

# Ιόνιο Πανεπιστήμιο

## Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας

### Πτυχιακή Εργασία

*Μια έρευνα γύρω από την μεταβαλλόμενη ταυτότητα του καλλιτεχνικού υποκειμένου στην Ελλάδα την εποχή της παγκοσμιοποίησης (1995-σήμερα): ιστορική και θεωρητική προσέγγιση*

Κωνσταντίνος Νικολάου

A.M.:TX2014062

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Επιβλέπουσα: Έλενα Χαμαλίδη, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης

Μέλη: Σταύρος Βλίζος, Επίκουρος Καθηγητής στο αντικείμενο Μουσειολογία: ανάδειξη αρχαιολογικών αγαθών, Τμήμα Αρχειονομίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας,

Χριστίνα Μητσάνη, Ειδικό Εκπαιδευτικό Προσωπικό στο αντικείμενο: Τέχνη της Παράστασης, Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας

Κέρκυρα, Οκτώβριος 2019

## Συνοπτική Περίληψη

Η παρούσα Πτυχιακή Εργασία διερευνά τη μεταβαλλόμενη ταυτότητα του καλλιτεχνικού υποκειμένου στην περίπτωση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης με αφετηρία τη διεθνή θεωρία, η οποία στο παράδειγμα καλλιτεχνών που κινούνται στο ευρύτερο πλαίσιο της Εννοιολογικής τέχνης, του ρεύματος της Θεσμικής Κριτικής και άλλων, πρότεινε τον ορισμό του “καλλιτέχνη-διαχειριστή”. Η υπόθεση εργασίας από την οποία ξεκινάμε εδώ, είναι ότι τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου τύπου καλλιτέχνη στην Ελλάδα εμφανίζονται γύρω στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990 και στην ήδη παγκοσμιοποιημένη εποχή, όπως γίνεται εμφανές άλλωστε και στον τίτλο. Σε αυτό το πλαίσιο, παράλληλα, η εργασία επιχειρεί να επαληθεύσει τον χρόνο εμφάνισης αυτής της ταυτότητας, να προσδιορίσει αλλά και να αναλύσει τα χαρακτηριστικά της στο πλαίσιο εγχώριας συλλογικής καλλιτεχνικής δράσης με αφετηρία την ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία, και μέσα από έρευνα σε αρχειακό υλικό, προφορικές συνεντεύξεις και εν μέρει επιτόπια παρατήρηση.

## Πίνακας Περιεχομένων

|                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Συνοπτική Περίληψη.....                                                                                       | 2  |
| Εισαγωγή.....                                                                                                 | 5  |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ιστορικό και θεωρητικό υπόβαθρο γένεσης του “καλλιτέχνη-διαχειριστή”.....                         | 8  |
| 1.1 Εννοιολογική Τέχνη: προς μια σταδιακή ‘αποξένωση’ του καλλιτέχνη από τη δημιουργική πράξη.....            | 8  |
| 1.2 Θεωρητικές προσεγγίσεις.....                                                                              | 14 |
| 1.3 Θεσμική Κριτική: από την «αισθητική της διαχείρισης» στη «διαχείριση της αισθητικής».....                 | 18 |
| 1.4 Οι περιπτώσεις των Hans Haacke, Andrea Fraser και Fred Wilson.....                                        | 22 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι απαρχές του “καλλιτέχνη-διαχειριστή” στην Ελλάδα.....                                          | 25 |
| 2.1 Ελληνική τέχνη και δημόσιος χώρος: η μετάβαση προς τον 21 <sup>ο</sup> αιώνα.....                         | 26 |
| 2.2 Η περίπτωση του project TAMA.....                                                                         | 30 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ελληνικές καλλιτεχνικές συλλογικότητες: μια νέα εποχή στη δράση του “καλλιτέχνη-διαχειριστή”..... | 34 |
| 3.1 Η Ομάδα Φιλοπάππου.....                                                                                   | 37 |
| 3.2 Η Nova Melancholia.....                                                                                   | 39 |
| 3.3 Η ομάδα Όχι Παίζουμε (UrbanDig Project).....                                                              | 41 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο χαρακτήρας της διαχείρισης στο πλαίσιο των επιλεγμένων συλλογικοτήτων.....                      | 43 |
| 4.1 Πρακτικές διαχείρισης στην Ομάδα Φιλοπάππου.....                                                          | 44 |
| 4.2 Πρακτικές διαχείρισης στη Nova Melancholia.....                                                           | 49 |
| 4.3 Πρακτικές διαχείρισης στην Όχι Παίζουμε.....                                                              | 53 |

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| Συμπεράσματα.....                                                 | 57 |
| Βιβλιογραφία.....                                                 | 59 |
| Δικτυογραφία.....                                                 | 62 |
| Πηγές Εικόνων.....                                                | 62 |
| Παραρτήματα.....                                                  | 63 |
| Παράρτημα Α: Εικόνες.....                                         | 63 |
| Παράρτημα Β: Θεματικές ερωτήσεων στα μέλη των συλλογικοτήτων..... | 72 |

## Εισαγωγή

Αντικείμενο της συγκεκριμένης μελέτης αποτελεί η διερεύνηση των μεταβολών και των προϋποθέσεων τους στην ταυτότητα του καλλιτεχνικού υποκειμένου, και πεδίο της η σύγχρονη ελληνική τέχνη των τελευταίων δεκαετιών. Η υπόθεση εργασίας πρώτον αφορμάται από θεωρητικές προσεγγίσεις που αφορούν το διεθνές καλλιτεχνικό παράδειγμα των εννοιολογικών προσεγγίσεων και της θεσμικής κριτικής, στο οποίο και επισημαίνουν τη μετάβαση σε μια νέα καλλιτεχνική ταυτότητα, αυτήν του “καλλιτέχνη-διαχειριστή”, και δεύτερον επικεντρώνεται στην περίπτωση της Ελλάδας, όπου επιχειρεί να διερευνήσει το χρόνο εμφάνισής της, προτείνοντας το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990, αλλά και να μελετήσει τις εκδηλώσεις και τα χαρακτηριστικά της στη σύγχρονη ελληνική τέχνη έως τις μέρες μας.

Η μετάβαση στην ταυτότητα του “καλλιτέχνη-διαχειριστή” έχει οριστεί ως τέτοια και έχει μελετηθεί κυρίως από σημαντικούς εκπροσώπους της «Σχολής του October», όπως του Hal Foster, του Benjamin Buchloh, της Miwon Kwon και άλλων. Ο όρος αναφέρεται στους νέους ρόλους που ανέλαβε ο σύγχρονος καλλιτέχνης, αποτέλεσμα μιας νέας προσέγγισης της διαδικασίας παραγωγής του έργου τέχνης στο πλαίσιο εννοιολογικών πρακτικών, μεταξύ των οποίων και η θεσμική κριτική, και οι οποίοι συνδέονται με μια νέα σχέση του με την αγορά και τους θεσμούς (συμπεριλαμβανομένης και της κριτικής, άρα και της επιμέλειας εκθέσεων). Εκείνοι ακριβώς οι νέοι ρόλοι, του καλλιτέχνη-επιμελητή, για παράδειγμα, σε συνδυασμό, λ.χ. με την πρόθεση κριτικής παρέμβασης στους θεσμούς (βλ. θεσμική κριτική), είχαν ως συνέπεια και μια νέα σχέση του καλλιτέχνη με το δημόσιο χώρο ή, καλύτερα, τη δημόσια σφαίρα. Με αυτό το σκεπτικό οι περιπτώσεις που επιλέχθηκαν προς μελέτη του ελληνικού παραδείγματος είναι αυτές τριών ελληνικών συλλογικοτήτων οι οποίες ανέπτυξαν μια δραστηριότητα παρέμβασης στον δημόσιο χώρο: η Ομάδα Φιλοπάππου, η Nova Melancholia και η Όχι Παίζουμε (UrbanDig Project). Τα βασικότερα κριτήρια επιλογής των συγκεκριμένων συλλογικοτήτων συνοψίζονται αφενός στην επιθυμία τους για παραγωγή εικαστικού έργου, με την έννοια εδώ της δημιουργικής πράξης που παράγει εικόνα και στην προκειμένη περίπτωση μέσω εικαστικών πρακτικών, επιτέλεσης (performance) ή θεατρικής παράστασης και αφετέρου στην παραγωγή έργου που προορίζεται για τον δημόσιο χώρο, και έχει χαρακτήρα παρέμβασης στο χώρο αυτό, άλλοτε με αμιγώς αισθητικά μέσα και σκοπό, και άλλοτε μέσω μιας πολιτικά φορτισμένης διεκδίκησής του.

Στόχος της εργασίας είναι να επαληθεύσει την υπόθεση που τέθηκε στην αρχή και να διερευνήσει περαιτέρω το αντικείμενο μελέτης με τη βοήθεια μεθοδολογικών εργαλείων από την ιστορία, την ανθρωπολογία και την κοινωνιολογία της τέχνης, και μεθόδων της ποιοτικής έρευνας, όπως για παράδειγμα συνεντεύξεις, μελέτες περίπτωσης αλλά και επιτόπια παρατήρηση. Όσον αφορά την ανάπτυξη του θέματος αυτή έχει διαρθρωθεί σε τέσσερα βασικά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται εκτενής αναφορά στο διεθνές ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο της τέχνης το οποίο οδήγησε στη σύλληψη και τη διατύπωση της έννοιας του “καλλιτέχνη-διαχειριστή”. Εκτίθενται επίσης οι σημαντικότερες μεταπολεμικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που συνέβαλαν στην εμφάνιση χαρακτηριστικών καλλιτεχνικών κινημάτων και τάσεων, όπως ο Μινιμαλισμός, η Εννοιολογική Τέχνη και η Θεσμική Κριτική, κατά τη διάρκεια των οποίων ο καλλιτέχνης συνειδητά οικειοποιείται λειτουργίες που μέχρι τότε απασχολούσαν τους επαγγελματίες των θεσμών τέχνης. Παράλληλα, γίνεται αναφορά στη θεωρία που ανέδειξε αυτή την ταυτότητα, με τις θεωρητικές θέσεις των Foster, Buchloh και Kwon να χρησιμοποιούνται προς τεκμηρίωση των νέων ρόλων που ανέλαβε ο καλλιτέχνης.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας επιχειρείται η χαρτογράφηση των προϋποθέσεων σχηματισμού της ταυτότητας του “καλλιτέχνη-διαχειριστή” στη χώρα μας, μέσα από μία αναδρομή σε παραδείγματα εφήμερων καλλιτεχνικών δράσεων στο δημόσιο χώρο που συνδυάζουν την τοπικά προσδιορισμένη έρευνα, ως αποτέλεσμα μιας εθνογραφικής προσέγγισης από τη μεριά των καλλιτεχνών. Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρεται στο έργο ελληνικών καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων, η εμφάνιση των οποίων πύκνωσε κατά τη διάρκεια σημαντικών αλλαγών στην Ελλάδα, όπως των αναπλάσεων μεγάλων αστικών εν όψει των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004, αλλά και μιας εποχής αυξανόμενου συντονισμού και συγχρονισμού των Ελλήνων καλλιτεχνών με τις εξελίξεις στην παγκοσμιοποιημένη πια καλλιτεχνική σκηνή. Το κεφάλαιο καταλήγει με την παρουσίαση των τριών επιλεγμένων περιπτώσεων συλλογικοτήτων που ήδη αναφέρθηκαν, και με τις οποίες συνεργάστηκα στο πλαίσιο της εργασίας: την Ομάδα Φιλοπάππου, τη Nova Melancholia και την Όχι Παίζουμε (UrbanDig Project).

Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας επικεντρώνεται στη συζήτηση για την έννοια της διαχείρισης και στο πώς αυτή έγινε πράξη από τις τρεις παραπάνω συλλογικότητες κατά τη διάρκεια της δημιουργικής τους διαδικασίας. Μέσω της αξιοποίησης καταγεγραμμένων συζητήσεων και συνεντεύξεων με μέλη όλων των συλλογικοτήτων αλλά και αρχειακού υλικού, ως επί το πλείστον από τη δράση της Ομάδας

Φιλοπάππου (φωτογραφίες, έντυπα, οπτικοακουστικά αρχεία κ.ά.) που ευγενικά μου παραχώρησε πρώην βασικό μέλος της, επιχειρήθηκε η διατύπωση τριών διαφορετικών προσεγγίσεων στην κατανόηση της μεταβαλλόμενης ταυτότητας του καλλιτέχνη, όταν αυτός δρα στο πλαίσιο εγχώριας συλλογικής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Σε αυτό το σημείο, πρέπει να τονιστεί πως το κομμάτι της επιμελητικής προσέγγισης που περιλαμβάνόταν στο κείμενο της Πρότασης Πτυχιακής Εργασίας και αφορούσε ένα δεύτερο, πρακτικό μέρος της εργασίας, αποφασίστηκε τελικά να μην πραγματοποιηθεί, καθώς, όσο προχωρούσε η έρευνα, και έγινε σαφέστερο το εύρος και το βάθος του πεδίου, κρίθηκε σε συμφωνία με την επιβλέπουσα, ότι η παράλληλη επιμέλεια μιας έκθεσης υπερέβαινε την έκταση, το φόρτο εργασίας και τη χρονική διάρκεια εκπόνησης μιας πτυχιακής εργασίας. Κατά συνέπεια, αρκεστήκαμε εδώ στην θεωρητική και ιστορική προσέγγιση του θέματος, επιφυλασσόμενοι, ωστόσο, για την προοπτική της συγκρότησης και κατάθεσης μιας επιμελητικής πρότασης προς υλοποίηση στο άμεσο μέλλον.

Θα ήθελα, τέλος, να ευχαριστήσω όλα τα άτομα που με βοήθησαν κατά τη διάρκεια εκπόνησης της πτυχιακής μου εργασίας και συγκεκριμένα την επιβλέπουσά μου, Έλενα Χαμαλίδη, για τη συστηματική και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα συνεργασία μας τον τελευταίο χρόνο, την Εσθήρ Σολομών για τις χρήσιμες βιβλιογραφικές αναφορές αλλά και όλα τα μέλη των συλλογικοτήτων με τα οποία συνεργάστηκα: τον Κώστα Χριστόπουλο, τον Ηλία Κοέν, και τη Μαίρη Ζυγούρη από την Ομάδα Φιλοπάππου, τον Βασίλη Νούλα από τη Nova Melancholia, την Άννα Μαγουλιώτη όπως και την υπόλοιπη ομάδα του UrbanDig Project, καθώς η συνομιλία μαζί τους αλλά και το πλούσιο υλικό που μου παραχώρησαν λειτούργησαν καθοριστικά για τα όσα επιχείρησα να διερευνήσω.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ιστορικό και θεωρητικό υπόβαθρο γένεσης του “καλλιτέχνη-διαχειριστή”

### 1.1 Εννοιολογική Τέχνη: προς μια σταδιακή ‘αποξένωση’ του καλλιτέχνη από τη δημιουργική πράξη

Όπως επισημαίνει ο Νίκος Δασκαλοθανάσης: «Από την Αναγέννηση ως τον ρομαντισμό ο καλλιτέχνης υπήρξε ο κατεξοχήν φορέας ενός ιδιοφυούς δημιουργικού οίστρου, ο οποίος αποτέλεσε και την πεμπτούσια της ύπαρξής του.»<sup>1</sup> Πράγματι, ο πολλές φορές ανώνυμος καλλιτέχνης-τεχνίτης των μεσαιωνικών χρόνων, αναβαθμίζεται κατά την Αναγέννηση σε “δημιουργό”, και αποκτά μια νέα επαγγελματική ταυτότητα, ενώ, παράλληλα, του αποδίδονται η ιδιότητα της ιδιοφυίας και το χάρισμα της έμπνευσης. Προχωρώντας στον 18<sup>ο</sup> αιώνα, αλυσιδωτές κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις θα οδηγήσουν σε μια σταδιακή περαιτέρω μεταβολή του κοινωνικού status quo του καλλιτέχνη. Στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα του αιώνα της Βιομηχανικής Επανάστασης και του Διαφωτισμού, ο καλλιτέχνης των απαρχών της μοντέρνας ζωής αυτονομείται, μετέχει της πανεπιστημιακής παιδείας, ενώ δημιουργεί πολλές φορές έξω από το εργαστήριό του, στη φύση. Δεν εξαρτάται πλέον αποκλειστικά από ιδιωτικές παραγγελίες, αλλά καθίσταται ένας ανεξάρτητος δημιουργός που εισέρχεται σταδιακά στην ελεύθερη αγορά για να εκθέσει και να πουλήσει τα έργα του σε εκθέσεις ή γκαλερί.<sup>2</sup>

Η κορύφωση, ωστόσο, της αυτονόμησης του καλλιτέχνη μπορούμε να πούμε ότι συντελείται κυρίως στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα με την εμφάνιση των πρωτοποριακών κινημάτων αφαιρετικής τέχνης. Η πλήρης ή και μερική απόρριψη της παραστατικότητας, η υποβάθμιση της σημασίας του θέματος και η εστίαση στην εκφραστικότητα ή τις σημασίες των στοιχείων της εικαστικής γλώσσας (το σχέδιο, τη γραμμή και το χρώμα) εκφράζουν την ανάγκη για πνευματικότητα. Ο καλλιτέχνης της πρωτοπορίας συνιστά ένα νέο τύπο καλλιτέχνη, που είναι συχνά φορέας ενός νοήματος, ενός στοχασμού και ο οποίος συνδέεται πνευματικά με το έργο του ως ένα διανοούμενο πλέον άτομο στον κόσμο της τέχνης. Η αυτονομία, η δημιουργικότητα, η πρωτοτυπία, αποτέλεσαν κάποια από τα διακριτά χαρακτηριστικά των πρωτοποριών του μοντέρνου, αλλά και, στη συνέχεια, αντικείμενο κριτικής του μεταμοντέρνου. Ο καλλιτέχνης της μεταμοντέρνας εποχής έχει χάσει πλέον την

---

<sup>1</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα* (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2004) 194

<sup>2</sup> Ernst Hans Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης* (μτφρ.) Λίνα Κάσδαγλη (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998) 475-481



πρωτοκαθεδρία της αυτοτελούς δημιουργικής διαδικασίας, καθώς ριζικές ανακατατάξεις στο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι, κυρίως των δεκαετιών του '60 και του '70, σηματοδότησαν ουσιαστικά το “θάνατο” του “καλλιτέχνη-αυθεντίας”<sup>3</sup> ή διαφορετικά, την ‘αποκέντρωση του καλλιτεχνικού υποκειμένου’, και αναπροσδιόρισαν την ίδια την τέχνη αλλά και τη διαδικασία με την οποία ο δημιουργός της συγκροτεί την ταυτότητά του μέσα στη σύγχρονη ζωή.

Σε αυτές τις εξελίξεις, καθοριστική υπήρξε η συμβολή του Μινιμαλισμού και της Εννοιολογικής Τέχνης, που έκαναν την εμφάνισή τους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 ως απόρροια ενός νέου έντονου ενδιαφέροντος για την επανεξέταση των συνθηκών και της διαδικασίας της καλλιτεχνικής παραγωγής και της επανεξέτασης της ταυτότητας του καλλιτέχνη.<sup>4</sup> Ειδικότερα, η γενιά των μινιμαλιστών και εννοιολογικών καλλιτεχνών ήρθε να ασκήσει κριτική στη εδραιωμένη φορμαλιστική αισθητική της τέχνης του μεταπολεμικού μοντερνισμού, καθώς η ‘καθαρή’ αφαίρεση κυριαρχούσε και προωθούνταν στο καλλιτεχνικό και θεσμικό προσκήνιο. Η δράση των δύο αυτών κινημάτων επιχείρησε να ανατρέψει τις αξίες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, με αντίδραση στο ρόλο της έκφρασης και της συγκίνησης, στη σημασία της χειρονομίας, στην υποκειμενικότητα και τη μεταφυσική διάσταση που χαρακτήριζαν τον καλλιτέχνη ως φορέα της παραδοσιακής καλλιτεχνικής πράξης και ως διακριτού δημιουργικού υποκειμένου μέχρι τότε.<sup>5</sup> Ειδικότερα, τόσο η σύνδεση της παραγωγής του καλλιτεχνικού αντικειμένου με τη βιομηχανική παραγωγή αγαθών την οποία πραγματοποίησε ο μινιμαλισμός, όσο και η μετάθεση του ενδιαφέροντος από την οπτική υλοποίηση της καλλιτεχνικής πρόθεσης στις «άυλες» διαδικασίες που τη συγκροτούν και στον εννοιακό αναστοχασμό από την εννοιακή τέχνη, σήμαναν την ολοένα και μεγαλύτερη υποχώρηση του ρόλου του καλλιτεχνικού υποκειμένου και του προσωπικού του ύφους, ταυτόχρονα με την σταδιακή ελαχιστοποίηση κάθε εκφραστικής παρέμβασης από την πλευρά του στο έργο.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Βλ. σχετικά, Roland Barthes, “Ο θάνατος του συγγραφέα” στο Γιώργος Σπανός (μτφρ.) *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2007)

<sup>4</sup> Δασκαλοθανάσης, 195

<sup>5</sup> Suzi Gablik, “Μινιμαλισμός” στο *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, επιμ. Νίκος Στάγκος (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010) 342

<sup>6</sup> Δασκαλοθανάσης, 196-201

Ωστόσο, καθώς πλησιάζουμε στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60 και στη μετέπειτα δεκαετία του '70, ούτε οι πρακτικές και οι ιδεολογικές τοποθετήσεις του Μινιμαλισμού φαίνεται να ανταποκρίνονται στο γενικότερο κλίμα της εποχής. Πρόκειται για μια εποχή βαθιών πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών στο πλαίσιο του Ψυχρού πολέμου μεταξύ ΗΠΑ και Σοβιετικής Ένωσης, με αποκορύφωμα τον πόλεμο στο Βιετνάμ. Είναι επίσης η δεκαετία μιας έντονης πολιτικοποίησης, στην οποία εμφανίζονται κινήματα με έντονο ακτιβιστικό χαρακτήρα και που αφορούν τα κοινωνικά δικαιώματα, τη σεξουαλική απελευθέρωση, ενώ αναπτύσσεται παράλληλα και η φεμινιστική θεωρία. Φοιτητικές κινητοποιήσεις και λαϊκές διαμαρτυρίες με επαναστατική και πολλές φορές ακραία διάθεση ξεπηδούσαν από χώρα σε χώρα, με κορύφωσή το Μάη του 1968 στη Γαλλία και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, καθώς και στις ΗΠΑ. Αποτέλεσμα ιδεολογικών τοποθετήσεων και πολιτικών ζυμώσεων στο εσωτερικό τους, η δράση αυτή έστρεφε τα βέλη της δριμείας κριτικής τους εναντίον της επίσημης πολιτικής, των κέντρων κυβερνητικών αποφάσεων αλλά και της υποτιθέμενης “ουδετερότητας” των θεσμικών οργάνων πανεπιστημιακής διοίκησης, ενώ αιτούνταν τον τερματισμό του πολέμου στο Βιετνάμ και πραγματικές αλλαγές στην υφιστάμενη νοσηρή τάξη πραγμάτων για τις κοινωνίες και τους λαούς παγκοσμίως.

Όπως ήταν φυσικό, η καλλιτεχνική δημιουργία ταυτίστηκε, αν και κάπως αργά, από το 1969 κατά τη Lucy Lippard, με τα κοινωνικά κινήματα<sup>7</sup>. Ωστόσο, στην τέχνη της δεκαετίας του 1960 βλέπουμε, ξανά, το αισθητικό να συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με το πολιτικό. Κατά τον H. H. Arnason, πάντως, «μπροστά σε έναν κόσμο κομμένο στα δύο, οι νεότεροι καλλιτέχνες, που εμφανίστηκαν στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, δεν αισθάνονταν ότι μπορούσαν να ικανοποιήσουν τις εκφραστικές τους ανάγκες μέσα από τη μνημειακή, βιομηχανική καθαρότητα και λογική της μινιμαλιστικής τέχνης.»<sup>8</sup> Κάποιες από αυτές τις ανάγκες αφορούσαν και το αίτημα αναπροσδιορισμού του συστήματος παραγωγής και διακίνησης της τέχνης, με τους καλλιτέχνες να ασκούν κριτική στην εμπορευματοποίησή της και στην θεσμοποίησή της από τα μουσεία, τις γκαλερί αλλά και την αγορά. Ο Arnason αναφέρει επίσης ότι «σε έναν βρώμικο κόσμο, γεμάτο σκάνδαλα, όπως το πρόσφατο Watergate, πληθωρισμό, εξαθλίωση και καταπίεση, η καθαρότητα των μορφών δεν ήταν πια αρκετή. Αρχίζε να γίνεται ορατό, ότι η μεγάλης κλίμακας αφαίρεση δεν

<sup>7</sup> Lucy Lippard, “Biting the Hand: artists and museums in New York since 1969”, στο Julie Ault (επιμ.), *Alternative Art New York 1965-1985* (University of Minnesota Press: Minneapolis-Λονδίνο, 2002) 83

<sup>8</sup> H.H.Arnason, *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο, 2006) 545

ήταν κάτι το θείο και το ηρωικό, παρά μόνο μια νευρωτική απόπειρα απόδρασης από την πραγματικότητα.»<sup>9</sup>

Η Εννοιακή Τέχνη, όπως και άλλες συγγενείς τάσεις, για παράδειγμα η Τέχνη του Σώματος, η Τέχνη της Επιτέλεσης και η Τέχνη της Εγκατάστασης, εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και ήταν αυτή που έδωσε τη λύση στην παραπάνω επιτακτική ανάγκη για εναλλακτική καλλιτεχνική έκφραση. Συγκεκριμένα, ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει την έμφαση που δινόταν στην σκέψη και τις ιδέες γύρω από την τέχνη, όπως προβληματισμούς, φιλοσοφικά ερωτήματα αλλά και αναστοχασμό σχετικά με τη νέα λειτουργία που σταδιακά αποκτούσε το έργο τέχνης και ο δημιουργός του.<sup>10</sup> Πολλά από αυτά τα ερωτήματα αφορούσαν το πώς και από ποιον μπορεί να δημιουργηθεί ένα έργο, πού μπορεί να υπάρξει αλλά και αν χρειάζεται να υπάρχει ως υλικό αντικείμενο κατασκευασμένο από ανθρώπινα χέρια με μια διαδικασία που ήταν διακριτή από άλλες διαδικασίες παραγωγής (*artifact*). Οι καλλιτέχνες που υιοθέτησαν την εννοιολογική προσέγγιση στη δημιουργική τους πράξη, φαίνεται να ήθελαν να ξεφορτωθούν όλες τις παραδοσιακές σχέσεις ενός έργου τέχνης με την μπογιά και τον καμβά, τον πηλό ή την πέτρα. Προς επίτευξη αυτού του στόχου, σημαντικό ρόλο έπαιξε η έκφραση μέσω της γλώσσας, του γραπτού ή προφορικού λόγου, του σώματος, της φωτογραφίας και άλλων εννοιολογικών πρακτικών οι οποίες λειτουργούσαν ταυτόχρονα ως άμεσες κριτικές παρεμβάσεις δημόσιου χαρακτήρα και στρέφονταν ενάντια στον υπερκαταναλωτισμό και την καπιταλιστική οργάνωση της οικονομίας, στην εμπορευματοποίηση της τέχνης, στην ιμπεριαλιστική πολιτική των ΗΠΑ, στις συνέπειες του πολέμου αλλά και στους συνεχείς πυρηνικούς εξοπλισμούς.

