

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

ΤΕΧΝΗ ΣΕ ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΡΑΒΕΛΑ (1938-2012)

Αλεξάνδρα Αναστασίου

Λεμεσός, 2024

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΕΧΝΗ ΣΕ ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΡΑΒΕΛΑ (1938-2012)

Αλεξάνδρα Αναστασίου

Λεμεσός, 2024

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Αλεξάνδρα Αναστασίου, 2024

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για τη συγγραφή της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, υπήρξαν άνθρωποι που συνέβαλαν διαφορετικά και καθοριστικά ο καθένας σε αυτή την προσπάθεια και για τον λόγο αυτόν θα ήθελα να τους ευχαριστήσω.

Πρωτίστως, ευχαριστώ θερμά τους δυο επιβλέποντες καθηγητές της διατριβής μου, ξεκινώντας αυτό το ταξίδι με τη Δρ. Μαρία Γ. Μόσχου η οποία με δημιουργική κριτική και συνεχή διάλογο με εισήγαγε στο βασικό θέμα της διατριβής αυτής, την περφόρμανς και τελειώνοντας το με τον Δρ. Αντώνη Δανό, Αν. Καθηγητή του Τμήματος Καλών Τεχνών, για την υψηλού επιπέδου ακαδημαϊκή καθοδήγηση. Νιώθω διπλά τυχερή και ευγνώμων τόσο για τη βοήθεια και τις πολύτιμες συμβουλές που μου παρείχαν καθ' όλη τη διάρκεια των ερευνητικών μου δραστηριοτήτων, όσο για την εμπιστοσύνη και τη στήριξή τους.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω να απευθύνω, στην εικαστικό και περφόρμερ Μαίρη Ζυγούρη, για την ευγενική της προθυμία να συνδράμει στην έρευνα, εξερευνώντας μαζί μου, το «τραγικό και θυμωμένο σύμπαν» της περφόρμερ Μαρίας Καραβέλα. Μέσα από μια προσωπική συνέντευξη μοιράστηκε τις εμπειρίες μιας ζωής και την ευχαριστώ για αυτό, όπως και για τη σημαντική βοήθεια για παροχή αρχειακού και φωτογραφικού υλικού από προσωπικό αρχείο και έρευνες. Όπως επίσης, και στην Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Σύγχρονης Τέχνης, στο τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, Ειρήνη Γερογιάννη, για την ευγενή παραχώρηση προσωπικών αρχείων έρευνας, τη διάθεση αρχειακού υλικού, σημαντικών πληροφοριών και επιστημονικών άρθρων.

Επιπλέον, ευχαριστίες οφείλω και στο συμφοιτητή και φίλο Αβραάμ Χοιροδοντή, που πορεύθηκε πλάι μου, μέχρι το τέλος αυτής της διαδρομής, καθώς και για την ηθική του συμπαράσταση και πολύτιμη βοήθεια στην επίλυση προβλημάτων, τα οποία αντιμετώπισα κατά την εκπόνηση της διατριβής.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου και τον σύζυγο μου για την υπομονή, την επιμονή, την ανιδιοτελή αγάπη και τη συνεχή στήριξη μέχρι την ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών μου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η περίπτωση της εικαστικού περφόρμερ Μαρίας Καραβέλα (1938-2012) είναι πολύ αντιπροσωπευτική σχετικά με την καλλιτεχνική παραγωγή υπό το καθεστώς λογοκρισίας και προπαγάνδας που επικρατούσε στην Ελλάδα την εποχή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974). Στην περίοδο αυτή, αναδύθηκε η πρώτη γενιά καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν συστηματικά με την τέχνη της περφόρμανς, μέσω μιας ρηξικέλευθης σωματικής τέχνης· σημαντική παρουσία ανάμεσά τους, αποτελεί η Καραβέλα, ως πρώτη εικαστική περφόρμερ, με το πρωτοποριακό έργο της.

Η χρονική περίοδος από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 μέχρι και τη δεκαετία του 1970, καταγράφεται ως μία από τις σημαντικότερες περιόδους της ελληνικής σύγχρονης ιστορίας. Η δράση της νέας γενιάς καλλιτεχνών, υπό το καθεστώς της συνεχούς λογοκρισίας, της απαγόρευσης των ελευθεριών και της στέρησης ανθρωπίνων δικαιωμάτων, ασκεί άμεσα κριτική, σε μια προσπάθεια να καταρρίψει τα μέχρι τότε δεδομένα, και να ανοίξει τον δρόμο σε καινοτόμες εικαστικές κατευθύνσεις. Η περφόρμανς λειτούργησε ως κινητήρια δύναμη κατά του χουντικού καθεστώτος και, επιπλέον, αποτέλεσε το είδος εικαστικής έκφρασης που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει οποιαδήποτε δραστηριότητα μέσα από τις στατικές μορφές τέχνης, τις πολιτικές διαδηλώσεις, τις κοινωνικές διαμάχες μέχρι και την καθημερινή συμπεριφορά. Βάσει των παραπάνω, οι Έλληνες καλλιτέχνες, υιοθετώντας πρωτοποριακές τάσεις, χρησιμοποιούν όλα τα εικαστικά μέσα, με αποτέλεσμα να δημιουργούν προκλητικές δράσεις.

Εξετάζοντας την εικαστική πορεία της Καραβέλα, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με εμφανή ζητήματα συνεχούς λογοκρισίας, αποσιώπησης ιδεών και στέρησης ελευθεριών, αλλά και με την αδιάκοπη επιμονή και την πρωτοπόρα αντίληψη ενός καλλιτέχνη που πασχίζει με κάθε πιθανόν τρόπο να βρει τρόπους επικοινωνίας με το κοινό. Στα έργα της, τα οποία φέρουν καθαρά πολιτικοποιημένο χαρακτήρα, κυριαρχούν η επαναστατικότητα, η τραγικότητα, η πρωτοπορία, ο έντονος πολιτικός της προβληματισμός και η ακρότητα των μέσων που επιστρατεύει, προσδίδοντας έτσι, μια έντονη εικαστική πρόταση καταγγελίας και καλλιτεχνικής διαμαρτυρίας μέσα από τον δημόσιο διάλογο. Με την Καραβέλα, έχουμε να κάνουμε όχι μόνο με μια πρωτοποριακή περφόρμερ, αλλά με μια ξεχωριστή εικαστική περίπτωση πολιτικής αντίστασης, και με μια ηχηρή προσωπικότητα που αγωνιούσε για το μέλλον της ελληνικής κοινωνίας.

Λέξεις κλειδιά: Τέχνη και Δικτατορία, Ελλάδα, Περφόρμανς, Μαρία Καραβέλα

ABSTRACT

The case of performance artist Maria Karavela (1938-2012) is representative of the art production under the period of the Colonels' Dictatorship in Greece (1967-1974). During this time, we have the first generation of Greek artists who were systematically engaged in performance art, via a ground-breaking body art. With her pioneering work, Karavela was among the most important of these artists.

The years from the mid-1960s through the 1970s make up one of the most important periods in modern Greek history. The work of a new generation of artists, under constant censorship, and suppression of freedoms and human rights, amounts to direct criticism, in an effort to open up new artistic avenues. Performance art constituted a force against the Junta, and dominated among other artforms in foregrounding the current conditions. Greek performance artists utilized all artistic means, resulting in provocative actions.

In Karavela's artistic course, we are faced with obvious conditions of censorship, suppression of ideas and freedoms, but also with the perseverance and pioneering perception of an artist who endeavours to achieve any possible way of communicating with the general public. Her overtly political works are revolutionary and tragic, and pioneering in their utilization of a range of means, amounting to an artistic protest through public discourse. In Karavela we have, not only an avant-garde performance artist, but also a unique case of political-artistic resistance, and a strong personality that agonized over the future of Greek society.

Key words: Art and Dictatorship, Greece, Performance Art, Maria Karavela

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	vii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Τέχνη και Πολιτική στην Περίοδο της Δικτατορίας στην Ελλάδα.....	4
1.1 Η Τέχνη στη Δικτατορία.....	4
1.2 Η Τέχνη της Περφόρμανς στη Δικτατορία.....	11
1.2.1 Περφόρμανς – αναλύσεις ορισμών και συγγενών ειδών.....	14
1.2.2 Περφόρμανς κατά την 7ετία 1967–1974.....	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Μαρία Καραβέλα.....	29
2.1 Βιογραφία.....	29
2.2 Σταθμοί στην καλλιτεχνική της πορεία.....	31
2.2.1 Γκαλερί Αστόρ 1970.....	31
2.2.2 Αίθουσα Τέχνης Χίλτον 1971.....	34
2.2.3 Η πορεία της Μαρίας Καραβέλα στο εξωτερικό και η επιστροφή.....	37
2.2.4 Αντίσταση 1977 και Κοκκινιά 1979 – Η εμβληματική περφόρμανς.....	43
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	50
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	53
ΕΙΚΟΝΕΣ.....	58
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1.....	83
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2.....	85
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3.....	98
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4.....	102

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. *Philip Corner's Piano Activities*, performed during Fluxus Internationale Festpiele Neuester Musik, 1962, Γερμανία.

Εικόνα 2. Abramovic Marina, *Ρυθμός 0*, Φωτογραφία από περφόρμανς, γκαλερί Studio Mora, 1974, Νάπολη.

Εικόνα 3. Nitsch Hermann, *48η δράση*, Θέατρο Munich Modernes, 1974, Μόναχο.

Εικόνα 4. Clark Lygia, *Elastic Net*, φωτογραφία από περφόρμανς, 1973, Παρίσι.

Εικόνα 5. Nespolo Ugo, *Tracce di Fluxus*, performance των Fluxus, 1967, Τορίνο.

Εικόνα 6. Nespolo Ugo, *Tracce di Fluxus*, performance των Fluxus, 1967, Τορίνο.

Εικόνα 7. Acconci Vito, *Trademarks*, Mezzanine gallery, 1970, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 8. Acconci Vito, *Seedbed*, γκαλερί Sonnabed, 1971, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 9. Acconci Vito, *Seedbed*, γκαλερί Sonnabed, 1971, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 10. Χρήστου Γιάννης, «*Επίκυκλος [I]*», Hilton, 1968, Αθήνα.

Εικόνα 11. Αληθεινός Δημήτρης, «*Ένα Συμβάν*», Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο Ώρα 1973, Αθήνα.

Εικόνα 12. Αληθεινός Δημήτρης, «*Ένα Συμβάν*», Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο Ώρα 1973, Αθήνα.

Εικόνα 13. Ξενάκης Κωνσταντίνος, *Κόνοι και καπνοί στην έκθεσι Ξενάκη*, public performance, 1971, Βερολίνο.

Εικόνα 14. Κεσσανλής Νίκος, *Ο πίνακας που αλλάζει*, Εγκατάσταση – Δράση, Biennale Νέων Παρισιού, 1965, Παρίσι.

Εικόνα 15. Παπακωνσταντίνου Λήδα, *Deaf & Dumb*, περφόρμανς, Maidstone College of Art, 1971, Κεντ, Αγγλία.

Εικόνα 16. Ζουμπούλης Νίκος – Τίσα Γραικού, *Δράση – Ανάμνηση – Μεταθέσεις*, Προσωπική Συλλογή, 1980, Αθήνα.

Εικόνα 17. Γλύπτης Θόδωρος, περφόρμανς *Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού – Απαγορεύεται η συμμετοχή*, Ινστιτούτο Γκαίτε, 1970, Αθήνα.

Εικόνα 18. Γλύπτης Θόδωρος, περφόρμανς *Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού – Απαγορεύεται η συμμετοχή*, Ινστιτούτο Γκαίτε, 1970, Αθήνα

- Εικόνα 19. Μαρία Καραβέλα (Διακοφτό Αιγιαλείας 1938 – Αθήνα 2012). Από προσωπικό αρχείο της καλλιτέχνη.
- Εικόνα 20. Μαρία Καραβέλα (Διακοφτό Αιγιαλείας 1938 – Αθήνα 2012). Από το προσωπικό αρχείο της Μαρίας Καραβέλα.
- Εικόνα 21. Καραβέλα Μαρία, Χωρίς Τίτλο, περφόρμανς, γκαλερί Άστορ, 1970, Αθήνα.
- Εικόνα 22. Καραβέλα Μαρία, Χωρίς Τίτλο, περφόρμανς, γκαλερί Άστορ, 1970, Αθήνα.
- Εικόνα 23. Σελίδα από χειροποίητο λεύκωμα της Μαρίας Καραβέλα, Έκθεση στην γκαλερί Άστορ. Προσωπικό αρχείο.
- Εικόνα 24. Καραβέλα Μαρία, Χωρίς Τίτλο, περφόρμανς, γκαλερί Άστορ, 1970, Αθήνα.
- Εικόνα 25. Αντίγραφο φωτογραφίας από το χώρο στο Χίλτον με αυθεντική χειρόγραφη σημείωση της Μαρίας Καραβέλα. Προσωπικό αρχείο.
- Εικόνα 26. Καραβέλα Μαρία, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, 1971, Αθήνα. Από το προσωπικό αρχείο της Μαρίας Καραβέλα.
- Εικόνα 27. Καραβέλα Μαρία, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, 1971, Αθήνα.
- Εικόνα 28. Καραβέλα Μαρία, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, 1971, Αθήνα.
- Εικόνα 29. Καραβέλα Μαρία, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, 1971, Αθήνα.
- Εικόνα 30. Καραβέλα Μαρία, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, 1971, Αθήνα.
- Εικόνα 31. Καραβέλα Μαρία, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, 1971, Αθήνα.
- Εικόνα 32. Καραβέλα Μαρία, στο προσωπικό της αρχείο με τη χαρακτηριστική γραφή της: «Χίλτον» 1970. *Το γκρέμισε η αστυνομία τη δεύτερη μέρα. Το ανθρωποκνηγητό αρχίζει. Αυτό ήταν η Χούντα*. Προσωπικό αρχείο Μαρίας Καραβέλα.
- Εικόνα 33. Καραβέλα Μαρία, *Υπαίθριο περιβάλλον*, 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών, 1971, Παρίσι. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 34. Καραβέλα Μαρία, *Υπαίθριο περιβάλλον*, 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών, 1971, Παρίσι. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 35. Καραβέλα Μαρία, *Υπαίθριο περιβάλλον*, 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών, 1971, Παρίσι. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 36. Καραβέλα Μαρία, *Υπαίθριο περιβάλλον*, 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών, 1971, Παρίσι. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.

- Εικόνα 37. Ιδιόχειρο σημείωμα της Μαρία Καραβέλα, 1971, Παρίσι. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 38. Άρθρο του Georges Boudaille με τίτλο «Karavela, la Grecque» στην λογοτεχνική εφημερίδα Les Lettres Françaises, 1971, Παρίσι.
- Εικόνα 39. Καραβέλα Μαρία, *Υπαίθριο περιβάλλον*, 3ο Πολιτιστικό Φεστιβάλ του Δήμου Rosny-sous-Bois, Παρίσι, 1973. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 40. Καραβέλα Μαρία, *Υπαίθριο περιβάλλον* στο δάσος της Πανεπιστημιούπολης του Orsay, 1974, Παρίσι. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 41. Καραβέλα Μαρία, *Περιβάλλον στη Μπιενάλε Νέων του Παρισιού*, Αρχείο της Διοχάντης. 1977, Παρίσι.
- Εικόνα 42. Καραβέλα Μαρία, *Περιβάλλον στη Μπιενάλε Νέων του Παρισιού*, Αρχείο της Διοχάντης. 1977, Παρίσι.
- Εικόνα 43. Από τα γυρίσματα της ταινίας της Μαρίας Καραβέλα – *Αντίσταση*, Αθήνα.
- Εικόνα 44. Δημοσιευμένο άρθρο για την απαγορευμένη ταινία – *Αντίσταση*, Αθήνα.
- Εικόνα 45. Δημοσιευμένο άρθρο για την ταινία – *Αντίσταση* της Μαρίας Καραβέλα, 1978, Αθήνα. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 46. Δημοσιευμένο άρθρο για την εμβληματική περφόρμανς, *Κοκκινιά*, 1979, Αθήνα.
- Εικόνα 47. Καραβέλα Μαρία, *Αντίσταση*. Σκηνές από το δρώμενο στην Κοκκινιά, 1979, Αθήνα. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 48. Καραβέλα Μαρία, *Αντίσταση*. Σκηνές από το δρώμενο στην Κοκκινιά, 1979, Αθήνα. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 49. Καραβέλα Μαρία, *Αντίσταση*. Σκηνές από το δρώμενο στην Κοκκινιά, 1979, Αθήνα. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 50. Καραβέλα Μαρία, *Αντίσταση*. Σκηνές από το δρώμενο στην Κοκκινιά, 1979, Αθήνα. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.
- Εικόνα 51. Ιδιόχειρο σημείωμα της Μαρία Καραβέλα. Σκηνές από το δρώμενο στην Κοκκινιά, 1979, Αθήνα. Προσωπικό αρχείο Μαρία Καραβέλα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, με τίτλο «Τέχνη σε καθεστώς δικτατορίας: η περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα (1938-2012)», ασχολείται με τις εικαστικές τέχνες, ειδικότερα, την περφόρμανς κατά την επταετία της Δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974), μια από τις πιο σημαντικές περιόδους της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Εστιάζει στην πρώτη εικαστικό εγκαταστάσεων Μαρία Καραβέλα¹ (1938-2012) και στο πρωτοποριακό εικαστικό έργο της. Όπως είναι φυσικό, η περίοδος της δικτατορίας των συνταγματαρχών, δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστες τις τέχνες. Το πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί η παρούσα έρευνα είναι η διερεύνηση των καλλιτεχνικών δρώμενων στην Ελλάδα και στο εξωτερικό μέσα από μια σκιαγράφιση, με κεντρικό θέμα ανάλυσης την τέχνη της περφόρμανς, τόσο στις διάφορες εκφάνσεις της κοινωνίας και του πολιτισμού, όσο και τις επιρροές και τις επιδράσεις της, στην ελληνική τέχνη και τη σύγχρονη κοινωνία.

Η ερευνητική εργασία αποτελείται από δύο κύρια κεφάλαια. Το αντικείμενο μελέτης του πρώτου κεφαλαίου, αποτελεί το καλλιτεχνικό πεδίο της Ελλάδας στο διάστημα της Χούντας και της λογοκρισίας, αναλύοντας συνοπτικά τις δράσεις των εικαστικών καλλιτεχνών και τις επιρροές τους από τις καλλιτεχνικές δράσεις του εξωτερικού. Στο πρώτο υποκεφάλαιο θα γίνει αναφορά των κυριότερων καλλιτεχνικών τάσεων από τη δεκαετία του 1960 μέχρι και τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70, ώστε να καταγραφεί το κλίμα μέσα από το οποίο αναδείχθηκε η καλλιτεχνική διαμαρτυρία και η σωματική τέχνη στην Ελλάδα. Από τις νέες καλλιτεχνικές διαδικασίες που γεννήθηκαν σε αυτή τη φάση της τέχνης, είναι και η περφόρμανς, η οποία συχνά έπαιρνε και τη μορφή συγκεκριμένων πολιτικών δηλώσεων.

Στα υποκεφάλαια του κεφαλαίου, βασικό αντικείμενο μελέτης είναι η περφόρμανς, στην οποία εντοπίζεται η διάδραση της με άλλα εικαστικά πεδία και διερευνάται η σχέση της

¹ Μαρία Καραβέλα (1938-2012). Εικαστικός Εγκαταστάσεων, θεωρείται η πρώτη καλλιτέχνης που παρουσίασε περιβάλλον/χώρο στην Ελλάδα.

με την κοινωνία και την πολιτική. Μέσα από μια σύντομη θεωρητική προσέγγιση θα εξεταστούν οι κυρίαρχες αναλύσεις της περφόρμανς και οι προσπάθειες προσδιορισμού της. Θα μελετηθούν τα βασικά χαρακτηριστικά της, όπως επίσης και αναλύσεις άλλων ορισμών και συγγενών ειδών οι οποίοι προηγήθηκαν αυτής, και συνεισφέρουν στην πλήρη κατανόηση του νοήματος της performance art. Ακολούθως, το κεφάλαιο επικεντρώνεται στη διερεύνηση και ανάλυση της περφόρμανς κατά την 7ετία της δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974), με αναφορά και καταγραφή σε περιπτώσεις καλλιτεχνών, που ενάντια στο πολιτικό σώμα και τη λογοκρισία, παρουσίαζαν πολιτικοποιημένες δράσεις στο ευρύ καλλιτεχνικό κοινό σε Ελλάδα και εξωτερικό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, η έρευνα θα επικεντρωθεί στην καλλιτεχνική περίπτωση της Καραβέλα, της πρώτης εικαστικού που παρουσίασε περιβάλλοντα χώρο στην Ελλάδα, και το «θυμωμένο σύμπαν» της (Ζυγούρη 2024). Η μελέτη αρχικά εξετάζει την πρωτοποριακή περφόρμερ μέσα από μια γενική βιογραφία, αναλύοντας συνοπτικά τους βασικότερους σταθμούς της ζωής και του έργου της. Η Καραβέλα καταγράφεται ως ανήσυχο πνεύμα και στρέφεται άμεσα στις [τότε] νέες-σύγχρονες μορφές τέχνης και την περφόρμανς. Βαθιά πολιτικοποιημένη, εκφράζει ήδη από νωρίς και εντελώς φανερά την οργή της ενάντια στο δικτατορικό καθεστώς και διατηρεί την κριτική της στάση καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της διαδρομής. Κύριο θέμα ανάλυσης είναι το αιχμηρό πολιτικό περιεχόμενο των περφόρμανς της και ο έντονος πολιτικός της προβληματισμός κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της δημιουργίας. Καθ' όλο το έργο της Καραβέλα, διακρίνουμε το έντονο ενδιαφέρον της, να καταδείξει τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που απασχολούν την Ελλάδα (Παπαδοπούλου 2005: 19).

Στα υποκεφάλαια, αντικείμενο έρευνας είναι οι καθοριστικοί σταθμοί στην καλλιτεχνική πορεία της Καραβέλα, τα πρώτα έργα χώρου της επί ελληνικής δικτατορίας (Γκαλερί Αστόρ 1970, Αίθουσα Τέχνης Χίλτον 1971), η προπαγάνδα, η συνεχόμενη

λογοκρισία και η αναγκαστική και άμεση εξορία· η μετέπειτα διαδρομή της τόσο στο εξωτερικό, με τους εφήμερους χώρους δημόσιας παρέμβασης στο Παρίσι, όσο και η επιστροφή στην Ελλάδα με τη μεταπολίτευση. Εξετάζεται συστηματικά η σχέση της εικαστικού με την περφόρμανς, όπως η ίδια την καταγράφει, και το πως η πολιτική εμποτίζει τις δράσεις της. Σημειώνεται ότι, η περίπτωση της Καραβέλα είναι πολύ αντιπροσωπευτική ως προς το τι επικρατούσε στα καλλιτεχνικά δρώμενα της εποχής της δικτατορίας.

Η εξέταση του μεγάλης κλίμακας έργου της Καραβέλα, ολοκληρώνεται με την απαγορευμένη ταινία *Αντίσταση* αλλά και το συμμετοχικό πολυθέαμα – την εμβληματική περφόρμανς στην Κοκκινιά. Η μελέτη εμβαθύνει στην πολύμορφη συμμετοχική δράση της *Κοκκινιάς* μέσα από στοιχειοθετημένες καταγραφές και ντοκουμέντα απο προσωπικές συνεντεύξεις τόσο, της ίδιας όσο, και άλλων καλλιτεχνών και συμμετεχόντων. Σε τελική ανάλυση, ο καλλιτεχνικός πλούτος που προέκυψε, μέσα από τέτοιου είδους εικαστικές εγκαταστάσεις και δράσεις, άφησε σημαντικό στίγμα στην Ελλάδα, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη πρωτοποριακών εναλλακτικών τάσεων στα καλλιτεχνικά πράγματα της χώρας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Τέχνη και Πολιτική στην Περίοδο της Δικτατορίας στην Ελλάδα

1.1 Η Τέχνη στη Δικτατορία

[...] η Ελλάδα έχει μεταβληθεί σ' ένα φλεγόμενο καμίνι. Οι ηρωικοί φοιτητές βάφουν και πάλι με το αίμα τους την ασφαλτο των δρόμων. Οι εργάτες κατεβαίνουν σε γενική απεργία. Οι πόλεις δίνουν η μία μετά την άλλη το παρόν. Κάτω από την ιαχή του λαού σαρώνεται το κυβερνητικό ανεμομάζωμα του θλιβερού ριμαδόρου. Όσο θα ογκώνεται η λαϊκή αντίδραση τόσο τα καταπιεστικά μέτρα θα εντείνονται και θα απλώνουν. Σε λίγο θα αρχίσουν οι συλλήψεις, οι απαγορεύσεις οργανώσεων, οι εκτοπίσεις, η άλωση των πανεπιστημίων. Κι όταν πια δεν θα μπορούν να ξανακλείσουν τους ασκούς του Αιόλου που άνοιξαν, θα ακολουθήσουν [...] η λογοκρισία του τύπου, η απαγόρευση της επικοινωνίας με τους άλλους λαούς, η αστυνόμευση της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής. Το πραξικόπημα δεν θα περάσει. Η δημοκρατία θα νικήσει.²

Η επταετία της δικτατορίας (1967-1974) αναμφισβήτητα είναι μία από τις πιο σημαντικές περιόδους της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Κατά το 1967, η εγκαθίδρυση της δικτατορίας των συνταγματαρχών σημείωσε ραγδαίες αλλαγές στο κοινωνικοπολιτικό σκηνικό της Ελλάδας. Η καθολική απαγόρευση της δημιουργικής παραγωγής και η στέρηση της ελεύθερης βούλησης των καλλιτεχνών, εξαιτίας της επιβολής της δικτατορίας, ανέστειλε την όποια εξέλιξή τους, καθώς οι τέχνες δεν μπορούσαν πια να θεωρηθούν πεδίο ελεύθερης πράξης και σκέψης. Η προσπάθεια της Χούντας να επιβάλει τις δογματικές αντιλήψεις της και στον χώρο των τεχνών, συνδιαμορφώνει ένα πλαίσιο που μετέπειτα θα αιτιολογήσει πολλές από τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στο πεδίο των εικαστικών τεχνών (Χριστοφόγλου 2003: 282-284). Η στέρηση των πολιτικών ελευθεριών, η λογοκρισία³, η καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, η προπαγάνδα, οι αλλεπάλληλες συλλήψεις που πραγματοποιούνταν αδιακρίτως σε πολιτικά πρόσωπα, απλούς πολίτες και ανθρώπους του καλλιτεχνικού κόσμου, η απαγόρευση της κυκλοφορίας εφημερίδων και φυλλαδίων με

² Στο πιο πάνω απόσπασμα, αναδεικνύεται η έντονη παρέμβαση και η πολιτικοποίηση που επικρατούσε στα καλλιτεχνικά πεδία της Ελλάδας αλλά και στις εικαστικές τέχνες της περιόδου της δικτατορίας των συνταγματαρχών (*Επιθεώρηση Τέχνης* 1965: 4, 5).

³ Η λογοκρισία αποτελεί ένα φαινόμενο που εμφανίζεσαι μέσα από πολλές εκφάνσεις και σχετίζεται τόσο με την αδυναμία του κοινού στην αποδοχή της διαφορετικότητας όσο και με την διαρκή επιδίωξη της εξουσίας να αποτρέψει την ελεύθερη έκφραση της (διαφορετικότητας). Η άμεση λογοκρισία υπάρχει σε περιπτώσεις όπου η κρατική εξουσία αποφασίζει την καθολική απαγόρευση προβολής και δημοσίευσης ενός έργου τέχνης ενώ η λογοκριτική πρακτική έχει ως στόχο όχι μόνο το εικαστικό έργο αλλά και τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Ανεξάρτητα, όλες οι περιπτώσεις λογοκρισίας φανερώνουν τον τρόπο που η εξουσία αδυνατεί να χειριστεί τα φοβικά σύνδρομα των πολιτών της και εντέλει επιτρέπουν την εκδήλωση μιας κατ' εξοχήν πράξης βίας όπως είναι η λογοκρισία ακόμη και σε περίοδο δημοκρατίας (Ζιώγας 2008: 1, 10).

φιλελεύθερο περιεχόμενο και οι παρεμβατικές απαγορεύσεις των καλλιτεχνικών δρώμενων, σε συνδυασμό με την παράνομη παρέμβαση στην ίδια την καθημερινότητα των πολιτών, ήταν συχνά φαινόμενα. Ως εκ τούτου, οι πιο πάνω πρακτικές επέφεραν την αντίδραση των Ελλήνων καλλιτεχνών, ορισμένοι εκ των οποίων προτίμησαν τη φυγή, επιλέγοντας την αυτοεξορία, είτε συμμετείχαν στην εντός ελληνικών συνόρων «παθητική διαμαρτυρία»,⁴ απέχοντας από οποιουσδήποτε πολιτισμικούς θεσμούς και καλλιτεχνικές διοργανώσεις· άλλοι παρέμειναν αφανείς (Παπανικολάου 1999: 236, Χριστοφόγλου 2005: 22).

Μετά την εκδήλωση του στρατιωτικού πραξικοπήματος, η πλειονότητα των Ελλήνων καλλιτεχνών επιλέγει αυθόρμητα να παραμείνει αμέτοχη από κάθε είδους κρατικές εικαστικές δραστηριότητες και να μην εκθέτει ατομικά ή ομαδικά, με αποτέλεσμα, το καλλιτεχνικό κλίμα στην Ελλάδα να παγιοποιηθεί. Η αποστασιοποίηση αυτή ήταν ένας από τους άμεσους τρόπους που αποφάσισε η πλειονότητα των Ελλήνων καλλιτεχνών, εκφράζοντας έτσι, τη διαφοροποίηση της από το καταπιεστικό, στρατιωτικό καθεστώς (Παπακωνσταντίνου 2021: 5, Γυιόκα & Μπίκας 2021: 19). Αυτή όμως η ολοκληρωτική αποχή και η παθητική μορφή αντίδρασης κρίθηκε από την πλειονότητα των Έλλήνων καλλιτεχνών ως «ουτοπική στάση που τελικά δεν οδηγεί πουθενά παρά μόνο σε αδιέξοδο, ενώ αντίθετα εξαντλούσε την όποια δυναμική της και έθετε σε κίνδυνο τη φτωχή εγχώρια εικαστική σκηνή», με αποτέλεσμα από το 1969, να αναθεωρήσουν την αρχική απόφασή τους και να ανασυνταχθούν, ξεκινώντας σταδιακά μια δυναμική επαναδραστηριοποίηση της καλλιτεχνικής ζωής, στο πλαίσιο που είχε ήδη διαμορφωθεί από τις αρχές της δεκαετίας (Παπαδοπούλου 2006: 13). Ο καθηγητής κοινωνιολογίας Κωνσταντίνος Τσουκαλάς τοποθετείται αναφορικά με τα καλλιτεχνικά συμβαίνοντα της δεκαετίας:

[...] δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η δεκαετία του 1970 δεν σφραγίστηκε μόνο από το Μάη του '68, από το Βιετνάμ, από τον Τσε [...] αλλά και από μίαν αντίστοιχη νοηματική και καλλιτεχνική έκρηξη που απαιτούσε, πριν απ' όλα, την ολική στράτευση στα όποια

⁴ Η σιωπηρή αυτή διαμαρτυρία (1967-1969) περιλάμβανε καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν όλες τις πολιτικές δυνάμεις, οι οποίοι είχαν με αυτόν τον τρόπο «συσπειρωθεί» σε μια πράξη αντίστασης εναντίον του καθεστώτος (Χριστοφόγλου 2005: 22).

τεκταινόμενα, τη συμμετοχή, την άρνηση των κατεστημένων ισορροπιών, την αλλαγή ζωής, την επανεξέταση των στάσεων και των αξιών, την άρνηση της απόλυτης προσαρμοστικότητας, τη λεγόμενη πραγματικότητα (Μουτσόπουλος 2006: 100-101).

Επισημαίνεται ότι, από τους κυριότερους λόγους που η πλειονότητα των Ελλήνων εικαστικών καλλιτεχνών ήταν παρόντες στις καλλιτεχνικές δράσεις του εξωτερικού είναι, είτε λόγω της ήδη εγκατάστασης τους εκεί, είτε δε αρκετοί επέλεξαν να εγκαταλείψουν τη χώρα αυτοβούλως, αρνούμενοι να παραμείνουν στα ελληνικά εδάφη υπό το στρατιωτικό καθεστώς, με τους πλείστους να κατευθύνονται προς Γαλλία, Ιταλία, Γερμανία και Αμερική. Εκεί, έρχονται άμεσα αντιμέτωποι με μια φιλελεύθερη ιδεολογία, η οποία μέσα από τις καλλιτεχνικές καινοτομίες της, τους αναγκάζει πρωτίστως να συμμετέχουν και έπειτα να αντιληφθούν, μέσα από την «συναίσθηση ευθύνης», τον ρόλο τους στην κοινωνία. Αυτή η δύσκολη πολιτική συνθήκη, θα αναδείξει μια ιδιαίτερη γενιά καλλιτεχνών – τη γενιά της αμφισβήτησης, της διαμαρτυρίας, της αντίστασης, της σύγχρονης καλλιτεχνικής προοπτικής. Η συντριπτική πλειοψηφία των καλλιτεχνών αφενός, και του κοινού αφετέρου, τοποθετούνται κατηγορηματικά, ενάντια στην επικρατούσα πολιτική κατάσταση και ήταν επόμενο να αναζητήσουν, αντίστοιχα, και τρόπους εναντίωσης σε αυτήν (Παπανικολάου 1999: 237, Βούλγαρης 2002: 49). Σε περιπτώσεις όπως η χούντα, οι βιοματικές εμπειρίες είναι κοινές για όλους και αν λάβουμε υπόψη μας την τοποθέτηση της ιστορικού τέχνης, Ελένης Βακαλό, ότι «το στιλ μιας εποχής δημιουργείται από τη σύμπτωση των κοινών στοιχείων στην τέχνη, των δημιουργών της και των κοινών βιωμάτων τους [...]», «ίσως καταλήξουμε στο ότι, η δικτατορία ανέδειξε, αυτό, το στιλ των αισθητικών επιλογών» (Βακαλό 1996: 109).

Πλέον, η πλειονότητα των Ελλήνων καλλιτεχνών, όχι μόνο παρακολουθεί στενά τις διεθνείς καλλιτεχνικές εξελίξεις, αλλά συμμετέχει ενεργά, έχοντας κυρίαρχο ρόλο σε αυτές, και αναζητά μια φόρμα μέσα από την οποία θα εκφράζεται μια πιο σύγχρονη ιδεολογία. Ο βασικότερος στόχος που θέτει το νέο καλλιτεχνικό δυναμικό, είναι η αναδιαμόρφωση της

σχέσης επικοινωνίας του με το εικαστικό κοινό, η αλληλεπίδραση και αποδοχή των νέων δεδομένων αλλά και η πιο ουσιαστική σύνδεση του με αυτό (Μουτσόπουλος 2006: 103, Βακαλό 1973: 119). Η ιστορικός τέχνης Μάρθα Χριστοφόγλου αναφέρει:

[...] αποδίδει καθαρά συγκυριακό χαρακτήρα στη δικτατορία χωρίς να ταυτίζει την εμφάνιση [...] άλλων καινοτόμων τάσεων με το υφιστάμενο πολιτικό γεγονός, ωστόσο, η δικτατορία καθαυτή, δημιούργησε τις ιδεολογικές προϋποθέσεις στο να αναζητηθούν νέες επιλογές, έδρασε άθελά της απελευθερωτικά και έτσι μπόρεσαν καλλιτέχνες και κοινό να πραγματοποιούν ριζοσπαστικές αισθητικές προτάσεις, που μέχρι πρόσφατα δεν μπορούσαν να αφομοιώσουν (Χριστοφόγλου 2005: 23).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, καταλήγουμε ότι οι εικαστικές τέχνες, το διάστημα της ελληνικής δικτατορίας, επανεξετάζουν τις στάσεις και τις αξίες της ζωής και εξελίσσονται γρήγορα, αναζητώντας νέες, πιο απελευθερωτικές επιλογές. Η δεκαετία του 1970 σήμανε, επιπλέον, και την αρχή της εννοιολογικής τέχνης⁵, ενός πρωτοποριακού ρεύματος με ευρύτερη απήχηση στον χώρο των καλλιτεχνών και των τεχνών, που αφορά νοήματα και ιδέες προβάλλοντας τη μοναδικότητα (Παπανικολάου 1999: 236). Η τέχνη κατά τις δεκαετίες '70 και '80, έρχεται αντιμέτωπη με τα μέχρι τότε κοινωνικοπολιτικά και πολιτιστικά δεδομένα, με το τρίπτυχο «πατρίς, θρησκεία, οικογένεια» αρχικά, με τη δικτατορία και στη συνέχεια με τον καπιταλισμό (Μουτσόπουλος 2006: 100). Η προσπάθεια δημιουργίας ενός εναλλακτικού κοινωνικού μοντέλου και η απόρριψη του ήδη υπάρχοντα καπιταλιστικού τρόπου ζωής, και η πραγμάτωση της κοινωνικότητας, της πολιτικής και της τέχνης, στεγάστηκε κάτω από τον όρο αντικουλτούρα και αποτελεί ένα είδος εναντίωσης στην καπιταλιστική κοινωνία, στις υλικές ανισότητες και στην αυξανόμενη γραφειοκρατικοποίηση (Μουτσόπουλος 2012: 118). Στο σημείο αυτό, η συνένωση των πολιτικοκοινωνικών και πολιτισμικών πεδίων στην τέχνη, συμβάλλει άμεσα στον επανακαθορισμό της ζωής και στην

⁵ Η εννοιολογική τέχνη δεν αφορά τα υλικά ή τις μορφές, αλλά την «έννοια», το concept, δηλαδή, τη συλλεκτικότητα και την επενδυτική αξία. Στη σύζευξη της τέχνης με τη βιομηχανία και στην προβολή της υλικότητας του καλλιτεχνικού αντικειμένου, η εννοιολογική τέχνη προτείνει το έργο ως σύλληψη. Δεν ορίζεται από τα μέσα ή το ύφος αλλά περισσότερο από τα ερωτήματα της, για το, τι είναι τέχνη (Δασκαλοθανάσης 2004: 242).

απόδοση της, μέσα από την πραγματικότητα των εμπειριών. Η μετατροπή της τέχνης σε μορφή συλλογικής και ατομικής έκφρασης όλων, η είσοδος της στην καθημερινότητα ως συστατικό στοιχείο της ζωής και η πρόσβαση του καθενός στη δημιουργία της, αποτέλεσαν κύρια σημεία αυτής της διαδρομής (Μάφι 2000: 51, Reymond 1994: 145).

Οι νέες, φιλελεύθερες τάσεις, όπως και στις πλείστες καλλιτεχνικές εκφράσεις, συνάντησαν το κοινό τους, σε ένα μεσαίο ταξικά χώρο απαρτισμένο από τη φοιτητική νεολαία και τους προοδευτικούς διανοούμενους, στο οποίο μετέπειτα, θα προστεθούν σταδιακά και τμήματα ανθρώπων όπως πολιτικοί κρατούμενοι, γυναίκες και λαϊκές τάξεις (Κομνηνού 1999: 182-183). Η κοινωνική ανακατάταξη είχε, πρωτίστως, να κάνει με την ανάδειξη της νέας γενιάς ανθρώπων ως πολιτικής δύναμης, της αυτόνομης νεολαίας που μέσω της εκπαίδευσης και της ενημέρωσης, δρα πλέον ως ένα ανεξάρτητο κοινωνικά μορφωμένο στρώμα. Η κυρίως ανεμπόδιστη προσβασιμότητα του κοινού στα σύγχρονα μέσα έπαιξε σημαντικό ρόλο, διαμορφώνοντας μια δική του κουλτούρα και ανεξαρτησία, που εκτιμήθηκε ότι «αποτελέσε τη μήτρα της πολιτιστικής επανάστασης» (Hobsbawm 2004: 423). Με βάση τα καινούρια δεδομένα που επικρατούν, η Ελλάδα εισέρχεται στην εποχή της ανάπτυξης, της επικοινωνίας και της ενημέρωσης. Σημαντική πηγή πληροφοριών, αποτέλεσε ο Τύπος, άρθρα και κριτικές από εφημερίδες, που τοποθετούνταν γύρω από το καλλιτεχνικό έργο και παρουσίαζαν οι καλλιτέχνες, μολονότι λογοκρίνονταν αδιαλείπτως. Ένας από τους κυριότερους φορείς μετάδοσης της προσπάθειάς τους, εντός και εκτός Ελλάδος, ήταν επίσης τα καλλιτεχνικά περιοδικά, που με ανταποκρίσεις στο εξωτερικό ενημέρωναν το ελληνικό κοινό για τις εικαστικές δράσεις και τα έργα τους (Χριστοφόγλου 1973: 116). Ωστόσο, η λογοκρισία που επικρατεί δεν αποθαρρύνει τους καλλιτέχνες από το στόχο τους, αλλά αντιθέτως συμβάλλει στο να είναι οι δράσεις ακόμη πιο προκλητικές και πολιτικοποιημένες.

Από το 1970 και έπειτα, εμφανίζονται νέες καλλιτεχνικές τάσεις από το εξωτερικό που διαμορφώνουν τα κυρίως ρεαλιστικά ρεύματα, ενώ μεγάλο εύρος Ελλήνων καλλιτεχνών

απο διαφορετικά πεδία, επεκτείνονται στον χώρο. Μέχρι τη δεδομένη στιγμή, «ο καλλιτέχνης βρισκόταν προσανατολισμένος αυστηρά στον πίνακα ή το γλυπτό χωρίς τη δυνατότητα να επεκτείνει τη δραστηριότητά του στον χώρο. [...] Το αντικείμενο ανάγεται σε μοναδικό εκφραστικό μέσο, ενώ δεν είναι, παρά μία από τις πολλές μορφές τέχνης» (Ξύδης 1981: 53). Ο ιστορικός τέχνης Μιλτιάδης Παπανικολάου καταγράφει μια σημαντική αλλαγή αναφορικά με το προφίλ των καλλιτεχνών και υπογραμμίζει ότι, «[...] οι Έλληνες καλλιτέχνες που ηγούνται της ελληνικής πρωτοπορίας, δείχνουν να έχουν αποβάλει την επαρχιακή νοοτροπία και την εικόνα του περιθωριακού τεχνίτη [...] και παράγουν έργο, που φαίνεται ότι κινείται σε παράλληλη τροχιά με τις διεθνείς καλλιτεχνικές αναζητήσεις» (Παπανικολάου 1999: 236).

