



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ & ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (ΜΕΘΙΣΤΕ)

Εκδοχές ισορροπίας:
Οι εναλλαγές ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή
και η συναίρεσή τους στο πλαίσιο των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Λήδα Κουτρομάνου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελπίδα Καραμπά

Αθήνα 2024



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

Balancing acts:

**The blurring of roles between artist and curator
and their merging within independent artist-run spaces**

POSTGRADUATE THESIS

Lida Koutromanou

Supervisor
Elpida Karaba

Athens 2024

Περίληψη

Η παρούσα εργασία ερευνά τις εναλλαγές ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή και τη συναίρεσή τους στο πλαίσιο των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών (artist-run spaces). Το διάστημα μεταξύ 1960 και 1990 προσδιορίστηκε ως το χρονικό πλαίσιο της έρευνας, καθώς σταδιακά εμφανίζονται ζητήματα που σχετίζονται με το θέμα, όπως η οικειοποίηση της ιδιότητας του δημιουργού από τον επιμελητή, η ανάληψη διεκδικημένων αρμοδιοτήτων από καλλιτέχνες και επιμελητές εξίσου, η διεκδίκηση των όρων παρουσίασης του καλλιτεχνικού έργου και η ανάγκη του καλλιτέχνη για αυτοπαρουσίαση. Αρχικά, εξετάζονται οι αντιμεταθέσεις ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή, με κύριο άξονα τις μελέτες των Paul O'Neill και Elena Filipovic. Έπειτα, παρατίθενται εμβληματικές—για το δυτικό παράδειγμα—εκθέσεις, στις οποίες εντοπίζεται έντονα το στοιχείο του μετασχηματισμού των ρόλων. Τέλος, μελετώνται οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών, από τη δεκαετία του '60 έως τα τέλη του '90, ως ριζώματα αυτών των εξελίξεων. Στόχος της εργασίας είναι να ερευνηθεί η πιθανή σύνδεση της ρευστότητας μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή, που οδήγησε στη δημιουργία διεκδικημένων, υβριδικών ταυτοτήτων, και της ανάδυσης των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών.

Λέξεις κλειδιά: σύγχρονη τέχνη, ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών, καλλιτεχνικοί-εκθεσιακοί χώροι, επιμέλεια, artist-run spaces, καλλιτέχνης, επιμελητής

Abstract

This thesis examines the blurring of roles between artists and curators and their merging within the context of independent artist-run spaces. The research focuses on the period between 1960 and 1990 when issues related to this topic gradually emerged. Such issues include curators appropriating the status of creators, both artists and curators assuming extended responsibilities, artists asserting the terms of display of artistic work, and their need for self-presentation. The research begins with a study of the transposition of roles between artists and curators, drawing on the works of Paul O'Neill and Elena Filipovic. Subsequently, exhibitions that have been influential for the Western paradigm and prominently feature the transformation of these roles are analysed. Finally, artist-run spaces from the '60s to late '90s are investigated as rhizomes of these developments. The paper aims to explore the possible connections between the fluidity of roles of artists and curators, which led to the creation of expanded, hybrid identities, and the emergence of independent artist-run spaces.

Key words: contemporary art, artist-run spaces, independent project spaces, curation, artist, curator

Επιβλέπουσα:

Ελπίδα Καραμπά, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Πολιτισμού Δημιουργικών Μέσων και Βιομηχανιών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής:

Αρετή Αδαμοπούλου, Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Διευθυντής ΠΜΣ ΘΙΣΤΕ

Copyright © Λήδα Κουτρομάνου

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 απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

Δήλωση Συγγραφέα Μεταπτυχιακής Εργασίας

Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο. Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

Περιεχόμενα

Κατάλογος Εικόνων.....	8
Πρόλογος	9
Εισαγωγή.....	10
Θεωρητικές αφετηρίες για τις εναλλαγές ρόλων	13
Κεφάλαιο 1 ^ο : Μια ιστορία αντιμεταθέσεων	16
1. 1 Σύντομη αναφορά στη σύγχρονη έννοια του επιμελητή	16
1. 2 Ο επιμελητής-καλλιτέχνης.....	20
1. 3 Ο καλλιτέχνης-επιμελητής.....	24
Κεφάλαιο 2 ^ο : Προς εδραίωση των εναλλαγών	30
2. 1 557.087: Η εξασθένηση των απόλυτων ρόλων και ο «πραγματικός καλλιτέχνης» .32	
2. 2 <i>Raid the Icebox I</i> και <i>Musée d'Art Moderne, Département des Aigles</i> : Εκδοχές ανάληψης νέων ρόλων.....	37
2. 3 <i>documenta 5</i> : Αναδεικνύοντας «νέους ήρωες».....	43
2. 4 <i>Times Square Show</i> : «Όχι επιμελητές!»	48
2. 5 <i>Freeze</i> : «Οι καλλιτέχνες γίνονταν επιμελητές μαζικά».....	53
Κεφάλαιο 3 ^ο : (Ανεξάρτητοι) καλλιτεχνικοί χώροι	58
3. 1 <i>Factory</i> : Ένας «ημι-δημόσιος εκθεσιακός χώρος» ως σημείο εκκίνησης.....	60
3. 2 <i>112 Greene Street</i> : Η «πλήρης ελευθερία».....	63
3. 3 <i>City Racing</i> : Η «υγιής εναλλακτική»	68
Κεφάλαιο 4 ^ο : Σύνοψη και συμπεράσματα.....	72
Βιβλιογραφία	76

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1: Κάρτες καταλόγου των εκθέσεων 557.087 και 955.000 και του καλλιτέχνη Barry Flanagan. © Barry Flanagan	32
Εικόνα 2: Στιγμιότυπο από την έκθεση Raid the Icebox I, 1969. Φωτογραφία: Μουσείο RISD.	39
Εικόνα 3: Ο Marcel Broodthaers στα εγκαίνια του Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle, Βρυξέλλες, 1968. Φωτογραφία © Maria Gillisen.	41
Εικόνα 4: Ο Harald Szeemann την τελευταία ημέρα της documenta 5, 8 Οκτωβρίου 1972, Kassel. Σάρωση από το βιβλίο Museum der Obsessionen (1981) του Harald Szeemann: Beatrice von Bismarck. Φωτογραφία: Balthasar Burkhard.	43
Εικόνα 5: Στιγμιότυπο από την έκθεση The Times Square Show, Ιούνιος 1980, Νέα Υόρκη. Φωτογραφία: Terise Slotkin.	51
Εικόνα 6: Freeze, Λονδίνο, 1988. Από το βιβλίο Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History: 1962-2002.....	53
Εικόνα 7: Ο Andy Warhol στο Factory με τους David Dalton, Chuck Wein, Edie Sedgwick, Gerard Malanga, Billy Name και Larry Latreille. Νέα Υόρκη, Μάρτιος 1965. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.	60

Πρόλογος

Η παρούσα διπλωματική εργασία ερευνά τις εναλλαγές ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή και την ενδεχόμενη συναίρεσή τους στο πλαίσιο των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών (artist-run spaces).

Με αφορμή τον πολλαπλασιασμό των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια, και ιδιαίτερα στην Αθήνα, η μελέτη αυτού του θέματος προέκυψε από το ενδιαφέρον για την κατανόηση αυτών, όχι μόνο ως μέρους του εγχώριου πολιτιστικού πεδίου αλλά και ως σημείων, όπου η καλλιτεχνική και η επιμελητική πρακτική συχνά συναιρούνται. Καθώς, επίσης, παρατηρείται η ολοένα αυξανόμενη εμφάνιση εκθέσεων και άλλων σχετικών δράσεων που επιμελούνται εξ ολοκλήρου καλλιτέχνες, ερευνάται η σύνδεση των εναλλαγών ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή με την ανάπτυξη ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών.

Με τη μελέτη των συγκεκριμένων περιπτώσεων επιχειρείται να αναδειχθούν αφενός μεν η εξέλιξη των σχέσεων καλλιτέχνη και επιμελητή, αφετέρου δε η προοδευτική εδραίωση των εναλλαγών των δύο ρόλων. Στόχος της εργασίας είναι πρώτον, να εντοπιστούν οι αντιμεταθέσεις των ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή, από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και μετά, όταν η διάκριση των μεταξύ τους ορίων αρχίζει να γίνεται λιγότερο απόλυτη, και δεύτερον, να ερευνηθεί πώς αυτό συνδέεται με τις εξελίξεις του πεδίου, που αφορούν στη δημιουργία ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών. Σε αυτό το πλαίσιο, επιχειρείται η διατύπωση μιας γενεαλογίας, εστιασμένης στο ευρω-αμερικανικό παράδειγμα, το οποίο έχει επηρεάσει τόσο τις ανωτέρω ιδιότητες, όσο και την εξέλιξη των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών και σε άλλες γεωγραφίες, από τη δεκαετία του 1960 με σημείο καμπής–για τη φυσιογνωμία του πεδίου–τη δεκαετία του 1990, κατά την οποία παρατηρείται πύκνωση τέτοιων χώρων.

Παρά το γεγονός ότι οι εναλλαγές ρόλων και η ανάδυση των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών έχουν ερευνηθεί εκτενώς ως ξεχωριστά θέματα, η παρούσα μελέτη επιχειρεί να τα συνδέσει με έναν άμεσο τρόπο, θεωρώντας ότι σχετίζονται μεταξύ τους και ότι από κοινού συνετέλεσαν σε κρίσιμους μετασχηματισμούς εντός του πεδίου της σύγχρονης τέχνης. Αυτή η σύνδεση προσφέρει πλούσιο υλικό για την κατανόηση των εν λόγω εξελίξεων και μπορεί να αποτελέσει βάση για μελλοντικές έρευνες, πιο εστιασμένες σε γεωγραφίες ή οικονομίες, όπως και στο εγχώριο πεδίο που ακόμα δεν έχει μελετηθεί επαρκώς, ειδικά καθώς το φαινόμενο της ανάδυσης ανεξάρτητων χώρων φαίνεται να έχει πάρει διαστάσεις αλλάζοντας σημαντικά το τοπίο τα τελευταία χρόνια.

Εισαγωγή

Τόσο σε διεθνές όσο και σε εθνικό επίπεδο, οι σύγχρονοι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών (*artist-run spaces*) αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του πολιτιστικού τοπίου. Από την εμφάνισή τους στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 και τον περαιτέρω πολλαπλασιασμό τους κατά τη δεκαετία του 1990, έχουν συμβάλει καταλυτικά στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού πεδίου και στην ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης. Παρόλο που, σήμερα, θεωρούνται «απαραίτητοι για ένα δυναμικό σύγχρονο πολιτισμό», οι χώροι καλλιτεχνών άρχισαν ως εναλλακτικοί του κυρίαρχου συστήματος της τέχνης και εκφύονταν από μία κριτική στάση των καλλιτεχνών προς τις ιεραρχίες των καθιερωμένων θεσμών (Apple, 2012, σ. 17). Στο ταραχώδες κλίμα του κοινωνικού, πολιτικού και πολιτιστικού περιβάλλοντος που διέκρινε τις δεκαετίες του '60 και του '70, η επιθυμία να διασταλούν τα όρια και οι ορισμοί του τί θεωρείται τέχνη και να ενδυναμωθεί τόσο το ατομικό όσο και το συλλογικό, που συντονίζεται με τις διεκδικήσεις της εποχής, ενέπνευσε όχι μόνο αυτούς τους νέους τύπους εκθεσιακών-καλλιτεχνικών χώρων, αλλά και άλλες σχετικές πρωτοβουλίες καλλιτεχνών, όπως καλλιτεχνικές εκδόσεις και υβριδικά projects (π.χ. το περιοδικό *Avalanche*, το εστιατόριο *FOOD* του Gordon Matta-Clark) (ό.π.). Μέσα από αυτά τα καινοτόμα εγχειρήματα, ο καλλιτέχνης τοποθετήθηκε σε επιμέρους ρόλους, όπως αυτοί του επιμελητή, του εκδότη, του εμπόρου και του κριτικού τέχνης, σηματοδοτώντας μία διαδικασία διεύρυνσης της έννοιας της καλλιτεχνικής πρακτικής και του ρόλου του ίδιου (ό.π.).

Σε αντίθεση με τα παραδοσιακά ιδρύματα και το εμπορικό σύστημα της τέχνης, τα λεγόμενα *artist-run spaces* είναι χώροι, που συστήνουν και διαχειρίζονται καλλιτέχνες ή ομάδες καλλιτεχνών. Πρόκειται για ευέλικτες και συνήθως πολυσυλλεκτικές δομές, που ενισχύουν την παραγωγή, την παρουσίαση και τη διάδοση της τέχνης, καθώς, πρακτικά, σε αυτούς οι καλλιτέχνες παράγουν και εκθέτουν. Στο πλαίσιο αυτών, οι καλλιτέχνες συχνά διαδραματίζουν επιπλέον ρόλο επιμελητή, αναλαμβάνοντας ευθύνες, όπως την οργάνωση του εκθεσιακού προγράμματος και παράλληλων εκδηλώσεων, την παρουσίαση εκθέσεων και την επιλογή άλλων καλλιτεχνών για συμμετοχή, θολώνοντας, έτσι, τα όρια μεταξύ καλλιτεχνικής και επιμελητικής πρακτικής. Ενώ γενικώς παίρνουν πολλές και διαφορετικές μορφές, έχουν κοινό χαρακτηριστικό ότι συνήθως είναι εκθεσιακοί χώροι μικρής κλίμακας, δεν είναι θεσμικοί ή αμιγώς οικονομικού ενδιαφέροντος και δεν ακολουθούν τη φιλοσοφία του λευκού

κύβου (*white cube*¹). Έτσι, δεν αποτελούν μονάχα χώρους που ενθαρρύνουν τον πειραματισμό και φιλοξενούν τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και σημεία όπου καλλιτεχνικές, επιμελητικές και εκθεσιακές πρακτικές συναντώνται και συνδιαλέγονται, εδραιώνοντας την αλληλεξάρτησή τους στο πλαίσιο της πολιτιστικής παραγωγής.

Δεδομένου ότι ο καλλιτέχνης και ο επιμελητής αποτελούσαν δύο–ιστορικά–διακριτούς ρόλους, η αφομοίωση επιμελητικών χαρακτηριστικών από μέρους του καλλιτέχνη στο πλαίσιο των σύγχρονων ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών εγείρει ερωτήματα αφενός μεν σχετικά με τη ρευστότητα μεταξύ των δύο ρόλων, πώς προέκυψε και πώς εξελίχθηκε, αφετέρου δε σχετικά με τους χώρους καλλιτεχνών ως σημεία συναίρεσης και συνεξέλιξης του καλλιτέχνη και του επιμελητή.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Κάθε ένα από αυτά επικεντρώνεται σε εμβληματικές περιπτώσεις καλλιτεχνών, επιμελητών, εκθέσεων και χώρων, που αποτέλεσαν σταθμούς στην εξέλιξη των ρόλων του καλλιτέχνη και του επιμελητή, στις μεταξύ τους επιρροές και στην ανάδυση των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών. Η επιλογή των περιπτώσεων μελέτης γίνεται βάσει καθοριστικών στιγμών, όπως αυτές έχουν καταγραφεί στην ιστορία της επιμέλειας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι πρόκειται για εξαντλητική παράθεση αυτών.

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζονται οι αντιμεταθέσεις ρόλων επιμελητή και καλλιτέχνη, όπως αυτές συνέβαλαν στη διαμόρφωση των σχέσεών τους. Αρχικά, γίνεται μία σύντομη αναφορά στις εξελίξεις του ρόλου του επιμελητή και στη σύγχρονη κατανόησή του. Στη συνέχεια, μελετάται η «ανάδυση του επιμελητή ως δημιουργού» (Altshuler, 1994, σ. 236), ως μία συζήτηση που έχει επικρατήσει από τη δεκαετία του 1960 έως και σήμερα, στο πλαίσιο της λεγόμενης «επιμελητικής στροφής» (O’Neill, 2007). Τέλος, ερευνάται η ιστορία του καλλιτέχνη ως επιμελητή, που αρχικά εκδηλώνεται ως «φαινομενική ανωμαλία» αλλά εξελίσσεται σε συνήθη πρακτική (Filipović, 2017), όπως, επίσης, και η πύκνωση αυτού του υβριδικού συνδυασμού κατά τη δεκαετία του ’90.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται μία ιστορική προσέγγιση των εναλλαγών καλλιτέχνη και επιμελητή κατά τις δεκαετίες 1960-1990, μέσα από τη μελέτη εκθέσεων, οι οποίες υπήρξαν χαρακτηριστικές αυτής της εξέλιξης, καθώς εντοπίζεται έντονα το στοιχείο

¹ Ο ορισμός *white cube*, δηλαδή *λευκός κύβος*, αναφέρεται σε μία συγκεκριμένη αισθητική εκθεσιακών χώρων, που χαρακτηρίζονται από τους λευκούς τοίχους και το τετράγωνο ή ορθογώνιο σχήμα τους. Ως εκθεσιακή πρακτική, καθιερώθηκε από τον διευθυντή του Museum of Modern Art (MoMA) στη Νέα Υόρκη, Alfred Barr, κατά τη δεκαετία του 1930.

του μετασχηματισμού των ρόλων. Ως τέτοιες αναλύονται οι εκθέσεις 557.087, *Raid the Icebox I*, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, *Documenta 5*, *Times Square Show* και *Freeze*.

Στο τρίτο κεφάλαιο, μελετώνται οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών και τα σχετικά εγχειρήματα, ως ριζώματα των εναλλαγών ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή, κατά τη δεκαετία του 1960 έως το 1990. Συγκεκριμένα, εξετάζονται οι περιπτώσεις του *Factory*, του *112 Greene Street* και του *City Racing*.

Το τέταρτο–καταληκτικό–κεφάλαιο συνοψίζει την αποτίμηση αυτών των εναλλαγών ρόλων στις εξελίξεις του πεδίου σε σχέση με τους ανεξάρτητους χώρους καλλιτεχνών.

Θεωρητικές αφηρησίες για τις εναλλαγές ρόλων

Η παρούσα μελέτη συγκροτήθηκε κυρίως βάσει των θεωρητικών προσεγγίσεων του επιμελητή και συγγραφέα Paul O'Neill και της ιστορικού τέχνης Elena Filipovic. Οι συγκεκριμένες μελέτες επιλέχθηκαν, διότι ο O'Neill προσφέρει μια ολοκληρωμένη επισκόπηση της εξέλιξης της επιμελητικής πρακτικής από τη δεκαετία του 1960 έως και σήμερα, εστιάζοντας στο ρόλο του επιμελητή, ενώ η μελέτη της Filipovic αποτελεί την πιο εμπειριστατωμένη σχετικά με το θέμα του καλλιτέχνη σε ρόλο επιμελητή.

Ο O'Neill, στο κείμενο *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. Issues in Curating Contemporary Art and Performance* [*Η Επιμελητική Στροφή: Από την Πρακτική στον Λόγο. Θέματα Επιμέλειας Σύγχρονης Τέχνης και Περφόρμανς*] (2007), ερευνά διεξοδικά πώς, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, ο λόγος (discourse) γύρω από μια έκθεση άρχισε να στρέφεται από την κριτική των έργων τέχνης στην κριτική της επιμέλειας αυτής. Αυτή τη μετάβαση χαρακτηρίζει ως «επιμελητική στροφή», εντοπίζοντας τις διεργασίες που συνέβαλαν σε αυτό και τη συνδέει άμεσα με τον αυξανόμενο δημιουργικό ρόλο του επιμελητή. Στη συνέχεια αυτού, στο βιβλίο με τίτλο *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* [*Ο Πολιτισμός της Επιμέλειας και η Επιμέλεια των Πολιτισμών*] (2017), ο O'Neill εξετάζει τη σύγχρονη έννοια της επιμέλειας, μέσα από βασικές ιστορικές εξελίξεις, που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της επιμελητικής πρακτικής και του λόγου γύρω από αυτή. Περιγράφει ότι, μέχρι τη δεκαετία του 1980, η ομαδική έκθεση καθιερώθηκε ως το δημιουργικό έργο του επιμελητή-δημιουργού (auteur), ενώ στη δεκαετία του 1990, παρατηρείται σύγκλιση της επιμελητικής και της καλλιτεχνικής πρακτικής.

Από την άλλη, στην ανθολογία με τίτλο *The Artist as Curator: An Anthology* [*Ο Καλλιτέχνης ως Επιμελητής: Μία ανθολογία*] (2017), η Filipovic επικεντρώνεται στη διεύρυνση της πρακτικής των καλλιτεχνών για να εντοπίσει και να αναλύσει παραδείγματα εκθέσεων που επιμελήθηκαν καλλιτέχνες. Υποστηρίζει ότι πρόκειται για μία παραγνωρισμένη ιστορία, η οποία αποτελεί μέρος μιας μεγαλύτερης, ευρύτερης «πολιτιστικής αμνησίας», που αφορά στις εκθέσεις γενικότερα. Η Filipovic εκτιμά ότι οι εκθέσεις με επιμέλεια καλλιτεχνών δεν αποτελούν μέρος των κυρίαρχων αφηγήσεων, παρόλο που οι καλλιτέχνες, διαχρονικά, έχουν αλλάξει ριζικά τις συμβατικές μορφές των εκθεσιακών πρακτικών. Υπό αυτήν την έννοια, υποστηρίζει ότι οι καλλιτέχνες έχουν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της επιμέλειας.

Παρά τις διαφορετικές οπτικές γωνίες—ο μιν O'Neill εστιάζει στον επιμελητή, η δε Filipovic στον καλλιτέχνη—συγκλίνουν ότι η διάκριση μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή

σταδιακά εξασθενεί, με τους επιμελητές να υιοθετούν ενεργούς ρόλους στη διαμόρφωση της σύγχρονης τέχνης και με τους καλλιτέχνες να αναλαμβάνουν οι ίδιοι την επιμέλεια εκθέσεων. Συνδυαστικά, οι διαφορετικές προσεγγίσεις των δύο συγγραφέων, συμβάλλουν στην ουσιαστική κατανόηση μιας εξελισσόμενης σχέσης μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή και των εναλλαγών αυτών των ρόλων.

Όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια, οι εναλλαγές ρόλων αποτελούν αντανάκλαση της ευρύτερης δυναμικής της εποχής τους. Στο κλίμα των καλλιτεχνικών εξελίξεων του '60, δημιουργήθηκαν νέες προϋποθέσεις φόρμας, θέασης και παρουσίασης του έργου τέχνης και αναδείχθηκε μία γενικότερη ρευστότητα όσον αφορά τις καλλιτεχνικές και εκθεσιακές πρακτικές. Οι εκτενείς καινοτομίες που έφερε στο πεδίο η εννοιολογική τέχνη και η θεσμική κριτική ως γνήσιος απόγονός της, αφορούσαν κυρίως την απελευθέρωση της καλλιτεχνικής παραγωγής από τη λογική της αγοράς, που συνδέονταν με μία καλπάζουσα καθολική εμπορευματοποίηση, και την προσδοκία μιας ουσιαστικής αλλαγής στις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας εντός του πεδίου (Καραμπά & Παπαστάμου, 2023). Με υπόβαθρο την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της δεκαετίας, που μεταξύ άλλων χαρακτηρίστηκε από το κίνημα των ανθρώπινων δικαιωμάτων, τον πόλεμο του Βιετνάμ (ό.π.), και τις διεκδικήσεις που κορυφώθηκαν με τα γεγονότα του Μάη του '68 στη Γαλλία, μία συνθήκη γενικής αμφισβήτησης των θεσμών παίρνει μορφή, διαχέεται στην πολιτιστική βιομηχανία και την αγορά τέχνης, και μέχρι τη δεκαετία του '90 δημιουργεί πολλαπλά ριζώματα. Όπως, για παράδειγμα, καλλιτεχνικές κατευθύνσεις αντίρροπες ως προς τη σχέση τους με την αγορά, με ορισμένες να επιδιώκουν να αντισταθούν σε αυτήν και άλλες να υιοθετούν τις διαδικασίες και τους μηχανισμούς της.

Είτε για να ασκήσουν κριτική στους μηχανισμούς που διέπουν την τέχνη, είτε για να δηλώσουν την ανεξαρτησία τους από την αγορά, είτε ως επιχειρηματικές πρωτοβουλίες εντός της παγκοσμιοποιημένης ελεύθερης αγοράς, οι καλλιτέχνες υπερβαίνουν τα συμβατικά όρια της τέχνης για να διεκδικήσουν μεγαλύτερο έλεγχο όχι μόνο στη δημιουργική τους έκφραση, αλλά και στη διαχείριση του έργου τους και του λόγου γύρω από αυτό. Οι αλληπάλληλες μετατοπίσεις, διεκδικήσεις και ανταγωνισμοί μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή, συνέβαλαν στη δυναμική εξέλιξη της τέχνης και της επιμέλειας, καθώς μέσα από αυτές τις διαδικασίες διαμορφώθηκε η σύγχρονη έννοια και ταυτότητα του επιμελητή, επεκτάθηκε η καλλιτεχνική πρακτική εκτός των παραδοσιακών ορίων, που αφορούν στη δημιουργία του έργου τέχνης ως αντικειμένου, επιχειρήθηκε η αυτονόμηση της διαχείρισης του καλλιτεχνικού έργου και προωθήθηκε η έννοια μιας υποστηρικτικής καλλιτεχνικής κοινότητας. Αυτές οι εξελίξεις έφεραν με τη σειρά τους πρωτοποριακές και πολυεπίπεδες εκφράσεις, τόσο από τους

καλλιτέχνες όσο και από τους επιμελητές, υπογραμμίζοντας ότι η σημασία των εναλλαγών ρόλων έγκειται στην πρακτική αξία, που έχουν για το πεδίο της σύγχρονης τέχνης.

Κεφάλαιο 1^ο: Μια ιστορία αντιμεταθέσεων

1.1 Σύντομη αναφορά στη σύγχρονη έννοια του επιμελητή

Σήμερα, η λέξη *επιμέλεια* (*curating*) μπορεί να εφαρμοστεί σε «οτιδήποτε περιλαμβάνει απλώς μια επιλογή», όπως σημείωσε ο επιμελητής Hans Ulrich Obrist (2015, σ. 24). Ενώ ο δημιουργικός ρόλος του καλλιτέχνη είναι ευρέως κατανοητός, το επάγγελμα του επιμελητή² συχνά αποτελεί πηγή σχετικής αμηχανίας. «Ο πραγματικός λόγος ύπαρξης του επιμελητή παραμένει σε μεγάλο βαθμό απροσδιόριστος. Καμία σαφής μεθοδολογία ή σαφής κληρονομιά δεν ξεχωρίζει, παρά τον σημερινό πολλαπλασιασμό των προγραμμάτων στις επιμελητικές σπουδές» (Cherix, 2009, σ. 6). Η σύγχρονη έννοια του επιμελητή συνιστά μια άκρως διασταλτική ερμηνεία του ρόλου λαμβανομένου υπόψιν πως, ιστορικά, ήταν συνυφασμένος με τη φροντίδα μουσείων, συλλογών αντικειμένων ή τέχνης.

Ο όρος *curator*³ απαντάται κατά τον 14^ο αιώνα με τη σημασία του φύλακα ή του επόπτη και η μετέπειτα εξέλιξη του ρόλου συνδέεται άρρηκτα με τη διαμόρφωση συλλογών, ως ασχολία των προνομιούχων τάξεων της εποχής (George, 2015). Κατά τον 17^ο αιώνα, οι συλλογές αποτελούνταν από έργα τέχνης και διακοσμητικά αντικείμενα, που θεωρούνταν σπάνια ή αξιοπερίεργα, τα οποία συγκέντρωναν και παρουσίαζαν σε δωμάτια ή προθήκες, τα λεγόμενα Cabinets of Curiosities ή Wunderkammer (δωμάτια θαυμάτων) ή Kunstkammer (δωμάτια τέχνης). Καθώς οι συλλογές μεγάλωναν και οι συλλέκτες ανέπτυσαν ένα είδος τεχνογνωσίας, ή και ειδίκευσης, παρουσίαζαν θεματικά τη συλλογή, αναθέτοντας στον επιμελητή την οργάνωση, καταγραφή και φροντίδα των αντικειμένων (ό.π.). Τον 18^ο αιώνα, με την εδραίωση του μουσείου ως θεσμού με δημόσιο προσανατολισμό, ο όρος επιμελητής απέκτησε τη σημασία του επιτρόπου-φύλακα του μουσείου και της συλλογής του. Κατά τον 19^ο αιώνα άρχισε να θεωρείται ειδήμων του οπτικού πολιτισμού, μία ιδιότητα που παγιώθηκε τον 20^ο αιώνα, ενώ παράλληλα ο ρόλος και οι λειτουργίες του μουσείου διευρύνθηκαν. Καθώς από χώρος φύλαξης εγκυκλοπαιδικών συλλογών, το μουσείο επεκτάθηκε σε μέρος της Ιστορίας της Τέχνης, αναδεικνύοντας τη δυνατότητά του να παράγει ιστορικές αναθεωρήσεις (Κανιάρη, 2013), καινοτόμοι επιμελητές και διευθυντές μουσείων, όπως οι Alfred Barr, Pontus

² Η λέξη *curator* περιγράφει την ιδιότητα του επιμελητή που ασχολείται συγκεκριμένα με το χώρο της τέχνης. Στα ελληνικά χρησιμοποιείται ο γενικός όρος *επιμελητής*, που δεν περιγράφει αυτήν την ιδιαιτερότητα του ρόλου (Καραμπά, 2005).

³ Προέρχεται από τη λατινική λέξη *curare*, που σημαίνει φροντίζω, θεραπεύω. Αρχικά, χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει αυτούς που ήταν υπεύθυνοι για ανήλικους ή ψυχικά ασθενείς (George, 2015).

Hultén, Harald Szeemann και Anne d'Harnoncourt, επηρέασαν ριζικά το πεδίο της επιμέλειας, των εκθέσεων τέχνης καθώς και το ρόλο του επιμελητή.