Η εννοιακή αισθητική, συνεχίζοντας την κληρονομιά του *readymade* του Duchamp και αξιοποιώντας τα πορίσματα, τις στρατηγικές και τις μεθόδους του Μινιμαλισμού, συγκροτήθηκε γύρω από την κριτική και αμφισβήτηση της μοντερνιστικής έννοιας της οπτικότητας, όπως και της αυτονομίας του υλικά συγκεκριμένου και μοναδικού αντικειμένου τέχνης.<sup>11</sup> Ειδικότερα, ο Benjamin Buchloh παραθέτει τα εξής: «Όπως ακριβώς στην πρώτη δεκαετία του 20<sup>ού</sup> αιώνα η μοντερνιστική κριτική (και η απόλυτη απαγόρευση) της παραστατικότητας είχε γίνει ένας όλο και πιο δογματικός νόμος για την εικαστική παραγωγή, έτσι και η εννοιολογική τέχνη ανακήρυξε πλέον την απόλυτη απαγόρευση του οπτικού σε

<sup>9</sup> Arnason, 546

<sup>10</sup> Roberta Smith, “Εννοιακή Τέχνη” στο *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, επιμ. Νίκος Στάγκος (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010) 355

<sup>11</sup> Hal Foster και άλλοι, *Η τέχνη από το 1900, μοντερνισμός αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, επιμ. Μιλτιάδης Παπανικολάου (Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο, 2012) 571-572

αναπόδραστο αισθητικό κανόνα του τέλους του 20<sup>ου</sup> αιώνα.»<sup>12</sup> Έτσι, η υποβάθμιση της αισθητηριακής απόλαυσης και της εμπειρίας της οπτικής αντίληψης, η εξάλειψη των παραδοσιακών ορισμών της τέχνης (π.χ. της ζωγραφικής) όπως και η απόρριψη της αυτοτέλειας των έργων τέχνης ως φυσικών αντικειμένων, υπηρετήθηκαν και αντικαταστάθηκαν από την άυλη και μη εμπορεύσιμη διάσταση των εννοιακών έργων. Αυτή η «επίθεση» κατά του οπτικού χαρακτήρα του αντικειμένου τέχνης και της εμπορίας του αποτέλεσε και μία από τις βασικότερες διαστάσεις της εννοιακής τέχνης.

Καθώς, λοιπόν, το «έργο-αντικείμενο» παύει να είναι πλέον αποδεκτό, το «έργο-ιδέα» καθιερώνεται ως το κυρίαρχο γνώρισμα των μεταμινιμαλιστικών πρακτικών στην εποχή μιας γενικότερης «από-υλοποίησης» του έργου και του δημιουργού του. Ο συγκεκριμένος όρος ταυτίζεται με μια από τους πρώτους θεωρητικούς και κριτικούς της εννοιολογικής τέχνης, τη Lucy Lippard, όταν η ίδια αναφέρει πως: «Η Εννοιακή τέχνη, για μένα, σημαίνει έργο στο οποίο η ιδέα είναι υψίστης σημασίας και η υλική φόρμα είναι δευτερεύουσα, ασήμαντη, εφήμερη, φθινή, ταπεινή και/ή «από-υλοποιημένη».<sup>13</sup> Άλλωστε, όπως ήδη είχε αναφέρει το 1967 ο Sol LeWitt στο άρθρο του “Paragraphs on Conceptual Art” του περιοδικού *Artforum*, η ιδέα ή η έννοια συνιστούν την πιο σημαντική πλευρά του έργου. Όλος ο σχεδιασμός και οι αποφάσεις γίνονται εκ των προτέρων και η εκτέλεση του έργου θεωρείται απλώς μια τυπική υπόθεση. Η ιδέα μετατρέπεται σε μηχανή που γεννά την τέχνη.<sup>14</sup>

Παράλληλα, όπως επισημαίνει η Roberta Smith, η εννοιακή τέχνη υπήρξε μια τέχνη «που απαιτούσε νέου είδους προσοχή και πνευματική συμμετοχή από τον θεατή, αναζητώντας εναλλακτικές λύσεις όσον αφορά τον περίκλειστο χώρο μιας αίθουσας τέχνης και την παγκόσμια αγορά έργων τέχνης».<sup>15</sup> Κατά συνέπεια, η δομή και το περιεχόμενο των έργων καλλιτεχνών εννοιολογικής τέχνης προϋπέθεταν έναν τελείως διαφορετικό τύπο θεατή, ο οποίος δεν μπορούσε να αρκεστεί αποκλειστικά σε μια παθητική και στείρα διαδικασία παρατήρησής τους. Με κορυφαίο παράδειγμα την πρώτη έκθεση εννοιολογικής τέχνης με τίτλο *Προπαρασκευαστικά σχέδια και άλλα ορατά πράγματα σε χαρτί που δεν πρέπει απαραίτητα να θεωρούνται τέχνη* (1966) στο New York School of Visual Arts, γίνεται σαφής, ήδη από τον τίτλο, αυτή η επιθυμία μετατροπής του επισκέπτη από θεατή μιας υλικά

<sup>12</sup> Μπέντζαμιν Μπούκλο, “Από την αισθητική της διαχείρισης στη θεσμική κριτική (Κάποιες πλευρές της εννοιολογικής τέχνης, 1962-1969)” στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία* (Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006) 328

<sup>13</sup> Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1960 to 1972...* (California: University of California Press, 1973) vii

<sup>14</sup> “Conceptual art-Art Term|Tate”, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>

<sup>15</sup> Smith, 355-356

ορισμένης οπτικής εμπειρίας σε αναγνώστη όλων των διαδικασιών που προηγήθηκαν της εκτέλεσης του έργου, με έμφαση στην σύλληψη της ιδέας.<sup>16</sup>

Οι εξελίξεις αυτές είχαν, όμως, μία αμφίδρομη φορά: «Η εννοιολογική τέχνη απομυθοποιώντας τον θεατή (ενεργοποιώντας τον ως αναγνώστη), απομυθοποιεί και τον καλλιτέχνη (αφαιρώντας του το δημιουργικό φωτοστέφανο)...Η ενεργοποίηση του θεατή καλλιεργεί μια νέα εξιδανίκευση (ο θεατής-δικτάτορας), ενώ η μετατροπή του καλλιτέχνη από δημιουργό σε παραγωγό αναγνωρίζεται πανηγυρικά ως θάνατος του αυταρχικού υποκειμένου.»<sup>17</sup> Βλέπουμε, λοιπόν, πως αυτή η συνεχής μετατόπιση του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος από τον πεδίο του οπτικού σε αυτό των εννοιών και, κατά συνέπεια, του αναπροσδιορισμού της δημιουργικής πράξης ως νοητικής σύλληψης, συντελείται παράλληλα με την ανάδυση ενός νέου τύπου θεατή, ενώ παράλληλα όχι μόνο αποσυνδέει ακόμη περισσότερο το έργο τέχνης από τον ‘δημιουργό’ του, αλλά και οδηγεί τον τελευταίο, τουλάχιστον όσον αφορά τον παραδοσιακό ορισμό του, στη μοιραία εξάλειψή του.

Συνέπεια των παραπάνω αποτελεί και μια εκ νέου, διαφορετική ένταξη του καλλιτέχνη στο κοινωνικό σύνολο, όπως επισημαίνει ο Δασκαλοθανάσης: «Ο καλλιτέχνης αρνείται συνειδητά τον παραδοσιακό ρόλο του δημιουργού, εγκαταλείπει την προμηθεϊκή του οπτική, εντάσσει τον εαυτό του στο κοινωνικό σύνολο επί ίσοις όροις, καλεί τον καθένα να τον υποκαταστήσει, υποσκάπτει το θεσμικό σύστημα της καλλιτεχνικής αξιολόγησης, επανεξετάζει τις προϋποθέσεις λειτουργίας της ανθρώπινης κοινότητας, προβάλλει ένα ανοιχτό, συμμετοχικό πρότυπο.»<sup>18</sup> Εν κατακλείδι, το νέο καλλιτεχνικό υποκείμενο που αναδύεται φαίνεται να επιθυμεί την πλήρη απεμπλοκή του από το επί σειρά ετών πρότυπο του καλλιτέχνη της πρωτοπορίας και του «εκφραστή της ανθρωπότητας» αφ’ ενός και αφετέρου δείχνει απρόθυμο να παρατείνει τη συνθήκη αποστασιοποίησης της τέχνης από την κοινωνική ζωή που κατά τη γνώμη του υπήρξε μία από τις συνέπειες του μοντερνισμού. Μόνο σε ένα διαφορετικό ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο ήταν δυνατό να γίνει πραγματικότητα αυτή η επιθυμία, και αυτό είναι το πλαίσιο που διαμορφώθηκε σταδιακά σε μεγάλο βαθμό κατά τη διάρκεια της μετάβασης από την εποχή της μοντέρνας στην εποχή της μεταμοντέρνας τέχνης.

---

<sup>16</sup> <https://frieze.com/article/mel-bochner>

<sup>17</sup> Δασκαλοθανάσης, 288

<sup>18</sup> Δασκαλοθανάσης, 238

Η εν λόγω μετάβαση εμπεριέχει, όπως τονίστηκε και προηγουμένως, μια σταδιακή διαφοροποίηση της συμμετοχής του κοινού στα έργα, με τον διαχωρισμό του «καλλιτέχνη-αυθεντίας» από τον παθητικό μέχρι τότε θεατή, τη διεύρυνση ολοένα και περισσότερο του τι τελικά είναι τέχνη, αλλά και την επέκταση των ορίων που έθεταν οι καλλιτεχνικοί κύκλοι της μοντέρνας τέχνης να μονοπωλούν το ενδιαφέρον της θεωρητικοποίησης νέων εξελίξεων στην τέχνη. Μπορούμε να μιλήσουμε, λοιπόν, για μια αντιδιαστολή της αυτοαναφορικότητας του έργου στο Μοντέρνο με την ετεροαναφορικότητα που το χαρακτηρίζει στο Μεταμοντέρνο. Η τελευταία, έγκειται ουσιαστικά στο γεγονός ότι η κατανόηση του έργου βρίσκεται ανάμεσα στον θεατή και το ίδιο, με την ερμηνεία του να ελέγχεται από την ενεργή συμμετοχή του κοινού. Με άλλα λόγια, το εκάστοτε παράγωγο καλλιτεχνικής δημιουργίας παύει να είναι ένα αυτόνομο και αυτοδύναμο έργο, όπως απαιτούσε ιδίως η τέχνη της Αφαίρεσης, εφόσον η ανάπτυξη μιας διαρκούς σχέσης επικοινωνίας του έργου με τον θεατή είναι πλέον αυτή που συντελεί στη διαμόρφωση, την ερμηνεία, την κατανόηση και τελικά τη νοηματοδότησή του.

## 1.2 Θεωρητικές προσεγγίσεις

Το θεωρητικό υπόβαθρο που πλαισιώνει το μεταμοντέρνο και κατ'επέκταση τη νέα ταυτότητα του καλλιτέχνη μέσα σε αυτό, περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, μια επανεξέταση της μαρξιστικής θεωρίας που απαντάται στους κόλπους της Νέας Αριστεράς μετά τα γεγονότα του Μάη του '68, τις ψυχαναλυτικές θεωρίες αλλά και τις θέσεις του μεταδομισμού και της αποδόμησης. Ειδικότερα ο μεταδομισμός, με κυριότερους εκπροσώπους τον Roland Barthes, τον Jacques Lacan, τον Jacques Derrida και τον Michel Foucault, εμφανίστηκε και εδραιώθηκε στη Γαλλία τις δεκαετίες 1960 και 1970, ενώ αποτέλεσε ίσως τη σημαντικότερη τομή στη θεωρητικοποίηση της τέχνης μέχρι τότε. Ο Jonathan Culler αναφέρει ότι: «ο όρος *μεταδομισμός* χρησιμοποιείται για ένα μεγάλο εύρος θεωρητικών πραγματεύσεων που περιέχουν κριτική της έννοιας της αντικειμενικής γνώσης καθώς και της έννοιας ενός υποκειμένου που είναι ικανό να γνωρίσει τον εαυτό του.»<sup>19</sup> Με την κριτική τους στη μοντέρνα, ουμανιστική παραδοχή του Διαφωτισμού, στον ορθό λόγο, στην αντικειμενική γνώση και την εμπειρική έρευνα, οι μεταδομιστές αρνούνταν τη θεωρία του δομισμού περί δυνατότητας της επικοινωνίας προκαθορισμένων και σταθερών σημασιών ενός έργου με το κοινό, καθώς οι προθέσεις του δημιουργού δεν μπορούν να είναι γνωστές ή να αποτελούν θέσφατο.

---

<sup>19</sup> Jonathan Culler, *Λογοτεχνική Θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή*, (μτφρ.) Καίτη Διαμαντάκου (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013) 175

Εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι οι θεωρίες του μεταδομισμού βρήκαν εύφορο έδαφος να εφαρμοστούν από πληθώρα καλλιτεχνών στην πρακτική τους σε μια πειραματική αναζήτηση και εν τέλει ‘κατασκευή’ του νοήματος από κοινού με τον θεατή. «Αντί να ομνύει στην αυθεντική πρωτοτυπία, ο Μεταμοντερνισμός συγκεντρώνει την προσοχή του στον τρόπο με τον οποίο εικόνες και σύμβολα («σημαίνοντα») αλλάζουν νόημα ή χάνουν εντελώς το νόημά τους σε διαφορετικά συμφραζόμενα, αποκαλύπτοντας («αποδομώντας») τις διαδικασίες συγκρότησης του νοήματος.»<sup>20</sup> Αυτό σημαίνει ότι το έργο δεν είχε πια μια σταθερή επικοινωνήσιμη σημασία με το κοινό αλλά μετατρέποταν σε ένα «ανοιχτό κείμενο», πεδίο συνάντησης και σύγκρουσης ιδεών γύρω από αισθητικά, κοινωνικά και ψυχολογικά ζητήματα, με την αλήθεια του να βρίσκεται ανάμεσα στον πομπό-καλλιτέχνη και τον δέκτη-θεατή. Την ίδια στιγμή καλλιτέχνης ή θεατής είναι σε θέση να λειτουργήσουν ως επιμελητές εφόσον και οι δύο είναι ταυτόχρονα συμμετοχοί και συνδιαμορφωτές του έργου, με την μεταμοντέρνα εποχή να είναι ώριμη πια να τους αποδώσει αυτή την ιδιότητα. Σε αυτό το πλαίσιο, η ίδια η έκθεση ως διάυλος επικοινωνίας του κοινού με την καλλιτεχνική δημιουργία αναδιαμορφώθηκε και αναπροσδιορίστηκε όχι μόνο ως προς τη χωρική της διάσταση αλλά και ως προς μια άλλη, πιο πνευματική και συνάμα διαδραστική.

Οι εκθέσεις, ήδη από την εποχή της Εννοιολογικής Τέχνης και σε όλη τη διάρκεια των δεκαετιών 1970 και 1980, αρχίζουν να εξελίσσονται σε τόπους συζητήσεων, συγκέντρωσης ανθρώπων, ντοκουμέντων, παραστάσεων και εγκαταστάσεων, με τον καλλιτέχνη, το έργο και τον θεατή να αλληλεπιδρούν και να συνδιαλέγονται. Ειδικότερα, τη δεκαετία του ’70 η αναδυόμενη εννοιακή νέο-πρωτοπορία συγκεράζει μέσα και προσεγγίσεις μέσω μιας ποικιλίας σύγχρονων πρακτικών-παρεμβάσεων στον χώρο, όπως πολυμεσικές εφαρμογές, συνδυασμός κειμένων, φωτογραφιών, σωματικής εμπειρίας, εγκαταστάσεων και κινούμενης εικόνας. Όσον αφορά τους καλλιτέχνες, αυτοί ήταν περισσότερο ελεύθεροι δημιουργοί επιτόπιων έργων που αποφάσιζαν και οι ίδιοι για την παρουσίαση των έργων τους, μετατρέποντας τον χώρο της έκθεσης σε ένα μεγάλο «καλλιτεχνικό εργαστήριο». Ταυτόχρονα, τα έργα αποκτούν τη μορφή προτάσεων, δηλώσεων και περιγραφών που προωθούσαν την αποκέντρωση από το αντικείμενο και την έμφαση στο άυλο, το εφήμερο, το σώμα και την performance ή στο συνδυασμό τους (διαμεσικότητα).

---

<sup>20</sup>Christopher Reed, “Μεταμοντερνισμός και Τέχνη της Ιδιαίτερης Ταυτότητας” στο *Εννοιες της Μοντέρνας Τέχνης: από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, επιμ. Νίκος Στάγκος (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010) 379

Πολλές πτυχές της παραπάνω πραγματικότητας τεκμηριώνονται επακριβώς στην έκθεση *Όταν οι στάσεις γίνονται μορφές: Έργα-Έννοιες-Διαδικασίες-Καταστάσεις-Πληροφορίες* που πραγματοποιήθηκε το 1969 στην Αίθουσα Τέχνης της Βέρνης. Εκεί, ο εμβληματικός επιμελητής Harald Szeeman όχι μόνο συγκεντρώνει και παρουσιάζει μαζί με τους καλλιτέχνες όλες τις σημαντικότερες μεταμινιμαλιστικές τεχνοτροπίες, αλλά αναδεικνύει και τον ρόλο που διαδραματίζουν οι διανοητικές προεκτάσεις αυτών των έργων στη διαδικασία κατανόησής τους από τον θεατή, εφόσον αυτός τα παρατηρήσει κάθε φορά μέσα σε ένα διαφορετικό πλαίσιο έκθεσής τους.<sup>21</sup>

Ο κριτικός τέχνης Hal Foster συνοψίζει τόσο τη νέα λειτουργία της τέχνης και του εκθεσιακού χώρου όσο και τη νέα υπόσταση του καλλιτέχνη στην περίφημη φράση: «ο καλλιτέχνης γίνεται περισσότερο χειριστής σημείων παρά παραγωγός καλλιτεχνικών αντικειμένων και ο θεατής ένας ενεργητικός αναγνώστης μηνυμάτων παρά ένας παθητικός θεατής του αισθητικού ή καταναλωτή του θεάματος.»<sup>22</sup> Με αφετηρία τη θέση αυτή, γίνεται απολύτως κατανοητό πως η διαδικασία ‘χειρισμού’ /‘διαχείρισης’ του έργου από τον ίδιο τον καλλιτέχνη αποτέλεσε απόρροια των εννοιολογικών προσεγγίσεων, και επεκτάθηκε σταδιακά σε πρακτικές της μεταμοντέρνας εποχής. Και αυτό γιατί η διατύπωση περί «χειρισμού σημείων» προϋποθέτει μια άυλη, επίσης εννοιακού χαρακτήρα πτυχή της καλλιτεχνικής διαδικασίας, πολύ πιο σημαντική από την υλική υπόσταση του παραγόμενου έργου. Ειδικότερα, το «σημείο» μπορεί να ποικίλει από μια ιδέα εκφρασμένη ζωντανά με λόγο ή αποτυπωμένη με λέξεις πάνω στον καμβά μέχρι αλληλουχία σωματικών κινήσεων, χορογραφημένων βημάτων ή και επιτόπιου χαρακτήρα εγκαταστάσεων, ενώ μπορεί να μην αποτελεί καν πρωτότυπη επινόηση του δημιουργού, αλλά έτοιμο κείμενο ή εικόνα. Σε κάθε περίπτωση, οι διαφορετικές εκφάνσεις του «σημείου» συνδέονται συνειρμικά με την εκάστοτε έννοια που ο καλλιτέχνης επιχειρεί να μοιραστεί με τον θεατή, κάτι που δίνει στον πρώτο τη δυνατότητα να οικειοποιηθεί μεθόδους προώθησης και προβολής της που θα εξυπηρετούσαν, μεταξύ άλλων, την ενεργητικότερη διανοητική συμμετοχή του δεύτερου στην όλη διαδικασία. Άλλωστε, συχνές ήταν οι οδηγίες εκ μέρους του καλλιτέχνη για το πώς θα πρέπει να δράσει ο επισκέπτης, γεγονός που αυτόματα μετατρέπει τον τελευταίο σε ενεργό συμμετόχο και συνδιαμορφωτή του έργου και όχι απλά παθητικό καταναλωτή μιας αισθητικής εμπειρίας.

<sup>21</sup> Βλ. περισσότερα, Marina Biryukova, “Reconsidering the exhibition *When Attitudes Become Form* curated by Harald Szeemann: form versus “anti-form” in contemporary art,” *Journal of Aesthetics & Culture*, 9:1 (2017) <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20004214.2017.1362309?scroll=top&needAccess=true>

<sup>22</sup> Hal Foster, “Subversive Signs” στο *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985) 100



Εδραιώνεται έτσι μια αυξανόμενη επιθυμία πολλών καλλιτεχνών να επικοινωνήσουν τα έργα τους στο ευρύ κοινό και, μάλιστα, σε εναλλακτικούς εξωθεσμικούς χώρους, γεγονός που τους παρείχε σχεδόν, ή φαινομενικά, πλήρη ελευθερία στη λήψη αποφάσεων σχετικά με ζητήματα που αφορούσαν τον τρόπο οργάνωσης, τοποθέτησης και παρουσίας της δουλειάς τους, τα οποία μέχρι τότε, και παραδοσιακά, αφορούσαν τους επιμελητές μουσείων. Η επιθυμία αυτή συνδέεται άμεσα τόσο με τη φύση των νέων εκφραστικών μέσων όσο και με τον πολυμεσικό χαρακτήρα που είχε αποκτήσει η τέχνη από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα. Με άλλα λόγια, το συνεχές ενδιαφέρον των καλλιτεχνών να διαχειρίζονται εξ ολοκλήρου το έργο τους επεκτείνοντας συνεχώς τα όρια του τόπου προβολής, πρόσληψης και κατανόησης της τέχνης είχε ως αποτέλεσμα όλες εκείνες οι μορφές εννοιολογικής δημιουργίας, ο χαρακτήρας των οποίων ήταν πολύ διαφορετικός από τα έργα-υλικά ‘αντικείμενα’ της μοντέρνας τέχνης, να απαιτούν έναν εναλλακτικό χώρο και τρόπο έκθεσης, τελείως διαφορετικό από αυτόν των μουσείων και των γκαλερί. Κάτι τέτοιο έγινε πράξη σε πολυάριθμα παραδείγματα εξωθεσμικών τοποθεσιών, όπως καλλιτεχνικά εργαστήρια και άλλοι δημόσιοι χώροι μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα όπου φιλοξενούνταν δρώμενα, συμπόσια τέχνης, συζητήσεις κ.ά., ως προέκταση της εκθεσιακής τους δραστηριότητας.

Τέλος, «όπως ακριβώς το ready-made είχε αρνηθεί την παραστατικότητα, την αυθεντικότητα (authenticity) και την εγκυρότητα της ατομικής δημιουργίας (authorship), και είχε εισαγάγει την επανάληψη και την έννοια της σειράς (τουτέστιν, το νόμο της βιομηχανικής παραγωγής) για να αντικαταστήσει την αισθητική του εργαστηρίου (δηλαδή την αισθητική του χειροποίητου πρωτοτύπου), έτσι και η εννοιολογική τέχνη έφτασε στο σημείο να υποσκελίζει ακόμη και την εικόνα του μαζικά παραγόμενου αντικειμένου και τις αισθητικοποιημένες μορφές τις οποίες αποκτούσε στην ποπ αρτ, αντικαθιστώντας την αισθητική της βιομηχανικής παραγωγής και κατανάλωσης με την αισθητική της διαχείρισης, της νομικής οργάνωσης και της θεσμικής επικύρωσης.»<sup>23</sup> Με όσα παρατίθενται πιο πάνω, ο Buchloh επικυρώνει ουσιαστικά τις προαναφερθείσες δυνατότητες που είχε αποκτήσει ο εννοιολογικός καλλιτέχνης, να επικοινωνεί δηλαδή ιδέες και νοήματα χωρίς απαραίτητα τη χρήση υλικών μέσων και να διαχειρίζεται αισθητικά προϊόντα χωρίς αυτοδύναμη υλική αξία, με μια έντονη κριτική διάθεση προς το σύστημα των θεσμών και της αγοράς η οποία και αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο.

---

<sup>23</sup> Μπούκλο, 328-329

### 1.3 Θεσμική Κριτική: από την «αισθητική της διαχείρισης» στη «διαχείριση της αισθητικής»

Το 1968, ο Marcel Broodthaers ιδρύει στο διαμέρισμά του στις Βρυξέλλες το φανταστικό μουσείο *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* και αυτοπαρουσιάζεται ως ο διευθυντής και ο επιμελητής του. Με αυτή την ειρωνική πράξη του ο Broodthaers καταδεικνύει ότι «ο καλλιτέχνης δεν λειτουργεί πλέον ούτε καθορίζεται ως παραγωγός, αλλά μάλλον ως διαχειριστής, καταλαμβάνοντας τη θέση του θεσμικού ελέγχου και καθορισμού, τοποθετούμενος οικειοθελώς στην προέλευση της θεσμικής κωδικοποίησης που επιβάλλεται κανονικά στο έργο τέχνης.»<sup>24</sup> Παρόλο που η συγκεκριμένη καλλιτεχνική πρωτοβουλία απέκτησε έναν συμβολικό χαρακτήρα «επίθεσης» κατά του θεσμού του μουσείου, αρκετοί καλλιτέχνες την ίδια περίπου περίοδο εφαρμόζουν στις πρακτικές τους πολύ πιο κυριολεκτικές «επιθέσεις» εναντίον των ιδρυμάτων τέχνης, πολλές φορές ως απόρροια πολιτικών αιτημάτων.<sup>25</sup> Όπως τονίστηκε και σε προηγούμενη παράγραφο, τα τέλη της δεκαετίας του 1960 ήταν η εποχή των μαζικών κινητοποιήσεων και διεκδικήσεων για κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που έχρηζαν άμεσης αντιμετώπισης, με ένα από αυτά να αφορά και τον χώρο των μουσείων. Πιο συγκεκριμένα, εκτροπές από το ιδεατό, δημόσιο και δημοκρατικό μουσείο του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού άρχιζαν να γίνονται πια ορατές καθώς πληθώρα συμφερόντων είχε προκαλέσει ρωγμές στην «ουδετερότητα» και την «αντικειμενικότητά» του, τις οποίες υποτίθεται ότι διατηρούσε ως θεσμός διαφύλαξης και προβολής της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς.

Για τον λόγο αυτό, καλλιτέχνες προσπάθησαν να προχωρήσουν μέσω του έργου τους σε μια επαναξιολόγηση του θεσμοθετημένου πλαισίου υποδοχής της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να θέσουν ερωτήματα σχετικά με την έννοια και τον βαθμό αυτονομίας της σε σχέση με το χώρο του μουσείου. Ταυτόχρονα, αποπειράθηκαν να «αποκαλύψουν τα συμφέροντα που λειτουργούσαν στα θεσμικά πλαίσια του κόσμου της τέχνης, που πολλές φορές βρίσκονταν σε συμφωνία με οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα της εποχής.»<sup>26</sup> Τέτοιου είδους πρακτικές εξελίχθηκαν σε αυτό που ονομάστηκε στη συνέχεια 'Θεσμική Κριτική', μια από τις χαρακτηριστικότερες τάσεις κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1970

---

<sup>24</sup> Foster και άλλοι, 595

<sup>25</sup> Άννα-Μαρία Κάντα, "Η έννοια του μουσείου και της συλλογής ως πεδίο αναφοράς για τους καλλιτέχνες της Θεσμικής Κριτικής. Ιστορική επισκόπηση, τρέχουσες τάσεις και δυναμικές" (Διπλωματική εργασία εξειδίκευσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών), 12-13

<sup>26</sup> Κάντα, 13

και 1980, και η οποία συμπυκνώνει την επιθυμία για μια γενικότερη “επίθεση” κατά των ιδρυμάτων της τέχνης.

