



ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΙΩΓΑΣ / YANNIS ZIOGAS

Το βιβλίο αυτό είναι μια συστηματική καταγραφή των περιπτώσεων λογοκρισίας στις εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1949-2016. Πέρα από την ιστορική του αξία ως τεκμηρίου, αποτελεί έναν φόρο τιμής σε έργα που συκοφαντήθηκαν, αποκαθλιώθηκαν, πετάχτηκαν σε αποθήκες, εξαφανίστηκαν, ενώ ανάλογο τίμημα πλήρωσαν και οι καλλιτέχνες που τα δημιούργησαν.

Ταυτόχρονα, το βιβλίο αυτό είναι ο κατάλογος μιας λογοκριμένης έκθεσης το θέμα της οποίας ήταν η... λογοκρισία. Η έκδοση αυτή δεν αποτελεί ένα άθροισμα περιστατικών, αλλά ανιχνεύει και φωτίζει το μοντέλο που εδώ και δεκαετίες ακολουθεί η λογοκριτική πρακτική, τα επιχειρήματα και τις μεθοδεύσεις της. Είναι καρπός μιας πολύχρονης έρευνας του επιμελητή της ματαιωμένης έκθεσης Γιάννη Ζιώγα, εικαστικού καλλιτέχνη και καθηγητή στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Η έρευνα αυτή οδήγησε στη συγκρότηση ενός πρωτότυπου αρχείου των υποθέσεων λογοκρισίας το οποίο, δυστυχώς, εξακολουθεί να εμπλουτίζεται...

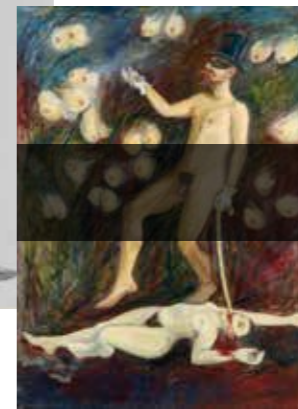
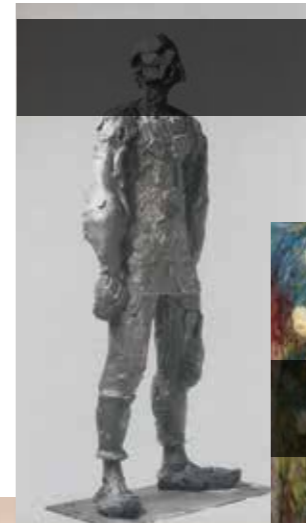
ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΙΩΓΑΣ. ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ! ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (1949-2016)
YANNIS ZIOGAS. FORBIDDEN! SENSORSHIP OF VISUAL ARTWORKS IN GREECE (1949-2016)



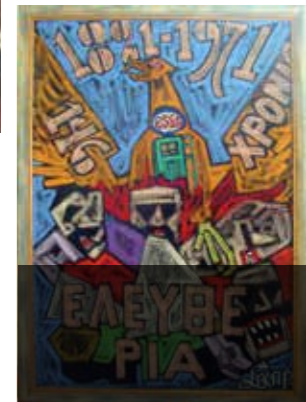
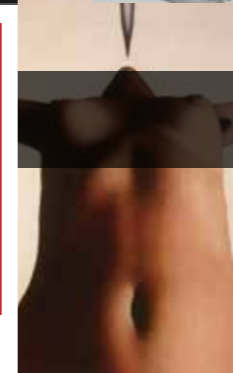
**ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ!
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ
ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ**



(1949-2016)



**FORBIDDEN!
CENSORSHIP
OF VISUAL
ARTWORKS IN
GREECE**



ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ!
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

FORBIDDEN!
CENSORSHIP OF VISUAL ARTWORKS
IN GREECE

(1949-2016)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΙΩΓΑΣ / YANNIS ZIOGAS

ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ!
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

FORBIDDEN!
CENSORSHIP OF VISUAL ARTWORKS
IN GREECE

(1949-2016)

Στον Κώστα Τζιαντζή
To Kostas Tziantzis

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα του εκδότη	11
Note of the editor	13
Πρόλογος, Συραγώ Τσιάρα	15
Foreword, Syrago Tsiara	19
Η βία των εικόνων, Γιάννης Ζιώγας	23
The violence of images, Yannis Ziogas	39
Αρχείο Λογοκρισίας / Censorship Archive (1949-2016)	51
Υπόθεση Γιώργου Μπουζιάνη (1949) / George Bouzianis Case (1949)	52
Περίοδος 1945-1974 / Period 1945-1974	56
Υπόθεση Nonda (1952) / Nonda Case (1952)	60
Υπόθεση Γιάννη Τσαρούχνη (1953) / Yannis Tsarouchis Case (1953)	64
Υποθέσεις Δημήτρη Καλαμάρα (1961-1993) / Dimitris Kalamaras Cases (1961-1993)	68
Ο ανόριάντας του Καπετάν Κώττα (1962-2006) / The statue of Captain Kottas (1962-2006)	72
Μνημείο του Θνήσκοντος Πολεμιστή (1973-2006) / Monument of the dying warrior (1973-2006)	76
Έφιππος ανόριάντας του Μεγάλου Αλεξάνδρου (1979-2016) / Equestrian statue of Alexander the Great (1979-2016)	80
Υπόθεση Μαρίας Καραβέλα/«Χίλτον» (1971) / Maria Karavela Case/"Hilton" (1971)	84
Υπόθεση Δημήτρη Σαπρανιόη (1971) / Dimitris Sapranidis Case (1971)	88
Υπόθεση Ηλία Δεκουλάκου (1972) / Ilias Dekoulakos Case (1972)	92
Υπόθεση Περιοδικού <i>ΣΗΜΑ</i> (1975) / <i>SIMA</i> Magazine Case (1975)	96
Υπόθεση Μαρίας Καραβέλα/Αντίσταση (1978) / Maria Karavela Case/Resistance (1978)	100
Υπόθεση Λάρισσας/Ανώνυμος καλλιτέχνης (έπειτα από αίτημά του) (1986) Larissa Case/Unnamed Artist (per the artist's request) (1986)	102
Υπόθεση Μάρτιν Σκορσέζε (1988) / Martin Scorsese Case (1988)	106
Υπόθεση Θόδωρου Αγγελόπουλου (1990) / Theodoros Angelopoulos Case (1990)	110
Υπόθεση Ταμάρα (1998) / Tamara Case (1998)	114
Υπόθεση Χάρη Μαύρου (1999) / Charis Mavros Case (1999)	118
Υπόθεση Λούτσεζαρ Μπογιαντζιέφ (1999) / Luchezar Boyadjiev Case (1999)	122
Υπόθεση Γκέρχαρντ Χάντερερ (2003) / Gerhard Haderer Case (2003)	126
Υπόθεση Outlook (2003) / Outlook Case (2003)	130
Υπόθεση Δέσποινας Χρίστου (2004) / Despina Christou Case (2004)	134
Υπόθεση Δημήτρη Φωτίου (2005) / Dimitris Fotiou Case (2005)	138
Υπόθεση Εύας Στεφανή (2007) / Eva Stefani Case (2007)	142
Υπόθεση Κ.Μ. Βαφειάδη (2006-2009) / K.M. Vafiadis Case (2006-2009)	146
Υπόθεση Ανζ Λεσιά (2013) / Ange Leccia Case (2013)	150
Πάνελ έκθεσης / Exhibition panels	154
Ευχαριστίες / Acknowledgements	157

Ο κατάλογος εκδόθηκε τον Μάρτιο 2016 για την έκθεση:
ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ! Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα (1949-2016)

The catalog was issued in March 2016 for the exhibition:
FORBIDDEN! Censorship of Visual Artworks in Greece (1949-2016)

Επιμελητής: Γιάννης Ζιώγας
Curator: Yannis Ziogas

Γραφιστικός σχεδιασμός: Μαργαρίτα Τσουλουχά
Graphic Design: Margarita Tsouloucha

© 2016 - Ο επιμελητής / Curator

Η μελέτη του Γιάννη Ζιώγα για την ιστορία των περιστατικών λογοκρισίας στην ελληνική καλλιτεχνική ζωή αποτελεί ένα εμπειριστατωμένο και αξιόλογο εγχείρημα συγκρότησης ενός πρωτότυπου και πολυσήμαντου αρχείου με διαχρονικό και επίκαιρο χαρακτήρα. Το αρχείο και η έκδοση είναι καρπός πολυετούς προσωπικής έρευνας του συντάκτη που συνδυάζει τις ιδιότητες του εικαστικού δημιουργού και του καθηγητή στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Φλώρινας και εντάσσεται οργανικά στον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο ίδιος τον κοινωνικό του ρόλο ως παιδαγωγός και καλλιτέχνης. Έχει σχεδιαστεί ως μία προσιτή και εύχρηστη συλλογή δεδομένων, στην οποία η κάθε υπόθεση λογοκρισίας παρουσιάζεται μέσα από μία σύνθεση κειμένων και εικόνων. Ο αναγνώστης εισάγεται στην κάθε υπόθεση μέσω ενός σύντομου και κατατοπιστικού κειμένου, το οποίο περιορίζεται αποκλειστικά στο «πραγματολογικό» πλαίσιο των περιστατικών, χωρίς ερμηνευτική προσέγγιση και σχολιασμό. Από αυτή την άποψη, η πρόθεση του συντάκτη ενισχύει την «κοινωνική διαπερατότητα» του αρχείου, καθώς η συγκρότηση και δημοσιοποίησή του, μολονότι είναι πολιτική στην ουσία της στάση και επιλογή, δεν υποδεικνύει συγκεκριμένες αναγνώσεις, αλλά επιτρέπει στον αναγνώστη να κάνει τις δικές του λογικές συσχετίσεις και να οδηγηθεί σε προσωπικές διαπιστώσεις. Στη συνέχεια παρατίθενται οπτικά τεκμήρια από πρωτογενείς πηγές, δημοσιευμένα άρθρα, έγγραφα και ντοκουμέντα που συνοδεύονται σε πολλές περιπτώσεις από φωτογραφίες των έργων που λογοκρίθηκαν, αποσύρθηκαν, δέχτηκαν επιθέσεις ή δεν εκτέθηκαν καν σε δημόσια θέα. Ο συγγραφέας παρακολουθεί τη διαχρονική εξέλιξη των υποθέσεων με στόχο να δώσει όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένα την ιστορία των λογοκριμένων έργων και κυρίως εκείνων εναντίον των οποίων ασκήθηκε δίωξη και υπήρξε δικαστική διαμάχη. Το εισαγωγικό του κείμενο φωτίζει την προσωπική του θέση, τις κρίσεις και τις διαπιστώσεις του για τους μηχανισμούς και τις σκοπιμότητες που ενεργοποιούν τις διαδικασίες άσκησης λογοκρισίας στην ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση διαχρονικά. Στην ουσία πρόκειται για ένα αρχείο σε εξέλιξη, στο οποίο δυναμικά μπορεί να προστεθούν και άλλες ιστορίες, ένα χρονικό βιαιότητας, αντικρουόμενων προθέσεων και έντονων αντιδράσεων, παρουσιασμένο με νηφαλιότητα και δομική λιτότητα.

Η σημασία της παρούσας έκδοσης δεν περιορίζεται στη συγκέντρωση και δημοσιοποίηση ενός σημαντικού

αριθμού υποθέσεων λογοκρισίας από το 1949 μέχρι σήμερα, γεγονός που καθιστά πλέον προσβάσιμο και διαθέσιμο για περαιτέρω έρευνα και εμπάθυση ένα αξιόλογο πρωτογενές υλικό, αλλά κυρίως στο ότι τροφοδοτεί ουσιαστικά τη δημόσια συζήτηση που έχει ανοίξει τα τελευταία χρόνια με νομικούς, ανθρωπολογικούς, ιστορικούς και πολιτικούς όρους γύρω από την ουσία της καλλιτεχνικής ελευθερίας, τους περιορισμούς, τα όρια και την απαλλοτρίωσή της, τα δικαιώματα των ίδιων των δημιουργών, αλλά και του κοινού ως αποδέκτη του καλλιτεχνικού έργου στη δημόσια έκθεσή του. Δεν πρόκειται για μια εύκολη συζήτηση με ορατή ολοκλήρωση, αντιθέτως είναι ένα ανοιχτό εγχείρημα που μετασχηματίζεται ανάλογα με την ωρίμανση ή την οπισθορόμηση των κοινωνικών κατακτήσεων και το μέτρο σεβασμού και κατοχύρωσης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Εξάλλου, καλύπτοντας μια εκτεταμένη χρονική περίοδο, η μελέτη του Γιάννη Ζιώγα φωτίζει κυρίως την ιστορικότητα των φαινομένων λογοκρισίας, τους τρόπους δηλαδή με τους οποίους η μορφή του πολιτεύματος, ο βαθμός εκδημοκρατισμού της κοινωνίας, το γενικότερο οικονομικό και πολιτικό περιβάλλον, οι εσωτερικές δυναμικές κατανομής και σύγκρουσης ισχύος ανάμεσα σε κοινωνικές ομάδες και θεσμούς, καθώς και άλλοι —εξειδικευμένοι κατά περίπτωση— παράγοντες συνθέτουν το ιδιαίτερο σκηνικό μέσα στο οποίο συντελείται η βίαιη, ορατή ή υπόγεια επίθεση στην ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση, κυρίως όταν εκείνη επικεντρώνεται σε θέματα που αγγίζουν «ευαίσθητες» περιοχές της υποκειμενικότητας, όπως είναι οι θρησκευτικές πεποιθήσεις, ή η σεξουαλικότητα και οι δημόσιες εκδηλώσεις της. Μελέτες όπως η συγκεκριμένη καθιστούν ορατή και διευκολύνουν τη διερεύνηση των πολιτικών διαστάσεων της καλλιτεχνικής πράξης, όταν αυτή δεν περιορίζεται σε μία μοναχική ενασχόληση, αλλά αφορά, εμπλέκεται και συνεγείρει δημόσια ανακλαστικά, τροφοδοτώντας την κατανόηση, την κριτική θεώρηση και το μετασχηματισμό της βιωμένης πραγματικότητας.

ΣΥΡΑΓΩ ΤΣΙΑΡΑ

Ιστορικός της Τέχνης - Διευθύντρια Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη

The study of the history of censorship instances in the art world of Greece, undertaken by Yannis Ziogas, constitutes a comprehensive and valuable venture of collecting an authentic and highly significant archive of a diachronic and contemporary character. Both the archive and the publication are a product of many years of personal research of the editor, whose approach combines qualities of the visual arts creator and professor at the Department of Visual and Applied Arts of the School of Fine Arts in Florina (University of Western Macedonia). The final outcome fits in organically within the overall manner in which the editor understands his own social role as a pedagogue and artist.

This edition has been designed as an accessible and user-friendly collection of facts where each instance of censorship is presented through a synthesis of texts and images. The reader is introduced to each of the instances through a concise and informative text, which is exclusively limited to a pragmatic framework of events without the interpretative approach and commentary. In this sense, the editor's intention enforces the "social permeability" of the archive, given that although the attitude and aim behind the gathering and publicising of the archive are essentially political, the publication itself does not instruct towards a particular reading and interpretation, but on the contrary, it allows the reader to make their own correlations and to arrive at their own conclusions.

The texts are followed by visual evidence from primary sources, published articles and documents which are often coupled by photographs of the artworks that were censored, taken down, violated or were never publically displayed. In his recordings, the editor of the archive follows the historical trajectory of the relevant instances while aiming at providing the history of the censored artworks in the most complete way, focusing mainly on those artworks against which a prosecution was exercised and which were a subject of a legal dispute.

His introductory text sheds light on his personal view, on his judgments and his conclusions regarding mechanisms and interests which diachronically activate the processes of exercising censorship within the realm of free artistic expression. In essence, this is an archive in development. It is a chronicle of violence, of conflicting intentions, of intense reactions, an archive presented with sobriety and structural simplicity, an archive to which other instances can potentially be added in the future.

The significance of the present publication is not limited to gathering and publicising of a significant number of censorship cases from 1949 until today, notwithstanding the fact that as a publication of these cases alone, it allows access to unprecedented valuable material and makes future research of it plausible. The main significance of this publication is that it contributes to the public discussion which has been instigated in the last years in legal, anthropological, historical and political terms related to the essence of artistic freedom, its limitations and expropriation, as well as related to the authors themselves and the public as the recipient of the artistic work in its public display.

This publication does not constitute an easy discussion with a foreseeable completion. On the contrary, it is an open-ended project which can be reshaped according to the maturing of social achievements or according to their regression, as well as according to the level of respect and affirmation of human rights. Having said this, we note that Ziogas' study covers an extended historical period and sheds light mainly on the historicity of censorship-related phenomena. It sheds light on the ways in which a certain form of polity, a certain degree of democratisation of a society, a general economic and political surrounding, the dynamics of the collision of powers between social groups and institutions, as well as other (at times specialised) factors, form a particular setting within which a violent, visible or underground aggression towards free artistic expression is being exercised. This happens mainly when the free artistic expression is focused on topics which touch the "sensitive" areas of subjectivity, such as religious convictions or sexuality and its public manifestations.

Studies such as this one make the artistic practice visible and make the research of its political dimensions easier, when the artistic practice is not limited to a single disturbance but relates, becomes entangled with and alarms public reflections, thereby contributing to the understanding, the critical consideration and the reshaping of the experienced reality.

SYRAGO TSIARA

Art Historian - Director of the Contemporary Art Centre (State Museum of Contemporary Art), Thessaloniki

Το ζωντανό είναι πάντα μοναδικό. Δύο άνθρωποι -δύο θάμνοι έστω- όμοιοι θα ξεπερνούσαν κάθε φαντασία. Κι αν κάποιος προσπαθούσε να εξαλείψει με βία κάθε ιδιαιτερότητα, κάθε διαφορετικότητα, από τη ζωή απλά θα την στραγγάλιζε.²

Οι εικόνες είναι, εκτός από απεικονίσεις, πολυσήμαντα οπτικά κείμενα που εμπεριέχουν μηνύματα. Αυτά τα μηνύματα αποκτούν ένα χαρακτήρα που κάποιος μπορεί να τον θεωρήσουν επικίνδυνο ή απειλητικό. Τότε συχνά εκδηλώνονται τόσο εναντίον του καλλιτέχνη, όσο και εναντίον της εικόνας που έχει δημιουργήσει μορφές βίας. Το διεθνές παράδειγμα και η Ιστορία έχουν να επιδείξουν μορφές βίας, που εκδηλώνονται πολλές φορές με θεαματικούς και καταστροφικούς για τον καλλιτέχνη και το έργο του τρόπους: όλοφονίες, φυλακίσεις, καταστροφή των έργων, εμπρησμός των εκθεσιακών χώρων είναι μερικά μόνο από τα παραδείγματα τέτοιων περιπτώσεων άσκησης βίας. Η αποτροπή αυτής της βίας αποτελεί πολλές φορές το πρόσχημα (ή την αιτία) εξαιτίας της οποίας η εξουσία (εκτελεστική, νομοθετική) επιβάλλει λογοκριτικές πρακτικές ως μια μορφή αποτροπής της εκδήλωσης βίας.

1. Το κείμενο αυτό θα αποτελούσε την εισήγηση του Γιάννη Ζιώγα στο Συνέδριο «Λογοκρισίες στην Ελλάδα».

2. Γκρόσμαν Βασίλι, *Ζωή και Πειρωμένο*, μετάφραση Γιώργος Μπλιάνας, Εκδόσεις Γκοβόστη, 2013, σ. 23-24.

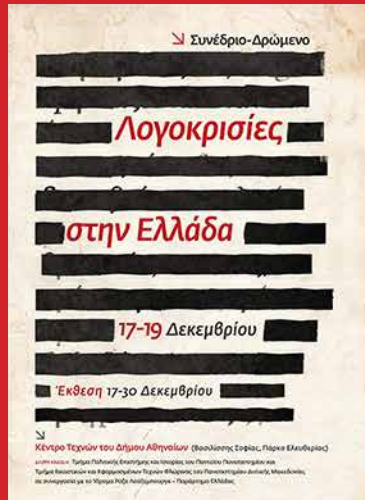
3. Η αρχική μορφή του Αρχείου περιλαμβάνεται στον συλλογικό τόμο *Όψεις λογοκρισίας* (Ζιώγας Γιάννης, Καραμπίνης Λεωνίδας, Σταυρακάκης Γιάννης, Χριστόπουλος Δημήτρης, Νεφέλη, Αθήνα, 2008, 187-312).

Το τι ενεργοποιεί τις αντιδράσεις στην ελευθερία της έκφρασης στην Ελλάδα, παρουσιάζεται μέσα από τις περιπτώσεις που καταγράφονται στο Αρχείο Λογοκρισίας.³ Το Αρχείο αυτό έχει διαμορφωθεί μετά από έρευνα δέκα και πλέον χρόνων. Η μελέτη των δεκάδων περιπτώσεων λογοκρισίας που έχουν καταγραφεί επιτρέπει την εξαγωγή κάποιων γενικότερων συμπερασμάτων.

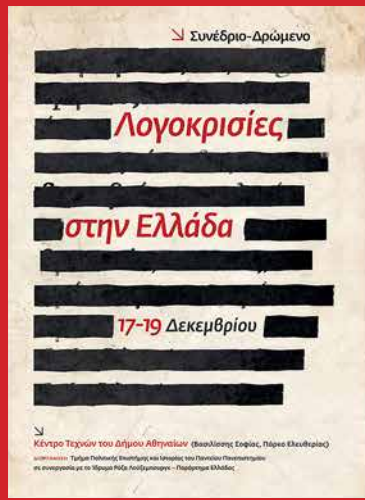
Η λογοκρισία είναι ένα πολυσχιδές φαινόμενο που εμφανίζεται με πολλαπλές εκδοχές. Το Αρχείο Λογοκρισίας αφορά περιπτώσεις της περιόδου από το 1949 έως σήμερα, κατά τις οποίες, με απόφαση κάποιας αρχής, έγινε προσπάθεια, τις περισσότερες φορές πετυχημένη, να αποκαθλωθούν κάποια εικαστικά έργα ή να εμποδιστεί η παρουσίασή τους. Στις περισσότερες από τις καταγραμμένες περιπτώσεις αυτό συνέβη. Σε ορισμένες όμως, τα έργα δεν αποκαθλώθηκαν. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο, αναδείχθηκε η σημασία που έχει η εικόνα και όλα όσα η εικόνα μπορεί να μεταδώσει.

Το Αρχείο Λογοκρισίας δεν έχει κλειστή μορφή, ούτε από ποιοτική, ούτε από ποσοτική άποψη. Περιπτώσεις λογοκρισίας διαρκώς προστίθενται, είτε διότι συντελούνται σήμερα, είτε διότι έρχονται στην επιφάνεια κατά τη διάρκεια της έρευνας. Το Αρχείο δεν έχει σκοπό να λειτουργήσει ως κατηγορητήριο εναντίον προσώπων

Η μη λογοκριμένη έκθεση / The non censored exhibition (30.11.2015)



Η λογοκριμένη έκθεση / The censored exhibition (12.12.2015)



Εικ. 1 / Image 1
Οι δύο εκδόχές του φυλλάδιου του Συνεδρίου/Δρώμενου για τη λογοκρισία πριν και μετά τη λογοκριτική παρέμβαση. Το φυλλάδιο είχε αρχικά τυπωθεί με πλήρη αναφορά στην έκθεση (έως 30/11/2015). Αργότερα (12/12/2015) οι σελίδες που αφορούσαν την έκθεση απαλείφθηκαν. / The two versions of the leaflet for the Conference for Censorship before and after the censoring of the show "FORBIDDEN! Censorship of Visual Artworks in Greece (1949-2016)". The leaflet was initially printed with full reference to the exhibition (till 30/11/2015). Later (12/12/2015) the pages that referred to the exhibition were wiped out (2015).

ή να οριστικοποιήσει το τι είναι λογοκρισία. Αντίθετα, το Αρχείο θέτει σε διάλογο δεδομένα και επιζητεί τη συνεχή διαπραγμάτευση γύρω από θέματα που έχουν σχέση με την ελευθερία της έκφρασης, τα ανθρώπινα δικαιώματα, τη συγκρότηση αρχειακών πηγών. Η γνώση αυτή και ο σχετικός διάλογος επιδιώκουν να ενδυναμώσουν τους καλλιτέχνες και τους στοχαστές στο να αντιμετωπίσουν περιπτώσεις έμμεσης ή άμεσης λογοκριτικής πρακτικής σε βάρος τους, τις οποίες είναι σχεδόν σίγουρο ότι θα συναντήσουν κατά τη διάρκεια της διαδρομής τους.

Περιπτώσεις λογοκρισίας έχουν παρουσιαστεί μεμονωμένα σε δημοσιεύσεις ή ανακοινώσεις σε συνέδρια. Δεν έχει, ωστόσο, πραγματοποιηθεί μια συνολική παρουσίαση των περιπτώσεων, έτσι ώστε να δοθεί η δυνατότητα να γίνουν συγκρίσεις, να συσχετιστούν γεγονότα και να αναδειχθεί η κάθε περίπτωση μέσα

4. Η έκθεση «ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ! Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα (1949-2016)» θα παρουσίαζε πρωτότυπα έργα, φωτογραφικά και δημοσιογραφικά ντοκουμέντα από υποθέσεις λογοκρισίας (βλέπε σ. 142-143). Θα αποτελούσε έναν από τους δύο πόλους του Συνεδρίου-Δρώμενου Λογοκρισίες στην Ελλάδα που επρόκειτο να διεξαχθεί στο Κέντρο Τεχνών του Δήμου Αθηναίων από 17 έως 30 Δεκεμβρίου 2015. Τελικά η έκθεση λογοκρίθηκε από τα μέλη της Επιστημονικής Επιτροπής, Νίκο Παναγιωτόπουλο, Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρη Χριστόπουλο και διεξήχθη μόνο το Συνέδριο 17 έως 19 Δεκεμβρίου.

από την ιστορική εξέλιξη. Το Αρχείο Λογοκρισίας δημιουργεί μια πλατφόρμα, ώστε να καταστεί εφικτή η οριζόντια προσέγγιση του φαινομένου. Αυτή η πλατφόρμα δίνει τη δυνατότητα να μελετώνται οι διάφορες περιπτώσεις και να καταγράφονται κάποιες λιγότερο γνωστές, που διαφορετικά θα ξεχνιούνταν. Έχουν μέχρι τώρα καταγραφεί, για την περίοδο 1949 έως σήμερα, 38 περιπτώσεις και οι 25 από αυτές έχουν πλήρως τεκμηριωθεί.

