιατί έρχεται, αλλά εκείνος δεν μας έδινε απάντηση.» Σε μια άλλη περίπτωση, ένας άντρας μπήκε στη γκαλερί και απαίτησε εξηγήσεις για το λεύκωμα της Σελέστ Πολυχρονιάδη *Κατοχή 1940-44*, που ήταν εκτεθειμένο στη βιτρίνα. Οι άνθρωποι της γκαλερί έπρεπε να τον πείσουν ότι η αναφορά στην κατοχή δεν είχε σχέση με την παρούσα συγκυρία. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι οι χαφιέδες, που, κατά τον Ιωάννου, δεν ήταν δυνατό να γίνουν αντιληπτοί, ήταν απολύτως ορατοί για τις γκαλερί της εποχής, διαρκής υπόμνηση του νέου, άγρυπνου καθεστώτος.²⁷

Οι γκαλερί, ωστόσο, είχαν και άλλα προβλήματα προκειμένου να καταρτίσουν το πρόγραμμά τους. Ένα σημαντικό ποσοστό καλλιτεχνών αρνούταν να εκθέσει καινούργια έργα μέσα στις νέες πολιτικές συνθήκες. Έτσι, τους πρώτους μήνες μετά το πραξικόπημα, οι ομαδικές εκθέσεις αποτελούσαν το μεγαλύτερο κομμάτι του εκθεσιακού προγράμματος.²⁸

Ωστόσο, είναι σημαντικό να αντιληφθούμε τις διαφορετικές ταχύτητες που δημιουργούσε η άτυπη επιτήρηση του εικαστικού χώρου. Για παράδειγμα, ενώ η Τζούλια Δημακοπούλου περιγράφει ότι οι πρώτοι μήνες μετά τη δικτατορία υπήρξαν οριακοί για τη λειτουργία της γκαλερί, η Μαριλένα Λιακοπούλου αναφέρει ότι στο Χίλτον δεν την ενόχλησε κανείς. Η πιο πιθανή εξήγηση είναι ότι η δεύτερη λειτουργούσε μέσα στη σχετική ασφάλεια που προσέφερε το «διεθνές έδαφος» του

²⁷ ΤΔ, ό.π.

²⁸ Για την απροθυμία των καλλιτεχνών να εκθέσουν τα έργα τους, τουλάχιστον τα δύο πρώτα χρόνια της Δικτατορίας, συνηγορούν και τα στατιστικά στοιχεία που συνέλεξε και επεξεργάστηκε η Νατάσα Αβούρη, βλ. Νατάσα Αβούρη, «Η εικαστική κίνηση της στις αίθουσες τέχνης της επικράτειας και στις Πανελλήνιες Εκθέσεις κατά την επταετία (1967-1974)», στο Λία Γυιόκα/Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη Δικτατορία...*, ό.π., σ. 31-44.

ξενοδοχείου. Αντίστοιχα, υπάρχουν πολλές μαρτυρίες ότι και τα ξένα ινστιτούτα δε γνώρισαν παρεμβάσεις του καθεστώτος.

Το 1969, η κατάσταση στα εικαστικά αλλάζει. Στις αρχές Απριλίου, ο λογοτέχνης και δημοσιογράφος Πάνος Καραβίας παρατηρούσε από τις σελίδες της Νέας Εστίας ότι «ολοένα και ζωηρότερη προβάλλεται η καλλιτεχνική μας δραστηριότητα» και διαπίστωνε ότι είχε δημιουργηθεί «μια πιο κατάλληλη ατμόσφαιρα».²⁹ Όντως, στις αρχές του χρόνου είχαν ανοίξει δύο νέες αίθουσες τέχνης, η Ώρα και η Νέα Γκαλερί. Η δεύτερη, στις 7 Μαΐου του 1969, παρουσίασε δεκαπέντε κατασκευές του Βλάση Κανιάρη από σύρμα, γύψο και κόκκινα γαρίφαλα, με αιχμηρούς τίτλους, όπως, για παράδειγμα, «Ανάκριση». Αντί για κατάλογο, οι επισκέπτες έπαιρναν ένα μικρό πλακίδιο από γύψο με ένα γαρίφαλο.³⁰ Η έκθεση γνώρισε τεράστια επιτυχία και το πολιτικό μήνυμα προσέλκυσε κόσμο που μέχρι τότε δεν είχε υπάρξει θαμώνας των γκαλερί.³¹ Μάλιστα, παρατάθηκε η διάρκειά της από μία εβδομάδα σε ένα μήνα.³² Ενώ, όμως, η αστυνομία δεν έκανε καμία παρέμβαση στο χώρο πέρα από την επιτήρησή του από χαφιέδες, ο καλλιτέχνης δέχτηκε απειλές που τον εξανάγκασαν να εγκαταλείψει την Ελλάδα. Ταυτόχρονα, το καθεστώς απαγόρευσε τις αναφορές στον Τύπο για την έκθεση. Η μόνη δημοσιογράφος που επιχείρησε να γράψει ένα πιο εκτεταμένο άρθρο πέρα από σύντομες ανακοινώσεις, η Μαρία Κοτζαμάνη, κριτικός τέχνης τότε της *Απογευματινής*, απολύθηκε και δεν κατάφερε να

²⁹ *Νέα Εστία*, τχ. 1003, 15.4.1969.

