

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ - ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

**ΤΡΕΧΟΥΣΑ ΔΗΜΟΣΙΑ ΤΕΧΝΗ:
ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΜΠΟΛΩΝΑΚΗ

Αθήνα 2020

Τριμελής επιτροπή

Κων/νος Ντάφλος, αναπληρωτής καθηγητής ΕΜΠ - επιβλέπων.

Νικόλαος Αναστασόπουλος, επίκουρος καθηγητής ΕΜΠ - μέλος.

Σταύρος Σταυρίδης, καθηγητής ΕΜΠ - μέλος.

Εξεταστική επιτροπή

Νικόλαος - Ίων Τερζόγλου, επίκουρος καθηγητής ΕΜΠ.

Παναγιώτα (Πέννυ) Κουτρολίκου, αναπληρώτρια Καθηγήτρια ΕΜΠ.

Πάνος Κούρος, επίκουρος καθηγητής, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Πατρών.

Αγγελική Αυγητίδου, αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Εικαστικών και

Εφαρμοσμένων Τεχνών Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	i
ΓΛΩΣΣΑΡΙ - ΑΚΡΟΝΥΜΑ – ΑΡΤΙΚΟΛΕΞΑ	ii
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	xiii
SUMMARY	xv
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	19
ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ - ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΗ: ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΑΠΟΚΡΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕ ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ	68
ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ - Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕ ΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ	123
ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ - ΟΙ ΕΠΙΤΑΓΕΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΔΕΣΜΕΥΜΕΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (SOCIALLY ENGAGED ART)	185
ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ - Η ΣΥΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΥ ΣΤΙΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	256
ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ – ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΚΤΙΒΙΣΜΟΣ: ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΑΝΥΠΑΚΟΗΣ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ	312
ΕΚΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ - ΜΙΑ ΕΠΑΝΑΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΔΙΑΧΕΙΡΗΣΗΣ	384
ΣΥΝΟΨΗ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	435
ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	446
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	463

γλωσσάρι – όροι

- accessibility - προσβασιμότητα
accountability - λογοδοσία
active trust - ενεργητική εμπιστοσύνη
activist art - ακτιβιστική τέχνη
agent - δρών φορέας/πράκτορας
agency - δράση
Agonistic Democracy - Αγωνιστική Δημοκρατία
alterité - ετερότητα
alternative - εναλλακτικός/η/ο
alternative social orderings - εναλλακτικές τακτοποιήσεις
ambient collaboration - περιβαλλοντική συνεργασία
Anonymous - Ανώνυμοι
argument - επιχείρημα
argumentative speech - επιχειρηματικός λόγος
Art as social process - Τέχνη κοινωνικής διαδικασίας
Art of encounter - Τέχνη της συνάντησης
Art in the public interest – τέχνη δημόσιου ενδιαφέροντος
articulation - άρθρωση
Arts and Labor - Τέχνη και Εργασία
Artist (art + activist) - Αρτιβιστής
assemblage - συνάρθρωση
Axiom of Equality - Αξίωμα της Ισότητας
Axiom of the Empty Set - Αξίωμα του Άδειου Συνόλου
Axiom of the Void - Αξίωμα του Κενού
banalization - ευτελισμός
bottom-up - εκ-των-κάτωθεν
Bourgeois public sphere - Αστική δημόσια σφαίρα
civil society - κοινωνία πολιτών
class-for-itself - τάξη-για-τον-εαυτό της
closure - κλείσιμο
collaborative art - συνεργατική τέχνη

commaisance - κάθε γνώση
commons - κοινά
communing - διαμοιρασμός
communality - κοινοτικότητα
communitarianism - κοινοτισμός
community based art - τέχνη κοινοτικής βάσης
community engaged practice - πρακτική κοινοτικής δέσμευσης
community of mythic unity- κοινότητα μυθικής οντότητας/ουσιοκρατική κοινότητα
community specific art - τέχνη εντοπισμένη στην κοινότητα
conscientisation - κριτική συνειδητοποίηση
Context Art - Συμφραζόμενη Τέχνη
contextual practice - πρακτική συμφραζομένων
contextualism - ερμηνεία εντός συγκεκριμένων πλαισίων
conversation art – τέχνη της συνομιλίας
cooperative - κοοπερατίβα, συνεταιρισμός
Creative City - Δημιουργική Πόλη
creative class - δημιουργική τάξη
creative initiatives - δημιουργικές πρωτοβουλίες
creolization - κρεολοποίηση
Critical Art - Κριτική Τέχνη
critical spatial practice - κριτική χωρική πρακτική
critical art practice - πρακτική της κριτικής τέχνης
cultural convergence - πολιτιστική σύγκλιση
cultural events - πολιτιστικά συμβάντα
Cultural Democracy - Πολιτιστική Δημοκρατία.
cultural development practices - πρακτικές πολιτισμικής ανάπτυξης
cultural hybridity - πολιτισμική υβριδικότητα
cultural jamming - πολιτιστική παρενόχληση /πολιτιστική παρεμβολή
Curatorial Activism - Ακτιβιστική Επιμέλεια
curatorial collaboration- συνεργατική επιμέλεια
counterpublics - εναντιωματικά κοινά, αντικοινά.
counter feminist public sphere - εναντιωματική φεμινιστική δημόσια σφαίρα
decodification - αποκωδικοποίηση
deconcentration - αποσυγκέντρωση

dematerialization - αποϋλοποίηση
deeper affinity - βαθειά συνάφεια
detournement - παράκαμψη / μεταστροφή
dialogical art - διαλογική τέχνη
dialogue based public art - δημόσια τέχνη διαλογικής βάσης
différance - διαφορά
distinctive city - ευδιάκριτη πόλη
discourse - λόγος
discursive - συγκειμενικότητα
discursive site-specific - ιδιοτοπική/τοποειδική τοποθεσία.
disruption - αποδιοργάνωση
dissensual - αντιαισθητικός/η
divestment - εκποίηση
documentality - τεκμηριότητα
doing-our-own-thing – κάνοντας-το-δικό-μας-πράγμα
domesticating hostility - εξημέρωση της εχθρικότητας
el barrio - παραγκούπολη
empathy – ενσυναίσθηση
essentialism - ουσιοκρατία
ethnoscapes - εθνοτοπία
exclusion - αποκλεισμός
expanded site - διευρυμένη τοποθεσία
expense - δαπάνη
externality - εξωτερικότητα
externalization - εξωτερικοποίηση
functional site - λειτουργική τοποθεσία
feminist public sphere - φεμινιστική δημόσια σφαίρα
foreignness - αλλοδαπότητα
functional site - λειτουργική τοποθεσία
gated community - περικλειστη κοινότητα
gegenöffentlichkei - εναντιωματικός πολίτης
gentrification - αστικός εξευγενισμός
globalism - παγκοσμισμός
grassroots culture - πολιτισμός λαϊκής βάσης

grassroots movements - κινήματα αντίστασης λαϊκής βάσης
Governability - Κυβερνησιμότητα
gift - δωρεά
hacktivism (hack+activism) - χακτιβισμός
home - οίκος
humiliation - ταπείνωση
hybridity - υβριδικότητα
Immediatism - Αμεσοκρατία
in-between - αναμεταξύ
incentive collaboration - κίνητρο συνεργασίας
indexicality - ενδεικτικότητα
in-difference - αδιάφορος/η
Indignados - Αγανακτισμένοι
inoperative community - αδρανής/ανεργή κοινότητα
institutional critique - θεσμική κριτική, κριτική των θεσμών
interactive art - διαδραστική τέχνη
informal art - άτυπη τέχνη
integration - ένταξη
intentional community - αυτοπροσδιοριζόμενη ή συνειδητή κοινότητα
interpretive collaboration - ερμηνευτική συνεργασία
interventionist art - τέχνη της παρέμβασης /παρεμβατική τέχνη
intersubjectivity - διϋποκειμενικότητα
involvement - εμπλοκή
issue-based art - τέχνη θεματικής βάσης
iterability - επαναληψιμότητα
knowledge – γνώση
Land Art - Τέχνη της Γης
liminal - μεταίχμιακός/οριακός
Littoral Art - Παράκτια Τέχνη ή Τέχνη της Ακτογραμμής
literal site - κυριολεκτική τοποθεσία
marked place - επισημειωμένη τοποθεσία
massification - ετεροκίνητη μαζικοποίηση
médiateur- διαμεσολαβητής/α
mobile site - μετακινούμενη, κινητή τοποθεσία

multiple public fields - πολλαπλά δημόσια πεδία
New Institutionalism - Νέα Θεσμοποίηση
New Genre of Public Art - Νέο Είδος Δημόσιας Τέχνης
new social movement - νέα κοινωνικά κινήματα
non-violent direct action – μη βίαιη άμεση δράση
nomadology - νομαδολογία
observational collaboration - παρατηρητική συνεργασία
occupy movements - κινήματα των καταλήψεων
ongoing invented communities - επινοημένες κοινότητες σε εξέλιξη
openness - ανοικτότητα
open school - ανοικτό σχολείο
over identification - υπερταύτιση
paraeducation - παραεκπαίδευση
parallel process - παράλληλη διαδικασία
parole - ομιλία
participation - συμμετοχή
Participatory Art - Συμμετοχική Τέχνη
participatory culture - συμμετοχικός πολιτισμός
Percent of Arts - Ποσοστό για την Τέχνη
performance - επιτέλεση
performative - επιτελεστικός
politics - πολιτική
politics of influence - πολιτική της επιρροής
politically engaged art - πολιτικά δεσμευμένη τέχνη
postcolonial constellation - μετααποικιακός σχηματισμός
postkonventionel - μετασυμβατικός
post-language - μεταδιάλεκτος
post-media - μεταμέσο
prediscursive - προπαρεκβατικός
process – διαδικασία/διεργασία
professionalization - επαγγελματοποίηση
proletarian public sphere – προλεταριακή δημόσια σφαίρα (της εργατικής τάξης)
proper name - σωστή ονομασία
publics - ομάδες κοινών/τα δημόσια

Radical Democracy - Ριζοσπαστική Δημοκρατία
Real Democracy - Πραγματική Δημοκρατία
refugee camp - στρατόπεδο προσφύγων
rationalistic fallacy - ορθολογική πλάνη
reactivity - αντιδραστικότητα
réalité virtuelle - δυνητική πραγματικότητα
recursion - αναδρομή
relational aesthetics - σχεσιακή αισθητική
Relational Art - Σχεσιακή Τέχνη/Τέχνη της Συσχέτισης
representation - αναπαράσταση, εκπροσώπηση
schooling - σχολειοποίηση
science of interconnection - νέα γνωστική επιστήμη της διασύνδεσης
self-employment society - αυτοαπασχολούμενη κοινωνία
simulacrum - ομοίωμα
simulation - προσομοίωση
site adjusted - προσαρμοσμένο στην τοποθεσία
site conditioned - επικαθορισμένο από την τοποθεσία
site dominant - κυρίαρχο στην τοποθεσία
site-specific - εντοπισμένο στην τοποθεσία (τοποειδικό, ιδιοτοπικό)
site / non-site - τόπος/μη τόπος
site-determined art - τέχνη προσδιορισμένη από την τοποθεσία
site-oriented art - τέχνη προσανατολισμένη στην τοποθεσία
site-referenced art - τέχνη αναφερόμενη στην τοποθεσία
site-relative art - τέχνη συσχετιζόμενη με την τοποθεσία
site-responsive art - τέχνη ανταποκρινόμενη στην τοποθεσία
site specific installation - εγκατάσταση εντοπισμένου πεδίου/
προσιδιάζουσα στην τοποθεσία
sited communities - εντοπισμένες/εγκατεστημένες κοινότητες
situated activity system - εντοπισμένο σύστημα δραστηριότητας
social cohesion - κοινωνική συνοχή
social corporation - κοινωνική σύμπραξη/συντεχνία
socially engaged art - τέχνη κοινωνικής δέσμευσης
social practices - κοινωνικές πρακτικές
social solidarity - κοινωνική αλληλεγγύη

social sculpture - κοινωνική γλυπτική
social turn - κοινωνική στροφή
society of extras - κοινωνία των πρόσθετων αναγκών
soft power - ήπια ισχύς
solidarity - αλληλεγγύη
specific objects – εντοπισμένα/ εξειδικευμένα αντικείμενα
Street Art - Τέχνη του Δρόμου
subaltern - υποτελής
tempo - εφήμερο
temporary invented communities - προσωρινά επινοημένες κοινότητες
terrain - έδαφος
third existential dimension - τρίτη υπαρξιακή διάσταση
thirthing-as-othering - τρίτος-ως-ετερότητα
Third Way - Πολιτική του Τρίτου Δρόμου
top-down - από-τα-πάνω/εκ των άνωθεν
transparence - διαφάνεια
trialectics of spatiality - τριλεκτική χωρικότητα
unfinished work - ημιτελές έργο (καλλιτεχνική δουλειά)
urban movements - κινήματα πόλης
urban recycling - αστική ανακύκλωση
urban walling - αστική τοιχοποίηση/περιτοίχιση
work in movement - έργο σε κίνηση

ακρόνυμα-αρτικόλεξα

AAA (Association of Autonomous Astronauts) - Ένωση Αυτόνομων Αστροναυτών
AAE (Artists Against Evictions) - Το κίνημα Καλλιτέχνες εναντίον των Εξώσεων
AICA (Hellas Association of Art Critics) - Ελληνική Ένωση Κριτικών Τέχνης
ΑΣΚΤ (Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας)
BLF (Billbord Liberation Front) - Το κίνημα Μέτωπο Απελευθέρωσης των
Γιγαντοαφισών
CAAT (Campaign Against Arms Trade) - Εκστρατεία Εναντίον του Εμπορίου
Όπλων
CAC (Carnival Against Capital) - Το κίνημα Καρναβάλι κατά του Κεφαλαίου

DRY (Democracia real Ya) - Πραγματική Δημοκρατία

DIY (Doing Your Self) - Κάντο μόνος/η σου

DITOs (Doing-It-Together science) - Κάνουμε-Την-Επιστήμη-Μαζί

IP (Intellectual Property) - Πνευματική Ιδιοκτησία

EETE (Εικαστικό Επιμελητήριο Ελλάδας)

EMΠ (Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο)

EMΣΤ (Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης)

IAE (International Art English) - Η διεθνής γλώσσα της τέχνης.

IMC (Independent Media Center) - Indymedia

J18 (June 18) - Το κίνημα Καρναβάλι κατά του Κεφαλαίου

LGBTQI (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Questioning) – Το κίνημα ΛΟΑΤ
(Λεσβία, Ομοφυλόφιλος, Αμφιφυλόφιλος, Τρανς).

M15 (May 15) - Το κίνημα των Ισπανών Αγανακτισμένων

NGPA (New Genre Public Art) - Νέα Δημόσια Τέχνη/Νέο είδος Δημόσιας Τέχνης

NSK (Neue Slovenische Kunst) - Νέα Σλοβένικη Τέχνη

UWS (Occupy Wall Street) - Το κίνημα Κατάληψης της Wall Street

PAD/D (Political Art Documentation and Distribution) - Το κίνημα Πολιτική Τέχνη
Τεκμηρίωση και Διανομή

PAZ (Permanent Autonomous Zone) - Μόνιμη Αυτόνομη Ζώνη

PGA (People's Global Action) - Το κίνημα Παγκόσμια Λαϊκή Δράση

PT (Poetic Terrorism) - Ποιητική Τρομοκρατία

RTF (Reclaiming the Streets) - Το κίνημα Ανάκτησης των Δρόμων

TAZ (Temporary Autonomous Zone) - Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη

SCP (Surveillance Camera Players) - Το κίνημα Παίχτες Καμερών Επιτήρησης

ZAD (Zone A Défendre) - Ζώνη Προς Υπεράσπιση

Ευχαριστίες

Αποφασιστικής σημασίας συμβολή στον προσανατολισμό της παρούσας διατριβής προέρχεται από την εμπιστοσύνη στον Κώστα Ντάφλο που μου υπέδειξε πολύτιμα θεωρητικά «εργαλεία» για την προσέγγιση και την αντιμετώπιση των ζητημάτων που επεξεργάζεται η παρούσα έρευνα. Η ενθάρρυνση του ως προς την στόχευση της διατριβής και η συνεχής εποπτεία του συνέβαλαν στην επεξεργασία των θέσεων και στην εξαγωγή έγκυρων συμπερασμάτων.

Σημαντική υπήρξε η συνεργασία με τον Νικόλαο Αναστασόπουλο. Οι γόνιμες συζητήσεις, οι εύστοχες παρατηρήσεις και οι χρήσιμες συμβουλές του διεύρυναν και επέκτειναν τους γνωστικούς μου ορίζοντες, ιδιαίτερα κατά την τελευταία κρίσιμη φάση αυτής της προσπάθειας.

Πολλά οφείλω στο υψηλό θεωρητικό έργο του Σταύρου Σταυρίδη που αποτέλεσε εφαλτήριο από πολλές απόψεις για να σχηματίσω μια ολοκληρωμένη και αντικειμενική κριτική για τις κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές συνεκδοχές των ζητημάτων που επεξεργάζεται η παρούσα διατριβή.

Οφείλω επίσης ευγνωμοσύνη στα μέλη της εξεταστικής επιτροπής για την υποστήριξη της προσπάθειας αυτής.

Οι συνεργασίες με καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες και μέλη καλλιτεχνικών, κοινωνικών και πολιτικών συλλογικοτήτων στην Ελλάδα και το εξωτερικό έχουν συμβάλλει αμέσως ή εμμέσως στη διαμόρφωση πολλών επιχειρημάτων που διατυπώνονται μέσα σε αυτή τη διατριβή.

Η διατριβή απευθύνεται πρωτίστως σε όσες και όσους επιθυμούν την οικοδόμηση συλλογικών μορφών δημιουργικής έκφρασης που θα αναδύονται από τα κάτω του κοινωνικού σώματος μέσα από πρακτικές αυτοθέσμησης και αυτοδιαχείρισης.

Η διατριβή είναι αφιερωμένη στην Ελένη.

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή εστιάζει στην τρέχουσα περίοδο δημόσιας τέχνης, διερευνώντας τις διασυνδέσεις της με τις άνισες σχέσεις εξουσίας, σύμφωνα με τις εξαιρέσεις και τους αποκλεισμούς που δομούν οι νεοφιλελεύθερες πολιτικές στον δυτικό κόσμο. Θεωρώντας πως η δημόσια τέχνη έχει απομακρυνθεί από την συγκεκριμένη περιοχή της ιστορίας τέχνης κάτω από τη νέα οπτική της πολύπλοκης γεωπολιτικής διαμόρφωσης, η οποία καθορίζει τα σημερινά συστήματα πολιτιστικής διαχείρισης και παραγωγής, διαμορφώνοντας έτσι ένα σύνολο αποσπασματικών σχηματοποιήσεων και χωροταξικών διευθετήσεων που συστήνουν εφήμερες κινητικές πρακτικές στη διευρυμένη συνθήκη. Αναπτύσσονται έτσι ανεξάρτητες μορφές τέχνης από την περιφερειακή τοπική ιδιαιτερότητα παρά μόνο ως τουριστικές εξωτικές ετεροτοπίες, οι οποίες διαχέονται στην αστική σφαίρα, στις διεθνείς εκθέσεις και τις μπιενάλε. Παράλληλα, θέτονται ευρύτεροι προβληματισμοί σχετικά με τις «εκ-των-άνωθεν» διαδικασίες σύστασης πρακτικών δημόσιας τέχνης, οι οποίες δεν αναγνωρίζουν τις άνισες σχέσεις εξουσίας και τις συγκρούσεις που προκύπτουν από τις διαφορές αυτές αλλά αντιθέτως παρουσιάζονται ως κοινωνικός και πολιτικός διαρθρωτικός ουδέτερος μηχανισμός. Νεοαποικιακές μορφές ιθαγένειας, κινητικότητας και υβριδισμού πολιτιστικών ταυτοτήτων ενισχύονται από τα ιδρύματα ώστε δομείται μια συνεχιζόμενη παραγωγή πρακτικών, οι οποίες κατασκευάζουν νέα πρότυπα δημόσιας σφαίρας που συστήνουν όμως αφαιρετικά και απλουστευτικά μοντέλα ανθρώπινης αλληλεπίδρασης στην εξαιρετικά πολύπλοκη τρέχουσα πραγματικότητα. Στο πλαίσιο αυτής της έρευνας στην παρούσα διατριβή αποδόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στον καλλιτεχνικό συμμετοχισμό ως εκδοχή της πολιτικής ευθύνης χωρίς όμως να ισοδυναμεί με ηθική πολιτική δέσμευση λόγου, αλλά ένα γενικότερο αισθητικό-πολιτικό σχέδιο στο πλαίσιο του συναινετικού διάλογου. Οι τρέχουσες πρακτικές δημόσιας τέχνης εξετάζονται επίσης κάτω από το πρίσμα της διϋποκειμενικής κοινωνικότητας που συνιστά η συνθήκη της δημόσιας τέχνης, ευθυγραμμισμένη με το πολιτικό συμφραζόμενο του ακτιβισμού και τις βιοπολιτικές τεχνολογίες και σε συνέχεια με έναν αριθμό πρακτικών, οι οποίες προέρχονται από αταξικούς κοινωνικούς σχηματισμούς συλλογικής αυτοοργάνωσης, διεκδικώντας κοινωνική χειραφέτηση. Η έρευνα αυτή επεκτάθηκε συμπεριλαμβάνοντας πρακτικές αλληλεγγύης (κοινωνική συνοχή), αυτονομίας (αυτοθέσμιση, ανεξαρτησία από επίσημους παραδοσιακούς θεσμούς) και αμεσοδημοκρατίας (πολιτικές στο «εδώ και

τώρα»), επανακαθορίζοντας έτσι το πεδίο δημόσια τέχνη ως μια σημαίνουσα πρακτική δημιουργικής κοινωνικής αυτοοργάνωσης για την κατανόηση τοπικών σφαιρών σε δίκτυο με διασπορικές δημόσιες σφαίρες.

Summary

Styliani Bolonaki

CURRENT PUBLIC ART: SOCIAL AND POLITICAL PRACTICES

Doctoral thesis submitted at the Department of Architectural Language, Communication and Design, School of Architecture, National Technical University of Athens (NTUA), November 2020.

Members of advisory board:

Konstandinos Daflos, Associate Professor at NTUA - supervisor.

Nikolaos Anastasopoulos, Assistant Professor at NTUA - member.

Stavros Stavrides, Professor at NTUA - member.

Members of exam board (internal and external examiners):

Nikolaos - Ion Terzoglou, Assistant Professor at NTUA.

Panagiota (Penny) Koutrolikou, Associate Professor at NTUA.

Panos Kouros, Assistant Professor at Department of Architecture of University of Patras.

Angeliki Avgitidou, Assistant Professor at Department of Fine and Applied Arts of University of Western Macedonia.

The present thesis focuses on the current period of public art. It explores the links between art practices and unequal power relations in the frame of the exceptions and exclusions constructed from the western world's neoliberal policies. The thesis asserts that public art should not be examined through the lens of art history, but rather through the perspective of the complex geopolitical configurations which define current cultural management and production systems. Current art forms that appear in the fragmentary formations and spatial arrangements of an extended condition of globalization, suggest an ephemeral, mobile art practice. In this regard, art practices develop independently from regionally specific art forms, and are diffused into the urban sphere through international art exhibitions that in turn, underpin the shaping of tourist heterotopias. The thesis articulates a broader concern about the establishment of "top-down" art practices, which do not recognize the unequal power relations and

conflicts arising from cultural differences, and instead present themselves as socially and politically neutral structural mechanisms. Through the ongoing production of practices, contemporary art builds up neo-colonial forms of citizenship, mobility, and hybridization of cultural identities. These are reinforced by new models of the 'public sphere' that reduce the current, extremely complex reality into abstract and simplistic standards of human interaction. The present research gives special emphasis to the notion of participation which, despite being promoted as socially responsible art practice, does so without any moral or political commitment. Moreover, participation dictates a general and politicized aesthetic, that surfaces in the context of a consensual dialogue. Current public art practices are also assessed under the prism of the intersubjective sociable condition of public art. These align with the political context produced by activism and biopolitical technologies, and is reflected in a number of practices arising from self-organized collective social formations, claiming social emancipation. The thesis has expanded its research context to include practices of solidarity (social cohesion), autonomy (self-institution, independence from official traditional institutions) and direct democracy ("here and now" policies), redefining the field of public art as a significant practice of creative social self-organization.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	19
1. Δημόσια τέχνη	20
2. Η κοινωνική στροφή της δημόσιας τέχνης	24
3. Το θεσμικό πλαίσιο της τρέχουσας δημόσιας τέχνης.	29
4. Το Αθηναϊκό παράδειγμα	32
5. Δημόσια τέχνη, αυτοδιαχειριζόμενες κοινότητες και DIY πρακτικές.....	37
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	41
6. Καθορισμός ερευνητικού πεδίου, μεθοδολογία.....	41
7. Ερευνητικά ερωτήματα.....	43
8. Οργάνωση κεφαλαίων	44
9. Σημειώσεις	49
10. Βιβλιογραφία εισαγωγής	59

1. Δημόσια τέχνη

Ο όρος δημόσια τέχνη γεννήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στην Μ. Βρετανία¹ και αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα εμπλοκής στα προγράμματα της αστικής αναγέννησης στο όνομα του πολιτισμού και της δημιουργικότητας.² Η δημόσια τέχνη συμμετείχε ενεργά στη μεταποίηση του μεταφορντικού αστικού περιβάλλοντος στις δυτικές πόλεις μέσα από κυβερνητικά προγράμματα για τη δημόσια τέχνη³ και τις χρηματοδοτικές ρυθμίσεις του «Ποσοστού για την Τέχνη» (Percent of Arts),⁴ δημιουργώντας νέες αστικές τοπιογραφίες που αποτέλεσαν έκφραση της αστικής αναζωογόνησης στο πλαίσιο της αυξανόμενης δημοτικότητας του συναγωνισμού των πόλεων την δεκαετία του 1980. Όπως υπογραμμίζει χαρακτηριστικά ο γεωγράφος Neil Smith *«οι καλές τέχνες και οι καλές τοποθεσίες συγχωνεύτηκαν. Και καλή τοποθεσία σημαίνει περισσότερα χρήματα»*.⁵ Στο πλαίσιο αυτό η θεσμοθέτηση του όρου Δημόσια Τέχνη (Public Art)⁶ με τη νομική επιχειρηματολογία του ποσοστού 1% λειτούργησε ως μορφή αιτιολόγησης για την ανάπτυξη νέων σχέσεων μεταξύ της δημόσιας πολιτικής και της κοινωνίας των πολιτών, *«στην οποία η υβριδική οργάνωση δημόσιου-ιδιωτικού τομέα κατέστη σημαντική ως παγκόσμιο καθεστώς πολιτιστικής πολιτικής»*.⁷

Το πρώτο διεθνές συμπόσιο Δημόσιας Τέχνης, το 1990 στο Birmingham, με τίτλο «Πλαίσιο και Συνεργασία» (Context & Collaboration)⁸ συστήνει τη συνεργασία της τέχνης με την αρχιτεκτονική, ενταγμένη στην αστική πολιτική. Όπως δημοσιεύουν τα σχετικά πρακτικά, σκοπός της συνάντησης στο Birmingham ήταν *«η συνεργασία καλλιτεχνών, αρχιτεκτόνων και σχεδιαστών του περιβάλλοντος για να τεθεί το πλαίσιο της εκπαίδευσης, της αστικής στρατηγικής και της χρηματοδότησης της Δημόσιας Τέχνης»*.⁹ Στην προοπτική αυτή η δημόσια τέχνη κατοχυρώθηκε ως νέα πειθαρχία ανάμεσα στην τέχνη και την αρχιτεκτονική να ρυθμίζει το δημόσιο χώρο της πόλης σε μια κρίσιμη ιστορική περίοδο όπου ο πολιτισμός σε συνάρτηση με την αναψυχή και τον τουρισμό συνυπολογίζονταν ως κρίσιμες διαθρωτικές κοινωνικο-οικονομικές συνισταμένες για τη βιωσιμότητα των πόλεων. Στους πρώιμους υπερασπιστές της Δημόσιας Τέχνης συγκαταλέγεται η ερευνήτρια και συγγραφέας Suzan Jones που δημοσίευσε μια ανθολογία με τους χορηγούς, τους οργανισμούς και τους καλλιτέχνες που δραστηριοποιήθηκαν στα προγράμματα ανάθεσης και χρηματοδότησης της δημόσιας τέχνης στη Μ. Βρετανία,¹⁰ καθώς η καλλιτέχνιδα και επιμελήτρια Deanna

Petherbridge που συνέταξε το εγχειρίδιο των χορηγιών για την τέχνη στην αρχιτεκτονική.¹¹ Από την πλευρά του ο ιστορικός τέχνης John Beardsley αναγνώριζε ότι οι καλλιτέχνες της Τέχνης της Γης (Land Art) κατοχύρωσαν τον εαυτό τους ως φορείς αποκατάστασης οικοσυστημάτων και αλλαγής χρήσης γης στις Ηνωμένες Πολιτείες,¹² βρίσκοντας έτσι εφαρμογή και σε *«ζητήματα δημόσιου ενδιαφέροντος όπως χωρικής αφήγησης, αναμνηστικής εκδήλωσης, περιβαλλοντικής αποκατάστασης ή χωροταξικής ρύθμισης»*.¹³ Γενικότερα η θεμοθέτηση της δημόσιας τέχνης ως Public Art συνοδεύτηκε από έναν αριθμό θεωρούμενων θετικών επιδράσεων για την αστική ζωή. Ανάπτυξη αισθήσεων ταυτότητας, ανάπτυξη αισθήματος τόπου, συμβολή στην ιδιότητα του πολίτη, αντιμετώπιση του κοινωνικού αποκλεισμού, εκπαίδευση στην υψηλή αισθητική και συμβολή στην κοινωνική αλλαγή,¹⁴ είναι κάποιοι σχετικοί όροι που απορρέουν από αυτή την περίοδο, οι οποίοι σήμερα αμφισβητούνται ή τουλάχιστον επιδέχονται κριτική.

Η Δημόσια Τέχνη προσδιορίστηκε ως είδος επικοινωνίας της τέχνης με το κοινό δια μέσου της οπτικής και υλικής αυτονομίας του Μοντερνισμού στη μορφή της *«drop sculpture»*,¹⁵ αφαιρετικών βιομορφικών συναρμογών από χάλυβα και άλλα βιομηχανικά υλικά,¹⁶ προτάσσοντας την αισθητική ως κρίσιμο βελτιωτικό παράγοντα της κοινωνικής ζωής. Πρόκειται για την επανεκκίνηση της νοηματοδότησης της πόλης με όχημα τις γλυπτικές εγκαταστάσεις που καθιστούν το δημόσιο χώρο σε ιδιαίτερο συστατικό κοινωνικής ρύθμισης, σε ότι αφορά *τις συνθήκες διαβίωσης, εργασίας, κατανάλωσης, και ανάπαυλας*.¹⁷ Ακόμα και οι τεχνολογικές εγκαταστάσεις τέχνης που δημιουργούν αλληλεπίδραση με το κοινό, προάγουν μια φασματική διωποκειμενικότητα που μετουσιώνει τον δημόσιο χώρο σε τοποθεσία εφήμερης ψυχαγωγικής εμπειρίας,¹⁸ προσδιορίζοντας τη χρήση του χώρου για εμπορική κατανάλωση. Κάτι τέτοιο οδηγεί την κοινωνική επιστήμονα και φεμινίστρια Nancy Fraser στο να θίγει τα ζητήματα *«κοινωνικής αναγνώρισης, αναδιανομής και συμμετοχής στον δημόσιο χώρο»*.¹⁹

Ιστορικά η Δημόσια Τέχνη συγκρότησε ένα κρίσιμο διαλεκτικό πεδίο στις αρχές της δεκαετίας του 1990 με σημείο αναφοράς την απομάκρυνση του έργου Titled Arc από την πλατεία Federal στη Νέα Υόρκη,²⁰ όσο και με τη λιγότερο γνωστή ιστορία της εθελοντικής απομάκρυνσης των τριών χάλκινων γλυπτών έξω από το 44ο Αστυνομικό Τμήμα στο Bronx της Νέας Υόρκης, δημιουργία του καλλιτέχνη John Ahearn.²¹ Κάτι τέτοιο ώθησε στη σταδιακή εγκατάλειψη του αντικειμένου τέχνης στο δημόσιο χώρο από το πλαίσιο της δημόσιας τέχνης, που στη συνέχεια

προσανατολίστηκε προς την κατεύθυνση του συνδυασμού των πρακτικών τέχνης. Όπως αναφέρει η καλλιτέχνη Suzan Gablic,

*«η αντιπαράθεση του έργου Titled Arc μας αναγκάζει να αναθεωρήσουμε τις έννοιες της τέχνης που επικεντρώνονται στην ιδέα της καθαρής ελευθερίας και της ριζικής αυτονομίας με την εισαγωγή της στη δημόσια σφαίρα χωρίς σεβασμό στις σχέσεις της με τους ανθρώπους, την κοινότητα ή οποιονδήποτε άλλο παράγοντα εκτός την επιδίωξη της τέχνης για την τέχνη και τα συμφέροντά της».*²²

Στο ίδιο ιστορικό πλαίσιο η ιστορικός αρχιτεκτονικής και επιμελήτρια τέχνης Míwon Kwon εστιάζει στην αλλοίωση της τοποθεσίας ως ένα συνεκτικό χωρικό σύνολο που δημιουργούν οι παρεμβάσεις των αντικειμένων τέχνης, υπογραμμίζοντας το *δυσλειτουργικό καθεστώς της τέχνης στο δημόσιο χώρο*.²³ Η κριτικός τέχνης Patricia Phillips μέσα από το άρθρο της στο Artforum με τον χαρακτηριστικό τίτλο *«Εκτός λειτουργίας - ο μηχανισμός της δημόσιας τέχνης»*²⁴ εναντιώνεται με σθένος απέναντι στις αναθέσεις προς την κατεύθυνση της υπαίθριας γλυπτικής, ενώ η κριτικός τέχνης Arlene Raven μέσα από μια σειρά δοκιμίων με τίτλο *«Τέχνη δημόσιου ενδιαφέροντος»* διατυπώνει τη γνωστή ρήση ότι *«η δημόσια τέχνη έχει πάψει να θεωρείται ο ήρωας πάνω στο άλογο»*.²⁵ Η καλλιτέχνη και επιμελήτρια Sara Selwood, υπεύθυνη στις επιτροπές αναθέσεων για έργα βιτρίνας στο Λονδίνο και στο Μπέρμιγχαμ δημοσιεύει τις αναφορές της κάτω από τον τίτλο *«Τα οφέλη της Δημόσιας Τέχνης»*,²⁶ εκθέτοντας τη συνεχιζόμενη κυριαρχία του αισθητικού γούστου στο δημόσιο χώρο και την προσδοκία ενός καλλιεργημένου κοινού από την πλευρά των χορηγών που σύμφωνα με την Selwood ακυρώνουν κάθε προσπάθεια προσέγγισης της τέχνης προς τις κοινότητες και το περιβάλλον τους. Ο κοινωνικός επιστήμονας Malcon Miles θέτει το ζήτημα της νομιμότητας στις διαδικασίες ανάθεσης των παρεμβάσεων της τέχνης στην πόλη, επισημαίνοντας ότι η θεσμική κουλτούρα αντιλαμβάνεται τα έργα τέχνης στο δημόσιο χώρο ως *«πολιτιστικά τεκμήρια άρτιας τεχνικής και αισθητικής αριστείας, επιβάλλοντας στους πολίτες να υποδεχτούν την πολιτιστική καλλιέργεια που ανυψώνεται από αυτά»*.²⁷

Καταλυτικό ρόλο είχε η έκδοση της καλλιτέχνηδας και επιμελήτριας Suzanne Lacy *«Mapping the Terrain: New Genre Public Art»*,²⁸ η οποία κατοχυρώνει τον όρο Νέο Είδος Δημόσιας Τέχνης (NGPA) που περιγράφεται *«ως μορφή τέχνης που δεν βασίζεται στην τυπολογία των υλικών, των χώρων ή των καλλιτεχνικών μέσων αλλά*

στις έννοιες κοινό, συνεργασία και πολιτική πρόθεση».²⁹ Ο όρος «νέο είδος» σηματοδοτεί την αποχώρηση της τέχνης από τις αρχές των αισθητικών θεωριών και των αναπαραστάσεών της για να κατευθυνθεί προς την κοινότητα, θεωρώντας ότι με αυτόν τον τρόπο η νέα δημόσια τέχνη ενδέχεται να λειτουργήσει ως εναλλακτική λύση απέναντι στο «εξαιρετικά ανταγωνιστικό σύστημα των γκαλερί».³⁰ Από την πλευρά της η Kwon υποστηρίζει ότι το νέο είδος δημόσιας τέχνης θεμελιώνεται στην έννοια της τοποθεσίας, «όχι μόνο ως φυσικό πλαίσιο αλλά ως θεωρητική έννοια, κοινωνικό ζήτημα, πολιτικό πρόβλημα, θεσμικό πλαίσιο, γειτονιά, γεγονός, ιστορική κατάσταση, ακόμη συγκεκριμένη μορφή επιθυμίας».³¹ Για την Patricia Phillips «το νέο είδος δημόσιας τέχνης επιλύει την αντίφαση της δημόσιας τέχνης, η οποία υπονόμει το φύλο με το διαχωρισμό του δημόσιου και ιδιωτικού-οικιακού χώρου, επαναπροσδιορίζοντας την έννοια δημόσιο ως χώρο και χρόνο δημόσιων ζητημάτων».³² Στο ίδιο πλαίσιο η κριτικός τέχνης Rosalyn Deutsche στην εργασία της «Εξώσεις: Τέχνη και χωρικές πολιτικές»³³ δίνει βαρύτητα στο ζήτημα του δημόσιου χώρου και της δημοκρατικής εκπροσώπησης της τέχνης στη δημόσια σφαίρα, εντάσσοντας τη δημόσια τέχνη στο πεδίο της πολιτικής θεωρίας. Όπως αναφέρει «η δημοκρατία και ο δημόσιος χώρος της δημιουργούνται όταν εγκαταλείπεται η ιδέα ότι το κοινωνικό θεμελιώνεται σε μια συγκεκριμένη βάση, σε ένα πλεονέκτημα».³⁴

Η νέα δημόσια τέχνη θέτει ως επίκεντρο το κοινωνικό πεδίο, προσλαμβάνοντας το δημόσιο χώρο ως δημόσια σφαίρα δηλαδή ως πεδίο επικοινωνίας, συνεργασίας και αντίστασης³⁵ που μετουσιώνει την τέχνη σε διαδικασία (process) παραγωγής κοινωνικών και πολιτικών πρακτικών. Ενταγμένη στην ευρύτερη μεταμοντέρνα δυσθυμία στο θέμα της σχέσης υποκειμένου-αντικειμένου και στην αρνητικότητα της συμφιλίωσής τους³⁶ που στο εικαστικό πεδίο προβάλλεται ως αίτημα κατάργησης της αισθητικής ηγεμονίας, η δημόσια τέχνη προωθείται προς την ανάπτυξη μιας κριτικής τέχνης (critical art) σε ζητήματα πολιτιστικής και κοινωνικής συνοχής (cultural cohesion). Μέσα από τις βασικές δομές της σημειωτικής που εισήγαγε νωρίτερα ο θεωρητικός Arthur Danto, το 1981,³⁷ επαναπροσδιορίζεται η αξία της τέχνης πέρα από το ιστορικό, ρητορικό και φιλοσοφικό της πλαίσιο για να γίνει κατανοητό το μήνυμα που εκπέμπει το έργο. Η κριτικός τέχνης Rosalind Kraus συντάσσει το δοκίμιο «Γλυπτική του διευρυμένου πεδίου»³⁸ μέσα στο οποίο εισάγει την έννοια «διευρυμένο πεδίο» (expanded field) που επεκτείνει τα όρια της γλυπτικής και των συμφραζομένων της προς κριτικές πρακτικές τέχνης, προαναγγέλλοντας την οριστική ρήξη με τις συνθήκες της Μοντέρνας Τέχνης και την κατάρρευση των ορίων στις

κατηγορίες και πειθαρχίες της τέχνης,³⁹ κάτι που προωθεί την εδραίωση της κοινωνικής στροφής ως επιταγή της δημόσια τέχνης.

Το κύριο θεωρητικό πλαίσιο των πρακτικών τέχνης στο δημόσιο χώρο συγκροτείται από την γεωγράφο Jane Rendell μέσα από το σύγγραμμά της για τη σύζευξη τέχνης/αρχιτεκτονικής⁴⁰ και την ιδέα της «τριλεκτικής χωρικότητας» (trialectics of spatiality), η οποία περιγράφει την τοποθεσία της τέχνης στο δημόσιο χώρο ως δομή χώρου, χρόνου και κοινωνικής ζωής που παράγονται αφενός από την αλληλεπίδραση της τέχνης με την αρχιτεκτονική και αφετέρου από τη σύζευξη της θεωρίας με την πρακτική, εισάγοντας έτσι τον νεολογισμό της κριτικής χωρικής πρακτικής (critical spatial practice), η οποία καθορίζεται ως μορφή κοινωνικής κριτικής. Η κοινωνική κριτική σύμφωνα με τον θεωρητικό τέχνης Hall Foster διαβρώνει τη μπουρζουά δημόσια σφαίρα, δίνοντας το έναυσμα στις πρακτικές τέχνης να θεμελιώσουν τις δικές τους αξίες πολιτικής ευθύνης, οι οποίες *«υπονομεύουν το διαμεσολαβητικό ρόλο του πολιτισμού μεταξύ ιδιωτικών και θεσμικών συμφερόντων και της επέκτασής τους σε μορφές καταναλωτικού εμπορεύματος και ψυχαγωγικού θεάματος»*.⁴¹

Στο πλαίσιο αυτό οι πρακτικές δημόσιας τέχνης εισέρχονται στο κοινωνικό πεδίο ως πρακτικές κοινωνικής κριτικής, προτείνοντας τοπικές και διαπολιτισμικές τακτικές επικοινωνίας που προκαλούν και ενημερώνουν το πεδίο της πολιτικής τέχνης διαμέσου μιας ευρείας κλίμακας εννοιολογήσεων και τακτικών.

2. Η κοινωνική στροφή της δημόσιας τέχνης

Η δημόσια τέχνη εξελίσσεται σε συλλογική πράξη μίας κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης (socially engages art)⁴² που υπερβαίνει τον φυσικό δημόσιο χώρο προκειμένου να εισέλθει στον οντολογικό χώρο της παραγωγής δημόσιας σφαίρας. Με κύριες συνισταμένες την συλλογικότητα (collective) και τον συμμετοχισμό (participation) η νέα δημόσια τέχνη αναλαμβάνει σε πρώτο επίπεδο να προετοιμάσει την κοινότητα μέσα από πρακτικές που θεμελιώνονται στη βάση της επικοινωνιακής πράξης που είναι κεντρικής σημασίας για την αντίληψη της δημοκρατίας⁴³ και άρα της δημόσιας σφαίρας. Η θεωρητικός τέχνης Claire Bishop υποστηρίζει πως η τέχνη κοινωνικής δέσμευσης ενεργοποιεί πρακτικές συμμετοχής, *«προωθώντας τη συλλογική διάσταση της κοινωνικής εμπειρίας, την εγγύτητα και τη σωματική συμμετοχή, οι οποίες συντηρούν αυτή την εμπειρία»*.⁴⁴ Για την Kwon κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται όταν *«η ιδέα*

ή το αντικείμενο της τέχνης καθορίζεται από την κοινότητα, ή ακόμα καλύτερα εάν το θέμα της τέχνης είναι η ίδια η κοινότητα».⁴⁵ Η στροφή της δημόσιας τέχνης προς τις κοινότητες αντλεί από τις ιδέες της ετερότητας και του πλουραλισμού που οδηγούν στην πολυφωνία που σύμφωνα με την πολιτική επιστήμονα Chantal Mouffe «αναγνωρίζεται σε καθοριστικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης πλουραλιστικής δημοκρατίας».⁴⁶ Για την Mouffe οι πρακτικές τέχνης προσφέρουν δυνατότητα αντιγεμονικού λόγου «σε μια κοινωνία όπου ο διαχωρισμός της τέχνης και της διαφήμισης δεν είναι ξεκάθαρος και όπου οι καλλιτέχνες και οι πολιτιστικοί εργάτες έχουν καταστεί αναγκαίο κομμάτι της καπιταλιστικής παραγωγής».⁴⁷

Ο όρος τέχνη κοινοτικής βάσης (community-based art),⁴⁸ ο οποίος την δεκαετία του 1970 πλαισίωσε τις δράσεις και τις πρακτικές των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στις εκστρατείες για τα ατομικά δικαιώματα, τη στέγαση, ή την ιατροφαρμακευτική κάλυψη των κατοίκων στις υποβαθμισμένες γειτονιές και τα γκέτο στο Λονδίνο,⁴⁹ συνδέθηκε με την αναγέννηση της γειτονιάς και την διάχυση των πολιτιστικών αγαθών σε μειονεκτούσες κοινότητες ως αντισταθμιστικός παράγοντας απέναντι στη Δημόσια Τέχνη και την πολιτική του αστικού εξωραϊσμού. Η τέχνη κοινοτικής βάσης ταυτίστηκε με τις παρηκμασμένες γειτονιές, «καταδεικνύοντας τις δυνατότητες των κοινοτήτων να καθορίσουν τη φύση και το έργο που παράγει η τέχνη ως αναπόσπαστο μέρος των μετασχηματισμών που λαμβάνουν χώρα εντός αυτών».⁵⁰ Ως αποτέλεσμα ο ρόλος της δημόσιας τέχνης επεκτάθηκε σε θέματα κοινωνικής πολιτικής που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με τον αντίκτυπο της τέχνης (impact of art) σε ζητήματα οικονομικής αναζωογόνησης της γειτονιάς. Αναλυτές του πεδίου με σημαντικότερους τους αστικούς γεωγράφους Stern Seifert,⁵¹ Charles Landry, Lesley Greene, Francois Matarasso και Franco Bianchin⁵² επικεντρώνονται στις πρακτικές της συμμετοχικής τέχνης (participatory art), έχοντας ως δεδομένο ότι η τέχνη «συνεισφέρει σε μια σταθερή, αυτόνομη και δημιουργική κοινωνία λόγω της εγγενούς δημιουργικότητας, της ανοικτής οπτικής και της ελαστικότητας των πρακτικών της».⁵³ Κάτι τέτοιο οδηγεί τον ιστορικό τέχνης Williams Mitchell⁵⁴ να αναπτύξει μια κριτική συζήτηση σχετικά με την συμμετοχή στην τέχνη γύρω από θέματα που εμπίπτουν στην *αρμοδιότητα των ιατρών και των προπαγανδιστών*,⁵⁵ οι οποίοι σύμφωνα με τον Mitchell προωθούν την «αλληλεγγύη» και την «περίθαλψη» των μειονοτήτων στο πλαίσιο των υποχρεώσεων της κοινωνίας των πολιτών.

Η εμπλοκή της δημόσιας τέχνης με την ανασύσταση των κοινοτήτων συναρτάται άμεσα με τον πολιτικό σχεδιασμό του «Τρίτου Δρόμου» (Third Way),⁵⁶ ο οποίος

αναπτύχθηκε από τον κοινωνιολόγο καθηγητή της Σχολής Οικονομικών του Λονδίνου Anthony Giddens τη δεκαετία του '90 στην Βρετανία.⁵⁷ Η προσαρμογή του σχεδίου του Τρίτου Δρόμου στο Βρετανικό πλαίσιο μεταρρυθμίσεων του κράτους πρόνοιας με κατεύθυνση την αντικατάσταση της κοινωνικής πολιτικής από πολιτικές κοινωνικής ένταξης, ανέπτυξε μια σειρά ολοκληρωμένων κοινοτικών πρωτοβουλιών στον Αγγλόφωνο κόσμο με ενεργούς φορείς τους καλλιτέχνες και με προοπτικό ορίζοντα την ανοικοδόμηση της ιδέας κοινότητα για την επίτευξη κοινωνικών μετασχηματισμών σε περιοχές που βρίσκονταν σε κατάσταση αποσύνθεσης.

Η τέχνη κοινοτικής βάσης επωμίστηκε την παραγωγή κοινωνικού κεφαλαίου στις ανενεργές κοινότητες, χρησιμοποιώντας τη συμμετοχή των τοπικών πληθυσμών για καλλιτεχνικές δραστηριότητες ως τρόπο οικοδόμησης εμπιστοσύνης για την ενσωμάτωσής τους στην κάτω από αυτή τη διαδικασία ευρύτερη κοινωνική σφαίρα. Το αφήγημα της ατομικής δημιουργικότητας στο πλαίσιο της μεταπροοδευτικής αστικής πολιτικής εξελίχτηκε σε παράγοντα ενίσχυσης του σκληρού οικονομικού ανταγωνισμού στη νέα φιλελεύθερη συνθήκη, η οποία αξιοποιεί την δημιουργική τάξη μέσω μιας τουριστικής και κτηματομεσιτικής αγοράς που επιζητεί τοπική αυθεντικότητα.⁵⁸

Η εμπλοκή των συμμετοχικών πρακτικών τέχνης στην πολιτική της ανασύστασης των κοινοτήτων ανέπτυξε μια σειρά κρίσιμων συζητήσεων στο θεωρητικό πεδίο της τέχνης. Ο Foster στο δοκίμιό του *«Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος»*⁵⁹ αναγνωρίζει ότι οι καλλιτέχνες λειτουργούν κάτω από την καθοδήγηση της ιδέας ενός πολιτιστικού και εθνοτικού άλλου *«του καταπιεσμένου, του υποδεέστερου ή του υποπολιτισμικού»*.⁶⁰ Όμως οι άλλοι (otherness), οι οποίοι εμφανίζονται στις ιστορίες του Foucault ως αλλοδαποί, παράξενοι, εγκληματίες, ή παράφρονες αφορούν το προσωπείο της ιστορίας εξαίρεσης της προόδου του Μοντερνισμού. Επιπλέον η αντίληψη του «άλλου» σε έναν εξωτερικό κόσμο από εκείνον του καλλιτέχνη καθίσταται προβληματική σήμερα, ιδιαίτερα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης όπου δεν μπορεί να θεμελιωθεί η υπόθεση ενός καθαρού εξωτερικού κόσμου. Στο πλαίσιο αυτό ο Foster αναγνωρίζει μορφές καλλιτεχνικού νεοαποικισμού που προωθούν συγκεκριμένες συμμετοχικές πρακτικές τέχνης *«κάτω από τις δομές των σχεσιακών ρυθμίσεων της ετερότητας και των διακριτών χώρο-χρόνων στις μικτές ζώνες συνόρων»*⁶¹ που μετουσιώνουν τον καλλιτέχνη σε εθνογράφο.

Η Kwon εκφράζει αμφιβολίες σχετικά με την υπόθεση ότι η τέχνη κοινοτικής βάσης παράγει συνεκτικά σχέδια για την ενδυνάμωση των κοινοτήτων. Όπως

επισημαίνει οι ηθικές διαστάσεις της κοινοτικής τέχνης όταν εστιάζουν στη φύση της αλληλεπίδρασης μεταξύ του καλλιτέχνη και της κοινότητας καθώς της αισθητικής και κοινωνικής αξίας της τέχνης με βάση την κοινότητα, τότε σε αυτές τις περιπτώσεις η έννοια της κοινότητας παραβλέπεται.⁶² Η Kwon προτείνει ως ενδεικτικό πρότυπο τέχνης κοινοτικής βάσης την έκθεση «Culture in Action»⁶³ που επιμελήθηκε η Mary Jane Jacob στο Σικάγο το 1993, στην οποία ο θεατής αναδείχτηκε σε ενεργό συνδημιουργό των έργων. Σύμφωνα με την Kwon η έκθεση «Culture in Action» βασίστηκε «στη δημόσια αλληλεπίδραση και συμμετοχή, στον ρόλο του καλλιτέχνη ως ενεργή κοινωνική δύναμη, και στον καλλιτεχνικό εκπαιδευτικό προγραμματισμό ως βασικό μέρος του έργου τέχνης».⁶⁴ Στο πλαίσιο αυτό υπερασπίζεται τις ακτιβιστικές προθέσεις της τέχνης κοινοτικής βάσης, οι οποίες λειτουργούν πέρα από τα θεσμικά και γραφειοκρατικά πλαίσια εξορθολογισμού και οργάνωσης της συλλογικής εμπειρίας, σφυρηλατώντας μια συνέργια βασισμένη «σε πραγματικές και μη ορθολογικές πτυχές της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης όπως η φιλία, η πίστη, η εμπιστοσύνη και η αγάπη».⁶⁵

Ο θεωρητικός τέχνης καθηγητής Grand Kester στην εργασία του «Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art» επιχειρεί τη δημιουργία ενός πλαισίου σε σχέση με τις συμμετοχικές πρακτικές τέχνης. Ο Kester αξιολογεί τις πρακτικές τέχνης που ασχολούνται λιγότερο με την αισθητική καινοτομία και την τυπική επιτήδεση και περισσότερο με την ίδια την συμμετοχή σε συγκεκριμένες μορφές συνεργασίας με την κοινότητα, τις οποίες περιγράφει «ως συμπαγείς παρεμβάσεις που αντικαθιστούν το παραδοσιακό καλλιτεχνικό υλικό όπως το χρώμα σε καμβά, το μάρμαρο ή την αισθητική με κοινωνικές και πολιτικές συνευρέσεις».⁶⁶ Στο πλαίσιο αυτό οι συμμετοχικές πρακτικές τέχνης διαφοροποιούνται από την καλλιτεχνική κοινωνική εργασία και αναγνωρίζονται ως πρακτικές κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης (socially engaged art), οι οποίες προσδίδουν ηθικές διαστάσεις στο εικαστικό πεδίο⁶⁷ που σύμφωνα με την Kwon, είναι στρεφόμενες προς την διαλογικότητα, συνεπώς «οι πρακτικές αυτές λαμβάνουν μια ευρύτερη πολιτιστική αποδοχή».⁶⁸ Σύμφωνα με τον Κώστα Ντάφλο⁶⁹ βασική συνισταμένη των συμμετοχικών πρακτικών καθορίζεται η διυποκειμενική επικοινωνία ως χώρος τέχνης εφόσον λειτουργεί «προφανές σκηνικό κάθε αισθητικής πρακτικής που διασυνδέει προσωρινά τοποθεσίες με υποκείμενα σε σχεσιακά δίκτυα από εμπλεκόμενους».⁷⁰

Από την άλλη πλευρά η Bishop σε δημοσίευμα στο περιοδικό Artforum με τίτλο «Κοινωνική στροφή: η συνεργασία και οι δυσαρέσκειές της»⁷¹ επισημαίνει ότι οι

κοινωνικές πρακτικές τέχνης εγκαθιδρύουν μια ηθική στροφή στο όνομα «της διαδικασίας πάνω από την παραγωγή που δικαιολογείται ως μορφή εναντίωσης στην καπιταλιστική φιλαρέσκεια».⁷² Για την Bishop η αυθεντία και ο εγωκεντρισμός που επιδεικνύουν οι κοινωνικές πρακτικές τέχνης υπερβαίνουν τη συλλογικότητα καθώς δεν αφήνουν να αναδυθεί η συναινετική συνέργια. Παράλληλα απορρίπτει το αισθητικό καθεστώς που καλλιεργεί η πολιτική της αισθητικής του Jacques Rancière που για εκείνη θεμελιώνεται πάνω στις αντιφάσεις της αυτονομίας και της ετερονομίας, θολώνοντας τα όρια τέχνης και ζωής. Για την Bishop «η αισθητική δεν χρειάζεται να θυσιάζεται στο βωμό της κοινωνικής αλλαγής καθώς η κοινωνική αλλαγή εμπεριέχει ήδη αυτήν την αναπλαστική υπόσχεση».⁷³

Η παραπάνω συζήτηση υποδεικνύει ότι η ταυτότητα των συμμετοχικών πρακτικών τέχνης δεν είναι σταθερή αλλά βρίσκεται σε συνεχή επαναπροσδιορισμό μεταξύ αντιθεσμικότητας και αντιαισθητικής. Σε αυτό το πλαίσιο η σχεσιακή αισθητική του επιμελητή τέχνης Nicolas Bourriaud, η οποία καθορίζεται ως «η τέχνη που έχει ως θεωρητικό ορίζοντα τη σφαίρα της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης και το κοινωνικό της πλαίσιο»⁷⁴ γίνεται το σημείο εκκίνησης για την πολιτικοποίηση της σύγχρονης τέχνης μετά τα μέσα της δεκαετίας του '90.⁷⁵ Στη διαλεκτική της σχεσιακής αισθητικής οι πρακτικές τέχνης δημιουργούν μια σειρά κοινωνικών παρεμβολών που απεγκλωβίζουν την τέχνη από τις ουτοπικές πραγματικότητες για να δημιουργήσουν μοντέλα πραγματικών τρόπων ζωής σε μικρής κλίμακας δράσεων εντός του θεσμικού πλαισίου τέχνης. Η σχεσιακή αισθητική θεμελιώνεται στην κοινωνική διυποκειμενικότητα, καθορίζοντας ως προϋπόθεση ύπαρξης του έργου τέχνης τη δημιουργία ανθρώπινων συναντήσεων στον χώρο έκθεσης. Εκείνο που επιδιώκει η σχεσιακή τέχνη σύμφωνα με τον Bourriaud είναι «να δημιουργήσει καινούργιες κοινωνικότητες στο παρόν, βελτιώνοντας τις σχέσεις με τους διπλανούς μας διότι μόνο αυτές θα επιφέρουν δυνατότητες ζωής».⁷⁶

Η έμφαση του Bourriaud στην ικανότητα της τέχνης να παράγει κοινωνικότητα εξελίσσεται σε τμήμα μιας εξαιρετικά επεκτεινόμενης βιομηχανίας πολιτισμού και στις δύο μεριές του Ατλαντικού που συνδέεται με ένα παγκόσμιο κύκλωμα πολιτιστικού τουρισμού με όχημα τα φεστιβάλ τέχνης και τις μπιενάλε πόλεων, οι οποίες δημιουργούν πλήθος ετερόκλιτων μορφών πολιτιστικών συναντήσεων στις πόλεις του κόσμου που αναδεικνύονται σε σταθερό συστατικό κοσμοπολιτισμού της σύγχρονης τέχνης. Ως αποτέλεσμα «γίνεται ολοένα και πιο δύσκολη η διάκριση των

*μικροουτοπιών της σχεσιακής αισθητικής από τη νεοφιλελεύθερη αστική επιχειρηματικότητα».*⁷⁷

Στο πλαίσιο αυτό η επιμέλεια τέχνης ως αναπόσπαστο τμήμα των εικαστικών τεχνών, ενταγμένη στο νέο θεσμικό σύστημα των Ιδρυμάτων τέχνης έχει εγκαθιδρύσει ένα καθεστώς όπου επιμελητές, διευθυντές μουσείων και καλλιτέχνες λειτουργούν ως εκπρόσωποι του κοινωνικού και πολιτικού πεδίου σε τοπική και παγκόσμια κλίμακα, αναλαμβάνοντας το ρόλο χωρίς κανένα ρίσκο της επίλυσης σε θεωρητικό επίπεδο των πολιτικοκοινωνικών αντιφάσεων της σύγχρονης δυστοπικής πραγματικότητας, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την δήλωση πως *η σχεσιακή αυτονομία της τέχνης βρίσκεται σήμερα σε άνοδο.*⁷⁸

3. Το θεσμικό πλαίσιο της τρέχουσας δημόσιας τέχνης.

Η τρέχουσα δημόσια τέχνη κατανοείται στο συμφραζόμενο της σύγχρονης τέχνης, η οποία έχει εισέλθει εντός συγκεκριμένων πλαισίων (contextualism) εκκοινωνισμού του εικαστικού πεδίου, παράγοντας τακτικές που απευθύνονται εξ ολοκλήρου στην αυτορρύθμιση των επίσημων θεσμών της τέχνης.⁷⁹ Η ενσωμάτωση του κοινωνικού και πολιτικού πεδίου σε σχεσιακά, διαλογικά, συνεργατικά και ακτιβιστικά καλλιτεχνικά πλαίσια αντιπροσωπεύει θεσμική στρατηγική κατά την οποία προωθείται η κρίσιμη εγγύτητα της δημόσιας τέχνης με τους θεσμούς της.⁸⁰ Οι θεσμοί συνεπώς συστήνονται ως διαμεσολαβητές μεταξύ των πρακτικών τέχνης και της κοινωνικής ζωής. Το θεσμικό πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης προωθεί ως ρόλο καλλιτέχνη δραστηριότητες μέσα από τη σύσταση κριτικών πρακτικών που απορρέουν από κοινού με τους θεσμούς της ως θεσμική κριτική (institutional critique). Η θεσμική κριτική συγκροτήθηκε από μια γενιά καλλιτεχνών στα τέλη της δεκαετίας του 1960⁸¹ και κατευθύνονταν προς το σύστημα των μουσείων τέχνης και ειδικότερα προς την επιμέλεια τέχνης, η οποία από υπηρεσία φροντίδας των μουσείων είχε μετουσιωθεί σε πρακτική σύνταξης εκθέσεων.⁸² Η χειραφέτηση του επιμελητή ως καλλιτεχνικού παραγωγού στη συνέχεια αντιπαραθέτει τον επιμελητή τέχνης προς τον καλλιτέχνη στον ανταγωνιστικό στίβο.⁸³

Σύμφωνα με την εικαστικό Andrea Fraser οι παρούσες κριτικές πρακτικές τέχνης αποτελούν παράγωγο της αυτορρύθμισης των ιδρυμάτων τέχνης και *«ενεργοποιούνται μόνο μέσα στην τέχνη του θεσμού».*⁸⁴ Για την Fraser η θεσμικότητα είναι το συστατικό εκείνο που διακρίνει τη σύγχρονη τέχνη από την κληρονομιά των ιστορικών

πρωτοποριών. Ο θεσμός τέχνης *«είναι η κατάσταση ύπαρξής της σύγχρονης τέχνης ακόμα και εάν είναι δημόσια άυλη, εφήμερη, σχεσιακή ή καθημερινή»*.⁸⁵

Ο κριτικός και επιμελητής τέχνης Jonas Ekeberg πρότεινε το 2003 τον νεολογισμό «Νέα Θεσμοποίηση» (New Institutionalism)⁸⁶ που καθορίζεται ως προσπάθεια επαναπροσδιορισμού των ιδρυμάτων της σύγχρονης τέχνης, τα οποία είναι *«έτοιμα να αποχωρήσουν όχι μόνο από τα όρια που θέτει η διαλεκτική του έργου τέχνης ως απλού αντικειμένου αλλά και από το σύνολο του θεσμικού πλαισίου που το συνοδεύει»*.⁸⁷ Η Νέα Θεσμοποίηση εισηγείται μεταρρυθμίσεις στο θεσμικό πλαίσιο των ιδρυμάτων τέχνης που πραγματώνονται στο πεδίο της επιμελητικής πρακτικής, η οποία λειτουργεί ως διαμεσολαβητικός φορέας μεταξύ ιδρυμάτων, μουσείων και κέντρων τέχνης που αποτελούν τις απαραίτητες πλατφόρμες παραγωγής, παρουσίασης και διανομής των σύγχρονων πρακτικών τέχνης. Η Νέα Θεσμοποίηση ερμηνεύεται ως νέο μοντέλο επιμελητικής πρακτικής που εκδηλώνεται *«με ευέλικτη και προοδευτική προσέγγιση στην κρίσιμη δέσμευση της τέχνης και της ανταλλαγής με το κοινό»*.⁸⁸ Η επιμέλεια τέχνης κατευθύνεται προς τις καλλιτεχνικές, τις εκπαιδευτικές, και τις ψυχαγωγικές πρακτικές μέσα από την επιστράτευση μηχανισμών δημιουργικού μάρκετινγκ που συνδέει τους χώρους των ιδρυμάτων τέχνης, και ειδικότερα των μουσείων τέχνης, με τις εναλλακτικές μορφές θεσμικής δραστηριότητας. Σε αυτό το πλαίσιο το ίδρυμα τέχνης επαναπροσδιορίζεται ως τόπος παραγωγής και έρευνας, χώρος για συζήτηση, για δημοσιεύσεις και για εκπαιδευτικές και ψυχαγωγικές δραστηριότητες.⁸⁹ Σχεδιάζεται ως ενεργός χώρος μεταξύ εργαστηρίου, ακαδημίας και κοινωνικού κέντρου που λειτουργεί ως *«εναλλακτική λύση στα κυρίαρχα μουσειακά μοντέλα, τα οποία είναι εγκλωβισμένα στην παραδοσιακή αντίληψη της έκθεσης αντικειμένων τέχνης και συλλογικού θεάματος»*.⁹⁰ Τα ιδρύματα τέχνης επεκτείνονται επίσης προς τον κοινωνικό ακτιβισμό, επιτρέποντάς τον μετασχηματισμό τους σε πολιτικοποιημένα όργανα και φορείς κοινωνικών αγώνων.⁹¹ Όπως επισημαίνει ο Ekeberg *«η ομαδοποίηση των θεσμών εκείνων που επικεντρώνονται στην κριτική τέχνη θα μπορούσαν να δομήσουν δυνητικά ένα συνεκτικό πολιτιστικό κίνημα»*.⁹² Ο Ekeberg αναγνωρίζει ότι η σημαντικότερη έμπνευση προς την ανακαίνιση των θεσμών τέχνης προέρχεται από τις εναλλακτικές καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες *«υιοθετούν μεθοδολογίες με βάση τη διαδικασία μέσα από πρωτοβουλίες λαϊκής βάσης (grassroots initiatives), γεγονός που επιτρέπει την άμεση ανταπόκριση της τέχνης σε ζητήματα που σχετίζονται με την πόλη»*.⁹³ Η αναγνώριση αυτή δε συνιστά τη μετατροπή των ιδρυμάτων τέχνης σε κοινωνικά κέντρα αλλά την απορρόφηση των εναλλακτικών

πρακτικών της καθημερινής ζωής από τους θεσμούς της τέχνης. Επομένως στο πλαίσιο της πολιτιστικής σύγκλισης (cultural convergence),⁹⁴ η τέχνη καθορίζεται ως δημιουργική διαδικασία που έχει την δυνατότητα να επινοεί και συνεπώς να εγκαθιδρύει⁹⁵ ιδεολογίες με όχημα τις κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές.

Η τρέχουσα δημόσια τέχνη παράλληλα, ως ρευστή και ανοικτή έννοια αναπτύσσεται γύρω από κρίσιμους κοινωνικούς, πολιτικούς και οικονομικούς μετασχηματισμούς, τους οποίους διαμορφώνει η νέα παγκόσμια συνθήκη, αντανακλώντας επίσης την δομική ευελιξία των θεσμών της. Ενώ ορισμένες από τις βασικές παραμέτρους των πρακτικών τέχνης μπορούν να αναχθούν στην πολιτισμική πολιτική της παγκοσμιοποίησης, οι περισσότερες προέρχονται από εντοπισμένες προβληματικές που αναπτύσσονται εντός συγκεκριμένου τέχνης *«από παράγοντες εκτός τέχνης ή από ελεγκτικούς μηχανισμούς πέραν της τέχνης, αναπτύσσοντας έτσι περισσότερες προσδοκίες από τις αναδεδειγμένες»*.⁹⁶

Η ιδέα της Αυτοκρατορίας στη σύγχρονη τέχνη όπως τέθηκε από τους Michael Hard και Antonio Negri⁹⁷ αποκαλύπτει ένα νέο περίβλημα πολιτιστικής κυβερνησιμότητας με την σημασία που αποδίδει στην έννοια της κυβερνησιμότητας ο Michel Foucault.⁹⁸ Η κυβερνησιμότητα συνιστά μια τακτική εξουσίας που επιβάλλεται μέσα από συστηματικούς τρόπους σκέψης και δράσης που διαμορφώνουν, ρυθμίζουν ή διαχειρίζονται την ανθρώπινη συμπεριφορά. Σύμφωνα με τον Foucault το ουσιώδες συστατικό της κυβερνησιμότητας είναι τα άτομα και τα πράγματα. Η ιδιοκτησία και η επικράτεια είναι απλώς μια από τις μεταβλητές της.⁹⁹ Η θεωρία της κυβερνησιμότητας για τον Foucault εντοπίζεται τόσο σε πειθαρχικούς μηχανισμούς όσο επίσης στη ρύθμιση και τη διαχείριση της συμπεριφοράς. Σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι το διεθνές θεσμικό σύστημα τέχνης συνιστά μια πηγή εξουσίας που διαχέει πρακτικές εντός της κοινωνίας, προβάλλοντας συγκεκριμένες προτάσεις πολιτιστικής κυβερνησιμότητας μέσα από διαδικασίες που αναδομούν συνεχώς τις τακτικές και τις μορφές της ίδιας της τέχνης.

Οι μπιενάλε αρκετών πόλεων και τα διεθνή φεστιβάλ τέχνης παρέχουν το πιο ενδεδειγμένο παράδειγμα για το πώς η δημόσια τέχνη σχεδιάζεται να κυβερνά να χρηματοδοτείται και να εκδηλώνεται μέσα από χειρονομίες κοινωνικής ένταξης. Όσο περισσότερο η κοινωνική ένταξη από επιμελητές, καλλιτέχνες, κριτικούς και ακτιβιστές, τόσο λιγότερες είναι οι πιθανότητες για κριτική αμφισβήτηση ή αναμέτρηση με τις συγκεκριμένες συνθήκες που είναι υπεύθυνες για τον κοινωνικό αποκλεισμό. Γεγονός είναι ότι η τρέχουσα δημόσια τέχνη εξελίσσεται σε μια

πρακτική μέσα στις ευρύτερες πολιτικές και οικονομικές διεργασίες της αναδύμενης μεταεθνικής αστικής σφαίρας, στις οποίες οι καλλιτέχνες προσαρμόζουν τις πρακτικές τους στις προσδοκίες και τις επιθυμίες ενός προνομιούχου παγκόσμιου ακροατηρίου στο φαντασιακό αστερισμό του οποίου επιτελείται η επίλυση των γεωπολιτικών διαιρέσεων Βορρά-Νότου χωρίς πραγματική σύγκρουση αλλά «μέσω της πολιτιστικής διπλωματίας υπό την πεφωτισμένη αιγίδα του αποκαλούμενου προοδευτικού καπιταλισμού».¹⁰⁰

Όπως υπέδειξε η έκθεση της Documenta 14 «Learning from Athens» η πολιτιστική σύγκλιση μεταξύ του μητροπολιτικού Βορρά και του περιφερειακού Νότου ρέει προς μια κατεύθυνση, μετατρέποντας την περιφέρεια σε αποδέκτη καλλιτεχνικών πρακτικών, επιμελητικών τακτικών και πολιτικών ιδεολογιών και αποφάσεων που διαμεσολαβούν μεταξύ του αστικού περιβάλλοντος και των υποκειμένων, ενισχύοντας παραπέρα τις νεοαποικιακές πολιτισμικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στον προηγμένο Βορρά και τον υπανάπτυχτο «καθυστερημένο» Νότο.

4. Το Αθηναϊκό παράδειγμα

Η Documenta 14 διαμόρφωσε για εκατό ημέρες μια δική της δημόσια σφαίρα στον αστικό ιστό της Αθήνας στο πλαίσιο ενός πολιτισμικού συστήματος που εξυπηρετούσε το παγκόσμιο ακροατήριο της τέχνης. Ο διευθυντής της d14 Adam Szymczyk επέκτεινε τον αποικισμό του θεσμού από τον τρίτο κόσμο στην Νότια Ευρώπη κάτι που είχε ξεκινήσει ο Okwui Enwezor το 2011, σχεδιάζοντας τη διαίρεση της έκθεσης σε δύο ξεχωριστά και ανεξάρτητα μέρη, Αθήνα-Κάσελ, αυξάνοντας έτσι το μερίδιο πρόσβασης σε τοποθεσίες στον διεθνή κόσμο της τέχνης, στην αντίληψη του οποίου η έκθεση «Μαθαίνοντας από την Αθήνα» ήταν μέρος της γερμανικής στήριξης στο πείραμα του σχεδίου «διάσωσης» της Ελλάδας. Ο Szymczyk συνεργάστηκε με 34 δημόσιους φορείς της Αθήνας, όπως επίσης την αεροπορική εταιρία Aegean που λειτούργησε ως αποκλειστικός αερομεταφορέας της σύνδεσης Αθήνα-Κάσελ και τον οργανισμό Athens Tourism Partnership για την προβολή της Αθήνας στο εξωτερικό.¹⁰¹ Δημιούργησε μια έκθεση με πολυάριθμες τοποθεσίες, συνδέοντας τα έργα τέχνης στους εκθεσιακούς χώρους με τις πολιτικές και κοινωνικές πρακτικές στο δημόσιο χώρο, προωθώντας έτσι την τέχνη ως δρών φορέα που μπορεί να εξαλείψει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των κοινωνικά ενταγμένων και των ανέντακτων. Αντιπροσωπεύοντας επίσης την ηθικοπλαστική στροφή στην

τέχνη, την οποία συναντά κανείς στις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις σήμερα,¹⁰² η d14 εκφράστηκε «μέσα από ένα αριστερό φιλελεύθερο σοσιαλδημοκρατικό ανθρωπισμό, τον οποίο η τέχνη μπορεί να εξυπηρετήσει ως μέσο παρέμβασης και ως είδος αποκατάστασης των κοινωνικοπολιτικών ανισοτήτων».¹⁰³ Όπως συμφωνούν πολλοί παρατηρητές η d14 παρήγαγε ηθικό κεφάλαιο για τους καλλιτέχνες και καθάρσεις για τους θεατές, υποδεικνύοντας ότι «μια έκθεση σύγχρονης τέχνης δεν είναι τίποτα περισσότερο από έναν δείκτη για τις ικανότητες των επιμελητών στον οικονομικό και θεσμικό τομέα που είναι υπό τον έλεγχό τους».¹⁰⁴

Η d14 προώθησε τον Αθηναϊκό δημόσιο χώρο ως ένα «μεγάλο εικαστικό εργαστήριο που αγκαλιάζει την πόλη»,¹⁰⁵ σύμφωνα με τον τότε Δήμαρχο της Αθήνας, παράγοντας μια ευρεία κλίμακα καλλιτεχνικών πρακτικών όπως παρεμβάσεις, επιτελέσεις, πομπές, κοινωνικές συνενυρέσεις, δημιουργία κοινωνικών κέντρων και κοινωνικής κουζίνας, και μεταποιήσεις πρώην βιομηχανικών μονάδων, κενών καταστημάτων και διαμερισμάτων σε εργαστήρια και εκθεσιακούς χώρους, και αποκατάσταση κτιρίων και αγορά ιδιοκτησιών, επιτρέποντας έτσι την ανάπτυξη μιας ετερογενούς και πολύμορφης δημόσιας σφαίρας. Οι κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές της d14 ήρθαν σε ευθεία αντιπαράθεση με την εγχώρια δημόσια τέχνη, η οποία εκλαμβάνεται διαχρονικά ως πρακτική εγκατάστασης έργων μόνιμης διάρκειας σε εξωτερικούς χώρους και εκ περιτροπής τοποθέτησης έργων για την δημιουργία θεματικών καλλιτεχνικών εκδηλώσεων που προέρχονται από αναθέσεις, δάνεια ή δωρεές προς τον Δήμο.¹⁰⁶

Στην Ελλάδα ο επικρατέστερος όρος για τη δημόσια τέχνη είναι «τέχνη στον δημόσιο χώρο» που εμπερικλείει όλα τα είδη των εικαστικών τεχνών που παρουσιάζονται ή εκτίθενται στον υπαίθριο χώρο της πόλης. Πρόκειται για μια μουσειολογική αντικείμενο στροφής λογική, η οποία δεν κατασκευάζει δημόσια σφαίρα αλλά εκθέτει καλλιτεχνική παραγωγή σε σχέση με πολιτικές καταστάσεις ή ιστορική μνήμη ή διακοσμητικές καλαισθητικές παρεμβάσεις που διαχειρίζονται επίσημοι. Έτσι, στον υπαίθριο χώρο του κέντρου της Αθήνας είναι τοποθετημένα τετρακόσια αντικείμενα τέχνης στην μορφή προτομών, ανδριάντων, αγαλμάτων, μνημείων, αναμνηστικών στηλών, μοντέρνων γλυπτών και βιομηχανικών συναρμογών.¹⁰⁷ Σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι τα κριτήρια για την τοποθέτησή τους δεν προϋποθέτουν συνάφεια με τον φυσικό περιβάλλοντα χώρο ή το συνκείμενο της τοποθεσίας θεωρητικώς, αλλά η αισθητική αρτιότητα του έργου, η οποία πιστοποιείται από θεσμούς όπως το ΕΕΤΕ (Εικαστικό Επιμελητήριο Ελλάδας)

ή η AICA (Ελληνική Ένωση Κριτικών Τέχνης) και άλλοι γραφειοκρατικοί φορείς όπως ο Δήμος της Αθήνας και η Περιφέρεια.¹⁰⁸ Η τακτική που ακολουθούν οι εγχώριοι καλλιτεχνικοί θεσμοί όταν πρόκειται να παρέμβουν με έργα τέχνης στην πόλη όπως ήταν οι εμβληματικές εκθέσεις τέχνης Outlook, Athens by Art ή ο Μεγάλος Περίπατος,¹⁰⁹ προσανατολίζεται προς τη χρήση του (ανοιχτού) δημόσιου χώρου ως προέκταση του (κλειστού) εκθεσιακού χώρου που σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης και επιμελητή Okwui Enwezor δημιουργεί το εφέ Duchamp με την έννοια ότι καταδεικνύει τον καλλιτέχνη και τον επιμελητή τέχνης ως δωρητές και χορηγούς απόδοσης αισθητικής και πολιτιστικής αξίας στο δημόσιο χώρο.¹¹⁰

Ο όρος τέχνη στην Ελλάδα ως συμφραζόμενο της έννοιας του πολιτισμού¹¹¹ τοποθετείται σε κάποιο εξωτερικό χρόνο από την συγχρονικότητα του παρόντος. Αναφέρεται σε μια κατασκευή που επιβεβαιώνει μια συγκεκριμένη στιγμή από την ακολουθία της γραμμικής ιστορικής αφήγησης του νεοελληνικού σύγχρονου πολιτισμού. Σύμφωνα με τον πρώην πρότανη της ΑΣΚΤ εικαστικό Πάνο Χαράλαμπος αγκαλιάζει ένα διπλό ιδεώδες. Από τη μια τη διατήρηση των παραδόσεων και από την άλλη τη αναζήτηση της καινοτομίας.¹¹² Όμως η παράδοση όπως υπονοείται εδώ είναι συνυφασμένη με τις Ευρωπαϊκές αστικές νεοκλασικές αντιλήψεις του δεκάτου ενάτου αιώνα, πάνω στις οποίες ιδρύθηκε το νέο ελληνικό κράτος. Ακολουθώντας το δυτικό μοντέλο εκσυγχρονισμού κατασκευάστηκε ως έθνος προγόνων αρχαίων Ελλήνων¹¹³ και προβλήθηκε στην οικουμένη μέσω του λευκού, γλυπτού ελληνικού σώματος, εξυμνώντας μια Ελλάδα σε μια ιστορικότητα που πιθανώς δεν υπήρξε ποτέ καθώς *«οι Έλληνες δεν ήταν ποτέ άσπροι και στην πραγματικότητα η πραγματική Ελλάδα είναι ανατολική και υβριδική»*.¹¹⁴ Ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός που έθρεψε τη Δυτική σκέψη έχει ήδη αμφισβητηθεί από τη μετααποικιακή διαλεκτική, η οποία συνδέει τον ελληνικό εξαιρετισμό με την ανάδυση του ρατσισμού και της αποικιοκρατίας στη Δύση.¹¹⁵ Η πίστη ότι ο ελληνικός πολιτισμός είναι ένας μοναδικός πολιτισμός με ιδιαίτερα ιεραρχικά χαρακτηριστικά, η ιστορία του οποίου χάνεται στα βάθη των αιώνων, αποτέλεσε το υπόβαθρο εκείνο πάνω στο οποίο οικοδομήθηκε το νεότερο εγχείρημα διοργάνωσης των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας το 2004, και εξακολουθεί να παίζει ακόμα και σήμερα έναν ιδιότυπο ρόλο στο ελληνικό εικαστικό πεδίο.

Για παράδειγμα πολλές εγχώριες κριτικές διέκριναν την έκθεση της d14 «ως ισότιμη, ισοδύναμη και απροϋπόθετη συνάντηση» μεταξύ Αθήνας και Κάσσελ που «οικοδόμησε ένα μεγάλο παγκόσμιο εικαστικό γεγονός, ένα συμβάν ανάμεσα στο

οικουμενικό και στο τοπικό». ¹¹⁶ Για άλλους η έκθεση d14 εγκατέστησε την Αθήνα και τη σύγχρονη εικαστική δημιουργία της στο επίκεντρο του διεθνούς πολιτιστικού ενδιαφέροντος, ¹¹⁷ ενώ η έκθεση της συλλογής του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στην κεντρική αίθουσα της Documenta Fridericianum κάτω από τον τίτλο Αντίδωρο αντιπροσώπευε για πολλούς την Ελληνική τέχνη, «η οποία κέρδισε το στοίχημα των εντυπώσεων ως μια από τα κορυφαίες στιγμές της διοργάνωσης». ¹¹⁸

Σε αντίθεση οι περισσότεροι διεθνείς ανταποκριτές είδαν την έκθεση της συλλογής του ΕΜΣΤ στο Κάσσελ ως καταστροφική χειρονομία, ¹¹⁹ μια παραχώρηση της d14 στην Αθήνα που φαίνεται ότι λήφθηκε την τελευταία στιγμή, ¹²⁰ ένα ναυάγιο καθώς ανάγκασε σημαντικούς καλλιτέχνες να αποσυρθούν σε άλλους απομακρυσμένους ή περιθωριακούς χώρους ενώ θα έπρεπε να βρίσκονται στον πυρήνα της Documenta. ¹²¹ Η συλλογή του ΕΜΣΤ θεωρήθηκε μια περιπτωσιολογική μελέτη για τον τρόπο που κατανοούν οι τοπικοί θεσμοί τη σύγχρονη τέχνη ως «προβλέψιμα προϊόντα από τα εργαστήρια ασήμαντων ονομάτων έως υπερεκτεθειμένων αστεριών όπως ο *Bill Viola*». ¹²²

Γενικότερα η τρέχουσα ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή πλαισιωμένη από θεσμούς όπως το ΕΜΣΤ, την Art Athina, την έκθεση Πλατφόρμες, τον θεσμό της Αθηναϊκής Μπιενάλε και τον εμπορικό κόσμο των γκαλερί ήταν ταυτισμένη άρρηκτα με τις εκθέσεις τέχνης, οι οποίες ενθυλάκωναν στο σχήμα σύγχρονη τέχνη όλες τις πολιτισμικές διαφορές της τέχνης ανεξαρτήτως πλαισίου, μέσου ή είδους. Συντηρήθηκε έτσι η ιδέα της «τέχνης για την τέχνη» (*l'art pour l'art*), προσδίδοντας αυτονομία και διαφοροποίηση του κόσμου των εικαστικών από τον κοινωνικό χώρο της καθημερινής ζωής. Το σύγχρονο στην Ελλάδα εξακολουθεί να κατανοείται ως μοντέρνο «με τη σημασία της εμφάνισης της τέχνης στο συνηθισμένο πέρασμα του χρόνου και εντός της προβλέψιμης εξέλιξης του σήμερα». ¹²³

Η σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα θεωρείται ως ενδιάμεσο, μεταβατικό στάδιο μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος που για κάποιους «διακοσμεί τον ενδιάμεσο εκείνο χώρο όπου τίποτα δεν έχει αποσαφηνιστεί [...] και ίσως αποτελεί ένα ακόμα σύμπτωμα της τρέχουσας κρίσης». ¹²⁴ Μια τέτοια αντίληψη απορρίπτει τις επιπτώσεις των διαδικασιών της παγκοσμιοποίησης, οι οποίες έχουν αναπτύξει νέα κρίσιμα πλαίσια διαλόγου της τέχνης με το κοινωνικό και το πολιτικό πεδίο. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα δεν σχετίζεται με αυτό που συμβαίνει «εδώ και τώρα» αλλά πλαισιώνει τους καλλιτέχνες, τα θεσμικά όργανα, τους κριτικούς και ακαδημαϊκούς που εμπλέκονται με την παραγωγή και τη

διαχείριση της τέχνης στην τρέχουσα χρονική στιγμή. Πρόκειται για την ιδεολογία του παρα-μοντέρνου (para-modern) που ο ιστορικός τέχνης Jonathan Hay περιγράφει ως «ειδική μορφή συγχρονικότητας, μια αντιφατική αξίωση για προσωρινότητα ή χρονική αποσύνθεση για ένα σύντομο χρονικό διάστημα».¹²⁵ Το παρα-μοντέρνο πλαίσιο αναφοράς στην τέχνη διεκδικεί κοινό πεδίο με τον μοντερνισμό που επιτρέπει την ιθαγένεια στην τέχνη, η οποία γίνεται αντιληπτή μέσα από μια μορφή ετερότητας σε σχέση με την παγκόσμια τέχνη. Το παρα-μοντέρνο αντιστέκεται στην παγκόσμια ολοκλήρωση λόγω της χρήσης αυτοχθόνων μέσων «κάτι που είναι πολύ πέρα από την απλή παραγωγή μοντέρνων ή μη-μοντέρνων μορφών».¹²⁶ Όμως η τέχνη στην Ελλάδα προέρχεται από δυτικά πρότυπα χωρίς να συγκροτεί δικές της μορφές ιθαγένειας όπως η αφρικανική ή η κινέζικη τέχνη που μπορούν να επιδείξουν ένα πολιτιστικό αυτοπροσδιορισμό που αναπτύχθηκε κατά την αποικιακή περίοδο και τον Ψυχρό Πόλεμο. Κάτι τέτοιο προσδιορίζει τη σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα μεταπρατική με την σημασία ότι οι εικαστικές τέχνες δεν παράγονται στην Ελλάδα ούτε είναι υβριδικές αλλά είναι μεταφερμένες από τον δυτικό κόσμο που τις καθιστά αφενός αλλοδαπές σε σχέση με το τοπικό κοινωνικό περιβάλλον και αφετέρου ανενεργές σε σχέση με την παγκόσμια τέχνη. Ακόμα πιο σημαντικό κρίνεται το γεγονός ότι δε υπάρχει συσχετισμός μεταξύ της σύγχρονης τέχνης και της σύγχρονης Ελλάδας ειδικά όταν μετά το 2008 έχει αναδυθεί μία νέα Αθηναϊκή αστική κουλτούρα, η οποία «παράγει εναλλακτικές κοινωνικές δομές που επιχειρούν να ανασυστήσουν και να επανακτήσουν τη καθημερινότητα των κοινωνικών σχέσεων, της προσωπικής και της οικιακής οικονομίας».¹²⁷ Γενικότερα το εγχώριο εικαστικό πεδίο δεν έχει προσεγγίσει τον κινηματικό χαρακτήρα του Αθηναϊκού δημόσιου χώρου ούτε έχει να επιδείξει πρακτικές προσανατολισμένες «στην παροχή υποστήριξης και βοήθειας ή βελτίωσης των συνθηκών της καθημερινότητας».¹²⁸

Τα νέα δίκτυα σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας που εισήγαγε η έκθεση της d14 στην Αθήνα έχουν δομήσει χώρους project spaces, run spaces και residencies που λειτουργούν ως εναλλακτικά σχήματα στο περιθώριο της θεσμικής τέχνης χωρίς να έχουν ανταγωνιστική σχέση με αυτή έτσι ώστε να διαμορφώνουν μια διακριτή εποπτεία στα εθνικά ιδεολογικά πολιτισμικά πρωτόκολλα. Προτείνουν καινοτόμες για την Αθήνα της κρίσης δημιουργικές πρωτοβουλίες (art initiatives)¹²⁹ που αναδεικνύουν το χάσμα μεταξύ των εισαγόμενων και των εγχώριων τακτικών παραγωγής, διαχείρισης και προβολής της δημόσιας τέχνης. Χωρίς να σχηματοποιούν συμπαγείς ομάδες, ούτε να προσανατολίζονται στην προοπτική οργάνωσης ή

δημιουργίας νέων υποδομών, δηλαδή των στοιχείων που συγκροτούν ομαδικότητα, οι νεοεισερχόμενες πρωτοβουλίες τέχνης προτείνουν μορφές ιδιώτευσης, οι οποίες αναπτύσσουν σταδιακά τοπική δημιουργική βιοτεχνία.¹³⁰

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο η d14 ενδυνάμωσε από την μια πλευρά την εσωστρέφεια των ελληνικών θεσμών τέχνης¹³¹ και από την άλλη ανέπτυξε αξιώσεις σε κάποιους καλλιτέχνες για ενεργή συμμετοχή στις νομοθετικές διεργασίες του κράτους.¹³² Παρά τη συνεργασία των ελληνικών θεσμών με την Documenta το εικαστικό περιβάλλον στην Ελλάδα, συμπεριλαμβανομένης της ΑΣΚΤ, δεν φαίνεται να προσανατολίστηκε προς την ανάπτυξη κριτικών πλαισίων μέσα στα οποία μπορούν να ενεργοποιηθούν κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές χρηστικής τέχνης έτσι ώστε οι καλλιτέχνες να λειτουργήσουν ως δρώντες φορείς της κοινωνίας. Η προνομιακή χρήση της αισθητικής διαπαιδαγώγησης που εξακολουθεί να έχει υπό τον έλεγχό της τα έργα και τις δράσεις της τέχνης στο δημόσιο χώρο, γύρω από τον οποίο δραστηριοποιούνται διαχρονικά οι κρατικοί και οικονομικοί φορείς με τους θεσμικούς παράγοντες της τέχνης,¹³³ διαγράφουν την κριτική σκέψη και υποσκελίζουν την υποδοχή των πρακτικών τέχνης πέρα των θεσμοποιημένων στο Αθηναϊκό περιβάλλον.¹³⁴ Η δημόσια τέχνη στην Ελλάδα παραμένει έγκλειστη σε μια αστική σφαίρα που συναρτάται άρρηκτα με την εθνική σφαίρα, διατηρώντας το αμετάβλητο της αυτονομίας της από κάθε κοινωνικοπολιτική επιρροή, στη μέση ενός κόσμου που απειλείται συνεχώς από κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές, ανθρωπολογικές, υγειονομικές και περιβαλλοντικές κρίσεις.

5. Δημόσια τέχνη, αυτοδιαχειριζόμενες κοινότητες και DIY πρακτικές.

Η συζήτηση για την πολιτική της τρέχουσας δημόσιας τέχνης εγείρει το καίριο ερώτημα εάν οι καλλιτεχνικές πρακτικές μπορούν να ενεργοποιήσουν αυτόνομες δημόσιες σφαίρες πέρα από τις συνθήκες που συνεπάγεται η πολιτική της παγκόσμιας ολοκλήρωσης και της πολιτισμικής συγχρονικότητας. Ποιοι είναι οι τρόποι με τους οποίους η τέχνη θα μπορούσε να μην ενταχθεί αλλά και ούτε να εναντιωθεί στην κυρίαρχη αστική σφαίρα αλλά να ανασυσταθεί προς μια αυτόνομη συλλογική πρακτική, η οποία να ανταποκρίνεται στο συνεχές της κοινωνικής σφαίρας;

Η διατριβή αναζητά τις απαντήσεις στις θεωρητικές εργασίες του αρχιτέκτονα και θεωρητικού Colin Ward, οι οποίες παρέχουν εναλλακτικές σκέψεις για τις συμμετοχικές πρακτικές πέρα από τα πρότυπα που θέτει η θεσμική διακυβέρνηση και

η ηγεμονία της αγοράς. Ο Ward υπενθυμίζει ότι η παράδοση των ελεύθερων και αυτόνομων ενώσεων που συστήνουν μη-ανταγωνιστικές κοινωνίες μπορούν να καθιερώσουν μια διαφορετική αντίληψη πάνω στη ιδέα του δημόσιου, επαναφέροντας την πραγματική του λειτουργία με τη διατήρηση των ιδεολογικών συμφραζομένων γύρω από την έννοια. Δηλαδή της συλλογικής αυτοδιαχείρισης μέσα από την αμοιβαία συνεργασία και την αλληλεγγύη. Σε αντίθεση με το πρόταγμα της αυτονομίας του Κορνήλιου Καστοριάδη, ο οποίος σκιαγραφεί μια κοινωνία ικανή να ξεκινήσει την αυτοϊδρυσή της, θέτοντας σε αμφισβήτηση τα ήδη δοθέντα θεσμικά όργανα και την καθιερωμένη εκπροσώπησή τους,¹³⁵ ο Ward υπερασπίζεται έναν παράλληλο αυτόνομο και αποκεντρωμένο τρόπο διαβίωσης, συγκροτημένο στην ιδέα των κοινωνικών δικτύων *«από άτομα που ακολουθούν τις δικές τους αποφάσεις, ελέγχοντας το δικό τους πεπρωμένο»*.¹³⁶ Στο πλαίσιο αυτό επεξεργάζεται τη φύση της δημόσιας συμμετοχής στη χωροταξία, στη στέγαση, στη δημιουργική πρακτική και στην παροχή υπηρεσιών, συμπεριλαμβανομένης της εκπαίδευσης και της υγειονομικής περίθαλψης. Οι θεωρητικές εργασίες του Ward στην τρέχουσα συζήτηση για τη δημόσια τέχνη προβάλλουν έναν αντίπαλο πόλο απέναντι στα πρότυπα του συμμετοχισμού που καθοδηγούνται από θεσμούς τέχνης και αντανακλούν την αστική πολιτική, η οποία τελικά υποτάσσει τον ρόλο της τέχνης σε φορέα κατανάλωσης αναψυχής. Ο Ward υπενθυμίζει πώς οι αυτόνομες κοινοτικές ενώσεις παρέχουν απευθείας τις υπηρεσίες προς τα μέλη τους, διατηρώντας έτσι τον έλεγχο των προϊόντων τους από την αγορά ή το κράτος.

Η σύσταση αυτονομημένων καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων συνεπάγεται την αντικατάσταση των υπάρχουσών θεσμικών ιεραρχιών και προνομίων που έχουν δημιουργηθεί εκ των άνωθεν, από τις ελεύθερες κοινότητες που παράγουν τέχνη *«από-τα-κάτω»*. Όπως επισημαίνει ο Ward μια ελεύθερη κοινότητα *«οργανώνεται χωρίς εξουσία, χωρίς το βάρος του κράτους και της γραφειοκρατίας και των προνομίων του καπιταλισμού»*.¹³⁷ Σε διάλεξη του στο London School of Economics το 1995 ο Ward υπέδειξε τρόπους συλλογικότητας στις καθημερινές πρακτικές των κοινοτήτων της εργατικής τάξης στη Μ. Βρετανία πριν από την άνοδο του σύγχρονου κράτους πρόνοιας. Αντιπαραθέτοντας τη δημόσια κοινωνική πολιτική από τη μια πλευρά με τις δομές αλληλοβοήθειας της εργατικής τάξης όπως οι λέσχες, τα κοινοτικά κέντρα και τα συνδικάτα από την άλλη, ο Ward ανέπτυξε μια κρίσιμη κουβέντα για το έργο των θεσμών που κατευθύνουν πολιτικές *«από-τα-πάνω»* σε σχέση με την παράδοση της αυτοργανωμένης συλλογικότητας που αναδύεται από κάτω.

Ο Ward υπερασπίζεται το δικαίωμα στην παραγωγή αυτόνομης στέγασης, φέροντας το παράδειγμα των καταλήψεων στη μεταπολεμική Ευρώπη. Προσδιορίζει έτσι τις απαρχές του αναδυόμενου επαγγελματικού αποικισμού στις υποβαθμισμένες αστικές περιοχές ενώ αποκαλύπτει την εκτεταμένη ρωγμή στο Μοντέρνο κίνημα έναν «από-τα-πάνω» αστικό σχεδιασμό που έρχεται. Η εξειδίκευση του αστικού σχεδιασμού που συνδέεται στενά με την κυριαρχία της τεχνικής γνώσης συνιστά επαγγελματοποίηση (professionalization), η οποία πιστοποιείται από το πανεπιστήμιο και επικυρώνεται από το κράτος. Για τον Ward ο επαγγελματισμός και η τεχνική εξειδικευμένη γνώση αναπτύσσουν μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στους σχεδιαστές και τους χρήστες του σχεδιασμού, οι οποίοι επιβεβαιώνουν και πιστοποιούν μορφές κυριαρχίας στο αστικό περιβάλλον. Στο πλαίσιο αυτό προτείνει την εκπαίδευση της κοινωνίας γύρω από θέματα σχεδιασμού και οικοδόμησης έτσι ώστε να έχει η ίδια η κοινωνία τον έλεγχο της καθημερινής της ζωής.¹³⁸

Η δημιουργικότητα για τον Ward συνιστά πυρήνα της κοινωνικής πρακτικής. Στο πλαίσιο αυτό οργανώνει και υλοποιεί το κοινοτικό εργαστήριο ως μια ευέλικτη παραγωγική μονάδα που οικοδομείται πάνω στην αυτονόμηση ως τρόπο αυτοοργάνωσης, η οποία απαλλάσσει τα άτομα από κάθε υποταγή προς τις συστημικές αρχές. Η αυτοοργάνωση οικοδομείται από μόνη της ως αρχή, η οποία στερείται οποιασδήποτε άλλης αρχής, *«ριζωμένη στην εμπειρία της καθημερινής ζωής που λειτουργεί παράλληλα με τις κυρίαρχες αυταρχικές τάσεις της κοινωνίας»*.¹³⁹

Οι πρακτικές «Do-It-Your-Self» για τον Ward ενεργοποιούν τακτικές κοινωνικής οργάνωσης, απελευθερωμένη από τα δεσμά του πολιτικού και οικονομικού παραγωγικού αυτοματισμού. Στις μελέτες του για την άτυπη στέγαση, ένα φαινόμενο άρρηκτα συνδεδεμένο με την ιστορία της μεταπολεμικής Μ. Βρετανίας¹⁴⁰ αποδεικνύει ότι ένα μεγάλο μέρος της στέγασης του αναπτυσσόμενου κόσμου έχει οικοδομηθεί από ερασιτεχνικές πρακτικές οικοδόμησης, επιδεικνύοντας το απόθεμα από διαφορετικές ικανότητες παραγωγής χώρου και ποιότητες σχεδιασμού και κατασκευής. Η αξία της πρακτικής DIY στη στέγαση και το σχεδιασμό του περιβάλλοντος προωθεί τη δημιουργικότητα της κοινότητας και ενδυναμώνει την συνοχή της. Ο Ward παρατήρησε ότι οι καθηδρικοί ναοί στην Ευρώπη ήταν προϊόν συνεργασίας σε πολλούς διαφορετικούς χρόνους αμέτρητων οικοδόμων χωρίς μοναδικό αρχιτέκτονα ή κυρίαρχο σχεδιαστή, οι οποίοι ανέδειξαν τα πιο μεγαλειώδη κτίρια στον δυτικό κόσμο.¹⁴¹

Στην θεωρητική του εργασία «ανοιχτό σχολείο» (open school)¹⁴² ο Ward επεξεργάζεται την ιδέα ενός σχολείου χωρίς τοίχους που λειτουργεί μέσα στη ροή της πόλης. Το ανοιχτό σχολείο επιφυλάσσει προοπτικές αποιδρυματοποίησης για τη μάθηση, ευθυγραμμισμένη με τους φυσικούς χώρους της κοινωνικής δράσης. Στο πλαίσιο αυτό η πόλη καθίσταται χώρος γνώσης μέσα από την περιαγωγή και την παρατήρηση της ζωής στο αστικό περιβάλλον που διαμορφώνει το περίγραμμα του πραγματικού κόσμου για την αντίληψη των παιδιών και παράλληλα παρέχει απαραίτητες δεξιότητες κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Το ανοιχτό σχολείο για τον Ward συνιστά μια ένσκηπη και δομημένη τακτική παιδαγωγικής πρακτικής.

Στην εργασία του για τον επανασχεδιασμό της εγκαταλειμμένης αποβάθρας Birnbeck Pier στο νησί Weston Super Mare της Μ. Βρετανίας, ο Ward πρότεινε την μετατροπή ενός εγκαταλειμμένου κτιρίου σε σχολείο με την παραλία σε τόπο εξερεύνησης και κατάληψης από τα παιδιά. Ο Ward επισημαίνει ότι *«οι εγκαταλελειμμένοι χώροι μπορούν να λειτουργήσουν ως τοποθεσίες περιπέτειας, παρέχοντας στα παιδιά την απαραίτητη ανεξαρτησία και συντροφικότητα έτσι ώστε να είναι σε θέση να ανακαλύψουν τον κόσμο»*.¹⁴³ Η οικειοποίηση του ανοιχτού χώρου μέσω της κατάληψης εμπεριέχει δημιουργικά ερεθίσματα που προωθούν στην ανάπτυξη αυτόνομων κοινοτήτων, στις οποίες τα άτομα μετατρέπονται σε κατασκευαστές και χειριστές του δικού τους περιβάλλοντος.

Η κριτική απέναντι στην κοινωνική πολιτική, η προώθηση προς την αυτονομία, τη συλλογικότητα και τη συνεργατικότητα, με τις αρχές της αυτοοργάνωσης της κοινωνίας και των αυτο-ρυθμιζόμενων κοινοτήτων όσο επίσης η ενεργοποίηση DIY πρακτικών που εισηγήθηκε ο Ward, δεν αποτελούν μέρος μιας μελλοντικής ουτοπικής κοινωνίας αλλά μορφή συγκρότησης της παρούσας καθημερινής πραγματικότητας. Είναι ο τρόπος με τον οποίο συνεργάζονται ελεύθερα και αυτόνομα τα άτομα, υποστηρίζοντας τα συμφέροντά τους μέσα από συλλογικές τακτικές αυτοθέσμησης. Οι αρχές του συμμετοχισμού, όπως τις επεξεργάζεται ο Ward, δίνουν ερείσματα για τη διαμόρφωση μια αυτονομημένης από τους θεσμούς καλλιτεχνικής κοινότητας, ενταγμένης μέσα στην κοινωνία. Ο Ward διδάσκει ότι πέρα από το θεμελιώδη ανταγωνισμό που προτείνει το νέο φιλελεύθερο οικονομικό δόγμα και πέρα από τις ρυθμίσεις των θεσμών, η τέχνη έχει την δυνατότητα να συστήσει έναν διάλογο μέσα από τη συλλογική της αυτονόμηση ώστε μέσα από αυτήν στη συνέχεια να ενταχτεί στις πραγματικές δυστοπικές σημερινές συνθήκες της

αστικής σφαίρας, αναλαμβάνοντας ευθύνες εύρεσης βιώσιμων εναλλακτικών μορφών διαβίωσης σε συνδυασμό με την κοινωνία και όχι από απόσταση.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

6. Καθορισμός ερευνητικού πεδίου, μεθοδολογία

Η παρούσα διατριβή διερευνά τη δημόσια τέχνη στο πλαίσιο του νέου φιλελεύθερου παγκόσμιου οικονομισμού, στοιχειοθετώντας μια χαρτογράφηση των κοινωνικών και πολιτικών απολήξεων της έννοιας στη δημόσια σφαίρα ως εικόνα του τρόπου με τον οποίο χειραγωγείται η ατομική και συλλογική δημιουργικότητα στη χαοτική απεραντοσύνη της παγκοσμιότητας.

Τα τελευταία δέκα χρόνια οι πρακτικές τέχνης στο δημόσιο χώρο, ενταγμένες στις νεοαποικιακές τακτικές των ιδρυμάτων τέχνης παρεμβάλλονται στο συνεχές της κοινωνικής σφαίρας, εκφράζοντας το αίτημα της πολιτιστικής ολοκλήρωσης στη βάση των συνεχιζόμενων διεργασιών που αναγνωρίζονται ως παγκοσμιοποίηση. Η εξέταση της δημόσιας τέχνης και η αξιολόγηση της δημόσιας σφαίρας ως τοπικές σφαίρες σε διασπορικό δίκτυο που αναδύονται από τις πρακτικές της λαμβάνει κατ' ανάγκη υπόψη τα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα, τα οποία αναπτύσσουν και τη διαμορφώνουν.

Η απόπειρα τοποθέτησης απέναντι στην τωρινή δημόσια τέχνη διεθνώς αλλά και επικεντρωμένη στην Αθήνα δεν είναι ικανή στο να εξασφαλίσει τη χρονική απόσταση για μια αποστασιοποιημένη ή «αντικειμενική» εκτίμηση. Η διατριβή ακολουθεί τη συνεχή εξέλιξη πολιτικών και στρατηγικών που μεταλλάσσουν το πεδίο κατά την περίοδο της μελέτης. Έτσι τα ερωτήματα που θέτει η διατριβή με τις απαντήσεις που δίνει αποτελούν μέρος μιας ανοιχτής συνεχιζόμενης συζήτησης¹⁴⁴ σχετικά με τις επιπτώσεις του αναδυόμενου οικονομιστικού τύπου αστικής διακυβέρνησης που συνιστά την εξακολούθηση των πολιτικών, κοινωνικών και ανθρωπολογικών κρίσεων, οι οποίες χαρακτηρίζουν τη σημερινή ζωή στη σύγχρονη πόλη.

Η θεωρητική έρευνα εστιάζει στους νεολογισμούς της σύγχρονης τέχνης, πολλοί από τους οποίους προέρχονται από τη μεταδομιστική θεωρία και διερευνά τη διαδικασία της ρηματικής κατασκευής «σύγχρονη τέχνη», η οποία μέσα από την κριτική της ιδεολογίας της¹⁴⁵ τονίζει την ύπαρξη του πολιτικού στοιχείου σε κάθε

κοινωνική εκδήλωση,¹⁴⁶ αναδεικνύοντας την ταλάντευση μεταξύ διαπραγμάτευσης ή συναίνεσης με τις άνισες σχέσεις εξουσίας, και τις διασυνδέσεις της με την νέα φιλελεύθερη συνθήκη που κατασκευάζει τις τρέχουσες κοινωνικές και πολιτισμικές ταυτότητες.

Το βασικό σώμα της έρευνας προέρχεται από βιβλιογραφικές πηγές, οι οποίες συμβάλλουν στη διαμόρφωση μεθοδολογίας νέων ερμηνειών υφισταμένων εννοιών αλλά και νέων δόκιμων εννοιών. Στο συνεχές συχνά μοντερνιστικό παραγόμενο λόγο στη σύγχρονη τέχνη αντιπαρατίθεται η κριτική θεωρία και η κοινωνική γεωγραφία που συνθέτουν ένα συγκριτικό πεδίο έρευνας, το οποίο οδηγεί στην ανάδυση νέων προσεγγίσεων για το πεδίο της μελέτης, με άλλα λόγια προσανατολίζοντας στην ανάδυση νέας κριτικής γνώσης ή ερμηνείας των αξιών που δομούν διαφορετικούς λόγους και πρακτικές στην τρέχουσα δημόσια τέχνη.

Την συλλογή του ερευνητικού υλικού, πέρα από τη βιβλιογραφική και επιστημονική αρθρογραφία, ακολουθεί η αρχειοθέτηση των δεδομένων από το διαδίκτυο που καταλαμβάνει όλο και μεγαλύτερο όγκο στο πεδίο της συζήτησης για τη σύγχρονη τέχνη. Συνεπώς τα καλλιτεχνικά ηλεκτρονικά δίκτυα, τα ιστολόγια των καλλιτεχνών και των κριτικών τέχνης, οι διαδικτυακές πλατφόρμες τέχνης και οι μεμονωμένοι δικτυακοί ιστότοποι διαφόρων συλλογικοτήτων αξιοποιούνται και αξιολογούνται επιμέρους σε αντιπαράθεση με τον επίσημο λόγο στη τέχνη όπως εκφέρεται δημόσια.

Εξετάζεται από την άλλη πλευρά το παραγνωρισμένο πεδίο των εναντιωματικών δημόσιων σφαιρών από διαφορετικές τακτικές στην καθημερινή ζωή σε παράθεση με τη κυρίαρχη δημόσια σφαίρα στη τέχνη, επιφέροντας σημαντικά συμπεράσματα σχετικά με τις διαδικασίες συγκρότησης αντίθετων λόγων αυτόνομες συλλογικότητες που στρέφονται στην παραγωγή πρακτικών Do-It-Yourself για νέες διαδρομές διανομής και ανατροφοδότησης τέχνης. Οι εναντιωματικές δημόσιες σφαίρες που διαμορφώνονται σπερματικά στους κόλπους των «νέων κοινωνικών κινήματα» (new social movements) και των «αστικών κινήματων αντίστασης λαϊκής βάσης» (grassroot movements), τα οποία υποεκπροσωπούνται στον κυρίαρχο πολιτιστικό καταμερισμό αξιολογούνται επίσης ως δρώντες φορείς παραγωγής κουλτούρας, διαφορετικής ηθικής τάξης σε ότι αφορά ζητήματα δημοκρατίας και κοινωνικής δικαιοσύνης στην τρέχουσα κατάσταση ηγεμονικής και κρατούσας τάξης.

Η έρευνα ακολουθεί ποιοτική μεθοδολογία μέσω της επίγνωσης επεξεργασίας του εαυτού ως παρατηρήτριας και παρατηρούμενης. Η ιδιότητα της ελεύθερης

επαγγελματία ερευνήτριας των εικαστικών τεχνών, η προσεγμένη εκπαίδευση στη δημόσια τέχνη και την τέχνη στην αρχιτεκτονική, παρακολουθώντας μεταπτυχιακά προγράμματα σπουδών στην Μ. Βρετανία όπως επίσης η συμμετοχή σε θεσμικές εκθέσεις τέχνης, σε διαγωνισμούς δημόσιας τέχνης, σε διεθνή συμπόσια, σε προγράμματα καλλιτεχνικών residencies, συνεπώς η συνύπαρξη στον κόσμο και τους κύκλους της τέχνης στην Ελλάδα και το εξωτερικό ως ενεργό μέλος συνθέτουν μια πορεία χρόνων, η οποία παρέχει στην ερευνήτρια της παρούσας διατριβής τη δυνατότητα κριτικής από προγενέστερη βιοματική εμπειρία πάνω σε ζητήματα κατανόησης και ερμηνείας των μηχανισμών που διαχειρίζονται την τέχνη ή των τρόπων που παράγονται, κεφαλαιοποιούνται και διαχέονται οι πρακτικές της στο δημόσιο χώρο, αρκετά πριν την επιστημονική διανοητική επεξεργασία του συγκεκριμένου γνωστικού αντικείμενου στην περιοχή της δημόσιας τέχνης.

7. Ερευνητικά ερωτήματα

Η έρευνα πεδίου ξεκινά με την υπόθεση εργασίας ότι οι πρακτικές δημόσιας τέχνης αναπτύσσονται στη μικροκλίμακα της πόλης με όρους αυτόνομης συμμετοχικής δράσης που εστιάζει στην καθημερινή ζωή, συγκροτημένης από κοινωνικούς δρώντες ως φορείς νοημάτων που κατανοούν την καλλιτεχνική δημιουργία ως χρηστικό ή δημιουργικό πεδίο αυτονομημένο από την θεσμική κηδεμονία, θεμελιωμένο στη συνπαραγωγή, στη συνύπαρξη και την αλληλεγγύη.

Ο όρος δημόσια τέχνη ιστορικά αποκτά πολλαπλά συμφραζόμενα ανάλογα με την χρήση του, αλλά και κάτω από διαφορετικά πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα σε ότι αφορά τη δημόσια τέχνη σήμερα. Η τρέχουσα δημόσια τέχνη καθορίζεται μονοδιάστατα ως πολιτιστικό μοντέλο στο πλαίσιο της μετααποικιακής αποεδαφοποίησης των θεσμών της τέχνης με κατεύθυνση από τον Βορρά προς το Νότο, συγκροτώντας ιεραρχικές σχέσεις μεταξύ πολιτιστικής και δημόσιας σφαίρας που προτείνονται ως τακτικές επίλυσης των κοινωνικών αντιφάσεων και των πολιτικών και οικονομικών ανισοτήτων που επιβάλλονται στις σύγχρονες κοινωνίες.

Τα βασικά ερωτήματα που θέτει η διατριβή εντοπίζονται στους λόγους και τις συνθήκες που οδήγησαν στην εμφάνιση των νεότερων τακτικών στη δημόσια τέχνη, ως τακτικές που προέρχονται από μια θεσμική υπερδομή, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση των ιδιαίτερων συστατικών των κοινωνικών και πολιτικών ευρύτερων

πρακτικών, σύμφωνα με τους τρόπους που εκτυλίσσεται η διαδικασία ενεργοποίησής τους στην αστική σφαίρα. Γενικότερα η διατριβή θέτει ερωτήματα αλλά και επιχειρεί να απαντήσει στα εξής.

α) η κάθε δημόσια τέχνη κηδεμονεύεται από θεσμούς που αποτυπώνουν συγκεκριμένες ιδεολογικές θέσεις, στάσεις, επιλογές και ρόλους, σε αυτή την περίπτωση με ποιους τρόπους συγκροτείται ο δημόσιος χαρακτήρας της τέχνης;

β) με ποιους τρόπους αποκρίνονται οι πρακτικές τρέχουσας δημόσιας τέχνης στις παρούσες συγκεκριμένες κοινωνικές, πολιτικές και ανθρωπολογικές συνθήκες του αστικού περιβάλλοντος;

γ) πως συνδέεται κάθε δημόσια τέχνη με τις τοπικές «προλεταριακές» δημόσιες σφαίρες στο πλαίσιο του διαχωρισμού τοπικού/παγκόσμιου και πως αποκρίνεται στα ζητήματα κοινωνικής ένταξης και αποκλεισμού;

δ) πως εννοιολογούνται οι κοινωνικές συλλογικές πρακτικές τέχνης εμπλοκής σε σχέση με συμμετοχή ή διάλογο κοινότητας, αστική πολιτική και κοινωνία των πολιτών στο παγκόσμιο οικονομιστικό πλαίσιο που διαμορφώνει το νέο φιλελεύθερο μοντέλο κυβερνησιμότητας;

ε) με ποιους τρόπους και σε ποια μορφή ο διωποκειμενικός διάλογος εμπλέκεται με την καλλιτεχνική πράξη και πως το διαλογικό συμβάν ως αιτούμενο ενεργοποιεί συμμετοχικές πρακτικές;

στ) ποιά είναι τα όρια μεταξύ του έννομου και έκνομου ακτιβισμού στη δημόσια σφαίρα και ποια συστατικά τον καθορίζουν ως κοινωνικοπολιτική πρακτική;

8. Οργάνωση κεφαλαίων

Η διατριβή περιλαμβάνει έξι κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο αναπτύσσεται κριτική θεώρηση της σύγχρονης τέχνης ως προς τη δημόσια τέχνη και τις συνδέσεις της με την πόλη στις τρέχουσες συνθήκες του «εδώ και τώρα» παροντικού χρόνου και τόπου, που δομούν σχεσιακές κινητές τοπικότητες στην αστική σφαίρα μέσα από

νομαδικές και υβριδικές πρακτικές τέχνης στο πλαίσιο των διαπολιτισμικών αποεδαφοποιήσεων της παγκοσμιοποίησης.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επεξεργάζεται η γλωσσική στροφή στην τέχνη. Εξετάζονται οι εννοιολογήσεις του τόπου/μη-τόπου (site/non-site), της εντοπισμένης τοποθεσίας (site-specificity), της διευρυμένης τοποθεσίας (expanded site) και της μετακινούμενης τοποθεσίας (mobile site) που αποϋλοποίησαν ή αναίρεσαν την αποκλειστικότητα του έργου τέχνης και της εκλεκτικής εγκατάστασης με την φυσική τοποθεσία προς τη συγκρότηση κριτικής απέναντι στη θεσμική τοποθεσία μέσα από κριτικές πρακτικές τέχνης (critical art practices) είτε με αυτόνομους τρόπους καλλιτεχνικής πρακτικής. Κάτι τέτοιο επαναθεματοποιεί το πεδίο δημόσια τέχνη σε επιστημονικής παραγωγής χωρικών και χρονικών πρακτικών που παρεμβαίνουν μεταξύ της τοπικής και της παγκόσμιας σφαίρας, αναπτύσσοντας συνεχώς νέες πρακτικές με διαφορετικούς στόχους και τακτικές, ενσωματωμένες ή απέναντι προς τις κατευθύνσεις που θέτουν οι πολιτικές του νέου αστισμού.

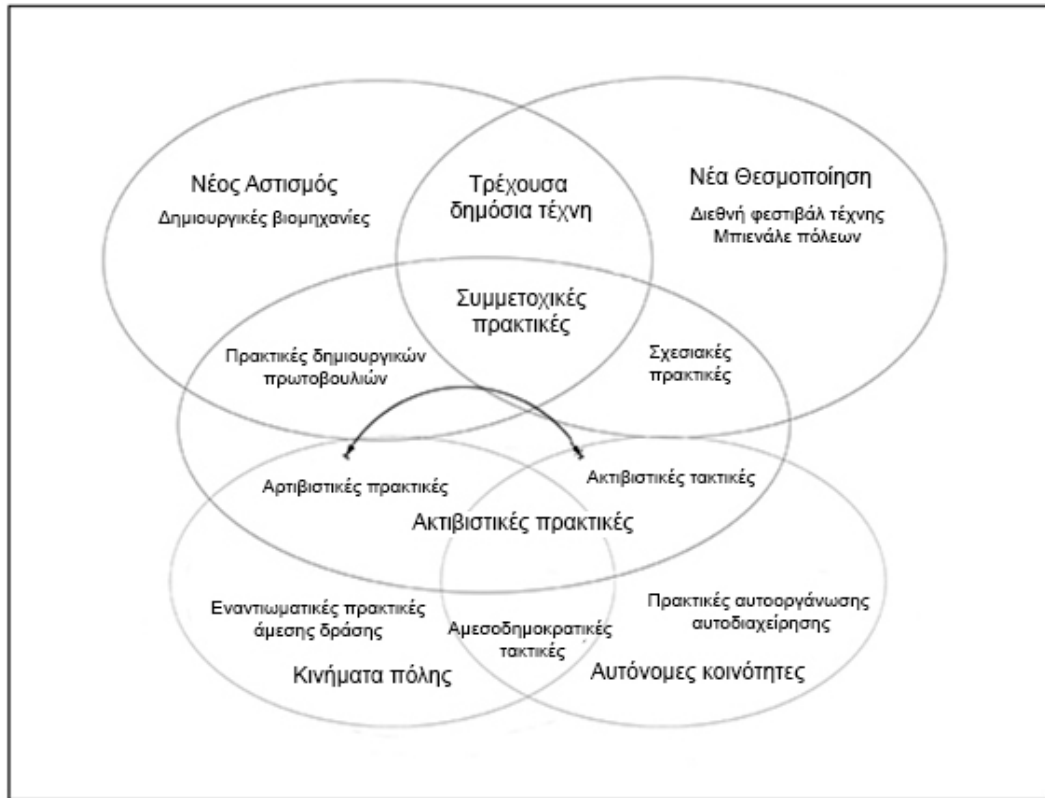
Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η ανθρωπολογική στροφή στην τέχνη ως προς ενσυναισθητικά χαρακτηριστικά που εμφανίζονται στην ορολογία κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη (socially engaged art). Εξετάζονται οι έννοιες συλλογικότητα, συμμετοχή, ηθική δέσμευση, κοινοτισμός, σχεσιότητα και σχεσιακή αισθητική, και πολιτική της αισθητικής για το πεδίο της δημόσιας τέχνης προς την κατεύθυνση των πολιτικών της δημιουργικής πόλης στο πλαίσιο της παγκόσμιας πολιτιστικής ολοκλήρωσης.

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζονται οι αναδυόμενοι διάλογοι στη διϋποκειμενική επικοινωνία όπως εμφανίζεται στις καλλιτεχνικές πρακτικές, διαμορφώνοντας μορφές διαλογικών (συνομιλιακών) κοινωνικών συμβάντων σε επίσης διαλογικές εντοπισμένες τοποθεσίες (discursive site-specific) σε δίκτυο, οι οποίες συναρτώνται με την παραγωγή έρευνας και γνώσης. Παρέχουν το πλαίσιο για την κρίσιμη εκπαιδευτική στροφή στην τέχνη καθώς τη δημιουργία κριτηρίων για την μεσολάβηση της στην πολιτική της ήπιας ισχύος ως θεμελιώδη διαμεσολαβητή των πολιτισμικών συγκρούσεων που παράγει η παγκοσμιοποίηση.

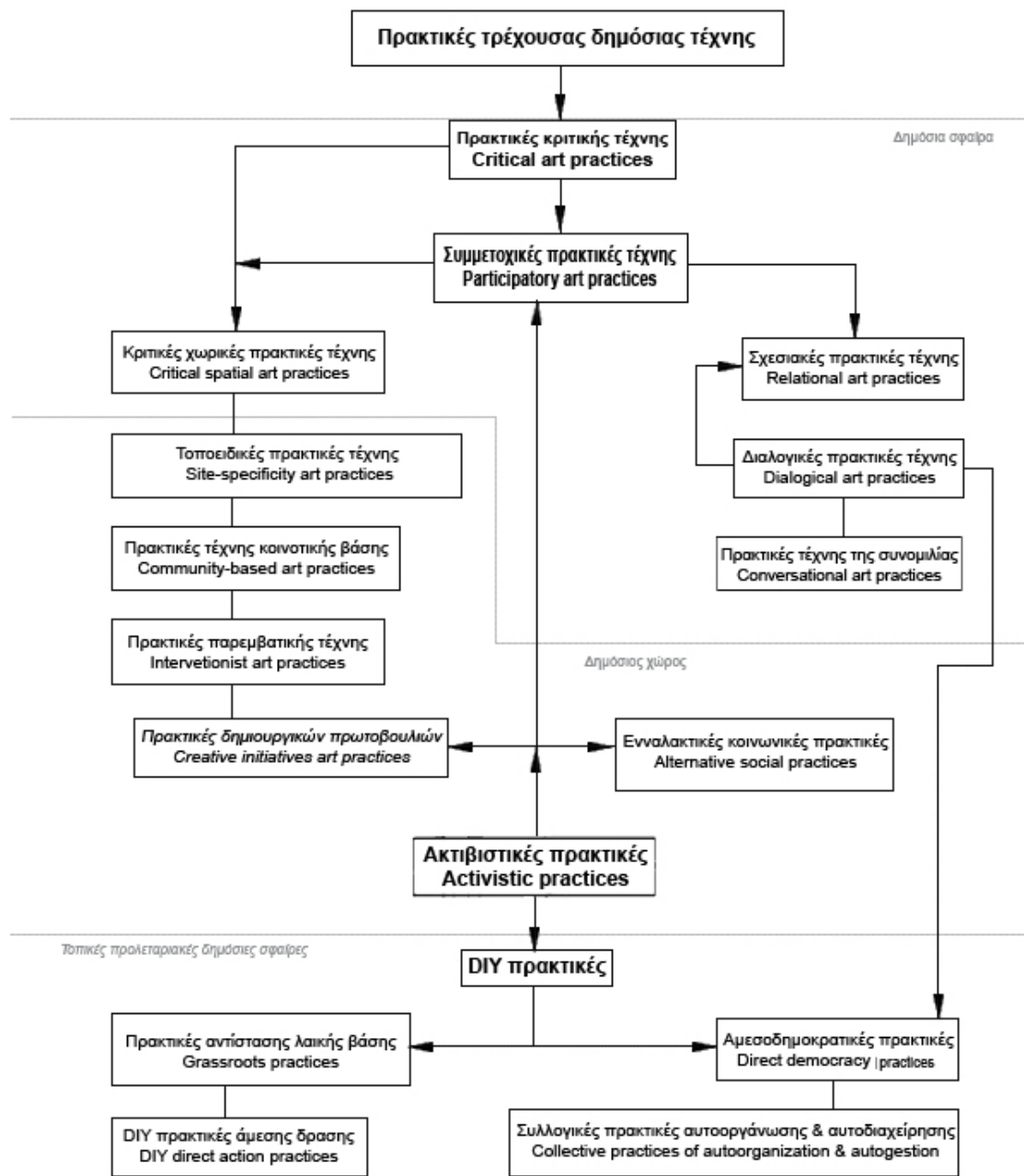
Στο πέμπτο κεφάλαιο επιδιώκεται η αποσαφήνιση του όρου ακτιβισμός, ο οποίος καθίσταται σήμερα θεμελιώδες συστατικό της κοινωνίας των πολιτών. Διερευνάται το μοντέλο του σύγχρονου καλλιτεχνικού ακτιβισμού όπου εμφανίζεται ο νεολογισμός αρτιβισμός (art+activism) και χακτιβισμός (hacker+activism) που λειτουργούν ως εναλλακτική πρακτική στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ θεσμών τέχνης

και καθημερινής ζωής. Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός τίθεται κριτικά προς τις τακτικές ανυπακοής των κοινωνικών κινημάτων λαϊκής βάσης (grassroots movements) και του πρόσφατου διεθνούς κινήματος των πλατειών (occupy movements), τα οποία υιοθέτησαν και χειρίστηκαν (ποιητικές) πρακτικές τέχνης από τις δεκαετίες του '60 και του '70, μετουσιωμένες σε τακτικές (ένσκοπης) άμεσης δράσης, καθιστώντας το δημόσιο χώρο σε τόπο δημιουργικής ανάδυσης πολλαπλοτήτων, αυτονομημένων κοινωνικών σχηματισμών. Εμφανίζονται διεκδικήσεις για αμεσοδημοκρατική χειραφέτηση, ισονομία και κοινωνική δικαιοσύνη. Εδώ επιχειρείται επίσης η ανάδειξη των βασικών διαφορών μεταξύ καλλιτεχνικών ως αυτοσκοπός και εναντιωματικών πολιτικών τακτικών στη δημόσια σφαίρα με βαθμούς συμβιβασμού, συνύπαρξης ή εναντίωσης απέναντι στις κυρίαρχες σφαίρες επηρεασμού.

Στο έκτο κεφάλαιο επιχειρείται η επικαιροποίηση της δημόσιας τέχνης από την πολιτική και κοινωνική σφαίρα με όρους αυτονομίας και αυτοδιαχείρισης. Επεξεργάζονται οι θέσεις του προτάγματος της αυτονομίας του Κορνήλιου Καστοριάδη, της αυτοοργάνωσης και αυτοδιαχείρισης του Colin Ward, και της αυτονόμησης της τέχνης του Gregory Sholette. Διερευνώνται επίσης τα συστατικά ακολουθούμενων τακτικών που προσδίδουν αυτονομία στο πεδίο σύγχρονη τέχνη, σκιαγραφώντας τις δυνατότητες μεταφοράς της έννοιας της καλλιτεχνικής πρακτικής πέρα από την κηδεμονία των θεσμών τέχνης με την απεμπλοκή του υποκειμένου καλλιτέχνη από τα σημερινά παρόντα μοντέλα πολιτιστικής διακυβέρνησης.



Εικόνα 1. Το διάγραμμα απεικονίζει την οργανωτική δομή του πεδίου έρευνας.



Εικόνα 2. Το διάγραμμα απεικονίζει τις σχέσεις των υπό εξέταση πεδίων.

9. Σημειώσεις

- ¹ Τον όρο δημόσια τέχνη εισήγαγε το 1967 ο συγγραφέας John Willette για να περιγράψει τα έργα στο δημόσιο χώρο στο Liverpool και να τα διαχωρίσει από εκείνα των μουσείων και των γκαλερί. Βλ.: Willett, J. (1967) *Art in a City*.
- ² Βλ.: Landry, C. and Biancini, F. (1995) *The Creative City*.
- ³ Το πρώτο πρόγραμμα Δημόσιας Τέχνης ήταν το «Art in Public Places» που θεσμοθετήθηκε το 1965 στις ΗΠΑ από τον κυβερνητικό Οργανισμό NEA (National Endowment for the Arts). Το πρώτο έργο που χρηματοδότησε ο NEA ήταν η γλυπτική εγκατάσταση «La Grande Vitesse» του Alexander Calder, το οποίο ανεγέρθηκε το 1969 στην κεντρική πλατεία της πόλης Grand Rapid στην πολιτεία Michigan. Το έργο - τοπόσημο σχεδιάστηκε ειδικά για την πλατεία και λειτούργησε ως καταλύτης προς τη συγκρότηση πολιτιστικής ταυτότητας πόλης μέσω της μεταφοράς της αύρας ευρωπαϊού καλλιτέχνη και την ανοικοδόμηση μουσείου σύγχρονης τέχνης, θεάτρου και αίθουσα ς συμφωνικής μουσικής. Βλ.: Initial Public Art Project Becomes a Landmark. Highlights in NEA history. *National Endowment for the Arts*. Διαθέσιμο στο: www.arts.gov/article/initial-public-art-project-becomes-landmark.
- ⁴ Το Ποσοστό 1% για την τέχνη αναφέρεται σε έναν τύπο που διατηρεί ένα ελάχιστο ή σταθερό ποσοστό για τον προϋπολογισμό κεφαλαίου εργασιών ή του αντισταθμιστικού εκτιμώμενου κόστους κάποιου δημόσιου έργου για την παραγωγή, αγορά ή σχεδιασμό έργων τέχνης. Η ιδέα του Ποσοστού για την Τέχνη κυοφορήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 στην Φιλαδέλφεια των Ηνωμένων Πολιτειών όταν μια ομάδα πολιτών αφιέρωσε ένα μικρό μέρος του κόστους κατασκευής δημοσίων έργων για ένταξη έργων τέχνης στους δημόσιους χώρους της πόλης. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 το Ποσοστό για την Τέχνη επεκτάθηκε στη χρηματοδότηση της τέχνης για την ανάπτυξη υποβαθμισμένων κοινοτήτων και την ενδυνάμωση κοινωνικών ιδρυμάτων όπως φυλακές, οργανισμοί για άστεγους ή καταφύγια για ηλικιωμένους και νέους και εφαρμόστηκε με διαφορετικούς τρόπους στην κάθε Πολιτεία των ΗΠΑ. Την Πολιτική του Ποσοστού 1% για την Τέχνη έχει θεσμοθετήσει ο Καναδάς, η Αυστραλία και η Ιαπωνία. Στην Ευρώπη η πολιτική εφαρμόστηκε σε κάποιες χώρες χωρίς να ακολουθείται πάντα το πρότυπο των ΗΠΑ. Ιδιαίτερα στο πλαίσιο της πολιτικής της ΕΕ έχουν θεσμοθετηθεί νομικοί μηχανισμοί προς αυτή την κατεύθυνση με σύσταση ειδικών προγραμμάτων, όπως το «1% artistique et commande publique» στην Γαλλία, το «Kunst am Baum» στην Γερμανία και το «Statenskonstråd» στην Σουηδία. Βλ.: European Expert meeting on Percent for Art Schemes. Διαθέσιμο στο: http://www.publicartonline.org.uk/resources/reports/percentforart/expert_meeting_index.php. Στην Ελλάδα θεσμοθετήθηκε σχετική νομοθεσία το 2001 χωρίς να έχει ενεργοποιηθεί. Βλ.: Εφημερίς της Κυβερνήσεως. Τεύχος Δεύτερο, αρ.φύλλου 806. ΥΠΠΟ/ΚΑΤΕΧΝΓ/29570.26 Ιουνίου 200, σ. 11737.
- ⁵ Βλ.: Smith, Neil (1996) *The New Urban Frontier. Gentrification and the revanchist city*, σ.18.
- ⁶ Στην παρούσα διατριβή ο όρος Δημόσια Τέχνη με κεφαλαίους χαρακτήρες αναφέρεται στην θεσμοθετημένη πειθαρχία.
- ⁷ Βλ.: Mommas, H. (2004) *Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of*

Urban Cultural Policy, σ. 509.

- ⁸ Βλ.: Πρακτικά συνεδρίου: *The International Public Art Symposium. Context and Collaboration* (1990).
- ⁹ *Ιδ.*, σ. 4.
- ¹⁰ Βλ.: Jones, S. (1992) *Art in Public: What, Why and How*.
- ¹¹ Βλ.: Petherbridge, D. (1987) *Art for Architecture: a handbook on commissioning*.
- ¹² Ο καλλιτέχνης Robert Smithson είχε καταθέσει στην Αμερικανική κυβέρνηση πρόταση νομικής ρύθμισης έτσι ώστε οι καλλιτέχνες να υπάγονται σε ένα ειδικό καθεστώς που θα τους επέτρεπε να παρεμβαίνουν σε εγκαταλειμμένες βιομηχανικές περιοχές. Το 1979 οργανώθηκε συμπόσιο με τίτλο «Earthworks: Land Reclamation as Sculpture» στα λατομεία King County στην Πολιτεία Ουάσιγκτον, όπου ανατέθηκε στον γλύπτη Robert Morris να μετασχηματίσει την περιοχή σε δημόσιο πάρκο. Βλ.: Boettgen, S. (2002). *Earthworks: art and the landscapes of the sixties*.
- ¹³ Βλ.: Beardsley, J. (1989) *Earthworks and beyond*, σ.129.
- ¹⁴ Βλ.: Hall, T. & Robertson, I. (2001) *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates*, σ. 5.
- ¹⁵ Η πρακτική drop sculpture αναφέρεται στην κατάληψη των υπαιθρίων χώρων από έργα γλυπτικής της pop art. Βλ.: Matzner, F. (2004), (ed.) *Public Art. A Reader*, σ.11.
- ¹⁶ Όπως είναι για παράδειγμα η υπαίθρια γλυπτική των Tony Smith, Richard Serra, Alexander Calder, Isamu Noguchi, Eduardo Chillida ή του Κώστα Βαρότσου στην Ελλάδα.
- ¹⁷ Βλ.: Mitchell, D. (2000) *Cultural Geography. A Critical Introduction*, σ.143.
- ¹⁸ Για παράδειγμα οι ρομποτικές εγκαταστάσεις του Rafael Lozano-Hemmer που απαιτούν δημόσια συμμετοχή όπως ήταν η παράσταση «Victorial Elevations», το 1999, αρχικά στα East Midlands της Μ. Βρετανίας και αργότερα στην πλατεία Zócalo στο Μεξικό (πριν από την περιοδεία του σε άλλες χώρες στον κόσμο) που κάλυπτε εκατοντάδες τετραγωνικά μέτρα δημόσιου χώρου. Την εγκατάσταση συνέθεταν δεκαοκτώ ζεύγη εναλλασσόμενων σχηματισμών ακτινών λέιζερ, τις οποίες κατεύθυναν οι επισκέπτες σχετικής ιστοσελίδας. Ο Hemmer αναφέρει πως «αναπαράγοντας τη ιδέα της εξουσίας που σηματοδοτούν τα μνημεία επιδιώκω να διερευνήσω τις σχέσεις μεταξύ του φετιχισμού των μνημείων με την τοποθεσία». Βλ.: Brouwer, J., Mulder, A. (2002), (eds.) *Transurbanism*, σ.155.
- ¹⁹ Βλ.: Fraser, N. (1996) *Social Justice in the Age of Identity Politics: Redistribution, Recognition, and Participation*.
- ²⁰ Το έργο που κατασκευάστηκε από τον Richard Serra ήταν δημόσια ανάθεση και συνέθετε συμπαγή επιφάνεια μήκους 37 και ύψους 14 μέτρων στη μορφή κεκλιμένου τόξου κατασκευασμένο από χάλυβα. Το τόξο αυτοτοποθετήθηκε το 1981 στο κέντρο της πλατείας Federal Plaza του κτιριακού συγκροτήματος Federal Building στη Νέα Υόρκη. Το 1989 αποσύρθηκε μετά από καταγγελία από τους χρήστες της πλατείας και τους εργαζομένους στα κτίρια γύρω από την πλατεία. Κατά τη διάρκεια της δίκης που διήρκεσε τρία χρόνια και εξελίχθηκε σε διαμάχη ανάμεσα στην κοινότητα των εργαζομένων και τον κόσμο της τέχνης, ο συνήγορος υπεράσπισης του έργου, ο κριτικός Μοντέρνας τέχνης Clement Greenberg, διατύπωσε ότι

«ο θεατής που διαθέτει γούστο επιβάλλεται να δει ένα έργο τέχνης ως τρόπο ανταλλαγής της τέχνης με την τέχνη». Στο ίδιο πλαίσιο ο Serra υπερασπίστηκε το έργο του, διατυπώνοντας πως «σε καμία περίπτωση δεν είναι απαραίτητη η έγκριση του κοινού για την ανάθεση ενός έργου τέχνης, φτάνει η εκπαίδευση του κοινού να είναι συναρπαστική και ευχάριστη». Οι δηλώσεις αυτές αποτέλεσαν σημείο αναφοράς αργότερα για μια ευρεία κριτική απέναντι στην παρτερναλιστική ιδεολογία του Υψηλού Μοντερνισμού στο δημόσιο χώρο. Βλ.: Jordan, S. (1987),(ed.) *Public Art/Public Controversy: The Titled Arc on Trial*.

- ²¹ Το 1989 στο πλαίσιο της ανάθεσης για τη διακόσμηση της πρόσοψης του 44^{ου} αστυνομικού Τμήματος στο Bronx, ο πολύ γνωστός στον καλλιτεχνικό κόσμο της Νέας Υόρκης λευκός καλλιτέχνης John Ahearn παρουσίασε τρεις ανθρώπινες φιγούρες από χαλκό πάνω σε βάρθρα που αναπαριστούσαν τρία υπαρκτά έγχρωμα πρόσωπα, κάτοικοι της υποβαθμισμένης γειτονιάς του Νότιου Bronx που διαβίωναν σε συνθήκες ανεργίας, παρανομίας και ανέχειας. Για τον Ahearn τα γλυπτά συμβόλιζαν τον αγώνα επιβίωσης των κατοίκων σε μια από τις φτωχότερες γειτονιές της Νέας Υόρκης. Οι κάτοικοι της γειτονιάς κατήγγειλαν το έργο με το σκεπτικό ότι τα συγκεκριμένα άτομα δεν εκπροσωπούσαν το σύνολο της κοινότητας. Από την πλευρά τους οι εργαζόμενοι στο αστυνομικό τμήμα επιθυμούσαν ένα έργο που να αντιπροσωπεύει το κοινωνικό έργο της αστυνομίας προς την κοινότητα. Ως αποτέλεσμα ο καλλιτέχνης απέσυρε το έργο του πέντε ημέρες μετά την εγκατάστασή του, αναζωπυρώνοντας τη διένεξη σχετικά με τα κριτήρια των θεσμικών αναθέσεων δημόσιας τέχνης σε σχέση με την κοινωνία και τις κοινότητες. Η δημοσιογράφος Jane Kramer μετά από σχετική έρευνα γύρω από το θέμα της ανάθεσης έργων τέχνης στο δημόσιο χώρο, αναφέρεται στη φωτογραφική εγκατάσταση της Ελληνοαμερικανίδας Τζένης Μαρκέτου, η οποία για τη διακόσμηση του σταθμού μετρό Queens της Νέας Υόρκης χρησιμοποίησε λήψεις φωτογραφιών από Έλληνες της Αμερικής, και για τον λόγο αυτό κατηγορήθηκε για ρατσισμό. Αναφέρεται επίσης στον ζωγράφο Richard Haas που κλήθηκε να αντικαταστήσει μια τοιχογραφία σχετικά με την ιστορία της μετανάστευσης στη Νέα Υόρκη γιατί θεωρήθηκε προσβλητική από την Αφρικανική κοινότητα της Αμερικής. Βλ.: Kramer, J. (1992). *Whose art is? The New Yorker*. Διαθέσιμο στο: <https://www.newyorker.com/magazine.1992/12/21/whose-art-is-it>.
- ²² Βλ.: Gablic, S. (1995) *Connective Aesthetics: art after individualism*, σ.79.
- ²³ Βλ.: Kwon, M. (2002) *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, σ.7.
- ²⁴ Βλ.: Phillips, P. (1988) *Out of Order: the public art machine*.
- ²⁵ Βλ.: Raven, A. (1993[1989]) *Art in the Public Interest*, σ.1.
- ²⁶ Βλ.: Selwood, S. (1995) *The Benefits of Public Art*.
- ²⁷ Βλ.: Miles, M. (1997) *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, σ. 99.
- ²⁸ Βλ.: Lacy, S. (1995) *Mapping the terrain: new genre public art*.
- ²⁹ *Ιδ.*, σ. 26.
- ³⁰ Βλ.: Lacy, S. (ό.π.), σ. 172.
- ³¹ Βλ.: Kwon, M. (ό.π.), σ. 29.
- ³² Βλ.: Phillips, P. (1995) *Peggy Diggs: private acts and public art*, σ.289.
- ³³ Βλ.: Deutsche, R. (1996) *Evictions: art and spatial politics*.

-
- ³⁴ Βλ.: Deutsche, R. ό.π., σ. 274.
- ³⁵ Βλ.: Mitchell, W. J. T. (1990), (ed.) *Art and the Public Sphere*.
- ³⁶ Βλ.: Fredric J. (1999) *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου Καπιταλισμού*.
- ³⁷ Βλ.: Danto, A. C. (1981) *Transfiguration of the common place. A philosophy of Art*.
- ³⁸ Βλ.: Krauss, R. E. (1985) *Sculpture in the expanded field*.
- ³⁹ Βλ.: Krauss, R. (1981) *In the Name of Picasso*.
- ⁴⁰ Βλ.: Rendell, J. (2006) *Art and Architecture: A Place Between*.
- ⁴¹ Βλ.: Foster, H. (1985) *Recordings. Art spectacle, cultural politics*. σ. 4.
- ⁴² Βλ.: Bishop, C. (2006) *Participation*.
- ⁴³ Βλ.: Kwon, M. ό.π., 107
- ⁴⁴ Βλ.: Bishop, C. ό.π., σ. 10-11.
- ⁴⁵ Βλ.: Kwon, M. ό.π., σ. 36.
- ⁴⁶ Βλ.: Mouffe, C. (2005). *The Democratic Paradox*, σ.19.
- ⁴⁷ Ιδ., σ. 1.
- ⁴⁸ Η όρος κοινοτική τέχνη χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1971 από το Βρετανικό Συμβούλιο Τεχνών ως τίτλος σεμιναρίου που οργάνωσε το Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης στο Λονδίνο.
Βλ.: Kelly, O. (1984) *Community, Art and the State: A different prescription*, σ. 12.
- ⁴⁹ Ιδ.
- ⁵⁰ Βλ.: Sharp J. κ.α. (2005) *Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration*, σ. 1009.
- ⁵¹ Βλ.: Stern, M J and Seifert, S. C. (1998) *Cultural Participation and Civic Engagement*.
- ⁵² Βλ.: Landry κα. (1996) *The Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity*.
- ⁵³ Βλ.: Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*,σ.79.
- ⁵⁴ Βλ.: Mitchell, W. J. T. (ό.π.)
- ⁵⁵ Ιδ., σ. 2
- ⁵⁶ Βλ.: Giddens, A. (2010[1998]) *Ο Τρίτος Δρόμος, η ανανέωση της Σοσιαλδημοκρατίας*.
- ⁵⁷ Πρόκειται για τον μέσο δρόμο πέρα από τις παραδοσιακές διακρίσεις μεταξύ Δεξιάς και Αριστεράς, μέσω του οποίου θα επιτευχθούν οι απαραίτητες μεταρρυθμίσεις του κοινωνικού κράτους. Ο Τρίτος Δρόμος υπερβαίνει τα ιστορικά και ηθικά αδιέξοδα της ευθείας αντιπαράθεσης ανάμεσα στον ιδιωτικό και δημόσιο χώρο με τη διαμεσολάβηση του τρίτου χώρου που αντιδιαστέλλεται τόσο το κράτος όσο και την κουλτούρα της αγοράς. «Αφενός της απορύθμισης των νέων φιλελευθέρων πολιτικών και αφετέρου των κρατικοκεντρικών κοινωνικών πολιτικών».
Βλ.: Giddens, A. (1999) *Ύπέραν της Αριστεράς και Δεξιάς*, σ. 213.
- ⁵⁸ Βλ.: Peck, J. (2012) *Austerity Urbanism City*, σ. 627.
- ⁵⁹ Βλ.: Foster, H. (1995) *The artist as ethnographer*.
- ⁶⁰ Ιδ., σ.302.
- ⁶¹ Ιδ.
- ⁶² Βλ.: Kwon, M. (ό.π.), σ.145.
- ⁶³ Η έκθεση «Culture in Action» διοργανώθηκε το 1992 από το μη-κερδοσκοπικό οργανισμό τέχνης

«Sculpture Chicago». Η Mary-Jane Jacobs ανέλαβε να φέρει σε επαφή τα πολιτιστικά ιδρύματα και τους κατασκευαστές ακινήτων με την πόλη, χρησιμοποιώντας ως πρότυπο τη διεθνή έκθεση «Skulptur Projekte Münster» του 1987 που καταγράφεται ως η πρώτη διεθνής έκθεση τέχνης στον δημόσιο χώρο. Η Jacobs δεν συνεργάστηκε με καλλιτέχνες διεθνούς κύρους αλλά στράφηκε σε τοπικούς καλλιτέχνες και μειονοτικές ομάδες, παρουσιάζοντας στη θέση της γλυπτικής μια ευρεία κλίμακα πρακτικών τέχνης μέσα από μια έκθεση που εκτεινόταν ταυτόχρονα σε πολλές περιοχές της πόλης. Βλ.: Scanlan, J. (1993) *Culture in Action. Sculpture Chicago. Frieze Magazine*. Διαθέσιμο στο: <https://frieze.com/article/culture-action>.

⁶⁴ Βλ.: Kwon, M. (ό.π.), σ.100

⁶⁵ Ιδ., σ. 151.

⁶⁶ Βλ.: Kester, G. H. (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, σ. 7.

⁶⁷ Ιδ., σ. 9-10.

⁶⁸ Βλ.: Kwon, M. (ό.π.), σ.107.

⁶⁹ Αρχιτέκτονα, εικαστικό και καθηγητή.

⁷⁰ Βλ.: Νταφλος, Κ. (2017) *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων - Δρώντα πρόσωπα*, σ. 192.

⁷¹ Βλ.: Bishop, C. (2006) *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*.

⁷² Ιδ., σ. 180.

⁷³ Ιδ., σ. 178.

⁷⁴ Βλ.: Bourriaud, N. (2002[1998]) *Relational Aesthetics* σ. 14.

⁷⁵ Βλ. Rasmussen, B. M. (2015) «A Note on Socially Engaged Art Criticism». *Field Journal*, Issue 6, (winter). Διαθέσιμο στο: <http://field-journal.com/issue-6/a-note-on-socially-engaged-art-criticism>.

⁷⁶ Βλ.: Bourriaud, N. (ό.π.), σ. 47.

⁷⁷ Βλ.: Rasmussen, B. M. (ό.π.).