Στην παρούσα έκδοση παρουσιάζονται αυτές οι 25 περιπτώσεις λογοκριτικής πρακτικής που έχει ασκηθεί από τις αρχές, αλλά και περιπτώσεις έντονων αντιδράσεων από εκείνους που είχαν αντιταχθεί στην παρουσία ενός εικαστικού έργου. Το υλικό τεκμηρίωσης επρόκειτο να παρουσιαστεί στην έκθεση «ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ! Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα (1949-2016)».⁴ Η έκθεση ματαιώθηκε και το υλικό δεν παρουσιάστηκε ποτέ (Εικ. 1). Η έκθεση υπήρξε θύμα μιας σειράς επιμέρους λογοκριτικών πρακτικών μέχρι την οριστική της κατάργηση. Αποδείχτηκε για άλλη μια φορά ότι η βία που προκαλούν οι εικόνες είναι ένα πολύ σημαντικό στοιχείο του σύγχρονου οπτικού πολιτισμού, διότι περικλείει πολλές από τις κοινωνικές παραμέτρους αιχμής. Η παρούσα έκδοση παρουσιάζει το υλικό μιας έκθεσης που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ και αποτελεί και αυτή μια απόδειξη του περιορισμού της ελευθερίας της έκφρασης και έρευνας.

Θα αναφερθούμε σε ορισμένες παραμέτρους που σχετίζονται με τη λογοκρισία στις εικαστικές τέχνες. Κάποιες από αυτές απορρέουν από το ίδιο τη φύση των εικαστικών τεχνών, κάποιες άλλες συγκεντρώνουν ευρύτερα χαρακτηριστικά.



Εικ. 2 / Image 2
Ο χώρος του Κέντρου
Τεχνών του Δήμου
Αθηναίων (πρώην ΕΑΤ-
ΕΣΑ) πριν και μετά την
αποκαθήλωση του έργου
της Δέσποινας Χρίστου
(2004). / The exhibition
space of the Art Center of
the Municipality of Athens
(former EAT-ESA Junta
Military Police) before and
after the removal of the
work of Despina Christou
(2004).

Η ιστορία της λογοκρισίας είναι ουσιαστικά η ιστορία των άδειων τοίχων (Εικ. 2). Όταν ένα έργο λογοκρίνεται, στη θέση του παραμένει ένας άδειος τοίχος, μια λευκή οθόνη, ένα μόνιτορ εκτός λειτουργίας, ένας μη λειτουργικός ιστότοπος. Στην περίπτωση των έργων της Χρίστου, της Outlook, της Στεφανή, του Λεσιά, του Σκοραζέζε, αυτή η απουσία έχει καταγραφεί. Το ντοκουμέντο του λευκού τοίχου είναι ό,τι έχει απομείνει από μια ιδέα, ένα στοχασμό που του στέρησαν το δικαίωμα να διαπραγματευτεί τη σχέση του με το κοινό. Σε όλες τις περιπτώσεις, εάν πρόκειται για έργα σε εκθεσιακούς χώρους, παραμένουν οι ενημερωτικές ταμπέλες με τα στοιχεία του έργου. Ο λογοκριτής απομακρύνει την εικόνα και όχι τις πληροφορίες που το τεκμηριώνουν. Αυτό δημιουργεί μια αντίφαση ανάμεσα στην απουσία του έργου που λογοκρίθηκε και την παρουσία του ενημερωτικού σημειώματος που το συνόδευε.

Οι άδειοι τοίχοι είναι τεσσάρων ειδών: είναι οι επιφάνειες ή οι τρόποι προβολής που έχουν μείνει κενοί ή ανενεργοί (υποθέσεις Στεφανή, Λεσιά). Η δεύτερη περίπτωση είναι όταν στους τοίχους τοποθετούνται επεξηγηματικά σημειώματα που ανακοινώνουν τους λόγους της αποκαθήλωσης (υποθέσεις Χρίστου, Outlook). Τρίτον, είναι οι κατεστραμμένες επιφάνειες υποδοχής της εικόνας (υπόθεση Σκοραζέζε) και τέλος είναι οι περιπτώσεις όπου το έργο καλύπτεται με χρώμα ή «όριοθώνεται» ριζικά (υπόθεση Βαφειάδη).



Ο λογοκριμένος τοίχος δεν είναι κενός, είναι άδειος, «αδειασμένος» ή ακόμα και λεπλατημένος και σηματοδοτεί την πιο έντονη απουσία. Αυτή η απουσία γίνεται ακόμη εντονότερη, όταν τη θέση του λογοκριμένου έργου καταλαμβάνει ένα επεξηγηματικό σημείωμα εκείνων που λογόκριναν (υπόθεση Outlook), ως εάν η επεξήγηση μπορεί να μετριάσει τη βία που ενεργοποίησε η πρακτική τους.

Οι τοίχοι άδειασαν από τα έργα που δεν έπρεπε ποτέ να εκτεθούν, που ίσως δεν έπρεπε καν να δημιουργηθούν. Οι τοίχοι γίνονται φορείς, γυμνοί πλέον, των ορίων μας, λευκές οθόνες των προκαταλήψεών μας. Οι άδειοι τοίχοι αποτυπώνουν την άρνησή μας να δεχτούμε τον άλλο, είναι οι προβολές εκείνου το οποίο φοβόμαστε, εκείνου το οποίο αδυνατούμε να υπερασπίσουμε. Διαφέρει το λευκό του λογοκριμένου άδειου τοίχου από το λευκό που ήταν εκθεσιακός χώρος πριν ή αφού εγκατασταθεί η έκθεση; Πριν την εγκατάσταση της έκθεσης, υπάρχει στην αίσθηση του χώρου η αναμονή της δημιουργίας. Μετά την εγκατάσταση της έκθεσης, υπάρχει η αύρα μιας εκπληρωμένης διαδικασίας. Όταν η έκθεση ολοκληρώνεται και τα έργα απομακρύνονται, υπάρχει για κάποιο χρονικό διάστημα η μνήμη των εικόνων που κάποτε υπήρξαν εκεί.

Αντίθετα, μετά τη λογοκριτική αποκαθήλωση, υπάρχει η αμήχανη σιωπή ενός θανάτου. Τέτοιοι τοίχοι δείχνουν την άρνησή μας να κατανοήσουμε ότι η εικόνα είναι άλλη από το εικονιζόμενο, ότι αυτό το οποίο υπάρχει δεν υφίσταται στον τοίχο ως πραγματικό γεγονός, αλλά ως απεικόνιση.



Εικ. 3 / Image 3
Οι αποκαθλώσεις των έργων στις υποθέσεις Λάρισας (1986) και Στεφανή (2007). / The removal of the works in the cases of Larissa (1986) and Stefani (2007).



Εικ. 4 / Image 4

Δεν υπάρχουν καταγραφές της αποκαθίλωσης ενός έργου, παρά μόνο στην περίπτωση της Λάρισας και στην περίπτωση Στεφανή. Στην πρώτη περίπτωση υπάρχει μια φωτογραφία που δημοσιεύτηκε στον τοπικό Τύπο και αποτυπώνει τη στιγμή που «διπλώνονται και μαζεύονται» τα έργα του καλλιτέχνη. Στην περίπτωση της Στεφανή, απεικονίζονται οι αστυνομικοί τη στιγμή που εισέρχονται στο χώρο όπου προβαλλόταν το επίμαχο βίντεο για να το κατασχέσουν.

Και στις δύο περιπτώσεις, όπως και στις φωτογραφίες των άδειων τοίχων, υπάρχει η ένταση μιας αποφασιστικής στιγμής. Εκεί όπου αναπτυσσόταν μια καλλιτεχνική δραστηριότητα, σε λίγο δεν θα υπήρχε τίποτα, επειδή έτσι αποφάσισε μια αρχή. Υπάρχει σε αυτές τις φωτογραφίες η ένταση της διαδικασίας καταστολής που στοχεύει στη στέρηση της ελευθερίας της έκφρασης (Εικ. 3, 4).

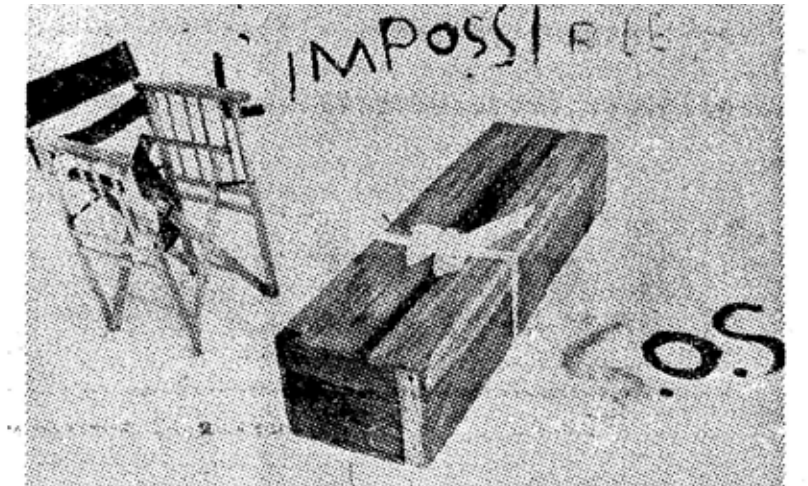
Οι λέξεις και οι φράσεις που συνοδεύουν μια υπόθεση λογοκρισίας συνήθως τείνουν να είναι το ίδιο αποκαλυπτικές με τις εικόνες.

Αυτές μπορούν να χωριστούν σε εκείνες που αφορούν το ίδιο το έργο, σε εκείνες τις οποίες χρησιμοποιούν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και οι λογοκριτικοί μηχανισμοί και τέλος, σε εκείνες που χρησιμοποιούν όσοι υπερασπίζονται την ελευθερία της έκφρασης.

Οι πρώτες μπορεί να είναι οι φράσεις που χαρακτηρίζουν το ίδιο το έργο, όπως στις υποθέσεις Καραβέλα. Από τα περιστατικά που παραθέτουμε από το Αρχείο οι υποθέσεις Καραβέλα (1971 και 1978) είναι εκείνες, όπου οι λέξεις κατ' εξοχήν κυριαρχούν: «τους νεκρούς άλλοι τους λέγαν 200 άλλοι 300...» ή τις κραυγές από κόκκινο χρώμα που η καλλιτέχνίδα χρησιμοποιούσε στην εγκατάσταση του 1971: *SOS, L'IMPOSSIBLE*. Τα έργα της Καραβέλα έχουν καταστραφεί,⁵ αλλά οι κραυγές τους αντηχούν ακόμη (Εικ. 5). Κανείς λογοκριτής δεν μπόρεσε να τις καλύψει.

Μπορεί επίσης να είναι οι φράσεις που χρησιμοποιεί ο Τύπος για να δημοσιοποιήσει (και πολλές φορές να πυροδοτήσει) υποθέσεις λογοκρισίας, όπως η εφημερίδα *Espresso* στις περιπτώσεις Outlook, Χάντερερ, Φωτίου και τα δημοσιεύματα στις περιπτώσεις Καλαμάρα και Βαφειάδη. Οι εκφράσεις στους πηχυαίους τίτλους είναι σκληρές, συχνά απολύτως προσωποποιημένες: «Πλήρωσε 300.000 ευρώ για να ρεζιλέψουν Χριστό και Σταυρό» (υπόθεση Outlook), «Στη φάκα ο μαιτρ των διορισμών»

5. Η εγκατάσταση του 1971 διαλύθηκε από τη χούντα, ενώ η ταινία του 1979 κατά τη διάρκεια της πυρκαγιάς που κατέστρεψε το εργαστήριό της στα μέσα του '90.



Ένα τμήμα από την «έκθεση χώρου» της Μαρίας Καραβέλλα, που εγκαινιάζεται άποψε στο Χίλτον: 'Η καλλιτέχνις συναρμολογεί πολλά στοιχεία, για να δώσει τό αισθητικό αποτέλεσμα που επιδιώκει.'

Εικ. 5 / Image 5

(υπόθεση Φωτίου), «Σε εκκλησία του Κιλκίς: ο Χριστός διδάσκει τον Αισχύλο στον γυναικωνίτη, ο Βάρναλης και ο Σικελιανός δίπλα από τον Απ. Πέτρο... κάποιος καπνίζει!» (Εικ. 6).

Παρόμοια επιθετικό ύφος συναντάται διαχρονικά στη φρασεολογία και τις αποφάσεις των λογοκριτών. Λέξεις και εκφράσεις όπως «απαλοιφή», «προστασία του κοινού», επαναλαμβάνονται μονότονα. Είναι σημαντικό το πώς επαναλαμβάνονται οι φράσεις αυτές, με περισσότερο ή λιγότερο απροκάλυπτο τρόπο. Πάντοτε ωστόσο, με καίριο τρόπο ως προς το πόσο οπισθοδρομικές είναι: «η μόνη απομένουσα διέξοδος είναι η εξαιρετικά δυσχερής απόφαση απόσυρσης του έργου, λύση με την οποία συμφωνεί και ο επιμελητής της έκθεσης» (υπόθεση Outlook), «ανυποστόλως εντέλλομαι την απαλοιφή των τοιχογραφιών» (υπόθεση Βαφειάδη), «Ο πίνακας κρίθηκε άσεμνος» κατά την έννοια του άρθρου 30, ν. 5060/31 καθώς τα περιστατικά που συνιστούν τους εξ αντικειμένου και υποκειμένου όρους του εγκλήματος για τα οποία καταδικάστηκε ο ανααιρεσιών [...] (υπόθεση Λάρισας). «Απόσυρση», «απαλοιφή», «έγκλημα», είναι μερικές από τα λάιτ-μοτίφ που επαναλαμβάνονται στις περιπτώσεις λογοκριτικών πρακτικών.

Τέλος, είναι οι λέξεις και τα κείμενα που χρησιμοποιούν εκείνοι που υπερασπίζονται το δικαίωμα στην ελευθερία της έκφρασης. Εδώ υπάρχει μια αντίφαση ως προς τα προηγούμενα συνήθως οι τίτλοι δεν είναι τόσο επιθετικοί. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η αντίδραση, όπως εκφράζεται στους ηχηρούς τίτλους της αντιλογκριτικής προσέγγισης, έχει μεγαλύτερη ίσως κατανόηση, από ό,τι θα περίμενε κανείς από την έκφραση μιας άποψης που αντιπαράκειται σε κάτι τόσο βίαιο όσο η λογοκριτική πρακτική.

Αυτή η τετραπλή διάσταση μιας λεκτικής διαμάχης (αν όχι πολέμου) των λέξεων και των φράσεων υπογραμμίζει ότι οι εικόνες που λογοκρίνονται έχουν σημασία (κυρίως) λόγω της εννοιολογικής τους διάστασης και των συνεπαγωγών της. Ως εκ τούτου, αν συγκεντρωθούμε και μελετήσουμε αποκλειστικά τις διαθέσεις και τις προθέσεις που γεννούν όλες τις προαναφερθείσες πράξεις, θα παρατηρήσουμε τελικά ότι μεταξύ μιας έκδηλης επιθετικότητας και βίας, που συνήθως διέπουν μια λογοκριτική πράξη, και μιας συγκριτικά λιγότερο παθιασμένης αντι-λογοκριτικής αντίδρασης/προσέγγισης, αποκαλύπτεται ένας —με μια άλλη «τέχνη»— υποκρυπτόμενος αβυσσαλέος χώρος του φόβου της ελευθερίας της έκφρασης. Και εκείνο που μας δείχνει ότι αυτός ο φόβος εμπνέει την πρώτη περίπτωση (δηλαδή τη λογοκριτική πρόθεση, που πάντα προηγείται της όποιας αντίδρασης) και αναπτύσσεται από αυτήν, είναι ακριβώς ο βαθμός του πάθους που τη χαρακτηρίζει τόσο έκδηλα. Το συμπέρασμα είναι ότι, πλέον σχεδόν παραδόσιακά, η ανελευθερία της έκφρασης ως κοινωνικό και πολιτικό επίσης φαινόμενο προκύπτει όχι απλώς από ένα φόβο από κάτι το συγκεκριμένο το οποίο καθεαυτό «ενοχλεί»,



Εικ. 6 / Image 6
Δύο εκδόκες των λέξεων μέσα στη διαμάχη των εικόνων: οι κραυγές στο έργο της Καραβέλα (1972) και οι λεκτικές επιθέσεις της Espresso (2003). / Two versions of the use of words in the confrontation of the images. The screams in the work of Karavela (1972) and the verbal attacks of the newspaper Espresso (2003).

αλλά προκύπτει από ένα φόβο ιδιαίτερο και ιδιαίτερα παθιασμένο, μέσα στον οποίο η ενόχληση δεν πηγάζει αναγκαστικά από τις περιπτώσεις πρωτοτυπίας και δημιουργικότητας αλλά πηγάζει από εκείνο που είναι απλώς είτε άγνωστο είτε διαφορετικό από τη λανθάνουσα ή υποκρυπτόμενη λογοκριτική πρόθεση.

Τα έργα, αλλά και οι άνθρωποι υφίστανται τη βία των αντιτιθεμένων (Εικ. 7). Υπάρχουν οι φυλακίσεις και εξορίες καλλιτεχνών για τη συνολική τους πολιτική στάση, όπως συνέβαινε την περίοδο 1945-1974. Εκτός από αυτήν την περίοδο, οι δύο καταγεγραμμένες φυλακίσεις καλλιτέχνη και καλλιτεχνικού διευθυντή για συγκεκριμένη υπόθεση έχουν πραγματοποιηθεί μετά το 2005: πρόκειται για τον Δημήτρη Φωτίου (2005) και τον Μιχάλη Αργυρού (2007) που, έστω και για σύντομο χρονικό διάστημα, βρέθηκαν στη φυλακή. Καταδίκες σε φυλάκιση με αναστολή έχουν υπάρξει και στις περιπτώσεις Λάρισας (1986) και Χάντερερ (2003).

Ταυτόχρονα, έχουν συμβεί καταστροφές λογοκριμένων έργων εξαιτίας της πλήρους παραμέλησης και της πλημμελούς φύλαξης τους, όπως στις περιπτώσεις Καλαμάρα και την υπόθεση Λάρισας. Στην περίπτωση Καλαμάρα, τα γλυπτά (Ανδριάντας του Καπετάν Κώττα, *Θνήσκων Πολεμιστής*) αφέθηκαν στην τύχη τους σε τελείως ακατάλληλους χώρους, όπως αχυρώνες και χώρους στάθμευσης απορριμματοφόρων. Στην υπόθεση Λάρισας, το επίμαχο έργο (*Το κατωσέντονο*) κατασχέθηκε και κατά πάσα πιθανότητα έχει καταστραφεί ως πειστήριο εγκλήματος από την τελική εκδίκηση του οποίου εγκλήματος έχει παρέλθει δεκαπενταετία. Το βέβαιο είναι, ότι ενώ έχει εκδοθεί πρωτόκολλο καταστροφής, δεν υπάρχει η τελική καταγραφή της καταστροφής, ενώ ο πίνακας δεν βρίσκεται στους χώρους όπου φυλάσσονται τα πειστήρια στο Εφετείο Λάρισας.

Σε αυτή την κατηγορία ωστόσο, θα πρέπει να συμπεριληφθεί και ο τρόπος με τον οποίο η Εκκλησία, που στον τόπο μας δρα και ως εξουσιαστική αρχή, υποκινεί μεγάλες ομάδες της οι οποίες προκαλούν στο όνομα της πίστης τους βανδαλισμούς ή ασκούν σωματική βία σε όσους εναντιώνονται (υποθέσεις Σκορσέζε, Αγγελόπουλου, Χάντερερ). Η Εκκλησία είναι ο φορέας εκείνος που έχει κινητοποιήσει εκατοντάδες, αν όχι χιλιάδες ανθρώπους, που με ξεχωριστή βιαιότητα διαδήλωσαν στους δρόμους, εισέβαλαν σε χώρους προβολών καταστρέφοντας υποδομές, όπως την οθόνη του



Εικ. 7 / Image 7
Επεισόδιο έντασης κατά τη διάρκεια της διαδήλωσης για την αποτροπή των γυρισμάτων της ταινίας *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* στη Φλώρινα (1990). / An incident imbued with physical tension during the demonstration against the filming of the movie *The Suspended Step of the Stork* (To Meteoro Vima tou Pelargou) of Theodoros Angelopoulos.

κινηματογράφου Όπερα στην περίπτωση του Σκορσέζε.

Η βία την οποία αναφέρουμε, που έμμεσα ή άμεσα φυλακίζει ανθρώπους και έργα, ενεργοποιεί ένα κλίμα αυτολογοκρισίας, αφού ο καλλιτέχνης μπορεί να μην παρουσιάσει ή να μη δημιουργήσει καν ένα έργο τέχνης, μόνο και μόνο για να μην υποστεί, ο ίδιος ή το κοινό της έκθεσης, τη βία.

Ο φόβος υπαγορεύει σε πολλές περιπτώσεις όλα εκείνα που τελικά συγκροτούν τη λογοκριτική πρακτική. Ο φόβος βρίσκεται απέναντι στο άλλο και στη διαφορετικότητα και στο πώς αυτή μπορεί να καταστεί αβλαβής ή και να εξαλειφθεί ολοκληρωτικά. Αυτόν το φόβο εκμεταλλεύονται οι φορείς εξουσίας (πολιτικές αρχές, Εκκλησία, επιμελητές εκθέσεων, συμβούλια πολιτιστικών οργανισμών) που τον χρησιμοποιούν ή και τον υποδαυλίζουν για να δικαιολογήσουν τις λογοκριτικές τους πρακτικές, που συχνά έχουν ως μοναδικό κίνητρο μικροκομματικά συμφέροντα.

Μια τέτοια προληπτική αφαίρεση των εικόνων εκφράζεται με τον πιο εύγλωττο ίσως τρόπο στο αιτιολογικό κείμενο της λογοκρισίας του έργου στην υπόθεση Outlook:

«Το καθήκον του Οργανισμού είναι να περιφρουρήσει με τον καλύτερο τρόπο την πραγματική, αλλά και την ιδεολογική υπόσταση της έκθεσης. Το συγκεκριμένο έργο έχει δυστυχώς αποκτήσει, από τον τρόπο μεταχείρισής του διά της δημοσιότητας και εκτός του πραγματικού και εικαστικού χώρου στον οποίο εκτίθεται, ιδιαίτέρως μεγάλη φόρτιση. Η φόρτιση αυτή είναι σχεδόν βέβαιο ότι κινδυνεύει, και κατά τα όσα προηγουμένως ελέχθησαν, να μεταφερθεί σε ολόκληρη την έκθεση αποπροσανατολίζοντας την προσοχή της κοινής γνώμης από τον βασικό σκοπό, που είναι η επαφή με την σύγχρονη τέχνη».⁶

Η λέξη «κινδυνεύει», δείχνει το βαθμό στον οποίο μια λογοκριτική πράξη προσπαθεί

να θεραπεύσει εκείνο που θα μπορούσε να προκαλέσει κακό. Ο φόβος στις υποθέσεις που καταγράφονται αναφέρεται στις εξής παραμέτρους: ως προς την προσέγγιση της πατρίδας και της εθνικής ταυτότητας, της θρησκείας, της καταγραφής της Ιστορίας, της πολιτικής κριτικής, του ερωτισμού. Εκείνοι που παίρνουν την απόφαση για να λογοκρίνουν ένα έργο διαχειρίζονται τους φόβους της κοινωνίας, σχεδόν πάντα, διά ίδιον όφελος. Συχνά το έργο που λογοκρίνεται δεν είναι το μοναδικό που θα μπορούσε να λογοκριθεί στη συγκεκριμένη έκθεση όπου παρουσιάζεται ή εκείνη τη δεδομένη περίοδο. Πιθανόν να υπάρχουν και άλλα έργα τα οποία να έχουν την ίδια οξύτητα και ένταση ως προς αυτά τα οποία απεικονίζουν. Ο λογοκριτής όμως θα επιλέξει «ένα» και θα εστιάσει τις ενέργειές του σε αυτό. Με αυτόν τον τρόπο θα καταστεί εφικτό να αποκτήσει το συγκεκριμένο έργο τη συμβολική σημασία που χρειάζεται ο λογοκριτής για να αιτιολογήσει την πράξη του.

Όταν κάποιος θεωρήσει ότι ένα έργο μπορεί να θέσει τα σύνορα της χώρας σε κίνδυνο, θεωρεί δικαίωμά του να αντιδράσει αποκαθελώνοντας το έργο. Για παράδειγμα, ο δήμαρχος Καβάλας θα θεωρήσει ότι η Καβάλα μπορεί να καταστεί βουλγαρική επικράτεια εξαιτίας του έργου του Μπογιαντζιέφ, θα διακηρύξει ότι μάχεται «υπέρ βωμών και εστιών» και θα αιτιολογήσει τη λογοκριτική του πρακτική: «Γιατί είπα όχι στη Μεγάλη Βουλγαρία» (Εικ. 8), θα αποκαθελώσει το έργο χωρίς να τον ενδιαφέρει, ακόμη και αν το έχει παρερμηνεύσει. Ο μητροπολίτης Φλώρινας Καντιώτης θα αφορίσει τον Θόδωρο Αγγελόπουλο και όλο το κινηματογραφικό συνεργείο, όταν θεώρησε ότι το *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* ασκούσε μειονοτική προπαγάνδα.

Αντίστοιχα, ως προς τη θρησκευτική παράμετρο, η ταινία *Τελευταίος Πειρασμός* ή το κόμικ *Η ζωή του Χριστού* είχαν καταστεί το αίτιο για να μετατραπούν οι κινηματογράφοι που πρόβαλλαν την ταινία σε πεδία έντονων διαδηλώσεων, με καταλήψεις των χώρων και σχίσιμο της οθόνης προβολής. Οι πιέσεις στην περίπτωση του *Τελευταίου Πειρασμού* δεν βρήκαν ανταπόκριση και τελικά δεν εκδόθηκε δικαστική απόφαση που να απαγορεύει την προβολή της ταινίας όπως ζητούσε η Εκκλησία. Αντίθετα, η *Ζωή του Χριστού* κατασχέθηκε.

6. Όψεις Λογοκρισίας, ό.π., σ. 328.