Τα βασικά όρια διαχωρισμού των εικαστικών τεχνών, αλλά και του ζωγραφικού πίνακα (τελάρου), καταργούνται, και οι Έλληνες καλλιτέχνες επεκτείνονται στο χώρο, εντάσσοντας νέα καλλιτεχνικά στοιχεία ή υλικά καθημερινής αξίας, νέες τεχνολογίες όπως τον ηλεκτρονικό υπολογιστή, την polaroid και καινούριες μεθόδους εκτύπωσης. Πλέον, το εικαστικό έργο τους, φέρει δική του ταυτότητα, αποτελείται από δομημένα στοιχεία τα οποία συνίστανται μέσα από τη θεματική, τα υλικά και τα καλλιτεχνικά μέσα, χαράζοντας μια διακίνηση ιδεών, όπου η διαδικασία εξέλιξης της εικαστικής γλώσσας και της τεχνικής αναζήτησης έχει ως αποτέλεσμα την ανάδειξη μιας πρωτοποριακής, φιλελεύθερης τέχνης (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 21, Δεφαράνου 2013: 15). Όπως υποστηρίζει ο Αμερικάνος φιλόσοφος Harold Rosenberg, μέσα από το άρθρο του «The American Action Painters», «σε μια δεδομένη στιγμή, ο εικαστικός καμβάς άρχισε να φαίνεται [...] σαν μια αρένα που προσφερόταν για δράση». Και συνεχίζει: «η διαδικασία της κατασκευής ενός έργου τέχνης είναι σημαντικότερη του ιδίου του έργου», τονίζοντας πως, «ό,τι κατέληγε πάνω στον εικαστικό πίνακα δεν ήταν μία εικόνα αλλά ένα καταγραμμένο γεγονός» (Rosenberg 1992: 581). Επιπρόσθετα, οι Έλληνες καλλιτέχνες επιθυμώντας μια άμεση επικοινωνία και

διαδραστικότητα στα έργα τους, προτρέπουν το εικαστικό κοινό να συμμετέχει, δίνοντας του, έτσι, το δικαίωμα να συμβάλει στην οποιαδήποτε καλλιτεχνική εξέλιξη, συνθέτοντας από κοινού το τελικό αποτέλεσμα (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 21). Για τον θεωρητικό της κουλτούρας Reymond Williams, «η επικοινωνία αποτελεί δομικό στοιχείο της τέχνης, καθοριστικό της δυναμικής που μπορεί να αποκτήσει ένα έργο τέχνης» (Reymond 1994: 129).

Κατά συνέπεια, ο ορισμός του καλλιτεχνικού έργου δεν προσδιορίζεται, πλέον, μόνο μέσα από μεμονωμένες μορφές τέχνης όπως τη ζωγραφική και τη γλυπτική, αλλά αντικαθίσταται, είτε από άλλες καλλιτεχνικές διαδικασίες, είτε και από συνδυασμούς αυτών, που συνυπολογίζουν τον περιβάλλοντα χώρο. Μερικές από τις καινούριες μορφές που δημιουργήθηκαν σε αυτήν τη φάση της τέχνης, είναι η περφόρμανς ή αλλιώς δράση, οι επεμβάσεις χώρου και η εγκατάσταση, οι οποίες συνθέτουν την ευρύτερη καλλιτεχνική έκφραση του περιβάλλοντος, και θα αναλυθούν σε μετέπειτα στάδιο της παρούσας διατριβής. Τα περιβάλλοντα, τα έργα χώρου, το body art όπως και το χάπενινγκ⁶, στο σύνολο τους, είχαν σκοπό να περιγράψουν την πραγματική εικόνα της κοινωνικής πραγματικότητας. Σε αυτό, κύρια προϋπόθεση ήταν η άμεση επικοινωνία και η συμμετοχή του εικαστικού κοινού, με σκοπό ο θεατής να υιοθετήσει έναν πιο δραστήριο ρόλο, αποποιώντας, έτσι, την παθητική του στάση (Μάφι 2000: 49-50).

Συμπερασματικά, αυτό που προκύπτει από την, μέχρι τώρα, έρευνα και στο οποίο έχουν οδηγηθεί θεωρητικοί της τέχνης που έχουν εμβαθύνει στη συγκεκριμένη περίοδο, είναι ότι, από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1970 και έπειτα, το έδαφος «καρποφόρησε τους σπόρους» που είχαν ήδη καλλιεργηθεί κατά την προηγούμενη δεκαετία, έχοντας ως αποτέλεσμα, την ωρίμανση των Ελλήνων καλλιτεχνών απέναντι στις πρωτοποριακές, εικαστικές τάσεις (Χριστοφόγλου 2003: 285-289). Σύμφωνα με την Βακαλό,

⁶ Οι πιο πάνω καλλιτεχνικές μορφές, που δημιουργήθηκαν σε αυτήν τη φάση της τέχνης, έχουν προέλευση από την κινητική ζωγραφική, τον ντανταϊσμό, τον σουρεαλισμό κ.ά.

[...] οι καλλιτεχνικές εξελίξεις στον ευρωπαϊκό χώρο αποκτούν πλέον συνειδητοποιημένο κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο. [...] Η καλλιτεχνική έκφραση παύει να πιέζεται από τα δεδομένα όρια και ανοίγει νέους ορίζοντες στις καλλιτεχνικές διαδικασίες. Η δικτατορία δημιούργησε, για πολλούς καλλιτέχνες, το έδαφος όπου ευδοκίμησε η πολιτικοποιημένη τέχνη (Βακαλό 1985: 62).

Η νέα γενιά, λοιπόν, των καλλιτεχνών που δημιουργήθηκε, ήταν αυτή που διαμόρφωσε το καλλιτεχνικό προφίλ της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα (Hobsbawm 2004: 423). Άλλωστε, σύμφωνα με τον Theodor Adorno, «η τέχνη δεν κάνει τίποτα περισσότερο από το να εγγράφεται στον κόσμο εντός του οποίου γεννιέται και υπάρχει» (Feher & Ziarek 2006: 75).

1.2 Η Τέχνη της Περφόρμανς στη Δικτατορία

Στην Ελλάδα, τα πρώτα έργα χώρου έκαναν την εμφάνιση τους γύρω στο 1968 και κυριάρχησαν καθ'όλη τη δεκαετία του '70, μέσα στην [τότε] επικρατούσα κατάσταση των έντονων κοινωνικοπολιτικών, πολιτισμικών αλλά και καλλιτεχνικών ανακατατάξεων επί χουντικού καθεστώτος. Οι Έλληνες καλλιτέχνες, μέσα από τις πολιτικοποιημένες περφόρμανς τους, δεν περιορίζονται στα προκαθορισμένα δεδομένα της κοινωνίας, καταργούν τα όρια ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες, ανασυγκροτούν την ήδη τεταμένη ατμόσφαιρα και ερευνούν νέους τρόπους επικοινωνίας και σύνδεσης με το εικαστικό κοινό τους. Κατά τα λεγόμενα της ιστορικού τέχνης Νίκης Λοϊζίδη, «δεν θα ήταν σφάλμα να ειπωθεί, ότι η συνείδηση της πολιτικής και πολιτισμικής καθίζησης στην οποία είχε οδηγηθεί η χώρα έδωσε άμεσα κριτικό περιεχόμενο στις πρώτες δράσεις περφόρμανς ή κοινωνικές επεμβάσεις στο χώρο» (Λοϊζίδη 2005: 208). Η περφόρμανς, υποχρέωσε την ελληνική κοινωνία να προσδιορίσει εκ νέου τη στάση της, απέναντι στο χαώδες τοπίο που επικρατεί στη χώρα και χαρακτηρίστηκε από την άμεση κριτική της διάθεση, σε σχέση με τα υφιστάμενα πολιτισμικά και κοινωνικοπολιτικά ζητήματα· παρουσιάζοντας τις δράσεις της ως «εργαλείο αφύπνισης» ενάντια στο χουντικό καθεστώς (Γερογιάννη 2019: 130, 155, Παπακωνσταντίνου 2021: 2).

Το πρώτο κύμα Ελλήνων καλλιτεχνών της περφόρμανς που εμφανίστηκε την περίοδο της δικτατορίας, απαρτιζόταν κατά κύριο λόγο από εικαστικούς ζωγράφους και γλύπτες, οι οποίοι βρίσκονταν στο ξεκίνημα ή στη μέση της καλλιτεχνικής τους πορείας. Η πλειονότητα των πρώτων δρώμενων ήταν άμεσα πολιτικοποιημένη, έφερε χαρακτηριστικά εναντίωσης στην παρούσα εξουσία και επιζητούσε την επικοινωνία, μέσω κωδικοποιημένων μηνυμάτων, με τον θεατή· ήταν μια προσπάθεια των καλλιτεχνών να καταδείξουν νέες κατευθύνσεις (Γερογιάννη 2019: 17, Goldberg, 2001: 7). Το ελληνικό καλλιτεχνικό δυναμικό, δημιουργεί με τα εικαστικά του μέσα, τις κατάλληλες συνθήκες αλληλεπίδρασης και επιδιώκει μια επαναπροσέγγιση στην άμεση επικοινωνιακή σχέση του με το κοινό, αναζητώντας, πλέον, μια πιο ουσιώδη και προσωπική επαφή με αυτό (Βακαλό 1973: 119). Ο γλύπτης Θόδωρος⁷ (1931-2018), που θεωρείται από τους πρωτοπόρους της περφόρμανς στην Ελλάδα, στο βιβλίο του *Στίγματα Πορείας – Τχνη στην Άμμο των Λέξεων*, αναφέρει ότι:

[...] αν η τέχνη που μεταφέρει στο ευρύ κοινό το πολιτικό μήνυμα είναι απαραίτητη και σημαντική άλλο τόσο απαραίτητες και σημαντικές μπορεί να είναι (με πολιτικά κριτήρια) και εκείνες οι εκφράσεις της τέχνης που σκάβουν και αναμοχλεύουν την κοινωνική πραγματικότητα έξω από τα καθιερωμένα μονοπάτια επικοινωνίας ή που αμφισβητούν κατεστημένα σχήματα και μορφές έκφρασης, κάνοντας έτσι άμεση κοινωνική κριτική (Θόδωρος 1984: 146).

Ακολούθως, οι καλλιτέχνες επιθυμώντας να εντάξουν στις τέχνες, καινούριες βιωματικές εμπειρίες, όμοιες με εκείνες της καθημερινότητας, και έχοντας ως κύριο στόχο την άμεση πρόσβαση και εμπλοκή του εικαστικού κοινού στη δημιουργία, επιστράτευαν το ανθρώπινο σώμα στις δράσεις τους, ως ένα «πολιτικά φορτισμένο καλλιτεχνικό υλικό» (Γερογιάννη 2019: 102), και παράλληλα πεδίο διαμαρτυρίας ενάντια στα περιοριστικά, κοινωνικοπολιτικά και πολιτιστικά συστήματα (Παπακωνσταντίνου 2021: 15). Κατά την Βακαλό, «έργα όπως οι περφόρμανς και τα περιβάλλοντα χώρου ήταν πιο ζωντανά σε

⁷ Θεόδωρος Παπαδημητρίου (Αγρίνιο 1931-Αθήνα 2018), γνωστός ως ο «γλύπτης Θόδωρος». Από τους πρωτοπόρους της περφόρμανς – χαρακτηρίζει τις περφόρμανς που δημιουργεί κατά την δεκαετία του 1970 ως «γλυπτικές δράσεις».

απόδοση κάθε φορά που τα δρώμενα τους ήταν φορτισμένα σαν σύμβολα γενικότερης ισχύος» (Βακαλό 1985: 93).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η περφόρμανς από το κλείσιμο της δεκαετίας του 1960 και έπειτα, επικράτησε στην ελληνική τέχνη, επηρεάζοντας, πέρα από το πεδίο των εικαστικών τεχνών, και άλλα θεωρητικά και υλικά πεδία, όπως αυτά του θεάτρου, της σύνθεσης, της μουσικής κ.ά. Στην πορεία αυτή, δημιουργήθηκαν πολύμορφες καλλιτεχνικές συνεργασίες από διαφορετικά πεδία, όπου εικαστικοί καλλιτέχνες συνεργάζονταν με συνθέτες, ποιητές, μουσικούς, θεωρητικούς τέχνης και ηθοποιούς. Ως αποτέλεσμα, η περφόρμανς άρθρωσε πολιτικό λόγο ενάντια στο δικτατορικό καθεστώς, αρχικά, μέσω της αμφισβήτησης των βασικών όριων των εικαστικών τεχνών και της διατάραξης των, έως τότε, κατεστημένων μορφών έκφρασης, και έπειτα, μέσω της σύνδεσης της με επιλεγμένα καλλιτεχνικά πεδία τα οποία οι θεωρητικοί τέχνης, εμμένουν να αγνοούν (Γερογιάννη 2019: 80, 100).

Γεγονός είναι πως, πολιτικοποιημένη τέχνη δεν παρουσίαζαν μόνο οι καλλιτέχνες που συνέδεσαν το πολιτικοκοινωνικό στοιχείο στις δράσεις τους με το φιλελεύθερο αγώνα ενάντια στο χουντικό καθεστώς, ούτε όμως μόνο και όσοι εικαστικοί καλλιτέχνες δημιουργούσαν πολιτικοποιημένες περφόρμανς ως κομμάτι της ευρύτερης πολιτικής τους τοποθέτησης στα πλαίσια της κουμμουνιστικής αριστεράς, είτε στη δικτατορία, είτε στη μεταπολίτευση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, σύνολο εικαστικών καλλιτεχνών, παρήγαγαν, εξίσου, πολιτικές περφόρμανς, επιδιώκοντας τον σχολιασμό θεμάτων που αφορούν στην πολιτική της ταυτότητας και της αναπαράστασης. Ως εκ τούτου, οι περισσότεροι Έλληνες καλλιτέχνες δημιούργησαν το πολιτικοποιημένο εικαστικό έργο τους, έχοντας ως βασικό άξονα, τα θέματα, εκείνα, που αφορούν στην εθνική ταυτότητα και στις ταυτοτήτες κοινωνικού φύλου (Γερογιάννη 2019: 120). Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί, πως περιπτώσεις πολιτικοποιημένης τέχνης, στο χώρο των εικαστικών τεχνών, υπήρχαν και πριν από τη δικτατορία στην Ελλάδα.

Ωστόσο, «η περίοδος της δικτατορίας των συνταγματαρχών στην Ελλάδα για την περφόρμανς ήταν τέτοια, που υπήρχε περιορισμένο κοινό που υποστήριζε όσους έκαναν αντίσταση με κάθε τρόπο, αλλά από την άλλη, υπήρχαν και άλλοι, που ήταν εναντίον» (Καραβέλα 2005). Κατά την Βακαλό,

[...] οι φιλότεχνοι δεν ήταν προετοιμασμένοι να διαφοροποιήσουν την αντίληψή τους γύρω από την τέχνη, με αποτέλεσμα το κοινό που παρακολουθεί έργα περφόρμανς δεν τα αποδέχεται ακριβώς, τα πλησιάζει [...] σαν καινούργιο είδος. Το ενδιαφέρον του δηλαδή παραμένει στην επικράτεια της αισθητικής, αντί να την ξεπερνάει ίσα-ίσα, όπως το προϋποθέτουν για τη δικαίωσή τους αυτά τα είδη (Βακαλό 1985: 90).

Συμπερασματικά, στην καινούρια αυτή σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες και την πολιτική, στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι τέχνες λειτουργούν τις πλείστες φορές υπό μορφή διαμαρτυρίας με πολιτικοποιημένο περιεχόμενο. Επιπλέον, λόγω του ότι η περφόρμανς εμφανίζεται στην αρχή της Ελληνικής δικτατορίας, δεν αποτελεί έκπληξη πως το καλλιτεχνικό αυτό μέσο ταυτίστηκε άμεσα με ένα «συγκεκριμένο πολιτικό λεξιλόγιο» και εμπλουτίστηκε από ένα ειδικό πολιτικό μήνυμα που αφορούσε την αντίσταση ενάντια στο χουντικό καθεστώς (Γερογιάννη 2019: 108-109). Συνεπώς, η τέχνη που ασχολείται με την περφόρμανς, μπορεί να ενταχθεί ως άλλη μία πρωτοπορία, στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα.

1.2.1 Περφόρμανς – αναλύσεις ορισμών και συγγενών ειδών

Σε αυτό το σημείο της παρούσας ερευνητικής εργασίας, θα εξετάσουμε κάποιες βασικές αναλύσεις που αφορούν στην περφόρμανς, αλλά και άλλων συγγενών ειδών και ορισμών οι οποίοι προηγήθηκαν αυτής (περιβάλλον, εικαστικός χώρος, σωματική τέχνη, εικαστικές δράσεις, χάπενινγκ), που θα συναντήσουμε σε μετέπειτα στάδιο της παρούσας έρευνας. Η περφόρμανς ως ένα εξαιρετικά δημοφιλές μέσο τις τελευταίες δεκαετίες στις εικαστικές τέχνες, αλλά και στις κοινωνικές επιστήμες, στη λογοτεχνία, στη φωτογραφία, στο θέατρο, αντλεί ελεύθερα από κάθε κλάδο και εικαστικό μέσο. Σκοπός αυτής της παρέκβασης αφορά στο γεγονός ότι η περφόρμανς κάνει την εμφάνισή της, στην Ελλάδα, επί δικτατορίας: γι'

αυτό κρίνω σκόπιμο να αναλύσουμε περεταίρω εικαστικές δράσεις και όρους που προηγήθηκαν, ώστε να κατανοήσουμε πλήρως τη σημασία του αντικειμένου, προκειμένου να αντιληφθούμε πως συνδέεται με την κοινωνικοπολιτική και πολιτιστική κατάσταση στην Ελλάδα.

Η περφόρμανς μπορεί να εμφανίζεται αποκλειστικά ως δράση αυτοσχεδιασμού ή να είναι εντελώς προσχεδιασμένη, μπορεί να έχει διάρκεια από ελάχιστα λεπτά μέχρι και αρκετά χρόνια, να εκτελείται στη σιωπή ή μπορεί κατά τη διάρκεια της να απαγγέλλονται, απο τους εμπλεκόμενους περφόρμερς, αποσπάσματα κειμένων. Επιπλέον, μπορεί να αντιμετωπίζει τον θεατή είτε ως ένα απλό παρατηρητή ή και να του παραχωρεί το δικαίωμα να συμβάλει στην οποιαδήποτε εξέλιξη της· μπορεί επίσης, μέσα στη δράση, να χρησιμοποιούνται εικαστικά αντικείμενα από τον ίδιο τον καλλιτέχνη ή να καλείται το κοινό να τα χρησιμοποιήσει, ως μια μορφή διαδραστικότητας (Καπετανάκη 2016: 26, 27). Κατά την περφόρμερ Ζυγούρη,

[...] η περφόρμανς από τη φύση της, [...] συναντά μια δυσκολία στο να οριστεί. Αυτό είναι πάρα πολύ απελευθερωτικό αλλά είναι εξίσου και μεγάλη παγίδα γιατί ο οποιοσδήποτε χρησιμοποιεί τον όρο περφορμανς – ενώ υπάρχουν πάρα πολλές διαφοροποιήσεις. Αυτό είναι πολύ δύσκολο να το κατανοήσει το εικαστικό κοινό, δηλαδή αν ένας θεατής πηγαίνει στο θέατρο και μετά έρθει σε μια περφόρμανς δεν είναι δυνατόν να έχει τις ίδιες απαιτήσεις, [...] είναι διαφορετικό να βλέπεις μια περφόρμανς άλλου τρόπου – κερδίζεις άλλα πράγματα (Ζυγούρη 2024).

Επιχειρώντας να ορίσουμε τον όρο της περφόρμανς, διαπιστώνουμε ότι ένας επίσημος ορισμός δεν προκύπτει καθώς πρόκειται για μια μορφή τέχνης, η οποία παίρνει στοιχεία απο ποικίλα καλλιτεχνικά πεδία, δεν δέχεται ταξινόμηση, ενώ καταγράφεται ως «πολυδιάστατη και με ασαφή περιορισμούς» (Schechner 2004: 2). Η περφόρμανς καταγράφεται ως ένα πολυμορφικό μέσο με άπειρες μεταβλητές και εκτελείται κυρίως από εικαστικούς καλλιτέχνες που τοποθετούνται ενάντια στα μέχρι στιγμής, όρια των κυρίαρχων καλλιτεχνικών πεδίων, και στοχεύουν να φτάσουν το νόημα της δράσης τους, κατευθείαν στο ενεργό, εικαστικό κοινό. Ανεξαρτήτως, λοιπόν, από τις καλλιτεχνικές πρακτικές και τα μέσα που χρησιμοποιούνται για να επιτευχθεί ο στόχος αυτός, η περφόρμανς και τα

κοινωνικοπολιτικά κινήματα συνδέονται σε έναν κοινό άξονα, αυτόν της δράσης, προκειμένου να μεταδοθεί το μήνυμα σε κάποιους άλλους (Goldberg 1984: 9). Αυτό το οποίο θεωρείται το σημαντικότερο είναι το εικαστικό κοινό να είναι ενεργό και κατά κάποιο τρόπο να είναι μέρος αυτού που διαδραματίζεται ζωντανά εκείνη τη στιγμή. Επιπρόσθετα, «την περφόρμανς δεν τη συναντάμε σε ένα ειδικό φτιαχτό περιβάλλον όπως είναι ένα θέατρο, σε ένα black box, αλλά δημιουργείται μέσα στην πραγματικότητα, μέσα στη ροή της πόλης, στο πραγματικό» (Ζυγούρη 2024).

Στις αρχικές προσπάθειες καταγραφής του φαινομένου της περφόρμανς, εμφανίζεται ο όρος περιβάλλον ή επιτελεστικό περιβάλλον, ο οποίος μέσα από πολλαπλές έννοιες, φέρει το νόημα μιας καλλιτεχνικής τάσης που εκφράστηκε σαν οριακή κατάσταση, επισημαίνοντας τη μετάβαση από την αποσπασματική στη συνολική τέχνη (Ξύδης 1981: 53). Ειδικότερα, το περιβάλλον προσδιορίζει το σώμα ως το βασικότερο θέμα, φανερώνοντας το πέρασμα από την αίσθηση της υλικότητας, στο αίσθημα της χρηστικότητας και της αντίληψης και επομένως, σηματοδοτεί την άμεση μετάβαση, από την απλή εικαστική απεικόνιση μιας ανθρώπινης φιγούρας στην πολιτικοποίηση ενός σώματος (Meecham & Sheldon 2000: 79, Γερογιάννη 2019: 101).

Στον εικαστικό χάρτη συναντάμε, επίσης, τον όρο χάπενινγκ, ο οποίος προηγείται της περφόρμανς και αναφέρεται ως μια καλλιτεχνική μορφή προσχεδιασμένης δράσης που, σχεδόν πάντα, εμπεριέχει χαρακτηριστικά αυθορμητισμού και στην οποία ο καλλιτέχνης παίρνοντας στοιχεία από όλα τα καλλιτεχνικά πεδία, επιτελεί ένα ή περισσότερα γεγονότα ταυτοχρόνως. Τον όρο χάπενινγκ εισήγαγε ο γλύπτης Allan Kaprow⁸ (1927-2006) το 1959, για την έκθεση του *18 Χάπενινγκς σε 6 Μέρη*, στη γκαλερί Reuben στη Νέα Υόρκη. Ο Kaprow, κρίνοντας τον κλειστό χώρο μιας καλλιτεχνικής αίθουσας αρκετά περιοριστικό ως προς τη δημιουργία συμμετοχικής τέχνης και προβλέποντας δυνατότητες δραστικότερης

⁸ Allan Kaprow (Atlantic City 1927-California 2006), πρωτοπόρος Αμερικανός καλλιτέχνης εγκατάστασης και παράστασης, γνωστός για τα happenings του και την συνεισφορά του στο κίνημα Fluxus.

αλληλεπίδρασης στη σχέση καλλιτέχνη και κοινού, αποφασίζει να μεταφέρει την προσχεδιασμένη δράση στον δημόσιο χώρο και να προσφέρει την επιλογή της απο κοινού συμμετοχής στον θεατή, μεταφέροντας του παράλληλα και «μέρος της ευθύνης» (Goldberg 2001 :128,129). Ο ίδιος ο Kargow αναφέρεται στο χάπενινγκ ως, «μια μορφή τέχνης, που εν μέρη, σχετίζεται με το θέατρο, λόγω του ότι, εκτελείται σε ένα συγκεκριμένο χωρόχρονο και που το περιεχόμενο του είναι η λογική προέκταση των περιβαλλόντων» (Henri 1974: 150). Τα πλείστα, λοιπόν, χάπενινγκς ήταν σχεδιασμένα να διαδραματίζονται κατά τη διάρκεια ενός «επιτελεστικού περιβάλλοντος», όπου σε προγραμματισμένη ώρα, το εικαστικό κοινό παρουσιαζόταν για να παρακολουθήσει τη δράση (Chilvers 2004). Όπως υπογραμμίζει και ο διδάκτωρ θεατρικών σπουδών Γρηγόρης Ιωαννίδης, «το νέο θέατρο γίνεται αντιληπτό στον ελληνικό τύπο μέσα από ποίκιλες εκφράσεις που χρησιμοποιούνται εναλλακτικά και ανά διαστήματα καταλήγοντας και στον όρο «χάπενινγκ», όπως φαίνεται να εννοούνται τα ξαφνικά θεάματα και γεμάτα ενέργεια συμβάντα» (Ιωαννίδης 1975: 22-23).

Έπειτα, στο κλείσιμο της δεκαετίας του 1960 και μέχρι τα μέσα του 1970, το χάπενινγκ έπαψε πια να χρησιμοποιείται, καθώς την εμφάνιση τους έκαναν πιο συγκεκριμένοι όροι, οι οποίοι το αντικατέστησαν. Οι καλλιτεχνικές δράσεις, στις οποίες βασικότερο στοιχείο του καλλιτέχνη ήταν το ανθρώπινο σώμα και η κίνηση του, προσδιορίζονταν από σύγχρονους ιστορικούς ως body art ή body works. Η body art επιχειρούσε τη διαφοροποίηση της από τις, μέχρι στιγμής, προσχεδιασμένες καλλιτεχνικές δράσεις που κατείχαν ένα ευρύτερο πλαίσιο και τις περισσότερες φορές απαρτίζονταν απο θεατρικά στοιχεία, τα οποία εκτελούνταν απο τον καλλιτέχνη μπροστά στο κοινό. Στην body art, τα παραπάνω καλλιτεχνικά μέσα μπορεί να απουσιάζουν ή/και συχνά να πραγματοποιούνται ιδιωτικά απο τον καλλιτέχνη ενώ, το μόνο πραγματικό μέσο έκφρασης είναι το σώμα (Chilvers 2004: 85).

Παρ' όλα αυτά, ο όρος που τελικά επικράτησε από τη δεκαετία του 1970 μέχρι και σήμερα, για να περιγράψει τις καλλιτεχνικές μορφές δράσης που αποτελούνται απο τον

χώρο, τον χρόνο, το σώμα και την πρόθεση παρουσίασης στο κοινό, είναι η performance art. Ενώ, κατά τη δεκαετία του 1960, ο όρος αρχικά χρησιμοποιήθηκε για να αποδώσει άλλου είδους καλλιτεχνικές δράσεις, όχι μόνον εικαστικές, εντέλει, από το '70 και έπειτα, λόγω του ότι αρκετοί καλλιτέχνες ασχολήθηκαν εντατικά με την τέχνη της περφόρμανς, θεωρείται πλέον διεθνές εικαστικό μέσο και χαρακτηρίζεται ως το είδος τέχνης της εποχής (Παππάς 1986: 78).

Η περφόρμανς προέρχεται από το γαλλικό ρήμα *parformer* που σημαίνει επιτελώ, και είναι ομόρριζο με τη γαλλική έκφραση: *l'art performance* ή *performance artistique*, ενώ στα αγγλικά, ο όρος *performance* εννοεί την κάθε είδους θεματική επιτέλεση, την καλλιτεχνική παράσταση αλλά και την άμεσα εξαιρετική απόδοση, το επίτευγμα. Στα ελληνικά συναντάμε ευρέως την περφόρμανς (με ελληνικούς ή λατινικούς χαρακτήρες) ή τη λέξη δράση, η οποία προσδιορίζεται ως εικαστική δράση (Ξύδης 1981: 55, Αδαμοπούλου 2014: 12). Όπως αναλύει η συγγραφέας Καλλιόπη Ρηγοπούλου,

[...] το ρήμα *per-form* που αποτελεί το πρώτο συνδετικό της λέξης *performance*, πέρα από το στοιχείο της βούλησης και της εκ πρόθεσης πράξης που υποδηλώνει, εμπεριέχει και το στοιχείο της δημιουργίας μορφής. Όταν λοιπόν χρησιμοποιούμε τον όρο *performance art*, προσπαθούμε ουσιαστικά να συνδεσουμε την τέχνη με όλο το εύρος της ανθρώπινης εμπειρίας που προκύπτει κυρίως μέσω της διάδρασης αυτής με το περιβάλλον (Ρηγοπούλου 2008: 528).

Σε θεωρητικό επίπεδο, οι ορισμοί⁹ της περφόρμανς είναι αρκετά δύσκολο να στοιχειοθετηθούν, λόγω του ότι, τις πλείστες φορές συνδυάζεται και με άλλα εικαστικά μέσα. Περφόρμανς ορίζεται η ενεργή δραστηριότητα ενός διεκδικητή (περφόρμερ), σε μια δεδομένη περίσταση (χώρος/χρόνος), που επιθυμεί να επικοινωνήσει (στόχος) με το συμμετέχοντα ή τον παρατηρητή (κοινό). Ωστόσο, η περφόρμανς καταγράφεται ως μια καλλιτεχνική μορφή δράσης, που καλύπτει ένα ευρύ πεδίο τεχνικών μέσων και εικαστικών

⁹ Επιπλέον, ένας εκτενέστερος ορισμός ο οποίος καταγράφεται σε μια έκδοση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Ιρλανδίας αναφέρει ότι, «η περφόρμανς είναι ένα είδος καλλιτεχνικής πρακτικής δράσης έχοντας ως βασικό μέσο επικοινωνίας και εννοιολογικό υλικό το σώμα. Κεντρικά στοιχεία της είναι η ζωντανή παρουσία του ιδίου του καλλιτέχνη και οι πραγματικές δράσεις του σώματός του. Περιλαμβάνει ένα ή περισσότερα άτομα που επιτελούν μια ή περισσότερες δράσεις σε ένα συγκεκριμένο χωρόχρονο προκειμένου να δημιουργηθεί και έπειτα να παρουσιαστεί μια εφήμερη καλλιτεχνική εμπειρία σε ένα εικαστικό κοινό» (Coogan 2011: 4).

εκφράσεων (το θέατρο¹⁰, ο χορός, η ποίηση, η μουσική, οι εικαστικές τέχνες), και αποτελείται από τέσσερα κύρια στοιχεία: το χρόνο, το χώρο, το ανθρώπινο σώμα και την αλληλεπίδραση με το καλλιτεχνικό κοινό. Συνήθως, παρουσιάζεται σε γκαλερί, θεατρικές σκηνές, μουσεία, καλλιτεχνικές αίθουσες, κέντρα τέχνης και δημόσιους χώρους. Επιπλέον, δανείζεται καλλιτεχνικά στοιχεία από το θέατρο, το χάπενινγκ, αλλά και τη Body Art, κρατώντας καθαρά τη δραματική δράση και όχι το κείμενο (Αδαμοπούλου 2014: 12, Goffman 2002: 627).

Κατά τον Αμερικάνο κριτικό τέχνης Hal Foster, περφόρμανς θεωρείται η τέχνη, «στην οποία το σώμα είναι το αντικείμενο και το υποκείμενο του έργου [...] το οποίο, γίνεται αντικείμενο διαχείρισης στη διάρκεια ενός δημόσιου συμβάντος ή ιδιωτικού σκηνοικού που μετέπειτα τεκμηριώνεται συνηθέστερα μέσα από φιλμ, φωτογραφίες ή βιντεοταινίες» (Foster 2004: 565). Επίσης, σύμφωνα, με την επίκουρη καθηγήτρια Θεατρικών Σπουδών Έρικα Φίσερ-Λίχτε:

[...] με βάση τη συναίνεση ότι το θέατρο συγκροτείται και ορίζεται από τη σχέση μεταξύ ηθοποιών και θεατών, το κοινό κατανοεί την περφόρμανς όχι πρωτίστως ως παραδοσιακό έργο τέχνης αλλά ως συμβάν. Το κοινό στοχεύει σε μια θεμελιώδη επανεξέταση της σχέσης μεταξύ ηθοποιών και θεατών, ανοίγοντας τη δυνατότητα αντιστροφής ρόλων. Για τους θεατές, η επιτελεστικότητα που προτάθηκε από την παράσταση δεν πραγματοποιείται μέσω συμβατικών δράσεων, όπως χειροκρότημα, χλευασμός ή σχολιασμός, αλλά μέσω ενός γνήσιου δομικού επαναπροσδιορισμού και ενός ανοιχτού αποτελέσματος, που ενσωματώνει την αντιστροφή ρόλων (Fischer-Lichte 2013: 18, 19).

Όπως περιγράφει με μια φράση, ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Victor Turner, «performance is making, not faking» (Turner 1984: 93), επισημαίνεται ότι οι εικαστικοί καλλιτέχνες που ασχολούνται με την περφόρμανς παράγουν εφήμερα έργα ως δράσεις, σε αληθινό χρόνο και όχι ως καλλιτεχνικά αντικείμενα που υπάρχουν μόνιμα στο χώρο· πρόκειται για καλλιτεχνικής μορφής δράσεις στις οποίες δεν κυριαρχεί ένα σενάριο

¹⁰ Όταν περισσότερες διαφορετικές μορφές τέχνης συνυπάρχουν σε ένα έργο, έχουμε ως αποτέλεσμα μια διαδικασία θεατροποίησης. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο επειδή το θέατρο ενσωματώνει όλες τις άλλες μορφές τέχνης, αλλά και γιατί το θέατρο κατονομάζεται ως «η τέχνη του ερμηνευτή» και έτσι αποτελεί το βασικό μοτίβο όλων των τεχνών (Kattenbelt 2008: 20).

βασισμένο σε ένα καταγεγραμμένο κείμενο, ούτε υποδύεται κανείς κάποιον άλλον χαρακτήρα και αποτελεί μια εμπειρία όμοια με αυτές που κυριαρχούν στην καθημερινότητα. Εξίσου σταθερό παραμένει και το γεγονός ότι, κάθε περφόρμανς αποτελεί ένα και μοναδικό συμβάν, σε ένα και μοναδικό χώρο, άρρηκτα συνδεδεμένο με τις συνθήκες εκτέλεσης του και, κατά συνέπεια, δεν μπορεί να επαναληφθεί, ούτε έχει νόημα να αντιγραφεί (Αδαμοπούλου 2014: 10,12).

Κλείνοντας, η τέχνη της περφόρμανς περιγράφει το είδος, αυτής, της καλλιτεχνικής δράσης και έκφρασης που, αν και, εμφανίστηκε αρκετά πρόσφατα στο δυτικό κόσμο, υιοθετήθηκε άμεσα από αρκετούς καλλιτέχνες παγκοσμίως, οι οποίοι ασχολήθηκαν εντατικά με τις δράσεις της, με αποτέλεσμα να θεωρείται διεθνές εικαστικό μέσο και να χαρακτηρίζεται ως το καλλιτεχνικό είδος της περιόδου (Αδαμοπούλου 2014: 12). Σε τελική ανάλυση, ο συστηματικός συσχετισμός της περφόρμανς με το σώμα μέσα από τις καλλιτεχνικές δράσεις, αποτελεί μέχρι και σήμερα, μια σταθερά αναφοράς, παραμένοντας «πιο ιδιαίτερη και όχι εξίσου οικεία στο κοινό αίσθημα», ενώ οι καλλιτέχνες, έχοντας ως κύριο σκοπό να επιφέρουν ένα πρωτόγνωρο συναίσθημα στο εικαστικό κοινό (Woo 2014: 27) επιθυμούν, εξίσου, να αναπτύξουν την έννοια της συμμετοχικότητας, ως μια «συλλογική διάσταση κοινωνικής εμπειρίας» (Bishop 2006: 10).

1.2.2 Περφόρμανς κατά την 7ετία 1967-1974

Η ακμή των νέων ρεαλιστικών τάσεων υπό μορφή «διαμαρτυρίας» στις τέχνες κατά τη διάρκεια της επταετίας στην Ελλάδα (1967-1974), αλλά και η καινούρια σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσα στην πολιτική και την τέχνη στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, θεωρούνται από τις πλέον ενδιαφέρουσες περιόδους για ερευνητική μελέτη. Το πρώτο κύμα εικαστικών αυτής της γενιάς, απελευθερωμένοι ήδη από τα μέχρι τότε δεδομένα, κινητοποιήθηκαν πολλαπλώς, βρίσκοντας περίτεχνους τρόπους να χρησιμοποιήσουν με απόλυτη ελευθερία οποιοδήποτε εικαστικό υλικό, μέσο και θέμα μπορούσε να τους φανεί

χρήσιμο, έτσι ώστε να αγγίξουν τα όποια κοινωνικοπολιτικά προβλήματα τους απασχολούν και να περάσουν τα σχετικά μηνύματα στο κοινό.

Οι περφόρμανς των Ελλήνων καλλιτεχνών κατά την επταετία, είχαν πολιτική αιχμή και έντονο κοινωνικό χαρακτήρα, που φανερόνταν άλλοτε, με σύμβολα, κρυμμένα μηνύματα και αλληγορίες μέσα από την παρουσίαση και άλλοτε, με την προσθήκη σύγχρονων πρωτοποριακών μέσων όπως τις καλλιτεχνικές κατασκευές, τα ηχητικά εφέ, τα φιλμ και τη χρήση εικαστικών αντικειμένων. Οι πλείστοι καλλιτέχνες συγκάλυπταν τις όποιες φωνές διαμαρτυρίας στις δράσεις τους και επιστράτευαν το ανθρώπινο σώμα ως πεδίο διαμαρτυρίας με περισσότερο ή λιγότερο εμφανή τρόπο, επιθυμώντας έτσι την άμεση παρέμβαση του σε κοινωνικοπολιτικά θέματα αλλά και την εξοικείωση του κοινού με τις νέες εικαστικές προσεγγίσεις, ενώ παράλληλα προκαλούσαν τη μήνη των συνταγματάρχων (Λοϊζίδη 1999: 31-39, Παπακωνσταντίνου 2021: 5, 15).

Στο σημείο αυτό, σημαντικό είναι να καταγραφεί ότι, μία ακόμα έκφραση του ίδιου φαινομένου ακμής που θα διαμορφώσει το καλλιτεχνικό πεδίο στην Ελλάδα, αποτελεί και η αντίστοιχη αύξηση των γκαλερί (αίθουσες τέχνης) που θα διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο στις εξελίξεις των εικαστικών τεχνών: Αίθουσα τέχνης Αθηνών-Χίλτον, Πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο Ώρα, Ινστιτούτο Γκαίτε, Ελληνοαμερικανική Ένωση, και άλλα Ινστιτούτα, οι αίθουσες τέχνης Δεσμός, Άστορ, Νέες Μορφές, Ζουμπουλάκη, Αρμός, Κούρος, Ζυγός και μετέπειτα το Κέντρο Εικαστικών Τεχνών (ΚΕΤ), οι οποίες στηρίζουν έμπρακτα και προβάλλουν τις σύγχρονες τάσεις και σημαντικές εκθέσεις Έλλήνων του εξωτερικού¹¹ (Φερεντίνου 1972: 110). Εν μέσω της Χούντας, όμως, η παρουσίαση πρωτοποριακών περφόρμανς στις ελληνικές αίθουσες τέχνης δεν εξελίσσεται πάντα ομαλά. Υπάρχουν και αρκετές περιπτώσεις δράσεων, που θεωρούνται άμεσα προκλητικές,

¹¹ Επίσης βλ. Χρύσα Δρανδάκη, «Καλλιτεχνική ζωή και αγορά», *Η Καθημερινή*, 13/03/2005.

λογοκρίνονται και κλείνουν τις πόρτες τους, πριν καν ανοίξουν, στο καλλιτεχνικό κοινό (Κουνενάκη 1988: 19-26).

Από καθαρά εικαστική άποψη, όπως συμβαίνει και τις περισσότερες φορές στην ελληνική τέχνη, οι σύγχρονες καλλιτεχνικές προτάσεις που διατυπώθηκαν προέρχονταν από ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνών που επικοινωνούν άμεσα με τα διεθνή πεδία, είτε ταξιδεύουν και εκθέτουν στα διεθνή καλλιτεχνικά κέντρα, είτε, ηθελημένα ή μη, είναι ήδη εγκατεστημένοι στο εξωτερικό και συμμετέχουν ενεργά στις ανησυχίες και στις επιτεύξεις της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης (Ξύδης 1981: 57). Μέσα από τις δράσεις τους, οι καλλιτέχνες κατέδειξαν τη διαδρομή για μια πολιτικοποιημένη και σαφώς πρωτοποριακή τέχνη, όχι στην ακολουθούμενη γραμμή στήριξης της εξουσίας αλλά ως μέσο κατάδειξης της κοινωνικοπολιτικής στέρησης και της καταπάτησης των δικαιωμάτων (Σταυρούλη 2020: 90, 105). Η παρούσα έρευνα εξετάζει ενδεικτικά τις καλλιτεχνικές περιπτώσεις των σημαντικότερων εκπροσώπων της περφόρμανς στην Ελλάδα: αυτές των Κωνσταντίνου Ξενάκη (1931-2020), Δημήτρη Αληθινού (1945-), Καραβέλα¹², Λήδας Παπακωνσταντίνου (1945-), γλύπτη Θόδωρου κ.ά,¹³ οι οποίοι επιζητώντας νέους τρόπους άμεσης επικοινωνίας με το εικαστικό κοινό, άρχισαν την ενασχόληση τους με την τέχνη της περφόρμανς. Το εικαστικό έργο όλων των παραπάνω, αν και χαρακτηρίζεται ποικιλόμορφο, χρησιμοποιεί εντούτοις τον διαλεκτικό χώρο του δημόσιου πεδίου δράσης, όχι ως ένα απλό σκηνικό, αλλά ως κύριο θέμα και διακρίνεται έντονα από την αίσθηση του πρωτοποριακού. Χαρακτηρίζεται επίσης, από τη ακραία διάθεση των καλλιτεχνών για παρουσίαση πολιτικοποιημένων περφόρμανς με αντιδικτατορικά χαρακτηριστικά και στοχεύει στην ανάδειξη των δυνάμεων εκείνων, που διασταυρώνονται δημόσια ως φορείς εξουσίας, αλλά και συνεχούς μεταβολής και διαμόρφωσης του δημόσιου χώρου (Γερογιάννη 2016: 549, Γερογιάννη 2019: 17).

¹² Η καλλιτεχνική περίπτωση της Καραβέλα θα αναλυθεί εξονυχιστικά σε μετέπειτα κεφάλαιο αφού αποτελεί κύριο μέρος της παρούσας ερευνητικής διατριβής.

¹³ Άλλες εξίσου σημαντικές περιπτώσεις εκπροσώπων της περφόρμανς στην Ελλάδα είναι οι εξής: Νίκος Ζουμπούλης (1953-), Γιάννης Χρίστου (1926-1970), Βλάσης Κανιάρης (1928-2011), Γρηγόρης Σεμιτέκολο (1935-2014), Άσπα Στασινοπούλου (1935-2017), Μαριέττα Ριάλδη (1939-2013) κ.ά.

Εντέλει, οι κατά καιρούς, θεωρητικές μελέτες τοποθετούν τους πιο πάνω εικαστικούς, στους πρωτοπόρους της performance art στην Ελλάδα και στους χαρακτηριστικούς εκπροσώπους του είδους.

