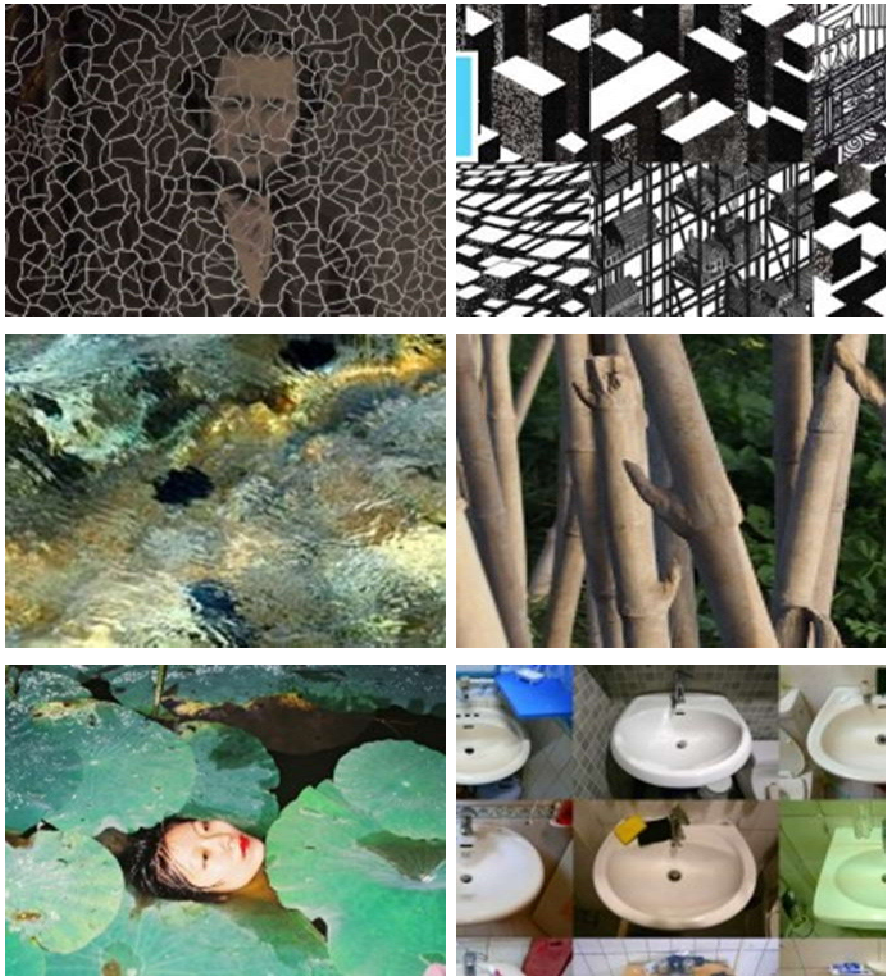


ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»
2014-2016

Διπλωματική Εργασία
Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ



Φοιτήτρια: Αθανασοδημητροπούλου Ευθυμία, Α.Μ.: 4114M028

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: κα. Φουντουλάκη Έφη

Εξώφυλλο, (εικόνες από τα αριστερά προς τα δεξιά): Λεωνίδας Κουργιαντάκης, Από τη σειρά «Συρτάρι XXII», 2005- Έκθεση *Αμετρία* στο Μουσείο Μπενάκη, Tom Radclyffe- Έκθεση *Strange Cities: Athens* στη Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών, Σέλμα Ανσίρα- Έκθεση Φωτογραφίας *Στ' ακροθαλλάσια του Πρωτέα* στο Ινστιτούτο Θεοβάντες, Ανδρέας Λόλης- Έκθεση *Undercurrents* στη The Breeder, Ren Hang, *Untitled*, 2013- Έκθεση *Occupy Atopos* στο Atopos CVC, Elien Rose- Έκθεση *Ctrl+T* στο Metamatic: taf.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1	ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
2	Η «ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ».....	8
2.1	Ιστορική Αναδρομή.....	10
2.1.1	Περίοδος 1960-1970	10
2.1.2	Περίοδος 1970-1980	12
2.1.3	Περίοδος 1980-1990	13
2.1.4	Περίοδος 1990-2000	15
2.1.5	Περίοδος 2000-2015	16
3	ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ.....	19
3.1.1	Outlook	20
3.1.2	Μπιενάλε.....	22
3.1.3	Art-Athina.....	24
4	Η ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ	25
4.1	Εισαγωγή.....	25
4.2	Αττική.....	29
4.3	Το «Κέντρο»	31
5	ΕΚΘΕΣΕΙΣ 2015	35
5.1	Αποτίμηση Δραστηριότητας των Οργανισμών.....	38
5.1.1	Φεστιβάλ.....	39
5.1.2	Μουσεία.....	41
5.1.3	Πινακοθήκες και Ιδιωτικές Συλλογές	43
5.1.4	Ινστιτούτα	44
5.1.5	Ιδρύματα	44
5.1.6	Γκαλερί και Αίθουσες Τέχνης.....	47

5.1.7	Μη Κερδοσκοπικοί Πολιτιστικοί Οργανισμοί.....	48
5.1.8	Πολυχώροι	50
5.1.9	Ανεξάρτητες Εκθέσεις	52
5.2	Ανάλυση Εκθέσεων- Συμπεράσματα	54
6	ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	63
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	67
	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	76

1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ερώτημα που τίθεται από κάθε κουλτούρα, ακόμα και πριν την εμφάνιση των καθ αυτών αισθητικών θεωριών ή τη φιλοσοφία της τέχνης, αφορά το γιατί ορισμένα αντικείμενα τέχνης ή τεχνουργήματα, δηλαδή «εξειδικευμένα αισθητικά αντικείμενα» (Beardsley, 1989: 17) προκαλούν μεγαλύτερο ενδιαφέρον από άλλα αντικείμενα της καθημερινότητας. Αυτή η διάκριση, όπως και η διάκριση του «ωραίου» ή του «υψηλού», απασχολεί σε μεγάλο βαθμό τους φιλοσόφους και αργότερα, τους θεωρητικούς της τέχνης για πολλούς αιώνες, χωρίς ακόμα να μπορεί να δοθεί μία τελική και καθοριστική απάντηση (Davies, 2006). Τα ίδια τα αντικείμενα της τέχνης μπορεί να λαμβάνουν πολύ διαφορετικές μορφές και ανά τους αιώνες να διερευνούν τα όρια του χώρου, των διαστάσεων, του υλικού και των χρωμάτων, αναζητώντας τις εναρκτήριοιες πηγές τους από πλουραλισμό πεδίων και ενδιαφερόντων, αποτελώντας μία μορφή έρευνας, απόδοσης και αναστοχασμού πάνω στη φύση και τις προσλαμβάνουσες του πραγματικού κόσμου (Alperson, 1992). Στην τέχνη και ειδικά, στην αόριστα οριζόμενη ως «σύγχρονη» (Σαββόπουλος, 2009), μπορεί συχνά να αποδίδονται αντικρουόμενες αξίες, να εκφράζονται βλέψεις για την αποτύπωση της ιστορίας, της πολιτικής και της φιλοσοφίας (Foster et al. 2013), ενώ παράλληλα οι έννοιες της ενεργοποίησης του δημόσιου χώρου και της διαδραστικότητας αναπτύσσουν όλο και ευρύτερες προσλαμβάνουσες για το τι αποτελεί και οριοθετεί την τέχνη (Βασιλείου, 2012).

Μέσα από τα κινήματα, τα «ρεύματα» και τους κύριους εκφραστές τους, όπως διαμορφώνονται μεταπολεμικά από τη δεκαετία του 1960 έως σήμερα (Harrison & Wood, 2003) στα γεωγραφικά πλαίσια του δυτικού κόσμου και τις τρόπων τινά καλλιτεχνικές εναλλαγές δυνάμεων μεταξύ της Νέας Υόρκης και διαφόρων πόλεων της Ευρώπης (Foster et al. 2013), διερευνώνται οι μορφές και οι θεωρητικές-φιλοσοφικές αναζητήσεις της μεταμοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, παρέχοντας παράλληλα το πλαίσιο για την κατανόηση της τέχνης της σημερινής εποχής. Άλλωστε, ο μεταμοντερνισμός πέρα από την πλήρη εμπορευματοποίηση των καλλιτεχνικών μορφών εξαιτίας της δραστηριότητας της αγοράς (Pearce, 1994:233) χαρακτηρίζεται από τη χρήση και τη συρραφή (pastiche) όλου του παρελθόντος της τέχνης και του πολιτισμού (Lyotard, 2008: 189). Κάτι που χαρακτηρίζει όλες τις εκφάνσεις της μεταμοντέρνας κοινωνίας, αφού ακόμα και το εμπόρευμα έχει ως πρακτική να χρησιμοποιεί «πολιτισμικούς» συνειρμούς αποκομμένους από το

γενικότερο και ειδικότερο πλαίσιο και συντακτικό τους, ωσάν αυθαίρετα «φαντάσματα» (Baudrillard, 2005: 180) μιας άγνωστης κουλτούρας.

Αλλά ποια είναι άραγε η σημασία της σύγχρονης τέχνης και των ιδεών της για μία πόλη; Τι εκφάνσεις μπορεί να έχουν αυτά τα φαινόμενα στην πόλη της Αθήνας; Στην Αθήνα, μετά το πέρας των πολιτικών εξελίξεων όπως διαμορφώθηκαν το 1970, η σύγχρονη τέχνη φαίνεται να εδραιώνεται και εδώ στην πολιτιστική κουλτούρα της πόλης. Καλλιτέχνες ξεφεύγουν από τον συντηρητισμό του παρελθόντος και την προσκόλληση σε ξένες σχολές ή «ρεύματα» και αποτυπώνουν με το έργο τους τις κοινωνικο-πολιτικές εκφάνσεις της χώρας. Ξεκινώντας, όμως, από προηγούμενες εκθέσεις και διοργανώσεις σύγχρονης εικαστικής τέχνης που έχουν λάβει χώρα στα γεωγραφικά όρια της Αθήνας την τελευταία δεκαετία, μπορεί κανείς να παρατηρήσει την εξέλιξη στις επιλογές μιας πόλης όσον αφορά τη σύγχρονη τέχνη. Εστιάζοντας κανείς σε μεγάλες διοργανώσεις, όπως η Outlook του 2003 (Ιωακειμίδης et al. 2003; Χαλικά, 2003), οι Μπιενάλε που δρομολογούνται από το 2007 (Ζενάκος, 2007, Καλπακτσόγλου et al. 2007; 2009; 2013) και η Art-Athina που ξεκινά το 1993 (Κανακάρη, 2010; Πανελλήνιος Σύνδεσμος Αιθουσών Τέχνης, 1993; 1999; 2000; 2003; 2008; 2011; 2014; 2015, Gallery Batagianni, 2004), μπορεί να δει το πεδίο της σύγχρονης τέχνης ως μορφή έκφρασης ιδεών, αξιών, ιδεολογιών, ως αγορά και ως δείκτη ανάπτυξης μιας πόλης. Ίσως μάλιστα, οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που επικρατούν σήμερα να ελκύουν καλλιτέχνες και οργανισμούς να δραστηριοποιηθούν εδώ (Loyd, 2010). Είναι αρκετοί αυτοί που υποστηρίζουν πως η τέχνη βρίσκεται σε κρίση, είναι γεγονός όμως ότι οι εκθέσεις σύγχρονης τέχνης δε βρίσκονται απαραίτητως σε κρίση, ίσως ακόμα να βρίσκονται και σε μία παρατεταμένη άνθιση παγκοσμίως (Βιτάλη στο Καραμπά, 2005: 28; Greenberg et al. 1996: 127) και η Αθήνα δε φαίνεται να αποτελεί εξαίρεση, παρά τις ιδιαίτερες οικονομικές δυσκολίες των τελευταίων χρόνων.

Επιλέγοντας την πραγματοποίηση μιας ποιοτικής έρευνας, που χαρακτηρίζεται, άλλωστε, από τη ρευστότητα και τη μεταβλητότητα των μεθόδων και των πρακτικών της, αρχικά σχεδιάσθηκε μία συλλογή δεδομένων και τεκμηρίων από δευτερογενείς πηγές- με την απαραίτητη διασταύρωση αυτών- από την οποία θα δημιουργούνταν ένα αρχείο με όλες τις εκθέσεις σύγχρονης τέχνης για το έτος του 2015, ως αποτύπωση της κατάστασης της σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα του σήμερα. Σκοπός αυτής της ποιοτικής έρευνας ήταν να αναλύσει το ποιες είναι οι εκθεσιακές και καλλιτεχνικές τάσεις στη συγκεκριμένη πόλη και κατά πόσο αυτές επηρεάζονται από

τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες της χώρας, που πιθανολογούνταν ότι αποτυπώνονται πιο έντονα στη συγκεκριμένη πόλη. Στη συνέχεια, θα πραγματοποιούνταν συνεντεύξεις σε βάθος με τους υπεύθυνους οργάνωσης των οργανισμών με τα πιο οργανωμένα και ενδιαφέροντα προγράμματα (project coordinators) στοχεύοντας στην κατανόηση της οπτικής των ιθυνόντων για τη σύγχρονη τέχνη στην Αθήνα και τον προγραμματισμό της εκθεσιακής τους δραστηριότητας. Παρόλα αυτά, επειδή κάτι τέτοιο δεν επετεύχθη στα χρονικά περιθώρια της εκπόνησης της διπλωματικής, πάρθηκε η απόφαση να πραγματοποιηθεί τελικά μία συνοπτική ανάλυση των εκθέσεων και να αποτυπωθεί η κατάσταση της σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα μέσω των εικόνων των εκθέσεων.

2 Η «ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ»

Χαρακτηριστικό της νεωτερικότητας που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι, άλλωστε, του μοντερνισμού είναι ότι τα όρια μεταξύ των ρευμάτων της τέχνης είναι πλέον ιδιαίτερα ασαφή (Wallis, 1997: 29). Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται σε μεγαλύτερη ίσως ένταση αν αποπειραθεί κανείς να θέσει χρονολογικά την απαρχή του μεταμοντερνισμού και να τον διαχωρίσει εντός των «ρευμάτων» της τέχνης από τον ύστερο μοντερνισμό. Η δεκαετία του 1950, με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και τους εκφραστές του- όπως, ο Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Ad Reinhardt- ή άλλους διάσημους καλλιτέχνες- όπως, ο Barnett Newman, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler (Greenberg 1989)- φέρνει στο προσκήνιο την παραγωγή τέχνης των Η.Π.Α. και συγκεκριμένα της Νέας Υόρκης. Βάσει του κριτικού Clement Greenberg, η ιστορία της τέχνης παρασύρεται τοιουτοτρόπως στη μοντέρνα εποχή (Ibid.)- εννοώντας περισσότερο την πλήρη μετάβαση στη μεταπολεμική περίοδο (Foster et al. 2013). Βέβαια, τα ρεύματα αυτά και οι καλλιτέχνες-εκφραστές τους θεωρούνται γρήγορα «ιδρυματοποιημένοι» (institutionalized) με τις προσεγγίσεις τους αντίστοιχα, να εκλαμβάνονται ως φορμαλιστικές- σε αντίθεση με το ρεύμα της εποχής, όπου αρχίζει μια αέναη αμφισβήτηση κοινωνικών θεσμών και αξιών, επηρεάζοντας άμεσα και τις εκφάνσεις της μοντέρνας τέχνης (Ibid.).

Προσχωρώντας, όμως, στη δεκαετία του 1960, και τοποθετώντας και πάλι τη βελόνα της πυξίδας στην πολυτάραχη κοινωνικά Νέα Υόρκη, οι εδραιωμένοι πλέον «κανόνες» της μοντέρνας τέχνης τοποθετούνται στο στόχαστρο και σε συνδυασμό με το πλαίσιο των πολιτικών και ακτιβιστικών κινημάτων, η τέχνη ριζοσπαστικοποιείται, προσφέροντας τα πρώτα δείγματα αυτού που αργότερα, θα ονομαστεί από τη θεωρία ως μεταμοντερνισμός (Foster et al. 2013: 475). Μία έννοια, φυσικά, που θα ανοίξει αργότερα- γύρω στις δύο δεκαετίες μετά- μεγάλους διαλόγους ανάμεσα στους θεωρητικούς, αλλά θα αποτελέσει και τον βασικό άξονα για την από εδώ και έπειτα ανάλυση των κοινωνικών και πολιτιστικών φαινομένων του ύστερου καπιταλισμού και της σύγχρονης εποχής (Jameson, 1984). Ο Μάης του '68, αν και κατά βάση ευρωπαϊκός, θα αποτελέσει την κορύφωση των φοιτητικών και ακτιβιστικών παγκόσμιων διεκδικήσεων- των οποίων ο αντίκτυπος μπορεί να γίνει αισθητός ακόμα και σήμερα (Weintraub, 2003: 126)- και θα συντελέσει δραστικά στην μετάλλαξη και μετατόπιση των καλλιτεχνικών ρευμάτων από τον μοντερνισμό στον μεταμοντερνισμό και τη σύγχρονη τέχνη (Foster et al. 2013: 594).

Ακόμα κι αν το χρονικό πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης είναι δύσκολο να τοποθετηθεί επακριβώς- πρόκειται, άλλωστε, για έναν περισσότερο «ποιοτικό προσδιορισμό» (Βασιλείου, 2012: 13)-, η γλωσσολογική ανάλυση της λέξης σύγχρονο (συν και χρόνος) μας προτρέπει στην ερμηνεία αυτής της τέχνης ως την έκφραση των τωρινών ή αλλιώς συγκαρινών καλλιτεχνικών πρακτικών, ενέχοντας, βέβαια στα πλαίσια του αγγλικού “contemporary” και την έννοια του μοντέρνου, κάτι που σίγουρα δεν αποσαφηνίζει την κατάσταση (Ibid.). Θα μπορούσε, ίσως, να δοθεί η εξήγηση ότι η σύγχρονη τέχνη περιλαμβάνει τις καλλιτεχνικές εκφράσεις του παρόντος και του πρόσφατου παρελθόντος· παρόλα αυτά, θεωρείται σκόπιμο να ξεκινήσει κανείς από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, καθώς παράλληλα, αντανakλάται το συγκείμενο των κοινωνικών, πολιτικών και τεχνολογικών αλλαγών που συμβαίνουν στο διάστημα αυτής της περιόδου και τίθενται οι βάσεις για την κατανόηση του πώς εξελίσσεται η οριζόμενη ως σύγχρονη τέχνη φτάνοντας, τελικά, στο παρόν (Σαββόπουλος, 2009: 39). Ούτως ή άλλως, μέσα από τη συρραφή του μεταμοντερνισμού (Lyotard, 2008) η σύγχρονη τέχνη καταφέρει να συνδυάζει τις αντικρουόμενες τάσεις της αμφισβήτησης και απόρριψης, αλλά παράλληλα και υιοθέτησης στοιχείων από προηγούμενα ρεύματα του μοντερνισμού.

Με αφορμή το γεγονός ότι η σύγχρονη τέχνη δεν έχει απαραίτητως ξεχωριστά «ρεύματα» επηρεασμένα ίσως από συγκεκριμένες θεματολογίες ή ιδεολογίες και χαρακτηριστικά γνωρίσματα (Hertz, 1989), παρακάτω, θα γίνει μία σύντομη αναδρομή στις καλλιτεχνικές τάσεις από τη δεκαετία του 1960 έως σήμερα· κάνοντας αναφορά και στα ρεύματα του ύστερου μοντερνισμού που οδηγούν κατά κάποιο τρόπο, στη μετάβαση του μεταμοντέρνου (Hopkins, 2000). Έτσι, αποπειράται να δοθεί το θεωρητικό πλαίσιο για τον εντοπισμό και την περιγραφή των αντίστοιχων ελληνικών εξελίξεων στα εικαστικά δρώμενα των τελευταίων χρόνων, αλλά και στην πιο πρόσφατη εκθεσιακή αποτύπωση της τέχνης για το έτος του 2015. Μεγαλύτερο βάρος- τηρουμένων των αναλογιών- θα δοθεί στις εικαστικές τέχνες· άλλος ένας όρος αρκετά ασαφής ως προς το τι περιλαμβάνει. Στα πλαίσια αυτής της εργασίας, και λαμβάνοντας υπ’ όψιν την αναπόσπαστη συνδρομή της τεχνολογίας στη σύγχρονη τέχνη, θεωρήθηκε σκόπιμο κάτω από την ομπρέλα των εικαστικών να υπαχθούν όλες οι καλλιτεχνικές φόρμες που ανήκουν στον αγγλικό όρο “visual arts”, δηλαδή, κεραμική, σχέδιο, ζωγραφική, γλυπτική, φωτογραφία, video art, αρχιτεκτονική και εφαρμοσμένες τέχνες, όπως βιομηχανικό, γραφιστικό σχέδιο και σχέδιο μόδας (Alperson, 1992: 4). Παρότι, αποτελεί σύνηθες φαινόμενο, διάφορες εικαστικές

εκφράσεις να περιλαμβάνονται και σε παραστατικές τέχνες- όπως η μορφή της performance- θα πραγματοποιείται ένας διαχωρισμός βάσει της βασικής μορφής και «επιδίωξης» του έργου και το αν αποτελεί κομμάτι μιας ευρύτερης εκθεσιακής δραστηριότητας ή ένα μεμονωμένο show (Ibid.: 5-6).

2.1 Ιστορική Αναδρομή

2.1.1 Περίοδος 1960-1970

Όπως προαναφέρθηκε, η δεκαετία του 1960 περιλαμβάνει «ρεύματα» τα οποία, ενώ αμφισβητούν τις έως τότε θεωρίες περί τέχνης, ιστορικά είναι πιο πιθανό να τοποθετηθούν και αυτά στα όρια του μοντερνισμού (Hopkins, 2000: 187). Ακολουθώντας τις θεωρίες περί αποδόμησης- με την διερεύνηση του Foucault (1969) για την ταυτότητα του συγγραφέα/δημιουργού, του Derrida (1970) για τα σημεία και τα σύμβολα, του Debord (1967) για το θέαμα και του McLuhan (1964) για το μέσο- και χρησιμοποιώντας ασυνήθιστα υλικά και θεματολογίες, θα εντάσσονταν στο μεταίχμιο της έννοιας «τέχνη», ειδικά για τα πιο «συντηρητικά» δεδομένα της εποχής (Foster et al. 2013: 541). Κινήματα, χωρίς όμως την οργάνωση και τη συλλογικότητα των προηγούμενων ρευμάτων της μοντέρνας τέχνης, όπως η Popart, και εκφραστές της καλλιτέχνες όπως, ο Andy Warhol, ο Richard Hamilton, ο Roy Lichtenstein, ο Sigmar Polke, ο Elaine Sturtevant πραγματοποιούν μια «οικειοποίηση» εικόνων και θεμάτων από τη μαζική κουλτούρα στην θεωρούμενη έως τότε «υψηλή» τέχνη και θέτουν τις βάσεις για την κριτική της καταναλωτικής κοινωνίας (Ibid.: 483-487). Ακόμα, ο Μινιμαλισμός- ίσως ο πιο άμεσος απόγονος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού- εκπροσωπείται από καλλιτέχνες όπως, ο Donald Judd, ο Dan Flavin, ο Carl Andre, ο Robert Morris και ο Sol Le Witt. Χάρη στο έργο τους η τέχνη- ξεφεύγοντας ριζικά από τα πλαίσια τόσο της γλυπτικής όσο και της ζωγραφικής- φέρνει στο προσκήνιο ζητήματα που θα απασχολήσουν από δω και πέρα έντονα την παραγωγή και ανάλυση της τέχνης (Ibid.: 536-539). Έννοιες όπως αυτή τη χώρα (space), του σώματος, αλλά και χρήση- στα χνάρια του Marcel Duchamp- ready-made τεχνολογικών και βιομηχανικών προϊόντων, επαναφέρουν «το αντικείμενο ως τέχνη» και τη γεωμετρία ως άξονα νοηματοδότησης των μορφών (Robert Morris στο Harrison & Wood, 2003: 883). Επιπλέον, καλλιτέχνες, όπως η Louise Bourgeois, η

Eva Hesse και η Yayoi Kusama «υποδεικνύουν μια εκφραστική εναλλακτική δυνατότητα στη γλυπτική γλώσσα του μινιμαλισμού» (Foster et al.2013: 544), χρησιμοποιώντας στοιχεία από το σουρεαλισμό και την αφαίρεση (Lippard, 1971) και ανοίγοντας το δρόμο για τις ομάδες καλλιτεχνών που ακολουθούν.

