



# ΛΕΞΙΚΟ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΚΑΧΕΚΤΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ,  
ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ,  
ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

*Επιμέλεια*

# ΛΕΞΙΚΟ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

*Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

© Copyright Πηνελόπη Πετσίνη – Δημήτρης Χριστόπουλος –  
Εκδόσεις Καστανιώτη Α.Ε., Αθήνα 2017

1η έκδοση: Νοέμβριος 2018

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ Α.Ε.  
ΓΡΑΦΕΙΑ: Θεμιστοκλέους 104, 106 81 Αθήνα  
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ: Ζαλόγγου 11, 106 78 Αθήνα  
☎ 210-330.12.08 – 210-330.13.27 FAX: 210-384.24.31  
e-mail: info@kastaniotis.com

[www.kastaniotis.com](http://www.kastaniotis.com)

ISBN 978-960-03-6367-8



ΑΥΤΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ  
ΤΥΠΩΘΗΚΕ  
ΣΕ ΟΙΚΟΛΟΓΙΚΟ  
ΧΑΡΤΙ 

ΑΥΤΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΜΠΟΡΟΥΝ ΝΑ ΔΕΙΧΘΟΥΝ –  
ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ  
ΕΩΣ ΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

Πηνελόπη Πετσίνη

Στις 9 Μαΐου του 1952 ένας «νέος και πολλά υποσχόμενος» ζωγράφος εκθέτει μια σειρά από έργα, μεταξύ των οποίων και δύο ενότητες με γυμνά,<sup>1</sup> στην αίθουσα τέχνης του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», στο κέντρο της Αθήνας. Σχεδόν δέκα μέρες πριν το κλείσιμό της ο κόσμος αρχίζει ξαφνικά να συρρέει για να δει την έκθεση, που μέχρι τότε είχε συμβατική επισκεψιμότητα. Αιτία του θορύβου μια επιστολή του καλλιτέχνη στις εφημερίδες με την οποία καταγγέλλει πως η διεύθυνση του «Παρνασσού», «επί απειλή εξώσεως», του επέβαλε να καλύψει τα γυμνά, πράγμα το οποίο και έκανε, και μάλιστα με ευρηματικότητα – καρφιστώνοντας (πραγματικά) φύλλα συκής πάνω στα επίμαχα σημεία και τοποθετώντας πινακίδες που ενημέρωναν το κοινό πως «προσετέθησαν κατόπιν εντολής της διοικήσεως του “Παρνασσού”», όπως έγραφαν τα *Νέα*,<sup>2</sup> ή «εκαλύφθησαν κατόπιν πίεςεως της διευθύνσεως», όπως έγραφε ο *Φιλελεύθερος*.<sup>3</sup>

Το ζήτημα, όπως φαίνεται, προέκυψε όταν μια κυρία, «σεβαστόν μέλος της αθηναϊκής κοινωνίας και παλαιόν μέλος του Παρνασσού», διαμαρτυρήθηκε στη διεύθυνση για τα έργα, τα οποία θεώρησε ασυμβίβαστα προς τα ήθη και τις αυστηρές παραδόσεις της αίθουσας. Ο ζωγράφος Επαμεινώνδας Παπαδόπουλος, ή Nonda, όπως υπέγραφε τα έργα του τα προηγούμενα οκτώ χρόνια, που ζούσε και εργαζόταν στο Παρίσι, κλήθηκε στο γρα-

---

1. Σύμφωνα με την πιο αναλυτική διαθέσιμη περιγραφή, επρόκειτο για μια σειρά από ανδρικά και γυναικεία γυμνά σε φυσικό μέγεθος από την ενότητα «Συμπλέγματα», όπου τα έργα έφταναν τα 2 x 4 μέτρα. Μια δεύτερη ενότητα, τα «Γυμνά», αποτελούνταν από 15 μικρούς πίνακες με αποκλειστικά γυναικεία γυμνά (βλ. Α. Δόξας, «Στον Παρνασσό έκθεση ζωγραφικής του Νώντα Παπαδόπουλου», *Εμπρός*, 14/5/1952).

2. «Ο “Παρνασσός”, τα φύλλα συκής και τα γυμνά μιας εκθέσεως», *Τα Νέα*, 20/5/1952.

3. Αγ. Φαράκος, «Περιπέτεια ζωγραφικών πινάκων. Τα γυμνά ντύνονται με... φύλλα συκής!», *Φιλελεύθερος*, 20/5/1952.

φείο της διοίκησης, όπου, όπως ισχυρίστηκε, του ζητήθηκε «να πάρει τα έργα του και να φύγει», και μόνο μετά την παρέμβαση του καθηγητή της Σχολής Καλών Τεχνών Σπύρου Βικάτου βρέθηκε η συμβιβαστική λύση της κάλυψης των προβληματικών σημείων. Σε κάποιους από τους πίνακες μάλιστα που ήταν πολύ μεγάλοι για να αρκεί απλώς ένα φύλλο συκιάς, τα επίμαχα σημεία καλύφθηκαν από μαύρα ριντό.

Όπως ήταν αναμενόμενο, ο «Παρνασός» γελοιοποιήθηκε, καθώς εφημερίδες, κριτικοί και φιλότεχνοι επιστράτευσαν κάθε πρόσφορο λογοπαίγνιο – από τα «φύλλα συκιάς» και το «οι θεαταί βλέπουν όπισθεν του... σιδηρού παραπετάσματος», ως τον Πιραντέλο και το «Ντύστε τα... γυμνά». Μέσα σε δύο μέρες η διοίκηση του συλλόγου αναθεώρησε τη στάση της και επέτρεψε στον Παπαδόπουλο να αφαιρέσει φύλλα και παραπετάσματα από τους πίνακες, ώστε οι –πολυάριθμοι πλέον– θεατές να μπορούν να τους θαυμάσουν ελεύθερα. «Πικρία» από την εμπειρία της επιστροφής στην πατρίδα δήλωσε πως ένωσε ο ζωγράφος, που σημειωτέον εκπλήρωνε τότε τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις, αφήνοντας να εννοηθεί ότι στην Ευρώπη αυτά τα πράγματα είχαν πάψει να συμβαίνουν.<sup>4</sup> «Ευφυές κόλπο» το χαρακτήρισαν κάποιοι, μεταξύ των οποίων και ο Δημήτρης Ψαθάς, που διαμήνυσε στον ζωγράφο ότι δεν επρόκειτο να τον πείσει ποτέ ότι «μόνο η φωτιά της τέχνης ωδήγησε το πινέλλο του ως τις –αποκρουστικές άλλωστε– λεπτομέρειες των ξεπεσμένων γυναικών που πήρε για μοντέλλα του».<sup>5</sup> Γεγονός παραμένει πως αφενός ο καλλιτέχνης το διασκέδασε (έφτασε να διηγείται στους δημοσιογράφους ακόμη και από ποιο περιβόλι αγόρασε τα φύλλα), και αφετέρου η λογοκριτική παρέμβαση έδωσε ανέλπιστα δημοσιότητα στην έκθεση κι έκανε γνωστό το όνομά του στο πανελλήνιο. Όπως έγραψε χαρακτηριστικά ο *Φιλελεύθερος*, μέχρι τότε όλοι περίμεναν ότι η έκθεση θα έκλεινε στις 30 Μαΐου «ήρεμα και αθόρυβα».<sup>6</sup>

Τρεις δεκαετίες αργότερα, το 1986, ένας άλλος ζωγράφος, αυτή τη φορά μεγαλύτερος σε ηλικία και ήδη καταξιωμένος, αποφάσισε να εκθέσει τα δι-

4. Γ. Καιροφύλας, «Αφηρέθησαν τα φύλλα συκιάς...», *Αλλαγή*, 21/5/1952.

5. Δ. Ψαθάς, «Εύθυμα και σοβαρά. Φύλλα συκιάς», *Τα Νέα*, 22/5/1952. Ακόμη πιο αυστηρή θα είναι η κριτική της Βακαλό στα *Νέα* λίγους μήνες αργότερα, με αφορμή την επόμενη έκθεση του Παπαδόπουλου. Αφού διαπιστώνει μια «ηθελημένη πρόθεση να δημιουργήσει ατμόσφαιρα έκλυσης», στα πρότυπα «γνωστών κλισέ», καταλήγει: «Δεν υπάρχει ασφαλώς ηθικός φραγμός στην τέχνη και πολλά αριστουργήματα έχουν βγει από την αντίθεση ακριβώς προς την τρέχουσα ηθική. Υπάρχει όμως ένας άλλος κανόνας ηθικός στην τέχνη, απαραίτητος αυτός. Πως δεν μπορούμε να φωνάζουμε μόνο για να προκαλέσωμε θόρυβο, αν δεν έχουμε να πούμε μια αλήθεια που να χρειάζεται, για να χωρέσει αυτή μια την φωνή μας» (Ελένη Βακαλό, «Ζητήματα τέχνης. Εκθέσεις νέων», *Τα Νέα*, 29/11/1952).