³⁰ Για τον ιδιότυπο αυτό «αντι-κατάλογο», βλ. τη μαρτυρία του Δ. Κοκκινίδιδη στον Σπύρο Μοσχονά, Σπύρος Μοσχονάς, «Τα Εθνικά Βραβεία της απριλιανής δικτατορίας και η στάση των εικαστικών καλλιτεχνών: η περίπτωση του Κλέαρχου Λουκόπουλου», στο Λία Γυιόκα/Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη Δικτατορία...*, ό.π., σ. 63 (υποσημείωση 14).

³¹ «Συνέντευξη με τον Βλάση Κανιάρη», *Πορεία*, Ένωσις των εν Παρισίοις Ελλήνων Σπουδαστών, Παρίσι Οκτώβριος 1969, σ. 30-32.

³² *Τα Νέα*, 30.5.1969.

ξαναεργαστεί ως δημοσιογράφος για το υπόλοιπο της επταετίας.³³ Βλέπουμε, λοιπόν, ότι, στην περίπτωση της έκθεσης του Βλάση Κανιάρη, το καθεστώς ενδιαφέρεται, πρώτα απ' όλα, να περιορίσει την εμβέλεια του μηνύματος, καθώς και να εξασφαλίσει ότι δεν θα επαναληφθεί στο μέλλον. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τη λειτουργία της Ώρας. Ιδιοκτήτης της ήταν ο ζωγράφος Ασαντούρ Μπαχαριάν, παλιό στέλεχος της Αριστεράς και πολιτικός κρατούμενος μέχρι το 1960. Τις πρώτες μέρες του πραξικοπήματος, διέφυγε τη σύλληψη κρυβόμενος. Η σύζυγός του, Χριστίνα Μπαχαριάν, και συνεργάτριά του από την πρώτη στιγμή στο εγχείρημα εξηγεί ότι η απόφασή του είχε από την αρχή πολιτικό στόχο, να γίνει βήμα για διωκόμενους δημιουργούς (όχι μόνο εικαστικούς αλλά και μουσικούς, συγγραφείς, ποιητές κ.λπ.), προσπαθώντας να δοκιμάσει τα όρια του καθεστώτος.³⁴

Η Ώρα, πολύ σύντομα, μεταβλήθηκε σε πολιτιστικό κέντρο με δικό του έντυπο, το Χρονικό, και πλειάδα εκδηλώσεων, τόσο στην Αθήνα, όσο και στην επαρχία. Στον φιλόδοξο προγραμματισμό της, διακρίνουμε τις νέες στοχεύσεις των εικαστικών στη δεκαετία του 1970 να συνομιλήσουν ισάξια με τις υπόλοιπες τέχνες, να σπάσουν το φράγμα των μεγάλων πόλεων και να επικοινωνήσουν με την επαρχία. Εκθέσεις όπως αυτή της Βάσως Κατράκη το 1972, με έργα που βασίζονταν σε σχέδια που είχε δουλέψει πρώτη φορά στη Γυάρο, είχαν προφανή πολιτική συμπαράδελωση και τεράστια απήχηση. Ωστόσο, η αστυνομία, πέρα από την επιτήρηση του χώρου, δεν παρενέβη. Η μόνη φορά που η Ώρα κλήθηκε να δώσει εξηγήσεις για έργα τέχνης που εξέθετε ήταν το 1973, στην έκθεση του Δημήτρη Αληθινοπού, με κατασκευές σαν λευκά κλουβιά μέσα από τα οποία ξεπρόβαλαν ανθρώπινα μέλη. Ωστόσο, μέχρι και την πτώση της Δικτατορίας,

³³ «Κοτζαμάνη Μαρία (1938 - 2012)», <http://dp.iset.gr/author/view.html?id=1129&query=%CE%9A%CE%BF%CF%84%CE%B6%CE%B1%CE%BC%CE%AC%CE%BD%CE%B7+%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1> (τελευταία πρόσβαση 2.10.2020).