Ο όρος ‘θεσμική κριτική’ φαίνεται να υποδεικνύει μια άμεση σύνδεση μεταξύ μιας μεθόδου και ενός αντικειμένου: η μέθοδος είναι η κριτική και το αντικείμενο ο θεσμός. Η σύνδεση αυτή αν και απέκτησε διαφορετικό νόημα κατά τη διάρκεια της κάθε φάσης λόγω των εκάστοτε κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων, αποτελεί μέχρι και σήμερα μέρος των ιδρυμάτων τέχνης αλλά και της από-υλοποιημένης μετα-εννοιολογικής πρακτικής της σύγχρονης τέχνης.<sup>27</sup> Αν και η αλήθεια για τις απαρχές της προέλευσης και της ιστορικής εξέλιξης αυτού του όρου βρίσκεται ανάμεσα σε πλήθος θεωρητικών κειμένων και συζητήσεων, η τάση θεωρείται από πολλούς ότι πέρασε δύο «φάσεις» οι οποίες χαρακτήρισαν και τις αντίστοιχες γενιές καλλιτεχνών. Η πρώτη ξεκινά όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ήδη από τα τέλη του ’60 όταν καλλιτέχνες όπως ο Broodthaers και ο Haacke εξέτασαν κριτικά τα ιδεολογικά θεμέλια του μουσείου και ανέδειξαν λανθάνουσες αδυναμίες του. Όσον αφορά τη δεύτερη φάση, αυτή εδραιώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του ’80 και στις αρχές του ’90, όταν καλλιτέχνες όπως η Fraser έρχονταν σε επαφή με έργα και κείμενα καλλιτεχνών της προηγούμενης γενιάς, κάτι που οδήγησε τελικά στη θεσμοποίηση της ίδιας της Θεσμικής Κριτικής. «Αυτή η χρονική απόσταση των 15 περίπου χρόνων (από το 1970 περίπου μέχρι το 1985) θεωρείται πλέον ότι χωρίζει τη λεγόμενη “πρώτη γενιά” της Θεσμικής Κριτικής από τη “δεύτερη”, που ουσιαστικά οικειοποιήθηκε τον όρο.»<sup>28</sup>

Η ανάλυση και ο επαναπροσδιορισμός της θεωρητικής έννοιας του “θεσμού” υπήρξε ο πυρήνας του θεωρητικού λόγου γύρω από αυτή την τάση, ο οποίος αναπτύχθηκε κυρίως κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Το μουσείο αποτελούσε το υλικό και άυλο πλαίσιο που νοηματοδοτούσε το έργο των καλλιτεχνών, εφόσον ήταν το κατεξοχήν αντικείμενο πραγμάτευσης στη θεματολογία τους. Οι ίδιοι, ωστόσο, δεν επεδίωκαν έξοδο από το μουσείο αλλά πραγματοποιούσαν, ειδικά στη δεύτερη φάση, κριτικές παρεμβάσεις καλλιτεχνικού χαρακτήρα συχνά μέσα σε αυτό. Τις περισσότερες φορές η διάθεση θεσμικής μεταρρύθμισης του μουσείου, της σχέσης μουσείου-καλλιτέχνη αλλά και της σχέσης καλλιτέχνη-επιμελητή, οδηγούσε στη διοργάνωση εκθέσεων αυτοαναφορικού χαρακτήρα, δηλαδή εκθέσεων μέσα στο μουσείο που αφορούσαν το ίδιο και τις συλλογές του. Προς αυτήν την κατεύθυνση, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η θεσμική υποδοχή επιμελητικών πρακτικών από καλλιτέχνες,

<sup>27</sup> Simon Sheikh, “Notes on Institutional Critique” στο *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, επιμ. Gerald Rauning και Gene Ray (London: MayFlyBooks, 2009) 29

<sup>28</sup>Κάντα, 20

καθώς από τη δεκαετία του 1980 και μετά παρατηρούνται αρκετά παραδείγματα συνεργασίας και ανάληψης κοινής πρωτοβουλίας εκ μέρους καλλιτεχνών και μουσείων για την οργάνωση και την επιμέλεια εκθέσεων, ενώ φαίνεται να ανατρέπεται η παραδοσιακή ιεραρχία μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή μέσα στο μουσειακό περιβάλλον.

Το φαινόμενο αυτό απασχόλησε ιδιαιτέρως την Miwon Kwon, η οποία βασίστηκε στη θέση του Μπούκλο περί «αισθητικής της διαχείρισης» που αφορούσε τις δεκαετίες 1960 και 1970 και την ανέπτυξε περαιτέρω, διατυπώνοντας το πόσο γρήγορα αυτός ο όρος είχε αντιστρόφως μετατραπεί σε «διαχείριση της αισθητικής» κατά τις δεκαετίες 1980 και 1990. Επίσης, υπογραμμίζει πως ο καλλιτέχνης συνήθιζε να είναι παραγωγός αισθητικών αντικειμένων: τώρα είναι διοργανωτής, παιδαγωγός, συντονιστής, και γραφειοκράτης.<sup>29</sup> Με αφετηρία την προηγούμενη διατύπωση και στο πλαίσιο της αντιστροφής των παραπάνω όρων, εντοπίζεται παράλληλα και η αναγκαιότητα χρήσης ενός διαφορετικού συνόλου ρημάτων ώστε να νοηματοδοτηθούν οι νέες λειτουργίες που επιτελεί ο καλλιτέχνης στις πρακτικές του και συνοψίζονται στο να διαπραγματεύεται, να συντονίζει, να συμβιβάζεται, να ερευνά, να προωθεί, να οργανώνει κλπ.<sup>30</sup> Πράγματι, σε πολλές περιπτώσεις ήταν πιθανή μια προσφορά υπηρεσιών εκ μέρους του καλλιτέχνη ως επιμελητή, ως συμβούλου σε εκπαιδευτικά προγράμματα ή σε μια εκστρατεία δημοσίων σχέσεων, κάνοντας έτσι λόγο για την εμφάνιση του καλλιτέχνη-εφόρου.<sup>31</sup> Το γεγονός αυτό τεκμηριώνει με σαφή τρόπο, όπως επισημάνθηκε προηγουμένως, την ανατροπή των ιεραρχιών μέσα στο εκάστοτε θεσμικό περιβάλλον, εφόσον οι σχέσεις μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή επαναπροσδιορίζονταν συνεχώς.

Γίνεται, επομένως, εύκολα αντιληπτό ότι καθώς οι καλλιτέχνες απομακρύνονταν ολοένα και περισσότερο από τη δημιουργική διαδικασία, το ενδιαφέρον τους στράφηκε προς την ενσάρκωση θεσμικών ρόλων και επαγγελματικών ταυτοτήτων που εντοπίζονται μέσα στα ιδρύματα τέχνης, ως αποτέλεσμα της συμμετοχής τους σε άλλες διαδικασίες, όπως της διαχείρισης του πολιτισμού, της διεύθυνσης χώρων τέχνης και της επιμέλειας εκθέσεων. Όλα αυτά συνοψίζονται τελικά σε μια απαγκίστρωση του καλλιτέχνη από το προσκήνιο, που οδηγεί αφενός στο να υιοθετεί πολλές φορές την παρατηρητική, ψυχρή και νηφάλια στάση που θα ταίριαζε σε έναν επιστήμονα, και αφετέρου στην ανάληψη πρωτοβουλιών που αφορούν, μεταξύ άλλων, την επιθεώρηση ομάδων στις οποίες έχει αναθέσει την εκτέλεση

<sup>29</sup> Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Massachusetts: MIT Press, 2002) 51

<sup>30</sup> Kwon, 51

<sup>31</sup> Foster και άλλοι, 673

των ιδεών του, την έρευνα και συγγραφή θεωρητικών κειμένων, προτάσεις για επιμέλεια εκθέσεων ή και συμμετοχή σε δημόσιες συζητήσεις.<sup>32</sup>

Η κοινωνιολόγος Nathalie Heinich, αναφερόμενη στον βαθμό συμμετοχής του καλλιτεχνικού υποκειμένου κατά τη διάρκεια παραγωγής ενός έργου σύγχρονης τέχνης, επιβεβαιώνει την παραπάνω μετατόπιση, κάνοντας σαφές πως η ανάθεση της καλλιτεχνικής πράξης σε ομάδες εκτέλεσης του έργου, για παράδειγμα εργαζόμενοι διαφόρων ειδικοτήτων μέσα στους θεσμούς τέχνης, αναπόφευκτα μειώνει την παρουσία του καλλιτέχνη στη διαδικασία κατασκευής του, ενώ αντιθέτως την ενισχύει στη διαδικασία κυκλοφορίας και προώθησης του. Συνεχίζοντας τον συλλογισμό της, τονίζει πως αυτή η πρακτική εμπεριέχει μια βιομηχανική θεώρηση του τρόπου εκτέλεσης μεγάλων και θεαματικών καλλιτεχνικών παραγωγών που προσδίδουν στον καλλιτέχνη χαρακτηριστικά επιχειρηματία.<sup>33</sup> Επισημαίνει, μάλιστα, ότι: «Υπό αυτές τις ακραίες και εξαιρετικές συνθήκες η οικονομία της τέχνης προσεγγίζει την οικονομία του κινηματογράφου, όπου ο καλλιτέχνης έχει τη θέση του σκηνοθέτη ως επικεφαλής μιας ομάδας επιφορτισμένης να δώσει μορφή στο εγχείρημά του.»<sup>34</sup> Η κριτική στους θεσμούς, η τέχνη της εγκατάστασης και της επιτέλεσης καθώς και άλλες συγγενείς τάσεις στη διάρκεια των δεκαετιών 1980 και 1990, αποτέλεσαν ίσως τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα της καινούριας αυτής πραγματικότητας, εφόσον αρκετές φορές ο πολύπλευρος ρόλος των καλλιτεχνών υπερκάλυπτε τον αντίστοιχο άλλων επαγγελματιών της τέχνης, ενώ παράλληλα τον περιόριζε απλώς σε εργασίες διεκπεραιωτικού χαρακτήρα, για παράδειγμα της ευθύνης της συγκέντρωσης και της τοποθέτησης επιμέρους τμημάτων του έργου στο χώρο.

---

<sup>32</sup> Δασκαλοθανάσης, 288-289

<sup>33</sup> Nathalie Heinich, *Το Παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης. Δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, μτφρ.-επιμ. Κωνσταντίνος Βασιλείου (Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2015) 151-152

<sup>34</sup> Heinich, 153

## 1.5 Οι περιπτώσεις των Hans Haacke, Andrea Fraser και Fred Wilson

Στο πλαίσιο αυτό, βλέπουμε τον κριτικό αναστοχασμό όσον αφορά τους θεσμούς, να έχει οδηγήσει πολλούς καλλιτέχνες όπως τον Hans Haacke, την Andrea Fraser, τον Fred Wilson, και άλλους, αν και με διαφορετικές προσεγγίσεις σύμφωνα με τη δεκαετία στην οποία έδρασαν, στην ανάληψη διαχειριστικών καθηκόντων, με σκοπό την ενεργή συμμετοχή τους στην αναμόρφωση των ιδίων των θεσμών. Συγκεκριμένα, το έργο του Haacke συνοψίζεται κυρίως στην άσκηση κριτικής σε κοινωνικά και πολιτικά συστήματα δύναμης και εξουσίας που απαντώνται στον κόσμο των καλλιτεχνικών ιδρυμάτων, με έντονη τη διάθεση αποκάλυψης των πολιτικών και ιδεολογικών διαστάσεων πίσω από τις αποφάσεις και τις στρατηγικές ενός μουσείου, καθώς και του ρόλου των μηχανισμών εξουσίας και της επιρροής που ασκούσαν εξυπηρετώντας, παράλληλα, ταξικά και οικονομικά συμφέροντα μέσα από την επιβολή συγκεκριμένων αισθητικών προτάσεων και την άρνηση άλλων. Μέσα από μια ποικιλία εννοιακών κυρίως πρακτικών αλλά και άλλων τάσεων, όπως της τέχνης των φυσικών διαδικασιών και της θεσμικής κριτικής, ο Haacke χρησιμοποιεί τα μέσα της εγκατάστασης, της φωτογραφίας, αρχειακό υλικό και αξιοποιεί την ενδεδειγμένη προσωπική του έρευνα σε κρατικά, για παράδειγμα, ή εταιρικά αρχεία, ώστε να συνθέσει επιτόπια (*site-specific*) έργα κριτικής παρέμβασης σε εκθέσεις ιδρυμάτων διεθνούς βεληνεκούς, όπως το MoMA και το Guggenheim, ωστόσο όχι χωρίς αντιδράσεις.<sup>35</sup>

Στο δοκίμιό του με τίτλο “Museums, managers of consciousness” (1985)<sup>36</sup>, ο Haacke ακολουθεί τη διατύπωση του Hans Magnus Enzensberger περί “βιομηχανίας συνείδησης” και την εφαρμόζει σε ένα πλαίσιο ανάλυσης της τέχνης και των ιδρυμάτων της. Υποστηρίζει δηλαδή πως και το μουσείο δύναται να θεωρηθεί “βιομηχανία”, επιχειρηματολογώντας πως εκείνη την εποχή ήταν συχνό φαινόμενο για πολλά μεγάλα μουσεία να προσλαμβάνουν αποφοίτους σχολών οικονομικών και διοίκησης επιχειρήσεων για τη διευθυντικές θέσεις, ενώ δίκτυα εταιριών και χορηγών ασκούσαν πιέσεις και οδηγούσαν το μουσείο σε μια σειρά από οικονομικές αποκλειστικά δραστηριότητες.<sup>37</sup> Παράλληλα, υπερτονίζει το ρόλο που διαδραματίζουν τα μουσεία στην εμφύσηση απόψεων και συμπεριφορών ως εκπαιδευτικοί

---

<sup>35</sup> Foster και άλλοι, 589-592

<sup>36</sup> Hans Haacke, “Museums, managers of consciousness” στο *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*, επιμ. Alexander Alberro και Blake Stimson (Massachusetts: The MIT Press, 2009)

<sup>37</sup> Κάντα, 24

οργανισμοί, με την εκπαίδευση να αποτελεί και μια από τις πρωταρχικές τους ευθύνες.<sup>38</sup> Εκεί εντοπίζεται, τέλος, και η θεώρηση του μουσείου από τον ίδιο ως δυνητικού ‘διαχειριστή συνείδησης’, καθώς είναι ικανό να διαμορφώνει συνειδήσεις σύμφωνα με τα όσα επιτάσσουν κρατικά ή ιδιωτικά καθεστώτα αλλά και ο κόσμος των επιχειρήσεων. Για το λόγο αυτό, ο Haacke αλλά και άλλοι καλλιτέχνες της γενιάς του θεωρούν χρέος τους να αναλάβουν και οι ίδιοι καθήκοντα διαχείρισης της τέχνης, προκειμένου να υπενθυμίσουν στο μουσείο την αρχική δημοκρατική του αποστολή υπό ένα πρίσμα ουσιαστικής, αμερόληπτης και ανιδιοτελούς προσφοράς στον άνθρωπο και την τέχνη. Μέσα από τη συνειδητοποίηση αυτού του χρέους, βλέπουμε έτσι τον ‘καλλιτέχνη-διαχειριστή’ να αναδύεται στην επιφάνεια του καλλιτεχνικού γίγνεσθαι εκείνης της εποχής, μια ταυτότητα που θα την υιοθετήσουν και άλλοι καλλιτέχνες τα επόμενα χρόνια.

Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών, αποτελούν οι Andrea Fraser και Fred Wilson. Στην πρώτη περίπτωση και με πρωταρχικό μέσο την επιτέλεση (*performance*), η καλλιτέχνης οικειοποιείται θεσμοθετημένες θέσεις και λειτουργίες του μουσειακού οργανισμού, καθώς η ίδια επιθυμεί να μιμηθεί και να αποδομήσει το μουσείο, ώστε να παρουσιάσει στους θεατές μια κοινωνική ιστορία του θεσμού αποκαλύπτοντας έτσι όλες τις εμφανείς αλλά και αφανείς πτυχές λειτουργίας του. Πιο συγκεκριμένα, στο πλαίσιο της *performance Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) στο Philadelphia Museum of Art, η Fraser επινοεί και ενσαρκώνει το ρόλο μιας φανταστικής περσόνας εμπνευσμένης από τους τύπους ανθρώπων που συναντά κανείς στον κόσμο της τέχνης, της Jane Castleton, μιας εθελόντριας ξεναγού εκθέσεων η οποία συστήνεται στο κοινό ως «επισκέπτρια», «εθελόντρια» και «καλλιτέχνης» ταυτόχρονα (εικ.1).<sup>39</sup> Αυτή η ειρωνική αναπαραγωγή του περιβάλλοντος του μουσείου την καθιστά τελικά ικανή να διαχειρίζεται το ίδιο το μουσείο και τις λειτουργίες του ως μέρος της δουλειάς της, υιοθετώντας ρόλους και αναλαμβάνοντας καθήκοντα που σπάνια ανήκαν στη δικαιοδοσία των καλλιτεχνών μέχρι τότε.

---

<sup>38</sup> Hans Haacke, “Museums, managers of consciousness” στο *Institutional Critique. An anthology of artists’ writings*, επιμ. Alexander Alberro και Blake Stimson (Massachusetts: The MIT Press, 2009) 282

<sup>39</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715>

Όσον αφορά τη δεύτερη περίπτωση, ο Fred Wilson επιστρατεύει τη διπλή επαγγελματική του ταυτότητα, ως καλλιτέχνης και ως επιμελητής, προκειμένου να βοηθήσει το μουσείο στην εκπλήρωση της αυτοκριτικής του, να χαρτογραφήσει εκ νέου το χώρο και το κοινό του, αλλά και να συμβάλει στη σταδιακή αποδόμηση της φυλετικής, ταξικής και ρατσιστικής ιδεολογίας που το διαπερνούσε για χρόνια. Το εγχείρημα αυτό πραγματώνεται χαρακτηριστικά στην περίπτωση της έκθεσης *Mining the Museum* (1992) στην Εταιρία Ιστορίας του Maryland. Εκεί, ο Wilson αναστάτωσε τόσο ιδεολογικά όσο και πρακτικά τις μουσειολογικές αφηγήσεις της Εταιρίας στις οποίες πρωταγωνιστούσε η ιστορία της λευκής και ανώτερης κοινωνικής τάξης, θέλοντας να αναδείξει ιστορικά αντικείμενα της συλλογής που είτε βρίσκονταν στο περιθώριο είτε στην αποθήκη και τα οποία τεκμηρίωναν την αφροαμερικανική ταυτότητα και ιστορική μνήμη αυτών των κοινοτήτων στην περιοχή. Για παράδειγμα, μέσα στην ίδια προθήκη τοποθετήθηκαν με ειρωνικό τρόπο πολυτελή αντικείμενα μεταλλοτεχνίας και αλυσίδες σκλαβιάς (εικ.2), γεγονός που κάνει, αν μη τι άλλο, εμφανείς τις προθέσεις του καλλιτέχνη.

Τελικά, όπως υποστηρίζει ο Hal Foster και για τις δύο περιπτώσεις, «οι καλλιτέχνες παίζουν με τη μουσειολογία, προκειμένου πρώτα να εκθέσουν και έπειτα να πλαισιώσουν εκ νέου τις θεσμικές κωδικοποιήσεις της τέχνης και των τεχνουργημάτων-με ποιον τρόπο συγκεκριμένα αντικείμενα μετουσιώνονται σε ιστορικά τεκμήρια ή/και πολιτιστικά δείγματα από τα μουσεία, αποκτώντας υπό την ιδιότητα αυτά σημασία και αξία, και για ποιες ομάδες κοινού γίνεται (ή και δεν γίνεται) αυτό.»<sup>40</sup> Υπογραμμίζει επίσης πως καλλιτεχνικές πρακτικές βασισμένες σε προσωπική εμπειρία παρατήρησης και συλλογής δεδομένων στο πλαίσιο επιτόπιας ή και αρχειακής έρευνας υπήρξαν αρκετά δημοφιλείς στις αρχές του 1990, καθώς όλο και πιο συχνά μουσεία και ιδρύματα τέχνης καλούσαν καλλιτέχνες να δημιουργήσουν έργα συγκεκριμένου τόπου στο εσωτερικό τους.<sup>41</sup> Αναδεικνύεται, επομένως, μια γενικότερη τάση που εμπεριέχει την σύγκλιση δημιουργικής πράξης και λειτουργικών διαδικασιών που αφορούσαν κατεξοχήν τους επαγγελματίες μέσα στους θεσμούς τέχνης, όπως επιμέλεια, μουσειολογική μελέτη, έρευνα, τεκμηρίωση, κ.ά., η οποία εξαπλώθηκε και εν τέλει χαρακτήρισε την πρακτική του καλλιτεχνικού υποκειμένου κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990.

---

<sup>40</sup> Foster και άλλοι, 670

<sup>41</sup> Foster και άλλοι, 669



Η αναδρομή που μόλις προηγήθηκε στις σημαντικότερες ιστορικές και θεωρητικές εξελίξεις στην τέχνη του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα διεθνώς, αποτελεί βασικό υπόβαθρο για τη συγκεκριμένη εργασία το οποίο και προετοιμάστηκε σε μεγάλο βαθμό κατά τη διάρκεια εκπόνησης της Ατομικής μου Εργασίας με θέμα: *Από την «Τέχνη της Διαχείρισης» στη Διαχείριση της Τέχνης: Παραδείγματα Θεσμικής Κριτικής από τη Δεκαετία του 1960 έως και τη Δεκαετία του 1990*.<sup>42</sup> Αυτό που εν τέλει αξίζει να σημειωθεί είναι ότι άλλοτε ως απόρροια κοινωνικών και πολιτικών εξελίξεων που επηρέασαν βαθύτατα την τέχνη και άλλοτε ως αναγνωρισμένη πλέον φιγούρα μέσα στους θεσμούς που ενίοτε την πλαισίωσαν, ο “καλλιτέχνης-διαχειριστής” αποτέλεσε αδιαμφισβήτητα μια ταυτότητα τόσο σύνθετη όσο και ο κόσμος της σύγχρονης τέχνης στον οποίο εντοπίζεται. Ωστόσο, όλα τα παραπάνω σκιαγραφούν τον “καλλιτέχνη-διαχειριστή” όπως εκείνος έδρασε σε συγκεκριμένο χρονικό, γεωγραφικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, αυτό των ΗΠΑ από τη δεύτερη μεταπολεμική δεκαετία μέχρι και τις αρχές του 1990. Πώς όμως γίνεται αντιληπτή η δράση του ίδιου υποκειμένου στο ελληνικό καλλιτεχνικό τοπίο την εποχή που εξετάζει η εργασία;

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι απαρχές του “καλλιτέχνη-διαχειριστή” στην Ελλάδα**

Για αρχή, πρέπει να αναλογιστούμε ότι μια παρόμοια δραστηριότητα του καλλιτέχνη, άμεσα συνυφασμένη τόσο με την άσκηση κριτικής στους θεσμούς τέχνης όσο και με τη δημιουργική παρουσία του στο εσωτερικό τους όσον αφορά το μεσοδιάστημα 1960-1990, δεν βρίσκει εφαρμογή στο αντίστοιχο ελληνικό παράδειγμα. Εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση του Θόδωρου (Παπαδημητρίου), στο έργο του οποίου εντοπίζεται σαφής ενσωμάτωση κριτικής στη θεσμοποίηση και την εμπορευματοποίηση της τέχνης, ως απόρροια ενός εννοιακού αναστοχασμού γύρω από τη λειτουργία του έργου και του δημιουργού του αλλά και μιας γενικότερης επιθυμίας για πραγμάτωση του πρωτοποριακού αιτήματος «ένωσης τέχνης και ζωής».<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Κωνσταντίνος Νικολάου, *Από την «Τέχνη της Διαχείρισης» στη Διαχείριση της Τέχνης: Παραδείγματα Θεσμικής Κριτικής από τη Δεκαετία του 1960 έως και τη Δεκαετία του 1990*, Ατομική Εργασία, Χειμερινό Εξάμηνο 2018-2019

<sup>43</sup> Βλ. σχετικά, Έλενα Χαμαλίδη, “Το πρωτοποριακό αίτημα της «ένωσης τέχνης και ζωής» στην ελληνική σύγχρονη τέχνη κατά την περίοδο 1960-1980” στο *Μεταπολίτευση: Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, επιμ. Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή και Κωστής Κορνέτης (Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 2015) 283-301

Μία υπόθεση εργασίας για τα αίτια της απουσίας θεσμικής κριτικής στη χώρα μας, εκτός των άλλων, θα μπορούσε να είναι μεταξύ άλλων ότι το αίτημα εκ μέρους ελλήνων καλλιτεχνών για θεσμική παρουσία, αναγνώριση και υποστήριξη της σύγχρονης καλλιτεχνικής τους δημιουργίας στη χώρα, παρέμενε ανεκπλήρωτο επί σειρά ετών με την περίπτωση της ανάγκης ίδρυσης Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης να τεκμηριώνει επακριβώς αυτήν την πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, για τους έλληνες καλλιτέχνες, οι θεσμοί πολιτισμού εξακολουθούσαν για χρόνια να είναι αντικείμενο επιθυμίας όταν ήδη οπουδήποτε αλλού αποτελούσαν αντικείμενο κριτικής.<sup>44</sup> Εύλογα οδηγούμαστε, λοιπόν, σε μια διαδικασία διερώτησης για το ποιες είναι τελικά οι προϋποθέσεις εμφάνισης της αντίστοιχης ταυτότητας στην περίπτωση της Ελλάδας, αλλά και ποια τα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά της.

Προκειμένου να προτείνουμε υποθέσεις εργασίας στα παραπάνω ερευνητικά ερωτήματα, κρίνεται πρώτα απαραίτητη μια συνοπτική αναδρομή στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή συνδεδεμένη με τον δημόσιο αστικό χώρο, καθώς η ίδια φαίνεται πως μπορεί να συμβάλλει στη συζήτηση για το πως εγχώριοι καλλιτέχνες, ατομικά ή συλλογικά, οδηγήθηκαν στην υιοθέτηση νέων ρόλων ως «διαχειριστές της αισθητικής» στην παγκοσμιοποιημένη πλέον εποχή και αγορά της τέχνης. Ο λόγος για τον δημόσιο χώρο είναι πράγματι ιδιαίτερα σημαντικός, εφόσον οι προϋποθέσεις εμφάνισης του ‘καλλιτέχνη-διαχειριστή’ στην Ελλάδα, εντοπίζονται στην ίδια εποχή που παρατηρήθηκαν μεγάλες αλλαγές στην εικόνα μεγάλων εγχώριων αστικών κέντρων λόγω των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004, όπως αρχιτεκτονικές αναπλάσεις και άλλες δημόσιες παρεμβάσεις εικαστικού χαρακτήρα.