6. Αγ. Φαράκος, «Περιπέτεια ζωγραφικών πινάκων...», ό.π.

κά του ζωγραφικά γυμνά συμπλέγματα στην κεντρική πλατεία της πόλης του, της Λάρισας, όταν του αρνήθηκαν τη Δημοτική Πινακοθήκη.<sup>7</sup> Και στη δική του περίπτωση υπήρξαν κάποιοι που ενοχλήθηκαν, μόνο που αυτοί δεν αρκέστηκαν σε παράπονα στον δήμαρχο, αλλά προσέφυγαν στη δικαιοσύνη υποβάλλοντας μήνυση. Και, προς έκπληξη όλων, παρά την υποστήριξη των ειδικών και παρά την αρχική απαλλακτική απόφαση, ο ζωγράφος τελικά καταδικάστηκε, ενώ ένα από τα έργα του κατασχέθηκε και καταστράφηκε. Σε αντίθεση με τον Nonda, ο Κλεάνθης Χατζηνίκος δεν το διασκέδασε καθόλου – ακόμη και σήμερα αρνείται να μιλήσει για το γεγονός και δεν αναφέρεται ποτέ σε αυτό στην εργοβιογραφία του. Η σύλληψή του και η καταστροφή του έργου του ούτε λειτούργησαν ούτε αξιοποιήθηκαν προς την κατεύθυνση της αύξησης της δημοσιότητας· άλλωστε μόνο οι τοπικές εφημερίδες ασχολήθηκαν αναλυτικά με το περιστατικό, οι υπόλοιπες περιορίστηκαν σε μικρά σημειώματα. Το σημαντικότερο όμως είναι πως στη συγκεκριμένη περίπτωση η λογοκριτική παρέμβαση ήταν πολύ πιο βίαιη και το όλο συμβάν αποτέλεσε σαφώς τραυματική εμπειρία για τον καλλιτέχνη, σε μια εποχή που θα περίμενε κανείς πως η λογοκρισία αποτελούσε παρελθόν.

Τα δύο περιστατικά έχουν ως κοινή αφετηρία τον λόγο περί ασέμνου και προσβολής της δημοσίας αιδούς, πεδίο δόξης λαμπρό για τη λογοκρισία στις τέχνες γενικότερα. Αναδεικνύουν επίσης μια σειρά από παραμέτρους που καθορίζουν τόσο το περιεχόμενο και τη μορφή της λογοκρισίας, όσο και την έκβαση του κάθε περιστατικού – το ιστορικό πλαίσιο, οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, το ίδιο το έργο, η προσβασιμότητα σε αυτό, η ταυτότητα του δημιουργού, ο λόγος που αναπτύσσεται γύρω από το κάθε περιστατικό (η δημόσια πρόσληψή του, η υποστήριξη ή η αδιαφορία του κοινού). Ζητήματα που οφείλει να λάβει υπόψη της η έρευνα στο συγκεκριμένο πεδίο, καθώς αντανακλούν τις κοινωνικο-ιστορικές εξειδικεύσεις των εκφάνσεων της εξουσίας, της ισχύος, και τελικά των εξαναγκασμών ή των αποσιωπήσεων που ενέχουν οι λογοκριτικές πρακτικές. Τέλος, αναδεικνύουν και ένα κομβικό ζήτημα που διατρέχει ιστορικά τη λογοκρισία των εικαστικών τεχνών με βάση τα έως τώρα γνωστά περιστατικά – τη σημασία του πλαισίου έκθεσης, και άρα του βαθμού πρόσβασης του κοινού σε ένα έργο. Τα γυμνά συμπλέγματα του Nonda εκτέθηκαν στον περιορισμένο, προστατευμένο χώρο μιας αίθουσας τέχνης και αθώωθηκαν, ενώ τα αντίστοιχα του Χατζηνίκου κατασχέθηκαν στη βάση της έκθεσής τους σε δημόσιο χώρο. Τα πρώτα χρησιμοποίησαν τον λογοκριτικό μηχανισμό προς όφελός τους, ενώ τα δεύτερα καταστράφηκαν, κυριολεκτικά, από αυτόν.

7. Βλ. το λήμμα «Κατωσέντονο, Το» στο Τρίτο Μέρος.



*Νώντας Παπαδόπουλος (Nonda), πίνακας από την ενότητα  
«Συμπλέγματα», αίθουσα τέχνης του «Παρνασσού», 1952.*

### *Ο λογοκριτικός μηχανισμός*

Αν για τον κινηματογράφο, το θέατρο ή το τραγούδι υπάρχει εξαρχής ένα δεδομένο θεσμικό και νομικό πλαίσιο ελέγχου που συχνά ξεκινά από τη δημιουργία και φτάνει μέχρι την προβολή και τη διακίνηση μιας ταινίας, ενός έργου ή ενός «μουσικού τεμαχίου», αυτό δεν ισχύει για τις εικαστικές τέχνες. Ο αριθμός των εικαστικών καλλιτεχνών που υπέστησαν λογοκριτικές παρεμβάσεις είναι συντριπτικά μικρότερος από τον αντίστοιχο των κινηματογραφιστών, των θεατρικών συγγραφέων-σκηνοθετών και φυσικά των μουσικών. Εν μέρει λόγω της αδυναμίας κατανόησής τους από πλευράς των οργάνων του εκάστοτε καθεστώτος, εν μέρει επειδή είναι λιγότερο μαζική τέχνη από τις άλλες και απευθύνονται σε σημαντικά μικρότερα ακροατήρια, οι εικαστικές τέχνες αδιαμφισβήτητα έχουν υποστεί πολύ λιγότερη λογοκρισία σε σχέση με άλλα πεδία. Ωστόσο τα λογοκριτικά φαινόμε-

να ούτε λίγα είναι, ούτε περνούν απαρατήρητα. Αφενός διότι οι περιπτώσεις λογοκρισίας είναι συχνά κραυγαλέες, και αφετέρου επειδή τα εικαστικά, ταυτισμένα καθώς είναι παραδοσιακά με την έννοια της «Τέχνης», απαιτούν και συνήθως απολαμβάνουν ένα ειδικό καθεστώς ελευθερίας: Η λογοκρισία θεωρείται κατεξοχήν εχθρική και επιζήμια για την τέχνη και αντίθετη στην αισθητική αυτονομία. Έτσι ακόμα και την περίοδο της Επταετίας, όπου ο έλεγχος ήταν ασφυκτικός κι ο λογοκριτικός μηχανισμός γενικευμένος, αρκετές εκθέσεις κατάφεραν να αρθρώσουν κριτικό λόγο ενάντια στο καθεστώς – με συμβολισμούς μεν, αλλά συχνά εξαιρετικά προφανείς, όπως στα εγκιβωτισμένα στον γύψο γαρίφαλα του Βλάσση Κανιάρη (έκθεση *Γύψος*, 1969)– χωρίς να αντιμετωπίσουν λογοκριτικές παρεμβάσεις ή, όταν υπήρξαν τέτοιες, οι επιπλοκές ήταν πολύ μικρότερες από αυτές που θα περίμενε κανείς.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως δεν υπήρξαν εμβληματικές περιπτώσεις (και) εικαστικών καλλιτεχνών που υπέστησαν συστηματική λογοκρισία. Η Μαρία Καραβέλα π.χ. βρέθηκε αντιμέτωπη με τη λογοκρισία όχι μόνο στη δικτατορία, αλλά σχεδόν στο σύνολο της καλλιτεχνικής της πορείας – από τις οχλήσεις της αστυνομίας στο πρώτο περιβάλλον-χώρο με τις φυλακισμένες γύψινες φιγούρες (*Γκαλερί Άστορ*, 1970), την καταστροφή του επόμενου έργου της από όργανα της Χούντας (*Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον*, 1971), τις παράνομες προβολές και την τελική απαγόρευση της ταινίας-δρώμενου *Αντίσταση '40-'50* (1977) στη μεταπολίτευση, ως τις βίαιες αντιδράσεις στην παράσταση *Βρίζοντας το κοινό* (Ζυγός, 1985) και την απαγόρευση από την αστυνομία του εικαστικού χώρου «Ξένες φωνές» στην πλατεία Συντάγματος (1992).<sup>8</sup> Αντίστοιχα, το ιστορικό λογοκρισίας των δημόσιων γλυπτών του καθηγητή και πρύτανη της ΑΣΚΤ Δημήτρη Καλαμάρα διατρέχει σχεδόν τέσσερις δεκαετίες. Από τον βραβευμένο «Ανδριάντα του καπετάν Κώττα» (1961) και το «Μνημείο του θνήσκοντος πολεμιστή» (1971), που στήθηκαν στη Φλώρινα, αποκαθελώθηκαν και επαναποθετήθηκαν μετά τον θάνατό του, έως τον «Εφιππο ανδριάντα του Μεγάλου Αλεξάνδρου», που του ανατέθηκε το 1958 από τον δήμο και δεν τοποθετήθηκε ποτέ στην πόλη, η εμμονική απόρριψη των έργων του –σλαβόφωνου– Καλα-