Εστιάζοντας στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, η δεκαετία του 1990 χαρακτηρίζεται από μία αύξηση διεθνών εκθέσεων μεγάλης κλίμακας, όπως οι biennales και άλλες μέγα-εκθέσεις, αλλά επίσης και από ένα κύμα ομιλιών, σεμιναρίων, εκδόσεων, συμποσίων και επιστημονικών άρθρων, που αναδείκνυαν την έκθεση και την επιμέλεια σε πεδία πολιτιστικής έρευνας (O'Neill, 2007). Η πλειονότητα των εκδόσεων εκείνης της περιόδου, ήταν έμμεσο, και συχνά άμεσο, αποτέλεσμα αυτών των διεθνών συναντήσεων, αναδεικνύοντας ιδιαίτερος το ρόλο του επιμελητή (ό.π.). Χωρίς εξαίρεση, όπως παρατηρεί ο O'Neill, δινόταν έμφαση σε «ατομική πρακτική, πρωτοπρόσωπη αφήγηση και αυτοτοποθέτηση του επιμελητή», σε μια προσπάθεια εξέτασης ενός σχετικά ανεξερεύνητου πεδίου λόγου (ό.π., σ. 14). Η ανάδυση της έκθεσης ως πεδίου έρευνας εκκίνησε μία διαδικασία ιστορικοποίησης της επιμελητικής πρακτικής, η οποία συνέπεσε με σημαντικές αλλαγές που αφορούσαν στην επιμελητική πράξη (O'Neill, 2016). Πρόκειται δε για μία αντανάκλαση του αυξημένου ενδιαφέροντος γύρω από τη λειτουργία του επιμελητή, η οποία συστηματοποιήθηκε την ίδια περίοδο μέσω ακαδημαϊκών προγραμμάτων που εδραίωσαν την επιμέλεια ως επίσημη πειθαρχία. Ένα από τα πρώτα εκπαιδευτικά προγράμματα ιδρύθηκε το 1987 στη Grenoble από το Centre National d'Art Contemporain (Le Magasin) και ακολούθησε το Bard College στη Νέα Υόρκη το 1990, που ήταν από τα πρώτα που περιελάμβαναν σύγχρονη ιστορία τέχνης, θεωρία και κριτική των εικαστικών τεχνών (George, 2015, σ. 19). Το 1992 σχηματίστηκε το πρώτο μεταπτυχιακό πρόγραμμα επιμέλειας στο Λονδίνο από το Royal College of Arts και δύο χρόνια μετά το επιμελητικό πρόγραμμα De Appel στην Ολλανδία (ό.π.).

Ως αποτέλεσμα της έξαρσης εκθεσιακών συμβάντων μεγάλης κλίμακας, αλλά και του αυξημένου ενδιαφέροντος γύρω από τον επιμελητή και την έκθεση, η επιμέλεια απέκτησε μεγαλύτερη βαρύτητα όσον αφορά τη θέση της στον πολιτιστικό μηχανισμό. Ο κοινωνιολόγος Pierre Bourdieu επισήμανε, το 1993, πως η αξία του έργου δεν προκύπτει μόνο από αυτόν που το παράγει, αλλά κυρίως από όλους τους εμπλεκόμενους παράγοντες, δηλαδή τους μεσολαβητές, επιμελητές και συλλέκτες μεταξύ άλλων (σ. 261). Έτσι, ο επιμελητής έχει τη δυνατότητα να ενισχύσει την πολιτισμική σημασία και αξία του έργου και των καλλιτεχνών. Υπό αυτή την έννοια, ο επιμελητής συμμετέχει στην πολιτισμική παραγωγή μέσω των εκθέσεων και δράσεων του και είναι εγγενής σε αυτό που οι Adorno και Horkheimer οροθέτησαν *πολιτιστικές βιομηχανίες* (1997), οι οποίες σχετίζονται με την ψυχαγωγία, τη μαζική κουλτούρα και γενικότερα με το θέαμα. Επομένως, η γιγάντωση του ρόλου του επιμελητή και η διεύρυνση των αρμοδιοτήτων και ευθυνών του, εκείνη την περίοδο, προέκυψε

ως φυσική εξέλιξη, καθώς η ταχεία ανάπτυξη του πεδίου απαιτούσε τη συγκρότηση σύνθετων ρόλων, που θα ανταποκρίνονταν στη βιομηχανία του πολιτισμού και στις προκλήσεις μιας παγκοσμιοποιημένης συνθήκης.

Κατά τη Filipović, ο ρόλος του επιμελητή συγκεκριμενοποιήθηκε τον 20^ο αιώνα και σταθεροποιήθηκε η σημερινή του έννοια, που περιγράφει έναν επαγγελματία τέχνης, ο οποίος αναλαμβάνει πολλαπλά καθήκοντα που συνδέονται με τη δημόσια έκθεση της τέχνης (2017). Οι ιστορικοί τέχνης Nathalie Heinich και Michael Pollack προσδιόρισαν τις τέσσερις κύριες λειτουργίες του επιμελητή μουσείου: ως τη διαφύλαξη της πολιτιστικής κληρονομιάς, τον εμπλουτισμό των συλλογών, την έρευνα και την έκθεση (1996). Συγκλίνοντας σε αυτόν τον προσδιορισμό, ο Obrist αντιλαμβάνεται την επιμέλεια του μουσείου ως ένα ρόλο που ενσωματώνει: τη διατήρηση της τέχνης ως αντικειμένων που αφηγούνται συλλογικά την ιστορία μιας χώρας, την επιλογή και απόκτηση έργων που διευρύνουν την εθνική κληρονομιά που αντιπροσωπεύει το μουσείο, τη συμβολή στην ιστορία της τέχνης όσον αφορά την έρευνα και την παραγωγή γνώσης και, τέλος, την πραγματοποίηση εκθέσεων και προβολή της τέχνης (2015).

Η δράση του ανεξάρτητου επιμελητή διεύρυνε περαιτέρω τη σχετική έννοια, καθώς λειτουργεί πέραν του μουσείου ή άλλων συναφών θεσμών. Ενσωματώνει, μεταξύ άλλων, την επιλογή και ερμηνεία έργων, τη διοργάνωση και παραγωγή εκθέσεων και παράπλευρων εκδηλώσεων, τη διαχείριση και επιμέλεια κειμένων, την έρευνα και αρχειοθέτηση καλλιτεχνικών έργων, την έκδοση σχετικών επιστημονικών κειμένων, καθώς και τη δημιουργική διαδικασία σύλληψης όλων των προαναφερθέντων (George, 2015, σ. 2-4). Προκειμένου ο επιμελητής να μπορεί να ανταποκριθεί στις σύγχρονες ανάγκες αυτού του πολύπλευρου ρόλου απαιτείται:

«Ιστορική γνώση, καλλιτεχνική διορατικότητα, δημιουργικό χάρισμα, κατάρτιση στην κριτική θεωρία, έφεση στην έρευνα, αισθητήριο στην αρχιτεκτονική σχεδίαση και στη σχεδίαση εσωτερικών χώρων, ταλέντο στο γράψιμο και την επιμέλεια κειμένων, μεταφραστική επάρκεια σε τουλάχιστον δύο γλώσσες, διαχειριστική επιδεξιότητα, τεχνογνωσία στο μάρκετινγκ και την επικοινωνία στα MME, ικανότητα στην προώθηση, κλίση προς το life-coaching, ικανότητες δικτύωσης που διαπερνούν κοινωνικές, εκπαιδευτικές, οικονομικές και εθνικές διαστρωματώσεις, αποτελεσματικότητα στην ανεύρεση πόρων, τεχνική εμπειρία και υψηλή αντοχή στα πάρτι» (Τσοκάντα, 2019, σ. 6).

Σήμερα, λοιπόν, η επιμέλεια αποτελεί ένα πεδίο που καλείται να αντιμετωπίζει νέες προκλήσεις της πολιτιστικής διαμεσολάβησης, που ενδεχομένως προκύπτουν στο πλαίσιο του σύγχρονου, μεταβαλλόμενου περιβάλλοντος. Επομένως, ο ρόλος του επιμελητή εκτείνεται σε ένα ευρύ φάσμα πρακτικών που καλύπτουν «έναν ενδιάμεσο τόπο ανάμεσα σε πολλούς και διαφορετικούς τόπους», πέρα από τη λογική θεσμικών φορέων (Καραμπά, 2005, σ. 22).

1.2 Ο επιμελητής-καλλιτέχνης

«Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία πώς τουλάχιστον από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα τόσο το καλλιτεχνικό αντικείμενο όσο και ο παραγωγός του εμπλέκονται σε μία περιπέτεια συνεχών επανατοποθετήσεων»⁴.

Τη δεκαετία του 1960 εντοπίζεται μία σημαντική μετατόπιση «[...] που αποτελεί πλέον χαρακτηριστικό της σύγχρονης τέχνης: η έμφαση μετατίθεται σταδιακά από τον καλλιτέχνη προς ένα σύνθετο θεσμικό περιβάλλον που ουσιαστικά αναλαμβάνει καταρχάς να ορίσει και κατόπιν να διεκπεραιώσει όλα τα στάδια της καλλιτεχνικής διαδικασίας» (ό.π., σ. 223). Σύμφωνα με τον O'Neill, τότε ξεκίνησε μία σημαντική μετάβαση όσον αφορά το λόγο (discourse) γύρω από τις εκθέσεις τέχνης (2007). Από τις μορφές κριτικής που ήταν κυρίαρχες κατά τη μοντερνιστική περίοδο και αφορούσαν το έργο ως αυτόνομο αντικείμενο έρευνας και κριτικής, η συζήτηση στράφηκε προς μία κριτική της επιμέλειας πέρα από τους καλλιτέχνες και το καλλιτεχνικό αντικείμενο, εστιάζοντας στις εκθέσεις και στο ρόλο του επιμελητή σε αυτές (ό.π.). Ο ίδιος ορίζει αυτή τη μεταστροφή ως «curatorial turn», δηλαδή *επιμελητική στροφή*, που αφενός κατέστησε εμφανή τη μεσολαβητική διάσταση του επιμελητή όσον αφορά τη σύλληψη, το σχηματισμό, την παραγωγή και τη διανομή μιας έκθεσης, αφετέρου κατέδειξε πως ο ρόλος του γινόταν όλο και πιο ενεργός στη δημιουργική διαδικασία (ό.π.).

Όπως υποστήριξε ο Bruce Altshuler⁵, η δεκαετία του '60 χαρακτηρίζεται από μία σημαντική εξέλιξη: την «ανάδυση του επιμελητή ως δημιουργού» (1994, σ. 236). Ενώ παλαιότερα είχαν γίνει προσπάθειες ανατροπής της παραδοσιακής μορφής έκθεσης από τους ίδιους τους καλλιτέχνες της ιστορικής πρωτοπορίας, στα τέλη του '60, οι σημαντικές καινοτομίες ήταν αποτέλεσμα επιμελητών, οι οποίοι προσπάθησαν να υπονομεύσουν τον καθιερωμένο τρόπο πλαισίωσης και παρουσίασης της τέχνης (ό.π.). Κατά τον ίδιο, εμβάθυναν το ίδιο κριτικά με τους καλλιτέχνες και οι εκθέσεις τους έγιναν έργα ισότιμα με τα έργα που τις απάρτιζαν, θέτοντας «τις βάσεις για την επιμελητική ανάληψη του δημιουργικού μανδύα του καλλιτέχνη» (ό.π., σ. 236). Προοδευτικά, λοιπόν, η έκθεση αντιμετωπίζεται αυτοτελώς σαν ένα αντικείμενο και η έμφαση δε δίνεται πλέον μόνο στο εικαστικό περιεχόμενο αλλά κυρίως στον δημιουργό της, σύμφωνα με τους Heinich και Pollack (1996). Οι ίδιοι υποστηρίζουν ότι οι εξελίξεις στις εκθεσιακές πρακτικές της εποχής, συγκεκριμένα η ανάδυση

⁴ (Δασκαλοθανάσης, 2012, σ. 209).

⁵ Διευθυντής του Προγράμματος Μουσειακών Σπουδών στη Μεταπτυχιακή Σχολή Τεχνών και Επιστημών του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης.

της θεματικής παρουσίασης, όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια (ενότητα 2.3), ενίσχυσαν το ρόλο και την ιδιαιτερότητα της λειτουργίας της επιμέλειας σε σχέση με τη θέση του επιμελητή (ό.π.). Ο παραδοσιακός ρόλος όσον αφορά την έκθεση, δηλαδή την επιλογή, απόκτηση και εγκατάσταση των έργων, διευρύνεται και ο ίδιος αναλαμβάνει αρμοδιότητες που αφορούν στο εννοιολογικό πλαίσιο, την επιλογή συνεργατών από άλλους κλάδους, την έκδοση καταλόγου κ.α. (ό.π.).

Αφήνοντας πίσω την έννοια του οργανωτή, μελετητή και φύλακα μιας συλλογής, ο επιμελητής μετατοπίστηκε «από μία πρακτική που ήταν ακριβώς βασισμένη στη λογική του μουσείου» και σταδιακά «εισήλθε στο χώρο των δημιουργών», πλέον ως «μία πιο ευδιάκριτη φιγούρα, που όφειλε να «κατασκευάζει» τις σχέσεις μέσα σε μια έκθεση» (Καραμπά, 2015, σ. 22-23). Καθώς διεκδικεί, λοιπόν, το δικαίωμα του δημιουργού, οι Heinich και Pollack δανείζονται από τον γαλλικό κινηματογράφο τον όρο *auteur*, για να περιγράψουν τον επιμελητή ως εμπνευστή και λειτουργό του γεγονότος (1996; Καραμπά, 2005). Ο *auteur* δεν καθορίζεται από το ιδρυματικό και θεσμικό πλαίσιο, αλλά η συμβολική του διάσταση τον καθιστά αυτόνομο εμπνευστή του εκθεσιακού-καλλιτεχνικού εγχειρήματος (Heinich & Pollack, 1996). Ο επιμελητής, λοιπόν, αποβάλλει τον γραφειοκρατικό χαρακτήρα του ρόλου και εξελίσσεται σε ένα είδος *auteur* με θεσμική ισχύ. Μεταξύ παραδειγμάτων σχετικά με το ζήτημα επιμελητή-δημιουργού, όπως οι Lucy Lippard, Jan Hoet, Seth Siegelaub, η περίπτωση του Harald Szeemann ξεχωρίζει, καθώς εντοπίζονται σημαντικές μετατοπίσεις που αφορούν τον επιμελητή και τη διαμόρφωσή του σε *auteur*. Κατά τον επιμελητή Daniel Birnbaum, ο Szeemann «εφήυρε έναν νέο ρόλο», αυτόν του ανεξάρτητου *Ausstellungsmacher*, δηλαδή του διοργανωτή εκθέσεων, και «αναδύθηκε ως ένα είδος καλλιτέχνη», κάτι για το οποίο, μάλιστα, επικρίθηκε από τους ίδιους τους καλλιτέχνες στις αρχές του '70, όπως θα αναφερθεί και παρακάτω (ενότητα 2.3) (Birnbaum, 2009, σ. 238). Ο ίδιος ο Szeemann, μάλιστα, είχε δηλώσει ότι μέσω των εκθέσεών του επιδίωκε να δημιουργεί «ποιήματα στο χώρο» (ό.π.).

Ο ρόλος του επιμελητή, λοιπόν, ολοένα και κέρδιζε έδαφος ως προς τη δημιουργικότητα και την καλλιτεχνική παραγωγή από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και ακόμα πιο εμφανώς το '80. Σύμφωνα με τον Altshuler, το φαινόμενο *επιμελητής-δημιουργός* επεκτάθηκε στον διεθνή κόσμο της τέχνης τις επόμενες δύο δεκαετίες, ως αποτέλεσμα της αυξανόμενης εμπορικής και θεσμικής δραστηριότητας, δημιουργώντας ένα νέο είδος επιμελητικής εξουσίας (1994). Σε αυτό συγκλίνει η ιστορικός τέχνης Dorothee Richter αναφέροντας ότι από τη δεκαετία του '80 και μετά, παρατηρείται μία μετατόπιση εξουσίας υπέρ του επιμελητή που προκύπτει από την αυξανόμενα δημιουργική διάσταση του ρόλου (1999, στο O'Neill, 2007, σ. 22). Υποστηρίζει ότι οι εκθέσεις έχουν την αίσθηση της αυτο-

παρουσίασης του επιμελητή, ενώ επιμελητής και καλλιτέχνης μιμούνται πλέον ο ένας τη θέση του άλλου (ό.π.). Η ιστορικός τέχνης Beatrice von Bismarck αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «υπήρξε μια αλλαγή ηρώων ή ρόλων στον κόσμο της τέχνης από την προσωπικότητα του καλλιτέχνη σε εκείνη του επιμελητή» (2000, στο O'Neill, 2016, σ. 22). Σύμφωνα με τον Αμερικανό καλλιτέχνη, John Miller, ευνοώντας την υποκειμενικότητα του επιμελητή, έτσι ώστε το αποτέλεσμα της έκθεσης να φυσικοποιηθεί ως οργανικό αναπόφευκτο εντός του θεσμικού πλαισίου, παράγεται μια ψευδαίσθηση επιμελητικής έμπνευσης και ιδιοφυΐας-έννοιες που είναι παραδοσιακά συνδεδεμένες με τον καλλιτέχνη (1996). Οι αντιμεταθέσεις ρόλων εντείνονται τη δεκαετία του 1990, όπου εμφανίζεται η ιδέα του επιμελητή ως ενός είδους μετα-καλλιτέχνη (meta-artist), που διεκδικεί τη θέση της ιδιοφυΐας στην ιστορία της τέχνης (Schade, 1999, στο O'Neill, 2007, σ. 22).

Με την εξύψωση της επιμελητικής δράσης κατά τη δεκαετία του 1990, η επιμελητική πρακτική άρχισε να εδραιώνεται ως ένα ενδεχόμενο πεδίο άσκησης κριτικής. Με την κυρίαρχη προσωποκεντρική συζήτηση, που εστίαζε πρωτίστως στην ατομικότητα του επιμελητή, η κριτική επέμενε στο διαχωρισμό της επιμελητικής από την καλλιτεχνική δραστηριότητα (O'Neill, 2007). Οι σύγχρονες σχετικές μελέτες, όμως, υποστηρίζουν το αντίθετο. Για παράδειγμα, ο O'Neill θεωρεί πως η απόπειρα να αποκοπεί η πράξη της επιμέλειας από την καλλιτεχνική παραγωγή είναι άκρως διχαστική και άκαιρη και καταλήγει να αντιστέκεται στην αναγνώριση της αλληλεξάρτησης των δύο πρακτικών στο πεδίο της πολιτισμικής παραγωγής (ό.π., σ. 14). Σε αυτό συγκλίνει και η von Bismarck, η οποία εν έτει 2022 γράφει:

«Κάθε επιμελητική κατάσταση περιλαμβάνει μια συνάντηση προς το συμφέρον της δημοσιοποίησης της τέχνης και του πολιτισμού. Καθεμία δημιουργεί έναν ιστό αλληλεπιδράσεων μεταξύ των διαφόρων ανθρώπινων και μη ανθρώπινων συμμετεχόντων-των εκθεμάτων, των καλλιτεχνών και των επιμελητών, αλλά και των κριτικών, σχεδιαστών, αρχιτεκτόνων, θεσμικού προσωπικού, διαφόρων αποδεκτών και κοινού, καθώς και των αντικειμένων προβολής, των εργαλείων διαμεσολάβησης, της αρχιτεκτονικής, των χώρων, των τοποθεσιών, των πληροφοριών και των λόγων (discourses)» (2022, σ. 9).

Η von Bismarck αναφέρεται σε αυτό το δίκτυο δυναμικών σχέσεων που αναπτύσσεται ως «επιμελητικότητα» και, εστιάζοντας σε αυτήν, επιχειρηματολογεί υπέρ μιας αλλαγής όσον αφορά τον τρέχοντα λόγο, υποστηρίζοντας ότι:

«Αντί να προαναγγέλλονται μερικοί ορισμοί της δραστηριότητας της επιμέλειας, της υποκειμενικοποίησης του επιμελητή ή της μορφής

παρουσίασης της έκθεσης, θα πρέπει να δοθεί έμφαση στην αλληλεπίδραση όλων αυτών των παραγόντων» (2022, σ. 9).

1.3 Ο καλλιτέχνης-επιμελητής

Στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα, η ιδέα ενός καλλιτέχνη που να εκθέτει και να εμπορεύεται τα δικά του έργα ήταν «μια απίστευτα παράτολμη πράξη» (Champfleury, στο Mainardi, 1991, σ. 254). Το 1855, όταν το Salon του Παρισιού απέρριψε ορισμένα έργα του ζωγράφου Gustave Courbet, ο ίδιος οργάνωσε τη δική του έκθεση με 40 έργα σε ένα προσωρινό περίπτερο, που ονόμασε *Pavillon du Réalisme*, έξω από την επίσημη διεθνή έκθεση *Exposition Universelle*. Εκείνη την εποχή, τα Salon ήταν οι ακαδημαϊκές εκθέσεις σύγχρονης τέχνης υπό την αιγίδα του μονάρχη και το σημαντικότερο πολιτιστικό γεγονός της Ευρώπης. Η πρωτοβουλία του Courbet έχει περάσει στην ιστορία ως μία «χειρονομία περιφρόνησης» της Ακαδημίας Καλών Τεχνών, που έλεγχε τον καλλιτεχνικό κόσμο της Γαλλίας⁶ (Mainardi, 1991, σ. 254). Σε μια εποχή πολύ πριν από την έλευση του πλήρως επαγγελματοποιημένου *επιμελητή*, ο Courbet προσπάθησε μόνος του να οργανώσει την παρουσίαση του έργου του, με σκοπό να καθορίσει καλύτερα τις συνθήκες υποδοχής του (ό.π.). Σήμερα, αυτή η «επιχειρηματική» κίνηση (Filipovic, 2017, σ. 7), θα μπορούσε να ιδωθεί ως μία πρώιμη απόπειρα, ή και ως πρόγονος, ενός αυτό-διαχειριζόμενου, ανεξάρτητου καλλιτεχνικού-εκθεσιακού χώρου.

Η Filipovic αναφέρεται σε αυτήν την περίπτωση ως «φαινομενική ανωμαλία» (ό.π., σ. 7), καθότι επρόκειτο για ένα εξαιρετικά σπάνιο φαινόμενο για τα δεδομένα της εποχής (Mainardi, 1991). Συγκεκριμένα, αναφέρει:

«Μαζί με τον εικοστό αιώνα έφτασαν ακόμη περισσότερες τέτοιες φαινομενικές ανωμαλίες: καλλιτέχνες που όχι μόνο έφτιαχναν αθόρυβα διακριτά αντικείμενα στα στούντιο τους, αλλά έπαιρναν στα χέρια τους τον ίδιο τον μηχανισμό παρουσίασης και διάδοσης του έργου που είχαν παραγάγει – και συχνά και άλλων καλλιτεχνών» (Filipovic, 2017, σ. 7).

Ενώ το παράδειγμα του Courbet υποδηλώνει ότι η πρόθεση να αναλάβουν οι καλλιτέχνες την παρουσίαση του έργου τους υπήρχε ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ήταν οι καλλιτέχνες του πρώιμου 20^{ου} αιώνα, που έθεσαν τις βάσεις και ανέπτυξαν τις δυνατότητες της έκθεσης ως μέσου, όπως ο Marcel Duchamp και ο El Lissitzky (ό.π.). Αν και ο επιμελητής δεν ήταν καθορισμένο επάγγελμα εκείνη την εποχή, ορισμένοι καλλιτέχνες άρχισαν για πρώτη φορά να υιοθετούν επιμελητικές λειτουργίες, που αφορούσαν στο σχεδιασμό εκθέσεων, ως μέρος της πρακτικής τους (ό.π.). Κυριότερη όμως, και στη συνέχεια αυτών, ήταν μια μεταπολεμική γενιά

⁶ Οκτώ χρόνια αργότερα, το 1863, όταν η Ακαδημία Καλών Τεχνών απέρριψε τα 2/3 των έργων, οι καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων οι Gustave Courbet, Edouard Manet και Camille Pissarro, οργάνωσαν το Salon des Refusés, δηλαδή το Salon των Απορριφθέντων, διεκδικώντας το δικαίωμα να παρουσιάζουν τα έργα τους χωρίς να κρίνονται από την ακαδημαϊκή επιτροπή, αλλά από το κοινό.

καλλιτεχνών, που ανέδειξαν την έκθεση ως ένα δυναμικό «πεδίο παρέμβασης», μεταβάλλοντας ριζικά τη μορφή της⁷, όπως οι Mel Bochner, Marcel Broodthaers κ.α. (ό.π., σ. 13). Ιδίως από τη δεκαετία του '60 και μετά, το ζήτημα της παρουσίασης υπήρξε πόλος ενδιαφέροντος για τους καλλιτέχνες (Καραμπά, 2005). Ειδικότερα, η ανάδυση της θεσμικής κριτικής⁸ συνδέεται σημαντικά με αυτές τις εξελίξεις, καθώς ορισμένες επιμελητικές αρμοδιότητες αποτελούσαν κεντρικό μέρος της πρακτικής των καλλιτεχνών, οι οποίοι διεκδικώντας τους όρους παρουσίασης, απέβλεπαν στην άσκηση κριτικής στην ηγεμονική στάση των θεσμών.

Το ζήτημα του καλλιτέχνη που ενεργεί ως επιμελητής έχει απασχολήσει συστηματικά από τη δεκαετία του '90, καθώς οι αντιμεταθέσεις αυτές είχαν πυκνώσει και δεν αποτελούσαν πλέον «φαινομενική ανωμαλία», αλλά πιθανώς μια συχνή πρακτική. Για παράδειγμα, το 1992, ο Hal Foster στο βιβλίο *The Return of the Real* θίγει έμμεσα αυτήν την τάση διεύρυνσης του ρόλου του καλλιτέχνη και των καλλιτεχνικών πρακτικών, αναφερόμενος στα έργα *Mining the Museum* (1992) του Fred Wilson και *Aren't They Lovely?* (1992) της Andrea Fraser, στα οποία οι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν ρόλο εθνογράφου, προκειμένου να αποκαλύψουν και να επαναπροσδιορίσουν θεσμικούς μηχανισμούς της τέχνης. Για τον Foster, οι ρόλοι και οι πρακτικές, που φαίνεται να διαστέλλονται, διαταράσσουν την κυρίαρχη κουλτούρα που εξαρτάται από στερεότυπα, αυστηρά όρια και ιεραρχικές δομές (Foster, 1996). Παρά τη μακροχρόνια παρουσία καλλιτεχνών σε ρόλο επιμελητών, η Filipovic εκτιμά ότι οι εκθέσεις με επιμέλεια καλλιτεχνών, συγκεκριμένα, αποτελούν ένα φαινόμενο με βαθιά επιρροή, που όμως δεν έχει μελετηθεί επαρκώς, καθώς δεν αποτελούν μέρος των επίσημων αφηγήσεων (2017). Ο Obrist επιβεβαιώνει ότι, σε μεγάλο βαθμό, η ιστορία καλλιτεχνών που επιμελούνται εκθέσεων παρέμενε άγραφη, με το έργο της Filipovic να συμβάλλει στην «αποκατάσταση αυτής της πολιτιστικής αμνησίας», η οποία εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης «πολιτιστικής αμνησίας» που αφορά στην ιστορία εκθέσεων, γενικότερα (Obrist, 2017, σ. 389).

Παρά το γεγονός ότι «η τέχνη του ύστερου 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα είναι βαθιά συνυφασμένη με την ιστορία των εκθέσεών της», η ιστορία των εκθέσεων, των εκθεσιακών και επιμελητικών πρακτικών αποτελεί μία σχετικά πρόσφατη εξέλιξη του πεδίου (Cherix,

⁷ Σχετικά με τη μεταβολή της μορφής των εκθέσεων από καλλιτέχνες, η Filipovic αναφέρει επίσης: «Φυσικά, δεν επιδιώκουν ρητά όλες οι εκθέσεις που διοργανώνει ένας καλλιτέχνης να αλλάξουν τους όρους της έκθεσης. Μερικές ήταν, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, για να εκφράσουν τους ιδιαίτερους και ασυνήθιστους λόγους επιλογής ενός καλλιτέχνη, ενώ η κλασική μορφή παρουσίασης παρέμεινε σταθερά στη θέση της» (2017, σ.13).

⁸ Ο όρος *θεσμική κριτική* (institutional critique) πρωτοεμφανίστηκε το 1975 για να περιγράψει την πολιτικοποιημένη καλλιτεχνική πρακτική που αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές του '70 (Alberro, 2003, σ. 8).

2009, σ. 6). Σύμφωνα με τον O'Neill, ήταν κατά τη δεκαετία του 1990 που εμφανίστηκαν εκδόσεις που εξετάζαν συγκεκριμένα την ιστορία των εκθέσεων, των επιμελητικών καινοτομιών και τις ενδεχόμενες συνδέσεις τους σε μία εξελισσόμενη πρακτική (2016).⁹ Για παράδειγμα, από το 1993, ο Obrist διεξάγει και καταγράφει συνεντεύξεις με επιμελητές και καλλιτέχνες που επηρέασαν ριζικά το πεδίο, σχετικά με την επιμέλεια και τον τρόπο σκέψης τους πίσω από τις εκθέσεις, με σκοπό να «θεραπεύσει» συγκεκριμένα την έλλειψη βιβλιογραφίας σχετικά με τις εκθέσεις και τις επιμελητικές πρακτικές του περασμένου αιώνα¹⁰. Η Staniszewski εξηγεί, το 1998, ότι οι ιστορικοί τέχνης παραδοσιακά παραβλέπουν το ρόλο και την επίδραση της επιμέλειας, του εκθεσιακού σχεδιασμού και της έκθεσης ως πολιτιστικής πρακτικής, τονίζοντας ότι ο εφήμερος χαρακτήρας των εκθέσεων συμβάλλει σε αυτήν την πολιτιστική αμνησία, καθώς αποτελούν προσωρινές συνθήκες, που δημιουργούνται βάσει καθορισμένων συμβάσεων (1998). Επισημαίνει ότι ο σχεδιασμός εκθέσεων, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο τα έργα τέχνης τοποθετούνται στο χώρο και παρουσιάζονται στην έκθεση, έχει «σε γενικές γραμμές, επίσημα και συλλογικά ξεχαστεί» ως «αισθητικό μέσο και ιστορική κατηγορία» (ό.π., σ. xxi). Ο Obrist θεωρεί ότι, η σημαντική έλλειψη βιβλιογραφίας γύρω από τις εκθέσεις, οφείλεται στο γεγονός ότι δεν μπορούν να συλλεγούν, όπως ένα αντικείμενο ή ένα έργο τέχνης (2004, στο O'Neill, 2016). Συγκλίνοντας με αυτό, η Filipovic εντοπίζει το λόγο που δεν αποτέλεσαν πεδίο έρευνας και ενδιαφέροντος για την ιστορία τέχνης νωρίτερα από τη δεκαετία του '90, στην οντολογική βάση της έκθεσης. Αναφέρεται δε στην εξήγησή του θέματος ως εξής:

«Δεν πρόκειται ούτε για ένα σταθερό, αμετάβλητο, αντικείμενο που μπορεί να συλλεχθεί (το συνηθισμένο θέμα της ιστορίας της τέχνης), ούτε ένα σαφές προϊόν ενός υποκειμένου (καθορίζονται, όπως είναι, τόσο από τα κατασκευασμένα από καλλιτέχνες αντικείμενα που τις αποτελούν, όσο και από τον επιμελητή που οργανώνει τα εν λόγω αντικείμενα), σίγουρα δεν είναι αυτόνομη, συχνά θεωρείται «απλώς» ένα πλαίσιο, και είναι αμετάκλητα συνδεδεμένη με τα αδιάφορα πρακτικά ζητήματα της διαχείρισης (άρα

⁹ Για παράδειγμα, το *The Avant Garde in Exhibition* του Bruce Altshuler (1994), η διεπιστημονική ανθολογία *Thinking about Exhibitions* των Bruce Ferguson, Reesa Greenberg και Sandy Nairne (1996) και το *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* της Mary Anne Staniszewski (1998), η οποία προσφέρει για πρώτη φορά μία ιστορία των εκθέσεων του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης.