## **2.1 Ελληνική τέχνη και δημόσιος χώρος: η μετάβαση προς τον 21<sup>ο</sup> αιώνα**

Η Εύα Φωτιάδη στο κείμενό της «Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα», αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Ελλάδα, τα παραδείγματα τέχνης στον δημόσιο χώρο ταυτίζονταν κυρίως με έννοιες όπως η μνήμη, η ιστορία και η εθνική ταυτότητα μέσω ενός παραδοσιακού εικαστικού λεξιλογίου αρχαίας ή νεοκλασικής γλυπτικής. Παράλληλα, οι όποιες λιγοστές προσπάθειες προσέγγισης του δημόσιου χώρου με ένα πιο μοντέρνο και αφαιρετικά εστιασμένο εικαστικό λεξιλόγιο που αφορούσε το παρόν ή ακόμη και το μέλλον, έρχονταν συνήθως σε ρήξη με τα όσα πρέσβευαν το κράτος, οι θεσμοί αλλά και η κοινή

---

<sup>44</sup> Eva Fotiadi, “The Temporary Autonomous Museum for All, an art project by Maria Papadimitriou” στο *The Game of Participation in Art and the Public Sphere* (Maastricht: Shaker Publishing, 2011) 126

γνώμη περί διαιώνισης μιας κατάστασης στην οποία η δημόσια τέχνη είναι συνώνυμη του μνημειακού και του ηρωικού. Ως αποτέλεσμα, ουδέποτε καλλιεργήθηκε κάποια σχέση παράδοσης μεταξύ σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής και εγχώριου δημόσιου χώρου, πόσο μάλλον να αναπτυχθεί ένας διάλογος γύρω από τον ρόλο του σύγχρονου καλλιτεχνικού υποκειμένου στη δημόσια ζωή, κάτι που ήδη γινόταν σε πολλές περιοχές του δυτικού κόσμου μεταπολεμικά.<sup>45</sup>

Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν υπήρξαν και αξιοσημείωτες πρωτοβουλίες καλλιτεχνών να παρέμβουν στον δημόσιο χώρο με δείγματα πρωτοποριακής και σύγχρονης τέχνης.<sup>46</sup> Κάποιοι από αυτούς υιοθέτησαν μια δραστηριότητα εκτός θεσμικού πλαισίου με κυρίαρχα μέσα την performance, την εγκατάσταση, τη δημιουργία περιβαλλόντων, τις εφήμερες δράσεις, τα happenings και άλλες μικτές πρακτικές και οι οποίοι προσέδωσαν μια εντονότερη κριτική διάσταση στην παρέμβασή τους. Το ενδιαφέρον τους επικεντρωνόταν, μεταξύ άλλων, στην άσκηση κριτικής στην θεσμοποιημένη και εμπορευματοποιημένη τέχνη, σε ιστορικές μνήμες της πολιτικής ζωής του τόπου, στην επιδίωξη ενεργής συμμετοχής των θεατών στο έργο αλλά και στη διάχυση της γνώσης γύρω από την τέχνη. Κάποιοι από αυτούς ήταν η Μαρία Καραβέλα με έργα της όπως το περιβάλλον *Νταχάου* (1975) σε πλατεία της Κορίνθου αλλά και η επιτέλεση *Κοκκινιά* (1979) στη Νίκαια, ο Δημήτρης Αληθεινός, ο Κωνσταντίνος Ξενάκης, ο Βλάσης Κανιάρης, ο Θόδωρος Παπαδημητρίου κ.ά.

Η Χάρης Κανελλοπούλου, ωστόσο, επικυρώνει την προηγούμενη πραγματικότητα κάνοντας λόγο για τη νομοθεσία που συστάθηκε υπό τη μορφή εγκυκλίου το 1973 ώστε να καθορίσει τις επίσημα επιλέξιμες κατηγορίες τέχνης για τον δημόσιο αστικό χώρο οι οποίες και αφορούσαν αποκλειστικά την κατασκευή ηρώων, μνημείων και προτομών.<sup>47</sup> Αν και το 1981, μια κρατική απόφαση πάλι υπό τη μορφή εγκυκλίου αίρει αυτή την ταύτιση της

---

<sup>45</sup> Εύα Φωτιάδη, “Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα” στο *Η Σύγχρονη Τέχνη στην Ελλάδα* (αφιέρωμα), *Η Αυγή της Κυριακής*, επιμ. Κώστας Χριστόπουλος, 28 Ιουλίου, 2013, σελ.21 ([https://www.academia.edu/20415495/Η\\_σύγχρονη\\_τέχνη\\_στην\\_Ελλάδα\\_-\\_αφιέρωμα\\_μέρος\\_1ο\\_](https://www.academia.edu/20415495/Η_σύγχρονη_τέχνη_στην_Ελλάδα_-_αφιέρωμα_μέρος_1ο_))

<sup>46</sup> Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτών υπήρξε η τοποθέτηση του *γλυπτού ΔΕΘ* ή αλλιώς *Cor-ten* (εικ.3) του Γιώργου Ζογγολόπουλου στη βόρεια πύλη της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης το 1966 όπως και η συνεργασία της Νέλλας Γκόλαντα με τον Δήμο Παλαιού Φαλήρου στο πλαίσιο εργασιών του ερευνητικού συνεδρίου *Strasbourg 1983 “Urban Cultural Life in the 1980s – Your town, your life, your future* του Συμβουλίου της Ευρώπης, και ειδικότερα τα έργα της *Η Κεντρική Πλατεία Φλοίσβου στο Παλαιό Φάληρο* (1976 – 1982) (εικ.4) καθώς και η μεταγενέστερη φυσική προέκτασή της προς θάλασσα με τίτλο *Η Γλυπή Προκυμαία Φλοίσβου* (1984 – 1986) (εικ.5)

<sup>47</sup> Χάρης Κανελλοπούλου, “Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004” (Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, 2006) 57-59

δημόσιας τέχνης με τα μνημεία και τερματίζει τους εορτασμούς του Εμφυλίου, για τον οποίο η λειτουργία της τέχνης εξακολουθούσε να έχει ιδεολογικά φορτισμένο χαρακτήρα, τίποτα δεν επέφερε δραματικές αλλαγές.<sup>48</sup> Μόνο από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και μετά η κατάσταση θα αρχίσει να μεταβάλλεται ριζικά. Σε όσα παραθέτει η Φωτιάδη στο ίδιο κείμενο, καθοριστικός είναι ο ρόλος αυτής ακριβώς της μετάβασης προς τον 21<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, του «εξευγενισμού» του δημόσιου χώρου και της αστικής ανάπλασης που συντελούνταν στην Ελλάδα λόγω των επερχόμενων Ολυμπιακών Αγώνων του 2004, αρχίζουν, όπως υποστηρίζει, να τίθενται οι βάσεις διαλόγου της σύγχρονης ελληνικής τέχνης με τον δημόσιο χώρο, εφόσον ο ίδιος υπόκειται σε μια πολυεπίπεδη ανασυγκρότηση. Η ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας, η ταυτόχρονη ανάπλαση του ιστορικού της κέντρου, η μετατροπή των εγκαταστάσεων του παλιού εργοστασίου φωταερίου στην σημερινή Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων, η νέα διαμόρφωση της πλατείας Ομονοίας με την μετεγκατάσταση του *Δρομέα* του Κώστα Βαρώτσου στο Χίλτον και της μετέπειτα αντικατάστασής του από το υδροκινητικό γλυπτό του Γιώργου Ζογγολόπουλου με τίτλο *Πεντάκυκλο* όπως και η μόνιμη παρουσία έργων τέχνης στις στάσεις του μετρό, αποτελούν μερικά από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα παρεμβάσεων στο αστικό τοπίο της πόλης με σκοπό τη σύγκλιση τέχνης και δημόσιου χώρου.

Από τη μια πλευρά, λοιπόν, η προαναφερθείσα σειρά κρατικών παρεμβάσεων που επιχείρησαν την ολική μεταμόρφωση του «προσώπου» των ελληνικών αστικών κέντρων και ιδιαίτερα της Αθήνας, φαίνεται να επηρέασε, όπως ήταν φυσικό, την μέχρι τότε μορφή και τον χαρακτήρα του δημόσιου χώρου αλλά και του τρόπου που οι πολίτες τον βιώνουν. Από την άλλη πλευρά, η ταυτόχρονη εμφάνιση μεγάλων ανεξάρτητων καλλιτεχνικών διοργανώσεων και εκθέσεων (*Outlook, Athens by Art, Μπιενάλε της Αθήνας, Ο Μεγάλος Περίπατος* κ.ά.), οι εκδηλώσεις του θεσμού της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας 2001-2004, η ακμάζουσα δραστηριότητα του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ-ιδιαίτερα από το 1998 και μετά, όταν μετακόμισε στον πρώτο μόνιμο χώρο του σε ένα πρώην εργοστάσιο χαρτιού στο Νέο Ψυχικό- αλλά και ο πολλαπλασιασμός ιδιωτικών γκαλερί συχνά σε περιοχές εκτός Κολωνακίου, μαρτυρούσαν μια έντονη κινητικότητα γύρω από τις τελευταίες εξελίξεις που αφορούσαν το καλλιτεχνικό τοπίο στη χώρα, με απώτερο στόχο την ευρύτερη επαφή κοινού και ειδικών με φαινόμενα σύγχρονης τέχνης τόσο σε εθνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο.

---

<sup>48</sup> Έλενα Χαμαλίδη, “Δημόσια (;) τέχνη στον αστικό χώρο. Μερικές σκέψεις για το ελληνικό παράδειγμα με έμφαση στην πόλη της Αθήνας” στο *Τέχνη-Χώρος-Όψεις ανάπτυξης στην Ελλάδα της κρίσης*, επιμ. Αργυρώ Λουκάκη και Δημήτρης Πλάντζος (Αθήνα: Εκδόσεις Λειμών, 2018) 216

Όλα αυτά πυροδότησαν ομολογουμένως μια ευρύτερη συζήτηση, πέρα από το αποκλειστικό ενδιαφέρον για τη δουλειά του κάθε καλλιτέχνη, η οποία επιδιώκει να αναδείξει πρώτον το ρόλο που διαδραματίζει η σύγχρονη τέχνη και το καλλιτεχνικό υποκείμενο στον δημόσιο χώρο και δεύτερον τη διαδικασία εννοιολόγησής τους μέσα σε αυτόν. Παραδείγματα τέτοιων συζητήσεων έλαβαν χώρα στο πλαίσιο ατομικών και κυρίως συλλογικών καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών, με έντονο το ενδιαφέρον για μια τοπικά προσδιορισμένη έρευνα και με βασικά μέσα εφήμερες εικαστικές επιτελέσεις και εγκαταστάσεις που αντλούσαν το νόημά τους από τους χώρους όπου φιλοξενούνταν και προσπαθούσαν να αναλύσουν κριτικά.<sup>49</sup> Όπως επισημάνθηκε και νωρίτερα, σύμφωνα με τον Foster, μια πληθώρα καλλιτεχνών τη δεκαετία του '90 είχε υιοθετήσει ένα μοντέλο τέχνης σχεδίου (project art) βασισμένο σε επιτόπια έρευνα, συχνά υλοποιημένο μέσα σε θεσμικούς καλλιτεχνικούς φορείς. Μια παρόμοια πρακτική βέβαια, ήταν ήδη γνωστή από τη δεκαετία του 1970 όταν καλλιτέχνες, όπως ο Haacke, χρησιμοποίησαν μεθόδους τοπικά προσδιορισμένης έρευνας σε συνδυασμό με αρχειακό υλικό ώστε να δημιουργήσουν site-specific εγκαταστάσεις κριτικής παρέμβασης στο εσωτερικό διαφόρων μουσείων.

Εντούτοις, τη δεκαετία που αναφέρει ο Foster, οι μέθοδοι της επιτόπιας έρευνας είχαν αποκτήσει έναν εθνογραφικό χαρακτήρα, μια διευρυμένη αντίληψη του τόπου παραγωγής και παρουσίας της τέχνης που επέτρεπε στους καλλιτέχνες να χαρτογραφήσουν κοινωνίες και πολιτισμούς έξω από τον συνηθισμένο και πολλές φορές στενά ορισμένο χώρο όπου ζούσαν και δημιουργούσαν.<sup>50</sup> Η στροφή αυτή συμβαδίζει με τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις της δεκαετίας του '90 που προτείνει ένα νέο μοντέλο δράσης, καθώς ως «η εποχή της παγκοσμιοποίησης της κουλτούρας και της αγοράς, προκάλεσε ριζική αναθεώρηση του ρόλου των πρωτοποριών του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα και σηματοδότησε την υιοθέτηση μιας μάλλον αδιάφορης ή κυνικής στάσης απέναντι στον πολιτικό ριζοσπαστισμό που αυτές διαχρονικά εκπροσωπούσαν. Τα αποθέματα μιας κριτικής τέχνης που σε μεγάλο βαθμό στηριζόταν στα μεταμινιμαλιστικά πειράματα, στις νεοαλληγορικές συνδηλώσεις και στη διαχείριση πληροφοριών έμοιαζαν να στερεύουν μπροστά στις απαιτήσεις μιας μεγάλης σειράς διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων που αναζητούσαν ηχηρά και «εντυπωσιακά» εγχειρήματα.»<sup>51</sup> Με δεδομένα τα παραπάνω, δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι όλο και πιο συχνά, «μορφές τοποειδούς, οικολογικής τέχνης και κοινοτικής τέχνης ξεπήδησαν μέσα από έναν

---

<sup>49</sup> Φωτιάδη, 21

<sup>50</sup> Foster και άλλοι, 668-669

<sup>51</sup> Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, “Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης” στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2008) 17

ενθουσιασμό για τις τοπικές κοινότητες και τις ιστορίες τους»<sup>52</sup>, με την τάση αυτή να θεωρητικοποιείται από τον Foster στο δοκίμιό του “The Artist as Ethnographer”.<sup>53</sup>

## 2.2 Η περίπτωση του project TAMA

Τοποθετώντας την παραπάνω πραγματικότητα στην ελληνική περίπτωση και στο χρονικό πλαίσιο που εξετάζει η εργασία, παρατηρούμε, ίσως για πρώτη φορά, έργο έλληνα, ειδικότερα ελληνίδας καλλιτέχνη, και συγκεκριμένα της Μαρίας Παπαδημητρίου, με τίτλο *TAMA (Temporary Autonomous Museum for All)* (1998-2002), να κινείται προς αυτή την κατεύθυνση. Η αναφορά στο εν λόγω project κρίνεται ζωτικής σημασίας για την ανάδειξη του ‘καλλιτέχνη-διαχειριστή’ στην Ελλάδα, καθώς σε αυτό εντοπίζονται αρκετά στοιχεία που τεκμηριώνουν την δραστηριότητα που ανέπτυξε το καλλιτεχνικό υποκείμενο και η οποία δεν περιορίζεται στην δημιουργική αποκλειστικά πράξη. Η Εύα Φωτιάδη αναλύει εκτενώς το εγχείρημα αυτό της Παπαδημητρίου σε ξεχωριστό κεφάλαιο του βιβλίου της με τίτλο *The Game of Participation in Art and the Public Sphere* και το οποίο χρησιμοποιείται εδώ ως ένα από τα βασικά πλαίσια αναφοράς για τη θεωρητική/ιστορική προσέγγιση του θέματος.

Ειδικότερα, σε όσα παραθέτει η Φωτιάδη έπειτα από συνέντευξη με την ίδια την καλλιτέχνη, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι πέρασε αρκετό διάστημα από όταν η Παπαδημητρίου πρωτοεπισκέφθηκε το 1998 τον καταυλισμό των Ρομά στην Αυλίζα μέχρι το συγκεκριμένο εγχείρημα να θεωρηθεί art project, εφόσον αυτό που έβλεπε στην αρχή ήταν μόνο «εικόνες» που την οδηγούσαν συνειρμικά σε έργα άλλων σύγχρονων καλλιτεχνών. Με την καθημερινή παρατήρηση του μέρους και των ανθρώπων του να μονοπωλεί το ενδιαφέρον της τόσο σε αισθητικό όσο και σε συναισθηματικό επίπεδο, καλλιεργήθηκε σταδιακά μια πιο στενή σχέση μεταξύ τους, ενώ παράλληλα οι δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης που αντίκρισε στον καταυλισμό την οδήγησαν στην απόφαση να αναλάβει δράση που αφορούσε την παροχή ρουχισμού, τροφίμων, ιατρικής φροντίδας κ.ά. Ωστόσο, όλη αυτή η προσωπική ευαισθητοποίηση και ενασχόληση της καλλιτέχνηδας με τη Ρομά κοινότητα δεν αποτέλεσε, τουλάχιστον μέχρι ένα σημείο, κάποιο καλλιτεχνικό έργο σχεδιασμένο από πριν, καθώς η ίδια για αρκετό καιρό δε θεωρούσε τη σχέση που είχε αναπτύξει με τους κατοίκους της Αυλίζας ως τέχνη.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Σταυρακάκης, 17-18

<sup>53</sup> Βλ. την ελληνική μετάφραση, Hal Foster, “Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος” στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, επιμ. Ελπίδα Ρίκου (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2013)

<sup>54</sup> Fotiadi, 121

Τα πράγματα θα αρχίζουν να αλλάζουν όταν η Παπαδημητρίου απηύθυνε κάλεσμα σε φίλους και γνωστούς της, όπως για παράδειγμα σε επαγγελματίες της τέχνης, αρχιτέκτονες και κοινωνιολόγους ώστε να κινητοποιήσει το ενδιαφέρον τους για βοήθεια και συνδρομή στο όλο εγχείρημα. Αυτό ακριβώς το γεγονός αποτελεί και την αφορμή για να γίνει αναφορά στον πολυδιάστατο ρόλο της διαχείρισης που φαίνεται να χαρακτηρίζει τη μετέπειτα δράση της καλλιτέχνης και που ταυτόχρονα νοσηματοδοτεί την καλλιτεχνική της πρακτική εν γένει. Πιο συγκεκριμένα, προσκαλώντας και άλλους ανθρώπους να μοιραστούν την εμπειρία της στον καταυλισμό της Αυλίζας, η καλλιτέχνης λειτούργησε ως σύνδεσμος για να εγκαθιδρύσει, όπως περιγράφει, «ένα σύστημα επικοινωνίας και ανταλλαγής μεταξύ των κατοίκων, του εαυτού της, των ανθρώπων της τέχνης και του κοινού».<sup>55</sup> Επιπλέον, η ίδια συνεργάστηκε στενά με αρχιτέκτονες αλλά και μέλη της κοινότητας των Ρομά, εφόσον είχε προηγηθεί παρατήρηση και μελέτη του τρόπου ζωής τους, της καθημερινότητας αλλά και των αναγκών τους, προκειμένου να σχεδιάσουν καινούριους χώρους και εγκαταστάσεις σύμφωνα με ένα γενικότερο πλάνο έργων υποδομής και αρχιτεκτονικής ανάπλασης της περιοχής. Στο πλαίσιο αυτό κατανοούμε ότι η συγκρότηση ενός δικτύου συνεργασίας που πειραματικά ξεκίνησε η Παπαδημητρίου και το οποίο περιλαμβάνει την ίδια, τους ενδιαφερόμενους επαγγελματίες αλλά και τους κατοίκους της περιοχής, σκιαγραφεί σε μεγάλο βαθμό τον χαρακτήρα της καλλιτεχνικής της πρακτικής και την καθιστά αρκετά καινοτόμα για τα ελληνικά δεδομένα της μέχρι τότε εποχής.

Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι από το 2001 περίπου, το project διευρύνθηκε σημαντικά με την προσέλκυση του ενδιαφέροντος ελλήνων και ξένων κριτικών τέχνης και επιμελητών να διαμορφώσουν το θεωρητικό του πλαίσιο αλλά και με τη συμμετοχή του ως εθνική εκπροσώπηση σε Μπιενάλε και άλλες διεθνείς καλλιτεχνικές διοργανώσεις, όπως στην 25<sup>η</sup> Μπιενάλε του Σάο Πάολο με χρηματοδότηση από το Υπουργείο Πολιτισμού, στην Μπιενάλε των Τιράνων, στη Manifesta 4 της Φρανκφούρτης, στο Fridericianum του Κάσελ κ.ά. Με άλλα λόγια, προέκυψε μια ευρύτερη δικτύωση με θεσμούς και επαγγελματίες της τέχνης που συχνά εργάζονται μέσα σε αυτούς και η οποία εμπεριέχει την παρουσίαση του όλου εγχειρήματος σε μεγάλες εκθεσιακές διοργανώσεις και αίθουσες τέχνης, την εύρεση χορηγιών, οικονομικής υποστήριξης και κάλυψης εξόδων αλλά και οποιεσδήποτε λειτουργικές διαδικασίες ήταν απαραίτητες προκειμένου το project να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της μεγάλης απήχησης και της ευρείας αποδοχής που έχαιρε τόσο εντός όσο και εκτός συνόρων. Για παράδειγμα, η παρουσίαση του TAMA σε χώρους τέχνης συγκροτήθηκε

---

<sup>55</sup> Fotiadi, 121

γύρω από εκθέματα που έπαιρναν τη μορφή φωτογραφιών, βίντεο, εγκαταστάσεων ή και περιβαλλόντων και τα οποία είτε λειτουργούσαν ως μεταφορές για τα όσα διαδραματίζονταν στην Αυλίζα είτε μοιράζονταν με το κοινό την ιδέα του να βλέπεις στις εικόνες της Αυλίζας εικόνες τέχνης.<sup>56</sup> Με αυτόν τον τρόπο, η καλλιτέχνης ενέταξε στη διαδικασία δημιουργίας των εκθεμάτων μια άλλη πτυχή της δράσης της και η οποία καθιστούσε την ίδια, διαμορφωτή του πλαισίου αναπαράστασης των δράσεων στην Αυλίζα μέσα στο εκάστοτε εκθεσιακό περιβάλλον.

Από όλα τα παραπάνω γίνεται φανερό πως οι διάφορες σχέσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ της καλλιτέχνης, των κατοίκων της περιοχής, των επαγγελματιών της τέχνης καθώς και θεσμικών εκπροσώπων της σύγχρονης πολιτιστικής παραγωγής, υπήρξαν αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής πρακτικής της Παπαδημητρίου και καθοριστικής σημασίας για όλα τα στάδια παραγωγής του project. Άλλωστε, «ήταν επιδίωξη της Μαρίας Παπαδημητρίου να εγκαθιδρύσει όλες αυτές τις σχέσεις ως μέρος του καλλιτεχνικού της project.»<sup>57</sup> Πράγματι, η καλλιτέχνης μετατρέπει σε τέχνη, το πλέγμα που στην αρχή του project επεδίωκε να χτίσει και το οποίο απαρτίζεται από διαπροσωπικές σχέσεις, αμοιβαία επικοινωνία, ιεραρχίες και γενικότερα αλληλεπίδραση μεταξύ των συμμετεχόντων. Συμπερασματικά, αυτή η δραστηριότητα του καλλιτεχνικού υποκειμένου που συμπεριλαμβάνει, εκτός από το να δημιουργεί π.χ. με την ιδιότητα του εικαστικού, την παραγωγή τέχνης μέσω ανθρώπινων σχέσεων, απαιτεί από το ίδιο να ενσαρκώνει ταυτόχρονα, μεταξύ άλλων, το ρόλο του εκκινητή, του οργανωτή και του μεσολαβητή.<sup>58</sup> Κάτι τέτοιο αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στο γεγονός ότι οι κάτοικοι της Αυλίζας αποτέλεσαν την αρχική πηγή έμπνευσης για το project και έκτοτε το πλαίσιο αναφοράς που η Παπαδημητρίου διαρκώς χρησιμοποιούσε στην προσπάθεια της να ενθαρρύνει εκπροσώπους του κόσμου της τέχνης ή του κράτους ώστε να συμβάλουν στην όλη προσπάθεια, με την ίδια να δρα ως συνδετικός κρίκος ανάμεσά τους.

Εν κατακλείδι, το project TAMA «έφερε στη δημοσιότητα τη σχέση του αστικού χώρου με τη σύγχρονη κοινωνία και την τέχνη, με πλαίσιο αναφοράς τόσο τις τοπικές όσο και τις παγκόσμιες εξελίξεις.»<sup>59</sup> Ήταν επίσης ένα παραδειγματικό project που εννοιολόγησε ένα κοινωνικό ζήτημα όπως οι εθνικές μειονότητες ως μέρος της ελληνικής κοινωνίας, με κατευθυντήριες γραμμές τις διεθνείς καλλιτεχνικές τάσεις και τις θεωρητικές συζητήσεις περί

---

<sup>56</sup> Fotiadi, 122

<sup>57</sup> Fotiadi, 124

<sup>58</sup> Fotiadi, 123

<sup>59</sup> Φωτιάδη, 21



αστικοποίησης, νομαδισμού, παγκοσμιοποίησης, κ.ά.<sup>60</sup> Εκείνο όμως που προέχει να τονιστεί είναι ότι η ταυτόχρονη με τη δράση της καλλιτέχνης εμπλοκή των θεσμών, επαγγελματιών της τέχνης και χορηγών, ως συνδημιουργών στις καλλιτεχνικές εργασίες του δημόσιου συνεργατικού/συμμετοχικού μοντέλου τέχνης σχεδίου που η ίδια πρότεινε και έθεσε σε εφαρμογή, την οδήγησε αναπόφευκτα στο να επιτελέσει πολλούς και διαφορετικούς ρόλους. Η γεφύρωση του κόσμου της τέχνης με την κοινότητα της Αυλίζας, η εύρεση έμπρακτης συνδρομής, η διάχυση και προώθηση του project εντός και εκτός συνόρων αλλά και ο συνολικός συντονισμός ενός συστήματος σχέσεων στο πλαίσιο διεπιστημονικής συνεργασίας, δε θα είχαν πραγματοποιηθεί εάν το καλλιτεχνικό υποκείμενο, στην προκειμένη περίπτωση η Παπαδημητρίου, είχε αρκεστεί στο να παρέμβει απλώς αισθητικά στο τοπίο. Εντοπίζουμε, λοιπόν, μια σαφή υιοθέτηση διαχειριστικών ενεργειών σε καλλιτεχνική πρακτική και η οποία συνίσταται στη λειτουργία του καλλιτεχνικού υποκειμένου ως συνδέσμου, ως του μεσολαβητή που επιχειρεί να φέρει κοντά τον κόσμο της σύγχρονης τέχνης με την κοινωνική πραγματικότητα και καθημερινότητα.

Με αφορμή την παραπάνω λειτουργία της Παπαδημητρίου ως μεσολαβητή, ανατρέχουμε ξανά στη Heinich και στο βιβλίο της *Κοινωνιολογία της Τέχνης*, όπου επιδίδεται στην ανάλυση του όρου «μεσολάβηση» καθώς και του ρόλου που αυτή διαδραματίζει στη σύγχρονη τέχνη. «Ο όρος «μεσολάβηση» [médiation] εισήχθη πρόσφατα στο λεξιλόγιο της κοινωνιολογίας της τέχνης: δηλώνει ό,τι παρεμβαίνει ανάμεσα σε ένα έργο και την πρόσληψή του, και τείνει να αντικαταστήσει τους όρους «διανομή» ή «θεσμοί»».<sup>61</sup> Ήδη από τον προηγούμενο ορισμό διαφαίνονται, όπως υποστηρίζει, οι δύο πόλοι γύρω από τους οποίους περιστρέφεται η μεσολάβηση, αυτών της παραγωγής και της πρόσληψης του έργου. Εντοπίζεται επιπλέον ένα δίκτυο παραγόντων που ακροβατεί ανάμεσα στους δύο πόλους και επιτρέπει στο έργο να εκπληρώσει τον σκοπό του. Συλλέκτες, έμποροι, κριτικοί, εκτιμητές, συντηρητές, επιμελητές, ιστορικοί και θεωρητικοί της τέχνης είναι μερικά από τα πρόσωπα που συχνά ασκούν τις δραστηριότητές τους μέσα σε ένα θεσμικό πλαίσιο, το οποίο εμφανίζεται επίσης ικανό να μεταβάλει τη συγκρότηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. «Σε κάθε περίπτωση, η μεσολάβηση συμβάλλει συχνά στην ίδια την παραγωγή των έργων τέχνης, αφού οι διαδικασίες διαπίστευσης (εκθέσεις, δημοσιεύσεις, σχολιασμοί) αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της καλλιτεχνικής πρότασης καθιστώντας την τέχνη ένα παιχνίδι με

---

<sup>60</sup> Fotiadi, 130

<sup>61</sup> Nathalie Heinich, *Κοινωνιολογία της Τέχνης*, μτφρ. Πάνος Αγγελόπουλος (Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2014) 75

τρεις παίκτες: τους παραγωγούς, τους μεσολαβητές και τους αποδέκτες.»<sup>62</sup> Στην προκειμένη περίπτωση του project TAMA, βλέπουμε την καλλιτέχνη να επιδιώκει εκούσια τη συνένωση των δύο πρώτων «παικτών» στο πρόσωπό της ώστε να προσεγγίσει καταλλήλως τον τελευταίο, γεγονός που κάνει τον “καλλιτέχνη-διαχειριστή” να εμφανίζεται εδώ ως παραγωγός και μεσολαβητής ταυτόχρονα.