8. Βλ. το λήμμα «Καραβέλα Μαρία» στο Τρίτο Μέρος. Για τις λογοκριτικές παρεμβάσεις και το έργο της Καραβέλα συνολικά βλ. Ε. Γερογιάννη, «Ζωντανή τέχνη για μια “νεκρή” ιστορία: Η Κοκκινιά της Μαρίας Καραβέλα ως εκπαιδευτικό (πολυ)θέαμα», στο Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος και Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα*, Αθήνα: ΑΙCΑ Hellas 2015· καθώς και Ε. Στάθη, «Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα», στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ – Παράρτημα Ελλάδας 2016, σ. 97-106.



μάρα από τις πολιτικές και θρησκευτικές αρχές της γενέτειράς του Φλώρινας δεν αποτελεί μόνο μία από τις πλέον ενδιαφέρουσες περιπτώσεις λογοκρισίας ενός αναγνωρισμένου καλλιτεχνικού έργου και του δημιουργού του, αλλά είναι και ενδεικτική των κυρίαρχων αντιλήψεων και συμπεριφορών της συγκεκριμένης τοπικής κοινωνίας και των αρχών της.<sup>9</sup> Τέτοιες περιπτώσεις όμως αποτελούν περισσότερο την εξαίρεση παρά τον κανόνα. Οι εικαστικές τέχνες, στον βαθμό που περιοριζόνταν στον χώρο και στο ειδικό κοινό τους, ενοχλούσαν πολύ λιγότερο από τις υπόλοιπες τέχνες.

Παρόλο που κάθε κατηγοριοποίηση είναι εξαιρετικά επισφαλής, καθώς το πεδίο είναι αχαρτογράφητο και οι πηγές συχνά υποκειμενικές, μπορεί κανείς να διαχωρίσει τη λογοκρισία που ασκείται στις εικαστικές τέχνες σε τέσσερις κατηγορίες, που συμπίπτουν με τα συνήθη λογοκριτικά πεδία στις υπόλοιπες τέχνες – πολιτική, ηθική, θρησκευτική και αισθητική. Διαχρονικά η πολιτική λογοκρισία αφορά κατά κύριο λόγο έργα με αντικαθεστωτικά χαρακτηριστικά ή καλλιτέχνες με ενοχλητικές ιδεολογικές απόψεις· θύματά της καταλήγουν έργα που κομίζουν ή προπαγανδίζουν αντιστασιακές ιδέες στην Κατοχή, αριστερές στη μετεμφυλιακή «καχεκτική» δημοκρατία, και αντιδικτατορικές την περίοδο της Χούντας των συνταγματαρχών. Η ηθική λογοκρισία ασχολείται με τα χρηστά ήθη και διατρέχει συνολικά την υπό εξέταση περίοδο, χωρίς σημαντικές διακυμάνσεις ως προς αυτό που χαρακτηρίζεται ως «άσεμνο». Με βάση τα έως τώρα γνωστά περιστατικά, λογοκρισία για θρησκευτικούς λόγους δεν εμφανίζεται παρά στη μεταπολίτευση· ακόμη κι όταν υπήρχαν παρεμβάσεις ανθρώπων της Εκκλησίας πριν από αυτή, αφορούσαν τα υποτιθέμενα «αντεθνικά» ή «άσεμνα» χαρακτηριστικά ενός έργου και όχι τον βλάσφημο χαρακτήρα του. Η αισθητική λογοκρισία τέλος, δηλαδή η απομάκρυνση ή ακόμα και η καταστροφή έργων με κριτήριο την τεχνοτροπία ή την ποιότητά τους, συνήθως συνυπάρχει με κάποια από τις προηγούμενες. Σπάνια απαιτείται η απομάκρυνση ενός έργου απλώς και μόνο γιατί θεωρείται κακό ή ακατανόητο – συχνά θεωρείται και άσεμνο, ή ο ίδιος ο καλλιτέχνης ενοχλεί στην πραγματικότητα λόγω πολιτικών πεποιθήσεων ή εθνοτικών χαρακτηριστικών.

### *Συνοπτική βιβλιογραφική επισκόπηση*

Γεγονός είναι πως στο υπό εξέταση πεδίο λείπουν οι μελέτες ακόμη και με στοιχειώδεις επιστημονικές προδιαγραφές, πράγμα που καθιστά την προ-

9. Βλ. το λήμμα «Καλαμάρας Δημήτρης» στο Τρίτο Μέρος.

σπάθεια περιοδολόγησης ιδιαίτερα προβληματική. Η βιβλιογραφία που αφορά τη λογοκρισία στις εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα είναι σαφώς ελλιπής. Σε αντίθεση με την πληθώρα των λογοκριτικών τεκμηρίων στις υπόλοιπες τέχνες που μας κληροδότησαν όχι μόνο οι δικτατορίες και τα ειδικά καθεστώτα, αλλά και οι καχεκτικές δημοκρατίες που μεσολαβούσαν, στις εικαστικές τέχνες τέτοιου είδους τεκμήρια είναι ουσιαστικά ανύπαρκτα. Λόγω αυτής της έλλειψης, η υπάρχουσα έρευνα βασίζεται κυρίως σε προφορικές μαρτυρίες και δημοσιεύματα στον Τύπο. Ο υποκειμενικός χαρακτήρας αυτού του υλικού καθώς και οι περιορισμένες αρχειακές πηγές είχαν ως αποτέλεσμα επιλεκτικές, κατακερματισμένες και ελλιπείς καταγραφές, οι οποίες περιστασιακά παρουσιάζονται ως «ιστορίες». Επιπλέον η επίμονη κυριαρχία μιας πολωμένης ρητορικής η οποία συνδέει τη λογοκρισία αποκλειστικά με το δίπολο ελευθερία-καταστολή, σε συνδυασμό με τη μετατροπή της σε ένα πολύ βολικό επιχείρημα εξαιτίας της ρητορικής αξίας του όρου, η οποία εγγυάται την προσοχή του κοινού, αποκρύπτοντας ταυτόχρονα την ποιότητα του υλικού ή των θέσεων που υποτίθεται πως λογοκρίνονται («ό,τι λογοκρίνεται είναι πάντα σημαντικό»), συχνά οδηγεί, αντί στην καταγραφή ιστορίας, σε συναισθηματικά φορτισμένα «μαρτυρολόγια» και προσπάθειες επανορθωτικής μυθοπλασίας από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Το παράδοξο της λογοκρισίας άλλωστε είναι ότι κατά μία έννοια το απαγορευμένο γίνεται και επιθυμητό, η λογοκρισία προσδίδει στο έργο το κύρος της απωθημένης αλήθειας.

Όλα αυτά είναι εμφανή στη μοναδική εκτεταμένη «έρευνα» για τη λογοκρισία στις εικαστικές τέχνες,<sup>10</sup> η οποία ξεκίνησε το 2003 από την ομάδα καλλιτεχνών ακτιβιστών *Platformes* με αφορμή την επέμβαση του εισαγγελέα στην έκθεση *Outlook* και πλέον κυκλοφορεί σε ακαδημαϊκό πλαίσιο: Η αρχική, ιδιαίτερα χρήσιμη προσπάθεια καταγραφής λογοκριτικών περιστατικών που αφορούν τις εικαστικές τέχνες, η οποία δεν ήταν ούτε ενδελεχής ούτε εξαντλητική –δεν ήταν αυτός ο στόχος της άλλωστε–, άρχισε κάποια στιγμή να προωθείται ως να επρόκειτο για συστηματική μελέτη, με αποτέλεσμα να εξάγονται συμπεράσματα βασισμένα σε λάθος ερευνητικά δεδομένα. Εκτός από ελλιπής, η κατηγοριοποίησή της αποδεικνύεται υπε-

10. Έρευνα την οποία αργότερα οικειοποιήθηκε ένα από τα μέλη τους, ο Γιάννης Ζιώγας. Βλ. Γ. Ζιώγας, «Πράξεις εικαστικής λογοκρισίας», στο Γ. Ζιώγας, Λ. Καραμπίνης, Γ. Σταυρακάκης και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Αθήνα: Νεφέλη 2007, σ. 187-312· και του ίδιου, «Στιγμές εικαστικής λογοκρισίας στη σύγχρονη Ελλάδα», στο Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Ο Θεός δεν έχει ανάγκη εισαγγελέα: Εκκλησία, βλασφημία και Χρυσή Αυγή*, Αθήνα: Νεφέλη – Ελληνική Ένωση για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα 2013, σ. 127-150.



