



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**  
**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**«Τέχνη στον δημόσιο χώρο: ο ρόλος των θεσμών της τέχνης στη διαμόρφωση  
πολιτικού λόγου. Το παράδειγμα του Οργανισμού ΝΕΟΝ, 2014-2017»**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Ασημίνα Σ. Καρατζά**

Επιβλέπων: Νίκος Δασκαλοθανάσης, Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Αθήνα 2023



**ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS**  
**DEPARTMENT OF THEORY AND HISTORY OF ART**  
**MA PROGRAMME IN THEORY AND HISTORY OF ART**

**“Art in public space: the role of art institutions in the political discourse. The  
case of NEON organization, 2014-2017”**

**MASTER THESIS**

**Asimina S. Karatza**

Supervisor: Nikos Daskalothanasis, Professor at the Athens School of Fine Arts

Athens 2023

## Περίληψη

Η τέχνη στον δημόσιο χώρο ή δημόσια τέχνη αποτελούν την ευρύτερη θεματική της ανά χείρας εργασίας. Η θεματική αυτή εξετάζεται μέσα από το θεσμικό και πολιτικό πρίσμα. Εξετάζεται λοιπόν η δημόσια τέχνη που δύναται να παράξει διάλογο και να αποτελέσει πεδίο διάδρασης ή και σύγκρουσης αλλά και πεδίο ενεργοποίησης της δημόσιας σφαίρας.

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται έννοιες που εμπίπτουν στην κατηγορία του δημόσιου φυσικού χώρου και εξετάζει πώς η τέχνη στον δημόσιο χώρο μπορεί να διαμορφώσει πολιτικό λόγο. Χρονική αφετηρία της έρευνας, σε ό,τι αφορά στη βιβλιογραφική επισκόπηση και την θεωρητική πλαισίωσή της, τίθεται η εποχή όπου η δημόσια τέχνη παύει να ταυτίζεται αποκλειστικά με την μνημειακή γλυπτική ενώ παράλληλα αναδύεται και η κοινωνική της λειτουργία, καθώς οι καλλιτέχνες προσπαθούν να απαντήσουν σε συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά ερεθίσματα, νιώθοντας την ανάγκη να εκφράσουν σύγχρονα ζητήματα και προβληματισμούς και να ασκήσουν θεσμική κριτική. Πρόκειται για μια μορφή πολιτικής τέχνης που έχει ως στόχο την κοινωνική αλλαγή εστιάζοντας στον δημόσιο διάλογο.

Η έρευνα στη συνέχεια στρέφεται στο ελληνικό πλαίσιο. Συγκεκριμένα, επιχειρείται μια προσέγγιση των προγραμμάτων Έργο στην Πόλη και Contemporary Heritage που διοργανώνει ο οργανισμός NEON με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού. Προκειμένου να κατανοηθούν πολλές επιλογές του οργανισμού αλλά και διαφορετικές πτυχές και προσεγγίσεις των εκθέσεων κρίθηκε απαραίτητο να μελετηθούν βασικές έννοιες όπως η δημόσια τέχνη ή η τέχνη στο δημόσιο χώρο, αλλά και η εξέλιξη της γενεαλογίας της κατά τη στροφή προς τον 21ο αιώνα με ό,τι αλλαγές επήλθαν στις καλλιτεχνικές πρακτικές τις εν λόγω δεκαετίες. Πέραν τούτου, απαραίτητο κρίθηκε να εξεταστεί και το θεσμικό πλαίσιο της τέχνης ως κέντρου λήψης αποφάσεων ως προς την διοργάνωση εκθέσεων σύγχρονης τέχνης και τέλος να διερευνηθεί πώς διαμορφώνεται πολιτικός λόγος εντός αυτών των θεσμικών πλαισίων.

Η παρούσα εργασία θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια προσπάθεια στοχασμού και μελέτης ζητημάτων που θέτουν στον πυρήνα τους έναν πολιτικό λόγο που μπορεί να αρθρώνεται ως ενεργό αντιστάθμισμα των κυρίαρχων αφηγήσεων θέτοντας ένα κύριο ερώτημα: «Πώς και αν οι κυρίαρχοι καλλιτεχνικοί θεσμοί διαμορφώνουν πολιτικό λόγο στα εικαστικά πράγματα και υπό ποιους όρους;»

**Λέξεις κλειδιά:** δημόσια τέχνη, δημόσια σφαίρα, τοπολογική τέχνη, Νέο Είδος Δημόσιας Τέχνης, κοινοτική τέχνη, σχεσιακή αισθητική, πολιτική τέχνη.

## Summary

Art in the public space or public art is the subject area of the present thesis, which is explored under the institutional and political prism. This paper addresses concepts that fall under the category of the public physical space and examines how art in public space can shape political discourse. The starting point of the research, in terms of bibliographic review and theoretical overview, is that time when public art ceases to be identified exclusively with monumental sculpture, while at the same time its social role emerges, as artists try to respond to specific socio-political stimuli, feeling the need to express contemporary issues and concerns and to exercise institutional criticism. It is a form of political art that aims for social change by focusing on public debate.

The second part of the research focuses to the Greek context. Specifically, an approach is attempted to the City Project and Contemporary Heritage programs organized by NEON organization with the support of the Ministry of Culture and Sports. In order to understand many strategic selections of the organization but also different aspects and approaches of the exhibitions it was necessary to examine practices such as public art or art in public space, but also its evolution and changes during the turn to the 21<sup>st</sup> century. In addition, it was deemed necessary to examine the institutional context of art as a decision-making center regarding the organization of contemporary art exhibitions and finally to investigate how political discourse is formed within these limitations.

The present paper could be seen as an attempt to reflect and study issues that put political discourse at the core and that this discourse can be articulated as an active counterbalance to the dominant narratives by posing a main question: "How and if the dominant art institutions shape political discourse in the visual arts scene and under which conditions?"

**Keywords:** public art, public sphere, site specific art, new genre public art, community art, relational aesthetics, political art.

Τριμελής Επιτροπή:

Νίκος Δασκαλοθανάσης, Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπων)

Ειρήνη Γερογιάννη, Επίκουρη Καθηγήτρια Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Χριστίνα- Γαρυφαλλιά Δημακοπούλου, Πανεπιστημιακή Υπότροφος Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Copyright © Ασημίνα Καρατζά

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητα και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως.

## **Ευχαριστίες**

Σε αυτή την προσπάθεια για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας, οφείλω ένα ευχαριστώ στους ανθρώπους που με στήριξαν, με βοήθησαν και με καθοδήγησαν, έτσι ώστε να εκπληρωθεί το εγχείρημα μου.

Η εκπόνηση της ανά χείρας διπλωματικής εργασίας δεν θα ήταν εφικτή χωρίς την ενθάρρυνση, την καθοδήγηση και τις υποδείξεις του επιβλέποντα καθηγητή Νίκου Δασκαλοθανάση.

Ευχαριστώ επίσης τα λοιπά μέλη της τριμελούς επιτροπής Ειρήνη Γερογιάννη και Χριστίνα Δημακοπούλου για την υποστήριξη αυτής της προσπάθειας.

Ευχαριστίες οφείλω επίσης στη φίλη και συνάδελφο Άλκηστη Κοντοπούλου για την υποστήριξη και τις πολύτιμες υποδείξεις της σε όλη τη διάρκεια της συγγραφής της διπλωματικής μου εργασίας.

Τέλος, οφείλω ένα ευχαριστώ στην οικογένειά μου, που με την ηθική στήριξη και εμπύχωσή τους, κατάφερα να ολοκληρώσω τις σπουδές μου.

## Περιεχόμενα

Κατάλογος Εικόνων .....	10
Εισαγωγή.....	13
1. Θεωρητικές προσεγγίσεις της τέχνης στον δημόσιο (αστικό) χώρο .....	20
1.1 Εισαγωγή.....	20
1.2 Όροι/Ορισμοί.....	21
1.3 Τοπολογική τέχνη και δημόσιος χώρος .....	29
1.4 Η στροφή προς τις κοινότητες .....	33
2. Το πολιτικό στη δημόσια τέχνη και τους θεσμούς της.....	46
2.1 Η έννοια του πολιτικού στη δημόσια τέχνη.....	46
3. Οι Θεσμοί της τέχνης .....	54
3.1 Εισαγωγή.....	54
3.2 Θεσμικό πλαίσιο.....	55
3.3 Το ελληνικό συγκείμενο.....	59
4. Ο οργανισμός NEON.....	70
4.1 Εισαγωγή.....	70
4.2 Το πρόγραμμα <i>Contemporary Heritage</i> , 2014-2017 .....	75
4.3 Tino Sehgal, Ρωμαϊκή Αγορά, 2014 .....	80
4.4 Αιμιλία Παπαφιλίππου, <i>Παλμικά πεδία</i> , Αρχαία Αγορά, 2014.....	86
4.5 Μαρία Λοϊζίδου, <i>Μεταβίβαση</i> , Κεραμεικός 2015.....	94
4.6 Adrián Villar Rojas, <i>The Theater of Disappearance</i> , Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 2017 .....	104
5. Σύνοψη/Συμπεράσματα .....	115
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	120

## **Κατάλογος Εικόνων**

**Εικόνα 1** Διάγραμμα Klein Group από Krauss. “Sculpture in the Expanded Field” (1979)

**Εικόνα 2** Ο ρόλος ενός καλλιτέχνη στη νέα δημόσια τέχνη, Suzanne Lacy, *Mapping the terrain: new genre public art.*

**Εικόνα 3** Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, NEON, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©NEON

**Εικόνα 4** Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, NEON, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©NEON

**Εικόνα 5** Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, NEON, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©NEON

**Εικόνα 6** Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, NEON, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©NEON

**Εικόνα 7** Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, NEON, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©NEON

**Εικόνα 8** Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Πρόλογος

**Εικόνα 9** Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 1

**Εικόνα 10** Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 2

**Εικόνα 11** Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 3

**Εικόνα 12** Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 4

**Εικόνα 13** Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 4

**Εικόνα 14** Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση (Πονοσυλλέκτης)*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 5

**Εικόνα 15** Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON

**Εικόνα 16** Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON

**Εικόνα 17** Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON

**Εικόνα 18** Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON

**Εικόνα 19** Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON

**Εικόνα 20** Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON

**Εικόνα 21** Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017,

©NEON

**Εικόνα 22** Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017,

©NEON

**Εικόνα 23** Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017,

©NEON

## Εισαγωγή

Η τέχνη στον δημόσιο χώρο ή δημόσια τέχνη αποτελούν την ευρύτερη θεματική της ανά χειράς εργασίας. Η θεματική αυτή εξετάζεται μέσα από το θεσμικό και πολιτικό πρίσμα. Εξετάζεται λοιπόν η δημόσια τέχνη που δύναται να παράξει διάλογο και να αποτελέσει πεδίο διάδρασης ή και σύγκρουσης αλλά και πεδίο ενεργοποίησης της δημόσιας σφαίρας.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 παρατηρείται μία στροφή, μία μετατόπιση στην τέχνη σε σχέση με όρους όπως το «πολιτικό» και σε σχέση με την επικοινωνία της τέχνης με το κοινό της. Αυτή η μετατόπιση παρατηρείται έντονα και, μεταξύ άλλων, στη γλυπτική, η οποία πλέον απεγκλωβίζεται από την ταύτισή της με την μνημειακή γλυπτική και συνδέεται πιο οργανικά με τον τόπο και το κοινό. Την ίδια εποχή νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης αναδύθηκαν, όπως ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός, η «κοινωνική στροφή» της τέχνης. Οι πρακτικές αυτές διαπραγματεύονται με διαφορετικούς τρόπους τη σχέση τους με την «τοποθεσία» μέσα από έργα είτε με μόνιμο χαρακτήρα είτε εφήμερα, άλλοτε ως εγκαταστάσεις άλλοτε με τη μορφή επιτέλεσης ή και συνδυαστικά και προσανατολίζονται στην εμπλοκή του θεατή, στην δημιουργία νέων «κοινωνικών χώρων» θέτοντας υπό αμφισβήτηση τον κλειστό χώρο του μουσείου ως μοναδικό χώρο έκθεσης του έργου τέχνης, προτείνοντας εναλλακτικά τον ανοικτό δημόσιο χώρο.

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται έννοιες που εμπίπτουν στην κατηγορία του δημόσιου φυσικού χώρου και εξετάζει πώς η τέχνη στον δημόσιο χώρο μπορεί να διαμορφώσει πολιτικό λόγο. Ασφαλώς, η έννοια του δημόσιου χώρου δεν αναφέρεται μόνο στον φυσικό χώρο, αλλά και σε νοητικούς «χώρους» όπως των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, ή όπως ο ψηφιακός χώρος. Ωστόσο, για λόγους οριοθέτησης και περιορισμού της έρευνας δεν αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης στην δική μας περίπτωση.

Χρονική αφετηρία της έρευνας, σε ό,τι αφορά στη βιβλιογραφική επισκόπηση και την θεωρητική πλαισίωσή της, τίθεται η εποχή όπου η δημόσια τέχνη παύει να ταυτίζεται αποκλειστικά με την μνημειακή γλυπτική ενώ παράλληλα αναδύεται και η κοινωνική της λειτουργία, καθώς οι καλλιτέχνες προσπαθούν να απαντήσουν σε συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά ερεθίσματα, νιώθοντας την ανάγκη να εκφράσουν σύγχρονα ζητήματα και προβληματισμούς και να ασκήσουν θεσμική κριτική. Με

αυτόν τον τρόπο η καλλιτεχνική παραγωγή επωμίζεται ένα πολιτικό φορτίο, μετατρέποντας την τέχνη σε μια μορφή καταγγελίας ή αμφισβήτησης των κοινωνικών δομών. Πρόκειται για μια μορφή πολιτικής τέχνης που έχει ως στόχο την κοινωνική αλλαγή εστιάζοντας στον δημόσιο διάλογο. Αυτή η αφετηρία τοποθετείται συμβατικά προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960.

Παράλληλα, στη συζήτηση εξετάζονται, πέραν του νομικού πλαισίου και ζητήματα ιδιοκτησίας και χρηματοδότησης, τα οποία συχνά κλονίζουν τη θέση της δημόσιας τέχνης στον χώρο της τέχνης. Παραδείγματος χάριν, ορισμένα δημόσια έργα είναι χρηματοδοτούμενα από ιδιωτικές πρωτοβουλίες, ωστόσο, δεν παύουν να θεωρούνται «δημόσια».

Η έρευνα στη συνέχεια στρέφεται στο ελληνικό πλαίσιο. Συγκεκριμένα, επιχειρείται μια προσέγγιση των προγραμμάτων *Έργο στην Πόλη* και *Contemporary Heritage* που διοργανώνει ο οργανισμός NEON με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού και τα οποία μέχρι και τη στιγμή σύνταξης φιλοξενούν ατομικές εκθέσεις ξένων και Ελλήνων καλλιτεχνών για ορισμένο χρονικό διάστημα, συνολικής διάρκειας δύο-τριών μηνών κατά τους θερινούς μήνες. Η όλη πρωτοβουλία εντάσσεται σε μια προσπάθεια του φορέα υλοποίησης να συνδέσει δημιουργικά τον σύγχρονο πολιτισμό με τον δημόσιο χώρο και πιο συγκεκριμένα τους ιστορικούς και αρχαιολογικούς χώρους της Αθήνας. Εξετάζουμε λοιπόν δειγματοληπτικά τέσσερις εκθέσεις με χρονική αφετηρία το 2014 οπότε και πραγματοποιήθηκε πρώτη φορά από το νεοσύστατο τότε φορέα έκθεση σε αρχαιολογικό χώρο της Αθήνας. Επιπροσθέτως, τοποθετούμε ως χρονικό όριο το 2017 όπου η Αθήνα πλέον χρησιμοποιείται ως σημείο αναφοράς στο πλαίσιο της *documental14*, μιας και για πρώτη φορά στα 63 χρόνια του θεσμού πραγματοποιήθηκε σε δύο πόλεις ταυτόχρονα.

Προκειμένου να κατανοηθούν πολλές επιλογές του οργανισμού αλλά και διαφορετικές πτυχές και προσεγγίσεις των εκθέσεων κρίθηκε απαραίτητο να μελετηθούν βασικές έννοιες όπως η δημόσια τέχνη ή η τέχνη στο δημόσιο χώρο, αλλά και η εξέλιξη της γενεαλογίας της κατά τη στροφή προς τον 21ο αιώνα με ό,τι αλλαγές επήλθαν στις καλλιτεχνικές πρακτικές τις εν λόγω δεκαετίες. Πέραν τούτου, απαραίτητο κρίθηκε να εξεταστεί και το θεσμικό πλαίσιο της τέχνης ως κέντρου λήψης αποφάσεων ως προς την διοργάνωση εκθέσεων σύγχρονης τέχνης και τέλος να διερευνηθεί πώς διαμορφώνεται πολιτικός λόγος εντός αυτών των θεσμικών πλαισίων.

Η βιβλιογραφική έρευνα έφερε στο προσκήνιο τον θεωρητικό λόγο που παράγεται στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Αυτό συνέβη γιατί εκεί εμφανίστηκαν οι καλλιτεχνικές πρακτικές που αφορούσαν τη δημόσια τέχνη και επομένως εκεί άρχισαν να μελετώνται και να παράγονται και τα πρώτα θεωρητικά κείμενα για τη δημόσια τέχνη στη μετανεωτερική εποχή. Τα βήματα που ακολουθήθηκαν και αφορούσαν τη βιβλιογραφική προσέγγιση και επισκόπηση των σημαντικότερων πηγών εμπειρείχαν επίσης και την οικειοποίηση με τους όρους που προκύπτουν κυρίως από την ξενόγλωσση (μερικώς μεταφρασμένη στα ελληνικά) βιβλιογραφία αλλά και τις διαδικτυακές πηγές καθώς και πληθώρα ακαδημαϊκών άρθρων.

Οι εκθέσεις που εξετάζονται φιλοξενούνται σε φυσικό δημόσιο χώρο, δηλαδή εκτός του κλειστού εκθεσιακού χώρου, είτε αυτό είναι μουσείο ή πινακοθήκη σύγχρονης τέχνης, θέτοντας μία επιπλέον παράμετρο- κατά πόσο δηλαδή αυτές οι εκθέσεις μπορούν να ενεργοποιήσουν τη δημόσια σφαίρα και να αρθρώσουν πολιτικό λόγο. Πέραν τούτου, λήφθηκε υπόψη η ιδιότητα των υπό εξέταση χώρων ως ιστορικών ή ως χώρων αρχαιολογικού ενδιαφέροντος.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο πραγματεύεται θέματα οροθέτησης βασικών εννοιών όπως δημόσιος χώρος και δημόσια τέχνη. Επιπλέον σε αυτό το κεφάλαιο εξετάζουμε τις έννοιες του εκτεταμένου πεδίου, της τοπολογικής τέχνης, της «νέου είδους δημόσιας τέχνης» αλλά και έννοιες που συνδέθηκαν με τις συμμετοχικές καλλιτεχνικές πρακτικές, όπως η «σχεσιακή αισθητική».

Στο δεύτερο κεφάλαιο, εξετάζεται η έννοια του πολιτικού στη δημόσια τέχνη και τους θεσμούς της. Εδώ εξετάζεται η σχέση της πολιτικής σφαίρας με τη σύγχρονη τέχνη και πώς αυτή η σχέση συγκροτεί μία θεματική που θέτει εύλογα το ερώτημα αν η τέχνη παράγει πολιτικό λόγο.

Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στους θεσμούς της τέχνης και στο ρόλο τους στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής παραγωγής καθώς και των πολιτιστικών πολιτικών και πολιτικών επιμέλειας και προώθησης της σύγχρονης τέχνης. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στο ελληνικό συγκείμενο, όπου σκιαγραφείται η ευρύτητα των ζητημάτων που αφορούν στη θεσμική συγκρότηση του κόσμου της σύγχρονης τέχνης.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο αναλύονται οι εκθέσεις ως μελέτες περίπτωσης και εξετάζονται ως πεδία παραγωγής ή και ενεργοποίησης πολιτικών νοημάτων.

Στην τελευταία ενότητα καταγράφονται τα συμπεράσματα όπως προκύπτουν από τη μελέτη των παραδειγμάτων και λαμβάνοντας υπ' όψιν το πλαίσιο το οποίο αναπτύσσεται στα τρία πρώτα κεφάλαια.

Η παρούσα εργασία θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια προσπάθεια στοχασμού και μελέτης ζητημάτων που θέτουν στον πυρήνα τους έναν πολιτικό λόγο που μπορεί να αρθρώνεται ως ενεργό αντιστάθμισμα των κυρίαρχων αφηγήσεων θέτοντας ένα κύριο ερώτημα: «Πώς και αν οι κυρίαρχοι καλλιτεχνικοί θεσμοί διαμορφώνουν πολιτικό λόγο στα εικαστικά πράγματα και υπό ποιους όρους;», αλλά και «Πώς η δημόσια τέχνη κηδεμονεύεται από θεσμούς που αποτυπώνουν συγκεκριμένες ιδεολογικές θέσεις, στάσεις, επιλογές και ρόλους; Και σε αυτή την περίπτωση με ποιους τρόπους συγκροτείται ο δημόσιος χαρακτήρας της τέχνης;» Μέσα από αυτά τα ερωτήματα, ευλόγως προέκυψαν και δευτερεύοντα, αλλά όχι ήσσονος σημασίας, τα οποία συνεπικούρησαν στο να δομηθεί το σύνολο της εργασίας.

Έτσι, ερωτήματα όπως του «τί είναι πολιτικό στην πολιτική τέχνη;» και «τι είναι δημόσιο στην δημόσια τέχνη» διέτρεχαν όχι μόνο τη θεωρητική πλαισίωση της εργασίας αλλά και την ανάλυση των εκθέσεων και συγκεκριμένα το πώς ενυπάρχει και εκφέρεται η πολιτική διάσταση στα εξεταζόμενα έργα-εκθέσεις.

Η συλλογή ερευνητικού υλικού και η ανατροφοδότηση του βάσει της βιβλιογραφικής ανασκόπησης έφερε στο προσκήνιο ποικίλα προβλήματα και προβληματισμούς.

Ξεκινώντας λοιπόν την έρευνα διαπιστώθηκε ότι το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας ήταν στην αγγλική γλώσσα γεγονός που δημιούργησε σύγχυση στην απόδοση όρων στην ελληνική γλώσσα.

Έτσι λοιπόν ο όρος “physical space” αποδίδεται στα ελληνικά ως «φυσικός χώρος» προκειμένου να είναι σαφής η διάκρισή του από τον ψηφιακό χώρο. Η μετάφραση του όρου «φυσικός» από το αγγλικό physical εντοπίζεται στην ελληνική μετάφραση του *The Language of New Media*, σ.109 του Lev Manovich<sup>1</sup>.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι στο κείμενο αναφέρονται όλες οι εναλλακτικές μεταφράσεις στην ελληνική που έχουν εντοπιστεί για τους όρους *expanded field* και

---

<sup>1</sup> Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001, ελλ. έκδ. *Η Γλώσσα των Νέων Μέσων*, μτφρ. Θεοδωρής Δρίτσας, Κώστας Σπαθαράκης, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2016 (2009).

*site specific* αναφέροντας ασφαλώς την πηγή τους. Υιοθετούμε στο σχετικό κεφάλαιο τον όρο «τοπολογική τέχνη» για την ελληνική μετάφραση του όρου *site specific art* και όπως αυτή μεταφράζεται στο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης 1945-1975. Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική*, Futura, 2021, σσ. 601-602. Σημειώνεται ότι η χρήση του όρου «τοπολογική» επιλέγεται ως επικρατέστερη για τον τίτλο του κεφαλαίου, ενώ εναλλακτικές, ωστόσο ταυτόσημες μεταφράσεις του όρου συναντώνται στο σώμα του κειμένου. Η παραπάνω χρήση των εναλλακτικών μεταφράσεων των όρων ενδεχομένως υποδηλώνει και την έλλειψη καθιερωμένης ορολογίας στα ελληνικά, αλλά παράλληλα και το διάχυτο διεπιστημονικό ενδιαφέρον για αυτήν την εικαστική εξέλιξη τόσο σε επίπεδο παραγωγής όσο και στη θεωρητική της πλαισίωση συμπαραδηλώνοντας και μια διάθεση αυτονόμησης του είδους.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω στην διάρθρωση των κεφαλαίων, στην εργασία γίνεται αναφορά σε συνταγματικές προβλέψεις και σχετικές νομοθετικές ρυθμίσεις του κράτους που σχετίζονται με τους όρους επιλογής ανέγερσης μνημείων από κρατικούς φορείς καθώς επίσης και σχετικά με την προστασία, ανάδειξη και παραχώρηση χρήσης των αρχαιολογικών χώρων στο τρίτο και στο τέταρτο κεφάλαιο αντίστοιχα.

Στην πρώτη περίπτωση, δηλαδή στο νομοθετικό πλαίσιο που σχετίζεται με τους όρους ανέγερσης μνημείων ο προβληματισμός έγκειτο στο αν θα έπρεπε να συμπεριληφθεί μία μακροσκελής λίστα από νόμους που εν πρώτοις έμοιαζαν παράταιροι της θεματικής. Ωστόσο, η έστω και επιγραμματική αναφορά σε αυτούς είχε λόγο ύπαρξης προκειμένου να αναδειχθεί η έλλειψη ενός ουσιαστικού θεσμικού νομοθετικού πλαισίου για εικαστικές δράσεις που δεν άπτονται μόνο της μνημειακής γλυπτικής. Σημαντικό επίσης στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι τα κριτήρια για την τοποθέτησή τους δεν προϋποθέτουν συνάφεια με τον φυσικό περιβάλλοντα χώρο ή το συγκείμενο της τοποθεσίας.

Στη δεύτερη περίπτωση, αυτή δηλαδή που αφορά στη νομοθεσία περί προστασίας, ανάδειξης και παραχώρησης χρήσης των αρχαιολογικών χώρων, η αναφορά τους στο κείμενο στόχευε στην ανάδειξη των παραγόντων που ενδεχομένως συνέβαλαν στην εγκριτική απόφαση της πολιτείας αλλά και στο πως μπορεί να καθόρισαν μέχρι έναν βαθμό την εκάστοτε πρακτική του κάθε καλλιτέχνη.

Σε ό,τι αφορά την βιβλιογραφική έρευνα και συγκεκριμένα για την ανάπτυξη του θεωρητικού μέρους της εργασίας, δηλαδή για τα κεφάλαια ένα έως και τέσσερα συγκεντρώθηκε και εξετάστηκε πρωτογενές και δευτερογενές υλικό τόσο της διεθνούς όσο και της ελληνικής βιβλιογραφίας. Κατά την αναζήτηση των βιβλιογραφικών πηγών διαπιστώθηκε ότι η πληθώρα των επιστημονικών μελετών για τη σχέση τέχνης και δημόσιου χώρου στον 20ο αιώνα στην Ελλάδα περιλαμβάνει κυρίως επιστημονικά άρθρα, δημοσιευμένα σε εξειδικευμένα περιοδικά αρχιτεκτονικής καθώς και διδακτορικές διατριβές Πολυτεχνικών Σχολών και Σχολών Αρχιτεκτονικής πρωτίστως, και δευτερευόντως δημοσιεύσεις που προέρχονται από το επιστημονικό πεδίο της Ιστορίας της Τέχνης.

Σε ό,τι αφορά το τέταρτο κεφάλαιο και την ανάλυση των εκθέσεων, καθώς δεν βρέθηκαν δημοσιευμένα άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά ή περιοδικά τέχνης και τεχνοκριτικής για τις συγκεκριμένες εκθέσεις πραγματοποιήθηκε εκτεταμένη διαδικτυακή έρευνα σε ιστοσελίδες, άρθρα του περιοδικού και του ημερήσιου τύπου, καθώς και οπτικοακουστικό υλικό, κυρίως συνεντεύξεις των καλλιτεχνών και του ιδρυτή του NEON, Δημητρίου Δασκαλόπουλου, σχετικές με την έκθεση σύγχρονης τέχνης σε αρχαιολογικούς χώρους, και τη συνεργασία των δημόσιων φορέων με ιδιωτικούς.

Ένας ακόμη περιορισμός ήταν το γεγονός ότι αναγκαστικά για το πεδίο της ιστορίας, που δεν έχει ως κύριο αντικείμενο την καλλιτεχνική παραγωγή, η έρευνα βασίστηκε, καθώς δεν υπήρχε η δυνατότητα αλλά ούτε και ο χρόνος να διεξαχθεί πρωτογενής έρευνα, σε μία μόνο ιστορική πηγή<sup>2</sup> προκειμένου να διαμορφωθεί ένα ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιήθηκαν οι εκθέσεις που αναλύονται. Σε αυτήν την ιστορική πλαισίωση χρησιμοποιήθηκαν, επικουρικά, άρθρα του ημερήσιου ή περιοδικού τύπου.

Η ικανοποίηση του αιτήματος για πρόσβαση και επιτόπια μελέτη του πρωτογενούς αρχειακού ή οπτικοακουστικό υλικού του NEON τα οποία δεν διατίθενται διαδικτυακά δεν κατέστη εφικτή. Ο φορέας παρέπεμψε την ερευνήτρια σε υλικό που είναι δημοσιευμένο διαδικτυακά. Αρνητική ήταν επίσης η απάντηση της Γραμματείας

---

<sup>2</sup> Συγκεκριμένα η έρευνα βασίστηκε στη μελέτη του Αντώνη Λιάκου *Ο ελληνικός 20ος αιώνας*. Αθήνα, εκδόσεις Πόλις, 2022 όπου γίνεται απόπειρα ιστοριοποίησης πρόσφατων γεγονότων του εγγύς παρελθόντος ενώ παρουσιάζονται εκτενώς θέματα που αφορούν στον Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004 και την μεταμόρφωση της Αθήνας.

του Κεντρικού Αρχαιολογικού Συμβουλίου στο αίτημα για επισκόπηση των πρακτικών της συνεδρίασης που ενέκρινε την παραχώρηση των αρχαιολογικών χώρων λαμβάνοντας την απάντηση ότι η χορήγησή τους δεν είναι προς το παρόν δυνατή, καθώς δεν έχει ολοκληρωθεί η διοικητική διαδικασία. Πρόσβαση δόθηκε μόνο στις θετικές γνωμοδοτήσεις του ΚΑΣ, κατόπιν χορήγησης βεβαίωσης σπουδών για την τεκμηρίωση του εύλογου ενδιαφέροντος. Ωστόσο οι θετικές αυτές γνωμοδοτήσεις δεν προσέφεραν καμία επιπλέον πληροφορία στην ανάλυση του εκθέσεων.

## 1. Θεωρητικές προσεγγίσεις της τέχνης στον δημόσιο (αστικό) χώρο

### 1.1 Εισαγωγή

Αδιαμφισβήτητα η μελέτη της δημόσιας τέχνης ή της τέχνης στον δημόσιο χώρο απαιτεί διεπιστημονική προσέγγιση και ιστορική πλαισίωση. Στο παρόν κεφάλαιο αναλύεται η διαλεκτική της τέχνης με τον δημόσιο χώρο μέσα από πρωτογενή και δευτερογενή βιβλιογραφία, προκειμένου να αποσαφηνιστούν οι σημαντικότερες έννοιες και ιδέες που διαμορφώνουν το τοπίο της σύγχρονης τέχνης σε σχέση με τον δημόσιο χώρο.

Ο όρος «δημόσια τέχνη» εμφανίζεται τη δεκαετία του 1960 ενώ από την αρχή συνδέθηκε με τον δημόσιο χώρο και την κρατική χρηματοδότηση<sup>3</sup>. Επί του παρόντος, υπάρχει εκτεταμένη και διαρκώς αυξανόμενη βιβλιογραφία σχετικά με τη «δημόσια τέχνη», ενώ στην ανά χείρας εργασία το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στις επικρατέστερες προσεγγίσεις σε βασικά ζητήματα γύρω από την εννοιολόγησή της.

Κατά την περίοδο από τη δεκαετία του 1960 έως τη δεκαετία του 1980, η βιβλιογραφία για τη δημόσια τέχνη επικεντρώνεται περισσότερο στον ρόλο της τέχνης στο δομημένο περιβάλλον και τους δημόσιους χώρους. Παραδείγματα περιλαμβάνουν το *Art in a city* (1967) του John Willett<sup>4</sup>, το *Art in public places* (1981) του John Beardsley<sup>5</sup>, το *Art for architecture* (1987) της Deanna Petherbridge<sup>6</sup> και το *Art for public places: critical essays* (1989) του Malcolm Miles<sup>7</sup>.

Παρατηρείται ότι ο χώρος που προορίζεται για την εικαστική έκθεση, είτε πρόκειται για ένα μουσείο είτε για μία πινακοθήκη ή μία γκαλερί, αντικαθίσταται από τον χώρο της καθημερινής ζωής, στον οποίο υλοποιείται η καλλιτεχνική παραγωγή,

---

<sup>3</sup> Αγγελική Αυγητίδου (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, πρόλ., Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021, σ.7.

<sup>4</sup> John Willett, *Art in a city*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.

<sup>5</sup> John Beardsley/Andy L. Harney (επιμ.), *Art in public places: a survey of community sponsored projects supported by the National Endowment for the Arts*, Ουάσιγκτον, Partners for Livable Places, 1981.

<sup>6</sup> Deanna Petherbridge, *Art for architecture: a handbook on commissioning*, Λονδίνο, H.M.S.O., 1987.

<sup>7</sup> Malcolm Miles/ Hugh Adams, *Art for public places: critical essays*, Ουίνστεστερ, Winchester School of Art Press, 1989.

είτε πρόκειται για μία εγκατάσταση, για ένα γλυπτό ή για μία εφήμερη δράση χωρίς απτή φυσική υπόσταση. Μέσα από τις θεωρητικές αναζητήσεις της εποχής αναδεικνύονται όχι μόνο τα χωρικά αλλά και τα κοινωνικά γνωρίσματα του έργου τέχνης και διαμορφώνονται ποικίλες διαστάσεις στην περιγραφή του καλλιτεχνικού αντικειμένου και του φυσικού χώρου που το φιλοξενεί, το περιβάλλει, το διαμορφώνει. Ορισμένα από αυτά τα ζητήματα θα επιχειρηθεί να αναλυθούν παρακάτω.

## **1.2 Όροι/Ορισμοί**

### **1.2.1 Για τον Δημόσιο Χώρο**

Η προσέγγιση της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής στον δημόσιο χώρο προϋποθέτει την οροθέτησή του ως παραμέτρου κατανόησης του πεδίου διερεύνησης της ανά χείρας εργασίας. Είναι προφανές πως όταν αναφερόμαστε στον δημόσιο χώρο, αυτομάτως αποκλείουμε τον ιδιωτικό χώρο, δηλαδή έναν χώρο όπου η πρόσβαση δεν είναι ελεύθερη για όλους. Διαμορφώνεται σχεδόν εξ' ορισμού μια αντιθετική σχέση η οποία όμως μεταβάλλεται ιστορικά και ανάλογα με τις επικρατούσες αντιλήψεις σχετικά με την έννοια του δημόσιου και του ιδιωτικού.

Σε μια προσπάθεια να απαντηθεί το ερώτημα «Τι είναι ο δημόσιος χώρος;», φαίνεται πως ο όρος πρέπει πρώτα να αναλυθεί στα δύο του μέρη, «δημόσιος» και «χώρος». Η διερεύνηση του πυρήνα αυτών των όρων, ωστόσο, αποκαλύπτει ότι η απόπειρα προσέγγισης του νοήματός τους δεν αποτελεί πάντα μια σαφή και μονοδιάστατη διαδικασία. Πρόκειται για δύο λέξεις των οποίων οι συμπαραδηλώσεις μεταβάλλονται με την πάροδο του χρόνου, ανάλογα με τις αλλαγές στις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες.

Η έννοια του χώρου δεν λογίζεται μόνο ως ένας φυσικός χώρος, μία χωρική κατηγορία, αλλά ως ένας χώρος με κοινωνικές προεκτάσεις. Έτσι γίνεται κατανοητό ότι η έννοια του δημόσιου χώρου περικλείει όχι μόνο συγκεκριμένους τόπους, όπως λόγου χάριν χώρους μνήμης, μουσεία, πάρκα και πλατείες, αλλά και χώρους δημοσίων δράσεων μέσα στην πόλη. Ειδικότερα ο δημόσιος υπαίθριος αστικός χώρος και συγκεκριμένα αρχαιολογικοί και ιστορικοί τόποι στους οποίους έχουν τοποθετηθεί έργα τέχνης αποτελούν και το αντικείμενο του ενδιαφέροντος στην παρούσα μελέτη. Υπ' αυτό το πρίσμα, απαραίτητο είναι να πλαισιωθεί και ιστορικά η νέα αυτή κοινωνική συνθήκη αλλά και η συζήτηση γύρω από τον δημόσιο χώρο και τη δημόσια τέχνη.

Από τις πρώτες κιόλας οργανωμένες κοινότητες, ο δημόσιος χώρος αποτελεί απαραίτητο συστατικό τους. Η χρήση του όρου *αγορά*, χρησιμοποιείται από τον Όμηρο. Καταρχάς προσδιόριζε μια ανθρώπινη ομάδα-τη συνέλευση των στρατιωτών στην Ιλιάδα και των κατοίκων μιας πόλης στην Οδύσσεια- και έπειτα τον τόπο όπου αυτή η ομάδα συγκεντρώνεται. Η αγορά εκείνη την εποχή αποτέλεσε, μετά το ανάκτορο, ένα δεύτερο κέντρο της κοινότητας<sup>8</sup>. Η αρχαία ελληνική Αγορά χαρακτηρίζεται από πολλούς μελετητές αρχέτυπο του δημόσιου χώρου. Η Αγορά αποτελεί τον δημόσιο αστικό χώρο της κλασικής περιόδου, όπου ο πολίτης συμμετείχε στη δημόσια ζωή μέσα από την ομιλία και την πράξη του. Σύμφωνα με τον Mumford<sup>9</sup> η «παλαιότερη και πιο επίμονη λειτουργία της αρχαία Αγοράς ήταν αυτή του τόπου συγκέντρωσης και συζήτησης»<sup>10</sup>. Διαπιστώνει κανείς ότι, ήδη από την αρχαιότητα, ένας συγκεκριμένος χώρος αποκτά και μια έξω-χωρική διάσταση, αυτήν της διαπροσωπικής επικοινωνίας.

Επιπλέον, ο Richard Sennett υποστηρίζει ότι η λέξη «δημόσιος» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στην αγγλική γλώσσα τον 15ο αιώνα για να αναφερθεί στα κοινά συμφέροντα της κοινωνίας. Η λέξη “public”, η οποία αναφέρεται σε κάτι που παρουσιάζεται και είναι ανοικτό στο κοινό, εισήχθη τον 16ο αιώνα. Στα τέλη του 17ου αιώνα οι έννοιες του «δημόσιου» και του «ιδιωτικού» μεταβάλλονται ως αντίθετες για να πάρουν σταδιακά ένα νόημα που προσομοιάζει αρκετά στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται σήμερα: «‘Δημόσιο’ σήμαινε ανοικτό στην εξονυχιστική εξέταση του καθένα, ενώ ‘ιδιωτικό’ σήμαινε προστατευμένη περιοχή ζωής, οριζόμενη από την οικογένεια και τους φίλους...»<sup>11</sup>. Όταν από τα μέσα του 18ου αιώνα και μετά, αστικά κέντρα της Ευρώπης όπως το Λονδίνο και το Παρίσι αναπτύχθηκαν πληθυσμιακά, οικονομικά και πολιτισμικά, «...η λέξη ‘δημόσιο’ προσέλαβε το μοντέρνο νόημά της, κι επομένως σήμαινε όχι μόνον έναν τομέα κοινωνικής ζωής που βρισκόταν πέραν του χώρου της οικογένειας και των στενών φίλων, αλλά επίσης και το γεγονός ότι αυτός ο

---

<sup>8</sup> Marie-Françoise Baslez, *Histoire politique du monde grec (3e edition)*, Παρίσι, Nathan, 1994, ελλ.έκδ. *Πολιτική ιστορία του αρχαίου ελληνικού κόσμου*, μτφρ. Μαίρη Στεφάνου, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σ. 62.

<sup>9</sup> Lewis Mumford, *The city in history: its origins, its transformations, and its prospects*, Νέα Υόρκη, Harcourt Brace Jovanovich, 1961, σ. 148.

<sup>10</sup> Όλα τα παραθέματα που προέρχονται από τη ξενόγλωσση βιβλιογραφία είναι μετάφραση της γραφούσης.

<sup>11</sup> Richard Sennett, *The fall of public man*, Λονδίνο, Penguin 2003 (1977), ελλ. έκδ. Ρίτσαρντ Σένετ, *Η τωρυνία της οικειότητας*, μτφρ. Γιώργος Μέρτικας, Αθήνα, Νεφέλη, 1999, σ. 31.

δημόσιος χώρος γνωστών και ξένων συμπεριλάμβανε μία σχετικά μεγάλη ποικιλία ανθρώπων»<sup>12</sup>.

Το αστικό περιβάλλον, ή ακριβέστερα το δημόσιο αστικό περιβάλλον, χαρακτηρίζεται από κοινωνικές αλληλεπιδράσεις ή αλληλεπιδράσεις μεταξύ ατόμων. Αυτές οι κοινωνικές συνδέσεις είναι ίσως η πιο σημαντική πτυχή της δημόσιας ζωής και του τρόπου λειτουργίας της. Σε διάφορες εννοιολογήσεις του αστικού δημόσιου χώρου υπάρχει εστίαση στη συνεργατική και κοινωνική του φύση. Λαμβάνοντας υπόψη τα ανωτέρω μπορούμε να πούμε πως ο δημόσιος χώρος ορίζεται ως η περιοχή όπου κατοχυρώνεται ο δημόσιος χώρος της κοινωνίας. Αυτή η περιοχή γίνεται αντιληπτή ως μία έννοια συμπεριληπτική του φυσικού χώρου αλλά και της δημόσιας επιχειρηματολογίας η οποία αναπτύσσεται μέσα σε αυτόν.

Η τελευταία διαπίστωση είναι ιδιαίτερα σημαντική, δεδομένου ότι, σύμφωνα με σημαίνοντες χωρικούς αναλυτές, ο δημόσιος χώρος είναι, πρώτα απ' όλα, κοινωνικός. Αυτή η διαπίστωση αποτέλεσε και αντικείμενο ενδιαφέροντος και μια στροφή στη μελέτη του χώρου στο πλαίσιο των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών. Η στροφή αυτή εντοπίζεται ήδη από τη δεκαετία του 1970 στο έργο του Michel Foucault, *Άλλοι χώροι, [Ετεροτοπίες], (Des espaces autres)*, το 1967<sup>13</sup> και στο Henri Lefebvre, *La production de l'espace, (The production of Space)* το 1974<sup>14</sup> στο οποίο μιλά για την κοινωνική παραγωγή του χώρου, όπου ο τόπος προσλαμβάνεται ως μια δυναμική διαδικασία με κοινωνικο-χωρικές προεκτάσεις. Το έργο του Lefebvre άσκησε μεγάλη επιρροή σε μια σειρά κοινωνιολόγων και γεωγράφων όπως ο David Harvey, Manuel Castells, Edward Soja, Doreen Massey και Jane Jacobs οι οποίοι υιοθετούν το μοντέλο προσέγγισης του χώρου αντιμετωπίζοντας τη διαδικασία της αστικοποίησης ως μια κοινωνική διαδικασία συνδεδεμένη αναπόσπαστα με το κοινωνικό-οικονομικό σύστημα και τη δομή των σχέσεων εξουσίας. Υπό αυτό το πρίσμα, διαφορετικές ομάδες συνδέονται και βιώνουν με διαφορετικούς τρόπους τους ίδιους αστικούς χώρους. Η στροφή αυτή από τη μελέτη των χωρικών και υλικών διαστάσεων προς μια

---

<sup>12</sup> Ρίτσαρντ Σένετ, *Η τυραννία της οικειότητας...* σ. 32

<sup>13</sup> Michel Foucault, "Des espaces autres, Hétérotopies" (1967) στο *Dits et écrits, 1954-1988*, Gallimard, 1994, ελλ. έκδ. «Άλλοι χώροι [Ετεροτοπίες]» στο *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2012.

<sup>14</sup> Henri Lefebvre, *The production of space*, μτφρ. Donald Nicholson-Smith, Malden, Blackwell Publishers Ltd, 1991.

αμφίδρομη διαλεκτική σχέση κοινωνίας και χώρου αποδίδεται συχνά με τον όρο «χωρική στροφή» (spatial turn) και εστιάζει στην κριτική θεώρηση του χώρου και του υλικού στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες<sup>15</sup>.

Ο επιθετικός προσδιορισμός «δημόσιος» εκφράζει την ίδια την κοινωνία, σύμφωνα με την Jacobs. Είναι ένας χώρος όπου συχνά γίνονται απρόβλεπτες συναντήσεις, συμπλοκές, αντιπαράθεσεις και διάλογοι<sup>16</sup>.

Ο προβληματισμός που προκύπτει από τα παραπάνω είναι πώς μπορεί να αντικατοπτριστεί ο «δημόσιος χώρος» έχοντας μία συμπεριληπτική και όχι επιμεριστική διάσταση του κοινωνικού του προσήμου. Αυτό το πρόβλημα επιχείρησε να θεραπεύσει η έννοια της «δημόσιας σφαίρας». Η έννοια αυτή αναλύθηκε διεξοδικά στο έργο του φιλόσοφου και κοινωνιολόγου Jürgen Habermas, *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας: έρευνες πάνω σε μια κατηγορία της αστικής κοινωνίας* το 1962<sup>17</sup>.