³⁴ Συνέντευξη με Χριστίνα Μπαχαριάν, Αθήνα 3.6.2015 (στο εξής ΧΜ).

οι συντελεστές του κέντρου καλούνταν τακτικά στην αστυνομία, ενώ, σε μια περίπτωση τουλάχιστον, συνελήφθησαν εκτός Αθηνών, κατά τη διάρκεια μια αρχαιολογικής ξενάγησης.³⁵ Βλέπουμε, λοιπόν, ένα μοτίβο από την πλευρά του καθεστώτος που δεν παρεμβαίνει στις ίδιες τις εκδηλώσεις, αλλά εκφοβίζει συστηματικά τους διοργανωτές τους.

Από το 1969 και μετά, όλο και πιο συχνά, οι εκθέσεις περιείχαν πολιτικά υπονοούμενα σε διάφορες μορφές. Για παράδειγμα, ο Χρόνης Μπότσογλου, στην πρώτη του ατομική έκθεση, στο Χίλτον, συμπεριέλαβε το πορτρέτο του Περικλή Κοροβέση, οι καταγγελίες του οποίου για τα βασανιστήρια που είχε υποστεί είχαν αποκτήσει διεθνή εμβέλεια. Αν και δεν υπήρχε κάποια ένδειξη για την ταυτότητα του άνδρα που απεικονιζόταν στον πίνακα, ο καλλιτέχνης με διαβεβαίωσε ότι όλοι οι επισκέπτες κατανόησαν το μήνυμά του.³⁶

Ταυτόχρονα, οι γκαλερί προχώρησαν σε αντι-εκδηλώσεις που στόχευαν εναντίον της επίσημης Πανελληνίου, όπως, για παράδειγμα, στην έκθεση «Δύο συγκλίνουσες εκθέσεις», που οργανώθηκε από τις Νέες Μορφές και την Αίθουσα Τέχνης Αθηνών τον Απρίλιο του 1971.³⁷

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της προϊούσας χαλάρωσης, το 1970, η Μαρία Καραβέλα μπόρεσε να στήσει μια εικαστική εγκατάσταση στην γκαλερί Άστορ που αναπαριστούσε ένα κελί, χωρίς ενόχληση από την αστυνομία. Ωστόσο, όταν επιχείρησε να εκθέσει μια δεύτερη αντίστοιχης θεματολογίας εγκατάσταση στην γκαλερί του Χίλτον, η έκθεση έκλεισε τη δεύτερη μέρα της λειτουργίας της. Σύμφωνα με την Μαριλένα Λιακοπούλου, η παρέμβαση προκλήθηκε από την πρεσβεία της Βραζιλίας, που διαμαρτυρήθηκε στη διεύθυνση του ξενοδοχείου, επειδή, υποτίθεται, θίχτηκε, καθώς και η ίδια η Βραζιλία εκείνη την περίοδο είχε δικτατορικό καθεστώς. Τον Μάρτιο

³⁵ ΧΜ.

³⁶ Συνέντευξη με Χρόνη Μπότσογλου, 6.5.2015.

³⁷ ΤΔ.

του 1973, μια νέα παρέμβαση στην γκαλερί σήμανε και την παύση της λειτουργίας της εντός του ξενοδοχείου. Όπως περιγράφει η Λιακοπούλου, στις 2 Μαρτίου το πρωί των εγκαινίων της έκθεσης του Ηλία Δεκουλάκου και ενώ ακόμη δεν είχαν στηθεί όλα τα έργα, μπήκε στο χώρο μια νηπιαγωγός μαζί με τους μαθητές της. Βλέποντας τον πίνακα μιας γυμνής γυναίκας, συμβολικής μορφής για το φόβο των βασανιστηρίων, άρχισε να φωνάζει «πορνογραφία». Ο διευθυντής του ξενοδοχείου παρενέβη, ζητώντας να κατέβουν οι «πορνογραφικοί» πίνακες, όλοι με θεματολογία που σχετιζόταν με βασανιστήρια, οπότε, πάντα κατά τη Λιακοπούλου, ο καλλιτέχνης, φοβούμενος, αποφάσισε να αποσύρει τα έργα. Το τελευταίο ωστόσο σημείο ελέγχεται, διότι ο καλλιτέχνης αρνήθηκε μεν να κάνει την έκθεση στο Χίλτον, ωστόσο μετέφερε τα έργα του στις Νέες Μορφές, όπου η έκθεση πραγματοποιήθηκε με τεράστια επιτυχία από πλευράς προσέλευσης κόσμου. Η δυσκολία της Λιακοπούλου να παραδεχτεί ότι η διεύθυνση του Χίλτον απαίτησε το σταμάτημα της έκθεσης (και, επιπλέον, στη συνέχεια διέκοψε τελείως τη συνεργασία του με τη Λιακοπούλου), ίσως σχετίζεται με το γεγονός ότι όλα τα προηγούμενα χρόνια η γκαλερίστα είχε μια προνομιακή σχέση με το Χίλτον, και γι' αυτό δε θέλησε να το εκθέσει.³⁸