*Δισέλιδο από χειροποίητο λεύκωμα της Μαρίας Καραβέλα για την έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον, 1971.*

ραπλουστευμένη και συμβατική: οι περιπτώσεις που παρουσιάζονται δεν έχουν ελεγχθεί: αρκετές υποθέσεις είναι αστήρικτες και υπερβολικές και συχνά η ανάλυση βασίζεται σε αντιφατικούς ορισμούς της λογοκρισίας. Επιπλέον δεν αναφέρονται πάντα πηγές, καθιστώντας αδύνατη τη διασταύρωση, και αρκετοί ισχυρισμοί περί λογοκρισίας δεν υποστηρίζονται από αποδεικτικά στοιχεία.<sup>11</sup> Παρ' όλα αυτά, ελλείψει άλλης διαθέσιμης έρευνας, άλλοι μελετητές<sup>12</sup> βασίζονται σε αυτήν και εξακολουθούν να ανακυκλώνουν κάποιες από τις αβάσιμες υποθέσεις της.

11. Για παράδειγμα, ο ξυλοδαρμός της Κατερίνας Σισμάνη στην εξορία αντιμετωπίζεται ως λογοκρισία στη βάση μόνο του ότι η Σισμάνη ήταν ζωγράφος (Γ. Ζιώγας, «Πράξεις εικαστικής λογοκρισίας», ό.π., σ. 189-190).

12. Βλ. π.χ. V. Karaiskou, «Art Censorship as Art Criticism: Fighting the Sacrilegious and Protecting the "Shell"», στο M. Tsianikas κ.ά. (επιμ.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies* (Flinders University, June 2011), Adelaide: Flinders University Department of Language Studies 2013, σ. 274-288.

### Όλα μπορούν να δειχθούν;

Σε περιόδους δικτατορίας και εμπόλεμων ή ειδικών καθεστώτων, για ευνόητους λόγους, τα ίχνη των λογοκριτικών πρακτικών που αφορούν πολιτικά έργα είναι εμφανή. Τόσο την περίοδο της Κατοχής, όσο και στη δικτατορία των συνταγματαρχών, οι λογοκριτικοί μηχανισμοί συνέτειναν αφενός στην καταστολή των αντιφρονούντων, και αφετέρου στη συστηματική καταστροφή των τεκμηρίων κάθε μορφής διαμαρτυρίας. Ουσιαστικά λογοκρισία υπήρχε όταν υπήρχε αντίσταση. Αντίθετα, σε περιόδους όπως π.χ. στο μετεμφυλιακό κράτος, που γνωρίζουμε πως υπήρχε εκτεταμένος πολιτικός έλεγχος και συνεχείς, μικρές ή μεγάλες, λογοκριτικές παρεμβάσεις σε άλλα καλλιτεχνικά πεδία, στις εικαστικές τέχνες τα ίχνη τέτοιων παρεμβάσεων είναι εξαιρετικά πενιχρά. Εξίσου μικρός όμως είναι και ο αριθμός των έργων που πραγματεύονταν «απαγορευμένα» πολιτικά θέματα, όπως π.χ. ο Εμφύλιος – ή, για την ακρίβεια, η προσέγγισή του από την πλευρά της δικόμονης Αριστεράς, καθώς ο αντικομμουνισμός είχε μετατραπεί σε συστατικό στοιχείο της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της χώρας και η κομμουνιστική ιδεολογία είχε ποινικοποιηθεί. Εκεί η «σιωπή» των καλλιτεχνών δεν αποτελούσε μορφή αντίδρασης στη λογοκρισία, όπως στη δικτατορία, αλλά μάλλον αυτολογοκρισία για λόγους αυτοπροστασίας.<sup>13</sup>

Μετά την ίδρυση του ΕΑΜ, η ένταξη των εικαστικών καλλιτεχνών σε νόμιμες συνδικαλιστικές οργανώσεις που στην πραγματικότητα συμμετείχαν στην Αντίσταση άλλαξε σύντομα τη στάση «σιωπής» και γενικά της αποχής από τις επίσημες εκδηλώσεις που επικρατούσε ως τότε στον καλλιτεχνικό χώρο, προς την κατεύθυνση της δράσης και της ενεργούς παρέμβασης με αντιστασιακά χαρακτηριστικά. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι η αλλαγή στάσης απέναντι στην καλλιτεχνική επαγγελματική έκθεση – πρόγονο της μετέπειτα κρατικής Πανελλήνιας Έκθεσης – την οποία οργάνωναν οι ιταλικές αρχές κατοχής στις αίθουσες του Αρχαιολογικού Μουσείου, διαθέτοντας μεγάλα ποσά για τις αγορές έργων της έκθεσης, αφενός για να προσελκύσουν τους καταξιωμένους εικαστικούς καλλιτέχνες, και αφετέρου για

13. Για τη σιωπή των καλλιτεχνών βλ. Δ. Παπανικολάου, «Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις»: Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας», στο Β. Καραμανωλάκης (επιμ.), *Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974*, Αθήνα: ΔΟΛ 2010, σ. 175-196 και του ίδιου, «Η τέχνη της χειρονομίας: Ξαναδιαβάζοντας τα Δεκαοχτώ Κείμενα», *Νέα Εστία* 1743, 2002, σ. 444-460. Βλ. επίσης το κείμενο του Γ. Παπαθεοδώρου «Οι φρουροί της ησυχίας». Δικτατορία, λογοτεχνία και λογοκρισία στον 20ό αιώνα – Μια συνοπτική περιδιάβαση» στον παρόντα τόμο.

14. Βλ. Ευάγγ. Μαχαίρας, «Η αντίσταση των εικαστικών καλλιτεχνών», στο *Η τέχνη της Αντίστασης*, Αθήνα: Καστανιώτης 1999, σ. 282-284.

να αντλήσουν συνεργάτες για το γνωστό περιοδικό «ελληνο-ιταλικής συνεργασίας» *Κουαντρίβιο*. Τα πρώτα χρόνια η συμμετοχή στη διοργάνωση ισοδυναμούσε με συνεργασία με τις αρχές κατοχής, και ως εκ τούτου οι αντιστασιακοί καλλιτέχνες και τα σωματεία την μπιϊκόταραν.<sup>14</sup> Στην τρίτη επαγγελματική έκθεση του 1943 όμως, χωρίς να αλλάξει επίσημα η «γραμμή», τα σωματεία αποδέσμευσαν τα μέλη τους, επιτρέποντάς τους να συμμετάσχουν ως άτομα. Ταυτόχρονα, αποκτώντας τον έλεγχο της επιτροπής αξιολόγησης, κατάφεραν να αποκλείσουν φιλοναζιστικά έργα, αλλάζοντας τον χαρακτήρα της έκθεσης. Για παράδειγμα, μια ξύλινη προτομή του Χίτλερ από τον γνωστό τότε γλύπτη Νικόλα απερρίφθη και καταστράφηκε από την επιτροπή, η οποία κατάφερε να πείσει τους Γερμανούς πως το έργο ήταν δυσφημιστικό για τον αρχηγό του Γ' Ράιχ.<sup>15</sup>