Η εννοιολογική τέχνη, έχοντας ως πυρήνα της τις θεωρητικές αναζητήσεις της δεκαετίας- που κερδίζουν συνεχώς έδαφος ως μεθοδολογία της καλλιτεχνικής παραγωγής (Βασιλείου, 2012: 61)- προχωρά τις «αιχμές» που αφήνουν τα δύο προηγούμενα κινήματα σχετικά με την εννοιολογική φύση της τέχνης (Foster et al.2013: 571). Με κείμενα, όπως αυτό του Sol Le Witt- *“Paragraphs on Conceptual Art”*-και τα σαρωτικά έργα του, αλλά και τη δουλειά άλλων καλλιτεχνών όπως, ο Joseph Kosuth, ο Daniel Buren, ο Terry Atkinson και ο Michael Baldwin, η εννοιολογική τέχνη εγκαθιδρύεται ως όρος και ασκεί κριτική στις υπάρχουσες κοινωνικές και καλλιτεχνικές δομές με την «ιδέα» (concept) να υπερτερεί φανερά του «θέματος» (subject) (Ibid.: 572-577). Στη δεκαετία του 1970, δύο εκθέσεις στην Ευρώπη που επιμελείται αμφότερες ο πρωτοπόρος Harald Szeemann- *“When attitudes become forms”* στην Kunsthalle της Βέρνης και η διεθνής έκθεση Documenta 5 στο Kassel- σηματοδοτούν πλέον και τη θεσμική αποδοχή της εννοιολογικής τέχνης (Heinich, 1995: 56) και την απαρχή του επαγγέλματος του ανεξάρτητου επιμελητή, αναδεικνύοντάς τον σε δημιουργό (auteur) (Φωτιάδη, 2013: 46). Άλλες αναζητήσεις της δεκαετίας αυτής με κύρια παραδείγματα το «μη- κίνημα» (Foster et. al. 2013: 494) του “Neo- Dada” ή αλλιώς, Fluxus- με τους Joseph Beuys, Nam June Paik, Yoko Ono- να αναζητά εκ νέου χάρη στη μίξη των καλλιτεχνικών στυλ, τις ακρότητες της σωματικής τέχνης και του παραλόγου, το παράδοξο της καθημερινής ζωής μέσα από τη χρήση των υλικών της, φέρνοντας στο επίκεντρο και πάλι το ready- made αντικείμενο και πραγματοποιώντας μία ανασκόπηση πάνω στην απτότητα του χρόνου και του χώρου, ως δομικά στοιχεία της καλλιτεχνικής έκφρασης (Ibid.: 495-501). Και, τέλος, στην Arte Povera- κάποιοι από τους εκπροσώπους της είναι οι: Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Mario Merz, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Maurizio Cattelan- τίθενται ζητήματα σχετικά με την επιστροφή «της φύσης εντός των χώρων του επιπολιτισμού» (Foster et. al. 2013: 553), με τον πλουραλισμό και τον εκδημοκρατισμό της τέχνης να καταλαμβάνουν καίριο ρόλο στη θεωρητικοποίηση αυτών των κινήματων (Βασιλείου, 2012: 15).

2.1.2 Περίοδος 1970-1980

Η δεκαετία του 1970 ξεκινά αναπόδραστα στον απόηχο των πολιτικών αναταραχών του Μάη του '68' δίνεται, έτσι, νέα έμφαση και απόδοση στην αρχιτεκτονική- παραδείγματος χάριν, με το έργο που «πολεμούσε» την αρχιτεκτονική του Gordon Matta- Clark (Harrison & Wood, 2003: 1012). Παράλληλα, αναλύσεις γύρω από την πρόσληψη της θηλυκότητας στον κινηματογράφο, οδηγούν την φεμινιστική τέχνη σε αναζήτηση καινούριας νοηματοδότησης, τόσο για το ίδιο το σώμα των γυναικών, όσο και για το έργο και τη θέση τους στην καλλιτεχνική παραγωγή (Foster et. al. 2013: 615). Η Land Art, ή η τέχνη με έργα «συγκεκριμένου τόπου», βασίζεται μεν σε ορισμένες από τις αρχές του μινιμαλισμού, αλλά παράλληλα του ασκεί κριτική επεκτείνοντάς τις σε διαφορετικού τύπου καταστάσεις. Πλέον, η αισθητική φαίνεται, σχεδόν απαλλαγμένη, από το αντικείμενο (Foster et. Al. 2013: σελ 584). Ουσιαστικά, μιλάμε για παρεμβάσεις «φωτός και χωρικής κατάστασης» (Robert Morris στο Harrison & Wood, 2003: 883), που αλλάζουν τον τόπο, συνήθως τον ιδιωτικό χώρο μιας γκαλερί ή ενός μουσείου. Έτσι, καλλιτέχνες, όπως ο Richard Serra, ο Michael Asher, ο Bruce Nauman, ο Robert Smithson- ο οποίος άλλωστε έχει ξεκινήσει μία μεστή κριτική του μινιμαλισμού ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '60 (Foster et. al. 2013: 549)-, ο Michael Heizer, ο Walter de Maria, ο Richard Long, ο Christo και ο Jeanne Claude, διευρύνουν τα όρια της μοντερνιστικής γλυπτικής· εισάγοντας στις τυπικές μορφές της, τις αναζητήσεις της εννοιολογικής τέχνης και αγνοώντας τους «κανόνες» και τις οριοθετήσεις του μινιμαλισμού, δημιουργούν πρόσκαιρα, ως επί το πλείστον έργα, με υλικά από την ίδια τη γη, σαν παρεμβάσεις σε ένα φυσικό, συνεχώς μεταβαλλόμενο τοπίο, που δεν είναι δυνατό να ελεγχθεί (Ibid.: 581). Φυσικά, αυτές οι πρακτικές θεσμικής κριτικής συναντούν την αντίσταση της γενιάς των μινιμαλιστών (Ibid.).

Η τέχνη του βίντεο, διεκδικεί δυναμικά μια θέση ανάμεσα στην εικαστική και την παραστατική τέχνη, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο και προσπαθεί να θεσμοθετηθεί μέσω εναλλακτικών χώρων τέχνης, που πέρα από τη μουσική και το χορό, διαλέγουν το βίντεο σε ένα γενικότερο πλαίσιο πειραματισμού- π.χ. performance- και θεσμοθέτησης καινούριων χώρων που ακολουθούν τις ανάγκες μεγάλων διαστάσεων της σύγχρονης τέχνης (Rugg & Sedgwick, 2010: 189-215). Σε πιο φιλοσοφικό επίπεδο, όμως, η προσδιοριζόμενη ως φεμινιστική τέχνη- που, όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο Hal Foster, δεν είναι μία και δεν πρόκειται για μια

ξεχωριστή ιστορία ή ένα μεμονωμένο κίνημα (Foster et al. 2013: 614)- συμπλέοντας με το δεύτερο και οδεύοντας στο τρίτο κύμα του φεμινισμού, καταφέρνει να μεταβάλλει αισθητά τη σύγχρονη τέχνη, λαμβάνοντας διαφορετικές θέσεις σχετικά με την αναπαράσταση των γυναικών «μεταβάλλοντας τη φαινομενολογική παρουσία του σώματος σε μια εικόνα σεξουαλικής διαφοράς» (Ibid.) Γυναίκες καλλιτέχνες, όπως η Judy Chicago- με το περιβόητο *Dinner Party*-, η Faith Ringgold, η Nancy Spiro, η Ana Mendieta και η Marina Abramovic- αφοσιωμένες στην τέχνη της performance, όπου το σώμα τέθηκε ως υλικό για την παραγωγή της τέχνης- η Mary Kelly και λίγο αργότερα, η Barbara Kruger, η Cindy Sherman, η Sherie Levine, η Lynda Benglis, και η Sylvia Kolbowski (Ibid.: 525- 527). Μάλιστα, χάρη σε πολλές από τις τελευταίες καλλιτέχνιδες- ονομάζονται συχνά η γενιά της εικόνας, λόγω της έκθεσης «Εικόνες» τους το 1977- και τις στρατηγικές ιδιοποίησης που εφάρμοσαν στην εικόνα- κάνοντας, κατά κάποιο τρόπο, πράξη τη θεωρία του Walter Benjamin, που διερωτόταν για το κατά πόσο η φωτογραφία άλλαξε τη φύση της τέχνης (1978: 21)- προώθησαν την έννοια του «μεταμοντερνισμού» στη φωτογραφία και ευρύτερα στο διάλογο περί τέχνης (Ibid: 627).

2.1.3 Περίοδος 1980-1990

Η δεκαετία του 1980 χαρακτηρίζεται από μία οικονομική ανάπτυξη, που κατ' επέκταση, επηρεάζει και τον κόσμο της τέχνης- με όλο και περισσότερες γκαλερί να ανοίγουν σε διάφορες πόλεις του δυτικού κόσμου. Παράλληλα ο νεοφιλελευθερισμός και οι περικοπές σε διάφορους τομείς του κοινωνικού κράτους σε πολλές χώρες παγκοσμίως οδηγούν σε αναταραχές τόσο κοινωνικά όσο και καλλιτεχνικά (Kocur, 2012: 23). Ο Fredric Jameson δημοσιεύει το βιβλίο «Μεταμοντερνισμός ή η πολιτιστική πολιτική του ύστερου καπιταλισμού», διακηρύσσοντας ότι οι μεγάλες ιστορικές αφηγήσεις τελείωσαν, αφήνοντας πίσω τους μόνο τον καταναλωτισμό, στρέφοντας ουσιαστικά τον διάλογο γύρω από τον μεταμοντερνισμό, στην πολιτιστική πολιτική (1984: 221). Οι καλλιτεχνικές πρακτικές της περιόδου, μπορούν να συνοψιστούν σε δύο όρους, τον νέο- εξπρεσιονισμό και τον νέο- κονσεπτουαλισμό (Hopkins, 2000: 269) . Εμμένοντας στον επαναπροσδιορισμό της εικόνας- όντας το οπτικό αντίστοιχο της εννοιολογικής τέχνης (Foster et al.2013: 634)- ανοίγουν νέοι χώροι τέχνης, με εκθέσεις καλλιτεχνών, που συνεχίζουν την κριτική της φωτογραφικής εικόνας, ειδικά αυτής στη μαζική κουλτούρα, μέσω πρακτικών

ιδιοποίησης- επί παραδείγματι ο Richard Prince, ο James Welling, ο James Casabere (Ibid.). Το νέο- pop, συνεχίζει την ιδέα της «κειμενικότητας» και εμφανίζει το kitsch ως πρακτική, που μάλιστα επιζεί έως σήμερα, με καλλιτέχνες όπως ο Jeff Koons, ο Ashley Bickerton, ο Allan McCollum, ο Haim Steinback, ο Jenny Holzer (Ibid.: 632). Παράλληλα, η επιδημία του AIDS, φέρνει στο προσκήνιο ξανά τον ακτιβισμό και «ένα νέο είδος γκέι αισθητικής», επιγραμματικά με τους Robert Mapplethorpe, Nan Goldin, David Wojnarowicz (Ibid.: 652).

Και η γλυπτική προσλαμβάνει νέες μορφές, προσομοιάζοντας σε εμπόρευμα, μέσα από τη δουλειά καλλιτεχνών, όπως η ομάδα των Young British Artists (YBAs)-φοιτητές στην πλειοψηφία τους του Goldsmiths College-, οι οποίοι ιδρύονται το 1980 και αποπειρώνται μέσω του σχεδιασμού και της παρουσίασης έργων που προκαλούν σοκ, να ασκήσουν κριτική στη φετιχοποίηση της μαζικής κουλτούρας. Καλλιτέχνες που αποκτούν ιδιαίτερη φήμη στη διάρκεια της καριέρας τους, όπως οι Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas, Mark Wallinger, Rachel Whiteread και άλλοι εκτός της ομάδας των YBAs, όπως οι Jeff Koons, Allan McCollum, John Knight, Barbara Bloom προσπαθούν να αποδομήσουν τους θεσμούς της εμπορευματοποίησης, συχνά όμως δεχόμενοι οι ίδιοι κριτική πως «ενισχύουν τη φετιχοποίηση του αντικειμένου υψηλής τέχνης» (Buchloh in Ibid.: 645). Ο νέο-εξπρεσιονισμός, αντλώντας στοιχεία από το νέο-Fauve, που αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '70, δίνει νέα πνοή στη ζωγραφική, ασκώντας κριτική μέσω της βιαιότητας της αναπαράστασης για την κατανόηση της ιστορικής αφήγησης (Hopkins, 2000: 277). Ήδη εδραιωμένοι καλλιτέχνες, όπως οι Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, αλλά και ο Gerhard Richter- με τη φωτογραφική αισθητική του- εγείρουν τις δυνατότητες για ανανέωση της ιστορικής ζωγραφικής (Foster et al.2013: 660). Η ζωγραφική του νέο-εξπρεσιονισμού, όμως, επεκτείνεται και πέρα από τον καμβά, με την street art να κερδίζει κυριολεκτικά έδαφος, μέσα στο αστικό τοπίο και προσωπικότητες σαν τον Jean-Michel Basquiat ή τον Keith Haring, χρησιμοποιώντας στοιχεία και από την κουλτούρα της pop να ενσωματώνουν σύγχρονα πολιτικά ζητήματα στην τέχνη τους (Ibid.: 657). Παρόλα αυτά, εκθέσεις όπως η “*Les Magiciens de la terre*” στο Παρίσι με έργα καλλιτεχνών από όλο τον κόσμο, ανοίγουν «μεταποικιακούς διαλόγους και πολυπολιτισμικές συζητήσεις, επηρεάζοντας την παραγωγή, καθώς και την παρουσίαση της σύγχρονης τέχνης» (Ibid.: 661).

2.1.4 Περίοδος 1990-2000

Η δεκαετία αυτή μπορεί να αναγνωριστεί ως εποχή ριζικών αλλαγών- ή καλύτερα ως το τέλος των πολιτικών ιδεολογιών, όπως τις γνώρισε ο 20^{ος} αιώνας. Βλέποντας, τη διαδοχή του ψυχρού πολέμου, από τον πόλεμο εναντίον της τρομοκρατίας, πολλοί θεωρητικοί την ονομάζουν ως την αρχή του τέλους της ιστορίας ή το τέλος της τέχνης (Danto, 1999). Η παγκοσμιοποίηση, οι δραστικές καινοτομίες της τεχνολογίας και των τηλεπικοινωνιών, όπως το κινητό τηλέφωνο ή το διαδίκτυο, έχουν άμεσο και βαθύ αντίκτυπο στον, ούτως ή άλλως, διάσπαρτο κόσμο της τέχνης, που είτε αντιδρά στις αλλοτριώσεις του τέλους του αιώνα, είτε τις αποδέχεται και τις αποτυπώνει μέσω καλλιτεχνικών εκφράσεων (Stiles & Selz, 1996: 385). Δεν δημιουργούνται ουσιαστικά, νέα κινήματα, αλλά μπορούν να εντοπισθούν συγκεκριμένες τάσεις που πλαισιώνουν τις πρακτικές των καλλιτεχνών της δεκαετίας. «Πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες διευρύνουν την κριτική της εικαστικότητας» (Foster et al. 2013: 674) και συνδιαλέγονται μέσω ιδιοποιήσεων με παλαιότερα κινήματα του μεταμοντερνισμού, όπως ο μινιμαλισμός, η εννοιολογική τέχνη, η performance και το installation- το οποίο μάλιστα, αναζητά μέσω των μεγάλων διαστάσεων του τον αντίκτυπο που έχει στην εμπειρία του θεατή (Ibid. :676). Καλλιτέχνες που έχουν ήδη γίνει γνωστοί μέσω του «προκλητικού» έργου τους, αποκτούν ακόμα μεγαλύτερη επιρροή στον κόσμο της τέχνης μέσω εκθέσεων και διεθνών διοργανώσεων, όπως αυτή του Saatchi το 1997, με τίτλο *Sensations*, που έχει ως θέμα της αποκλειστικά την Britart των YBAs (Foster et al. 2013: 689 ;Hopkins, 2000: 223). Επίσης, στη Μεγάλη Βρετανία, μία καινοτόμος ομάδα γυναικών καλλιτεχνίδων- αποτελούμενη από τις Mona Hatoum, Jackie Winsor, Jenny Saville και Rachel Whiteread- διερευνά μέσω του «παραποιημένου μινιμαλισμού» (Foster et al. 2013: 679), με εμφανή πολιτικοποίηση και ιστορική συνέπεια, έναν κοινωνικό κόσμο υπό εξαφάνιση και σηματοδεδεμένο από τα τραύματα των ταξικών αντιθέσεων (Ibid.: 680). Μάλιστα, χάρη στο έργο της «Σπίτι», η Rachel Whiteread, γίνεται η πρώτη γυναίκα που αποκτά το βραβείο Turner, παρότι το έργο της κατεδαφίστηκε από την τοπική κοινότητα του Ανατολικού Λονδίνου (Ibid.: 682).

Η πολιτικοποίηση της τέχνης στρέφεται επίσης, και σε θέματα ταυτότητας μειονοτήτων, σε εκθέσεις όπως η Μπιενάλε του μουσείου Whitney το 1993, όπου Αφροαμερικανοί καλλιτέχνες- ενδεικτικά οι Adrian Piper, Carrie Mae Weems, Lorna Simpson, Kara Walker, Yinka Shonibare, Rotimi Fani-Kayode, Elen Gallagher, Glenn

Ligon- αμφισβητούν τις δομές εξουσίας στην ιστορία των δυτικών κοινωνιών, αναδεικνύοντας επίσης ζητήματα, σχετικά με την κοινωνική κατασκευή ταυτοτήτων, που έχουν τεθεί στο περιθώριο, όπως αυτή της μαύρης γυναίκας (Hopkins, 2000: 402). Αναγνώριση καταφέρνουν να έχουν και άλλοι περιθωριοποιημένοι καλλιτέχνες όπως, η Julie Mehretu ή ο William Kentridge, που χάρη στην παγκοσμιοποίηση, προσφέρουν μια εικόνα προσωπικών και τοπικών εμπειριών στον ευρύτερο χάρτη. Ακόμα, καλλιτέχνες που δουλεύουν με διάφορα μέσα, απειθαρχούν στα πρωταρχικά θεμέλια του πολιτισμού, δημιουργώντας «τέχνη εξαθλίωσης» (Foster et al. 2013: 692) και εξετάζουν μέσω του καταπονημένου σώματος ζητήματα σεξουαλικότητας και θνησιμότητας· σε αυτούς μπορούν να περιληφθούν οι Rona Pondick, Kiki Smith, Robert Gobber, Paul McCarthy, Mike Kelley, Vanessa Beecroft (Ibid.: 692). Οι εγκαταστάσεις βίντεο και η προβαλλόμενη εικόνα, ως το απόλυτο μέσο συρραφής των θεωριών και ζητημάτων που έχουν απασχολήσει τους καλλιτέχνες αυτών των δεκαετιών, ξετυλίγονται μέσα από τα έργα των James Turrell, Bill Viola, Douglas Gordon, Stan Douglas, Doug Aitken, Matthew Barney και δίνουν νέα πνοή στη σύγχρονη τέχνη, που εκμεταλλεύεται τα τεχνολογικά μέσα που αναπτύσσονται ραγδαία (Ibid.: 698). Το θέαμα, όπως ορίστηκε από τον Γκυ Ντεμπόρ το 1967, δηλαδή ως «κεφάλαιο συσσωρευμένο σε τέτοιο βαθμό, ώστε να γίνεται εικόνα» (1979: 125), γίνεται ένα φαινόμενο που εντείνεται με την πάροδο του χρόνου και βρίσκει την απόλυτη εφαρμογή του στη δεκαετία του '90 με τους «οικονομικούς συνασπισμούς μέσων ενημέρωσης- επικοινωνίας- ψυχαγωγίας να αποτελούν τους κυρίαρχους ιδεολογικούς θεσμούς στη δυτική κοινωνία». (Foster et al.2013: 700)

2.1.5 Περίοδος 2000-2015

Όπως υποστηρίζει ο θεωρητικός και ιστορικός της τέχνης Hal Foster, η «ιστορική αμνησία», που ηθελημένα ή ακούσια παράγει ως αποτέλεσμα η βιομηχανία και η αγορά του πολιτισμού, προκαλεί τη συνθήκη που χρειάζεται, για να υπάρξει μια συνεχής και ακόρεστη επιθυμία για την αγορά των προϊόντων, πλέον, τέχνης στους καταναλωτές της, που αδυνατούν να κατανοήσουν και να αναλογιστούν πάνω στα εννοιολογήματα της τελευταίας (1983: 166). Παρατηρώντας, λοιπόν, διαχρονικά την εξέλιξη της τέχνης, διαπιστώνουμε ότι, στοιχεία από την μία περίοδο επιβιώνουν ή μεταφράζονται και επανεξημερώνονται στην επομένη, αλλά τα μεταλλαγμένα αυτά στοιχεία δίνουν, μέσα στα όρια του «ανιστορικού» μεταμοντερνισμού (Lyotard,

2008: 14), την ψευδαίσθηση της ιστορικής συνέχειας και κυκλικότητας. Χωρίς, λοιπόν, να υπάρχουν στεγανά στα ποικίλα κινήματα της τέχνης, αφού τα όρια της εξέλιξης τους είναι, ούτως ή άλλως, δυσδιάκριτα, μπορεί κανείς να παρατηρήσει, ότι τα τυπικά στοιχεία πολλών περιόδων έχουν προϋπάρξει. Η σημερινή περίοδος, την οποία διανύει η τέχνη, δε διαφέρει σε αυτές τις διαστάσεις. Βρίσκεται σε έναν εμφανή και διαρκή διάλογο με το παρελθόν, ακόμα κι αν αυτό το παρελθόν θεωρείται τρόπον τινά ξεχασμένο ή απαρχαιωμένο (Harrison & Schofield, 2010: 233). Απορροφώντας πλήρως τα διδάγματα των νέων μέσων, η τέχνη παράγει αλλά, και αποδίδει τελικά αποτελέσματα, που έχουν ως αναπόσπαστο μέρος την τεχνολογία και τις εκφάνσεις της ή εξελίξεις της (Paul, 2008: 35). Η ψηφιακή εποχή, μη μπορώντας να ανακαλύψει εκ νέου την τέχνη, απορροφήθηκε από αυτή και τη βοήθησε να αποκτήσει μία νέα πρόσληψη του κόσμου και των προεκτάσεών του (Kocur, 2012: 136).

Στη δεκαετία του 2000, μπορεί κανείς να δει ότι ο ρόλος που διαδραματίζουν τα ψηφιακά μέσα εδραιώνεται τόσο άμεσα, ώστε να δίνουν τον παλμό του τι θα αποτελέσει το μέλλον της πρωτοποριακής τέχνης, ακόμα και στο επίπεδο της εικόνας που ξεκινά σε μεγάλο βαθμό να παράγεται ψηφιακά ή της εικονικής πραγματικότητας· οι ψηφιακοί χαρακτήρες «άβαταρ» εξελίσσονται σιγά, αλλά δυναμικά, σε μία πολλά υποσχόμενη πλευρά της πολιτιστικής εμπειρίας (Foster et al. 2013: 708; 769). Το κολλάζ τριών διαστάσεων (ασαμπλάζ), αποκτά ξανά θέση ανάμεσα στα αντικείμενα και τις συσσωρεύσεις υλικών και έτοιμων κομματιών που δημιουργεί η νέα γενιά γλυπτών- Martial Rysse, Genzken Isa (Ibid.: 726). Η τέχνη παραμένει σε μία συγκεκριμένη ομάδα καλλιτεχνών, στην οποία πρωτοστατεί ο Damien Hirst, γεγονός που προκαλεί αίσθηση και σοκάρει, επικρατώντας στα μέσα ενημέρωσης και αποτελώντας μία βασική επένδυση για τους γνώστες της αγοράς της τέχνης (Ibid.: 733). Ο ακτιβισμός και η τέχνη, όμως, επανενώνουν τις δυνάμεις τους σε μια άλλη μεριά του πλανήτη- με τον Ai Weiwei και άλλους Κινέζους καλλιτέχνες, να δημιουργούν κοινωνικά σχέδια και έργα-σχόλια στη μαζική απασχόληση, ως ανταπόκριση στην τεράστια αγορά εργασίας που έχει αναπτυχθεί, καθιστώντας ακούσια τον κόσμο της τέχνης που αναπτύσσεται στην Κίνα άτυπη μόδα για το δυτικό κόσμο, αλλά και στρέφοντας την παγκόσμια προσοχή στις πολιτικές πρακτικές της χώρας (Ibid.: 758-763).