Φαίνεται, λοιπόν, ότι, όσο το καθεστώς «φιλελευθεροποιεί» την κατάσταση στο χώρο των εικαστικών, πραγματοποιεί και μια αλλαγή προτεραιοτήτων. Τα πρώτα χρόνια, ελέγχει ασφυκτικά τις ελληνικές γκαλερί, ενώ είναι πιο ελαστικό σε εκθέσεις που πραγματοποιούνται σε χώρους με άμεση σχέση με το εξωτερικό. Αντίθετα, αργότερα είναι πιο ελαστικό σε αμιγώς εσωτερικές εκθέσεις, ενώ παρεμβαίνει σε εκθέσεις που πραγματοποιούνται σε χώρους με εν δυνάμει διεθνή προβολή. Έχει ενδιαφέρον το ότι ακόμη και το ινστιτούτο Γκαίτε, μετά το 1972 και την έκθεση της ομάδας των Νέων Ρεαλιστών, σταματά τις εκθέσεις. Προφανώς, το γεγονός έχει να κάνει, πρώτα απ' όλα, με την απομάκρυνση του διευθυντή του, Γιοχάνες Βάισερτ, λόγω της συμμετοχής

³⁸ ΜΛ.

του στην οργάνωση της ομιλίας του Γκύντερ Γκρας.³⁹ Δείχνει, όμως, ότι, από κάποια στιγμή και μετά, το καθεστώς άρχισε να πιέζει θεσμούς, όπως τα ξένα ινστιτούτα, που αρχικά είχε επιλέξει να μην ενοχλήσει και ότι αυτό είχε συνέπειες και για το χώρο των εικαστικών.

Συμπεράσματα

Το εύρος, η διάρκεια και η συστηματικότητα της επιτήρησης που το καθεστώς ανέπτυξε ως προς τα εικαστικά καταρρίπτουν την εκδοχή ότι υπήρξε αδιάφορο γι' αυτά. Ακόμη κι αν δεχτούμε ότι κάποια από αυτά υπήρξαν ατομικές πρωτοβουλίες θερμόαιμων αστυνομικών, τα περιστατικά είναι τόσο πολλά, ώστε να στοιχειοθετούν την ύπαρξη ενός σταθερού μηχανισμού. Μάλιστα, εντυπωσιάζει ο όγκος των πόρων που αναλώθηκαν για να διατηρηθεί αυτή η άτυπη καταστολή, η σκηνοθεσία στην οποία το καθεστώς προχώρησε, καθώς και η ετοιμότητά του να παρέμβει – άλλη μία απόδειξη ότι οι χαφιέδες παρείχαν συστηματική πληροφόρηση. Ο «καβαλάρης», λοιπόν, ενδιαφερόταν για την τέχνη που προτιμούσε ο λαός, και αυτό είναι ένα στοιχείο που πρέπει να μας κάνει να επανεξετάσουμε κατηγορίες όπως αυτή του αυταρχικού καθεστώτος, τις οποίες από καιρό έχουμε αυτονόητα υιοθετήσει για να περιγράψουμε τη δικτατορία της 21^{ης} Απριλίου.

Οι ελευθερίες που δόθηκαν στο χώρο των εικαστικών θα πρέπει περισσότερο να ερμηνευτούν ως μία στρατηγική επικοινωνίας. Όπως παρατηρούσε και ο Αλέξανδρος Ξύδης το χειμώνα του 1971, ένα ολοκληρωτικό καθεστώς, εφόσον επιβληθεί, επιδιώκει να δελεάσει.⁴⁰ Χωρίς όμως ποτέ να σταματήσει να απειλεί, θα συμπληρώναμε εμείς.

³⁹ Για την ομιλία του Γκύντερ Γκρας, βλ. Δήμητρα Σαμίου, *Η Εταιρεία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων (ΕΜΕΠ) και η ιδιαίτερη συμβολή της στον αντιδικτατορικό αγώνα (1970-1972)*, Αθήνα, Ασίνη 2017, σ. 256-281. Επίσης, Λένα Κοκκίνη, «Ο ρόλος του γερμανικού ινστιτούτου Γκαίτε στα χρόνια της δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974)» στο Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *ό.π.*, σελ.221-223.

⁴⁰ *Νέα Κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος Χειμώνας 1971, σ. 256-7.