Το σκεπτικό της συμμετοχής των αντιστασιακών καλλιτεχνών ήταν πως αφενός θα μπορούσαν να επωφεληθούν από τα τεράστια για την εποχή χρηματικά ποσά, κι αφετέρου θα είχαν την ευκαιρία να μετατρέψουν την ίδια την έκθεση σε αντιστασιακή πράξη, εκθέτοντας έργα με ανάλογο περιεχόμενο. Η αντίδραση των κατοχικών αρχών φυσικά υπήρξε άμεση: Αρκετοί από τους καλλιτέχνες φυλακίστηκαν και τα έργα τους καταστράφηκαν. Ο χαράκτης Γιάννης Κεφαλληνός λ.χ., ο οποίος σχεδίασε μαύρα κοράκια «να ξεσκίζουν το πεσμένο σώμα της Ελλάδας», συνελήφθη. Ο Κανάς, που ζωγράφιζε τις πόρνες που «εξυπηρετούσαν» τους κατακτητές, το ίδιο, όπως και οι χαράκτες Τάσσος και Κορογιαννάκης για ανάλογα –συμβολικά μεν, προφανή δε– έργα. Η μαζική κινητοποίηση των καλλιτεχνικών σωματείων, που άσκησαν πιέσεις στο κατοχικό υπουργείο Παιδείας, οδήγησε τελικά στην απελευθέρωση των συλληφθέντων, αν και, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Ευάγγελου Μαχαίρα, οι αρχές απαίτησαν «να πάνε στην Κομαντατούρα για να κάψουν οι ίδιοι τα έργα τους», πράγμα το οποίο αρνήθηκαν και «προτίμησαν να εξαφανιστούν».<sup>16</sup>

Ανάλογη τύχη είχαν και άλλες, νόμιμες, εκθέσεις που διοργάνωσαν οι σπουδαστές της Σχολής Καλών Τεχνών στις αίθουσες του Πολυτεχνείου και που πλέον συμπεριλάμβαναν έργα αντιστασιακού χαρακτήρα, πράγμα που, απ' ό,τι φαίνεται, οδήγησε στη σκλήρυνση της στάσης των αρχών κατοχής: Όταν τον χειμώνα του 1943 οι σπουδαστές επιχείρησαν να διακοσμήσουν συλλογικά, υπό την εποπτεία του νεαρού τότε Γιώργου Βακιτζή, το εντευκτήριο της λέσχης του Πολυτεχνείου φιλοτεχνώντας μια μεγάλη φρίζα με θέμα τη φοιτητική ζωή, την είδαν να καταστρέφεται από ομάδα ευελ-

15. Ό.π., σ. 393-394.

16. Ό.π., σ. 283.

πίδων και οι ίδιοι έπεσαν θύματα ανελέητου ξυλοδαρμού.<sup>17</sup> Αυτό δεν εμπόδισε την παραγωγή και διακίνηση έργων μέσα από τον παράνομο μηχανισμό, κυρίως με τη μορφή αφίσας ή παράνομων εκδόσεων που κυκλοφορούσαν από χέρι σε χέρι, από τα οποία όμως πολλά κατασχέθηκαν στα μπλόκα ή καταστράφηκαν από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Η χαρακτηριστική ήταν το πιο προνομιούχο πεδίο, μιας και επέτρεπε εύκολα και γρήγορα την αναπαραγωγή ενός έργου. Δεν ήταν λίγα όμως και τα ζωγραφικά έργα –κυρίως οι υπαίθριες τοιχογραφίες μεγάλων διαστάσεων που έφτιαχναν τις νύχτες μεικτά συνεργεία σε γειτονίες της Αθήνας που πρακτικά ελέγχονταν από τις αντιστασιακές δυνάμεις– τα οποία προφανώς και δεν έχουν σωθεί: Οι κατοχικές δυνάμεις τα κατέστρεφαν την επόμενη κιόλας μέρα.<sup>18</sup>

Στο μετεμφυλιακό κράτος τα πράγματα μοιάζουν διαφορετικά: Με εξαίρεση κάποιες περιπτώσεις καταστροφής έργων που αφορούσαν την Αντίσταση, όπως π.χ. τα γλυπτά και οι συνθέσεις της περιόδου 1945-1946 του Δημήτρη Κατσικογιάννη,<sup>19</sup> δεν υπάρχουν μαρτυρίες για λογοκριτικές παρεμβάσεις σε εικαστικά έργα και εκθέσεις για πολιτικούς λόγους. Δεν ήταν όμως μόνο οι διωκτικοί μηχανισμοί που επιστράτευσε το καθεστώς για την άμεση καταστολή των αντιφρονούντων. Η ατμόσφαιρα ακατάπαυστης απειλής που προκάλεσε η αύξηση της κρατικής και παρακρατικής τρομοκρατίας πιθανόν έκανε τους καλλιτέχνες όχι μόνο λογοκρινόμενους, αλλά και αυτολογοκρινόμενους. Όταν η απαγόρευση εκφράζεται και εφαρμόζεται στην πράξη από ανθρώπους και χώρους που έχουν πραγματικό μονοπώλιο στο καλλιτεχνικό πεδίο (αίθουσες τέχνης, μουσεία, επίσημες κρατικές εκθέσεις και γενικά όλο το δίκτυο διακίνησης και πώλησης ενός εικαστικού έργου), η ελευθερία της έκφρασης μπορεί να καταπνιγεί τόσο αποτελεσματικά όσο θα καταπνιγόταν με νομική απαγόρευση. Έτσι μετά το τέλος του Εμφυλίου οι αριστεροί καλλιτέχνες διστάζουν να ασχοληθούν με το θέμα της Αντίστασης, ή το κάνουν κρυφά, ή εφευρίσκουν τρόπους να αποκρύψουν τα πραγματικά χαρακτηριστικά του έργου τους. Ο Βάλιας Σεμερτζίδης π.χ. ζωγραφίζει έργα με θέμα την Αντίσταση, δουλεύοντας ταυτόχρονα αγιογραφίες ίδιων διαστάσεων ώστε να μπορεί να τα σκεπάσει σε περίπτωση έρευνας της αστυνομίας στο εργαστήριό του. Όταν τελικά το 1950 εκθέτει ένα από αυτά, το έργο «Αντίσταση: Το Συμβούλιο της Αυτοδιοίκησης, 1944»,

17. Ό.π., σ. 285

18. Ό.π., σ. 358.

19. Ο Μαχαίρας (ό.π., σ. 358) μιλάει για «500 συνθέσεις και 100 αγάλματα» από τα οποία σώθηκαν μόνο 5 ή 6 που είχε κρύψει ο καλλιτέχνης.





Δημήτρης Σαπρανίδης, «Bus Only», από την έκθεση «Posters 71», 1971.

το παρουσιάζει με τον αθώο τίτλο «Συνεδρίαση των χωρικών», μεταμφιέζοντας το πολιτικό έργο σε ηθογραφία.<sup>20</sup>

Ένα ακόμη ενδιαφέρον παράδειγμα εδώ είναι και η απουσία ζωγραφικών έργων αριστερών καλλιτεχνών (π.χ. στελεχών της Αριστεράς, όπως οι Σεμερτζίδης, Μεγαλίδης, Τάσος, Κοντόπουλος κ.ά.) με θέμα τον Εμφύλιο: Οι περιορισμοί έχουν χαραχτεί τόσο βαθιά στη συνείδησή τους, ώστε οι καλλιτέχνες να αυτολογοκρίνονται κι ο λογοκριτής να μπορεί πλέον να αποσυρθεί. Όπως σωστά παρατηρεί ο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος μιλώντας για τον Σεμερτζίδα, μπορούμε να βγάλουμε «το απολύτως εύλογο συμπέρασμα ότι υπό το καθεστώς παρανομίας της Αριστεράς, υπό τις συνθήκες ισχύος του Γ' Ψηφίσματος και του Νόμου 509, ο ζωγράφος προφυλασσόταν από κάθε περαιτέρω έκθεσή του, όπως έκαναν στην πλειονότητά τους οι αριστεροί που δεν είχαν ανέβει στο βουνό ή δεν είχαν ήδη φυλακιστεί».<sup>21</sup>

21. Ό.π., σ. 515.

20. Ε.Δ. Ματθιόπουλος, «Χρονικό. Ο Βάλλιας Σεμερτζίδης στο Μουσείο Μπενάκη», *Τα Ιστορικά* 29/57, Δεκέμβριος 2012, σ. 503-515.