Η καλλιτεχνική περίπτωση του Κωνσταντίνου Ξενάκη, όντας ένας καταξιωμένος εκπρόσωπος της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, χαρακτηρίζεται από την έντονη διάθεση του για παραγωγή πολιτικοποιημένων δράσεων. Το 1971, κατά τη διάρκεια της Χούντας, και σε συνέχεια των πειραματισμών του, πραγματοποιεί ένα δημόσιο συμμετοχικό δρώμενο – την περφόρμανς του με 80 χάρτινους κώνους, αρχικά, στην είσοδο της Σχολής Καλών Τεχνών του Βερολίνου και, μερικούς μήνες αργότερα, στο Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε στην Αθήνα [εικ.13]. Πιο αναλυτικά, ο Ξενάκης προχωρά στην αναμόρφωση του δημοσίου χώρου κάνοντας χρήση του ευρέως γνωστού συμβόλου του κώνου, και καλεί το εικαστικό κοινό να συμμετέχει σε ένα διαδραστικό παιχνίδι, στήνοντας μαζί τους χάρτινους κώνους από τους οποίους θα έβγαιναν μαύροι καπνοί, συμβολίζοντας την επικρατούσα κατάσταση της δημοκρατίας στην Ελλάδα, την εποχή εκείνη. Με τον τρόπο αυτό, ο κώνος, «ένα γνωστό σύμβολο ευταξίας», μετατρέπεται άμεσα σε μέσο πρόκλησης της αταξίας (Γερογιάννη 2019: 106). Η εφήμερη αυτή δράση ήταν μια πρωτόγνωρη καλλιτεχνική εμπειρία που προκάλεσε το ενδιαφέρον του κοινού και αποτέλεσε πράξη εναντίωσης προς κάθε είδους κατεστημένο· σύμφωνα με τη Βακαλό, «πρόκειται για ένα περιβάλλον δυναμικό, είναι ίσως η σημαντικότερη εκδήλωση που έγινε σε δημόσιο χώρο μέσα στη δικτατορία» (Κουνενάκη 2008: 46, Βακαλό 1985: 93).

Στην καλλιτεχνική πορεία του Δημήτρη Αληθινοῦ, συναντάμε ως βασικό στοιχείο στις πολιτικοποιημένες περφόρμανς του, τη σύνδεση, αρχικά, της πρωτοποριακής τέχνης με τη διαμαρτυρία, αλλά και της επαναστατικότητας με τη γλώσσα της επιτέλεσης· ενώ παράλληλα ο καλλιτέχνης επιχειρούσε την ανατροπή της εικαστικής παράδοσης. Η απελευθέρωση από το καθαρά ζωγραφικό μέσο συνδέεται άμεσα με την άρθρωση μιας

κριτικής στάσης ενάντια στη στέρηση των κοινωνικοπολιτικών ελευθεριών που βίωνε η Ελλάδα και οι καλλιτέχνες της (Σταυρούλη 2020: 93). Κατά την εφήμερη έκθεση του, *Ένα Συμβάν*, που παρουσιάζει στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ωρα το 1973, ο Αληθινός φέρεται να δημιουργεί ένα πολιτικά φορτισμένο χώρο όπου ανθρώπινα σώματα βρίσκονταν εγκλωβισμένα σε ψηλά λευκά κουτιά με τα άκρα τους να εξέχουν επιτηδευμένα μέσα από αυτά, σαν ακρωτηριασμένα [εικ. 11, 12]. Η πορεία που ακολουθούσε ο θεατής μέσα στον χώρο, ξεκινούσε με τα τεράστια λευκά κουτιά και τα ακρωτηριασμένα ανθρώπινα μέλη, ενώ κατέληγε σε ένα καθρέφτη που, θέλοντας και μη, ερχόσουν αντιμέτωπος με την μορφή σου, με το οικείο. Μέσα από τα εικαστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, διαμορφώνει χώρους και υποχρεώνει το θεατή να βρεθεί μέσα στη συνθήκη του έργου, να περάσει όλα τα στάδια της διαδικασίας, με αποτέλεσμα να βιώσει και ο ίδιος ότι είναι συνεργός στην δράση. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η Βακαλό δήλωνε στην εφημερίδα *Τα Νέα*¹⁴ ότι, «το σοκ λειτουργεί έτσι ώστε να μην μπορούμε να διαλέξουμε άλλη θέση από αυτήν του θεατή που νομίζουμε ότι μας εξασφαλίζει» και, συνεχίζει, «τελικά μας βάζει πάλι μπροστά σε έναν καθρέφτη και βλέπουμε τους εαυτούς μας τους ίδιους μέσα [...] στο ίδιο το κουτί». Το μήνυμα που θέλει να μεταφέρει το έργο είναι πως «ό,τι συνέβη στους άλλους μπορεί να συμβεί και σε εσένα, [...] δεν υπάρχουν πια ούτε άλλοι, υπάρχουν όλοι» (Γερογιάννη 2019: 107).

Ανάμεσα στους Έλληνες καλλιτέχνες που παρήγαγαν φανερά πολιτικές περφόρμανς ανήκει και η Λήδα Παπακωνσταντίνου, η οποία από το 1968 δημιουργεί events, όπως η ίδια χαρακτηρίζει τις περφόρμανς που παρουσιάζει, αρχικά σε δημόσιους χώρους στο εξωτερικό και έπειτα, από το '74, στην Ελλάδα. Το εικαστικό έργο της, πέραν των περφόρμανς, αποτελείται κυρίως από ζωγραφικούς πίνακες, βίντεο, φιλμ και εγκαταστάσεις. Η καλλιτέχνης, όντας από τις πρώτες γυναικείες μορφές που εκφράστηκαν μέσω της

¹⁴ Ελένη Βακαλό, «Η έκθεση του Αληθινού», εφημερίδα *Τα Νέα*, 12 Ιουνίου 1973.

πρωτοποριακής σωματικής τέχνης, αφιερώθηκε εξ αρχής στη δημιουργία έργων χώρου διερευνώντας ζητήματα όπως η ασφυκτική πολιτικοκοινωνική κατάσταση της εποχής, η θέση της γυναίκας στην πατριαρχική κοινωνία και ο εγκλωβισμός της σε δεδομένες κοινωνικές συνθήκες, η έμφυλη ταυτότητα, η γυναικεία σεξουαλικότητα, η σωματική αναπηρία καθώς και η αναπαράσταση στερεότυπων εικόνων του γυναικείου φύλου (Σταυρούλη 2020: 94, Κανελλοπούλου 2014: 18, 88, 92). Μέσα από την περφόρμανς της *Deaf and Dumb* (1971), η Παπακωνσταντίνου, τονίζοντας τη δυναμική της έκφρασης, είχε ως βασικό στόχο να γεφυρώσει την όποια απόσταση υπήρχε μεταξύ εικαστικού κοινού και δημιουργικής διαδικασίας της τέχνης [εικ. 15]. Παράλληλα, δίνει έμφαση στην πολυεπίπεδη οντολογία της γυναικείας ταυτότητας και αξιοποιεί το μέσο της επιτέλεσης, σαν το κύριο εργαλείο επικοινωνίας, που δημιουργεί το πέρασμα για την εμπειρία της τέχνης ως συμμετοχική διαδικασία, όχι μόνο για τον καλλιτέχνη αλλά και για το ενεργό πλέον κοινό. Κλείνοντας, η καλλιτέχνης σχετικά με την παρούσα έκθεση αναφέρει: «a sign, bellow my breast, said: I am deaf and dumb please communicate with me in other ways. Hardly anyone noticed that I was only blind», που μεταφράζεται: «μια πινακίδα, κάτω από το στήθος μου, έλεγε: είμαι κωφάλαλη, παρακαλώ επικοινωνήστε μαζί μου με άλλους τρόπους. Σχεδόν κανείς όμως δεν παρατήρησε ότι ήμουν μόνο τυφλή»¹⁵ (Κανελλοπούλου 2014: 88).

Εξίσου σημαντικός καλλιτέχνης θεωρείται και ο γλύπτης Θόδωρος, ο οποίος συνήθιζε να αναφέρεται στις περφόρμανς που παράγει, τη δεκαετία του '70 ως «γλυπτικές δράσεις»· ενώ η νέα αυτή μορφή τέχνης που δημιουργεί, προκύπτει από τη σύζευξη της γλυπτικής με το θέατρο. Ο Θόδωρος αν και ξεκίνησε την εικαστική του πορεία από τη γλυπτική, διαλέγεται και με άλλες μορφές επικοινωνίας όπως την περφόρμανς, το βίντεο, τη μουσική, το κείμενο, ενώ οι κύριες καλλιτεχνικές αναζητήσεις του αφορούν στον ρόλο της γλυπτικής

¹⁵ Μτφρ. από τη γράφουσα.

μέσα στο δημόσιο χώρο υπό τις νέες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης Μαρία Κοτζαμάνη,

[...] η αρχική φάση της πορείας του γλύπτη διακατέχεται από το όραμα της κοινωνικής γλυπτικής. Της γλυπτικής δηλαδή, η οποία είναι προορισμένη να λειτουργήσει ελεύθερα στο δημόσιο χώρο, με φυσικούς αποδέκτες τους πολίτες. Κατά συνέπεια, ο φυσικός αποδέκτης γίνεται χρήστης του έργου, μέσα από την ουσιαστική επικοινωνία μαζί του (Σταυρούλη 2020: 91, 166).

Τον Οκτώβριο του 1970, ο Θόδωρος παρουσιάζει στο Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε στην Αθήνα, την πρωτοποριακή έκθεση¹⁶ *Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού – Απαγορεύεται η συμμετοχή* [εικ. 17, 18]. Κοιτάζοντας, ο καλλιτέχνης φέρεται να δημιουργεί ένα επιτελεστικό περιβάλλον δομημένο γύρω από τη «ματράκ-φαλλό»,¹⁷ το σύμβολο που κατείχε κεντρική θέση στις δράσεις του καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας. Η «ματράκ-φαλλός» του Θόδωρου, λειτούργησε ως στοιχείο ενεργοποίησης της συνείδησης του εικαστικού κοινού μέσα στο συντηρητικό, δικτατορικό καθεστώς που βασιζόταν στη φαλλοκρατία· γίνεται εκφραστικός άξονας καθώς εκτός από τον εργαλειακό της χαρακτήρα δηλώνει έννοιες όπως ο ευνουχισμός, το σκήπτρο και κατόρθωνει να συνδέσει τον ανδρισμό με τη βιαιότητα σε ένα γλυπτικό αντικείμενο (Γερογιάννη: 2019 102,104, Σταυρούλη 2020: 91,167). Με βάση τα παραπάνω, γράφοντας για την έκθεση ο Ντένης Ζαχαρόπουλος σημειώνει, «ο Θόδωρος, σατιρικά, ξεκρεμά από τον Νέο Παρθενώνα το τρόπαιο ή το έμβλημα που κρύβει κάτω από τη φουστανέλα ο Τσολιάς που κυβερνά και δέρνει» (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 164, 165).

Στο εξωτερικό, αντίστοιχα, ενδεικτικά παραδείγματα σημαντικών εκπροσώπων της περφόρμανς θεωρούνται, μεταξύ άλλων, οι καλλιτεχνικές περιπτώσεις των Fluxus (1962-1978), Vito Acconci (1940-2017), Marina Abramovic (1945-) κ.ά. Το Fluxus ήταν ένα

¹⁶ Βλ. Έφη Ανδρεάδη, «Η γλυπτική του Θόδωρου και η ομαδική των Νέων Μορφών», εφημερίδα *Το Βήμα*, 23 Οκτωβρίου 1970.

¹⁷ *Matraque* ονομαζόταν το μακρύ ρόπαλο που είχε χρησιμοποιηθεί από τη γαλλική αστυνομία κατά τη διάρκεια των εξεγέρσεων του Μάη του 1968. Από τότε ο όρος χρησιμοποιείται στη γαλλική καθομιλουμένη για να υπονοήσει κάθε μορφή καταστολής. Επιπλέον, *ματρακάς* ονομάζεται ένα συγκεκριμένο είδος σφυριού που χρησιμοποιούν οι γλύπτες (Γερογιάννη 2019: 102).

διεθνές πρωτοποριακό ρεύμα καλλιτεχνών¹⁸ που αναπτύχθηκε κατά τη δεκαετία του 1960, με σημαντικότερους σταθμούς του, αυτούς της Νέας Υόρκης και της Γερμανίας, στο οποίο οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες των ενεργών μελών του αποκτούσαν υλικότητα μέσω των καλλιτεχνικών δράσεων. Το διεθνές κίνημα χαρακτηρίστηκε από την ανάμιξη πολλαπλών μορφών της τέχνης, αφού αμφισβητούσε κάθε περιορισμό στην έκφραση, στα καλλιτεχνικά μέσα και στο πεδίο δράσης του, δίνοντας έμφαση όχι μόνον στα εικαστικά είδη καθαυτά, αλλά στην ένωσή τους. Οι δράσεις του Fluxus [εικ. 1, 5, 6], οι οποίες πολύ δύσκολα διαχωρίζονται μορφολογικά από τα happenings και τις περφόρμανς, αφορούσαν στην κατάργηση των ορίων μεταξύ των διαφορετικών μορφών της τέχνης, ενθαρρύνοντας έτσι την ανάμιξη διαφόρων πρακτικών και μέσων, δεδομένου ότι ο George Maciunas (1931-1978), ένα από τα κύρια ιδρυτικά στελέχη του, δήλωνε ότι «ο καθένας μπορεί να κάνει τέχνη και ότι όλα είναι τέχνη» (Αδαμοπούλου 2014: 19). Το Fluxus αξιοποίησε την performance art εκτενώς, δίνοντας ένα πολύ ενδιαφέρον περιεχόμενο στο σύνθημα της ένωσης της ζωής με την τέχνη· μέσα από τις δράσεις του τόνιζε το εφήμερο, το καθημερινό και με ένα αναρχικό τρόπο σάρκαζε την αστική κουλτούρα εμπλουτίζοντας δυναμικά το κίνημα αντι-τέχνης εκείνης της εποχής¹⁹ (Mc Evilly 2005: 227, Αδαμοπούλου 2014: 17-19).

Άλλη μια καλλιτεχνική περίπτωση που αξίζει να μελετηθεί στο παρόν στάδιο της ερευνητικής εργασίας, είναι αυτή του Ιταλοαμερικανού περφόρμερ Vito Acconci ο οποίος, κατά την δεκαετία του 1970, ασχολείται εντατικά με τη φωτογραφία, το φιλμ, τον ήχο και δημιουργεί πρωτοποριακές σωματικές παραστάσεις, τοποθετώντας τον ίδιο τον εαυτό του ως πρωταγωνιστή, και οι οποίες σοκάρουν το εικαστικό κοινό με τη θεματολογία τους. Στη ρηξικέλευθη περφόρμανς του, *Trademarks*, που παρουσιάζει το Σεπτέμβριο του 1970 στη Νέα Υόρκη [εικ. 7], ο καλλιτέχνης εμφανίζεται γυμνός να δαγκώνει τον εαυτό του κατ' επανάληψη, σε όποια σημεία του σώματός του μπορούσε να φτάσει με τα δόντια του, ενώ

¹⁸ Το κίνημα Fluxus απαρτιζόταν κυρίως από εικαστικούς, μουσικούς, θεωρητικούς, λογοτέχνες, αρχιτέκτονες, συνθέτες της εποχής κ.α

¹⁹ Επίσης, βλ. Bird & Newman 1999: 7.

παράλληλα απαθανάτιζε τη στιγμή μέσα απο φωτογραφικές λήψεις και βίντεο. Τα δόντια του «σφραγίζαν» το σώμα του δημιουργώντας πολλαπλά αποτυπώματα ενώ στη συνέχεια, άλειφε με μελάνι τη σημαδεμένη σάρκα του και «εκτύπωνε» σε χαρτί το τελικό αποτέλεσμα, όπως ακριβώς συμβαίνει παραδοσιακά και στη χαρακτική. Ο Acconci, μέσα απο τον τίτλο της παράστασης, συσχέτιζε το αποτύπωμα των δοντιών του, με τα ευρέως γνωστά εμπορικά σήματα που σφραγίζουν ένα προϊόν σαν ταυτότητα, και πρόβαλε το σώμα του σαν ένα «νομικά κατοχυρωμένο προϊόν» του πνευματικού εαυτού του. Συνεπώς, το *Trademarks* συνδέει τη ζωντανή και ψυχολογική παρουσία του περφόρμερ σαν «πρώτη ύλη» στο εικαστικό έργο αλλά και την ανάγκη του ιδίου να διασφαλίσει τα πνευματικά του δικαιώματα (Αδαμοπούλου 2014: 22).

Όλες οι πιο πάνω καλλιτεχνικές περιπτώσεις που αναλύθηκαν, μαζί με πολλές άλλες, συνθέτουν την εικόνα της περφόρμανς κατά την επταετία της δικτατορίας τόσο στην Ελλάδα όσο και την αντίστοιχη περίοδο στο εξωτερικό. Πρόκειται για χαρακτηριστικές εμπειρίες καλλιτεχνών που μέσα απο τις δράσεις τους εκφράζουν έντονα ένα είδος διαμαρτυρίας μέσω της σωματικής τέχνης, έχοντας ως απώτερο σκοπό τη δημιουργία μιας αληθινής σχέσης με το κοινό (Παπαδοπούλου 2005: 22, 23). Ενδεικτικά παραδείγματα περισσότερων έργων τα οποία εμπίπτουν στην κατηγορία της περφόρμανς αποτελούν η εγκατάσταση του Νίκου Κεσσανλή (1930-2004) *Ο πίνακας που αλλάζει* στην Biennale Νέων του Παρισιού το 1965 [εικ. 14], η περφόρμανς *Επίκυκλος [I]* του Γιάννη Χρίστου (1926-1970) στην Αίθουσα Τέχνης Χίλτον το 1968 [εικ. 10], η εγκατάσταση του Νίκου Ζουμπούλη (1953-), *Δράση-Ανάμνηση-Μεταθέσεις* [εικ. 16], η περφόρμανς *Ρυθμός 0* της Abramovic στην γκαλερί Studio Mora στη Νάπολη το 1974 [εικ. 2], η *48^η δράση* του Hermann Nitsch (1938-2022) στο Μόναχο το 1974 [εικ. 3], η δράση της Lygia Clark (1920-1988) *Elastic Net* στο Παρίσι το 1973 [εικ. 4], το *Seedbed* του Acconci στη Νέα Υόρκη το 1971 [εικ. 8, 9] κ.ά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Μαρία Καραβέλα

2.1 Βιογραφία

Η καλλιτεχνική περιπτώση Μαρία Καραβέλα²⁰ [εικ. 19, 20], γεννημένη το 1938 στο Διακοπτό Αιγιαλείας, θεωρείται η πρώτη καλλιτέχνης που παρουσίασε περιβάλλον/χώρο στην Ελλάδα (Καραβέλα 2005). Αποφοιτά το 1962 από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα μετά από τετράχρονη μαθητεία (1958-1962) δίπλα στους Γιάννη Μόραλη και Κώστα Γραμματόπουλο, και παίρνει δίπλωμα ζωγραφικής και χαρακτικής.²¹ Την ίδια χρονιά, αποκτά και το επόμενο δίπλωμα της, αυτό των θεωρητικών σπουδών²² με ειδίκευση στη βυζαντινή τέχνη, την οποία και διδάσκει, μεταξύ άλλων, σε ξένους μαθητές. Το 1967 διορίζεται επιμελήτρια στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο στην έδρα του Νίκου Εγγονόπουλου,²³ όπου και διδάσκει σχέδιο έως το '71 οπότε φεύγει για πρώτη φορά στο Παρίσι. Το 1969 αρχίζει να ερευνά την έννοια του τρισδιάστατου χώρου και κοντά στο 1970 εγκαταλείπει την ενασχόληση με τη ζωγραφική, και αρχίζει να πραγματοποιεί περφόρμανς (Παπαδοπούλου 2005: 78, Καραβέλα & Σχιζάκης 2015²⁴). Η Καραβέλα υπήρξε πρωτοπόρος της παρεμβατικής σωματικής τέχνης και της performance art στην Ελλάδα. Ανήσυχο πνεύμα και εμφανώς πολιτικοποιημένη, ήδη από το 1967, στρέφεται στις εναλλακτικές μορφές τέχνης. Όλη η καλλιτεχνική της πορεία ήταν ρηξικέλευθη για την εποχή της ελληνικής δικτατορίας, ενώ δρούσε παράλληλα στο Παρίσι και στην Ελλάδα για χρόνια. Μέχρι και πριν φύγει από τη ζωή το 2012, παρέμενε ενεργή δημιουργικά και συμμετείχε σε εκθέσεις (Λυδάκης 1970).

²⁰ Μαρία Καραβέλα (Διακοπτό Αιγιαλείας 1938-Αθήνα 2012), εικαστικός εγκαταστάσεων.

²¹ Κατά τα λεγόμενα της ίδιας: «Έκανα ταυτόχρονα χαρακτική με τον Κώστα Γραμματόπουλο και ζωγραφική με τον Γιάννη Μόραλη. Όλα τα έκανα ταυτόχρονα. Ήμουν ένα κινούμενο πράγμα που όμως δεν πήγαινε σε χορούς και διασκεδάσεις. Όλοι πήγαιναν εκτός από εμένα. Εγώ δεν προλάβαινα» (Καραβέλα 2005).

²² Η Καραβέλα, αργότερα, τα χρόνια που έζησε στο Παρίσι έλαβε ακόμη δύο διπλώματα από το Πανεπιστήμιο Paris VIII Vincennes. Το 1977 αποκτά δίπλωμα κινηματογράφου και το 1980 δίπλωμα θεάτρου.

²³ Κατά τα λεγόμενα της ίδιας: «Δίδασκα στην έδρα του Εγγονόπουλου, ο οποίος μάλιστα, όταν έφυγα για το Παρίσι, μου φύλαγε τη θέση μου 5 χρόνια. [...] Δεν με έδιωξε κανένας, εγώ έφυγα γιατί έπρεπε να φύγω για Παρίσι, αλλιώς θα με βουτάγανε. Όμως ο Εγγονόπουλος μου κρατούσε τη θέση. [...] Όταν γύρισα όμως είχα αποφασίσει να μην ξαναδουλέψω. Ήθελα να είμαι ελεύθερη να κάνω ό,τι γουστάρω» (Καραβέλα 2005).

²⁴ Τα πιο πάνω στοιχεία της βιογραφίας επιλέχτηκαν από το χρονολόγιο στο Καραβέλα και Σχιζάκης 2015.

Η Καραβέλα «είχε ένα πολύ σύνθετο ψυχισμό, μια τραγικότητα· και αυτά ενώθηκαν με το κομμάτι της πολιτικής τέχνης και της επαναστατικότητας» (Ζυγούρη 2013). Όντας βαθιά πολιτικοποιημένη, η ίδια δήλωνε: «Κομμουνίστρια ήμουνα πάντα, υπέρ των φτωχών. [...] Εγώ έκανα εκθέσεις γιατί ήμουν ενάντια στη δικτατορία και το έδειχνα και στη δουλειά μου» (Καραβέλα 2005), διατηρώντας έτσι την ίδια κριτική στάση καθ' όλη την διάρκεια της καλλιτεχνικής της πορείας. Κατά τη Ζυγούρη,

[...] η Μαρία ήταν μια γυναίκα πάρα πολύ παθιασμένη [...], με μια μαχητικότητα, μια αίσθηση του δικαίου και της αλήθειας πολύ ανεπτυγμένη. Ήταν μια φεμινίστρια πρώτου κύματος. [...] Ήταν από τους καλλιτέχνες που δεν αρκέστηκε, δηλαδή έκανε μέσα στη χούντα πράγματα, ήταν πάρα πολύ θαρραλέα και τολμηρή και το έκανε, αυτό από μόνο του είναι.. και αυτό θέλει πολύ μεγάλα κότσια. Το πίστευε, δεν ήταν ότι έπαιζε, έβαζε τον εαυτό της, την καριέρα της σε κίνδυνο πραγματικό. [...] Με δύο λόγια, ήθελε να δώσει φωνή, να μιλήσει εκεί πέρα που επιβαλλόταν η σιωπή, η πολιτική σιωπή και ήθελε να ακουστεί, με τα εργαλεία της, με τα εικαστικά της εργαλεία τα οποία ήταν πάρα πολύ ριζοσπαστικά. Δηλαδή, ήταν ελάχιστοι καλλιτέχνες εκείνη την περίοδο που χρησιμοποιούσανε κατάσταση [...] (Ζυγούρη 2024).

Επιπρόσθετα, μέσα από μια περιεκτική καταγραφή της καλλιτεχνικής πορείας της Καραβέλα, συναντάμε ως κύριο στοιχείο της τέχνης της, αυτό της άμεσης επικοινωνίας με το εικαστικό κοινό· η καλλιτέχνης επιχειρούσε να εισαγάγει το κοινό μέσα στο έργο και να το περιβάλλει με το μήνυμα που αυτό αντανακλά. Επιπλέον, ο έντονος πολιτικός της προβληματισμός και η εκτενής πληροφόρηση πάνω σε ιστορικά και πολιτικά θέματα κατείχαν πρωταρχικό ρόλο στο εικαστικό έργο της. Η Καραβέλα βασισμένη στο αίσθημα του φόβου και με την ακρότητα των καλλιτεχνικών μέσων που χρησιμοποιεί, προσδίδει στις περφόρμανς της μια έντονη εικαστική πρόταση διαμαρτυρίας (Παπακωνσταντίνου 2021: 8-9, Γερογιάννη 2019: 104). Και όπως η ίδια υπογραμμίζει: «[...] και να ξέρεις ότι για την τέχνη, για όλα τα πράγματα αλλά για εμένα ειδικά για την τέχνη, θα πρέπει να μπορείς να κάνεις ό,τι θες. Το ό,τι γουστάρω, είναι ένας λαϊκός τρόπος να το πεις αλλά είναι το σωστό. Δε δίνεις λογαριασμό σε κανέναν, γιατί αν αρχίσεις να δίνεις λογαριασμό επηρεάζεσαι και δεν κάνεις σωστή δουλειά» (Καραβέλα 2005).

2.2 Σταθμοί στην καλλιτεχνική της πορεία

2.2.1 Γκαλερί Αστόρ 1970

Η Καραβέλα, μεσούσης της δικτατορίας, εγκαινιάζει τους πρώτους χώρους²⁵ στο ελληνικό κοινό, φέρνοντας τη διεθνή καλλιτεχνική πρωτοπορία και δημιουργώντας μια ιστορική αλλαγή όσον αφορά τη θέση του εικαστικού κοινού. Όπως επισημαίνει η ίδια: «Εγώ έκανα πρώτη χώρο και ο πρώτος χώρος που έγινε στην Ελλάδα ήταν ο δικός μου. Δεν μπορείς να φανταστείς τι βρισίδια άκουσα επειδή το έκανα ενώ είχα ταλέντο στη ζωγραφική. Από την άλλη, πολλοί εκτίμησαν και τον χώρο. [...] Μου έλεγαν ‘μα, εσύ έχεις τέτοιο ταλέντο και πας και κάνεις αυτά;’» (Καραβέλα 2005).

Τον Νοέμβριο του 1970 μέσα στο χουντικό καθεστώς σε έναν ειδικά διαμορφωμένο χώρο μιας ιδιωτικής γκαλερί (γκαλερί Άστορ), όπου κυριαρχούσε η δραματική, χρωματικά, αντίθεση του μαύρου, του κόκκινου και του λευκού, εγκατέστησε το πρώτο έργο χώρου που θα παρουσιαστεί στην Ελλάδα, με την ενεργή συμμετοχή του κοινού να συμβάλει στην ολοκλήρωση του εικαστικού αυτού έργου (Παπακωνστανίνου 2021: 8, 9). Η Καραβέλα φέρεται να δημιουργεί ένα πολιτικά φορτισμένο χώρο. «Είχα σκεπάσει όλο τον χώρο, ακόμη και το ταβάνι, με μαύρο χαρτί γιατί δεν με άφηναν να χαλάσω τους τοίχους με μπογιά για να τον κάνω όλο μαύρο», θα εξηγήσει αργότερα στον ιστορικό τέχνης Σταμάτη Σχιζάκη, σε ένα σπάνιο ηχογραφημένο ντοκουμέντο που του παραχώρησε τον Οκτώβριο του 2005 (Καραβέλα & Σχιζάκης, 2015). Οι αυτοσχέδιοι χώροι της έκθεσης στημένοι με πρόχειρα μέσα, προκλητικά γραμμένα συνθήματα και κελιά με εγκλωβισμένες φιγούρες, συνθέτουν αυτό το πρώτο υποβλητικό περιβάλλον χώρου. Οι τοίχοι, η οροφή και το δάπεδο της γκαλερί ήταν όλα καλυμμένα με μαύρο χαρτί, ενώ λευκά και κόκκινα σακιά, με υποτιθέμενα ανθρώπινα μέλη στοιβαγμένα μέσα σε αυτά, βρίσκονταν διάσπαρτα στο χώρο. Ένα

²⁵ Με την έννοια του χώρου περιγράφονταν εκείνη την περίοδο ακόμη, από την Μαρία Καραβέλα και από άλλους ανθρώπους της τέχνης οι πρώτες μορφές της performance art.

περιβάλλον με εγκλωβισμένες λευκές γύψινες²⁶ μορφές σε φυσικό μέγεθος, η μια εκ των οποίων τοποθετημένη επιβλητικά σ' ένα κλουβί [εικ.21-24], τσουβάλια με μέλη δήθεν πεθαμένων, δύο φτωχικά παλιά έπιπλα, προκλητικές αφίσες και συνθήματα γραμμένα με κόκκινο χρώμα στους τοίχους και γράμματα στο πάτωμα. Μια σκάλα στην άκρη του δωματίου, η οποία δεν οδηγούσε πουθενά, ενισχύοντας το αίσθημα της μετέωρης απειλής για ένα αβέβαιο μέλλον (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 22, 158, Παπακωνσταντίνου 2021: 8, 9). Όπως η ίδια περιγράφει:

[...] είχα φτιάξει γύρω γύρω άσπρα σακιά γεμάτα με πανιά και διάφορα άλλα αντικείμενα, έτσι ώστε να φαίνεται πράγματι η εικόνα ανθρώπων μέσα. [...] Είχα κάνει κάτι τσουβάλια με κάτι χοντρά πράγματα μέσα για να φαίνεται ότι έχουν πεθαμένους. Τότε, ξέρεις, η χούντα είχε αρχίσει να κάνει πάρα πολλά σοβαρά βασανιστήρια. [...] Άσπρο, κόκκινο και πάλι άσπρο μέσα στο μαύρο, πολλά μαζί. [...] Ήταν παντού το μαύρο και ήταν η εικόνα τέτοια, που δεν μπόρεσε να αμφισβητήσει κανείς την καλλιτεχνική της ποιότητα (Καραβέλα 2005).

Το σημαντικότερο ίσως όλων των στοιχείων του χώρου, ήταν ο ηχογραφημένος ήχος μιας σταγόνας νερού που στάζει μονότονα και βασανιστικά σαν σε μαρτύριο· «ήταν ο ήχος μιας σταγόνας που έκανε συνεχώς ‘τακ-τακ’ – πολύ εκνευριστικό. Πώς κάνουν τα βασανιστήρια οι Γιαπωνέζοι;» (Καραβέλα 2005), δημιουργώντας μια εξίσου κλειστοφοβική στιγμή στην οποία ο θεατής καλούνταν να εισέλθει (Καραβέλα, Σχιζάκης 2015: 43). Σε αντίθεση με την έως τότε θέση που κατείχε ο επισκέπτης ως θεατής, εδώ η Καραβέλα τον υποχρεώνει, να αναγνωρίσει την όποια αδυναμία του, να διατηρήσει μια διαφορετική θέση και προοπτική με αποτέλεσμα να θυματοποιείται (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 158). Εντέλει, το έργο χώρου στη γκαλερί Άστορ είχε διάρκεια μόνο μερικές μέρες και στη συνέχεια διαλύθηκε. Αυτές τις ελάχιστες μέρες παρουσίασης του έργου, η καλλιτέχνης ήταν παρούσα στο χώρο ενώ φέρεται να φορούσε και τη στολή των κρατούμενων στις φυλακές Αβέρωφ. Άλλοτε περιφέρονταν και μετακινούσε τα καλλιτεχνικά αντικείμενα καλώντας σιωπηρά το

²⁶ Στο έργο χώρου της Καραβέλα, ο γύψος λειτουργεί ως διπλή υπενθύμιση: οι φυλακισμένοι συμπολίτες που υπέφεραν από τη βία του χουντικού καθεστώτος, καθώς και η αλληγορία της χώρας ως ασθενούς στο γύψο (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 158).

κοινό να συμμετάσχει και άλλοτε απλά στεκόταν ακίνητη μέσα στο χώρο και παρατηρούσε (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 157).

Ο τεχνοκριτικός Στέλιος Λυδάκης δήλωνε στην εφημερίδα *Σημερινά* ότι:

[...] ο θεατής καλούνταν να εισέλθει και να περιβληθεί εντελώς από το μήνυμα που προβαλλόταν, να στρέψει την προσοχή του όχι στην καλλιτέχνηδα αλλά στον θεατή, [...] κατεβαίνοντας τα σκαλιά της γκαλερί περνούσε ξαφνικά σ' ένα κόσμο απρόσμενα εκρηκτικό και αινιγματικό μέσα στα πλαίσια του οποίου έπρεπε να σκεφθή και να συγκινηθή. [...] Δεν επρόκειτο για ένα *cabinet noir* φρίκης [...], ούτε καν για μια γκαλερί εξτρεμιστικών εκθεμάτων, αλλά για έναν εφιάλη που σου αποκαλυπτόταν στον ξύπνιο σου, ζούσες μέσα σε αυτόν και καταλάβαινες ότι ήταν δικός σου (Λυδάκης 1970²⁷).

Η ίδια η καλλιτέχνης αναφέρεται στο έργο της ως «χώρο»: σε διάφορα σημεία το ονομάζει και «εικαστικό θέατρο»,²⁸ ενώ οι θεωρητικοί και κριτικοί τέχνης της εποχής τοποθετούνται και αναφέρονται σε αυτό, ως «περιβάλλον». Ωστόσο, ο όρος «επιτελεστικό περιβάλλον»²⁹ θεωρείται καταλληλότερος για να περιγράψει τα πρώιμα αυτά έργα της. Η περφόρμανς θα οριστεί αργότερα με όλες τις ιδιαιτερότητες της (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 159). Στα πρωτοποριακά έργα της Καραβέλα, βιώνουμε την επιμονή του καλλιτέχνη όταν διαμαρτύρεται, αντιστέκεται, και διαπραγματεύεται τη συνειδησιακή του ελευθερία έναντι της πραγματικότητας και την ανεξαρτητοποίηση του από την εξουσία (Πετσίνη & Χριστόπουλος 2016: 97).

Αν και κατά τη διάρκεια της Χούντας στην Ελλάδα, η ελεύθερη έκφραση οργής ενάντια στο καθεστώς απαγορεύεται και καθετί που φέρει αντιδικτατορικά στοιχεία, πριν έρθει σε επαφή με το εικαστικό κοινό, λογοκρίνεται (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 23), η Καραβέλα, μιλώντας για την πολιτική πραγματικότητα, και θέλοντας να δώσει φωνή όπου επιβαλλόταν η σιωπή, εναντιώθηκε στη δικτατορία, με τους χώρους της να θέτουν αναγκαία ερωτήματα τόσο για την πολιτική όσο και την εικαστική γλώσσα. Πέραν του ότι ήταν η

²⁷ Στέλιος Λυδάκης, «Η έκθεσι 'χώρου'», 1970.

²⁸ Επίσης, βλ. Ζυγούρη 2024.

²⁹ Και αυτό γιατί, «η κεντρική τοποθέτηση του σώματος του υποκειμένου, διαφοροποιεί τα έργα από το αντικειμενοκεντρικό μέσο της εγκατάστασης, έστω κι αν περιέχονται αντικείμενα άλλης χρήσης, αντικείμενα που κατασκευάστηκαν ειδικά από τον/την καλλιτέχνη, ή και σκηνικά στοιχεία» (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 159).

πρώτη καλλιτέχνης που έκανε κάτι τέτοιο, επιπρόσθετα, η σύζευξη των νέων μορφών τέχνης με την αληθινή ζωή, η χρήση του ανθρώπινου σώματος ως το βασικότερο στοιχείο, ο χωρόχρονος και η πρόθεση έκθεσης στο εικαστικό κοινό, ήρθαν να φέρουν τη ρήξη, με τις καθιερωμένες καλλιτεχνικές πρακτικές και να τονίσουν την υπέρτατη αξία του πολιτικά φορτισμένου έργου. Ο έντονος πολιτικός προβληματισμός της Καραβέλα, η σύγκρουση με την χουντική εξουσία, η έννοια της απαγόρευσης και της στέρησης καθώς και η έντονη επαναστατικότητα, αποτελούσαν τον κεντρικό πυρήνα του εικαστικού της έργου (Παπακωνσταντίνου 2021: 9).

2.2.2 Αίθουσα Τέχνης Χίλτον 1971

Ένα χρόνο αργότερα, στις 10 Μαΐου 1971 η Καραβέλα δημιουργεί στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών του ξενοδοχείου Χίλτον,³⁰ ένα δεύτερο επιτελεστικό περιβάλλον με προφανείς αναφορές σε θέματα στέρησης των ανθρώπινων δικαιωμάτων, της σκληρής βίαιης καθημερινότητας, του εγκλωβισμού, της κατάργησης της ελεύθερης βούλησης και του θανάτου, το οποίο και θεωρήθηκε προκλητικό. Ο χώρος αποτελούσε πολλαπλή θεατρική σκηνή και έφερε πολλά από τα σκληρά χαρακτηριστικά του χουντικού καθεστώτος, διατυπώνοντας μια ισχυρή δήλωση για τη βιαιότητα που επικρατούσε εκείνη την περίοδο. Αναπαριστούσε το «ασθενές σώμα σε γύψο» και τις «εγχειρήσεις» της δικτατορίας επί του πολιτικού σώματος, και καθρέφτιζε την κοινωνική πραγματικότητα, καθώς παρέπεμπε σε ένα κλειστοφοβικό περιβάλλον φυλακών (Παπακωνσταντίνου 2021: 9, Γερογιάννη 2019: 105, 106). Η καλλιτέχνης δημιούργησε την έκθεση με τέτοιο τρόπο, η οποία μεταβαλλόταν ανάμεσα στη δράση και την αντίδραση, ούτως ώστε, το ίδιο το έργο να γίνεται φορέας μηνυμάτων και κατ' επέκταση να παράγει συμβολικές συσχετίσεις και να αντιδρά με κάθε τρόπο στα συστήματα πάταξης (Παπακωνσταντίνου 2021: 9,10). Ο Λυδάκης αναφέρει για

³⁰ Η Αίθουσα Τέχνης Αθηνών ιδρύθηκε το 1963 από τη Μαριλένα Λιακοπούλου και λειτούργησε αρχικά επί μια δεκαετία ως «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον». Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και με το σκεπτικό ότι «η Τέχνη είναι μαρτυρία της εποχής», η γκαλερί εξέθεσε έργα διαμαρτυρίας, όπως της Μαρίας Καραβέλα κ.ά (ΙΣΕΤ).

αυτή την έκθεση: «Κεντρικό θέμα της παρουσιάσεως αυτής, ήταν ένας εφιάλτης, που όπως στους σουρεαλιστές, εξέφραζε μια τραγική μαγεία βαλπούργιας υφής» (Λυδάκης 1971).

Η Καραβέλα προσδιορίζει τους κατάλευκους τοίχους του Χίλτον ως γιγάντιες σελίδες και επεμβαίνει επάνω, γράφοντας αποφθέγματα στα γαλλικά και στα ελληνικά με τις γραφές να συνεχίζονται και στο πάτωμα του χώρου: «*Désirer la réalité c' est bien, réaliser ses désirs c' est mieux*» [«το να ποθείς την πραγματικότητα είναι καλό, το να πραγματοποιείς τους πόθους σου είναι καλύτερο»].³¹ Στον διπλανό τοίχο αναγράφεται η κινέζικη παροιμία «όταν το δάχτυλο δείχνει το φεγγάρι, ο ηλίθιος κοιτά το δάχτυλο» [εικ.30, 31], ενώ στο πάτωμα, δίπλα σε μερικές λευκές φιγούρες που κείτονται [εικ.27, 28], αναγράφεται η λεζάντα, «ο χρυσός αιών ήταν η εποχή που ο χρυσός δεν βασίλευε». Επιπλέον η καλλιτέχνης κτίζει μέσα στην αίθουσα αυτοσχέδιους διαδραστικούς χώρους και τοίχους από πυρότουβλα, δημιουργώντας περάσματα και πορείες για το κοινό που καταλήγουν σε απόκοσμες εικαστικές σκηνές. Σε μια γωνιά υπήρχε η καρέκλα του ανακριτή [εικ. 26] και η λέξη «βοήθεια» γραμμένη με έντονο κόκκινο χρώμα στον τοίχο, η οποία επιτηδευμένα φαίνεται σαν να γράφτηκε γρήγορα και υπό συνθήκες φόβου [εικ. 29]. Σε έναν άλλον χώρο της έκθεσης, μια σχετικά φτωχική, ξύλινη τραπεζαρία – σαν βυθισμένη στο πάτωμα και μοιάζοντας με εικονικό τάφο [εικ. 25] – με ένα κομμάτι ψωμί και λίγο νερό, αλλά και μια κομμένη φιγούρα μέσα στο πιάτο έτοιμη για φάγωμα, συνοδεύονται από ιατρικά εργαλεία, μια σόλα παπουτσιού και το γνωμικό «όποιος μιλάει για την αγάπη, σκοτώνει την αγάπη» (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 160, Γερογιάννη 2019: 105).

Στο έργο της Καραβέλα, η άμεση επικοινωνία με το εικαστικό κοινό, αλλά και η πεποίθηση ότι κυριότερος στόχος των νέων μορφών τέχνης αποτελεί η ενημέρωση πάνω σε κοινωνικά και ιστορικοπολιτικά ζητήματα, είχαν πρωταρχικό ρόλο. Οι οργισμένες, αγωνιώδης κραυγές κατά της χούντας και η τραγικότητα που θέλει να μεταδώσει στο θεατή,

³¹ Μτφρ. Από τη γράφουσα.

καταγράφονται στο χώρο μέσα από φράσεις και μονολεκτικές λέξεις που προκαλούν, όπως οι λέξεις «βοήθεια» και «ελευθερία», επιβλητικά γραμμένες με έντονη κόκκινη μπογιά στον τοίχο, η σκόπιμα μουτζουρωμένη λέξη «SOS» και το ηχηρό σύνθημα του Μάη του 1968 «L'impossible» στα γαλλικά (Πετσίνη & Χριστόπουλος 2016: 99). Με αφορμή τα εγκαίνια της έκθεσης, ο ζωγράφος Αλέκος Κοντόπουλος, τοποθετείται στην εφημερίδα *Τα Νέα*:³² «Αναγνωρίζουμε στην εφιαλτική και δραματική σύνθεση των κοινόχρηστων πραγμάτων, την πανάρχαιά θέληση του αληθινού καλλιτέχνη όταν αντιστέκεται, διαμαρτύρεται, και συζητά τη συνειδησιακή του ελευθερία έναντι της πραγματικότητάς και αποκηρύσσει την εξάρτησή του» (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 159)· και συμπληρώνει, αναφερόμενος στη φυσική παρουσία της Καραβέλα στο χώρο: «μέσα από την κίνηση της στην αίθουσα, είναι σαν να απαιτεί τη συμμετοχή της στο έργο, τη συμπαράσταση της θα λέγαμε, μαζί και δίπλα από τα παρατιθέμενα στοιχεία, που η θέληση του καλλιτέχνη τα κατέστησε ως μια άλλη πραγματικότητα» (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 159).