⁷⁸ Ιδ.

⁷⁹ Βλ.: March, G. & Olsen, J. (2005) *Elaborating the New Institutionalism*.

⁸⁰ Βλ.: Thompson, N. (2012), (ed.) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, σ. 29.

⁸¹ Βλ.: Alberro, A. and Stimson, B. (2009), (eds.) *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*.

⁸² Ο Robert Smithson το 1972 είχε επισημάνει ότι ο επιμελητής τέχνης επιβάλλει τα όριά του στην έκθεση τέχνης και την ίδια στιγμή προωθεί τον καλλιτέχνη να εκφραστεί ελεύθερα. Για τον Smithson αυτός ο περιορισμός μετατρέπει το ίδρυμα του μουσείου σε άσυλο με θαλάμους και κελιά που ονομάζονται γκαλερί, ενώ η λειτουργία του «φύλακα-επιμελητή» διαχωρίζει την τέχνη από την υπόλοιπη κοινωνία. Βλ.: Smithson, R. (1972) *Cultural Confinement*.

⁸³ Βλ.: Möntmann, N. (2006), (ed.) *Art and its Institutions: Current conflicts, critique and collaborations*, σ. 132.

⁸⁴ Βλ.: Fraser, A. (2005) *From the critique of institutions to an institution of critique*, σ. 278.

⁸⁵ Ιδ.

-
- ⁸⁶ Βλ.: Ekeberg, J. (2003), (ed.) *New Institutionalism*.
- ⁸⁷ Ιδ. σ. 9.
- ⁸⁸ Βλ.: Kolb, L. & Flückiger, G. (2014) *New Institutionalism Revisited*, σ. 9.
- ⁸⁹ Για παράδειγμα στους εκθεσιακούς χώρους του νέου μουσείου του Ιδρύματος Β&Ε Γουλανδρή παραδίδονται μαθήματα yoga. Βλ.: «Σε ποιο μουσείο μπορείς να κάνεις γιόγκα κάθε Τρίτη και Πέμπτη;» *The Toc*. Διαθέσιμο στο: <https://www.thetoc.gr/politismos/article/se-poio-mouseio-mporeis-na-kaneis-giogka-kathe-triti-kai-pempti>
- ⁹⁰ Βλ.: Kolb, L. & Flückiger, G. (2014) *New Institutionalism Revisited*, σ. 9.
- ⁹¹ Όπως ήταν για παράδειγμα η έκθεση της Μπιενάλε της Αθήνας AGORA το 2013, η οποία προβλήθηκε ως τόπος εκφοράς κριτικής και ως σκηνικό πολιτικής αντιπαράθεσης. Βλ. AB4 AGORA|Athens Biennale. Διαθέσιμο στο: <http://athensbiennale.org/agora/>.
- ⁹² Βλ.: Ekeberg, J. (2013) *Institutional Experiments between Aesthetics and Activism*, σ. 55.
- ⁹³ Βλ.: Kolb, L. & Flückiger, G. (ό.π.), σ. 21.
- ⁹⁴ Η «πολιτιστική σύγκλιση» αναφέρεται από τον θεωρητικό επικοινωνίας Henry Jenkins ως ροή περιεχομένου ανάμεσα σε διαφορετικές πλατφόρμες, στην συνεργασία μεταξύ πολλαπλών πολιτισμικών βιομηχανιών και στην αποδημητική συμπεριφορά του κοινού, το οποίο μπορεί να πάει σχεδόν οπουδήποτε για να βιώσει το είδος της ψυχαγωγικής εμπειρίας που επιζητά. Το φαινόμενο της πολιτιστικής σύγκλισης αλλάζει τους συσχετισμούς μεταξύ των υπάρχουσών τεχνολογιών, των βιομηχανιών, των αγορών και του κοινού, αναπτύσσοντας μια νέα λογική μέσα από την οποία λειτουργούν οι σύγχρονες πολιτιστικές βιομηχανίες. Ο Jenkins είχε εισάγει επίσης τον όρο του συμμετοχικού πολιτισμού (participatory culture) που αναφέρεται στην αλληλεπίδραση των καταναλωτών με τα δικτυακά μέσα και το περιεχόμενό τους. Βλ.: Jenkins, H. (2008) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*.
- ⁹⁵ Βλ.: Καστοριάδης Κ. (1981) *Η Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, σ.379.
- ⁹⁶ Βλ.: Weiner, S. A. (2017) «The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14». *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>.
- ⁹⁷ Βλ.: Hardt, M. and Negri, A. (2002[2000]). *Αυτοκρατορία*.
- ⁹⁸ Βλ. Foucault, M. (1978) *Governmentality*.
- ⁹⁹ Ιδ., σ. 94.
- ¹⁰⁰ Βλ.: Weiner, S. A. (ό.π.).
- ¹⁰¹ Βλ.: «Η documenta14 απλώνεται σε πάνω από 40 χώρους στην Αθήνα: δείτε που θα φιλοξενηθεί». *Αθηνόραμα*, (22 Μαρτίου 2017). Διαθέσιμο στο: https://www.athinorama.gr/cityvibe/article/h_documenta14_aplonetai_se_pano_apo_40_xorous_stin_athina_deite_pou_tha_filoksenithei-2520371.html.
- ¹⁰² Βλ.: Schwabsky, B. (2017). *Wandering Through Documenta*. *The Nation*, (13 September). Διαθέσιμο στο: <https://www.thenation.com/article/wandering-through-documenta-14/>.
- ¹⁰³ Βλ. Weiner, S. A. (ό.π.).

¹⁰⁴ Ιδ.

¹⁰⁵ «Η documenta14 απλώνεται σε πάνω από 40 χώρους στην Αθήνα: δείτε που θα φιλοξενηθεί», (ό.π.).

¹⁰⁶ Για παράδειγμα ο σημερινός Δήμαρχος της Αθήνας έχει ζητήσει από τα καλλιτεχνικά ιδρύματα του Δήμου την πλήρη καταγραφή των έργων τέχνης μαζί με μια μελέτη για το ποια από αυτά θα μπορούσαν να τοποθετηθούν στον δημόσιο χώρο. Βλ. Ανέστη, Κ. (2019) «Επέλαση της σύγχρονης τέχνης στον δημόσιο χώρο της Αθήνας. Τι σχεδιάζει ο Κώστας Μπακογιάννης, η φυλακισμένη Καρυάτιδα». *iefimerida*, (15 Σεπτεμβρίου). Διαθέσιμο στο: <https://www.iefimerida.gr/politismos/kosta-mpakogiannis-dimosia-texni-athina>.

¹⁰⁷ Βλ.: Αντωνοπούλου, Ζ. (2003) *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια γλυπτική 1834-2004*.

¹⁰⁸ Τα έργα τέχνης στον Αθηναϊκό δημόσιο χώρο έχουν τοποθετηθεί μέσω αναθέσεων, διεξαγωγής καλλιτεχνικών διαγωνισμών, του προγράμματος «Εικαστική παρέμβαση» επί δημαρχίας Μιλτιάδη Έβερτ (1987-1989) που περιελάμβανε την αγορά έργων τέχνης και μέσω της αποδοχής δωρεών κατά τη διάρκεια της δημαρχίας Δημήτρη Αβραμόπουλου (1995-2002).

¹⁰⁹ Η έκθεση Outlook σε επιμέλεια του Χρήστου Ιωακειμίδη διοργανώθηκε το 2003 στο Μουσείο Μπενάκη, στην ΑΣΚΤ και στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων. Στο πλαίσιο της έκθεσης τοποθετήθηκε το έργο του Jan Fabre «Αναζητώντας την Ουτοπία» στην μορφή χελώνας έξω από την Τεχνόπολη και το κολοσσιαίο γλυπτό του Damien Hirst «Φιλανθρωπία» έξω από το Μουσείο Μπενάκη. (Βλ.: Κατάλογος έκθεσης *Outlook: Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης*, 2003). Την έκθεση «Αθήνα by Art» διοργάνωσε ο Πολιτισμικός Οργανισμός του Δήμου Αθηναίων και η Ελληνική Ένωση Κριτικών Τέχνης (AICA) το 2004 κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας. Στην έκθεση τοποθετήθηκαν ογδόντα τρία έργα Ελλήνων καλλιτεχνών στο ιστορικό κέντρο της πόλης που επέλεξαν δεκαπέντε κριτικοί τέχνης της AICA. (Βλ.: Κατάλογος έκθεσης *Αθήνα by Art*, 2004). Ο «Μεγάλος Περίπατος» διοργανώθηκε από το ΕΜΣΤ σε επιμέλεια της Άννας Καφέτση στην οδό Διονύσου Αρεοπαγίτου τον Ιούλιο του 2006 και συμμετείχαν σαράντα τέσσερις διεθνείς και έλληνες καλλιτέχνες. Βλ.: «Ο Μεγάλος Περίπατος». Διαθέσιμο στο: <https://www.emst.gr/exhibitions/past-exhibitions/o-megalos-peripatos>.

¹¹⁰ Βλ.: Enwezor, O. (2003) *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art on a State of Permanent Transition*, σ. 61.

¹¹¹ Τη λέξη πολιτισμός εισήγαγε στη νεοελληνική γλώσσα ο Αδαμάντιος Κοραΐς ως απόδοση του όρου «civilize» που χρησιμοποιούσε η αριστοκρατία στην Αγγλία και τη Γαλλία τον 16^ο αιώνα, και υπονοούσε μορφή ανωτερότητας ως προς τον τρόπο συμπεριφοράς κοινωνικής τάξης σε αντίθεση με τον τρόπο συμπεριφοράς, τόσο των ανθρώπων των κατώτερων τάξεων όσο και των άγριων ή βάρβαρων λαών του Νέου Κόσμου. Ο όρος πολιτισμός στην Ελλάδα λειτούργησε εξ' αρχής σε συνδυασμό με την έννοια της εθνικής ταυτότητας του νεόκτιστου ελληνικού κράτους που το συνέδεε με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Βλ.: Braudel, E. (2002) *Γραμματική των Πολιτισμών*.

¹¹² Από συνέντευξη του Πάνου Χαραλάμπους στον διαδικτυακό τόπο greeknewsagenda.gr το 2018. Στην ίδια συνέντευξη αποκαλύπτεται πως η προσωπική φιλοδοξία του καλλιτέχνη σύμφωνα με τον

-
- ίδιο, η οποία ταυτίζεται με το γενικότερο πνεύμα της Σχολής είναι να δημιουργηθεί ένα σημείο συνάντησης μεταξύ της κλασικής και της σύγχρονης τέχνης μέσω του ταλέντου, της προσαρμοστικότητας και την αντιληπτικότητας. Βλ.: Arts in Greece | Panos Charalambous on the 180 year history of Athens School of Fine Arts. Greek NewAgenda, (2 February 2018). Διαθέσιμο στο: <https://greeknewsagenda.gr/index.php/interviews/arts-in-greece/6632-arts-in-greece-panos-charalambous-on-the-180-year-history-of-athens-school-of-fine-arts>.
- ¹¹³ Βλ.: Panagiotopoulos, P. (2020) *Historical Patterns of Greek Exoticism (Nineteenth-Twentieth Century)*.
- ¹¹⁴ Βλ.: Preciado, B. P. (2016) «Révoltes athéniennes par Paul B. Preciado». *Libération*, (9 Décembre). Διαθέσιμο στο: https://www.liberation.fr/debats/2016/12/09/revoltes-atheniennes-par-paul-b-preciado_1534264.
- ¹¹⁵ Βλ.: Benjamin, I. (2004) *The invention of Racism in Classical Antiquity*.
- ¹¹⁶ Βλ.: Ωραιόπουλος, Φ. (2017) «Η θέσμιση ως έργο Τέχνης ή από το συμβάν στο γεγονός», d14. *Αυγή-Αναγνώσεις*, (17 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2017/07/blog-post_28.html#more
- ¹¹⁷ Βλ. Κατσουνάκη, Μ. (2017) «Το δώρο της documenta». *Η Καθημερινή*, (15 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: <https://www.kathimerini.gr/918623/opinion/epikairothta/politikh/to-dwro-ths-documenta>.
- ¹¹⁸ Βλ.: Τζανετουλάκου, Φ. (2017) «Η ελληνική παρουσία της documenta 14». *Culturenow.gr*, (6 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: <https://www.culturenow.gr/h-elliniki-paroysia-tis-documenta-14/>.
- ¹¹⁹ Βλ.: Wilson-Goldie, K. (2017) Beautiful Strangers. *Art Forum*, (12 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: <https://www.artforum.com/diary/id=68894>.
- ¹²⁰ Βλ.: Noor, T. (2017) «Sound/Off: Uneasy Listening at documenta 14 in Kassel». *Momus*, (21 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: <http://momus.ca/soundoff-uneasy-listening-documenta-14-kassel/>.
- ¹²¹ Βλ.: Molina, A. (2017) «El sueño como pesadilla». *El Pais*, (20 Ιουνίου). Διαθέσιμο στο: https://elpais.com/cultura/2017/06/16/babelia/1497620350_012201.html
- ¹²² Βλ.: Weiner, S. A. (2017) *The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14*, (ό.π.)
- ¹²³ Βλ.: Smith, T. (2008) *The contemporaneity question*, σ. 6.
- ¹²⁴ Βλ.: Χριστόπουλος, Κ. (2013) «Η σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα». *Αυγή-Αναγνώσεις*, (28 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: <http://www.avgi.gr/article/10812/690748/aphieroma-e-synchrone-techne-sten-ellada>
- ¹²⁵ Βλ.: Hay, J. (2008) *Double modernity, Paraomodernity*, σ. 125.
- ¹²⁶ *Ιδ.*, σ. 122.
- ¹²⁷ Βλ.: Αναστασόπουλος, Ν. (2013) *Περιβαλλοντική Διαχείριση και Νεώτερα Εναλλακτικά Πρότυπα Κοινωνικής και Οικιστικής Οργάνωσης*, σ. 222.
- ¹²⁸ *Ιδ.*, σ. 226.
- ¹²⁹ Βλ.: Κωνσταντινίδης, Γ. (2019) «Ανασκόπηση 2010-2019: Η τέχνη στον τρίπτυχο της κρίσης. Σύντομη εξιστόρηση της τροπής των πραγμάτων στον εγχώριο εικαστικό κόσμο κατά την τελευταία Δεκαετία». *Lifo*, (26 Δεκεμβρίου). Διαθέσιμο στο: https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/263540/

anaskopisi-2010-2019-i-texni-ston-trifti-tis-krisis?fbclid=iwAR209YGq4nyEyXn6ejn9ddLHohTfa
krisis?fbclid=IwAR209YGq4nyEyXn6ejn9ddLHohTfac8sTinn-FPFTThmFwRE2tjBgtqxsw4Q.

- ¹³⁰ Η απεσταλμένη του περιοδικού τέχνης E-flux Magazine κατά τη διάρκεια της έκθεσης d14 συνάντησε μέλη δημιουργικών πρωτοβουλιών και καλλιτέχνες που λειτουργούσαν πίσω από τα επίσημα καλλιτεχνικά δίκτυα. Από τις συζητήσεις μαζί τους εξάχθηκε το συμπέρασμα ότι η ανάδυση νέων καλλιτεχνικών χώρων είχε ξεκινήσει όταν καλλιτέχνες από άλλες χώρες, ωθούμενοι από τις διαδικασίες εξευγενισμού στις δικές τους πόλεις ήρθαν στην Αθήνα, καθώς η Αθήνα βρισκόταν σε διαδικασία σταδιακής ανοικοδόμησης. Βλ.: Baciak, M. (2017). Footnotes from Athens. *E-flux Magazine* (25 April). Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/footnotes-from-athens-by-mirela-baciak/6508>.
- ¹³¹ Η πρώτη έκθεση στο ΕΜΣΤ μετά το κλείσιμο της d14 ήταν η έκθεση «Θεωρήματα» τον Φεβρουάριο του 2018 που διοργάνωσε η Ένωση των Ελλήνων Τεχνοκριτών (ΑΙCΑ). Σύμφωνα με το δελτίο τύπου, η έκθεση αποσκοπούσε στην προβολή και την ανάδειξη της τρέχουσας Ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Επιμελητές, θεωρητικοί και κριτικοί της τέχνης, μέλη της ΑΙCΑ, πρότειναν έως τρεις καλλιτέχνες με άξονα τα Παραγωγικά και Αξιωματικά Συστήματα της τέχνης, προτάσσοντας την ιδέα ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι προϊόν μίας αναλυτικής διαδικασίας και όχι απλά μίας έκφρασης που υπαγορεύεται από αναπαραγωγές κυρίαρχων προτύπων της εποχής μας. Βλ.: «Θεωρήματα- Έκθεση Ένωσης Ελλήνων Τεχνοκριτικών ΑίCα – Hellas». Διαθέσιμο στο: <https://www.emst.gr/exhibitions/past-exhibitions/theorimata-i-ekthesi-tis-enosis-ton-ellinon-technokriton-aica-hellas>.
- ¹³² Με αφορμή την άγωνα διαδικασία στην ανοιχτή προκήρυξη διαγωνισμού από το Υπουργείο Πολιτισμού για τη θέση του διευθυντή του ΕΜΣΤ μετά τη λήξη της θητείας της Κατερίνας Κοσκινά, η οποία δεν ανανεώθηκε, κάποιοι από τους υποψηφίους και άλλοι ενδιαφερόμενοι ξεκίνησαν συλλογή υπογραφών, αναζητώντας υποστήριξη από τη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή για τις ελλείψεις της προκήρυξης και την αυθαίρετη επιλογή της επιτροπής από την υπουργό. Σύμφωνα με το διεθνές περιοδικό τέχνης Art Forum την αναφορά συνέταξαν δύο από τους Έλληνες συμμετέχοντες καλλιτέχνες στην d14 μαζί με ανώνυμους που αποκαλούνται «Επιτροπή αόρατων διεθνών Ελλήνων επαγγελματιών του πολιτισμού», οι οποίοι αμφισβητούσαν τις διαδικασίες του διαγωνισμού, υποστηρίζοντας ότι η πρόσληψη του διευθυντή ενός μουσείου σύγχρονης τέχνης της κλίμακας του ΕΜΣΤ θα έπρεπε να περιλαμβάνει διεθνή ανοιχτή πρόσκληση για τη συμμετοχή διεθνών επαγγελματιών της τέχνης. Βλ.: «Cultural Figures Decry Greek Ministry's Handling of Museum». *Art Forum*, (11 March 2019), Διαθέσιμο στο: <https://www.artforum.com/news/cultural-figures-decry-greek-ministry-of-culture-s-handling-of-museum-director-search-78886>.
- ¹³³ Στις 21 Μαΐου 2017 παρουσιάστηκε από την πολιτική ηγεσία της χώρας «Το Μνημείο Γενοκτονίας των Ποντίων» στην πλατεία Αλεξάνδρας στον Πειραιά. Το μνημείο χρηματοδοτήθηκε από επιχειρηματία και δημιουργήθηκε μέσα από τη διαδικασία απευθείας ανάθεσης στον αυτοδίδακτο αλλά γνωστό στο κόσμο των εικαστικών Παναγιώτη Τανιμανίδη. Το έργο, μια συναρμογή από ανοξείδωτο χάλυβα στη μορφή ασπίδας μήκους 15,50 μέτρων και ύψους 7,10 μέτρων ξεσήκωσε πλήθος αντιδράσεων από τους κατοίκους του Πειραιά, πολλοί από τους οποίους

υποστήριζαν ότι η κατασκευή κατέστρεψε την πλατεία. Ο καθηγητής και κριτικός τέχνης Μάνος Στεφανίδης αντιπαρέθεσε στις επικρίσεις την αισθητική αρτιότητα του έργου, αναφέροντας πως «αποτελεί κορυφαία σύνθεση και μια συγκλονιστική πρόταση μνημειακής γλυπτικής για τον τόπο», υπογραμμίζοντας ότι το έργο «θα καταστεί τοπόσημο για τον Πειραιά όπως έγιναν οι Ομπρέλες του Ζογγολόπουλου στη Θεσσαλονίκη ή ο «Δρομέας» του Βαρώτσου στην Αθήνα ή ο Πύργος του Αϊφελ και η Πυραμίδα του Λούβρου. Βλ.: Στεφανίδης, Μ. (2017). «Η γλυπτική του μεγάλου Κύματος». *Τα Νέα*, (28 Ιουνίου). Διαθέσιμο στο: <https://www.tanea.gr/2017/06/28/lifearts/i-glyptiki-toy-megaloy-kymatos/>.

¹³⁴ Λίγες ημέρες πριν τα εγκαίνια της d14 στην Αθήνα τα διεθνή έντυπα τέχνης Art Forum και E-Flux δημοσίευσαν μια ανοιχτή επιστολή της ομάδας «Καλλιτέχνες ενάντια στις εξώσεις» (Artists Against Evictions - AAE) που απαιτούσε τον τερματισμό της σιωπής της documenta σχετικά με την πρόσφατη έξωση καλλιτεχνών από τον κοινωνικό χώρο «Βίλα Ζωγράφου» και τον βίαιο εκτοπισμό προσφύγων και μεταναστών από κενά διαμερίσματα στην γειτονιά των Εξαρχείων. (Βλ.: «Open Letter to the Viewers, Participants and Cultural Workers of Documenta 14», (2017). *E-flux Magazine*, (5 April). Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/open-letter-to-the-viewers-participants-and-cultural-workers-of-documenta-14/6393>.) Σύμφωνα με το έντυπο Broadsheet Journal η επιστολή κυκλοφόρησε στα κοινωνικά μέσα ενημέρωσης, στους δημοσιογράφους και τους επαγγελματίες τέχνης στην Ελλάδα, οι οποίοι συναίνεσαν στην κρατική πολιτική έτσι ώστε η επιστολή να μη δημοσιευτεί σε κανένα μέσο ενημέρωσης στην Ελλάδα. Βλ.: «Documenta 14: Art of the (im) possible». *Broadsheet Journal* 46, no. 2, (2017). Διαθέσιμο στο: <http://oumopo.com/documenta-14-art-of-the-impossible/>.

¹³⁵ Βλ.: Καστοριάδης, Κ. (2012) *Η δυνατότητα μιας αυτόνομης κοινωνίας*.

¹³⁶ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 26.

¹³⁷ Βλ.: Ward C. (2011) *Autonomy, Solidarity, Possibility. The Colin Ward Reader* σ. 4.

¹³⁸ Βλ.: Ward, C. (2002) *Talking to Architects: Ten Lectures by Collin Ward*.

¹³⁹ Ward, C. (1996) *Anarchy in Action*, σ. 11.

¹⁴⁰ Βλ.: Ward C., Hardy D., (2003) *Arcadia for All: The Legacy of a Makeshift Landscape*.

¹⁴¹ Βλ.: Ward, C. (1986) *Chartres: The Making Of A Miracle*.

¹⁴² Βλ. Ward, C. (1995) *Talking Schools*.

¹⁴³ Βλ.: Ward C. (1989) *Welcome, Thinner City*, σ. 102-3.

¹⁴⁴ Βλ.: Eco, U. (1989) *The Open Work*, σ. viii.

¹⁴⁵ Βλ.: Laclau E. (1996) *The death and resurrection of ideology*, σ. 203.

¹⁴⁶ Βλ.: Laclau E. (1997) *Για την επανάσταση της εποχής μας*, σ. 98.

10. Βιβλιογραφία

- Alberro, A. and Stimson, B. (2009), (eds.) *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Κέμπριτζ MA: The MIT Press.
- Appadurai, A. (2014[1996]). *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα. Πολιτισμικές διαστάσεις της Παγκοσμιοποίησης*, (μτφ. Κ. Αθανασίου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Αναστασόπουλος, Ν. (2013). *Περιβαλλοντική Διαχείριση και Νεώτερα Εναλλακτικά Πρότυπα Κοινωνικής και Οικιστικής Οργάνωσης*. Διδακτορική διατριβή. Τομέας III, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ.
- Αντωνοπούλου, Ζ. (2003). *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια γλυπτική 1834-2004*. Αθήνα: Εκδόσεις Ποταμός.
- Beardsley, J. (1989). *Earthworks and beyond*. N. Y.: Abbeville Press.
- Benjamin, I. (2004). *The invention of Racism in Classical Antiquity*. Πρίνστον και Οξφόρδη: Princeton University Press.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. London, Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Boettgen, S. (2002). *Earthworks: art and the landscapes of the sixties*. Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες: University of California Press.
- Braudel, E. (2002). *Γραμματική των Πολιτισμών*, (μτφ. Α. Αλεξάκη). Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Bourriaud, N. (2002[1998]). *Relational Aesthetics*, (μτφ. S. Pleasame & F. Woods with the participation of M. Copeland). Ντιζόν: Les Presses du Réel.
- Brouwer, J., Mulder, A. (2002), (eds.) *Transurbarnism*, Ρότερνταμ: NAI Publishers.
- Foucault, M. (1978). *Governmentality*. Στο: Burchell, G., Gordon, C. and Miller, P. (1991), (eds.) *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. Σικάγο: The University of Chicago Press, σ. 87-104.
- Danto, A. C. (1981). *Transfiguration of the common place. A philosophy of Art*. Κέμπριτζ, MA: Harvard University Press.
- Doherty, C. (2006). *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*. Kunsthaus Γκραζ: Protections Reader.
- Eco, U. (1989). *The Open Work*, (μτφ. A. Cancogni). Κέμπριτζ, MA: Harvard University Press.
- Ekeberg, J. (2003), (ed.) *New Institutionalism*. Όσλο: Office for Contemporary Art.
- Ekeberg, J. (2013). *Institutional Experiments between Aesthetics and Activism*. Στο:

-
- Stine H., Karlsen, A.(2013), (eds.) *Self-Organized*. Λονδίνο: Open Editions, σ. 50-61.
- Foster, H. (1985). *Recordings. Art, spectacle, cultural politics*. Σηάτλ: Bay Press.
- Foster, H. (1995). *The artist as ethnographer*. Στο: Marcus, G. and Myers, F. (1995), (eds.) *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Μπέρκλεϋ: University of California Press, σ. 302-309.
- Fredric J. (1999). *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, (μτφ. Γ. Βάρσος). Αθήνα: Νεφέλη.
- Gablic, S. (1995). *Connective Aesthetics: art after individualism*. Στο: Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: new genre public art*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, σ. 74-87.
- Giddens, A. (1999). *Πέραν της Αριστεράς και Δεξιάς*, (μτφ. Σ. Ροζάνης). Αθήνα: Πόλις.
- Giddens, A. (2010[1998]). *Ο Τρίτος Δρόμος, η ανανέωση της Σοσιαλδημοκρατίας*, (μτφ. Τ.Χ. Ανδρέου). Αθήνα: Πόλις.
- Hardt, M. and Negri, A. (2002[2000]). *Αυτοκρατορία*, (μτφ. Ν. Καλαϊτζής). Αθήνα: Scripta.
- Hay, J. (2008). *Double modernity, Paraomodernity*. In Smith, T., Enwezor, O. and Condee, N. (2008), (eds) *Antinomies of Art and Culture*. Ντάραμ & Λονδίνο: Duke University Press, σ. 113-132.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. N.Y. and Λονδίνο: New York University Press..
- Jones, S. (1992). *Art in Public: What, Why and How*. Σάντερλαντ: AN Publications.
- Jordan, S. (1987), (ed.) *Public Art/Public Controversy: The Titled Arc on Trial*. N.Y.: American Council for the Books.
- Καστοριάδης Κ. (1981). *Η Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*. (μτφ. Σ. Χαλίκιας, Γ. Σπαντιδάκη, Κ. Σπαντιδάκης) Αθήνα: Κέδρος.
- Καστοριάδης, Κ. (2012). *Η δυνατότητα μιας αυτόνομης κοινωνίας*, (μτφ. Μ. Τσούτσιας). Αθήνα: Εκδόσεις Στάσει Εκπίπτοντες.
- Krauss, R. E. (1985) *Sculpture in the expanded field*. Στο: Krauss, R. E. (1985), (ed.) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.

-
- Kelly, O. (1984). *Community, Art and the State: A different prescription*. Λονδίνο, N. Y.: Comedia Publishing Group.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press.
- Laclau E. (1997). *Για την επανάσταση της εποχής μας*, (μτφ. Γ. Σταυρακάκης). Αθήνα: Νήσος.
- Landry, C. (2000). *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. Στράντ: Comedia.
- Landry, C. and Biancini, F. (1995). *The Creative City*. Λονδίνο: Demos.
- Landry, C., Greene L., Matarasso, F. and Bianchini F. (1996). *The Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity*. Στράντ: Comedia Publishing Group.
- Marstine, J. (2017). *Critical Practice: Artists, Museum, Ethics*. Λονδίνο και N.Y.: Rutledge.
- Matzner, F. (2004), (ed.) *Public Art. A Reader*. Όστιφίλντερν-Ρούιτ: Hatje Cantz.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City*. Λονδίνο: Routledge.
- Mitchell, D. (2000). *Cultural Geography: A Critical Introduction*. Οξφόρδη: Blackwell Publishing.
- Mitchell, W. J. T. (1990), (ed.) *Art and the Public Sphere*. Σικάγο & Λονδίνο: University of Chicago Press.
- Möntmann, N. (2006), (ed.) *Art and its Institutions: Current conflicts, critique and collaborations*. Λονδίνο: Black Dog Publishing.
- Ντάφλος Κ. (2017). *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Κάλλιπος - Ηλεκτρονικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ.
- Panagiotopoulos, P. (2020). *Historical Patterns of Greek Exoticism (Nineteenth-Twentieth Century)*. Στο: Panagiotopoulos, P., Sotiropoulos, D. (2020), (eds.) *Political and Cultural Aspects of Greek Exoticism*. Λονδίνο: Plagrove Macmillan, σ.11-25.
- Petherbridge, D. (1987). *Art for Architecture: a handbook on commissioning*.

-
- Λονδίνο: HMSO, Department of the Environment.
- Phillips, P. (1995). *Peggy Diggs: private acts and public art*. Στο: Felsin N. (1995) *But is this Art?*, Σηάτλ: Bay Press, σ. 283-308.
- Rancière, J.(2009). *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics*. In: Hinderliter, B. (2009), (ed.) *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Ντάραμ, Λονδίνο: Duke University Press.
- Raven, A. (1993[1989]). *Art in the Public Interest*. New York: Da Capo Press.
- Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: a Place Between*. N. Y.: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Σταυρίδης Σ. (2018). *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*. (μτφ. Δ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος). Αθήνα: Angelus Novus.
- Selwood, S. (1995). *The Benefits of Public Art*. Λονδίνο: Policy Studies Institute).
- Smith, N. (1996). *The New Urban Frontier. Gentrification and the revanchist city*. N. Y.: Routledge.
- Smith, T. (2008). *The contemporaneity question*. In Smith, T., Enwezor, O. and Condee, N. (2008), (eds) *Antinomies of Art and Culture*. Ντάραμ & Λονδίνο: Duke University Press, σ. 1-19.
- Smithson, R. (1972). Cultural Confinement. In: Smithson, R. (1996). *The collected writings*, (ed. J. Flam). Μπέρκλεϋ: University of California Press, σ. 132-133.
- Thompson, N. (2012) (ed.) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.
- Ward, C. (1973). *Self-Employment Society*. Στο: Ward, C. (1996[1973]). *Anarchy in Action*. Λονδίνο: Freedom Press.σ. 99-106.
- Ward, C. (1986). *Chartres: The Making Of A Miracle*. Κέντ: Neo Books.
- Ward C. (1989). *Welcome, Thinner City*. Λονδίνο: Bedford Square Press.
- Ward, C. (1995). *Talking Schools*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (1996[1973]). *Anarchy in Action*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (2002). *Talking to Architects: Ten Lectures by Collin Ward*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward C. (2011). *Autonomy, Solidarity, Possibility. The Colin Ward Reader*, (eds. C. Wilbert and D. F. White). Εδιμβούργο: AK Press.
- Ward C., Hardy D., (2003). *Arcadia for All: The Legacy of a Makeshift Landscape*. Νότινχαμ: Five Leaves Publications

Willett, J. (1967). *Art in a City*. Λονδίνο: Demos.

Κατάλογοι εκθέσεων

«*Αθήνα by Art*» (2004). Αθήνα: Δήμος Αθηναίων Πολιτισμικός Οργανισμός.

Outlook: Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης (2003). Αθήνα: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε.

Πρακτικά συνεδρίων

«*The International Public Art Symposium*». *Context & Collaboration* (1990).

Μπέρμινγκχαμ: Public Art Commissions Agency, (27 and 28 April).

Επιστημονική αρθρογραφία

Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents, *Artforum International*, issue 44, no. 6, (February), σ. 178-183.

Demos, J. T. (2009) Questionnaire on The Contemporary. *October*, no.130, (fall), σ. 79-83.

Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art on a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*, vol. 34, no. 4 (winter), σ. 57-82.

Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, Vol. 16, no. 1, (spring), σ. 22-27.

Fraser, A. (2005). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, vol. 44, issue1, (September), σ. 278-280.

Hall, T. & Robertson, I. (2001). Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research*, vol. 26, no. 1, σ. 5-26.

Kolb, L. & Flückiger, G. (2014). New Institutionalism Revisited. *On Curating*, Issue 21, (January), σ. 6-12.

Kolb, L. & Flückiger, G. (2014). The term was snapped out of the air. An Interview with Jonas Ekeberg. *On Curating*, issue 21, (January), σ. 20-23.

Krauss, R. (1981). In the Name of Picasso. *October*, Vol. 16, (spring), σ. 5-22.

Laclau E. (1996). The death and resurrection of ideology. *The journal of political*

Ideologies, vol. 1, no. 3, σ. 202-220.

March, G. & Olsen, J. (2005). *Elaborating the New Institutionalism*. Working Paper *Centre of European Studies*. Oslo: University of Oslo.

Mommas, H. (2004). Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy. *Urban Studies*, vol. 41, no.3, (March), σ. 507-532.

Peck, J. (2012). Austerity Urbanism City. *Taylor & Francis Journals*, vol. 16, no. 6, σ. 626-655.

Sharp J., Pollock, V. and Paddison, R. (2005). Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration. *Urban Studies*, vol. 42, issue 5, no.6, (May), σ. 1001–1023.

Ηλεκτρονική αρθρογραφία

Ανέστη, Κ. (2019) «Επέλαση της σύγχρονης τέχνης στον δημόσιο χώρο της Αθήνας. Τι σχεδιάζει ο Κώστας Μπακογιάννης, η φυλακισμένη Καρυάτιδα», *iefimerida*, (15 Σεπτεμβρίου). Διαθέσιμο στο: <https://www.iefimerida.gr/politismos/kostas-mpakogiannis-dimosia-tehni-athina>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).

Baciak, M. (2017) «Footnotes from Athens», *E-flux Magazine* (25 April). Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/footnotes-from-athens-by-mirela-baciak/6508>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

Farago, J. (2017) «Documenta 14, a German Art Show's Greek Revival», *The New York Times*, (9 April). Διαθέσιμο στο: <https://www.nytimes.com/2017/04/09/arts/design/documenta-14-a-german-art-shows-greek-revival.html>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

Κατσουνάκη, Μ. (2017) «Το δώρο της documenta», *Η Καθημερινή*, (15 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: <https://www.kathimerini.gr/918623/opinion/epikairothta/politikh/to-dwro-ths-documenta>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

Κωνσταντινίδης, Γ. (2019). «Ανασκόπηση 2010-2019: Η τέχνη στον τρίπτυχο της κρίσης. Σύντομη εξιστόρηση της τροπής των πραγμάτων στον εγχώριο εικαστικό κόσμο κατά την τελευταία δεκαετία», *Lifo*, (26 Δεκεμβρίου). Διαθέσιμο στο: https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/263540/anaskopisi-2010-2019-i-texni-ston-trifti-tis-krisis?fbclid=IwAR209YGq4nyEyXn6ejn9ddLH0hTfac8sTinn

-
- FPFTThmFwRE2tjBgtqxsW4Q, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).
- Kramer, J. (1992). «Whose art is?», *The New Yorker Magazine*, (21 December). Διαθέσιμο στο: <https://www.newyorker.com/magazine.1992/12/21/whose-art-is-it>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).
- Molina, A. (2017). «El sueño como pesadilla», *El Pais*, (20 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: https://elpais.com/cultura/2017/06/16/babelia/1497620350_012201.html, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).
- Noor, T. (2017). «Sound/Off: Uneasy Listening at documenta 14 in Kassel», *Momus*, (21 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: <http://momus.ca/soundoff-uneasy-listening-documenta-14-kassel/>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).
- Rasmussen, B. M. (2015). «A Note on Socially Engaged Art Criticism», *Field Journal*, Issue 6, (winter). Διαθέσιμο στο: <http://field-journal.com/issue-6/a-note-on-socially-engaged-art-criticism>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).
- Preciado, B. P. (2016). «Révoltes athéniennes par Paul B. Preciado», *Libération*, (9 Décembre). Διαθέσιμο στο: https://www.liberation.fr/debats/2016/12/09/revoltes-atheniennes-par-paul-b-preciado_1534264, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).
- Scanlan, J. (1993). «Culture in Action». Sculpture Chicago, *Frieze Magazine*, (5 November). Διαθέσιμο στο: <https://frieze.com/article/culture-action>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).
- Schwabsky, B. (2017). «Wandering Through Documenta», *The Nation*, (13 September). Διαθέσιμο στο: <https://www.thenation.com/article/wandering-through-documenta-14/>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).
- Στεφανίδης, Μ. (2017). «Η γλυπτική του μεγάλου Κύματος», *Τα Νέα*, (28 Ιουνίου). Διαθέσιμο στο: <https://www.tanea.gr/2017/06/28/lifearts/i-glyptiki-toy-megaloy-kymatos/>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).
- Τζανετουλάκου, Φ. (2017). «Η ελληνική παρουσία της documenta 14», *Culturenow.gr*, (6 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: <https://www.culturenow.gr/h-elliniki-paroysia-tis-documenta-14/>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).
- Weiner, S. A. (2017). «The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).
- Wilson-Goldie, K. (2017). «Beautiful Strangers», *Art Forum*, (12 Ιουλίου). Διαθέσιμο

στο: <https://www.artforum.com/diary/id=68894>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).
Χριστόπουλος, Κ. (2013). «Η σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα», *Αυγή-Αναγνώσεις*, (28 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: <http://www.avgi.gr/article/10812/690748/aphieroma-e-synchrone-techne-sten-ellada>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).
Ωραιόπουλος, F. (2017). «Η θέσμιση ως έργο Τέχνης ή από το συμβάν στο γεγονός, d14», *Αυγή-Αναγνώσεις*, (17 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2017/07/blog-post_28.html#more, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

Διαδίκτυο

«AB4 AGORA | Athens Biennale». Διαθέσιμο στο: <http://athensbiennale.org/agora/>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

«Arts in Greece | Panos Charalambous on the 180 year history of Athens School of Fine Arts», *Greek New Agenda*, (2 February 2018). Διαθέσιμο στο: <https://greeknewsagenda.gr/index.php/interviews/arts-in-greece/6632-arts-in-greece-panos-charalambous-on-the-180-year-history-of-athens-school-of-fine-arts>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

«Cultural Figures Decry Greek Ministry's Handling of Museum», *Art Forum*, (11 March 2019), Διαθέσιμο στο: <https://www.artforum.com/news/cultural-figures-decry-greek-ministry-of-culture-s-handling-of-museum-director-search-78886>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

«Documenta 14: Art of the (im) possible», *Broadsheet Journal* 46 no. 2, (2017). Διαθέσιμο στο: <http://oumopo.com/documenta-14-art-of-the-impossible/>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).

«European Expert Meeting on Percent for Art Schemes». Διαθέσιμο στο: http://www.publicartonline.org.uk/resources/reports/percentforart/expert_meeting_index.php. (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).

«Θεωρήματα-έκθεση Ένωσης Ελλήνων Τεχνοκριτικών Aica-Hellas». Διαθέσιμο στο: <https://www.emst.gr/exhibitions/past-exhibitions/theorimata-i-ekthesi-tis-enosis-ton-ellinon-technokriton-aica-hellas>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

«Η documenta14 απλώνεται σε πάνω από 40 χώρους στην Αθήνα: δείτε που θα φιλοξενηθεί», *Αθηνόραμα*, (22 Μαρτίου 2017). Διαθέσιμο στο: https://www.athinorama.gr/cityvibe/article/h_documenta14_aplonetai_se_pano_apo_40_xorous_stin_athina_deite_pou_tha_filoksenithei-2520371.html, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).

«Initial Public Art Project Becomes a Landmark. Highlights in NEA history», *National Endowment for the Arts*. Διαθέσιμο στο: www.arts.gov/article/initial-public-art-project-becomes-landmark, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).

«Ο Μεγάλος Περίπατος. ΕΜΣΤ». Διαθέσιμο στο: <https://www.emst.gr/past-Exhibitions/o-megalos-peripatos>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).

«Open Letter to the Viewers, Participants and Cultural Workers of Documenta 14». *E-Flux Magazine*, (5 April 2017). Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/open-letter-to-the-viewers-participants-and-cultural-workers-of-documenta-14/6393>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).

«Σε ποιο μουσείο μπορείς να κάνεις γιόγκα κάθε Τρίτη και Πέμπτη;», *The Toc*. Διαθέσιμο στο: <https://www.thetoc.gr/politismos/article/se-poio-mouseio-mporeis-nakaneis-giogka-kathe-triti-kai-pempti>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

«The committee of invisible international Greek cultural practitioners». Διαθέσιμο στο: <https://www.change.org/p/the-committee-of-invisible-international-greek-cultural-practitioners-declares>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2020).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΗ: ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΑΠΟΚΡΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕ ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

Περιεχόμενα

1.1 Εισαγωγή	69
2.1 Σύγχρονη τέχνη, παγκόσμια κυκλοφορία και τοπική προσαρμογή.....	70
3.1. Τέχνη, νομαδισμός, κινητές τοποθεσίες	81
4.1. Επιμελητικές αφηγήσεις και δημόσια θεάματα	86
5.1. Εξωτισμός και αστικές περιφράξεις	92
6.1. Πολιτισμικός υβριδισμός και φεστιβάλ τέχνης	97
7.1. Σύνοψη - συμπεράσματα	103
8.1. Σημειώσεις	106
9.1. Βιβλιογραφία κεφαλαίου	113

1.1 Εισαγωγή

Το κεφάλαιο «Τέχνη και Πόλη: Μια κριτική στις αποκρίσεις της τέχνης με το αστικό περιβάλλον» σκιαγραφεί το τοπίο της σύγχρονης τέχνης μέσα από την κριτική εξέταση των βασικών συστατικών της που τίθεται ως προϋπόθεση για την σκιαγράφηση των διαδράσεων της με την δημόσια σφαίρα στις παρούσες πολιτικοκοινωνικές αστικές συνθήκες. Στα κείμενα που ακολουθούν, αναλύεται ο επαναπροσδιορισμός της σύγχρονης τέχνης ως εν εξελίξει τέχνη που την απομακρύνει από τους ιστορικούς συσχετισμούς με το πρόσφατο παρελθόν της και μετατοπίζει το σημείο αναφοράς της στην συγχρονικότητα των ροών και των δικτύων της παγκόσμιας επικοινωνίας, η οποία αρθρώνεται από τον κυβερνοχώρο. Αξιολογεί επίσης το αντικείμενο της μέσα στις τρέχουσες συνθήκες της παγκόσμιας κυκλοφορίας που σηματοδοτεί μια νέα περίοδο παραγωγής και αναπαραγωγής επιμέρους τάσεων, οι οποίες μετατοπίζουν την εννοιολογία της στο «εδώ και τώρα». Εξετάζονται επιπλέον οι μεταποικιακές συμπαραδηλώσεις της σε σχέση με την ευέλικτη διακρατική κινητικότητα που την καθορίζει και προσδιορίζονται οι επιρροές που ασκεί στο επίπεδο λειτουργιών και ρόλων στα πλαίσια του τοπικού και του παγκόσμιου.

Οι δυνατότητες της κυκλοφορίας των διεθνών δικτύων που συμβάλλουν στον μετασχηματισμό των σύγχρονων θεσμών της τέχνης σε ιεραρχικές δομές οργάνωσης με ευέλικτες, αποκεντρωμένες και διακρατικές ροές του πολιτισμού, προσεγγίζονται ως αντίθετος λόγος μέσα από την σκιαγράφηση των απεδαφοποιήσεων και μετατοπίσεων που συστήνουν οι πρακτικές της τέχνης, οι οποίες συστήνουν στην θέση της εντοπισμένης τοποθεσίας σχεσιακές, κινητές τοπικότητες που νοηματοδοτούν τον κατακερματισμό των εθνοκρατικών πολιτιστικών δομών, απόρροια της τρέχουσας παγκόσμιας γεωπολιτικής και οικονομικής συνθήκης.

Οι διαδικασίες παραγωγής και διανομής της σύγχρονης τέχνης παρακάμπτουν το κοινωνικοπολιτικό πεδίο για να εισέλθουν στον τομέα που είναι γνωστός ως επιμέλεια, ο οποίος λειτουργεί με αυτόνομο τρόπο παράλληλα με τη σύγχρονη τέχνη, ανατροφοδοτώντας συνεχώς την θεωρητική της βάση. Στο πλαίσιο αυτό αναλύονται οι τρόποι με τον οποίους αναπτύσσεται, ερμηνεύεται και διανέμεται η επιμελητική κριτική στην δημόσια σφαίρα, εστιάζοντας στις διεθνείς εκθέσεις τέχνης, οι οποίες μετατοπίζουν το νόημα της τέχνης σε όχημα παραγωγής δημόσιου θεάματος σε

κόμβο για διακρατικές μορφές συνεργασίας, και σε είσοδο για τοπικές και διεθνείς ανταλλαγές.

Ένα από τα βασικά ζητήματα που θέτει η διακρατική κυκλοφορία της τέχνης αφορά τις ταυτότητες. Η σύγχρονη τέχνη κατασκευάζει σχέσεις μιας κυρίαρχης κουλτούρας στην περιφέρεια εισάγοντας νέες παραμέτρους στην μετααποικιακή πρακτική. Κάτω από αυτήν την διαπίστωση αξιολογείται το σύνθετο φαινόμενο του νέο-εξωτισμού, με κεντρικό άξονα ανάλυσης τις προσεγγίσεις της τέχνης προς τις αστικές και διακρατικές κοινότητες και επεξεργάζεται τις συνθήκες ένταξης και αποκλεισμού που συνεπάγεται.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο υβριδισμός διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην ανάληψη των τοπικών και παγκόσμιων διαδικασιών πολιτιστικής ανταλλαγής. Η προσέγγιση στον όρο περιλαμβάνει εκτός των διαλεκτικών αναφορών, την εξέταση των επιμέρους διαδικασιών που εισάγει η πρακτική της επιμέλειας στην οικειοποίηση της αποικιοκρατίας, η οποία συνίστανται σε αναπόσπαστο μέρος των διακρατικών απεδαφοποιήσεων και επανεδαφοποιήσεων της τέχνης από και προς τις περιφέρειες που την μετουσιώνουν σε παράγοντα διαχείρισης της δημόσιας σφαίρας.

Το κεφάλαιο εν ολίγοις επεξεργάζεται την τέχνη του παρόντος την στιγμή που ταλαντεύεται σε διαφορετικές ιδέες και πρακτικές, εστιάζοντας στις πρόσφατα ενημερωμένες βιβλιογραφικές αναφορές και κριτικές προσεγγίσεις. Παρακολουθεί παράλληλα τις αναδυόμενες διακρατικές διεργασίες της και τις διαφαινόμενες συνέπειες τους μέσα από τις πρόσφατες διεθνείς εκδηλώσεις της, δίνοντας έμφαση στην έκθεση της Ντοκουμέντα 14 «Learning from Athens» ως παράδειγμα της πιο νέας εκφοράς, διάχυσης και διαδραστικότητας του επιμελητικού λόγου στην δημόσια σφαίρα.

2.1 Σύγχρονη τέχνη, παγκόσμια κυκλοφορία και τοπική προσαρμογή

Η σύγχρονη τέχνη είναι η πράξη της παρουσίασης του παρόντος.¹ Αυτό σημαίνει ότι ο όρος της σύγχρονης τέχνης δεν ορίζει απλώς την τέχνη που παράγεται στην εποχή μας, αλλά υποδηλώνει τρόπους παρουσίασης του «σύγχρονου». Το σύγχρονο, άμεσα συνδεδεμένο με τη συγχρονικότητα της παγκοσμιοποίησης αναφέρεται στις συνθήκες της σύγχρονης ζωής μέσα στα πλαίσια της πολιτιστικής διαφοροποίησης που απελευθερώνεται από την παγκόσμια επικοινωνία. Στο σύνολο της η έννοια του

σύγχρονου αλληλένδετη με την παγκοσμιοποίηση, εκφράζει την αποστασιοποίηση του χρόνου και του χώρου, της ταυτόχρονης παρουσίας και απουσίας και της αλληλεπίδρασης των σχέσεων από απόσταση. Ο ανθρωπολόγος Marc Augé θέτει την έννοια του «σύγχρονου» στην αποαποικιοποίηση. Στο γεγονός ότι το αντικείμενο της αποικιακής πειθαρχίας δεν είναι πλέον το απομακρυσμένο άλλο, αλλά το εγγύς άλλο. Όπως επισημαίνει, *«οι κάτοικοι του κόσμου έχουν επιτέλους γίνει σύγχρονοι, και όμως η ποικιλομορφία του κόσμου ανασυντίθεται κάθε στιγμή. Αυτό είναι το παράδοξο των ημερών μας.»*² Κάτω από αυτή την οπτική, η παραγωγή της σύγχρονης τέχνης όπως και η κριτική υποδοχή της εντοπίζονται στις έννοιες «παγκόσμιο» και «επικοινωνία». Στην κυκλοφορία της τέχνης σε περιφερειακό αλλά και διεθνές επίπεδο μέσω διαφορετικών τοποθεσιών, εκδηλώσεων, κυκλωμάτων και αγορών και ιδιαίτερα μέσω ηλεκτρονικών επικοινωνιών. Στο πλαίσιο αυτό οι λέξεις «από» και «τότε» αντικαθίστανται με το «εδώ» και «τώρα», οι οποίες καθορίζονται ως οι βασικές συνισταμένες στην διαμόρφωση μιας όλο και περισσότερο «διαπερατής τοπικής και διεθνούς, συμφραζόμενης και παγκόσμιας, κεντρικής και περιφερειακής, δυτικής και μη-δυτικής πολιότητας».³ Η σύγχρονη τέχνη έχει επεκτείνει τα εθνικά, πολιτικά και κοινωνικά πλαίσια της δεκαετίας του 1980 και τα πολλαπλά γεωγραφικά, πολιτικά και πολιτιστικά πεδία της δεκαετίας του 1990 προς την κατεύθυνση της διαπολιτισμικής αποεδαφοποίησης και της παγκόσμιας κυκλοφορίας, θέτοντας τα θεμέλια για μια νέα μορφή κοσμοπολιτισμού που αντιπροσωπεύει τις διαδικασίες της διακρατικής και διαπολιτισμικής ανταλλαγής που είναι χαρακτηριστικές της παγκόσμιας οικονομίας,⁴ διαμορφώνοντας σταδιακά νέους θεσμούς και λειτουργίες στην τέχνη προκειμένου να καταστεί δυνατή μια συγχρονισμένη πολιτιστική επικοινωνία σε παγκόσμια κλίμακα.

Ο όρος της σύγχρονης τέχνης υπονοεί έμμεσα τον διαχωρισμό της καλλιτεχνικής παραγωγής από τους τρόπους παρουσίασης, επεξήγησης και ανταλλαγής. Ως επακόλουθο, καταργείται η έννοια της κριτικής της τέχνης και αντικαθίσταται από την πρακτική της επιμέλειας, η οποία αναλαμβάνει να συντονίσει κάθε νέα εξέλιξη της τέχνης ή να εντάξει μια παλαιότερη έκδοση της σε ένα σύγχρονο πλαίσιο. Η καλλιτεχνική επιμέλεια δεν προσλαμβάνεται ως λειτουργία που σχετίζεται με το ιστορικό συγκείμενο του έργου ή το συντονισμό των πρακτικών της τέχνης, αλλά λειτουργεί ως μια παρεμβατική παιδαγωγική που πραγματώνεται στο πλαίσιο της διαφορούμενης σχέσης που συγκροτεί με το ίδρυμα τέχνης.⁵ Έτσι ο ετερογενής χαρακτήρας της σύγχρονης τέχνης υποδηλώνει την ύπαρξη των «ανεξάρτητων

επιμελητών τέχνης» ως πεδίο όπου συναντάται η καλλιτεχνική θεωρία και η πρακτική της, θεμελιώνοντας ένα νέο είδος πειθαρχίας στην οποία συμμετέχουν καλλιτέχνες, θεωρητικοί και ακτιβιστές. Η καλλιτεχνική επιμέλεια επεκτείνει τις παραδοσιακές πρακτικές της τέχνης από το μουσείο της σύγχρονης τέχνης προς το δημόσιο χώρο, *διανοίγονται νέες δυνατότητες στην έκφραση, τη συνεργασία και τη δέσμευση*.⁶ Οι εκθέσεις της σύγχρονης τέχνης λειτουργούν πλέον ανεξάρτητα από την σταθερή θέση του μουσείου και διεξάγονται παράλληλα με την επέκταση των ορίων της τέχνης προς ένα διεθνές κοινό, αρθρώνοντας συνεχώς μια νέα κριτική διαλεκτική⁷.

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης είναι ότι θεμελιώνεται μέσα στο πλαίσιο της ολοκλήρωσης των μεταμοντέρνων αμφισβητήσεων σχετικά με τον μοντέρνο προοδευτισμό, ιδιαίτερα σε ότι έχει σχέση με την συγκεκριμένη περιοχή του πολιτισμού και της ιστορίας. Το μοντέρνο δεν είναι πλέον σημείο αναφοράς για το παρόν, την στιγμή που το παρόν έχει μετατοπιστεί στο «τώρα». Ο Μοντερνισμός έχει περάσει οριστικά στην ιστορία σηματοδοτώντας την διακοπή της τέχνης με την πρόοδο και την παράλληλη αποδέσμευση της από τις ιδέες της πρωτοπορίας και της αφαίρεσης. Στην ανάλυση για την *«Τοπολογία της Σύγχρονης Τέχνης»*,⁸ ο κριτικός Boris Groys θεωρεί ότι το κύριο χαρακτηριστικό του Μοντέρνου έργου τέχνης ήταν η ευκρίνεια του πριν την παραγωγή του. Όπως υπογραμμίζει, η μοντέρνα παραγωγή κυβερνάται από την απλή αναπαραγωγή των μέσων σύγκρισης, μια συγκεκριμένη ιστορική αφήγηση, ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό μέσο, μια συγκεκριμένη γλώσσα, ένα ορισμένο σταθερό πλαίσιο σύγκρισης.⁹ Αυτό αντανακλάται στην τέχνη των δεκαετιών του '60 και '70 που οδήγησε τον μεταμοντερνισμό στην θεματοποίηση της επαναφοράς, της επανάληψης και της αναπαραγωγής. Για τον Groys, σήμερα η τέχνη σε αντίθεση με το παρελθόν οργανώνει μια σύνθετη αλληλεπίδραση *«των εξαρθρώσεων, των μετεγκαταστάσεων, των απεδαφοποιήσεων και επανεδαφοποιήσεων και των επανακαθορισμών»*.¹⁰ Εκείνο που τη διαφοροποιεί ωστόσο από τους προηγούμενους χρόνους, είναι το γεγονός ότι η πρωτοτυπία ενός έργου στην εποχή μας δεν είναι καθιερωμένη ανάλογα με τη δική του μορφή, αλλά μέσω της ένταξης του σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο (context) που ο Groys αποκαλεί *τοπολογική επιγραφή*,¹¹ προσδιορίζοντας παράλληλα την πρακτική της εγκατάστασης τέχνης (art installation) ως το χαρακτηριστικό ιδίωμα της τρέχουσας τέχνης. Μέσα στην εγκατάσταση κάθε εικόνα και κατάσταση της ανώνυμης ανοιχτής κυκλοφορίας μπορεί να τεθεί στο τοπολογικό, σταθερό και καθορισμένο πλαίσιο του «εδώ και τώρα». Αυτό σημαίνει ότι όλες οι εικόνες και τα

αντικείμενα που τοποθετούνται στην εγκατάσταση θεωρούνται πρωτότυπα ακόμα και όταν πρόκειται για αντίγραφα. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο ο Groys προσλαμβάνει την σύγχρονη τέχνη ως μια εντοπισμένη και αναθεωρημένη κατάσταση των πραγμάτων που δεν εστιάζει σε συγκεκριμένη μορφή, μέσον και είδος της τέχνης, μέσα στην οποία εκδηλώνονται ταυτόχρονα η παρουσία της άμεσης εμπειρίας και της αόρατης απουσίας. Για τον Groys, η *σύγκρουση μεταξύ τους καθορίζει την σύγχρονη πολιτιστική πρακτική*.¹²

Ο ιστορικός τέχνης και κριτικός Hal Foster δημοσίευσε το 2009 στο περιοδικό October ένα άρθρο με τον χαρακτηριστικό τίτλο *«Ερωτηματολόγιο για το Σύγχρονο»*.¹³ Το ερωτηματολόγιο απευθυνόταν σε κριτικούς και επιμελητές τέχνης με σκοπό να εντοπιστούν τα διακριτά στοιχεία που καθορίζουν την έννοια του σύγχρονου στην τέχνη. Ο Foster στην εισαγωγή του δημοσιεύματος προτείνει ότι η σύγχρονη τέχνη ακολουθεί μια παράδοξη στάση απέναντι στην διαλεκτική της ιστορίας της τέχνης. Το σύγχρονο χαρακτηρίζεται από την απουσία ιστορικών προσδιορισμών σε επίπεδο δημιουργίας και υποδοχής και παράλληλα εμφανίζεται ως ένα διακριτό και ευανάγνωστο πεδίο θεσμικής κριτικής. Όπως επισημαίνει, *«το σύγχρονο μέσα στην ανομοιογένεια του φαίνεται να επιπλέει χωρίς ιστορικό προσδιορισμό, εννοιολογικό καθορισμό και κριτικό πλαίσιο»*.¹⁴ Στο ίδιο δημοσίευμα η κριτικός τέχνης Miwon Kwon προσλαμβάνει το «σύγχρονο» ως το «παρών» που βρίσκεται έξω από την γραμμική αφήγηση της ιστορίας της τέχνης. Όπως διατυπώνει, *«η χρονικότητα της σύγχρονης τέχνης απαιτεί μια διαφορετική προσέγγιση που θα αναγνωρίζει το έργο της ευθυγραμμισμένο με τις σύγχρονες πρακτικές της τέχνης σε σχέση με την ίδια την ιστορία της τέχνης»*.¹⁵ Σε παρόμοιο πνεύμα ο ιστορικός τέχνης Grand Kester επιβραβεύει το γεγονός ότι ο τόπος της δημιουργικής παραγωγής στη σύγχρονη τέχνη εκτοπίζεται από το επίπεδο του ανεξάρτητου ιδεαλισμού και εισέρχεται μέσα σε μια απροσδιόριστη, διαλογική ανταλλαγή μεταξύ πολλών συνομιλητών. Η σύγχρονη τέχνη για τον Kester είναι ένας από τους πιο ελπιδοφόρους τομείς έρευνας καθώς *«εμπλέκεται με την ανάπτυξη διαφοροποιημένων και αναλυτικών μοντέλων διυποκειμενικότητας, ταυτοποίησης και αντιπροσώπευσης που κινητοποιούν τις πρακτικές της όπως και τις διαδικασίες της υποδοχής τους»*.¹⁶ Γεγονός είναι ότι η σύγχρονη τέχνη προσδιορίζεται με βάση τις υπάρχουσες κοινωνικές, αντιληπτικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες που την καθιστούν αναγνωρίσιμη ως παρούσα τέχνη. Ωστόσο, από τη στιγμή που βρίσκεται σε μια συνεχώς εξελισσόμενη κατάσταση, η οποία είναι ευμετάβλητη και εμπερικλείει αυτό

που συντελείται στο «εδώ και τώρα» είναι δύσκολο και σχεδόν αδύνατον να γίνουν κατανοητές οι ποικίλες πρακτικές, τα παράγωγα, οι ιδέες, οι υποθέσεις και τα κοινωνικοπολιτικά δίκτυα μέσω των οποίων αναπτύσσεται το πλαίσιο της.

Αναμφίβολα, η σύγχρονη τέχνη διαμορφώνεται σε σχέση με την παγκοσμιότητα, η οποία έχει καταργήσει αποτελεσματικά τη χρονική και χωρική απόσταση που προηγουμένως διέσχιζε τους πολιτισμούς.¹⁷ Το πεδίο της στρέφεται σε τόπους, καλλιτεχνικές παραγωγές και κοινωνικοπολιτικά πλαίσια εκτός του «παραδοσιακού» δυτικού άξονα. Όπως έχει επισημάνει ο ιστορικός τέχνης και επιμελητής Okwui Enwezor, «η σύγχρονη τέχνη συγκροτείται μέσα από την κρίσιμη οπτική γωνία της πολύπλοκης γεωπολιτικής που ορίζει όλα τα συστήματα παραγωγής και τις σχέσεις ανταλλαγής ως συνέπεια της παγκοσμιοποίησης μετά τον ιμπεριαλισμό».¹⁸ Ο Enwezor αντιλαμβάνεται τη μετάβαση από τον ιμπεριαλισμό ως ένα μετααποικιακό σχηματισμό (postcolonial constellation). Η έννοια του μετααποικιακού, χωρίς να υποτιμά τις κρίσιμες διαφορές ανάμεσα στα αποικιακά καθεστώτα και στις κατοπινές μορφές κυριαρχίας υποδηλώνει τις σχέσεις εξουσίας, στις οποίες εγγράφεται το «τέλος» της αποικιοκρατίας. Σε αυτό το πλαίσιο το πρόθημα «μετά» δεν σημαίνει «έπειτα από» αλλά «υπό την επήρεια» και «υπό το πρίσμα» που προσδίδει το ερμηνευτικό πλαίσιο εντός και διαμέσου του οποίου διερευνάται κριτικά η σχέση του παρόντος με την αποικιοκρατία, αλλά και οι διαπολιτισμικές σχέσεις που αναπτύσσονται στο πλαίσιο της παρούσας αποικιοκρατίας.¹⁹

Τα θεμέλια της μετααποικιακής διαλεκτικής που τέθηκαν την δεκαετία του 1970, ιδιαίτερα μέσα από τη μελέτη «Οριενταλισμός» του Edward Said,²⁰ η οποία επεξεργάζεται την έννοια της Ανατολής ως κατασκευή της δυτικής φαντασίας, λειτουργούν ως αντίβαρο προς την κατηγορία «Δύση» στο πλαίσιο της ευρωκεντρικής αποικιοκρατίας, θέτοντας αξιολογικού τύπου θέσεις σχετικά με τον πρωτογονισμό, τον ανορθολογισμό και το σεξισμό που συγκρότησαν το αφήγημα της πολιτισμικής ανωτερότητας του δυτικού πολιτισμού, ο οποίος έως την δεκαετία του '70 λειτουργούσε ως πρότυπο σε πλανητικό επίπεδο. Η φιλόσοφος Gayatri Spivak στο δοκίμιο της «Μπορούν οι υποτελείς να ομιλούν;»²¹ επιχειρεί μια προσέγγιση στον μετααποικισμό μέσα από μια κριτική ανάλυση της μεταστρουκτουραλιστικής σκέψης, ιδιαίτερα όπως διατυπώνεται από τους Michel Foucault και Gilles Deleuze, σύμφωνα με την οποία αντιμετωπίζουν τα υποτελή υποκείμενα υπό την εποπτεία μιας διαλεκτικής ανάλυσης και όχι ως κεντρικό ζήτημα. Η κριτική της Spivak συνδέεται άμεσα με την ηθική του αποδομητικού λόγου, ο οποίος ενεργεί ως διασφάλιση

ενάντια στην καταστολή ή τον αποκλεισμό της ετερότητας, δηλαδή ατόμων, γεγονότων ή ιδεών που είναι ριζικά «άλλο» στην κυρίαρχη κοσμοθεωρία. Ωστόσο, για την Spivak ο κόσμος εξακολουθεί να είναι οργανωμένος οικονομικά, πολιτικά και πολιτιστικά σύμφωνα με τις κατευθύνσεις του δυτικού λόγου. Παρότι ο λόγος αυτός δεν είναι ομοιογενής, η πολλαπλότητα του ενισχύει παρά υπονομεύει την περιθωριοποίηση των λαών που βρίσκονται στην περιφέρεια της δύσης και ενισχύει περισσότερο την περιθωριοποίηση των μη λευκών γυναικών.

Μέσα στο πλαίσιο της μετααποικιακής διαλεκτικής η έννοια της υβριδικότητας (hybridity) όπως συνοψίζεται από τον φιλόσοφο Homi Bhabha,²² ο οποίος επεξεργάζεται τις συνέπειες της μίξης των ταυτοτήτων και των πολιτισμών, όπως επίσης της έννοιας των εθνοτοπίων (ethnoscape) του ανθρωπολόγου Arjun Appadurai²³ που περιγράφει το τοπίο των μετακινούμενων ομάδων που σχηματίζεται από διαφορετικές κουλτούρες που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, καταδεικνύουν την σύνδεση του μετααποικισμού με τον σχηματισμό νέων υβριδικών ταυτοτήτων, θεμελιωμένες στις διασυνδέσεις ανάμεσα στον αποικιστή και τον αποικισμένο, οι οποίες δέχονται επιρροές από περισσότερες από μία τοποθεσίες.²⁴ Ο Bhabha τονίζει την αλληλεξάρτηση του αποικιστή και αποικισμένου ως ένα μετασχηματισμό διπλής κατεύθυνσης. Η επίδραση του αποικισμού είναι αμφίδρομη, διαπολιτισμική και ανοιχτή στην μεταβλητότητα. Αυτό σημαίνει ότι δεν είναι μόνο ο αποικισμένος κόσμος που επηρεάζεται από την ιμπεριαλιστική επαφή, αλλά και ο κόσμος του αποικιστή που μετουσιώνεται αμετάκλητα. Από την άλλη πλευρά ο Appadurai διερευνά την υπόσταση των εννοιών τόπου, τοπικού, τοπικότητας, εντοπιότητας²⁵ σε αντίστιξη και σε σύνδεση με το «παγκόσμιο» που οδηγεί στην ανάπτυξη παγκόσμιων, αλληλεξαρτώμενων πολιτισμικών ροών. Στο πλαίσιο αυτό η έννοια του τοπίου από σταθερό, εδαφικό και προσδιορισμένο χωρικό πεδίο μετασχηματίζεται σε ροή, επικοινωνία και διάδραση ανθρώπων και τόπων που δημιουργούν νέες υβριδικές πολιτισμικές ταυτότητες. Αναπόφευκτα, μέσα στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης και της κινητικότητας των πολιτισμικών προϊόντων που την χαρακτηρίζει, ο υβριδισμός αντανακλάται στις προσωπικές και κοινοτικές ταυτότητες όπως επίσης στη γλώσσα, την μουσική και τον οπτικό και υλικό πολιτισμό. Η παγκοσμιοποίηση με άλλα λόγια νοηματοδοτεί τη τέχνη από μια διασταυρούμενη αναπαραγωγή αποικιστικών και αποικισμένων ιδιωμάτων. Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι *«ο πολιτισμός και η ταυτότητα κατασκευάζονται σήμερα με όλο και περισσότερους υβριδικούς τρόπους»*.²⁶

Σε γενικές γραμμές η παγκοσμιοποίηση μετατοπίζει την εστίαση της Δυτικής τέχνης σε μια ευρεία σφαίρα νέων πολιτικών, κοινωνικών και πολιτιστικών συσχετισμών. Οι συσχετισμοί αυτοί αναλύονται στην βάση των σχέσεων μεταξύ του αναπτυσσόμενου Νότου και του προηγμένου Βορρά. Ο διαχωρισμός αυτός που χαρτογραφείται πιο έγκυρα στους οικονομικούς δείκτες των χωρών της ευρωζώνης μετά το ξέσπασμα της κρίσης του ευρώ το 2009, εκτείνεται κατά μήκος της προσπάθειας για ισορροπία μεταξύ λιτότητας και ανάπτυξης, ωθώντας τις νότιες χώρες να *ισορροπήσουν τις πολιτικές τους μεταξύ των απαιτήσεων των πιστωτών τους*.²⁷ Η διαχωριστική γραμμή μεταξύ Βορρά και Νότου δεν είναι κατά ανάγκη γεωγραφική καθώς αρκετές χώρες από το νότιο ημισφαίριο, όπως για παράδειγμα η Αυστραλία, ανήκουν στον βορρά και αντίστροφα. Ο δυαδισμός Βορρά/Νότου αντανακλά τη διαφοροποίηση μεταξύ των κρατών με βάση την οικονομική τους ανάπτυξη και κατανοείται στο πλαίσιο της κοινωνικής διαστρωμάτωσης μέσα σε μια ενιαία παγκόσμια κοινωνία, ως αποτέλεσμα *«των διαδικασιών της συνολικής συλλογικής διαχείρισης και της υπερεθνικής διακυβέρνησης των διεθνών συστημάτων της παγκόσμιας οικονομίας»*.²⁸ Από την στιγμή που οι μεταμοντέρνες έννοιες του πρώτου, δεύτερου και τρίτου κόσμου δεν θεωρούνται πλέον κατηγορίες σε ένα κόσμο που μετατοπίζεται ολοένα και περισσότερο από τις εθνικές στις οικονομικές διαφοροποιήσεις, οι διεθνείς οικονομικοί θεσμοί επεκτείνουν την ισχύ τους στα κρατικά σύνορα, καθιστώντας την επιβολή κανόνων από και προς το συμφέρον ενός πυρήνα, ο οποίος παραμένει Βόρειο-Δυτικός. Επομένως η παγκοσμιοποίηση οδηγεί σε μια ιεράρχηση, κατά την οποία η διάσπαση Βορρά-Νότου συντελείται *μέσα από υποκειμενικά χαρακτηριστικά που απορρέουν από την κοινή μνήμη της ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας και στη συνέχεια της μετααποικιακής εμπειρίας*.²⁹

Η παγκοσμιοποίηση οικοδομεί ένα κοσμοπολιτισμό μέσω ενός νέου δυαδισμού που είναι *«παράλληλος προς τον Μοντερνισμό, θεμελιωμένος στο «μετά», στο «νέο» και το «εναλλακτικό», δομώντας στάσεις και θέσεις κατοχής»*.³⁰ Η ιστορικός τέχνης Anita Serrra σε άρθρο της με τον χαρακτηριστικό τίτλο *«Η παγκοσμιοποίηση και οι τέχνες: η άνοδος της νέας δημοκρατίας, ή απλά ένα άλλο όμορφο κοστούμι για τον παλαιό αυτοκράτορα?»*,³¹ επισημαίνει ότι στο πλαίσιο του πολιτιστικού πλουραλισμού που παράγει η παγκοσμιοποίηση οι σύγχρονες εικαστικές τέχνες λειτουργούν μέσα σε παλιά μοντέλα, τα οποία προσαρμόζονται στα κριτήρια και τις ανάγκες της παγκόσμιας καλλιτεχνικής σκηνής. Για την Serrra η σύγχρονη τέχνη, η οποία συγκροτείται στην βάση των δομών της κινητικότητας της νεοφιλελεύθερης

οικονομίας δεν διαφοροποιείται από εκείνη της αποικιοκρατικής περιόδου. Όπως διατυπώνει, «η κυρίαρχη δυτική τέχνη εξακολουθεί να καθορίζει τους κανόνες της, ενώ παράλληλα προσποιείται ότι είναι εξ ολοκλήρου ανοικτή σε οτιδήποτε νέο».³²

Η παραπάνω θέση γίνεται κατανοητή μέσα από το παράδειγμα της Μπιενάλε του São Paulo στην Βραζιλία, ως ένα πρώιμο στάδιο παγκοσμιοτητας στην τέχνη. Η Μπιενάλε εγκαινιάστηκε το 1951 και μετατόπισε τη γεωγραφία του δυτικού κόσμου της τέχνης στο νότιο ημισφαίριο. Αντιγράφοντας τις βασικές οργανωτικές δομές της Μπιενάλε της Βενετίας και με την σύμπραξη του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA), του Ιδρύματος Rockefeller και Αμερικανικών και τοπικών βιομηχανιών, ιδρύθηκε ένας θεσμός που λειτούργησε ως πολιτισμικό έμβλημα του «τρίτου κόσμου» κατά την διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου.³³ Η ίδρυση της Μπιενάλε του São Paulo υπέδειξε τη δυνατότητα αναπαραγωγής του ευρωπαϊκού μοντέλου της Βενετίας στην Ν. Αμερική ως πιστό της αντίγραφο, το οποίο αντίγραφο αντιγράφηκε άμεσα και καλλιεργήθηκε στην Ασία, τη Μέση Ανατολή και σε άλλες πόλεις της Ευρώπης.³⁴ Πιο εγγύς παράδειγμα η ίδρυση της Μπιενάλε της Αθήνας το 2007³⁵ που προσπάθησε να ενταχθεί στην κοινότητα των διεθνών εκθέσεων σύγχρονης τέχνης και παράλληλα να καλλιεργήσει μια αναγνωρίσιμη τοπική καλλιτεχνική σκηνή. Στο πλαίσιο αυτών των στόχων εγκαινίασε «ένα διάλογο μέσα από την επεξεργασία του λεξιλογίου της πόλης και των καλλιτεχνικών της δονήσεων».³⁶ Κεφαλαιοποιώντας το Ευρωπαϊκό προφίλ της πόλης που είχαν εισάγει οι Ολυμπιακοί Αγώνες της Αθήνας, «η Μπιενάλε προώθησε την κατασκευή της ταυτότητας του ευρωπαϊκού κράτους μέσα από την αποβαλκανοποίηση του».³⁷ Η Ελλάδα και ο Δήμος των Αθηναίων στη περιφέρεια των κέντρων της σύγχρονης τέχνης και με μεγάλη απόσταση της εγχώριας τέχνης από τη διεθνή σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή, έπρεπε να εφεύρει ένα ιδιαίτερο αφήγημα για να απευθυνθεί σε εταίρους, κεφάλαια και επισκέπτες από τον κόσμο της διεθνούς σκηνής της τέχνης.³⁸ Αυτό έγινε με τον προκλητικό τίτλο «Destroy Athens» που κατασκεύαζε ένα νέο αφήγημα της πόλης πέρα από την στερεοτυπικό αρχαιοελληνικό αφήγημα που χρησιμοποίησαν οι Ολυμπιακοί Αγώνες.³⁹ Η Αθηναϊκή Μπιενάλε στο πλαίσιο και τις δομές της σύγχρονης τέχνης καθορίζει τις στρατηγικές της μέσα από συγκεκριμένους κανόνες που θεμελιώνουν ισχυροί θεσμοί όπως είναι η Μπιενάλε της Βενετίας, η οποία θέτει διαχρονικά τις προϋποθέσεις των διεθνών εκθέσεων τέχνης και των επεκτάσεων τους, ισχυροποιώντας ένα ευρωκεντρικό μοντέλο ως θεσμό προέλευσης, παραγωγής και διανομής της σύγχρονης τέχνης. Με

τον τρόπο αυτό διασπείρεται και ανατροφοδοτείται ο θεσμικός μηχανισμός της δυτικής κυρίαρχης, πολιτιστικής ιδεολογίας σε διεθνές επίπεδο.⁴⁰

Οι μεγάλες διεθνείς εκθέσεις των τελευταίων δύο δεκαετιών, διάσπαρτες σε όλες τις πόλεις του πλανήτη, υπερβαίνουν τα όρια των τοπικών ή εθνικών παραδόσεων σε επίπεδο παραγωγής και κατανάλωσης της τέχνης και καθίστανται σημαντικές πηγές ορατότητας και κύρους για ιδρύματα, γκαλερί, εταιρείες, χορηγούς και τράπεζες σε παγκόσμιο επίπεδο. Η κυκλοφορία της σύγχρονης τέχνης ωθεί από τα κέντρα προς στις περιφέρειες και αντίστροφα, αναδεικνύοντας συγκεκριμένα μοντέλα παραγωγής και διανομής της τέχνης που νοηματοδοτούν τις ασύμμετρες εξουσίες στο μετααποικιακό περιβάλλον της, μετατρέποντας τις πόλεις του κόσμου σε σημεία συνάντησης διαφορετικών πολιτιστικών παραδόσεων και σε προσωρινές διαδοχές χωρικά διασκορπισμένων τόπων, η ταυτότητα των οποίων συνεισφέρει στην κατασκευή της εκάστοτε καλλιτεχνικής συνπαραγωγής.

Η Ντοκουμέντα 11, το 2002, θεωρείται μία από τις σημαντικότερες διεθνείς εκθέσεις των τελευταίων δεκαετιών, αναγνωρισμένη για την μετααποικιακή γεωγραφική διασπορά της, η οποία είχε καταλυτικό ρόλο «στην συμπόρευση της τέχνης με την κυκλοφορία του παγκοσμιοποιημένου κεφαλαίου και την έναρξη της διαλεκτικής για την παγκοσμιοποίηση στην τέχνη».⁴¹ Ο καλλιτεχνικός διευθυντής Okwui Enwezor επιχείρησε ένα θεμελιώδη επαναπροσδιορισμό της δομής και της έννοιας των ιδρυμάτων τέχνης «μέσα από ένα παγκοσμιοποιημένο και ενδεχομένως αποαποικιακρατικό μοντέλο τέχνης».⁴² Χαρακτηριστικό είναι ότι εκατό και πλέον σελίδες του οδηγού της έκθεσης είναι αφιερωμένες σε δοκίμια επιμελητών και θεωρητικών με θέμα την μετααποικιοκρατία, την παγκοσμιοποίηση και την έννοια της τοπικότητας.⁴³ Η διοργάνωση της έκθεσης πέρα από το Κάσελ, εξαπλώθηκε μέσα από πέντε συνδεδεμένα φόρουμ, τα οποία ο Enwezor αποκάλεσε «πλατφόρμες», σε διάφορες πόλεις του κόσμου όπως Βιέννη, Βερολίνο, Νέο Δελχί, Αγία Λουκία και Λάγος. Η κλίμακα των θεμάτων που πλαισίωναν οι πλατφόρμες εκτεινόταν από τις προκλήσεις της σύγχρονης δημοκρατίας, τη συμφιλίωση, τη δικαιοσύνη και τους τοπικούς, πολιτιστικούς σχηματισμούς έως την παγκόσμια ηγεμονία και τις σύγχρονες μεγαλουπόλεις. Σύμφωνα με τον Enwezor:

«Η έκθεση ξεκινάει από την καθαρή πλευρά της αποεδαφοποίησης: Πρώτα, εκτοπίζοντας το ιστορικό της πλαίσιο από το Κάσελ. Δεύτερον, μετατοπίζοντας τον εαυτό της από το πεδίο του χώρου της γκαλερί σε εκείνο

*της διαλεκτικής. Και τρίτον, επεκτείνοντας το επίκεντρο των πειθαρχικών μοντέλων που συνιστούν και ορίζουν το διανοητικό και πολιτιστικό ενδιαφέρον της Ντοκουμέντα.*⁴⁴

Υιοθετώντας τις ιδέες για την Αυτοκρατορία των Michael Hardt και Antonio Negri,⁴⁵ ο Epwezor έθεσε ως κεντρικό άξονα της Ντοκουμέντα την επανεξέταση ενός εναλλακτικού μετααποικιακού κόσμου, *ο οποίος αντιτίθεται την παγκοσμιοποιημένη Αυτοκρατορία.*⁴⁶ Η επιμελητική πρακτική εστίασε αποκλειστικά στην ιδέα της παγκοσμιοποίησης και στην ελεύθερη μεταφορά πολιτιστικών δεξιοτήτων σε περιθωριοποιημένες περιοχές όπως η Αφρική, η Καραϊβική και η Ινδία, *με σκοπό να δημιουργήσει μια αλληλεπίδραση με ετερογενή, διακρατικά ακροατήρια.*⁴⁷ Συνεχίζοντας την παράδοση της πρώτης Ντοκουμέντα, η οποία συνέδεσε τη μεταπολεμική Δυτική Γερμανία με την υπόλοιπη Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου μέσω μιας έκθεσης που παρουσίαζε τις νεώτερες εξελίξεις της τέχνης του δυτικού κόσμου, ο Epwezor συνέδεσε τον Βόρειο Ατλαντικό με τον Παγκόσμιο Νότο σε μια έκθεση που είχε σημαντική επιρροή στην μετέπειτα πολιτική διαχείριση της αποεδαφοποίησης του θεσμού από την ηγεμονική επιρροή του Γερμανικού Κάσελ. Στην δέκατη τρίτη έκδοση το 2012,⁴⁸ η επιμελήτρια Carolyn Christov-Bakargiev με την συμμετοχή εκατό ογδόντα οκτώ καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων διέσπειρε την εκδήλωση στην Καμπούλ και το Μπαμιγιάν στο Αφγανιστάν, την Αλεξάνδρεια και το Κάιρο στην Αίγυπτο, στο κέντρο Μπάνφ της Αλμπέρτα στο Καναδά και σε τριάντα έξι τοποθεσίες στο Κάσελ. Στην τελευταία έκδοση το 2017, ο Adam Szymczyk δημιούργησε μια διπλή Ντοκουμέντα στην Αθήνα και το Κάσελ, συμβάλλοντας καταλυτικά στον αποικισμό του θεσμού στον Νότο, εξάγοντας παράλληλα αυτούσιο ένα επιτυχημένο ευρωπαϊκό μοντέλο διοργάνωσης εκθέσεων τέχνης έξω από την έδρα του, αποδεικνύοντας ότι οι ισχυροί θεσμοί της τέχνης κατοχυρώνουν την σταθερή παρουσία της δυτικής τέχνης σε ένα διεθνές κοινό μέσα από μια συνεχιζόμενη διαδικασία αναθεώρησης του πλαισίου της ίδιας της τέχνης. Αναμφισβήτητα η Ντοκουμέντα και οι περιοδικές εκθέσεις των Μπιενάλε ακολουθούν τα πρότυπα του διεθνισμού των καθολικών εκθέσεων του δέκατου ένατου αιώνα όπως η «Μεγάλη έκθεση» στο Crystal Palace του Λονδίνου το 1851 και η «Exposition Universelle» στην Champs-Élysées στο Παρίσι το 1855, οι οποίες μαζί με τις εκθέσεις των βιομηχανικών επιτευγμάτων της εποχής *«τοποθετούσαν το δυτικό κοινό της τέχνης ως πρωταγωνιστή του πρώτου κόσμου για την καθιέρωση της*

παγκόσμιας αποδοχής της τέχνης και της αρχιτεκτονικής». ⁴⁹ Σε ένα γενικότερο πλαίσιο η διασπορά των εκθέσεων τέχνης στον δημόσιο χώρο σε συνάρτηση με την ίδρυση των μουσείων σύγχρονης τέχνης που προωθούν την καινοτομία και την πολιτιστική ποικιλομορφία, έχουν οικοδομήσει τις δομές πάνω στις οποίες συγκροτήθηκε η μεταμοντέρνα τέχνη στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα.

Η διασπορά της σύγχρονης τέχνης συντελείται μέσα στο πλαίσιο της δικής της εξέλιξης. Όπως υπογραμμίζει ο φιλόσοφος Gilles Lipovetsky, το τέλος του νεωτερισμού που ανακοίνωσε ο μεταμοντερνισμός είναι πλέον περιττός την στιγμή που η σύγχρονη φιλελεύθερη «υπερκινητικότητα» συντελεί στην ολοκλήρωσή του νεωτερισμού, δομώντας την υπερ-νεωτερικότητα ως ένα σύστημα που οικοδομείται πάνω στο «σύγχρονο παροντιστικό καταναγκασμό της κατανάλωσης και του στενέματος του χρονικού ορίζοντα». ⁵⁰ Με άλλα λόγια η επέκταση της τρέχουσας τέχνης εκτός Ευρωαμερικανικού άξονα πραγματώνεται στην βάση της διεύρυνσης της αγοράς τέχνης προς την κατεύθυνση της περιφέρειας. Ακόμα και εάν οι πρακτικές της τρέχουσας τέχνης εμπλέκονται με την κατασκευή ή την ανακατασκευή τοπικοτήτων, αυτό συντελείται έξω από κοινωνικοπολιτικές δεσμεύσεις. Σύμφωνα με τον κριτικό λογοτεχνίας Fredric Jameson, η παραγωγή διαφορετικότητας στην παγκοσμιοποίηση γίνεται κατανοητή στο πλαίσιο «της ποικιλομορφίας, του άπειρου και της μετωνυμίας που παράγουν μια φαινομενικά οριστική και περιεκτική έκδοση ετερογένειας». ⁵¹ Η λογική του κεφαλαίου, η οποία είναι διασπορική και ατομικιστική οικοδομεί «μια αντικοινωνία από ότι μια κοινωνία, της οποίας η συστημική δομή επιτρέπει την αναπαραγωγή της». ⁵² Σε ένα γενικότερο πλαίσιο η παγκοσμιοποίηση μετουσιώνει τον τόπο σε ένα ευάλωτο κοινωνικό επίτευγμα, αποτέλεσμα μιας παγκόσμιας πολιτιστικής ροής που οικοδομεί την αντίληψη του κόσμου ως ένα μοντέλο αποεδαφοποιημένων εθνοτοπιών, φορτισμένων από ταυτότητες που ασκούν όλο και λιγότερο έλεγχο στις πραγματικές βιωμένες συνθήκες. Για τον Appadurai, οι μετασχηματισμοί της τοπικότητας σε σχέση με το παγκόσμιο επιτρέπουν την ανάδυση νέων ταυτοτήτων και παράλληλα προσδίδουν την ψευδαίσθηση σταθερών και φορτισμένων τοπικοτήτων, οι οποίες μετριάζουν τις αβεβαιότητες σχετικά με την ταυτότητα που παράγουν οι παγκόσμιες ροές. ⁵³ Είναι προφανές ότι η τέχνη, η οποία μετακινείται συνεχώς ανάμεσα στο τοπικό και το παγκόσμιο, όπου το παγκόσμιο συνεπάγεται την ομογενοποίηση και την αδιαφοροποίητη ταυτότητα ενώ το τοπικό διατηρεί την ετερογένεια και την διαφορετικότητα, ⁵⁴ διέρχεται μέσα-έξω και δίπλα σε τοπικά, περιφερειακά και παγκόσμια πεδία, επιτυγχάνοντας την δική της ιθαγένεια ως

μια αυτόνομη οντότητα με δικούς της υπηκόους και κανόνες. Με τον τρόπο αυτό παράγει μορφές πολιτιστικού νομαδισμού και κινητών τοποθεσιών, αναλαμβάνοντας την επέκταση των παραδοσιακών συνόρων του κόσμου της τέχνης μέσα στην απεριόριστη κυκλοφορία που διαμορφώνεται από τις παγκόσμιες ροές.

3.1. Τέχνη, νομαδισμός, κινητές τοποθεσίες

Η τρέχουσα τέχνη προωθεί μια νομαδική λογική, η οποία χαρτογραφεί το σύγχρονο πολιτιστικό περιβάλλον και την καλλιτεχνική διασπορά από και προς τις πόλεις του κόσμου μέσα από διεθνείς εκθέσεις. Όπως διατυπώνει η συγγραφέας και ακαδημαϊκός Carol Becker, *«η σύγχρονη τέχνη κατασκευάζει καλλιτέχνες και επιμελητές που λειτουργούν από τη μια πλευρά ως παγκόσμιοι πολίτες της τέχνης και από την άλλη ως τμήμα ενός περιπατητικού ακροατήριου»*.⁵⁵ Γεγονός είναι ότι η εξάπλωση των εκθέσεων, οι περισσότερες στην μορφή των μπιενάλε, οι οποίες διοργανώνονται σε κάθε πόλη του πλανήτη διαμορφώνουν μια κουλτούρα ελεύθερης μετανάστευσης, η οποία αναθεωρεί τις παραδοσιακές ανθρωπολογικές αντιλήψεις του τόπου ως δείκτη διακριτών ταυτοτήτων και πολιτισμών, οδηγώντας στην απορύθμιση της πόλης στην οποία παραδοσιακά η πολιτιστική συμμετοχή λειτουργεί σε επίπεδο δεδομένων κοινοτήτων. Η διασπορά της τέχνης μέσω των Μπιενάλε, ο αριθμός των οποίων έχει αυξηθεί εντυπωσιακά τις τελευταίες δεκαετίες σε πόλεις όπως το Σύδνεϋ, την Κωνσταντινούπολη, το Γιοχάνεσμπουργκ, τα Τίρανα, την Μόσχα, την Μανίλα, ή την Αθήνα, εξυπηρετεί από την μια πλευρά την προώθηση των διεθνών πρακτικών τέχνης σε ένα τοπικό κοινό, και από την άλλη υποδεικνύει συγκεκριμένα πρότυπα στις τοπικές σκηνές τέχνης. Για τον ακαδημαϊκό David Morley, πριν την έλευση της παγκοσμιοποίησης οι πολιτισμοί ήταν ριζωμένοι στο χρόνο και στο χώρο. *«Τα μέλη των πολιτισμικών ομάδων λειτουργούσαν στην μορφή των κοινωνικών οργανώσεων που αναπτυσσόταν, ζούσαν και πέθαιναν σε συγκεκριμένους τόπους»*.⁵⁶ Η κινητικότητα της εποχής μας έχει απομακρυνθεί από την έννοια του τόπου ως σταθερή θέση, παράγοντας νέους όρους όπως «υπερκινητικότητα» (hypermobility), νομαδολογία (nomadology) και κινητές τοποθεσίες (mobile sites) που επαναπροσδιορίζουν τον χώρο και μετατοπίζουν την ιδέα των συνόρων, οδηγώντας στην αντίληψη του τόπου ως πεδίο ελεύθερης περιαγωγής.

Σε οντολογικό επίπεδο, η νομαδολογία αναλύεται από τους Gilles Deleuze και Félix Guattari μέσα στο πλαίσιο της εφήμερης συγκρότησης του μεταμοντέρνου παραδείγματος. Η ανάλυση της φύσης του νομαδισμού εμπίπτει στο δυαδισμό λείου /χαραγμένου χώρου. Ο καθιστικός χώρος είναι χαραγμένος ανάμεσα σε περιφράξεις ενώ ο νομαδικός χώρος είναι ομαλός και τον επισημαίνουν μόνο τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που διαγράφονται και εκτοπίζονται με την πορεία.⁵⁷ Όπως υπογραμμίζει ο αρχιτέκτονας και εικαστικός Νικόλαος - Ίων Τερζόγλου, «ο χώρος του νομάδα δεν είναι ο τόπος με την Αριστοτελική έννοια του όρου παρά ένας χώρος συνεχούς κίνησης, συνεχούς μεταμόρφωσης χωρίς παγιωμένη ιεράρχηση».⁵⁸ Το ανθρωπολογικό μοντέλο του νομάδα αντιπαρατίθεται το πρότυπο της μηχανιστικής κοινωνίας, καθώς συνεπάγεται ένα αποεδαφοποιημένο υποκείμενο χωρίς πρόθεση επανεδαφοποίησης που βρίσκεται εκτός νόμου, πόλης ή κράτους. Σε αντίθεση με τον μετανάστη του οποίου η πρόθεση είναι η επανεγκατάσταση, ο νομάδας δεν διαθέτει σημεία αναφοράς, μονοπάτια ή γη και δεν διαμεσολαβείτε από ένα καθεστώς ιδιοκτησίας. Για τους Deleuze και Guattari «ο νομάς είναι η συνάφεια ενός ασαφούς συνόλου: είναι αυτή η αίσθηση ότι βρίσκεται σε αντίθεση με το νόμο ή την πόλη, όπως μια απομακρυσμένη περιοχή, μια βουνοπλαγιά, ή η ακαθόριστη έκταση γύρω από μια πόλη».⁵⁹

Σύμφωνα με τη συλλογιστική των Deleuze και Guattari, ο νομάδας είναι ο πολεμιστής σε αντίθεση με τον κρατικό στρατιώτη και ο ιδιωτικός στοχαστής σε αντίθεση με τον δημόσιο καθηγητή.⁶⁰ Ο πολεμιστής είναι εκείνος που αντιτίθεται στην τάξη και στον νόμο ενώ ο στοχαστής υποδηλώνει τον νομάδα που αντιτίθεται στη σοβαρή σκέψη.⁶¹ Ο νομάδας είναι η διάρρηξη του εφήμερου και το τελικό προϊόν μιας διαδικασίας μεταμόρφωσης, της οποίας οι ακριβείς διαδικασίες μπορούν να μελετηθούν στο Νίτσε.⁶² Ειδικότερα στο έργο «Τάδε Έφη Ζαρατούστρα» που αντιπροσωπεύει «το πνεύμα που μετατρέπει τον άνθρωπο σε ένα ενεργό πλάσμα το οποίο θέλει να υπερισχύσει και όχι να υπερβεί».⁶³ Σε αυτό το πλαίσιο για τους Deleuze και Guattari ο νομάδας είναι αυτός που αντιστέκεται σε εκείνο που τον τραβά προς τα κάτω, προς το χάος προς την βαρύτητα⁶⁴ για να δημιουργήσει χώρο για αλλαγή, τις απαραίτητες συνθήκες μεταμόρφωσης που κατέχει μόνο το πνεύμα του παιδιού.⁶⁵

Αντίθετα, για το φιλόσοφο Paul Virilio η έννοια του νομαδισμού είναι δισυπόστατη. Από την μια πλευρά υπάρχει ο νομάδας για τον οποίο υπερισχύει το ταξίδι, ενώ από την άλλη ο αδρανής νομάδας που βρίσκεται σε ακινησία. Είναι το άτομο που ενώ βρίσκεται σε αδρανή κατάσταση εκτελεί ελεύθερη περιαγωγή στο

διαδικτυακό κόσμο, ελέγχοντας μια επικράτεια σε πραγματικό χρόνο.⁶⁶ Ο Virilio θέτει το ζήτημα του νομαδισμού στο πλαίσιο του μετασχηματισμού της χωρικής αντιληπτικότητας αποτέλεσμα της ψηφιακής τεχνολογίας που συμβάλλει στη δημιουργία νέων μορφών φαινομενικής εδαφοποίησης και αποεδαφοποίησης. Στο ίδιο πλαίσιο ο συγγραφέας David Morley αναφέρεται στις ποικίλες μορφές εξορίας, διασποράς, συνδεσιμότητας, προσχώρησης και κινητικότητας, σε ένα ευρύ φάσμα κοινωνικών και γεωγραφικών θέσεων και στους τρόπους που κατασκευάζουν ταυτότητες. Ο Morley εστιάζει στην σημασία του «ανήκειν», θέτοντας το ζήτημα της φύσης των συνόρων στον σύγχρονο κόσμο, έχοντας δεδομένη την κινητικότητα και την υπερκινητικότητα της ψηφιακής τεχνολογίας, η οποία οικοδομείται στο πλαίσιο μιας συνεχόμενης διέλευσης των συνόρων. Ως αποτέλεσμα, «το ανήκειν» ως οικογένεια, κοινότητα ή έθνος, δεν κατανοείται πλέον ως ομοιογενής πολιτιστική οντότητα με ένα σαφές καθορισμένο πλαίσιο σε αντιπαράθεση με τον «ξένο», αλλά ως πολιτισμική συνέχεια στην οποία *«ο τόπος διαφοροποιείται σε σχέση με το πλαίσιο και την λειτουργία του σε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση»*.⁶⁷ Στο πεδίο της σύγχρονης φεμινιστικής θεωρίας η φιλόσοφος Rosi Braidotti συνδέει τον νομαδισμό με την υποταγή των γυναικών στο καθεστώς της σταθερότητας. Όπως επισημαίνει, *«από τον Αριστοτέλη έως τον Φρόντ η γυναίκα ήταν ακίνητη και ανενεργή»*.⁶⁸ Η Braidotti υποστηρίζει την αναδιάρθρωση της έννοιας του νομαδισμού μέσα στο πλαίσιο της ετερότητας. Η Braidotti παρατηρεί ότι *«ενώ έχει αυξηθεί η κινητικότητα μέσα στις ροές των σημερινών κοινωνικών μετασχηματισμών και των υβριδικών, πολύγλωσσων χώρων, υπάρχει απροθυμία στο να αγκαλιάσουμε την διαφορά ως διαφορά»*.⁶⁹

Από τα παραπάνω γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η διαλεκτική του νομαδισμού συνδέεται με τη ροή της κυκλοφορίας των συνδεδεμένο κόσμων, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στη θεώρηση της σύγχρονης τέχνης. Ιδιαίτερα το μοντέλο των Deleuze και Guattari έχει εξελιχθεί σε καλλιτεχνική στάση και πρακτική τέχνης. Ενδεικτικό ως προς αυτό το εισαγωγικό δοκίμιο του επιμελητή Nicolas Bourriaud στον κατάλογο της έκθεσης «Altermodern» στην Tate Britain το 2009, στο οποίο υπογραμμίζει ότι τα ταξίδια, οι πολιτιστικές ανταλλαγές και η θεώρηση της ιστορίας έχουν διευρύνει το πλαίσιο της τέχνης στην κατανόηση του ευρύτερου κόσμου και του τρόπου οικειοποίησης του. Ο Bourriaud συλλαμβάνει την έκθεση τέχνης ως πεδίο μιας ριζοσπαστικής πολιτιστικής αποκέντρωσης, *«ένα είδος νομαδισμού στο χώρο, τον χρόνο και στα μεταξύ τους σημεία»*,⁷⁰ αναγνωρίζοντας το υποκείμενο καλλιτέχνης ως πολιτιστικό νομάδα, ελεύθερο να ταξιδεύει δια μέσου του χώρου και του χρόνου

και ανάμεσα σε θέσεις, στις οποίες διασταυρώνεται η ιστορία με την παγκοσμιοποίηση. Σύμφωνα με τον Bourriaud «η έκθεση τέχνης τείνει προς μια δυναμική δομή που δημιουργεί τις μορφές πριν, κατά τη διάρκεια και μετά την παραγωγή της».⁷¹ Με άλλα λόγια η τέχνη απελευθερώνει τις αφηγήσεις της δικής της παραγωγής και διανομής, όπως επίσης του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου που την περιβάλλει, δομώντας ένα νέο μοντέλο καλλιτεχνικής πρακτικής με ανεξάρτητες δομές ροής, ταχύτητας και νομαδικής ευελιξίας. Πρόκειται για έναν προνομιούχο νομαδισμό, ο οποίος λειτουργεί πέρα και πάνω από τον συγκεκριμένο τόπο και τις ιδιαιτερότητες του. Μια σχεσιακή πρακτική που κατοχυρώνει το πρότυπο του καλλιτέχνη ως νομάδα και το ίδρυμα τέχνης ως μια θέση στην πορεία του.⁷²

Η τελευταία έκδοση της Documenta έθεσε το διδακτισμό στον πυρήνα της καλλιτεχνικής παραγωγής, προτείνοντας ως τίτλο εργασίας «Μαθαίνοντας από την Αθήνα» για να καταστήσει το Αθηναϊκό περιβάλλον σε τόπο διεθνούς συνάντησης πολιτιστικών παραγόντων, καλλιτεχνών, κριτικών, δημοσιογράφων και ενός παγκόσμιου κοινού τέχνης. Σύμφωνα με το επιμελητικό πλαίσιο, σκοπός της συνάντησης στην Αθήνα ήταν η διερεύνηση των κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών συνεπειών της νεοφιλελεύθερης πολιτικής.⁷³ Όπως εντόπισαν πολλοί παρατηρητές, η εκδήλωση καθιστούσε την Αθήνα συμπτωματική επιλογή,⁷⁴ κάτι το οποίο υποδεικνύει ότι η ιδέα του τόπου στο καθεστώς της τρέχουσας τέχνης έχει εισέλθει σε μια ολοένα και πιο ασταθή κατηγορία, τόσο σε θεωρητικό όσο και πρακτικό επίπεδο. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η τοποθεσία για την τέχνη προσεγγίζει την ιδέα του μη-τόπου (non-place) του Mark Augé. «Ένας ανα-μεταξύ χώρος, όπου ο τόπος και ο χρόνος προβάλλονται μέσα από μια συνεχόμενη ρευστή μορφή».⁷⁵ Στο πλαίσιο αυτό ο φαινομενολογικός προσανατολισμός της τοποειδικής τοποθεσίας (site-specific) που αναφέρεται από την Kwon «ως ένα διατμηματικό, συντονισμένο, πολλαπλά εντοπισμένο, διακριτικό πεδίο δράσης»,⁷⁶ λειτουργεί περισσότερο ως διαλεκτική και πολύ λιγότερο ως συγκεκριμένος τόπος εκτέλεσης των πρακτικών τέχνης. Όπως υπογραμμίζει η Kwon, «η τοποειδική τοποθεσία είναι προσανατολισμένη στην αντίληψη των καλλιτεχνικών πρακτικών που είναι γειωμένες, σταθερές, μοναδικά γεγονότα».⁷⁷ Στο ίδιο πλαίσιο, η επιμελήτρια Lucy Lippart στο δοκίμιο «Ελξη του Τοπικού», αναφέρετε στον συναισθηματικό νομαδισμό και στην έννοια της «ρίζας» που «αντιτίθενται τις συντηρητικές αξίες της μονιμότητας έναντι της αεικινήσιας και της πολυκεντρικότητας του τόπου».⁷⁸

Αναμφίβολα, στον κοσμοπολίτικο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης η έννοια του τόπου μετασχηματίζεται συνεχώς σε σχέση με την μετακίνηση των καλλιτεχνών μεταξύ πόλεων, χωρών και ηπείρων. Κάτω από αυτήν την προοπτική ο επιμελητής τέχνης James Mayer εισάγει τον όρο «κινητή τοποθεσία» (mobile site),⁷⁹ η οποία ενσωματώνει πληροφορίες λειτουργίας της διευρυμένης τοποθεσίας, με πρακτικές που διεξάγονται κατά την διάρκεια της φυσικής μετακίνησης των καλλιτεχνών μεταξύ σταθερών χωρικών θέσεων. Οι κινητές τοποθεσίες για τον Mayer «μετατοπίζονται κατά μήκος των ορίων μεταξύ δημόσιας και ιδιωτική ζωής και μεταξύ παρατηρητή και παρατηρουμένου, όπου οι ιστορικές και παρούσες εμπειρίες είναι αμοιβαία αμετακίνητες».⁸⁰ Ο όρος «κίνηση» εδώ, προσδιορίζει το σώμα που προχωρεί ή μετακινείται από το ένα σημείο στο άλλο, περιγράφοντας μια μετακινούμενη πρακτική ανάμεσα σε ενδιάμεσους τόπους χωρίς «συνάντηση» με ένα κοινό. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο η κινητή τοποθεσία δεν υπονοεί τον τόπο αλλά τη μετακίνηση από μια θέση σε μια άλλη, η οποία παράγει αφηγήσεις. «*Η πράξη του καλλιτέχνη μεταξύ τοποθεσιών.*»⁸¹ Επομένως η κινητή τοποθεσία συνιστά μια σχεσιακή πρακτική προσωρινής κατάληψης και δημιουργίας νοήματος σε σχέση με την μετακίνηση, την άφιξη και την αναχώρηση του νομάδα καλλιτέχνη.

Αυτή η θεσμική προτροπή προς τον νομαδισμό δεν αντιστοιχεί σε κάποιο όραμα κοινωνικού μετασχηματισμού στην εποχή της κινητικότητας. Αντιθέτως επεκτείνει τους μηχανισμούς της σύγχρονης τέχνης σε πολλαπλά γεωγραφικά πεδία, μέσα στα οποία χαρτογραφεί διαδρομές και πολλαπλά κοινωνικοπολιτικά πλαίσια, παράγοντας αλληλοσυνδεόμενες τοποθεσίες σε απομακρυσμένες από την Δύση επικράτειες. Όπως υπογραμμίζει ο πολιτιστικός αναλυτής Nikos Pastergiadis, «*όλοι όσοι εισέρχονται στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης είναι ήδη μέρος της περίπλοκης διαδικασίας παρέμβασης και ανατροφοδότησης που περιβάλλει τον κόσμο.*»⁸² Ο νομαδισμός προωθεί τον αποικισμό της δυτικής τέχνης σε κάθε γωνιά του κόσμου και την παράλληλη εισροή καλλιτεχνών από διάφορες γεωγραφικές ζώνες στα κέντρα της τέχνης. Έτσι η τέχνη δεν συστήνει τρόπους ένταξης και συμμετοχής στο πλαίσιο των ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών και οικονομικών συνθηκών του σύγχρονου κόσμου, αλλά συγκροτεί ένα κριτικό λόγο για τις ροές και τα σύνορα στο πλαίσιο της παγκόσμιας κυκλοφορίας ανθρώπων, εργασίας και οικονομίας. Η ανταπόκριση της τέχνης στις συνθήκες της παγκοσμιοποίησης συνδέεται απευθείας με την πρακτική της «επιμέλειας τέχνης» και την εκθεσιακή δραστηριότητα, η οποία παρουσιάζεται με φαντασμαγορία στις πόλεις του κόσμου.

4.1. Επιμελητικές αφηγήσεις και δημόσια θεάματα

Τα τελευταία χρόνια η έννοια του «επιμελητή/τρια τέχνης» (art curator) έχει αναδειχθεί σε διαμεσολαβητικό παράγοντα της πολιτιστικής πρακτικής, ο οποίος θέτει τα πρότυπα για την τέχνη που παράγεται σήμερα, κατασκευάζοντας συνεχώς νέα περιεχόμενα και ανανεώνοντας τους συσχετισμούς μεταξύ της τέχνης και του κοινού της. Πρόκειται για μια κρίσιμη διανοητική κοινότητα που εξελίσσει την τέχνη σε ένα πεδίο κοινωνικοπολιτικής θεώρησης μέσα στο πλαίσιο της παγκόσμιας κυκλοφορίας της. Όμως η επιμέλεια της τέχνης επικεντρώνεται σε δύο αντιφατικά μεταξύ τους πεδία. Από τη μια πλευρά παράγει μια κριτική διαλεκτική, ενώ από την άλλη εξουσιοδοτείται να οργανώσει μια πολιτιστική εκδήλωση, η οποία σχετίζεται με ένα ίδρυμα ή ένα τόπο έκθεσης τέχνης. Κατά συνέπεια η πρακτική της επιμέλειας τέχνης δραστηριοποιείται ανάμεσα στην κριτική, την οργάνωση εκθέσεων και την παράλληλη με την έκθεση δημιουργία δραστηριοτήτων όπως συνέδρια, ανταλλαγές, ερευνητικές εργασίες ή εκδόσεις βιβλίων και περιοδικών.⁸³ Αυτό έρχεται ως αποτέλεσμα της παγκόσμιας επέκτασης της νεοφιλελεύθερης οικονομίας με την επακόλουθη διακοπή της χρηματοδότησης της πολιτιστικής παραγωγής από κρατικούς προϋπολογισμούς. Ο πολιτισμός δεν είναι πλέον εθνικό αγαθό, αλλά ένα προϊόν που υπόκειται στους νόμους της αγοράς, έχοντας οδηγήσει τα ιδρύματα τέχνης στην ανάπτυξη πολιτικών προς την κατεύθυνση της θεαματικοποίησης μέσα από έναν πολιτισμό των εκδηλώσεων (cultural events), ο οποίος απευθύνεται πρωτίστως σε καταναλωτές τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο οι εκθέσεις τέχνης έχουν επεκταθεί στον δημόσιο χώρο από παρεμβάσεις μεγάλης ή μικρής κλίμακας, συγκροτώντας συγκεκριμένες ιεραρχικές σχέσεις μεταξύ των θεσμών τέχνης και της δημόσιας σφαίρας στην βάση του εκάστοτε θεσμικού σχεδιασμού.

Η σύγχρονη τέχνη εμπλέκεται στον δημόσιο χώρο των πόλεων μέσα από σχεσιακές μορφές παρεμβάσεων, οι οποίες συστήνουν πολιτικοποιημένες αφηγήσεις σχετικά με ζητήματα ταυτότητας, φύλου, αστικοποίησης και παγκοσμιοποίησης. Για τον φιλόσοφο Oliver Marchart, η στροφή αυτή υποδεικνύει την σύμπλευση της σύγχρονης τέχνης με τις πολιτικοποιημένες, ακτιβιστικές πρακτικές που δραστηριοποιούνται στη δημόσια σφαίρα,⁸⁴ προσανατολισμένες στα προτάγματα της ριζοσπαστικής δημοκρατίας των Ernesto Laclau και Chantal Mouffe,⁸⁵ συγκροτώντας ιδεολογικές θέσεις μέσα από τις οποίες προκύπτουν ανταγωνισμοί που είναι το χαρακτηριστικό όλων των κοινωνικών χώρων.⁸⁶ Οι έννοιες του ανταγωνισμού και

του αγωνιστικού χώρου⁸⁷ τίθενται ως πλαίσιο, στο οποίο αναπτύσσονται οι επιμελητικές τακτικές και οι πρακτικές τέχνης, δομώντας έτσι τις βάσεις της ετερότητας και κατά συνέπεια της πολλαπλότητας των ταυτοτήτων που εμπλουτίζουν συνεχώς με νέα δεδομένα το περιεχόμενο των εκθέσεων. Για παράδειγμα, το 2012 στο πλαίσιο της έβδομης Μπιενάλε του Βερολίνου, ο επιμελητής Artur Żmijewski διοργάνωσε την έκθεση με τίτλο «*Ξεχάστε τον φόβο*»,⁸⁸ προσκαλώντας μέλη του κινήματος Occupy από διάφορες πόλεις. Οι ακτιβιστές κλήθηκαν να κατασκευάσουν μέσα στο κτίριο και να οργανώσουν διαδηλώσεις ενάντια στον καπιταλισμό και επίσης να δικτυωθούν διεθνώς με άλλους ακτιβιστές.⁸⁹ Έτσι η πολιτική λειτούργησε ως συστατικό της έκθεσης, ενώ το κίνημα Occupy ως σχεσιακή αισθητική πρακτική στο πλαίσιο της αναβίωσης της Κοινωνικής Γλυπτικής (Social Sculpture) του Joseph Beuys. Δηλαδή ως *πρακτική που επιδρά στην κοινωνική συνοχή*.⁹⁰ Από την πλευρά τους οι ακτιβιστές εκτίμησαν ότι το «*κύρος της Μπιενάλε θα μπορούσε να λειτουργήσει ως μοχλός εκπαίδευσης των επισκεπτών προς ένα εναλλακτικό τρόπο αντιμετώπισης των κοινωνικών προβλημάτων*».⁹¹ Με την αισθητική εμπειρία να ανταγωνίζεται ευθέως τον ακτιβισμό, η έκθεση απαρτιζόταν από ένα ποικίλο πλήθος συμμετεχόντων, όπως καλλιτέχνες και ακτιβιστές του Κινήματος Occupy Movement και επίσης διάφορες ριζοσπαστικές ομάδες που εκπροσωπούντο από τους δικηγόρους τους.⁹² Για πολλούς παρατηρητές η συγκεκριμένη Μπιενάλε συνέστησε ένα αποτυχημένο πολιτιστικό εγχείρημα που θα μπορούσε κάλλιστα να χαρακτηριστεί ως καρναβάλι.⁹³ Με άλλα λόγια η έμφαση που δόθηκε στην πολιτική ως προσθήκη της εκθεσιακής βιτρίνας λειτούργησε ως θέαμα, με τις κρίσιμες συνθήκες του κοινωνικοπολιτικού να υπογραμμίζουν την διάκριση του αισθητικού καθεστώτος από την πολιτική, το οποίο καθεστώς δε διέθετε καμία ευρεία αντισταθμιστική αξία στον πολιτικό λόγο.

Ο διαχωρισμός μεταξύ του κυρίαρχου και κυριαρχούμενου που αναπαράγεται μέσα από την κοινωνική δέσμευση στο πλαίσιο της έκθεσης τέχνης, η οποία απευθύνεται πρωτίστως σε θεατές, δεν αφήνει χώρο στις ιδέες που παράγονται από την κοινωνική δυναμική. Η ανάδυση της πολιτικής στην τέχνη μετατρέπεται όλο και περισσότερο σε επιταγή των αξιώσεων του επιμελητικού λόγου για μια σειρά δεσμεύσεων με τους θεσμούς. Όπως προτείνει ο Marchart, οι πρακτικές της επιμέλειας τέχνης που επιθυμούν να ταυτιστούν με το πολιτικό πρέπει να απομακρυνθούν από την πολιτική των θεσμών «έτσι ώστε να *χειραφετηθούν οι εναντιωματικές πρακτικές της τέχνης, οι οποίες επιμένουν στην αναγκαιότητα του ανέφικτου*».⁹⁴ Σε κάθε περίπτωση το κοινό της

τέχνης δεν ανακινείται από οποιαδήποτε σύγκρουση, ακριβώς επειδή η αναπαράσταση της σύγκρουσης είναι από μόνη της ένα σταθερό και προβλέψιμο στοιχείο της εκθεσιακής τελετουργίας.

Σήμερα ο χώρος των θεσμών της τέχνης προτείνεται ως δημόσια σφαίρα, η οποία προωθεί τη μετάδοση και την αποδοχή του έργου που παράγει η τέχνη.⁹⁵ Σε αυτό το πλαίσιο το ίδρυμα τέχνης από πεδίο διαχείρισης και προβολής πολιτισμού ανασυστήνεται σε χώρο πολιτιστικής παραγωγής. Σύμφωνα με την καλλιτέχνη Hito Steyerl, η ανασύσταση αυτή ξεκίνησε την δεκαετία του 1990 στο πλαίσιο της «θεσμικής κριτικής»,⁹⁶ η οποία ερμηνεύει το ίδρυμα τέχνης ως *δύνητική δημόσια σφαίρα*,⁹⁷ και έρχεται ως αποτέλεσμα της έμφασης που προσέδωσε ο μεταμοντερνισμός στις πολιτισμικές σπουδές και στις φεμινιστικές και μετααποικιακές θεωρήσεις, οι οποίες μετατόπισαν το πολιτιστικό πεδίο προς την θεσμική κριτική ως μια πρακτική που στοχεύει στον κοινωνικό μετασχηματισμό. Σε αυτό το πλαίσιο τα ιδρύματα της τέχνης επιχειρούν να εκθέσουν το δικό τους ρόλο στη διαμόρφωση μιας πολιτικοκοινωνικής κριτικής στην δημόσια σφαίρα, καθορίζοντας τον ρόλο της τέχνης ως πρακτική κοινωνικής δέσμευσης. Για τον Foster η πολιτική αυτή ελαχιστοποιεί τον ρόλο του πολιτιστικού πεδίου σε φορέα διαμεσολάβησης μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου, εξυπηρετώντας την κουλτούρα της κατανάλωσης. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά, «η τέχνη σήμερα θεωρείται κυρίως ως μορφή ψυχαγωγίας, ενώ η κριτική ως προϊόν κατανάλωσης».⁹⁸ Πράγματι, οι πρακτικές της σύγχρονης τέχνης καθοδηγούνται από τον επιμελητικό λόγο, θεμελιώνοντας μορφές αστικών παρεμβάσεων που μεταδίδουν στιγμιαίες διαθέσεις και φευγαλέες καταστάσεις σε μια θεσμικά οριοθετημένη εμπειρία της τέχνης στον δημόσιο χώρο. Ακόμα και οι ακτιβιστικές πρακτικές στο πλαίσιο της έκθεσης τέχνης καθορίζονται ως παρεμβάσεις, οι οποίες είναι «θεμελιωδώς θεαματολογικές και οι οποίες δεν επιθυμούν να καταλήξουν πουθενά παρά στον ίδιο τους τον εαυτό».⁹⁹ Με άλλα λόγια, οι εκθέσεις τέχνης στον δημόσιο χώρο ανάμεσα σε άλλες εκδηλώσεις του σύγχρονου πολιτισμού της αναψυχής και της ψυχαγωγίας, μετατρέπονται σε ένα προϊόν ανάμεσα σε άλλα προϊόντα της κοινωνίας του θεάματος που αξιοποιεί την τέχνη ως αγαθό, με τις πρακτικές της να συμπορεύονται με την κουλτούρα της αγοράς.

Οι παραγωγές της σύγχρονης τέχνης που παρεμβαίνουν στον δημόσιο χώρο των πόλεων, λειτουργούν ως τμήμα της διαμεσολαβητικής πραγματικότητας που αναφέρεται από τον Guy Debord στην «Κοινωνία του Θεάματος» ως ενδεικτική

ιδεολογική έννοια μιας καπιταλιστικής δομής που αντανακλά την κυριαρχία της αγοράς και διευθύνει την κοινωνία και κάθε επαφή μεταξύ των ανθρώπων. Για τον Debord «το θέαμα είναι ο αδιάκοπος λόγος που η παρούσα τάξη πραγμάτων επιφυλάσσει για τον εαυτό της, ο εγκωμιαστικός της μονόλογος».¹⁰⁰ Διεθνείς εκθέσεις όπως οι εκθέσεις της Documenta, οι μπιενάλε και τα φεστιβάλ της τέχνης του δρόμου (street art festival) συνιστούν μορφές αστικών θεαμάτων, τα οποία κατανοούνται ως συμβάντα που νοηματοδοτούν την εξουσία «κατά την εποχή της ολοκληρωτικής διαχείρισης των ανθρώπινων όντων».¹⁰¹ Το θέαμα ως βασική λειτουργία της μοντέρνας τέχνης όσο και της σύγχρονης κληρονομιάς της, έχει ισχυρό νομιμοποιητικό ρόλο μέσα από τις εκθέσεις τέχνης καθώς οικοδομούν την οπτική κουλτούρα, η οποία απευθύνεται σε θεατές. Οι εκθέσεις τέχνης στον δημόσιο χώρο απομονώνουν τα άτομα καθιστώντας τα καταναλωτές θεάματος, που σημαίνει ότι απομονώνει τα άτομα από τη σφαίρα της συλλογικής ζωής. Όπως υπογραμμίζει ο Debord, «το θέαμα είναι η κληρονομιά όλης της αδυναμίας του δυτικού φιλοσοφικού εγχειρήματος, το οποίο δεν ήταν άλλο παρά μια κατανάλωση της δραστηριότητας, κυριαρχούμενης από την κατηγορία της όρασης».¹⁰²

Οι εκθέσεις τέχνης στον δημόσιο χώρο ως προϊόντα της σύγχρονης πολιτιστικής βιομηχανίας, με τους όρους των Theodor Adorno και Max Horkheimer, μονοπωλούν την πολιτιστική παραγωγή μέσα στη σύγχρονη κοινωνία. Οι Adorno και Horkheimer χρησιμοποίησαν τον όρο βιομηχανία πολιτισμού για να αναφερθούν στις βιομηχανίες ψυχαγωγίας που αναδύθηκαν στα τέλη του δεκάτου ενάτου και στις αρχές του εικοστού αιώνα. Η εμφάνιση των βιομηχανιών αυτών οδήγησαν στην τυποποίηση και στον εξορθολογισμό των πολιτιστικών μορφών. Κάτι τέτοιο με τη σειρά του ενδυνάμωνε την παραδοσιακή αυτονομία της τέχνης, και απέκλειε την κρίσιμη παρεμβατικότητα της στην κοινωνία. Οι πολιτιστικές βιομηχανίες προσδίδουν μια ψευδή εμφάνιση ατομικότητας στα πολιτιστικά αγαθά την στιγμή που αντιπροσωπεύουν τυποποιημένα μοντέλα πολιτισμού. Για τους Adorno και Horkheimer όσο ισχυρότερη είναι η βιομηχανία του πολιτισμού τόσο περισσότερο μπορεί να επιλέγει τις ανάγκες των καταναλωτών, καθοδηγώντας τις επιθυμίες τους.¹⁰³ Οι πολιτιστικές βιομηχανίες μπορούν να γίνουν κατανοητές ως διαδικασίες παραγωγής προϊόντων στη μεταβιομηχανική εποχή που προσδιόρισε τα βασικά χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας κατάστασης και σύμφωνα με τον Τερζόγλου συνιστά «την μεταβολή της γνώσης σε αντικείμενο κυκλοφορίας και ανταλλαγής».¹⁰⁴ Ωστόσο, μετά την δεκαετία του 1990 η σύνδεση των πολιτιστικών βιομηχανιών με

την δημιουργικότητα και τις προηγμένες τεχνολογίες κάτω από το όρο των δημιουργικών βιομηχανιών έχει αναδείξει ένα συγκεκριμένο και αυτόνομο τομέα της οικονομίας, την δημιουργική οικονομία, η οποία συμβάλλει αποκλειστικά στην αντιμετώπιση των προκλήσεων του ανταγωνισμού που εγείρει η παγκοσμιοποίηση.¹⁰⁵

Οι δημιουργικές βιομηχανίες διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο στην εδραίωση του παγκόσμιου πολιτισμού, καθορίζοντας την αναπαράσταση ως πυρήνα της υπάρχουσας κοινωνίας. Μέσω της εικόνας (image), η οποία είναι άμεσα διαθέσιμη στον κυβερνοχώρο, αποκαλύπτεται η πολυπλοκότητα, η ταχύτητα και η δύναμη του σύγχρονου πολιτισμού του θεάματος. Η εικόνα ως μέσον παρακολούθησης και έρευνας του κόσμου, συντηρεί ταυτόχρονα τη σύνδεση, την απόσταση και την αποσύνδεση από αυτόν. Γεγονός είναι πως ο κόσμος κυριαρχείται σήμερα από χιλιάδες εικόνες μέσα από την τηλεόραση, τον τύπο, τις ιστοσελίδες και το δημόσιο χώρο. Επιπλέον, οι μηχανές αναζήτησης στο διαδίκτυο μπορούν να προμηθεύουν άμεσα εικόνες σε κάθε πληκτρολογημένη λέξη, ενώ στα κοινωνικά δίκτυα αναρτάται συνεχώς ένας μεγάλος αριθμός φωτογραφιών. Η κυριαρχία της εικόνας στην σύγχρονη εποχή αναδεικνύει το θέαμα ως ιδεολογία, προπαγάνδα, ψυχαγωγία, πληροφόρηση και εμπορική διαφήμιση, θεμελιώνοντας ένα διάχυτο μηχανισμό ιδεολογικής, πολιτιστικής και οικονομικής κυριαρχίας. Για τον φιλόσοφο Jean Baudrillard,¹⁰⁶ η ψηφιακή τεχνολογία μετουσιώνει τις βιωματικές εμπειρίες σε ομοιώματα της πραγματικότητας μέσω της προσομοίωσης (simulation), η οποία αναπτύσσει ένα πρότυπο με επιλεγμένα χαρακτηριστικά ενός πραγματικού ή φανταστικού κόσμου και του ομοιώματος (simulacrum), της κατασκευασμένης ως υπαρκτή εικόνα πραγματικότητας, η οποία ωστόσο δεν κατέχει την ουσία ή τις ιδιότητες της. Για τον Baudrillard η προσομοίωση και το ομοίωμα κατασκευάζουν μια υπερπραγματικότητα (hyperreality) ως πραγματικό γεγονός που απειλεί τη διαφορά μεταξύ «πραγματικού» και «φανταστικού». Επομένως, το θέαμα στην παρούσα εποχή κατασκευάζει προσομοιώσεις κόσμων που παρουσιάζονται που γίνονται αποδεκτές από την ανθρώπινη αντίληψη ως πραγματικότητα, αντικαθιστώντας έτσι τις αυθεντικές σχέσεις με ψευδαισθήσεις, γεγονός που προδικάζει το τέλος του κοινωνικού.

Παρά τις αλλοτριωτικές επιπτώσεις στη ζωή και τις κοινωνικές σχέσεις, το θέαμα είναι μία από τις πιο θεμελιώδεις συνθήκες της σύγχρονης ύπαρξης. Η αντίληψη και η επικοινωνία μέσω του θεάματος ως ένα σύστημα παραγωγής και εκπροσώπησης αναπαραστάσεων ασκεί επιρροή στην αντίληψη και την φαντασία προς ένα

διαμορφωμένο μονοδιάστατο μοντέλο καταναλωτικής συμπεριφοράς. Μια έκφραση αυτής της τάσης είναι οι παρεμβάσεις της τέχνης στην πόλη που συγκροτούν ένα τοπίο ψευδαισθήσεων, το οποίο συνυπολογίζεται σε αναπόσπαστο τμήμα της σύγχρονης αστικής ψυχαγωγίας. Οι εκθέσεις της τέχνης, έχοντας επεκταθεί στην κοινωνική σφαίρα διαπραγματεύονται με την κατανάλωση του ελεύθερου χρόνου μέσα από την εμπορευματοποίηση της καλλιτεχνικής εμπειρίας, παράγοντας μοντέλα πολιτιστικών θεαμάτων που κατασκευάζουν και διαμορφώνουν αποπλανητικές όψεις της αστικής ζωής. Οι εκθέσεις αυτές, οι οποίες εξ ορισμού θεωρούνται διασπορικές, παράγουν ένα ποικίλο περιεχόμενο μοναδικών και αλληλοσυνδεδεμένων γεγονότων. Σε αντίθεση με τα μουσεία και τα ιδρύματα τέχνης, στα οποία η ταυτότητα των εκθέσεων ενσωματώνεται σε σταθερές αρχιτεκτονικές δομές, οι εκθέσεις της τέχνης στην πόλη συνδέονται με την αίσθηση της εμπειρίας σε ένα θεματικό πλαίσιο που *«μετουσιώνουν την έκθεση σε ένα συνολικό πακέτο αύρας και συμβάντων»*.¹⁰⁷ Για παράδειγμα, το 1992 κατά την διάρκεια της «Documenta 9» ένα πλήθος εμπόρων οικειοποιήθηκε τον δημόσιο χώρο της πόλης προωθώντας χειροτεχνήματα, ενώ στα περίπτερα που ανεγέρθηκαν κατά μήκος της διαδρομής των εκθεσιακών κτιρίων δημιουργήθηκαν προσωρινές γκαλερί. Έτσι *«η τέχνη ήταν παντού στο Κάσελ, η οποία δεν είχε μόνο τον ρόλο του οικοδεσπότη μιας διάσημης έκθεσης τέχνης, αλλά η ίδια η πόλη είχε μετασηματιστεί σε πεδίο τέχνης»*.¹⁰⁸ Συνεπώς η έκθεση δεν συνιστούσε μια παρέμβαση στο δημόσιο χώρο, αλλά ήταν η Documenta ο δημόσιος χώρος. Η τέχνη εδώ εμφανίζεται ως πρακτική που συνδέει άτομα, ιδέες και δράσεις, συνιστώντας τρόπο κοινωνικής αναπαραγωγής, η οποία προωθεί την ενσωμάτωση σε ένα κυρίαρχο σύστημα πολιτιστικής ιδεολογίας. Στην περίπτωση αυτή, ακόμα και η κοινωνικά ευαίσθητοποιημένη ή πολιτικά στρατευμένη τέχνη αναμορφώνεται σε αισθητικό θέαμα, καλλιεργώντας το συλλογικό ναρκισσισμό.¹⁰⁹ Αυτός ο αναδυόμενος ρόλος της τέχνης, ο οποίος διακρίνεται από τη σφαίρα άλλων πολιτιστικών δραστηριοτήτων μπορεί να θεωρηθεί και η ουσία του φαινομένου της σύγχρονης τέχνης. Κάθε ταύτιση, αφομοίωση και διάδραση απέναντι στην πολυπλοκότητα των σύγχρονων κοινωνιών αφομοιώνονται από τα εξειδικευμένα και οριοθετημένα μέσα του θεσμικού πλαισίου της έκθεσης. Με τον τρόπο αυτό υποδεικνύεται ένας διασυνδεδεμένος κόσμος, όπου κάθε μορφή, πρακτική και μέσον τέχνης συνιστούν μια επικοινωνιακή και διαλογική συνάντηση αντιπαραθέσεων που συμπυκνώνεται σε μια στιγμή δημιουργικής αναψυχής, η οποία ενοποιεί και δίνει απαντήσεις σε μια

μεγάλη ποικιλία πολιτικοκοινωνικών αντιθέσεων στην μορφή μιας οργανωμένη κοινωνικής αναπαράστασης που ανακύπτει στο παρόν και καταναλώνεται σε αυτό.

5.1. Εξωτισμός και αστικές περιφράξεις

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η σύγχρονη τέχνη έρχεται αντιμέτωπη με την διάσταση των διαπολιτισμικών σχέσεων που έχουν ανακύψει από την επικοινωνία των παγκόσμιων δικτύων και των διακρατικών κοινοτήτων. Μια πρώτη επίπτωση των διεργασιών της τέχνης στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, είναι ότι στρέφει την προσοχή στην παγκόσμια και τοπική δυναμική μέσα από ένα οριζόντιο άξονα ανάλυσης, ο οποίος προσλαμβάνει την έννοια του τοπικού μέσα στο πλαίσιο του ηγεμονικού λόγου. Η «εντοπιότητα» στη σύγχρονη τέχνη φαίνεται να συμπυκνώνει τις αμφισβητήσεις απέναντι στις διεργασίες της παγκοσμιοποίησης. Με άλλα λόγια παρουσιάζεται ως εναλλακτικός αντίλαλος στον παγκόσμιο νεοφιλελευθερισμό. Κάτι τέτοιο τροφοδοτηθεί έναν αυτοσυντηρούμενο μύθο σχετικά με το τοπικό που λειτουργεί ως θεραπεία στα παγκόσμια και τοπικά ζητήματα, τα οποία έχουν ανακύψει στη σύγχρονη εποχή. Οι προσεγγίσεις της τέχνης στο ζήτημα του τοπικού πραγματοποιείται στη βάση των ιδιωμάτων μιας εντοπισμένης, εθνικής ή φυλετικής κοινότητας, τα συστατικά της οποίας εκλαμβάνονται μοναδικά και αναλλοίωτα. Μια αντίληψη που ταυτίζεται με την έννοια του εξωτισμού.

Ο κριτικός τέχνης Christian Kravagna αναφέρεται στην ανάδυση ενός νέο-πριμιτιβισμού στον τομέα της τέχνης, μέσω του οποίου προσεγγίζεται η ιστορική ιμπεριαλιστική περίοδος ως μια κρίσιμη αντιπαράθεση της τέχνης με το «Άλλο».¹¹⁰ Αφετηρία προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν η έκθεση «Magiciens de la Terre» το 1989, κατά τη διάρκεια της οποίας παρουσιάστηκαν τα έργα εκατό και πλέον καλλιτεχνών από πενήντα διαφορετικές χώρες στο Pompidou και το Grande Halle στο Παρίσι. Πρόκειται για ένα εγχείρημα ανοίγματος του κόσμου της δυτικής τέχνης προς την παγκόσμια σφαίρα. Η έκθεση με την συμμετοχή καλλιτεχνών από χώρες εκτός του βορειοδυτικού άξονα λειτούργησε ως αποφασιστική καμπή για την ταχεία μετάβαση από το αόρατο των μη δυτικοευρωπαίων καλλιτεχνών στην υπερβολική ορατότητα μέσα από πολυάριθμες καλλιτεχνικές εκθέσεις από παραμεθόριες περιοχές, «με έργα δυτικής και μη μη-δυτικής προέλευσης να συνυπάρχουν παράλληλα κάτω από το ίχνος της παγκόσμιας τέχνης».¹¹¹ Η τάση αυτή έφτασε στο αποκορύφωμά της με την Ντοκουμέντα 11, όταν επιλέχθηκε επιμελητής ο Νιγηριανός καταγωγής

Okwui Enwezor¹¹² ως ένα σαφές μήνυμα ανοίγματος της δυτικής τέχνης προς τον ευρύτερο κόσμο. Ωστόσο, αυτή η αυξημένη ορατότητα των μη δυτικών δεν σηματοδοτεί απαραίτητα την μετααποικιακή στροφή της τέχνης, αλλά συνιστά μέρος της σύγχρονης έκρηξης της δύσης προς την περιφέρεια. Όπως διατυπώνει ο Ktavanaga, «η αυξανόμενη προσοχή στη μη-δυτική τέχνη φαίνεται να καθορίζεται από πριμιτιβιστικές παρορμήσεις, οι οποίες αναδεικνύουν μια φανταστική, παράλογη ετερότητα στο δυτικό λόγο».¹¹³

Πρόκειται για την στροφή της τέχνης προς τον εξωτισμό, ο οποίος συνιστά την διαφορετικότητα ως εξωκανονικότητα ενός «κάπου αλλού» σε σχέση με την κανονικότητα του «εδώ και τώρα». Ο όρος εξωτισμός δεν χαρακτηρίζει τόπους και κοινότητες, αλλά περιγράφει το αποτέλεσμα μιας διαλεκτικής που σκιαγραφεί την ουσιώδη απόσταση των ξένων μέσα από μια εξ' αποστάσεως οπτική γωνία.¹¹⁴ Πρόκειται για μια έννοια συνώνυμη με την αποικιοκρατία που κατασκευάζει το «άλλο» μέσα από τον ασύμμετρο συσχετισμό που δημιουργεί η ίδια η έννοια. Γεγονός είναι ότι από την νοσταλγία του «Ευγενή Άγριου» (Noble Savage) του Jean-Jacques Rousseau,¹¹⁵ τις προσεγγίσεις στον Οριενταλισμό το δέκατο ένατο αιώνα, την λατρεία στα τροπικά νησιά του Paul Gauguin έως τα πακέτα εξωτικών αποδράσεων σήμερα, η Δύση εξυμνεί το Άλλο εκθειάζοντας την υπεροχή του μέσα από πολλαπλές και αμφίσημες μορφές.¹¹⁶ Η παράδοση του εξωτισμού προς το άλλο είναι ισχυρή και κυρίαρχη στη δυτική κουλτούρα και ευθύνεται για την αντίληψη των γεωγραφικών Άλλων που θεμελίωσε το δυτικό ιμπεριαλισμό. Το ενδιαφέρον για τις ιστορίες και τα αντικείμενα που κατέφθαναν από τις αποικίες τον δέκατο όγδοο αιώνα, κατασκεύασε μια μυθολογία του κόσμου πέρα από την Ευρώπη, η οποία μετουσίωνε τους ξένους λαούς και τους πολιτισμούς σε αντικείμενα εμπορικής κατανάλωσης και πολιτικής κυριαρχίας, αποτέλεσμα της οποίας ήταν και η ενεργοποίηση του φιλελληνισμού ως ενός ειδικού τύπου εξωτισμού που άσκησε επιρροή στο εξωτερικό και το εσωτερικό του νέο ιδρυθέντος ελληνικού κράτους το 1830.¹¹⁷ Η δυτική αντίληψη για το «εξωτικό», ως ένα μείγμα πολιτιστικών στερεοτύπων για τους άλλους μη δυτικούς, λευκούς λαούς συγκρότησε το πολιτισμικό υπόβαθρό της δυτικής αποικιοκρατίας ανά τους αιώνες. Ωστόσο, τα σημειώματα του Γάλλου ιατρού και εθνογράφου Victor Segalen, ο οποίος στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα ταξίδεψε στην Ταϊτή και στην Κίνα, αποκαλύπτουν την προσπάθεια αποσύνδεσης της έννοιας του εξωτισμού από την ιμπεριαλιστική αποικιοκρατία. Όπως παρατηρεί ο Segalen, οι γεωγραφικές εικόνες που σχετίζονται

με το εξωτικό «δημιουργούν μια χυδαία ποικιλομορφία που μειώνει το εξωτικό σε σχέση με το αποικιακό». ¹¹⁸ Μόνο μέσα από την απελευθέρωση της έννοιας από τις αποικιακές συμπαραδηλώσεις θα μπορούσε να επανεξεταστεί «η ποικιλομορφία ως γνώση και ο εξωτισμός ως η ικανότητα να συλλάβουμε την ετερότητα». ¹¹⁹ Αναμφισβήτητα η ιδέα του εξωτισμού είναι ισχυρή και κυρίαρχη στη δυτική κουλτούρα, επιτρέποντας την ανάπτυξη της φυλετικής αντίληψης για το ρόλο του Άλλου κάτω από το πρίσμα της δυτικής κοσμοθεώρησης του πολιτισμού.

Οι ρίζες της σύγχρονης τέχνης σε σχέση με το «Άλλο» πρέπει να αναζητηθούν στη στροφή προς τις κοινότητες τη δεκαετία του 1970 και στις εκτενείς αναφορές της διαλεκτικής της τέχνης για τις κοινότητες με όρους εθνογραφίας. Παρά τη θεμελίωση της ορολογίας της τέχνης κοινοτικής βάσης, ¹²⁰ ο όρος κοινότητα στην τέχνη παραμένει διφορούμενη την στιγμή που προσλαμβάνεται ως μια οργανική συλλογικότητα, ταυτόσημη με την αλληλεγγύη. Όπως αναφέρει ο φιλόσοφος Jean-Luc Nancy στο δοκίμιο του για την «Ανενεργή κοινότητα» (The Inoperative Community), «η έννοια της κοινότητας στην δυτική σκέψη είναι συνυφασμένη με αρμονικούς συνειρμούς, με τους οποίους αναπαράγεται η ίδια μέσα από την οργάνωση, τις τελετουργίες και τα σύμβολα της, αντιπροσωπεύοντας την δικής της έμφυτη ενότητα, οικειότητα και αυτονομία». ¹²¹ Η έννοια της κοινότητας με άλλα λόγια, επικαλείται μια αρχαϊκή κοινωνία που έχει εξαφανιστεί στις ημέρες μας, την οποία χαρακτηρίζει η οικειότητα, η αλληλεγγύη και η συλλογικότητα. Εξάλλου, η καλλιτέχνη και συγγραφέας Suzanne Lacy επισημαίνει τον παιδαγωγικό χαρακτήρα της τέχνης προς τις κοινότητες, η οποία «ωθεί τα μέλη των κοινοτήτων να σκεφτούν ή να ενεργήσουν με ένα διαφορετικό τρόπο». ¹²² Η Lacy μέσα από έργα όπως «The Roof is on Fire» το 1994, το οποίο απευθύνονταν στην αφρικανική κοινότητα του Oakland με σκοπό να διαμορφώσει τις πολιτικές που επηρεάζουν άμεσα την νεανική υποκουλτούρα της περιοχής ¹²³ ή το «La Piel de la Memoria» το 1999 που είχε ως σημείο αναφοράς την βία που αναπτύσσεται στις οικογένειες που προέρχονται από την Κολομβία, υποδεικνύει ότι η εμμονή της τέχνης κοινοτικής βάσης προς τις υποκουλτούρες ακολουθείται από τη διαδεδομένη στερεοτυπική αντίληψη της λευκής αμερικανικής φαντασίας για τους περιθωριακούς άλλους της Αμερικής. Όπως διαπιστώνεται, «στην πλειοψηφία της η κοινοτική τέχνη απευθύνεται συνήθως σε ομάδες που είναι διαφορετικές από την κυρίαρχη λευκή, μεσαία τάξη». ¹²⁴ Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι ο λόγος της τέχνης για την διαφορετικότητα απορρέει μέσα από μια αντίληψη αυθεντικότητας για τα άτομα που ανήκουν σε κατώτερα κοινωνικά στρώματα ή σε

διαφορετικές εθνοτικές κοινότητες. Η τέχνη προσλαμβάνει τις κοινότητες ως ομοιογενή χώρο, μέσα στον οποίο είναι σαφή τα όρια μεταξύ της δικιάς της ταυτότητας και των άλλων πολιτισμικών ταυτοτήτων.

Η ανάδυση της εγγύτητας της τέχνης προς τους «Άλλους» κατανοείται μέσα από την αποαποικιοποίηση της ετερότητας, μια εξέλιξη των θέσεων των Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze και Jacques Derrida, για τους οποίους «η διαφορετικότητα, η ετερογένεια και η πολυφωνία αναπτύσσουν τις νοηματοδοτήσεις τους από τις πιθανές προϋποθέσεις διαμόρφωσης ταυτότητας ως τρόπος αποδόμησης του δυτικού ιδεαλισμού».¹²⁵ Με την αποδόμηση της αυτονομίας των πολιτισμικών δομών που οδήγησε στην συγκρότηση πολλαπλών και συχνά αντικρουόμενων εννοιών, η τέχνη εισέρχεται στον κόσμο της παραγωγής επαναληψιμότητας (iterability), ετερότητας (alterité), διαφοράς (différance) που εισηγήθηκε ο Derrida¹²⁶ αποδιοργανώνοντας την κλασική δυαδική σκέψη. Σε αυτό το πλαίσιο η τέχνη αποκτά την ικανότητα των σημείων να επαναλαμβάνει καταστάσεις, να νοηματοδοτείται από διαφορετικά περιβάλλοντα και παράλληλα να παράγει νοήματα σε νέα περιβάλλοντα. Η ασάφεια αυτή εξαυλώνει την αληθοφάνεια στα νομοταγή επιχειρήματα και τα δόγματα παλιότερων περιόδων, με το λόγο να λειτουργεί ως κυρίαρχο μέσον κριτικής διαλεκτικής. Ο μετασχηματισμός των νομιμοποιημένων διακρίσεων της πολιτισμικής ταυτότητας, της φυλής και της εθνότητας δίνουν την θέση τους στις οντολογίες των Άλλων, προσδίδοντας την ανομοιογένεια και την πολλαπλότητα που χαρακτήρισε την περίοδο του μεταμοντερνισμού. Η διαφορετικότητα θεμελιωμένη στην αποδόμηση της ταυτότητας, οδηγεί στην απώλεια της ιδανικής ταυτότητας, κατάσταση η οποία περιγράφει τις μεταβιομηχανικές κοινωνίες. Αυτές οι μετααφηγήσεις που εστιάζουν στον πλουραλισμό και την πολυμορφία καθίστανται κεντρικής σημασίας στον σύγχρονο καλλιτεχνικό λόγο. Πρόκειται για μια αναστοχαστική διαδικασία που εστιάζει στις σχέσεις μεταξύ της κοινωνίας και των θεσμών στη βάση της ισονομίας και των δικαιωμάτων των πολιτών, στοιχεία αλληλένδετα με την ιδέα των σύγχρονων, φιλελεύθερων δημοκρατιών. Όπως επισημαίνει η φιλόσοφος Seyla Benhabib, «η φράση δημοκρατία και ετερότητα ανακαλεί την θεωρία και την πρακτική της δημοκρατίας μετά την εμπειρία των πολιτικών της ταυτότητας και λειτούργησε ως πρόκληση στις νέες μορφές κοινωνικών κινήσεων».¹²⁷ Για την Benhabib οι σύγχρονες δυτικές φιλελεύθερες δημοκρατίες αμφισβητούνται μόνο από τις ομάδες εκείνες που επιμένουν στην ετερότητα και απομυθοποιούν τις αυταπάτες αυτής της δημοκρατίας.¹²⁸

Εξάλλου, στις αρχές της δεκαετίας του ενενήντα η καλλιτέχνιδα Martha Rosler είχε επισημάνει την ανάδυση μιας παγκοσμιοποιημένης βιομηχανίας στην τέχνη, η οποία καθοδηγείται από την ταυτότητα της πολιτισμικότητας. Όπως υπογραμμίζει, «οι καλλιτέχνες εκπροσωπούν κοινότητες πέρα από τον κόσμο της τέχνης και την ίδια στιγμή οι υποκουλτούρες και το δικό τους κοινό απομονώνονται συνήθως από τον ευρύτερο εθνικό ή διεθνή πολιτισμό».¹²⁹ Παρά την επέκταση της τέχνης προς την διαφορετικότητα, για την Rosler τα ερωτήματα γύρω από τη φυλή και την κοινωνική διαστρωμάτωση δεν έχουν ακόμη απαντηθεί. Στην πραγματικότητα οι κοινωνικοπολιτικές θέσεις της τέχνης διευρύνονται συνεχώς προς τον περιθωριοποιημένο Νότο, χωρίς να επιλύονται τα ζητήματα των αποκλεισμών και των περιφράξεων. Όπως επισημαίνει η καλλιτέχνιδα από την Αφρική Ema Amo, «στην τέχνη δεν υπάρχει μαύρο ακροατήριο, μόνο λευκό και αυτό οι μαύροι καλλιτέχνες πρέπει να το αποδεχτούν».¹³⁰

Σε κάθε περίπτωση, οι μεταποικιακές μετατοπίσεις δεν έχουν αλλάξει την κυρίαρχη, «λευκή» δομή των πολιτιστικών βιομηχανιών. Για παράδειγμα στην ενδέκατη έκδοση της Μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης, το 2009, χρησιμοποιήθηκε η ερώτηση του Μπρέχτ «Τι κρατά την ανθρωπότητα ζωντανή;»¹³¹ για να συμπεριληφθούν δηλώσεις καλλιτεχνών αναφορικά με την νεοφιλελεύθερη τάξη μέσα από το πρίσμα της εντοπιότητας. Ωστόσο «η έμφαση στην ταυτότητα και την διαλεκτική του τόπου οδήγησε το τοπικό να αντιπροσωπεύει το νέο εξωτικό τρόπαιο του εκθεσιακού χώρου».¹³² Εξίσου, η έκτη Μπιενάλε της Ταϊπέι το 2008 αναφερόταν στην παγκοσμιοποίηση και στις τοπικές αντιστάσεις. Τα έργα αφορούσαν τις μεταναστευτικές ροές από την Ινδονησία, τις Φιλιππίνες και το Βιετνάμ που διεύρυνε το πλαίσιο της έκθεσης πέρα από τους άξονες ανατολή προς δύση και από νότο προς βορά σε ένα νέο άξονα ανατολής-ανατολής και νότου-νότου.¹³³ Αυτός ο εθνοτικός κατακερματισμός μέσα στο πλαίσιο της σύγχρονης πολιτιστικής ομογενοποίησης αντιπροσωπεύει για τον εθνολόγο Jonathan Friedman¹³⁴ τις αντιτιθέμενες όψεις του σημερινού κόσμου. Τα συστατικά στοιχεία της παγκόσμιας πραγματικότητας. Ενώ ο ηγεμονικός δυϊσμός Ανατολή/Δύση έχει πλέον κατακερματιστεί, τόσο πολιτικά όσο πολιτισμικά, η ομοιογένεια του καπιταλιστικού κόσμου παραμένει άθικτη. Ο Friedman θεωρεί ότι κάτι τέτοιο έρχεται ως εξέλιξη του παγκόσμιου οικονομικού κατακερματισμού και της κυκλοφορίας του κεφαλαίου από το κέντρο προς τις περιφέρειες που ωθεί στην δημιουργία νέων εθνικών και εθνοτικών ταυτοτήτων, οι οποίες ενσωματώνονται στον Δυτικό καταναλωτικό πολιτισμό με διαφορετικές

προσλαμβάνουσες. Για τον Friedman ο καπιταλισμός κατασκευάζει σήμερα ένα είδος πριμιτιβισμού¹³⁵ που νοηματοδοτεί την ασύμμετρη ιδεολογική αναπαράσταση των κεντρικών, περιφερικών και περιθωριακών δομών του πολιτισμού, και έρχεται ως «αποτέλεσμα της μετασχηματικής τους ολοκλήρωσης μέσα σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό σύστημα».¹³⁶

Ο Κουβανός επιμελητής και ιστορικός τέχνης Gerardo Mosquera αναφέρεται στο παράδειγμα του «από εδώ»,¹³⁷ επιδεικνύοντας το νομάδα καλλιτέχνη, ο οποίος περνάει από μια διεθνή έκθεση σε μια άλλη, με τη «βαλίτσα» του γεμάτη έργα που παρήχθησαν in-situ. Στην ανάλυση του για την σύγχρονη τέχνη της Λατινικής Αμερικής, ο Mosquera υπογραμμίζει ότι η σύγχρονη τέχνη δεν αξιολογεί με κριτική διάθεση τον διεθνή πολιτισμό. Αντιθέτως παράγει και αναπαράγει έργα και πρακτικές, εισάγοντας συνεχώς νέα διαλεκτικά πλαίσια που προκύπτουν από την διείσδυση του διαφορετικού στα ευρύτερα παγκόσμια κυκλώματα της τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο οι καλλιτέχνες συμμετέχουν «από εδώ» στη συγκρότηση μιας διεθνούς γλώσσας τέχνης, επεκτείνοντας το νόημα της ετερότητας προκειμένου να επεξεργαστούν διάφορες κοινωνίες. Για τον Mosquera «*οι ταυτότητες του φυσικού, πολιτιστικού και κοινωνικού περιβάλλοντος δεν εκπροσωπούνται στην τέχνη αλλά «λειτουργούν», συνεισφέροντας στην θεμελίωση νέων μορφών εξωτισμού*».¹³⁸ Πρόκειται για μια μορφή εξωτισμού στη βάση και στα πλαίσια του οποίου οι ταυτότητες συμμετέχουν στην κατασκευή μιας διεθνούς καλλιτεχνικής διαλεκτικής για γενικά ζητήματα της παγκόσμιας κοινωνίας, αποφεύγοντας τα ειδικά θέματα της τοπικής κοινωνίας. Κάτω από αυτήν την οπτική οι διεθνείς εκθέσεις σύγχρονης τέχνης συνδέουν το τοπικό με το παγκόσμιο μέσα από διακρατικά δίκτυα που σφετερίζονται πρώην ανεξερεύνητες περιοχές, ανακαλύπτοντας «άλλους» για μια νέα αγορά τέχνης, εγκαθιδρύοντας έτσι συνθήκες εξωτισμού. Η εγγύτητα των πολιτισμών και των τοπικών ταυτοτήτων με βάση τις αποικιακές αντιλήψεις του χώρου και του χρόνου, συνιστά μορφές αποκλεισμού που ενισχύουν τις δομές, τις σχέσεις και τις ιεραρχίες μεταξύ του κέντρου και των περιφερειών που κατασκευάζουν υβριδικές μορφές πολιτισμικής ταυτότητας.