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ελληνικές καλλιτεχνικές συλλογικότητες: μια νέα εποχή στη δράση του “καλλιτέχνη-διαχειριστή”**

Η αναφορά στο project TAMA έχει ήδη αποκαλύψει μερικές πτυχές της ταυτότητας του “καλλιτέχνη-διαχειριστή” στην Ελλάδα. Τα χαρακτηριστικά της, σε αντίθεση με τα παλαιότερα διεθνή παραδείγματα που παρουσιάστηκαν γίνονται αυτή τη φορά αντιληπτά μέσα σε ένα πλαίσιο επαναδιεκδίκησης του δημόσιου αστικού χώρου, με αρχικό προσανατολισμό τη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης των κατοίκων του μέσω εικαστικών και αρχιτεκτονικών παρεμβάσεων και συνεργειών καλλιτεχνικού ακτιβιστικού χαρακτήρα. Η επιδιωκόμενη συγκρότηση συνεργατικών σχέσεων μεταξύ των όσων ενεπλάκησαν στο εγχείρημα, με την Παπαδημητρίου να είναι επικεφαλής για τον αποτελεσματικό συντονισμό της, αποδεικνύει αναντίρρηση ότι «ο σύγχρονος αστικός δημόσιος χώρος μπορεί να λειτουργήσει ως ένα διευρυμένο πεδίο καλλιτεχνικών πρακτικών και εικαστικών παρεμβάσεων καθώς πολλοί καλλιτέχνες επιλέγουν να εγκαταλείψουν τις ελεγχόμενες συνθήκες των εκθεσιακών χώρων και να εντάξουν τα έργα τους στον ιστό και τη ζωή της πόλης.»<sup>63</sup> Το ίδιο επισημαίνει εμφατικά και η Χάρις Κανελλοπούλου για τον χαρακτήρα της τέχνης στο δημόσιο χώρο και συγκεκριμένα πως «στη «δημόσια τέχνη» ανήκει και ένα διευρυμένο πεδίο «σχεσιακών πρακτικών», βασισμένων στη συνεργασία και την κοινωνική συμμετοχή. Σημείο εκκίνησής τους αποτελεί ο προβληματισμός γύρω από ζητήματα και αλλαγές του δημόσιου χώρου ως προς την εικόνα και την κοινωνική λειτουργία του. Τέτοιου είδους δράσεις είναι συνήθως εφήμερες, ασύμβατες με τους όρους της αγοράς τέχνης, συχνά πολιτικά φορτισμένες και επικεντρωμένες στο να συνενώσουν τέχνη και καθημερινή ζωή.»<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Heinich, 84

<sup>63</sup> Γιώτα Αδηλενίδου και άλλοι, *Public Space: Δημόσιος χώρος...αναζητείται*, επιμ. Γιώτα Αδηλενίδου κ.ά (Θεσσαλονίκη: Cannot Not Design Publications, TEE/TKM, 2011) 498

<sup>64</sup> Χάρις Κανελλοπούλου, “Εφήμερες δράσεις στο δημόσιο χώρο: νέες αναγνώσεις στην εικόνα και τη λειτουργία της πόλης” στο *Public Space: Δημόσιος χώρος...αναζητείται*, επιμ. Γιώτα Αδηλενίδου κ.ά (Θεσσαλονίκη: Cannot Not Design Publications, TEE/TKM, 2011) 499

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως την εποχή που το project TAMA βρισκόταν σε εξέλιξη, αρκετοί ήταν και οι καλλιτέχνες που κινήθηκαν προς την υιοθέτηση και υλοποίηση του παραπάνω χαρακτήρα παρέμβασης στον δημόσιο χώρο, λειτουργώντας όμως εξ αρχής σε ένα πιο ομαδικό πλαίσιο υπό το καθεστώς καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων. Η προσπάθεια τεκμηρίωσης της ταυτότητας του καλλιτεχνικού υποκειμένου που ερευνάται εδώ, καθώς και των χαρακτηριστικών της, βρίσκει και σε αυτή την περίπτωση το κατάλληλο έδαφος ώστε να αναπτυχθεί ακόμη περισσότερο. Σε αυτή τη διαπίστωση συνηγορούν αρκετοί λόγοι, οι οποίοι παράλληλα επιδιώκουν να επαληθεύσουν υποθέσεις εργασίας που τέθηκαν στην αρχή και άπτονται των ερευνητικών ερωτημάτων. Όπως επισημάνθηκε και νωρίτερα, «την περίοδο 1996-2004 θα μπορούσαμε να πούμε ότι γίνονται ορατές και οι συνέπειες της παγκοσμιοποίησης, τόσο στις αλλαγές του αστικού τοπίου της Αθήνας μετά τις πρώτες παρεμβάσεις εξευγενισμού του, όσο και στο τοπίο της τέχνης, με τη στροφή των καλλιτεχνών στον δημόσιο χώρο και τη δημόσια σφαίρα. Στη συνάφεια αυτή αναδύεται ο νέος τύπος καλλιτέχνη που συνδυάζει τις ιδιότητες του δημιουργού, του επιμελητή, αλλά και του διαχειριστή του πολιτισμού. Ταυτόχρονα, δημιουργούνται οι πρώτες καλλιτεχνικές συλλογικότητες και οργανώνονται τα πρώτα διεπιστημονικά συλλογικά projects, με στόχο να δώσουν πρακτικές λύσεις σε προβλήματα της καθημερινής ζωής των ανθρώπων, ή να θεραπεύσουν τα τραύματα που προκαλούν σε ευάλωτες κοινωνικές ομάδες η περιθωριοποίησή τους στον αστικό χώρο μέσα από τις πρακτικές οικονομικής εκμετάλλευσης και «εξευγενισμού» του αστικού χώρου».<sup>65</sup>

Ο προηγούμενος ισχυρισμός όχι μόνο αναγνωρίζει και αναδεικνύει αυτές ακριβώς τις παράλληλες και σε συνδυασμό με την δημιουργική πράξη δραστηριότητες που αναλαμβάνουν οι καλλιτέχνες την περίοδο που εξετάζουμε, αλλά μας καλεί συγχρόνως να τοποθετήσουμε την έννοια της διαχείρισης στο προσκήνιο των λειτουργιών που απαιτούνται για την πραγμάτωση συλλογικής καλλιτεχνική δράσης, η οποία άνθισε στα χρόνια που αναφέρονται. Η πυκνωση τέτοιας δράσης είναι πράγματι εμφανής σε αρκετά παραδείγματα ελληνικών καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων που εμφανίστηκαν στα μέσα της δεκαετίας του '90 και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 2000, όπως είναι το Αστικό Κενό, η Διαδρομή 49, η Ομάδα Φιλοπάππου, το Δίκτυο Νομαδική Αρχιτεκτονική, η Locus Athens, η Όχι Παίζουμε, η Nova Melancholia, κ.ά. και οι οποίες ανέπτυξαν μια δραστηριότητα παρέμβασης στον δημόσιο χώρο. Κυρίαρχο μέσο πραγμάτωσης της εν λόγω παρέμβασης υπήρξαν

---

<sup>65</sup> Έλενα Χαμαλίδη, «Δημόσια (;) τέχνη στον αστικό χώρο. Μερικές σκέψεις για το ελληνικό παράδειγμα με έμφαση στην πόλη της Αθήνας» στο *Τέχνη-Χώρος-Ψυχή ανάπτυξης στην Ελλάδα της κρίσης*, επιμ. Αργυρώ Λουκάκη και Δημήτρης Πλάντζος (Αθήνα: Εκδόσεις Λειμών, 2018) 220

καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες, συχνά με τη μορφή διεπιστημονικών συλλογικών project που απαρτίζονταν από ομαδικές εφήμερες δράσεις, επιτόπιες εικαστικές επιτελέσεις και εγκαταστάσεις, «για να ενεργοποιήσουν μνήμες του και να δώσουν νέες οπτικές ανάγνωσης στις εικόνες της πόλης.»<sup>66</sup> Επιχειρούν, δηλαδή, «να συνδεθούν με το κοινωνικό περιβάλλον, επιθυμώντας τη σύντομη μεταβολή της εικόνας, των συνηθειών και των κανόνων της πόλης χάρη στην εικαστική δημιουργία, μέσα από μια δημιουργική διεργασία που κεντρίζει το ενδιαφέρον για κοινωνική συμμετοχή, διευρύνει τους δεσμούς μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού και προωθεί τη διαφορετική κατανόηση και χρήση του αστικού χώρου.»<sup>67</sup> Αυτές τις παραδοχές έχει αφετηρία και η πρόθεσή μας να ασχοληθούμε αποκλειστικά με καλλιτεχνικές συλλογικότητες και όχι με ατομικά παραδείγματα καλλιτεχνών, καθώς η μορφή, το περιεχόμενο αλλά και ο τρόπος με τον οποίο συντελείται αυτή η παρέμβαση στον δημόσιο χώρο, αποδεικνύονται οι ιδανικότεροι παράγοντες για την ανάπτυξη διαχειριστικής πρωτοβουλίας.

Λαμβάνοντας, ωστόσο, υπόψη την έκταση αλλά και τον φόρτο της εργασίας που ενδείκνυται για μια πτυχιακή εργασία προπτυχιακού επιπέδου, αρκεστήκαμε στην επιλογή τριών από τις συλλογικότητες που αναφέρθηκαν νωρίτερα. Αυτή η διαδικασία πραγματοποιήθηκε με γνώμονα κοινά χαρακτηριστικά και πρακτικές που απαντώνται στη φύση και τη λειτουργία τους. Ειδικότερα, η παραγωγή εικαστικού έργου μέσα από τον συγκερασμό μέσων και τεχνών, η διάθεση παρέμβασης στον δημόσιο αστικό χώρο, η επιθυμία πραγμάτωσης ενός συλλογικού καλλιτεχνικού εγχειρήματος, η συστηματική παρουσία και σύνδεση με την τοποθεσία όπου πρόκειται να παρουσιαστούν τα έργα αλλά και ο πολύπλευρος ρόλος που διαδραματίζει το δημιουργικό υποκείμενο, συχνά στο πλαίσιο διεπιστημονικής συνεργασίας μέσα στην ομάδα, συνιστούν μερικά πολύ σημαντικά κριτήρια για την επιλογή τους ως το κυρίαρχο πλαίσιο αναφοράς που χρησιμοποιήθηκε προς τεκμηρίωση του θέματος της εργασίας. Παρ'ολ'αυτά, πρέπει να σημειωθεί πως υπάρχουν πολύ διαφορετικές προσεγγίσεις στα ζητήματα που επιχειρούνται να διερευνηθούν, ακόμα και στο πλαίσιο των επιλεγμένων αυτών συλλογικοτήτων, των οποίων τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά παρουσιάζονται περιληπτικά στη συνέχεια.

---

<sup>66</sup> Κανελλοπούλου, 500

<sup>67</sup> Κανελλοπούλου, 500

### 3.1 Η Ομάδα Φιλοπάππου

Η *Ομάδα Φιλοπάππου* (εικ.6), υπήρξε μια ανοιχτά διαμορφωμένη συλλογικότητα εικαστικών καλλιτεχνών που λειτουργούσε μη ιεραρχικά, στη βάση στην αυτοδιοργάνωσης.<sup>68</sup> Στον επίσημο κατάλογο της ομάδας επισημαίνεται πως η ίδια δεν αυτοπροσδιορίζεται ως κοινότητα αλλά ως μια «δικτυακού τύπου συνάρθρωση, της οποίας οι μετέχοντες ρέουν στις διαδρομές και τα σημεία αυτού του δικτύου».<sup>69</sup> Όπως αναφέρεται επίσης χαρακτηριστικά: «Το όνομα «ομάδα Φιλοπάππου» δεν αποτελεί προϊόν μιας συνειδητής απόφασης. Η ίδια η παρουσία της ως «ομάδας», ενέχει κάτι παράδοξο, καθότι ποτέ έως τότε δεν υπήρξε τέτοια, αλλά ονομάστηκε έτσι από τρίτους για πρακτικούς λόγους, πράγμα που οδήγησε σε μια πιο συνεκτική και σταθερή μορφή από άποψη μελών σε σχέση με το παρελθόν, όταν οι λέξεις «μέλος» και «ομάδα» δεν περιεχόταν στο λεξιλόγιό της.»<sup>70</sup> Όλες οι προηγούμενες διατυπώσεις ήδη μαρτυρούν αρκετά στοιχεία, ικανά να συμβάλουν σε μια εκ νέου σκιαγράφηση της ταυτότητάς της υπό το πρίσμα της εργασίας, αλλά και σε μια προσπάθεια σύνδεσης αυτού του χαρακτήρα δικτύωσης τόσο με τον χαρακτήρα παρέμβασης όσο και με διαδικασίες διαχείρισης και διάχυσης του έργου μέσα στην ομάδα.

Σημαντική κρίνεται σε αυτό το σημείο η αναφορά στην απουσία συγκεντρωτικής οργάνωσης και συγκεκριμένης ηγετικής μορφής που, όπως τονίζεται, προσδίδει στη δραστηριότητα των μελών της μια διάθεση αυτοδιεύθυνσης και ισότιμης εργασίας από κοινού, με στόχο την πραγματοποίηση μη αμειβόμενων συνεργατικών προσπαθειών.<sup>71</sup> Αν και πρώτη η εικαστικός Μαίρη Ζυγούρη απηύθυνε ανοιχτό κάλεσμα τον Δεκέμβριο του 2000 σε νέους, επίσης εικαστικούς, καλλιτέχνες για συναντήσεις στο εργαστήριό της στο Θησείο με απώτερο σκοπό τη συγκρότηση της εν λόγω ομάδας, ποτέ δεν εγκαθιδρύθηκε μια κάθετη ιεραρχία μεταξύ των παρευρισκομένων με την ίδια στην κορυφή. Απεναντίας, η τελική υλοποίηση κάθε δράσης εκφράστηκε ως αποτέλεσμα λήψης συλλογικών αποφάσεων μέσα από ανοιχτές συζητήσεις, ανάγνωση θεωρητικών κειμένων, προβολή ταινιών και οτιδήποτε άλλο ήταν ικανό να συμβάλλει στην εποικοδομητική ανταλλαγή ιδεών και προτάσεων. Παρόλο που αντιπαρατιθέμενες θέσεις και διαφορές παρατηρούνταν συχνά, όπως ήταν

---

<sup>68</sup> Κώστας Χριστόπουλος, *Ομάδα Φιλοπάππου: Καταγραφές 01-11* (Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία, 2011) 4

<sup>69</sup> Χριστόπουλος, 4

<sup>70</sup> Χριστόπουλος, 33

<sup>71</sup> Χριστόπουλος, 4

φυσικό, σε μια τέτοια συνύπαρξη ατόμων, αυτές δεν λειτούργησαν ως ανασταλτικός παράγοντας αλλά περισσότερο ως πρώτη ύλη για την πραγματοποίηση των έργων που σχεδίαζαν. Πτυχές της εσωτερικής αυτής λειτουργίας της ομάδας τεκμηριώνονται και από τη Μάντυ Αλμπάνη, ενεργό μέλος από την αρχή, όταν η ίδια αναφέρεται σε ενέργειες που προηγήθηκαν της πρώτης δράσης της: «Συζητούσαμε επί έναν ολόκληρο χειμώνα, καλούσαμε ανθρώπους να μας πουν τη γνώμη τους, διαβάζαμε κείμενα, τσακωνόμαστε, πηγαίναμε μπρος, πηγαίναμε πίσω, ξαναγυρνούσαμε στο σημείο απ'όπου είχαμε ξεκινήσει, πηγαίναμε στον χώρο και τον βλέπαμε. Δεν είχαμε μέθοδο, ως συνήθως, αλλά είχαμε επιθυμία πολλή, πάρα πολλή. Είχαμε ασχοληθεί σοβαρά και είχαμε ανταλλάξει πάρα πολλές σκέψεις και ιδέες, για να καταλήξουμε εκεί όπου καταλήξαμε. Δεν έγινε, δηλαδή, τυχαία.»<sup>72</sup>

Συνεχίζοντας, στις πρακτικές της Ομάδας Φιλοπάππου εξέχουσα θέση κατέχουν έννοιες όπως το εφήμερο, το συλλογικό και το επιτόπιο, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη δημιουργία διαδραστικών ή μη εγκαταστάσεων, περιβαλλόντων, εικαστικών παρεμβάσεων στο τοπίο, επιτελέσεων αλλά και στη συνεχή παρουσία ή πολυήμερη διαμονή πλησίον του τόπου δημιουργίας και παρουσίας των έργων. Οι δράσεις της έχουν ως κύριο σκοπό την επανενεργοποίηση σημείων της πόλης και τόπων με πολύ ισχυρή ιστορία ή αρχαιολογικό, τουριστικό και αστικού σχεδιασμού ενδιαφέρον. Κάποια ευρέως γνωστά παραδείγματα αυτών είναι η πρώτη έκθεση της στον λόφο του Φιλοπάππου με τίτλο 37-58° B/ 23-43° A (2001), διάρκειας μιας και μοναδικής νύχτας, η δεύτερη έκθεση *Ερειπίων Ένοικοι/Residents of the Ruins* (2002), αποτέλεσμα μιας τριήμερης διαμονής και εικαστικής δημιουργίας στο εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο «Τα Θεοξένια» στην Πορταριά Πηλίου, η δράση *Solus Locus* (2003), αυτή τη φορά αποτέλεσμα μιας εβδομαδιαίας κατασκήνωσης των συμμετεχόντων καλλιτεχνών στην Ιθάκη, η δημιουργία του διαδραστικού παιχνιδιού με τίτλο *Memory Game* (2004), το project *Et in Arcadia Ego* (2009) στο πλαίσιο της 2<sup>ης</sup> Μπιενάλε Αθήνας, η εφήμερη δράση με τίτλο *Desert* (2011) στο πλαίσιο του παράλληλου προγράμματος της Art Athina του 2011 αλλά και το *Alexandros Iolas Project*. Στις δύο πρώτες δράσεις-εκθέσεις της ομάδας, το ατομικό στοιχείο αλλά και η δημιουργία προσωπικών in situ έργων είναι αυτά που χαρακτηρίζουν τις πρακτικές της εκείνη την περίοδο. Αυτή η προσέγγιση θα μεταβληθεί ριζικά κατά τη διάρκεια της δράσης *Solus Locus* στην Ιθάκη το καλοκαίρι του 2003, της οποίας κύρια γνωρίσματα ήταν η κατασκήνωση των μελών της για μία εβδομάδα στον ίδιο χώρο αλλά και η δημιουργία των κανόνων ενός «παιχνιδιού». Ειδικότερα, το

---

<sup>72</sup> Χριστόφορος Μαρίνος, «Πιθανότητες»: Συνεντεύξεις με νέους έλληνες καλλιτέχνες (Αθήνα: Εκδόσεις futura-Μιχάλης Παπαρούνης, 2006) 54

παιχνίδι αποτέλεσε το μέσο δραστηριοποίησης των συμμετεχόντων, με στόχο την ανάδειξη όλων εκείνων των όρων που θα επέτρεπαν την παραγωγή, ή όχι, συλλογικού έργου, γεγονός που λειτούργησε ταυτόχρονα ως αφορμή για να αναγνωριστούν οι όροι με τους οποίους μπορεί να λειτουργήσει μια καλλιτεχνική συλλογικότητα όπως η δική τους.<sup>73</sup> Η κορύφωση, ωστόσο, της όλης διαδικασίας του «παιχνιδιού» αποτυπώθηκε στην επανάδραση του γνωστού πίνακα του Gericault, *Σχεδία της Μέδουσας*, (εικ.7), όπου η συνεργασία των συμμετεχόντων καλλιτεχνών σηματοδότησε ουσιαστικά την αρχή ενός νέου, συλλογικότερου χαρακτήρα των δράσεων της ομάδας ο οποίος διατηρήθηκε και στα επόμενα χρόνια.

### 3.2 Η Nova Melancholia

Η δεύτερη συλλογικότητα που εξετάζεται στο πλαίσιο της εργασίας είναι η *Nova Melancholia* (εικ.8). Με ενεργή δράση που μετράει πάνω από 10 χρόνια και συγκεκριμένα από το 2007, η συγκεκριμένη ομάδα θεάτρου βρίσκεται υπό το νομικό καθεστώς της Αστικής Μη-Κερδοσκοπικής Εταιρείας και προσδιορίζει την καλλιτεχνική της πρακτική μεταξύ θεατρικής και εικαστικής performance. Στόχος της αποτελεί η «μη συστηματική χαρτογράφηση ποικίλων αισθητικών, στρατηγικών και κειμένων που έχουν συμβάλει στη διαμόρφωση της μελαγχολίας της εποχής».<sup>74</sup> Τα μέσα που χρησιμοποιεί για να το επιτύχει, συνίστανται σε μη γραμμικές αφηγήσεις και ανοιχτές δραματοουργίες, στη χρήση της εικονοπλαστικής μεθόδου του montage, ενώ το πρωταρχικό υλικό αντλείται συχνά από κείμενα μη δραματικά, όπως ποίηση, δοκίμιο ή λογοτεχνική πρόζα. Ο χαρακτήρας του τελικού σκηνικού αποτελέσματος είναι «ένα υβρίδιο, με στοιχεία εικαστικών, χορογραφικής performance και επιτελεστικής διάλεξης. Οι αισθητικές στρατηγικές εμπεριέχουν πολλές φορές στοιχεία camp και queer στοχεύοντας στην αποσταθεροποίηση στερεοτύπων και προκαταλήψεων.»<sup>75</sup>

Στο επίκεντρο των δραστηριοτήτων της ομάδας βρίσκεται επίσης η συμπόρευση, η συνεργασία και η δικτύωση με άλλες συλλογικότητες, όπως για παράδειγμα με την Κίνηση Μαβίλη, την Κολεκτίβα Ομόνοια και το Κέντρο για την έρευνα των Παραστατικών Τεχνών [Π], με απώτερο στόχο την ενεργή συμμετοχή στην υλοποίηση διαφόρων συνεργατικών πρωτοβουλιών και δράσεων, όπως είναι η διοργάνωση συμποσίου και ημερίδων και

<sup>73</sup> [http://omadafilopappou.info/solus\\_locus.htm](http://omadafilopappou.info/solus_locus.htm)

<sup>74</sup> <http://www.novamelancholia.gr/el/team>

<sup>75</sup> <http://www.novamelancholia.gr/el/team>

συλλογικές διεκδικήσεις από την πολιτεία, για παράδειγμα η ενεργοποίηση του θεάτρου ΕΜΠΡΟΣ, της κατάληψης Green Park και άλλων. Εξάλλου, σε κείμενο στη διαδικτυακή παρουσία της ομάδας αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι: «Πιστεύουμε στη συνεργατική και δημόσια φύση της τέχνης γιατί νιώθουμε πως έτσι ενδυναμώνεται ο εγγενής κοινωνικός και πολιτικός της ρόλος. Δίκτυα συνεργασιών που υφαίνονται γύρω και μαζί με την Nova Melancholia παράγουν πολιτική μέσα από μορφές κι όχι μέσα από διακηρύξεις.»<sup>76</sup> Αυτά ακριβώς τα λόγια αντικατοπτρίζουν τις θέσεις της ομάδας για τον χαρακτήρα του παραγόμενου καλλιτεχνικού αποτελέσματος αλλά και για την εξέχουσα σημασία της συνεργατικότητας στις διαδικασίες σύλληψης της ιδέας και της εκτέλεσής της.

Όσον αφορά τα μέλη της ομάδας, αυτά συνοψίζονται σε δημιουργούς με ιδιότητες όπως του σκηνοθέτη, του εικαστικού, του ηθοποιού, του performer κ.ά., προσφέροντας έτσι μια διεπιστημονική προσέγγιση στην διαδικασία παραγωγής της τελικής παράστασης. Επίσης, η παρουσίαση της εκάστοτε παραγωγής έχει πραγματοποιηθεί τόσο σε θεσμικό πλαίσιο, για παράδειγμα στην Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, στο Εθνικό Θέατρο, στο Φεστιβάλ Αθηνών, στη Μπιενάλε της Αθήνας κ.ά, όσο και σε εναλλακτικούς, εξω-καλλιτεχνικούς χώρους, όπως καταλήψεις, διαμερίσματα και άλλες underground τοποθεσίες. Τέλος, αυτή η δικτύωση με θεσμούς πολιτισμού που αναφέρθηκαν προηγουμένως, αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στη λήψη θεατρικής επιχορήγησης από το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού για τις χρονικές περιόδους 2008-2009, 2009-2010, 2011-2012, 2017-2018 και 2018-2019. Το πιο πρόσφατο παράδειγμα επιχορηγούμενης παραγωγής ήταν η παράσταση *Φαντάσου ένα τοπίο ηρωικό*, η οποία παρουσιάστηκε την άνοιξη του 2019 στο ΟΧΤΩ, έναν νέο χώρο στο κέντρο της Αθήνας που επιχειρεί να συνδυάσει την κριτική παρέμβαση με την καλλιτεχνική πρακτική και με τον οποίο η Nova Melancholia συνεργάζεται στενά.

---

<sup>76</sup> <http://www.novamelancholia.gr/el/team>



### 3.3 Η ομάδα Όχι Παίζουμε (UrbanDig Project)

Τις καλλιτεχνικές συλλογικότητες που εξετάζονται εδώ, έρχεται, τέλος, να συμπληρώσει η Αστική Μη-Κερδοσκοπική Εταιρεία παραστατικών τεχνών, *Όχι Παίζουμε* (εικ.9). Το 2004, ο σκηνοθέτης Γιώργος Σαχίνης και η σκηνοθέτης-χορογράφος Ειρήνη Αλεξίου ίδρυσαν την παραπάνω Α.Μ.Κ.Ε, με την ίδια πλέον να αριθμεί και πολλά άλλα μέλη από διάφορους κλάδους των τεχνών και των επιστημών (καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, πολεοδόμοι, θεατρολόγοι κ.ά.). Οι τέχνες του θεάτρου, του χορού και της παράστασης συνδυάζονται αρμονικά και συναντούν τον αστικό χώρο μέσω του σχεδιασμού και της υλοποίησης προγραμμάτων καλλιτεχνικών, ερευνητικών και κοινοτικών δράσεων με τίτλο «UrbanDig» και τα οποία λειτουργούν εντός της ενότητας πολιτισμική παραγωγή - κοινοτική εμπλοκή - αστική ανάπτυξη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τα μέλη που απαρτίζουν κάθε UrbanDig project συνεργάζονται με πολλαπλούς δράστες και δίκτυα, όπως η ακαδημία, η κοινωνία των πολιτών, οι δημοτικές αρχές, ελληνικά και ευρωπαϊκά ιδρύματα, πλατφόρμες ανταλλαγής, πολιτισμικά/ καλλιτεχνικά δίκτυα, κλπ., αναπτύσσοντας διαφορετικές συνέργειες και λαμβάνοντας μέρος σε προγράμματα «διαμοιρασμού γνώσης» ως μια πολυ-επιστημονική ομάδα που χρησιμοποιεί καινοτόμες μεθοδολογίες για υψηλό κοινωνικό αντίκτυπο.<sup>77</sup>

Όπως αναφέρεται επίσης χαρακτηριστικά στην διαδικτυακή παρουσία της ομάδας, «το UrbanDig Project είναι η συνάντηση της τέχνης και του χώρου σε μια ανασκαφή πολιτισμικού κεφαλαίου στη σύγχρονη πόλη».<sup>78</sup> Πιο συγκεκριμένα, τα UrbanDig χρησιμοποιούν την τέχνη και την άυλη πολιτιστική κληρονομιά, μετασχηματίζοντας τις σε ένα επιτόπιο σενάριο που θα δημιουργήσει την τελική παράσταση και παρουσίασή της στο πλαίσιο κοινοτικών δράσεων. Στόχος είναι η χρήση αυτού του επιτόπιου περιεχομένου να λειτουργήσει ως έμπνευση για παραστατική τέχνη (θέατρο, performance, χορός, live-art), προτείνοντας μια εναλλακτική, από τα κάτω διαχείριση του αστικού πολιτισμικού κεφαλαίου. Έμπνευση για το επιτόπιο σενάριο αναζητείται παράλληλα και στην εμπειρία συλλογικής ανασκαφής των ιστοριών ενός τόπου ή χώρου, με τους ανθρώπους του πρωταγωνιστές στη διαδικασία αποκάλυψης του εαυτού τους. Ως εκ τούτου, ο χαρακτήρας των δράσεων της ομάδας είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τον δημόσιο αστικό χώρο, με απώτερο στόχο την επαν-ανακάλυψή του αλλά και την εκ νέου συν-δημιουργία του μέσω συνεργειών μεταξύ ανθρώπων και φορέων. Για παράδειγμα, ο Δήμος Αθηναίων έχει εφαρμόσει δράσεις του

<sup>77</sup> <https://www.urbandigproject.org/copy-of-knowledge-sharing>

<sup>78</sup> <https://www.urbandigproject.org/about>

UrbanDig για τον σχεδιασμό και την ανάπτυξη συλλογικών πρακτικών σε σχολεία, δημοτικά κτήρια και κεντρικές πλατείες.