¹⁰ Ορισμένες από τις συνεντεύξεις, μάλιστα, όπως για παράδειγμα με τους Willem Sandberg, Jean Leering, Lucy Lippard, Pontus Hultén κ.α., οργανώθηκαν το 2009 στο σχετικό βιβλίο με τίτλο *A Brief History of Curating*, το οποίο απέβλεπε στη χαρτογράφηση της εξέλιξης του επιμελητικού πεδίου.

υποθετικά λιγότερο «γνήσια» και «δημιουργική» από ένα έργο τέχνης» (2017, σ. 7).

Επομένως, καθώς η έκθεση θεωρείται από καιρό, «στην καλύτερη περίπτωση», ένα «διφορούμενο αντικείμενο μελέτης», η έκθεση που επιμελήθηκαν καλλιτέχνες ενέχει επιπλέον προκλήσεις (ό.π., σ.7). Η ίδια τονίζει τον επισφαλή χαρακτήρα αυτού του τύπου έκθεσης, που να μην βρίσκεται κοντά στην έννοια του έργου τέχνης, αλλά που, προφανώς, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέτοιο, θέτοντας το εξής ερώτημα: «Πρέπει μια έκθεση που επιμελείται ένας καλλιτέχνης να θεωρείται έργο τέχνης;» (ό.π., σ. 13). Όπως προκύπτει, δεν είναι ξεκάθαρο πώς μπορεί η έκθεση που έχει επιμεληθεί ένας καλλιτέχνης να προσεγγιστεί σε σχέση με το καλλιτεχνικό του έργο γενικότερα (ό.π.). Παρατηρεί ότι οι εκθέσεις με επιμέλεια καλλιτεχνών, όχι μόνο επιδοκιμάζουν την κατανόησή μας για έννοιες όπως «καλλιτεχνική αυτονομία», «πατρότητα του έργου», «έργο τέχνης» και «καλλιτεχνικό έργο», αλλά περιπλέκουν επιπλέον αυτό που μετράει γενικά ως έκθεση, καθώς συχνά είναι το αποτέλεσμα καλλιτεχνών που προσεγγίζουν την έκθεση ως ένα αυτοτελές καλλιτεχνικό μέσο (ό.π., σ. 8).

Σύμφωνα με τον επιμελητή Adrian George, παρά το γεγονός ότι ο *καλλιτέχνης-επιμελητής* έχει μακρά παράδοση στη Δύση και χρονολογείται τουλάχιστον από το 1768¹¹, ήταν προς το τέλος του 20^{ου} αιώνα που σημειώθηκε ραγδαία αύξηση σε αυτόν τον υβριδικό συνδυασμό (2015). Για τη von Bismarck, οι καλλιτεχνικές πρακτικές της γενιάς του '60 και του '70 δημιούργησαν ευνοϊκές συνθήκες για το είδος των πολιτιστικών πρακτικών¹², που σχετίζονται με επιμελητικές δραστηριότητες, «νομιμοποιώντας» πλέον τις διασταυρώσεις μεταξύ καλλιτεχνικής και επιμελητικής πρακτικής (von Bismarck, 2022). Επίσης, για τον Miller η πορεία του καλλιτέχνη-επιμελητή ή του καλλιτέχνη ως μετα-επιμελητή (*meta-curator*), άρχισε από την πρακτική των καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με τη θεσμική κριτική, οι οποίοι είχαν αναλάβει επιμελητικά καθήκοντα συμπεριλαμβάνοντας έργα άλλων καλλιτεχνών στη δική τους πρακτική, όπως οι Fred Wilson, Judith Barry, Group Material κ.α. (2004, στο O'Neill, 2007).

Η παγίωση του όρου *καλλιτέχνης-επιμελητής* φαίνεται και από τη θεσμική υιοθέτησή του, όπως για παράδειγμα από την Tate, ένα από τα μεγαλύτερα ιδρύματα μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης παγκοσμίως. Συγκεκριμένα, στην επίσημη ιστοσελίδα της προσδιορίζει τον καλλιτέχνη-επιμελητή ως έναν εν ενεργεία καλλιτέχνη, που επίσης επιμελείται εκθέσεων ή

¹¹ Το 1768, ο καλλιτέχνης Joshua Reynolds διορίστηκε πρόεδρος της Βασιλικής Ακαδημίας Τεχνών του Λονδίνου, ως οργανωτής και επιμελητής (George, 2015, σ. 8). Ο επιμελητής, βέβαια, εκείνη την εποχή είχε διαφορετική έννοια απ' ό,τι σήμερα, όπως παρουσιάστηκε στην ενότητα 1.1.

¹² Συγκεκριμένα, αναφέρεται στους καλλιτέχνες της θεσμικής κριτικής.

διαχειρίζεται μη κερδοσκοπικούς χώρους, στους οποίους εκθέτουν το έργο τους ή και το έργο άλλων καλλιτεχνών, και που τείνει να παραμένει έξω από τον εμπορικό κόσμο της τέχνης και μέσα σε μια κοινότητα καλλιτεχνών (Tate, χ.χ.). Στη συνέχεια, αναφέρεται ότι:

«Στη δεκαετία του 1990, η καλλιτεχνική σκηνή του Λονδίνου αναζωογονήθηκε από εκθέσεις και γκαλερί, που διοργανώθηκαν από καλλιτέχνες. Εκμεταλλευόμενοι τα φθηνά άδεια καταστήματα, γραφεία και αποθήκες που είχε καταστήσει άμεσα διαθέσιμα η κατάρρευση των μετοχών και της αγοράς ακινήτων το 1987, οι νέοι καλλιτέχνες μπόρεσαν να δημιουργήσουν ευκαιρίες έκθεσης για τον εαυτό τους εκτός του καθιερωμένου συστήματος των γκαλερί» (ό.π.).¹³

Ειδικότερα για τους χώρους καλλιτεχνών, σημειώνεται, επιπλέον, ότι ήταν «εμπνευσμένοι από τις πρωτοβουλίες καλλιτεχνών στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του 1960» (ό.π.). Μέσα από αυτά προκύπτουν δύο ενδιαφέρουσες συνδέσεις: αυτή του καλλιτέχνη-επιμελητή με τους ανεξάρτητους χώρους καλλιτεχνών και αυτή μεταξύ των παραδειγμάτων της δεκαετίας του '60 και του '90. Η αφομοίωση των επιμελητικών ευθυνών από τους ίδιους τους καλλιτέχνες τη δεκαετία του '60, διαμόρφωσε το παράδειγμα για το μοντέλο καλλιτέχνη-επιμελητή, το οποίο καθιερώθηκε ως τάση κατά τη δεκαετία του '90, όπως και οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών (Ulrich, 2018).

Σε αυτό το πλαίσιο, ορισμένοι καλλιτέχνες που δρουν και ως επιμελητές, έλκονται από την ελευθερία να δημιουργούν τέχνη, να ελέγχουν την παραγωγή της και να έχουν λόγο στον τρόπο με τον οποίο εκτίθεται, ενώ για άλλους είναι ένα μέσο επιβίωσης, ένας τρόπος να προβάλλουν και να προωθήσουν το έργο των ίδιων ή άλλων καλλιτεχνών (ό.π.). Ο George επισημαίνει ότι η πύκνωση του φαινομένου καλλιτέχνη-επιμελητή, προήλθε πιθανώς ως αντίδραση στην αυξανόμενα δημόσια εικόνα του επιμελητή και στην ισχυροποιημένη ταυτότητά του, δηλαδή επρόκειτο για μία στάση διεκδίκησης (2015). «Ο καλλιτέχνης γίνεται επιμελητής και ο επιμελητής γίνεται καλλιτέχνης» γράφει αντίστοιχα ο John Roberts, «όχι για να προχωρήσει στον εκδημοκρατισμό της κοινωνικής μορφής της τέχνης, αλλά στον εκδημοκρατισμό των περιορισμένων επαγγελματικών σχέσεων μεταξύ καλλιτεχνών και εκείνων που επιδιώκουν να τον εκπροσωπήσουν επαγγελματικά» (στο Birchall, 2013, σ. 4). Όχι μόνο για τον εκδημοκρατισμό των σχέσεων αλλά και για το «θόλωμα» μεταξύ των ρόλων,

¹³ Η επίσημη ιστοσελίδα της Tate αναφέρει ως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά καλλιτεχνικά-επιμελητικά εγχειρήματα την έκθεση *Freeze*, που διοργάνωσε το 1988 μια ομάδα νέων καλλιτεχνών με επικεφαλής τον τότε φοιτητή Damien Hirst, σε ένα άδειο κτίριο της Λιμενικής Αρχής στα Docklands του Λονδίνου, όπως θα παρουσιαστεί παραδειγματικά στη συνέχεια (ενότητα 2.5). Άλλες σημαντικές πρωτοβουλίες περιλαμβάνουν τους ανεξάρτητους χώρους καλλιτεχνών City Racing και Matt's Gallery (Tate, χ.χ.).

η συζήτηση περί επιμέλειας εντείνεται κατά τη δεκαετία του '90, όπου η επιμελητική και καλλιτεχνική χειρονομία επιλογής, οργάνωσης και παρουσίασης αλληλοεπικαλύπτονται και συγκρούονται. Έτσι, αφενός μεν οι επιμελητές σταδιακά διερευνούν και αναπτύσσουν μορφές πρακτικής, απαλλαγμένες από συμβατικούς περιορισμούς για τη δημοσιοποίηση της τέχνης (von Bismarck, 2022), αφετέρου δε, οι καλλιτέχνες επιμελούνται των δικών τους εκθέσεων, γράφουν τα δικά τους κείμενα και αναλαμβάνουν την προώθηση (ό.π.), δηλαδή «οικειοποιούνται στρατηγικές που συνδέονται παραδοσιακά με την πρακτική των επιμελητών» (Καραμπά, 2005, σ. 23).

Κεφάλαιο 2°: Προς εδραίωση των εναλλαγών

Στο κεφάλαιο αυτό, ερευνώνται οι αντιμεταθέσεις ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή από τα τέλη του 1960 έως το 1990, εστιάζοντας σε συγκεκριμένα παραδείγματα εκθέσεων. Η επιλογή των περιπτώσεων μελέτης γίνεται βάσει καθοριστικών στιγμών στην εξέλιξη των ρόλων και των μεταξύ τους επιρροών. Συγκεκριμένα, διαρθρώνονται εκθέσεις όπου εντοπίζεται έντονα το στοιχείο της εναλλαγής, τόσο από επιμελητές που προσδίδουν στο ρόλο μία δημιουργική διάσταση, όσο και από καλλιτέχνες που δρουν ως επιμελητές. Αυτές οι διαφορετικές εκδοχές των εναλλαγών έχουν διαφορετικές αφετηρίες, ωστόσο έχουν καταγραφεί στην ιστορία της επιμέλειας ως σημαντικές τέτοιες στιγμές (Obrist, 2009; O'Neill, 2016; Filipovic, 2017). Οι περιπτώσεις έχουν γραμμική χρονικότητα και συμβαδίζουν με τις αντίστοιχες καλλιτεχνικές εξελίξεις στο πεδίο, όπως η εννοιολογική τέχνη, η θεσμική κριτική και ο κριτικός μεταμοντερνισμός, αλλά αναδεικνύουν ξεχωριστές υφές του ζητήματος, όπως για παράδειγμα μία πιο κριτική τοποθέτηση απέναντι στους θεσμούς και την εμπορευματοποίηση της τέχνης εντός της παγκοσμιοποιημένης αγοράς, την αύξηση ανταγωνισμού μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή, την αφομοίωση των πρακτικών του συστήματος της τέχνης. Η μελέτη αυτών συμβάλει στην κατανόηση των αντιμεταθέσεων ρόλων στο ευρύ φάσμα τους, αλλά και των πολλαπλών ριζωμάτων που αυτές δημιουργούν.

Αρχικά, αναλύεται η έκθεση 557.087 (1969) της Lucy Lippard, ως μία περίπτωση θεωρητικού-κριτικού τέχνης σε ρόλο επιμελήτριας, που αποτέλεσε αφορμή αντιπαραθέσεων και κριτικής σχετικά με την εξίσωση της επιμελητικής με την καλλιτεχνική πρακτική.

Έπειτα, εξετάζεται η έκθεση *Raid the Icebox I* (1969) του Andy Warhol και το έργο-έκθεση *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972) του Marcel Broodthaers ως δύο διαφορετικές εκδοχές καλλιτεχνών σε ρόλο επιμελητή την ίδια περίοδο, που προσβλέπουν στην απομυθοποίηση των μηχανισμών που διέπουν τη σύγχρονη τέχνη· η μεν ως περίπτωση ενός πολυσχιδούς καλλιτέχνη, που καλείται από ένα μουσείο να αναλάβει ρόλο επιμελητή, η δε ως μία επιτέλεση που στέκεται κριτικά απέναντι στους θεσμούς της τέχνης.

Στη συνέχεια, μελετάται η *documenta 5* (1972) που επιμελήθηκε ο Harald Szeemann, αφενός μεν ως μία περίπτωση θεσμικής απορρόφησης του δημιουργικού *auteur*, αφετέρου δε για τις έντονες αντιδράσεις από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, που αυτό επέφερε. Εστιάζοντας στην περίπτωση του συμμετέχοντα καλλιτέχνη, Daniel Buren, ο οποίος, μέσα από το έργο του, άσκησε έντονη κριτική στην εξύψωση του ρόλου του επιμελητή, επισημαίνεται ο άμεσος ανταγωνισμός μεταξύ των δρώντων του πεδίου. Σε αυτό το πλαίσιο, αναφέρεται εν συντομία

η έκθεση *Live in your Head: When Attitudes Become Form* (1969), επίσης του Harald Szeemann, η οποία αποτέλεσε τομή, τόσο για τη δημιουργική διάσταση και την ταυτότητα του επιμελητή όσο και για τις σύγχρονες εκθεσιακές πρακτικές.

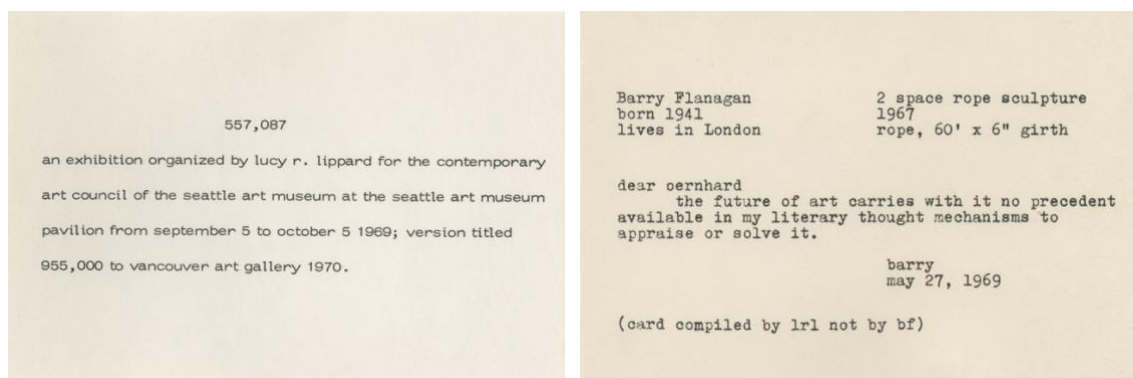
Ύστερα, μελετάται η έκθεση *Times Square Show* (1980) που επιμελήθηκαν τα μέλη της καλλιτεχνικής ομάδας Collaborative Projects Inc. ή αλλιώς Collab. Με την εμβληματική αρχή τους «Όχι επιμελητές!», οι καλλιτέχνες διεκδίκησαν έμπρακτα τους όρους διαχείρισης και προβολής του έργου τους, μέσα από την έκθεση που αναδείχθηκε ως «η πρώτη ριζοσπαστική έκθεση της δεκαετίας» του '80 (Rachleff, 2012; Katsof, 2017).

Τέλος, παρουσιάζεται η έκθεση *Freeze* (1988), ως ένα καλλιτεχνικό-επιμελητικό εγχείρημα μιας νεότερης γενιάς καλλιτεχνών-φοιτητών με επικεφαλής τον Damien Hirst. Ανταποκρινόμενοι στην περιορισμένη αγορά τέχνης και τη γενικότερη οικονομική συνθήκη της εποχής τους, αναλαμβάνουν ρόλο επιμελητή για να οργανώσουν τη δική τους έκθεση στα περίχωρα του Λονδίνου, δημιουργώντας, έτσι, ένα νέο παράδειγμα στην αυτόνομη διαχείριση του καλλιτεχνικού έργου, όσον αφορά την έκθεση και προώθησή του.

2.1 557.087: Η εξασθένηση των απόλυτων ρόλων και ο «πραγματικός καλλιτέχνης»

«Υπάρχει ένα ολικό στυλ στην έκθεση, ένα στυλ τόσο διαπεραστικό που υποδεικνύει πως η Lucy Lippard είναι στην πραγματικότητα η καλλιτέχνης και το μέσο της είναι οι άλλοι καλλιτέχνες» δήλωσε χαρακτηριστικά ο Peter Plagens για την επιμέλεια της Lippard στην έκθεση με τίτλο 557.087 (1969, σ. 67).

Μεταξύ 1969 και 1973, η Αμερικανίδα συγγραφέας και κριτικός τέχνης, Lucy Lippard, επιμελήθηκε μιας σειράς εκθέσεων, με τον τίτλο *number shows*, που σηματοδότησαν την επιμελητική της πορεία, τη μετάβασή της από τη συγγραφή κειμένων στη δημιουργία εκθέσεων (Afterall, χ.χ.). Οι εκθέσεις αυτές έλαβαν χώρα σε πολλαπλές τοποθεσίες και για τίτλους έφεραν αριθμούς, που αντιστοιχούσαν στον πληθυσμό της πόλης στην οποία παρουσιάζοταν η εκάστοτε έκθεση. Το 1970, μία διευρυμένη εκδοχή της ίδιας έκθεσης παρουσιάστηκε στο Vancouver με τίτλο 955,000, ενώ ακολούθησαν αντίστοιχες στο Buenos Aires και στη Valencia της California. Για την Lippard, αυτό που συνέδεε τις εν λόγω εκθέσεις, ήταν: πρώτον, το περιεχόμενο της εκθέσεων με έργα μινιμαλιστικής και εννοιολογικής τέχνης κι έπειτα αμιγώς εννοιολογικής τέχνης, δεύτερον, οι αριθμοί πληθυσμών ως τίτλοι και τρίτον, ο κατάλογος σε μορφή καρτέλας 5x8 ιντσών, που σχεδιάζαν οι καλλιτέχνες και αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι των εκθέσεων (Lippard, 2015).



Εικόνα 1: Κάρτες καταλόγου των εκθέσεων 557.087 και 955.000 και του καλλιτέχνη Barry Flanagan. © Barry Flanagan

Η 557.087 ήταν η πρώτη της σειράς των *number shows*. Οργανώθηκε για το Contemporary Art Council του Seattle Art Museum και παρουσιάστηκε στο Seattle World's Fair Pavilion τον Σεπτέμβριο του 1969. Στο κλίμα ενός γενικότερου ιδεολογικού και πνευματικού αναστοχασμού, που χαρακτήριζε εκείνη την περίοδο, και καθώς η μοντερνιστική παράδοση, που είχε ως άξονα το καλλιτεχνικό αντικείμενο (art object), εξασθενούσε από τα μέσα της δεκαετίας του '60 και μετά, η εννοιολογική τέχνη διαδέχθηκε τη μινιμαλιστική, δίνοντας

έμφαση στη διαδικασία σύλληψης της ιδέας του έργου (Δασκαλοθανάσης, 2006; Buchmann, 2015). Αυτή η ανάδειξη της διαδικασίας είχε ως «αποτέλεσμα την αναίρεση—έως εξαλείψεως— όλων των παραδοσιακών χαρακτηριστικών του καλλιτεχνικού αντικειμένου» (Δασκαλοθανάσης, 2006, σ. 9). Με την πρακτική των εννοιολογικών καλλιτεχνών να υπαινίσσεται την *αποϋλοποίηση*¹⁴ του καλλιτεχνικού αντικειμένου (Lippard & Chandler, 1968), η απόρριψη των παραδοσιακών μέσων, όπως η ζωγραφική και η γλυπτική, αποτελούσε χαρακτηριστικό της εννοιολογικής τέχνης (Norvell, 2001). Έτσι, στην 557.087 συμμετείχαν τουλάχιστον 68 καλλιτέχνες, όπως οι Robert Barry, Eva Hesse, On Kawara, John Baldessari, Daniel Buren και άλλοι, με ετερόκλητα—από άποψη μέσου—έργα, όπως κείμενα, εγκαταστάσεις, σκίτσα, φωτογραφίες κ.α.¹⁵

Τα number shows ήταν μία ευέλικτη μορφή έκθεσης, που τη χαρακτήριζε ο χαμηλός προϋπολογισμός, οι περιορισμένες οικονομικές πηγές, όπως και η δυνατότητα να μεταφερθούν εύκολα διεθνώς και να τοποθετηθούν στον εκάστοτε χώρο που τις φιλοξενούσε. Αναγνωρίζοντας και εισάγοντας την έννοια της *αποϋλοποίησης* του καλλιτεχνικού αντικειμένου, το σκεπτικό της Lippard συχνά εξέφραζε μια πολιτική θέση θεωρώντας πως τα χαρακτηριστικά του εννοιολογικού καλλιτεχνικού έργου θα το καθιστούσαν προσβάσιμο σε ένα ευρύτερο κοινό. Σύμφωνα με την ίδια, η έκθεση 557.087 *απαρτιζόταν* από αντικείμενα, μη-αντικείμενα και τοποειδικά (site-specific) έργα τέχνης, που εκτείνονταν στην πόλη, έξω από το χώρο του μουσείου σε ακτίνα 50 μιλίων (2009). Μάλιστα, ορισμένα από τα έργα της έκθεσης, τα εγκατέστησε ή συνέθεσε η ίδια η Lippard, βάσει συγκεκριμένων οδηγιών των καλλιτεχνών που δεν μπορούσαν να παρευρεθούν (O'Neill, 2016). Η εγκατάλειψη των παραδοσιακών καλλιτεχνικών μέσων γέννησε την ανάγκη για εναλλακτικούς τρόπους έκθεσης και διαχείρισης, που θα εξυπηρετούσαν αποτελεσματικότερα αυτήν τη νέα πρακτική των εννοιολογικών καλλιτεχνών.

Για την ίδια, το νόημα της εννοιολογικής τέχνης ήταν αφενός μεν η παράκαμψη των θεσμών, αφετέρου δε η απόρριψη της γενικότερης ιδέας της ανέλιξης των υποκειμένων στο πεδίο της τέχνης (ό.π.). Για παράδειγμα, σε αυτό το πλαίσιο, είχε επιμεληθεί μιας σειράς εκθέσεων στη Λατινική Αμερική, των λεγόμενων *suitcase shows*, οι οποίες—όπως φανερώνει

¹⁴ Η έννοια της *αποϋλοποίησης* του καλλιτεχνικού αντικειμένου πρωτοεμφανίστηκε το 1968, από τους Lucy Lippard και John Chandler, στο σχετικό άρθρο με τίτλο *The Dematerialization of Art*, όπου περιέγραψαν μια αναδυόμενη «υπερ-εννοιολογική» τέχνη, το αποτέλεσμα της οποίας θα ήταν η κατάργηση του παραδοσιακού αντικειμένου τέχνης. Η Lippard ταυτίστηκε με την έννοια της αποϋλοποίησης του καλλιτεχνικού αντικειμένου και συχνά χρησιμοποιούσε τον όρο *αποϋλοποιημένη τέχνη*, αναφερόμενη σε έργα εννοιολογικής τέχνης.

¹⁵ Σχετικά με το περιεχόμενο της έκθεσης, ο Peter Plagens ανέφερε ότι ενώ η 557.087 θα ανακαλείται ως η πρώτη έκθεση εννοιολογικής τέχνης σε δημόσιο ίδρυμα, αλλά φτάνει σε ένα σημείο όπου η τέχνη αντικαθίσταται, κυριολεκτικά, από τη λογοτεχνία (1969).

και ο τίτλος-ήταν εκθέσεις «αποϋλοποιημένης» τέχνης μέσα σε βαλίτσα, που μπορούσαν να μεταφερθούν από τους ίδιους τους καλλιτέχνες από χώρα σε χώρα. Αυτό το εγχείρημα παρέκαμπε τους θεσμικούς φορείς και ταυτόχρονα ενθάρρυνε τη διεθνή δικτύωση των καλλιτεχνών (ό.π.). Αναφορικά με τις σχετικές πρακτικές της εποχής, ο χώρος μιας γκαλερί ή ενός μουσείου, με τους οποίους ήταν συνυφασμένη η έννοια της έκθεσης τέχνης μέχρι τότε, λαμβάνεται υπόψη όχι μόνο ως φυσικός χώρος αλλά και ως θεσμικός μηχανισμός. Σε αυτές τις προεκτάσεις αναφερόταν ο Αμερικανός έμπορος τέχνης, οργανωτής εκθέσεων και στενός συνεργάτης της Lippard, Seth Siegelau, με τον όρο *απομυθοποίηση*, θέλοντας να δηλώσει την πρόθεση του ίδιου και των εννοιολογικών καλλιτεχνών με τους οποίους συνεργαζόταν, για την αποδόμηση των ιεραρχιών και των οικονομιών που ρύθμιζαν τον κόσμο της τέχνης (Alberro, 2003).

Όμως, η 557.087 δε ριζοσπαστικοποίησε τη μορφή της έκθεσης τέχνης υπό την έννοια της παρουσίας, όπως, για παράδειγμα, τα *suitcase shows* ή άλλες εξίσου πειραματικές εκθέσεις της εποχής¹⁶, καθώς επρόκειτο για μία έκθεση εντός θεσμικού πλαισίου, που εν μέρει παρέμενε στο φυσικό χώρο ενός μουσείου και διατηρούσε την υλική της διάσταση, παρόλο που εμπεριείχε και έργα «αποϋλοποιημένης» τέχνης. Όπως ανέφερε η επιμελήτρια του MoMA, Cornelia Butler, τα *number shows* αποτέλεσαν ένα «νέο είδος μη-θεματικής ομαδικής έκθεσης» (2012). Έχοντας περάσει κάποια χρόνια δουλεύοντας στο MoMA, όπου τα τμήματα ήταν ακόμα χωρισμένα βάσει καλλιτεχνικού μέσου, η πρακτική της Lippard απέβλεπε στην απόρριψη της ιεράρχησής τους. Η ίδια έδινε έμφαση στα δίκτυα που δημιουργούνταν μεταξύ των καλλιτεχνικών πρακτικών και στην κατάργηση των καλλιτεχνικών κατηγοριών, στις οποίες ταξινομούνταν οι καλλιτέχνες και τα έργα τους (Butler, 2012). Πιο συγκεκριμένα, ανέφερε πως ήταν «αποφασισμένη να μην παράσχει μια νέα κατηγορία στην οποία θα μπορούσαν να συγχωνευθούν ετερόκλητοι καλλιτέχνες» (ό.π.). Άλλωστε, αυτό που συνέδεσε τους καλλιτέχνες υπό τον ορισμό της εννοιολογικής τέχνης δεν ήταν τα παρόμοια μέσα παραγωγής ούτε η κοινή αισθητική γραμμή, αλλά οι πρωτοποριακές εκθεσιακές πρακτικές της εποχής (Alberro, 1996).

Ταυτόχρονα με την αναίρεση των παραδοσιακών χαρακτηριστικών του καλλιτεχνικού αντικειμένου, που εισήγαγε η εννοιολογική τέχνη, και την υποχώρηση των καλλιτεχνικών κατηγοριών, σταδιακά εξασθενούσαν και οι απόλυτοι ρόλοι. Ως αποτέλεσμα αυτών των μετατοπίσεων, οι ρόλοι του επιμελητή και του καλλιτέχνη άρχισαν να διασταυρώνονται και,

¹⁶ Για παράδειγμα, το 1968, ο Seth Siegelau πραγματοποίησε μία έκθεση εννοιολογικής τέχνης σε μορφή βιβλίου-καταλόγου, με τίτλο *Xerox Book*.

σύμφωνα με τον O'Neill, αυτή η σύγκλιση καλλιτεχνικής και επιμελητικής πράξης στα τέλη της δεκαετίας του '60, προκαλούσε σύγχυση σχετικά με το ποιός ήταν ο πραγματικός δημιουργός ενός έργου τέχνης (2016). Όπως ανέφερε και η Lippard μεταγενέστερα, καθώς η τέχνη άλλαξε τόσο ριζικά, ήταν «απόλυτα λογικό» να αλλάξουν και οι πρακτικές κριτικής και έκθεσης (2009, σ. 2)· όπως και οι ρόλοι των δρώντων μέσα σε αυτές. Όμως, καθώς τέτοιες συναιρέσεις δεν μπορούν να απορροφηθούν ή να γίνουν άμεσα αποδεκτές από όλα τα εμπλεκόμενα μέρη, υπήρξαν θεωρήσεις ως προς την πρακτική της Lippard, που υποδέχθηκαν αρνητικά τη διατάραξη του πρωταγωνιστικού ρόλου του καλλιτέχνη. Έτσι, η έκθεση 557.087 στάθηκε αφορμή για να σχολιαστεί η επιμελητική προσέγγιση της Lippard εκείνη την εποχή και η ίδια να επικριθεί ως «ένα είδος καλλιτέχνη». Η κριτική του Plagens, όπως επισημάνθηκε ανωτέρω, υποδήλωνε πως η Lippard εργαλειοποίησε τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες. Ο ίδιος δήλωσε ότι η έμφαση είχε μετατοπιστεί από το καλλιτεχνικό έργο στην επιμελητική ιδέα (concept), υποστηρίζοντας ότι η έκθεση ανέδειξε την επιμελήτρια ως τον «πραγματικό καλλιτέχνη» (1969).