6.1. Πολιτισμικός υβριδισμός και φεστιβάλ τέχνης

Είναι γεγονός ότι τις τελευταίες δύο δεκαετίες ο αριθμός των διεθνών εκθέσεων τέχνης έχει αυξηθεί σημαντικά. Σε όλη την διάρκεια του χρόνου το κοινό της

σύγχρονης τέχνης μπορεί να παρακολουθήσει εκθέσεις σε μεγαλουπόλεις όπως την Βενετία, το Σάο Πάολο, το Λος Άντζελες ή το Σύδνεϋ και σε πόλεις απομακρυσμένων περιοχών όπως το Ντακάρ, το Μπανγκλαντές ή την Καμπάλα στην Ουγκάντα.¹³⁹ Οι εκθέσεις αυτές λαμβάνουν χώρα εντός και εκτός των πολιτιστικών υποδομών των πόλεων που οικειοποιούνται, ενώ δεν έχουν εμπορικό χαρακτήρα και στην πλειοψηφία τους χρηματοδοτούνται από ιδιωτικά ιδρύματα.¹⁴⁰ Οι διεθνείς εκθέσεις τέχνης, διευρύνοντας τις προηγούμενες μεταφορντικές πολιτικές της αναζωογόνησης των πόλεων θεμελιώνουν διακρατικές συνεργασίες προς την κατεύθυνση της δημιουργίας αστικής εμπειρίας που απευθύνεται σε ένα διεθνές καταναλωτικό κοινό. Πρόκειται για την πολιτική της φεστιβαλοποίησης των πόλεων μέσα από την σύγχρονη τέχνη που συνιστά μια αναδυόμενη στρατηγική για την ανακατανομή του πολιτιστικού οικονομικού κεφαλαίου, ειδικά στον μη-δυτικό κόσμο που λειτουργεί ως μηχανισμός για την νεοφιλελεύθερη οικονομική επέκταση, ο οποίος ανάγεται σε μια νεοαποικιακή διεργασία ανασύνθεσης της οικονομικής ηγεμονίας της ίδιας της Δύσης.

Σύμφωνα με την κοινωνιολόγο Anne Lorentzen, η πολιτική αυτή *«προέρχεται από δραστηριότητες που συνδέονται με εκδηλώσεις και υπηρεσίες που δημιουργούν ελκυστικές τοποθεσίες και ποικίλους κοινωνικούς χώρους, συνδέοντας τους επισκέπτες και τους κατοίκους με την αίσθηση της εντοπιότητας»*.¹⁴¹ Πρόκειται για την πολιτική της «Ευδιάκριτης Πόλης» (Distinctive City),¹⁴² σύμφωνα με την οποία οι πόλεις ανταγωνίζονται για την προσοχή της παγκόσμιας αγοράς, επιδιώκοντας τη διάκριση στο επίπεδο των παραγωγικών υποδομών, της κατανάλωσης και της ταυτότητας. Οι διεθνείς εκθέσεις τέχνης στο πλαίσιο αυτής της στρατηγικής προωθούν μια σύγχρονη ταυτότητα της πόλης, αναπαράγοντας αστικά τοπία που συνδέονται άμεσα με την παραγωγή τοπικότητων που συνίστανται σε αποιστορικοποιημένες συγχωνεύσεις εφήμερων και πολλαπλών ταυτοτήτων, οι οποίες νοηματοδοτούν την σημερινή κοινωνική ρευστότητα ως το θεμελιώδες μοντέλο της σταθερότητας που συνεπάγεται η διαφορετικότητα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης.

Η υβριδικότητα (hybridity) κάτω από τον ευρύτερο όρο της παγκοσμιοποίησης υπόσχεται νέες αφηγήσεις για τους τόπους και τους πολιτισμούς του, αποσυνδέοντας την έννοια από αποικιακές συμπαράδηλώσεις. Με τον τρόπο αυτό συμπυκνώνεται, απλοποιείται και ελαχιστοποιείται η ουσιώδης σημασία των γηγενών πολιτιστικών νοημάτων του τόπου και οι ποικίλες ιδιαιτερότητες και οι ζωτικής σημασίας κοινωνικές δυνάμεις που τον παράγουν. Πρόσφατο παράδειγμα η έκθεση της

Documenta 14 για την Αθήνα, η οποία συνοδεύεται από εκτενείς αναφορές για το χρέος της Ελλάδας και τα μέτρα λιτότητας. Η κωδικοποίηση της έννοιας του οφειλέτη σε συνάρτηση με τον τίτλο της έκθεσης «Μαθαίνοντας από την Αθήνα» ολοκληρώνεται από την εισαγωγή ενός νέου αφηγήματος για την πόλη, το οποίο την αποσυνδέει από την στερεοτυπική εικόνα της αρχαιότητας. Όπως εντόπισαν πολλοί παρατηρητές, η εμμονή στην νεοφιλελεύθερη οικονομική πολιτική και η αμφισημία των αφηγήσεων περί εθνικότητας και μειονοτήτων δημιούργησε γόνιμο έδαφος στην Documenta για να ανατρέψει τις εθνογραφικές αναπαραστάσεις και να αποδομήσει τα διαχρονικά κλασσικά στερεότυπα, γεφυρώνοντας έτσι την Αθήνα με τον σύγχρονο γεωπολιτικό άξονα του Νότου. Στο πλαίσιο αυτό η εικόνα της Αθήνας που υπερίσχυσε στο διεθνή τύπο ήταν μια πόλη με καταρρέουσες υποδομές,¹⁴³ ερειπωμένες γειτονιές και εκρηκτικό γκράφιτι.¹⁴⁴ Αναπόφευκτα οι απόπειρες νοημοδότησης και ερμηνείας του πολιτικού κατακερματισμού, της μεταναστευτικής κρίσης και της αποτυχίας της δημοκρατίας που υπερισχύουν στον λόγο των επιμελητών και των παρατηρητών αποκτούν έκφραση μέσα από την ταύτιση της Αθήνας με μια πόλη του Νότου, στην οποία υπερισχύουν οι υπηρεσίες αναψυχής και τουρισμού.

Η έκθεση της d14 διεύρυνε τα πολιτισμικά όρια του αθηναϊκού χώρου, ο οποίος μετασχηματίστηκε σε πεδίο συνύπαρξης, μετάβασης και διέλευσης προκειμένου να καταγραφούν οι μαρτυρίες των σχέσεων που αναπτύσσουν οι μετααποικιακές θεωρίες και οι εξελίξεις της στην διαμάχη σχετικά με την εθνότητα και την πολιτισμική οικειοποίηση, «στο πλαίσιο της επέκτασης του θεσμού σε ένα αισθητικό, οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό πειραματισμό».¹⁴⁵ Με την παρέμβαση εκατόν εξήντα καλλιτεχνών σε όλη την πόλη και με επιλεκτική αναφορά σε αρχιτέκτονες, ζωγράφους, συνθέτες και άλλους διαμορφωτές του τοπικού πολιτισμού, η έκθεση της Documenta κατασκεύασε μια φετιχοποίηση της διαφορετικότητας,¹⁴⁶ παράγοντας νέες αφηγήσεις για την Αθήνα που ανάγονται στον πυρήνα της πολιτισμικής υβριδικότητας του Homi Bhabha. Δηλαδή ως δημιουργία νέων διαπολιτισμικών μορφών μέσα στη ζώνη επαφής που παράγεται από τον αποικισμό. Οι νέες υβριδικές μορφές, όπως υποστηρίζει ο Bhabha, συνιστούν ένα αντίλογο για τη διαδοχική κυριαρχία των ηγεμονικών δομών και των ιδρυμάτων αποικισμού. Οι βασικές αφηγήσεις που αντιτάσσει ο υβριδισμός αποκαλύπτουν την ατελή φύση της εθνικιστικής ιδεολογίας, καθώς η διαδικασία της υβριδοποίησης παρέχει τη δυνατότητα συνύπαρξης διαφορετικών κουλτούρων, οι οποίες βρίσκονται σε συνεχή

διαπραγμάτευση.¹⁴⁷ Η διαπραγμάτευση ως μια σταθερή διεργασία υβριδοποίησης, «επιδιώκει να εγκρίνει τον πολιτιστικό υβριδισμό που αναδύεται από στιγμές ιστορικού μετασχηματισμού». ¹⁴⁸ Ο Bhabha αναφέρεται στον *Τρίτο Χώρο της Διατύπωσης* (Third Place of Enunciation), μέσα στον οποίο αμφισβητείται η ιεραρχική καθαρότητα κάθε κουλτούρας για να αναδυθεί η πολιτιστική ταυτότητα. ¹⁴⁹ Ο πολιτισμικός υβριδισμός αντιτίθεται την παραδοσιακή σταθερότητα των εθνικών αφηγημάτων, στοιχειοθετώντας μορφές πολιτιστικής διαπραγμάτευσης που λαμβάνουν χώρα στον τόπο της διαφοράς (différance) με όρους του Derrida. ¹⁵⁰

Είναι προφανές ότι οι ποικίλες διακρατικές και διαπολιτισμικές πρακτικές της σύγχρονης τέχνης ανακυκλώνουν συνεχώς τα σχήματα του υβριδισμού, νοηματοδοτώντας τις σχέσεις που παράγονται μεταξύ των πολιτιστικών αποικιστών και των περιφερειακών αποικισμένων. Στο κατάλογο της έκθεσης «Créolité and Creolization: Documenta 11 Platform3», ο Enwezor καθορίζει τον όρο «κρεολοποίηση» (creolization) ως τον *παγκόσμιο πολιτισμό που σχηματίζεται μέσα από καταστάσεις ροής*. ¹⁵¹ Οι κοινωνίες της κρεολοποίησης σύμφωνα με τον Enwezor, έχουν τις ρίζες τους στον θεσμό της δουλείας στην περίοδο της αποικιοκρατίας και σηματοδοτούν τις διασταυρώσεις όπου συναντάται η σύγχρονη υποκειμενικότητα με τις ιστορικές διαδικασίες. ¹⁵² Στο ίδιο πλαίσιο ο κοινωνιολόγος Stuart Hall συνδέει τον όρο με τις ιδιαιτερότητες των πολιτισμών της Καραϊβικής, αξιολογώντας τις διαδικασίες πολιτιστικής ανάμειξης ως εναλλακτική λύση στις σημερινές μετααποικιακές και πολυπολιτισμικές διασταυρώσεις, οι οποίες κατασκευάζουν μία ταυτότητα που δεν είναι σταθερή αλλά αναδιαμορφώνεται συνεχώς. Σύμφωνα με τον Hall η παρούσα διαδικασία της διαπολιτισμικότητας παράγει ένα γηγενή πολιτισμό που χαρακτηρίζεται από τη σύντηξη διάφορων πολιτισμικών στοιχείων, τα οποία βρίσκονται σε μορφή μόνιμης μετάφρασης. ¹⁵³ Πρόκειται για μια κατάσταση υβριδοποίησης που στρέφεται γύρω από έναν κοινό κεντρικό άξονα αμφισβήτησης της αποκλειστικότητας της καθαρής ταυτότητας που αναδεικνύει τις ανισότητες, τις κυριαρχίες και τις αντιστάσεις που συνδέονται με τις πολιτιστικές αλληλεπιδράσεις και ανταλλαγές. Για τον Hall ο υβριδισμός συνεπάγεται πάντα την κυριαρχία και την υποτέλεια. Όπως επισημαίνει, «η δημιουργία οποιαδήποτε ανάμειξης, μετάβασης και διασύνδεσης συνεπάγεται ανισότητα και ιεραρχία». ¹⁵⁴

Από την πλευρά του ο Papastergiadis υποστηρίζει ότι ο υβριδισμός είναι αποτέλεσμα του πολιτιστικού νομαδισμού, ο οποίος προκύπτει από τις διεργασίες της

παγκοσμιοποίησης και της μετανάστευσης.¹⁵⁵ Παρότι ο υβριδισμός αναφέρεται στην ορατή εκδήλωση της διαφοράς μέσα στην ταυτότητα, συνέπεια της ενσωμάτωσης ξένων στοιχείων, ο Papastergiadis προτείνει την κατανόηση της έννοιας «ως διαδικασία με την οποία οι πολιτισμικές διαφορές πολιτογραφούνται ή εξουδετερώνονται μέσα στο σώμα της κουλτούρας υποδοχής».¹⁵⁶ Εστιάζοντας κυρίως στην Ευρώπη, την Αμερική και την Αυστραλία, ο Papastergiadis υποστηρίζει ότι αρκετά μέλη μεταναστών ήρθαν σε εξέχουσα θέση στους πολιτιστικούς και πολιτικούς κύκλους της κυρίαρχης κοινωνίας, αναπτύσσοντας νέα μοντέλα εκπροσώπησης, υποδεικνύοντας αναδυόμενες μορφές πολιτιστικής ταυτότητας.¹⁵⁷ Αναφερόμενος στις μη-δυτικές πολιτισμικές πρακτικές, οι οποίες προωθούνται στη διεθνή σκηνή του κόσμου της τέχνης, ο Papastergiadis δεν τις προσλαμβάνει ως μετααποικιακές πρακτικές, αλλά θεωρεί ότι πρόκειται για πρακτικές αμοιβαιότητας μεταξύ των πολιτισμών, οι οποίες διευρύνουν τις πρακτικές της τέχνης. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά:

*«Σε αντίθεση με τους ισχυρισμούς ότι η πολιτισμική ταυτότητα έχει τις ρίζες της σε ένα συγκεκριμένο τοπίο, περιχαρακωμένη σε συγκεκριμένες αξίες, η υβριδοποίηση (στην τέχνη) χρησιμοποιείται για να στρέψει την προσοχή στην αναγνώριση των επιπτώσεων της μίξης των πολιτισμικών στοιχείων στο σύγχρονο πολιτισμό».*¹⁵⁸

Με άλλα λόγια η προβληματική της υβριδοποίησης, άμεσα συνδεδεμένης με την μετααποικιακή λογική, νομιμοποιεί την επέκταση της τέχνης στις περιοχές των Άλλων, διευρύνοντας τον κριτικό λόγο για τις πολιτιστικές πρακτικές και τις συμβολικές έννοιες μέσα από μια προσέγγιση για την συνύπαρξη και την εγγύτητα των πολιτισμών στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Πράγματι, η έννοια του υβριδισμού νομιμοποιεί την επέκταση της παγκόσμιας οικονομίας προς την παραμεθόριο, γεγονός που καθίσταται κεντρικής σημασίας για την διακρατική επέκταση των θεσμών της τέχνης. Στο πλαίσιο αυτό, η εντατικοποίηση της διασποράς των εκθέσεων τέχνης σε κάθε γωνία του πλανήτη θεμελιώνεται στη βάση της μίξης των πολιτισμών και επιδεικνύεται μέσα από τη θεσμοθέτηση των φεστιβάλ στο δημόσιο χώρο.

Ως αστική στρατηγική η φεστιβαλοποίηση των πόλεων δημιουργεί ρήξη με τον βιωμένο χώρο, παρέχοντας νέα νοήματα για την πόλη και τους κατοίκους της.

Διαχρονικά τα φεστιβάλ λειτουργούν για την μετατόπιση των στοιχείων της πόλης από την λειτουργικότητα στο συμβολισμό μέσα από την παραγωγή τόπων ψυχαγωγίας. Ο ιστορικός Johan Huizinga στην εργασία του για τον Υψηλό Μεσαίωνα,¹⁵⁹ περιγράφει τη μεσαιωνική πόλη ως πολύχρωμο χώρο θεάματος και γιορτής, ζωντανή από πομπές, δημόσιες εκτελέσεις και ιεραποστολικά κηρύγματα. Οι εορτές αυτές συμπλέκουν το πλήθος που συνωστίζεται στις πόλεις *«με πολύγλωσσες συνομιλίες, συντελώντας στη διακοπή της καθημερινότητας μέσα από μια γιορτή των αισθήσεων»*.¹⁶⁰ Σε αυτό το πλαίσιο οι δρόμοι, τα κτίρια, και οι δημόσιοι χώροι διεκδικούν την προσωρινή παραγωγή χώρων αναψυχής. Η πόλη κινητοποιείται για μια εμπειρία ψυχαγωγικής κατανάλωσης, συνδέοντας την δημόσια σφαίρα με τα προσωπικά όνειρα και τις επιθυμίες του χρήστη της. Με όρους των Deleuze και Guattari, τα φεστιβάλ μετασχηματίζουν τους οικείους χώρους σε νομαδικούς.¹⁶¹ Πρόκειται για μια μορφή οικειοποίησης (appropriation) του δημόσιου χώρου που διαταράσσει τις χωρικές συνισταμένες της καθημερινής ζωής, υπονομεύοντας και εξουδετερώνοντας τις κυρίαρχες έννοιες του κοινωνικοπολιτικού. Το φεστιβάλ σε συνάρτηση με τις κατευθυνόμενες δραστηριότητες που προτείνει, μετουσιώνει τη δημόσια συμπεριφορά, αλλοιώνοντας τις ερμηνείες που είναι ενσωματωμένες στις καθημερινές χωρικές πρακτικές. Επιπλέον, τα φεστιβάλ συμβάλλουν στη μεταρρύθμιση και τον εξευγενισμό των περιθωριακών χώρων, κάτι που υποδεικνύουν σήμερα τα διεθνή φεστιβάλ της τέχνης του δρόμου, τα οποία αναμορφώνουν τις εναντιωματικές πρακτικές του γκράφιτι σε ψυχαγωγική αστική εκδήλωση.

Αναμφισβήτητα, η σημερινή διακρατική επέκταση της σύγχρονης τέχνης στο αστικό περιβάλλον έρχεται ως συνέχεια της αστικής αναγέννησης της δεκαετίας του ογδόντα που ανέδειξε τα φεστιβάλ ως κεντρική πολιτική για τον μετασχηματισμό των πρώην βιομηχανικών αστικών περιοχών σε πλατφόρμες κατανάλωσης πολιτιστικής εμπειρίας. Είναι ενδεικτικό το πρόγραμμα της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, το οποίο ξεκίνησε το 1985 ως επίσημη πρωτοβουλία για την προβολή του πλούτου της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η υποδοχή αυτού του προγράμματος που λειτουργεί στη βάση της δημιουργίας μιας εορταστικής ψυχαγωγικής ατμόσφαιρας έχει ωθήσει πολλές ευρωπαϊκές πόλεις να προβληθούν σε διεθνές επίπεδο.¹⁶² Στα σύγχρονα πλαίσια των οικονομικών αναδιαρθρώσεων, η φεστιβαλοποίηση των πόλεων έχει κατοχυρωθεί ως ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες για την ανάδειξη της αστικής σφαίρας των περιφερειακών πόλεων σε περιβάλλον παραγωγής

ψυχαγωγίας, επιτρέποντας σε μια πόλη να συγκριθεί με άλλες πόλεις κατά μήκος των γραμμών της παγκόσμιας οικονομικής προσαρμογής.

Το παράδειγμα της Αθήνας, η οποία μέσω της έκθεσης της d14 μετασχηματίστηκε σε έναν ελκυστικό πολιτιστικό προορισμό,¹⁶³ υποδεικνύει ότι η τέχνη οργανώνει κοσμοπολίτικες εκδηλώσεις στις πόλεις του κόσμου μέσα από προεπιλεγμένες ρητορικές, οι οποίες εξωτικοποιούν τις τοπικές ιδιαιτερότητες *«κατά τρόπο προφανή με αυτό που οι περισσότεροι ευρωπαίοι θεατές αναγνωρίζουν ως Άλλος»*.¹⁶⁴ Η d14, η οποία λειτούργησε ως κινητήριος δύναμη για τη διαμόρφωση συνθηκών gentrification στην Αθήνα,¹⁶⁵ εισήγαγε την ελληνική πρωτεύουσα στον διεθνή κόσμο της τέχνης μέσα από υποκειμενικές αναγνώσεις της Αθηναϊκής πραγματικότητας, *«επαρκώς εμπνευσμένες για να ξεκλειδώσουν τις συναρπαστικές οπτικές ερμηνείες που μπορεί να αφορά το διεθνές κοινό της»*.¹⁶⁶ Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η είσοδος της Αθήνας στην παγκόσμια οικονομία του πολιτιστικού τουρισμού, θεμελίωσε μια δημόσια σφαίρα που προωθεί υβριδικές τοπικότητες, οι οποίες στρέφουν την προσοχή στις πρακτικές της παγκόσμιας κυκλοφορίας και στην ανάμειξη του παγκόσμιου πολιτισμού στην περιφερειακή ζώνη του Νότου, κάτι που κατοχυρώνει και νομιμοποιεί την παραδοσιακή ηγεμονία του Εαυτού προς το Άλλο.

7.1. Σύνοψη - συμπεράσματα

Στα παραπάνω κείμενα επιχειρήθηκε μια αποτίμηση των πρόσφατων εξελίξεων της τρέχουσας τέχνης, δηλαδή της διάρκειας των τελευταίων δύο δεκαετιών. Οι αποκρίσεις της τέχνης στην πόλη συστήνουν μορφές οικειοποίησης της αστικής σφαίρας μέσα από διασπορικές εκθέσεις τέχνης που απευθύνονται σε ένα διεθνές κοινό. Κάτι τέτοιο συνδέεται με την ανασύσταση του συστήματος της τέχνης στην παρούσα συγκυρία της παγκοσμιοποίησης που αναφέρεται στη ολοκλήρωση του κόσμου σε μια ενιαία αγορά, γεγονός που καθιστά την τέχνη εκμεταλλεύσιμη και καταναλώσιμη. Όπως προκύπτει, η σύγχρονη τέχνη έχει παγιώσει τον προσανατολισμό της προς την οριστική διακοπή με την ιστορία των αισθητικών θεωριών, ιδιαίτερα εκείνων που διαπραγματεύτηκε ο μεταμοντερνισμός, μεταθέτοντας το σημείο αναφοράς της στην συγχρονικότητα που συνιστά η άμεση διάχυση της πληροφορίας και της εικόνας των ψηφιακών δικτύων. Στο πλαίσιο αυτό παράγει ένα αυτόνομο και αυτοσυντηρούμενο πολιτιστικό μοντέλο που δίνει έμφαση στην ετερογένεια και την πολλαπλότητα της καλλιτεχνικής παραγωγής, την οποία

διανέμει σε ένα παγκόσμιο ακροατήριο μέσα από το χωρικό πλαίσιο του θεσμικού κόσμου της τέχνης.

Σε ένα πρώτο επίπεδο των αποκρίσεων της σύγχρονης τέχνης με την πόλη, η σύγχρονη τέχνη είναι σύμφυτη με την ιδέα της παγκόσμιας τέχνης γεγονός που της επιτρέπει να θεμελιώσει μια πολιτιστική παγκοσμιοποίηση πέρα από το εθνικό κράτος, εισάγοντας ένα νέο διακρατικό ρόλο που επιτρέπει την διείσδυση της στο σώμα της παγκόσμιας σφαίρας. Καθώς η παγκοσμιοποίηση δεν είναι μια τελική κατάσταση αλλά μια συνεχής διαδικασία που διευκολύνει την έκταση και ένταση οποιασδήποτε κυκλοφορίας, επικοινωνίας, ανταλλαγής πέρα από τα γεωγραφικά όρια του κράτους, θίγει τη συλλογική ταυτότητα και τη δημοκρατική νομιμότητα και τέλος κλονίζει την αλληλεγγύη των πολιτών. Όπως διαπιστώνει ο Jürgen Habermas,¹⁶⁷ τα δημοκρατικά ελλείμματα, οι κοινωνικοί αποκλεισμοί, οι οικονομικές ανισότητες και η περιβαλλοντική καταστροφή που σηματοδοτούν την παρούσα εποχή, απόρροια της παγκόσμιας οικονομικής διακυβέρνησης, μετασχηματίζει το δημόσιο χώρο σε πεδίο ακατάπαυστης ροής κεφαλαίων, υπηρεσιών, εμπορευμάτων και ανθρώπων, μετατρέποντας τα άτομα σε οικονομικά υποκείμενα. Κάτω από αυτές τις συνθήκες η τέχνη, αδρανοποιώντας τους κοινωνικούς της συμβιβασμούς ενεργοποιεί νέες συνδέσεις μέσα στα κυκλώματα της παγκοσμιοποίησης, οι οποίες την μετουσιώνουν σε πεδίο μετααποικιακού παρεμβατισμού που συλλαμβάνει τις ιδιότητες του τοπικού αποστασιοποιημένο από τα ιστορικά, εθνογραφικά και κοινωνικά του συγκείμενα. Κάτι τέτοιο επιτρέπει στην τέχνη να επεκτείνει την τρέχουσα παραγωγή και διανομή της από τις αναπτυγμένες χώρες στις υπανάπτυχτες, μέσα από μια παγκόσμια κυκλοφορία που η ροή και η κατεύθυνση της καθορίζεται αποκλειστικά από το περιβάλλον των θεσμών της τέχνης, οι οποίοι παρέχουν και τα απαραίτητα, αναλυτικά εργαλεία του κριτικού της λόγου.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η επέκταση της τέχνης στο δημόσιο χώρο υποδηλώνει την επιθυμία των θεσμών της να εμπλακούν με το κοινωνικό και κατ' επέκταση με το πολιτικό, συλλαμβάνοντας την δημόσια σφαίρα ως πειραματικό εργαστήριο, πεδίο κοινωνικής κριτικής και πλατφόρμα παραγωγής τουριστικού θεάματος. Ως αποτέλεσμα, η διαμόρφωση μιας όλο και περισσότερο αναπτυσσόμενης τάσης προς την φεστιβαλοποίηση των πόλεων με όχημα τις εκθέσεις τέχνης, οι περισσότερες στην οργανωτική δομή των μπιενάλε που λειτουργούν στην λογική της παγκόσμιας οικονομικής προσαρμογής ως ένα αξιόπιστο και ελεγχόμενο μοντέλο σύμπληξης του τοπικού με το παγκόσμιο. Αυτό συνεπάγεται τη διάκριση μιας επικρατούσας

δημόσιας σφαίρας, η οποία αναγνωρίζει την ύπαρξη άλλων υποπολιτισμών και ταξικών δημόσιων πεδίων ως συστατικά του πλουραλισμού των σύγχρονων κοινωνιών που καθιστά την τέχνη σε μια κοινωνικοπολιτική υπερδομή.

Τέλος, οι ζώνες της πολιτιστικής επιρροής ενός διεθνοποιημένου συστήματος της τέχνης κατασκευάζει νέες μορφές πολιτιστικών επεκτάσεων στην βάση του νέου γεωπολιτικού και οικονομικού δυαδισμού Βορρά/Νότου που επεκτείνει τα παραδοσιακά σύνορα της τέχνης, επιτυγχάνοντας έτσι την πολιτιστική παγκοσμιοποίηση. Αυτό προϋποθέτει την απεδαφοποίηση των θεσμών της σε απομακρυσμένες περιοχές του κόσμου, στον βαθμό που θα κατασκευάσουν διασπορικούς τόπους μέσω των οποίων οι ιστορικά περιθωριοποιημένοι θα εξασφαλίσουν την πολιτιστική τους προσχώρηση σε ένα κοινό, παγκόσμιο πολιτισμό. Ένας τέτοιος προσδιορισμός, υπονομεύει την ιδέα πολυπολιτισμικών και πολυδιάστατων κοινωνιών από εθνο-ομάδες και κοινότητες που διαθέτουν μια ποικιλία προσδιορισμένων ταυτοτήτων και πολλαπλών ρόλων μέσα στις κοινωνίες τους. Η μετααποικιακή διαλεκτική της τέχνης ανάγει τον πλουραλισμό των σύγχρονων κοινωνιών στα περιοριστικά πλαίσια ενός μονοδιάστατου και ομοιογενούς πολιτισμού. Έτσι προκύπτει μια αυξανόμενη κοινωνική και περιφερειακή ανισότητα που κατασκευάζει πολλαπλές αφηγήσεις για τους τόπους και τις κοινότητες μέσα από υβριδικές τοπικότητες, θέτοντας τα θεμέλια νέων μορφών εξωτισμού.

Συνοψίζοντας, η τρέχουσα τέχνη όπως αναπροσδιορίζεται σήμερα μετά την αποϊστορικοποίηση της, επιχειρεί να συγκροτήσει μια συμπαγή θέση για την σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, λαμβάνοντας ως θέση τις πολιτισμικές αξίες των Βορειοδυτικών προηγμένων κοινωνιών. Χαράσσοντας μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ της αποικιοκρατίας των προηγούμενων ιστορικών περιόδων και των σύγχρονων μορφών μετααποικισμού, η σύγχρονη τέχνη σκιαγραφεί ένα πολιτιστικό μονοπώλιο με πολιτισμική εσωστρέφεια που νοσηματοδοτεί την πρόθεση της να συγκροτήσει τις ιεραρχικές και ηγεμονικές δομές μιας νέας, παγκόσμιας πολιτιστικής ομοιογένειας. Σε αυτήν την πορεία βρίσκεται αντιμέτωπη με τα δισεπίλυτα και πολύπλοκα ζητήματα που καθορίζουν την ιδέα της δημόσιας σφαίρας και κατά προέκταση του δημόσιου χώρου, διαμορφώνοντας συγκεκριμένα πλαίσια εκφοράς λόγου, τον οποίο επεξεργάζεται το επόμενο κεφάλαιο.

8.1. Σημειώσεις

-
- ¹ Βλ.: Groys, B. (2008) *The Topology of Contemporary Art*. Στο: Smith, T., κ.ά (2008) (eds.) *Antinomies of Art and Culture*, σ. 71.
- ² Βλ.: Augé, M. (1999) *The Anthropology of Contemporaneous Worlds*, σ. 89.
- ³ Βλ.: Mosquera, G. (2002) *Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference*, σ. 165.
- ⁴ Βλ.: Meskimmon, M. (2010) *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*.
- ⁵ Βλ.: Dimitrakaki, A. (2012) *Tactics in Search of a Strategy?: Feminist Politics, the Curatorial Field and Contemporary Art*, Session: Feminisms and Curating: Strategies, Interventions, Histories. Nordik Conference for Art History, σ. 4.
- ⁶ Βλ.: Holmes, B. (2009). *Extrdisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions*. Στο: Raunig, G. and Ray, G. (2009) (eds). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, σ. 54.
- ⁷ Βλ.: Ekeberg, J. (2003) (ed.) *New Institutionalism*, σ. 102-3.
- ⁸ Βλ.: Groys, B. ό.π., σ. 71-77.
- ⁹ Ιδ., σ. 71.
- ¹⁰ Ιδ., σ. 74.
- ¹¹ Ιδ.
- ¹² Ιδ., σ. 80.
- ¹³ Βλ.: Foster, H. (2009) (ed.) *Questionnaire on The Contemporary*.
- ¹⁴ Ιδ., σ. 3.
- ¹⁵ Βλ.: Kwon, M. Στο: Foster, H. ό.π., σ. 13.
- ¹⁶ Βλ.: Kester, G. Στο: Foster, H. ό.π., σ. 9.
- ¹⁷ Βλ.: Enwezor, O. (2003). *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transitions*, σ. 57.
- ¹⁸ Ιδ., σ. 58.
- ¹⁹ Βλ. Αθανασίου, Α. (2016) (επιμ.) *Αποδομώντας την Αυτοκρατορία. Θεωρία και πολιτική της μετααποικιακής κριτικής*.
- ²⁰ Βλ.: Said, D. E. (1996) *Οριενταλισμός*.
- ²¹ Βλ.: Spivak, G. C. (2018). *Μπορούν οι υποτελείς να ομιλούν;*
- ²² Βλ.: Bhabha, H. (1994) *The location of culture*.
- ²³ Βλ.: Appadurai, A. (2014) *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα. Πολιτισμικές διαστάσεις της Παγκοσμιοποίησης*.
- ²⁴ Τον όρο Ethnoscape εισήγαγε ο Appadurai στο δοκίμιό του «*Διαταραχή και διαφορά στην παγκόσμια πολιτισμική οικονομία*» και αναφέρεται στο τοπίο των ανθρώπων που συνιστούν τον μεταβαλλόμενο σύγχρονο κόσμο. Τουρίστες, μετανάστες, πρόσφυγες, εξόριστοι, εργαζόμενοι, φιλοξενούμενοι και άλλες κινούμενες ομάδες και άτομα που αποτελούν ένα βασικό χαρακτηριστικό του κόσμου, το οποίο επηρεάζει την πολιτική των (και μεταξύ) των εθνών. Καθώς το διεθνές κεφάλαιο μετατοπίζει τις ανάγκες του, η παραγωγή και η τεχνολογία δημιουργούν

-
- διαφορετικές ανάγκες, και καθώς τα έθνη μεταθέτουν τις πολιτικές τους στους προσφυγικούς πληθυσμούς, η φύση των κινούμενων αυτών ομάδων αναφέρεται ως ανθρώπινη ροή.
- Βλ.: Appadurai, A. (1990) *Disjuncture and difference in the global economy*.
- ²⁵ Βλ.: Appadurai, A. (2014) *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα. Πολιτισμικές διαστάσεις της Παγκοσμιοποίησης*, σ. 245-277.
- ²⁶ Βλ.: Papastergiadis, N. (2010) *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*, σ. 9.
- ²⁷ Βλ.: Ruppold, J. «Are Austerity Measures Leading to a North-South Divide?». Διαθέσιμο στο: https://eu.boell.org/sites/default/files/uploads/2014/02/presentation_julian_ruppold.pdf
- ²⁸ Βλ.: Lees, N. (2011) *The Dimensions of the Divide: Theorising Inequality and the Brandt Line in International Relations*. Paper to be presented as part of the Panel 'South-South Cooperation: History, Concepts, Trends' at the IPSAECPR Joint Conference 'Whatever Happened to North-South?' Sao Paulo. Διαθέσιμο στο: http://paperroom.ipsa.org/papers/paper_26154.pdf
- ²⁹ Ιδ.
- ³⁰ Βλ.: Jones, A. C. (2016) *The Global Work of Art. Fairs, Biennales, and the Aesthetic of Experience*, Preface xiii.
- ³¹ Βλ.: Seppa, A. (2010) *Globalisation and the arts: the rise of new democracy, or just another pretty suit for the old emperor?*
- ³² Ιδ. σ.18.
- ³³ Βλ.: Jones, A. C. ό.π, σ. 114.
- ³⁴ Ιδ.
- ³⁵ Βλ.: «AB1 Destroy Athens. Athens Biennale», Διαθέσιμο στο: [http://athensbiennale.prg/ab1-destroy Athens-gr](http://athensbiennale.prg/ab1-destroy-Athens-gr).
- ³⁶ Βλ.: Kompatsiaris, P. (2017) *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*, σ. 134.
- ³⁷ Ιδ., σ. 137.
- ³⁸ Ιδ.
- ³⁹ Βλ.: «Save the Date! 1st Athens Biennial 2007. Destroy Athens». Διαθέσιμο στο: <http://www.e-flux.com/announcements/40267/save-the-date-1st-athens-biennial-2007-destroy-athens/>
- ⁴⁰ Βλ.: Verhagen, M. (2005) *Art and Globalization*, σ. 3.
- ⁴¹ Βλ.: Δημητρακάκη, Α. (2013) *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση. Από το μεταμοντέρνο σημείο στην βιοπολιτική αρένα*, σ. 91.
- ⁴² Βλ. Gardner, A. & Green, C. (2017) *Post-North? Documenta 11 and the Challenges of the "Global" Exhibition*.
- ⁴³ Βλ.: «Documenta 11, Plattform 5: Short Guide» (2012).
- ⁴⁴ Βλ.: Enwezor, O. (2002) *The Black Box*. Στο: Documenta 11_Plattform 5: Exhibition Catalogue, σ. 42.
- ⁴⁵ Με τον όρο «Αυτοκρατορία» οι Hardt και Negri αναφέρονται στην νέα τάξη πραγμάτων, η οποία οικοδομεί ένα ηγεμονικό καθεστώς χωρίς χρονικά όρια, συντιθέμενη από μια σειρά εθνικών και

-
- υπερεθνικών οργανισμών που διέπονται από μια εξουσιαστική λογική. Βλ.: Hardt, M. and Negri, A. (2002[2000]) *Αυτοκρατορία*, σ. 37.
- ⁴⁶ Βλ.: Enwezor, O. (ό.π.), σ. 45.
- ⁴⁷ *Ιδ.* σ. 53
- ⁴⁸ Βλ.: «Documenta 13. Retrospective». Διαθέσιμο στο: www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13.
- ⁴⁹ Βλ.: Jones, A. C. (ό.π.), σ. 74
- ⁵⁰ Βλ.: Lipovetsky, Z. (2013) *Παγκοσμιοποίηση και υπερ-νεωτερικότητα: Κοσμοπολιτισμός και Αντική κουλτούρα*, σ. 38.
- ⁵¹ Βλ.: Jameson, F. (1998) *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, σ. 63.
- ⁵² *Ιδ.*, σ. 38.
- ⁵³ Βλ.: Appadurai A. (2013) *The future as cultural fact: Essays on the global condition*.
- ⁵⁴ Βλ.: Hardt, M & Negri, A. (2011[2004]). *Πλήθος. Πόλεμος και Δημοκρατία στην εποχή της Αυτοκρατορίας*.
- ⁵⁵ Βλ.: Becker, C. (1999) *The Romance of Nomadism: A Series of Reflections*, σ. 22.
- ⁵⁶ Βλ.: Morley, D, (2000) *Home Territories. Media, Mobility and Identity*, σ. 9.
- ⁵⁷ Βλ.: Deleuze, G. and F. Guattari (2010) *Nomadology: The War Machine*, σ. 44
- ⁵⁸ Βλ.: Τερζόγλου I. N. (2009) *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, σ. 339
- ⁵⁹ Βλ.: Deleuze, G. and Guattari, F. (ό.π.), σ. 44.
- ⁶⁰ *Ιδ.*, σ. 54.
- ⁶¹ *Ιδ.*, σ. 4.
- ⁶² *Ιδ.*, σ. 38.
- ⁶³ Βλ.: Deleuze, G. (1983) *Nietzsche and Philosophy*, σ. 192.
- ⁶⁴ Βλ.: Nietzsche, F. W. (1999[1883]) *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα*, σ. 161.
- ⁶⁵ *Ιδ.*, σ. 31.
- ⁶⁶ Βλ.: Virilio P. (2008) *Open Sky*, σ. 25.
- ⁶⁷ Βλ.: Morley, D, (2000) *Home Territories. Media, Mobility and Identity*, σ. 224.
- ⁶⁸ Βλ.: Braidotti R. (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, σ. 256.
- ⁶⁹ Βλ.: Braidotti R. (2006). *Transpositions*, σ. 85.
- ⁷⁰ Βλ.: Bourriaud, N. (2009) *The Tate Triennial: Altermodern*, σ. 13.
- ⁷¹ *Ιδ.* σ. 13-14.
- ⁷² Η Μπιενάλε της Βενετίας τις τελευταίες δύο δεκαετίες χωρίς να καταργεί την οριοθετημένη εθνική-κρατική εκπροσώπηση, προωθεί την διακρατική κυκλοφορία των καλλιτεχνών, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τα εθνικά περίπτερα με αμφιλεγόμενους τρόπους. Στην έκδοση του 2005 ο Τουρκοκύπριος Hussein Chalayan που ζει στο Λονδίνο εκπροσώπησε το εθνικό περίπτερο της Τουρκίας, ενώ στην έκδοση του 2003 ο Ισπανός Santiago Sierra που ζει και εργάζεται στο Μεξικό εκπροσώπησε το ισπανικό περίπτερο. Βλ. Madra, M. Y. (2006) *From Imperialism to Transnational Capitalism: The Venice Biennial as a Transitional Conjuncture*,

σ. 531-532.

- ⁷³ Ο Adam Szymczyk σε συνέντευξη στο περιοδικό Artforum τον Απρίλιο του 2017 αναλύει την πολιτική και οικονομική κατάσταση της Ελλάδας και τους λόγους που επέλεξε την διαίρεση της Ντοκουμέντα ανάμεσα στο Κάσελ και την Αθήνα. Βλ.: «Kuo, K. (2017) Civilization and its Discontents», *Artforum*, (April). Διαθέσιμο στο: www.artforum.com/inprint/issue=01704&id=67184.
- ⁷⁴ Ο Szymczyk στις 7 Απριλίου, 2017, υπογράμμισε στο Γερμανικό Πολιτιστικό Ραδιόφωνο ότι η Αθήνα αντιπροσωπεύει άλλα μέρη του κόσμου όπως το Λάγος ή την πόλη της Γουατεμάλα. Σύμφωνα με την επιμελήτρια Ηλιάνα Φωκιανάκη στις πολιτιστικές πρακτικές, τον πολιτικό λόγο και την κοινωνική θεωρία, η Αθήνα αντιπροσωπεύει τον Παγκόσμιο Νότο στο πλαίσιο της ομαδοποίησης του Άλλου, δημιουργώντας έτσι μια συνέχιση του «άλλου» ως διαφορετικού. Βλ.: Fokianaki, I. (2017) «Documenting documenta 14 Athens», *Metropolis M*, (5 May). Διαθέσιμο στο: www.metropolism.com/en/opinion/31387_documenting_documenta_14_athens, (πρόσφατη είσοδος: 06/2017).
- ⁷⁵ Βλ.: Augé, M. (1995) *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, σ. 103.
- ⁷⁶ Βλ.: Kwon, M. (2002) *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, σ. 159.
- ⁷⁷ Βλ.: Kwon, M. (2000) *The Wrong Place*, σ. 33
- ⁷⁸ Βλ.: Lippard, L. (1997) *The Lure of the Local. Sense of Place in a Multicentred Society*, σ. 5.
- ⁷⁹ Ο James Mayer εισήγαγε τον όρο στον κατάλογο της έκθεσης του Αμερικάνου καλλιτέχνη Stephen Prina το 2004 στο μουσείο Armand Hammer στο Los Angeles. Βλ.: Meyer, J. (2004) *The Mobile Site*.
- ⁸⁰ Ιδ., σ. 207.
- ⁸¹ Ιδ., σ. 201.
- ⁸² Βλ.: Papastergiadis, N. (2010) *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*, σ. 9.
- ⁸³ Το περιοδικό South για παράδειγμα, ήταν το επίσημο περιοδικό της Documenta 14. Βλ.: Περιοδικό South- Ντοκουμέντα 14. Διαθέσιμο στο: <https://www.documenta14.de/gr/south/>.
- ⁸⁴ Βλ.: Marchart, O. (2002) Art, Space and the Public Sphere(s). *eipcp*, (January). Διαθέσιμο στο: <https://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en.html>
- ⁸⁵ Βλ.: Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*.
- ⁸⁶ Βλ.: Marchart, O. (2002) «Art, Space and the Public Sphere(s)», *eipcp*, (January). Διαθέσιμο στο: <https://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en.html>.
- ⁸⁷ Στο πλαίσιο της ριζοσπαστικοποίησης της δυτικής δημοκρατίας μέσω του αποκαλούμενου «ανταγωνιστικού πλουραλισμού», η Chantal Mouffe αναφέρεται στην ριζοσπαστική δυναμική των καλλιτεχνικών πρακτικών. Η Mouffe υποστηρίζει ότι μια αγωνιστική σύλληψη μπορεί να βοηθήσει την καλλιτεχνική πρακτική στον αγώνα κατά της ηγεμονίας του δημόσιου χώρου. Χρησιμοποιώντας τον όρο εναντιωματικές ηγεμονίες (counter-hegemonies), επισημαίνει τις πρακτικές που λειτουργούν ως κρίσιμες συνθήκες αντιπολίτευσης στη νεοφιλελεύθερη ηγεμονία. Βλ.: Mouffe, C. (2007) *Artistic Activism and Agonistic Space*.

-
- ⁸⁸ Βλ.: Forget Fear: The 7th Berlin Biennale. Διαθέσιμο στο: <https://universes.art/berlin-biennial/2012>
- ⁸⁹ Βλ.: Kompatsiaris, P. (2017) *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*, σ. 78.
- ⁹⁰ Βλ.: «Press Conference “7th Berlin Biennale”, part 4, May 01, 2012», YouTube video. Διαθέσιμο στο: www.youtube.com/watch?v=I8LQHEERKMo#t=142.
- ⁹¹ Βλ.: «Occupy Berlin Biennale. Letter from the Biennale staff to the participants in Indignadxs/Occupy Biennale (2012)», *Facebook*, (April 13). Διαθέσιμο στο: www.facebook.com/Notes/occupy-berlin-biennale/letter-from-the-biennale-staff-to-the-participants-in-indignadxsoccupy-biennale/179728402147458.
- ⁹² Βλ.: «Forget Fear: The 7th Berlin Biennale». Διαθέσιμο στο: www.domusweb.it/en/art/2012/05/11/forget-fear-the-7th-berlin-biennale.html.
- ⁹³ Βλ.: Loewe, S. (2015) «When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7», *Field*, Issue 1, (spring). Διαθέσιμο στο: <http://field-journal.com>.
- ⁹⁴ Βλ.: Marchart, O. (2007) *The Curatorial Function. Organizing the Ex/position*, σ.166.
- ⁹⁵ *Ιδ.*, σ. 76.
- ⁹⁶ Ο όρος της θεσμικής κριτικής αναφέρεται στην διεύρυνση των συνθηκών του μουσείου και των χώρων τέχνης προς την κατεύθυνση του θεσμικού τους μετασχηματισμού. Η κριτική αυτή ξεκίνησε την δεκαετία του 1960 από καλλιτέχνες όπως, οι Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke και διεξήχθη με συγκεκριμένα, απολιτικοποιημένα και αυτοαναφορικά πλαίσια. Στα τέλη της δεκαετίας 1980, η θεσμική κριτική αναπτύχθηκε σε πρακτική της τέχνης από τους Andrea Fraser, Renee Green, Christian Philipp Müller και Fred Wilson. Σήμερα οι νέοι παράγοντες της θεσμικής κριτικής είναι τα ίδια τα ιδρύματα της τέχνης Βλ.: Raunig, G. and Ray, G. (2009) (eds). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Preface.
- ⁹⁷ Βλ.: Steyerl, H. (2009) *The Institution of Critique*, σ. 15.
- ⁹⁸ Βλ.: Foster, H. (1985). *Recodings. Art, Spactacle, Cultural Politics*, σ. 4.
- ⁹⁹ Βλ.:Debord, G. (2000[1972]) *Η κοινωνία του θεάματος*, σ. 17
- ¹⁰⁰ *Ιδ.*, σ. 21.
- ¹⁰¹ *Ιδ.*
- ¹⁰² *Ιδ.*
- ¹⁰³ Βλ.: Adorno, T., Horkheimer, M. (1996 [1944]) *Διαλεκτική του Διαφωτισμού, Φιλοσοφικά Αποσπάσματα*.
- ¹⁰⁴ Βλ.: Τερζόγλου I. N. (2009) *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, σ. 320.
- ¹⁰⁵ Βλ.: Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class. And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*.
- ¹⁰⁶ Βλ.: Baudrillard, J. (2019) *Ομοιώματα και προσομοίωση*.
- ¹⁰⁷ Βλ.: Handberg, K. (2017) *The Shock of the Contemporary: documenta II and the Louisiana Museum*, σ. 39.

-
- ¹⁰⁸ Βλ.: Wolbert, B. (2014) *The New Diversity and the New Public: Impressions of documenta 13*, σ. 4.
- ¹⁰⁹ Βλ.: Baudrillard, J. (2005) *Η καταναλωτική κοινωνία*, σ. 240-241.
- ¹¹⁰ Βλ.: Kravagna, C. (2008) «The Preserves of Colonialism: The World in the Museum», *eipcp*, (July). Διαθέσιμο στο: <https://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/en.html>.
- ¹¹¹ Βλ.: Buchholz, L. and Wuggenig, U. (2005) «Cultural Globalization between Myth and Reality: The case of the contemporary visual arts», *Art-e-Fact*, (December). Διαθέσιμο στο: http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm.
- ¹¹² Ο Okwui Enwezor γεννήθηκε στην Νιγηρία και ζούσε στην Νέα Υόρκη από είκοσι χρόνων.
- ¹¹³ Βλ.: Kravagna, C. (2008) «The Preserves of Colonialism: The World in the Museum», *eipcp*, (July). Διαθέσιμο στο: <https://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/en.html>.
- ¹¹⁴ Βλ.: Staszak, F. J. (2009) *Other/Otherness*, σ. 43-47.
- ¹¹⁵ Βλ.: Rousseau, J.- J. (1988) *Rousseau's Political Writings*.
- ¹¹⁶ Βλ.: Staszak, F. J. (2009), (ό.π.), σ. 46.
- ¹¹⁷ Σύμφωνα με τον ακαδημαϊκό Δημήτρη Σωτηρόπουλο, ο φιλελληνισμός που συγκρότησε τη Μεγάλη Ιδέα κατά την σύσταση του ελληνικού κράτους, συμπίκνωνε από τη μια πλευρά την ευρωπαϊκή, ιδεαλιστική κατασκευή που οικοδόμησε ο διαφωτισμός για την Ελλάδα ως τόπου που γέννησε τη δημοκρατία και που θα έπρεπε να ακολουθήσει το μοντέλο του δυτικού εκσυγχρονισμού, και από την άλλη την ιδέα του οριενταλισμού που καταδείκνυε τους κατοίκους αυτού του τόπου ανάξιους να ενταχθούν στο μοντέλο της δυτικής σκέψης και συνεπώς ανάξιους συνεχιστές της αρχαίας κληρονομιάς. Βλ.: Sotiropoulos, D. (2019) *Historical Patterns of Greek Exoticism (Nineteenth- Twentieth Century)*. Στο: Panagiotopoulos P., Sotiropoulos, D. (2019) (eds.) *Political and Cultural aspects of Greek Exotism*, σ. 11-25.
- ¹¹⁸ Βλ.: Segalen, V. (2002 [1908]). *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*, σ. 18.
- ¹¹⁹ Ιδ. 19.
- ¹²⁰ Βλ.: Ενότητα 2. *Η κοινωνική στρόφη της δημόσιας τέχνη* στην Εισαγωγή της παρούσας διατριβής, σ. 14-19.
- ¹²¹ Βλ.: Nancy, L. J. (1991) *The Inoperative Community*, σ. 9.
- ¹²² Βλ.: Lacy, S. (1995) *Mapping the Terrain-New Genre of Public Art*, σ. 84.
- ¹²³ Βλ.: Suzanne Lacy, «Statement». Διαθέσιμο στο: <https://www.cla.purdue.edu/WAAW/Cohn/Artists/Lacystat.html>.
- ¹²⁴ Βλ.: Ford-Smith, H. (2011) *Whose Community? Whose Art? The Politics of Reformulating Community Art in Canada*, σ. 84.
- ¹²⁵ Βλ.: Kritzman, L. (2006) (ed.) *The Columbia History of Twentieth Century French Thought*, σ. 90.
- ¹²⁶ Βλ.: Derrida, J. (1997 (1967)) *Of Grammatology*.
- ¹²⁷ Βλ.: Benhabib, S. (1996) (ed.) *Democracy and Difference, Contesting the Boundaries of the Political*, σ. 5.
- ¹²⁸ Ιδ.

-
- ¹²⁹ Βλ.: Rosler, M. (1994) *Place, Position, Power, Politics*, σ. 64.
- ¹³⁰ Ιδ., σ. 66.
- ¹³¹ Στο: «11th International Istanbul Biennial (2009)», Διαθέσιμο στο: <http://11b.iksv.org/>.
- ¹³² Βλ.: Mosquera, G. (2002) *Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference*.
- ¹³³ Βλ.: Rees, S. (2008) «6th Taipei Biennial», (01 January). Διαθέσιμο στο: <https://frieze.com/article/6th-taipei-biennial>
- ¹³⁴ Βλ.: Friedman, J. (1994) *Cultural Identity & Global Process*.
- ¹³⁵ Ιδ. σ. 118.
- ¹³⁶ Ιδ. σ. 49.
- ¹³⁷ Βλ.: Mosquera, G. (1996). *Against Latin American Art*, σ. 22.
- ¹³⁸ Ιδ.
- ¹³⁹ Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80 υπήρχαν δέκα διεθνείς εκθέσεις τέχνης σε διετή, τριετή και πενταετή βάση σε όλο τον κόσμο. Σήμερα υπάρχουν περίπου διακόσιες θεσμοθετημένες διεθνείς εκθέσεις διάσπαρτες σε κάθε ήπειρο, και κάθε χρόνο προστίθενται συνεχώς νέες στα πιο απομακρυσμένα μέρη του κόσμου, όπως για παράδειγμα στην Ανταρκτική. Την καταγραφή τους έχει αναλάβει ο Οργανισμός Biennial Foundation που θεσμοθετήθηκε στην Νέα Υόρκη το 2009. Η καταγραφή δεν αφορά μόνο τις μπιενάλε και τις τριενάλε αλλά συμπεριλαμβάνει επίσης τα Φεστιβάλ Τέχνης, τις εκθέσεις των Documenta, Frieze και Art Basel. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο παρακολουθεί τις διακρατικές εξελίξεις της σύγχρονης τέχνης μέσα από την κατανομή της στις διεθνείς εκθέσεις. Βλ.: «Directory of Biennials - Biennial Foundation». Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/>.
- ¹⁴⁰ Για παράδειγμα η Manifesta, η Ευρωπαϊκή Νομαδική Μπιενάλε της Σύγχρονης Τέχνης θεσμοθετήθηκε το 1994 που συμπίπτει με την έναρξη της αναδιάρθρωσης της Ευρωπαϊκής οικονομίας σύμφωνα με τις νεοφιλελεύθερες αρχές.
- ¹⁴¹ Βλ.: Lorentzen, A. (2009). *Cities in the Experience Economy*, σ. 840.
- ¹⁴² Βλ.: Markusen, A. & Shrock, G. (2006) *The Distinctive City: Divergent Patterns in Growth, Hierarchy and Specialisation*.
- ¹⁴³ Βλ.: Batycka, D. (2017) «Cultural Diplomacy and Artwashing at Documenta in Athens», *Hyperallergic*, (12 June). Διαθέσιμο στο: <https://hyperallergic.com/384199/cultural-diplomacy-and-artwashing-at-documenta-in-athens>.
- ¹⁴⁴ Βλ.: Kaelen Wilson-Goldie, K. W. (2017) «Learning Curves», *Artforum*, (April 12). Διαθέσιμο στο: www.artforum.com/diary/id=67683
- ¹⁴⁵ Βλ.: Latimer, Q. and Szymczyk, A. (eds.) *The documenta 14 Reader*, σ. 22.
- ¹⁴⁶ Βλ.: Andrew Stefan Weiner, S., A. (2017) «The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>
- ¹⁴⁷ Βλ.: Bhabha, H. (2004) *The location of culture*, σ. 94.
- ¹⁴⁸ Ιδ., σ. 4.
- ¹⁴⁹ Ιδ., σ. 37.

-
- ¹⁵⁰ Βλ.: Derrida, J. (1997 [1967]). *Of Grammatology*, (trans. C. G. Spivak), Baltimore: John Hopkins University Press
- ¹⁵¹ Βλ.: The Black Box. Στο: Documenta 11_Platform 5: Exhibition Catalogue. σ. 51.
- ¹⁵² Ιδ.
- ¹⁵³ Βλ.: Hall, S. (2003) *Créolité and the process of creolization*, σ. 30-31.
- ¹⁵⁴ Ιδ., σ. 31.
- ¹⁵⁵ Βλ.: Papastergiadis, N. (2000) *The Turbulence of Migration*, σ. 3.
- ¹⁵⁶ Βλ.: Papastergiadis, N. (2005) *Hybridity and Ambivalence: Places and Flows in Contemporary Art and Culture*, σ. 40.
- ¹⁵⁷ Βλ.: Papastergiadis, N. (2000) (ό.π.), σ. 3.
- ¹⁵⁸ Ιδ. 41.
- ¹⁵⁹ Βλ.: Huizinga, J. (2001[1924]) *Waning of the Middle Ages*.
- ¹⁶⁰ Βλ.: Jamieson, K. (2004) *The Festival Gaze and its Boundaries*, σ. 64.
- ¹⁶¹ Βλ.: Deleuze, G. and F. Guattari (2010) *Nomadology: The War Machine*.
- ¹⁶² Βλ.: «UNeECC – University Network of the European Capitals of Culture», Διαθέσιμο στο: <http://uneecc.org/>.
- ¹⁶³ Βλ.: Η Αθήνα «Καλύτερος Πολιτιστικός Προορισμός για το 2017». Διαθέσιμο στο: <https://www.ert.gr/eidiseis/politismos/idisis/athina-kalyteros-politistikos-proorismos-gia-2017/>.
- ¹⁶⁴ Weiner, S. A. «(2017) “The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>.
- ¹⁶⁵ Βλ.: «Εισβολή επενδυτών στο κέντρο της Αθήνας», *Η Καθημερινή*, (13 Νοεμβρίου 2018). Διαθέσιμο στο: <http://www.kathimerini.gr/986258/article/oikonomia/real-estate/eisvolh-ependytw-sto-kentro-ths-a8hnas>.
- ¹⁶⁶ Βλ.: Athanasiadis, I. (2017) «Athenian Panopticon», *Art Review*, (April). Διαθέσιμο στο: https://artreview.com/features/april_2017_feature_athenian_panopticon/.
- ¹⁶⁷ Βλ.: Habermas, J. (2007) *Ο μεταεθνικός αστερισμός*.

9.1. Βιβλιογραφία

- Αθανασίου, Α. (2016), (επιμ.) *Αποδομώντας την Αυτοκρατορία. Θεωρία και πολιτική της μετααποικιακής κριτικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Adorno, T., Horkheimer, M. (1996 [1944]). *Διαλεκτική του Διαφωτισμού, Φιλοσοφικά αποσπάσματα*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Appadurai, A. (1990). *Disjuncture and difference in the global economy*. Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press.

-
- Appadurai, A. (2014). *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα. Πολιτισμικές διαστάσεις της Παγκοσμιοποίησης*, (μτφ. Κ. Αθανασίου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Πρωτότυπη έκδοση: *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, 1996).
- Appadurai A (2013). *The future as cultural fact: Essays on the global condition*. N.Y: Verso.
- Augé, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, (μτφ. John Howe). Λονδίνο, N.Y.: Verso.
- Augé, M. (1999) *The Anthropology of Contemporaneous Worlds*, (trans. Amy Jacobs), Στάνφορντ: Stanford University Press.
- Baudrillard, J. (2005). *Η καταναλωτική κοινωνία*, (μτφ. Β. Τομανάς). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Νησίδες.
- Baudrillard, J. (2019). *Ομοιώματα και προσομοίωση*, (μτφ. Σ. Ρέγκας). Αθήνα: Πλέθρον. (Πρωτότυπη έκδοση: *Simulacres et Simulation*, Paris: Galilée, 1981).
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. N.Y.: Routledge.
- Benhabib, S. (1996), (ed.) *Democracy and Difference. Contesting the Boundaries of the Political*. N. Τζέρσεϊ: Princeton University Press.
- Bourriaud, N. (2009). *The Tate Triennial: Altermodern*. Λονδίνο: Tate Publishing
- Braidotti R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. N.Y.: Columbia University Press.
- Δημητρακάκη, Α. (2013). *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση, Από το μεταμοντέρνο σημείο στην βιοπολιτική αρένα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Debord, G. (2000[1972]). *Η κοινωνία του θεάματος*, (μτφ. Σύλβια), Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη.
- Deleuze, G. (1983). *Nietzsche and Philosophy*, (μτφ. H. Tomlinson). N.Y.: Columbia University Press.
- Deleuze, G. and F. Guattari (2010). *Nomadology: The War Machine*. Originally appearing in *A Thousand Plateaus*, (μτφ. B. Massumi). Σηάτλ: Wormwood Distribution.
- Derrida, J. (1997 [1967]). *Of Grammatology*, (μτφ. C. G. Spivak). Βαλτιμόρη: John Hopkins University Press.
- Documenta 11, Plattform 5: Short Guide (2012). Βερολίνο & Στουτγάρδη: Hatje Cantz Verlag.

-
- Ekeberg, J. (2003), (ed.) *New Institutionalism*. Όσλο: Office for Contemporary Art.
- Enwezor, O. (2012), (ed.) *The Black Box*. In Documenta 11_Platform 5. Κάσελ:
Documenta and Museum Fredricarianum and Ostfidern-Ruit: Hatje Kantz
Publishers, σ. 42–55
- Ford-Smith, H. (2011). *Whose Community? Whose Art? The Politics of Reformulating
Community Art in Canada*, Τορόντο: Playwrights Canada Press.
- Foster, H. (1985). *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Σηάτλ και
Ουάσιγκτον: Bay Press.
- Friedman, J. (1994). *Cultural Identity & Global Process*. Λονδίνο, Thousand Oaks,
N. Δελχί: Sage Publications.
- Groys, B. (2008). *The Topology of Contemporary Art*. Στο: Smith, T., Enwezor, O.
And Condee, N. (2008), (eds). *Antinomies of Art and Culture*. Ντάραμ & Λονδίνο:
Duke University Press, σ. 71-79.
- Habermas, J. (2007). *Ο μεταεθνικός αστερισμός*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα:
Πόλις.
- Hall, S. (2003). *Créolité and the process of creolization*, In *The Black Box*,
Documenta 11_Platform 3, Créolité and creolization, Κάσελ: Documenta and
Museum Fredricarianum and Ostfidern-Ruit: Hatje Kantz Publishers, σ. 27-41.
- Hardt, M. and Negri, A. (2002[2000]). *Αυτοκρατορία*, (μτφ. Ν. Καλαϊτζής). Αθήνα:
Scripta.
- Hardt, M & Negri, A. (2011[2004]). *Πλήθος. Πόλεμος και Δημοκρατία στην εποχή
της Αυτοκρατορία*, (μτφ. Γ. Καράμπελας). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Huizinga, J. (2001[1924]). *Waning of the Middle Ages*. London: Penguin.
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern
1983-1998*. N.Y.: Verso.
- Jones, A. C. (2016). *The Global Work of Art. Fairs, Biennales, and the Aesthetic of
Experience*. Σικάγο: Chicago University Press.
- Kompatsiaris, P. (2017). *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of
Critique, Theory and Art*. N.Y.: Routledge.
- Kritzman, L. (2006), (ed.) *The Columbia History of Twentieth Century French
Thought*. N.Y: Columbia University Press.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational
Identity*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.

-
- Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain-New Genre of Public Art*, Indiana: University Press.
- Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Λονδίνο, N.Y.: Verso.
- Latimer, Q. and Szymczyk, A. (2017), (eds). *The documenta 14 Reader*, Μόναχο: Prestel.
- Lippard, L. (1997). *The Lure of the Local. Sense of Place in a Multicentred Society*. N.Y: The New Press.
- Lipovetsky, Z. (2013). *Παγκοσμιοποίηση και υπερ-νεωτερικότητα: Κοσμοπολιτισμός και Δυτική κουλτούρα*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Νησίδες.
- Marchart, O. (2007). *The Curatorial Function. Organizing the Ex/position*. In: Richter, D. Drabble, B. (2007), (eds.) *Curating Critique*. Φρανκφούρτη: Frankfurt Am Main, σ. 164–170.
- Meskimmon, M. (2010). *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. N.Y: Routledge.
- Meyer, J. (2004). *The Mobile Site*. In: Porter, J. (ed.) *Stephen Prina: We Represent Ourselves to the World*. Λος Άντζελες: University of California Los Angeles (UCLA), σ. 200-215.
- Morley, D. (2000). *Home Territories. Media, Mobility and Identity*. Λονδίνο και N.Y: Routledge.
- Mosquera, G. (1996). *Against Latin American Art*. Στο: Mosquera, G. (1996) (ed.) *Beyond the Fantastic: Contemporary Art in Latin America*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 12-33.
- Nancy, J-L. (1990). *The Inoperative Community*, (μτφ. P. Connor). Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Nietzsche, F. W. (1999[1883]). *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα*, (μτφ. Γ. Αλεξίου-Πρωταίου). Αθήνα: Εκδόσεις Δαμιανού.
- Papastergiadis, N. (2000). *The Turbulence of Migration*. Κέιμπριτζ: Polity Press.
- Papastergiadis, N. (2010). *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*. Άμστερνταμ: Institute of Network Cultures.
- Raunig, G. and Ray, G. (2009), (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Λονδίνο: Mayflybooks.
- Rosler, M. (1994). *Place, Position, Power, Politics*. In Becker, C. (1994) (ed) *The*

-
- Subversive Imagination. Artist, Society and Social Responsibility. Λονδίνο, N.Y.: Routledge, σ. 55-77.
- Rousseau, J-J. (1988). *Rousseau's Political Writings*, (eds. A. Ritter and J. Conway Bondanella). N.Y.: W.W. Norton & Company.
- Said, E. (1996). *Οριενταλισμός*, (μτφρ. Φ. Τερζάκης). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη. (Πρωτότυπη έκδοση: *Orientalism*, Routledge and Kagan Paul, 1978).
- Segalen, V. (2002 [1908]). *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*, (μτφ. Y. R. Schlick). Ντάραμ: Duke University Press.
- Smith, T., Emwezor, O. and Condee, N. (2008), (eds.) *Antinomies of Art and Culture*. Ντάραμ & Λονδίνο: Duke University Press.
- Sotiropoulos, D. (2019). *Historical Patterns of Greek Exoticism (Nineteenth-Twentieth Century)*. In: Panagiotopoulos P., Sotiropoulos, D. (2019) (eds.) *Political and Cultural aspects of Greek Exotism*. Λονδίνο: Plagrove Macmillan, σ. 11-25.
- Srivak, G. C. (2018). *Μπορούν οι υποτελείς να ομιλούν*, (μτφ. Χ. Κολύρη, Π. Τριτσιμπίδας). Τρίκαλα: Εκδόσεις Επέκεινα. (Πρωτότυπη έκδοση: *Can the Subaltern Speak? The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, 1995).
- Staszak, F. J. (2009). *Other/Otherness*. In: Kitchin R. and Thrift, N. (2009) (eds). *International Encyclopedia of Human Geography*, Vol. 8. Οξφόρδη: Elsevier, σ. 43-47.
- Steyerl, H. (2009). *The Institution of Critique*. In Raunig, G. and Ray, G. (2009) (eds). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Mayfly books, σ.13-19.
- Τερζόγλου I. N. (2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Young, R. (1995). *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. Λονδίνο & N.Y: Roudledge.
- Virilio P. (2008). *Open Sky* (μτφ. J. Rose). Λονδίνο: Verso.

Κατάλογοι εκθέσεων

- Documenta 11, (2012). *Documenta 11, Plattform 5: Short Guide*. Βερολίνο & Στουγκάρδη: Hatje Cantz Verlag.

Επιστημονική αρθρογραφία

- Becker, C. (1999). Romance of Nomadism: A Series of Reflections. *Art Journal*, vol. 58, no. 2 (summer), σ. 22-29.
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transitions. *Research in African Literatures*, vol. 34, no. 4, (winter), σ. 57-81.
- Dimitrakaki, A. (2012). Tactics in Search of a Strategy?: Feminist Politics, the Curatorial Field and Contemporary Art. Session: Feminisms and Curating: Strategies, Interventions, Histories. *Nordik Conference for Art History*, University, Sweden, (October), σ. 24-27
- Foster, H. (2009) (ed.) Questionnaire on The Contemporary. *October no.130*, (fall), σ. 3-124.
- Ford-Smith, H. (2011) Whose Community? Whose Art? The Politics of eformulating Community Art in Canada, *Critical. Perspective on Canadian Theatre in English*, vol. 19, σ. 84-101.
- Gardner, A. & Green, C. (2017). Post-North? Documenta 11 and the Challenges of the “Global” Exhibition. *On Curating, Issue 33*, (June), σ. 108-120.
- Giroux, H. (2007) Rethinking Politics in the Society of the Image, *Situations: Project of the Radical Imagination*, 2, σ. 16-51.
- Handberg, K. (2017). The Shock of the Contemporary: documenta II and the Louisiana Museum. *On curating, Issue 33*, (June), σ. 34-42.
- Jamieson, K. (2004). The Festival Gaze and its Boundaries. *Space & Culture* 7, no.1, σ. 64-75.
- Kwon, M. (2000). The Wrong Place. *Art Journal Vol. 59, no. 1*, (spring), σ. 32-43.
- Lorentzen, A. (2009). Cities in the Experience Economy. *European Planning Studies* 17, issue 6, σ. 829- 845.
- Madra, M. Y. (2006). From Imperialism to Transnational Capitalism: The Venice Biennial as a Transitional Conjuncture. *Rethinking Marxism* 18, issue 4, σ. 525-537.
- Markusen, A. & Shrock, G. (2006). The Distinctive City: Divergent Patterns in Growth, Hierarchy and Specialisation. *Urban Studies* 43, issue 8, σ. 1301- 1323.
- Mosquera, G. (2002). Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference.

Boundary 2, Vol. 29, issue 3, σ. 163-173.

Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Space. *Art & Research*, vol.1, no.2, (summer), σ.1-7.

Papastergiadis, N. (2005). Hybridity and Ambivalence: Places and Flows in Contemporary Art and Culture. *Theory, Culture and Society*, 22(4), (August), σ. 39-64.

Seppa, A. (2010). Globalization and the arts: the rise of new democracy, or just another pretty suit for the old emperor? *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, (October), σ. 1-27.

Verhagen, M. (2005). Art and Globalization. *Art Monthly, Issue 287* (June), σ.1-4.

Wolbert, B. (2014). The New Diversity and the New Public: Impressions of Documenta 13. *Transit*, no.9, issue 2, σ. 1-24.

Ηλεκτρονική Αρθρογραφία

Αντωνόπουλος, Θ. (2016). «Ο καλλιτεχνικός διευθυντής της documenta14 Άνταμ Σίμτσικ μιλά στη LIFO: “Δηλώνω απολύτως ένοχος!”», *Εφημερίδα Lifo*, (13 Οκτωβρίου). Διαθέσιμο στο: www.lifo.gr/print/print_feature/117425, (πρόσφατη είσοδος: 05/2017).

Athanasiadis, I. (2017). «Athenian Panopticon», *Art Review*, (April). Διαθέσιμο στο: https://artreview.com/features/april_2017_feature_athenian_panopticon/, (πρόσφατη είσοδος: 04/2018).

Batycka, D, (2017). «Cultural Diplomacy and Artwashing at Documenta in Athens», *Hyperallergic*, (12 June). Διαθέσιμο στο: <https://hyperallergic.com/384199/cultural-diplomacy-and-artwashing-at-documenta-in-athens>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2017).

Buchholz, L. and Wuggenig, U. (2005). «Cultural Globalization between Myth and Reality: The case of the contemporary visual arts», *Art-e-Fact*, (December). Διαθέσιμο στο: http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm, (πρόσφατη είσοδος: 03/2018).

Fokianaki, I. (2017). «Documenting documenta 14 Athens», *Metropolis M*, (05 May). Διαθέσιμο στο: www.metropolism.com/en/opinion/31387_documenting_documenta_14_athens, (πρόσφατη είσοδος: 06/2017).

Gillick, G. (2010). «Contemporary art does not account for that which is taking

-
- place», *E-flux Magazine, Journal 21*, (December). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/21/67664/contemporary-art-does-not-account-for-that-which-is-taking-place/> (πρόσφατη είσοδος: 03/2018).
- Kravagna, C. (2008). «The Preserves of Colonialism: The World in the Museum», *eipcp*, (July). Διαθέσιμο στο: <https://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/en.html>, (πρόσφατη είσοδος: 03/2018).
- Κυο, Κ. (2017). «Civilization and its discontents: Interview with Adam Szymczyk», *Artforum*, (April). Διαθέσιμο στο: <http://www.artforum.com/inprint/issue=201704=6784>, (πρόσφατη είσοδος: 03/2018)
- Lees, N. (2011). «The Dimensions of the Divide: Theorising Inequality and the Brandt Line in International Relations, *IPSAECPR Joint Conference*. Διαθέσιμο στο: www.paperroom.ipsa.org/papers/paper_26154.pdf, (πρόσφατη είσοδος: 03/2018).
- Loewe, S. (2015). «When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7», *Field, Issue 1*, (spring). Διαθέσιμο στο: <http://field-journal.com>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2018).
- Marchart, O. (2002). «Art, Space and the Public Sphere(s)», *eipcp*, (January). Διαθέσιμο στο: <https://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en.html>. (πρόσφατη είσοδος 03/2018).
- Ruppold, J. (2016) «Are Austerity Measures Leading to a North-South Divide?», *Eu.boel.org*. Διαθέσιμο στο: <https://eu.boell.org>, (πρόσφατη είσοδος 03/2018).
- Weiner, S. A. (2017) «The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).

Διαδίκτυο

«11th International İstanbul Biennial». Διαθέσιμο στο: <http://11b.iksv.org/>, (πρόσφατη είσοδος 04/2018).

«AB1 Destroy Athens. Athens Biennale», Διαθέσιμο στο: <http://athensbiennale.org/ab1-destroy-athens-gr/>, (Πρόσφατη είσοδος: 04/2018).

«Directory of Biennials - Biennial Foundation». Διαθέσιμο στο:
<http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2018).

«Documenta 13. Retrospective». Διαθέσιμο στο:
www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13, (πρόσφατη είσοδος 05/2018).

«Εισβολή επενδυτών στο κέντρο της Αθήνας» *Η Καθημερινή*, (13 Νοεμβρίου 2018).
Διαθέσιμο στο: <http://www.kathimerini.gr/986258/article/oikonomia/real-estate/eisvolh-ependytwn-sto-kentro-ths-athnas>, (πρόσφατη είσοδος: 11/2018).

«Forget Fear: The 7th Berlin Biennale». Διαθέσιμο στο:
www.domusweb.it/en/art/2012/05/11/forget-fear-the-7th-berlin-biennale.html,
(πρόσφατη είσοδος 04/2018).

«Forget Fear: The 7th Berlin Biennale». Διαθέσιμο στο: <https://universes.art/berlin-biennial/2012/>, (πρόσφατη είσοδος 04/2018).

«Η Αθήνα «Καλύτερος Πολιτιστικός Προορισμός για το 2017». Διαθέσιμο στο:
<https://www.ert.gr/eidiseis/politismos/idisis/athina-kalyteros-politistikos-proorismos-gia-2017/>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2018).

«Ντοκουμέντα 14. Μαθαίνοντας από την Αθήνα. Καλλιτέχνες». Διαθέσιμο στο:
www.documenta14.de/gr/artists, (πρόσφατη είσοδος 03/2018).

«Ντοκουμέντα 14. Μαθαίνοντας από την Αθήνα. Πρόγραμμα Δημόσιων Δράσεων». Διαθέσιμο στο: www.documenta14.de/gr/public-programs, (πρόσφατη είσοδος 08/2016).

«Occupy Berlin Biennale. Letter from the Biennale staff to the participants in Indignadxs/Occupy Biennale». Facebook, April 13, 2012. Διαθέσιμο στο:
www.facebook.com/notes/occupy-berlin-biennale/letter-from-the-biennale-staff-to

the-participants-in-indignadxsoccurry-biennale/179728402147458, (πρόσφατη είσοδος 04/2018).

«Περιοδικό South- Ντοκουμέντα 14». Διαθέσιμο στο:
<https://www.documenta14.de/gr/south/>, (πρόσφατη είσοδος: 03/2018).

«Press Conference “7th Berlin Biennale” part 4, May 01, 2012». YouTube video,
Διαθέσιμο στο: [ww.youtube.com/watch?v=I8LQHEERKMo#t=142](http://www.youtube.com/watch?v=I8LQHEERKMo#t=142),
(πρόσφατη είσοδος 04/2018).

«Save the Date! 1st Athens Biennial 2007. Destroy Athens». Διαθέσιμο στο:
<http://www.e-flux.com/announcements/40267/save-the-date-1st-athens-biennial-2007-destroy-athens/>, πρόσφατη είσοδος (04/2018)

«Suzanne Lacy – Statement». Διαθέσιμο στο: <https://www.cla.purdue.edu/WAAW/Cohn/Artists/Lacystat.html>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2018).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ

Περιεχόμενα

1.2 Εισαγωγή	124
2.2 Οι χωρικές διαστάσεις του τόπου ως περιεχόμενο της τέχνης:	126
Παρεμβάσεις εντοπισμένου πεδίου.	126
3.2 Οι κοινωνικές διαστάσεις του τόπου: Τέχνη διευρυμένου πεδίου.	132
4.2 Η τέχνη ως εικονογραφία και ως δημοσιότητα.	138
5.2 Τέχνη και θεωρίες της δημόσιας σφαίρας/δημόσιες σφαίρες.....	146
6.2 Δημόσια τέχνη και αγωνιστική δημοκρατία.....	153
7.2 Σύνοψη-Συμπεράσματα	161
8.2 Σημειώσεις	165
9.2 Βιβλιογραφία κεφαλαίου.....	177

1.2 Εισαγωγή.

Το παρόν κεφάλαιο επεξεργάζεται τη διαλεκτική της τέχνης με τον δημόσιο χώρο μέσα από πρωτογενή κείμενα, τα οποία κρίνονται σημαντικά για την αποσαφήνιση των γενικών ιδεών που διαμορφώνουν το τοπίο της σύγχρονης τέχνης σε σχέση με τη δημόσια σφαίρα. Όπως έχει ήδη επισημανθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι αποκρίσεις του συστήματος της σύγχρονης τέχνης με την πόλη συνιστούν ένα αυτόνομο και αυτοσυντηρούμενο πολιτιστικό μοντέλο που επαναθεματοποιεί την πειθαρχία των εικαστικών τεχνών σε ένα σύστημα παραγωγής και διανομής κριτικών χωρικών πρακτικών, συμβεβλημένων με το κοινωνικοπολιτικό, οι οποίες συλλαμβάνουν τον αστικό χώρο ως κοινωνική οντότητα.

Η διατριβή αξιοποιεί την διαλεκτική του εντοπισμένου πεδίου, η έννοια του οποίου εμφανίστηκε στην ορολογία της τέχνης την δεκαετία του 1970 και εκφράστηκε μέσα από πρακτικές που συστήνονται ως τμήμα μιας διευρυμένης χωροχρονικής κατάστασης, θεμελιώνοντας μια σειρά θεωρήσεων για την φύση των ροών και των προσωρινών ιδιαιτεροτήτων του τόπου. Επεξεργάζεται παράλληλα τις εννοιολογήσεις των συσχετισμών μεταξύ τέχνης και τόπου που παράγουν έναν αριθμό νεότερων όρων και συμφραζομένων στην βάση του μετασχηματισμού της τέχνης στο δημόσιο χώρο, όπως είναι η τέχνη εντοπισμένη στην τοποθεσία (site-specific art).

Η απούλοποίηση (dematerialization) του έργου τέχνης, όπως επίσης οι καλλιτεχνικές χωρικές πρακτικές που συνδέονται με την ανάπτυξη του όρου της δημόσιας τέχνης (public art), προσεγγίζονται μέσα από την διαλεκτική του διευρυμένου πεδίου (expanded field), το οποίο επανεγγράφει την πειθαρχία της τέχνης ως δρών φορέα (agent) κοινωνικού επαναδιορθωτισμού. Εξίσου, το ενδιάμεσο πεδίο της τέχνης με την αρχιτεκτονική συστήνει μια χωρική θεωρία χρήσιμη ως πλαίσιο για την ανάπτυξη κρίσιμων κοινωνικών πρακτικών που πλαισιώνονται με τον όρο «νέο είδος δημόσιας τέχνης» (new genre of public art).

Η κατάρρευση των αξιακών πολιτιστικών ιδιαιτεροτήτων του έργου τέχνης και η συνακόλουθη κατάργηση του μοντέλου τέχνη/θεατής που συνδέεται με το τέλος της ιστορίας της τέχνης, εξετάζονται μέσα από την σύνθετη, αναλυτική μεθοδολογία της γλωσσικής επικοινωνίας. Σκιαγραφούνται επίσης οι όροι που αναπτύσσουν οι συνδέσεις των πρακτικών της τέχνης με το κοινό (public) που αναπόφευκτα εισάγουν την τέχνη στην διαλεκτική της δημόσιας σφαίρας.

Η εμπλοκή της τέχνης με την δημόσια σφαίρα επαναπροσδιορίζεται μέσα από τις θεμελιώδεις συνισταμένες της διεύρυνσης του κοινού της τέχνης σε κοινά (publics) και την μετάβαση από την δημόσια σφαίρα στα πολλαπλά πεδία (multiple public fields). Το αρχικό ιδανικό, ιστορικό μοντέλο του Habermas,¹ το οποίο έχει επικριθεί για την ανακρίβεια των ιστορικών λεπτομερειών και τον υπερβολικό ορθολογισμό της δημόσιας διαβούλευσης,² αναδιαμορφώνει των χάρτη των πρακτικών της τέχνης μέσα στον δημόσιο χώρο, εργαλειοποιώντας τις θέσεις των εναντιωματικών κοινών (counterpublics), της φεμινιστικής δημόσια σφαίρας (feminist public sphere) και των δημόσιων σφαιρών της εργατικής τάξης (proletarian public sphere) που εισηγούνται οι Oskar Negt και Alexander Kluge.³

Πέρα των τοποθετήσεων από τον θεωρητικό λόγο για την τέχνη στην δημόσια σφαίρα, η μελέτη αξιοποιεί τις θεωρήσεις και διευρύνσεις των θέσεων της αγωνιστικής δημοκρατίας (agonistic democracy). Προσφέρουν ερείσματα για την αναγνώριση των σύγχρονων πρακτικών τέχνης στον δημόσιο χώρο ως θεσμικές πρακτικές αναζωπύρωσης των συζητήσεων για τη δημοκρατία, των μηχανισμών και των θεσμών της, που προσδίδουν ένα εναντιωματικό προσανατολισμό στην βάση μιας έννομης εκδοχής. Κάτι τέτοιο διαχωρίζει ρητώς τις θέσεις της αγωνιστικής δημοκρατίας από τις μορφές του ριζοσπαστικού καλλιτεχνικού ακτιβισμού, όπως παρατηρείται σήμερα σε διάφορες διασπορικές δημόσιες σφαίρες. Στο πλαίσιο αυτό εξετάζεται η ρητορική της σύγχρονης τέχνης που συνδέεται άμεσα με το πολιτικό, το οποίο ενσωματώνεται με το αισθητικό σε ένα κοινό και αλληλένδετο σχηματισμό που αναδιατυπώνει την σχέση τέχνης και πολιτικής στο ευρύτερο πλαίσιο της κοινωνικής οργάνωσης,⁴ εισάγοντας τον σχεσιακό υποκειμενισμό ως ένα θεμελιώδες συστατικό, το οποίο εξακολουθεί να διαμορφώνει τις δυτικές δημοκρατικές συνθήκες.

Στη βιβλιογραφική ανασκόπηση που ακολουθεί, επιχειρείται ο εντοπισμός των σημείων που στοιχειοθετούν μια κριτική θεώρηση πάνω στην οποία συγκροτείται η παρούσα διατριβή. Σε αυτό το πλαίσιο, η προσέγγιση στην διαλεκτική της τέχνης με τον δημόσιο χώρο θέτει ένα ευρύτερο προβληματισμό για τις εκ - των - άνωθεν (top-down) διαδικασίες σύστασης μιας κριτικής τέχνης, στην οποία το πολιτικό δεν παρουσιάζεται ως αντιπολιτευτικός λόγος αλλά ως διαρθρωτικός σχηματισμός, ο οποίος συνιστά τις σύγχρονες πρακτικές της τέχνης στον δημόσιο χώρο ως πρακτικές που συμμετέχουν στην κυβερνησιμότητα των θεσμών της.

2.2 Οι χωρικές διαστάσεις του τόπου ως περιεχόμενο της τέχνης:

Παρεμβάσεις εντοπισμένου πεδίου.

Οι προσεγγίσεις στην ιδέα της εντοπισμένης τοποθεσίας (site-specificity) μέσα από μια γενικότερη διεύρυνση της τέχνης προς την έννοια του περιβάλλοντος, παρήγαγε έναν αριθμό καλλιτεχνικών πρακτικών στα τέλη της δεκαετίας του 1960 εντός και αναμεταξύ (in-between) επιλεγμένων, υπαίθριων τοποθεσιών. Πρόκειται για μια σειρά πρακτικών που αρθρώνουν ανταλλαγές μεταξύ της τέχνης και των τόπων, οι οποίοι καθορίζουν τις έννοιες της τέχνης.⁵ Η Miwon Kwon τεκμηριώνει τη γενεαλογία της εντοπισμένης τοποθεσίας στην εξέλιξη του μινιμαλισμού, για τον οποίο η τοποθεσία λειτούργησε ως ένα πεδίο ανατροπής στο νεωτερικότερο πρότυπο της αυτονομίας της τέχνης.⁶ Στο πλαίσιο αυτό η εντοπισμένη τοποθεσία συνδέει τα πρώιμα έργα της με αντι-ιδεαλιστικές και αντι-εμπορικές διεργασίες⁷ που εξωθούν την τέχνη έξω από τους εκθεσιακούς χώρους, συνιστώντας μια πρακτική στο εξωτερικό περιβάλλον, της οποίας το νόημά προέρχεται από την κυκλοφορία ανάμεσα στην τέχνη και την τοποθεσία. Σε μια πρώτη αποτίμηση, η υιοθέτηση της τέχνης του εντοπισμένου πεδίου έχει ως αφετηρία την απόρριψη των θεσμών της τέχνης που την περιβάλλουν.

Η άποψη αυτή συμβαδίζει με τις θέσεις του γλύπτη Robert Smithson, έναν από τους πρώτους Αμερικάνους καλλιτέχνες «που πρότεινε μορφές θεσμικής κριτικής μέσα από την κινητοποίηση μιας τέχνης προσανατολισμένης στο φυσικό χώρο».⁸ Η τοποθεσία, ένας διακριτός και οριοθετημένος χώρος για την τέχνη εξελίσσεται σε μια θέση στον χάρτη, μια αποσπασματική ακολουθία γεγονότων και ενεργειών αναμεταξύ διαφορετικών χώρων ή μια νομαδική αφήγηση, της οποίας η διαδρομή αρθρώνεται από το πέρασμα του καλλιτέχνη.⁹ Η ερμηνεία αυτή εδράζεται στις αρχές της φαινομενολογικής σκέψης, η οποία εισάγει την ενσώματη αίσθηση ως μέσον για την συγκρότηση των αντιληπτικών ερεθισμάτων που μεταδίδει ο κόσμος. Η βιωμένη εμπειρία όπως την συνέλαβε ο Maurice Merleau-Ponty¹⁰ προσέφερε ένα ισχυρό επιχειρήμα για την μετουσίωση της τέχνης, ιδιαίτερα της γλυπτικής, εμπλέκοντας το ανθρώπινο σώμα με την τοποθεσία στην οποία εγκαθίσταται το έργο. Το σώμα υποσκάπτει την υποτιθέμενη διάκριση μεταξύ της διαφάνειας της συνείδησης και την αδιαφάνεια της αντικειμενικής πραγματικότητας, συνεπώς της διάκρισης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, νόησης και νοήματος. Όπως διατυπώνει ο Merleau-Ponty, «όλες οι γνώσεις του ανθρώπινου όντος ακόμη και οι επιστημονικές γνώσεις

έχουν αποκτηθεί μέσω των βιωμάτων του από τον κόσμο». ¹¹ Μια ανάλογη προσέγγιση στην βιωμένη εμπειρία του χώρου εκφράζεται από τον Gaston Bachelard στο κλασσικό έργο «Η ποιητική του χώρου», ¹² που θεμελιώνει ένα νέο πεδίο διαλεκτικής του χώρου με την τέχνη. Ο Bachelard εισάγει την έννοια της τοποανάλυσης, την οποία ορίζει ως τη συστηματική ψυχολογική μελέτη των οικείων θέσεων της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ανάλυσή του στο θέμα της αντίληψης και της μνήμης οικοδομείται στην γνωστική θεωρία της Gestalt, ¹³ η οποία καθορίζει την αντίληψη ως βάση αισθητηριακών δεδομένων που επιτρέπει στο σώμα να λαμβάνει και να επεξεργάζεται πληροφορίες, διατηρώντας την επαφή με την εξωτερική και την εσωτερική πραγματικότητα. Στο πλαίσιο αυτό «το ανθρώπινο όν επικαλείται την περιοχή όπου η μνήμη και η φαντασία παραμένουν άρρηκτες». ¹⁴ Το σώμα και οι αισθήσεις μετουσιώνονται σε κέντρο της γνώσης ως μια παρουσία που συνεργάζεται στην αναζήτηση της κατανόησης του κόσμου. Όπως επιβεβαιώνει άλλωστε ο ιδρυτής της Φαινομενολογικής Σχολής Edward Casey, «είμαστε πάντα με ένα σώμα, είμαστε πάντα σε ένα τόπο μαζί με αυτό το σώμα. Χάριν του σώματός μας βρισκόμαστε σε αυτόν τον τόπο έτσι γινόμαστε τμήμα αυτού του τόπου». ¹⁵

Η επίδραση της φαινομενολογίας υπήρξε καταλυτική στην αναδιατύπωση της τέχνης ως μια διεργασία στενά συνδεδεμένη με τις κινητικοαισθητικές δυνατότητες του ανθρώπινου υποκειμένου που κατανοεί τον τόπο ως πεδίο διακίνησης αισθητηριακών δεδομένων, σε αντίθεση με την ιδέα του χώρου όπως διατυπώνεται από τις φυσικές επιστήμες ως «ιδεατού, στατικού, ανιστορικού και αχρονικού πλαισίου». ¹⁶ Η αναζήτηση φαινομενολογικών μορφών συνύπαρξης της τέχνης με το ευρύτερο περιβάλλον οδήγησε τον Μινιμαλισμό προς την Τέχνη της Γης. Η τελευταία προώθησε την ανάδυση μιας εικαστικής τυπολογίας, όπου το περιεχόμενο λειτουργεί ως χώρος και ο χώρος ως περιεχόμενο από την στιγμή «που το έργο της τέχνης εγκαθίσταται στην τοποθεσία του». ¹⁷ Στο πλαίσιο αυτό η εγκατάσταση (installation) καθορίζεται ως μια πρακτική, η οποία συνιστά ένα πεδίο διάδρασης της ανθρώπινης εμπειρίας με την τοποθεσία εγκατάστασης. Πρόκειται για μια ιδεολογική θέση της γλυπτικής του μινιμαλισμού, ιδιαίτερα όπως εκπροσωπήθηκε από τον γλύπτη Donald Judd, ο οποίος εισήγαγε την έννοια των «Τοποειδικών Αντικειμένων (Specific Objects) συνιστώντας την γλυπτική ως «τριδιάστατες κατασκευές που παράγονται στη βάση της αντίληψης του έργου τέχνης ως ενός ενιαίου συνόλου, μιας ολότητας». ¹⁸ Ο χώρος ως τοποθεσία μιας συγκεκριμένης χρονικής στιγμής έχει καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία της ταυτότητας του αντικειμένου τέχνης, το οποίο

προβάλλεται ως τμήμα μιας διευρυμένης χωροχρονικής κατάστασης που δεν επιτρέπει κάτι άλλο εκτός από τη φυσική του παρουσία. Στο ίδιο πλαίσιο ο γλύπτης Robert Morris σε άρθρο του στο Artforum το 1967, επισημαίνει ότι ο μινιμαλισμός επιχειρεί να θεμελιώσει το καλλιτεχνικό αντικείμενο με βάση τις ιδέες της εμφάνισης, της διαφάνειας, την επεκτασιμότητα, της προσβασιμότητας, και της επαναληπτικότητας, συνεπώς της αποστασιοποίησης του από την ιδέα του χειροτεχνήματος. Έτσι το τρισδιάστατο αντικείμενο του μινιμαλισμού «αναπτύσσει ένα νέο πεδίο συσχετισμού ανάμεσα στην εικαστική διάλεκτο, την φύση και την τοποθεσία».¹⁹ Ως προς αυτό, εξαιρετική σημασία αποκτά η θεωρητικοποίηση των δομών του τόπου/μη-τόπου (site/non-site) από τον Robert Smithson, ο οποίος πρότεινε την ανασύσταση της τοποθεσίας ως μιας εντοπισμένης χαρτογραφημένης θέσης στον ευρύτερο κόσμο και της μη-τοποθεσίας ως την παρουσίαση της θέσης αυτής με την μορφή συγγενών με την τοποθεσία υλικών. Όπως διατυπώνει:

*«Οι τοποθεσίες διαθέτουν ανοικτά όρια, εξωτερικές συντεταγμένες και περιλαμβάνουν αφαιρετικές διεργασίες μέσω της μετατόπισης υλικών που προσδιορίζουν μια φυσική θέση με απροσδιόριστη βεβαιότητα. Οι μη τοποθεσίες έχουν κλειστά όρια, εσωτερικές συντεταγμένες και εμπεριέχουν πληροφορίες και διαδικασίες που πλαισιώνουν την αφαίρεση ή την μη τοποθεσία με μια καθορισμένη βεβαιότητα».*²⁰

Ο τόπος εδώ εκπροσωπεί το εξωτερικό του εκθεσιακού χώρου ή την υπαίθρια κατάσταση ενός έργου τέχνης και ο μη-τόπος την εσωτερική κατάσταση του εκθεσιακού χώρου που αναφέρεται ως χώρος με κλειστά όρια, εσωτερικές συντεταγμένες και χώρος πληροφόρησης, διάδοσης, κυκλοφορίας και τεκμηρίωσης του καλλιτεχνικού έργου. Επομένως, η εντοπισμένη τοποθεσία υποδηλώνεται από τον Smithson ως μια ακολουθία γεγονότων σε μια γεωγραφική θέση, στην οποία η τέχνη θεμελιώνει δύο πρακτικές. Την παρέμβαση με θραύσματα μιας γλυπτικής²¹ μέσα από αυτοαναφορικές εγκαταστάσεις και την αναπαράσταση της τοποθεσίας αυτής στον εκθεσιακό χώρο, συνιστώντας την μεταφορά φυσικού ή αρχαιακού υλικού από ένα ανοικτό σε ένα κλειστό χώρο, την τεκμηρίωση μιας διαδρομής, την αναπαράσταση ενός ταξιδιού ή τον σχεδιασμό μιας περιπλάνησης. Η εντοπισμένη τοποθεσία εμφανίζεται στον εκθεσιακό χώρο ως ένα προσδιορισμένο ή χαρτογραφημένο σημείο στον ευρύτερο κόσμο.

Οι παραπάνω προσεγγίσεις επιτρέπουν μια γενική παρατήρηση. Η εντοπισμένη τοποθεσία εκπροσωπεί την κυριολεκτική και μεταφορική σημασία των όρων τοποθεσία/μη τοποθεσία που στρέφει την τέχνη αντιμέτωπη με την ποικιλία των φαινομένων της ιδέας της τοποθεσίας, όχι μόνο σε επίπεδο καλλιτεχνικής πρακτικής αλλά στην βάση των ενδεχόμενων προϋποθέσεων που συγκροτούν τα συμφραζόμενα της έννοιας. Κάτι τέτοιο αποτέλεσε πρωταρχικό μέρος για την ανασύσταση του περιεχομένου του έργου τέχνης και την διεύρυνση των παρεμβάσεων των πρακτικών τέχνης σε θεσμικούς και διαλεκτικούς χώρους.²² Εννοιολόγοι καλλιτέχνες όπως οι Hans Haacke, Michael Asher, Martha Rosler, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Chris Burden μεταξύ άλλων, προσλαμβάνουν την τέχνη ως ένα πεδίο στο οποίο οι δυναμικές και πολύπλοκες κοινωνικές, οικονομικές και φυσικές συνθήκες του ειδικού περιβάλλοντος καθίστανται εμφανείς στην καλλιτεχνική παραγωγή. Επίσης, οι επιτελέσεις του Πολωνού εικαστικού Krzysztof Wodiczko ανέδειξαν καλλιτεχνικές πρακτικές μέσα από μια χωρική διαλεκτική που τονίζουν την παρεμβατική κριτική λειτουργία της τέχνης. Οι επιτελέσεις με το όχημα «Vehicle» για παράδειγμα, συνιστούν την κυκλοφορία ενός κινητού γλυπτού στον αστικό χώρο που συνδέεται με την πρόθεση του καλλιτέχνη να αναδείξει το σώμα του υποκειμένου ως το ουσιώδες συστατικό της αστικής εμπειρίας.²³ Ωστόσο, το πιο ενδιαφέρον στοιχείο του έργου είναι η έμφαση που δίνεται στην έξοδο από τον εκθεσιακό στον δημόσιο χώρο ως πράξη παραβίασης του περιορισμού, της αυτονομίας και της απομόνωσής της καλλιτεχνικής παραγωγής, όσο και της απαγκίστρωσης του έργου τέχνης από έναν μοναδικό, προνομιούχο, συγκεκριμένο τόπο. Κάτι τέτοιο γίνεται εμφανές στις προβολές μεγάλης κλίμακας σε κλασικά μνημεία, οι οποίες διεκδικούν την αστική τοποθεσία ως χώρο καλλιτεχνικού ακτιβισμού.²⁴ Η δυναμική των δημόσιων προβολών του Wodiczko προκαλούν το δομημένο περιβάλλον μέσα από μια κριτική διάδραση μεταξύ της τέχνης και των θεσμικών αστικών συμβάσεων, προωθώντας το πεδίο της τέχνης προς την κατεύθυνση της εμπλοκής της με τα σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Υποθέτει κανείς ότι η απομάκρυνση της τέχνης από τον χώρο των ιδρυμάτων και των γκαλερί προτείνει πρωτίστως την επικουρική αποδόμηση της εκφραστικής μοναδικότητας του καλλιτέχνη, «του οποίου το έργο λειτουργεί διαχρονικά ως τεκμήριο πολιτιστικών αξιών».²⁵ Εξάλλου, οι ριζοσπαστικές πρακτικές από ομάδες όπως οι Fluxus και Diggers²⁶ για παράδειγμα, εδραίωσαν την αποδόμηση της αυτοαναφορικότητας του έργου τέχνης δημιουργώντας χώρο για την συμμετοχική τέχνη,²⁷ η οποία δεν επαναλαμβάνει κυρίαρχες ιδεολογίες ούτε

προτείνει τρόπους καλλιτεχνικής παραγωγής, αντιθέτως λειτουργεί σε έναν τρίτο χώρο ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνική κριτική. Όπως επισημαίνει ο Hal Foster,²⁸ ο μετα-μινιμαλισμός παρά τις διαφορετικές μορφές παραγωγής και τρόπων χωρικής διευθέτησης, αντιμετωπίζει τον δημόσιο χώρο, την κοινωνική εκπροσώπηση ή τον καλλιτεχνικό λόγο με τον οποίο διαμεσολαβεί, ως στόχο και ως οπλισμό.²⁹

Η Kwon, αναφερόμενη στους καλλιτέχνες της εννοιολογικής τέχνης επισημαίνει ότι έχουν προωθήσει την αντίληψη της τοποθεσίας κυρίως ως διαλογικό τόπο.³⁰ Στην σχετική της ανάλυση παρακάμπτει τις ποικίλες πρακτικές που συνιστούν οι καλλιτέχνες για να εστιάσει στα εντοπισμένα θέματα που καταγράφονται στα έργα τους, όπως οικολογική κρίση, έλλειψη στέγης, AIDS, ομοφοβία, ρατσισμός και σεξισμός³¹ που κατά την άποψή της απευθύνονται στην τοποθεσία ως ένα άλλο μέσον, μια «άλλη γλώσσα».³² Η γλώσσα αυτή καθίσταται καθοριστική ιδιότητα του νέου είδους της δημόσιας τέχνης (new genre of public art), η οποία εκτρέπει την ιστορική ανάλυση από προγενέστερες αναφορές και την επαναπροσανατολίζει σε μια ομάδα πρακτικών τέχνης, οι οποίες συνιστούν την ιδιοτοπική τοποθεσία (discursive site-specific) ως ένα κρίσιμο πεδίο δημόσιας τέχνης που σύμφωνα με την Kwon «αντιμετωπίζει τα αισθητικά και ιστορικά θέματα της τέχνης ως δευτερεύοντα ζητήματα».³³ Πρόκειται για την αποδοχή της μετα-μέσου (post-media) κατάστασης στη σύγχρονη τέχνη που αποϋλοποιεί προοδευτικά το έργο τέχνης και απεδαφοποιεί την τοποθεσία, «καθιστώντας και τα δύο πεδία διαλεκτικά στον βαθμό που η τοποθεσία στοιχειοθετεί τον σχηματισμό της κοινότητας».³⁴

Πάνω σε αυτό ο Nikos Papastergiadis επισημαίνει ότι η νέες μορφές πρακτικής, οι οποίες κυκλοφορούν ως DIY συνεργατικές πρακτικές τέχνης επεκτείνουν τις τάσεις που είχαν προσδιοριστεί ως η «αποϋλοποίηση της τέχνης»³⁵ και οι οποίες έχουν κοινά χαρακτηριστικά με την έννοια της σχεσιακής αισθητικής του Nicolas Bourriaud».³⁶ Ο Papastergiadis αναγνωρίζει ότι η τέχνη του εντοπισμένου πεδίου και οι συνεργατικές πρακτικές που προέρχονται από την διαπραγμάτευση των πολιτιστικών διαφορών και της μεταφροντικής αποκατάστασης, «είναι κατάλοιπα της μοντέρνας περιόδου που έχουν αρχίσει να ολισθαίνουν μακριά από τη συνείδηση».³⁷ Για τον λόγο αυτό επεξεργάζεται τις χειρονομίες της τέχνης σε επίπεδο καθημερινής ζωής που έχουν ενδεχομένως τη δυνατότητα να εισάγουν λόγους για τον τόπο στο πλαίσιο της παγκοσμιοποιημένης πόλης. Θεωρώντας ότι οι εντοπισμένες τοποθεσίες δεν είναι απρόσβλητες από διαδικασίες θεσμοποίησης, ο Papastergiadis υποδεικνύει τις πρακτικές της αστικής ανακύκλωσης (urban recycling)³⁸ ως τις μόνες ενδεδειγμένες

για την ενίσχυση *«της ικανότητας του καλλιτέχνη να παρεμβαίνει ταυτόχρονα τόσο στις θεσμικές δομές, όσο να ενισχύει τις δυνατότητες κοινωνικού διαλόγου»*.³⁹

Αναπόφευκτα, στο πλαίσιο των σύγχρονων χωρικών συνθηκών οι εννοιολογικοί προσδιορισμοί των υφιστάμενων μοντέλων της τέχνης του εντοπισμένου πεδίου βρίσκονται σε συνεχή εξέλιξη. Σε γενικές γραμμές, οι πολιτιστικοί μετασχηματισμοί του αστικού χώρου, τα σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά θέματα που έχουν ανακύψει λόγω της παγκοσμιοότητας και το νέο θεσμικό πλαίσιο της τέχνης συνιστούν μια διαλεκτική τοποθεσία, η οποία καθορίζεται ως πεδίο ανάπτυξης των κριτικών πρακτικών τέχνης (critical art practices). Σε σχέση με αυτό, ο James Meyer συστήνει τον διαχωρισμό της *«λειτουργικής τοποθεσίας»* (functional site) και της φυσικής *«κυριολεκτικής τοποθεσίας»* (literal site), την οποία καθορίζει ως μια πραγματική τοποθεσία, έναν μοναδικό τόπο στον οποίο η *«καλλιτεχνική παρέμβαση συμμορφώνεται στους φυσικούς περιορισμούς αυτής της κατάστασης, ακόμη και όταν ή ακριβώς όταν αυτή υπόκειται σε κριτική»*.⁴⁰ Από την άλλη πλευρά η λειτουργική τοποθεσία υφίσταται ως διαδικασία, μια πράξη μεταξύ των τοποθεσιών, μια χαρτογράφηση θεσμικής και κειμενικής ανάγνωσης. Όπως επισημαίνει ο Ντάφλος, η λειτουργική τοποθεσία ενσωματώνει τις θεωρήσεις της διευρυμένης τοποθεσίας (expanded site) και της μετακινούμενης τοποθεσίας (mobile site).⁴¹ Συνεπώς προτείνεται η ιδέα μιας *«ενημερωτικής, διαφορικής και διαλογικής έννοιας του τόπου»*⁴² που επαναπροσδιορίζει τις διαστάσεις της εντοπισμένης τοποθεσίας στην σύγχρονη τέχνη μέσα στο πλαίσιο της παγκόσμιας κυκλοφορίας της.

Είναι προφανές ότι η εντοπισμένη τοποθεσία συνιστά ένα κρίσιμο πεδίο της τέχνης, το οποίο εκκινεί όλες τις μετέπειτα εκφάνσεις της. Όπως επισημαίνει η Lippard, η εντοπισμένη τοποθεσία θεμελιώνει *«την αναγνώριση μιας αποσυνδεδεμένης προσωρινότητας της εμπειρίας ως μια ανεπανάληπτη και φευγαλέα κατάσταση»*.⁴³ Οι παρεμβάσεις εντοπισμένου πεδίου διαρθρώνονται περισσότερο διακειμενικά από ότι χωροταξικά με τα μοντέλα τους να καταδεικνύουν αποσπασματικές ακολουθίες γεγονότων μεταξύ αστικών και διακρατικών τοποθεσιών, οι οποίες θεσπίζουν την επέκταση των κριτικών δεσμεύσεων της τέχνης με το κοινωνικό μέσα από ένα διευρυμένο πεδίο πρακτικών, το οποίο καθορίζεται ως η συνθήκη της τρέχουσας σύγχρονης τέχνης.

3.2 Οι κοινωνικές διαστάσεις του τόπου:

Τέχνη διευρυμένου πεδίου.

Η κριτικός και θεωρητικός τέχνης Rosalind Krauss στο δοκίμιο «Γλυπτική στο Διευρυμένο Πεδίο»,⁴⁴ αναπτύσσει ένα διάγραμμα που περιγράφει νέους συσχετισμούς μεταξύ της τοποθεσίας, της τέχνης εντοπισμένου πεδίου και της αρχιτεκτονικής, θέτοντας τις βάσεις για την κρίσιμη επέκταση της καλλιτεχνικής πρακτικής από τα παραδοσιακά της όρια.⁴⁵ Στην ανάλυση της η Krauss επεξεργάζεται τον κοινώς αποδεκτό ορισμό της γλυπτικής και της αντιληπτικής της πρόσληψης, διευρύνοντας την πειθαρχία σε πρακτικές που δεν έχουν προσδιοριστεί στα ιστορικά προηγούμενα, εγγράφοντας έτσι την κατάρρευση των καθιερωμένων πειθαρχιών της τέχνης, κάτι που αναγγέλλει την οριστική της ρήξη με τον καλλιτεχνικό Μοντερνισμό. Η Krauss ξεκινάει την ανάλυση της με μια συγκεκριμένη θέση. Μια καλλιτεχνική πρακτική δεν εξαρτάται από τις απαιτήσεις του υλικού. Αν το γλυπτό μορφοποιηθεί από υλικά που δεν έχουν χρησιμοποιηθεί προγενέστερα στην παραγωγή γλυπτικής δεν καταρρίπτεται το δικαίωμα το έργο να αποκαλείται γλυπτό. Επιπλέον, ο ορισμός δεν παρεμποδίζει ένα δεδομένο τρόπο αντίληψης, όπως και ένα σύνολο αποδεκτών αντιληπτικών προσλήψεων δεν συνιστά απαραίτητα ένα δεδομένο υλικό. Με βάση αυτές τις υποθέσεις, η Krauss καταλήγει ότι ο ορισμός της γλυπτικής είναι ένα διαλεκτικό κατασκευάσμα. Η θέση αυτή συνιστά την ανάλυση της τέχνης με όρους του Derrida, ανάγοντας την πειθαρχία της γλυπτικής στην διαφορά (différance) της γλωσσικής απόφασης και κατανοείται ως παράγωγο των αντιθετικών όρων που αποσταθεροποιούν ταυτόχρονα τα πλαίσια που την θέτουν και εκείνα που την διαμορφώνουν.⁴⁶ Έτσι αυτό που συγκροτεί την έννοια της γλυπτικής δεν είναι οι όροι της, αλλά η τριβή μεταξύ τους και το περίπλοκο δίκτυο επιβεβαίωσης και άρνησης που δημιουργείται από την αλληλεπίδραση αυτών των όρων. Επομένως η γλυπτική δεν είναι μια σταθερή λεκτική έννοια με στατική μορφή, αλλά «*μια δυναμική περιεκτική κατάσταση, μια πολιτιστική κατάσταση*»,⁴⁷ της οποίας οι όροι ενδυναμώνονται από το ρόλο τους ως στοιχεία που συνιστούν και συνιστώνται από πολιτιστικές, δεδομένες, υποθετικές έννοιες σύμφωνα με τη χρήση τους στον πολιτισμό.

Ακολουθώντας τα γνωστά βέλη που δημιουργούν σύνολα σχέσεων, το διάγραμμα της Krauss καθορίζει δύο κατηγορίες που δεν συνιστούν γλυπτικές μορφές. Το τοπίο ή το φυσικό περιβάλλον και η αρχιτεκτονική ή το δομημένο περιβάλλον. Επομένως η

γλυπτική δεν συνιστά ούτε τοπίο ούτε αρχιτεκτονική. Σε σχέση με το δομημένο περιβάλλον, «η γλυπτική είναι αυτό που είναι στον χώρο που δεν είναι πραγματικά χώρος». ⁴⁸ Σχετικά με την υπαίθρια γλυπτική, είναι μορφές που διακρίνονται από το σκηνικό επειδή και μόνο «περιβάλλονται από γρασίδι και δέντρα που ωστόσο δεν είναι στην πραγματικότητα μέρος του τοπίου». ⁴⁹ Έτσι στο διάγραμμα συγκρούονται τέσσερις όροι: αρχιτεκτονική, μη-αρχιτεκτονική, τοπίο και μη-τοπίο. Στο πλαίσιο αυτό η διάταξη του μη-τοπίου και της μη-αρχιτεκτονικής εξισώνονται με την γλυπτική, ενώ το τοπίο και η αρχιτεκτονική επισημαίνουν τα όρια του χώρου που η Krauss αποκαλεί «επισημειωμένη τοποθεσία» (marked place), μέσα στην οποία έργα όπως το Spiral Jetty ⁵⁰ του Robert Smithson για παράδειγμα, εξελίσσονται σε εμβληματικά. Από την άλλη πλευρά ο συνδυασμός του τοπίου με την αρχιτεκτονική έχει ως αποτέλεσμα την κατασκευή τοποθεσιών, συμπεριλαμβανομένων έργων όπως το «Μερικώς Θαμμένο υπόστεγο» (Partially Buried Woodshed) ⁵¹ που υλοποιήθηκε επίσης από τον Smithson. Αυτές οι τέσσερις κατηγορίες αποτελούν για την Krauss το διευρυμένο πεδίο της γλυπτικής, που σημαίνει ότι η γλυπτική είναι μόνο ένας όρος στην περιφέρεια ενός πεδίου, στο οποίο συνυπάρχει μια ποικιλία διαφορετικών δομικών δυνατοτήτων. Η Krauss τονίζει με έμφαση ότι ο χώρος της τέχνης πρέπει να αποδεχτεί δύο ορολογίες. Το τοπίο και την αρχιτεκτονική, πεδία που στην γλυπτική των προγενέστερων περιόδων είχαν ουδέτερο ή αμφιλεγόμενο ρόλο. Επομένως το «διευρυμένο πεδίο» επεκτείνει δύο βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης. Την πρακτική και το υλικό. Όπως επισημαίνει η Krauss, «οι οριακές συνθήκες του μοντερνισμού έχουν υποστεί λογικά μια καθοριστική ρήξη και στα δύο αυτά σημεία». ⁵²

Το «διευρυμένο πεδίο» συμπλέκει τα παραδοσιακά όρια μεταξύ της τέχνης και της αρχιτεκτονικής με πρακτικές που συνθέτουν το αμφίσημο πεδίο της δημόσια τέχνης (public art). Πρόκειται για ένα σύνθετο πεδίο συμφραζομένων της τέχνης με την τοποθεσία και την αρχιτεκτονική που επαναπροσδιορίζουν τις πρακτικές της τέχνης, τις οποίες η ιστορικός αρχιτεκτονικής Jane Rendell πλαισιώνει με τον όρο «κριτική χωρική πρακτική» (critical spatial practice). ⁵³ Η Rendell προτείνει το διάγραμμα της Krauss ως ανοιχτή χαρτογράφηση για την εμφάνιση νέων δυνατοτήτων της τέχνης σε ένα περαιτέρω διευρυμένο πεδίο. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά, «προτείνω να κατανοήσουμε τα έργα τέχνης ως παράγωγα συγκεκριμένων διεργασιών παραγωγής και αποδοχής, τα οποία λειτουργούν εντός ενός περαιτέρω διευρυμένου και διεπιστημονικού πεδίου, όπου οι όροι δεν καθορίζονται μόνο μέσω μιας πειθαρχίας, αλλά από πολλές ταυτόχρονα». ⁵⁴ Για τον σκοπό αυτό η Rendell επεξεργάζεται έννοιες

που απορρέουν από κλάδους όπως ο φεμινισμός, η κριτική θεωρία και η πολιτισμική γεωγραφία, μέσα από τις οποίες προσεγγίζει τις σχέσεις μεταξύ της τέχνης, της αρχιτεκτονικής, του τόπου, του χώρου και της τοποθεσίας. Με άλλα λόγια αναπτύσσει μια σύνθετη χωρική ανάλυση, εστιάζοντας στη δημόσια τέχνη, την τέχνη εντοπισμένου πεδίου και τις αστικές σχεδιαστικές παρεμβάσεις μέσα από ποικίλες και ίσως διαφορούμενες πρακτικές που κυκλοφορούν ανάμεσα στην τέχνη και την αρχιτεκτονική. Εκθέτοντας τις διαφορές μεταξύ των δύο πειθαρχιών, η Rendell προχωράει σε μια εξερεύνηση του αντίκτυπου της εντοπισμένης τοποθεσίας στην τέχνη των αστικών παρεμβάσεων και στην αρχιτεκτονική, εγείροντας ένα εκτεταμένο προβληματισμό για το ίδιο το περιεχόμενο της τέχνης μέσα στο πλαίσιο της διεύρυνσης των κριτικών χωρικών πρακτικών της.

Συνεπώς η Rendell εκθέτει μια ευρεία κλίμακα πρακτικών, οι οποίες παράγουν διάφορα είδη κριτικών έργων.⁵⁵ Ωστόσο η πρωτοτυπία της μελέτης της έγκειται στο γεγονός ότι επεξεργάζεται τις ιδέες της κοινωνικής γεωγραφίας για την ανάγνωση του χώρου, τις οποίες συμπλέκει με την κριτική διαλεκτική της τέχνης. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η διεύρυνση του χώρου εστιάζει στην έννοια «trialectics of spatiality» που δανείζεται από το γεωγράφο Edward Soja,⁵⁶ ο οποίος εισηγείται την ιδέα του Τρίτου χώρου (Thirdspace), συνιστώντας διαδοχικά τον χώρο ως αντίληψη (perceived space), ως σύλληψη (conceived space) και ως ζωντανή εμπειρία (lived space). Δηλαδή ως ένα ανοιχτό σύνολο καθορισμένων στιγμών που βρίσκεται πέρα και έξω από το καθορισμένο πεδίο της γεωγραφίας. Ο Soja εστιάζει στην παραγωγή του χώρου του Henri Lefebvre,⁵⁷ ο οποίος υποστηρίζει την σημαντικότητα του χώρου ως παρόντα και έμμεσα εμπλεκόμενου με τις πράξεις της δημιουργίας του. Με τις διαδικασίες δηλαδή ανάκτησης, διανομής και άσκησης της κοινωνικής πρακτικής. Για τον Lefebvre, ο χώρος περιγράφεται «ως ομοιογενής και διαιρεμένος και την ίδια στιγμή ως ενιαίος και κατακερματισμένος».⁵⁸ Για το λόγο αυτό η κατανόηση του συνεπάγεται την ανάλυση τόσο των συγκεκριμένων όσων και των αφηρημένων ανθρώπινων δραστηριοτήτων, εφόσον καμιά από αυτές δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή έξω από μια συγκεκριμένη χωροταξική διάταξη.

Αυτή η αναθεώρηση του χώρου, η οποία θέτει ως κέντρο τη διαλεκτική του δυποκειμενισμού χαρτογραφείται από τη γεωγράφο Doreen Massey στην εργασία της για το χώρο⁵⁹ ως τόπος που δεν καθορίζεται εκ των προτέρων, αλλά συνιστά παράγωγο αλληλοσυσχετίσεων που δημιουργούνται μέσα από τυχαίες αντιπαραθέσεις. Για την Massey οι τόποι δομούνται από δίκτυα σχέσεων εξουσίας,⁶⁰

κάτι που σημαίνει ότι ο τόπος βρίσκεται συνεχώς σε διαπραγμάτευση στη βάση των επανακαθορισμών των κοινωνικών σχέσεων. Σε συναφές πλαίσιο χωρικής ανάλυσης, η επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης της Juttith Butler⁶¹ δεν επιδέχεται τη σταθερή και συνεκτική ταυτότητα χώρου, αλλά μια τυποποιημένη επανάληψη πράξεων που χαρακτηρίζονται από ασυνέχεια και οι οποίες κατασκευάζουν επισφάλεια και διαφορική κατανομή επικινδυνότητας.⁶² Για την Butler ο χώρος είναι το αποτέλεσμα της αναγνωσιμότητας των υποκείμενων, τα οποία μέσα από ενσώματες πράξεις παράγουν τις σημασίες τους,⁶³ και αυτός ο τρόπος παραγωγής σημασιών είναι μια πολλαπλή μορφή επιτελεστικότητας.⁶⁴

Σύμφωνα με την έννοια του τρίτου χώρου του Soja, οι κοινωνικές πρακτικές κατασκευάζουν χώρο και ανθρώπινη χωρητικότητα. Πρόκειται για έναν οντολογικό επαναπροσδιορισμό του τόπου που καθιστά τον αστικό χώρο ένα ανοιχτό και διαρκώς εξελισσόμενο πεδίο, το οποίο διαμορφώνεται και διαμορφώνει τις κοινωνικές διεργασίες, κατασκευάζοντας μορφές ανθρώπινης χωρικότητας.⁶⁵ Για τον Soja η σύγχρονη πόλη καθίσταται ένα πολύπλοκο δίκτυο σχέσεων, μια σύνθεση του βιωμένου χώρου που εμπεριέχει ταυτόχρονα όλους τους πραγματικούς και φανταστικούς χώρους, ένας κατακερματισμένος κόσμος. Σε αυτό το πλαίσιο ο χώρος δεν γίνεται κατανοητός με βάση τις έννοιες της εξέλιξης των βιομηχανικών και μεταβιομηχανικών τρόπων παραγωγής. Αντιθέτως, με την επιστημονολογική έννοια του τρίτου χώρου ο Soja σκιαγραφεί νέους τρόπους αντίληψης για τον αστικό χώρο προκειμένου να εδραιωθεί η «τρίτη υπαρξιακή διάσταση» (third existential dimension),⁶⁶ η οποία επιβεβαιώνει την σημασία των κοινωνικών διεργασιών στην παραγωγή του χώρου. Ο χωροταξικός χώρος του τρίτου χώρου υπονοείται ως «Τρίτος-ως-Ετερότητα» (Thirthing-as-Othering) ή τριλεκτικός, του οποίου η εξερεύνηση περιγράφεται ως ταξίδι στο πραγματικό-και-φαντασιακό.⁶⁷

Η ανάγνωση του τριλεκτικού χώρου από την Rendell συνιστά τη σύνδεση με την μεταδομιστική γεωγραφία, η οποία δίνει έμφαση *«στην διεύρυνση της έννοιας του χώρου και στην σημαντικότητα εύρεσης νέων τρόπων του να βρίσκεσαι στο χώρο»*.⁶⁸ Η Rendell επεξεργάζεται τα συστατικά της εντοπισμένης τοποθεσίας, τροποποιώντας και αναδιατυπώνοντας τις σχέσεις χωρικότητας που αυτή αναπτύσσει. Με άλλα λόγια επεκτείνεται στις γεωγραφικές διεργασίες χωρικής αποσύνθεσης προτείνοντας μια πολύπλοκη τοπολογία, στην οποία η πολυπλοκότητα και η ρευστότητα υπονομεύουν συνεχώς την σταθερότητα των χωρικών ταξινομήσεων. Εξελίσσοντας την διεπιστημονική διεύρυνση του πεδίου της τέχνης, η Rendell προτείνει τις ιδέες του

κοινωνιολόγου Michel de Certeau, ο οποίος οριοθετεί μια σειρά από έννοιες χωρικών πρακτικών, προχωρώντας σε μια εκ νέου ανάγνωση του αστικού χώρου. Η μελέτη της Rendell ενημερώνεται στο πλαίσιο αυτό από *«Την πρακτική της καθημερινής ζωής»*,⁶⁹ η οποία πραγματεύεται τις έννοιες της ακινησίας και της κίνησης, της σταθερότητας και της άρθρωσης που μετατρέπουν συνεχώς τους τόπους σε χώρους και τους χώρους σε τόπους, *«οργανώνοντας ένα πεδίο ανταλλαγής μεταξύ θέσεων και χώρων»*.⁷⁰ Πρόκειται για έναν επαναπροσδιορισμό της σημασίας της καθημερινής εμπειρίας και των ποικίλων τρόπων με τους οποίους βιώνεται ο αστικός χώρος που διαμορφώνει την τέχνη σε ένα εκτενές πεδίο χώρων, πρακτικών, υλικών και ιδεών. Στο διευρυμένο πεδίο της τέχνης, το κοινωνικό αναλαμβάνει την σημασία ανάπτυξης νέων πρακτικών, οι οποίες εμπλουτίζουν την ιδέα του αστικού χώρου με τις διαστάσεις της καθημερινής εμπειρίας μέσα από ένα σύμπαν καλλιτεχνικών μέσων και μορφών, όπως εγκαταστάσεις, προβολές, επιτελέσεις, συνεργασίες, διαλογικές συναντήσεις, μεταξύ άλλων. Όπως διατυπώνει η Rendell, *«τα δημόσια θέματα και οι ιδιωτικές φαντασίες, τα παρελθόντα γεγονότα και οι μελλοντικές ψευδαισθήσεις έχουν μεταφερθεί εδώ και τώρα μέσα σε μια σχέση, η οποία είναι διαδοχική και ταυτόχρονη»*.⁷¹ Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η τέχνη του διευρυμένου πεδίου πλαισιώνει όλες τις πρακτικές της τρέχουσας δημόσιας τέχνης, οι οποίες παράγουν απούλοποιημένα, αντι-εμπορικά και πολιτικά έργα, *«μεταφέροντας μια χαμηλών τόνων έκκληση για την σύμπλευση της τέχνης με τη ζωή»*.⁷² Ως αποτέλεσμα, ο χώρος χάνει την ιδιότητα του τοπικού και ενδεχόμενου προσδιορισμού, μεταβαίνοντας σε ένα κριτικό πεδίο συμφραζομένων που διαρθρώνεται από τα ποικίλα παγκοσμιοτοπικά ανθρωπολογικά στοιχεία της κοινωνικής σφαίρας μέσω αφηρημένων εννοιών και συμβολικών αναπαραστάσεων.

Οι νέοι αυτοί μετασχηματισμοί της καλλιτεχνικής παραγωγής αναλύονται από τον Foster στο κλασικό δοκίμιο *«Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος»*.⁷³ Ο Foster εντοπίζει πρακτικές ενεργοποίησης και συμμετοχής του κοινού, όπως επίσης εμβάθυνσης στην ιδέα της κοινότητας που εισάγουν ένα χωρικό πεδίο προοδευτικής πολιτικής δράσης. Με άλλα λόγια, η εθνογραφική στροφή στην τέχνη προτείνει ένα κριτικό ερμηνευτικό λόγο στο πλαίσιο μιας εθνογραφικής επιστημολογίας, η οποία δεν συνοψίζει απλώς την σημασία της κοινωνικής σφαίρας στην τέχνη, αλλά συγκροτεί τις θεμελιώδεις αρχές της. Συγκεκριμένα, η πολιτισμική ανθρωπολογία κατανοείται ως μια κοινή γλώσσα καλλιτεχνικής κριτικής πρακτικής, μέσω της οποίας η διαλεκτική της σύγχρονης τέχνης επεξεργάζεται τη διαφορετικότητα με πολιτισμικά και μη

αυτοαναφορικά έργα που εισάγουν τις κοινωνικές πρακτικές στο κέντρο του πολιτιστικού πεδίου. Αυτό σημαίνει ότι το ανθρωπολογικό στοιχείο κατέχει θεμελιώδη σημασία στον προσδιορισμό του περιεχομένου της τρέχουσας καλλιτεχνικής παραγωγής, προσφέροντας ένα διεπιστημονικό μεθοδολογικό «εργαλείο» ως προς τη δυνατότητα θεματοποίησης των διαστάσεων της κοινωνικής και συλλογικής εμπειρίας στη δημόσια σφαίρα.

Ενδεικτικά, η κοινωνική γλυπτική (social sculpture) εκλαμβάνεται ως μια διαδικασία δημιουργίας και μεταμόρφωσης της καθημερινότητας που *«νοηματοδοτεί την παραγωγή νέων κοινωνικών σχέσεων και συνεπώς νέων κοινωνικών πραγματικοτήτων»*.⁷⁴ Ο εισηγητής του όρου Joseph Beuys καθιστά την γλυπτική ως μια διαδικασία,⁷⁵ η οποία αποτελεί θεμελιώδη συνισταμένη στην κοινωνική συνοχή (social cohesion). Πρόκειται για ένα σύνολο πρακτικών τέχνης, οι οποίες στηλιτεύουν, αποκαλύπτουν και κινητοποιούν την κοινωνική κριτική μέσα από τον διάλογο, ο οποίος αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της κοινωνικής γλυπτικής. Πράγματι, ο Beuys επέκτεινε τον ορισμό της γλυπτικής για να συμπεριλάβει την διαλεκτική. Αναπτύσσοντας τον όρο της παράλληλης διαδικασίας (parallel prozess), ο Beuys αναφέρεται *«στη σχέση μεταξύ της αντικειμενικής βάσης, των δράσεων του έργου και της διαδικασίας του διαλόγου που το πλαισιώνει»*.⁷⁶ Κάτω από αυτήν την οπτική, η προσοχή κατευθύνεται πρωτίστως προς τον λόγο, ο οποίος λειτουργεί ως κώδικας αποδόμησης μιας υπάρχουσας λειτουργίας της τέχνης και η παράλληλη διεύρυνση της προς μια άλλη.

Όλα τα παραπάνω συνιστούν ότι η τέχνη του διευρυμένου πεδίου επικαλείται την επέκταση του τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής σε πολλαπλές κατευθύνσεις. Σε ένα επεκτεινόμενο πεδίο εννοιολογιών που οι πρακτικές τέχνης διαρρηγνύουν συνεχώς το πλαίσιο του. Το διευρυμένο πεδίο ως κριτική διαδικασία, παρακάμπτει περαιτέρω κάθε ιστορική αναφορά της τέχνης με το παρελθόν μέσω της κινητοποίησης κοινωνικά προσανατολισμένων πρακτικών, οι οποίες υποστηρίζουν την ενσωμάτωσή τους στα δομικά στοιχεία του αστικού χώρου. Με τον τρόπο αυτό καθίσταται δυνατός ένας συνεχιζόμενος μετασχηματισμός της τέχνης προς την κατεύθυνση της εκπόνησης νέων προοπτικών σε σχέση με τις πολιτισμικές, κοινωνικές και ιστορικές επιρροές που διαρθρώνουν τον λόγο της. Οι επιρροές αυτές συστήνουν μια ποικιλία σημασιοδοτήσεων, υφαίνοντας έτσι ένα πλέγμα συνδέσεων με την αστική σφαίρα μέσα από την διαρκή επίκληση της τέχνης με το κοινωνικό και το πολιτικό. Ωστόσο η σύμφυση της τέχνης με την αστική σφαίρα θέτει το ζήτημα

της αναπαράστασης και των διαφορετικών ερμηνειών της, οι οποίες παραδοσιακά αναλύονται στην βάση των εννοιών της μίμησης και απομίμησης, συμβάλλοντας στον εντοπισμό της πειθαρχίας των εικαστικών τεχνών στα ιστορικά της πλαίσια.

Η τρέχουσα επέκταση του πλαισίου της τέχνης υποστηρίζει ή προβλέπει το τέλος της τέχνης με τις προϋπάρχουσες ιστορικές αναφορές της. Για θεωρητικούς όπως ο Arthur Danto για παράδειγμα, το τέλος αυτό είχε επέλθει από τις αρχές του εικοστού αιώνα, όταν *«το έργο τέχνης δεν ήταν αποτέλεσμα δημιουργίας αναγνωρίσιμων μορφών»*.⁷⁷ Παρά τις όποιες υποθέσεις για τον τέλος ή την αφετηρία μιας νέας εποχής των εικαστικών τεχνών, είναι γεγονός ότι η παρούσα διεύρυνση της τέχνης δεν ακολουθεί την γραμμική εξέλιξη των καλλιτεχνικών κινημάτων του εικοστού αιώνα, αλλά εκδηλώνεται ως μια ασυνέχεια με την μακρά παράδοση της, η οποία μετουσιώνει το πεδίο τέχνη σε μια ανοιχτή έννοια χωρίς συγκεκριμένο προσδιορισμό και ουσιοκρατία (essentialism). Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η τρέχουσα τέχνη δεν αντιτάσσεται την μίμηση, το αντικείμενο και το υλικό, αλλά αντιθέτως τα εντάσσει σε ένα γενικότερο εκτεταμένο δίκτυο συγκεκριμένων, το οποίο εξωθεί το έργο τέχνης στην σημαντικότητα του πλαισίου που συνιστούν οι πρακτικές της. Ως αποτέλεσμα, τα συστατικά του έργου τέχνης μετασχηματίζονται από εικονογραφικά σε μορφές δημοσιότητας.

4.2 Η τέχνη ως εικονογραφία και ως δημοσιότητα.

Στην εισαγωγή της μελέτης *«One Place After Another: Notes on Site Specificity»*, η Kwon αναφέρει ένα αριθμό όρων, όπως *«τέχνη προσδιορισμένη από την τοποθεσία»* (site-determined art), *«τέχνη προσανατολισμένη στην τοποθεσία»* (site-oriented art), *«τέχνη αναφερόμενη στην τοποθεσία»* (site-referenced art), *«τέχνη ανταποκρινόμενη στην τοποθεσία»* (site-responsive art) και *«τέχνη συσχετιζόμενη με την τοποθεσία»* (site-relative art). Οι όροι αυτοί προσδιορίζουν διάφορες αποκρίσεις της τέχνης ως προς την τοποθεσία και μορφές παρέμβασης στο τοπίο, επικυρώνοντας μια κριτική προσέγγιση για τις πρακτικές παραγωγής και υποδοχής της τέχνης του εντοπισμένου πεδίου. Στο ίδιο πλαίσιο ο καλλιτέχνης Robert Irwin⁷⁸ σε δοκίμιο του 1985, εισάγει τους όρους *«κυρίαρχο στην τοποθεσία»* (site-dominant), *«προσαρμοσμένο στην τοποθεσία»* (site-adjusted), *«εντοπισμένο στην τοποθεσία»* (site-specific) και *«επικαθορισμένο από την τοποθεσία»* (site-conditioned)⁷⁹ που αρθρώνουν τρόπους ανάγνωσης της τοποθεσίας, στην οποία εγκαθίστανται το έργο της γλυπτικής. Για την

Κwon, οι ορολογίες αυτές σηματοδοτούν την επισήμανση μιας διαφορετικής αντίληψης για την εντοπισμένη τοποθεσία που απέχει από το προγενέστερο παράδειγμα της γλυπτικής του Richard Serra, «που θεωρείται ότι έχει φτάσει σε ένα σημείο αισθητικής και πολιτικής εξάντλησης».⁸⁰

Ανεπιφύλακτα, η γλυπτική του Serra συνιστά την αυτονομία του αντικειμένου της τέχνης εκτός των ορίων του μουσείου, δηλαδή στον δημόσιο χώρο, με το δυαδικό μοντέλο έργο τέχνης/θεατής να καθοδηγεί τους γνωστικούς στόχους της τέχνης στην αντιληπτική αφομοίωση των αυτό-αναφορικών συστατικών του αντικειμένου της μέσα από μια διεργασία που πλαισιώνεται με τον όρο της αισθητικής εμπειρίας. Ωστόσο στα σύγχρονα μοντέλα επικοινωνίας «οι σχέσεις μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων έχουν κεντρική σημασία για τη λειτουργία των κοινωνικών ή πολιτιστικών συστημάτων».⁸¹ Αυτό σημαίνει ότι το έργο τέχνης δεν λαμβάνει νομιμότητα από τις επικείμενες ιδιότητές του, όπως είναι οι νόμοι της σύνθεσης για παράδειγμα, αλλά από το είδος της κατάστασης (situation)⁸² που παράγει στον χώρο που εγκαθίσταται. Η κατάσταση της τοποθεσίας στο πλαίσιο αυτό, αναφέρετε στο σύνολο των υλικών, κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών αποκρίσεων και διαδράσεων της τέχνης με τον χώρο, κάτι που έχει εξελιχθεί σε βασική συνθήκη της τέχνης τον εικοστό πρώτο αιώνα. Αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχει αισθητική αξία που να προσλαμβάνεται από έναν θεατή. Πλέον το έργο δεν εμπεριέχει ένα μονοσήμαντο μήνυμα ή περιεχόμενο, αλλά παράγει ένα πλαίσιο μέσα από ένα ευρύ φάσμα επιλογών πρόσληψης και υποδοχής.

Όπως προτείνει ο Umberto Eco στην εργασία «Ανοιχτό Έργο» (Open Work),⁸³ η κατανόηση των έργων τέχνης συνιστά μια διαδικασία που εισάγεται από τον συγγραφέα και συμπληρώνεται περαιτέρω από τον εκτελεστή, θεατή, αναγνώστη ή ακροατή. Η προσέγγιση αυτή θεμελιώνει μια αισθητική ερμηνευτική πρόσληψη που επισημάνει τις έννοιες της «ανοικτότητας» (openness), του «ημιτελούς έργου» (unfinished work) ή του «μετακινούμενου έργου» (work in movement), που σύμφωνα με τον Eco αναφέρονται σε απρογραμμάτιστες και ατελείς δομικές μονάδες, οι οποίες ολοκληρώνονται μέσα από μια συνεχιζόμενη διαλεκτική μεταξύ των προθέσεων του δημιουργού και των επιλογών που δίνονται στους εκτελεστές και στο ακροατήριο. Ειδικότερα για τις οπτικές τέχνες ο Eco εισάγει τον όρο της άτυπης τέχνης (informal art), την οποία καθορίζει ως «ένα πεδίο που θέτει υπό αμφισβήτηση την αρχή της αιτιότητας, τις δυσθενείς λογικές, τις μονοσήμαντες σχέσεις και τις αρχές της αντίφασης».⁸⁴ Για τον Eco, το περιεχόμενο του έργου τέχνης υπερβαίνει την

πολιτιστική κωδικοποίηση του και εισέρχεται με έναν πολύπλοκο σύστημα κανόνων, κωδίκων και ιδεολογιών που προσδίδουν τα στοιχεία της πολλαπλότητας, της πολυφωνίας ή της πολυσημίας σε συνάρτηση με τον ενεργό ρόλο του ακροατηρίου, συγκροτώντας έτσι μια συνεχόμενη ερμηνευτική, διαδραστική διεργασία. Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι η διαισθητική έκφραση και το υλικό που θεμελιώναν μέχρι πρότινος την ουσία του έργου τέχνης σε μια αμετάβλητη οντότητα, αντικαθίστανται με την ιδέα του «ανοίγματος» που ωστόσο «είναι μακριά από την έννοια του αορίστου χρόνου της επικοινωνίας, των άπειρων δυνατοτήτων της μορφής και της πλήρους ελευθερίας υποδοχής».⁸⁵ Εμφανώς ο Eco θέτει περιορισμούς στην ερμηνεία του έργου τέχνης. Μπορεί η ανάγνωση να περιλαμβάνει την δυνατότητα πολλαπλών ερμηνειών, αλλά κάτι τέτοιο δε συνιστά τη δυνατότητα υπέρβασης των ορίων ερμηνείας που αποδίδονται από τον δημιουργό του. Σε κάθε περίπτωση η ανάλυση του Eco είναι υποδειγματική για την ερμηνεία του έργου τέχνης, καθώς υποδεικνύει ότι κάθε παράσταση ή αναπαράσταση είναι μέρος ενός σημειωτικού συστήματος. Δηλαδή το έργο τέχνης δεν προσλαμβάνεται ως μια διακριτή δομή, αλλά ως ένα αμφίσημο πεδίο ασυμβίβαστων και αντιφατικών νοημάτων που επιδέχονται περισσότερες από μία ερμηνείες. Κατά συνέπεια το πεδίο της τέχνης λειτουργεί με τον τρόπο της γλώσσας. Αντιπαρατίθεται κάθε οριοθετημένη και προαποφασισμένη αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων που εκπέμπει.

Η ανάδυση της σημειωτικής ως μεθόδου ανάλυσης και ερμηνείας των νοημάτων του έργου τέχνης, έχει αναδειχθεί σε καθοριστικό παράγοντα αναστοχασμού σχετικά με το ζήτημα της αισθητοποίησης και του πλαισίου μέσα στο οποίο σημασιοδοτείται. Ο Arthur Danto για παράδειγμα, αναπτύσσει μια θεωρία για τα αντικείμενα της τέχνης, τα οποία αντιλαμβάνεται ως αντικείμενα μελέτης σε ότι αφορά τις αναπαραστάσεις, τις προθέσεις και τα θέματα που επεξεργάζονται. Κατανοεί δηλαδή τα αντικείμενα τέχνης πρωτίστως λεκτικά και δευτερευόντως οπτικά. Στην εργασία με τον χαρακτηριστικό τίτλο «*Η Φιλοσοφική Στέρηση της Τέχνης*»,⁸⁶ ο Danto προτείνει τον όρο «πλουραλισμό» για να αναφερθεί στους μετασχηματισμούς που έχει υποστεί η ερμηνεία του έργου τέχνης. Όπως παρατηρεί, την δεκαετία του εξήντα κυριάρχησε η κρίση του αντικειμένου τέχνης, η οποία κατέστη εμφανής στο έργο «Brillo Boxes» του Andy Warhol.⁸⁷ Ο Warhol, σύμφωνα με τον Danto, διέγραψε την διάκριση του αντικειμένου τέχνης από τα αντικείμενα του ευρύτερου κόσμου. Το καλλιτεχνικό αντικείμενο δεν θεωρήθηκε ούτε ανώτερο ούτε κατώτερο από τα αντικείμενα στον πραγματικό κόσμο, αλλά πολύ παρόμοιο με αυτά. Ως αποτέλεσμα,

η διαφορά μεταξύ ενός αντικειμένου τέχνης και ενός αντικειμένου του κόσμου διέφυγε από τη σφαίρα της αισθητικής και της τέχνης και έγινε ένα φιλοσοφικό ζητούμενο παραγωγής πλαισίου. Για τον Danto από την περίοδο εκείνη η τέχνη συνειδητοποίησε την δική της υπόσταση. Με άλλα λόγια η αναζήτηση για το τι είναι τέχνη είχε φτάσει στο τέλος.⁸⁸ Πρόκειται για ένα στάδιο που μπορεί να ονομαστεί μετα-ιστορικό, το οποίο απελευθερώνει τον καλλιτέχνη και το αντικείμενο τέχνης από τις προγενέστερες λειτουργίες του. Σε δοκίμιο με τίτλο «Ο Κόσμος της Τέχνης»,⁸⁹ ο Danto διαβλέπει την αποδέσμευση της σύγχρονης τέχνης από τους περιορισμούς που έθετε για αιώνες η θεωρία της μίμησης, η οποία παρήγαγε είδωλα που συγκρότησαν από κάθε άποψη όλη τη φιλοσοφία της αισθητικής. Καθώς φαίνεται, με το τέλος της τέχνης ανακηρύσσεται η διακοπή της συνέχισης της ιστορίας της τέχνης. Σύμφωνα με τον Danto, «η σύγχρονη τέχνη δεν διαθέτει πλέον ένα καθησυχαστικό είδος αφήγησης που να θεωρείται ως το κατάλληλο επόμενο στάδιο της ιστορίας τέχνης».⁹⁰

Τα παραπάνω συνιστούν ότι ο πλουραλισμός των πρακτικών που συσχετίζονται με αυτό που μπορεί να δηλωθεί συνοπτικά ως σύγχρονη τέχνη, απορρέει από την αποσυγκέντρωση (deconcentration), την αποδιοργάνωση (disruption) και την εκποίηση (divestment) των πρώην εκφραστικών και τεχνικών διεργασιών αφομοίωσης και ερμηνείας του έργου τέχνης που έχει κληροδοτήσει η ιστορία της Δυτικής τέχνης. Όπως επισημαίνει ο Boris Groys, «δεν είναι τυχαίο ότι το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται συνεχώς από την ιστορική πρωτοπορία είναι ο λόγος της εικονοκλασίας»,⁹¹ υπονοώντας ότι τα συνθήματα της κατάργησης των παραδόσεων, η διακοπή με τις συμβάσεις, η καταστροφή της παλιάς τέχνης και η εξάλειψη των ξεπερασμένων αξιών όπως καταγράφονται στην ιστορία της τέχνης, προορίζονταν για τη δημιουργία της εικονογραφίας του μέλλοντος. Συνεπώς το έργο τέχνης είναι προϊόν μιας εικονοκλαστικής διεργασίας ανάλυσης και αναγωγής, η οποία συγκροτεί παραδοσιακά το πεδίο της τέχνης ως μια συνολική πολιτισμική δομή. Η παραπάνω θέση γίνεται κατανοητή κάτω από το πρίσμα των μεταδομιστικών πρακτικών ανάγνωσης κειμένων που προτείνει η γλωσσολογία, οι οποίες έχουν καθοριστική επίδραση στο πεδίο της τέχνης, επιτρέποντας την συνεχή αξιολόγηση των πρακτικών της μέσα από ερμηνευτικές μεθόδους που περιορίζουν ριζικά τα ιστορικά ή διαχρονικά μοντέλα της, καθώς προσλαμβάνουν την πειθαρχία συγχρονικά, δηλαδή ως ατέρμονη δομή. Συγκεκριμένα, στην θέση του εντοπισμού των απομονωμένων στοιχείων του έργου τέχνης, η γλωσσολογική μέθοδος ανάγνωσης προσλαμβάνει το

έργο τέχνης ως σύστημα ή κώδικα, μέσα στον οποίο επιχειρείται ο καθορισμός των εμπειρικών δεδομένων του. Ο Ferdinand de Saussure είχε αποκαλέσει το σύστημα αυτό ως γλώσσα (language) και την είχε διαχωρίσει από την ομιλία (parole), την οποία έχει συγκαταλέξει στα ανθρώπινα παράγωγα, δηλαδή στα κοινωνικά κατασκευάσματα.⁹² Σύμφωνα με τον Saussure, πρόκειται για ένα διαυποκειμενικό σύστημα συσχετισμών λέξεων και εννοιών που χρησιμοποιείται μεταξύ των ομιλητών, οι οποίοι επικοινωνούν ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Αναμφίβολα, από τις αναλύσεις του Roland Barthes για τον ορισμό, την ιδεολογία και την κατανόηση του μύθου⁹³ έως τις μεθόδους ανάγνωσης προφορικών και οπτικών κειμένων του Fredric Jameson,⁹⁴ η κατανόηση του κειμένου προϋποθέτει την εφαρμογή μεθόδων που επεξηγούν τις λογοτεχνικές πράξεις και τη σχέση τους μέσα σε ένα καθορισμένο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Κάτι τέτοιο συνιστά ότι η ανάλυση του έργου πραγματώνεται μέσα από μια κοινωνιολογική οπτική του κωδικοποιημένου μηνύματος που εμπερικλείει. Με άλλα λόγια, το νόημα δεν μπορεί να συλληφθεί απλώς μέσω της μελέτης των δομών του κειμένου και κατ' επέκταση του έργου τέχνης, την στιγμή που ορισμένα στοιχεία στον υφιστάμενο κειμενικό ή οπτικό κώδικα είναι τροποποιημένα από την σχέση μεταξύ αναγνώστη/θεατή και κειμένου/έργου τέχνης. Όπως προκύπτει, ο θεατής δεν διαμορφώνεται απλώς από τους κειμενικούς ή οπτικούς κώδικες, αλλά είναι ενεργός παράγοντας στη διαδικασία της δημιουργίας των νοημάτων του έργου.