Για να επιτύχουν όλα τα παραπάνω, τα μέλη της ομάδας έχουν αναπτύξει μια συγκεκριμένη μεθοδολογία προετοιμασίας της εκάστοτε καλλιτεχνικής παραγωγής, η οποία προσαρμόζεται στις ανάγκες της και αποτυπώνεται συνοπτικά σε 3 βασικούς άξονες: κοινοτικές δράσεις, καλλιτεχνικές παρεμβάσεις και ποιοτική έρευνα. Στον πυρήνα της UrbanDig μεθοδολογίας βρίσκεται επίσης η οργάνωση συλλογικών διαδικασιών διαλόγου που οδηγούν σε κοινή δράση μέσω καλλιτεχνικών πρακτικών και συχνά συμμετοχής σε παιχνίδι. Μία από αυτές είναι και το DeMOS\_The game, ένα site specific παιχνίδι επιτέλεσης που δημιουργήθηκε από το UrbanDig Project και τον Οδυσσέα Βελέντζα και το οποίο ξεκίνησε το ταξίδι του στο πλαίσιο του εργαστηρίου παιχνιδιών LABOURGAMES. «Το DeMOS προτείνει ένα εναλλακτικό εκπαιδευτικό μοντέλο απόκτησης και καλλιέργειας «ήπιων δεξιοτήτων» συμμετοχικότητας, εμπλοκής, συν-διαχείρισης, συναπόφασης και αυτό-αξιολόγησης. Ο σκοπός του είναι να αποτελέσει μία ευφάνταστη μεθοδολογία για τη διερεύνηση και επεξεργασία ζητημάτων, που αφορούν μία κοινότητα άλλοτε διαμορφωμένη και άλλοτε τυχαία - ενώ παράλληλα δημιουργεί τις συνθήκες για ουσιαστική συνάντηση και διασκέδαση.»<sup>79</sup> Πρόκειται ουσιαστικά για ένα πρόγραμμα δράσεων που ενθαρρύνει και υποστηρίζει τη συλλογική επεξεργασία και διαχείριση ζητημάτων διαφορετικών κοινοτήτων, με όχημα το παιχνίδι και τις παραστατικές τέχνες. Οι κοινότητες καλούνται με αυτόν τον τρόπο να αναδείξουν, να επεξεργαστούν και τελικά να διαχειριστούν συλλογικά ζητήματα που τους αφορούν, με αφετηρία το ίδιο το παιχνίδι και κορύφωση το ανοιχτό δημόσιο «τελικό γεγονός» της παράστασης.

Παράλληλα, χρησιμοποιούνται μέθοδοι ποιοτικής έρευνας όπως προφορικές ιστορίες, μη-δομημένες συνεντεύξεις, ερωτηματολόγια, κ.ά. ώστε να συλλεχθεί το απαιτούμενο υλικό που θα τροφοδοτήσει και θα εμπλουτίσει τις δράσεις. Αναπόσπαστο κομμάτι του κύκλου ενός UrbanDig αποτελεί επίσης η συστηματική, πολλές φορές μακροχρόνια, εργασία και παρουσία της ομάδας στον χώρο διεξαγωγής της κάθε δράσης. Τέλος, η μεθοδολογία αυτή εφαρμόζεται κάθε φορά από τη σύλληψη μέχρι και την τελική υλοποίηση του καλλιτεχνικού δρώμενου, δηλαδή της site-specific παράστασης. Το σύνολο της ομάδας δημιουργεί, εφόσον αυτό κρίνεται απαραίτητο, την υποομάδα που θα συμμετάσχει στη δράση, την προετοιμάζει για τις διαδικασίες που θα ακολουθήσουν, τις υλοποιεί μαζί της, υποστηρίζει την παραγωγή

---

<sup>79</sup> <https://www.urbandigproject.org/single-post/2019/04/12/DeMOS-The-game>

της κοινής δράσης, αναλαμβάνει την επιτόπια και ψηφιακή διάχυση και επικοινωνία, αποτυπώνει και αναλύει τα αποτελέσματα και ολοκληρώνει τη διαδικασία με ένα καλλιτεχνικό γεγονός βασισμένο στην κοινή εμπειρία της ομάδας, εμπνέοντάς την να συνεχίσει να συν-λειτουργεί.

Δύο αξιοσημείωτα παραδείγματα δράσεων που τεκμηρίωσαν την εφαρμογή της παραπάνω UrbanDig μεθοδολογίας είναι το *Dourgouti Island Hotel Project* (2015-2016), ένα πρόγραμμα για συμμετοχική χαρτογράφηση και ανάδειξη της γειτονιάς Δουργούτι του Νέου Κόσμου με κατάληξη μια περιπατητική παράσταση στη γύρω περιοχή<sup>80</sup> και το *UrbanDig\_Omonia* με κατάληξη την «Στάση Ομόνοια» (2017), μια site-specific παράσταση με αφετηρία το αρχείο, την επιτόπιο δυναμική και το πώς θέλουν την πλατεία Ομόνοιας οι άνθρωποί της<sup>81</sup>. Και στις δύο περιπτώσεις η ομάδα επικεντρώθηκε στην επιτόπια έρευνα και τη συμβίωση με άγνωστους ανθρώπους ή κατοίκους των περιοχών αυτών της Αθήνας, επιχειρώντας να τους ακούσει και ταυτόχρονα να αναδείξει τις ανάγκες τους.<sup>82</sup>

#### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο χαρακτήρας της διαχείρισης στο πλαίσιο των επιλεγμένων συλλογικοτήτων**

Με την συνοπτική παρουσίαση των επιλεγμένων καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων να έχει μόλις προηγηθεί, σειρά έχει να εμβαθύνουμε ακόμη περισσότερο σε καθεμία από τις τρεις αυτές περιπτώσεις ώστε να διατυπωθούν τεκμηριωμένες απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα που μας απασχολούν. Στην προσπάθεια αυτή, εξαιρετικά σημαντική στάθηκε η βοήθεια μελών των συλλογικοτήτων με τα οποία συναντήθηκα και συνομίλησα στο πλαίσιο της συνεργασίας μας. Ταυτόχρονα, η έρευνα και η επεξεργασία πάνω σε αρχειακό υλικό αναλογικής ή ψηφιακής μορφής, για παράδειγμα εκτυπωμένων φωτογραφιών, εντύπων, υλικού από βιντεοκασέτες σε μορφή DVD, online δημοσιευμένου οπτικοακουστικού υλικού καθώς και ηχητικών αρχείων με καταγεγραμμένες προφορικές συνεντεύξεις και συζητήσεις που μου παραχώρησαν, λειτούργησαν καταλυτικά για την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τα όσα διερευνώνται στην παρούσα εργασία. Τα συμπεράσματα αυτά συνοψίζονται σε δύο αρκετά διαφορετικές προσεγγίσεις όσον αφορά την υιοθέτηση και ένταξη της διαχείρισης στις δραστηριότητες που επιτελεί η εκάστοτε ομάδα ως συλλογικό καλλιτεχνικό υποκείμενο:

<sup>80</sup> Βλ. περισσότερα, <https://www.urbandigproject.org/copy-of-dourgouti-island-hotel-proj-1> και <http://dourgouti.gr>

<sup>81</sup> <https://www.urbandigproject.org/omonoia-performance-gr>

<sup>82</sup> Χαμαλίδη, 225

από τη μια η γεμάτη ενθουσιασμό, πειραματική και ρομαντική διάθεση στην εικαστική δράση της Ομάδας Φιλοπάππου και από την άλλη μια πιο συστηματοποιημένη και επίσημη οργάνωση που απαντάται στο εσωτερικό λειτουργίας των Αστικών Μη-Κερδοσκοπικών Εταιριών παραστατικών τεχνών και θεάτρου.

#### **4.1 Πρακτικές διαχείρισης στην Ομάδα Φιλοπάππου**

Ειδικότερα, για την περίπτωση της Ομάδας Φιλοπάππου ιδιαίτερη σημασία έχει η επισήμανση της σύστασης του εσωτερικού της όσον αφορά τα δημιουργικά υποκείμενα. Αν και οι καλλιτέχνες που ανά τα χρόνια πορεύτηκαν με την ομάδα δεν ήταν οι ίδιοι σε κάθε δράση, η ιδιότητα του εικαστικού ήταν αυτή που χαρακτήριζε εν γένει την πρακτική αλλά και την κοινή επαγγελματική τους ταυτότητα, ακόμη και αν χρησιμοποιούσαν πολύ διαφορετικά υλικά και μέσα. Η Μαίρη Ζυγούρη όπως και όλοι οι υπόλοιποι στους οποίους απήρθυνε κάλεσμα για τις πρώτες συναντήσεις τους ως συλλογικότητα, γνωρίζονταν μεταξύ τους ως συμφοιτητές, απόφοιτοι ή και τελειόφοιτοι, στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και στην πλειοψηφία τους υπό την καθοδήγηση της Ρένας Παπασπύρου. Κατά γενική ομολογία, αποτέλεσαν τη λεγόμενη «νεότερη γενιά» εικαστικών που εμφανίστηκε στη σύγχρονη καλλιτεχνική ζωή του τόπου και περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τη Μάντυ Αλμπάνη, τον Νίκο Καναρέλη, τη Ντόρα Οικονόμου, τον Κώστα Χριστόπουλο, τον Ηλία Κοέν, τη Γεωργία Σαγρή και τη Φανή Σοφολόγη.

Μια εξέταση του προφίλ αυτής της γενιάς αποδεικνύεται άμεσα συνυφασμένη με μια σειρά αλλαγών που επηρέασαν τον χαρακτήρα και τη λειτουργία της Α.Σ.Κ.Τ αλλά και με τις σημαντικότερες καλλιτεχνικές εξελίξεις εντός και εκτός Ελλάδας που αναθεωρούν την τέχνη, ήδη από τα '90s. Στον ιστότοπο της Α.Σ.Κ.Τ επισημαίνεται πως «μετά την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, το διδακτικό προσωπικό της Σχολής ανανεώνεται με καλλιτέχνες όπως οι Παναγιώτης Τέτσης, Δημοσθένης Κοκκινίδης, Νίκος Κεσσανλής, Δημήτρης Μυταράς, Γιώργος Νικολαΐδης, Ηλίας Δεκουλάκος, Θανάσης Εξαρχόπουλος και ο αρχιτέκτονας Σάββας Κονταράτος, έτσι ώστε να αντιπροσωπεύονται οι τάσεις της σύγχρονης τέχνης τόσο στο εργαστήριο όσο εμπλουτίστηκε με την καθιέρωση μαθήματος Εισαγωγής στη Φιλοσοφία και την Αισθητική, το οποίο δίδαξε επί 15 χρόνια περίπου ο Παύλος Χριστοδουλίδης). Στη θέση του Παντελή Πρεβελάκη, που αποχώρησε το 1974, εξελέγη η ιστορικός τέχνης Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, η πρώτη γυναίκα μέλος του Συλλόγου Καθηγητών της Σχολής. Το 1992 εξελέγη και η πρώτη γυναίκα Διευθύντρια Εργαστηρίου, η ζωγράφος Ρένα Παπασπύρου. Μεγάλη τομή στην εξέλιξη της Σχολής υπήρξε η παραχώρηση από το κράτος, επί πρυτανείας

Παναγιώτη Τέτση το 1992, των εγκαταστάσεων του παλιού εργοστασίου υφαντουργίας με την επωνυμία «Σικιαρίδειον» επί της οδού Πειραιώς 256. Οι εγκαταστάσεις αξιοποιήθηκαν ουσιαστικά από τον πρότανη Νίκο Κεσσανλή και σήμερα στεγάζουν το μεγαλύτερο μέρος των δραστηριοτήτων της Α.Σ.Κ.Τ.»<sup>83</sup>

Η μεταφορά της σχολής στις νέες εγκαταστάσεις της Πειραιώς από την προηγούμενη συστέγαση με το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο στην Πατησίων, αποτέλεσε ίσως τη σημαντικότερη επιρροή για τη γενιά των καλλιτεχνών της ομάδας, καθώς ήταν από τις πρώτες που αποφοίτησαν από το νέο αυτό χώρο. Κατά τη διάρκεια προσωπικής μου συζήτησης με τη Μαίρη Ζυγούρη και τον Κώστα Χριστόπουλο, ανέφεραν αμφότεροι ότι ως φοιτητές εκεί, είχαν πολύ περισσότερο χώρο να δημιουργήσουν τα έργα τους αλλά και διάθεση να αφιερώσουν αρκετό χρόνο σε διάφορες δραστηριότητες μέσα στη σχολή. Κάποιες από αυτές ήταν και η επίσκεψη σημαντικών εκθέσεων στις νέες ευρύχωρες εγκαταστάσεις, όπως χαρακτηριστικά αναφέρθηκαν του διεθνούς φήμης γλύπτη Παναγιώτη Βασιλάκη (Takis) και του συλλέκτη Δάκη Ιωάννου. Καλλιεργήθηκε έτσι μια αίσθηση καλλιτεχνικής ελευθερίας που συνεχίστηκε και μετά το πέρας των σπουδών τους, με την ίδια να κορυφώνεται εκφραστικά στη συγκρότηση της συλλογικότητας που εξετάζεται εδώ.

Επιπλέον, το νεαρό της ηλικίας των περισσότερων συμμετεχόντων σε συνδυασμό με τον παρορμητικό και ενθουσιώδη χαρακτήρα που είχε αποκτήσει το όλο εγχείρημα, αποτυπώνεται με σαφή τρόπο στην έντονη επιθυμία τους να απεμπλακούν από το παραδοσιακό εργαστήριο, να βγουν και να δημιουργήσουν έξω στον δημόσιο χώρο αλλά και να παρουσιάσουν το έργο τους εκτός του συστήματος της αγοράς που μέχρι τότε μονοπωλούσε την αναγνώριση της δουλειάς τους. Από αυτό το σημείο και έπειτα, το ενδιαφέρον της ανάλυσής μας θα στραφεί στις τρεις πρώτες δράσεις-εκθέσεις της Ομάδας Φιλοπάππου, καθώς δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για περιπτώσεις δραστηριότητας έξω από τα όρια της δημιουργικής πράξης.

Η Μαίρη Ζυγούρη, σε συνέντευξή της στον επιμελητή και θεωρητικό τέχνης Χριστόφορο Μαρίνο, παραθέτει χαρακτηριστικά τη γνώμη της για τις απαρχές της ομάδας και την πρώτη δράση της στον λόφο του Φιλοπάππου, ενώ ταυτόχρονα δικαιολογεί την αποστασιοποίησή τους από το σύστημα της αγοράς: «Νομίζω ότι ήταν μια περίοδος γεμάτη ενθουσιασμό και έντονη διάθεση για επικοινωνία και διάλογο με άλλους καλλιτέχνες της γενιάς μου. Πλησίασα κάποια άτομα που θεώρησα ότι είχαμε μια κοινή βάση, ο ένας έφερε

---

<sup>83</sup> <http://www.asfa.gr/idrima/istoria>

τον άλλο και ξεκινήσαμε να κάνουμε συζητήσεις στο πρώην εργαστήριό μου στο Θησείο. Οι συναντήσεις μας ξεκίνησαν το Δεκέμβρη του 2000 με μια σειρά από συζητήσεις, αναγνώσεις κειμένων, ανταλλαγή ιδεών, διαφωνίες, και τελικά το Σεπτέμβρη το 2001 διοργανώσαμε την «έκθεση μιας νύχτας» (εικ.10), που για μένα τουλάχιστον, αλλά φαντάζομαι και για τα υπόλοιπα παιδιά, ήταν κάτι παραπάνω από μια απλή έκθεση. Ήταν και όλη η εμπειρία της κατασκήνωσης, της συμβίωσης για μια εβδομάδα.»<sup>84</sup> Και συνεχίζει: «Νομίζω ότι ο στόχος μας, τουλάχιστον εκείνη την περίοδο, δεν ήταν οι γκαλερί. Άλλωστε οι περισσότεροι φοιτούσαν ακόμα στην Καλών Τεχνών ή μόλις είχαν αποφοιτήσει. Η αντίληψη της γκαλερί, που φιλοξενεί έργα έτοιμα για πούλημα, δεν είχε καμία σχέση με τα πράγματα που συζητούσαμε και μας απασχολούσαν. Νομίζω πως η πρόθεσή μας ήταν να επικοινωνήσουμε, να βγούμε έξω από τα εργαστήρια και τη Σχολή και να πειραματιστούμε. Επιλέξαμε έναν ανοιχτό δημόσιο χώρο. Στόχος μας ήταν να φτιάξουμε έργα *in situ*, εμπνευσμένα από το χαρακτήρα του ίδιου του χώρου....Το σίγουρο είναι ότι σαν επιχείρημα, δεδομένης της απειρίας μας, ήταν πραγματικά τολμηρό.»<sup>85</sup>

Στο πλαίσιο αυτό κατανοούμε πως η καλλιτεχνική πρωτοβουλία που απαντάται στους κόλπους της συγκεκριμένης συλλογικότητας και η οποία αναπτύχθηκε με ανεξάρτητο και εξωθεσμικό τρόπο για τον ορισμό ενός αυτόνομου χώρου δημιουργίας και παρουσίας του έργου της, συνδέεται αναπόφευκτα με έννοιες αυτοδιαχείρισης και αυτοοργάνωσης στο εσωτερικό της. Ο χαρακτήρας αυτός αντικατοπτρίζεται τόσο σε πρακτικές όπως αυτοδιοργανωμένη προσωρινή διαμονή και κατοίκηση σε δημόσιους χώρους (κατασκηνώσεις) αλλά και στον πολύπλευρο ρόλο που ένας ή και περισσότεροι καλλιτέχνες χρειάστηκε να επιτελέσουν. Για παράδειγμα, στις απαιτήσεις για την υλοποίηση της πρώτης δράσης της Ομάδας Φιλοπάππου στον ομώνυμο λόφο εντάχθηκε και η διευθέτηση του ζητήματος της παραχώρησης άδειας από το Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο, με τη Μαίρη Ζυγούρη να έχει αναλάβει το συντονισμό της όλης προσπάθειας. Επίσης, η συχνή αξιοποίηση ενός δικτύου επαφών και εξωτερικών συνεργατών της ομάδας αναδείχθηκε πολλές φορές ως αναγκαία προϋπόθεση για την στήριξη και την τελική πραγματοποίηση των δράσεών της, εφόσον η ίδια, ενσυνειδήτως μακριά από φορείς και το σύστημα της αγοράς, δεν μπορούσε να αξιώσει κάθε είδους θεσμική στήριξη με το καθεστώς που εγγενώς την διέπει. Κάτι τέτοιο αποτυπώνεται στη μεσολάβηση του Νίκου Κεσσανλή, τότε πρότανη της Α.Σ.Κ.Τ, για λήψη χρηματοδότησης περίπου ενός εκατομμυρίου δραχμών από τον χρηματιστή και συλλέκτη

---

<sup>84</sup> Μαρίνος, 117

<sup>85</sup> Μαρίνος, 117-118

Ζαχαρία Πορταλάκη ώστε να στηριχθούν οικονομικά οι εργασίες της πρώτης δράσης της ομάδας, όπως της πληρωμής ηλεκτρολογικών εργασιών, διαφημιστικού έντυπου υλικού και αφισών (εικ.11).

Παράλληλα, η Μάντυ Αλμπάνη τονίζει τη σημασία όλων αυτών των διαχειριστικών ενεργειών που απαιτήθηκαν για τη συγκρότηση της δημιουργικής πράξης στον λόφο Φιλοπάππου και συγκεκριμένα πως «η διαδικασία αυτή περιελάμβανε ακόμη, γνωριμία με τους θαμώνες της περιοχής, δίποδους και τετράποδους, διαπραγματεύσεις με τους διάφορους αρμόδιους του Δήμου και της εφορείας αρχαιοτήτων, εξεύρεση χορηγού (του συλλέκτη Πορταλάκη)...διαφήμιση με τη μέθοδο «από στόμα σε στόμα», κλοπή ηλεκτρικού ρεύματος για να παρακάμψουμε την γραφειοκρατία και να φωταγωγήσουμε την έκθεση, κ.λπ.»<sup>86</sup> Δύο άλλα παραδείγματα ανάληψης συντονιστικού έργου στο πλαίσιο συνεργασίας με εξωτερικούς συνεργάτες, αποτελεί η συμβολή της Μαρίας Χατζηνικολάου στην επίτευξη της διαμονής στην Πορταριά Πηλίου, μετά από πρόσκληση επαφών που η ίδια είχε στον Βόλο για υλοποίηση χορηγούμενης εικαστικής δράσης (εικ.12,13) αλλά και οι φιλικές σχέσεις που διατηρούσαν μέλη της ομάδας με γκαλερίστες και συγκεκριμένα της γκαλερί *Gazon Rouge*, οι οποίες οδήγησαν σε μια πρώτη θεσμικά πλαισιωμένη έκθεση των πεπραγμένων στην Ιθάκη (εικ.14).

Ας σημειωθεί ακόμα ότι η αυτοοργανωμένη κατοίκηση της Ομάδας Φιλοπάππου σε δημόσιους χώρους, προσέδιδε στον χαρακτήρα παρέμβασης σε αυτούς μια περισσότερο αισθητική, παρά ακτιβιστική ή έντονα πολιτική διάσταση, με σκοπό την παραγωγή εικαστικού έργου μέσω συγκατοίκησης και ανάπτυξης διαπροσωπικών σχέσεων. Με άλλα λόγια, έμφαση δόθηκε σταδιακά στη διερεύνηση επίτευξης ενός συλλογικού έργου παρά στην διεκδίκηση του δημόσιου χώρου. Η Αλμπάνη αναφέρει επίσης πως: «Η απόφασή μας να κατοικήσουμε έναν δημόσιο χώρο, όπως αυτόν του Φιλοπάππου, να συνεργαστούμε εκεί και το αποτέλεσμα της συνεργασίας (ή συνέργειας) αυτής να εκτεθεί για μία μόνο νύχτα, κάνει νομίζω σαφείς τις προθέσεις μας. Θέλω να πω, περισσότερο μας ενδιέφερε και μας κέντρισε η ιδέα της πραγματικής, κυριολεκτικής συγκατοίκησης/επανοικειοποίησης του δημόσιου χώρου (με τη μορφή κατασκήνωσης στο παλιό νταμάρι), ο οποίος στις μέρες μας λειτουργεί συχνά ως πέρασμα, «τόπος ενδιάμεσος» μέσα στο βασίλειο του ιδιωτικού και, πάντως, όχι ως πεδίο δράσης ενταγμένο στην καθημερινότητα των ανθρώπων.»<sup>87</sup> Άλλωστε, μεγαλύτερη βαρύτητα δινόταν, όπως υποστηρίζεται, στο ανολοκλήρωτο «ανοιχτό» έργο, στην μεταξύ

---

<sup>86</sup> Μαρίνος, 53

<sup>87</sup> Μαρίνος, 53

τους συμβιωτική σχέση και στη δυνατότητα εκπλήρωσης του συλλογικού εγχειρήματος, παρά στα υλικά παράγωγα των δράσεων. Σε μια παρόμοια περίπτωση, η Σοφολόγη επισημαίνει για τα όσα έλαβαν χώρα στην Ιθάκη ότι: «Το concept ήταν να μπορέσουμε να εμπλέξουμε τους εαυτούς μας και τις δουλειές μας με τέτοιο τρόπο ώστε να προσεγγίσει ο ένας τον άλλον. Θελήσαμε να προκαλέσουμε μια ζύμωση μεταξύ μας ώστε να οδηγηθούμε σε κάτι νέο που θα εμπεριέχει όλους μας χωρίς όμως να διακρίνονται προσωπικά στοιχεία. Ήταν πάνω απ' όλα ένα πείραμα.»<sup>88</sup>

Με αφετηρία την προηγούμενη θέση, γίνεται αντιληπτό ότι το πείραμα, ως μια πηγαία και αυθόρμητη αναγκαιότητα, βρίσκεται στον πυρήνα της δράσης της Ομάδας Φιλοπάππου. Ταυτόχρονα, νοηματοδοτεί θεμελιώδεις πρακτικές της συνδεδεμένες με τη διερεύνηση του κατά πόσο μπορεί να καλλιεργηθεί η αίσθηση της συλλογικότητας μεταξύ διαφορετικών δημιουργικών ατόμων, να πορευτούν στη συνέχεια ως τέτοια, να μοιραστούν αλλά και να επικοινωνήσουν τελικά στο κοινό μια βιωμένη αισθητική εμπειρία. Όλα τα παραπάνω συνιστούν χωρίς αμφιβολία σημαντικά στοιχεία για τα όσα η εργασία επιχειρεί να τεκμηριώσει, τόσο δηλαδή του λόγου εμφάνισης όσο και της λειτουργίας της διαχείρισης ως μέρος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Όπως τελικά προκύπτει, η Ομάδα Φιλοπάππου, δρώντας σαν συλλογικό καλλιτεχνικό υποκείμενο, υιοθετεί την ταυτότητα του διαχειριστή σε ένα πλαίσιο παρουσίασης του έργου της με ανεξάρτητο, εξωθεσμικό και αυτοοργανωμένο τρόπο. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τον αυθορμητισμό και τον ρομαντισμό που εξ αρχής χαρακτήριζε τις δημιουργικές της διαδικασίες, καταδεικνύει πως η επιθυμία για αυτοπαρουσίαση, ως πρωταρχική μέριμνα στα πρώτα βήματα της καριέρας νέων καλλιτεχνών, δε θα είχε επιτευχθεί χωρίς την ενασχόλησή τους με πολλαπλά καθήκοντα που αφορούσαν, μεταξύ άλλων, τον πειραματισμό με συντονιστικές πρωτοβουλίες, την προσπάθεια επωφελούς χρήσης ενός δικτύου συνεργασιών αλλά και την ανακύκλωση ειδικοτήτων που απαντώνται στον κόσμο της τέχνης, πέραν του καλλιτέχνη-δημιουργού.