Εικ. 8 / Image 8

Οι θέσεις του δημάρχου Καβάλας, Στάθη Ερυφιλλίδη για το έργο του Λούτσεζαρ Μπογιαντζιέφ (1999). / The statements of the mayor of the City of Kavala, Stathis Erifillidis, against the work of Luchezar Boyadjiev. He states that he is against works that advocate "Greater Bulgaria".

Δεν πρέπει ωστόσο να υποτιμάται το γεγονός ότι ο φόβος δεν αφορά εκείνους που ασκούν τη λογοκριτική πρακτική, αλλά το πλατύ κοινό. Ο λογοκριτής λειτουργεί ως διαχειριστής του φόβου του κοινού και διαχειρίζεται τον φόβο αυτόν για να ενδυναμώσει τον ρόλο του στην κοινωνία. Ενοπείρει φόβο για να τον διαχειριστεί προς όφελός του. Εκεί θα έπρεπε οι δικαστικές αρχές να εφαρμόζουν το Σύνταγμα και να αποτρέπουν τέτοιες περιπτώσεις, αυτό όμως δεν συμβαίνει. Η δικαστική διαδικασία αποτελεί το μέσο που οι λογοκριτικοί μηχανισμοί χρησιμοποιούν για την ολοκλήρωση των πρακτικών τους (υποθέσεις ΣΗΜΑ, Λάρισας, Outlook, Χάντερερ, Φωτίου, Στεφανή). Ακόμη και αν τελικά ο/η εγκαλούμενος τελικά αθωωθεί, η διελκυστίνδα της διαδικασίας λειτουργεί αποτρεπτικά για την ελευθερία της έκφρασης. Συχνά, όπως στην περίπτωση Outlook, ακόμη και η αθώωση είναι περισσότερο η επιοφράγιση μιας δήλωσης μετανοίας παρά η κατοχύρωση του δικαιώματος της ελευθερίας της έκφρασης.

Μια από τις πιο συχνά επαναλαμβανόμενες προσεγγίσεις στις υποθέσεις λογοκρισίας είναι εκείνη που θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης σκόπιμα έχει εκθέσει έργα που μπορεί να προκαλέσουν, με μοναδικό στόχο μια επικοινωνιακή τακτική προσωπικής προβολής μέσα από το σκάνδαλο (Εικ. 9). Στα περιστατικά που καταγράφονται στο Αρχείο, δεν υπάρχει ούτε μία τέτοια περίπτωση. Τα έργα τα οποία δημιουργήθηκαν αποτελούσαν, σε όλες τις λογοκριμένες εκθέσεις, μέρη μιας καλλιτεχνικής ενότητας που, είτε σε ομαδικό είτε σε ατομικό επίπεδο, παρουσιαζόταν στο κοινό. Δεν έχουμε στην Ελλάδα αντίστοιχα παραδείγματα με εκείνα του Νταντά του Μεσοπολέμου ή του Βιεννέζικου Αξιονισμού (Actionism), που αποτελούσαν εικαστικές εκφράσεις, στις οποίες η πραγμάτωση της εικαστικής δραστηριότητας θεωρείτο ακραία και θα μπορούσε να προκαλέσει επέμβαση των κατασταλτικών αρχών.

Στην Ελλάδα (εκτός από τα εικαστικά έργα των Καραβέλα, Σαπρανιόη, Δεκουλάκου που λογοκρίθηκαν επί χούντας), τα έργα λογοκρίθηκαν μέσα από τον τρόπο που τα ερμήνευσαν (ή και παρερμήνευσαν) κάποιοι για τους δικούς τους λόγους. Στα περισσότερα από αυτά (όπως των Μπουζιάνη, Τσαρούχη, Καλαμάρα, Λάρισας, ΣΗΜΑ, Ταμάρα, Φωτίου, Βαφειάδη, Λεσιά) δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι εκφράζουν την ελάχιστη διάθεση για ανοικτή πρόκληση. Ακόμη όμως και σε έργα με έντονη εικόνα (όπως των Nonna, Μαύρου, Χρήστου, Ντε Κορντιέ στην υπόθεση Outlook) και πάλι δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αποτελούν κάτι που θα μπορούσε να αιτιολογήσει (που δεν δικαιολογείται σε

καμιά περίπτωση), την ενεργοποίηση των δικτυικών αρχών ή την αμυντική συμπεριφορά των επιμελητών.

Το αποτέλεσμα είναι ότι ο/η λογοκρινόμενος βρέθηκε στη δυσχερή θέση να πρέπει να αντιμετωπίσει το κύμα αρνητικής αντίδρασης που συνοδεύει κάθε λογοκριτική πρακτική.

Η αντίδραση αυτή αναπτύσσεται στα εξής πλαίσια: στις αρχές και τους τρόπους που μεθοδεύουν την αποκαθάλωση του έργου· στον Τύπο και την κάλυψη του γεγονότος· στο ευρύ κοινό και το πώς σχολιάζει ή και αντιδρά άμεσα για να αποκαθλώσει το έργο ή να υπερασπιστεί το δικαίωμα στην ελευθερία της έκφρασης· και στο εξειδικευμένο κοινό, καλλιτέχνες και τεχνοκριτικούς.

Η στάση του εξειδικευμένου κοινού διαφοροποιείται κατά περίπτωση. Αρχικά μπορεί να υπάρξει ένα περισσότερο ή λιγότερο ισχυρό κύμα υποστήριξης με δημοσιεύματα και ψηφίσματα μεμονωμένων, κυρίως, προσώπων (υποθέσεις Τσαρούχη, Καλαμάρα, Λάρισας στον πρώτο βαθμό εκδίκασης, Outlook). Ωστόσο στις περισσότερες από τις περιπτώσεις (όπως Καραβέλα του 1978, Λάρισας στον δεύτερο και ανώτατο βαθμό εκδίκασης, Ταμάρα, Μαύρου, Μπογιαντζιέφ, Χρήστου, Φωτίου, Στεφανή, Βαφειάδη, Λεσιά) οι αντιδράσεις του εικαστικού, αλλά και του καλλιτεχνικού χώρου, ευρύτερα, υπήρξαν από υποτονικές έως ανύπαρκτες. Ειδικά οι θεσμικοί φορείς (Σχολές Καλών Τεχνών, Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών) δεν έχουν στο ενεργητικό τους συστηματικές αντιδράσεις σε λογοκριτικά φαινόμενα.

Το αποτέλεσμα είναι ότι στο σύνολο σχεδόν των περιπτώσεων ο καλλιτέχνης απομένει μόνος του να αντιμετωπίσει τη λογοκριτική πρακτική. Συχνά ο λογοκρινόμενος θεωρείται ότι έχει ενεργοποιήσει ο ίδιος αυτή τη διαδικασία για λόγους δημοσιότητας. Κάτι τέτοιο δεν τεκμαίρεται σε καμιά από τις καταγεγραμμένες περιπτώσεις, αλλά η καχυποψία του χώρου έναντι του καλλιτέχνη που έχει λογοκριθεί αποτελεί σχεδόν κοινό τόπο.

Τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα μη αντίδρασης υπήρξαν οι περιπτώσεις Φωτίου και Στεφανή. Στην περίπτωση Φωτίου, αν και ο ίδιος προφυλακίστηκε για το εικαστικό του έργο, οι αντιδράσεις



ήταν σχεδόν ανύπαρκτες και ακόμη και τώρα υπάρχουν εκείνοι που αμφισβητούν το αν το συμβάν ήταν λογοκρισία.⁷ Στην περίπτωση Στεφανή, ενώ ο καλλιτεχνικός διευθυντής της διοργάνωσης όπου λογοκρίθηκε το έργο (Art Athina) πέρασε τη νύχτα του στο Αυτόφωρο και η καλλιτέχνη διώκετο, το προγραμματισμένο πάρτι της διοργάνωσης διεξήχθη κανονικά, ενώ η έκθεση δεν διεκόπη, ούτε οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες προχώρησαν σε κάποια ουσιαστική συλλογική αντίδραση. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι Guerilla Girls, μια από τις πλέον πολιτικοποιημένες εικαστικές ομάδες, που ήταν οι επίσημες προσκεκλημένες της διοργάνωσης ενώ ενημερώθηκαν, δεν αντέδρασαν.

Οι καταγεγραμμένες περιπτώσεις περιγράφουν τον λογοκρινόμενο ως έναν καλλιτέχνη που, ανυποψίαστος για το τι πρόκειται να επακο-

Εικ. 9 / Image 9

Η πλέον χαρακτηριστική ίσως αποτύπωση της λογοκριτικής πρακτικής στην Ελλάδα: ο καλλιτέχνης της υπόθεσης Λάρισας στο εδώλιο του κατηγορούμενου. Δίπλα του, επίσης «κατηγορούμενο» το έργο *Κατωσέντονο* (1986). Η εικόνα αποτελεί μια από τις ελάχιστες φωτογραφίες του έργου. Αφού η υπόθεση τελεσιδίκησε στον Άρειο Πάγο, το έργο κατασχέθηκε οριστικά και κατά πάσα πιθανότητα καταστράφηκε ως πειστήριο εγκλήματος στις αρχές της δεκαετίας του 2000. / This image is probably the most characteristic case of a documentation of censorship practice in Greece: The artist of the Larissa case in the dock court. Next to him the work *Bottom Sheet* (1986) which is also "accused". This photo is one of the few in which the work is represented. After the Supreme Court's decision the work was confiscated and it was probably destroyed as crime evidence in the beginning of 2000.

λουθήσει, εκθέτει ένα έργο σε κάποια έκθεση και ξαφνικά βρίσκεται στη δίνη μιας λογοκριτικής πρακτικής. Ο καλλιτεχνικός χώρος ελάχιστα τον υποστηρίζει και ο δημιουργός απομένει, συνήθως, μόνος με τις συνέπειες της διαδικασίας που εγείρεται εναντίον του. Τα λογοκριτικά συμβάντα παραμένουν βαθιά χαραγμένα στον ψυχισμό του καλλιτέχνη και τα κουβαλά για πάντα.

7. Η υπόθεση Φωτίου υπήρξε μια από τις βασικές αιτίες που λογοκρίθηκε και η έκθεση «ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ! Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα (1949-2016)». Οι οργανωτές του συνεδρίου τη θεωρούσαν ως μια περίπτωση όπου οι λανθασμένοι, έως και επιλήψιμοι, χειρισμοί του καλλιτέχνη οδήγησαν στη δίκαιη, όπως υποστήριζαν, παρέμβαση της αστυνομίας. Ο επιμελητής της έκθεσης έχει αντίθετη άποψη.

Η λογοκριτική πρακτική εφαρμόζεται με τρεις διαδικασίες. Η πρώτη είναι εκείνη που οι διαδικασίες λογοκριτικής πρακτικής ασκούνται στον δημόσιο χώρο· στη δεύτερη, οι διαδικασίες είναι λιγότερο φανερές και έχουν περισσότερο εσωτερικό διοικητικό χαρακτήρα· στην τρίτη, το έργο αποκαθλώνεται με προσωπική εντολή ενός πολιτικού προσώπου.

Στην πρώτη διαδικασία (Καλαμάρας, Σκορσέζε, Αγγελόπουλος, Outlook, Χάντερερ, Φωτίου, Βαφειάδης) εκδηλώνεται μια σφοδρή αντίδραση εναντίον του έργου από ομάδες πολιτών ή από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Ενεργοποιούνται οι δικαστικές αρχές και ασκείται δίωξη. Στο ενδιάμεσο χρονικό διάστημα το έργο λογοκρίνεται, είτε με το να αποκαθλωθεί, είτε με το να κατασχεθούν τα αντίτυπα, είτε με το να ανασταλεί η προβολή. Υπάρχουν ωστόσο και περιπτώσεις (Σκορσέζε, Αγγελόπουλος) που αυτές οι πιέσεις για να λογοκριθεί το έργο δεν ευοδώνονται.

Στη δεύτερη διαδικασία (Nonda, Τσαρούχη, ΣΗΜΑ, Καραβέλα 1978, Λεσιά) οι αρχές λειτουργούν ως λογοκριτικός μηχανισμός που θα επιδιώξει να αποκαθλωθεί το έργο λειτουργώντας κυρίως προληπτικά, χωρίς όπλο να έχει εκδηλωθεί κάποια έντονη αντίδραση για το έργο.

Στην τρίτη διαδικασία (Λάρισας, Μπογιαντζιέφ, Μαύρου, Χρήστου) υπάρχει μια προσωπική απόφαση ενός πολιτικού προσώπου που χωρίς να έχει καν τη νομιμοποίηση ενός διοικητικού οργάνου ή δικαστικής αρχής αποκαθλώνει το έργο. Είναι η περίπτωση κατά την οποία

η λογοκριτική πρακτική εκφράζεται με τον πλέον απροκάλυπτο τρόπο. Αυτού του είδους η πρακτική έχει δύο εκφάνσεις: η πρώτη είναι εκείνη όπου η λογοκρισία γίνεται με ανακοινώσεις στον Τύπο, συνεντεύξεις (Μπογιαντζιέφ) και η δεύτερη (που είναι και η συνηθέστερη) υλοποιείται με συνοπτικές εν κρυπτώ διαδικασίες (Λάρισας, Μαύρου, Χρήστου).

Σε καθεμιά από τις παραπάνω διαδικασίες ενεργοποιούνται διαφορετικοί λογοκριτές που είτε είναι αποκλειστικά φυσικά πρόσωπα είτε θεσμικοί φορείς.

Ο λογοκριτής που είναι φυσικό πρόσωπο επιδιώκει μέσα από τη λογοκριτική πρακτική να διακηρύξει μια προσωπική πολιτική ή θρησκευτική θέση. Επιλέγει ένα έργο για να εξαπολύσει μια πολεμική που αιτιολογεί μια άποψη. Το έργο του ντε Κορντιέ στην υπόθεση Outlook, το βίντεο της Στεφανή, το κόμικ του Χάντερερ στοχοποιήθηκαν, ώστε να προβληθούν συγκεκριμένες

πολιτικές θέσεις. Το πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα είναι η υπόθεση Outlook, όταν ο Γιώργος Καρατσαφέρης, αρχηγός κόμματος της αντιπολίτευσης, μπόρεσε να ασκήσει, μέσα από την απαίτησή του να αποκαθλωθεί το έργο του ντε Κορντιέ, κριτική στην τότε κυβέρνηση για την πολιτική της σχετικά με την Πολιτιστική Ολυμπιάδα.

Ο θεσμικοί φορείς, μέσα από την παρέμβασή τους, συχνά υποστηρίζουν την πρόθεση φυσικών προσώπων να λογοκριθεί ένα έργο χωρίς να εκτεθούν οι ίδιοι και νομιμοποιούν τη λογοκριτική πρόθεση μέσα από την απόφαση ενός θεσμικού οργάνου. Για να αποκαθλωθεί το έργο του ντε Κορντιέ, θα χρειαστεί να συνεδριάσει και να αποφασίσει το Διοικητικό Συμβούλιο του Οργανισμού Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού που διοργάνωνε την Πολιτιστική Ολυμπιάδα. Αντίστοιχα λειτουργεί και η δικαστική διαδικασία όταν αποτρέπει τη λογοκρισία ή αποφασίζει να λογοκριθεί ένα έργο. Εκεί η καλλιτεχνική πρακτική τίθεται στην πλέον χαρακτηριστική ίσως θέση αιχμής: ο καλλιτέχνης χρειάζεται να εξηγήσει τις ουσιαστικές παραμέτρους της δουλειάς του μέσα σε ένα πλαίσιο που δεν σχετίζεται με εκείνο που θα ήταν το ουσιαστικότερο για την καλλιτεχνική διαδικασία: την ελευθερία της έκφρασης.

Συνθήκες απόλυτης ελευθερίας της έκφρασης δεν πρόκειται ποτέ να υπάρξουν. Ακόμα και σε περιόδους όπως στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, όπου υπάρχει διάταξη στο

Σύνταγμα που με απόλυτο τρόπο υποστηρίζει την ελευθερία της έκφρασης και θα έπρεπε να αποτρέπει λογοκριτικές πρακτικές, τέτοιες πρακτικές εξακολουθούν να ασκούνται. Αυτό συμβαίνει, διότι η καλλιτεχνική έκφραση αποτελεί ένα, ίσως το πιο καίριο, πολιτιστικό απότοκο που διαπραγματεύεται τα θέματα μιας εποχής με τον πλέον οντολογικό τρόπο. Το καλλιτεχνικό έργο, το αποτέλεσμα αυτής της έκφρασης, ενσωματώνει ό,τι εκφράζει μια εποχή. Αυτό το γνωρίζουν πολύ καλά οι μηχανισμοί εξουσίας και θα προσπαθούν πάντοτε να αποτρέπουν την ελευθερία της έκφρασης. Οι εικαστικοί καλλιτέχνες/πνευματικοί δημιουργοί, αλλά κυρίως η ευρύτερη καλλιτεχνική και ακαδημαϊκή κοινότητα, θα πρέπει πάντοτε να εναντιώνονται σε τέτοιες πρακτικές. Θα πρέπει να προσπαθούν είτε μέσα από το έργο τους είτε με την υποστήριξη όσων κατά καιρούς διώκονται να δημιουργούν τις προϋποθέσεις εκείνες που θα τους επιτρέπουν να ολοκληρώνονται οι καλλιτεχνικές ιδέες τους και να σχηματίζονται οι εικόνες τους.

Κάτι τέτοιο όμως, δεν είναι ποτέ ούτε εύκολο, ούτε αυτονόητο.

"Everything that lives is unique. It is unimaginable that two people, or two briar-roses, should be identical ... If you attempt to erase the peculiarities and individuality of life by violence, then life itself must suffocate."²

In addition to being depictions, images are polysemous visual texts that contain messages. These messages can acquire a character that can be considered by some to be dangerous or threatening. Often, when this occurs, such messages become projected against both the artist and the image. This projection is itself a form of violence. There are many examples of this in the international practice and throughout history: murders, imprisonments, destruction of works and exhibition galleries. These are only a few of such examples of violence. The prevention of this kind of violence is often the pretext used by those in positions of authority (executive, legislative, institutional) to impose censorship.

What activates the reactions to freedom of expression in Greece is presented in the cases recorded in the *Censorship Archive*³. This archive is the result of more than ten years

of research and the study of a significant number of censorship cases which have been recorded allows us to draw certain fundamental conclusions.

Censorship is a complex, multifaceted phenomenon which is manifest in multiple ways.

The *Censorship Archive* regards cases from 1949 until the present. In these cases, through decisions of certain authorities an effort was made, in most cases with success, to take down certain visual artworks or to prevent their presentation. In most of the recorded cases this was indeed possible, while in certain cases the artworks were not taken down. Nevertheless, what became demonstrated through these instances collectively was the significance which an image can have and the potential it has to transmit a variety of messages.

The *Censorship Archive* is an ongoing project and is not limited to any kind of qualitative or quantitative category of artworks. New cases are continuously added as they occur in our time or as they surface from the past as a result of research. The Censorship Archive aims neither at functioning as "a judge" standing against and sentencing individuals, nor at defining what censorship actu-

1. This text is the paper that would have been presented by Yannis Ziogas in the conference entitled *Censorships in Greece*.

2. Grossman Wassili, *Life and Fate*, translated to Greek by Giorgos Blianas, Govostis, Athens 2013, pp. 23-24.

3. The initial form of the Censorship Archive was included in the collective volume entitled *Views of Censorship* (Christopoulos Dimitris, Karabinis Leonidas, Stavrakakis Yannis, Ziogas Yannis, Nefeli, Athens 2008, pp. 187-312).

ally is. On the contrary, the *Archive* is setting the framework for a dialogue that constantly negotiates issues related to freedom of expression, human rights and the collecting of archival recourses. Both the knowledge and the dialogue that emerge from this process aim at equipping the artists and intellectuals for potential cases put against them, cases of either indirect or direct censoring acts, which they are more likely to face than not during their career.

While random censorship cases have been referenced in publications and at conferences previously, a single collective and comprehensive presentation of cases has not been accomplished until now, one that would allow comparisons and correlations to be made and that would expose each case through the historical development. The *Censorship Archive* creates a platform that allows for a linear study of the phenomenon of censorship. This platform provides the opportunity for various related cas-

es to be studied and for other less known cases to be recorded, which would otherwise be forgotten. Since 1949 until now, there have been 38 cases recorded and 25 of these have been completely documented.

The current edition of the *Archive* presents these 25 cases of censorship, which was applied by the authorities, as well as cases of intense reactions by those who opposed the presentation of a certain artwork. This material was scheduled to be presented at the exhibition entitled "FORBIDDEN! Censorship of Visual Artworks in Greece (1949-2016)."⁴ However, the above mentioned exhibition in fact never took place (Image 1).

Until its final abolition, this exhibition was a victim of a sequence of censoring acts. By virtue of its abolition, it was proven yet again that the violence that images can provoke is a significant element of the contemporary visual culture, because it encapsulates many parameters of a social dispute. Having said this, the publication at hand presents the material of an exhibition which was never realized, and as such, this publication also constitutes a testimony of the limitation of freedom of expression and research. We shall refer to certain parameters which relate to censorship in visual arts. Some of these parameters are derived from the very nature of the visual arts, while some comprise wider characteristics.

4. The exhibition "FORBIDDEN! Censorship of Visual Artworks in Greece (1949-2016)" comprised one of the two poles of the Conference/Activity Censorships in Greece which was scheduled to be realized in the Art Center of the Municipality of Athens from December 17 to December 30, 2015. The exhibition would have presented original works, and documentation from censorship cases (see pages 142-143). Finally the show was censored from the three members of the Scientific Committee (Dimitris Christopoulos, Nikos Panayotopoulos, Pinelopi Petsini) and only the Conference was realized (17th to 19th of December).

The history of censorship is mainly the history of empty walls (Image 2). When a work is censored an empty wall remains in its place, a white screen, a non functioning monitor, a non operating website. This absence has been recorded in the cases of Christou, Outlook, Stefani, Leccia, and Scorsese. The document of the white wall is what has remained from an idea, from a contemplation which was rid of its right to negotiate its relationship with the public. In all instances, if we are speaking of works at exhibition places, the explanatory notes remain on the wall. The censor removes the image (artwork) but not the supporting textual information which accompanies it. This creates a contradiction between the absence of the work that was removed and the presence of the explanatory note that accompanies it.

There are four kinds of empty walls. First there are the walls of projection venues that have remained empty or turned off (Stefani, Leccia cases). The second kind is when explanatory notes are placed on the walls by the censors explaining the reasons of the removal (Outlook and Christou cases). Thirdly, there are the destroyed surfaces that would have the images presented (Scorsese's case) and finally there are cases where the work is covered with colour or is being radically "restored" (Vafiadis' case). The censored wall is not void, it is empty or "emptied", or furthermore looted and signifies the strongest kind of absence. The absence becomes even stronger when in the

place of the censored work an explanatory note is being placed by those who committed the censorship act (Outlook case), as if the explanation can moderate the violence which their act commenced.

The walls appear to have been emptied from works that should never have been exhibited, or even created in the first place. Being empty, such walls become the carriers of our limits, for they become white screens of our prejudices. The empty walls reflect our inability to accept the other; they are the projection of what we are afraid of, of what we are unable to stand for.

A question could be posed: Is the white of the empty wall behind a censored work different from the white of the exhibition space which can be seen before or after an installation of the exhibition? Before the installation of an exhibition there is, in the overall sense of a given space, an expectation of creativity. After the exhibition there is the aura of a process that has been fulfilled. When the exhibition ends and the works are removed, there is for some time the memory of the images that were once there. Contrary to that experience, after the removal of an artwork which occurs due to a censorship act, there is the embarrassed silence of a death which took place. Such walls of censorship are showing our refusal to understand that the image differs from that which is depicted, our refusal to understand that, that which exists does not exist as a real event on the wall but as a depiction.

There are no recordings of the deposition of a work, with the exception of the cases of the city of Larissa and Stefani. In the first case there is a photo that was published in the local press which shows the moment when the artworks are "folded and removed". In Stefani case we can see on the photo the police officers breaking into the space and confiscating the disputed video. In both cases, as in the photos of the empty walls, the tension of the decisive moment is being presented. More specifically, in the place where an artistic activity was being developed, in the moments that follow the photographing of the censorship act, nothing will exist because this is how a certain authority has decided. In these photos there is a tension of the process of repression that aims at getting rid of the freedom of expression (Images 3, 4).

THE WORDS AND PHRASES

The words and phrases that accompany a censorship case most often tend to be equally revealing as the images. These can be divided into the following basic categories: Those that are related to the artwork itself, those that use the mass media and the censorship mechanisms, and finally, those used by all the advocates of the freedom of expression.

The words and phrases of the first category could be the ones that characterise the work itself, as it occurs with the cases of Karavela. From the 25 cases we selected from the *Censor-*

ship Archive the cases of Karavela (1971 and 1978) are the ones where the words are predominant: "Some said the dead were 200 while some others said they were 300". Another example is the red-colour screams that the artist used in the 1971 installation: *SOS, L'IMPOSSIBLE*.

The works of Karavela have been destroyed⁵ but their screams are still echoing (Image 5). No sensor was capable of silencing them. Another version of the use of words and phrases is when these are used by the press to publicise (and in many cases initiate) censorship cases, one example being the *Espresso* newspaper and the cases Outlook, Haderer, Fotiou, as well as the articles related to Kalamaras and Vafiadis cases.

The texts in the head-titles are aggressive, and in many instances personalised: "He paid 300.000 euros to ridicule Christ and the Cross" (Outlook case), "A master in the mousetrap of nominations" (Fotiou case), "In a church in the city of Kilkis: Christ is teaching Aeschylus in the women's gallery (of the church), the poets Varnalis and Sikelianos are seated next to St Peter...someone is smoking!" (Image 6).

A similarly aggressive overtone is met in the phraseology and formulation of decisions made by the censors. Words such as "eradication", "protection of the public", are monotonously repeated and the way these phrases are repeated is also equally important. As can be observed in the following citations, the regressive character of these terminalistic words and phrases is typical: "The only remaining solution is the extremely difficult decision to withdraw the artwork, a decision with which the curator of the exhibition agrees" (Outlook case), "I openly order the eradication of the frescoes" (Vafiadis' case), "It was decided that the painting should be considered disrespectful according to the article 30 of the Law 5060/31, as the incidents that constitute the objective and subjective definitions of the crime for which the defendant was condemned [...]" (Larissa case). Also, "withdrawal", "obliteration" and "crime" are some of the leitmotifs repeated in censorship cases.