Ο Paul Ricoeur στην εργασία του για την «Αφηγηματική λειτουργία»⁹⁵ δίνει έμφαση στην κατανόηση της πλοκής, στις διαδοχικές πράξεις και τα συναισθήματα που διατρέχουν τους χαρακτήρες του κειμένου, μέσα από μια διαδικασία που δημιουργεί χιλιάδες ενδεχόμενα στην κατάληξη της ιστορίας. Παρότι ο πόλος έλξης της αφηγηματικής διαδικασίας είναι η κατάληξη, αυτό που προσδίδει σημαντικότητα στην κατάληξη είναι η πλοκή, «η κατανοητή ολότητα μιας διαδοχής γεγονότων σε κάθε ιστορία».⁹⁶ Η πλοκή για τον Ricoeur φέρνει τον αναγνώστη στο σημείο τομής της αφήγησης με τη χρονικότητα, προσδίδοντας στην αφηγηματική διαδικασία μια φαινομενολογία χρονικής εμπειρίας. Για τον Ricoeur, η τέχνη της αφήγησης δεν συνιστά τρόπο στοχασμού πάνω στο χρόνο, όσο στο τρόπο να δεχόμαστε το χρόνο ως δεδομένο.⁹⁷ Όπως επισημαίνει, «όταν κάποιος αφηγείται τότε όλα απλώνονται μέσα στο χρόνο».⁹⁸

Μέσα από την γλωσσολογική ανάλυση το έργο τέχνης επαναπροσδιορίζεται ως ρευστό πεδίο, το οποίο αντιστέκεται σε οποιαδήποτε σταθερότητα νοήματος που

προσπαθεί να το παγιώσει. Αυτό που το συγκροτεί σύμφωνα με τον Barthes, «είναι η ανατρεπτική του δύναμη απέναντι σε παλιές ταξινομήσεις».⁹⁹ Κάτω από αυτήν την οπτική, η Krauss εφαρμόζει τη γλωσσολογική μέθοδος ανάλυσης στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, χρησιμοποιώντας το μοντέλο του γλωσσικού σημείου του Saussure και της θεωρίας του σημείου του Derrida. Το 1981 εκδίδει στο περιοδικό *October* το δοκίμιο «In the Name of Picasso»,¹⁰⁰ στο οποίο επεξεργάζεται τη δική της θεωρία για την εικονογραφική αναπαράσταση, θεωρητικοποιώντας τα κυβιστικά κολλάζ του Picasso. Η Krauss προχωρά σε μια κριτική ανάλυση για τους τρόπους της κριτικής ανάλυσης με βάση το στυλ, τα εικονογραφικά σύμβολα και το κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο του έργου τέχνης. Όπως επισημαίνει, η πρωταρχική σημασία της ανάλυσης ασχολείται αποκλειστικά *«με το στυλ της περιόδου, των κοινών, τυπικών και εικονογραφικών συμβόλων που λειτουργούν ως μεγαλύτερες μονάδες στην ιστορία τέχνης και του περιορισμένου προφίλ της ιδιωτικής ζωής του καλλιτέχνη»*.¹⁰¹ Η Krauss εστιάζει στην σκοπιμότητα της έννοιας της σωστής ονομασίας (proper name), την οποία καθορίζει ως το νόημα και την σημασία της αναφοράς, η οποία έχει καθοριστικό ρόλο στην παρούσα καλλιτεχνική κριτική της εικόνας και των νοημάτων της. Για την Krauss, οι θεωρίες που πλαισιώνουν την αναπαράσταση προσλαμβάνουν την εικόνα ως μια συνάθροιση σημείων, των οποίων τα σημαινόμενα δεν διαθέτουν νόημα. Τα κυβιστικά κολλάζ του Picasso είναι συνυφασμένα με την ιδέα ότι πρέπει να αντιπροσωπεύουν ή να αναπαριστούν (κάτι) την στιγμή που κάθε στοιχείο τους υποδεικνύει τις συμβατικές λειτουργίες της εικονογραφημένης αναπαράστασης. Επομένως δεν διευκρινίζουν τη γλώσσα τους, απλώς την υποτάσσουν. Ως εκ τούτου, τα κολλάζ, και γενικότερα αυτά που αναφέρονται ως έργα τέχνης, συνιστούν ένα κατοχυρωμένο σύστημα λειτουργίας παραστάσεων που παραπέμπει σε ένα σύνολο μορφών, το οποίο εκπροσωπείται από την βιογραφία του καλλιτέχνη και την πολιτιστική παράδοση που αντιπροσωπεύει ο καλλιτέχνης αυτός.

Η θεωρία της Krauss πραγματεύεται την αναδιαμόρφωση των δομών της ερμηνείας του έργου τέχνης και των τυπικών κωδίκων που καθιστούν δυνατή την έννοια τους. Στο πλαίσιο αυτό *«προσδίδει μια μεταδιάλεκτο (post-language) που αντικαθιστά τις παλιότερα υπάρχουσες, πολιτισμικά κωδικοποιημένες σημασίες της τέχνης»*,¹⁰² προτείνοντας ένα επιχείρημα για τον μετασχηματισμό του έργου τέχνης σε μια πρακτική, *«η οποία δεν ορίζεται σε σχέση με το δεδομένο μέσο, αλλά με τις λογικές πράξεις της μέσα ένα σύνολο πολιτισμικών όρων»*.¹⁰³ Με το τρόπο αυτό, η ίδια η φύση της τέχνης μετουσιώνεται σε κριτική πρακτική, η οποία διαλύει τη γραμμή μεταξύ

δημιουργικών και κριτικών τακτικών. Η πρωτοκαθεδρία της σημειωτικής ανάλυσης στην κατανόηση των νοημάτων του έργου της τέχνης συνεπάγεται την ευθυγράμμιση της σύστασης των πρακτικών της με συγκεκριμένα κοινωνικά, πολιτιστικά και πολιτικά πλαίσια. Έτσι η οπτική ανάγνωση των εικονογραφικών στοιχείων του έργου τέχνης αποσαφηνίζουν τα νοήματα τους σε περισσότερες από μια διαστάσεις ταυτόχρονα, επιτρέποντας κριτική ερμηνευτική διερεύνηση. Όπως διατυπώνει η Butler, «η έννοια της ανάγνωσης υποδεικνύει την ικανότητά κατανόησης της ερμηνείας των σημείων, που σημαίνει ότι τα σημεία σηματοδοτούν με τρόπους που κανένας συγκεκριμένος συγγραφέας ή ομιλητής δεν μπορεί να περιορίσει η να οριοθετήσει μέσω της πρόθεσης».¹⁰⁴ Κάτι τέτοιο υπονοεί ότι δεν υφίστανται καθιερωμένες θεμελιώδεις δομικές επαληθεύσεις ερμηνείας, την στιγμή που κάθε καλλιτεχνικό παράγωγο εμπεριέχει μια ποικιλία ερμηνειών που προσδίδουν ένα αριθμό αμφισβητήσιμων υποθέσεων.

Είναι σαφές ότι η ερμηνεία της σύγχρονης τέχνης δεν επισημαίνει μια προκαθορισμένη, διακριτή επιστημονολογική, δηλαδή αισθητική, μεθοδολογία, αλλά σημασιοδοτεί την γνωσιακή χαρτογράφηση των ετερόκλητων διεργασιών που συντελούνται μέσα στις σύγχρονες κοινωνίες. Αυτό οδηγεί το πεδίο της τέχνης σε ένα διασπορικό σύστημα που εμπερικλείει κώδικες επικοινωνίας για την διάδοση μηνυμάτων. Επισημαίνοντας τη σημασία της έννοιας «δημόσιο» (public) ως κεντρική έννοια των τακτικών της, η τέχνη εισέρχεται στο πεδίο του δημόσιου ενδιαφέροντος (art in the public interest),¹⁰⁵ οριοθετώντας την διάκρισή της από τα ιδιωτικά συμφέροντα, κάτι που συνεπάγεται την αποχώρησή της από τις λειτουργίες παραγωγής έργων με ανταλλάξιμη, εμπορική αξία.

Σύμφωνα με τον Jürgen Habermas, η διαμόρφωση κοινής γνώμης που συγκροτεί το περιεχόμενο της δημοσιότητας συσχετίζεται με την διαδικασία της δημόσιας συζήτησης, η οποία παράγει διυποκειμενικότητα.¹⁰⁶ Η κοινή γνώμη θεμελιώνεται στη βάση της αμοιβαίας κατανόησης μεταξύ δύο αντιπαρατιθέμενων μορφών επικοινωνίας. Από την μια πλευρά η άτυπη προσωπική γνώμη και από την άλλη το σύστημα της τυπικής, θεσμικής εξουσιοδοτημένης γνώμης. Η αμοιβαία κατανόηση επιτυγχάνεται στη βάση του εξορθολογισμού της κοινωνικής και πολιτικής εξουσίας, η οποία χαρτογραφεί το τοπίο της δημοσιότητας. Η αίσθηση της δημοσιότητας με άλλα λόγια, προϋποθέτει την ύπαρξη μιας κοινής πραγματικότητας αναγνωρίσιμη από όλους και κατανοητή από πλευράς αντικρουόμενων συμφερόντων. Κάτι τέτοιο συνιστά την τέχνη πολιτική, με τις πρακτικές δημοσιοποίησης να προκύπτουν από

τον τρόπο που οργανώνει την δυνατότητα ενός δημόσιου διαλόγου, μέσα από τον οποίο προκύπτει συνεχώς ένα ακροατήριο. Σε αυτό το πλαίσιο η τρέχουσα τέχνη εκφράζει και αναπαράγει κάποιο αριθμό θεωριών, οι οποίες συστήνουν διαφορετικές πρακτικές στο δημόσιο πεδίο που εισάγουν την τέχνη στις θεωρίες της δημοκρατίας. Ωστόσο η δημοκρατία είναι μια αμφίσημη έννοια καθώς εφαρμόζεται με διαφορετικές τακτικές και σε διαφορετική κλίμακα, τόσο σε τοπικό όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο. Έξω από, η σύμφυση της δημοκρατίας με το δημόσιο χώρο είναι ένα αμφισβητούμενο ζήτημα από τις απαρχές της ανάπτυξης της πολιτικής σκέψης στον δυτικό κόσμο.

Η ιδέα του δημόσιου χώρου από την εποχή του Αριστοτέλη παραμένει μία από τις διαφορούμενες και ασαφείς έννοιες την στιγμή που είναι θεμελιωμένη στις δομές της επικοινωνίας, τους νόμους και τους πολιτικούς θεσμούς, όπως επίσης στην πολυπλοκότητα των αλληλεπιδράσεων, στάσεων, αξιών, συμπεριφορών και προκαταλήψεων που διέπουν τις ανθρώπινες κοινωνίες. Μεταξύ των πολλαπλών σημασιών που προσδίδουν ένα ικανό αριθμό πολιτικών, κοινωνικών και φιλοσοφικών προεκτάσεων στο δημόσιο πεδίο, επικρατούν δύο ροές σκέψης που συνιστούν διαφορετικούς τύπους ιδεολογικού περιεχομένου. Από την μια πλευρά η έννοια του δημόσιου χώρου προσλαμβάνεται ως ένα σύνολο τακτικών μεταξύ του κοινωνικού και πολιτικού που συνιστούν κριτικό πεδίο πρότυπων, εννοιών, αξιών και ταυτοτήτων.¹⁰⁷ Από την άλλη πλευρά ο δημόσιος χώρος συνιστά ένα δίκτυο στρατηγικών μεταξύ φορέων, θεσμών και δομών. Κάτω από αυτό το πρίσμα η Rosalyn Deutsche διαμορφώνει μια διευρυμένη εκδοχή της δημόσιας τέχνης στο δοκίμιο «*Αγοραφοβία*»¹⁰⁸ που επεκτείνεται στη φεμινιστική θεωρία και τις πολιτικές της ταυτότητας, εισάγοντας μια διαλεκτική για τις σχέσεις της τέχνης με τη δημόσια σφαίρα, διαμορφώνοντας έτσι ένα πεδίο κριτικής τέχνης. Αναμφίβολα η προτροπή της Deutsche για τον εκδημοκρατισμό της τέχνης συνιστά τη θεώρηση της δημόσιας σφαίρας, στην οποία το δημόσιο υπολογίζεται ως δημοσιότητα¹⁰⁹ που απομακρύνει την ιδέα της τέχνης από το δημόσιο χώρο ως εμπειρική διεργασία ή χωρική πρακτική. Πρόκειται για το νέο είδος τέχνης, στο οποίο η ιδέα του δημόσιου υπονοείται ως επιτέλεση (performative) που σύμφωνα με τον Habermas μπορεί να αναδυθεί ακόμα και σε ιδιωτικούς χώρους όπως μουσεία, καφέ, Βουλή, μέσα ενημέρωσης ή σωματεία. Επομένως η τέχνη διατυπώνει μια ιδεολογική στάση σε μια δημοκρατική σφαίρα, μέσα στην οποία γίνεται αντιληπτή ως μορφή κοινωνικής αστικής

πραγματικότητας, με τις πρακτικές της να νοσηματοδοτούν τις κοινωνικές δομές και τις πολιτικές λειτουργίες που συγκροτούν την έννοια της δημόσιας σφαίρας.

5.2 Τέχνη και θεωρίες της δημόσιας σφαίρας/δημόσιες σφαίρες.

Ο θεωρητικός Oliver Marchart σε άρθρο του το 1998¹¹⁰ υποστηρίζει ότι η δημόσια σφαίρα αξίζει πραγματικά αυτόν τον χαρακτηρισμό μόνο και εφόσον υποδηλώνει μια πολιτική δημόσια σφαίρα. Θέτει τον προβληματισμό για τον ρόλο που διαδραματίζει η διαλεκτική της δημόσιας σφαίρας στις πρακτικές της πολιτικής τέχνης, όπως επίσης για τον ρόλο που μπορούν να διαδραματίσουν οι πολιτικές τέχνες για τη δημόσια σφαίρα. Επισημαίνει ότι οι θεωρίες της τέχνης και της κριτικής τέχνης είναι ανεπαρκείς εάν δεν ενσωματώσουν στην διαλεκτική τους την πολιτική θεωρία. Ο Marchart επίσης επισημαίνει τη σημαντικότητα της δημόσιας σφαίρας στην τέχνη ως δημοκρατική σφαίρα, της οποίας *«η πολυφωνία παραμένει αναντικατάστατη και η οποία συνιστά μια συλλογή μη αναστρέψιμων πολιτικών γλωσσών και αποκλιόντων απαιτήσεων»*.¹¹¹ Στο πλαίσιο αυτό επεξεργάζεται τις προσεγγίσεις της τέχνης στον δημόσιο χώρο κάτω από την οπτική της Rosalyn Deutsche, η οποία σύμφωνα με τον Marchart, διεισδύει στις νέες θεωρίες της ριζοσπαστικής και πλουραλιστικής δημοκρατίας, συγκροτώντας το δημόσιο λόγο τέχνης.¹¹²

Η Deutsche αρθρώνει έναν λόγο για την τέχνη στο δημόσιο χώρο αντλώντας από τις ριζοσπαστικές θεωρήσεις της Δημοκρατίας, η οποία δημοκρατία αναπροσδιορίζει το σοσιαλιστικό πρόταγμα, υπερασπιζόμενη τον ριζοσπαστισμό και τον πλουραλισμό ως μορφές πολιτικής οργάνωσης και ανθρώπινης συνύπαρξης, ενταγμένες στην άρθρωση δύο διαφορετικών παραδόσεων. Από την μία πλευρά του πολιτικού φιλελευθερισμού που διαχωρίζει τις εξουσίες από τα ατομικά δικαιώματα, και από την άλλη πλευρά της σοσιαλιστικής παράδοσης που δίνει έμφαση στην λαϊκή κυριαρχία.¹¹³ Στο πλαίσιο αυτό η Deutsche επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει την τέχνη ανάμεσα σε δύο αντιτιθέμενες συνθήκες, χρησιμοποιώντας έννοιες όπως διαφάνεια (transparence) προσβασιμότητα (accessibility), συμμετοχή (participation), ένταξη (integration) και λογοδοσία (accountability), συγκροτώντας ένα πλαίσιο ερμηνειών της δημόσιας τέχνης που είναι σύμφυτες με την ιδέα της δημοκρατίας. Με άλλα λόγια διευρύνει το πεδίο της τέχνης ως πρακτική παραγωγής δημόσιας σφαίρας. Όπως επιβεβαιώνει η Kwon:

*«πρόκειται για ένα εκδημοκρατισμό της τέχνης μέσα από μια φιλελεύθερη ανθρωπιστική ώθηση που τροφοδοτεί την τέχνη στο δημόσιο χώρο με ιδιότητες όπως η πλουραλιστική συμμετοχικότητα, η πολυπολιτισμική παράσταση και η συγκατάθεση, συνιστώσες που είναι κεντρικής σημασίας για την αντίληψη της δημοκρατίας».*¹¹⁴

Είναι προφανές ότι το νέο είδος δημόσιας τέχνης αρθρώνεται με βάση την έννοια κοινό, αναπτύσσοντας διαφόρους τύπους και σχέσεις συνεργασίας. Συνεπώς, θεμελιώνει το κοινωνικό σε σχέση με το πολιτικό. Όπως επισημαίνει η πολιτική επιστήμονας Chantal Mouffe, *«δεν πρόκειται για μια τέχνη στο δημόσιο χώρο αλλά μια τέχνη που οργανώνει έναν δημόσιο χώρο, ένα χώρο κοινής δράσης μεταξύ των ανθρώπων».*¹¹⁵ Με άλλα λόγια η τέχνη συνδέεται με το αίτημα δημιουργίας πολιτικής σφαίρας. Οικειοποιείται δηλαδή τη δημόσια σφαίρα.

Η έννοια της δημόσιας σφαίρας ως μια ιστορική και κρίσιμη έννοια αναφέρεται στη θεμελιώδη συνισταμένη της δημόσιας ζωής που σύμφωνα με τον Αριστοτέλη¹¹⁶ κατασκευάζει μια πολιτική κοινότητα. Ο Αριστοτέλης ταυτίζει την έννοιά της δημόσιας σφαίρας με την δημόσια ζωή της Αγοράς, στην οποία οι πολίτες συνδιαλέγονται ισότιμα μέσω του δημόσιου διάλογου για θέματα κοινού ενδιαφέροντος. Επομένως η δημόσια διαβούλευση καθορίζεται ως η θεμελιώδης ουσία της δημόσιας σφαίρας, εκλαμβάνοντας την ενεργό συμμετοχή και την ελεύθερη πρόσβαση στα συγκεκριμένα της έννοιας. Η δημόσια σφαίρα κάτω από αυτήν την οπτική διαχωρίζεται από το κράτος, από την στιγμή που καθορίζεται ως το σώμα μεταξύ κράτους και ιδιώτη,¹¹⁷ συμπεριλαμβάνοντας τον δημόσιο χώρο και τον πολίτη στα αμοιβαία συστατικά της. Η έννοια της δημόσιας σφαίρας αναδεικνύει τον άρρηκτο δεσμό μεταξύ των πρακτικών της δημόσιας επικοινωνίας και των πρακτικών της δημοκρατικής πολιτείας, συνιστώντας την κοινή γνώμη ως το θεμέλιο της δημοκρατίας.

Αναμφισβήτητα, η πιο εμπεριστατωμένη μελέτη για την φύση της δημόσιας σφαίρας υποστηρίζεται από τον Habermas, του οποίου οι αναλύσεις εκτείνονται από την ελληνική φιλοσοφία ως την σύγχρονη κριτική θεωρία.¹¹⁸ Παρότι οι θέσεις του έχουν συναντήσει ευρεία κριτική, εξακολουθεί να είναι το πιο γόνιμο σημείο εκκίνησης για την συζήτηση και την ανάλυση των προβλημάτων της δημόσιας σφαίρας στις σύγχρονες κοινωνίες. Σε γενικές γραμμές, η θεωρία του Habermas για την έννοια της δημόσιας σφαίρας συμπυκνώνεται στην αντίληψη μιας σφαίρας μέσα

στην κοινωνική ζωή όπου διαμορφώνεται η κοινή γνώμη, και η οποία είναι προσιτή σε όλους. Ο δημόσιος τομέας στο πλαίσιο αυτό υπερβαίνει τις ταξικές και ιδεολογικές αντιπαραθέσεις την στιγμή που σχηματοποιεί μια αμοιβαία βούληση για συμμετοχή σε θέματα κοινών συμφερόντων, γεγονός που την καθορίζει σε παράγωγο της δημοκρατίας. Ο Habermas υποστηρίζει ότι η δημόσια σφαίρα σχηματοποιήθηκε τον δέκατο ένατο αιώνα απόρροια της θεσμοθέτησης του τύπου, η οποία προώθησε τον δημόσιο διάλογο, προσδίδοντας έτσι στην δημόσια σφαίρα πολιτική συνείδηση. Ιστορικά, η δημοσιότητα χρησιμοποιήθηκε σε αρκετές περιπτώσεις για να υποτάξει το κοινό ή τις πολιτικές αποφάσεις, ενώ σήμερα εξυπηρετεί πολιτικές ομάδες και ιδιωτικά συμφέροντα. Για τον Habermas αυτό οφείλεται στην εξασθένιση του κοινού, το οποίο δεν συνάδει πλέον με μάζες ατόμων, αλλά με οργανωμένους ιδιώτες που ασκούν θεσμικά την επιρροή τους στη δημόσια σφαίρα και τη δημόσια διαβούλευση.

Στο πλαίσιο την ιδιωτικής σφαίρας, ο Habermas διακρίνει την σφαίρα του οίκου (homme) και την αστική σφαίρα (bourgeois), οι οποίες αποτελούν τη βάση της αυτονομίας των ατόμων. Η διάπλαση της αυτονομίας που συντελέστηκε τον δέκατο όγδοο αιώνα στη δημόσια σφαίρα του πολιτισμού, στα λογοτεχνικά σαλόνια, τα θέατρα, τα μουσεία και τα καφέ μεταξύ άλλων, σηματοδοτεί την εκχώρηση στο κοινό του προνομίου της πρόσβασης στα πολιτιστικά αγαθά. Και όσο το κοινό διευρύνεται, η κοινή γνώμη μετατρέπεται ιδιαίτερα σε απειλή, ιδιαίτερα όταν εμπλέκει τον καταναγκασμό εναντίον στον κριτικό λόγο που αναδεικνύεται σε μείζον ζήτημα για την δυνατότητα της ελεύθερης, κριτικής σκέψης. Κάτι τέτοιο αποτελεί αφορμή για την ανάπτυξη θεωρητικού στοχασμού ως προς το ζήτημα του δομικού μετασχηματισμού της δημόσιας σφαίρας που ολοκληρώνεται με την διεύρυνση της έννοιας της «κοινής γνώμης».

Ο Habermas συνδέει την έννοια της «κοινής γνώμης» με τη δημόσια σφαίρα ως αποτέλεσμα του κοινού και δημόσιου αναστοχασμού, κατά τον οποίο η γνώμη (opinion) ως η αβέβαιη όχι η πλήρως επιβεβαιωμένη κρίση¹¹⁹ εξελίσσεται σε μεθόδευση συναίνεσης.¹²⁰ Ωστόσο για τον Habermas η κοινή γνώμη καθίσταται προβληματική από τα τέλη του εικοστού αιώνα, την στιγμή που στερείται τα γνωρίσματα της αυτονομίας που συναρτάται με την δημόσια συζήτηση. Ως αποτέλεσμα, οι σύγχρονες κοινωνίες διέπονται από τους κανόνες της επικοινωνιακής αλληλεπίδρασης και των συστημικών επιταγών που συγκροτούνται από τις οικονομικές και πολιτικές εξουσίες. Με άλλα λόγια τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ελέγχονται από τις επιχειρήσεις και το κράτος, γεγονός που υπονομεύει τα

δημοκρατικά διακυβεύματα της δημόσιας σφαίρας, ωθώντας προς μια διχοτόμηση μεταξύ της πολιτειακών και πολιτικών σφαιρών. Η προστασία των επικοινωνιακών μεθόδων προϋποθέτει τον πολιτικό σχηματισμό ελεύθερης βούλησης μέσω της διαδικασίας της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας, η οποία έχει σχεδιαστεί «ως διαδικασία που καλλιεργεί το ορθολογικό και ηθικό πεδίο, της επιχειρηματολογίας και του σκεπτόμενου κοινού με σκοπό την επίτευξη μιας αμοιβαίας συνθήκης»¹²¹ που για τον κοινωνιολόγο Anthony Giddens καθορίζεται ως η νέα ισορροπία μεταξύ των ατόμων και των πολιτικών ευθυνών.¹²²

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η λεπτομερής ανάλυση του Habermas για τη δημόσια σφαίρα επιδίδεται σε μια κατηγορηματική διάκριση μεταξύ της κλασικής και της σύγχρονης φιλελεύθερης δημόσιας σφαίρας, όπως επίσης των θεσμικών συστημάτων και του βιωμένου κόσμου της παραγωγής και της αλληλεπίδρασης. Οι διακρίσεις αυτές μετατρέπονται σε δημοκρατικές επιταγές συγκρότησης των κανόνων της επικοινωνιακής δράσης, η οποία θεμελιώνεται μέσω της κατανόησης, της ορθότητας και καταλληλότητας των προτάσεων που την απαρτίζουν και της αυθεντικότητας της ομιλίας, συστατικά που δημιουργούν ορθολογικό συμβιβασμό και αμοιβαία κατανόηση. Το επικοινωνιακό αυτό μοντέλο διαθέτει σαφήνεια, ειλικρίνεια, και ορθότητα που επιτρέπει να λειτουργήσει ως ρυθμιστικός παράγοντας προκειμένου να συνδεθεί η πράξη της ομιλίας με την δημόσια διαβούλευση και την συναίνεση που είναι τα απαραίτητα συστατικά μιας δημοκρατικής κοινωνίας. Από την άλλη πλευρά η θεώρηση του Habermas συνιστά αποκλεισμούς και εξαιρέσεις καθώς παραβλέπει υποκατηγορίες όπως οι κοινωνικά υποτελείς ή οι εναντιωματικά δρώντες φορείς για παράδειγμα, που διαδραματίζουν ένα σημαίνοντα ρόλο στην ιδέα της δημοκρατίας.

Η πρόσφατη μελέτη του κοινωνιολόγου Michael Warner με τίτλο «*Κοινά και Εναντιωματικά Κοινά*»¹²³ είναι μια άμεση απάντηση στην θεώρηση του Habermas για την δημόσια σφαίρα, προσδιορισμένης ως φιλελεύθερη δημοκρατική σφαίρα, η οποία εγγυάται την ισονομία μέσα από την συζήτηση. Ο Warner επεκτείνεται στο σύγχρονο περιβάλλον της πολιτικής και των μέσων ενημέρωσης, η σημασία των οποίων έχει μετουσιωθεί τις τελευταίες δεκαετίες. Στο πλαίσιο αυτό προχωρά σε μια ανάλυση για τις δομικές και θεωρητικές συνθήκες που διαμεσολαβούν στη δημιουργία και τον μετασχηματισμό των εναντιωματικών κοινών. Όπως υποδεικνύει, η ιδέα ενός κοινού διαμορφώνει ομογενοποιητικές αντιλήψεις για τον πολιτισμό, την πολιτική και γενικότερα την κοινωνία. Εισχωρώντας στους πολιτιστικούς κώδικες ομάδων της υποκουλτούρας όπως είναι οι Queer¹²⁴ για παράδειγμα, ο Warner υποδεικνύει ότι το

κοινό δεν είναι μια συνεκτική οντότητα αλλά συντίθεται από πολλαπλά διαστρωματικά, συγκρουσιακά, εναλλακτικά και εναντιωματικά κοινά. Επισημαίνει παράλληλα ότι «το κυρίαρχο κοινό είναι εκείνο που θεωρεί τον κόσμο του δεδομένο και αναγνωρίζει την εμβέλεια της επέκτασης των προσαγορεύσεων ως καθολικότητα ή κανονικότητα». ¹²⁵ Για τον Warner, «τα εναντιωματικά κοινά με βάση το φύλο και τον σεξουαλικό προσδιορισμό συγκροτούν νέους κόσμους [...] νέες ιδιωτικότητες, νέους ιδιώτες, νέα σώματα, νέες οικειότητες και νέους πολίτες». ¹²⁶

Από την πλευρά της φεμινιστικής κριτικής θεωρίας η Nancy Fraser επεξεργάζεται τις θεωρήσεις του Habermas, εντοπίζοντας ότι η δημόσια σφαίρα κατανοείται ως ένα ιδανικό που ενώ δεν φαίνεται να έχει υλοποιηθεί πλήρως, εν τούτοις εξακολουθεί να διατηρεί μια χειραφετική δυναμική. Για τη Fraser, η οριοθέτηση της αστικής δημόσιας σφαίρας λειτουργεί ως μοχλός σχηματισμού ηγεμονιών που θεμελιώνει διάφορες μορφές πολιτικής κυριαρχίας. Στο δοκίμιο της «Επανεξετάζοντας τη Δημόσια Σφαίρα: Μια συνεισφορά στην κριτική της πραγματικής δημοκρατίας», ¹²⁷ υπογραμμίζει ότι ο Habermas θέτει την υπόθεση πως η δημόσια σφαίρα επιτρέπει στους συνομιλητές να συζητούν σε ένα καθεστώς ισότιμων κοινωνικών θέσεων. Ωστόσο για τη Fraser «η κοινωνική ισότητα δεν είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την πολιτική της δημοκρατίας», ¹²⁸ επισημαίνοντας παράλληλα ότι η θεωρία της δημόσιας σφαίρας εξαιρεί τις εναντιωματικές και υποτελείς ομάδες κοινού, οι οποίες λειτουργούν μέσα από διατυπωμένες ερμηνείες ταυτοτήτων, ενδιαφερόντων και αναγκών. Στο πλαίσιο αυτό αντλεί από τον όρο των «υποτελών» (subaltern) που έχει εισάγει η φιλόσοφος Gayatri Spivak ¹²⁹ για να υποστηρίξει πως τα εναντιωματικά κοινά σχηματοποιούνται στη βάση του αποκλεισμού από το κυρίαρχο κοινό, παρότι η ύπαρξή τους προάγει το ιδεώδες της ισοδύναμης συμμετοχής. Μια δεύτερη παρατήρηση αφορά τις έννοιες του δημόσιου και ιδιωτικού, οι οποίες σύμφωνα με την φεμινιστική σκέψη «αποτελούν πολιτισμικές κατηγορίες και ρητορικές επιγραφές, οι οποίες επιστρατεύονται συχνά ως μέσα κύρωσης ή απονομιμοποίησης διαλογικών τακτικών». ¹³⁰ Για την φεμινιστική διαλεκτική η οριοθέτηση της ιδιωτικής σφαίρας συγκαταλέγεται στον οικιακό χώρο που για την πολιτική επιστήμονα Seyla Benhabib επιβεβαιώνει ένα έμφυλο διαχωρισμό σε θέματα εργασίας, ο οποίος ιστορικά έχει περιορίσει την γυναίκα στην οικία. Η Benhabib επεξεργάζεται την οντολογία της Hanna Arendt στην «Ανθρώπινη Κατάσταση», ¹³¹ ιδιαίτερα τις προσεγγίσεις της για τον καταμερισμό της εργασίας μεταξύ των φύλων και των βιολογικών τους

προϋποθέσεων που έχουν περιορίσει ιστορικά τις γυναίκες στο νοικοκυριό και την οικία, δηλαδή στην αναπαραγωγική σφαίρα. Όπως σημειώνει η Benhabib:

*«Με την είσοδό τους στον δημόσιο τομέα οι γυναίκες φέρουν μαζί τους μια συνθήκη που θεμελιώνεται σε αυτή τη σφαίρα, δηλαδή τις ανάγκες που προέρχονται από την ύπαρξη ενός σώματος και το οποίο σύμφωνα με την Arendt δεν έχει μια αποκλειστική θέση στο δημόσιο».*¹³²

Επομένως το μοντέλο του Habermas για τη δημόσια σφαίρα αποκλείει από την δημόσια συζήτηση τα θέματα που σχετίζονται με το γυναικείο φύλο. Για την φεμινιστική κριτική σκέψη η διάκριση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού μπορεί να ιδωθεί ως το θεμέλιο ολόκληρου του πατριαρχικού οικοδομήματος. Για τον λόγο αυτό η κριτικός πολιτισμού Rita Felski εισάγει την ιδέα της «φεμινιστικής δημόσιας σφαίρας» (feminist–public sphere) και της «εναντιωματικής φεμινιστικής δημόσιας-σφαίρας» (counter feminist–public sphere), υποστηρίζοντας ότι «ο φεμινισμός πρέπει να κατανοηθεί ως ενοποιημένη ερμηνευτική κοινότητα που διέπεται από ένα ενιαίο σύνολο εννοιών και αξιών».¹³³

Ωστόσο η πρώτη αναφορά για εναντιωματικά κοινά εμφανίζεται το 1972 από τους Oskar Negt και Alexander Kluge στη γερμανική έκδοση «*Δημόσια σφαίρα και εμπειρία: Προς μια Ανάλυση της Αστικής και Προλεταριακής Δημόσιας Σφαίρας*».¹³⁴ Πρόκειται για την πρώτη εμπειριστατωμένη κριτική των θέσεων του Habermas, στην οποία οι Negt και Kluge εισάγουν την ιδέα μιας «προλεταριακής δημόσιας σφαίρας» (proletarian public-sphere), ως μια αντιπολιτευτική διαλεκτική απέναντι στο κανονιστικό μοντέλο της αστικής δημόσιας σφαίρας. Οι έννοιες της εναντίωσης και του προλετάριου συνιστούν τα εργατικά η εκλογικά σώματα που διαμορφώνουν μια εναλλακτική οργάνωση της δημόσιας ζωής. Ειδικότερα με την ανασύσταση της έννοιας του προλεταριάτου, οι Negt και Kluge προτείνουν την προλεταριακή δημόσια σφαίρα ως ένα νέο κριτικό πεδίο που παρέχει ένα ερμηνευτικό πλαίσιο για τα κινήματα και τις ομάδες που δρουν εναντιωματικά στην επίσημη δημόσια σφαίρα. Οι Negt και Kluge στο πλαίσιο αυτό, συμβάλλουν σε ένα κρίσιμο μετασχηματισμό της αντίληψης της δημόσιας σφαίρας, η οποία είναι ριζικά αντίθετη με την ιδέα της δημοσιότητας του Habermas. Η προλεταριακή δημόσια σφαίρα τοποθετείται εκτός του δημόσιου κεντρικού λόγου και θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στις παράνομες μικρές τακτικές σε σχέση με την κανονικότητα που προσδίδει η έννοια του ισότιμου

δημόσιου χώρου. Στο πλαίσιο αυτο οι Negt και Kluge εστιάζουν «σε ζητήματα εκλογικού σώματος, συγκεκριμένων αναγκών, συγκρούσεων, διαμαρτυριών και εξουσιών».¹³⁵ Με άλλα λόγια η προλεταριακή δημόσια σφαίρα εισάγει μια ριζοσπαστική δημοκρατική έννοια στον κριτικό λόγο που συνεπάγεται την θεωρητικοποίηση των απροβλέπτων και εναντιωματικών κοινωνικοπολιτικών δράσεων, των αποκλεισμένων από το χώρο της κοινής γνώμης και των εναλλακτικών πρακτικών που λαμβάνουν χώρα στη δημόσια ζωή.

Στο ίδιο πλαίσιο ο καλλιτέχνης και ακτιβιστής Gregory Sholette συνδέει την πολυπλοκότητα των θεωριών των Negt και Kluge με τις παρεμβατικές ομάδες τέχνης, ιδιαίτερα εκείνες που ενσωματώνουν τεχνικές «Zine»¹³⁶ και πρακτικές «Do It Your Self» στις τακτικές τους, οι οποίες σύμφωνα με τον Sholette λειτουργούν μέσα στις αντιφάσεις της αστικής δημόσιας σφαίρας, εκθέτοντας τις νοητές γραμμές του ρήγματος που διαχωρίζει το ιδιωτικό από το δημόσιο, όπως επίσης το άτομο από τη συλλογικότητα. Ο Sholette επισημαίνει ομάδες όπως οι «Las Agencias», «Yomango», «Critical Art Ensemble», «Yes Men και (r)TMark» μεταξύ άλλων που λειτουργούν μέσα από ανεπίσημα δίκτυα τέχνης, τα οποία είναι θεμελιωδώς εχθρικά προς την λειτουργία της τυπικής οικονομίας της βιομηχανίας τέχνης. Οι πρακτικές αυτές για τον Sholette «πραγματοποιούνται χωρίς την προσδοκία κεφαλαιοποίησης, προτείνοντας μια αντιπολιτευτική πρακτική μακριά από τις ηγεμονικές πρακτικές της αστικής δημόσιας σφαίρας».¹³⁷

Κάτι τέτοιο συνεπάγεται ότι η έννοια της δημόσιας σφαίρας και οι αντιπολιτευτικοί σχηματισμοί της αντανακλούν την σύνθετη διαδικασία που χαρακτηρίζει την δημοκρατική συμμετοχή και την δημόσια δέσμευση, οι πρακτικές των όποιων μεταβάλλονται και διευρύνονται συνεχώς. Το θέμα της δημόσιας σφαίρας έχει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της κριτικής τέχνης καθώς αναδιατυπώνει συνεχώς τους τρόπους με τους οποίους οι πρακτικές της διαμεσολαβούν και ασκούν επιρροή σε κεντρικά, καίριας σημασίας κοινωνικοπολιτικά θέματα, συμβάλλοντας στην δημιουργία δημόσιου λόγου και συνεπώς στην παραγωγή δημόσιων σφαιρών. Αυτό σημαίνει ότι η τέχνη δημιουργεί το δικό της δίκτυο πρακτικών, επιδιώκοντας ένα δημοκρατικό σύστημα επικοινωνίας στη βάση της συνεργασίας με μέλη διαφόρων κοινών, διατηρώντας παράλληλα είτε μια οργανική συναινετική σχέση είτε μια εναντιωματική στάση απέναντι στη συμβατική εξουσία και την ιεραρχία που υποστηρίζει τον κόσμο της τέχνης. Με τον τρόπο αυτό η σύγχρονη τέχνη καθίσταται απολύτως πολιτική, προσδίδοντας ένα ικανό αριθμό ερμηνευτικών πλαισίων και

αναπτύσσοντας παράλληλα ένα σύμπαν νέων κατηγοριών όπως «νέα δημόσια τέχνη» (new public art), «τέχνη κοινωνικής ή πολιτικής δέσμευσης» (socially or politically engaged art), «τέχνη κοινοτικής βάσης» (community-based art), «συμμετοχική τέχνη» (participatory art), «συνεργατική τέχνη» (collaborative art), «διαδραστική τέχνη» (interactive art), «ακτιβιστική τέχνη» (activist art), «τέχνη της παρέμβασης» (interventionist art), «τέχνη της συνάντησης» (art of encounter), «σχεσιακή τέχνη» (relational art), «διαλογική τέχνη» (dialogical art), «συμφραζόμενη τέχνη» (context art) μεταξύ άλλων, όπου παλιοί και νέοι όροι διευρύνουν συνεχώς τις πρακτικές της τέχνης στο αστικό πεδίο και επεκτείνουν συνεχώς την εννοιολογία της προς νέες κατευθύνσεις. Είναι προφανές ότι η σύγχρονη τέχνη υπερασπίζεται την πολυφωνία σε μια κοινωνία διαφορετικοτήτων, αποδυναμώνοντας την ομοφωνία και την ομοιογένεια, οι οποίες συγκροτούν και συντηρούν δομές αποκλεισμού. Στο πλαίσιο αυτό ο πλουραλισμός αναδεικνύεται σε μια αξιολογική αρχή, ένα βασικό εννοιολογικό συστατικό της ίδιας της φύσης της τέχνης, ο οποίος επαναδιατυπώνει το αίτημα για μια τέχνη στην δημόσια σφαίρα που νοηματοδοτεί το εύρος της στα όρια μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας (radical democracy), την οποία η Chantal Mouffe περιγράφει ως αγωνιστική δημοκρατία (agonistic democracy).

6.2 Δημόσια τέχνη και αγωνιστική δημοκρατία.

Όπως υποδεικνύει η παραπάνω ενότητα, η έμφαση του Habermas στην πολιτική διαμόρφωση κοινής γνώμης μέσα από την διαδικασία δημόσιας συζήτησης, επιφέρει τον διαχωρισμό των πεδίων μεταξύ της λήψης αποφάσεων και την πολιτικής δράσης. Ωστόσο όταν διαχωρίζεται η δημόσια συζήτηση από την κοινή δράση, δηλαδή την ενεργό ενασχόληση του κοινού (ων) με συμμετοχικές διαδικασίες στη λήψη αποφάσεων, υποβαθμίζεται ο ρόλος του ισχυρού δρώντος υποκειμένου που συνιστά το θεμελιώδες συστατικό της αγωνιστικής δημοκρατίας, η οποία σύμφωνα με την Mouffe δεν περιορίζεται στον διάλογο αλλά συνιστά επίσης πεδίο αμφισβήτησης και πάλης που διεξάγεται μεταξύ άνισων εταίρων υπό άνισες συνθήκες. Οι συμμετοχικές διεργασίες είναι ριζωμένες στην συγκρουσιακή πολιτική της κοινωνικής ζωής, μέσα από τις οποίες απορρέουν και τα πολιτιστικά νοήματα.¹³⁸ Η συγκρουσιακή πολιτική επιτρέπει την ανάπτυξη πρακτικών τέχνης, οι οποίες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην υπονόμηση των κυρίαρχων ηγεμονιών του αστικού χώρου ως μια

αποτελεσματική κριτική παρέμβαση της δυναμικής που συνιστά την δημοκρατική πολιτική.

Για την Mouffe το πραγματικό ζήτημα της αγωνιστικής δημοκρατίας αναφέρεται στις πιθανές μορφές κριτικής τέχνης και στους διαφορετικούς τρόπους, με τους οποίους οι καλλιτεχνικές πρακτικές μπορούν να συμβάλουν στην αμφισβήτηση της κυρίαρχης ηγεμονίας. Έχοντας ως δεδομένο ότι οι ταυτότητες δεν δίνονται ποτέ εκ των προτέρων αλλά είναι πάντοτε το αποτέλεσμα διαδικασιών ταυτοποίησης, οι πρακτικές της τέχνης για την Mouffe συστήνουν την δημιουργία αγωνιστικών δημόσιων χώρων μέσα στους οποίους αποκαλύπτονται εκείνα όσα καταστέλλονται από την κυρίαρχη συνθήκη. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η τέχνη θα πρέπει να προωθεί τη διαφωνία και να καθιστά ορατό αυτό που οι κυρίαρχες συμβάσεις τείνουν να αποκρύπτουν και να εξαλείφουν στο δημόσιο χώρο. Με άλλα λόγια το αγωνιστικό μοντέλο τέχνης συνιστά πρακτικές, οι οποίες στοχεύουν να δώσουν φωνή σε όλους εκείνους που σιωπούν στο πλαίσιο μιας υπάρχουσας ηγεμονίας. Πρόκειται για την ριζοσπαστικοποίηση της τέχνης που καθορίζει τον πλουραλισμό και την ετερογένεια ως ιδιαίτερες εννοιολογικές δεσμεύσεις, οι οποίες κατανοούνται σε σχέση με το ιδιαίτερο πλαίσιο άρθρωσής τους. Ενδέχεται να συντελεί αρνητική άρθρωση, για παράδειγμα η σύμπραξη ατόμων σε κοινή πάλη ενάντια σε έναν κοινό εχθρό ή θετική άρθρωση, όπως η δέσμευση ατόμων κάτω από μια κοινή αιτία ή αφορμή.¹³⁹ Όλα αυτά συνιστούν την τέχνη ως πεδίο αντιπαράθεσης με τις υφιστάμενες σχέσεις εξουσίας, η οποία εξουσία βρίσκεται συνεχώς σε κατάσταση αμφισβήτησης. Η Mouffe αναγνωρίζει, στο πλαίσιο αυτό, τις πολλαπλές εκφορές λόγου ως την φύση και το καθοριστικό πεδίο εφαρμογής της πλουραλιστικής δημοκρατικής πολιτικής.¹⁴⁰

Η θεωρία της ριζοσπαστικής δημοκρατίας, την οποία ανέπτυξε η Mouffe με τον Ernesto Laclau,¹⁴¹ θέτει την θεμελιώδη διάκριση ανάμεσα στην πολιτική (politics) και στο πολιτικό (the political), παγιώνοντας τις θέσεις τους σε μια εμπειρικά προσανατολισμένη θεώρηση, η οποία εδράζεται από την μια πλευρά στην πολιτική θεωρία και από την άλλη στην πολιτική φιλοσοφία, η οποία αναζητά την φύση του πολιτικού. Η ριζοσπαστική δημοκρατία θέτει την ουσία της πολιτικής στη συνεχή αμφισβήτηση των ορίων του πολιτικού. Για την Mouffe το πολιτικό αναφέρεται στις διαστάσεις του ανταγωνισμού που είναι έμφυτες στις ανθρώπινες σχέσεις και προσλαμβάνει διάφορες μορφές, αναπτύσσοντας ποικίλους τύπους κοινωνικών σχέσεων. Η πολιτική από την άλλη πλευρά, υποδεικνύει το σύνολο των πρακτικών του λόγου και των θεσμών *«που αναζητούν την καθιέρωση ενός κεντρικού*

*προτάγματος και οργάνωσης της ανθρώπινης συνύπαρξης, οριοθετώντας συνθήκες που μετατρέπονται δυνητικά σε συγκρουσιακές λόγω της επίδρασής τους στο πολιτικό».*¹⁴² Η Mouffe προειδοποιεί ότι το πολιτικό ενδέχεται να διατηρεί μια υποβόσκουσα βιαιότητα που είναι ορατή και συνεπώς υπόκειται σε έλεγχο. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο η αγωνιστική δημοκρατική πολιτική συνιστά τον μετασχηματισμό των δυνητικών μορφών βιαιότητας σε επικοινωνιακές και συνεπώς δημοκρατικές πρακτικές, τις οποίες η Mouffe πλαισιώνει με την διατύπωση «εξημέρωση της εχθρικότητας» (domesticating hostility).¹⁴³

Ένα από τα βασικά συστατικά της αγωνιστικής δημοκρατίας είναι οι χωροταξικοί όροι του κλεισίματος (closure) και του αποκλεισμού (exclusion), δύο θεωρητικές επισημάνσεις στον καθορισμό της συνύπαρξης με τους άλλους. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερο απολογισμό της μορφής της ταυτότητας, της σύστασης του κοινωνικού και της οριοθέτησης της πολιτικής κοινότητας που κατανοούνται ως στοιχειώδεις πράξεις μιας αυθαίρετης εξουσίας, «η οποία λειτουργεί μέσω κλεισίματος ή αποκλεισμού και για τον λόγο αυτό δεν είναι ανοικτή σε αιτιολογική ή νομιμοποιητική ανάλυση».¹⁴⁴ Με βάση αυτή την διατύπωση, οι θεωρήσεις του αγωνιστικού πλουραλισμού δίνουν έμφαση στην διασπορά του πολιτικού υποκειμένου, χωρίς προσφυγή στον πολιτικό φιλελευθερισμό και την αντιπροσωπευτική δημοκρατία. Η αγωνιστική δημοκρατία επανεγγράφει την ενδεχόμενη συρραφή ευμετάβωλων υποκειμένων,¹⁴⁵ ορίζοντας την άρθρωση (articulation) ως εννοιολογική μορφή μιας πολιτικής ολοκλήρωσης που παραμένει αναγκαστικά ανοικτή σε αγωνιστική αμφισβήτηση. Η έννοια της άρθρωσης συνιστά μια κεντρική κατηγορία στην πολιτική της ριζοσπαστικής δημοκρατίας που διατυπώνει ότι τίποτα δεν είναι εγγυημένο και δεν υπάρχει εγγενής ταυτότητα σε ένα δυνητικά μετασχηματιστικό ενδεχόμενο.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο η αγωνιστική δημοκρατία συνιστά πως οι ταυτότητες κατασκευάζονται μέσα από μια ενδεχόμενη κατάσταση αποκλεισμού του πολιτιστικού Άλλου. Ο Άλλος κατανοείται εδώ ως μια ηγεμονική κατασκευή που σχηματοποιείται μέσω μιας φαντασιακής ταυτοποίησης. Από την στιγμή που δεν υφίστανται σταθερές ταυτότητες, η διαχωριστική γραμμή μεταξύ του «εγώ» και του «άλλου» ή των «εμείς» και των «αυτών» είναι πάντοτε ρευστή και αδιαφανής. Για την Mouffe, «αυτό συμβαίνει όταν οι «αυτοί» αντιλαμβάνονται την ταυτότητα μας ως αρνητική, όταν θέτουν σε αμφισβήτηση την βεβαιωμένη μας ύπαρξη».¹⁴⁶ Η αγωνιστική πολιτική συνιστά τον μετασχηματισμό των ενδεχόμενων διενέξεων των «άλλων» από εχθρικές σε εναντιωματικές. Από την στιγμή που η οντολογία του εμείς/αυτοί

παραμένει αμετάβλητη, ενδέχεται να μετατραπεί σε σχέση φίλων/εχθρών που σημαίνει ότι η σχέση αυτή μετουσιώνεται σε πολιτική. Για την Mouffe, κάθε κοινωνική υποκειμενικότητα είναι ουσιαστικά πολιτική από την στιγμή που κάθε μορφή της σχέσης εμείς/άλλοι στις σφαίρες της κοινωνίας, της οικονομίας, της ηθικής ή της θρησκείας υπάρχει το ενδεχόμενο να μετασχηματιστούν σε σφαίρα της πολιτικής. Επομένως στο αγωνιστικό μοντέλο της δημοκρατίας το πολιτικό υπερβαίνει το κοινωνικό.

Μια θεμελιώδης έκφραση του διαχωρισμού μεταξύ πολιτικής και πολιτικού είναι ο διαχωρισμός μεταξύ αγωνισμού και ανταγωνισμού. Ο αγωνισμός γίνεται κατανοητός ως μια συγκεκριμένη μορφή του ανταγωνισμού. Σε ένα περιβάλλον εξουσιών και αποκλεισμών, ο σκοπός της δημοκρατίας είναι να μετασχηματίσει τις ανταγωνιστικές σχέσεις σε μια μορφή ήπιου αγωνισμού. Με τον τρόπο αυτό εξουδετερώνεται ο ανταγωνισμός που υποθάλπουν οι ανθρώπινες σχέσεις. Σύμφωνα με την Mouffe, ο ανταγωνισμός προκύπτει μεταξύ φίλων, αντιπάλων, ατόμων που δεν μοιράζονται κάτι από κοινού ή «φιλικών εχθρών», «*οι οποίο μοιράζονται έναν κοινό συμβολικό χώρο, σεβόμενοι τους δημοκρατικούς κανόνες του αγώνα*».¹⁴⁷ Επομένως τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της αγωνιστικής δημοκρατίας είναι η σύγκρουση και ο ανταγωνισμός που νοηματοδοτούν την ίδια στιγμή μια κατάσταση πιθανότητας και μια κατάσταση απιθανότητας. Με άλλα λόγια για την Mouffe, «*η δημοκρατία θα είναι πάντοτε μια επερχόμενη δημοκρατία*».¹⁴⁸

Από την στιγμή που ο ανταγωνισμός γίνεται αντιληπτός ως ένα είδος πάλης σημαίνει ότι επιτελείται η εξάλειψη της διαφοράς. Πιο συγκεκριμένα η εξάλειψη των προσδιορισμένων κατηγοριών ως περιθώριο, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από την εξομοίωση μιας αιτιολογημένης ενοποίησης. Είναι σαφές ότι η εκδίωξη του «άλλου» ως πολιτισμική διαφορά επιβεβαιώνει την αξία της πολυμορφίας, της πολλαπλότητας και της αμφισβήτησης του εχθρικού ανταγωνισμού. Στο πλαίσιο αυτό η συνεργασία και η συμμετοχικότητα υπογραμμίζουν ότι οι θέσεις μιας πλουραλιστικής πολιτικής υποστηρίζουν μια πάλη μερικώς συμμετοχική και μερικώς συγκρουσιακή. Όπως επισημαίνει η Mouffe, η σύγκρουση, η διαίρεση και η αστάθεια δεν καταστρέφουν τη δημοκρατική δημόσια σφαίρα από την στιγμή που συνιστούν τα συστατικά της ύπαρξής της. «*Η απειλή προκύπτει από την προσπάθεια να κατασταλεί η σύγκρουση χάριν της οποίας η δημόσια σφαίρα παραμένει δημοκρατική στο βαθμό που οι δικόι της αποκλεισμοί λαμβάνονται υπόψη και υπόκεινται σε αμφισβήτηση*».¹⁴⁹

Οι παραπάνω θέσεις περιγράφουν ένα πλουραλιστικό μοντέλο δημόσιας σφαίρας με αγωνιστική πολυγλωσσία, το οποίο συστήνεται ως πεδίο αντιπαράθεσης σε μια δημοκρατική συνθήκη. Οι καλλιτεχνικές πρακτικές στο πλαίσιο αυτό, έχουν σημαίνοντα ρόλο «σε ένα χώρο διαμάχης όπου συναντώνται διαφορετικά ηγεμονικά σχέδια, χωρίς καμία πιθανότητα τελικής συμφιλίωσης».¹⁵⁰ Γεγονός είναι ότι η τέχνη εισέρχεται στο πολιτικό, το οποίο είναι συγκρουσιακό, με πρακτικές που συστήνουν μορφές καλλιτεχνικού ακτιβισμού που στηλιτεύουν τις υπάρχουσες μορφές συναίνεσης. Ωστόσο η στροφή προς την ανασύσταση της ακτιβιστικής τέχνης από την δεκαετία του 1990 δηλώνει την επιθυμία υπέρβασης της πολιτικής οπτικοποίησης της τέχνης με την χρήση των δικών της μέσων και υλικών, η οποία δήλωνε το αίτημα τέχνη ή ζωή την δεκαετία του 1960, «πολιτικοποιώντας την τέχνη μέσα από τον διαχωρισμό τέχνη/πολιτική και πολιτική/πολιτική».¹⁵¹ Σε δοκίμιο του 1984 με τίτλο «Πιάσε το μήνυμα: Μια δεκαετία τέχνης για την κοινωνική αλλαγή»,¹⁵² η Lippard παρουσιάζει ένα σώμα εργασίας αφιερωμένο στην ακτιβιστική τέχνη των δεκαετιών 1960-1980 στις Ηνωμένες Πολιτείες, με παραδείγματα που στο σύνολό τους συναρθρώνουν πρακτικές, οι οποίες υπονομεύουν το αισθητικό αντικείμενο με έργα που διαμορφώνουν ή αναδιαμορφώνουν την σχέση τους με τις εικαστικές τέχνες μέσω της ανατροπής του κυρίαρχου λόγου της καλλιτεχνικής αναπαράστασης. Παράλληλα οι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν μια πολιτική δέσμευση, όπως για παράδειγμα η Paulette Nenner,¹⁵³ ακτιβίστρια για τα δικαιώματα των ζώων και μέλος της καλλιτεχνικής κολεκτίβας Collab, ο Michael Anderson γνωστός για τις προκλητικές του επιτελέσεις, όπως η τοποθέτηση ομοιώματος πτώματος στην ξιφολόγη πολεμικού αγάλματος,¹⁵⁴ ή ο Frank Shifreen,¹⁵⁵ ο οποίος οργανώνει και σχηματίζει κολεκτίβες για να δημοσιεύσει το έργο του. Για την Lippard οι καλλιτέχνες αυτοί λειτουργούν μεταξύ τέχνης και αγωνισμού, μετασχηματίζοντας το έργο τους σύμφωνα με την ιστορική στιγμή, τον τόπο και το θέμα που επεξεργάζονται κάθε φορά. Στο πλαίσιο αυτό οι καλλιτέχνες δεν προτείνουν ένα συγκροτημένο μοντέλο πολιτικής τέχνης, αλλά μετατοπίζουν την εστίαση στο πολιτικό, μακριά από διεκδικήσεις και αξιώσεις προηγούμενων δεκαετιών, διαμορφώνοντας μια διαφορετική σχέση με το κοινό (α) και τα ιστορικά μοντέλα της κριτικής τέχνης. Όπως επισημαίνει η Lippard:

Οι καλλιτέχνες περπατούν σ' ένα τεντωμένο σχοινί ανάμεσα στον κόσμο της τέχνης και τον πραγματικό κόσμο, την αισθητική και την πολιτική,

*προσπαθώντας να χειριστούν τις ψευδείς συγκρούσεις πάνω στις οποίες ο κυρίαρχος πολιτισμός θεμελιώνει διαχωρισμούς. Οι αντιφάσεις μέσα στις οποίες εργάζονται είναι μέρος της τέχνης που κάνουν.*¹⁵⁶

Αυτές οι μετατοπίσεις συναρτώνται άμεσα με την ανάπτυξη των πρακτικών της σημερινής τέχνης, οι οποίες λειτουργούν ελεύθερες από ιστορικούς προσδιορισμούς και εννοιολογικούς καθορισμούς, συμμετέχοντας σε ποικίλες μορφές πολιτικής κριτικής, συνιστώντας παράλληλα ετερογένεια και ακαθοριστία. Ο Jacques Rancière αναγνωρίζει σε αυτήν την ετερογένεια και ακαθοριστία την πολιτική ιδιαιτερότητα της τέχνης. Όπως επισημαίνει, το πολιτικό είναι πιο ριζοσπαστικό και περισσότερο ηθικό εφόσον σέβεται την ισότητα από την κανονικότητα και τις μεθόδους κριτικής. Για τον Rancière, η αισθητική δεν προσδίδει κάποια συνεκτική και συνειδητή λειτουργία στην τέχνη. Πιο συγκεκριμένα, *«το βασίλειο της αισθητικής το οποίο διαβεβαιώνει την απόλυτη μοναδικότητα της τέχνης την ίδια στιγμή καταστρέφει κάθε πραγματικό κριτήριο για την απομόνωση αυτής της μοναδικότητας»*.¹⁵⁷ Στο πλαίσιο αυτό επιβεβαιώνει τις θέσεις της σύγχρονης τέχνης, εκθέτοντας την πολιτική που προκαλείται μέσα, και από την τέχνη.

Ο Rancière συγκροτεί ένα κριτικό πεδίο για το νόημα της πολιτικής και της αισθητικής και το είδος των σχέσεων που συγκροτούν από κοινού, ορίζοντας μια σειρά αξιωμάτων που προσδιορίζουν το νόημα του πολιτικού στις πρακτικές της τέχνης. Επιπλέον σκιαγραφεί τους τρόπους με τους οποίους συνδέεται η τέχνη με άλλες πρακτικές της ζωής. Σχηματοποιώντας ένα μοντέλο μεταξύ αισθητικής και τέχνης με την πολιτική στον πυρήνα τους, προτείνει τον διαχωρισμό της πολιτικής τέχνης από την έμπρακτη πολιτική. Για τον Rancière, εάν η τέχνη είναι πολιτική λόγω των ενδείξεων της κατανομής του λογικού δεν είναι πλέον αναγνωρίσιμη ως πολιτική, ιδιαίτερα όταν η ένταση μεταξύ της αυτονομίας και της ετερονομίας χαλαρώνουν τις ενδείξεις ταυτοποίησής της με την πολιτική. Στην μελέτη *«Διαφωνία σχετικά με την Πολιτική και την Αισθητική»*,¹⁵⁸ κατατάσσει αυτόν τον διαχωρισμό στη διαίρεση του λογικού. Είναι η ίδια η διαφορά μεταξύ της σωστής και της ακατάλληλης ιδέας που καθορίζει τους διαχωρισμούς του πολιτικού από το κοινωνικό, της τέχνης από τον πολιτισμό, τον πολιτισμό από το εμπόριο μεταξύ άλλων. Η ουσία της συναίνεσης στο πλαίσιο αυτό, *«είναι η υποτιθέμενη ταυτότητα μεταξύ ενός γεγονότος και της ερμηνείας του, μεταξύ του λόγου και της επεξεργασίας του, ή μεταξύ ενός καθεστώτος και της εκχώρησης δικαιωμάτων»*.¹⁵⁹ Το πολιτικό

αμφισβητεί ταυτόχρονα κάθε καθεστώς, το οποίο συνιστά τον σχηματισμό μιας σφαίρας θετικότητας ή καθαρότητας. Αντιθέτως η πολιτική συνίσταται σε μια δραστηριότητα, η οποία διαχωρίζει τον εαυτό της από το κοινωνικό, θολώνοντας τα όρια μεταξύ *«του τι θεωρείται πολιτική και τι θεωρείται κατάλληλη πολιτική στην κοινωνική ή ιδιωτική ζωή»*.¹⁶⁰

Για τον Rancière όταν η τέχνη εμπλέκεται με την πολιτική, όπως η εννοιολογική τέχνη της δεκαετίας του 1970 για παράδειγμα, δεν μπορεί να κατανοηθεί έξω από το πολιτικό πλαίσιο, την στιγμή που πρέπει να είναι πολιτικά αποτελεσματική. Έτσι καταλήγει να συμβάλλει στην διατήρηση του καθεστώτος που υποτίθεται ότι καταγγέλλει. Αυτή είναι μια πρώτη ένδειξη για την *«Δυσφορία στην Αισθητική»*.¹⁶¹ Η τέχνη ως αισθητική εμπειρία εξαρτάται από συγκεκριμένα καθεστάτα πρόσληψης που σύμφωνα με τον Rancière οργανώνονται μέσω συγκεκριμένων διανομών, οι οποίες καθορίζουν τα χαρακτηριστικά της τέχνης. Το πολιτικό στην τέχνη είναι ακριβώς η ρήξη αυτών των διανομών σε μια συνθήκη χωρίς αρχές ή νόμο. Με άλλα λόγια είναι το περιεχόμενο της τέχνης που προκαλεί δυσφορία. Συγκεκριμένα η αμφισβήτηση του πλαισίου αντίληψης σε ένα συγκεκριμένο καθεστώς. Από την αντίθετη πλευρά, το αισθητικό καθεστώς επιβεβαιώνει μια συμφωνία, η οποία υποδηλώνει μια θεμελιώδη αντίφαση. Ότι «η τέχνη είναι τέχνη στο μέτρο που είναι και μη-τέχνη ή κάτι άλλο από την τέχνη».¹⁶² Η αυτονομία στην τέχνη είναι δυνατή μόνο σε αυτό το καθεστώς που συνεπάγεται ότι το καθεστώς της αισθητικής είναι η συνισταμένη μιας συναίνεσης.¹⁶³

Ο ρόλος της τέχνης για τον Rancière αφορά την υπόδειξη *«των τρόπων με τους οποίους σήμερα γίνεται αντιληπτός ο κόσμος και οι δυνάμεις που διεκδικούν τη νομιμότητά του»*.¹⁶⁴ Το καθεστώς της αισθητικής θέλει τα πράγματα της τέχνης να έχουν νόημα ακόμη και όταν φαίνεται να μην υπάρχει νόημα. Θέλει ένα κομμάτι σκέψης σε αυτό που μοιάζει ασήμαντη λεπτομέρεια. Είναι η απόδειξη στην *«ύπαρξη μιας συγκεκριμένης σχέσης μεταξύ σκέψης και μη-σκέψης, ένας συγκεκριμένος τρόπος με τον οποίο η σκέψη υπάρχει εντός της λογικής υλικότητας, ένα ακούσιο στοιχείο εντός της συνειδητής σκέψης»*.¹⁶⁵ Η αισθητική συνεπώς δεν αφορά ένα τομέα σκέψης του οποίου το αντικείμενο είναι η ποιότητα της ικανότητας εκτίμησης και ανταπόκρισης σε αισθητικές επιρροές, αλλά *«ένας τρόπος σκέψης του παράδοξου αισθητήριου που επιτρέπει να καθορίζει τις συνθήκες της τέχνης»*.¹⁶⁶ Ακολουθώντας το αισθητήριο, η τέχνη κάνει κατανοητό τον τρόπο με τον οποίο διαρθρώνεται ένα

συγκεκριμένο καθεστώς.¹⁶⁷ Σε αυτό το πλαίσιο η τέχνη υφίσταται ως τέχνη επειδή είναι πέρα και έξω από αυτά τα καθεστώτα.

Ο Rancière συντάσσετε με τον Jean Lyotard,¹⁶⁸ ο οποίος παρατηρεί ότι στην αισθητική εμπειρία η ομορφιά, η ελευθερία και η αυτονομία καθιστούν την τέχνη απολύτως εξαρτώμενη από το αισθητικό Άλλο. Στο πλαίσιο αυτό ο Rancière θεωρεί υπεύθυνη για αυτή τη διάκριση την συναίνεση, η οποία ελαχιστοποιεί τις διαφοροποιήσεις που συνθέτουν την πολιτική σε μια ενιαία ηθική κοινότητα, της οποίας η ίδρυση θεμελιώνεται στον αποκλεισμό του Άλλου, επισημαίνοντας επίσης ότι το πολιτικό κίνητρο στην τέχνη εδράζει στη αβεβαιότητα για τη δική της πολιτική. Η αισθητική προσφέρει στην σύγχρονη τέχνη ένα *«υποκατάστατο πολιτικής λειτουργίας, στην οποία η πραγματική πολιτική ευαισθησία καθίσταται ασαφής»*.¹⁶⁹ Για τον Rancière η αισθητική είναι πρωτίστως πολιτική, καθώς περιγράφει *«το σύστημα των μορφών που καθορίζουν τι μπορεί να παρουσιαστεί στην εμπειρική αίσθηση»*.¹⁷⁰ Στο πλαίσιο αυτό ο δημόσιος χώρος καθίσταται τόπος της ανοιχτής διαφωνίας¹⁷¹ που προσδίδει νέους προσανατολισμούς στην τέχνη προς την κατεύθυνση της αμφισβήτησης των πλαισίων της τόσο στην πράξη όσο και τη θεωρία.

Τα παραπάνω συνιστούν ότι οι θέσεις του Rancière συγκλίνουν με τις θέσεις της Mouffe στο ζήτημα της αλληλεπίδρασης της τέχνης με το πολιτικό ως πρακτική, η οποία διαλύει τα αναμεταξύ τους όρια. Η αγωνιστική δημοκρατία θέτει το επιχείρημα ότι δεν μπορεί να υπάρξει κοινωνική ισοτιμία οποιασδήποτε μορφής εάν δεν απαρτίζεται από ένα περιθωριοποιημένο κοινωνικό σύνολο, το οποίο δεν μπορεί να ενσωματωθεί και *«το οποίο είναι προϊόν παρελθόντων ανταγωνισμών και πηγή περαιτέρω πιθανών συγκρούσεων»*.¹⁷² Κάτι τέτοιο συμπίπτει με τις αναφορές του Rancière σχετικά με τους μη καταγεγραμμένους ή εκείνους που έχουν το μέρος κανενός μέρους.¹⁷³ Επίσης, απορρίπτουν αμφότεροι τη συγκατάνευση, η οποία για την Mouffe συμβάλλει στη νομιμοποίηση της αντιληπτικής διαμόρφωσης των συγκρούσεων, η οποία απειλή τη δημοκρατία ενώ για τον Rancière ισοδυναμεί με συρρίκνωση του πολιτικού χώρου.¹⁷⁴ Επομένως η Mouffe και ο Rancière προσεγγίζουν την τέχνη ως πράξη μιας δημοκρατικής κοινωνίας. Στο πλαίσιο αυτό η διεύρυνση των πρακτικών τέχνης προς το πολιτικό ανασυστήνει τον καλλιτεχνικό ακτιβισμό ως τρόπος διεξαγωγής εναντιωματικών παρεμβάσεων μιας κριτικής τέχνης, η οποία μπορεί να συμβάλει στον αγώνα ενάντια στην καπιταλιστική κυριαρχία.¹⁷⁵ Για τον Rancière η πολιτική τέχνη δεν μπορεί να λειτουργεί ως απλή μορφή ενός θεάματος, το οποίο οδηγεί στη συνειδητοποίηση της κατάστασης του κόσμου.

Αντιθέτως το πολιτικό στην καλλιτεχνική πράξη εξασφαλίζει ταυτόχρονα την αναγνωσιμότητα μιας πολιτικής σημασίας και συνειδητοποίηση της σημασίας που αποδίδεται στην αντίσταση. Αυτό σημαίνει ότι η ανασύσταση της ακτιβιστικής τέχνης δεν συνιστά μια πολιτική δέσμευση, αλλά εμπεριέχει το πολιτικό μέσα από την πολυφωνία που λειτουργεί ως ένδειξη μιας δημοκρατικής κριτικής πρακτικής. Συνεπώς οι πρακτικές της σύγχρονης τέχνης αναδεικνύουν τις διαφορές και τις ασυμμετρίες της δημόσιας σφαίρας, διευρύνοντας το πλαίσιο της προς την κατεύθυνση της κριτικής, όπου το πολιτικό δεν *«αναφέρεται σε μια αφηρημένη έννοια, αλλά σε μια κοινή ιδεολογική ταύτιση που επιδιώκει την οργάνωση μιας συλλογικότητας, η οποία ασκεί στην πραγματικότητα πολιτική σε ένα συγκεκριμένο δημόσιο χώρο»*.¹⁷⁶ Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η εδραίωση της τρέχουσας τέχνης στην αστική σφαίρα μέσα στο πλουραλισμό που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες δημοκρατίες την εμπλέκει με τους «άλλους», ωθώντας στη δημιουργία μιας νέας κοινωνικής συνθήκης, όπου το πολιτικό ισούται απολύτως με το αισθητικό.

7.2 Σύνοψη-Συμπέρασμα

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάστηκε η διαλεκτική της σύγχρονης τέχνης με τον δημόσιο χώρο, όπως αυτή εντοπίζεται στη μεταδομιστική σκέψη της δεκαετίας του 1970. Αντιστοιχεί στην οπτική που απορρίπτει τα προγενέστερα χαρακτηριστικά της αυτο-εκπροσώπησης ή της αυτο-εξουσιοδότησης της τέχνης στο δημόσιο χώρο, συγκροτώντας ένα σημασιολογικό πεδίο που αποδίδει προσοχή στα πολιτικά σημαίνοντα της κοινωνικής αλληλεξάρτησης των πρακτικών της. Στο πλαίσιο αυτό μεταβάλλει τις συνθήκες της προς την κατεύθυνση της παραγωγής νέων κριτικών χωρικών πρακτικών, κάτι το οποίο τη μετουσιώνει σε φορέα σύστασης ενός νέου είδους τέχνης. Εισάγοντας μια ποικιλία συναρμογών (assemblage) με τον δημόσιο χώρο, μέσα από συντονισμένες πρακτικές εκτροπών ή παρακάμψεων (détournement),¹⁷⁷ επισημαίνει ότι το ακροατήριο της τέχνης δεν είναι δεδομένο και ενδέχεται όχι μόνο να πολλαπλασιαστεί, αλλά ίσως να αποσυντεθεί ή ακόμα να κατασκευαστεί.

Εκ πρώτης όψεως οι λόγοι αποχώρησης της τέχνης από τις προγενέστερες θέσεις της ανιχνεύονται στην ιδέα του εντοπισμένου πεδίου που εισήγαγαν οι μινιμαλιστές στα μέσα της δεκαετίας του 1960 ως έννοια και ως θέμα για την δέσμευση της πειθαρχίας της γλυπτικής με το δίκτυο των νοημάτων της, κάτι το οποίο

ανακατευθύνει την αντίληψη μεταξύ θεατή και έργου όσο και του τόπου που κατοικούν στις πραγματικές συνθήκες. Το εντοπισμένο πεδίο συστήνει το πλαίσιο μιας κριτικής τέχνης, η οποία επεξεργάζεται τον υποκειμενισμό και την τοποθεσία ως ένα κρίσιμο θέμα στο βαθμό που ενσωματώνει στη διάστασή του την εναπόθεση του έργου, την καλλιτεχνική πρακτική και το πολύπλοκο δίκτυο των πολιτιστικών θέσεων που αναπτύσσουν με τον τόπο και τις διασπορικές σφαίρες.

Παρακολουθώντας τη γενεαλογία του εντοπισμένου πεδίου, όπως την διαπραγματεύεται η Míwon Kwon μέσα από την επεξεργασία των τρόπων ανάγνωσης των πρακτικών τέχνης στους αποκαλούμενους δημόσιους χώρους, παρουσιάζεται ως διαμόρφωση ενός συνόλου χωροταξικών σχηματισμών και αφηγήσεων από αποσπάσματα που συνιστούν την άρθρωση, την παρέμβαση και την συμμετοχή σε παράγοντες που θέτουν υπό αμφισβήτηση *«τον ενιαίο και αδιαχώρητο χαρακτήρα του δημόσιου χώρου, μεταθέτοντας την αστική δημόσια σφαίρα από τα ιστορικά της μοντέλα»*.¹⁷⁸ Η τέχνη του εντοπισμένου πεδίου όπως την συνιστά η διαλεκτική της, προσλαμβάνει τον δημόσιο χώρο στην πολλαπλότητα ως διευρυμένο πεδίο. Σε ένα πιθανό δίκτυο σχεσιακών χώρων που ακολουθούν διαφορετικούς τρόπους διευθέτησης, οι οποίοι αποϋλοποιούν την έννοια της τέχνης, στον βαθμό που ενσωματώνει στη διάστασή της η τέχνη την ρευστότητα των χωρικών νοημάτων. Ως συνέπεια, οι έννοιες της ταυτότητας, του πολιτισμού και επομένως της καλλιτεχνικής πρακτικής προτείνονται ως μη βιώσιμες μέσα από τη σταθερότητα των πλαισίων τους. Οι θέσεις αυτές που συγκλίνουν με την αποδομιστική κριτική σκέψη εντάσσουν την πειθαρχία της τέχνης στην σύγχρονη «μετα-μέσου» (post-media) εποχή.

Αναμφίβολα, η αντιπαραβολή μεταξύ τέχνης και εντοπισμένης τοποθεσίας που συνιστά η Krauss, διευρύνει την εννοιολογία της τέχνης σε ένα σύνολο πολιτισμικών όρων για τους οποίους οποιοδήποτε μέσον μπορεί να χρησιμοποιηθεί, κάτι το οποίο συνεπάγεται πως το πεδίο της τέχνης αποσυντίθεται ως τέτοιο και παύει να υφίσταται ως ένα συνεκτικό πολιτιστικό αξιακό σύστημα. Η διάσπαση αυτή συνιστά την ενσωμάτωση θεμάτων, τα οποία σχετίζονται με τον τόπο, διαμορφώνοντας έτσι ποικίλες μορφές πρακτικών προσανατολισμένων στην τοποθεσία. Υπαινίσσονται έναν αριθμό νοημάτων για το νομαδικό υποκειμενισμό μιας ενδιάμεσης τοποθεσίας, η οποία ενδεχομένως να συνιστά τόσο την αστική σφαίρα όσο και τον θεσμικό εκθεσιακό χώρο.

Οι πρακτικές αυτές αναγνωρίζουν μια δεύτερη γραμμή διεύρυνσης προς την κατεύθυνση των «κρίσιμων χωρικών πρακτικών», τις οποίες η Jane Rendell καθορίζει

ως αυτοανακλαστικές καλλιτεχνικές και αρχιτεκτονικές πρακτικές, οι οποίες επιδιώκουν να αμφισβητήσουν και να μεταμορφώσουν τις κοινωνικές συνθήκες των περιοχών στις οποίες παρεμβαίνουν. Οι πρακτικές αυτές επισημαίνουν τη σύνδεση της τέχνης με την αρχιτεκτονική και την κριτική θεωρία που μεταλλάσσουν διαρκώς και επεκτείνουν τους ερμηνευτικούς προσδιορισμούς της καλλιτεχνικής πειθαρχίας. Η ιδέα της χωρικότητας τονίζει την πολυεπιστημονική προοπτική της τέχνης, φιλοξενώντας διάφορες μορφές αναδύμενης κρισιμότητας. Παράλληλα, η κριτική πρακτική (critical practice) στη θέση της καλλιτεχνικής πρακτικής μεταφράζεται ως μια αντανάκλαστική και χειραφετική διεργασία της τέχνης που εστιάζει στην καθημερινότητα της αστικής σφαίρας, η οποία συνιστά κοινοτισμό, διαλογικότητα, συνεργατικότητα, σχεσιότητα και επιτελεστικότητα ως φορείς που μετέχουν στην παραγωγή πρακτικής.

Το αναδύμενο αυτό πλαίσιο στην τέχνη επηρεάζει εμφανώς την δυαδική φύση του αντικειμένου της, δηλαδή την εικόνα και την έννοια του. Το αντικείμενο της τέχνης στο πλαίσιο της σημειωτικής ανάλυσης, εκλαμβάνεται ως ένα σύστημα σημείων με κοινωνικό και πολιτικό υπόβαθρο που αντιπροσωπεύει νοήματα που η σημασία τους εναλλάσσεται από το ένα σημείο στο άλλο. Συνεπώς η ερμηνεία της χρηστικότητας του έργου τέχνης ή της κυριολεκτικής δράσης που αντιπροσωπεύει το αντικείμενο της τέχνης δεν είναι σταθερές, αλλά μεταλλάσσονται σύμφωνα με τα συμφραζόμενα τους. Η απόρριψη αυτή δεν παρακινεί απαραίτητως την εύρεση νέων αντικειμενικών σκοπιμοτήτων. Ο κριτικός λόγος της τέχνης συνδέεται με το παρελθόν της και το συνολικό της πλαίσιο που είναι συνυφασμένο με το τέλος της, και καθορίζει ότι η ερμηνεία του έργου τέχνης είναι αδιαχώριστη από την ιστορική αφετηρία της δυτικής τέχνης. Ως αποτέλεσμα η διαλεκτική της τέχνης αποχωρεί από την ιστορία, κάτι που σημαίνει ότι απεγκλωβίζεται αυτομάτως από τον τομέα της κριτικής ερμηνείας του αντικειμένου τέχνης. Το πλεονέκτημα αυτού συνιστάται στο ότι η διαλεκτική της τέχνης προωθεί την οικοδόμηση μιας θέσης στην βάση της σχετικότητας των συγχρόνων δημοκρατικών αξιών, συστήνοντας εφήμερες νομαδικές πρακτικές εγκαταστάσεων και επιτελέσεων, οι οποίες λειτουργούν παρεμβατικά στο δημόσιο χώρο με στόχο την δημοσίευση, την εμπλοκή ή την σύγκρουση γύρω από συλλογικά ζητήματα. Συνεπώς μετακινείται σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πεδίο, συνιστώντας κωδικοποίηση νοημάτων συλλογικής σφαίρας. Έτσι ενσωματώνεται στις προοπτικές του «άλλου» και των μεταβαλλόμενων συνθηκών του για να συμμετάσχει μαζί του στη διαδικασία συνδημιουργίας δημόσιας σφαίρας.

Η επεξεργασία της έννοιας της δημόσιας σφαίρας υποδεικνύει ότι πρόκειται για ένα δημοκρατικό όραμα δημόσιου χώρου. Δημιουργία διαδικασιών, με τις οποίες οι άνθρωποι επηρεάζονται από γενικούς κοινωνικούς κανόνες και συλλογικές οι πολιτικές αποφάσεις, «έχοντας λόγο στη διαμόρφωση, τη διατύπωση και την υιοθέτησή τους».¹⁷⁹ Ωστόσο για τις κοινωνίες που αντιμετωπίζουν θεμελιώδεις συγκρούσεις συμφερόντων, το αφηρημένο όραμα δημοκρατίας δεν δύναται να συσχετίζεται με το μοντέλο της δημόσιας σφαίρας. Όπως υποστηρίζουν οι Negt και Kluge, η προλεταριακή δημόσια σφαίρα ως αντιπαραβολή δημόσιας σφαίρας «δεν είναι σε θέση να συνυπάρξει πραγματικά με την αστική δημόσια σφαίρα».¹⁸⁰ Από την άλλη πλευρά η Fraser χωρίς να αρνείται τον δημοκρατικό πυρήνα του Habermas,¹⁸¹ επισημαίνει ότι δεν ενδείκνυται η υιοθέτηση ενός ενιαίου μοντέλου δημόσιας σφαίρας. Συνεπώς η τέχνη δεν μπορεί να επικαλείται την ένταξη της σε μια ενιαία κοινή σφαίρα. Για τον λόγο αυτό οι πρακτικές τέχνης διαχέονται ανάμεσα σε μια επικρατούσα δημόσια σφαίρα και σε εναντιωματικές δημόσιες σφαίρες, διακυβέδοντας συνεχώς τα όρια μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού σε διαπραγμάτευση,¹⁸² κάτω από την προοπτική ότι και στις δύο περιπτώσεις το πολιτικό παραμένει σημαντικό σημείο αναφοράς.

Στη τρέχουσα τέχνη το πολιτικό, ριζωμένο στις αρχές της πλουραλιστικής δημοκρατίας των Ernesto Laclau και Chantal Mouffe, καθορίζεται ως θεμέλιο κοινωνικής συνεκτικότητας. Η σημασία του θεωρείται κρίσιμη για την κοινωνική συνύπαρξη, όπως επίσης για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων του πολίτη. Κάτω από αυτήν την προοπτική η τέχνη διευρύνει τα κριτικά της πλαίσια για να επικαιροποιήσει τους τρόπους με τους οποίους γίνεται κατανοητή η δημοκρατία μέσα στα πλαίσια των κοινωνικοπολιτικών μεταμορφώσεων που εφαρμόζει η νέα φιλελεύθερη πολιτική. Κάτι τέτοιο συνεπάγεται ότι κάθε πρακτική τέχνης σήμερα έχει ουσιαστική πολιτική σκοπιμότητα.

Επί του παρόντος ο αστικός χώρος έχει καταστεί κρίσιμο ζήτημα για την τέχνη, η οποία συνιστά πρακτικές δημιουργίας δημόσιων σφαιρών μέσα στις επιταχυνόμενες και άνισες ροές του παγκόσμιου χώρου, οι οποίες μεταθέτουν συνεχώς την εννοιολογία της σε έναν αριθμό συσχετισμών μεταξύ της τοπικότητας και των παγκόσμιων επιδράσεων της. Με άλλα λόγια η καλλιτεχνική διαλεκτική διευρύνεται συνεχώς μέσα στις συνθήκες των «εθνοτοπιών»,¹⁸³ περιπλέκοντας τους όρους της με το παγκόσμιο οικονομικό σύστημα, και τις πρακτικές της με τα κοινωνικοπολιτικά πρότυπα της δυτικής δημοκρατίας. Είναι προφανές ότι η σύγχρονη τέχνη μέσα από

τον κριτικό της λόγο που απορρέει από το θεσμικό της περιβάλλον, παρά τις αγωνιστικές της προθέσεις ανταγωνίζεται την ιδέα του δημόσιου χώρου τη στιγμή που έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει το δικό της κυρίαρχο δημόσιο πεδίο εντός, και ενδεχομένως εναντίον των εναντιωματικών κοινών.

Συνοψίζοντας, στο παρόν κεφάλαιο επιχειρήθηκε να παρουσιαστεί το σύνολο των εννοιών με τις οποίες ανασυστάθηκε η σύγχρονη τέχνη στο δημόσιο χώρο, η οποία προσδίδει νέα νοηματοδοτήσεις στην έννοια της τέχνης και της καλλιτεχνικής δεξιότητας που σύμφωνα με τον Richard Sennet φαίνεται να απομακρύνεται όλο και περισσότερο από μια πολιτική συνασπισμού, η οποία προορίζεται για συνεργασία μέσα από γενική παραβίαση υποσχέσεων.¹⁸⁴ Ένας δεύτερος στόχος καθορίστηκε η κατανόηση της εννοιολόγησης του κοινωνικοπολιτικού και ο τρόπος παραγωγής της δημόσιας τέχνης μέσα από τα ιδρυτικά κείμενα της σύστασή της. Ως συμπέρασμα, οι λόγοι της σύγχρονης τέχνης υιοθετούν τις έννοιες μιας μεταδομιστικής θεωρίας, οι οποίες κατανοούν το γενικό και τους τρόπους που αυτό σχετίζεται με το τοπικό. Στο πλαίσιο αυτό η έννοια του δημόσιου χώρου δεν αναφέρεται στην ουσία ενός δημοκρατικού, εντοπισμένου πεδίου αλλά αντανάκλα την προσωρινή πραγμάτωση στον χωροχρόνο πολλών τόπων. Κάτι τέτοιο συνεπάγεται πως η σύγχρονη τέχνη εισέρχεται στο πεδίο μιας τοπικής και υπερτοπικής γνώσης (knowledge), η οποία παράγει τοπικότητα.¹⁸⁵ Ένα δεύτερο συμπέρασμα αφορά τον αποδομητικό λόγο στο νέο είδος δημόσιας τέχνης, ο οποίος αποφεύγει τη χρήση δυαδισμών και αντιθέσεων ή συγκεκριμένων όρων. Συστήνει τις πρακτικές τέχνης στις μορφές της συλλογικής πράξης του σήμερα, διαχωρίζοντας τον εαυτό της από το πεδίο της τέχνης του χθες. Έτσι εξασφαλίζει αυτονομία στην αστική σφαίρα, χωρίς κριτικές ταξινομήσεις και ιστορικές επισημάνσεις, παράγοντας έναν αριθμό εμπραθητικών (empathy) πρακτικών κοινωνικά αφοσιωμένης τέχνης (socially engaged art), οι οποίες δημιουργούν ένα αξιακό καθεστώς στη δημόσια σφαίρα κάτι που επεξεργάζεται το επόμενο κεφάλαιο.

8.2 Σημειώσεις

¹ Ο Habermas θεωρεί ότι η έλευση του καπιταλιστικού σταδίου ανάπτυξης χαρακτηρίστηκε από την εμφάνιση της δημόσιας σφαίρας ως δημόσιος χώρος, ο οποίος δομείται στην ανοιχτή ανταλλαγή απόψεων Βλ.: Habermas, J. (1997) *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας*.

² Σύμφωνα με τον Habermas η επικοινωνιακή δράση είναι το θεμέλιο της ηθικής και της διύποκεμμενικής ισχύος της επικοινωνίας. Βλ. Habermas, J. (1997) *Η ηθική της επικοινωνίας*.

-
- ³ Βλ.: Negt, O. and Kluge, A. (1993) *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*.
- ⁴ Βλ.: Rancière (2018[2004]) *Δυσφορία στην Αισθητική*.
- ⁵ Βλ.: Kaye, N. (2000) *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, σ. 65.
- ⁶ Βλ.: Kwon, M. (2002) *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, σ. 11.
- ⁷ *Ιδ.*, σ. 33.
- ⁸ *Ιδ.*, σ. 30-31.
- ⁹ Βλ.: Kwon, M. (2000) *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, σ. 46.
- ¹⁰ Βλ.: Ponty, M. (1967). *The Phenomenology of Perception*.
- ¹¹ Βλ.: Ponty, M. (1964) *The Philosopher and His Shadow*, σ. 167.
- ¹² Βλ.: Bachelard, G. (1982) *Η ποιητική του χώρου*.
- ¹³ Ο όρος Gestalt αναφέρεται σε ένα ολοκληρωμένο σύστημα, του οποίου τα τμήματα είναι δυσδιάκριτα και στηρίζεται στην αρχή ότι η ολότητα είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μερών της. Η Gestalt ωθεί την αντιληπτική πρόσληψη των καταστάσεων ως ολότητες. Ο όρος συστήθηκε από τον Graf Christian von Ehrenfels το 1910, στην σχολή της Gestalt Ψυχολογίας του Βερολίνου. Η θεωρία της Gestalt είχε επίδραση στα κινήματα De Stijl, Σουπρεματισμό και Κονστρουκτιβισμό στα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Η θεωρία της Gestalt είχε καταλυτικό ρόλο στην σύσταση της τέχνης του Μινιμαλισμού και της Optical Art την δεκαετία του 1960.
- Βλ.: Behrens, R. R. (1998) *Art, Design and Gestalt Theory*.
- ¹⁴ *Ιδ.*, σ. 19.
- ¹⁵ Βλ.: Casey, E. (1997) *The Fate of Place: A Philosophical History*, σ. 214.
- ¹⁶ Βλ.: Τερζόγλου Γ. Ν. (2009) *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, σ. 39.
- ¹⁷ Βλ.: Suderberg, E. (2000) (ed). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, σ. 4.
- ¹⁸ Βλ.: Judd, D. (1965) *Specific Objects*, σ. 116.
- ¹⁹ Βλ.: Morris, R. (1967) *Notes on Sculpture III. Notes and Nonsequiturs*. Στο: Stiles, K. & Selz, P. (1996) (eds). *Theories and Documents of Contemporary Art*, σ. 588.
- ²⁰ Βλ.: Smithson, R. (1996) *The collected writings*, σ. 152-3.
- ²¹ Ο Michel Heizer επισημαίνει την αναγέννηση της τέχνης που θα επαναφέρει την αύρα, την ιερότητα και το αρχαϊκό τελετουργικό τυπικό των Μεσοαμερικανικών πολιτισμών. Βλ.: Celand, G. (1997) *Michael Heizer*, σ. xx.
- ²² Βλ. Deutsche, R.: (1986) *Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum*. σ. 22.
- ²³ Ο Wodiczko σχεδίασε το όχημα το 1971 και κυκλοφόρησε για πρώτη φορά στους δρόμους της Βαρσοβίας. Από το 1987 έως το 1989 σχεδίασε διάφορες άλλες εκδόσεις στον Καναδά όπου διέμενε. Το 1988-89 σχεδίασε το Homeless Vehicle για τους άστεγους της Νέας Υόρκης και κυκλοφόρησαν πρότυπα αντίτυπα για δύο χρόνια στους δρόμους, τις πλατείες και τα πάρκα της Νέας Υόρκης και της Φιλαδέλφειας. Ήταν μια κινητή συσκευή για άστεγους και ο χρήστης του μπορούσε να χρησιμοποιήσει ως κατάλυμα. Επίσης μπορούσε να αποθηκεύσει με ασφάλεια τα πράγματα που συνέλεγε από τον δρόμο όπως μπουκάλια για παράδειγμα. Τη δεκαετία του 1993 σχεδίασε το Mouthpiece (Porte Parole), το 1991- 94 το Alien Staff και το 1998 το Aegis ως

συσκευές που λύνουν κοινωνικά ζητήματα μέσω νέων τεχνολογιών. Αργότερα ο Wodiczko συγχωνεύεται τα οχήματα με τις προβολές και συνεργάστηκε με βετεράνους. Όπως διατυπώνει ο ίδιος: «η λέξη *όχημα* συνδέεται με την έννοια του μεταφορέα. Σε ορισμένα λεξικά περιγράφεται ως ένα άτομο ή ένα πράγμα που χρησιμοποιείται ως μέσο για να μεταφέρει ιδέες ή συναισθήματα. Βλ.: Wodiczko, K.(1999) *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews.*

- ²⁴ Από το 1980 ο Wodiczko παρεμβαίνει με δημόσιες προβολές σε προσόψεις δημόσιων κτιρίων, μνημείων και εταιρικών κτιριακών συγκροτημάτων. Οι προβολές συνιστούν εικονικές αναπαραστάσεις θραυσμάτων του σώματος, οι οποίες εκθέτουν τον παγκόσμιο καπιταλισμό, τον милитарισμό και τον καταναλωτισμό. Η πιο προκλητική παρέμβαση ήταν στην στήλη του Νέλσον στην πλατεία Τραφάλγκαρ του Λονδίνου το 1985 κατά την διάρκεια φόρουμ της κυβέρνησης της Νοτίου Αφρικής με την Βρετανική κυβέρνηση. Ο Wodiczko έστρεψε τους προβολείς στην πρόσοψη της πρεσβείας της Νότιας Αφρικής, προβάλλοντας μια σβάστικα για δύο ώρες. Την προβολή διέκοψε η αστυνομία. Οι προβολές του Wodiczko αναφέρονται και ως πρακτικές «αντάρτικου των πόλεων». Βλ.: Wodiczko, K. (1990) *Projections.*
- ²⁵ Βλ.: Kester, G. H. (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, σ. 81.
- ²⁶ Οι Fluxus ήταν ένα διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα που έδρασε την δεκαετία του 1960, αναπτύσσοντας την παραγωγή του ως μέρος μιας ριζοσπαστικής αντίδρασης στην νομαδική μεταβιομηχανική κοινωνία. Πρωτεργάτης του κινήματος ήταν ο Nam June Paik, ο οποίος εγκαινίασε τις συνεργασίες με το κοινό και τις δημόσιες διαβουλεύσεις, επιχειρώντας να θολώσει την διαχωριστική γραμμή μεταξύ του καλλιτέχνη και του θεατή. Σκοπός του ήταν η παραγωγή μιας τέχνης ευμετάβλητης και αυτοδιασπαστικής που ενεργοποιούσε συνεχώς νέα ακροατήρια. Ο Paik κατασκεύαζε κοινό, το οποίο συμμετείχε σε έρευνες και συνεντεύξεις, παρείχε πληροφορίες, έκρινε την καλλιτεχνική πρόθεση ή συνεργαζόταν για την υλοποίηση εγκαταστάσεων. Βλ.: Hoskote, R. & Adajania, N. (2010) *Contribution to An Artistic Anthropology*, σ. 19.
- Οι Diggers (εκσκαφείς) ήταν μια ριζοσπαστική ομάδα ακτιβιστών και ηθοποιών του θεάτρου του δρόμου που έδρασαν στα μέσα και τα τέλη της δεκαετίας του '60 στην περιοχή Haight Ashbury του San Francisco. Η ομάδα διοργάνωνε δωρεάν μουσικές συναυλίες, υλοποιούσε έργα πολιτικής τέχνης και παρείχε δωρεάν φαγητό και ιατρική περίθαλψη, μεταξύ άλλων. Όπως διατυπώνουν στο μανιφέστο τους: «*Η επανάστασή μας απαιτεί ότι οι οικογένειες, κοινότητες, Μαύρες Οργανώσεις και συμμορίες κάθε πόλης στην Αμερική που συντονίζονται και αναπτύσσουν Ελεύθερες Πόλεις να αποκτήσουν τα απαραίτητα δωρεάν από αυτούς που συμμετέχουν στις ποικίλες δραστηριότητες των ανεξάρτητων φυλών*». Βλ.: Bradley, W. and Esche, C. (2007) (eds) *Art and Social Change: A Critical Reade*, σ. 152.
- ²⁷ Βλ.: Finkelpearl, T. (2001) *Dialogues in Public Art*, σ. 20.
- ²⁸ Ο Foster συμπεριλαμβάνει επίσης τους: Sherrie Levine, Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Louise Lawler, Allan McCollum και Jenny Holzer. Βλ. Foster, H. (1985) *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, σ. 99
- ²⁹ *Ιδ.*, σ. 100.

-
- ³⁰ Βλ. Kwon, M. (ό.π.), σ. 159.
- ³¹ Ιδ., σ. 24.
- ³² Ιδ., σ. 75.
- ³³ Ιδ., σ. 24.
- ³⁴ Βλ.: Demos, T. J. (2003) *Rethinking site specificity*, σ. 98.
- ³⁵ Η κριτικός και επιμελήτρια Lucy Lippard δημοσίευσε το 1973 το κείμενο «Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972», μια αρχική τεκμηρίωση των πρακτικών της Εννοιολογικής Τέχνης που εντοπίζει τις κοινωνικές και υλικές παραμέτρους της τέχνης της συγκεκριμένης περιόδου. Καταγράφει επίσης την πρόωγη διεύρυνση των ορίων μεταξύ κριτικής, επιμέλειας και καλλιτεχνικής πρακτικής. Βλ.: Lippard, L. R. (1973) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.
- ³⁶ Βλ.: Papastergiadis, N. (2008) *Spatial Aesthetics: Rethinking the Contemporary*, σ. 364.
- ³⁷ Ιδ., σ. 378.
- ³⁸ Ως πρακτικές αστικής ανακύκλωσης (urban recycling), ο Papastergiadis αναφέρεται στην επανάχρηση των «ερείπιων» της βιομηχανικής περιόδου από καλλιτέχνες, οι οποίοι τα μετατρέπουν σε εκθεσιακούς χώρους, εργαστήρια ή κατοικίες. Ως παράδειγμα αστικής ανακύκλωσης μπορούν να αναφερθούν οι πρωτοβουλίες των ομάδων: Locus Athens, Enterprise Projects, Kassandra, A-dash, Snehta και Y Residency μεταξύ άλλων, οι οποίες λειτουργούν σε εγκαταλειμμένους, χαμηλού προϋπολογισμού χώρους στην Αθήνα, καθιστώντας τους προσπελάσιμους σε ευρύτερο κοινό. Βλ.: Baciak, M. (2017) *Footnotes from Athens. E-Flux Magazine*. Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/footnotes-from-athens-by-mirela-baciak/6508>.
- ³⁹ Βλ.: Papastergiadis, N. (ό.π.), σ. 374.
- ⁴⁰ Βλ.: Meyer, J. (2000) *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*, σ. 24.
- ⁴¹ Βλ.: Ντάφλος Κ. (2017) *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών Τόπων*, σ. 204.
- ⁴² Βλ.: Meyer, J. (ό.π.), σ. 25.
- ⁴³ Βλ.: Lippard, L. R. (1997) *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentred Society*, σ. 7.
- ⁴⁴ Βλ.: Krauss, R. (1979) *Sculpture in the Expanded Field*.
- ⁴⁵ Η Rosalind Krauss δημοσίευσε το δοκίμιο στον 8^ο τόμο του περιοδικού «October», του οποίου είναι ιδρύτρια μαζί με την Annette Michelson. Το περιοδικό συστάθηκε το 1976 στην Νέα Υόρκη και εκδίδεται από το MIT (Massachusetts Institute of Technology). Οι ιδρύτριες του περιοδικού χρησιμοποίησαν τον τίτλο «Οκτώβριος» ως αναφορά στο ομώνυμο κινηματογραφικό έργο του Sergei Eisenstein, νοηματοδοτώντας το πλαίσιο μιας ιδεολογικής και πολιτικά δεσμευμένης γραφής που είναι το σήμα κατατεθέν του περιοδικού. Το περιοδικό συμμετείχε στην εισαγωγή της γαλλικής μεταδομιστικής θεωρίας στην αγγλόφωνη ακαδημαϊκή σκηνή. Σύμφωνα με την Krauss, «το περιοδικό ιδρύθηκε ως πλατφόρμα δημοσίευσης δοκιμίων για τις αναδυόμενες ιδέες της μεταστρουκτουραλιστικής θεωρίας της τέχνης, της ψυχανάλυσης, του μεταμοντερνισμού και της φεμινιστικής διαλεκτικής». Βλ.: Krauss, κ.α. (1976) *About October*.

-
- ⁴⁶ Σύμφωνα με το Derrida, αυτό που παρατηρούμε ως διαφορά (différence) είναι η πορεία της ερμηνείας που «παράγει» αυτές τις διαφορές. Κάτι τέτοιο δεν σημαίνει ότι η διαφορά που παράγει διαφορές λειτουργεί σε ένα ατροποποίητο και αδιαφοροποίητο παρόν. «*Η διαφορά είναι η μη-πλήρης, μη-απλή προέλευση. Είναι η δομημένη και διαφορετική προέλευση των διαφορών*». Βλ.: Derrida, J. (1973) *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, σ. 141.
- ⁴⁷ Βλ.: Krauss, R. E. (ό.π.), σ. 289.
- ⁴⁸ Ιδ., σ. 282.
- ⁴⁹ Ιδ.
- ⁵⁰ Το Spiral Jetty κατασκευάστηκε το 1970 στην λίμνη Great Salt Lake στην έρημο Γιούτα. Το έργο συνίσταται σε μια δεξιόστροφη σπείρα μήκους πεντακόσιων μέτρων που αρθρώνεται στον βυθό της λίμνης και χρησιμοποιεί τα φυσικά υλικά της. Η σπείρα συντονίζεται έτσι με τις μεταβαλλόμενες φυσικές συνθήκες της τοποθεσίας του σε ότι αφορά την καθίζηση, την απόθεση και την διάβρωση του εδάφους. Για τον Smithson το έργο μορφοποιεί την έννοια της εντροπίας και τον νόμο της θερμοδυναμικής, δηλαδή της ενδεχόμενης εξάντλησης και κατάρρευσης ενός δεδομένου συστήματος. Στο: Stiles, K. & Selz, P. (1996) (eds) *Theories and Documents of Contemporary Art*, σ. 531.
- ⁵¹ Το έργο «Partially Buried Woodshed» κατασκευάστηκε το 1970 από τον Smithson σε συνεργασία με ομάδα φοιτητών από την Σχολή Καλών Τεχνών του Kent State University. Πρόκειται για την μεταφορά και συσσώρευση χώματος σε ένα εγκαταλειμμένο υπόστεγο, με την προοπτική ότι όταν θα αποσυντεθεί το χώμα θα ενσωματωθεί στο περιβάλλον. Στο: Krauss, R. E. ό.π., σ. 287.
- ⁵² Ιδ., σ. 288.
- ⁵³ Βλ.: Rendell, J. (2006) *Art and Architecture: a Place Between*, σ. 12.
- ⁵⁴ Ιδ., σ. 58.
- ⁵⁵ Ιδ., σ. 12.
- ⁵⁶ Βλ.: Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real- and-Imagined Places*.
- ⁵⁷ Ο Henri Lefebvre στο κλασικό του έργο «The Production of Space» ερμηνεύει τον αστικό χώρο ως αναπαραστατικό και τον καθορίζει σε κοινωνικό παράγωγο. Η πόλη υποστηρίζει ο Lefebvre, είναι το επίκεντρο της κοινωνικής και πολιτικής ζωής που παράγει δύο κεντρικά δικαιώματα. Το δικαίωμα συμμετοχής και το δικαίωμα σφετερισμού. Η συμμετοχή επιτρέπει στους πολίτες να έχουν πρόσβαση σε όλες τις αποφάσεις που παράγουν αστικό χώρο. Ο σφετερισμός περιλαμβάνει το δικαίωμα πρόσβασης, χρήσης και κατάληψης του αστικού χώρου και την δημιουργία νέου χώρου, ο οποίος ανταποκρίνεται στις ανάγκες των ανθρώπων που τον χρησιμοποιούν. Για τον Lefebvre ο χώρος επαναπεριγράφεται όχι ως ακίνητο αντικείμενο, αλλά ως οργανική ρευστή και ζωντανή οντότητα. Στο πλαίσιο αυτό η αναπαράσταση του χώρου είναι ο βιωμένος χώρος. Ο χώρος της καθημερινής εμπειρίας. Σε αντιδιαστολή με την κλασική ιεράρχηση των ανοιχτών και κλειστών χώρων, ο Lefebvre κατανοεί την αστική σφαίρα ως σχέση δομής και εμπειρίας, αναπτύσσοντας νέες μεθόδους χωροταξικής πλοήγησης στην σύνθετη και ευμετάβλητη αστική πραγματικότητα. Βλ.: Lefebvre, H. (1991[1975]) *The production of space*.

-
- ⁵⁸ Ιδ., σ. 306.
- ⁵⁹ Βλ.: Massey, D. (2008[2005]) *Για το χώρο*.
- ⁶⁰ Ιδ., σ. 174.
- ⁶¹ Βλ.: Butler, J. (2018[2015]) *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρίας της συνάθροισης*.
- ⁶² Ιδ., σ. 33.
- ⁶³ Ιδ., σ. 18.
- ⁶⁴ Ιδ., σ. 8.
- ⁶⁵ Βλ.: Soja, E. (1996) *Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real- and-Imagined Places*, σ. 62.
- ⁶⁶ Ιδ., σ. 3.
- ⁶⁷ Ιδ., σ. 11.
- ⁶⁸ Βλ.: Murdoch, J. (2006) *Post-structuralist geography. A guide to relational space*, σ. 14.
- ⁶⁹ Ο Michel de Certeau στην εργασία του «The Practice of Everyday Life» αναλύει τις παραγωγικές δραστηριότητες που είναι συνυφασμένες με την καθημερινή ζωή, προσεγγίζοντας την ανάγνωση της πόλης μέσα από τον περίπατο και τον τρόπο που αυτός εγγράφεται ως μορφή αστικής εμπειρίας. Σύμφωνα με τον Certeau οι κινήσεις του σώματος μέσω της δραστηριότητας του περιπάτου κατασκευάζουν την ιδέα της πόλης ως ένα σύνθετο και συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον, το οποίο συσχετίζεται με ένα ιδιόμορφο κείμενο που αναγιγνώσκεται μέσω των γραπτών και άγραφων ιστοριών του αστικού χώρου. Ο περίπατος συγκροτεί μια ακολουθία φατικών τόπων, μέσα στους οποίους η αστική εμπειρία εμπλουτίζεται με τα ρητορικά σχήματα της συνεκδοχής και του ασύνδετου. Βλ.: De Certeau, M. (1988) *The Practice of Everyday Life*.
- ⁷⁰ Βλ.: De Certeau, M. (ό.π.), σ. 118.
- ⁷¹ Βλ.: Rendell, J. (2006) *Art and Architecture: a Place Between*, σ. 231.
- ⁷² Βλ.: Bishop, C. (2006) *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*.
- ⁷³ Βλ.: Foster, H. (1995) *The artist as ethnographer*.
- ⁷⁴ Βλ.: Bishop, C. (2006) *Participation*, σ. 13.
- ⁷⁵ Βλ.: Harlan, V. (2004) (ed) *What is Art? Conversations with Joseph Beuys*, σ. 9.
- ⁷⁶ Id., σ. x.
- ⁷⁷ Βλ.: Danto, C. A. (1998) *The End of Art: A Philosophical Defense*.
- ⁷⁸ Ο Robert Irwin στα τέλη της δεκαετίας του 1960 χρησιμοποίησε το φως φθορίου ως υλικό τέχνης, εισάγοντας το είδος της φωτιστικής καλλιτεχνικής εγκατάστασης (art lighting installation). Στο: Butterfield, J. (1993) *The art of light and space*, σ. 17-24.
- ⁷⁹ Βλ.: Irwin, R. (1985) *Being and Circumstances – Notes Towards a Confidential Art*, σ. 9-29.
- ⁸⁰ Η Miwon Kwon αναφέρεται στο έργο «Tilted Arc» (1981-89) του Richard Serra στην ομοσπονδιακή πλατεία στο κέντρο της Νέας Υόρκης που τελικά απομακρύνθηκε. Η Kwon το παραθέτει ως υπόδειγμα γλυπτικής εντοπισμένης τοποθεσίας, όπου το έργο γίνεται μέρος του χώρου και αναδιαρθρώνει την εννοιολογική και αντιληπτική οργάνωσή του. Το γλυπτό του Serra καταδεικνύει για την Kwon την επίσημη θεσμική αντίληψη για τον δημόσιο χώρο. Το Tilted Arc διαχώρισε έναν συνεχή χώρο που χρησιμοποιείται συνήθως για χαλάρωση και αναψυχή,

-
- αποκαλύπτοντας τις κοινωνικοοικονομικές ανισότητες που υποκρύπτει ο πλασματικός δημόσιος χώρος. Βλ.: Kwon, M. (2000) *One Place After Another: Notes on Site Specificity*.
- ⁸¹ Βλ.: Murdoch, J. (2006) *Post-structuralist geography. A guide to relational space*, σ. 7.
- ⁸² Η ορολογία situation (κατάσταση) συνδέεται άμεσα με την Καταστασιακή διεθνή (Situationist International) και το βασικό θεωρητικό κείμενο του Guy Debord «Η Κοινωνία του Θεάματος», μια αφοριστική αναφορά στην υποβάθμιση της πραγματικότητας σε παραστάσεις, δηλαδή στο θέαμα. Βλ.: Debord, G. (2000[1972]). *Η κοινωνία του θεάματος*.
- ⁸³ Βλ.: Eco, U. (1989) *The Open Work*.
- ⁸⁴ *Ιδ.*, σ. 87.
- ⁸⁵ *Ιδ.*, σ. 6.
- ⁸⁶ Βλ.: Danto, C. A. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.
- ⁸⁷ Τα «Brillo Boxes» συνιστούν πακέτα από ξύλο ζωγραφισμένα ώστε να μοιάζουν με χαρτοκιβώτια, συσσωρευμένα ψηλά, σε τακτοποιημένες στοίβες όπως στην αποθήκη του σουπερμάρκετ, τα οποία παρουσιάστηκαν το 1964 στην Stable Gallery της Νέας Υόρκης. Η Pop Art και ειδικότερα το έργο του Andy Warhol έχουν μια διακριτή ταύτιση με την έννοια της τέχνης που συνέλαβε στις αρχές του εικοστού αιώνα ο Marcel Duchamp με πρόθεση να προβάλλει αντικείμενα που επιλέχθηκαν ακριβώς διότι δεν είχαν κάποια σύνδεση με τις αισθητικές ιδιότητες που τα χαρακτήριζε ως έργα τέχνης. Ο Duchamp κατέστησε σαφές ότι η τέχνη είναι μια διανοητική πρακτική, μια εννοιολογική διεργασία, η οποία καταργεί τις οριοθετήσεις με βάση τις χαρακτηριστικές ιδιότητες των έργων τέχνης, αλλά και κάθε ένδειξη αισθήσεων και συναισθημάτων, εδραιώνοντας έτσι την τέχνη στο επίπεδο των ιδεών παρά των υλικών αντικειμένων. Στο ίδιο πλαίσιο σκέψης, ο Danto διατυπώνει ότι «η τέχνη είναι απλώς ένας ορισμός, την στιγμή που όλοι μπορούμε να επιλέξουμε έργα τέχνης από ένα σύνολο αντικειμένων, αφήνοντας τα μη έργα τέχνης πίσω. Σαφώς δεν μπορούμε να υπολογίσουμε στην ικανότητά μας να το πράξουμε αυτό μέσω της έκκλησης σε έναν ορισμό, ο οποίος μπορεί να μην υπάρχει. Στην καλύτερη περίπτωση έχουμε μια οικογένεια-ομοιότητας τάξης πραγμάτων, μεταξύ των οποίων υπάρχουν μερικές ομοιότητες». Βλ.: Danto, C. A. (1998) *The End of Art: A Philosophical Defense*, σ. 129.
- ⁸⁸ Βλ.: Danto, C. A. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, σ. 107.
- ⁸⁹ Βλ.: Danto, C. A. (1964) *The Artworld*.
- ⁹⁰ Βλ.: Danto, C. A. (1998), (ό.π.), σ. 11.
- ⁹¹ Βλ.: Groys, B. (2008) *The Topology of Contemporary Art*, σ. 71.
- ⁹² Βλ.: Biro, M. (1990) *Art Criticism and Deconstruction: Rosalind Krauss and Jacques Derrida*, σ. 36.
- ⁹³ Ο Rollan Barthes στην ανάλυσή του για τις μυθολογίες αποκαλύπτει την ιδεολογική φύση του Μύθου, ο οποίος υποκρύπτει τον πολιτισμό. Η αντίληψη του μύθου για τον Barthes εδράζεται στην ιδέα της ιδεολογίας όπως διατυπώθηκε αυτή από τον Μάρξ στη Γερμανική Ιδεολογία. Σύμφωνα με τον Barthes, ο μύθος σήμερα δεν αποκρύπτεται πλήρως και υπόκειται σε έλεγχο μέσω των πολιτισμικών εκδηλώσεών του. Οι μυθολογίες εμφανίζονται ως φυσικές και για τον λόγο αυτό είναι διαφανείς. Ο Barthes ορίζει τον μύθο ως λόγο, συνεπώς ως λόγο ενός συστήματος

επικοινωνίας. Αντλώντας από την σκέψη του Levi-Strauss, για τον οποίο κάθε σύμβολο μεταφέρει ένα νόημα είτε πρόκειται για προφορικό είτε για γραπτό κείμενο, εικόνα, ή σχέδιο ακόμη και ανθρώπινες ενέργειες, ο Barthes επισημαίνει ότι κάθε πολιτιστικό προϊόν είχε νόημα, το οποίο εξαρτάται από την ιδεολογία, δηλαδή από τη μυθολογία. Επομένως κάθε πολιτιστικό προϊόν μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο μυθολογικής ανάλυσης και ανασκόπησης. Βλ.: Μπάρτ, Ρ. (1979) *Μυθολογίες-μάθημα*.

- ⁹⁴ Ο Fredric Jameson στην εργασία του «*Το πολιτικό ασυνείδητο. Η αφήγηση ως Κοινωνική Συμβολική Πράξη*» προτείνει μια ερμηνευτική μέθοδο, εστιάζοντας σε κείμενα του δεκάτου ενάτου και εικοστού αιώνα, εξετάζοντας τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις και αξιολογώντας τη σημασία και τους περιορισμούς των διαφορετικών ερμηνευτικών μεθόδων όπως η λακανική ψυχανάλυση και η σημειωτική, επισημαίνοντας ότι όταν το λογοτεχνικό κείμενο απορρέει από ένα μακρινό πολιτιστικό παρελθόν δεν μπορεί να κατανοηθεί από τους αναγνώστες στις παρούσες συνθήκες. Σε αυτό το πλαίσιο ο Jameson επεξεργάζεται τους όρους του κειμένου και τα στοιχεία που καταστέλλονται μέσα, και από το κείμενο. Βλ.: Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*.
- ⁹⁵ Βλ.: Ricoeur P. (1990) *Η αφηγηματική λειτουργία*.
- ⁹⁶ Ιδ., σ. 94-95.
- ⁹⁷ Ιδ., σ. 107.
- ⁹⁸ Ιδ.
- ⁹⁹ Βλ.: Barthes, R. (1997) *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, σ. 153.
- ¹⁰⁰ Βλ.: Krauss, R. (1981) *In the Name of Picasso*.
- ¹⁰¹ Ιδ., σ. 7.
- ¹⁰² Βλ. Biro, M. (ό.π.), σ. 38.
- ¹⁰³ Βλ.: Foster, H. (1983) *The Anti- Aesthetic Culture. Essays on postmodern*, σ. x.
- ¹⁰⁴ Βλ.: Butler, J. (2004) *Jacques Derrida*, σ. 32.
- ¹⁰⁵ Η κριτικός τέχνης Arlene Raven εξέδωσε το 1989 μια συλλογή από δοκίμια με τον τίτλο «*Τέχνη του Δημόσιου Ενδιαφέροντος*» (*Art in the Public Interest*), συνδέοντας την δημόσια τέχνη με πρακτικές μέσα από ένα ευρύ πεδίο δράσεων στο αστικό περιβάλλον, συμπεριλαμβανομένων πολιτικών δράσεων από ακτιβιστικές ομάδες όπως η Greenpeace για παράδειγμα, υποδεικνύοντας την ιδέα της τέχνης στο δημόσιο χώρο ως πρακτική ενεργοποίησης και κατασκευής κοινού. Βλ.: Raven, A. (1993[1989]) *Art in the Public Interest*.
- ¹⁰⁶ Βλ.: Habermas, J. (1996 [1992]) *Between theory and norms. Contributions to a Discourse theory Law and Democracy*, σ. 301.
- ¹⁰⁷ Μια εμπειρισταωμένη ανάλυση για τις ερμηνείες του δημόσιου χώρου από τις Κοινωνικές Επιστήμες επεξεργάζεται ο Νικόλας - Ίων Τερζόγλου στο σύγγραμμα: Τερζόγλου Ί. Ν. (2009) *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, σ.195- 252.
- ¹⁰⁸ Βλ.: Deutsche, R. (1996) *Evictions: Art and spatial politics*, pp. 269-376.
- ¹⁰⁹ Βλ.: Habermas, J. (1997[1962]) *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας*.
- ¹¹⁰ Βλ.: Marchart, O. (1998) «Art, Space, and Public Sphere(s): Some basic observations on the

-
- difficult relation of public art, urbanism and political theory», *eircp*. Διαθέσιμο στο: http://www.eircp.net/discursus/d07/text/marchart_prepublic_de.html.
- ¹¹¹ Ιδ., σ. 10.
- ¹¹² Ο Marchart, αναλύει επίσης της θέσεις της γεωγράφου Doreen Massey «Για το χώρο» και τις εισηγήσεις του πολιτικού θεωρητικού Ernesto Laclau για τη ριζοσπαστικής δημοκρατία.
- ¹¹³ Βλ.: Laclau, E., C Mouffe, C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*.
- ¹¹⁴ Βλ.: Kwon, M. (ό.π.), σ. 107.
- ¹¹⁵ Βλ.: Mouffe, C. (2005) *Which Public Space for Critical Artistic Practices*, σ.152.
- ¹¹⁶ Βλ.: Αριστοτέλης, (1939) *Αριστοτέλους Πολιτικά I-III*.
- ¹¹⁷ Βλ.: Habermas, J. Lennox, S. Lennox, F. (1974[1964]) *The Public Sphere: An Encyclopedia Article*, σ. 50.
- ¹¹⁸ Το έργο του Habermas εκδόθηκε το 1962 με τ τίτλο «Strukturwandel der Öffentlichkeit». Στην ελληνική γλώσσα κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Νήσος ως «Αλλαγή δομής της δημοσιότητας» σε μετάφραση του Λευτέρη Αναγνώστου.
- ¹¹⁹ Βλ.: Habermas, J. (1997[1962]) *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας*, σ. 157-158.
- ¹²⁰ Ιδ., σ. 227-304.
- ¹²¹ Βλ.: Calhoun, C. (1992). (ed.) *Habermas and the Public Sphere*, σ. 445.
- ¹²² Βλ.: Giddens, A. (2010[1998]) *Ο Τρίτος Δρόμος, η ανανέωση της Σοσιαλδημοκρατίας*, σ. 58.
- ¹²³ Βλ.: Warner, M. (2005) *Publics and Counterpublics*.
- ¹²⁴ Η λέξη queer είναι κατανοητή ως περίεργος, ασυνήθιστος, ανώμαλος ή άρρωστος και εφαρμόζεται συνήθως ως όρος κακοποίησης των ομοφυλόφιλων ατόμων. Η Ιταλίδα κριτικός Teresa De De Lauretis εισήγαγε το 1991 την «Θεωρία των Queer», η οποία αναλύει το θέμα των queer μέσα από την οπτική της σεξουαλικότητας σε σχέση με το φύλο μέσα στο πλαίσιο των ταξικών πολιτισμικών διαφοροποιήσεων. Βλ.: De Lauretis, T. (1991) *Queer Theory Lesbian and Gay Sexualities*.
- ¹²⁵ Βλ.: Warner, M. (2005) *Publics and Counterpublics*, σ. 88.
- ¹²⁶ Ιδ., σ. 62.
- ¹²⁷ Βλ.: Fraser, N. (1992) *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*.
- ¹²⁸ Ιδ., σ. 117.
- ¹²⁹ Βλ.: Spivak, G. C. (1995) *Can the Subaltern Speak? The Post-Colonial Studies Reader*.
- ¹³⁰ Ιδ., σ. 131.
- ¹³¹ Βλ.: Arendt, H. (2008) *Η ανθρώπινη κατάσταση*.
- ¹³² Βλ.: Benhabib, S. (1993) *Feminist theory and Hannah Arendt's concept of public space*, σ. 98.
- ¹³³ Βλ.: Felski, R. (1989) *Beyond Feminist Aesthetics*, σ. 10.
- ¹³⁴ Στην αγγλική έκδοση βλ.: Negt, O. and Kluge, A. (1993) *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*.
- ¹³⁵ Ιδ., σ. xxx.

-
- ¹³⁶ Ο όρος zine, zin ή zeen είναι η συντομογραφία των περιοδικών fanzine και αναφέρεται στο αναδημοσιευμένο, πρωτότυπο ή οικειοποιημένο κείμενο και εικόνα μικρής κυκλοφορίας που αναπαράγεται μέσω φωτοτυπικού μηχανήματος. Τα zines είναι προϊόν ενός μόνο ατόμου ή μιας πολύ μικρής ομάδας και πρωτοεμφανίστηκαν στις Ηνωμένες Πολιτείες την περίοδο που κατασκευάστηκε το φωτοαντιγραφικό μηχάνημα. Τα zines έχουν χρησιμεύσει ως σημαντικό μέσο επικοινωνίας σε διάφορες υποκουλτούρες και συχνά αντλούν έμπνευση από τη φιλοσοφία «Do-It-Yourself». Πρόκειται για μια ακτιβιστική πρακτική τέχνης σε αρκετές περιπτώσεις με ριζοσπαστικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα το «hardcore punk zine Cometbus» που ασκούσε κριτική στα περιοδικά σεξουαλικού περιεχομένου. Βλ.: Sholette, G. (2011) «Activist Art and the Counter-Public Sphere». Διαθέσιμο στο: http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/05_darkmatttwo1.pdf.
- ¹³⁷ Ιδ.
- ¹³⁸ Βλ.: Mouffe, C. (2000) *The Democratic Paradox*, σ. 17-22.
- ¹³⁹ Βλ.: Katsambekis, G. (2014) *The Multitudinous Moment(s) of the People: Democratic Agency Disrupting Established Binarisms*, σ. 175.
- ¹⁴⁰ Βλ.: Mouffe, C. (2005) *The Democratic Paradox*, σ. 19.
- ¹⁴¹ Βλ.: Laclau, E., C Mouffe, C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*.
- ¹⁴² Βλ.: Mouffe, C. (2000) *On the political*, σ. 101.
- ¹⁴³ Βλ.: Mouffe, C. (1994) *For a politics of Nomadic Identity*, σ. 126.
- ¹⁴⁴ Βλ.: Mouffe, C. (1993) *The Return of the Political*, σ. 141.
- ¹⁴⁵ Βλ.: Laclau, E., C Mouffe, C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, σ. 85.
- ¹⁴⁶ Βλ.: Mouffe, C. (1994) *For a politics of Nomadic Identity*, σ. 107-108.
- ¹⁴⁷ Βλ.: Mouffe, C. (2005) *ό.π.*, σ. 71.
- ¹⁴⁸ Ιδ., σ. 137.
- ¹⁴⁹ Ιδ., σ. 289.
- ¹⁵⁰ Βλ.: Mouffe, C. (2005) *Which Public Space for Critical Artistic Practices?* σ. 158.
- ¹⁵¹ Βλ.: Lippard, L. R. (1984) (ed.) *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, σ. 7.
- ¹⁵² Ιδ.
- ¹⁵³ Η Paulette Nenner είναι γνωστή για την συμβολή της στην έκθεση του 1981 «Animals in the Arsenal» στο ζωολογικό κήπο του Central Park της Υόρκης με το έργο «Σταυρωμένο Κογιότ» (Crucified Coyote). Ένα νεκρό κογιότ καρφωμένο σε ξύλινο σταυρό ως αντίδραση στις Ιουδαϊκό-χριστιανικές παραδόσεις που αλλοιώνουν τη σχέση της ανθρωπότητας με τα ζώα και την υπόλοιπη φύση. Βλ.: Steiner, J. (2014) «Remembering Earth Day with a Forgotten Artist», *Hyperallergic*, (April 22). Διαθέσιμο στο: <https://www.hyperallergic.com/121946/remembering-earth-day-with-a-forgotten-artist/>.
- ¹⁵⁴ Βλ.: Lippard, L. R. (ό.π.), σ. 320.
- ¹⁵⁵ Ο Frank Shifree οργανώνει εκθέσεις σε εγκαταλελειμμένα κτίρια ή σε δημόσιους χώρους, όπως οι

παρεμβάσεις «The Monumental Shows» και «Brooklyn Bridge Centennial». Γενικά τα έργα του εμπειρεύουν πολιτικό περιεχόμενο, όπως η έκθεση η «Καλλιτέχνες εναντίον του Μπους» (Artists against Bush) ή «Από τις Στάχτες και το Σημείο Μηδέν» (From the Ashes and Ground Zero), μια ανταπόκριση των καλλιτεχνών για την 11^η Σεπτεμβρίου και επίσης «Καλλιτέχνες Εναντίον του Πολέμου» (Artists Against War) για τον πόλεμο στο Ιράκ. Παράλληλα οργανώνει και διευθύνει μη κερδοσκοπικούς καλλιτεχνικούς Οργανισμούς. Βλ.: «Frank Shifreen». Διαθέσιμο στο: <http://www.cultureinside.com/en/member-profile.aspx/Member/frank/>.

¹⁵⁶ Βλ.: Lippard, L. R. (ό.π.), σ. 324.

¹⁵⁷ Βλ.: Rancière, J. (2004 [2000]) *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, σ. 23.

¹⁵⁸ Βλ.: Rancière, J. (2009) *Dissensus on politics and aesthetics*.

¹⁵⁹ Ιδ., σ. 2.

¹⁶⁰ Ιδ., σ. 3.

¹⁶¹ Βλ.: Rancière, J. (2018) *Δυσφορία στην Αισθητική*.

¹⁶² Ιδ., σ. 36.

¹⁶³ Η έννοια της «συναίνεσης» για τον Rancière δεν σχετίζεται με την επιδίωξη ειρηνικής κοινωνικής συνύπαρξης σε πολιτικό επίπεδο, αλλά συνιστά τη μετουσίωση του λαού από πολιτικό υποκείμενο σε κοινωνιολογικές, εμπειρικά ανιχνεύσιμες και μετρήσιμες κατηγορίες. Επίσης με τον περιορισμό της πολιτικής σε διαδικασία οργάνωσης και διευθέτησης των ζητημάτων εκείνων που παρουσιάζονται ως αντικειμενικά, μη αμφισβητήσιμα δεδομένα, επιβεβλημένα από συγκροτημένες δομές διακυβέρνησης. Βλ.: Corcoran, S. (2010) (ed.) *Jacques Rancière. Dissensus. On politics and aesthetics*, σ. 5.

¹⁶⁴ Βλ.: Rancière, J. (2009) (ό.π.), σ. 15.

¹⁶⁵ Βλ.: Rancière, J. (2009) *The aesthetic unconscious*, σ. 3.

¹⁶⁶ Βλ.: Rancière, J. (2009), (ό.π.), σ. 11.

¹⁶⁷ Ο Rancière προσλαμβάνει το καθεστώς ως σειρά αξιωμάτων που καθορίζουν το νόημα των καλλιτεχνικών πρακτικών και το διαχωρίζει από την αστυνομία (police), η οποία αναφέρεται σε ένα αυστηρά καθορισμένο σύστημα κατανομής λειτουργιών με προσδιορισμένους ρόλους σε συγκεκριμένα άτομα, εξαιρώντας άλλα, κάτι που θέτει τα κριτήρια διαχωρισμού της ιδιωτικής με τη δημόσια σφαίρα. Βλ.: Rancière, J. (1999) *Disagreement. Politics and Philosophy*, σ. 28.

¹⁶⁸ Ο Jean-François Lyotard στην μελέτη του για την πολιτική αναφέρει ότι είναι πρωτίστως πρόβλημα κρίσεως. Στον διάσημο απολογισμό του για τη μεταμοντέρνα κατάσταση, ο Lyotard αναγνωρίζει το καθοριστικό χαρακτηριστικό της εποχής μας ως την απουσία οποιουδήποτε έγκυρου, μη αμφισβητούμενου κριτηρίου μέσα από μια πληθώρα εκδηλώσεων κρίσης. Η περιγραφή του Lyotard για τις συνέπειες αυτής της κατάστασης καθοδηγείται από τις θέσεις του για την αισθητική του Kant. Στον απολογισμό της αντανάκλαστικής κρίσης που περιγράφεται από τον Kant στο «Critique of Aesthetic Judgment» διαφοροποιεί τις κρίσεις του γούστου από τις καθοριστικές, γνωστικές κρίσεις, κυρίως επειδή δεν υπάρχει κανένας κανόνας ή νόμος για την ομορφιά και κρίση μιας ιδιαίτερης μορφής ως όμορφης. Το γούστο είναι το αποτέλεσμα της ανακλαστικής αναζήτησης αυτού του κανόνα. Ο Lyotard θεωρεί τους νόμους του

Kant αντίθετους σε μια επιστήμη της ωραιότητας, η οποία καθορίζει έκ των προτέρων τις μορφές ως όμορφες, καθιστώντας περιττή την ευχαρίστηση ως αίσθημα ανακλαστικής κρίσης σε μια άμεση αναλογία με την απουσία συγκεκριμένων κριτηρίων στην πολιτική κρίση. Για τον Lyotard χρειάζεται η εισαγωγή νέων ιδιοματισμών, οι οποίοι θα παρέχουν νέο πλαίσιο στην έννοια της κρίσης και αντικατάσταση της έννοιας ως κρίση συγκεκριμένων γεγονότων. Βλ.: Lyotard, F. J. (1994) *Lessons on the Analytic of the Sublime*.

¹⁶⁹ Βλ.: Rancière, J. (2009) *Aesthetics and Its Discontents*, σ. 60.

¹⁷⁰ Βλ.: Rancière, J. (2004[2000]), (ό.π.), σ. 8.

¹⁷¹ Βλ.: Rancière, J. (2009) (ό.π.), σ. 13.

¹⁷² Βλ.: Mouffe, C. (2000) *The Democratic Paradox*, σ. 45-8.

¹⁷³ Βλ.: Rancière, J. (2009) *Dissensus on politics and aesthetics*, σ. 33.

¹⁷⁴ *Ιδ.*, σ. 72.

¹⁷⁵ Η Mouffe επιστρά την εργασία των Luc Boltanski και Eva Chiapello «*Νέο Πνεύμα του Καπιταλισμού*», δίνοντας έμφαση στις αναφορές τους για τις κοινωνικές εξεγέρσεις της δεκαετίας του 1970 που για τους συγγραφείς θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως καλλιτεχνική κριτική, η οποία αποκρύπτεται στο δρόμο. (Βλ.: Boltanski, L. and Chiapello, E. (2005). *The New Spirit of Capitalism*). Η Mouffe δίνει έμφαση στην ευκολία, με την οποία οι κρίσιμες αυτές δράσεις ανακτώνται και συγχρόνως εξουδετερώνονται από τις δυνάμεις του εταιρικού καπιταλισμού. Για την Mouffe για να αποφευχθεί κάτι τέτοιο απαιτείται η επέκταση των καλλιτεχνικών παρεμβάσεων σε ένα πλήθος κοινωνικών χώρων, οι οποίοι θα λειτουργήσουν ως χώροι οργάνωσης αγωνιστικών παρεμβάσεων στο πλαίσιο αντι-ηγεμονικών αγώνων. Βλ.: Mouffe, C. (2013) *Agonistics: thinking the world politically*, σ. 85-88.

¹⁷⁶ Βλ.: Marchart, O. (2007) *Post-Foundational Political Thought*, σ. 36.

¹⁷⁷ Πρόκειται για γλωσσικό όρο που εφαρμόζεται στα κείμενα, τις εικόνες και τον λόγο και συνιστά το θεμελιώδες συστατικό της Καταστασιακής αισθητικής, η οποία εξελίχθηκε σε καλλιτεχνική πρακτική. Η χρήση της δεν προσβλέπει στην αποδόμηση μιας υπάρχουσας κατάστασης της τέχνης αλλά στην καταγγελία της αδρανούς κατάστασης της. Οι Guy Debord και Gil Wolman παρέχουν ένα παράδειγμα της πρακτικής *détournement* στην αμερικανική βουβή ταινία του 1915 «*Γέννηση ενός έθνους*», στην οποία παρεμβαίνουν ηχητικά για να καταγγείλουν την ιμπεριαλιστική πολιτική και τις δραστηριότητες της Κου Κλουξ Κλαν στις Ηνωμένες Πολιτείες. Όπως αναφέρουν σχετικά, «*η πρακτική της détournement δεν είναι τίποτα περισσότερο από το ηθικό ισοδύναμο της αποκατάστασης των παλαιών έργων ζωγραφικής στα μουσεία*». Στο: McDonough, T. (2002) *Guy Debord and the Situationist International*, σ. 39.

¹⁷⁸ Βλ.: Kwon M. (2002) «Public Art and Publication», *eipcp*. Διαθέσιμο στο: http://republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm

¹⁷⁹ Βλ.: Benhabib, S. (1992) *Situating the self. Gender, community and postmodernism in contemporary ethics*, σ. 87.

¹⁸⁰ Βλ.: Negt, O. and Kluge, A. (1993) *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, σ. 35-36.

-
- ¹⁸¹ Βλ.: Habermas, J. (1996 [1992]) *Between theory and norms. Contributions to a Discourse theory Law and Democracy*, σ. 109-110.
- ¹⁸² Βλ. Fraser, N. (1992) *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, σ. 129.
- ¹⁸³ Βλ.: Ενότητα 2.1. στο Πρώτο Κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, σ. 3-13.
- ¹⁸⁴ Βλ.: Sennett, R. (2015) *Μαζί*.
- ¹⁸⁵ Βλ.: Appadurai, A. (1995) *The production of locality*, σ. 206.

9.2 Βιβλιογραφία.

- Αριστοτέλης, (1939). *Αριστοτέλους Πολιτικά I-III*. (μτφ. Π. Λεκατσάς). Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Ιωάννου & Π. Ζαχαροπούλου.
- Appadurai, A. (1995). *The production of locality*. Στο: Fardon R. (ed.) *Counterworks: managing the diversity of knowledge*. Λονδίνο, N.Y.: Routledge, σ. 204-225.
- Arendt, H. (2008). *Η ανθρώπινη κατάσταση*, (μτφ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Σ. Ροζάνης). Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Bachelard, G. (1982). *Η ποιητική του χώρου*, (μτφ. Ε. Βέλτσου Ε.- Δ. Χατζινικολή), Αθήνα: Εκδόσεις Χατζινικολή.
- Barthes, R. (1979). *Μυθολογίες - μάθημα*, (μτφ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, Ι., επιμ. Γ. Κρητικός), Αθήνα: Κέδρος.
- Barthes, R. (1997). *Εικόνα – Μουσική - Κείμενο*, (μτφ. Γ. Σπανός). Αθήνα: Πλέθρον.
- Benhabib, S. (1992). *Situating the self. Gender, community and postmodernism in contemporary ethics*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. Λονδίνο, Κέμπριτζ, MA: The MIT Press.
- Boltanski, L. and Chiapello, E. (2005). *The New Spirit of Capitalism*, (μτφ.. G. Elliot). N.Y.: Verso.
- Bradley, W. and Esche, C. (2007), (eds.) *Art and Social Change: A Critical Reader*, Λονδίνο: Tate Publishing in association of Afterall: Central Saint Martin's College of Art & Design, University of the Arts London.
- Butterfield, J. (1993). *The art of light and space*. N.Y.: Abbeville.
- Butler, J. (1992). *Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism*. Στο: Scott, W. J. and Butler, J. (1992), (eds.) *Feminists Theorize the Political*. Λονδίνο: Routledge, σ. 3-6.

-
- Butler, J. (2018[2015]). *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*, (μτφ. Μ. Λαλιώτης). Αθήνα: Angelus Novus.
- Calhoun, C. (1992), (ed.) *Habermas and the Public Sphere*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Casey, E. (1997). *The Fate of Place: A Philosophical History*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Celand, G. (1997). *Michael Heizer*. Μιλάνο: Foundatione Prada.
- Corcoran, S. (2010) (ed.) *Jacques Rancière. Dessencus. On politics and aesthetics*. Λονδίνο και Ν.Υ.: Continuum.
- de Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- de Lauretis, T. (1991). *Queer Theory Lesbian and Gay Sexualities*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press
- Danto, C. A. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Ν.Υ.: Columbia University Press.
- Danto, C. A. (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Debord, G. (2000[1972]). *Η κοινωνία του θεάματος*, (μτφ. Σύλβια), Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη.
- Deleuze, G. (1988). *Foucault*, (trans. S. Hand). Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, (μτφ. J. Derrida 1967). Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.
- Deutsche, R. (1986). *Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum*. Στο: Wallis, B. (1986), (ed.) New York: New Museum of Contemporary Art. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 20-37.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and spatial politics*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Eco, U. (1989). *The Open Works*, (μτφ. A. Cuncognini). Κέμπριτζ, MA: Harvard University Press.
- Felski, R. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics*. Κέμπριτζ, MA: Harvard University Press.
- Finkelpearl, T. (2001). *Dialogues in Public Art*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Foster, H. (1983). *The Anti- Aesthetic Culture. Essays on postmodern*. Port

-
- Townsend, Ουάσιγκτον: Bay Press
- Foster, H. (1995). *The artist as ethnographer*. Στο: Marcus, G. and Myers, F. (1995), (eds.) *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Μπέρκλεϋ και Λονδίνο: University of California Press, σ. 302–309.
- Fraser, N. (1992). *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. Στο: Calhoun, C. (1992). (ed.) *Habermas and the Public Sphere*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 109-142.
- Giddens, A. (2010[1998]). *Ο Τρίτος Δρόμος, η ανανέωση της Σοσιαλδημοκρατίας*, (μτφ. Τ.Χ. Ανδρέου). Αθήνα: Πόλις.
- Irwin, R. (1985). *Being and Circumstances – Notes Towards a Confidential Art*. Καλιφόρνια: Lapis Press.
- Judd, D. (1965). *Specific Objects*. Στο: Stiles, K. & Selz, P. (1996) (eds.) *Theories And Documents of Contemporary Art*. Καλιφόρνια: University of California Press, σ. 114-117.
- Habermas, J. (1997[1962]). *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Habermas, J. (1997). *Η ηθική της επικοινωνίας*, (μτφ. Κ. Καβουλάκος). Αθήνα: Εναλλακτικές εκδόσεις.
- Harlan, V. (2004), (ed). *What is Art? Conversations with Joseph Beuys*, (μτφ. M. Barton and S. Sacks). Λονδίνο: Clairview Books.
- Hoskote, R. & Adajania, N. (2010). *Contribution to An Artistic Anthropology*, Ουτρέχτη: June Païke Art Center.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ίθακα: Cornell University Press.
- Kaye, N. (1996). *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*. Άμστερνταμ: Harwood Academic Publishers.
- Kaye, N. (2000). *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Λονδίνο: Routledge.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Katsambekis, G. (2014). *The Multitudinous Moment(s) of the People: Democratic Agency Disrupting Established Binarisms*. Στο: Kioupiolis, A. and Katsambekis, G.(2014), (eds.) *Radical Democracy and Collective Movements Today*. Σάρπεϋ:

-
- Ashgate Publishing, σ. 169-190.
- Krauss, R. E. (1985). *Sculpture in the expanded field*. Στο: Krauss, R. E. (1985), (ed.) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 276-290.
- Kwon, M. (2000). *One Place After Another: Notes on Site Specificity*. Στο: Suderberg, E. (2000), (ed.) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Μινεάπολις: University of Minnesota Press, σ. 38-63.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Laclau, E., C Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Λονδίνο, N.Y.: Verso.
- Lefebvre, H. (1991[1975]). *The production of space*, (μτφ. D. Nickolson - Smith) Οξφόρδη: Blackwell Publishing.
- Lippard, L. R. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. N.Y.: Praeger.
- Lippard, L. R. (1984), (ed.) *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, N.Y.: Dutton.
- Lyotard, F. J. (1994). *Lessons on the Analytic of the Sublime*, (μτφ. E. Rottenberg) Στάνφορντ: Stanford University Press.
- McDonough, T. (2002). *Guy Debord and the Situationist International*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Marchart, O. (2007). *Post-Foundational Political Thought*. Εδιμβούργο: Edinburg University Press.
- Massey, D. (2008[2005]). *Για το χώρο*, (μτφ. Ι. Μπιμπλή). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Meyer, J. (2000). *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. Στο: Suderburg, E. (2000) (ed.) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Μινεάπολις: University of Minnesota Press, σ. 23-37.
- Mitchell, W. J. T. (1990). (ed.) *Art and the Public Sphere*. Σικάγο & Λονδίνο: University of Chicago Press.
- Mouffe, C. (1994). *For a politics of Nomadic Identity*. Στο: Robertson, G. Mash, M. Tickner, L. Bird, J. Curtis, B. Putman, I. (1994), (eds.) *Traveller's Tales and Displacement*. Λονδίνο και N.Y.: Routledge, σ. 105-113.

-
- Mouffe, C. (2000). *The Democratic Paradox*. Λονδίνο και Ν.Υ.: Verso.
- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. Άμπινγκτον: Routledge.
- Mouffe, C. (2005). *Which Public Space for Critical Artistic Practices*. Στο:
Shepherd, S. and Trevor, J. (2005), (eds.) *Art, Possibility and Democracy*,
Κορκ /Φρανκφούρτη: National Sculpture Factory/Revolver, σ. 151-171.
- Murdoch, J. (2006). *Post-structuralist geography. A guide to relational space*.
London, Thousand Oaks, N. Δελχί: Sage Publications.
- Ντάφλος Κ. (2017). *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης
κοινωνιών Τόπων*. Αθήνα: Κάλλιπος -Ηλεκτρονικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα, και
Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ.
- Negt, O. and Kluge, A. (1993). *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of
the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, (μτφ. P. Labanyi, J. O. Daniel and
A. Oksi). Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Papastergiadis, N. (2008). *Spatial Aesthetics: Rethinking the Contemporary*. Στο:
Smith, T., Emwezor, O. and Condee, N. (2008), (eds). *Antinomies of Art and
Culture*. Ντάραμ και Λονδίνο: Duke University Press, σ. 363-381.
- Ponty, M. (1964). *The Philosopher and His Shadow*, (trans. R. McCleary) Evanston,
Ιλινόις: Northwestern University Press.
- Ponty, M. (1967) *The Phenomenology of Perception*, (trans. S. Colin). Λονδίνο και
Ν.Υ.: Routledge & Kegan Paul
- Price, M. (1995). *Television, The Public Sphere and National Identity*, Οξφόρδη:
Oxford University Press.
- Raven, A. (1993[1989]). *Art in the Public Interest*. Ν.Υ.: Da Capo Press.
- Rancière, J. (1999). *Disagreement. Politics and Philosophy*, (μτφ. J. Rose).
Μινεάπολις και Λονδίνο: University of Minnesota Press.
- Rancière, J. (2004[2000]). *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the
Sensible*, (μτφ. G. Rockhill). Λονδίνο, Ν.Υ.: Continuum.
- Rancière (2009). *Aesthetics and its Discontents*, (μτφ. S. Corcoran). Μάλντεν, ΜΑ:
Polity Press.
- Rancière, J. (2009). *Dissensus on politics and aesthetics*, (μτφ. S. Corcoran).
Λονδίνο, Ν.Υ.: Continuum.
- Ranciere, J. (2009). *The aesthetic unconscious*, (μτφ. D. Keates and J. Swenson).
Κέιμπριτζ, ΜΑ: Polity Press.

-
- Rancière, J. (2018). *Δυσφορία στην Αισθητική*, (μτφ. Θ. Συμεωνίδης). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: a Place Between*. N.Y.: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Ricoeur P. (1990). *Η αφηγηματική λειτουργία*, (μτφ. Β. Αθανασόπουλος). Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Sennett, R. (2015). *Μαζί*, (μτφ. Β. Τομανάς). Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real- and-Imagined Places*. Οξφόρδη: Blackwell.
- Smithson, R. (1996). *The collected writings*, (ed. J. Flam). Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Stiles, K. & Selz, P. (1996), (eds). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Καλιφόρνια: University of California Press.
- Spivak, G. C. (1995). *Can the Subaltern Speak? The Post-Colonial Studies Reader*. Λονδίνο: Routledge
- Suderberg, E. (2000), (ed). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Τερζόγλου Ί. Ν. (2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Warner, M. (2005). *Publics and Counterpublics*. N.Y.: Zone Books.
- Wodiczko, K. (1999). *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.

Επιστημονική Αρθρογραφία

- Benhabib, S. (1993). Feminist theory and Hannah Arendt's concept of public space. *History of human sciences*, vol.6, no.2, σ. 97-114.
- Behrens, R. R. (1998). Art, Design and Gestalt Theory. *Leonardo*, vol. 31, no. 4, σ. 299-303
- Biro, M. (1990). Art Criticism and Deconstruction: Rosalind Krauss and Jacques Derrida. *Art Criticism*, vol. 6, (November 2), σ. 33-47.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Art Forum*, vol. 44, no. 6, (February), σ. 178-183.

-
- Butler, J. (2004). Jacques Derrida. *London Review of Books*, (November 4), σ. 32–3.
- Danto, C. A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19, (October 15), σ. 571-584.
- Danto, C. A. (1998). The End of Art: A Philosophical Defense. *History and Theory*, vol. 37, no. 4, (December), σ. 127-143.
- Demos, T. J. (2003). Rethinking site specificity. *Art Journal*, vol. 62, no. 2 (summer), σ. 98-100.
- Habermas, J. Lennox, S. Lennox, F. (1974[1964]). The Public Sphere: An Encyclopedia Article. *New German Critique*, no. 1, (autumn), σ. 49-55.
- Krauss, R., Michelson, A. (1976), About October, *October*, vol. 1, (spring), σ. 3-5
- Krauss, R. (1981). Στο: the Name of Picasso. *October*, vol. 16, (spring), σ. 5-22.
- Morris, R. (1967). Notes on Sculpture III. Notes and Nonsequiturs, *Artforum* 5, no. 10, (Summer). Στο: Stiles, K. & Selz, P. (1996), (eds). *Theories and Documents of Contemporary Art*, σ. 588.
- Mouffe, C. (2008). Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, *Open*, no. 14, issue: Art as a Public Issue, σ. 6-15.
- Wodiczko, K. (1990). Projections. *Perspecta 26: Theatre, Theatricality, and Architecture*, σ. 273-287.

Ηλεκτρονική αρθρογραφία

- Baciak, M. (2017). «Footnotes from Athens», *E-Flux Magazine*, (April 25).
Διαθέσιμο στο: <http://conversations.e-flux.com/footnotes-from-athens-by-mirela-baciak/6508>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2018).
- Kwon M. (2002). «Public Art and Publication», *eipcp*. Διαθέσιμο στο: http://republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm, (πρόσφατη είσοδος: 05/2018).
- Marchart, O. (1998). «Art, Space, and Public Sphere(s): Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory», *eipcp*. Διαθέσιμο στο: http://www.eipcp.net/diskurs/d07/text/marchart_public_de.html, (πρόσφατη είσοδος: 05/2018).
- Mouffe, C. (2002). «Public Art as Publicity», *eipcp*. Διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0605/kwon/1149418119>, (πρόσφατη είσοδος: 5/2018).
- Sholette, G. (2011). «Activist Art and the Counter-Public Sphere». Διαθέσιμο στο:

http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/05_darkmatttwo1.pdf, (πρόσφατη είσοδος: 06/2018).

Steiner, J. (2014). «Remembering Earth Day with a Forgotten Artist», *Hyperallergic*, (April 22). Διαθέσιμο στο: <https://hyperallergic.com/121946/remembering-earth-day-with-a-forgotten-artist/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2018).

Διαδίκτυο

«Donald Judd: American Critic and Sculptor». Διαθέσιμο στο: http://www.theartstory.org/artist-judd-donald-artworks.htm#pnt_2, (πρόσφατη είσοδος: 5/2018).