Και ενώ το πρώτο έργο χώρου της Καραβέλα στη γκαλερί Άστορ, είχε προκαλέσει την, όχι και τόσο, διακριτική παρακολούθηση από τις αστυνομικές αρχές, το δεύτερο επιτελεστικό περιβάλλον της, στην Αίθουσα Τέχνης του ξενοδοχείου Χίλτον, λογοκρίθηκε έντονα λόγω του ότι τα εικαστικά μέσα του ήταν άμεσα προκλητικά και πλήρως ευανάγνωστα, και προκάλεσε την άμεση παρέμβαση του δικτατορικού καθεστώτος. Εντέλει, το περιβάλλον διαρκεί μόλις τρεις μέρες, λογοκρίνεται και καταστρέφεται από την αστυνομία, επιβεβαιώνοντας έτσι, το καταπιεστικό πολιτικό σύστημα που συνεχώς εφάρμοζε την απαγόρευση της ελεύθερης βούλησης και την προσβολή της ανθρώπινης αξιοπρέπειας (Παπακωνσταντίνου 2021: 9, 10). Η Καραβέλα έγραψε για το συμβάν, στο προσωπικό της αρχείο: «Χίλτον, 1970. Το γκρέμισε η αστυνομία τη δεύτερη μέρα. Το ανθρωποκνηγητό

³² Αλέκος Κοντόπουλος, «Απόψε έκθεση χώρου της Μαρίας Καραβέλα», εφημερίδα *Τα Νέα*, 10/5/1971.

αρχίζει. Αυτό ήταν η Χούντα»³³ [εικ. 32]. Όπως αναφέρει η ίδια, μιλώντας για την λογοκρισία στο έργο της: «Γνώριζα ότι υπήρχαν αντιδράσεις. Την ημέρα των εγκαινίων κάποιοι της Ασφάλειας με πλησίασαν και μου είπαν να περιμένω επίσκεψη τους στο σπίτι μου. Δεν είχα φανταστεί όμως αυτό που επρόκειτο να συμβεί» (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 161). Και συμπληρώνει:

Αυτοί είχαν πει ότι θα έρθουν την ίδια μέρα. Ήρθε ένας από εκεί και ένας από εδώ, [...] με πήγαν κάτω προς τα έξω, και εκεί μου είπαν ότι θα έρθουν στις δώδεκα. Πήραν τα στοιχεία και τα λοιπά. Μετά με άφησαν γιατί είχε κόσμος [...] Μετά διαδόθηκε αυτό αμέσως. Όλοι ξέρανε, [...] ήταν φανερά τα πράγματα: είχα βγάλει εφημερίδες που έγραφαν διάφορα, είχα γράψει από πάνω «Βοήθεια». Ήταν εμφανές το θέμα (Καραβέλα & Σχιζάκης 2015: 44).

Κατά συνέπεια, διωκόμενη από το στρατιωτικό καθεστώς, η Καραβέλα αναγκάζεται σε αυτοεξορία και διαφεύγει στο Παρίσι, όπου εκεί συνεχίζει να παράγει αντιδικτατορικά έργα χώρου δημόσιας παρέμβασης μέχρι και την επιστροφή της στην Ελλάδα μετά την πτώση της χούντας (Παπακωνσταντίνου 2021: 9).

2.2.3 Η πορεία της Μαρίας Καραβέλα στο εξωτερικό και η επιστροφή

Εγκαταλείποντας ακουσίως την Ελλάδα το 1971 και βρισκόμενη πλέον στο Παρίσι, η καλλιτέχνης παραμένει πολιτικά και καλλιτεχνικά ενεργή συμβάλλοντας στον αγώνα ενάντια στη Χούντα και συμμετέχει αδιαλείπτως σε αντιδικτατορικές εκδηλώσεις δημιουργώντας προκλητικούς χώρους δημόσιας παρέμβασης. Όπως και στα έργα χώρου της, έτσι και στις περφόρμανς δημόσιας παρέμβασης της, το ανθρώπινο σώμα αποτελεί το κυριότερο στοιχείο με κεντρικό άξονα την παρουσία ή/και απουσία του υποκειμένου (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 162). Στο σημείο αυτό, σημαντικό είναι να καταγραφεί ότι, στο Παρίσι η Καραβέλα έζησε δύο χρόνια μέσα στο Ελληνικό Σπίτι,³⁴ «[...] όπου εκεί είχανε συγκεντρωθεί πάρα πολλοί καλλιτέχνες μέσα από διάφορες τέχνες με πολύ έντονη χροιά. [...] Ξέρουμε, υστερικοποιημένα δηλαδή, ότι πέρασε από εκεί ο Μίκης Θεοδωράκης, η Μελίνα Μερκούρη,

³³ Ιδιόχειρη σημείωση μέσα απο το προσωπικό αρχείο της Μαρία Καραβέλα.

³⁴ «Ελληνικό Σπίτι» ονομαζόταν η ελληνική φοιτητική εστία στη Διεθνή Πανεπιστημιούπολη του Παρισιού – Fondation Hellénique.

άτομα που είχαν έντονο πολιτικό χαρακτήρα και μέσα από τη δραστηριότητα τους [...] διαμόρφωναν ένα χώρο αντίστασης» (Ζυγούρη 2024).

Η Καραβέλα δημιουργεί τον πρώτο εφήμερο χώρο δημόσιας παρέμβασης της, το Σεπτέμβριο του 1971 και συμμετέχει στην 7η Μπιενάλε Νέων στο Παρίσι που λαμβάνει χώρα στον περιβάλλοντα υπαίθριο χώρο στο Δάσος της Vincennes. Η καλλιτέχνης, με τα προκλητικά εικαστικά μέσα που χρησιμοποιεί, διαμορφώνει αυτοσχέδιους, προκλητικούς χώρους και δημιουργεί περάσματα με ξύλινες σανίδες υποχρεώνοντας τον θεατή να βιώσει όλα τα στάδια της διαδικασίας. Οι γνώριμες λέξεις «ελευθερία» και «βοήθεια» όπως και σε όλα τα προηγούμενα έργα χώρου της, κυριαρχούν ξανά γραμμένες στον τοίχο, στα ελληνικά αλλά και στα γαλλικά, διατυπώνοντας μια ισχυρή δήλωση για τη στέρησης της ελευθερίας που επικρατεί. Επιπλέον, το πάτωμα σαν ένας πελώριος καμβάς, αποτελείτο στο μεγαλύτερο μέρος του από τις χαρακτηριστικές άσπρες πάνινες φιγούρες, διάσπαρτες στο χώρο σαν σημαίες [εικ. 33-37] (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 163). Όπως εξομολογείται η ίδια σε συνέντευξη:

Είχα γοητευτεί από τις άσπρες ανθρώπινες φιγούρες που έκοβα. [...] Τα κρέμαγα σαν σημαίες αλλά ήταν πολλά μαζί. [...] Και ένα κανονικό ξύλινο δωμάτιο. Είχε μια είσοδο, ήταν ολοσκότεινο και δεν έβλεπες τίποτα μέσα. Είχα βάλει μέσα ένα γυάλινο διαφανές βάζο που είχε μέσα πράσινα φύλλα. [...] Από έξω είχα τις πάνινες φιγούρες και είχα στρώσει και κάτω. Μεγάλες και μικρές (Καραβέλα 2005).

Το παραπάνω έργο χώρου, με ευδιάκριτες αναφορές στην ελληνική δικτατορία των συνταγματαρχών, κερδίζει το πρώτο βραβείο και βραβεύεται από τη διεθνή επιτροπή *L'Art Vivant*, με αποτέλεσμα να παρουσιάζεται και σε αρκετές εφημερίδες της εποχής³⁵ [εικ. 38]. Ο έντονος πολιτικός χαρακτήρας που εμπεριέχεται στο έργο, προκαλούσε μεν το δημόσιο ενδιαφέρον, αλλά ταυτόχρονα ξέφευγε από τα καθιερωμένα της εποχής, με αποτέλεσμα να της στερεί ξανά το δικαίωμα επιστροφής στην Ελλάδα. Ωστόσο, στις 30 Οκτωβρίου της ίδιας χρονιάς, λαμβάνει μέρος στην *Entre le rêve et le cauchemar*, μια αντιδικτατορική εκδήλωση

³⁵ «Εγώ δεν ήθελα τίποτα από αυτά, και έτσι ούτε καν τα ακούμπησα τα χρήματα. Όταν ο γενικός γραμματέας της Μπιενάλε, που ούτε αυτόν θυμάμαι πως τον έλεγαν, μου είπε να πάω να πάρω τα χρήματα, του απάντησα ότι δεν τα ήθελα» (Καραβέλα 2005).

που αφορά την Ελλάδα και πραγματοποιείται στο δήμο του Παρισιού Erpinay-sur-Seine. Η εκδήλωση έχει διάρκεια περίπου ένα μήνα (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 162, 163).

Ακολούθως, η Καραβέλα συνεχίζει την πορεία με τα πολιτικοποιημένα έργα της στο Παρίσι, και συμμετέχει στο 3ο Πολιτιστικό Φεστιβάλ του Δήμου Rosny-sous-Bois τον Νοέμβριο του 1973, εγκαινιάζοντας ένα εφήμερο περιβάλλον σε υπαίθριο δημόσιο χώρο μπροστά στο δημαρχείο. Η καλλιτέχνης, με τη βοήθεια Ελλήνων φοιτητών και όχι μόνον, έχτισε στο κεντρικό σημείο της πλατείας έναν τεράστιο τοίχο με τούβλα ο οποίος λειτουργούσε ως οθόνη διπλής όψης προβάλλοντας στο εικαστικό κοινό επιλεγμένα φωτογραφικά ντοκουμέντα από τα επεισοδιακά γεγονότα του Πολυτεχνείου, ματωμένες φιγούρες, ελληνικές σημαίες, χειρόγραφα κείμενα και αποκόμματα από εφημερίδες με προκλητικές λεζάντες. Ο πελώριος τοίχος της Καραβέλα, στο μπροστινό μέρος του, φιλοξενούσε τρεις «ματωμένες» πάνινες λευκές φιγούρες από τις οποίες έσταζε επιδεικτικά κόκκινη μπογιά, την ελληνική σημαία και τη χειρόγραφη προκλητική επιγραφή στα γαλλικά, «La Grèce en lutte, encore des prisonniers politiques, encore des étudiants aux tribunes mais la lutte continue», που μεταφράζεται, «Η Ελλάδα βρίσκεται σε αγώνα, υπάρχουν ακόμα πολιτικοί κρατούμενοι, υπάρχουν ακόμα φοιτητές στις κερκίδες αλλά ο αγώνας συνεχίζεται».³⁶ Στο έδαφος κείτεται ένα βάζο με πράσινα δάφνινα φύλλα, όπως και σχεδόν σε όλα της τα δρώμενα, όπου η καλλιτέχνης άλλαζε καθημερινά ώστε να μην ξεραθούν ποτέ. Στον γύρω χώρο της δράσης, τα δέντρα είχαν όλα δεθεί μεταξύ τους με χοντρές αλυσίδες ενώ η κυρίαρχη φράση που εμφανιζόταν κατ' επανάληψη στο ψηλότερο σημείο του όλου δρώμενου ήταν «La Grèce» [εικ.39] (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 162, 163). Η τεχνοκριτικός Βεατρίκη Σπηλιάδη περιγράφει το υπαίθριο περιβάλλον της Καραβέλα ως, «πληροφόρηση της κοινής γνώμης για την Ελλάδα και μια καταγγελία των δεινών του ελληνικού λαού. [...] Ανθρώπινα σχήματα κομμένα σε χαρτόνι, μπογιά σαν αίμα, σε τεράστιες επιγραφές που

³⁶ Μτφρ. από τη γράφουσα.

σταματούσαν τους περαστικούς. Όλα αυτά πάνω σε έναν τεράστιο τοίχο που έχτισε η ίδια».³⁷

Όπως εξομολογείται η καλλιτέχνης:

Εκεί έγινε μια πολύ μεγάλη δουλειά. Ξεπατώθηκα γιατί ήταν χοντρή δουλειά και δεν μπορούσα να τη βγάλω μόνη μου. [...] Είχα χτίσει έναν τοίχο με τούβλα. Εκεί είχα γράψει πολλά πράγματα. Είχα βάλει τις φιγούρες κάτω. Μπήκαν πολλές ματωμένες φιγούρες. [...] Ήταν μέσα στο στοιχείο αυτής της δουλειάς. [...] Έπρεπε όμως να κάνω τα πράγματα που μου ερχόντουσαν στο μυαλό και όχι ό,τι βόλευε. Αν μου ερχόταν να χτίσω έναν τοίχο και έβλεπα ότι δεν μπορούσα και τα παρατούσα, τότε θα έφευγα από την ολική ιδέα που είχα στο μυαλό μου. Εγώ όμως ήθελα ό,τι είχα στο μυαλό μου, να βγει με κάθε τρόπο (Καραβέλα 2005).

Τέλος, σημαντικό να αναφερθεί πως καθ' όλη την διάρκεια του δρώμενου της Καραβέλα, πραγματοποιούνταν διαλέξεις και ανοικτές συζητήσεις με το εικαστικό κοινό όπου παρέχονταν σημαντικές πληροφορίες σχετικά με το τι επικρατούσε στην Ελλάδα (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 163).

Μόλις τον επόμενο χρόνο, το 1974, η καλλιτέχνης δημιουργεί ξανά στο δάσος της Πανεπιστημιούπολης του Orsay, μια περφόρμανς δημόσιας παρέμβασης με εξίσου προκλητικά εικαστικά μέσα, η οποία αποτελούσε μέρος ενός αφιερώματος για τη βραδιά των επεισοδίων του Πολυτεχνείου. Πρωτίστως, το εικαστικό κοινό έρχεται αντιμέτωπο με μια πινακίδα που αναγράφει την κυρίαρχη λέξη «Grèce» και ένα βέλος το οποίο συνειδητά υποχρεώνει το θεατή να περιηγηθεί και να βιώσει όλα τα στάδια της διαδρομής. Η Καραβέλα χρησιμοποιεί τα πανύψηλα δέντρα που οδηγούσαν στο δάσος Orsay για να κρεμάσει τις πολυάριθμες, γνώριμες πλέον, πάνινες φιγούρες της. Στις εκατό ματωμένες φιγούρες που ήταν διάσπαρτες στο χώρο, περίπου στο ύψος της κοιλιάς, η καλλιτέχνης είχε τοποθετήσει φωτογραφικά ντοκουμέντα από τη βραδιά του Πολυτεχνείου με αποκορύφωμα τα μπουκάλια κόκκινης μπογιάς σαν πραγματικό αίμα, που κείτονταν δίπλα τους στο χώμα [εικ. 40]. Στο τέλος της διαδρομής, το κοινό κατέληγε μπροστά σε έναν τεράστιο βράχο με τη χαρακτηριστική λέξη «Ελλάς», δεμένο σφικτά με σκοινί και μια ματωμένη πάνινη φιγούρα να τον αγκαλιάζει. Στο έδαφος υπήρχαν ντοκουμέντα από τα επεισοδιακά γεγονότα του

³⁷ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Η Τέχνη της αλήθειας, στο ύπαιθρο..», περιοδικό *Γυναίκα*, 1 Νοεμβρίου.1975.

Πολυτεχνείου (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 163). Η ίδια σχολιάζει: «Εκεί είχα βάλει πολλές άσπρες φιγούρες σε όλα τα δέντρα [...], στο δάσος του Orsay. Εκεί δεν ενοχλήθηκε κανείς. Είχα βρει ένα βράχο μεγάλο και είχα βάλει φιγούρες και κάτι ακόμα, δεν θυμάμαι όμως τι. Και για αυτό με κυνήγησαν, όχι όμως πολύ, στο τέλος το δέχτηκαν» (Καραβέλα 2005).

Μετά την πτώση της δικτατορίας και με τη μεταπολίτευση, η Καραβέλα επιστρέφει στην Ελλάδα και συνεχίζει την παρουσίαση πολιτικοποιημένων έργων με έντονο περιεχόμενο, χωρίς ωστόσο να διακόψει τους ισχυρούς δεσμούς της με το Παρίσι. Τον Οκτώβριο του 1975 πραγματοποιεί μια περφόρμανς δημόσιας παρέμβασης, στην παραλιακή πλατεία της Κορίνθου, με τίτλο *Νταχάου–Κύπρος*, η οποία διαρκεί μόνο δυο μέρες και απαρτίζεται από δυο παράλληλες εφήμερες δράσεις. Κατά την πρώτη δράση, *Νταχάου*, η Καραβέλα παρουσιάζει ένα πραγματικής κλίμακας δωμάτιο κτισμένο από τσιμεντόλιθους, πλημμυρισμένο από γράμματα και μερικά αποκόμματα εφημερίδων· μια δράση στην οποία οι θεατές καλούνταν να εισέλθουν, για να παρακολουθήσουν μια ηχητική προβολή διαφανειών, αλλά και να έχουν άμεση επαφή με τις γνώριμες πάνινες φιγούρες που είχαν χρησιμοποιηθεί και σε όλα τα προηγούμενα δημόσια έργα χώρου της. Στον εξωτερικό χώρο της δράσης, η φράση «πολίτη, τα χέρια του βρικόλακα χτυπάνε την πόρτα σου» βρισκόταν γραμμένη, μεταξύ άλλων, με κόκκινη μπογιά στο έδαφος ενώ πάνω στον τοίχο η επιγραφή αναρωτιέται «Τι έγινε ο άνθρωπος που ήταν εδώ μέσα;». Ακολούθως, για τη δράση *Κύπρος*, τοποθετείται στην πλατεία της Κορίνθου μια μεγάλων διαστάσεων οθόνη που πρόβαλε ένα σχετικό φιλμ με τα προσφατά [τότε] γεγονότα της Κύπρου του 1974. Η Καραβέλα δημιουργεί, επιπλέον, έναν τοίχο, στον οποίο ζωγραφίζει μια ανθρώπινη φιγούρα, με τη χρήση απλού περιγράμματος, σαν να την παρομοιάζει με ένα άδειο σώμα. Επίσης, στο έδαφος του χώρου υπήρχαν γραμμένα διαπεραστικά πολιτικά συνθήματα και ζωγραφισμένοι χάρτες της Κύπρου (Γερογιάννη 2019: 21, 22).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η Καραβέλα με την περφόρμανς της, *Νταχάου–Κύπρος*, μεταποιεί τη μέχρι τότε τοποθεσία κοινωνικοποίησης και διασκέδασης μιας μικρής επαρχιακής παραλιακής πόλης, την πλατεία της Κορίνθου, σε έναν μνημειακό χώρο. Όπως αναφέρει η Σπηλιάδη στην εφημερίδα *Καθημερινή*: «διαμορφώνοντας έναν ανοιχτό χώρο, έτσι που να προβάλλει ένα θέμα [...], η καλλιτέχνης δανείζεται στοιχεία από όλες τις τέχνες. Και πρώτα από το θέατρο, υπάρχει μια σκηνή και η ιδέα της σκηνογραφίας. Με τη διαφορά ότι το κοινό δεν βλέπει απλά τη σκηνή, βρίσκεται μέσα στη σκηνή»³⁸ (Γερογιάννη 2019: 22). Επομένως, η ανεπιτήδευτη και ευρύτατη συμμετοχή του κοινού που κάνοντας τη βόλτα του στην πλατεία της πόλης, έρχεται άμεσα αντιμέτωπο με το πολυθέαμα και αντιδρά, είναι, αυτή, η πολιτιστική προϋπόθεση, που καμιά κλειστή γκαλερί δε μπορεί να ελπίσει.³⁹

Το 1977, η καλλιτέχνης διατηρώντας τη στενή επαφή με τη γαλλική πρωτεύουσα, συμμετέχει ξανά στη Μπιενάλε Νέων του Παρισιού και δημιουργεί ένα εφήμερο επιτελεστικό περιβάλλον με ξεκάθαρες αναφορές τόσο στη νέα ελληνική δημοκρατία όσο και στον ναζισμό, ενσωματώνοντας επιπλέον, αυτή τη φορά, τη ζωντανή ανθρώπινη παρουσία. Αρχικά, μέσα από τα προκλητικά καλλιτεχνικά μέσα, το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με πολιτικά μηνύματα, χαρακτηριστικές λεζάντες και επιγραφές, τόξα που κατευθύνουν το βλέμμα, τσαλακωμένα χαρτιά σαν σωροί από σκουπίδια και φωτογραφικά ντοκουμέντα από διαδηλώσεις. Ανάμεσα τους, ένα απογυμνωμένο γυναίκειο ανθρώπινο σώμα δεμένο σφικτά με σχοινιά κείτεται στο πάτωμα ανάμεσα στα τσαλακωμένα χαρτιά και τα ναζιστικά σήματα (Γερογιάννη 2019: 111). Επιπρόσθετα, στους γύρω τοίχους ανάμεσα στα αποκόμματα εφημερίδων, βρισκόταν γραμμένο το ερώτημα «Assassinat politique?» με προφανείς αναφορές στο γαλλικό Μάη του '68, ενώ στον κεντρικό τοίχο αναγραφόταν η φράση «La nouvelle démocratie des Grèques» – «η καινούρια δημοκρατία των Ελλήνων»⁴⁰, κάτω

³⁸ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Κύπρος και νέο Νταχάου. Έκθεση «χώρου» στην Κόρινθο», εφημερίδα *Καθημερινή*, 7 Οκτωβρίου 1975.

³⁹ Ο.π

⁴⁰ Μτφρ. από τη γράφουσα.

ακριβώς από τη σβάστικα του Χίτλερ [εικ.41, 42]. Ήταν σαφές, ότι η περφόρμανς της Καραβέλα μέσα από τα ακραία σχόλια της, ταύτιζε τον ναζισμό με τη ελληνική δικτατορία των αντισυνταγματαρχών, ενώ αποτελούσε και άμεση επίθεση εναντίων της νέας, εκλεγμένης πια, κυβέρνησης της Νέας Δημοκρατίας. Επιπλέον, η καλλιτέχνης αποδίδει κατηγορίες και στην ελληνοαμερικάνικη συνεργασία, εμμένοντας ότι το παρόν πολίτευμα σκοτώνει την Ελλάδα και υποστηρίζει κατηγορηματικά τη φράση «τίποτα δεν άλλαξε» (Γερογιάννη 2019: 111).

2.2.4 Αντίσταση 1977 και Κοκκινιά 1979 – Η εμβληματική περφορμανς

Η Καραβέλα, έχοντας ήδη αναπτύξει έναν, κατά κύριο λόγο, έντονα πολιτικό εικαστικό λόγο μέσα από προκλητικούς χώρους δημόσιας παρέμβασης και εφήμερες πολιτικοποιημένες εγκαταστάσεις, το 1977 σχεδιάζει ένα μεγάλης κλίμακας έργο, την απαγορευμένη ταινία *Αντίσταση*. Η ταινία αποτελεί μέρος ενός σύνθετου συμμετοχικού θεάματος, με ξεκάθαρες αναφορές στην Εθνική Αντίσταση του 1940, η οποία εμπεριέχει 41 συνολικά μονταρισμένα αποσπάσματα από ηχογραφημένες συνεντεύξεις. Θα παρουσιαζόταν σε 17 δημόσιους χώρους της Αθήνας από τις 28 Σεπτεμβρίου έως τα μέσα Οκτωβρίου της ίδιας χρονιάς. Η επιλογή των αθηναϊκών δήμων⁴¹ είχε γίνει με εμφανή κριτήρια: καταρχήν επρόκειτο για λαϊκές συνοικίες της Αθήνας, όπου η ταινία θα ερχόταν σε άμεση επαφή, κυρίως με πλήθος καθημερινών, αμύητων στα εικαστικά, ανθρώπων και έπειτα, οι περιοχές αυτές είχαν, με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, κάποια σύνδεση με την κεντρική θεματολογία της ταινίας (Γερογιάννη 2015: 33, Πετσίνη 2020: 116).

Η ταινία γυρίστηκε το καλοκαίρι του 1977 και η όλη διαδικασία διήρκησε περίπου πέντε μήνες [εικ. 43]. Η *Αντίσταση* αποτελείται από μια σύνθεση εικαστικών καλλιτεχνών, που ασχολούνται με τον ήχο, το φιλμ, τη φωτογραφία, και απαιτεί τη άμεση συμμετοχή του

⁴¹ Οι 17 δήμοι διαφέρουν από άρθρο σε άρθρο, αλλά συμφωνούν στους εξής δήμους: Νέας Σμύρνης, Ελληνικού, Καλλιθέας, Αργυρούπολης, Ηρακλείου, Αγίας Βαρβάρας, Δραπετσώνας, Περάματος, Ζωγράφου, Υμηττού, Καισαριανής και Κοκκινιάς, στο Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Αποκέντρωση και απομυθοποίηση της τέχνης», εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 26 Σεπτεμβρίου, 1977.

εικαστικού κοινού (Πετσίνη 2020: 115, 116). Αρκετοί συνεργάτες της Καραβέλα από την Ελλάδα και το εξωτερικό είχαν πάρει μέρος, τόσο στην έρευνα που προηγήθηκε της ταινίας όσο και κατά την προετοιμασία της, όπως η «Ομάδα των 12», μια ερευνητική ακτιβιστική ομάδα που αποτελείτο, κατά κύριο λόγο, από εικαστικούς καλλιτέχνες του πανεπιστημίου Vincennes στο Παρίσι· ενώ άλλοι συνέβαλαν στην διεκπεραίωση της· μεταξύ αυτών, το ερασιτεχνικό Θεατρικό Εργαστήρι του δήμου Νίκαιας αλλά και αρκετοί κάτοικοι της περιοχής, ηθοποιοί και μη (Γερογιάννη 2015: 34). Κατά τα λεγόμενα της ίδιας:

Η ομάδα ήταν συμφοιτητές μου από το Παρίσι. [...] Ήρθαν από το Παρίσι και γυρίσαμε μαζί την ταινία. Αγώνας μεγάλος και πολύ δουλειά. [...] Θα μπορούσα να κάνω πολύ εύκολα μια δουλίτσα που θα την έβλεπαν οι άλλοι και θα έλεγαν, αχ τι ωραία, αλλά εγώ δεν ήθελα. [...] Ήθελα μόνο να ταράζω τα νερά με όποιο τρόπο μπορούσα (Καραβέλα 2005).

Το περιεχόμενο της ταινίας, που είχε διάρκεια μια ώρα, διασπάται σε δυο κεντρικές οθόνες μεγάλων διαστάσεων οι οποίες προβάλλουν εναλλάξ καταγραμμένες αφηγήσεις κομμουνιστών αγωνιστών παράλληλα με αληθινές σκηνές μέσα από την αντίσταση στη διάρκεια του Εμφύλιου πολέμου· εξομολογήσεις κοινών ανθρώπων που αφορούν την Εθνική Αντίσταση και τη μετέπειτα εμπειρία τους από την εξορία, ενώ παρεμβάλλονται διάφορες συζητήσεις σχετικά με τα πρωτοποριακά θέματα που απασχολούν την Ελλάδα. Στην ποικιλόμορφη χρονική έκταση της ταινίας, η άμεση συμμετοχή του κοινού ταυτίζεται με τις καλλιτεχνικές επιλογές και τις κινηματογραφημένες μαρτυρίες διά μέσου των οποίων βιώνεται και εκτελείται το «πολιτικό τμήμα» (Πετσίνη 2020: 115⁴²).

Ωστόσο, η ταινία *Αντίσταση* για δύο συνεχόμενα χρόνια λογοκρίνεται και απαγορεύεται [εικ. 44, 45]. Η Καραβέλα εξομολογείται για την λογοκρισία της ταινίας της:

Άρχισαν όμως να φαίνονται οι προθέσεις και έτσι άρχισε το κυνηγητό με την ταινία και δεν με αφήνανε να προχωρήσω. [...] Η Δεξιά με κανέναν τρόπο δεν ήθελε να προβληθεί η ταινία. [...] Είχα βρει τους 15 δήμους γύρω από την Αθήνα, είχα δει έναν προς έναν τους δημάρχους και τους εξήγησα τι θα κάνω και γιατί είναι σημαντικό να δει ο κόσμος σύγχρονη δουλειά και είχαν συμφωνήσει όλοι. Αρχίζουμε από την Καισαριανή, που τότε ο δήμαρχος ήταν ΚΚΕ και για αυτό αρχίσαμε από εκεί.

⁴² Επίσης, βλ. εφημερίδα *Το Βήμα*, 22 Σεπτεμβρίου 1977.

Αρχίζουμε τις προετοιμασίες, στήνουμε την οθόνη και έρχεται η αστυνομία και μας λέει να ξεκουμπιστούμε. [...] Εγώ τότε αρρώστησα (Καραβέλα 2005).

Η ανώνυμη επιτροπή ελέγχου σεναρίων κινηματογραφικών ταινιών, η οποία παίρνει την απόφαση και στην πλειοψηφία της απορρίπτει την ταινία *Αντίσταση*, υποστηρίζει πως το σενάριο της είναι μονοδιάστατο, τοποθετείται ενάντια συγκεκριμένων πολιτικών παρατάξεων, διεγείρει τα πολιτικά πάθη και καλύπτει επιλεκτικά το χρονικό διάστημα 1940 έως και σήμερα επομένως δεν συσχετίζεται με την Εθνική Αντίσταση (Πετσίνη 2020: 118).

Εντέλει, το έργο έμελλε να εμφανιστεί για πρώτη και μοναδική φορά, δύο χρόνια αργότερα, στις 27 Ιουνίου 1979. Η Καραβέλα, αγνοεί την απαγόρευση παρουσίασης του φιλμ και παρουσιάζει το εμβληματικό εικαστικό δρώμενο σε συνεργασία με το Πνευματικό Κέντρο Νίκαιας, στην Πλατεία Αγίου Νικολάου της Κοκκινιάς. Η καλλιτέχνης δημιούργησε μια πολυεπίπεδη συμμετοχική δράση με την εθελοντική βοήθεια απλών πολιτών της ευρύτερης περιοχής της Κοκκινιάς αλλά και ερασιτέχνες ηθοποιούς, οι οποίοι βασίστηκαν σε ένα προκαθορισμένο σενάριο, προβάλλοντας παρανόμως και την απαγορευμένη ταινία της (Γερογιάννη 2015: 33, Πετσίνη 2020: 119). «Ξεκινάμε από ένα πολιτικό θέμα, την Αντίσταση, για να βγάλουμε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. [...] Πώς θα δούμε την αντικειμενική ιστορική αλήθεια, αν δεν διασταυρωθούν ελεύθερα απόψεις, γνώμες και πληροφορίες;» θα αναφέρει στην εφημερίδα *Τα Νέα* στις 21 Ιουνίου 1979, και ακολούθως υπογραμμίζει: «Κάνοντας τέτοια πράγματα μπορεί να βγει ένα τίποτα αν δεν βρείς τον τρόπο να τα φτιάξεις ώστε να είναι τέχνη. Αν κάνεις αντιγραφή του πραγματικού τότε κάνεις λάθος. Στην τέχνη φαντάζεσαι πράγματα, και μετά τα πραγματοποιείς. Αν πετύχουν καλώς» (Γερογιάννη 2015: 34, 38).

Το κεντρικό θέμα του συμμετοχικού αυτού δρώμενου ήταν η αναβίωση αληθινών σκηνών και καταγραμμένων μαρτυριών – μέσα από την προβολή φωτογραφικών διαφανειών, το θεατρικό λόγο, το φιλμ, τη μουσική, τα εικαστικά συμβάντα και τη συμμετοχή του κοινού – που αφορούσαν στα σημαντικότερα γεγονότα της Εθνικής Αντίστασης την περίοδο του

Εμφυλίου Πολέμου και τη μετέπειτα εξορία.⁴³ Το πολυθέαμα αποτελείτο από πέντε βασικές πράξεις, φτάνοντας στην κορύφωση με την προβολή των ταινιών *Αντίσταση* και το *Μπλόκο της Κοκκινιάς* (Γερογιάννη 2015: 34, Πετσίνη 2020: 115). Επισημαίνεται ότι, παρά την έντονη λογοκρισία και τις αλληπάλληλες απειλές των αστυνομικών αρχών για απαγόρευση της παρουσίασης⁴⁴ του δρώμενου, ένα αναπάντεχα μεγάλο πλήθος κόσμου⁴⁵ της ευρύτερης περιοχής συνέρρευσε στην Πλατεία Αγίου Νικολάου της Κοκκινιάς. «Όλη η Κοκκινιά είχε βγει στο πόδι. Δεν υπήρχε άνθρωπος που να μην είχε πάει. Αριστεροί βέβαια όλοι, μπήκαν αμέσως στο παιχνίδι» (Καραβέλα 2005). Τόσο ο δωρεάν χαρακτήρας του δρώμενου, όσο και η απεριόριστη παρουσίαση του, από τις εφημερίδες και τον Τύπο, φαίνεται ότι έδρασαν ως κέντρο ενδιαφέροντος για το εικαστικό κοινό (Γερογιάννη 2015: 35). Η Καραβέλα σχετικά με τη σημασία της συμμετοχής του κοινού αναφέρει:

Ζητάω ελεύθερο χώρο γι'αυτό και παρουσιάζω τη δουλειά μου σε μια γειτονιά. Πιστεύω ότι η τέχνη δημιουργείται από το λαό, από τους απλούς ανθρώπους, που δυστυχώς έχουν συνηθίσει να είναι παθητικοί θεατές. Αντίθετα, σ' αυτή την εκδήλωση ζητώ τη συμμετοχή ακόμα και των περαστικών, όχι για να δουν την παράσταση, αλλά για να δράσουν μέσα σ'αυτή. [...] Προσπαθώ να εκφραστώ πάνω σ' ένα συγκεκριμένο θέμα με διαφορετικό τρόπο⁴⁶ (Σταυρούλη 2020: 221).

Η πολυδιάστατη συμμετοχική δράση της Καραβέλα αποτελείτο από πέντε βασικές σκηνές, οι οποίες λειτουργούσαν ως οι κύριοι άξονες του δρώμενου. Παράλληλα, για τη σκηνική διαμόρφωση του χώρου, στην κεντρική πλατεία της Κοκκινιάς, είχαν τοποθετηθεί διαγωνίως δυο οθόνες μεγάλων διαστάσεων, 4x4 και 2x2 μέτρων αντίστοιχα. Στη μεγάλη οθόνη προβλήθηκε ένα φιλμ από καταγραμμένες μαρτυρίες αγωνιστών, παράλληλα με αληθινές σκηνές, που αφηγούνταν γεγονότα της Εθνικής Αντίστασης στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, ενώ η δεύτερη οθόνη υπήρχε για προβολή φωτογραφιών σε διαφάνειες, που αποτύπωναν πραγματικές εικόνες από τη ζωή των κομμουνιστών αγωνιστών στο βουνό

⁴³ «Είχαμε την πρώτη ανοιχτή συνέντευξη ανθρώπων της Αριστεράς [...] και ακούστηκε για πρώτη φορά ο λόγος τους ανοιχτά» (Ζυγούρη 2017).

⁴⁴ «Εγώ βέβαια είχα ήδη δεχτεί απειλές και τέτοια. [...] Ότι αν βγάλω την ταινία χωρίς άδεια θα με πάνε μέσα και θα μου την κατασχέσουν [...] Εκεί βέβαια δεν μπορούσε να παρέμβει αστυνομικός» (Καραβέλα 2005).

⁴⁵ «Ήτανε πάρα πολύς κόσμος. [...] Να σου πω 500 άτομα μπορεί να, θα 'ναι λίγα» (Ζυγούρη 2017).

⁴⁶ «Η τέχνη στο δρόμο. Εκδήλωση της Μαρίας Καραβέλα στη Νίκαια», εφημερίδα *Τα Νέα*, 15 Ιουνίου 1979.

και τη βιωματική εμπειρία τους από την εξορία. Στις άλλες πλευρές της πλατείας δέσποζαν δύο κάθετα γκρίζα δίχτυα, που παρέπεμπαν σε συρματοπλέγματα. Στο ένα υπήρχε γραμμένη η λέξη «Μπλόκο» και στο άλλο η λέξη «Μακρόνησος» [εικ. 47-50]. Στο κεντρικό σημείο της πλατείας, σε έναν εξίσου μεγάλο κυκλικό χώρο, είχαν απλωθεί λευκά σεντόνια. Αυτός ο χώρος αποτελούσε το κέντρο δράσης όλου του συμμετοχικού συμβάντος, με τα δρώμενα να μοιράζονται εναλλάξ στα επιμέρους «σκηνικά». Η καλλιτέχνης δε, ως κεντρική φιγούρα στο χώρο, συνέδεε τις κύριες σκηνές μεταξύ τους με αφήγηση και αναφορές (Πετσίνη 2020: 119, Γερογιάννη 2015: 34, 35). Ο δήμαρχος Νίκαιας, Στέλιος Λογοθέτης αναφέρει στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης*, στις 26 Ιουνίου 1979, «με την καλλιτεχνική αυτή μορφή, δίνεται η ευκαιρία στη νέα γενιά να γνωρίσει καλύτερα εκείνα τα γεγονότα και τα μηνύματά τους», υπογραμμίζοντας παράλληλα «το πόσο ευαίσθητος είναι ο λαός της ηρωικής συνοικίας απέναντι σε κάθε τι που έχει σχέση με την Εθνική μας Αντίσταση»,⁴⁷ ενώ έκφρασε την πεποίθηση ότι, «[...] η Εθνική μας Αντίσταση δεν έχει ακόμα δικαιωθεί, είναι χρέος της δημοτικής αρχής μιας τέτοιας συνοικίας να βοηθήσει ανάλογες μορφές τέχνης⁴⁸» (Γερογιάννη 2015: 36).

Στην πρώτη σκηνή του δρώμενου, στο κεντρικότερο σημείο της πλατείας, δεσπόζουν σωροί απο όπλα που αναπαριστούν την παράδοση των στρατιωτικών όπλων των Κομμουνιστών μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας και το τέλος του Εμφυλίου πολέμου. Αρχικά, οι ερασιτέχνες ηθοποιοί, ως άλλοι αγωνιστές παραδίδουν διαδοχικά τα όπλα τους, ενώ η σκηνή κορυφώνεται με προβολή στη μεγάλη οθόνη πραγματικών προσώπων που εξιστορούσαν τα γεγονότα της εποχής. Στη δεύτερη σκηνή, σε ένα κυκλικά διαμορφωμένο χώρο, είχαν τοποθετηθεί περιμετρικά καρέκλες πάνω στα λευκά σεντόνια. Εκεί, στην πρώτη

⁴⁷ «Είχαν τραβήξει πολλά οι Κοκκινιώτες με τους Γερμανούς και τους βρομιάρηδες τους Έλληνες προδότες που ομαδικά σκότωναν τα παιδιά των Κοκκινιωτών μαζί με τους Γερμανούς. [...] Οι Κοκκινιώτες επειδή όλοι είχαν χάσει ανθρώπους, κυρίως τα παιδιά τους, ήταν όλοι αριστεροί, καθώς δεν υπήρχε άλλη αντίδραση σε αυτό που υπήρχε παρά μόνο να είσαι αριστερός. Κομμουνιστής» (Καραβέλα 2005).

⁴⁸ Επίσης, βλ. «Αύριο στην Κοκκινιά, Καλλιτεχνική αναπαράσταση της Αντίστασης με τη συμπαράσταση του Δήμου», εφημερίδα *Ριζοσπάστης*, 26 Ιουνίου 1979.

σειρά, κάθονταν οι μαυροφορεμένες μάνες⁴⁹ των θυμάτων του Μπλόκου της Κοκκινιάς και αφηγούνταν με ποιόν τρόπο έχασαν τα παιδιά τους κατά τον αγώνα, ενώ στο τέλος της δράσης, κρατώντας συμβολικά τα ματωμένα πουκάμισα των νεκρών παιδιών τους, αποθέτουν κόκκινα λουλούδια πάνω στα όπλα που βρίσκονται μπροστά τους. Η Καραβέλα, για τη δεύτερη σκηνή, αναφέρει χαρακτηριστικά:

Αυτές τις βλέπεις τις γυναίκες; Όλες αυτές έχουν χάσει τα παιδιά τους. [...] Είχαμε γεμίσει μια ολόκληρη περιοχή με άσπρα πουκάμισα τα οποία τα παίρναμε και τα πηγαίναμε στις μάνες. [...] Έκανα αυτή την επαναλαμβανομένη κίνηση. Έπαιρνα ένα-ένα πουκάμισο, ένα πουκάμισο βαμμένο και το πήγαινα και το ακούμπαγα στα χέρια της κάθε μάνας. [...] Του παιδιού της.. το αίμα. [Η μάνα] «που είχε χάσει το παιδί της, το έπαιρνε με μια συμπεριφορά σαν να ήταν η μεγαλύτερη ηθοποιός του κόσμου γιατί το ένιωθε. Για αυτήν ήταν αλήθεια (Καραβέλα 2005, Ζυγούρη 2017).

Στην τρίτη σκηνή, κύριο θέμα αποτελούσε η Μακρόνησος. Στην οθόνη προβαλλόταν η μορφή ενός κουμμουνιστή αγωνιστή που εξιστορούσε τις εμπειρίες του από την εξορία. Την ίδια χρονική στιγμή, πλήθος κόσμου είχε τοποθετηθεί πίσω από το αντίστοιχο συρματόπλεγμα με τη φωτισμένη επιγραφή «Μακρόνησος», ενώ ένας ηθοποιός πιο μπροστά χόρευε, επιδεικτικά, ροκ εντ ρολ. Κατά επαναλαμβανόμενα διαστήματα σταματούσε τον χορό και πυροβολούσε κατάματα τους θεατές.⁵⁰ Η τέταρτη σκηνή απαρτιζόταν από δράσεις που αφορούσαν στο Μπλόκο της Κοκκινιάς.⁵¹ Πίσω από το αντίστοιχο συρματόπλεγμα, με την φωτισμένη επιγραφή «Μπλόκο», είχαν τοποθετηθεί συμβολικά ματωμένες πλαστικές σακούλες, ενώ καθ' όλη την διάρκεια της σκηνής ακούγονταν μεμονωμένες αφηγήσεις αγωνιστών που εξιστορούσαν τα επεισόδια του Μπλόκου. Στην πέμπτη και τελευταία, σκηνή του πολυθεάματος, μια γυναικά αφηγείται λεπτομερώς στους θεατές, τον τρόπο με τον οποίο σκότωναν τους αγωνιστές στο Μπλόκο. Παράλληλα, στη μικρή οθόνη προβαλλόταν ένα φιλμ μικρού μήκους, παρουσιάζοντας ζώα που οδηγούνταν στη σφαγή. Το όλο δρώμενο είχε

⁴⁹ «Οι τελευταίοι εναπομείναντες, ένα δυο επιζώντες. Τους είχε βρει. [...] Συγγενείς των θυμάτων, μανάδες, αδελφές, παιδιά. [...] Ήταν οι πραγματικές οι μάνες. Δεν ήταν ηθοποιοί» (Ζυγούρη 2017).