Τέτοιου είδους κριτικές φαίνεται να αυξάνονταν, ιδιαίτερος κατά τη δεκαετία του '70, καθώς ολοένα και περισσότεροι καλλιτέχνες και τεχνοκριτικοί εξέφραζαν τη δυσαρέσκειά τους ως προς τον επιμελητή που επισκίαζε τον καλλιτέχνη (Buckner, 2009). Παρά τις έντονες αντιδράσεις, αυτό το φαινόμενο αυτό αναγγέλλει την απόρριψη των αυστηρών ορίων μεταξύ επιμελητικής και καλλιτεχνικής πρακτικής. Η Lippard δήλωσε πως ενώ αρχικά ενοχλήθηκε από το σχόλιο του Plagens, αργότερα αναγνώρισε ότι η επιμελητική στρατηγική της επισήμαινε ένα από τα βασικά ζητήματα της εποχής, που ήταν το σκόπιμο «θόλωμα» των ρόλων και των ορίων μεταξύ καλλιτεχνικών μέσων και λειτουργιών (2009). Ως συγγραφέας, και αργότερα ως επιμελήτρια, η Lippard κατανοούσε το σύστημα της εποχής που βασιζόταν στην προσωπική κρίση και επιλογή, καθώς και την εξουσία που βρίσκεται μέσα σε αυτό, επιλέγοντας η ίδια να απέχει από τέτοιου είδους θέσεις και μέσω των εκθέσεών της να προωθεί την έννοια της συμπερίληψης (Lippard, 2009; Buchmann, 2015). Άλλωστε, η ίδια δεν υιοθέτησε επίσημα τον όρο *curator*, δηλαδή επιμελήτρια, αλλά προτίμησε αυτόν του *editor*, δηλαδή συντάκτρια, υπογραμμίζοντας με ακόμα έναν τρόπο τη γλωσσοκεντρική στροφή στην τέχνη της περιόδου, που στη συνέχεια θα επηρεάσει ιδιαίτερα το πεδίο της μεταπολεμικής, σύγχρονης τέχνης (Lippard, 2009). Κατά την Butler, η Lippard μιμήθηκε σκόπιμα τις στρατηγικές των καλλιτεχνών με τους οποίους συνεργαζόταν και ήταν επιδραστική στην ανατροπή της αισθητικής ηγεμονίας και τις πρακτικές του μοντερνισμού (2012).

Ακόμα όμως και η ανάδειξη αυτών των ανταγωνισμών εντός του πεδίου, συντονίζονται με το κλίμα μιας εποχής που αμφισβήτησε έντονα τα όρια του καλλιτεχνικού αντικειμένου, των

θεσμών, αλλά και των δρώντων εντός αυτών. Οι τακτικές που ακολούθησε η Lippard στην επιμέλεια των *number shows* φανέρωσαν τις διαδικασίες, που αφορούν στην παραγωγή των εκθέσεων και των έργων τέχνης, αποσταθεροποιώντας, έτσι, την κυριαρχία του αφηγήματος της θεσμικής ουδετερότητας και τελειότητας (O'Neill, 2016). Η ανάμειξη ρόλων, ως φαινόμενο που αναδυόταν εκείνη την περίοδο, απέβλεπε στην επιθετική κριτική της ιεραρχίας και των μηχανισμών των θεσμικών φορέων, ιδίως από την πλευρά των καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με τη θεσμική κριτική (Buchmann, 2015). Άλλωστε, η ταυτόχρονη παρουσία αντίθετων τάσεων, που εντοπίζεται και που δημιουργείται από τις συνεχείς μετατοπίσεις ρόλων και ιδιοτήτων, είναι χαρακτηριστική μιας συνθήκης η οποία ακόμα βρίσκεται υπό διαμόρφωση. Δηλαδή, δεν πρόκειται για τη στρατηγική αποδοχή ή την οικειοποίηση μιας προκαθορισμένης ταυτότητας, αλλά για την ουσιαστική διατάραξη της καθεστηκυίας τάξης μέσω της διεύρυνσης των ορίων μεταξύ επιμελητικής και καλλιτεχνικής πρακτικής.

2.2 *Raid the Icebox I* και *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*: Εκδοχές ανάληψης νέων ρόλων

Το 1969, το Museum of Art του Rhode Island School of Design (RISD) κάλεσε τον Andy Warhol να οργανώσει μια έκθεση με έργα από τη μόνιμη συλλογή του μουσείου. Η έκθεση είχε τίτλο *Raid the Icebox I* και θεωρείται η πρώτη φορά που ένα μουσείο ανέθεσε την επιμέλεια έκθεσης σε καλλιτέχνη (Musteata, 2016; Huberman, 2017). Για σχεδόν έναν αιώνα το Μουσείο RISD απέβλεπε στη δημιουργία μιας ισχυρής εγκυκλοπαιδικής συλλογής από αντικείμενα της αρχαιότητας μέχρι ζωγραφικούς πίνακες της Αναγέννησης. Το 1965, όμως, όταν ο Daniel Robbins διορίστηκε διευθυντής, η πορεία του μουσείου και οι συλλεκτικές πρακτικές του άλλαξαν σημαντικά, βάζοντας ως προτεραιότητα τη σύγχρονη τέχνη¹⁷ (Musteata, 2016). Το πρόγραμμα *Raid the Icebox* επρόκειτο να είναι μία σειρά εκθέσεων που θα επιμελούνταν φιλοξενούμενοι καλλιτέχνες με έργα από τη μόνιμη συλλογή του μουσείου. Καθώς φοιτητές και κριτικοί τέχνης αποδοκίμαζαν το RISD ως ξεπερασμένο, σκοπός του *Raid the Icebox* ήταν να καταστήσει το μουσείο πιο σύγχρονο και, ως εκ τούτου, πιο ελκυστικό για ένα ευρύτερο, νεότερο, όλο και πιο πολιτικοποιημένο κοινό, γεφυρώνοντας το χάσμα μεταξύ ιστορικής και σύγχρονης τέχνης (ό.π.). Εντέλει η έκθεση του Warhol, *Raid the Icebox I*, που διεξήχθη από 23 Απριλίου έως 30 Ιουνίου 1970, ήταν η πρώτη και η μοναδική.

Εκείνοι που ασχολήθηκαν με την υλοποίηση της έκθεσης, δηλαδή το προσωπικό του μουσείου και κάποιοι συνεργάτες του καλλιτέχνη, θεωρούσαν ότι «ο πολιτιστικός ιστός του παρελθόντος» θα αποκατασταθεί «μέσα από τα σύγχρονα μάτια του Warhol» (Bourdon, 1969, σ. 17, στο Musteata, 2016, σ. 221). Ο Warhol, ένας εξαιρετικά δημοφιλής καλλιτέχνης¹⁸ της εποχής και το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της pop art, θα προσέδιδε στο μουσείο μία λιγότερο ακαδημαϊκή εικόνα· ιδίως λόγω της αντισυμβατικής συμπεριφοράς του και του επιτελεστικού κυνισμού του απέναντι στον κόσμο της τέχνης. Η επιλογή του συγκεκριμένου καλλιτέχνη ως φιλοξενούμενου επιμελητή για μία τέτοια παρέμβαση στο Μουσείο σαφώς υπαγορεύθηκε από μία ξεχωριστή ικανότητα του Warhol να προσδίδει ενδιαφέρον σε κοινότοπα αντικείμενα, αλλά πιθανώς σε μεγαλύτερο βαθμό από τη φήμη του, καθώς επρόκειτο για έναν εμπορικά επιτυχημένο, διεθνώς αναγνωρισμένο καλλιτέχνη, ο οποίος είχε βαθιά σύνδεση με την αγορά τέχνης και τους σχετικούς κοινωνικούς κύκλους. Έτσι, το

¹⁷ Ο Alexander Dornier, ο οποίος διετέλεσε διευθυντής του Μουσείου RISD μεταξύ του 1938 και 1941, επίσης εκτιμάται ως τομή στην ιστορία του μουσείου και συγκεκριμένα για την καινοτομία και δραματικότητα των εκθέσεών του.

¹⁸ Το 1968, η Valerie Solanas επιχείρησε να δολοφονήσει τον Andy Warhol στο στούντιό του. Ο ίδιος επέζησε της απόπειρας και, ως αποτέλεσμα, η διασημότητά του συνέχισε να αυξάνεται.

Μουσείο υποδήλωνε αφενός μεν ότι είχε ουσιαστικό ενδιαφέρον για τη σύγχρονη τέχνη, αφετέρου δε ότι αναγνώριζε την απήχηση που είχε ο Warhol λόγω της δημόσιας εικόνας του. Άλλωστε ο Robbins, ο οποίος προηγουμένως εργαζόταν στο Μουσείο Guggenheim, ήταν γνωστός για τις σχέσεις του με τη μεταπολεμική καλλιτεχνική σκηνή της Νέας Υόρκης¹⁹ (ό.π.).

Σε αντίθεση με τις συνήθειες πρακτικές των μουσείων, που σκοπό είχαν την ανάδειξη των «αριστουργημάτων» μιας συλλογής, ο Warhol επέλεξε έργα και αντικείμενα ήσσονος σημασίας, προκειμένου να επισημάνει μία σαφώς λιγότερο εντυπωσιακή πτυχή του μουσείου: την αποθήκη. Αυτό που προέκυψε ήταν μία εξαιρετικά ασυνήθιστη έκθεση που αποτελούνταν από 2 διακοσμητικά βάζα, 7 κουβέρτες, 9 καλάθια, 9 σχέδια, 10 κουτιά καπέλων, 11 μπολ, 12 γλυπτά, 12 ταπετσαρίες, 17 καρέκλες, 19 βάζα αποθήκευσης, 45 πίνακες ζωγραφικής, 57 ομπρέλες και 194 ζευγάρια παπούτσια (Musteata, 2016, σ. 215). Ο ίδιος ο Robbins δεν έκρυψε την έκπληξή του για τις εκκεντρικές επιλογές του Warhol, γράφοντας σε ένα μέλος του μουσείου:

«Πρέπει να πω ότι όλοι μας τρομάξαμε λίγο από τη φύση των έργων που επέλεξε ο Andy! Από τα σχεδόν 300 αντικείμενα που περιλαμβάνονται στο *Raid the Icebox* υπάρχουν ίσως 25 που οποιοσδήποτε επιμελητής, ορθά σκεπτόμενος, θα συμφωνούσε ότι ήταν πρώτης τάξεως» (1969, στο Musteata, 2016, σ. 224)

Ο Warhol, λοιπόν, στράφηκε προς έργα και αντικείμενα που παραβλέπονταν ή θεωρούνταν δευτερεύοντα από τους επιμελητές και το προσωπικό του μουσείου, τα οποία παρουσίασε με εξίσου παράδοξο, σχεδόν αυθαίρετο, τρόπο. Αγνοώντας τα αποδεκτά συστήματα ταξινόμησης, όπως η χρονολογία, το μέσο, το ύφος ή η περίοδος, και τις μουσειολογικές διακρίσεις μεταξύ υψηλού και χαμηλού, πρωτοτύπων και αναπαραγωγών, καλών και εφαρμοσμένων τεχνών, τοποθέτησε πολλά από τα εκθέματα όπως ακριβώς τα βρήκε στοιβαγμένα στην αποθήκη του μουσείου (ό.π.; Huberman, 2017). Άλλωστε, το καλλιτεχνικό έργο του Warhol—όπως και ο ετερόκλητος κοινωνικός του κύκλος—συχνά εξέφραζε την ειρωνική στάση του απέναντι σε αυτές τις διακρίσεις και ιδιαίτερα μεταξύ υψηλού και χαμηλού· είτε μέσα από την οικειοποίηση και αναπαραγωγή καθημερινών αντικειμένων όπως η σούπα Campbell's, είτε διακωμωδώντας ιερά θέματα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού όπως

¹⁹ Ο ρόλος του Robbins ήταν καθοριστικός στην υλοποίηση της έκθεσης *Raid the Icebox I*, αλλά η ιδέα για την σειρά *Raid the Icebox*, με καλλιτέχνες ως φιλοξενούμενους επιμελητές, φαίνεται να ήταν των συλλεκτών τέχνης, Dominique και John (Jean) de Menil. Μετά από πρόσκληση του Robbins, το ζεύγος Menil επισκέφθηκε τις αποθήκες του μουσείου RISD τον Φεβρουάριο του 1969, ενώ το μουσείο φιλοξενούσε μία έκθεση της συλλογής τους, με τίτλο *Look Back: An Exhibition of Cubist Paintings and Sculptures from the Menil Family Collection* (8 Ιανουαρίου – 16 Φεβρουαρίου 1969). Οι ίδιοι εντυπωσιάστηκαν από το εύρος και το μέγεθος της συλλογής του RISD, καθώς υπολογιζόταν στα 45.000 έργα και αντικείμενα, αλλά δυσαρεστήθηκαν από την κατάσταση στην οποία φυλάσσονταν στις αποθήκες (Huberman, 2017).

στη σειρά *Σκιές* του 1979 (Foster, et al., 2013). Αυτή η ειρωνεία εξελίχθηκε, μεταξύ άλλων, καθώς ο ίδιος, αξιοποιώντας χαρακτηριστικά των προωθητικών μηχανισμών και της αγοράς τέχνης, κατασκεύασε τη δική του προσωπική εικόνα ως καλλιτεχνική φιγούρα. Ο Warhol επρόκειτο για μία περίπτωση ενός πολυσχιδούς καλλιτέχνη, ο οποίος έκανε τον τρόπο ζωής του, την κοινωνική παρουσία, ακόμα και την εμφάνιση και τον τρόπο ομιλίας του, μέρος της πρακτικής του, μέρος του εμπορικού ονόματός του.



Εικόνα 2: Στιγμιότυπο από την έκθεση *Raid the Icebox I*, 1969. Φωτογραφία: Μουσείο RISD.

Οι ανορθόδοξες επιλογές του Warhol για την έκθεση, καθώς και η αισθητική της παρουσίασης, βρίσκονταν σε αντίθεση με τα μουσειολογικά πρότυπα της εποχής. Κατά τον Huberman, αυτό που έκανε ο Warhol, ως φιλοξενούμενος επιμελητής, ήταν να «προκαλέσει και να απορρίψει τον ίδιο τον λόγο ύπαρξης της επιμέλειας» (Huberman, 2017, σ. 87). Σκοπός της τακτικής που ακολούθησε αναδεικνύοντας τα «μέτρια» έργα και αντικείμενα της συλλογής του μουσείου και τοποθετώντας τα στον εκθεσιακό χώρο με την ίδια προχειρότητα που τα είχε βρει ενταγμένα στην αποθήκη του μουσείου, δεν ήταν να προκαλέσει τον ορισμό της τέχνης, του ωραίου ή του υψηλού, αλλά την πολιτική της υποκειμενικής κρίσης των επιμελητών των μουσείων ως θεσμοφυλάκων (ό.π.). Δημοσιοποιώντας τις πρακτικές αποθήκευσης του μουσείου, ο Warhol επέστησε την προσοχή στις ίδιες τακτικές που «προσδίδουν στα μουσεία εξουσία και ορίζουν την τέχνη» (Musteata, 2016, σ. 229).

Ο Huberman (2017) και η Musteata (2016) παρομοιάζουν την περίπτωση του Warhol με αυτή του Βέλγου καλλιτέχνη Marcel Broodthaers, ως καλλιτέχνη που αναλαμβάνει ρόλο

επιμελητή. Ένα χρόνο νωρίτερα, τον Σεπτέμβριο του 1968, ο Broodthaers εγκαινίασε ένα μουσείο τέχνης στο διαμέρισμά του στις Βρυξέλλες, με τίτλο *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, στο οποίο αυτοδιορίστηκε διευθυντής και διήρκησε μέχρι το 1972, προοικονομώντας πλήθος τέτοιων εγχειρημάτων καλλιτεχνών, που μετατρέπουν τα διαμερίσματα τους σε εκθεσιακούς χώρους στην ύφεση της δεκαετίας του 1990. Σύμφωνα με τον επιμελητή Dirk Snauwaert, σε μια στιγμή που ο ρόλος του καλλιτέχνη ως επιμελητή δεν ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένος, ο Broodthaers μεταμόρφωσε τον καλλιτέχνη σε επιμελητή, υπεύθυνο τύπου, διαχειριστή, ιδρυτή και διευθυντή μουσείου, μιμούμενος όλες τις θεσμικές διαδικασίες, και ξεκάθαρα την έκθεση σε έργο τέχνης (2017). Δημιουργώντας αυτήν τη φανταστική συνθήκη και ενσωματώνοντας επιμελητικά στοιχεία στην πρακτική του, με σκοπό την άσκηση κριτικής του θεσμού του μουσείου, των υποκειμένων που δρούσαν μέσα σε αυτό και του συστήματος ιεραρχίας που διατηρούσαν. Όπως δήλωσε και ο ίδιος ο Broodthaers, το Μουσείο του έπαιζε το ρόλο «μιας πολιτικής παρωδίας καλλιτεχνικών εκθέσεων» και «της καλλιτεχνικής παρωδίας πολιτικών γεγονότων» (στο Snauwaert, 2017, σ. 123).

Αναμφισβήτητα, οι θεωρητικές και πνευματικές διαμάχες της περιόδου αποτελούσαν το πλαίσιο αυτού του έργου, αλλά και γενικότερα της πρακτικής του Broodthaers. Ο ίδιος ήταν άρρηκτα συντονισμένος με τις φοιτητικές εξεγέρσεις του Μαΐου του '68 και την άρνηση ουδετερότητας των θεσμών, οι οποίες επηρέσαν άμεσα τον κόσμο της τέχνης. Μαζί με άλλους Βέλγους καλλιτέχνες κατέλαβαν τη Salle de Marbre του Palais des Beaux-Arts στις Βρυξέλλες και συνέταξαν δηλώσεις καταδικάζοντας «την εμπορευματοποίηση όλων των μορφών τέχνης που θεωρούνται καταναλωτικά αντικείμενα» (Foster, et al., 2013, σ. 40). Ο Broodthaers χρησιμοποιούσε αυτό το είδος δημόσιου λόγου από το 1963, το οποίο αποτέλεσε τη βάση για το εν λόγω έργο του, θέτοντας υπό δραστική αμφισβήτηση τους πολιτιστικούς φορείς. Στην Ευρώπη, οι καλλιτεχνικές πρακτικές, που στόχο είχαν την αποκάλυψη των θεσμικών μηχανισμών του «κόσμου της τέχνης» και των φαινομενικά αντικειμενικών μεθόδων αξιολόγησης, συγκρότησαν αργότερα την κατηγορία της *θεσμικής κριτικής* (Δασκαλοθανάσης, 2006).

Ο Broodthaers σε διάστημα τεσσάρων ετών δημιούργησε διαφορετικά τμήματα και προσομοίωσε διαφορετικές πτυχές του μουσείου σε σχέση με την καλλιτεχνική πρακτική, όπως: 17^{ος} αιώνας, λαογραφία, οικονομικά, μοντέρνα τέχνη, 19^{ος} αιώνας και κινηματογράφος μεταξύ άλλων (Snauwaert, 2017). Το 1972, το Kunsthalle Düsseldorf, προσκάλεσε τον Broodthaers να παρουσιάσει ένα νέο τμήμα του Μουσείου του. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία του *Section des Figures*, του μεγαλύτερου και πιο θεαματικού από τα τμήματα του Μουσείου, που πραγματοποιήθηκε στις 16 Μαΐου - 7 Ιουλίου 1972 και περιλάμβανε

περισσότερα από 300 έργα τέχνης και αντικείμενα από διάφορες εποχές και γεωγραφικές περιοχές, που έφεραν την εικόνα του αετού. Ο Broodthaers χρησιμοποίησε συγκεκριμένα τον αετό, ως ένα εμβληματικό θέμα και για τις πολλαπλές συνδηλώσεις του. Ως σύμβολο ανωτερότητας, σοφίας, δύναμης και εξουσίας, τον αετό συναντούσε κανείς όχι τόσο σε μουσεία τέχνης αλλά σε μουσεία ή ανάκτορα που φιλοξενούσαν προσωρινές εκθέσεις ιστορικού περιεχομένου με διδακτικό χαρακτήρα (ό.π.).



Εικόνα 3: Ο Marcel Broodthaers στα εγκαίνια του *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*, Βρυξέλλες, 1968. Φωτογραφία © Maria Gillisen.

Κατά τη διάρκεια αυτού, ο Broodthaers προσκλήθηκε από τον Harald Szeemann να συμμετάσχει με το φανταστικό Μουσείο στην *documenta 5*²⁰ στο Kassel, η οποία ήταν μία από τις σημαντικότερες εκθέσεις σύγχρονης τέχνης στην Ευρώπη. Εκεί, παρουσίασε δύο τμήματα, το *Section Publicité* και το *Section d'Art Moderne*. Έχοντας, λοιπόν, μία ατομική έκθεση στο *Kunsthalle Düsseldorf* και τη συμμετοχή στη *documenta*, ο Broodthaers ανακοίνωσε επίσημα το τέλος αυτού του τετραετούς εγχειρήματος. Αυτό που είχε ξεκινήσει ως χώρος κριτικής στο διαμέρισμά του στον απόηχο των αναταραχών του 1968, είχε σταδιακά καθιερωθεί στο πεδίο της τέχνης και γινόταν διαθέσιμο σε ένα ευρύτερο κοινό (ό.π.). Το γεγονός ότι ο Broodthaers ουσιαστικά ολοκλήρωσε το έργο τη στιγμή που κέρδισε τη θεσμική και ακαδημαϊκή αποδοχή, υποδηλώνει ότι είχε επίγνωση της ενδεχόμενης εργαλειοποίησης

²⁰ Η *documenta* είναι μια διεθνής καλλιτεχνική έκθεση που διοργανώνεται στο Kassel της Γερμανίας κάθε 5 χρόνια. Άρχισε το 1955 και σήμερα θεωρείται μία από τις μεγαλύτερες εκθέσεις σύγχρονης τέχνης στην Ευρώπη.

και θεαματικοποίησης του έργου στο πλαίσιο της *documenta*, τις οποίες ήθελε να αποφύγει (ό.π.).

Ενώ η έκθεση *Raid the Icebox I* φαίνεται να συγκλίνει σε σημεία με το αυτοδημιούργητο Μουσείο του Broodthaers, καθώς με τον τρόπο της ασκούσε κριτική στο μουσείο τέχνης, πρόκειται για δύο περιπτώσεις με διαφορετικές αφηγήσεις και στόχους. Ο Warhol ήταν προσκεκλημένος ενός μουσείου τέχνης, που απέβλεπε στον επαναπροσδιορισμό και εκσυγχρονισμό της εικόνας του. Σύμφωνα με τον Huberman, με όρους ιστορίας της τέχνης, η περίπτωση του Warhol, δεν μπορεί να θεωρηθεί θεσμική κριτική, καθώς ο ίδιος δεν επέκρινε τον τρόπο λειτουργίας του μουσείου αλλά το σύστημα αξιολόγησής του και συγκεκριμένα τη συγκέντρωση εξουσίας στο ρόλο του επιμελητή (2017). Αναλαμβάνοντας το ρόλο του επιμελητή, απέβλεπε στην ικανότητα οποιουδήποτε–υποκειμένου ή θεσμού–να διακρίνει και να καθορίζει την αξία της τέχνης, το οποίο και «σχολίασε» με τη φαινομενικά τυχαία παρουσίαση κοινότοπων αντικειμένων. Από τη σκοπιά ενός επιμελητή μουσείου, του οποίου η δουλειά ήταν να εντοπίζει, να μελετά και να παρουσιάζει έργα τέχνης που αντιπροσώπευαν τα «καλύτερα» της περιόδου ή του στυλ τους, η σκέψη του Warhol για την έκθεση *Raid the Icebox I* καθιστούσε το ρόλο του επιμελητή περιττό (Huberman, 2017). Από την άλλη, ο Broodthaers έπλασε σκόπιμα ένα φανταστικό μουσείο και υιοθέτησε επιτελεστικά το ρόλο του επιμελητή και του διευθυντή. Με αυτήν την ανάμειξη ρόλων στόχευε στην άμεση και εκτεταμένη κριτική της ιεραρχίας του θεσμού του μουσείου ως χώρου πολιτισμού και παραγωγής γνώσης, παρωδώντας την υποτιθέμενη ουδετερότητά του.

Παρά τις διαφορές τους, αυτοί οι δύο καλλιτέχνες σε ρόλο επιμελητών προσέβλεπαν στην απομυθοποίηση των μηχανισμών που διέπουν τον κόσμο της τέχνης. Πιο στοχευμένα, όμως, ήταν περιπτώσεις χαρακτηριστικές των τάσεων και αναζητήσεων της εποχής, όσον αφορά τη διεύρυνση του ρόλου και της πρακτικής των καλλιτεχνών.

2.3 *documenta 5*: Αναδεικνύοντας «νέους ήρωες»

«Η *documenta 5* το 1972 είναι γνωστή στην ιστορία ως το πρώτο παράδειγμα έκθεσης ως θεάματος. Υπό την ηγεσία ενός Ελβετού, Harald Szeemann, η τέχνη επιστρέφει στο μουσείο. Βασικό νόημα αυτής της εκδήλωσης στο Kassel έγινε η οικονομική, πολιτική και επικοινωνιακή σημασία της. [...] Ο νέος ήρωας είναι ο δημιουργός της έκθεσης, Szeemann».²¹



Εικόνα 4: Ο Harald Szeemann την τελευταία ημέρα της *documenta 5*, 8 Οκτωβρίου 1972, Kassel. Σάρωση από το βιβλίο *Museum der Obsessionen* (1981) του Harald Szeemann: Beatrice von Bismarck. Φωτογραφία: Balthasar Burkhard.

Ηγεμονικά τοποθετημένος και περιτριγυρισμένος από πλήθος κόσμου απεικονίζεται ανωτέρω ο ελβετός επιμελητής Harald Szeemann, την τελευταία ημέρα της *documenta 5* το 1972 (von Bismarck, 2017). Η διάταξη της φωτογραφίας, με τον Szeemann σε κεντρική θέση, αφενός μεν καθιστά εμφανές πως οι δικαιοδοσίες του ρόλου του επιμελητή είχαν ξεκάθαρα ξεπεράσει τη διεκπεραιωτική διάσταση της οργάνωσης μιας έκθεσης, αφετέρου δε αποκαλύπτει την αυξανόμενη ισχύ της ταυτότητας του επιμελητή που εκδηλώνονταν εκείνη την εποχή. Στη συγκεκριμένη έκθεση, με τίτλο *Befragung der Realität – Bildwelten heute* (*Η Αναζήτηση της Πραγματικότητας – Ο Οπτικός Κόσμος Σήμερα*), που έλαβε χώρα στο Kassel μεταξύ 30 Ιουνίου - 8 Οκτωβρίου 1972, συμμετείχαν 222 καλλιτέχνες και υπολογίζεται ως η στιγμή της θεσμικής και δημόσιας αποδοχής της εννοιολογικής τέχνης (Snauwaert, 2017). Ταυτόχρονα, υπήρξε αφορμή έντονων αντιδράσεων από την πλευρά των καλλιτεχνών, οι οποίοι επισήμαναν ότι υπερκαλύπτονταν από τον επιμελητή.

²¹ (Cornelis, στο Madžoski, 2017, σ. 47).

Οι συμμετέχοντες υποστήριζαν ότι η ίδια η έκθεση αναδεικνυόταν ως το πραγματικό καλλιτεχνικό έργο, επισκιάζοντας τους ίδιους και το έργο τους. «Ολοένα και περισσότερο», γράφει ο καλλιτέχνης Daniel Buren στον κατάλογο της *documenta 5*, «οι εκθέσεις τείνουν να μην αποτελούν παρουσιάσεις έργων τέχνης, αλλά να παρουσιάζουν την έκθεση ως το ίδιο το έργο τέχνης», καταλήγοντας ότι η έκθεση πλέον χρησιμοποιούνταν ως εργαλείο για την ανάδειξη του επιμελητή (2003). Όπως ανέφερε η von Bismarck, οι καλλιτέχνες, που αυτονόητα είχαν την πρωτοκαθεδρία στις προηγούμενες *documenta*, είχαν αντικατασταθεί από τους επιμελητές-ήρωες (2017). Ενώ μέχρι τότε οι συμμετοχές διαμορφώνονταν από επιτροπή μέσω μιας παρατεταμένης διαδικασίας, οι συμμετοχές της *documenta 5* επιλέχθηκαν από ένα μόνο άτομο, του οποίου η άποψη ήταν καθοριστικής επιρροής για τη σύγχρονη τέχνη· του Harald Szeemann, ο οποίος ορίστηκε ως επιμελητής και καλλιτεχνικός διευθυντής της έκθεσης (ό.π.).

Η πολεμική του Buren και, γενικότερα των σχετικών αντιδράσεων των καλλιτεχνών, ήταν αποτέλεσμα της αυξανόμενης ισχύος του επιμελητή και της υπερέκθεσης της ταυτότητάς του· εξελίξεις οι οποίες συνδέονται άμεσα με ένα εκθεσιακό φαινόμενο που είχε κάνει την εμφάνισή του από τα τέλη της δεκαετίας του '60: τη θεματική έκθεση. Ο Szeemann, καθιέρωσε αυτό το είδος μη-χρονολογικής, διεπιστημονικής έκθεσης, που δεν οργανωνόταν αυστηρά γύρω από ένα καλλιτεχνικό κίνημα ή μέσο, αλλά ήταν ένας συνδυασμός αυτόνομων έργων που συνέθεταν ένα νόημα. Η επιλογή των έργων, των καλλιτεχνών και του θέματος της έκθεσης ήταν προνόμιο του επιμελητή, όπως και η ανάθεση έργου σε καλλιτέχνη για τις ανάγκες μιας έκθεσης. Οι επιλογές που μπορούσε να κάνει ο επιμελητής για μια θεματική έκθεση, λοιπόν, προσέδωσαν σταδιακά στο ρόλο μία αφενός δημιουργική, αφετέρου ηγεμονική διάσταση, φέρνοντας τον επιμελητή σε μία πιο ανταγωνιστική θέση τόσο σε σχέση με τους θεσμικούς φορείς όσο και με τους καλλιτέχνες. Δεν είναι τυχαίο που ο Szeemann παρουσίασε αυτήν την, μέχρι τότε, αμφιλεγόμενου τύπου έκθεση στην περίβλεπτη διοργάνωση της *documenta*, επισφραγίζοντας με θεαματικό τρόπο αυτήν την αλλαγή παραδείγματος. Ο Szeemann, ο οποίος σήμερα αποτελεί εμβληματική μορφή στο πεδίο της επιμέλειας, θεωρείται εμπνευστής των θεματικών εκθέσεων, με πιο χαρακτηριστικό και διαχρονικό παράδειγμα την έκθεση *Live In Your Head: When Attitudes Become Form*. Η συγκεκριμένη έκθεση θεωρείται ορόσημο στην ιστορία των εκθέσεων και έχει μυθοποιηθεί για το ρόλο της στην εξέλιξη της επιμελητικής σκέψης και πρακτικής.