Ο πολιτικός έλεγχος λοιπόν δεν σταμάτησε να επηρεάζει και το πεδίο των εικαστικών τεχνών, παρά την απουσία επίσημου θεσμικού πλαισίου. Ενδεικτικό είναι επίσης πως τον Μάιο του 1958 υπήρξαν καταγγελίες ότι πολλοί ζωγράφοι αρνούνταν να πάρουν μέρος στον διαγωνισμό πλήρωσης έδρας στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών γιατί η σχετική προκήρυξη ζητούσε δήλωση νομιμοφροσύνης.<sup>22</sup> Κάθε άλλο παρά αμελητέες είναι και οι αστυνομικές επεμβάσεις που, αν και δεν τις επιβάλλει ούτε και τις επιτρέπει κανένας νόμος, βρίσκουν τρόπο να εκδηλώνονται. Τον Ιούνιο του 1960 π.χ. ο ζωγράφος Αντώνης Δάλκος κατήγγειλε στην *Επιθεώρηση Τέχνης* πως «ένας αστυφύλακας τον εμπόδισε να ζωγραφίσει την “αγορά” των Αθηνών, κι επειδή δεν υπάκουσε οδηγήθηκε στο μπουντρούμι, όπου έμεινε πέντε μερόνυχτα»,<sup>23</sup> ενώ λίγους μήνες αργότερα ο Μίνως Αργυράκης βρέθηκε αντιμέτωπος με χωροφύλακα στην Αρεόπολη της Λακωνίας γιατί ζωγράφιζε χωρίς άδεια. «Απαγορεύεται! Μάζεψέ τα και δρόμο αν δεν θέλεις νάβρεις τον μπελά σου!» φέρεται να του είπε.<sup>24</sup> Χειρότερη εξέλιξη είχε η περιπέτεια της Ντιάνας Αντωνανάκου σε χωριό της Θεσσαλίας, όταν, καθώς ζωγράφιζε στην ύπαιθρο, επενέβη ο παπάς και την κατηγορήσε ότι είναι κατάσκοπος. Ο ιερέας κατέφυγε στις αρχές και η Αντωνανάκου δέχτηκε μετά από λίγες μέρες την επίσκεψη της Ασφάλειας στο σπίτι της στην Αθήνα.<sup>25</sup>

Διαφορετικά είναι όμως τα πράγματα στο επίπεδο της ηθικής λογοκρισίας. Εκεί τα λογοκριτικά περιστατικά καταγράφονται και καταγγέλλονται από μεγάλη μερίδα του Τύπου, και συνήθως έχουν τη συμπαράσταση της κοινής γνώμης. Ενδεικτικό –και εμβληματικό– είναι το παράδειγμα της έκθεσης του Nonda, που αναφέρθηκε στην αρχή, όπως και αυτό του Ηλία Δεκουλάκου κατά την περίοδο της δικτατορίας. Η έκθεση του Nonda παρουσιάζει μη πολιτικά έργα σε μια περίοδο βαθιά πολιτική: Εγκαινιάζεται έναν μόλις μήνα μετά την εκτέλεση του Νίκου Μπελογιάννη και των συντρόφων του. Η λογοκριτική παρέμβαση γελοιοποιείται δημόσια, τα έργα αποκαθίστανται και ο Nonda καταλήγει στο πάνθεον των λογοκριμένων καλλιτεχνών αξιοποιώντας το παράδοξο της λογοκρισίας: Το απαγορευμένο έργο προσελκύει περισσότερο την προσοχή ως φάντασμα απ’ όσο θα την προσέλκυε ως πραγματικό έργο.

Την επόμενη χρονιά, για λόγους ηθικής, κατέβηκε ένα από τα έργα του

22. Βλ. «Το ημερολόγιο διωγμού του πνεύματος», *Επιθεώρηση Τέχνης* 82, 1961, σ. 282.

23. Ό.π.

24. «Το χρονικό της πνευματικής ζωής. Σήματα κινδύνου», *Επιθεώρηση Τέχνης* 84, 1961, σ. 628.

25. Ό.π.



Γιάννη Τσαρούχη –και υπήρξαν αντιδράσεις για κάποια του Γιάννη Μόραλη– από την έκθεση του Αρμού στο Ζάππειο (1953), επισήμως γιατί θεωρήθηκαν σκανδαλιστικά ως γυμνά. Στην περίπτωση αυτή όμως οι αντιδράσεις κοινού και Τύπου ήταν λιγότερο σφοδρές, αποσιωπώντας τα ίδια τα θέματα των έργων (ναύτες και ανδρικά γυμνά) και τις όποιες ομοφυλοφιλικές νύξεις τους, και εστιάζοντας στην οπισθοδρομικότητα των σεμνόντυφων και υπερσυντηρητικών Ελλήνων. «Νομίζω ότι πρέπει ν' αρχίσουμε να παρηγορούμεθα που γυμνά του Τσαρούχη και του Μόραλη τόσο θόρυβον προκάλεσαν τελευταίως», σχολίαζε το *Έθνος* στις 21 Φεβρουαρίου 1953. «Αυτά όμως συμβαίνουν και... εις Νέαν Υόρκην». Απ' ό,τι φαίνεται, το άγαλμα του Δία που δώρισε η Ελλάδα στα Ηνωμένα Έθνη δεν έτυχε της αναμενόμενης δημοσιότητας και των σχετικών τιμών, διότι «ευρέθησαν πουριτανοί αντιπρόσωποι που... εξήτησαν να ντυθή ο γυμνός Θεός!». Ο ίδιος ο Τσαρούχης πάντως, λίγες μέρες πριν από το πραξικόπημα του 1967, δήλωνε πως τόσο η λογοκρισία όσο και η «παράλογη και περιττή ελευθερία της τέχνης» είναι «πράγματα ύποπτα και αποκρουστικά».<sup>26</sup>

Η περίπτωση της έκθεσης του Δεκουλάκου στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον το 1973 παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον περισσότερο λόγω της εκ των υστέρων ερμηνείας της. Πριν ακόμη εγκαινιασθεί η έκθεση, αλλά με τα έργα ήδη αναρτημένα, την επισκέφτηκε μια ομάδα μαθητών με επικεφαλής μια δασκάλα, η οποία δημιούργησε ζωηρό επεισόδιο φωνάζοντας ότι ορισμένα γυμνά προσέβαλλαν την αιδώς των μαθητών και έπρεπε να αποκαθλωθούν. Το επεισόδιο υπέπεσε στην αντίληψη των υπαλλήλων της γκαλερί και «τυχαία παρευρισκομένων αστυνομικών»,<sup>27</sup> και ο Δεκουλάκος δέχτηκε πιέσεις από την γκαλερί να αποσύρει τα δύο γυμνά που ενόχλησαν, καθώς και τέσσερα ακόμη έργα.<sup>28</sup> Αυτός αρνήθηκε και προτίμησε να ματαιώσει την έκθεση, η οποία έκτοτε κατέχει σημαντική θέση μεταξύ των λογοκριμένων έργων της δικτατορίας. Οι σχεδόν μυθοπλαστικές αναλύσεις του έργου του Δεκουλάκου υπό το πρίσμα της λογοκρισίας αφήνουν να εννοηθεί ότι το ζήτημα προέκυψε εξαιτίας των έργων με δυνητικές πολιτικές ερμηνείες (π.χ. τα «Πρόσοψη κατοικίας» και «Διαμέρισμα 579» που προσομοίωσαν τα

26. Μ. Μαυρομαμάτης, «Αποκλειστική συνέντευξη: Ο Γιάννης Τσαρούχης μιλάει για τα προβλήματα, τις αγωνίες του σημερινού ανθρώπου, τον πολιτισμό, την Τέχνη», *Το Βήμα*, 12/3/1967.

27. «Ματαιώθηκε έκθεση πριν να εγκαινιασθή», *Τα Νέα*, 3/3/1973. Άγνωστο παραμένει αν η αστυνομία παρενέβη ή αν εξαιτίας του επεισοδίου η γκαλερί αυτοβούλως πρότεινε να αποσυρθούν και έργα που θα μπορούσαν να προκαλέσουν προβλήματα.

28. Πρβλ. Μ.Ε. Χριστοφόγλου, *Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί: Ηλίας Δεκουλάκος*, Αθήνα: Τα Νέα 2009, σ. 62.