---

<sup>88</sup> Μαρίνος, 277



## 4.2 Πρακτικές διαχείρισης στη Nova Melancholia

Προχωρώντας στην επόμενη συλλογικότητα και συγκεκριμένα στη Nova Melancholia, παρατηρούνται εμφανείς διαφοροποιήσεις στον χαρακτήρα της διαχειριστικής δράσης που αναπτύσσει το καλλιτεχνικό υποκείμενο. Ήδη από το γεγονός ότι πρόκειται για μια Αστική Μη-Κερδοσκοπική Εταιρία, διαφαίνεται μια επίσημη οργάνωση που περιγράφεται με όρους που υποδεικνύει το νομικό αυτό καθεστώς: «Το νομικό πλαίσιο βάσης της Αστικής Εταιρείας (κερδοσκοπικής ή μη) είναι τα άρθρα 741 έως 784 του Αστικού Κώδικα. Σύμφωνα με το άρθρο 741 ΑΚ *«Με τη σύμβαση της εταιρίας δύο ή περισσότεροι έχουν αμοιβαίως υποχρέωση να επιδιώκουν με κοινές εισφορές κοινό σκοπό και ιδίως οικονομικό»*. Με βάση τον ορισμό αυτό προκύπτει ότι:

- Ο σκοπός είναι οικονομικός, δηλαδή η εταιρική δράση από την οποία μπορεί να προκύψουν ενδοσυμβατική ή αδικοπρακτική ευθύνη ή παροχές που αμείβονται κατά τα συναλλακτικά ήθη, χωρίς απαραίτητα όλα αυτά να συνδέονται με την επιδίωξη κέρδους.
- Ο σκοπός να μην είναι οικονομικός, δηλαδή να επιδιώκεται η ανάπτυξη μορφωτικού, φιλανθρωπικού, επιστημονικού, ερευνητικού κλπ έργου. Σε περίπτωση δε δημιουργίας κέρδους, αυτό δεν διανέμεται στους εταίρους.»<sup>89</sup>

Ο Βασίλης Νούλας, σκηνοθέτης και συνιδρυτής της ομάδας, δηλώνει πως ήταν αναγκαία η ίδρυση της ομάδας υπό το παραπάνω καθεστώς ώστε να είναι σε θέση να διεκδικεί στήριξη από το Υπουργείο Πολιτισμού<sup>90</sup>, καθώς τα σχήματα που δικαιούνται να λάβουν θεατρική επιχορήγηση πρέπει να είναι Νομικά Πρόσωπα Ιδιωτικού Δικαίου με υποχρεωτική τη μορφή ΑΜΚΕ ή σωματείου.<sup>91</sup>

Ωστόσο, η πιο σημαντική απόρροια από το νομικό καθεστώς εντοπίζεται στην ύπαρξη ιεραρχικού σχήματος στο εσωτερικό της ομάδας, το οποίο απαρτίστηκε αρχικά από τον Μανώλη Τσίπο, ως βασικό νομικό εκπρόσωπο και από τον Βασίλη Νούλα με τη Βίκυ Κυριακουλάκου ως επίσημα μέλη. Αν και ο Μανώλης Τσίπος έχει αποχωρήσει από την ομάδα, τυπικά κατέχει ακόμα τον πρώτο ρόλο στο νομικό πλαίσιο της ΑΜΚΕ. Στην πραγματικότητα όμως, ο Νούλας έχει αναλάβει πλέον το ρόλο του εκπροσώπου της ομάδας αλλά και αυτού που ηγείται των αποφάσεων, με τον ίδιο να δηλώνει πως στο θέατρο κάθε

<sup>89</sup> <http://www.nepa.gr/2017/08/18/αστική-μη-κερδοσκοπική-εταιρεία>

<sup>90</sup> Συνέντευξη με τον Βασίλη Νούλα, 10/7/2019

<sup>91</sup> Βλ. σχετικά, <https://www.culture.gr/el/information/SitePages/view.aspx?nID=2202>

ομάδα είναι συνήθως ιεραρχική: υπάρχει κάποιος ο οποίος εκκινεί την επιθυμία να ανέβει μια παράσταση, στην συγκεκριμένη περίπτωση ο ίδιος, και ο οποίος ασχολείται αποκλειστικά με την προώθηση της ομάδας, την εύρεση πόρων και όλα τα ζητήματα γύρω από το αμιγώς καλλιτεχνικό κομμάτι. Κάτι τέτοιο λειτουργεί εμφανώς αντίθετα με την προηγούμενη ανοιχτή, μη ιεραρχική δομή της Ομάδας Φιλοπάππου.

Όπως επισημαίνει στη συνέντευξή του: «Δεν έχει τον ίδιο ρομαντισμό ίσως με την Ομάδα Φιλοπάππου, επειδή στο θέατρο είναι πολύ πιο συγκεκριμένος ο στόχος.» Αυτός δεν είναι άλλος από το να ανέβει η τελική παράσταση, με τις όποιες συναντήσεις της ομάδας να γίνονται κυρίως στο πλαίσιο της πρόβας. Συνεχίζει λέγοντας πως: «Δεν έχει αυτή την έννοια μιας ομάδας, πως ήτανε ας πούμε η Κίνηση Μαβίλη που συμμετείχα...κάτι πολύ πιο πολιτικό και πιο ισότιμο. Δηλαδή εκεί ήμασταν όλοι επί ίσοις όροις και ήτανε μια ομάδα που πραγματικά συναντιότανε γιατί είχε να συζητήσει πράγματα. Εδώ πέρα όταν είναι ένας σκηνοθέτης, όποτε θεωρήσει αυτός ότι πρέπει να γίνει μια παράσταση, θα καλέσει όσους μπορούν και θέλουν να συμμετέχουν, είναι ή δεν είναι τυπικά στην ομάδα, γιατί κάθε φορά υπάρχουν άτομα που δεν είναι στην ομάδα, και ξεκινάνε οι πρόβες.» Το γεγονός αυτό συνδέεται άμεσα με τον χαρακτήρα της παρέμβασης που υιοθετεί και επιδιώκει η Nona Melancholia, ο οποίος θα πρέπει να είναι πάντα αισθητικός και καλλιτεχνικός, υπό το πρίσμα της τέχνης και όχι κάποιας διεκδίκησης του δημόσιου χώρου. Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι ο Νούλας, ως σκηνοθέτης, ήθελε από την αρχή να περιορίσει τον παράγοντα των ανθρώπινων σχέσεων και των χιλιάδων ωρών με ατελείωτες πρόβες και συζητήσεις, καθώς το θεωρούσε κάτι τελείως αντιπαραγωγικό σε σχέση με το ζητούμενο, δηλαδή την παράσταση. Αναφέρει βέβαια ότι δεν μπορείς και να τα αποφύγεις όλα αυτά εφόσον στο θέατρο ένα πολύ μεγάλο μέρος της επιτυχίας του εκάστοτε project κρίνεται από τη διαχείριση του ανθρώπινου δυναμικού και του ψυχισμού του.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, εντοπίζεται πρώτον μια σαφής διαφορά στο πού η συγκεκριμένη ομάδα δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα, δηλαδή στην υπεροχή του παραγόμενου αποτελέσματος της παράστασης έναντι της ενθάρρυνσης περεταίρω ανάπτυξης διαπροσωπικών σχέσεων που, έτσι και αλλιώς, θα διαμορφωθούν κατά τη διάρκεια του project. Δεύτερον, η συμπυκνωμένη εξουσία στο πρόσωπο ενός ατόμου που αποφασίζει και δρα για τα πάντα, δηλαδή του σκηνοθέτη, εγείρει ερωτήματα σχετικά με το αν αυτό είναι πολύ συγκεντρωτικό ή αν θα μπορούσε να διαχυθεί και να μοιραστεί, ζητήματα για τα οποία ο Νούλας τοποθετείται ως εξής: «Όταν είναι πολύ μικρές οι κλίμακες, δε γίνεται εύκολα. Για να γίνει, πρέπει πραγματικά τον άλλον όχι απλά να τον εμπιστεύεσαι αλλά να έχει γίνει μια

ώσωση στο αισθητικό επίπεδο και το διανοητικό ώστε να τον νιώσεις πολύ κοντά σου και άρα να τον εμπιστευθείς και να του αφήσεις τομείς ας πούμε αυτού του πράγματος.» Παράλληλα, αναφέρεται και σε ένα ηθικό ζήτημα που προκύπτει και αφορά τα χρήματα: εφόσον όλα τα μέλη της ομάδας πληρώνονται για αυτό που κάνουν, δεν μπορεί να απαιτήσει από τον οποιοδήποτε να σπαταλήσει αρκετές ώρες από τον χρόνο του και να επιφορτιστεί καθήκοντα που αφορούν, παραδείγματος χάριν τις διαδικασίες που απαιτούνται για την κατάθεση της αίτησης επιχορήγησης από το Υπουργείο Πολιτισμού ή την διαρκή ενημέρωση της ιστοσελίδας και καταλήγει λέγοντας ότι όλα αυτά προτιμά τελικά να τα κάνει μόνος του.

Μια άλλη πρόθεση του σκηνοθέτη ήταν και το να μην συνεργάζεται με τα συμβατικά θέατρα της πόλης. Απεναντίας, ήθελε οι παραγωγές της ομάδας να παρουσιάζονται είτε σε ένα πολύ underground περιβάλλον, για παράδειγμα σε διαμερίσματα, υπόγεια, ταράτσες και άλλους site-specific χώρους με ή χωρίς επιχορήγηση, συχνά χωρίς μόνο μέσω συνδρομής των θεατών συνοδεία κουτιού οικονομικής ενίσχυσης, είτε στο πλαίσιο μεμονωμένων συνεργασιών με υψηλού θεσμικού κύρους φεστιβάλ ή πολιτιστικά ιδρύματα, τα οποία και είχαν αναλάβει όλα τα έξοδα παραγωγής. Ενδιαφέρον, ωστόσο, παρουσιάζει η προηγούμενη συχνή περίπτωση της απουσίας επιχορήγησης εκ μέρους του Υπουργείου ή άλλου θεσμικού πλαισίου, ικανού να στηρίξει τις παραγωγές της ομάδας. Στην περίπτωση αυτή, το χρηματικό ποσό που απαιτείται για την υλοποίηση της κάθε παραγωγής έστω και σε έναν ελάχιστο βαθμό, θα καταβληθεί από τον ίδιο, εφόσον έχει όπως υποστηρίζει την οικονομική άνεση, ενώ η εμπειρία του δείχνει πως αυτό κυμαίνεται γύρω στα 1000 με 1500 ευρώ. Τα μόνα έσοδα της ομάδας προκύπτουν από το κουτί οικονομικής συνεισφοράς και τα οποία διατίθενται για κάλυψη των προσωπικών του εξόδων αλλά κυρίως για την πληρωμή των συνεργατών του. Άλλωστε, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η τέχνη είναι γι'αυτούς που έχουνε χρήματα. Αν δεν έχεις χρήματα δε θα πρέπει να κάνεις τέχνη. Αυτό μου είναι αρκετά καθαρό. Και ειδικά μια τέχνη δαπανηρή που είναι οι τέχνες του θεάματος.»

Όσον αφορά την προώθηση των παραγωγών στο εξωτερικό και την εμπλοκή της ομάδας σε αυτό, υπογραμμίζεται ότι είναι μηδενική ενώ αποτελεί ταυτόχρονα και ένα μεγάλο ζητούμενο για τον χώρο, καθώς το Υπουργείο, αν και επισήμως διαθέτει διεύθυνση προώθησης στο εξωτερικό, δεν προβαίνει σε καμία απολύτως ενέργεια στήριξης. «Όλα πρέπει να τα κάνεις μόνος σου». Μόνο πρόσφατα από μεσολάβηση και κάλεσμα τρίτων, υπήρξε η δυνατότητα παρουσίασης κάποιων παραγωγών της ομάδας σε χώρες της Ευρώπης, όπως Γαλλία, Γερμανία και Ιταλία, χάρη σε συγκυριακές συνεργασίες με άτομα που δουλεύουν εκεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών είναι η συνεργασία με την ηθοποιό

Αλέξια Σαραντοπούλου, η οποία δραστηριοποιείται μεταξύ Ελλάδας και Ιταλίας, προκειμένου η παράσταση *Φαντάσου ένα τοπίο ηρωικό* να στηθεί εξολοκλήρου και να παρουσιαστεί στη Ρώμη: «Το στήσαμε στην Ιταλία, δηλαδή κανόνισε η Αλέξια, και κάναμε residency στη Ρώμη και στήσαμε την παράσταση στη Ρώμη σε έναν ας πούμε πολύ εναλλακτικό χώρο, αλλά τη στήσαμε εκεί, μιλάγαμε στα ιταλικά.» Τέλος, αξιοπρόσεκτα είναι και τα όσα παραθέτονται για τη σημασία του συλλογικού στην εκτέλεση και στη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος της παράστασης. «Μπορεί εγώ να δίνω το έναυσμα, να ξεκινώ την πρωτοβουλία, αλλά είναι στη φύση του πράγματος που δεν μπορεί γίνει αν αυτό δεν περάσει σε καθαρά συλλογικό επίπεδο. Και μάλιστα έτσι όπως δουλεύουμε εμείς, όλοι συνεισφέρουν πολύ στο αποτέλεσμα.»

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα δεδομένα που προκύπτουν από την ερμηνεία των αφηγήσεων του Βασίλη Νούλα, συμπεραίνουμε ότι για την περίπτωση μιας Αστικής Μη-Κερδοσκοπικής Εταιρίας θεάτρου, όπως της Nova Melancholia, ο ‘καλλιτέχνης-διαχειριστής’ φαίνεται να βρίσκει εφαρμογή στο πρόσωπο του σκηνοθέτη και της δραστηριότητας που αυτός αναπτύσσει. Πιο συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης, ως καλλιτεχνικό υποκείμενο μέσα στην ομάδα, λειτουργεί ταυτόχρονα και με την ιδιότητα του νομικού εκπροσώπου στο εγγενώς ιεραρχικό σχήμα της ΑΜΚΕ. Ο συνδυασμός αυτών των δύο ιδιοτήτων καθώς και πεποιθήσεων που εμπνέουν σε έναν προσωπικό του κώδικα δεοντολογίας οδηγούν στη συσσώρευση διαχειριστικής δράσης στο πρόσωπό του, καθιστώντας σαφές πως μια διάθεση διαρκούς πειραματισμού δεν ενδείκνυται για τα όσα απαιτεί η εκπλήρωση του σκοπού της ομάδας, δηλαδή της παραγωγής μιας παράστασης. Ενέργειες που αναφέρθηκαν προηγουμένως, όπως η διεκδίκηση θεσμικής επιχορήγησης από το Υπουργείο Πολιτισμού, η εύρεση εναλλακτικής οικονομικής στήριξης, η προώθηση της ομάδας τόσο στον πραγματικό όσο και στον ψηφιακό κόσμο, η συγκρότηση ενός δικτύου συνεργασιών σε τοπικό και διεθνές επίπεδο, η ενασχόληση με τη διαδικτυακή παρουσία της ομάδας, το κάλεσμα για πρόβες αλλά και η έρευνα που προηγείται κάθε παράστασης, είναι μερικά από τα παραδείγματα που τεκμηριώνουν την ανάληψη διαχειριστικής δράσης, η οποία κρίνεται τόσο αναγκαία όσο και η πραγμάτωση της κάθε παράστασης. Παρ’όλ’αυτά, η ατομική πρωτοβουλία που ο σκηνοθέτης αναπτύσσει για να πλαισιώσει την καλλιτεχνική παραγωγή, δεν εμφανίζεται αποκομμένη από το σύνολο της υπόλοιπης ομάδας αλλά επικοινωνείται και διαχέεται μέσα σε αυτή, κάτι που εν τέλει λειτουργεί καθοριστικά στην επιτυχία του όλου εγχειρήματος.

#### 4.3 Πρακτικές διαχείρισης στην Όχι Παίζουμε

Κοινά στοιχεία αλλά και βασικές διαφορές με τις δύο προηγούμενες συλλογικότητες παρουσιάζει, τέλος, η ομάδα Όχι Παίζουμε με το σύνολο των UrbanDig Project που έχει υλοποιήσει μέχρι τώρα. Αρχικά, λειτουργεί υπό το καθεστώς της Αστικής Μη-Κερδοσκοπικής Εταιρίας, όπως και η Nova Melancholia, συνιστώντας έτσι μια επίσημη και νομικά αναγνωρισμένη συλλογικότητα στον χώρο των παραστατικών τεχνών. Έχει επίσης επιχορηγηθεί από το Υπουργείο Πολιτισμού για μια σειρά παραγωγών της που πάντοτε έχουν αφορμή και κατάληξη μια site-specific παράσταση, συνδυάζοντας το θέατρο, τον χορό αλλά και το ίδιο το αστικό τοπίο ως χώρο διεξαγωγής της. Στις συμμετοχικά προσανατολισμένες δραστηριότητες που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια ενός UrbanDig project, το ενδιαφέρον της ομάδας επικεντρώνεται κυρίως στο να χτιστούν γέφυρες επικοινωνίας και συνεργασίας μεταξύ ανθρώπων και φορέων όπως και να αναζητηθούν όλες οι ιστορίες, οι απόψεις και τα αιτήματα ενός συνόλου ώστε τελικά να προκύψει μια κοινή ενεργοποίηση, μια πρόταση για συνδιαχείριση και επίλυση του ζητήματος που απασχολεί την εκάστοτε κοινότητα. Με άλλα λόγια, η ομάδα ενός UrbanDig project μπορεί να αξιοποιήσει όλες αυτές τις πληροφορίες που συγκεντρώνονται κάθε φορά από ένα σύνολο ανθρώπων και να τις καταθέσει σε φορείς τοπικής αυτοδιοίκησης όπως Δήμους και Περιφέρειες, ως τεκμήριο μαρτυριών των κατοίκων του για ζητήματα που χρήζουν αντιμετώπισης, λειτουργώντας με αυτόν τον τρόπο ως συλλογικός μοχλός πίεσης για ευαισθητοποίηση και ανάληψη δράσης.

Εκεί ακριβώς έγκειται και η πιο σημαντική πτυχή λειτουργίας του συλλογικού καλλιτεχνικού υποκειμένου ως διαχειριστής, η παρέμβαση δηλαδή ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα σε τοπικές κοινωνίες και θεσμικούς ή άλλους φορείς με τη βοήθεια μεθοδολογικών εργαλείων καλλιτεχνικής, κοινοτικής και ερευνητικής φύσης που θα εδραιώσουν ένα επίπεδο αλληλεπίδρασης για γόνιμο διάλογο και κοινή δράση. Ας σημειωθεί ακόμα ότι «μετά από την ολοκλήρωση του κάθε project, το αρχείο με το συγκεντρωμένο υλικό επιστρέφεται σε πολίτες ή τοπικούς φορείς, οι οποίοι και αναλαμβάνουν τη διαχείρισή του.»<sup>92</sup> Παρατηρείται με αυτόν τον τρόπο μια διάθεση συνεχούς προσφοράς προς τον δημόσιο αστικό χώρο και τους κατοίκους του, η οποία δεν σταματά στην πραγματοποίηση του τελικού καλλιτεχνικού δρώμενου: η συλλογή καταγεγραμμένων αποτελεσμάτων από την UrbanDig μεθοδολογία που εφαρμόστηκε, τις δράσεις που υλοποιήθηκαν καθώς και από τη μακροχρόνια επιτόπια έρευνα που ακολουθήθηκε, παραδίδεται από την ομάδα ως παρακαταθήκη στο εκάστοτε τοπικό

---

<sup>92</sup> Χαμαλίδη, 225

σύνολο ανθρώπων που θα φροντίσουν για τη συνέχεια της διαχείρισής της. Παράλληλα, η ομάδα στοχεύει και στην παροχή της απαραίτητης γνώσης, μέσα από εκπαιδευτικού χαρακτήρα προγράμματα, για μελλοντική διοργάνωση παρόμοιων δράσεων από τους ίδιους τους κατοίκους ακόμη και αν αυτή είναι απύσχα, συμβάλλοντας έτσι στη διατήρηση δημιουργικά ενεργοποιημένων και ζωντανών δημόσιων χώρων. Φαίνεται, λοιπόν, πως η έννοια της διαχείρισης χρησιμοποιείται εδώ ως ένα συστηματοποιημένο εργαλείο, με την ομάδα αρχικά να το εντάσσει στις πρακτικές της και στη συνέχεια να το μεταλαμπαδεύει στις τοπικές κοινωνίες ώστε να εκπληρωθούν όλα όσα οραματίζονται από κοινού.

Ξεχωριστός λόγος, όμως, πρέπει να γίνει για την εσωτερική λειτουργία της ομάδας και τις διαδικασίες που σχετίζονται με προπαρασκευαστικά στάδια της υλοποίησης των παραγωγών της, καθώς είναι σε θέση να αποκαλύψουν περισσότερα στοιχεία για τα όσα διερευνά η εργασία. Μετά από πρόσκληση της Άννας Μαγουλιώτη, μέλους του UrbanDig Project, πραγματοποιήθηκε προσωπική επίσκεψη για παρακολούθηση των εργασιών απολογιστικής συνάντησης της πλειοψηφίας των μελών της ομάδας σε διαμέρισμα της Κυψέλης. Κατά τη διάρκεια της συνάντησης, η επιτόπια παρατήρηση σε συνδυασμό με την ηχητική καταγραφή του μεγαλύτερου μέρους της συζήτησης των συμμετεχόντων μελών, χρησιμοποιήθηκαν ως εργαλεία για την εξαγωγή συμπερασμάτων που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια. Αρχικά, η ανοιχτή συζήτηση και η επιδίωξη συνολικής συμμετοχής στην ανταλλαγή απόψεων και ιδεών βρίσκονται στο επίκεντρο της συνύπαρξης των μελών της συγκεκριμένης συλλογικότητας. Μεταξύ των θεμάτων που συζητήθηκαν, ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στην έκθεση πεπραγμένων και στον ενημερωτικό απολογισμό πρόσφατων δράσεων της συλλογικότητας, όπως της συμμετοχής μιας υποομάδας της με το παιχνίδι DeMOS στη διοργάνωση Placemaking Week Europe 2019 στη Βαλένθια, για την οποία συζητήθηκαν επιτυχημένες και αποτυχημένες πλευρές αυτού του εγχειρήματος καθώς και διορθώσεις για μελλοντική χρήση και παρουσίασή του. Άλλωστε, η έντονη επιθυμία για συζήτηση περί συντονισμού, μελλοντικής προώθησης και διάχυσης του DeMOS προς πολλαπλές κατευθύνσεις, αποτέλεσε ενδεικτικό παράδειγμα ζητημάτων που απασχολούν την ομάδα σχετικά με την ανάληψη της κατάλληλης διαχειριστικής δράσης που θα ανταποκριθεί στις απαιτήσεις συλλογικών προϊόντων όπως αυτό.

Συγχρόνως, εκτεταμένη αναφορά έγινε στο εδώ και περίπου ενάμισι χρόνο υπό εξέλιξη project με τίτλο UrbanDig\_Adrianeio, με σκοπό τη συλλογική ενημέρωση για τελευταίες εξελίξεις στις εργασίες προετοιμασίας, σχεδιασμού και προοπτικών υλοποίησης του. Έντονο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνεργασία της ομάδας με διάφορους φορείς, όπως της ΕΥΔΑΠ (ο Γιώργος Σαχίνης εργάζεται εκεί ως πολιτικός μηχανικός), της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης αλλά και των τοπικών κοινωνιών όλων των γειτονιών από όπου διέρχεται ο υπόγειος όγκος νερού του ρωμαϊκού Αδριάνειου Υδραγωγείου. Επιπλέον, η συνέργεια του UrbanDig με τη νεοσύστατη ΑΜΚΕ της Νέας Γενιάς του Ολυμπιακού Χωριού για τη συμμετοχή της τελευταίας τόσο στο project όσο και στην από κοινού συγκρότηση ενός μεγαλύτερου εγχειρήματος υπό τον τίτλο «Αδριάνειο Δίκτυο Γειτονιών», αποκάλυψε στην συζήτηση τον επικουρικό και βοηθητικό ρόλο που έχει αναλάβει η συλλογικότητα ώστε να βοηθήσει τα νέα αυτά παιδιά να φέρουν εις πέρας λειτουργίες που είναι αναγκαίες για την πραγματοποίηση των όσων σχεδιάζονται. Ενδεικτικά αναφέρθηκε η ανάθεση καθηκόντων σε μέλη της ομάδας για βοήθεια στο κομμάτι της οργάνωσης παραγωγής και της δικτύωσης που έχουν αναλάβει τα νέα παιδιά αλλά και η καθοριστική συμβολή του Γιώργου Σαχίνη στην προετοιμασία όλων των σταδίων που απαιτούνται για την αίτηση λήψης επιχορήγησης από το Υπουργείο Πολιτισμού την οποία και τελικά έλαβαν.

Συχνή ήταν επίσης η κατάθεση προτάσεων εκ μέρους όλων των μελών της ομάδας για τρέχουσες αλλά και μελλοντικές δράσεις ώστε να αξιοποιηθούν και να επικυρωθούν συνολικά. Οι προτάσεις αυτές σχετίζονταν πολλές φορές με γνωριμίες και δίκτυα συνεργασιών που κατέχει το κάθε μέλος ξεχωριστά και το οποίο φρόντιζε για την έγκαιρη και πλήρη ενημέρωση των υπολοίπων επί του θέματος. Επίσης, σε πολλές περιπτώσεις ζητήθηκαν γνώμες και συμβουλές από μέλος της ομάδας με την ιδιότητα του διαχειριστή του πολιτισμού, κάνοντας σαφές πως μέσα στην ίδια αναγνωρίζεται και επικυρώνεται η σημασία της διαχείρισης για την αποτελεσματικότερη υλοποίηση των παραγωγών της. Εν ολίγοις, το καλλιτεχνικό υποκείμενο λειτουργεί και σε αυτή την περίπτωση συλλογικά στο πλαίσιο ανοιχτών συζητήσεων, ωστόσο με έναν πολύ πιο μεθοδευμένο και οργανωτικά εστιασμένο τρόπο σε σχέση με την Ομάδα Φιλοπάππου αλλά και με μια πολύ πιο συμμετοχικά εστιασμένη εκκίνηση πρωτοβουλιών σε σχέση με τη Nova Melancholia.

Συνοψίζοντας, τα τρία παραπάνω παραδείγματα που επιλέχθηκαν για να τεκμηριώσουν τα όσα διερευνούνται στην εργασία, συνέστησαν αντίστοιχα τρεις διακριτές προσεγγίσεις στην κατανόηση της δράσης του “καλλιτέχνη-διαχειριστή” ως συλλογικό υποκείμενο στο σύγχρονο ελληνικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Από τη μία πλευρά, η συγκρότηση της Ομάδας Φιλοπάππου αποτέλεσε το πρώτο βήμα στην καριέρα νέων εικαστικών καλλιτεχνών, αποφοίτων της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, η οποία ξεκινούσε παράλληλα με τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Αυτό το νέο ξεκίνημα συνδέθηκε όπως είδαμε με μια βαθιά επιθυμία για συλλογική αυτοπαρουσίαση του έργου τους πριν να γίνουν γνωστοί από το κυρίαρχο σύστημα της αγοράς που έθεταν εγχώριες γκαλερί ή άλλοι θεσμοί. Παραδείγματα από την δραστηριότητα παρέμβασης τους στον δημόσιο χώρο επιβεβαιώνουν την εν λόγω επιθυμία, καθώς αυτοοργανωμένες διαμονές με στόχο την εικαστική δημιουργία, σχέσεις που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο συμβιωτικών κατασκηνώσεων αλλά και ανάληψη πολλαπλών καθηκόντων, αποτελούν μερικές από τις χαρακτηριστικές πτυχές της ταυτότητας του διαχειριστή που υιοθέτησε η συγκεκριμένη συλλογικότητα.