⁵⁰ «Πολλοί έκλαιγαν φυσικά. [...] Οι γύρω τριγύρω φωνάζανε» (Ζυγούρη 2017).

⁵¹ 7 Αυγούστου 1944, Μπλόκο της Κοκκινιάς.

διάρκεια περίπου δυο ώρες και ολοκληρωνόταν με το αντάρτικο τραγούδι «Παιδιά, σηκωθείτε», να ηχεί στα μεγάφωνα (Καραβέλα 2015: 34, Πετσίνη 2020: 119, 120).

Το εμβληματικό αυτό δρώμενο της Καραβέλα, αν και έφερε αναμφισβήτητα έναν πολιτικοποιημένο χαρακτήρα, περιγράφεται ως ιδιαίτερα επιτυχημένο, με ευρεία απήχηση στο εικαστικό κοινό, πάρα την όποια λογοκρισία υπέστη, έχοντας μια εκτεταμένη προβολή και κάλυψη από τις εφημερίδες της εποχής. Κατά τη δημοσιογράφο Τέτα Παπαδοπούλου, «η συμμετοχή των θεατών μεγάλωνε όσο εξελισσόταν το θέαμα, και βέβαια, τουλάχιστον από αυτή την άποψη, το πείραμα είχε επιτυχία» (Γερογιάννη 2015: 36).

Κλείνοντας το τελευταίο κεφάλαιο, σημαντικό θα ήταν να αναφερθεί ότι παρά την τόση επιτυχία της εμβληματικής αυτής συμμετοχικής δράσης, ή και εξαιτίας αυτής, η επόμενη προγραμματισμένη παρουσίαση της, απαγορεύτηκε. Εντέλει, η ταινία *Αντίσταση* δεν επαναπροβλήθηκε ποτέ, και καταστράφηκε στην πυρκαγιά του 1996. Μέσα στο υλικό που χάθηκε – από τη μεγάλη σε έκταση πυρκαγιά στο διαμέρισμα της Καραβέλα – ήταν στοιχεία και ντοκουμέντα για την απαγορευμένη ταινία, όπως και φωτογραφίες από όλες τις περφόρμανς της εικαστικού, αλλά και προσωπικές σημειώσεις του αρχείου της [εικ.51], γράμματά και άρθρα [εικ.46] που γράφτηκαν για το έργο της *Κοκκινιάς*. Όπως θα παραδεχθεί αργότερα και η ίδια: «Αφού κάηκε αυτό το διαμέρισμα εγώ αρρώστησα. Είχα 2000 κασέτες. Κάηκαν όλες. Αρρώστησα. Ήταν πολύ μεγάλη καταστροφή» (Καραβέλα 2005). Κατά συνέπεια, ό,τι απομένει σήμερα από το πολυθέαμα της *Κοκκινιάς* είναι σπαράγματα μέσα από το προσωπικό αρχείο της Καραβέλα, μερικές φωτοτυπίες από αποκόμματα εφημερίδων, ελάχιστα άρθρα και ιδιόχειρα σημειώματα, απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις, δύο κασέτες ήχου και μια σειρά από ασπρόμαυρες και ελάχιστες έγχρωμες φωτογραφίες. Η καλλιτέχνης λοιπόν, αφιερώνει όσο χρόνο και ενέργεια της είχε απομείνει, σε μια μέγιστη προσπάθεια της να περισώσει ό,τι μπορούσε από το εικαστικό έργο της, έως και το τέλος της ζωής της (Γερογιάννη 2015: 38, Πετσίνη 2020: 115, 121).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα ερευνητική διατριβή αποτελεί απόπειρα μελέτης και καταγραφής της τέχνης της περφόρμανς κατά τη δικτατορία των συνταγματαρχών στην Ελλάδα, όπου αναπτύχθηκε μια ρηξικέλευθη σωματική τέχνη, με την εμφάνιση της πρώτης γενιάς καλλιτεχνών που ασχολούνται συστηματικά με το είδος της περφόρμανς, κι ειδικότερα, με την πρώτη εικαστική περφόρμερ, Μαρία Καραβέλα και το πρωτοποριακό έργο της.

Η χρονική περίοδος από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 μέχρι και τη δεκαετία του 1970, καταγράφεται ως μία από τις σημαντικότερες περιόδους της ελληνικής σύγχρονης ιστορίας. Η δράση της νέας γενιάς καλλιτεχνών, υπό το καθεστώς της συνεχούς λογοκρισίας, της απαγόρευσης των ελευθεριών και της στέρησης ανθρωπίνων δικαιωμάτων, ασκεί άμεσα κριτική, σε μια προσπάθεια να καταρρίψει τα μέχρι τότε δεδομένα, και να ανοίξει τον δρόμο σε καινοτόμες εικαστικές κατευθύνσεις. Πρόκειται για τη γενιά της σύγχρονης εικαστικής προοπτικής, της διαμαρτυρίας, της εξερεύνησης, της αμφισβήτησης, τη γενιά που διαμορφώνει το νέο καλλιτεχνικό προφίλ της πρωτοποριακής τέχνης στην Ελλάδα (Παπανικολάου 1999: 237, Γιούκα & Μπίκας 2021: 194⁵²).

Όπως γίνεται φανερό, η περφόρμανς λειτούργησε ως κινητήρια δύναμη κατά του χουντικού καθεστώτος αναγκάζοντας το ελληνικό κοινό να επαναπροσδιορίσει άμεσα τη στάση του απέναντι στη χαώδη κατάσταση που επικρατούσε και, επιπλέον, αποτέλεσε το είδος εικαστικής έκφρασης που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει οποιαδήποτε δραστηριότητα μέσα από τις στατικές μορφές τέχνης, τις πολιτικές διαδηλώσεις, τις κοινωνικές διαμάχες μέχρι και την καθημερινή συμπεριφορά. Βάσει των παραπάνω, οι Έλληνες καλλιτέχνες, υιοθετώντας πρωτοποριακές τάσεις, χρησιμοποιούν όλα τα εικαστικά μέσα, με αποτέλεσμα να δημιουργούν προκλητικές δράσεις. Ταυτόχρονα, επιθυμούν την

⁵² Επίσης βλ. Hobsbawm 2004: 423.

άμεση διάδραση με το καλλιτεχνικό κοινό, καλώντας τον θεατή να συμμετέχει ενεργά, συνθέτοντας μαζί το τελικό αποτέλεσμα (Γυιόκα & Μπίκας 2021: 21).

Στη συστηματική έρευνα της εικαστικής πορείας της Καραβέλα, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με εμφανή ζητήματα συνεχούς λογοκρισίας, αποσιώπησης ιδεών και στέρησης ελευθεριών, αλλά και με την αδιάκοπη επιμονή και την πρωτοπόρα αντίληψη ενός καλλιτέχνη που πασχίζει με κάθε πιθανόν τρόπο να βρει τρόπους επικοινωνίας με το εικαστικό κοινό. Στα έργα της, τα οποία φέρουν καθαρά πολιτικοποιημένο χαρακτήρα, κυριαρχούν η επαναστατικότητα, η τραγικότητα, η πρωτοπορία, ο έντονος πολιτικός της προβληματισμός και η ακρότητα των μέσων που επιστρατεύει, προσδίδοντας έτσι, μια έντονη εικαστική πρόταση καταγγελίας και καλλιτεχνικής διαμαρτυρίας μέσα από τον δημόσιο διάλογο, για να διεγείρει ακόμη και τους πιο απαθείς θεατές (Παπακωνσταντίνου 2021: 8, 9). Επιπλέον, η καλλιτέχνης δημιουργεί, σχεδόν πάντα, συναισθηματικά φορτισμένες δράσεις, οι οποίες οδηγούν το κοινό σε πιο σύνθετες σκέψεις σε σχέση με την πραγματικότητα.

Κοιτάζοντας το έργο που φέρει την υπογραφή της Καραβέλα, διαπιστώνουμε ότι έχουμε να κάνουμε, όχι μόνο με μια πρωτοποριακή περφόρμερ, αλλά με μια ξεχωριστή εικαστική περίπτωση πολιτικής αντίστασης, και με μια ηχηρή προσωπικότητα που αγωνιούσε για το μέλλον της ελληνικής κοινωνίας. Όπως γίνεται φανερό, στις περφόρμανς της, το ανθρώπινο σώμα εκδηλώνεται ως τόπος διαμαρτυρίας, ελέγχου, πειθάρχησης και τιμωρίας – ένας τόπος, στον οποίο «εγγράφονται οι κοινωνικοί κλονισμοί αλλά και οι γλωσσικές μεταφορές του καθεστώτος» (Μαρίνος 2015, Γυιόκα & Μπίκας 2021: 164). Έχοντας ανιχνεύσει την καλλιτεχνική πορεία της Καραβέλα, μπορούμε μέσα από τα έργα της να επισημάνουμε την αδιάκοπη επιμονή της, να μεταφέρει στο θεατή τα σωστά μηνύματα μέσα από την τέχνη. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η ίδια: «Το όνειρό μου είναι μόνο ένα: Να καταφέρω να καρφώσω κατακόρυφα την καρδιά του θεατή. Να το θυμάται σε όλη

του τη ζωή, δεν υπερβάλλω. [...] Τότε πέτυχα. Αλλιώς γυρίζω σπίτι με την αποτυχία στην τσέπη».⁵³

Καταλήγοντας, βαθιά μέσα μου χαρακτήκαν τα επαναλαμβανόμενα λόγια της Καραβέλα, όπως η Ζυγούρη τα μεταφέρει, στις χαρακτηριστικές αφηγήσεις της⁵⁴ – το «αυτό να μην το ξεχάσω ποτέ», «αυτό να μην το χάσω», που έγραφε παντού και επαναλάμβανε συνεχώς στον εαυτό της, είναι μια απαίτηση για μνήμη, σαν να μας έλεγε μη με ξεχάσετε. Δηλαδή, αυτό το «αυτό να το θυμάμαι», «αυτό να μη χαθεί ποτέ», το έλεγε μεν για τη δική της μνήμη που σταδιακά την εγκατέλειπε, όπως γνωρίζουμε μέσα από μαρτυρίες, αλλά το τονίζει και σε εμάς, σε αυτούς που ερχόμαστε μετά, στην επόμενη γενιά (Ζυγούρη 2024). Απαιτεί να μην την ξεχάσουμε, να τη δικαιώσουμε, να δικαιώσουμε τους κόπους της, τους όποιους αγώνες είχε δώσει – είχε παλέψει για «εμάς», για μια πιο σύγχρονη, φιλελεύθερη Ελλάδα και είχε το φόβο να μην πάνε όλα χαμένα. Τέλος, αυτό που κρατώ από την παρούσα διατριβή είναι ότι, παρά το γεγονός ότι η πατρίδα της την απογοήτευσε και την πίκρανε πολύ, και αν και έφυγε πολλές φορές για το Παρίσι, πάντα γυρνούσε. Έφευγε, αλλά και πάλι γυρνούσε, γιατί η Καραβέλα δούλευε σκληρά, ακούραστα και χωρίς αντάλλαγμα, βασιζόταν μόνο στη δύναμη του εκρηκτικού της χαρακτήρα, είχε πυγμή, ήταν επαναστατική από τη φύση της και δεν εγκατέλειπε την προσπάθεια ποτέ – για να δώσει στην Ελλάδα κάτι.

⁵³ Δελτίο τύπου έκθεσης «Σύνθετη Τέχνη», Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1985.

⁵⁴ Κατά τα λεγόμενα της ίδιας, μέσα από την καταγεγραμμένη συνέντευξη αλλά και σε προσωπική επικοινωνία με την γράφουσα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αδαμοπούλου, Αρετή. *Η γλώσσα του σώματος. Σημειώσεις για την performance*. Ιωάννινα: Εκδόσεις Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σχολή Καλών Τεχνών, 2014. Έντυπο.
- Βακαλό, Ελένη. «Η ανασκόπηση της καλλιτεχνικής περιόδου 1972-73», *Χρονικό '73*. Αθήνα: Καλλιτεχνικό και πνευματικό κέντρο «Ωρα», 1973. Έντυπο.
- Βακαλό, Ελένη. *Η φυσιγνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*. 4ος τόμος: *Μετά την αφαίρεση*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 1985. Έντυπο.
- Βακαλό, Ελένη. *Κριτική εικαστικών τεχνών 1950-1974*. 2ος τόμος. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 1996. Έντυπο.
- Βούλγαρης, Γιάννης. *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*. 2η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 2002. Έντυπο.
- Γερογιάννη, Ειρήνη. *Η περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*. Αθήνα: Εκδόσεις Futura, 2019. Έντυπο.
- Γερογιάννη, Ειρήνη. *Ιστοριοποιώντας την περφόρμανς: η έκθεση «Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα»*. Αθήνα: Εκδόσεις Corrus. 2019. Έντυπο.
- Γερογιάννη, Ειρήνη. «Πρέπει να αντιμετωπίσουμε τις ασαφείς ιδέες με ευδιάκριτες εικόνες»: Ο πολιτικός λόγος των πρώτων περφόρμανς στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1970, (153-162) στο *Η τέχνη του 20ου αιώνα, Ιστορία Θεωρία, Εμπειρία*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 7^ο Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, 2009. Έντυπο.
- Γερογιάννη, Ειρήνη. *Ζωντανή τέχνη για μια «νεκρή» Ιστορία: Η Κοκκινιά της Μαρίας Καραβέλα ως εκπαιδευτικό (πολύ)θέαμα*. Aica Hellas, 2015. Έντυπο.
- Γερογιάννη, Ειρήνη. «Χωρο-γραφίες του Πολιτικού: Ελληνικές περφόρμανς του 70' και του 80' και δημόσιος χώρος», (549-556) στο *Ερευνητικά ζητήματα στην ιστορία της τέχνης, απο τον ύστερο Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας*. Επιμ. Άρης Σαραφιανός και Παναγιώτης Ιωάννου. Αθήνα: Εκδοσεις Ασίνη, 2016. Έντυπο.
- Γυιόκα, Λία και Παναγιώτης Μπίκας. *Οι τέχνες στη δικτατορία – εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*. Αθήνα: Εκδόσεις Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, 2021. Έντυπο.
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος. *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 20ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρας, 2004. Έντυπο.
- Δεφράνου, Αικατερίνη-Αθανασία. *Ψηφιοποίηση του έργου της εικαστικού και περφορμερ Μαρίας Καραβέλα και δημιουργία ιστοτόπου για την πολιτιστική του ανάδειξη*. Μυτιλήνη: Δημοσιοποιημένη μεταπτυχιακή εργασία, 2013. Έντυπο.
- Επιθεώρηση Τέχνης*. Περιοδικό, ΚΒ' τόμος, 126 τεύχος. Αθήνα: 1965. Έντυπο.

- Ζιώγας, Γιάννης. «Στιγμές Λογοκρισίας (το ελληνικό παράδειγμα, 1945-σήμερα)», στο *Οψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, επιμ. Γιάννης Ζιώγας κ.ά. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2008. Έντυπο.
- Ζυγούρη, Μαίρη. Ηχογραφημένη προφορική συνέντευξη που δόθηκε διαδικτυακά στις 22/01/2024, στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής. Δικαίωμα Αρχείου: Προσωπικό αρχείο της γράφουσας. Κύπρος, 2024.
- Θόδωρος. *Στίγματα Πορείας – Τχνη στην Άμμο των Λέξεων*. Αθήνα: Εκδόσεις Εστία, 1984. Έντυπο.
- Κανελλοπούλου, Χάρης. *Γυναίκες εικαστικοί 1960-1980. Η συμβολή τους στην ελληνική πρωτοπορία*. Αθήνα: Εκδόσεις ΙΣΕΤ, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, 2014. Έντυπο.
- Καπετανάκη, Ράνια. *Η περφόρμανς ως μορφή συλλογικής δράσης στην Ελλάδα της πρώιμης Μεταπολίτευσης 1974-1981*. Αθήνα: Δημοσιοποιημένη μεταπτυχιακή εργασία, 2016. Έντυπο.
- Καραβέλα, Μαρία και Σταμάτης Σχιζάκης. «Προφορική ιστορία της Μαρίας Καραβέλα, 27/10/2005. Από το αρχείο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης», στο *Μαρία Καραβέλα*, επιμ. Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις AICA Hellas, 2015. Διαδικτυακό άρθρο από επίσημη πλατφόρμα και έντυπο.
- Κομνηνού, Μαρία. «Τηλεόραση και κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974», (174-183) στο *Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές-Ιδεολογικός λόγος-Αντίσταση*, επιμ. Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης. Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης / Εκδόσεις Καστανιώτης, 1999. Έντυπο.
- Κουνενάκη, Πέγκυ. *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973. Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 1988. Έντυπο.
- Κουνενάκη, Πέγκυ. *Κωνσταντίνος Ξενάκης: Δημιουργός ενός Οπτικού Αλφαβήτου*. Αθήνα: Εκδόσεις Τα Νέα, 2008. Έντυπο.
- Λοϊζίδη, Νίκη. *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999. Έντυπο.
- Λοϊζίδη, Νίκη. «Τα χρόνια της αμφισβήτησης ή το ελληνικό παράδοξο», (206-207) στο *Τα χρόνια της αμφισβήτησης, η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, επιμ. Μπία Παπαδοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και Futura, 2005. Έντυπο.
- Λυδάκης, Στέλιος. «Εξτρεμιστικό Έκθεμα. Το Βήμα», στο *Μεγάλη Αναταραχή: 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά*, επιμ. Θ. Μουτσόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Βορειοδυτικό Σήμα, 2006. Έντυπο.

- Μαρίνος, Χριστόφορος. «Εισαγωγικό Σημείωμα», (7-14) στο *Μαρία Καραβέλα*, επιμ. Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις ΑICA Hellas, 2015. Διαδικτυακό άρθρο από επίσημη πλατφόρμα και έντυπο.
- Μάφι, Μάριο. *Underground*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας, 2000. Έντυπο.
- Μουτσόπουλος, Θανάσης (επιμ.). *Μεγάλη αναταραχή: 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά / 5 utopias in the 70s, a bit before - a bit after*. Πάτρα: Εκδόσεις Πολιτιστική Πρωτεύουσα, 2006. Έντυπο.
- Ξύδης, Αλέξανδρος. «*Περιβάλλον-δράση*»: *τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*. Αθήνα: Εκδόσεις Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών (φυλλάδιο ομαδικής έκθεσης στη μνήμη της Φερεντίνου), 1981. Έντυπο.
- Παπαδοπούλου, Μπία (επιμ.), «*Τα χρόνια της αμφισβήτησης*». *Η τέχνη του 70' στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ), 2005. Έντυπο.
- Παπακωνσταντίνου, Ειρήνη. *Συλλογή Μπέτσιου: 10 χρόνια Performance now. Πειραματισμοί, τελετουργίες και διεκδικήσεις του σώματος στο χώρο: Performances ως πράξεις εναντίωσης την περίοδο της δικτατορίας*. Φλώρινα: Έκδοση Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, 2021. Έντυπο.
- Παπανικολάου, Μιλτιάδης. *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και γλυπτική του 20ού αιώνα*. 1ος τόμος. Αθήνα: Εκδόσεις ΑΔΑΜ, 1999. Έντυπο.
- Πετσίνη, Πινελόπη. «*Αντίσταση 40-50: Η λογοκριμένη ταινία της Μαρίας Καραβέλα*» (115-138) στο *Λογοκρισία κα Δημοκρατία, μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση*. Αθήνα: Αρχαιοτάξιο / Εκδόσεις Θεμέλιο, 2020. Έντυπο.
- Πετσίνη, Πινελόπη και Δημήτρης Χριστόπουλος. *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ-Παράρτημα Ελλάδας, 2016. Έντυπο.
- Ρηγοπούλου, Καλλιόπη. *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2008. Έντυπο.
- Σταυρούλη, Μαρία. *Η performance art στην Ελλάδα μετά την Μεταπολίτευση: Πολιτικοκοινωνικές συνδηλώσεις στη δημόσια σφαίρα*. Αθήνα: Δημοσιοποιημένη διδακτορική εργασία, 2020. Έντυπο.
- Φερεντίνου, Έφη. *Χρονικό '72*. Αθήνα: Εκδόσεις Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», 1972. Έντυπο.
- Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη. «*Εικαστικές τέχνες, η μοντερνιστική εξέλιξη 1949-1974*», στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού*. 9ος τόμος. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, 2003. Έντυπο.
- Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη. «*Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας*». *Η Καθημερινή*, Ένθετο Επτά Ημέρες, 09-1-2005. Έντυπο.

- Bird, Jon & Michael Newman (επιμ.). *Rewriting Conceptual Art*. Λονδίνο: Εκδόσεις Reaktion Books, 1999.
- Bishop, Claire (επιμ.). *Participation London*. Cambridge, MA: Whitechapel Ventures Limited & London: The MIT Press, 2006. Έντυπο.
- Chilvers, Ian. *The Oxford Dictionary of Art*, 3η Έκδοση. Νέα Υόρκη: Εκδόσεις Oxford University Press, 2004. Έντυπο.
- Coogan, Amanda. «What is Performance Art?» (3-21) στο Sophie Byrne & Lisa Moran (επιμ.) «What is performance art?». Δουβλίνο: Εκδόσεις Irish Museum of Modern Art, 2011. Έντυπο.
- Feher, Ferenc και Krzysztof Ziarek, *Τέχνη και Ριζοσπαστικότητα* (Λούκατς, Χαϊντέγκερ, Αντόρνο), Μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 2006. Έντυπο.
- Fischer, Erika Lichte. *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013. Έντυπο.
- Foster, Hal. «1974», στο *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh. Νέα Υόρκη: Εκδόσεις Thames & Hudson, 2004. Έντυπο.
- Goldberg, Roselee. *Performance Art – From Futurism to the Present*. Νέα Υόρκη: Εκδόσεις Thames & Hudson World of Art, 2001. Έντυπο.
- Goldberg, Roselee. «Performance: A Hidden History» (24-36) στο *The Art of Performance. A Critical Anthology*, επιμ. G. Battcock και R. Nickas. Νέα Υόρκη: Εκδόσεις E.P. Dutton, Inc, 1984. Έντυπο.
- Henri, Adrian. *Environments & Happenings*. Λονδίνο: Εκδόσεις Thames & Hudson, 1974. Έντυπο.
- Hobsbawm, Eric J. *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος 20^{ος} αιώνας 1914-1991*, μτφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης. 2η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 2004. Έντυπο.
- Mc Evilly, Thomas. *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*. New York: McPherson & Company, 2005. Έντυπο.
- Meecham, Pam & Julie Sheldon. *Modern Art: Critical Introduction*. Λονδίνο: Routledge, 2000. Έντυπο.
- Reymond, Williams. *Κουλτούρα και ιστορία*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1994. Έντυπο.
- Rosenberg, Harold. «The American Action Painters» [1952], (581-584) στο *Art in Theory, 1900-1990*, επιμ. Charles Harrison & Paul Wood. Οξφόρδη: Εκδόσεις Blackwell, 1992. Έντυπο.

Schechner, Richard. «Worlds of performance», (2, 181-183) στο *Happening and other arts*, επιμ. Mariellen R. Sandford. Λονδίνο: Εκδόσεις Routledge, 2004. Έντυπο.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΑ ΑΡΘΡΑ

Ζυγούρη, Μαίρη. *Opera Aperta, Μια παιδαγωγική επιτέλεση δια ενηλίκους - Μαρία Καραβέλα 1980-1985 / Αρχειακό επιτελεστικό ντοκιμαντέρ*, επιμ. Ελπίδα Καραμπά. Δικαίωμα Αρχείου 3 στο ΙΣΕΤ (Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης). Αθήνα: 2013. <https://vimeo.com/139481067>

Ζυγούρη, Μαίρη. *Round Up Project, Kokkinia, Documenta 14 / Community based performance, Athens/Kassel*. Αρχειακό επιτελεστικό ντοκιμαντέρ. Δικαίωμα Αρχείου: Προσωπικό αρχείο MZ. Αθήνα: 2017. <https://vimeo.com/221620327>

ΙΣΕΤ (Ινστιτούτο σύγχρονης Έλληνικής τέχνης), *Αίθουσα Τέχνης Δεσμός: Ιστορικό και Εκθέσεις*. Επίσημη ψηφιακή πλατφόρμα. <http://dp.iset.gr/institution/view.html?id=10902>

Καραβέλα, Μαρία. Προφορική συνέντευξη που δόθηκε στις 27/10/2005, στον Σταμάτη Σχιζάκη. Αρχείο Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Αθήνα: 2005. Επίσημη ψηφιακή πλατφόρμα. http://www.aica-hellas.org/en/topic63/proforiki-istoria-tis-marias-karabela/f7_5_2_1

Παπακωνσταντίνου, Ειρήνη. *Συλλογή Μπέτσιου: 10 χρόνια Performance now*, επιμ. Αγγελική Αυγητίδου. Φλώρινα: Έκδοση Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, 2021. Επίσημη πλατφόρμα https://www.academia.edu/66095841/10_χρόνια_Performance_now

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εκ.1: *Philip Corner's Piano Activities*, performed during Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Germany, 1962



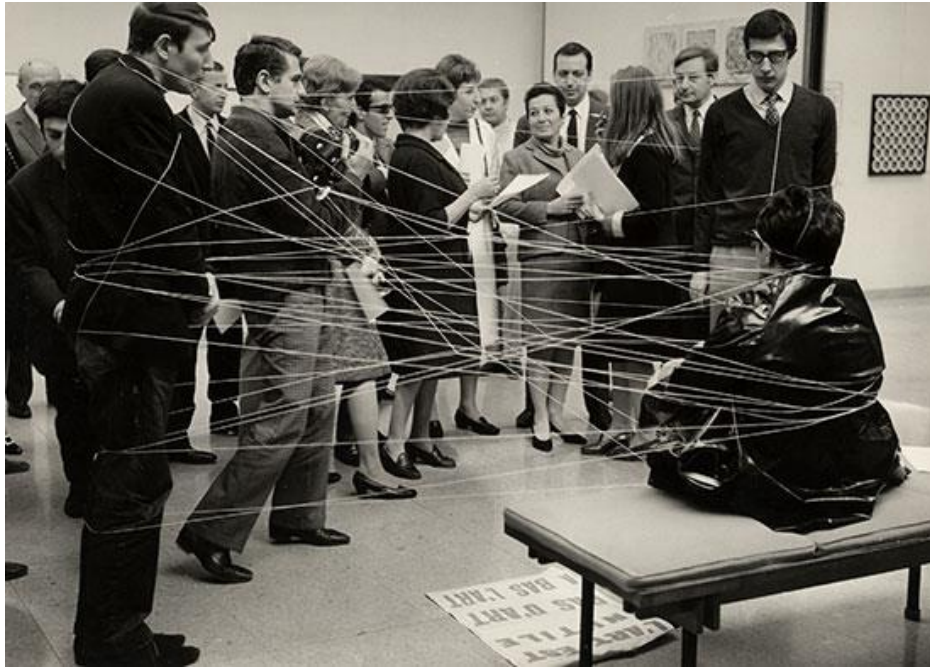
Εκ.2: Marina Abramovic, *Ρυθμός 0*, Φωτογραφία από περφόρμανς, γκαλερί Studio Mora, Νάπολη 1974



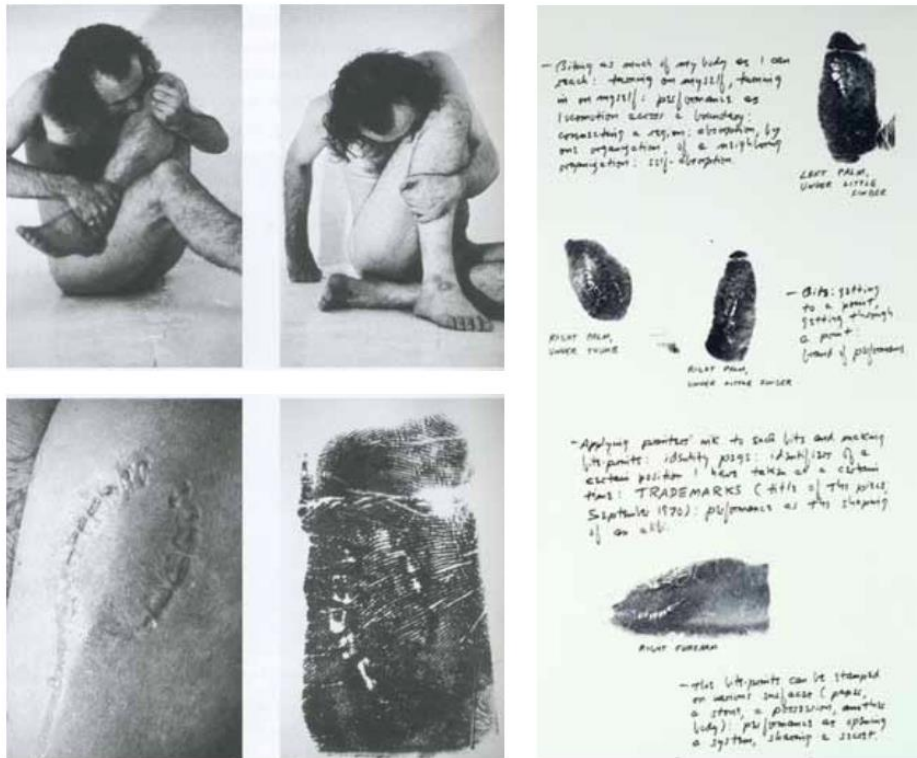
Εικ.3: Nitsch, *48η δράση*, Θέατρο Munich Modernes, Μόναχο 1974



Εικ.4: Lygia Clark, *Elastic Net*, φωτογραφία από περφόρμανς, Παρίσι, 1973



Εικ. 5, 6: Ugo Nepsolo, performance Fluxus, Torino, Ιταλία 1967



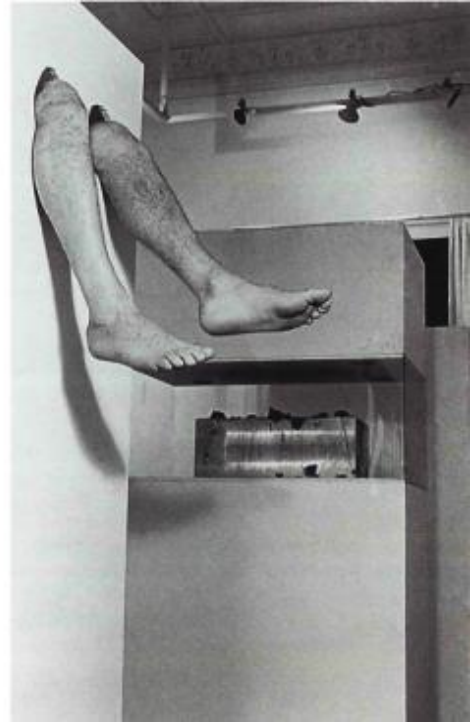
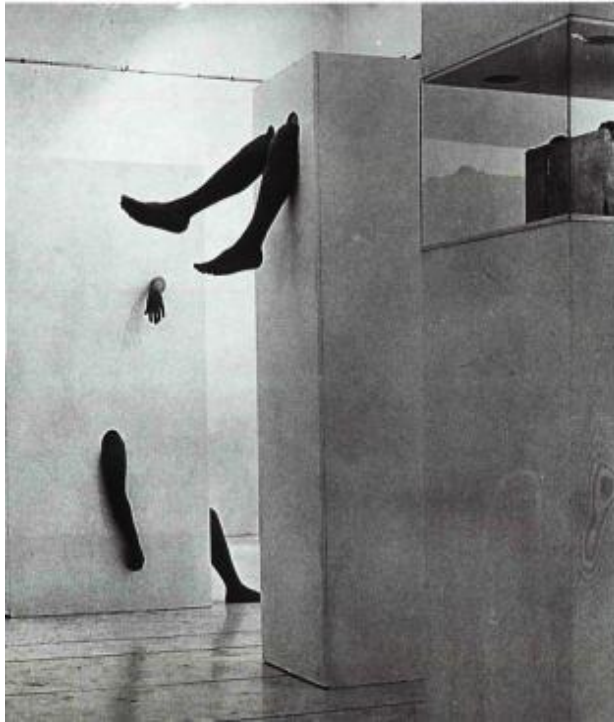
Εικ.7: Vito Acconci, *Trademarks*, Mezzanine gallery, Νέα Υόρκη 1970



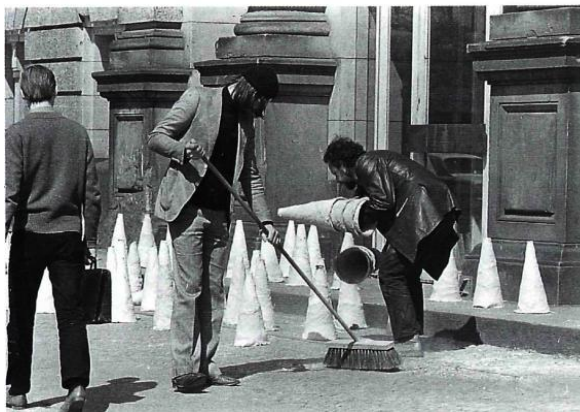
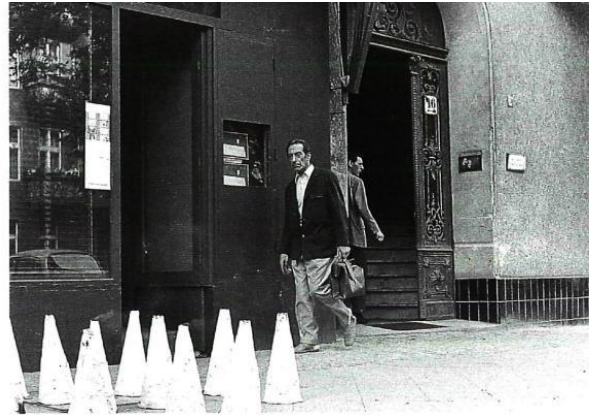
Εικ.8, 9: Vito Acconci, *Seedbed*, γκαλερί Sonnabed, Νέα Υόρκη 1971



Εικ.10: Γιάννης Χρήστου «Επίκυκλος [I]», Hilton, 1968



Εικ.11, 12: Δημήτρης Αληθινός «Ένα Συμβάν» Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο
Ωρα 1973



Εικ.13: Ο Κωνσταντίνος Ξενάκης προετοιμάζει την εγκατάσταση στο δρόμο με χάρτινους κώνους και καπνό, Berlin, 1971



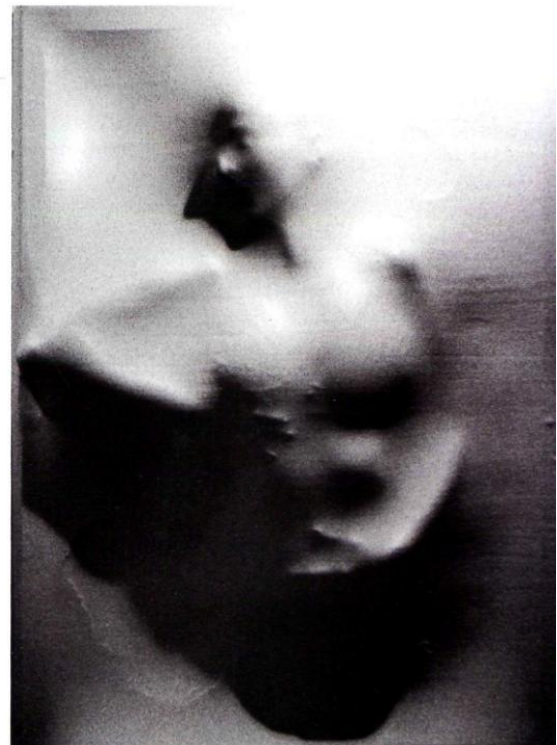
Εικ.14: Νίκος Κεσσανλής, *Ο πίνακας που αλλάζει*, Εγκατάσταση – Δράση, Biennale Νέων Παρισιού, 1965



Εικ.15: Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Deaf & Dumb*, περφόρμανς, Maidstone College of Art, 1971



Εικ.16: Νίκος Ζουμπούλης – Τίτσα Γραϊκού, *Δράση – Ανάμνηση – Μεταθέσεις*, Προσωπική Συλλογή, 1980





Ανήκω σ' εκείνους που πιστεύουν ακόμη πώς ή συνείδηση είναι μία κινητήρια δύναμη, αν δεν είναι μια απόφαση που πρέπει να αποβάλουμε για να μπορέσουμε να επιζήσουμε, δηλ. να προσαρμοστούμε στο προσφερόμενο περιβάλλον.

Αν μου επιτρεπόταν κι αν μπορούσα να διαλέξω ανάμεσα στον οίκτο και την οργή, θα διάλεγα την οργή. Άλλα οι αγαθές προθέσεις μόνες δεν δικαιώνουν τα έργα. Γι' αυτό, τον τελευταίο καιρό, βασανίζομαι να βρω μια λύση σε τούτη την αριθμητική πράξη. Με κριτήρια αποτελεσματικότητας σε σχέση με αγαθές προθέσεις, ΠΟΣΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΝΟΥΝ ΕΝΑ ΤΑΝΚ; Όταν έργα τέχνης και τανκς ανήκουν στα μέσα που δημιουργούν πολιτιστικό περιβάλλον.

Η γλυπτική, τέχνη εσωτερικής και εξωτερικής χρήσεως.

Επειδή τα γλυπτικά έργα δεν ανήκουν μόνο στο χώρο του πνεύματος αλλά και στον φυσικό χώρο στο χώρο όπου το χέρι είναι μέτρο, στο χώρο των αντικειμένων νομίζω πώς είναι απαραίτητο να συνοδεύονται (για κάθε ενδεχόμενο) με οδηγίες χρήσεως.

ΟΔΗΓΙΕΣ ΧΡΗΣΕΩΣ

A. Γενικές οδηγίες

ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΓΙΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

ΜΗΝ ΑΓΓΙΖΕΤΕ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ γιατί :

- α) προορίζονται για μουσεία και συλλογές μέρη όπου επικυρώνεται και εξασφαλίζεται ή ΔΙΑΡΚΕΙΑ, ή προκατασκευασμένη (préfabriquée) αιωνιότητα της τέχνης
- β) τα έργα τέχνης πωλούνται είναι εμπόρευμα, καταναλωτικό αγαθό πολυτελείας μην τα καταστρέψετε, μη ζημιώνετε τον καλλιτέχνη! (οίκτος)

B. Ειδικές οδηγίες για εσωτερική και εξωτερική χρήση προσφέρονται με κάθε έργο κατά την πώληση.



ΕΙΝΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΤΙ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΑΠΟ ΑΥΤΑΡΕΣΚΗ ΠΡΑΞΗ;
IS ART SOMETHING MORE THAN A SELF-COMPLACENT ACT?



Εικ.19, 20: Μαρία Καραβέλα (Διακοφτό Αιγιαλείας 1938 – Αθήνα 2012)

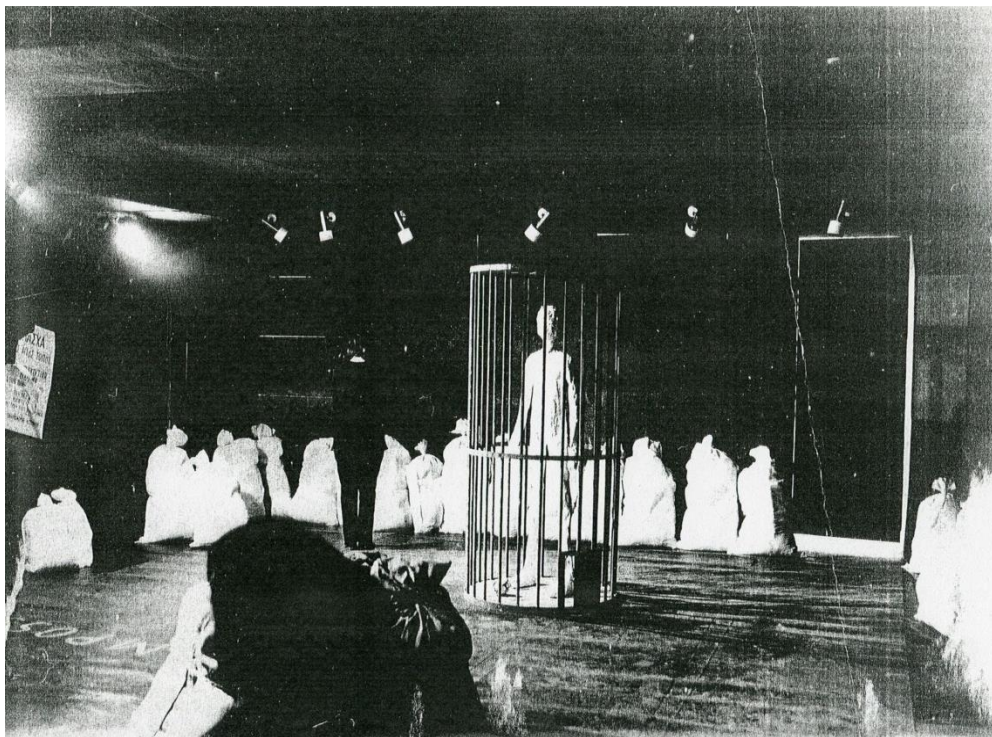


27

Εικ. 21, 22: Μαρία Καραβέλα, Χωρίς Τίτλο, γκαλερί Άστορ, Αθήνα 1970.

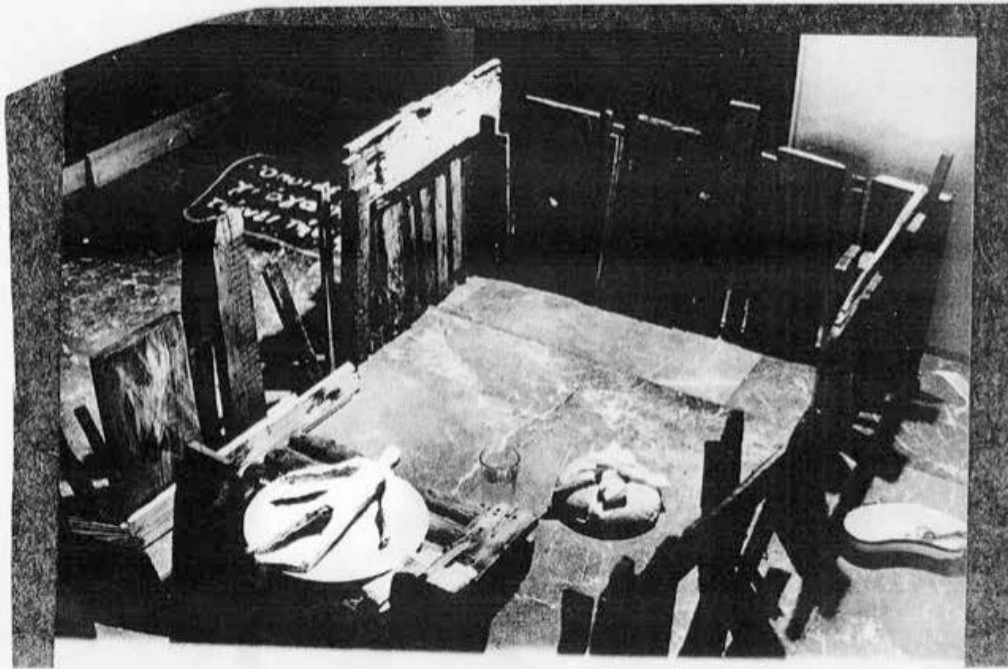


Εικ. 23: Σελίδα από χειροποίητο λεύκωμα της Μαρίας Καραβέλα, Έκθεση στην γκαλερί Άστορ.