Φτάνοντας σε ακόμα πιο πρόσφατες χρονολογίες, γίνεται σαφές ότι δεν εμμένουν μόνο τα στοιχεία των προηγούμενων δεκαετιών, αλλά και πολλοί καλλιτέχνες που γνωρίσαμε το αρχικό τους έργο σε περιόδους που επιζητούσαν την καινοτομία και τη

ρήξη με τις κοινωνικές συμβάσεις, φαίνεται να παραμένουν σχετικοί και σημαντικοί για τον κόσμο της σύγχρονης τέχνης· παράδειγμα αποτελούν ο Jeff Koons, η Barbara Kruger, ο Georg Baselitz, ο Gerhard Richter- (Holzwarth, 2013). Ενώ, έχουν κάνει την είσοδο τους στο προσκήνιο και πολλοί νέοι καλλιτέχνες (Ibid.), είναι σχετικά δύσκολο να καταλάβουμε την έκταση της συνδρομής του έργου τους, όσον αφορά την εξέλιξη της αβαντ-γκαρντ τέχνης (Herwitz, 1993: 257). Άλλωστε, συχνά θεωρείται αμφιλεγόμενη η αξιολόγηση και η αποτίμηση νέων καλλιτεχνών, καθώς το έργο τους είναι χρονικά περιορισμένο και δεν μπορεί να αποτιμηθεί πλήρως το εύρος της δουλειάς τους από τους σύγχρονους ιστορικούς και θεωρητικούς ή κριτικούς της τέχνης (Weintraub, 2003: 16)· ανεξαρτήτως του πώς αποφαίνεται η αγορά της τέχνης για αυτούς. Παράλληλα, είναι έκδηλο πως η ιστορία της τέχνης συνεχίζει να γράφεται, κυρίως για το δυτικό κόσμο, παρά τη διεθνή φήμη καλλιτεχνών που δεν έχουν γεννηθεί και ούτε μένουν σε αυτή την πλευρά της γης, και παρά το γεγονός ότι οι πόλεις, παραδείγματος χάριν, της Ασίας μεταμορφώνονται σε αυτόνομους τρόπον τινά κόσμους σύγχρονης τέχνης (Holzwarth, 2013).

3 ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Μέσα από την συνοπτική εξέταση, του αχανούς ίσως πεδίου της τέχνης, όπως αυτό διαμορφώνεται τις τελευταίες δεκαετίες στο δυτικό κόσμο (Τσίγκογλου, 2010), θεωρητικά θα προέκυπτε, ένα ενδιαφέρον, για την διερεύνηση του κατά πόσο τα ελληνικά δεδομένα προσομοιάζουν σε αυτά του υπόλοιπου δυτικού ημισφαιρίου. Αν αναζητούσε, λοιπόν, κανείς τις εξελίξεις γύρω από τον κόσμο της τέχνης στην Ελλάδα και την Αθήνα από τη δεκαετία του 1980 και μετά, με επικέντρωση στην τελευταία δεκαετία και τις εκθέσεις που δίνουν το στίγμα τους στη σύγχρονη τέχνη, προκύπτουν, αν μη τι άλλο προβληματισμοί, σε σχέση με το αν η Αθήνα μπορεί να ακολουθήσει τα παραδείγματα άλλων πόλεων και να αναδειχθεί σε πολιτιστική πρωτεύουσα για τη σύγχρονη τέχνη (Αστραπέλλου, 2015). Παράλληλα, η δημόσια τέχνη- παρότι φαίνεται να πάσχει στην Ελλάδα- έχει εξ ορισμού τη δυνατότητα να εισχωρήσει στον κοινωνικό ιστό της πόλης και άρα, να αποτελέσει κοινή αισθητική εμπειρία για όλους. Κατέχει, συγχρόνως, τους τρόπους με τους οποίους μπορεί, μέσα από τη μόνιμη ή εφήμερη παρουσία της, να δώσει μια εναλλακτική αντίληψη του χώρου και να προσφέρει εναύσματα για μια φιλική σχέση με το φυσικό περιβάλλον (Miles, 1997).

Τα τελευταία είκοσι χρόνια, υπάρχει μια δυσκολία στο να προσδιορίσει κανείς τα πλαίσια μέσα στα οποία ορίζεται η τέχνη και οι εκφάνσεις της (Καραμπά, 2005:29). Μέσα λοιπόν από θεσμούς- όπως το βραβείο ΔΕΣΤΕ, η Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, με τις καθιερωμένες εκθέσεις των αποφοίτων της (Χαραλάμπους, 2013), η εκθεσιακή και γενικότερη πολιτιστική δραστηριότητα ιδρυμάτων σαν τη Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών και Σταύρου Νιάρχου- δημιουργείται ένας περιορισμένος μικρόκοσμος που έχει, όμως, προεκτάσεις και αντίκτυπο στο διεθνή κόσμο της σύγχρονης τέχνης. Ακόμα, Έλληνες καλλιτέχνες, όπως οι Αργιανός Θανάσης, Γκόκας Βαγγέλης, Λουκάς Παναγιώτης, Πολυζώιδου Μαρία, Τσώλης Κώστας, Κανιάρης Βλάσης και πολλοί άλλοι (Μπαχτσετζής, 2009), καταξιώνονται τόσο στα πλαίσια της εντόπιας καλλιτεχνικής παραγωγής, αλλά και της διεθνούς. Βέβαια, η αποτύπωση των εικαστικών εκθέσεων στην Ελλάδα, από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, αλλά και τους τεχνοκριτικούς, περιορίζεται στη μορφή ενός απλού σχολίου (Χριστόπουλος, 2013), χωρίς θεωρητικό υπόβαθρο ή έστω εργαλειακό χαρακτήρα, δυσχεραίνοντας τις προσδοκίες κατανόησης της εξέλιξης της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Ως εκ τούτου, κρίνεται σκόπιμο να περιγραφούν συγκεκριμένες διοργανώσεις που έλαβαν

τόπο στην Αθήνα ή- έχοντας έναν αμιγώς περιοδικό χαρακτήρα- διοργανώνονται επαναλαμβανόμενα ανά κάποιο χρονικό διάστημα.

Στις υποενότητες που ακολουθούν, λοιπόν, καταγράφονται οι πιο σημαντικές περιοδικές εκθέσεις σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα των τελευταίων δεκαετιών, ως ενδεικτικά παραδείγματα πολιτιστικών θεσμών που επηρέασαν αισθητά και συνεχίζουν, σε κάποιες περιπτώσεις, να μεταλλάσσουν την πολιτιστική εικόνα και εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης στη συγκεκριμένη ευρωπαϊκή πόλη. Έχοντας ως απαρχή, συγκεκριμένες διοργανώσεις και περιοδικές εκθέσεις, πριν την οικονομική κρίση, θα αποπειραθεί μία σύζευξη και αντιστοιχία του παρελθόντος με το σήμερα· υποθέτοντας εκ των προτέρων, πως οι δύο περίοδοι είναι σίγουρα διαφοροποιημένες. Ένα επιχείρημα υπέρ αυτής της υπόθεσης, θα μπορούσε να είναι, η σύγκριση της εμφανούς άνθισης και εξωστρεφούς συμπεριφοράς του πεδίου της σύγχρονης τέχνης, την περίοδο προετοιμασίας και διεξαγωγής των Ολυμπιακών Αγώνων, σε αντίθεση με την περιορισμένη εκθεσιακή δραστηριότητα των αιθουσών τέχνης την τελευταία πενταετία (Δασκαλοθανάσης et al 2005).

Συνεχίζουν, παρόλα αυτά, να αποτυπώνονται πρωτοποριακές ιδέες, αντιλήψεις και αξίες που συμβάλλουν στην πολιτιστική εξέλιξη μιας πόλης, όπως είναι η Αθήνα και θεωρείται ενδιαφέρον να διερευνηθεί η επιρροή της ίδιας της οικονομικής και κοινωνικής κρίσης στα πλαίσια των θεσμοθετημένων αυτών διοργανώσεων. Με στόχο, λοιπόν, την ανάλυση των παραπάνω ζητημάτων, θα πραγματοποιηθεί εκτενής αναφορά πρώτον, στη διοργάνωση της Outlook του 2003, δεύτερον, στις Μπιενάλε που έχουν δρομολογηθεί από το 2007 μέχρι το 2015 και τελικά, στο θεσμό της Art-Athina που ξεκινά ήδη από το 1993· καταγράφοντας μία μορφή εξέλιξης του πολιτιστικού πεδίου της πόλης, με γενικότερο υπόβαθρο την κρίση στην Ελλάδα.

3.1.1 Outlook

Η Outlook αποτέλεσε μία από τις πιο αξιόλογες εκθέσεις σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα τόσο από την άποψη της οργάνωσης και της δομής της όσο και από την πλευρά του περιεχομένου και της πολυφωνίας της· παράλληλα, όμως, υπήρξε και μία από τις πιο «αδικημένες» διοργανώσεις για τα ελληνικά τουλάχιστον δεδομένα. Πραγματοποιήθηκε το 2003 υπό την επιμέλεια του γνωστού θεωρητικού Χρήστου Ιωακειμίδη. Ταυτόχρονα, συνδέθηκε άρρηκτα με τις αντιδράσεις που προκλήθηκαν λόγω του έργου του Βέλγου καλλιτέχνη Thierry De Cordier με τίτλο *Asperges me*, το

οποίο, εν τέλει, αφαιρέθηκε εξ ολοκλήρου από την έκθεση. Αδιαμφισβήτητη ήταν, παρόλα ταύτα, η καλλιτεχνική της αξία κυρίως, για τον τρόπο με τον οποίον επιχείρησε να παρέμβει στο πεδίο των εικαστικών της χώρας. Αποτυπώθηκε, άλλωστε, μέσα από τη συμμετοχή καλλιτεχνών όπως οι: Beuys, Basquiat, Hirst, Kentridge, Kounellis, Lucas, Rauch, Tillmans, Wall, Λάμπας, Μάρκου, Παπαδημητρίου, Τότσικας, αλλά και τη συμβολή θεωρητικών που έχουν διαμορφώσει την κριτική και φιλοσοφία της σύγχρονης τέχνης όπως οι: Bourriaud, Danto, Birnbaum, Ιωακειμίδης, Δασκαλοθανάσης (Ιωακειμίδης et al.2003). Αποτέλεσε ένα τρόπον τινά προοίμιο για τον πολιτισμό της Ελλάδας και της Αθήνας πριν την άφιξη των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004- μέρος της ονομαζόμενης Πολιτιστικής Ολυμπιάδας- και εξερεύνησε όλα τα φάσματα του εικαστικού πεδίου και των αναζητήσεων της μεταμοντέρνας τέχνης. Παράλληλα, άντλησε έμπνευση από τα μορφώματα και την ιστορία της σύγχρονης Αθήνας (Ibid.).

Η Outlook διοργανώθηκε σε τρεις χώρους: στο «Εργοστάσιο» της Σχολής Καλών Τεχνών, στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων και στο Μουσείο Μπενάκη της Οδού Πειραιώς. Και οι τρεις χώροι αφουγκράζονταν την αρχιτεκτονική δομή της πόλης της Αθήνας και αποτέλεσαν μία από τις εννοιολογικές σταθερές της έκθεσης, που με άξονα την οδό Πειραιώς, έφεραν στο προσκήνιο ένα μέρος της πόλης που εκείνη την περίοδο βρισκόταν σε ένα στάδιο έντονων αλλαγών. Έτσι, σηματοδοτούνταν το “*Athens Effect*”, το κύριο μήνυμα, δηλαδή, που υιοθετήθηκε από την επικοινωνιακή καμπάνια της έκθεσης (Ibid.).

Η έκθεση, όμως, διαθέτει έναν ιστορικό χαρακτήρα και χρήζει περαιτέρω διερεύνησης και για άλλους λόγους. Υπήρξε έντονη κατακραυγή από την εικαστική κοινότητα λόγω της λογοκρισίας που υπέστη το έργο του Thierry De Cordier και της απόφασης να αφαιρεθεί, τελικά, από το χώρο στον οποίο είχε τοποθετηθεί (Χαλικιά, 2003). Η επιλογή αυτή από τους διοργανωτές της έκθεσης ήγειρε πολλές συζητήσεις γύρω από ζητήματα σχετικά με την ανάγκη ανεξαρτησίας της τέχνης, την παραγωγή ενός ξεχωριστού μέρους για τις εκφράσεις της δημιουργικότητας και του πειραματισμού στην κοινωνία των πολιτικών διχασμών. Παρόλα αυτά, η Outlook δε φάνηκε να κάνει την υπέρβαση στα πλαίσια της εικαστικής σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα: μην κατορθώνοντας, σε τελική ανάλυση, να αναδιατάξει το κατακερματισμένο και αχανές αυτό πεδίο ή να αφήσει απτά αποτελέσματα για τις επόμενες γενιές θεωρητικών και καλλιτεχνών μέσα από τις εκτενείς αναλύσεις και διαφωνίες που υπήρξαν μεταξύ των συμμετεχόντων.

Ήταν, ωστόσο, μία έκθεση που πληρούσε τις προδιαγραφές των διεθνών διοργανώσεων τέχνης, αναδεικνύοντας πολλούς από τους «πρωταγωνιστές» του χώρου των εικαστικών, οι οποίοι τα επόμενα χρόνια θα έπαιζαν κάποιο ρόλο στη μάλλον απέλπιδα προσπάθεια αυτονόμησης της σύγχρονης τέχνης (Poka Yio, 2013). Παρότι, λοιπόν, έδωσε για λίγο την αίσθηση ότι μία μετατόπιση προς την επικαιροποίηση των πρακτικών γύρω από τον κόσμο της τέχνης ήταν δυνατή, μικροδιαμάχες και εσωτερικές αψιμαχίες αμαύρωσαν την εικόνα και τη μετέπειτα φήμη της συγκεκριμένης διοργάνωσης. Κάτι τέτοιο είχε σαν αποτέλεσμα η Outlook-αυτή καθαυτή- να μην επαναληφθεί ποτέ και να μείνει στην ιστορία των εικαστικών δρώμενων της χώρας, στην οποία θα επανέρχονται μόνο οι σχετικοί με το χώρο ερευνητές, αναλυτές και θεωρητικοί. Συγχρόνως, αξίζει να σημειωθεί ότι δεν υπήρξε έκτοτε κάποια απόπειρα παρόμοιου βεληνεκούς.

3.1.2 Μπιενάλε

«Δεν είναι μπιενάλε, δεν είναι έκθεση» (Poka Yio στο Μάλαμα, 2014:178), παρά ένα συνονθύλευμα δράσεων που σκοπό έχουν να ενεργοποιήσουν και να εμπλέξουν τόσο το κοινό της τέχνης, όσο και τους υπόλοιπους πολίτες της Αθήνας (Ζευκίλη, 2015). Η περιοδική διοργάνωση της Μπιενάλε της Αθήνας αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες διοργανώσεις με άξονα τη σύγχρονη τέχνη και τις φιλοσοφικοθεωρητικές της προεκτάσεις και διεξάγεται κάθε δύο χρόνια, επανατοποθετώντας συνεχώς τις δράσεις της σε ιστορικά και κοινωνικά σημαίνοντα κτίρια της πόλης (Ibid.).

Η πρώτη Μπιενάλε έλαβε χώρα το 2007 με τίτλο "*Destroy Athens*" στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων. Ακόμα και από τον περιπαιχτικό τίτλο της, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι η έκθεση αποζητούσε- μέσω των γενικότερων δράσεων της, αλλά και από τα έργα που ανέθεσαν οι επιμελητές στους καλλιτέχνες- να αποδομήσει τα κοινωνικά και πολιτιστικά στερεότυπα που ριζώνουν σε μια πόλη σαν την Αθήνα (Καλπατσόγλου et al.2007). Προσέγγισε θεματολογικά καινοτόμες δημιουργίες της σύγχρονης τέχνης με συμμετέχοντες καλλιτέχνες από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Συγκέντρωσε πλήθος εγχώριων και διεθνών προσωπικοτήτων της σύγχρονης τέχνης και αποτέλεσε την αφορμή για παράλληλα εικαστικά γεγονότα σε διάφορα σημεία της Αθήνας (Ibid.). Ο διεθνής τύπος την παρουσίασε με κολακευτικά σχόλια και υποστηρίχθηκε δεόντως (Poka-Yio, 2013).

Δύο χρόνια αργότερα, τον Ιούνιο του 2009, οργανώθηκε η δεύτερη Μπιενάλε με τίτλο “*Heaven*” στις πρώην Ολυμπιακές εγκαταστάσεις του Παλαιού Φαλήρου. Μία ακόμα ομάδα διεθνών επιμελητών κλήθηκε να παρουσιάσει, μέσω του έργου 120 εικαστικών και άλλων καλλιτεχνών από όλο τον κόσμο, το πώς αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει την άκρως συμβολική- τόσο λογοτεχνικά, όσο και θρησκευτικά- έννοια του παραδείσου. Σε σχέση, μάλιστα, με τη σύγχρονη Αθήνα που, ειδικά την περίοδο εκείνη, εισερχόταν στην απαρχή μιας γενικευμένης κρίσης. (Καλπατσόγλου et al.2009).

Συνεχίζοντας, όμως, την «μπιεναλική» αναδρομή φτάνουμε στον Οκτώβριο του 2011, όπου οργανώθηκε η τρίτη Μπιενάλε της Αθήνας με τίτλο “*Monodrome*”. Η κύρια δράση της τοποθετήθηκε στο κτίριο της Διπλαρείου Σχολής επί της Πλατείας Θεάτρου, σε επιμέλεια του επιφανούς θεωρητικού και επιμελητή Nicolas Bourriaud μαζί με την Ξένια Καλπακτσόγλου και τον Poka-Yio. Η συγκεκριμένη έκθεση προσπάθησε, μέσω της τέχνης, να παρουσιάσει την κατάσταση που επικρατεί στη χώρα ως ένα αλλοτινό «μουσείο υπό κατάρρευση», μία «ετεροτοπία» επί το γίνεσθαι.

Τον Σεπτέμβριο του 2013 έλαβε χώρα η τέταρτη Μπιενάλε της Αθήνας, με τίτλο “*Agora*” στο κτίριο του πρώην Χρηματιστηρίου Αθηνών, στην οδό Σοφοκλέους 8-10 (Καλπακτσόγλου & Καριοφύλης, 2013). Αυτή τη φορά, η έκθεση στόχευσε στην συμμετοχικότητα του κοινού και την ανατροφοδότησή του μέσω ενός επικοινωνιακού διαλόγου για το τι μέλλει γενέσθαι σε καλλιτεχνικό, αλλά και σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Όπως συνήθως, συστάθηκε μία πολυσυλλεκτική ομάδα καλλιτεχνών, επιμελητών, θεωρητικών και επαγγελματιών από τον χώρο της δημιουργικής παραγωγής, αριθμώντας περί τα 40 άτομα, και η οποία επιμελήθηκε συλλογικά τις επιμέρους δράσεις της Μπιενάλε (Ibid.). Η πιο πρόσφατη Μπιενάλε, που ξεκίνησε το καλοκαίρι του 2015 υπό τον τίτλο «*Ομόνοια*» στεγαζόμενη στο ιστορικό και εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο Μπάγκειον στην πλατεία Ομονοίας θα εξετασθεί σε επόμενο κεφάλαιο.

Εν κατακλείδι, παρατηρούμε μία στενή συσχέτιση των χώρων που επιλέγονται για τις συγκεκριμένες εκθέσεις με τη θεματολογία και τις προθέσεις τους (Poka-Yio, 2013). Επιπλέον, ο θεσμός της Μπιενάλε- όντας σχετικά πρόσφατος για την πόλη της Αθήνας- συμπίπτει, σχεδόν, με το χρονικό της κρίσης και ως εκ τούτου, διακατέχεται από σαφείς αναφορές σε αυτή. Παρατηρείται, ίσως αβίαστα, μία παράλληλη εξέλιξη των κοινωνικοοικονομικών φαινομένων με τα πειραματικού τύπου μορφώματα της

διοργάνωσης, που εμφανώς αφουγκράζεται προσεκτικά τον παλμό της πόλης (Ζευκίλη, 2015).

3.1.3 Art-Athina

Η Art-Athina θεσμοθετήθηκε από τον Πανελλήνιο Σύνδεσμο Αιθουσών Τέχνης (ΠΣΑΤ) και πραγματοποίησε την πρώτη της διοργάνωση το 1993. Όπως αναφέρει η πρόεδρος του ΠΣΑΤ, ο θεσμός αυτός, που προβάλλει και καταγράφει ουσιαστικά τη δραστηριότητα ελληνικών και ξένων αιθουσών τέχνης, έχει καταφέρει να είναι οικονομικά ανεξάρτητος και ιδιαίτερα επιτυχημένος, με μεγάλη προσέλευση κοινού παρά τις δυσχερείς οικονομικές συνθήκες της χώρας. Ο φαινομενικά εμπορικός της χαρακτήρας δεν την εμποδίζει από το να αποτελεί, παράλληλα, μία πλατφόρμα για τη διερεύνηση των τάσεων και καινοτομιών που μπορούν να διαπιστωθούν στο εικαστικό πεδίο της σύγχρονης τέχνης. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, μπορεί να παρατηρηθεί και από το παράλληλο πρόγραμμα δράσεων που επιμελούνται- με ενδιαφέρουσες προτάσεις κάθε χρόνο- Έλληνες επιμελητές, μεταξύ των οποίων ο Χριστόφορος Μαρίνος, η Άρτεμις Ποταμιάνου και ο Μάνος Στεφανίδης.

Σημείο συνάντησης για τη διεθνή καλλιτεχνική δημιουργία, η Art-Athina συγκεντρώνει σε ένα χώρο σημαντικούς συντελεστές της σύγχρονης τέχνης: χώρους τέχνης, πολιτιστικούς φορείς, επιμελητές, συλλέκτες, κριτικούς τέχνης και, σαφώς, το φιλότεχνο κοινό, αποτελώντας ένα πολύ σημαντικό εικαστικό γεγονός, τόσο σε ελληνικό όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο, χάρη στη μακροβιότητά του. Πυρήνα της έκθεσης αποτελούν οι συνδεδεμένες, κατά δαιδαλώδη τρόπο, ελληνικές αλλά και ξένες αίθουσες τέχνης παρουσιάζοντας έτσι, σε ένα συνεχώς αναπτυσσόμενο- από άποψη μεγέθους- κοινό, μια σφαιρική εικόνα των διαχρονικών τάσεων στη σύγχρονη τέχνη. Τα τελευταία χρόνια, όπως είναι φυσικό, και η συγκεκριμένη διοργάνωση αντανακλά και αποτυπώνει τόσο, τις μεταλλαγές που υφίστανται οι αίθουσες τέχνης λόγω των οικονομικών συνθηκών- με κάποιους χώρους να εξαφανίζονται από το χάρτη- όσο, και την μετάφραση ή καλύτερα, μεταβίβαση αυτού του βιώματος, όπως το συναισθάνονται και αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι καλλιτέχνες.

4 Η ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

4.1 Εισαγωγή

Έχοντας εξετάσει κάποιες από τις βασικότερες διοργανώσεις των τελευταίων χρόνων- που, είτε κατάφεραν να έχουν αντίκτυπο στο εικαστικό πεδίο της πόλης, παρότι πραγματοποιήθηκαν μόνο για μία φορά, είτε επαναλαμβάνονται ανά τακτά χρονικά διαστήματα και αποπειρώνται να αποτυπώσουν την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα και στον κόσμο- παρακάτω, θα αναλυθεί πιο συγκεκριμένα η δραστηριότητα όλων των τύπων οργανισμών, οι οποίοι πραγματοποίησαν εικαστικές εκθέσεις ανοιχτές για το κοινό κατά το έτος του 2015. Η ανάλυση αυτή έχει ως στόχο να αναζητήσει τους οργανισμούς που παραμένουν δραστήριοι παρά την κρίση και να αποτυπώσει τη γεωγραφική τους συσπείρωση μέσα στα όρια της Αττικής και του «κέντρου» της Αθήνας- θεωρώντας την τοποθεσία μία ενδιαφέρουσα μεταβλητή ως προς την κατάσταση της σύγχρονης τέχνης και της εικόνας που δίνει στη συγκεκριμένη πόλη. Ακόμα, αποζητά να εξετάσει τις αισθητικές επιλογές των εν λόγω οργανισμών, μέσα από τις φωτογραφίες των εκθέσεων που επιλέγουν να δημοσιεύσουν και τελικά, να διεξάγει κάποια γενικότερα συμπεράσματα για τις τακτικές τους και τη γενικότερη επιρροή που αυτές έχουν.