«Frank Shifreen». Διαθέσιμο στο: <http://www.cultureinside.com/en/member-profile.aspx/Member/frank/>, (πρόσφατη είσοδος: 6/2018).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ
ΟΙ ΕΠΙΤΑΓΕΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΔΕΣΜΕΥΜΕΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
(SOCIALLY ENGAGED ART)

Περιεχόμενα

1.3 Εισαγωγή	186
2.3 Συμμετοχικές πρακτικές και ανθρωπολογική στροφή της τέχνης.....	191
3.3 Η προβληματική σχετικά με την τέχνη κοινοτικής βάσης.....	199
4.3 Πρακτικές της τέχνης και αισθητική της πολιτικής.....	208
5.3 Οι κοινωνικές πρακτικές στις υποθέσεις της σχεσιακής αισθητικής.....	211
6.3 Καλλιτεχνικός συμμετοχισμός και πολιτικές της συμμετοχής.....	217
7.3 Κοινωνικές πρακτικές και δημιουργική πόλη.	224
8.3 Σύνοψη- Συμπεράσματα	229
9.3 Σημειώσεις	232
10.3 Βιβλιογραφία κεφαλαίου.....	245

1.3 Εισαγωγή

Το Τρίτο κεφάλαιο επιχειρεί μια πρόταση ανάγνωσης των συστατικών της «κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης»,¹ η οποία από τις πρώτες διατυπώσεις της αποτελεί πεδίο ριζοσπαστικοποίησης της καλλιτεχνικής πρακτικής απουσία αισθητικής ή οποιασδήποτε άλλης αισθητικής κρίσης,² με τις πρόσφατες θεωρήσεις να την αναγνωρίζουν ταυτόχρονα ως μέσον, μέθοδο και είδος σύγχρονης τέχνης.³ Ο όρος αναφέρεται στο φάσμα των καλλιτεχνικών πρακτικών που εμπεριέχουν και ενσωματώνουν συμμετοχικό, κοινοτικό και σχεσιακό προσανατολισμό με τον αντίκτυπο τους να απορρέει από την άμεση αλληλεπίδραση της τέχνης με το κοινό, το οποίο επιπλέον προσδιορίζεται σε αρκετές περιπτώσεις ως κοινότητα.⁴ Πρόκειται για ανοικτή έννοια που χρησιμεύει ως ορολογία προκειμένου να περιγράψει οποιαδήποτε μορφή τέχνης που συμπεριλαμβάνει *ανθρώπους και κοινότητες σε καθεστώς συζήτησης, συνεργασίας ή κοινωνικής αλληλεπίδρασης*,⁵ και πλαισιώνεται από ένα ευρύ φάσμα πρακτικών θεσμοθετημένων από το 2005 ως κοινωνικές πρακτικές (social practices).⁶ Παρότι δεν διαθέτουν αναγνωρισμένες ομοιότητες μεταξύ τους, οι πρακτικές αυτές οδηγούν σε μια σειρά θεωρήσεων για τις έννοιες της συμμετοχής, της κοινωνικής ηθικής, τον ρόλο και την ευθύνη των καλλιτεχνών και τις σχέσεις μεταξύ εξουσιών αισθητικής, επιμέλειας, κριτικού πλαισίου και πρακτικών τέχνης.

Χωρίς αμφιβολία πρόκειται για ένα πεδίο τέχνης που επεκτείνεται συνεχώς προς νέες κατευθύνσεις, το οποίο αξιοποιεί το φάσμα των παλαιότερων πρακτικών τέχνης στον δημόσιο χώρο⁷ και των νεώτερων στους δημόσιους εκθεσιακούς χώρους, παράγοντας έναν αριθμό συμπαραδηλώσεων όπως κοινωνική στροφή (social turn)⁸, σχεσιακή αισθητική, τέχνη κοινοτικής βάσης, διαλογική και συμμετοχική τέχνη. Σταθερά προσανατολισμένες προς το κοινωνικό, οι συμπαραδηλώσεις αυτές εγκαθιδρύουν ένα καθεστώς που προσλαμβάνει την τέχνη ως φορέα ενδυνάμωσης της κοινωνικής συνεκτικότητας (social cohesion), παγιώνοντας παράλληλα την θέση της ως πεδίο κριτικής ανάγνωσης και εκπροσώπησης κάποιας τοπικής ή παγκόσμιας κοινότητας.

Η ορολογία σχετικά με τη κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη, περιλαμβάνει πολυσυλλεκτικό περιεχόμενο, το οποίο συνδέεται άρρηκτα με τη σύγχρονη τέχνη, κυοφορώντας μια διασπορά πρακτικών που υποδηλώνουν ένα αριθμό ηθικών κοινωνικών δεσμεύσεων. Η σύντηξη με το κοινωνικό πεδίο προωθεί την ανάδυση του λόγου περί των ηθικών επιταγών της τέχνης ως μια εκδοχή πολιτικής ευθύνης στην εποχή της παγκοσμιοποίησης.⁹ Όπως τίθεται από την Lucy Lippard πρόκειται για μια

διαδικασία εύρεσης αξιών, μια σειρά φιλοσοφιών, μια ηθική δράση και μια πτυχή της ευρύτερης κοινωνικο-πολιτιστικής ατζέντας.¹⁰ Όσο περισσότερες οι ηθικές επιταγές της τέχνης, τόσο περισσότερη η ρητορική για τον κοινωνικό αντίκτυπο των συμμετοχικών πρακτικών, οι οποίες διαρθρώνονται στη βάση της συλλογικής επικοινωνίας στην δημόσια σφαίρα και του επιμελητικού προγραμματισμού στον εκθεσιακό χώρο. Κατά συνέπεια η έννοια της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης στην θεωρία και την πρακτική συνιστά κριτική διεργασία κοινωνικής πρακτικής που παράγει έναν αριθμό συνδηλώσεων της τέχνης σε σχέση με το κοινωνικό.

Η κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη έχει εξελιχθεί τα τελευταία χρόνια σε ευρύτερη συνθήκη της σύγχρονης τέχνης, παράγοντας ένα διευρυμένο φάσμα πρακτικών σε ένα παγκόσμιο γεωγραφικό πεδίο εφαρμογής που συστήνει την παραγωγή κριτικής γνώσης μέσα από την εθνογραφία, τον ακτιβισμό και την ριζοσπαστική κοινωνική δράση.¹¹ Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης, το παρόν κεφάλαιο επικεντρώνεται στην ανάλυση του πεδίου μέσα στη διαρκή εξέλιξή του, δηλαδή κατά την στιγμή που αναδύονται συνεχώς νέες πρακτικές σε όλους τους τόπους της πολιτιστικής δραστηριότητας σε ότι αφορά τις πτυχές της κοινωνικής δράσης σε τοπικό και παγκόσμιο επίπεδο. Σκιαγραφώντας τις ποικίλες εκφορές της δέσμευσης της τέχνης στην κοινωνική σφαίρα που διαρθρώνεται από το δημόσιο λόγο της και επιτελείται μέσω συμμετοχικών χωρικών πρακτικών και οργάνωσης διαύλων επικοινωνίας με ένα ακροατήριο, τα κείμενα που ακολουθούν επιχειρούν να προσδιορίσουν και να αναλύσουν τα συστατικά εκείνα που συγκροτούν την ανάδειξη της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης σε σημαίνοντα όρο για την σύγχρονη τέχνη στην παρούσα πολιτισμική συγκυρία.

Εκκινώντας από την έννοια της συμμετοχικότητας (participatory) που αποτελεί κεντρικό άξονα και ορίζει το εννοιολογικό πλαίσιο της ορολογίας, η μελέτη διερευνά την σύνδεση των συμμετοχικών πρακτικών με την κοινωνική στροφή της τέχνης. Αυτές διαμορφώνονται μέσα στις βασικές συνθήκες της ανθρωπολογικής μεθοδολογίας, ερμηνείας και οπτικής. Παρότι η ενσωμάτωση των πολιτισμικών διαφορών έχει μακρά πορεία στην ιστορία της τέχνης, ιδιαίτερα την περίοδο κατά την οποία τα εθνογραφικά δεδομένα των πολιτισμών της Ασίας και της Αφρικής όσο και άλλων «εξωτικών» «σύστηναν τον Πριμιτιβισμό ως την σύνδεση της τέχνης με την ανθρωπολογία τον εικοστό αιώνα»,¹² οι πρόσφατες οικειοποιήσεις της εθνογραφίας αυτή τη φορά εστιάζουν στον εντοπισμό των χαρακτηριστικών του ανοίκειου «άλλου». Η κατεύθυνση αυτή εντάσσεται στον ευρύτερο αναπροσδιορισμό των συγγεόμενων της τέχνης και εκκινεί στα τέλη της δεκαετίας του 1990, χαρακτηριζόμενη από την συγκρότηση νέων τρόπων

σύλληψης του δρώντος υποκειμένου ως προς την πολιτισμική έννοια της διαφοράς, η οποία αναδεικνύεται σε συστατικό στοιχείο παραγωγής σχεσιακών υποθέσεων. Αυτές στοιχειοθετούν το κυρίαρχο πλαίσιο αναφοράς της τέχνης στο κοινωνικό πεδίο. Έτσι, η επεξεργασία των συμμετοχικών πρακτικών τέχνης υπαγορεύεται από τη διεύρυνση του όρου της συμμετοχικότητας κάτω από το πρίσμα της ανθρωπολογικής στροφής που οδηγείται στην ανίχνευση της έννοιας της προσφοράς (gift). Η τελευταία κατευθύνει την ηθική δέσμευση της τέχνης με τον ανοίκειο «άλλο» και την συνδέει επίσης με την κανονιστική εκδοχή της ανιδιοτέλειας, η οποία είναι άρρηκτα συνδεμένη με τα κοινωνικά πρότυπα της νέας φιλελεύθερης δημοκρατικής παράδοσης.¹³

Η κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη, η οποία συγκλίνει με τις αρχές της κοινωνικής αλληλεγγύης¹⁴ έρχεται ως συνέχεια των συνεργατικών πρακτικών που ανέδειξε η σύσταση της κοινοτικής τέχνης την δεκαετία του 1980, της οποίας τα συστατικά στοιχειοθετούνται από την διαλεκτική της «νέας δημόσιας τέχνης» (NGPA) και συγκλίνουν με τα ευρύτερα ζητήματα της διευθέτησης, της υποδοχής και της διανομής των πρακτικών της μέσα στις σύγχρονες δομές της κοινωνικής και πολιτικής οργάνωσης των θεσμών της. Στο πλαίσιο αυτό η τέχνη προσλαμβάνει την έννοια της κοινότητας ως αναπόσπαστο οργανικό σχήμα, το οποίο επιφυλάσσει διακριτό ρόλο στην ηθική στροφή της τέχνης προς το κοινωνικό. Παρότι η κοινότητα αποτελεί επιταγή της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης, η οποία ενσωματώνεται ως αδιαπραγμάτευτη έννοια στις πρακτικές της, το ακριβές νόημα του όρου δεν είναι αυτονόητο ούτε μονοσήμαντο. Η κοινότητα είναι μια ακαθόριστη έννοια με πολλές ερμηνείες και εννοιολογικές κατευθύνσεις μέσα στο τοπίο διαφορετικών και ενίοτε αλληλοσυγκρουόμενων ρόλων. Αυτό οδηγεί την παρούσα διατριβή στην ερμηνεία των θέσεων των στοχαστών που αναζήτησαν ένα νέο πλαίσιο αντίληψης της κοινότητας και της ταυτότητας στις σύγχρονες μορφές κοινωνικής συνεύρεσης. Για τον λόγο αυτό, αξιοποιούνται σκέψεις των Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Jacques Rancière και Alain Badiou, οι προσεγγίσεις των οποίων εμπλουτίζουν την συζήτηση γύρω από την οντολογία της κοινότητας, στο πλαίσιο των κοινωνικών σχηματοποιήσεων που διαμορφώνουν οι διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης. Η συζήτηση των σχέσεων της τέχνης με την κοινότητα κατευθύνει τη συζήτηση σχετικά με το είδος των σχέσεων που αρθρώνει η συνεύρεση της τέχνης με το πολιτικό, η οποία τέχνη επιπλέον εμπίπτει στο πυρήνα της άρθρωσης του λόγου που συνδέει την αισθητική με την πολιτική.

Οι αντιθετικές θέσεις των Γάλλων στοχαστών όπως του Alain Badiou και του Jacques Rancière, οι οποίοι με διαφορετικούς τρόπους έχουν φέρει το πρόβλημα της αισθητικής

στο προσκήνιο της τρέχουσας συζήτησης για την σύνδεση της τέχνης με το πολιτικό, προσεγγίζονται μέσα από την διερεύνηση της αναισθητικής (inaesthetic) θεωρίας του Badiou¹⁵ και τις θέσεις της δυσφορίας της αισθητικής του Rancière. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η μελέτη επεξεργάζεται τις σύνθετες θεωρίες του αξιώματος ισότητας¹⁶ και του «άδειου συνόλου» (the empty set),¹⁷ οι οποίες υποδηλώνουν τον ιδιοσυγκρασιακό τρόπο λειτουργίας των πρακτικών της σύγχρονης τέχνης και καθοδηγούν επίσης την διαμόρφωση των θέσεων της σχεσιακής αισθητικής.

Οι σχεσιακές πρακτικές, οι οποίες νομιμοποιούν τις συμμετοχικές πρακτικές σε αυτόνομες καλλιτεχνικές μορφές κοινωνικοποίησης, αποτυπώνουν συγκεκριμένες θέσεις για την κοινωνική αλληλόδραση, τη συνεργασία και την συμμετοχή, θέτοντας τους όρους της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης τέχνης, η οποία είναι επικεντρωμένη στην ανάπτυξη μιας κοινής γλώσσας, μορφής και μεθοδολογίας στα τοπικά και διακρατικά θεσμικά πολιτιστικά δίκτυα. Η σχεσιακή αισθητική συστήνει παράλληλα την επιμελητικότητα σε μια νεοθεσμική μορφής κριτικής, η οποία αναφέρεται ως κοινωνική επιμέλεια.¹⁸ Στο πλαίσιο αυτό η μελέτη επεξεργάζεται τις βασικές αρχές της σχεσιακής θεωρίας και τα ζητήματα της αυτονομίας και εκπροσώπησης που διατυπώνει ο λόγος της, τα οποία στοιχειοθετούν τις νέες μορφές της μεταπρακτικής, οι οποίες θεματοποιούνται ως τέχνη του σύγχρονου. Εξετάζει επίσης τον ρόλο των σχεσιακών πρακτικών στη σύσταση του δημοκρατικού ήθους της σύγχρονης τέχνης, στον βαθμό που αναγνωρίζονται ως πρακτικές εκφοράς ενός επιμελητικού παιδαγωγικού λόγου.

Οι συμμετοχικές πρακτικές τέχνης αποδέχονται άρρητα έναν αριθμό κοινωνικών δεσμεύσεων, όπως η ανταλλαγή, η συνοχή, η υποστήριξη, η εκπαίδευση, η κριτική, η συνεργασία, η υπεράσπιση και ο ακτιβισμός, που την συνιστούν σε σημαντικό φορέα εκδημοκρατισμού του πολιτισμού στη βάση των προκαθορισμένων οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών διεργασιών που συστήνει το νεοφιλελεύθερο δημοκρατικό δόγμα. Στο πλαίσιο αυτό συστήνει επίσης αυτόνομη σφαίρα συμμετοχικών διαδικασιών, προωθώντας προς την κατεύθυνση της διαμόρφωσης ενός ενεργού ακροατηρίου τέχνης, το οποίο συγκλίνει με τις πολιτικές ένταξης μέσα στις ευρύτερες μορφές κοινωνικότητας και πολιτισμικής συγκρότησης των δημοκρατικών ενώσεων που σχηματοποιούν την κανονιστική εκδοχή της κοινωνίας των πολιτών. Λαμβάνοντας υπόψη το ζήτημα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης που συνιστά η εποχή της ηλεκτρονικής πληροφορικής που αναλύεται από τον Manuel Castells και του πολιτιστικού κεφαλαίου όπως το προσδιορίζει ο Pierre Bourdieu, δηλαδή ως μηχανισμό συγκρότησης κοινωνικών ανισοτήτων, η μελέτη αξιολογεί τα επίπεδα δημοκρατίας που

συστήνουν οι συμμετοχικές πρακτικές. Οι πρακτικές συμμετοχής απορρέουν από το θεσμικό περιβάλλον της τέχνης και διαχέονται στον κοινωνικό χώρο στη μορφή τοπικών και διακρατικών εκδηλώσεων, τόσο στον δημόσιο όσο και στον εκθεσιακό χώρο. Προσεγγίζει επίσης τον συναινετικό αγωνισμό της ριζοσπαστικής δημοκρατίας και τα αξιώματα της συμμετοχικής δημοκρατίας, αποσκοπώντας να εντοπίσει τις επιπτώσεις των πρακτικών τέχνης για τον εκδημοκρατισμό του πολιτισμού, και πιο συγκεκριμένα να εντοπίσει την συνεισφορά του καλλιτεχνικού συμμετοχισμού στη σύσταση κοινωνίας ενεργών πολιτών.

Υπό την επίδραση της παγκοσμιοποίησης, η δυτική αστική πολιτική έχει θεσπίσει νέες μορφές δημιουργικών βιομηχανιών ως πηγές αστικής ανάπλασης που προωθούν την συμμετοχή στις εκδηλώσεις του πολιτισμού, οι οποίες κρίνονται ως κρίσιμες διεργασίες της πολιτιστικής δημοκρατίας (cultural democracy), οι θέσεις της τελευταίας υπογραμμίζουν τη σημασία της κοινωνικής συνοχής στην αστική ανάπτυξη. Η πολιτιστική δημοκρατία συστήνει τη δημιουργική πόλη (creative city) ως βάση της αστικής αναζωογόνησης, η οποία κυοφορεί μια πληθώρα συμμετοχικών πρακτικών τέχνης που συνεπάγονται την παραγωγή καινοτόμων μορφών δημιουργικότητας και κρίνονται απαραίτητες για την μεγιστοποίηση της δυναμικής της πόλης.¹⁹ Κάτι τέτοιο σημαίνει πως οι πρακτικές της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης παράγουν απάντηση στην καθημερινότητα,²⁰ αναζωπυρώνοντας τα κυβερνητικά οράματα για τον εκδημοκρατισμό του πολιτισμού μέσω των πολιτιστικών βιομηχανιών,²¹ οι οποίες συστήνουν τις συμμετοχικές πρακτικές ως πολιτιστικές μορφές προσιτές και προσαρμόσιμες στην ολοένα απελευθερωμένη παγκόσμια αγορά εργασίας. Στο πλαίσιο αυτών των διατυπώσεων, η διατριβή επεξεργάζεται τις θέσεις της πολιτιστικής δημοκρατίας, όπως τις εκφέρει ο λόγος της σύστασης της και τις συνιστά ο τρόπος εφαρμογής της. Σκιαγραφεί επίσης τα συστατικά της δημιουργικής πόλης, τα οποία εντοπίζονται στο παράδειγμα του Βερολίνου που προβάλλεται σήμερα ως το ενδεδειγμένο πρότυπο δημιουργικής πόλης, συμπεριλαμβάνοντας μια υποσημείωση για την Αθήνα. Η Αθήνα φαίνεται ότι έχει εισέλθει στις διεργασίες μετουσίωσης σε δημιουργική πόλη στα πρότυπα του Βερολίνου. Ωστόσο, η συζήτηση της δημιουργικής πόλης οδηγεί στην επεξεργασία των ζητημάτων του κοινωνικού αποκλεισμού και εκτοπισμού που συνεπάγονται οι πρακτικές της αστικής ανάπτυξης μέσω του πολιτισμού, οι οποίες συστήνουν συγκεκριμένα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά οράματα για το αστικό πεδίο.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, το παρόν κεφάλαιο επεξεργάζεται την προβληματική της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης μέσα από την σκιαγράφηση των σχέσεων που αναπτύσσει με την ιδέα της κοινότητας, την αστική πολιτική, τις επιμελητικές πρακτικές και την κοινωνία των ενεργών πολιτών στα πλαίσια των αρχών της συμμετοχικής δημοκρατίας που συστήνει το νέο φιλελεύθερο οικονομικό μοντέλο.

2.3 Συμμετοχικές πρακτικές και ανθρωπολογική στροφή της τέχνης.

Μια από τις θεμελιώδεις συνισταμένες της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης είναι η συμμετοχικότητα (participatory) που περιγράφει μια διαδικασία που πραγματοποιείται από τον καλλιτέχνη σε συνεργασία με Άλλους κατά κύριο λόγο μη-καλλιτέχνες, οι οποίοι εμπλέκονται με τις εργασίες υλοποίησης του καλλιτεχνικού έργου. Με τη σημασία αυτή, η έννοια συνδέθηκε με την ενδυνάμωση και ανάπτυξη των εθνοτικών κοινοτήτων στις Ηνωμένες Πολιτείες την δεκαετία του 1970,²² και οδήγησε στην ανάδυση νέων όρων καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων και ερμηνειών σε σχέση με αυτούς που θα πρέπει να εισακουστούν, θεμελιώνοντας έτσι ένα πλαίσιο αναφοράς στην σύγχρονη αναμέτρηση της τέχνης με τους μηχανισμούς εξουσίας και αποκλεισμού στις διάφορες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες με τις ποικίλες πολιτισμικές ταυτότητες που κατασκευάζονται. Εδράζοντας σε μια μη-καθορισμένη θεωρητική βάση, ως συμμετοχικές πρακτικές τέχνης θεωρούνται εκείνες που ανατρέπουν τους συσχετισμούς ανάμεσα στο παραγόμενο έργο, τον καλλιτέχνη και το ακροατήριο. Όπως διατυπώνει η θεωρητικός τέχνης Claire Bishop,

*«ο καλλιτέχνης θεωρείται λιγότερο ως ατομικός παραγωγός διακριτών αντικειμένων και περισσότερο ως συνεργάτης και παραγωγός καταστάσεων. Το έργο τέχνης ως πεπερασμένο, φορητό, εμπορεύσιμο προϊόν αναθεωρείται από ένα συνεχιζόμενο ή μακροπρόθεσμο έργο με ασαφή αρχή και τέλος. Ενώ το κοινό, το οποίο είχε αρχικά θεωρηθεί ως «θεατής» ή «ακροατής», επαναπροσδιορίζεται πλέον ως συμπαραγωγός ή συμμετέχων».*²³

Στο πλαίσιο αυτό, η φύση των συμμετοχικών καλλιτεχνικών πρακτικών θεμελιώνεται στην ιδέα της συνεργασίας βάση της οποίας και κατά εντολή του καλλιτέχνη ολοκληρώνεται μια δράση. Επομένως, βρίσκεται σε μια συνεχή σχέση αλληλεπίδρασης

στο εσωτερικό μιας ανθρώπινης ομάδας για τη συγκρότηση σημασιολογικών οριοθετήσεων που οδηγούν στην ανάπτυξη ποικίλων μορφών συνεργασίας. Για τον συγγραφέα Tom Finkelpearl, η συμμετοχική τέχνη εμπίπτει σε τρεις διακριτές κατηγορίες όπως την σχεσιακή, την ακτιβιστική και την ανταγωνιστική.²⁴ Σε οποιαδήποτε από τις κατηγορίες αυτές, οι συμμετοχικές πρακτικές ενεργοποιούν μια συναισθηματική ή σωματική επίδραση στα μέλη του κοινού.

Η στροφή της τέχνης προς το κοινό, βρίσκει υποστήριξη από το νεοφιλελεύθερο μοντέλο διακυβέρνησης, στο οποίο ο όρος της κοινωνικής συμμετοχής σημασιοδοτεί την μετάβαση από το σοσιαλοδημοκρατικό κράτος πρόνοιας στην συμμετοχική δημοκρατία. Στο πλαίσιο αυτό η συμμετοχικότητα αποκτά πολιτική σημασία ως έννοια που αναδιατυπώνει την υποχρέωση του πολίτη απέναντι στα δρώμενα μιας κοινότητας. Σύμφωνα με τις θεωρίες της συμμετοχικής δημοκρατίας,²⁵ η ευθύνη μετατοπίζεται στους πολίτες μέσα από την ανάπτυξη των κοινωνικών δραστηριοτήτων στον πυρήνα των οποίων συγκροτείται η έννοια της αυτοανάπτυξης. Κάτω από αυτήν την οπτική, η συμμετοχή του κοινού προσδιορίζεται ως θεμελιώδης συνισταμένη στη διαμόρφωση της πολιτικής κουλτούρας, στην οποία τα άτομα λειτουργούν όχι με γνώμονα το ατομικό συμφέρον αλλά το κοινό καλό. Με άλλα λόγια η συμμετοχικότητα πλάθει πολιτικά αυτόνομους πολίτες σε μια κοινωνία ελευθέρων και ίσων δικαιωμάτων ατόμων. Εξάλλου όπως επισημαίνει ο Habermas, *«η δημοκρατική διαδικασία εξαρτάται από τις αρετές των πολιτών που είναι αφιερωμένοι στο κοινό»*.²⁶

Στο πλαίσιο των παραπάνω θέσεων, οι κοινωνιολόγοι Alan Brawn και Jennifer Novak²⁷ προχωρούν στην επεξεργασία των τύπων της συνεργασίας που συγκροτεί η τέχνη με το κοινό, σύμφωνα με τους οποίους κάθε τύπος συνεργασίας αποφέρει διαφορετικό μοντέλο κοινωνικής συμμετοχής. Στα είδη αυτής της συμμετοχής, οι μελετητές συμπεριλαμβάνουν την απλή συνεισφορά δεδομένων για την παραγωγή ενός έργου, την εθνογραφική ανάλυση μιας ολόκληρης κοινότητας, την οργάνωση κάποιας καλλιτεχνικής εκδήλωσης ή την έκθεση ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη που χρησιμοποιεί ως ύλη το κοινό, όπως για παράδειγμα η επιτέλεση της Marina Abramović με τίτλο «The Artist is Present».²⁸ Στο παραπάνω οι Brawn και Novak διακρίνουν πέντε διακριτά μοντέλα συνεργασίας της τέχνης με το κοινό, όπως είναι η συνεργασία κίνητρου (incentive), όταν η συμμετοχή εμπλέκει το σώμα του άλλου σε μια πράξη καλλιτεχνικής δημιουργίας ανεξάρτητα από το επίπεδο των δεξιοτήτων του. Η ερμηνευτική (interpretive), στην οποία η συμμετοχή αποτελεί πράξη αυτοέκφρασης από την πλευρά του κοινού που προσθέτει στοιχεία σε μεμονωμένα ή συλλογικά έργα. Η

επιμελητική (curatorial), όταν η συμμετοχή του κοινού επιτελείται στο πλαίσιο μιας σκόπιμης καλλιτεχνικής επιλογής όπως η οργάνωση και η συλλογή. Η παρατηρητική (observational), όταν η συμμετοχή περιλαμβάνει την επιλογή ή τη συναίνεση του άλλου ή των άλλων στο πλαίσιο ενός κλειστού προσδοκώμενου αποτελέσματος. Και τέλος η περιβαλλοντική (ambient) συμμετοχή που περιλαμβάνει την εμπειρία της τέχνης συνειδητά ή ασυνείδητα. Τα μοντέλα αυτά συστήνουν διαφορετικές καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες αποτελούν προδρόμους άλλων εννοιών και όρων όπως η εμπλοκή (involvement), η διάδραση (interaction)²⁹ ή διϋποκειμενισμός (intersubjectivity)³⁰ που σε ένα ευρύτερο πλαίσιο κατανοούνται συνώνυμες των συμμετοχικών πρακτικών.

Στη συζήτηση για τις συμμετοχικές πρακτικές, ο Finkelpearl από τη θέση του Επίτροπου του Τμήματος Πολιτιστικών Υποθέσεων της Νέας Υόρκης, προχώρησε στην έκδοση με τον χαρακτηριστικό τίτλο «*Τι κάναμε - Συζητήσεις για την Τέχνη και την Κοινωνική Σύμπραξη*»,³¹ όπου πραγματοποίησε μια επισκόπηση των συμμετοχικών πρακτικών από την δεκαετία του 1960 έως σήμερα, πλαισιώνοντας αυτές τις πρακτικές τέχνης με τον όρο κοινωνική σύμπραξη (social cooperation), καθορίζοντας έτσι την έννοια της σύμπραξης ως *πνευματική πρακτική της ανθρώπινης συνεργασίας*.³² Μέσα από μια ευρεία συζήτηση μεταξύ μιας ετερογενούς ομάδας θεωρητικών, καλλιτεχνών και αστικών παραγόντων, η μελέτη αυτή του Finkelpearl αναδεικνύει την ιδιαίτερη φύση των συμμετοχικών πρακτικών από την σκοπιά του καλλιτέχνη ως δρώντος υποκειμένου, σκιαγραφώντας το θεωρητικό τους πλαίσιο στον σύγχρονο λόγο της αισθητικής, της κριτικής τέχνης, της κοινωνιολογίας, της εκπαίδευσης και της δημόσιας αστικής πολιτικής. Δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις ρίζες της συμμετοχικής τέχνης, ο Finkelpearl τις προσδιορίζει στις Ηνωμένες Πολιτείες και ιδιαίτερα στη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του 1960, δηλαδή την περίοδο που τα κινήματα για τα ανθρώπινα δικαιώματα προωθούσαν την ενεργοποίηση των μελών των κοινοτήτων μέσω συλλογικών, συνεταιριστικών δράσεων, ωθώντας ενεργά προς την κατεύθυνση του μετασχηματισμού του κοινωνικού κανόνα.³³ Στο πλαίσιο αυτό ο Finkelpearl επισημαίνει την σημαντικότητα των πρακτικών τέχνης ως δικαίωμα και καθήκον της συμμετοχικής δημοκρατίας, η αποστολή της οποίας μεταξύ άλλων, είναι «*η απομάκρυνση των ατόμων από την απομόνωση στην κοινότητα ως μέσο εξεύρεσης νοήματος στην προσωπική ζωή*».³⁴

Γίνεται σαφές πως ο προσανατολισμός των συμμετοχικών πρακτικών απομακρύνεται από την διαδικασία επεξήγησης του κοινωνικού χώρου με εμπειρικούς και ορθολογικούς όρους μέσα από έναν γενικό αναμορφωτικό μετασχηματισμό του ίδιου

του πεδίου της τέχνης σε μια δημοκρατική πρακτική που σχετικοποιεί την ανθρώπινη δράση, παράγοντας το ερμηνευτικό πλαίσιο των κοινωνικών σημασιοδοτήσεων. Οι σημασιοδοτήσεις αυτές προσδιορίζονται από τις συμβολικές και ηθικές αξίες του αλτρουισμού και της αλληλεγγύης και υποδηλώνονται ως αντιπροσωπευτικές αξίες της δέσμευσης της τέχνης με την κοινωνία, οι οποίες χτίζονται μέσα από την γενική πεποίθηση ότι τέχνη μπορεί να λειτουργήσει θεραπευτικά ως θεμελιώδης φορέας ανάδειξης και ίσως αποκατάστασης των δεινών της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας. Όπως επιβεβαιώνει η Claire Bishop, η συμμετοχικότητα ως δημοκρατική πράξη *συμπεριλαμβάνει εκτός των άλλων κοινοτική και συλλογική ευθύνη*.³⁵ Κάτι τέτοιο οδηγεί την τέχνη στην ανάπτυξη νέων ερευνητικών διεργασιών και εννοιολογήσεων για τους δεσμούς της με το κοινωνικό και την κατευθύνει αναπόφευκτα προς το πεδίο της ανθρωπολογίας. Η ανθρωπολογική στροφή της τέχνης επιβεβαιώνεται επίσης στο «νέο είδος δημόσιας τέχνης» που κατάρτισε η Suzanne Lacy, σύμφωνα με την οποία μετατοπίζεται το πεδίο των εικαστικών τεχνών προς τα πρότυπα της μετα-στούντιο πρακτικής³⁶ για να ταυτιστεί με την πραγματική ζωή μέσω της επιθυμίας για τον άλλον.³⁷ Ωστόσο, η μετάβαση προς τον «άλλον» προϋποθέτει την σύνδεση της τέχνης με τις οικίες κουλτούρες που είναι επενδυμένες στις ομάδες αναφοράς των «άλλων». Κατά συνέπεια, οι συμμετοχικές πρακτικές γίνονται μέρος μιας ερευνητικής διαδικασίας που επιδιώκει την αποκάλυψη της πραγματικότητας που βιώνουν οι «άλλοι», μετέχοντας ενεργά ως αναγκαία συνθήκη στη συγκρότηση ενδεχομένων μορφών συνεργασίας μαζί τους. Η σημασία που προσδίδεται στον άλλον και στις συνθήκες που βιώνει, προωθεί τον κριτικό λόγο της τέχνης σε μια διαρκή μετακίνηση μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών πλαισίων μέσα από την υιοθέτηση των μεθόδων της Δυτικής Ανθρωπολογίας. Κάτι τέτοιο για τον επιμελητή Arnd Schneider συνεπάγεται *«πολιτισμική αποστασιοποίηση όσο και οικειοποίηση, ή μερική αφομοίωση ή εξομοίωση της κουλτούρας του άλλου μέσα από μια ρομαντική αντίληψη για τους ιθαγενείς πολιτισμούς των άλλων»*.³⁸ Με άλλα λόγια η τέχνη στρέφεται σε πρακτικές επιτόπιας έρευνας, θεμελιωμένη στη σχέση παρατηρητή-παρατηρούμενου, η οποία συντηρεί αναλλοίωτες τις διαχωριστικές γραμμές με τους ανοίκειους άλλους.³⁹ Ο προσανατολισμός αυτός επιβεβαιώνεται από το κλασικό δοκίμιο του Hal Foster «Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος»,⁴⁰ και από την πρόσφατη διατύπωση του Okwui Enwezor «ο επιμελητής ως εθνογράφος»⁴¹ που παγιώνει την σύνδεση της τέχνης με την χωρική εθνογραφία (spatial ethnography),⁴² οδηγώντας σε ένας εύρος υποθέσεων και αναπαραστάσεων για τον πολιτισμικό και γεωγραφικό «Άλλο».

Επομένως, η σύγχρονη τέχνη επικεντρώνεται στη διεύρυνση των μετααποικιακών αφηγήσεων, ειδικά εκείνων που απορρέουν από τον λόγο της Δυτικής Εθνολογίας. Σε αυτό το πλαίσιο οι συμμετοχικές πρακτικές επεξεργάζονται το ζήτημα της κοινωνικής ανισότητας μέσα από μια αποδομιστική ή μετααποικιακή θεωρητική οπτική, υποστηρίζοντας εθνογραφικές πρακτικές, οι οποίες σχετίζονται αναπόφευκτα με την θέαση του διαφορετικού.⁴³ Ο Grand Kester στο πλαίσιο αυτό, υπογραμμίζει την ιδιαίτερη φύση των πρακτικών τέχνης, η οποία συναρτάται άμεσα με την επιθυμία της εμπλοκής *«των καλλιτεχνών με συγκεκριμένους πολιτισμούς και κοινότητες με δημιουργικό και αυτοσχεδιαστικό τρόπο»*.⁴⁴ Παρουσιάζοντας έναν αριθμό έργων και καλλιτεχνών στην έκδοση που αναφέρεται στην διαλογική τέχνη,⁴⁵ ο Kester επισημαίνει τον ρόλο καλλιτεχνών όπως της Αμερικανίδας Dawn Dedeaux για παράδειγμα που παρήγαγε το έργο *«Soul Shadows: Urban Warrior Miths»*, το οποίο συνιστά το αποτέλεσμα μιας πολύμηνης έρευνας σχετικά με τις ζωές των έγχρωμων φυλακισμένων που είχαν ζήσει στη Νέα Ορλεάνη. Ο Kester περιγράφει την Dedeaux ως κοινωνικό λειτουργό, μια υποδειγματική καλλιτέχνη που όπως αναφέρει *«εκθέτει τον φυλακισμένο στην θεραπευτική δύναμη της αισθητικής μέσω της εγγύτητας και του παραδείγματος»*.⁴⁶ Υπογραμμίζει μάλιστα ότι τα συστατικά του έργου της είναι η αυθεντικότητα, η πραγματικότητα και η ετερότητα που σχετίζονται με την φτώχεια και το έγκλημα.

Από μια αντιθετική οπτική ο Arnd Schneider με τον ανθρωπολόγο Chris Wright στην κοινή τους έκδοση με τίτλο *«Σύγχρονη Τέχνη και Ανθρωπολογία»*, επισημαίνουν ότι *«η τέχνη δεν μπορεί να διεκδικήσει μια προνομιακή θέση σε επίπεδο ηθικής στην εκπροσώπηση των άλλων»*.⁴⁷ Όπως υποστηρίζουν, οι συμμετοχικές πρακτικές τέχνης αντιπαρατίθενται στις μεθόδους της ανθρωπολογίας γύρω από τα θέματα της αναπαράστασης και συγκεκριμένα ως προς την αναπαράσταση των ανοίκειων άλλων. Για να αποδείξουν την θέση αυτή οι δύο συγγραφείς, χρησιμοποιούν έναν αριθμό παραδειγμάτων όπως την περίπτωση του Γερμανού καλλιτέχνη Lothar Baumgarten, ο οποίος έζησε για δύο χρόνια με τους κατοίκους της φυλής Yanomami στην Βενεζουέλα, παράγοντας ένα φωτογραφικό αρχείο, το οποίο παρουσιάστηκε το 1997 στην έκθεση Documenta X.⁴⁸ Οι Schneider και Wright υπογραμμίζουν στο πλαίσιο αυτό, ότι οι πρακτικές της τέχνης σε ανθρωπολογικό επίπεδο εμπίπτουν στο πεδίο της οικειοποίησης μέσα από μια διεργασία *«βαθείας συνάφειας»* (deeper affinity),⁴⁹ με την έννοια ότι κατασκευάζουν πραγματικότητες φιλτραρισμένες μέσα από το ερμηνευτικό πρίσμα του

καλλιτέχνη, εμποδίζοντας έτσι την κατανόηση της πραγματικής κατάστασης του «άλλου».

Στο ίδιο πλαίσιο συζήτησης ο ανθρωπολόγος Roger Sansi⁵⁰ εντοπίζει ότι η ανθρωπολογική στροφή της τέχνης συμπίπτει με την Θεσμική Κριτική, η οποία αμφισβητεί την τέχνη ως θεσμό και είναι παράλληλη με την κρίση της αναπαράστασης στην ανθρωπολογία.⁵¹ Η Ανθρωπολογία από το 1980 αναθεωρεί τις μεθόδους της σε σχέση με τους πολιτισμούς και τον πραγματικό πολιτιστικό «Άλλο», τον οποίο κατασκεύαζε η ίδια με τους δικούς της όρους. Για τον Sansi οι λόγοι της τέχνης δεν προσεγγίζουν κριτικά τις θέσεις της ανθρωπολογίας με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να προβάλλουν το δικό τους όραμα για την κοινότητα των άλλων, *«δημιουργώντας μια εκπροσώπηση που εμφανίζεται ως αυθεντική και κοινωνικά δεσμευμένη, χωρίς την κατανόηση για το ποιος είναι πραγματικά αυτός ο άλλος επί της ουσίας»*.⁵² Ο Sansi στο πλαίσιο αυτό διακρίνει ότι σε επίπεδο πρακτικής θεωρίας και πολιτικής η συζήτηση μεταξύ καλλιτεχνών και ανθρωπολόγων κατευθύνεται από τη χρήση των ευφημισμών σχετικά με τη δωρεά (gift) και την εμπραθητική ταύτιση, οι οποίες κατανοούνται με διαφορετικές εννοιολογίσεις και ποικίλα επίπεδα εμπλοκής ανάμεσα στα δυο πεδία.⁵³ Με άλλα λόγια, η ανθρωπολογική στροφή της τέχνης συνιστά μια από τις βασικές έννοιες της εθνογραφικής θεωρίας και παράλληλα είναι βαθιά ριζωμένη στη δυτική φιλοσοφική σκέψη της αισθητικής μέσα από την σύσταση της τέχνης ως προσφοράς προς την ανθρωπότητα. Για τον Sansi, *«η ιδέα ότι η τέχνη είναι μια μορφή θρησκείας και η αισθητική η θεολογία της, τα μουσεία οι ναοί της, και οι καλλιτέχνες οι ιερείς της»*,⁵⁴ έχει αμφισβητηθεί με πολλούς τρόπους τις τελευταίες δεκαετίες μέσα από τον λόγο θεωρητικών όπως ο Adorno, το κίνημα των Καταστασιακών και στη συνέχεια των μορφών που έλαβε στην τέχνη η κριτική των θεσμών. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν αποκρύπτει επίσης τις αναπόφευκτες μορφές κυριαρχίας που συγκροτεί ο λόγος της τέχνης κάτω από το ανομοιόμορφο ερμηνευτικό και κριτικό πλαίσιο ως προς το ζήτημα του κοινωνικού και του πολιτικού. Πιο συγκεκριμένα για τον Sansi η διαλεκτική της τέχνης χρησιμοποιεί την εθνογραφική οπτική, η οποία συνδυάζει την παρατήρηση και την αντανάκλαστικότητα για να περιγράψει την κοινωνία μέσα από μια ηθικολογική διάλεκτο. Εστιάζοντας στις μικροουτοπίες της σχεσιακής αισθητικής,⁵⁵ που ο Nicolas Bourriaud περιγράφει ως συλλογικές, σχεσιακές, και συμφραζόμενες αλληλεπιδράσεις μεταξύ καλλιτεχνών και κοινωνίας, ενημερώνοντας έτσι την καλλιτεχνική παραγωγή, για τον Sansi αυτά συνιστούν την διερευνητική επέκταση του ενδιαφέροντος της τέχνης προς μια ανθρωπολογία της ουτοπίας, η οποία εξελίχθηκε σε θεωρία κοινωνικής

δημιουργικότητας. Ωστόσο τα μοντέλα κοινωνικότητας που παράγουν οι πρακτικές της τέχνης σύμφωνα με τον Sansi, παρέχουν συνθήκες ανταλλαγής, οι οποίες θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητές ως μορφές κοινωνικής προσφοράς, η οποία όμως δημιουργεί ιεραρχίες, υποχρεώσεις και καταστροφές.

Ο ανθρωπολόγος David Graeber αναφέρετε στο potlatch, ένα έθιμο των λαών των βορειοδυτικών ακτών του Ειρηνικού που περιγράφεται στη κλασική πραγματεία του Marcel Mauss «*Το δώρο*» ως μια τελετουργία, κατά την οποία ο οικοδεσπότης δείχνει τη γενναιοδωρία του μέχρι το σημείο της ολικής καταστροφής αγαθών και περιουσίας. Ο Mauss προτείνει ότι η δυναμική των potlatch ήταν μια αυτοπροαίρετη ανταλλαγή δώρων κατά τη διάρκεια παρατεταμένων ευχαριστήριων τελετών, «στις οποίες ότι απέμεινε από την γιορταστική θυσία πεταγόταν στη θάλασσα ή σκορπιζόταν στους ανέμους».⁵⁶ Στην αντίληψη του Mauss αυτή η καταστροφή σε μια ολόκληρη κατηγορία κοινωνιών ήταν μια θυσιαστήρια τελετή, η οποία «ενέπιπτε στο νόμο της προσφοράς και ανταλλαγής που επιδείκνυε δύναμη πλούτο και αφιλοκέρδεια».⁵⁷ Από την πλευρά του ο Graeber διαβλέπει στο έθιμο potlatch μια μορφή οικονομίας, «η οποία παράγει πράγματα που καταστρέφονται για να κάνουν χώρο για νέα προϊόντα»,⁵⁸ μέσα από μια τελετουργική κλιμάκωση που «παρατείνει το κρυφό αίσθημα ευχαρίστησης στην προοπτική της καταστροφής».⁵⁹ Κάτω από αυτήν την οπτική, ο Graeber συνδέει την αμφίσημη τελετουργία του potlatch με την επαναστατική σκέψη του εικοστού αιώνα, η οποία αντανάκλούσε την αλήθεια του καταναλωτικού καπιταλισμού. Συγκεκριμένα, η ιδέα του potlatch στο πλαίσιο της επέκτασης της βιομηχανικής παραγωγής διεύρυνε την θεωρία του επαναστατικού εορτασμού από την πλευρά των αναρχικών και των καλλιτεχνικών κινημάτων όπως των Ντανταϊστών, των Σουρεαλιστών και των Καταστασιακών, μέσα από το επιχείρημα «ότι μόνο ανακτώντας την αρχή του ιερού και την ισχύ του μύθου θα υπάρξει η δυνατότητα αποτελεσματικής επαναστατικής δράσης».⁶⁰ Σε αυτό το πλαίσιο ο Graeber ασκεί κριτική στον George Bataille, ο οποίος στη θεωρία του «Καταραμένου Αποθέματος»⁶¹ εισηγείται το potlatch όχι ως πρακτική ανταλλαγής, αλλά πρακτική που συνδέεται με την ικανοποίηση της ανάγκης απώλειας ή σπατάλης σε κοινωνίες που δεν διαθέτουν ανταγωνιστικό χαρακτήρα. Με άλλα λόγια, η τελετουργία της καταστροφής σηματοδοτεί προοδευτικές κοινωνίες ελεύθερες από τον κύκλο της οικονομικής συναλλαγής. Για τον Graeber, ο Bataille και οι μεταγενέστεροι του είδαν στην τελετουργία potlatch την δυνατότητα μιας αποτελεσματικής επαναστατικής δράσης «που έλειπε εντέλει από τον σύγχρονο καπιταλισμό»,⁶² η οποία υιοθετήθηκε μετέπειτα τόσο από τους Καταστασιακούς⁶³ όσο και από τον σύγχρονο

αναρχισμό. Ο Graeber συμπεραίνει ότι η δημιουργική καταστροφή rotlatch εμπνέει σήμερα την επαναστατική εκστρατεία συμβολικού πολέμου, η οποία λειτουργεί ως «μια ταραχώδης συνάθροιση για την εξαφάνιση μορφών συλλογικής κατανάλωσης». ⁶⁴

Γενικά η θεωρία της δωρεάς αποτελεί μια θεωρία ανθρώπινης αλληλεγγύης. Μια εθελοντική πράξη, η οποία συνιστά «ένα συνεχές ρεύμα προσφοράς δώρων που γίνονται αποδεκτά και ανταποδίδονται (αντίδωρο) από υποχρέωση, συμφέρον ή μεγαλοφροσύνη, σαν ανταπόδοση υπηρεσιών, πρόκληση ή εχέγγυο» ⁶⁵ και για τον λόγο αυτό κατατάσσεται στα κοινωνικά φαινόμενα. Η δωρεά στην αντίληψη του Mauss αποτελεί συνεισφορά, η οποία συνιστά αμοιβαιότητα, γενναιοδωρία και ανιδιοτέλεια. Ωστόσο, η θέση αυτή αποδομείται από τον Jacques Derrida ⁶⁶ που υπογραμμίζει την οντολογική αντινομία των καλών προθέσεων, οι οποίες είναι ενσωματωμένες στην έννοια της δωρεάς. Για τον Derrida η δωρεά προσλαμβάνεται ως χρέος σε ένα κύκλο ανταλλαγής κοινωνικής τελετουργίας και για τον λόγο αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ανιδιοτελής πράξη. Η ένταξη της έννοιας μέσα σε μια οικονομική λογική παράγει αναπόφευκτα κάποιο είδος υποχρεωτικής ανταλλαγής ως ηθική αξία με συμβολικό χαρακτήρα. Όπως υπαινίσσεται ο Derrida, εάν υπήρχε πράγματι η δωρεά ως δωρεά χωρίς ωφελμιστικές προθέσεις δεν θα έπρεπε να συμπαραδηλώνεται με την έννοια της ανταλλαγής, η οποία συνιστά επιστροφή. Επομένως, η δωρεά βρίσκεται σε μια διαλεκτική σχέση με την οικονομία της καπιταλιστικής αλυσίδας παραγωγής αγαθών. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά, «εάν η κυκλοφορία είναι απαραίτητη για την οικονομία, η δωρεά πρέπει να παραμείνει έξω από το οικονομικό πεδίο. [...] να κρατάει μια αίσθηση αλλοδαπότητας (*foreignness*) με αυτήν την κυκλοφορία. Υπό αυτήν την έννοια η δωρεά είναι μάλλον το απίθανο». ⁶⁷

Σύμφωνα με τις παραπάνω θέσεις, η προσφορά δεν είναι εύκολο να πολιτογραφηθεί ή να περιοριστεί σε κάποιο κοινωνιολογικό πρότυπο όπως η ανταλλαγή. Για τον λόγο αυτό δεν μπορεί να κατανοηθεί ως μορφή ανιδιοτελούς προσφοράς σε μια ανταποδοτική σχέση μεταξύ γενναιοδωρίας και ευγνωμοσύνης, αλλά θα μπορούσε να καθοριστεί ως ένα είδος παροχής στον κύκλο της κατανομής αγαθών και υπηρεσιών «που χρειάζεται ή επιθυμεί ο παραλήπτης, διατηρώντας έτσι την κοινωνική ιεραρχία». ⁶⁸ Αυτή η οπτική μετατοπίζει το νόημα των συμμετοχικών πρακτικών «από την προσφορά που είναι συχνά συνυφασμένη με την δωρεά παροχής υπηρεσιών μέσω μιας θετικής εμπειρίας για τους μετέχοντες και μέσω της αίσθησης ηθικής υπεροχής για όσους δρουν ως πρωτεργάτες», ⁶⁹ προς μια οργανωμένη μορφή κοινωνικότητας μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο πρακτικών και θεσμών που συνενώνονται σε μια συστημική πολιτειακή σφαίρα,

η οποία αντιπροσωπεύει το σώμα της κοινής γνώμης σύμφωνα με το κράτος δικαίου και την κοινωνική πολιτική που συγκροτεί την κανονιστική δομή της κοινωνίας των πολιτών.⁷⁰ Με άλλα λόγια, οι πρακτικές της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης σχηματοποιούνται εντός του πλαισίου των σύγχρονων μορφών διακυβέρνησης, λειτουργώντας παράλληλα με το οικονομικό σύστημα και τις ενώσεις του κάτω από τις αντιθέσεις και τον ανταγωνισμό, *«διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στα κοινωνικά αιτήματα και στις ποικίλες μορφές διακυβέρνησης της παγκοσμιοποιημένης πραγματικότητας»*.⁷¹ Στο πλαίσιο αυτό το αξίωμα της συνεργατικότητας ως θεμελιώδους αρχής για την ηθική δέσμευση της τέχνης προς την κοινωνία, αγκαλιάζει ουμανιστικές αρχές ηθικής κάτω από την ουτοπική οραματική αντίληψη για την ανθρώπινη φύση που συγκροτεί τον μύθο της κοινότητας.

3.3 Η προβληματική σχετικά με την τέχνη κοινοτικής βάσης

Η κοινοτική τέχνη⁷² ή η τέχνη κοινοτικής βάσης αποτελεί έναν όρο μιας πρακτικής που εμπερικλείει το σύνολο των συμμετοχικών πρακτικών τέχνης και αναφέρεται σε έργα που διαμεσολαβούν ως φορείς αποκατάστασης της κοινοκτημοσύνης, της ενδυνάμωσης και της πολιτισμικής ανάπτυξης μια εντοπισμένης ανθρώπινης ομάδας. Η κοινοτική τέχνη ως μια κατεξοχήν κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη, νοσηματοδοτεί το κοινωνικό ως θεμελιώδες συστατικό της δημοκρατικής συνθήκης που εκφράζει τις ανεκπλήρωτες ανάγκες και τις προσδοκίες των κοινοτήτων μέσα από τις πρακτικές της συνεργασίας. Αυτές οι πρακτικές συστήνουν τοπικά και διακρατικά μοντέλα κοινωνικής δικαιοσύνης. Η σημαντικότητα του πεδίου καλλιτεχνικών κοινοτιστικών πρακτικών, αναδύθηκε την δεκαετία του 1990 κάτω από τον επαναπροσδιορισμό του ίδιου του περιεχομένου της κοινοτικής τέχνης, η οποία είχε συγκροτηθεί στο ύψος των κινημάτων των πόλεων την δεκαετία του '70, κάτι το οποίο στη συνέχεια οδήγησε στην εργαλιοποίησή της από την αστική πολιτική ως βελτιωτικός θεραπευτικός παράγοντας «περίθλαψης» των περιοχών που επλήγησαν από την μεταφορντική περιθωριοποίηση. Ωστόσο, η πρόταξη της κοινωνικής στροφής στην τέχνη την δεκαετία του 1990 επαναπροσανατολίζει το πεδίο των τεχνών προς την κατεύθυνση της αναζήτησης των κοινωνικών δεσμών που απορρέουν από την συνεργασία με τα μέλη της κοινότητας. Στο πλαίσιο αυτό οι ηθικές διαστάσεις που ενσωματώνει η ιδέα και ειδικότερα η φύση της αλληλεπίδρασης μεταξύ του καλλιτέχνη και της κοινότητας, όπως επίσης η αισθητική και η κοινωνική αξία των

πρακτικών της, ανέπτυξαν κρίσιμες συζητήσεις σχετικά με την ιδέα της κοινότητας που εξελίσσεται και σήμερα παράλληλα με την γενικότερη διεύρυνση των όρων της συμμετοχής. Μια από τις χαρακτηριστικές συζητήσεις πάνω στα ζητήματα αυτά, εκφράζεται από τον αναστοχασμό της αισθητικής αξίας της τέχνης στο πλαίσιο του κοινωνικού ακτιβισμού,⁷³ ο οποίος μετασηματίζει την καλλιτεχνική εμπλοκή με βάση την κοινότητα προς μια συμμετοχική διεργασία, μέσω της οποίας η τέχνη συνδέει τις πρακτικές, τις μορφές και τα πρότυπα κατανόησής της για τις καταπιεσμένες από τον κυρίαρχο πολιτισμό κοινότητες κάτω από ένα νέο ήθος κοινωνικής και πολιτικής δέσμευσης. Ο επαναπροσδιορισμός της αισθητικής της πολιτικής, απευθύνεται στην πολυπλοκότητα των νέων κοινωνικών μετασηματισμών που προκαλεί η παγκοσμιοποίηση, η οποία συγκροτεί νέες μορφές κατανόησης της κοινότητας ως ενδεχόμενες μορφές ανθρώπινης οργάνωσης. Ως ανταπόκριση προς τις εξελίξεις αυτές, οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές εξερευνούν τρόπους διατύπωσης νέων συσχετισμών μεταξύ του κοινωνικού και του πολιτικού, οι οποίες εκτείνονται έξω από τον χώρο της κοινότητας προσανατολισμένες προς την επιμελητική κριτική τέχνης.

Γενικότερα, η τέχνη κοινοτικής βάσης συνιστά μια ταυτόχρονη πράξη εισόδου και αποχώρησης από την κοινότητα ως ένα ανοίκειο πεδίο που συνεπάγεται διαφορετικότητα στην εθνότητα, την κουλτούρα, την γλώσσα, τον σεξουαλικό προσανατολισμό, την τάξη, το φύλο και περισσότερο την παράδοση. Το εμπειρικό πέρασμα της τέχνης από την κοινότητα κάτω από μεταβατικές συναντήσεις και αποκαλύψεις της ταυτότητας των άλλων, εκφράζεται από μια κλίμακα διαφορετικών νοημάτων και πρακτικών, οι οποίες θεμελιώνουν ένα διακριτό όριο μεταξύ εκείνων που είναι μέσα και εκείνων που είναι έξω. Όπως υποστηρίζει ο Kester, οι πρακτικές της τέχνης που βασίζονται στην κοινότητα παρέχουν μετασηματιστικές προοπτικές μέσα από την ικανότητά τους να προωθούν ένα συναινετικό έδαφος για τις δημόσιες πολιτικές πράξεις της διαβούλευσης και της αντίστασης. Ο Kester θεωρεί ότι οι πρακτικές αυτές αντιστέκονται στην μοναδική φωνή του αυτόνομου καλλιτέχνη, δημιουργώντας έτσι πολιτικά συνεκτικές κοινότητες.⁷⁴ Όπως επισημαίνει, «*οι διαλογικές πρακτικές δημιουργούν μια σύνθετη κατανόηση για μια δεδομένη κοινότητας και ενσυναίσθηση για αυτήν την κοινότητα μεταξύ ενός ευρύτερου κοινού*».⁷⁵ Στο πλαίσιο αυτό υποστηρίζει έργα όπως της Αυστριακής κολλεκτίβας WochenKlauser⁷⁶ που ειδικεύεται στην ενορχήστρωση κοινωνικών παρεμβάσεων, χρησιμοποιώντας ενεργά τη συμμετοχική τέχνη για την βελτίωση των συνθηκών μέσα στις κοινότητες. Το έργο της Νιγηριανής καλλιτέχνης Toro Adeniran-Kane που συμμετείχε στην έκθεση «Art

Barns:After Kurt Schwitters», την οποία οργάνωσε το Βρετανικό πρόγραμμα Project Environment το 1999 στο Lancashire και συνιστούσε μια σειρά συμμετοχικών έργων μεταξύ καλλιτεχνών και αγροτών, για τον Kester υποδεικνύει την ικανότητα της τέχνης να συνδέει τις κοινότητες με προσωρινές συμμαχίες πέρα από τα όρια της φυλής, της εθνικότητας και της γεωγραφίας. Όπως υπογραμμίζει, *«οι πρακτικές αυτές λειτουργούν στη βάση της δημιουργίας αλληλεγγύης, βελτίωσης της αλληλεγγύης και της αντιηγεμονίας και κάποιες φορές της απομόνωσης»*.⁷⁷ Είναι προφανές ότι ο Kester περιβάλλει την κοινότητα με μια ιδεολογική ακεραιότητα προς μια φαινομενική συνεκτική οντότητα, που σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Anthony Cohen *«ενώνει την αντίθεση τόσο μεταξύ της ετερότητας των μελών της όσο και σε σχέση με τους έξω»*.⁷⁸

Η απάντηση στο ιδεατό μοντέλο της κοινότητας που υποστηρίζει ο Kester έρχεται από την Kwon, η οποία επισημαίνει ότι η σύλληψη της κοινότητας ως μια ενοποιημένη έννοια υποκειμενικότητας με κοινή ταυτότητα, απλοποιεί την έννοια της διαφορετικότητας προς μια ομογενοποιημένη συλλογικότητα, η οποία *«εξομοιώνει τη λειτουργία των καλλιτεχνών με τους μεταρρυθμιστές και τους κοινωνικούς λειτουργούς του δέκατου ένατου αιώνα»*.⁷⁹ Η Kwon στη μελέτη της για την εντοπισμένη τοποθεσία διακρίνει τέσσερα αντιληπτικά μοντέλα κοινότητας που καθοδηγούν την συμμετοχική τέχνη, τα οποία εντοπίζει στην έκθεση «Culture in Action» που επιμελήθηκε η Mary Jacob το 1993.⁸⁰ Το έργο της Suzanne Lacy «Full Circle»⁸¹ συνιστά για την Kwon το παράδειγμα του μοντέλου *«κοινότητας της μυθικής ενότητας»* (community of mythic unity),⁸² μιας κατασκευασμένης κοινότητας που παράγεται από τους καλλιτέχνες με βάση τα στοιχεία που συλλέγουν στην προσωπική τους έρευνα. Σε αυτή την περίπτωση, η Suzanne Lacy ιδρύει επιτροπές γυναικών για να υποδείξει τις εξέχουσες γυναίκες του Σικάγου. Ο ρόλος αυτών των γυναικείων προτύπων, τα οποία ποικίλουν σε σχέση με το επάγγελμα, την κοινωνική θέση ή την φυλή, μνημονεύτηκαν από εκατοντάδες ογκόλιθους τοποθετημένους στην ευρύτερη περιοχή του κέντρου της πόλης. Για την Kwon το έργο αυτό σημασιοδοτεί μια συνεκτική κοινότητα, η οποία συγκροτείται από την ιστορικότητα, την διαπολιτισμικότητα και την αισθητότητα του γυναικείου φύλου.⁸³ Ένα δεύτερο μοντέλο κοινότητας είναι οι *«εγκατεστημένες κοινότητες»* (sited communities).⁸⁴ Πρόκειται για οργανωμένες κοινότητες που διαθέτουν καθορισμένους πολιτισμικούς κώδικες, με τους οποίους οι καλλιτέχνες θεμελιώνουν προσωρινές συνεργασίες. Η Kwon χρησιμοποιεί για παράδειγμα την περίπτωση των Kate Ericson και Mel Zeigler που συνεργάστηκαν με μια ομάδα κατοίκων ενός συγκροτήματος διαμερισμάτων, σχεδιάζοντας ένα χρωματικό διάγραμμα, το οποίο εγκατέστησαν στα

τοπικά καταστήματα ως μορφή σχολιασμού για την πολιτική της κρατικής στέγασης. Το επόμενο μοντέλο συνιστά την δημιουργία μια νέας κοινότητας για την παραγωγή μιας καλλιτεχνικής εργασίας, η οποία αυτή κοινότητα διαλύεται όταν ολοκληρωθεί το πρόγραμμα. Πρόκειται για τις «προσωρινώς επινοημένες κοινότητες» (temporary invented communities)⁸⁵ που σύστησαν οι Mark Dion και Daniel Martinez. Ο Dion δημιούργησε μια περιβαλλοντική ομάδα με δώδεκα φοιτητές, προσφέροντας για έναν χρόνο εξωσχολική εκπαίδευση σε τοπικά γυμνάσια. Ο Martinez συντόνισε μια νέα κοινοτική ομάδα που δημιουργήθηκε από ένα δίκτυο μελών από διάφορες υπάρχουσες κοινοτικές οργανώσεις των προαστίων του Σικάγου για τον σχεδιασμό, την οργάνωση και την εκτέλεση μιας παρέλασης καρναβαλιού που οραματίστηκε ο Martinez και πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 1993 σε τρεις γειτονιές των δυτικών προαστίων της πόλης. Ο κοινοτικός κήπος, πλαισιωμένος με συζητήσεις για θέματα κοινωνικού περιεχομένου του καλλιτέχνη Haha και η σύσταση ενός εφηβικού τηλεοπτικού συνεργείου για την κινηματογράφηση θεμάτων της γειτονιάς γύρω από θέματα ταυτότητας, κυριότητας και εξευγενισμού ιδέα του καλλιτέχνη Manglano-Ovalle, για την Kwon συστήνουν το μοντέλο των «επινοημένων κοινοτήτων σε εξέλιξη» (ongoing invented communities).⁸⁶ Δηλαδή κοινοτικές οργανώσεις που δίνουν ώθηση στην δημιουργία γειτονιάς και εθελοντικών συμμαχιών.⁸⁷

Από τα παραπάνω παραδείγματα καθίσταται σαφές ότι η Kwon, αντίθετα από τον Kester, προτείνει νέα μοντέλα κοινοτήτων μέσα από λειτουργίες καλλιτεχνικής ομαδοποίησης που υπερβαίνουν τον «ηθικό κοινοτισμό».⁸⁸ Αυτό σημαίνει ότι οι πολιτισμικές ταυτότητες ανατίθενται στο πλαίσιο των ενδιαφερόντων ή των συμφερόντων του καλλιτέχνη, κάτι το οποίο εμπίπτει με την ιδέα ενός κοινοτισμού που υποκινείται από την λειτουργικότητα, καθιστώντας τις σχέσεις μεταξύ των μελών απρόσωπες.⁸⁹ Πάνω σε αυτό ο ερευνητής Owen Kelly στην μελέτη του για την τέχνη κοινοτικής βάσης,⁹⁰ υποστηρίζει ότι η προσέγγιση της τέχνης για την έννοια της κοινότητας είναι δυαδική. Από την μια είναι προστατευτική, με την έννοια ότι η τέχνη προσπαθεί να διατηρήσει τις ελάχιστες επαφές και τα νοήματα, με τα οποία η κοινότητα διατυπώνει την ύπαρξη της και από την άλλη είναι διευρυμένη, κάτι που συνιστά την επέκταση της έννοιας της κοινότητας πέρα του προκαθορισμένου καθεστώτος της ύπαρξής της, μέσα από διεργασίες που καθιερώνουν την τέχνη σε παραγωγό της ίδιας της κοινότητας.⁹¹ Οι αντιθετικές αυτές προοπτικές συγκλίνουν σε ένα κοινό σημείο. Στο καθεστώς ύπαρξης της κοινότητας ως μια λειτουργία αλληλεγγύης (solidarity), η οποία προκύπτει από τις σταθερές αξίες της συνεργασίας και της αμοιβαιότητας των μελών

της.⁹² Με αυτή την σημασία η κοινότητα συνιστά μια πρωτογενή ανθρώπινη οργάνωση σύμφωνα με την κλασική κοινωνιολογία του Ferdinand Tönnies, στην οποία ο γερμανικός όρος *Gemeinschaft* σημαίνει την κοινότητα με την έννοια «της εγγύτητας των ανθρώπινων όντων με βάση τους δεσμούς και την μίξη αίματος, την χωρική εγγύτητα και τελικώς την νοητική και πνευματική εγγύτητα».⁹³ Είναι προφανές ότι στη σύγχρονη εποχή μια τέτοια αντίληψη για την κοινότητα δεν μπορεί να θεωρηθεί αυτονόητη, ειδικότερα όταν δεν υπάρχει ούτε μπορεί να υπάρξει ένας προσδιορισμός των συνθηκών που δημιουργούν κοινότητες.⁹⁴ Στο πλαίσιο αυτής της διατύπωσης, ο πολιτικός αναλυτής Michael Taylor προσδιορίζει την κοινότητα ως μια ακαθόριστη έννοια, ανοιχτή σε πολλές ερμηνείες όπως «γειτονιές, κομποπόλεις, πόλεις, έθνη, εθνικές ομάδες»⁹⁵ που αποκαλούνται κοινότητες. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι ο όρος κοινότητα εμπερικλείει ένα εύρος σημασιών και αναφέρεται τόσο σε τοπικά πλαίσια όσο και σε κοινωνικές συνθήκες. Έτσι ο όρος επισημαίνει από την μια πλευρά τοπικές κοινότητες και από την άλλη ποιοτικές και κοινωνικές ενώσεις, όπως Ευρωπαϊκή Κοινότητα, Διεθνής Κοινότητα, ακαδημαϊκή κοινότητα, επιχειρηματική κοινότητα κ.ο.κ. Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι δεν τίθενται προκαθορισμένες προδιαγραφές για την σωστή χρήση της έννοιας, ούτε υφίσταται μια σειρά κριτηρίων για να θεωρηθεί κάτι ως κοινότητα.⁹⁶ Πάνω στο ερώτημα της κοινότητας, η εργασία για τις «Φαντασιακές Κοινότητες» του πολιτικού επιστήμονα Benedict Anderson,⁹⁷ αξιολογεί πως οι κοινότητες είναι παραγωγικές φαντασιώσεις που κινητοποιούνται στην υπηρεσία της ιδεολογικής εξουσίας από διάφορες μορφές εθνικισμού. Θεωρεί ότι ο φαντασιακός σχηματισμός της κοινότητας δεν διαθέτει κάποια φυσική βάση στη γεωγραφική επικράτεια, ούτε στην γλώσσα, τον πολιτισμό ή την εθνικότητα. Όπως υπογραμμίζει ο Anderson, η κοινότητα είναι μια φαντασιακή ενότητα από την στιγμή που στο μυαλό του καθενός ζει η εικόνα της εθνικής του κοινότητας.⁹⁸

Στο πλαίσιο της συζήτησης για την κοινότητα, ο φιλόσοφος Jean-Luc Nancy στο δοκίμιο του για την «Ανενεργή κοινότητα» (*The Inoperative Community*)⁹⁹ διερευνά την έννοια σε σχέση με την ιστορία και τα μυθικά στοιχεία που την προσδιορίζουν στην τρέχουσα ιστορική συγκυρία. Όπως επισημαίνει, «η πλέον σοβαρή και η οδυνηρή μαρτυρία του σύγχρονου κόσμου, αυτή που πιθανώς περιλαμβάνει όλες τις άλλες μαρτυρίες στις οποίες πρέπει να απαντήσει αυτή η εποχή [...] είναι η μαρτυρία της διάλυσης, της εξάρθρωσης ή της ανάφλεξης της κοινότητας».¹⁰⁰ Η «ανενεργή κοινότητα» επεξεργάζεται την διχοτόμηση των όρων *Gemeinschaft* και *Gesellschaft's* (κοινότητα/κοινωνία) που σύστησε ο Tönnies, όπου για τον Nancy συνιστά ένα σχήμα,

του οποίου τα μέρη δεν έχουν συγγένεια μεταξύ τους την στιγμή που ο πρώτος όρος αντικαθιστά τον δεύτερο ως απλή προβολή μιας κατάστασης που δεν υπήρξε ποτέ, εφόσον δεν υπήρξε ποτέ κοινότητα που να θεμελιώθηκε πάνω στους παραδοσιακούς κοινωνικούς δεσμούς. Με άλλα λόγια η κοινωνία δεν χτίστηκε στα ερείπια της κοινότητας. Για τον Nancy, «η κοινωνία εμφανίστηκε από την εξαφάνιση των φυλών ή την διατήρηση των αυτοκρατοριών και δεν έχει καμία σχέση με αυτό που ονομάζουμε κοινότητα».¹⁰¹

Ο Νίκος Αναστασόπουλος αναφέρεται στις «Αυτοπροσδιοριζόμενες ή Συνειδητές κοινότητες» (Intentional Communities)¹⁰² ως ένα σχηματισμό από ομάδες ανθρώπων, οι οποίοι μοιράζονται κάποιο κοινό όραμα, αντίληψη και πεποίθηση στην βάση μία κριτικής στάσης και απόστασης απέναντι στα ευρύτερα πρότυπα ζωής ενός τόπου. Παραδείγματα αυτοπροσδιοριζόμενων κοινοτήτων συνιστούν τα μοναστήρια και διάφορες ανθρώπινες ομάδες που συγκροτούν «ουτοπικές» μικροκοινωνίες, οι οποίες έχουν αποτραβηχτεί σε βουκολικές, πνευματικές και μη υλικές σφαίρες που χαρακτηρίζονται από συλλογική ζωή, προσήλωση σε ένα σύστημα ηθικών αξιών, απλότητα και απόρριψη της πολυτέλειας και άρνηση άσκησης κάθε μορφής βίας.¹⁰³

Επίσης, η «Ανομολόγητη Κοινότητα» (Unavowable Community) του φιλόσοφου Maurice Blanchot¹⁰⁴ σχηματοποιείται από δύο μέρη. Αφενός από την «αρνητική κοινότητα» και αφετέρου από την «κοινότητα των εραστών». Ο Blanchot σκιαγραφεί τον τρόπο που αυτές οι έννοιες χρησιμοποιούνται για να καθορίσουν τις αξίες, τις πεποιθήσεις και τις προσδοκίες των ανθρώπων. Πιο συγκεκριμένα, ο Blanchot επεξεργάζεται τον συσχετισμό τους με την ανθρώπινη εμπειρία σε καταστάσεις, οι οποίες πραγματώνονται μέσα στην κοινωνία. Αξιοποιώντας το έργο του Georges Bataille για την ανεπάρκεια της ρίζας του κάθε όντος,¹⁰⁵ ο Blanchot καταλήγει στην αρχή της ατέλειας, η οποία οδηγεί στην ανάγκη για τον άλλον και στην συνύπαρξη των ανθρώπων μέσα στην πολυφωνία της κοινωνίας. Ο Blanchot στο πλαίσιο αυτό, αποδίδει την έννοια της κοινότητας σε ένα ελάττωμα της γλώσσας, πράγμα που σημαίνει ότι οι λέξεις κοινότητα και η συμπαραδήλωση της κουμμουνισμός (community-communism) απορροφούνται από την προσήλωση στον κουμμουνισμό και διαμέσου αυτού στην κοινότητα, «την στιγμή που η ικανότητα στην κατανόηση της κοινότητας φαίνεται να έχει χαθεί».¹⁰⁶

Παράλληλα, ο φιλόσοφος Giorgio Agamben στο δοκίμιο του «Η κοινότητα που έρχεται»,¹⁰⁷ επεκτείνει την οντολογική συζήτηση για την κοινότητα μέσα από την διεύρυνση της έννοιας προς την κατεύθυνση της ιδέας της πιθανότητας ή της αδυναμίας

της ασυνέχειας της ύπαρξής της ή εκείνο που αποκαλεί η έλευση του όντος οποιουδήποτε. Οι «οποιοδήποτε» για τον Agamben είναι μοναδικότητες, οι οποίες δεν μπορούν να συγκροτήσουν μια κοινωνία γιατί δεν έχουν μια ταυτότητα να υπερασπιστούν ή κάποιο δεσμό ενός «ανήκειν» για τον οποίο να αναζητήσουν αναγνώριση.¹⁰⁸ Σε αυτό το πλαίσιο, η επερχόμενη κοινότητα συνιστά την αλληγορική έκφραση μιας επιθυμίας που απορρίπτει την ιδέα μιας κοινότητας που προϋποθέτει την διαμεσολάβηση των συνθηκών της ιδιότητας του μέλους της κοινότητας, δηλαδή εκείνων που θα έχουν από κοινού ορισμένα κατηγορηματικά κοινά γνωρίσματα. Απορρίπτει επίσης το περιεχόμενο της κοινότητας που συνιστά την απουσία οποιασδήποτε συμμετοχής, όπως τίθεται στην «ανομολόγητη κοινότητα» τού Blanchot. Ο Agamben αναφέρεται στην κοινότητα που έρχεται ως μορφή κοινωνικής ενότητας, η οποία αντικρούεται από την λογική της κυριαρχίας. Πρόκειται για την μετακαταναλωτική κατάσταση που θα προκύψει από τις σημερινές μορφές κοινωνικότητας, οι οποίες αναμορφώνουν την ταυτότητα τους ως προς οποιαδήποτε μοναδικότητα, δηλαδή μια οντότητα ή μια περιοχή καθαρής μοναδικότητας. Αυτή η οποιαδήποτε μοναδικότητα, η οποία δεν διαθέτει σταθερή ταυτότητα, ούτε πλαισιώνεται με κάποια έννοια αλλά ορίζεται μόνο στο σύνολο των πιθανοτήτων της,¹⁰⁹ έχει την δυνατότητα να σχηματιστεί κοινότητα χωρίς να επιβεβαιώνει κάποιες αντιπροσωπευτικές συνθήκες ύπαρξης. Με άλλα λόγια, ο Agamben μοιράζεται με τον Nancy την πεποίθηση ότι δεν υπάρχει επιστροφή σε μια νοσταλγική ή μυθική ιδέα ουσιοκρατικής κοινότητας που οικοδομείται σε μια κοινή ουσία με σαφώς προσδιορισμένη εδαφική επικράτεια, η οποία αποτυπώνει την οικειότητα, την συντροφικότητα και την αλληλεγγύη των μελών της.

Από την άλλη πλευρά, ο φιλόσοφος Allain Badiou επεξεργάζεται τις θέσεις των Blanchot, Nancy και Agamben,¹¹⁰ επισημαίνοντας ότι στο σημερινό πολιτικό κλίμα η κοινότητα ως έννοια είναι ανέφικτη. Για τον Badiou η κοινότητα ανήκει στην μεταπολιτική και προσλαμβάνεται ως κληροδότημα μιας επαναστατικής ιδεολογίας, η οποία γίνεται κατανοητή στο σοσιαλιστικό και μετέπειτα κομμουνιστικό πρόταγμα. Όπως εισηγείται ο Michael Hardt στο «Κοινό στον Κομμουνισμό»,¹¹¹ μόνο με την επαναοικιοποίηση των κοινών θα μπορούσε να ασκηθεί μια συντακτική πράξη μιας νέας κοινότητας ως απελευθερωτικό σχέδιο από την ιδιωτικοποίηση του κεφαλαίου. Κάτι τέτοιο οδηγεί τον Badiou στην υπόθεση, «ότι την στιγμή που η κοινότητα χειραγωγείται από πολιτικά οράματα δεν μπορεί να γίνει αποδεχτή ως φιλοσοφική έννοια.»¹¹² Η κοινοτική εξειδίκευση διατυπώνει μια αποκλειστική συνθήκη και μια ιδιαίτερη

διαμόρφωση, η οποία είναι παρούσα και ολοκληρωμένη με καθορισμένα και σταθερά όρια. Για τον Badiou οι συνθήκες αυτές καθιστούν την κοινότητα σε ανέφικτη ιδέα. Η μόνη κοινότητα που θα ήταν εφικτή, θα ήταν ένας κομμουνισμός μοναδικότητας, μια κοινότητα ακραίας ιδιαιτερότητας.¹¹³ Ο Badiou υπερασπίζεται την ιδιαιτερότητα μέσα στην μαχητική πολιτική του συμβάντος (event), το οποίο θεμελιώνεται στο παράδοξο της θεωρίας του πολλαπλού.¹¹⁴ Σύμφωνα με τον Badiou, η πραγματικότητα βασίζεται στο έδαφος της ασυνεπούς πολλαπλότητας. Όπως διατυπώνει, «εάν υπάρχουν αλήθειες, είναι σίγουρα αδιάφορες στις διαφορές. Η πολιτιστική σχετικότητα δεν μπορεί να υπερβεί την τριμμένη δήλωση ότι υπάρχουν διαφορετικές καταστάσεις».¹¹⁵ Στο πλαίσιο αυτής της διατύπωσης, το συμβάν «της α-διάκριτης ή γενόσημης πολλαπλότητας ως εν-αλήθεια-είναι του καθαρού πολλαπλού, κατά συνέπεια ως αλήθεια του είναι-ως-είναι»,¹¹⁶ ενεργοποιεί το συμβάν που εμφανίζεται στην κοινωνική σκηνή ξαφνικά και δραστικά, καταστρέφοντας την εμφάνιση της κανονικότητας και ανοίγοντας έναν χώρο για την επανεξέταση της πραγματικότητας από την οπτική της πραγματικής βάσης της ασυνεπούς πολλαπλότητας. Στην εργασία του για την πολιτική και τη λογική του συμβάντος, ο Badiou κάνει μια σαφή διάκριση ανάμεσα στο γεγονός και το συμβάν, η οποία προτείνει την αποδέσμευση της πολιτικής από την υπερβατική εγγύηση της ιστορίας και την συμβολή της κοινωνιολογίας στο ζήτημα των τάξεων. Με άλλα λόγια, «διαχωρίζεται το πολιτικό με την συντεχνιακή πληρότητα της εμπειρίας των συμβάντων, όπου τίποτα από το πολιτικό δεν προσφέρετε πλέον στην εμπειρία».¹¹⁷ Αυτό σημαίνει ότι στην θέση της κοινότητας τοποθετείται το συμβάν που παράγει αλήθειες, την στιγμή «που συνεπάγεται ότι κάθε αλήθεια είναι μια άπειρη παραγωγή συναρτώμενη με ένα συμβάν»¹¹⁸ και σύμφωνα με τον Derrida επέρχεται από το μέλλον μαζί με μια ατομικότητα μιας μη προγνώσιμης ετερότητας.¹¹⁹

Σε αντίθετη κατεύθυνση ο Jacques Rancière αναφέρεται στους δεσμούς που απορρέουν από τα υποσυστήματα των κοινωνικών σχέσεων που σχηματοποιούν τη κοινότητα της κοινής αίσθησης (sensus communis), μια ορολογία που συνιστά την ανακατανομή του αισθητού με το πολιτικό. Όπως διατυπώνει ο Rancière:

«Προσλαμβάνω τη φράση κοινότητα της αίσθησης ως μια συλλογικότητα που διαμορφώνεται από μια κοινή αίσθηση. Την αντιλαμβάνομαι ως ένα πλαίσιο ορατότητας και κατανόησης που θέτει τα πράγματα ή τις πρακτικές μαζί στο ίδιο νόημα, διαμορφώνοντας έτσι μια ορισμένη αίσθηση κοινότητας.»¹²⁰

Οι θέσεις του Rancière, συμπεριλαμβάνουν τόσο την τέχνη όσο και την πολιτική ως ενδεχόμενες περιγραφές μιας συνολικής κατανομής του λογικού, τη στιγμή που η σχέση μεταξύ τέχνης και πολιτικής είναι μια σχέση μεταξύ δύο διαχωρισμών του λογικού.¹²¹ Η κοινότητα της αίσθησης βασίζεται στο παράδοξο της σύνδεσης και της αποσύνδεσης της από τον χώρο της ετερονομίας και αυτή είναι η βασική σύνταξη της αντιαισθητικής (dissensual).¹²² Αυτές οι σφαίρες της αισθητικής και της αντιαισθητικής συγκρούονται μεταξύ δύο αισθητήριων κόσμων με τρόπο που η αντιαισθητική φιγούρα μπορεί να γίνει εμφανής στο έργο τέχνης.¹²³ Ο Rancière επικρίνει την αντιαισθητικότητα για να προσδώσει έναν θεμελιώδη ρόλο στην αισθητική. Για τον λόγο αυτό επικαλείται την αλήθεια, την οποία προσλαμβάνει ως ένα καθεστώς που λειτουργεί ταυτόχρονα σε ιστορικές, εμπειρικές και θεωρητικές διαδρομές. Από την αντίθετη πλευρά, ο Badiou διαχωρίζει τα φιλοσοφικά πλαίσια των αληθειών της τέχνης, της πολιτικής και της επιστήμης, υποστηρίζοντας ότι η αλήθεια πλήττει τη γνώση.¹²⁴ Αυτές οι αλήθειες προωθούνται από τις φαινομενικά ευμετάβλητες συνθήκες της πολιτικής, της τέχνης και της επιστήμης. Έτσι η αλήθεια αναδύεται ως ταυτόχρονη και έμφυτη με την σφαίρα από την οποία προωθείται. Αυτό συνεπάγεται ότι η τέχνη από μόνη της αποτελεί μια διαδικασία και οι αλήθειες της συνιστούν μονιμότητα και μοναδικότητα. Όπως επιβεβαιώνει ο Badiou, αυτές οι αλήθειες δεν δίνονται πουθενά αλλού παρά στην τέχνη.¹²⁵

Τα παραπάνω συνιστούν ότι το ζήτημα της κοινότητας στην τέχνη διαπραγματεύεται με την διφορούμενη κληρονομιά της έννοιας της κοινότητας που επικυρώνει την διένεξη ανάμεσα σε έναν μη-υλιστικό σχεσιασμό, ο οποίος διατυπώνεται από τον Rancière και σε έναν υλιστικό αντισχεσιασμό που διατυπώνει ο Badiou. Οι θέσεις αυτές συνιστούν τις πρακτικές της τέχνης ως σχεσιακές, ο χαρακτήρας των οποίων εντοπίζεται στον πυρήνα του πολιτικού που αναδεικνύεται σε κρίσιμη συνισταμένη στην ηθική στροφή της σύγχρονης τέχνης με την πλήρη διάχυσή της στο κοινωνικό πεδίο. Στο πλαίσιο αυτό οι πρακτικές της τέχνης ως κυρίαρχες μορφές παραγωγής συνεργατικότητας, συγκροτούν μοντέλα σχηματοποίησης κοινοτήτων που υποστηρίζουν την συμμετοχή ως αντισταθμιστικά συμβάντα της πραγματικότητας στον κόσμο των καθιερωμένων σταθμίσεων και ομογενοποιημένων περιστατικών. Με άλλα λόγια η εννοιολόγηση της κοινότητας στοιχειοθετείται από τις σχηματοποιήσεις της συνεύρεσης της τέχνης με ένα κοινό, οι οποίες αυτές σχηματοποιήσεις κωδικοποιούν την εγγύτητα της τέχνης με το πολιτικό. Το πολιτικό εδώ σχετίζεται με τη σημασία της εκπροσώπησης και της επικοινωνίας που συγκροτούν οι σχέσεις μεταξύ ορατού και άορατου, συναίνεσης και

διαφωνίας, η ουσία των οποίων απορρέει από τις κατευθυντήριες γραμμές του «άδειου συνόλου» του Badiou και του «αξιώματος της ισότητας του Rancière.

4.3 Πρακτικές της τέχνης και αισθητική της πολιτικής.

Η κοινωνικές πρακτικές της τέχνης σύμφωνα με το «Εγχειρίδιο της Αναισθητικής» του Badiou, θα μπορούσαν να κατανοηθούν ως συμβάντα που απαιτούν μια καθαρή τοποθεσία,¹²⁶ έναν χώρο που βρίσκεται στην άκρη του κενού χώρου ως μια ουδέτερη κατάσταση, η οποία απαιτεί «χώρο και απόσταση, και τίποτα άλλο».¹²⁷ Η ανωνυμία και η ρύθμιση του χώρου αυτού επεκτείνεται στο συμβάν, το οποίο δεν έχει ανάγκη από αφηγηματική δομή, δεν αναπτύσσει ρόλους, και από την άποψη των χαρακτηριστικών του δεν απεικονίζει τίποτα. Το καθήκον του συμβάντος είναι «να επιφέρει μια αφαίρεση από τον εαυτό του.»¹²⁸ Η αναγωγή των πρακτικών της τέχνης σε συμβάντα, δηλαδή σε μια σειρά διαδικασιών, οδηγεί στην εμφάνισή τους ως εγγενώς αυθόρμητες και αυτοσχεδιαστικές καταστάσεις, ως καθαρή ανάδειξη χειρονομίας χωρίς καμία προσήλωση σε προϋπάρχουσες γνώσεις και πεποιθήσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, οι θέσεις της «Αναισθητικής θεωρίας» απορρέουν από τους δεσμούς της τέχνης με την αλήθεια και συγκεκριμένα από την σημασιολογία της αλήθειας. Η αλήθεια εδώ λειτουργεί ως υφιστάμενη αναφορά της ύπαρξης ως α-διάφορη (in-difference) που αντικαθιστά την πολλαπλότητα με την σειρά.¹²⁹

Η αναφορά στην μη-αντιπροσώπευση ως ακραίο υπαρξιακό σημείο, χρησιμεύει για την ενοποίηση των ετερογενών συνθηκών της τέχνης και των μαθηματικών. Έτσι οι αλήθειες των μαθηματικών και αυτών της τέχνης ανήκουν κάθε φορά σε ετερογενείς συνθήκες αλήθειας, όπως και οι αλήθειες δεν δίνονται πουθενά αλλού εκτός από τα μαθηματικά και την τέχνη αντιστοίχως. Ακόμη και στο όριο της τέχνης και των μαθηματικών, μια μη-αντιπροσώπευση αλήθειας λειτουργεί ως αδιαφορία και αυτό συνιστά το αξίωμα του άδειου συνόλου ή του κενού (void). Η μη-αντιπροσώπευση διευκρινίζεται με αυτόν τον τρόπο ως ένα ζήτημα σημασίας, ως μια θεμελιώδης κατάσταση, η οποία συνδέεται με μια σφαίρα που αναπτύσσει συσχετισμούς με άλλες έννοιες. Για τον Badiou η αναισθητική θεωρία συνιστά μια σχέση φιλοσοφίας, η οποία υποστηρίζει την τέχνη ως παραγωγό αληθειών, χωρίς να την αξιώνει σε αντικείμενο για την φιλοσοφία. Όπως γράφει, «ενάντια στην αισθητική κερδοσκοπία, η αναισθητικότητα περιγράφει αυστηρά τα αποτελέσματα εντός της σφαίρας της φιλοσοφίας που παράγονται

από την ανεξάρτητη ύπαρξη μερικών έργων τέχνης». ¹³⁰ Επομένως, για τον Badiou οι επιδράσεις εντός της σφαίρας της φιλοσοφίας συνιστούν μοναδικές αλήθειες στις διαδικασίες που ακολουθεί η τέχνη, και ίσως περισσότερο η ποίηση.

Ο Rancière προς μια αντίθετη κατεύθυνση, αντιλαμβάνεται την τέχνη ως τόπο τελικού διαχωρισμού και τελικής παραδοξότητας που είναι ασυμβίβαστα αποξενωμένη από την εμπειρία του λόγου και για αυτό λειτουργεί ως χώρος ηθικής δέσμευσης προς τον «Άλλο». ¹³¹ Κάτω από αυτή την οπτική, η αισθητική είναι κεντρική στην πολιτική τη στιγμή που το κοινωνικό και το πολιτικό θεμελιώνονται στην κατανομή του λογικού, συνιστώντας ένα αισθητικό κανόνα με την ευρεία έννοια του όρου. Το πολιτικό, συνιστά αντιθετικό πεδίο έναντι της καθεστηκυίας τάξης και για τον λόγο αυτό συνιστά μια θεμελιώδη συνισταμένη στον επαναπροσδιορισμό της διανομής του λογικού. Η κατανομή του λογικού ρυθμίζει τις διαιρέσεις ανάμεσα σε ότι είναι ορατό και αόρατο, αποδεκτό και μη αποδεκτό. Σε αυτό το πλαίσιο η κοινωνική οργάνωση, που ο Rancière αποκαλεί κανόνα αστυνόμευσης (police order), διαχωρίζει τον κοινωνικό κανόνα σε εκείνους που διαθέτουν ένα μέρος της αστυνόμευσης και σε εκείνους που δεν διαθέτουν κανένα τμήμα τους. Κάτι τέτοιο συνιστά κρίσιμο σημείο για το αξίωμα της ισότητας, σύμφωνα με το οποίο μπορεί να συγκροτηθεί μια άλλη κοινότητα, η οποία θα υπερκεράσει τη αστυνόμευση στη βάση των όρων της πάλης για ισότητα. Για τον Rancière το αξίωμα της ισότητας δεν συνιστά διαφωνία στο επίπεδο της δήλωσης, αλλά στο επίπεδο της έκφρασης. Όπως διατυπώνει, «η διαφωνία προκύπτει οπουδήποτε υπάρχει διαμάχη στις σημασίες που συνιστά η ομιλία, ο ορθολογισμός της κατάστασης της γλώσσας». ¹³² Η διαφωνία τίθεται ως μορφή διάκρισης μεταξύ των σφαιρών που διέπονται από ιδανικές και καθολικές συνθήκες αλήθειας και ψευδαισθήσεων, και σε εκείνες που συγκροτούν διατυπώσεις ομιλίας και διέπονται από συνθήκες πιθανοτήτων. Για τον Rancière η διαφωνία αφορά τα ερωτήματα του τι πρέπει να ειπωθεί ή να γίνει, ενώ η φιλοσοφία συνιστά την εξάλειψη της ίδιας της ερώτησης. Επομένως, το αξίωμα της ισότητας του Rancière αποσκοπεί στην αποκατάσταση των συνθηκών κατανόησης της συζήτησης, ¹³³ με την ιδέα της διαφωνίας να παίρνει το ρόλο της αντίστασης στην αφομοίωση. Από την άλλη, «δίνει κάποιο περιεχόμενο στην ισότητα από την άποψη της ελευθερίας του λόγου που έχει ο καθένας». ¹³⁴

Για τις παραπάνω θέσεις του Rancière, ο Badiou συντάσσει ένα δόγμα, στο οποίο υπογραμμίζει ότι πρόκειται για «μια δημοκρατική αντιφιλοσοφία που προσδιορίζει το αξίωμα της ισότητας και τα θεμέλιά της σε μια αρνητική οντολογία της συλλογικότητας που την υποτάσσει σε μια ενδεχόμενη ιστορικότητα». ¹³⁵ Για τον Badiou οι θέσεις του

Rancière αντιπροσωπεύουν κάτι περισσότερο από ένα δημοκρατικό υλισμό, την στιγμή που ο προσδιορισμός του αξιώματος της ισότητας απομονώνει τον ρόλο της υποθετικής αρχής της σε ένα επιτακτικό αξίωμα ισότητας που συνεπάγεται μια διανοητική ισότητα, η οποία σύμφωνα με τον Rancière συνιστά «την απόλυτη προϋπόθεση οποιασδήποτε επικοινωνίας και όλου του κοινωνικού κανόνα».¹³⁶ Στο Εγχειρίδιο της Αναισθητικής ο Badiou θεμελιώνει ένα παρόμοιο αξίωμα αισθητικής, δίδοντας προνόμια ηγεμονίας στα μαθηματικά και την ποίηση:

*«Το ποίημα, με υποδειγματικό τρόπο προορίζεται για όλους. Όχι περισσότερο και όχι λιγότερο από τα μαθηματικά. Ακριβώς επειδή ούτε το ποίημα ούτε τα μαθηματικά λαμβάνουν υπόψη τον άνθρωπο, αντιπροσωπεύουν αντί αυτού τα δύο άκρα της γλώσσας, την καθαρότερη οικουμενικότητα».*¹³⁷

Για τον Badiou η αισθητική στην τέχνη όπως και ο μαθηματικός νόμος συνιστούν είδος πρωταρχικής μορφής αστυνόμευσης που καθιστά το αξίωμα της ισότητας του Rancière ανέφικτο. Όπως επισημαίνει, «η τέχνη έχει γίνει μια κατάσταση που αναφέρεται στα γεγονότα, τα οποία βρίσκονται όσο το δυνατόν πλησιέστερα σε μη αναγνωρίσιμα σημεία».¹³⁸ Εστιάζοντας στην ποίηση, η μη αναγνωρίσιμη ποιητική κατάσταση είναι η δύναμη της γλώσσας.¹³⁹ Με άλλα λόγια ο Badiou προτείνει την αφήγηση ως μια διεργασία, μέσα από την οποία προκύπτει το περιεχόμενο της τέχνης και ο κύκλος της αναγραφής της σταδιακής εξαφάνισης του γεγονότος της. Η αλήθεια στο πλαίσιο αυτό, είναι η αλήθεια του γεγονότος ως τέτοιου στο μέτρο που δεν κατονομάζει το γεγονός της ίδιας της τέχνης. Πρόκειται για μια διαδικασία ανάγνωσης της τέχνης ως μεταφορά της εκδήλωσης της ανάγνωσης, μια μεταφορά για κάτι που βρίσκεται σε εξαφάνιση.¹⁴⁰ Γενικότερα ο Badiou απορρίπτει τις δύο διεργασίες ερμηνείας της τέχνης. Την αναφορική ή μιμητική εναλλακτική διεργασία, σύμφωνα με την οποία η τέχνη λειτουργεί ως περιγραφή ή αναπαράσταση. Και την εκφραστική διεργασία, με την οποία η τέχνη προβάλλεται ως έκφραση του οράματος ή της μεγαλοφυΐας του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον Badiou η τέχνη δεν είναι ούτε περιγραφή, ούτε έκφραση αλλά μια δραστηριότητα.¹⁴¹

Από την άλλη πλευρά η αισθητική του Rancière αναφέρεται σε έναν συγκεκριμένο τρόπο σκέψης για τις πράξεις της ίδιας της σκέψης. Πιο συγκεκριμένα, η αισθητική εντοπίζεται στη συστηματική λογική της διάκρισης της αισθητικής ως έναν συγκεκριμένο τρόπο σκέψης της τέχνης και ως προϋπόθεση της σκέψης που συνιστά η

διάκριση της γλωσσολογίας μεταξύ σκέψης και κρίσης, δηλαδή δήλωσης και προϋπόθεσης και τρόπων άρθρωσης των συνθηκών της πράξης και του λόγου. Επομένως η διάκριση μεταξύ έκφρασης και δήλωσης και όχι πράξης και ομιλίας, επιτρέπει την αντανάκλαση της αισθητικής να συγκροτηθεί ως αισθητικό καθεστώς. Συνεπώς ο Rancière προτείνει μιας σχεσιακή «*αναδιάταξη της σημασίας της αισθητικής ως ένα εναλλακτικό σύστημα σημασιολογίας*».¹⁴² Κάτω από αυτή την έννοια η θεωρία της κατανομής του λογικού συμμορφώνεται σε μια ευρεία μεταστροφή της έννοιας της σημασίας ως εκπροσώπηση και επικοινωνία του λόγου και της πράξης, σχηματοποιώντας ένα αντιπολιτευτικό καθεστώς στο ευρύ φάσμα της σύγχρονης τέχνης, το οποίο αντικαθιστά τις κλασσικές αρχές της αισθητικής θεωρίας με ένα νέο σχεσιακό καθεστώς της πολιτικής της αισθητικής.

Σε κάθε περίπτωση οι θέσεις του «κενού συνόλου» και του «αξιώματος της ισότητας» λειτουργούν συμπληρωματικά μεταξύ τους, στο βαθμό που απορρίπτουν τον υλισμό για να προτείνουν τρόπους συνύπαρξης της τέχνης με τους άλλους, κάτι που παραπέμπει στην ιδέα της τέχνης ως διαδικασία κυκλοφορίας και ανταλλαγής πρακτικών. Οι θέσεις αυτές συγκεκριμενοποιούν την ιδέα της τρέχουσας τέχνης ως πεδίο συγκρότησης συμβάντων σε μη απολύτως προσδιορισμένους χώρους που επισημαίνουν ένα σύνολο πρακτικών ως άμεση δέσμευση με τα ειδικά ζητήματα που εγείρονται από τις διαδικασίες της. Ειδικότερα χαρτογραφεί νέες μορφές συμμετοχικών πρακτικών ως απόφαση της ιδέας ότι το έργο τέχνης συνίσταται από σχέσεις και συμβάντα μεταξύ ανθρώπινων κοινοτήτων, οι οποίες εμπλουτίζουν τη συζήτηση της εννοιολογικής κατασκευής της σχεσιακής αισθητικής, τις υποθέσεις της οποίας επεξεργάζεται το παρακάτω κείμενο.

5.3 Οι κοινωνικές πρακτικές στις υποθέσεις της σχεσιακής αισθητικής.

Το έργο της Martha Rosler «If You Lived Here... The City in Art, Theory, and Social Activism», το οποίο αναφερόταν στην έλλειψη στέγης στην Νέα Υόρκη το 1989, παρουσιάστηκε ως χώρος συζήτησης, εντοπισμένης έρευνας και έκθεσης που ενέπλεκε ένα πλήθος συμμετεχόντων, οι οποίοι μετασχημάτιζαν τον εκθεσιακό χώρο σε κοινωνικό τόπο.¹⁴³ Το συγκεκριμένο έργο της Rosler θεωρείται σημείο αναφοράς της συμμετοχικής τέχνης σε συνθήκες έκθεσης που ο επιμελητής Nicolas Bourriaud αποκαλεί Σχεσιακή Τέχνη.¹⁴⁴ Κάτω από τον όρο της Σχεσιακής Τέχνης ο Bourriaud

πλασιώνει όλες τις αποαπολιτικοποιημένες καλλιτεχνικές δραστηριότητες που βρίσκονται σε εξέλιξη από την δεκαετία του 1990, εντός του θεσμικού εκθεσιακού πλαισίου. Ο σχεσιασμός είναι μια καθολική αρχή της καλλιτεχνικής γενεαλογίας και ανάγεται στις σχέσεις που συγκροτούνται μεταξύ της τέχνης και των αντικείμενων που αντιπροσωπεύει. Στο πλαίσιο αυτό ο Bourriaud ανακηρύσσει την σύγχρονη τέχνη ως βασικό παράδειγμα υλοποίησης της σχεσιακής τέχνης και του προνομιούχου αντικείμενου της, της σχεσιακής αισθητικής. Η σχεσιακή τέχνη για τον Bourriaud είναι μια μορφή τέχνης «το υπόστρωμα της οποίας σχηματίζεται από μια ενδοποκειμενικότητα που μεταφέρει το είναι-μαζί (*being-together*) ως κεντρικό θέμα στην συνάντηση της τέχνης με το κοινό της, σε συνάρτηση με την συλλογική επεξεργασία των νοημάτων της».¹⁴⁵ Πρόθεση έχει την κοινωνική αλληλεπίδραση που συνιστά συνεργασία και συμμετοχή, τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο των σχεσιακών πρακτικών. Η εμφάνιση αυτών των διαδικασιών στην τέχνη, σημαίνει για τον Bourriaud ότι τα κριτήρια της αισθητικής κρίσης αναδομούνται.¹⁴⁶ Γενικά, η οντολογία της σχεσιακής τέχνης συγκλίνει με την θέση του Badiou ότι το κυρίαρχο μέρος της μοντέρνας τέχνης του εικοστού αιώνα δεν εμφανίστηκε ως υλικό έργο, αλλά ως πράξεις μορφών επιτελέσεων.¹⁴⁷ Επίσης με τις θεωρήσεις του Boris Groys, ο οποίος υποστηρίζει ότι οι «εγκαταστάσεις και οι επιτελέσεις είναι οι αυθεντικές και οι κυρίαρχες μορφές τέχνης του σύγχρονου».¹⁴⁸ Στο πλαίσιο αυτό η τέχνη του Bourriaud επινοεί τις κοινωνικές σχέσεις πάνω από τα αντικείμενα της τέχνης, χωρίς ωστόσο να συστήνει θεωρία τέχνης, αλλά μια θεωρία αισθητική μορφής. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά:

*«Σε αντίθεση με ένα αντικείμενο που είναι κλειστό στον εαυτό του από την παρέμβαση ενός στυλ και μια υπογραφή, η σημερινή τέχνη δείχνει ότι η μορφή υπάρχει μόνο στη συνάντηση και στη δυναμική σχέση που απολαμβάνει μια καλλιτεχνική πρόταση με σχηματισμούς, καλλιτεχνικούς ή άλλους».*¹⁴⁹

Επομένως η σχεσιακή αισθητική πλασιώνει μορφές και σχηματισμούς δράσεων που συνιστούν προτάσεις για διαλόγους και διαδικασίες συναντήσεων μεταξύ κοινού και καλλιτεχνών. Οι σχηματισμοί αυτοί παρέχουν εμπειρίες που θέτουν άμεσες προτάσεις τρόπων βιωματικής αλληλεπίδρασης. Όπως υπογραμμίζει ο Bourriaud, «ο χώρος όπου εμφανίζονται τα έργα είναι ο χώρος αλληλεπίδρασης, ο χώρος της ανοιχτότητας που συνενώνει όλους τους διάλογους».¹⁵⁰ Με άλλα λόγια, οι εκθεσιακοί χώροι στους οποίους πραγματώνονται οι διαδικασίες των κοινωνικών σχηματισμών καταδεικνύουν

πλατφόρμες συνεργασίας που εκκινούν διαπροσωπικές σχέσεις μέσα από συναντήσεις, εκδηλώσεις, παιχνίδια, φεστιβάλ και χώρους ευθυμίας. Ο Bourriaud υπερασπίζεται τα κοινωνικά πλαίσια, την παραστατικότητα, την μεταβατικότητα και τον διάλογο, λαμβάνοντας θεωρητική υποστήριξη από τον Félix Guattari, ο οποίος εντοπίζει μικροκοινότητες στην βάση της θεωρίας της «μοριακής επανάστασης».¹⁵¹ Η μοριακή επανάσταση για τον Guattari είναι αυτό το γεγονός, το οποίο δικαιολογεί το γεγονός «όταν μια μικροπολιτική επαναστατική δράση καθιστά δυνατή τη σχετικοποίηση των κυρίαρχων σημασιών και των μορφών ενδείξεων και ρυθμίσεων».¹⁵² Ο Guattari υπογραμμίζει την διάκριση μεταξύ περιεχομένου και μορφής, αποσκοπώντας να βρεθούν τα σημεία σύνδεσης του μικροπολιτικού ανταγωνισμού σε κάθε επίπεδο. Στη βάση αυτής της θεώρησης, οι κανονιστικές μορφές των σχέσεων που συγκροτούν την αναπαράσταση λειτουργούν ως ενσάρκωση μιας δυναμικής που θεμελιώνει την σχεσιακή αισθητική σε μια μικροπολιτική αντι-οπτική παράσταση. Μέσα από την αναθεώρηση των μορφών αναπαράστασης στην τέχνη, ο Bourriaud συνιστά μια σαφή διάκριση μεταξύ των οπτικών και άλλων μορφών εκπροσώπησης. Στο πλαίσιο αυτό καθορίζει ετερογενείς κοινωνικές και εφήμερες πράξεις αντίστασης που συγκροτούν καθημερινές μικροουτοπίες, οι οποίες είναι απαλλαγμένες από την «ψευδαίσθηση της περιθωριοποίησης που είναι σήμερα αδύνατη, για να μην πούμε οπισθοδρομική».¹⁵³ Με άλλα λόγια, στην σχεσιακή αισθητική οι σχέσεις ανταλλαγής, κοινωνικής αλληλεπίδρασης και ενδουποκειμενικής επικοινωνίας συγκαταλέγονται στις πολιτικές δραστηριότητες, στον βαθμό που οι πρακτικές της τέχνης επικεντρώνονται στη σφαίρα των ανθρώπινων σχέσεων που είναι μια σφαίρα ενδημικά πολιτική και σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο Erving Goffman συνιστά μια κοινωνικά οργανωμένη διαδικασία, η οποία διέπεται από την δική της τάξη και οργάνωση που λειτουργεί ως κοινή συνθήκη για την ομαλή έκβαση της καθημερινής ζωής.¹⁵⁴ Κάτι τέτοιο δεν σημαίνει ότι οι καλλιτέχνες συναλλάσσονται με πολιτικά ζητήματα. Αντιθέτως προσδιορίζουν πράξεις συμμετοχής μέσα από την παραγωγή υποκειμενικών σχέσεων που ενδυναμώνονται σε μια σχεσιακή κοινωνικοπολιτική πλατφόρμα. Συνεπώς η σχεσιακή αισθητική πλαισιώνει την πολιτική των κοινωνικών σχηματισμών, οι οποίες ενισχύσουν τις σχεσιακές σφαίρες μέσα στις οποίες λειτουργούν αυτοί σχηματισμοί.

Ο Bourriaud αναφέρεται σε έναν μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών, των οποίων τα έργα εμπíπτουν στην σχεσιακή αισθητική¹⁵⁵ την στιγμή που προτάσσουν το αισθητό ενάντια στο οπτικό.¹⁵⁶ Για τον Bourriaud η τέχνη παράγει μια σχεσιακή αρένα ανταλλαγής που κρίνεται με βάση «τα αισθητικά κριτήρια που προκύπτουν μέσα από την ανάλυση της

συνοχής της μορφής, της συμβολικής αξίας του κόσμου που προτείνεται, και της εικόνας των ανθρώπινων σχέσεων που αντανακλάται από αυτή».¹⁵⁷ Με άλλα λόγια η σχεσιακή αισθητική συνιστά μια μορφή αυτονομίας της τέχνης, η οποία είναι εγγενώς συνδεδεμένη με μια ετερονομική σύνδεση με το κοινωνικό. Πάνω σε αυτό, ο κριτικός τέχνης Stewart Martin υπογραμμίζει ότι η σχεσιακή αισθητική και η θεωρητική της επεξεργασία παρουσιάζει αναστροφή των θέσεων του Theodor Adorno σχετικά με τον αντικοινωνισμό της τέχνης. Συγκεκριμένα, «ενώ ο Adorno επεξεργάζεται την κρίσιμη δυναμική της τέχνης μέσω της ριζοσπαστικοποίησης του φετιχισμού της ενάντια στην ανταλλαγή, ο Bourriaud επιδιώκει την ριζοσπαστικοποίηση της κοινωνικής ανταλλαγής ενάντια στο φετιχισμό».¹⁵⁸ Μεταξύ αυτών των θέσεων, διαφαίνεται η επαναθέσπιση μιας διαλεκτικής της αυτονομίας και της ετερονομίας που παραπέμπει στον Κορνήλιο Καστοριάδη και στην ενδελεχή μελέτη του πάνω στο ζήτημα της διάστασης της αυτονομίας και της θέσμισης της, υπενθυμίζοντας ότι «η πραγματοποίησή της αυτονομίας δεν μπορεί να γίνει πλήρως νοητή παρά ως έργο συλλογικό».¹⁵⁹ Με άλλα λόγια η κοινωνικοποίηση που προτείνουν οι πρακτικές της σχεσιακής αισθητικής αφορούν τον θεσμό της ίδιας της κοινωνίας, στην οποία η αντανακλαστική συλλογική δραστηριότητα της τέχνης οργανώνει την ιδέα της θέσμισης μιας συμμετοχικής και κοινόχρηστης κοινωνίας. Ο Martin θεωρεί ότι η ικανότητα της σχεσιακής τέχνης να αποφύγει το αντικείμενο για να παραγάγει κοινωνική ανταλλαγή που αποπροσανατολίζει την προσοχή από τα αντικείμενα στο θέμα, δεν σημαίνει ότι παράγει έναν χώρο ενδοποκειμενικής επικοινωνίας, «αλλά συνιστά την οργανική εμπορευματοποίηση της εργασίας, η οποία μπορεί να μειωθεί σε κοινωνική ανταλλαγή στις καπιταλιστικές κοινωνίες».¹⁶⁰

Η σχεσιακή αισθητική στο πλαίσιο αυτό, μπορεί να θεωρηθεί ως μια μεταπαραγωγική καλλιτεχνική πρακτική που εκφράζει τα παγκοσμιοποιημένα δίκτυα ανταλλαγής υπηρεσιών στη νέα κεφαλαιοκρατική οικονομία της εργασίας. Γεγονός είναι ότι ο Bourriaud διερευνά το φαινόμενο της οικονομίας της εργασίας στην τέχνη ως μια νέα πολιτιστική διαμόρφωση στον σύγχρονο πολιτισμό, η οποία θεμελιώνεται στην ιδέα της ανακατασκευής ενός ήδη υπάρχοντος πολιτιστικού υλικού, συμπεριλαμβανομένων των ήδη υπάρχοντων καλλιτεχνικών παραγωγών. Όπως επιβεβαιώνει ο Bourriaud, «από τις αρχές του 1990 ένας αυξανόμενος αριθμός των εργασιών της τέχνης δημιουργείται πάνω στην βάση άλλων έργων, στα οποία οι καλλιτέχνες ερμηνεύουν, αναπαραγάγουν, επανεκθέτουν ή χρησιμοποιούν έργα που δημιούργησαν άλλοι».¹⁶¹ Φυσικά η μεταπαραγωγή που επισημαίνει ο Bourriaud, η οποία έχει εισχωρήσει σε όλους τους

τομείς της πολιτιστικής παραγωγής, συνιστά πρωταρχικώς τον μετασχηματισμό του μουσείου σε χώρο καλλιτεχνικής αναπαραγωγής. Σύμφωνα με τον Boris Groys, τα έργα της σύγχρονης τέχνης δεν εγείρουν το αίτημα να είναι ακατάληπτα και αληθινά, αντιθέτως *«εμφανίζουν με έναν πολύ προφανή τρόπο την υπόσταση τους ως αντίγραφα, ως αναπαραγωγές, ως επαναλήψεις»*.¹⁶² Επομένως η σύγχρονη τέχνη θεμελιώνει ένα αναπτυσσόμενο μεταπαραγωγικό σύστημα που επαναπροσδιορίζει το πραγματικό μέσο από την αναπαραγωγή του πραγματικού, η οποία εμπλουτίζεται συνεχώς με πρώτες ύλες προς την κατεύθυνση παραγωγής μιας πολιτιστικής οικολογίας. Ο Bourriaud αποκαλεί τους καλλιτέχνες ενοικιαστές του πολιτισμού, με την έννοια ότι δανείζονται για να τροποποιήσουν υπάρχοντα έργα, προσδίδοντας σε αυτά νέο περιεχόμενο που τα εντάσσει στις δομές της συγχρονικότητας της παρούσας χρονικής στιγμής. Ως παράδειγμα, χρησιμοποιεί την επανάχρηση της αρχιτεκτονικής κατασκευής του Philippe Johnson στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης από τον καλλιτέχνη Rirkrit Tiravanija, ο οποίος την μετατρέπει σε χώρο παιδικού εργαστηρίου ζωγραφικής.¹⁶³ Για τον Bourriaud το έργο του Tiravanija μετασχηματίζει τον εκθεσιακό χώρο σε έναν οποιοδήποτε χώρο παραγωγής, κάτι που σημαίνει ότι τον *«μετουσιώνει σε ένα τμήμα ζωτικής σημασίας, ως αχανούς δημόσιου χώρου»*.¹⁶⁴

Η μεταπαραγωγή επεκτείνει τις θέσεις της σχεσιακής αισθητικής προς την κατεύθυνση μια συνεχώς εξελισσόμενης παραγωγής συμμετοχικών πρακτικών. Η εξέλιξη αυτή αναλύεται στην τελευταία πραγματεία του Bourriaud, η οποία αναφέρεται στην αισθητική της τέχνης στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Η έκδοση με τίτλο *«The radican»*,¹⁶⁵ η οποία εστιάζει στην έκθεση *«Altermodern»* που επιμελήθηκε ο ίδιος στο πλαίσιο της Tate Triennial στο Λονδίνο το 2009, περιγράφει την πρακτική του επιμελητή τέχνης, ο οποίος συγγράφει σε συνεργασία με καλλιτέχνες καθώς ταξιδεύει, επισημαίνοντας ότι αυτό αποτελεί μια νέα μορφή συμμετοχικής πρακτικής που εξελίσσεται σταδιακά σε νέα κατηγορία της τέχνης. Σαφέστατα, με τον ίδιο τρόπο που η θεωρία της σχεσιακής αισθητικής αναπτύχθηκε σε σχέση με την έκθεση *«Traffic»* που επιμελήθηκε ο ίδιος το 1996 στο μουσείο Le CapcMusée d'art contemporaine στο Μπορντό της Γαλλίας, η έκθεση *«Altermodern»* αναδεικνύει νέες καλλιτεχνικές πρακτικές που συνιστούν τον ανθρωπολογικό τύπο του νομάδα επιμελητή, ο οποίος δεν ταυτίζεται με μια σταθερή ταυτότητα. Όπως ο νομάδας καλλιτέχνης αποκτά τα χαρακτηριστικά του μέσα από μια σειρά περιπλανήσεων.¹⁶⁶ Η σχεσιακή επιμελητική πρακτική στο πλαίσιο αυτό, θεμελιώνεται στη μετάφραση και την μεταφορά μέσα από μια σειρά σημασιολογήσεων που συνδέουν το ένα μέσο της τέχνης με το άλλο και τον

έναν τόπο μετά τον άλλο σε μια δυνητικά ατέρμονη σειρά ανατροπών, επεκτάσεων και εκτοπίσεων. Όπως γράφει ο Bourriaud, *«πρέπει να προχωρήσουμε πέρα από την ειρηνική και αποστειρωμένη συνύπαρξη ή να κατανοήσουμε την πολυπολιτισμικότητα ως μια κατάσταση συνεργασίας μεταξύ των πολιτισμών που είναι ισότιμοι, κρίνοντας την ταυτότητά τους. Δηλαδή πρέπει να φτάσουμε στο στάδιο της μετάφρασης»*.¹⁶⁷ Αυτό σημαίνει ότι η νέα σχεσιακή πρακτική της σύγχρονης τέχνης, για τον Bourriaud συνιστά τον επιμελητή ως πρεσβευτή καλής θέλησης που εμπλέκεται πλήρως σε μια ηθική της μετάφρασης στην αδιάλειπτη κίνηση των ροών του σύγχρονου νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού.

Είναι προφανές ότι οι σχέσεις και οι αλληλεπιδράσεις που οργανώνονται στη βάση των πρακτικών που περιγράφει ο Bourriaud, καθιστούν δυσδιάκριτο το κοινωνικό πεδίο. Ωστόσο, πολυμορφία των πρακτικών τέχνης υπερβαίνει τις θεωρητικές θέσεις που διατυπώνει η σχεσιακή αισθητική, θέτοντας ως κύριο ζητούμενο την ηθική δέσμευση της τέχνης στην ενδυνάμωση των κοινωνικών δεσμών στην παρούσα ιστορική συγκυρία. Πάνω σε αυτό, ο Rancière στην κριτική του για τις θέσεις της σχεσιακής πρακτικής αναφέρεται στο σύμπτωμα του μεταουτοπικού παρόντος, το οποίο συνιστά μια παρωδία για την αποκαλούμενη πολιτική τέχνη. Για τον Rancière, αυτές οι θέσεις είναι αντίστοιχες με εκείνο που κυριαρχεί σήμερα ανάμεσα στην παρωδία ως-κριτική και την κριτική ως-παρωδία. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά, *«η σχεσιακή αισθητική τείνει να συμπυκνωθεί σε μια απλή παρωδία που θέτει σε λειτουργία τη δικής της μαγεία ως χαρακτηριστικό τρόπο εκδήλωσης του ίδιου του εμπορεύματος»*.¹⁶⁸ Πρόκειται για μια κριτική που γίνεται κατανοητή κάτω από το πρίσμα του ζωτικού ρόλου της τέχνης στην διαμόρφωση του σχεσιακού ως πραγματικού, που σύμφωνα με τον Hal Foster *«φαίνεται ότι αισθητοποιεί τις πιο ευγενικές διαδικασίες των οικονομικών μας υπηρεσιών»*.¹⁶⁹ Στον ίδιο επικριτικό τόνο, η Claire Bishop υπογραμμίζει ότι *«ο Bourriaud θέλει να εξισώσει την αισθητική κρίση με μια ηθικοπολιτική κρίση των σχέσεων που παράγονται από ένα έργο τέχνης. Αλλά η ποιότητα των σχέσεων στην σχεσιακή αισθητική δεν εξετάζεται ποτέ ούτε τίθενται υπό αμφισβήτηση»*.¹⁷⁰

Πράγματι, η σχεσιακή αισθητική εμψυχώνεται από την δική της οπτική στο ζήτημα της κοινωνικής αλληλόδρασης που θεμελιώνει ένα αυτόνομο καθεστώς, το οποίο έχει διεισδύσει σε όλες τις εκφάνσεις της σύγχρονης τέχνης, ενσαρκώνοντας μια μορφή κοινωνικής στροφής του θεσμικού της συστήματος, το οποίο την τελευταία δεκαετία γίνεται αντιληπτό ως ένα νέο κοινωνικό κίνημα στο χώρο της τέχνης.¹⁷¹ Οι πρακτικές τρέχουσας τέχνης στο πλαίσιο των υποθέσεων της σχεσιακής αισθητικής,

διαπραγματεύονται με τις γνώσεις που απορρέουν από κοινού με τον επιμελητικό λόγο, παράγοντας πολλαπλές προοπτικές και υποκειμενικότητες μέσω του συσχετισμού τους με το δημοκρατικό ήθος. Αυτή η κατάσταση εξελίσσεται δυνητικά σε σημείο εκκίνησης μιας παιδαγωγικής πρακτικής, η οποία οδηγεί στη θεσμική πολιτική της σύγχρονης τέχνης. Στο πλαίσιο αυτό ο συμμετοχισμός επικεντρώνεται στις διαδικασίες παραγωγής συμβάντων που αρθρώνουν έναν διδακτικό και παιδαγωγικό λόγο μέσα και έξω από την έκθεση τέχνης, επεκτείνοντας το πλαίσιό τους σε μια αυτόνομη θεσμική δομή που συμμετέχει στην μεταϊδεολογική δημοκρατική συναίνεση. Έτσι οι κοινωνικές πρακτικές οργανώνονται από την κοινωνία των πολιτών σύμφωνα με το κοσμοθεωρητικό πλαίσιο του νεοφιλελεύθερου δημοκρατικού δόγματος.

6.3 Καλλιτεχνικός συμμετοχισμός και πολιτικές της συμμετοχής.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στο Πρώτο Κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, η σύγχρονη τέχνη ταυτίζεται με την παγκόσμια τέχνη, γεγονός που οδηγεί στην κατασκευή νέων σχεσιακών τρόπων συνεύρεσης της τέχνης με το κοινωνικό σε παγκόσμιο και τοπικό επίπεδο. Αυτή η πολιτιστική διάχυση που απορρέει από τα θεσμικά ιδρύματα της τέχνης, ενεργοποιείται από το νεοφιλελεύθερο οικονομικό δόγμα, το οποίο θεμελιώνεται στην ιδιωτικοποίηση μέσω της απελευθέρωσης και της απόσυρσης του κράτους από την παροχή κοινωνικών υπηρεσιών, εναποθέτοντας την διαμόρφωση των κοινωνικών δράσεων που συνιστούσαν παλαιότερα αποκλειστική αρμοδιότητα του κράτους στην κοινωνία των πολιτών και στον ειδικό ρόλο των διάφορων μη-κυβερνητικών ενώσεων. Έτσι η δυνητική δύναμη του πολιτισμού, ως φορέας προώθησης της ταυτότητας και της κοινωνικής συνοχής, λειτουργεί ως προοίμιο των ευρύτερων σχηματοποιήσεων της παγκόσμιας υβριδικότητας, η οποία θεμελιώνεται από τη μια πλευρά στον φιλελεύθερο καταναλωτισμό που συνιστά την κατεδάφιση των περιορισμών στις πολιτιστικές ανταλλαγές, και από την άλλη στη συγκρότηση ιεραρχιών ανάμεσα στις διάφορες εθνοτικές και πολιτισμικές ομάδες στο πλαίσιο της συνύπαρξής τους μέσα σε μια παγκόσμια πολυπολιτισμική κοινωνία.

Η επιμελήτρια Suzana Milevska στο κείμενο της «*Ατελέσφορες Συμμετοχικές Δράσεις στην Νεοφιλελεύθερη Σκηνή*»,¹⁷² επισημαίνει ότι πολλές από τις αρχικές υποσχέσεις της συμμετοχικής τέχνης και κάτω από τις υψηλές προσδοκίες που συνδέθηκαν μαζί της φαίνονται σήμερα υπερτιμημένες. Ο αντίκτυπος της τέχνης στο πλαίσιο του στόχου της

να διαγράψει την ιεραρχική διχοτόμηση μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού δεν μπορεί να αξιολογηθεί, την στιγμή που ο ισχυρισμός αυτός είναι κορεσμένος με αυταρχικές πρακτικές διακυβέρνησης, οι οποίες διαιωνίζουν τις ανισότητες και τις ιεραρχίες. Αυτό, σύμφωνα με την Milevska, οφείλεται στην ελιτίστικη κοινωνική συγγρότηση που θεμελιώθηκε από το ίδιο το καθεστώς της σύγχρονης τέχνης. Η αποκατάσταση της αδικίας εντός των πολιτιστικών, κοινωνικών και πολιτικών δομών είναι απλώς ρητορική θέση, την στιγμή που οι καλλιτέχνες ελπίζουν να θίξουν την ευαισθητοποίηση του ειδικού, παγκόσμιου ακροατήριου της τέχνης παρά να επιφέρουν ουσιαστικές αλλαγές στο ζήτημα της κοινωνίας.¹⁷³

Οι πρακτικές της τέχνης στο πλαίσιο αυτό, λειτουργούν στη βάση της συμμετοχής του κοινού των ιδρύματα της τέχνης και συνδέονται στενά με τον επιμελητικό λόγο, ο οποίος προωθεί κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που αφορούν τελικά το εσωτερικό του συστήματος τέχνης. Η επιμελητική πρακτική μέσα από κριτικές προσεγγίσεις για την συμμετοχή, την παραγωγή γνώσης και την κοινωνική δέσμευση, προβάλλει μερικές από τις ρυθμίσεις της Νέας Θεσμοποίησης, «ενός όρου που βρίσκεται στην πρώτη γραμμή του τρέχοντος Ευρωπαϊκού επιμελητικού λόγου».¹⁷⁴ Αυτή η νέα θεσμική μορφή, η οποία συνιστά την εμπλοκή της τέχνης με το κοινωνικό, ακολουθεί τις βασικές αρχές που είναι εγγενείς στις δομές της κυβερνητικής χρηματοδότησης, όπως επίσης στο καθεστώς της λειτουργίας των Ιδρυμάτων τέχνης, τα οποία συνυπολογίζονται ως αρένες πολιτιστικής πολιτικής.¹⁷⁵ Επομένως, ο θεσμός της Νέας Θεσμοποίησης, ως προστατευμένη σφαίρα στη δική της οργανική οντότητα, μεταφράζει τον συμμετοχισμό ως «μια τεχνητή διάκριση, με την οποία δίνεται ο έλεγχος στο ίδρυμα, το οποίο θέτει τους όρους και τα όρια της συμμετοχής».¹⁷⁶

Η στροφή της σύγχρονης τέχνης προς την συμμετοχισμό εμπίπτει στη σύσταση της ψηφιακής δημοκρατίας και σύμφωνα με τον πολιτικό αναλυτή Jodi Dean¹⁷⁷ προσδιορίζει τη σύγκλιση του καπιταλισμού και της δημοκρατίας στις ψηφιακές δικτυωμένες τεχνολογίες, όπου η έννοια της συμμετοχής εκλαμβάνεται ως το θεμελιώδες συστατικό μιας λειτουργικής δημοκρατίας. Η λειτουργική δημοκρατία στο πλαίσιο αυτό αντανakλά τα καθήκοντα του πολίτη, ένα εκ των οποίων είναι η παραγωγή και η κατανάλωση της πληροφορίας στην ψηφιακή σφαίρα. Οι συμμετοχικές πρακτικές που συστήνει ο κυβερνοχώρος, εμπίπτουν σύμφωνα με τον Dean στην αναθεώρηση της λειτουργίας του καταναλωτή. Συνιστά τον εξορθολογισμό του οικονομικού συστήματος στη βάση της ηθικής αυτονομίας του πολίτη-καταναλωτή μέσω μιας αυτοδύναμης διακυβέρνησης. Όπως υπογραμμίζει ο Dean, «το παράδοξο του τεχνολογικού φετίχ είναι

ότι η τεχνολογία ενεργεί στη θέση μας πραγματικότητας που μας επιτρέπει να παραμείνουμε πολιτικά παθητικοί. Δεν πρέπει να αναλάβουμε πολιτική ευθύνη, διότι, και πάλι η τεχνολογία το κάνει για εμάς». ¹⁷⁸ Σε αυτό το πλαίσιο η έννοια του πολίτη αναδύεται ως μια ξεχωριστή και αποπολιτικοποιημένη μορφή ιθαγένειας, η οποία διαμορφώνεται γύρω από τις σχέσεις της αγοράς, συγκροτώντας δεσμεύσεις για την ισότητα, την οικουμενικότητα, την πολιτική αυτονομία, την δικαιοσύνη και την ανησυχία για τα δημόσια κοινά. Ως αποτέλεσμα, αναδύεται μια «αδιέξοδη δημοκρατία». ¹⁷⁹ Σύμφωνα με τον Dean, μέσα από την ατέρμονη κυκλοφορία του περιεχομένου της ίδιας της δημοκρατίας που προσδίδει αναποτελεσματικές μορφές κοινωνικών μετασχηματισμών, οι δημοκρατικές αξίες των νέων μέσων της επικοινωνίας δεν μεταφράζονται απαραίτητως σε πιο δίκαιες κατανομές πλούτου, εξουσίας, επιρροής και ελευθερίας. Όπως παρατηρεί, «ο κατακλυσμός οθονών και θεαμάτων υπονομεύει τις πολιτικές ευκαιρίες και την αποτελεσματικότητά τους για τους περισσότερους λαούς του κόσμου». ¹⁸⁰ Με τον τρόπο αυτό ο νεοφιλελεύθερος πολίτης αναπαράγει τις κοινωνικές, πολιτιστικές και πολιτικές οικονομικές ανισότητες που είναι εγγενείς στις παγκοσμιοποιημένες αγορές.

Πάνω σε αυτό, ο κοινωνιολόγος Manuel Castells στην ανάλυσή του για την κοινωνική και οικονομική δυναμική της εποχής της πληροφορίας, επισημαίνει ότι «η ηλεκτρονική κοινωνία αναπαράγει προηγούμενες κοινωνικές ιεραρχήσεις, προάγοντας την παγκόσμια οικονομία ως ηγετική δύναμη που σχηματοποιεί τις σύγχρονες πολιτικές». ¹⁸¹ Ο Castells εστιάζει στους κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες που είναι υπεύθυνοι για τη διαμόρφωση της εσωτερικής δομής των σύγχρονων παγκόσμιων κοινωνιών, στις οποίες η κοινωνική ένταξη και ο αποκλεισμός προσδιορίζονται από τους μηχανισμούς μιας οικονομικής οικουμενικής κυριαρχίας που συντελεί στη διαμόρφωση μιας παγκόσμιας κοινωνικής διαστρωμάτωσης. Μια παρόμοια διαδικασία παρατηρείται και στον πολιτιστικό τομέα, με κύρια χαρακτηριστικά την ένταξη ή τον αποκλεισμό στην πολιτιστική ζωή και ιδιαίτερα στον θεσμικό κόσμο της σύγχρονης τέχνης. Η κυριαρχία του ελιτισμού και ο ρόλος της στη διατήρηση των υψηλών προτύπων πολιτιστικής παραγωγής είναι το θέμα της έρευνας του Γάλλου κοινωνιολόγου Pierre Bourdieu, ¹⁸² σύμφωνα με τον οποίο το οικονομικό κεφάλαιο δεν είναι η μόνη προϋπόθεση για την υποδοχή σε μια κυρίαρχη ομάδα, αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι θα μπορούσε να είναι υποστηρικτική. ¹⁸³ Ο Bourdieu στη μελέτη του διακρίνει διάφορα είδη κεφαλαίων, όπως το οικονομικό, το πολιτιστικό, το συμβολικό και το κοινωνικό. Τα κεφάλαια αυτά συνιστούν διάφορα συστήματα που συγκροτούν το κοινωνικό στη βάση τριών

συνισταμένων όπως τη γνώση, την επικοινωνία και την κοινωνική διαφοροποίηση. Από την στιγμή που οι συνισταμένες αυτές χρησιμεύουν ως μέσα ενσωμάτωσης και διατήρησης του καθεστώτος των κυρίαρχων ομάδων, ο ρόλος τους θεωρείται πολιτικός. Η μελέτη του Bourdieu βασίζεται στην λογική της ένταξης και του αποκλεισμού που παρέχει η διχοτόμηση του μαζικού και του υψηλού πολιτισμού, η οποία ισοδυναμεί με τον ελιτισμό του καθεστώτος της τέχνης και την αδιαμφισβήτητη κανονιστική πολιτική της πολιτιστικής κληρονομιάς. Όπως επισημαίνει, *«η επίσκεψη στο μουσείο αφορά την κοινωνική εκείνη ομάδα, η οποία κατέχει το πολιτιστικό κεφάλαιο για την αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων των έργων της τέχνης. Οι ομάδες αυτές αποδίδουν υψηλότερες αξίες στην πολιτιστική κληρονομιά από ότι οι υπόλοιπες»*.¹⁸⁴ Για τον Bourdieu, αυτός ο δυαδικός κώδικας πολιτιστικών πρακτικών λειτουργεί διαχρονικά ως μοχλός ενίσχυσης των σχέσεων εξουσίας στις σύγχρονες κοινωνίες. Ειδικότερα η έννοια του υψηλού πολιτισμού μπορεί να θεωρηθεί ως ένα από τα μέσα που νομιμοποιούν την ιεραρχική δυναμική ενός τμήματος της κοινωνίας. Όσοι δεν μπορούν να συμμετέχουν στην υψηλή κουλτούρα, συνήθως λόγω οικονομικής ή εκπαιδευτικής ανεπάρκειας, είναι αποκλεισμένοι από την πολιτιστική ζωή και εισχωρούν στις χαμηλές και απλοϊκές πολιτισμικές πρακτικές (υποκουλτούρες). Η συμβολική κυριαρχία του ελιτισμού, το ενδιαφέρον της οποίας είναι η διατήρηση του υψηλού κύρους του πολιτιστικού κεφαλαίου, απορρέει από την ιδέα της αυτονομίας και της αποκλειστικότητας που δημιουργούν οι πολιτικές στην διαχείριση της τέχνης. Επομένως, η συσσώρευση του πολιτιστικού κεφαλαίου συνιστά έναν ισχυρό μηχανισμό διατήρησης των κοινωνικών ανισοτήτων που συγκροτούν τις υλικές και οικονομικές αποκλίσεις στις σύγχρονες κοινωνίες. Όπως επιβεβαιώνει ο επιμελητής Julian Stallabras, *«δεν είναι τυχαίο ότι τα μεγάλα χρηματοπιστωτικά κέντρα του κόσμου είναι επίσης τα κύρια κέντρα για την εμπορευματοποίηση της τέχνης»*.¹⁸⁵

Σύμφωνα με τις αναλύσεις των Castells και Bourdieu, η έννοια του πολιτισμού συστήνει κοινωνικές ιεραρχήσεις που συμβάλλουν στην αποδυνάμωση της προοπτικής του εκδημοκρατισμού του πολιτισμού όπως προτείνει το νεοφιλελεύθερο πολιτικό δόγμα. Το μοντέλο του ενεργού πολίτη ως κείμενο συστατικό της δημοκρατίας που έχει το νόημα της αυτοανάπτυξης, με την έννοια ότι μέσω της συμμετοχής στην δημοκρατία αναδύεται η κοινωνία των πολιτών, δεν έχει την δυνατότητα να διαμορφώσει μια σύγχρονη κοινωνικοοικονομική κατάσταση και είναι ακόμα πιο απροσδιόριστος ο ρόλος του στις διάφορες πρακτικές που προτείνει, συμπεριλαμβανομένων και των κοινωνικών πρακτικών τέχνης.¹⁸⁶ Και αυτό γιατί οι μηχανισμοί αποκλεισμού στον

πολιτισμό συστήνουν ένα επιλεκτικό περιορισμό στην πρόσβαση των εκδηλώσεών του, την στιγμή που ρυθμίζονται στη βάση της ευημερίας ενός συγκεκριμένου τμήματος της κοινωνίας. Όπως επισημαίνει η κοινωνιολόγος Sarah Thornton, η οποία πραγματοποίησε μια έρευνα στις σύγχρονες εκδηλώσεις τέχνης τα αποτελέσματα της οποίας δημοσιεύονται στην έκδοση *«Επτά Ημέρες στον Κόσμο της Τέχνης»*,¹⁸⁷ τα περισσότερα φεστιβάλ τέχνης και οι μπιενάλε διαθέτουν υψηλές χρεώσεις εισόδου. Ειδικότερα κάποιες διεθνείς εκθέσεις όπως η Μπιενάλε της Βενετίας, μια παγκοσμίως αναγνωρίσιμη έκθεση τέχνης με μακρά παράδοση και ιστορία, δεν είναι προσιτή σε όλους. Η Thornton αξιολογεί στο πλαίσιο αυτό, ότι το αποκλειστικό κοινό της Μπιενάλε δεν προτίθεται να χάσει το κύρος του κάτω από την υποτιθέμενη κατάργηση της πολιτιστικής ιεραρχίας. Επομένως, η συμμετοχικότητα στην τέχνη συνιστά ένα ρητορικό σχήμα που λειτουργεί ως φορέας ευαισθητοποίησης για έναν αριθμό αδικιών που συμβαίνουν στον κόσμο, και αναπτύσσεται γύρω από συγκεκριμένες αναφορές, απευθυνόμενη σε συγκεκριμένο κοινό.

Πράγματι, η διαλεκτική της τέχνης επισημαίνει τον ρόλο των συμμετοχικών πρακτικών στην σχηματοποίηση μιας υποτιθέμενης κοινωνικής συνεκτικότητας που σύμφωνα με τον Finkelpearl λειτουργεί ως απάντηση στην νεοφιλελεύθερη αστικοποίηση.¹⁸⁸ Αυτός ο συλλογισμός που ενημερώνει το σχέδιο της σχεσιακής αισθητικής και της τέχνης κοινοτικής βάσης, για την Bishop λειτουργεί ως ένα είδος *«μαλακού κοινωνικού μηχανισμού»*,¹⁸⁹ ο οποίος προωθεί την συμμετοχικότητα ως μορφή πρόληψης του κοινωνικού αποκλεισμού. Ωστόσο, από την πλευρά των κοινωνικών επιστημών η συμμετοχή στους θεσμοθετημένους τομείς της κοινωνίας, συμπεριλαμβανομένων και των θεσμών της τέχνης, *«εστιάζουν στην κατανομή της εξουσίας μέσα στην κοινωνία, τόσο σε μακροεπίπεδο όσο και σε μικροεπίπεδο»*.¹⁹⁰ Η ισορροπία μεταξύ των διαδικασιών λήψης αποφάσεων για την ενσωμάτωση ή τον αποκλεισμό των ανθρώπινων ομάδων μέσω της εκχώρησης εξουσιών, καθίσταται σήμερα το κεντρικό θέμα των συζητήσεων στο πλαίσιο του νεοφιλελεύθερου μοντέλου για τον ενεργό πολίτη. Ο ενεργός πολίτης συνιστά το κύριο συστατικό των σύγχρονων δημοκρατιών που έχει το νόημα της αυτοανάπτυξης, με την έννοια ότι ο πολίτης αναδύεται μέσω της συμμετοχής στις δημοκρατικές διαδικασίες. Στο πλαίσιο αυτό οι πρακτικές τέχνης περιπλέκονται με τις εκδηλώσεις της συμμετοχικής δημοκρατίας, συστήνοντας διάκριση μεταξύ των τυπικών πολιτικών εκδηλώσεων και των πολιτιστικών συμβάντων, και επίσης μεταξύ του στενού συστήματος της πολιτικής με τις πολιτικές διαστάσεις του κοινωνικού. Σε αυτό το πλαίσιο, η πρωτοκαθεδρία των

συνεργατικών πρακτικών, ανεξαιρέτως με τις συνθήκες που τις παράγουν, θεμελιώνουν πολιτισμικά σχήματα που συνιστούν μια πληθώρα κοινωνικών συνευρέσεων και κατ' επέκταση ανταγωνισμών.¹⁹¹ Κάτι τέτοιο συγκλίνει με τις θέσεις της αγωνιστικής δημοκρατίας της Mouffe,¹⁹² στον βαθμό που ο αγωνισμός θεωρείται έννοια πολιτικής πάλης, η οποία συμβάλλει στην επίλυση των κοινωνικών ανταγωνισμών, συνιστώντας μορφές διαφωνίας που κρίνονται απαραίτητες για την υλοποίηση του σχεδίου της δημοκρατίας. Ωστόσο η ριζοσπαστική πλουραλιστική δημοκρατία των Laclau και Mouffe δεν συνιστά ριζοσπαστισμό με την έννοια του προσδιορισμού ενός καθαρού δημοκρατικού μοντέλου. Σύμφωνα με τον κριτικό θεωρητικό Slavoj Žižek, ο ριζοσπαστικός χαρακτήρας της αγωνιστικής δημοκρατίας υποδηλώνει ότι μπορούμε να σώσουμε τη δημοκρατία μόνο με τη συμπερίληψη της ριζοσπαστικής της αδυνατότητας.¹⁹³ Οι Laclau και Mouffe διευρύνουν τον τομέα της άσκησης των δημοκρατικών δικαιωμάτων πέρα από τα πεδία του πολίτη, υποστηρίζοντας την διάκριση μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου, όπως επίσης τη διάκριση μεταξύ κοινωνίας πολιτών και πολιτικής κοινωνίας, υποστηρίζοντας ότι αυτά είναι το αποτέλεσμα ενός συγκεκριμένου τύπου ηγεμονικής άρθρωσης.¹⁹⁴ Κάτι τέτοιο συνεπάγεται ότι ο αγωνισμός συστήνει μια δημοκρατική λειτουργία συνεχούς αμφισβήτησης των κατευθυντήριων αρχών του ηγεμονικού λόγου, διανοίγοντας ένα κρίσιμο πλαίσιο διαβούλευσης, μέσω του οποίου οι πολίτες κατανοούν τους εαυτούς τους ως ελεύθερα και ισότιμα μέλη της κοινωνίας.

Σε σχέση με αυτή τη διατύπωση, ο αρχιτέκτονας και συγγραφέας Markus Miessen¹⁹⁵ υποστηρίζει ότι η συναίνεση που προτείνει η ριζοσπαστική δημοκρατία των Laclau και Mouffe δεν είναι σε θέση να οδηγήσει σε αλλαγή, καινοτομία, ή να παραγάγει κάποια μορφή γνώσης στην κοινωνία. Οι διαδικασίες της αμφισβήτησης που προτείνει ο αγωνισμός εμπεριέχουν στην διατύπωσή τους συστατικά εξουσιαστικού λόγου, τα οποία δεν μπορούν να αντιστραφούν μέσα από τις διαδικασίες της συναίνεσης που διατυπώνουν. Σύμφωνα με τον Miessen, η παράθεση αλληλεπίδρασης και αμφισβήτησης που διαμορφώνει την ιδέα της αγωνιστικής συμμετοχής εμπίπτει στις αρχές ενός πολιτικού σχεδιασμού, στο πλαίσιο της ευρείας έννοιας της νεοφιλελεύθερης πολιτικής πρακτικής. Με άλλα λόγια η συμμετοχή συγκροτείται από φορείς, οι οποίοι εμπλέκονται στις διαδικασίες λήψης αποφάσεων μέσω των σχέσεων εξουσίας που συστήνουν. Στο πλαίσιο αυτό για τον Miessen, *«η συμμετοχή, η οποία ορίζεται και προωθείται πολιτικά, στην πραγματικότητα καταστρατηγείται ως λανθασμένη σοσιαλδημοκρατική νοσταλγική επιθυμία»*.¹⁹⁶ Το χαρακτηριστικό παράδειγμα του

δημοψηφίσματος του 2009 στην Ελβετία που είχε τον ρόλο της λαϊκής συμμετοχής σε μια διαβούλευση σχετικά με το ζήτημα της απαγόρευσης ανέγερσης μινιάρε στην χώρα, αποκάλυψε ότι το Λαϊκό κόμμα χρησιμοποίησε την ευρεία εμπέλειά του στα μέσα μαζικής ενημέρωσης για να οργανώσει μια καμπάνια προκειμένου να βοηθήσει τους πολίτες να συνθέσουν την δική τους άποψη για το θέμα. Για τον Miessen, το λαϊκό κόμμα χρησιμοποίησε τη συμμετοχική δημοκρατία «ως εργαλείο προώθησης της ξενοφοβίας μέσα από μια κοινή και καθιερωμένη λαϊκιστική ρητορική»,¹⁹⁷ αποδεικνύοντας ότι η συμμετοχική δημοκρατία δεν λειτουργεί πάντοτε ως μια «από τα κάτω» δημοκρατική διεργασία, αλλά παραπέμπει σε μια ρομαντική δημοκρατική εκδοχή που γίνεται κατανοητή ως υποκατάστατο της πολιτικής προκειμένου να διασφαλιστούν οι προϋπάρχουσες σχέσεις εξουσίας. Στο πλαίσιο αυτό η συμμετοχή μπορεί να κατανοηθεί ως φορέας ενίσχυσης της πολιτικής ορθότητας που προωθεί ένα καθορισμένο πρωτόκολλο συναινετικής ευγένειας, αξιοποιώντας την εμπειρογνομosύνη, την κριτική και σε αρκετές περιπτώσεις την κοινή γνώμη. Συνεπώς ο συμμετοχισμός λειτουργεί ως δείκτης προς την κατεύθυνση της κοινωνικής στροφής, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι συνιστά πίστη στις σοσιαλδημοκρατικές αρχές. Όπως υπογραμμίζει ο Miessen, η συμμετοχή στο νεοφιλελεύθερο δημοκρατικό δόγμα κεφαλαιοποιείται ως θεμελιώδες συστατικό μιας εναλλακτικής οικονομίας, το οποίο λειτουργεί παράλληλα με τα ευρύτερα παγκόσμια μοντέλα οικονομίας.

Η σχετική μελέτη «*Δημοκρατία και Τέχνες: Ο ρόλος της συμμετοχής*»¹⁹⁸ του Αμερικανού οικονομικού αναλυτή Lynn Cornwell, σχολιάζει το ρόλο της συμμετοχικής τέχνης στις ποικίλες αποχρώσεις της δημοκρατίας, την οποία συνιστά ως ένα κρίσιμο στοιχείο της πολιτιστικής υποδομής της κοινωνίας των πολιτών και παράλληλα βασικό μοχλό της σύγχρονης αστικής ανάπτυξης. Οι πρακτικές της τέχνης, οι οποίες εκδηλώνονται σε διάφορες μορφές μέσα και έξω από τους εκθεσιακούς χώρους, για τον Cornwell «στοιχειοθετούν τις συμμετοχικές κοινωνίες, οι οποίες παρουσιάζουν πολλές ευκαιρίες στα άτομα να δράσουν ως ενεργοί πολίτες, μια εκ των οποίων είναι η πολιτιστική παραγωγή».¹⁹⁹ Η σφαίρα της καλλιτεχνικής παραγωγής αναγνωρίζεται από τον Cornwell «ως μια σφαίρα που ενδυναμώνει την ικανότητα της κριτικής σκέψης και των θετικών αποφάσεων, και ως εκ τούτου ενισχύει τα προσόντα που είναι απαραίτητα για μια συμμετοχική κοινωνία».²⁰⁰ Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι η συμμετοχή στην τέχνη συντελεί στη θεμελίωση μιας μορφής δημοκρατίας με περιεχόμενο τον πολιτισμό. Σύμφωνα με τον ερευνητή της τέχνης κοινοτικής βάσης Owen Kelly, οι συμμετοχικές πρακτικές «προάγουν την ευχαρίστηση και τη γνώση που μετουσιώνονται σε μέρος των

*υποκειμενικότητων και των κοινών πιστεύω της κοινότητας».*²⁰¹ Επομένως, η συμμετοχή υπογραμμίζει τη σημασία της γνώσης και της επικοινωνίας που στοιχειοθετούνται μέσα στα αξιώματα της πολιτιστικής δημοκρατίας, ένας όρος που ερμηνεύεται ως ένα από τα κύρια συστατικά του σύγχρονου αστικού περιβάλλοντος στο πλαίσιο των σύγχρονων μορφών πολιτιστικής κυβερνησιμότητας.

7.3 Κοινωνικές πρακτικές και δημιουργική πόλη.