Σύμφωνα με τον Habermas η δημόσια σφαίρα δεν συνιστά διακριτό πεδίο του δημόσιου χώρου, αλλά συμπερικλείει τον δημόσιο χώρο σε «μία επικοινωνιακή και εξορθολογισμένη σχέση ατόμων»<sup>18</sup>. Δηλαδή, ο δημόσιος χώρος δεν αποτελεί απαραίτητα τον μοναδικό χώρο δράσης της δημόσιας σφαίρας. Ο δημόσιος χώρος μπορεί να υποδηλώνει έναν δημόσιο-κοινό χώρο ενώ η δημόσια σφαίρα «έναν ρηματικά [discursively] κατασκευασμένο τόπο»<sup>19</sup>. Με αυτόν τον τρόπο η δημόσια σφαίρα υποδηλώνει την τοποθέτηση της έννοιας της δημοκρατίας μέσα στην κοινωνία, απέναντι στην οποία είναι υπόλογη η κρατική εξουσία.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι ο δημόσιος χώρος δεν είναι μία μονοσήμαντη έννοια, αλλά μια έννοια που διαμορφώνεται και προσδιορίζεται από εννοιολογήσεις και προσεγγίσεις οι οποίες προέρχονται από διαφορετικά επιστημονικά πεδία. Επιπλέον, η έννοια του δημόσιου χώρου επιδέχεται, σε ορισμένο βαθμό, διαφορετικές προσεγγίσεις που σχετίζονται με το χωρικό και το χρονικό πλαίσιο εξέτασης. Εστιάζοντας στο

---

<sup>15</sup>Paul Stock, *History and the uses of space in early modern history*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, σσ. 5-7.

<sup>16</sup>Jane Jacobs, *The death and life of great American cities*, Νέα Υόρκη, Vintage Books, 1961.

<sup>17</sup>Jürgen Habermas, *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας: έρευνες πάνω σε μια κατηγορία της αστικής κοινωνίας*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Νήσος, 1997.

<sup>18</sup>Κωνσταντίνος Βασιλείου, «Ο δημόσιος χώρος και το πρόβλημα της εξατομίκευσης» στο Αγγελική Αυγητίδου (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021, σσ. 19-30.

<sup>19</sup>Rosalyn Deutsche, «Αγοραφοβία», στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ.158.

αστικό περιβάλλον του σήμερα, την πόλη, μπορούμε να διακρίνουμε δύο βασικές κατηγορίες δημόσιου χώρου, τον «εσωτερικό» και τον υπαίθριο δημόσιο χώρο. Αυτός που αφορά απόλυτα την παρούσα μελέτη είναι ο υπαίθριος ή εξωτερικός ή ανοικτός δημόσιος χώρος, με άλλα λόγια, ο λεγόμενος αστικός δημόσιος χώρος.

Η κοινωνική προέκταση του δημόσιου χώρου, είτε αυτός είναι εσωτερικός είτε υπαίθριος είναι αυτή που συνδέει το δημόσιο χώρο με τη δημόσια σφαίρα της κοινωνίας, δηλαδή, τη δημόσια ζωή και τη λειτουργία της. Συνεπώς, η παρούσα εργασία επικεντρώνεται σε αυτήν την κοινωνική προσέγγιση του αστικού δημόσιου περιβάλλοντος και, στις ενότητες που ακολουθούν, θα εξειδικευθεί σε δημόσιους χώρους -με έμφαση σε αυτούς όπου προσδίδεται, παροδικά και εφήμερα η ιδιότητα χώρων καλλιτεχνικής έκθεσης ή παραγωγής

### 1.2.2 Από τον δημόσιο χώρο στη δημόσια σφαίρα

Ο Habermas, όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, αναλύει διεξοδικά στο έργο του την έννοια της «δημόσιας σφαίρας». Η δημόσια σφαίρα αναγνωρίζει τον εαυτό της ως χώρο όπου τα άτομα κοινωνικοποιούνται και έχουν αμοιβαία επιχειρήματα, και την ίδια στιγμή ως χώρο διαφωνίας και συγκρούσεων μεταξύ των ίδιων των μελών της<sup>20</sup>.

Η μελέτη του Habermas για τη δημόσια σφαίρα είναι ιστορικο-κοινωνιολογική εντοπίζοντας την ακμή της δημόσιας σφαίρας μέχρι τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Με την άνοδο του καπιταλισμού η δημόσια σφαίρα παρακαμάζει, γίνεται παθητική από τα ίδια της τα μέλη. Η παρακμή αυτή οφείλεται στην εκβιομηχάνιση των κοινωνιών, στην ανεξέλεγκτη αστικοποίηση και στη μεταστροφή που παρατηρείται στον Τύπο και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης εν γένει. Η παρακμή της δημόσιας σφαίρας μετατρέπει τα μέλη της σε φορείς μιας δημόσιας γνώμης η οποία κατασκευάζεται πλέον από την κυρίαρχη επίδραση του μηχανισμού των μέσων μαζικής ενημέρωσης<sup>21</sup>.

Προκύπτει λοιπόν το ερώτημα: Πώς και αν είναι εφικτό να εντοπίσουμε τη δημόσια σφαίρα ή να την περιγράψουμε χωρικά, να την οριοθετήσουμε στον φυσικό κόσμο ως

---

<sup>20</sup> Simon Susen, “Critical notes on Habermas's theory of the public sphere”, *Sociological Analysis*, 5(1), <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/1101/>, (πρόσβαση: 25/10/2022), σσ. 45-47.

<sup>21</sup> Simon Susen, “Critical notes on ...”, σσ. 50-51.

τον χώρο όπου διαδραματίζονται η αντίδραση, συνδιαλλαγή και σύγκρουση που αναφέραμε πιο πάνω; Και εν τέλει πώς η δημόσια σφαίρα εντοπίζεται στη δημόσια τέχνη;

### 1.2.3 Για τη Δημόσια Τέχνη

Στην εισαγωγή του *The practice of public art* ο Cameron Cartiere επιχειρεί να σχηματίσει την γενεαλογία της «δημόσιας τέχνης» υποστηρίζοντας ότι για ορισμένους μελετητές η «δημόσια τέχνη» χρονολογείται την εποχή που ανακαλύφθηκαν οι πρώτες τοιχογραφίες παλαιολιθικής εποχής στο σπήλαιο Λασκώ. Συνεχίζει την αναζήτηση τοποθετώντας σε μια χρονολογική αλληλουχία την αρχή της δημόσιας τέχνης στο 1935, όταν συστήθηκε μία μορφή διοίκησης και διαχείρισης έργων, το Works Progress Administration (W.P.A.) για να βοηθήσει στην παροχή οικονομικής ανακούφισης στους πολίτες των Ηνωμένων Πολιτειών που υπέφεραν από τη Μεγάλη Ύφεση. Το Federal Art Project (F.A.P.) ήταν ένα από τα τμήματα του W.P.A. το οποίο δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του Federal Project One. Ωστόσο, ακόμη και αυτή η ημερομηνία μπορεί να αμφισβητηθεί, καθώς ο Πρόεδρος Ρούσβελτ είχε κάνει αρκετές προσπάθειες πριν από το F.A.P. για την παροχή απασχόλησης σε καλλιτέχνες, συγκεκριμένα στο Public Works of Art Project (P.W.A.P.), το οποίο λειτούργησε από το 1933 έως το 1934. Άλλοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η «δημόσια τέχνη» δεν ήταν αναγνωρισμένη πρακτική πριν υλοποιηθεί το πρόγραμμα “Arts in Public Spaces”, το οποίο χρηματοδοτήθηκε από το National Endowment for the Arts” (NEA). Χρησιμοποιήθηκε δε για να περιγράψει συγκεκριμένα τη γλυπτική και άλλες πρακτικές διευρυμένης τέχνης σε δημόσιους χώρους ενώ συνδέεται με την κρατική χρηματοδότηση<sup>22</sup>.

Σύμφωνα με τα παραπάνω μπορεί εύλογα κανείς να συμπεράνει ότι η δυσκολία στην παγίωση μιας γενεαλογίας της δημόσιας τέχνης αποτελεί μία μόνο όψη του ζητήματος που συζητάμε, δηλαδή την κατανόηση της σχέσης της δημόσιας τέχνης με την ιστορία της τέχνης.

Ο ορισμός της δημόσιας τέχνης είναι επίσης υπό συζήτηση. Ενδεικτικό είναι ότι δεν εντοπίστηκε σχετικό λήμμα στην σχετική βιβλιογραφία στην οποία και

---

<sup>22</sup> Cameron Cartiere/ Shelly Willis/Cameron Cartiere (επιμ.), “The Practice of Public Art,” στο *The practice of public art*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2009, (e-book).

αναζητήθηκε<sup>23</sup>, τουλάχιστον στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Αυτό δεν σημαίνει ότι έγινε διεξοδική και εξαντλητική αναζήτηση του όρου στην βιβλιογραφία που άπτεται του επιστημονικού πεδίου της ιστορίας της τέχνης. Η έλλειψη πάντως αυτή μπορεί να οφείλεται και στην αναπόφευκτη σχέση που δημιουργείται μεταξύ δημόσιας τέχνης, αρχιτεκτονικής και αστικού σχεδιασμού, επιμερίζοντας έτσι το πεδίο μελέτης. Ωστόσο, μεγάλο μέρος της ιστορίας της σύγχρονης δημόσιας τέχνης συνδέεται με τις πρωτοβουλίες Percent-for-Art<sup>24</sup> που συνδυάζουν την δημόσια τέχνη με την απαίτηση να αποτελεί μέρος νέων κτιριακών έργων σε πολλές πόλεις σε όλο τον κόσμο.

Σύμφωνα με την Rosalyn Deutsche η χρήση του όρου «δημόσια» πλάι στον όρο «τέχνη» αποτελεί και αναπόφευκτα δήλωση για τον «δημόσιο χώρο», ανεξαρτήτως του αν η δημόσια τέχνη λογίζεται ως «τέχνη που δημιουργείται σε δημόσιους χώρους», «τέχνη που δημιουργεί δημόσιους χώρους», «τέχνη δημοσίου ενδιαφέροντος» ή οποιαδήποτε άλλη διατύπωση που τοποθετεί μαζί τους όρους «δημόσια» και «τέχνη»<sup>25</sup>.

Σήμερα, η τέχνη σε δημόσιους χώρους αναφέρεται συνήθως ως «δημόσια τέχνη». Όπως σημειώνει η Deutsche, αν και η εμφάνιση του όρου «δημόσια τέχνη» τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του 1960, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 η συζήτηση αυτή παίρνει μία στροφή διόλου τυχαία. Η συζήτηση μάλιστα ήταν τότε που

---

<sup>23</sup> Αναφέρομαι σε δειγματοληπτική έρευνα του λήμματος «δημόσια τέχνη» στα: Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης 1945-1975. Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική*, Futura, 2021, Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τ. III, Η μεταπολεμική περίοδος*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1995, Honour Hugh & John Fleming. *A world history of art*. Λονδίνο, Macmillan Reference Books, (1982)2009, Jonathan Fineberg, *Art Since 1940: Strategies of Being*, Λονδίνο, Laurence King Publishing, 2000 και Foster, Hal, Rosalind Epstein Krauss, Yve-Alain Bois, και Benjamin Heinz-Dieter Buchloh, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2004, ελλ. έκδ. *Η τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, Αθήνα, Επίκεντρο, 2007.

<sup>24</sup> Το Ποσοστό 1% για την τέχνη αναφέρεται σε έναν τύπο που διατηρεί ένα ελάχιστο ή σταθερό ποσοστό για τον προϋπολογισμό κεφαλαίου εργασιών ή του αντισταθμιστικού εκτιμώμενου κόστους κάποιου δημόσιου έργου για την παραγωγή, αγορά ή σχεδιασμό έργων τέχνης. Την πολιτική του ποσοστού 1% για την τέχνη έχει θεσμοθετήσει ο Καναδάς, η Αυστραλία και η Ιαπωνία. Στην Ευρώπη η πολιτική εφαρμόστηκε σε κάποιες χώρες χωρίς να ακολουθείται πάντα το πρότυπο των ΗΠΑ. Ιδιαίτερα στο πλαίσιο της πολιτικής της ΕΕ έχουν θεσμοθετηθεί νομικοί μηχανισμοί προς αυτή την κατεύθυνση με σύσταση ειδικών προγραμμάτων, στην Γαλλία, στην Γερμανία και στην Σουηδία. Βλ.: European Expert Meeting on Percent for Art Schemes. Διαθέσιμο στο: <https://publicartonline.org.uk/resources/reports/percentforart/>, (πρόσβαση 25/10/2022), στο Cameron Cartiere, "The Practice of Public Art,"... και στο Στυλιανή Μπολωνάκη, *Τρέχουσα δημόσια τέχνη: κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές- Διδακτορική διατριβή*, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2020, σ.49.

<sup>25</sup> Rosalyn Deutsche, *The question of "public space"*, 1998, σ.1. [https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche-\\_the-question-of-\\_public-space\\_.pdf](https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche-_the-question-of-_public-space_.pdf), (πρόσβαση 25/10/2022).

εντάθηκε, και σε αυτό συνέβαλε το ευρύτερο πλαίσιο της μαζικής αστικής ανάπλασης. Η ανάπλαση και η οικιστική συνιστώσα της, ο εξευγενισμός (gentrification), αποτέλεσαν μέρος μιας παγκόσμιας αναδιάρθρωσης που διευκόλυνε νέες καπιταλιστικές σχέσεις καταπίεσης και εκμετάλλευσης και μεταμόρφωσε τις πόλεις προς το συμφέρον του ιδιωτικού κέρδους και του κρατικού ελέγχου. Η ανάπλαση αυτή συνέβαλε στο να καταστραφούν οι συνθήκες επιβίωσης -στέγασης και υπηρεσιών- για τους κατοίκους που δεν ήταν πλέον απαραίτητοι για την οικονομία της πόλης, ενώ το πιο ορατό σύμπτωμα ήταν η εμφάνιση μεγάλου ποσοστού άστεγου πληθυσμού<sup>26</sup>. Στον θεωρητικό λόγο αυτή η «χωρική στροφή» (spatial turn), όπως περιγράφηκε επιγραμματικά και στην προηγούμενη ενότητα, χαρακτήρισε τη θεωρητική συζήτηση πολλών επιστημονικών πεδίων (κοινωνιολογία, γεωγραφία, πολιτική επιστήμη κλπ.) και οδήγησε στην αύξηση του ενδιαφέροντος σχετικά με τη σχέση πολιτικής και χώρου. Όπως επισημαίνει ο David Ley<sup>27</sup>, με τον όρο «χωρική στροφή» εννοούμε τη μετάβαση από τη βιομηχανική περίοδο, την περίοδο του πρώιμου καπιταλισμού στον μεταβιομηχανικό ύστερο καπιταλισμό, που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων μια μετάβαση από μια κοινωνία που παράγει αγαθά σε μια κοινωνία που παράγει υπηρεσίες. Έτσι, η σχέση μεταξύ της κοινωνικής ζωής στην πόλη και της πολιτιστικής παραγωγής γίνεται αντικείμενο μελέτης από ένα ευρύ φάσμα κριτικής σκέψης, όπως ήδη αναφέραμε από το έργο των Henri Lefebvre και Michel Foucault. Επομένως ο χώρος πλέον εκλαμβάνεται ως ένα δρών στοιχείο και αναλαμβάνει να έχει και μία κοινωνική λειτουργία. Στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης ο φυσικός χώρος φαίνεται να παίζει έναν εργαλειακό ρόλο<sup>28</sup> καθώς διάφορα ζητήματα όπως η εξουσία, η δημοκρατία, ο διαχωρισμός, η ιδιωτικοποίηση, η πολιτική δράση, η συλλογική μνήμη αναλύονται μέσα από χωρικά φαινόμενα, αξιοποιώντας την ιδιότητα του χώρου να αναπαριστά πλευρές των κοινωνικών φαινομένων. Υπό αυτό το πρίσμα ο χώρος διαμορφώνει ή

---

<sup>26</sup> Rosalyn Deutsche, “The question of ‘public space’”, σ.1-3.

<sup>27</sup> David Ley, *Liberal ideology and the postindustrial city*, Annals of the Association of American Geographers, 70, (2), 1980, σσ. 238-258.

<sup>28</sup> Παρασκευή Κούρτη κ.ά., «Χώρος, εξουσία, πολιτική και κράτος», στο *Συναντήσεις // Συγκρούσεις στην πόλη*, 8 Μαΐου 2013,

<https://urbanconflicts.wordpress.com/2013/05/28/%CF%87%CF%8E%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%B5%CE%BE%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%B1-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BA%CF%81%CE%AC%CF%84%CE%BF%CF%82/>, (πρόσβαση 28/10/2022).

συνδιαμορφώνει και οποιαδήποτε μορφή καλλιτεχνικής πρακτικής δημιουργείται σε δημόσιο χώρο.

Μπορούμε λοιπόν να προσδιορίσουμε ότι, η δημόσια τέχνη, απαρτίζεται από δύο βασικά συστατικά ή και προϋποθέσεις: α) την καλλιτεχνική παραγωγή και β) την πρόθεση να παρουσιαστεί ή να εκτεθεί στον δημόσιο χώρο και άρα την ύπαρξη μιας μορφής χώρου που θα υποδεχθεί την καλλιτεχνική πράξη. Ο βασικός αυτός ορισμός συνεπάγεται ότι οι εκφάνσεις της δημόσιας τέχνης μεταβάλλονται ανάλογα με τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, καθιστώντας την ένα αυτόνομο πεδίο μελέτης.

Συνοψίζοντας, προσπαθώντας να απαντήσουμε στο ερώτημα τι κάνει τις πρακτικές της τέχνης στον δημόσιο χώρο πραγματικά δημόσιες θα μπορούσαμε να υιοθετήσουμε την κατηγοριοποίηση που προτείνει ο Oliver Marchart, ο οποίος διαχωρίζει τις δημόσιες καλλιτεχνικές πρακτικές σε δύο βασικές κατηγορίες. Η πρώτη αφορά στα γλυπτικά ή αρχιτεκτονικά έργα τα οποία μπορεί να είναι είτε μνημεία είτε ακόμα και στοιχεία αρχιτεκτονικής διακόσμησης ή και έργα αστικής αισθητικής επένδυσης. Στη δεύτερη κατηγορία ο Marchart περιλαμβάνει μη γλυπτικές πρακτικές όπως «παρεμβάσεις» με τη μορφή περφόρμανς, θεάτρου δρόμου ή ακόμη και συμμετοχικά σχέδια ενεργοποίησης των πολιτών ή ακόμη και πολιτικά πρότζεκτ που υπάγονται στο λεγόμενο νέο είδος δημόσιας τέχνης<sup>29</sup> στο οποίο και θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στα παρακάτω κεφάλαια.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί γίνεται μια απόπειρα χαρτογράφησης των καλλιτεχνικών πρακτικών που σχετίστηκαν με τη δημόσια σφαίρα ενώ το ερώτημα για το αν αυτές οι πρακτικές αποτελούν πολιτικές πράξεις είναι κάτι που θα διερευνηθεί στο τρίτο κεφάλαιο.

### **1.3 Τοπολογική τέχνη και δημόσιος χώρος**

Η δημόσια τέχνη έχει μια ιδιαίτερη συνάφεια με την τοπολογική τέχνη<sup>30</sup> δεδομένου ότι σε όλες τις εκφάνσεις της ενσωματώνει τον τόπο ως μέρος της αρχικής της

---

<sup>29</sup> Oliver Marchart, «Πολιτική και καλλιτεχνικές πρακτικές: για την αισθητική της δημόσιας σφαίρας», στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 101-113.

<sup>30</sup> Υιοθετούμε τον όρο «τοπολογική τέχνη» για την ελληνική μετάφραση του όρου site specific art και όπως αυτή ορίζεται, βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης 1945-1975. Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική*, Futura, 2021, σσ. 601-602. Σημειώνεται ότι η χρήση του όρου «τοπολογική» επιλέγεται ως επικρατέστερη για τον τίτλο του κεφαλαίου, ενώ

τοποθέτησης, άρα και σύλληψής της. Επομένως, όταν η τέχνη δημιουργείται για να τοποθετηθεί σε έναν συγκεκριμένο τόπο, τότε αυτός ο τόπος αποτελεί μέρος αυτής της τέχνης. Η έννοια του τοπολογικού (site specificity) υιοθετείται όχι για να υποδηλώσει κάποιο συγκεκριμένο στίλ αλλά για τη στενή συσχέτιση του έργου τέχνης με τον τόπο, ως απότοκο του μεταμινιμαλισμού, ο οποίος διευρύνει τη μετατόπιση της σχέσης αντικειμένου και τόπου με μια τάση ανάδειξης του χώρου εγκατάστασης, του τόπου και του κοινωνικού περιγύρου εις βάρος του αντικειμένου<sup>31</sup>.

Η διαλεκτική της τοπολογικής<sup>32</sup> ή τοποειδικής<sup>33</sup> τέχνης ή τέχνης του εντοπισμένου<sup>34</sup> πεδίου, έννοια η οποία εμφανίστηκε σε θεωρητικά κείμενα της τέχνης τη δεκαετία του 1970 εκφράστηκε μέσα από πρακτικές που συστήνονται με την εμφάνιση νέων κατηγοριών τέχνης, καθώς οι καλλιτέχνες διευρύνουν προς αυτό το πεδίο την τέχνη τους, πέρα από τα όρια των μουσείων και ως απόρροια της γλυπτικής του εκτεταμένου<sup>35</sup> ή διευρυμένου<sup>36</sup> πεδίου, θεμελιώνοντας μια σειρά θεωρήσεων για τις ιδιαιτερότητες του τόπου.

Συγκεκριμένα, η Rosalind Krauss στο δοκίμιο «*Γλυπτική του εκτεταμένου πεδίου*»<sup>37</sup>, θέλοντας να αποτυπώσει την ασάφεια και τη ρευστότητα στην οροθέτηση της γλυπτικής παραγωγής στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, αναπτύσσει ένα διάγραμμα [εικ.1], στο οποίο περιγράφει νέους συσχετισμούς μεταξύ του τόπου, του έργου τέχνης στον συγκεκριμένο τόπο, και της αρχιτεκτονικής.

Η Krauss οργανώνει την περιγραφή της γλυπτικής εκείνης της εποχής γύρω από ό,τι δεν συνιστά έργο. «Η γλυπτική έχει εισέλθει πλήρως στη συνθήκη της αντίστροφης λογικής και έχει γίνει απόλυτη αρνητικότητα»<sup>38</sup>. Για παράδειγμα οι

---

εναλλακτικές εννοιολογήσεις και μεταφράσεις τους συναντώνται διατρέχοντας το σύνολο του κειμένου, γεγονός που δείχνει και το διάχυτο ενδιαφέρον για αυτήν την εικαστική εξέλιξη τόσο σε επίπεδο παραγωγής όσο στη θεωρητική της πλαισίωση με μια διάθεση αυτονόμησης του είδους.

<sup>31</sup> Βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης ...*, σ. 600.

<sup>32</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης ...*, σ. 600.

<sup>33</sup> Κώστας Ντάφλος, *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης*, Ζωγράφου, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015, σ.ΧΙ.

<sup>34</sup> Κώστας Ντάφλος, *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης ...*, σ.ΧΙ.

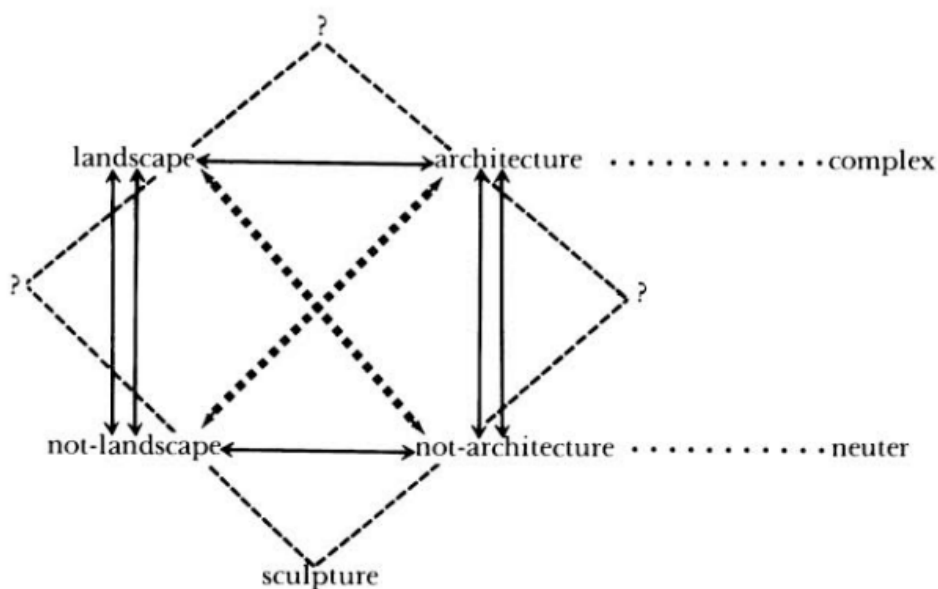
<sup>35</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης ...*, σ. 585.

<sup>36</sup> Κώστας Ντάφλος, *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης ...*, σ.205.

<sup>37</sup> Rosalind Krauss, "Sculpture in the expanded field", *October*, τόμ. 8, Άνοιξη, 1979, σσ. 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>. (πρόσβαση 26/10/2022).

<sup>38</sup> Rosalind Krauss, "Sculpture in the expanded ...", σ.36.

γεωμετρικές μορφές του μινιμαλισμού που τοποθετούνται στο τοπίο περιγράφονται από την Krauss ως «μη-τοπίο» και «μη αρχιτεκτονική». Με βάση αυτή την αρχή διαμορφώνεται ένα σχήμα, το οποίο αναφέρεται στο μαθηματικό Klein Group, όπου οι δυο αρνήσεις αντιπαραβάλλονται με τα θετικά αντίθετά τους (μη-αρχιτεκτονική<->τοπίο και μη-τοπίο<->αρχιτεκτονική) ώστε να σχηματιστούν τέσσερις αλληλοσχετιζόμενοι πόλοι. Η συνάντηση των όρων ανά ζεύγη παράγει τέσσερις διαφορετικές συνθήκες της γλυπτικής, τις οποίες η Krauss περιγράφει ως: γλυπτική, κατασκευή σε τοπίο (site-construction), επισημειωμένες τοποθεσίες (marked sites), και αξιωματικές δομές (axiomatic structures). Με αυτό τον τρόπο τίθενται οι βάσεις για έναν νέο ορισμό της γλυπτικής. Για την Krauss η γλυπτική γεννιέται όπου δεν υπάρχει αρχιτεκτονική και τοπίο, ενώ στον αντίποδα η αρχιτεκτονική και το τοπίο καθορίζουν τον χώρο και τα όριά του αποτελώντας μια «επισημειωμένη τοποθεσία»<sup>39</sup>.



Εικόνα 1 Διάγραμμα Klein Group από Krauss. “Sculpture in the Expanded Field” (1979)

<sup>39</sup> Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded ...”, σ.41.

Επομένως το «εκτεταμένο πεδίο» συστήνει νέες δυνατότητες για την τέχνη, λαμβάνοντας υπόψη την αρχιτεκτονική και το τοπίο ως παράγοντες διαμόρφωσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Οι προσεγγίσεις στην ιδέα της τοπολογικής τέχνης μέσα από μια γενικότερη διεύρυνση της τέχνης προς την έννοια του περιβάλλοντος, όπως αναλύεται από την Krauss, παρήγαγε έναν αριθμό καλλιτεχνικών πρακτικών στα τέλη της δεκαετίας του 1960 σε επιλεγμένες υπαίθριες τοποθεσίες, που συνιστούν και δημόσιες τοποθεσίες. Οι καλλιτεχνικές αυτές πρακτικές συσχετίζονται με τη δημόσια τέχνη, παρόλο που μια εγκατάσταση εντοπισμένης τοποθεσίας μπορεί να εμφανίζεται τόσο σε εσωτερικές όσο και σε εξωτερικές τοποθεσίες.

Στο ίδιο πλαίσιο, ο καλλιτέχνης Robert Irwin<sup>40</sup> σε δοκίμιο του 1985, εισάγει τους όρους «κυρίαρχο στην τοποθεσία» (site-dominant), «προσαρμοσμένο στην τοποθεσία» (site-adjusted), «εντοπισμένο στην τοποθεσία» (site-specific) και «επικαθορισμένο από την τοποθεσία» (site-conditioned), όροι οι οποίοι στο σύνολό τους προσδιορίζουν εκφάνσεις της γλυπτικής συναρτώμενες από την τοποθεσία στην οποία εγκαθίσταται το έργο της γλυπτικής.

Πάνω σε αυτήν την αλληλόδραση καλλιτεχνικής πρακτικής και τόπου η Kwon τοποθετεί την εμφάνιση της τέχνης της εντοπισμένης τοποθεσίας ως απόηχο του μινιμαλισμού, για τον οποίο η τοποθεσία λειτούργησε ως ένα πεδίο έκφρασης ανατροπής και αντίθεσης στο νεωτερικό πρότυπο της αυτονομίας της τέχνης<sup>41</sup>. Στην εισαγωγή αυτής της μελέτης με τίτλο “*One place after another: notes on site specificity*”<sup>42</sup>, η Kwon παραθέτει μία πληθώρα σχετικών όρων, όπως «τέχνη προσδιορισμένη από την τοποθεσία» (site-determined art), «τέχνη προσανατολισμένη στην τοποθεσία» (site-oriented art), «τέχνη αναφερόμενη στην τοποθεσία» (site-referenced art), «τέχνη ανταποκρινόμενη στην τοποθεσία» (site-responsive art) και «τέχνη συσχετιζόμενη με την τοποθεσία» (site-relative art).

Η επανεκτίμηση των παραπάνω όρων έχει για την Kwon δυσπρόστατη ερμηνεία. Από την μία βρίσκεται η προσπάθεια αποκατάστασης της σημασίας της τοπολογικής

---

<sup>40</sup> Robert Irwin, *Being and circumstance: notes toward a conditional art*, Larkspur Landing, CA, Lapis Press in conjunction with the Pace Gallery and the San Francisco Museum of Modern Art, 1985, σσ. 9-29.

<sup>41</sup> Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Κέμπριτζ, MA, MIT Press, 2004, σ. 11.

<sup>42</sup> Miwon Kwon, *One place after another ...*, σ. 1.

τέχνης που σχετιζόταν με την «ενσυνείδητη επιθυμία να αντισταθεί στις δυνάμεις της καπιταλιστικής οικονομίας της αγοράς, στην οποία κυκλοφορεί ως μεταφερόμενο και ανταλλάξιμο προϊόν»<sup>43</sup> και ως εκ τούτου ενσωμάτωνε στην καλλιτεχνική πρακτική μία συγκεκριμένη τοποθεσία καθώς και τις ιδιαιτερότητές της. Από την άλλη η τοπολογική τέχνη σηματοδοτεί την πρόθεση για διάκριση των τρεχουσών πρακτικών από αυτές του παρελθόντος, καθώς θεωρείται ότι αυτές έχουν φτάσει σε ένα σημείο αισθητικής και πολιτικής εξάντλησης<sup>44</sup>.

Συνοψίζοντας μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι οι όροι αυτοί προσδιορίζουν διάφορες αποκρίσεις της τέχνης ως προς την τοποθεσία και μορφές παρέμβασης στο τοπίο, επικυρώνοντας μια κριτική προσέγγιση για τις πρακτικές παραγωγής και υποδοχής της τοπολογικής τέχνης. Αν και δεν είναι το ζητούμενο της παρούσας εργασίας να εξετάσουμε όλους τους παραπάνω όρους που εκφύονται ως παραλλαγές της τοπολογικής τέχνης, μπορούμε να εντοπίσουμε μία πιο περιοριστική εννοιολόγηση στον όρο, ο οποίος συσχετίζει το έργο με μια συγκεκριμένη τοποθεσία και έχει υπόσταση μόνο στον τόπο παραγωγής του. Ως εκ τούτου οι όποιες αποχρώσεις που πηγάζουν, υποδηλώνουν όχι μόνο μία δυσκολία στην διάκριση αυτών των όρων ή στην αποκρυστάλλωσή τους, αλλά και μία ρευστότητα στην ερμηνεία τους και τη μετάφρασή τους στα ελληνικά. Επιπλέον αυτή η «κατάχρηση της ορολογίας»<sup>45</sup> θα μπορούσε να υποδηλώνει και μία προσπάθεια αυτονόμησης του είδους, γεγονός που απορρέει από την διττή καταγωγή του μεταξύ αρχιτεκτονικής και γλυπτικής

#### 1.4 Η στροφή προς τις κοινότητες

Αν και οι πρώτες τάσεις συμμετοχικότητας στην καλλιτεχνική παραγωγή, ακόμη και σε επίπεδο διάδρασης με το κοινό, ή όπου απλώς και μόνο η παρουσία του κοινού προσεγγίζεται ως απαραίτητο στοιχείο για την πραγματική ολοκλήρωση του έργου εμφανίζονται στην Ευρώπη και εντονότερα σε πρακτικές των Ντανταϊστών<sup>46</sup>, η

---

<sup>43</sup> Miwon Kwon, *One place after another ...*, σ. 12.

<sup>44</sup> Miwon Kwon, *One place after another ...*, σ. 1.

<sup>45</sup> Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*, Κέμπριτζ, MA, MIT Press, 1996, σ.261

<sup>46</sup> Ο συσχετισμός αυτός εντοπίστηκε στο Nick Kaye, *Site specific art: performance, place and documentation*, Λονδίνο, Routledge, 2006 (2000), σ. 184. Στην ομιλία του ο Ντυσάν “Apropos of Ready-mades” που έδωσε το 1961 στο MoMA στη Νέα Υόρκη η υποστήριξε ότι είχε επιλέξει αντικείμενα μικρής ή καθόλου «αισθητικής» αξίας ενώπιον του θεατή, τονίζοντας ότι «η επιλογή

στροφή προς μια συμμετοχική τέχνη φαίνεται να αποκρυσταλλώνεται στα τέλη της δεκαετίας του 1980, όταν πλέον η δημόσια τέχνη αποτελεί ένα διαδεδομένο πεδίο καλλιτεχνικής πρακτικής. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου διοργανώνονται προγράμματα και δράσεις τα οποία θέτουν βασικό στόχο την καλλιέργεια διαλόγου μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού σε δημόσιο πλαίσιο. Η Kwon διαπιστώνει ότι προηγμένες πρακτικές τέχνης των τελευταίων τριάντα χρόνων έχουν προσδώσει στην τοποθεσία έναν τελείως διαφορετικό ορισμό που δεν περιορίζεται στα φυσικά όρια που η λέξη δηλώνει, αλλά σε μία έννοια που υποδηλώνει ρευστότητα και εικονικότητα, σε έναν τόπο που δεν είναι άρρηκτα δεμένος με τις γεωχωρικές συντεταγμένες. Ωστόσο, αυτή η απομάκρυνση από μια κυριολεκτική ερμηνεία του τόπου, η οποία συνοδεύεται από πολλαπλές εννοιολογήσεις του, φαίνεται ότι επιταχύνεται ολοένα και περισσότερο σε σχέση με το παρελθόν. Σύγχρονες μορφές τέχνης με επίκεντρο την τοποθεσία, οι οποίες πραγματεύονται κοινωνικά ζητήματα (συνδεδεμένα με την τοποθεσία) και που συχνά εμπλέκουν τη συλλογική συμμετοχή κοινοτήτων για την εννοιολόγηση και παραγωγή του έργου, θεωρούνται ως ένα μέσο για την ενίσχυση της ικανότητας της τέχνης να διεισδύσει στην κοινωνικοπολιτική οργάνωση της σύγχρονης ζωής με μεγαλύτερο αντίκτυπο. Υπό αυτή την έννοια η ευκαιρία που δίδεται να συλλάβει κανείς την τοποθεσία με εξω-χωρικά κριτήρια –ως μια καταπιεσμένη εθνική ιστορία, μια πολιτική αιτία, μια αποκλεισμένη κοινωνική ομάδα– συνιστά ένα σημαντικό εννοιολογικό άλμα στον επαναπροσδιορισμό του δημόσιου ρόλου της τέχνης και των καλλιτεχνών<sup>47</sup>. Αυτή αλλαγή της έννοιας του τόπου είναι κομβική όσον αφορά στη διεύρυνση του τι γίνεται αντιληπτό πλέον ως τέχνη, το ποιοι είναι οι ρόλοι του καλλιτέχνη, του μουσείου ή του ιδρύματος, όπως και γενικότερα το ποιοι μπορεί να είναι οι τρόποι παραγωγής ενός έργου καθώς αυτό αρχίζει να αλληλεπιδρά ή να ταυτίζεται με την κοινωνική ή πολιτική ζωή.

Η μετάβαση στο κοινό μέσω της κοινής χρήσης του δημόσιου χώρου μοιάζει σαν μια αναπόφευκτη απόφαση για τους καλλιτέχνες που ήθελαν μέσα από το έργο τους να

---

αυτών των “Ready-Mades” δεν υπαγορεύτηκε ποτέ από αισθητική ευχαρίστηση. Αυτή η επιλογή βασίστηκε σε μια αντίδραση οπτικής αδιαφορίας με μια παράλληλη παντελή απουσία καλού ή κακού γούστου . . . σε μια πλήρη αναισθησία.[...] ». Τοποθετώντας και μία μικρή πρόταση σε κάθε “ready-made” πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν να μεταφέρει το θεατή σε άλλα πιο «λεκτικά μονοπάτια» και προκειμένου να αμφισβητήσουν την χειρονομία του. Το κείμενο της ομιλίας εντοπίστηκε στο Marcel Duchamp κ.ά., *The essential writings of Marcel Duchamp*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1975, σ. 141.

<sup>47</sup> Miwon Kwon, *One place after another . . .*, σ.30.

δηλώσουν αυτή τη «στροφή». Η αρχιτεκτονική, ο σχεδιασμός και η δημόσια τέχνη απέκτησαν ως κοινή συνιστώσα την κοινωνική τους λειτουργία καθώς εισάγεται η αντίληψη του χώρου ως κοινωνική πραγματικότητα, όπως σημειώθηκε και νωρίτερα. Η κοινωνικά στρατευμένη τέχνη (socially engaged art) εμφανίζεται ως απότοκο των συνεργατικών πρακτικών που ανέδειξε η σύσταση της κοινοτικής τέχνης<sup>48</sup> τη δεκαετία του 1980, της οποίας τα συστατικά στοιχειοθετούνται από τη διαλεκτική της «νέας δημόσιας τέχνης», όπως οροθετείται παραπάνω. Στο πλαίσιο αυτό η τέχνη προσλαμβάνει την έννοια της κοινότητας ως αναπόσπαστη οργανική οντότητα, χάρη στην οποία η τέχνη αποκτά σαφώς κοινωνικό ρόλο. Οι θεατές γίνονται μέτοχοι στη παραγωγή του έργου τέχνης, ή «συμπαραγωγού» και όταν συμβαίνει αυτό η «στροφή» δεν είναι μόνο κοινωνική αλλά και αισθητική<sup>49</sup> σύμφωνα με τον Birchall. Η ίδια στροφή αντανακλάται και στην κριτική της τέχνης. Η έμφαση δίδεται πλέον στο πώς υλοποιούνται οι συνεργασίες. Οι καλλιτέχνες κρίνονται από τις διαδικασίες και από το κατά πόσο επιτυχημένες εξελίχθηκαν οι συνεργασίες τους<sup>50</sup>. Παρόμοια στροφή παρατηρείται και στον σχεδιασμό εκθέσεων που ενισχύουν την εμπειρία του επισκέπτη σε μια ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά καθορισμένη τοποθεσία, στρέφοντας το ενδιαφέρον προς μια απομάκρυνση από την απομόνωση των έργων και προσδίδοντας μια πιο σημαντική σχέση με το κοινωνικό περιβάλλον<sup>51</sup>. Αυτές οι εκθέσεις αποτελούν μέρος δημοσίων προγραμμάτων εξευγενισμού και αστικής ανάπλασης<sup>52</sup>. Κι εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι παρά τα πολιτικά και κοινωνικά προτάγματα αυτών των εκθέσεων, το θεσμικό πλαίσιο που τις περιβάλλει δημιουργεί μία αντινομία αν λάβουμε υπόψη

---

<sup>48</sup> Στη λεγόμενη «κοινοτική τέχνη» (community art) καλλιτέχνες δουλεύουν μαζί με κάποιους ανθρώπους και αναφορικά με θέματα που άμεσα ή έμμεσα, σχετίζονται με τους ανθρώπους αυτούς. Στο Εύα Φωτιάδη, «Τέχνη και κοινότητα» στο Αγγελική Αυγητίδου (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021, σ.123.

<sup>49</sup> Michael G. Birchall, “Socially engaged art in the 1990s and beyond”, στο *ONCURATING*, 6 Μαΐου 2012, <https://www.on-curating.org/issue-25-reader/socially-engaged-art-in-the-1990s-and-beyond.html> (πρόσβαση 1/11/2022).

<sup>50</sup> Claire Bishop, “The social turn: collaboration and its discontents”, *The online edition of Artforum International Magazine*, 1<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 2006, <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>, (πρόσβαση 1/11/2022).

<sup>51</sup> Nicole Moolhuijsen, “Questioning participation and display practices in fine arts museums”, *ICOFOM Study Series*, (43a), 2015, σσ. 191-202, <https://doi.org/10.4000/iss.630>, (πρόσβαση 1/11/2022).

<sup>52</sup> Michael G. Birchall, “Socially engaged art...”

και το επιχείρημα της Deutsche η οποία στέκεται κριτικά απέναντι σε τέτοια προγράμματα<sup>53</sup>.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990, οι επιμελητές είναι αυτοί που στρέφουν την προσοχή του κόσμου της τέχνης προς τέτοιου είδους πρακτικές, όχι μόνο σε εκθέσεις αλλά και σε κείμενά τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκθεση *Culture in Action*, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Σικάγο από το 1993 έως το 1995<sup>54</sup> και θεωρείται ως το πρώτο βήμα στην επιμελητική και θεσμική οριοθέτηση, όχι μονάχα των κοινοτικών συνεταίρων του καλλιτέχνη αλλά και της τυπολογίας του τελικού αποτελέσματος. Με αυτόν τον τρόπο, όπως υποστηρίζει και η Kwon η διαμεσολάβηση του ιδρύματος-χορηγού, έχοντας προαποφασίσει για τα ενδιαφέροντα του καλλιτέχνη καταλήγει μερικές φορές στη τυποποίηση τόσο της ταυτότητας του καλλιτέχνη, όσο και αυτής της κοινοτικής ομάδας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αυτομάτως οι θεσμοί και οι επιμελητές δαιμονοποιούνται εις βάρος μιας θυματοποίησης των καλλιτεχνών και των κοινοτικών ομάδων<sup>55</sup>.

Σύμφωνα με την Kwon η έκθεση *Culture in Action* και η εν γένει στροφή από την τοπικότητα στην «κοινότητα» (community specificity) προτυποποιεί το «νέο είδος δημόσιας τέχνης»<sup>56</sup>.

Η «νέα δημόσια τέχνη» (new genre public art) αποτελεί έναν όρο που επινοήθηκε από την Suzanne Lacy το 1995, στην οποία η πρακτική της τέχνης ασχολείται με την παραγωγή κοινωνικών χώρων και περιλαμβάνει τη συμμετοχή του κοινού και τον

---

<sup>53</sup> Συγκεκριμένα η Deutsche θεωρεί ότι τα φερόμενα ως προγράμματα «αναζωογόνησης» και «εξωραϊσμού» δεν είναι παρά μόνο μεταμορφώσεις της ύστερης καπιταλιστικής αστικοποίησης, που διευκολύνει την παγίωση νέων σχέσεων κυριαρχίας και καταπίεσης για τον μετασχηματισμό πόλεων με σκοπό το ιδιωτικό κέρδος και τον κρατικό έλεγχο. Για την Deutsche οι μηχανισμοί ανάπλασης της πόλης καταστρέφουν τις συνθήκες επιβίωσης - στέγασης και υπηρεσιών - για τους κατοίκους που δεν απαιτούνται πλέον στην οικονομία της πόλης. Συνεπώς η εμφάνιση μεγάλου πληθυσμού άστεγων κατοίκων είναι το πιο ορατό σύμπτωμα της ανάπλασης, στο Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and...*, σ. xiv.

<sup>54</sup> Η έκθεση *Culture in Action* διοργανώθηκε το 1992 από το μη-κερδοσκοπικό οργανισμό τέχνης Sculpture Chicago. Η Mary-Jane Jacobs έφερε σε επαφή τα πολιτιστικά ιδρύματα και τους κατασκευαστές ακινήτων με την πόλη, χρησιμοποιώντας ως πρότυπο τη διεθνή έκθεση «Skulptur Projekte Münster» του 1987. Η Jacobs συνεργάστηκε με τοπικούς καλλιτέχνες και μειονοτικές ομάδες, παρουσιάζοντας στη θέση της γλυπτικής μια ευρεία κλίμακα πρακτικών τέχνης μέσα από μια έκθεση που εκτεινόταν ταυτόχρονα σε πολλές περιοχές της πόλης. Βλ. Joseph Scanlan, “Culture in Action, Sculpture Chicago” στο *Frieze Magazine*, 5<sup>th</sup> November 1993, <https://www.frieze.com/article/culture-action> (πρόσβαση 1/11/2022).

<sup>55</sup> Miwon Kwon, «Οι (Αφ)εδράσεις της κοινότητας», στο Γιάννης Σταυρακάκης/Κωστής Σταφυλακάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ. 192

<sup>56</sup> Miwon Kwon, *One place after another*, σσ. 104-105.