Η έκθεση *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* συμβάδιζε με το γενικότερο κλίμα ιδεολογικού και πνευματικού αναστοχασμού της εποχής της, τις θεωρητικές εξελίξεις και τις κυρίαρχες καλλιτεχνικές αναζητήσεις, καθώς το Μάρτιο του 1969, στο Kunsthalle της

Βέρνης όπου ήταν διευθυντής ο Szeemann, 69 καλλιτέχνες από την Αμερική και τη δυτική Ευρώπη «κατέλαβαν» το μουσείο και το μετέτρεψαν σε ένα είδος γιγάντιου καλλιτεχνικού εργαστηρίου. Ο Szeemann προσέγγιζε το ρόλο του επιμελητή ως *exhibition maker*, δηλαδή δημιουργό εκθέσεων, και διαχειριστή της ιδέας *Gesamtkunstwerk*, δηλαδή ολιστικού έργου τέχνης. Για τους καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με τη θεσμική κριτική, τα μουσεία και τα ιδρύματα τέχνης αποτέλεσαν πεδίο καλλιτεχνικής ανάλυσης και ιδεολογικής αναμέτρησης, επιχειρώντας να αποτυπώσουν σχέσεις εξουσίας και ταξικής-αισθητικής επιβολής (Μούλιου & Κάντα, 2014). Πιο συγκεκριμένα, οι Hans Haacke, Michael Asher και Daniel Buren ήταν μεταξύ των καλλιτεχνών, οι οποίοι προέβησαν σε συμβολικές επιθέσεις για την ανάδειξη των μηχανισμών των μουσείων τέχνης, όπως αυτοί διαπερνώνται από πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα, με την παρουσία συλλεκτών και επιχειρηματιών στα διοικητικά συμβούλια (ό.π.). Οι καλλιτέχνες για την έκθεση *Live In Your Head: When Attitudes Become Form*, μετέτρεψαν το Kunsthalle σε χώρο παραγωγής των έργων, καθιστώντας εμφανή την καλλιτεχνική διαδικασία και αναδεικνύοντάς την ως σημαντικότερη από το τελικό «προϊόν» και την αισθητική του. Ο τρόπος με τον οποίο τα έργα «συνομιλούσαν» στο χώρο ήταν πιο σημαντικά από τη μορφή τους και το αποτέλεσμα, όπως και το γεγονός ότι εκτείνονταν πέρα από τους καθορισμένους εκθεσιακούς χώρους. Το κλίμα συνεργασίας και ανοιχτής συζήτησης που δημιουργήθηκε στην έκθεση οδήγησαν στο σχηματισμό μιας προσωρινής κοινότητας καλλιτεχνών και σε ένα ριζικά νέο τρόπο διαχείρισης του εκθεσιακού χώρου. Έτσι, σε ένα κλίμα όπου ο ρόλος του καλλιτέχνη, του επιμελητή, του καλλιτεχνικού αντικειμένου, της έκθεσης και των θεσμικών φορέων τίθονταν υπό διαπραγμάτευση, ίσως η πιο ενδιαφέρουσα και πρωτοποριακή πρόταση της *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* ήταν οι σχέσεις αυτών των παραγόντων και ο τρόπος που εκδηλώνονταν μέσα από την έκθεση.

Η απουσία επιμελητικών παρεμβάσεων, κατηγοριοποίησης ή επεξήγησης των έργων που χαρακτήριζε την προσέγγιση του Szeemann στην έκθεση *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* φαίνεται να μη διατηρήθηκε στην *documenta 5*. Αν και η *documenta* είχε αποκτήσει σταδιακά τη συμβολική λειτουργία του εγγυητή της καλλιτεχνικής–τουλάχιστον–ελευθερίας, το πρόγραμμα της *documenta 5*, όπως τελικά υλοποιήθηκε, είχε απομακρυνθεί από αυτήν την αρχή, σύμφωνα με τις αντιδράσεις των καλλιτεχνών, συμπεριλαμβανομένου και του Buren (von Bismarck, 2017). Αρχικά, στο κείμενο της *documenta 5*, που συνέγραψαν με τους Jean-Christophe Ammann και Bazon Brock, ο Szeemann απομακρύνθηκε από άλλους τύπους εκθέσεων (ατομικές, ομαδικές, αναδρομικές, εκθέσεις συλλογής κ.α.), δηλώνοντας ότι το σύνολο των έργων θα καθοριζόταν από ένα θεματικό πλαίσιο με έμφαση στην κοινωνική διάσταση της τέχνης (ό.π.). Είχαν, επίσης, δηλώσει ρητά ότι το πλαίσιο θα προερχόταν είτε

από τα έργα των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, είτε θα διαμορφωνόταν ανεξάρτητα από αυτά, πράγμα που, κατά την von Bismarck, σήμαινε ότι η προσέγγισή τους βασίστηκε στην υπόθεση ότι θα συμμετείχαν στην παραγωγή νοήματος, αντί να επιδιώξουν να ακολουθήσουν την καλλιτεχνική παραγωγή (ό.π.). Στους μήνες που ακολούθησαν τη δημοσίευση αυτού του αρχικού κειμένου, το οποίο τόνιζε τη συμμετοχή της τέχνης στην κοινωνική αλλαγή, οι διοργανωτές δέχτηκαν κριτική τόσο από εμπορικές γκαλερί, που είδαν τις ευκαιρίες για πωλήσεις να μειώνονται, όσο και από καλλιτέχνες, που είδαν την προκαθορισμένη ιδέα ως περιορισμό της καλλιτεχνικής τους ελευθερίας (ό.π.). Ως αποτέλεσμα, οι διοργανωτές εισήγαγαν αλλαγές, που οδήγησαν στην αποπολιτικοποίηση των αρχικών τους προθέσεων, με την αυτονομία του έργου τέχνης να επιστρέφει στο επίκεντρο (ό.π.).

Ο Buren συμμετείχε στην εν λόγω έκθεση με μία πολυμερή εγκατάσταση βασισμένη στις εναλλασσόμενες λευκές και χρωματιστές ρίγες, πλάτους 8,7 εκατοστών, τις οποίες χρησιμοποιούσε από το 1965, με τίτλο *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux*, δηλαδή *Έκθεση μιας έκθεσης, ένα έργο σε 7 πίνακες*. Η συμμετοχή του, όμως, δεν περιορίστηκε σε αυτό το έργο αλλά συνεχιζόταν στον κατάλογο της *documenta 5*, στον οποίο δημοσίευσε δοκίμιο με τίτλο *Έκθεση έκθεσης* (ό.π.). Η κριτική των θεσμών και των ιδρυμάτων τέχνης χαρακτήριζε την πρακτική του Buren από το 1967. Με τη συμμετοχή του στη *documenta 5* επικεντρώθηκε στην επιρροή που έχουν στην παραγωγή, την παρουσίαση και τη διανομή της τέχνης, προβάλλοντας έντονη αντίρρηση σχετικά με την υποτιθέμενη ιδεολογική ουδέτερότητα αυτών, καθώς το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζεται ένα έργο τέχνης—είτε πρόκειται για το χώρο, τον φορέα ή το κοινωνικό πλαίσιο—εμπλέκεται πάντα στην παραγωγή του νοήματός του (ό.π.). Ο Buren τοποθετώντας το έργο του στο πλαίσιο της εν λόγω έκθεσης μετατόπισε το επίκεντρο της κριτικής του από τους θεσμούς σε αυτούς που λειτουργούν μέσα σε αυτούς (ό.π.). Συγκεκριμένα, μάλιστα, στον Szeemann, ο οποίος φαίνεται να έχτιζε μία θέση συγκρίσιμη με αυτή των καλλιτεχνών.

Η εστιασμένη, συμβολική επίθεση του Buren, συγκεκριμένα, ανέδειξε έναν «άμεσο ανταγωνισμό μεταξύ επιμελητή και καλλιτέχνη, σχετικά με την εξουσία να ορίζουν τι είναι τέχνη» (ό.π., σ. 58). Άλλωστε, όπως επισημάνθηκε πρόσφατα σχετικά με τις επιλογές έργων και καλλιτεχνών του Szeemann για την *documenta 5*: «Δεν υπάρχει πλέον καμία αμφιβολία για το τι πρέπει να θεωρείται τέχνη: από αυτή τη στιγμή, η τέχνη δεν είναι αυτό που κάνουν οι καλλιτέχνες, αλλά μάλλον αυτό που ο επιμελητής ορίζει ως τέχνη (Madžoski, 2017, σ. 47). Οι έντονες αντιδράσεις σε αυτή τη μετατόπιση ρόλων κατέληξε στη σύνταξη ενός μανιφέστο που

υπέγραψαν δέκα Αμερικανοί καλλιτέχνες²² και δημοσίευσαν στο περιοδικό *Artforum* εκείνη την εποχή, σχολιάζοντας τις εκθεσιακές πρακτικές και συγκεκριμένα της *documenta 5* (von Bismarck, 2017). Αυτές οι εξελίξεις επεσήμαναν την αυξανόμενη συγκέντρωση ισχύος όχι μόνο στο πρόσωπο του Szeemann, αλλά γενικότερα του επιμελητή. Στον απόηχο του μανιφέστου ως εκδήλωσης των αντιδράσεων που προκαλούσε αυτή η αλλαγή ισορροπίας, οι καλλιτέχνες διεκδίκησαν ενεργά το δικαίωμα να αποφασίζουν οι ίδιοι για το έργο τους, την παρουσίαση και το νόημά του, ως αντίδραση στην επιρροή μιας υποκειμενικής πεποίθησης για τη διαμόρφωση της τέχνης και τη δημόσια προβολή της. Έτσι, οι σχετικοί ανταγωνισμοί, που αναδείχθηκαν, εξέφραζαν τις ρήξεις ανάμεσα στους δρώντες του πεδίου, που δικαιολογημένα προκαλούνταν, και την ένταση με την οποία εμφανιζόταν αυτό το φαινόμενο. Όπως θα παρουσιαστεί σε επόμενες ενότητες, τα ποικίλα εγχειρήματα που προέκυψαν στη συνέχεια είχαν μεν διαφορετικές απολήξεις, είχαν όμως κοινό σκοπό την αυτονομία τόσο της διαχείρισης του έργου τέχνης, όσο και των ίδιων των καλλιτεχνών σε σχέση με την παγκοσμιοποιημένη αγορά και γενικότερα το πεδίο της σύγχρονης τέχνης.

²² Συγκεκριμένα, οι Hans Haacke, Sol LeWitt, Barry Le Va, Dorothea Rockburne, Richard Serra, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Fred Sandback και Robert Smithson.

2.4 *Times Square Show*: «Όχι επιμελητές!»

Το '70 και το '80 μνημονεύονται ως περίοδοι σημαντικών πολιτιστικών μεταβάσεων και καλλιτεχνικών εξελίξεων στην Αμερική (Rachleff, 2012). Στην πόλη της Νέας Υόρκης, η οποία το 1976 ήταν στα πρόθυρα της οικονομικής κατάρρευσης, η αγορά της σύγχρονης τέχνης άνθιζε, με επιτομή τη δημοπρασία της συλλογής τέχνης του ζεύγους Robert και Ethel Scull το 1973, η οποία σηματοδότησε την πρώτη φορά που έργα σύγχρονης τέχνης πωλήθηκαν για πάνω από \$100.000 (περίπου \$683.250 σήμερα) (ό.π.). Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, οι καλλιτέχνες, σε αντίθεση με προηγούμενες γενιές, είχαν τη δυνατότητα για πρωτόγνωρη οικονομική επιτυχία και ανέλιξη, καθώς η διαχείριση των έργων και το συναφές εμπόριο επεκτεινόταν προς παγκόσμιες αγορές, με αποτέλεσμα η δεκαετία του '80 να εξελιχθεί σε μία εξαιρετικά εμπορευματοποιημένη εποχή για τη σύγχρονη τέχνη. Έτσι, με τον οικονομικό και κοινωνικό συντηρητισμό που κυριαρχούσε, τις νεοφιλελεύθερες πολιτικές και την επιτάχυνση της Wall Street, οι ευκαιρίες για να εκθέσουν το έργο τους οι καλλιτέχνες στη Νέα Υόρκη υπαγορεύονταν κυρίως από την αγορά σύγχρονης τέχνης (Rosati & Staniszewski, 2012).

Αυτό με τη σειρά του δημιουργούσε διαφορετικές τάσεις μεταξύ των καλλιτεχνών, καθώς οι γκαλερί προωθούσαν κυρίως συγκεκριμένα καλλιτεχνικά μέσα, όπως η ζωγραφική και η γλυπτική, αλλά και άνδρες καλλιτέχνες, των οποίων τα έργα διετίθεντο σε τιμές που επισκίαζαν κατά πολύ εκείνες των γυναικών ή των έγχρωμων, ασιατών και εθνοτικά μειονοτικών καλλιτεχνών (Rachleff, 2012). Παράλληλα, η ανάδειξη του επιμελητή, η δημόσια αναγνώριση και ενίσχυση τόσο της θέσης όσο και της ταυτότητάς του, που εντεινόταν περαιτέρω εκείνη την περίοδο με διεθνείς συνεργασίες και εκθέσεις τέχνης, συνέχιζε να βρίσκει αντίθετους ορισμένους καλλιτέχνες, καθώς η έμφαση δινόταν στην πλαισίωση και τη διαχείριση της τέχνης, παρά στην παραγωγή της (O'Neill, 2016). Ως αποτέλεσμα, η οικονομική και δημιουργική αυτονομία έξω από αυτή τη νέα, ισχυρή, παγκοσμιοποιημένη αγορά εξελισσόταν σε κοινή ανησυχία και ανάγκη μεταξύ καλλιτεχνών (Rosati & Staniszewski, 2012).

Σε αυτό το κλίμα, συγκροτήθηκαν νέοι οργανισμοί και συλλογικότητες, απαλλαγμένοι από μισθωμένους χώρους γκαλερί και διοικητικό προσωπικό, όπως οι ομάδες Group Material (1979) και Political Art Documentation/Distribution (1980), των οποίων οι ιδέες οδήγησαν σε έργα, εκθέσεις και ανεξάρτητους χώρους καλλιτεχνών, που ασκούσαν έντονη κριτική στα συστήματα που διέπουν τη διαχείριση της τέχνης (Rachleff, 2012). Μία ακόμα κολλεκτίβα καλλιτεχνών, που ξεχώρισε για τις δράσεις της εκείνη την εποχή, ήταν η Collaborative

Projects Inc., ή αλλιώς Colab. Η Colab ιδρύθηκε το 1977, με σκοπό να οργανώνει προσωρινές εκθέσεις, να συγκεντρώνει χρήματα και να παρέχει ένα δημιουργικό δίκτυο για τα μέλη της. Το 1978 ενσωματώθηκαν ως μη κερδοσκοπική οργάνωση, γεγονός που ήταν ασυνήθιστο για τις καλλιτεχνικές συλλογικότητες της προηγούμενης δεκαετίας. Τα μέλη αναλάμβαναν προσωρινές διοικητικές ευθύνες, προκειμένου να μπορούν να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των φορέων χρηματοδότησης και να αιτούνται δημόσιες επιχορηγήσεις, (Katsos, 2017). Ελαχιστοποιώντας τη διαχείριση, τη γραφειοκρατία και τα έξοδα, προσέβλεπαν να παραμείνουν ευέλικτοι και να διατηρήσουν την καλλιτεχνική αυτονομία (ό.π.). Ως κολλεκτίβα νεότερων καλλιτεχνών, η Colab ήταν θεμελιωμένη στις ανάγκες της πρακτικής τους και λειτουργούσε «νομαδικά», χωρίς μόνιμο εκθεσιακό χώρο, σταθερό εργαστήριο και επίσημη διοίκηση. Αποτελούνταν από 30 έως 50 καλλιτέχνες ανά πάσα στιγμή, μεταξύ των οποίων οι Jenny Holzer, Tom Otterness, John Ahearn, Robin Winters και Kiki Smith (ό.π.).

Υποστηρίζοντας μια μορφή πολιτιστικού ακτιβισμού, καθοδηγούμενη από τους καλλιτέχνες, η Colab δημιούργησε έργα τέχνης, διαπραγματεύτηκε χώρους, επιμελήθηκε εκθέσεων και πήρε μέρος σε συζητήσεις, που ανταποκρίνονταν σε καίρια πολιτικά και κοινωνικά θέματα της εποχής, μεταξύ των οποίων οι υφέσεις της δεκαετίας του 1970, η στεγαστική κρίση και ο εξευγενισμός²³ της πόλης της Νέας Υόρκης (Lippard, 1980). Σύμφωνα με τη Rachleff, το αισθητικό και κοινωνικό πεδίο της εποχής χαρτογραφήθηκε στα γραπτά των David Little και Alan Moore στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές της δεκαετίας του 1980, σε σχέση με την ίδρυση της Colab (ό.π.). Ο Little βλέπει το σχηματισμό της ως απάντηση στις «μεγάλες πολιτιστικές και βιωμένες αντιφάσεις στη Νέα Υόρκη» κατά τη διάρκεια μιας οικονομικής ύφεσης στην εποχή μετά το Watergate και τον πόλεμο στο Βιετνάμ (Little, 2007, σ. 62; Rachleff, 2012, σ. 32). Πιο στοχευμένα, ο Moore θεωρεί ότι το έργο της Colab ήταν μία άμεση αντίδραση στο status quo της καλλιτεχνικής σκηνής που αναδυόταν εκείνη την εποχή, ανεφέροντας:

«Ο σχηματισμός της Colab ήταν από πολλές απόψεις ένα επόμενο βήμα στην κατασκευή μιας νέας υποδομής για την έκθεση σύγχρονης τέχνης στη Νέα Υόρκη. [...] Η Colab ανταποκρίθηκε επίσης άμεσα στην αυξανόμενη θεσμοθέτηση των καλλιτεχνικών χώρων στο κέντρο της πόλης που αποκαλούνταν εναλλακτικοί–ιδιαίτερα στην αναζωπύρωση ισχύος των επιμελητών και των καλλιτεχνικών διευθυντών–διεκδικώντας για τους

²³ Ο όρος *εξευγενισμός* αποτελεί τη μεταφορά του αγγλικού όρου *gentrification*, που αναφέρεται σε διαδικασίες αστικής, πολιτισμικής και κοινωνικής αναδιάρθρωσης υποβαθμισμένων περιοχών των πόλεων.

καλλιτέχνες την πρωτοβουλία για τη διοργάνωση εκθέσεων» (Moore, στο Rachleff, 2012, σ. 32).

Όπως εύστοχα έχει συνοψίσει η Lippard, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970 οι περισσότερες ομάδες καλλιτεχνών και ανεξάρτητοι ακτιβιστές επικέντρωσαν την κριτική τους στα μουσεία τέχνης (Lippard, 1980; Little, 2007). Μέχρι τα μέσα του '70, οι ομάδες μετατόπισαν την προσοχή τους στη θεωρητικοποίηση των παραμέτρων της τέχνης και των θεσμών της, η οποία συνεχίστηκε καθ' όλη του '80 μέσω εκθέσεων, εγκαταστάσεων και καλλιτεχνικών «παρεμβάσεων». Εν μέσω αυτών των δύο αλληλένδετων κριτικών στάσεων των καλλιτεχνών, από τα τέλη του '60 έως το '80, η ίδρυση της Colab αφενός μεν έστρεψε την προσοχή στο καθεστώς των εναλλακτικών χώρων ως επέκταση της αγοράς τέχνης, αφετέρου δε ανέδειξε μία διαφορετική πρακτική, που ως βάση είχε τη συνεργασία και την αυτό-οργάνωση (ό.π.).

Το 1980, η Colab εγκαινίασε την ομαδική έκθεση με τίτλο *Times Square Show*. Σ' ένα ερειπωμένο κτίριο στην πλατεία Times Square στη Νέα Υόρκη, ένα πρώην κατάστημα μασάζ μετατράπηκε σε αυτό που χαρακτηρίστηκε από την εφημερίδα Village Voice «η πρώτη ριζοσπαστική έκθεση της δεκαετίας» (Rachleff, 2012; Katsof, 2017). Για όλο το μήνα Ιούνιο, οι τέσσερις όροφοι του κτιρίου, που φιλοξενούσαν την έκθεση, ήταν ανοιχτοί 24 ώρες την ημέρα, 7 ημέρες την εβδομάδα, αντανακλώντας τον αδιάκοπο ρυθμό της περιοχής. Η πλατεία Times Square, στις αρχές του '80, ήταν μία εξαιρετικά υποβαθμισμένη περιοχή, στην οποία διαδοχικές γενιές πολιτικών προσπάθησαν και απέτυχαν να εξαλείψουν την εγκληματικότητα μέσω της εμπορικής ανάπτυξης (Katsof, 2017). Εκείνη την εποχή, τέτοιες ενέργειες είχαν μόλις αρχίσει να εδραιώνονται, όπως αποδεικνύεται από τον αυξανόμενο αριθμό κτιρίων που προορίζονταν για κατεδάφιση, όπως και αυτό που φιλοξένησε την *Times Square Show* (ό.π.). Έτσι, μέσα σε αυτό το αστικό και κοινωνικό τοπίο, το μεταβατικό στάδιο στο οποίο βρισκόταν η πλατεία Times Square, αποτέλεσε το εννοιολογικό πλαίσιο για την έκθεση που οργάνωσε η Colab, όπου «αυθόρμητες παρεμβάσεις δημιουργούσαν ένα ρεύμα απρόσμενων αλλαγών—σαν την απρόβλεπτη πραγματικότητα των δρόμων της περιοχής» (ό.π., σ. 139).

Η έκθεση *Times Square Show* παρουσίασε έργα, περφόρμανς (performances) και προβολές από 100 έως 150 καλλιτεχνών, ενώ μέχρι σήμερα δεν υπάρχει πλήρης καταγραφή όλων των συμμετασχόντων. Οι διοργανωτές καλλιτέχνες δεν τήρησαν τις συμβάσεις των μοντερνιστικών εκθεσιακών πρακτικών και απέφυγαν τη μινιμαλιστική αισθητική του λευκού κύβου (white cube) για το σχεδιασμό της έκθεσης. Αντιθέτως, τα έργα ήταν διασκορπισμένα σε κάθε γωνιά του κτιρίου, σε πάγκους, ντουλάπες, τουαλέτες και σκάλες με λιγοστό φωτισμό. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα, η διάκριση μεταξύ ενός έργου από το άλλο δεν ήταν

σαφής. Η Colab, υιοθετώντας την πολιτική της ανοιχτής πρόσκλησης για τους καλλιτέχνες σε προηγούμενες εκθέσεις, είχε αποκτήσει τη φήμη μιας μη ιεραρχικής, μη αποκλειστικής οργάνωσης, γεγονός που προέτρεπε άλλους καλλιτέχνες να εμφανιστούν απροειδοποίητα με τα έργα τους ή και να δημιουργήσουν έργα in situ ακόμη και μετά τα εγκαίνια της έκθεσης (ό.π.). Αυτό που προέκυψε, λοιπόν, ήταν μία πληθωρική σύνθεση έργων, που συμπεριλάμβανε ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών μέσων, καθώς και μη-καλλιτεχνικών αντικειμένων, σε έναν εσκεμμένα ακατέργαστο και εξαιρετικά απεριποίητο χώρο, σύμφωνα με τις κριτικές της εποχής (Lippard, 1980).



Εικόνα 5: Στιγμιότυπο από την έκθεση *The Times Square Show*, Ιούνιος 1980, Νέα Υόρκη. Φωτογραφία: Terise Slotkin..

Ως αντανάκλαση αυτής της άνεσης που υπήρχε όσον αφορά τους καλλιτέχνες, τα έργα και τον εκθεσιακό χώρο, ο συμμετέχων Charlie Ahearn ανέφερε, για παράδειγμα, τον σχεδιασμό της εξωτερικής πινακίδας της έκθεσης, λέγοντας: «Θυμάμαι ότι πήγα έξω και απλά την έκανα. Δε ρώτησα κανέναν. Αυτό είναι το περίεργο πράγμα. Δεν υπήρχε κανένας υπεύθυνος που να θυμάμαι. Θυμάμαι απλώς να παίρνω μια σκάλα, να ζωγραφίζω και να την κολλάω με ταινία κάλυψης» (στο Katsos, 2017, σ. 145). Πράγματι, μία από τις βασικές αρχές της κολλεκτίβας ήταν «όχι επιμελητές» (Howland, 2012). Είναι σαφές ότι η *Times Square Show* υπήρξε το αποτέλεσμα μιας ομαδικής προσπάθειας, όπου επίσημα δεν υπήρχε κανένας υπεύθυνος. Οι καλλιτέχνες της Colab συνέλαβαν, οργάνωσαν και παρουσίασαν οι ίδιοι την έκθεση, παίρνοντας όλες τις πτυχές της παραγωγής στα χέρια τους (Katsos, 2017). Σύμφωνα με την καλλιτέχνίδα, Becky Howland, «ήταν μια εποχή που οι καλλιτέχνες ενδιαφέρονταν να οργανωθούν μόνοι τους, πριν καν υπάρξει ο όρος DIY²⁴» (2012).

²⁴ DIY είναι το ακρόνυμο για τη φράση Do It Yourself, που σημαίνει «φτιάξ'το μόνος σου».

Ο λόγος για τον οποίο η *Times Square Show* ξεχωρίζει από άλλες εκθέσεις, που επιμελήθηκαν καλλιτέχνες εκείνη την εποχή, είναι ο τρόπος με τον οποίο οι μέθοδοι και οι ιδεολογικές αξίες των καλλιτεχνών διαμόρφωσαν τη μορφή της έκθεσης, αλλά και το γεγονός ότι η έκθεση ενεργοποιήθηκε ως κοινωνικός χώρος (ό.π.). Οι καλλιτέχνες σχημάτισαν ad hoc επιτροπές για τον εκθεσιακό σχεδιασμό κάθε αίθουσας και σε μικρές ομάδες έστησαν προβολές βίντεο, καλλιτεχνικά δρώμενα και σεμινάρια, μια επίδειξη μόδας κ.α. (ό.π.). Εγκατέστησαν, επίσης, το Souvenir Shop, δηλαδή το Μαγαζί Αναμνηστικών, στο οποίο πωλούνταν πολλαπλά και μικρά καλλιτεχνικά αντικείμενα για την οικονομική ενίσχυση της κολεκτίβας, προσβλέποντας στο να κάνουν την τέχνη οικονομικά προσιτή και διαθέσιμη σε ανθρώπους που δεν ανήκαν μόνο σε εύπορες τάξεις (ό.π.). Το Souvenir Shop υπογράμμιζε τις σχέσεις μεταξύ τέχνης, εμπορεύματος και τουρισμού· ένα φαινόμενο που θα αναδεικνυόταν και θα γινόταν εντονότερο καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '80. Με έμφαση στην αλληλεπίδραση όλων των παραγόντων της έκθεσης, οι πειραματισμοί της Colab καταργούσαν περαιτέρω τις συνήθειες διακρίσεις μεταξύ έκθεσης, έργου τέχνης, καλλιτεχνικών μέσων και κοινού, αλλά και μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού περιβάλλοντος, δεδομένου ότι η πλατεία Times Square λειτουργούσε ως τοποθεσία και θέμα της έκθεσης ταυτόχρονα (Katsos, 2017). Όπως την χαρακτήρισε η Lippard, η *Times Square Show* ήταν ένα «μάθημα αντικειμένου στην οργάνωση αντικειμένων από καλλιτέχνες» (1980, σ. 51).

Ενώ η έκθεση μπορεί να φαινόταν τυχαία, πρόχειρη και διαμετρικά αντίθετη με την καθαρή αισθητική των χώρων των γκαλερί και των μουσείων, ο τρόπος εγκατάστασης και παρουσίασης ήταν μια σαφής απόφαση των καλλιτεχνών, οι οποίοι ενδιαφέρονταν να προκαλέσουν—έως και να ανατρέψουν—τις ιεραρχίες του κόσμου της τέχνης (Katsos, 2017). Οι καλλιτέχνες της Colab, αντί να στηριχτούν στο παραδοσιακό μοντέλο του επιμελητή, που επιλέγει τους καλλιτέχνες και παρουσιάζει τα έργα τέχνης, ανέλαβαν οι ίδιοι τις ιδιότητες ενός επιμελητή, για την οργάνωση, το σχεδιασμό, τη διαχείριση και την προώθηση των εκθέσεων τους (ό.π.). Με το εμβληματικό αξίωμα «όχι επιμελητές», διεκδίκησαν έμπρακτα την ανεξαρτησία και την αυτονομία τους, καθώς και της προβολής των έργων τους. Αυτή η ανάληψη των αρμοδιοτήτων του επιμελητή από τους καλλιτέχνες αφενός μεν ανέδειξε τις συνεχείς ανταγωνιστικές σχέσεις μεταξύ των δύο ρόλων, αφετέρου δε ήταν ενδεχομένως ένα κρεσέντο αμφισβήτησης των παραδοσιακών ορισμών, σχετικά με το ποιος μπορεί να επιλέγει και να εκθέτει την τέχνη και με ποιους όρους.

2.5 *Freeze*: «Οι καλλιτέχνες γίνονταν επιμελητές μαζικά»



Εικόνα 6: *Freeze*, Λονδίνο, 1988. Από το βιβλίο *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*.

Τον Ιούλιο του 1988, 16 προπτυχιακοί φοιτητές του εικαστικού τμήματος του Goldsmiths College of Art μετέτρεψαν ένα άδειο κτίριο της Λιμενικής Αρχής στα Docklands του Λονδίνου σε αίθουσα τέχνης. Ο λόγος για την έκθεση *Freeze*, που κυρίως οργάνωσε ο καλλιτέχνης Damien Hirst κατά το δεύτερο έτος των σπουδών του, με την υποστήριξη του σημερινού γκαλερίστα, Carl Freedman. Η *Freeze* εγκαινιάστηκε τον Αύγουστο του 1988 και περιελάμβανε μία σειρά καλλιτεχνικών έργων με διαφορετικά μέσα, των οποίων η συνοχή προέκυπτε από το γεγονός πως το Goldsmiths δεν έκανε διακρίσεις μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής, αλλά δινόταν ελευθερία πειραματισμού με τα υλικά. Με την ενθάρρυνση του καθηγητή τους και νέο-εννοιολογικού καλλιτέχνη, Michael Craig-Martin, αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία mixed-media έργων και καλλιτεχνικών πρακτικών που ανέδυσαν μια αυτοπεποίθηση χαρακτηριστική της εικαστικής ελευθερίας του Goldsmiths (Berens, 2008). Η *Freeze* αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες, όπως οι Sarah Lucas, Ian Davenport, Liam Gillick, Gary Hume, Angus Fairhurst και Abigail Lane, καθώς θεωρείται η στιγμή ίδρυσης των Young British Artists, ή αλλιώς YBAs²⁵, των οποίων

²⁵ Ο όρος *Young British Artists* υιοθετήθηκε το 1992 και ο όρος *YBAs* το 1996, αναφέρονταν δε σε Βρετανούς καλλιτέχνες στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Οι περισσότεροι σπούδαζαν στο Goldsmiths College of Art ή στο Royal College of Art στο Λονδίνο και πολλοί από αυτούς είχαν αποσπάσει την προσοχή του συλλέκτη Charles Saatchi (Phaidon, 2020).