Στην προηγούμενη ενότητα εκφράστηκαν οι πρακτικές της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης να προωθούν μορφές συμμετοχής και ενδυνάμωσης του κοινωνικού ιστού, ακλουθώντας τις προδιαγραφές ενός ευρύτερου πολιτικού σχεδιασμού σε σχέση με την οργάνωση της κοινωνικής ζωής που συστήνει η πολιτική της αποκαλούμενης «πολιτιστικής δημοκρατίας» (cultural democracy).²⁰² Η πολιτιστική δημοκρατία αναφέρεται στους τρόπους με του οποίους η πολιτιστική παραγωγή μπορεί να αναπτύξει μορφές συμμετοχικότητας που αποσκοπούν στην διευθέτηση και την παροχή λύσεων στο ζήτημα της κοινωνικής ανισότητας. Συγκεκριμένα, η πολιτιστική δημοκρατία συνιστά την πρόσβαση της κοινωνίας στα μέσα της πολιτιστικής παραγωγής και διανομής, γεγονός που την αναδεικνύει σε ριζοσπαστικό φορέα κοινωνικής και πολιτικής αλλαγής.²⁰³ Η πολιτιστική δημοκρατία στο πλαίσιο αυτό κατανοείται ως μια πολιτική πρακτική παρεμβατισμού στην τέχνη, η οποία συνιστά την κηδεμόνευση της κοινωνικής ευαισθητοποίησης, προσφέροντας στον πληθυσμό ένα ευρύ φάσμα πλεονεκτημάτων, ένα εκ των οποίων είναι η καλλιέργεια της πολιτιστικής πρακτικής ως μορφής προοδευτικού συμπεριφορισμού για την διαμόρφωση μιας κοινωνίας ισότιμης και δημοκρατικής. Η ανάπτυξη της δημοκρατικής συνειδητοποίησης στην περίπτωση αυτή, προκύπτει από τη διαδικασία των κρίσιμων συζητήσεων, πράξεων και δράσεων, μέσα στις οποίες γίνονται κατανοητές οι μορφές υλοποίησης των πρακτικών τέχνης. Τα μέσα και τα υλικά που χρησιμοποιούνται για την εκμάθηση της πολιτιστικής παραγωγής συγκλίνουν με τις συνθήκες των ατόμων, ή των κοινοτήτων, συστήνοντας έτσι *«ένα κρίσιμο ρόλο στην τέχνη για την ενθάρρυνση και υποστήριξη του αγώνα τους ενάντια στους πολιτιστικούς παράγοντες και φορείς».*²⁰⁴ Σύμφωνα με τον Homi Bhabha, ο εκδημοκρατισμός της πολιτιστικής παραγωγής δεν θεμελιώνεται στις ουτοπικές υποσχέσεις μιας νέας εκδοχής agitprop και νέων τεχνολογικών μέσων, αλλά συγκροτείται στην βάση της ηθικής που είναι συνυφασμένη με τον καλό πολίτη.²⁰⁵

Γενικότερα, η έννοια της πολιτιστικής δημοκρατίας υποστηρίζει το κυρίαρχο μοντέλο χρηματοδότησης στην τέχνη που συνεπάγεται την ένταξή της στις πολιτιστικές βιομηχανίες, οι οποίες λειτουργούν από την δεκαετία του 1980 ως πηγές αστικής ανάπλασης και πολιτιστικής αναγέννησης του δημόσιου χώρου. Στο πλαίσιο αυτό, οι συμμετοχικές τέχνες σε διεθνές, οικονομικό και πολιτιστικό επίπεδο, από την μια πλευρά προάγουν καλλιτεχνικές παραγωγές μέσω της οργάνωσης ιδιαίτερων τρόπων διευθέτησης των σχέσεων της τέχνης με την παγκόσμια κοινωνία και από την άλλη παράγουν πρακτικές που απευθύνονται στις ιδιαίτερες σχέσεις της καθημερινής ζωής.²⁰⁶ Κάτι τέτοιο συνεπάγεται ότι το περιεχόμενο της σύγχρονης τέχνης προάγει την ίδια την φύση των ανθρωπίνων σχέσεων σε βασικό υλικό για την αναπαραγωγή των κοινωνικοπολιτικών και οικονομικών εντάσεων και σχέσεων εξουσίας που οργανώνουν την κοινωνική ζωή.

Αναμφισβήτητα, οι πρακτικές της τέχνης, ενταγμένες στην πολιτική των δημιουργικών βιομηχανιών αποτελούν πλέον έναν από τους βασικότερους τομείς της οικονομίας στις χώρες του βορειοδυτικού άξονα και λειτουργούν πάνω από τέσσερις δεκαετίες ως βασικό στοιχείο των στρατηγικών της αστικής ανάπλασης. Σε χώρες όπως η Βρετανία για παράδειγμα, οι δημιουργικές βιομηχανίες περιγράφονται ως θεμελιώδεις οικονομικοί δείκτες που αναπτύσσονται σε διπλάσιο ρυθμό από το σύνολο της οικονομίας της χώρας.²⁰⁷ Η συμμετοχικότητα στο πλαίσιο αυτό νοείται ως κινητήριος κοινωνικός και οικονομικός μοχλός για ένα αριθμό παραγόντων, όπως προσωπική ανάπτυξη, κοινωνική συνοχή, βελτίωση της ευημερίας, ανάπτυξη εθελοντισμού, συνοχή της κοινότητας, αύξηση της αξίας των ακινήτων, προσέλκυση επισκεπτών και τουριστών, μείωση του εγκλήματος, επαναχρησιμοποίηση πλεοναζόντων κτιρίων, δημόσια ασφάλεια και μείωση του βανδαλισμού.²⁰⁸ Επομένως, ο συμμετοχισμός στην τέχνη συνδέεται στενά με την οικονομική αναγέννηση και την ανανέωση της ταυτότητας των πόλεων και συστήνεται ως το πιο ενδεδειγμένο μοντέλο αστικής ανάπτυξης στη σύγχρονη εποχή. Φυσικά, η αναγέννηση και η εξυγίανση καθοδηγούνται από διαδικασίες που υποστηρίζονται από την ελεύθερη οικονομία της αγοράς, οι οποίες σύμφωνα με τον γεωγράφο και πολέμιο του νεοφιλελευθερισμού David Harvey, επωφελούνται τα συμφέροντα μιας ελίτ αντί του καθένα και παντού.²⁰⁹ Για τον Harvey η αστική αναγέννηση συνιστά πολιτικό μοντέλο με αυξημένη κοινωνική ανισότητα που είναι αναγκαία «για την ενθάρρυνση του επιχειρηματικού κινδύνου και της καινοτομίας, όπου με τη σειρά τους παρέχουν ανταγωνιστικό πλεονέκτημα και τονώνουν την ανάπτυξη».²¹⁰ Το αστικό μοντέλο δημιουργικότητας καθοδηγούμενο από την αγορά,

προσλαμβάνει την δημιουργικότητα ως ένα ευέλικτο και ευφάνταστο μέσο για την ενίσχυση του σκληρού ανταγωνισμού που αξιοποιείται από μια ανώτερη τάξη της αγοράς και της μεταπροοδευτικής αστικής πολιτικής.²¹¹ Οι στρατηγικές της πολιτιστικής δημοκρατίας, οι οποίες υποστηρίζουν σθεναρά την τέχνη κοινοτικής βάσης, απονέμουν ένα βλέμμα στους λαούς και στην τοπική αυθεντικότητα «για να καταστήσει την πολιτική ως μορφή επιλεκτικής καθοδήγησης στη δημιουργικότητα».²¹²

Στο ίδιο πλαίσιο συζήτησης, ο οικονομολόγος Richard Florida, ένας από τους σημαντικότερους υποστηρικτές της αστικής ανάπτυξης μέσω της τέχνης, επινόησε την ορολογία της δημιουργικής τάξης (creative class) που αναφέρεται σε μια κοινότητα, η οποία ενισχύεται από την επισφαλή συσσώρευση δημιουργικών συλλογικοτήτων και καλλιτεχνών. Αυτοί δημιουργούν ένα κοινό νεοφιλελεύθερο αστικό υποκείμενο, το οποίο σύμφωνα με τον Florida χαρακτηρίζεται ως εξαιρετικά ανθεκτικό για τη δημιουργία ευέλικτων τοποθεσιών, προσφέροντας έτσι ευκαιρίες για δημιουργική κοινωνική αλληλεπίδραση. Όπως γράφει χαρακτηριστικά:

*«Η πρόσβαση σε ταλαντούχους και δημιουργικούς ανθρώπους είναι η σύγχρονη επιχείρηση, όπως ήταν η πρόσβαση στον άνθρακα και στον σίδηρο για την παραγωγή χάλυβα. Αυτή καθορίζει την τοποθεσία που θα επιλέξουν οι εταιρείες να εγκατασταθούν και αυτό με την σειρά του θα αλλάξει τον τρόπο που οι πόλεις πρέπει να ανταγωνίζονται».*²¹³

Στο ίδιο πνεύμα ο πολεοδόμος Charles Landry εισάγει τον όρο «δημιουργική πόλη» (creative city). Όπως επισημαίνει, «οι πολιτιστικοί πόροι είναι οι πρώτες ύλες της πόλης και η αξία της βασίζεται στα περιουσιακά της στοιχεία που αντικαθιστούν το χάλυβα ή το χρυσό. Η δημιουργικότητα είναι η μέθοδος εκμετάλλευσης αυτών των πόρων και τις βοηθάει να αναπτυχθούν».²¹⁴ Η πραγματεία για την αστική αναγέννηση με τίτλο «Η τέχνη της αναγέννησης: η αστική ανανέωση μέσω της πολιτιστικής δραστηριότητας»²¹⁵ που συνέγραψε ο Landry το 1993 μαζί με τους Lesley Greene, François Matarasso and Franco Bianchini, υποστηρίζει τους καλλιτέχνες και τις καλλιτεχνικές οργανώσεις ως αστικούς παράγοντες, των οποίων η δημιουργικότητα βελτιώνει την εισροή κεφαλαίων, την κοινωνική συνοχή, την ποιότητα ζωής και παράλληλα δημιουργεί ευφάνταστους πολίτες.²¹⁶ Για τους παραπάνω αναλυτές, η εμπλοκή των τεχνών στην αστική πολιτική απεικονίζεται ως πλεονέκτημα για την ζωτική ανανέωση των πόλεων, την στιγμή που ενισχύουν την ικανότητα των ατόμων να ενεργούν ως δημοκρατικοί πολίτες και

παράλληλα να «αναπτύσσουν νέες οδούς κατάρτισης και απασχόλησης, στα άτομα εκείνα που δεν διαθέτουν ούτε εφόδια ούτε αναπτύσσουν μια οργανωτική ικανότητα».²¹⁷

Οι παραπάνω θέσεις συνιστούν ότι η έννοια της δημιουργικότητας γίνεται κατανοητή ως ένα χαρακτηριστικό της ατομικής προσωπικότητας, και κάτω από αυτή την έννοια θεμελιώνει ένα ιδανικό αστικό υποκείμενο μέσα από μια γενικευμένη ανθρωπολογική οπτική. Αυτή η οπτική δεν αναγνωρίζει άλλες αρνητικές πτυχές της ανθρώπινης φύσης, αλλά εκλαμβάνεται ως μια κατάσταση που μπορεί να κατασκευαστεί προς όφελος της οικονομίας σε πόλεις, οι οποίες επιθυμούν να εισέλθουν από το περιθώριο στο κέντρο των παγκόσμιων οικονομικών εξελίξεων. Από μια άποψη, οι δημιουργικές τάξεις έχουν μετατοπίσει το ενδιαφέρον της αστικής πολιτικής από το καθεστώς της υποστήριξης πολιτιστικών εγκαταστάσεων και της παραγωγής τοπικών πολιτιστικών γεγονότων που χαρακτήρισε την μεταφορντική περίοδο,²¹⁸ προς την παραγωγή συμμετοχικών πρακτικών τέχνης, οι οποίες προσδιορίζουν το αστικό περιβάλλον με σκοπό να το μετασχηματίσουν σε πολιτιστικό και ψυχαγωγικό προορισμό που απευθύνεται σε έναν παγκόσμιο πληθυσμό. Ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον παράδειγμα δημιουργικής πόλης στο πλαίσιο αυτό είναι η περίπτωση του Βερολίνου, το οποίο μετά την επανένωση έγινε ελκυστικό για καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο με αποτέλεσμα να αντιπροσωπεύει σήμερα έναν παγκόσμιο αστικό πρότυπο δημιουργικής βιομηχανίας. Η εξέλιξη αυτή έχει τις ρίζες της στην ενσωμάτωση της Ανατολικής στην Δυτική επικράτεια μετά την συνένωσή τους, μέσα από «την μεταφορά προσωπικού, δομών και οργάνων από την Δύση στην Ανατολή που δημιούργησε ένα κλίμα αποικισμού από τους δυτικούς γραφειοκράτες και τις ελίτ στην ανατολική πτέρυγα της πόλης».²¹⁹ Την ίδια στιγμή η κατάρρευση των κρατικών δομών και στις δύο ζώνες ως αποτέλεσμα της συνένωσης, οδήγησε σε απώλεια θέσεων εργασίας και σε υψηλά ποσοστά ανεργίας. Αυτό, σε συνάρτηση με την υπερβολική προσφορά εγκαταλειμμένων κτιρίων και υπαίθριων χώρων ώθησε στην ανάπτυξη μιας δυναμικής πολιτιστικής υποκοουλτούρας που δημιούργησε ποικίλες μορφές εφήμερων καλλιτεχνικών πρακτικών, όπως καταλήψεις, εργαστήρια, αυτοσχέδιες παραστάσεις και τέχνη του δρόμου μαζί με ένα αναδυόμενο κίνημα πειραματικής μουσικής. Το Βερολίνο με τα συγκριτικά χαμηλά ενοίκια, τις εναλλακτικές συνθήκες διαβίωσης των καλλιτεχνών και την πληθώρα των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων προσέλκυσε τις δημιουργικές βιομηχανίες και τις καλλιτεχνικές επιχειρήσεις, οι οποίες συγκρότησαν την οικονομική πολιτιστική και δημιουργική βιομηχανία, συμβάλλοντας στον χαρακτηρισμό της πόλης ως «Creative City Berlin».²²⁰ Η ταυτότητα της πόλης ως δημιουργικής, οδήγησε αυτομάτως προς μια

μαζική επιχειρηματική επένδυση σε ακίνητα. Ακολούθησε υψηλή εισερχόμενη μετανάστευση από όλες τις μεριές του κόσμου από άτομα μεσοαστικών και υψηλών εισοδηματικών τάξεων, με αποτέλεσμα να αυξηθεί τελικά δραματικά το κόστος ζωής, εκτοπίζοντας τις «δημιουργικές τάξεις» από το κέντρο στα περίχωρα, καθώς κάθε μέρα οι χώροι διαβίωσης και εργασίας για τις αυτόνομες καλλιτεχνικές ομάδες λιγοστεύουν όλο και περισσότερο.²²¹ Το παράδειγμα του Βερολίνου αποδεικνύει ότι οι διαδικασίες για τον μετασχηματισμό μιας πόλης σε δημιουργική εξασφαλίζει το οικονομικό μέλλον των ιδρυμάτων τέχνης, με τις ανεξάρτητες και ποικίλες υποπολιτισμικές καλλιτεχνικές συλλογικότητες να εξωθούνται από την πόλη. Με άλλα λόγια, *«οι δυναμικές καλλιτεχνικές ομάδες που δημιούργησαν γόνιμο έδαφος για την θεμελίωση της δημιουργικής πόλης σήμερα δεν είναι μέρος του μέλλοντος αυτής της πόλης»*.²²²

Επομένως η εστίαση στη δημιουργικότητα στο πλαίσιο μιας αστικής πολιτιστικής λογικής δεν εγγυάται απαραίτητα την οικονομική βιωσιμότητα της ευρύτερης κοινωνίας. Αντιθέτως παγιώνει μια σχέση αμοιβαίας εξάρτησης της τέχνης με τους οικονομικούς επενδυτές σε διάφορα επίπεδα και μορφές. Η χρήση της τέχνης και ειδικότερα των συμμετοχικών πρακτικών τέχνης κάτω από το καθεστώς της οργάνωσης ενός αστικού μοντέλου που ενεργοποιεί την κοινωνική συνοχή, αναπτύσσει μορφές ιδιωτικοποίησης και στρατιωτικοποίησης στον αστικό χώρο και σύμφωνα με την Sharon Zukin, κάτι τέτοιο *«συνιστά την ρύθμιση των διαφορετικοτήτων στην πόλη μέσα από την δημιουργία χωροταξικών ζωνών μεταξύ των αποδεκτών και των μη αποδεκτών, των κατάλληλων και των ακατάλληλων, των λειτουργικών και των χαοτικών αστικών περιοχών»*.²²³ Κάτω από αυτήν την προοπτική, η σύγχρονη τέχνη επεκτείνει συνεχώς την εργασιακή της πλατφόρμα προς την κατεύθυνση της συμμετοχής, η οποία εμφανίζεται όλο και περισσότερο συναινετική και πολιτικά ορθή, και αναπροσδιορίζεται ως μια μορφή αλτρομιστικής δραστηριότητας που εμπεριέχει κώδικες δεοντολογίας, οι οποίοι οδηγούν στην πολιτική αποδυνάμωσή της. Για την κριτικό τέχνης Esther Leslie, τα νέα μοντέλα αστικής πολιτικής διαδραματίζουν σαφή ρόλο στη νεοφιλελεύθερη εμπορευματοποίηση της τέχνης. *«Αποτελούν μέρος της αποστασιοποίησης (désétatisation), ενός γαλλικού όρου που βρίσκεται μεταξύ της ιδιωτικοποίησης και του δημόσιου τομέα στον κόσμο της πολιτιστικής παροχής»*.²²⁴ Με άλλα λόγια, η ένταξη του εταιρικού τομέα σε χορηγό τέχνης που πλαισιώνεται με κυβερνητικές παρεμβάσεις στο όνομα της πολιτιστικής πολιτικής, έχει εξελίξει τον εικαστικό τομέα σε μια από τις σημαντικότερες βιομηχανίες στη σημερινή παγκόσμια μάχη της τουριστικής οικονομίας. Σύμφωνα με την Leslie, η εκβιομηχανοποίηση των

πρακτικών τέχνης και η προσάρτησή τους στην παραγωγή οικονομικών αξιών, «ενεργοποιείται κατά πολύ από θεωρητικούς, οι οποίοι δηλώνουν πρόθυμοι ιδεολόγοι για αυτή την επαναλειτουργία».²²⁵ Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι το πεδίο της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης συμβάλει στην αστική ομογενοποίηση. Παρά την ρητορική της περί των ηθικών της δεσμεύσεων, φαίνεται να δίνει μεγαλύτερη αξία στο ρόλο των πρακτικών της μέσα στον τρέχοντα επαναπροσδιορισμό της έννοιας της τέχνης και του θεσμικού της πλαισίου, παρά στις επιπτώσεις των πρακτικών της στις ευρύτερες δημόσιες σφαίρες, πέρα της κυρίαρχης οικονομικής. Όπως υπογραμμίζει ο Christian Kravagna, ένα από τα κεντρικά σημεία αυτής της καλλιτεχνικής αυτοδιάθεσης, είναι η μετάβαση από το συμβολικό επίπεδο στο επίπεδο του πραγματικού που θέτει την κοινωνική πρακτική υπεράνω της ερμηνείας και της κοινωνικής κριτικής, κάτι που σημαίνει ότι τίθεται πρωταρχικώς η ρητορική αυτή που μπορεί να αποδώσει διορατικότητα στην οπτική του κόσμου, πάνω στον οποίο θεμελιώνεται το πεδίο της.²²⁶

8.3 Σύνοψη- Συμπεράσματα.

Το κεφάλαιο αυτό σκιαγράφησε τα συστατικά που σχηματοποιούν την ειδολογική κατηγορία της «κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης», η οποία συνιστά ένα κανονιστικό ιδεώδες της σύγχρονης τέχνης. Παρεμβάλλεται στο συνεχές της κοινωνικής σφαίρας, εκφράζοντας το αίτημα του συναινετικού εκδημοκρατισμού και της διακοινοτικής επικοινωνίας και συνεργασίας, ευθυγραμμισμένες αυτές με την σύγχρονη δημοκρατική αξίωση προς τον συμμετοχισμό. Ο συμμετοχισμός λειτουργεί ως το περιεχόμενο του πεδίου, επιτρέποντας την ανάγνωση των πρακτικών τέχνης ως ένα σύνολο διαμεσολαβητικών δραστηριοτήτων αναγκαίων σε ζητήματα κοινωνικής συνεκτικότητας. Κάτι τέτοιο έχει ως αποτέλεσμα να προσδιορίζεται η τέχνη ως μια κριτική πειθαρχία που βρίσκεται σε μια συνεχόμενη αναζήτηση για τους τρόπους με τους οποίους ενδέχεται να συνυπάρξει «με» τους Άλλους. Ωθεί την παραγωγή διαδικασιών παρατήρησης, παρέμβασης και όχι εμπλοκής, τις οποίες επεξεργάζεται ως μέσον παραγωγής απουλοποιημένων, σχεσιακών και πολιτικά εμπλεκόμενων έργων, τα οποία επικαλούνται την θόλωση των ορίων μεταξύ της τέχνης με την πραγματική ζωή. Γενικότερα, η κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη αναγνωρίζει την κοινωνία ως ένα σύνολο συνεχόμενων διεργασιών, στις οποίες η τέχνη συμμετέχει ενεργά ως δρών φορέας, αφομοιώνοντας όλο και περισσότερο τις κοινωνικές πρακτικές.²²⁷ Αυτό είναι το ουσιώδες συστατικό που καθιστά τελικά την φυσιογνωμία της ως κοινωνική, και η

οποία συμβάλλει στην ανάδυση νέων κριτηρίων για την ιεράρχηση των σχέσεών της με το κοινό.

Η παραπάνω παρατήρηση οδηγεί στο ζήτημα της αντίφασης μεταξύ της κοινωνικής εκπροσώπησης και της αυτονομίας στην έννοια της τέχνης, η οποία επαναπροσδιορίζει την σχέση μεταξύ τέχνης και ακροατηρίου μέσα από την διεύρυνση της έννοιας του κοινού προς την κατεύθυνση της απροσδιόριστης διάστασης του ενεργού πολίτη. Ο τελευταίος συμμετέχει ενεργά στις διεργασίες της καλλιτεχνικής πρακτικής. Ωστόσο, η σχετική συζήτηση για το θέμα του ενεργού πολίτη υπέδειξε ότι η θεσμοθετημένη κοινωνική συμμετοχή συνεργάζεται στενά με την κατανομή της εξουσίας στην κοινωνία, η οποία διαπερνά κάθε πιθανή οργάνωση κοινωνικής συνεύρεσης. Κάτι τέτοιο συνεπάγεται και πάλι την αυτονόμηση της τέχνης, η οποία ωθείται εμφανώς προς αυτήν την κατεύθυνση μέσα από τις θέσεις της πολιτικής της αισθητικής και επεκτείνει περαιτέρω την αυτονόμησή της μέσα από το αξίωμα της έννοιας του «συμβάντος» (δηλαδή του γεγονότος), υποδηλώνοντας έτσι την έλευση ενός νέου πραγματισμού στην τέχνη. Αυτός ο πραγματισμός επιβεβαιώνει την ιδιαίτερη θέση του καθεστώτος της τέχνης στην κοινωνική σφαίρα, η οποία συστήνεται μέσω μιας ποικιλίας παρεμβάσεων που παράγουν τεκμηριωμένες σχεσιακές και μεταπαραγωγικές ενσαρκώσεις της κοινότητας, στη βάση διαφορετικών τοπολογιών της «συνάντησης». Τα νέα αξιώματα της αισθητικής της πολιτικής καθιστούν το πεδίο των κοινωνικών πρακτικών τέχνης εγγενώς πολιτικό, συστήνοντας κάποια πλουραλιστική προσέγγιση απέναντι στο ζήτημα των ανταγωνισμών που παράγει η δημόσια σφαίρα. Η επίσημη δημόσια σφαίρα ωθεί το πεδίο της τέχνης στην ανάληψη ευθύνης για την προώθηση νέων μοντέλων κοινωνικής συνεύρεσης, όπως επίσης τρόπων συλλογικής συναίνεσης στη βάση των διεργασιών που αναγνωρίζονται ως παγκοσμιοποίηση και σύμφωνα με τους όρους των Michel Hard και Antonio Negri, ως αυτοκρατορία του κεφαλαίου.²²⁸

Ο οντολογικός χαρακτήρας των πρακτικών της κοινωνικά δεσμευόμενης τέχνης απορρέει αποκλειστικά από την έννοια της προσφοράς, η οποία ακολουθεί τα μονοπάτια της ανθρωπολογίας προς την κατεύθυνση της δέσμευσής της με ένα ευρύ φάσμα κοινωνικών ζητημάτων που υπογραμμίζουν τη σημασία της δικής της ερμηνείας στα θέματα της κοινωνικής πραγματικότητας. Ειδικότερα με την προτροπή του καλλιτέχνη σε εθνογράφο, η σύγχρονη τέχνη κατοχυρώνει την ιδιότητά της ως πεδίο κοινωνικής κριτικής, θεμελιωμένη στην κρίσιμη πρακτική «παρατήρηση/ανάγνωση/διερμηνεία»²²⁹ που συνδέει την καλλιτεχνική με την ανθρωπολογική πρακτική. Αυτό σημαίνει ότι το πεδίο της τέχνης διευρύνεται προς την κατεύθυνση των εθνογραφικών συνδηλώσεων, οι

οποίες αναδιαμορφώνουν την έννοια της κοινωνικής εκπροσώπησης σε πεδίο κοινωνικής αντιπροσώπευσης, κάτι που συνεπάγεται την αισθητική, ηθική και πολιτική επέκταση των πρακτικών της τέχνης σε μορφές αντιπροσώπευσης της πολιτιστικής δημοκρατίας.

Με αυτήν την ιδιότητα της τέχνης, η πρακτική της επιμέλειας τέχνης, θεμελιωμένη στο σταθερό οικονομικοπολιτικό έδαφος της Νέας Θεσμοθέτησης επεκτείνει το πεδίο εφαρμογής της στις μεθόδους της κοινωνικής έρευνας και του παιδαγωγικού διδακτισμού, μετουσιώνοντας τον ρόλο της σε μηχανισμό παραγωγής κοινωνικού συμπεριφορισμού μέσα στις ασύμμετρες εξουσίες που παράγει η μετααποικιακή παραγωγή και διανομή της τέχνης. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, οι πρακτικές της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης μπορούν να θεωρηθούν ως ουσιαστικά «εργαλεία» για ευρύτερες πολιτικές στρατηγικές εκδημοκρατισμού του δημόσιου χώρου μέσα στο πλαίσιο των νέων αστικών μοντέλων, τα οποία συστήνουν την δημιουργικότητα ως θεμελιώδη, διαθρωτική πρακτική για την αντιμετώπιση των ευρύτερων κοινωνικοοικονομικών ανισοτήτων που επιφέρουν οι διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης.

Συνοψίζοντας, το κεφάλαιο αυτό μετατοπίζοντας τον άξονα της ανάλυσης από τα χαρακτηριστικά και τις προδιαγραφές των πρακτικών που πλαισιώνονται από τον όρο της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης, επεξεργάστηκε τα συστατικά της κάτω από το πρίσμα της ανθρωπολογικής διαλεκτικής και των θέσεων της σύγχρονης δημοκρατικής θεωρίας, μέσα από τις οποίες εξάγεται το εξής συμπέρασμα. Οι κοινωνικές πρακτικές της τέχνης εμπίπτουν στις γνωστικές διεργασίες των μοντέλων της συμμετοχικής δημοκρατίας που συστήνει το νέο φιλελεύθερο δόγμα, το οποίο υπερασπίζεται την παραγωγή και την διάδοση πολιτιστικών σημάτων ως κύρια πηγή υπεραξίας. Στο πλαίσιο αυτό, οι πολιτικές εκδημοκρατισμού της κοινωνίας διαχέονται σε όλους τους τομείς της οικονομικής ζωής ως τρόπου επίλυσης των κοινωνικών διλημάτων που έχουν επιφέρει οι παγκόσμιες σχέσεις εξουσίας σε τοπικό και διακρατικό επίπεδο. Αυτό σημαίνει ότι η στροφή της τέχνης προς το κοινωνικό αναδιατυπώνει τις παλαιότερες σχέσεις της αισθητικής παιδείας με την κοινωνική αλλαγή και την ακόμη παλιότερη ιδέα της αναγκαίας ευθύγραμμης πορείας της ανθρωπότητας προς τον πολιτιστικό ηθικισμό. Εξάλλου, όπως επισημαίνει ο μουσικός και συγγραφέας Arnold Isenberg, «το μεγαλύτερο μέρος ολόκληρης της αισθητικής κριτικής που έχει συγκροτηθεί μέχρι σήμερα είναι ηθικιστικό, τόσο στο ύφος όσο και στο περιεχόμενο».²³⁰ Με άλλα λόγια, η κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη μέσα από πολυσυλλεκτικές, αλλά ωστόσο ομοιογενείς,

συνεκτικές και διαπολιτισμικού χαρακτήρα πρακτικές, υπερασπίζεται την συναινετική κανονικότητα της κοινωνικής συνοχής, συστήνοντας τοπικά και διακρατικά σχεσιακά συμβάντα και συναντήσεις που επεκτείνουν περαιτέρω τον σχεσιακό χαρακτήρα της ανθρώπινης συνεύρεσης προς το πεδίο της διαπραγμάτευσης, η οποία συνιστά τη διαλογική τέχνη που επεξεργάζεται το επόμενο κεφάλαιο.

9.3 Σημειώσεις

-
- ¹ Η αντιστοιχία του όρου στα ελληνικά θα μπορούσε να είναι κοινωνικά αφοσιωμένη, κοινωνικά εμπλεκόμενη ή κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη. Η μελέτη επιλέγει την μετάφραση «κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη», η οποία συναρθρώνεται στενότερα με την ιδέα της ηθικής δέσμευσης της τέχνης.
- ² Βλ.: Bishop, C.(2012) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, σ. 6.
- ³ Βλ.: Thompson, N. (2012) (ed.) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, σ. 49.
- ⁴ Όπως επισημαίνει η Miwon Kwon ο ορισμός της «κοινότητας» αφορά μια πολιτική οντότητα. Από την μια πλευρά οι καλλιτέχνες μπορούν να λειτουργήσουν ως καταλύτες για τη δημιουργία μιας κοινότητας γύρω από κάποιο συγκεκριμένο κοινωνικό ή πολιτικό ζήτημα, και από την άλλη έχουν την δυνατότητα να κατασκευάσουν μια κοινότητα με βάση μια σειρά αναμφισβήτητων υποθέσεων σχετικά με την ταυτότητα και τις κοινωνικές ανάγκες των ατόμων που την απαρτίζουν. Βλ.: Kwon, M. (2002). *The (un)sitting of Community*. Στο: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, σ. 138-155.
- ⁵ Βλ.: «Socially engaged Art, Tate: Art and Artists». Διαθέσιμο στο: www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice.
- ⁶ Ο όρος προτάθηκε από την Claire Bishops σε άρθρο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Artforum* το Φεβρουάριο του 2006 και συνιστά την ηθική δέσμευση της τέχνης με το κοινωνικό. Βλ.: Bishop, C. (2006) *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*.
- ⁷ Τις βασικές συνθήκες των πρακτικών αυτών αναλύει η Miwon Kwon μέσα από μια πρόιμη καταγραφή των ανταποκρίσεων της τέχνης στο πρόταγμα της κοινωνικής στροφής στην Νέα Υόρκη την περίοδο 1960 -1990. Βλ.: Kwon, M. (2002) *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, σ. 11-33.
- ⁸ Ως κοινωνική στροφή στην τέχνη αναφέρεται η ηθική του πλαισίου μέσα στο οποίο λειτουργούν οι συνεργατικές πρακτικές. Δηλαδή ως προς τις διαδικασίες που ακολουθούν οι καλλιτέχνες για την παραγωγή του έργου τους, χωρίς να θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικό το είδος της συνεργασίας που αναπτύσσουν. Βλ.: Bishop,C. (ό.π.).
- ⁹ Βλ.: Maskimmon, M. (2011) *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, σ. 5.
- ¹⁰ Βλ.: Lippard, R. L. (1984) *Trojan Horses: Activist Art and Power*, σ. 46.
- ¹¹ Βλ.: Kester, G. (2015). «A Journal of Socially Engaged Art Criticism», *Field*, (spring), Διαθέσιμο στο: <http://field-journal.com/issue-1/kester>,
- ¹² Βλ.: Schneider, A. & Wright, C. (2006) (eds.) *Contemporary Art and Anthropology*, σ. 29.

-
- ¹³ Βλ.: Cohen J. L. - Arato, A. (1992) *Civil Society and Political Theory*.
- ¹⁴ Η έννοια της κοινωνικής αλληλεγγύης (social solidarity) διατυπώθηκε από τον Γάλλο Κοινωνιολόγο Emil Durkheim στην πραγματεία του 1893 «The Division of Labour in Society». Ο Durkheim διαχωρίζει την έννοια σε δύο τύπους. Την μηχανική που λειτουργεί σε κοινωνίες μικρής κλίμακας όπως είναι οι φυλές για παράδειγμα, και την οργανική που αναπτύσσεται μέσω της ανιδιοτέλειας σε πολιτισμικά σχήματα που οργανώνει η κοινωνικότητα. Μέχρι σήμερα οι κοινωνικές επιστήμες δεν έχουν καταλήξει στον ακριβή καθορισμό της έννοιας, την στιγμή που νοηματοδοτείται από άλλες όπως είναι η έννοια της συνοχής, για παράδειγμα. Ωστόσο, από τον εικοστό αιώνα ο όρος χρησιμοποιείται ευρέως και αναφέρεται στο συναίσθημα της αμοιβαίας συμπάθειας και της ευθύνης μεταξύ των μελών μιας ομάδας και συνδέεται στενά με την δημοκρατία, την κοινότητα, την πολυπολιτισμικότητα και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Βλ.: Evans, A. (1977) *An Examination of the concept "Social Solidarity"*.
- ¹⁵ Βλ.: Badiou, A. (2005) *Handbook of Inaesthetics*.
- ¹⁶ Βλ.: Rancière, J. (2010) *Communists without communism*.
- ¹⁷ Βλ. Badiou, A. (2005) *Being and Event*.
- ¹⁸ Τον όρο χρησιμοποιεί η 18^η έκδοση του έντυπου On Curating. Βλ.: Stefan, R. (2014) *Extending the potentiality of new public in politically and socially Precarious environments*.
- ¹⁹ Βλ.: Landry, C. and Bianchini, F. (1995) *The creative city*, σ. 20.
- ²⁰ Βλ.: Papastergiadis, N. (2008) *Spatial Aesthetics: Rethinking the Contemporary*, σ. 362.
- ²¹ Ο Adorno στο πλαίσιο της κριτικής κοινωνιολογίας της τέχνης στις καπιταλιστικές δυτικές κοινωνίες, αναφέρεται στην πολιτιστική βιομηχανία (kulturindustrie) και στις σχέσεις που κατασκευάζει με τις κοινωνικές δομές, των οποίων το αποτύπωμα βρίσκεται αντίστοιχα στην τέχνη. Βλ.: Adorno, T. (2000) *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*.
- ²² Πρόκειται για τις καταπιεσμένες μειονότητες που απέκτησαν ένα πλαίσιο αντίστασης και άμυνας μέσα σε κοινότητες που μετατράπηκαν σε γκέτο ή σε εστίες αντίστασης μετά την καταστολή των κινητοποιήσεων για τα ανθρώπινα δικαιώματα την δεκαετία του 1970. Κλασσική είναι η περίπτωση της μαύρης κοινότητας στις Ηνωμένες Πολιτείες, που ανέπτυξαν μια μορφή εναντιωματικής αντίδρασης με την κυρίαρχη κουλτούρα μέσα από την τέχνη του δρόμου, με πρακτικές που παρουσιάζουν σημαντικό βαθμό συνάφειας με την Σιτουασιονιστική détournement, την παρεκτροπή δηλαδή του συγκεκριμένου καθεστώτος που κυριαρχεί στο αστικό περιβάλλον. Όπως επισημαίνει ο Jean Baudrillard «οι εξεγέρσεις αυτές ήταν το αποτέλεσμα της εξέλιξης της πόλης σε ένα ομογενοποιημένο χώρο, ένα χώρο όπου η αδιαφορία, η έκρηξη των αστικών γκέτο και η υποβάθμιση των περιοχών, των φυλών και των συγκεκριμένων ηλικιακών κοινωνικών ομάδων βρισκόταν σε άνοδο» Βλ.: Baudrillard, J. (1993) *Symbolic Exchange and Death*, σ. 79.
- ²³ Βλ.: Bishop, C. (ό.π.), σ. 2.
- ²⁴ Βλ.: Finkelpearl, T. (2014) *Participatory art*.
- ²⁵ Βλ.: Pateman C. (1970) *Participation and Democratic Theory*.
- ²⁶ Βλ.: Habermas, J. (1996) *Three normative models of democracy*, σ. 25.
- ²⁷ Βλ.: Brown, A., L. Novak-Leonard, J. L. (2011) *Getting in on the act: How Groups are*

- ²⁸ Η επιτέλεση έλαβε χώρα στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 2010 (14 Μαρτίου-31 Μαΐου) και η υλοποίηση της ήταν άμεσα εξαρτώμενη από την συμμετοχή του κοινού. Η καλλιτέχνη, καθισμένη για οκτώ ώρες μπροστά από ένα ξύλινο τραπέζι απέναντι από μια άδεια καρέκλα περίμενε κάποιον επισκέπτη να καθίσει και να την κοιτάξει στα μάτια. Βλ. Christian, M. (2010) *Marina Abramović: The Artist is Present*.
- ²⁹ Για την επεξεργασία της συνεργασίας με την διάδραση στην δόμηση δημόσιων πρακτικών Τέχνης, βλ.: Ντάφλος Κ. (2017). *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών Τόπων*, κεφ. 2: Συνεργασία-Διάδραση-Διάλογος [κοινός τόπος], σ. 59-66.
- ³⁰ Ως διανοητική συμμετοχικότητα στις συμμετοχικές πρακτικές τέχνης καθορίζεται ο διαμερισμός της γνώσης ή των κριτηρίων των ενδείξεων της ανθρώπινης επικοινωνίας. Εκείνων δηλαδή που καθορίζουν την έννοια της κατασκευής της γνώσης. Βλ.: Liamputtong, P. & Rumbold, J. (2008) *Knowing Differently: Arts-based and Collaborative Research Methods*, σ. 298.
- ³¹ Βλ.: Finkelpearl, T. (2013) *What we made- Conversations on Art and Social Cooperation*.
- ³² *Ιδ.*, σ. 6.
- ³³ *Ιδ.*, σ. 11.
- ³⁴ *Ιδ.* σ. 13.
- ³⁵ Βλ.: Bishop, C. (2006) *Participation*, σ. 12
- ³⁶ Βλ.: Lacy, S. (1995) *Mapping the Terrain-NewGenre of Public Art*, σ. 27.
- ³⁷ *Ιδ.*, σ. 36.
- ³⁸ Βλ.: Schneider, A. (1996) *Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology*, σ. 192.
- ³⁹ Ο ερευνητής Nickolas Aroifis αναφέρετε στη «μαχητική εθνογραφία» (militant ethnography), μια έννοια που ανέπτυξε κατά την διάρκεια της έρευνας του για τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά των αντιεξουσιαστών στην Αθήνα, τα αποτελέσματα της οποίας εξέδωσε το 2016 στην έκδοση με τίτλο «Anarchy in Athens: An ethnography of militancy emotions and violence» από τις εκδόσεις Manchester University Press. Για τον Aroifis, η «μαχητική εθνογραφία» συνιστά ένα είδος ποιοτικής έρευνας που εμπλέκεται με τις πρακτικές που στηρίζουν τα σύγχρονα αντιεξουσιαστικά κοινωνικά κινήματα Βλ.: Aroifis, N. (2017) *Fieldwork in a furnace: Anarchists, anti-authoritarians and militant ethnography* σ. 3.
- ⁴⁰ Το ενδιαφέρον του Foster στον παραδειγματισμό του καλλιτέχνη ως εθνογράφου συνιστά η προβολή και η οικειοποίηση της πολιτικής για τον Άλλον. Όπως επισημαίνει, αυτή η μεταδομιστική οπτική «επιτρέπει την διατήρηση της έννοιας στην ιστορία, συγκρατεί τη θέση αυτή στα πλαίσια της Αλήθειας και εγκαθιστά αυτήν την αλήθεια με όρους της ετερότητας». Στο: Foster, H. (1995) *The artist as ethnographer*, σ. 174.
- ⁴¹ Ο Okwui Enwezor επιμελήθηκε 2012 την έκθεση «La Triennale 2012: Intense Proximité» που πραγματοποιήθηκε στο Palais de Tokyo στο Παρίσι. Η έκθεση διερευνούσε την διασταύρωση της ανθρωπολογικής και εθνογραφικής μεθοδολογίας στην σύγχρονη πολιτιστική πολιτική. Σημείο αναφοράς ήταν τα σχέδια που φιλοτέχνησε ο Claude Lévi-Strauss στα τέλη της δεκαετίας του 1930, τα οποία απεικόνιζαν παιχνίδια του λαού Caduveo στην περιοχή Mato Grosso της Βραζιλίας. Επίσης η

ταινία «The Ax Fight» του 1975 του ανθρωπολόγου και σκηνοθέτη Tim Asch, γυρισμένη στην περιοχή των Ιθαγενών της Βενεζουέλας Yanomami. Όπως αναφέρει ο Enwezor στην εισαγωγή του καταλόγου της έκθεσης, «εδώ μπορούμε να αρχίσουμε να εξετάζουμε σε γρήγορη διαδοχή τις διασυνδέσεις μεταξύ ιστορικού και σύγχρονου και μεταξύ καλλιτεχνών και εθνογράφων, συγκρίνοντας την εθνογραφική επιτόπια εργασία με τη σύγχρονη επιμέλεια. Ή ίσως ο ορισμός είναι: ο σύγχρονος επιμελητής ως εθνογράφος». Βλ.: Joo, E. (2012) «Intense Proximité/y», *Paris, New Museum*, (August 8). Διαθέσιμο στο: <https://www.newmuseum.org/blog/view/intense-proximite-y-paris>.

- ⁴² Η χωρική εθνογραφία, η οποία χρονολογείται από τη δεκαετία του 1990, αναφέρεται στη δυνατότητα του θεωρητικού λόγου και των εμπειρικών μελετών των πεδίων της ιστορίας, της κοινωνιολογίας, της εθνολογίας και των πολιτιστικών σπουδών σχετικά με την συνάφεια του χώρου, και τη σύνδεση των πεδίων αυτών με τις μεθοδολογίες και τις μεθόδους που χρησιμοποιούνται στη χωρική ανάλυση. Η χωρική ανάλυση ακολουθεί τις κατευθύνσεις της παρατήρησης του χώρου, της οικειοποίησης του χώρου, της αλληλεπίδρασης εντός του χώρου και των σχέσεων και κινήσεων που δημιουργούνται μεταξύ του χώρου. Βλ.: Baur, N., κ.α. (2014) *Theory and Methods in Spatial Analysis. Towards Integrating Qualitative, Quantitative and Cartographic Approaches in the Social Sciences and Humanities*.
- ⁴³ Βλ.: Sennett, R. (2015) *Μαζί*.
- ⁴⁴ Βλ.: Kester, H. G. (2011) *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, σ. 125.
- ⁴⁵ Βλ.: Kester, G. H. (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*.
- ⁴⁶ *Ιδ.*, σ. 27.
- ⁴⁷ Βλ.: Schneider, A. and Wright, C. (2006) (eds.) *Contemporary Art and Anthropology*, σ. 20.
- ⁴⁸ Το φωτογραφικό υλικό απεικονίζει τους Yanomami στις καθημερινές τους δραστηριότητες. Η Documenta παρουσιάζει τις εικόνες ως μαρτυρία της εξοικείωσης του Baumgarten με τους Ινδιάνους και τους τρόπους με τους οποίους μοιράζεται τις εμπειρίες μαζί τους. Βλ.: «Documenta X: Short Guide. Ganz: Ostfildern». Διαθέσιμο στο: <https://catalog.hathitrust.org/Record/003188489>.
- ⁴⁹ Βλ.: Schneider, A. and Wright, C. (2006) (eds.) *Contemporary Art and Anthropology*, σ. 2.
- ⁵⁰ Βλ.: Sansi R. (2015) *Art, anthropology and the gift*.
- ⁵¹ Πρόκειται για την αποαποικιοποίηση και τον αποχρωματισμό της ανθρωπολογικής επιστημολογίας από το ενδεδειγμένο δυτικό μοντέλο που συνιστά την μελέτη του «άλλου» μέσα από την κοινωνικο-ιστορικά αποδεκτή διαφορά. Βλ.: Marcus, E. G. and Fischer, J. M. (1999) *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human*
- ⁵² Βλ.: Sansi R. (ό.π.), σ. 8.
- ⁵³ Ο Sennett υπογραμμίζει ότι ένα από τα κύρια συστατικά μεταξύ των ατόμων είναι η συνεργασία που βασίζεται στη φυσική συμπεριφορά και για το λόγο αυτό δεν ισούται με ηθική συμπεριφορά, ούτε βασίζεται στον αλτρουισμό και δεν συμπεριλαμβάνει ανταλλαγή. Βλ. Sennett, R. (ο.π.), σ. 84-90.
- ⁵⁴ *Ιδ.*, σ. 67.
- ⁵⁵ Βλ.: Bourriaud, N. (2002[1998]) *Relational Aesthetics*, σ. 13.

-
- ⁵⁶ Βλ.: Mauss M. (1999[1925]) *Το Δώρο. Μορφές και Λειτουργίες της Ανταλλαγής*, σ. 83.
- ⁵⁷ *Ιδ.*, σ. 84.
- ⁵⁸ Graeber, D. (2008) *Στο Λυκόφως των Πρωτοποριών. Η Ανάδυση των σύγχρονων κοινωνικών κινημάτων*, σ. 197.
- ⁵⁹ *Ιδ.*, σ. 199.
- ⁶⁰ *Ιδ.*, σ. 200.
- ⁶¹ Βλ.: Bataille, G. (2010) *Το καταραμένο απόθεμα*.
- ⁶² Βλ.: Graeber, D. (ό.π.), σ. 199.
- ⁶³ Το «Potlatch» ήταν το όνομα του ενημερωτικού δελτίου της Lettrist International που εξέδωσε είκοσι εννέα εκδόσεις από τον Ιούνιο του 1954 έως το Νοέμβριο του 1957, καταγγέλλοντας τις αποτυχημένες προσπάθειες των μεταπολεμικών πρωτοποριών στην οργάνωση της πολιτισμικής επανάστασης. Σύμφωνα με τον Debord, το «Potlatch» ήταν χωρίς αμφιβολία η πιο ριζοσπαστική έκφραση της εποχής του, δηλαδή η πιο προηγμένη αναζήτηση ενός νέου πολιτισμού και μιας νέας ζωής. Βλ.: Debord, G. (1959) *The Role of Potlatch, Then and Now*.
- ⁶⁴ *Ιδ.*, σ. 203.
- ⁶⁵ Βλ.: Mauss M. (ό.π.), σ. 103.
- ⁶⁶ Βλ.: Derrida, J. (1992) *Given Time: I. Counterfeit Money*.
- ⁶⁷ *Ιδ.*, σ. 7.
- ⁶⁸ Βλ.: Hattori, T. (2001) *Reconceptualizing Foreign Aid. Review of International Political Economy*, σ. 639- 640.
- ⁶⁹ Βλ.: Δημητρακάκη, Α. (2013) *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση, Από το μεταμοντέρνο σημείο στην βιοπολιτική αρένα*, σ. 225.
- ⁷⁰ Η κοινωνία των πολιτών είναι μια πολυσύνθετη έννοια που εμπερικλείει πολλές ερμηνείες, οι οποίες αντανακλούν συγκεκριμένα οράματα «δημοκρατίας». Ωστόσο ο όρος, όπως χρησιμοποιείται στα σύγχρονα, δημοκρατικά πολιτικά μοντέλα έχει σημείο αναφοράς την πολιτική σκέψη του Alexis de Tocqueville που εισήγαγε την έννοια στην δυτική σκέψη τον 18^ο αιώνα μέσα από την ενδοσκόπηση της λειτουργίας της αμερικανικής δημοκρατίας και των κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών επιπτώσεων της στην ζωή των πολιτών. Στο πλαίσιο αυτό, η κοινωνία των πολιτών αναφέρεται στις εθελοντικές, μη-κρατικές κοινωνικές οργανώσεις που ενισχύουν τη δημοκρατία μέσα από την προώθηση των κοινωνικών συνιστωσών που κρίνονται απαραίτητες για την ανάπτυξη μορφών ανθρώπινης συνεργασίας. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η κοινωνία των πολιτών είναι η σφαίρα των ιδιωτικών εθελοντικών ενώσεων και συμπεριλαμβάνει μεγάλη κλίμακα συλλογικοτήτων που εκτείνεται από τις επιτροπές της γειτονίας έως τις φιλανθρωπικές ενώσεις και τα δίκτυα των διεθνών μη-κερδοσκοπικών οργανώσεων που έχουν καταστεί βασικό συστατικό της νεοφιλελεύθερης δημοκρατίας. Για μια εμπειριστατομένη ανάλυση της έννοιας, βλ.: Pérez-Díaz, V. (2011) «Civil society. A multi-layered concept», *Sociopedia, (isa)*, Research Centre, Madrid. Διαθέσιμο στο: <http://www.sagepub.ne/isa/resources/pdf/CivilSocietyREV.pdf>.
- ⁷¹ *Ιδ.*, σ. 5.

- ⁷² Στην τέχνη κοινοτικής βάσης συγκλίνουν δύο μοντέλα αστικής πολιτικής, τα οποία προσδιορίζουν την ορολογία της σε θεμελιώδη κατηγορία της δημόσιας τέχνης. Στην πρώτο μοντέλο, η τέχνη λειτουργεί ως μηχανισμός κοινωνικής αλλαγής και καθίστανται φορέας πολιτικής δράσης σε αστικές περιοχές με οικονομική, πολιτιστική, περιβαλλοντολογική και παιδαγωγική στέρηση. Πρόκειται για την δέσμευση της τέχνης για κοινωνική αλλαγή που έχει τις ρίζες της στην Βρετανική οργάνωση Free Form Art Trust, η οποία στο πλαίσιο των γενικότερων κινητοποιήσεων των καλλιτεχνών της γενιάς του 1960 στράφηκε προς τις υποβαθμισμένες αστικές περιοχές, εφευρίσκοντας δημιουργικούς τρόπους αναβάθμισης του αστικού περιβάλλοντος, αποκαλώντας τις πρακτικές της ως κοινοτική τέχνη. Οι πρακτικές της Free Form Art Trust απορροφήθηκαν την δεκαετία του 1990 από την πολιτική του Τρίτου Δρόμου (Third Way) ως τακτική αστικής αναζωογόνησης που προσανατολίζεται στην ανάπτυξη μορφών κοινωνικού συμμετοχισμού μέσω της τέχνης, η οποία στοχεύει στην καταπολέμηση του κοινωνικού αποκλεισμού σε περιοχές που πλήττονται από την μεταβιομηχανική παρακμή. Το δεύτερο μοντέλο θεμελιώθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες μέσα από τα προγράμματα τέχνης για την γειτονιά (Neighborhood Arts Program) που στοχεύουν στην ενσωμάτωση των μελών των εθνοτικών κοινοτήτων στις κανονιστικές συνθήκες της συμμετοχικής δημοκρατίας. Η πολιτική αυτή γεννήθηκε στο Σαν Φρανσίσκο το 1967 μετά την έκρηξη των κινημάτων για τα πολιτικά δικαιώματα, ιδιαίτερα των συντονισμένων και ενοποιημένων κινητοποιήσεων των ηγετών του Black Civil Rights στον Νότο, οι οποίοι χρησιμοποίησαν διάφορες πρακτικές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, κυρίως την ανάπτυξη δημόσιων τοιχογραφιών (murals). Ωστόσο, την δεκαετία του 1980 οι πρακτικές αυτές εξελίχθησαν σε γκράφιτι και tag art από συμμορίες του δρόμου, οδηγώντας στην κατακόρυφη αύξηση βανδαλισμών δημόσιας και ιδιωτικής περιουσίας. Για τον λόγο αυτό τα προγράμματα τέχνης για τις γειτονιές στράφηκαν στην χρηματοδότηση για την παραγωγή συμμετοχικών έργων, κυρίως εργαστηρίων και φεστιβάλ τέχνης του δρόμου, ως μια πολιτική για την αντιμετώπιση του ελλείμματος στις διαδικασίες οργάνωσης της συλλογικής ζωής που συνεπάγεται ο αποκλεισμός. Βλ.: Kelly, O. (1984) *Community, Art and the State: A different prescription*. Για την κολλεκτίβα Free Form Art Trust, βλ.: Crehan, K. (2011) *Community Art. An Anthropological Perspective*. Για την πολιτική του «Τρίτου Δρόμου» βλ.: Giddens, A. (2010[1998]) *Ο Τρίτος Δρόμος, η ανανέωση της Σοσιαλδημοκρατίας*.
- ⁷³ Βλ.: Ενότητα 6.3. *Δημόσια Τέχνη και Αγωνιστική Δημοκρατία*, Δεύτερο Κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, σ. 31-39.
- ⁷⁴ Βλ.: Kester, G. H. (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, σ. 150-151.
- ⁷⁵ Βλ. Kester, G. H. (ό.π.), σ. 116.
- ⁷⁶ Βλ.: «Saha, I. (2016) Wochenklausur». Διαθέσιμο στο: <http://artofthemooc.org/wiki/wochenklausur/>
- ⁷⁷ Ιδ. σ. 116.
- ⁷⁸ Βλ.: Cohen, P. A. (1989) *Symbolic Construction of Community*, σ. 20-21.
- ⁷⁹ Βλ.: Kwon, M. (ό.π.), σ. 142.
- ⁸⁰ Η έκθεση «Culture in Action» που πραγματοποιήθηκε στο Σικάγο στο οργανωτικό πλαίσιο του Οργανισμού Sculpture Chicago θεωρείται η πρώτη σημαντική έκθεση συμμετοχικών

-
- πρακτικών στο αστικό περιβάλλον, η οποία τοποθετήθηκε ανοιχτά υπέρ της νέας δημόσιας τέχνης, υπονομεύοντας την υπαίθρια γλυπτική που υποστήριζε παραδοσιακά ο οργανισμός. Βλ.: Jacob, J.M., Brenson, M., Olson, E. (1995) *Culture in Action: a public program of Sculpture Chicago*.
- ⁸¹ Βλ.: Jacob, J.M., Brenson, M., Olson, E. (1995) *Sculpture Chicago Organization. Culture in Action: a public program of Sculpture Chicago*.
- ⁸² Βλ.: Kwon, M. ό.π., σ. 118.
- ⁸³ Ιδ.
- ⁸⁴ Ιδ., σ. 120.
- ⁸⁵ Ιδ., σ. 126.
- ⁸⁶ Ιδ., σ. 130.
- ⁸⁷ Ιδ., σ. 134.
- ⁸⁸ Βλ.: Downey, A. (2011) For the Common Good? The Politics and Ethics of Co-opting Civil Society within contemporary collaborative practices. *Creates's Art and Civil Society symposium*, (7th December). Διαθέσιμο στο: <http://www.create-ireland.ie/archive-of-events/for-the-common-good-dr-anthony-downey>.
- ⁸⁹ Βλ.: Cohen, P. A. (ό.π.), σ. 26.
- ⁹⁰ Βλ.: Kelly, O. (1984) *Community, Art and the State: Storming the Citadels*.
- ⁹¹ Ιδ. σ. 51.
- ⁹² Η αλληλεγγύη ως έννοια εμφανίστηκε το 1883 από τον Emile Durkheim μέσα στο πλαίσιο της κοινωνικής μελέτης «*Ο διαχωρισμός της εργασίας στην κοινωνία*» (βλ.: Durkheim, E. (1984[1893]) *The division of labor in society*). Για τον Durkheim η αλληλεγγύη είναι μια φυσιολογική εξέλιξη της κοινωνικής αλληλεπίδρασης που χαρακτηρίζει τον καταμερισμό της εργασίας, τόσο της συντηρητικής Δεξιάς όσο και της επαναστατικής Αριστεράς. Η έννοια αποκτά τα χαρακτηριστικά της ενότητας και καθολικότητας στα πλαίσια της ευθύνης για τους άλλους και συνιστά μια πτυχή του συναισθήματος της ομαδικότητας. Η έννοια της αλληλεγγύης επεκτείνει το νόημα της στις πολιτικές ενώσεις όπως η δημοκρατία, ο εθνικισμός, η κοινότητα, η πολυπολιτισμικότητα και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η αλληλεγγύη είναι το αίσθημα της αμοιβαίας συμπάθειας και ευθύνης μεταξύ των μελών μιας ομάδας που προωθεί την αμοιβαία υποστήριξη. Όπως επισημαίνει ο Jürgen Habermas, «*η κοινωνική συναίνεση μπορεί να διαμορφωθεί μόνο με την ενσυναίσθηση κάθε ατόμου στην κατάσταση για όλους, η οποία προέρχεται από την αλληλεγγύη*». (βλ.: Habermas, J. (1990) *Justice and Solidarity*, σ. 247). Από την άλλη πλευρά η Nancy Fraser αντιλαμβάνεται την αλληλεγγύη ως μια έννοια που προκαλεί τον παραδοσιακό κυρίαρχο λόγο. Όπως υπογραμμίζει, «*για την αποδόμηση των αφηγηματικών μορφών και της διαλέκτου των κυρίαρχων ομάδων και συλλογικοτήτων πρέπει να υποδειχτεί ότι με την γενναιοδωρία είναι αδύνατον να δοθεί φωνή στις ανάγκες και ελπίδες των υποτελών ομάδων*». (βλ.: Fraser, N. (1986) *Toward a Discourse Ethic of Solidarity*, σ. 429). Επομένως, η αλληλεγγύη φαίνεται να παρουσιάζει χαρακτηριστικά ανταγωνισμού με άλλες ομάδες, οι οποίες αποφεύγουν τη δυνατότητα συμβιβασμού. Παρά την αμφίσημη φύση της, η έννοια εκλαμβάνεται μέσα από την συνθήκη των Ηνωμένων Εθνών που ψηφίστηκε το 1948, ως μια κοινή οικουμενική

-
- επιθυμία κοινωνικής υποχρέωσης.
- ⁹³ Βλ.: Tönnies, F. (2001 [1887]) *Community and Civil Society*, σ. 34.
- ⁹⁴ Βλ.: Taylor, M. (1982) *Community, Anarchy and Liberty*, σ. 26.
- ⁹⁵ Ιδ.
- ⁹⁶ Ιδ.
- ⁹⁷ Βλ.: Anderson, B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*.
- ⁹⁸ Ιδ., σ. 49.
- ⁹⁹ Βλ.: Nancy, J-L. (1990) *The Inoperative Community*.
- ¹⁰⁰ Ιδ., σ. 1.
- ¹⁰¹ Βλ.: Nancy, J-L. (ό.π.), σ. 11.
- ¹⁰² Βλ.: Αναστασόπουλος, Ν. (2013) *Περιβαλλοντική Διαχείριση και Νεώτερα Εναλλακτικά Πρότυπα Κοινωνικής και Οικιστικής Οργάνωσης*. Διδακτορική διατριβή. Τομέας ΙΙΙ, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, σ. 145-149.
- ¹⁰³ Ιδ., σ. 148.
- ¹⁰⁴ Βλ.: Blanchot, M. (1983) *The Unavowable Community*.
- ¹⁰⁵ Στο L'Erotisme που έγραψε ο Bataille το 1957, αναφέρεται ότι στο βαθμό που συμμετέχουμε στην ιεροτελεστία υπάρχει μιας συνεχής αδυναμία να αντιληφθούμε την ανομοιογένεια που βρίσκεται στα θεμέλια της κοινωνίας. Με άλλα λόγια, ωθώντας τον παραλογισμό στην περιφέρεια της μη-σημασίας αρνούμαστε το θεμέλιο της κοινωνικής ύπαρξης, το οποίο είναι το ιερό.
Βλ.: Ramp, W. (2005) *Religion and the dualism of the social condition in Durkheim and Bataille*.
- ¹⁰⁶ Βλ.: Blanchot, M. (1983) *The Unavowable Community*, σ. 1.
- ¹⁰⁷ Βλ.: Agamben G. (2007[1990]) *Η κοινότητα που έρχεται*.
- ¹⁰⁸ Ιδ., σ. 124.
- ¹⁰⁹ Ιδ.
- ¹¹⁰ Βλ.: Badiou, A. (2006[1992]) *Conditions*, σ. 148.
- ¹¹¹ Βλ.: Hardt, M. (2010) *Το κοινό στον Κομμουνισμό*.
- ¹¹² Βλ.: Badiou, A. ό.π., σ. 171.
- ¹¹³ Βλ.: Badiou, A. (2005) *Metapolitics*, σ. 82-83.
- ¹¹⁴ Βλ.: Badiou, A. (2006[1989]) *Μανιφέστο για την Φιλοσοφία*, σ. 68.
- ¹¹⁵ Βλ.: Badiou, A. (2006) *Being and Event*, σ. xii.
- ¹¹⁶ Βλ.: Badiou, A. (2006[1989]), (ό.π.), σ. 70.
- ¹¹⁷ Βλ.: Badiou, A. (2008) *Η πολιτική και η λογική του συμβάντος*, σ. 11.
- ¹¹⁸ Βλ.: Badiou, A. (2006[1989]) ό.π., σ. 71.
- ¹¹⁹ Βλ.: Derrida, J. (1995) *Φαντάσματα του Μάρξ. Το κράτος του χρέους, η διεργασία του πένθους και η νέα Διεθνής*, σ. 85.
- ¹²⁰ Βλ.: Rancière, J. (2009) *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics*, σ. 31.
- ¹²¹ Ιδ., σ. 32.
- ¹²² Βλ.: Rancière, J. (2009) *The Emancipated Spectator*, σ. 58.

-
- ¹²³ Ιδ.
- ¹²⁴ Βλ.: Badiou, A. (2006), (ό.π.), σ. 525.
- ¹²⁵ Βλ.: Badiou, A. (2005) *Handbook of Inaesthetics*, σ. 9.
- ¹²⁶ Ιδ., σ. 63.
- ¹²⁷ Ιδ., σ. 64.
- ¹²⁸ Ιδ., σ. 65.
- ¹²⁹ Όπως διατυπώνει ο Badiou, η διαφορά ανάμεσα σε δύο πολλαπλάσια, όπως ρυθμίζεται από το αξίωμα της επιλογής, μπορεί να επισημανθεί μόνο από εκείνα τα πολλαπλάσια που πραγματικά ανήκουν στα δύο πολλαπλάσια που διαφοροποιούνται. Επομένως, ένα πολλαπλάσιο του τίποτα δεν έχει ένα πιθανό διαφοροποιητικό σήμα. Το μη-αντιπροσωπευτικό είναι μη επεκτάσιμο και ως εκ τούτου αδιάφορο. Βλ.: Badiou, A. (2006), (ό.π.), σ. 67.
- ¹³⁰ Βλ.: Badiou, A. (2005), (ό.π.), σ. xiv.
- ¹³¹ Για τις θέσεις της Πολιτικής της Αισθητικής του Rancière, βλ. Ενότητα 6.3 *Δημόσια τέχνη και αγωνιστική δημοκρατία*, Δεύτερο Κεφάλαιο της παρούσης μελέτης, σ. 31-39.
- ¹³² Βλ.: Rancière, J. (1999[1995]) *Disagreement: Politics and Philosophy*, σ. xii.
- ¹³³ Βλ.: Rancière, J. (2004[2000]) *The Politics of Aesthetics*. σ. 10.
- ¹³⁴ Βλ.: Rancière, J. (1999[1995]), (ό.π.), σ. 19.
- ¹³⁵ Βλ.: Badiou, A. (2005) *Metapolitics*, σ. 115.
- ¹³⁶ Βλ.: Rancière, J. (1999[1995]), (ό.π.), σ. 34.
- ¹³⁷ Βλ.: Badiou, A. (2005) *Handbook of Inaesthetics*, σ. 31.
- ¹³⁸ Ιδ., σ. 24.
- ¹³⁹ Ιδ., σ. 25.
- ¹⁴⁰ Ιδ., σ. 65.
- ¹⁴¹ Ιδ., σ. 29.
- ¹⁴² Βλ.: Rancière, J. (2004[2000]) (ό.π.), σ. x.
- ¹⁴³ Βλ.: Sternfeld, N. and Ziaja, L. (2012) *What comes after show? On post-representational Curating*, σ. 22.
- ¹⁴⁴ Βλ.: Bourriaud, N. (2002[1998]) *Relational Aesthetics*.
- ¹⁴⁵ Ιδ., σ. 15.
- ¹⁴⁶ Ιδ., σ. 11.
- ¹⁴⁷ Μέσα από την μια σειρά διαλέξεων που παρέδωσε ο Badiou μεταξύ 1998 - 2001 στο Διεθνές Κολλέγιο Φιλοσοφίας, αναπτύσσει τον αναστοχασμό του επαναστατικού πνεύματος του 20^{ου} αιώνα, εστιάζοντας στα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας και των αριστερών πολιτικών κινητοποιήσεων της δεκαετίας του 1970. Στο πλαίσιο αυτό, ο Badiou υποστηρίζει ότι οι κινητοποιήσεις αυτές εξέφραζαν ασυντόνιστες δράσεις, μέσα από τις οποίες προέκυψε ο πειραματισμός και οι επιτελέσεις της σύγχρονης τέχνης. Βλ.: Badiou, A. (2008) *The Century*.
- ¹⁴⁸ Βλ.: Groys, B. (2008) *The Topology of Contemporary Art*.
- ¹⁴⁹ Βλ.: Bourriaud, N. (ό.π.), σ. 21.
- ¹⁵⁰ Ιδ., σ. 44.

-
- ¹⁵¹ Βλ. Guattari, F. (1984) *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*.
- ¹⁵² Ιδ., σ. 83.
- ¹⁵³ Ιδ., σ. 31.
- ¹⁵⁴ Βλ.: Goffman, E. (1996[1991]) *Συναντήσεις*.
- ¹⁵⁵ Ο Bourriaud αναφέρετε για παράδειγμα στον καλλιτέχνη Notoiotoshi Hirakawa, οποίος με αφορμή έκθεση σε γκαλερί της Γενεύης το 1994, δημοσίευσε μια αγγελία αναζητώντας ένα κορίτσι για να ταξιδέψει μαζί του στην Ελλάδα, παράγοντας ένα ταξίδι, το οποίο συνιστά το υλικό του έργου του. Αναφέρεται επίσης στις σοσιαλιστικές χειρονομίες του Rirkrit Tiravanija, στο μπαρ που δημιούργησε ο Heimo Zobernig, στις επισκεπτήριες κάρτες της Gonzalez-Foerster, στη χαρτογράφηση των δράσεων μεταξύ κατοίκων διαμερισμάτων από τον Stephen Willat, στη διοργάνωση δείπνων του Daniel Spoerri ή στους τέσσερεις γάμους και τα τέσσερα διαζύγια σε διάστημα έξι μηνών του Alix Lambert.
- ¹⁵⁶ Βλ.: Bourriaud, N. (ό.π.), σ. 47.
- ¹⁵⁷ Ιδ., σ. 18.
- ¹⁵⁸ Βλ.: Stewart M. (2007) *Critique of Relational Aesthetics*, σ. 382.
- ¹⁵⁹ Βλ.: Καστοριάδης Κ. (1981) *Η Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, σ. 159.
- ¹⁶⁰ Ιδ., σ. 383.
- ¹⁶¹ Βλ.: Bourriaud, N. (2002) *Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world.*, σ. 34.
- ¹⁶² Ιδ., σ. 79.
- ¹⁶³ Βλ.: Bourriaud, N. (ό.π.), σ. 35.
- ¹⁶⁴ Ιδ., σ. 38.
- ¹⁶⁵ Βλ.: Bourriaud, N. (2009) *The Radicant*. Ο τίτλος αντλεί από την βοτανολογία και περιγράφει ένα φυτό που αναπτύσσει τις ρίζες του καθώς κινείται χωρίς να ριζώνει σε μία θέση, όπως είναι ο κισσός για παράδειγμα. Πρόκειται για μεταφορά που προσδιορίζει το ριζωμα των Deleuze και Guattari.
- ¹⁶⁶ Για τον νομαδισμό στην σύγχρονη τέχνη βλ. Ενότητα 3.1 *Τέχνη, νομαδισμός, κινητές τοποθεσίες*, Πρώτο Κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, σ. 14-18.
- ¹⁶⁷ Βλ.: Bourriaud, N. (ό.π.), σ. 27.
- ¹⁶⁸ Βλ.: Rancière, J. (2009) *Dissensus on politics and aesthetics*, σ. 316.
- ¹⁶⁹ Βλ.: Hall, F. (2006) *Chat Room*, σ. 190.
- ¹⁷⁰ Βλ.: Bishop, C. (2004) *Antagonism and Relational Aesthetics*, σ. 65.
- ¹⁷¹ Βλ.: Steyerl, S. (2006) «The Institution of Critique», *eipcp*. Διαθέσιμο στο: http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en/base_edit.
- ¹⁷² Βλ.: Milevska, S. (2015) *Infelicitous Participatory Acts on the Neoliberal Stage*.
- ¹⁷³ Ιδ., σ. 20.
- ¹⁷⁴ Βλ.: Doherty, C. (2006) *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*, σ. 1.
- ¹⁷⁵ Στο συνέδριο «*Πολιτική της Δημόσιας Τέχνης. Προοδευτικοί Θεσμοί στην Εποχή της Διάλυσης των Κρατών Πρόνοιας*» που οργάνωσε το Ινστιτούτο eipcp (Ευρωπαϊκό Ινστιτούτο Προοδευτικής Πολιτιστικής Πολιτικής) στην Βιέννη το 2004, τέθηκαν τα κριτήρια της κοινωνικής πολιτικής των κυβερνητικών επιδοτούμενων ιδρυμάτων τέχνης στο βόρειο τμήμα της Ευρώπης και οι σχέσεις τους

-
- με τις δομές της χρηματοδότησης. Στο: Kolb, L. & Flückiger, G. (2013) *New Institutionalism Revisited*, σ. 9.
- ¹⁷⁶ Βλ. Doherty, C. ό.π., σ. 25.
- ¹⁷⁷ Βλ. Dean, J. (2009). *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*
- ¹⁷⁸ Ιδ., σ. 38.
- ¹⁷⁹ Id., σ. 22.
- ¹⁸⁰ Ιδ., σ. 3
- ¹⁸¹ Βλ.: Castells, M. (2010) *The Rise of the Network Society*, σ. 134-135.
- ¹⁸² Βλ.: Bourdieu, P. (2006[1979]) *Η Διάκριση, Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*.
- ¹⁸³ Ο Bourdieu, τη δεκαετία του 1970, μελέτησε την κοινωνική προέλευση του κοινού των κρατικών μουσείων σε διάφορες Ευρωπαϊκές χώρες, όπως επίσης τις καλλιτεχνικές και πολιτισμικές προτιμήσεις των Γάλλων. Η έρευνα υπέδειξε ότι το κοινό των μουσείων προέρχεται από μορφωμένα μεσοαστικά στρώματα και ότι οι καλλιτεχνικές και πολιτισμικές προτιμήσεις των Γάλλων αποκτώνται και καλλιεργούνται κυρίως μέσα στο οικογενειακό και σχολικό περιβάλλον. Όπως αναφέρει ο Bourdieu, «οι τίτλοι σπουδών εμφανίζονται ως εγγύηση της ικανότητας για την υιοθέτηση της αισθητικής διάθεσης, επειδή ακριβώς συνδέονται, είτε, με μια αστική καταγωγή, είτε, με ένα αστικό τρόπο ύπαρξης ο οποίος προϋποθέτει παρατεταμένη σχολική εκμάθηση, είτε, η συχνότερη περίπτωση και με τις δύο ιδιότητες μαζί». Στο: Bourdieu, P. (2006[1979]) *Η Διάκριση, Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, σ. 71.
- ¹⁸⁴ Ιδ., σ. 7.
- ¹⁸⁵ Βλ.: Stallabras, J. (2004) *Art Incorporated* σ. 5.
- ¹⁸⁶ Για παράδειγμα, κατά την διάρκεια της Documenta 14 στην Αθήνα μια ομάδα Ολλανδών φοιτητών εντόπισε ότι στην κοινόχρηστη διατροφική τελετουργία του Πακιστανού καλλιτέχνη Shamiaana με τίτλο «Φαί για Σκέψη: Σκέψη για Αλλαγή» (Food for Thought: Thought for Change) που πραγματοποιείται δύο φορές την ημέρα στην πλατεία Κοτζιά, ένας επιτηρητής της έκθεσης της Documenta εξηγούσε σε ένα συνταξιούχο, ο οποίος είχε πάρει την θέση του στο κοινόχρηστο τραπέζι, ότι αυτό ήταν μέρος ενός έργου τέχνης και έπρεπε να δώσει την θέση του στους θεατές της Documenta. Σύμφωνα με την επιμελήτρια Ηλιάνα Φωκιανάκη πρόκειται για ένα επαναλαμβανόμενο πρόβλημα των κοινωνικά και πολιτικά δεσμευμένων συμμετοχικών πρακτικών τέχνης. Βλ.: «We Come Bearing Gifts. Iliana Fokianaki and Yanis Varoufakis on Documenta 14 Athens», *E-flux conversations*, (1 June 2017). Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/we-come-bearing-gifts-iliana-fokianaki-and-yanis-varoufakis-on-documenta-14-athens.6666>.
- ¹⁸⁷ Βλ.: Thornton, S. (2008). *Seven Days in the Art World*.
- ¹⁸⁸ Βλ.: Finkelpearl, T. (2013) *What we made- Conversations on Art and Social Cooperation*, σ. 356.
- ¹⁸⁹ Βλ.: Bishop, C. (2012) *Artificial Hells. Participatory Art and Politics of Spectatorship*, σ. 5
- ¹⁹⁰ Βλ.: Carpentier, N. (2017). *The concept of participation : If they have access and interact, do they really participate?*, σ. 170.
- ¹⁹¹ Βλ.: Δημητρακάκη, Α. (ό.π.), σ. 27.

-
- ¹⁹² Για την σκιαγράφηση της αγωνιστικής δημοκρατίας, βλ. Ενότητα 6.3 Δημόσια τέχνη και αγωνιστική δημοκρατία, Δεύτερο Κεφάλαιο της παρούσης μελέτης, σ. 31-39.
- ¹⁹³ Βλ.: Žižek, S. (2006[1989]) *Το Υψηλό Αντικείμενο της Ιδεολογίας*.
- ¹⁹⁴ Βλ.: Laclau, E., Mouffe, C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. σ. 185.
- ¹⁹⁵ Βλ.: Miessen, M. (2010) *The Nightmare of Participation. Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*.
- ¹⁹⁶ *Ιδ.*, σ. 84.
- ¹⁹⁷ *Ιδ.*
- ¹⁹⁸ Βλ.: Cornwell, L.T. (1990) *Democracy and the Arts: The Role of Participation*
- ¹⁹⁹ *Ιδ.*, σ. 12.
- ²⁰⁰ *Ιδ.*, σ. 53.
- ²⁰¹ Βλ.: Kelly, O. (1984) *Community, Art and the State: Storming the Citadels* σ.101.
- ²⁰² Η πολιτιστική δημοκρατία αναφέρεται σε μια σειρά πολιτικών εγχειρημάτων προς την αντιμετώπιση των ανισοτήτων στην πολιτιστική παροχή, και των προκλήσεων που επιφέρει η επιρροή της παγκοσμιοποιημένης αγοράς. Παρόλο που ποτέ δεν ευθυγραμμίζεται με μια συγκριμένη πολιτική ιδεολογία, ενημερώνει το καθεστώς της τέχνης στη βάση των προσεγγίσεών της για τις τακτικές της στο πολιτιστικό τομέα. Στο πλαίσιο αυτό, οι πρωτοβουλίες του συνόλου των Δυτικών κυβερνήσεων βασίζονται στον «εκδημοκρατισμό» του πολιτισμού μέσα από διαδικασίες «εκ-των-άνωθεν» που στοχεύουν στην εμπλοκή των μελών των αποκλεισμένων ομάδων στις προνομιούχες πολιτιστικές αρένες. Πρόκειται για κανονιστικές πρακτικές που δεν αποσκοπούν στην μεταρρύθμιση του υπάρχοντος θεσμικού και πολιτικού πλαισίου, ούτε συγκροτούν κάποιο κριτικό πλαίσιο σε σχέση με τις νεοφιλελεύθερες μορφές διακυβέρνησης. Αντιθέτως, επιχειρούν να καταστήσουν την τέχνη προσαρμόσιμη σε μια ολοένα και πιο απελευθερωμένη αγορά εργασίας. Βλ.: «Beyond Social Inclusion. Towards Cultural Democracy», *Scotland: Cultural Policy Collective*, (2004), Διαθέσιμο στο: <https://www.culturaldemocracy.net>
- ²⁰³ Βλ.: Kelly, O. (ό.π.), σ.101.
- ²⁰⁴ *Ιδ.*, σ. 98.
- ²⁰⁵ Βλ.: Bhabha, K. H. (1998) *Conversational Art*, σ. 40.
- ²⁰⁶ Για το ζήτημα του υβριδισμού στην σύγχρονη τέχνη, βλ. Υποκεφάλαιο 6.2 στο Πρώτο Κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, σ. 32-38.
- ²⁰⁷ Βλ.: «Department for Culture, Media and Sport. Annual Report and Accounts, for the year ended 31 March 2017». Διαθέσιμο στο: https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/630315/DCMS_Annual_Report_and_Accounts_2016_to_2017-print_ready_version__excluding_cover_.pdf
- ²⁰⁸ Το 1993, ο ανεξάρτητος ερευνητικός οργανισμός Comedia παρουσίασε για λογαριασμό του Συμβουλίου Τεχνών της Μεγάλης Βρετανίας μια μελέτη που αφορούσε τον κοινωνικό αντίκτυπο των τεχνών στην Μ. Βρετανία, συμπεριλαμβάνοντας και επιλεγμένες έρευνες από τις ΗΠΑ και την Αυστραλία. Η μελέτη καλύπτει τα κοινωνικά οφέλη και τα αποτελέσματα των παρεμβάσεων της τέχνης σε διάφορες κοινωνικές ομάδες και κοινότητες, καθώς και σε τομείς όπως η αστική ανάπτυξη,

-
- η εκπαίδευση, η υγεία και η ποινική δικαιοσύνη. Μέσα από 50 περιπτώσιολογικές μελέτες, η έρευνα συνιστά την απαρχή μιας σειράς εργασιών για τον κοινωνικό αντίκτυπο των πρακτικών τέχνης. Αποσκοπούν στον οικονομικό επανασχεδιασμό της κυβερνητικής πολιτικής, υποστηρίζοντας την χρηματοδότηση προγραμμάτων συμμετοχικών τεχνών, με το σκεπτικό ότι μπορούν να παράγουν ανταποδοτικά κοινωνικά οφέλη σε σχέση με την χρηματοδότηση στις καθιερωμένες μορφές των καλών τεχνών. Βλ.: Landry, C., κ.α. (1993) *The Social Impact of the Arts: A Discussion Document*.
- ²⁰⁹ Βλ.: Harvey, D. (2007) *Neoliberalism as Creative Destruction*. σ. 24.
- ²¹⁰ Ιδ., σ. 34.
- ²¹¹ Βλ.: Peck, J. (2015). Austerity Urbanism. The Neoliberal Crisis of American Cities. *Rosa Luxemburg Stiftung*, New York, (May). Διαθέσιμο στο: http://www.rosalux-nyc.org/wp-content/files_mf/peck_austerity_urbanism_eng.pdfm.
- ²¹² Ιδ.
- ²¹³ Βλ.: Florida, R (2002) *The Rise of the Creative Class*, σ. 6.
- ²¹⁴ Βλ.: Landry, C. (2000) *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, σ. 7.
- ²¹⁵ Βλ.: Landry, C. κ.ά. (1996) *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity*.
- ²¹⁶ Ιδ., σ. i-iii.
- ²¹⁷ Ιδ., σ. 7.
- ²¹⁸ Βλ.: Bianchini, F. & Parkinson, M. (1993) (επιμ.) *Πολιτιστική πολιτική και αναζωογόνηση των πόλεων. Η εμπειρία της Δυτικής Ευρώπης*.
- ²¹⁹ Βλ.: Bernt, M., κ.α. (2013) *The Berlin Reader. A Compendium on Urban Change and Activism*, σ. 15.
- ²²⁰ Βλ.: Colomb, C. (2012) *Staging the New Berlin. Place marketing and the politics of urban reinvention post-1989*.
- ²²¹ Βλ.: «The Price of Cool: Berlin's Struggling Artists Demand Share of the Pie», *Spiegel Online*, (30 March 2012). Διαθέσιμο στο: <http://www.spiegel.de/international/germany/declines-in-funds-and-space-threaten-berlin-arts-scene-a-824497.html>.
- ²²² Μετά το Βερολίνο η επόμενη δημιουργική πόλη φαίνεται ότι είναι η Αθήνα, η οποία μετά της έκθεση της Documenta 14 προκάλεσε το ενδιαφέρον των διεθνών επενδυτών, όπως προκύπτει από τα τοπικά μέσα ενημέρωσης και τα οικονομικά δελτία σε ότι αφορά την αγορά ακινήτων στο κέντρο της πόλης και ειδικότερα στην περιοχή των Εξαρχείων. Οι διαδικασίες προς αυτήν την κατεύθυνση είχαν ξεκινήσει μερικά χρόνια πριν την έλευση της Documenta, όταν διάφορα δημοσιεύματα του ξένου τύπου έκαναν αναφορές για τις τοιχογραφίες και την υποκουλτούρα των γκράφιτι στο κέντρο της πόλης και ιδιαίτερα της περιοχής των Εξαρχείων. Ωστόσο το δημοσίευμα της εφημερίδας «Die Zeit» με τίτλο «Είναι η Αθήνα το νέο Βερολίνο?» εν όψη της έκθεσης της Documenta 14 «Learning from Athens» ακολούθησε πληθώρα δημοσιευμάτων του ξένου τύπου πάνω στο ίδιο θέμα, συμπεριλαμβανομένης μιας παρουσίασης του BBC με τις θέσεις του εισηγητή της «Δημιουργικής Πόλης» Michael Landy, ο οποίος επιβεβαιώνει ότι η Αθήνα παρότι είναι μια ελαφρώς άνομη πόλη, είναι ένα συναρπαστικό μέρος. Πρόσφατα, η εφημερίδα Guardian κυκλοφόρησε με τον τίτλο: «*Η Αθήνα αισθάνεται ώριμη για τις δυνάμεις της εξευγενισμού. Απλά μην αναφέρετε το Βερολίνο*» που

-
- περιγράφει την Αθήνα ως μια ευκαιρία για τους επενδυτές, η οποία Αθήνα σύμφωνα με το δημοσίευμα έχει πιο σκοτεινό κόστος από ότι το αφήγημα του Νέου Βερολίνου. Βλ. τα σχετικά δημοσιεύματα: «Εισβολή επενδυτών στο κέντρο της Αθήνας», «Athens feels ripe for the forces of gentrification. Just don't mention», και «Can Athens become Europe's new arts capital?» στην κατηγορία Διαδίκτυο στην ενότητα Βιβλιογραφία του παρόντος κεφαλαίου.
- ²²³ Βλ.: Zukin S. (1995) *The Cultures of Cities*, σ. 280.
- ²²⁴ Βλ.: Leslie, E. (2006) Add Value to Contents: the Valorisation of Culture Toda. *Eipcp (European institute for progressive cultural policies)*. Διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/en>.
- ²²⁵ Ιδ.
- ²²⁶ Βλ.: Kravagna, C. (1998) Working on the Community Models of Participatory Practice. *republicart net*. Διαθέσιμο στο: http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm,
- ²²⁷ Βλ.: Δημητρακάκη, Α. (2013) *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση, Από το μεταμοντέρνο σημείο στην βιοπολιτική αρένα*. σ. 232.
- ²²⁸ Βλ.: Hardt, M. and Negri, A. (2002[2000]) *Αυτοκρατορία*.
- ²²⁹ Βλ.: de Angelis, R. (2002) (ed.) *Between anthropology and literature*, σ. 2.
- ²³⁰ Βλ.: Isenberg, A. (1973) *Aesthetics and the Theory of Criticism*, σ. 7.

10.3 Βιβλιογραφία

- Αναστασόπουλος, Ν. (2013). *Περιβαλλοντική Διαχείριση και Νεώτερα Εναλλακτικά Πρότυπα Κοινωνικής και Οικιστικής Οργάνωσης*. Διδακτορική διατριβή. Τομέας ΙΙΙ, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ.
- Adorno, T. (2000). *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Agamben G. (2007[1990]). *Η κοινότητα που έρχεται*, (μτφ. Θ. Ζαρταλούδης). Αθήνα: Ίνδικτος
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*. Λονδίνο: Verso.
- Apoifis, N. (2016). *Anarchy in Athens: An ethnography of militancy, emotions and violence*. Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- Badiou, A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*, (μτφ. Α. Toscano). Στάφορντ: University Press.
- Badiou, A. (2005). *Metapolitics*, (μτφ. J. Barker). Λονδίνο: Verso.
- Badiou, A. (2006[1989]). *Μανιφέστο για την Φιλοσοφία*, (μτφ. Α. Κλαμπατσέα, Β. Σκολίδης). Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός.

-
- Badiou, A. (2006[1992]). *Conditions*, (μτφ. S. Corcoran). Λονδίνο: Continuum.
- Badiou, A. (2006). *Being and Event*, (μτφ. O. Feltham). Λονδίνο: Continuum.
- Badiou, A. (2008). *The Century*, (μτφ. A. Toscano). Κέιμπριτζ και Μάλντεν, MA: Polity Press.
- Badiou, A. (2008). *Η πολιτική και η λογική του συμβάντος*, (μτφ. Δ. Βεργέτης, Τ. Μπέτζελοσ). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Bataille, G. (2010[1949]). *Το καταραμένο απόθεμα*, (μτφ. Λ. Λυμπεροπούλου). Αθήνα: Fotura.
- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death*, (μτφ. I. H. Gant). Λονδίνο: Sage Publications.
- Bernt, M., Grell, B. & Holm, A. (2013) (eds.) *The Berlin Reader. A Compendium on Urban Change and Activism*. Μπίλεφελντ: Transcript.
- Bhabha, K. H. (1998). *Conversational Art*. In: Jacob, J. M. (1998), (ed.) *Conversation at the Castle*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 28-47.
- Bianchini, F. & Parkinson, M. (1993) (επιμ.) *Πολιτιστική πολιτική και αναζωογόνηση των πόλεων. Η εμπειρία της Δυτικής Ευρώπης*, (μτφ. Ζ. Ραζή και Γ. Μπαχάρα). Αθήνα: Εκδόσεις, ΕΕΤΑΑ.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and Politics of Spectatorship*, Λονδίνο και Ν.Υ.: Verso.
- Bishop, C. (2012). *Participation and Spectacle: Where Are We Now?* Στο: Thompson, N. (2012) (ed.) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 34-46.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. Λονδίνο και Κέιμπριτζ, MA: Whitechapel, The MIT Press.
- Blanchot, M. (1983). *The Unavowable Community*, (trans. P. Joris). Ν.Υ.: Station Hill Press.
- Blunkett, D. (2003). *Active Citizens, Strong Communities: Progressing Civil Renewal*. Λονδίνο: Home Office.
- Bourdieu, P. (2006[1979]). *Η διάκριση, Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, (μτφ. Κ. Καψαμπέλη). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Bourriaud, N. (2002[1998]). *Relational Aesthetics*, (μτφ. S. Pleasame & F. Woods with the participation of M. Copeland). Ντιζόν: Les Presses du Réel.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world*, (μτφ. J. Herman). Ν.Υ.: Lukas & Sternberg.

-
- Bourriaud, N. (2009). *The radican*, (μτφ. J. Gussen and L. Porten). N.Y.: Lukas & Sternberg.
- Braden, S. (1978). *Artists and People*. Λονδίνο, Βοστώνη: Routledge and K. Paul.
- Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society*. Οξφόρδη: Wiley-Blackwell Publishing.
- Cohen J. L. - Arato, A. (1992). *Civil Society and Political Theory*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.
- Cohen, P. A. (1989). *Symbolic Construction of Community*. Λονδίνο: Routledge.
- Colomb, C. (2012). *Staging the New Berlin. Place marketing and the politics of urban reinvention post-1989*. Λονδίνο, N.Y.: Routledge.
- Cornwell, L.T. (1990). *Democracy and the Arts: The Role of Participation*. N.Y.: Praeger.
- Crehan, K. (2011). *Community Art. An Anthropological Perspective*. Οξφόρδη και N.Y.: Berg.
- Christian, M. (2010). *Marina Abramović: The Artist is Present*. N.Y.: The Museum of Modern Art
- Cruikshank, B. (1999). *The Will to Empower: Democratic Citizens and Other Subjects*. Ίθακα: Cornell UP.
- Δημητρακάκη, Α. (2013). *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση, Από το μεταμοντέρνο σημείο στην βιοπολιτική αρένα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- de Angelis, R. (2002) (ed.) *Between anthropology and literature*. Λονδίνο: Routledge.
- Dean, J. (2009). *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Derrida, J. (1992). *Given Time: I. Counterfeit Money*, (μτφ. P. Kamuf). Σικάγο: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1995). *Φαντάσματα του Μάρξ. Το κράτος του χρέους, η διεργασία του πένθους και η νέα Διεθνής*, (μτφ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Doherty, C. (2006). *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*. Kunsthaus Γκραζ: Protections Reader.
- Durkheim, E. (1984[1893]). *The division of labor in society*, (μτφ. W.D. Halls). N.Y.: Free Press.
- Finkelpearl, T. (2013). *What we made- Conversations on Art and Social Cooperation*. Ντάραμ & Λονδίνο: Duke University Press
- Finkelpearl, T. (2014). *Participatory art*. Στο: M. Kelly (2024), (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, 2nd edition. Οξφόρδη: Oxford University Press.

-
- Florida, R (2002). *The Rise of the Creative Class*. N.Y.: Basic Books.
- Foster, H. (1995). *The artist as ethnographer*. Στο: Marcus, G. and Myers, F. (1995), (eds.) *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Μπέρκλεϋ και Λονδίνο: University of California Press, σ. 302–309.
- Hall, F. (2006). *Chat Room*. In: Bishop, C. (2006), (ed.) *Participation*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 190–195.
- Giddens, A. (2010[1998]). *Ο Τρίτος Δρόμος, η ανανέωση της Σοσιαλδημοκρατίας*, (μτφ. Τ.Χ. Ανδρέου). Αθήνα: Πόλις.
- Goffman, E. (1996[1991]). *Συναντήσεις*, (μτφ. Σ. Μακρυγιώτης). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Graeber, D. (2008). *Στο Λυκόφως των Πρωτοποριών. Η Ανάδυση των σύγχρονων κοινωνικών κινήματων*, (μτφ. Σ. Κουρούκλης, Λ. Ματζουράνη). Αθήνα: Στάσει Εκπίπτοντες.
- Groys, B. (2008). *The Topology of Contemporary Art*. Στο: Smith, T., Emwezor, O. and Condee, N. (2008), (eds) *Antinomies of Art and Culture*. Ντάραμ & Λονδίνο: Duke University Press, σ. 71-79.
- Guattari, F. (1984). *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. N.Y.: Peregrine.
- Habermas, J. (1990). *Justice and Solidarity*. Στο: Wren, T. (1990), (ed.) *The Moral Domain: Essays in the Ongoing Discussion between Philosophy and the Social Science*. Κέμπριτζ, MA: MIT press, σ. 224-253.
- Habermas, J. (1996). *Three normative models of democracy*. Στο: Benhabib, S. (1996), (ed.) *Democracy and Difference, Contesting the Boundaries of the Political*. N. Τζέρσεϊ: Princeton University Press, σ. 21-30.
- Hardt, M. (2010). *Το κοινό στον Κομμουνισμό*, (μτφ. Π. Καλαμάρας). Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα.
- Hardt, M. and Negri, A. (2011[2000]). *Αυτοκρατορία*, (μτφ. Ν. Καλαϊτζής). Αθήνα: Scripta.
- Isenberg, A. (1973). *Aesthetics and the Theory of Criticism*. Σικάγο και Λονδίνο: Chicago University Press.
- Jacob, J. M., Brenson, M., Olson, E. (1995). *Culture in Action: a public program of Sculpture Chicago*. Σηάτλ: Bay West.
- Καστοριάδης Κ. (1981[1975]). *Η Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*. (μτφ. Σ. Χαλίκιας, Γ. Σπαντιδάκη, Κ. Σπαντιδάκης). Αθήνα: Κέδρος.

-
- Keane, J. (1998). *Civil Society*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Kelly, O. (1984). *Community, Art and the State: Storming the Citadels*. Λονδίνο: Comedia.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Kester, H. G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Λονδίνο, N.Y.: Verso.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain-New Genre Public Art*, Σηάτλ: Bay Press.
- Landry, C. (2000). *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. Στρούντ: Comedia.
- Landry, C., Bianchini, F., Maguire, M. and Worpole, K. (1993). *The Social Impact of the Arts: A Discussion Document*, Bourne Green, Στρούντ: Comedia.
- Landry, C., Greene, L., Matarasso, F., Bianchini, F. (1996). *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity*. Στρούντ: Comedia.
- Liamputtong, P. & Rumbold, J. (2008). *Knowing Differently: Arts-based and Collaborative Research Methods*. New York : Nova Science
- Lippard, R. L. (1984). *Trojan Horses: Activist Art and Power*. Στο: Wallis, B. (1984) (ed.) *Art after Modernism: Rethinking Representation*, N.Y.: The New Museum of Contemporary Art, σ. 342-358.
- Marcus, E. G. and Fischer, J. M. (1999) *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human*. Σικάγο & Λονδίνο: Chicago University Press.
- Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*. Στρούντ: Comedia.
- Mauss M. (1999[1925]). *Το Δώρο. Μορφές και Λειτουργίες της Ανταλλαγής*, (μτφ. Α. Σταματοπούλου-Παραδέλλη). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Meskimmon, M. (2010). *Contemporary art and the cosmopolitan imagination*. Λονδίνο: Routledge.
- Miessen, M. (2010). *The Nightmare of Participation. Crossbench Praxis as a*

-
- Mode of Criticality*. N.Y. και Βερολίνο: Sternberg Press.
- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. Άμπινγκτον: Routledge.
- Ντάφλος Κ. (2017). *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών Τόπων*. Αθήνα: Κάλλιπος -Ηλεκτρονικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα, και Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ.
- Nancy, J-L. (1990). *The Inoperative Community*, (trans. P. Connor). Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Papastergiadis, N. (2008). *Spatial Aesthetics: Rethinking the Contemporary*. Στο: Smith, T., Emwezor, O. and Condee, N. (2008) (eds). *Antinomies of Art and Culture*. Ντάραμ & Λονδίνο: Duke University Press, σ. 363-381.
- Pateman C. (1970). *Participation and Democratic Theory*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Rancière, J. (1999[1995]). *Disagreement: Politics and Philosophy*, (μτφ. J. Rose). Λονδίνο: Verso.
- Rancière (2009). *Aesthetics and its Discontents*, (μτφ. S. Corcoran). Malden, Κέμπριτζ, MA.: Polity Press.
- Rancière, J. (2009). *Dissensus on politics and aesthetics*, (μτφ. S. Corcoran). Λονδίνο, N. Y.: Continuum.
- Rancière, J.(2009). *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics*. Στο: Hinderliter, B. (2009), (ed.) *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Ντάραμ, Λονδίνο: Duke University Press.
- Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. Λονδίνο Verso.
- Raven, A. (1993[1989]). *Art in the Public Interest*. N.Y.: Da Capo Press.
- Rawls, J. (1971). *A Theory of Justice*. Κέμπριτζ, MA: Harvard University Press.
- Sansi R. (2015). *Art, anthropology and the gift*. Λονδίνο & N. Y.: Bloomsbury
- Schneider, A. and Wright, C. (2006) (eds.) *Contemporary Art and Anthropology*. Οξφόρδη: Berg.
- Schwarz, D, (1997). *Culture and Power*. Σικάγο: University of Chicago Press.
- Sennett, R. (2015). *Μαζί*, (μτφ. Β. Τομανάς). Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Strauss - Lévi C. (1963). *Structural Anthropology*, (μτφ. C. Jacobson and B. G. Schoepf). N. Y.: Basic Books Inc.
- Stallabras, J. (2004). *Art Incorporated*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Stjernø, S. (2004). *Solidarity in Europe: The History of an Idea*. Κέμπριτζ:

-
- Cambridge University Press.
- Sullivan, G. (2005). *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks, Καλιφόρνια: Sage Publishing.
- Taylor, M. (1982). *Community, Anarchy and Liberty*. Κέμπριτζ και Ν. Υ.: Cambridge University Press.
- Thompson, N. (2012) (ed.). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Thornton, S. (2008). *Seven Days in the Art World*. Ν. Υ.: W. W. Norton & Company.
- Tönnies, F. (2001 [1887]). *Community and Civil Society*, (trans. J. Harris and M. Hollis, ed. J. Harris). Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Žižek, S. (2006[1989]). *Το Υψηλό Αντικείμενο της Ιδεολογίας*, (μτφ. Β. Ιακώβου). Αθήνα: Εκδόσεις Scripta.
- Zukin S. (1995). *The Cultures of Cities*. Οξφόρδη: Blackwell

Επιστημονική Αρθρογραφία

- Apoifis, N. (2017). Fieldwork in a furnace: Anarchists, anti-authoritarians and militant ethnography. *Qualitative Research*, issue 17, no. 1, σ. 3-19
- Baur, N., Hering, L., Raschke, L. A., and Thierbach, C. (2014). Theory and Methods in Spatial Analysis. Towards Integrating Qualitative, Quantitative and Cartographic Approaches in the Social Sciences and Humanities. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, vol. 39, no. 2, σ. 7-50.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, vol.110, (fall), σ. 51-79.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, vol. 44, no. 6, (February), σ. 178-183
- Brown, A., L. Novak-Leonard, J. L. (2011). Getting in on the act: How Groups are Creating Opportunities for Active Participation. *James Irvine Foundation: Focus*.
- Carpentier, N. (2012). The concept of participation : If they have access and interact, do they really participate? *maio/agosto*, vol. 14, no. 2, σ. 164-177.
- Debord, G. (1959). The Role of Potlatch, Then and Now, (trans. R. Keehan). *Potlatch #30*, (15 July).

-
- Downey, A. (2007) Towards a Politics of (Relational) Aesthetics. *Third Text*, vol. 21, issue 3, (May), σ. 267–275.
- Evans, A. (1977). An Examination of the concept “Social Solidarity”. *Mid-American Review of Sociology*, vol. 2, no. 1, (spring), σ. 29-46.
- Fraser, N. (1986). Toward a Discourse Ethic of Solidarity. *Praxis, International*, vol.5, no. 4 (January), σ. 425-29.
- Geoghengan, M. and Powell, F. (2008). Community development and the contested politics of the late modern agora: of, alongside or against neoliberalism?, *Community Development Journal*, vol. 43, issue 3, (14 July). Οξφόρδη: Oxford University Press, σ. 430-447.
- Harvey, D. (2007). Neoliberalism as Creative Destruction. *American Academy of Political and Social Science*, vol. 610, (March), σ. 22-44.
- Hattori, T. (2001). Reconceptualizing Foreign Aid. *Review of International Political Economy*, vol. 8, no. 4, σ. 633–660.
- Kolb, L. & Flückiger, G. (2013). New Institutionalism Revisited. *On curating, Issue 21*, (December), σ. 6-15.
- Low, S. M. and Merry, E. S. (2010). Engaged Anthropology: Diversity and Dilemmas. *Current Anthropology*, vol. 51, σ. 203–226.
- Milevska, S. (2015). Infelicitous Participatory Acts on the Neoliberal Stage. *p/art/Icipate*, issue 7, (October), σ. 19-27.
- Ramp, W. (2003). Religion and the dualism of the social condition in Durkheim and Bataille. *Economy and Society*, vol. 32, no. 1, 125–27.
- Rancière, J. (2005). From Politics to Aesthetics? *Paragraph*, vol. 28, issue1, Εδιμβούργο: Edinburg University Press.
- Schneider, A. (1996). Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology. *Journal of Material Culture*, vol. 1, issue 2, σ. 183-210.
- Stefan, R. (2014). Extending the potentiality of new public in politically and socially precarious environments. *On Curating*, issue18, (April), σ. 10-13.
- Sternfeld, N. and Ziaja, L. (2012). What comes after show? On post-representational curating. Στο: Nabergoj, S. and Richter, D. (2012) (eds.) From the world of art archive. Special issue, *On curating*, issue 14, (December), σ. 21-24.
- Stewart M. (2007). Critique of Relational Aesthetics. *Third Text*, vol. 21, issue 4, (July), σ. 369-386.

Vail, J.& Hollands, R. (2013) Creative Democracy and the Arts: The Participatory Democracy of the Amber Collective. *Cultural Sociology*, vol. 7, issue 3, σ. 352-367.

Ηλεκτρονική Αρθρογραφία

- Danto, C. A. (2010). «Sitting with Marina. Opinionator», *New York Times*, (May 23). Διαθέσιμο στο: <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).
- Downey, A. (2011). «For the Common Good? The Politics and Ethics of Co-opting Civil Society within contemporary collaborative practices», *Creates's Art and Civil Society symposium*, (7th December). Διαθέσιμο στο: <http://create-ireland.ie/archive-of-events/for-the-common-good-dr-anthony-downey>, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).
- Ewell, G. M. (2011). «Community Arts: A Little Historical Context», *GIA Reader* 22, no. 2, (summer). Διαθέσιμο στο: [/www.giarts.org/article/community-arts-little-historical-context](http://www.giarts.org/article/community-arts-little-historical-context), (πρόσφατη είσοδος: 08/2018).
- Floryan, M. (2010). Interactive and Participatory Art, *Magazine art2*, (Jun 3). Διαθέσιμο στο: <http://magazine.art21/2010/06/03interactive-participatory-art> (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).
- Joo, E. (2012). «Intense Proximité», *Paris, New Museum*, (August 8). Διαθέσιμο στο: www.newmuseum.org/blog/view/intense-proximate-y-paris, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).
- Kravagna, C. (1998). «Working on the Community Models of Participatory Practice», *republicart net*. Διαθέσιμο στο: http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm, (πρόσφατη είσοδος: 10/2017).
- Leslie, E. (2006). «Add Value to Contents: the Valorisation of Culture Today», *eipcp* Διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/en>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2018).
- Lord, C. (2015). Arts in America 1780-2015», *Americans for the Arts*. Διαθέσιμο στο: https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/Arts&America_1780to2015, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).

-
- Osborn, P. (2007). «Living with Contradictions: The Resignation of Chris Gilbert», *Afterall*, Issue 16, (Winter). Διαθέσιμο στο: www.afterall.org/journal/issue.16/living.contradictions.resignation.chris.gilber.an, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).
- Peck, J. (2015). «Austerity Urbanism. The Neoliberal Crisis of American Cities», *Rosa Luxemburg Stiftung*, New York, (May), Διαθέσιμο στο: http://www.rosalux-nyc.org/wp-content/files_mf/peck_austerity_urbanism_eng.pdfm, (πρόσφατη είσοδος: 10/2018).
- Peréz-Díaz, V. (2011). «Civil society. A multi-layered concept», *Sociopedia (isa)*, Research Centre, Madrid, Διαθέσιμο στο: <http://sagepub.net/isa/resources/pdf/CivilSocietREV.pdf>, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).
- Saha, I. (2016). «Wochenklausur», (February 16). Διαθέσιμο στο: <http://artofthemooc.org/wiki/wochenklausur>, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).
- Steyerl, S. (2006). «The Institution of Critique», *eipcp*. Διαθέσιμο στο: http://eipcp.net/Transversal/0101/steyerl/en/base_edit, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).

Διαδίκτυο

«Athens feels ripe for the forces of gentrification. Just don't mention», *The Guardian*, (7 June 2018). Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jun/07/athens-feels-ripe-for-the-forces-of-gentrification-just-dont-mention-berlin>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2018).

«Beyond Social Inclusion. Towards Cultural Democracy», *Scotland: Cultural Policy Collective*, (2004). Διαθέσιμο στο: <https://www.culturaldemocracy.net>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2017).

«Can Athens become Europe's new arts capital?» *BBC Culture*, (9 May 2017). Διαθέσιμο στο: <https://www.bbc.com/culture/story/20170509-can-athenes-become-Europes-new-arts-capitalm>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2018).

«Documenta 14 starts in Athens with polarizing show», *Deutsche Welle*, (15.09.2017). Διαθέσιμο στο: <http://p.dw.com/p/1K2xS>, (πρόσφατη είσοδος: 11/2017).

«Department for Culture, Media and Sport», *Annual Report and Accounts/For the year ended 31 March 2017*. Διαθέσιμο στο: <https://assets.publishing.service.gov.uk/> (πρόσφατη είσοδος: 10/2018).

«Documenta X: Short Guide», Ganz: Ostfildern. Διαθέσιμο στο: <https://www.catalog.hathitrust.org/Record/003188489>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2018).

«Εισβολή επενδυτών στο κέντρο της Αθήνας», *Η Καθημερινή*, (13 Νοεμβρίου 2018). Διαθέσιμο στο: <http://www.kathimerini.gr/986258/article/oikonomia/real-estate/eisvolh-ependytwn-sto-kentro-ths-a8hnas>, (πρόσφατη είσοδος: 11/2018).

«We Come Bearing Gifts. Iliana Fokianaki and Yanis Varoufakis on Documenta 14 Athens», *e-flux conversations*, (1 June 2017). Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/we-come-bearing-gifts-iliana-fokianaki-and-yanis-varoufakis-on-documenta-14-athens/6666>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2018).

«Socially engaged Art», *TATE: Art and Artists*. Διαθέσιμο στο: www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).

«The Price of Cool: Berlin's Struggling Artists Demand Share of the Pie», *Spiegel Online*, (March 30, 2004). Διαθέσιμο στο: <http://www.spiegel.de/international/Germany/declines-in-funds-and-space-threaten-berlin-arts-scene-a-82449.html/>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2018).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΣΥΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΥ ΣΤΙΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Περιεχόμενα

1.4 Εισαγωγή	257
2.4 Η διαλογική τέχνη ως θεωρία κοινωνικής διαδραστικότητας	259
3.4 Διαλογική τέχνη πεδίου: Τακτικές συνδιάλεξης.....	266
4.4 Τα συστατικά της ιδιοτοπικής τοποθεσίας (discursive site-specific)	271
5.4 Διαλογική τέχνη και Εκπαιδευτική Στροφή της Τέχνης.....	276
6.4 Διαλογική τέχνη και Πολιτιστική Διαπραγμάτευση.....	281
7.4. Σύνοψη-Συμπεράσματα	286
8.4. Σημειώσεις.....	290
9.4. Βιβλιογραφία κεφαλαίου.....	303

1.4 Εισαγωγή

Το παρόν κεφάλαιο διερευνά τις πρακτικές της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης, οι οποίες χειρίζονται τον διάλογο ως μέσο σύστασης ανθρώπινης διασύνδεσης και φορέα δόμησης κοινωνικών σχέσεων. Η διατύπωση θεωρίας για τη διαλεκτική τέχνη από τον Grant Kester διευρύνει τις σχεσιακές πρακτικές της τέχνης στο πλαίσιο διερεύνησης δυνατότητας κοινότητας. Ο διάλογος αναγνωρίζεται σε φορέα συμπαραγωγής νοημάτων κοινωνικά οριοθετημένης ανταλλαγής που λαμβάνει χώρο σε πολλαπλά περιβάλλοντα μέσα από τη διεργασία της ανοιχτής ακρόασης από τον καλλιτέχνη με τον θεατή.¹ Η ενσωμάτωση του διαλόγου στις καλλιτεχνικές πρακτικές υπογραμμίζει τη γνώση που εκμαιεύεται από την συνομιλία στο πλαίσιο κάποιας εστιασμένης συνάθροισης. Λειτουργεί ως διαδικασία παραγωγής κοινωνικοπολιτικού νοήματος συστήνοντας την αίσθηση συλλογικότητας.² Η ανταλλαγή λαμβάνει χώρα ως μορφή εστιασμένης ανθρώπινης συνεύρεσης και τηρεί συγκεκριμένες προϋποθέσεις σε ότι αφορά τον ορισμό, την εμπλοκή και την αποδοχή για τη διατήρηση του επίκεντρου προσοχής ως προς τον στόχο της συνάντησης.³

Το πεδίο της διαλογικής τέχνης διαμορφώνεται κριτικά ως προς τη σύνθεση των θεμελιωδών συστατικών της διαλεκτικής επικοινωνιακής θεωρίας του Habermas,⁴ τονίζοντας την θετική πλευρά της ανταλλαγής και διαπραγμάτευσης του διαλόγου,⁵ η οποία συμβάλει στην αίσθηση της ηθικής δέσμευσης προς την κοινότητα. Σύμφωνα με τον Κώστα Ντάφλο οι διαλογικές πρακτικές αντιτίθενται προς τη μέθοδο της συμμόρφωσης σε ένα καθορισμένο ανθρωπολογικό πλαίσιο ή μια εθνογραφική κατηγορία κοινότητας, «επιτρέποντας την αναζήτηση ευρύτερα κοινών τόπων προσωρινής κοινότητας, οι οποίοι θα μπορούσαν να προκύψουν ως αποτέλεσμα ή ζητούμενο αυτών των πρακτικών».⁶ Σε αυτό το πλαίσιο το διακύβευμα της διαλογικής τέχνης συνίσταται στη σχηματοποίηση μιας συνάντησης που εμπλέκει πληθυσμό σε μια ακροαματική διαδικασία, η οποία αντιτίθεται στην *«παγετώδη απομόνωση του δύστροπου αντικειμένου»*.⁷ Με αυτούς τους όρους η διαλεκτική τέχνη προτείνει τον εκτοπισμό του μονόλογου που εκφράζει το έργο της τέχνης, συστήνοντας την αντανakλαστική και πολυφωνική συνομιλία που γίνεται αντιληπτή ως μια κίνηση έξω από τον εαυτό και την ιδιοτέλεια μέσω του επεκτεινόμενου σε κάθε στιγμή διαλόγου»,⁸ οριοθετώντας την διαλογική διάθεση ως μια μεθοδολογική κατεύθυνση μέσα στο σχεσιακό πλαίσιο που χαρακτηρίζει την σύγχρονη τέχνη. Η διαλογική διάθεση βρίσκει ερείσματα στην πολυφωνία του Mikhailé Bakhtin,⁹

επισημαίνοντας την σημασία της χρήσης της γλώσσας μέσα από συναρθρώσεις που διευκολύνουν την ένταξη και προσαρμογή των συμμετεχόντων στην διεύρυνση κοινών μορφών έκφρασης ως απάντηση σε μια άλλη άρθρωση που προηγείται,¹⁰ δομώντας έτσι την διαδικασία της διαλογικής επικοινωνίας.

Οι θέσεις του Bakhtin για τον διάλογο, οι οποίες εισάγουν τις έννοιες της ετερογλωσσίας, της πολυφωνίας, της διαλογικότητας, του καρναβαλισμού και του χρονοτόπου, διαμορφώνουν τους όρους εμφάνισης νέων εννοιολογήσεων στην σύγχρονη τέχνη.¹¹ Συνεπώς οι διαλογικές καλλιτεχνικές πρακτικές αρθρώνονται στη βάση της ιδέας ότι η ενδεχόμενη συναίνεση που προκύπτει από τη συνομιλία μετασχηματίζει τις ιδιωτικές αντιλήψεις, οι οποίες διαρθρώνονται σε συνάρτηση με τα δεδομένα του κοινού εδάφους και τις πολιτικές που παράγουν αυτές οι αξιώσεις. Στο πλαίσιο αυτό η διαλεκτική τέχνη περιστρέφεται γύρω από την έννοια της ενσυναίσθησης προκειμένου να *«εντοπιστούν ηθικά μοντέλα για την διϋποκειμενική εμπειρία»*.¹² Κάτι τέτοιο συνεπάγεται κάποιο αναδυόμενο ήθος στην τέχνη που αξιολογεί τις πολιτικο-ηθικές διαστάσεις της συνομιλίας για την ανάπτυξη ρητορικής ως προς τις επιπτώσεις των πρακτικών της στη διαμόρφωση δημοκρατικών κοινωνικών ενώσεων.

Έτσι το κεντρικό ερώτημα που εγείρει η σύμφυση των καλλιτεχνικών πρακτικών με την ομιλία διαμορφώνεται ως εξής: Θα μπορούσε ο λόγος να υποκαταστήσει την καλλιτεχνική πράξη; Προκειμένου να απαντηθεί το ερώτημα το παρών κεφάλαιο επεξεργάζεται μια σειρά υποερωτημάτων για το πώς συνδέεται το περιεχόμενο της διαλογικής τέχνης με τις θεωρίες της κοινωνικής διαδραστικότητας καθώς με ποιούς τρόπους η περίπλοκη έννοια του διαλόγου, η οποία συνιστά μια σειρά εννοιολογιών και κινήτρων, συμπεριλαμβανομένων του διαλόγου ως χειραγώγησης, ως εταιρικής σχέσης και ως μορφής δημοκρατίας¹³ μπορεί να συστήσει τους όρους για μια ιδανική καλλιτεχνική συνεύρεση. Επίσης, πώς ο λόγος και η γλώσσα σχηματοποιούν τα χωρικά χαρακτηριστικά μιας τοποθεσίας και ποιές είναι οι συνδέσεις της διαλογικής τέχνης με την εκπαιδευτική στροφή της τέχνης στο πώς εμπλέκεται με την παραγωγή και διανομή γνώσης σε παγκόσμιο επίπεδο. Επίσης, ποιος είναι ο ρόλος της τέχνης στην παγκόσμια πολιτική της πολιτιστικής διαπραγμάτευσης;

Προκειμένου να απαντηθούν τα ερωτήματα αυτά επιχειρείται η εξακρίβωση και η αποσαφήνιση ορισμένων προϋποθέσεων στη βάση των οποίων συγκροτείται η πραγματεία της διαλογικής αισθητικής. Ειδικότερα, αξιολογούνται οι θέσεις του Habermas για την κανονικότητα της επικοινωνιακής δράσης και της ηθικής του

διαλόγου και οι θέσεις του Richard Rotry¹⁴ περί κοινωνικής αλληλεγγύης μέσω της συνομιλίας βάση της οποίας ο Homi Bhabha αναπτύσσει μια θεωρία συνομιλητικής τέχνης (conversational art).¹⁵

Κάτω από το πρίσμα των αρχών του διαλόγου του Mikhail Bakhtin, η διατριβή επεξεργάζεται τα βασικά χαρακτηριστικά του διαλόγου και τον ρόλο του διαλογισμού στις πρακτικές της κοινωνικής κατασκευής που ενισχύουν την επιτακτικότητα της δόμησης του εαυτού στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.¹⁶ Η σημασία της δόμησης του «εγώ» και του «άλλου» συνιστούν θεμελιώδεις συνθήκες κοινωνικής ανταλλαγής, και αξιολογούνται κάτω από την σκιαγράφηση των εργασιών του Martin Buber¹⁷ και των θέσεων ως προς την ηθική ευθύνη προς τον «άλλον», του Emmanouel Lévinas.¹⁸

Η σημασία της διαλογικής τέχνης και ο εντοπισμός του ρόλου της στην μετάβαση του εκθεσιακού χώρου προς διαλογικές ιδιοτοπικές τοποθεσίες (discursive site-specific), οι οποίες λειτουργούν ως πλατφόρμες ισότιμης ανταλλαγής και διανομής γνώσης επιχειρείται μέσα από την αποτύπωση των ετερογενών συστατικών που την σχηματοποιούν και την σκιαγράφηση των ενδεχόμενων συνδέσμων της με το σχήμα λόγος/εξουσία που συστήνει η κρίσιμη διαλεκτική του Michel Foucault και του Paulo Freire.

Η επίδραση της σχέσης τέχνη-εκπαίδευση-πολιτική αξιολογείται μέσα από την ανάδειξη του πολιτικού ρόλου της εκπαιδευτικής στροφής στην τέχνη, η οποία εγκαθιδρύεται στο διεθνές καθεστώς παραγωγής πολιτιστικής γνώσης, εξασκώντας επιρροή στον κοινωνικοπολιτιστικό παράγοντα σε παγκόσμιο επίπεδο.

Χωρίς να παραβλέπεται το γεγονός ότι η σύγχρονη τέχνη γενικότερα διαμορφώνει συνεχώς μια διακρατική πολιτιστική πολιτική μέσα από κριτικούς λόγους, επιχειρείται εδώ η παρουσίαση της διαπραγματευτικής διαδικασίας της πολιτιστικής βιομηχανίας¹⁹ που αξιώνει το νέο φιλελεύθερο σύστημα διακυβέρνησης, βάσει της οποίας εγκαθιδρύεται και εξελίσσεται η κυβερνησιμότητα του νέου καλλιτεχνικού θεσμισμού σήμερα.

2.4 Η διαλογική τέχνη ως θεωρία κοινωνικής διαδραστικότητας

Η διαλογική τέχνη εμφανίζεται σε συνέχεια με τη κριτική τέχνη της δεκαετίας του ενενήντα, προτάσσοντας διαδικασίες σχηματοποίησης πρακτικών, προσανατολισμένων προς το ιδιαίτερο ζήτημα του κοινωνικοπολιτικού που σύμφωνα

με τον Kester «επιδρούν καταλυτικά στους συμμετέχοντες, μετασχηματίζοντας την συνείδηση τους».²⁰ Όπως επισημαίνει ο Kester, οι διαλογικές πρακτικές αναπτύσσονται μέσα από μια σειρά συνενυρέσεων που διαρκούν για εβδομάδες, μήνες ή χρόνια, με αποτέλεσμα τα «χωρικά τους περιγράμματα και σύνορα να κυμαίνονται, να επεκτείνονται και να συστέλλονται με την πάροδο του χρόνου».²¹ Τα έργα που παράγουν οι διαλογικές καλλιτεχνικές πρακτικές, πειραματίζονται με νέους τρόπους διϋποκειμενικής συνύπαρξης που λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα όπως ομιλία, απτική εμπειρία, κοινή εργασία και εγγύτητα των σωμάτων στον χώρο.²² Σύμφωνα με τον Ντάφλο οι πρακτικές της διαλογικής τέχνης «είναι ανοιχτές στην πιθανότητα και επιτρέπουν ατελείωτες καταστάσεις (non finito) από πρόθεση και διαπραγμάτευση των νοημάτων, ενσωματώνοντας την ασάφεια, και τα διαφοροποιημένα επίπεδα του απροόπτου και του απροσδιόριστου».²³ Η ενσωμάτωση της πολλαπλότητας νοημάτων τονίζει την ανοιχτή φύση της επικοινωνιακής δραστηριότητας, η οποία βασίζεται στην ελεύθερη ροή ιδεών και εντοπίζεται σε όλα τα στάδια της διαλογικής συνέργειας.

Ο Kester υποστηρίζει ότι η διαλογική ή Littoral Art²⁴ διαχωρίζονται από προγενέστερες μορφές τέχνης βάση τριών συστατικών στοιχείων. Πρώτον συνιστά μια διεπιστημονική ορολογία και συνεπώς απαιτεί ετερογενείς προσεγγίσεις στην ερμηνεία του περιεχομένου της. Δεύτερον τα έργα της ενσωματώνονται σε πολλαπλά αρχεία τεκμηρίωσης, κάτι που σημαίνει ότι η διαλογική αισθητική ενδέχεται να νοηματοδοτεί διαφορετικές καταστάσεις, σε διαφορετικούς χρόνους και σε διαφορετικές τοποθεσίες την ίδια στιγμή. Και τρίτον ο προσδιορισμός του παραγόμενου έργου δεν εντοπίζεται στην υλοποίηση αλλά στην διαλογική διαδικασία. Επομένως, η διαλογική αισθητική δεν αντιπροσωπεύει μια μορφή κοινωνικής οργάνωσης στο πρότυπο της κατανάλωσης του τυπικού της σχεσιακής θεαματικής τέχνης, αλλά αξιοποιεί τις ιδιότητες του διαλόγου για να δημιουργήσει ένα αισθητικό πεδίο επί της ουσίας δημόσιας επικοινωνίας μέσα από την συλλογική δράση, η οποία διενεργείται στο πλαίσιο της διϋποκειμενικής ανταλλαγής ως κοινωνικότητα. Κάτι τέτοιο συστήνει μια πρακτική βασιζόμενη πρωτίστως στην ανταλλαγή δεδομένων που ο Anthony Giddens την αποκαλεί διαδικτυακή και ενεργητική εμπιστοσύνη (active trust).²⁵

Οι καλλιτέχνες στους οποίους αναφέρεται ο Kester δεν προέρχονται απαραιτήτως από προκαθορισμένες διασυνδέσεις με τον καλλιτεχνικό κόσμο. Έτσι ενδέχεται να είναι μη-κερδοσκοπικοί οργανισμοί, κολεκτίβες ή κοινοτικές ομάδες που

δραστηριοποιούνται στις τοποθεσίες της καθημερινής ζωής. Η διαλογική τέχνη απομακρύνεται από τις δομές της τυπικής πολιτιστικής διαβούλευσης, η οποία οδηγεί αναπόφευκτα στον εναντιωματικό λόγο της πολιτικής. Για τον Kester διαλογική τέχνη συνιστά η δημόσια διαβούλευση που οργάνωσε η κολεκτίβα WochenKlausur²⁶ το 1994 στην Ζυρίχη της Ελβετίας, στην οποία συμμετείχαν εξήντα άτομα, όπως εξαρτημένων ουσιών εργαζόμενες στη βιομηχανία του σεξ, γραμματείς πολιτικών κομμάτων, δημοτικοί σύμβουλοι, αστυνομικοί διοικητές, ακτιβιστές και δημοσιογράφοι. Οι διοργανώσεις των συζητήσεων της WochenKlausur που ελάμβαναν χώρα σε ένα απομονωμένο διαλεκτικό χώρο²⁷ διαρκούσαν αρκετές εβδομάδες, με τους καλλιτέχνες να εισηγούνται ποικίλες προτάσεις στο ζήτημα των εξαρτημένων από τα ναρκωτικά γυναικών που εργάζονταν σε οίκους ανοχής. Η συνεχιζόμενη αυτή διαλογική διαδικασία συγκρότησε ένα συναινετικό πολιτικό πλαίσιο πέρα από τα καθοριστικά όρια του πλαισίου της τέχνης και τα πρότυπα της πολιτικής συζήτησης.

Επιπλέον, ο Kester υπερασπίζεται τη δράση της Suzanne Lacy *«Η στέγη καίγεται»* (The Roof is on Fire)²⁸ που συνιστά δημόσια συζήτηση μεταξύ εφηβικών ομάδων, αστυνομίας και μέσων ενημέρωσης, η οποία έλαβε χώρα το 1993 στον τελευταίο όροφο ενός χώρου στάθμευσης αυτοκινήτων.²⁹ Σύμφωνα με τον Kester το έργο τέχνης δημιουργεί έναν επιτελεστικό χώρο, ο οποίος ενθαρρύνει την αστυνομία και τους εφήβους να μιλήσουν και να ακούσουν *«έξω από τις εντάσεις που περιβάλλουν τις τυπικές αλληλεπιδράσεις τους στο δρόμο»*.³⁰ Η συζήτηση *«στην στέγη»* δημιούργησε μια διαδικασία δημιουργικής ακρόασης, διευκολύνοντας την κριτική ανταλλαγή επιχειρημάτων *«αντιστρέφοντας έτσι την αντίληψη της κυρίαρχης κουλτούρας σε θέματα ετερότητας»*.³¹ Με άλλα λόγια, ο διάλογος επιστρατεύεται ως συμφιλιοτικός φορέας για την ανάκληση *«των στερεοτυπικών αντιλήψεων του διαφορετικού άλλου στη βάση των καθημερινών πρακτικών της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης»*.³² Σε αυτό το πλαίσιο ο Kester συνδέει τον διάλογο με την ενσυναίσθηση,³³ την οποία καθιστά θεμελιώδη φορέα παραγωγής κοινωνικοπολιτιστικής γνώσης. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά, *«η ικανότητα της τέχνης αξιολογείται σε σχέση με το πλαίσιο της ενσυναίσθητης αναγνώρισης μεταξύ των καλλιτεχνών και των συνεργατών τους»*³⁴ κάτι που σημαίνει ότι *«οι συνομιλητές εργάζονται για να ταυτιστούν με άλλους ανθρώπους»*.³⁵ Κατά συνέπεια ο Kester συστήνει διυποκειμενική επιτελεστική αλληλεπίδραση όπως επεξηγεί ο Ντάφλος,³⁶ πράγμα που σημαίνει ότι ο διάλογος σε αυτή την περίπτωση θέτει ως προϋπόθεση την

προσήλωση στις συναινετικές αρχές της ιδανικής ομιλιακής κατάστασης, όπως αυτή συστηματοποιείται από τον Habermas.

Στην επιχειρηματολογία του Habermas, ο Λόγος καλείται να άρει την κατάσταση ρήξης που επιφέρει ο υποκειμενισμός της γλωσσικής επικοινωνίας.³⁷ Αυτό συνεπάγεται συνεννόηση δηλαδή επιδίωξη και επίτευξη μιας ορθολογικής συναίνεσης μεταξύ των επικοινωνούντων. Ο Habermas προτείνει την ανάλυση των γενικών αναπόφευκτων προϋποθέσεων του διαλόγου που ριζώνουν στην επικοινωνιακή πρακτική, δομώντας έναν επιχειρηματικό κανόνα, ο οποίος χρησιμοποιείται στις συνομιλίες για την επίτευξη συμφωνίας, «κάθε φορά που τα πράγματα μπορούν να ρυθμιστούν συμμετρικά για το συμφέρον όλων των θιγόμενων».³⁸ Η ομιλιακή κατάσταση παράγει επιχειρήματα, τα οποία διεκδικούν την επίλυση των διαπροσωπικών συγκρούσεων στη βάση της αμερόληπτης πραγμάτωσης ερωτημάτων που εστιάζουν στο δίκαιο, οριοθετώντας έτσι το ηθικό πεδίο *«μέσα στο οποίο μπορούν να εκφραστούν δεοντολογικές κρίσεις περί δικαίου και αξιώσεις για δικαιώματα»*.³⁹ Σε αυτό το πλαίσιο ο Habermas επεξεργάζεται μια ηθική που δίνει προτεραιότητα στον δίκαιο όπως το αντιλαμβάνεται ο ίδιος (το δίκαιο του ισχυρού) και στην ιδέα της μετασυμβατικής (postkonventionell) ηθικής συνείδησης, με την δικαιοσύνη και την αλληλεγγύη να εμπίπτουν στις ιδεώδεις προϋποθέσεις της επικοινωνιακής δράσης ως πρακτική καθολικής ισχύος. Στο βαθμό που εγείρουν αξιώσεις ισχύος τα επιχειρήματα δεν μπορούν να είναι εξαρτώμενα από ένα συγκεκριμένο πλαίσιο ή μια κατάσταση που προδιαγράφεται και σημαίνει ότι συνιστούν ορθολογικότητα. Ωστόσο, από την στιγμή που η επικοινωνιακή δράση διακρίνεται ανάμεσα σε έγκυρους και άκυρους κανόνες με γενικευμένους όρους καθολίκευσης, η ηθική του διαλόγου συνιστά δεοντολογία, φορμαλισμό, γνωστικισμό και οικουμενισμό. Για τον Habermas η αρχή της καθολίκευσης *«λειτουργεί σαν μαχαίρι που επιφέρει μια τομή μεταξύ του καλού και του δικαίου, μεταξύ αξιολογικών και αυστηρά κανονιστικών δηλώσεων»*.⁴⁰ Επομένως τα επιχειρήματα του διαλόγου εμπεριέχουν αλλά και υπερβαίνουν τον βιόκοσμο.

Σύμφωνα με τις σύγχρονες εμπειρικές μελέτες γύρω από το ζήτημα του διαλόγου, η χρήση του όρου επιχειρήματα (argument) καλύπτει το πλήρες φάσμα των διαλογικών αλληλεπιδράσεων. Όπως υπογραμμίζει ο φιλόσοφος Richard Bernstein, *«χωρίς την υιοθέτηση της επιχειρηματολογίας αποκρύπτεται η αλήθεια, η οποία ενδέχεται να συμβάλλει στη συζήτηση»*.⁴¹ Ο νεοπραγματισμός του Bernstein καθορίζει την επιχειρηματολογία ως δομή και ως αντιπαράθεση, κρίνοντας τον ρόλο της

καθοριστικό για τα εξαγόμενα συμπεράσματα μιας συνομιλίας. Διευρύνοντας το πλαίσιο της διαλογικής υποκειμενικότητας του Habermas, ο Bernstein προσλαμβάνει την αλήθεια ως υποκειμενική, η οποία δημιουργείται μέσω της ερμηνείας της. Με άλλα λόγια απορρίπτει τις προϋποθέσεις του επιχειρηματικού λόγου (argumentative speech) που θέτει ο Habermas, και οι οποίες συνεπάγονται ισχυρές δεσμεύσεις. Όπως διαπιστώνει ο Bernstein, η επιχειρηματολογία δεν συνδέεται με την συναίνεση αλλά με την αντιπαράθεση, η οποία ενδέχεται να είναι και συγκρουσιακή. Επιπλέον οι ουσιώδεις υποκειμενικές ηθικές θέσεις του Habermas αποστασιοποιούνται από τις βιωματικές αξίες και τα πραγματικά πλαίσια ζωής. Όπως διατυπώνει Bernstein, «είναι ψευδαίσθηση, ο ισχυρισμός ότι υπάρχουν καθορισμένα ανιστορικά πρότυπα που μπορούμε να επικαλεστούμε για να διακρίνουμε όλα όσα απαριθμούμε ως ιδανικές καταστάσεις».⁴² Σε αυτό το πλαίσιο οι διαλεκτικές συγκρούσεις και αντιθέσεις συγκροτούν κάθε φορά τη δράση του Λόγου και της ακρόασης που κρίνονται επιτακτικές στο κάθε διαφορετικό πλαίσιο δημοκρατικής συνύπαρξης.

Σύμφωνα με τις αξιώσεις της καθολίκευσης του Habermas αντίθετα, ο λόγος μπορεί να παραμείνει ανεπηρέαστος από το περιβάλλον του τόσο κατά την διαμόρφωση του όσο και κατά την εφαρμογή του. Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι οι ηθικές αρχές του διαλόγου δεν αντικατοπτρίζουν τις διαισθήσεις της ιδιαίτερης εποχής ή της συγκεκριμένης κουλτούρας, αλλά παραμένουν ανεξάρτητες έχοντας οικουμενική ισχύ. Η Seyla Benhabib αντιτίθεται προς αυτό το κανονιστικό πρότυπο επικοινωνιακής δράσης και όπως επισημαίνει «περιορίζει την ταυτότητα των μερών του διαλόγου, εξαγνίζοντας τον λόγο κάποιων σε βάρος κάποιων άλλων».⁴³ Για την Benhabib οι θέσεις του Habermas συνιστούν «καθολική δέσμευση στην ορθολογικότητα, στην ισότητα και στην αυτονομία»,⁴⁴ καταφεύγοντας σε «ορθολογική πλάνη» (rationalistic fallacy), πράγμα που σημαίνει την υπεράσπιση του λόγου ως αυτοδημιουργημένης ικανότητας.⁴⁵ Σε αυτό το πλαίσιο η ηθική του διαλόγου δομεί τις αρχές μιας υπερβατικής συνομιλίας που εντοπίζει την αρετή της στις εγγενείς ιδιότητες της γλώσσας, αποκλείοντας τις τυχαιότητες που είναι συνυφασμένες με την ζωή.⁴⁶

Από την πλευρά του ο Homi Bhabha συντάσσει το δοκίμιο της «Συνομιλητικής τέχνης» (Conversational Art), υπερασπιζόμενος τις πρακτικές της έκθεσης «Conversations at the Castle» υπό την επιμέλεια της Mary Jacob που διοργανώθηκε το 1997 κατά την διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων στην Ατλάντα.⁴⁷ Για τον Bhabha τα έργα που παρουσίασε η έκθεση «συρρίκνωναν την απόσταση μεταξύ έργων

*τέχνης και ακροατηρίου, θρυμματίζοντας την σιωπή που συνιστά η απόσταση αυτή».*⁴⁸ Σε αυτό το πλαίσιο ο Bhabha επιστρατεύει την επιχειρηματολογία του Αμερικάνου φιλόσοφου Richard Rorty,⁴⁹ ο οποίος προσλαμβάνει τον διάλογο ριζωμένο σε μια αντιπροσωπευτική περιγραφή της αλήθειας, η οποία δεν είναι καθολική και αιώνια αλλά εφήμερη και υποκειμενική. Σύμφωνα με τον Bhabha, ο Rorty αναγνωρίζει τη δέσμευση της κοινοτικής αυτοθέσμησης, συστήνοντας υπερασπιστικές πρακτικές με τις οποίες οι άνθρωποι ενώνονται όχι για τη γνώση κοινών αληθειών, αλλά για την κατανομή κοινής γενναιόδωρης, αποκλειστικής δημοκρατικής συνεύρεσης, κατασκευάζοντας έτσι τα θεμέλια μιας ενδεχόμενης συνομιλίας της τέχνης με την κοινότητα. Ο διάλογος ως λόγος και πρακτική στην τέχνη *«οδηγεί στον μετασχηματισμό της καλλιτεχνικής πρακτικής σε σχέση με το ιστορικό της πλαίσιο, διαταράσσοντας το κρίσιμο πλαίσιο της τρέχουσα τέχνης».*⁵⁰ Για τον Bhabha οι καλλιτεχνικές πρακτικές σχηματοποιούν ένα νοηματικό πλαίσιο, στο οποίο η αλληλεγγύη καθορίζεται σε θεμελιώδες στοιχείο επικοινωνιακής πρακτικής ανάμεσα στις συνομιλητικές εργασίες της τέχνης και του κοινού της.

Γενικά, η συνομιλιακή κατάσταση έρχεται σε αντιπαράθεση με τον επικοινωνιακό ορθολογισμό του Habermas που σύμφωνα με τον Bhabha *«στηρίζεται στην ελπίδα να γίνουν τα πράγματα σωστά».*⁵¹ Σε αυτό το πλαίσιο υποστηρίζει τις θέσεις του Rorty, οι οποίες δεν συστήνουν την διαλογική ανταλλαγή σε φορέα ορθολογικής, κανονιστικής σκέψης και δράσης αλλά επικαλούνται την αφηγηματική επικοινωνία που απορρέει από αμφιβολίες και αμφισημίες, οι οποίες παρακάμπτουν την παραδοσιακή θεωρία της καθολικής αλήθειας προς όφελος της προσωπικής ιστορίας και της ατομικής χειραφέτησης του κάθε ατόμου. Στην κριτική του για τις θέσεις του Rorty, ο Habermas υπερασπίζεται την ενδοκοσμική γλωσσική πρακτική, υπογραμμίζοντας ότι ο πραγματισμός του Rorty προκαταβάλλει τα γλωσσικά πλαίσια αναφοράς, τα οποία υπερκαταπείθονται από τη ρητορική, εμφανίζοντας *«ανωμαλίες ως συνέπεια εσφαλμένων επιλύσεων των προβλημάτων και των μη έγκυρων απαντήσεων».*⁵² Από την πλευρά του ο Rorty απορρίπτει τον ρόλο της φιλοσοφίας ως διαμεσολαβητική αρχή ανάμεσα στο νου και την φύση, υποστηρίζοντας ότι ο φιλοσοφικός λόγος αποσκοπεί στην αποτελεσματική πρακτική δράση, *«συστήνοντας τον ρόλο της ως παιδαγωγικό, διορθωτικό και απομυθοποιητικό».*⁵³ Για τον Rorty η συνομιλία λειτουργεί στη βάση της ανάπτυξης σαφών σκέψεων και πεποιθήσεων, αποσκοπώντας στην αποτροπή του χάους που συνιστά η χωροχρονική αβεβαιότητα. Στο πλαίσιο αυτό αποδίδει νόημα στην αλληλεγγύη, η οποία προωθεί επιχειρήματα

επικυρωμένα μέσα από μια συναισθηματική αξίωση, παράγοντας συνομιλιακές καταστάσεις που προϋποθέτουν συναίνεση.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι καλλιτεχνικές πρακτικές που χρησιμοποιούν ως μέσον τον διάλογο δίνουν έμφαση στη συνεργατική διαδικασία της νοηματικής παραγωγής,⁵⁴ συστήνοντας μια μορφή συλλογικής κοινωνικής συνειδητοποίησης, συνδεδεμένης με τη γνώση που συνεπάγεται και απορρέει από το Λόγο. Οι αντιθετικές αποκλείουσες οριοθετήσεις της επικοινωνιακής δράσης μεταξύ του Habermas και του Rorty συγκλίνουν στην ιδέα ότι μια γλωσσική κοινότητα μπορεί να μετατραπεί σε ηθική κοινότητα μέσω της ανάπτυξης ενός κοινού πλαισίου αξιών και ιδεολογικών δεσμών που συγκροτούν την ενότητά της. Σε αυτό το πλαίσιο, η Nancy Fraser επισημαίνει τις λανθάνουσες αξιολογικές υποθέσεις της επικοινωνιακής δράσης που διέπουν τόσο τις θεωρήσεις του Habermas⁵⁵ όσο και του Rorty, αποσαφηνίζοντας το ήθος που περιβάλλει τη διαλογική τέχνη. Για την Fraser, οι Rorty και Habermas χαρτογραφούν τη διάκριση *«μεταξύ του κανονιστικού λόγου και της ανώμαλης ομιλίας μέσα σε μια νέα διάκριση μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής ζωής»*.⁵⁶ Καθώς φαίνεται, αντιλαμβάνονται ένα κανονιστικό λόγο σε μια δημόσια σφαίρα διαθέσιμη και χαρτογραφημένη για μια ηθική διαβούλευση, στην οποία *«η πολιτική συστήνεται υπερβολικά κοινοτική και αλληλέγγυα για τον καθένα που έλκεται από ένα κοινό λόγο στην επίλυση ενός κοινού συνόλου προβλημάτων»*.⁵⁷ Αυτό συνεπάγεται επίσης μια κανονιστική ομιλία που αποδέχεται ή απορρίπτει τα ιδεολογήματα και τις πολιτικές σχηματοποιήσεις, οι οποίες λειτουργούν στη βάση των συμφερόντων μιας συγκεκριμένης ομάδας, *«συμβάλλοντας στην μετατροπή της φύσης της δημόσιας ζωής και των σχέσεων που αναπτύσσει ο ένας για τον άλλον»*.⁵⁸

Τα παραπάνω υποδεικνύουν ότι η ηθική της επικοινωνιακής δράσης των Habermas και Rorty διατυπώνουν την επικοινωνιακή δράση με αυστηρούς όρους καθολίκευσης ή πραγματισμού μέσα στο πλαίσιο ενός αναστοχαστικού μοντέλου ηθικού δογματισμού. Σε αυτό το πλαίσιο, η κανονικότητα της ηθικής συζήτησης όπως συστήνονται επίσης από τον Kester και τον Bhabha ενδέχεται να αμφισβητηθεί από την έννοια του διάλογου που παραμένει ανοιχτή σε αντιεπιχειρήματα και αναθεωρήσεις, τα οποία σκιαγραφούνται στο επόμενο κείμενο.

3.4 Διαλογική τέχνη πεδίου: Τακτικές συνδιάλεξης

Η διαλογική καλλιτεχνική διαδικασία διαμορφώνει μορφές ανθρώπινων συνευρέσεων, οι οποίες διαπραγματεύονται την αισθητική διάσταση μέσα από την αίσθηση της κοινής ευθύνης. Ο διάλογος ως ύλη των πρακτικών τέχνης προάγει μορφές επικοινωνιακής αλληλεπίδρασης στη βάση τριών συστατικών, όπως σχετικά με το κίνητρο που τίθεται για την οργάνωση της διαλογικής συνεύρεσης, με τον τρόπο που εφαρμόζεται η διαλογική διαδικασία και σύμφωνα με τα αποτελέσματα που συνάγονται από αυτή τη διαδικασία. Τα συστατικά αυτά που «κινητοποιούν μέλη κοινοτήτων σε συνεργασία με καλλιτεχνικά πληθυντικά πρόσωπα (ομάδες)»,⁵⁹ επεκτείνουν το πλαίσιο της σχεσιακής αισθητικής προς την κατεύθυνση της πολυπλοκότητας μη ιεραρχικών σχέσεων που συνιστά το φαινόμενο του ισότιμου διαλόγου σε ένα καθολικά κατανοητό πεδίο, προσδίδοντας στην τέχνη μια ευρεία ποικιλία σημασιών με όρους ρητορικής, επικοινωνίας και προπαγάνδας, με αποτέλεσμα να σημαίνει έτσι πολλά πράγματα ταυτόχρονα.⁶⁰ Σύμφωνα με τον Ντάφλο, οι διαλογικές πρακτικές είναι θεμελιωμένες σε «αμφίδρομα, πολυκατευθυνόμενα, πολυτροπικά βιο-πολιτικά μέσα, τα οποία παρέχουν δημόσιο βήμα, ενημερώνουν ή υποστηρίζουν (νομαδικές) κοινότητες (τοπικό δίκτυο, διαδίκτυο) μέσα από αποεδαφικοποιημένες δημόσιες δράσεις».⁶¹ Ο αρχιτέκτονας και εικαστικός Πάνος Κούρος προσλαμβάνει τις διαλογικές πρακτικές τέχνης ως πράξεις συνεκφώνησης που παίρνουν τη μορφή χωρικών παρεμβάσεων στην μορφή δράσεων και διαδικασιών, στις οποίες εμπλέκονται ομάδες ανθρώπων. Στο πλαίσιο αυτό η συνεκφώνηση καθορίζεται ως μια ιδιαίτερη συνθήκη διαλόγου χωρίς υποχρέωση απάντησης. Για τον Κούρο οι πολλαπλές φωνές ενεργοποιούν τόπους που τους προσδίδουν νέες σημασίες και παράλληλα επεκτείνουν τον κοινωνικό και πολιτικό ρόλο της τέχνης στη διαλογική αισθητική της συμμετοχής, της συλλογικής δημιουργίας και της κατασκευής μνήμης.⁶² Επομένως οι διαλογικές διαδικασίες συστήνουν μια μορφή κοινωνικοπολιτικού ακτιβισμού, μέσω του οποίου οι πιθανές λύσεις μιας προβληματικής πραγματικότητας προάγονται σε καλλιτεχνική συλλογική εργασία. Αυτό σημαίνει ότι η διαλογική τέχνη δεν σχηματοποιεί μια σταθερή έννοια, αλλά συγκροτεί ένα πεδίο που συντίθεται από επιχειρήματα, αντιεπιχειρήματα και

διλήμματα, με την αισθητική διάσταση να εντοπίζεται σε όλα αυτά τα στάδια της εν' εξελίξει διαλογικής διαδικασίας.

Γενικότερα οι ιδιότητες του διαλόγου εντοπίζονται στις διαλογικές αρχές του Mikhail Bakhtin, σύμφωνα με τον οποίο «ο διάλογος συνιστά γλώσσες εν δυνάμει»⁶³ και εντοπίζεται στην πολυφωνία του λογοτεχνικού έργου που του προσδίδει την υφολογική ιδιοτυπία του. Για τον Bakhtin ο δημιουργός του πολυφωνικού μυθιστορήματος είναι ο Fyodor Dostoevsky, την στιγμή που τα μυθιστορήματά του δομούνται από «το πλήθος των αυτόνομων και ασυγχώνευτων φωνών και συνειδήσεων, στην αληθινή πολυφωνία των απολύτως ισάξιων φωνών τους».⁶⁴ Το σύνολο του μυθιστορηματικού έργου του Dostoevsky είναι δομημένο ως ένας μεγάλος διάλογος, στο εσωτερικό του οποίου ηχούν οι διάλογοι των ηρώων, συγκροτώντας την πολυφωνία ως ένα διαλογικό σύστημα που δεν εξαντλείται στους εξωτερικούς διάλογους μεταξύ των ηρώων, αλλά επεκτείνεται σε όλη τη δομή του μυθιστορήματος. Όπως γράφει ο Bakhtin:

«Οι έντονες και απρόσμενες μεταβάσεις από την παρωδία στην εσωτερική πολεμική, από την πολεμική στον κρυφό διάλογο, από τον κρυφό διάλογο στην υφοποίηση ήρεμων, αγιογραφικών τόνων και από αυτούς πάλι στη διήγηση-παρωδία και τέλος, σε έναν εξαιρετικά έντονο ανοιχτό διάλογο καθορίζει την επιφάνεια των έργων του Dostoevsky».⁶⁵

Στο πλαίσιο αυτό η ουσία της διαλογικής επικοινωνίας πραγματώνεται στη συνύπαρξη και την σύγκρουση των φωνών, απευθύνεται δηλαδή μονίμως στο λόγο ενός άλλου που σημαίνει ότι «εμπερικλείει τους αξιολογικούς τόνους άλλων φωνών προς τις οποίες αποτελεί μian απάντηση».⁶⁶

Σύμφωνα με τον Bakhtin ο διάλογος είναι ένα γλωσσικό σύστημα με λεκτικούς και γραμματικούς κανόνες και σύνταξη αλλά και με μη λεκτικές ενδείξεις, συνιστώντας ένα δυναμικό παράγοντα των σχέσεων μεταξύ εαυτού και άλλων. Οι θέσεις του Bakhtin για την διαδικασία με την οποία ο συγγραφέας συγκροτεί την σχέση μεταξύ του εαυτού και του άλλου, του εαυτού και του αντικειμένου και του κόσμου που συγκροτούν, «θεμελιώνουν την συγγραφική δραστηριότητα ως μια διαδικασία δόμησης ενός εαυτού».⁶⁷ Οι αρχές του Bakhtin αποτελούν τον ακρογωνιαίο λίθο της διαλογικής αισθητικής, προσδιορίζοντας τις πρακτικές της ως παραγωγή

διϋποκειμενικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ εαυτού και άλλων, οδηγώντας την καλλιτεχνική πράξη στην αμοιβαιότητα που συστήνει ο ίδιος ο Λόγος.

Σε αυτό το πλαίσιο ο Kester εγκυβερνά την ηθική ευθύνη του Emmanuel Lévinas, η οποία συγκροτεί την έννοια του ηθικού υποκειμένου, για να συστήσει την ιδέα της ευθύνης του καλλιτέχνη προς το ακροατήριό του. Στην οντολογία του Lévinas η ηθική συνιστά την επίδειξη σεβασμού προς την ετερότητα (τον άλλον), καθορίζοντας ότι «το απολύτως άλλο είναι ο Άλλος άνθρωπος».⁶⁸ Το ηθικό του πρόταγμα παραπέμπει στην υποκειμενικότητα που συλλαμβάνεται και κατανοείται μέσα από την παρουσία του Άλλου, με την οποία ένα άτομο εμπλέκεται σε μια ηθική σχέση, θεμελιώνοντας έτσι την αναμεταξύ τους εγγύτητα. Για τον Lévinas ο Άλλος επιτρέπει στον εαυτό να υπάρχει ως ουσιωδώς υπεύθυνος, πράγμα που σημαίνει ότι «δεν υπάρχω πρώτα και κατόπιν συναντώ τον άλλον, αλλά απεναντίας ο πάντα ενικός άλλος με καλεί στο είναι ως ανέκαθεν ήδη υπεύθυνο για εκείνον».⁶⁹ Στο πλαίσιο αυτό, η ευθύνη συστήνεται ως ένας ορισμός για την υποκειμενικότητα. Όπως επισημαίνει ο Lévinas, το υποκείμενο υπόκειται στον άλλον, έτσι «το Εγώ είναι αφ' αυτό, ευθύνη, πέρα για πέρα».⁷⁰ Αυτή η σχέση δεν συνιστά μόνο διϋποκειμενισμό που λαμβάνει χώρα μεταξύ του ίδιου και του άλλου, αλλά «ότι συμβαίνει εδώ μεταξύ μας αφορά όλο τον κόσμο».⁷¹ Με άλλα λόγια, μέσα στην αποκάλυψη του Άλλου αποκαλύπτεται η παρουσία αναρίθμητων Άλλων κάτι που παραπέμπει στην ηθική αναγκαιότητα της ευθύνης προς την ανθρωπότητα αμφοτέρωθεν.