κοινωνικό διάλογο. Ο όρος «νέα» σηματοδοτεί την αποχώρηση της τέχνης από τις αρχές των αισθητικών θεωριών και των αναπαραστάσεων της για να κατευθυνθεί προς την κοινότητα. Όπως η ίδια παραθέτει, το νέο είδος περιγράφεται «ως μορφή τέχνης που δεν βασίζεται στην τυπολογία των υλικών, των χώρων ή των καλλιτεχνικών μέσων αλλά στις έννοιες κοινό, συνεργασία και πολιτική πρόθεση»<sup>57</sup>. Το «νέο είδος δημόσιας τέχνης» αποτελεί μια πρακτική τέχνης όπου «οι στρατηγικές συμμετοχής του κοινού αποτελούν ένα σημαντικό μέρος της αισθητικής της γλώσσας» και προτείνεται μια νέα παραλλαγή δημόσιας τέχνης με βάση την παραδοχή ότι η πηγή αυτών των έργων τέχνης δεν είναι μια αποκλειστικά οπτική ή πολιτική πληροφορία, αλλά μάλλον μια εσωτερική αναγκαιότητα που γίνεται αντιληπτή από τον καλλιτέχνη σε συνεργασία με το κοινό του»<sup>58</sup>. Η ανάλυση του όρου της Lucy δεν διαπραγματεύεται μόνο την έννοια της ευαισθησίας προς το κοινό, την κοινωνική στρατηγική και την αποτελεσματικότητα, αλλά υποστηρίζει επίσης ότι τα έργα της νέας δημόσιας τέχνης διαφοροποιούνται επειδή θίγουν σε βάθος ζητήματα οικολογίας, ρατσισμού, αστέγων ή πολιτιστικής ταυτότητας, προσελκύοντας και εμπλέκοντας το κοινό και την κοινότητα με μοναδικούς τρόπους, προσδίδοντάς τους ρόλο στη διαμόρφωση της αισθητικής γλώσσας του έργου.

Η Lucy Lippard, σε μία διάλεξή της, η οποία δημοσιεύθηκε το 1977<sup>59</sup>, αναφέρει ότι η τοποθέτηση έργων τέχνης εκτός των τειχών του μουσείου ή της πινακοθήκης ή μιας γκαλερί θα έπρεπε να είναι μία δημοκρατική χειρονομία. Αυτό επιτυγχάνεται όταν η δημόσια τέχνη εκπληρώνει τις κοινωνικές ανάγκες ενός περιβάλλοντος και ικανοποιεί παράλληλα την αισθητική πρόθεση του καλλιτέχνη, αποτελώντας όχι μόνο απλώς διακόσμηση αλλά ένα έργο τέχνης που θα εμπλέκει, τουλάχιστον μία κάποια μερίδα ενός κοινού στον πυρήνα της εμπειρίας του έργου και παράλληλα θα προεκτείνει αυτήν την εμπειρία. Σύμφωνα με τη Lippard το έργο τέχνης πρέπει να συνδέεται με τον τόπο που είναι τοποθετημένο, όχι μόνο βάσει κριτηρίων κλίμακας και ορατότητας, αλλά και βάσει κριτηρίων ατμόσφαιρας (*ambience*), πνεύματος αλλά και

---

<sup>57</sup> Suzanne Lacy, *Mapping the terrain: new genre public art*, Σιάτλ, Bay Press, 1996, σ. 28.

<sup>58</sup> Suzanne Lacy, *Mapping the terrain...*, σ.19.

<sup>59</sup> Lucy R. Lippard, "Art outdoors, in and out of the public domain" στο *Studio International*, (2), Μαρτ. -Απρ.1977, σ. 83.

σημασίας αυτού του τόπου για τους κατοίκους του<sup>60</sup>. Ιδανικά, η δημόσια τέχνη θα πρέπει να αλληλοεπιδρά και όχι μόνο απλώς να καταλαμβάνει έναν εξωτερικό χώρο.

Έτσι, με αυτόν τον τρόπο η Lippard διευρύνει τον όρο «δημόσια τέχνη», καθιστώντας τον περισσότερο συμπεριληπτικό και προσανατολίζοντας τον προς πρακτικές που σχετίζονται με την τοπική κοινότητα. Με αυτόν τον τρόπο, προσδίδει στον όρο μία απούλοποιημένη διάσταση καθώς επίσης και μια διάσταση μιας δημόσιας τέχνης ως κάτι παροδικού ή προσωρινού, μετακινώντας τα όρια της νοηματοδότησής της από «αντικείμενα σε εξωτερικό χώρο σε πράξεις και ενέργειες σε εξωτερικό χώρο»<sup>61</sup>.

Παρατηρείται επίσης ότι, αν και η θεωρία της ανάδυσης του θεατή εμφανίζεται ήδη από τη δεκαετία του 1960 με την απάλειψη του δημιουργικού υποκειμένου όπως την αναγγέλλουν<sup>62</sup> ο Roland Barthes στο κείμενό του «Ο Θάνατος του Συγγραφέα»<sup>63</sup> και ο Foucault στη διάλεξή του «Τί είναι ένας συγγραφέας»<sup>64</sup>, η υλοποίησή της ως ένα πολιτικό αίτημα προς όφελος της ανθρώπινης κοινότητας ξεκινά από τη δεκαετία του 1980 και εξής<sup>65</sup>. Αρχικά δόθηκε έμφαση στην αξιοποίηση της συμμετοχής του κοινού ως ουσιαστικού μέρους της αισθητικής γλώσσας του ενώ αργότερα, το «νέο είδος δημόσιας τέχνης» εξελίχθηκε σε ένα κίνημα κατά των μνημείων, όταν οι θεωρητικοί της τέχνης άρχισαν να αμφισβητούν τη δημοσιότητα της τέχνης και να θέτουν το ενδεχόμενο της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης.

Ως εκ τούτου, η «κοινωνική» πτυχή του νέου είδους δημόσιας τέχνης υποδηλώνει ότι η έμφαση μετατοπίζεται από την οπτική αναπαράσταση ή τη συμβολική έννοια ενός τόπου ή ενός γεγονότος στην εστίαση του καλλιτέχνη να παράγει έργα τέχνης με το κοινό του. Ένα από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του «νέου είδους δημόσιας τέχνης» που έχει προσδιορίσει η Lacy είναι ότι αυτή η τέχνη μπορεί να χρησιμοποιήσει μια ποικιλία μέσων ως πλατφόρμα για να διευκολύνει τις συζητήσεις με το κοινό σε μια

---

<sup>60</sup> Lucy R. Lippard, "Art outdoors, in and...", σ. 84.

<sup>61</sup> Lucy R. Lippard, "Art outdoors, in and ...", σ. 89.

<sup>62</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Η απώλεια του καλλιτέχνη» στο *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2012, σ.269.

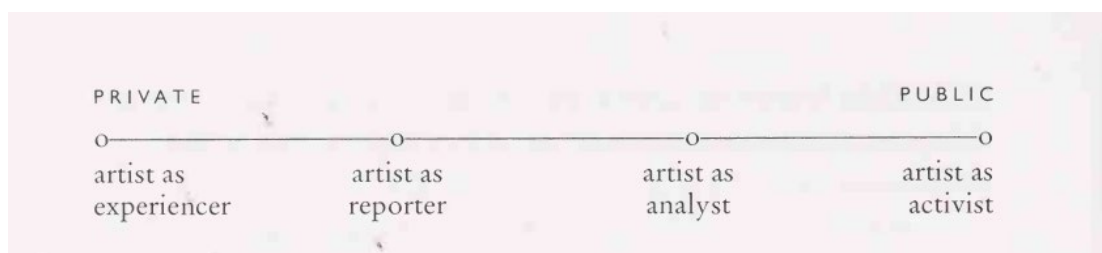
<sup>63</sup> Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2007, σσ. 137-143.

<sup>64</sup> Michel Foucault, *Τι είναι ένας συγγραφέας*, μτφρ. Βασίλειος Πατσογιάννης, Αθήνα, Πλέθρον, 2021.

<sup>65</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Η απώλεια του καλλιτέχνη...», σ. 289.

σειρά θεμάτων που σχετίζονται άμεσα με τη ζωή των ανθρώπων, με στόχο την επίτευξη ενός συναινετικού αποτελέσματος ή μιας νέας ερμηνείας<sup>66</sup>.

Αυτός ο τρόπος πρακτικής της τέχνης δίνει επίσης έμφαση στους πολλαπλούς ρόλους του καλλιτέχνη, χρησιμοποιώντας ένα διάγραμμα [εικ.2] για να απεικονίσει διάφορες θέσεις που μπορεί να αναλάβει ο καλλιτέχνης κατά την παραγωγή του έργου. Αυτές οι θέσεις «δεν είναι διακριτές, σταθερές» ή «διαδοχικές» και ανά πάσα στιγμή, «ένας καλλιτέχνης μπορεί να επικεντρωθεί σε ένα συγκεκριμένο σημείο ή να κινείται από το ένα έως το άλλο σημείο του φάσματος»<sup>67</sup>.



Εικόνα 2 Ο ρόλος ενός καλλιτέχνη στη νέα δημόσια τέχνη, Suzanne Lacy, *Mapping the terrain: new genre public art*.

Όπως φαίνεται στο παραπάνω διάγραμμα, η πρώτη θέση αφορά τον ρόλο του «Καλλιτέχνη ως άτομο που βιώνει την εμπειρία». Η Lacy υποστηρίζει ότι υπάρχει μια γενική αντίληψη ότι ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται τον κόσμο υποκειμενικά και ότι ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι ως επί το πλείστον απολιτικός. Ωστόσο, η Lacy θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης δεν είναι απαραίτητα αποστασιοποιημένος από την κοινωνική πραγματικότητα, ακόμη και αν το θέμα που ερμηνεύεται βασίζεται σε προσωπική εμπειρία ή άποψη.

Από την άλλη πλευρά «Ο καλλιτέχνης ως άτομο που αναμεταδίδει την εμπειρία» επικεντρώνεται στην τεκμηρίωση μιας κατάστασης. Ο καλλιτέχνης συγκεντρώνει τις πληροφορίες για να τις καταστήσει διαθέσιμες σε άλλους και μεταφέρει αυτό που υπάρχει χωρίς να κάνει οποιουδήποτε είδους αξιολόγηση. Η Lacy συγκρίνει αυτόν τον τρόπο εργασίας με την αισθητική πλαισίωση. Με λίγα λόγια, η επιλογή των πληροφοριών για δημόσια προβολή (ιστορικής, πολιτιστικής ή πολιτικής σημασίας) αντικατοπτρίζει τη συνειδητή απόφαση του καλλιτέχνη όσον αφορά στη δημιουργία του περιεχομένου προς προβολή.

<sup>66</sup> Suzanne Lacy, *Mapping the terrain...*, σ. 9.

<sup>67</sup> Suzanne Lacy, *Mapping the terrain...*, σσ. 173-174.

Η τρίτη θέση, «Καλλιτέχνης ως αναλυτής» θεωρείται μια σημαντική στροφή σε ό,τι αφορά στον ρόλο του καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης δεν αναλαμβάνει πλέον τον ιδιωτικό ρόλο της εμπειρίας ή της μετάδοσης αυτής, αλλά αντ' αυτού, αναλύει κοινωνικές καταστάσεις μέσω της τέχνης του. Όταν ένας καλλιτέχνης υιοθετεί τη θέση του αναλυτή, η τέχνη που παράγει δεν δίνει βάρος στην αισθητική πτυχή του έργου αλλά, αντ' αυτού, στην ανάλυση της ουσίας του. Με άλλα λόγια, δίνεται έμφαση στην «ιδέα» του έργου, μια παρόμοια στρατηγική που υιοθετούν οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες.

Η τελευταία θέση είναι ο ρόλος του «Καλλιτέχνη ως ακτιβιστή». Η Lacy αναγνώρισε ότι όταν ένας καλλιτέχνης γίνεται ακτιβιστής, η καλλιτεχνική δημιουργία εντάσσεται σε τοπικές, εθνικές και παγκόσμιες συνθήκες και το κοινό γίνεται ενεργός συμμετέχων. Η Lacy ζητά από τους καλλιτέχνες να είναι πιο ανοιχτοί με τις ιδέες τους και να πειραματίζονται περισσότερο με την τέχνη τους. Αναφέρει πως «νέες στρατηγικές πρέπει να μαθευτούν και πως οι καλλιτέχνες θα πρέπει να συνεργάζονται, να αναπτύσσουν σχέσεις με πολυεπίπεδα και συγκεκριμένα κοινά, να διασταυρώνουν τις ιδέες τους με άλλα πεδία, να επιλέγουν τόπους που θα έχουν απήχηση στο δημόσιο νόημα και να αποσαφηνίζουν τον οπτικό και διαδικαστικό συμβολισμό για άτομα που δεν έχουν εκπαιδευτεί στην τέχνη»<sup>68</sup>.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι, θέτοντας τη συμμετοχή του κοινού στο επίκεντρο της δημόσιας συζήτησης για την τέχνη, ο κύριος στόχος του έργου *Mapping the terrain: new genre public art* είναι να θεωρητικοποιήσει «την έννοια του κοινού, της σχέσης, της επικοινωνίας και των πολιτικών προθέσεων»<sup>69</sup> καθώς και να διερευνήσει ένα νέο μοντέλο παραγωγής που μπορεί να προσφέρει στον θεατή μια εναλλακτική αισθητική εμπειρία.

Η προσέγγιση της Lacy όχι μόνο τονίζει τη σημασία της δημόσιας συμμετοχής στην παραγωγή τέχνης και τους διάφορους ρόλους που μπορούν να διαδραματίσουν οι καλλιτέχνες, αλλά επίσης τονίζει την ικανότητα της τέχνης να διερευνά τις δυνατότητες που ανακύπτουν για έναρξη διαλόγου με τους πολίτες καθώς και τη δυνατότητα δημιουργίας μιας δημόσιας σφαίρας, αντικατοπτρίζοντας τον τρόπο με τον οποίο αυτή

---

<sup>68</sup> Suzanne Lacy, *Mapping the terrain...*, σσ.176-177.

<sup>69</sup> Suzanne Lacy, *Mapping the terrain...*, σ. 28.

η τέχνη μπορεί να ανταποκριθεί στην έννοια της «δημόσιας σφαίρας», όπως αυτή σκιαγραφείται επιγραμματικά στην ενότητα 1.1.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι η νοηματοδότηση του δημόσιου χώρου με εξω-χωρικά κριτήρια συμπαρασύρει και την νοηματοδότηση της δημόσιας (τοπολογικής) τέχνης, πέραν των φυσικών και των υλικών της ορίων προσδίδοντας σε αυτήν την κοινωνική της υπόσταση και δυναμική, μια νοηματοδότηση σαφώς επηρεασμένη από τον γενικότερο στοχασμό της εποχής όπου η «χωρική στροφή» και η απώλεια της ηγεμονικής πρόσληψης του δημιουργού αναδύουν μια νέα δυναμική στα κοινωνικά σύνολα και τις κοινότητες.

Όπως δήλωσε η Lacy, το «νέο είδος δημόσιας τέχνης» είναι «ένας γενικός όρος για πειραματισμό τόσο σε μορφή όσο και σε περιεχόμενο»<sup>70</sup>, ενώ εστιάζει περισσότερο στο πώς η συμμετοχή του κοινού στην καλλιτεχνική παραγωγή χρησιμοποιείται ως αισθητική γλώσσα και κατά πόσον αυτός ο τρόπος παραγωγής τέχνης μπορεί να φιλοξενήσει μια ποικιλία αισθητικών εμπειριών και κρίσιμων νοημάτων σε βαθύτερο επίπεδο.

Σε σύγκριση με το έργο της Lacy, το *The lure of the local: sense of place in a multicentered society*<sup>71</sup> της Lippard επικεντρώνεται στη σχέση μεταξύ καλλιτεχνών και των τόπων που ζουν, εξετάζοντας λεπτομερώς το μεταβαλλόμενο πρόσωπο της Αμερικής μέσα από τον φακό της γεωγραφίας και της τέχνης. Υπογραμμίζοντας τον «τόπο» ως χαρακτήρα στην αφήγηση που δημιουργεί η τέχνη, η Lippard προτείνει τον διευρυμένο ρόλο ενός καλλιτέχνη, τη λειτουργία της τέχνης και τα χαρακτηριστικά των διαφόρων τόπων.

Στο *Eviction art and spatial politics* η Deutsche, επηρεασμένη από τις θεωρίες της δημοκρατίας του Claude Lefort, Ernesto Laclau και Chantal Mouffe προσδίδει και μία πολιτική διάσταση στον χώρο. Στο έργο της η Deutsch εξετάζει κριτικά πώς η δημόσια τέχνη και η αρχιτεκτονική μπορούν να αποτελέσουν χώρο αγωνιστικής συμπλοκής διαφορετικών μεταξύ τους ταυτοτήτων και υποκειμενικοτήτων που βρίσκονται σε μια δυναμική εναλλαγή και όχι έναν χώρο συναίνεσης που καταπιέζει την διαφορετικότητα<sup>72</sup>. Κατά την άποψή της, η χωρική πολιτική της παραγωγής του χώρου

---

<sup>70</sup> Suzanne Lacy, *Mapping the terrain...*, σ. 20.

<sup>71</sup> Lucy R. Lippard, *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*, Νέα Υόρκη, New Press, 1998.

<sup>72</sup> Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*, Κέμπριτζ, MA, MIT Press, 1996, σ.282.

(που κυμαίνεται από πόλεις, πάρκα και αρχιτεκτονική έως έργα τέχνης), περιλαμβάνει, διαπραγματεύσεις και σε αρκετές περιπτώσεις συζητήσεις μεταξύ διαφορετικών εμπλεκόμενων μερών, καθώς κάθε συμμετέχων ενδέχεται να εκφέρει διαφορετικές απόψεις, πολιτικές και συμφέροντα, σκιαγραφώντας την εγγενή δομή εξουσίας στη δημιουργία ενός χώρου. Η Deutsche υποστηρίζει ότι υπάρχει πάντα μια ιδιωτική αρένα αντικρουόμενων συμφερόντων και ότι η αντίφαση (ή οι συγκρούσεις) που προκύπτουν από την πολιτική διαμόρφωση του αστικού χώρου αποτελούν μέρος της ύπαρξης και της ανάπτυξής της. Συνεπώς, η κριτική αξιολόγηση είναι απαραίτητη για την εξέταση της δημόσιας τέχνης. Ο ισχυρισμός της Deutsche για τη χωρική πολιτική υποστηρίζεται περαιτέρω από τη Kwon στο *One place after another: site-specific art and locational identity*. Η Kwon βλέπει την τέχνη που σχετίζεται με την τοποθεσία ως τόπο πάλης μεταξύ της τέχνης και της πολιτικής διαφορετικών κοινοτικών ομάδων. Όπως έχει δηλώσει η Kwon, η ιδέα της κοινότητας είναι θεμελιωδώς ασταθής και, ως εκ τούτου, είναι αδύνατο να εδραιωθεί σε μια «γενική» ομάδα. Υποστηρίζει ότι οι διαμεσολαβητικές δυνάμεις του θεσμικού και γραφειοκρατικού πλαισίου μπορούν επίσης να διαδραματίσουν ρόλο στον προσδιορισμό της ταυτότητας μιας κοινότητας<sup>73</sup>. Αυτή η εγγενής δομή εξουσίας, υποστηρίζει, παρουσιάζει προκλήσεις κατά την ανάθεση της έννοιας της τέχνης σε έναν συγκεκριμένο χώρο, σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία/ομάδα. Κατά την άποψή της, η τέχνη που αφορά συγκεκριμένους τόπους είναι το αποτέλεσμα «της πολιτιστικής διαμεσολάβησης ευρύτερων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών διαδικασιών που οργανώνουν την αστική ζωή και τον αστικό χώρο»<sup>74</sup> και απαιτείται μια νέα προσέγγιση που να εξετάζει πέρα από την τυποποιημένη συνταγή της κοινότητας.

Το 1997 ο Malcolm Miles διερεύνησε τη δυνατότητα σύγκλισης της δημόσιας τέχνης και του πολεοδομικού σχεδιασμού που μπορεί δυνητικά να συμβάλει στο αστικό μέλλον στο έργο του *Art space and the city*<sup>75</sup>. Ο Miles τονίζει πως η συμμετοχή του κοινού μπορεί να λειτουργήσει ως «κάθαρση» που μας βοηθά στον επαναπροσδιορισμό των αναγκών και των αξιών της ανθρώπινης κοινωνίας. Κατά κάποιο τρόπο, αυτή η πράξη «κάθαρσης» αποτελεί μια απάντηση στο επείγον της

---

<sup>73</sup> Miwon Kwon, *One place after another...*, σ.151.

<sup>74</sup> Miwon Kwon, *One place after another...*, σ. 3.

<sup>75</sup> Malcolm Miles, *Art, space and the city: public art and urban future*, Oxon, Routledge, 2005.

απειλής ενός κόσμου που κατακλύζεται από τα απόβλητά του, ενός κατακλυσμού που παράγεται ως η «αόρατη» πτυχή του παγκόσμιου καπιταλισμού, παράλληλα με την απέχθεια που προκαλεί η αστική ανάπτυξη. Εν τέλει, η τέχνη μπορεί να έχει ρόλο στον επαναπροσδιορισμό των αναγκών των ανθρώπινων κοινωνιών, παρότι οι επιθυμίες των κοινωνιών τροφοδοτούνται από το κενό του πολιτισμού. Σύμφωνα με τον Miles η τέχνη θα μπορούσε, ίσως, να συμβάλλει λειτουργώντας ως ανάμνηση της αμοιβαιότητας, η οποία κρίνεται απαραίτητη για την ανθρώπινη επιβίωση<sup>76</sup>.

Εκτός από τα παραπάνω, η δημόσια τέχνη ως διευρυμένο πεδίο πρακτικής εξόδου του καλλιτέχνη από το εργαστήριο έχει ερμηνευτεί από τον Nicolas Bourriaud στη *Σχεσιακή αισθητική*<sup>77</sup> και την Claire Bishop στο *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*<sup>78</sup> ως μέσο έκφρασης μιας νέας αισθητικής γλώσσας. Αυτή η νέα αισθητική γλώσσα θέτει ως στόχο την ενίσχυση των κοινωνικών σχέσεων ή την παραγωγή νέων νοημάτων μέσω της συμμετοχικής προσπάθειας, αντί να επιδιώκεται η ενεργοποίηση του κοινωνικού ή πολιτικού λόγου ως ανταγωνιστικής αισθητικής. Ο Bourriaud και η Bishop τοποθετούν τη «συμμετοχική τέχνη» ως το κέντρο παραγωγής τέχνης, και η τέχνη που παράγεται σε αυτή την κατηγορία μπορεί να υλοποιηθεί κάτω από δύο πολύ διαφορετικές θέσεις.

Στην πρώτη, όπως διατυπώνεται στη *Σχεσιακή αισθητική*, ο Bourriaud εντοπίζει μια νέα προσέγγιση σε μια πρακτική τέχνης που επικεντρώνεται στη σημασία του κοινωνικού χώρου, τοποθετώντας τον καλλιτέχνη και την τέχνη ως καταλύτη για την προώθηση των κοινωνικών σχέσεων. Περιγράφει αυτή την πρακτική ως σχεσιακή αισθητική, στην οποία χαρακτηρίζεται το έργο τέχνης ως ρωγμή στο σώμα του κοινωνικού<sup>79</sup>. Εντός αυτής τη ρωγμής ο καλλιτέχνης οφείλει να αναλάβει τα συμβολικά μοντέλα που εκθέτει ενθέτοντάς τα στον κοινωνικό ιστό, παραπέμποντας σε αξίες που μπορούν να μετατεθούν στην κοινωνία<sup>80</sup>. Η υποστηριζόμενη από τον Bourriaud άποψη για την παραγωγή άυλης τέχνης βασίζεται στην κατανόηση του αντιπραγματισμού του Μαρξ τον οποίο προτείνει για να περιγράψει μορφές

---

<sup>76</sup> Malcolm Miles, *Art, space and the ...*, σσ. 111-112.

<sup>77</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Ντιζόν, 1998, ελλ. έκδ. *Σχεσιακή αισθητική*, μτφρ. Δημήτρης Γκινοςάτης, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2014.

<sup>78</sup> Claire Bishop, *Artificial hells participatory art and the politics of spectatorship*, Λονδίνο, Verso, 2012).

<sup>79</sup> Nicolas Bourriaud, *Σχεσιακή αισθητική ...*, σ.24.

<sup>80</sup> Nicolas Bourriaud, *Σχεσιακή αισθητική ...*, σ.26.

ανταλλαγής αγαθών οι οποίες δεν υπόκεινται στο νόμο του κέρδους. Δεδομένου ότι η εμπορευματοποίηση μπορεί να επεκταθεί και στην τέχνη και το έργο τέχνης «επέχει θέση ‘απόλυτου εμπορεύματος’»<sup>81</sup>, ο Bourriaud θεωρεί τη χρήση των κοινωνικών παρεμβάσεων ως μια εναλλακτική στρατηγική για την αποκατάσταση του κοινωνικού ελλείμματος μέσω της συνδημιουργίας της τέχνης, με έμφαση στην καθιέρωση κοινωνικών σχέσεων μεταξύ των συμμετεχόντων που παρέχει μια αντεπιχείρηση στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής της τέχνης.

Η δεύτερη άποψη παρατέθηκε από την Claire Bishop, όπως αναφέρθηκε και ωρίτερα στη δημοσίευση στην αμερικανική επιθεώρηση θεωρίας της τέχνης *October* το 2004. Η κριτική της με τίτλο *Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική*<sup>82</sup> υποστηρίζει ότι το έργο της σχεσιακής τέχνης στηρίζεται στην παραγωγή «ενός κατασκευασμένου και ψευδο-θετικού αισθήματος ασφάλειας»<sup>83</sup> χωρίς να εξετάζεται η ποιότητα των σχέσεων που αναπτύσσονται, θεωρώντας ότι «κάθε σχέση που επιτρέπει τον ‘διάλογο’ θεωρείται αυτομάτως δημοκρατική και συνεπώς καλή»<sup>84</sup>. Στο *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship* η Bishop περιγράφει ότι η συμμετοχική τέχνη «υποδηλώνει τη συμμετοχή πολλών ανθρώπων» που «αποτελούν το κεντρικό καλλιτεχνικό μέσο και υλικό»<sup>85</sup>. Η τέχνη που παράγεται σε αυτή την κατηγορία, όπως ορίζεται από την Bishop, χαρακτηρίζεται από την έλλειψη ενδιαφέροντος του καλλιτέχνη για την πολιτική ορθότητα. Αν και μπορεί κανείς να ερμηνεύσει την έννοια της Bishop ως στενά συνδεδεμένη με τον τρόπο με τον οποίο η διαδικασία παραγωγής τέχνης πραγματοποιείται, ασχολείται περισσότερο με το νόημα του τι παράγεται παρά με την ίδια τη διαδικασία. Για την Bishop, αυτό που παρακινεί τον καλλιτέχνη να αναλάβει αυτή την πορεία της πρακτικής της τέχνης και να επιτύχει τον στόχο του για ένα αισθητικό αποτέλεσμα δεν εμπίπτει στην «κυρίαρχη» τέχνη και υποστηρίζει ότι αυτό το συγκεκριμένο είδος τέχνης δεν έχει εξεταστεί πλήρως από τους μελετητές. Η Bishop απορρίπτει τις «συνταγογραφικές»<sup>86</sup> απόψεις που προσφέρουν

---

<sup>81</sup> Nicolas Bourriaud, *Σχεσιακή αισθητική ...*, σ.63.

<sup>82</sup> Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Κωστής Σταφυλάκης/ Γιάννης Σταυρακάκης (επιμ.), Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 215-252.

<sup>83</sup> Αντζελα Δημητρακάκη, «Πολιτική συνείδηση και τέχνη την εποχή της παγκοσμιοποίησης», στο *Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Θεσσαλονίκη, Ζήτη, 2012, σσ. 68-77.

<sup>84</sup> Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική ...», σ. 227.

<sup>85</sup> Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική ...», σσ.1-9.

<sup>86</sup> Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική ...», σ.208.

θεωρητικοί της τέχνης, όπως ο Kester και ο Bourriaud, υποστηρίζοντας ότι «απλά δεν υπήρχε επαρκής γλώσσα για την αντιμετώπιση των έργων τέχνης στην κοινωνική σφαίρα, έργα που δεν θα μπορούσαν να εμπίπτουν σε έργα ακτιβιστικά ή έργα κοινοτικής τέχνης»<sup>87</sup>.

Ενώ οι ερμηνείες των Bourriaud και Bishop αντικατοπτρίζουν πώς οι καλλιτέχνες μπορούν να χρησιμοποιήσουν διαφορετικές μεθόδους για να εμπλέκονται σε συμμετοχικές καλλιτεχνικές πρακτικές, ένα κρίσιμο σημείο που θέτει η Bishop είναι ότι δεν πρέπει να υποθέτουμε ότι η σχεσιακή αισθητική έχει έναν απλό σκοπό, δηλαδή ότι οι «διαλογικές» σχέσεις είναι απαραίτητα δημοκρατικές πράξεις και ως εκ τούτου όλες οι σχεσιακές αισθητικές είναι ηθικά «καλές». Επομένως λοιπόν η Bishop, αν και αμφισβητεί την ποιότητα των σχέσεων που εγκαθιδρύει η σχεσιακή αισθητική προτείνει τον όρο «σχεσιακό ανταγωνισμό», καθώς μπορεί να βοηθήσει στην παραγωγή έργων που έχουν ως στόχο να αντικατοπτρίζουν έναν κόσμο πιο σχετικό με την σημερινή πραγματικότητα, αναδεικνύοντας τη σημασία της συμπερίληψης αντίθετων απόψεων στη σχεσιακή αισθητική, όχι μόνο δημιουργώντας τέχνη που επιδιώκει την επίτευξη κοινωνικής αρμονίας<sup>88</sup>.

Εν κατακλείδι παρατηρούμε ότι η συζήτηση γύρω από την «συμμετοχική τέχνη» πλαισιώνεται και παγιώνεται και θεωρητικά μέσω των απόψεων του Bourriaud. Παρ ό,τι αυτές οι απόψεις αμφισβητούνται από την Bishop δεν παύουν ωστόσο να αποτελούν πεδίο περαιτέρω διερωτήσεων, συζήτησης και θεωρητικού διαλόγου και σίγουρα τον πυρήνα για την ανάπτυξη και επέκταση της θεωρίας της σχεσιακής αισθητικής με νέα επιχειρήματα, όπως αυτά αρθρώθηκαν από την Bishop. Επομένως στην παρούσα τουλάχιστον εργασία οι αναλύσεις της Bishop στις απόψεις του Bourriaud και τη θεωρία που προτείνει έχουν ιδωθεί περισσότερο ως *παραπληρωματική* παρά ως κριτική ματιά.

---

<sup>87</sup> Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και Σχεσιακή Αισθητική ...», σ. 202.

<sup>88</sup> Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και Σχεσιακή Αισθητική...», σ. 241.

## 2. Το πολιτικό στη δημόσια τέχνη και τους θεσμούς της

### 2.1 Η έννοια του πολιτικού στη δημόσια τέχνη

Όπως περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο από τη δεκαετία του 1960 και μετά, νέες ζυμώσεις καλλιτεχνικών κινημάτων διαμορφώνουν ένα σκηνικό όπου νέες μορφές έκφρασης και καλλιτεχνικής αναζήτησης κάνουν την εμφάνισή τους, όπως ο μινιμαλισμός, οι εφήμερες δράσεις, οι περφόρμανς, η τοπολογική τέχνη και οι παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο. Αυτές οι νέες μορφές θέτουν στόχο την αμφισβήτηση των ταυτοτήτων που παράγει η μαζική κουλτούρα, των θεσμών, αλλά και των αξιών της αγοράς, η οποία είχε διαμορφωθεί με βάση το μοντερνιστικό παράδειγμα. Έτσι, στοιχειοθετείται μία νέα «πολιτική της αισθητικής»<sup>89</sup> η οποία θα αποσαφηνιστεί στις επόμενες παραγράφους.

Ο συσχετισμός της πολιτικής σφαίρας με τη σύγχρονη τέχνη συγκροτεί μία θεματική που θέτει εύλογα το ερώτημα αν η τέχνη ασκεί πολιτική, αλλά και το αντίστροφο, αν δηλαδή η πολιτική μπορεί να διαμορφώσει ή και να επηρεάσει την καλλιτεχνική δημιουργία και υπό ποιους όρους. Σε μια απόπειρα χαρτογράφησης του πολιτικού στη σύγχρονη τέχνη ή μια αναφορά σε μια γενεολογία του πολιτικού θα μπορούσαμε να πούμε πως οι τέχνες έχουν μετασηματιστεί επανειλημμένως μέσα στον χώρο και στον χρόνο σε εργαλεία για τη διάδοση πολιτικών θέσεων, ενώ οι καλλιτέχνες έχουν γίνει φορείς τέτοιων μηνυμάτων. Στην εισαγωγή του *Πολιτικού στη σύγχρονη τέχνη*, αυτή η γενεαλογία επισκοπείται σε τρεις σημαντικές στιγμές. Η πρώτη εντοπίζεται στη νέο-πρωτοπορία η οποία αφορά σε μια κριτική της πολιτιστικής βιομηχανίας και του μεταπολεμικού ιδεολογικού πλαισίου, η δεύτερη αφορά στην άνοδο τη φεμινιστικής τέχνης η οποία επεκτείνεται και στην αμφισβήτηση των ταυτοτήτων και αναλαμβάνει τον ρόλο της «πολιτικής της ταυτότητας» και τέλος, η τρίτη αναδύεται μέσα στις καλλιτεχνικές οργανώσεις, στην εποχή του καλλιτεχνικού ακτιβισμού, της δημόσιας κοινοτικής τέχνης, όπου εντοπίζεται και η «κοινωνική στροφή» της<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup>Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), «Εισαγωγή/ Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ.14-15.

<sup>90</sup>Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), «Εισαγωγή/Πολιτικά διακυβεύματα ...», σσ.16-18.

Μέσα σε ένα τέτοιο τοπίο καλλιτεχνικών ζυμώσεων η διαλεκτική πολιτικής και τέχνης φέρνει στο προσκήνιο νέες συζητήσεις, καίρια ζητήματα, αντιφάσεις και αντινομίες στον θεωρητικό λόγο αλλά και στις καλλιτεχνικές πρακτικές. Συζητήσεις που αφορούν στην έννοια του πολιτικού και της πολιτικής στην τέχνη, θέτουν ως παραδοχή το «ανεκρίζωτο»<sup>91</sup> της εξουσίας, όπως αναλύεται από τον Laclau.

Σύμφωνα με την Chantal Mouffe σε κάποιο βαθμό η πολιτική αποτελεί οντολογικό συστατικό της κοινωνίας και ότι διαμορφώνει επίσης τη συλλογική ταυτότητα κάθε εποχής, αν υποθέσουμε ότι η πολιτική ως πεδίο πηγάζει από τις εντάσεις εντός της κοινωνίας. Είναι αρκετά σύνηθες σε μια κοινωνία να αμφισβητεί την αποτελεσματικότητα της πολιτικής δράσης και να μην αναγνωρίζει τη σημασία της στη θεσμοθέτηση της κοινωνικής ζωής. Σε αυτές τις καταστάσεις, οι κοινότητες αναπτύσσουν οικειοθελώς και συνειδητά ένα αίσθημα ενότητας και τελειότητας στο εσωτερικό τους, αμβλύνοντας τις διαφορές και καταπνίγοντας τις συγκρούσεις<sup>92</sup>.

Όπως αναφέρει η Mouffe, σύμφωνα με τον Carl Schmitt, το πολιτικό είναι πάντα παρόν και πάντα ενεργό κάθε φορά που οποιαδήποτε αντίσταση γίνεται αρκετά ισχυρή ώστε να μοιάζει με εχθρική ή φιλική αντιπολίτευση. Έτσι, αυτό το συγκεκριμένο κριτήριο -που δηλώνει τον τελικό βαθμό έντασης μιας ένωσης ή ενός χωρισμού, μιας σύζευξης ή μιας διάσπασης- είναι το μόνο που μπορεί να εξασφαλίσει την ανεξαρτησία του πολιτικού<sup>93</sup>.

Συνεχίζοντας την προσέγγισή της, η Mouffe αποσαφηνίζει ότι ο όρος «πολιτικό» αναφέρεται στη διάσταση του ανταγωνισμού που ενυπάρχει στις ανθρώπινες σχέσεις, ενώ ο όρος «πολιτική» διατυπώνει το σύνολο των πρακτικών, λόγων και θεσμών και έχει ρόλο να μετριάξει αυτόν τον ανταγωνισμό και τις εχθρότητες. Με άλλα λόγια η πολιτική έχει κανονιστικό ρόλο στο πολιτικό, αποφορτίζει τις εντάσεις και τις εχθρότητες, ενώ προτείνει μια εναλλακτική προσέγγιση του διαβουλευτικού προτύπου της δημοκρατίας, αυτήν που ονομάζει «αγωνιστικό πλουραλισμό»<sup>94</sup>. Ο στόχος αυτής της προσέγγισης είναι να δημιουργήσει το "αυτοί" της αντιπολίτευσης, έτσι ώστε να μη θεωρείται ως εχθρός που πρέπει να καταστραφεί, αλλά ως "αντίπαλος", δηλαδή ως

---

<sup>91</sup> Ernesto Laclau, «Για την επανάσταση της εποχής μας», στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 47-49.

<sup>92</sup> Chantal Mouffe, *Επί του πολιτικού*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Αθήνα, Εκκρεμές, 2010, σ. 8.

<sup>93</sup> Chantal Mouffe, *Επί του πολιτικού ...*, σ. 23.

<sup>94</sup> Chantal Mouffe, «Το δημοκρατικό παράδοξο», στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ.53.

κάποιος του οποίου οι ιδέες μας αντιτίθενται, χωρίς όμως να αμφισβητούμε τα κίνητρά του. Πρωταρχικό καθήκον του «αγωνιστικού πλουραλισμού» είναι η κινητοποίηση των παθών στη δημόσια σφαίρα για την εξυπηρέτηση δημοκρατικών στόχων, μιλώντας έτσι για μία «συγκρουσιακή συναίνεση»<sup>95</sup>.

Η μεταφορά αυτής της προβληματικής στο καλλιτεχνικό πεδίο μοιραία αναδιαμορφώνει και μεταλλάσσει τους όρους της γνωστής «συζήτησης» περί «πολιτικής τέχνης». Τί είναι αυτό που καθιστά την δημόσια τέχνη πολιτική σήμερα;

Η έννοια του συγκρουσιακού στη δημόσια τέχνη αποτέλεσε πεδίο πολλαπλών αναλύσεων και ερμηνειών. Σύμφωνα με ένα άρθρο γραμμένο το 1990 από τον W.T.J. Mitchell είναι σαφές ότι στη δημόσια τέχνη ενυπάρχει μια κάποια μορφή βίας. Η βία μπορεί κατά κάποιο τρόπο να είναι «εγγάρκτη» από τη σύλληψη μέχρι και την πρακτική της δημόσιας τέχνης, αλλά ο συγκεκριμένος ρόλος που διαδραματίζει, η πολιτική της ή ηθικοπλαστική της κατάσταση, η μορφή με την οποία εκδηλώνεται, οι ταυτότητες όσων εμπλέκονται με αυτή, είναι πάντα απόρροια κάποιων συγκεκριμένων συνθηκών. Ο Mitchell διαχωρίζει στη δημόσια τέχνη τρεις διαφορετικές μορφές βίας, οι οποίες ενδεχομένως να έχουν κάποια μορφή αλληλεπίδρασης. Επομένως λοιπόν, οι τρεις μορφές βίας εντοπίζονται στην τέχνη ως εξής:

(α) δημόσια τέχνη ως πράξη ή αντικείμενο βίας, προκαλώντας η ίδια βία στους θεατές ή κάποια μορφή «πάσχουσας» βίας, που αποτελεί στόχο βανδαλισμού, παραμόρφωσης, ακρωτηριασμού ή και κατεδάφισης.

(β) δημόσια τέχνη ως όπλο βίας, ως εργαλείο επίθεσης ή εξαναγκασμού, υποκίνηση ή πιο ανεπαίσθητα διακριτικές παρεκτοπίσεις του δημοσίου χώρου.

(γ) δημόσια τέχνη ως αναπαράσταση βίας, είτε πρόκειται για μίμηση βίαιης πράξης, είτε για μνημείο, τρόπαιο, μνημείο ή οποιαδήποτε άλλη μορφή βίας που αναφέρεται στο παρελθόν <sup>96</sup>.

Σύμφωνα με τον Mitchell, αυτό που προέχει στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή είναι η πρακτική μιας «κριτικής» δημόσιας τέχνης, η οποία θα είναι ειλικρινής απέναντι στις αντιφάσεις και την κωδικοποιημένη βία που ενυπάρχει σε αυτήν και που τολμά να αφυπνίσει μια δημόσια σφαίρα αντίστασης, αγώνα και διαλόγου. Παρόλα αυτά, ο

---

<sup>95</sup> Chantal Mouffe, «Το δημοκρατικό παράδοξο ...», σ. 54.

<sup>96</sup> W. J. T. Mitchell, “The violence of public Art: ‘Do the Right Thing’”, *Critical Inquiry*, 16, (4), 1990, σ.888, <https://doi.org/https://www.jstor.org/stable/1343773>. (πρόσβαση 11/11/2022).

ακριβής τρόπος διαπραγμάτευσης περί των ορίων μεταξύ αγώνα και διαλόγου, μεταξύ του επιχειρήματος της δύναμης και της δύναμης του επιχειρήματος, παραμένει ένα ανοικτό ερώτημα<sup>97</sup>.

Τον συγκρουσιακό χαρακτήρα της δημόσιας διάστασης του έργου τέχνης υπογραμμίζει και ο Oliver Marchart δηλώνοντας πως:

«Η δημόσια τέχνη δεν είναι ‘δημόσια’ επειδή λαμβάνει χώρα στον αστικά καθορισμένο ‘δημόσιο χώρο’ αντί για τον ημιδιωτικό χώρο μιας γκαλερί. Η τέχνη είναι δημόσια αν λαμβάνει χώρα στο δημόσιο, δηλαδή στο μέσο του ανταγωνισμού»<sup>98</sup>.

Σε μια απόπειρα να συσχετιστεί ο ρόλος της δημόσιας τέχνης με την δημόσια σφαίρα, βασιζόμενοι στον συγκρουσιακό χαρακτήρα όπως τον σκιαγραφεί ο Marchart, η Deutsche συμπληρώνει ότι η δημόσια σφαίρα προσδίδει έναν νέο ορισμό στη δημόσια τέχνη, ο οποίος δεν καθορίζει τη δεύτερη ως έργο που καταλαμβάνει ή σχεδιάζει φυσικούς χώρους και απευθύνεται σε προϋπάρχοντα ακροατήρια, αλλά ως πρακτική που συνιστά ένα κοινό, εμπλέκοντας του ανθρώπους σε μια πολιτική συζήτηση ή μια πολιτική πάλη<sup>99</sup>.

Κατά τον Jacques Rancière, οι έννοιες του συγκρουσιακού και της διχογνωμίας είναι αυτές που καθορίζουν την ταυτότητα της πολιτικής τέχνης. Η σύγκρουση ετερογενών στοιχείων προκαλεί μια διαφωτιστική λάμψη, ακόμα κι αν αυτή αποτελεί «απλή παράθεση ετερόκλητων στοιχείων». Για τον Rancière η πολιτική τέχνη αποτελεί ένα είδος διαπραγμάτευσης, η οποία όμως δεν εκδηλώνεται μεταξύ πολιτικής και τέχνης αλλά ανάμεσα σε δύο είδη πολιτικής αισθητικής, από τη μια η τέχνη και από την άλλη η μη τέχνη, ομοίως από τη μια υψηλή και από την άλλη χαμηλή τέχνη ή από την μια η τέχνη και από την άλλη το εμπόρευμα. Μάλιστα, ο Rancière εντοπίζει τέσσερις κύριες μορφές αυτής της «αισθητικής διχογνωμίας» οι οποίες εκδηλώνονται είτε με τη μορφή *ευφρολογήματος* είτε με τη μορφή *συλλογής* είτε με τη μορφή *πρόσκλησης* ή *μυστηρίου*. Με αυτόν τον τρόπο αναλύεται μια μορφή «αισθητικής της πολιτικής» στην οποία ο Rancière αποδίδει τη επίτευξη της συναίνεσης, η οποία

---

<sup>97</sup> W. J. T., “The violence of public art...”, σ. 888.

<sup>98</sup> Oliver Marchart, «Πολιτική και καλλιτεχνικές πρακτικές: για την αισθητική της δημόσιας σφαίρας» στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ. 111.

<sup>99</sup> Rosalyn Deutsche, «Αγοραφοβία», Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ.157.

εφόσον επέλθει, πλέον τα δεδομένα δεν επιδέχονται έριδα, η «αισθητική της πολιτικής» απορρίπτεται<sup>100</sup>.

Θέλοντας να συνοψίσουμε τα ανωτέρω, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε ότι η έννοια της σύγκρουσης και του ανταγωνισμού εντοπίζεται ως ένα βασικό συστατικό στο θεωρητικό λόγο της πολιτικής δημόσιας τέχνης. Το πολιτικό συνδέεται με το ριζισπαστικό, με την έννοια της ρήξης η οποία πρέπει να επιτελεστεί ως μια αμφισβήτηση στο εγκατεστημένο ευρύτερο πλαίσιο στοχεύοντας στην αναδιαμόρφωση του εκάστοτε ηγεμονικού κατεστημένου.

Προσυπογράφουμε τον ισχυρισμό της Mouffe ότι «κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση»<sup>101</sup> με την έννοια της εναντίωσης στην καθεστωτική ιδεολογική γραμμή. Ωστόσο θέτουμε υπό διερεύνηση την ένταση ή το ποσοστό έντασης αυτής την σύγκρουσης δεδομένου ότι η επιβολή κάποιου ανταγωνισμού δεν είναι πάντα αυτονόητη ούτε και η εκάστοτε «ιστορική και ηγεμονική κατάσταση»<sup>102</sup> μπορούν να εγγυηθούν την επιτέλεση της ανταγωνιστικής σύγκρουσης, παρά μόνο όταν αυτή εξεταστεί όπως τονίζει ο Marchart «αναδρομικά»<sup>103</sup> ή ιστορικά όπως θα λέγαμε συμπληρώνοντας αυτόν τον συλλογισμό.