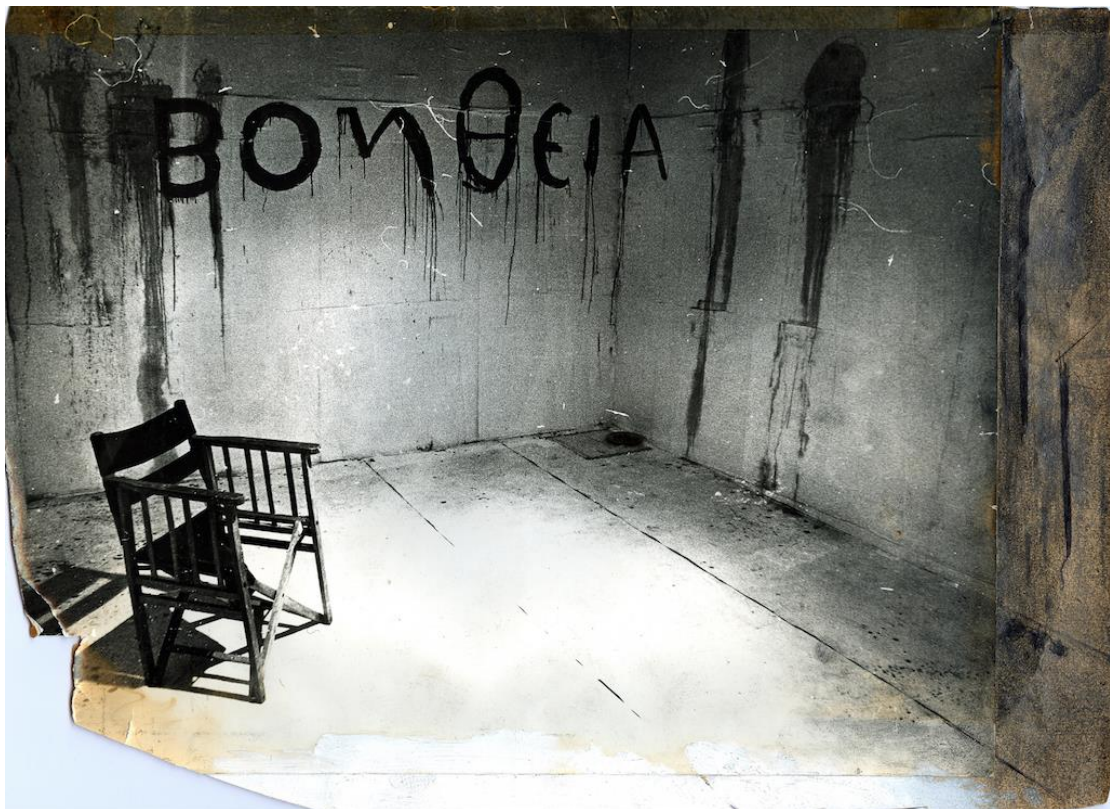


Εικ. 24: Μαρία Καραβέλα, Χωρίς Τίτλο, γκαλερί Άστορ, Αθήνα 1970.

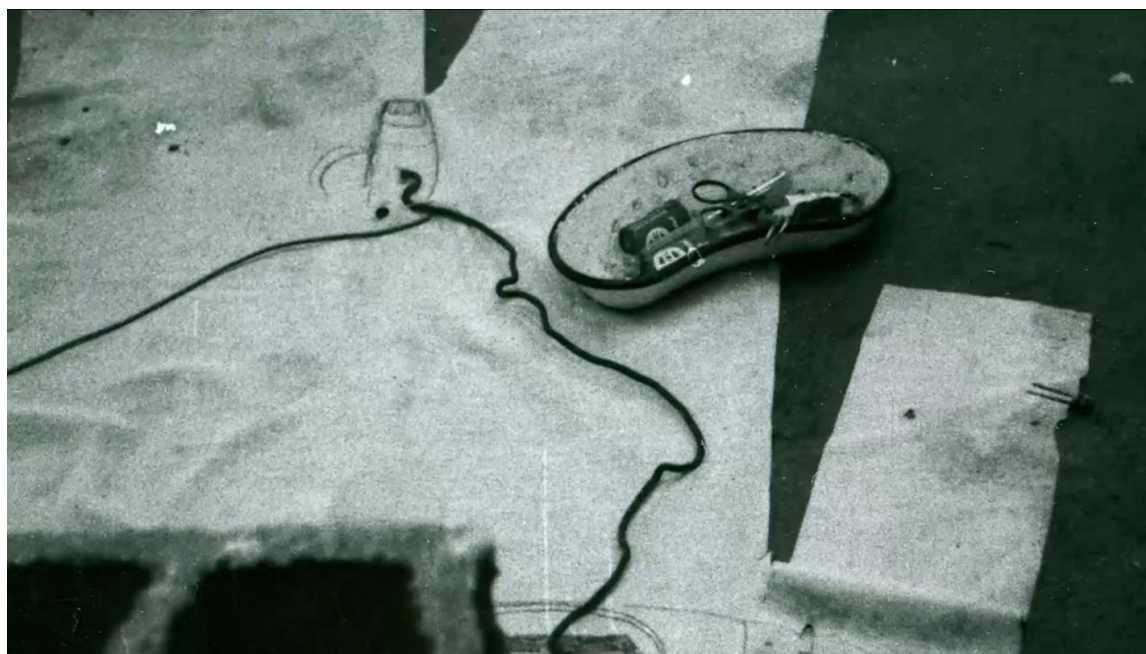
Ο Χώρος ο πρώτος στην Ελλάδα-ΧΙΛΤΟΝ-



Εικ. 25: Αντίγραφο φωτογραφίας από το χώρο στο Χίλτον με αυθεντική χειρόγραφη σημείωση της Μαρίας Καραβέλα.



Εικ. 26: Μαρία Καραβέλα, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, Αθήνα 1971. Από το προσωπικό αρχείο της Μαρίας Καραβέλας.



Εικ. 27, 28: Μαρία Καραβέλα, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, Αθήνα 1971



Εικ. 29: Μαρία Καραβέλα, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, Αθήνα 1971



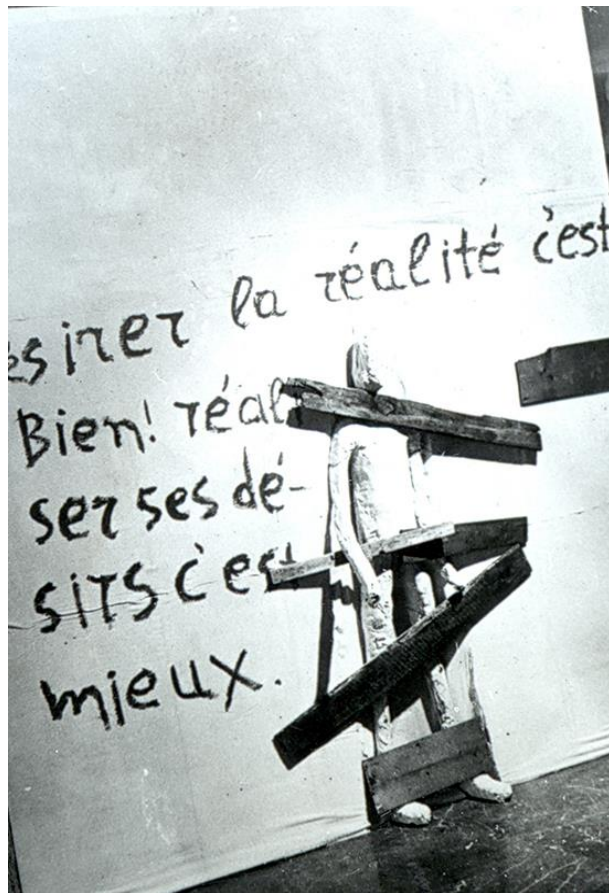
Εικ. 30: Μαρία Καραβέλα, Άποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, Αθήνα 1971



Εικ. 31: Μαρία Καραβέλα, Αποψη του χώρου στην γκαλερί Χίλτον, Αθήνα 1971



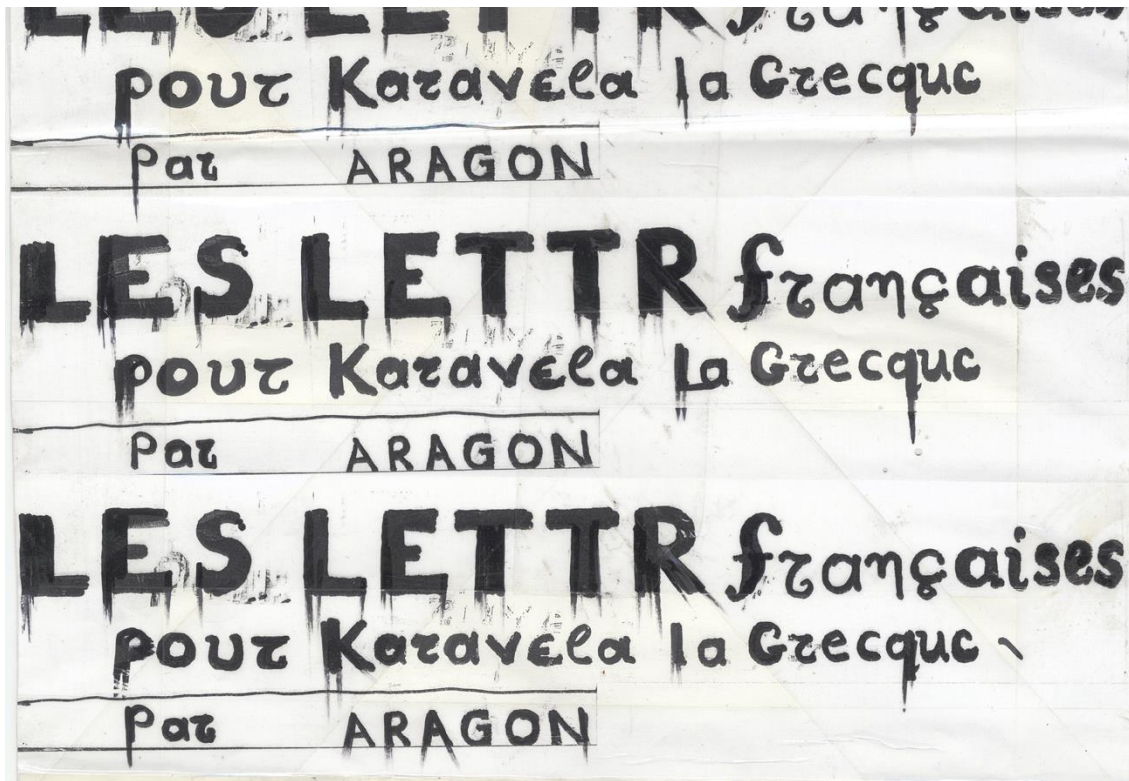
Εικ. 32: Η Καραβέλα έγραφε στο προσωπικό της αρχείο με τη χαρακτηριστική γραφή της: «“Χίλτον”, 1970. Το γκρέμισε η αστυνομία τη δεύτερη μέρα. Το ανθρωποκυνηγητό αρχίζει. Αυτό ήταν η Χούντα» (Αρχείο Μ. Καραβέλα)



Εικ. 33, 34: Μαρία Καραβέλα, Παρίσι, υπαίθριο περιβάλλον, 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών, 1971 (αρχείο Μ. Καραβέλα)



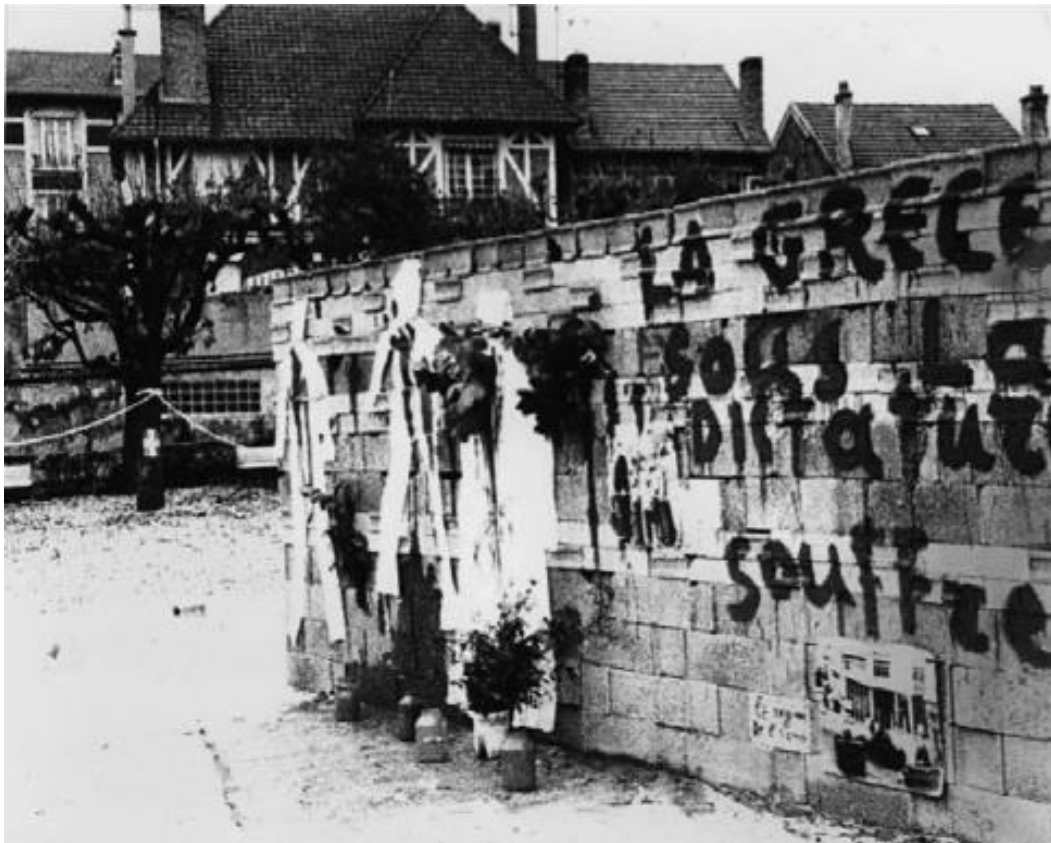
Εικ. 35, 36: Μαρία Καραβέλα, Παρίσι, υπαίθριο περιβάλλον, 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών, 1971 (αρχείο Μ. Καραβέλα)



Εικ. 37: Προσωπική χειρόγραφη σημείωση της Μ. Καραβέλας, 1971 (αρχείο Μ.Καραβέλα)



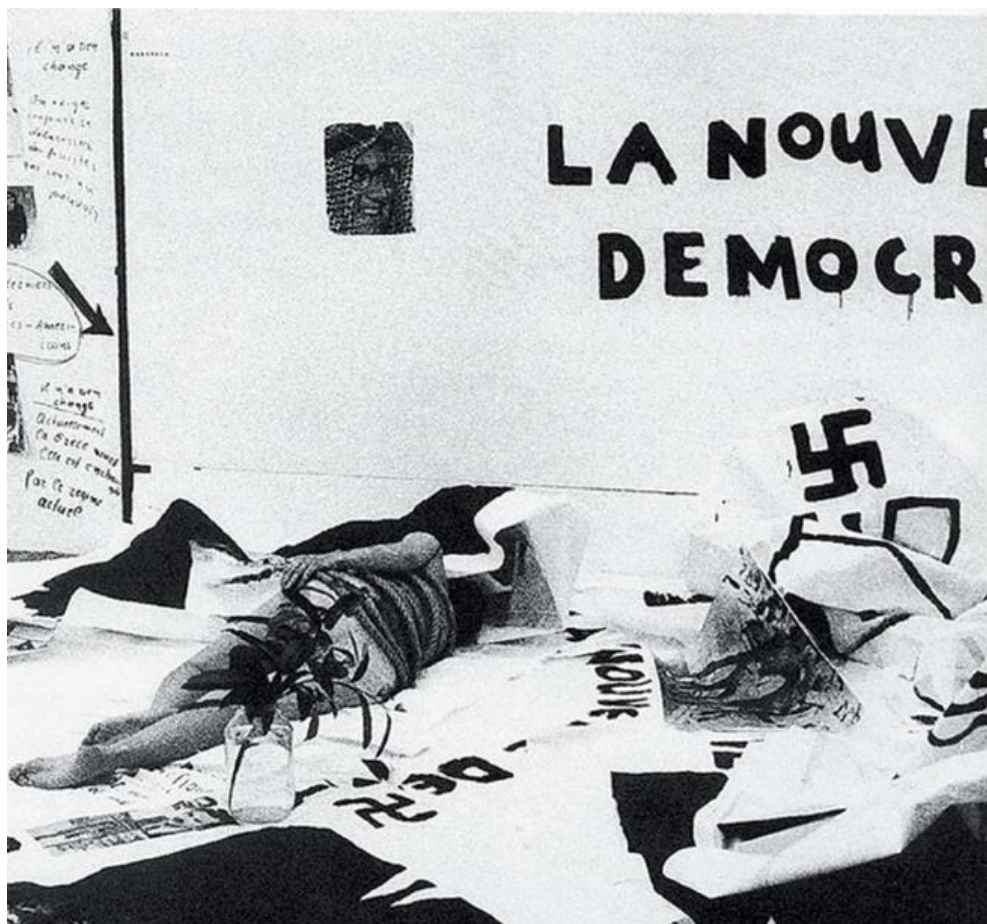
Εικ. 38: Άρθρο του Georges Boudaille με τίτλο «Karavela, la Grecque» στην λογοτεχνική εφημερίδα Les Lettres Françaises.



Εικ. 39: Μαρία Καραβέλα, υπαίθριο περιβάλλον, 3ο Πολιτιστικό Φεστιβάλ του Δήμου Rosny-sous-Bois, Παρίσι, 1973 [αρχείο Μ. Καραβέλα. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης].



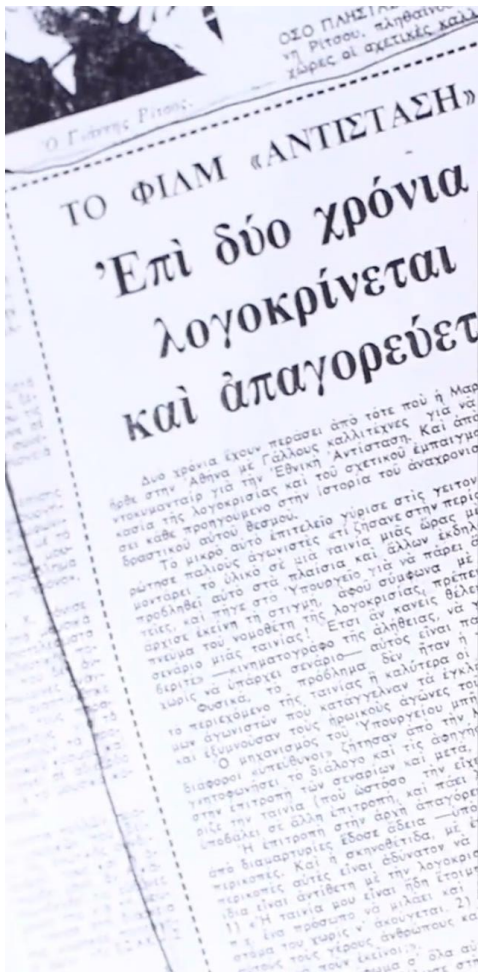
Εικ. 40: Μαρία Καραβέλα, υπαίθριο περιβάλλον στο δάσος της Πανεπιστημιούπολης του Orsay, 1974 [αρχείο Μ. Καραβέλα. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης].



Εικ. 41, 42: Το περιβάλλον της Μ. Καραβέλα στη Μπιενάλε Νέων του Παρισιού, Αρχείο της Διοχάντης. Παρίσι 1977.



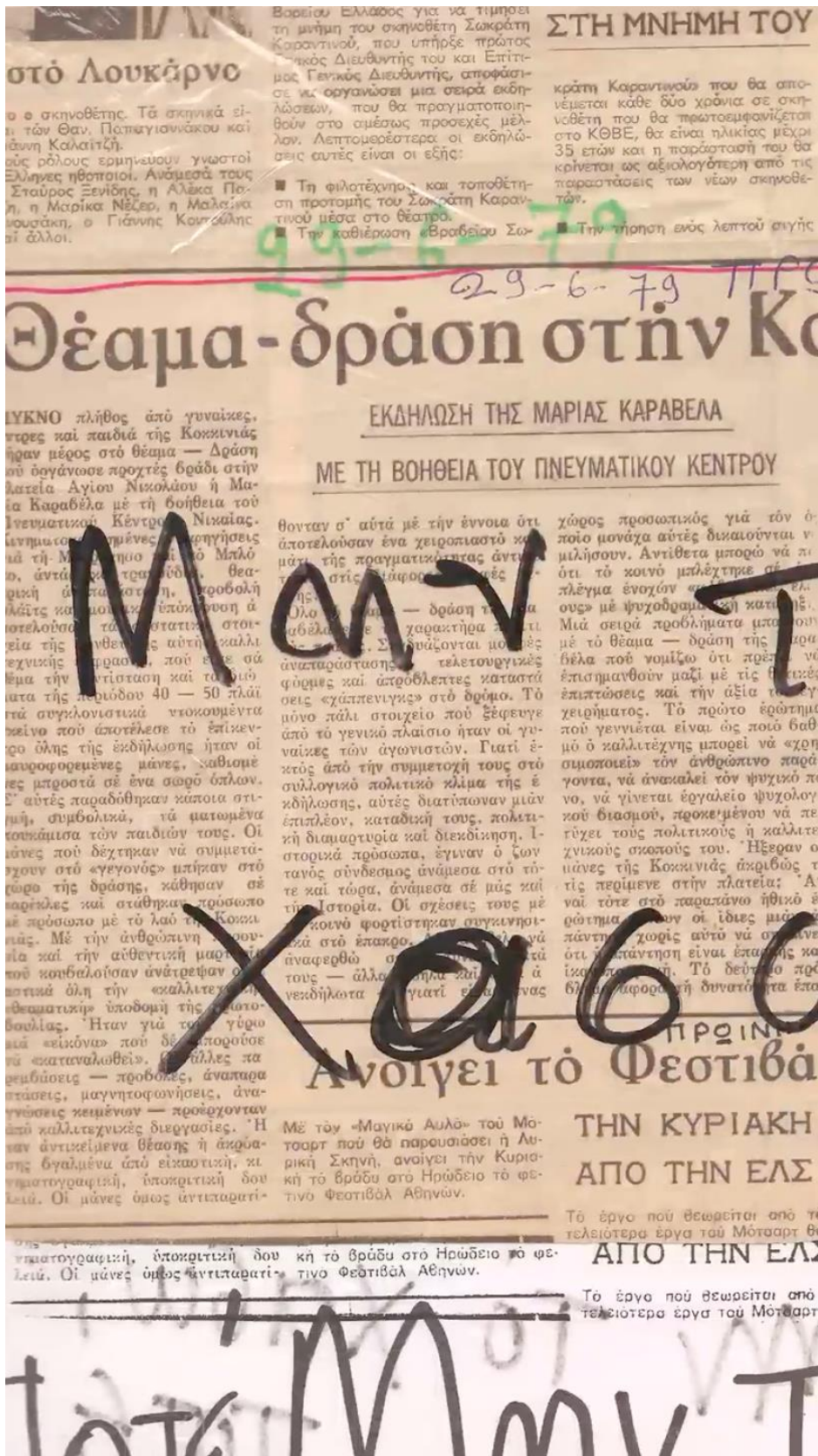
Εικ. 43: Από τα γυρίσματα της ταινίας της Μαρίας Καραβέλα – Αντίσταση.



Εικ. 44: Δημοσιευμένο άρθρο για την απαγορευμένη ταινία – Αντίσταση.



Εικ. 45: Δημοσιευμένα άρθρα για την ταινία – Αντίσταση της Μαρίας Καραβέλα 1978



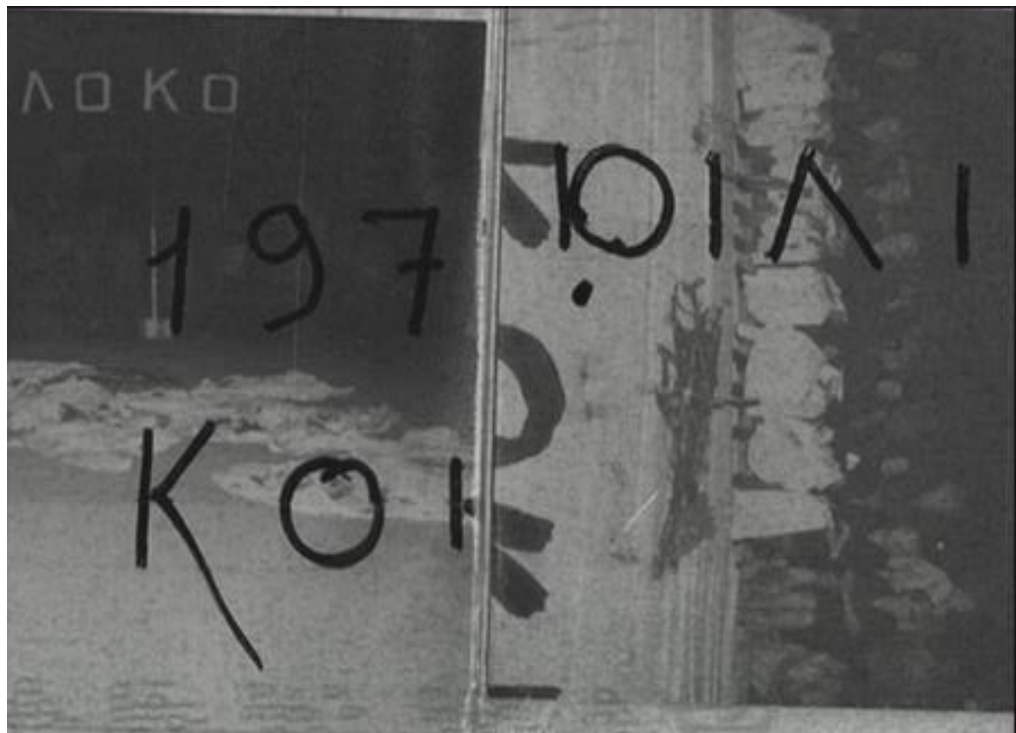
Εικ. 46: Δημοσιευμένο άρθρο για την εμβληματική περφόρμανς, Κοκκινιά 1979.



Εικ. 47-49: Μαρία Καραβέλα, *Αντίσταση*. Σκηνές από το δρώμενο στην Κοκκινιά, 1979.



Εικ. 50: Μαρία Καραβέλα, Σκηνή από το δρώμενο στην Κοκκινιά, 1979.



Εικ. 51: Χειρόγραφη σημείωση. Σκηνές από το δρώμενο στην Κοκκινιά, 1979.
(Αρχείο Μ. Καραβέλα)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Opera Aperta, *Μια παιδαγωγική επιτέλεση δια ενηλίκους - Μαρία Καραβέλα 1980-1985 / Μαίρη Ζυγούρη*, 2013. Αρχαιακό επιτελεστικό ντοκιμαντέρ. Δικαίωμα Αρχείου 3 στο ΊΣΕΤ.

Καταγραφή υλικού και συνεντεύξεων από την γράφοντα – Μαρτυρίες και αφηγήσεις

Κόρινθος – Ερευνητικό Κέντρο 1980-1982

Γιώργος Μπινιάρης (ηθοποιός)

- Η Μαρία μας δίδασκε, να στο πω έτσι, νέες μορφές. [...] Πράγματα τα οποία εμείς δεν γνωρίζαμε τότε, και η Μαρία τα ήξερε από την εμπειρία της στο Παρίσι και γενικότερα στην Ευρώπη, αυτό το λεγόμενο σωματικό θέατρο. Και ασκούμασταν πάρα πολύ με το σώμα μας, ασκήσεις που ήτανε υπό την επιρροή των Grotowski, Peter Brook, Arienne Mnouchkine, όλα αυτά ήτανε πολύ καινούρια για εμάς. [...]
- Η Μαρία ήταν εντελώς ξεχωριστό πρόσωπο στην μίξερη αυτή «επαρχία». Ντυμένη στα λευκά πάντα, πολύ γοητευτική, ευχάριστη και πολύ πειστική σε αυτό που ήθελε να κάνει. Έτσι συγκεντρωθήκαμε γύρω στους δέκα ή πιο λίγους ανθρώπους.. καινούρια πράγματα που η πόλη δεν τα άντεχε, δεν μπορούσε να αντέξει η πόλη την σχολή, αυτήν την κίνηση την τόσο μπροστά.
- [...] Αλλά θυμάμαι την διαμόρφωση του χώρου, μια μεγάλη αίθουσα του Ζάππειου, όπου είχε ντυθεί όλη με λευκά πανιά. Και μέσα υπήρχαν κόκκινα μπαλόνια, τα οποία με την κίνηση μας κινούνταν κ αυτά. [...] θυμάμαι ο χώρος ήταν άδειος και μπαίναμε τρέχοντας, άλλοι μπαίναν με τούμπες, στροβιλιζόμασταν στον χώρο. Υπήρχε μουσική που έμπαινε στα χορευτικά κομμάτια, και η ίδια (Μαρία Καραβέλα) παρέμβαινε με το μικρόφωνο σε φράσεις που ήταν καθοριστικές. [...] Ήτανε και ο Ρίτσος παρόν, ο οποίος μετά είπε καθοριστικά ότι «πρώτη φορά είδα, αποδραματοποιημένη την ποίηση μου και αυτό είναι πάρα πολύ ενδιαφέρον».
- Σαν ένα σύμβολο, ασπούμε, της εποχής που την ενδιέφερε να μιλήσει, για την Μακρόνησο, τον Εμφύλιο κι όλα αυτά, για την πολιτική πραγματικότητα, ήτανε πολιτικό θέατρο, πολιτικό, αλλά με εντελώς καινούρια μορφή.

Μαρία Καραβέλα (περφόρμερ)

- Το Ερευνητικό Κέντρο ήτανε «άλλο πράμα».
- [...] Συμφωνήσαμε ότι θα κάνουμε μια δουλειά στο Πολυτεχνείο και θα δείξουμε πράγματα που να είναι πραγματικά, και όχι ψεύτικα. Ήτανε ξέρες και περίοδος κιάλας που δεν είχε πάντα, ναι μεν ήτανε μερικοί που ήταν υπέρ αυτών που κάναν αντίσταση με κάθε τρόπο όπως έκανα εγώ, αλλά από την άλλη ήτανε κι άλλοι οι οποίοι ήταν κι εναντίων.
- [...] Δεν θα ξεχάσω το γεγονός, που μου έρχεται ακόμη στο μυαλό, που όταν στην εποχή της κατοχής, οι Έλληνες φασίστες πιάσανε μια γυναίκα, γριά 80 χρονών, και την είδα πως την βασάνιζαν, της έσκιζαν τα ρούχα της, τα μαλλιά της της είχανε βγάλει, τρέχανε αίματα από παντού και ήταν μια στιγμή, μια σκηνή δραματικότητα, και της ζητούσαν να μάθουν που βρίσκονταν ο γιός της που ήταν καπετάνιος στο ΕΛΑΣ. Αυτή όμως σιωπούσε, δεν έλεγε τίποτε. Και τότε αυτοί, φέραν και το παιδάκι της, το εγγονάκι της δηλαδή, τον γιό του καπετάνιου αυτού του ΕΛΑΣ, και κατά τον

ίδιο τρόπο, που ήταν δώδεκα χρονών παιδάκι κι αυτό το βασάνιζαν και ζητούσαν να μάθουν που βρίσκονταν ο πατέρας του. Τότε η γριά δεν έχασε καθόλου την ψυχραιμία της, και του λέει «παιδάκι μου, ο θάνατος είναι μόνον μια στιγμή. Μην μιλήσεις».

- Όχι είναι ψεύτικα, είχε αμπούλες με αίμα. Ήταν παιχνίδι, δηλαδή το παίζαμε. [...] Είχα πάρει αυγά, όπως ήτανε άβραστα, τα οποία είχαμε κουτσολιώσει για να φανεί ότι ήτανε ακαθαρσίες. Και είχαμε βάλει και κάτι ψωμιά μαύρα (ακούγονται γέλια), ήτανε δηλαδή ένα αποτέλεσμα λες και είχε φτύσει κανείς μέσα. Κι είχα κάνει δεν μπορείς να φανταστείς, όλοι είχανε αηδιάσει, τους είχα φέρει στο σημείο να είναι όλοι αηδιασμένοι, και ξαφνικά τους σβήνω και τα φώτα αφού τελειώνει αυτό. (ακούγονται έντονα γέλια)

Αλέκος Ξανθάκης (ηθοποιός)

- Τα παιδιά δεν είχανε καμία υποχρέωση, και ήτανε συνέχεια κοντά της. Και αυτή προσπαθούσε να κάνει ένα στυλ, κι αν μπορούσε να γίνει και κοινόβιο. Δηλαδή και στο σπίτι της μετά πηγαίνανε τα παιδιά, καθόντουσαν ώρες ατελείωτες, κοιμόντουσαν και εκεί τα βράδια.

Αγγέλα Στάθη (ζωγράφος)

- Δεν προσπάθησε να διδάξει ποτέ κανέναν. Δεν έλεγε ασπύμε κάνε κάτι, εάν της ζητούσες κάτι ή σου έδινε κάτι αυτό είναι άσχετο αλλά όπως ασπύμε θα έλεγε κάποιος δώσμου ένα ποτήρι νερό με τον ίδιο τρόπο θα σου έδινε και κάτι άλλο άμα είχε. Σε πνευματικό επίπεδο.

Γιάννης Κίκιρας

- Η Μαρία είχε αυτές τις πεποιθήσεις, τις έδειχνε, δεν φοβότανε, δεν κρυβότανε, δεν είχε πρόβλημα τέτοιο.

Κλεοπάτρα Δίγκα (εικαστικός)

- Κοίταξε είναι μεγάλη συζήτηση τι είναι πολιτική τέχνη. Εγώ πίστευα ότι υπάρχει η τέχνη της διαμαρτυρίας και υπάρχει, και υπάρχει και η πολιτική τέχνη που οδηγεί τον άνθρωπο σε πιο σύνθετες σκέψεις. Η Μαρία είχε ένα σύνθετο ψυχισμό, πολύ σύνθετο. Και ποιος ξέρει πράγματα από τα παιδικά της χρόνια τα οποία.. μέσα σε ένα κόσμο ψυχικό δικό της, έτσι, σύνθετο. Και όλα αυτά τα πράγματα, όπως σου είπα και πριν, ενωθήκανε με το κομμάτι της πολιτικής τέχνης και της επαναστατικότητας.

Ηρώ Λελέκου (ηθοποιός)

- Μιλούσε πάρα πολύ δυνατά, τόσο πολύ που δεν μπορούσες να την αγνοήσεις. Πόσες εναλλαγές είχε στην διάθεση της, από εκεί που ήσουνα στο εσωτερικό, ξέρεις έτσι.. και το αστράφτει θα ήτανε σαν να άκουγες ένα κεραυνό ενεθρία.

Βεατρίκη Σπηλιάδη (τεχνοκριτικός)

- Πρόκειται για έναν λόγο ανοιχτό, στα όρια της αντοχής υβριστικό και αναθεωρητικό, απομυθοποιητικό και σαρκαστικό.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Προφορική ιστορία της Μαρίας Καραβέλα 27/10/2005, Αρχείο Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης.

(Η προφορική ιστορία προέρχεται από την ηχογραφημένη συνέντευξη της Καραβέλα την 27^η Οκτωβρίου 2005, η οποία πραγματοποιήθηκε από τον Σταμάτη Σχιζάκη στο πλαίσιο του προγράμματος προφορικών ιστοριών του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Το κείμενο που ακολουθεί αποτελείται από απομαγνητοφωνημένα αποσπάσματα από την προφορική ιστορία συνολικής διάρκειας 95 λεπτών).

Όπου ΜΚ: Μαρία Καραβέλα
Όπου ΣΣ: Σταμάτης Σχιζάκης

Καταγραφή συνέντευξης από την γράφοντα

ΜΚ: Μετά το προκαταρκτικό έδωσα εξετάσεις για να μπω στη σχολή και πέρασα. Έκανα ταυτόχρονα χαρακτική με τον Κώστα Γραμματόπουλο και ζωγραφική με τον Γιάννη Μόραλη. Όλα τα έκανα ταυτόχρονα. Ήμουν ένα κινούμενο πράγμα που όμως δεν πήγαινε σε χορούς, διασκεδάσεις και καφενέδες. Όλοι πήγαιναν εκτός από εμένα. Εγώ δεν προλάβαινα.

ΣΣ: Και μαθαίνατε και βυζαντινή τέχνη ταυτόχρονα;

ΜΚ: Μετά. Όταν τέλειωσα με τη χαρακτική και τη ζωγραφική έμαθα και βυζαντινή τέχνη από την οποία έβγαλα και πολλά λεφτά. Αργότερα την παράτησα τελείως.

ΣΣ: Δηλαδή ζωγραφίζατε βυζαντινές εικόνες καθαρά βιοποριστικά;

ΜΚ: Ναι, γιατί η βυζαντινή τέχνη είναι πολύ ωραία αλλά είναι μιας άλλης εποχής.

ΣΣ: Διδαχθήκατε βυζαντινή τέχνη στη Σχολή Καλών Τεχνών;

ΜΚ: Ναι. Δεν θυμάμαι όμως από ποιον. Δυστυχώς αυτά τα έργα τα κράτησε ο Σόρογκας όταν χωρίσαμε. Το μόνο που έχω είναι αυτό εδώ [δείχνει μια εικόνα πάνω στο τραπέζι] το οποίο η παραδουλεύτρα μου από τη μανία της να μου το καθαρίσει μου το χάλασε. Αυτές τις εικόνες τις έφτιαχνα με τον Σόρογκα. Αυτός έκοβε το ξύλο και έκανε την αρχή και μετά εγώ έκανα όλα τα άλλα. Έτσι έβγαλα πολλά λεφτά. Ήταν πανάκριβα τότε. Σκέφτηκα ότι αφού αυτό λειτουργούσε θα έβγαζα λεφτά, και όταν λέμε λεφτά το εννοούμε [...] Η βυζαντινή τέχνη είναι πολύ σπουδαία αλλά και ξεπερασμένη. Επομένως μπορείς να κάνεις πράγματα που να είναι καλά. Αλλά αυτά δεν είναι τέχνη. Δεν ονειρεύεσαι πράγματα που κάθεσαι και τα πραγματοποιείς. Έκανα αντιγραφή, και την έκανα καλά. Κάποιοι άλλοι που ζωγράφιζαν βυζαντινά τα παλιώνανε κιόλας μετά. Κάποιοι νόμιζαν ότι ήταν όντως παλιά. Μου είχαν κάνει πολλές προτάσεις, δεν δέχτηκα όμως. Ήθελα να βγάλω λεφτά ώστε να μπορώ μετά να ζωγραφίζω όπως θέλω, να κάνω ό,τι γουστάρω, να πάω, για παράδειγμα, στο Βερολίνο γιατί έπρεπε να πάω ή να πάω όπου αλλού ήθελα χωρίς να χρειάζεται να παρακαλώ ανθρώπους και να κάνω υποχωρήσεις όπως γίνεται αναγκαστικά όταν σου κάνουν χατίρια. Κατάλαβες; Ήταν το όνειρο μου αυτό, και το έκανα πραγματικότητα. Άλλα εκείνο που ήταν σημαντικό και μου έμεινε από όλη αυτή την εποχή είναι η συνεχής εργασία. Δεν γλένταγα πως

γλένταγαν οι άλλοι. Έλεγα «τόρα τι κάθομαι σαν βλάκας; Κάτι πρέπει να κάνω!» Εννοείται ότι όταν πια άρχισα να ζωγραφίζω, ζωγράφιζα σχεδόν όλη μέρα και όλη νύχτα.

ΣΣ: Και τώρα πώς ζωγραφίζετε;

ΜΚ: Και τώρα έτσι. Το ελάττωμα δεν σου φεύγει.

ΣΣ: Είχατε ιδρύσει και τον πρώτο σύλλογο αποφοίτων της ΑΣΚΤ.

ΜΚ: Ναι, τον πρώτο σύλλογο, τα παράτησα όμως μετά γιατί γινόντουσαν τσακωμοί και ιστορίες και βαρέθηκα και τους παράτησα.

ΣΣ: Τον ιδρύσατε και μετά φύγατε;

ΜΚ: Τον ίδρυσα και έφυγα. Γιατί όλο τσακωνόντουσαν.

ΣΣ: Με τι σκοπό το ξεκινήσατε;

ΜΚ: Πού να θυμάμαι τώρα; Έπρεπε να έχουμε έναν σύλλογο. Δεν ξέρω γιατί, δεν μπορώ να θυμηθώ. Πάνε πολλά χρόνια.

ΣΣ: Παράλληλα με τις σπουδές σας συμμετείχατε και σε εκθέσεις;

ΜΚ: Όχι.

ΣΣ: Η πρώτη σας έκθεση δηλαδή ήταν στην γκαλερί Άστορ;

ΜΚ: Όχι, είχε προηγηθεί αυτή στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας και είχαν προηγηθεί αυτά εδώ στην «Έκθεση των έξι».

ΣΣ: Ναι. Αυτή δεν ήταν στην Άστορ; Αυτή εννοώ.

ΜΚ: Ναι, ήταν μία στη Θεσσαλονίκη και μία στην Αθήνα. Αυτά ήταν τα έργα, δεν υπήρχαν άλλα.

ΣΣ: Ήσασταν ομάδα με κάποια ιδεολογία;

ΜΚ: Κομμουνίστρια ήμουνα πάντα, υπέρ των φτωχών.

ΣΣ: Αναφερόμουν στην «Έκθεση των έξι». Ήσασταν ομάδα καταρχήν;

ΜΚ: Αν σου πω ότι δεν θυμάμαι ποιοι ήμασταν οι έξι; Πάνε πάρα πολλά χρόνια. Δεν θυμάμαι.

ΣΣ: Το 1967 αρχίζετε και διδάσκετε...

ΜΚ: Μην μου λες χρονολογίες! Τις έχω ξεχάσει ήδη!

ΣΣ: Διδάξατε στην Αρχιτεκτονική Σχολή;

ΜΚ: Στην έδρα του Εγγονόπουλου, ο οποίος μάλιστα, όταν έφυγα για το Παρίσι, μου φύλαγε τη θέση μου 5 χρόνια. Όταν γύρισα όμως είχα αποφασίσει να μην ξαναδουλέψω. Ήθελα να είμαι ελεύθερη να κάνω ό,τι γουστάρω.

ΣΣ: Δεν σας είχαν απολύσει όμως μέχρι τότε;

ΜΚ: Όχι, δεν με έδιωξε κανένας, εγώ έφυγα γιατί έπρεπε να φύγω για Παρίσι, αλλιώς θα με βουτάγανε. Όμως ο Εγγονόπουλος μου κρατούσε τη θέση.