Η Sullivan (2005: xi,xii) προσπαθεί μέσα από το βιβλίο της *Art Practice as Research* να θέσει τις θεωρητικές βάσεις για την αποδοχή των εικαστικών τεχνών ως μέσο διερεύνησης ατομικών, αλλά και κοινών εμπειριών, ενός μέσου που θα συνέβαλε σημαντικά στη δημόσια κοινωνική και πολιτική ατζέντα, αν λόγω της συχνής αμφισημίας τους δεν υποτιμούνταν. Δηλώνει, μάλιστα, ότι παρότι οι καλλιτέχνες δεν ακολουθούν απαραίτητως τις παραδοσιακές οδούς των κοινωνικών επιστημών, πραγματοποιούν παρόλα αυτά, ενδεδειγμένη έρευνα γύρω από το ζήτημα με το οποίο καταπιάνονται- ακόμα κι αν καταφεύγουν σε οδούς που σκοπό έχουν να εντείνουν τη δημιουργικότητά τους- και κυρίως, παράγουν ένα αποτέλεσμα το οποίο έχει τη δυνατότητα να αλλάξει τον τρόπο που σκέφτονται οι υπόλοιποι άνθρωποι (Ibid.).

Αν, λοιπόν, θεωρήσει κανείς βάσιμα τα επιχειρήματα της εν λόγω συγγραφέα, θα ήταν αν μη τι άλλο δόκιμο να προσπαθήσει να μελετήσει το ερευνητικό αποτέλεσμα ατόμων από διαφορετικές κοινωνικές και εθνικές καταβολές, που συχνά δραστηριοποιούνται στα κοινά, αλλά ουσιαστικά, υπεισέρχονται στη δημόσια σφαίρα

μέσω του εικαστικού έργου τους. Η δουλειά τους, παρόλα αυτά, γίνεται προσβάσιμη στο ευρύτερο κοινό μόνο όταν, και εάν αυτή επιλεγεί προς έκθεση από κάποιον πολιτιστικό οργανισμό. Βέβαια, πλέον, και χάρη στην εξέλιξη της τεχνολογίας, μπορεί ο ίδιος ο καλλιτέχνης να δημιουργεί ή να βρίσκει κάποια πλατφόρμα για να επικοινωνήσει το έργο του στο κοινό εκτός των παραδοσιακών και «επίσημων» καναλιών, όπως είναι οι γκαλερί και οι χώροι τέχνης. Παραδείγματος χάριν, η διάδοση του Internet έχει παίξει ένα καίριο ρόλο στην αυτοπροβολή του εκάστοτε καλλιτέχνη (Watson, 2009: 300), καθιστώντας παράλληλα, όμως, σχεδόν ανέφικτη την πλήρη καταγραφή όλων αυτών των εγχειρημάτων. Για το λόγο αυτό, έγινε η επιλογή να αποκλεισθούν οι άυλες εκθέσεις του διαδικτύου και να καταγραφούν μόνο οι εκθέσεις που βρέθηκαν σε ένα φυσικό χώρο και είχαν διάρκεια πάνω από μία ημέρα.

Επιστρέφοντας, λοιπόν, στο συλλογισμό της Sullivan, ένα από τα βασικά γνωρίσματα της δουλειάς του καλλιτέχνη είναι πως για να ολοκληρώσει τον κύκλο ενός επικοινωνιακού μοντέλου και να έρθει σε επαφή με τον δέκτη του μηνύματός του- δηλαδή, το φιλότεχνο ή μη κοινό- χρειάζεται να αποτελέσει μέρος κάποιας εκθεσιακής δραστηριότητας. Ακόμα και αν επιτευχθεί η προβολή των έργων ενός καλλιτέχνη, όμως, η ενημέρωση του κοινού για την εκάστοτε έκθεση, ή την εκάστοτε ιστοσελίδα, καθώς και η «αποκωδικοποίηση» του έργου από τον θεατή δεν καθίστανται δεδομένες, γιατί εξαρτώνται άμεσα από τη δημοσιότητα που λαμβάνουν τέτοια εικαστικά εγχειρήματα, όπως επίσης, και το πολιτιστικό υπόβαθρο- μεταξύ άλλων δημογραφικών χαρακτηριστικών- του ίδιου του κοινού στο οποίο απευθύνονται.

Έτσι, παρακάτω θα μελετηθεί αρχικά, η γεωγραφική τοποθέτηση των πολιτιστικών οργανισμών, αναδεικνύοντας το χάρτη ως εργαλείο τόσο εικαστικό όσο και ερευνητικό, ενώ στη συνέχεια, θα δοθεί μια πιο αναλυτική περιγραφή των ίδιων των οργανισμών και των εκθεσιακών δραστηριοτήτων τους για το 2015. Η περιγραφή αυτή θα είναι βασισμένη πάνω στο αρχείο όλων των εκθεσιακών εγχειρημάτων που έγινε δυνατό να συγκεντρωθούν από δευτερογενή δεδομένα που ανακτήθηκαν από διάφορες διαδικτυακές πηγές· τόσο ιστοσελίδες γενικού πολιτιστικού ενδιαφέροντος και μέσα μαζικής ενημέρωσης, όσο και τις ίδιες τις ιστοσελίδες των πολιτιστικών οργανισμών που πραγματοποίησαν τις εκθέσεις. Πολλοί από τους οργανισμούς δε διαθέτουν κάποια δική τους διαδικτυακή, επαρκώς ενημερωμένη παρουσία· ελλείψει, λοιπόν, ενός κεντρικού αρχείου ή συγκεντρωτικού καταλόγου με όλους τους

ενεργούς χώρους εκθέσεων ή πολιτιστικούς οργανισμούς, πραγματοποιήθηκε μια συγκριτική συλλογή δεδομένων από διάφορα μέσα. Άλλωστε, και οι σχετικές ενημερωτικές ιστοσελίδες ή άλλου είδους πρωτοβουλίες πληροφόρησης για τα εικαστικά δρώμενα φαίνεται να αρθρογραφούν σχετικά με τις τρέχουσες εκθέσεις επιλεκτικά. Βάσει αυτών των ερευνητικών εμποδίων υπάρχει κάθε επιφύλαξη για το ότι κάποιες από τις εκθέσεις του 2015 μπορεί να μην έχουν καταγραφεί.

Ξεκινώντας, όμως, με αφορμή την απώλεια μιας εικαστικής εμπειρίας από τον πλουραλισμό εκθέσεων που επικρατεί- ειδικά στις μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις- τη μη διεκπεραίωση επαφής με μια μορφή τέχνης, έναν καλλιτέχνη, μια πρόταση επιμέλειας, θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθεί τόσο ο αντίκτυπος που μπορεί να έχουν αυτές οι εκφάνσεις της πολιτιστικής παραγωγής για μία πόλη, όσο και το ποια είναι τα ίχνη που απομένουν από αυτές τις πολιτιστικές εκδηλώσεις αφού παρέλθει η χρονική τους διάρκεια. Λαμβάνοντας ως ερευνητικό χρονικό πλαίσιο ένα συγκεκριμένο ημερολογιακό έτος, εν προκειμένω το 2015, προκύπτει ένα ιδιότυπο μωσαϊκό από χώρους τέχνης και πολιτιστικούς οργανισμούς. Ο καθένας από αυτούς με τους δικούς του ρυθμούς και τις δικές του στρατηγικές διαμορφώνει μία επιμέρους σφαίρα στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης και επηρεάζει, εκούσια ή ακούσια, το εικαστικό τοπίο μιας ολόκληρης πόλης. Το φαινόμενο αυτό θα μπορούσε να αποτυπωθεί πιο εύγλωττα σε έναν χάρτη του αττικού τοπίου, προσφέροντας παράλληλα, μια ενόραση για το πού εντείνονται τα φαινόμενα των εικαστικών πολιτιστικών δρωμένων (Αυδίκος, 2014) και ποια είναι τα βασικά τους χαρακτηριστικά.

Σε αντίστιξη με την τέχνη στο δημόσιο χώρο, οι «ετεροτοπίες» των χώρων τέχνης διαφυλάσσουν τα έργα των περιοδικών τους εκθέσεων από τους περαστικούς (“flaneur”) της πόλης ή τους αφήνουν να πάρουν μια ιδέα μονάχα μέσω μιας βιτρίνας, ενός παραθύρου ή μιας αφίσας- διαφήμισης. Αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι η τέχνη δε βρίσκεται εκεί και ότι δεν προκαλεί μια μετατόπιση στο καλλιτεχνικό γίνεσθαι της πόλης. Ακόμα και εάν οι εκθέσεις είναι αφανείς, για κάποιον μη σχετικό με το κόσμο της τέχνης, αποτελούν τρόπον τινά ορόσημο για τους «μυημένους» και ενημερωμένους φιλότεχνους. Έτσι, και μετά το πέρας των εκθέσεων που διοργανώνουν οι εκάστοτε χώροι, θα ήταν ίσως ενδιαφέρον να υπάρχει ένα συγκεντρωτικό αρχείο με τις εκθέσεις που υπήρξαν παρελθοντικά σε μία συγκεκριμένη περιοχή, τόσο για ερευνητικούς σκοπούς, όπως για την εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης και την ανάπτυξη ή μη των χώρων που τη φιλοξενούν, όσο και για

ενημερωτικούς σκοπούς που θα αφορούσαν το κοινό, είτε είχε επισκεφθεί κάποιες από τις εκθέσεις, είτε όχι. Επιπροσθέτως, σχετικά αρχεία που θα παρουσίαζαν δυνητικά την εξέλιξη ενός «δείκτη» της κουλτούρας, θα αποτελούσαν μια μεγάλη βοήθεια για το ανερχόμενο και πολλά υποσχόμενο μάρκετινγκ πόλεων.

Ο παρελθοντικός χάρτης των εκθέσεων ως αποτύπωση του συνόλου των «ετεροτοπιών», των περασμένων καλλιτεχνικών εκδηλώσεων μπορεί να βρει συσχετίσεις και συνάφειες με τους χάρτες, όπως αυτοί χρησιμοποιούνται από διάφορους καλλιτέχνες και «ρεύματα» των τελευταίων δεκαετιών, διαμορφώνοντας ένα συγκεκριμένο ερευνητικό και αισθητικό πεδίο γύρω από την έννοια και την εικόνα της χαρτογράφησης, αλλά και γύρω από την καλλιτεχνική παραγωγή, την αποτύπωσή της και την επιστημονική αναγνώρισή της (Watson, 2009: 300). Επίσης, «[...] κοιτάζοντας ποιος χαρτογραφεί, και τι μπορεί να χαρτογραφηθεί σήμερα, μέσω των συνεισφορών καλλιτεχνών» (Watson, 2009: 293) μπορεί να δοθεί ένα γενικότερο μεθοδολογικό πλαίσιο για την χαρτογράφηση των επιμελητικών και καλλιτεχνικών πρότζεκτ της Αθήνας. Η Watson στο άρθρο της, “*Mapping and Contemporary Art*” παραθέτει 24 εκθέσεις σύγχρονης τέχνης που περιλαμβάνουν- στα έργα των καλλιτεχνών ή στην οπτική των επιμελητών- την χαρτογράφηση (cartography) και εξετάζει ζητήματα σχετικά με τους λόγους για τους οποίους οι καλλιτέχνες φαίνεται να επιλέγουν αυτή τη θεματολογία, ακόμα κι αν θεωρείται ως κάτι κορεσμένο από επιμελητές και κριτικούς. Υπάρχουν, μάλιστα, επίκαιρα παραδείγματα από την ελληνική παραγωγή εκθέσεων του 2015, όπου ο χάρτης παίζει ένα κομβικό ρόλο για την απεικόνιση και τη νοηματοδότηση της σύγχρονης τέχνης: παρότι δεν ήταν τόσο συνηθισμένος πριν τον μεταμοντερνισμό (Ibid.). Φυσικά, ειδική μνεία αξίζει σε κινήματα όπως αυτό των σιτιουασιονιστών, που όχι μόνο χρησιμοποίησαν κατά κόρον το συγκεκριμένο μέσο, αλλά το εδραίωσαν για τις επόμενες γενιές καλλιτεχνών.

Θίγονται, ακόμα, ζητήματα σχετικά με την οπτικοποίηση και την υποκειμενικότητα του χώρου κατά τη διαδικασία δημιουργίας των χαρτών. Καθώς η χρήση τους, αλλά και αυτή της ορολογίας που τους συνοδεύει, γίνεται όλο και πιο συχνή, ακόμα και σε περιπτώσεις άσχετες με τη γεωγραφία, η εικόνα του χάρτη εισέρχεται στο γενικό φαντασιακό δίνοντας πολύ συγκεκριμένη μορφή στο τι σημαίνει τόπος και χώρος και πώς αυτοί διαθρώνονται. Όπως υποστηρίζει η συγγραφέας Kim Levin (1979: 4) στο *Farewell to Modernism*, η χρήση του χάρτη είναι ένα πρωταρχικό σύμβολο του μεταμοντερνισμού, όπως το πλέγμα ήταν του

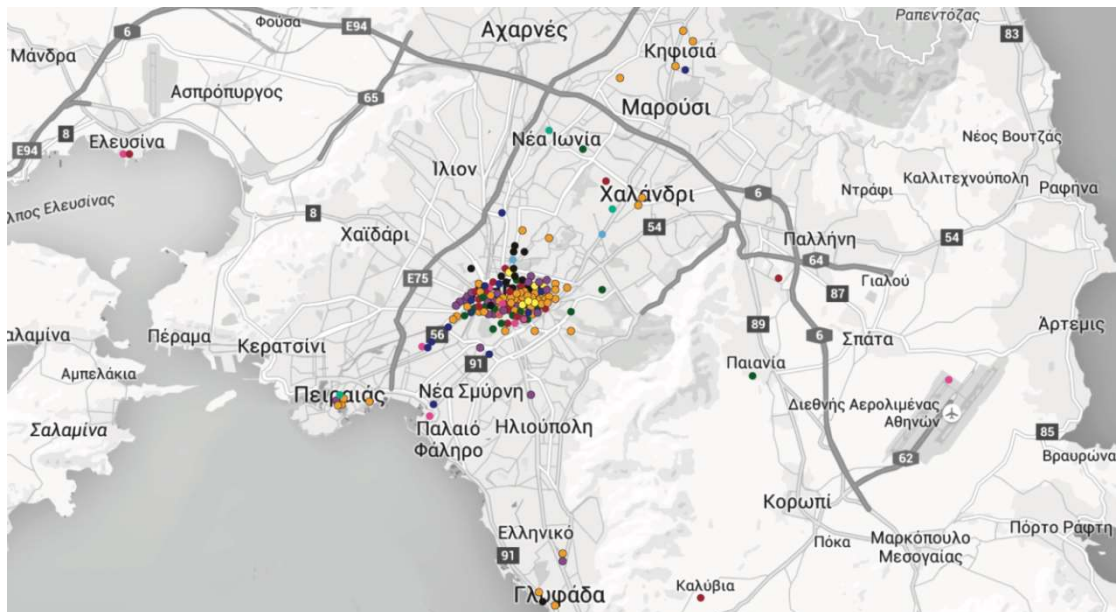
μοντερνισμού κι αυτό διότι, ακολουθώντας το ιστορικό του πλαίσιο, στον μεταμοντερνισμό υπονοείται η ύπαρξη περιοχών και επιφανειών έξω από τα έργα τέχνης και την τέχνη γενικότερα, δίνοντας το περιθώριο τα όρια να θεωρηθούν πιο εύκαμπτα και μεταβλητά και να κατανοηθεί περισσότερο ότι στην τέχνη, όπως και στην γλώσσα υπάρχουν δυσνόητα, τεχνητά συστήματα. Κάτι τέτοιο, φέρνει την τέχνη πιο κοντά στη φύση και τον κόσμο που πλέον απεικονίζεται μέσω ενός χάρτη, φέρνοντας τον τελευταίο, όπως αναφέρει η Levin (Ibid.), ως άμεσο γνώρισμα διαχωρισμού του μοντερνισμού από τον μετά- μοντερνισμό, δηλώνοντας ότι «ίσως μια μέρα οι τελευταίοι των μοντερνιστών [καλλιτεχνών] να διακρίνονται από τους πρώτους μεταμοντερνιστές από το κατά πόσο η κατασκευή τους βασίζεται στην πλεγματοποίηση ή την χαρτογράφηση» (Watson, 2009: 296).

Φυσικά, υπάρχει και ο αντίποδας αυτής της άποψης που θέλει το χάρτη ως ένα ακόμα θέμα που εμφανίστηκε ως «μόδα» στις συνεχώς αυξανόμενες ομαδικές εκθέσεις, ένα μεταπολεμικό φαινόμενο που ανάδειξε παράλληλα τον επιμελητή σε αυτούσια διασημότητα. Όπως και να έχει, όμως, ο χάρτης θεωρήθηκε ένα χρήσιμο εργαλείο από μία ευρεία γκάμα καλλιτεχνών και αισθητικών εκφάνσεων- κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα περιλαμβάνουν τους: Joseph Beuys, Gerhard Richter, Maurizio Cattelan, Nam June Paik και Yoko Ono- και μελετήθηκε σε βάθος χάρη σε έρευνες επιμελητών εκθέσεων (curators) (Ibid.). Ερχόμενοι, λοιπόν, στο σήμερα και χάρη στην εξέλιξη της τεχνολογίας και των δορυφορικών χαρτών, πλατφόρμες και εφαρμογές, όπως οι χάρτες της Google αναδεικνύονται σε ένα εργαλείο με το οποίο το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού είναι εξοικειωμένο σε βαθμό, μάλιστα, που του είναι απαραίτητο για να πλοηγηθεί στην ίδια του την πόλη· έτσι, η απεικόνιση των τοποθεσιών των χώρων τέχνης μπορούν να παραλληλιστούν με τη διαδικασία αναζήτησης και χάραξης διαδρομής που θα είχε ακολουθήσει ο δυνητικός επισκέπτης αναζητώντας μία συγκεκριμένη έκθεση ή το ποιες είναι οι εκθέσεις που μπορεί να επισκεφθεί σε μία ορισμένη χρονική περίοδο.

4.2 Αττική

Και πάλι στο άρθρο της Watson, ο Paul Tacon, συν-επιμελητής μιας εκ των αναλυόμενων εκθέσεων αναφέρει και σημειώνει χαρακτηριστικά ότι οι χάρτες, πέραν της επιστημονικής ή μυθολογικής φύσης τους, καταφέρνουν παράλληλα να αφηγηθούν τις σχέσεις μεταξύ γεωγραφικών περιοχών και ομάδων ενδιαφερομένων

(Watson, 2009: 293), κάτι που ισχύει και στην συγκεκριμένη χαρτογράφηση, καθώς εν προκειμένω, όπως και στο βιβλίο του Βασίλη Αυδίκου «Οι Πολιτιστικές και Δημιουργικές Βιομηχανίες στην Ελλάδα» (2014), ο γενικότερος χάρτης της Αττικής (Εικόνα 4.1) καταδεικνύει φανερά την έντονη δραστηριοποίηση χώρων τέχνης και εκθεσιακών δράσεων σε συγκεκριμένες περιοχές του κέντρου της Αθήνας εν αντιθέσει με την υπόλοιπη Αθήνα και Αττική, που δεν καταφέρνει να συγκεντρώσει παρά μόνο ελάχιστους οργανισμούς στα γεωγραφικά της όρια. Η συμπίκνωση όλων των τύπων πολιτιστικών οργανισμών και διοργανώσεων στα στενά όρια αυτού που ορίζεται ως «κέντρο της Αθήνας», καθιστά τις υπόλοιπες περιοχές καταφανώς κενές από πολιτιστική δραστηριότητα σχεδόν κάθε τύπου. Ένα φαινόμενο, το οποίο μπορεί να ερμηνευθεί τόσο από τη σκοπιά των προσδοκιών επισκεψιμότητας λόγω παραδείγματος χάριν του τουρισμού- συνδέοντας το με την ανάδειξη και απήχηση του έργου των καλλιτεχνών, όσο και από την επιλογή για τοποθέτηση των πολιτιστικών οργανισμών σε μέρη που θεωρούνται ιστορικά ως προς τον πολιτισμό και την τέχνη ή περιοχές που είναι αυτή τη στιγμή εκκολλαπτόμενες πολιτιστικές κοιτίδες (Αυδίκος, 2014: 139).



- Φεστιβάλ
- Μουσεία
- Πινακοθήκες
- Ιδρύματα
- Ινστιτούτα
- Γκαλερί
- Μη Κερδοσκοπικοί Πολιτιστικοί Οργανισμοί
- Πολυχώροι
- Ανεξάρτητες Εκθέσεις
- Ιδιωτικές Συλλογές

Εικόνα 4.1 Η τυπολογία των πολιτιστικών οργανισμών έχει δοθεί με βάση τον αυτοορισμό τους, τους σκοπούς τους και τον χαρακτηρισμό τους από άλλα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Όσον αφορά τις περιοδικές εκθέσεις σύγχρονης τέχνης που διοργανώνουν οι πολιτιστικοί οργανισμοί, τα προάστια της Αθήνας υποεκπροσωπούνται (Ibid.: 139), παρότι μπορεί να έχουν λιγοστούς χώρους τέχνης όπως, γκαλερί ή οίκους δημοπρασιών και πνευματικά κέντρα μεμονωμένων δήμων. Διοργανώνονται, όμως, σε περιοχές όπως, τα Σπάτα ή η Ελευσίνα, σημαντικές εκθέσεις που αποτελούν μέρος ευρύτερων μεγάλων φεστιβάλ- η Art-Athina στην πρώτη περίπτωση και τα Αισχύλεια στη δεύτερη. Χάρη, λοιπόν, σε τέτοιες διοργανώσεις ίσως αποπειράται η προσέλκυση του φιλότεχνου κοινού και σε άλλες λιγότερο δημοφιλείς περιοχές, ή ακόμα, η ανάδειξη της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής σε κόμβους διέλευσης μεγάλων πληθυσμών, όπως ο Διεθνής Αερολιμένας Αθηνών· ένα φαινόμενο που, επίσης, αξίζει αναφοράς είναι ότι πολλοί δήμοι προσπαθούν να αναδείξουν την τοπική καλλιτεχνική παραγωγή οργανώνοντας εργαστήρια και εκθέσεις τόσο ερασιτεχνών όσο και εδραιωμένων καλλιτεχνών.