Βασιζόμενοι στον ανοικτό και συμπεριληπτικό ορισμό που δίνει η Mouffe για την έννοια του πολιτικού, καλλιτεχνικές πρακτικές μπορούν να αποτελέσουν μορφές «πολιτικού», ενώ οι θεσμοί της τέχνης θα μπορούσαν να αποτελούν την «πολιτική» σε μια τέτοια συνθήκη. Δεδομένου ότι η τέχνη αντιπροσωπεύει ένα από τα επίπεδα εντός των οποίων παράγονται ταυτότητες και μορφές ταυτότητας, οι καλλιτεχνικές πρακτικές μπορούν να διαδραματίσουν βασικό ρόλο σε ένα σύνολο κοινωνικών λόγων και συμπεριφορών.

Αν αποδεχθούμε ότι τα καλλιτεχνικά ρεύματα και κινήματα είναι θεμελιώδη για τις κοινωνίες και συνδράμουν ευθέως σε μια πολιτική κριτική, υποστηρίζουν και εμβαθύνουν τις προοδευτικά ριζοσπαστικές πολιτικές και τη δυναμική της ανατροπής που αυτές εμπεριέχουν, εύλογο είναι το ερώτημα για το πότε εντοπίζεται ιστορικά αυτή η παραδοχή. Σε μια απόπειρα χαρτογράφησης της διαλεκτικής της πολιτικού στη

---

<sup>100</sup> Jacques Rancière, «Η πολιτική της αισθητικής» στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ.93-99.

<sup>101</sup> Chantal Mouffe, «Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση», στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ.115.

<sup>102</sup> Oliver Marchart, «Πολιτική και καλλιτεχνικές...», σ. 112.

<sup>103</sup> Oliver Marchart, «Πολιτική και καλλιτεχνικές...», σ. 112.

σύγχρονη τέχνη απαραίτητος κρίνεται και ο εντοπισμός της απαρχής αυτής της σύγχρονης γενεαλογίας του πολιτικού. Η ιστορική στιγμή όπου η δυναμική της τέχνης υιοθετεί λοιπόν τέτοιες πολιτικές συνδηλώσεις και μετασχηματίζεται στις αξίες της κοινωνίας από την οποία απορρέει, θέτοντας μια πρόκληση για το κατεξοχήν πολιτιστικό περιβάλλον της εποχής, χρονολογείται από τη δεκαετία του 1960 και μετά<sup>104</sup>. Σε αυτή τη χρονική στιγμή η αμερικανική και η ευρωπαϊκή (από το 1968 και μετά) καλλιτεχνική κοινότητα επιχειρεί να αμφισβητήσει το ιεραρχικό περιβάλλον των ισχυροποιημένων ιδρυμάτων τέχνης.

Και για το πεδίο στο οποίο περιορίζεται η παρούσα εργασία, αυτό εγείρει και ένα ακόμα ερώτημα: πώς οι δημόσιοι και ιδιωτικοί φορείς, οι ιθύνοντες της τέχνης, συντάσσουν τις κατευθυντήριες γραμμές για την τοποθέτηση της τέχνης στον δημόσιο χώρο και πώς με αυτόν τον τρόπο υποστηρίζουν τη δημιουργία ή (και) τη διατήρηση ταυτοτήτων μέσω της ρητορικής, των πράξεών τους, του προγραμματισμού τους, της «πολιτικής» τους εν γένει, όπως θα το περιέγραφε και η Mouffe. Είναι ζωτικής σημασίας να αναγνωρίσουμε τη σημασία του μηνύματος που εκφράζουν οι θεσμοί της τέχνης, εφόσον μάλιστα, όπως περιγράφει ο Marchart, «οι θεσμοποιημένοι λόγοι στο πεδίο της τέχνης είναι εκείνοι που αποφασίζουν». Πώς μπορούμε να ορίσουμε σε ένα θεσμοθετημένο για την τέχνη τοπίο, τον δημόσιο χώρο και μάλιστα ως αρένα πολιτικής δραστηριότητας; Με άλλα λόγια πώς οι θεσμοί μπορούν να αποτελέσουν πεδίο δημόσιας σφαίρας όπου θα μπορέσει να «ξεσπάσει» συζήτηση και να επιτευχθεί η σύγκρουση, όπως αυτή αναλύθηκε στην προηγούμενη ενότητα; Ακολουθώντας το συλλογισμό του Marchart, πώς είναι δυνατόν να «οργανώσει» κανείς τον ανταγωνισμό «εφόσον είναι ακριβώς ο ανταγωνισμός αυτός που περιορίζει τον κάθε θεσμό και, κατ' επέκταση την κάθε οργάνωση;»<sup>105</sup>

Κατά τον Marchart ο ανταγωνισμός δεν μπορεί ποτέ να επιβληθεί μέσω αυτής της οργάνωσης, ωστόσο είναι δυνατό να συγκροτηθεί μία αντίθεση ως προς την κυρίαρχη θέση ή τον ηγεμονικό λόγο, η οποία μπορεί να επιφέρει και τον ανταγωνισμό<sup>106</sup>. Αν μιλάμε για ανταγωνισμό με δημόσιο χαρακτήρα που διαθέτει πάντα κάτι «διαλυτικό»,

---

<sup>104</sup> Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης, «Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ. 13.

<sup>105</sup> Oliver Marchart, «Η επιμελητική λειτουργία: οργανώνοντας την έκθεση,» στο Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 253-261.

<sup>106</sup> Oliver Marchart, «Η επιμελητική λειτουργία...» σ.256.

μια «αποθεσμοποιητική επίδραση», τότε διακόπτει ρυθμισμένες διαδικασίες και ιεραρχίες δημιουργώντας νέες μορφές αλληλεγγύης μέσα και έξω από το ίδρυμα<sup>107</sup>. Ο Marchart προσδίδει αυτόν το ρόλο στην έκθεση. Μέσω μιας έκθεσης ενός ιδρύματος δημιουργείται και μία τοποθέτηση, μία πολιτική πράξη και μέσω της επιμελητικής λειτουργίας η οργάνωση μιας δημόσιας σφαίρας, καθιστώντας την επιμελητική λειτουργία μια λειτουργία με πολιτικό χαρακτήρα.

Πώς λοιπόν είναι εφικτό να συγκροτηθεί μία αντίθεση ως προς την κυρίαρχη ηγεμονική θέση ενεργοποιώντας αποθεσμοποιητικές διαδικασίες, είτε μέσω της επιμελητικής λειτουργίας είτε οποιασδήποτε άλλης πρόθεσης άσκησης πολιτικής πράξης μέσω της δημόσιας τέχνης υπό τη θεσμική σκέπη;

Και ποια είναι η κυρίαρχη ηγεμονική θέση σήμερα, αλλά και τι σημαίνει αυτό για τη δημόσια τέχνη και τους θεσμούς της; Αν σήμερα στην παγκόσμια σφαίρα, ο κόσμος της τέχνης ελέγχεται για το αν ασκεί έμμεση πολιτική, παρέχοντας την ιδεολογική κάλυψη των νεοφιλελεύθερων συστημάτων της αγοράς (ποσοτική και ποιοτική διεύρυνση, νέες συνθήκες κατανάλωσης, νέα αγοραστικά κοινά), έχοντας χάσει τη δυναμική της οξυδερκούς κριτικής απέναντι στην κυρίαρχη ιδεολογία<sup>108</sup> και επικροτώντας το νεοφιλελεύθερο οικονομικό και κοινωνικό σύμπλεγμα, ποιο είναι το περιθώριο για κριτική και ριζοσπαστική δράση; Υπάρχει άλλη διέξοδος πέρα από τη αφομοίωση της τέχνης από τους θεσμούς; Είναι κάθε είδους εξέγερση καταδικασμένη μέσα και από το ίδιο το σύστημα που την καθιστά δυνατή;

Η Mouffe δίνει μια διαφορετική διατύπωση πάνω στην απώλεια της κριτικής δύναμης της τέχνης λόγω της εξουδετερωποιητικής δεινότητας του καπιταλισμού. Συγκεκριμένα αναφερόμαστε σε ένα αγωνιστικό πρότυπο άσκησης δημοκρατικής πολιτικής όπως την προτείνει η Mouffe, η οποία υποστηρίζει ότι η αγωνιστική προσέγγιση της πολιτικής αρνείται τη δυνατότητα μιας μη συγκρουσιακής δημοκρατικής πολιτικής και ασκεί κριτική στους υπέρμαχους της ουδετεροποίησης των διαδικασιών<sup>109</sup>. Έτσι λοιπόν βάσει ενός τέτοιου προτύπου δεν υπάρχει καμία δυνατότητα τελικής συμφιλίωσης σε περίπτωση που διαφορετικοί ηγεμονικοί λόγοι

---

<sup>107</sup> Oliver Marchart, «Η επιμελητική λειτουργία...», σ. 259.

<sup>108</sup> Julian Stallabrass, «Τύποι και προοπτικές της ριζοσπαστικής τέχνης» στο Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ.270.

<sup>109</sup> Chantal Mouffe, «Καλλιτεχνικός ακτιβισμός και καλλιτεχνικά πεδία» στο Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ. 290.

συγκρουστούν στον δημόσιο χώρο. Η μεταφορά αυτής της συζήτησης στο πεδίο των καλλιτεχνικών πρακτικών φέρνει στο προσκήνιο το ερώτημα για το πώς αυτές μπορούν να συμβάλουν στην αμφισβήτηση του κυρίαρχου λόγου. Η Mouffe αναγνωρίζει τον πολιτικό χαρακτήρα που έχουν οι νέες μορφές καλλιτεχνικού ακτιβισμού, οι οποίες έχουν αναδυθεί τις τελευταίες δεκαετίες. Αυτός ο χαρακτήρας έγκειται στην επιδίωξη της κατάληψης του δημόσιου χώρου, της διασάλευσης της «εικόνας της ομαλότητας που προσπαθεί να επιβάλει ο εταιρικός καπιταλισμός»<sup>110</sup>. Όταν ωστόσο αυτές οι μορφές κριτικής ενσωματώνονται από τους ίδιους τους θεσμούς, διαδικασία που δεν είναι πρόσφατη αλλά παρατηρείται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970<sup>111</sup>, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η θεσμοθέτηση κάθε είδους πολιτικής αγωνιστικής τέχνης και η πλήρης ενσωμάτωσή της *απονευρώνει* κάθε είδους κριτική στάση, κάθε πρόθεση αντίστασης.

Επιπλέον, θα αποτελούσε ψευδαίσθηση για κάποιον να πιστέψει ότι ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός, μπορεί από μόνος του να φέρει το τέλος της νεοφιλελεύθερης ηγεμονίας χωρίς τη σύνδεση με παραδοσιακές μορφές πολιτικής παρέμβασης, όπως είναι τα κόμματα και οι συνδικαλιστικοί φορείς. Το ερώτημα που εγείρεται εδώ είναι πώς θα μπορούσε να συνυπάρξει ο ανταγωνισμός που προτείνεται και η αγωνιστική πάλη, χωρίς καμία ορθολογική συμφιλίωση, χρησιμοποιώντας θεσμούς, όρους και μηχανισμούς που, εξ ορισμού, θεσπίζονται για την επίτευξη κάποιας πολιτικής συναίνεσης (κόμματα, συνδικαλιστικοί φορείς);

Σε κάθε περίπτωση η θεσμική λειτουργία δεν έπαψε ποτέ να είναι παρούσα στον κύκλο της ζωής της καλλιτεχνικής παραγωγής. Η γιγάντωση μάλιστα της εκθεσιακής σφαίρας με την παράλληλη αύξηση της επιρροής των επιχειρήσεων πάνω στις πολιτικές των εκθέσεων<sup>112</sup> με μια στρατηγική ιδιοποίησης, προασπίζοντας, ή για να το θέσουμε διαφορετικά, προφασιζόμενη την «ποιότητα ζωής στις πόλεις»<sup>113</sup>, φέρνει στο προσκήνιο «υποτιθέμενα ριζοσπαστικά προτάγματα»<sup>114</sup>.

---

<sup>110</sup> Chantal Mouffe, «Καλλιτεχνικός ακτιβισμός και καλλιτεχνικά...», σ. 294.

<sup>111</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης ...*, σσ.717-718.

<sup>112</sup> Rosalyn Deutshce, «Αγοραφοβία»..., σ.160.

<sup>113</sup> Rosalyn Deutshce, «Αγοραφοβία»..., σ.145.

<sup>114</sup> Γιώργος Γιαννακόπουλος, «Για το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη» στο *Kaput 5*, 1<sup>η</sup> Μαΐου 2009, <https://kaputarchive.online/00501> (πρόσβαση 28/12/2022), (μια συζήτηση του Γιώργου Γιαννακόπουλου και του Κώστα Χριστόπουλου με τον Γιάννη Σταυρακάκη και τον Κωστή Σταφυλάκη).

### **3. Οι Θεσμοί της τέχνης**

#### **3.1 Εισαγωγή**

Σε αυτό το κεφάλαιο διερευνάται ο ρόλος των θεσμών της τέχνης στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής παραγωγής καθώς και των πολιτιστικών πολιτικών και πολιτικών επιμέλειας και προώθησης της σύγχρονης τέχνης. Επιπλέον επιχειρείται μια κριτική θεώρηση του θεσμικού λόγου ως πεδίου δημόσιας σφαίρας και σε ζητήματα που αφορούν στη σύγχρονη σύσταση της θεσμικής δημόσιας σφαίρας (επιμέλεια, διεθνείς διοργανώσεις τέχνης). Μέσα από την παράθεση συγκεκριμένων παραδειγμάτων διαμόρφωσης του θεσμικού πλαισίου της σύγχρονης τέχνης στο ελληνικό συγκείμενο θα σκιαγραφηθεί η ευρύτητα των ζητημάτων που αφορούν στη θεσμική συγκρότηση του κόσμου της σύγχρονης τέχνης.

### 3.2 Θεσμικό πλαίσιο

Η δημόσια τέχνη, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο οροθετείται στο παρόν στο πλαίσιο της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Παρομοίως θα επιχειρηθεί να κατανοηθεί και το θεσμικό πλαίσιο αυτής, πρωτίστως στον βαθμό που μας ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία, δηλαδή οι θεσμοί ως μηχανισμοί, ως δυνάμεις διαμόρφωσης του πεδίου της ιστορίας της τέχνης αλλά και της καλλιτεχνικής παραγωγής. Παράλληλα, διερευνώνται και οι συνθήκες διαμόρφωσης αυτών των μηχανισμών, από πλευράς πολιτιστικής πολιτικής δεδομένου ότι αντικατοπτρίζουν και σχέσεις εξουσίας που καθορίζουν γενικότερα μια κοινωνία. Επιπλέον, επιχειρείται και μία καταγραφή ενός κεφαλαίου για την πρόσφατη ιστορία των θεσμών της τέχνης στην Ελλάδα, κρίνοντας ότι είναι σκόπιμο να αναρωτηθούμε ποιοι είναι οι μηχανισμοί με τους οποίους πλαισιώνεται η καλλιτεχνική παραγωγή και στη συνέχεια πώς αρχίζει να οργανώνεται ο λόγος περί αυτής.

Μιλώντας για θεσμούς εννοούμε οποιονδήποτε φορέα προωθεί τις εικαστικές τέχνες, χαράσσει στρατηγικές και λειτουργεί ως διαμεσολαβητής μεταξύ της παραγωγής και της «κατανάλωσης»<sup>115</sup>.

Στο πεδίο της τέχνης, θεσμοί θεωρούνται τα μουσεία, οι γκαλερί, τα πανεπιστήμια, οι ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές, οι ακαδημίες, τα περιοδικά τέχνης κοκ. Σύμφωνα με τον Foucault στα μουσεία, και κατ' επέκταση ή ειδικότερα, ενδεχομένως και στις πινακοθήκες, στα ιδρύματα που φιλοξενούν εκθέσεις τέχνης βρίσκεται:

η βούληση να κλειστούν σε έναν τόπο όλοι οι χρόνοι, όλες οι εποχές, όλες οι μορφές, όλα τα γούστα, η ιδέα να συγκροτηθεί ένας τόπος όλων των χρόνων που να βρίσκεται ο ίδιος έξω από τον χρόνο, και προστατευμένος από τη διάβρωσή του, το σχέδιο να οργανωθεί έτσι ενός είδους διηλεκτικής και απεριόριστη συσσώρευση του χρόνου σε έναν αμετακίνητο τόπο, ε, λοιπόν όλα αυτά ανήκουν σε νεωτερικότητά μας. Το μουσείο και η βιβλιοθήκη είναι ετεροτοπίες που προσιδιάζουν στον δυτικό πολιτισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Η χρήση της λέξης «κατανάλωση» υποδηλώνει και την εμπορευματοποίηση της τέχνης στη λογική του «λευκού κύβου», του θεωρητικά ουδέτερου χώρου της μοντερνιστικής γκαλερί, η οποία σχολιάζεται κριτικά από τον Brian O' Doherty στο *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, το 1976.

<sup>116</sup> Michel Foucault, "Des espaces autres....", σ.266.

Ωστόσο, παρά τις ποικίλες εννοιολογήσεις που έχουν δοθεί στο μουσείο, αλλά και τις μεταπλάσεις του ρόλου του από το 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα, καταδεικνύεται<sup>117</sup> ότι το μουσείο αποτελεί σημαντικό χώρο παραγωγής εννοιών στο πλαίσιο της ιστορίας της μοντέρνας και τη σύγχρονης τέχνης καθιστώντας το τον κατεξοχήν κυρίαρχο θεσμό στη σύγχρονη τέχνη.

Σε μια προσπάθεια να εξειδικεύσουμε περισσότερο τον όρο ή τα περιεχόμενα του θεσμού της τέχνης μπορούμε να επικαλεστούμε και τον όρο «σύστημα», ο οποίος αναφέρεται σε ένα σύστημα που «πλαισιώνει, συστηματοποιεί την αισθητική εμπειρία της πραγματικότητας»<sup>118</sup>, σε ένα κλειστό και ελεγχόμενο πλαίσιο παραγωγής και κατανάλωσης τέχνης, το οποίο στηρίζεται σε στρατηγικές οργάνωσης από ιδρυματικές δομές (μουσείο, επιμελητής), και σε θεσμούς τοπικής εμβέλειας (αίθουσα τέχνης), για την προώθηση εξουσιών ή και ηγεμονικών λόγων.

### 3.2.1 Ο ρόλος των θεσμών στη δημόσια τέχνη

Η εξέταση της δημόσιας τέχνης στη συζήτηση περί θεσμών φαίνεται να έχει εγείρει αρκετές και ποικίλες συζητήσεις. Σύμφωνα με την Mary Jane Jacob, υπάρχει μία αντιφατική δυναμική σε ό,τι αφορά τα μουσεία σύγχρονης τέχνης. Ενώ τα κατατάσσει στα «πρωτοποριακά» ιδρύματα, λαμβάνοντάς υπόψη ότι αυτά φιλοξενούν και εκθέτουν κάτι νέο, κάτι καινούριο, την ίδια στιγμή, όπως όλα τα μουσεία, διέπονται από λειτουργίες και αρχές ειδημοσύνης που απορρέουν από το 18<sup>ο</sup> αιώνα. Παρά την επαναστατικότητα της τέχνης στον προηγούμενο αιώνα, συνεχίζει, τα μουσεία και η καθεστηκία τάξη πραγμάτων στην τέχνη εξακολουθούν να παραμένουν οι κριτές του στιλ, οι επικυρωτές της τέχνης, ως «μουσειακά πρότυπα» για τον καθορισμό και τη προβολή της σημαντικής τέχνης που θα πρέπει να επικρατεί. Η αξιολόγηση του έργου τέχνης ολοκληρώνεται μέσω μιας μουσειακής πρακτικής αναγνώρισης των δημιουργών του αντικειμένου τέχνης· κατηγοριοποιώντας το ανάλογα με το είδος· αξιολογώντας το σύμφωνα με μια ιεραρχία των μέσων, της ποιότητάς του, πλαισιώνοντάς το ιστορικά και, τέλος ερμηνεύοντάς, προβάλλοντας και δημοσιεύοντας

---

<sup>117</sup> Οι εννοιολογήσεις του μουσείου στη νεότερη τέχνη εξετάζονται στο Ασημίνα Κανιάρη, *το μουσείο ως χώρος της ιστορίας της τέχνης, εκθέσεις, συλλογές και η τέχνη από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Γρηγόρη, 2015, το οποίο αποτελεί μια μελέτη για το μουσείο ως "ιστοριογραφικό τόπο".

<sup>118</sup> Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna, Dall' Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Φλωρεντία, RCS Editore S.p.A, 1970, ελλ. έκδ. Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, «Η Κρίση Της Τέχνης Ως Έυρωπαϊκής Επιστήμης», στο *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004, σσ. 558-559.

το έργο ως μέρος ενός μονογραφικού ή θεματικού προγράμματος. Έτσι, με αυτή τη δικαιοδοσία που αποκτούν οι θεσμοί της τέχνης, στο να ξεχωρίζουν τη «σημαντική» τέχνη, δίδεται αυτομάτως και μια εξουσία να ορίσουν την υψηλή τέχνη.

Ως εκ τούτου, μορφές πολιτιστικής έκφρασης έξω από τα όρια του μουσείου υποτιμούνται, μαζί και ο χώρος έκφρασής τους. Αυτό το σύστημα διαίρεσης και ταξινόμησης διεισδύει στην ταξικά προσανατολισμένη δομή του ιδρύματος των χορηγών, των διαχειριστών κοκ. Με αυτόν τον τρόπο η παραγωγή και η διανομή έργων τέχνης περιορίζεται στα μουσεία, στις αίθουσες τέχνης και σε εκδοτικούς οίκους, αποκλείοντας, λόγω του χαρακτήρα τους, τις δημόσιες πρακτικές<sup>119</sup>.

Αν και το μουσείο τέχνης, διεύρυνε τα φυσικά του όρια και μετακύλησε το ενδιαφέρον του στη χρήση εναλλακτικών -εκτός των τειχών του- τοποθεσιών από τη δεκαετία του 1980 και εξής, και, λόγω της επιπλέον προβολής που παρείχαν οι τελευταίες, πολλές εκθέσεις φιλοξενήθηκαν σε τέτοιες τοποθεσίες, λόγω των δυνατοτήτων τους ως ουσιαστικού πλαισίου προβολής για την τέχνη. Ωστόσο, συνεχίζοντας σχετικά με τη θεσμική πλαισίωση η Jacob υποστηρίζει πως, η παραγωγή (ύστερα από ανάθεση από τους θεσμούς) έργων με τοπολογικό χαρακτήρα, η οποία βασίζεται περισσότερο στις πρακτικές δημόσιας τέχνης, παρά σε πρακτικές επιμέλειας και διαμεσολάβησης, δεν συνιστούν απαραίτητα και δημόσια τέχνη. Είναι ουσιαστικά μουσειακές εκθέσεις εκτός των τειχών του μουσείου. Μπορεί να υπάρχουν σε κοινή θέα, αλλά σπάνια στοχεύουν στο να προσελκύσουν εκείνο το κοινό που δεν είναι εξοικειωμένο με τους καλλιτέχνες που βλέπουν. Η Jacob τοποθετεί την ολοκληρωτική αποδοχή της δημόσιας τέχνης από τους θεσμούς μόνο λίγα χρόνια αργότερα, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990, οπότε και εμφανίζεται η «νέου είδους δημόσια τέχνη», η κοινωνιοκεντρική τέχνη δηλαδή, όπως αναλύθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο. Η Jacob τονίζει τη σημασία του κοινού για τη μετάδοση του νοήματος τέχνης, ενώ η δημόσια τέχνη δεν είναι αυτή που λαμβάνει χώρα σε δημόσιους χώρους αλλά η τέχνη που πραγματεύεται δημόσια θέματα. Αυτή η τέχνη εξαρτάται από μια πραγματική και ουσιαστική αλληλεπίδραση με το κοινό, ενώ επανασυνδέει τον πολιτισμό με την

---

<sup>119</sup> Mary Jane Jacob, “An unfashionable audience” στο Suzanne Lacy (επιμ.), *Mapping the terrain: new genre public art*, Σιάτλ, Bay Press, 1995, σσ.50-51.

κοινωνία και αναγνωρίζει ότι η τέχνη προορίζεται για κοινό, όχι για ιδρύματα τέχνης<sup>120</sup>.

Η αποδόμηση των μουσείων, αν βασιστούμε στην παραδοχή ότι το μουσείο αποτελεί το κυρίαρχο θεσμικό σύστημα της τέχνης, συνδέεται από τη μια με την έννοια της τοποειδικότητας και από την άλλη με την αναπόφευκτη διάδοση και επικράτηση εκθεσιακών τοποειδικών πρακτικών, με κυρίαρχο μοντέλο αυτό των Μπιενάλε. Πέρα όμως από τις γενικότερες συνθήκες, οι οποίες οδηγούν στην ανάγκη μίας αμεσότερης επαφής με το κοινό, την ίδια εποχή παρατηρείται στην Ευρώπη, πρωτίστως, η άνθηση μεγάλων εκθεσιακών διοργανώσεων τέχνης, όπως οι Μπιενάλε. Η άνθηση αυτή εξηγείται σε μεγάλο βαθμό από τη σύγκλιση της παγκοσμιοποίησης με το παράλληλο αίτημα της τοπικότητας, ένα παγκοσμιοποιημένο πεδίο τέχνης που εγκιβωτίζεται στον αστικό ιστό, σε μία πόλη και προβάλλεται με όρους στρατηγικής ανάπτυξης πόλεων<sup>121</sup>, έχοντας ως αναφορά τις Διεθνείς Εκθέσεις. Αυτές οι καλλιτεχνικές διοργανώσεις έχουν εφήμερο χαρακτήρα και συνδέονται με έναν συγκεκριμένο τόπο, επομένως έχουν και αυτές έναν τοπολογικό προσανατολισμό. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 ενδεικτικό της «έκρηξης» των μπιενάλε αποτελεί και η εμφάνιση όρων όπως μπιεναλισμός (biennialism), μπιεναλιοποίηση (biennialization), ή μπιεναλική τέχνη (biennale art)<sup>122</sup>. Οι 200 μπιενάλε που μπορούν να μετρηθούν σήμερα<sup>123</sup> σχετίζονται με την προσπάθεια των πόλεων να ενισχύσουν την ταυτότητά τους και τη θέση τους στη νέα παγκόσμια ανταγωνιστική αγορά και να δημιουργήσουν ένα εργαλείο αστικής ανάπλασης και ανάπτυξης με στόχο την προσέλκυση τουρισμού. Ο ταχύς πολλαπλασιασμός των μπιενάλε από τη δεκαετία του 1990 και εξής επιδιώκει να καταστήσει τους τόπους διοργάνωσής τους ως νέους προνομιακούς προορισμούς για πολιτιστικό τουρισμό ενώ εισάγει και μια κατηγορία τέχνης, μια κατάσταση που συνδέει τα ολοένα και πιο θεαματικά events με τα ενδιαφέροντα της παγκοσμιοποιημένης αγοράς. Σύμφωνα με τη Filipovic, οι μπιενάλε, και όλες οι

---

<sup>120</sup> Mary Jane Jacob, “An unfashionable audience” ..., σ.54.

<sup>121</sup> Oliver Marchart, “The Politics of Biennialization (Introduction),” στο Dorothee Richter/ Marius Babias (επιμ.), *Hegemony machines: documenta x to fifteen and the Politics of Biennialization*, Ζυρίχη, *OnCurating.org*, 2022(2008), σσ. 7-17.

<sup>122</sup> Oliver Marchart, “The Globalization of Art and the ‘Biennials of Resistance: A History of the Biennials from the Periphery”, στο *ONCURATING*, <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/the-globalization-of-art-and-the-biennials-of-resistance-a-history-of-the-biennials-from-the-periphery.html#.Y5BxC3ZBxD8>, (πρόσβαση 7/12/2022).

<sup>123</sup> Oliver Marchart, “The Globalization of Art....

προσφιλείς διοργανώσεις τέχνης συνιστούν έναν θρήνο, αλλά στις καλύτερες στιγμές τους, προσφέρουν μια αντιπρόταση στον τακτικό προγραμματισμό του μουσείου καθώς και αφορμές για τους καλλιτέχνες να παραβιάσουν θεσμικούς τοίχους και να αψηφήσουν την τακτοποιημένη περίμετρο την οποία ο παραδοσιακός θεσμός συχνά αυστηρά τηρεί όταν διοργανώνει εκθέσεις<sup>124</sup>. Επιπλέον, οι “mega” εκθέσεις υπήρξαν επίσης πλατφόρμες για προκλητικές και ετερογενείς καλλιτεχνικές εκφράσεις από όλο τον κόσμο, συχνά αντιμετωπίζοντας μερικά από τα πιο πολιτικά φορτισμένα ζητήματα της περιόδου.

Συνοψίζοντας μπορούμε να πούμε ότι η δημιουργία και ο πολλαπλασιασμός τέτοιων διοργανώσεων αποτέλεσε ένα νέο πεδίο πειραματισμού και αμφιβολίας έναντι στους κυρίαρχους θεσμούς της τέχνης. Ωστόσο, όπως περιγράφει ο Marchart τόσο οι μέχρι τότε κυρίαρχοι θεσμοί όσο και οι μπιενάλε και άλλες διοργανώσεις τέχνης μεγάλης κλίμακας λειτουργούν ως εθνικές και παγκόσμιες μηχανές ηγεμονίας, που αναπαράγουν την κυρίαρχη αστική κουλτούρα, αλλά και την καθιστούν ευάλωτη σε επιθέσεις.

### 3.3 Το ελληνικό συγκείμενο

#### 3.3.1 Οι θεσμοί

Στην Ελλάδα, σύμφωνα με δύο άρθρα δημοσιευμένα στην *Αυγή*<sup>125</sup> διενεργείται μία ερευνητική απόπειρα να καταγραφούν ή και να φωτιστούν διαφορετικά γνωστές πτυχές που αφορούν τη δυναμική εμπλεκόμενων θεσμών, ή αντιθεσμικών/ υπερθεσμικών πρωτοβουλιών από τη δεκαετία του 1990 και εξής καθώς και την εμβέλειά τους για τη διαμόρφωση του σημερινού πεδίου. Βάσει αυτής της απόπειρας διαπιστώνεται ότι ελλείπει άλλων θεσμών όπως ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης (μέχρι προσφάτως), στοχευμένης πολιτισμικής πολιτικής ή ενός ερευνητικού κέντρου, ο λόγος σχετικά με

---

<sup>124</sup> Elena Filipovic, “The Global White Cube”, στο *ONCURATING*, <https://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#.Y5CIA3ZBxD8>. (πρόσβαση 7/12/2022).

<sup>125</sup> Το κείμενο είναι μέρος της έρευνας που διενεργεί η Προσωρινή Ακαδημία Τεχνών (Δέσποινα Ζευκίλη, Ελπίδα Καραμπά, Γιάννης Παπαδόπουλος, Γλυκερία Σταθοπούλου και καλεσμένοι) στο ΙΣΕΤ και δημοσιεύθηκε σε δύο μέρη στην *Αυγή*: α) *Αυγή Newsroom*, «Προς μια ιστορία για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη: από το θεσμικό, στο αντιθεσμικό και το εξωθεσμικό. Μέρος Α'», *Αυγή*, 9 Απριλίου, 2017, [https://www.avgi.gr/entheta/236662\\_pros-mia-istoria-gia-ti-syghroni-elliniki-tehni](https://www.avgi.gr/entheta/236662_pros-mia-istoria-gia-ti-syghroni-elliniki-tehni) και β) *Αυγή Newsroom*, «Προς μια ιστορία για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη: από το θεσμικό, στο αντιθεσμικό και το εξωθεσμικό, Μέρος Β'» *Αυγή*, 17 Απριλίου, 2017, [https://www.avgi.gr/entheta/237386\\_pros-mia-istoria-gia-ti-syghroni-elliniki-tehni-apo-thesmiko-sto-antithesmiko-kai](https://www.avgi.gr/entheta/237386_pros-mia-istoria-gia-ti-syghroni-elliniki-tehni-apo-thesmiko-sto-antithesmiko-kai), (πρόσβαση 7/12/2022).

τη σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από την αγορά, από τις γκαλερί, από ιδιωτικούς φορείς και διαχύθηκε στα μεσαία στρώματα και την ανερχόμενη νέα αστική τάξη από θεσμούς όπως το ΔΕΣΤΕ και η Art Athina. Σε ένα τέτοιο σκηνικό η ΑΣΚΤ, όντας ένας από τους λίγους δημόσιους θεσμούς, έπρεπε να αναλάβει να παραγάγει τον λόγο και να στοιχειοθετήσει τους όρους της σύγχρονης παραγωγής<sup>126</sup>. Ο πιο σημαντικός παράγοντας που συνέβαλε στην ανάληψη ηνίων στην παραγωγή λόγου αλλά και στους όρους της καλλιτεχνικής παραγωγής, ήταν η μεταφορά της Σχολής στο Εργοστάσιο της οδού Πειραιώς. Αυτή η μεταφορά σηματοδότησε μια «αλλαγή παραδείγματος» και είχε γρήγορα επίδραση στα έργα που παραγόταν από τους φοιτητές. Η δημιουργία, για παράδειγμα, των πρώτων εγκαταστάσεων (installation) από φοιτητές της ΑΣΚΤ δεν είχε να κάνει μόνο με τον συγχρονισμό με ένα διεθνές παράδειγμα, αλλά με τις ίδιες τις συνθήκες παραγωγής. Από την άλλη, ζητήματα όπως πολιτικές διεκδικήσεις, θέματα φεμινιστικής και έμφυλης ταυτότητας, θεσμική κριτική, δεν άφησαν κάποιο ορατό και ισχυρό ίχνος στη διδασκαλία της σχολής. Αυτό βέβαια το σκηνικό περιγράφεται περισσότερο ρευστό παρά ως μια παγιωμένη συνθήκη όπου δημιούργησε ένα στιβαρό υπόβαθρο ως προς την παραγωγή θεωρίας, τους μηχανισμούς παραγωγής και την πλαισίωσή τους. Αυτό συνέβη από τη μια γιατί η ενσωμάτωση νέων εκφραστικών μέσων και η ανάδυση νεότερων καλλιτεχνών με έναν πιο διατομεακό και ερευνητικό προσανατολισμό, με προεκτάσεις στην πολεοδομία, το αρχείο, τη σχεσιακότητα εμφανίστηκαν στο θεσμικό πλαίσιο της ΑΣΚΤ αργότερα από την περίοδο που συζητάμε.

Επιπλέον, στο πλαίσιο της ίδιας έρευνας χαρτογραφούνται και άλλες προσπάθειες διαφορετικού λόγου και τρόπων παραγωγής, όπως διεκδικήσεις του αστικού χώρου (Αστικό κενό, Ομάδα Φιλοπάππου, Σταθμός Άλφα κ.α.), σχεσιακές πρακτικές και ζητήματα σχετικά με την κοινωνική ταυτότητα (σε έργα των Μαρία Παπαδημητρίου, Ιωάννα Μύρκα, Εύα Στεφανή κ.ά.), την έμφυλη ταυτότητα (Δημήτρης Ντοκατζής) ή τις αναδιπλώσεις της ιστορίας, θέτοντας έναν προβληματισμό για την έλλειψη διατομεακότητας η οποία μέχρι τότε αποτελούσε ναρκοθετημένο πεδίο. Αυτή η έλλειψη διατομεακότητας συνετέλεσε όχι μόνο σε μια δειγματοληπτική παρουσία που χαρακτήριζε τις επιμελητικές πρακτικές αλλά και σε μια γενικότερη ρευστή κατάσταση

---

<sup>126</sup> Αυγή Newsroom, «Προς μια ιστορία για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη: από το θεσμικό, στο αντιθεσμικό και το εξωθεσμικό, Μέρος Β'», *Αυγή*, 17 Απριλίου, 2017

η οποία δεν ευνόησε τη δημιουργία ενός στιβαρού υπόβαθρου για την παραγωγή θεωρίας, τους μηχανισμούς παραγωγής και την πλαισίωσή τους. Έτσι λοιπόν στις αρχές του 2000 ιδρύονται νέες γκαλερί (Breeder, Gazon Rouge) ενώ η πρώτη Μπιενάλε της Αθήνας *Destroy Athens* πραγματοποιήθηκε το 2007. Σε αυτό το γενικότερο πλαίσιο διαπιστώνεται ότι, παρά την εξωστρέφεια των δράσεων, ζητήματα που αφορούσαν τις μεταμορφώσεις της ελληνικής πραγματικότητας, την «άνοδο» και την «πτώση» της μεσοαστικής τάξης όσο και τη σχέση αυτής της πραγματικότητας με παραμέτρους έξω από τον εαυτό της αλλά και η συρρίκνωση της συζήτησης του τοπικού και του πολιτικού δεν κατάφεραν να αναδυθούν επαρκώς.

Ο Πάνος Κούρος επισημαίνει συμπληρωματικά προς την εν λόγω έρευνα, ότι η ΑΣΚΤ παίζει έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική παραγωγή του τέλους της δεκαετίας του '90, ωστόσο οι πρωτοβουλίες που συνέβαλαν στη στροφή του ενδιαφέροντος προς τα Νέα Μέσα και στη συνέχεια προς διατομεακούς και ερευνητικούς προσανατολισμούς δεν αναπτύχθηκαν αποκλειστικά μόνο στην ΑΣΤΚ. Συγκεκριμένα αναφέρει πρωτοβουλίες για τα Νέα Μέσα, οι οποίες, στα τέλη του 1990 αναπτύχθηκαν, πιο θεσμικά τουλάχιστον, από το Κέντρο για την Τέχνη και τις Νέες Τεχνολογίες και περιλάμβαναν μια σειρά διεθνών συναντήσεων Media@Terra στην Αθήνα. Επιπλέον, συνεχίζει ο Κούρος, παράλληλα με την δράση της ΑΣΚΤ, αναφερόμενος στην έλλειψη διατομεακότητας ως προς τον πρόσληψη και τον διατομεακό τρόπο λογικής, διαπιστώνει ότι τέτοιου είδους προσεγγίσεις έγιναν συστηματικότερα στις νεοϊδρυθείσες σχολές Αρχιτεκτονικής της Πάτρας, αλλά και της Θεσσαλίας. Σύμφωνα με τον Κούρο, οι επίμονες αυτές απόπειρες να μετατοπιστούν οι λόγοι και οι πρακτικές στην Ελλάδα (προερχόμενες από ένα πεδίο που τώρα συζητείται η επίδρασή του στην κριτική αποδόμηση της λογικής του “μέσου” και στην κοινωνική στροφή της σύγχρονης τέχνης) παρέμειναν εκτός έρευνας, αναπαράγοντας έτσι και σήμερα τους ίδιους διαχωρισμούς και εμπλοκές στους τρόπους εργασίας και στην πλαισίωση της τέχνης<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Πάνος Κούρος, «Επισημάνσεις στο: προς μια ιστορία για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη. Από το θεσμικό, στο αντιθεσμικό και το εξωθεσμικό» στο *Art/ Architecture in the Public Sphere*, 23 Απριλίου, 2017,

<https://artpublicresearch.wordpress.com/2017/04/22/%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%B7-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD/>, (πρόσβαση 15/12/2022).

Ποιά όμως η πρόβλεψη σχετικά με τη σύγχρονη εικαστική πρακτική στον δημόσιο χώρο; Ποιοι είναι οι μηχανισμοί θέσμισης σε ό,τι αφορά τη δημόσια τέχνη;

Όπως παρατηρεί η Εύα Φωτιάδη στην Ελλάδα, σε αντίθεση με πολλές περιοχές του μεταπολεμικού δυτικού κόσμου, δεν δημιουργήθηκε κάποια παράδοση στη σχέση σύγχρονης εικαστικής πρακτικής και δημόσιου χώρου. Θεσμικοί φορείς διαφόρων άλλων κρατών και πόλεων συχνά υποστήριζαν -τόσο «ιδεολογικά» όσο και υλικά- την παραγωγή σύγχρονης τέχνης για τον δημόσιο χώρο, είτε παραχωρώντας παραδείγματος χάριν ένα ελάχιστο ποσοστό του προϋπολογισμού δημόσιων κατασκευαστικών έργων στην τέχνη, είτε πάλι θεσπίζοντας φορείς που διαχειρίζονταν καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς και παραγγελίες. Με αυτόν τον τρόπο καλλιεργήθηκε και ένας σχετικός διάλογος για τον ρόλο του καλλιτέχνη στη δημόσια ζωή και στα κοινά, όπως αναλύθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στην Ελλάδα, αυτός ο διάλογος εισάγεται κατά τη μετάβαση προς τον 21ο αιώνα<sup>128</sup>.

Παράλληλα, σε μια απόπειρα χαρτογράφησης των θεσμών της δημόσιας σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα στην περίοδο που εξετάζουμε θα μπορούσαμε να πούμε ότι δύο είναι βασικές προϋποθέσεις για την ίδρυση και ύπαρξή τους: α) οι απαιτούμενοι πόροι καθώς και β) ένα σαφές νομοθετικό πλαίσιο.

Το ελληνικό κράτος έχει ένα σύνολο νομοθεσίας το οποίο καθορίζει τους όρους εικαστικής παρέμβασης στον δημόσιο χώρο, το οποίο διέπεται από τα ακόλουθα:

- Τον Ν. 1218/1981 (ΦΕΚ Α' 289)<sup>129</sup> στον οποίο προβλέπεται ότι μόνο τα μέλη του Επιμελητηρίου εικαστικών Τεχνών Ελλάδος έχουν τη δυνατότητα να αναλαμβάνουν και να φέρουν εις πέρας παραγγελίες καλλιτεχνικών έργων όταν αυτά γίνονται με παραγγελία του Κράτους και λοιπών κρατικών χρηματοδοτούμενων φορέων.
- Τον Ν. 2557/1997 (ΦΕΚ Α' 271)<sup>130</sup> στον οποίο προβλέπεται ότι το ένα τοις εκατό (1%) της συμβατικής δαπάνης κατασκευής δημόσιων κτιρίων και διαμόρφωσης του περιβάλλοντος χώρου αυτών διατίθεται για τη δημιουργία ή αγορά και τοποθέτηση εικαστικών έργων σε αυτό και ότι ως εικαστικό έργο,

---

<sup>128</sup> Εύα Φωτιάδη, «Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα», *Αυγή*, 28 Ιουλίου, 2013, [https://www.avgi.gr/tehnas/61397\\_tehni-kai-dimosios-horos-stin-ellada](https://www.avgi.gr/tehnas/61397_tehni-kai-dimosios-horos-stin-ellada), (πρόσβαση 8/12/2022).

<sup>129</sup> Νόμος 1218/2.10.1981, *Anaconda S.A.*, 17 Ιουλίου 2018, <https://www.anaconda.gr/gnwsiaiki-basi/nomos-1218-2-10-1981/>, (πρόσβαση 10/12/2022).

<sup>130</sup> Νόμος 2557/1997, ΦΕΚ 271/Α/24-12-1997, <https://www.e-nomothesia.gr/kat-arxaiotites/n-2557-1997.html>, (πρόσβαση 12/12/2022).

για την εφαρμογή του παρόντος, νοείται κάθε έργο εικαστικής τέχνης ή περισσότερα έργα της ίδιας ή διαφορετικών εικαστικών τεχνών τα οποία αποτελούν ενιαίο σύνολο και τοποθετούνται στον ίδιο χώρο.

- Το άρθρο 101 του Π.Δ. 30/1996 (ΦΕΚ Α' 21)<sup>131</sup> το οποίο αναφέρει ότι υπάρχει η δυνατότητα απευθείας ανάθεσης από τον νομάρχη (αντικαθίσταται αργότερα από τον περιφερειάρχη) της δημιουργίας ενός εικαστικού έργου σε κάποιον καλλιτέχνη με την προϋπόθεση να έχει προηγηθεί ο καθορισμός του είδους της δαπάνης, του χώρου τοποθέτησης κλπ. Προβλέπεται επίσης το ανωτέρω χρηματικό όριο για την απευθείας ανάθεση καθώς και καλλιτεχνικός διαγωνισμός για δαπάνες που υπερβαίνουν το όριο αυτό (μπορεί και πάλι να υπάρξει απευθείας ανάθεση εφόσον ο διαγωνισμός αυτός αποβεί άγονος). Υπάρχει επίσης η δυνατότητα αγοράς έργου είτε από τον δημιουργό του είτε από αυτόν που νόμιμα το κατέχει.
- Τον Ν. 3852/2010 (ΦΕΚ Α' 87)<sup>132</sup> που διαδέχεται το Π.Δ. 30/1996 και προβλέπει την μεταφορά της αρμοδιότητας καλλιτεχνικών διαγωνισμών από την πενταμελή κριτική επιτροπή που ήταν υποχρεωμένες να συγκροτούν οι νομαρχίες σε πενταμελή επιτροπή που συγκαλείται από τις περιφέρειες.
- Τον Ν. 4270/2014 (ΦΕΚ Α' 143)<sup>133</sup> ο οποίος προβλέπει τη δυνατότητα να συνάπτεται κάποια σύμβαση για την εκτέλεση ενός καλλιτεχνικού έργου χωρίς προηγούμενη προκήρυξη εφόσον για μία σειρά λόγων (πνευματικών δικαιωμάτων, καλλιτεχνικής δημιουργίας κλπ.) δεν υπάρχουν περισσότερα του ενός πρόσωπου που μπορούν να εκτελέσουν το συγκεκριμένο έργο.
- Τον Ν. 4412/2016 (ΦΕΚ Α' 147)<sup>134</sup> ο οποίος δίνει την δυνατότητα για απευθείας αναθέσεις από κάποια κρατική αρχή για την προμήθεια κάποιου έργου τέχνης.

---

<sup>131</sup> Προεδρικό Διάταγμα 30/1996, ΦΕΚ 21/Α/2-2-1996, <https://www.e-nomothesia.gr/autodioikese-demoi/pd-30-1996.html>, (πρόσβαση 2/12/2022).

<sup>132</sup> Νόμος 3852/2010, ΦΕΚ Α 87/07.06.2010 - Καλλικράτης, <https://www.kodiko.gr/nomothesia/document/132966/nomos-3852-2010>, (πρόσβαση 2/12/2022).

<sup>133</sup> Νόμος 4270/2014, ΦΕΚ Α 143/28.06.2014, <https://www.kodiko.gr/nomothesia/document/81633/nomos-4270-2014>, (πρόσβαση 2/12/2022).