Finally the words and texts are also used by those who defend the right to freedom of expression. Here, we have a contradiction in relation to the previous categories, in that the expressions used are not so aggressive. It

should be noted that the way the anti-censorship reactions are expressed through the relevant headlines has by far a greater degree of compassion than one would expect from an expression of an opinion which is put forth against something as aggressive as the censorship practice.

This fourfold dimension of the verbal dispute (if not war) of words and phrases underlines that the images which are censored are significant mainly because of their semantic dimension and because of everything that can be derived from it. Having said this, if we exclusively focus on and study the moods and intentions which gave birth to all of the so far mentioned acts of censorship, we will eventually observe that between an intensely expressed aggressiveness and violence, which usually characterise a censorship act, and one comparatively speaking less passionate anti-censorship reaction/approach, what becomes revealed is the abyss-like gap which is otherwise artfully concealed by virtue of a different kind of "art", a gap which is filled with fear from the freedom of expression. Further, that which shows us that this fear inspires the first case (meaning the intention to exercise the act of censorship, which always precedes any reaction) and further develops because of it is precisely the extent of passion by which censorship acts are characterised so overtly. The conclusion is that, thus far almost traditionally the lack of freedom of expression as a social and even political phenomenon does not come simply from a fear of something particular which constitutes a "disturbance" but comes from a special kind of fear which is especially impassioned. Within this fear the disturbance is not felt necessarily because of cases entailing artistic originality and creativity but is felt because of that which is simply different from or foreign to the latent or concealed, premeditated censoring position.

5. The 1971 installation was destroyed by the junta authorities of that period; the 1978 film was destroyed when her studio was burned in the mid 90's.

The artworks but also humans are enduring the violence of those who are opposing freedom of expression (Image 7). There have been artists who were imprisoned or exiled for their overall political orientation, as for example in the period of 1945-1974. Besides this period there have been two recorded imprisonments of artists and art directors after 2005, namely in the case of Dimitris Fotiou (2005) and in the case of Michalis Argyrou (2007). They were both imprisoned for a short period of time. In the cases of Larissa (1986) and Haderer (2003) the artists have been convicted to imprisonment, but the sentence was not enforced.

There have also occurred destructions of censored artworks because of their total neglect and/or poor maintenance, as in the cases of Kalamaras and Larissa. The sculptures of Kalamaras (The statue of Captain Kottas and *Monument of the Dying Warrior*) have been abandoned at places that are totally inappropriate, such as parking lots for the dustcarts of the Municipality. In the case of Larissa the disputed work (*Bottom Sheet*), was confiscated as crime evidence. It was then most probably destroyed, because according to Greek law crime evidence is destroyed fifteen years after the final court decision. What is certain is that, although the protocol ordering destruction has been issued, there is no final

recording of the actual act of destruction, while the painting cannot be found in spaces where the crime evidences are kept in the Larissa Court of Appeals.

Within this category, one should also include the way the Church (which in Greece acts as a kind of political authority) sometimes instigates large groups of its members, who in the name of their faith provoke vandalisms or exercise physical violence against those that oppose them (Cases: Scorsese, Angelopoulos, Haderer). The Church is the sector which has instigated hundreds, if not thousands of people to quite violently protest on the streets and to break into projection theatres, destroying the facilities, like in the case of tearing apart of the screen of the movie theatre Opera (Scorsese case). The violence that we are discussing here, which indirectly or directly imprisons people and works, activates an atmosphere of self-censorship. As a result of this atmosphere, an artist might not present or might not even create a certain artwork, in order to avoid acts of violence against him or against the viewers of the exhibition.

The fear often dictates all of the things that comprise the censorship act. The fear is positioned against the other and against that which is different, as well as against the ways that that which is different can be neutralised or abolished entirely. This fear is being manipulated by sectors of authority (political governments, Church, art curators, Boards of cultural institutions). These sectors are using and/or initiating fear in order to justify their censorship acts, which often have political interests as their sole motive. As cited below, one of the preventive removals of images is expressed most eloquently in the text which aims at justifying the censorship of the work in the Outlook case:

*The obligation of the Organisation is to protect in the best possible way the actual, but also the ideological status of the exhibition. The specific work has unfortunately acquired a quite charged tension, through the way it was presented to the public in the media and quite outside the visual art world and the actual space where it is exhibited. In view of what was said so far, there is the almost certain risk that this tension becomes transferred to the entire exhibition, which would thereby disorientate the attention of the public opinion from the basic purpose of the work, which was its contact with contemporary art.*⁶

The word "risk" shows the degree to which a censorship action is trying to heal what it considers as a potential cause of damage. The fear in the cases that are recorded refers to the following parameters: the way the ideas such as homeland, national identity and religion are approached, as well as the way History, political criticism and eroticism are written. Those who decide to censor a certain work are almost always using the fears of society for their own interests. Very often the artwork which is censored is not the only one that could potentially be censored in the specific exhibition or during that period generally. It is possible that, at the time of the act of censorship, there are other works which are characterised by the same tension in view of what they represent. The censor, however, will deem that "one" particular work qualifies for censorship, and he will focus his actions on it. In that way the work acquires a symbolic meaning that is necessary for the censor to justify his actions.

When someone thinks that an artwork can threaten the country's borders, then he believes that he has the right to react and depose the artwork. For example the Mayor of the city of Kavala considered that Kavala can become a part of the Bulgarian state because of the work of Boyadjiev, and he declared that he fights for "God and Country", as well as justified his censorship act by declaring: "Why I said no to Greater Bulgaria" (Image 8). The Mayor will eventually depose the artwork without being interested whether he has totally misinterpreted the artwork. Metropolitan of Florina, Kantiotes excommunicated Theodoros Angelopoulos and the entire movie crew, when he considered that the film *The Suspended Step of the Stork* was exercising propaganda in favor of a minority.

6. *Views of Censorship*, p. 328.

As in regards to the religious parameter the case of the movie *The Last Temptation of Christ* or the case of Haderer's comic *The Life of Christ* are similar, in that they became also a cause for intense protests. The pressure in the case of *The Last Temptation of Christ* was not met with a response and finally the judicial decision prohibiting the projection of the film (as required by the Church) was not issued. Contrary to this, *The Life of Christ* was confiscated.

It cannot be underestimated that the fear does not relate to those who exercise censorship, but to the broader audience. The censor functions as the handler of public's fear in order to support his opinions in society. He

initiates fear in order to use it for his own interests. It is there that the judicial system should have implemented the Constitution, thereby preventing these attempts. However this is not occurring. Judicial authorities in fact constitute the vehicle that the censorship mechanisms are using for the fulfillment of their practices (SIMA Magazine, Larissa, Martin Scorsese, Haderer, Outlook, Fotiou, Stefani). Even if the accused artist finally gets acquitted, the long and costly judicial process functions negatively for the freedom of expression. Often, as in the Outlook case the acquittal is more an expression of regret, rather than of the right to freedom of expression.

THE CENSORED ARTIST

One of the most repeated approaches in the censorship cases is the one that considers that the artist has deliberately exhibited works that can provoke, having as a sole purpose a personal tactic for promotion by means of a scandal (Image 9). No such case has been recorded in the *Censorship Archive*. In all the censored exhibitions the works that have been created were part of an artistic whole presented to the public either as an individual or as a group effort. In Greece we do not have examples similar to Dada or to Viennese

Actionism that were visual expressions where the realisation of the art activity was considered extreme and caused the intervention of the suppressive authorities.

In Greece (with the exception of the works of Karavela, Sapravidis, Dekoulakos that were censored during the junta period) the works were censored because of the way certain individuals interpreted them for their own reasons. In most of these cases (Bouzianis, Tsarouchis, Kalamaras, SIMA Magazine, Tamara, Larissa, Fotiou, Stefani, Vafiadis) it cannot be argued that there was the slightest intention of an open provocation. However, even in cases where there is indeed a strong image (Nonda, Mavros, Thierry de Cordier in the "Outlook", Christou) it cannot reasonably

be argued that this justifies the initiation of censorship mechanisms or the curators' defensive stand.

As a result of the above, the censored artist finds himself in the difficult position of facing a wave of negative comments that accompany every censorship practice. This reaction is developed in the following frameworks: in the principles and ways that are followed by the authorities in plotting to depose an artwork, in the press coverage, in the broader audience and the way it reacts or comments in order to depose the artwork or demand the freedom of expression, and finally, in the specialised audience, artists and theoreticians.

The approach of the specialised audience varies depending on the case. In the beginning a more or less strong wave of support could be initiated with articles in the press, declarations of groups or, in most cases, individuals (Tsarouchis, Kalamaras, Larissa in the first degree trial, Outlook). However in most cases (Karavela in 1978, Larissa in the second degree trial and in the Supreme Court, Tamara, Mavros, Boyadjiev, Christou, Vafiadis, Leccia) the reactions of the Fine Arts world and of the broader art world were anything from flaccid to unreal. Especially the relevant institutions (Schools of Fine Arts, Greek Art Chamber) do not have as part of their capacity a systematised way of reacting to censorship phenomena.

The result is that almost in all cases the artist remains alone in facing the censorship act. It

is often considered that the artist has initiated himself the process of censorship for publicity reasons. This is not drawn as a conclusion in any of the recorded cases but the suspicion of the art community against the censored artist is mostly common ground. The most characteristic examples of that were the cases of Fotiou and Stefani. In the case of Fotiou, even though he was imprisoned for his visual artwork, the reactions were almost non existing, and there are some who still do not consider the incident as censorship⁷. In the Stefani case while the art director of the venue where the artwork was censored (Art Athina) spent a night in prison and the artist was prosecuted, the programmed party took place as scheduled and the exhibition was not closed, whereas the artists did not initiate any substantial collective reaction. It is characteristic that the Guerilla Girls, the official guests of the venue and one of the most political visual-arts groups did not react despite the fact that they were informed of the incident.

The cases that have been recorded outline the censored artist as someone who, unsuspecting of what will occur, exhibits his artwork and all of a sudden finds himself in the midst of turmoil of a censorship act. The art community is barely supporting him and the creator finds himself left alone with the consequence of the process that has been initiated against him. The censorship incidents remain deeply written in his psyche and will always accompany him.

7. The Fotiou case is one of the main reasons for the censorship of the exhibition "FORBIDDEN! Censorship of Visual Artworks in Greece (1949-2016)". Some of the organisers of the conference have deemed it as a case where wrongful and even blamable actions of the artist led to the (in their view) just intervention of police. The curator of the exhibition has the opposite opinion.

The censorship practice is applied with three procedures: the first is the one where the censorship practices are taking place in public space; in the second one the procedures are less obvious and have an interior administrative character; in the third the work is deposited with the personal order of a single political person.

In the first procedure (Kalamaras, Scorsese, Angelopoulos, Outlook, Haderer, Fotiou, Vafiadis) a strong reaction is expressed against the work from groups of people or from the media. The judicial authorities are activated and they start to prosecute. In the meantime the work is being censored either by being deposited or through the confiscation of copies. There are however cases (Scorsese, Angelopoulos) where the pressures to censor the work were not successful.

In the second procedure (Nonda, Tsarouchis, *SIMA*, Karavela 1978, Leccia) the authorities function as a censorship mechanism that aims at taking down the artwork, intervening and taking precautions, without any preceding strong reaction to the work.

In the third procedure (Larissa, Boyadjiev, Mavros, Christou) there is a personal decision of local politician who deposes the artwork without having any authorisation from an administrative office or a judicial author-

ity. It is the case when the censorship action is realised in the most overt way. Namely, this procedure is realised in two ways. In the first instance the censorship is announced in the press (Boyadjiev) while in the second (which is more usual) it is realised through secret processes (Larissa, Mavros, and Christou).

In all of the above mentioned processes censors who are either physical persons or institutions are activated. The censor who is a physical person aims, via the censoring act, at manifesting a personal political or religious opinion. He chooses a work and launches a polemic that justifies his statements. The work of Thierry de Cordier in the Outlook case, Stefani's video, Haderer's comic, have all been targeted in order to support specific political opinions. Maybe the most characteristic example is the Outlook case, where Giorgos Karatzaferis, leader of an extreme right wing party of the Parliament, was able to criticise the government that was then in power, for its policy in the Cultural Olympiad.

Through their intervention the institutions often support the will of the individuals to censor a certain artwork, without therein exposing themselves. It is for that reason that those that decide to censor ask from an institution to legitimise their censorship intention. In order to depose the work of Thierry de Cordier, the Board of the Organisation for the Promotion of Greek Culture that was organising the Cultural Olympiad adjourned and made a decision. The judicial authorities function in the same way when they decide to prevent or impose a censorship act. It is there where the artis-

tic practice is revealed in its strongest stand: the artist is asked to explain the most basic parameters of his work in a framework that is not related to what is the most important in the artistic process: the freedom of expression.

There will never be conditions of absolute freedom. Even in periods, like in contemporary Greek reality, where we have an article in the Constitution that supports freedom of expression in the most absolute way and as such should prevent the censorship practices, such practices are still exercised. This occurs because artistic expression is one, maybe the most crucial outcome that negotiates the main issues of an era in the most ontological way. The artwork, the result of that expression, embodies whatever a period is expressing. This is something that the authorities know very well and they will always try to prevent freedom of expression. The visual artists but mainly the broader artistic and academic community should always oppose these practices. Through their work or through supporting those who are prosecuted at times, artists should strive to create the necessary conditions that will allow their creative ideas to be realised as well as their images to be depicted and exhibited.

However, this last mentioned endeavour is neither easy nor obvious.

ΑΡΧΕΙΟ ΠΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ
CENSORSHIP ARCHIVE
(1949-2016)*

*Οι χρονολογίες που αναφέρονται σε παρένθεση μετά τον τίτλο κάθε υπόθεσης είναι η περίοδος λογοκρισίας του έργου. / The dates that are cited in parenthesis after the title of each case are the censorship period of the work.

Τον Νοέμβριο του 1949, λίγο μετά τη λήξη του Εμφυλίου, ο Γιώργος Μπουζιάνης επρόκειτο να πραγματοποιήσει την πρώτη μεγάλη ατομική του έκθεση στην Αθήνα, στον «Παρνασσό». Κατά την προετοιμασία της, δέχεται επίσκεψη από την αστυνομία και καλείται στο αστυνομικό τμήμα της περιοχής για να δώσει εξηγήσεις: «Η ζωγραφική του δεν έμοιαζε μ' όλες τις άλλες» που γνώριζαν τα όργανα της τάξης την περίοδο εκείνη. Οι εξηγήσεις που έδωσε ο ζωγράφος δεν θεωρήθηκαν επαρκείς και του ζητήθηκε να μην πραγματοποιήσει την έκθεση. Τελικά, έπειτα από παρέμβαση του Υπουργείου Παιδείας, η έκθεση πραγματοποιήθηκε, χωρίς όμως να γίνει γνωστό με ποιον τρόπο συντελέστηκε αυτή η παρέμβαση. Ωστόσο, κατά τη διάρκειά της η αστυνομία επιτηρούσε τον χώρο. Ο ίδιος σε επιστολή του προς τον Χάινριχ Μπάρχφελντ δεν αναφέρει το συμβάν και σημειώνει ότι η πρώτη αυτή ατομική του έκθεση είχε μεγάλη επιτυχία.

In November 1949, just after the end of the Greek Civil War, George Bouzianis was due to hold his first grand scale one-person show in the Parnassos art center. During the preparations he was summoned to the local police station to account for his work, since his painting style was nothing like what the officers of law had in mind as art, at the time. Clarifications were considered inadequate. Subsequently, the artist was asked not to proceed with the opening. Finally, the exhibition took place after the obscure intervention of the Ministry of Education. There was, nevertheless, continuous police observance throughout the duration of the exhibition. The artist gives no account of the incident in his letter to Heinrich Barchfeld, noting that the exhibition enjoyed the utmost success.



Προσωπογραφία Γυναίκας / *Portrait of a Woman*, λάδι σε μουσαμά/oil on canvas, 102x71,5 cm, 1937-40.



Δύο Γυναίκες / *Two Women*, λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 140x119 cm, 1936.



Σκυφτή Μορφή / *Bowed Figure*, λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 116x61 cm, 1937-40.



Γυναικείο Γυμνό σε πράσινο φόντο / *Female Nude in Green Background*, λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 83,5x6 cm, 1945 περ.



Γυναικεία Μορφή / *Female Figure*, λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 95x65 cm, 1937-40.



Προσωπογραφία Γυναίκας / *Portrait of a Woman*, λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 102x71,5 cm, 1937-40.



Γυναικεία Μορφή / *Female Figure*, λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 53x32 cm, 1940-45.



Καρέκλα / *Chair*, λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 104x78 cm, 1945 περ. (λεπτομέρεια/detail).

Κατά την περίοδο από το 1945 ως το 1974, εκατοντάδες καλλιτέχνες, διανοούμενοι και επιστήμονες εκτελέστηκαν, φυλακίστηκαν, εξορίστηκαν ή ωθήθηκαν στην αυτοεξορία εξαιτίας της πολιτικής καταπίεσης. Υπήρξαν χιλιάδες περιπτώσεις ανθρώπων που στερήθηκαν τη δυνατότητα να αναπτύξουν δημιουργικά τις ιδέες τους.

Όταν ρωτήθηκε ο τεχνοκριτικός Κώστας Σταυρόπουλος, που πέρασε το μεγάλο διάστημα των σχεδόν τριάντα χρόνων σε φυλακές και εξορίες, να θυμηθεί χαρακτηριστικές περιπτώσεις λογοκρισίας εκείνης της περιόδου, απάντησε:

«Ποιες περιπτώσεις λογοκρισίας μου ζητάτε να περιγράψω; Όλοι τότε ήμασταν λογοκριμένοι στις φυλακές».

Ως έργο εμβληματικό εκείνης της περιόδου, που ταυτόχρονα αποτελεί περίπτωση λογοκρισίας, παρουσιάζεται ο πίνακας *Τσαγκαρίνες* της Κατερίνας Χαριάτη-Σισμάνη. Ο πίνακας άρχισε να ζωγραφίζεται σε ένα κελί μοναστηριού στο Τρίκερι το 1951, όπου η ζωγράφος, μαθήτρια του Μπουζιάνη, ήταν εξόριστη. Απεικονίζει γυναίκες να επισκευάζουν παπούτσια συνεχώς εξοριστών τους. Όταν οι δεσμοφύλακες ανακάλυψαν το έργο, η καλλιτέχνίδα τιμωρήθηκε διά ξυλοδαρμού. Το ίδιο το έργο δεν καταστράφηκε, αλλά φυγαδεύτηκε -άγνωστο με ποιον τρόπο- από το μοναστήρι.

During the period from 1945 to 1974 hundreds of artists, intellectuals, and scientists were executed, imprisoned, exiled or forced to self-exile because of the political repression. Thousands of people were deprived of the opportunity to creatively develop their ideas. When art critic Kostas Stavropoulos, who spent most of his time in prison or exile during these years, was asked to remember typical cases of censorship during that period, he said: "Which cases of censorship are you asking me to describe? We were all censored back then, we were all in prison."

Katerina Chariati-Sismani's painting *Tsagarines (Shoemakers)* is presented as an emblematic artwork of the period and is also a case of censorship. Chariati-Sismani began to paint the piece in a cell at the monastery of Trikeri, where she was exiled, in 1951. It depicts women repairing the shoes of other exiled women. When the guards discovered the artwork, the artist, a Bouzianis' student, was punished by beating. The work itself was not destroyed but it was taken out of the monastery, in an unknown manner.



Τσορναπίδης - γαβί (1990) Χαρούλα "Χαρούλα" Τσορναπίδης



Αγαπημένη μου αδελφή
Τσίμωρα 10-1-51

Όσο περνάει που είσαι 1,2 και 3 και ξέρεις καλά και θα το κοιτάξεις σου, θα ήθελο να σου μιλήσω...
 "Εάν περνάει σου που είσαι..."
 "Ο παιδικός σου κόσμος..."
 "Αν είσαι καλά..."
 "Αν είσαι καλά..."
 "Αν είσαι καλά..."
 "Αν είσαι καλά..."

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Ο Nonda (Επαμεινώνδας Παπαδόπουλος) εξέθεσε στον «Παρνασσό» (Μάιος 1952) έργα με βίαιο σεξουαλικό περιεχόμενο. Η έκθεση αυτή ήταν η πρώτη του καλλιτέχνη στην Ελλάδα. Ένα μέρος του κοινού σοκαρίστηκε από τα έργα και το Διοικητικό Συμβούλιο του «Παρνασσού» ζήτησε να αποκαθλωθούν τα επίμαχα εκθέματα και έκλεισε την αίθουσα όπου εκθέτονταν, καθώς θεωρήθηκαν προκλητικά για την αθηναϊκή κοινωνία της δεκαετίας του '50. Έπειτα από έντονες διαπραγματεύσεις μεταξύ του ζωγράφου και της διοίκησης του «Παρνασσού», τα έργα δεν αποκαθλώθηκαν, αλλά σε ορισμένα από αυτά τοποθετήθηκαν φύλλα συκής στα επίμαχα σημεία. Σε κάποια άλλα τοποθετήθηκαν μαύρα υφάσματα που κάλυπταν περιοχές των έργων οι οποίες θεωρήθηκαν άσεμνες.

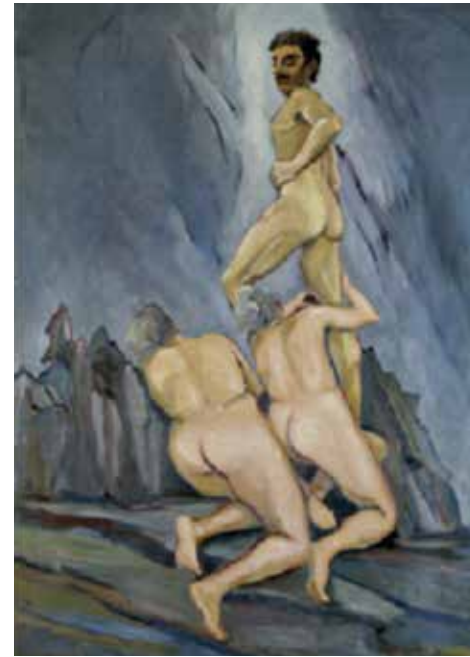
In May 1952, Nonda (Epaminondas Papadopoulos) exhibited works of violent sexual content in the Parnassos art center. The exhibition, which was the artist's first show in Greece, proved so shocking to part of the public, that the Board of Directors requested the exhibits to be taken down. Subsequently, the hall hosting the exhibition was closed down, since the artworks exhibited were considered indecently provocative for the 1950's Athenian society. Following strenuous negotiations between the artist and the Parnassos administration, the works were finally displayed. Fig leaves were used in controversial areas, whilst black cloth covered parts of other works considered obscene.



Μισογύνης με μάσκα / Misogynist with Mask, λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 150x205 cm, 1947.



Τα όργια της Λέσβου (Γυναίκες με Καπέλα) / The Orgies of Lesbos (Women Wearing Hats), λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 260x220 cm, 1947.



Ο θρίαμβος της νεότητας / The Triumph of Youth, λάδι σε μουσαμά / oil on canvas, 150x205 cm, 1947.



Ένας από τους πίνακες που εκθέτει κ. Παπαδόπουλος. Διακρίνεται το ύλλον συκής που έχει κολλήσει ο ζωγράφος εις το ταμπλώ, μετά τὸν δημιουργηθέντα θόρυβον.

ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑΙ ΣΩΓΡΑΦΙΚΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ
ΤΑ ΓΥΜΝΑΝΤΥΝΟΝΤΑΙ ΜΕ... ΦΥΛΛΑ ΣΥΚΗΣ!
 Αιτιολογία κριτικής σημειώσεως εἰς τὸν Φιλολογικὸν σύλλογον «Παρνασσός»
 ΟΙ ΘΕΑΤΑΙ ΒΙΒΛΙΟΥΝ ΟΠΙΣΘΕΝ ΤΟΥ... ΣΙΜΦΟΥ ΠΑΡΑΧΕΤΑΣΜΑΤΟΣ



ΕΝΑ ΑΠΡΟΟΠΤΟΝ ΣΗΜΑ
Ο «ΠΑΡΝΑΣΣΟΣ» ΗΞΙΩΣΕΝ ΟΠΩΣ ΤΑ ΓΥΜΝΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ... ΚΑΛΥΦΘΟΥΝ! ΕΤΟΠΟΘΗΘΗΣΑΝ... ΦΥΛΛΑ ΣΥΚΗΣ
 ΜΙΑ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΥΣΟΥ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΙΝ ΤΟΥ «ΠΑΡΝΑΣΣΟΥ»
ΑΦΗΡΕΘΗΣΑΝ ΤΑ ΦΥΛΛΑ ΣΥΚΗΣ..
 ΤΙ ΛΕΓΕΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ κ. ΕΠ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Στὴ μεγάλη αἴθουσα τοῦ «Παρνασσού» ἀνοίξε στις 9 Μαΐου μιὰ ἐκθεσιὶς μετ' ἔργα τοῦ νέου ζωγράφου Ἑσπ. Παπαδοπούλου (Νοντά), ὁ ὁποῖος, ἀφοῦ ἐμεινε οἰκτιὰ χρόνια στὸ Παρίσι, γύρισε πρὶν ἀπὸ ἓνα περὶπου χρόνο στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ ὑπηρετήσῃ στὸ στρατό.