ΣΣ: Δεν υπήρχε όμως πρόβλημα με την καλλιτεχνική σας δράση στο Παρίσι; Επειδή ασκούσατε κριτική στη Χούντα;

ΜΚ: Από το προξενείο κάνανε πολλά, αυτό όμως είναι άλλο. Δεν έδινε λογαριασμό ο Εγγονόπουλος πόσους βοηθούς και επιμελητές θα έχει. Δεν μπορούσαν να του κάνουν έλεγχο. Το πρώτο που έκανα όταν γύρισα στην Ελλάδα ήταν να πάω στον Εγγονόπουλο να τον ευχαριστήσω και μετά πήγα απέναντι στα γραφεία και δήλωσα παραίτηση, δεν ήθελα να χάσω χρόνο, ήθελα να κάνω τέχνη. Είχα χρήματα πλέον.

ΣΣ: Οπότε μπορούσατε να κάνετε και τέχνη χωρίς να έχετε την πρόθεση να πουλήσετε, όπως τα περιβάλλοντα.

ΜΚ: Για να πουλήσω δεν το συζητώ, ποτέ μου δεν πούλησα.

ΣΣ: Πέρα από τις βυζαντινές εικόνες.

ΜΚ: Αυτές όμως τις έκανα για να τις πουλήσω. Αυτό είναι ξεχωριστό.

ΣΣ: Ναι. Αυτό που θέλω να πω είναι ότι μετά από τα χρήματα που βγάλατε από τις εικόνες δεν είχατε ανάγκη για περισσότερα. Μπορούσατε να δημιουργείτε χωρίς να σκέφτεστε βιοποριστικά προβλήματα.

ΜΚ: Ακριβώς. Δεν έδινα λογαριασμό σε κανένα ούτε είχα κανένα στο κεφάλι μου. Έκανα ό,τι γούσταρα. Τότε ήμουν με τον Σόρογκα, ο οποίος δεν επενέβη ποτέ στα δικά μου. Μετά που χωρίσαμε πέρασαν πολλά χρόνια και παντρεύτηκα τον Γιάννη Τσελέντη. Καθηγητής στο πανεπιστήμιο Κρήτης, γιατρός. Πήρε το doctorat d' État στο Παρίσι και όλο διάβαζε. Τέλος πάντων, μετά έκανα ό,τι γούσταρα, και να ξέρεις ότι για την τέχνη –για όλα τα πράγματα αλλά για εμένα ειδικά για την τέχνη– θα πρέπει να μπορείς να κάνεις ό,τι θες. «Ό,τι γουστάρω» είναι ένας λαϊκός τρόπος να το πεις αλλά είναι το σωστό. Δεν δίνεις λογαριασμό σε κανέναν, γιατί αν αρχίσεις να δίνεις λογαριασμό επηρεάζεσαι και δεν κάνεις σωστή δουλειά.

ΣΣ: Στην γκαλερί Άστορ λοιπόν κάνατε την πρώτη σας εγκατάσταση. Σκοπεύατε να έχετε κάποιο ηχητικό στοιχείο;

ΜΚ: Ναι, ήθελα αλλά δεν έγινε.[...] Είχα κάνει κάτι τσουβάλια με κάτι χοντρά πράγματα μέσα για να φαίνεται ότι έχουν πεθαμένους.

ΣΣ: Ανθρώπινα μέλη;

ΜΚ: Ναι. Τότε, ξέρεις, η χούντα είχε αρχίσει να κάνει πάρα πολλά σοβαρά βασανιστήρια. [...]

ΣΣ: Εσείς δεν θέλατε να ακούγεται ο ήχος μιας σταγόνας στον χώρο;

ΜΚ: Αυτό το έκανα. Είχα όμως υπολογίσει συνεργασία με τον Σεμιτέκολο για άλλους ήχους που με ενδιέφεραν, το οποίο όμως τελικά δεν έγινε. Έγινε όμως αυτό με τη σταγόνα, που ίσως ήταν καλύτερο. Ήταν ο ήχος μιας σταγόνας που έκανε «τακ»... πολύ εκνευριστικό. Πώς κάνουν τα βασανιστήρια οι Γιαπωνέζοι; Είχα σκεπάσει όλο τον χώρο, ακόμα και το ταβάνι, με μαύρο χαρτί γιατί δεν με άφηναν να χαλάσω τους τοίχους με μπογιά για να το κάνω όλο μαύρο. Αργότερα στο Χίλτον χάλασα λίγο τους τοίχους. Είχα κάνει σακιά με ανθρώπους μέσα, σακιά κόκκινα.

ΣΣ: Το κλουβί με τις γύψινες φιγούρες;

ΜΚ: Το κλουβί το είχα κάνει σε ένα σιδερά εκεί κοντά. [...] Τέλος πάντων. Μετά είχα φτιάξει γύρω γύρω άσπρα σακιά γεμάτα με πανιά και διάφορα άλλα αντικείμενα, έτσι ώστε να φαίνεται πράγματι η εικόνα ανθρώπων μέσα. Άσπρο, κόκκινο και πάλι άσπρο μέσα στο μαύρο, πολλά μαζί... Ήταν παντού το μαύρο και ήταν η εικόνα τέτοια που δεν μπόρεσε να αμφισβητήσει κανείς την καλλιτεχνική της ποιότητα. Ξέρεις τι έλεγα εκείνο τον καιρό; Έλεγα: «Μα, με τον Μόραλη που με δίδαξε δεν μπορώ να πάψω να ψάχνω για αισθητική!» Βεβαίως ο Μόραλης με είχε επηρεάσει πάρα πολύ. Ήθελα να κάνω χοντράδες που να μην έχουν καμία σχέση με την αισθητική, δεν γινόταν όμως. Δυστυχώς έβγαινε από μόνο του και σιχαινόμουν τον εαυτό μου. Ό,τι και να έκανα έβγαινε μαζί με μια αισθητική.

ΣΣ: Τι γινόταν τότε στη δικτατορία με την αποχή των καλλιτεχνών; Εσείς είχατε εμπλακεί με αυτό; Όντως είχαν σταματήσει οι καλλιτέχνες να εκθέτουν;

ΜΚ: Ναι, βέβαια, είχαν σταματήσει. Εγώ έκανα έκθεση γιατί ήμουν ενάντια στη δικτατορία και το έδειχνα στη δουλειά μου. Είχα ήδη φύγει από τη ζωγραφική όταν μπόρεσα να τα κάνω αυτά. Οι άλλοι που τα κάνανε μετά δεν είχαν βγει από τη ζωγραφική. Εγώ έκανα πρώτη χώρο και ο πρώτος χώρος που έγινε στην Ελλάδα ήταν ο δικός μου. Δεν μπορείς να φανταστείς τι βρισίδια άκουσα επειδή το έκανα ενώ είχα ταλέντο στη ζωγραφική. Από την άλλη, πολλοί εκτίμησαν και τον χώρο. Ήμουν όμως πάρα πολύ καλή ζωγράφος και αυτό το ήξεραν όλοι. Μου έλεγαν «μα, εσύ έχεις τέτοιο ταλέντο και πας και κάνεις αυτά;».

ΣΣ: Δεν το εκτιμούσαν δηλαδή;

ΜΚ: Όχι. Επειδή η αλλαγή σε κάποια πράγματα έρχεται σιγά σιγά. Εμένα ήρθε και μου την έδωσε κατακέφαλα κάποια στιγμή. Και λέω «δεν θέλω να ζωγραφίζω άλλο». Και μου ερχόντουσαν οι ιδέες έτσι.. Είχαν πρήξει το κεφάλι μου. Αν δεν τις έβγαζα θα έσκαγα. [...] Ψάχνοντας μέσα σε αυτά τα διάφορα φτηνά πράγματα και τα κούτσουρα, χωρίς να το θες, βγαίνει η αισθητική της ποιότητας. Όσο και να πάλευα ενάντια στην αισθητική μου και στην αισθητική γενικότερα, δυστυχώς ή ευτυχώς έβγαινε μια αισθητική.

ΣΣ: Μου είπατε προηγουμένως για το Χίλτον. Κάνατε αυτήν την εγκατάσταση που βλέπουμε στις φωτογραφίες;

ΜΚ: Μόνο αυτές υπάρχουν που πρόλαβε και τράβηξε ο Πάρλας. Αυτοί είχαν πει ότι θα έρθουν την ίδια μέρα. Ήρθε ένας από εκεί και ένας από εδώ, κατεβήκαμε από τον χώρο που ήταν τότε η γκαλερί της Μαριλένας Λιακοπούλου, με πήγαν κάτω και προς τα έξω, και εκεί μου είπαν ότι θα έρθουν στις δώδεκα. Πήραν τα στοιχεία και τα λοιπά. Μετά με άφησαν γιατί είχε κόσμος και δεν τους ερχόταν καλά. Μετά διαδόθηκε αυτό αμέσως. Όλοι ξέρανε. Ο

Πάρλας φεύγοντας με φίλησε στο μάγουλο και μου είπε «ελπίζω να μην καταλάβουν και οι άλλοι αυτό που κατάλαβα εγώ». Δεν τον ήξερα τον Πάρλα, πρώτη φορά τον έβλεπα, αλλά τότε υπήρχε μια άλλου είδους επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων. Ο Πάρλας με φίλησε με τέτοια αγνότητα και καλοσύνη και αγωνία. Σου λέει «αυτή τώρα να δεις τι θα τραβήξει». Γιατί ήταν φανερά τα πράγματα: είχα βγάλει εφημερίδες που έγραφαν διάφορα, είχα γράψει από πάνω «Βοήθεια». Ήταν εμφανές το θέμα.

ΣΣ: Στο Παρίσι που πήγατε γνωρίσατε αρκετό κόσμο;

ΜΚ: Τους γνώριζες αναγκαστικά. Κάποια στιγμή βρισκόμασταν όλοι μαζί στο Ελληνικό Σπίτι. Έπειτα εγώ δεν σταμάτησα να κάνω τέχνη. Έκανα συνέχεια. Επομένως μίλαγα με όλους.

ΣΣ: Επίσης μου είπατε ότι στο Παρίσι είχατε μια υποχρεωτική επίσκεψη στην αστυνομία μια φορά τον χρόνο.

ΜΚ: Μια φορά τον χρόνο. Που δεν ξέρω πότε τέλειωσε, γιατί εγώ άρχισα να κατεβαίνω στην Ελλάδα. Πάντως έτσι ήταν. Έπρεπε μια φορά τον χρόνο να πηγαίνω και να με ρωτάνε ευγενικά τι κάνω κτλ. Στο προξενείο το Ελληνικό ήταν άνθρωποι της χούντας φυσικά.

ΣΣ: Θα μου πείτε τι κάνατε στην Μπιενάλε του Παρισιού;

ΜΚ: Εκεί έκανα αυτό.(δείχνει φωτογραφία)

ΣΣ: Κάτι σαν την εγκατάσταση στο Χίλτον σε μεγαλύτερη ανάπτυξη;

ΜΚ: Όχι δεν είχε σχέση. Είχα γοητευτεί από τις άσπρες ανθρώπινες φιγούρες που έκοβα.

ΣΣ: Άρα υπήρχαν κάποια κοινά στοιχεία με την εγκατάσταση στο Χίλτον.

ΜΚ: Τα κρέμαγα σαν σημαίες αλλά ήταν πολλά μαζί. Σου έχω δώσει φωτογραφίες; Αυτές οι φιγούρες με είχαν γοητεύσει.

ΣΣ: Υπήρχε όμως και ένα δωμάτιο.

ΜΚ: Ένα κανονικό ξύλινο δωμάτιο. Είχε μια είσοδο, ήταν ολοσκότεινο και δεν έβλεπες τίποτα μέσα. Είχα βάλει μέσα ένα γυάλινο διαφανές βάζο που είχε μέσα πράσινα φύλλα. Αυτό το βάζο με νερό και λουλούδια το έβαζα σε πολλά πράγματα που έχω κάνει. Από έξω είχα τις πάνινες φιγούρες και είχα στρώσει και κάτω. Μεγάλες και μικρές.

ΣΣ: Και αυτό βραβεύθηκε.

ΜΚ: Ναι.

ΣΣ: Και αρνηθήκατε το βραβείο.

ΜΚ: Ναι, γιατί οι πάντες ήταν έτοιμοι να επιτεθούν. Ξέρεις τι κακία υπάρχει όταν αρχίσεις να γίνεσαι γνωστή; Κακία που δεν φαντάζεσαι. Εγώ δεν ήθελα τίποτα από αυτά, και έτσι ούτε καν τα ακούμπησα τα χρήματα. Όταν ο γενικός γραμματέας της Μπιενάλε, που ούτε αυτόν θυμάμαι πως τον έλεγαν, μου είπε να πάω να πάρω τα χρήματα, του απάντησα ότι δεν

τα ήθελα. «Δεν γίνεται», μου απάντησε, «πάρτε τα και κάντε τα ότι θέλετε». Έτσι πήγα μαζί με κάποιον, δεν θυμάμαι όμως με ποιον, για να τα παραλάβει άλλος και να τα δώσει κάπου αλλού.

ΣΣ: Για τους πολιτικούς κρατούμενους στην Ελλάδα;

ΜΚ: Ναι, ναι. Για διάφορους που ερχόντουσαν στο Παρίσι... Δεν ξέρω... πάντως εγώ δεν τα άγγιξα. [...]

ΣΣ: Τότε αρχίζετε και τις σπουδές κινηματογράφου, πάλι στο Παρίσι.

ΜΚ: Όλα αυτά έγιναν στο Παρίσι.

ΣΣ: Και ταυτόχρονα κάνετε μια μεγάλη εγκατάσταση στην πλατεία Rosny-sous-Bois.

ΜΚ: Εκεί έγινε μια πολύ μεγάλη δουλειά. Το θυμάμαι και συγκινούμαι και από μόνη μου, παρόλο που είμαι εχθρική σε αυτά που κάνω. Αν τα έργα μου δεν είναι τέλεια, είμαι η πρώτη που τα εχθρεύομαι. Αυτό το έργο είχε ματωμένες άσπρες φιγούρες τοποθετημένες κάτω.

ΣΣ: Με αληθινό αίμα;

ΜΚ: Όχι! Κόκκινη μπογιά. Αλλά ξέρεις... ταρακουνιόσουν. [...] Είχα χτίσει έναν τοίχο με τούβλα. Ξεπατώθηκα γιατί ήταν χοντρή δουλειά και δεν μπορούσα να τη βγάλω μόνη μου. Κόλλαγα σε κάποιους και τους έβαζα να με βοηθήσουν. «Έλα! Τι θα πάθεις;» τους έλεγα... Εκεί είχα γράψει πολλά πράγματα. Είχα βάλει τις φιγούρες κάτω. Μπήκαν πολλές ματωμένες φιγούρες. Εκεί, στο Rosny, είχα βάλει κλαδιά πράσινα και τα άλλαζα κάθε μέρα για να μην ξεραθούν. Ήταν μέσα στο στοιχείο αυτής της δουλειάς.

ΣΣ: Όπως τα πράσινα κλαδιά που είπατε πριν ότι χρησιμοποιούσατε πάντα;

ΜΚ: Όχι, αυτά ήταν η χαρά μου γιατί γύρω μου υπήρχε τόση δυστυχία που όλοι όσοι ερχόντουσαν αγκομαχούσαν. Και επίσης ήταν πολύ σκληρή η δουλειά, μου έσπασε η μέση μου. Έπρεπε όμως να κάνω τα πράγματα που μου ερχόντουσαν στο μυαλό και όχι ότι βόλευε. Αν μου ερχόταν να χτίσω ένα τοίχο και έβλεπα ότι δεν μπορούσα και τα παρατούσα, τότε θα έφευγα από την ολική ιδέα που είχα στο μυαλό μου. Εγώ όμως ήθελα ό,τι είχα στο μυαλό μου να βγει με κάθε τρόπο.

ΣΣ: Κάνατε και έναν άλλο χώρο στην πανεπιστημιούπολη του Orsay με πάνινες φιγούρες που θέλανε να τις κατεβάσουν κάποια στιγμή.

ΜΚ: Εκεί είχα βάλει πολλές άσπρες φιγούρες σε όλα τα δέντρα που περνούσες για να πας στο δάσος του Orsay. Εκεί δεν ενοχλήθηκε κανείς. Είχα βρει έναν βράχο μεγάλο και εκεί είχα βάλει φιγούρες και κάτι ακόμα, δεν θυμάμαι όμως τι. Και για αυτό με κυνήγησαν –όχι πολύ–, στο τέλος το δέχτηκαν.

ΣΣ: Σας είχαν προσκαλέσει για τη διοργάνωση εκδηλώσεων στο πλαίσιο της πρώτης επετείου του Πολυτεχνείου;

ΜΚ: Εκεί τσακώθηκα και έφυγα.

ΣΣ: Δεν το κάνατε τελικά; Γιατί βρήκα μόνο άρθρα που γράφανε για τη συμμετοχή σας και μετά τίποτα. Τι έγινε τελικά;

ΜΚ: Δεν μπορείς να φανταστείς τι έπαθαν. Συμφωνήσαμε ότι θα κάνουμε μια δουλειά στο Πολυτεχνείο και θα δείξουμε πράγματα που θα είναι πραγματικά και όχι ψεύτικα. Η περίοδος ήταν τέτοια που υπήρχε κόσμος που υποστήριζε όσους έκαναν αντίσταση με κάθε τρόπο – όπως έκανα εγώ– αλλά από την άλλη υπήρχαν και άλλοι που ήταν εναντίον. Λέγονται τα πάντα όταν το όνομα σου αρχίζει και ακούγεται όπως ότι τάχα τα κάνεις αυτά επειδή με αυτά έκανες όνομα. Αλλά δεν δίνεις σημασία, συνεχίζεις, γιατί εσύ ενδιαφέρεσαι να δουλέψεις και δουλεύεις. Αν δουλεύεις σωστά δεν σε νοιάζει τίποτα. Εκεί λοιπόν γίνανε μαλλιά κουβάρια.

ΣΣ: Μεταξύ τους;

ΜΚ: Ναι. Ήταν 3-4 ομάδες που θέλανε να κάνουν κάτι για το Πολυτεχνείο αλλά τσακόνονταν. Εγώ τους χαιρέτησα και έφυγα. Δεν μπορούσα άλλο.

ΣΣ: Ακυρώθηκε αυτό δηλαδή;

ΜΚ: Ναι.

ΣΣ: Και πήγατε στην Κόρινθο να κάνετε την πρώτη σας εγκατάσταση εκεί, με τίτλο Νταχάου – Κύπρος.

ΜΚ: [...] Καταρχήν έστησα ένα μεγάλο δωμάτιο μέσα στο κέντρο της Κορίνθου, στην κεντρική πλατεία. Ήταν δωμάτιο κανονικό, με ξύλα και είχε ένα παράθυρο που άνοιγε. Εκεί στην Κόρινθο οι άνθρωποι ήταν αμάθητοι στην τέχνη. Υπήρχε μόνο ένα θέατρο εκεί και οι άνθρωποι του ήταν οι πρώτοι που με πολέμησαν. [...] Άσε, για το θέατρο έχω πολλά να πω.

ΣΣ: Και γενικά το θέατρο έχει σημαντικό ρόλο στη δουλειά σας.

ΜΚ: Ναι, αλλά για μένα τα πάντα ήταν έρευνα, τίποτα δεν ήταν έτοιμο, ήθελε ψάξιμο.

ΣΣ: Οι πρώτοι χώροι σας δεν είχαν μια αυτοτέλεια;

ΜΚ: Αυτοτέλεια δεν είχε τίποτα. Εγώ θυμάμαι ότι όλοι οι χώροι που έκανα ήταν ημιτελείς και μου άρεσε έτσι. Και δεύτερον, τίποτα από όσα έκανα δεν ήταν αντιγραφή. Ό,τι μου ερχόταν στο μυαλό με κάθε τρόπο ήθελα να το κάνω. Δεν ξέρω με ποιον τρόπο –αυτό ερχόταν πάνω στη δουλειά– αλλά πάντως αυτό που ήθελα θα το έκανα. Γιατί έτσι γούσταρα. Ό,τι έκανα λοιπόν από θέατρο δεν είχε καμία σχέση. [...]

ΣΣ: Να γυρίσουμε λίγο πίσω, όταν κάνατε την ταινία Αντίσταση. Ήσασταν σε μια ομάδα από 12 άτομα. Με ψυχολόγους, μαθηματικούς και φοιτητές; Ποιοι ήταν στόχοι της ομάδας; Η ομάδα υπήρχε πριν την ταινία; Την ξεκινήσατε εσείς;

ΜΚ: Η ομάδα ήταν συμφοιτητές μου από το Παρίσι. Είχαμε συμφωνήσει να με βοηθήσουν αυτοί σε ό,τι κάνω και μετά εγώ να βοηθήσω αυτούς στα δικά τους. Είχαμε κάνει και πολλά πράγματα στο Παρίσι, στον δρόμο, μαζί. Ήρθαν από το Παρίσι και γυρίσαμε μαζί την ταινία. Αγώνας μεγάλος και πολύ δουλειά. [...] Θα μπορούσα να κάνω πολύ εύκολα μια δουλίτσα που θα την έβλεπαν οι άλλοι και θα έλεγαν «αχ τι ωραία!» Αλλά εγώ δεν ήθελα. Ήθελα μόνο να ταραξω τα νερά με όποιο τρόπο μπορούσα. Αφού ήμουν καλλιτέχνης, τάραζα τα νερά με

τον τρόπο που δούλευα. Άρχισαν όμως να φαίνονται οι προθέσεις και έτσι άρχισε το κυνηγητό με την ταινία και δεν με αφήνανε να προχωρήσω. Είχα συναντήσει όλους τους δημάρχους του λεκανοπεδίου και είχαμε συμφωνήσει και μου έκανε εντύπωση πόσο εύκολα συμφωνούσαν. Η Δεξιά με κανέναν τρόπο δεν ήθελε να προβληθεί η ταινία. [...] Είχα βρει 15 δήμους γύρω από την Αθήνα, είχα δει έναν έναν τους δημάρχους και τους εξήγησα τι θα κάνω και γιατί είναι σημαντικό να δει ο κόσμος σύγχρονη δουλειά και είχαν συμφωνήσει όλοι. Αρχίζουμε από την Καισαριανή, που τότε ο δήμαρχος ήταν ΚΚΕ και για αυτό αρχίσαμε από εκεί. Αρχίζουμε τις προετοιμασίες, στήνουμε την οθόνη και έρχεται η αστυνομία και μας λέει να ξεκουμπιστούμε. [...] Εγώ τότε αρρώστησα. Έπαθα μια περίεργη αρρώστια. Σταμάτησα και να μιλάω. Όχι επειδή ήμουν στεναχωρημένη αλλά επειδή μου την είχε δώσει στο κεφάλι. Έπαθα μια αρρώστια που μου έχει μείνει μέχρι σήμερα. Δηλαδή λιποθυμάω στα καλά καθούμενα. Από εκεί μου έχει μείνει. Όταν το έπαθα πήγα στον Μήτσο Κασόλα τον ποιητή και με πήγε αυτός και η γυναίκα του μετά στο σπίτι. Δεν μίλαγα καθόλου, έπαθα ζημιά. Άργησα να συνέλθω. Έφυγα για Παρίσι πάλι.

ΣΣ: Και αρχίσατε πάλι να δουλεύετε εκεί.

ΜΚ: Ναι, αλλά εκεί άρχισα τους ψυχολόγους. Μετά που ήμουν αρκετά καλά, ξανάρχομαι στην Ελλάδα για την Κοκκινιά. Επειδή η Κοκκινιά είχε ιστορία γενικά με το ΚΚΕ. Είχαν τραβήξει και πολλά οι Κοκκινιώτες με τους Γερμανούς και τους βρομιάρηδες τους Έλληνες προδότες που ομαδικά σκότωναν τα παιδιά των Κοκκινιωτών μαζί με τους Γερμανούς. Η Κοκκινιά είχε τραβήξει πολλά και όλοι ήταν αριστεροί. Εκεί έκανα ένα πράγμα που ήταν πραγματικά καλό. [...] Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας μου ήταν από την Κοκκινιά και από άλλες περιοχές που ήταν κομμουνιστές όλοι και είχανε χάσει ανθρώπους δικούς τους εξαιτίας των δοσίλογων. Παλιά ιστορία που συνεχίστηκε. Εκεί βάζω τη ταινία που είχα γυρίσει με το έτσι θέλω και παράνομα. Οι Κοκκινιώτες επειδή όλοι είχαν χάσει ανθρώπους, κυρίως τα παιδιά τους, ήταν όλοι αριστεροί, καθώς δεν υπήρχε άλλη αντίδραση σε αυτό που υπήρχε παρά μόνο να είσαι αριστερός, κομμουνιστής. Εκεί είχε μια μεγάλη οθόνη και την κάλυπτε όλη η προβολή. [...] Εντωμεταξύ όλη η Κοκκινιά είχε βγει στο πόδι. Δεν υπήρχε άνθρωπος που να μην είχε έρθει. Δεν τους είχα φέρει εγώ! Εγώ είχα κουβεντιάσει με 5-10 ανθρώπους και τους είπα «θέλω να κάνω αυτό». Αριστεροί βέβαια όλοι, μπήκαν αμέσως στο παιχνίδι. Εκεί δεν μπορούσε να παρέμβει αστυνομικός. Εγώ βέβαια είχα ήδη δεχτεί απειλές και τέτοια. [...] Ότι αν βγάλω την ταινία χωρίς άδεια θα με πάνε μέσα και θα μου την κατασχέσουν. Να, εδώ στη φωτογραφία είμαι εγώ και δίπλα είναι ο δικηγόρος μου. Είχαμε πει με τον δήμαρχο να είναι και ο δικηγόρος δίπλα για καλό και για κακό, όχι πως θα ερχόταν κανείς, γιατί ήταν γνωστοί οι Κοκκινιώτες. Όλη η πλατεία ήταν γεμάτη από κόσμο. Πάντως είχα τον δικηγόρο δίπλα, γιατί ήταν τελείως παράνομο και τότε δεν ήταν όπως τώρα. Τότε η αστυνομία ήταν άγρια. Σε βάζανε μέσα και σε κρατούσαν και χωρίς δικαστήριο. Σε βουτάγανε και τέρμα. Ήταν μετά τη δικτατορία αλλά ήταν ακόμα πολύ άγρια τα πράγματα. Αυτές τις βλέπεις τις γυναίκες; (φωτογραφία) Όλες αυτές έχουν χάσει τα παιδιά τους. Και εδώ τη βλέπεις αυτή την κοπέλα; Είναι ηθοποιός. Σε μια άλλη άκρη, σε έναν μεγάλο χώρο είχα μαζέψει όσα άσπρα πουκάμισα μπόρεσα να βρω. Είχα ζητήσει να μου φέρουν άσπρα πουκάμισα. Το τι εμφανίστηκε! Είχαμε γεμίσει μια ολόκληρη περιοχή με άσπρα πουκάμισα τα οποία τα παίρναμε και τα πηγαίναμε στις γιαγιάδες. Ερχόταν αυτή η κοπέλα και έλεγε από το μικρόφωνο: «το πουκάμισο του γιου σου». Τίποτα άλλο. Η γιαγιά που είχε χάσει το παιδί της το έπαιρνε με μια συμπεριφορά σαν να ήταν η μεγαλύτερη ηθοποιός του κόσμου γιατί το ένιωθε. Για αυτήν ήταν αλήθεια. [...] Βρήκα από τον ιππόδρομο έναν άνθρωπο που μου έφερε ένα τεράστιο άλογο! Εκεί που ήταν όλοι μαζεμένοι έρχεται ένα άλογο με ένα καβαλάρη. Κατεβαίνει ο καβαλάρης και βγάζει το πουκάμισό του και το όπλο που κράταγε και τα ρίχνει κάτω. Έγινε έτσι η παράδοση των όπλων. Η στιγμή που οι φασίστες

επιβλήθηκαν στην Ελλάδα. Αυτός εδώ τραγούδαγε ροκ εντ ρολ. (φωτογραφία α/α 6431) Τελείως άσχετο. Στην πλάτη του ο αγκυλωτός σταυρός. Και ενώ τραγούδαγε είχε το όπλο του. Στην ταινία κάποιος περιγράφει με ποιον τρόπο σκοτώνανε στην εξορία στη Μακρόνησο: εκεί ξαφνικά ένας με καλυμμένο μάτι που έλεγε ότι του το βγάλανε οι κομμουνιστές, μιλούσε και μαζευόταν ο κόσμος να τον ακούσει και μετά αυτός τους σκότωνε με το όπλο του. Έτσι σκότωνε καμιά δεκαριά μέσα στο πρωινό. Τέτοια πράγματα γινόντουσαν, δεν υπήρχαν ευγένειες. Εντωμεταξύ όμως, αυτός μαζί με τους δικούς του που τον βοηθούσαν, χόρευε και τραγουδούσε μετά τους πυροβολισμούς, κάτι που ήταν άσχετο. Στην τέχνη δεν είναι απλά τα πράγματα. Αυτός σκότωνε και μετά χόρευε και το ένα δεν είχε σχέση με το άλλο. Αυτό το στοιχείο ήταν που σου δημιουργούσε ρίγος. Αν θες ρίγος πρέπει να προσπαθήσεις και με αυτόν τον χαρακτήρα το κατάφερνα. Αφού είχε προηγηθεί η ιστορία στη μεγάλη οθόνη, ο θεατής έβλεπε αυτόν τον χαρακτήρα να χορεύει και να σκοτώνει. Επικοινωνούσε άμεσα όλο αυτό. Κάνοντας τέτοια πράγματα μπορεί να βγει ένα τίποτα αν δεν βρεις τον τρόπο να τα φτιάξεις ώστε να είναι τέχνη. Αν κάνεις αντιγραφή του πραγματικού τότε κάνεις λάθος. Στην τέχνη φαντάζεσαι πράγματα και μετά τα πραγματοποιείς. Αν πετύχουν καλώς. Έτσι ήταν η ζωή μου. Φανταζόμουν πράγματα και αν κατάφερνα να τα πραγματοποιήσω ένιωθα ευτυχία για 2-3 μέρες και μετά τέρμα. Μετά μου ερχόταν κάτι άλλο. Για αυτό και αρρώστησα στο τέλος. Τουλάχιστον τώρα είμαι καλύτερα. Δεν βγαίνει η τέχνη στο καθιστό, πίνοντας στο Κολωνάκι, πρέπει να βγάλεις την ψυχή, το μυαλό σου και το αίμα σου στη δουλειά. Και αν βγει το αποτέλεσμα που επιθυμείς τότε είσαι ευχαριστημένος για λίγο. Μετά έχεις αγωνία για το επόμενο έργο. Έτσι είναι η ζωή του καλλιτέχνη. Όσοι περνάνε καλά και ωραία και είναι ευχαριστημένοι δεν ξέρω τι κάνουν, αλλά εγώ δεν πιστεύω ότι κάνουν τέχνη. [...]

ΣΣ: Θέλετε να προχωρήσουμε λίγο στη δεκαετία του '80; Πριν ιδρύσετε το ερευνητικό κέντρο στην Κόρινθο συμμετέχετε στην έκθεση 16 βιβλία – 16 απόψεις. Τι εκθέσατε εκεί;

ΜΚ: Της Βαροπούλου και της Σπηλιάδη. Δεν ξέρω τι έδειξα και δεν ασχολήθηκα πολύ. Είχε θυμώσει και η Βεατρίκη μαζί μου. Με απασχολούσε κάτι άλλο εκείνη την περίοδο.

ΣΣ: Είχατε συμμετάσχει όμως, είχατε δώσει έργο.

ΜΚ: Βέβαια. Δεν θυμάμαι όμως ποιο. Το είχα κάνει χωρίς όρεξη. Μερικούς δεν τους συμπαθούσα. Με έμπλεξε όμως η Βεατρίκη, γιατί είχε γράψει πολλά για εμένα. Είχε έρθει και στο Παρίσι, την είχα φιλοξενήσει και ήταν πραγματικά μια σπουδαία γυναίκα, αλλά δεν μπορώ να πω ότι ήμουν ευχαριστημένη με αυτή την έκθεση. Η Βεατρίκη είχε θυμώσει για κάτι άλλο που είχε συμβεί παλαιότερα. Ήθελε να κάνει κάτι –δεν θυμάμαι ακριβώς τι– και με προσκάλεσε. Εγώ της είπα ότι στην Κόρινθο δουλεύω με 8 παιδιά και σε ένα τόσο μικρό χώρο δεν μπορώ να κάνω κάτι με τόσα άτομα. Παρόλα αυτά θύμωσε.

ΣΣ: Είχατε ήδη αρχίσει το ερευνητικό κέντρο;

ΜΚ: Ναι, ξέρεις πόσο δουλειά έπεσε;

ΣΣ: Υπήρχε δηλαδή ήδη μια ομάδα;

ΜΚ: Ήρθαν πολλοί από άλλες ομάδες αλλά απέφυγα να τους πάρω στην ομάδα μου. Γιατί αν έχεις ήδη μια νοοτροπία διαμορφωμένη από ένα θέατρο της κακιάς ώρας –και στην επαρχία είναι ακόμα χειρότερα τα πράγματα– εγώ ήμουν το αντίθετο. Αν θεωρήσουμε ότι αυτό που έκανα ήταν θέατρο, τότε ήταν το αντίθετο από όλα αυτά που γίνονταν. [...]

ΣΣ: Τα παιδιά δεν είχαν λοιπόν καμία επαφή με το θέατρο από πριν;

ΜΚ: Μερικοί είχαν αλλά τους έκανα να την ξεχάσουν με το ζόρι. Γιατί αυτά που κάναμε ήταν δουλειά πολύ σύγχρονη και αν δεν καταλάβαιναν τότε δεν θα δούλευε.

ΣΣ: Και τι τους διδάσκατε;

ΜΚ: Δεν δίδασκα. Μιλάγαμε, τους έλεγα τις σκέψεις μου, τις ιδέες μου, πώς πρέπει να τα κάνεις για να είναι σύγχρονα κ.ά. Επιπλέον τα κάναμε επιτόπου. Πώς θα χοροπηδήσεις, πώς θα κάνεις τούμπα και μέσα από αυτό πώς θα μιλήσεις και τι θα πεις. Κάναμε σύνθετη δουλειά στο θέατρο, που είναι πραγματικά δύσκολη αλλά αποτελεσματική όταν την κάνεις καλά. Εγώ νομίζω ότι την είχα κάνει καλά. Τα παιδιά είχαν καταλάβει. Μετά άρχισαν οι τσακωμοί. Ήρθαν τα παιδιά στο Ζάππειο. Κάνανε καλή δουλειά στο Ζάππειο.

ΣΣ: Στην έκθεση οργανωμένη από τον Ξύδη;

ΜΚ: Ναι. Με τον Ξύδη γίναμε μαλλιά κουβάρια. Μιλούσαμε μέσω του άντρα μου γιατί είχαμε τσακωθεί άγρια. Είχα θυμώσει αλλά δεν θυμάμαι ακριβώς γιατί. Νομίζω ότι ο διπλανός καλλιτέχνης στον χώρο της έκθεσης είχε ήχο ενώ δεν έπρεπε. Έκανα μόνο τη μία παράσταση. Τότε έγινε χαμός. Είχα τα παιδιά που είχαν μάθει αρκετά πράγματα, αλλά όχι θέατρο όπως αυτά που βλέπεις. Ήταν ένα άλλο πράγμα. Τον ξέρεις τον χώρο εκεί; Είναι ένας πολύ μεγάλος μακρύς χώρος. Κάνανε την κολοτούμπα που τους είχα μάθει και φωνάζανε «Ε! Ω! Ε! Ω!». Αυτό μόνο. Και εκεί πέρα έγινε βέβαια καλή δουλειά. Όχι θέατρο και σαχλαμάρες. Ήταν συγκεκριμένα πράγματα. Σύγχρονα πράγματα. Και είχα φέρει μάλιστα και μια γιαγιά από την Κοκκινιά.

ΣΣ: Και σε σχέση με τους στίχους του Ρίτσου;

ΜΚ: Ο Ρίτσος ήταν εκεί. Ο Ρίτσος μετά με λάτρευε. Εγώ τον λάτρευα ήδη από πριν. Και μετά από αυτό σε ό,τι έκανα ερχόταν και ο Ρίτσος.

ΣΣ: Και μετά κάνατε το φεστιβάλ στην Κόρινθο;

ΜΚ: Ναι, αλλά είχα ήδη τσακωθεί με τα παιδιά γιατί τσακωνόντουσαν μεταξύ τους με έναν τρόπο που εμένα με ενοχλούσε πολύ. Μετά το Ζάππειο τσακωνόντουσαν ακόμα πιο πολύ. Έγιναν ανταγωνιστικοί μεταξύ τους. Τους είπα να πάρουν δρόμο και να εξαφανιστούν, να μην τους ξαναδώ ποτέ. Και έτσι τελείωσε και αυτό. Έκανα όμως ένα αποχαιρετιστήριο στην Κόρινθο.

ΣΣ: Ναι, μου δώσατε και το πρόγραμμα.

ΜΚ: Είχαν έρθει από την Αθήνα εξαιρετικοί άνθρωποι και κάνανε πραγματικά σπουδαία δουλειά. Ήταν το αποχαιρετιστήριο, μετά έφυγα για το Παρίσι.

ΣΣ: Δηλαδή, κλείσατε κάτι με αυτό το φεστιβάλ; Δεν ήταν μια προσπάθεια για να βρείτε χρηματοδότηση να ξεκινήσετε κάτι;

ΜΚ: Κουράστηκα και βαρέθηκα. Η νοοτροπία του επαρχιώτη καλώς ή κακώς δεν έχει γιατρεία. Έδινε ένα μεγάλο αγώνα, δεχόμενοι όμως υβριστικά τηλεφωνήματα. Δεν μπορείς να φανταστείς τι τράβηξα. [...]

ΣΣ: Δεν πήγατε στα Euroalia το 1982.

ΜΚ: Δεν πήγα και τσακώθηκα και με τον Ξύδη.

ΣΣ: Και για ποιον λόγο δεν θέλατε να συμμετάσχετε; Επειδή είχατε ήδη τσακωθεί με τον Ξύδη;

ΜΚ: Δεν είχαμε ακόμα τσακωθεί. Μετά τσακωθήκαμε. Έπαιρνε δικές του πρωτοβουλίες χωρίς να με ρωτήσει. Δηλαδή χωρίς να θέλω εγώ θα πάρεις δικά μου πράγματα και θα τα δώσεις να μπουν κάπου; Δεν το βλέπω αυτό σαν τέχνη.

ΣΣ: Επειδή ήθελε να παρουσιάσει το έργο σας μέσα από φωτογραφίες και άλλα ντοκουμέντα;

ΜΚ: Ας έλεγε ότι θέλει να βάλει πέντε ανθρώπους Έλληνες στον τοίχο να το δουν οι ξένοι στις Βρυξέλλες, όχι όμως ότι δείχνει τέχνη. Πλακωθήκαμε και πήγε και έδειξε δουλειά μου σαν να ήμουν εγώ εκεί. Και να δεις βρισίδια μετά. Γιατί εγώ μπορεί να είμαι καλός άνθρωπος αλλά αν με τσιτώσεις σε πράγματα που δεν πρέπει... Έτσι έγινε με τον Ξύδη και μετά δεν ξαναμιλήσαμε. Έχει γράψει τα κέρατά του για μένα αλλά γράφει σαν γραφιάς όχι σαν καλλιτέχνης. Υπάρχουν και γραφιάδες που είναι και καλλιτέχνες μαζί. Που δίνουν τη νότα πέρα από το πραγματικό, αυτό που έχει η τέχνη. Δεν ήταν έτσι όμως ο Ξύδης. Αποφάσιζε και διέταζε.

ΣΣ: Κάνατε μια δράση στην Αίθουσα τέχνης Δεσμός το 1985. Τι ακριβώς έγινε; Ήταν δύο παραστάσεις;

ΜΚ: Ναι. Εκεί αποφάσισα να κάνω άλλα πράγματα, μια άλλη δουλειά. Στον Δεσμό έκανα δύο μέρες και σταμάτησα, πάλι σταμάτησα.

ΣΣ: Γιατί; Τσακωθήκατε και με τον Δεσμό;

ΜΚ: Όχι, απλώς κάπου αγρίεψαν τα πράγματα και αποφασίσαμε να το σταματήσουμε.

ΣΣ: Με τις φιλοζωικές οργανώσεις;

ΜΚ: Πρώτα από όλα πρέπει να ξεκαθαρίσω ότι εγώ δεν σκότωσα τα πουλιά. Ήταν η δουλειά έτσι που φαινόταν ότι το έκανα. Έκλειναν τα φώτα. Και όταν τα φώτα κλείνανε τρώμαζαν οι άνθρωποι. Έτσι τέλειωνε η δουλειά. Μου είχαν φέρει όλοι ανθοδέσμες με άσπρα λουλούδια...

ΣΣ: Κρίνους;

ΜΚ: Όχι μόνο. Και άλλα άσπρα λουλούδια. Είχαμε κάνει ένα πακέτο με τα λουλούδια δεμένα στην άκρη και έτσι όπως ήταν φοβισμένο το κοινό, με κλειστά τα φώτα, τους πετάγαμε τα λουλούδια. Και αυτοί νόμιζαν... επειδή πριν κλείσουν τα φώτα ...

ΣΣ: Επειδή είχατε αφήσει τα δεμένα ποντίκια να κυκλοφορούν στον χώρο...

ΜΚ: Ναι. Νόμιζαν ότι σκοτώσα ένα πουλί που όμως δεν σκοτώθηκε. Έπρεπε να φαίνεται ότι έγινε έτσι. Αίματα ψεύτικα. Εγώ έτρωγα υποτίθεται ακαθαρσίες. [...] Με μια βοηθό είχαμε πάρει αυγά, άβραστα που τα είχαμε λιώσει για να φαίνεται ότι είναι ακαθαρσίες και είχαμε βάλει μέσα και κάτι ψωμιά μαύρα. Είχε αποτέλεσμα... [...]

ΣΣ: Εντωμεταξύ, όμως, εσείς είχατε ήδη δώσει πληροφορίες στις εφημερίδες, πριν γίνει η δράση, όπου λέγατε ότι θα φάτε ακαθαρσίες και ότι θα σκοτώσετε πουλιά.

ΜΚ: Ναι, βεβαίως. Δεν υπήρχαν ακαθαρσίες όμως. Είχαμε πάρει τα μισοσπασμένα αυγά και τα σπάγαμε μπροστά στον κόσμο. Φαινόταν ότι αυτά ήταν σαν να είχε φτύσει κανείς. Τους είχα αηδιάσει και όπως ήταν όλοι αηδιασμένοι, ξαφνικά τους σβήνω τα φώτα και αρχίζω να τους διαβάζω κάτι κείμενα δικά μου. [...] Το ψεύτικο από το μη ψεύτικο δεν απέχει και πολύ. Εάν δεν δουλέψεις σωστά για το έργο σου, τότε βγαίνει κάτι ψεύτικο. Καταλαβαίνεις; Ας πούμε ότι στο Δεσμό τα κατάφερα, δηλαδή κατάφερα να κάνω το κοινό να είναι τόσο αγανακτισμένο, τόσο αλαφιασμένο, τόσο ευτυχισμένο που χτύπαγε παλαμάκια. Αυτά δεν είναι εύκολο να τα κάνεις –κυρίως να τα κάνεις να είναι τέχνη– γιατί αν είναι απλώς εντυπωσιασμός είναι λάθος. Δεν είναι τέχνη αυτό. Αν τα κάνεις όλα αυτά που έκανα έτσι ώστε να είναι τέχνη, είναι πολλή και δύσκολη δουλειά και δεν φαίνεται, απλώς κυλάει. Αν δεν είναι τέχνη τότε είναι ένα λάθος που το παίρνεις πάνω σου. Ήξερα ποιο είναι το λάθος και ποιο είναι τέχνη: να κάνεις πράγματα κοινότυπα και όμως να είναι τέχνη. Ζόρικο. Με κατηγορούσαν πολλοί, από ζήλια. Εγώ όμως αρρώστησα από την τέχνη. Δηλαδή όλη σου η ύπαρξη βγαίνει στην τέχνη. Το καταφέρνεις; Έχει καλώς. Δεν το καταφέρνεις; Τα παρατάς και μένεις σπίτι σου. [...]