4.3 Το «Κέντρο»

Όπως υποστηρίζει και η Watson (2009: 301), οι σημερινοί καλλιτέχνες και κατ' επέκταση, οι υπεύθυνοι των χώρων τέχνης είναι ιδιαίτερα εξοικειωμένοι με την έννοια του πολιτιστικού τουρισμού και μέσα σε αυτό το πλαίσιο δρουν αναλόγως. Μάλιστα, η συγγραφέας περιγράφει αυτό το φαινόμενο σε σύγκριση με τα καλλιτεχνικά κινήματα του πρώιμου μεταμοντερνισμού της δεκαετίας του 1960, όπου παρατηρείται μία προσπάθεια από την πλευρά των καλλιτεχνών να ξεφύγουν από τα τυπικά κανάλια προβολής και έκθεσης, όπως είναι οι γκαλερί (Ibid.). Στην Αθήνα, οι ανεξάρτητες προσπάθειες καλλιτεχνών ή ομάδων επιμελητών που δρουν αυτόνομα, εισάγοντας συχνά πολλών ειδών καινοτομίες, εκτός του ότι αντιμετωπίζουν σίγουρα δυσκολίες σχετικά με την αυτοπροβολή τους- καθώς βασίζονται κυρίως στους ήδη υπάρχοντες κύκλους επικοινωνίας τους- παράλληλα, είναι ιδιαίτερα δύσκολο να

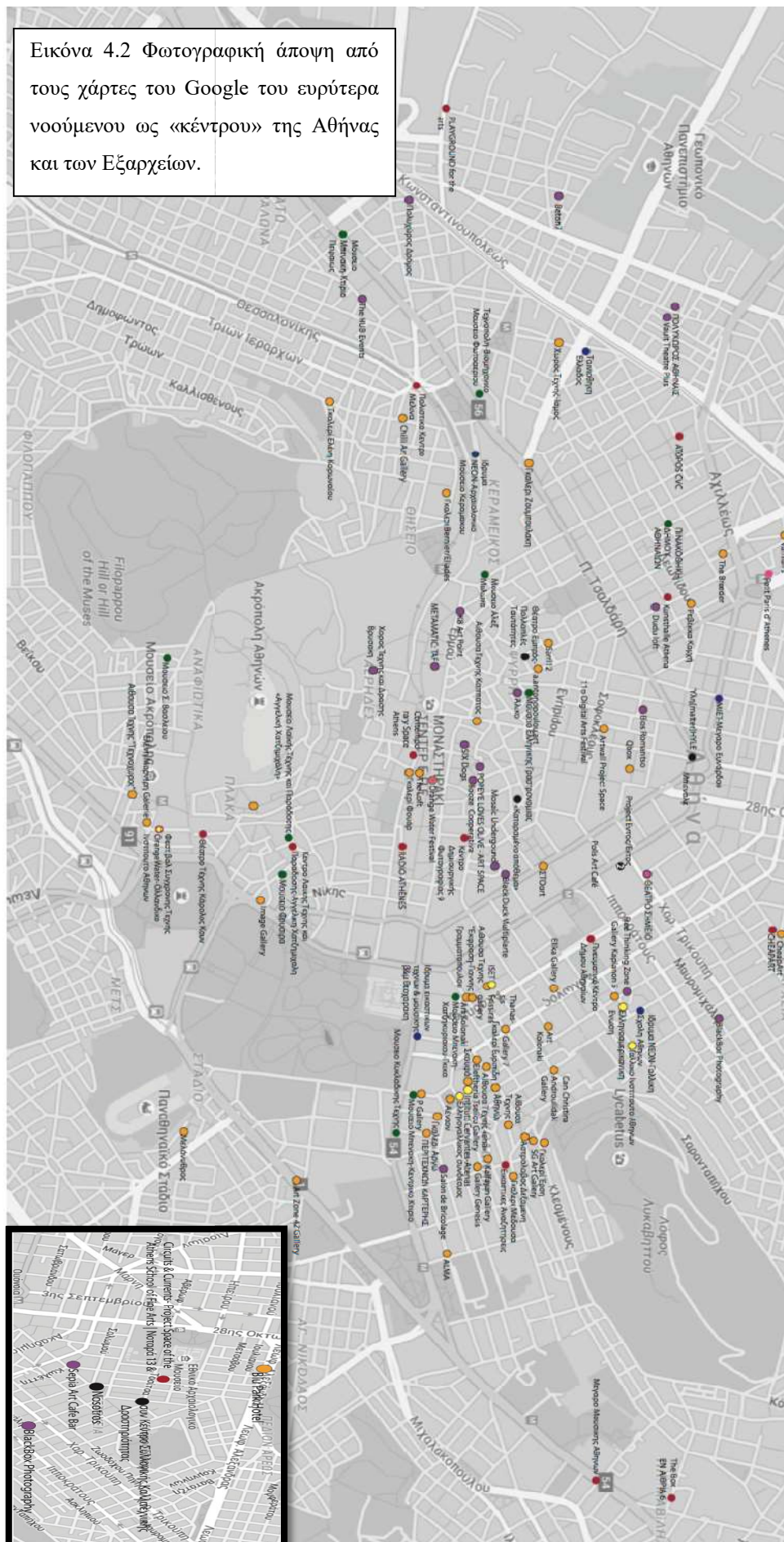
καταγραφούν με ακρίβεια, καθώς μπορεί να μην υπάρχει κάποιου είδους αρχείο των δραστηριοτήτων τους. Παρόλα αυτά, τα περισσότερα από τα εν λόγω καταγεγραμμένα εγχειρήματα τοποθετούνται και αυτά στον δήμο Αθηναίων και τις περιοχές που φαίνεται να γίνονται δυνητικά «πολιτιστικοί κόμβοι» (Αυδίκος, 2014: 148) (Εικόνα 4.2).

Επιπλέον, μπορεί να πραγματοποιηθεί μία τρόπον τινά σύνδεση ανάμεσα στις πιο δραστήριες περιοχές που αναδεικνύει ο χάρτης και τα έντονα κοινωνικά φαινόμενα που χαρακτήρισαν την πόλη το συγκεκριμένο έτος. Για παράδειγμα, μπορεί να παρατηρηθεί το πώς συνδέεται θεματικά ή τοπογραφικά η σύγχρονη τέχνη και οι εκθέσεις της με τα σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα, όπως το κύμα των προσφυγικών ροών και οι περιοχές στις οποίες τοποθετούνται από κρατικούς φορείς ή φιλοξενούνται από άλλου είδους οργανισμούς και συλλογικότητες. Ένα άλλο ζήτημα που προκύπτει είναι το αν υπάρχουν εκθέσεις που άπτονται θεματικά και προσπαθούν να αναδείξουν αυτές τις κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις. Θα γίνει ειδικότερη αναφορά παρακάτω γύρω από την ανάλυση των διαφόρων εκθέσεων των πολιτιστικών οργανισμών, αλλά αξίζει να αναφερθεί, σχετικά με την πολιτικοποίηση της τέχνης ή τις επιλογές και δράσεις των επιμελητών, ότι παρατηρείται γενικά σαν φαινόμενο στη μεταμοντέρνα και σύγχρονη πρακτική, καθώς η τέχνη δεν μπορεί να μείνει αποστασιοποιημένη και ασύνδετη με τα κοινωνικά φαινόμενα (Watson, 2009: 301; Foster et al. 2013 789). Ειδικά προς το τέλος του 2015 και τις αρχές του 2016, οι εκθέσεις και οι καλλιτεχνικές πρακτικές σχετικά με το προσφυγικό αυξήθηκαν, καθιστώντας την Ελλάδα και την Αθήνα ορατές στον παγκόσμιο χάρτη της κοινωνικής ευαισθητοποίησης με καλλιτέχνες διεθνούς φήμης, όπως ο Ai Weiwei, να απασχολούν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και εκθέσεις, όπως η ντοκιμαντεριστικής αφήγησης *The Dome Experience*- που φιλοξενήθηκε στα πλαίσια της Μπιενάλε της Αθήνας στο ξενοδοχείο Μπάγκειον- να αποτελεί, ουσιαστικά, ένα καλλιτεχνικό μέσο ευαισθητοποίησης και ενημέρωσης για το προσφυγικό.

Επίσης, κάποιοι τύποι οργανισμών φαίνεται από τη διαμόρφωση του πιο ειδικού χάρτη του κέντρου της Αθήνας να προτιμούν συγκεκριμένες περιοχές. Το αναπόφευκτο και τυπικό παράδειγμα του Κολωνακίου, όπου οι γκαλερί φαίνεται να κατακλύζουν σχεδόν κάθε οικοδομικό τετράγωνο, συνεχίζεται με την περιοχή του Μεταξουργείου, όπου συγκεντρώνεται η πλειοψηφία των μη κερδοσκοπικών πολιτιστικών οργανισμών. Ακόμα, οι ανεξάρτητες εκθέσεις ή και οι χώροι που αυτοδιαχειρίζονται οι καλλιτέχνες φαίνεται να είναι τοποθετημένες περισσότερες σε

περιοχές όπως τα Εξάρχεια. Κάτι τέτοιο, θα μπορούσε να υποδεικνύει, παράλληλα, και την ιστορικότητα των διαφόρων περιοχών της Αθήνας (Liinamaa, 2014: 537), με τα Εξάρχεια να θεωρούνται από τις πιο πολιτικοποιημένες περιοχές και το Κολωνάκι, ίσως, μία από τις πιο ελιτιστικές.

Εικόνα 4.2 Φωτογραφική άποψη από τους χάρτες του Google του ευρύτερα νοούμενου ως «κέντρου» της Αθήνας και των Εξαρχείων.



5 ΕΚΘΕΣΕΙΣ 2015

Όπως έχει προαναφερθεί, η παραγωγή τέχνης με την παραγωγή εκθέσεων είναι, αναμφιβόλως, δύο ξεχωριστά πράγματα. Από τη στιγμή που τα έργα ενός καλλιτέχνη δεν έχουν επιλεγεί για να εκτεθούν σε κάποιον «επίσημο» εκθεσιακό χώρο, παραμένουν σε μεγάλο βαθμό στην αφάνεια. Ως εκ τούτου, καθίσταται πολύ πιο δύσκολη η καταγραφή της καλλιτεχνικής δημιουργίας αυτής καθαυτής. Αντιθέτως, οι δραστηριότητες των πολιτιστικών οργανισμών, οι οποίες είναι ανοιχτές για το κοινό, λαμβάνουν πολύ περισσότερη δημοσιότητα, επιτρέποντας στον εκάστοτε ερευνητή να τις αναζητά και μετά το πέρας της λειτουργίας τους. Το περιεχόμενο των εκθέσεων, όμως, αποτελεί ακριβώς επιλογή των εκάστοτε επιμελητών ή διοργανωτών, με έργα καλλιτεχνών από διάφορες χώρες και από ποικίλες περιόδους της καλλιτεχνικής τους πορείας. Μια έρευνα, λοιπόν, που αποζητά την καταγραφή όλων των εκθέσεων που έγιναν κατά τη διάρκεια μιας συγκεκριμένης περιόδου, δεν καταφέρνει να αποτυπώσει παράλληλα και τον παλμό των καλλιτεχνών που εργάζονται εντός των γεωγραφικών ορίων της Αθήνας ή της Ελλάδας.

Ακόμα, η έλλειψη πιστοποίησης για τα ιδρύματα και τους οργανισμούς φαίνεται να αποτελεί ένα πρόβλημα που ταλανίζει τον ελληνικό κόσμο της τέχνης, δημιουργώντας αμφιβολίες σχετικά με το προφίλ και τον σκοπό ίδρυσής τους. Ταυτόχρονα, η ανυπαρξία συγκεντρωτικού αρχείου με τους χώρους που παραμένουν ενεργοί- φιλοξενώντας για το 2015 διάφορες καλλιτεχνικές αναζητήσεις και εγχειρήματα επιμελητών- εμποδίζει την πλήρη καταγραφή των εκθέσεων που πραγματοποιήθηκαν. Διάφορες πρωτοβουλίες για την ενημέρωση γύρω από τις εκθέσεις σύγχρονης τέχνης- όπως είναι το Athens Art Map (Παράρτημα), που χαρτογραφεί την δραστηριότητα που έχει η Αθήνα και τα προάστια ως προς την σύγχρονη τέχνη, ή το Athens Art Walk (Youtube, βλ. Βιβλιογραφία), που αποτυπώνει το περιεχόμενο των εκθέσεων με βίντεο- αποτελούν μονομερείς και επιλεκτικές καταγραφές, καθώς παρουσιάζουν τη δραστηριότητα συγκεκριμένων μόνο οργανισμών.

Οι στατιστικές αναλύσεις του κεντρικού φορέα της Ελληνικής Στατιστικής Αρχής, που αφορούν τους πολιτιστικούς οργανισμούς και είναι προσβάσιμες για το κοινό, δίνουν ελλιπείς πληροφορίες. Η τελευταία καταγραφή των εκθεσιακών δραστηριοτήτων των αιθουσών τέχνης αναφέρεται στο ημερολογιακό έτος του 2014, δίνοντας, μάλιστα, μεμονωμένες πληροφορίες. Αυτές περιλαμβάνουν μόνο τον

αριθμό των ατομικών και ομαδικών εκθέσεων των γκαλερί, κατατάσσοντάς τες ανάλογα με το είδος τέχνης που προβάλλεται- δηλαδή, ζωγραφική, γλυπτική, φωτογραφία, κ.ο.κ.- χωρίς, να γίνεται αναφορά στις περιοχές της Ελλάδας που βρίσκονται υπό μελέτη ή σε άλλου τύπου διευκρινιστικά στοιχεία. Επιπρόσθετα, οι δείκτες επισκεψιμότητας που δημοσιεύονται και αφορούν μεταξύ άλλων τα μουσειακά ιδρύματα, δίνουν έμφαση μόνο στα μουσεία αρχαιολογικού ενδιαφέροντος, τοποθετώντας όλους τους υπόλοιπους τύπους κάτω από τον τίτλο, λοιπά μουσεία (Παράρτημα). Δεν είναι σαφές εάν τα μουσεία και οι λοιποί χώροι τέχνης καταγράφουν- μέσω, παραδείγματος χάριν, της έκδοσης εισιτηρίων- τη δική τους επισκεψιμότητα, αφού στην πλειοψηφία των περιπτώσεων δεν προβαίνουν σε δημοσίευση των στοιχείων αυτών, εκτός αν πρόκειται για συγκεκριμένες εκθέσεις διεθνούς ενδιαφέροντος, όπου η προσέλευση του κοινού ενδιαφέρει τον Τύπο.

Για όλους τους παραπάνω λόγους, υπάρχει μια ασαφής εικόνα σχετικά με το πώς διαμορφώνεται το πεδίο της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα και την Αθήνα, αποκαλύπτοντας κενά πληροφόρησης γύρω από τους ίδιους τους πολιτιστικούς οργανισμούς και τις εκθέσεις τους, αλλά και γύρω από το κοινό που τους επισκέπτεται. Θα ήταν, όμως, ενδιαφέρον, να αναζητηθεί μέσω των ίδιων των εκθέσεων και των εικόνων που τις συνοδεύουν το τι πραγματικά συγκροτεί το σύγχρονο εικαστικό πεδίο. Με γνώμονα αυτή την επιδίωξη, παρακάτω αναλύονται συνοπτικά τα προφίλ των διάφορων τύπων πολιτιστικών οργανισμών μαζί με κάποιες από τις εκθεσιακές τους δραστηριότητες για το έτος του 2015, όπως προκύπτουν από το αρχείο όλων των εκθέσεων (Παράρτημα). Το αρχείο αυτό συστάθηκε από τη συγκέντρωση τεκμηρίων από το διαδίκτυο, μέσω δηλαδή δημοσιευμάτων που πραγματοποίησαν διάφοροι ενημερωτικοί φορείς, αλλά και από τα ιστολόγια που διατηρούν κάποιοι από τους εκθεσιακούς χώρους. Εδώ εντοπίζεται και μία από τις αδυναμίες της ποιοτικής έρευνας από δευτερογενείς πηγές, καθώς είναι πιθανό να απουσιάζουν κάποιοι οργανισμοί ή μεμονωμένες εκθεσιακές προσπάθειες λόγω της απουσίας τους από τον κόσμο του διαδικτύου και της ελλιπούς δημοσιότητας που λαμβάνουν. Επιπλέον, στην επόμενη υποενότητα παρουσιάζονται συγκεντρωτικά οι εικόνες των εκθέσεων αυτής της περιόδου παρέχοντας μέσω του οπτικού υλικού περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με την τέχνη που προτιμάται στη σύγχρονη εκθεσιακή δραστηριότητα της Αθήνας και τα αισθητικά κριτήρια των ιθυνόντων και των διοργανωτών αυτών των εκθέσεων.



5.1 Αποτίμηση Δραστηριότητας των Οργανισμών

Οι χώροι που χρησιμοποιούνται από τον εκάστοτε οργανισμό ποικίλουν, με τα μουσεία, τις πινακοθήκες και τις γκαλερί να έχουν συγκεκριμένους και δομημένους εκθεσιακούς χώρους. Προσπαθούν, όμως, ενίοτε και βάσει της έκθεσης που φιλοξενούν να διευρύνουν και αυτά τα σύνορά τους και να βγουν, έτσι, εκτός των

ορίων του μουσείου σε εξωτερικούς χώρους. Βέβαια, στις γκαλερί μπορεί να παρατηρηθεί το να αξιοποιούνται διαφορετικοί χώροι για διαφορετικά projects, ή να γίνονται συνεργασίες με άλλου τύπου οργανισμούς για τις ανάγκες των επιμελητών ή των έργων που αυτοί έχουν επιλέξει. Οι πολυχώροι και φυσικά, οι ανεξάρτητες εκθέσεις ή τα φεστιβάλ φαίνεται να πειραματίζονται περισσότερο με τους χώρους που επιλέγουν. Επεκτείνουν τη δραστηριότητά τους εκτός των συνόρων των εκθεσιακών αιθουσών- όπως σε αυλές ή εξωτερικά δωμάτια- αλλά και εκτός του ιδιωτικού χώρου γενικά, πειραματιζόμενοι με την έννοια και τα όρια του δημόσιου πλαισίου, σε μια προσπάθεια προσέγγισης της γειτονιάς και του άμεσου κοινού της.

5.1.1 Φεστιβάλ

Ξεκινώντας από τον θεσμό του φεστιβάλ, που στη σύγχρονη ευρωπαϊκή και δυτική πόλη αποτελεί ένα πολύ συνηθισμένο φαινόμενο, παρατηρούμε ότι η Αθήνα δεν χαρακτηρίζεται από πλουραλισμό εδραιωμένων διοργανώσεων σύγχρονης τέχνης. Η δεσπόζουσα διοργάνωση της πόλης θα λέγαμε ότι είναι η Art- Athina, που όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, έχει μία σχετικά μακρά ιστορία. Για το 2015, οι διοργανωτές της συνάπτουν συνεργασία με το Διεθνή Αερολιμένα Αθηνών, πραγματοποιώντας σε διάφορες αίθουσες του αεροδρομίου έξι εκθέσεις. Η συνεργασία διαρκεί για όλο το έτος και σκοπός της είναι να διερευνήσει διάφορες εκφάνσεις της εικαστικής τέχνης. Με θεματικούς άξονες τη σύγχρονη ιστορία και το τοπίο της Αθήνας, το ταξίδι και την τέχνη στο δημόσιο χώρο, δίνουν βήμα σε εδραιωμένους- όπως ο Αληθινός- και μη καλλιτέχνες και επιμελητές. Η ίδια η έκθεση της Art- Athina περιλαμβάνει, πέρα από την παρουσίαση ξένων και εγχώριων αιθουσών τέχνης, παράλληλες εκθέσεις πιο πειραματικού χαρακτήρα. Στη μία περίπτωση, χαρτογραφούνται οι αυτόνομες πλατφόρμες δημιουργίας που έχουν σχεδιαστεί από καλλιτέχνες διαφόρων χωρών και στην άλλη, νέοι καλλιτέχνες εξετάζουν και προτείνουν δικές τους λύσεις μέσω της τέχνης για τα σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα της χώρας.

Η Μπιενάλε της Αθήνας μετρά στο δυναμικό της μόλις πέντε διοργανώσεις, με την πέμπτη, δηλαδή την *OMONOLIA* να βρίσκεται σε εξέλιξη από τα τέλη του 2015 έως και το 2017. Με μια πιο ριζοσπαστική φύση και σε πλήρη διάλογο με την εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης και των κοινωνικών φαινομένων που την πλαισιώνουν,

επιλέγει να ανοίξει συνομιλίες γύρω από καίρια ζητήματα και όχι, απαραιτήτως, να πραγματοποιήσει εκθέσεις εικαστικού χαρακτήρα. Για την πρώτη περίοδο λειτουργίας της τοποθετεί δύο εγκαταστάσεις στο εσωτερικό και την πρόσοψη του ιστορικού, μα εγκαταλελειμμένου ξενοδοχείου Μπάγκειον στην Ομόνοια.

Υπάρχουν, επίσης, και άλλα εδραιωμένα, ειδικού τύπου φεστιβάλ που διερευνούν τις σύγχρονες εξελίξεις σε συγκεκριμένες εκφάνσεις της σύγχρονης εικαστικής τέχνης- το Athens Photo Festival με τη φωτογραφία και το Digital Arts Festival με την ψηφιακή τέχνη. Ακόμα, υφίστανται διοργανώσεις που σε κάποιες περιπτώσεις συνδυάζουν εικαστικές εκθέσεις γνωστών Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών με την κύρια θεματική τους που είναι οι παραστατικές τέχνες- όπως το Φεστιβάλ Αθηνών και τα Αισχύλεια στην Ελευσίνα. Τέλος, παρατηρούνται καινούρια φεστιβάλ- Orange Water Festival, με συμμετοχή από Ολλανδούς και Έλληνες εικαστικούς- ή φεστιβάλ γενικότερου καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, που περιλαμβάνουν ποικιλία δραστηριοτήτων και μεταξύ αυτών μικρές εκθέσεις εικαστικού ενδιαφέροντος- Petit Paris d' Athenes, Art4More Festival.



5.1.2 Μουσεία

Τα μουσεία της πόλης- από τα οποία ελάχιστα αυτοπροσδιορίζονται ή μπορούν να στοιχειοθετηθούν ως μουσεία μεταμοντέρνας και σύγχρονης τέχνης- δεν έχουν τις περισσότερες φορές στην κατοχή τους κάποια μόνιμη συλλογή την οποία και να εκθέτουν στο κοινό. Κάτι τέτοιο κάνει ακόμα πιο αισθητή την απουσία του Εθνικού

Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης δυσχεραίνοντας ακόμα περισσότερο την εικόνα που έχει η Αθήνα ως πόλη- πρωτεύουσα για τη σύγχρονη τέχνη. Εξαίρεση του κανόνα που θέλει τα μουσεία να μην έχουν κάποια μόνιμη συλλογή υπό έκθεση αποτελούν: η Γλυπτοθήκη, που φιλοξενεί προσωρινά και την Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, το «απομακρυσμένο», αλλά με ευρεία δράση Μουσείο Βορρέ στην Παιανία και το μουσείο Άλεξ Μυλωνά, που έχει περιέλθει στην ιδιοκτησία του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και πραγματοποιεί για το 2015- πέρα από την μόνιμη έκθεση που διατηρεί- ένα παράλληλο πρόγραμμα περιοδικών εκθέσεων νέων καλλιτεχνών υπό την επιμέλεια του καλλιτεχνικού διευθυντή του μουσείου.

Ακόμα, άλλοι οργανισμοί που θεωρούνται αμιγώς μουσεία σύγχρονης τέχνης και είχαν εκθεσιακές πρακτικές για το έτος 2015, είναι το Μουσείο Γ. Γουναρόπουλου, το Μουσείο Σπύρου Βασιλείου και το Μουσείο Φρυσία, το οποίο ειδικεύεται στη «σύγχρονη ευρωπαϊκή ζωγραφική» (Frissirasmuseum) και επαφίεται στις προσωπικές επιλογές του συλλέκτη και ιδρυτή του, Βλάση Φρυσία. Στο χρονικό διάστημα που διερευνάται υλοποιήθηκαν δύο μακράς διάρκειας ομαδικές εκθέσεις γενικών θεματικών επιμέλειας και δύο εκθέσεις μεμονωμένων καλλιτεχνών με μικρότερη διάρκεια και χωρίς συγκεκριμένη σκοπιά γύρω από την επιμέλεια.

Η Αθήνα παρότι στερεοτυπικά και θεσμικά συνδεδεμένη, κυρίως, με τον αρχαιολογικό της πολιτιστικό πλούτο, είναι παράλληλα μια πόλη που, για διάφορους λόγους και ειδικά το τελευταίο διάστημα, εγείρει το ενδιαφέρον διεθνών καλλιτεχνών και ανθρώπων του κόσμου της σύγχρονης τέχνης. Αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό, και στη δραστηριότητα πολιτιστικών οργανισμών ιδιωτικού δικαίου που αποτελούν θεσμούς για την πόλη και τη χώρα γενικότερα. Διοργανώνουν προγράμματα εκθέσεων που χαρακτηρίζονται από συνάφεια και έχουν μεγάλο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, αναδεικνύοντας την εξέλιξη και τους προβληματισμούς της σύγχρονης εικαστικής τέχνης.

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τα μουσειακά ιδρύματα αυτού του τύπου, το Μουσείο Μπενάκη είναι αυτό που πρωτοστατεί. Για το 2015 πραγματοποίησε συνολικά πάνω από 20 ατομικές και ομαδικές εκθέσεις σε όλο το φάσμα των εικαστικών τεχνών- ζωγραφική, σχέδιο, γλυπτική, φωτογραφία, αρχιτεκτονική- αξιοποιώντας τρεις διαφορετικές από τις κτιριακές του υποδομές. Έχοντας ολοκληρωμένες προτάσεις επιμέλειας, παρουσίασε στο ελληνικό κοινό το έργο σημαντικών καλλιτεχνών. Παράλληλα, όμως, δραστηριοποιούνται στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης και κάποια αρχαιολογικά μουσεία. Τόσο το Εθνικό Αρχαιολογικό

Μουσείο, όσο και το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, το οποίο διοργάνωσε δύο πολύ φιλόδοξες εκθέσεις σε συνεργασία με τα ιδρύματα ΔΕΣΤΕ και ΝΕΟΝ. Ακόμα, μουσεία άλλων ενδιαφερόντων- μουσείο Ελληνικής Γαστρονομίας, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης (Λουτρό των Αέρηδων), Μουσείο Λαϊκής Τέχνης και Παράδοσης Δήμου Αθηναίων «Αγγελική Χατζημιχάλη», Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου/ Τεχνόπολη Δήμου Αθηναίων- παρουσίασαν σύντομες εκθέσεις σύγχρονης τέχνης προσπαθώντας να αναπτύξουν δεσμούς με τη σύγχρονη εποχή και να κάνουν πιο επίκαιρο το αντικείμενο μελέτης τους.