οι καριέρες εκτοξεύθηκαν μέσα στα επόμενα χρόνια. Παρά το γεγονός ότι εκείνη την εποχή απέσπασε διθυραμβικά σχόλια, σήμερα θεωρείται μία από τις 25 πιο επιδραστικές εκθέσεις των τελευταίων 50 ετών, σύμφωνα με τον Altshuler (Phaidon, 2020).

Τη δεκαετία του 1990 στην Αγγλία, οι ευκαιρίες για νέους ή ανερχόμενους καλλιτέχνες ήταν πολύ περιορισμένες σε λιγοστές γκαλερί, που πιθανώς θα δούλευαν μαζί τους (Luke, 2013). Η «μικροσκοπική καλλιτεχνική σκηνή του Λονδίνου», όπως τη χαρακτηρίζει η συγγραφέας και τεχνοκριτικός, Elizabeth Fullerton, ήταν ουσιαστικά ένα κλειστό δίκτυο γνωριμιών με αποτέλεσμα η *Freeze* να είναι μια σπάνια ευκαιρία να παρουσιάσει κάποιος καλλιτέχνης το έργο του (2016). Σύμφωνα με τον ίδιο τον Hirst, εκείνη την εποχή, ήταν πιθανό να υπήρχαν μόνο τρεις καλλιτέχνες που θα «τα κατάφερναν» κάθε χρόνο (2013). Το Goldsmiths, επιπλέον, παρότρυνε τους καλλιτέχνες να επιδιώκουν οι ίδιοι τη δημιουργία του κοινού τους και υποστήριζαν την επιχειρηματική πρωτοβουλία (ό.π.). Αρκετούς μήνες πριν από τη *Freeze*, ο Angus Fairhurst διοργάνωσε μια έκθεση στο Institute of Education in Bloomsbury, με καλλιτέχνες του φιλικού του κύκλου, συμπεριλαμβανομένων των Mat Collishaw, Damien Hirst and Abigail Lane. Μέσα από την ανάγκη, λοιπόν, να μη στηρίζονται στις γκαλερί για την παρουσίαση και την προώθηση της δουλειάς τους, οι καλλιτέχνες επιχείρησαν μία DIY προσέγγιση με στόχο την αυτοπαρουσίαση του έργου τους και την αυτοπροβολή.

Παράλληλα με τη φοίτησή του στο κολλέγιο, ο Hirst δούλεψε στην γκαλερί Anthony d'Offay. Αναφερόμενος στο έναυσμα για τη *Freeze*, επισήμανε ότι τα έργα που έβλεπε στο Goldsmiths ήταν καλύτερα, ή τουλάχιστον εξίσου καλά, με τα έργα που έβλεπε στην d'Offay (Hirst, 2013). Έτσι, ο ίδιος έπεισε την εταιρεία ανάπτυξης ακινήτων Olympia & York να διαθέσει £10.000 (που σήμερα ισοδυναμούν με £26.200 περίπου) για τον κατάλογο της έκθεσης και την London Docklands Development Corporation να παραχωρήσει το εγκαταλελειμμένο κτίριο της Λιμενικής Αρχής και £4.000 (περίπου £10.500 σήμερα) για υλικά παραγωγής των έργων (Fullerton, 2016). Ανάμεσα στις γειτονιές που στέγαζαν το πρώην εργατικό δυναμικό των αποβαθρών του Λονδίνου, η παρακμάζουσα βιομηχανική περιοχή των Docklands επρόκειτο να διατεθεί για εμπορικούς σκοπούς, στο κλίμα της προώθησης της επιχειρηματικότητας και της ιδιωτικοποίησης που χαρακτήριζε την πολιτική της πρωθυπουργού Margaret Thatcher (Higgs, 2003). Η *Freeze* παρουσιάστηκε σε τρία μέρη σε διάστημα δύο μηνών, με διαφορετικά έργα των ίδιων καλλιτεχνών, και ο εκθεσιακός χώρος, τον οποίον οι ίδιοι οι καλλιτέχνες αφιέρωσαν εβδομάδες να καθαρίζουν, είχε την καθαρή, minimal αισθητική του λευκού κύβου (white cube) (Phaidon, 2020). Παρά την οργάνωση της έκθεσης, ο Hirst δεν ήταν απρόσβλητος από κριτική, καθώς οι διαφωνίες μεταξύ των

καλλιτεχνών δεν έλειψαν. «Είναι αστείο γιατί κατά κάποιο τρόπο ο Damien δεν ταίριαζε στην έκθεση παρά μόνο ως επιμελητής» είχε πει ο συμμετέχων Simon Patterson για το έργο του Hirst (ό.π.).

Σύμφωνα με τη Fullerton, η *Freeze* θεωρείται τομή στον χώρο της τέχνης, όχι για τα έργα που τη συγκρότησαν, ούτε για την επιλογή της εγκαταλελειμμένης αποθήκης ως εκθεσιακού χώρου, αλλά για την πρωτοβουλία αυτών των νέων καλλιτεχνών να οργανώσουν μία έκθεση υψηλών προδιαγραφών, με έναν εξαιρετικά επαγγελματικό κατάλογο και να προσκαλέσουν κορυφαίους επιμελητές και συλλέκτες στην απόμερη περιοχή των Surrey Docks (2016). Αντίστοιχα, το ενδιαφέρον που εντοπίζει η πρώην διευθύντρια της Serpentine Gallery, Julia Peyton-Jones, για την εν λόγω έκθεση αφορά το γεγονός ότι, ενώ επρόκειτο για φοιτητές, που δεν εκπροσωπούσαν από κάποια γκαλερί, χωρίς ιδιαίτερη εμπειρία ή χρήματα, οι ίδιοι δεν αναγνώριζαν κανένα από αυτά ως εμπόδιο, διεκδικώντας ενεργά τη θέση τους στη βρετανική καλλιτεχνική σκηνή, η οποία τότε χαρακτηριζόταν από ιδιαίτερη εσωστρέφεια (Peyton-Jones, 2019). Η ίδια είχε αναφέρει σχετικά ότι η *Freeze*: «Ήταν μια επανάσταση... Μου έμαθε πραγματικά κάτι για το όραμα. Τη φιλοδοξία. Την επιθυμία. Και επίσης τη στάση²⁶» (στο Fullerton, 2016).

Ως μία αυτοσχέδια έκθεση φοιτητών σύγχρονης τέχνης σε κάποια αποθήκη έξω από το κέντρο του Λονδίνου, η *Freeze* δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση στον τύπο ή στο κοινό, εκείνη την εποχή. Παρόλα αυτά, χάρι στον κύκλο επαφών και τη φιλοδοξία του Hirst και με παρότρυνση του Craig-Martin, την επισκέφθηκαν ο συλλέκτης Charles Saatchi, ο υπεύθυνος εκθέσεων του Royal Academy of Arts, Norman Rosenthal, και ο διευθυντής της Tate Modern, Nicholas Serota. «Με διασκεδάζει που τόσοι πολλοί άνθρωποι πίστευαν πως αυτό που συνέβη [ως αποτέλεσμα της *Freeze*] ήταν υπολογισμένο και έξυπνα μελετημένο, ενώ στην πραγματικότητα ήταν ένας συνδυασμός από νεανικό θάρρος, αθωότητα, σωστή χρονική στιγμή, καλή τύχη και, φυσικά, καλή δουλειά» ανέφερε ο Craig-Martin, 19 χρόνια αργότερα (2007). Αν αυτή η έκθεση μνημονεύεται για κάτι, αυτό είναι η επιχειρηματική δυναμική με την οποία μερικοί από τους YBAs ξεκίνησαν την καριέρα τους (Altshuler, στο Phaidon, 2020). Αυτή είναι και η κληρονομιά της *Freeze*: η πρωτοβουλία των ίδιων των καλλιτεχνών να παρουσιάσουν και να εμπορευματοποιήσουν το έργο τους σε πολύ πρώιμο στάδιο. Για αυτήν την αίσθηση του επιχειρείν, οι YBAs χαρακτηρίστηκαν «παιδιά της Thatcher» (Mabb, στο Luke, 2013).

²⁶ Η *στάση* είναι μετάφραση της αγγλικής λέξης *attitude*, που είχε χρησιμοποιήσει η Julia Peyton-Jones. Συγκεκριμένα, είχε αναφέρει: «It was a revolution... It really taught me something about vision. Ambition. Desire. And also attitude» (Fullerton, 2016).

Η *Freeze* βρισκόταν στο μεταίχμιο της οικονομικής ύφεσης στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και της άνθησης της δεκαετίας του 1990. Από τη μία υπήρχε πληθώρα άδειων κτιρίων λιανικής πώλησης και βιομηχανικών χώρων, τους οποίους μπορούσαν να αξιοποιήσουν οι καλλιτέχνες για στούντιο ή εκθεσιακούς χώρους, και από την άλλη αναδυόταν μία νέα γενιά συλλεκτών, όπως ο Saatchi, αλλά και νέων εμπορικών γκαλερί, όπως η White Cube του Jay Jorpling, οι οποίοι υποστήριζαν έμπρακτα αυτούς τους νέους καλλιτέχνες, καθώς αναγνώριζαν το επενδυτικό δυναμικό της σύγχρονης τέχνης, επιταχύνοντας, έτσι, την εξέλιξη των YBAs και τροφοδοτώντας μία πληθωρική αγορά τέχνης κατά τη διάρκεια του '90. Την ίδια περίοδο στη Βρετανία, υπήρχε έντονη προγραμματική διάθεση για την προώθηση της σύγχρονης τέχνης και, γενικότερα, την ανάδειξη των εικαστικών τεχνών (Nairne, στο *Cultural Trends & King's College London*, 2016), πράγμα που ταυτίζεται με εξελίξεις και αλλαγές στην πολιτιστική πολιτική. Όπως, για παράδειγμα, η αντικατάσταση του Arts Council of Great Britain με τρεις ξεχωριστούς φορείς για την Αγγλία, τη Σκωτία και την Ουαλία, και η ίδρυση του National Lottery, που ήταν πλέον από τους κύριους φορείς χρηματοδότησης του Arts Council της Αγγλίας (Arts Council England, 2022).

Τη *Freeze* ακολούθησε μία σειρά εκθέσεων σε άλλους εγκαταλελειμμένους βιομηχανικούς χώρους στο Λονδίνο, των οποίων επιμελούνταν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, παραβλέποντας τις ιεραρχίες στον χώρο της τέχνης και παρακάμπτοντας τις επίσημες δομές. Η πρώτη ήταν η *Modern Medicine* (Μάρτιος 1990) σε επιμέλεια των Hirst, Carl Freedman και Billie Sellman, σε ένα πρώην εργοστάσιο μπισκότων στο Bermondsey, την οποία ακολούθησε η έκθεση *Gambler* (Ιούλιος 1990) (ό.π.). Την ίδια περίοδο, η Sarah Lucas και ο Henry Bond επιμελήθηκαν της έκθεσης *East County Yard Show* στα Docklands (Μάιος 1990) (ό.π.). Οι τολμηρές στρατηγικές των YBAs αντηχούσαν μία νεανική, «cool» και αντισυμβατική διάθεση. Ανεξαρτήτως του πώς εξελίχθηκαν²⁷, η αφομοίωση των επιμελητικών ευθυνών από τους ίδιους τους καλλιτέχνες θέσπισε το παράδειγμα για το μοντέλο καλλιτέχνης-επιμελητής. Η καλλιτέχνης Vanessa Jackson ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «οι καλλιτέχνες γίνονταν επιμελητές μαζικά» (στο Luke, 2013).

Η περίπτωση του Hirst φαίνεται να συνδέεται με τις πρακτικές του Andy Warhol με περισσότερους του ενός τρόπους. Αρχικά, η pop art της δεκαετίας του '60, με χαρακτηριστικότερο εκπρόσωπο τον Warhol, προσανατόλισε συστηματικά το καλλιτεχνικό έργο προς την έννοια του καταναλωτικού αγαθού και της μαζικής παραγωγής, αναδεικνύοντάς το ως εμπόρευμα και θολώνοντας τη διάκριση μεταξύ υψηλού και χαμηλού, πράγμα που

²⁷ Οι YBAs έχουν, μέχρι σήμερα, ιδιαίτερη εμπορική απήχηση-παραδόξως, σε συνεργασία με γκαλερί.

κορυφώθηκε κατά τη δεκαετία του '80 και του '90 με καλλιτέχνες όπως ο Hirst και ο Jeff Koons (Foster, et al., 2013). Πιο στοχευμένα όμως, το μονοπάτι που διέκρινε ο Warhol βασίζοντας την καλλιτεχνική παραγωγή σε επιχειρηματικά μοντέλα και προωθώντας την εμπορική διασημότητα ως καλλιτεχνική αξία και ταυτότητα, συνδέεται με την επιχειρηματική διάθεση για αυτοπροβολή, που διέκρινε την πρωτοβουλία για την έκθεση *Freeze*.

Σε αντίθεση με προηγούμενες γενιές, που έδιναν έμφαση στην έννοια της συλλογικότητας και της αντίδρασης στη συγκέντρωση ισχύος σε ένα μόνο πρόσωπο, η *Freeze* παρουσιάζει μία σημαντική διαφορά-εξέλιξη. Για την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης έκθεσης, ο Hirst ανέλαβε πλήρως το ρόλο του επιμελητή, με την πιο παραδοσιακή, ολιστική έννοιά του, που αφορά στη σύλληψη της ιδέας, την επιλογή καλλιτεχνών και έργων, την οργάνωση και την προώθηση, το οποίο κατ'επέκταση τον ανέδειξε ως κυρίαρχη φιγούρα. Με άλλα λόγια, η διαχείριση του Hirst διαφέρει από παρόμοιες περιπτώσεις καλλιτεχνών, που αναλάμβαναν επιμελητικές αρμοδιότητες και οργάνωναν εκθέσεις, ως προς την προσέγγισή τους στον επιμελητικό έλεγχο. Στον απόηχο της *Freeze*, ο καλλιτέχνης-επιμελητής καθιερώθηκε ως τάση, ενώ στα μέσα της δεκαετίας του '90 οι artist-run χώροι, εκθέσεις και γκαλερί έγιναν σήμα-κατατεθέν της καλλιτεχνικής σκηνής του Λονδίνου (Blanché, 2018). Γενικότερα, η διεκδίκηση του ρόλου του επιμελητή οδήγησε στην αυτονομία της καλλιτεχνικής παραγωγής και της διανομής σε σχέση με τις εμπορικές γκαλερί, αλλά και στη δημιουργία εναλλακτικών μορφωμάτων, όπως οι ανεξάρτητοι χώροι και οι γκαλερί καλλιτεχνών.

Κεφάλαιο 3^ο: (Ανεξάρτητοι) καλλιτεχνικοί χώροι

Σε αυτό το κεφάλαιο, μελετάται η ανάδυση και η εξέλιξη των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών (artist-run spaces) ως ριζωμάτων των εναλλαγών ρόλων μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή, κατά τη δεκαετία του 1960 έως το 1990. Αναφέροντας περιπτώσεις χώρων που ιδρύουν, διαχειρίζονται ή και λειτουργούν καλλιτέχνες, και που έχουν καταγραφεί ως σημαντικά τέτοια εγχειρήματα (Apple, 2012; Lack, 2008), εξετάζεται η διεύρυνση της καλλιτεχνικής πρακτικής και η ενδεχόμενη συναίρεσή της με την επιμελητική πρακτική στο πλαίσιο αυτών. Με άλλα λόγια, ερευνάται πώς η γενικότερη ρευστότητα ρόλων μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή, που παρουσιάστηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, συνδέεται με τις εξελίξεις του πεδίου σχετικά με τη δημιουργία και διαχείριση ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών.

Αρχικά, εστιάζοντας στην καλλιτεχνική σκηνή της Νέας Υόρκης κατά τις δεκαετίες 1960 και 1970, η οποία, μεταξύ άλλων, χαρακτηρίζεται από την αύξηση εναλλακτικών χώρων καλλιτεχνών (Staniszewski, 2012), παρατίθενται οι εξής δύο περιπτώσεις:

Πρώτον, το *Factory*, δηλαδή το στούντιο του Andy Warhol από το 1963 έως το 1987, το οποίο αποτελούσε την επέκταση της πολυσχιδούς πρακτικής του καλλιτέχνη και φιλοξενούσε όλες τις επιμέρους δραστηριότητές του, ως «χώρος παραγωγής και ημι-δημόσιος εκθεσιακός χώρος» (Greenberg, 1996, σ. 350). Υπό την αυστηρή έννοια, δεν πρόκειται για ένα τυπικό παράδειγμα ανεξάρτητου χώρου καλλιτεχνών· πρακτικά, όμως, παρουσιάζει κοινά σημεία, χαρακτηριστικά της εποχής του, που κληροδοτούνται σε καλλιτεχνικά-επιμελητικά εγχειρήματα.

Δεύτερον, το *112 Greene Street*, των Jeffrey Lew, Gordon Matta-Clark και Alan Saret, το οποίο από το 1970 λειτουργούσε ως εκθεσιακός χώρος και ως καλλιτεχνικό εργαστήριο, μέχρι το 1974. Αν και είχαν προηγηθεί παρόμοια εγχειρήματα στη Νέα Υόρκη πριν από την ίδρυση αυτού, συχνά περιγράφεται ως ένα από τα πρώτα του είδους του, καθώς παρουσιάζει πολλά όμοια χαρακτηριστικά με τους σύγχρονους χώρους καλλιτεχνών (Apple, 2012; Tam & Heiss, 2012).

Τέλος, μεταβαίνοντας στο Ηνωμένο Βασίλειο, παρουσιάζεται το *City Racing*, που λειτούργησε μεταξύ 1988 και 1998 σε ένα πρώην πρακτορείο στοιχημάτων κοντά στο γήπεδο κρίκετ του νότιου Λονδίνου. Ενώ ξεκίνησε με τους καλλιτέχνες Keith Coventry και Peter Owen να καταλαμβάνουν τον εγκαταλελειμμένο χώρο για να εκθέσουν τη δουλειά τους—καθώς, οι ευκαιρίες αναγνώρισης από τις εμπορικές γκαλερί ήταν περιορισμένες—το *City*

Racing, μέσα από τις εκθέσεις που επιμελήθηκαν και παρουσίασαν μαζί με τους καλλιτέχνες John Burgess, Matt Hale και Paul Noble, εξελίχθηκε σε ένα μακροχρόνιο αυτοδιαχειριζόμενο εγχείρημα, που καθιερώθηκε διεθνώς στο καλλιτεχνικό πεδίο και αποτέλεσε σταθμό στην επαγγελματική διαδρομή πολλών καλλιτεχνών.

3.1 *Factory*: Ένας «ημι-δημόσιος εκθεσιακός χώρος» ως σημείο εκκίνησης



Εικόνα 7: Ο Andy Warhol στο *Factory* με τους David Dalton, Chuck Wein, Edie Sedgwick, Gerard Malanga, Billy Name και Larry Latreille. Νέα Υόρκη, Μάρτιος 1965. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης, Reesa Greenberg, κατά τη δεκαετία του '60, αρχίζει μία σημαντική «αλλαγή παραδείγματος» στους χώρους, που χρησιμοποιούνται για εκθέσεις σύγχρονης τέχνης, η οποία χαρακτηρίζεται από μετατόπιση προς αίθουσες ή κτίρια, που σχετίζονται με το εμπόριο και τη βιομηχανία (1996, σ. 350). Αυτή η εξέλιξη αφενός μεν συντονίζεται με την έμφαση, που δίνεται στη διαδικασία και όχι στο αντικείμενο, η οποία κυριαρχεί την εποχή εκείνη, όταν, ολοένα και συχνότερα, η τέχνη ορίζεται και περιγράφεται ως «δουλειά», αφετέρου δε υποκινείται από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, οι οποίοι, μεταξύ άλλων, αναζητούσαν οικονομικά προσιτούς χώρους για εργαστήρια (ό.π.). Η ίδια αναφέρει ότι αυτή η αλλαγή εισήχθη από τον Andy Warhol το 1963 (ό.π.). Ο Warhol, έχοντας τη διάθεση να αποτυπώσει καλλιτεχνικά την αίσθηση της εμπορευματοποιημένης μεταπολεμικής Αμερικής, άρχισε να πειραματίζεται με τεχνικές μηχανικής αναπαραγωγής, όπως η φωτομεταξοτυπία και η λιθογραφία (The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, 2020). Το 1963, καθώς η πρακτική του επεκτεινόταν, ο ίδιος μετέφερε το εργαστήριό του από έναν πυροσβεστικό σταθμό στον 5^ο όροφο ενός πρώην εργοστασίου καπέλων της οδού East 47th St. στο κέντρο του Μανχάταν, το οποίο αποκαλούσε *Factory*, δηλαδή *Εργοστάσιο* (ό.π.).

Ενώ στη συνέχεια άλλαξε αρκετές τοποθεσίες²⁸, το αρχικό *Factory* συχνά αναφερόταν και ως *Silver Factory* [Ασημένιο Εργοστάσιο], καθώς ήταν καλυμμένο με αλουμινόχαρτο, καθρέφτες και ασήμι, και έχει περάσει στην ιστορία για τα διαβόητα πάρτυ, τις καταχρήσεις ουσιών, τους επισκέπτες καλλιτέχνες, μουσικούς και celebrities της εποχής. Πιο σημαντικά, όμως, ήταν ένας χώρος τεράστιας δημιουργικής παραγωγής, όπου φιλοξενούνταν όλες οι καλλιτεχνικές και επαγγελματικές δραστηριότητες του καλλιτέχνη (ό.π.). Ο τίτλος *Factory* δεν ήταν τυχαίος. Μία από τις μεγάλες καινοτομίες του Warhol ήταν η συνειδητοποίηση ότι το πρότυπο του μοναχικού καλλιτέχνη στο εργαστήριό του δεν ήταν ιδιαίτερα σύγχρονο και ότι μπορούσε να έχει ομάδα βοηθών ή συνεργατών (O'Brien, στο Needham, 2012). Έτσι, ο Warhol, με τους πολλούς βοηθούς και συνεργάτες που δούλευαν στο εργαστήριό του, παρήγαν μαζικά μεταξοτυπίες και λιθογραφίες σύμφωνα με τις οδηγίες του και γύριζε πειραματικές ταινίες, ενώ αργότερα ίδρυσε και επιμελήθηκε το περιοδικό *Interview*. Με την εξωστρέφεια και το επιχειρείν²⁹ που τον διέκριναν, σε αυτές τις διαδικασίες συχνά δεχόταν τη συμμετοχή περαστικών φίλων, καλλιτεχνών και συλλεκτών των έργων του. Δικαιολογημένα, λοιπόν, ανέφερε η Greenberg, ότι ο Warhol αξιοποιούσε το καλλιτεχνικό εργαστήριό του ως «χώρο παραγωγής και ημι-δημόσιο εκθεσιακό χώρο» (1996, σ. 350).

Επί της ουσίας, το *Factory* ήταν ένας χώρος υβριδικός· επαγγελματικός και κοινωνικός ταυτόχρονα, όπου τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής ήταν δυσδιάκριτα. Αποτελεί παράδειγμα της μεταβαλλόμενης δυναμικής στον κόσμο της τέχνης εκείνη την εποχή, όταν οι καλλιτέχνες αναλάμβαναν διευρυμένους ρόλους, επαναπροσδιορίζοντας τα παραδοσιακά όρια μεταξύ δημιουργού, επιμελητή και κοινού. Από την άποψη της παραγωγής τέχνης, «μετατοπίζει το κέντρο βάρους από τον ατομικό δημιουργικό αυθορμητισμό στην απρόσωπη συλλογική εργασία» (Δασκαλοθανάσης, 2012, σ. 250). Από την άποψη της διαχείρισης τέχνης, φανερώνει το πέρασμα από ένα συγκεκριμένο σύστημα, που βασιζόταν σε μουσεία και στην αγορά τέχνης, προς εναλλακτικές πρακτικές υποκινούμενες από καλλιτέχνες. Η άνοδος της σύγχρονης καλλιτεχνικής σκηνης στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του '60, ήταν σχεδόν συνώνυμη

²⁸ Αυτό το κτίριο είχε προγραμματιστεί να κατεδαφιστεί, γι' αυτό το 1968 εγκατέλειψε τις εγκαταστάσεις και μεταφέρθηκε στο κτίριο Decker στην οδό 33 Union Square West μέχρι το 1973. Έπειτα, μεταφέρθηκε στην οδό 860 Broadway στην ίδια περιοχή. Εκεί έμεινε μέχρι το 1984, όταν τελικά μεταφέρθηκε στην οδό 158 Madison 22 East 33rd St. μέχρι το 1987.

²⁹ «Το να είσαι καλός σε επιχειρηματικές δραστηριότητες είναι το πιο συναρπαστικό είδος τέχνης» είναι μία από τις περιφρημες φράσεις του Andy Warhol, που αναδεικνύει τόσο την κλίση του στην επιχειρηματικότητα όσο και την προσέγγισή του στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι σχετικά με αυτή τη φράση του Warhol, ο καλλιτέχνης John Miller, συζητώντας το ζήτημα της αυξανόμενης ισχύος του επιμελητή με αφορμή τη *documenta 9*, έγραψε: «Η τακτική του συνδυασμού επιμελητή και καλλιτέχνη οφείλει κάτι στον Andy Warhol. Εάν το επιχειρείν είναι η υψηλότερη τέχνη, τότε ο επιμελητής, ως δημιουργός ή καταστροφέας καριέρας, γίνεται ο μέγας καλλιτέχνης» (1996, σ. 272).

με την αύξηση των εναλλακτικών χώρων καλλιτεχνών (Staniszewski, 2012). Η τάση αυτή προέκυψε ως απάντηση σε μία δύσκαμπτη αγορά τέχνης και σ' ένα εμπορευματοποιημένο καλλιτεχνικό κατεστημένο των μέσων του 20^{ού} αιώνα, καθώς οι καλλιτέχνες σταδιακά αναζητούσαν χώρους εναλλακτικούς, έναντι των καθιερωμένων γκαλερί, στους οποίους μπορούσαν να κινηθούν αυτόνομα, να καλλιεργήσουν μια αίσθηση κοινότητας και συνεργασίας, να πειραματιστούν και να παρουσιάσουν το έργο τους, διευρύνοντας, έτσι, τις αρμοδιότητές τους και την πρακτική τους. Με άλλα λόγια, διεκδικώντας ενεργά συμμετοχή στη διαχείριση της τέχνης.

Η κατηγοριοποίηση του *Factory*, όμως, ως χώρου καλλιτεχνών (artist-run space) είναι σαφώς ζήτημα ερμηνείας και οπτικής. Θεωρητικά, ξεχωρίζει από το τυπικό παράδειγμα τέτοιων χώρων, καθώς δε διέθετε πρόγραμμα εκθέσεων του Warhol ή άλλων καλλιτεχνών, ούτε υπήρχε η πρόθεση να αποτελέσει έναν εξωθεσμικό χώρο τέχνης. Η πορεία και το έργο του Warhol, άλλωστε, είναι άρρητα συνδεδεμένα με την αγορά τέχνης. Πρακτικά, όμως, μοιράζεται ουσιαστικά χαρακτηριστικά με τους χώρους καλλιτεχνών, όπως ο πειραματισμός με διάφορες καλλιτεχνικές πρακτικές, η αίσθηση της κοινότητας και της συμπεριλιπτικότητας, η έλλειψη αυστηρής ιεραρχικής δομής, ακόμα και η πολιτική των ανοικτών θυρών³⁰, για ορισμένο διάστημα· χαρακτηριστικά, που αφορούν στη διαχείριση και τη χρήση του χώρου και αποδίδονται στον ίδιο τον καλλιτέχνη. Γενικότερα, το εργαστήριο ενός καλλιτέχνη ενσαρκώνει τις συνθήκες εργασίας του ίδιου, κι έτσι μπορεί εξ ορισμού να θεωρηθεί το πρότυπο της έννοιας ενός «artist-run» χώρου. Καθώς οι καλλιτέχνες, λοιπόν, άφηναν την απομόνωση των ατελιέ τους, η αίσθηση του ανοιχτού εργαστηρίου, που διέθετε το *Factory*, αποτελεί μία αρχική εκδοχή της τάσης προς την αυτοδιαχείριση του καλλιτεχνικού έργου, την αυτοοργάνωση των καλλιτεχνών και την αφομοίωση επιμελητικών αρμοδιοτήτων, που σταδιακά κυριάρχησε εκείνη την εποχή.

³⁰ Ο Warhol το 1967 αναγκάστηκε να μετακομίσει το εργαστήριό του λόγω σχεδίων ανακατασκευής του προηγούμενου κτιρίου. Οι νέες εγκαταστάσεις στο κτίριο Decker είχαν πλέον την αίσθηση εταιρικού περιβάλλοντος παρά ενός χώρου φιλοξενίας της κοινωνικής σκηνής της Νέας Υόρκης, ενώ και ο ίδιος ήταν πιο προσανατολισμένος στη δουλειά και τις επιχειρήσεις του. Το 1967 ο Warhol ίδρυσε την εταιρεία *Factory Additions* για εκδόσεις και αντίτυπα των έργων του. Το 1968, μετά την απόπειρα δολοφονίας του από τη Valerie Solanas, ο Warhol ενίσχυσε την ασφάλειά του ενώ το 1974 άλλαξε ξανά τοποθεσία, πράγμα που πιθανώς συνδέεται με το γεγονός ότι δεν συνήλθε ποτέ πλήρως από το σοκ, που του προκάλεσε η απόπειρα κατά της ζωής του.