<sup>134</sup> Νόμος 4412/2016, ΦΕΚ Α 147/08.08.2016, <https://www.kodiko.gr/nomothesia/document/234980/nomos-4412-2016>, (πρόσβαση 2/12/2022).

- Το άρθρο 53 του Π.Δ. 4/2018 (ΦΕΚ Α΄ 7) σύμφωνα με το οποίο η Διεύθυνση Εικαστικών, Αρχιτεκτονικής, Φωτογραφίας και Μουσείων Σύγχρονου Πολιτισμού του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού εξουσιοδοτείται:
  - να δημιουργεί και να εγκαθιστά έργα τέχνης σε δημόσιους χώρους και δημόσια κτίρια,
  - να διεξάγει έρευνα σχετικά με την ανάγκη και την αισθητική ακεραιότητα των μνημείων, των ηρώων, των αγαλμάτων και των καλλιτεχνικών έργων εν γένει, καθώς και την προσαρμογή τους στο φυσικό και ιστορικό περιβάλλον,
  - να ιδρύει και να διαχειρίζεται το συλλογικό όργανο που είναι υπεύθυνο για την παραγωγή μνημείων, ηρώων, αγαλμάτων και καλλιτεχνικών έργων εν γένει.

Στην πραγματικότητα, οι Οργανισμοί Τοπικής Αυτοδιοίκησης πρώτου και δεύτερου βαθμού είναι σήμερα υπεύθυνοι για τη διαχείριση, τη διοίκηση, τη χρήση και τη βελτίωση του αστικού δημόσιου χώρου. Στο πλαίσιο αυτό, λαμβάνουν αποφάσεις για την κατασκευή μνημείων και έργων τέχνης εντός της αντίστοιχης δικαιοδοσίας τους, είτε μόνοι τους είτε σε συνεργασία με ενώσεις πολιτών.

Από το παραπάνω νομοθετικό πλαίσιο, μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι η πρόβλεψη παρέμβασης, κατόπιν θεσμικής ανάθεσης ή έγκρισης στον αστικό χώρο αφορά κυρίως τη δημιουργία ηρώων και μνημείων ενώ συνδέεται άμεσα με την κρατική χρηματοδότηση.

Όπως επισημαίνει η Στέλλα Μπολωνάκη, η έννοια της δημόσιας τέχνης στην Αθήνα συνδέεται και με το πρόταγμα της αναβάθμισης της Αθήνας καθώς και τα κοινωνικά και οικονομικά οφέλη που απορρέουν από αυτήν. Σε αυτό το πλαίσιο, η διαχείριση της παραγωγής της σύγχρονης τέχνης που αφορά συγκεκριμένα στη δημόσια τέχνη χαρακτηρίζεται «τυχάρπαστη», γεγονός που υπονομεύει την ουσιαστική επαφή της κοινωνίας με τέτοιες καλλιτεχνικές πρακτικές. Όπως και η Φωτιάδη, έτσι και η Μπολωνάκη<sup>135</sup> αναγνωρίζει ότι Ελλάδα βρίσκεται σε εμβρυακό στάδιο σε ό,τι αφορά τις σύγχρονες μορφές δημόσιας τέχνης και τοποθετεί ιστορικά

---

<sup>135</sup> Στέλλα Μπολωνάκη, «Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα, ένα ανεξερεύνητο πεδίο», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 20 Σεπτεμβρίου 2014, <https://www.kathimerini.gr/life/city/784585/techni-kai-dimosios-choros-stin-ellada-ena-anexereynito-pedio/>, (πρόσβαση 13/12/2022).

την εμφάνιση τους προς τη μετάβαση προς τον 21<sup>ο</sup> αιώνα και μάλιστα την περίοδο που πραγματοποιήθηκαν οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα. Ωστόσο, αυτές είχαν περιπτωσιολογικό χαρακτήρα, γεγονός που δεν συντελεί στην ενσωμάτωση της τέχνης στην καθημερινή ζωή των πόλεων. Η Μπολωνάκη υποστηρίζει ότι η αποτυχία ενσωμάτωσης της σύγχρονης δημόσιας τέχνης οφείλεται στην έλλειψη ενός ιδεολογικού και θεσμικού υποβάθρου που θα την πλαισιώνει, ώστε η ίδια να αποτελεί κυρίαρχο παράγοντα ανάπτυξης σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο σε τοπική, περιφερειακή και εθνική εμβέλεια.

Όπως αναφέραμε και παραπάνω σύμφωνα με τον νόμο 2557/97 έχει ψηφιστεί το 1% ποσοστό για τη δημόσια τέχνη. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει η Μπολωνάκη, το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών, ως φερόμενος ο καθ' ύλην αρμόδιος φορέας διαχείρισης των εικαστικών τεχνών στον δημόσιο χώρο, «ακολουθώντας ένα στενό παραδοσιακό ιδεολογικό μοντέλο, κωλυσιεργεί στη σύσταση ειδικού προγράμματος για την εφαρμογή της νομοθεσίας που να θέτει ξεκάθαρα τους στόχους, τους σκοπούς, τους όρους και τις προϋποθέσεις για την ένταξη όλων των μορφών της τέχνης (μόνιμων και εφήμερων) στο αστικό περιβάλλον».

Σύμφωνα με Δελτίου Τύπου<sup>136</sup> του ΕΕΤΕ που δημοσιεύθηκε στον επίσημο ιστότοπο του φορέα το Μάρτιο του 2021 το ΕΕΤΕ από το 2011, συνεχώς κάθε χρόνο, καταθέτει πρόταση (σχέδιο) τροποποίησης<sup>137</sup> της Υπουργικής Απόφασης για τη διαδικασία εφαρμογής του 1% προκειμένου να προχωρήσουν οι διαδικασίες και να εφαρμοστεί ο μοναδικός αναπτυξιακός νόμος που έχει ψηφιστεί τα τελευταία 25 χρόνια για τα εικαστικά που ωστόσο παραμένει ανενεργός.

Παράλληλα, το ΕΕΤΕ έχει αντικρούσει και την ψήφιση του Ν.4412/16 επειδή κατακυρώνει την παρουσία των εμπόρων, επιχειρηματιών και κάθε είδους «μεσαζόντων» στη σχέση τέχνης και Δημοσίου, ταυτίζει τα καλλιτεχνικά έργα με τα εμπορικά προϊόντα και επειδή επιτρέπει την απευθείας ανάθεση ή αγορά έργων τέχνης,

---

<sup>136</sup> «Εξελίξεις για το 1% (Για την τέχνη στο δημόσιο χώρο)», *ΕΕΤΕ(Eete.gr)*, 8 Μαρτίου 2021, <http://www.eete.gr/pressitem/?listid=3&rowid=1761>, (πρόσβαση 13/12/2022).

<sup>137</sup> Εύα Μελά/ Κατερίνα Χατζή, «Αίτημα Νομοθετικής Ρύθμισης», *ΕΕΤΕ(Eete.gr)*, 29 Ιανουαρίου 2016, <http://www.eete.gr/claimsitem/?listid=13&rowid=295>, (πρόσβαση 13/12/2022).

χωρίς καμία διαδικασία διαγωνισμού και χωρίς περιορισμούς στο ύψος των δαπανούμενων χρημάτων του δημοσίου<sup>138</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, από τα παραπάνω διαφαίνεται ότι η συζήτηση για την τέχνη στον δημόσιο χώρο ως δημόσια σφαίρα, πέραν της φυσικής του διάστασης παραμένει σε εκκρεμότητα ενώ, όπως διαπιστώνει η Ελπίδα Καραμπά, «ακόμα, συνήθως οι πιο “τολμηρές” παρεμβάσεις θεωρούνται εκείνες που προκαλούν τις μορφές των μνημείων, είναι αντιμνημεία, μικρές χειρονομίες, φόρμες που αντιμιλούν στις επίσημες φόρμες των προτομών και των παραδοσιακών μνημείων, οι οποίες ενσωματώνονται ή απορροφώνται από το τοπίο ή διεγείρουν τις αισθήσεις μας ως προς αυτό παραμένοντας στον “κανόνα του πάρκου”»<sup>139</sup>.

Στο πλαίσιο διερεύνησης των θεσμών της σύγχρονης τέχνης στα καθ’ ημάς, αλλά λαμβάνοντας υπόψη τη μελέτη περίπτωσης, η οποία θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο, κρίνεται επίσης απαραίτητο να διερευνηθεί και ένας άλλος σημαντικός τομέας, τα ιδιωτικά (μη-κερδοσκοπικά) πολιτιστικά ιδρύματα, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο αυτά συγκροτούνται.

Στην Ελλάδα, και ειδικότερα στην Αθήνα όπου συγκεντρώνεται και το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλαίου της και των επιχειρήσεων μπορούμε να μιλήσουμε για δύο πολύ σημαντικές μεταβολές στις δεκαετίες 1980 και 1990 οι οποίες έπαιξαν ρόλο στην ανάπτυξη πρακτικών όπως είναι η συλλεκτική δραστηριότητα και η παρεπόμενη σύσταση πολιτιστικών κοινωφελών ιδρυμάτων και η πολιτιστική χορηγία. Η πρώτη αφορά στην μεγέθυνση των υψηλών κοινωνικό-επαγγελματικών κατηγοριών, κυρίως των επιχειρηματικών ελίτ, και η δεύτερη, στην ανάδειξη του τοπίου των επιχειρήσεων της χώρας. Μάλιστα ο ελληνικός επιχειρηματικός κόσμος κυριαρχείται από οικογενειακής ιδιοκτησίας επιχειρήσεις, ενώ οι μεγεθυμένοι και διαφοροποιημένοι όμιλοι που προέκυψαν, είχαν στον πυρήνα τους οικογενειακά ελεγχόμενες επιχειρήσεις. Αυτές οι μεταβολές και τα χαρακτηριστικά τα οποία διαμόρφωσαν την κοινωνική δομή του ελληνικού επιχειρηματικού κόσμου προσδιόρισαν και τις

---

<sup>138</sup> «Επιχειρηματικό το πλαίσιο του ν. 4412/16 για τα δημόσια καλλιτεχνικά έργα», *EETE(Eete.gr)*, 19 Απριλίου 2019, <http://www.eete.gr/claimsitem/?listid=13&rowid=1005>, (πρόσβαση 13/12/2022).

<sup>139</sup> Ελπίδα Καραμπά, «Δημόσια τέχνη (αναθεωρημένη). Οι διαλέξεις ήπιας εξουσίας και οι αισθητικές πρακτικές του κέντρου νέων μέσω και φεμινιστικών πρακτικών ως περιπτώσεις μιας ‘τοποθετημένης’ δημόσιας τέχνης» στο Αγγελική Αυγητίδου (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021, σ. 141.

πολιτισμικές πρακτικές που αναπτύχθηκαν όπως για παράδειγμα η αγορά έργων τέχνης και οι κοινωφελείς δραστηριότητες <sup>140</sup>.

Αποτέλεσμα της σύνδεσης των επιχειρηματικών ομίλων με τον πολιτισμό ήταν η εξιδανίκευση του κοινωνικού τους ρόλου, στο πλαίσιο της «Εταιρικής Κοινωνικής Ευθύνης» που απορρέει ως ρητορική της ανάπτυξης της χορηγικής δραστηριότητας. Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν μπορεί να θεωρηθεί ότι η αύξηση της συλλεκτικής δραστηριότητας και η σύσταση πολιτιστικών μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων προβάλλει μία προσωπική αρετή, ένα εξευγενισμένο πνεύμα γι' αυτές τις οικονομικές ελίτ<sup>141</sup>. Παράλληλα, κατά τον ίδιο τρόπο η σύσταση κοινωφελών ιδρυμάτων, όπως και η χορηγία μετατοπίζουν αυτές τις οικονομικές ελίτ σε ένα έξω-οικονομικό πλαίσιο θεώρησης, εξιδανικεύοντας τη σχέση τους με την τέχνη η οποία προκύπτει από μια σχέση υποστήριξης και απεκδύοντας οποιαδήποτε προσέγγιση με όρους αγοράς και κατανάλωσης. Όπως περιγράφει σε ένα άρθρο του ο Νίκος Σουλιώτης πολιτισμικές στρατηγικές των οικονομικών ελίτ, κινητοποιούν και έναν ευρύτερο αριθμό δρώντων. Τεχνοκριτικοί και επιμελητές αναλαμβάνουν τη διοργάνωση των εκθέσεων. Εταιρείες στηρίζουν τη δραστηριότητα των ιδρυμάτων με χορηγίες. Πανεπιστημιακοί, καλλιτέχνες, επιχειρηματίες, συλλέκτες και πολιτικοί συμμετέχουν στη διοίκηση και τους «συλλόγους φίλων» των ιδρυμάτων, σε επιτροπές βραβείων και σε άλλες καλλιτεχνικές και επιστημονικές επιτροπές. Παρόμοια συμμετοχή έχουν συχνά και οι δημοσιογράφοι οι οποίοι καλύπτουν για λογαριασμό των μέσων τις δραστηριότητες των συλλεκτών και των ιδρυμάτων. Δημιουργείται, με αυτόν τον τρόπο, ένας κοινωνικός «σχηματισμός». Στον σχηματισμό αυτό αντιστοιχεί ένα σύνολο θεσμών, οι οποίοι τον ολοκληρώνουν και τον συντονίζουν. Τα ατομικά και οικογενειακά ιδιωτικά μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα είναι ο τύπος θεσμού που κατεξοχήν παίζει αυτό το ρόλο. Συμπληρώνει ο Σουλιώτης ότι οι θεσμοί που συστάθηκαν με το νόμο 3525 περί πολιτιστικής χορηγίας του 2007<sup>142</sup> (Γραφείο Χορηγιών, Συμβούλιο Χορηγιών,

---

<sup>140</sup> Νίκος Σουλιώτης, «Διεύρυνση του κοινού, εκλέπτυνση των διακρίσεων: κοινωνική κατασκευή της ζήτησης στην αθηναϊκή συμβολική οικονομία από τα μέσα της δεκαετίας του '70 ως σήμερα», *EKKE.GR – Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών*, σσ.308-310, <https://www.ekke.gr/services/publication/dieurinsi-tou-kinou-ekleptinsi-ton-diakriseon-kinoniki-kataskuei-tis-zitisis-stin-athinaiki-simvoliki-ikonomia-apo-ta-mesa-tis-dekaetias-tou-70-os-simera>, (πρόσβαση 7/12/2022).

<sup>141</sup> Νίκος Σουλιώτης, «Διεύρυνση του κοινού...», σ.309.

<sup>142</sup> Νόμος 3525/2007, *ΦΕΚ 16/Α/26-Ι-2007*, e-nomothesia, <https://www.e-nomothesia.gr/kat-arxaiotites/n-3525-2007.html>, (πρόσβαση 7/12/2022).

Χορηγικά Βραβεία) επιτελούν παρόμοιες λειτουργίες, αυτή τη φορά υπό κρατικό έλεγχο<sup>143</sup>.

Παρατηρείται λοιπόν ότι και δημόσιες πολιτικές καθόρισαν τις συνθήκες γένεσης του πολιτιστικού ενδιαφέροντος των επιχειρηματικών ελίτ τόσο στο ρυθμιστικό τους πλαίσιο όσο και στη διαμόρφωση των οικονομικών προϋποθέσεων που επέτρεψαν την εμφάνισή τους. Παράλληλα, η ενθάρρυνση της στήριξης του πολιτισμού από τον ιδιωτικό τομέα αποτελεί σύσταση της Ευρωπαϊκής Ένωσης προς τα κράτη-μέλη της. Σε μελέτη που εκπονήθηκε το 2011 από το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο αναφορικά με τις ιδιωτικές επενδύσεις στον τομέα του πολιτισμού, οι συμπράξεις δημόσιου-ιδιωτικού τομέα συγκαταλέγονται στα βασικότερα ειδικά μέτρα ενθάρρυνσης των ιδιωτικών επενδύσεων στον πολιτισμό<sup>144</sup>.

Στο παρόν, εξετάζονται τα μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα ως μια από τις δυνάμεις που συμβάλλουν στην κατασκευή της πολιτιστικής υποδομής της Αθήνας.

Επιπλέον εξετάζονται, δεδομένου ότι τα μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα προσεγγίζουν κυρίως τις διάφορες μορφές πατρωνίας, και διαφοροποιούνται από τα περισσότερα συστήματα διανομής έργων τέχνης από την άποψη ότι-τυπικά τουλάχιστον-δεν συνδέονται με την αναζήτηση οικονομικού κέρδους. Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι δεν προσφέρουν κανένα όφελος, οποιασδήποτε άλλης μορφής. Όπως αναφέρει και ο Σουλιώτης, πέραν των ψυχολογικών κινήτρων που μπορεί να ωθούν τα άτομα στη σύσταση μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων, αυτού του τύπου ο θεσμός προσφέρει σε όσους τα συστήνουν ή υποστηρίζουν τη λειτουργία τους τα μεγαλύτερα συμβολικά οφέλη από όλα τα άλλα συστήματα διανομής. Και αυτό συμβαίνει γιατί θεμελιώνουν μια δημόσια εικόνα οικονομικής ανιδιοτέλειας του ιδρυτή ή του χορηγού, η οποία είναι μια από τις βασικότερες αξίες του σύγχρονου κόσμου της τέχνης (η βασικότερη σύμφωνα με τον Bourdieu<sup>145</sup>). Επομένως, θέτουμε εδώ και μία ακόμα πτυχή στη

---

<sup>143</sup> Νίκος Σουλιώτης, «Συλλεκτική Δραστηριότητα και Δημιουργία Πολιτιστικών Θεσμών στην Αθήνα: Βασικές υποθέσεις και μια μελέτη περίπτωσης», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 127, 2016, σ. 115, <https://doi.org/10.12681/grsr.9879> (πρόσβαση 7/12/2022).

<sup>144</sup> Ινστιτούτο Διεθνών Σχέσεων (ΙΜΟ) κ.ά., «Ενθάρρυνση των Ιδιωτικών Επενδύσεων στον Τομέα του Πολιτισμού», Ιούλιος 2011, [https://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009\\_2014/documents/cult/dv/esstudyencourprivinv/esstudyencourprivinvel.pdf](https://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009_2014/documents/cult/dv/esstudyencourprivinv/esstudyencourprivinvel.pdf), (πρόσβαση 1/02/2022).

<sup>145</sup> «Η αποκλειστική ιδιοποίηση ανεκτίμητων έργων έχει κάποιες αναλογίες με την επιδεικτική καταστροφή του πλούτου: η άγνοια επίδειξη του πλούτου την οποία επιτρέπει είναι επίσης, αδιαχώριστα, πρόκληση απευθυνόμενη σε όλους όσους είναι ανίκανοι να αποσυνδέσουν το είναι τους από το έχουν τους, να προσχωρήσουν στην ανιδιοτέλεια, ανώτατη καταδήλωση της υπεροχής του

σύσταση ή υποστήριξη των μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων η οποία μπορεί να αποφέρει αναγνώριση της ανιδιοτέλειας του ιδρυτή ή χορηγού, η οποία με τη σειρά της συμβάλλει στη κατασκευή των συμβολικών «πόρων» των τελευταίων<sup>146</sup>.

Δεν μπορεί φυσικά να παραλειφθεί και μια αναφορά στην ιστορική θεώρηση της συλλεκτικής δραστηριότητας η οποία μπορεί να αντιπαραβληθεί με την έννοια της πατρωνίας όπως αναλύεται από τον Becker<sup>147</sup> ξεκινώντας από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα.

Ωστόσο το πεδίο ενδιαφέροντος και διερεύνησης περιορίζεται εδώ στο πώς και αν τα ιδιωτικά πολιτιστικά μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα και η συλλεκτική δραστηριότητα των κοινωνικό-οικονομικών ελίτ, σε σύμπραξη με δημόσιες πρακτικές πολιτιστικής πολιτικής συμβάλλουν ως θεσμοί του ευρύτερου συστήματος της τέχνης, στην καλλιτεχνική παραγωγή στη δημόσια σφαίρα, στη διαμόρφωση του πολιτικού και στη θεώρηση της δημόσιας τέχνης ως εν δυνάμει πολιτικής πράξης.

---

προσώπου.» στο Pierre Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 1979, ελλ. έκδ. Η Διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2006, σ.334.

<sup>146</sup> Νίκος Σουλιώτης, «Ερευνώντας τις πολιτιστικές υποδομές της Αθήνας: οι χώροι των ιδιωτικών ιδρυμάτων μη-κερδοσκοπικού χαρακτήρα (Περίοδος 1980-2005)», *EKKE.GR – Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών*, (16) 2008, σσ.9-10, <https://www.ekke.gr/services/publication/ereunontas-tis-politistikas-ipodomes-tis-athinas-i-chori-ton-idiotikon-idrimaton-mi-kerdoskopikou-charaktira-periodos-1980-2005>, (πρόσβαση 7/12/2022).

<sup>147</sup> Howard S. Becker, *Art Worlds*, Λος Άντζελες, University of California Press, 1982.

## 4. Ο οργανισμός ΝΕΟΝ

### 4.1 Εισαγωγή

Στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφέραμε ότι ελλείπει του κυρίαρχου θεσμού μουσείου σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα μέχρι και το 2000, καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση σύγχρονων της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής διαδραμάτισε η ΑΣΚΤ από πλευράς δημόσιων θεσμών. Παράλληλα αναπτύχθηκαν άλλες πρωτοβουλίες με κυρίαρχη προσέγγιση την διατομεακότητα. Παράλληλα και βάσει νομοθετικού πλαισίου τις αποφάσεις για την παραγωγή τέχνης στο δημόσιο χώρο λαμβάνουν οι Οργανισμοί Τοπικής Αυτοδιοίκησης και το Υπουργείο Πολιτισμού είτε μόνοι τους είτε σε συνεργασία με ενώσεις πολιτών. Οι επικρατούσες επιλογές αυτών των θεσμών για τον δημόσιο χώρο της Αθήνας είναι μνημειακές συνθέσεις, ανδριάντες και προτομές. Η μόνιμη τοποθέτηση αυτών των γλυπτών στην πόλη προκρίνεται παραδοσιακά από τους θεσμικούς φορείς μέσω δωρεών, αναθέσεων ή καλλιτεχνικών διαγωνισμών<sup>148</sup>.

Παράλληλα, η συζήτηση για την τέχνη στον δημόσιο χώρο στην Ελλάδα παραμένει σαν σε εκκρεμότητα<sup>149</sup>. Η συζήτηση αυτή τοποθετείται ιστορικά την ίδια περίοδο που εμφανίζονται οι σύγχρονες μορφές δημόσιας τέχνης, δηλαδή προς τη μετάβαση προς τον 21ο αιώνα και μάλιστα την περίοδο που πραγματοποιήθηκαν οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα. Σημειώνουμε εδώ επίσης ότι η Ελλάδα επεδίωξε έντονα την πραγματοποίηση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα θεωρώντας ότι μέσω αυτών θα διερχόταν μιας πύλης, αυτής για την είσοδο στον παγκοσμιοποιημένο κόσμο<sup>150</sup>.

Όπως διαπιστώνει η Φωτιάδη μέχρι την έλευση του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην τέχνη του δημοσίου χώρου στην Ελλάδα υπάρχουν μνημεία στην δημιουργία των οποίων προτιμήθηκε σε γενικές γραμμές ένα εικαστικό λεξιλόγιο με αναφορές στην αρχαία ή τη νεοκλασική γλυπτική. Ένας λόγος θα μπορούσε να εντοπιστεί στο γεγονός πως τα στοιχεία που θεωρούνταν ότι προσέδιδαν ταυτότητα στο κοινωνικό σύνολο και

---

<sup>148</sup> Χάρις Κανελλοπούλου, «Οι τόποι της Μνήμης. Σημειώσεις για τη μνημειακή γλυπτική, παραδείγματα έργων στο δημόσιο χώρο της Αθήνας» στο Αγγελική Αυγητίδου (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021, σσ. 73-74.

<sup>149</sup> Ελπίδα Καραμπά, «Δημόσια τέχνη (αναθεωρημένη)...», σ. 141.

<sup>150</sup> Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ος αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, 2022, σ.592.

κυριαρχούσαν στη σχέση του με τον ελληνικό χώρο ήταν η μνήμη και η ιστορία και όχι η εμπειρία του χώρου σε σχέση με τη σύγχρονη κοινωνία<sup>151</sup>.

Στην παρούσα ενότητα, θέτοντας την παράμετρο του χρόνου και με αφετηρία αυτήν ακριβώς τη μετάβαση στον 21<sup>ο</sup> αιώνα αλλά και με δεδομένο ότι, οι περιορισμοί στην έρευνα προκύπτουν πάντα από την εξειδικευμένη διερεύνηση που απαιτεί η προσέγγιση κάθε θέματος, η προσπάθεια αυτή, περιορίζεται στην εξέταση ορισμένων περιπτώσεων δημόσιας σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα<sup>152</sup>. Πιο συγκεκριμένα στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται μία παρουσίαση-ανασκόπηση-σίγουρα όχι εξαντλητική-των καταγεγραμμένων περιπτώσεων που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα από την αρχή του 21<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι σήμερα, ενώ η μελέτη περίπτωσης, παρακάτω, εστιάζει το ενδιαφέρον σε έναν θεσμό και συγκεκριμένα σε τέσσερις εκθέσεις. Με άλλα λόγια, στόχος του παρόντος κεφαλαίου δεν είναι η αποτύπωση και καταγραφή της δημόσιας πολιτικής τέχνης και καλλιτεχνικής παραγωγής στην Αθήνα, αλλά περισσότερο μία σκιαγράφηση του πώς όσα περιγράφηκαν νωρίτερα γίνονται αντιληπτά στο ελληνικό συγκείμενο.

Μία ακόμα βασική παράμετρος που έχει ληφθεί υπόψη γι' αυτήν την σκιαγράφηση είναι το θεσμικό πλαίσιο της δημόσιας τέχνης που έχει ήδη παρουσιαστεί στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Για την εξειδίκευση της παρουσίας αυτής η έννοια του αστικού υπαίθριου χώρου λαμβάνεται υπόψη ως ένας κρίσιμος παράγοντας για την παραγωγή της δημόσιας τέχνης. Παράλληλα επιχειρείται η προσέγγισή του ως πρακτική ενεργοποίησης της δημόσιας σφαίρας—σε μια ιστορική συγκυρία όπου η γιγάντωση της εκθεσιακής δραστηριότητας σε διεθνές επίπεδο και η προετοιμασία των Ολυμπιακών Αγώνων σε εθνικό, αποτελούν βασικούς παράγοντες της αναβάθμισης της πόλης<sup>153</sup>, του «εξευγενισμού» των γειτονιών, της πολιτιστικής αναβάθμισης αλλά και των πρώτων

---

<sup>151</sup> Εύη Φωτιάδη, «Τέχνη και δημόσιος...»

<sup>152</sup> Για τα έργα τέχνης που στήθηκαν σε δημόσιο χώρο κατά την περίοδο του 1945-2004 βλ. τις διδακτορικές διατριβές των: Χάρις Κανελλοπούλου, *Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004*, <https://doi.org/10.12681/eadd/21055>, Αλέξανδρος Τενκετζής, *Τα μνημεία για το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου*, <https://doi.org/10.12681/eadd/30568> και Ελένη Πολυχρονάτου, *Έργα τέχνης μεγάλης κλίμακας στον αστικό και φυσικό χώρο*, <https://doi.org/10.12681/eadd/15338>, (πρόσβαση 7/1/2023).

<sup>153</sup> Οι παρεμβάσεις ανάπλασης του ιστορικού κέντρου αποτελούν το μεγαλύτερο πρόγραμμα πολεοδομικών παρεμβάσεων στην Αθήνα τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ξεκινώντας από το Μέγαρο Μουσικής το 1991 έως το Νέο Μουσείο Ακρόπολης που θεμελιώθηκε το 2000 και περατώθηκε το 2009 στο Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20<sup>ος</sup> αιώνας...*, σ.594.

μεγάλων ανεξάρτητων εικαστικών διοργανώσεων και εκθέσεων (*Outlook, Chromopolis, Athens by Art, Μπιενάλε Αθήνας*, κοκ<sup>154</sup>).

Παράλληλα, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε τα πρόσφατα γεγονότα του Δεκέμβρη του 2008, την κατάληψη του Συντάγματος το 2011 από τους «Αγανακτισμένους», καθώς και την γενικότερη συλλογική δράση που αναπτύχθηκε στην πλατεία Συντάγματος, από τον Μάιο μέχρι τον Ιούλιο του 2011, την εντονότερη και εμφανέστερη παρουσία των μεταναστών στην πόλη<sup>155</sup>, την οικονομική κρίση αλλά και την ιστορία της οικονομικής κρίσης ως πολιτικό επιχείρημα<sup>156</sup>, την αύξηση της εγκληματικότητας, την ανάδυση ακραίων ακροδεξιών φαινομένων, γεγονότα που άλλαξαν ραγδαία την εμπειρία και εικόνα του αστικού χώρου, ιδιαίτερα στο κέντρο της Αθήνας<sup>157</sup>.

Σε ό,τι αφορά τον δημόσιο χώρο, κατά τη διάρκεια της ολυμπιακής περιόδου ολοκληρώθηκαν μεγάλα έργα υποδομής όπως η κατασκευή του μετρό και του τραμ, η ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων, το έργο του Μεγάλου Περιπάτου, η διαμόρφωση των μεγάλων πλατειών, το Μουσείο Ακροπόλεως, η ολοκλήρωση της Τεχνόπολης και η ανάπλαση του Ψυρρή. Ωστόσο η οικονομική κρίση έρχεται να διακόψει βίαια αυτήν την πορεία. Το χωρικό αποτύπωμα της οικονομικής κατάρρευσης «συμπαρέσυρε στο βυθό και τον δημόσιο χώρο της Αθήνας».<sup>158</sup> Η πολιτεία, αδύναμη οικονομικά και ιδεολογικά, αποσύρθηκε από τη φροντίδα και τον σχεδιασμό του αστικού δημόσιου χώρου, οδηγώντας στην απαξίωσή του. Το κενό που δημιούργησε η απόσυρση της πολιτείας καλύφθηκε από τη μια πλευρά, από ομάδες πολιτών και συλλογικότητες που λειτουργούν στη μικρή κλίμακα της γειτονιάς και, από την άλλη, από κοινωφελή ιδρύματα που λειτουργούν στη μεγάλη κλίμακα της πόλης.

Θα μπορούσαμε εδώ, βασιζόμενοι στο άρθρο με τίτλο «Νέα Δημόσια Τέχνη και (Ψηφιακή) Δημόσια Σφαίρα» της Φωτιάδη το οποίο συσχετίζει με όρους αιτίου και αιτιατού την εμφάνιση των καλλιτεχνικών ακτιβιστικών πρωτοβουλιών των ΗΠΑ και του Ηνωμένου Βασιλείου κατόπιν της άρσης των κοινωνικών παροχών της δεκαετίας

---

<sup>154</sup>Εύα Φωτιάδη, «Τέχνη και Δημόσιος ...

<sup>155</sup> «παρουσία που συνέβαλε στο να μην ερημώσει η ήδη από το 1980 ερειπωμένη Αθήνα με την έναρξη της προαστιοποίησης», στο Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20<sup>ος</sup> αιώνας...* σ.610

<sup>156</sup> Νίκος Μπελαβίλας, «Το ιστορικό κέντρο και ο δημόσιος χώρος της Αθήνας», *Το Κουτί της Πανδώρας*, 20 Απριλίου, 2019, <https://www.koutipandoras.gr/article/istoriko-kentro-kai-o-dimosios-horos-tis-athinas/>, (πρόσβαση 8/1/2023).

<sup>157</sup> Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20<sup>ος</sup> αιώνας...*, σ.631.

<sup>158</sup> Νίκος Μπελαβίλας, «Το ιστορικό κέντρο και ο δημόσιος...

του 1980, να συσχετίσουμε τα παραπάνω γεγονότα και συγκυρίες που διαμορφώνουν το ελληνικό συγκείμενο με μια πληθώρα έργων δημόσιας τέχνης εκείνη την εποχή, δικαιολογώντας, μέχρι ενός σημείου, και την καθυστερημένη άφιξή της στην εγχώρια καλλιτεχνική σκηνή. Η σχέση μεταξύ τέχνης και δημόσιου χώρου μοιάζει να φιλτράρεται λοιπόν από την οικονομική και πολιτική κρίση, τη δράση και τη συλλογικότητα, προτού καταλήξει σε έργο.

Ταυτόχρονα, βέβαια, και οι παραπάνω έννοιες ενίοτε φιλτράρονται ακόμη από τον χαρακτήρα μιας «μόδας» (trend) που κληροδότησαν οι δεκαετίες του 1990 και 2000 σε οτιδήποτε αναδεικνυόταν στην ελληνική σκηνή της σύγχρονης τέχνης<sup>159</sup>. Η ενεργοποίηση χώρων για μια περισσότερο ή λιγότερο προσωρινή χρήση από καλλιτέχνες, συχνά με έμφαση στις συλλογικές και τις επιτελεστικές πρακτικές, κυριαρχεί μέχρι και σήμερα στη σχέση καλλιτεχνών-δημόσιου χώρου και στη συζήτηση γύρω από αυτήν. Όπως αναφέρει ο Δημήτρης Γκινοσάτης:

Τόσο η δημόσια όσο και η ιδιωτική σφαίρα μοιάζουν να κατακλύζονται από έναν κοσμοθόρυβο καλλιτεχνικών προτάσεων/χειρονομιών, αλλά και θεωρησιακών λόγων επ' αυτών, που δύνανται να προσλάβουν πλείστες μορφές: καλλιτεχνικές δράσεις σε δρόμους, πλατείες και βιομηχανικούς χώρους, φεστιβάλ κάθε είδους (animation, video-art, video-dance και ούτω καθεξής), μουσεία και γκαλερί, εναλλακτικοί χώροι διεξαγωγής καλλιτεχνικών πειραμάτων υπό εργαστηριακές συνθήκες, νέο αναδύμενες καλλιτεχνικές ομάδες και μεμονωμένοι καλλιτέχνες, τηλεοπτικές εκπομπές ανάλογου περιεχομένου, «εξειδικευμένες» φάσφουντ στήλες για τα καλλιτεχνικά δρώμενα της εβδομάδας σε εφημερίδες «της πόλης» που προάγουν σχεδόν προπαγανδιστικά το όραμα μιας πόλης όπου «συμβαίνουν πράγματα», αμέτρητα εφημεριδάκια και φανζίνς κάθε είδους έμπνευσης...<sup>160</sup>

Θα ήταν ανούσιο ή και ανώφελο να απαριθμήσουμε εδώ την πληθώρα των καλλιτεχνικών συμβάντων που λαμβάνουν χώρα στην Αθήνα, είτε αυτά είναι παραδείγματα κοινοτικής τέχνης και ακτιβιστικών πρακτικών (Μαρία Παπαδημητρίου) είτε εκθέσεων “mega” κλίμακας (*Ο μεγάλος περίπατος, documental4, YOUandAI, Plasmata*) καταδηλώνοντας σαφώς μία υπερπροσφορά και μια

---

<sup>159</sup>Εύα Φωτιάδη, «Τέχνη και Δημόσιος Χώρος...

<sup>160</sup>Δημήτρης Γκινοσάτης, «Πρακτικές του βλέπιν. Σύντομο σχόλιο για την ένθεση εικαστικών έργων στον δημόσιο αστικό ιστό», στο Γιώργος Χαρβαλιάς (επιμ.), *εικαστικές παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο ζωγραφική επί των τυφλών όψεων κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Γραφείο Διασύνδεσης, σ.58.

«υποτιθέμενη ανθογονία»<sup>161</sup> από τη μια, συμπαραδηλώνοντας από την άλλη μία ραγδαία εξέλιξη σε σύγκριση με την καθυστέρηση έλευσης της συζήτησης για την (πολιτική) δημόσια τέχνη στα ελληνικά πράγματα σχεδόν τριάντα χρόνια.

Στόχος εδώ είναι να διερευνηθεί αν η δημόσια τέχνη στην Ελλάδα μπορεί να διαμορφώσει πολιτικό λόγο όντας φιλοξενούμενη σε θεσμικές «αγκάλες» βάσει όσων αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια.

Συνοψίζοντας εδώ τα παραπάνω μπορούμε να πούμε πως το πλαίσιο που διαμορφώνεται στο ελληνικό συγκείμενο καθόρισαν γεγονότα που σχετίζονται με την αναβάθμιση της πόλης και τον «εξευγενισμό» των γειτονιών, την πολιτιστική αναβάθμιση αλλά και στην εποχή των πρώτων μεγάλων ανεξάρτητων εικαστικών διοργανώσεων και εκθέσεων.

Παράλληλα, η οικονομική και η πολιτική κρίση μοιραία οδήγησε στην απαξίωση του δημόσιου χώρου από την κεντρική εξουσία, η οποία ανακόπτει απότομα την πορεία αναβάθμισης. Σε ένα τέτοιο σκηνικό πόλης ιδρύεται ο NEON το 2013 θέτοντας ως επικοινωνιακό μήνυμα και αποστολή του την προσπάθεια αναβάθμισης της πόλης και της καθημερινότητας του πολίτη έχοντας ως «έδρα» του ολόκληρη την πόλη. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο NEON εμφανίζεται ενδεχομένως και με όρους "μεσσιανισμού", προκειμένου να καλύψει το κενό που είχε δημιουργήσει η απόσυρση της πολιτείας και αφουγκραζόμενος τον παλμό και το γενικότερο πρόταγμα για επανάκτηση του απαξιωμένου δημόσιου χώρου που λίγο πριν, δηλαδή το Μάιο και Ιούνιο του 2011 είχε καταληφθεί από διάφορες συλλογικότητες με επίκεντρο την πλατεία Συντάγματος.

Συνοψίζοντας λοιπόν εδώ θα μπορούσαμε να σκιαγραφήσουμε μία διαδρομή στο χρόνο κατά τη διάρκεια της οποίας μετασχηματίζονται οι έννοιες της δημόσιας τέχνης, αναθεωρείται η διαλεκτική τέχνης και χώρου/τόπου, ενώ έννοιες όπως δημόσιο και δημόσια σφαίρα, πολιτικό και πολιτική απασχολούν τον θεωρητικό λόγο και τις καλλιτεχνικές πρακτικές. Υπό αυτό το πρίσμα, των αναθεωρήσεων και των μεταλλαγών θα επιχειρηθεί να εξεταστεί η μελέτη περίπτωσης που αφορά στην Αθήνα και το πρόγραμμα *Contemporary Heritage*<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Δημήτρης Γκιννοσάτης, «Πρακτικές του βλέπειν...», σ.58.

<sup>162</sup> <https://contemporaryheritage.neon.org.gr/>

## 4.2 Το πρόγραμμα *Contemporary Heritage*, 2014-2017

### 4.2.1 Ο οργανισμός NEON

Σύμφωνα με τον επίσημο ιστότοπο<sup>163</sup> του φορέα που εξετάζουμε:

ο Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης NEON ιδρύθηκε το 2013 από το συλλέκτη και επιχειρηματία Δημήτρη Δασκαλόπουλο και αποσκοπεί στο να φέρει το ευρύ κοινό σε επαφή με τον σύγχρονο πολιτισμό, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας να αφυπνίσει, να συγκινήσει, να παρακινήσει. Συγχρόνως, επιδιώκει να συμβάλει στην ευρύτερη προσπάθεια αναβάθμισης της πόλης και της καθημερινότητας του πολίτη. Ο NEON δεν περιορίζεται σε ένα μόνον χώρο. Έδρα του είναι ολόκληρη η πόλη, το ευρύτερο αστικό περιβάλλον. Είναι ένας ζωντανός και ενεργός συνομιλητής με την κοινωνία, τους θεσμούς και το κοινό. Μέσω της τέχνης και των σύγχρονων ιδεών, ο NEON θέλει να κεντρίσει τις ατομικές συνειδήσεις και ταυτόχρονα να χρησιμεύσει ως ένα όχημα συλλογικής συνείδησης. Ο NEON επιδιώκει να αναδείξει τον πολιτισμό ως βασικό μοχλό προόδου και ανάπτυξης.

Όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο αντικείμενο της μελέτης θα αποτελέσουν εκθέσεις/έργα τα οποία αποτελούν μέρος του προγράμματος *Contemporary Heritage*. Η δράση αυτή θα μπορούσε να μεταφραστεί στα ελληνικά ως Σύγχρονη Κληρονομιά, υποδηλώνοντας αυτήν ακριβώς τη σύμπραξη της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας με την πολιτιστική κληρονομιά.

Το πρόγραμμα αυτό υλοποιείται από τον ιδιωτικό φορέα NEON, σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, με σκοπό, όπως μαρτυρά και ο τίτλος του, να αναδείξει τη διάδραση/διασύνδεση του παρελθόντος με τον σύγχρονο πολιτισμό.

Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι πέραν της διασύνδεσης αρχαιολογίας με το σύγχρονο πολιτισμό θα πρέπει να μνημονεύσουμε και τη θεσμική μορφή που παίρνει και παγιώνεται η σχέση του ιδρύματος με το κράτος, σχέση που όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο πριμοδοτείται και ενθαρρύνεται και από την ευρωπαϊκή πολιτιστική πολιτική. Αυτή λοιπόν η σχέση μπορεί επίσης να πάρει μορφή της

---

<sup>163</sup> <https://neon.org.gr/gr/>

πρόσκλησης<sup>164</sup> σε συζήτηση για τη διαμόρφωση θεσμικών πλαισίων σχετικά με τον πολιτισμό ή τη μορφή πρόσκλησης για την εκπροσώπηση της χώρας σε διεθνείς διοργανώσεις. Σε αυτή τη διασύνδεση κράτους και οργανισμού, αξιωματικώς είναι και η πρόσφατη δωρεά του ιδρυτή του οργανισμού στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (μεταξύ άλλων) η οποία εγγράφεται στη λογική της ευεργεσίας, αλλά και της εξύμνησης της ευεργεσίας και της αξιοποίησής της από το κράτος<sup>165</sup>.

Από την άλλη, ο ίδιος ο ιδρυτής να μεν αποδέχεται αυτό το ρόλο του ευεργέτη ωστόσο προτείνοντας ένα «νέο μοντέλο ευεργετισμού, όπου το Εγώ υποχωρεί και μπροστά βρίσκεται μόνο η διάθεση προσφοράς στο κοινωνικό σύνολο, στο κοινό καλό»<sup>166</sup>. Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να πούμε ότι επιβεβαιώνεται η αναγνώριση της ανιδιοτέλειας ως βασικότερη αξία του σύγχρονου κόσμου της τέχνης, όπως αναλύεται από τον Bourdieu αλλά και η συμβολή αυτής της αναγνώρισης στην κατασκευή συμβολικών «πόρων» για τον ίδιο τον ευεργέτη.

Υπερθεματίζουμε εδώ και τη διαπίστωση του Σουλιώτη ότι δραστηριότητες όπως η συλλογή έργων τέχνης, η πολιτιστική χορηγία και η σύσταση πολιτιστικών μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων προϋποθέτουν υψηλότερους οικονομικούς πόρους και αποφέρουν εξίσου σημαντικά συμβολικά οφέλη. Οι δραστηριότητες αυτές θεμελιώνουν μία απόλυτη ανισότητα στο επίπεδο του ελέγχου των πολιτισμικών αγαθών, είτε αυτός εκφράζεται στην κατοχή τους (όπως στη συλλογή), είτε στον καθορισμό του τρόπου δημόσιας παρουσίας τους (όπως στα μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα).

Από τη μία, η συλλογή έργων τέχνης φανερώνει το καλό γούστο μέσα από την απόκτηση αγαθών που είναι απρόσιτα για το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Από

---

<sup>164</sup> Έτσι, όταν η ελληνική κυβέρνηση προώθησε το 2005 τη μεταβολή του καθεστώτος που διέπει τις χορηγίες για τον τομέα του πολιτισμού, στη σύσκεψη της νομοπαρασκευαστικής επιτροπής για την επεξεργασία του νέου σχεδίου νόμου κλήθηκαν να καταθέσουν τις απόψεις τους ο Δάκης Ιωάννου, η πρόεδρος του Μουσείου Γουλανδρή Φυσικής Ιστορίας Νίκη Γουλανδρή και η αντιπρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου και διευθύντρια του Ιδρύματος Κωστοπούλου Αναστασία Κωστοπούλου. Η συζήτηση αφορούσε στη δημιουργία θεσμικών και φορολογικών κινήτρων και στην άρση των αντικινήτρων σχετικά με την πρακτική της χορηγίας για πολιτιστικές δραστηριότητες.

<sup>165</sup> «Δωρεά της Συλλογής Δημήτρη Δασκαλόπουλου», *Ναυτεμπορική*, 24 Οκτωβρίου 2022, <https://www.naftemporiki.gr/culture/1320027/dorea-tis-syllogis-dimitri-daskalopoulou/>, (πρόσβαση 15/1/2023).

<sup>166</sup> Ματίνα Κατάκη, «Δ. Δασκαλόπουλος: «Εγώ λέω ελευθερία! Η τέχνη να απλωθεί και, βεβαίως, να κριθεί», *www.ertnews.gr*, 19 Απριλίου 2022, <https://www.ertnews.gr/eidiseis/politismos/technes/d-daskalopoulos-ego-leo-eleytheria-i-techni-na-aplothei-kai-vevaios-na-krithei/>.

την άλλη, η σύσταση μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων και η χορηγία θεμελιώνουν την οικονομικά ανιδιοτελή σχέση με τον πολιτισμό και, με αυτόν τον τρόπο, εξιδανικεύουν τον κοινωνικό ρόλο που μπορεί να παίξει ο κάτοχος του πλούτου. Οι δύο πρακτικές αυτές αποτελούν τις ισχυρότερες πηγές διάκρισης στον βαθμό που, ως κοινωφελείς δραστηριότητες, σηματοδοτούν τη μεγαλύτερη δυνατή αποϋλοποίηση της σχέσης με την τέχνη (όπου η κατανάλωση της τέχνης αντικαθίσταται από την υποστήριξή της) και πραγματοποιούνται σε ένα πεδίο που, τελικά, τίθεται εκτός των ορίων της αγοράς<sup>167</sup>.