5.1.3 Πινακοθήκες και Ιδιωτικές Συλλογές

Οι πινακοθήκες που δραστηριοποιούνται στην Αθήνα είναι, ουσιαστικά, πολύ λιγότερες αριθμητικά σε σχέση με τις υπόλοιπες ομάδες οργανισμών και αναπτύσσουν περιορισμένη δραστηριότητα. Πρόκειται είτε για δημοτικές είτε για ιδιωτικής πρωτοβουλίας πινακοθήκες. Στην πρώτη κατηγορία περιλαμβάνονται η Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά- που πέρα από τη μόνιμη συλλογή και έκθεσή της, φιλοξένησε προσεκτικά σχεδιασμένες, από άποψη επιμέλειας, εκθέσεις νέων καλλιτεχνών με θεματικές προεκτάσεις σχετικές με την εν λόγω περιοχή-, η Δημοτική Πινακοθήκη Ψυχικού/ «Λέφα»- με μία ομάδα επιμελητών και θεωρητικών που επέλεξε να παρουσιάσει προσεγμένα ερευνητικά σχέδια-, η Νέα Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων- που πραγματοποίησε δύο ενδιαφέρουσες, θεματικά και εικαστικά, ομαδικές εκθέσεις, και οι οποίες υποστηρίζονταν από τον Οργανισμό Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας του Δήμου Αθηναίων. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν η Πινακοθήκη Γρηγοριάδη και η Πινακοθήκη Γιώργου Ν. Βογιατζόγλου («Σπάρτη»), οι οποίες έχουν αμφότερες προκύψει από ιδιωτικές συλλογές και φιλοξένησαν μία ή δύο εκθέσεις, στη μία περίπτωση με έργα αποφοίτων εργαστηρίου της Σχολής Καλών Τεχνών.

Σε παρόμοιο μήκος κύματος κινήθηκαν και οι μόλις τρεις ιδιωτικές συλλογές- The George Economou Collection Space, Φωκίωνος Νέγρη, Felios Collection. Παρότι δεν υφίσταται ούτε και σε αυτές πληθώρα εκθέσεων, αποπειράθηκε η ανάδειξη της σύγχρονης τέχνης στο κοινό, μέσω εκθεσιακών χώρων που ενεργοποιήθηκαν χάρη στην σύναψη συνεργασιών με άλλους συλλέκτες, γκαλερί, ιδρύματα και πειραματικούς χώρους τέχνης. Στην περίπτωση της ιδιωτικής συλλογής Γιώργου Οικονόμου, που πρόκειται και για τη μεγαλύτερη εκ των συλλογών,

προσχεδιάζονται ετησίως συγκεκριμένου αριθμού εκθέσεις, συνήθως τρεις. Παρά τον περιορισμένο αριθμό τους είχαν μεγάλη χρονική διάρκεια και κατάφεραν να διευρύνουν τα όρια της πρόσληψης και απήχησης της σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα. Μέσω της συνεισφοράς ξένων και καταξιωμένων επιμελητών, επαναπροσδιορίστηκαν καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως αυτό του μινιμαλισμού και έδωσαν την αφορμή για εικαστικούς διαλόγους μεταξύ καλλιτεχνών όπως, ο Baselitz και ο McCarthy.

5.1.4 Ινστιτούτα

Τα ινστιτούτα και οι σύνδεσμοι ξένων χωρών- Instituto Cervantes, Ελληνογαλλικός Σύνδεσμος, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο, Ελληνοαμερικανική Ένωση- ασχολήθηκαν από τη ζωγραφική και τη φωτογραφία μέχρι την γραφιστική και επέλεξαν να αναδείξουν το έργο ξένων, κατά κύριο λόγο, καλλιτεχνών. Το έργο τους μπορεί να σχετιζόταν άμεσα με την Αθήνα και την παγκόσμια επικαιρότητα- όπως οι κλιματικές αλλαγές- αλλά, ταυτόχρονα, ανέδειξαν τον πολιτιστικό πλούτο των χωρών τους, προσφέροντας ένα παράθυρο στις κοινωνίες στις οποίες διαμένουν οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες. Ακόμα, το Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ISET) αντλώντας από το μεγάλο αρχείο του σχετικά με τη σύγχρονη τέχνη, παρουσίασε το έργο μεμονωμένων παλαιών και νέων Ελλήνων καλλιτεχνών αλλά, πραγματοποίησε παράλληλα ομαδικές εκθέσεις με ενδιαφέρουσες θεματικές, όπως η συμβολή των Ελληνίδων εικαστικών στην πρωτοπορία της εγχώριας τέχνης ή τους καλλιτέχνες της δεκαετίας του '70 ως εκφραστές των κοινωνικοπολιτικών αναταραχών της περιόδου.

5.1.5 Ιδρύματα

Τα ιδρύματα της Αθήνας, έχουν ως κύρια θεματική τους λειτουργία ευρύτερη των εικαστικών- Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β&Μ Θεοχαράκη, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών Τσιχριτζή- και ασχολούνται πιο γενικά, με τον πολιτισμό και την εκπαίδευση γύρω από αυτόν- Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Ίδρυμα NEON, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Ίδρυμα Εφαρμοσμένων Τεχνών Ορνεράκης. Ακόμα, μπορεί να έχουν ως κύριο αντικείμενο το θέατρο, όπως στην περίπτωση του Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης ή τον κινηματογράφο- Ταινιοθήκη της Ελλάδος-

πραγματοποιώντας, όμως, ταυτόχρονα και πλουραλισμό εκθέσεων σχετικών με τη φωτογραφία και τη ζωγραφική. Η δραστηριότητα του ιδρύματος Ωνάση και της Στέγης Γραμμάτων & Τεχνών επισκιάζει, ίσως, τη δραστηριότητα των υπολοίπων οργανισμών της κατηγορίας, λόγω του προσεκτικού σχεδιασμού των διεθνούς εμβέλειας εκθέσεων που πραγματοποίησε για το 2015. Όλα τα ιδρύματα, παρόλα αυτά, αποτελούν σημαντικούς πολιτιστικούς φορείς της χώρας και της πόλης της Αθήνας, διαμορφώνοντας με την εκθεσιακή τους δραστηριότητα και μαζί με τα τοπικά μουσεία τον «επίσημο» λόγο γύρω από την τέχνη, αλλά και επηρεάζοντας αισθητά το πολιτιστικό μέλλον της χώρας.

Επιστρέφοντας στο Ίδρυμα Ωνάση και την Στέγη, εκθέσεις, όπως η *Strange Cities*, που έχουν διοργανωθεί με μεγάλη επιτυχία και σε άλλες πόλεις, διερευνούν τόσο καλλιτεχνικά όσο και από άποψη επιμέλειας το βίωμα της πόλης. Καλλιτέχνες που δεν την έχουν επισκεφθεί, αλλά μέσω συγκεκριμένων πολιτιστικών αναφορών εμπνέονται και παράγουν έργα, κατορθώνουν να αποτυπώσουν την αστική εμπειρία και τις αναζητήσεις των πολιτών της. Επίσης, το ίδρυμα Νέον, εκθέτοντας σε ιδιωτικούς και δημόσιους χώρους- ανάλογα με τις εκάστοτε συνεργασίες του και την τοποθεσία που αρμόζει θεματικά στην πρόταση επιμέλειας ή την ανάδειξη των συμμετεχόντων έργων- ενεργοποιεί τόπους, δίνοντας τους παροδικά ανοιχτό και δημόσιο χαρακτήρα. Δημιουργεί ένα πρόγραμμα, το οποίο εξερευνά την καλλιτεχνική παραγωγή της Ελλάδας και τη σύνδεσή της με το πολιτιστικό και καλλιτεχνικό παρελθόν της χώρας, αλλά και των διεθνών εικαστικών αναζητήσεων.

5.1.6 Γκαλερί και Αίθουσες Τέχνης

Όσον αφορά τις γκαλερί, πρόκειται με διαφορά για την πιο πολυπληθή ομάδα πολιτιστικών οργανισμών και ως εκ τούτου, διοργανώνουν αναμφιβόλως τις περισσότερες εκθέσεις ετησίως. Οι περισσότερες γκαλερί συνάπτουν συνεργασίες με συγκεκριμένους καλλιτέχνες, εκπροσωπώντας τους και αναλαμβάνοντας την παρουσίαση του έργου τους στο κοινό. Οι συνεργασίες αυτές μπορεί να εμπλουτίζονται κάθε χρόνο ή να παραμένουν σταθερές. Παράλληλα, οι γκαλερί δημιουργώντας συνέργειες με άλλους οργανισμούς, επιμελητές, καλλιτεχνικές ομάδες, εκθέτουν και έργα καλλιτεχνών, με τους οποίους μπορεί να μη συνεργάζονται. Συνήθως, τα έργα των εκθέσεων είναι προς πώληση και ο χαρακτήρας των εν λόγω οργανισμών είναι κερδοσκοπικός. Παρόλα αυτά, υπάρχουν χώροι τέχνης που δε φαίνεται να έχουν μια συγκεκριμένη στρατηγική ως προς την εκθεσιακή τους δραστηριότητα, τον αριθμό των εκθέσεων που πραγματοποιούν, τη χρονική διάρκεια αυτών, τα είδη τέχνης και τους καλλιτέχνες που εκπροσωπούν. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, παρότι υπάρχουν αρκετές γκαλερί που διατηρούν μία πολύ επιτυχημένη εκθεσιακή δραστηριότητα- ενδεικτικά, Can Christina Androulidaki Gallery, Kalfayan Gallery, Depo Darm, Αίθουσα Τέχνης Γιάννα Γραμματοπούλου, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, Αίθουσα Τέχνης Καππάτος, Γκαλερί ΑΔ, Elika Gallery, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, a.antonopoulou.art, Γκαλερί Ρεβέκκα Καμχή, Γκαλερί Ελένη Κορωναίου (για μια αναλυτική λίστα όλων των γκαλερί με εκθεσιακή δραστηριότητα μέσα στο 2015 όπως ανατρέξετε στο Παράρτημα)- παράλληλα, να παρουσιάζεται μια συγκεχυμένη εικόνα από πολλές γκαλερί σχετικά τους σκοπούς και την εικόνα της τέχνης που αναδεικνύουν, βάσει πάντα των εκθέσεων που διοργανώνουν. Είναι, ίσως, αμφίβολο το αν οι εν λόγω οργανισμοί σχεδιάζουν επιμελώς μια συγκροτημένη και κατανοητή πολιτιστική πολιτική.

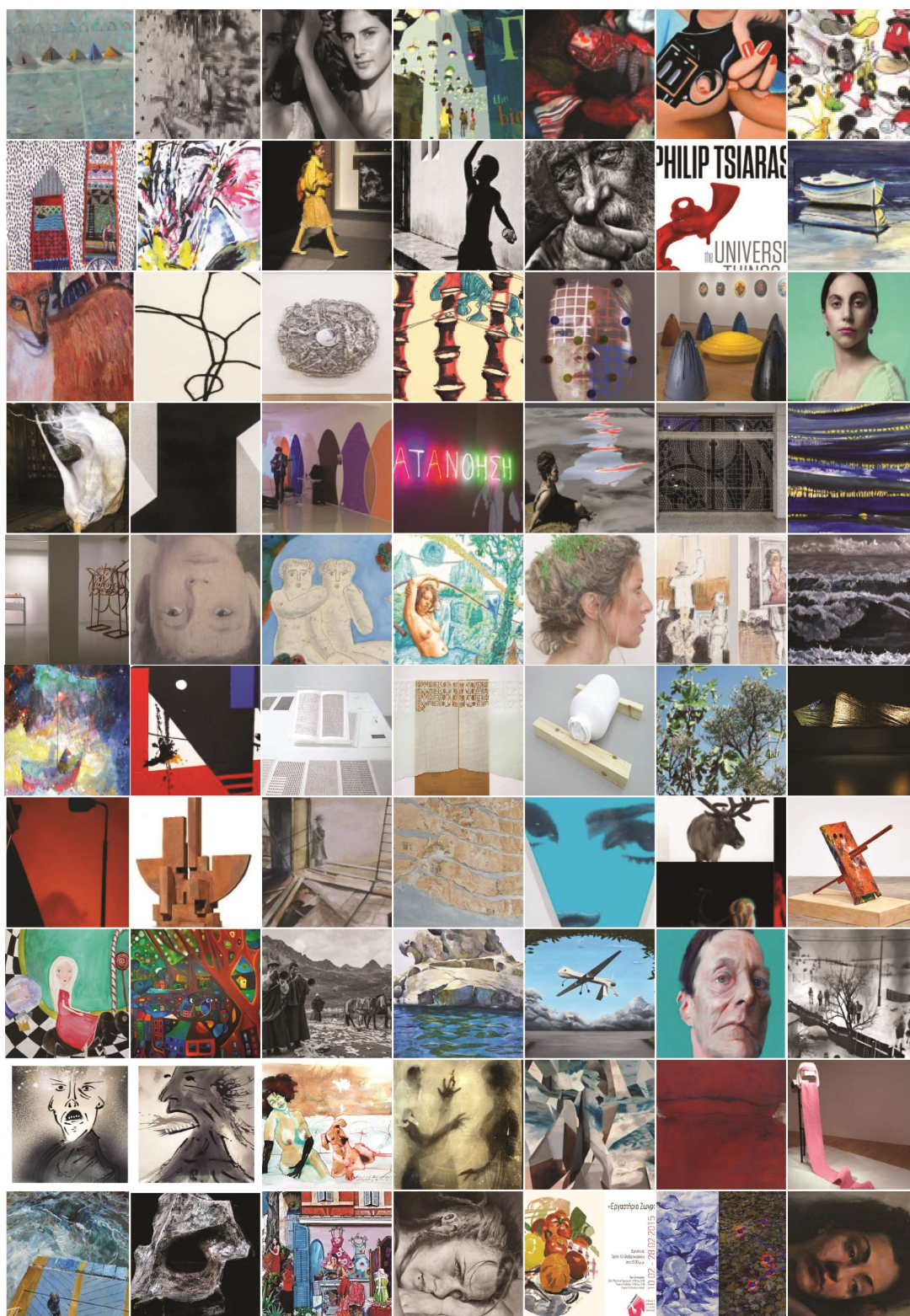
Παρά ταύτα, τα παραδείγματα των γκαλερί που όχι μόνο έχουν ένα πρόγραμμα με σαφή δομή, μα συγχρόνως συνάπτουν συνέργειες και εκπροσωπούν ανερχόμενους και εδραιωμένους- Έλληνες και μη- καλλιτέχνες, με τη συνδρομή σημαντικών διεθνών επιμελητών και άλλων πολιτιστικών παραγόντων, σε καμία περίπτωση δεν παραβλέπονται. Έτσι, αξίζει να αναφερθούν οργανισμοί όπως η γκαλερί ‘The Breeder’ στο Μεταξουργείο, που έχει επιλέξει εδώ και μία δεκαετία να τοποθετήσει τη λειτουργία της σε μία περιοχή, η οποία σχετικά πρόσφατα άρχισε να «εξευγενίζεται» (gentrification) (Αυδίκος, :137). Δημιούργησε για το 2015 εκθέσεις

τόσο των καλλιτεχνών που εκπροσωπεί- Άγγελος Πλέσσας, Ανδρέας Λόλης, Γιάννης Βαρελάς, κ.ά.- όσο και ομαδικές εκθέσεις, συνάπτοντας ουσιαστικές επαφές και διαλόγους με ξένους επιμελητές, όπως τον Γάλλο Frédéric Bonnet. Ειδική μνεία θα μπορούσε να γίνει, επίσης, στην επιλογή μιας παγκοσμίου φήμης γκαλερί να ανοίξει μία από τις αίθουσες τέχνης της στην Αθήνα μέσα στο 2015, την Gagosian Gallery Athens. Η εν λόγω γκαλερί πραγματοποίησε ένα πολύ ενδιαφέρον εκθεσιακό πρόγραμμα με καλλιτέχνες, όπως ο Richard Philips και ο Davide Balula. Ο τελευταίος ήρθε στην πόλη για πρώτη φορά, και επέλεξε μέσα από τα έργα του να διαδράσει με το αστικό περιβάλλον της Αθήνας και τη μακρά ιστορία αυτού.

5.1.7 Μη Κερδοσκοπικοί Πολιτιστικοί Οργανισμοί

Οι μη κερδοσκοπικοί πολιτιστικοί οργανισμοί αφορούν στην πλειοψηφία τους χώρους τέχνης που προσομοιάζουν στις γκαλερί και τις λοιπές αίθουσες τέχνης κερδοσκοπικού χαρακτήρα- State of Concept Gallery, Εικαστικές Αναζητήσεις, Kunsthalle Athena, Contemporary Space Athens, Radio Athenes, METApolis Home, Κέντρο Δημιουργικής Φωτογραφίας 9- με τη σημαίνουσα διαφορά του ότι οι στόχοι και οι σκοποί τους κινούνται γύρω από εκπαιδευτικό και αμιγώς πολιτιστικό ενδιαφέρον, χωρίς να αποζητείται αποκλειστικά κάποιου είδους κέρδος από αυτή τους τη δραστηριότητα. Ακριβώς για τους λόγους αυτούς, αφήνουν το περιθώριο για πιο ευέλικτες δομές και περισσότερες δυνατότητες για πειραματισμό και καινοτομίες, τόσο από την πλευρά των καλλιτεχνών, όσο και από την πλευρά των επιμελητών. Κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα οργανισμών που επέλεξαν να λειτουργήσουν σε αυτό το μοτίβο είναι: Atopos Contemporary Visual Culture, The Box, Fokidos, International Fine Arts Consortium (IFAC), Circuits & Currents, Playground for the Arts. Κάτι τέτοιο, αποτυπώνεται και από το πρόγραμμα των εκθέσεων του κάθε οργανισμού. Σύναψαν συνεργασίες με άλλους οργανισμούς- κυρίως, του εξωτερικού- και επιπροσθέτως, παραχώρησαν σε αυτούς και στους καλλιτέχνες που εξέθεταν τα έργα τους ελευθερία κινήσεων ως προς το στήσιμο και της σκοπιά παρουσίασης των θεματικών τους. Στην ομάδα αυτή περιλαμβάνονται, ακόμα, πολιτιστικά κέντρα που λόγω του θεσμικού τους πλαισίου ορίζονται και αυτά ως μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί- Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων Μελίνα, Πολιτιστικό Κέντρο Λεωνίδα Κανελλόπουλος, Κέντρο Λαϊκής Τέχνης και Παράδοσης Δήμου Αθηναίων

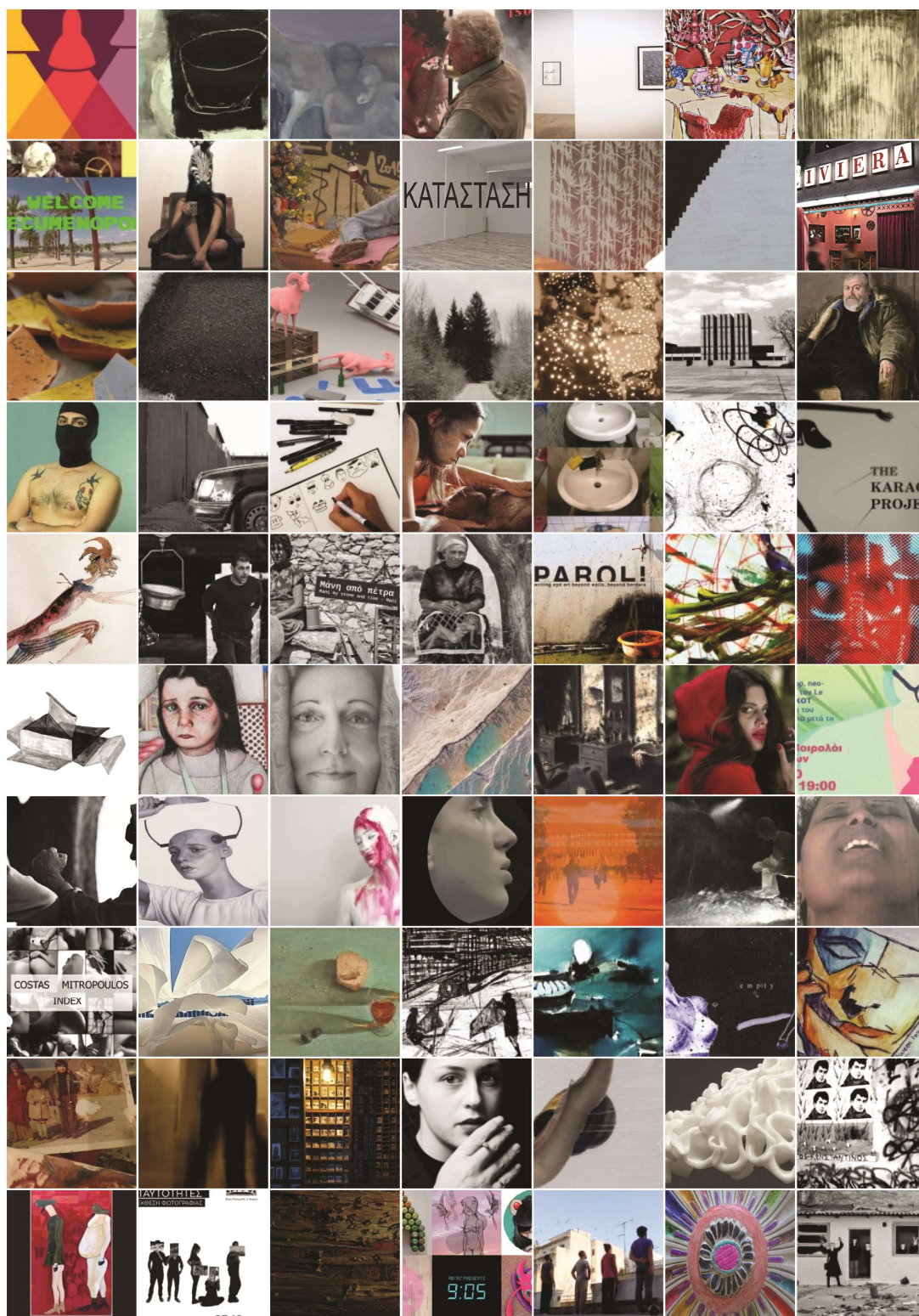
(Αγγελική Χατζημιχάλη), Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Κέντρο Εικαστικών Τεχνών Γ. Καρύδης, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.



5.1.8 Πολυχώροι

Οι ονομαζόμενοι πολυχώροι, συνδυάζουν σε έναν χώρο ποικίλες δραστηριότητες, πολιτιστικές και μη- παραδείγματος χάριν μπαρ ή βιβλιοπωλεία.

Περιλαμβάνουν και αυτοί ευέλικτες δομές και προγραμματίζουν, ως επί το πλείστον, πειραματικού χαρακτήρα εκθέσεις με μικρή διάρκεια, αλλά προσφέροντας ουσιαστικά ενδιαφέρουσες εναλλακτικές προτάσεις έναντι του «επίσημου» λόγου άλλων πιο εδραιωμένων οργανισμών. Έτσι, χώροι όπως το metamatic:taf, six d.o.g.s., Booze cooperativa, Bios Romantso, Beton 7, Χώρος Τέχνης και Δράσης Βρυσάκι και πολλοί άλλοι- συμπεριλαμβανομένων μικρών ή μεγαλύτερων θεατρικών χώρων, Vault Theatre Plus, Θέατρο Σημείο, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά- προσεγγίζουν ένα κάπως διαφοροποιημένο και πιο νεανικό κοινό. Στο πλαίσιο αυτό η εικαστική τέχνη μπορεί να εντάσσεται μέσα σε άλλες καθημερινές δραστηριότητες, λαμβάνοντας με τον τρόπο αυτό ένα χαρακτήρα λιγότερο ελιτιστικό και πιο διερευνητικό. Επί παραδείγματι, το πρόγραμμα του metamatic:taf για το 2015 συμπεριλάμβανε διάφορες αναζητήσεις πάνω στις μορφές που προσλαμβάνει η εικαστική τέχνη και κυρίως, έδινε βήμα σε νέους καλλιτέχνες και επιμελητές. Αυτοί μπορούσαν να στέλνουν προτάσεις σε όλη τη διάρκεια του χρόνου, ή εναλλακτικά να συμμετέχουν σε έναν ειδικά διαμορφωμένο διαγωνισμό. Για τον συγκεκριμένο πολυχώρο αποτελεί ετήσιο θεσμό η έκθεση *Studios*, με τους αποφοίτους της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών και για πρώτη φορά στη διάρκεια του 2015 παρουσιάστηκε το πρόγραμμα «CTRL-T», στο πλαίσιο του οποίου ένας καλλιτέχνης θα «καταλαμβάνει» τους διάφορους χώρους του οργανισμού, παρουσιάζοντας το ερευνητικό του έργο, ενώ αυτό βρίσκεται σε εξέλιξη- μία πρακτική που μπορεί να παρατηρηθεί γενικότερα στους μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς πιο πειραματικού χαρακτήρα.