σπίτια με φυλακές). Ταυτόχρονα τείνει να υποβαθμίζεται το γεγονός ότι τα ίδια ακριβώς έργα εκτέθηκαν έπειτα από δεκαπέντε μέρες στην εξίσου κεντρική γκαλερί Νέες Μορφές χωρίς καμία παρέμβαση από το καθεστώς.<sup>29</sup>

Διαφορετική ήταν όμως η εξέλιξη στην περίπτωση της έκθεσης του Δημήτρη Σαπρανίδη *Posters 71* στην αίθουσα της Ελληνοευρωπαϊκής Ένωσης Νέων το 1971, όπου παρουσίασε 40 αντιδικτατορικά πόστερ. Η έκθεση έκλεισε βίαια από την αστυνομία μετά από τρεις μέρες και ο ίδιος χρειάστηκε να απολογηθεί στην Ασφάλεια για τα έργα του, δύο από τα οποία –το «Χρονολόγιο» και το «Bus Only»–<sup>30</sup> κυκλοφόρησαν έπειτα παράνομα ως αφίσες. Το γεγονός ότι τα έργα είχαν σαφές πολιτικό μήνυμα κι όχι αφηρημένο ή υπαινικτικό χαρακτήρα («Ο τρόπος του μας θυμίζει πως είναι δημοσιογράφος», έγραφε η Έφη Ανδρεάδη)<sup>31</sup> σε συνδυασμό με την ίδια την ταυτότητα του καλλιτέχνη (μαχητικός συντάκτης των *Νέων*, αριστερός, γνωστός και ενοχλητικός στην αστυνομία)<sup>32</sup> συνέτειναν ασφαλώς στη δυναμική παρέμβαση των οργάνων του καθεστώτος. Μία από τις αφίσες του μάλιστα, το «Bus Only», εμφανίστηκε σε διαφήμιση εξορχειώτικου καταστήματος που πούλαγε πόστερ στο οπισθόφυλλο του πρώτου –και τελευταίου– τεύχους της πρώτης περιόδου του *Αντί* (1972), και στάθηκε η αφορμή να προσαχθεί στην Ασφάλεια ο εκδότης του Χρήστος Παπουτσάκης προκειμένου, υποτίθεται, να «ομολογήσει» τίνος ήταν το (ήδη υπογεγραμμένο) έργο.<sup>33</sup>

29. Βλ. π.χ. πώς αντιμετωπίζεται στο Γ. Ζιώγας, «Πράξεις εικαστικής λογοκρισίας», ό.π.

30. Λέει ο Σαπρανίδης για τα δύο έργα: «Το 1971 η Χούντα γιόρταζε τα 150 χρόνια από την επανάσταση του '21. Τότε σκέφτηκα λοιπόν να κάνω μία αφίσα που να λέει “146 χρόνια ελευθερία” [...] αφαιρώντας τα τέσσερα χρόνια της δικτατορίας. Όταν έφτιαξα αυτό, ήρθαν οι φίλοι, το είδαν. “Δεν κάνεις κι άλλα;” μου είπαν, και κάθισα κι έκανα. [...] Με ρώτησε τότε η Ασφάλεια γιατί αφαιρώ τέσσερα χρόνια. “Αφαιρώ τα χρόνια της Κατοχής, δεν μπορώ να τα βάλω μέσα και να πω 150 χρόνια ελευθερίας”. [...] Τώρα η μία δικαιολογία για το “Bus Only” ήταν ότι αφορούσε την είσοδο των σοβιετικών τανκς στην Πράγα, γιατί τότε ακριβώς είχε γίνει και η εισβολή. Και ότι δεν αφορούσε καμιά δική τους [των συνταγματάρχων] ενέργεια, που κατεβάρσανε τα τανκς, ας πούμε, μέρα μεσημέρι. [...] Κάθισε τρεις ημέρες η έκθεση και κάποια ώρα έρχεται ένας αστυνομικός και μου λέει πως υπάρχει διαταγή του στρατιωτικού διοικητή της Αθήνας να κλείσει αμέσως η αίθουσα» (βλ. το επεισόδιο «Η αιωνιότητα της λογοκρισίας» της εκπομπής *Ρεπορτάζ χωρίς σύνορα* του Στέλιου Κούλογλου, 8/5/2013, NET).

31. Ε. Ανδρεάδη, «Τέχνη των υπολογιστών και τα “πόστερς” του Δημ. Σαπρανίδη», *Το Βήμα*, 29/10/1971.

32. Ο Σαπρανίδης, μεταξύ άλλων, υπήρξε βασικός μάφτυρας κατηγορίας σε δίκη παρακρατικών που προκάλεσαν επεισόδια στην Αθήνα την περίοδο της διακυβέρνησης της Ένωσης Κέντρου, καταγγέλλοντας και καταθέτοντας έγγραφα και φωτογραφίες που αποδείκνυαν την ανοχή ορισμένων αστυνομικών (βλ. «Συντάκτης των *Νέων* καταθέτει: Παρακρατικά στοιχεία προκάλεσαν επεισόδια με την ανοχή αστυνομικών. “Ιδού τι κάνει η Δημοκρατία”», *Τα Νέα*, 30/4/1966).

33. «Η αιωνιότητα της λογοκρισίας», ό.π.

## Δημόσιος χώρος

Πουθενά δεν αναδεικνύεται περισσότερο ο κομβικός ρόλος που παίζει ως προς τη λογοκρισία το πλαίσιο έκθεσης ενός έργου –και άρα η προσβασιμότητα του κοινού αλλά και ο λόγος που αναπτύσσεται γύρω από αυτό–, όσο στην περίπτωση των δημόσιων γλυπτών. Ενδεικτικά εδώ είναι τα παραδείγματα αγάλματων τα οποία περιφέρονται από γειτονιά σε γειτονιά ως ανεπιθύμητα γιατί η τοπική κοινωνία τα θεωρεί σκανδαλιστικά: Το γλυπτό του Γρ. Ζευγώλη «Εύα» π.χ., μια γυμνή γυναικεία μορφή –παραγγελία της οικογένειας Πικιώνη–, μεταφέρθηκε το 1972 από την πλατεία Ροσάν στην πλατεία Κυψέλης μετά από αντιδράσεις των κατοίκων, για να επανατοποθετηθεί στην αρχική του θέση το 1995, μετά από αίτημα του πολιτιστικού συλλόγου της περιοχής.<sup>34</sup> Αντίστοιχα, το γλυπτό «Κόρη σε έκσταση» (1939) –γνωστό και ως «Λουόμενη»– του Μ. Τόμπρου, μια ρεαλιστική γυμνή γυναικεία μορφή που τοποθετήθηκε αρχικά στην πλατεία του Αγίου Θωμά, απομακρύνθηκε αργότερα λόγω αντιδράσεων, για να καταλήξει στη Φωκίωνος Νέγρη, όπου βρίσκεται σήμερα.

«Αισθητικό ανοσιούρημα»<sup>35</sup> θεωρήθηκε και η προτομή του ποιητή Γιώργου Σεφέρη που στήθηκε στην πλατεία Νέας Σμύρνης τον Δεκέμβρη του 1975 μετά από ανάθεση της Εστίας Νέας Σμύρνης στον γλύπτη Νικόλαο η χήρα του ποιητή μάλιστα φέρεται να είπε μόλις την αντίκρισε: «Είναι η προτομή του Δράκουλα! Θα τρίξουν τα κόκαλα του Σεφέρη».<sup>36</sup> Όμως οι καλλιτέχνες και διανοούμενοι που υπέγραψαν διαμαρτυρία ζητώντας την απομάκρυνσή της τόνισαν πως, εκτός από «ανάξια κακοτεχνία», η προτομή αποτελούσε πρώτα και κύρια προσβολή στη μνήμη του Σεφέρη, καθώς εκτελέστηκε «από τον πιο ακατάλληλο να αναλάβει ένα τέτοιο έργο»: Όπως κατήγγειλαν στις εφημερίδες, ο Νικόλαος είχε φιλοτεχνήσει της περίοδο της Κατοχής ξυλόγλυπτες προσωπογραφίες των Χίτλερ και Μουσολίνι.<sup>37</sup>

Οι προτομές, και κυρίως τα ηρώα και οι ανδριάντες, φορτισμένα καθώς ήταν πολιτικά και συνδεδεμένα άμεσα με τη συλλογική μνήμη και ιστορία, προκαλούσαν πολύ συχνά αντιδράσεις και δεν είναι λίγες οι προσπάθειες απομάκρυνσης ή καταστροφής τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του αγάλματος του Αμερικανού προέδρου Χάρι Τρούμαν

34. Ζ. Αντωνοπούλου, *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια γλυπτική 1834-2004*, Αθήνα: Ποταμός 2003, σ. 104.

35. «Η κακότεχνη προτομή Σεφέρη είναι προσβολή στη μνήμη του», *Τα Νέα*, 5/12/1975.

36. «Αντί για τον Σεφέρη, ο Δράκουλας!», *Τα Νέα*, 2/12/1975.

37. «Και προσωπογραφία Μουσολίνι είχε φιλοτεχνήσει ο Νικόλαος», *Τα Νέα*, 3/12/1975.