Σε μια τέτοια διαμόρφωση συνθηκών, όπου στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει συλλέκτης και κοινωφελές ίδρυμα ταυτίζονται με το κοινό καλό και η ανιδιοτέλεια, απαλλαγμένα πλέον από οποιονδήποτε ψόγο πλουτισμού, η σύμπραξη ενός ιδιωτικού θεσμού με έναν δημόσιο, το Υπουργείο Πολιτισμού φαίνεται να αποτελεί μία «φυσική» εξέλιξη.

Το *Contemporary Heritage* αποτελεί μία a posteriori «διαδικτυακή σύμπραξη», ενώνοντας σε έναν ενιαίο ιστότοπο (microsite) παλαιότερες εκθέσεις που έχουν πραγματοποιηθεί σε αρχαιολογικούς/ιστορικούς χώρους από το 2014 έως σήμερα. Η επιλογή των παρακάτω εκθέσεων έχει γίνει με βασικό κριτήριο τον τόπο υλοποίησης που είναι η πόλη και πιο συγκεκριμένα αρχαιολογικοί και ιστορικοί χώροι. Γι' αυτό τον λόγο εκθέσεις που έγιναν σε αρχαιολογικούς χώρους εκτός Αθηνών δεν αποτέλεσαν μέρος την παρούσας ανάλυσης. Ωστόσο, αξ σημειωθεί ότι καθοριστικό ρόλο για την επιλογή αυτών των εκθέσεων αποτελεί η ίδια η θεσμική τους πλαισίωση από τον οργανισμό NEON και το Υπουργείο Πολιτισμού με σκοπό τη διερεύνηση του όποιου προτάγματος και ρητορικής που προκύπτει ως απότοκο μιας τέτοιας σύμπραξης.

Πέραν των γεωγραφικών περιορισμών που έχουν τεθεί, είναι απαραίτητο να τεθούν, εκ των πραγμάτων, και κάποια, συμβατικά έστω, χρονικά όρια στην έρευνα, προκειμένου κάθε φορά να είναι δυνατή μια συζήτηση με ένα κοινό, τουλάχιστον, χρονικό πλαίσιο. Εξετάζουμε λοιπόν δειγματοληπτικά τέσσερις εκθέσεις με χρονική αφετηρία το 2014 οπότε και πραγματοποιήθηκε πρώτη φορά από το νεοσύστατο τότε φορέα έκθεση σε αρχαιολογικό χώρο.

---

<sup>167</sup> Νίκος Σουλιώτης, «Διεύρυνση του κοινού...», σσ.310-311.

Επιπροσθέτως, τοποθετούμε ένα χρονικό όριο μέχρι το 2017 όπου η Αθήνα πλέον χρησιμοποιείται ως σημείο αναφοράς στο πλαίσιο της *documenta14*, μιας και για πρώτη φορά στα 63 χρόνια του θεσμού έγινε σε δύο πόλεις ταυτόχρονα. Θεωρούμε το 2017 έναν σημαντικό σταθμό για τα εικαστικά πράγματα στην Ελλάδα και κυρίως στην Αθήνα, δεδομένου ότι αποτελεί μία ιστορική στιγμή κατά την οποία πρωταγωνιστεί στα διεθνή μέσα ως το επίκεντρο της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, όπου η *documenta* επιλέγει να ταυτιστεί με την εικόνα της Ελλάδος ως «πειραματόζωου των νεοφιλελεύθερων πολιτικών»<sup>168</sup>.

Αξίζει δε να σημειωθεί ότι μέρος των εκθέσεων που εξετάζουμε (Αιμιλία Παπαφιλίππου 2014, Μαρία Λοϊζίδου 2015) αποτέλεσαν και δράσεις μια άλλης πρωτοβουλίας του ίδιου οργανισμού με τίτλο *Έργο στην Πόλη*. Στο πλαίσιο αυτής της πρωτοβουλίας ο NEON αναθέτει σε έναν καλλιτέχνη ετησίως τη δημιουργία ενός έργου που θα εκτίθεται σε δημόσιο χώρο για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Η δράση αυτή εντάσσεται στην εκφρασμένη πρόθεση του NEON να ενεργοποιήσει το ιστορικό κέντρο της πόλης και να συμβάλλει στην αξιοποίηση των δημόσιων χώρων ως μέρος της καθημερινής πολιτιστικής ζωής της πόλης ενεργοποιώντας τους πολίτες.

Όλες οι εκθέσεις σύγχρονης τέχνης του NEON που έχουν πραγματοποιηθεί σε αρχαιολογικούς και ιστορικούς χώρους, με τη συνεργασία του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού έχουν λάβει και τη θετική γνωμοδότηση του Κεντρικού Αρχαιολογικού Συμβουλίου (ΚΑΣ)<sup>169</sup>. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι οι αρχαιολογικοί χώροι αποτελούν μία κατηγορία κοινωφελούς δημόσιου χώρου που απολαμβάνει συνταγματικής προστασίας για λόγους δημόσιου συμφέροντος.

---

<sup>168</sup> Λουίζα Αυγήτα, «Ο Τόπος ως βλέμμα και η γεωγραφία ως πεδίο συγκρότησης της σύγχρονης τέχνης», *IKEE*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1<sup>η</sup> Μαΐου 2021, σ.126, <http://ikee.lib.auth.gr/record/330745?ln=el>, (πρόσβαση 8/1/2023).

<sup>169</sup> Τα θέματα των εισηγήσεων [θέμα με αρ.40 της αρ.30/09.09.2014 Συνεδρίασης (Tino Sehgal), θέμα με αρ. 6 της αρ.20/28.07.2015 Συνεδρίασης (Μαρία Λοϊζίδου), θέμα με αρ.21 της αρ. 7/21.02.2017 Συνεδρίασης (Adrian Villar Rojas), θέμα 24 της αρ. 28/30.07.2014 Συνεδρίασης (Αιμιλία Παπαφιλίππου)] ανακτήθηκαν από τον διαδικτυακό κόμβο του Κεντρικού Αρχαιολογικού Συμβουλίου και Συμβουλίου Μουσείων (ΚΑΣ) (<http://kas.culture.gr/>) κατόπιν ηλεκτρονικού αιτήματος. Προκειμένου για τη χορήγηση των αντιγράφων των γνωμοδοτήσεων, απαραίτητα ήταν η αποστολή βεβαίωσης σπουδών με την οποία τεκμηριώνεται το εύλογο ενδιαφέρον.

Σε εκτέλεση της συνταγματικής επιταγής της παραγράφου 6 του άρθρου 24<sup>170</sup> του Συντάγματος, ψηφίστηκε ο νόμος 4858/2021<sup>171</sup>, με τον οποίο κωδικοποιείται η κείμενη νομοθεσία (ν.3028/2002, ν.3658/2008, ν.4355/2015, ν.4688/2020, κ.λπ.) για την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς της χώρας, με σκοπό τη διατήρηση της ιστορικής μνήμης χάριν της παρούσας και των μελλοντικών γενεών και την αναβάθμιση του πολιτιστικού περιβάλλοντος (άρθρο 1, §1). Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται η ευαισθητοποίηση, η εκπαίδευση και η ψυχαγωγία των πολιτών μέσα από τη γνωριμία με τα πολιτιστικά αγαθά της χώρας. Ως προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς ο νόμος αναφέρει στο άρθρο 3 μεταξύ άλλων και την διευκόλυνση της πρόσβασης και της επικοινωνίας του κοινού με αυτήν, την ανάδειξη και την ένταξή της στη σύγχρονη κοινωνική ζωή, και την παιδεία, την αισθητική αγωγή και την ευαισθητοποίηση των πολιτών για την πολιτιστική κληρονομιά. Με τον Αρχαιολογικό Κώδικα διασφαλίζεται το δικαίωμα του πολίτη για πρόσβαση στα πολιτιστικά αγαθά με όρους ισότητας και υπό τους εντελώς αναγκαίους περιορισμούς ως προς τη φύλαξη και τη συντήρησή τους, δηλαδή θεσπίζεται το κατοχυρωμένο από το Σύνταγμα, ατομικό δικαίωμα ελεύθερης πρόσβασης και χρήσης της πολιτιστικής κληρονομιάς. Στο θέμα της κυριότητας των μνημείων (άρθρο 7), ο Κώδικας διασφαλίζει το δημόσιο χαρακτήρα της αρχαιολογικής κληρονομιάς και ορίζει ότι τα αρχαία έως το 1453, κινητά και ακίνητα, ανήκουν στο Δημόσιο, με εξαίρεση τα θρησκευτικά και τα εισαγόμενα, που μπορούν, υπό όρους και προϋποθέσεις, να ανήκουν σε θρησκευτικά Νομικά Πρόσωπα και στους εισάγοντες ιδιώτες αντιστοίχως. Με το άρθρο 46 καθορίζονται για τους οργανωμένους αρχαιολογικούς χώρους, α) οι όροι και οι προϋποθέσεις επίσκεψης του κοινού σε αυτούς, β) οι πολιτιστικές ή άλλες εκδηλώσεις που μπορούν να πραγματοποιούνται σε αυτούς, συμβατές με το χαρακτήρα τους ως μνημείων ή προστατευόμενων χώρων. Για τη χρήση των παραπάνω χώρων,

---

<sup>170</sup> Άρθρο 24, Προστασία του περιβάλλοντος, Σύνταγμα, <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-24/>, (πρόσβαση 5/1/2023).

<sup>171</sup> Νόμος 4858/2021, ΦΕΚ Α 220/19.11.2021, [https://www.kodiko.gr/nomothesia/document/759457/nomos-4858-2021#:~:text=1.,%CF%84%CE%B7%CE%BD%20%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%B8%CE%BC%CE%B9%CF%83%CE%B7%20%CF%84%CE%BF%CF%85%20%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D%20%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%82](https://www.kodiko.gr/nomothesia/document/759457/nomos-4858-2021#:~:text=1.,%CF%84%CE%B7%CE%BD%20%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%B8%CE%BC%CE%B9%CF%83%CE%B7%20%CF%84%CE%BF%CF%85%20%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D%20%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%82,), (πρόσβαση 5/1/2023).

καταβάλλεται τέλος στον Οργανισμό Διαχείρισης και Ανάπτυξης Πολιτιστικών Πόρων (Ο.Δ.Α.Π.), το ύψος του οποίου καθορίζεται με κοινή απόφαση των Υπουργών Οικονομικών και Πολιτισμού και Αθλητισμού.

Στις επόμενες ενότητες επιχειρείται η ανάλυση των επιλεγμένων προς εξέταση καλλιτεχνών και εκθέσεων σκοπεύοντας να διερευνήσουμε το αν αξιοποιούνται ή και ικανοποιούνται όλες οι θεωρητικές προσεγγίσεις που αναφέρθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, αλλά και να σκιαγραφήσουμε το πεδίο διαμόρφωσης θεσμικού πολιτικού λόγου που απορρέει μέσα από αυτές τις πρωτοβουλίες.

### 4.3 Tino Sehgal, Ρωμαϊκή Αγορά, 2014

Η έκθεση σε παραγωγή και σκηνοθεσία του Asad Raza, αποτέλεσε την πρώτη παρουσίαση έργων του Βρετανό Γερμανού, με καταγωγή από την Ινδία, Sehgal σε εξωτερικό χώρο. Η έκθεση αναπτύχθηκε εντός της Ρωμαϊκής Αγοράς, στο ιστορικό κέντρο της Αθήνας, καθώς και σε γειτονικό χώρο. Ακολουθώντας τη μοναδική πρακτική του Sehgal, η έκθεση δεν περιλάμβανε εγκαταστάσεις, αντικείμενα ή οποιοδήποτε υλικό. Τα έργα συντέθηκαν αποκλειστικά από περιπατητική φιλοσοφική συζήτηση, χορογραφία και ήχους<sup>172</sup>.

Το έργο αυτό αποτέλεσε το πρώτο διαδραστικό έργο του καλλιτέχνη σε εξωτερικούς χώρους, ενσωματώνοντας δύο από τα κύρια χαρακτηριστικά της δουλειάς του: το διαλεκτικό στοιχείο - με την έννοια της σωκρατικής διαλεκτικής μεθόδου και διερεύνησης αιώνιων ιδεών - κρατώντας μια κριτική στάση απέναντι στην εμπορευματοποίηση της τέχνης και της κοινωνίας. Ο Sehgal περιγράφει τα έργα του από τις ανθρώπινες φωνές, τις σωματικές κινήσεις, τις χειρονομίες και την κοινωνική αλληλεπίδραση των εκπαιδευμένων «διερμηνέων» του ως «κατασκευασμένες καταστάσεις»<sup>173</sup>. Οι «διερμηνείς» ως «κατασκευασμένες καταστάσεις» όχι μόνο

---

<sup>172</sup> «Ο NEON παρουσιάζει έκθεση του Tino Sehgal, Στη Ρωμαϊκή Αγορά 25 Σεπτεμβρίου – 28 Οκτωβρίου 2014» στο *NEON* (*neon.org*), Σεπτέμβριος 2014.

<https://neon.org.gr/gr/exhibition/%ce%b5%ce%ba%ce%b8%ce%b5%cf%83%ce%b7-%cf%84%ce%bf%cf%85-tino-sehgal-%cf%83%cf%84%ce%b7-%cf%81%cf%89%ce%bc%ce%b1%cf%8a%ce%ba%ce%ae-%ce%b1%ce%b3%ce%bf%cf%81%ce%ac/>, (πρόσβαση 8/01/2023).

<sup>173</sup> Σύμφωνα με τον Bourriaud η έννοια της καλλιτεχνικής «κατασκευασμένης κατάστασης», συνιστά πάντοτε μια σχέση με τον Άλλο, την ίδια στιγμή που συνιστά μία σχέση και με τον κόσμο. Έργα που συνιστούν «κατασκευασμένες καταστάσεις», συνιστούν και μια κοινωνική ρωγμή επικαιροποιώντας τις πρακτικές των καταστασιακών συμφιλίωντάς τες με τον κόσμο της τέχνης. Βλ. Nicolas Bourriaud, *Σχεσιακή αισθητική...*, σσ. 121-122.

αρνούνται να προσθέσουν (με την έννοια της επιβάρυνσης) αντικείμενα σε μια κοινωνία που είναι υπερβολικά επιβαρυνμένη με αυτά, αλλά προκαλούν επιπλέον τις παραδοσιακές αξίες της τέχνης<sup>174</sup>. Εκτός των τειχών του μουσείου και της γκαλερί σε μια αρχαία αγορά, μια πρώτη έκφραση δημόσιας σφαίρας, το έργο καλεί το κοινό να συμμετάσχει σε μια βιωμένη εμπειρία αντί να είναι θεατής υλικών αντικειμένων ή μιας καλλιτεχνικής εκδήλωσης: με την είσοδο του θεατή στον χώρο ξεκινά και η συμμετοχή του σε ένα έργο εν εξελίξει, σε παραλληλισμό του ίδιου του τίτλου του έργου *What is progress?*<sup>175</sup>. Επαναλαμβάνοντας και λαμβάνοντας ερωτο-αποκρίσεις από τέσσερις διαφορετικούς «διερμηνείς» -ένα παιδί, έναν έφηβο, έναν ενήλικα και έναν ηλικιωμένο- ο επισκέπτης συμμετέχει σε έναν διάλογο που δεν είναι ελεύθερα αυτοσχέδιος αλλά κινείται περισσότερο μέσα σε ένα πλαίσιο που χορογραφεί και «χωροθετεί» ο καλλιτέχνης. Η έννοια της προόδου και της εξέλιξης διευρύνεται, αγγίζοντας χωροχρονικές, πολιτιστικές, φιλοσοφικές, ηθικές, οικονομικές και άλλες πτυχές.

Η πολιτική αφύπνιση φαίνεται να αφορά το έργο του Sehgal, στο οποίο επιχειρεί να εξερευνήσει το κοινωνικό σύστημα και τις διαδικασίες του, την οικονομική πραγματικότητα, την κατανομή των ρόλων και τη βιωσιμότητα, ως ένας «νέος Σωκράτης»<sup>176</sup>, αξιοποιεί την αρχαία ελληνική σκέψη για να ανασκάψει μαζί με τον επισκέπτη θεμελιώδεις έννοιες.

Όπως επισημαίνει ο Raza για το έργο του Sehgal, αυτό «... συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με την ελευθερία του πολίτη, του ατόμου. Και αυτό συνδέεται στενά με τις αρχές της δημοκρατικής κουλτούρας.»<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup>Charitou, Klea. "South Likes: Tino Sehgal at the Roman Agora, Athens.", στο *South as a State of Mind*, <https://southasastateofmind.com/south-likes-tino-sehgal-roman-agora-athens/>. (πρόσβαση 3/1/2023).

<sup>175</sup> Ο τίτλος δεν αναφέρεται στο πρώτο δελτίο τύπου του NEON, ωστόσο η πραγματοποίηση του *This Progress* στην Αθήνα φαίνεται πως ακολουθεί το ίδιο γραμμικό σχήμα του έργου όπως αυτό αποδόθηκε στο μουσείο Guggenheim στη Νέα Υόρκη το 2010, <https://www.guggenheim.org/artwork/22502>, (πρόσβαση 7/1/2023).

Προκύπτει δε από πληθώρα άλλων πηγών και συνεντεύξεων, μέρος των οποίων παρατίθενται και εδώ, αλλά και από την ιστοσελίδα του *Contemporary Heritage* ότι επρόκειτο για την αναπαραγωγή του *This Progress*.

<sup>176</sup>Jones, Jonathan. "The New Socrates? Artist Tino Sehgal Sets up Talking Shop in Athens Agora." *The Guardian*, 24 Σεπτεμβρίου, 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/sep/24/tino-sehgal-artist-roman-agora-athens>, (πρόσβαση 15/1/2023).

<sup>177</sup> Κατερίνα Ι. Ανέστη, « Γιατί ο σπουδαίος Tino Sehgal τολμά με την έκθεση στη Ρωμαϊκή Αγορά να κάνει για πρώτη φορά έργα σε εξωτερικό χώρο», στο *Popaganda*, 23 Σεπτεμβρίου, 2014.

Είναι η μετατόπιση της τέχνης από το στατικό αντικείμενο στη διαπροσωπική σχέση, στη ζωή, στην ικανότητα του ανθρώπου να αλληλεπιδρά. Τα έργα αυτά δεν αντικαθιστούν ένα γλυπτό, δεν χρησιμοποιούν τον άνθρωπο σαν ζωντανό γλυπτό. Είναι παράλογο να το κάνεις αυτό γιατί έτσι περιορίζεις ριζικά τη δύναμη και τις ικανότητες του ανθρώπου με στόχο να τον μετατρέψεις σε αντικείμενο τέχνης. Και αυτό είναι ακριβώς το αντίστροφο της σχέσης του ατόμου με την τέχνη. Εμείς είμαστε οι δημιουργοί της τέχνης, δεν γίνεται ξαφνικά να μιμούμαστε τα γλυπτά. Είναι σαν τα παιδιά να μιμούνται τα παιχνίδια τους. Ο Tino Sehgal είναι σημαντικός γιατί χρησιμοποιεί στο έργο του τον άνθρωπο με τις πλήρεις, συνολικές ικανότητες που διαθέτει<sup>178</sup>.

Στο δεύτερο μέρος του έργου, οι επισκέπτες μπορούσαν να βιώσουν μια εκδοχή του *This variation* που είχε παρουσιαστεί παλαιότερα στη *documenta13* το 2012. Με την είσοδο σε ένα σκοτεινό δωμάτιο παρουσιάζεται μια ενορχηστρωμένη παράσταση που περιλαμβάνει τραγούδι, χορό, συζήτηση, το χειροκρότημα, γέλιο και βουητό.

Σε μια απόπειρα να εντοπίσουμε στο έργο του Sehgal τους τρόπους που ενεργοποιείται και παράγεται η «δημόσια σφαίρα» θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ίδια η επιλογή του έργου, το οποίο στην προκειμένη, αλλά και σε όλες τις περιπτώσεις που θα εξεταστούν στην παρούσα εργασία αποτελούν έργα- εκθέσεις (και όχι εκθέσεις που αποτελούνται από έργα), συνιστά με έναν τρόπο μία πολιτική δήλωση. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης συσχετίζει το έργο του με τον τόπο έκθεσής του δηλώνοντας:

Η λέξη “Αγορά” προέρχεται από την λέξη “αγορεύω”. Στην αρχή ερχόταν κάποιος για να μιλήσει. Και μόνο αργότερα από ένα μέρος δημόσιας ομιλίας μετατράπηκε σε “αγορά”. Σχετίζονται πάρα πολύ αυτά τα δύο. Υπάρχει ανταλλαγή. Η λεκτική ανταλλαγή μπορεί εύκολα να γίνει και εμπορική ανταλλαγή. Πού είναι το όριο;.. Αλλά εγώ και εσύ ανταλλάσσουμε και ιδέες, ακόμα αν θες, ανταλλάσσουμε και ενέργεια. Κάτι σαν μια μαρξιστική παράδοση<sup>179</sup>.

Με αυτόν τον τρόπο θέτει τους όρους μιας τοπολογικής, ωστόσο άυλης επιτελεστικής καλλιτεχνικής πρακτικής<sup>180</sup> στην οποία ο καλλιτέχνης πραγματεύεται

---

<https://m.popaganda.gr/art/giati-o-spoudeios-tino-sehgal-tolma-tin-ekthesi-sti-romaiki-agora-na-kani-gia-proti-fora-erga-se-exoteriko-choro/>, (πρόσβαση 7/1/2023).

<sup>178</sup> Κατερίνα Ι. Ανέστη, « Γιατί ο σπουδαίος Tino... »

<sup>179</sup> Κατερίνα Ζαχαροπούλου, «Ο Tino Sehgal συζητά με την Κατερίνα Ζαχαροπούλου», στο *Youtube*, 28 Απριλίου, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=bB3ds-CRRU0>, πρόσβαση (9/1/2023).

<sup>180</sup> Αναλυτική περιγραφή της πρακτικής του καλλιτέχνη, την οποία ο ίδιος αποκαλεί «κατασκευασμένες καταστάσεις» μπορεί κανείς να βρει στο άρθρο στην *Economist*:

<https://www.economist.com/prospero/2012/07/12/the-fine-art-of-human-interaction>, όπου μεταξύ άλλων περιγράφεται πως ο καλλιτέχνης διαθέτει τα έργα του προς πώληση.

έννοιες που αναφέρθηκαν και πριν, όπως η εξέλιξη, η ελευθερία του πολίτη, η δημοκρατική κουλτούρα.

Με μια πρόθεση κριτικής τοποθέτησης θα μπορούσε να πει κανείς ότι η σύλληψη του *This Progress* μοιάζει να είναι εντυπωσιακά «ταιριαστή» με τον χώρο φιλοξενίας, ακόμα και ευφάνταστα ευρηματική μέσα σε έναν αρχαιολογικό χώρο του οποίου η αρχική τουλάχιστον λειτουργία του ενεργοποιούσε την ανθρώπινη επικοινωνία, την ανταλλαγή απόψεων, το διάλογο αλλά και την ανταλλαγή προϊόντων, την αγορά με όρους εμπορίου. Ωστόσο, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η «ημερομηνία γέννησης» της σύλληψης του έργου είναι προγενέστερη της «επανεκθεσης» του έργου, επομένως η «κατασκευασμένη κατάσταση» μοιάζει από τη μια να βρίσκει τον απόλυτο χώρο υλοποίησης και παραγωγής της, φαντάζει όμως και συγκυριακή αν όχι τελείως «τυχαία»<sup>181</sup>.

Κινούμενοι σε αυτή τη συλλογιστική πώς θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο του Sehgal ενέχει τα συστατικά στοιχεία του πολιτικού όπως αναλύθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο; Συγκεκριμένα αναφέραμε πως οι έννοιες του συγκρουσιακού και της διχογνωμίας ορίζουν και συνιστούν μια τέχνη πολιτική, ενώ υιοθετώντας εδώ την τυπολογία που σκιαγραφεί ο Rancière για την πολιτική τέχνη μπορούμε να εντοπίσουμε στοιχεία *πρόσκλησης* και *μυστηρίου*, σύμφωνα με την προτεινόμενη ορολογία. Οι επισκέπτες-μετέχοντες του έργου προσκαλούνται να πάρουν μέρος σε μια συζήτηση, στο ίδιο το έργο, προσδίδοντας χαρακτηριστικά μιας «σχεσιακής τέχνης», κάνοντάς τους συνδημιουργούς, μέρος μιας «κατάστασης».

Παράλληλα, η εφήμερη άυλη υπόσταση του έργου, η έλλειψη αρχαιακού και τεκμηριωτικού υλικού της έκθεσης-καθ' υπαγόρευση και κατ' επιταγή του ίδιου του καλλιτέχνη- προσδίδουν και μια μορφή *μυστηρίου* στο έργο. Σύμφωνα με τον Rancière το μυστήριο προτάσσει μια αναλογία- μια οικειότητα του παράξενου. Ωστόσο, συνεχίζει ο Rancière μέσω του μυστηρίου η λογική της διχογνωμίας αποδυναμώνεται ενώ η λογική του μυστηρίου και της μαρτυρίας μιας συμπαρουσίας κερδίζει έδαφος,

---

<sup>181</sup> Σε συνέντευξη που παραχώρησε ο καλλιτέχνης περιγράφει ότι η ιδέα να παρουσιαστεί το *This Progress* σε κάποιον αρχαιολογικό χώρο (Ακρόπολη ή Αγορά) προήλθε από τον παραγωγό της έκθεσης Asad Raza σαν ένα «αστείο» στο...Κατερίνα Ζαχαροπούλου, «Ο Tino Sehgal συζητά...»

γεγονός που οδηγεί στην αντικειμενοποίηση των πραγμάτων ώστε να μην επιδέχονται πλέον έριδα<sup>182</sup>.

Με την πρόθεση εδώ να εφαρμόσουμε το θεωρητικό αυτό πλαίσιο που προτείνει ο Rancière προκύπτει εύλογα το ερώτημα για τη γράφουσα: Πού έγκειται εδώ το συγκρουσιακό, το ριζοσπαστικό που θα συντελέσει στην διαμόρφωση ενός πολιτικού λόγου, αν το μυστήριο που αποπνέει η έλλειψη υλικής υπόστασης του έργου αποδυναμώνει εν τέλει τη σύγκρουση ως παραγωγή γνώσης;

Αξίζει να σημειωθεί εδώ, η παρατήρηση της Ελεάνας Γιαλούρη και Ελπίδας Ρίκου στο *Contemporary Art and “Difficult Heritage”*<sup>183</sup> για την αιτιολόγηση της επιλογής της Ρωμαϊκής Αγοράς ως τον τόπο υλοποίησης του *This progress* έναντι της Αρχαίας Αγοράς συμπαραδηλώνουν μια αισθητή «συνειδητή γενίκευση»<sup>184</sup> ως προς την πρόσληψη της αρχαιότητας και μια αναπαραγωγή στερεοτυπικής αντιμετώπισης της αρχαιότητας σε διεθνές επίπεδο.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, μπορούμε να συμπεράνουμε πως ενώ από τη μια μοιάζει η πρόθεση πρόσκλησης και εμπλοκής του επισκέπτη να έχει μια συνοχή και συνέπεια, όχι μόνο ως προς την επιλογή μιας Αγοράς (είτε αυτή είναι η Αρχαία είτε η Ρωμαϊκή) του αρχαίου κόσμου, αλλά και ως προς τις έννοιες διαλεκτική, εξέλιξη, πρόοδος και δημοκρατία, η υλοποίηση μοιάζει να ολισθαίνει σε αποπήματα σε ό,τι αφορά την πρόσληψη ή την ερμηνεία του χώρου της έκθεσης. Παρ’ όλα αυτά, χωρίς να μπορούμε να αξιολογήσουμε με σιγουριά εάν κάτι τέτοιο αποτελεί μια κάποια προϋπόθεση, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη και την αρνητική υποδοχή του έργου, το οποίο το επέκριναν για «θεατρική αφέλεια»<sup>185</sup>, για «αφελή και ιδεολογικά αμφιλεγόμενη επιχειρηματολογία» που «κινδυνεύει να διαβαστεί σαν μια αφελή και κοινότυπη αναβίωση της αξίας της διαλογικής διαδικασίας και του περιηγητή-φιλόσοφου»<sup>186</sup>.

---

<sup>182</sup> Jacques Ranciere, «Η Πολιτική Της Αισθητικής», στο Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), το *Πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 85–100.

<sup>183</sup> Eleana Yalouri/ Elpida Rikou, “Contemporary Art and ‘Difficult Heritage.’”, στο *Contested Antiquity Archaeological Heritage and Social Conflict in Modern Greece and Cyprus*, Bloomington: Indiana University Press, 2021, σσ.297–318.

<sup>184</sup> Eleana Yalouri / Elpida Rikou, “Contemporary Art and...”, σ.304.

<sup>185</sup> Χρήστος Μιχαλόπουλος, «Έκθεση: Tino Sehgal, στη Ρωμαϊκή Αγορά», στο *Culture Now*, 20 Οκτωβρίου 2014, <https://www.culturenow.gr/ekthesh-tino-sehgal-sth-rwmaikh-agera/>, (πρόσβαση 15/1/2023).

<sup>186</sup> Δέσποινα Ζευκλή, «Δημόσια τέχνη δύο ταχυτήτων», στο *Αθηνόραμα*, 17 Νοεμβρίου, 2014, [https://www.athinorama.gr/texnes/2502892/dimosia\\_texni\\_duo\\_taxutiton/](https://www.athinorama.gr/texnes/2502892/dimosia_texni_duo_taxutiton/), (πρόσβαση 15/1/2023).

Επιστρέφοντας λοιπόν μια προσπάθεια να απαντήσουμε στο ερώτημα πού έγκειται το πολιτικό σε μια τέτοια παρέμβαση, σε έναν τέτοιο χώρο θεωρούμε πως τα στοιχεία συμβολισμού και το μυστήριο στο έργο, ενδεχομένως να αποτελούν ένα (ειρωνικό;) σχόλιο στη μαρξιστική θεώρηση του χώρου και όπως αναλύεται στο έργο του Lefebvre. Το σχόλιο αυτό μας εγείρει επιπλέον ερωτήματα για το πώς ο χώρος εμπορευματοποιείται και στην προκειμένη το ερώτημα πώς ο χώρος, οι συμβολισμοί του, η αναβίωση της αρχικής του χρήσης ως αγοράς με όρους διαλεκτικής, χωρίς παράλα αυτά να αποδυναμώνεται η *ετεροτοπική* λειτουργία ως επισκέψιμου αρχαιολογικού χώρου, δημιουργούν ένα νέο χώρο όπου διάφορα επίπεδα δύνανται να αποκαλυφθούν. Σε μια τέτοια ανάγνωση λοιπόν, το αποτέλεσμα που δημιουργείται αποτελεί από τη μια μία συνεπή ως προς τον τόπο υλοποίησης παρέμβαση, όχι μόνο ως προς τη λειτουργία του αλλά και τους συμβολισμούς του, αναδεικνύοντας εξίσου το χώρο ανταλλαγής ιδεών και το χώρο της ανταλλαγής προϊόντων, καταδεικνύοντας τελικά ότι η επιλογή της Ρωμαϊκής αγοράς δεν ήταν και μια τόσο τυχαία ή συγκυριακή απόφαση.

Εν κατακλείδι και αντί σύνοψης, και κατόπιν ενός κριτικού συγκερασμού των παραπάνω μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε ότι ο καλλιτέχνης εδώ δημιουργεί μια ακόμη αναπαραγωγή του *This progress*. Ωστόσο, τα ερωτήματα που εγείρονται όχι μόνο για το πώς ορίζεται η περφόρμανς ή πώς η γραμμή παραγωγής διαταράσσει την εμπειρία της επίσκεψης, αλλά επιπλέον και άλλα ερωτήματα που αφορούν θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας του έργου (με την έννοια του *authorship*), θέματα χαρακτηρισμού του έργου ως τοπολογικό σε μια εξ 'ορισμού νομαδική και αναπαράξιμη/αναπαραγωγίμη καλλιτεχνική πρακτική και εν τέλει, αλλά όχι τελικώς, ερωτήματα για το κατά πόσο η δημόσια πολιτική τέχνη μπορεί να «εκπέσει» από την «πολιτικής της αισθητικής» σε μια αισθητική της αγοράς. Και όλο αυτό αποκτά ένα δυσυπόστατο χαρακτήρα, αποτελώντας από τη μια, μία κριτική προσέγγιση του καλλιτέχνη στην εμπορευματοποίηση της τέχνης, χωρίς να μπορούμε να πούμε με απόλυτη σιγουριά ότι αυτό ήταν το ζητούμενο, ενώ την ίδια στιγμή η ίδια αυτή κριτική δείχνει να εμπορευματοποιείται ή τουλάχιστον αποκαλύπτεται μια τέτοια προοπτική.

#### 4.4 Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, Αρχαία Αγορά, 2014

Το 2014, ο ΝΕΟΝ συνεργάστηκε με την Ελληνίδα Αιμιλία Παπαφιλίππου, οπότε και πραγματοποίησε την πρώτη εικαστική παρέμβαση σύγχρονης τέχνης στην Αρχαία Αγορά των Αθηνών, ως πρώτη ανάθεση του προγράμματός του, «Έργο στην πόλη». Υλοποιήθηκε το έργο *Παλμικά Πεδία* της Αιμιλίας Παπαφιλίππου. Η έκθεση του έργου διήρκησε σχεδόν ενάμιση μήνα (8/10/2014-30/11/2014) και απαρτιζόταν από βιντεοπροβολή επί του τοίχου του μουσείου της Στοάς του Αττάλου -ορατή από την οδό Αδριανού-, μαρμάρινη διαδραστική πλατφόρμα μέσα στον αρχαιολογικό χώρο, και σειρά περφόρμανς<sup>187</sup>.

Αναλυτικότερα, τα *Παλμικά πεδία* (Εικ.3), (Εικ.4), (Εικ.5) ήταν μια εγκατάσταση που, όπως η σκακιέρα, απαρτιζόταν από εξήντα τέσσερις μαρμάρινες πλάκες. Σε αυτό το μαρμάρινο δάπεδο/πλατφόρμα, η καλλιτέχνης παρενέβη στο τοπίο παραθέτοντας μάρμαρο και χώμα, ενώ υπερμεγέθεις καρφίτσες από ανοξείδωτο ατσάλι επέτρεπαν σε εκατοντάδες μέτρα βαμβακερού νήματος να βρίσκονται σε πλοκή.



Εικόνα 3 Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, ΝΕΟΝ, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©ΝΕΟΝ

<sup>187</sup> Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά Πεδία*, ηλ. κατ. έκθ., Αθήνα, ΝΕΟΝ, 2014, <http://www.aemiliapapaphilippou.com/site/iPad/>.



Εικόνα 4 Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, NEON, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©NEON



Εικόνα 5 Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, NEON, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©NEON

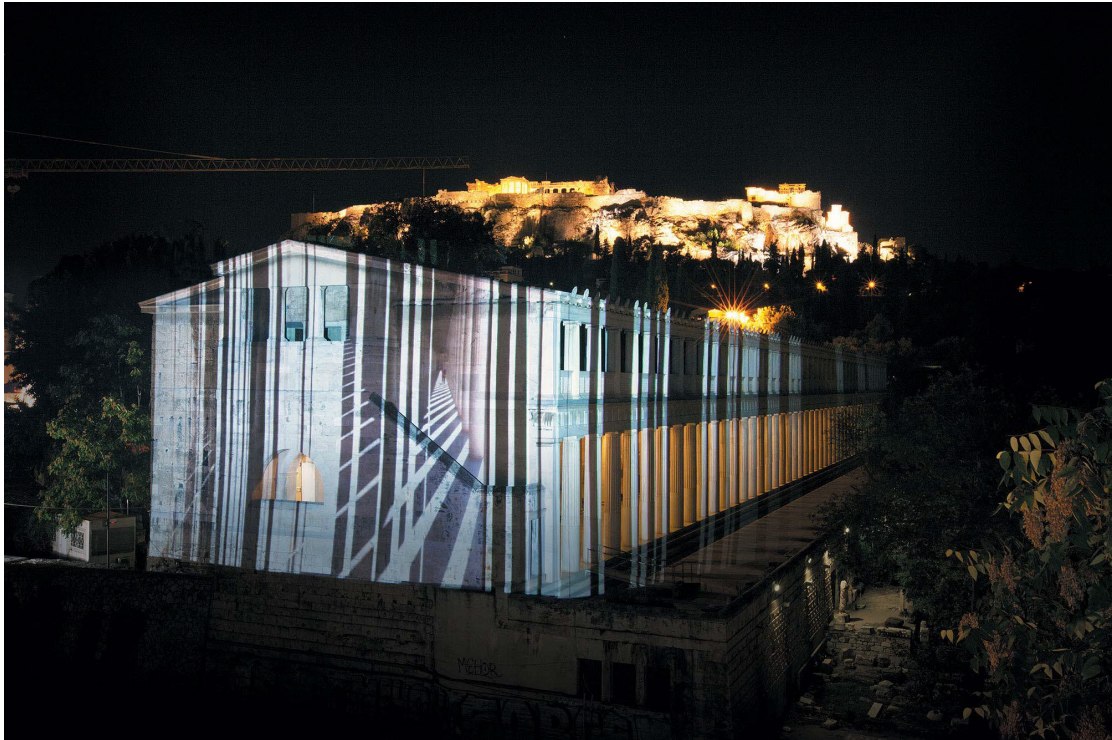
Την εγκατάσταση συμπλήρωνε βίντεο (Εικ.6), (Εικ.7), που προβαλλόταν επάνω στο κτήριο της Στοάς του Αττάλου. Οι εικόνες του βίντεο προέβαλαν μια παραλληλία, όπου οι κιονοστοιχίες πάλλονται ανακαλώντας την κίνηση των θαλάσσιων κυμάτων, αλλά και την εικόνα του barcode, ενός οπτικού συστήματος από κάθετες γραμμές που αντιστοιχούν σε ταυτοποίηση δεδομένων<sup>188</sup>, αλλά και μια αβίαστη συνειρμική σύνδεση με την έννοια της ταυτοποίησης των προϊόντων.



Εικόνα 6 Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, NEON, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©NEON

---

<sup>188</sup> «Ο NEON παρουσιάζει την Αιμιλία Παπαφιλίππου, στην Αρχαία Αγορά 8 Οκτωβρίου – 30 Νοεμβρίου 2014», στο *NEON* ([neon.org](http://neon.org)), 8 Οκτωβρίου, 2014, <https://neon.org.gr/gr/exhibition/city-project-2014-pulsating-fields/>, (πρόσβαση 18/1/2023).



Εικόνα 7 Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά πεδία*, NEON, Αρχαία Αγορά, 08/10 - 30/11/2014, ©NEON

Το έργο βασίστηκε στην έννοια του Σκακιστικού Συνεχούς που ανέπτυξε η καλλιτέχνης και αποτελεί θεμέλιο της εικαστικής δουλειάς της από το 1992<sup>189</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο, «η έννοια του ‘δημόσιου’ εξετάζεται, ως αλληλοπροσδιορισμός, συνέργεια, συνύφανση αλλά και κατ’ έριν σύνθεση συμπληρωματικών αντιθέτων. Σε αυτό το αέναο παιχνίδι παίζεται ο Άνθρωπος»<sup>190</sup>.

Σε μια πρώτη μορφολογική ανάγνωση του έργου *Παλμικά Πεδία* οικειοποιούμεστε τον όρο που εισάγει η Rosalind Krauss, «γλυπτική του διευρυμένου πεδίου» και περιγράψαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Όπως αναφέραμε εκεί, η Krauss προτείνει πολλαπλούς προσδιορισμούς για τη γλυπτική πρακτική, που συμπεριλαμβάνουν γλυπτικές φόρμες, κατασκευές σε ανοιχτούς χώρους (site constructions) και «αξιοματικές δομές» (axiomatic structures). Στην ανάλυσή της εξετάζει έννοιες όπως την αρνητική συνθήκη (negative condition) στη γλυπτική και την διεύρυνση της

---

<sup>189</sup>«Αιμιλία Παπαφιλίππου, Παλμικά Πεδία, NEON, Έργο στην πόλη, 2014», στο *Contemporary Heritage*, 12 Δεκεμβρίου, 2022, <https://contemporaryheritage.neon.org.gr/el/ancient-agera-of-athens/>, (πρόσβαση 16/1/2023).

<sup>190</sup> «Ο NEON παρουσιάζει την Αιμιλία Παπαφιλίππου...

γλυπτικής ως εικαστική μορφή, πέραν των ορίων της χωρικής και χρονικής αναπαραστατικής μνημειακής γλυπτικής. Στο έργο της Παπαφιλίππου αναγνωρίζουμε μια «γλυπτική πεδίου»<sup>191</sup>, τη χωρικότητα, τη χρονικότητα, την ενσώματη εμπειρία στην καλλιτεχνική πρακτική, έννοιες που διαρρηγνύουν τα όρια του παραδοσιακού μέσου της γλυπτικής όπως την αντιλαμβανόταν η Krauss και οι ομόλογοί της στα τέλη της δεκαετίας του 1970. Αναμφισβήτητα και καθ' ομολογία της ίδιας της καλλιτέχνης αναγνωρίζουμε στο έργο της αισθητικές τεχνικές του διευρυμένου πεδίου. Ωστόσο, παρόλο που το ίδιο το έργο ως εικαστικό παράγωγο δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια «γλυπτική πεδίου», η *in situ* λειτουργία του η οποία το ενσωματώνει σε συγκεκριμένο τόπο φαίνεται να μην απασχολεί εδώ την καλλιτέχνη. Πιο συγκεκριμένα, αναγνωρίζουμε την «γλυπτική πεδίου» μέσα στην ίδια τη φόρμα του έργου, μέσα στα ίδια τα φυσικά όρια του έργου. Ωστόσο ο συγκεκριμένος τόπος έκθεσης φαίνεται να μην έχει συμβάλει στην καλλιτεχνική δημιουργία θέτοντας το εύλογο ερώτημα για το αν το ίδιο το έργο μπορεί να μεταφερθεί και να εκτεθεί σε έναν οποιοδήποτε άλλο χώρο, είτε εικαστικό είτε όχι.

Αυτό βέβαια θα μπορούσε να οφείλεται στην ιδιαιτερότητα του χώρου και των περιορισμών που θέτει το Υπουργείο Πολιτισμού για τις παρεμβάσεις σε τέτοιους χώρους όπου μεταξύ άλλων ορίζει πως οι εγκαταστάσεις πρέπει να είναι ελαφρές και αναστρέψιμες, να μην προκαλούν άμεση ή έμμεση βλάβη στο μνημείο/χώρο/μουσείο. Σημειώνεται επίσης ότι δεν πρέπει να τοποθετούνται σε επαφή ή να στηρίζονται επί των μνημείων/εκθεμάτων και να παρεμποδίζουν τη διέλευση των επισκεπτών<sup>192</sup>. Σε κάθε περίπτωση το εικαστικό παράγωγο εδώ, αν και αποτελεί μία εγκατάσταση με χαρακτηριστικά «γλυπτικής πεδίου» που αφορούν όμως το ίδιο το έργο, ο χώρος έκθεσης και θέασης, εν τέλει, δεν εμπλέκεται στη σύσταση του έργου, και συγκεκριμένα της πλατφόρμας.

Αντίθετα η βιντεοπροβολή έχει άμεση συνάφεια με τον τοίχο προβολής της στη Στοά του Αττάλου. Πρόκειται για μια «έρευνα χρονικής μορφής time-lapse που πραγματοποιήθηκε στην κιονοστοιχία της οποίας το αποτέλεσμα πρόβαλλε το

---

<sup>191</sup> Κατερίνα Ζαχαροπούλου, «Η Τέχνη στο δημόσιο χώρο», στο *Η εποχή των εικόνων: η τέχνη στο δημόσιο χώρο*. ΕΡΤ, 19 Μαρτίου, 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=fzbLmah\\_WeE](https://www.youtube.com/watch?v=fzbLmah_WeE). (πρόσβαση 17/1/2023).

<sup>192</sup> Αριθμ. ΥΠΠΟΑ/ ΓΔΑΠΚ/ΔΙΠΚΑ/ ΤΠΚΑΧΜΑΕ/Φ56/357180/ 256204/7869/3303. ΦΕΚ Β'4521/2018.

σχηματισμό ενός εν ροή γραμμοκώδικα»<sup>193</sup>, εν είδη (εμπορικής και ανταλλάξιμης μορφής) υπογραφής ταυτότητας του ίδιου του κτηρίου.

Επιστρέφοντας στο Σκακιστικό Συνεχές, που τίθεται ως εννοιολογικό πλαίσιο σύλληψης της πλατφόρμας χαρακτηρίζεται από μια εξ' ορισμού αντιθετική σχέση, το άσπρο και το μαύρο όπως όταν κοιτάμε μια κλασική σκακιέρα. Όμως εδώ αξιοποιείται για τον καθορισμό του τόπου τοποθέτησης του έργου επί της γης, ενώ για να υποδηλώσει την αντιθετική σχέση χρησιμοποιεί μάρμαρο και χρώμα, δύο διαφορετικά υλικά με τελείως διαφορετικές, αντίθετες στην αφή υφές. Παράλληλα, για τον αποκλεισμό και την χωροθέτηση του έργου στην τρίτη διάσταση, τοποθετεί δύο εξίσου αντιθετικά υλικά με εξίσου αντιθετική μορφή, από τη μια μεταλλικές υπερμεγέθεις αιχμηρές καρφίτσες, σύμβολα ίσως και μιας ρήξης που καρφώνουν το έδαφος, από την άλλη βαμβακερό νήμα που τις ενώνει. Από τη μια κάθετοι άξονες με μια σχεδόν επιθετική<sup>194</sup> όψη ως προς τη μορφή, ψυχρή παρουσία ως προς το χρώμα και την αίσθηση θερμοκρασίας που αποπνέει, διαμορφώνουν νέους χώρους μέσα στο ίδιο το έργο. Το βαμβακερό νήμα, υλικό ευαίσθητο και απαλό στην επεξεργασμένη υφή του και ανθεκτικό και συνεκτικό στη λειτουργία του έρχεται να συμπληρώσει ως ο οριζόντιος διαμορφωτής των επιμέρους χώρων μέσα στο έργο.