Η φύση της διαλογικής επικοινωνίας των Bakhtin και Lévinas οδηγούν στην έννοια Ich-Du, (I-Thou) του Martin Buber,⁷² ο οποίος το 1923 δόμησε τις αρχές του διαλόγου μέσα από τον κλασικό δυαδισμό του Εγώ-Εσύ, όπου «το Εγώ με το Εσύ γίνονται δύο Εσύ τα οποία ταυτόχρονα προσδιορίζουν δύο Εγώ».⁷³ Ο διάλογος Εγώ-Αυτό (I-It), αναγνωρίζει μια ζωντανή σχέση που αναφέρεται στον παρατηρητή Εγώ μέσα από μια κατάσταση στην οποία το Εγώ είναι συμμετοχός. Από την άλλη πλευρά, το Αυτό δεν αντιπροσωπεύει απαραίτητα ένα ομιλόν στοιχείο, αλλά υποδηλώνει αντικείμενα, ζώα και ανθρώπινα όντα. Ο Buber παρουσιάζει έναν διπλό κόσμο που συνιστά ο Εαυτός και το Εσύ. Στον κόσμο αυτό η ύπαρξή εντοπίζεται ανάμεσα στα κλειστά πεδία του Αυτού και του Εσύ, μέσα στα οποία το Εγώ επιτρέπει μια συνάντηση με το Άλλο. Όπως διατυπώνει ο Buber, «καθώς το Εσύ ξεθωριάζει γίνεται ένα Αυτό, μέχρι το Αυτό να μετουσιωθεί σε ένα Αυτό στο Εγώ ως αντικείμενο της εμπειρίας».⁷⁴ Σε αυτό το πλαίσιο το Εγώ καθορίζεται από τις σχέσεις και τον προσανατολισμό του με τον ευρύτερο κόσμο. Συνεπώς για τον Buber ο διάλογος

θεμελιώνεται στην αντίληψη του άλλου ως Εσύ και ως Αυτό, συγκροτώντας αλληλεπίδραση μεταξύ του Εγώ και της εκπροσώπησης του Άλλου, πράγμα που υποδηλώνει ότι η διαλογική επικοινωνία δομείται πρωταρχικώς μέσα στις εσωτερικές διεργασίες του Εγώ.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η έννοια του διαλόγου συνιστά μια ανοιχτή έννοια συμμετρικής αλληλεπίδρασης, προσφέροντας ίσες ευκαιρίες για την εύρεση νοήματος μέσα από την επίδειξη λεκτικών επιχειρημάτων. Αυτή η κοινή συνθήκη στην φιλοσοφική και την λογοτεχνική σκέψη συνδέει τον διάλογο με ένα ιδιαίτερο τύπο συνομιλίας, η οποία θεμελιώνεται στην επιχειρηματολογία του Σωκράτη στους Πλατωνικούς διαλόγους.⁷⁵ Ο Σωκράτης σχηματοποιεί ένα κανονιστικό διαλογικό μοντέλο που υπαινίσσεται την ηθική απαίτηση μιας αυθεντικής σχέσης ανάμεσα στο Εγώ και το Εσύ. Πρόκειται για ένα διαλογικό μοντέλο που με ελάχιστες διαφοροποιήσεις και αποκλίσεις συμπυκνώνει τις βασικές αρχές αντίστοιχων προσεγγίσεων στην έννοια του διαλόγου, άρρηκτα συνδεδεμένου με την ηθική ως την βάση της διαλογικής αλληλεπίδρασης. Στην κλασική πραγματεία «Truth and Method» του φιλόσοφου Georg Gadamer⁷⁶ για παράδειγμα, ο διάλογος θεματοποιείται μέσα από τις δομικές πτυχές της ανθρώπινης αλληλεγγύης, ενώ στην συλλογή δοκιμίων «On Dialogue» του φυσικού επιστήμονα David Bohm,⁷⁷ ο διάλογος συστήνεται ως μια ιδεατή αλληλεπίδραση βασισμένη στις αρχές της κατανόησης, της ενσυναίσθησης και της ενεργούς ακρόασης. Από την άλλη πλευρά, ο φιλόσοφος και παιδαγωγός Paulo Freire⁷⁸ συνιστά τον διάλογο ως μορφή κριτικής παιδαγωγικής, με τη γνώση να βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τον λόγο, «η οποία ενσωματώνεται με ηθικά χαρακτηριστικά με βασικό συστατικό την συνεργασία».⁷⁹

Συνεπώς, παρά τις διαφορικές προσεγγίσεις η έννοια του διαλόγου συστήνει ένα ιδεολογικό μοντέλο επικοινωνίας, το οποίο δεν αναγνωρίζει την συνύπαρξη των κοινωνικών συνθηκών ασυμμετρίας που ενδεχομένως να περιστέλλουν τις όποιες ιδανικές συνθήκες της διϋποκειμενικής επικοινωνιακής δράσης. Σε αυτό το πλαίσιο, ο κοινωνιολόγος Ervin Goffman στην επεξεργασία της κοινωνιολογίας του συμβάντος υποστηρίζει ότι η συνομιλία συγκροτεί μια μορφή κοινωνικής οργάνωσης που αναγνωρίζεται ως εντοπισμένο σύστημα δραστηριότητας (situated activity system),⁸⁰ μέσα στο οποίο σχηματοποιούνται μορφές παραστάσεων στη βάση της διαπροσωπικής συνάντησης. Πρόκειται για παραστάσεις που διαμορφώνονται από την φαινομενικά αυθόρμητη εμπλοκή και την συναισθηματική συμμετοχή των ατόμων μέσα στη συνάντηση, οι οποίες συμπυκνώνουν διαφορετικές εκτελέσεις

αναλήψης ρόλων. Οι ρόλοι αυτοί «συνθέτουν από κοινού ένα πεδίο θεατρικής δράσης, ένα χώρο ύπαρξης και υποκίνησης σημασιών, «ένα κόσμο από μόνο του, διαφορετικό από όλους τους άλλους».⁸¹ Η συνένωση δρα ως σύνορο γύρω από τους μετέχοντες που τους απομονώνει από άλλους δυνητικούς κόσμους σημασίας και δράσης,⁸² καθιλώνοντάς τους σε ιδιαίτερες σφαίρες από μια πληθώρα αφητηριών δράσης. Κάτω από αυτήν την οπτική, οι διαλογικές πρακτικές προσαρμόζονται στις ρυθμίσεις και τις προσδοκίες των εκάστοτε κανόνων συνάντησης, επιτρέποντας σε δευτερεύουσες παραστάσεις από συμβάντα να αναπτυχθούν πέρα από το κεντρικό γεγονός, αποφεύγοντας συγκρούσεις και εντάσεις. Επομένως οι διαλογικές συναντήσεις παράγουν επιφανειακές συμφωνίες που λειτουργούν ως συναινέσεις για τη διατήρηση της συνοχής της συνένωσης. Με τους όρους του Goffman, οι διαλογικές πρακτικές διαμορφώνουν κανόνες δημόσιας και ιδιωτικής υποκριτικής, λειτουργώντας ως σταθεροποιητικοί φορείς στην οπτική της κοινωνίας, οικοδομώντας έτσι μια επίφαση της πραγματικότητας, μέσα στην οποία διατέμνονται ηθικοί κανόνες και πρακτικές.

Από μια αντίθετη προοπτική, η συζήτηση για την ανθρώπινη φύση μεταξύ του Michel Foucault με τον Naom Chomsky⁸³ αναδεικνύει ως θεμελιώδη αρχή της συνομιλίας την διαφωνία. Σε αυτή την διαλογική διαδικασία καθορίζονται δύο σημαντικές διαφοροποιητικοί παράμετροι σε σχέση με το κανονιστικό ιδεαλιστικό διαλογικό μοντέλο. Πρώτον, οι δύο συνομιλητές υποστηρίζουν σθεναρά τις θέσεις τους αλλά και τις θέσεις του αντιπάλου. Δεύτερον, στην συζήτηση παρατίθεται το τέλος στην αρχή και η αρχή στο τέλος,⁸⁴ με την έννοια ότι ο διάλογος δεν εγγράφεται μέσα από τη διαδικασία λύσης μιας διαφωνίας, αλλά από την διεργασία της τοποθέτησης του ζητήματος στη συζήτηση, η οποία καθορίζεται εξαρχής από τις αντιπαραθέσεις των συνομιλητών. Συγκεκριμένα, ξεκινώντας με διαφωνία, ο διάλογος μεταξύ Foucault και Chomsky διαγράφει μια διαλογική τροχιά για να επιτρέψει στη διαφωνία, η οποία συνιστά την τελική κατάληξη της συζήτησης. Στο πλαίσιο αυτό η διαφωνία δεν αποτελεί αποτέλεσμα διαλογικής αντιπαραθέσης, αλλά τίθεται εκ προοιμίου για να ανατρέψει κάθε ενδεχόμενη συναίνεση. Επιπλέον, η συζήτηση των Foucault και Chomsky απορρίπτει κάθε έκκληση ενσυναίσθησης και αλληλεγγύης, υποδεικνύοντας ότι η συναίνεση που λειτουργεί στο πλαίσιο της διαλογικής συμμετοχής δεν καταργεί την θέληση για επικράτηση.⁸⁵

Το ιδεαλιστικό διαλογικό μοντέλο αποσυντίθεται περαιτέρω από τα ψηφιακά κοινωνικά δίκτυα, στα οποία η επικοινωνιακή δράση συντελείται σε ένα ασταθή

χώρο αναφοράς με «τον συγχρονισμό να αντικαθιστά την ενότητα τόπου και την διασύνδεση να υποκαθιστά την ενότητα χρόνου». ⁸⁶ Η εξομοίωση της ζωντανής με τη διαμεσολαβημένη επικοινωνιακή εμπειρία συνιστά σήμερα ένα από τους κυριότερους φορείς δημιουργίας πραγματικότητας, ⁸⁷ και δεν συγκροτεί συνεκδοχές συνεύρεσης αλλά μορφή μονόλογου. Η σχηματοποίηση κοινότητας μέσω της εικονικής διϋποκειμενικής επικοινωνίας αντιπαραβάλλεται στην ενεργό συμμετοχή και την αίσθηση του ανήκειν, συγκροτώντας έτσι το δυνητικό πεδίο των ηλεκτρονικών κοινοτήτων. Παρότι η φύση του διαλόγου στον κυβερνοχώρο καθίσταται προβληματική, ⁸⁸ ο καλλιτέχνης Eduardo Kac θέτει το επιχείρημα ότι οι πρακτικές της τέχνης που χρησιμοποιούν τα πολυδιάστατα τηλεπικοινωνιακά μέσα ⁸⁹ έρχονται ως εξέλιξη των διαλογικών αρχών του Bakhtin, συγκροτώντας μια ζωντανή εμπειρία. ⁹⁰ Για τον Kac, αυτή η εμπειρία οικοδομεί μια τέχνη διαλογικής βάσης και υλοποιείται μέσω της χρήσης ή της αναφοράς στις σύγχρονες μορφές επικοινωνίας, *«παρέχοντας την δυνατότητα άρθρωσης σύγχρονων εμπειριών μέσα στα πλαίσια του δικτυωμένου κόσμου της παγκόσμιας οικονομίας»*. ⁹¹ Ο Kac υπερασπίζεται την ιδέα μιας πραγματικής καλλιτεχνικής ανταλλαγής λόγου και έργων που συστήνουν οι μορφές αλληλεξάρτησης και συνδεσιμότητας, *«έναντι των μορφών τέχνης που υφίστανται ως μονολογικά στοχαστικά αντικείμενα»*. ⁹² Επομένως, η διαλογική τέχνη ως μορφή ειδικής πολυφωνικής καλλιτεχνικής σκέψης και φορέας πολυγλωσσικών αλληλεπιδράσεων στο πλαίσιο του πραγματικού χρόνου των ψηφιακών δικτύων, συστήνει την διαλογική διαδικασία ως μια συνεχόμενη ανοιχτή ανταλλαγή. ⁹³

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές ότι οι τακτικές των διαλογικών συνδιαλέξεων και των συνομιλητικών αλληλεπιδράσεων όπως προτείνονται από τον Kester και τον Bhabha, αλλά και των διευρύνσεών τους από τον Kac, συνθέτουν νέα συμμετοχικά μοντέλα τέχνης. ⁹⁴ Πρόκειται για αποεδαφικοποιήσεις και επαναεδαφικοποιήσεις, μέσα από τις οποίες καθίσταται δυνατή η θεματοποίηση νέων τρόπων κοινοτικής συνάρθρωσης που συστήνονται ως διαλογικές, ιδιοτοπικές τοποθεσίες, τα συστατικά των οποίων επεξεργάζεται το επόμενο κείμενο.

4.4 Τα συστατικά της ιδιοτοπικής τοποθεσίας (discursive site-specific)

Ο χώρος της διϋποκειμενικής αλληλεπίδρασης καθορίζεται από την ανοικτότητα της πληθώρας των φωνών που συγκροτούν την διαλογική διαδικασία. Ο Bakhtin

αναφέρεται στην έννοια του χρονοτόπου, η οποία συνιστά την εγγενή συνεκτικότητα των χρονικών και χωρικών σχέσεων που παραμένουν συνδεδεμένες με το διαλογικό γεγονός.⁹⁵ Στο πλαίσιο αυτό ο διαλογικός χώρος υπάρχει μόνο στην ενεργοποιημένη πραγμάτωσή του, εκφράζοντας το αδιαίρετο του χώρου και του χρόνου, δηλαδή τον χρονότοπο, στον οποίο οι χωρικοί και χρονικοί δείκτες συγχωνεύονται σε ένα προσεκτικά μελετημένο σύνολο ως «*κέντρο οργάνωσης σημαντικών γεγονότων εκεί όπου οι αφηγηματικοί κόμποι δένονται και λύνονται*».⁹⁶ Ο χρονότοπος συνιστά μια νοηματική κατηγορία, στην οποία ο χρόνος πυκνώνει και γίνεται ορατός, ενώ ο χώρος φορτίζεται και ανταποκρίνεται στις κινήσεις του χρόνου της διαλογικής διαδικασίας. Για τον Bakhtin αυτή «*η διασταύρωση των αξόνων και η συγχώνευση των δειχτών χαρακτηρίζει τον καλλιτεχνικό χρονότοπο*».⁹⁷ Επομένως στον χρονότοπο, ο χρόνος μέσα στον οποίο διαδραματίζεται η διαλογική διαδικασία και ο τόπος που λαμβάνει χώρα εξετάζονται ως ένα αδιαχώριστο σύνολο. Στο πλαίσιο αυτό ο διαλογικός χώρος συνιστά μια αφηρημένη χωρική οντότητα.

Τα χρονικά εξελισσόμενα συμβάντα που εμπερικλείονται στον διαλογικό χώρο, τον μετουσιώνουν σε μια τοποθεσία ρευστότητας μέσα από την ενσώματη συνθήκη. Η διαλογικότητα συγκροτεί εκ νέου τις σχέσεις των χωρικών και χρονικών διαμορφώσεων, «*προσδίδοντας αλλεπάλληλα σχήματα ταύτισης και αποταύτισης, δομώντας μετεώρους χώρους ετερότητας*».⁹⁸ Έτσι η ιδέα της εντοπισμένης τοποθεσίας, η οποία είναι «*οριοθετημένη στις φυσικές πραγματικότητες ενός τόπου ή λιγότερο σε έναν κοινωνικό σχηματισμό ολικής ενοποίησης*»⁹⁹ ανάγεται σε επιτελεστικό χώρο, συστήνοντας ετεροτοπικό έδαφος, μορφοποιημένο σε μια απολύτως ετερογενή τοποθεσία.¹⁰⁰ Η τοποθεσία αυτή επιστρατεύει μορφές συνάρθρωσης (*assemblage*)¹⁰¹ που αποτυπώνουν ποικίλο αριθμό χωρικών μετασχηματισμών. Με τους όρους των Deleuze και Guattari, οι συναρθρώσεις αυτές γίνονται αντιληπτές ως μια πολλαπλότητα από ετερογενή συστατικά που δομούν μια λειτουργική τοποθεσία (*functional site*), η οποία συνθέτει μορφές ετερογένειας. Η ετερογένεια με την σειρά της διευρύνει τις τοπολογικές συνδέσεις των συναρθρώσεων με την προσθήκη νέων διαστάσεων, μετασχηματίζοντας συνεχώς το περιεχόμενό τους. Οι επιτελέσεις και πρακτικές που προκύπτουν μέσα από τις συναρθρώσεις, οικοδομούν νέες υβριδικές και νομαδικές τοπολογίες που για τον Νικόλαο - Ίων Τερζόγλου υποδηλώνουν «*την μικροπολιτική των συμβάντων, των σωματικών δράσεων και των ασύνειδων μη-ιεραρχημένων συλλογικών τελέσεων και διευθετήσεων*».¹⁰²

Με άλλα λόγια η διαλογική ιδιοτοπική τοποθεσία δε συνιστά μια σταθερή χωρική θέση, αλλά αντιπροσωπεύει τη σφαίρα των δυνατοτήτων της ύπαρξης στην πολλαπλότητά της. Πρόκειται για έναν τόπο που περιγράφεται ως μια σφαίρα πιθανοτήτων, η οποία παράγει και διαταράσσει πολλαπλές και επικαλυπτόμενες ιστορίες ετερογενών γεωγραφικών κατευθύνσεων. Όπως διατυπώνει η Doreen Massey, «ο χώρος είναι πάντα υπό κατασκευή. Είναι πάντα στη διαδικασία της κατασκευής. Ποτέ δεν τελείωσε, ποτέ δεν έκλεισε».¹⁰³ Στο πλαίσιο αυτό η ιδιοτοπική τοποθεσία συνιστά ένα σχεσιακό τόπο που είναι θεμελιωδώς ανοικτός, προσλαμβάνοντας ένα εύρος σημασιών μέσω των οποίων επιτυγχάνεται συμβιβασμός.¹⁰⁴ Με τον τρόπο αυτό διασφαλίζεται η δέσμευση της ανθρώπινης επικοινωνιακής δράσης μέσα στην χρονοτοπική συγχρονικότητα. Όπως επιβεβαιώνει η Massey, η αντίληψη του χώρου ως πεδίο χωρίς όρια συγκροτείται από την στιγμιαία άρθρωση των αλληλοεπιδράσεων και εμπειριών «μέσα στα δίκτυα των κοινωνικών σχέσεων σε μια συγκεκριμένη στιγμή».¹⁰⁵ Αυτό συνιστά την αντίληψη της ιδιοτοπικής τοποθεσίας ως διαδικασία μορφοποίησης γεγονότων που αποσταθεροποιεί την καταγωγή του τόπου ως συσσωρευμένη εμπειρία και ιζήματα μνήμης, οδηγώντας σε ένα σύνολο διαφορετικών ειδών χωρικής διαστρωμάτωσης.¹⁰⁶ Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι το παρόν ως τώρα καθίσταται ο μόνος χρόνος μέσα στον οποίο υφίσταται η τοποθεσία. Όπως αναφέρει η Massey, το «εδώ δεν θα είναι το ίδιο όταν δεν θα υπάρχει πλέον το τώρα».¹⁰⁷ Επομένως, οι διαλογικές πρακτικές δομούν συνεχώς ένα εφήμερο επιτελεστικό χώρο επικοινωνιακής δράσης με συγκεκριμένες χωρικές σχηματοποιήσεις, οι οποίες ακολουθούν τακτικές λεκτικής συνδιαλλαγής, διαμορφώνοντας έτσι μορφές αυτοοργανωμένων κοινοτήτων. Σε αυτό το πλαίσιο η τοποθεσία της διαλογικής δραστηριότητας εισηγείται τρόπους, με τους οποίους οι διαλογικές τακτικές συγκροτούν χωρικές διαδικασίες που βρίσκονται πάντα σε διαπραγματεύση με μια φυσική τοποθεσία.

Στο πρόσφατο παράδειγμα της Documenta 14, η σειρά συζητήσεων υπό τον τίτλο «Η Βουλή των Σωμάτων»¹⁰⁸ στο πολιτικά φορτισμένο κτίριο του Πάρκου Ελευθερίας,¹⁰⁹ ανέπτυξε κριτικό λόγο για ένα αριθμό ζητημάτων στη βάση των σχέσεων που συγκροτούνται μεταξύ των εθνών και των πολλαπλών δικτύων εξουσίας που τείνουν προς τον σκοταδισμό.¹¹⁰ Για τους σκοπούς του προγράμματος, ο αρχιτέκτονας Ανδρέας Αγγελιδάκης εγκατέστησε εξήντα οκτώ κύβους από πλαστικό, δημιουργώντας πολλαπλές αρχιτεκτονικές κατασκευές, οι οποίες διευθετούνται σύμφωνα με τη διάθεση των συμμετεχόντων, κατασκευάζοντας έτσι ένα ενεργό

πολιτικό θέατρο που διευρύνει την τοποθεσία, την ιεραρχία και την κλίμακα του χώρου.¹¹¹ Πρόκειται για την μετάφραση του χώρου με όρους ρευστότητας, όπου η χωρική και η διαλογική επιτέλεση συνδέονται μεταξύ τους μέσα στο συνεχές των σχηματοποιήσεων, συγκροτώντας μια εντοπισμένη τοποθεσία, αποσυνδεδεμένη από οποιοδήποτε γεωγραφικό προσδιορισμό. Η τοποθεσία που οργανώνεται μέσα από την επιτελεστική πρακτική των διαλογικών συνενυρέσεων της d14, προσδιορίζεται ως διακρατική εντοπισμένη τοποθεσία και οριοθετείται σε πεδίο γνώσης, διανοητικής ανταλλαγής και πολιτιστικής συζήτησης. Η αισθητοποίηση του Πάρκου Ελευθερίας μέσω της παρέμβασης του Αγγελιδάκη, επαναπροσδιορίζει τον χώρο ως συνκειμενική (discursive) σχηματοποίηση¹¹² μέσα σε ένα συγκεκριμένο υλικό περιβάλλον, υποδεικνύοντας την εμπλοκή της τέχνης με την ρευστότητα των εμπειρικών πιθανοτήτων που αρθρώνονται σε μια στιγμιαία χρονική στιγμή. Στο πλαίσιο αυτό η τοπικότητα εκλαμβάνεται ως αφετηρία μια κρίσιμης αναλυτικής μεθοδολογίας που αξιοποιεί τον τόπο ως σχεσιακό πεδίο διαπραγμάτευσης μεταξύ της τοπικής ιθαγένειας και της διασπορικής παγκοσμιοποίησης. Με τους όρους της Kwon, το Πάρκο Ελευθερίας περιγράφεται ως μια τοποθεσία *«που κειμενοποιεί τον χώρο και χωροθετεί τον λόγο»*,¹¹³ συγκροτώντας ένα νοητικό χώρο, ο οποίος απομακρύνεται από την εντοπισμένη τοποθεσία, επεκτείνοντας τη σημασία του στο νοηματικό πεδίο. Έτσι το πάρκο Ελευθερίας *«διαρθρώνεται πλέον (δια) κειμενικά παρά χωροταξικά [...] ως μια αποσπασματική ακολουθία γεγονότων και ενεργειών μέσω χώρων νομαδικής αφήγησης»*.¹¹⁴

Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Nick Kaye, η ιδιοτοπική τοποθεσία δεν επικυρώνεται ως τοποθεσία ανθρώπινης δραστηριότητας, αλλά ως μεταφορική κατασκευή που περιλαμβάνει πραγματικούς και εικονικούς χώρους. Πρόκειται *«για μια χωρική διαπραγμάτευση μέσα σε ένα σημειωτικό σύστημα που προσδίδει στο τόπο νέες σημασίες»*.¹¹⁵ Αυτή η μετανάστευση του γεωγραφικού πεδίου στο διαλεκτικό, μετουσιώνει την εντοπιότητα σε μια σχεσιακή κατασκευή, η οποία οικοδομείται από την εκφορά του λόγου (discourse).

Η ιδιοτοπική τοποθεσία βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την παραγωγή λόγου και γνώσης, συνεπώς συνδέεται με τις ετεροτοπίες του Foucault, λειτουργώντας ως πραγματικός τόπος που υπάρχει έξω από όλους τους τόπους, ως ένας ξεχωριστός τόπος κοινωνικά συγκροτημένος που συνιστά ουτοπία, στην οποία η πραγματική τοποθεσία αναπαρίσταται, αμφισβητείται και αντιστρέφεται ταυτόχρονα.¹¹⁶ Σε αυτό το πλαίσιο η ιδιοτοπική τοποθεσία συστήνει έναν ετερότοπο, ο οποίος παραθέτει

αρκετούς άλλους χώρους ασύμβατους μεταξύ τους «που διακρίνονται από τους υπόλοιπους χώρους, στους οποίους ξετυλίγεται η ζωή μιας κοινωνίας.¹¹⁷ Σύμφωνα με τον Foucault, η ετεροτοπολογία εδραιώνεται μέσα από την ταξινόμηση διαφορετικών χωρικών τύπων ετεροτοπιών, συμπεριλαμβάνοντας την οικουμενικότητά τους, τις μετασχηματιστικές λειτουργίες τους κατά τη διάρκεια διαφορετικών ιστορικών περιόδων, καθώς την ικανότητά τους να αντιπαραθέτουν μεταξύ τους πραγματικές ασυμβίβαστες τοποθεσίες. Όπως παρατηρεί ο Σταύρος Σταυρίδης, οι ετεροτοπίες ενώ δε φαίνεται να ανάγονται άμεσα προς τους κυρίαρχους μηχανισμούς του λόγου, δεν αποκλείονται από τα φαινόμενα εξουσίας και τις σχέσεις που αναπτύσσονται με βάση αυτή. Ενώ διατυπώνει ότι:

«ο Foucault στην επίμονη εξερεύνηση της διαπλοκής της εξουσίας και γνώσης ανέδειξε την σημασία του χώρου όχι ως πεδίο εκδήλωσης των κοινωνικών σχέσεων, αλλά ως παράγοντα άρθρωσης των σχέσεων εξουσίας όσο και για τη σύσταση της γνώσης που της αντιστοιχεί».¹¹⁸

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, οι προσεγγίσεις του Foucault στο θέμα της γλώσσας, την οποία θεωρεί διαμεσολαβητή (*médiateur*) κάθε γνώσης (*comnaissance*) που εκφράζεται ως λόγος (*discourse*) αναλύουν τα συστήματα και τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνονται οι εξουσιαστικές δομές, οι οποίες λειτουργούν έτσι ώστε «να κάνουν τις λέξεις και τα πράγματα (τις μεν πλάι στα δε απέναντί τους) να στέκονται μαζί».¹¹⁹

Συνεπώς ο λόγος ως διαδικασία παραγωγής γνώσης επανακαθορίζει τις φυσικές τοποθεσίες σε χώρους εφήμερης τοπικότητας που σχηματοποιούνται μέσα από τις ομιλιακές δράσεις που υποδεικνύουν, και τις γνώσεις και τις απόμακρες εξουσίες με τις οποίες είναι συνδεδεμένος ο τόπος, χωρίς να αποκλείεται η παραγωγή μορφών εξουσιαστικού λόγου που συνεπάγεται η γνώση αυτή. Όπως υπέδειξαν άλλωστε οι διαλογικές συνευρέσεις της d14, οι πρακτικές διαλόγου συνδέονται άρρηκτα με την παραγωγή γνώσης, επιτρέποντας την σύμπληξη της διαλογικότητας με την κριτική τέχνη και την εκπαίδευση, συναρτώντας την παιδαγωγική πρακτική σε βασικό χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής παραγωγής και κρίσιμο στάδιο της σύγχρονης τέχνης, θέμα που επεξεργάζεται η επόμενη ενότητα.

5.4 Διαλογική τέχνη και Εκπαιδευτική Στροφή της Τέχνης

Το χαρακτηριστικό γνώρισμα της δεκάτης τέταρτης έκδοσης της Documenta «Learning from Athens», ήταν η ανάπτυξη μάθησης από την Αθήνα μέσα από μια ερευνητική καλλιτεχνική διεργασία, η οποία προσανατολίστηκε (αποκλειστικά) στον κειμενικό λόγο. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι πρωτεύοντα ρόλο είχε η διδακτική τακτική, η οποία καθοδηγούσε την καλλιτεχνική πρακτική και παραγωγή, επιβάλλοντας «ένα κανονιστικό παράδειγμα που επιβεβαιώνει τον κανονιστικό ρόλο της ίδιας της διοργάνωσης».¹²⁰ Εκ των υστέρων, η d14 υπέδειξε ως μοντέλο παραγωγής τέχνης τη λειτουργία διαφορετικών τύπων ρυθμίσεων μέσα από μια σειρά δομικών σχέσεων εξουσίας, η οποία έθεσε την εκπαίδευση στις αρένες της έκθεσης και της καλλιτεχνικής διαλογικής συγκέντρωσης.

Η εκπαιδευτική στροφή στην τέχνη εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '90 ως τρόπος διευθέτησης της γνωστικής καλλιτεχνικής παραγωγής¹²¹ στο δημόσιο και τον εκθεσιακό χώρο, μέσα από διδακτικές παρεμβατικές μεθόδους που υποστηρίζονται από εκθεσιακές, διαλογικές και επιτελεστικές πρακτικές που επαναπροσδιορίζουν και εμβαθύνουν τον παιδαγωγικό ρόλο της τρέχουσας τέχνης. Την ενσωμάτωση της καλλιτεχνικής παιδαγωγικής πρακτικής εισήγαγε το 2005 η έκθεση «A.C.A.D.E.M.Y: Διδάσκοντας και μαθαίνοντας την τέχνη» στο Kunst-verein στο Αμβούργο,¹²² η οποία συστήθηκε ως μια διεθνής καλλιτεχνική συνέντευση εκθέσεων, διαλέξεων, συμποσίων, εργαστηρίων και συνεδρίων, στην οποία συμμετείχαν καλλιτέχνες, καλλιτεχνικές συλλογικότητες, θεωρητικοί τέχνης και πολιτιστικοί παραγωγοί. Ειδικότερα στα μουσεία Van Hedendaagse Kunst στην Αμβέρσα και Van Abbemuseum στο Αϊντχόφεν, ομάδες ακτιβιστών, θεωρητικών, καλλιτεχνών, φοιτητών, αρχειοθετών, βιβλιοθηκονόμων και φιλοσόφων, συμπεριλαμβανομένου του προσωπικού των μουσείων, συνεργάστηκαν σε θέματα αρχειοθέτησης των μουσειακών συλλογών, εισάγοντας στην εκθεσιακή κουλτούρα ποικίλο εύρος σκοπών και λειτουργικών τακτικών.¹²³

Η εκπαιδευτική στροφή στην τέχνη έχει βρει έκφραση σε μεγάλο αριθμό εκδηλώσεων τα τελευταία χρόνια¹²⁴ που συνδέονται στενά με τις πρακτικές τεκμηρίωσης, οι οποίες σύμφωνα με την καλλιτέχνη Hito Steyerl, διαμορφώνουν την «τεκμηριότητα» (documentality)¹²⁵ ως κρίσιμη τακτική παραγωγής ταυτότητας μιας κατασκευασμένης πραγματικότητας. Κατά κάποιο τρόπο οι εκδόσεις που τεκμηριώνουν τα συμβάντα της τέχνης συστήνουν «μορφές εκπροσώπησης

(*representation*) και ενδεικτικότητας (*indexicality*),¹²⁶ οι οποίες σήμερα εξισώνονται με το καλλιτεχνικό συμβάν.¹²⁷

Σε αυτό το πλαίσιο η έκθεση «*Πυρετός του αρχείου: Χρήσεις της τεκμηρίωσης στην σύγχρονη τέχνη*» (*Archive Fever Uses of the Document in Contemporary Art*)¹²⁸ που πραγματοποιήθηκε το 2008 στην Νέα Υόρκη υπό την επιμέλεια του Enwezor, αναδεικνύει το αρχείο σε καλλιτεχνικό μέσον κρίσιμης παραγωγής γνώσης στους εκθεσιακούς χώρους, η οποία επεξεργάζεται «*τις σχέσεις του αρχείου και της μνήμης, του αρχείου και των πληροφοριών του κοινού, του αρχείου και του τραύματος, του αρχείου και της εθνογραφίας, του αρχείου και της ταυτότητας, του αρχείου και του χρόνου*».¹²⁹ Ο Enwezor θεματοποιεί την τακτική του με βάση τις θέσεις του Derrida, ο οποίος προσλαμβάνει το αρχείο (*arkhē*)¹³⁰ ως ιστορική και οντολογική έννοια, δηλαδή ως αρχή και πρωτότυπο, και παράλληλα ως καταφύγιο αρχειοθέτησης της μνήμης. Ο Enwezor προσεγγίζει επίσης τις ιδέες του Foucault για την ικανότητα του αρχείου να δημιουργεί τις «*προϋπόθεσεις εγκυρότητας των κρίσεων*»,¹³¹ συστήνοντας το αρχείο όχι ως ένα σύνολο διακριτής πληροφορίας που επανακτάται στους χώρους του μουσείου, αλλά ως μια δομή συνεχιζόμενης ροής δεδομένων (*data*) εκτός γεωγραφικού πεδίου και χρονικού προσδιορισμού.¹³² Έτσι, η επεξεργασία του αρχείου κατοχυρώνεται ως κρίσιμη πρακτική ανταλλαγής γνώσης στο εδώ και τώρα της σύγχρονης τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο, η έκθεση «*Αρχείο επιτέλεσης: ένα μοντέλο*» (*Archiv performativ: a model*)¹³³ που διοργανώθηκε το 2011 στην αίθουσα τέχνης Klingental στην Βασιλεία της Ελβετίας, φιλοξένησε για ένα μήνα έναν μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών, επιμελητών, ερευνητών, καθηγητών και φοιτητών για την διεξαγωγή έρευνας σύμφωνα με τις μεθόδους της αρχειακής ταξινόμησης. Η έκθεση συνιστούσε σειρά συζητήσεων και θεωρητικών προσεγγίσεων μεταξύ διαφόρων επιστημονικών και καλλιτεχνικών πεδίων σε σχέση με τις μορφές αρχειοθέτησης, ανοίγοντας τον δρόμο για τον μετασχηματισμό της διεπιστημονικής ερευνητικής εργασίας σε μορφή επιτελεστικής διεργασίας στον χώρο του Μουσείου, «*οδηγώντας τις πρακτικές της τέχνης προς μια εκπαιδευτική δέσμευση*»¹³⁴ που παράγει παιδαγωγική εμπειρία. Επομένως, ο διάλογος που αναπτύσσεται με αφορμή το θέμα της αρχειοθέτησης αναδεικνύει μορφές επιτέλεσεων, στη διάρκεια των οποίων τα ερευνητικά δεδομένα μετουσιώνονται σε καλλιτεχνικά τεκμήρια παραγωγής γνώσης, μέσα από τα οποία παράγεται το νόημα του κριτικού πλαισίου της καλλιτεχνικής πρακτικής.

Η σύμπλευση της τέχνης με την παιδαγωγική ενεργοποιείται από τις επιτελεστικές πρακτικές της Παραεκπαίδευσης (Paraeducation)¹³⁵ που εισήγαγε η Andrea Fraser στο πλαίσιο της θεσμικής κριτικής. Η Fraser, η οποία συνομιλεί με τις παιδαγωγικές αρχές του Freire εισήγαγε στο έργο της τον διάλογο ως μοχλό αποκάλυψης μιας υπαρξιακής πραγματικότητας. Με την επιστράτευση της κριτικής συνειδητοποίησης (conscientisation), η οποία έρχεται σε αντιπαράθεση με την ετεροκίνητη μαζικοποίηση (massification)¹³⁶ που θεωρείται υπεύθυνη για τον καταποντισμό της καταπιεσμένης μάζας στην σιωπή, ο Freire έθεσε την παιδαγωγική σε πράξη ανάγνωσης της κοινωνικής πραγματικότητας και πεδίο κοινωνικής πάλης. Πρόκειται για μια παιδαγωγική πρακτική χειραφέτησης των ατόμων προς τον κοινωνικό μετασχηματισμό. Ο διάλογος εδώ συνιστά μια λειτουργία αποκωδικοποίησης (decodification) της υπαρξιακής κατάστασης, «μια πράξη γνώσης που επιτρέπει την διείσδυση μέσα σε μια πραγματικότητα».¹³⁷ Πρόκειται για μια παιδαγωγική αντιμεθodo που κατανοεί τον διάλογο ως μορφή κοινωνικής πράξης, στην οποία «η από κοινού συμμετοχή στις εμπειρίες διαποτίζεται από στοχασμό και πολιτική δράση».¹³⁸ Με άλλα λόγια η παιδαγωγική αντιμεθodos του Freire ανασυστήνει την εκπαίδευση ως πολιτική διαλογική πρακτική, εμποτισμένη από την ελευθερία της σκέψης και της συμπεριφοράς (libertarian) που αντιτίθενται στην μηχανιστική εκπαίδευση, η οποία αποσκοπεί μόνο και μόνο στην αποτελεσματικότητα και την παραγωγικότητα. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η παιδαγωγική του Freire θεμελίωσε ένα δημοκρατικό μοντέλο κοινωνικής οργάνωσης και λειτουργίας.

Η σύμφυση της παιδαγωγικής μεθοδολογίας του Freire με τις πρακτικές της δημόσιας τέχνης επιχειρείται από τον Tom Finkerpearl μέσα από την έκδοση «*Διάλογοι στην Δημόσια Τέχνη*», η οποία δημοσιεύει συνέντευξη του Freire με αφορμή μια συζήτηση για το ζήτημα της τέχνης κοινοτικής βάσης.¹³⁹ Ο Finkerpearl χρησιμοποιεί έννοιες όπως μαθητές, δάσκαλος και σχολείο, τις οποίες αντιπαραθέτει με τις ορολογίες δημόσιο, καλλιτέχνης και μουσείο, αποσκοπώντας να προσδώσει στη δημόσια τέχνη παιδαγωγικό ρόλο. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά,

*«Η στροφή προς τον παιδαγωγισμό θα τονώσει την κριτική συνείδηση, θα βοηθήσει τους κατοίκους της περιοχής να κατανοήσουν τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες μέσα στις οποίες ζουν, παίρνοντας σοβαρά υπόψη τις ενέργειές τους για να αυξήσουν την αυτοπεποίθησή τους».*¹⁴⁰

Μέσα από την ιεράρχηση καλλιτέχνη-δασκάλου και κοινού-μαθητή, ο Finkpearl εισηγείται μια δημόσια τέχνη διαλογικής βάσης (dialogue-based public art) που λειτουργεί ως παιδαγωγική πρακτική της τέχνης στον δημόσιο χώρο.¹⁴¹ Σε αυτό το πλαίσιο τα μοντέλα δασκάλου-μαθητή ή μαθητή-δασκάλου εισέρχονται σε μια διαδικασία κριτικού διαλόγου ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό σε θέματα τέχνης στον δημόσιο χώρο. Για τον Finkpearl, η δημόσια τέχνη διαλογικής βάσης δομεί χώρους διαλόγου¹⁴² στην αστική σφαίρα ως μια μορφή δημόσιας τέχνης, «η οποία περιλαμβάνει την ανταλλαγή δυνάμεων που δεν βασίζονται σε συγκρούσεις».¹⁴³

Από μια διαφορετική προοπτική ο Gilles Deleuze στην συζήτηση με την πρώην φοιτήτρια του Claire Parnete,¹⁴⁴ προσλαμβάνει την πρακτική εξάσκηση του διαλόγου ως ιδιαίτερη παιδαγωγική άσκηση δασκάλου-μαθητή που αντιβαίνει στην ρέουσα συζήτηση ή την άναρθρη μέθοδο επικοινωνίας. Για τον Deleuze ο διάλογος είναι εξουσιοδοτημένος από πολυπλοκότητα απόψεων και απροσδιοριστία ως διαδικασία απαγγελίας της διαφορετικότητας των δύο συνομιλητών, και δομεί μια ενορχηστρωμένη εναντιωματική απόπειρα προσδιορισμού του Εγώ. Ο διάλογος των Deleuze-Parnete συστήνει ένα πολυπρισματικό εργαστήριο βιοματικού πειραματισμού, στο οποίο η αλληλόδραση μεταξύ δασκάλου-μαθητή περιπλέκει την ιεράρχηση της επικοινωνίας στην σχέση διδασκαλίας και εκμάθησης, με την έννοια ότι η διαδικασία της διαλογικής αοριστίας των Deleuze-Parnet κωδικοποιεί την σημαντικότητα του παιδαγωγισμού ως μορφής συνεύρεσης, και επίσης τη συνεύρεση ως είδος παιδαγωγικής. Στο πλαίσιο αυτό η συνομιλία της πρώην φοιτήτριας Parnet με τον δάσκαλο Deleuze συστήνει την έννοια της διαλογικής συμμετοχής.

Αναμφίβολα, η δόμηση μιας παιδαγωγικής μεθοδολογίας με φορέα τον διάλογο παράγει κριτική γνώση, η οποία λειτουργεί ως αναστοχασμός στην τέχνη ως προς τις διεργασίες κοινωνικής δέσμευσης. Για την καλλιτέχνη και επιμελήτρια Kristina Lee Podesva η στροφή της τέχνης προς τον παιδαγωγισμό συγκροτεί μια κατηγορία, στην οποία «η εκπαίδευση που αποτελεί ένα σχετικά νέο μέσον τέχνης, θεμελιώνει ένα πρόγραμμα που προσλαμβάνει την εκπαίδευση και τον θεσμό της ακαδημίας ως θέμα ή διαμεσολαβητή καλλιτεχνικής παραγωγής».¹⁴⁵ Η Podesva αναφέρεται σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στο φάσμα των πρακτικών της τέχνης που χρησιμοποιούν ως μέσο την εκπαίδευση. Αυτές περιλαμβάνουν εκπαιδευτικές δομές που λειτουργούν ως κοινωνικό μέσον, παραγωγές τέχνης, βασισμένες στην παιδαγωγική διαδικασία και ένα είδος μαθησιακού περιβάλλοντος που αναπτύσσουν διερευνητικές, πειραματικές

και διεπιστημονικές προσεγγίσεις στην παραγωγή γνώσης, όπου σύμφωνα με την Podésna συστήνουν «την οργάνωση του θεσμικού πλαισίου της τέχνης σε μορφή ακαδημίας».¹⁴⁶ Αυτός ο επαναπροσδιορισμός μετουσιώνει την τέχνη σε είδος επιστημολογικού πειραματισμού και έρευνας που θεμελιώνονται στην σύμπραξη των πολιτιστικών οργανισμών με τα πανεπιστήμια και τις σχολές τέχνης,¹⁴⁷ λειτουργώντας όλο και περισσότερο ως μια εκτεταμένη διδακτική πρακτική.¹⁴⁸

Η διαλογική τέχνη συνεπώς προάγει μια γνωστική οικονομία στη μορφή της κοινωνικής οργάνωσης και κάποιο αποτελεσματικό μοντέλο μάθησης, πλαισιωμένο από την απαραίτητη εκθεσιακή υποστήριξη.¹⁴⁹ Ωστόσο η δέσμευση του διαλόγου με την εκπαίδευση κάτω από την καθοδήγηση των θεσμών της τέχνης, τόσο με τη στενή έννοια του μουσείου όσο και με την ευρύτερη έννοια των θεσμικών καλλιτεχνικών οργανισμών, δεν δημιουργεί μορφές τέχνης και εκπαίδευσης, αλλά παράγει μορφές διαμεσολάβησης μεταξύ της καλλιτεχνικής πρακτικής, του επιμελητικού σχεδιασμού και του ιδρύματος της τέχνης. Οι διαλογικές πρακτικές παρέχουν έτσι ένα υποστηρικτικό πλαίσιο στους θεσμούς ώστε να παραγάγουν το δικό τους κοινό. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, ο θεσμοί της τέχνης εκπροσωπούν με τον τρόπο αυτό την τάξη των δικών τους πραγμάτων, με την σημασία της συγκρότησης μιας οικονομίας της γνώσης που προσδίδει στους θεσμούς της τέχνης τα απαραίτητα συστατικά για να εισέλθουν στην επικερδή βιομηχανία της εκπαίδευσης.

Επομένως, η διαλογική τέχνη αναδεικνύεται επίσης σε πρακτική κατάθεσης και ανταλλαγής ιδεών «που προορίζονται για κατανάλωση των μετεχόντων στην συζήτηση»,¹⁵⁰ προτάσσοντας κανονιστικές θεσμικές λειτουργίες, στις οποίες καλλιτέχνες και επιμελητές παράγουν μορφές γνώσεων, συντονισμένες με τις επιταγές της κοινωνικής δέσμευσης. Αυτή η μετασχηματιστική διαδικασία οικοδομείται σε μια πολιτική, στην οποία οι ρόλοι της τέχνης αποκεντρώνονται, μετατοπίζονται και επανατοποθετούνται στο πλαίσιο του κανονιστικού λόγου της σχεσιακής και της διαλογικής (συναινετικής) αισθητικής, προτείνοντας ειδικές τακτικές για την αντιμετώπιση των αντικρουόμενων ζητημάτων, δομώντας εντέλει μια θεωρία καλλιτεχνικής διαπραγμάτευσης, την οποία επιχειρεί να σκιαγραφήσει το επόμενο κείμενο.

6.4 Διαλογική τέχνη και Πολιτιστική Διαπραγμάτευση

Ο συγγραφέας James Baldwin¹⁵¹ στη μελέτη του για τη δημιουργική διαδικασία και την ευθύνη του καλλιτέχνη, υποστηρίζει ότι ο σκοπός της τέχνης είναι να μεταλλάξει τον κόσμο προς το καλύτερο, κάτι που επαναφέρει την ιδέα του μοντέρνου άποικου σε σχέση με τα διευρυμένα κοσμοπολίτικα και αποικιακά περιβάλλοντα, και την αποστολή του να διαμορφώσει το πολιτιστικό και αισθητικό τους περίγραμμα. Σύμφωνα με το Baldwin, η κοινωνική πρακτική είναι η μόνη αποτελεσματική πρακτική προς αυτή την κατεύθυνση, από την στιγμή που είναι σε θέση να αναπτύσσει συνενυρέσεις γύρω από διάφορα ζητήματα, ενθαρρύνοντας τους πολίτες να εκφέρουν απόψεις, εκμαιεύοντας γνώσεις γύρω από κάθε ζήτημα. Για τον Baldwin στην διαλογική κοινωνική πρακτική της τέχνης, οι συμμετέχοντες έχουν το ρόλο του δάσκαλου και του εκπαιδευόμενου, κατασκευάζοντας γνώση που ενδέχεται να λειτουργήσει ως μελλοντικό σχέδιο κοινωνικής παρέμβασης. Με άλλα λόγια, σε έναν ολοένα αλληλοσυγκρουόμενο κόσμο η τέχνη διαλογικής βάσης εγκαλεί σε συνεργασία για την δημιουργία δίκαιων και ανθρώπινων κοινωνικών συνθηκών μέσα από συζητήσεις ανθρώπινης επιβίωσης. Έτσι, η τρέχουσα τέχνη αναδεικνύεται σε μια διεθνή αλτρουιστική πολιτική συλλογικότητα που αξιώνει απόδοση δικαιοσύνης μέσα από συναινετικούς διαλόγους, οι οποίοι υπερβαίνουν κάθε συγκρουσιακή αντιπαράθεση. Ειδικότερα, οι διακρατικές συνενυρέσεις στη τέχνη εισάγουν μια συζήτηση για την πολιτισμικά διαφοροποιημένη παρούσα πραγματικότητα, που συνενώνει τους καλλιτέχνες από όλον τον κόσμο στη βάση των παγκόσμιων προκλήσεων των πολιτιστικών διαφοροποιήσεων. Με τον τρόπο αυτό, έννοιες όπως παγκοσμιοποίηση, παγκόσμια αντίσταση, τοπικισμός ή κοσμοπολιτισμός τίθενται στο οριοθετημένο πλαίσιο της πολιτισμικής συνύπαρξης της τέχνης ως κρίσιμα ζητήματα, αποστασιοποιημένα από συγκρουσιακές αντιπαραθέσεις, στα οποία συναισθήματα όπως ενσυναίσθηση, συμπάθεια και αλληλεγγύη παρέχονται ως απαραίτητα εφόδια για την ειρηνική εξομάλυνση των πολιτισμικών αντιπαραθέσεων.

Οι διαλογικές συναινετικές πρακτικές στην τέχνη συνεπώς προάγουν εδώ έναν χώρο ρύθμισης των αντιπαραθέσεων με όρους διαπραγμάτευσης. Συγκεκριμένα, η τέχνη διαλογικής βάσης κατασκευάζει κρίσιμο αγωνιστικό λόγο, ο οποίος αποφεύγοντας όμως κάθε μορφή σύγκρουσης, οικοδομεί πλαίσιο πολιτιστικής διπλωματίας.¹⁵² Πρόκειται για μια διαδικασία διαπραγμάτευσης στη μορφή της

παραμεθοριακής ρητορικής τακτικής που συνδέεται με το αμφίσημο καθεστώς του πολιτιστικού υβριδισμού.¹⁵³ Για τον Bhabha, η πολιτιστική διπλωματία θεμελιώνεται στη βάση της επιτελεστικής φύσης των διαφορετικών ταυτοτήτων, «στον διακανονισμό και την διαπραγμάτευση των συνεχόμενων χώρων, που επανατοποθετεί τα σύνορα και επεκτείνει τα όρια σε κάθε αξίωση του μοναδικού ή αυτόνομου σήματος της ετερότητας».¹⁵⁴ Συγκεκριμένα, οι διαλογικές διαπραγματεύσεις σφυρηλατούν τα υπάρχοντα πολιτισμικά σύνορα έτσι ώστε να αμφισβητηθούν και να επαναπροσδιοριστούν.¹⁵⁵ Σε αυτό το πλαίσιο η τέχνη επιτελεί διαπραγμάτευση για την παγκοσμιοποίηση,¹⁵⁶ η οποία μεταφράζει τις πολιτικές της ταυτότητας μέσα από μια καθαρά ομογενειακή συμφωνία που συστήνεται με όρους συμβιβασμού. Πρόκειται για μια διαδικασία συντηρητικής δυτικής προοπτικής που συγκροτεί την νεοαποικιακή πολιτική της πολιτιστικής ολοκλήρωσης, στην οποία οι διαδικασίες συγκρότησης του παγκόσμιου πολιτισμού θεωρούνται θεμελιωδώς διαπραγματεύσιμες.

Η έννοια της διαπραγμάτευσης ως παράγωγο του λόγου συνιστά επίσης διαλογική διεργασία μέσα στην οποία δύο ή περισσότερα μέρη προσπαθούν να καταλήξουν σε συμφωνία, αποκλείοντας την διαμεσολάβηση και την εναντίωση των διαφορετικών θέσεων.¹⁵⁷ Η έννοια της διαπραγμάτευσης εμπίπτει στις αρχές της αγωνιστικής δημοκρατίας της Chantal Mouffe,¹⁵⁸ η οποία διαχωρίζει τις αγωνιστικές από τις ανταγωνιστικές σχέσεις, συγκροτώντας έτσι ένα κρίσιμο πλαίσιο εναντιωματικών προοπτικών. Ο αρχιτέκτονας και συγγραφέας Marcus Miessen στις συνομιλίες του με την Mouffe, που ξεκίνησαν το 2006 στο Λονδίνο και ολοκληρώθηκαν το 2011 στο Βερολίνο, έχοντας ως θέμα μορφές συμμετοχής χωρίς συναίνεση επισημαίνει, ότι «στην αγωνιστική πάλη της Mouffe η συναίνεση λειτουργεί στο επίπεδο των αρχών, αλλά συστήνει διαφωνία σε σχέση με την ερμηνεία της».¹⁵⁹ Ο Miessen υποστηρίζει αντιθέτως μορφές συμμετοχής που βασίζονται σε συγκρούσεις, τις οποίες προσλαμβάνει ως εναλλακτική χωρική πρακτική στα δημοκρατικά συστήματα. Από την άλλη πλευρά, η Mouffe υποστηρίζει μια συγκρουσιακή συναινετική δημοκρατία, η οποία αναγνωρίζει την πολυφωνία των διαφόρων πληθυσμών της κάτω από ένα ηγεμονικό λόγο. Οι δύο συνομιλητές καταλήγουν στο κατεπείγον της δημιουργίας μιας κοινής γλώσσας που επιτρέπει να διαδραματίζονται συγκρούσεις, μέσα από τις οποίες οι συμμετέχοντες αποκτούν γνώση σχετικά με τις ξεχωριστές πολικότητες κάθε συστήματος. Συνεπώς, οι δύο συνομιλητές προτείνουν την παροχή διαλογικής αρένας για την διατύπωση διαφορετικών θέσεων, στην οποία τα αντιμαχόμενα μέρη

συναντιούνται για να διαπραγματευτούν όχι ως εχθροί, αλλά ως αντίπαλοι. Ωστόσο, η συνάντηση μεταξύ αντιπάλων προϋποθέτει την αναγνώριση της νομιμότητας των αντιμαχόμενων θέσεων ακόμα και όταν τα δύο μέρη δεν είναι σύμφωνα με αυτήν την νομιμότητα. Στο πλαίσιο αυτό, οι δύο συνομιλητές προτείνουν την ενεργοποίηση μιας διαπραγματευτικής διαδικασίας, στην οποία τίθενται οι όροι συναίνεσης της συνεχιζόμενης αντιπαλότητας, που σύμφωνα με τον Giddens παράγουν νέους τρόπους επανασύνδεσης στον χωρο-χρόνο των κοινωνικών σχέσεων, μετασχηματίζοντας την κοινωνική οργάνωση και την ανθρώπινη υποκειμενικότητα μέσα από ένα τεράστιο πλήθος επιλογών.¹⁶⁰

Η έννοια της διαπραγμάτευσης, σύμφυτη με το νέο φιλελεύθερο δόγμα, εμπίπτει στη θεωρία του Προγράμματος Διαπραγμάτευσης του Χάρβαρντ (Harvard Negotiation Project) που εισηγήθηκε το 1979 ο καθηγητής της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ Roger Fisher, θεμελιώνοντας ένα μοντέλο που λειτουργεί στο πλαίσιο της παγκόσμιας πολιτικής διπλωματίας. Η μέθοδος με τίτλο «*Να Πάρεις το Ναι*» (Getting to Yes),¹⁶¹ αποτελείται από ένα σύνολο τεσσάρων αρχών που συστήνουν μια ειδική στρατηγική, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε οποιαδήποτε διαπραγματευτική διαδικασία ανεξάρτητα από το στόχο της.¹⁶² Η υπόθεση εργασίας του Fisher προτείνει ότι κάθε διαπραγμάτευση είναι διαφορετική, ωστόσο τα συστατικά στοιχεία της παραμένουν τα ίδια. Το μοντέλο διαπραγμάτευσης του Fisher διασπά της αντιμαχόμενες θέσεις σε συστατικά μέρη, καταργώντας έτσι την έννοια του γενικευμένου διαλόγου. Το μοντέλο αυτό οικοδομείται στις αρχές της Σωκρατικής αμφισβήτησης που αποκαλείται Μαιευτική.¹⁶³ Πρόκειται για τη χρήση επιχειρημάτων που κατευθύνουν την διαφωνία μεταξύ μερών, η οποία επιλύεται βάσει αποδεικτικών στοιχείων και αντικειμενικής λογικής. Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι η διαπραγμάτευση συνιστά αναζήτηση για τον προσδιορισμό της αλήθειας, η οποία είναι ανεξάρτητη από την υποκειμενική κρίση των διαπραγματευτών. Με άλλα λόγια, «*βασίζεται πρωτίστως στην ιδέα του ορθολογικού πνεύματος, η οποία εντοπίζεται στην διαλεκτική της αρχαίας Ελλάδας*».¹⁶⁴

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η έννοια της περιορισμένης διαπραγμάτευσης συνιστά μια υποκατηγορία της διαλεκτικής, η οποία είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με τον λεκτικό κώδικα της νέας φιλελεύθερης πολιτικής, η οποία λειτουργεί ως διπλωματικό μέσον απόρριψης κάθε μορφής εναντιωματικής σύγκρουσης μεταξύ δύο μερών. Η έννοια της πλασματικής διαπραγμάτευσης υποδεικνύει την αποπολιτικοποίηση του πολιτικού, με την έννοια ότι μέσω της διαπραγμάτευσης επιτρέπεται σε όσους δεν

διαθέτουν την εξουσία να συμμετέχουν παραγωγικά σε μια πολιτική συνομιλία. Στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, η οποία ισοδυναμεί με μια διαπραγματευόμενη διαδικασία,¹⁶⁵ οι αρχές της διαπραγμάτευσης έχουν σημαίνοντα ρόλο στη σχέση παγκόσμιο/τοπικό, η οποία ποικίλλει ανάλογα με την ευπάθεια κάποιας χώρας απέναντι στις παγκόσμιες δυνάμεις. Έτσι, το παγκόσμιο αίτημα της διαπραγμάτευσης συνιστά την επεξεργασία των εξουσιών των εθνών-κρατών και την διεύρυνση της απόστασης που τα χωρίζει από τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές λειτουργίες της παγκοσμιοποίησης. Όπως επισημαίνεται, *«ακόμη και όταν το παγκόσμιο/τοπικό χάσμα είναι ευρύ και οι εξουσιαστικές ασυμμετρίες έντονες, οι τοπικές αντιδράσεις στις παγκόσμιες πιέσεις επιβάλλονται να είναι διαπραγματεύσιμες»*.¹⁶⁶ Σύμφωνα με τον Slavoj Žižek, η διαπραγμάτευση αποτελεί μορφή παραπολιτικής που απορρίπτει την ορθή λογική του πολιτικού ανταγωνισμού και λειτουργεί ως προσπάθεια αποσυντονισμού της πολιτικής, *«μέσα από την διατύπωση σαφών κανόνων υπακοής, έτσι ώστε οι διάφορες αγωνιστικές διαδικασίες να μην εκραγούν στην τρέχουσα πολιτική»*.¹⁶⁷ Με άλλα λόγια, η διαπραγμάτευση προάγεται σε κατευθυντήρια οδηγία μιας ρητορικής στρατηγικής που ωθεί στην απολιτικοποίηση της ετερότητας σε παγκόσμιο επίπεδο.

Η ρόλος της σύγχρονης τέχνης στο πεδίο της πολιτικής διαπραγμάτευσης επισημαίνεται από τις συνδέσεις της με την πολιτική της «ήπιας ισχύος» (soft power)¹⁶⁸ που επιτρέπει την διάχυση της επιρροής της στο σύστημα αξιών μιας χώρας. Η ήπια ισχύς συνιστά την ικανότητα της έλξης και της πειθούς και συνεπάγεται μια πολιτική πρακτική, η οποία εκπροσωπεί αξίες που οι άλλοι θέλουν να ενστερνιστούν στην προσπάθεια επιβίωσης στο διεθνές σύστημα. Στην πολιτική της ήπιας ισχύος δεν υφίσταται εξαναγκασμός και βία, αλλά συναίνεση μέσω έλξης, η οποία λειτουργεί πειστικά για την συμπόρευση στις επιδιώξεις των άλλων. Πρόκειται για μια δράση πολιτικής διπλωματίας, με την οποία μια χώρα ασκεί διπλωματία στους πολίτες άλλων χωρών. Η τρέχουσα τέχνη σε αυτό το πλαίσιο, μέσα από τις υπερατλαντικές πολιτισμικές συναντήσεις αντίστοιχα, θεμελιώνει ένα πεδίο διεθνών σχέσεων¹⁶⁹ μέσα στο πλαίσιο της πολιτικής της ήπιας ισχύος. Όπως απέδειξε άλλωστε η τελευταία η έκδοση της Documenta στην Αθήνα, οι ισχυροί οργανισμοί της τέχνης παρουσιάζουν μεγάλη ευελιξία στη χρήση διακρατικών δικτύων για την παραγωγή δημόσιας πολιτιστικής διπλωματίας, η οποία δεν περιορίζεται μόνο στην ανταλλαγή πολιτιστικών προϊόντων αλλά επεκτείνεται στην άμεση πολιτισμική

επιρροή, οικοδομώντας έτσι την ευνοϊκή διαμόρφωση της κοινής γνώμης στα ξένα εδάφη στο πλαίσιο του πολιτιστικού μετααποικισμού.

Για τις πολυπολιτισμικές συνενυρέσεις, ο κόσμος της τέχνης χρησιμοποιεί ως ενδιάμεση γλώσσα επικοινωνίας την αγγλική που λειτουργεί ως *lingua franca*, σπάζοντας έτσι τους γλωσσικούς φραγμούς της πολιτισμικής ετερογλωσσίας. Πάνω σ' αυτό, η κοινωνιολόγος Alix Rule και ο καλλιτέχνης David Levine δημοσίευσαν το 2012 ένα δοκίμιο για την ομιλία του κόσμου της τέχνης, την οποία πλαισιώνουν με τον όρο *International Art English (IAE)*.¹⁷⁰ Για τους δύο εμπνευστές της ορολογίας, η IAE κατασκευάζει μια κοινότητα από ένα δίκτυο ανθρώπων που δραστηριοποιούνται στις δημιουργικές βιομηχανίες, όπως καλλιτέχνες, επιμελητές, ιστορικοί τέχνης, ιδιοκτήτες και διευθυντές γκαλερί, κατασκευαστές ιστοσελίδων, εκδότες περιοδικών, υπεύθυνοι δημοσίων σχέσεων, συλλέκτες καλλιτεχνικοί σύμβουλοι κ.α. Σε αυτό το πλαίσιο, η ειδική γλώσσα IAE συγκροτείται από το πλήθος των νεολογισμών της σύγχρονης τέχνης, η οποία είναι δύσκαμπτη, καθώς έρχεται ως αποτέλεσμα της αγγλικής μετάφρασης των όρων του γαλλικού μεταστρουκτουραλισμού. Όπως διατυπώνουν χαρακτηριστικά, «η γλώσσα IAE ακούγεται ως ένα γαλλικό δελτίο τύπου που συγκροτείται από γάλλους ασκούμενους που μιμούνται Αμερικανούς ακαδημαϊκούς ασκούμενους, που μιμούνται Γάλλους ακαδημαϊκούς».¹⁷¹ Εμφανώς, η αγγλική γλώσσα έχει αντικαταστήσει την γαλλική γλωσσική επιρροή, η οποία συγκρότησε τον εικοστό αιώνα την διεθνή καλλιτεχνική διάλεκτο του Μοντερνισμού. Όπως επισημαίνουν οι Rule και Levine, η αγγλική γλώσσα είναι σήμερα δεδομένη στους επαγγελματίες της τέχνης ως μια αποκλειστική διάλεκτος, η χρήση της οποίας λειτουργεί ως ερμητικός κώδικας εμπιστοσύνης μέσα στον κόσμο της σύγχρονης τέχνης.

Για την γλωσσολόγο Anne Johnson,¹⁷² η παγκοσμιοποίηση της αγγλικής γλώσσας που έχει επικρατήσει στην ψηφιακή επικοινωνία και στις παγκόσμιες οικονομικές συναλλαγές, είναι υπεύθυνη για τη δημιουργία μιας τάξης ανισοτήτων στην διαπολιτισμική επικοινωνία, η οποία συγκροτεί μια νέα κοινωνική κατηγορία βασισμένη στη γλωσσική επάρκεια. Παρότι η αγγλική γλώσσα προωθεί τον οικονομικό τομέα με διάφορους τρόπους, παρέχοντας τις βασικές δεξιότητες στην ψηφιακή τεχνολογία, η επικράτηση της ως επίσημης ομιλούσας γλώσσας στον πολιτισμό την συστήνει σε μορφή πολιτιστικού κεφαλαίου. Η Johnson επισημαίνει ότι σε αντίθεση με τις γλώσσες που θεωρούνται φορείς της κουλτούρας τους, η επικράτηση των αγγλικών έχει επιβλαβή αντίκτυπο στην πολιτιστική πολυμορφία.

Στην ανάλυσή του για τον γλωσσικό ιμπεριαλισμό της *Lingua Franca*,¹⁷³ ο ερευνητής Robert Phillipson υπενθυμίζει ότι η παρουσία των ευρωπαϊκών γλωσσών σε χώρες εκτός της ευρωπαϊκής ηπείρου τον δέκατο ένατο αιώνα σηματοδοτούσε την γλωσσική πολιτική ως βασική διάσταση των αποικιακών αυτοκρατοριών. Για τον Phillipson, η κυριαρχία μέσω της εξαγωγής των ευρωπαϊκών γλωσσών είχε καταστροφική επίδραση σε πολιτισμούς και γλωσσικές διαλέκτους. Αναπόφευκτα, η γλωσσική κυριαρχία συνιστά ομοιογενή πολιτισμό, *«ο οποίος είναι αλληλοσυνδεδεμένος με την οικονομική, πολιτική, επικοινωνιακή, πολιτιστική, στρατιωτική και κοινωνική κυριαρχία»*.¹⁷⁴ Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η ανάλυση του Phillipson υποδεικνύει τις κυριαρχικές παρορμήσεις των προηγμένων οικονομικά χωρών ως απόγονοι του πολιτικού, οικονομικού και πολιτιστικού επεκτατισμού προηγούμενων ιστορικών περιόδων που υποδηλώνεται σήμερα με την επικράτηση της αγγλικής γλώσσας. Κάτω από αυτό το πρίσμα, η σύγχρονη τέχνη στο πλαίσιο του θεσμικού της ρόλου επηρεάζει καθοριστικά, όχι μόνο τις εσωτερικές υποθέσεις των κοινωνιών που βρίσκονται σε διαδικασίες πολυεπίπεδων κρίσεων, αλλά και μέσα από τον ρόλο της ως μοχλός διεθνούς πολιτιστικής ανασυγκρότησης, μετουσιώνοντας την πολιτισμική εικόνα μιας χώρας και συμμετέχοντας ενεργά στις διαδικασίες του διεθνούς πολιτιστικού μετααποικισμού που επιφέρει η διαδικασία της παγκόσμιας ολοκλήρωσης.

7.4 Σύνοψη-Συμπεράσματα

Είναι προφανές ότι η πολυσύνθετη φύση της διαλογικής τέχνης διευρύνει το σχεσιακό πεδίο της τρέχουσας τέχνης προς την κατεύθυνση της διϋποκειμενικής επικοινωνιακής δράσης, η οποία συγκροτείται κατά περίπτωση από την ιδανική ομιλιακή κατάσταση τους Habermas, τη διαλογική αλληλεπίδραση του Bakhtin και την ενδουποκειμενική ηθική του Léninas, συνιστώντας πολιτικές τέχνης με κοινωνική δέσμευση, συχνά «ευθυγραμμισμένη με το πολιτικό συμφραζόμενο του ακτιβισμού και τις βιοπολιτικές τεχνολογίες, οι οποίες προσφέρουν υπόβαθρο διαλόγου».¹⁷⁵ Το θεωρητικό σχήμα της διαλογικής τέχνης και των συνπαραγώγων της όπως συνομιλιακή τέχνη, παράκτια τέχνη και δημόσια τέχνη διαλογικής βάσης, δομούν τους όρους για μια ιδανική συνομιλιακή κατάσταση. Όμως εμφανίζοντας παράλληλα δεσμεύσεις, οι οποίες συνοψίζονται στην αρχή του καθολικού σεβασμού και της ισότιμης αμοιβαιότητας.¹⁷⁶ Στο πλαίσιο αυτό σχηματίζεται το απαραίτητο

θεωρητικό πλαίσιο για την ανάπτυξη μιας διαλογικής αισθητικής που προσφέρει την βάση όπου η γλωσσική αξίωση οδηγεί τις πρακτικές της τέχνης σε ηθική και πολιτική δέσμευση στο πλαίσιο πραγματικής συναίνεσης.¹⁷⁷

Έτσι η διάσταση του διαλόγου ως μορφή κοινωνικής αλληλεπίδρασης αναπτύσσει την αίσθηση της συνεργασίας με Άλλους ως μια συνεχή διαδικασία, η οποία επισημαίνεται ως σύνθετη διαδικασία αλληλοσύνδεσης του εαυτού και του άλλου, και της κοινότητας.¹⁷⁸ Η διαλεκτική τέχνη επιδιώκει να προάγει επίσης τη θεώρηση της επικοινωνιακής δράσης μέσα σε ένα ρευστό σχεσιακό πεδίο, όπου οι πρακτικές της τέχνης καταστέλλουν κάθε ανισότητα αλλά και εναντίωση που όμως εμπεριέχονται στο επίκεντρο κάθε συνδιάλεξης. Συνιστούν καλλιτεχνική πρακτική ως δρών φορέας της *«διϋποκειμενικής ηθικής εγκυρότητας άρρηκτα συνδεδεμένης με την διαπραγμάτευση»*.¹⁷⁹

Η γλώσσα επιπλέον ως επικοινωνιακό υλικό του εκφωνήματος συνιστά ένα μοναδικό γεγονός στο αδιαίρετο του χρόνου και του τόπου, καθιστώντας την ιδιοτοπική τοποθεσία σε μια σημειωτική μετάφραση του χώρου της κοινωνικής οργάνωσης. Συνεπώς, η σύσταση της ετερο(τοπολογίας) γίνεται αντιληπτή ως τόπος κριτικής παρέμβασης και ρήξης απέναντι στο διαρκές διακύβευμα εξουσίας, εντός της οποίας ερμηνεύονται κυριαρχικά σχέδια, χωρίς τη δυνατότητα τελικής συμφιλίωσης. Οι ιδιοτοπικές τοποθεσίες, άρα αποτελούν χωροχρονικές αποτμίσεις των σχεσιακών εντάσεων στους πραγματικούς τόπους και συνδέονται με την εντοπιότητα, η οποία σχετικοποιείται ως προς τη σημασία που αποκτά με την μεταφορά του λόγου και της γλώσσας.

Ο δεσμός της γλώσσας με την γνώση συγκροτεί τέχνη θεματικής βάσης (issue-based art), η οποία ανάγεται στο κλειστό σύστημα του ερευνητικού εργαστηρίου. Με την ιδιότητα αυτή εισέρχεται στην οικονομία της γνώσης με όχημα την εκπαιδευτική στροφή της τέχνης. Η παραγόμενη γνώση ανακυκλώνεται στο διεθνές καλλιτεχνικό περιβάλλον, ωθώντας στην ανάπτυξη μια σειράς κρίσιμων πλαισίων για τις σχέσεις τοπικό/παγκόσμιο που αναδεικνύουν τη σημασία του θεσμικού ρόλου της τρέχουσας τέχνης στην πολιτική της πολιτιστικής διαπραγμάτευσης. Σε αυτό το πλαίσιο προτάσσονται όροι αποδεχτών δράσεων για την οικοδόμηση κοινών συμφερόντων και τη διαμόρφωση ολοκληρωμένων πολιτιστικών καθεστώτων ως προς την παγκόσμια πολιτισμική ολοκλήρωση που τίθεται από το δόγμα της νέας φιλελεύθερης παγκόσμιας διακυβέρνησης.

Υπό αυτήν την έννοια το πεδίο της σύγχρονης τέχνης μέσα από μια σειρά στροφών, με πρώτη την εθνογραφική στροφή που ο Hal Foster αναγνώρισε ως σημείο εκκίνησης για την προσπάθεια να εγκατασταθεί η σημασία της αλήθειας στην ιστορία, στρέφεται προς την εκπαίδευση μέσω της διαλογικής τέχνης. Η διαλογική τέχνη επιστρατεύει την ηθική ομιλιακή κατάσταση ως μέσον για την ανάπτυξη μιας διαδικασίας που επιτρέπει τον επανακαθορισμό του επιμελητικού πεδίου ως πρακτική παραγωγής έρευνας και γνώσης, η οποία διανέμεται και ανταλλάσσεται στο διεθνές περιβάλλον. Η εκπαιδευτική στροφή στην τέχνη παράλληλα λειτουργεί ως κίνητρο για διακρατικές συνεργασίες, επαναπροσδιορίζοντας το καθεστώς των ιδρυμάτων της τέχνης κάτω από παιδαγωγικές πλατφόρμες προώθησης δομικών μετασχηματισμών στο πεδίο της κοινωνικής εκπαίδευσης.

Το πρώτο επακόλουθο αυτής της κατάστασης είναι το καλλιτεχνικό συμβάν να κατακερματίζεται σε μια πληθώρα διαλογικών συνευρέσεων παγκοσμίως, οι οποίες λειτουργούν ως ταυτόχρονα γεγονότα κριτικής πρακτικής σε διαφορετικά θεσμικά περιβάλλοντα, σηματοδοτώντας έτσι τελικά την εξάλειψη της τοπικότητας στο πλαίσιο ενός διακρατικού πολιτιστικού νομαδισμού που έχει προκαλέσει η σύγχρονη τέχνη. Η διαλογικότητα στην τέχνη έτσι διαπραγματεύεται πολιτισμικές συγκρούσεις κάτω από την πολιτική της ήπιας ισχύος, εξαλείφοντας τον πολιτισμικό Άλλο στο πλανητικό επίπεδο, και δημιουργώντας ολιστική επικράτηση μιας παγκόσμιας σύγχρονης τέχνης με τις γνωστικές επιρροές από την κουλτούρα του κάθε έθνους.

Ένα δεύτερο επακόλουθο είναι πως το πεδίο της τέχνης εισέρχεται σε γνωσιακές διαδικασίες, όπου το παραγόμενο έργο προτάσσει ίδια γνώση. Η διαχείριση και η διανομή των δεδομένων αυτής της γνώσης συνδέει την τέχνη με το σύστημα της οικονομίας της γνώσης, στην οποία η ιδιωτικοποίηση της γνώσης, αποκαλούμενη ως «πνευματική ιδιοκτησία» (IP: Intellectual Property) καθίσταται οικονομικό προϊόν ζωτικής σημασίας, τουλάχιστον στο Παγκόσμιο Βορρά.¹⁸⁰ Στο πλαίσιο αυτό, η παραγωγή της σύγχρονης τέχνης με τους νεολογισμούς που φέρνει εισέρχεται στην επικοινωνιακή πνευματική δραστηριότητα ως κρίσιμο τμήμα μιας κερδοσκοπικής οικονομίας.¹⁸¹

Το τρίτο επακόλουθο είναι η διαλογική τέχνη και η θεωρία που αναπτύσσεται γύρω από αυτήν να υποκαθιστά τις δομές της καλλιτεχνικής πράξης, οριοθετώντας τις λειτουργίες του καλλιτέχνη και υποβαθμίζοντας τον ρόλο του ως δρών υποκείμενο. Αποσπάται έτσι από την βιωματική γνώση των συνεπειών της πραγματικής του δράσης.¹⁸²

Η υποτίμηση ουσιαστικά της καλλιτεχνικής πράξης δομείται στην ιδιαίτερη σημασία που προσδίδει η τρέχουσα τέχνη στις κοινωνικά δεσμευμένες πρακτικές, οι οποίες καταλαμβάνουν τη θέση της καλλιτεχνικής δράσης. Ωστόσο στη συζήτηση που προηγήθηκε, οι διαλογικές πρακτικές προσεγγίζονται κάτω από το πρίσμα της κανονικότητας και ορθολογικότητας που αποδίδονται στον ορθό Λόγο και την επίδραση της διαλογικής ηθικής. Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι η διαλογική τέχνη υπερασπίζεται την κανονικότητα, μέσα στην οποία η σύγχρονη τέχνη επιχειρεί να διαχειριστεί τις ηθικές και πολιτικές διαστάσεις της κοινωνικής ζωής.

Σε αυτό το πλαίσιο η απάντηση στο ερώτημα εάν ο λόγος στη σύγχρονη τέχνη υποκαθιστά την καλλιτεχνική πράξη επανατίθεται ως εξής. Για να μπορέσει η τέχνη να λειτουργήσει ως δρών φορέας στην κοινωνία θα πρέπει να φλερτάρει με τον ανορθολογισμό, καθώς ο λόγος υποτάσσει τον υλικό κόσμο και δημιουργεί το δικό του εγκέφαλο που επιβάλλεται στην φυσική και κοινωνική ιστορία.¹⁸³ Για τον Κορνήλιο Καστοριάδη το «λέγειν» και το «τεύχειν» που αντιστοιχούν στην γλώσσα και την πρακτική είναι απόλυτες δημιουργίες του κοινωνικοιστορικού. Πρόκειται δηλαδή για το μάγμα των φαντασιακών σημασιών της κοινωνικοιστορικής θέσμισης.¹⁸⁴ Όπως παρατηρεί ο Καστοριάδης, η συμβατότητα του «λέγειν» και του «τεύχειν» στην οργάνωση της κοινωνίας δημιουργούν μια ιδιαίτερη φαντασιακή παράσταση του κόσμου που εξυπηρετεί τους σκοπούς της γνώσης, όπου σκοπός της γνώσεως είναι ο εξουσιασμός και η κατοχή της φύσης.¹⁸⁵ Η ενέργεια του «λέγειν» και της ταυτιστικής λογικής εξαιτίας αυτής, είναι ισχυρά εξαρτημένη από την φαντασιακή οργάνωση του κόσμου που αυτοπροσδιορίζει τον προσανατολισμό και τους σκοπούς του. Συνεπώς για να θεωρηθεί η τέχνη σημαντικός παράγοντας στη διαμόρφωση του κοινωνικοπολιτικού κάτι τέτοιο συνεπάγεται την παραίτηση των καλλιτεχνών από τις αξιώσεις των ορθολογικών ρυθμίσεων μέσα στις οποίες λειτουργεί το θεσμικό πλαίσιο της τρέχουσα τέχνης. Η υπεράσπιση της ατομικής και συλλογικής αυτονομίας αποκτά δυναμική στο να εμπνέει την κοινωνικό-πολιτική πράξη μέσα από τον αυθορμητισμό. Κάτι τέτοιο σημαίνει την ικανότητα να διατυπώνει κανείς βάσιμες κατευθυντήριες αρχές για κοινωνική δράση που στη συνέχεια «θα γεννήσει αυτενέργεια και μια κοινωνία βασισμένη στην αυτοδιάθεση».¹⁸⁶ Σε αυτά τα δεδομένα βασίζεται η έννοια του ακτιβισμού που επεξεργάζεται το επόμενο κεφάλαιο.

8.4 Σημειώσεις

-
- ¹ Βλ.: Kester, G. H. (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, σ. 110.
- ² Ιδ., σ. 84.
- ³ Βλ.: Goffman, E. (1996) *Συναντήσεις*, σ. 16.
- ⁴ Βλ.: Habermas, J. (1984[1981]) *The Theory of Communicative Action. Vol. 1: Reason and the Rationalization of Society*.
- ⁵ Βλ.: Goffman, E. (ό.π.), σ. 12.
- ⁶ Βλ.: Ντάφλος Κ. (2017) *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων*, σ. 64.
- ⁷ Βλ. Kester, G. H. (ό.π.), σ. 49.
- ⁸ Ιδ., σ. 84.
- ⁹ Βλ.: Bakhtin M. (1980) *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*.
- ¹⁰ Βλ.: Holquist, M. (2002) *Dialogism: Bakhtin and his world*, σ. 60.
- ¹¹ Βλ.: Hyenes, J. D. (2002) *Bakhtin and the Visual Art*, σ. 295.
- ¹² Βλ.: Kester, G. H. (ό.π.), σ. 122
- ¹³ Βλ.: Bendell, J. (2003) *Talking for change? Reflections on effective stakeholder Dialogue*, σ. 57-58.
- ¹⁴ Βλ. Rotry, R. (2001[1979]) *Η Φιλοσοφία και ο Καθρέπτης της Φύσης*.
- ¹⁵ Βλ. Bhabha, K. H. (1998) *Conversational Art*.
- ¹⁶ Βλ.: Holquist, M. (2002) *Dialogism: Bakhtin and his world*, σ. 64.
- ¹⁷ Βλ.: Buber, M. (1971[1923]) *I and Thou*.
- ¹⁸ Βλ.:Lévinas, E. (1989) *Ολότητα και άπειρο*.
- ¹⁹ Βλ.: Adorno, T. (2000) *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*.
- ²⁰ Βλ.: Kester, G. H. (ό.π.), σ. 1.
- ²¹ Ιδ., σ. 72.
- ²² Βλ.: Wilson, M. (2007) *Autonomy, Agonism and Activistic Art: An interview with Grand Kester*, σ. 117
- ²³ Βλ.: Ντάφλος Κ. (ό.π.), σ. 75.
- ²⁴ Ο όρος Littoral Art θα μπορούσε να μεταφρασθεί ως Παράκτια Τέχνη. Τον όρο εισήγαγε το 1997 ο Καναδός καλλιτέχνης και συγγραφέας Bruce Barber για να περιγράψει τις πρακτικές της τέχνης που λειτουργούν ανάμεσα στους θεσμούς και την δημόσια σφαίρα. Η Littoral Art συντίθεται από κοινωνικές και πολιτιστικές δράσεις, οι οποίες χρησιμοποιούν ομιλητικές πρακτικές που σύμφωνα με τον Barber συνενώνουν την θεωρία και την πρακτική, οικοδομώντας μια πολιτική πράξη. Στο πλαίσιο της Littoral Art, ο Barber παρήγαγε μια σειρά εκθέσεων, μετασχηματίζοντας τους εκθεσιακούς χώρους σε βιβλιοθήκες, προσκαλώντας το κοινό να προβληματιστεί για τον τρόπο κατανάλωσης της πληροφορίας που μεταδίδουν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και θεάματος, εισάγοντας έτσι την Littoral Art στην κριτική τέχνη. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η Littoral Art εντάσσει τις τακτικές της διαλογικής τέχνης στον εκπαιδευτικό και παιδαγωγικό τομέα. Βλ.: Barber,

B. (2013) *Littoral Art and Communicative Action*.

²⁵ Βλ.: Giddens, A. (1994) *Risk, Trust, Reflexivity*, σ. 186-187.

²⁶ Το θέμα της συζήτησης ήταν ο κοινωνικός στιγματισμός των εξαρτημένων από ναρκωτικά γυναικών που εργάζονταν σε πορνεία. Το έργο με τίτλο «*Παρέμβαση για την Παροχή Βοήθειας στις Εξαρτημένες Γυναίκες από Ναρκωτικά*» (Intervention to Aid Drug-Addicted Women), αντιπροσωπεύει σύμφωνα με το ιδρυτικό μέλος των WochenKlausur Wolfgang Zinggl μια πολιτική παρέμβαση σχετικά με ένα εντοπισμένο κοινωνικό πρόβλημα. Όπως επισημαίνει ο Kester, οι συζητήσεις γύρω από τα κοινωνικά ζητήματα στρεβλώνονταν στη σφαίρα των μέσων ενημέρωσης, για τον λόγο αυτό οι συμμετέχοντες στην συνάντηση αυτή δε θέλησαν οι δηλώσεις τους να αφαιρεθούν από το πλαίσιο και να χρησιμοποιηθούν εναντίον τους πολιτικά. Βλ.: Kester, G. H. (ό.π.), σ. 99.

²⁷ Συγκεκριμένα σε τουριστικά σκάφη στη λίμνη της Ζυρίχης. Βλ. Kester, G. H. (ό.π.), σ. 101.

²⁸ Η εργασία σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε το 1991 σε συνεργασία με τους Annice Jacoby και ο Chris Johnson, οι οποίοι καθοδηγούσαν την ομάδα t.e.a.m (Teens + Educators + Artists + Media), αναπτύσσοντας μια σειρά συζητήσεων μεταξύ μιας ομάδας εφήβων της Νέας Υόρκης και αργότερα μεταξύ της ομάδας αυτής και της αστυνομίας στην πόλη Oakland των Ηνωμένων Πολιτειών. Στο πλαίσιο αυτών των συζητήσεων, χρησιμοποιήθηκε ως τοποθεσία ο τελευταίος όροφος ενός κτιρίου στάθμευσης που σύμφωνα με τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, οι χώροι αυτοί για τους έγχρωμους και σκουρόχρωμους λειτουργούν ως τοποθεσίες σύστασης συμμοριών. Βλ.: Kester, G. H. (ό.π.), σ. 4-5.

²⁹ Οι συζητήσεις εκείνες οδήγησαν στο έργο «*Κωδικός 33*» (Code 33) από ηχογραφημένες συνομιλίες μεταξύ νέων και αστυνομικών στην πόλη Oakland που αποσκοπούσαν στη διάλυση των στερεότυπων για τις έγχρωμες εφηβικές συμμορίες. Αυτή η διαλογική διαδικασία οδήγησε περαιτέρω σε ένα εργαστήριο παραγωγής βιντεοσκοπημένου αρχείου, το οποίο αναφέρονταν σε διάφορες δημιουργικές πρακτικές αλληλοκατανόησης μεταξύ των εφήβων και της αστυνομίας, στο πλαίσιο διαβούλευσης για τη δημόσια αστυνόμευση.

³⁰ Βλ.: Kester, G. H. (ό.π.), σ. 5.

³¹ *Ιδ.*

³² *Ιδ.*, σ. 122.

³³ Το λήμμα ενσυναίσθηση (empathy), από την ελληνική λέξη εμπάθεια (εμ + πάθος) που σημαίνει εκείνος που βρίσκεται σε κατάσταση πάθους, εμφανίστηκε τον δέκατο όγδοο αιώνα με τον τίτλο *Einfühlung* (ταυτοποίηση, απομίμηση συναισθημάτων), σε μια προσπάθεια να προσδιοριστεί η δυνατότητα εξερεύνησης της ανθρώπινης ψυχής μέσω της ενσυναίσθησης με άλλους ανθρώπους. Η περιπλοκότητα του Γερμανικού όρου *Einfühlung* μεταφράστηκε στην αγγλοσαξονική γλώσσα ως *empathy* και αναλύθηκε στα μέσα του δέκατου ένατου και τις αρχές του εικοστού αιώνα, όταν η αντιληπτική ψυχολογία ανέδειξε την σημασία της ενσυναίσθησης στην ικανότητα της εκτίμησης των αισθημάτων και συναισθημάτων των άλλων και της συνεκτικής ανταπόκρισης σε αυτά. Η εννοιολόγηση της ενσυναίσθησης εντοπίζεται στο έργο των Σκοτσέζων φιλοσόφων Adam Smith και David Hume, οι οποίοι την συνέλαβαν ως την ικανότητα ενός ατόμου να κατανοήσει το περιεχόμενο των αισθήσεων άλλων ατόμων, όπως και την ικανότητα κάποιου να αντιδρά

δεοντολογικά με άλλους. Ειδικότερα, ο David Hume ταύτισε τον έννοια με την συμπάθεια, η οποία είχε σημαντικό ρόλο στη διατριβή του για την «Ανθρώπινη Φύση» αλλά και με τις αισθήσεις που σχετίζονται με την παρατήρηση των έργων τέχνης. Από τα μέσα του εικοστού αιώνα, η έννοια της ενσυναίσθησης αναλύθηκε διεξοδικά, τόσο σε φιλοσοφικό όσο και σε ψυχαναλυτικό επίπεδο, απόρροια του μεταμοντέρνου ενδιαφέροντος για τη βιωματική εμπειρία. Στο πλαίσιο αυτό η έννοια της ενσυναίσθησης έχει καταλήξει να σημαίνει τη διαδικασία της φαντασιακής ανάληψης της κατάστασης και των περιστάσεων που βρίσκεται ο άλλος, και επιτρέπει την αντιληπτική ταύτιση με τις αισθήσεις του. (Βλ.: Novac, M. (2011) *The Complicated History of Einfühlung*). Στη μεταποικιακή και φεμινιστική διαλεκτική η ενσυναίσθηση εισέρχεται σε μια κριτική επεξεργασία σε σχέση με τις πολιτικές και ηθικές συνέπειες στις οντολογικές διακρίσεις που συγκροτούνται μεταξύ εκείνου που συναισθάνεται και του υποκειμένου της ενσυναίσθησης. Έτσι, η ενσυναίσθηση κατανοείται ως απόδοση συμπάθειας μιας προνομιούχου ανθρώπινης ομάδας προς μια άλλη και απορρέει από τα συναισθήματα προς τους υποδεεστέρους Άλλους κατά την περίοδο της αποικιοκρατίας. Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης η ενσυναισθητική δέσμευση ενδέχεται να συστήνει άρρηκτους δεσμούς με τις σχέσεις εξουσίας, συνιστώντας συνδέσεις με τις μεταβαλλόμενες διαδικασίες της διασποράς, της μετανάστευσης και της παγκοσμιοποιημένης ανάπτυξης μεταξύ άλλων φαινομένων, μέσα στα οποία ταξιδεύουν τα συναισθήματα και οι πολιτικές τους συνέπειες. Ιδιαίτερα στις παρούσες συνθήκες της νεοφιλελεύθερης διακυβέρνησης, η ενσυναίσθηση χρησιμοποιείται ως μια συναισθηματική μεθοδολογική τεχνική της εθνογραφίας, μέσω της οποίας κατανοείται ο πολιτισμικός «άλλος». Βλ.: Coplan, A. and Goldie, P. (2011) (eds.) *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* και Sennett, R. (2015) *Μαζί*.

³⁴ Βλ.: Kester, G. H. (ό.π.), σ. 150.

³⁵ Ιδ., σ. 113.

³⁶ «Για την ανάδυση της συμφωνημένης αλήθειας μέσα από κανόνες θέσμισης ιδανικού, πρακτικού διαλόγου». Βλ.: Ντάφλος Κ. (ό.π.), σ. 73.

³⁷ Βλ.: Habermas, J. (1993) *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, σ. 38.

³⁸ Βλ.: Habermas, J. (1997) *Η ηθική της επικοινωνίας. Ηθική του διαλόγου. Σημειώσεις για ένα πρόγραμμα θεμελίωσης*, σ. 81.

³⁹ Βλ.: Benhabib, S. (1991) *Situating the Self. Gender, community and postmodern in contemporary ethics*, σ. 72.

⁴⁰ Βλ.: Habermas, J. (ό.π.), σ. 132-133.

⁴¹ Βλ.: Bernstein, R. J. (1991). *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*, σ. 337.

⁴² Βλ.: Bernstein, R. J. (2010) *The Pragmatic Turn*, σ. 114.

⁴³ Βλ.: Benhabib, S. (ό.π.), σ. 47- 48.

⁴⁴ Βλ.: Benhabib, S. (1995) *Afterward: Communicative ethics and contemporary controversies in practical philosophy*, σ. 319.

⁴⁵ Ιδ., σ. 317.

⁴⁶ Ιδ., σ. 322.

⁴⁷ Η έκθεση συνιστούσε μια σειρά διαλεκτικών ανταλλαγών κατά την διάρκεια του Φεστιβάλ τέχνης της Ατλάντας που είχε τον ρόλο του αντίποδα στο μέγα-γεγονός των Ολυμπιακών Αγώνων. Σύμφωνα με την Jacobs, η έκθεση είχε σημείο αναφοράς την συνομιλία που λειτουργούσε ως μορφή ανταλλαγής και γενναιοδωρίας μεταξύ τέχνης και ακροατηρίου. Για παράδειγμα, το έργο Magic Madle (κιμονό) της Γερμανίδας καλλιτέχνης Regina Frank συνέθεταν κείμενα και ποιήματα που έστειλε το κοινό μέσω ηλεκτρονικής αλληλογραφίας στην γκαλερί Spiral Wacoal Art Center στο Τόκιο, τα οποία η Frank μετέτρεπε σε εικονικές χάντρες, υλοποιώντας μια εγκατάσταση μέσα στην γκαλερί. Ο Βραζιλιάνος Mauricio Dias και ο Σουηδός Walter Riedweg, εργάστηκαν με τοπικές κοινότητες της Ατλάντα για την παραγωγή καλλιτεχνικών εγκαταστάσεων. Η ομάδα Irwin ταξίδεψε σιδηροδρομικά κατά μήκος των Ηνωμένων Πολιτειών, προσθέτοντας στην ομάδα καλλιτέχνες από κάθε περιοχή που συναντούσαν στο ταξίδι τους. Ενώ ο Ιρλανδός Maurice O'Connell δημιούργησε το γραφείο «Brother for Other» στην Ατλάντα, το οποίο επισκεπτόταν άτομα με σκοπό την συνομιλία. Για την Jacobs οι πρακτικές αυτές αναπτύσσουν μια σειρά συνομιλιών της τέχνης με το ευρύτερο κοινό γύρω από θέματα τέχνης, πρακτικής και θεσμικού πλαισίου που διευρύνουν τις σκέψεις των συμμετεχόντων και των καλλιτεχνών. Βλ.: Jacob, J. M. and Brenson, M. (1998) (eds) *Conversation at the Castle: changing audiences and contemporary art*.

⁴⁸ Βλ.: Bhabha, K. H. (1998) *Conversational Art*, σ. 42.

⁴⁹ Βλ.: Rotry, R. (2001) *Η Φιλοσοφία και ο Καθρέπτης της Φύσης*.

⁵⁰ Βλ.: Bhabha, K. H. (ό.π.), σ. 40.

⁵¹ Ιδ.

⁵² Βλ.: Habermas, J. (1993) *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, σ. 258.

⁵³ Βλ.: Χατζής Α. (2001) *Το τέλος της φιλοσοφίας (κατά Rorty) και ο ρόλος των διανοουμένων*, σ. 227.

⁵⁴ Βλ.: Kester, G. H. (ό.π.), σ. 113.

⁵⁵ Οι θέσεις της Fraser για τις αρχές της δημόσιας σφαίρας του Habermas παρουσιάζονται στην Ενότητα 5.3 *Τέχνη και θεωρίες δημόσιας σφαίρας* στο Δεύτερο Κεφάλαιο της παρούσας Διατριβής σ. 24-31.

⁵⁶ Βλ. Fraser, N. (1991) *From Irony to Prophecy to Politics: A Response to Richard Rorty*, σ. 261.

⁵⁷ Ιδ., σ. 261-262.

⁵⁸ Ιδ., σ. 262.

⁵⁹ Βλ.: Ντάφλος Κ. (ό.π.), σ. 192.

⁶⁰ Βλ.: Johannesen, R. (1971) *The emerging concept of communication as dialogue*, σ. 373.

⁶¹ Βλ.: Ντάφλος Κ. (ό.π.), σ. 77.

⁶² Βλ.: Κούρος, Πάνος (2008) *Πράξεις συνεκφώνησης: Κείμενα για την αρχιτεκτονική της Τέχνης*.

⁶³ Βλ.: Bakhtin M. (1980) *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, σ. 198

⁶⁴ Βλ.: Bakhtin M. (2000) *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, σ. 11-12.

⁶⁵ Ιδ., σ. 326.

-
- ⁶⁶ Βλ.: Τσιτσιπίτης, Δ. Λ. (1995) *Ο Bakhtin και η Ποιητική του σαν Κριτική Προοπτική για τη Γλώσσα και τη Λογοτεχνία*, σ. 127.
- ⁶⁷ Βλ. Holquist, M. (1990) *Dialogism: Bakhtin and his world*, σ. 64.
- ⁶⁸ Βλ.: Lévinas, E. (1989) *Ολότητα και άπειρο*, σ. 33.
- ⁶⁹ Βλ.: Bennington, G. (2015) *Αποδόμηση και ηθική*, σ. 272.
- ⁷⁰ Βλ.: Lévinas, E. (ό.π.), σ. 58-59.
- ⁷¹ Ιδ., σ. 270.
- ⁷² Βλ.: Burber, M. (1971[1923]). *I and Thou*.
- ⁷³ Βλ.: Ντάφλος Κ. (ό.π.), σ. 67
- ⁷⁴ Βλ.: Kramer, K., & Gawlick, M. (2003) *Martin Buber's I and thou: practicing living dialogue*, σ. 30.
- ⁷⁵ Για τον Bakhtin οι ήρωες του σωκρατικού διαλόγου είναι ιδεολόγοι. Ο Σωκράτης είναι ο πρώτος ιδεολόγος, αλλά ιδεολόγοι είναι επίσης και οι συνομιλητές του. Όπως αναφέρει, «το ίδιο το γεγονός που λαμβάνει χώρα στο σωκρατικό διάλογο αποτελεί ένα καθαρό ιδεολογικό γεγονός αναζήτησης και διαπίστωσης της αλήθειας». Στο: Bakhtin M. (2000) *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, σ. 117.
- ⁷⁶ Οι θέσεις του Gadamer που εδράζονται στον φιλοσοφικό ερμητισμό προσλαμβάνουν τον διάλογο ως διαμεσολαβητικό φορέα για την κατανόηση των ανθρώπινων πράξεων μέσα στον κόσμο. Ακολουθώντας μια Αριστοτελική πραγματιστική αναλυτική μεθοδολογία, ο Gadamer επιστρατεύει την ηθική της αμοιβαιότητας, υποστηρίζοντας ότι ο διάλογος διαμορφώνει εταίρους που λειτουργούν ως συνεργευνητές στην επίλυση των κοινωνικών δυσλειτουργιών. Για τον Gadamer η ηθική του διαλόγου επιτρέπει την ανάπτυξη της αλληλεγγύας αίσθησης του «Εμείς», μέσω της οποίας χτίζονται οι κοινότητες. Στο πλαίσιο αυτό προκαλεί σε μια πραγματική σχέση ανδρών ο ένας με τον άλλον για τη λήψη μέτρων για την αντιμετώπιση της κοινωνικής ανισορροπίας που βασίζεται στην ισχύ, στην καταπίεση και την εκμετάλλευση. Συνεπώς προσκαλεί σε μια ερμητική ζωή, βασική συνθήκη της οποίας είναι η αλληλεγγύη που συνεπάγεται την συμμετοχή. Βλ.: Gadamer, H.G. (2004[1975]) *Truth and Method*.
- ⁷⁷ Ο David Bohm επεξεργάζεται το παράδοξο της επικοινωνίας μέσα από την κρίσιμη διαφορά μεταξύ της συζήτησης και του διαλόγου, καθώς και των αντιληπτικών διεργασιών που συνιστούν την αμοιβαία ακρόαση. Ο Bohm ξεκινά από την ελληνική λέξη διάλογος, την οποία αναλύει ως λέξη (λόγος) και διά (μέσω) για να υποδηλώσει την σημασία της ροής των σημασιών που θεμελιώνει ο διάλογος μεταξύ μιας ομάδας ανθρώπων. Ο διάλογος για τον Bohm οδηγεί στην ενσυναίσθηση που εκκινεί την αμφισβήτηση των υποθέσεων με τις οποίες οικοδομούνται οι προσωπικές πεποιθήσεις. Για τον Bohm ο διάλογος οικοδομεί κοινωνικές αναθεωρήσεις που κρίνονται απαραίτητες για την συγκρότηση της κοινωνικής επικοινωνίας. Βλ.: Bohm, D. (1996) *On dialogue*.
- ⁷⁸ Ο Paulo Freire αναπτύσσει μια θεωρία χειραφετικής ιδεολογίας με βάση την καταπίεση των λαϊκών στρωμάτων στην Βραζιλία., προτείνοντας τον λόγο ως παιδαγωγική απελευθερωτική μέθοδο, αλλά και ως μέσο διαμόρφωσης κοινωνικής και πολιτικής κριτικής και δράσης. Για τον Freire ο λόγος εμπεριέχει δύο διατάσεις, αφενός τη διάσταση του στοχασμού και αφετέρου τη διάσταση της

απελευθερωτικής δράσης. Στο πλαίσιο αυτό συστήνει το λόγο ως μοχλό κοινωνικής αλλαγής μέσω της εκπαιδευτικής διαδικασίας, θεμελιώνοντας εκπαιδευτικά προγράμματα διαχείρισης της πολιτισμικής ετερότητας. Το παιδαγωγικό μοντέλο του Freire αντιτάσσεται την Δυτική τεχνοκρατική πολιτική της παιδείας, μέσα από τη διαλογική αμοιβαία μέθοδο σχέσης διδάσκοντος-διδασκόμενου που καθιστά και τους δύο συνυπεύθυνους στη διαμόρφωση της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Βλ.: Freire, P. (1977) *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*.

⁷⁹ Βλ.: Ντάφλος Κ. (ό.π.), σ. 72.

⁸⁰ Βλ.: Goffman, E. (1996[1991]) *Συναντήσεις*, σ. 62.

⁸¹ *Ιδ.*, σ. 91.

⁸² *Ιδ.*, σ. 89.

⁸³ Η συζήτηση ανάμεσα στον Chomsky και τον Foucault με θέμα: «*Η ανθρώπινη φύση: η δικαιοσύνη έναντι της εξουσίας*» (Human Nature: justice versus power), πραγματοποιήθηκε στην Ολλανδία το Νοέμβριο του 1971 για λογαριασμό της ολλανδικής ραδιοτηλεόρασης με συντονιστή τον φιλόσοφο Fons Elders. Η συζήτηση διεξήχθη σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος, αφορούσε την προέλευση της παραγωγής γνώσης με έμφαση στις φυσικές επιστήμες και το δεύτερο επικεντρώθηκε στον ρόλο και την πρακτική της πολιτικής στις δυτικές δημοκρατίες. Στο πλαίσιο αυτό, ο Chomsky παρουσίασε τις βασικές του αρχές για τη γλωσσολογία, οι οποίες συμπυκνώνονται στην ιδέα της έμφυτης ικανότητας της γλώσσας σύμφυτης με την ανθρώπινη φύση, ενώ ο Foucault προσλαμβάνει την ανθρώπινη φύση ως επιστημολογικό δείκτη. Στο θέμα της δημιουργικότητας ο Chomsky αναφέρεται στη βασική ποιότητα κάθε παιδιού, ενώ ο Foucault αναφέρεται στην εξαιρετική ποιότητα που αποδίδεται στους επιστήμονες. Ο Chomsky υποστηρίζει τη γνώση ως νοητικό σχηματισμό, δίνοντας έμφαση στο υποκείμενο ως άτομο. Ο Foucault εκμηδενίζει την θετική και παραγωγική πλευρά του δομικού στοιχείου της γνώσης που τον φέρνει σε αντιπαράθεση με τον Chomsky, ο οποίος υποστηρίζει την ιδέα της ανάπτυξης και της προόδου στην επιστήμη. Στο θέμα της πολιτικής, ο Foucault αναφέρεται σε μια κρίσιμη ανάλυση της εξουσίας, ενώ για τον Chomsky η πολιτική είναι η κριτική και η δράση, προτείνοντας ότι η πολιτική πρέπει να αναλύεται σε σχέση με τα πρότυπα και τα οράματα που αυτή θέτει. Η κατανόηση της πολιτικής οδηγεί τον Chomsky στον αναρχισμό και συγκεκριμένα στην παράδοση που προέρχεται από τα κινήματα της εργατικής τάξης. Για τον Foucault ο αναρχισμός δεν είναι πολιτικός ή κοινωνικός, αλλά αισθητικός και ποιητικός. Στην ίδια θεματική ο Chomsky επικρίνει την κυριαρχία διάφορων θεσμών, υποστηρίζοντας την λαϊκή κυριαρχία. Ο Foucault εκφράζει μια ισχυρή αισθητική αποστροφή προς την κοινωνική και πολιτική κυριαρχία της εξουσίας, θεωρώντας άτοπη τη διεκδίκηση της λαϊκής εξουσίας. Η συζήτηση μεταξύ Chomsky και Foucault είναι αναρτημένη στο διαδίκτυο με αγγλικούς υπότιτλους, διαθέσιμη στο: <https://vimeo.com/87299791>. Βλ.: Elders, F. (2011) (ed.) *Noam Chomsky and Michel Foucault, Human Nature: Justice vs Power. The Chomsky - Foucault Debate*.

⁸⁴ Βλ.: Foucault, M. (1991) *Φουκώ και Τσόμσκι για την ανθρώπινη φύση: Η ανατομία μιας συζήτησης*, σ. 68.

⁸⁵ *Ιδ.*, σ. 73.

-
- ⁸⁶ Βλ.: Lévy, P. (1999) *Δυνητική πραγματικότητα (Realité virtuelle). Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου*, σ. 29.
- ⁸⁷ *Ιδ.*, σ. 25-26.
- ⁸⁸ Διάφοροι ερευνητές υποστηρίζουν ότι η βασική προϋπόθεση που τίθεται στη συνομιλία για τον κυβερνοχώρο και ιδιαίτερα των κοινωνικών δίκτυων όπως το Facebook ή το Twitter είναι η μάθηση της χρήσης τους, κάτι που αντιβαίνει την οντολογία του διαλόγου. Επίσης ο διάλογος μπορεί να συμβεί ταυτόχρονα ή σε διαφορετικούς χρόνους, στιγμιαία ή ώρες μακριά, κάνοντας τον διάλογο είτε ασυγχρόνιστο είτε συγχρονισμένο. Και τέλος, η διαλογική επικοινωνία συστήνεται από όσους διαθέτουν τις ανάλογες σελίδες. Στο πλαίσιο αυτό καμία μελέτη δεν έχει διαπιστώσει ότι τα κοινωνικά μέσα είναι διαλογικά. Παρότι δείχνουν πώς οικοδομούν σχέσεις, δεν δημιουργούν διάλογο. Βλ.: Taylor, M. & Kent, M. L. (2010) *Anticipatory Socialization in the Use of Social Media in Public Relations*.
- ⁸⁹ Το Ηλεκτρονικό Καφέ (Electronic Café) των Kit Galloway και Sherrie Rabinowitz είναι μια από τις πρώτες επιτελέσεις διαπολιτισμικής συνομιλίας μέσω ψηφιακής τηλεπικοινωνίας. Το «Ηλεκτρονικό Καφέ» δημιουργήθηκε τον Σεπτέμβριο του 1984 στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Los Angeles στο πλαίσιο του Ολυμπιακού Φεστιβάλ Τέχνης, συνδέοντας για επτά εβδομάδες το Μουσείο με πραγματικά καταστήματα καφέ από τέσσερις διαφορετικές περιοχές της πόλης. Οι συμμετέχοντες δημιούργησαν μια διαλογική πλατφόρμα σε πραγματικό χρόνο, ανταλλάσσοντας λεκτικά και γραπτά μηνύματα όπως επίσης εικόνες. Το υλικό της συνδιάλεξης είναι καταγραμμένο σε βίντεο και λειτουργεί ως αρχαιακό έκθεμα του Μουσείου. Βλ.: Raven, A. (1993[1989]) *Art in the Public Interest*, σ. 179.
- ⁹⁰ Βλ.: Kac, K. (1999) *Negotiation Meaning: The Dialogical Imagination in Electronical Art*, σ. 209
- ⁹¹ *Ιδ.*, σ. 109.
- ⁹² *Ιδ.*
- ⁹³ Η επιμελημένη συλλογή των καλλιτεχνών Annemarie Chandler και Norie Neumark «*Σε μια απόσταση: Πρόδρομοι της τέχνης και του ακτιβισμού στο Διαδίκτυο*», εντοπίζουν την γενεαλογία της διαλεκτικής τέχνης του κυβερνοχώρου στους fluxus και συγκεκριμένα στα τηλεματικά έργα, στη τέχνη μέσω αλληλογραφίας (mail art) και στους πρώιμους πειραματισμούς με τεχνολογικά μέσα όπως επίσης στα συστήματα επικοινωνίας που υλοποιούν συμμετοχικά έργα, τα οποία βασίζονται στο διάλογο μέσα από διαδικτυακούς κόμβους. Η ανάπτυξη των συμμετοχικών και διαπολιτισμικών πρακτικών στην τέχνη στο πλαίσιο αυτό, σχετίζεται με την επικοινωνία σε πραγματικό χρόνο μέσω της εκμετάλλευσης «*της δημοτικότητας του προσωπικού υπολογιστή και της ανόδου του παγκόσμιου ηλεκτρονικού δικτύου*». Βλ.: Chandler, A. and Neumark, N. (2005) (eds.) *At a distance: precursors to art and activism on the internet*, σ. 270.
- ⁹⁴ Σύμφωνα με τον Ντάφλο τα συμμετοχικά αυτά μοντέλα «κατευθύνονται προς αποεδαφικοποιημένες νομαδικές πρακτικές, οι οποίες αντιλαμβάνονται τους τόπους ως διευρυμένους σε κίνηση και σε αποσπασματική ακολουθία δικτυωμένων τοποθεσιών». Βλ. Ντάφλος Κ. (ό.π.), σ. 2.
- ⁹⁵ Βλ.: Holquist, M. (1990) *Dialogism: Bakhtin and his world*, σ. 25.
- ⁹⁶ Βλ.: Bakhtin M. (1981) *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a*

Historical Poetics, σ. 250.

⁹⁷ Ιδ., σ. 84.

⁹⁸ Βλ.: Σταυρίδης Σ. (2010) *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*.

⁹⁹ Βλ.: Kwon, M. (2002) *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, σ. 164 & 154.

¹⁰⁰ Βλ.: Foucault, M. (2012) *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*.

¹⁰¹ Ο όρος *assemblage* από τη γαλλική λέξη *agencement* που στα ελληνικά μεταφράζεται ως συναρμογή, συνάρθρωση, διάταξη, διαρρύθμιση ή διευθέτηση, αναφέρεται στη έκδοση της αντιστοιχίας ή της ταυτότητας ενός συνόλου συνιστωσών καθώς και στο αποτέλεσμα μιας τέτοιας έκδοσης. Η έννοια έχει αποδοθεί σε διαφορετικούς ορισμούς από τους Deleuze και Guattari, έτσι κάθε ορισμός συνδέει την έννοια σε μια ξεχωριστή πτυχή της φιλοσοφίας τους με αποτέλεσμα όταν λαμβάνονται μεμονωμένα οι όροι να μην αποδίδεται συνεκτική αντίληψη. Όπως διατυπώνουν οι Deleuze και Guattari, «θα ονομάσουμε *συνάρθρωση* κάθε *σχηματοποίηση* από *μοναδικότητες* και *τα χαρακτηριστικά* που *εκπίπτουν* από την *ροή επιλεγμένων, οργανωμένων διαστρωματώσεων* κατά *τέτοιο τρόπο* ώστε να *συγκλίνουν* (με *συνέπεια*) *τεχνητά ή φυσικά*». Στο: Deleuze, G. and Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus*, σ. 406.

¹⁰² Βλ.: Τερζόγλου Ι. Ν. (2009) *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, σ. 342.

¹⁰³ Βλ.: Massey, D. (2005) *For Space*, σ. 9.

¹⁰⁴ Ιδ., σ. 154.

¹⁰⁵ Βλ.: Massey, D. (1994) *Space, Place and Gender*, σ. 154.

¹⁰⁶ Ιδ., σ. 156.

¹⁰⁷ Βλ. Massey, D. (2005) (ό.π.), σ. 139.

¹⁰⁸ Το πρόγραμμα της «Βουλής των Σωμάτων» επιμελήθηκε ο Paul B. Preciado και εγκαινιάστηκε τον Σεπτέμβριο του 2016, προσφέροντας ημιδημόσιες διαλογικές συναντήσεις, εστιάζοντας σε ένα αριθμό κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων που απασχολούν τις δυτικές κοινωνίες, όπως βιοπολιτική βία, νεοφιλελευθερισμός, κοινότητα LGBTQJ+, πολιτικά δικαιώματα και ακτιβιστικές πρακτικές. Ο Preciado ανατρέχει στην παράδοση της άκρας αριστεράς, στην ιστορία των δικτατοριών του Ευρωπαϊκού Νότου και της Λατινικής Αμερικής, στον ακτιβισμό των φεμινιστριών της Rojana και τον queer ακτιβισμό με έμφαση στους sexworkers, τους οποίους αντιλαμβάνεται ως λούμπεν προλεταριάτο του 21^{ου} αιώνα. Η Βουλή των Σωμάτων, μια έννοια που σημασιοδοτεί τον υβριδισμό των αναδυόμενων μορφών της μικροπολιτικής των queer ως μορφές ριζοσπαστικού δημοκρατικού ακτιβισμού, ξεκίνησε με μια σειρά εκδηλώσεων από 34 ασκήσεις Ελευθερίας που επιστρατεύουν τον διάλογο για να έρθουν στο προσκήνιο ετερογενείς και αποσιωπημένες αφηγήσεις της queer αντιαποικιακής ευρωπαϊκής συμφωνίας, παραμερίζοντας την καθιερωμένη αντίθεση δικτατορίας και δημοκρατίας. Σε συνέντευξη, ο Paul Preciado υπερασπίζεται την τέχνη ως κριτική πρακτική. Στο πλαίσιο αυτό, η «Βουλή των Σωμάτων» συστήνει μια κοινότητα που *απαρτίζεται* από φιλόσοφους, συγγραφείς, ποιητές, μουσικούς *καλλιτέχνες* και πολιτικούς *ακτιβιστές* από διάφορα μέρη του κόσμου, οι οποίοι φέρνουν *οπτικές* του φαινομένου της *καταπίεσης* όπως ο Toni Negri, ο ακτιβιστής Sami, οι Niillas Somby, η Diana Taylor που

- αναφέρεται στα βασανιστήρια στη Χιλή και η Ana Longoni στις δικτατορίες στην Αργεντινή και τη Βραζιλία. Οι Ασκήσεις Ελευθερίας εγκαινιάστηκαν από τον Antonio Negri, ο οποίος μέσα από μια αναδρομή των εργατικών διεκδικήσεων στις δεκαετίες του '60 και '70 στην Ιταλία, προσδιόρισε στα κινήματα κατά της παγκοσμιοποίησης και στις εξεγέρσεις των Αγανακτισμένων την πολιτική της νέας χιλιετίας. Ο Negri υπερασπίζετε την θεμελίωση ενός νέου κόσμου μέσω της ελευθερίας που προσδίδει η απελευθέρωση που παράγει η δράση. Στο πλαίσιο αυτό, η άσκηση ελευθερίας σημαίνει «την άσκηση της συντακτικής εξουσίας ενός ευζήν σε συνθήκες ελευθερίας». Η ανοιχτή συζήτηση του Negri και της Judith Revel με το κοινό, αποτέλεσε μια προεξέχουσα διακρατική ανάγνωση του παγκόσμιου καπιταλισμού, η οποία μέσα από την Βουλή των Σωμάτων είχε την μορφή συγκρότησης κοινοτήτων που συστήνουν «σύγχρονες γλώσσες αντίστασης», αφιερωμένων στην πραγματική εφαρμογή και ανάλυση των ζητημάτων που αναπτύσσουν τα μέλη της. Οι μορφές των κοινοτήτων αυτών, οι οποίες είχαν ονόματα όπως «Κοινότητα των Απάτριδων» ή «Κοινότητα για το Τέλος της Νεκροπολιτικής», λειτούργησαν ως πρότυπα δράσης μέσα από την ανάπτυξη συγκεκριμένων στρατηγικών αντιμετώπισης των διχαστικών επιπτώσεων της νεοφιλελεύθερης νοοτροπίας και του κυριαρχικού αντίκτυπου της. Βλ.: Negri, A. (2017) *Ασκήσεις Ελευθερίας*, σ. 545 και Szymczyk, A. (2017) *14: Επαναληψιμότητα και ετερότητα-μαθαίνοντας και Δουλεύοντας από την Αθήνα*, σ. 37. Σχετική αρθρογραφία: Κλεφτογιάννη, Ι. (2016) «Πολ Πρεσιάδο: Η Μπέλλου έχει περισσότερο ενδιαφέρον από τον Άντι Γουόρχολ», *Propaganda* (15 Σεπτεμβρίου). Διαθέσιμο στο: <http://propaganda.gr/paul-preciado-documenta14/> και Γιατρομανωλάκης, Ν. (2016) «Documenta 14: Διδάσκοντας την Αθήνα», *Athens Voice*, (11 Σεπτεμβρίου). Διαθέσιμο στο: <http://www.athensvoice.gr/politics/324072-documenta-14-didaskontas-tin-athina>.
- ¹⁰⁹ Βλ.: Η Βουλή των Σωμάτων - documenta 14. Διαθέσιμο στο: <https://www.documenta14.de/gr/public-programs/927/-u>.
- ¹¹⁰ Βλ.: Noor, T. (2017) «Sound/Off: Uneasy Listening at documenta 14 in Kassel», *Momus*. Διαθέσιμο στο: <http://momus.ca/soundoff-uneasy-listening-documenta-14-kassel/>.
- ¹¹¹ Βλ.: «Documenta 14 starts in Athens with polarizing show». Διαθέσιμο στο: <https://www.dw.com/en/documenta-14-starts-in-athens-with-polarizing-show/a-19554270>.
- ¹¹² Βλ.: Kwon, M. (2002) *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, σ. 26.
- ¹¹³ Ιδ., σ. 29.
- ¹¹⁴ Ιδ.
- ¹¹⁵ Kaye, N. (2000) *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, σ. 1.
- ¹¹⁶ Βλ.: Foucault, M. (1986) *Of Other Spaces*.
- ¹¹⁷ Βλ.: Σταυρίδης, Σ. (2006) *Ο χώρος της τάξης και οι ετεροτοπίες. Ο Φουκώ ως γεωγράφος της Ετερότητας*, σ. 149.
- ¹¹⁸ Ιδ., σ. 155.
- ¹¹⁹ Βλ.: Foucault, M. (1986[1966]) *Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, σ. 14.
- ¹²⁰ Βλ.: Τζιρτζιλιάκης, Γ. (2017) «Ένα ατελές λεξικό για την documenta 14», *Αναγνώσεις, Εφημερίδα*

-
- Αυγή, (17 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2017/07/documenta-14_17.html.
- ¹²¹ Βλ.: Holert, T. (2009) «Art in the Knowledge Based Polis», *E-Flux Journal*, No. 3, (February). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledge-based-polis/>
- ¹²² Το πρόγραμμα Academy ήταν πρωτοβουλία της Siemens Arts Program σε συνεργασία με την Kunstverein στο Αμβούργο, του τμήματος Visual Cultures του Πανεπιστημίου Goldsmiths College του Λονδίνου και των Μουσείων Van Hedendaagse Kunst στην Αμβέρσα (MuHKA) και Van Abbemuseum στο Αινχόβεν. Βλ. «Academy. Learning from Art / Academy. Learning from the Museum». Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/announcements/40950/academy-learning-from-art-academy-learning-from-the-museum/>.
- ¹²³ Ως παραδείγματα θα μπορούσαν να αναφερθούν οι εκθέσεις «Hultén's Institut des Hautes Études en Arts Plastiques» του Daniel Buren. Οι Πλατφόρμες της Documenta 11 και τα εκπαιδευτικά Προγράμματα της Documenta 12. Το πειραματικό σχολείο στην Κύπρο συνδεδεμένο με την έκθεση της Manifesta 6. Το Τμήμα Παραεκπαίδευσης του Ανοιχτού Πανεπιστημίου της Κοπεγχάγης. Η έκθεση «Arte de Conducta in Havana» της Tania Bruguera και το «ArtSchool Palestine του Brown Mountain College». Βλ.: O'Neil, P. & Wilson, M. (2010) (eds.) *Curating and The Educational Turn*, σ. 13.
- ¹²⁴ Για μια ολοκληρωμένη επισκόπηση της εκπαιδευτικής στροφής στην σύγχρονη τέχνη, βλ.: «Tranzit's curatorial dictionary. Διαθέσιμο στο: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.pdp/Dictionary/educational-turn>.
- ¹²⁵ Βλ.: Matos, A. L., Macedo, R., Heydenreich, G. (2013) (eds.) *Documentation in the Conversation of Contemporary Art*, σ. 21.
- ¹²⁶ Βλ.: O'Neil, P. & Wilson, M. (2010) (eds.) *Curating and the Educational Turn*, σ. 21.
- ¹²⁷ Για παράδειγμα, ο κατάλογος «documenta reader» συνιστά το θεμελιώδες βιβλιογραφικό έργο της Documenta 14. Σε τρεις διαφορετικές εκδόσεις (Γερμανική, Αγγλική και Ελληνική) δημοσιεύονται σαράντα κείμενα, όπου τα τριάντα οχτώ είναι μεταφρασμένα στα ελληνικά. Παρουσιάζονται κείμενα, δοκίμια, ποιήματα και ιστορικά έγγραφα μαζί με πορτοφόλιο καλλιτεχνών και εικόνες έργων. Σύμφωνα με τον Adam Szymczyk, η Documenta 14 εστίασε τόσο στο κείμενο όσο και στην ομιλούμενη λέξη. Χαρακτηριστικά, «θα ήθελα η Documenta 14 να αφορά τόσο το κείμενο όσο και την ομιλούμενη λέξη και τις εικόνες, ακίνητες ή κινούμενες». Στο: Kuo, K. (2017) «Civilization and its discontents», *Artforum*, (April). Διαθέσιμο στο: <http://www.artforum.com/inprint/issue=201704&id=67184>.
- ¹²⁸ Η έκθεση οργανώθηκε στο Διεθνές Κέντρο Φωτογραφίας της Νέας Υόρκης με έργα που εστίαζαν στο φωτογραφικό αρχείο, παρουσιάζοντας μια ποικιλία μεθόδων καταγραφής, αναγραφής και αρχειοθέτησης. Βλ.: Eswezor, O. (2008) *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*.
- ¹²⁹ Ιδ., σ 22.
- ¹³⁰ Βλ.: Derrida, J. (1996) *Η έννοια του αρχείου*.
- ¹³¹ Βλ.: Eswezor, O. (2008) *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, σ. 18.
- ¹³² Βλ.: Matos, A. L., Macedo, R., Heydenreich, G. (2013) (eds.) *Documentation in the Conversation*

of *Contemporary Art*, σ. 37.

- ¹³³ Την εκδήλωση επιμελήθηκε η Julia Wolf και λειτούργησε από τις 14 Αυγούστου έως τις 9 Σεπτεμβρίου 2011. Βλ.: «ZHdK: archiv performativ: a model, an exhibition and mediation project». Διαθέσιμο στο: <http://archivperformativ.zhdk.ch/index.php%3Fid=40474.html>.
- ¹³⁴ Βλ.: O'Neil, P. & Wilson, M. (2010), (eds.) *Curating and the Educational Turn*, σ. 190.
- ¹³⁵ Η «Παραεκπαίδευση» αναφέρεται σε διαλογικές επιτελέσεις που συστήνουν μια μορφή κριτικής αυτοεκπαίδευσης χωρίς ακροατήριο. Την πρακτική εισήγαγε το 1989 η Andrea Fraser, μέσα από το έργο της «Museum Highlights: Gallery Talk». Στην επιτέλεση η Fraser συστήνεται ως η καθηγήτρια Jane Castleto που περιηγείται στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας με την ιδιότητα της εμπειρογνώμονος που κλήθηκε από το Μουσείο να συντάξει κριτική. Βλ.: Fraser, A. (1991) *Museum Highlights: A Gallery Talk*.
- ¹³⁶ Βλ.: Freire, P. (1977[1968]) *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*, σ. 11.
- ¹³⁷ *Ιδ.*, σ. 20.
- ¹³⁸ Βλ.: Freire, P. (2006) *Δέκα επιστολές προς εκείνους που τολμούν να διδάσκουν*, σ. 53.
- ¹³⁹ Βλ.: Finkelpearl, T. (2001) *Dialogues in Public Art*, σ. 277-293.
- ¹⁴⁰ *Ιδ.*, σ. 280.
- ¹⁴¹ *Ιδ.*, σ. 282.
- ¹⁴² *Ιδ.*, σ. 283.
- ¹⁴³ *Ιδ.*
- ¹⁴⁴ Βλ.: Deleuze, G. and Parnett, C. (1987[1977]) *Dialogues*.
- ¹⁴⁵ Βλ.: Podesva, L. K. (2007) «A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art», *Pillip 6*, (summer), Διαθέσιμο στο: <https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn>.
- ¹⁴⁶ *Ιδ.*
- ¹⁴⁷ Για παράδειγμα, η Docuneta 14 πέρα του εκθεσιακού και δημόσιου προγράμματος, παρουσίασε ένα παιδαγωγικό πρόγραμμα για τους φοιτητές της ΑΣΚΤ που εστίαζε σε πειραματικές πρακτικές έρευνας και παραγωγής πρακτικών επιτέλεσης. Οργάνωσε επίσης στο Πολυτεχνείο μια σειρά συζητήσεων για την ταυτότητα της Αθήνας και τον ρόλο της Αριστεράς στην ανατροπή της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Στο Κάσελ, το πρόγραμμα εμπεριείχε ένα φάσμα εκπαιδευτικών τακτικών, συμπεριλαμβανομένων ενός εργαστήριου έρευνας, παρουσιάσεις ληλατημένων έργων, αίθουσα ανάγνωσης, προβολές βίντεο των επίσημων μνημονίων και ένα ράφι βιβλίων εβραϊκής ιδιοκτησίας που μέχρι πρόσφατα περιεχόταν στη συλλογή της κρατικής βιβλιοθήκης του Βερολίνου. Στο πλαίσιο της έκθεσης, η Maria Eichhorn έκανε ανοιχτή πρόσκληση για έρευνα και τεκμηρίωση της συστηματικής ληλασίας της Εβραϊκής ιδιοκτησίας, όχι μόνο στη Γερμανία αλλά στην κατεχόμενη από τους Ναζί Γαλλία. Στην κριτική του ο Andrew Stefan Weiner για λογαριασμό του περιοδικού Biennial Foundation, επισημαίνει πως «παρόλο που πολλοί έχουν γίνει ανθεκτικοί σε αυτή την υπερφόρτωση δεδομένης της κανονικότητάς της, αυτό αντιπροσωπεύει κάτι σαν το μεγαλείο μιας μπιενάλε, μιας κατάστασης που μπορεί να αφήσει πολλούς θεατές να αισθάνονται κατάπληκτοι, συγκλονισμένοι ή απλώς κουρασμένοι. Σαφώς, κανένα από αυτά τα συναισθήματα δεν ευθυγραμμίζεται με το επιμελητικό

-
- στόχο της εκπαίδευσης ή με την κινητοποίηση του κοινού». Στο: Weiner, S., A. (2017) «The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>.
- ¹⁴⁸ Βλ.: O'Neil, P. & Wilson, M. (2010) (eds.) *Curating and the Educational Turn*, σ. 12.
- ¹⁴⁹ Ενδεικτικό παράδειγμα συνιστά η 4η Μπιενάλε της Αθήνας, η οποία με τον τίτλο AGORA μεταποίησε το 2013 το χώρο του πρώην χρηματιστηρίου στην Αθήνα σε χώρο συνάθροισης, συνδιαλλαγής και συμπαραγωγής πολιτικού και κοινωνικού έργου. Η Μπιενάλε, η οποία προσανατολίστηκε στην εκθεσιακή τακτική, παρουσίασε μεγάλο αριθμών έργων και εγκαταστάσεων που λειτούργησαν παράλληλα με διαλογικές συνενυρέσεις, διαλέξεις και συνέδρια, πολλά εκ των οποίων ήταν προσανατολισμένα προς την κατεύθυνση του παιδαγωγισμού. Ενδεικτικές είναι οι διαλέξεις της Ελπίδας Καραμπά και η Δέσποινας Ζευκιλή που σχετίζονταν με την «εκπαιδευτική στροφή στην τέχνη». Βλ.: Καλπακτσόγλου, Ε. & Poka-Yio (2013) *4η Μπιενάλε της Αθήνας, Οδηγός*.
- ¹⁵⁰ Βλ.: Freire, P. (1977[1968]) *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*, σ. 103.
- ¹⁵¹ Βλ.: Baldwin, James (1998) *Collected essays, Vol. The Creative Process*.
- ¹⁵² Ο Andrew Stefan Weiner στην ανάλυση του για την Documenta 14, επισημαίνει ότι η έκθεση υπέδειξε πως η διαίρεση Βορρά-Νότου μπορεί να επιλυθεί χωρίς πραγματική σύγκρουση μέσω μιας διπλωματίας υπό την φωτισμένη αιγίδα του αποκαλούμενου «προοδευτικού καπιταλισμού». Σύμφωνα με τον Weiner, πρόκειται για μια παρατεταμένη αποικιακή φαντασίωση, στην οποία η τέχνη έχει το ρόλο ενός ανεπίσημου πρεσβευτή που είναι εξουσιοδοτημένος να βοηθά στη διεξαγωγή των ανομολόγητων διαπραγματεύσεων, στις οποίες οι διάφορες μορφές εκμετάλλευσης ουσιαστικά εξορθολογίζονται στο όνομα της πολιτιστικής ανταλλαγής, και στις οποίες οι καλλιτέχνες κυριαρχούν μεταξύ των ανταγωνιστικών θεμάτων των πολυεθνικών εταιρειών, των αντιπροσωπιών, των συμμαχικών ελίτ και της αγοράς τέχνης. Βλ.: Weiner, S. A. (2017) «The Art of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>.
- ¹⁵³ Βλ.: Ενότητα 6.2 *Πολιτιστικός υβριδισμός και φεστιβαλοποίηση των πόλεων* στο Πρώτο Κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, σ. 30-36.
- ¹⁵⁴ Βλ.: Bhabha, H. (2004) *The location of culture*, σ. 313.
- ¹⁵⁵ Βλ.: Giroux, H. A. (1992) *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*, σ. 23.
- ¹⁵⁶ Βλ.: Bruce G., Carruthers and Terence C. Halliday (2006) *Negotiating Globalization*.
- ¹⁵⁷ Βλ. Young H. (1991) (ed.) *Negotiation analysis*.
- ¹⁵⁸ Βλ. Mouffe, C. (2000) *Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism*
- ¹⁵⁹ Βλ.: Hirsch, N. & Miessen, M. (2013) (eds.) *The Space of Agonism-Marcus Miessen in Conversation with Chantal Mouffe*, σ. 3.
- ¹⁶⁰ Βλ.: Giddens, A. (2001) *Οι Συνέπειες της Νεωτερικότητας*.
- ¹⁶¹ Βλ.: Fisher, R. and Ury, W. (1992[1981]) *Getting to Yes: Negotiating Agreement Without Giving*.
- ¹⁶² Ιδ., σ. 7.
- ¹⁶³ Πρόκειται για μια σοφιστική διαλεκτική μέθοδο σε απόσταση με τον ουσιαστικό πολιτικό διάλογο

-
- που συγκροτείται μέσα από την τοποθέτηση των σωστών ερωτήσεων, η οποία δίνει την δυνατότητα να εκμαιευθεί η σωστή απάντηση. Η μαιευτική συναντάται στον Πρόκλο, ο οποίος εκμαιεύει τη σωστή απάντηση για την κατάκτηση της αρετής. Η μαιευτική εδώ συνιστά μεταφορική έννοια διανοητικής σύλληψης και αφορά τις ωδίνες του τοκετού ως αποτέλεσμα του έρωτος και συναντάται στον Θεαίτητον, στο Συμπόσιο και στην Πολιτεία, με τη σημασία που έχει η ερωτική συνεύρεση της γνώσης με την πραγματικότητα που λυτρώνει από τις ωδίνες. Βλ.: Guthrie, C. K. W. (1991) *Σωκράτης*, σ. 172-173.
- ¹⁶⁴ Βλ.: Reyes, M. V. (2014). *The False Promise of Principled Negotiations*, σ. 7.
- ¹⁶⁵ Βλ.: Bruce G., Carruthers and Terence C. Halliday (2006). *Negotiating Globalization*. σ. 521.
- ¹⁶⁶ Ιδ.
- ¹⁶⁷ Βλ.: Žižek, S. (1998) *A Leftist Plea for Eurocentrism*, σ. 992.
- ¹⁶⁸ Η έννοια της ήπιας ισχύος (Soft Power) επινοήθηκε το 1990 από τον καθηγητή του Harvard Joseph Nye για να καταδείξει την ικανότητα που διαθέτει μία χώρα να χρησιμοποιεί την «ελκυστικότητα της» ως εργαλείο πειθούς και επίτευξης στόχων. Βλ.: Nye, J. (1990) *Soft Power*.
- ¹⁶⁹ Βλ. Bound, K., κ.ά. S. (2007) «Cultural Diplomacy», *Demos*, Διαθέσιμο στο: https://www.demos.co.uk/files/Cultural_diplomacy-web.pdf.
- ¹⁷⁰ «International art English». Διαθέσιμο στο: <https://www.scribd.com/document/309010933/Triple-Canopy-International-Art-English>,
- ¹⁷¹ Ιδ.
- ¹⁷² Βλ.: Johnson, A. (2009) *The Rise of English: The Language of Globalization in China and the European Union*.
- ¹⁷³ Βλ.: Phillipson, R.H.L. (1992) *Linguistic Imperialism*.
- ¹⁷⁴ Ιδ., σ. 52.
- ¹⁷⁵ Βλ.: Ντάφλος Κ. (ό.π.), σ. 8.
- ¹⁷⁶ Βλ.: Benhabib, S. (1991) *Situating the Self. Gender, community and postmodern in contemporary ethics*, σ. 29
- ¹⁷⁷ Βλ.: Habermas, J. (1993) *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, σ. 397.
- ¹⁷⁸ Βλ.: Holquist, M. (1990) *Dialogism: Bakhtin and his world*, σ. 37.
- ¹⁷⁹ Βλ.: Benhabib, S. (ό.π.), σ. 29.
- ¹⁸⁰ Βλ.: Jelinek, A. (2013) *This is Not Art: Activism and Other 'Non-Art'*, σ. 35.
- ¹⁸¹ Ιδ., σ. 75.
- ¹⁸² Βλ.: Boyte, H. C. (1992) *The Pragmatic Ends of Popular Politics*, σ. 345.
- ¹⁸³ Βλ.: Bookchin, M., Ward, C. (1975) *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*, σ. 20
- ¹⁸⁴ Βλ.: Καστοριάδης Κ. (1981) *Η Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, σ. 384.
- ¹⁸⁵ Ιδ., σ. 386.
- ¹⁸⁶ Βλ. Bookchin, M., Ward, C. (ό.π.), σ. 19.

9.4 Βιβλιογραφία

- Adorno, T. (2000). *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου).
Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Bakhtin M. (1980[1975]). *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, (μτφ. Γ. Σπανός).
Αθήνα: Πλέθρον.
- Bakhtin M. (1981). *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics*. In: Bakhtin M. (1981). *The Dialogical Imagination*, (μτφ. C. Emerson and M. Holquist). Όστιν: University of Texas Press, σ. 84-258.
- Bakhtin M. (2000[1963]). *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, (μτφ. Α. Ιωαννίδου). Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Baldwin, James (1998). *Collected essays, The Creative Process*. N.Y.:
Library of America.
- Barber, B. (2013). *Littoral Art and Communicative Action*. Ιλνούς: Common
Ground Press.
- Bound, K., Briggs, R., Holden, J., Jones, S. (2007). *Cultural Diplomacy*.
Λονδίνο: Demos.
- Bernstein, R. J. (1991). *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of
Modernity/Postmodernity*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Bernstein, R. J. (2010). *The Pragmatic Turn*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Bendell, J. (2003). *Talking for change? Reflections on effective stakeholder
Dialogue*. In: Andriof, J., Waddock, S., Husted, B. and Rahman, S. (2003) (eds.)
Unfolding Stakeholder Thinking 2. Σέφιλντ: Greenleaf Publishing, σ. 53-69.
- Benhabib, S. (1991). *Situating the Self. Gender, community and postmodern in
contemporary ethics*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Benhabib, S. (1995). *Afterward: Communicative ethics and contemporary controversies in
practical philosophy*. Στο: Benhabib, S. and Fred, D. (1995). *The communicative ethics
controversy*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 330-369.
- Bennington, G. (2015). *Αποδόμηση και ηθική*. Στο: Κακολύρης, Γ. (2015). *Η
πολιτική και ηθική σκέψη του Jacques Derrida*, (μτφ. Ε. Πυροβολάκης). Αθήνα:
Πλέθρον, σ. 265-285.
- Bhabha, K. H. (1998). *Conversational Art*. Στο: Jacob, J. M. and Brenson, M. (1998)

-
- (eds.) *Conversation at the Castle: changing audiences and contemporary art*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 28-47.
- Bhabha, H. (2004). *The location of culture*. N.Y.: Routledge
- Bohm, D. (1996). *On dialogue*. N. Y.: Routledge.
- Bookchin, M., Ward, C. (1975). *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
- Boyte, H. C. (1992). *The Pragmatic Ends of Popular Politics*. Στο: Calhoun, C. (1992) (ed.) *Habermas and the Public Sphere*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 340-345.
- Buber, M. (1971[1923]). *I and Thou*, (μτφ. W. Kaufmann). N. Y.: Charles Scribner's Sons.
- Chandler, A. and Neumark, N. (2005) (eds.) *At a distance: precursors to art and activism on the internet*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Deleuze, G. and F. Guattari (1987). *A Thousand Plateaus*, (μτφ. B. Massumi). Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. and Parnett, C. (1987[1977]). *Dialogues*, (μτφ. H. Tomlinson and B. Habberjam). N. Y.: Columbia University Press.
- Derrida, J. (1996). *Η έννοια του αρχείου*, (μτφ. Π. Παπαγιώργης). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Elders, F. (2011) (ed.) *Noam Chomsky and Michel Foucault, Human Nature: Justice vs Power. The Chomsky-Foucault Debate*. Λονδίνο: Souvenir Press.
- Eswezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. N. Y. και Γκέτινγκεν: International Center of Photography, and Steidl Publishers.
- Finkelpearl, T. (2001). *Dialogues in Public Art*. Κέμπριτζ MA: MIT Press.
- Fisher, R. and Ury, W. (1992[1981]). *Getting to Yes: Negotiating Agreement Without Giving*. N.Y.: Penguin Books.
- Foster, S. L. (2010). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Λονδίνο και N. Y.: Routledge.
- Foucault, M. (1986[1966]). *Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, (μτφ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Γνώση.
- Foucault, M. (1987[1969]). *Η αρχαιολογία της γνώσης*, (μτφ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Εξάντας.
- Foucault, M. (1987). *The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom*. Στο:

-
- Bernauer, J. and Rasmussen, D. (1997) (eds.) *The Final Foucault*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, pp. 1-20.
- Foucault, M. (1991). *Φουκώ και Τσόμσκι για την ανθρώπινη φύση: Η ανατομία μιας συζήτησης*. Στο: Foucault, M. (1991). *Η μικροφυσική της εξουσίας*, (μτφ. Λ. Τρουλινού). Αθήνα: Ύψιλον, σ. 67-73.
- Foucault, M. (2012). *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, (μτφ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Πλέθρον.
- Freire, P. (1977[1968]). *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*, (μτφ. Γ. Κρητικός). Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Freire, P. (2006). *Δέκα επιστολές προς εκείνους που τολμούν να διδάσκουν*, (μτφ. Τ. Λιάμπας). Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Gadamer, H.G. (2004[1975]). *Truth and Method*, (μτφ. J. Weinsheimer και D. G. Marshall). Λονδίνο και Ν. Υ.: Continuum.
- Giddens, A. (1994). *Risk, Trust, Reflexivity*. Στο: Beck, U., Giddens A. and Lash, S. (eds.) *Reflexive Modernization*. Κέμπριτζ: Polity Press, σ. 184–197.
- Giddens, A. (2001). *Οι Συνέπειες της Νεωτερικότητας*, (μτφ. Γ. Μερτίκας). Αθήνα: εκδόσεις Κριτική.
- Giroux, H. A. (1992). *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. Ν. Υ.: Routledge.
- Goffman, E. (1996[1991]). *Συναντήσεις*, (μτφ. Σ. Μακρυνιώτης). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Guthrie, C. K. W. (1991). *Σωκράτης*, (μτφ. Τ. Νικολαΐδης). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Habermas, J. (1984[1981]). *The Theory of Communicative Action. Vol. I: Reason and the Rationalization of Society*, (trans. T. McCarthy). Βοστώνη: Beacon.
- Habermas, J. (1993[1985]). *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου, Α. Καραστάθη). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Habermas, J. (1997). *Η ηθική της επικοινωνίας. Ηθική του διαλόγου. Σημειώσεις για ένα πρόγραμμα θεμελίωσης*, (μτφ. Κ. Καβουλάκος). Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις.
- Hyenes, J. D. (2002). *Bakhtin and the Visual Art*. Στο: Smith, P. and Wilde, C. (2002). *A Companion to Art Theory*. Οξφόρδη: Blackwell, σ. 292-302.
- Hirsch, N. & Miessen, M. (2013) (eds.) *The Space of Agonism - Marcus Miessen in*

-
- Conversation with Chantal Mouffe*. Βερολίνο και Ν. Υ.: Sternberg Press.
- Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and his world*. Λονδίνο: Routledge.
- Jacob, J. M. and Brenson, M. (1998) (eds). *Conversation at the Castle: changing audiences and contemporary art*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press
- Jelinek, A. (2013). *This is Not Art: Activism and Other 'Non-Art'*. Λονδίνο: Tauris.
- Linell, P. (1998). *Approaching dialogue: talk, interaction and contexts in dialogical perspectives*. Αμστερνάμ/Φιλαδέλφεια: John Benjamins Publishing Company.
- Καλπακτσόγλου, Ε, & Ποκα-Υιο. (2013). *4η Μπιενάλε της Αθήνας*. Οδηγός
- Καστοριάδης Κ. (1981). *Η Φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*. (μτφ. Σ. Χαλίκιας, Γ. Σπαντιδάκη, Κ. Σπαντιδάκης) Αθήνα: Κέδρος.
- Κούρος, Π. (2008). *Πράξεις συνεκφώνησης: Κείμενα για την αρχιτεκτονική της Τέχνης*. Αθήνα: Futura.
- Κακ, Κ. (1999). *Negotiation Meaning: The Dialogical Imagination in Electronical Art*. In: Bostad, F., Brandist, C., Sigfred, E. L., Faber, C. H. (2004) (eds.) *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture; Meaning in Language, Art and New Media*. Ν.Υ.: Palgrave Macmillan, σ. 199-216.
- Kaye, N. (2000). *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Λονδίνο: Routledge.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Kramer, K., & Gawlick, M. (2003). *Martin Buber's I and thou: practicing living dialogue*. Mahwah, Ν.Τζέρσεϊ: Paulist Press.
- Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Λονδίνο, Ν.Υ.: Verso.
- Lévinas, E. (1989[1971]). *Ολότητα και άπειρο*, (μτφ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Εξάντας.
- Lévy, P. (1999[1995]). *Δυνητική πραγματικότητα (Realité virtuelle)*. Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου, (μτφ. Μ. Καραχάλιος) Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Massey, D. (2005). *For Space*. Λονδίνο: Sage.

-
- Matos, A. L., Macedo, R., Heydenreich, G. (2013) (eds.) *Documentation in the Conversation of Contemporary Art*. Λισαβόνα: Instituto de História da Arte.
- Michelfelder P. D. & Palmer, E. R. (1989) (eds.) *Dialogue and Deconstruction: The Gadanmer - Deridda Encounter*. Άλμπανι: State University of New York Press.
- Mouffe, C. (2000). *Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism*. Βιέννη: Institute For Advanced Studies.
- Ντάφλος, Κ. (2015). *Τακτικές Τεχνοπολιτικών Μέσων. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: διατάξεις*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Ντάφλος, Κ. (2017). *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Κάλλιπος -Ηλεκτρονικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ.
- Negri, A. (2017). *Ασκήσεις Ελευθερίας*, (μτφ. Δ. Αλεξανδρή). Στο: Latimer, Q.- Szymczyk, A. (2017). *Documenta 14 - A Reader*. Munich, Λονδίνο, Ν.Υ.: Prestel Verlag, (ελληνική έκδοση), σ. 541-545.
- O'Neil, P. & Wilson, M. (2010) (eds.) *Curating and the Educational Turn*. Ηνωμένο Βασίλειο και Άμστερνταμ: Opens Editions/Appel.
- Phillipson, R.H.L. (1992). *Linguistic Imperialism*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Raven, A. (1993[1989]). *Art in the Public Interest*. Ν.Υ.: Da Capo Press.
- Rotry, R. (2001[1979]). *Η Φιλοσοφία και ο Καθρέπτης της Φύσης*, (μτφ. Π. Μπουρλάκης & Γ. Φουτρούνης). Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Raunig, G. (2013). *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*, (μτφ. A. Derieg Λος Άντζελες: Semiotext(e)), Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.
- Σταυρίδης Σ. (2010). *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Sennett, R. (2015). *Μαζί*, (μτφ. Β. Τομανάς). Θεσσαλονίκη: Νησίδες
- Szymczyk, A. (2017). 14: *Επαναληψιμότητα και ετερότητα-μαθαίνοντας και δουλεύοντας από την Αθήνα*, (μτφ. Τ. Μόζερ). Στο: Latimer, Q.- Szymczyk, A. (2017). *Documenta 14 - A Reader*. Munich, London, New York: Prestel Verlag, (ελληνική έκδοση), σ. 17- 42.
- Τερζόγλου I. N. (2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Young H. (1991) (ed.). *Negotiation analysis*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Επιστημονική αρθρογραφία

- Bruce G., Carruthers and Terence C. Halliday (2006). Negotiating Globalization. *Law & Social Inquiry*, vol. 31, issue 3, (summer), σ. 521–584.
- Fraser, A. (1991). Museum Highlights: A Gallery Talk. *October*, no. 57 (summer), σ. 104-122.
- Fraser, N. (1991). From Irony to Prophecy to Politics: A Response to Richard Rorty. *Michigan Quarterly Review* 30, no. 2, σ. 259–266.
- Foucault, M. (1986[1967]). Of Other Spaces. *Diacritics*, vol. 16, no.1, (spring), σ. 22-27.
- Johnson, A. (2009). The Rise of English: The Language of Globalization in China and the European Union. *Macalester International*, vol. 22, no.12, σ. 131-168.
- Novac, M. (2011). The Complicated History of Einfühlung. *Argument: Biannual Philosophical Journal* 1, no. 2, σ. 301-326.
- Nye, J. (1990). Soft Power. *Foreign Policy*, no. 80, pp.153-171.
- Reyes, M. V. (2014). The False Promise of Principled Negotiations. *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective*, vol. 9, no. 2, (May), σ. 3-18.
- Richard R. (1990). Science as Solidarity, *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers I*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 38–39.
- Σταυρίδης, Σ. (2006). Ο χώρος της τάξης και οι ετεροτοπίες. Ο Φουκώ ως γεωγράφος της ετερότητας. *Ουτοπία*, τεύχος 72, σ. 145-158
- Τσιτσιπίης, Δ. Α. (1995). Ο Bakhtin και η Ποιητική του σαν Κριτική Προοπτική για τη Γλώσσα και τη Λογοτεχνία. *Σύγκριση/Comparaison* 6, *Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας*, τόμος 6, σ. 122-139.
- Taylor, M. & Kent, M. L. (2010). Anticipatory Socialization in the Use of Social Media in Public Relations: A Content Analysis of PRSA's Public Relations Tactics. *Public Relations Review*, vol. 36, no.3, σ. 207–214.
- Wilson, M. (2007). Autonomy, Agonism and Activistic Art: An interview with Grand Kester. *Art Journal*, issue 66, no. 3, (Fall), σ. 106-118.
- Žižek, S. (1998). A Leftist Plea for Eurocentrism. *Critical Inquiry*, vol. 24, no. 4 pp. 988-1009

Ηλεκτρονική αρθρογραφία

- Bound, K., Briggs, R., Holden, J., Jones, S. (2007). «Cultural Diplomacy», *Demos*, Διαθέσιμο στο: https://www.demos.co.uk/files/Cultural_diplomacy-web.pdf (πρόσφατη είσοδος: 02/2018).
- Γιατρομανωλάκης, Ν. (2016). «Documenta 14: Διδάσκοντας την Αθήνα», *Athens Voice*, (11 Σεπτεμβρίου). Διαθέσιμο στο: http://athensvoice.gr/politics/324072__documenta-14-didaskontas-tin-athina, (πρόσφατη είσοδος: 12/2018).
- Holert, T. (2009). «Art in the Knowledge Based Polis», *E-Flux Journal*, No. 3, (February). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledge-based-polis/>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).
- Κλεφτόγιαννη, Ι. (2016). «Πολ Πρεσιάδο: Η Μπέλλου έχει περισσότερο ενδιαφέρον από τον Άντι Γουόρχολ». *Propaganda* (15 Σεπτεμβρίου). Διαθέσιμο στο: <http://propaganda.gr/paul-preciado-documenta14/>, (πρόσφατη είσοδος: 12/2018).
- Kester, G. (1999/2000). «Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art», *Variant*, Issue 9, (Winter). Διαθέσιμο στο: <http://www.variant.org.uk/issue9.html>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).
- Kuo, K. (2017). «Civilization and its discontents», *Artforum*, (April). Διαθέσιμο στο: <http://www.artforum.com/inprint/issue=201704&id=67184>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).
- Lesage, D. (2009). «The Academy is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate in the Arts», *E-Flux, Journal No.04*, (March). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/04/68577/the-academy-is-back-on-education-the-bologna-process-and-the-doctorate-in-the-arts/>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).
- Noor, T. (2017). «Sound/Off: Uneasy Listening at documenta 14 in Kassel», *Momus*, (21 June). Διαθέσιμο στο: <http://pmus.ca/soundoff-uneasy-listening-documenta-14-kassel/>, (πρόσφατη είσοδος: 12/2018).
- Podesva, L. K. (2007). «A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art», *Pillip 6*, (summer), Διαθέσιμο στο: <https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).
- Τζιρτζιλιάκης, Γ. (2017). «Ένα ατελές λεξικό για την documenta 14», *Αναγνώσεις, Εφημερίδα Αυγή*, (17 Ιουλίου). Διαθέσιμο στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2017/07/documenta-14_17.html, (πρόσφατη

είσοδος: 01/2019).