στην Αθήνα (Φέλιξ Γουέλτον, 1963), που ανάμεσα σε άλλα δέχτηκε τρεις βομβιστικές επιθέσεις. Εξίσου συχνή όμως είναι και η απαίτηση απόσυρσης κάποιων γιατί θεωρούνται «άσχημα» ή «κακά». Μία μάλλον άγνωστη περίπτωση έργου που τελικά καταστράφηκε σχεδόν αποκλειστικά για λόγους αισθητικής είναι αυτή του «Αγάλματος της Ελευθερίας της Κρήτης», ενός μεγαλεπήβολου «εθνικού μνημείου» που ξεκίνησε ο Θ. Θωμόπουλος το 1927 και συνέχισε ο Μ. Τόμπρος μετά τον θάνατο του πρώτου το 1937, και το οποίο για τριάντα χρόνια δέσποζε στο Ακρωτήρι Χανίων. Με το ύψος του να φτάνει τα 20 μέτρα, το άγαλμα απεικόνιζε την ελευθερία ως Αθηνά Παλλάδα με περικεφαλαία, δόρυ με διπλό μινωικό πέλεκυ και σφυρήλατη ασπίδα δύομισι μέτρων, κατασκευάστηκε δε μετά από πολυετή παγκορήτιο έρανο και με τις ευλογίες του Ελευθέριου Βενιζέλου.

Οι αρνητικές αντιδράσεις και τα επικριτικά σχόλια υπήρξαν σφοδρά από τη στιγμή που το άγαλμα μεταφέρθηκε από την Αθήνα για να συναρμολογηθεί στο Ακρωτήρι τον Αύγουστο του 1936. Ο Σεφέρης το χαρακτήρισε «άθλιο», ο δήμαρχος Ηρακλείου δήλωσε πως δεν αναπαριστούσε την ελευθερία αλλά τη δουλεία, οι εφημερίδες το αποκαλούσαν «έκτρομα», τα ίδια τα μέλη της τεχνικής επιτροπής για την εκτέλεσή του διαμαρτύρονταν πως «ύστερα από τόσους πολέμους και τόσες καταστροφές δεν ήταν δυνατό να βγεί μια κόρη με βαμμένα μαλλιά και χείλη».<sup>38</sup> «Μόνον τα οπίσθια του μνημείου είναι ευπρόσιτα στους οφθαλμούς των θεατών», διαμαρτυρόταν στην *Εθνική Φωνή* το 1939 ο Ν. Πιμπλής, προσθέτοντας ότι, αν αφαιρέσει κανείς τον πολεμικό οπλισμό, βλέπει, αντί μιας λεπτόσωμης θεάς και ελευθερίας, «μίαν ευειδή και μεστήν σαρκίνων όγκων σύγχρονον παραμάναν», ο δε λαιμός είναι τόσο κοντός, που το κεφάλι μοιάζει να επικάθεται στους ώμους και «η ανατεταμένη δεξιά χειρ [...] παρουσιάζει τοιαύτην χονδροειδή θέαν, τοσούτον σαρκώδη όγκον και τοσαύτην ασυμμετρίαν προς το λοιπόν σώμα, ώστε να νομίζη τις, θεώμενος ταύτην, ότι βλέπει πόδα ελέφαντος, ή ιπποποτάμου, ή στήλην οικοδομής».<sup>39</sup> Την κατάσταση χειροτέρευαν τα λάθη του συνεργείου κατά τη συναρμολόγηση, σοβαρότερο εκ των οποίων ήταν πως, απ' ό,τι φαίνεται, το ένα χέρι του αγάλματος τοποθετήθηκε αντεστραμμένο. Για την τοπική κοινωνία, το άγαλμα αποτέλεσε ένα «ξοανικό τερατούργημα»<sup>40</sup> που απέτυχε παταγωδώς να αποδώσει τον αγώνα για την ελευθερία του κρητικού λαού, τόσο συμβολικά όσο και αισθητικά.

38. Βλ. Χ. Μαχαιρίδης, *Το Άγαλμα της Ελευθερίας της Κρήτης*, Χανιά: Έρσιμα 2003, σ. 62-64.

39. Ο.π., σ. 70.

40. «Το τεραστίων διαστάσεων και ξοανικών τερατούργημα “Άγαλμα της Ελευθερίας”», *Εθνική Φωνή*, 6/4/1967.



*Τα ερείπια του «Αγάλματος της Ελευθερίας» στα Χανιά, 2015  
(φωτ.: Γιάννης Κουκουράκης).*

Οι αντιδράσεις συνεχίστηκαν αμείωτες για τρεις δεκαετίες, ώσπου τον Ιανουάριο του 1968, κατά τη διάρκεια μιας πρωτοφανούς κακοκαιρίας, ένας κεραυνός προκάλεσε τη μερική καταστροφή του, αποκόπτοντας τμήμα της περικεφαλαίας και του δεξιού βραχίονα. Τρία χρόνια νωρίτερα, το 1965, ο ΕΟΤ είχε ήδη αποφασίσει την απομάκρυνσή του και την κατεδάφιση του βάθρου στο πλαίσιο της ανάπλασης του χώρου (στον οποίο βρίσκονται πλέον οι τάφοι των Ελευθέριου και Σοφοκλή Βενιζέλου). Τα σπασμένα κομμάτια παρέμειναν στο έδαφος έως το 1970, όταν μετά από προσωπική παρέμβαση του Γεωργίου Παπαδόπουλου το άγαλμα τελικά κατεδαφίστηκε ολόκληρο μαζί με το βάθρο του, χωρίς όμως να απομακρυνθούν τα ερείπια, που παραμένουν εκεί μέχρι σήμερα. Αν και ο δήμος Χανίων προκήρυξε άμεσα πανελλήνιο διαγωνισμό για την επανατοποθέτηση νέου «αγάλματος Ελευθερίας εις Ακρωτήρι» και σειρά καλλιτεχνών υπέβαλαν προτάσεις για τη δη-

μιουργία αντίστοιχων –συχνά ακόμη πιο μεγαλεπήβολων– μνημείων, το άγαλμα δεν αντικαταστάθηκε.

Τη δεκαετία του '80, κι αφού η διαμάχη για την αισθητική ποιότητα του γλυπτού είχε ξεχαστεί, το «Άγαλμα της Ελευθερίας» εμφανιζόταν πλέον ως θύμα της Χούντας των συνταγματαρχών που το κατεδάφισε «απερίσκεπτα και εγκληματικά», κι ο δήμος Χανίων δρομολόγησε διαδικασίες για την αποκατάστασή του, την οποία αποκάλεσε «ζήτημα τιμής για τα Χανιά» και «χρέος της πολιτείας». <sup>41</sup> Ενδεικτική είναι η πρόταση επανατοποθέτησης του αγάλματος από τον γλύπτη Βάσο Καπάνταη, ο οποίος στην επιστολή του προς τον δήμο αναρωτιόταν: «Ποιος ήταν σε θέση πράγματι να πάρει θέση απέναντι σε μια τέτοια ιστορία που σήμαινε, ούτε λίγο ούτε πολύ, όπως θα λέγαμε σήμερα το κάψιμο ενός βιβλίου γιατί δεν άρεσε; Ποιοι ήταν σε θέση να πάρουν τέτοια ευθύνη απέναντι της ιστορίας; [...] το έργο που φιλοτεχνήθηκε και στήθηκε [...] είναι ήδη μέρος της ιστορίας του τόπου και ουδείς έχει δικαίωμα να το αφαιρέσει». <sup>42</sup>

Συμπερασματικά, είναι προφανές ότι μια πλήρης, επιστημονική μελέτη της λογοκρισίας στις εικαστικές τέχνες δεν έχει γραφτεί ακόμη. Εξίσου προφανές είναι πως το κείμενο αυτό δεν αποτελεί παρά μια εισαγωγική, συνοπτική προσέγγιση, ανοιχτή σε ενδεχόμενες αναιρέσεις. Πρόσφατα το ζήτημα της ελευθερίας του λόγου και τα όρια της έκφρασης αμφισβητήθηκαν και-ρια μέσα από μια σειρά πράξεων που συνιστούν ισχυρή παραβίαση της καλλιτεχνικής –και όχι μόνο– ελευθερίας, σηματοδοτώντας την επιστροφή μιας πρακτικής που μέχρι χθες θεωρούσαμε ότι είχε ηττηθεί από πιο φωτισμένα, ανεκτικά, ευφυή και προοδευτικά μέλη της σύγχρονης κοινωνίας. Αυτό καταδεικνύει, πάνω απ' όλα, ότι η λογοκρισία δεν αποτελεί παρελθόν. Αλλά, για να αντιληφθούμε και να αντιμετωπίσουμε τις εκφάνσεις της στο παρόν, είναι αναγκαίο να μελετήσουμε σοβαρά και συστηματικά το παρελθόν της.

41. Χ. Μαχαιρίδης, *Το Άγαλμα της Ελευθερίας της Κρήτης*, ό.π., σ. 132 και 137.

42. Ό.π., σ. 137.