ΣΣ: Αργότερα ξανακάνατε κάτι στο Παρίσι. Τις Ξένες φωνές. Τι ήταν αυτό; Δεν βρήκα κάποια περιγραφή.

ΜΚ: Στο δρόμο έγινε. Φτιάχτηκαν πράγματα στο δρόμο και υπήρχε ένας που φώναζε σαν τρελός, έφευγε και ξαναρχόταν.

ΣΣ: Τι φώναζε;

ΜΚ: Δεν έχει σημασία. Σημασία έχει που έφευγε και όταν οι άλλοι νόμιζαν ότι δεν ήταν κανείς πια εκεί, αυτός ξαναρχόταν. Είχα κάνει μια δουλειά που πραγματικά μου άρεσε. Θα την έκανα αυτή τη δουλειά στο Σύνταγμα αλλά μου το απαγόρεψαν.

ΣΣ: Γιατί;

ΜΚ: Τα είχα κανονίσει όλα. Ακόμα και το μέρος που θα γινόταν.

ΣΣ: Ήταν έργο με πολιτικό χαρακτήρα;

ΜΚ: Φυσικά. Ότι και να κάνω, πάντα αυτό σέρνω από πίσω μου. Και δυστυχώς δεν μου το επέτρεψαν. Ξέρεις πόσα πράγματα μπορείς να κάνεις στο θέατρο με απλό τρόπο; Οι πολλές φιοριτούρες δεν είναι αυτό που δίνει αξία σε ένα έργο. Μπορείς με δυο λέξεις να κάνεις τον άλλο να χτυπιέται [...] Μπορείς να κάνεις φοβερά πράγματα, φτάνει να είναι τέχνη και να μην είναι αντιγραφή. Αν δεν σε καίει εσένα τον ίδιο δεν βγάζεις τίποτα. Πρέπει να καίγεσαι ολόκληρος εσύ ο ίδιος για να βγει το ελάχιστο. Ακόμα όμως και το ελάχιστο είναι κάτι που ξεχωρίζει από τα άλλα. Έτσι αρρώστησα μετά και εγώ. Έχω προβλήματα υγείας που κάπως όμως έχουν καλμάρει. Την ταινία όμως εδώ δεν την έχω δει ποτέ. Δεν θέλω να τη δω, όπως

εδώ έχω ένα συρτάρι με κασέτες. Δεν τις έχω δει, απλώς η κόρη μου τις έσωσε από την καταστροφή.

ΣΣ: Κασέτες βίντεο ή ήχου;

ΜΚ: Δεν ξέρω. Αφού κάηκε αυτό το διαμέρισμα εγώ αρρώστησα. Η κόρη μου ήρθε με συμμαθητές της και κάθισαν όλη τη νύχτα και μου σώσανε κάποια πράγματα. Και ανάμεσα τους αυτά.

ΣΣ: Δεν τα έχετε δει από τότε;

ΜΚ: Όχι. Η ταινία είναι εκεί πίσω από το ηχείο.

ΣΣ: Σε κομμάτια;

ΜΚ: Δεν έχω δει και δεν θέλω καν να δω. Πάντως το είδα να καίγεται.

ΣΣ: Μήπως έχει σωθεί κάτι;

ΜΚ: Δεν θέλω να το παλέψω γιατί με πείραξε πολύ. Είχα 2000 κασέτες. Κάηκαν όλες. Αρρώστησα. Ήταν πολύ μεγάλη καταστροφή. Καθόμουν εδώ και κοιτούσα προς τα εκεί και βλέπω ένα καλώδιο να καίγεται. Μετά αυτοί που τα εξέτασαν είπαν ότι μπήκε νερό από πάνω στο καλώδιο του ηλεκτρικού. Έγινε βραχυκύκλωμα και άρχισε να σπάζει ο τοίχος και να βγαίνει το καλώδιο με φωτιά. Αυτό το βλέπεις; [χτυπάει τον τοίχο και ακούγεται κούφιος ήχος]. Είναι φτιαγμένο με απόσταση από τον τοίχο για να μπορείς να φωνάζεις όσο θες χωρίς να σε ακούν. Γιατί στο θέατρο πρέπει να φωνάζεις πάρα πολύ, μέχρι να μην μπορείς να φωνάζεις άλλο. Και τώρα έτσι είναι όπως τότε, μπορείς να φωνάζεις χωρίς να ακουστείς.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

Round Up Project, Kokkinia, Documenta 14 / Μαίρη Ζυγούρη, 2017. Community based performance, Athens/Kassel. Αρχαιακό επιτελεστικό ντοκιμαντέρ. Δικαίωμα Αρχείου: Προσωπικό αρχείο Μαίρης Ζυγούρη

Καταγραφή υλικού και συνεντεύξεων από την γράφοντα – Μαρτυρίες και αφηγήσεις

- Νίκαια. Γέννημα θρέμμα.
- Γεννήθηκα στην Νίκαια.
- Γεννήθηκα στην Κοκκινιά.
- Στα Άσπρα Χώματα. Είναι από την καινούρια πόλη της Νίκαιας.
- Είναι ένα κομβικό σημείο η Νίκαια και έμενα... στα Καμένα εκεί που είναι το γήπεδο Νεάπολης.
- Δίπλα στο γήπεδο της Νεάπολης.
- Από τις πρώτες οικογένειες που μείναν εδώ. Ήρθε η γιαγιά μου από την Κωνσταντινούπολη.
- Οι γονείς της μητέρας μου είναι Πόντιοι. Ήρθαν με του πρώτους διωγμούς το 1916 και ο πατέρας μου ήταν πρόσφυγας που έζησε τον διωγμό.
- Εμένα ο πατέρας μου πέθανε στο προσφυγικό.
- Και από μάνα που ήρθε με την ανταλλαγή.
- Κορδελιό της Σμύρνης η μητέρα μου.
- [...]
- Βρέθηκαν εδώ μάλλον ως πρόσφυγες. [...]
- Έμενα σε προσφυγική πολυκατοικία επί της οδού Μενεμένης 62, Κρήνης, ή πλατεία Μικρασιάτισσας μάνας. [...] Ο πατέρας μου ήταν στην Αλληλεγγύη.
- Η Κοκκινιά έχει μια παράδοση αριστερή.. και δημοκρατική.
- Γνωριστήκαμε σε μια απεργία. [...]
- Δεν είναι ο αμιγής προσφυγικός πληθυσμός. Άμα πάμε ευθεία από την Κιλικίας, καταλήγει σε ένα κηπάκι, πλατεία Ηρώων λέγεται. Εκεί ήταν το αρχηγείο, του Ελλάς.
- Οι μισοί είναι πρόσφυγες και οι άλλοι μισοί είναι εσωτερικοί μετανάστες.
- Είχε 3000 κομμουνιστές εδώ, οργανωμένοι.
- Ο πατέρας μου ήταν μέλος του ΚΚΕ από το 1932.
- Κοιτάζτε εδώ ήταν το μικρό Stalingrad, η μικρή Μόσχα. Αλλά στην άλλη γωνία ήταν ο σύλλογος.
- Ζητώ η Σοβιετική Ένωση.
- Ο πατέρας μου χαρακτηρισμένος Αριστερός.
- Ρε συ, ήτανε και νεαρό παιδί ο ανιψιός σου, στα Δεκεμβριανά. [...]
- Σκοτώθηκε 18 χρονών και γι' αυτό έχω το όνομα του.
- Αλλά εδώ υπάρχει και πολύς μύθος ας πούμε.
- Το όνομα πατρός Αντώνιος ήταν γραμμένο με κόκκινο.
- Η παράγκα άρχισε να γίνεται μονοκατοικία, μετά έγινε και πολυκατοικία.
- Αλλάζει ραγδαία η σύνθεση της πόλης.
- Η αναβάθμιση.
- [...]
- Γενικότερα, είναι η αλληλεγγύη.
- Μας έφερε ο κύριος δήμαρχος τα παγκάκια, τα δέντρα, τα υλικά για να το φτιάξουμε μόνοι μας. Και έρχεται ο κόσμος από μόνος του.
- Η οικειοποίηση της πόλης.

- Η παλιά αίσθηση της γειτονιάς.. υπήρχαν ιδανικά, υπήρχαν πιστεύω, υπήρχαν χίλια δύο.. ήτανε μια προσπάθεια ότι το κάνουμε για την πόλη.
- Όταν γυριζόταν το «Μπλόκο», η ταινία του Άδωνη Κύρου [...] απευθύνθηκε στον Δήμο [...] ο Δήμος λοιπόν κάλεσε τον κόσμο «Κοκκινιώτες ελάτε να γυρίσουμε την τελική σκηνή της συγκέντρωσης των ανθρώπων».
- [...] στον Άγιο Νικόλαο, που ερχότανε η Μελίνα Μερκούρη, ο Μίκης Θεοδωράκης.
- Τρεις φορές ξάπλωσε ο κόσμος έξω και σταμάτησε την συγκοινωνία. Ξαπλωμένοι κάτω.
- Είναι βαριά η διάθεση του Μπλόκου εδώ.
- Στην ουσία ξένοι.. κάθε Αύγουστο.. και κάναμε την πορεία ας πούμε, προς το τρίτο νεκροταφείο όπου είναι οι τάφοι.
- Ο Δήμος το οργάνωνε, αλλά..
- Την ημέρα του Μπλόκου βάζανε και το στεφάνι εδώ όπως..
- ΚΚΕ, ΚΚΕ ιστορικού, ΚΚΕ ΜΛ, ΜΛ ΚΚΕ και τα λοιπά. [...]
- Ξέρετε γιατί;
- Ήτανε πολιτικοποιημένο μνημόσυνο.
- Ποιος θα μπει πρώτος στην πορεία.
- [...]

Στο «θέατρο του δρόμου» της Μαρίας Καραβέλα – Η Κοκκινιά πρωταγωνίστρια

- [...] Ο κόσμος της Κοκκινιάς είχε αυτή την ακατέργαστη ευγένεια και καλλιέργεια.
- Που κάνανε συναυλίες διάφορες κι αυτά..
- Υπήρχε ένας πολιτιστικός αναβρασμός.
- Η άνθιση ήταν περίπου μέχρι το 90'.
- Για εμάς ήτανε λίγο καινοτομία η Μαρία. Από Σπάρτακο, Χατζιδάκι.
- Που τα έφερνε αυτά, πολιτικά βέβαια, στην Κοκκινιά. [...] το δρώμενο της θα βοηθούσε.. με την αναγνώριση της Εθνικής αντίστασης.
- Ήταν και λίγο έξω από αυτά που είχαμε μάθει μέχρι τότε. Έφερε καινούρια πράγματα.
- Εθνικό θέατρο, θέατρο τέχνης.
- Το κόμμα καθοδηγεί τον Δήμο ή ο Δήμος το κόμμα;
- Ήρθε από την αίγλη του Μπλόκου.
- Κομματικοποιημένη δεν ήτανε.
- Ήτανε πολιτικό θέατρο.
- Ήτανε πάρα πολύς κόσμος.
- Να σου πω 500 άτομα μπορεί να, θα ναι λίγα.
- Είχαμε την πρώτη ανοιχτή συνέντευξη ανθρώπων της Αριστεράς [...] και ακούστηκε ο λόγος τους ανοιχτά. Εμείς είμασταν οι συμμετέχοντες κατά κάποιον τρόπο.
- Οι τελευταίοι εναπομείναντες, ένα δυο επιζώντες. Τους είχε βρει.. [...] συγγενείς των θυμάτων, μανάδες, αδελφές, παιδιά. [...] Πρωτοπόρες σε κάθε πορεία του Μπλόκου.
- Ήτανε οι πραγματικές οι μάνες. Δεν ήτανε ηθοποιοί.
- Δεν πρέπει να είχε κάνει κανονική πρόβα.
- Έκανα αυτή την επαναλαμβανομένη κίνηση. Έπαιρνα ένα – ένα πουκάμισο, ένα πουκάμισο βαμμένο και το πήγαινα και το ακούμπαγα στα χέρια της κάθε μάνας. [...].του παιδιού της.. το αίμα.
- Ανακίνησε πραγματικά κάτι βαθύτερο.
- Καταλαβαίνω την θεραπευτική διαδικασία για τις μανάδες.
- Που είχε πει θα παίξεις σαν να είσαι κόρη. [...] Συνέπασχα. Αυτός ο νεκρός – χαμένος ήταν και δικός μου συγγενής.

- Πολλοί έκλαιγαν φυσικά.
- Οι γύρω τριγύρω φωνάζανε. Συνηθισμένες φράσεις τύπου τι είναι αυτά που κάνετε. [...] Πως αλλιώς θα μπορούσε να το κάνει;
- Έχω σοκαριστεί. Δεν εξηγείτε.
- Μ.Κ «Γκρίνια ξι γκρίνια τότες, το έδειξα.» [...]

- [...] Είναι μια περιοχή που έχει πολύ να κάνει με την βίαιη οργανωμένη δράση και το οργανωμένο έγκλημα.
- Στην γειτονιά (Κοκκινιά) πάντα υπήρχανε τραμπούκοι. [...]
- Τώρα η εμφάνιση της Χρυσής Αυγής είναι κάτι άλλο.
- Είναι οι ίδιες δυνάμεις που είχανε και τον καιρό της κατοχής.
- Το οργανωμένο έγκλημα, η άνοδος της ακροδεξιάς, το lumpenproletariat, οι άνεργοι. [...] Ήρθαν και οι μετανάστες. Πακιστανοί, Αλβανοί κτλ. Και έτσι νόμισαν ότι έχουνε ένα έδαφος.
- Μα η υποβάθμιση γενικότερα της περιοχής.. ούτε τυχαία είναι ούτε ανεξήγητη.
- Εμείς, κι εκείνοι που ήρθαν και μας πήραν τα σπίτια, που ήρθαν και μας πήραν τις δουλειές.
- Η ελληνικότητα περνάει μέσα από το αίμα.
- Ά εσείς είστε Ελληνίδα;
- Ήτανε και θέμα συμβολισμού. Αν σου παίρνουμε την Κοκκινιά..
- Γιατί και η Κοκκινιά ας πούμε να μην απογοητευτεί; [...]

- Φυτέψαν ανθρώπους εδώ για να μπορέσουνε να έχουνε μια βάση.
- Από αλλού ήρθανε.
- Βασικά δεν είναι από την Νίκαια.
- Εδώ δεν είναι Πέραμα.
- Για δεν ανεχόμασταν τέτοιο πράγμα στις γειτονιές μας. [...] Έπρεπε να φτάσουμε σε αυτό το σημείο για να φύγει η Χρυσή Αυγή από την Νίκαια.
- Πάντως ένα γραφείο που τολμήσαν και άνοιξαν πριν δυο χρόνια τους το σπάσανε.
- Εδώ ήτανε ο δολοφόνος του Παύλου Φύσσα, αλλά εδώ ήτανε και ο Παύλος Φύσσας.
- Δεν ήταν η πρώτη διαδήλωση Ελλήνων εργατών και μεταναστών.
- Αν δεν ευνοήσεις ας πούμε την ανταλλαγή μεταξύ ντόπιων και μεταναστών..
- Σπουδαία δήγματα αλληλεγγύης, ανθρώπινης αγάπης, αλληλοβοήθειας, συμπαράστασης, σου υπόσχομαι μεταξύ μας, υπάρχουνε.
- Αυτό είχα να σας πω. [...]

- Το 1936 συνελήφθη ο άντρας μου.. τον πιάσανε στις 4 του Σεπτέμβρη.
- Φόβος.
- Δύσκολα χρόνια. Να μην τα δείτε αυτά εσείς.
- Το 1941. 1941.
- Ακούμε Γερμανούς και μας πιάνει.. γιατί..
- Η κατοχή στα χωριά της περιοχής μας έγινε από τους Έλληνες φασίστες.
- Ιούνης μήνας 1942.
- Ξέραν ότι ήταν οι Έλληνες και..
- Μην ξεχνάμε και τον Άρη Βελουχιώτη, το κόμμα τότε τον είχε αποκηρύξει.
- Έπειτα το 1943.

- Τον Απρίλιο του 1943.
- Ήτανε Μάϊος του 1943.
- 1944, τον Μάρτιο..
- 7 Αυγούστου 1944, Μπλόκο της Κοκκινιάς.
- Κάθε γωνιά είχε και ένα χωνί.
- Και φώναζαν, από δεκατέσσερα και άνω να πάνε όλοι στην πλατεία της Οσίας Ξένης.
- 17 Αυγούστου ε, για σκέψου τι ζέστη έκανε.
- Τον παρέδωσαν στους Γερμανούς και τον εκτελέσανε.
- Η κατοχή άφησε μίσος, μίσος.
- Τα μίση υπήρχανε και υπάρχουν.
- Τον σκοτώσανε μπροστά στα σκαλοπάτια αυτόν τον προδότη. Τον σκοτώσανε.

- 3 Δεκεμβρίου 1944
- Το φάντασμα του Δεκέμβρη τους κατατρέχει.
- Η έναρξη των Δεκεμβριανών (επεισοδίων)
- Παραδώστε τα όπλα, μην ακούτε τους κομμουνιστές.
- Παραδώσαμε τα όπλα πάρα τη θέληση μας..
- Τον Αύγουστο του 1945, έπεφτε ντουντζιά στο σαγόνι κανονικά.
- Που είδατε τον φασισμό; Μπαμ. Που είδατε τον φασισμό; Μπαμ.
- [...]
- Το 1947

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4

(Το παρακάτω παράρτημα προέρχεται από την ηχογραφημένη προσωπική συνέντευξη της εικαστικού Μαίρης Ζυγούρη στις 22 Ιανουαρίου 2024. Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε διαδικτυακά από την γράφοντα, στο πλαίσιο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής).

Όπου ΜΖ: Μαρία Ζυγούρη

Όπου ΑΑ: Η γράφοντα

Καταγραφή συνέντευξης από την γράφοντα

ΜΖ: [«Για να καταλάβεις εγώ έχω ξεκινήσει την έρευνά μου το 2005 και ακόμα σήμερα δουλεύω πάνω στην Καραβέλα». [...] Αυτό που κάνω τέλος πάντων σχετίζεται πάρα πολύ με.. μονάχα κάποιος που ξέρει την ιστορία καταλαβαίνει την σπουδαιότητα αυτών των στοιχείων που δίνω». [...] «Όταν ένας καλλιτέχνης ασχολείται με το αρχείο, με την ιστορία είναι τελείως διαφορετικό από έναν ιστορικό – είναι μεγάλη διαφορά αυτή. Άρα το κάνει με πολύ ψυχή. [...] Δηλαδή το πιστεύω από την άποψη ότι έχω.. όχι ένα χρέος, ότι μπορώ να βοηθήσω έτσι ώστε να υπάρχει μια συνέχεια στα πράγματα». [...] «Ξέρεις τι γίνεται Σάντρα.. έχει πολύ ενδιαφέρον γιατί σιγά σιγά μαζεύονται αρκετές γυναίκες που ασχολούμαστε με την Καραβέλα και είμαστε όλες πολύ ιδιαίτερες θέλω να πω..» [...] «Το τραγικό της σύμπαν, δηλαδή που είχε πολλή εμμονή μέσα, έχει πικρία, έχει θυμό, είναι ράντικαλ»].

ΑΑ: Μιλήστε μας αρχικά για εσάς. Ποια είναι η Μαίρη Ζυγούρη;

ΜΖ: Είμαι εικαστικός, έχω τελειώσει την Καλών Τεχνών όλα visual arts, fine όπως ζωγραφική δηλαδή όλα από το 0, από την λευκή σελίδα, παρ'όλα αυτά από πολύ νωρίς αυτό που τελικά με καθορίζει είναι η περιέργεια μου και η μεγάλη μου μανία να συνδυάζω πράγματα, να φτιάχνω κολλάζ – να φτιάχνω πλέγματα. Άρα θα έλεγα ότι είμαι visual artist, site-specific performer, archive researcher, community based performer, experimental theme maker και το τελευταίο μου είναι ότι τώρα κάνω κοστούμια και για το θέατρο και σκηνικά. Θέλω να πω ότι με ενδιαφέρει, μέσω της τέχνης μια συνεχής μεταμόρφωση, με ενδιαφέρει πολύ η αφομοίωση ασπούμε.. Έχω κάνει διάφορα έργα ανάλογα το κάθε ένα έχει την ιδιαιτερότητα του, αυτό όμως που πραγματικά με έχει καθορίσει ακόμη και σε αυτή την τακτική είναι η επαφή μου με την Μαρία Καραβέλα και με το έργο της. Δηλαδή ασπούμε ότι αυτή μου η έρευνα είναι σαν να είναι ένας οδηγός/άξονας στην δικιά μου καλλιτεχνική πορεία. Να πω ότι ήρθα σε επαφή με το έργο της Καραβέλα το 2005, άρχισα να διαβάζω με τα μανιάς, μου φάνηκε κατευθείαν πως να το πω.. μου έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση που μια φοιτήτρια της Καλών Τεχνών Αθηνών δεν ήξερε καν ότι μια γυναίκα στην Ελλάδα έχει κάνει τέτοιου είδους έργα. Μετά πήγα στο Λονδίνο έμαθα πολύ περισσότερα για την περφορμανς αλλά πάντα μάθαινα για μεγάλα αφηγήματα, εμένα όμως αυτό που με ενδιέφερε ήταν και τα πιο μικρά, και κυρίως αφηγήματα από την χώρα μου την ίδια. Δηλαδή για μένα ήτανε πολύ μεγάλη αποκάλυψη, πως να το πω χαρά.. στην Μαρία Καραβέλα συνάντησα μια φιγούρα που μου έλειπε από αυτό που υπήρχε, που ήξερα μέχρι τώρα σε σχέση πιο ειδικά με την γυναικεία τέχνη. Πήρα λοιπόν την πρωτοβουλία, και βρήκα τέλος πάντων τον τρόπο και βρήκα το τηλέφωνο της και πήγα και της έκανα την πρώτη επίσκεψη. Εγώ ήμουν τότε 30 και εκείνη ήταν γεννημένη το 1938.. ήτανε περίπου 63, 64 χρονών. Εντάξει ήτανε μια συνταρακτική συνάντηση θα έλεγα για μένα και αυτό που μου έκανε περισσότερο εντύπωση

ήταν ότι είχε ζητήματα με την μνήμη της δεν θυμόταν πολύ καλά. Κάθε φορά που έκανα την συνάντηση έπρεπε να διαβάζω τα πάντα για να καταλαβαίνω πότε δεν θυμάται καλά. [...]

ΑΑ: Πως επιλέξατε εξαρχής να ασχοληθείτε με την περφορμανς;

ΜΖ: Εγώ ξεκίνησα από ζωγραφική. Για μένα είναι πολύ σημαντικό να το σημειώνω, γιατί νομίζω ότι το ίδιο το σχέδιο είναι που μας κάνει να διαχωριζόμαστε ως εικαστικοί περφορμερ. Άρα εγώ οδηγήθηκα στην περφορμανς, δεν ξεκίνησα.. έκανα την πρώτη μου περφορμανς στο μεταπτυχιακό μου στο Λονδίνο, πολύ οργανικά, πολύ σταδιακά, δηλαδή σαν να είχα ανάγκη από ένα σώμα με μια παρουσία και εγώ ήμουν η πιο άμεση – αυτή η οποία ήτανε πιο μπροστά. Σιγά σιγά βέβαια είναι πολλά χρόνια πλέον που δουλεύω με το σώμα ως κύριο εργαλείο.

ΑΑ: Θεωρείτε πως ο κόσμος τότε – αλλά ακόμη και σήμερα – είχε και έχει μια ξεκάθαρη/σωστή άποψη για το τι είναι περφορμανς; Ή καταβάλλεται περισσότερη προσπάθεια για σωστή κατανόηση ως προς το κοινό σε σχέση με άλλες μορφές τέχνης;

ΜΖ: Για την περίοδο που ζούσε η Καραβέλα για να είμαστε ειλικρινείς δεν υπήρχε καν αυτή η ονομασία. Συγκεκριμένα η Καραβέλα χρησιμοποιεί σε διάφορα σημεία «εικαστικό θέατρο» το ονομάζει, που είχε ένα ενδιαφέρον.. περφορμανς ονομάστηκε αργότερα με όλες τις ιδιαιτερότητες του γιατί άλλου είδους περφορμανς κάνει.. ασπύμε αν θέλουμε να μιλήσουμε με σημερινούς όρους οι Καραβέλα κάνει ειδικά για την Αντίσταση, έκανε ζωντανό θέατρο. Ακόμη και σήμερα, νομίζω ότι η περφορμανς επειδή από την φύση της, καθώς είναι ένα κίνημα ντανταϊστικό έχει μια δυσκολία να οριστεί. Αυτό είναι πάρα πολύ απελευθερωτικό αλλά είναι εξίσου και μεγάλη παγίδα γιατί ο οποιοσδήποτε χρησιμοποιεί τον όρο περφορμανς – ενώ υπάρχουν πάρα πολλές διαφοροποιήσεις. Αυτό είναι πολύ δύσκολο να το κατανοήσει το κοινό, δηλαδή αν ένας θεατής πηγαίνει στο θέατρο και μετά έρθει σε μια περφορμανς δεν είναι δυνατόν να έχει τις ίδιες απαιτήσεις.. μπορεί να του φανεί λίγο αλλά είναι διαφορετικό να βλέπεις μια περφορμανς άλλου τρόπου – κερδίζεις άλλα πράγματα.

ΑΑ: Η ουσιαστική διαφορά τους είναι στο ότι υπάρχει και η επαφή με το κοινό – προς το κοινό, απαιτεί και από το κοινό.

ΜΖ: Ακριβώς. Για μένα τουλάχιστον αυτό το οποίο είναι το πιο σημαντικό είναι να είναι ενεργό το κοινό, και να είναι με κάποιο τρόπο μέρος αυτού που συμβαίνει ζωντανά εκείνη την στιγμή. [...] Και επίσης ότι η περφορμανς δεν είναι σε ένα ειδικό περιβάλλον όπως είναι ένα θέατρο, ένα black box αλλά είναι μέσα στην πραγματικότητα, μέσα στην ροή της πόλης, μέσα στο πραγματικό.

ΑΑ: Μιλήστε μας λίγο για τον άνθρωπο, την ξεχωριστή προσωπικότητα – Μαρία Καραβέλα.

ΜΖ: Εγώ την γνώρισα μεγάλη σε ηλικία και με μια δυσκολία, με όλα αυτά τα ζητήματα μνήμης που είχε – μεγάλη συζήτηση, παρ' όλα αυτά εγώ συνάντησα μια γυναίκα πάρα πολύ παθιασμένη με χιούμορ πολύ, με μια μαχητικότητα, μια αίσθηση του δικαίου και της αλήθειας πολύ ανεπτυγμένη. Ήταν μια φεμινίστρια πρώτου κύματος – είχε ζήσει και πολύ στο Παρίσι άρα νομίζω ήταν πολύ συνειδητή στο ότι έκανε πράγματα ως χειραφετημένη γυναίκα.

ΑΑ: Κατά την άποψη σας, η Μαρία Καραβέλα τι ήθελε να προβάλλει μέσα από τις περφορμανς της; Αναπτύξτε την πολιτική διάσταση των περφορμανς της.

ΜΖ: Εγώ νομίζω ότι η Καραβέλα εκτός του ότι πίστευε βαθιά όλη αυτή την.. βρισκόταν εκεί πέρα στον Μάιο του 68 αρκετά κοντά μπορεί να μην ήταν το 68 ήταν λίγο αργότερα μια πολύ μεγάλη ένταση η πολιτική. Να πούμε ότι ζούσε και δύο χρόνια μέσα στο Ελληνικό σπίτι λεγότανε στο Παρίσι όπου εκεί πέρα είχαν συγκεντρωθεί πάρα πολλοί καλλιτέχνες μέσα από διάφορες τέχνες με πολύ έντονη χροιά, δηλαδή ξέρουμε, υστερικοποιημένα δηλαδή ότι πέρασε από εκεί ο Θεοδωράκης, η Μελίνα Μερκούρη, άτομα δηλαδή που είχαν έντονο πολιτικό χαρακτήρα και από την δραστηριότητα τους, τον ακτιβισμό τους διαμόρφωναν όχι μονάχα, διαμόρφωναν έναν χώρο αντίστασης να το πω έτσι. Η Καραβέλα λοιπόν, ήταν απ'ότι καταλαβαίνω από τις συνεντεύξεις που είχα πάρει στις φίλες της εκείνη την εποχή κατά την διάρκεια της έρευνας μου που έκανα για το ντοκιμαντέρ για το Δικαίωμα αρχείου στο ΙΣΕΤ, η Κλεοπάτρα Δίγκα που ήταν φίλη της και πολύ κοντά εκείνη την περίοδο έλεγε ότι αυτό που διέφερε την Μαρία ήταν η δράση – πώς με ποιόν τρόπο μπορούσε να συνεισφέρει κι εκείνη μέσα στον αγώνα κατά της χούντας. Να πούμε βέβαια ότι το πρώτο της έργο και ο λόγος που έφτασε στο Παρίσι ήταν εξαιτίας του έργου που έκανε στο Άστορ το 1971. Ξεκίνησε με μια πολύ ράντικαλ περφορμανς αυτή με τα σακιά, με το κλουβί – μόνη της τα έκανε αυτά – θα τα αναλύσεις εσύ Σάντρα.. όπου έκλεισε μετά από από δύο τρεις μέρες και μετά αναγκάστηκε να φύγει. Θέλω να πω ότι ήταν από τους καλλιτέχνες που δεν αρκέστηκε, δηλαδή έκανε μέσα στην χούντα πράγματα, ήταν πάρα πολύ θαρραλέα και τολμηρή και το έκανε, και αυτό θέλει.. αυτό από μόνο του είναι.. πολύ μεγάλα «κότσια». Το πίστευε.. δεν ήταν ότι έπαιζε, έβαζε τον εαυτό της, την καριέρα της σε κίνδυνο πραγματικό – και πράγματι το έβαλε – γιατί ειδικά μετά την λογοκρισία που υπέστη με το φιλμ Αντίσταση ήταν μεγάλο το πλήγμα, δεν ήταν αστεία. [...] Με δύο λόγια ήθελε να δώσει φωνή, να μιλήσει εκεί πέρα που επιβαλλόταν η σιωπή, η πολιτική σιωπή και ήθελε να ακουστεί, με τα εργαλεία της, με τα εικαστικά της εργαλεία τα οποία ήταν πάρα πολύ ριζοσπαστικά δηλαδή ήταν ελάχιστοι καλλιτέχνες εκείνη την περίοδο που χρησιμοποιούσανε κατάσταση – μάλιστα έλεγε ήταν η πρώτη που έκανε χώρο στην Ελλάδα. Εκείνη μπορεί να μην συνειδητοποιούσε εκείνη την στιγμή ότι μέσα στην έρευνα της έκανε περφορμανς, αλλά έκανε περφορμανς, αλλά συγχρόνως έκανε εγκαταστάσεις, έκανε χειρονομίες, πάρα πολλά πράγματα.

ΑΑ: Έχοντας παρακολουθήσει στενά την πορεία και το έργο της Μαρίας Καραβέλα τι σας κέρδισε στο να θέλετε να ξετυλίξετε «το τραγικό και θυμωμένο» συμπάν της;

ΜΖ: [...] Είναι πράγματι και τραγικό και θυμωμένο. Νομίζω ότι αυτό που μου κίνησε περισσότερο, είναι ότι έγραφε παντού στο εργαστήριο της «αυτό να το θυμάμαι», «αυτό να μην το χάσω ποτέ». Δηλαδή σίγουρα ήταν πολύ σημαντικό το τραύμα που είχε μετά από την καταστροφή, την πυρκαγιά στο σπίτι της αλλά αυτό το «να μην το ξεχάσω» είναι μια απαίτηση για μνήμη σαν να μας έλεγε μην με ξεχάσετε. Δηλαδή «αυτό να το θυμάμαι» «αυτό..» εκείνη το έλεγε για την δική της μνήμη αλλά το λέει και για μας, σε αυτούς που ερχόμαστε μετά – η επόμενη γενιά δηλαδή.

ΑΑ: Πώς και πότε παίρνεται την απόφαση να δημιουργηθεί η πρώτη ταινία σας «Δικαίωμα Αρχείου 3 στο ΙΣΕΤ» και γιατί; Πόσο χρόνο σας πήρε από την αρχική ιδέα μέχρι και την υλοποίηση της συγκεκριμένης ταινίας;

ΜΖ: [...] Εγώ είχα ξεκινήσει ήδη την έρευνα, την έκανα αρκετά, και γενικότερα είχα μαζέψει και έχω μαζέψει πολύ περισσότερο υλικό από ότι παρουσιάζεται στο βίντεο. Ήταν λοιπόν αυτή η πρώτη φάση της έρευνας που εκεί πέρα, με ενδιέφερε το ερευνητικό κέντρο στη

Κόρινθο. Εκεί πέρα στο τέλος φαίνονται όσες πολλές συνεντεύξεις έχω κάνει, και με ποιους, ήτανε πολύ σημαντικό και εκεί πέρα όπως συμπληρώνονται πολλά κενά.

ΑΑ: Ένα σύντομο σχολιασμό για την ταινία. Από που και πώς αντλήθηκαν τα τεκμήρια της ταινίας σας – οι φωτογραφίες είναι από δικό σας προσωπικό αρχείο η σε συνδυασμό και με το αρχείο της ίδιας;

ΜΖ: Κοίτα να δεις τι γίνεται, εγώ ξεκίνησα από το δικό της αρχείο που είχε μαζέψει τα άρθρα, που είχε περισώσει αυτά τα άρθρα και από εκεί με οδηγούσε σαν.. φαντάσου ότι έκανα τελείως δουλειά ντεντέκτιβ για έναν ενάμισι χρόνο έντονα, θέλω να πω με επισκέψεις στη Κόρινθο, για να μπορέσω να επισκεφτώ το σπίτι της, να βρω τους μαθητές της, βρήκα τρεις μαθητές της εκεί. Μετά άλλες συνεντεύξεις στην Αθήνα με την φίλη της από την περίοδο που ήταν στο Παρίσι για αυτό το συγκεκριμένο και μετά κυρίως αυτή η τρομερή συνέντευξη που μου έδωσε η μαθήτριά της η Στάθη για το τί έκανε παρακάτω το 81 μετά την Αντίσταση δηλαδή, μετά το φιλμ που έκανε στο Δεσμό.

ΑΑ: Στην ταινία σας, πώς προσεγγίσατε τους ομιλητές και ποια η αντιμετώπιση τους;

ΜΖ: Καταρχάς να πω ότι τους έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση ακόμα και στους μαθητές που τους έψαχνα να τους βρω μετά από τόσα χρόνια. Κοίτα χαιρόντουσαν επειδή η Μαρία είχε αυτό το.. μια τραγικότητα που είπαμε για αυτούς ήταν σημαντικό να μιλήσουνε. Μάλιστα δύο από αυτούς είχαν γίνει ηθοποιοί και μιλάγανε πόσο πολύ τους είχε επηρεάσει, ήταν αυτοί που μου είπαν, μου περιέγραψαν τα μαθήματα και από εκεί βγαίνει στο φιλμ που λέγετε πόσο προοδευτική, πόσο πειραματική ήτανε. Έκανε μέθοδο Γκροτόφσκι το 71 στη Κόρινθο, πάρα πολύ πρωτοποριακά πράγματα που [...] οι εικαστικοί ζωγράφοι δεν ήτανε εξοικειωμένοι με το θέατρο δεν καταλάβαιναν ακριβώς τι έκανε, ούτε κ αυτοί του θεάτρου απαραίτητα, ούτε κι αυτοί επειδή ήταν πολύ μπροστά.

ΑΑ: Πως και γιατί «ταυτιστήκατε» – ως «σημείο αναφοράς σας» – με την Καραβέλα;

ΜΖ: Για να καταλάβουμε σίγουρα, επειδή ερχόμουνα τόσο κοντά στο έργο της, δηλαδή στην κάθε λεπτομέρεια, επι ώρες συμπλήρωνα τα στοιχεία και προσπαθούσα να βάλω το δικό μου σώμα στο σώμα που είχε βάλει εκείνη, δηλαδή να η διαφορά του περφορμερ πως αφομοιώνει ένα αρχείο. Δηλαδή όταν έβαλα, κουβάλα τα σακιά στον δημόσιο χώρο, στο σιδηροδρομικό σταθμό και μετά, στην ουσία ήτανε σαν το σώμα μου να έκανε την ίδια χειρονομία που έκανε εκείνη το 71 αλλά σε τελείως άλλη ιστορική στιγμή, σε τελείως άλλο context, κι αυτό από μόνο του το έκανε πολύ σημαντικό γιατί, ασπύμε εγώ για αυτό επέμενα με αυτήν την σειρά των περφορμανς ήταν κατά την διάρκεια της κρίσης, ήταν μια περίοδος που γινόντουσαν πάρα πολλές πορείες, θυμάσαι, ξέρουμε πολύ καλά τι γινόταν από το 2008 μέχρι το 2012. [...] Και όταν έγραφε στον σιδηροδρομικό σταθμό 1972 – 2008 στην ουσία 1972 είναι μια ιστορική στιγμή με πολύ έντονο πολιτικό βάρος μέσα στην ιστορία της Ελλάδας. Αντίστοιχα εκείνη την στιγμή κάπως θα το έβαζα στο ίδιο ύψος που πράγματι ήταν σημαντικά τα χρόνια της κρίσης, εις την ουσία να αρχίσουμε να τα συγκρίνουμε αυτά τα δύο. [...] Άρα δεν ταυτίζομαι με την Καραβέλα, σαν η Καραβέλα να μου δίνει μια σκυτάλη, μια σκυταλοδρομία κάνω. Δεν ταυτίζομαι, απλά για να μπορέσω να καταλάβω σε βάθος την γλώσσα της χρησιμοποιώ κάποια σύμβολα, για να μπορέσω να συνεχίσω την ιστορία και να την πάω παρακάτω. [...]

ΑΑ: Μετά την γνωριμία και την τριβή σας με την καλλιτέχνη, τοποθετείτε ένα μέρος της πορείας σας ως «φόρο τιμής» προς την ίδια;

MZ: Εγώ νομίζω ότι πολύ συνειδητά με τα έργα μου προσπαθώ να την κάνω πιο γνωστή στις νεότερες γενιές. Δηλαδή δεν είναι φόρος τιμής, είναι ένας τρόπος να διαδοθεί κάτι το οποίο είναι πολύ σημαντικό για την ταυτότητα μας, και την θηλυκή και την πολιτική.

ΑΑ: Με το τέλος της ταινίας και της μετέπειτα τριβής σας με την Μαρία Καραβέλα και το έργο της, τι περισσότερο έχετε κερδίσει είτε σε γνώσεις είτε σε προσωπικό επίπεδο μέσα από αυτή;

MZ: Έχω κερδίσει πράγματα από την άποψη ότι είναι για μένα σημείο, σταθερό σημείο αναφοράς, μου δημιουργεί έναν άξονα κυρίως ηθικό, γιατί εγώ από εκεί και πέρα υιοθετώ δικές μου μεθοδολογικές πρακτικές αλλά νομίζοντας έχοντας ένα ήθος σαν της Καραβέλα που προσπαθεί να κάνει κάτι το οποίο είναι πραγματικά και πολιτικό και πολύ δημοκρατικό και πολύ.. μέσα στους δρόμους θέλω να πω, με μια λαϊκότητα – είναι σημαντικό και αυτό το στοιχείο, σίγουρα με έχει καθορίσει. Αλλά εντάξει κάνω και άλλα, θέλω να πω είναι ένα σημείο αναφοράς αλλά όχι το μοναδικό, δηλαδή κατά καιρούς με ενδιαφέρουν κι άλλες γυναίκες, περιπτώσεις, εξαιρέσεις γυναικών. [...] Έχω κερδίσει πάρα πολλές γνώσεις καταρχάς ιστορικές δηλαδή για να μπορέσω να το αναλύσω έπρεπε να ξέρω τι έκανε η υπόλοιπη γενιά της. Επίσης έχω μάθει πάρα πολλά πράγματα ιδίως μετά από την περφορμανς που έκανα στη Κοκκινιά στα πλαίσια της Documenta, που αυτό ήταν μια τεράστια εμπειρία για μένα, πολλαπλή ασπύμε εργασία που μου ασκήθηκε πολύ έντονη κριτική για πολλά πολιτικά ζητήματα – δηλαδή εγώ κατάλαβα ότι σίγουρα όταν έκανε παρουσίαση την ταινία Αντίσταση και έκανε την περφορμανς στη Κοκκινιά ότι δημιούργησε πάρα πολλές συζητήσεις, κριτικές, γενικότερα την καθόρισε αυτή η συγκεκριμένη περφορμανς και αυτό που είχε αναδείξει τότε ήτανε αυτό το μπλόκο, το τραύμα το συλλογικό. Αυτό που κατάλαβα είναι γυρνώντας στην ίδια γειτονιά μετά από 38 χρόνια ότι ακόμα υπήρχε το τραύμα, γιατί αυτή η κοινότητα είχε ζήσει ένα τεράστιο τραύμα με όλες αυτές τις.. του 44 εννοώ, ότι ερχόμενη 38 χρόνια μετά από την Καραβέλα κάποια πράγματα δεν είχαν αλλάξει, συνεχίζεται να υπάρχει ο διχασμός, συνεχίζει να αναδημιουργεί προβλήματα. [...] Πήρα και εγώ και αυτές τις κριτικές, όπως εκείνη θα είχε πάρει, τα πήρα και εγώ που δεν ήταν απαραίτητα και θετικές. Αλλά για μένα το πιο σημαντικό είναι ότι αυτό είναι ένα δείγμα ότι η κοινωνία δεν έχει ξεπεράσει κάποια πράγματα, δεν τα έχει λύσει. Άρα λοιπόν αυτό που θα έλεγα είναι ότι έχω πάρει πάρα πολλά αλλά έχω πάρει και πολύ από το βάρος της προσωπικότητας της Καραβέλας και του πολιτικού της κυρίως προφίλ που δεν νομίζω ότι με αντιπροσωπεύει. Άρα λοιπόν μαζί με όλα αυτά παίρνεις και αρνητικά δηλαδή, κάποια φορά μπορεί να σε εγκλωβίζει όλο αυτό. Είναι λάθος να πω ότι πήρα μονάχα.. πήρα πάρα πολλή γνώση αλλά πήρα και ένα, κληρονόμησα κατά κάποιο τρόπο και ένα βάρος, κυρίως πολιτικό, που συνοδεύεται η Μαρία και που την στιγματίσε κιόλας.