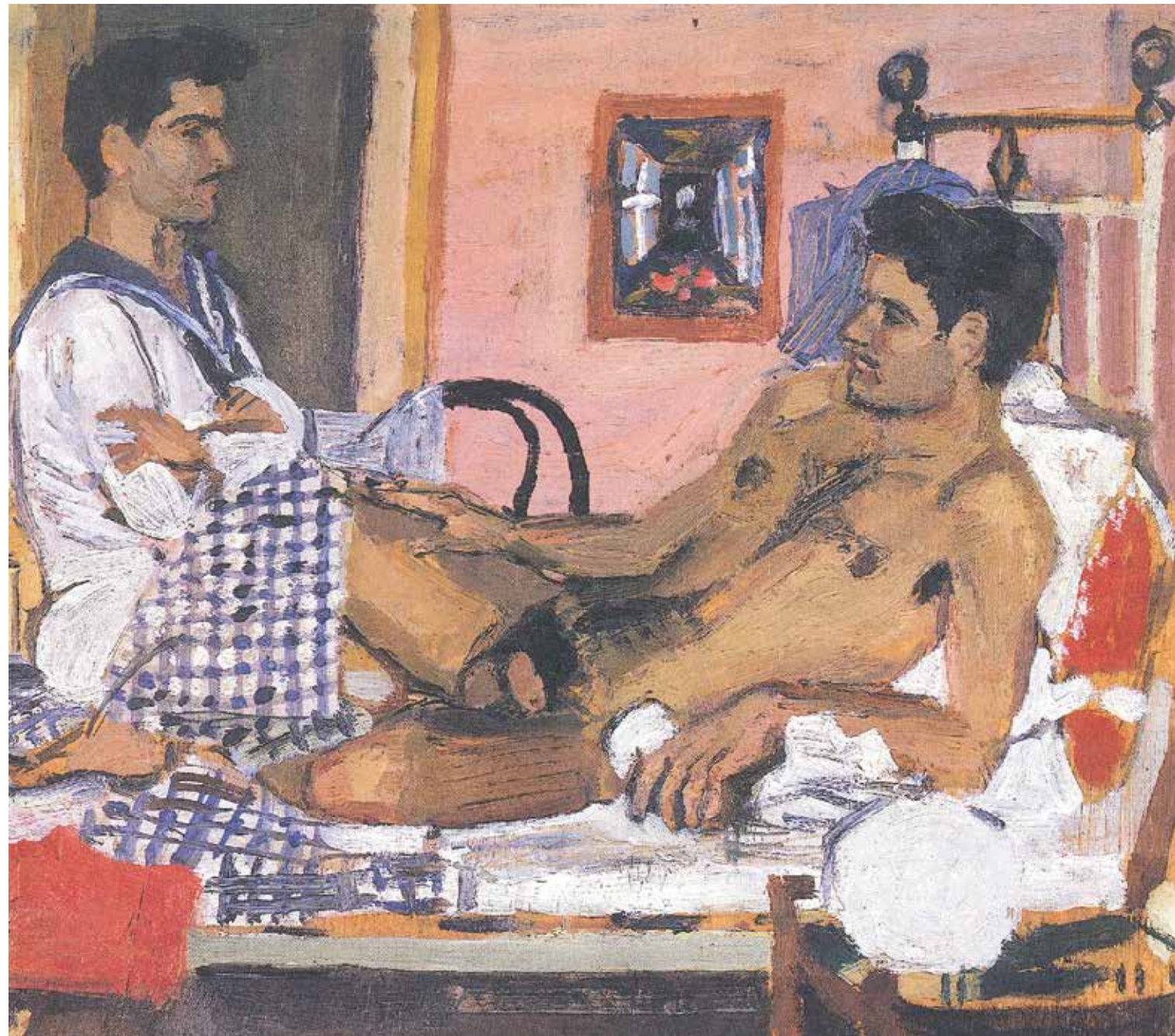
Στις 17 Μαΐου ὅμως, λίγες μέρες μετὰ τὸ ἀνοίγμα τῆς ἐκθέσεως, ὁ ζωγράφος Παπαδοπούλος ἐκλήθη στὰ γραφεῖα τοῦ «Παρνασσού» καὶ ἐκεῖ τοῦ ἀνεκοίνωσαν, ὅτι ἡ ἐκθεσις πρέπει νὰ κλείσῃ, γιὰτὶ πολλοὶ πίνακές του ἦσαν ετολημένοι καὶ ἀντίθετοι πρὸς τίς παραδόσεις τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου.

Τὴν τελευταία στιγμή, μετ' ἡ μεσολάβησι τοῦ καθηγητοῦ τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν κ. Βικέτου, ἡ ἐκθεσιὶς δὲν ἐκλείσῃ, ἀλλ' ὁ Παπαδοπούλος ὑπεχρέωθη νὰ το-

Το έργο του Γιάννη Τσαρούχη *Ναύτης καθιστός και γυμνό ξαπλωμένο* είχε εκτεθεί στο Ζάππειο κατά τη διάρκεια της Πανελληνίας Έκθεσης του 1953 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος) και προκάλεσε αντιδράσεις. Το έργο θεωρήθηκε ότι παρουσίαζε μια υπαινικτική ομοφυλοφιλική συνεύρεση, πράγμα που θεωρήθηκε από την Αστυνομία ως προσβολή του Βασιλικού Ναυτικού. Το έργο ξεκρεμάστηκε την τελευταία μέρα της έκθεσης, με την παρέμβαση της αστυνομίας, ως προσβλητικό κατά του στρατεύματος. Μάλιστα, ο Τσαρούχης αναφέρει πως υπήρξε η απειλή ότι «η Ναυτική Αστυνομία θα τα έκανε όλα συμπαράλια, αν δεν ξεκρεμιόταν». Τρεις μήνες αργότερα, το καλλιτεχνικό σωματείο Αρμός, στο οποίο ανήκε ο Τσαρούχης μαζί με άλλους μοντερνιστές ζωγράφους (Εγγονόπουλο, Γκίκα κ.ά.), διοργάνωσε έκθεση στον ίδιο χώρο. Εκεί το έργο εκτέθηκε ξανά, τοποθετημένο σε κεντρική θέση. Το σωματείο εξέδωσε μάλιστα και ανακοίνωση, με την οποία υπεράσπιζε την καλλιτεχνική αξία του πίνακα. Στην ανακοίνωση αναφερόταν το εξής:

«Το καλλιτεχνικόν σωματείον Αρμός όηλοί ότι θεωρεί απαράδεκτον την σκέψιν ότι το έργον του κυρίου Τσαρούχη είναι δυνατόν να υποληφθή ως θίγον την αξιοπρέπειαν οιουδήποτε».

The work of Yannis Tsarouchis, *Seated Sailor and Reclining Nude* was displayed at Zappeion during the Panhellenic Exhibition of 1953 (January-February) and caused many reactions. The work was thought to picture an allusive homosexual encounter, something that police considered as an offence to Royal Navy. The work was taken down on the last day of the exhibition under the orders of the police, on the grounds that it was insulting to the Greek Army. Tsarouchis states to have been threatened that: "If we had not taken it down, the Military Police would have come and smashed everything to smithereens". Three months later the artistic union Armos, to which Tsarouchis belonged along with other Modernist painters (Engonopoulos, Gikas etc.) held an exhibition in the same place. The work was then displayed in a central position. The union made also a statement, in which it defended the artistic value of the painting stating that the artistic union Armos declares that it thinks it is unacceptable to imagine that Mr. Tsarouchis' work might possibly be taken as insulting to the dignity of any individual.



Ναύτης καθιστός και γυμνό ξαπλωμένο / *Sailor Seated and Reclining Nude*, λάδι σε κοντραπλακέ / oil on wood, 1948 (το λογοκριμένο έργο / the censored work).



Ναύτης και γυμνό μπροστά σε τρίφυλλη πόρτα / *Sailor and Nude in Front of a Door*, νερομπογιά σε χαρτί / watercolor on paper, 15,2x23 cm, 1948-49.

Στη διάρκεια της καλλιτεχνικής πορείας του γλύπτη Δημήτρη Καλαμάρα υπήρξαν τρεις περιπτώσεις λογοκρισίας έργων του:

Η πρώτη περίπτωση υπήρξε ο ανόριάντας του Καπετάν Κώττα. Στήθηκε στην Φλώρινα το 1962, αποκαθλώθηκε και επανατοποθετήθηκε μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη.

Η δεύτερη περίπτωση ήταν το Μνημείο του Θνήσκοντος Πολεμιστή. Φιλοτεχνήθηκε το 1971. Αποκαθλώθηκε και επανατοποθετήθηκε μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη.

Τέλος, ο έφιππος ανόριάντας του Μεγάλου Αλεξάνδρου ανατέθηκε στον γλύπτη το 1958 από τον Δήμο Φλώρινας και δεν τοποθετήθηκε ποτέ στην πόλη. Το έργο χυτεύθηκε το 1993 με χρηματοδότηση του Υπουργείου Πολιτισμού προς τη Στέγη Φιλοτέχνων Φλώρινας, ως ενδιάμεσου φορέα, λόγω άρνησης του δημοτικού συμβουλίου να το δεχτεί.

In the career of the sculptor Dimitris Kalamaras, there were three censorship cases of his work. The first case was The Statue of Captain Kottas. It was installed in the city of Florina in 1962 and then removed and reinstalled after the death of the artist.

The second case was the Monument of the Dying Warrior, which was created in 1971. It was removed and reinstalled after the death of the artist.

The third case was the Equestrian Statue of Alexander the Great. The sculpture was commissioned in 1958 by the Municipality of Florina but it was never installed in the city. The work was cast in bronze in 1993 with funding from the Ministry of Culture to the Florina Museum of Modern Art — Florina Art Centre as an intermediary, due to the refusal of the municipal council.



Ο ανδριάντας του Καπετάν Κώττα / *The Statue of Captain Kottas*, χαλκός / copper, 230 cm ύψος, 1962.



Μνημείο του θνήσκοντος πολεμιστή / *Monument of the Dying Warrior*, χαλκός / copper, 1973.



Έφιππος ανδριάντας του Μεγάλου Αλεξάνδρου / *Equestrian Statue of Alexander the Great*, χαλκός / copper, 1979.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ
Ο ανδριάντας του Καπετάν Κώττα (1962-2006)

Ο ανδριάντας του Καπετάν Κώττα ανατέθηκε το 1958 και φιλοτεχνήθηκε το 1961. Εκπροσώπησε επισήμως την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας του ίδιου έτους και βραβεύτηκε με το χρυσό μετάλλιο της διοργάνωσης. Στήθηκε στη Φλώρινα το 1962, ενώ ο γλύπτης απουσίαζε στο εξωτερικό, σε διαφορετικό μέρος από το συμφωνημένο: συγκεκριμένα, σε διαχωριστική νησίδα πλάτους ενός μόλις μέτρου, στον δρόμο που οδηγεί στην πόλη. Λίγους μήνες μετά, εξαφανίστηκε. Βρέθηκε σε αχυρώνα ενός χωριού και επανατοποθετήθηκε στο ίδιο σημείο, με μία κολόνα της ΔΕΗ σχεδόν κολλητά στη βάση του έργου. Λίγα χρόνια αργότερα, αποκαθηλώθηκε και παρέμεινε για χρόνια στις αποθήκες του Δήμου ανάμεσα σε σκουπίδια.

Ο ανδριάντας του Καπετάν Κώττα, έπειτα από διάφορες ενέργειες, εκτέθηκε και πάλι (για τρίτη φορά) σε δημόσια θέα το 2006, εννέα χρόνια μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, στο πάρκο του Διοικητηρίου της Φλώρινας, αφού προηγουμένως αποκαταστάθηκαν οι φθορές που είχε υποστεί.

DIMITRIS KALAMARAS CASE
The Statue of Captain Kottas (1962-2006)

The Statue of Captain Kottas was commissioned in 1958 and completed in 1961. It represented Greece in the Alexandria Biennale of the same year where it was awarded the gold medal. It was installed in Florina in 1962, when the artist was abroad, in a location different than the agreed one, in the median strip of the street leading to the city, only one meter wide. A few months later it disappeared. It was found in a barn of a village and it was installed again in the same spot as previously. An electricity pole was placed next to the sculpture's base. A few years later it was removed again and was left for years in the storage area of the municipality in the middle of garbage.

Actions were undertaken and after the restoration of its damage, the Statue of Captain Kottas was reinstalled in Dioikitrio Park in Florina (for the third time) in 2006, nine years after the artist's death.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ
Ο ανδριάντας του Καπετάν Κώττα (1962-2006)



Ο Δημήτρης Καλαμάρας με το γλυπτό όπως τοποθετήθηκε αρχικά έξω από την πόλη το 1962 (Αρχειό Ιδρύματος Δημήτρη Καλαμάρα). / Dimitris Kalamaras with the sculpture as it was initially installed in the outskirts of the city in 1962 (Archive of the Foundation Dimitris Kalamaras).



Το γλυπτό στη δεύτερή του θέση με μια κολόνα της ΔΕΗ από πίσω (περιοδικό Ζυγός, τ. 37, σ. 83, 1979). / The sculpture in its second position next to an electricity pole. (Zygos magazine, n. 37, p. 83, 1979).



Το γλυπτό στο αμαξοστάσιο του Δήμου Φλώρινας (από διδακτορική διατριβή της Συραγώς Τσάρα, *Τοπία Μνήμης Η Δημόσια Γλυπτική στη Μακεδονία* σ. 173, 2000). / The sculpture in the depot of the Municipality of Florina (from the Phd thesis of Syrago Tsiara, *Landscapes of Memory, Public Sculpture in Macedonia*, p. 73, 2000).

DIMITRIS KALAMARAS CASE
The Statue of Captain Kottas (1962-2006)



ΦΛΩΡΙΝΑ ΤΕΛΟΣ

σπίτια, άνθρωποι, εκκλησίες, στο έλεος ενός μητροπολίτη που δρα σαν Χομέινη



«Η ιστορία μας όμως έχει και συνέχεια. Την εικονογραφούν, εκτός από τα τρία συμπληρωματικά δείγματα παλιάς και «νέας» αρχιτεκτονικής γραφής (είκ. 8-10), και τέσσερις φωτογραφίες ενός και του αυτού ανδριάντα, όπως τον βρήκαμε, τον περασμένο Αύγουστο, και τον φωτογράφησαμε από τέσσερις διαφορετικές γωνίες (είκ. 11-14). Πρόκειται για τὸν ανδριάντα τοῦ Καπετάν - Κώττα, τοῦ πρώτου Μακεδονομάχου, κομμωμένου τὸ 1959 ἀπὸ τὸν Φλωρινιώτη γλύπτη καὶ καθηγητὴ τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν Δημ. Καλαμάρα. Ὅταν τὸ ἔργο αὐτὸ ἐξετέθη, γιὰ πρώτη φορά, στὴν «Πανελλήνιο» τοῦ 1963, μὲς ἄφησε ἄλλους ἐκθαμβοῦς. Γιατὶ ἦταν καὶ εἶναι ἡ ἀδρότερη ἴσως, ἡ πιὸ πλαστικὰ ὁλοκληρωμένη μορφή που βγήκε ἀπὸ χέρια Ἑλληνα γλύπτη τὰ τελευταῖα χρόνια. Μακαρίζαμε μάλιστα τὸν τόπο, τὸν προνομιοῦχο τόπο, που θὰ τὸ δεχόταν στὰ χῶματά του καὶ θὰ τὸ καράωνε σὰν τὸ πιὸ ὠραῖο σύγχρονο ἀπόκτημά του.

Λογαριάζαμε όμως χωρίς τὸν ξενοδόχο. Κατὰ μία μακάβρια σύμπτωση, ἡ μοῖρα αὐτοῦ τοῦ ἔργου ἀκολούθησε τὴν μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου που παρουσιάζει. Ὅπως, δηλαδή, ὁ Καπετάν - Κώττας συνελήφθη τὸν Ἰούλιο τοῦ 1904 καὶ ἐξετελέσθη δι' ἀπαγχονισμοῦ στὸ Μοναστήριο ἀπὸ τοὺς Τούρκους, ἔτσι καὶ τὸ ἔργο τοῦ Καλαμάρα βρέθηκε ἕνα πρωί, τὸ 1968, ἀπαγχονισμένο, πλάι σὲ μὰ τσιμεντένια κολώνα τῆς Δ.Ε.Η. που τοποθετήθηκε σὲ ἀπόσταση μόλις 30-40 ἑκατοστῶν ἀπὸ τὸν κορμὸ του. Ἄγνοιο; Περιφρόνηση; Ἀδιαφορία; Ὅχι ἀπὸ τὰ τρία καὶ νὰ συμβαίνει, τὸ γεγονός εἶναι ἕνα: Πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ, ἔτσι ὅπως τὸ κατήντησαν, ἔπαυσε μὲν νὰ ἀντιπροσωπεύει τὸν γλύπτη Καλαμάρα, ἀποτελεῖ ὅμως μνημεῖο, τὸ μνημεῖο τῆς Φλωρινῆς καὶ ἐκείνων που κρατοῦν τὰ κλειδιά τῆς πόλεως κρυμμένα κάτω ἀπὸ τὰ ράσα τους.

ΦΡΑΝΤΖΗΣ Κ. ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗΣ

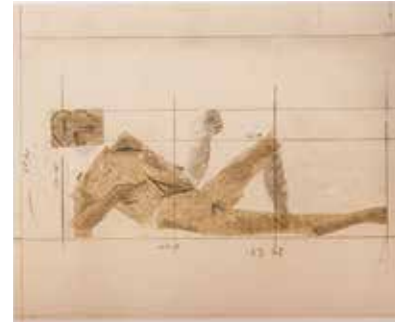
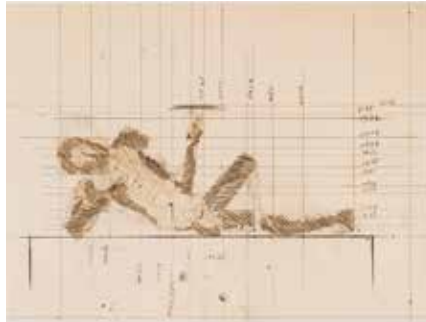
ΥΠΟΘΕΣΗ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ
Μνημείο του Θνήσκοντος Πολεμιστή (1973-2006)

Το Μνημείο του Θνήσκοντος Πολεμιστή φιλοτεχνήθηκε και τοποθετήθηκε στην κεντρική πλατεία της Φλώρινας το 1971. Μεσούσης της δικτατορίας των συνταγματαρχών, το έργο δέχτηκε δημόσια -διά του Τύπου- αρνητική κριτική από τον μητροπολίτη Φλωρίνης, Αυγουστίνο Καντιώτη, ο οποίος όχι μόνο αρνήθηκε να παραστεί στα εγκαίνια, αλλά συνέχισε επί μήνες -ακόμη και με κηρύγματα εντός της Μητρόπολης- να δηλώνει διαρκώς τη σφοδρή του αντίθεση ως προς την τοποθέτηση του έργου. Με αφορμή την ανάπλαση της πλατείας, το έργο αποσύρθηκε σιωπηρά επί πολλά χρόνια από τη δημόσια θέα. Το 1975, με απόφαση του δημοτικού συμβουλίου, το έργο επαναπροκηρύχτηκε, αλλά η σθεναρή άρνηση -με δημοσίευση στον Τύπο- όλων των γλυπτών της Φλώρινας να λάβουν μέρος στον διαγωνισμό ματαίωσε τη διενέργειά του. Ωστόσο, μετά την αποπεράτωση της ανάπλασης της πλατείας, το μνημείο δεν επανατοποθετήθηκε στην αρχική ή σε άλλη θέση. Μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, τον Ιούλιο του 1997, με την επικουρία και του ΕΕΤΕ, ως προς τα δικαιώματα και τις νομικές συνέπειες, διεκδικήθηκε η επανατοποθέτηση του έργου. Το έργο βρέθηκε στον χώρο του αμαξοστασίου των απορριματοφόρων του δήμου, με σημαντικές φθορές στην πατίνα του και, κυρίως, με σπασμένο το μεγαλύτερο κομμάτι της βάσης του, η οποία αποτελεί οργανικό μέρος του έργου. Αποκαταστάθηκαν οι ζημιές και το 2006 τοποθετήθηκε στο πάρκο του Διοικητηρίου κοντά στον ανόριάντα του Καπετάν Κώττα.

DIMITRIS KALAMARAS CASE
Monument of the Dying Warrior (1973-2006)

The Monument of the Dying Warrior was completed and installed in the central square of Florina in 1971. It was during the dictatorship rule, and the work was heavily criticised through the press by the Metropolitan of Florina Kantiotis, who refused to participate in the inauguration ceremony. It was the middle of the period of the dictatorship regime. Furthermore the Metropolitan expressed his full opposition to the installation of the artwork, even during sermons in the Cathedral. Using as a pretext the reformation of the square, the work was silently withdrawn from public view for many years. In 1975 the municipal council decided to re-commission the monument, but due to the unanimous denouncement through the press of the re-commissioning procedure by all the sculptors originating from Florina, and their denial to participate in the competition, it stopped the re-commissioning. After the reformation of the square the work was not reinstalled.

After the artist's death in 1997 there was a renewal of the demand to reinstall the work. The work was found in the garage area of the municipal dustcarts, with considerable damage in its patina and its base broken. The base was created as a part of the artwork. The damage was restored and in 2006 the work was installed in the Dioikitirio Park, close to the Statue of Captain Kottas.



ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ 21 Νοεμβρίου 1971

‘Ο θνήσκων πολεμιστής... καί ο κ. Καντιώτης

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ 10/11/71

Θαυμάσιος είναι ο Καντιώτης... (text continues with a critique of modern Greek art, specifically mentioning Dimitris Kalamaras and his work 'The Dying Warrior').

Τό ξενοδοχείο... (text continues with commentary on art criticism and the role of the artist).

Δημιουργία... (text continues with further analysis of the artist's work and the art world's reception).

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ 21 Νοεμβρίου 1971

‘Ο Μητροπολίτης δέν γνωρίζει τίποτα περί Τέχνης..

Ένας γλύπτης άπαντά στον κ. Καντιώτη

Δεν εκθέτει ο καθένας της Σχολής Καλών Τεχνών γλυπτικές κ... (text continues with a letter or article discussing the role of the Bishop and the art school).

Δεξιώσεις στη Βαβέλ

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ 9 Νοεμβρίου 1971

‘Ο κ. Κοντιώτης έπικρινει έργο τέχνης

Έργο παρακίς έλασκατήρι- (text continues with a critique of Kalamaras's work).

... (text continues with further commentary on the artist's style and the public's reaction).

Τροχονόμος φάντα

Ο έφιππος ανδριάντας του Μεγάλου Αλεξάνδρου ανατέθηκε στον γλύπτη το 1958 από τον Δήμο Φλώρινας και το 1979 αποτέλεσε την επίσημη συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο. Ήδη από την τοποθέτηση του ανδριάντα του Κώττα το 1962, που θεωρήθηκε προσβλητική για τη μνήμη του διότι τον παρουσίασε ως έναν απλό Μακεδόνα χωρικό, χωρίς την «εθνική ηρωοποίηση» που συννηθιζόταν, άρχισε η προσπάθεια ακύρωσης του συμφωνητικού για τον έφιππο ανδριάντα του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ειδικά διότι στο συμφωνητικό υπήρχε όρος ότι θα αποδοθεί χωρίς πολεμική εξάρτυση, όπλα κτλ. Οι αλληπάλληλες αναβολές και καθυστερήσεις κατέστησαν οικονομικά αδύνατη τη χύτευση του έργου. Το Υπουργείο Πολιτισμού αποφάσισε το 1993 την επιχορήγηση του Δήμου για τη χύτευσή του. Το δημοτικό συμβούλιο της πόλης αποδέχτηκε μεν τη χρηματική επιχορήγηση, αλλά απέρριψε τη χύτευση του έργου. Αντίθετα, προέκρινε την επαναπροκήρυξη του διαγωνισμού. Επιπλέον, ορισμένα μέλη του ζήτησαν την παράδοση του προπλάσματος προκειμένου αυτό να καταστραφεί. Τελικά, το Δημοτικό Συμβούλιο αποφάσισε τη μη χύτευση του έργου και την επιστροφή του σχετικού ποσού στο ΥΠ.ΠΟ. Το έργο τελικά χυτεύτηκε από το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Φλώρινας, με χρηματοδότηση του υπουργείου. Δεν τοποθετήθηκε ποτέ στη Φλώρινα.

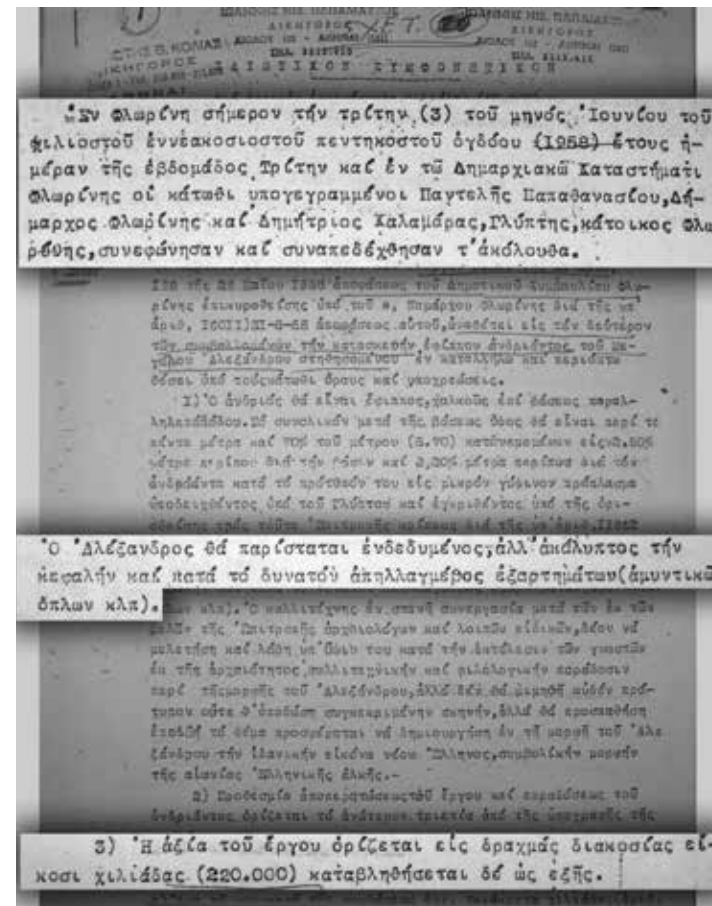
The Equestrian Statue of Alexander the Great was commissioned to the sculptor in 1958 by the Municipality of Florina and in 1979 it represented Greece in the Sao Paulo Biennale. The attempts to cancel the commissioning agreement started from 1962, the year of the installation of Captain Kottas monument. The work Equestrian Statue of Alexander the Great was installed in the city and was heavily criticised for not possessing the quality of "National Heroicness", common at the time, especially since the commissioning agreement had terms stating that Alexander the Great was to be represented without panoply and weapons. The consecutive delays made the casting of the sculpture financially impossible. Finally, the Ministry of Culture awarded a grant to the Municipality of Florina for the casting of the work. The Municipal Council accepted the grant but it rejected the casting of the work. Instead, it initiated a new contest. Certain members of the Municipality asked for the plaster original to be destroyed. Finally the Municipal Council decided not to cast the work and to return the grant to the Ministry of Culture. The grant was awarded by the Greek Ministry of Culture to the Florina Museum of Modern Art — Florina Art Centre and the work was finally cast in bronze. It was never installed in Florina.