3.2 *112 Greene Street: Η «πλήρης ελευθερία»*

«Κάποτε, κατά τη διάρκεια του χειμώνα, [ο Gordon Matta-Clark] φύτεψε μια κερασιά, έβαλε φώτα γύρω της και δημιούργησε ένα ανάχωμα με γρασίδι. Ξαφνικά είχες έναν όμορφο κήπο σε αυτόν τον υπόγειο, αστικό, εγκαταλελειμμένο χώρο».³¹

Το 1969, ο γλύπτης Jeffrey Lew με την καλλιτέχνη και τότε σύζυγό του, Rachel Wood, αγόρασαν ένα εξώροφο πρώην εργοστάσιο στην οδό Greene στο Μανχάταν για 110.000 δολάρια (Sokol, 2021). Οι ίδιοι μετακόμισαν στους επάνω ορόφους και νοίκιαζαν μερικούς από τους υπόλοιπους σε άλλους καλλιτέχνες. Το 1970, ο Lew μαζί με τους Gordon Matta-Clark και Alan Saret άρχισαν να χρησιμοποιούν το ισόγειο και το υπόγειο του κτιρίου ως εκθεσιακούς χώρους και τον Οκτώβρη του 1970, ίδρυσαν το *112 Greene Street*, επίσης γνωστό και ως *112 Workshop*, ως μία πειραματική πλατφόρμα για καλλιτέχνες. Όπως σημείωσε η Robyn Brentano, η πρώτη συγγραφέας που έγραψε την ιστορία του χώρου, «το 1970, οι τοίχοι κατέρρεαν, δεν υπήρχε θέρμανση και ο χώρος ήταν χαμηλά φωτισμένος» (Zalman, 2017). Οι εκθέσεις, οι performances και, γενικότερα, οι δραστηριότητες στο *112 Greene Street* απείχαν κατά πολύ από τη λογική και την αισθητική των εκθέσεων σε ιδρύματα ή γκαλερί της εποχής. Ορισμένες περιείχαν επιτοίχια κομμάτια με καρότα που ήταν σε αποσύνθεση, φυσικά δέντρα, τρύπες κομμένες στο πάτωμα και χορευτικές ομάδες που αιωρούνταν από την οροφή ύψους 5 μέτρων, μεταξύ άλλων που έκτοτε έχουν αποκτήσει σχεδόν μυθική υπόσταση (Sokol, 2021).

Σύμφωνα με τον ίδιο τον Lew, στο *112 Greene Street* ήθελαν να δημιουργήσουν «μια πλατφόρμα πλήρους ελευθερίας, χωρίς καμία κατεύθυνση ή επίβλεψη. [Ο χώρος] δεν δεσμευόταν ούτε από επιμελητές. Οι καλλιτέχνες ήταν ελεύθεροι να δημιουργήσουν ό,τι ήθελαν χωρίς την καθοδήγηση των ιδιοκτητών και των διευθυντών εμπορικών γκαλερί» (στο Migdon, 2011, σ. 3). Με αυτή την αίσθηση πλήρους ελευθερίας στο χώρο, «ο καλλιτέχνης είχε τη δυνατότητα να σκάσει, να κόψει και μερικές φορές να καταστρέψει μέρος της αρχιτεκτονικής» (ό.π.). Μεγάλο μέρος των καλλιτεχνών, όπως οι Alice Ayccock, Barry Le Va, Richard Nonas και Tina Girouard, έδωσαν έμφαση στη διαδραστικότητα και την ιδιαιτερότητα του χώρου, δημιουργώντας τοποειδικά έργα και εγκαταστάσεις (Rosati & Staniszewski, 2012). Για τον Matta-Clark, συγκεκριμένα, ο χώρος ήταν ταυτόχρονα το εργαστήριό του και το

³¹ (Fiore, στο Barliant, 2012).

καλλιτεχνικό μέσο του (ό.π.). Η καλλιτέχνης και χορεύτρια Carol Goodden ανακαλεί ότι «δεν υπήρχε τίποτα παρόμοιο πουθενά αλλού. Στο 112 [*Greene Street*] ό,τι ήθελαν επιτρεπόταν να συμβεί. Ήταν πλήρης ελευθερία» (Zalman, 2017).

Το ίδιο το κτίριο στην οδό Greene έγινε το επίκεντρο μιας νέας γενιάς καλλιτεχνών, που αναζητούσαν μία εναλλακτική στο καθιερωμένο σύστημα των γκαλερί, οι οποίες είχαν συγκεντρωθεί στις περιοχές Midtown και το Upper East Side της Νέας Υόρκης (Rosati & Staniszewski, 2012). Μέχρι τότε η περιοχή SoHo, στην οποία εδραζόταν ο χώρος, ήταν γνωστή ως Βιομηχανική Περιοχή του South Houston και δεν έμοιαζε με την πολυτελή, εμπορική γειτονιά που είναι σήμερα. Ο Matta-Clark και ο Lew ήταν μέρος αυτής της κοινότητας καλλιτεχνών, των οποίων η ζωή και η καλλιτεχνική πρακτική συνδέονταν γύρω από τα μεγάλα lofts που είχαν απομείνει από μια παλαιότερη βιομηχανική εποχή στο SoHo (Zalman, 2017). Όταν ιδρύθηκε το 112 *Greene Street* το 1970, έγινε αμέσως αυτό που σήμερα θα ονομαζόταν ένας εναλλακτικός εκθεσιακός χώρος καλλιτεχνών (ό.π.).

Σύμφωνα με την Jacki Apple, καλλιτέχνη και ιδρύτρια των καλλιτεχνικών χώρων *Apple* (1969-1973) και *Franklin Furnace* (1976-σήμερα) στη Νέα Υόρκη, από τη δεκαετία του 1960, η εμφάνιση εναλλακτικών χώρων μπορεί να θεωρηθεί μια σειρά κύκλων, όπου κάθε γενιά κηρύσσει την ανεξαρτησία της από θεσμούς, που βασίζονται στην αγορά τέχνης (2012). Στο γενικότερο κλίμα αμφισβήτησης που διέκρινε τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, το φιλοσοφικό υπόβαθρο των χώρων καλλιτεχνών, που εμφανίστηκαν εκείνη την περίοδο, είχε τις ρίζες του σε ποικίλες «αντικουλτούρες», που εναντιώθηκαν στις αξίες των καθιερωμένων θεσμών (ό.π.). Για την ίδια, η επέκταση της καλλιτεχνικής κοινότητας κατά τη δεκαετία του 1970 στο SoHo, τότε μια υποβαθμισμένη βιομηχανική γειτονιά, μπορεί να θεωρηθεί εκ των υστέρων η απάντηση μιας νέας γενιάς στις προκλήσεις των προοδευτικών κοινωνικών κινημάτων και εκδήλωση της απογοήτευσής της από το πολιτικό κλίμα (ό.π.). Υπό αυτήν την έννοια, η ανάδυση και ο πολλαπλασιασμός των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών, που χαρακτήριζε τη Νέα Υόρκη εκείνη την εποχή, συνδέονται με μία άμεση μεταφορά κοινωνικών και ιδεολογικών αξιών στο τοπικό πλαίσιο της τέχνης.

Η Apple εκτιμά ότι, σε πολλές περιπτώσεις, οι χώροι καλλιτεχνών λειτουργούσαν ως μέσο διαλόγου, στους οποίους η ανταλλαγή ιδεών και η παραγωγή τέχνης ταυτιζόνταν, και υποστηρίζει ότι αυτοί οι χώροι μπορούν να θεωρηθούν «διαχρονικά έργα τέχνης» (ό.π., σ. 17). Για πολλούς καλλιτέχνες, το κίνητρο για τη δημιουργία μιας συνθήκης εναλλακτικής των εμπορικών γκαλερί, ήταν οι εννοιολογικές και αισθητικές αξίες μιας μορφής τέχνης, που δεν ταίριαζε με τα ιδανικά της αγοράς, στην οποία η διαδικασία υπερίσχυσε του προϊόντος. Αυτή η μορφή τέχνης, κατά την Apple, ήταν αποϋλοποιημένη και ταυτόχρονα συνδεδεμένη με την

υλικότητα του βιομηχανικού αστικού τοπίου (ό.π.). Η αισθητική ενός χώρου, που ήταν «ημιτελής και μεταβλητός» και ως εκ τούτου μπορούσε να λειτουργήσει ως εργαστήριο καλλιτεχνών, ταίριαζε πολύ περισσότερο σε αυτή τη μορφή τέχνης, παρά σε μία αίθουσα, που ακολουθούσε τη φιλοσοφία του λευκού κύβου και στην οποία τα έργα τέχνης μεταφέρονταν και τοποθετούνταν προσωρινά (ό.π., σ. 18). Πέρα από το αισθητικό ενδιαφέρον, οι καλλιτέχνες είχαν, επιπλέον, την ελευθερία να αλληλοεπιδράσουν με την αφήγηση της αρχιτεκτονικής των χώρων. Αυτός ο διάλογος μεταξύ υλικών, δράσεων και τοποθεσιών που καλλιεργούνταν στους χώρους αυτού του τύπου, ήταν κεντρικός στη δημιουργία πολλών από τους ανεξάρτητους χώρους καλλιτεχνών της εποχής, όπως το *112 Greene Street* (ό.π.).

Η Alana Heiss, ιδρύτρια του *P.S.1* στη Νέα Υόρκη, επισημαίνει ότι ένας από τους λόγους δημιουργίας των ανεξάρτητων χώρων, ήταν η ισχυρή αίσθηση κοινότητας μεταξύ των καλλιτεχνών (Tam & Heiss, 2012). Οι καλλιτέχνες της pop art ή του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, που είχαν την μεγαλύτερη απήχηση εκείνη την εποχή και, όπως αναφέρει, τη μεγαλύτερη «δύναμη», δεν ενδιαφέρονταν για τέτοιου είδους εγχειρήματα (ό.π.). Ως συνέπεια, οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών διατηρούσαν μία μοναδικότητα, καθώς δεν επρόκειτο για χώρους που αφορούσαν τους πιο γνωστούς και εμπορικά επιτυχημένους καλλιτέχνες της εποχής. Σύμφωνα με την ίδια, το *112 Greene Street* ήταν ο πρώτος χώρος του είδους του (ό.π.). Το έναυσμα για ένα χώρο, όπου «όλα» επιτρέπονταν, ήταν το εργαστήριο του Saret εκείνη την εποχή, το οποίο είχε ονομάσει *Spring Palace* και διέθετε για εκθέσεις και παραστάσεις άλλων καλλιτεχνών. Ο Saret, όντας ο ίδιος αρχιτέκτονας, είχε μία αρκετά ριζοσπαστική προσέγγιση σχετικά με τη διαχείριση και έκθεση του έργου του και δεν ήταν διατεθειμένος να προσαρμόσει τη δημιουργική του διαδικασία για να έχει εμπορική απήχηση ή να συμπεριληφθεί σε εκθέσεις ιδρυμάτων (Barliant, 2012). Η ιδέα του να ζεις, να παρουσιάζεις και να εργάζεσαι στον ίδιο χώρο ήταν κεντρική στην πρακτική του και αποτέλεσε το φιλοσοφικό πλαίσιο των Lew και Matta-Clark για το *112 Greene Street*, ως ένα εγχείρημα όπου οι καλλιτέχνες θα μπορούσαν να εργαστούν, να παρουσιάσουν τη δουλειά τους, να επικοινωνήσουν και να επεξεργαστούν την ιδέα ότι ο εκθεσιακός χώρος δε χρειάζεται να είναι ένας «λευκός κύβος», ούτε να έχει ορισμένη διοίκηση ή προσωπικό (ό.π.).

Ο χώρος προσέφερε ελευθερία από τη συμμετοχή σε ένα σύστημα που επιβράβευε κυρίως την εμπορικά βιώσιμη καλλιτεχνική παραγωγή κι έτσι, σχεδόν κάθε καλλιτέχνης, που ήταν πρόθυμος να εγκαταστήσει, να παρουσιάσει και να αποσυναρμολογήσει το έργο του, ήταν ευπρόσδεκτος (Zalman, 2017; Kennedy, 2012). Το *112 Greene Street* δεν είχε επίσημα εγκαίνια, ούτε επίσημο εκθεσιακό πρόγραμμα ή μέσα προώθησης. Εκτός της διεύθυνσής του, δεν είχε ούτε επίσημο όνομα (Kennedy, 2012). Ο χώρος ήταν ανοιχτός στους καλλιτέχνες,

εξίσου κυριολεκτικά και μεταφορικά· όχι μόνο οι πόρτες έμεναν ανοιχτές 24 ώρες την ημέρα, 7 ημέρες την εβδομάδα, αλλά οι καλλιτέχνες μπορούσαν να εγγραφούν στο ημερολόγιο του χώρου προκειμένου να παρουσιάσουν τη δουλειά τους (Rosati & Staniszewski, 2012). Η επιμελητική διαδικασία ήταν συχνά συνεργατική και συμπεριληπτική, δίνοντας τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να διαμορφώσουν το λόγο (discourse) γύρω από το έργο τους και να καθορίσουν τι εκτίθεται. Αυτά τα ιδιαίτερα και ασυνήθιστα, για την εποχή, χαρακτηριστικά λειτουργίας αναδεικνύουν τη διαστολή του ρόλου του καλλιτέχνη και, πιο συγκεκριμένα, την πλήρη αφομοίωση επιμελητικών αρμοδιοτήτων. Στο *112 Greene Street* αυτή η συναίρεση των ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή εκδηλώθηκε με έναν τρόπο οργανικό, καθώς οι τυπικές διαδικασίες επιμέλειας εκθέσεων ή οργάνωσης εκθεσιακών χώρων είχαν αντικατασταθεί από την αυτο-οργάνωση των καλλιτεχνών, όσον αφορά το πρόγραμμα, την παρουσίαση και τη γενικότερη διαχείριση του χώρου.

Για ένα διάστημα, ο χώρος ήταν σε θέση να λειτουργήσει με τέτοιο τρόπο, έξω από τις τυπικές διαδικασίες ή τους περιορισμούς των πιο παραδοσιακών θεσμών της τέχνης. Το *112 Greene Street* ήταν ένας μη εμπορικός χώρος, που διατηρούνταν από τον Lew, ως ιδιοκτήτη του κτιρίου, και έναν μικρό αριθμό χορηγών που ο ίδιος είχε πείσει να υποστηρίξουν ως ένα πειραματικό εγχείρημα, ενώ το κοινό του ήταν κυρίως η τοπική κοινότητα καλλιτεχνών που ζούσαν και δούλευαν στις γύρω περιοχές (David Zwirner, 2011). Λόγω της ταχείας εμπορευματοποίησης του SoHo και των αυξανόμενων οικονομικών περιορισμών, το 1974, το *112 Greene Street* πήρε επιχορήγηση από το National Endowment for the Arts (N.E.A.) [Εθνικό Κληροδότημα για τις Τέχνες], που μόλις είχε αρχίσει να ενδιαφέρεται για την οικονομική υποστήριξη ανεξάρτητων χώρων τέχνης. Όπως επισημαίνει η Apple, τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του χώρου, συνέβαινε κάτι ιδιαίτερο, το οποίο σταμάτησε αφότου δέχτηκαν την επιχορήγηση (2012). «Όταν πήρα την επιχορήγηση του N.E.A.» αναφέρει ο Lew, «είπαν: Δώστε μας το πρόγραμμά σας». «Το πρόγραμμα;» θυμήθηκε γελώντας, «Τη στιγμή που οι άνθρωποι αρχίζουν να ενεργούν σαν επιμελητές, τότε τελειώνουν τα καλά πράγματα» (Sokol, 2021).

Σύμφωνα με τον ίδιο, αυτό που άλλαξε το χώρο δεν ήταν η έλλειψη αλλά η παρουσία χρημάτων, με τη μορφή της κρατικής επιχορήγησης, καθώς η αποδοχή της σήμαινε ότι ο χώρος δε θα μπορούσε να λειτουργήσει το ίδιο αυθόρμητα όπως τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (Kennedy, 2012). Ο υφέρπων επαγγελματισμός, που έφερε η επιχορήγηση του N.E.A., μετέτρεψε το χώρο από μια κοινότητα καλλιτεχνών σε έναν επίσημο καλλιτεχνικό οργανισμό υπό την ηγεσία επιτροπής. Το 1976, ο Lew αποσύρθηκε από τον έλεγχο του κτιρίου και λίγα χρόνια αργότερα, το 1979 το *112 Greene Street* μεταφέρθηκε σε άλλη διεύθυνση, μετατράπηκε

σε μη κερδοσκοπική γκαλερί και μετονομάστηκε *White Columns*, όπως και συνεχίζει ακόμα. Μέχρι σήμερα, το *112 Greene Street* αναγνωρίζεται ευρέως ως ένας από τους πιο καθοριστικούς εναλλακτικούς χώρους της Νέας Υόρκης, καθώς εμφανίστηκε σε μια περίοδο, που χαρακτηρίζεται από την αμφισβήτηση των παραδοσιακών δομών και του εμπορικού συστήματος, όπως και από την αυξανόμενη επιθυμία των καλλιτεχνών να διατηρούν μεγαλύτερο έλεγχο στην καλλιτεχνική παραγωγή και παρουσίαση (Rosati & Staniszewski, 2012).

Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο *112 Greene Street* δεν ήταν απαραίτητα εναντίον των επιμελητών ή του επαγγέλματος της επιμέλειας γενικότερα. Δίνοντας προτεραιότητα στην καλλιτεχνική παραγωγή, τον πειραματισμό, την πολυφωνία των καλλιτεχνών και την αίσθηση κοινότητας, αφομοίωσαν τις ιδιότητες του επιμελητή, γεγονός που τους έδωσε τη δυνατότητα να διαμορφώσουν οι ίδιοι τον καλλιτεχνικό λόγο. Με την επιμέλεια των δικών τους εκθέσεων και προγράμματος, οι καλλιτέχνες επιδίωξαν να επαναπροσδιορίσουν ποιος έχει τον έλεγχο του προγραμματισμού και της κατεύθυνσης του χώρου, αμφισβητώντας την παραδοσιακή παρουσία του επιμελητή ως μοναδικού υπευθύνου λήψης αποφάσεων και την ισχύ που προοδευτικά συγκεντρώνονταν στο πρόσωπό του εκείνη την περίοδο. Η ιδιαιτερότητα του *112 Greene Street* και η συνεργατική προσέγγιση των συμμετεχόντων είχε σημαντικό αντίκτυπο στην καλλιτεχνική κοινότητα και άνοιξε το δρόμο για άλλους χώρους και πρωτοβουλίες καλλιτεχνών τα επόμενα χρόνια.

3.3 *City Racing*: Η «υγής εναλλακτική»

Το 1979 στην περιοχή Kennington του νότιου Λονδίνου, το συγκρότημα οκτώ κατοικιών, που ονομάζεται Oval Mansions [Επαύλεις του Oval], κρίθηκε ανασφαλές και ακατάλληλο για κατοίκηση, με αποτέλεσμα να εκκενωθεί με απόφαση του τοπικού συμβουλίου (Lambeth Council) (Rowe, 1998). Οι Oval Mansions βρίσκονται μεταξύ του γηπέδου κρίκετ και του αερόμετρου, χτίστηκαν γύρω στο 1890 και μέχρι το '79, έμεναν εκεί κυρίως νοσοκόμες και υπάλληλοι του κοντινού εργοστασίου αερίου. Καθώς το συγκρότημα παρέμενε ανεκμετάλλευτο από το συμβούλιο, τον Ιανουάριο του 1983 τα άδεια κτίρια άρχισαν να καταλαμβάνονται και να κατοικούνται. Σταδιακά, οι καταληψίες επισκεύασαν και ανακαίνισαν τα διαμερίσματα, δημιουργώντας μια κοινότητα περίπου 100 ατόμων. «Κάθε δωμάτιο ήταν ένα σπίτι» στις Oval Mansions, που αργότερα έγιναν γνωστές ως η «μεγαλύτερη κατάληψη του Λονδίνου» (Hale, et al., 2002, σ. 19). Έπειτα από μερικά χρόνια, το 1988, στο ισόγειο του συγκροτήματος, πέντε καλλιτέχνες—εκ των οποίων οι δύο κάτοικοι του κτιρίου—μετέτρεψαν ένα πρώην πρακτορείο στοιχημάτων σε έναν από τους πιο σημαντικούς ανεξάρτητους χώρους καλλιτεχνών στο Λονδίνο (Lack, 2008). Οι Paul Noble, Matt Hale, Keith Coventry, Peter Owen και John Burgess έστησαν το *City Racing*, διατηρώντας το όνομα και την επιγραφή του πρώην καταστήματος, και λειτούργησε για δέκα χρόνια μέχρι το 1998, όταν το συμβούλιο εξέδωσε ανακοινώσεις έξωσης των καταληψιών για όλα τα κτίρια των Oval Mansions (Rowe, 1998).

Ο χώρος δε συστήθηκε απευθείας ως *City Racing*. Το καλοκαίρι του '84, ο Keith Coventry μετακόμισε στο νούμερο 58-60 και ζήτησε να χρησιμοποιήσει ένα άδειο κτίριο για μία κοινή έκθεση με τον καλλιτέχνη Alex Booker (Hale, et al., 2002). Λίγο αργότερα, μετακόμισε στο κτίριο ο John Burgess, με τον οποίο είχαν γνωριστεί στο πολυτεχνείο του Brighton. Για τη διάρκεια της έκθεσης, αφού τα υπνοδωμάτια χρησιμοποιούνταν ως εκθεσιακοί χώροι, οι δυο τους έμεναν στο πρώην κατάστημα στοιχημάτων στο ισόγειο, το οποίο τότε ήταν ακόμα το εργαστήριο του Coventry. Τον Απρίλιο του '88, ο Coventry με τον Peter Owen έστησαν μία διατομική έκθεση, που αποτέλεσε τη βάση για να χρησιμοποιείται το καλλιτεχνικό εργαστήριο ως εκθεσιακός χώρος (ό.π.). Δεκαοχτώ μήνες αργότερα, το Νοέμβριο του '89, οι δυο τους συζήτησαν τη χρήση του εργαστηρίου για μία ομαδική έκθεση, στην οποία θα συμμετείχαν περισσότεροι καλλιτέχνες (ό.π.). Μέσω στενών γνωριμιών και φίλων, οργανώθηκε η έκθεση *New Works*, αυτή τη φορά με έξι καλλιτέχνες, κι έτσι ήρθαν στο προσκήνιο οι Matt Hale και Paul Noble. Όλοι μαζί καθάρισαν και οργάνωσαν το χώρο, μοιράζοντας τα κόστη και τις εργασίες ισάξια μεταξύ τους, και εγκαθιστώντας ένα έργο ο

καθένας. Το πρότυπο ήταν ένα *open studio*, δηλαδή ένα ανοιχτό εργαστήριο, όπου ο ιδιωτικός χώρος γίνεται δημόσιος (ό.π.). Η έκθεση άνοιξε το Δεκέμβριο του '89 για έξι μέρες και είχε μεγαλύτερη επισκεψιμότητα από την πρώτη, καθώς συμμετείχαν περισσότεροι καλλιτέχνες. Ακόμα, όμως, επρόκειτο για το εργαστήριο ενός καλλιτέχνη, που μαζί με ακόμα πέντε οργάνωσαν μία έκθεση.

Με την αλλαγή της δεκαετίας, ο Coventry και ο Owen αποφάσισαν να κάνουν ξανά μία έκθεση με τους ίδιους καλλιτέχνες κι ακόμα έναν φίλο τους, που έμενε κοντά στις Oval Mansions. Η έκθεση είχε τίτλο *Show*. Άνοιξε 1 Ιουνίου 1990 για δέκα μέρες. Ήταν μετά από αυτήν που οι πέντε καλλιτέχνες άρχισαν να σκέφτονται ως ομάδα. Μετατρέποντας το εργαστήριο σε μόνιμο εκθεσιακό χώρο, οι πέντε καλλιτέχνες οργάνωσαν μαζί πέντε εκθέσεις: μία ατομική έκθεση ο καθένας. Όλοι υποστήριζαν τις εκθέσεις όλων, μοιράζοντας τα κόστη και τις εργασίες. Δεν υπήρχε ενοίκιο, καθώς το Oval Mansions ήταν κατάληψη. Ο Hale κατάφερε να δημοσιεύσει μία διαφήμιση στο περιοδικό *Artscribe* και σταδιακά το *City Racing* άρχισε να παίρνει μορφή (ό.π.). Οι ίδιοι αναγνώριζαν τον περιορισμένο «χώρο» των εμπορικών γκαλερί, όσον αφορά τους καλλιτέχνες και τις καλλιτεχνικές πρακτικές, όπως επίσης και ένα μεγάλο χάσμα μεταξύ αυτών που προωθούν την τέχνη και εκείνων που ενθαρρύνουν την παραγωγή της (ό.π.). Σκοπός του *City Racing*, λοιπόν, ήταν η υποστήριξη της καλλιτεχνικής παραγωγής αυτόνομα της αγοράς και η παρουσίαση έργων καλλιτεχνών που δεν εκπροσωπούσαν στο καλλιτεχνικό πεδίο.

Μέσα στα 10 χρόνια λειτουργίας, το *City Racing* παρουσίασε 51 εκθέσεις, με καλλιτέχνες που εκείνη την εποχή ήταν λιγότερο γνωστοί, όπως οι Sarah Lucas, Ceal Floyer, Gillian Wearing και Martin Creed, και αργότερα γνώρισαν ιδιαίτερη απήχηση (Lack, 2008). Από την πρώτη έκθεση τον Απρίλιο του '88 έως τη δέκατη έβδομη τον Μάρτιο του 1992, όλες οι εργασίες και τα έξοδα του χώρου ισομοιράζονταν, συμπεριλαμβανομένων των τρεχόντων λογαριασμών, της συντήρησης, των υλικών κ.α. Αντίστοιχα για τις εκθέσεις, συνεισέφεραν και οι φιλοξενούμενοι καλλιτέχνες για την κάλυψη των επιμέρους εξόδων, όπως η μεταφορά και εγκατάσταση των έργων, η προώθηση και η διαφήμιση των εκθέσεων κ.α. Το 1992, η έκθεση της Sarah Lucas, η οποία ήταν της γενιάς των YBAs, κίνησε το ενδιαφέρον του συλλέκτη Charles Saatchi, ο οποίος αγόρασε τρία έργα της. Αυτή ήταν η πρώτη πώληση στο *City Racing*—τέσσερα χρόνια αφότου άνοιξε και αυτοχρηματοδοτούνταν—και η πρώτη φορά που οι ιδρυτές τους χώρου συναλλάσσονταν με συλλέκτη (Hale, et al., 2002). Έτσι, πέρα από την επιμέλεια εκθέσεων και την οργάνωση άλλων καλλιτεχνικών δρώμενων, το *City Racing* απέκτησε και κάποια εμπορική δραστηριότητα λειτουργώντας ως συνεταιριστική γκαλερί (co-op gallery). Σε μεγάλο βαθμό, ως χώρος έγινε αποδεκτός από το καλλιτεχνικό κατεστημένο

και θεωρείται μια σημαντική διαδρομή για τους καλλιτέχνες σε καθιερωμένες γκαλερί, ιδρύματα και μουσεία.

Όλες οι εκθέσεις ήταν με επιμέλεια των πέντε μελών, με εξαίρεση επτά μόνο περιπτώσεις³², για τις οποίες προσκάλεσαν εξωτερικούς συνεργάτες, είτε επιμελητές είτε καλλιτέχνες σε ρόλο επιμελητών, ενώ «η απόφαση να παραδοθεί η επιμελητική ευθύνη συζητήθηκε έντονα», σύμφωνα με τους ίδιους (Hale, et al., 2002, σ. 75). Σε κάθε συνάντηση, τα μέλη έφερναν ιδέες για εκθέσεις, τις οποίες επεξεργάζονταν σχολαστικά, χωρίς όμως να υπάρχει συγκεκριμένη ή τυπική μέθοδος. «Τόσο αντιπαγγελματικές» ήταν οι σχετικές συναντήσεις, όπως τις χαρακτήριζαν, γεγονός για το οποίο δεν επεξέτειναν την ομάδα ή δε ζήτησαν βοήθεια εθελοντών (ό.π., σ. 75). Καμία έκθεση δεν υπήρξε ομόφωνα αποδεκτή αλλά εντέλει όλοι προσέφεραν την ίδια υποστήριξη, είτε συμφωνούσαν είτε όχι (ό.π.). Σταδιακά, δέχονταν ολοένα και περισσότερες προτάσεις από καλλιτέχνες για εκθέσεις στο χώρο του *City Racing* αλλά καμία δεν έγινε αποδεκτή. Μάλιστα, προσπαθούσαν να αποθαρρύνουν τους καλλιτέχνες από το να στέλνουν προτάσεις αυτόκλητοι, διότι ήθελαν να προσεγγίσουν οι ίδιοι αυτούς για τους οποίους είχαν συμφωνήσει. Αυτό δεν ήταν λόγω ιδιαιτερότητας ή προτιμήσεων· για τα μέλη του *City Racing*, η επιλογή ή απόρριψη μιας πρότασης απαιτούσε ένα βαθμό κρίσης και μία θέση, που κανένας τους δεν ήταν διατεθειμένος να πάρει. Όπως σημείωσαν σχετικά οι ίδιοι «Ποιοί ήμασταν εμείς για να εγκρίνουμε ή να αποδοκιμάσουμε τη φιλοδοξία ενός άλλου καλλιτέχνη; [...] Ποιοί ήμασταν εμείς για να αρχίσουμε να απορρίπτουμε άλλους καλλιτέχνες;» (ό.π., σ. 76). Άλλωστε, το *City Racing* γεννήθηκε από καλλιτέχνες στη βάση του συλλογικού αποκλεισμού τους από διαθέσιμους εκθεσιακούς χώρους, εμπορικούς ή μη (ό.π.).

Από τα τέλη του '80 και ακόμα πιο έντονα το '90, η καλλιτεχνική σκηνή του Λονδίνου και, γενικότερα, το Ηνωμένο Βασίλειο, γνώρισε χαρακτηριστική αύξηση τόσο σε εκθέσεις που οργάνωναν καλλιτέχνες, όπως η *Freeze* του Damien Hirst, όσο και σε χώρους καλλιτεχνών, όπως η *Transmission Gallery* στη Γλασκόβη. Καθώς η αγορά τέχνης ήταν περιορισμένη και η ευρύτερη οικονομία σε ύφεση, δεν ήταν τόσο το εμπόριο το κύριο μέλημα αυτών των πρωτοβουλιών, όσο η προβολή μέσω των εκθέσεων και η δημιουργία υποστηρικτικών κοινοτήτων καλλιτεχνών (ό.π.). Με άλλα λόγια, όπως ανέφερε ο καλλιτέχνης Ross Sinclair στο χαρακτηριστικό άρθρο του με τίτλο «Πώς να διαχειριστείτε την κουλτούρα των δεινοσαύρων», οι καλλιτέχνες που καταπιάνονταν με τέτοια εγχειρήματα είχαν παρόμοια

³² Συγκεκριμένα, ήταν οι εκθέσεις *Rewind*, *Imprint 93*, *Made New*, *Motherload*, *Thoughts*, *Urbanite*, και *Interesting Painting*.