5.1.9 Ανεξάρτητες Εκθέσεις

Κάτω από την ομπρέλα του πολύ γενικού όρου «ανεξάρτητες» εκθέσεις μπορεί να μπει μία ευρεία, από άποψη οργάνωσης, γκάμα εκθεσιακών δραστηριοτήτων. Από

φορείς που δεν ανήκουν «αυστηρά» στον κόσμο της τέχνης- όπως η Φ.Ε.Κ. και διάφοροι Δήμοι- μέχρι ανοιχτές πλατφόρμες που διαχειρίζονται αποκλειστικά οι ίδιοι οι καλλιτέχνες- 3 137, Bhive, Snehta Residency, συν Κέντρο Συλλογικής Καλλιτεχνικής Δραστηριότητας Ύλη[matter]HYLE, artAZ. Ακόμα, παρατηρήθηκαν καλλιτέχνες που ατομικά και αυτόνομα βρίσκουν χώρους, όπως ιδιόκτητα διαμερίσματα. Υπάρχουν, επιπλέον, projects τα οποία διοργανώνονται από θεωρητικούς και καλλιτέχνες που, κατά τα άλλα, δραστηριοποιούνται σε συγκεκριμένους οργανισμούς και ιδρύματα, όπως οι συνεχόμενες εκθέσεις του ΕΝΤΟΣ/ ΕΚΤΟΣ από την ΑΣΚΤ. Σε αυτή την κατηγορία των ανεξάρτητων εκθέσεων θα άνηκαν αναμφιβόλως και οι εκθέσεις αυτοδιαχειριζόμενων χώρων και καταλήψεων, αλλά από το διαδικτυακό αρχείο πολλών εξ αυτών δε φαίνεται να υπάρχει εικαστική εκθεσιακή δραστηριότητα. Σίγουρα, όμως, αποπειράται η οργάνωση ποικίλων πολιτιστικών δράσεων και σεμιναρίων με ανοιχτή πρόσβαση σε όλους, κάτι το οποίο θα αποτελούσε και αυτό ένα ενδιαφέρον θέμα για περαιτέρω μελέτη. Εξάιρεση στο παραπάνω φαινόμενο αποτελούν χώροι σαν το NOSOTROS στα Εξάρχεια, ή το αυτοδιαχειριζόμενο θέατρο ΕΜΠΡΟΣ, που, πέρα από τον πλουραλισμό καλλιτεχνικών δράσεων με επικέντρωση στις παραστατικές τέχνες, διοργάνωσε μέσα στο 2015 μία έκθεση φωτογραφίας. Τέλος, το καινούριο εγχείρημα του Green Park στο Πεδίον του Άρεως, συνδύασε διάφορες εκδηλώσεις- όπως π.χ. συναυλίες, ανοιχτές ομιλίες με διακεκριμένους θεωρητικούς της τέχνης, αλλά και καλλιτέχνες- με την έκθεση «Yucca» του Κώστα Τζημούλη.

5.2 Ανάλυση Εκθέσεων- Συμπεράσματα

Το κατά πόσο οι εκθέσεις που υπάρχουν σε μια ορισμένη χρονική διάρκεια συντελούν στην εξέλιξη του πεδίου της σύγχρονης τέχνης και των πρακτικών που ακολουθούν επιμελητές και θεωρητικοί παραμένει αμφίβολο. Είναι πρακτικά δύσκολο να καταγραφεί, αλλά κυρίως, να μπορέσει να μετρηθεί ποσοτικά ή έστω σε κάποιο βαθμό ποιοτικά η δραστηριότητα όλων των οργανισμών και η επιρροή που αυτή έχει στην εικόνα της σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα. Λαμβάνοντας υπόψη πιο αναλυτικά τα ελλιπή προγράμματα που ο κάθε οργανισμός σχεδιάζει και υλοποιεί, η επιδίωξη αυτή καθίσταται ακόμα πιο δυσχερής. Το αν η κάθε έκθεση συμβάλλει στην ανάπτυξη νέων ιδεών και μεθόδων είναι κάτι που δεν μπορεί απαραιτήτως να σκιαγραφηθεί. Σίγουρα, υπάρχουν εκθέσεις που ακολουθούν πάγιες τακτικές, χωρίς ύπαρξη ρίσκων ή νεωτερισμών και πρωτοβουλιών που θα οδηγούσαν στην καινοτομία, αλλά παράλληλα, μπορούν να παρατηρηθούν και προσπάθειες που αποτελούν το αντίθετο φαινόμενο και δοκιμάζουν τα όρια, τόσο της έννοιας της σύγχρονης τέχνης, όσο και της ίδιας της έκθεσης ως διοργάνωσης.

Πάντως, η γενική εικόνα που μπορεί να προσφέρει μία καταγραφή και ανάλυση των εκθέσεων και του υλικού που τις συνοδεύει είναι ότι ο κόσμος της τέχνης έχει συγκεκριμένες και γερά θεμελιωμένες δομές- τουλάχιστον, αισθητικά. Μέσω των εικόνων που παρατηρεί ο θεατής τόσο στον φυσικό εκθεσιακό χώρο, αλλά κυρίως αφού έχει παρέλθει η διάρκειά των εκθέσεων, στο χώρο του διαδικτύου υιοθετεί αυτές τις πάγιες γραμμές. Ο ελιτισμός, για τον οποίο συχνά κατηγορείται ο κόσμος της τέχνης, μπορεί να αποδοθεί στο γεγονός ότι συγκεκριμένοι άνθρωποι διαμορφώνουν «αυθαίρετα» σε πολλές περιπτώσεις το πεδίο.

Όπως προκύπτει, λοιπόν, από τις διάφορες καταγεγραμμένες εκθέσεις, κάποιοι οργανισμοί συγκροτούν ένα εκθεσιακό πρόγραμμα που έχει δομή και αντιπροσωπεύει ένα συγκεκριμένο προφίλ, με επιμέρους εκθέσεις που έχουν θεματικό και ερευνητικό υπόβαθρο, παρουσιάζοντας το έργο ενδιαφερόντων νέων και παλαιών καλλιτεχνών. Από την άλλη μεριά, όμως, υπάρχουν σε όλες τις ομάδες οργανισμών και χώροι που δεν χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένο προφίλ εκθέσεων και το πρόγραμμά τους

φαίνεται τυχαία σχεδιασμένο, όπως και οι έρευνες που πραγματοποιούνται ως βάση για την επιμέλεια των εκθέσεων αυτών.

Τι θα ήθελε, όμως, το ίδιο το κοινό της σύγχρονης τέχνης; Ελλείπει επίσημων ερευνών από την πλειοψηφία των οργανισμών, δε δίνεται η δυνατότητα στους ιθύνοντες να γνωρίζουν επαρκώς τις προτιμήσεις του κοινού τους. Αυτό δεν τους επιτρέπει, επίσης, να γνωρίζουν πώς θα μπορούσαν να προσεγγίσουν τα υπόλοιπα δυνητικά κοινά τους. Καθώς, επίσης, και με ποιο τρόπο θα μπορούσαν να κάνουν μια συνολική ενημέρωση ή εκπαίδευση στις διάφορες ομάδες κοινού γύρω από τη σύγχρονη τέχνη. Οι εκθέσεις εξελίσσονται ως δρώμενα σε μεγάλο βαθμό υπό την προσωπική κρίση συγκεκριμένων προσώπων και τάσεων που επικρατούν- στη χώρα ή διεθνώς- και όχι με κριτήριο την ανάδραση και τη γνώμη του κοινού. Η αντίληψη, ίσως, των οργανισμών ότι η εμπειρική αίσθηση σχετικά με τις επιθυμίες και τις αντιδράσεις των επισκεπτών επαρκεί, υποδηλώνει μια στασιμότητα της εκθεσιακής δραστηριότητας.

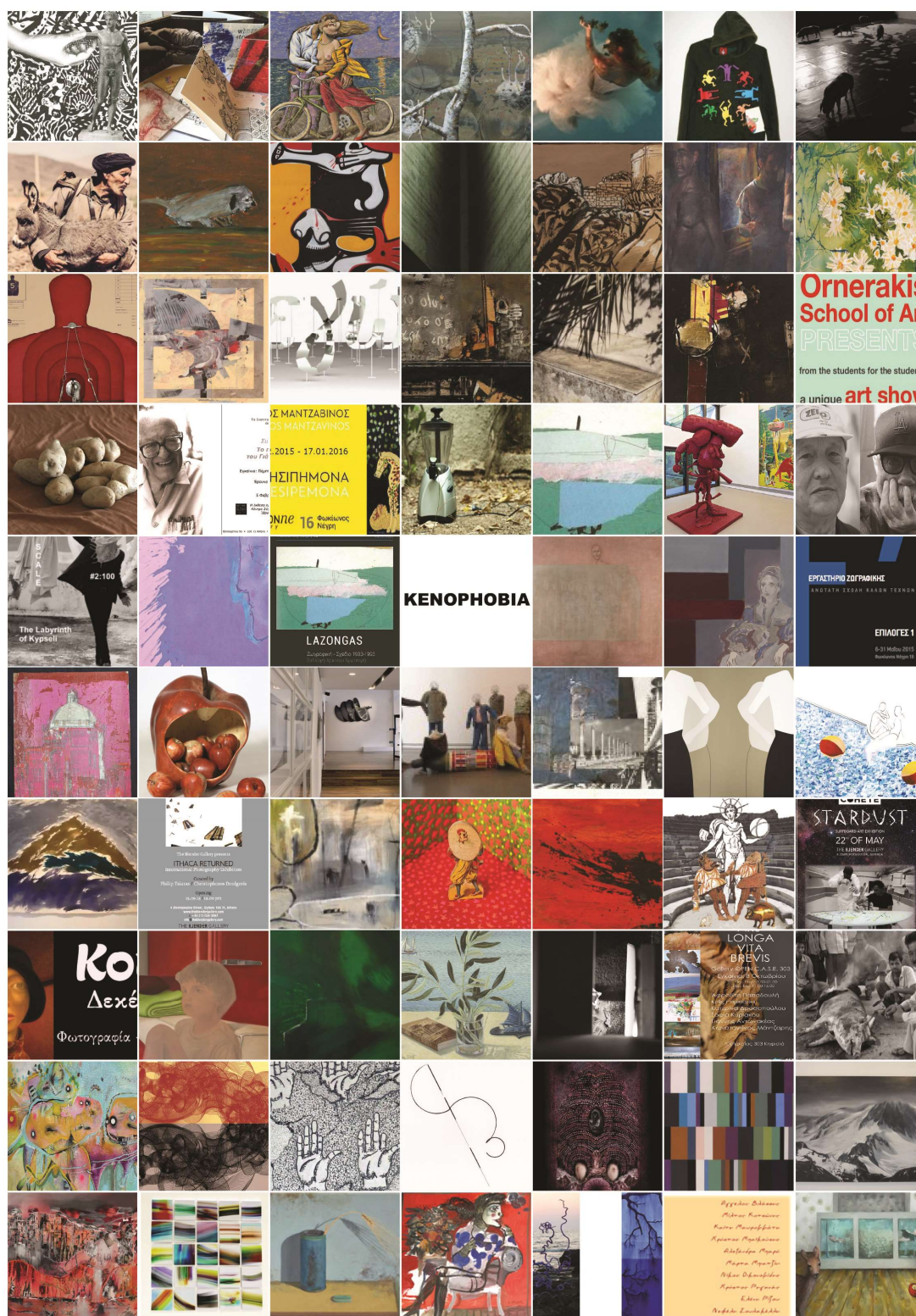
Ο σχεδιασμός και οι επιλογές των επιμελητών καθίστανται δυσανάλογες και άσχετες από τις προσδοκίες ή από τις ανάγκες του κοινού, αποκλείοντας το από ένα μεγάλο μέρος της διαδικασίας. Πολλές θεωρίες και πολλά καλλιτεχνικά κινήματα, όμως, υποδεικνύουν και αναδεικνύουν τον θεατή ως βασικό παράγοντα στην ολοκλήρωση του έργου και στην παραγωγή νοήματος. Όσο, λοιπόν, το πεδίο της τέχνης διαμορφώνεται χωρίς τη συνεισφορά του κοινού διακόπτεται η ροή της επικοινωνίας. Σε κάποιες περιπτώσεις, βέβαια, το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να εμπνέεται ή να ερευνά τον πληθυσμό και τον κόσμο γύρω του αλλάζει τα δεδομένα, καθώς ο θεατής εμπλέκεται έμμεσα και στη διαδικασία παραγωγής του έργου. Παρόλα αυτά, οι διοργανωτές των εκθέσεων ως μεσάζοντες μεταξύ των καλλιτεχνών/ επιμελητών και του κοινού θα έπρεπε να λαμβάνουν περισσότερο υπόψη τη συνεισφορά των επισκεπτών τους, αφού άλλωστε πρόκειται σε μεγάλο βαθμό για δικούς τους «πιστούς» πελάτες και όχι περιστασιακούς επισκέπτες που επηρεάζονται από την εκάστοτε έκθεση ή κάποιον μεμονωμένο καλλιτέχνη (Stallabrass, 2005: 167-172).

Είτε αναφέρονται οι επιμελητές των εκθέσεων, είτε όχι, οι περισσότεροι οργανισμοί με σαφώς σχεδιασμένα προγράμματα φαίνεται να έχουν και συγκροτημένες προτάσεις επιμέλειας. Κάτι τέτοιο αποτυπώνεται τόσο από τα «ακαδημαϊκά» κείμενα των καταλόγων ή της λεζάντας του εκάστοτε έργου, τα οποία αποτελούν μαζί με τις εικόνες ή αφίσες των εκθέσεων τα μόνα απτά σημεία που

παραμένουν μετά την πάροδο των τελευταίων, όσο και από το στήσιμο των ίδιων των έργων σε χώρους- που, φυσικά, στην πλειοψηφία τους παραπέμπουν στο «λευκό κύβο» της μοντέρνας και μεταμοντέρνας τέχνης. Τα ίδια τα κείμενα επιμέλειας, λοιπόν, χρήζουν εκτενέστερης ανάλυσης καθώς, -πέραν του ότι συμπυκνώνουν τη συσσωρευμένη θεωρητική, εμπειρική και ερευνητική γνώση των επιμελητών επί του πεδίου ή της θεματικής της έκθεσης- συνήθως είναι αποτέλεσμα μακροχρόνιας και ενδελεχούς μελέτης της υπάρχουσας βιβλιογραφίας. Για το λόγο αυτό, καθίστανται αν μη τι άλλο αξιόλογες θεωρητικές πηγές, αλλά και κειμενικές καταγραφές της έρευνας καλλιτεχνών και επιμελητών, όντας αυτούσιες μαρτυρίες και μόνιμα «αναμνηστικά» των περασμένων εκθέσεων. Τελικά, όμως, όλη αυτή η έρευνα, και η αποτύπωσή της σε ένα προσεγμένο κείμενο επιμέλειας, συμπυκνώνεται, ταυτοχρόνως, και στις εικόνες που επικοινωνούν τις εκθέσεις και οι οποίες, άλλωστε, είναι πιο πιθανό να φτάσουν ως μήνυμα σε ένα πολύ μεγαλύτερο, πληθυσμιακά και ευρύτερο δημογραφικά, κοινό.

Με βάση τις αναδύομενες ερευνητικές μεθόδους, όπως αυτές παρουσιάζονται από την Hesse- Biber, παρά τις δυσκολίες ή τους κινδύνους της συγκεκριμένης πρακτικής (2010: 334) και ακολουθώντας παράλληλα την παρατήρηση της Pink, σχετικά με το ότι οι εικόνες/ φωτογραφίες θα πρέπει να θεωρούνται εξίσου αξιόλογα τεκμήρια με το γραπτό κείμενο (2006:21), θεωρήθηκε σκόπιμο να παρουσιαστούν- χωρίς απαραίτητως κάποιο συνοδευτικό κείμενο από τον εκάστοτε επιμελητή- οι εικόνες των εκθέσεων που συγκεντρώθηκαν για το 2015. Η χρήση των εικόνων είναι κάτι πολύ διαδεδομένο ήδη από τον μοντερνισμό, κατά τη διάρκεια του οποίου η όραση και η οπτικότητα λαμβάνει τόσο κύρια θέση ώστε, να εξισώνεται με τη γνώση (Rose, 2001:7). Με άλλα λόγια, το να βλέπεις σημαίνει να γνωρίζεις. Αλλά, και η κοινωνία του ύστερου καπιταλισμού δεν φαίνεται να υστερεί σε αυτό τον τομέα. Χαρακτηρίζεται, άλλωστε, από τον Debord ως «η κοινωνία του θεάματος», μέσα στην οποία παράγεται, από την εκάστοτε εξουσία, ένας συνεχής και επαναλαμβανόμενος «εγκωμιαστικός μονόλογος» (1983:30) με τη μορφή του οπτικού πολιτισμού, είτε μιλάμε για τις εικόνες των μέσων μαζικής ενημέρωσης, είτε για αυτές του γενικού φανταστικού. Ο Lyotard υποστηρίζει ότι στην μεταβιομηχανική και μεταμοντέρνα εποχή, καθώς δρομολογούνται γενικές αλλαγές, η αντίληψη και η νόηση της γνώσης μπορούν να μείνουν ανεπηρέαστες και έτσι, η γνώση της ψηφιακής εποχής μεταφράζεται σε ποσότητες πληροφορίας και δεδομένων (1984:4). Κάτι τέτοιο, όμως, δεν επιδρά στο φαινόμενο της οπτικότητας, παρά μόνο το

πολλαπλασιάζει, αφού αυξάνονται με υπέρογκους ρυθμούς οι παραγωγές και αναπαραγωγές της εικόνας που φτάνει, μάλιστα, σε ευρύτερο κοινό και αποτελεί πλέον αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής ζωής στην σύγχρονη πραγματικότητα.



Η Rose, στην εισαγωγή της για την ερμηνεία του οπτικού υλικού, αναφέρεται στην «πολιτιστική στροφή», η οποία έχει οδηγήσει σε μία διαφορετική αντίληψη του κοινωνικού γίνεσθαι. Ο πολιτισμός (culture) μετατρέπεται σε γνώμονα που καθορίζει τις κοινωνικές ωσμώσεις και αλλαγές, ή ακόμα, τις κοινωνικές ταυτότητες

(2001:5), και καταλήγει να αποτελεί, εν ολίγοις, έναν κρίσιμο κοινωνικό δείκτη. Επιπλέον, ο Hall (1997:2) υποστηρίζει ότι ο πολιτισμός έχει ουσιαστικά ως λειτουργία την παραγωγή και την ανταλλαγή νοημάτων μεταξύ των μελών της κοινωνίας. Ενεργοποιεί με αυτό τον τρόπο ένα μοντέλο επικοινωνίας, το οποίο χρειάζεται- πέρα από τον πομπό του μηνύματος- την «σωστή» αποκωδικοποίηση από την πλευρά του δέκτη. Φυσικά, τόσο από την πλευρά του πομπού, όσο και από την πλευρά του δέκτη η δημιουργία νοήματος, εκτός του ότι μπορεί να είναι κάτι αυθαίρετο, αποτελεί μία, τρόπον τινά, αυτόματη και μη συνειδητή λειτουργία. Ακολουθώντας, όμως, αυτό το μοντέλο για τις εικόνες που μένουν ως ίχνη από τις εκθέσεις της Αθήνας, οι πομποί- δηλαδή, οι δημιουργοί των αντίστοιχων εικόνων και κειμένων- διοχετεύουν στη δημόσια σφαίρα μηνύματα που συνοψίζουν τη δική τους ερμηνεία για τον κόσμο της τέχνης. Από την άλλη μεριά, οι δέκτες έρχονται να ερμηνεύσουν με το δικό τους τρόπο, όπως υποστηρίζει και ο Hall (Ibid.), τα πολιτιστικά σημεία που βρίσκονται παντού γύρω τους και να τα μετατρέψουν σε σημαίνοντα, μέσα από μία διαδικασία κατανόησης του κόσμου και εν προκειμένω, της σύγχρονης τέχνης. Στην κατηγορία του δέκτη μπορούν να συμπεριληφθούν όλοι όσοι έρχονται σε συνειδητή ή ασυνειδητή επαφή με αυτά τα μηνύματα, ανεξαρτήτως της σχέσης που διατηρούν με τον κόσμο της τέχνης-

Η «υψηλή» τέχνη, λοιπόν, δεν αποτελεί εξαίρεση σε αυτό που προτείνει η Rose, ότι δηλαδή, οι εικόνες που παράγει κάθε κουλτούρα αποτελούν υποκειμενική ερμηνεία του κόσμου- και όχι, απλώς, ένα παράθυρο στην πραγματικότητα- επηρεάζοντας τις συμπεριφορές και τις αντιλήψεις του κόσμου (2001:6). Βασιζόμενοι σε αυτό το επιχείρημα, οι εικόνες που παράγονται από τις ποικίλες εκθέσεις μιας πόλης μπορούν αρχικά, να ερμηνευθούν- όντας άμεσα αντίγραφα/ παράγωγα των έργων τέχνης- ως ερευνητικά αποτελέσματα στη διαδικασία ερμηνείας μιας κουλτούρας από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Επιπλέον, αποτελούν μία μεμονωμένη οπτική της δουλειάς τους και άρα, συγκεκριμένη οπτική πάνω στον κόσμο της τέχνης. Έτσι, λαμβάνοντας υπ' όψιν και τον όρο της «οπτικότητας» (visuality) του Foster, δηλαδή της κοινωνικοποιημένης οπτικής λειτουργίας, (1988:ix), μπορούμε να συμπεράνουμε ότι μέσω των εικόνων που επιλέγει ο κάθε οργανισμός για να επικοινωνήσει την έκθεσή του κατασκευάζει μία δομημένη και συγκεκριμένη οπτικότητα που το κοινό προσλαμβάνει ως κάτι πάγιο και νομιμοποιημένο. Αυτή η νόηση περιλαμβάνει συνολικά το τι αποτελεί η σύγχρονη τέχνη και πώς απεικονίζεται σε μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Οι παραγωγοί

των εκθέσεων διατηρούν την «εξουσία» του τι και ποιος συναποτελεί τον κόσμο της τέχνης. Γιατί, ακόμα και αν οι καλλιτέχνες δημιουργούν τα έργα, οι οργανισμοί- είτε πρόκειται για γκαλερί, μουσεία και ιδρύματα είτε για ανεξάρτητους οργανισμούς, όπως οι χώροι που διαχειρίζονται οι ίδιοι οι καλλιτέχνες- είναι αυτοί που κάνουν τις



επιλογές των έργων και άρα, και του τι αποτελεί η λεγόμενη σύγχρονη τέχνη στην Αθήνα του σήμερα.

Η αισθητική των αναπαραγόμενων εικόνων από τις εκθέσεις και από τα μεμονωμένα εικαστικά έργα, όπως επίσης, και η αισθητική των κειμένων που συντάσσουν οι επιμελητές, διαφέρει από οργανισμό σε οργανισμό. Δίνεται, κατά αυτό τον τρόπο, μια γενικότερη εικόνα ή αίσθηση του τι πρεσβεύει ο εκάστοτε χώρος ως προς τη σύγχρονη τέχνη, αλλά και τη σύγχρονη αισθητική αντίληψη του κόσμου. Ως εκ τούτου, οι οργανισμοί επιλέγουν καλλιτέχνες που να αντιπροσωπεύουν αυτές τις αξίες και να εκφράζουν τη σύζευξη αισθητικών κριτηρίων και αντίληψης του κοινωνικού γίνεσθαι. Αναπαράγονται, έτσι, εικόνες που κινούνται από το κιτς και το παραδοσιακό, ή την τυπική ποπ αφίσα, έως το avant-garde και το πρωτοποριακό της σύγχρονης «υψηλής» τέχνης, που μπορεί να αναπαράγεται με υποβλητικές ή και καθηλωτικές εικόνες.