Από την άλλη πλευρά, οι μεταγενέστερες συλλογικότητες Όχι Παίζουμε και Nova Melancholia βρίσκονται υπό το νομικό καθεστώς της Αστικής Μη-Κερδοσκοπικής Εταιρίας στον χώρο των παραστατικών τεχνών και του θεάτρου, γεγονός που αποτυπώνεται σε ένα επίσημο, ιεραρχικό και οργανωτικό σχήμα στο εσωτερικό τους. Ωστόσο, αυτό που τις διαφοροποιεί σε μεγάλο βαθμό από την Ομάδα Φιλοπάππου είναι ότι ανέπτυξαν εξ αρχής μια δραστηριότητα που αφορά τη δικτύωση και συνεργασία με θεσμούς τέχνης που ήδη είχαν αρχίσει να αναγνωρίζουν και να προωθούν τη σύγχρονη τέχνη. Στο πλαίσιο αυτό, η διαχειριστική δράση κρίνεται ζωτικής σημασίας για την υλοποίηση των παραγωγών τους, εφόσον πολλές είναι οι φορές που τα μέλη τους, ατομικά ή συλλογικά, χρειάζεται να μεριμνήσουν για την εύρεση οικονομικής ή άλλης στήριξης, όπως να εκκινήσουν για παράδειγμα όλη τη διαδικασία που απαιτείται για συμμετοχή στη λήψη θεατρικών επιχορηγήσεων από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Στην περίπτωση, πάντως, τόσο της Nova Melancholia όσο και της Όχι Παίζουμε, παρατηρείται ένα οξύμωρο, θα λέγαμε, σχήμα: από τη μία πλευρά επιδιώκεται η θεσμικά επικυρωμένη λήψη επιχορήγησης από το Υπουργείο Πολιτισμού και από την άλλη αναπτύσσεται κριτική παρέμβαση στους θεσμούς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συμμετοχή του Βασίλη Νούλα στην πρωτοβουλία της Κίνησης Μαβίλη για έμπρακτη διαμαρτυρία κατά τη διάρκεια της ομιλίας του πρώην υπουργού Πολιτισμού, Πάνου Παναγιωτόπουλου, σε εκδήλωση στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών τον Φεβρουάριο του 2014.



Ο ίδιος ο Νούλας σχολιάζει στη συνέντευξή του αυτό το οξύμωρο φαινομενικά σχήμα, λέγοντας πως είναι η μόνη επί της ουσίας βιώσιμη πραγματικότητα για την δική τους περίπτωση, «ένα πολύ ωραίο μοντέλο που δεν πρέπει να το δούμε ως ανηθικότητα ή ως κάτι άλλο». Όπως επίσης αναφέρει: «το σύστημα πάντα προσπαθεί να εγκολπώσει αυτό που λίγο ξεφεύγει, οπότε μοιραία πρέπει να ξεφεύγεις για να μπορείς να παίζεις και με το σύστημα.» Παρατηρείται, λοιπόν, ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για διαρκή ελιγμό μεταξύ καταστάσεων, π.χ. ιδρυματική παρουσία-εξωθεσμική δραστηριότητα ή «χρηματοδοτούμενος»-«διαμαρτυρόμενος», τον οποίο ο Νούλας χαρακτηρίζει ως το πλέον καλλιτεχνικά ενδιαφέρον γεγονός παρά μια αντίφαση.

## Συμπεράσματα

Μέσα από την παρούσα εργασία, κατέστη σαφές πως η ταυτότητα του “καλλιτέχνη-διαχειριστή” στην περίπτωση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, υιοθετήθηκε πρωτίστως από εγχώριες καλλιτεχνικές συλλογικότητες που έχουν ως πεδίο δραστηριοποίησής τους τον δημόσιο χώρο. Η σχέση τους αυτή αποδείχθηκε πράγματι αλληλένδετη, καθώς η πύκνωση συλλογικοτήτων στα τέλη της δεκαετίας του 1990 συντελείται παράλληλα με ριζικές αλλαγές στην Ελλάδα τις οποίες προωθούσε το γενικότερο κλίμα αστικού και καλλιτεχνικού εκσυγχρονισμού για τις προετοιμασίες της Ολυμπιάδας του 2004. Παράλληλα, οι τρεις περιπτώσεις συλλογικοτήτων που επιλέχθηκαν προς μελέτη και επαλήθευση της αρχικής υπόθεσης εργασίας, έδειξαν πως η ενεργή συμμετοχή σε διαδικασίες αποτελεσματικού συντονισμού όλων των διαθέσιμων πόρων (ανθρώπινων, τεχνολογικών, οικονομικών, πολιτιστικών, υλικών και άυλων) που διαθέτει κάθε φορά η εκάστοτε συλλογικότητα, φάνηκε να καταλαμβάνει ένα πολύ μεγάλο ποσοστό στα όσα απαιτούνται για την υλοποίηση των δράσεών τους.

Το σίγουρο είναι, ωστόσο, ότι ο “καλλιτέχνης-διαχειριστής” εντοπίζεται σε ένα διογκωμένο και σύνθετο θεσμικό σύστημα που συγκροτεί τόσο τη διεθνή όσο και την ελληνική σύγχρονη τέχνη και που σύμφωνα με τον Δασκαλοθανάση, «πλέον μοιάζει να συγγενεύει, περισσότερο απ’όλα, με τον κόσμο των επιχειρήσεων.»<sup>93</sup> Η διαπίστωση αυτή εγείρει αρκετά ερωτήματα και μερικές σκέψεις που αξίζει, τέλος, να διατυπωθούν, όπως το αν και σε ποιο βαθμό η εμπλοκή, όπως είδαμε, των καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων σε

---

<sup>93</sup> Δασκαλοθανάσης, 317-318

διαδικασίες διαχείρισης, οι οποίες παραδοσιακά αφορούν το εσωτερικό των επιχειρήσεων, επηρεάζει τελικά την κριτική παρέμβαση που οι ίδιες επιδιώκουν στον δημόσιο χώρο και τη δημόσια σφαίρα. Η σχέση και η δικτύωση με θεσμούς ή κρατικούς φορείς, ο ρόλος του καλλιτεχνικού υποκειμένου ως μεσολαβητή, η συμμετοχή στις χρηματοδοτήσεις και σε μια σειρά άλλων ενεργειών, λειτουργούν βοηθητικά στην εκπλήρωση της κριτικής ή την αμβλύνουν τόσο που εν τέλει καταλήγει να χάνει το νόημά της;

Για ορισμένες συλλογικότητες, όπως είδαμε στα λεγόμενα του Νούλα, το να λαμβάνουν θεσμική οικονομική στήριξη και ταυτόχρονα να ασκούν κριτική στο σύστημα που την παρέχει, μοιάζει ο μόνος αποτελεσματικός και καλλιτεχνικά ενδιαφέρων τρόπος ώστε να συνεχίσουν να δημιουργούν, λειτουργώντας με την παραπάνω λογική του ελιγμού. Για άλλες πάλι ίσως και όχι. Σε κάθε περίπτωση, μένει να δείξει εάν η μελλοντική πορεία του “καλλιτέχνη-διαχειριστή” στην Ελλάδα θα αρκестεί στο να ακολουθεί απλά ελιγμούς ή αν θα οδηγηθεί σε μια τελείως νέα εποχή.

## Βιβλιογραφία

- Αδηλενίδου, Γ. και άλλοι. *Public Space: Δημόσιος χώρος...αναζητείται*, επιμ. Γιώτα Αδηλενίδου και άλλοι. Θεσσαλονίκη: Cannot Not Design Publications, TEE/TKM, 2011
- Arnason, H. *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο, 2006
- Culler, J. *Λογοτεχνική Θεωρία: Μια συνοπτική εισαγωγή*, μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013
- Δασκαλοθανάσης, Ν. *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2004
- Foster, H. Subversive Signs στο *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, 99-118. Seattle: Bay Press, 1985
- Foster, H. και άλλοι. *Η τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, επιμ. Μιλτιάδης Παπανικολάου. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο, 2012
- Fotiadi, E. *The Game of Participation in Art and the Public Sphere*. Maastricht: Shaker Publishing, 201
- Fotiadi, E. Art, Crisis and Their Multiple Audiences. From Embros Theatre to Idamm στο *Being Pubic: How Art Creates the Public (Making Public)*, επιμ. Jeroen Boomgaard. 108-129, 2017  
([https://www.academia.edu/33422237/Art\\_crisis\\_and\\_their\\_multiple\\_audiences.\\_From\\_Embros\\_Theatre\\_to\\_IDAMM.\\_2017\\_](https://www.academia.edu/33422237/Art_crisis_and_their_multiple_audiences._From_Embros_Theatre_to_IDAMM._2017_))
- Φωτιάδη, Ε. Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα στο *Η Σύγχρονη Τέχνη στην Ελλάδα* (αφιέρωμα), *Η Αυγή της Κυριακής*, επιμ. Κώστας Χριστόπουλος, 28 Ιουλίου, 2013([https://www.academia.edu/20415495/\\_Η\\_σύγχρονη\\_τέχνη\\_στην\\_Ελλάδα\\_-\\_αφιέρωμα\\_μέρος\\_1ο\\_](https://www.academia.edu/20415495/_Η_σύγχρονη_τέχνη_στην_Ελλάδα_-_αφιέρωμα_μέρος_1ο_))
- Gablik, S. Μινιμαλισμός στο *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*. επιμ. Νίκος Στάγκος, 341-354. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010
- Gombrich, E.H. *Το Χρονικό της Τέχνης* (μτφρ.) Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998

- Haacke, H. Provisional Remarks στο *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*, επιμ. Alexander Alberro και Blake Stimson, 120-128. Massachusetts: The MIT Press, 2009
- Haacke, H. Museums, managers of consciousness στο *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*, επιμ. Alexander Alberro και Blake Stimson, 276-288. Massachusetts: The MIT Press, 2009
- Heinich, N. *Το Παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης. Δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, μτφρ.-επιμ. Κωνσταντίνος Βασιλείου. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2015
- Heinich, N. *Κοινωνιολογία της Τέχνης*, μτφρ. Πάνος Αγγελόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2014
- Κανελλοπούλου, Χ. Εφήμερες δράσεις στο δημόσιο χώρο: νέες αναγνώσεις στην εικόνα και τη λειτουργία της πόλης στο *Public Space: Δημόσιος χώρος...αναζητείται*, επιμ. Γιώτα Αθληνίδου και άλλοι. 499-205. Θεσσαλονίκη: Cannot Not Design Publications, TEE/TKM, 2011
- Κανελλοπούλου, Χ. Δίκτυο Νομαδική Αρχιτεκτονική: Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός ως σύγχρονη εκδοχή θεσμικής κριτικής με δράση στο δημόσιο χώρο στο *Κριτική+Τέχνη: Κριτική των Θεσμών-Κριτικοί Θεσμοί*. Νο.5. 201-206. Αθήνα: Ένωση Κριτικών Τέχνης AICA Ελλάς, 2013
- Κανελλοπούλου, Χ. Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004. Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, 2006 (<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/21055#page/1/mode/2up>)
- Κάντα, Α.Μ. Η έννοια του μουσείου και της συλλογής ως πεδίο αναφοράς για τους καλλιτέχνες της *Θεσμικής Κριτικής*. Ιστορική επισκόπηση, τρέχουσες τάσεις και δυναμικές. Διπλωματική εργασία εξειδίκευσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
- Kwon, M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: MIT Press, 2002
- Lippard, L. *Six years: the dematerialization of the art object from 1960 to 1972...* California: University of California Press, 1973
- Lippard, L. Biting the Hand: artists and museums in New York since 1969 στο Julie Ault (επιμ.), *Alternative Art New York 1965-1985*, 79-113. University of Minnesota Press: Minneapolis-Λονδίνο, 2002

- Μαρίνος, Χ. «Πιθανότητες»: Συνεντεύξεις με νέους έλληνες καλλιτέχνες. Αθήνα: Εκδόσεις futura-Μιχάλης Παπαρούνης, 2006
- Μπούκλο, Μπ. Από την Αισθητική της Διαχείρισης στη Θεσμική Κριτική (Κάποιες Πλευρές της Εννοιολογικής Τέχνης, 1962-1969) στο *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική τέχνη. Μια Κριτική Ανθολογία*, επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, 313-370. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006
- Νικολάου, Κ. Από την «Τέχνη της Διαχείρισης» στη Διαχείριση της Τέχνης: Παραδείγματα Θεσμικής Κριτικής από τη Δεκαετία του 1960 έως και τη Δεκαετία του 1990. Ατομική Εργασία, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Χειμερινό Εξάμηνο 2018-2019
- Παπαδημητρίου, Μ. *Temporary Autonomous Museum for All*. Κατάλογος έκθεσης Μπιενάλε Σάο Πάουλο. Αθήνα: Εκδόσεις futura-Μιχάλης Παπαρούνης, 2002 (<https://issuu.com/eliaskarniaris/docs/t.a.m.a.book>)
- Reed, C. Μεταμοντερνισμός και Τέχνη της Ιδιαίτερης Ταυτότητας στο *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης: από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, επιμ. Νίκος Στάγκος, 377-409. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010
- Smith, R. Εννοιακή Τέχνη στο *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, επιμ. Νίκος Στάγκος, 355-375. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010
- Σταυρακάκης, Γ. και Κωστής Σταφυλάκης. *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*. επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2008
- Τραμπούλης, Θ. (επιμ.) *Αστικό Κενό*. Αθήνα: Εκδόσεις futura-Μιχάλης Παπαρούνης, 2007
- Χαμαλίδη, Ε. Δημόσια (;) Τέχνη στον Αστικό Χώρο Μερικές σκέψεις για το ελληνικό παράδειγμα με έμφαση στην πόλη της Αθήνας στο *Τέχνη-Χώρος-Ώρες Ανάπτυξης στην Ελλάδα της Κρίσης*, επιμ. Λουκάκη, Α. και Δημήτρης Πλάντζος, 205-230. Αθήνα: Εκδόσεις Λειμών, 2018
- Χαμαλίδη, Ε. Το πρωτοποριακό αίτημα της «ένωσης τέχνης και ζωής» στην ελληνική σύγχρονη τέχνη κατά την περίοδο 1960-1980 στο *Μεταπολίτευση: Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, επιμ. Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή και Κωστής Κορνέτης, 283-301. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 2015
- Χριστόπουλος, Κ. *Ομάδα Φιλοπάππου: Καταγραφές 01-11*. Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία, 2011 (<https://issuu.com/theodoroszafeiropoulos/docs/filopappou-catalogue>)

## Δικτυογραφία

- [http://omadafilopappou.info/menu\\_gr.htm](http://omadafilopappou.info/menu_gr.htm)
- <https://www.urbandigproject.org/homegr>
- <http://www.novamelancholia.gr/el>
- <https://vimeo.com/search?q=omada%20filopappou>
- <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>
- <https://www.culture.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=1879>
- <https://www.liberal.gr/apopseis/apo-to-archeio-Outlook-athina-2004---mia-ekthesi-me-kuriarcho-stoicheio-tis-eikones/181561>
- <https://www.elculture.gr/blog/article/δείτε-τις-επιχορηγήσεις-του-υποα/>
- [https://docs.wixstatic.com/ugd/df25bf\\_f8eb27ccaf2b4ceca956ed59507868f3.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/df25bf_f8eb27ccaf2b4ceca956ed59507868f3.pdf)
- <http://www.nepa.gr/2017/08/18/αστική-μη-κερδοσκοπική-εταιρεία/>
- <http://www.asfa.gr/idrima/istoria>
- <https://www.culture.gr/el/information/SitePages/view.aspx?nID=2202>
- <http://nella-golanda.blogspot.com>
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715>

## Πηγές Εικόνων

- Εικ.1: <https://contemporaryart106.wordpress.com/2015/04/28/institutional-critique/>
- Εικ.2: <http://www.bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html>
- Εικ.3: <https://parallaximag.gr/thessaloniki/maties-ston-poli/asevia>
- Εικ.4: <https://www.archisearch.gr/landscape/land-shapers-3-interview-nella-golanda/>
- Εικ.5: <https://www.archisearch.gr/landscape/land-shapers-3-interview-nella-golanda/>
- Εικ.6: Προσωπική λήψη-Αρχειακό υλικό Ομάδας Φιλοπάππου
- Εικ.7: [http://theartfoundation.metamatic.gr/GR/Event/121/omada\\_filopappou](http://theartfoundation.metamatic.gr/GR/Event/121/omada_filopappou)
- Εικ.8: <http://www.novamelancholia.gr/el/productions/45-spleen>
- Εικ.9: Προσωπική λήψη
- Εικ.10: Προσωπική λήψη-Αρχειακό υλικό Ομάδας Φιλοπάππου
- Εικ.11: Προσωπική λήψη-Αρχειακό υλικό Ομάδας Φιλοπάππου
- Εικ.12: Προσωπική λήψη-Αρχειακό υλικό Ομάδας Φιλοπάππου
- Εικ.13: Προσωπική λήψη-Αρχειακό υλικό Ομάδας Φιλοπάππου
- Εικ.14: Προσωπική λήψη-Αρχειακό υλικό Ομάδας Φιλοπάππου



## Παραρτήματα

### Παράρτημα Α: Εικόνες



Εικ.1: Στιγμιότυπα από την performance «Museum Highlights: A Gallery Talk» (1989) στο Philadelphia Museum of Art



Εκ.2: Στιγμιότυπο από την έκθεση «Mining the Museum» που πραγματοποιήθηκε στην Εταιρία Ιστορίας του Maryland το 1992



Εκ.3: Το γλυπτό ΔΕΘ ή Cor-ten του Γιώργου Ζογγολόπουλου, τοποθετημένο στη βόρεια πύλη της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης το 1966





Εικ.4: Νέλλα Γκόλαντα, Κεντρική Πλατεία Φλοίσβου, Παλιό Φάληρο (1976 – 1982)



Εικ.5: Νέλλα Γκόλαντα, Γλυπτή Προκυμαία Φλοίσβου, Παλαιό Φάληρο (1984 – 1986)





Εικ.6: Εκτυπωμένη φωτογραφία σε χαρτί από το αρχειακό υλικό της Ομάδας Φιλοπάππου στην οποία απεικονίζονται μέλη της κατά τη διάρκεια παραμονής τους στην Ιθάκη το 2003



Εικ.7: Η τελική εικόνα από την επανάδραση του πίνακα «Σχεδιά της Μέδουσας» στο πλαίσιο της δράσης Solus Locus



Εικ.8: Συνιδρυτές της ομάδας Nova Melancholia, ο Βασίλης Νούλας (αριστερά) και η Βίκυ Κυριακουλάκου (δεξιά), σε στιγμιότυπο της performance «Spleen» (2018)

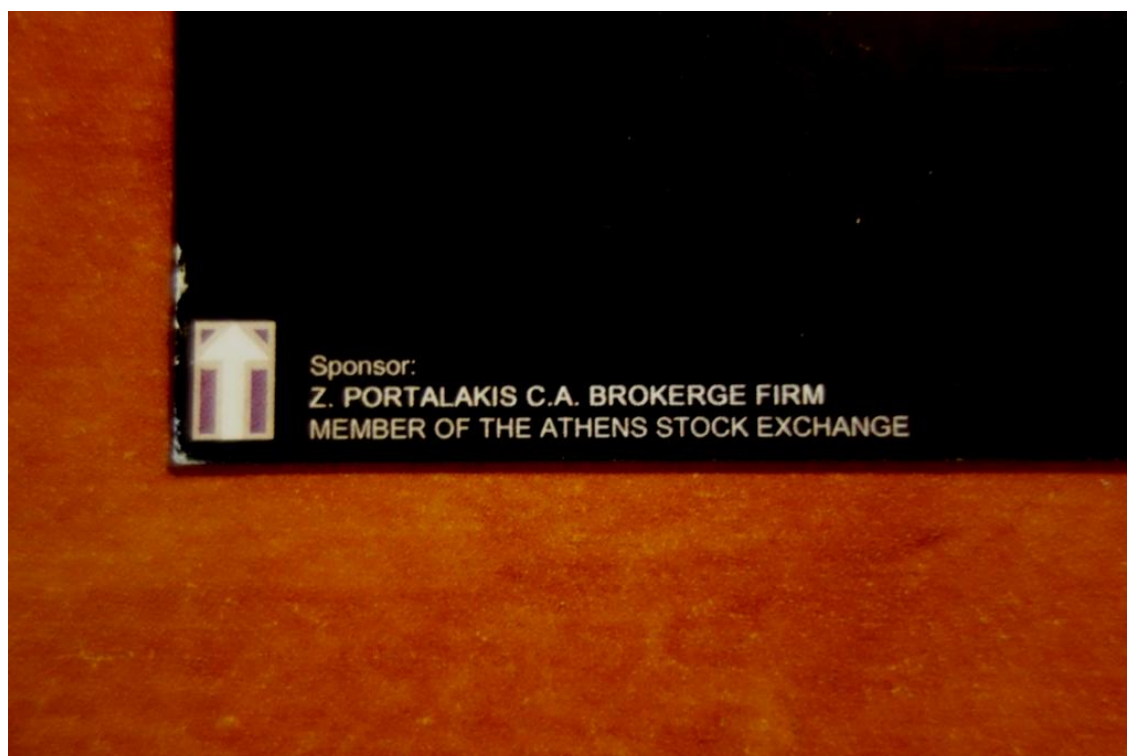


Εικ.9: Ο συνιδρυτής της Α.Μ.Κ.Ε Όχι Παίζουμε και σκηνοθέτης Γιώργος Σαχίνης (αριστερά), μαζί με άλλα μέλη της ομάδας σε συνάντησή τους σε σπίτι της Κυψέλης στις 9/7/2019.





Εικ.10: Το έντυπο υλικό της πρόσκλησης για την πρώτη δράση της ομάδας στον λόφο Φιλοπάππου με τίτλο 37-58° B/ 23-43° A (2001)



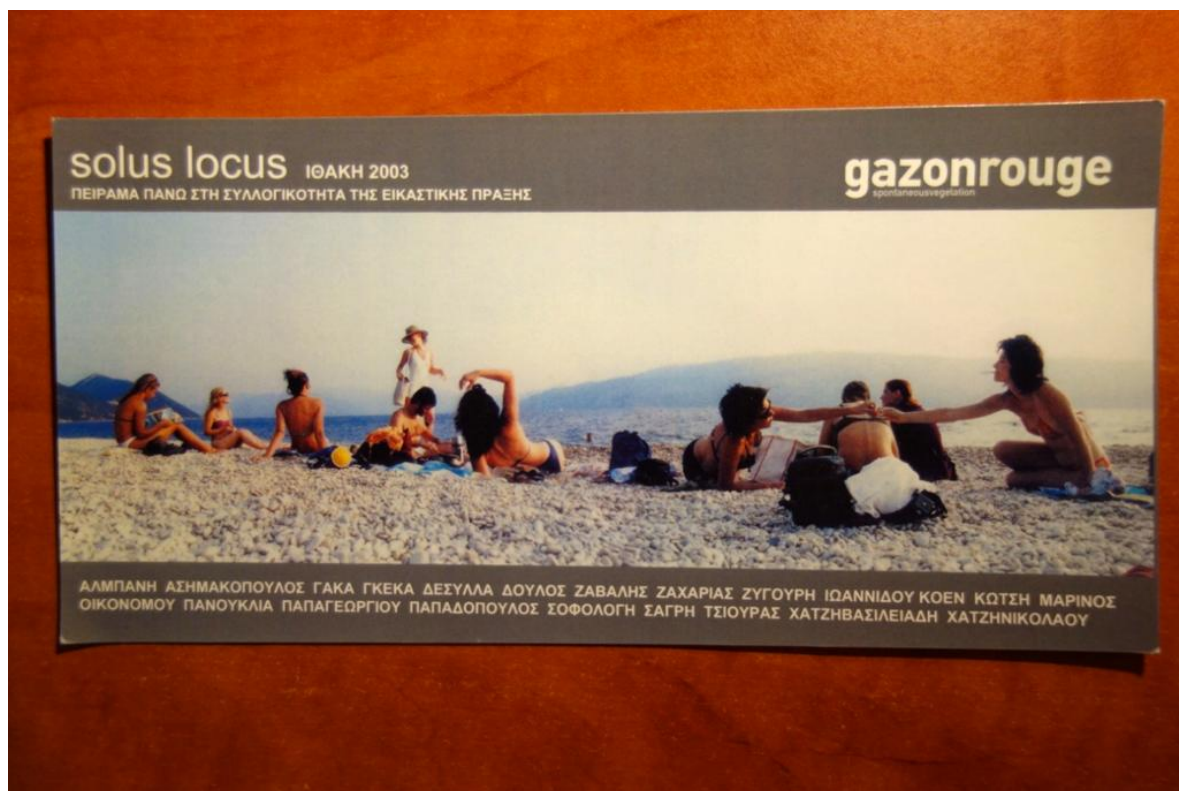
Εικ.11: Λεπτομέρεια της πρόσκλησης όπου αναγράφεται η χορηγία του Ζαχαρία Πορταλάκη στην κάτω αριστερή γωνία



Εικ.12: Η πρόσκληση για τη δεύτερη δράση της Ομάδας Φιλοπάππου στην Πορταριά Πηλίου



Εικ.13: Το πίσω μέρος της πρόσκλησης όπου αναγράφεται το δίκτυο χορηγών και συνεργατών της δεύτερης δράσης στην Πορταριά



Εκ.14: Η πρόσκληση για την έκθεση των δράσεων της ομάδας στην Ιθάκη στη γκαλερί Gazon Rouge

## Παράρτημα Β: Θεματικές ερωτήσεων στα μέλη των συλλογικοτήτων

### 1<sup>η</sup> ενότητα

- ταυτότητα, πως ορίζονται σαν ομάδα, αυτοπροσδιορισμός
- χρονολογική εξέλιξη, αρχικά μέλη, πότε ξεκίνησε και γιατί, σύνδεση με εποχή
- σχέσεις μελών μεταξύ τους, τρόπος εσωτερικής λειτουργίας και ιεραρχίες
- χώροι και συχνότητα συναντήσεων
- σχέσεις με άλλες καλλιτεχνικές συλλογικότητες

### 2<sup>η</sup> ενότητα

- ορισμός του χαρακτήρα του έργου, πως ορίζουν την παραγωγή του έργου τέχνης, είναι συλλογικό;
- διαδικασία σύλληψης ιδεών, κατανομή εργασιών μέσα στην ομάδα (τι βήματα ακολουθούνται, ποιος κάνει τι κλπ)
- ύπαρξη ατόμου με συντονιστικό ρόλο για την πραγμάτωση εσωτερικών διαδικασιών ή διαπραγματεύσεων με εξωτερικούς παράγοντες κλπ
- ο ρόλος της συνεργατικότητας και της διεπιστημονικότητας μέσα στην ομάδα, ο ρόλος του καλλιτέχνη, ζητήματα ταυτότητας (π.χ. διαφορετικό επιστημονικό αντικείμενο + εικαστικός)
- η σχέση του καλλιτέχνη με όλα τα στάδια παραγωγής του έργου
- ύπαρξη ατομικών ή συλλογικών υλικών παραγώγων των δράσεων της ομάδας
- ύπαρξη καταγεγραμμένων αρχείων και υλικού που να τεκμηριώνει τις δράσεις
- έμφαση στο υλικό παράγωγο των δράσεων η στη συγκρότηση σχέσεων κατά τη διάρκεια της δημιουργικής πράξης;

### 3<sup>η</sup> ενότητα

- σχέσεις με κράτος, θεσμούς και αγορά, ποιος ο ρόλος τους στην σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή
- οικονομικά ζητήματα, πηγές χρηματοδότησης, διαδικασία εξεύρεσης πόρων
- η επίδραση της οικονομικής κρίσης
- ο χαρακτήρας της αυτοδιαχείρισης (προϋπήρχε ή στράφηκαν σε αυτή ειδικά κατά τη διάρκεια της κρίσης;)



- δικτύωση με αυτοδιοίκηση (δήμους, περιφέρειες), με θεσμούς εντός και εκτός Ελλάδας
- ηθικοί περιορισμοί, κριτήρια επιλογής χρηματοδότησης, χορηγών κλπ.
- Παγκοσμιοποιημένη οικονομία και τέχνη, παρεμβάσεις του κεφαλαίου στην τέχνη (π.χ. NEON)

#### 4<sup>η</sup> ενότητα

- η διαδικασία και η σημασία της έρευνας πριν τον σχεδιασμό και την υλοποίηση των δράσεων
- τρόποι επικοινωνίας των δράσεων, επιμέλειας και παρουσίασης του έργου
- σχέσεις με το κοινό και τις τοπικές κοινωνίες
- το ζήτημα της παρέμβασης στην δημόσια σφαίρα, ποιος ο χαρακτήρας της (πολιτικός;, κοινωνικός; κλπ)
- ύπαρξη πολιτικής ή κοινωνικής στράτευσης της συλλογικότητας, κάποιας άμεσης στράτευσης με την πολιτική σκηνή