επιθυμία να δείξουν τη δουλειά τους σε περιβάλλοντα που σέβονταν, με συνθήκες όπου θα είχαν τον πλήρη έλεγχο του έργου τους και του τρόπου με τον οποίο παρουσιαζόταν (ό.π., σ. 93). Με την ανάληψη των επιμελητικών αρμοδιοτήτων και των επιμέρους ρόλων, που απαιτούσε ή προσέφερε ο χώρος, το *City Racing* μπορούσε να διατηρήσει μία ευέλικτη και σχετικά αυθόρμητη προσέγγιση στη διαμόρφωση του εκθεσιακού προγράμματος, δίνοντας έμφαση στην καλλιτεχνική παραγωγή και την υποστήριξη νέων καλλιτεχνών στην αρχή της καριέρας τους, χωρίς τους περιορισμούς εμπορικών ή καθιερωμένων θεσμών. Η συνεργατική λήψη αποφάσεων, δε, δημιούργησε μία ισχυρή κοινότητα καλλιτεχνών και ένα περιβάλλον, που ευνοούσε τον πειραματισμό. Παραμερίζοντας τις παραδοσιακές εκθεσιακές συμβάσεις, οι καλλιτέχνες διαχειρίζονταν τον φυσικό χώρο με τρόπο τέτοιο ώστε να ταιριάζει στις συγκεκριμένες ανάγκες κάθε έκθεσης.

Αυτές οι πρακτικές επέτρεπαν στους καλλιτέχνες να διαμορφώνουν ενεργά τις επιμελητικές πτυχές των εκθέσεών τους, θολώνοντας περαιτέρω τη διάκριση μεταξύ των ρόλων τους ως καλλιτεχνών και επιμελητών. Το *City Racing* πιθανώς ήταν η αρχή για κάποιους από τους καλλιτέχνες που φιλοξένησε, αλλά δεν ήταν το τέλος. Αντίστοιχα, για τα μέλη δεν ήταν η μόνη δραστηριότητά τους. Υπό αυτήν την έννοια, η ενασχόληση με την επιμέλεια εκθέσεων δεν αποτελούσε ξεχωριστή πορεία· ήταν ένα μέρος της ευρύτερης πρακτικής τους ως καλλιτεχνών. Στο κλίμα της δεκαετίας του '90, οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών αποτελούσαν μια εκδοχή του πως αυτοί οι ρόλοι συναιρούνταν, με τον υβριδικό συνδυασμό *καλλιτέχνη-επιμελητή* σταδιακά να εδραιώνεται. Ταυτόχρονα, αποτελούσαν μια «υγιή εναλλακτική» τόσο στην αύξηση των διεθνών εκθέσεων μεγάλης κλίμακας και στην ιδιαίτερη έμφαση στην ταυτότητα του επιμελητή, όσο και στους περιορισμούς μιας αδιαπέραστης αγοράς τέχνης (ό.π., σ. 94). Η αίσθηση κοινότητας που δημιούργησε το *City Racing*, λειτουργώντας παράλληλα με την εδραιωμένη καλλιτεχνική σκηνή του Λονδίνου—όπως και άλλοι αντίστοιχοι χώροι σε άλλες γεωγραφίες—μπορούσε και έγινε μία μορφή συμβολικού συναλλάγματος για την ανάπτυξη σχέσεων με άλλους καλλιτέχνες και την ανταλλαγή τεχνογνωσίας με άλλους χώρους, ενδυναμώνοντας, έτσι, τόσο τους ίδιους, όσο και την καλλιτεχνική και πολιτιστική παραγωγή.

Κεφάλαιο 4^ο: Σύνοψη και συμπεράσματα

Είναι σύνηθες, πλέον, να συναντά κανείς καλλιτέχνες σε ρόλο επιμελητών, διαχειριστών, θεωρητικών, όπως και πολλούς άλλους σχετικούς υβριδικούς συνδυασμούς· ιδίως στο πλαίσιο των σύγχρονων ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών (artist-run spaces). Οι αλληπάλληλες μετατοπίσεις, συγκεκριμένα στους ρόλους καλλιτέχνη και επιμελητή, δεν αποτελούν σύγχρονο ή τυχαίο φαινόμενο, αλλά πρόκειται για προϊόν πολυετών διεργασιών, που αφορά στις μεταξύ τους σχέσεις. Ο πολλαπλασιασμός δε των χώρων καλλιτεχνών, που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια στο εγχώριο καλλιτεχνικό πεδίο, εντείνει το ενδιαφέρον γύρω από τις διαδικασίες συγκρότησής τους. Με αφορμή τα ανωτέρω, και δεδομένου ότι ο καλλιτέχνης και ο επιμελητής επιτελούσαν δύο ιστορικά διακριτούς ρόλους, η παρούσα εργασία επιχειρήσει να ερευνήσει τις εναλλαγές αυτών και τη συναίρεσή τους στο πλαίσιο των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών. Εστιάζοντας στις δεκαετίες '60 έως '90, κατά τις οποίες παρατηρήθηκε πύκνωση αυτών των φαινομένων, εξετάστηκαν οι αντιμεταθέσεις ρόλων, αρχικώς θεωρητικά κι έπειτα μέσω σημαντικών—για το δυτικό παράδειγμα—εκθέσεων, ενώ, τέλος, μελετήθηκαν οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών ως ριζώματα των εναλλαγών ρόλων καλλιτέχνη και επιμελητή. Για την επεξεργασία και ανάλυση των δεδομένων τονίζονται τα εξής: πώς εμφανίζονται οι εναλλαγές ρόλων, τί κομίζουν στις μεταξύ τους σχέσεις, τί υποδοχή είχαν και πώς συνδέονται με τη δημιουργία των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών.

Από τα τέλη της δεκαετίας του '60, αρχίζει να διαμορφώνεται μία συνθήκη, που συντονίζεται με το γενικότερο πλαίσιο αμφισβήτησης που διέκρινε την ιστορική εκείνη περίοδο· τα όρια μεταξύ των δύο ρόλων θολώνουν, καθώς τόσο η καλλιτεχνική όσο και η επιμελητική πρακτική διευρύνονται. Από τη μία πλευρά, ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει επιμελητικές αρμοδιότητες είτε ως μέρος της πρακτικής του, είτε, σπανιότερα, κατ' ανάθεση ρόλου. Από την άλλη, ο ρόλος του επιμελητή, που ακόμα δεν ήταν διαδεδομένος ούτε σταθερός, φαίνεται να διαστέλλεται, σχηματίζοντας σταδιακά μία ξεχωριστή, πιο δημιουργική θέση στον πολιτιστικό μηχανισμό. Με την πρωτοκαθεδρία του καλλιτέχνη να δοκιμάζεται, οι πρώτες σχετικές αντιδράσεις έχουν ως επιχείρημα την εργαλειοποίηση των καλλιτεχνών από τους επιμελητές. Το παράδειγμα των ανεξάρτητων χώρων καλλιτεχνών αρχίζει να σχηματίζεται, με τα πρώτα μορφώματα να συνδέονται με τα εργαστήρια των καλλιτεχνών και τις νέες μορφές τέχνης, οι οποίες προκύπτουν από τη διόγκωση της αγοράς τέχνης που βλέπει το καλλιτεχνικό έργο σαν αντικείμενο. Σε αυτό το σημείο, φαίνεται να έχουν δημιουργηθεί δύο τάσεις—ή ακόμα και στρατηγικές—που στρέφονται κατά των παραδοσιακών καλλιτεχνικών

συνθέσεων, και που όμως είναι αντίρροπες όσον αφορά τη σχέση του καλλιτεχνικού έργου με την αγορά τέχνης: η μεν επικρίνει την εμπορευματοποίηση του έργου και τους μηχανισμούς της τέχνης, η δε ενσωματώνει στοιχεία της αγοράς για την καλλιτεχνική παραγωγή, ενισχύοντας το καθεστώς του έργου ως εμπορεύματος.

Η συζήτηση για τη δημιουργικότητα του επιμελητή κορυφώνεται στη δεκαετία του '70, καθώς παρουσιάζεται ως «ο νέος ήρωας» (Cornelis, στο Madžoski, 2017, σ. 47; von Bismarck, 2000, στο O'Neill, 2016). Η έμφαση στην ατομικότητά του αναδεικνύει έναν άμεσο ανταγωνισμό με τους καλλιτέχνες, οι οποίοι υπερασπίζονται το λόγο τους πάνω στο καλλιτεχνικό έργο και στον τρόπο προβολής του. Οι χώροι καλλιτεχνών πυκνώνουν ως αντίδραση σε αυτή την αλλαγή ισορροπίας και ως εναλλακτικοί των εμπορικών γκαλερί, που προωθούν περιορισμένες μορφές τέχνης. Μέσα στις επόμενες δεκαετίες, από τη δημιουργική διάσταση που αποκτά ο ρόλος του επιμελητή προκύπτει ένα είδος επιμελητικής ισχύος (Richter, 1999, στο O'Neill, 2007), το οποίο ενισχύεται από την αύξηση των μεγάλων εκθεσιακών συμβάντων και την ιστορικοποίηση της επιμέλειας. Από την πλευρά των καλλιτεχνών, στις αρχές του '80 παρατηρείται ένα κρεσέντο αμφισβήτησης των παραδοσιακών ορισμών, καθώς διεκδικούν έμπρακτα τους όρους έκθεσης του καλλιτεχνικού έργου και τη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού λόγου. Τον ιδεαλισμό της εποχής διαδέχεται μία πραγματιστική προσέγγιση, από τα τέλη του '80 και την αρχή του '90, η οποία παρουσιάζει μία συνειδητότητα ως προς την αγορά· ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει πλήρως το ρόλο του επιμελητή και μιμείται πρακτικές των εμπορικών γκαλερί. Το παράδειγμα *καλλιτέχνης-επιμελητής* εδραιώνεται, καθώς όλο και περισσότεροι διεκδικούν την αυτονομία διαχείρισης του έργου τους και τη δυνατότητα έκθεσής του. Οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών, επίσης, καθιερώνονται ως τάση από την ανάγκη για ενθάρρυνση της καλλιτεχνικής παραγωγής και τη δημιουργία μιας υποστηρικτικής κοινότητας καλλιτεχνών.

Εστιάζοντας περαιτέρω στις περιπτώσεις εκθέσεων που μελετήθηκαν, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος χρήσης του εκθεσιακού apparatus και οι διαφορετικές πτυχές που επιδεικνύουν. Για παράδειγμα, στις εκθέσεις που επιμελήθηκαν καλλιτέχνες: η έκθεση του Warhol μπορεί να ερμηνευτεί ως προέκταση της καλλιτεχνικής πρακτικής του και άρα ως έργο, με έναν πιο αόριστο και αμφίσημο τρόπο σε σχέση με τον Broodthaers, ο οποίος συνειδητά χειρίζεται την έκθεση ως έργο καθαυτό. Αντίστοιχα, η Colab χρησιμοποιεί την έκθεση ως κοινωνικό χώρο, ενισχύοντας την έννοια της καλλιτεχνικής κοινότητας, ενώ ο Hirst χρησιμοποιεί την έκθεση ως προωθητικό μηχανισμό προσβλέποντας στην αγορά τέχνης. Στις εκθέσεις που επιμελήθηκαν επιμελητές, παρατηρείται μία σχετική απομάκρυνσή από τις συμβατικές μορφές εκθέσεων· για παράδειγμα, η μέθοδος παραγωγής της έκθεσης της

Lippard, με τις κάρτες ευρετηρίου και τις οδηγίες χρήσης ή τοποθέτησης των έργων από τους καλλιτέχνες ή η διεπιστημονική προσέγγιση που ενσωμάτωσε ο Szeemann, περιλαμβάνοντας διάφορες καλλιτεχνικές πρακτικές και αντιμετωπίζοντας τον κατάλογο ως προέκταση του εκθεσιακού concept. Έχοντας υπόψιν τις σύγχρονες εκθεσιακές πρακτικές και τα παραδείγματα που θεσπίστηκαν από τα τέλη του '60, και δεδομένου ότι παρουσιάστηκαν εντός του θεσμικού πλαισίου της τέχνης, το αποτέλεσμα σε αυτές τις περιπτώσεις βρίσκεται πιο κοντά στην παραδοσιακή έννοια μιας έκθεσης τέχνης. Η κριτική αυτών, όμως, εντοπίζει στοιχεία και τις εμφανίζει ως καλλιτεχνικό έργο που ανταγωνίζεται τους ίδιους τους εμπλεκόμενους καλλιτέχνες.

Καταληκτικά, φαίνεται ότι η σύγχρονη έννοια του επιμελητή δεν προέκυψε ως υφαρπαγή μιας ήδη υπάρχουσας, συμπαγούς ταυτότητας, αλλά ως φυσική εξέλιξη του ρόλου, βάσει των μεταμορφώσεων του πεδίου, όπως η θεματική έκθεση, οι εκθέσεις μεγάλης κλίμακας, η διόγκωση της αγοράς, η κριτική και η ιστορικοποίηση της επιμέλειας. Αντιθέτως, η ανάληψη επιμελητικών αρμοδιοτήτων από τους καλλιτέχνες εμφανίζεται κυρίως ως αντίδραση στους περιορισμούς της αγοράς και στην αυξανόμενη ισχύ του επιμελητή, που συχνά επισκίαζε τους καλλιτέχνες, καταλήγοντας στην πλήρη υιοθέτηση του ρόλου. Οι χώροι καλλιτεχνών αποτελούν μία εκδοχή αυτής της εξέλιξης και αναδείχθηκαν ως απάντηση της κάθε γενιάς καλλιτεχνών, που ανταποκρινόταν στους τρόπους διαχείρισης της τέχνης, διεκδικώντας τον ουσιαστικότερο έλεγχο του καλλιτεχνικού έργου. Καθώς αποτελούν χώρους απαλλαγμένους σε μεγάλο βαθμό από τις απαιτήσεις και τις προϋποθέσεις των καθιερωμένων θεσμών, άρα χώρους όπου οι καλλιτέχνες έχουν τη δυνατότητα πειραματισμού, διαπιστώνεται ότι πρακτικά φιλοξενούν και ενθαρρύνουν τη διεύρυνση ρόλων και πρακτικών. Υπό αυτήν την έννοια, αυτό που εισήγαγαν οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών ήταν μία μορφή ισορροπίας, με σκοπό την ενδυνάμωση της καλλιτεχνικής κοινότητας και τη βελτιστοποίηση του ίδιου του πεδίου.

Ενώ οι εναλλαγές ρόλων αποτελούν ζήτημα, που έχει απασχολήσει το πεδίο της σύγχρονης τέχνης, όπως αυτές εκτυλίσσονται μεταξύ του '60 και του '90, στην υπάρχουσα σχετική βιβλιογραφία δε συνδέονται ρητά με τους χώρους καλλιτεχνών, παρά μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις (βλ. Tate, χ.χ.). Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια αυτών των εξελίξεων, η υποδοχή της δημιουργικής διάστασης του επιμελητή ήταν ιδιαίτερα αρνητική, με την κριτική της να επιμένει στο διαχωρισμό της καλλιτεχνικής από την επιμελητική πρακτική (O'Neill, 2007), ενώ σήμερα αναγνωρίζεται η αλληλεξάρτησή τους και η έλλειψη αυστηρών ορίων (von Bismarck, 2022). Όχι μόνο ο ανταγωνισμός μεταξύ καλλιτέχνη και επιμελητή φαίνεται να φθίνει, αλλά η ενασχόληση των καλλιτεχνών με την

επιμέλεια και την ίδρυση ανεξάρτητων χώρων εμφανίζεται ως μέρος της πρακτικής τους και όχι ως ξεχωριστή δραστηριότητα. Αναδεικνύοντας την προοδευτική εδραίωση των εναλλαγών των δύο ρόλων και τη σύνδεσή τους με τους ανεξάρτητους χώρους καλλιτεχνών, η παρούσα εργασία μπορεί να συμβάλει στη διατύπωση ερωτημάτων για έρευνες εστιασμένες στο εγχώριο πεδίο, όπως και σε άλλες γεωγραφίες ή οικονομίες, υποδεικνύοντας το περιθώριο που υπάρχει για περαιτέρω μελέτες.

Βιβλιογραφία

- Δασκαλοθανάσης, Ν., 2006. *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη*. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Δασκαλοθανάσης, Ν., 2012. *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Μούλιου, Μ. & Κάντα, Α., 2014. *Τα μουσεία και η μουσειολογία στη σύγχρονη κοινωνία. Νέες προκλήσεις, νέες σχέσεις (Μέρος Ε')*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.archaiologia.gr/blog/2014/09/15/τα-μουσεία-και-η-μουσειολογία-στη-σύγχ-6/>
[Πρόσβαση 10 Ιανουαρίου 2023].
- Τσοκάντα, Ε., 2019. Μία Διακήρυξη Κοινής Λογικής. *Enterprise Projects Journal*, Τόμος 2. Διαθέσιμο στο: http://enterprise-projects.com/wp-content/uploads/2019/01/EP-J_02-ADOCS-GR.pdf
- Καραμπά, Ε., 2005. Εισαγωγή. Στο: Ε. Καραμπά, επιμ. *Curating: Απόψεις για την Επιμελητική Δράση. 9+1 α-πραγματοποιητά πρότζεκτ*. Αθήνα: Futura, σσ. 21-29.
- Καραμπά, Ε. & Παπαστάμου, Β. (2023). *Μεταβάσεις: Από τη Μοντέρνα στη Σύγχρονη Τέχνη – Κριτικές Θεωρήσεις*. (Προπτυχιακό εγχειρίδιο). Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-269>
- Κανιάρη, Α., 2013. *Το Μουσείο ως χώρος της Ιστορίας της Τέχνης*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M., 1997. *Dialectics of Enlightenment*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Verso Classics.
- Afterall, χ.χ. *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969–74*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.afterall.org/project/from-conceptualism-to-feminism-lucy-lippard-s-numbers-shows-1969-1/>
[Πρόσβαση 20 Δεκεμβρίου 2022].
- Alberro, A., 2003. *Conceptual art and the Politics of Publicity*. Μασσαχουσέτη: Massachusetts Institute of Technology.
- Altshuler, B., 1994. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams.

- Apple, J., 2012. *Alternatives Reconsidered*. Στο: L. Rosati & M. A. Staniszewski, επιμ. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*. Μασαχουσέτη: Exit Art; MIT Press, σσ. 17-21.
- Arts Council England, 2022. *Our History*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.artscouncil.org.uk/our-organisation/our-history#t-in-page-nav-7>
[Πρόσβαση 7 Φεβρουαρίου 2023].
- Barliant, C., 2012. *112 Greene Street*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.theparisreview.org/blog/2012/07/25/112-greene-street/>
[Πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023].
- Berens, J., 2008. *Freeze: 20 years on*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jun/01/art>
[Πρόσβαση 12 Ιανουαρίου 2023].
- Birchall, M., 2013. Editorial. *On Curating*, 19(Ιούνιος), σσ. 4-6. Διαθέσιμο στο: [https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue19/Print to download/ONCURATING Issue19 A4.pdf](https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue19/Print%20to%20download/ONCURATING%20Issue19%20A4.pdf)
- Birnbaum, D., 2009. Postface. Στο: H. U. Obrist, επιμ. *A Brief History of Curating*. Ζυρίχη: JRP | Ringier, σσ. 234-239.
- Blanché, U., 2018. *Damien Hirst: Gallery Art in a Material World*. Baden Baden: Tectum Verlag.
- Bourdieu, P., 1993. *The Field of Cultural Production*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Bryman, A., 2012. Chapter 20: Interviewing in Qualitative Research. Στο: A. Bryman, επιμ. *Social research methods*. 4η επιμ. Οξφόρδη: Oxford University Press, pp. 465-499.
- Buchmann, S., 2015. Curating with/in the System. *On Curating*, 26(Οκτώβριος), pp. 34-41.
- Buckner, C., 2009. The Experimental Conditions of Exhibition Practice. *Art Journal*, 68(3), σσ. 104-108.
- Buren, D., 2003. *Where are the artists?*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html
[Πρόσβαση 9 Ιανουαρίου 2023].
- Butler, C., 2012. *Women – Concept – Art: Lucy R. Lippard's Numbers Shows*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.afterall.org/article/women-concept-art-lucyr.lippard-s-numbers-shows-cornelia-butler#main>
[Πρόσβαση 21 Δεκεμβρίου 2022].

Cherix, C., 2009. Preface. Στο: H. U. Obrist, επιμ. *A Brief History of Curating*. Ζυρίχη: JRP | Ringier, σσ. 4-9.

Craig-Martin, M., 2007. *Art Space Talk: Michael Craig-Martin*. [Ηλεκτρονικό]

Διαθέσιμο στο: <http://myartspace-blog.blogspot.com/2007/08/art-space-talk-michael-craig-martin.html>

[Πρόσβαση 17 Ιανουαρίου 2023].

Cultural Trends & King's College London, 2016. *The Arts Council at 70: A History in the Spotlight*, London: King's College London.

David Zwirner, 2011. *112 Greene Street: The Early Years (1970-1974): Press Release*.

[Ηλεκτρονικό]

Διαθέσιμο στο: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2011/112-greene-street-early-years-1970-1974/press-release>

[Πρόσβαση 13 Ιουνίου 2023].

Filipovic, E., 2017. Introduction (When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator). Στο: E. Filipovic, επιμ. *The Artist as Curator: An Anthology*. Μιλάνο, Λονδίνο: Mousse Publishing, Koenig Books, σσ. 7-14.

Foster, H., 1996. The Artist as Ethnographer. Στο: H. Foster, επιμ. *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*. Μασσαχουσέτη, Λονδίνο: MIT Press, σσ. 171-204.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., 2013. *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός Αντιμοντερνισμός Μεταμοντερνισμός*. Παπανικολάου Μ., επιμ., 3^η Έκδοση. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Fullerton, E., 2016. *How Britain's shocking art movement got its start*. [Ηλεκτρονικό]

Διαθέσιμο στο: <https://www.bbc.com/culture/article/20160419-freeze-how-britains-shocking-art-movement-began>

[Πρόσβαση 16 Ιανουαρίου 2023].

George, A., 2015. *The Curator's Handbook*. Λονδίνο: Thames & Hudson.

Greenberg, R., 1996. The Exhibited Redistributed: A case for reassessing space. Στο: R. Greenberg, B. W. Ferguson & S. Nairne, επιμ. *Thinking About Exhibitions*. Νέα Υόρκη: Routledge, σσ. 349-367.

Hale, M., Noble, P., Owen, P. & Burgess, J., 2002. *City Racing: The Life and Times of an Artist-Run Gallery*. Λονδίνο: Black Dog Publishing Limited.

- Heinich, N. & Pollack, M., 1996. From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position. Στο: R. Greenberg, B. W. Ferguson & S. Nairne, επιμ. *Thinking about Exhibitions*. Νέα Υόρκη: Routledge, σσ. 231-250.
- Higgs, M., 2003. 1988: "FREEZE". *Artforum*, 41(8).
- Hirst, D., 2013. *Damien Hirst*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.gold.ac.uk/our-people/profile-hub/art/ug/damien-hirst/>
[Πρόσβαση 16 Ιανουαρίου 2023].
- Howland, B., 2012. *Times Square Show Revisited*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://timessquareshowrevisited.com/accounts/becky-howland.html>
[Πρόσβαση 22 Μαΐου 2023].
- Huberman, A., 2017. Andy Warhol, *Raid the Icebox I*, with Andy Warhol, 1969. Στο: E. Filipovic, επιμ. *The Artist as Curator: An Anthology*. Μιλάνο, Λονδίνο: Mousse Publishing, Koenig Books, σσ. 87-104.
- Katsof, A., 2017. Collaborative Projects Inc. (Colab), *Times Square Show*, 1980. Στο: E. Filipovic, επιμ. *The Artist as Curator*. Μιλάνο, Λονδίνο: Mousse Publishing, Koenig Books, σσ. 139-159.
- Kennedy, R., 2012. *When SoHo Was Young*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.nytimes.com/2012/07/26/books/112-greene-street-the-early-years-70s-art-in-soho.html>
[Πρόσβαση 9 Ιουνίου 2023].
- Lack, J., 2008. *Artist of the week 15: Paul Noble*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/12/paul-noble-art>
[Πρόσβαση 6 Ιουλίου 2023].
- Lippard, L. R., 1980. SEX AND DEATH AND SHOCK AND SCHLOCK: A Long Review of the Times Square Show. *Artforum*, Οκτώβρης, 19(2), σσ. 50-56.
Διαθέσιμο στο: <https://www.artforum.com/print/198008/sex-and-death-and-shock-and-schlock-a-long-review-of-the-times-square-show-35784>
- Lippard, L. R., 2009. Curating by Numbers. *Tate Papers*, Φθινόπωρο(12).
- Lippard, L. R., 2015. *Number Shows* [Συνέντευξη] (11 Νοεμβρίου 2015). Διαθέσιμο στο: <https://flash---art.com/article/number-shows/>
- Lippard, L. R., Chandler, J., 1968. The dematerialization of art. *Art international*, 12(2), σσ. 31-36.

- Little, D. E., 2007. Colab Takes a Piece, History Takes It Back: Collectivity and New York Alternative Spaces. *Art Journal*, 66(1), σσ. 60-74. Διαθέσιμο στο: <https://www.jstor.org/stable/20068517>
- Luke, B., 2013. *Frozen In Time*. [Ηλεκτρονικό] Διαθέσιμο στο: https://www.thomasdanegallery.com/usr/documents/press/download_url/210/the-art-newspaper-july-august-2013-p.40-41.pdf [Πρόσβαση 12 Ιανουαρίου 2023].
- Madžoski, V., 2017. Ghostly Women, Faithful Sons. *On Curating*, 33(Ιούνιος), σσ. 44-53.
- Mainardi, P., 1991. Courbet's Exhibitionism. *Gazette des Beaux-Arts*, Issue 118, σσ. 253-265.
- Migdon, L., 2011. *112 Greene Street: A Nexus of Ideas in the Early 70s*. [Ηλεκτρονικό] Διαθέσιμο στο: http://www.salomoncontemporary.com/pdf/publication_pdfs/112_Greene_Street_Catalogue.pdf [Πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023].
- Miller, J., 1996. The Show You Love to Hate: A Psychology of the Mega-Exhibition. Στο: R. Greenberg, B. W. Ferguson & S. Nairne, επιμ. *Thinking about Exhibitions*. Νέα Υόρκη: Routledge, σσ. 269-274.
- Musteata, N., 2016. Defrosting the Icebox: A Contextual Analysis of Andy Warhol's Raid the Icebox 1. *Journal of Curatorial Studies*, 5(2), σσ. 214-237.
- Needham, A., 2012. *Andy Warhol's legacy lives on in the factory of fame*. [Ηλεκτρονικό] Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/22/andy-warhol-legacy-lives-on> [Πρόσβαση 29 Αυγούστου 2023].
- Obrist, H. U., 2009. *A Brief History Of Curating*. Ζυρίχη: JRP | Ringier.
- Obrist, H. U., 2015. *Ways of Curating*. 2η επιμ. Λονδίνο: Penguin Random House.
- Obrist, H. U., 2017. Afterword. Στο: E. Filipovic, επιμ. *The Artist as Curator: An Anthology*. Μιλάνο, Λονδίνο: Mousse Publishing, Koenig Books, σσ. 389-390.
- O'Neill, P., 2007. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. Στο: J. Rugg & M. Sedgwick, επιμ. *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect, σσ. 13-28.
- O'Neill, P., 2016. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Μασσαχουσέτη: MIT Press.

- Peyton-Jones, J., 2019. *Julia Peyton-Jones: "You Need That Virtuous Circle"*.
[Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://the-talks.com/interview/julia-peyton-jones/>
[Πρόσβαση 17 Ιανουαρίου 2023].
- Phaidon, 2020. *Phaidon's 15 Minute Art Lesson - How Freeze Introduced the YBAs to the World – by Bruce Altshuler*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2020/april/06/phaidons-15-minute-art-lesson-how-freeze-introduced-the-ybas-to-the-world-by-bruce-altshuler/>
[Πρόσβαση 17 Ιανουαρίου 2023].
- Plagens, P., 1969. 557,087: Seattle. *Artforum*, Νοέμβριος, 8(3), σσ. 64-67.
- Rachleff, M., 2012. Do It Yourself: Histories of Alternatives. Στο: L. Rosati & M. A. Staniszewski, επιμ. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*. Μασαχουσέτη: Exit Art; MIT Press, σσ. 23-39.
- Rosati, L. & Staniszewski, M. A., 2012. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*. Μασαχουσέτη: Exit Art; MIT Press.
- Rowe, M., 1998. *For the oldest squatters in town, eviction is just not cricket*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.independent.co.uk/news/for-the-oldest-squatters-in-town-eviction-is-just-not-cricket-1173558.html>
[Πρόσβαση 6 Ιουλίου 2023].
- Sнауwaert, D., 2017. Marcel Broodthaers, “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures,” 1972. Στο: E. Filipovic, επιμ. *The Artist as Curator: An Anthology*. Μιλάνο, Λονδίνο: Mousse Publishing, Koenig Books, σσ. 123-136.
- Sokol, B., 2021. *After Half a Century, White Columns Still Surprises*. [Ηλεκτρονικό]
Διαθέσιμο στο: <https://www.nytimes.com/2021/06/10/arts/design/anniversary-white-columns-gallery-.html>
[Πρόσβαση 4 Ιουνίου 2023].
- Staniszewski, M. A., 1998. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Μασαχουσέτη: MIT Press.
- Staniszewski, M. A., 2012. On Creating Alternatives and "Alternative Histories". Στο: L. Rosati & M. A. Staniszewski, επιμ. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*. Μασαχουσέτη: Exit Art; MIT Press, σσ. 11-13.
- Tam, H. & Heiss, A., 2012. Interview with Alanna Heiss. Στο: L. Rosati & M. A. Staniszewski, επιμ. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*. Μασαχουσέτη: Exit Art; MIT Press, σσ. 62-66.

Tate, χ.χ. *Artist-curator*. [Ηλεκτρονικό]

Διαθέσιμο στο: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-curator>

[Πρόσβαση 25 Νοεμβρίου 2022].

The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, 2020. *Biography*. [Ηλεκτρονικό]

Διαθέσιμο στο: <https://warholfoundation.org/warhol/>

[Πρόσβαση 12 Αυγούστου 2023].

Ulrich, B., 2018. *Damien Hirst. Gallery Art in a Material World*. Baden-Baden: Tectum Verlag.

von Bismarck, B., 2017. “The Master of the Works”: Daniel Buren’s Contribution to documenta 5, Kassel 1972. *On Curating*, 33(Ιούνιος), σσ. 54-60.

von Bismarck, B., 2022. Curatoriality - The Relational Dynamics of the Curatorial. Στο: *The Curatorial Condition*. Λονδίνο: Sternberg Press, σσ. 8-30.

Waters, S., 2015. The Glasgow Miracle Project: working with an arts organization's archives. *Archives and Records*, 36(1), σσ. 6-17.

Zalman, S., 2017. *112 Greene Street as Site*. [Ηλεκτρονικό]

Διαθέσιμο στο: <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/112-greene-street>

[Πρόσβαση 30 Μαΐου 2023].