Δημιουργείται έτσι ένα πλέγμα που για την ίδια την Παπαφιλίππου αποτελεί έναν κόσμο:

Το πλέγμα που είναι ο κόσμος αποκαλύπτεται. Η δικτύωση και ο αλληλοπροσδιορισμός που μέσω του διαδικτύου πια γίνεται κοινό βίωμα, μας υποψιάζει σταδιακά και πιεστικά ότι ο ρόλος του πολιτισμού, ως φαινόμενου που επέτρεψε την επιβίωσή μας στην γη μέσω διαμόρφωσης δομών κοινωνικής ενότητας και συνέργειας εγείρει σ' αυτή τη φάση μια νέα αντίληψη: Τη δικτυακή συνείδηση. Στη δικτυακή συνείδηση η ταυτότητα του «Εγώ» σαν διακριτή διαχωρισμένη και στα όρια του δέρματός μας μεταλλάσσεται σε ένα ΕΓΩ+ που καλείται να προσαρμοστεί στα νέα ελαστικά και ρευστά όρια. Όπου μεν επιβιώνει ο ισχυρότερος, μια έννοια όμως που οφείλουμε να αναγνωρίσουμε όχι ως αυτός που επικρατεί επί του ασθενέστερου αλλά ως ο ικανότερος στη μεταβολή και συνεπώς στη δημιουργική επανίδρυση του εαυτού του<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup>Κώστας Πράπογλου, *Αιμιλία Παπαφιλίππου: Παλμικά Πεδία*, κατ. έκθ., Αθήνα, NEON, σ. 35

<sup>194</sup>Η καρφίτσα χρειάζεται να τρυπήσει μια επιφάνεια είτε για να ικανοποιήσει τη λειτουργία της στην ραπτική είτε για να σταθεί κάπου.

<sup>195</sup>Αιμιλία Παπαφιλίππου, *Παλμικά Πεδία*, ηλ. κατ. έκθ., Αθήνα, NEON, 2014, <http://www.aemiliapapaphilippou.com/site/iPad/>.

Βάσει των παραπάνω αν και τίθενται σαφώς όροι ενός παιχνιδιού (νικητής-ηττημένος) στον τρόπο πρόσληψης της κοινωνικής δομής, παράλληλα η ρευστότητα και το συνεχές είναι έννοιες διαρκώς παρούσες.

Με την ένθεση επιτελεστικών απολήξεων στη γλυπτική εγκατάσταση της πλατφόρμας, η Παπαφιλίππου επιφορτίζει και με μία ακόμα προοπτική το έργο της. Η καλλιτέχνης προσκαλεί τους επισκέπτες να αλληλοεπιδράσουν με αυτό. Όπως σημειώνει στον κατάλογο της έκθεσης ο Κώστας Πράπογλου: «Εξετάζοντας προσωπικά και διαπροσωπικά όρια, η πράξη του να κρατά κανείς την άκρη του μίτου και να απομακρύνεται από αυτόν ανάλογα με το πόσο άνετα νιώθει, εμπεριέχει μια πρόκληση για τη ζώνη άνεσής του. Αυτή η ‘μη-σκηνοθετημένη’ performance δίνει έμφαση στο τυχαίο, το απρόβλεπτο, και ουσιαστικά αποκαλύπτει πως κάθε άνθρωπος εκπροσωπεί μια ξεχωριστή αφήγηση»<sup>196</sup>.

Η έννοια της εμπλοκής του επισκέπτη επανέρχεται εδώ με όρους σχεσιακής αισθητικής αν ανατρέξουμε στον Bourriaud ή πιο συγκεκριμένα στην Bishop για τον Bourriaud προκειμένου να αναζητήσουμε τα πολιτικά εκείνα κριτήρια για να αξιολογήσουμε ένα συμμετοχικό έργο τέχνης<sup>197</sup>. Αν στη σχεσιακή τέχνη το κοινό οφείλει να έχει πρωταγωνιστικό, αν όχι συστατικό ρόλο στην πρόσληψη του έργου, τότε η διέλευση μέσα από το έργο της Παπαφιλίππου θα έπρεπε να είναι μία υποχρεωτική καθοδηγούμενη και αναπόφευκτη συνθήκη, κάτι όμως που δεν συμβαίνει. Παρ’ ό,τι το έργο προσκαλεί το κοινό, με όρους «πολιτικής της αισθητικής» όπως θα το ανέλυε ο Rancière, να διασχίσει ένα πλέγμα πολλαπλών διαδρομών, άπειρων πιθανοτήτων, εσωτερικών μετακινήσεων, δημιουργώντας έναν «εκ νέου τόπο μέσα από έναν προϋπάρχοντα τόπο»<sup>198</sup>, εγκαθιδρύοντας ένα «μικροτοπικό ήθος»<sup>199</sup>, η αναζήτηση πολιτικής διάστασης αυτού του έργου μοιάζει να αποτελεί μόνο μια επιταγή της παρούσας εργασίας.

Ακόμα και υπό αυτό το πρίσμα, η αναζήτηση του *συγκρουσιακού* όπως αναλύθηκε στο πρώτο μέρος της εργασίας φαίνεται να αποτελεί ένα δύσκολο εγχείρημα. Αναφερθήκαμε νωρίτερα στο «παιχνίδι της ροής που παίζει κανείς και παίζεται και ο

---

<sup>196</sup> Κώστας Πράπογλου, *Αιμιλία Παπαφιλίππου: Παλμικά Πεδία*, κατ. έκθ., Αθήνα, NEON, σ. 35

<sup>197</sup> Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και σχεσιακή...», σ.226.

<sup>198</sup> Κώστας Πράπογλου, *Αιμιλία Παπαφιλίππου: Παλμικά Πεδία*, κατ. έκθ., Αθήνα, NEON, σ. 35

<sup>199</sup> Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και Σχεσιακή Αισθητική», σ.218.

ίδιος, ποιεί και ποιείται»<sup>200</sup>. Σύμφωνα με την καλλιτέχνηδα το Σκακιστικό Συνεχές, το κύριο επαναλαμβανόμενο και πάγιο μοτίβο στα έργα της, θέτει υπό συζήτηση, πέρα από την αντίθεση, και τους όρους του νικητή και του ηττημένου. Ωστόσο το ίδιο αυτό μοτίβο διδάσκει και το «αλληλένδετο συμπληρωματικών αντιθέτων»<sup>201</sup>. Για την ίδια την καλλιτέχνηδα η πλατφόρμα είναι «πλατφόρμα συμπεριφοράς των θεατών. Οι θεατές την ορίζουν. Καταρχήν αν θα πατήσουν πάνω. Αν θα πατήσεις πάνω σημαίνει ότι παίρνεις θέση στα πράγματα. Είσαι ενεργός»<sup>202</sup>. Συνεχίζοντας αυτήν την συλλογιστική θα μπορούσαμε να επεκτείνουμε αυτή τη σκέψη προς μία άλλη αντίθετη κατεύθυνση θέτοντας ερωτήματα όπως για το ποιος καθορίζει τη συμπεριφορά των θεατών;, πώς μια πλατφόρμα ενός εικαστικού έργου αποκτά μια τέτοια δύναμη και συμβολισμό; Και εν τέλει γιατί είναι τόσο καθοριστικής σημασίας για την καλλιτέχνηδα η εμπλοκή του θεατή στο εικαστικό παράγωγο, τόσο καθοριστικής δε, σε βαθμό που να αποτελεί βάρομετρο της πολιτικής του υπόστασης;

Αν και το έργο σαφώς δημιουργεί αφορμές και αιτίες συνειδητής συνύπαρξης και διαλόγου, η παραπάνω δήλωση θα μπορούσε να αναιρεί και την ίδια τη «σχεσιακή» υπόσταση του έργου. Δημιουργείται μία απόλυτη θέση από την πλευρά του καλλιτέχνη, με όρους ειδημοσύνης, η οποία αυτομάτως διαχωρίζει τους θεατές σε κατηγορίες πολιτών, διαφορετικών ταχυτήτων που ορίζονται από διαφορετικές συμπεριφορές, των ενεργών και μη ενεργών πολιτών, το λευκό με το μαύρο τετράγωνο, το νικητή και τον ηττημένο, τον δυνατό και ικανότερο και τον ασθενέστερο. Αν παρ' όλα αυτά τα παραπάνω είναι μία ατυχής προσέγγιση η οποία θέτει υπό αμφισβήτηση την εγκυρότητα της αποτελεσματικότητας της εμπλοκής μας στο έργο (αν μπω είμαι ενεργός, αν όχι είμαι παθητικός δέκτης της πολιτικής πραγματικότητας) θα μπορούσαμε ίσως να αναζητήσουμε εναλλακτικά πεδία ενεργοποίησης της δημόσιας σφαίρας. Με λίγα λόγια, θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε με εναλλακτικό τρόπο το έργο προκειμένου να αναζητήσουμε την πολιτική του διάσταση ή λειτουργία.

Δηλαδή, αν αποκόψουμε το έργο από την καλλιτεχνική προθεσιακότητα, θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε μορφές σύγκρουσης, αναγιγνώσκοντας το έργο με βάση

---

<sup>200</sup> Ελισάβετ Σταμοπούλου, «Αντιλαμβάνομαι τον πολιτισμό ως στρατηγική εξέλιξης», στο *In.gr*, 24 Οκτωβρίου, 2014, <https://www.in.gr/2014/10/24/entertainment/aimilia-papafilippoy-antilambanomai-ton-politismo-ws-stratigiki-ekselixsis/>, (πρόσβαση 17/1/2023).

<sup>201</sup> Αιμιλία Παπαφιλίππου, «Παλμικά Πεδία», στο *Αιμιλία Παπαφιλίππου: Παλμικά Πεδία*, κατ. έκθ., Αθήνα, NEON, σ.13.

<sup>202</sup> Κατερίνα Ζαχαροπούλου, «Η Τέχνη στο Δημόσιο Χώρο...

την επιλογή, τοποθέτηση και χρήση των υλικών. Με άλλα λόγια, τα δίπολα μάρμαρο-χώρα, ασάλι-βαμβάκι αλλά και οι οριζόντιοι και κάθετοι άξονες αποτελούν σαφείς συμπαραδηλώσεις αντιθέσεων, που, ωστόσο, συνυπάρχουν αρμονικά. Εδώ λοιπόν εντοπίζουμε μια μορφή πολιτικής συναίνεσης, συναίνεση όμως η οποία «εκκενώνει τον πολιτικό τόπο» όπως θα έλεγε ο Rancière<sup>203</sup>, παρά προκύπτει ύστερα από κάποια σύγκρουση με όρους «αγωνιστικού πλουραλισμού»<sup>204</sup>.

#### 4.5 Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, Κεραμεικός 2015

Η έκθεση *Μεταβίβαση*, της Μαρίας Λοϊζίδου είχε ως αφετηρία την εικαστική και διανοητική προσέγγιση της ιστορίας και των μνημείων του συγκεκριμένου αρχαιολογικού χώρου ενώ η δημιουργία και εγκατάστασή της εδράζεται τόσο στην ιστορία και τα διασωζόμενα μνημεία όσο και στην τεχνολογία, την επιλογή και το χειρισμό του υλικού (ίνες από ανοξείδωτο χάλυβα)<sup>205</sup>. Η γλυπτική εγκατάσταση συνομιλεί δημιουργικά με τη μνήμη του τόπου και τα ίχνη της αρχαίας ελληνικής τέχνης, αναδεικνύοντας όψεις της γυναικείας καλλιτεχνικής εργασίας – χειροτεχνίας που συνδέονται με την ύφανση, τη συλλογική εργασία, τη σχέση με το χρόνο και την εικαστική απόδοση του γυναικείου ψυχισμού πάνω στο εργόχειρο<sup>206</sup>.

Όπως αναφέρει η Μαρία Λοϊζίδου:

Μέσα από τη χαρακτηριστική χειρονομία της χειραψίας, όπως αυτή αναπαρίσταται σε πολλούς λίθους που βρίσκονται στον αρχαιολογικό χώρο του Κεραμεικού και ονομάζεται 'δεξίωση', σχολιάζεται η στιγμή που ο γέροντας αποχαιρετώντας τον «πάνω κόσμο» μεταφέρει τη ζωή σε κάποιο νεότερο. Η στιγμή αυτή της μεταβίβασης της ζωής, που συνδέεται με το τέλος μιας διαδρομής και την αρχή μιας άλλης, είναι και η στιγμή των ορίων μεταξύ πραγματικότητας και ψυχισμού. Μέσα από τη δική μας ενόρμηση να ξανααδούμε τη λειτουργία του αρχαιολογικού χώρου του Κεραμεικού με ένα τρόπο στοχαστικό αλλά και γνωσιακό, εισχωρώ μέσα σε αυτόν με εγκαταστάσεις που επιχειρούν να παριστούν -και όχι να αναπαριστούν- το αφανέρωτο ίχνος. Προσπάθησα να μη λειτουργήσω μιμητικά ως προς την αρχαιότητα, αλλά να κρατήσω από αυτή τη δύναμη της μετάβασης. Ο χώρος αποτελεί τον ευνοϊκό τόπο που εξασφαλίζει την

<sup>203</sup> Jacques Ranciere, «Η Πολιτική της Αισθητικής...», Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ.100.

<sup>204</sup> Chantal Mouffe, «Το Δημοκρατικό Παράδοξο...», σ.54.

<sup>205</sup> «Έργο στην Πόλη, Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση* 9 Σεπτεμβρίου – 31 Οκτωβρίου 2015» στο NEON (Neon.org), 9 Σεπτεμβρίου, 2015, [https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2016/02/%C3%8E%C2%A4%C3%8F%C2%8D%C3%8F%C2%80%C3%8E%C2%BF%C3%8F%C2%85\\_09.09.2015\\_%C3%8E%C2%95%C3%8E%C2%A1%C3%8E%C2%93%C3%8E%C2%9F\\_%C3%8E%C2%A3%C3%8E%C2%A4%C3%8E%C2%97%C3%8E%C2%9D\\_%C3%8E-%C3%8E%C2%9F%C3%8E%C2%9B%C3%8E%C2%97.pdf](https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2016/02/%C3%8E%C2%A4%C3%8F%C2%8D%C3%8F%C2%80%C3%8E%C2%BF%C3%8F%C2%85_09.09.2015_%C3%8E%C2%95%C3%8E%C2%A1%C3%8E%C2%93%C3%8E%C2%9F_%C3%8E%C2%A3%C3%8E%C2%A4%C3%8E%C2%97%C3%8E%C2%9D_%C3%8E-%C3%8E%C2%9F%C3%8E%C2%9B%C3%8E%C2%97.pdf), (πρόσβαση 17/1/2022).

<sup>206</sup> «Έργο στην πόλη, Μαρία Λοϊζίδου...

παρατεταμένη θύμηση της ζωής μας. Ωστόσο, τι κάνουμε μέσα σε έναν αρχαιολογικό χώρο που εξ ορισμού είναι ένα νεκροταφείο, για να μην λειτουργεί σαν κενοτάφιο της τέχνης; Η επιμελήτρια της έκθεσης Συραγώ Τσιάρα έδωσε την απάντηση επιλέγοντας από τη δουλειά μου, την πρακτική της πλέξης. Η ύφανση αποκαλύπτει μια πλοκή, μια αφήγηση<sup>207</sup>.

Η εγκατάσταση αναπτυσσόταν σε έξι σημεία στον αρχαιολογικό χώρο. Ξεκινώντας από το εσωτερικό του Μουσείου, εν είδη προλόγου (**Εικ.8**), με τρεις αναρτημένες επιφάνειες στα παράθυρα, διαστάσεων 120X230εκ. έκαστη, κατασκευασμένες από ανοξείδωτο χάλυβα, φύλλα μετάλλου και μεταλλικό ύφασμα.

---

<sup>207</sup> «Έργο στην πόλη, Μαρία Λοϊζίδου...



Εικόνα 8 Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, ΝΕΟΝ, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©ΝΕΟΝ, Πρόλογος

Στο πρώτο σημείο (**Εικ.9**), αναρτημένο από τα πεύκα, ανοξείδωτο πλέγμα παίρνει την τρισδιάστατη φόρμα αγγείου και παραπέμπουν άμεσα στα τεφροδοχικά αγγεία της αρχαιότητας. Η κάθε φόρμα καθορίζεται από το περιεχόμενό της. Οι διαστάσεις είναι μεταβλητές.



Εικόνα 9 Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 1

Στο δεύτερο σημείο (**Εικ.10**), σε επιφάνεια ανοξείδωτου χάλυβα, διαστάσεων 240X480, αναπτύσσεται σειρά αρχαίων και νέων ονομάτων σε κεντητική από χρυσή μεταλλική κλωστή.



Εικόνα 10 Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 2

Στο τρίτο σημείο (**Εικ.11**) μέσα από μια συνεχή επικοινωνία δύο ατόμων, ο ένας πλέκει, ο άλλος ξηλώνει πάνω σε μια πλεκτή επιφάνεια διαστάσεων 600X800εκ. από ανοξείδωτο χάλυβα. Το υλικό που προκύπτει από τον δεύτερο παραχωρείται εκ νέου στον πρώτο και το πλεκτό συνεχίζεται χωρίς ποτέ να ολοκληρώνεται, σχολιάζοντας την πράξη χωρίς αρχή και τέλος.



Εικόνα 11 Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, ΝΕΟΝ, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©ΝΕΟΝ, Σημείο 3

Στο τέταρτο σημείο (**Εικ.12**), (**Εικ.13**) μία κυρτή φόρμα σε σχήμα τύμβου, διπλής επιφάνειας και διαμέτρου 254 εκ. από ανοξείδωτο χάλυβα χρησιμοποιείται για να υπαινιχθεί η σημασία του πολύτιμου.



Εικόνα 12 Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, ΝΕΟΝ, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©ΝΕΟΝ, Σημείο 4



Εικόνα 13 Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση*, NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 4

Τέλος, ο επίλογος (**Εικ.14**), δανείζεται το έργο *Πονοσυλλέκτης* από παλαιότερη δουλειά της καλλιτέχνιδος σε χαρτί, χυτευμένο σε μέταλλο, διαστάσεων 42X50X25 εκ., ενώ σε ένα καλοδιατηρημένο μαρμάρινο στέλεχος βρίσκεται μία μικροσκοπική έφιππη γυναικεία μορφή από μέταλλο. Το κεφάλι της ακουμπάει το στήθος της, ενώ το άλογο είναι φορτωμένο με μικρούς σάκους. Πρόκειται για μία μορφή από το εικαστικό σύμπαν της καλλιτέχνιδας, μία «πονοσυλλέκτη». Το φορτίο που μεταφέρει είναι ο πόνος, τον οποίο συνέλεξε από τις ψυχές των ανθρώπων.



Εικόνα 14 Μαρία Λοϊζίδου, *Μεταβίβαση* (Πανοσυλλέκτης), NEON, Κεραμεικός, 09/09/2015 - 31/10/2015, ©NEON, Σημείο 5

Η Λοϊζίδου υφαίνει ένα φαινομενικά δύσχρηστο και άκαμπτο υλικό, όπως το νήμα από ανοξείδωτο χάλυβα, και δίνει μορφή σε έργα εξαιρετικής λεπτοτεχνίας, υπερβαίνοντας την παλιά και ξεπερασμένη διάκριση τέχνης – χειροτεχνίας. Σύμφωνα με την επιμελήτρια της έκθεσης Συραγώ Τσιάρα:

Στην ψυχανάλυση ο όρος “μεταβίβαση” αναφέρεται στη διεργασία μέσω της οποίας οι ασυνείδητες επιθυμίες επανενεργοποιούνται και αποκτούν υπόσταση επίκαιρου γεγονότος. Η “Μεταβίβαση” της Μαρίας Λοϊζίδου ανακαλεί μία από τις θεμελιώδεις λειτουργίες της τέχνης που δεν είναι άλλη από τον αναστοχασμό και την επεξεργασία παρελθόντων βιωμάτων, συναισθημάτων και εμπειριών που σχετίζονται με την ατομική και τη συλλογική ιστορία. Η υφή του υλικού και οι συνειρμοί που προκύπτουν από τη συνεργατική πρακτική της ύφανσης θέτουν εκ νέου ζητήματα κοινωνικών σχέσεων και ανταλλαγών με επίκαιρο τρόπο σε ένα πεδίο διαχρονικής δραστηριότητας και ανθρώπινης παρουσίας<sup>208</sup>.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο της Λοϊζίδου συνιστά μία γλυπτική αφήγηση με αρχή μέση και τέλος και σε παράλληλη πορεία με αυτήν του αρχαιολογικού χώρου. Η

---

<sup>208</sup> «Έργο στην πόλη, Μαρία Λοϊζίδου...

γλυπτική σύνθεση παραπέμπει στη συλλογική χειροτεχνική εργασία, την ύφανση και την πλέξη, τεχνικές οι οποίες συνδέονται με τα Παναθήναια και το πέπλο της Αθηνάς που ύφαιναν οι εργαστίνες<sup>209</sup>.

Και στο έργο της Λοϊζίδου θέτουμε ερωτήματα τα οποία προκύπτουν από την θεωρητική πλαισίωση που έχει σκιαγραφηθεί στην παρούσα εργασία: Συνιστά λοιπόν το έργο της κάποιου είδους ανατροπή ή ριζοσπατικό πρόταγμα; Πώς μπορούμε εδώ να αναζητήσουμε το συγκρουσιακό για την εννοιολόγηση του έργου στη σφαίρα του πολιτικού;

Προτείνουμε εδώ την εξαγωγή μερικών απαντήσεων στα παραπάνω θέτοντας ως δεδομένο ότι δημιουργείται μία διπολική-αντιθετική σχέση μεταξύ υλικής και άυλης διάστασης του έργου. Δηλαδή, από τη μια ένα δύσκαμπτο και δύσχρηστο υλικό που όμως, με την βοήθεια της συλλογικής εργασίας δημιουργεί μία αφήγηση, μία συλλογική εμπειρία που επιδιώκει να αποκαταστήσει κοινωνικούς δεσμούς, σύμφωνα με την σκέψη του Bourriaud. Είναι εν τέλει το έργο αυτό μία κριτική παρέμβαση στο κατεστημένο πλαίσιο του λόγου των ιδρυμάτων; Με ποιο τρόπο το έργο της Λοϊζίδου, ενταγμένο σε έναν καλλιτεχνικό θεσμό μπορεί να αποτελέσει μία συμβολική χειρονομία ανάδειξης του παράδοξου της σχέσης τέχνης και πολιτικής εξουσίας;

Θέτοντας μια τέτοια παράμετρο προτείνουμε μία ανάγνωση στην οποία το έργο εγκαθίσταται και οικειοποιείται έναν ιστορικό χώρο, δανείζεται την αφήγηση του, ωστόσο, προτάσσει νέες δυνατότητες πρόσληψης οι οποίες δεξιώνονται αμφισημίες των σχέσεων εξουσίας, δημοκρατίας και των ορίων τους. Συνοψίζοντας, στην αναζήτηση της αντινομίας του πολιτικού στο έργο αυτό παρατηρούμε μια γραμμική-φορντική αφήγηση μια φαύλης ιστορίας. Η γραμμική πορεία της έκθεσης παραλληλίζεται με την φορντική γραμμή παραγωγής η οποία ενδεχομένως παραπέμπει όχι μόνο σε έννοιες και συμβολισμούς που σχετίζονται με τη γέννηση και το θάνατο αλλά και σε έννοιες όπως μαζική παραγωγή, εμπορευματοποίηση και τρόποι εκμετάλλευσης της ανθρώπινης εργασίας, όπου η όποια μορφή κριτικής του

---

<sup>209</sup> Σπύρος Κακουριώτης, «Μαρία Λοϊζίδου: Η τέχνη στον δημόσιο χώρο επιδιώκει να συναντήσει τον απροετοίμαστο επισκέπτη», στο *Η Αυγή*, 6 Σεπτεμβρίου 2015, [https://www.avgi.gr/tehnes/154530\\_maria-loizidou-i-tehni-ston-dimosio-horo-epidiokei-na-synantisei-ton-aproetoimasto](https://www.avgi.gr/tehnes/154530_maria-loizidou-i-tehni-ston-dimosio-horo-epidiokei-na-synantisei-ton-aproetoimasto), (πρόσβαση 18/1/2023).

καπιταλισμού και της βαριάς βιομηχανίας (η χρήση του χάλυβα) και του νεοφιλελευθερισμού ενταφιάζεται (τύμβος) με την έννοια της επανουκειοποίησης και ενσωμάτωσης, και εν τέλει (Πονοσυλλέκτης) εξουδετερώνεται από το καπιταλισμό.

#### 4.6 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 2017

Το *The Theater of Disappearance* ήταν μια μεγάλη in situ εικαστική εγκατάσταση η οποία κάλυψε, για σχεδόν τρεις μήνες (01/06/2017 - 24/09/2017), μια έκταση 4.500 τετραγωνικών μέτρων, στον Λόφο των Νυμφών και το χώρο του Εθνικού Αστεροσκοπείου Αθηνών, δημιουργώντας ένα καινούργιο περιβάλλον, με πολλαπλές αναφορές στην ανθρώπινη ύπαρξη. Ο καλλιτέχνης επενέβη ριζοσπαστικά στο χώρο, αποπροσανατολίζοντας την εσωτερική γεωγραφία του, καθώς ολόκληρη η περιοχή υπόκειτο σε μετασηματισμό – αρχιτεκτονικό και φυτοκομικό. Αυτή η ανάθεση τον βρίσκει για πρώτη φορά να συνομιλεί με έναν αρχαιολογικό χώρο, ενώ αποτέλεσε και την πρώτη ατομική του έκθεση στην Ελλάδα. Επιμελήτρια της έκθεσης ήταν η Ελίνα Κουντούρη, Διευθύντρια του NEON<sup>210</sup>.

Σύμφωνα με το φυλλάδιο που διατίθεται κατά τη διάρκεια της έκθεσης και μπορεί κανείς να βρει διαδικτυακά<sup>211</sup> μαθαίνουμε ότι στο πλαίσιο της παρέμβασης του καλλιτέχνη, ο Λόφος των Νυμφών γνώρισε μια φάση έντονης κατασκευαστικής δραστηριότητας, όπου διαμορφώθηκαν ειδικές υπερυψωμένες ξύλινες κατασκευές πάνω από την επιφάνεια του εδάφους, γεμάτες με χιλιάδες κυβικά χώματος και με ενσωματωμένο αυτόνομο αρδευτικό σύστημα, για να υποδεχθούν τα νέα φυτά<sup>212</sup>. Ο καλλιτέχνης, λαμβάνοντας υπόψιν και την ιδιομορφία του χώρου<sup>213</sup> αλλά και τον περιορισμό που είχε λόγω αυτής της ιδιομορφίας, αντί να σκάψει στο έδαφος, πρόσθεσε ένα κατασκευασμένο, τεχνητό στρώμα, το οποίο κάλυψε με πυκνή βλάστηση.

---

<sup>210</sup> “Villar Rojas, The Theater of Disappearance” στο *NEON* (*neon.org*), 1<sup>η</sup> Ιουνίου, 2017, <https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/06/ADRIAN-%CE%94%CE%95%CE%9B%CE%A4%CE%99%CE%9F-%CE%A4%CE%A5%CE%A0%CE%9F%CE%A5.pdf>, (πρόσβαση 16/1/2023).

<sup>211</sup> Ελίνα Κουντούρη, “The Theater of Disappearance, Adrián Villar Rojas,” ..., σ.14.

<sup>212</sup> «Ο Αργεντίνος καλλιτέχνης Adrián Villar Rojas μεταμορφώνει το Λόφο των Νυμφών σε μια... αστική ζούγκλα» στο *Αθηνόραμα* (*Athinorama.gr*), 1<sup>η</sup> Ιουνίου, 2017, [https://www.athinorama.gr/texnes/2521964/o\\_argentinis\\_kallitexnis\\_adrian\\_villar\\_rojas\\_metamorfone\\_i\\_to\\_lofo\\_ton\\_numfon\\_se\\_mia\\_astiki\\_zougkla\\_pics/](https://www.athinorama.gr/texnes/2521964/o_argentinis_kallitexnis_adrian_villar_rojas_metamorfone_i_to_lofo_ton_numfon_se_mia_astiki_zougkla_pics/), (πρόσβαση 16/1/2023).

<sup>213</sup> Σύμφωνα με την ΥΑ 21980/250/27-2-1952 - ΦΕΚ 54/Β/5-3-1952 «Περί χαρακτηρισμού ως χρηζόντων της κατά τας διατάξεις του Ν 1469/1950 ειδικής προστασίας κτιρίων και κτιριακών συγκροτημάτων.» το κτήριο του Εθνικού Αστεροσκοπείου Αθηνών και ο Λόφος των Νυμφών χαρακτηρίζονται ως «έργων τέχνης χρηζόντων ειδικής προστασίας».

Όλη η εγκατάσταση περικλειόταν από φυσικούς φράκτες, από βράχους, κλαδιά, χώμα, που «απομόνωναν» το χώρο ή δημιουργούσαν νέους χώρους επίσκεψης. Στο νέο αυτό περιβάλλον ο καλλιτέχνης δημιούργησε μια ζώνη εύφορη από 46.000 φυτά, 26 διαφορετικών ειδών: μια μίξη από αγρωστώδη και βρώσιμα φυτά, αγριόχορτα, αλλά και φρούτα και λαχανικά, καλαμπόκια, φυτά που ορίζουν την πορεία της ανθρώπινης ζωής στον πλανήτη. Η εύφορη ζώνη, ξαφνικά, δίνει τη σκυτάλη σε μια γυμνή, άγονη, εμπόλεμη ζώνη. Δημιουργεί γλυπτικές εγκαταστάσεις μέσα σε έντεκα βιτρίνες (Εικ.16-21) διαφόρων μεγεθών «προβάλλοντας τη βαρβαρότητα των χρόνων της επέκτασης των αυτοκρατοριών μέσω της κατάκτησης εδαφών και της αναζήτησης νέων γαιών προς εποικισμό, στον πλανήτη μας και πέρα απ' αυτόν»<sup>214</sup>.

Πριν την είσοδο στο εσωτερικό του κτηρίου του Εθνικού Αστεροσκοπείου, τοποθετημένη στη ζωφόρο του από τον αρχιτέκτονα Hansen, υπάρχει λατινική επιγραφή η οποία ορίζει με σαφήνεια, «SERVARE INTAMINATUM»- «Να μείνει ως έχει» - αμόλυντο και ανέγγιχτο. Ο Villar Rojas «αποκρίνεται» σε αυτήν την επιταγή αδειάζοντας το εσωτερικό του κτηρίου, τοποθετώντας ένα γύψινο ομοίωμα του Λόφου των Νυμφών, ως μία οπτική υπενθύμιση του πώς έμοιαζε όταν κατασκευάστηκε πριν από 160 χρόνια.

Η εικαστική εγκατάσταση *The Theater of Disappearance* στο Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών αποτέλεσε μέρος μιας σειράς αναθέσεων του καλλιτέχνη με τον ίδιο τίτλο, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στην Ευρώπη και την Αμερική<sup>215</sup>.

Σύμφωνα με τον ιδρυτή του NEON Δημήτρη Δασκαλόπουλο, «Η σταδιακή και δυναμική μεταμόρφωση του Εθνικού Αστεροσκοπείου Αθηνών από τον Villar Rojas αποτελεί τεκμήριο του οράματος και της αφοσίωσης του καλλιτέχνη στην ανατροπή του status quo.»<sup>216</sup> Με αφορμή αυτή τη δήλωση ενδιαφέρον έχει εδώ να εξετάσουμε αυτήν την πτυχή διαμόρφωσης πολιτικού λόγου, μια πτυχή δηλαδή που εμπεριέχει και το θεσμικό λόγο.

---

<sup>214</sup> Ελίνα Κουντούρη, “ The Theater of Disappearance..., σ.17.

<sup>215</sup> Συγκεκριμένα, στο The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη (14 Απριλίου-29 Οκτωβρίου 2017), Kunsthau Bregenz στην Αυστρία (13 Μαΐου-27 Αυγούστου 2017), Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Λος Άντζελες, Geffen Contemporary (22 Οκτωβρίου 2017-26 Φεβρουαρίου 2018).

<sup>216</sup> Δημήτρης Δασκαλόπουλος στον πρόλογο του φυλλαδίου, “ The Theater of Disappearance, Adrián Villar Rojas,” στο *NEON (Neon.org.gr)*, 1<sup>η</sup> Ιουλίου, 2017, σ.4.

<https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/06/THE-THEATER-OF-DISAPPEARANCE.pdf>, (πρόσβαση 17/01/2023).

Ποιά πολιτική λειτουργία επιτελείται εδώ; Ποιά η ανατροπή; Και πώς ορίζεται εδώ το status quo; Στις επόμενες παραγράφους θα επιχειρηθεί να αναλυθεί η έκθεση του Villar Rojas ως πολιτικός λόγος και πώς και αν επιτελείται η περί ης ο λόγος ανατροπή.

Ο Villar Rojas σημειώνει,

Το έδαφος αποτελεί ένα από τα πιο ισχυρά χαρακτηριστικά της εθνικής μας ταυτότητας. Κατάγομαι από την Αργεντινή, όπου στην ουσία το έδαφος αποτελεί μέσο παραγωγής. Αυτό που βρίσκεται κάτω από τα πόδια μας στην Αργεντινή δεν μας αντιπροσωπεύει με τον ίδιο τρόπο που αντιπροσωπεύει τους ανθρώπους που ζουν στην Ελλάδα. Εμείς οι Αργεντινοί ταυτίζουμε το έδαφος με τη γονιμότητα, ένα “ευλογημένο” έδαφος που το μόνο του όριο είναι ο ουρανός. Βεβαίως, αυτό είναι μία γεωπολιτική κατασκευή που έχει γίνει από τον Δυτικό Κόσμο και τις παγκόσμιες οικονομικές δυνάμεις γενικότερα. Ωστόσο, όταν έφτασα στην Ελλάδα, κατάλαβα αμέσως ότι για τους Έλληνες, αυτό που υπάρχει κάτω από τα πόδια τους είναι μεν το ίδιο ουσιώδες για την εθνική τους ταυτότητα όσο για τους Αργεντινούς, αλλά με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο. Αυτό που υπήρχε κάτω από τα πόδια τους ήταν η κουλτούρα: χιλιάδες χρόνια ανθρώπινων πολιτισμών<sup>217</sup>.

Είναι σαφές εδώ ότι μιλάμε για μια πολιτική της ταυτότητας και μάλιστα της εθνικής. Η πολιτικοποίηση της εθνότητας η οποία κάνει την εμφάνισή της τη δεκαετία του 1960 και μαζί με αυτήν και η τέχνη διεκδικήσεων, θέτει ανατρεπτικά ερωτηματικά τόσο ως πρακτική όσο και ως θεωρία<sup>218</sup>.

Ο καλλιτέχνης τοποθετεί αντικείμενα σε βιτρίνες που παραπέμπουν σε μουσειακές προθήκες. Ενδεικτικά αναφέρουμε μια Νίκη της Σαμοθράκης, ξαπλωμένη και βεβηλωμένη με πολύχρωμα γκράφιτι-μηνύματα από τους δρόμους της Αθήνας, πολεμικά κατάλοιπα (όπλα), ιστορικά σύμβολα (όπως η σημαία της Αργεντινής), ενθύμια από μεταγενέστερες εποχές που φωλιάζουν σε οργανική ύλη όπως η σκόνη από τη Σελήνη, σταλακτίτες και σταλαγμίτες, τα αρχαιότερα βακτήρια του κόσμου. Ένα αντίγραφο της «Λούσυ», της συλλογής απολιθωμένων οστών ηλικίας 3,2 εκατομμυρίων χρόνων, ένα κατελιμμένο από αγνώστους Curiosity Rover, το μη επανδρωμένο διαστημικό μηχάνημα εξερεύνησης του Άρη του 2012, μια ρέπλικα της στολής που φορούσαν οι Neil Armstrong και Buzz Aldrin, οι πρώτοι άνθρωποι που

---

<sup>217</sup> Όλα τα παραθέματα του Adrian Villar Rojas προέρχονται από την συνέντευξή που ηχογραφήθηκε στις 22 Απριλίου 2017 στην Αθήνα και βρίσκονται στο Ελίνα Κουντούρη, “The Theater of Disappearance...”, σ.12.

<sup>218</sup> Άντζελα Δημητρακάκη, «Πολιτική συνείδηση και τέχνη την εποχή της παγκοσμιοποίησης» στο *Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Θεσσαλονίκη, Ζήτη, 2012, σ. 69.

πάτησαν στη Σελήνη το 1969. Σε άλλες προθήκες βλέπουμε το έμβλημα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, κράνη από τον πόλεμο στα νησιά Φόκλαντ<sup>219</sup>.

Η χρήση της βιτρίνας που παραπέμπει στην μουσειακή προθήκη και κατ' επέκτασιν σε μουσειακές πολιτικές που αυτές ενδέχεται να πρεσβεύουν, θέτει υπό ερώτηση το ποιες ιστορίες ή αφηγήσεις αναδεικνύονται, ποιες αποκρύπτονται ή εξαφανίζονται στο θέατρο της εξαφάνισης όπως δηλώνει και ο τίτλος της έκθεσης και τέλος ποιες θα «λατρεύουμε»<sup>220</sup>.

Ο ίδιος δηλώνει ότι με τις εκθέσεις που έγιναν σε Ευρώπη και Αμερική με τον τίτλο *Theater of Disappearance* ήθελε να αποτίσει έναν «αποδομητικό φόρο τιμής στη δυτική τέχνη. Σαν να το θρηνούσα από την Ελλάδα στις Ηνωμένες Πολιτείες»<sup>221</sup>.

Ιστορίες ιμπεριαλισμού επί της γης και παραπέρα, εθνικά σύμβολα που συνδέονται με το χώμα, τη βλάστηση, το έδαφος και τη διαμόρφωση όλων αυτών των υπαίθριων περικλειστων χώρων και μικρότοπων, πραγματεύονται την έννοια της εθνικής ταυτότητας και των συνόρων ενώ πολύ μεστά διατυπώνει η Κουντούρη: «Ο Villar Rojas είναι ένας γενναίος μαχητής, που προσπαθεί να αντισταθεί στο θέατρο της εξαφάνισης, στην υποκρισία που μας κυκλώνει. Γινόμαστε ιδιωτικοί μάρτυρες σε μια ιστορία παραλόγου, κατάκτησης, απληστίας, εξαναγκασμού, προπαγάνδας και πατριωτισμού. Θα παραμείνουμε μακάριοι και συνένοχοι – σε αυτό το θέατρο της εξαφάνισης;»<sup>222</sup>

Πώς συνιστά όμως η έκθεση αυτή πεδίο άσκησης θεσμικού πολιτικού λόγου; Αναφέραμε προηγουμένως ότι η πολιτική της ταυτότητας στην τέχνη κάνει την εμφάνισή της τη δεκαετία του 1960 ενώ, σήμερα, το 2023 είναι πλέον σαφές ότι έχει «περάσει στο *mainstream*, έχοντας προ πολλού καταστεί άτυπα το θεσμοποιημένο υπόβαθρο της επίσημης τέχνης, ταυτιζόμενο με έναν “καλό” μεταμοντερνισμό»<sup>223</sup>.

---

<sup>219</sup> Χρήστος Παρίδης, «Ένας καλλιτέχνης μόλις μεταμόρφωσε το Αστεροσκοπείο Αθηνών σε έναν κήπο γεμάτο μηνύματα για την ανθρωπότητα», στο *LIFO (LiFO.gr)*, 2 Ιουνίου 2017, <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/enas-kallitexnis-molis-metamorfose-asteroskopeio-athinon-se-enan-kipo-gemato>, (πρόσβαση 15/1/2023).

<sup>220</sup> Laura C. Mallonee/ Laura Robertson, “Adrián Villar Rojas Excavates Greece's National Identity,” στο *Hyperallergic*, 28 Ιουλίου 2017, <https://hyperallergic.com/392597/adrian-villar-rojas-excavates-greeces-national-identity/>, (πρόσβαση 12/1/2023).

<sup>221</sup> “The Only Sculpture I Am Interested in Is the Human Being” στο *Collectors Agenda*, <https://www.collectorsagenda.com/in-the-studio/adrian-villar-rojas> (πρόσβαση 12/1/2023).

<sup>222</sup> Ελίνα Κουντούρη, “The Theater of Disappearance...”, σ.19.

<sup>223</sup> Άντζελα Δημητρακάκη, «Πολιτική συνείδηση και τέχνη...», σ.69.

Ενδεχομένως αν επιστρέψουμε εδώ στο ερώτημα πώς μπορεί να παραχθεί ριζοσπαστικός, ανατρεπτικός του status quo λόγος σε ένα θεσμικό πλαίσιο όπως αυτό του οργανισμού NEON, την απάντηση, ή μία από τις απαντήσεις που για την ιστορική ώρα φαίνεται έγκυρη τη δίνει ο Stallabras δηλώνοντας ότι «Αν η αυτόνομη σύγχρονη τέχνη, υπό την αιγίδα των αρχαϊκών της μορφών πατρωνίας και αγοράς, αποτελεί το συμπλήρωμα του συστήματος του νεοφιλελευθερισμού, ενδεχομένως τότε οποιοδήποτε κριτικό περιεχόμενο χρησιμεύει απλώς και μόνο για να δείξει ότι το σύστημα διαθέτει συνείδηση, αυτοκριτική και κατά συνέπεια μεταρρυθμιστική ικανότητα»<sup>224</sup> και συνεχίζοντας αυτό το συλλογισμό μία ενδεχομένως επαλήθευση της εγκυρότητάς του συστήματος. Προσδίδεται λοιπόν, όπως εύστοχα σχολιάζουν οι Σταυρακάκης και Σταφυλάκης μία ομοιοπαθητική λειτουργία στην τέχνη<sup>225</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι παράλληλα με την έκθεση του Villar Rojas την ίδια χρονική στιγμή στην Αθήνα μπορούσε κανείς «να μάθει από αυτήν» καθότι η παγκοσμίου διαμετρήματος *documenta 14* είχε για πρώτη φορά αποκτήσει και το αθηναϊκό της σκέλος. Αν και δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας εργασίας η εξέταση και κατανόηση μιας άλλης θεσμοποιημένης ιστορίας, οφείλουμε να την αναφέρουμε ως μια άλλη, διαφορετική αφήγηση «αποικιακών» και άλλων ιστοριών εποικισμού και εξωτικοποίησης<sup>226</sup>, η οποία εκτυλίσσεται την ίδια χρονική στιγμή σε διάσπαρτους δημόσιους και εικαστικούς χώρους της Αθήνας. Αξίζει επίσης να αναφερθεί γιατί και οι δυο θεσμοί καταπιάνονται με το θέμα εθνική ταυτότητα, που, παρ' ό,τι *mainstream*, απασχολεί εκείνη την περίοδο τα καθ' ημάς καθότι η χρηματοπιστωτική κρίση έθεσε ερωτήματα περί αποδυνάμωσης και υπονόμευσης της εθνικής κυριαρχίας.

Αν λοιπόν αποδεχθούμε την ομοιοπαθητική λειτουργία της τέχνης, της τέχνης ως συμπλήρωμα, ή άλλοθι ή δεκανίκι ως μία κάποια απάντηση, μία δεδομένη μη αναστρέψιμη συνθήκη, τότε θα πρέπει τουλάχιστον να αποδεχθούμε ότι ακόμα κι αν

---

<sup>224</sup> Julian Stallabras, «Τύποι και προοπτικές της ριζοσπαστικής τέχνης» στο Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ.270.

<sup>225</sup> Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), «Εισαγωγή/Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ.24.

<sup>226</sup> Helena Smith, “Crapumenta! ... Anger in Athens as the blue lambs of *documenta* hit town,” στο *The Guardian* (Guardian News and Media), 14 Μαΐου 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/14/documenta-14-athens-german-art-extravaganza>, (πρόσβαση 19/1/2023).

υπάρχει απολιτική, ή από-πολιτικοποιημένη τέχνη ή ακόμα κι αν υπάρχει τέχνη με σαφή κριτική παρέμβαση, αφ' ης στιγμής ενσωματώνεται στο θεσμικό λόγο, αποκτά μία πολιτική όψη, διαμορφώνει έναν πολιτικό λόγο, γίνεται ένα θεσμικό αφήγημα, ένα φερέφωνο μιας κυρίαρχης ιδεολογίας. Το αν αυτός είναι εγγενώς ηγεμονικός με αδηφάγες τάσεις «εργαλειοποίησης» της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής σε μία περίοδο όπου ο καπιταλισμός φαντάζει πανίσχυρος και η ελεύθερη αγορά ως ο μοναδικός υπαρκτός οικονομικός μηχανισμός, ίσως (σίγουρα) δεν αποτελεί πεδίο περαιτέρω διερεύνησης στην παρούσα εργασία, παρά μόνο στο μέτρο του δυνατού, δηλαδή αναγνωρίζοντας την αντινομία που η θεσμική ενσωμάτωση γεννά που «πρόκειται φυσικά για έναν φαύλο κύκλο που αναδεικνύει το εγγενές παράδοξο της σχέσης τέχνης-πολιτικής εξουσίας»<sup>227</sup>.



Εικόνα 15 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON

---

<sup>227</sup> Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης, «Τέχνη και θεωρία του πολιτικού - μεθοδολογίες εμπλοκής: μια συζήτηση του Γιάννη Σταυρακάκη με τον Κωστή Σταφυλάκη και την Ελπίδα Καραμπά», στο *Academia.edu*, 7 Νοεμβρίου, 2014, <https://www.academia.edu/9178670>, (πρόσβαση 8/1/2023).