Ο ΑΝΔΡΙΑΝΤΑΣ ΤΟΥ Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΕΚΦΡΑΖΕΙ ΤΗΝ ΕΘΝΙΚΗ ΜΝΗΜΗ & ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

(ΣΥΝΕΧΕΙΑ από τη 1η σελίδα) του Μ. Αλεξάνδρου, όπως τον δείχνουν οι φωτογραφίες (αν φυσικά αποδίδουν την πραγματικότητα), τότε, για να ξέρουμε ποιόν απεικονίζει, θα υπάρξει η ανάγκη να τεθεί η εξής διευκρινιστική επιγραφή! «ΑΝΔΡΙΑΝΤΑΣ ΤΟΥ ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ». Κάτι τέτοιο όμως δυσκολεύεται, ειδικά, να το φαντασθώ, γιατί θα είναι ένα έργο ανιστόρητο και ανεπιθύμητο από την ελληνική λαϊκή συνείδηση. Ευχαριστώ σας για την φιλοξενία και ελπίζοντας ότι θα έχει την καλωσύνη ο κ. Δημ. Καλαμάρας να υποβληθεί στον τόπο να διαβάσει τις σκέψεις μου αυτές και ότι θα θελήσει να γνωστοποιήσει με τον τοπικό τύπο και τις δικές του σκέψεις, διατελώ με υπόληψη. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΡΓΥΡΙΑΔΗΣ τέως Ειδικός Πάρεδρος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου



ή τέχνη η γλυπτική και οιαδήποτε άλλη τέχνη δεν γίνεται διά την τέχνην, αλλά διά την Ελλάδα που πιστεύει, την Ελλάδα που αγωνίζεται, πιστεί, αλλά τελικώς νικά και θριαμβεύει.

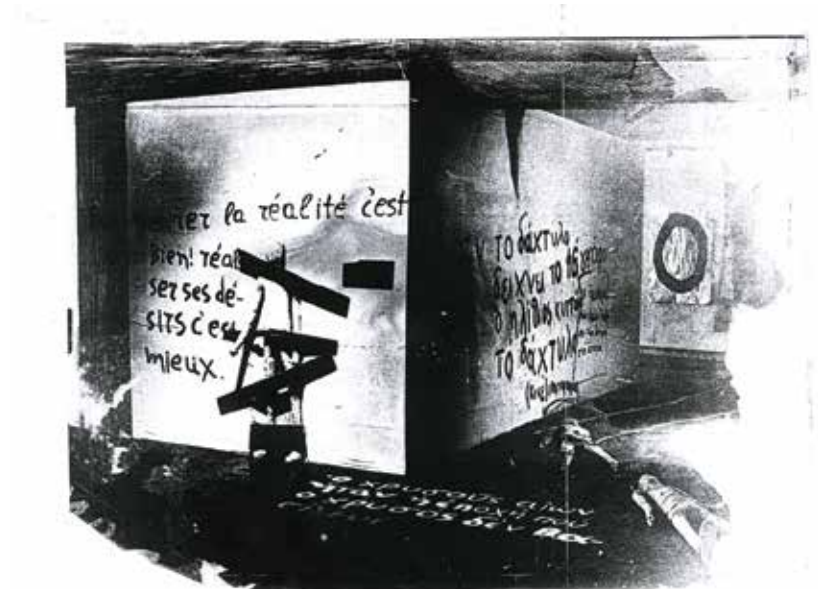
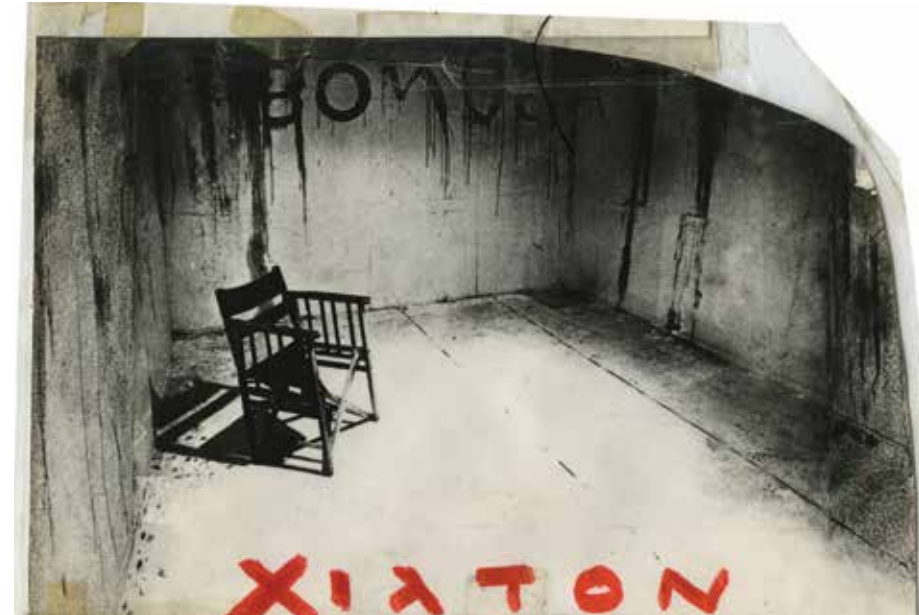


Οχι στον ανδριάντα (Συνέχεια από την 1η σελίδα) ... Μετά τῶσε ἀυτόκλητους «ἔκτακτους» κινηματογράφους που στέβησαν ἀπ' τῆς Φλώρινας ἐνα πόλο ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ καὶ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΣΥΣΤΕΠΙΡΩΣΗΣ καὶ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ του μεγέθους ἐνός Αγγελόπουλου, νέος ἀυτόκλητος «ἔκτακτος» γλυπτικός ἀπὸ τῆς φορῆς, στεροῦν ἀπ' τῆς Φλώρινας ἐνα μνημείως ἐργῶ ἐνός καταξιωμένου καλλιτέχνη καὶ ἀυτόκρονα θέτου ἐκποδῶν τῆς ντόπιας ζωτικῆς ὄσο καὶ πλοῦσιας καλλιτεχνικῆς (Συνέχεια σὲν 4η σελίδα)



Τον Μάιο του 1971 η εικαστικός Μαρία Καραβέλα θα πραγματοποιούσε ατομική έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών «Χίλτον» με θέμα την αναπαράσταση μίας φυλακής. Η έκθεση θα ήταν μια εγκατάσταση που θα κατήγγελλε το χουντικό καθεστώς. Αποτελούνταν από ένα δωμάτιο στο κέντρο μιας αίθουσας. Έξω από το δωμάτιο βρίσκονταν ανδρείκελα που σχημάτιζαν μια διαδρομή στο πάτωμα. Όταν ο θεατής έμπαινε στο δωμάτιο, αντίκριζε πάνω σε κάτασπρους τοίχους γραμμένη με κόκκινη μπογιά τη λέξη «ΒΟΗΘΕΙΑ!». Είχε ήδη προηγηθεί έκθεσή της τον Νοέμβριο του 1970, εξίσου καταγγελτική κατά της χούντας, αλλά η αστυνομία είχε περιοριστεί σε «διακριτική» παρακολούθηση. Η εγκατάσταση πραγματοποιήθηκε, αλλά την επομένη των εγκαινίων την επισκέφτηκε υψηλόβαθμο κλιμάκιο χουντικών στελεχών και το βράδυ της ίδιας μέρας η έκθεση καταστράφηκε. Η μόνη τεκμηρίωση του έργου είναι κάποιες φωτογραφίες που τραβήχτηκαν τη μέρα της εγκατάστασης. Η Μαρία Καραβέλα διέφυγε τις επόμενες μέρες στη Γαλλία, όπου παρέμεινε αυτοεξόριστη μέχρι την αποκατάσταση της Δημοκρατίας.

In May 1971 the artist Maria Karavela held a one-person show in the Gallery of Athens “Hilton” with the theme being the representation of a prison. The exhibition would have been an installation, which would have denounced the junta regime. It consisted of a room in the center of a hall. Outside the room mannequins were displayed in such a way creating a path on the floor. When viewers entered the room, they saw on white walls the word “HELP!” painted with red color. This exhibition was preceded by another one in November 1970, equally against the dictatorship, but the police exercised only a “discreet” observing. The installation was completed, but on the day after the opening, it was visited by a high ranking team of the dictatorship government’s members and that same night the exhibition was destroyed. The only documentation of the work is some photos that were taken on the day of the installation. A few days later Maria Karavela fled to France, where she stayed self-exiled until the restoration of the democratic State.



Ο δημοσιογράφος Δημήτρης Σαπρανίδης, απόφοιτος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, είχε εκθέσει σαράντα πίνακες σε στυλ πόστερ, με αντιστασιακό περιεχόμενο, ντοκουμέντα ανελευθερίας, όπως τα χαρακτήριζε, στην Ελληνοευρωπαϊκή Κίνηση Νέων. Η Κίνηση ήταν ένας δραστήριος αντιστασιακός πόλος, ο οποίος, μέσα από πολιτιστικές εκδηλώσεις, κινητοποιούσε σε αντιδικτατορική δραστηριότητα. Στα εγκαίνια της έκθεσης παραβρέθηκαν άνδρες της Ασφάλειας και ανάμεσά τους γνωστοί βασανιστές της χούντας, όπως ο Π. Μπάμπαλης και ο Κ. Καραπαναγιώτης, που συνέλαβαν ορισμένους από τους επισκέπτες, ενώ απείλησαν και τον Δημήτρη Σαπρανίδη. Τρεις μέρες αργότερα, η αστυνομία παρενέβη και υποχρέωσε τον Σαπρανίδη να κλείσει την έκθεση, ενώ το γεγονός υπήρξε η αφορμή για τη διάλυση της Κίνησης, έπειτα από δικαστική απόφαση.

Journalist Dimitris Sapranidis, a graduate of the Athens School of Fine Arts, had exhibited 40 poster-style pictures, with impressive content, in the Hellenic European Youth Movement. These pictures had resistance-relevant content and he called them documents of oppression. The Hellenic European Youth Movement was an active pole of resistance, which, through cultural events, mobilised people against the dictatorship. Security police officers and among them Babalis and Karapanayiotis, well-known torturers of the Greek junta, were present at the opening of the exhibition. On this day they arrested some of the visitors and threatened Dimitris Sapranidis, as well. Three days later, after police interference, Sapranidis' exhibition was forced to shutdown. Following this event a juridical decision imposed the closing of the Hellenic European Youth Movement.



BUS ONLY, παστέλ, κολάζ και χαρακτικά σε λινόλευμ / pastel, collage, linoleum, 1,20x85 cm, 1970-71.



KLEPSIDRA, παστέλ, κολάζ και χαρακτικά σε λινόλευμ / pastel, collage, linoleum, 1,20x85 cm, 1970-71.



AROMONOSI, παστέλ, κολάζ και χαρακτικά σε λινόλευμ / pastel, collage, linoleum, 1,20x85 cm, 1970-71



1821, παστέλ, κολάζ και χαρακτικά σε λινόλευμ / pastel, collage, linoleum, 1,20x85 cm, 1970-71.

Δημιούργησαν
 εκθέσεις βιβλίων και ζωγραφικής...
 ΠΡ.: Μά αυτό απαγορεύεται;
 Μ.: Σ' ένα πίνακα ζωγραφικής
 (του δημοσιογράφου Δ. Σαπρανίδη)
 έγραφε τὰ 146 ἐλεύθερα χρόνια.
 Τὰ ὑπόλοιπα 4 ξέρετε γιατί δὲν
 τὰ ἔβαζε, ὑπονοοῦσε τὴν ἐπανάσταση.

Στις 2 Μαρτίου 1972, στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών «Χίλτον», ο Ηλίας Δεκουλάκος επρόκειτο να παρουσιάσει την έκθεσή του «Ζωγραφική 1969-1973». Η έκθεση περιλάμβανε έργα (πρεσαρισμένα πόδια, παράθυρα με κάγκελα, γυμνές γυναικείες φιγούρες) που αποτελούσαν σαφή κριτική εναντίον του καθεστώτος της χούντας. Τα έργα παρουσιάζονταν σε ένα μεγάλο μέρος των χώρων υποδοχής του ξενοδοχείου. Ωστόσο, την παραμονή των εγκαινίων, υπήρξαν καταγγελίες κατά της έκθεσης στη διεύθυνση του ξενοδοχείου και στην αστυνομία. Σημειωτέον ότι την ίδια μέρα η αστυνομία διοργάνωνε τον ετήσιο χορό της σε αίθουσα του ξενοδοχείου. Η διεύθυνση του ξενοδοχείου ζήτησε να αφαιρεθούν κάποια έργα, χωρίς όμως να υπάρχει κάποιο σχετικό έγγραφο από την αστυνομία με εντολή για αποκαθήλωσή τους. Ο Δεκουλάκος αρνήθηκε να κάνει οποιαδήποτε αφαίρεση και ακύρωσε την έκθεση. Τα έργα του, τελικά, εξετέθησαν στην Αίθουσα Τέχνης «Νέες Μορφές», στην οποία ήδη παρουσιαζόταν ατομική έκθεση του ιδίου με έργα προηγούμενης περιόδου. Δεν υπήρξε περαιτέρω παρέμβαση της αστυνομίας.

On March 2, 1972 at the Gallery of Athens "Hilton" Ilias Dekoulakos was going to display his exhibition "Paintings 1969-1973". The exhibition contained works (presenting pressed feet, windows with bars, naked female figures) that were a clear critique against the junta regime. The works would be displayed in large parts of the entrance hall of the hotel. However, at the day of the opening, reports against the exhibition were made to the Hilton hotel's management and the police. It is notable that on the same day the police held its annual ball in the hotel's hall. The hotel's management asked that some of the works be removed. There was no relevant document from the police demanding the removal of the works. Dekoulakos refused to comply and cancelled the exhibition. Finally the works were displayed at the Art Gallery Nees Morfes, where there had already been an exhibition of his, with works from previous periods. There was no further police interference.



Χειρονομία / *Gesture*, enamel, 130x162 cm, 1971.



Άτιτλο / *Untitled*, enamel, 181x181 cm, 1971.



Ανάπαυσις / *Relaxation*, enamel, 111x136 cm, 1969.



Σπουδί / *enamel*, 114x146 cm, 1972.



Ερώτημα / *Question*, enamel, 180x106 cm, 1970.



Άτιτλο / *Untitled*, enamel, 195x130 cm, 1971.

Τον Δεκέμβριο του 1975 το περιοδικό *ΣΗΜΑ* κυκλοφόρησε τεύχος το οποίο ήταν αφιερωμένο στην ελληνική εκδοχή του διεθνούς καλλιτεχνικού και λογοτεχνικού κινήματος Underground και περιλάμβανε κείμενα και σκίτσα από την αντίστοιχη ελληνική σκηνή. Υποβλήθηκε μήνυση τριών ενδιαφερομένων που χαρακτήριζαν το περιεχόμενο του τεύχους άσεμνο και υπέβαλαν αίτηση στον εισαγγελέα να δικάσουν οι εκδότες και οι συγγραφείς με βάση τον νόμο περί ασέμνων. Τελικά, ο εισαγγελέας άσκησε δίωξη μόνο για ένα αφήγημα και ένα ποίημα. Το Πλημμελειοδικείο Αθηνών αθώωσε το περιοδικό. Ασκήθηκε έφεση, υπέρ του νόμου, κατά της αθωωτικής απόφασης. Το Εφετείο Αθηνών αθώωσε τους παράγοντες της έκδοσης του περιοδικού. Πρόεδρος στο Εφετείο ήταν ο Γιάννης Ντεγιάννης, ο δικαστής που προήδρευσε στη δίκη των πρωταιτίων του απριλιανού πραξικοπήματος.

In December 1975 *SIMA* magazine published an issue dedicated to the Greek version of the international artistic and literary movement known as Underground. The issue included texts and sketches from Greek writers and artists. A suit was filed by three concerned citizens, who characterised the content of the issue as obscene. They requested from the Public Prosecutor to bring the editors and writers to justice according to the law for obscene material. The Public Prosecutor decided to indict the editors and artists only for one short story and a poem. The Magistrate's Court of Athens acquitted the magazine. An appeal was brought against the verdict of "not guilty". The Court of Appeal of Athens acquitted those who were in charge of the issue. The President of the court was judge Yannis Deyannis, who later presided the court at the trial for the military coup of the dictator's regime.



ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΚΗ
Η ΕΞΕΤΑΣΗ ΤΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑΣ κ. Γ. ΝΙΚΟΔΟΤΗ



ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΚΗ
Η ΕΞΕΤΑΣΗ ΤΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗΣ κ. ΒΛΑΣΗ ΚΑΝΙΑΡΗ



Έν σελίδι 17 του αυτού «περιοδικού» εικονίζεται θρέφος, με γυμνόν τό γεννητικόν του ὄργανον, τελούν ἐν ἀποχαυνώσει, πιθανώς ὡς τέκνον τοξικομανῶν.

**Δέν θεωρεῖ
«ἔργο τέχνης»
τό διήγημα
ὁ εἰσαγγελεὺς**

Το 1978 η εικαστικός Μαρία Καραβέλα, που είχε λογοκριθεί και επί δικτατορίας, ετοίμαζε ένα πολύμορφο δρώμενο για την Εθνική Αντίσταση με τίτλο «Αντίσταση του '40 στην Ελλάδα». Το εικαστικό αυτό εγχείρημα επρόκειτο να πραγματοποιηθεί το καλοκαίρι του 1978 σε δεκαπέντε τουλάχιστον Δήμους γύρω από την Αθήνα. Το δρώμενο περιλάμβανε, μεταξύ άλλων, και ένα ντοκιμαντέρ που κατέγραφε μαρτυρίες αγωνιστών της Αντίστασης. Προκειμένου να προβληθεί στο κοινό το ντοκιμαντέρ, έπρεπε να εγκριθεί από την Πρωτοβάθμια Επιτροπή για τον έλεγχο των σεναρίων των κινηματογραφικών ταινιών της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών. Η Επιτροπή αποφάσισε ότι το ντοκιμαντέρ δεν έπρεπε να προβληθεί διότι, μεταξύ άλλων, ήταν μονομερές και αναμόχλευε πολιτικά πάθη. Η απαγόρευση της ταινίας σταμάτησε και την πραγματοποίηση του εικαστικού σχεδίου «Αντίσταση του '40 στην Ελλάδα».

In 1978 artist Maria Karavela, who was censored during the dictatorship period, was preparing a multiform happening about the National Resistance with the title "40's Resistance in Greece". This artistic project was going to take place during the summer of 1978, in at least fifteen municipalities around Athens. The happening would have included among other things a documentary, which recorded Resistance fighters' recollections. In order for the documentary to be showed to the audience, it first had to be approved by the Primary Committee for the Examination of Film Screenplays, of the General Bureau for Press and Information. The committee decided that the documentary must not be presented because, among other criticisms, it was considered one-sided and agitating in terms of political passions. The ban of the film also stopped the realisation of the artistic project "40's Resistance in Greece."

ΥΠΟΘΕΣΗ ΛΑΡΙΣΑΣ/ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ
(ΕΠΕΙΤΑ ΑΠΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΟΥ) (1986)

Ο εικαστικός επρόκειτο να πραγματοποιήσει ατομική έκθεση στη Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ.Ι. Κατσιόγρα. Ο δήμαρχος απαίτησε να αποσυρθούν ο κατάλογος και όσα από τα έργα θεώρησε άσεμνα.

Ο καλλιτέχνης σε ένδειξη διαμαρτυρίας επέλεξε να εκθέσει τα έργα του σε υπαίθρια έκθεση στην οδό Μαρίνου Αντύπα. Η αστυνομία κατάσχεσε τα πέντε επίμαχα έργα και συνέλαβε τον καλλιτέχνη. Στη συνέχεια, προσήχθη στο Αυτόφωρο με την κατηγορία ότι εξέθετε άσεμνα έργα. Η υπόθεση εκδικάστηκε και ο καλλιτέχνης αθώωθηκε κατά πλειοψηφία. Ο εισαγγελέας άσκησε έφεση και ο καλλιτέχνης καταδικάστηκε από το Εφετείο Λάρισας σε τρεις μήνες φυλάκιση, με τριετή αναστολή. Ο καλλιτέχνης προσέφυγε κατά της απόφασης στον Άρειο Πάγο, όπου και επικυρώθηκε η καταδικαστική απόφαση του Εφετείου. Ένα από τα έργα της έκθεσης, *Το κατωσέντονο*, κατασχέθηκε και παρέμεινε στην Εισαγγελία Λαρίσης ως πειστήριο. Ο πίνακας *Το κατωσέντονο* αποτελεί ίσως το μοναδικό λογοκριμένο έργο του οποίου η τύχη παραμένει άγνωστη.

LARISSA CASE/UNNAMED ARTIST
(PER THE ARTIST'S REQUEST) (1986)

The artist was scheduled to have a one person show at Municipal Art Gallery of Larissa - G. I. Katsigras Museum. The mayor demanded to seize the catalogue and that works that he thought to be immoral be removed. He stated that they were immoral.

The artist protested by displaying his works in an outdoor exhibition on Marinou Antipa street. The police confiscated the five controversial paintings and arrested the artist on the grounds that he was displaying immoral works. The case went to trial and the artist was found innocent. The public prosecutor appealed and the artist was charged by the Court of Appeal, Larissa, with a three month imprisonment, with a three year parol. The artist appealed to the court's decision to the Supreme Court, Arios Pagos, where the condemning decision was ratified. One of the exhibition's works, *the Bottom sheet*, was confiscated and remained in public prosecutor's Office in Larissa as crime evidence. This painting, *the Bottom sheet*, is perhaps the only censored work whose fate is still unknown.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΠΑΡΙΣΑΣ/ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΚΑΛΗΤΕΧΝΗΣ
(ΕΠΕΙΤΑ ΑΠΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΟΥ) (1986)



LARISSA CASE/UNNAMED ARTIST
(PER THE ARTIST'S REQUEST) (1986)



ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΑΤΑΣΧΕΣΗ ΠΙΝΑΚΩΝ ΤΟΥ
**Συμπάρασταση
Ρίτσου – Μιλλιέξ
στον [redacted]**
* ΥΠΟΓΡΑΦΕΣ ΣΥΜΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ
ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ
Κληροδοτήσατε ή ανέλαβατε
για την Διάδη του Ασπασίου
Ουάφρου Κλεινός Καζύ-
βλου και για την κατάληψη
των χώρων του στο παλά-
τιο, αναφέρεται το μέλημα
συμπάραστασης προς τον
δικαστήνα καλλιτέχνη, ο ο-
νομαστικός, όπως είναι
επισημασμένο.

**ΠΑΡΑΙΤΗΘΗΚΕ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΔΗΜΟΤΙΚΗ
ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ**
Με επιστολή του στην «Ελευθε-
ρία» ο καλλιτέχνης κ. χρ. Γιαννιός,
μας γνώρισε τα παρακάτω:
«Για λόγους τους οποίους ανα-
φέρω σε επιστολή μου της 6.10.86
πρός τον πρόεδρο και τα μέλη του
διοικητικού συμβουλίου της Δημο-
τικής Πινακοθήκης Λάρισας, υπέ-
βαλα την παραίτησή μου από μέλος
της».

Τελευταίος μάρτυς κατηγορίας
κατέθεσε ο διδάσκαλος κ. Γεωργ.
Βλαχάκης ο οποίος υποστήριξε και
εκείνος ότι τα έργα είναι άσεμνα και
ακόμη, απαντώντας στις ερωτήσεις
των συνηγόρων υπεράσπισης, τόνι-
σε ότι οι ερωτικές παραστάσεις των
αρχαίων ελληνικών έργων τέχνης
πρέπει να βγουν από τα μουσεία,
προσθέτοντας ότι τα συγκεκριμένα
έργα δεν τα θεωρούσε έργα τέχνης.

ΜΕ ΤΗΝ ΓΝΩΣΤΗ ΔΙΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ [redacted]
Το θέμα πρόκειται για
δικαστήριο ο γνωστό υπε-
ράσιστη του Λαρισιού ζωγρά-
φου Κλεινός Καζύβλου,
που έλασε τον ηρωικό
Ουάφρου με την έκθεση γλυ-
πτών έργων στην πλατεία
της Λάρισας, έκλεισε το ο-
μά της Ελλάδα και αναφέ-
ρεται τον γαλλικό τύπο, διου-
κλι με το πρόγραμμα κα-
τασκευασμένο για τον ζωγράφο
απόφαση του δικαστηρίου.
Η υστερία κυκλοφορεί
γλυπτό επισημοί «Λίαν-
των» σε άρθρο της που δια-
σώθηκε στις 21 Ματίου, οι
ντι με άλλα διάταξη στο 80-
...
ΔΙΕΘΝΟΠΟΙΗΘΗΚΕ !
↓ ΤΙ ΕΓΡΑΨΕ Η «ΛΙΜΠΕΡΑΣΙΟΝ»
Ο εισαγγελέας επεσήμανε στην α-
γόρευσή του την αμφιβολία για το
αν πράγματι τα έργα είναι τέχνη και
υποστήριξε ότι το ένα από τα πέντε
(Κατωσέντονο) εμπίπτει στο νόμο
περί ασέμνων και πρέπει να κηρυ-
χθεί ένοχος.

Τελικά αργά το βράδυ το δικα-
στήριο έκρινε ένοχο τον κατηγο-
ρούμενο με πλειοψηφία 2 προς 1
για τον πίνακα με τίτλο «κατωσέ-
ντονο» και τον καταδίκασε σε φυ-
λάκιση τριών μηνών με τριετή α-
ναστολή, αφού δέχτηκε το ελαφρυ-
ντικό του προτέρου εντίμου βίου.
Ακόμη το δικαστήριο διέταξε την
δήμηση του επίμαχου πίνακα και
την επιστροφή των υπολοίπων.