Ακόμα και αν οι ίδιοι οι οργανισμοί θεωρούν ότι δεν έχουν μια συγκεκριμένη αισθητική ως προς τις δράσεις και επιλογές επιμέλειας ή τις επικοινωνιακές του πολιτικές, είναι αναπόφευκτο όταν συγκεκριμένοι άνθρωποι με καθορισμένο πολιτιστικό κεφάλαιο και οπτική παράγουν εικόνες που εκπροσωπούν έναν οργανισμό, να αποτυπώνουν τόσο μια παγιωμένη ιδέα για το τι πρεσβεύει αυτός ο οργανισμός, όσο και έναν άρρητο αντικατοπτρισμό της δικής τους προσωπικής αισθητικής. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τους παραπάνω συλλογισμούς, θεωρείται σκόπιμο να μελετηθεί η δραστηριότητα των χώρων τέχνης της Αθήνας μέσω της παράθεσης των τεκμηρίων, εν προκειμένω των εικόνων που αποτυπώνουν τη δραστηριότητα αυτή. Με σκοπό να γίνει περισσότερο κατανοητή η εικονικά κωδικοποιημένη πλευρά του πολιτισμού, δηλαδή η παραγωγή νοήματος μέσω των εικόνων στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης.



6 ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Σίγουρα, αν ανατρέξουμε στα δείγματα καλλιτεχνικών παρεμβάσεων από την αρχές της δεκαετίας του 1980 έως σήμερα θα παρατηρήσουμε όλο και πιο καινοτόμα και, ίσως, «ακραία» εγχειρήματα. Τόσο στο δημόσιο χώρο, όσο και σε ιδιωτικούς φορείς, όπως μουσεία, ιδρύματα, γκαλερί, κ.ο.κ., που για λίγο, άλλωστε, όσο δηλαδή διαρκούν οι εκθέσεις τους, λαμβάνουν μια πιο ανοιχτή και κοινόχρηστη μορφή. Αλλά ποιος είναι ο πραγματικός αντίκτυπος αυτών των εγχειρημάτων; Πώς επηρεάζουν έμπρακτα μία πόλη; Κάτι τέτοιο προφανώς δεν μπορεί να είναι μετρήσιμο. Παρόλα αυτά, οι υπεύθυνοι οργάνωσης αυτών των εκθέσεων, και γενικότερα, όσοι συμμετέχουν στην υλοποίηση αυτών των ιδεών μπορούν να αντιληφθούν και κυρίως, να επηρεάσουν την εικόνα που δίνει η Αθήνα ως πόλη σύγχρονης τέχνης. Παράλληλα, διαμορφώνουν ουσιαστικά το πώς δημιουργείται και πώς επιλέγεται να εκτεθεί η τέχνη στην Ελλάδα. Ένα αρχείο θα συνέβαλε αισθητά στη γενικότερη ενημέρωση των ενδιαφερομένων και την εγκυρότερη σύγκριση με άλλες χρονιές, διαπιστώνοντας και αριθμητικά τους χώρους που κλείνουν και τους χώρους που ανοίγουν με την πάροδο της κρίσης. Έτσι, τα φαινόμενα αυτά θα είναι πιο εύκολα να αναλυθούν, τόσο κοινωνιολογικά, όσο και οικονομικά ή ακόμα, από την οπτική της διαχείρισης και οργάνωσης των πολιτιστικών οργανισμών. Για την πόλη και την ταυτοποίησή της (branding) σε σχέση με τη σύγχρονη τέχνη, μία τέτοια ανάλυση σε βάθος θα προσέφερε σημαντική πληροφόρηση και κατανόηση της κατάστασης. Θα καθίστατο δυνατόν να προταθούν πιο συλλογικές και συγκροτημένες στρατηγικές και επιμέρους πολιτικές μελλοντικά.

Η συγκέντρωση και ανάλυση όλων των εκθέσεων, συγκεκριμένα για το 2015, μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως υπάρχει, αναμφιβόλως, μία πολυφωνία όσον αφορά τη σύγχρονη τέχνη της πόλης. Λαμβάνοντας υπόψη όλους τους χώρους που πραγματοποίησαν εκθέσεις, αλλά και τους καλλιτέχνες, εγχώριους και ξένους, που εκπροσωπούνται, η Αθήνα είναι μία πόλη με ενδιαφέρουσα εικαστική εκθεσιακή δραστηριότητα. Φυσικά, αν ανατρέξει κανείς σε άλλες χρονιές και διοργανώσεις στην Αθήνα και στην υπόλοιπη Ελλάδα- με τη Θεσσαλονίκη να αποτελεί ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον παράδειγμα- πιθανότατα θα συνειδητοποιούσε πως το 2015 δεν αποτέλεσε κάποια ειδική περίπτωση. Μπορεί να υπήρξαν χώροι που έκλεισαν ή και χώροι που εγκαινιάστηκαν στα πλαίσια της ελληνικής κρίσης, αλλά το βασικότερο είναι πως η σύγχρονη τέχνη δεν έπαψε να παρουσιάζεται απρόσκοπτα στο φιλότεχνο

κοινό. Και παράλληλα, να εξελίσσεται διαρκώς, αποκτώντας νέες προσλαμβάνουσες και μορφές. Όπως παρατηρεί η μία εκ των co-ordinators του metamatic:taf, διάφοροι «ξένοι καλλιτέχνες, επιμελητές και άλλοι σχετικοί με το χώρο της τέχνης μπορεί να δείχνουν ένα αυξημένο ενδιαφέρον για την Αθήνα και να βρίσκουν τρόπους συνεργασίας ή συμμετοχής σε ευρύτερους διαλόγους για την τέχνη» (απόσπασμα συνέντευξης, Παράρτημα): κάτι το οποίο ανεξαρτήτως του γιατί μπορεί να συμβαίνει μόνο ωφέλιμο μπορεί να φανεί σε όλους τους Έλληνες που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με τον κόσμο της τέχνης. Ένα τέτοιο φαινόμενο θα βοηθούσε τους εμπλεκόμενους με τον κόσμο της τέχνης να διδαχθούν από τις πρακτικές και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν άλλες χώρες και πόλεις, ή να προσφέρουν γνώση σε άλλους μέσω των δικών τους εμπειριών και να συνδράμουν σε έναν διάλογο που ξεπερνά σύνορα και θεσμικά ή νομικά κωλύματα.

Το ποιος είναι οι συνθήκες που καλλιεργούν γόνιμο έδαφος για την ραγδαία ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης, τόσο από την πλευρά της παραγωγής των καλλιτεχνών, όσο και από την πλευρά της παραγωγής των εκθέσεων, είναι κάτι που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης. Στην Αθήνα, φαίνεται να παίζει κομβικό ρόλο η οικονομική και κοινωνική κρίση που επικρατεί στη χώρα, με ένταση των φαινομένων, όπως είναι φυσικό λόγω πληθυσμού, στην πρωτεύουσα. Ξεκινούν διοργανώσεις που φαίνεται να είναι ιστορικές, προκύπτουν πρωτοβουλίες, συνέργειες και καλλιτεχνικές πρακτικές που δεν έχουν καταγραφεί ξανά και το μόνο που μένει είναι να παρακολουθήσουμε την μετέπειτα εξέλιξή τους. Υπάρχουν οι κατάλληλες και επαρκείς συνθήκες για να μην αποτελέσει αυτό το κλίμα άλλο ένα παροδικό φαινόμενο; Παρότι αυτό είναι κάτι που δεν μπορεί να προβλεφθεί, η επιμελής και συλλογική καταγραφή των εγχειρημάτων που συμβαίνουν τα τελευταία χρόνια στην πόλη θα συντελέσει αναπόδραστα στην ανάλυση της εξέλιξης αυτών των φαινομένων, συνδράμοντας ταυτόχρονα στην συνειδητοποίηση των κακώς κείμενων και των καλύτερων πρακτικών.

Ένα τέτοιο ζήτημα σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί αμελητέο, καθώς εν ελλείψει μιας κεντρικής στρατηγικής, οι μεμονωμένες προσπάθειες μπορεί να οδηγούν σε γενικευμένη ασάφεια όσον αφορά την ταυτότητα της πόλης και τη θέση της στον παγκόσμιο χάρτη της σύγχρονης τέχνης. Τι θα συμβεί αφού αποχωρήσει η διοργάνωση της Documenta; Όπως συνέβη και μετά το πέρας της Outlook, το πιο πιθανό είναι ότι η Αθήνα θα επιστρέψει στην εσωστρέφεια και τον επίσημο συντηρητισμό που την χαρακτηρίζει, ακολουθώντας το πλαίσιο των

νομιμοποιημένων και θεσμοθετημένων εγχειρημάτων συγκεκριμένων οργανισμών.
Μόνο που πλέον οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες διαφέρουν αισθητά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alpers, P. (1992) *The philosophy of the visual arts*. New York: Oxford University Press.

Αυδικός, Β. (2014) *Οι Πολιτιστικές και Δημιουργικές Βιομηχανίες στην Ελλάδα*. Αθήνα: Επίκεντρο.

Babbie, E. (2012) *The Practice of Social research*. Cengage Learning.

Baudrillard, J. (2005) *Η Καταναλωτική Κοινωνία*. Θεσσαλονίκη: Νησίδες.

Barrett, T. (1994) *Criticizing Art: Understanding the Contemporary*. Mayfield Publishing Company.

Βασιλείου, Κ. (2012) *Προς την τεχνολογία της τέχνης : από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Πλέθρον.

Beardsley, C. M. (1989) *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. Αθήνα: Νεφέλη.

Becker, S. H. (1982) *Art Worlds*. University of California Press.

Benjamin, W. (1978) *Δοκίμια για την Τέχνη*. Αθήνα: Κάλβος.

Bishop, C. (2006) *Participation, Documents of Contemporary Art*. Cambridge Massachusetts: Whitechapel London and The MIT Press.

Bourdieu P., Darbel A. (1991) *The Love of Art, European Art Museums and their Public*. Cornwall: Polity Press.

Bourriaud, N. (2002) *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg.

Bourriaud, N. (2002) *Relational Aesthetics*. Les Presses du Reel.

Buck L., MacClean D., (2012) *Commissioning Contemporary Art, A Handbook for Curators, Collectors and Artists*. London: Thames & Hudson.

Cooke, N. P., Lazerretti, L. (2008) *Creative cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. MPG Books Ltd.

Danto, A. (1999) *After the Death of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press.

Danto, A. (2004) *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου: μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Δασκαλοθανάσης, Ν., Λάσκαρης, Ν., Μπούζας, Β., Μπαρδή, Α., Ντάφλος, Κ., (2005) *Η μετάβαση της Αθήνας*. Αθήνα: Futura.

Davies, S. (2006) *The philosophy of art*. Oxford: Blackwell.

Deakin, M. (2014) *Smart Cities, Governing, modelling and analyzing the transition*. Routledge.

Dean, D. (1994) *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London and New York: Routledge.

Debord, G. (1979) *Η κοινωνία του θεάματος*. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

Ζενάκος, Α. (επιμ.) (2007) *Προτάσεις για την καταστροφή της Αθήνας : ένας οδηγός*. Αθήνα: Futura.

Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh H.D. B. (2009) *Η τέχνη από το 1900. μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*. Επίκεντρο.

Foster, H. (1983) *The anti- aesthetic: essays on postmodern culture*. Washington: Bay Press.

- Foster, H. (1988) *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- Gallery Batagianni, (2004) *Art Athina 2004*. Αθήνα: Γκαλερί Μπαταγιάννη.
- Graham, B., Cook, S. *Rethinking Curating: Art after new media*. The MIT Press.
- Greenberg, C. (1989) *Art and culture*. Boston: Beacon Press.
- Greenberg R., Ferguson W. B., Nairne S. (1996) *Thinking about Exhibitions*. London and New York: Routledge.
- Harrison C., Wood P., (2003) *Art in Theory: 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
- Harrison, R., Schofield, J. (2010) *After Modernity, Archaeological Approaches to the Contemporary Past*. Oxford University Press.
- Heinich, N. (1995) *Szeemann Harald: un cas singulier*. Paris : L'Eclap.
- Hertz, R. (1989) *Theories of contemporary art*. London: Prentice Hall.
- Herwitz, D. (1993) *Making theory/Constructing art : on the authority of the avant-garde*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hesse-Biber, S. N. (2010) *Mixed Methods Research, Merging Theory with Practice*. The Guilford Press.
- Hopkins, D. (2000) *After Modern Art 1945-2000*. Oxford History of Art, Oxford university press.
- Ιωακειμίδης Μ. Χ., Bourriaud N., Groys B., Danto C. A., Τζιρτζιλάκης Γ., Birnbaum D., Δασκαλοθανάσης Ν., Τραμπούλης, Ξ. Θ. (2003) *Outlook, Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης Αθήνα 2003*. Αθήνα: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α. Ε..

Ιωσηφίδης, Θ., Σπυριδάκης, Μ. (2006) *Ποιοτική Κοινωνική Έρευνα. Μεθοδολογικές προσεγγίσεις και ανάλυση δεδομένων*. Αθήνα: Κριτική.

Καλπακτσόγλου, Ξ., Καριοφύλης, Π., Ζενάκος, Α. (2007) *Destroy Athens: 1η Μπιενάλε της Αθήνας 2007*. Αθήνα: Athens Biennial.

Καλπακτσόγλου, Ξ., Καριοφύλης, Π., Ζενάκος, Α. (2009) *Heaven: 2η Μπιενάλε της Αθήνας*. Αθήνα: Μπιενάλε της Αθήνας.

Κανακάρη, Α. (2010) *Art Athina: μια συγκριτική επισκόπηση (Διπλωματική Διατριβή)*. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Κανιάρη, Α., (2013) *Το μουσείο ως χώρος της ιστορίας της τέχνης, εκθέσεις, συλλογές και η τέχνη από τον 19ο στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη..

Κανιάρη, Α. (2014), *Μουσειολογία, Πολιτιστική Διαχείριση και Εκπαίδευση*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη.

Καραμπά Ε. (2005) «*Curating*»: *Απόψεις για την επιμελητική δράση*. Futura Αθήνα.

Καριοφύλης, Π., Καλπακτσόγλου, Ξ. (2013) *Agora: 4η Μπιενάλε της Αθήνας 2013*. Φίλοι της Μπιενάλε της Αθήνας Αθήνα.

Kocur Z., Leung S., (2012) *Theory in Contemporary Art since 1985*. United Kingdom: John Wiley and Sons Ltd.

Lippard, R. L. (1971) *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: Dutton.

Lord, B., Dexter Lord, G. (2009) *The Manual of Museum Management*. Alta Mira Press.

Loyd, R. (2010) *Neo- Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*. London and New York: Routledge.

- Lyotard, J-F. (2008) *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση..
- McLean F. (1997) *Marketing the Museum*. London and New York: Routledge.
- Message, K. (2007) *New Museums and the Making of Culture*. Oxford & New York: Berg.
- Miles, M. (1997) *Art, Space and the City, public art and urban futures*. London and New York: Routledge.
- Moulin, R. (2010) *Η Αγορά της Τέχνης: παγκοσμιοποίηση και νέες τεχνολογίες*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Μπαχτσετζής, Σ. (2009) *Paint-id : σύγχρονη ζωγραφική στην Ελλάδα*. Αθήνα: Futura.
- Obrist, U. H., *A Brief History of Curating* (ebook production artbook digital). Zurich: JRP Ringier.
- O'Neil, P. (2012) *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. MIT Press.
- Paul, C. (2008) *Digital art*. London: Thames & Hudson.
- Pearce, S. (1994) *Interpreting Objects and Collections*. Leicester Readers in Museum Studies, London: Routledge.
- Pink, S. (2006) *The Future of Visual Anthropology- Engaging the Senses*. Routledge.
- Power, D. & Scott, J. A. (2004) *Cultural Industries and the Production of Culture*. Routledge.
- Robson, C. (2007) *Η Έρευνα του Πραγματικού Κόσμου*. Αθήνα: Gutenberg.

Rugg, J., Sedgwick, M. (2007) *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol, UK: Intellect Ltd.

Σαββόπουλος, Χ. (2009) *Ερμηνείες του πραγματικού : Η σύγχρονη τέχνη στη δεκαετία του 1980*. Αθήνα: Πλέθρον.

Serota, N. (1999) *Εμπειρία ή Ερμηνεία: Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*. Αθήνα: Άγρα.

Σκαλτσά, Μ. (2001) *Η Μουσειολογία στον 21ο αιώνα, Πρακτικά ομώνυμου διεθνούς συνεδρίου, Θεσ/νίκη Νοέμβριος 1997*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Εντευκτηρίου.

Smith, T., Envezor, O., Condee N.(2008) *Antinomies of Art and Culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Durham: Duke University Press.

Stallabrass, J. (2005) *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford University Press.

Stiles K., Selz P. (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Press Berkeley: University of California.

Sullivan, G. (2010) *Art Practice as Research, Inquiry in Visual Arts*. SAGE Publications, Inc.

Thompson, J. et al. (1992) *Manual of Curatorship, A Guide to Museum Practice*. London: Butterworth-Heinemann.

Τσίγκογλου, Σ. (2010) *Σήμερα η Τέχνη*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Wallis, B. (1997) *Art after modernism : rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.

Weil, S.(1990) *Rethinking the Museum and Other Meditations*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Weintraub, L. (2003) *Making contemporary art: how today's artists think and work*. London: Thames & Hudson.

Willis, G. (2007) *The Key Issues Concerning Contemporary Art*. Custom Book Center, University of Melbourne.

Χαλικιά, Α. (2003) *Outlook : εκπαιδευτικός φάκελος / κείμενα, σχεδιασμός εκπαιδευτικού προγράμματος*. Αθήνα: Καλειδοσκόπιο Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε.

Άρθρα- Περιοδικά

Bagdadli, S., Arrigoni, L., (2005) Strategic Positioning of the Venice Biennial: Analysing the Market for Periodic Contemporary Art Exhibitions. *International Journal of Arts Management*, 7 (3) pp. 22-31.

Brugger, N., Finnemann, N. O. (2013) The Web and Digital Humanities: Theoretical and Methodological Concerns. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 57 (1) pp. 66-80.

Burgess, J., Bruns, A., Hjorth, L. (2013) Emerging methods for Digital Media Research: An Introduction. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 57 (1) pp. 1-3.

Dignazio. 2009. Art and Cartography. In Kitchin R, Thrift N (eds) *International Encyclopedia of Human Geography*, 1, pp. 190–206. Oxford: Elsevier

DiMaggio, P., Hirsch, M. P. (1976) Production Organizations in the Arts. *American Behavioral Scientist*, 19 (6) pp. 735-752.

Dimitrakaki, A. Elections Change Nothing: On the Misery of the Democracy of Equivalence. *South as a State of Mind*, Documenta 14 #1, 6, fall/winter 2015 pp. 175-189.

- DiMaggio, P. (1987) Classification in Art. *American Sociological Review*, 52 (4) pp. 440-455.
- Johnson, L. (2013) Unattached To Detachment, Crossings of Gender, Sexuality and Space in Art in Istanbul. *Third Text*, 27 (4), pp. 549- 564. (Special Issue: Global Occupations of Art)
- Κοροξενίδη, Α. (2014) A Thousand Doors, *Ιστορία της Τέχνης*, 3 pp. 162- 172.
- Liinamaa, S. (2014) Contemporary Art's 'Urban Question' and Practices of Experimentation, *Third Text*, 28 (6) pp. 529-544.
- Μάλαμα, Α. (2014) 4η Μπιενάλε της Αθήνας, AGORA, *Ιστορία της Τέχνης*, 2 pp. 178- 183.
- Montgomery, J. (2007) Cities and the art of cultural planning. *Planning Practice & Research*, 5 (3) pp. 17-24.
- Μπαχτσετζής, Σ. (2014) Εκ Νέου. Μια Νέα Γενιά Ελλήνων Καλλιτεχνών. *Ιστορία της Τέχνης*, 2 pp. 192-201.
- Πάγκαλος, Ο. (2014) I. Crisis? What Crisis?, II. No Respect. *Ιστορία της Τέχνης*, 3 pp. 173-181.
- Peterson, A. R., Anand, N. (2004) The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology*, 30 pp. 311-334.
- Poka-Yio (2013) Ελαφριά Ανάταση και Βαθιά Κάμψη. *Η Αυγή της Κυριακής*, 11 Αυγούστου, σελ. 29.
- Σκαλτσά, Μ. (2010) Εφαρμοσμένη και θεωρητική μουσειολογία στην Ελλάδα. *ILISSIA*, 5- 6 pp. 60-63.

Φωτιάδη, Ε. (2013) Ο Επιμελητής των Εκθέσεων σύγχρονης τέχνης και ο "κανόνας" του δημιουργικού υποκειμένου. *Ιστορία της Τέχνης*, 1 pp. 46-64.

Χαραλάμπους, Π. (2013) ΑΣΚΤ Αθηνών. Όπως η τέχνη... και η διδακτική των τεχνών, ως πολιτική δυνατότητα. *Η Αυγή της Κυριακής*, 28 Ιουλίου, σελ. 18.

Χριστόπουλος, Κ. (2013) Μια αποτύπωση της «στιγμής». *Η Αυγή της Κυριακής*, 27 Ιουλίου, σελ. 22.

Watson, R. (2009) Mapping and Contemporary Art. *The Cartographic Journal*, 46 (4) pp. 293–307 (Art & Cartography Special Issue, November 2009)

Ιστοσελίδες

Αστραπέλλου, Μ. (2015) Είναι η Αθήνα το νέο Βερολίνο; Μπορεί να ελκύσει καλλιτέχνες απ' όλον τον κόσμο;. <http://www.tovima.gr/vimagazino/views/article/?aid=746392> (τελευταία πρόσβαση: 02/06/2016)

Ζευκική, Δ. (2015) Μασιμιλιάνο Μολόνα: Η Αθήνα είναι ένα εργαστήριο δημιουργικών ιδεών και η Μπιενάλε θέλει να γίνει η θερμοκοιτίδα τους. http://www.athinorama.gr/events/article/masimiliano_molona_i_athina_einai_ena_erg_astirio_dimiourgikon_ideon_kai_i_mpiennale_thelei_na_ginei_i_thermokoitida_tous-2509495.html (τελευταία πρόσβαση: 02/06/2016)

LaGrave, K. (2015) In Athens, Austerity Makes Contemporary Art Palatable. http://www.nytimes.com/2015/06/21/travel/in-athens-austerity-makes-contemporary-art-palatable.html?_r=0 (τελευταία πρόσβαση: 02/06/2016)

Locatelli, C., Gianachi, G., Sinker, R. (2014) Art Mapping Smart Cities: Accessing art collections outside the museum. <http://mwf2014.museumsandtheweb.com/paper/art-mapping-smart-cities-accessing-art-collections-outside-the-museum/> (τελευταία πρόσβαση: 02/06/2016)

Artsy Editorial (2015) The 15 Most Influential Art World Cities of 2015.
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-contemporary-art-s-most-influential-cities>
(τελευταία πρόσβαση: 02/06/2016)

Πηγούτσου, Μ. (2015) Η Documenta 14 έδωσε ελπίδα στην Αθήνα.
<http://www.dw.com/el/%CE%B7-documenta-14-%CE%AD%CE%B4%CF%89%CF%83%CE%B5-%CE%B5%CE%BB%CF%80%CE%AF%CE%B4%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B1%CE%B8%CE%AE%CE%BD%CE%B1/a-18540578> (τελευταία
πρόσβαση: 02/06/2016)

Μουσείο Μπενάκη, Εκδήλωση: Τα Μουσεία Είμαστε Εμείς: Διευρύνοντας τον Ρόλο των Μουσείων και των Πολιτιστικών Οργανισμών στην Κοινωνία.
<http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewevent.aspx?EventID=536> (τελευταία
πρόσβαση: 02/06/2016)

3rd Athens Biennale Monodrome. <https://vimeo.com/channels/251063> (τελευταία
πρόσβαση: 02/06/2016)

Athens Art Walk https://www.youtube.com/channel/UCryoiicZiw_kX4nmZ8Os7PQ
(τελευταία πρόσβαση: 02/06/2016)

Frissirasmuseum <http://www.frissirasmuseum.com/greek/museum.aspx> (τελευταία
πρόσβαση: 02/06/2016)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

<https://drive.google.com/folderview?id=0B4tLoSmxkYgmSTROaTIUNG5IWlk&usp=sharing>