Εικόνα 16 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON



Εικόνα 17 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON



Εικόνα 18 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON



Εικόνα 19 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON



Εικόνα 20 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON



Εικόνα 21 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON



Εικόνα 22 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON



Εικόνα 23 Adrián Villar Rojas, *The Theater of Disappearance*, NEON, Λόφος των Νυμφών, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, 01/06/2017 - 24/09/2017, ©NEON

## 5. Σύνοψη/Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία δύναται να ιδωθεί σαν μια μελέτη των πολιτικών διεργασιών που επηρεάζουν την πρόσληψη της εικαστικής παραγωγής στον δημόσιο αστικό χώρο στην Ελλάδα και αντίστροφα. Μέσα από τη συνεξέταση του πολιτικού και της τέχνης αναδεικνύεται η δυναμική συνδιαλλαγή των δυο πεδίων, η οποία εισάγει διαφορετικές τονικότητες σε σημαντικά ερωτήματα.

Στο πλαίσιο της χωρικής στροφής που παρατηρείται στις κοινωνικές επιστήμες η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τον δημόσιο χώρο με αυστηρά χωρικά γνωρίσματα σε μια εξω-χωρική δημόσια σφαίρα εισάγει και το ζήτημα της πρόσληψης ενός χώρου, ο οποίος αποκτά κοινωνικά χαρακτηριστικά και γνωρίσματα. Σε αυτήν την μετατόπιση ο δημόσιος κοινωνικός χώρος αποτελεί πεδίο διαλόγου και συγκρούσεων, πεδίο διεκδικήσεων των ποικίλων κοινωνικών ομάδων, ανάλογα βέβαια και τις εκάστοτε ιστορικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες στις οποίες λειτουργεί ο εκάστοτε δημόσιος κοινωνικός χώρος.

Σε ό,τι αφορά την τέχνη στον δημόσιο χώρο, πολλές φορές τα έργα τέχνης αν και δημόσια, υπό την έννοια ότι εγγράφονται σε χώρους που συνήθως δεν προορίζονται για αποκλειστικές εμπειρίες τέχνης, δεν ικανοποιούν ούτε τα παραδοσιακά κριτήρια αξιολόγησης της δημόσιας τέχνης, ούτε δεσμεύουν τους πολίτες-κοινό σε μια κοινωνική αλληλεπίδραση με τον δημόσιο χώρο. Άλλες φορές αυτή η διαδικασία αποκτά γραφειοκρατικό χαρακτήρα, η οποία οδηγεί στην εμφάνιση ή παραγωγή έργων που κατέχουν αισθητική επάρκεια ή καλλιτεχνική εγκυρότητα, αλλά υστερούν στη συνάφεια και την ουσιαστική σύνδεση με το χώρο παρουσίασής τους, το κοινό τους ή το πολιτικό τους διακύβευμα, εφόσον αυτό υπάρχει αλλά και την ενεργοποίηση της δημόσιας σφαίρας.

Σε ό,τι αφορά συγκεκριμένα τη δημόσια τέχνη σε ιστορικούς τόπους ή αρχαιολογικούς χώρους, καταρχάς θα πρέπει να γίνει αντιληπτό ότι αποτελούν τόπους πολιτιστικής κληρονομιάς, γεγονός που αντανακλά μία σύγχρονη συνθήκη και πρόσληψη τέτοιων χώρων και όχι μια απόλυτη συνθήκη. Σε όλες τις εκθέσεις- έργα που εξετάσαμε μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι υπάρχει μια αναπόφευκτη προκατάληψη της παροντικής πρόσληψης της αρχαιολογικής κληρονομιάς, ως κατασκευής ενός ηγεμονικού λόγου. Μια ανάλογη πορεία που παρατηρείται και με την σύνδεση των μουσείων με τις ιστορίες των κρατών, όπου το μουσείο αποτέλεσε έναν

«τόπο εθνικής ανασυγκρότησης»<sup>228</sup>. Ο αρχαιολογικός χώρος αποτελεί μία «παράμετρο συλλογικής πολιτιστικής ταυτότητας»<sup>229</sup> όχι μόνο για τον επισκέπτη αλλά και για τον δημιουργό, ο οποίος ακόμα κι αν υπήρχε πρόθεση να υπερβεί μία τέτοια παράμετρο, αυτή φαίνεται να αποκτά μία πανταχού παρούσα κανονιστική επιταγή στην καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία θα μπορούσε να έχει εφάμιλλη του μουσείου *ετεροτοπική* λειτουργία.

Με άλλα λόγια, ενώ πρόθεση του οργανισμού NEON αποτελεί η διάδραση μεταξύ της τέχνης, της κοινωνίας και της πόλης διοργανώνοντας εκθέσεις στον δημόσιο χώρο, η επιλογή μίας συγκεκριμένης κατηγορίας χώρων, αυτή του αρχαιολογικού-ιστορικού χώρου φαίνεται να καταργεί ή να αναιρεί το αρχικό πρόταγμα, δεδομένου ότι η διάδραση προσομοιάζει περισσότερο με αυτήν που επιτελείται σε ένα μουσείο παρά σε έναν απόλυτα ελεύθερο δημόσιο χώρο.

Η έκθεση σύγχρονης τέχνης σε αρχαιολογικό χώρο φαίνεται να επιτελεί τις λειτουργίες της δημόσιας τέχνης όπως αυτές εντοπίστηκαν στο θεωρητικό μέρος της εργασίας: την πολιτική λειτουργία με την ενεργοποίηση του δημόσιου διαλόγου και την κοινωνική της λειτουργία, μέσω της σύνδεσης με τον χώρο και της εμπλοκής του επισκέπτη. Ωστόσο η ενεργοποίηση αυτή φαίνεται να κινείται σε ένα επιφανειακό επίπεδο, ή τουλάχιστον να μην επιτελείται με όρους σύγκρουσης και χωρίς να αναδεικνύονται ουσιαστικά πολιτικά διακυβεύματα.

Παράλληλα, στην περίπτωση που εξετάζουμε αν και μιλάμε για τέχνη στο δημόσιο χώρο, της οποίας η παραγωγή λαμβάνει χρηματοδότηση από ιδιωτικούς πόρους με την υποστήριξη ή την αιγίδα δημοσίων φορέων εγείρει επίσης το ερώτημα του κατά πόσο «δημόσια» παραμένει η δημόσια τέχνη και ο δημόσιος χώρος. Τί επιρροή έχει το *δημόσιο* όταν όλη η πρωτοβουλία έχει πραγματοποιηθεί από ιδιωτικούς πόρους; Μήπως τότε μιλάμε, όπως θα υποστήριζε και η Deutsche για έναν κρατικό-ιδιωτικό χώρο που καθορίζεται κάθε φορά από το κέρδος, μετατρέποντας ουσιαστικά τον χώρο σε εμπόρευμα<sup>230</sup>;

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δημόσια τέχνη αποτελεί μία από τις κατηγορίες τέχνης που παρήγαγε η μεταμοντέρνα τέχνη της δεκαετίας του 1970 και

---

<sup>228</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Το μουσείο: μια ιστορική τοπολογία», στο *Restitutions: 14 Κείμενα Ιστορίας Της Τέχνης*, Αθήνα, Futura, 2015, σ.176.

<sup>229</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Το μουσείο: μια ιστορική τοπολογία»..., σ.176.

<sup>230</sup> Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and spatial politics* ..., σ. XV.

1980 και προτείνεται ως αντίδοτο του ύστερου καπιταλισμού και του νεοφιλελεύθερου παγκοσμιοποιημένου συστήματος αγοράς. Αν και χρηματοδοτούμενη από το δημόσιο χρήμα προτάθηκε ως φορέας εξευγενισμού των σύγχρονων μεγαλουπόλεων, αλλά παράλληλα με πολιτικά και κοινωνικά προτάγματα.

Η δημόσια τέχνη προσανατολίζεται επίσης στην ιδέα της τοποθεσίας, του τοπολογικού της χαρακτήρα. Το εικαστικό παράγωγο ενσωματώνεται και αναφέρεται σε συγκεκριμένο τόπο που μέσω αυτού συμπαραδηλώνει είτε σχεσιακές πρακτικές είτε πρακτικές που συνδέονται με την ενεργοποίηση της δημόσιας σφαίρας και της διαμόρφωσης πολιτικού λόγου. Έτσι, η τοποθεσία ως τόπος καλλιτεχνικής παραγωγής και επιτέλεσης από οριοθετημένη θέση στον χάρτη επιφορτίζεται με την παραγωγή κοινωνικά προσανατολισμένων πρακτικών οι οποίες υφαίνουν ένα πλέγμα συνδέσεων με τη δημόσια σφαίρα.

Παράλληλα, με την γιγάντωση της εκθεσιακής σφαίρας και την εμφάνιση του φαινομένου της μπιεναλοποίησης, που ενσωματώνεται ολοένα και περισσότερο στις πολιτιστικές πολιτικές των πόλεων, διαμορφώνονται και οι τρέχουσες πρακτικές δημόσιας τέχνης, οι οποίες παράγονται και διανέμονται από το κυρίαρχο θεσμικό περιβάλλον. Ένα περιβάλλον του οποίου η σύσταση και λειτουργία αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση, αλλά και αναπόφευκτα το μοναδικό πεδίο διαμόρφωσης πολιτικού λόγου. Η τέχνη πολιτικοποιείται σε μια αυξανόμενη ώσμωση μεταξύ τέχνης και πολιτικής, μία ιστορική συγκυρία της οποίας τα αίτια φαίνεται να εντοπίζονται σε μια πρακτική δραστηριότητα των καλλιτεχνών που εμφανίζεται ως απότοκο των θεσμικών διοργανώσεων και όχι ως προϊόν της ευρύτερης στάσης τους απέναντι στον κόσμο<sup>231</sup>.

Επιπλέον με αυτήν τη γιγάντωση των μεγάλων διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων, παρατηρείται και στον θεωρητικό λόγο μία εντατική αναζήτηση για μια ριζοσπαστική τέχνη στο πλαίσιο των ίδιων αυτών των θεσμών είτε αυτά είναι ιδρύματα, είτε θεσμικοί λόγοι. Τέχνη η οποία θα έχει αντίκτυπο στις πολιτικές της παγκοσμιοποίησης και του νεοφιλελευθερισμού.

Αυτή η παραγωγή λόγου όπου άλλοτε προτάσσει μια εξιδανικευμένη κοινωνική τέχνη με πολιτικό ρόλο και άλλοτε μια τέχνη που εναντιώνεται με ρηξικέλευθο ή βίαιο

---

<sup>231</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Τί να κάνουμε;» στο *Restitutions: 14 Κείμενα Ιστορίας Της Τέχνης*, Αθήνα, Futura, 2015, σ.104.

τρόπο στον ηγεμονικό λόγο, η ίδια αυτή η παραγωγή έρχεται στο φως μέσα από θεσμούς, ιδρύματα, συνέδρια, εκδόσεις και περιοδικά, πάσης φύσεως διοργανώσεις. Δημιουργείται έτσι μία νέα πηγή παραγωγής γνώσης η οποία είναι απότοκο της ίδιας της διαδικασίας της παγκοσμιοποίησης, η οποία ωστόσο παραγωγή διεκδικεί την μητρότητα σύλληψης της ρήξης, του ριζοσπαστισμού και της σύγκρουσης.

Η παραγωγή αυτού του ριζοσπαστικού λόγου μπορεί να μην είναι τελικά τίποτε παραπάνω από το «ιδεολογικό άλλοθι των μεγάλων διοργανώσεων ώστε να νομιμοποιήσουν τις σχέσεις που δημιουργεί μια διογκούμενη αγορά τέχνης με ένα διευρυμένο “κοινό τέχνης”<sup>232</sup>».

Η αναδιοργάνωση των κοινωνικών σχέσεων που προτείνει ο Bourriaud μέσα από τη σχεσιακή τέχνη αλλά και η συνακόλουθη συζήτηση για τον συγκρουσιακό και αγωνιστικό ρόλο που καλείται να αναλάβει η τέχνη φαίνονται κριτικές στάσεις απέναντι σε ηγεμονικά συστήματα, ωστόσο αδύναμες πρακτικές ώστε να υπάρχουν έξω από αυτά, σαν να υπάρχει μία αναπόφευκτη και αναπόδραστη συνύπαρξή τους προκειμένου το ένα να «επιβραβεύει» την εγκυρότητα του άλλου και αντιστρόφως.

Εν κατακλείδι, η δημόσια τέχνη στην παρούσα συγκυρία της παγκοσμιοποίησης, η οποία αναφέρεται σε μια ενιαία αγορά, παράγει ένα κυρίαρχο πολιτιστικό μοντέλο που δίνει έμφαση στον πλουραλισμό της καλλιτεχνικής παραγωγής, μέσω του οποίου ανατροφοδοτείται. Ωστόσο, η δημόσια τέχνη μοιάζει να διηθείται μέσα από τους θεσμικούς μηχανισμούς που την ορίζουν, διαμορφώνοντας όχι μόνο μορφές πολιτιστικής κυριαρχίας αλλά εξαλείφοντας τις πιθανότητες διαφυγής από αυτό το πλαίσιο. Η όποια προσπάθεια σύγκρουσης με αυτό το κλειστό σύστημα, φαίνεται να μην μπορεί πλέον να επιτευχθεί με όρους αντίστασης απέναντι σε παγιωμένους θεσμούς, οι οποίοι παράγονται από τα παγκοσμιοποιημένα νεοφιλελεύθερα οικονομικά συστήματα. Έτσι δομείται μία αντινομία μεταξύ τέχνης και πολιτικής σε ένα πλαίσιο θεσμικής ενσωμάτωσης. Όπως πολύ εύγλωττα τονίζει ο Σταυρακάκης:

...πολύ απλά, όσο ριζοσπαστική ή επαναστατική και αν είναι μία πράξη, υπόκειται από την ίδια τη στιγμή της πραγμάτωσης της σε διαδικασίες οικειοποίησης από το statusquo. Αυτό προφανώς υπονομεύει ή μετριάζει τη ριζοσπαστικότητά της, αλλά την ίδια στιγμή αποτελεί ουσιώδη όρο της κριτικής της τελεσφορίας, αφού στην πορεία η οικειοποίηση αυτή μετασχηματίζει-περισσότερο ή λιγότερο την κρατούσα τάξη πραγμάτων. Με άλλα

---

<sup>232</sup> Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), «Εισαγωγή/Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ.25

λόγια, όσο συστατικό είναι το πολιτικό άλλο τόσο είναι και η θεσμική του επεξεργασία, χωρίς την οποία διολισθαίνει σε βολонταρισμό<sup>233</sup>.

Πρόκειται για μια αντινομία που δεν σχετίζεται μόνο με την δημόσια τέχνη και τις μεγάλες διοργανώσεις, αλλά μια αντινομία που αφορά την παγκοσμιοποίηση εν γένει. Έτσι λοιπόν όποια προσπάθεια κριτικού πολιτικού προσανατολισμού αρθρώνεται, ο εκάστοτε κυρίαρχος ηγεμονικός λόγος φαίνεται να την ενσωματώνει στο πρόταγμα του, αποδυναμώνοντάς τη, απεκδύοντας από αυτήν όποια δεινότητα αμφισβήτησης μπορεί να ενέχει. Η τέχνη λοιπόν αφομοιώνεται από την πολιτιστική βιομηχανία και το έργο τέχνης «παραμένει ασφαιρο βλήμα αλλά και προσφέρει εξαιρετικό άλλοθι επίδειξης ανεκτικότητας»<sup>234</sup>. Κι αν είναι το «στρατόπεδο των ηττημένων»<sup>235</sup> ο τόπος που όλα διακυβεύονται τότε μήπως ακόμα και η ίδια η αναγνώριση ως τέτοιων δεν αποτελεί μία ακόμα επιβεβαίωση των παραπάνω λεχθέντων, αλλά και συνάμα της ανακήρυξης του νικητή;

---

<sup>233</sup> Γιάννης Σταυρακάκης, συζήτηση για *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη...*

<sup>234</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Τέχνη και αντίσταση», στο *Restitutions: 14 Κείμενα Ιστορίας Της Τέχνης*, Αθήνα, Futura, 2015, σ.29.

<sup>235</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Τέχνη και αντίσταση»..., σ.30.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Βιβλία

Argan Giulio Carlo, *L'Arte Moderna, Dall' Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Φλωρεντία, RCS Editore S.p.A, 1970, ελλ. έκδ. Αργκάν Τζούλιο Κάρλο, «Η κρίση της τέχνης ως 'ευρωπαϊκής επιστήμης», στο *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004.

Αυγητίδου Αγγελική (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, πρόλ., Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021.

Barthes Roland, «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2007, σσ. 137-143.

Βασιλείου Κωνσταντίνος, «Ο δημόσιος χώρος και το πρόβλημα της εξατομίκευσης» στο Αγγελική Αυγητίδου (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021, σσ. 19-30.

Baslez Marie-Françoise, *Histoire politique du monde grec (3e edition)*, Παρίσι, Nathan, 1994, ελλ. έκδ. *Πολιτική ιστορία του αρχαίου ελληνικού κόσμου*, μτφρ. Μαίρη Στεφάνου, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2013.

Beardsley John / Harney Andy L. (επιμ.), *Art in public places: a survey of community sponsored projects supported by the National Endowment for the Arts*, Ουάσιγκτον, Partners for Livable Places, 1981.

Becker S. Howard, *Art Worlds*, Λος Άντζελες, University of California Press, 1982.

Bishop Claire, *Artificial hells participatory art and the politics of spectatorship*, Λονδίνο, Verso, 2012).

Bishop Claire, «Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Κωστής Σταφυλάκης/ Γιάννης Σταυρακάκης (επιμ.), Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 215–52.

Bourdieu Pierre, *La Distinction: Critique Sociale Du Jugement*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 1979, ελλ. έκδ. *Η Διάκριση: Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2006

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du reel, Ντιζόν, 1998, ελλ. έκδ. *Σχεσιακή αισθητική*, μτφρ. Δημήτρης Γκινοσάτης, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2014.

Cartiere Cameron / Willis Shelly / Cameron Cartiere (επιμ.), “The Practice of Public Art,” στο *The practice of public art*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2009, (e-book).

Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ιστορία της τέχνης 1945-1975. Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική*, Αθήνα, Futura, 2021.

—«Η απώλεια του καλλιτέχνη» στο *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο Από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2012, σσ.191–319.

— «Το μουσείο: μια ιστορική τοπολογία» στο *Restitutions: 14 Κείμενα Ιστορίας Της Τέχνης*, Αθήνα, Futura, 2015, σσ.175-184.

—«Τέχνη και αντίσταση», στο *Restitutions: 14 Κείμενα Ιστορίας Της Τέχνης*, Αθήνα, Futura, 2015, σσ. 11–30.

— «Τί να κάνουμε;» στο *Restitutions: 14 Κείμενα Ιστορίας Της Τέχνης*, Αθήνα, Futura, 2015, σσ. 101–13.

Deutsche Rosalyn, *Evictions: art and spatial politics*, Κέιμπριτζ, MA, MIT Press, 1996

Deutsche Rosalyn, «Αγοραφοβία», Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 139–187

Duchamp Marcel/ Peterson Elmer / Sanouillet Michel, *Marcel Duchamp κ.ά., The essential writings of Marcel Duchamp*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1975.

Fineberg Jonathan, *Art since 1940: strategies of being*, Λονδίνο, Laurence King Publishing, 2000.

Foster Hal/ Krauss Rosalind Epstein, Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin Heinz-Dieter, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2004, ελλ. έκδ. *Η τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, Αθήνα, Επίκεντρο, 2007.

Foucault Michel, “Des espaces autres, Hétérotopies”, (1967) στο *Dits et écrits, 1954-1988*, Gallimard, 1994, ελλ.έκδ. «Άλλοι χώροι [Ετεροτοπίες]» στο *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2012, σσ.255-270.

— *Τι είναι ένας συγγραφέας*, μτφρ. Βασίλειος Πατσογιάννης, Αθήνα, Πλέθρον, 2021.

Habermas Jurgen, *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας: έρευνες πάνω σε μια κατηγορία της αστικής κοινωνίας*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Νήσος, 1997.

Honour Hugh/Fleming John. *A world history of art*. Λονδίνο, Macmillan Reference Books, (1982) 2009.

Irwin Robert, *Being and circumstance: notes toward a conditional art*, Larkspur Landing, CA, Lapis Press in conjunction with the Pace Gallery and the San Francisco Museum of Modern Art, 1985.

Jacob Mary Jane, “An unfashionable audience” στο Suzanne Lacy (επιμ.), *Mapping the terrain: new genre public art*, Σιάτλ, Bay Press, 1995, σσ.50-59.

Jacobs Jane, *The death and life of great American cities*, Νέα Υόρκη, Vintage Books, 1961.

Κανελλοπούλου Χάρης, «Οι Τόποι Της Μνήμης. Σημειώσεις για τη μνημειακή γλυπτική, παραδείγματα έργων στο δημόσιο χώρο της Αθήνας» στο Αγγελική Αυγητίδου (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021, σσ. 69–87.

Κανιάρη Ασημίνα, *Το μουσείο ως χώρος της ιστορίας της τέχνης, εκθέσεις, συλλογές και η τέχνη από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Γρηγόρη, 2015.

Καραμπά Ελπίδα, «Δημόσια τέχνη (αναθεωρημένη). Οι διαλέξεις ήπιας εξουσίας και οι αισθητικές πρακτικές του κέντρου νέων μέσων και φεμινιστικών πρακτικών ως περιπτώσεις μιας ‘τοποθετημένης’ δημόσιας τέχνης» στο Αγγελική Αυγητίδου (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021, σ. 141, σσ. 139–57.

Kaye Nick, *Site specific art: performance, place and documentation*, Λονδίνο, Routledge, 2006 (2000).

Kwon Miwon «Οι (Αφ)εδράσεις Της Κοινότητας», στο Γιάννης Σταυρακάκης/Κωστής Σταφυλακάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ.189–211.

— *One place after another: site-specific art and locational identity*, Κέμπριτζ, MA, MIT Press, 2004.

Laclau Ernesto «Για την επανάσταση της εποχής μας», στο Γιάννης Σταυρακάκης/Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 47–49.

Lacy Suzanne (επιμ.), *Mapping the terrain: new genre public art*, Σιάτλ, Bay Press, 1995.

Lefebvre Henri, *The Production of Space*, μτφρ. Donald Nicholson-Smith, Malden, Blackwell Publishers Ltd, 1991.

Ley David, *Liberal ideology and the postindustrial city*, *Annals of the Association of American Geographers*, 70, (2), 1980, σσ. 238-258.

Λιάκος Αντώνης, *Ο ελληνικός 20ος αιώνας*. Αθήνα, εκδόσεις Πόλις, 2022.

Lippard R. Lucy, “Art outdoors, in and out of the public domain” στο *Studio International*, (2), Μαρτ. -Απρ.1977, σσ. 83–90.

— *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*, Νέα Υόρκη, New Press, 1998.

Manovich Lev, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001, ελλ. έκδ. *Η Γλώσσα των Νέων Μέσων*, μτφρ. Θεωдорής Δρίτσας, Κώστας Σπαθαράκης, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2016 (2009).

Marchart Oliver, «Η επιμελητική λειτουργία: οργανώνοντας την έκθεση,» στο Γιάννης Σταυρακάκης/Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 253-261.

— «Πολιτική και καλλιτεχνικές πρακτικές: για την αισθητική της δημόσιας σφαίρας», στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 101-113.

Miles Malcolm/ Adams Hugh, *Art for public places: critical essays*, Ουίνστεστερ, Winchester School of Art Press, 1989.

Miles Malcolm, *Art, space, and the city: public art and urban future*, Oxon, Routledge, 2005.

Mouffe Chantal «Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση», στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ.115-138

—«Καλλιτεχνικός ακτιβισμός και καλλιτεχνικά πεδία» στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ.287-295.

— Το δημοκρατικό παράδοξο», στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 51–55.

— *Επί του πολιτικού*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Αθήνα, Εκκρεμές, 2010.

Mumford Lewis, *The city in history: its origins, its transformations, and its prospects*, Νέα Υόρκη, Harcourt Brace Jovanovich, 1961.

Ντάφλος Κώστας, *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης*, Ζωγράφου, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.

Petherbridge Deanna, *Art for architecture: a handbook on commissioning*, Λονδίνο, H.M.S.O., 1987.

Ranciere Jacques, «Η Πολιτική Της Αισθητικής», στο Γιάννης Σταυρακάκης / Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *το Πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 85–100.

Sennett Richard, *The fall of public man*, Λονδίνο, Penguin 2003 (1977), ελλ.έκδ. Σένετ Ρίτσαρντ, *Η τυραννία της οικειότητας*, μτφρ. Γιώργος Μέρτικας, Αθήνα, Νεφέλη, 1999.

Stallabrass Julian, «Τύποι και προοπτικές της ριζοσπαστικής τέχνης» στο Γιάννης Σταυρακάκης/ Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ.269-285.

Σταυρακάκης Γιάννης / Σταφυλάκης Κωστής (επιμ.), «Εισαγωγή/Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σσ. 13–43.

— *Το Πολιτικό Στη Σύγχρονη Τέχνη*. Αθήνα, εκδόσεις Εκκρεμές, 2008.

Stock Paul, *History and the uses of space. The Uses of space in early modern history*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

## Άρθρα

Αυγήτα Λουίζα, «Ο Τόπος ως βλέμμα και η γεωγραφία ως πεδίο συγκρότησης της σύγχρονης τέχνης», *IKEE*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1<sup>η</sup> Μαΐου 2021, <http://ikee.lib.auth.gr/record/330745?ln=e1>.

Birchall G. Michael, “*Socially engaged art in the 1990s and beyond*”, στο *ONCURATING*, 6 Μαΐου 2012 <https://www.on-curating.org/issue-25-reader/socially-engaged-art-in-the-1990s-and-beyond.html>

Bishop Claire, “The social turn: collaboration and its discontents”, *The online edition of Artforum International Magazine*, 1<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 2006, <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>.

Γκινοςάτης Δημήτρης, «Πρακτικές του βλέπειν. Σύντομο σχόλιο για την ένθεση εικαστικών έργων στον δημόσιο αστικό ιστό», στο Γιώργος Χαρβαλιάς (επιμ.), *Εικαστικές παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο ζωγραφική επί των τυφλών όψεων κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Γραφείο Διασύνδεσης, σσ. 48–59.

Deutsche Rosalyn, *The question of “public space”*, 1998, <https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche--the-question-of-public-space.pdf>

Δημητρακάκη Αντζελα, «Πολιτική συνείδηση και τέχνη την εποχή της παγκοσμιοποίησης», στο *Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Θεσσαλονίκη, Ζήτη, 2012, σσ. 68-77.

Κούρος Πάνος, «Επισημάνσεις στο: προς μια ιστορία για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη. Από το θεσμικό, στο αντιθεσμικό και το εξωθεσμικό» στο *Art/Architecture in the Public Sphere*, 23 Απριλίου, 2017, <https://artpublicresearch.wordpress.com/2017/04/22/%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1->

[%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%B7-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD/.](#)

Krauss Rosalind, “Sculpture in the expanded field”, *October*, τόμ. 8, Άνοιξη, 1979, σσ. 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>.

Marchart Oliver, “The Politics of Biennialization (Introduction)” στο Dorothee Richter/ Marius Babias (επιμ.), *Hegemony machines: documenta x to fifteen and the Politics of Biennialization*, Ζυρίχη, *OnCurating.org*, 2022(2008), σσ. 7-17.

Mitchell W.J.T., “The violence of public Art: ‘Do the Right Thing’”, *Critical Inquiry*, 16, (4), 1990, <https://doi.org/https://www.jstor.org/stable/1343773>.

Μελά Εύα / Χατζή Κατερίνα, «Αίτημα Νομοθετικής Ρύθμισης», *EETE(Eete.gr)*, 29 Ιανουαρίου 2016, <http://www.eete.gr/claimsitem/?listid=13&rowid=295>.

Moolhuijsen Nicole, *Questioning participation and display practices in fine arts museums*, ICOFOM Study Series, (43a), 2015, σσ. 191-202, <https://doi.org/10.4000/iss.630>.

Senie Harriet/ Webster Sally, “Critical Issues in Public Art”, *Art Journal*, 48, (4), 1989, σσ. 287–90, <https://doi.org/10.2307/777010>.

Σουλιώτης Νίκος, «Διεύρυνση του κοινού, εκλέπτυνση των διακρίσεων: κοινωνική κατασκευή της ζήτησης στην αθηναϊκή συμβολική οικονομία από τα μέσα της δεκαετίας του '70 ως σήμερα», *EKKE.GR – Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών*, <https://www.ekke.gr/services/publication/dieurinsi-tou-kinou-ekleptinsi-ton-diakriseon-kinoniki-kataskeui-tis-zitisis-stin-athinaiki-simvoliki-ikonomia-apo-ta-mesa-tis-dekaetias-tou-70-os-simera>.

— «Ερευνώντας τις Πολιτιστικές Υποδομές της Αθήνας: Οι Χώροι των Ιδιωτικών Ιδρυμάτων Μη-Κερδοσκοπικού Χαρακτήρα (Περίοδος 1980-2005)», *EKKE.GR – Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών*, (16) 2008, <https://www.ekke.gr/services/publication/ereunontas-tis-politistikes-ipodomes-tis-athinas-i-chori-ton-idiotikon-idrimaton-mi-kerdoskopikou-charaktira-periodos-1980-2005>.

— «Συλλεκτική Δραστηριότητα και Δημιουργία Πολιτιστικών Θεσμών στην Αθήνα: Βασικές υποθέσεις και μια μελέτη περίπτωσης», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 127, 2016, <https://doi.org/10.12681/grsr.9879>.

Susen Simon, “Critical notes on Habermas's theory of the public sphere”, *Sociological Analysis*, 5(1), <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/1101/>.

Willett John, *Art in a city*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.

Yalouri Eleana/ Rikou Elpida, “Contemporary Art and ‘Difficult Heritage.’”, στο *Contested Antiquity Archaeological Heritage and Social Conflict in Modern Greece and Cyprus*, Bloomington: Indiana University Press, 2021, σσ.297–318.

Φωτιάδη Εύα, «Τέχνη και κοινότητα» στο Αγγελική Αυγητίδου (επιμ.), *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2021, σσ. 126–138.

Χαραλαμπίδης Άλκης, *Η τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τ. ΙΙΙ. Η μεταπολεμική περίοδος*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1995.

### **Κατάλογοι εκθέσεων**

Κουντούρη Ελίνα, “The Theater of Disappearance, Adrián Villar Rojas,” στο *NEON* (*Neon.org.gr*), 1<sup>η</sup> Ιουλίου, 2017, <https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/06/THE-THEATER-OF-DISAPPEARANCE.pdf>.

Παπαφιλίππου Αιμιλία, *Παλμικά Πεδία*, ηλ. κατ. έκθ., Αθήνα, NEON, 2014, <http://www.aemiliapapaphilippou.com/site/iPad/>.

### **Διδακτορικές Διατριβές**

Κανελλοπούλου Χάρης, *Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2006, <https://doi.org/10.12681/eadd/21055>.

Στυλιανή Μπολωνάκη, *Τρέχουσα δημόσια τέχνη: κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές*, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2020, <http://dx.doi.org/10.12681/eadd/49162>.

Πολυχρονάτου Ελένη, *Έργα Τέχνης Μεγάλης Κλίμακας στον Αστικό και Φυσικό Χώρο*, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2007, <https://doi.org/10.12681/eadd/15338>.

Τενεκετζής Αλέξανδρος, *Τα μνημεία για το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου (διδακτορική διατριβή)*, Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2011 <https://doi.org/10.12681/eadd/30568>.

### **Διαδικτυακές Πηγές**

«Αιμιλία Παπαφιλίππου, Παλμικά Πεδία, NEON, Έργο στην πόλη, 2014», στο *Contemporary Heritage*, 12 Δεκεμβρίου, 2022, <https://contemporaryheritage.neon.org.gr/el/ancient-agera-of-athens/>.

Ανέστη Ι. Κατερίνα, « Γιατί ο σπουδαίος Tino Sehgal τολμά με την έκθεση στη Ρωμαϊκή Αγορά να κάνει για πρώτη φορά έργα σε εξωτερικό χώρο», στο *Popaganda*, 23 Σεπτεμβρίου, 2014. <https://m.popaganda.gr/art/giati-o-spoudeos-tino-sehgal-tolmatin-ekthesi-sti-romaiki-agera-na-kani-gia-proti-fora-erga-se-exoteriko-choro/>.

Άρθρο 24, *Προστασία Του Περιβάλλοντος*, Σύνταγμα,  
<https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-24/>.

Athinorama Team, “Ο Αργεντίνος Καλλιτέχνης Adrián Villar Rojas Μεταμορφώνει Το Λόφο Των Νυμφών Σε Μια... Αστική Ζούγκλα (PICS)”, στο *Athinorama.gr*,  
[https://www.athinorama.gr/texnes/2521964/o\\_argentininos\\_kallitexnis\\_adrian\\_villar\\_rojas\\_metamorfonei\\_to\\_lofo\\_ton\\_numfon\\_se\\_mia\\_astiki\\_zougkla\\_pics/](https://www.athinorama.gr/texnes/2521964/o_argentininos_kallitexnis_adrian_villar_rojas_metamorfonei_to_lofo_ton_numfon_se_mia_astiki_zougkla_pics/)

Αυγή Newsroom, «Προς μια Ιστορία για τη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη: από το Θεσμικό, στο Αντιθεσμικό και το Εξωθεσμικό. Μέρος Α'», *Αυγή*, 9 Απριλίου, 2017,  
[https://www.avgi.gr/entheta/236662\\_pros-mia-istoria-gia-ti-syghroni-elliniki-tehni](https://www.avgi.gr/entheta/236662_pros-mia-istoria-gia-ti-syghroni-elliniki-tehni).

Αυγή Newsroom, «Προς μια Ιστορία για τη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη: από το Θεσμικό, στο Αντιθεσμικό και το Εξωθεσμικό, Μέρος Β'» *Αυγή*, 17 Απριλίου, 2017,  
[https://www.avgi.gr/entheta/237386\\_pros-mia-istoria-gia-ti-syghroni-elliniki-tehni-apo-thesmiko-sto-antithesmiko-kai](https://www.avgi.gr/entheta/237386_pros-mia-istoria-gia-ti-syghroni-elliniki-tehni-apo-thesmiko-sto-antithesmiko-kai).

Γιαννακόπουλος Γιώργος, «Για το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη» στο *Kaput 5*, 1<sup>η</sup> Μαΐου 2009, <https://kaputarchive.online/00501> (μια συζήτηση του Γιώργου Γιαννακόπουλου και του Κώστα Χριστόπουλου με τον Γιάννη Σταυρακάκη και τον Κωστή Σταφυλάκη).

Charitou Klea, “South Likes: Tino Sehgal at the Roman Agora, Athens.”, στο *South as a State of Mind*, <https://southasastateofmind.com/south-likes-tino-sehgal-roman-agera-athens/>.

Čopić Vesna/ Uzelac Aleksandra/ Primorac Jaka/ Jelinčić Angelina/ Daniela Srakar Andrej/ Žuvela Ana (Rep.), “Ενθάρρυνση Των Ιδιωτικών Επενδύσεων Στον Τομέα Του Πολιτισμού”, στο *Ινστιτούτο Διεθνών Σχέσεων (IMO)*,  
[https://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009\\_2014/documents/cult/dv/esstudyenco urprivinv/esstudyencourprivinvel.pdf](https://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009_2014/documents/cult/dv/esstudyenco urprivinv/esstudyencourprivinvel.pdf).

«Δωρεά της Συλλογής Δημήτρη Δασκαλόπουλου», *Ναυτεμπορική*, 24 Οκτωβρίου 2022, <https://www.naftemporiki.gr/culture/1320027/dorea-tis-syllogis-dimitri-daskalopoulou/>.

«Εξελίξεις Για Το 1% (για την τέχνη στο δημόσιο χώρο)», *EETE(Eete.gr)*, 8 Μαρτίου 2021, <http://www.eete.gr/pressitem/?listid=3&rowid=1761>.

«Έργο στην Πόλη, Μαρία Λοϊζίδου, Μεταβίβαση 9 Σεπτεμβρίου – 31 Οκτωβρίου 2015» στο NEON (Neon.org), 9 Σεπτεμβρίου, 2015, [https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2016/02/%C3%8E%C2%A4%C3%8F%C2%8D%C3%8F%C2%80%C3%8E%C2%BF%C3%8F%C2%85\\_09.09.2015\\_%C3%8E%C2%95%C3%8E%C2%A1%C3%8E%C2%93%C3%8E%C2%9F\\_%C3%8E%C2%A3%C3%8E%C2%](https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2016/02/%C3%8E%C2%A4%C3%8F%C2%8D%C3%8F%C2%80%C3%8E%C2%BF%C3%8F%C2%85_09.09.2015_%C3%8E%C2%95%C3%8E%C2%A1%C3%8E%C2%93%C3%8E%C2%9F_%C3%8E%C2%A3%C3%8E%C2%)

[A4%C3%8E%C2%97%C3%8E%C2%9D\\_%C3%8E-%C3%8E%C2%9F%C3%8E%C2%9B%C3%8E%C2%97.pdf](#).

Ζαχαροπούλου Κατερίνα, «Ο Tino Sehgal συζητά με την Κατερίνα Ζαχαροπούλου», στο *Youtube*, 28 Απριλίου, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=bB3ds-CRRU0>.

— «Η Τέχνη στο δημόσιο χώρο», στο *Η εποχή των εικόνων: η τέχνη στο δημόσιο χώρο*. EPT, 19 Μαρτίου, 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=fzbLmah\\_WeE](https://www.youtube.com/watch?v=fzbLmah_WeE).

Ζευκιλή Δέσποινα, «Δημόσια τέχνη δύο ταχυτήτων», στο *Αθηνόραμα*, 17 Νοεμβρίου, 2014, [https://www.athinorama.gr/tehnes/2502892/dimosia\\_texni\\_duo\\_taxutiton/](https://www.athinorama.gr/tehnes/2502892/dimosia_texni_duo_taxutiton/).

Filipovic Elena, “The Global White Cube,” στο *ONCURATING*, <https://www.oncurating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#.Y5CIA3ZBxD8>.

Jones Jonathan, “The New Socrates? Artist Tino Sehgal Sets up Talking Shop in Athens Agora.” *The Guardian*, 24 Σεπτεμβρίου, 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/sep/24/tino-sehgal-artist-roman-agora-athens>

Joseph Scanlan/ Larios Pablo, “Culture in Action”, στο *Frieze*, <https://frieze.com/article/culture-action>.

Κακουριώτης Σπύρος, «Μαρία Λοϊζίδου: Η τέχνη στον δημόσιο χώρο επιδιώκει να συναντήσει τον απροετοίμαστο επισκέπτη», στο *Η Αυγή*, 6 Σεπτεμβρίου 2015, [https://www.avgi.gr/tehnes/154530\\_maria-loizidou-i-tehni-ston-dimosio-horo-epidiokei-na-synantisei-ton-aproetoimasto](https://www.avgi.gr/tehnes/154530_maria-loizidou-i-tehni-ston-dimosio-horo-epidiokei-na-synantisei-ton-aproetoimasto).

Καλτάκη Ματίνα, “Δ. Δασκαλόπουλος: «Εγώ λέω ελευθερία! Η τέχνη να απλωθεί και, βεβαίως, να κριθεί», *www.ertnews.gr*, 19 Απριλίου 2022, <https://www.ertnews.gr/eidiseis/politismos/tehnes/d-daskalopoylos-ego-leo-eleytheria-i-tehni-na-aplothei-kai-vevaios-na-krithei/>.

Κούρτη Παρασκευή κ.ά., «Χώρος, εξουσία, πολιτική και κράτος», στο *Συναντήσεις // Συγκρούσεις στην πόλη*, 8 Μαΐου 2013, <https://urbanconflicts.wordpress.com/2013/05/28/%CF%87%CF%8E%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%B5%CE%BE%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%B1-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BA%CF%81%CE%AC%CF%84%CE%BF%CF%82/>.

Mallonee C. Laura/ Robertson Laura, “Adrián Villar Rojas Excavates Greece's National Identity,” στο *Hyperallergic*, 28 Ιουλίου 2017, <https://hyperallergic.com/392597/adrian-villar-rojas-excavates-greeces-national-identity/>.

Marchart Oliver, “The Globalization of Art and the ‘Biennials of Resistance: A History of the Biennials from the Periphery,” στο *ONCURATING*, <https://www.oncurating.org/issue-46-reader/the-globalization-of-art-and-the-biennials-of-resistance-a-history-of-the-biennials-from-the-periphery.html#.Y5BxC3ZBxD8>.

Μιχαλόπουλος Χρήστος, «Έκθεση: Tino Sehgal, στη Ρωμαϊκή Αγορά», στο *Culture Now*, 20 Οκτωβρίου 2014, <https://www.culturenow.gr/ekthesh-tino-sehgal-sth-rwmaikh-agera/>.

Μπελαβίλας Νίκος, «Το Ιστορικό Κέντρο και ο Δημόσιος Χώρος της Αθήνας», *Το Κουτί της Πανδώρας*, 20 Απριλίου, 2019, <https://www.koutipandoras.gr/article/istoriko-kentro-kai-o-dimosios-horos-tis-athinas/>.

Μπολωνάκη Στέλλα, «Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα, ένα ανεξερεύνητο πεδίο», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 20 Σεπτεμβρίου 2014, <https://www.kathimerini.gr/life/city/784585/techni-kai-dimosios-choros-stin-ellada-ena-anexereynito-pedio/>.

Νόμος 2557/1997, “ΦΕΚ 271/Α/24-12-1997”, στο *e-nomothesia*, <https://www.e-nomothesia.gr/kat-arxaiotites/n-2557-1997.html>.

Νόμος 3525/2007, “ΦΕΚ 16/Α/26-1-2007”, στο *e-nomothesia*, <https://www.e-nomothesia.gr/kat-arxaiotites/n-3525-2007.html>.

Νόμος 1218/2.10.1981, στο *Anaconda S.A.*, <https://www.anaconda.gr/gnwnsiaki-basi/nomos-1218-2-10-1981/>.

Νόμος 3852/2010, “ΦΕΚ Α 87/07.06.2010 - Καλλικράτης”, στο *kodiko.gr*, <https://www.kodiko.gr/nomothesia/document/132966/nomos-3852-2010>.

Νόμος 4270/2014, “ΦΕΚ Α 143/28.06.2014”, στο *kodiko.gr*, <https://www.kodiko.gr/nomothesia/document/81633/nomos-4270-2014>.

Νόμος 4412/2016, “ΦΕΚ Α 147/08.08.2016”, στο *kodiko.gr*, <https://www.kodiko.gr/nomothesia/document/234980/nomos-4412-2016>.

Νόμος 4858/2021, “ΦΕΚ Α 220/19.11.2021”, στο *kodiko.gr*, <https://www.kodiko.gr/nomothesia/document/759457/nomos-4858-2021#:~:text=1.,%CF%84%CE%B7%CE%BD%20%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%B8%CE%BC%CE%B9%CF%83%CE%B7%20%CF%84%CE%BF%CF%85%20%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D%20%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%82>.

«Ο ΝΕΟΝ παρουσιάζει Έκθεση του Tino Sehgal, Στη Ρωμαϊκή Αγορά 25 Σεπτεμβρίου – 28 Οκτωβρίου 2014» στο *NEON (neon.org)*, Σεπτέμβριος 2014. <https://neon.org.gr/exhibition/%ce%b5%ce%ba%ce%b8%ce%b5%cf%83%ce%b7->

<https://www.neon.org.gr/exhibition/city-project-2014-pulsating-fields/>

«Ο NEON παρουσιάζει την Αιμιλία Παπαφίλιππου, στην Αρχαία Αγορά 8 Οκτωβρίου – 30 Νοεμβρίου 2014», στο *NEON* (*neon.org*), 8 Οκτωβρίου, 2014, <https://www.neon.org.gr/exhibition/city-project-2014-pulsating-fields/>.

Παρίδης Χρήστος, «Ένας καλλιτέχνης μόλις μεταμόρφωσε το Αστεροσκοπείο Αθηνών σε έναν κήπο γεμάτο μηνύματα για την ανθρωπότητα», στο *LIFO* (*LiFO.gr*), 2 Ιουνίου 2017, <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/enas-kallitehnis-molis-metamorfose-asteroskopeio-athinon-se-enan-kipo-gemato>.

Προεδρικό Διάταγμα 30/1996, “ΦΕΚ 21/Α/2-2-1996”, στο *e-nomothesia*, <https://www.e-nomothesia.gr/autodioikese-demoi/pd-30-1996.html>.

Smith Helena, “Crapumenta! ... Anger in Athens as the blue lambs of documenta hit town” στο *The Guardian* (Guardian News and Media), 14 Μαΐου 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/14/documenta-14-athens-german-art-extravaganza>.

Σταμοπούλου Ελισάβετ, «Αντιλαμβάνομαι τον πολιτισμό ως στρατηγική εξέλιξης», στο *In.gr*, 24 Οκτωβρίου, 2014, <https://www.in.gr/2014/10/24/entertainment/aimilia-papafilippoy-antilambanomai-ton-politismo-ws-stratigiki-ekseliksis/>.

Σταυρακάκης Γιάννης / Σταφυλάκης Κωστής, «Τέχνη και θεωρία του πολιτικού - μεθοδολογίες εμπλοκής: μια συζήτηση του Γιάννη Σταυρακάκη με τον Κωστή Σταφυλάκη και την Ελπίδα Καραμπά», στο *Academia.edu*, 7 Νοεμβρίου, 2014, <https://www.academia.edu/9178670>.

“The Only Sculpture I Am Interested in Is the Human Being” στο *Collectors Agenda*, <https://www.collectorsagenda.com/in-the-studio/adrian-villar-rojas>.

“Villar Rojas, The Theater of Disappearance” στο *NEON* (*neon.org*), 1<sup>η</sup> Ιουνίου, 2017, <https://www.neon.org.gr/exhibition/adrian-villar-rojas-theater-disappearance/>.

Φωτιάδη Εύα, «Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα», *Αυγή*, 28 Ιουλίου, 2013, [https://www.avgi.gr/tehnas/61397\\_tehni-kai-dimosios-horos-stin-ellada](https://www.avgi.gr/tehnas/61397_tehni-kai-dimosios-horos-stin-ellada).