Η ταινία του Μάρτιν Σκορσέζε *Ο Τελευταίος Πειρασμός*, βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο του Νίκου Καζαντζάκη, έκανε πρεμιέρα στις αθηναϊκές αίθουσες στις 13 Οκτωβρίου 1988. Η Ιερά Σύνοδος είχε ζητήσει τη ματαίωση των προγραμματισμένων προβολών στην Ελλάδα υπό το φόβο αντιδράσεων. Οι τελευταίες δεν αποφεύχθηκαν, καθώς ομάδες λαϊκών και ιερωμένων, φέροντας σταυρούς και φωνάζοντας συνθήματα, βρέθηκαν να διαδηλώνουν έξω από κινηματογράφους πριν και κατά τη διάρκεια προβολών. Σε περιπτώσεις αιθουσών, όπως οι «Όπερα» και «Έμπασου», το συγκεντρωμένο πλήθος, παρά την παρουσία των ΜΑΤ, εισέβαλε στο εσωτερικό τους, καταστρέφοντας καθίσματα και μηχανές προβολής και σχίζοντας το πανί της οθόνης, κάτι που έγινε και από μεμονωμένο θεατή στο «Τροπικάλ». Η Εισαγγελία Πλημμελειοδικών της Αθήνας δεν θεώρησε ότι υπήρχε κάτι ποινικά κολάσιμο στα επεισόδια και οι περισσότεροι κινηματογράφοι επέμειναν στην προβολή της ταινίας.

The Last Temptation of Christ, a film by Martin Scorsese, based on the novel by Nikos Kazantzakis, opened in Athens on October 13th, 1988. The Holy Synod, fearing counterblasts, had requested the cancellation of the scheduled screenings. The reactions, though, couldn't be avoided, as groups of people and clerics, carrying crosses and shouting chants, demonstrated outside the cinemas before and during the screenings. In the cases of "Opera" and "Embassy" cinemas, despite the presence of special police forces, the gathered crowd broke into the cinemas, destroyed seats and machinery and torn the screens. This last action was repeated by a single spectator in "Tropical" cinema. The Public Prosecutor decided that there was nothing punishable in the relevant film and most of the cinemas insisted on the scheduled screenings.



Το 1990 ο σκηνοθέτης Θόδωρος Αγγελόπουλος και το συνεργείο του ετοιμάζονταν να ξεκινήσουν τα γυρίσματα της ταινίας *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* στη Φλώρινα. Την πρώτη ημέρα των γυρισμάτων ο μητροπολίτης Φλωρίνης, Πρεσπών και Εορδαίας Αυγουστίνος Καντιώτης διοργάνωσε μεγάλη συγκέντρωση έξω από τη Μητρόπολη της Φλώρινας εναντίον της ταινίας. Οι υποστηρικτές του τοποθέτησαν πανό διαμαρτυρίας στα σκηνικά που είχαν εγκατασταθεί στον ποταμό Σακουλέβα, ενώ τα μεγάφωνα της πόλης μετέδιδαν το κήρυγμα του μητροπολίτη, καθιστώντας αδύνατη την πραγματοποίηση των γυρισμάτων. Παρενέβη η αστυνομία για να αποτρέψει τα επεισόδια και να επιτρέψει την υλοποίηση των γυρισμάτων. Ο μητροπολίτης Αυγουστίνος αφόρισε τον Αγγελόπουλο και όλο το συνεργείο της ταινίας.

In 1990, the filmmaker Theodoros Angelopoulos and his crew were about to start shooting the movie *The Suspended Step of the Stork* in Florina. On the first day of filming, Augoustinos Kantiotes, Metropolitan of Florina, Prespa and Eordea, organised a large rally outside the Cathedral of Florina against the film. Augustinos supporters placed protest banners at the scenery which was installed on the river Sakouleva. At the same time, the city's loudspeakers broadcasted the sermon of the Metropolitan, making it impossible to carry out the shooting. Police intervened in order to prevent riots and in order to allow the implementation of the shooting. Augustinos excommunicated Angelopoulos and the entire film crew.



Καμπάνες και εμβατήρια κατά του «Πελαργού»

ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΕΠΙΝΕΒΗ Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

ΤΩΝ ΕΧΘΡΩΝ ΤΑ ΦΟΥΣΑΤΑ ΠΕΡΑΣΑΝ... ΕΚΠΕΜΠΕΙ Η ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΤΗΣ ΦΛΩΡΙΝΑΣ

Καντιώτης: Έρχεται σύγκρουση! «Τον αφόρισα από αγάπη»

Αφορισμός με... αναστολή!

«ΟΙ ΙΕΡΕΙΣ ΕΙΝΑΙ ΑΠΟΦΑΣΙΣΜΕΝΟΙ ΝΑ ΤΑ ΚΑΨΟΥΝ ΟΛΑ. ΔΕΝ ΜΠΟΡΩ ΝΑ ΤΟΥΣ ΕΛΕΓΞΩ!...»



Το Εικαστικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης της Λάρισας (μέρος του Δικτύου Πόλεων του Υπουργείου Πολιτισμού) φιλοξένησε και διοργάνωσε το Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών (Απρίλιος 1998). Επισκέπτης της έκθεσης διαμαρτυρήθηκε στους υπευθύνους του Εικαστικού Κέντρου ζητώντας να αποσυρθεί το έργο της Ταμάρα. Τον είχε ενοχλήσει μια φιγούρα Θεάτρου Σκιών της καλλιτέχνης, που απεικόνιζε έναν Εσταυρωμένο χρωματισμένο με μαύρο χρώμα. Αστυνομικοί έσπευσαν στον χώρο της έκθεσης και απαίτησαν, χωρίς να επιδείξουν κάποια διοικητική ή δικαστική απόφαση, την αποκαθήλωση του έργου. Η Ταμάρα, που βρισκόταν στη Λάρισσα για τις εκδηλώσεις του Φεστιβάλ, πληροφορήθηκε από τους διοργανωτές τόσο το συμβάν, όσο και την υπόθεση της Λάρισας (1986), δηλαδή την καταδίκη του εμπλεκόμενου καλλιτέχνη και την κατάσχεση του έργου του δέκα χρόνια πριν στην ίδια πόλη. Έπειτα από αυτό αποφάσισε να αποσύρει το έργο της.

The Visual Arts Center in Larissa (under the auspices of the Ministry of Culture) organised and accommodated the International Shadow Theatre Festival (April 1998). One visitor protested vigorously against Tamara's work, specifically against a figure representing a Black Christ. Police force arriving at the venue demanded that the work be taken down. However, the demand was not followed by administrative or judicial proceedings. Tamara, who was in the city of Larissa at the time for the festival, was informed about the occurrence in addition to the Larissa case (1986) that occurred ten years previously. The above mentioned case involved the conviction of the artist along with the confiscation of his work. Thus, Tamara decided to withdraw her work, the Black crucifixion.



ΤΑ ΠΑΘΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
«Αποκαθήλωση»
Ινδονήσιου Χριστού
στο Θέατρο Σκιών

- «Φιγούρα» προκάλεσε αστυνομική επέμβαση!
- «Σέβομαι τα ήθη σας, αλλά είναι τέχνη» λέει η Ταμάρα

Την «αποκαθήλωση» από την έκθεση των δέκα κρατών που συμμετέχουν, μιας φιγούρας της Ινδονησίας, που παρίστανε, σχεδόν επακριβώς, τον Εσταυρωμένο. Η ουσιώδης διαφορά ήταν στο πρόσωπο του Χριστού, που αντί για το γνωστό μας της Ορθόδοξης Εκκλησίας, υπάρχει μια κατάμαυρη άσχημη μορφή, με μακριά μύτη.

Το πρόσωπο μαύρο και άσχημο, που δε θυμίζει κάτι ανθρώπινο.

Τον Ιανουάριο του 1999 επρόκειτο να πραγματοποιηθεί η έκθεση «Ευοί Ευάν» στο παλιό Δημοτικό Νοσοκομείο Πατρών, υπό την αιγίδα του Δήμου Πατρέων. Η έκθεση είχε σκοπό να συνοδεύσει εικαστικά το τελευταίο πατρινό Καρναβάλι του αιώνα. Τα εγκαίνια είχαν οριστεί για την 11η Ιανουαρίου και ο κατάλογος είχε ήδη τυπωθεί. Στις 8 Ιανουαρίου, ωστόσο, έσπευσε στον χώρο της έκθεσης η υπεύθυνη επί των πολιτιστικών του Δήμου, η οποία απαίτησε να μην αναρτηθούν τρία από τα πέντε έργα του ζωγράφου Χάρη Μαύρου, που απεικόνιζαν με χιούμορ ζευγάρια να συνουσιάζονται. Παρά τις προσπάθειες του Μαύρου και της επιμελήτριας Μπίας Παπαδοπούλου να μεταπείσουν τους παράγοντες της τοπικής αυτοδιοίκησης, τα έργα απομακρύνθηκαν από την έκθεση.

In January 1999 the exhibition "Evi-Evan" (Ευοί-Ευάν) was to be held in the old Municipal Hospital of Patras, under the auspices of the Municipality of Patras. The exhibition aimed at visually accompanying the last Patras Carnival of the century with visual artworks. The opening had been set for January 11 and the catalogue had been printed. On January 8, however, the head of the Municipality's cultural sector rushed to the area of the exhibition and demanded that three of the five paintings by the artist Charis Mavros not be displayed. The paintings were depicting humorously couples having sex. Despite the efforts of Mavros and the curator of the exhibition, Bia Papadopoulou, to dissuade the Local Government's officials, the paintings were removed from the exhibition.



Χωρίς Τίτλο 1 / *Untitled 1*, λάδι σε πανί / oil on canvas, 140x180 cm, 1998.



Χωρίς Τίτλο 2 / *Untitled 2*, λάδι σε πανί / oil on canvas, 140x180 cm, 1998.



Χωρίς Τίτλο 3 / *Untitled 3*, λάδι σε πανί / oil on canvas, 140x180 cm, 1998.



Χωρίς Τίτλο 4 / *Untitled 4*, λάδι σε πανί / oil on canvas, 140x180 cm, 1998 (αυτό το έργο υπήρξε το μόνο έργο της σειράς των τεσσάρων έργων που δεν λογοκρίθηκε / this work was the only one from the series of four that was not censored).

Ευνούχισαν το Διόνυσο

ΣΟΚΙΝ... ΠΙΝΕΛΙΕΣ ΕΘΕΣΑΝ ΕΡΓΑ ΥΠΟ ΑΠΟΣΥΡΣΗ ΣΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ «ΕΥΟΙ ΕΥΑΝ»

Το Καρναβάλι... έχει όρια

◆ «ΚΑΚΗ ΣΤΙΓΜΗ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ» ΛΕΝΕ ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Και όμως, ο Δήμος Πατρέων
λογοκρίνει έργα της εκδούσης!

Κόπηκε λόγος
τολμηρότητας
από το "Ευοί Ευάν"

Το έργο *Ευρωπαϊκές καρτ ποστάλ* του Βούλγαρου καλλιτέχνη Λούτσεζαρ Μπογιαντζιέφ (Luchezar Boyadjiev) είχε περιληφθεί στην περιοδεύουσα έκθεση «Ανακαλύπτοντας έναν λαό: Σύγχρονη Τέχνη στα Βαλκάνια» (Discovering a People — Contemporary Art in the Balkans), η οποία διαπραγματευόταν την έννοια των εθνικών συνόρων. Η πρώτη στάση της έκθεσης ήταν στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη, απ' όπου οι *Ευρωπαϊκές καρτ ποστάλ* είχαν αποσυρθεί. Όταν το έργο επρόκειτο να εκτεθεί στο Δημοτικό Μουσείο Καβάλας, ο δήμαρχος της πόλης, Στάθης Εριφυλλίδης, απαίτησε να εξαιρεθεί από την έκθεση, θεωρώντας ότι αποτελεί αλυτρωτική βουλγαρική προπαγάνδα. Το έργο δεν εκτέθηκε, η έκθεση, ωστόσο, πραγματοποιήθηκε κανονικά με τα υπόλοιπα έργα. Η απόφαση οδήγησε τον διευθυντή της Δημοτικής Πινακοθήκης, Γιάννη Τσεβρεμέ, σε παραίτηση κατ' απαίτηση του δημάρχου.

Luchezar Boyadjiev's (a Bulgarian artist) work *Cart-Postals of Europe* had been included in the touring exhibition "Discovering a People: Contemporary Art in the Balkans", which dealt with the meaning of national borders. The exhibition was first presented in the Macedonian Museum of Contemporary Art, where the *Cart-Postals of Europe* was withdrawn. When the exhibition was about to start in the Municipal Museum of Kavala, the mayor of the city Stathis Erifillidis demanded that Boyadjiev's work should be excluded from it, considering it as expansionist Bulgarian propaganda. Boyadjiev's work wasn't exhibited, but the exhibition proceeded as planned with the rest of the exhibits. This event led to the resignation of the director of the Municipal Museum Yannis Tsevremes, as it was demanded by the mayor.

ΕΞΗΓΗΣΕΙΣ ΣΤΑΘΗ ΕΡΙΦΥΛΛΙΔΗ:
**«Γιατί είπα "όχι" στη
 "Μεγάλη Βουλγαρία"»**



**Περιφορά και απόρριψη
 από πόλεως εις πόλιν**

Ατύχησε στη χώρα μας ο Βούλγαρος καλλιτέχνης Λ. Μπογιαντιέφ

«Όχι στην καπηλεία του ελληνικού λαού»

Φωνή διαμαρτυρίας από το Δήμαρχο Καβάλας



και βρέθηκε μια κοπέλα χωρίς τίτλους, ανώνυμη και αγάλαστη, που ύψωσε το ηθικό της ανάστημα και μορφοποίησε εικαστικά τη συλλογική ψυχή κι έθαψε και γελοιοποίησε την Ελλάδα Ελλήνων Χριστιανών. Συγκλονίστηκε η Αθήνα, ατελείωτες σειρές οι επισκέπτες. Βέβαια το πήρε ειδηση η χούντα κι έδωσε εντολή να κλείσει η έκθεση. Δε διώχθηκε η Καραβέλα, για να μην παραδεχτούν πως ο θάνατος, το νεκροκρέβατο, απεικόνιζε τη δικτατορία. Αντέδρασε ο Τσάκωνας στην απόφαση του Λαδά για τη δίωξη της Καραβέλα. Οι δεκαοχτώ του χουντικού επιτελείου ήταν αμόρφωτοι κι ανιστόρητοι κι αδίστακτοι στη βλακότητά τους.

**"ΦΟΥΡΤΟΥΝΑ"
 ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ**

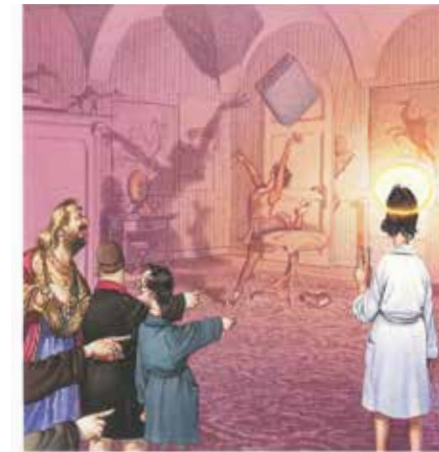
**Δεν ήταν λογοκρισία,
 αλλά υπεύθυνη πράξη**

Καβάλα: Βούλγαρος που συμμετείχε σε έκθεση άλλαξε τη μεθόριο

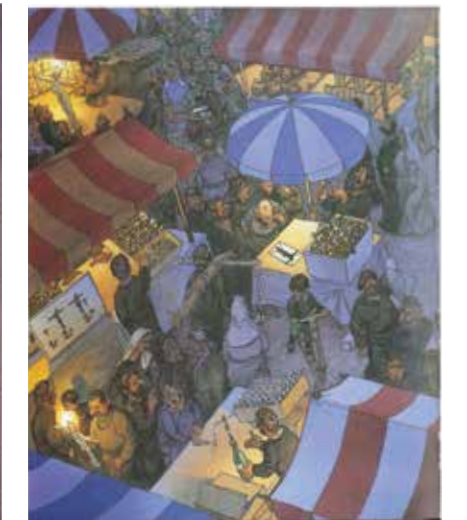
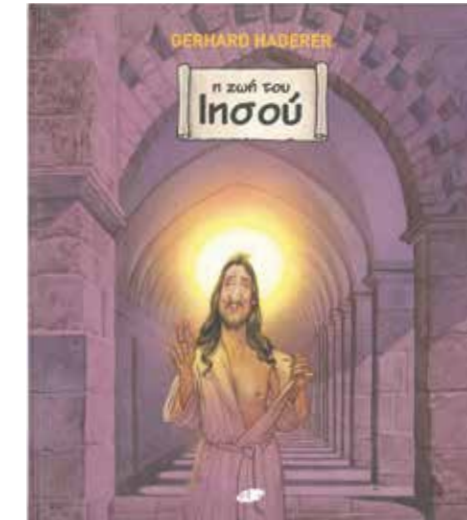
Το εικονογραφημένο σατιρικό λεύκωμα του Αυστριακού Γκέρχαρντ Χάντερερ *Η ζωή του Ιησού* αφηγείται τη ζωή του Χριστού με χιουμοριστικό τρόπο και με αιχμές για το ιερατείο. Η Εισαγγελία Αθηνών παρήγγειλε στην Ασφάλεια να προβεί σε κατάσχεση του βιβλίου και να διενεργήσει επείγουσα προανάκριση για το αδίκημα της καθύβρισης θρησκευμάτων μέσω Τύπου και να διερευνηθεί το ενδεχόμενο τελέσεως της αξιόποινης πράξης της διαφημίσεως ναρκωτικών. Υπάλληλοι της Εισαγγελίας προχώρησαν στην κατάσχεση των αντιτύπων που υπήρχαν στα σημεία πώλησης του βιβλίου.

Η υπόθεση εκδικάστηκε από το Πλημμελειοδικείο Αθηνών, το οποίο καταδίκασε τον Χάντερερ σε εξάμηνη φυλάκιση, ενώ απαλλάχτηκαν τόσο ο εκδοτικός οίκος Οξύ, όσο και οι ιδιοκτήτες των τεσσάρων βιβλιοπωλείων. Επίσης, το Πλημμελειοδικείο αποφάσισε να επικυρώσει την κατάσχεση και να διατάξει τη δήμευση των αντιτύπων του λευκώματος. Κατά της απόφασης ασκήθηκε έφεση. Η έφεση εκδικάστηκε από το Εφετείο Πλημμελημάτων Αθηνών, το οποίο και αθώωσε ομόφωνα τον Χάντερερ.

Gerhard Haderer's illustrated satirical book *The Life of Christ* humorously narrates the life of Jesus Christ with hints about the clergy. The Athens' Public Prosecutor's office ordered the confiscation of Haderer's book in addition to urgent preliminary investigation on the grounds of "abuse of faith" and the possibility of the offense of drug advertising. The copies of the book were promptly removed from all bookshops and of sell points. The Magistrate's Court of Athens sentenced the artist to six months imprisonment whilst the publishing house Oxy and the four legally responsible bookstore owners were acquitted. Furthermore, it validated the confiscation order. The Court of Appeal unanimously acquitted Haderer.

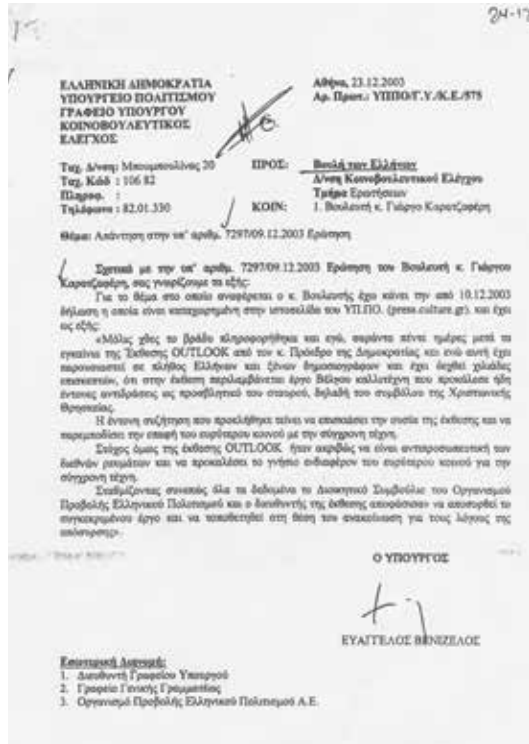
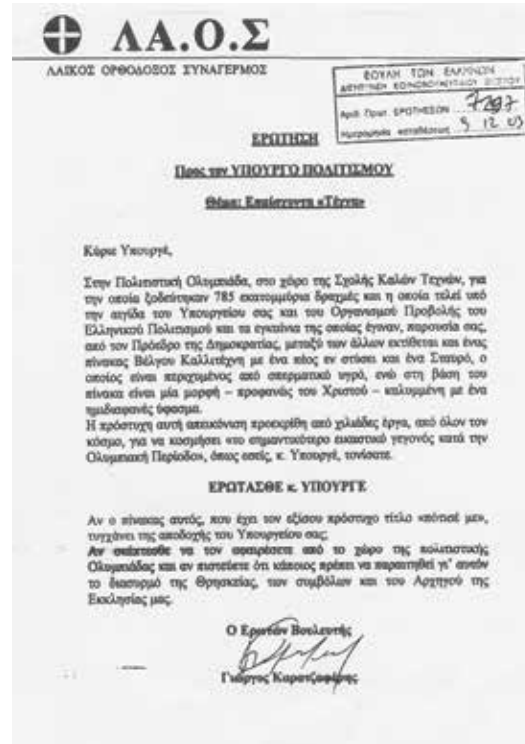


Ο πλούσιος άντρας ήταν πανευτυχής. «Θεράπευσε τη θυγατέρα μου», αναγόρευσε γράμμα καρδιά. «Ως έκφραση της ευγνωμοσύνης μου, θα ήθελα να σου δώσω δώδεκα καρότα σόγια». Όμως οι μαθητές έδειξαν προς την κατεύθυνση του Ιησού. Έτσι, ο πλούσιος άντρας τους έδωσε δύο δωδεκάδες. Και αυτή ήταν μόνο η αρχή.



Το 2003 στο πλαίσιο της έκθεσης Outlook είχε εκτεθεί, μεταξύ άλλων, και το έργο *Asperges me* (Πότισέ με) του Βέλγου ζωγράφου Τιερί ντε Κορντιέ (Thierry de Cordier). Η διεθνής έκθεση Outlook ήταν ενταγμένη στην Πολιτιστική Ολυμπιάδα. Η έκθεση επιχορηγήθηκε και διοργανώθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού, μέσω του Οργανισμού Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού (ΟΠΕΠ). Καλλιτεχνικός διευθυντής της έκθεσης είχε οριστεί ο Χρήστος Ιωακειμίδης. Ο βουλευτής Γιώργος Καρατσαφέρης, πρόεδρος του Λαϊκού Ορθόδοξου Συναγερμού, κατέθεσε ερώτηση στη Βουλή, που απευθυνόταν στον Υπουργό Πολιτισμού Ευάγγελο Βενιζέλο, ζητώντας την απομάκρυνση του έργου. Λίγες μέρες αργότερα, το έργο, με απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου του ΟΠΕΠ και τη σύμφωνη γνώμη του καλλιτεχνικού διευθυντή, αποκαθλώθηκε. Δύο χρόνια αργότερα, ο τελευταίος παραπέμφθηκε σε δίκη για την επιλογή του να εντάξει στην έκθεση τον εν λόγω πίνακα. Η αθώωσή του βασίστηκε κυρίως στο γεγονός ότι είχε συναινέσει στην αποκαθίλωση του έργου.

In 2003 the work *Asperges me* ("Water" me) by the Belgian painter Thierry de Cordier was included in the international exhibition Outlook which took place in the context of the Cultural Olympiad. The exhibition was sponsored and organised by the Ministry of Culture, through the Organisation for the Promotion of Greek Culture. Christos Ioakimidis had been appointed Art Director of the exhibition. The member of the Parliament Giorgos Karatzaferis (president of the political party Laikos Orthodoxos Synagermos) presented a question in the Parliament, addressed to the Minister of Culture Evangelos Venizelos, with which he demanded the removal of the painting. A few days later the painting was removed from the exhibition according to the decision of the Board of Directors of the Organisation and with the agreement of the Art Director. Two years later Christos Ioakimidis was put on trial because of his decision to include this picture in the exhibition. He was found "not guilty" mainly due to the fact that he had consented to the removal of the painting.



Παρίσαντοι κ.κ.:

1. Ευγένιος Γιαννακόπουλος
2. Ιωάννης Σαββάνος
3. Μανουέλλα Παυλίδου
4. Ανδρέας Αγραπιδής
5. Άγγελος Δεληβοριάς
6. Τζούλια Δημακοπούλου
7. Αρτεμης Ζενέτου
8. Λάζαρος Κολώνας
9. Σοφία Κρεμμυδίδη
10. Δημήτριος Μαραγκόπουλος
11. Πολυχρόνης Πολυχρονόπουλος
12. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς
13. Σοφία Χηναΐδου

Το Διοικητικό Συμβούλιο της Εταιρείας «ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ Α.Ε.», συνήλθε σε ημερήσια συνεδρίαση στις 15/12/2003 στην Αθήνα, στις 11:00 π.μ. παρουσία της Επιτροπής και της ομόθυμης συμμετοχής των κ.κ. Ευγένιου Γιαννακόπουλου, Δημήτρη Α. Παπαδόπουλου, κ.κ. Τζούλιας Δημακοπούλου, κ.κ. Άγγελου Δεληβοριά, κ.κ. Μανουέλλας Παυλίδου, κ.κ. Ιωάννη Σαββάνου, κ.κ. Ανδρέα Αγραπιδή, κ.κ. Αρτέμης Ζενέτου, κ.κ. Λάζαρου Κολώνη, κ.κ. Σοφίας Κρεμμυδίδη, κ.κ. Δημήτρη Μαραγκόπουλου, κ.κ. Πολυχρόνη Πολυχρονόπουλου, κ.κ. Κωνσταντίνου Τσουκαλά, κ.κ. Σοφίας Χηναΐδου.

Ο Οργανισμός στην περίπτωση της έκθεσης «ASPERGES ME» του Βέλγου καλλιτέχνη Thierry de Cordier (ASPERGES ME) προκάλεσε έντονες αντιδράσεις ως προσβλητικό του Σταυρού δηλ. του συμβόλου της Χριστιανικής Θρησκείας. Η έντονη συζήτηση που προκλήθηκε τείνει να επισκιάσει την ουσία της έκθεσης και να παρεμποδίσει την επαφή του κοινού με τη σύγχρονη τέχνη. Σκοπός όμως του OUTLOOK είναι να παρουσιάσει το εύρος των διεθνών καλλιτεχνικών ρευμάτων και να προκαλέσει το γνήσιο ενδιαφέρον του κοινού για τη σύγχρονη τέχνη. Σταθμίζοντας όλα τα δεδομένα το ΔΣ της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας και ο διευθυντής της έκθεσης αποφάσισαν να αποσυρθεί το συγκεκριμένο έργο και να τοποθετηθεί η παρούσα ανακοίνωση για τους λόγους της απόσυρσης.

Το έργο του Thierry de Cordier ASPERGES ME προκάλεσε έντονες αντιδράσεις ως προσβλητικό του Σταυρού δηλ. του συμβόλου της Χριστιανικής Θρησκείας. Η έντονη συζήτηση που προκλήθηκε τείνει να επισκιάσει την ουσία της έκθεσης και να παρεμποδίσει την επαφή του κοινού με τη σύγχρονη τέχνη. Σκοπός όμως του OUTLOOK είναι να παρουσιάσει το εύρος των διεθνών καλλιτεχνικών ρευμάτων και να προκαλέσει το γνήσιο ενδιαφέρον του κοινού για τη σύγχρονη τέχνη. Σταθμίζοντας όλα τα δεδομένα το ΔΣ της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας και ο διευθυντής της έκθεσης αποφάσισαν να αποσυρθεί το συγκεκριμένο έργο και να τοποθετηθεί η παρούσα ανακοίνωση για τους λόγους της απόσυρσης.

Το έργο *Άτιτλο* της Δέσποινας Χρίστου είχε εκτεθεί στο πλαίσιο της έκθεσης «Everyday Hellas», η οποία είχε πραγματοποιηθεί στο Κέντρο Τεχνών του Δήμου Αθηναίων (πρώην ΕΑΤ-ΕΣΑ) από τις 12 Αυγούστου έως τις 12 Σεπτεμβρίου 2004. Η Δημοτική Αρχή, φοβούμενη τις αντιδράσεις που θα μπορούσε να προκαλέσει το συγκεκριμένο έργο σε θρησκευτικές ομάδες, ζήτησε από την επιμελήτρια και την καλλιτέχνη είτε να αποσυρθεί το έργο είτε να ματαιωθεί η έκθεση. Παρά τις εκτεταμένες προσπάθειες να βρεθεί μια συμβιβαστική λύση, το έργο αποσύρθηκε από την έκθεση. Στη θέση του η καλλιτέχνη τοποθέτησε μία ανακοίνωση που ανέφερε: «Το έργο της Δέσποινας Χρίστου έχει αποσυρθεί για το λόγο ότι ίσως μπορούσε να προσβάλει τις θρησκευτικές πεποιθήσεις κάποιων ατόμων».

The painting *Untitled* by Despina Christou was displayed at the exhibition "Everyday Hellas", which was held at the Athens Municipality Arts Center (formerly EAT-ESA, the barracks of the junta military police) from August 12th to September 12th, 2004. The Municipal Authority, fearing the reactions that the painting could cause to religious groups, asked the curator and the artist either to withdraw the artwork or to cancel the exhibition. Despite extensive efforts to find a compromise, the artwork was withdrawn from the exhibition. In its place, the artist placed an announcement stating that: "The work of Despina Christou has been withdrawn on the grounds that it could offend the religious beliefs of some individuals".



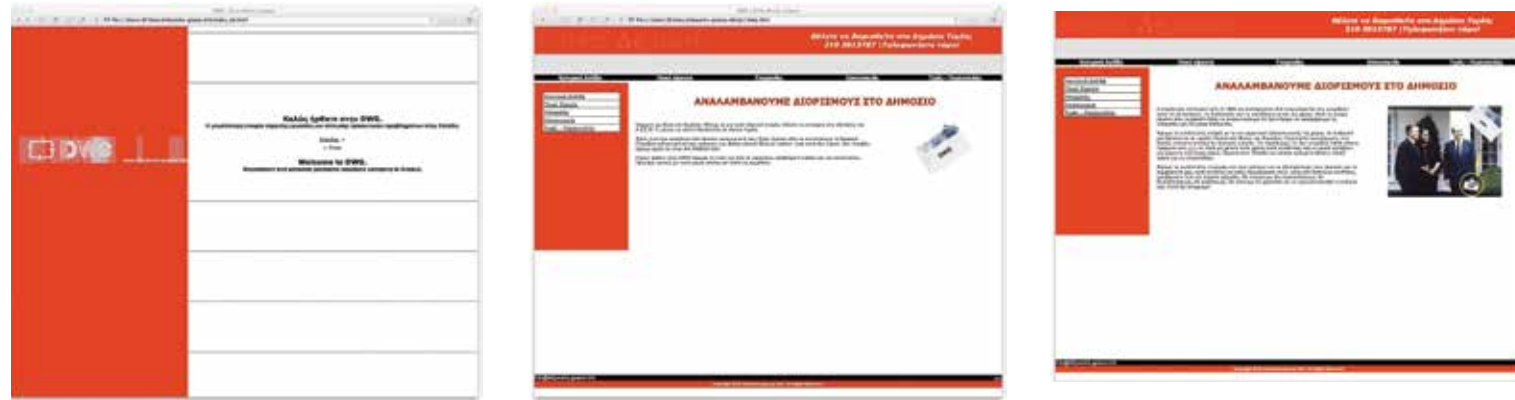
Άτιτλο / *Untitled*, Μικτή τεχνική, λάδι και κολάζ σε μουσαμά / Mixed media, oil and collage on canvas, 210x290x110 cm, 2003 (στην κάτω φωτογραφία με κόκκινο τετράγωνο έχει διαγραφεί το πάνελ που ζητήθηκε να αφαιρεθεί / in the lower photo there has been erased with a red rectangle that was asked to be removed).



Ο εκθεσιακός χώρος πριν και μετά τη λογοκρισία. / The exhibition space before and after the censorship.

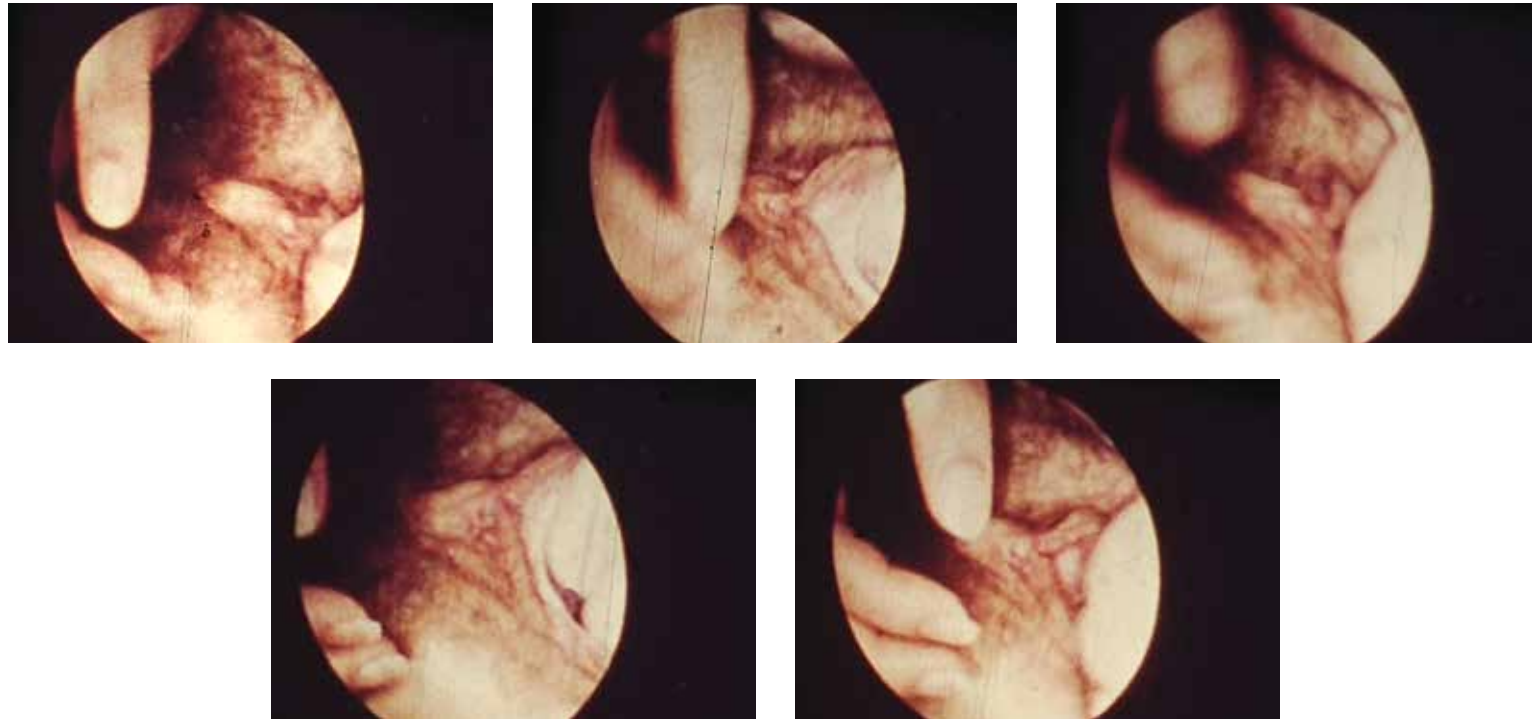
Η περίπτωση του έργου www.dirtyworks-greece.info του Δημήτρη Φωτίου αποτελεί και την πρώτη περίπτωση λογοκρισίας έργου net.art στην Ελλάδα. Οι επισκέπτες της ιστοσελίδας, που λειτούργησε για ενάμιση μήνα, είχαν τη δυνατότητα να επιλέξουν την «εξυπηρέτηση» που θα ήθελαν να τους γίνει και κατόπιν έκαναν δεξιά κλικ στη φόρμα της πιστωτικής κάρτας για να πληρώσουν το αντίτιμο και να προωθηθεί το αίτημά τους. Η Εισαγγελία Πρωτοδικών Αθηνών και η Υποδιεύθυνση Δίωξης Ηλεκτρονικού Εγκλήματος της Ασφάλειας Αττικής έλαβαν καταγγελίες για εξαπάτηση. Ο Φωτίου συνελήφθη στο σπίτι του από άνδρες της Δίωξης Ηλεκτρονικού Εγκλήματος για απάτη σε βαθμό κακουργήματος. Στη συνέχεια, κρατήθηκε επί τρεις μέρες, απαγγέλθηκε εναντίον του η κατηγορία της απάτης και αφέθηκε προσωρινά ελεύθερος με περιοριστικούς όρους μέχρι την εκδίκαση της υπόθεσής του. Η λειτουργία τη ιστοσελίδας διακόπη από τον καλλιτέχνη. Τελικά, ένα χρόνο μετά τη σύλληψή, του ο Φωτίου απαλλάγη οριστικά με βούλευμα του Συμβουλίου Πλημμελειοδικών Αθηνών.

The case of www.dirtyworks-greece.info, made by Dimitris Fotiou, is the first incident of censorship concerning a net.art work in Greece. The visitors of the website, which was in operation for one month and a half, were able to choose the "favour" they wanted and then they right-clicked the credit card form to pay the price and promote their request. The Public Prosecutor of the first instance of Athens and the Subdirection of Prosecution of Electronic Crime of Security Police of Attiki received accusations of fraud. Fotiou was arrested in his home for felony by officers of the Prosecution of Electronic Crime. He was held in prison for three days, impeached for fraud and left temporarily free under restrictive measures until the trial. The website was shut down by the artist. Finally, one year after his arrest, the charges were dismissed by the Magistrates' Council of Athens.



Στις αρχές Ιουνίου του 2007 πραγματοποιήθηκε η έκθεση «Art Athina 2007». Η «Art Athina» είναι μία διεθνής έκθεση στην οποία αίθουσες τέχνης από την Ελλάδα και το εξωτερικό παρουσιάζουν μια επιλογή από το έργο των συνεργατών τους. Ταυτόχρονα διεξάγονται και παράλληλες εκθέσεις, σε μία εκ των οποίων («Η σύγχρονη ελληνική σκηνή») συμπεριλαμβανόταν μία προβολή της Εύας Στεφανή. Το έργο παρουσιάζόταν σε ξεχωριστό χώρο με πινακίδες που προειδοποιούσαν ότι το περιεχόμενό του είναι ακατάλληλο για άτομα κάτω των 18 ετών. Στις 2 Ιουνίου 2007 έγινε ανώνυμη καταγγελία στην Άμεση Δράση εναντίον του έργου διότι, όπως αναφερόταν, «προσέβαλλε τα εθνικά σύμβολα». Αστυνομικοί έσπευσαν στον χώρο, αφαίρεσαν το έργο και προσήγαγαν τον γενικό διευθυντή της έκθεσης, Μιχάλη Αργυρού. Σε βάρος του ασκήθηκε ποινική δίωξη, κρατήθηκε στο αστυνομικό τμήμα και την επόμενη μέρα οδήγήθηκε στον Εισαγγελέα. Η υπόθεση παραπέμφθηκε να δικάσει στις 13 Δεκεμβρίου 2007. Το κατηγορητήριο δεν αφορούσε πλέον την προσβολή εθνικών συμβόλων, αλλά την προσβολή της δημόσιας αιδούς λόγω του «άσεμνου περιεχομένου». Το Μονομελές Πρωτοδικείο Αθηνών αθώωσε εντέλει τον Μιχάλη Αργυρού.

The exhibition "Art Athina 2007" was held in early June 2007. "Art Athina" is an international art fair in which Greek and international art galleries present a selection of works by their associated artists. At the same time, parallel exhibitions are held, one of which ("I syghroni elliniki skini") presented a projection by Eva Stefani. The project was shown in a separate area with signs warning that the content was not suitable for people under the age of 18. On June 2, 2007 an anonymous complaint was filed to the police against the project because, as stated, it offended national symbols. Policemen rushed to the area, removed the project and arrested the exhibition's general director Michalis Argyrou. Criminal charges were pressed against him and he was held in custody at the police station and the next day he was taken to the Prosecutor. The case was tried on December 13, 2007. By that time, the indictment didn't refer to an insult of national symbols but to indecency because of "obscene content". The Magistrate's Court of Athens acquitted Michalis Argyrou.



Στιγμιότυπα από το λογοκριμένο έργο. / Video Stills from the censored work.



Το έτος 2003 και έπειτα από διαγωνισμό, ο ζωγράφος Κ.Μ. Βαφειιάδης ανέλαβε την εικονογράφηση του Ιερού Ναού της Παναγίας «Άξιον Εστί» στην Αξιούπολη του νομού Κιλκίς. Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του έργου, ντόπιοι αγιογράφοι και εκκλησιαστικοί παράγοντες ξεκίνησαν συστηματική προσπάθεια σπίλωσης τόσο του έργου όσο και του υπεύθυνου καλλιτέχνη. Βασικότερο επιχείρημά τους υπήρξε η εναργής απόκλιση από την καθιερωμένη σήμερα νεοβυζαντινή αγιογραφία. Τον Φεβρουάριο του 2007 το θέμα έλαβε μεγάλες διαστάσεις. Επί τέσσερις και πλέον μέρες τα ΜΜΕ αναφέρονταν αναλυτικά στον διάκοσμο του ναού της Αξιουπόλεως, με σχόλια άκρως αρνητικά. Η Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος ζήτησε εξηγήσεις και απαίτησε από τον τοπικό μητροπολίτη την άμεση απόσυρση τουλάχιστον όσων τοιχογραφιών είχαν δεχτεί έλεγχο από τους ενιστάμενους, πράγμα το οποίο και έγινε. Το 2009 οι ενιστάμενοι ντόπιοι παράγοντες υποβάλλουν διπλή μήνυση, κατά του ζωγράφου και κατά του υπεύθυνου κληρικού, ο οποίος μετατέθηκε, καθώς και αίτημα πλήρους καταστροφής των τοιχογραφιών (περί τα 1.500 τ.μ.), οι οποίες στο μεταξύ είχαν ολοκληρωθεί. Η υπόθεση, καίτοι βρίσκεται στο αρχείο του εισαγγελέα, εξελίσσεται ακόμη, καθώς φανατικοί ορθόδοξοι συνεχίζουν να αιτούνται την παραδειγματική απόξεση όλων των τοιχογραφιών.

Artist K.M. Vafiadis, following a national competition, undertook the mural decoration (religious painting) of the Greek Orthodox Church of the Virgin Mary "Axion Esti" at the city of Axioupolis, Kilkis. Throughout the progress of the process, local iconographers along with church administration opposed the work as well as the artist himself. They proceeded methodically against both, objecting to the conspicuous deviation from the well-established neobyzantine practice. The artist was subjected to harsh criticism. By February 2007, the matter received substantial public attention with the media mainly opposing the case with highly negative comments about the decoration, while the Holy Synod of Greece ordered further clarifications. The Synod commanded the immediate erasure of certain murals from the local bishop, and the request was fulfilled. In 2009, both the artist and the clergymen were sued. Furthermore, a total elimination of the completed murals (1500 m²) was requested. Currently the prosecution has been stopped. However, Orthodox fundamentalists demand the exemplary abrasion of all the murals.



ανυποστόλως εντέλλομαι την απαλοιφή των επιμάχων τοιχογραφιών και λεπτομερειών, ώστε κυρίως να μην προκαλείται το ανυποψίαστον πλήρωμα με τις αδόκιμες αυτές παραστάσεις...

Στο πλαίσιο της 4ης Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης «Παλιές Διασταυρώσεις - Make it New 2013», προβλήθηκε το βίντεο *Nymphéa* (2006) του Κορσικανού φωτογράφου και κινηματογραφιστή Ανζ Λεσιιά (Ange Leccia). Σε αυτό, το μοντέλο και ηθοποιός Λετίσια Κάστα (Laetitia Casta) εμφανίζεται κάτω από το νερό ως Οφηλία, σε μια αισθησιακή κίνηση-χορογραφία.

Το έργο παρουσιάστηκε αρχικά στο Αλατζά Ιμαρέτ, κτήριο που χτίστηκε το 1484 ως οθωμανικό πτωχοκομείο και τζαμί, και λειτουργεί πλέον ως πολιτιστικός χώρος.

Σύμφωνα με δημοσιεύματα του ελληνικού και του τουρκικού τύπου, υπήρξε διάβημα του προέδρου των μουσουλμάνων Βορείου Ελλάδος προς τη γενική διευθύντρια της Μπιενάλε, Κατερίνα Κοσκινά, και τον Τούρκο πρόξενο, προκειμένου να αφαιρεθεί το έργο από τον χώρο. Θεωρήθηκε προσβλητικό προς το θρησκευτικό συναίσθημα το γεγονός ότι η προβολή γινόταν πολύ κοντά στον ιερό χώρο που έβλεπε προς τη Μέκκα. Αντίστοιχα διαβήματα έγιναν από το Τουρκικό Προξενείο στη Θεσσαλονίκη και από τον Τούρκο πρέσβη στην Αθήνα προς το Υπουργείο Εξωτερικών. Υπήρξε αντίδραση τόσο από τη διευθύντρια, όσο και από τον δήμαρχο Θεσσαλονίκης, Γιάννη Μπουτάρη.

Το Υπουργείο Εξωτερικών παρενέβη, τελικά, χωρίς να ζητήσει να δει το βίντεο, και απαίτησε από τους διοργανωτές να μεταφερθεί από το Αλατζά Ιμαρέτ στη Μονή Λαζαριστών, όπως και έγινε, με τη σύμφωνη γνώμη του καλλιτέχνη.

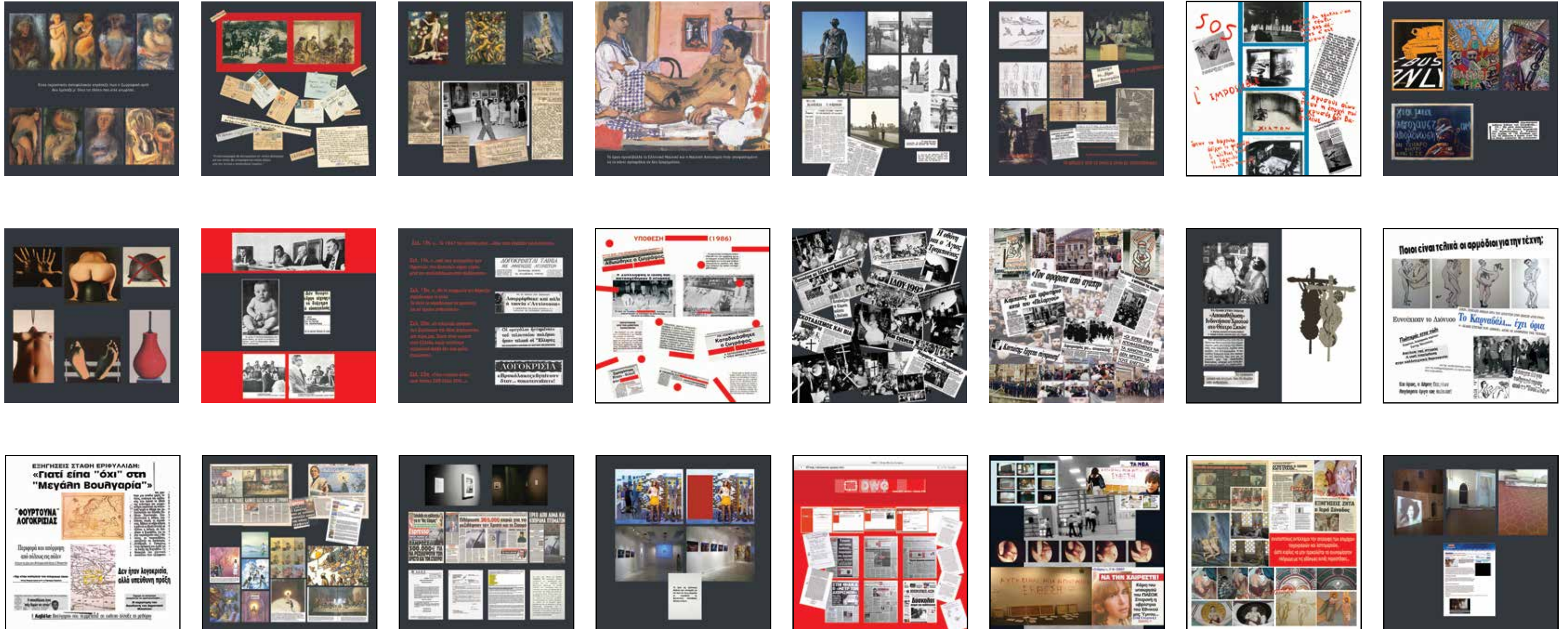
A video called *Nymphéa* (2006) by the Corsican photographer and cinematographer Ange Leccia was projected in the 4th Biennale of Contemporary Art in Thessaloniki titled "Old Intersections-Make it New 2013". In this video, the model and actress Laetitia Casta appears underwater as Ophelia, in a voluptuous movement-choreography.

Leccia's work was originally exhibited in Alaca Imaret, an ottoman building founded as a poor-house, seminary and place for praying in 1484 and now hosting cultural displays. According to the Greek and Turkish press the President of Muslims of Northern Greece demanded from the general director of Biennale Katerina Koskina the removal of the video from Alaca Imaret. The installation was considered as offensive to their religious feeling, because the projection was taking place very close to the sacred niche oriented towards Mecca. Subsequent acts were taken by the Turkish consulate in Thessaloniki, as well as from the Turkish ambassador in Athens to the Ministry of Foreign Affairs. The director of the Biennale and the mayor of Thessaloniki Yannis Boutaris reacted to this, without results.

Finally the Ministry of Foreign Affairs stepped in and, without asking to inspect the video first, demanded that the organizers should move the latter from Alaca Imaret to Moni Lazariston. The video was moved with the agreement of the artist.



Ο εκθεσιακός χώρος πριν και μετά τη λογοκρισία. / The exhibition space before and after the censorship.



Τα 24 πάνελ της λογοκριμένης έκθεσης. / The 24 panels of the censored exhibition (φωτοκολάζ/photocollage, 100x100cm, 2015).

Ο επιμελητής θα ήθελε να ευχαριστήσει όλους όσοι βοήθησαν στην έκδοση αυτού του καταλόγου σε συνθήκες λογοκριτικής πρακτικής.

Θα ήθελε επίσης να ευχαριστήσει για την παραχώρηση αρχειακού υλικού τους: Κώστα Βαφειάδη, Άννα Καλαμάρα, Φίλιππο Καλαμάρα, Χάρη Μαύρο, Τζοάννα Παπαδοπούλου, Στέφανο Παπαδόπουλο, Δημήτρη Σαπρανίδη, Χαρίλαο Σισμάνη, Εύα Στεφανή, Δημήτρη Φωτίου, Φωτοθήκη Λέσχης Πολιτισμού Φλώρινας, Πάνο Φαμέλη, Δέσποινα Χρίστου, Heather Felty, Nina Felshin.

Στην έρευνα των αρχείων συνέβαλαν οι Κάλια Χατζηγιάννη, Σίμων Βεκρής, Βαγγέλης Ζιώγας, Θανάσης Κουφοπάνος, Βασίλης Νικολόπουλος, Άννα Πιάτου.

Την επιμέλεια των κειμένων είχαν οι: Μαριάννα Τζιαντζή, Άννα Πιάτου (ελληνικά), Μετάφραση: Ούρεσις Τοντόροβιτς (ελληνικά και αγγλικά).

The curator would like to thank all those who helped realize this volume in conditions of censorship practice.

Would also like to thank for sharing material from their archives: Kostas Vafiadis, Anna Kalamara, Philippos Kalamaras, Tzoanna Papadopoulou, Stefanos Papadopoulos, Charis Mavros, Stefanos Papadopoulos, Dimitris Sapranidis, Charilaos Sismanis, Eva Stefani, Dimitris Fotiou, Fotothiki of the Art Society of Florina, Despina Christou, Panos Famelis, Heather Felty, Nina Felshin.

In the research of the archives contributed : Kalia Xatzigianni, Simon Vekris, Vaggelis Ziogas, Thanasis Koufopoulos, Vassilis Nikolopoulos, Anna Piatou.

The texts were edited by Marianna Tziantzi, Anna Piatou (Greek), Translation: Uros Todorovic (Greek and English)