Weiner, S., A. (2017). «The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).

Διαδίκτυο

«Academy. Learning from Art / Academy. Learning from the Museum». Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/announcements/40950/academy-learning-from-art-academy-learning-from-the-museum/>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).

«Chomsky - Foucault Debate 1971: Human Nature and the Ideal». Διαθέσιμο στο: <https://vimeo.com/87299791>, (πρόσφατη είσοδος: 12/2018).

«Documenta 14 starts in Athens with polarizing show». Διαθέσιμο στο: <https://www.dw.com/en/documenta-14-starts-in-athens-with-polarizing-show/a-19554270>. (πρόσφατη είσοδος: 12/2018).

«Documenta art director warns against nationalism». Διαθέσιμο στο: <https://www.dw.com/en/documenta-art-director-warns-against-nationalism/a-38234426>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).

«Feast: Radical Hospitality in Contemporary Art | Smart Museum of Art». Διαθέσιμο στο: <https://smartmuseum.uchicago.edu/exhibitions/feast/>, (πρόσφατη είσοδος: 12/2018).

«Η Βουλή των Σωμάτων - documenta 14». Διαθέσιμο στο: <https://www.documenta14.de/gr/public-programs/927/-u>, (πρόσφατη είσοδος: 12/2018).

«International art English». Διαθέσιμο στο: <https://www.scriba.com/document/309010933/Triple-Canapy-International-Art-English>, (πρόσφατη είσοδος: 02/2019).

«International Dinner Party (1979)-Suzanne Lacy». Διαθέσιμο στο: <http://www>.

Suzannelacy.com/international-dinner-party/, (πρόσφατη είσοδος: 12/2018).

«Tranzit's curatorial dictionary». Διαθέσιμο στο: <http://tranzit.org/curatorial-dictionary/index.php/educational-turn>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2019).

«ZHdK: archiv performativ: a model, an exhibition and mediation project».
Διαθέσιμο στο: <http://archivperformativ.zhdk.ch/index.php%3Fid=40474.html>,
(πρόσφατη είσοδος: 01/2019).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΚΤΙΒΙΣΜΟΣ: ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΑΝΥΠΑΚΟΗΣ ΣΤΟΝ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ.

Περιεχόμενα

1.5 Εισαγωγή	313
2.5 Η σύγχρονη τέχνη ως ακτιβιστική πρακτική.	317
3.5 Νοηματοδοτήσεις του ακτιβισμού.	322
4.5 Σύγχρονη τέχνη και αστικές περιφράξεις: Το παράδειγμα «Learning from Athens».	329
5.5 Τέχνη και πολιτική ανυπακοή: Αυτόνομες Ζώνες ΤΑΖ και πρακτικές Do It Yourself ως εφαρμόσιμες τακτικές.	335
6.6 Πρακτικές πολιτικής δέσμευσης στα κινήματα των πλατειών (occupy movements).	341
7.5 Σύνοψη-Συμπεράσματα	347
8.5 Σημειώσεις	352
9.5 Βιβλιογραφία κεφαλαίου.....	368

1.5 Εισαγωγή

Το παρακείμενο κεφάλαιο επεξεργάζεται την σύνδεση της σύγχρονης τέχνης με τον ακτιβισμό που βρίσκει εφαρμογή στην δημόσια σφαίρα, επιχειρώντας να διερευνήσει κοινωνικοπολιτικούς μετασχηματισμούς με πρακτικές. Αυτές οι τελευταίες δεν μεταθέτουν το όραμα τους σχετικά με μελλοντικό ιδεώδες, *«αλλά αναλαμβάνουν την κοινωνική ζωή εδώ και τώρα, μέσα από μια ενεργή παρέμβαση στον κόσμο του μαζικού πολιτισμού»*.¹ Καθορίζοντας την αισθητική ως διαφοροποιημένη από τις πολιτικές μορφές κυριαρχίας,² ο ακτιβισμός προσανατολίζει το πεδίο της τέχνης προς την κατεύθυνση της έμμεσης και άμεσης εμπλοκής με τα πολιτικά ζητήματα, τα οποία συμπυκνώνουν μορφές μεταβλητών εντάσεων και χειρισμών.³ Σε αυτό το πλαίσιο, η τέχνη μέσα από μια συνεχιζόμενη διαδικασία ενσωμάτωσης εννοιών και εργαλείων, παράγει έναν αριθμό πρακτικών στη βάση διαφορούμενων υποθέσεων ενός κοινωνικοπολιτικού ακτιβισμού, ο οποίος εκφράζει την σύγκλιση της κριτικής με την κοινωνική πρακτική.⁴ Η οικοδόμηση νέων μοντέλων καλλιτεχνικού ακτιβισμού μέσα από την τακτική της υπερταύτισης (over identification)⁵ που λειτουργεί ως εναλλακτική σε κρίσιμες καλλιτεχνικές στρατηγικές, ωθεί τους καλλιτέχνες στην παραίτηση από κάθε μορφή εναντίωσης, *«συνειδητοποιώντας το κατεστημένο και εφαρμόζοντας τους κανόνες του ακόμη πιο σταθερά και σχολαστικά από την υπόλοιπη κοινωνία»*.⁶

Αυτό, δεν αποτελεί μια συγκυριακή εξέλιξη αλλά μια συνειδητοποιημένη πορεία προς τον αρτιβισμό (art+activism),⁷ ένα νεολογισμό που πλαισιώνει ποικίλους πειραματισμούς της τέχνης με το πολιτικό, προσφέροντας δυνατότητες συνέργειας μεταξύ διαφορετικών υποκειμενικοτήτων μέσα σε συνθήκες διαλόγου.

Η δημιουργία νέων πεδίων σύγκλισης της τέχνης με τις διαδικασίες παραγωγής κοινωνικοπολιτικής κουλτούρας στο πλαίσιο της πολιτικής της δημιουργικής πόλης, ενεργοποιείται μέσα από τις συμμετοχικές πρακτικές του δικτύου των αστικών ενώσεων των ενεργών πολιτών, επιδιώκοντας την επίτευξη ενός κοινωνικού στόχου μέσα από δράσεις, των όποιων τα χαρακτηριστικά συστήνουν ενέργεια και καινοτομία που συνιστά κάτι τέτοιο θεμελιώδες συστατικό στις νέες φιλελεύθερες δημοκρατίες. Σε αυτό το πλαίσιο, οι πρακτικές της τέχνης ωθούν στην επανεξέταση των συσχετισμών μεταξύ της αστικής σφαίρας και του κοινωνικού συμπεριφορισμού, ασκώντας αποφασιστική επιρροή στις διαδικασίες παραγωγής δημόσιας σφαίρας, συμπεριλαμβανομένης της δημιουργίας νέων συσχετισμών μεταξύ κοινότητας,

αστικού, περιφερειακού, και παγκόσμιου. Μέσα σε αυτές τις διαδικασίες, στις οποίες εμπλέκονται μια πληθώρα πολιτιστικών θεσμών, μη κυβερνητικών οργανώσεων και καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων, ο ακτιβισμός στην τέχνη απομακρύνεται από προγενέστερες καταστάσεις εναντίωσης και αντίστασης από τις πρακτικές μιας αποκλίνουσας συμπεριφοράς, αναγνωρίζοντας την συλλογική δράση εντός της κοινωνίας των πολιτών. Αυτός ο μετασχηματισμός του επαναστατικού προτάγματος στην τέχνη, ιδιαίτερα όπως διατυπώθηκε από τους Καταστασιακούς τον Μάη του 1968, μετουσιώνει το καλλιτεχνικό υποκείμενο από ενεργό δρών κοινωνικό φορέα, σε κρίσιμο αναστοχαστή των ευρύτερων κοινωνικών δομών που οικοδομούνται στον παγκοσμιοποιημένο μετα-καπιταλιστικό κόσμο.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι ακτιβιστικές πρακτικές τέχνης έρχονται αντιμέτωπες στον δημόσιο χώρο με τις εναντιωματικές πρακτικές των κοινωνικών κινημάτων λαϊκής βάσης (grassroots movements),⁸ τα οποία έχουν αναπτυχθεί την τελευταία εικοσαετία. Ιδιαίτερα σύμφωνα με τις τακτικές που εισηγήθηκε το κίνημα χωρίς ηγέτες των Zapatistas⁹ που συνέβαλαν στο να γίνει γνωστή η σκοτεινή πλευρά της νέας παγκόσμιας τάξης. Πρόσφατα, το διεθνές κίνημα των καταλήψεων (occupy movements), η λογική του οποίου αναπαράχθηκε και μεταφράσθηκε σε διαφορετικές τάσεις και σε διαφορετικές τοποθεσίες σε μια ευρεία γεωγραφική κλίμακα,¹⁰ λειτουργώντας ταυτόχρονα ως τρόπος φυσικής αυτοάμυνας ενάντια στις κυβερνητικές πολιτικές, μια ζωντανή υποδομή κοινωνικής αναπαραγωγής και μια οριοθετημένη ζώνη κοινής ζωής, ενεργοποίησε ποικιλόμορφες και ετερόκλητες τακτικές πολιτικής «ανυπακοής» που μετέβαλαν τις μορφές του κοινωνικοπολιτικού ακτιβισμού σε εναντιωματικές τάσεις διάφορων πολιτισμικών μορφών και πρακτικών. Μια ανάλογη απόπειρα συγκρότησης πρακτικών άμεσης δράσης από το κίνημα των Κίτρινων Γιλέκων στη Γαλλία, αναδεικνύει τις διαδικασίες συνείδησης και δράσης των πολιτών που ανήκουν σε ανίσχυρα στρώματα, δίνοντας μορφή στις αβεβαιότητες, του φόβους και τους θυμούς τους.¹¹ Αυτές οι μορφές κινητοποιήσεων, καθιστούν τον δημόσιο χώρο σε πυρήνα μιας εξεγερματικής εξουσίας, αναδεικνύοντας τους ακτιβιστές σε φορείς σύνδεσης μεταξύ των κινημάτων πόλεων και του κοινού, οι οποίοι καταφέρουν να *«διακόπτουν τις καθιερωμένες αντιλήψεις και εμπειρίες των πόλεων, της πολιτικής και της δημοκρατίας»*.¹²

Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός, ο οποίος υποστηρίζει αισθητικοποιημένες πρακτικές από ένα επίπεδο βάσης «εκ-των-άνωθεν», διανοίγει τον δρόμο προς ένα αριθμό δημιουργικών παρεμβάσεων στον δημόσιο χώρο που *«προσδίδουν νέες διαστάσεις*

στις στρατηγικές της πολιτικής διαμαρτυρίας». ¹³ Σε αυτό το πλαίσιο, διαχωρίζει την θέση του από τις οριζόντιες εναντιωματικές τακτικές των κινημάτων των πόλεων, εγείροντας έναν αριθμό ερωτημάτων, όπως ποιά είναι τα όρια μεταξύ του έννομου και του έκνομου ακτιβισμού στον δημόσιο χώρο; πώς καθορίζεται ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός σε σχέση με τις εκφραστικές εξωθεσμικές τακτικές ανυπακοής των κινημάτων πόλης; πώς συνδέονται οι ακτιβιστικές πρακτικές της τέχνης με την αναζωογόνηση της αστικής σφαίρας; και με βάση ποια χαρακτηριστικά καθορίζεται ο ακτιβισμός σε δημοκρατική «ανυπάκουη», ή εναλλακτική κοινωνικοπολιτική πρακτική;

Προκειμένου να δοθούν απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά, κρίνεται απαραίτητη η σκιαγράφηση του πλαισίου μέσα στο οποίο ενεργοποιείται ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός, ο οποίος συγκροτήθηκε την δεκαετία του ογδόντα, κατά την διάρκεια της διαμόρφωσης της νέας δημόσιας τέχνης (NGPA) και διευρύνεται συνεχώς από την εκάστοτε εκθεσιακή στρατηγική και την αλληλεπίδρασή της με τις διάφορες πολιτικές πτυχές των ιδρυμάτων τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο, το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στον λόγο και τις θεωρήσεις που δίνουν ειδικό βάρος στον επαναπροσδιορισμό της καλλιτεχνικής πειθαρχίας σε πρότυπο ακτιβιστικής πρακτικής και δράσης.

Γενικά, ο ακτιβισμός ως όρος συστήνει από την μια πλευρά ένα αντισυστημικό ήθος και από την άλλη «προσφέρει υποστήριξη προς το πολιτικό σύστημα, συμπεριλαμβανομένης της εμπιστοσύνης στα βασικά θεσμικά όργανα της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας». ¹⁴ Προκειμένου να κατανοηθεί η ετερόκλητη φύση του ακτιβισμού και να αποσαφηνιστεί η πολυσημία των νοηματοδοτήσεων του, η οποία αντανακλάται στις τακτικές του, το παρόν κεφάλαιο επεξεργάζεται την έννοια του ακτιβισμού σε σχέση με τις αντιστάσεις απέναντι στην πολιτική της ηγεμονίας μέσα στη σύγχρονη πολιτική θεωρία και την κοινωνιολογία, σκιαγραφώντας τις θέσεις των στοχαστών που υποστηρίζουν την ανανέωση της δημοκρατίας, πέρα από την νεοφιλελεύθερη τάξη του κεφαλαίου και των αποσυνδεδεμένων αντιπροσωπευτικών οργάνων της.

Η εμβληματική έκθεση της Documenta 14 «Learning from Athens», συμπύκνωσε όλα τα διακριτά ακτιβιστικά χαρακτηριστικά της τρέχουσας τέχνης. Από μια άποψη, ο κεντρικός επιμελητής Adam Szymczyk παρουσίασε την τέχνη ως καταφύγιο από την καταπίεση, ως μέσο αντίστασης, ως μέσο κινητοποίησης της αλληλεγγύης, ως αντίδραση στην κρίση και ως προσαρμογή στις αντιξοότητες. ¹⁵ Σε αυτό το πλαίσιο,

το παρών κεφάλαιο χρησιμοποιεί ως αντικείμενο μελέτης την έκθεση «Learning from Athens», επιχειρώντας μια πρωτογενή επεξεργασία των τακτικών της στον αστικό ιστό της Αθήνας, οι οποίες λειτούργησαν ως κίνητρο για την ανάπτυξη ενός αριθμού δημιουργικών πρωτοβουλιών (creative initiatives) που εμπλουτίζουν και ενισχύουν τις πολιτικές του αστικού εξευγενισμού στην Αθήνα, οι οποίες αυτές οι τελευταίες βρίσκονται σήμερα στην κορύφωσή τους. Παρά την απουσία στοιχείων για την οικονομική συνεισφορά τους στις παρούσες αναπτυξιακές πολιτικές, η παρούσα διατριβή επιχειρεί παράλληλα τη δημιουργία μιας αρχικής βάσης δεδομένων για τις δημιουργικές πρωτοβουλίες που δραστηριοποιούνται στην Αθήνα, με σκοπό να καταγράψει το αντικείμενό τους και να εξάγει συμπεράσματα σχετικά με την χωροθέτησή τους στον αστικό ιστό της πόλης.

Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός διασταυρώνεται στον δημόσιο χώρο με έναν αριθμό πρακτικών από ομάδες ανυπακοής που λειτουργούν στην μορφή του αταξικού κολεκτιβισμού, ενεργοποιώντας μορφές εξωθεσμικού ακτιβισμού που λειτουργούν ως απόπειρες ενοποίησης της καθημερινής ζωής «μέσω του θρυμματισμού της μαζικής συμπεριφοράς».¹⁶ Σε αυτό το πλαίσιο εξετάζεται επίσης το φάσμα των πρακτικών που ενεργοποιούνται από τα κινήματα πόλης (urban movements), εστιάζοντας στις τακτικές που εμπίπτουν στην κατηγορία της «ποιοτικής τρομοκρατίας» και του «δημιουργικού σαμποτάζ»,¹⁷ οι οποίες ριζώνουν στην ριζοσπαστικές πρακτικές της τέχνης των δεκαετιών του εξήντα και του εβδομήντα, μετουσιωμένες σε τακτικές άμεσης δράσης, καθορίζοντας «εκ νέου τους χώρους της καθημερινότητας, τις αξίες και τις υποκειμενικότητες».¹⁸

Οι καταλήψεις των δημόσιων πλατειών το 2011 σε εκατοντάδες πόλεις σε όλο τον κόσμο από χιλιάδες πολίτες και ακτιβιστές με αίτημα τις κοινωνικές μεταρρυθμίσεις και τον μετασχηματισμό του πολιτικού συστήματος, εμπλουτίζουν με νέους κώδικες και συμβολισμούς τις τακτικές του κοινωνικοπολιτικού ακτιβισμού. Οι κινητοποιήσεις αυτές μέσα από μια παγκόσμια έκκληση για πραγματική δημοκρατία, κατάφεραν να οικοδομήσουν προσωρινές μορφές συλλογικής αυτοοργάνωσης και να προωθήσουν στο κέντρο της δημόσιας συζήτησης το ζήτημα της αυξανόμενης κοινωνικοοικονομικής ανισότητας. Το παρόν κεφάλαιο επικεντρώνεται στα κινήματα M15 στην Μαδρίτη, στους Αγανακτισμένους στην Αθήνα και στην κατάληψη της Νέας Υόρκης (Occupy Wall Street), εξετάζοντας τις πρακτικές πολιτικής δέσμευσης που παρήγαγαν, αξιολογώντας παράλληλα την συμβολή τους στην ανάδυση αυτόνομων

κοινωνικών σχηματισμών μέσα από συλλογικές, ισότιμες και αλληλέγγυες μορφές πολιτικής και κοινωνικής οργάνωσης.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, το παρόν κεφάλαιο φέρνει αντιμέτωπους τον ακτιβισμό της σύγχρονης τέχνης, ο οποίος λειτουργεί ως φορέας εξισορρόπησης ανάμεσα στις δυνάμεις της αστικής παραγωγής και των κοινωνικών σχέσεων προς όφελος των αναπτυξιακών φορέων,¹⁹ με τις αντιστάσεις που δημιουργήσαν οι εκφραστές αυτής της πολιτικής ως παρεμβάσεις δημόσιου χαρακτήρα, διεκδικώντας κατά τρόπους ανάλογους προς την τέχνη, κοινωνική χειραφέτηση, ισονομία και δικαιοσύνη.

2.5 Η τρέχουσα τέχνη ως ακτιβιστική πρακτική.

Η σύγχρονη τέχνη έχοντας αναγνωρίσει την πρόσφατη ανάπτυξη των συνεργατικών πρακτικών ως *παγκόσμιο φαινόμενο*,²⁰ καθορίζει τις πρακτικές της στη βάση της πολιτικής δράσης του σύγχρονου κοινωνικοπολιτικού ακτιβισμού, συστήνοντας διαφορετικές μορφές πολιτικών παρεμβάσεων, οι οποίες λειτουργούν ως τακτική ανάφλεξης κοινωνικής αφύπνισης. Η σύμφυση της σύγχρονης τέχνης με τον ακτιβισμό επιχειρεί να ανακτήσει την πολιτική δράση στην τέχνη, στη βάση των κινημάτων της πρωτοπορίας του εικοστού αιώνα, όπως Ντανταϊστών, Σουρεαλιστών και Καταστασιακών, τα οποία αυτά *«δίνοντας έμφαση στην μετατόπιση, την παραφωνία, τον θρυμματισμό και την παράκαμψη (détournement), ανέπτυξαν μια δική τους επαναστατική θεωρία»*.²¹ Γεγονός είναι ότι ο σύγχρονος καλλιτεχνικός ακτιβισμός, επικεντρωμένος αποκλειστικά στον αγώνα ενάντια στη νέα φιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση υποδηλώνει μια αναδρομική επανάληψη της επαναστατικής παρόρμησης, η οποία δεν υπερβαίνει τον αστικό ορίζοντα στο δικό της πεδίου,²² κάτι το οποίο σημαίνει πως ο ακτιβισμός στη σύγχρονη τέχνη διακινείται αποκλειστικά από το θεσμικό της περιβάλλον. Πράγματι, οι ακτιβιστικές τακτικές προωθούνται από τις διεθνείς εκθέσεις και τις μπιενάλε, υπενθυμίζοντας συνεχώς την κοινωνικοπολιτική δέσμευση της τέχνης, η οποία διευρύνεται συνεχώς προς νέα περιεχόμενα και κατευθύνσεις.²³

Ο ακτιβισμός στη σύγχρονη τέχνη, ταλαντεύεται μεταξύ του παγκόσμιου περιβάλλοντος και της διεύρυνσης του πολιτικού που σύμφωνα με την καλλιτέχνηδα και κριτικό τέχνης Hito Steyerl, *«παράγει συναισθηματικά έργα σε τρελές ταχύτητες, ενθουσιώδη, υπερκινητικά και βαθιά συμβιβασμένα»*.²⁴ Οι ακτιβιστικές προοπτικές

της τέχνης σχηματοποιούν κάποιο πνεύμα αντίστασης με όρους κοινωνικής δέσμευσης, ενώ για τον συγγραφέα Andrew Thompson αυτές αρθρώνουν νέους μύθους ριζοσπαστικής πίστης και επαναστατικού ρομαντισμού.²⁵ Για τον Thompson, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός αντλεί από τη ρομαντική παράδοση του δεκάτου ενάτου αιώνα, προτάσσοντας ονειρικές καταστάσεις που λειτουργούν ως αναπαραστάσεις ενός αισιόδοξου μέλλοντος. Εστιάζοντας σε καλλιτέχνες όπως ο Banksy, του οποίου οι εικόνες λειτουργούν ως καινοφανείς παρεμβάσεις που ανακουφίζουν τα περιβάλλοντα, στα οποία έχουν τοποθετηθεί, ο Thompson παρατηρεί πως ο ακτιβισμός στην τέχνη συνδυάζει την δεοντολογία DIY²⁶ με τα νέα πλαίσια αστικής απόλαυσης, λειτουργώντας ως πολιτισμική παρέμβαση μιας κινηματικής κουλτούρας λαϊκής βάσης (grassroots culture).²⁷ Η τέχνη του δρόμου σύμφωνα με τον Thompson, αναβαθμίζει το αστικό περιβάλλον με εικόνες που εκφράζουν αποκλειστικά την παράδοση του Ρομαντισμού που είναι εγγενής του αστικού πολιτισμού, λειτουργώντας ως αντισταθμιστικός παράγοντας *«ανάμεσα στους πόλους της αστικής συνείδησης: την σωφροσύνη και την αυτοσυγκράτηση»*.²⁸ Χωρίς αμφιβολία, η τέχνη του δρόμου στην μορφή των οργανωμένων αστικών παρεμβάσεων και των φεστιβάλ συστήνει μια σύγχρονη εκδοχή αστικής αναβάθμισης, μέσα από μια ισχυρή, άμεσα αναγνωρίσιμη αισθητική που μετασχηματίζει την παραδοσιακή αντάρτικη πρακτική του γκράφιτι σε μια συχνά ελαφριά αστική παρέμβαση, προσδίδοντας ζωτικότητα στο αστικό περιβάλλον. Αυτό σημαίνει ότι αντισταθμίζεται η άμεση δράση του επαναστατικού προτάγματος των πρωτοποριών από ένα ρομαντικό, αταβιστικό, αστικό θέαμα. Σύμφωνα με τον εμπνευστή της κοινωνικής οικολογίας Murray Bookchin, πρόκειται για ένα είδος «λάιφ στάιλ» αναρχισμού, *«ο οποίος βρίσκει πρακτική εφαρμογή στις φουκωϊκές προσωπικές εξεγέρσεις»*²⁹ κάτι που νοσηματοδοτεί την ατομική ανυπακοή έναντι της καθορισμένης κοινωνικής κανονικότητας. Ακόμα και οι πρακτικές που επιστρατεύουν την παρωδία, προτείνοντας ακατέργαστα ή ιδιόμορφα συμβάντα, για παράδειγμα οι δράσεις της ομάδας «Yes Men» γνωστή για τις περίτεχνες και επιδεικτικές φάρσες τους, στοχεύουν στην ηθική δυσφήμιση της εταιρικής κουλτούρας³⁰ και συστήνουν τρόπους εξισορρόπησης των αντιθετικών πόλων μεταξύ της αστικής συνείδησης και των πρακτικών αντίστασης λαϊκής βάσης (grassroots practices). Όπως υπογραμμίζει ο Thompson, *«στο βαθμό που η λογική και η μετριοπάθεια επικάθονται στην αναδρομική επανάληψη της επαναστατικής παρόρμησης των πρωτοποριών, ο ακτιβισμός στην σύγχρονη τέχνη καθίσταται εγγενής της αστικής εμπειρίας»*.³¹

Τα γνωρίσματα του καλλιτεχνικού ακτιβισμού καθορίστηκαν από την Lucy Lippard την δεκαετία του 1980 μέσα από το διαχωρισμό των πρακτικών της τέχνης σε *parapunk* και σε *retrochic*.³² Στο πλαίσιο αυτής της διάκρισης, η τέχνη του αντάρτικου των πόλεων που ενδημούσε στις αμερικανικές μεγαλουπόλεις τη δεκαετία του ογδόντα,³³ εισέρχονται στην κατηγορία *retrochic* ως μια μηδενιστική τακτική με περίεργη και αμφίσημη μορφή.³⁴ Από την άλλη πλευρά, η τέχνη της *parapunk* σύμφωνα με την Lippard έρχεται ως συνέχεια του κινήματος των Dada, με την έννοια ότι επιδιώκει μια παρεμβατική κριτική με μέσο τις επιτελέσεις, τις παραστάσεις και τα συμβάντα, ως πρακτικές που αλληλεπιδρούν στην κοινωνικοπολιτική σφαίρα. Αντιπροσωπευτικό δείγμα της *parapunks* τακτικής συνιστά η οργάνωση PAD/D,³⁵ της οποίας η Lippard υπήρξε ιδρυτικό μέλος, συστήνοντας ένα διεθνές αυτοργανωμένο δίκτυο ακτιβιστικής τέχνης, προσανατολισμένο προς την κατεύθυνση της νέας δημόσιας τέχνης. Αναμφίβολα, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός ταυτίζεται με τη νέα δημόσια τέχνη όπως τεκμηριώνεται στην ανθολογία της Arlene Raven «*Τέχνη Δημόσιου Ενδιαφέροντος*»,³⁶ την ώρα που δηλώνει την στρατεύσή της με την κοινωνική συνοχή. Από την πλευρά της η εισηγήτρια της νέας δημόσιας τέχνης καλλιτέχνηδα και τεχνοκριτικός Suzanne Lacy, χρησιμοποιεί συστηματικά τον όρο ακτιβισμός για να υποδηλώσει τον αντίκτυπο των συμμετοχικών πρακτικών στον δημόσιο χώρο, όπου σύμφωνα με την Lacy οδηγούν σε νέες πρωτοποριακές μορφές δράσης.³⁷

Ο καλλιτέχνης Gregory Sholette εντοπίζει τη γενεαλογία του σύγχρονου καλλιτεχνικού ακτιβισμού στις συλλογικότητες που αναπτύχθηκαν στη Νέα Υόρκη την δεκαετία του ογδόντα και ειδικότερα της κολεκτίβας Group Material, στην οποία επίσης καταλογίζει την «*ριζική αποσύνδεση της ιδέας του ακτιβισμού από το αντάρτικο των πόλεων των προηγούμενων δεκαετιών*». ³⁸ Για τον Sholette, οι πρακτικές των καλλιτεχνών Group Material συνιστούσαν επιμελητικές τακτικές που επαναπροσδιόριζαν την εκθεσιακή πολιτική σε μια μορφή πολιτικοποιημένης δημόσιας παρέμβασης, με καθορισμένο προορισμό και μέσα. Κάτι τέτοιο είχε ως αποτέλεσμα την ενσωμάτωση των συλλογικοτήτων της γενιάς του 1970, ακόμη και των πιο ριζοσπαστικών από εκείνες στις θεσμικές εκδηλώσεις της τέχνης.³⁹ Σύμφωνα με τον Sholette, ο ακτιβισμός επιτρέπει στους καλλιτέχνες «*από την μια πλευρά να δικτυώνονται μεταξύ τους, και την από άλλη να γίνονται όλο και περισσότερο ορατοί στους ίδιους τους θεσμούς, που κάποτε επιθυμούσαν να αποκλείσουν*». ⁴⁰

Ο θεωρητικός τέχνης Grant Kester εντοπίζει στις συνεργατικές πρακτικές τέχνης τη μορφή ακτιβισμού που δίνει έμφαση στην ίδια την πράξη της ανταλλαγής.⁴¹ Το ακτιβιστικό μοντέλο του Kester περιγράφει τις δράσεις καλλιτεχνών σε συνεργασία με κοινότητες, και ιδιαίτερα με τις κοινότητες του Παγκόσμιου Νότου, οι οποίες αναπτύσσουν νέες χωροταξικές ρυθμίσεις, δημιουργώντας παράλληλα συνθήκες διάλογου. Ο Kester αντιλαμβάνεται το πεδίο της σύγχρονης τέχνης ως μια μορφή συλλογικότητας που δημιουργεί αντίσταση εναντίον του καθεστώτος της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας, η οποία συγκροτείται στην αντιπαράθεση τοπικού/παγκόσμιου. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ακτιβισμός εντοπίζεται στις δράσεις που *«διανοίγουν οι πολιτικές της αστικής ανάπλασης, διευθετώντας έτσι τις αντιθέσεις μεταξύ μιας τοπικής, κοινωνικοπολιτικής κατάστασης και του διαβρωτικού νεοφιλελεύθερου συστήματος»*.⁴²

Ο επιμελητής Okwui Enwezor αναγνωρίζει τον ακτιβισμό της σύγχρονης τέχνης στο πλαίσιο της μετααποικιακής συνθήκης, στην οποία *«πραγματώνεται η επαναστατικοποίηση του χώρου και του χρόνου»*.⁴³ Για τον Enwezor, οι δράσεις των καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων λειτουργούν ως διορθωτικές δομές για *«την αντιμετώπιση των υλικών και των εκπαιδευτικών αναγκών στις υποβαθμισμένες κοινότητες»*,⁴⁴ καταστρατηγώντας με αυτόν τον τρόπο τον ανταγωνισμό και την ηγεμονία που επιβάλλει ο δυτικός Ευρωκεντρισμός. Η μεταποικιοκρατική διαλεκτική λειτουργεί ως μορφή αντίστασης και ανυπακοής⁴⁵ που επαναδιαμορφώνει την σύγχρονη τέχνη σε φορέα ρύθμισης των γεωπολιτικών αντιθέσεων, τις οποίες γεννά ο διαχωρισμός κέντρου/περιφέρειας, και ο οποίος ευθύνεται για τις πολιτισμικές διακρίσεις *«που έχουν να κάνουν με την ένταση μεταξύ ανεπτυγμένων και υποανάπτυκτων, οπισθοδρομικών και προοδευτικών δυνάμεων»*.⁴⁶ Σε αυτό το πλαίσιο ο Enwezor προσλαμβάνει την σύγχρονη τέχνη ως μια συλλογικότητα που απαρτίζεται από επιμελητές, καλλιτέχνες, συγγραφείς και διανοούμενους, επικεντρωμένοι να διαμεσολαβούν ανάμεσα στον «τρίτο» και τον δυτικό κόσμο, αντισταθμίζοντας έτσι τις σχέσεις ηθικής/αισθητικής και τοπικού/παγκόσμιου, και *«δομώντας ένα πρωτοποριακό είδος διαλόγου σε σχέση με τα κοινωνικοπολιτικά πλαίσια που καθορίζει η σύγχρονη παγκόσμια δημόσια σφαίρα»*.⁴⁷ Κατά μια άποψη, η Documenta 11, την οποία επιμελήθηκε ο Enwezor, εγκαθίδρυσε τον ακτιβισμό σε συνεκδοχή μιας νέας συνεργατικής δύναμης της σύγχρονης τέχνης,⁴⁸ επικεντρωμένης στην κριτική των πολιτικοπολιτιστικών συνθηκών που διαμορφώνει ο νεοφιλελευθερισμός,

μετουσιώνοντας έτσι την σύγχρονη τέχνη σε πεδίο κρίσιμης διαφωνίας και αντιπαράθεσης.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο όρος Ακτιβιστική Επιμέλεια (Curatorial Activism)⁴⁹ που εισηγείται η επιμελήτρια τέχνης Maura Reilly συνιστά μια εκθεσιακή επιμελητική πρακτική με αντικείμενο την ένταξη των αποκλεισμένων Άλλων στην κεντρική σκηνή της σύγχρονης τέχνης.⁵⁰ Η Reilly υπερασπίζεται τις επιμελητικές τακτικές ως στρατηγικές αντίστασης, δεσμευμένες σε πρωτοβουλίες που ισοπεδώνουν τις ιεραρχίες *«μέσα από την προώθηση του περιθωρίου στο κέντρο και της μειονότητας έναντι της πλειοψηφίας»*.⁵¹ Επομένως, η ακτιβιστική επιμέλεια δεσμεύει τη τρέχουσα τέχνη στην προσέγγιση και κατανόηση των διαφορετικών Άλλων. Ωστόσο για τον Gregory Sholette, αυτή η ηθικότητα που επιδεικνύει ο επιμελητικός ακτιβισμός λειτουργεί ως ανάχωμα για την ενσωμάτωση των ακτιβιστικών πρακτικών στις δομές της πολιτιστικής βιομηχανίας, *«συνδέοντας συγκεκριμένες πτυχές της άτυπης δημιουργικής πρακτικής με τις μορφές της αναδύμενης και υπολειμματικής πολιτικοποιημένης τέχνης»*.⁵²

Σε μια ανάλογη συζήτηση, ο θεωρητικός και τεχνοκριτικός Boris Groys αναφέρεται στο νέο φαινόμενο του καλλιτεχνικού ακτιβισμού, ο οποίος διαφοροποιείται από τις δομές της κριτικής τέχνης.⁵³ Ο Groys επεξεργάζεται τις διεργασίες της αισθητικοποίησης των καθεστώτων της Γαλλικής και της Ρώσικης επανάστασης, όσο και της Φασιστικής Ιταλίας, στοιχειοθετώντας σαφή διάκριση ανάμεσα στην αισθητικοποίηση της πολιτικής που σύμφωνα με τον Groys ριζώνει στην μοντέρνα τέχνη, και την πολιτικοποίηση της αισθητικής που αντλεί στοιχεία από τον πολιτικό σχεδιασμό. Για τον Groys, ο σύγχρονος καλλιτεχνικός ακτιβισμός απορρέει από αυτές τις αντιφατικές παραδόσεις της αισθητικής, αναφέροντας πως *«ο ακτιβισμός από την μια πλευρά πολιτικοποιεί την τέχνη και από την άλλη χρησιμοποιεί την τέχνη ως εργαλείο στους πολιτικούς αγώνες της εποχής μας»*.⁵⁴ Αυτό σημαίνει ότι η αισθητική όχι μόνο δεν αποκλείει την πολιτική δράση, *«αλλά δημιουργεί έναν απόλυτο ορίζοντα για επιτυχή πολιτική δράση, εάν η δράση αυτή έχει επαναστατική προοπτική»*.⁵⁵ Επομένως, για τον Groys η τέχνη λειτουργεί συγχρόνως ως αρένα πολιτικής διαμαρτυρίας και ως πεδίο κοινωνικού μετασχηματισμού μέσω του ακτιβισμού, δημιουργώντας έτσι ορίζοντα για πολιτική δράση, με την προϋπόθεση η δράση αυτή να εμπεριέχει επαναστατική προοπτική.

Για τον κοινωνιολόγο Richard Day η σύγχρονη τέχνη προτάσσει μορφές κριτικής διαμαρτυρίας, οι οποίες δεν φαίνεται να αντιπαρατίθενται ευθέως *«στις ιεραρχικές*

σχέσεις και τις ηγεμονικές πρακτικές που αυτές συνεπάγονται»,⁵⁶ λειτουργώντας ως κοινωνικοπολιτική πρακτική που συνενώνει στοιχεία ριζοσπαστικού κολλεκτιβισμού της δεκαετίας του εβδομήντα και φιλελεύθερου καπιταλιστικού ατομισμού, συστήνοντας έτσι ένα ήθος εφήμερο με τον κίνδυνο του ατομισμού να ελλοχεύει εάν απουσιάζουν ηθικές αρχές γύρω από αυτή μετά ελευθερίας, δικαιοσύνης, ισότητας. Για τον Day, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός αντιπαράκειται προς τα κανονιστικά αξιακά πρότυπα της νεοφιλελεύθερης πολιτικής, χρησιμοποιώντας τα υπάρχοντα αισθητικά μέσα για την παραγωγή πρακτικών που λειτουργούν ως εναλλακτικές στον αναμεταξύ χώρο μεταξύ θεσμικού πλαισίου και καθημερινής ζωής. Σε αυτό το πλαίσιο όμως μπορεί να εμπλέκεται με δράσεις που εμπλουτίζουν την οργάνωση του περιεχομένου τέχνης, χωρίς να επιφέρουν κάποιες ευρύτερες μορφές κοινωνικής χειραφέτησης,⁵⁷ εάν απουσιάζουν ηθικές αρχές γύρω από αιτήματα ελεύθερης διεκδίκησης ισότητας.

Σε μια πρώτη ανάγνωση, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός δεν φαίνεται να επιδρά άμεσα στη σφαίρα του κοινωνικοπολιτικού, το οποίο είναι το κεντρικό αντικείμενο εφαρμογής και επιρροής του ακτιβισμού, το νόημα του οποίου επεξεργάζεται η επόμενη ενότητα.

3.5 Νοηματοδοτήσεις του ακτιβισμού.

Ο ακτιβισμός συνιστά δραστηριότητα άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιδέα της διεκδίκησης του δικαιώματος να έχεις δικαιώματα⁵⁸ που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια πολιτική επιτέλεση, αρθρωμένη στη ιδέα της δράσης (action), η οποία απαριθμεί συμπεριφορές μέσω των οποίων τα άτομα διεκδικούν την ενεργή πολιτική συμμετοχή με σκοπό την επίδραση στις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις μιας κοινωνίας. Ο ακτιβισμός εγείρει το ζήτημα της δημοκρατικοποίησης της κοινωνίας, διανοίγοντας έτσι οριζόντια τις κατακόρυφες ιεραρχικές δομές των μηχανισμών διακυβέρνησης που αναπαράγουν τα διάφορα πολιτικά συστήματα. Μ' αυτήν την έννοια ο ακτιβισμός παράγει πρακτικές κοινωνικών δράσεων, οι οποίες εμπλέκονται στη δημιουργία νέων ή εναλλακτικών δομών κοινωνικής δικτύωσης, έξω από τα θεσμικά πειθαρχικά πλαίσια, διαμορφώνοντας έτσι ποικίλες μορφές μαχητικών υποκειμενικότητων.

Όπως υποδεικνύει η φιλόσοφος Hannah Arendt, η υψηλότερη ανθρώπινη δραστηριότητα είναι η δημόσια πράξη και κάτω από τον όρο δράση δίνει το έναυσμα στην πολιτική να συστήνεται ως χώρος εμφάνισης (space of appearance), μέσα στον οποίο κάποιος γίνεται ορατός και ακουστός από του άλλους, προσδίδοντας έτσι νόημα δημόσιου χώρου. Στο πλαίσιο αυτό, η δημόσια πράξη ως τρόπος δράσης που «συνδέει τα άτομα με την μεσολάβηση ενός κοινού κόσμου πραγμάτων»⁵⁹ συνιστά φυσική κατάσταση, ανθρώπινο προνόμιο θεμελιωμένο ολοκληρωτικά «στην συνεχή παρουσία των άλλων».⁶⁰ Συνδεμένη με την πραγμάτωση της ελευθερίας, η δημόσια δράση συνιστά ένα προπολιτικό δικαίωμα που επιβάλλεται να είναι σεβαστό από κάθε μορφή εξουσίας. Για την Arendt η παραβίαση του δικαιώματος για δημόσια δράση απαιτεί ως απάντηση πολιτική ανυπακοή, κάτι που προϋποθέτει τη συλλογική ενέργεια μιας ομάδας ανθρώπων που μοιράζονται την ίδια γνώμη ώστε να ενεργήσουν έκνομα από κοινού, με σκοπό να καταστήσουν την διαφωνία τους δημόσια. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά, η κοινότητα γνώμης και η δημοσιοποίηση της πράξης διαφοροποιούν την πολιτική ανυπακοή από την παραβίαση του νόμου *«προασπίζοντας τους πολίτες από την τυραννία της ηγεμονίας»*.⁶¹

Στην επιχειρηματολογία της η Arendt προτείνει ένα προκαταρκτικό ορισμό για τον ακτιβισμό ως έμπρακτης μορφής δημοκρατικής επιτέλεσης που αξιοποιεί την ιδέα της ελευθερίας, με την έννοια που της αποδίδει η έννομη πράξη. Δηλαδή ως ιδιότητα του δρώντος και πράττοντος υποκειμένου, η οποία συνδέεται άρρηκτα με τη δυνατότητα του ανθρώπου να δημιουργήσει κάτι νέο, μια θέση που αντιπαράκειται προς στην πράξη της ένοπλης βίαιης εξέγερσης, εφόσον για την Arendt *«ο ένοπλος ξεσηκωμός από μόνος του δεν έχει οδηγήσει ποτέ ως τώρα σε επανάσταση»*.⁶² Η θέση αυτή απομακρύνεται από την νεωτερικιστική αντίληψη της ολιστικής κοινωνικής αλλαγής μέσω της επανεκκίνησής της.

Γενικά οι μεταδομιστές απορρίπτουν κάθε σύνδεση του ακτιβισμού με την επανάσταση που σύμφωνα με τον Deleuze *«επικαλείται τον κοινωνικό μετασχηματισμό μέσω την κρατικής εξουσίας και της δημιουργίας νέων κοινωνικών σχέσεων παραγωγής»*.⁶³ Ο Deleuze αξιολογεί την κοινή του ακτιβιστική δραστηριότητα με τον Foucault στην *«Ομάδα Πληροφοριακών Φυλακισμένων»* (Prisoner's Information Group),⁶⁴ κατά τη διάρκεια της συζήτησης *«Διανοούμενοι και Εξουσία»*⁶⁵ που διεξήχθη τον Μάρτιο του 1972. Στη συζήτηση αυτή σκιαγραφήθηκε μια νέα σχέση μεταξύ θεωρίας και πρακτικής, σύμφωνα με την οποία, η πρακτική δεν

συνιστά την εφαρμογή της θεωρίας, αλλά την πηγή ή την έμπνευση της θεωρίας που έρχεται. Όπως υπογραμμίζει ο Foucault, «η θεωρία είναι η ίδια ένας αγώνας ενάντια στην εξουσία, και η οποία αποκαλύπτει και υπονομεύει την εξουσία εκεί όπου είναι πιο αόρατη και ύπουλη». ⁶⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, τα μαθήματα της άμεσης πολιτικής δράσης στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στην Γαλλία αποσαφήνιζαν ότι «οι μάζες δεν έχουν ανάγκη από πεφωτισμένες συνειδήσεις προκειμένου να γνωρίζουν την κατάστασή τους». ⁶⁷ Κάτι τέτοιο σημαίνει πως ο ακτιβιστικός ρόλος του διανοούμενου δεν προσιδιάζει στην εμφάνιση γνώσης προς ή από τους ανθρώπους, αλλά νοηματοδοτεί την επεξεργασία μιας συζήτησης, μέσα στην οποία αποκαλύπτονται οι μορφές γνώσης ενάντια στις διάφορες μορφές εξουσίας.

Στο μεταδομιστικό λόγο η υπονόμηση της ηγεμονίας «γίνεται ορατή στην μικροπολιτική των μικροδομών και των διαδικασιών της εξουσίας» ⁶⁸ και εκδηλώνεται έμπρακτα στην πολιτική της κανονικότητας μέσα από ένα φάσμα ανταγωνισμών όπως ξενοφοβία, πατριαρχία, αποικιοκρατία, σεξισμός κτλ. Οι ανταγωνισμοί αυτοί αντιθέτως, διευρύνουν το πεδίο των δικαιωμάτων στο σύνθετο έδαφος των ταυτοτήτων μέσα από την Πολιτική της Αναγνώρισης ⁶⁹ και της αποδοχής της ταυτότητας των Άλλων, ιδιαίτερα όσων έχουν αποκλειστεί ιστορικά από το δικαίωμα του πολίτη και της δημόσιας έκφρασης. Το παραπάνω οδηγεί σε μια νέα οντολογία ακτιβισμού, η οποία δεν εντοπίζει την ηγεμονία και τις μορφές αντίστασης στο σώμα της κοινωνικής τάξης, του γένους ή του φύλου, αλλά στις μικροπολιτικές ροές των κινηματικών συμβάντων, οδηγώντας έτσι την κοινωνική επιστήμονα Rosi Braidotti να προειδοποιεί ότι το φαινόμενο της επίσημης μικροπολιτικής σκηνης συμπεριλαμβάνει ακτιβιστές, αντάρτες, εξτρεμιστές και βομβιστές στην ίδια κατηγορία, *διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στο συλλογικό πολιτισμικό φαντασιακό*. ⁷⁰ Στο ίδιο πλαίσιο, ο θεωρητικός επιστήμονας Homi Bhabha εντοπίζει πως ο πολιτισμικός πλουραλισμός όμως λειτουργεί πάντοτε μέσα από την αφομοίωση της διαφοράς, *«παραβλέποντας τα προβλήματα των διαφορετικών εξουσιών, της σύγκρουσης συμφερόντων και της πολιτιστικής παραφωνίας*». ⁷¹

Αναμφισβήτητα το σχέδιο της ριζοσπαστικής δημοκρατίας των πολιτικών επιστημόνων Ernesto Laclau και Chantal Mouffe, ενσωματώνει τους προγενέστερους ταξικούς αγώνες σε «ένα διευρυμένο πλαίσιο αμφισβήτησης και διεκδίκησης νέων δικαιωμάτων», ⁷² μεταθέτοντας το ζήτημα των κοινωνικών αντιπαραθέσεων στο πεδίο των πολιτικών ανταγωνισμών, αποκομμένων όμως από τις ταξικές συγκρούσεις που πυροδοτούν αυτοί οι ανταγωνισμοί. Στη συζήτηση μεταξύ των Laclau, Žižek και

Butler που δημοσιεύτηκε στον τόμο *«Ενδεχόμενο, Ηγεμονία, Οικουμενισμός»*⁷³ ο Laclau υποστηρίζει ότι τα οικονομικά συμφέροντα συστήνουν ηγεμονικές σχέσεις, *«αναλαμβάνοντας λειτουργίες καθολικής εκπροσώπησης»*.⁷⁴ Από την πλευρά του ο Žižek, υπερασπιζόμενος τις Μαρξιστικές θέσεις που διατηρούν ζωντανές τις ουτοπικές ιδέες,⁷⁵ επικαλείται μια ενημερωμένη έκδοση της Μαρξιστικής ταξικής πάλης στην βάση του ολικού μετασχηματισμού της νέας παγκόσμιας κοινωνικοπολιτικής συνθήκης. Ο Žižek θεωρεί πως η έννοια του ανταγωνισμού δίνει προσωρινές και πρόσκαιρες λύσεις ως *«ένα είδος αναβολής της θεμελιακής αδυνατότητας που ενδέχεται να καταλήγει στην κατάλυση της ίδιας της δημοκρατίας»*.⁷⁶ Με άλλα λόγια, η μεταϊδεολογική προσέγγιση στο ζήτημα της ηγεμονίας δεν επιτρέπει την σύλληψη του ευθραύστου χαρακτήρα της δημοκρατίας πέρα από την παγίδα της αυταπάτης *«ότι η ηγεμονία θα διαλυθεί στη διαφάνεια των αλλοτριωμένων σχέσεων»*.⁷⁷ Σε αυτό το πλαίσιο ο Žižek επιμένει ότι η διάλυση της ηγεμονίας προϋποθέτει την επίλυση *«του θεμελιακού ζητήματος που ενσαρκώνεται στον ανταγωνιστικό χαρακτήρα της κοινωνίας στην ολότητα της»*.⁷⁸ Η διένεξη ανάμεσα στη θεωρία της ριζοσπαστικής δημοκρατίας του Laclau και της ριζοσπαστικής πάλης εναντίον των σύγχρονων μορφών ηγεμονίας που υποστηρίζει ο Žižek, ωθεί τη Butler να επισημάνει ότι η ριζική αναδιάρθρωση του κόσμου απαιτεί νέες προσεγγίσεις, *«οι οποίες θα έχουν την δυνατότητα να λειτουργήσουν ως μεταφράσεις ανάμεσα στο φιλοσοφικό σχόλιο, την πολιτική και την επανεξέταση της κοινωνικής ζωής»*.⁷⁹

Ο κοινωνικός επιστήμονας Murray Bookchin υπενθυμίζει ότι η κοινωνία σήμερα ασχολείται *«με τα προβλήματα της επιβίωσης και όχι της ζωής»*,⁸⁰ κάτι το οποίο σημαίνει ότι η ρήξη με την υπάρχουσα ηγεμονική τάξη θα επέλθει όταν τα προβλήματα της ζωής διαβρώσουν και αφομοιώσουν τα προβλήματα της επιβίωσης. Αυτό όμως αναιρεί την υπόθεση της ριζοσπαστικής αντίστασης που εισηγείται η *«Αυτοκρατορία»* των Hard και Negri, η οποία οικοδομεί την εξουσία του πλήθους ως μια αναδυόμενη κοινωνική συνθήκη που ταυτίζεται με ένα νέο προλεταριάτο. Η στοιχειοθέτηση επαναστατικής θεωρίας, αρθρωμένης στην συντακτική εξουσία του πλήθους, εγκαθιδρύει το πλήθος ως την κατηγορία υποκείμενων που εργάζονται μέσα στην Αυτοκρατορία και εναντίον της Αυτοκρατορίας, δηλαδή *«τόσο στις κυρίαρχες όσο και στις εξαρτημένες χώρες»*,⁸¹ συστήνοντας το σύγχρονο προλεταριάτο να καθίσταται μάχιμο. Σύμφωνα με τους Hard και Negri, το πλήθος επιστρατεύει συλλογικά παραδείγματα εξέγερσης, *«μέσα από σαφείς καθορισμένους σχηματισμούς*

αυταξίωσης, συνεργασίας και πολιτικής οργάνωσης ως ένα αποτελεσματικό κοινωνικό σχέδιο»⁸² που προωθεί στην δημιουργία εναλλακτικών δομών μιας δύναμης, η οποία είναι αποδεδειγμένη από κάθε πολιτική και θεσμική διαμεσολάβηση την στιγμή που η επιθυμία εναντίωσης δεν φαίνεται να απαιτεί ιδιαίτερη εξήγηση.⁸³ Ειδικότερα, η οριζόντια πολιτική αμφισβήτησης του παγκόσμιου κεφαλαίου, η οποία διαθέτει αντιστάσεις και εναλλακτικές δυνατότητες⁸⁴ που επεξεργάζονται οι Hard και Negri στην πρόσφατη έκδοση «Συνέλευση», θεωρούν πως δομούν «ένα τέλος κατασκευασμένο από κάτω, μέσα από τις επιθυμίες του πλήθους».⁸⁵

Οι ποικίλες αναφορές στο πλήθος από τον Hard και Negri οδηγούν στην επισήμανση του Bookchin, ότι το πλήθος «συγκροτείται από ενεργητικά ή παθητικά άτομα σε μια κατανομή ρόλων που βασίζεται σε έναν κυρίαρχο και έναν κυριαρχούμενο εαυτό».⁸⁶ Κάτι τέτοιο όμως εμπίπτει στον δυτικό τρόπο σκέψης που καθορίζει τον εαυτό με ανταγωνιστικούς όρους που σημαίνει ότι ο εαυτός διαχωρίζεται από τους άλλους και ενδεχομένως επιδιώκει στην συνέχεια να τους εξουσιάσει και να τους υποτάξει. Σε αυτό το πλαίσιο ο Bookchin απορρίπτει κάθε οργανωμένη μορφή επαναστατικής εξέγερσης υπέρ των μη ιεραρχικών μορφών αυθόρμητης οργάνωσης, οι οποίες ανήκουν σε «πραγματικά οργανικές αυτοδημιουργούμενες και βασισμένες στον εθελοντισμό δομές πολιτικής».⁸⁷

Μέσα από μια κοινωνιολογική προοπτική ο Manuel Castells επεξεργάζεται τα «**νέα κοινωνικά κινήματα**» (new social movements),⁸⁸ στα οποία εντοπίζει εναλλακτικές (alternatives)⁸⁹ που λειτουργούν ως νέες μορφές αντίστασης και συλλογικής δημιουργίας στην καθημερινή ζωή. Για τον Castells τα κινήματα αυτά λειτουργούν ως φορείς θεμελιωδών κοινωνικοπολιτικών μετασχηματισμών και μοχλοί δημοκρατικής συμμετοχής, και αναπτύσσονται γύρω από την συλλογική κατανάλωση, την πολιτιστική ταυτότητα και την πολιτική κινητοποίηση. Τα κινήματα αυτά έρχονται σε αντιπαράθεση με τα «**αστικά κινήματα αντίστασης λαϊκής βάσης**» (grassroot movements),⁹⁰ τα οποία ριζώνουν στη κινηματική δυναμική των δεκαετιών του '60 και '70. Με άλλα λόγια, τα νέα κοινωνικά κινήματα οικοδομούνται στη βάση μιας σειράς μετασχηματισμών αλλοτρίωσης με βασικότερη την αλληλόδραση της καταναλωτικής κουλτούρας με την κοινοτική κουλτούρα και την πολιτική αυτοδιάθεση, με αποτέλεσμα να μην διαθέτουν δυναμικές προς την οικοδόμηση μιας ολιστικής κοινωνικής αλλαγής. Σε αυτό το πλαίσιο για τον Castells, τα σύγχρονα κινήματα δεν προσδίδουν «*θετικές, αρνητικές ή προοδευτικές προοπτικές*»,⁹¹ αλλά κατασκευάζουν ταυτότητες αντίστασης σε συνθήκες κρίσης από

την οποία πλήττεται η κοινωνία των πολιτών και το εθνικό κράτος όπως στις παρούσες συνθήκες.

Ο ακτιβισμός που ενεργοποιείται από τα νέα κοινωνικά κινήματα στο πλαίσιο της κοινωνίας των πολιτών που εκφράζει αταξική κατηγορία διεκδικεί θεσμικές αλλαγές, οι οποίες συνδέονται στενά με το αίτημα της ατομικής ταυτότητας. Όπως υπογραμμίζει ο κοινωνικός επιστήμονας Hanspeter Kriesi, κινήματα όπως το εργατικό, το φεμινιστικό, το οικολογικό η το κίνημα ΛΟΑΤ,⁹² αντικατοπτρίζουν δομική σύγκρουση στη βάση διεκδικήσεων εργασιακών δικαιωμάτων και προσωπικής αυτονομίας ως προς «τα διαφορετικά σχέδια περί καλής ζωής στη σύγχρονη κοινωνία».⁹³ Σε αυτό το πλαίσιο ο ακτιβισμός συνδέεται με συγκεκριμένα ζητήματα, προωθώντας τη δημιουργία προϋποθέσεων για πολιτική συμμετοχή.⁹⁴ Σε κάθε περίπτωση, ο σύγχρονος ακτιβισμός σύμφυτος με την κοινωνία των πολιτών «στοχεύει στην πολιτική της επιρροής (politics of influence), αποσκοπώντας στην επανεξέταση των κανόνων διακυβέρνησης».⁹⁵

Από την άλλη πλευρά, τα αυτόνομα κινήματα λαϊκής βάσης (grassroots movements), τα οποία εμπνέονται από την αυτονομία και τη χειραφέτηση, συστήνουν ένα αντισυστημικό ήθος μέσα από μια εναντιωματική δημόσια σφαίρα σε υπερτοπικό επίπεδο, συγκροτώντας αυτοοργανωμένες υποδομές χωρίς κυβερνητικές παρεμβάσεις, με ενδεικτικό το παράδειγμα του εθικοαπελευθερωτικού κινήματος των Zapatistas στο Μεξικό που σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα, θεωρητικό και πολιτικό ακτιβιστή Σταύρο Σταυρίδη, εισέβαλαν στην παγκόσμια σφαίρα στο όνομα συλλογικών, συναινετικών ομόφωνων αποφάσεων που ζητούσαν «τη χειραφέτηση όλων εκείνων που τους αρνούνται τα δικαιώμα να επαναπροσδιοριστούν σε έναν κόσμο που θα χωρά πολλούς άλλους κόσμους».⁹⁶ Οι τακτικές των Zapatistas για την υπεράσπιση των ιθαγενών του Μεξικού υπερασπίζονται τα δικαιώματα όλων των καταπιεσμένων⁹⁷ έξω από την κοινωνία των πολιτών και τα δίκτυα της, αμφισβητώντας τα συμβολικά όρια και τις ιεραρχίες της. Οι Zapatistas θεμελίωσαν ένα διηπειρωτικό δίκτυο αντίστασης χωρίς κέντρο ηγεσίας και λήψης αποφάσεων, το οποίο δίκτυο έρχεται αντιμέτωπο με τις σύγχρονες διαδικασίες της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας. Αυτές οι μορφές κινητοποιήσεων εξαπλώθηκαν την πρώτη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα σε πλανητικό επίπεδο,⁹⁸ υποδεικνύοντας την προφανή ανάγκη για μια ριζική ρήξη με την κοινωνική καθολικότητα ως κανονιστικός παράγοντας που «συνιστά διάφορων μορφών συνδυασμένης καταπίεσης».⁹⁹

Σύμφωνα με το φιλόσοφο Simon Critchley, στον σημερινό κόσμο επικρατεί ένα δημοκρατικό έλλειμμα αποτέλεσμα των διαρκώς αυξανόμενων εξουσιών επιτήρησης και ελέγχου που είτε υποθάλλει την παθητική απόσυρση, είτε υποδαυλίζει την ενεργητική καταστροφή.¹⁰⁰ Γεγονός είναι πως η παρούσα πολιτική ωθεί προς εκδηλώσεις διαφωνίας, οι οποίες καλλιεργούνται μέσα από μια αναρχική πολλαπλότητα που θέτει υπό αίρεση την αυθεντία και την νομιμότητα του κράτους.¹⁰¹ Για τον Critchley, οι σύγχρονες ετερογενείς δράσεις ανυπακοής δεν συνδέονται «με ένα κοινό σύνολο θεωρητικών δογμάτων, αλλά αποτελούν αρθρώσεις ενός κοινού αιτήματος για μια πολιτική που είναι θεμελιωδώς ηθική».¹⁰² Κάτι τέτοιο συνιστά πως η πολιτική δράση απορρέει από έναν ηθικό νεοαναρχισμό που εκδηλώνεται «ως φιλειρηνισμός, ο οποίος διαπραγματεύεται συνεχώς τα όρια της βίας».¹⁰³ Στο ίδιο πλαίσιο, ο ανθρωπολόγος David Graeber αναφέρετε στον κίνημα ενάντια στην παγκοσμιοποίηση στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα που υπέδειξε «έναν πραγματικά δημοκρατικό κόσμο, ο οποίος λειτουργεί χωρίς αρχηγικές δομές βασισμένος στις αρχές της συναινετικής άμεσης δημοκρατίας».¹⁰⁴ Το επαναστατικό φαντασιακό που υιοθετήθηκε από το κίνημα, σύμφωνα με τον Graeber, «έδινε προτεραιότητα στην πρακτική παρά στην έμφαση στις στρατηγικές κατάληψης της εξουσίας».¹⁰⁵ Οι μαζικές κινήσεις άμεσης δράσεις στο Σιάτλ, στην Ουάσιγκτον, στην Γένοβα ή στην Πράγα συγκροτήθηκαν από μια οργάνωση δίχως ηγέτη που συνέστησε από μόνη της ένα κοινωνικό πείραμα, θεμελιωμένο στις βασικές αρχές της αναρχικής αυτοοργάνωσης, της εθελοντικής ένωσης και της αμοιβαιότητας. Για τον Graeber κάτι τέτοιο συνιστά μια μαζική στάση απόρριψης των κανονιστικών τύπων κοινωνικής οργάνωσης με σκοπό «την οικοδόμηση μιας αξιοπρεπούς ανθρώπινης κοινωνίας».¹⁰⁶ Από την πλευρά του ο Έλληνο-Αυστραλός τρίτης γενιάς¹⁰⁷ κοινωνικός επιστήμονας και ακτιβιστής Nicholas Aroifis στην έρευνα του για τις κινηματικές εξεγέρσεις στην Αθήνα και ειδικότερα στη γειτονιά των Εξαρχείων, παρατηρεί μια «*συνεχή κατασκευή και ανασυγκρότηση τοπικής αναρχικής και αντι-αυταρχικής συλλογικής ταυτότητας*».¹⁰⁸ Σύμφωνα με τον Aroifis, παρότι οι έντονες εξεγέρσεις στην Αθήνα συνοδευόταν από «*φαινόμενα όπως τελετουργίες, κωδικοποιημένη γλώσσα, σύμβολα και συναισθηματικές αλληλεπιδράσεις μεταξύ των συμμετεχόντων*»,¹⁰⁹ φαινόταν αδύναμες να παρεμβαίνουν «*εν μέσω μιας βαθιάς οικονομικής, κοινωνικής και πολιτικής κρίσης*».¹¹⁰ Ωστόσο συνέβαλαν αποτελεσματικά στην κρίση, φροντίζοντας την τροφοδοσία των πεινασμένων, την

στέγη των άστεγων και την ασφάλεια των μεταναστών μέσα από αυτόνομες πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές πρακτικές.

Τα παραπάνω συνιστούν πως ο ακτιβισμός ενεργοποιείται σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα, και σε κάποιες περιπτώσεις μέσα από θεαματικές τακτικές άμεσης δράσης,¹¹¹ οι οποίες τακτικές μετασχηματίζουν την εναντίωση σε μορφή εξέγερσης απέναντι στις κοινωνίες του ελέγχου και της πειθαρχίας. Είναι πράγματι δύσκολο να δοθεί ένας ορισμός για τον τρόπο δράσεως ως ακτιβισμός, καθώς αυτός ενεργοποιεί συνεχώς νέες πρακτικές πολιτικής ανυπακοής και τρόπους διαφυγής από την παγκοσμιοποιημένη νεοφιλελεύθερη επιβεβλημένη κανονικότητα, μέσα στην οποία ένας ποικίλος αριθμός τακτικών αναδύεται, προσανατολισμένες αφενός στην αμεσοδημοκρατική διαβούλευση, και όχι στην αντιπροσωπευτική δημοκρατική πλειοψηφία, και αφετέρου στην έμπρακτη εναντίωση, κατασκευάζοντας νέου τύπου πολιτικά υποκείμενα και κοινότητες, οδηγώντας σε αντιπαράθεση με τη δομημένη κοινωνικοπολιτική κανονικότητα. Σε αυτό το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, η τρέχουσα τέχνη ενεργοποιεί και επινοεί νέες και οριοθετημένες πρακτικές θεμελιωμένες στην πολιτική του αιτήματος,¹¹² εδραιωμένη ως κατεξοχήν εκδοχή μιας ακτιβιστικής κοινότητας με παγκόσμια συλλογική δράση, η οποία προωθεί μια κρίσιμη συζήτηση για την αστική πολιτική της κοινωνικής παραγωγής, την οποία επεξεργάζεται το επόμενο κείμενο.

4.5 Σύγχρονη τέχνη και αστικές περιφράξεις:

Το παράδειγμα «Learning from Athens».

Ο Gregory Sholette επισκέφτηκε την Αθήνα με αφορμή την έκθεση της Documenta 14 και περιγράφει τα σημάδια μιας πόλης που υφίσταται έναν οικονομικό ανταγωνισμό μεταξύ των δυνάμεων της εκποίησης και του προ-εξευγενισμού. Όπως υπογραμμίζει, *«οι γειτονίες της Αθήνας είναι γεμάτες από υποτιμημένες ιδιοκτησίες, κοινωνική κρίση και ανθρώπινη απελπισία»*.¹¹³ Από την άλλη πλευρά, σε διάφορες περιοχές όπως το Μεταξουργείο για παράδειγμα, παρατηρεί *«όλο και περισσότερες γκαλερί και καφενεία να ζωντανεύουν την άσχημα παραμελημένη γειτονιά, η οποία φαίνεται να υπόκειται σε ένα καταχρηστικό εξευγενισμό»*.¹¹⁴ Ο Sholette αντιπαραθέτει τα αστικά συμπτώματα που παρατηρεί στον Κεραμικό και το Μεταξουργείο με τις διαδικασίες εξευγενισμού στο Lower East Side της Νέας Υόρκης την δεκαετία του 1970, όταν η χαμηλού εισοδήματος κύρια γειτονιά των Λατίνων της Νέας Υόρκης

λύγιζε από το βάρος της δημοτικής παραμέλησης και της συνεχιζόμενης παρανομίας. Όπως υπογραμμίζει, «*σήμερα η γειτονιά αυτή λειτουργεί υποδειγματικά μέσω παραδειγματικών πολιτικών, όπως η δημιουργία θέσεων εργασίας ή η δημιουργική πόλη*».¹¹⁵

Για τον Sholette στα φαινόμενα που παρατηρούνται στην Αθήνα, τα οποία συνδέονται στενά με την αστική αναγέννηση της πόλης, πρωταγωνιστικό ρόλο έπειτα από τους κτηματομεσίτες και τους αναπτυξιακούς φορείς, «*έχουν οι πολιτιστικές επιχειρήσεις, οι καλλιτέχνες και οι ιδιοκτήτες γκαλερί*».¹¹⁶ Αυτή η επιχειρηματική κοινότητα μεταθέτει το βάρος της καλλιτεχνικής πρακτικής στην επαναχαρτογράφηση των αστικών περιοχών μέσω της δημιουργικότητας, συμβάλλοντας σε ριζικές ταξικές ανακατατάξεις, οι οποίες ωθούν σε μεταναστευτικά ρεύματα κατοίκησης και εκτοπισμού.¹¹⁷ Ενδεικτικό είναι ότι η πληθυσμιακή μετανάστευση που ξεκίνησε σποραδικά σε περιοχές του κέντρου της Αθήνας ως μια περιθωριακή διαδικασία ταυτισμένη με την οικονομική κρίση, δύο χρόνια μετά την έκθεση της Documenta 14, έχει εξελιχτεί σε μία οργανωμένη μορφή ραγδαίου αστικού μετασχηματισμού που έχει μεταλλάξει ολοσχερώς την πολιτισμική και κοινωνικοοικονομική γεωγραφία της πόλης.¹¹⁸

Η οικειοποίηση του δημόσιου χώρου από το καθεστώς της τέχνης που έρχεται ως συνέχεια των διαδικασιών αστικού εξευγενισμού αποβιομηχανοποιημένων πόλεων της δεκαετίας του 1980, έχει συνδεθεί στενά με τους τομείς της αναψυχής και του τουρισμού, συγκροτώντας ένα πολιτισμικό πλαίσιο που χρησιμοποιείται «ως μέρος της στρατηγικής για την οικουμενοποίηση του κεφαλαίου, η οποία στρατηγική λειτουργεί ως μοχλός προσέλκυσης ή συγκράτησης διεθνών επενδύσεων».¹¹⁹ Ενσωματωμένοι στις πτυχές της παγκόσμιας αστικής αναπτυξιακής στρατηγικής, η οποία εφαρμόζεται με διαφορετικές πολιτικές και διαφορετικά χρηματομεσιτικά επίπεδα επενδύσεων από χώρα σε χώρα, οι θεσμοί της τέχνης εντάσσονται στους κύριους μηχανισμούς που ευθύνονται για την αυξανόμενη κοινωνική και περιφερειακή ανισότητα και την δημιουργία νέων μοντέλων αστικού διαχωρισμού. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η φεστιβαλοποίηση και μπιεναλοποίηση των πόλεων¹²⁰ ως βασικές στρατηγικές του συστήματος της σύγχρονης τέχνης, συμμετέχουν ενεργά στο συνεχώς διευρυμένο χάσμα «ανάμεσα στα κέντρα, στα οποία ανθούν οι πολιτιστικές δραστηριότητες και στις συνεχώς περιθωριοποιημένες περιφέρειες».¹²¹ Κάτι τέτοιο οριοθετεί την πόλη σε περιοχές ισχύος και αταξίας, όπου σύμφωνα με τον Σταυρίδη συνιστά αστική συνθήκη, η οποία κρίνεται στη διαλεκτική κανονικότητας/εξαίρεσης,

ρυθμού/αρρυθμίας και ρύθμισης/απορύθμισης. Με άλλα λόγια, «στην διαλεκτική σχέση ανάμεσα σε γενικούς κανόνες και τοπικά πρωτόκολλα χρήσης χώρου»¹²² που μεταλλάσσουν την πόλη σε ένα άμορφο και συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον. Για τον Σταυρίδη, η νέα πολεοδομία δημιουργεί μορφές αστικών θυλάκων όπου ενσωματώνουν στο εσωτερικό τους μηχανισμούς εξουσίας. Αυτό σημαίνει ότι χειρίζονται πρακτικές ταξινόμησης και ιεράρχησης, «οι οποίες παράγουν τις απαραίτητες χωρικές σχέσεις για την αναπαραγωγή του καπιταλισμού».¹²³ Η σύγχρονη πόλη σε αυτό το πλαίσιο, διαμορφώνεται με την μορφή ενός αστικού αρχιπελάγους, μέσα στο οποίο «τα αστικά νησιά θα μπορούσαν να είναι θύλακες τάξης εν μέσω αστικού χάους».¹²⁴ Επομένως, η νέα πολεοδομία εγκαθιδρύει νέες χωρικές σχέσεις στην βάση της ταξινόμησης καθορισμένων κοινωνικών ρόλων και συμπεριφορών.

Για τον γεωγράφο Neil Smith, η παρούσα σχέση μεταξύ κεφαλαίου και κράτους εξελίσσεται σε κρίση κοινωνικής αναπαραγωγής, οδηγώντας στον επαναπροσδιορισμό των πρακτικών, των κουλτούρων και των λειτουργιών που αναπτύσσονται στον αστικό χώρο, «μέσα στα πλαίσια που ορίζουν οι νέες παγκόσμιες σχέσεις και η θεαματικά μεταβαλλόμενη μοίρα του έθνους-κράτους».¹²⁵ Ο επαναπροσδιορισμός της κλίμακας του αστικού με όρους κοινωνικής αναπαραγωγής, συγκροτεί τις παραγωγικές εστίες του νέου παγκοσμιισμού (globalism) που αποκτά αυξημένη σημασία στο πλαίσιο της κατάρρευσης των κρατικών υποχρεώσεων, «η οποία εξισορροπείται με μία οξυμένη κρατική δραστηριότητα στο πεδίο του κοινωνικού ελέγχου».¹²⁶ Ως αποτέλεσμα, η νέα πολεοδομία αντικαθιστά την κοινωνική αναπαραγωγή με την καπιταλιστική παραγωγή, γενικεύοντας τις διαδικασίες του αστικού εξευγενισμού, η οποία εφαρμόζεται με διαφορετικούς τρόπους σε πόλεις και γειτονιές, ακολουθώντας διαφορετικούς χρονικούς ρυθμούς, και η οποία συνιστά σήμερα την παγκόσμια στρατηγική των πόλεων.¹²⁷ Ο αστικός εξευγενισμός, διαμορφώνει την ρεβανσιστική πόλη (revanchist city),¹²⁸ η οποία συνιστά «μια επιθετικά ομοιογενοποιημένη τάξη και ένα κόσμο ατομικών ευκαιριών και ασφαλούς κατανάλωσης διαφορετικών λάιφ στάιλ».¹²⁹

Ο Alain Badiou αναφέρεται σε μια πολιτική αστικής τοιχοποίησης (urban walling) και περικλειστων κοινοτήτων (gated communities) που κατασκευάζει τείχη και περιφράξεις σε ολόκληρο τον κόσμο, όπως μεταξύ Παλαιστινίων και Ισραηλινών, μεταξύ Μεξικού και ΗΠΑ και ευρύτερα μεταξύ των οικονομικά ανεπτυγμένων οικιστικών ζωνών και των κάθε είδους φαβέλα (favela), γκέτο (ghetto)

παραγκούπολη (el barrio) και στρατοπέδου προσφύγων (refugee camp), αντανακλώντας «την βίαιη διαίρεση της ανθρώπινης ύπαρξης σε περιοχές διαχωρισμένες με αστυνομικούς σκύλους, γραφειοκρατικούς ελέγχους, ναυτικούς περιπόλους, αγκαθωτά συρματοπλέγματα και απελάσεις».¹³⁰ Όπως υποδεικνύει το παράδειγμα της Αθήνας, στην οποία οι διαδικασίες του εξευγενισμού βρίσκονται σε εξέλιξη, επιχειρείται ο έλεγχος των υποβαθμισμένων περιοχών και ο «επαναπροσδιορισμός τους σε χώρο που παράγει ιδιωτικό κέρδος σε συνθήκες προστατευμένης κατανάλωσης»,¹³¹ μια πολιτική που συνδέεται στενά με τα κυκλώματα της κυκλοφορίας του παγκόσμιου κεφαλαίου και του πολιτισμού.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, ο τίτλος της έκθεσης της Documenta 14 «*Μαθαίνοντας από την Αθήνα*» με τη γενικότερη επιμελητική ρητορική που έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην οικονομική κατάσταση της Ελλάδας, επέβαλαν μία πολύ συγκεκριμένη οπτική θέασης της κατάστασης κρίσης μέσα από ένα προαποφασισμένο αφήγημα για την πόλη της Αθήνας.¹³² Το αφήγημα αυτό ενισχύθηκε περαιτέρω με την διάχυση των έργων σε σαράντα διαφορετικές τοποθεσίες της πόλης και την πυροδότηση μιας σειράς μικροενεργειών, γεγονότων και εγκαινίων, διασκορπισμένων σε πλατείες, πάρκα, εγκαταλειμμένα κτίρια και κενά καταστήματα,¹³³ που δημιούργησαν από τη μια πλευρά συνθήκες περιπλάνησης από τόπο σε τόπο, «*επιτρέποντας στον θεατή να βιώνει κατά καιρούς άβολες συγκυρίες μεταξύ της έκθεσης και της ζωής της πρωτεύουσας*»,¹³⁴ και από την άλλη κλειστές συγκεντρώσεις σε ζώνες αποκλεισμού και ιδιωτικότητας. Διευρύνοντας τις δομές θεσμού έκθεσης τέχνης, η d14 παρενέβη στην πόλη ωθώντας τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες, το διεθνές κοινό της και τους δημοσιογράφους να στραφούν προς τις κτιριακές και κοινωνικές υποδομές της πόλης, ως μια περιπτωσιολογική μελέτη αστικής και κοινωνικής αποσύνθεσης. Σε αυτό το πλαίσιο, η Αθήνα περιγράφεται στα διεθνή έντυπα ως τόπος μόνιμης κρίσης, της οποίας η ζοφερότητα καθίσταται το φυσικό χαρακτηριστικό του αστικού της τοπίου.¹³⁵ Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, ότι η d14 τοποθέτησε εξ' αρχής το επιμελητικό της πλαίσιο στο αποσαθρωμένο τοπίο της Αθήνας για να διανοίξει τον δρόμο στους αποκαλούμενους «*διεθνείς επενδυτές*». Είναι ενδεικτικό ότι δίνοντας έμφαση σε επισφαλείς γειτονιές, όπως είναι τα Εξάρχεια για παράδειγμα,¹³⁶ προώθησε την προβολή τους ως περιοχές εμπόλεμης ζώνης κάτι που σημαίνει περιοχές που εγκαταλείπονται από τους κατοίκους της, με αποτέλεσμα τα Εξάρχεια σήμερα να είναι στο επίκεντρο ενός ραγδαίου εξευγενισμού από νέες χρήσεις και ανακαινίσεις.

Η d14 δόμησε παράλληλα γόνιμο έδαφος στην τοπική εικαστική σκηνή για την ενεργοποίηση καλλιτεχνικών χώρων μέσω της μεταποίησης εγκαταλελειμμένων κτιρίων, άδειων καταστημάτων και εκπονημένων διαμερισμάτων, σε art run spaces¹³⁷ και χώρους φιλοξενίας καλλιτεχνών (art residencies), ενισχύοντας το περιεχόμενο του αθηναϊκού αστικού εξευγενισμού. Οι δημιουργικές πρωτοβουλίες (creative initiatives) ως φορείς μιας εναλλακτικής επιχειρηματικότητας, οικοδομούν πολυποίκιλους δεσμούς με τον κρατικό και τον εταιρικό μηχανισμό στο πλαίσιο της σύμπραξης του ιδιωτικού με τον δημόσιο τομέα, πάνω στις οποίες οικοδομείται σήμερα η πολιτιστική οικονομία.¹³⁸

Η παρούσα έρευνα εντόπισε είκοσι οκτώ δημιουργικές πρωτοβουλίες, οι οποίες δραστηριοποιούνται από εγχώριους και αλλοδαπούς καλλιτέχνες και επιχειρηματίες σε διάφορα αντικείμενα, τα οποία συγκροτούν ήπια μορφή τουριστικής βιομηχανίας και εναλλακτικής εκθεσιακής δραστηριότητας.¹³⁹ Παρότι πολλές από αυτές τις πρωτοβουλίες δεν κοινοποιούν την περίοδο έναρξης των δραστηριοτήτων τους, φαίνεται ότι με εξαίρεση τις εγχώριες ομάδες που συστάθηκαν πριν το 2010 όπως Cheap art, Ομάδα Φιλοπάππου, Salon de Vortex, Αστικό κενό, Σταθμός Α και την διεθνή πλατφόρμα Locus Athens, οι περισσότερες εμφανίστηκαν μετά το 2012. Κάποιες από αυτές συστάθηκαν το 2016 και προβλήθηκαν από τους ανταποκριτές της d14 ως πρότυπα μιας αναπτυσσομένης καλλιτεχνικής σκηνής στην Αθήνα (A-Dash, Cassandras, Communitism). Μάλιστα, ο χώρος Ύλη[matter]HYLE συμπεριλαμβάνεται και στο πρόγραμμα της d14. Όπως υποδεικνύει ο παρακάτω πίνακας, οι πρωτοβουλίες αυτές συσσωρεύονται χωρικά σε τουριστικές περιοχές και σε γειτονίες που βρίσκονται ή εισέρχονται σε διαδικασίες εξευγενισμού.

Πίνακας 1.5. Δημιουργικές πρωτοβουλίες που δραστηριοποιούνται στο κέντρο της Αθήνας

Τίτλος	Χαρακτήρας*	Περιοχή
1. Αστικά Μοτίβα	Πολιτιστική ομάδα	Πλατεία Θεάτρου
2. A-Dash	Run space	Μεταξουργείο
3. ARCAthens	Art recisdensy	Μεταξουργείο
4. Art Scape Athens	Χώρος τέχνης	Πλατεία Αμερικής
5. Βυρσοδεψείο	Grassroots project	Βοτανικός
6. Back Space	Πειραματικός χώρος	Εξάρχεια
7. Communitism	Art project	Μεταξουργείο
8. Cheap Art	Run space	Εξάρχεια
9. Eight/To Οκτώ	Συλλογικός χώρος	Πολυτεχνείο
10. Enterprise Projects	Run space	Αμπελόκηποι
11. FaveLAB	Creative lab	Λένορμαν
12. FokiaNou art space	Run space	Παναθηναϊκό Στάδιο

13. Kappatos Athens	Art residency	Μοναστηράκι
14. Kassadras	Art initiative	Βοτανικός
15. Locus Athens	Χώρος τέχνης	Ακρόπολη
16. Ομάδα Φιλοπάππου	Συλλογικότητα	Φιλοπάππου
17. Ορίζοντας Γεγονότων	Πολυχώρος	Κεραμικός
18. PCAI Artist Residency	Art residency	Πειραιώς
19. P.E.T. Projects	Artist-run space	Κυψέλη
20. Phoenix Athens	Residency space	Νεάπολη
21. Salon de Votrex	Κολεκτίβα	Κυψέλη
22. Skouze3	Run space	Μοναστηράκι
23. Snehta Residency	Run space	Κυψέλη
24. Sub Rosa Space	Πλατφόρμα	Ομόνοια
25. Victoria Square Project	Κοινοτικός χώρος	Πλατεία Βικτωρίας
26. Ύλη[matter]HYLE	Ημιδημόσιος χώρος	Ομόνοια
27. Y residency	Art residency	Γκύζη
28. 3 137	Run space	Αμπελόκηποι

*Η στήλη αναπαράγει τον αυτοπροσδιορισμό της κάθε πρωτοβουλίας, όπως δημοσιεύεται στον δικτυακό τους τόπο, βλ. 10.5 Βιβλιογραφία, κατηγορία Διαδίκτυο.

Ο παραπάνω πίνακας υποδεικνύει ότι υπάρχει μια έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Αθήνα. Ωστόσο αυτή η καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν κατασκευάζει μια εναλλακτική πολιτιστική σφαίρα που να επηρεάζει το περιεχόμενο των σημερινών μορφών αστικής εκμετάλλευσης όπως και την καθημερινή ζωή. Αντιθέτως η αποίκηση εγχώριων και αλλοδαπών καλλιτεχνών στο μέχρι πρότινος εγκαταλειμμένο κέντρο της Αθήνας, περιθωριοποιεί τις διάσπαρτες αυτοοργανωμένες πολιτικές συλλογικότητες που δραστηριοποιούνται σε επίπεδο γειτονιάς, πολλές από τις οποίες λειτουργούν υπό το καθεστώς της κατάληψης,¹⁴⁰ δημιουργώντας εναλλακτικές απαντήσεις προς τις ίδιες τις κρατικές και εταιρικές μορφές πολιτισμικής ομογενοποίησης. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι οι δημιουργικές πρωτοβουλίες με όρους που έθεσε ο Σταυρίδης, συνιστούν μορφές εξουσιοδότησης που απορρέουν από εκείνες αλλά και ενισχύουν τις συγκεκριμένες αρχές, «νομιμοποιώντας την ανισότητα με την έννοια ότι διακρίνουν αυτούς που έχουν συγκεκριμένα δικαιώματα και αυτούς που τα στερούνται».¹⁴¹

Απέναντι προς τους μηχανισμούς εξευγενισμού της πόλης που περιγράψαμε, οικοδομούνται κοινότητες εναντιωματικής κουλτούρας, διαμορφώνοντας τύπους σχέσεων αγώνα ή αντίστασης¹⁴² στο πλαίσιο πραγματικής κοινωνικής ατομικής ισότητας, δικαιοσύνης και ελευθερίας, απορρίπτοντας τις μορφές ατομισμού που παράγει ο νέος φιλελευθερισμός. Οι κοινότητες αυτές διαμορφώνουν έναν αριθμό δικτύων συντονισμένων δράσεων, προτείνοντας την *ποιητική τρομοκρατία και το καλλιτεχνικό σαμποτάζ*¹⁴³ ως τακτικές ανάκτησης του αστικού χώρου, μετατοπίζοντας

έτσι τον κοινωνικοπολιτικό ακτιβισμό από τις πολιτικές της διεκδίκησης σε στρατηγικές συμμετοχής και άμεσης δράσης, οι οποίες σκιαγραφούνται στην επόμενη ενότητα.

5.5 Τέχνη και πολιτική ανυπακοή: Αυτόνομες Ζώνες TAZ και πρακτικές Do It Yourself ως εφαρμόσιμες τακτικές.

Στο πλαίσιο της έκθεσης «Learning from Athens», η συλλογικότητα «Καλλιτέχνες εναντίον των Εξώσεων» (Artists Against Evictions/AAE)¹⁴⁴ που δραστηριοποιείται στην Αθήνα, απεύθυνε μέσω του διεθνούς περιοδικού τέχνης E-Flux μια επιστολή-καταγγελία, η οποία στρεφόταν ενάντια στην d14, τον δήμαρχο της Αθήνας και την κρατική πολιτική για την μετανάστευση.¹⁴⁵ Οι συγγραφείς του κειμένου, οι οποίοι υπέγραφαν ως άφυλοι, μετανάστες, σύγχρονοι παρίες και αντιφρονούντες του καθεστώτος,¹⁴⁶ υπονόμειναν τις ακτιβιστικές θεματικές προθέσεις της d14, καταγγέλλοντας την εκδίωξη εκατόν είκοσι προσφύγων από τον χώρο της Βίλας Ζωγράφου μετά την εκκένωση της κατάληψης έναν μήνα πριν τα εγκαίνια της έκθεσης. Σε συνέντευξη στο διαδικτυακό περιοδικό τέχνης Berlin Art Link, μέλος της ομάδας γνωστοποίησε ότι η συλλογικότητα AAE συνεργάζεται στενά με την οργάνωση LGBTQI και το δίκτυο «Πρόσφυγες στην Ελλάδα» (Refugees in Greece) «φιλοξενώντας πρόσφυγες σε εστίες αυτόνομης διαβίωσης που λειτουργούν ως τοπικές τοποθεσίες TAZ»,¹⁴⁷ παρέχοντας προστασία από φασιστικές επιθέσεις και αστυνομικές αυθαιρεσίες.

Σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης της επιστολής, η στοχευμένη εκστρατεία της AAE ασκεί οξεία κριτική στους κρατικούς και καλλιτεχνικούς θεσμούς, χωρίς τις προσδοκίες αναδιοργάνωσης ή εκδημοκρατισμού τους, αλλά με σαφή στόχο την δημόσια έκθεσή τους στον κόσμο της τέχνης, καθιστώντας τους ευπαθείς στην κριτική και την αμφισβήτηση. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, παρακάμπτουν την ομοιογένεια της καλλιτεχνικής συλλογικότητας, προασπίζοντας την πολυσυλλεκτική συσπείρωση ατόμων και ομάδων που έρχεται ως αποτέλεσμα ρίσκου συνεργασίας και συνδιαμόρφωσης κοινών τακτικών απέναντι στις κυρίαρχες μορφές ηγεμονίας. Κάτι τέτοιο σφυρηλατεί νέες προοπτικές ακτιβιστικής οργάνωσης, οι οποίες επαναπροσδιορίζουν την ετερότητα μέσα σε ένα κοινό πλαίσιο ανταλλαγής εναντιωματικών τακτικών και αντιεξουσιαστικών συγκρούσεων.

Οι καλλιτέχνες και ακτιβιστές της ΑΑΕ, επισημαίνουν ότι ανοίγουν εγκαταλειμμένα κτίρια και κενά διαμερίσματα μέσα και γύρω από τα Εξάρχεια σε πρόσφυγες «που έχουν έρθει από χώρες που έχουν διχαστεί από τον πόλεμο για να αναζητήσουν νέες ζωές με αξιοπρέπεια και ελευθερία».¹⁴⁸ Σύμφωνα με την κινηματική διάλεκτο, η ΑΕΕ αναπτύσσει Αστικές Ζώνες Υπεράσπισης ZAD (Zone A Défendre),¹⁴⁹ οικοδομώντας παράλληλα Προσωρινές Αυτόνομες Ζώνες TAZ (Temporary Autonomous Zone) που λειτουργούν στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ των θεσμικών εξουσιών και της καθημερινής ζωής, αποδιοργανώνοντας πρόσκαιρα την κρατική μεταναστευτική πολιτική. Η έννοια TAZ που εισηγήθηκε ο συγγραφέας Peter Lamborn Wilson γνωστός με το ψευδώνυμο Hakim Bey, καθορίζεται ως «ένα κομμάτι γης που κυβερνά μονάχα η ελευθερία»,¹⁵⁰ η οποία διαρκεί όσο διατηρείται η αορατότητά της ζώνης. Την στιγμή που η TAZ γίνεται αναγνωρίσιμη αυτό σημαίνει και το τέλος της αυτονομίας της. Για τον Wilson, η TAZ οικοδομεί «μορφή ελεύθερου εγκλεισμού»,¹⁵¹ η οποία δεν συνδιαλέγεται με το κράτος, ούτε εισηγείται κοινωνικές μεταρρυθμίσεις, αλλά απελευθερώνει περιοχές γης, χρόνου και δημιουργικής φαντασίας, αναπτύσσοντας σχηματισμούς αυτόνομων περιοχών, που «αυτοδιαλύονται και επαναδομούνται κάπου αλλού, κάποια στιγμή πριν το κράτος τις συντρίψει».¹⁵²

Υποστηρίζοντας ότι το οικουμενικό επαναστατικό υποκείμενο δεν προσφέρει λύσεις, με τις οποίες οι πραγματικά στερημένοι να μπορούν να ικανοποιήσουν πραγματικές ανάγκες και επιθυμίες, ο Wilson επεξεργάζεται νέους τρόπους έμπρακτης εφαρμόσιμης κοινωνικής οργάνωσης, οι οποίοι «υπερβαίνουν την θεαματική ομάδα αλλά επίσης την μοναχική ανικανότητα του πικραμένου ερημίτη».¹⁵³ Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια της TAZ συνδέει μια γενεαλογία DIY πρακτικών άμεσης δράσης χωρίς βία (non-violent direct action/NVDA),¹⁵⁴ προτείνοντας έναν μη-επαναστατικό, ριζοσπαστικό ακτιβισμό που εγκαταλείπει το αίτημα για μια ολιστική επανάσταση για λογαριασμό του συνόλου της ανθρωπότητας,¹⁵⁵ το οποίο αντικαθίσταται με ένα είδος αυθόρμητης δημιουργικής παρέμβασης. Η TAZ θεμελιώνει μια παρασιτική και πειρατική σχέση με τις κοινωνίες ελέγχου, υποδηλώνοντας «ένα νησί, στο οποίο η επανάσταση πράγματι συνέβη έστω για σύντομη χρονική περίοδο».¹⁵⁶

Ενδεικτικό παράδειγμα συγκρότησης DIY κοινότητας σε προσωρινή ζώνη TAZ, συνιστά το διεθνές δίκτυο «Ανάκτηση των Δρόμων» (Reclaiming the Streets-RTF),¹⁵⁷ που στα μέσα της δεκαετίας του ενενήντα διοργάνωνε αυτοσχέδια πάρτι σε αυτοκινητόδρομους και πλατείες του Λονδίνου, παρακωλύοντας την κανονική

λειτουργία της πόλης. Στο party no.1 στην Camden High Street το Μάιο του 1995, περισσότερα από πέντε χιλιάδες άτομα συναθροίστηκαν χορεύοντας υπό τους ήχους ενός ποδηλατοκινούμενου ηχοσυστήματος κατά μήκος της λεωφόρου, ενώ στην μέση του οδοστρώματος τοποθετημένα τραπέζια μοίραζαν φαγητό και ανάμεσα τους έπαιζαν παιδιά στην ελεύθερη από αυτοκίνητα άσφαλτο.¹⁵⁸ Οι τακτικές της RTF μεταδόθηκαν ως ιός σε όλες της πόλεις της Βρετανίας, ωθώντας στην συγκρότηση πρόσκαιρων DIY κοινοτήτων, οι οποίες θεμελιώναν μια περιστασιακή αποδέσμευση από την εδραιωμένη καθημερινότητα, παραβιάζοντας πρόσκαιρα όλους τους κανόνες και τις απαγορεύσεις, *«μέσω της παρακώλυσης η διακωμώδωσης των ροών της εξουσίας»*.¹⁵⁹

Στο ίδιο πλαίσιο, τα μέλη της οργάνωσης «Παίχτες των Καμερών Επιτήρησης (Surveillance Camera Players/SCP)¹⁶⁰ αυτοσχεδιάζουν παραστάσεις μπροστά στις κάμερες επιτήρησης των δημόσιων χώρων, επιβεβαιώνοντας την παρουσία τους «με ένα θέατρο απειλής και στάσης».¹⁶¹ Οι επιτελέσεις αυτές αναπτύσσουν μορφές εναντίωσης μέσω του μετασηματιστικού παιχνιδιού «κατά την διάρκεια του οποίου οι κυρίαρχοι ρόλοι αντιστρέφονται»,¹⁶² έτσι που το περιθώριο μετασηματίζεται σε κέντρο και οι «από κάτω» μετατοπίζονται στους άνωθεν ισχυρούς. Πρόκειται για παιχνιδάκια επιτελέσεις που σύμφωνα με τον Κώστα Ντάφλο «έχουν την δύναμη να ασκούν κριτική προς τις εξουσίες, στενά συνυφασμένες με την καρναβαλικότητα, την διανομή ρόλων, τα παιχνίδια ρόλων και τις πλασματικές πραγματικότητες».¹⁶³ Σε αυτό το πλαίσιο οι ταυτότητες του ηθοποιού και του θεατή συγχωνεύονται σε νέες εκστατικές μορφές ζωής και χιούμορ, προσδίδοντας μια πρόσκαιρη αίσθηση ελευθερίας και ισότητας.

Όπως επισημαίνει ο Bakhtin στην συζήτηση για τον καρναβαλισμό και το λαϊκό χιούμορ,¹⁶⁴ πρόκειται για ένα συγκεκριμένο είδος κοινωνικής έκφρασης που συναντάται σε ποικίλους χώρους, και κυρίως στο ίδιο το καρναβάλι. Για τον Bakhtin, το καρναβάλι είναι μια γιορτή με ανατρεπτική και απελευθερωτική δύναμη που αποθεώνει την ετεροπροσωπία και εναλλάσσει τις ταυτότητες μέσα από την δημιουργία ενός εναλλακτικού κοινωνικού χώρου, ο οποίος χαρακτηρίζεται από ελευθερία, ισότητα και αφθονία, μέσα στον οποίο το σώμα δεν θεωρείται πλέον ατομικό αλλά μια συνεχώς ανανεωμένη συλλογική συσκευή, «και συνυφαίνεται με το μοτίβο της αλλαγής των εποχών και της ανανέωσης της κουλτούρας».¹⁶⁵ Το καρναβάλι απελευθερώνει τα άτομα από τα δεσμά του φόβου και από τους κοινωνικούς ή ηθικούς περιορισμούς, κάτι που σημαίνει ότι αντιτίθεται στον κόσμο

της ηγεμονικής ιδεολογίας, απομυθοποιώντας τις επίσημες τελετουργίες μέσα από την κραιπάλη, το γέλιο, την ελευθεριάζουσα συμπεριφορά και την οικειότητα. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, ο καρναβαλισμός ως τακτική ανυπακοής ανατρέπει την καθεστηκυία τάξη και τις κοινωνικές ιεραρχίες μέσω της απορρόφησης του αυταρχικού Άλλου και την απειλή που αντιπροσωπεύει στον Εαυτό, ο οποίος ενσωματώνεται στο ασφαλές δίκτυο των κοινωνικών δεσμών που συγκροτεί η καρναβαλική συλλογική εορτή.

Η αισθητική του καρναβαλιού έχει κεντρικό ρόλο στον ακτιβισμό των κινημάτων πόλης, ο οποίος αναπτύσσει μια ποικιλία αντισυμβατικών πρακτικών δημιουργικής αντίστασης, αγνοώντας επιδεικτικά την επιβεβλημένη αστική κανονικότητα μέσα από γιορτές συλλογικών δράσεων και ελευθερίας, χωρίς ιδεολογικά σύμβολα και οργανωτικές δομές. Τέτοιες παρεμβάσεις έχουν κάνει την εμφάνισή τους σε διάφορα πεδία πάλης, όπως το φεστιβάλ «Καρναβάλι κατά του κεφαλαίου» (Carnival Against Capital) στο Λονδίνο, γνωστό και ως J18 (June 18), που διοργανώθηκε στις 18 Ιουνίου 1999 στο πλαίσιο των παγκόσμιων κινητοποιήσεων κατά της 24ης συνόδου κορυφής της επιτροπής G8 στο Μπέρμιγχαμ. Το φεστιβάλ συμπυκνώνει όλα τα συστατικά της καρναβαλικής εορτής και των αντάρτικων τακτικών άμεσης δράσης. Παρά τον αντιιμπεριαλιστικό και κατά της παγκοσμιοποίησης χαρακτήρα, η δράση συγκέντρωσε ένα ευρύ κοινό ανοιχτής συλλογικής δραστηριότητας, επιτυγχάνοντας να συνενώσει μεγάλο αριθμό ετερόκλητων ομάδων, πολιτικών ρευμάτων και δημιουργικών πρακτικών.¹⁶⁶ Μια από τις πιο εμβληματικές δράσεις του J18 ήταν η ψευδής έκδοση της ημερήσιας εφημερίδας Evening Standard, η οποία εδρεύει στο Λονδίνο. Οι ακτιβιστές κατέσχεσαν 30 χιλιάδες πρωτότυπα φύλλα, τα οποία επαναεκτυπώθηκαν με τίτλο επικεφαλίδας «Καθυστέρηση της παγκόσμιας αγοράς», ακολουθώντας μια έκθεση για την κατάρρευση των παγκόσμιων χρηματοπιστωτικών αγορών, τα οποία διανεμήθηκαν στους εργατές της πόλης.

Οι πρακτικές αυτές συνδέονται άμεσα με την εκτροπή (détournement) της Καταστασιακής αισθητικής,¹⁶⁷ ως μορφή οικειοποίησης των πολιτισμικών κωδίκων και η μετουσίωση τους σε αυθόρμητες παιγνιώδεις κατασκευές καταστάσεων που για τον Debord λειτουργούν ως μέθοδο αντιπροπαγάνδας, η οποία μετουσιώνεται σε ανατρεπτική τακτική.¹⁶⁸ Ριζωμένη στην détournement, η οργάνωση «Μέτωπο Απελευθέρωσης των Γιγαντοαφισών» (Billboard Liberation Front/BLF)¹⁶⁹ επιστρατεύει πρακτικές πολιτιστικής παρενόχλησης (cultural jamming),¹⁷⁰ εξ απολύοντας ένα σημειολογικό ανταρτοπόλεμο στον δημόσιο χώρο μέσα από την αλλοίωση των

λέξεων στις διαφημιστικές πινακίδες, μετασχηματίζοντας ολοσχερώς το μήνυμά τους. Η BLF φέρεται ενάντια στη συμβολική εικόνα των πολυεθνικών επιχειρήσεων, αναστρέφοντας την διαφημιστική εκστρατεία τους, και ενθαρρύνοντας παράλληλα τον κόσμο να δημιουργήσει την προσωπική του γιγαντοαφίσα, δημοσιοποιώντας οδηγίες μεταποίησης των διαφημιστικών αφισών μέσα από ένα διαδικτυακό εγχειρίδιο,¹⁷¹ οικοδομώντας έτσι μια διεθνή καμπάνια πολιτιστικής ανυπακοής απέναντι στην καταναλωτική κουλτούρα.

Η συζήτηση για τις τακτικές πολιτικής ανυπακοής δεν θα μπορούσε να είναι ολοκληρωμένη χωρίς την αναφορά στο ρόλο του διαδικτύου. Το διαδίκτυο ως αδιαμεσολάβητο μέσο πολιτικού ακτιβισμού ριζώνει στις τακτικές των Zapatistas,¹⁷² οι οποίοι το εξέλιξαν σε διάυλο επικοινωνίας, συντονισμού, προώθησης και ανταλλαγής κινηματικών στρατηγικών και τακτικών. Μέσα στην πολλαπλότητα δικτύωσης που παρατηρείται σήμερα, το ανεξάρτητο κέντρο πληροφόρησης (Independent Media Center/IMC) γνωστό ως Indymedia¹⁷³ συνιστά διαδραστικό δικτυακό μέσο ενημέρωσης, θεμελιωμένο στην μορφή αυτόνομης παγκόσμιας πλατφόρμας που αναπαράγεται σε περισσότερες από 150 τοποθεσίες σε έξι ηπείρους, και συνενώνει ένα ευρύ φάσμα τοπικών και διεθνών κινηματικών δικτύων.¹⁷⁴ Το Indymedia συνιστά ένα κατ' εξοχήν ακτιβιστικό εργαλείο αυτοεκδήλωσης των αυτόνομων κοινοτήτων, αντιπροσωπεύοντας τη διεθνή δικτυακή συλλογικότητα «των από κάτω», οι οποίοι συνδέονται μεταξύ τους μέσω της εναντίωσης στις αυθαίρετες εταιρικές και κρατικές εξουσίες σε τοπικό, εθνικό και διεθνές επίπεδο.

Ο διαδικτυακός ακτιβισμός ενισχύεται περαιτέρω από τον χακτιβισμό (hacktivism hack+activism),¹⁷⁵ μέσα από τον οποίο ενεργοποιείται ένας αριθμός ατόμων ή ομάδων με ποικίλους σκοπούς και διασυνδέσεις. Ο όρος χάκινγκ (hacking), ο οποίος συνδέεται στενότερα με την συλλογικότητα που είναι γνωστή ως Ανώνυμοι (Anonymous), οικοδομεί ένα παγκόσμιο κοινωνικοπολιτικό κίνημα στη βάση της ελεύθερης πρόσβασης στον κόσμο της πληροφορικής. Οι Ανώνυμοι προωθούν την δωρεάν πληροφόρηση, την διαμαρτυρία και την παράνομη πειρατεία, εκμεταλλευόμενοι την αποκεντρωμένη δομή του διαδικτύου που καθιστά δύσκολο, εάν όχι αδύνατο, τον εντοπισμό, την ταυτότητα και τους στόχους τους. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η φιγούρα του Ανώνυμου σημασιοδοτεί την φιγούρα του σύγχρονου αντάρτη που εισέρχεται αβίαστα στο διαδίκτυο, κάνοντας παράλληλα αισθητή την παρουσία του έξω από αυτό σε πραγματικά περιβάλλοντα πολιτικής διαμαρτυρίας, ως μια φυσική οντότητα που διεκδικεί τα δικαιώματά του ανά πάσα

στιγμή παντού εδώ και τώρα. Ο Ανώνυμος εκπροσωπεί την πράξη της εξέγερσης έχοντας κρυμμένη την ταυτότητα του πίσω από την μάσκα του Guy Fawc, σύμφωνα με το σενάριο της ταινίας «V for Vendetta» από την οποία αναδύθηκε, συμβολίζοντας την επαγρύπνηση για την καταστροφή μιας αυταρχικής κυβέρνησης σε ένα δυστοπικό μέλλον. Σε κάθε περίπτωση ο Ανώνυμος εκπροσωπεί μια σύγχρονη εκδοχή του ακτιβιστή, ο οποίος δεν διεκδικεί ηγεσία και διοίκηση, και ο οποίος λειτουργεί με πλήρη έλλειψη οργανωτικής δομής, έχοντας εγκαταλείψει την ταυτότητα ομάδας για να «παραμείνει απλώς υποκείμενο-πολίτης, παγιώνοντας τις συνθήκες ύπαρξης του δικού του τρόπου ζωής».¹⁷⁶

Οι παραπάνω πρακτικές, οι οποίες εμπίπτουν στην DIY κουλτούρα άμεσης δράσης, συνιστούν πρακτικές ανυπακοής μιας ποιητικής τρομοκρατίας (Poetic Terrorism/PT). Σύμφωνα με τον Wilson, η PT συστήνει πράξεις σε ένα Θέατρο της Ασπλαχνίας¹⁷⁷ που είναι ανοιχτό, χωρίς σκηνή καθίσματα και εισιτήρια, το οποίο προσδίδει εξίσου ισχυρά συναισθήματα όπως η πραγματική τρομοκρατία. Δηλαδή, «σεξουαλική διέγερση, προληπτικό δέος, και ξαφνική διαισθητική αποκάλυψη».¹⁷⁸ Η PT προτείνει μια ετερόκλητη ποικιλία πρακτικών, πολλές από τις οποίες ριζώνουν στον ριζοσπαστισμό της δεκαετίας του 1960, ιδιαίτερα της Καταστασιακής Διεθνούς και των κινημάτων Diggers,¹⁷⁹ Rippies, Hippies, Pranos και Merry Pranksters,¹⁸⁰ τα οποία επιστράτευαν τις καλλιτεχνικές τεχνικές, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, το αντάρτικο θέατρο και τα φεστιβάλ μουσικής, με σκοπό να εμπνεύσουν στην οικοδόμηση ενός ισχυρού δημοκρατικού κινήματος, ικανό να δημιουργήσει μια εναλλακτική κοινωνία. Οι εκφραστικές δράσεις της PT αντιπαρατίθενται τα πλαίσια μέσα στα οποία παράγεται, προσλαμβάνεται και κρίνεται η σύγχρονη ακτιβιστική τέχνη, η οποία μέσα από την συναίνεση και την διαλογικότητα επαναπροσδιορίζει το πεδίο της αποκομμένο από τις προηγούμενες ιστορικές στιγμές κοινωνικοπολιτικών ρήξεων. Κατά μια άποψη, οι τακτικές της PT σχηματοποιούν μια θεώρηση περί της ποιητικής καθημερινότητας που βασίζεται στη νομαδολογία των Deleuze και Guattari.¹⁸¹ Δηλαδή εντός μιας νομαδολογικής ή ριζωματικής συνεργατικής αλληλεγγύης. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Wilson, αυτές οι τακτικές αντίδρασης ενδέχεται να ξεθωριάσουν «από την ιδέα της διαπερατότητας, την πορώδη αλληλεγγύη και το κέφι ως συμπληρωματικότητα και αρμονική ηχώ της επαναστατικής δράσης».¹⁸² Γεγονός είναι ότι απέναντι στις τακτικές άμεσης δράσης των κινημάτων πόλης, τα κινήματα των πλατειών το 2011 εμπύχωσαν τις τακτικές πολιτικής ανυπακοής με νέες προσλαμβάνουσες, επιφέροντας δυναμικές ρηγματώσεις στον κατεστημένο

συσχετισμό δυνάμεων ανάμεσα στις πρακτικές πολιτικής δέσμευσης και στις κοινωνίες ελέγχου στον αστικό χώρο.

6.6 Πρακτικές πολιτικής δέσμευσης στα κινήματα των πλατειών (occupy movements).

Ένα από τα παγκόσμια κοινωνικά φαινόμενα της τελευταίας δεκαετίας, ήταν η επανακοινοποίηση του κέντρου των πόλεων από ακτιβιστές και πολίτες, η οποία αναδιαμόρφωσε τον δημόσιο χώρο σε τόπο πολιτικής σύμπραξης, στο πλαίσιο μιας κινητοποίησης προς την αμεσοδημοκρατία που δεν συστήνει «τίποτα περισσότερο ή τίποτα λιγότερο από την εξουσία του λαού».¹⁸³ Το κινήματα των πλατειών, ο επικρατέστερος όρος για τον προσδιορισμό τους, μέσα από μια σειρά διαφορετικών αιτημάτων ενεργοποίησαν ένα παγκόσμιο κύμα διαμαρτυριών που κορυφώθηκε στα τέλη του 2011, με εννιακόσιες πόλεις σε όλο τον κόσμο να βρίσκονται οι κεντρικές πλατείες υπό κατάληψη.¹⁸⁴ Ο Alain Badiou θεωρεί το 2011 ως το έτος αναγέννησης της ιστορίας,¹⁸⁵ ενώ για τον Slavoj Žižek ήταν το έτος κατά το οποίο το όραμα ενός διαφορετικού κόσμου τέθηκε σε πολιτική πράξη.¹⁸⁶ Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, τα κινήματα των πλατειών μέσα από διαφορετικές πολιτικές προτεραιότητες και τακτικές πολιτικής ανυπακοής ανέδειξαν νέα μοντέλα συμμετοχικότητας, τα οποία «μεταφράζουν την κοινή αγανάκτηση σε συγκεκριμένες μορφές συλλογικής δράσης».¹⁸⁷

Η «Αραβική Άνοιξη» υπήρξε η σκηνή της αυτοοργάνωσης εκατομμυρίων ανθρώπων σε διάφορες χώρες της Βόρειας Αφρικής και της Μέσης Ανατολής, οι οποίοι μέσα από μια σειρά διαδηλώσεων και ένοπλων εξεγέρσεων, διεκδίκησαν πολιτική μεταρρύθμιση και κοινωνική δικαιοσύνη. Από την άλλη πλευρά τα κινήματα στην Μαδρίτη, την Αθήνα και την Νέα Υόρκη, τα οποία ενεργοποίησαν ένα κύμα καταλήψεων σε ολόκληρο τον κόσμο, «ήταν ταυτόχρονα μια εξέγερση εναντίον της οικονομικής λιτότητας και μια κινητοποίηση για αυτονομία και πραγματική αμεσοδημοκρατία».¹⁸⁸ Στην Ισπανία το κίνημα May 15 (M15) γνωστό και ως Indignados που προωθήθηκε από την αποκεντρωμένη πλατφόρμα των πολιτών Democracia Real Ya (DRY), ένας συνασπισμός από διακόσιες κοινωνικές ομάδες και ενώσεις της κοινωνίας των πολιτών, «*υιοθετώντας τις τακτικές του κινήματος καταλήψεων Okupa, πάνω στις οποίες οικοδόμησε τις πρακτικές του*»,¹⁸⁹ ανέδειξε μια σειρά πρακτικών αλληλεγγύης με έμφαση στους άπορους και άστεγους, δημιουργώντας παράλληλα ποικίλα δίκτυα ανταλλαγής αγαθών και υπηρεσιών. Στην

Αθήνα, η κατάληψη της πλατείας Συντάγματος από το κίνημα των Αγανακτισμένων,¹⁹⁰ η οποία οργανώθηκε από το δίκτυο real-democracy.gr, δηλώνοντας εξ αρχής την αυτονομία του κινήματος από το πολιτικό κατεστημένο της χώρας,¹⁹¹ συσπειρώθηκε γύρω από της αρχές της αμεσοδημοκρατίας, απευθυνόμενο σε ένα κοινό από ένα ευρύ πολιτικό φάσμα. Το κίνημα οικοδομήθηκε στη βάση των λαϊκών συνελεύσεων, οργανώνοντας καθημερινές συζητήσεις μέσα από διαδικασίες που επέτρεπαν την ίση φωνή σε όλους με στόχο την πραγματική και άμεση δημοκρατία,¹⁹² λειτουργώντας ως πρότυπο πολιτικής διαμαρτυρίας σε πολλές άλλες ελληνικές πόλεις. Από την άλλη πλευρά, η κατάληψη της Wall Street (OWS) στην Νέα Υόρκη¹⁹³ προσκάλεσε το 99% της κοινωνίας (σε αντιδιαστολή με το 1% των οικονομικά ισχυρών) να διεκδικήσει την εξουσία.¹⁹⁴ Κατά μία έννοια, το σύνθημα *«Καταλάβετε την Wall Street»* (Occupy Wall Street) λειτούργησε ως πρόσκληση για την διάχυση του κινήματος σε όλο τον πλανήτη, υποδεικνύοντας ότι οι κοινωνικοοικονομικές αντιφάσεις που παράγει η οικονομική ολοκλήρωση της παγκοσμιοποίησης είναι ορατές σε όλο τον πλανήτη.

Τα κινήματα των πλατειών, τα οποία ονομάστηκαν από πολλούς «επαναστάσεις του Twitter και εξεγέρσεις του Facebook», οργανώθηκαν κατά το πλείστον στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και σύμφωνα με τον Castells *«διαχύθηκαν από τον κυβερνοχώρο, κάνοντας ορατή την παρουσία τους στον δημόσιο χώρο»*.¹⁹⁵ Αυτές οι μορφές πολιτικής ανυπακοής πλήθους με τις αντίστοιχες πρακτικές στον φυσικό χώρο, δημιουργούν φαινόμενα αιφνίδιου όχλου που συγκροτούν ένα είδος παράστασης από ανθρώπους αγνώστους μεταξύ τους, οι οποίοι συναθροίζονται στον δημόσιο χώρο και μετά διασκορπίζονται, αναδεικνύουν το σύγχρονο πολιτικό σώμα ως ένα σώμα *«που συντίθεται πάνω στον άξονα συνδεσιμότητα/συλλογικότητα και στην μορφή δίκτυο/σμήνος/πλήθος, το οποίο βρίσκεται στην κατάσταση μιας συνεχούς επαναδιαπραγματεύσεως»*.¹⁹⁶

Για την Judith Butler, τα κινήματα των πλατειών παρήγαγαν σημασίες μέσα από μια έκθεση του σώματος στο πλαίσιο μιας πολλαπλής μορφής επιτελεστικότητας *«πριν και ξέχωρα από συγκεκριμένα αιτήματα»*¹⁹⁷ που δημιούργησε ένα «τόπο συμμαχίας ανάμεσα σε ομάδες ανθρώπων που δεν έχουν πολλά κοινά μεταξύ τους». ¹⁹⁸ Αυτό το ετερόκλητο πλήθος συνέδεε η επισφάλεια (precarity), αποκαλύπτοντας *«την κοινωνικότητά μας, τις εύθραυστες και αναγκαίες διαστάσεις της αλληλεξάρτησής μας»*.¹⁹⁹ Σύμφωνα με την Butler, η συλλογική αποδοκιμασία της επισφάλειας μέσω της από κοινού δημόσιας έκθεσής των σωμάτων διαπερνούσε τις

κατηγορίες της ταυτότητας, δημιουργώντας συμμαχίες που προσέδιναν μια σημαίνουσα επίδραση (signifying effect)²⁰⁰ στην διεκδίκηση σχέσεων που περιλαμβάνουν την υποστήριξη, τη διαφωνία, τη ρήξη, τη χαρά και την αλληλεγγύη.²⁰¹

Για τον κοινωνιολόγο Craig Calhoun, οι καταλήψεις υπέδειξαν μια κινηματική στιγμή μέσα από μια δραματική παράσταση,²⁰² η οποία δεν διαμόρφωσε ένα ενιαίο συλλογικό κίνημα, αλλά πρότεινε πρότυπα δράσεων που καθοδηγούνται από συλλογικές δεσμεύσεις, οι οποίες ενδέχεται να διαμορφώσουν στο μέλλον το πλαίσιο για βιώσιμους κοινωνικοπολιτικούς μετασχηματισμούς. Σε κάθε περίπτωση, τα κινήματα των καταλήψεων ανέδειξαν νέες κοινωνικές δομές σε διάφορα επίπεδα δραστηριότητας της ζωής με όρους μοιράσματος (commoning), δηλαδή «με μορφές οριζόντιων κοινωνικών σχέσεων που βασίζονται στη συμμετοχική δημοκρατία, σε μια δημοκρατία χωρίς αποκλεισμούς».²⁰³ Από μια άποψη, η κοινή έκκληση για πραγματική δημοκρατία «μέσα από ταυτόχρονα συναισθήματα οργής και ελπίδας»,²⁰⁴ άρθρωσαν ένα παγκόσμιο συνεκτικό «εμείς» και ένα συνακόλουθο «αυτοί», υποδεικνύοντας μια κοινωνία ικανή να διεκδικεί.

Παρά τις όποιες πολιτισμικές διαφοροποιήσεις, οι Indignados στη Μαδρίτη και οι Αγανακτισμένοι στην Αθήνα εμφάνισαν τον δημόσιο χώρο ως ανοιχτό θέατρο, πάνω στο οποίο ακτιβιστές και πολίτες εκτέλεσαν συντονισμένες ή αυτοσχέδιες συλλογικές δράσεις που εξέφραζαν νέα οράματα για τη δημοκρατία και την πρακτική της διαφωνίας. Απορρίπτοντας τα παραδοσιακά συνθήματα και σύμβολα των οργανωμένων ομάδων ή των συνδικάτων, οι ακτιβιστές στράφηκαν στην συλλογική αυτοεκπροσώπηση, διαμορφώνοντας ένα κίνημα απλών πολιτών, οι οποίοι επενεργούν για τον εαυτό τους. Σε αυτό το πλαίσιο, το κίνημα M15 οργάνωσε καταλήψεις ως «μια πόλη μέσα στην πόλη» με διευθετημένες ζώνες δραστηριοτήτων για περπάτημα, ύπνο, φαγητό και αναψυχή που λειτούργησαν ως πεδία πειραματικών DIY πρακτικών, προτείνοντας αυτοσχέδια εργαστήρια τέχνης, παιδότοπους, μουσικές εκδηλώσεις και θεατρικές παραστάσεις. Οι συνελεύσεις, ως μια οριζόντια δομή που προσφέρει ευκαιρίες για συναινετική λήψη αποφάσεων, είχαν τον ρόλο του τελετουργικού γεγονότος, με τους συμμετέχοντες να συνευρίσκονται σε μια σκηνή θεάτρου που συνένωνε το πολιτικό σώμα με την πόλη, συγκροτώντας προσωρινή κοινότητα. Αυτή η κοινότητα, σύμφωνα με τους όρους του ανθρωπολόγου Victor Turner, αναδύει την εμπειρία «communitas»,²⁰⁵ η οποία ενεργοποιεί δημόσιες σφαίρες. Σε αυτήν την communitas οι καταλήψεις ανέπτυξαν έναν κοινό, ιδιόμορφο

κώδικα επικοινωνίας μέσω χειρονομιών που υποδήλωναν συμφωνία ή διαφωνία στις αποφάσεις των συνελεύσεων, προσδίδοντας στο κίνημα την ταυτότητα της συνοχής. Η συνοχή και η αίσθηση κοινής ταυτότητας που αποτέλεσε το βασικό χαρακτηριστικό του κινήματος M15, εκφράστηκε από τον συγχρονισμό των υψωμένων χεριών²⁰⁶ και τα ενορχηστρωμένα συνθήματα στην μορφή τραγουδιών, που παρήγαγαν μορφές αυτοσχέδιας όπερας, οι οποίες προβλήθηκαν ως δυναμικά θεάματα στα κοινωνικά μέσα, προωθώντας τη διεθνή διάδοση του κινήματος.

Από την άλλη πλευρά, οι Αγανακτισμένοι της Πλατείας Συντάγματος²⁰⁷ εκφράστηκαν με θεατρικές και καρναβαλικές τακτικές μιας ανώνυμης πλειοψηφίας, το χαρακτηριστικό της οποίας ήταν η ετεροφωνία. Σε αυτό το πλαίσιο, η συλλογική αγανάκτηση για τα μέτρα λιτότητας που επικρατούσε σε όλη την χώρα, «στην πλατεία Συντάγματος εκδηλώθηκε ως θόρυβος».²⁰⁸ Όμως, το αποτέλεσμα της κατάληψης ενός μέρους της πλατείας από εθνικιστικές ομάδες, οι οποίες προσδιόρισαν την περιοχή τους ως συγκέντρωση μόνο για τους Έλληνες,²⁰⁹ αποδυνάμωσαν τη συνοχή του κινήματος. Οι ομάδες που κατέλαβαν την «πάνω πλατεία» εξέφρασαν την αγανάκτησή τους μέσα από το έμβλημα της ελληνικής σημαίας, διαδίδοντας την καμπάνια τους με φυλλάδια και ανηρτημένα πανό με πατριωτικά συνθήματα και επίσης με απαγγελίες ποιημάτων και θεατρικές μεταμφιέσεις με κουστούμια ηρώων από την ελληνική ιστορία.

Η «κάτω πλατεία», η οποία συντονιζόταν από τους ακτιβιστές της «Πραγματικής Δημοκρατίας», εισηγήθηκε «την οργανωμένη χάραξη μιας κοινής πολιτικής αλληλεγγύης»,²¹⁰ μέσα από την ενεργοποίηση συλλογικών πρακτικών αυτοοργάνωσης, υπαίθριας κατοίκησης, ομιλιών και δράσεων εργαστηρίων παιδιών, διατηρώντας έτσι την δυναμική της κινηματικής κατάληψης. Ειδικότερα, οι γενικές καθημερινές συνελεύσεις με την αρχή της ψηφοφορίας και τα φόρουμ με την συμμετοχή ακαδημαϊκών, ακτιβιστών, φοιτητών και δημοσιογράφων, διερευνούσαν εναλλακτικές προτάσεις έναντι της νεοφιλελεύθερης δημοκρατίας μέσα από αυτόνομους και οριζόντιους τρόπους κοινωνικής αυτοοργάνωσης. Ωστόσο, οι αυθόρμητες εκδηλώσεις από ένα ακαθόριστο και ετερογενές πλήθος,²¹¹ όπως η διαπόμπευση των πολιτικών, τα ομαδικά «γιούχα» και η περίφημη μούντζα προς το κοινοβούλιο που προβλήθηκαν από τα μέσα ενημέρωσης ως ένας εναλλακτικός τρόπος πολιτικής έκφρασης, κατέστησε το «κίνημα πορώδες, αυθόρμητο και ελεύθερο από πολιτική ταυτότητα».²¹² Ως αποτέλεσμα, το κίνημα καταπνίγηκε από τους μηχανισμούς καταστολής και βίας του κράτους και δεν κατάφερε να συναρθρώσει

μια συνεκτική εναλλακτική πρόταση απέναντι στα πολιτικοκοινωνικά αδιέξοδα που αντιμετωπίζει η ελληνική κοινωνία, τα οποία παραμένουν μέχρι σήμερα άλυτα.

Η χρηματοπιστωτική κρίση, η οποία έχει κοινό αντίκτυπο στην καθημερινότητα των πολιτών σε διαφορετικά μέρη ταυτόχρονα, συνέβαλε στη δημιουργία διακρατικών συνεργειών για *«την οικοδόμηση ενός γνήσιου αμεσοδημοκρατικού κινήματος σε παγκόσμιο επίπεδο, μέσω της κατάληψη της Wall Street στη Νέα Υόρκη»*.²¹³ Η κατασκήνωση που στήθηκε στην πλατεία Zuccotti Park που βρίσκεται σε κοντινή απόσταση από το συμβολικό επίκεντρο του παγκόσμιου οικονομικού κέντρου της Wall Street, διαμόρφωσε το πλαίσιο για συμμετοχικές μορφές πολιτικής εκπροσώπησης, ενεργοποιώντας ένα κύμα καταλήψεων σε πλανητικό επίπεδο. Προσδίδοντας επίσης την αίσθηση ιστορικής σύνδεσης με τις οικονομικές και πολιτικές πιέσεις που ενεργοποίησαν τις κινητοποιήσεις στο Seattle και τα Παγκόσμια Κοινωνικά Φόρουμ την προηγούμενη δεκαετία, το κίνημα εστίασε σε μια σειρά αλληλοσυνδεόμενων συλλογικών δράσεων, προερχόμενες από πολλές και διαφορετικές αυτόνομες κινηματικές ομάδες. Μεταξύ αυτών, η ομάδα εργασίας *«Τέχνη και Πολιτισμός»* (Arts and Culture/AC) της OWS, η οποία επικεντρώθηκε στην αποκατάσταση των ανισοτήτων στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης, αναπτύσσοντας ένα αριθμό συλλογικοτήτων όπως Occupy Museums, Arts and Labor, GULF (Gulf Labor Artist Coalition) και Not an Alternative,²¹⁴ οι οποίες γνωστοποίησαν στον κόσμο της σύγχρονης τέχνης ότι οι καλλιτέχνες εναντιώνονται στο προνομιούχο 1% που αντιπροσωπεύει το καλλιτεχνικό σύστημα.

Η πρόταξη της αυτονόμησης των καλλιτεχνών από τους θεσμούς τέχνης υποδεικνύει νέες μορφές συμμετοχικής δέσμευσης που σύμφωνα με τον θεωρητικό τέχνης Yates McKee, *«φαίνεται να απελευθερώνουν τις αισθητικές μορφές και τα φαντασιακά οράματα της τέχνης από το θεσμικό τους περίβλημα, για να συμμετάσχουν στην κατασκευή νέων μορφών ζωής από κοινού»*.²¹⁵ Οι ομάδες αυτές, διευρύνοντας το πεδίο της θεσμικής κριτικής με τους όρους της νεοφιλελεύθερης συνθήκης, συνδέουν την οικονομική διαφθορά με τον ελιτισμό που αντιπροσωπεύει ο τομέας του πολιτισμού, επιδιώκοντας *«να αναμορφώσουν αυτό που θεωρείται ως κανονικό, ηθικό και νόμιμο»*.²¹⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, καταγγέλλουν το εργασιακό περιβάλλον μέσα στο οποίο δραστηριοποιούνται οι καλλιτέχνες, ως πεδίο εκμετάλλευσης από *«μια ανώτερη μορφή εξουσίας που ελέγχει ή επωφελείται από την εργασία τους με την ιδιότητα του εργοδότη»*.²¹⁷ Επαναφέροντας στο προσκήνιο τις συνδικαλιστικές διεκδικήσεις των Coalition Art Workers της δεκαετίας του εβδομήντα, οι καλλιτέχνες

εισηγήθηκαν τον πολιτιστικό τομέα χωρίς ανταγωνισμούς, μέσα από εκστρατείες που περιλάμβαναν παρεμβάσεις με αφίσες στα μνημεία, στα δημόσια έργα τέχνης και στις όψεις δημόσιων κτιρίων, οι οποίες σύμφωνα με τον παρατηρητή του κινήματος Sebastian Loewe, απεικονίζουν «κόκκινες γροθιές, εξημερωμένους ταύρους, χαμογελαστές μάσκες του *Guy Fawkes* και εταιρικά λογότυπα που μιμούνται τα αστέρια της αμερικανικής σημαίας».²¹⁸ Παράλληλα επιστράτευσαν τακτικές άμεσης δράσης, όπως εισβολές στο μουσείο Guggenheim κατά την διάρκεια επισήμων εγκαινίων με καμπάνιες ενάντια στις συνθήκες εργασίας των υπαλλήλων στο μουσείο και δημοσιεύσεις των εργασιακών καθεστώτων των ιδρυμάτων τέχνης στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο οι καλλιτέχνες της OWS, «χρησιμοποιώντας μια υβριδική διάλεκτο που σχετίζεται με το νόμο, την ηθική, την ειρωνεία και την επιτελεστική τέχνη»,²¹⁹ καταγγέλλουν τη συνθήκη της τέχνης ως κατάσταση εκμετάλλευσης και ακραίου ανταγωνισμού, φέρνοντας στο προσκήνιο τις εργασιακές συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται και διανέμεται η σύγχρονη τέχνη, στις οποίες η αισθητική ως μορφή αξιολόγησης της καλλιτεχνικής εργασίας αποπροσανατολίζει την διάκριση μεταξύ εργαζομένων και εργοδοτών σε σχέση με άλλους επαγγελματικούς τομείς.²²⁰

Η συμμετοχή των καταλήψεων του Κάσσελ και του Βερολίνου στα εκθεσιακά προγράμματα της Documenta 13 και της Εβδόμης Μπιενάλε του Βερολίνου αντίστοιχα στην μορφή μιας κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης,²²¹ προβλήθηκαν ως καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις διευθετημένες, μέσα και έξω από τους εκθεσιακούς χώρους. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά ο Loewe, «οι καταληψίες επικαλούνται μια Κοινωνική Γλυπτική με όρους του *Joseph Beuys*, με τον ίδιο τρόπο που η επιμελήτρια της Documenta θεώρησε την κατάληψη ως έργο τέχνης».²²² Σε αυτό το πλαίσιο, η αδιάλλακτη στάση της κατάληψης της Wall Street, συντονισμένης με την δυσαρέσκεια που σχετίζεται με το χρηματοπιστωτικό σύστημα και στην οποία «οι καλλιτέχνες πρόταξαν μια πολιτική δέσμευσης μέσα από τα μέσα της τέχνης και της καλλιτεχνικής άμεσης δράσης»,²²³ στο Κάσσελ και το Βερολίνο μετουσιώθηκε σε μέσον εμπλουτισμού της εκθεσιακής τακτικής, με την κινηματική δράση να προβάλλεται ως σχήμα αντίστασης σε μια διεθνή πλατφόρμα έκθεσης τέχνης πολιτικών ιδεών, καθιστώντας τη δράση της κατάληψης ανεδαφική. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η οικειοποίηση του πολιτικοκοινωνικού ακτιβισμού από τους μηχανισμούς που ενεργοποιούν τα συστήματα της σύγχρονης τέχνης υποβαθμίζει το ετερονομικό βάρος της πολιτικής διαμαρτυρίας, εντάσσοντας την πολιτική δράση

«στα ζητήματα γούστου και αίσθησης, χωρίς να αφήνεται χώρος για πολιτική ανάδευση».²²⁴

7.5 Σύνοψη-Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό έγινε προσπάθεια θεώρησης των σχέσεων μεταξύ του καλλιτεχνικού και του κοινωνικοπολιτικού ακτιβισμού και συγκεκριμένα της σκιαγράφησης των πλαισίων μέσα στα οποία παράγονται οι ακτιβιστικές πρακτικές της σύγχρονης τέχνης, οι οποίες διασταυρώνονται στον δημόσιο χώρο με τις πρακτικές της πολιτικής ανυπακοής που ενεργοποιούνται από τα κινήματα πόλης. Κάτι τέτοιο έρχεται ως αποτέλεσμα της στροφής της τέχνης προς την επιμέλεια τέχνης, η οποία κατανοεί την εθιμοτυπία της έκθεσης στον δημόσιο χώρο ως πολιτιστική πρακτική δημιουργίας δημόσιας σφαίρας για επιμελητική δράση, στην οποία οι πρακτικές της τέχνης παίρνουν πολιτική θέση.²²⁵ Συμπερασματικά, οι πρακτικές που διαμορφώνει ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός και οι πρακτικές που ενεργοποιούν τα κοινωνικά κινήματα συνιστούν δύο διαφορετικές δημόσιες σφαίρες που διασταυρώνονται χωρίς να αλληλεπιδρούν στο αστικό πεδίο. Με βάση το συμπέρασμα αυτό ακολουθούν οι εξής διαπιστώσεις:

Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός, ο οποίος συγκροτείται από το οπλοστάσιο των πρακτικών της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης, αναδιαρθρωμένος σε μια δημιουργική παρέμβαση μιας χρονικά καθορισμένης δράσης εντός μια δημόσιας σφαίρας προσανατολισμένης στην πολιτιστική αναψυχή, αντανακλά το σχήμα του λόγου «δημιουργικότητα για χάρη της δημιουργικότητας».²²⁶ Οι πρακτικές της τέχνης προτάσσουν νέα είδη συμπεριφοριστικών προτύπων, μεταφέροντας στον κοινό ένα συλλογικό διαλογισμό για την σημασία της μετακαπιταλιστικής κρίσης που μετουσιώνουν το πεδίο της σύγχρονης τέχνης «σε ένα κοσμοπολίτικο φυτόριο ακτιβιστικών πρακτικών, στα πλαίσια αυτού που ο Hardt και ο Negri αποκαλούν δημοκρατία του πλήθους».²²⁷

Οι καλλιτεχνικός ακτιβισμός κατανοεί τη συμμετοχικότητα ως προκαταρκτική μιας δημοκρατικής διαδικασίας, προορισμένης να εμπνεύσει το ακροατήριο της τέχνης ώστε να αναλάβει δράση σε εντοπισμένα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Σε αυτό το πλαίσιο, το πεδίο της σύγχρονης τέχνης προσλαμβάνεται ως ένα είδος αυτό-οργανωμένης συλλογικότητας, η οποία αναπτύσσει υποδομές συντονισμού

διαλογικών συνδέσεων μεταξύ διαφορετικών υποκειμενικοτήτων που μοιράζονται μεταξύ τους ένα αντικαπιταλιστικό ήθος. Ο όρος του νεολογισμού αρτιβισμός, προσδιορίζει ένα σύστημα τοπικών και διεθνών πολιτιστικών δικτύων καλλιτεχνικού ακτιβισμού, τα οποία συνενώνονται σε κάποιο σχήμα επιμέλειας/επιμελητικότητας.²²⁸ Ο αρτιβισμός στο πλαίσιο αυτό ενεργοποιεί παρεμβάσεις που δημιουργούν συμβάντα αντίστασης στον εκθεσιακό χώρο, ο οποίος λειτουργεί ως *«καταφύγιο και εκκολαπτήριο δημοκρατίας, μέσα από μια αναπληρωματική διαβουλευτική προσομοίωση»*.²²⁹

Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός, μέσα από μια ρυθμιζόμενη παραγωγή πρακτικών αξιοποιεί φορείς και ομάδες που προέρχονται από το ευρύτερο πεδίο της κοινωνίας των υποτελών (subaltens), επιδρώντας σε πολλές και διαφορετικές όψεις *«στις πολιτικές της ταυτότητας, της συμπερίληψης, της επιρροής και της κοινωνικής μεταρρύθμισης»*.²³⁰ Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός εμπίπτει στις εναλλακτικές μορφές τέχνης και με τους όρους του Castells, απομακρύνεται από τις ταυτότητες αντίδρασης, εγκαταλείποντας κάθε όραμα συνολικού επαναστατικού κοινωνικού μετασχηματισμού, προς όφελος των πρακτικών που οδηγούν στην συγκρότηση δράσεων μεταξύ των δικτύων της κοινωνίας των πολιτών.

Στο πλαίσιο της νέας φιλελεύθερης συνθήκης ο όρος ακτιβισμός πλαισιώνει τις δράσεις των μη κυβερνητικών μηχανισμών, οι οποίες διαθέτουν δημόσια δομή, οργανώνοντας εκστρατείες έκλυσης, προπαγάνδας και δίκτυα υπεράσπισης με σαφή στόχο την πρόσβαση στις διαδικασίες κοινωνικής παραγωγής. Σε αυτό το πλαίσιο, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός ως μια από τις κύριες συνισταμένες της κοινωνικής συνοχής, συγκροτεί μικροσυστήματα κοινωνικών αλληλοεπιδράσεων μέσα από την συγκρότηση διαλογικών αρένων και εναντιωματικών ομάδων κοινού, αντιπροσωπεύοντας *«μια μείζονα συμβολική πρόκληση στο σύστημα της πολιτιστικής παραγωγής»*²³¹ που συμμετέχει ενεργά στους μηχανισμούς οικοδόμησης πολιτισμικών συμπεριφορών της κοινωνίας.

Οι παρεμβάσεις των πρακτικών τέχνης στο αστικό περιβάλλον, οι οποίες εκ' φύσεως εμπερικλείουν αισθητικές συνπαραδηλώσεις, εμπλέκονται με δράσεις που τροφοδοτούν την δημοκρατικοποίηση του δημόσιου χώρου με αμφίσημο τρόπο. Από την μια πλευρά υποστηρίζουν τον δημόσιο χώρο ως δημοκρατικό διακύβευμα, και από την άλλη περιστρέφονται γύρω από την ελκυστικότητα και την χρήση του χώρου σε ότι αφορά περισσότερες ιδιωτικές απολαύσεις, καθιστώντας τον ασφαλής. Αυτό

συνεπάγεται τον αποκλεισμό ορισμένων κοινωνικών κατηγοριών ή κοινωνικών χρήσεων υπέρ εκείνου που προωθείται ως ελκυστικό.

Από την εξέταση των παρεμβάσεων της έκθεσης «Learning from Athens» στο δημόσιο χώρο της Αθήνας εξάγονται τα εξής συμπεράσματα. Πρώτον, η τρέχουσα τέχνη αναπτύσσεται όλο και περισσότερο ως τομέας της αστικής ανάπτυξης μέσα από διαδικασίες αναχαρτογράφησης αστικών περιοχών που απευθύνονται στην κτηματομεσιτική και τουριστική βιομηχανία και δεύτερον, ενώ η επιμελητική ρητορική αντανakλά ισονομία και συνεργατικότητα που συνενώνει πολιτικές και θεωρητικές τάσεις, η εκθεσιακή πρακτική νομιμοποιεί την ιδιωτικοποίηση του δημόσιου χώρου, όχι μόνο περιφράσσοντας περιοχές προς όφελος της δημιουργίας αστικών θεαμάτων,²³² αλλά προσδίδοντας ζωτικότητα στον δημόσιο χώρο για λογαριασμό ιδιωτικών και οικονομικών δραστηριοτήτων. Συνεπώς, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός δεν μπορεί να επιδείξει *«μια πραγματική εκπροσώπηση εκείνων με τους οποίους ισχυρίζεται ότι ασχολείται»*.²³³

Οι δημιουργικές πρωτοβουλίες που δραστηριοποιούνται στο κέντρο της Αθήνα δεν αυτονομούνται από την ευρύτερη θεσμική σφαίρα. Αντιθέτως συμμετέχουν ενεργά στη λειτουργία των αστικών ρυθμίσεων και επομένως στις περισσότερες δομικές σχέσεις εξουσίας που λειτουργούν παράλληλα με τις δομές του αστικού εξευγενισμού. Παρά την ερευνητική πενία για τις επιδράσεις της d14 στην τοπική καλλιτεχνική σκηνή, ο αντίκτυπός της αντανakλάται στον πολλαπλασιασμό των χώρων τέχνης στο καθεστώς των run spaces και των residencies, οι οποίοι λειτουργούν ως δημιουργικές συνισταμένες της αστικής ανάπτυξης στο πλαίσιο του σύγχρονου διατοπικού ανταγωνισμού. Ενεργοποιούν περιοχές, οι οποίες βρίσκονται ήδη ή εισέρχονται σε διαδικασίες αστικής αναζωογόνησης, πρωτοπορώντας στην ταξικά φορτισμένη ανακατασκευή της Αθήνας, η οποία σταδιακά περιθωριοποιεί οποιαδήποτε άλλη μορφή συλλογικότητας που λαμβάνει χώρα έξω από τις προοπτικές της νομιμοποιημένης πολιτιστικής σφαίρας.

Απέναντι στην ομοιογενοποίηση της αστικής σφαίρας έχουμε την ανάπτυξη διαφόρων εναντιωματικών σφαιρών, οι όποιες συνδέονται με άλλες διάσπαρτες ανά τον κόσμο σε δίκτυο σφαίρες αντίστασης, αναπτύσσοντας μορφές ακτιβισμού που διαφοροποιούνται κάθετα από αυτές της κοινωνίας των πολιτών. Τα κινήματα πόλης κατευθύνουν δράσεις και «ενεργοποιούν όσους δεν έχουν αρμοδιότητα να νομοθετούν και να κυβερνούν»,²³⁴ οικοδομώντας DIY τακτικές άμεσης δράσης, συχνά αποκτώντας καρναβαλικό χαρακτήρα, προσδίδοντας έτσι μορφές αστικότητας

που λειτουργούν ως υποδοχείς ετεροτοπίας στην καθημερινότητα. Ριζωμένα στις αρχές της αυτονομίας, τα κινήματα πόλης προτείνουν άτυπες μορφές οργάνωσης, «χωρίς να αντιπροτείνουν καμία εναλλακτική απέναντι στο φιλελεύθερο σχέδιο».²³⁵ Αντιθέτως επιδεικνύουν εκλεπτυσμένες μορφές πολιτικού ακτιβισμού, ο οποίος αντλεί στοιχεία από τα ριζοσπαστικά κινήματα τέχνης και το αντάρτικο θέατρο των δεκαετιών του '60 και '70, μετατοπίζοντας τις διεκδικήσεις σε δράσεις που δεν επιδιώκουν καθολική κοινωνική αφομοίωση σε κανένα κοινωνικό άξονα, πέρα από παρεμβάσεις με μορφές διακωμώδησης των κυρίαρχων μορφών ηγεμονίας και παρακώλυσης των ροών της καταναλωτικής κοινωνίας.

Τα κινήματα των πλατειών αναδεικνύουν τον ακτιβισμό ως τακτική ανάκτησης του δημόσιου χώρου, ο οποίος οικοδομεί «μια κοινότητα σε κίνηση που επινοεί την πραγματική δημοκρατία εν δράσει».²³⁶ Παρά το γεγονός ότι τα κινήματα αυτά έχουν κλείσει τον κύκλο τους, οι πρακτικές «εδώ και τώρα», οι οποίες εξαπλώθηκαν οριζόντια σε κοινωνίες που χαρακτηρίζονται από έλλειψη δημοκρατίας και πολιτικές λιτότητας, αποκαλύπτουν δύο θεμελιώδη στοιχεία σε σχέση με τις τακτικές τους. Πρώτον, οι ακτιβιστές κατάφεραν να αποκαλύψουν και να διασπείρουν την δυσφορία απέναντι σε μια πολιτική τάξη πραγμάτων, η οποία λειτουργεί πέρα από τον έλεγχο των πολιτών, και η οποία εξελίσσεται σε μια ολιγαρχία που σφετερίζεται τον τρόπο διακυβέρνησής τους. Και δεύτερον, η σύγκλιση στις αρχές της αμεσοδημοκρατίας ενεργοποίησε έναν αριθμό τοπικών αυτόνομων ακτιβιστικών δικτύων, παράγοντας τακτικές που αψηφούν γραφειοκρατίες και την γραμμικότητα της παγκόσμιας κινηματικής διάχυσης.

Τα κινήματα των πλατειών συνεπώς, υπονομεύουν τις ακτιβιστικές προθέσεις της σύγχρονης τέχνης, «αναπτύσσοντας μορφές αλληλεγγύης που συγκλίνουν με όλους τους αγώνες των εργαζομένων»,²³⁷ αρθρώνοντας έναν χώρο διαλόγου για το 99% των καλλιτεχνών και οριοθετώντας έτσι μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον προνομιούχο κόσμο της τέχνης, δηλαδή στην πολιτιστική σφαίρα που αναπαράγει την αγορά²³⁸ και σε μια αόρατη καλλιτεχνική μάζα, η οποία καθίσταται ευπαθής και περιθωριοποιημένη. Η αόρατη αυτή μάζα εκθέτει το πεδίο της σύγχρονης τέχνης και των προθέσεων αλληλεγγύης απέναντι στους Άλλους, την στιγμή που δεν λαμβάνει σοβαρά υπόψη τόσο τη δομική πολυπλοκότητα της αθέατης δημιουργικής εργασίας, όσο των ευάλωτων για τον Zygmunt Bauman και των «σπαταλημένων ζώων».²³⁹

Συνοψίζοντας, οι πρακτικές του καλλιτεχνικού ακτιβισμού επιβεβαιώνουν και ενισχύουν τις ηγεμονικές δομές μέσα στις οποίες ενεργοποιείται. Συγκεκριμένα, ο

ακτιβισμός στην τέχνη λειτουργεί μέσα στις αντιφάσεις που συγκροτεί ο νέος φιλελεύθερος οικονομισμός, τις οποίες εγκυβερνά και υποκειμενοποιεί. Συνεπώς, παρά την εναντιωματική του ρητορική, ο ακτιβισμός στην τέχνη ερμηνεύει τις πρακτικές του ενταγμένες εντός του χώρου στον οποίο αντιτίθεται.

Από την άλλη πλευρά, η ανυπακοή των κινημάτων της πόλης, συνδεδεμένα με την άσκηση εξωθεσμικής πολιτικής στο πλαίσιο του φιλελεύθερου μοντέλου της κοινωνίας των πολιτών επιστρατεύουν πρακτικές άμεσης δράσης, οικοδομώντας αυτόνομες προσωρινές ζώνες ελεύθερης κοινωνικής έκφρασης. Οι εφήμερες καταστάσεις ελευθερίας και πραγματικής κοινωνικής ισότητας που αναπτύσσονται, δεν αφήνουν χωρικό αποτύπωμα με την έννοια της εξουσίας χώρου, ούτε επικαλούνται ειδήμονα δημιουργό πράγμα που σημαίνει ότι δεν προδιαγράφουν την εξέλιξη των γεγονότων που προκαλούν, πέρα από την διαμόρφωση ενός πλαισίου χώρου/δράσης/εκτόνωσης, το οποίο δεν επαναλαμβάνεται και άρα είναι εφήμερο και μοναδικό. Οι πρακτικές DIY άμεσης δράσης παρεμβαίνουν στα ίδια τα κοινωνικά γεγονότα, επιδρώντας άμεσα στην καθημερινή ζωή που μπορεί να θεωρηθεί κάτι τέτοιο τελικά ως μια σημαντική πηγή καλλιτεχνικής ουσιαστικής αυτοέκφρασης.

Ο ακτιβισμός που υπέδειξαν τα κινήματα των πλατειών λειτουργεί στον αναμεταξύ χώρο των παραπάνω μοντέλων, ως εναλλακτική για μια νέα κουλτούρα κοινωνικής δικαιοσύνης μέσα στην τρέχουσα ηγεμονική τάξη. Οι πρακτικές του αναδεικνύουν μορφές αυτοοργάνωσης σε «συνθήκες μοιράσματος σε ποικίλα επίπεδα οργανωμένης συλλογικής ζωής»²⁴⁰ που ενεργοποιούν ένα ευρύ φάσμα διαφορετικών αιτημάτων σε σχέση με το δικαίωμα στην πόλη, επανομηματοδοτώντας τον δημόσιο χώρο ως κοινή κτήση. Οι τακτικές των κινημάτων των πλατειών εκφράζουν με σαφήνεια *«έναν αγώνα κατά της περιθωριοποίησης, της εξάλειψης και της εγκατάλειψης»*,²⁴¹ οδηγώντας σε ένα δυνητικά απελευθερωτικό περιβάλλον που συνιστά την πόλη σε κοινό τόπο *«συλλογικού πειραματισμού με πιθανές εναλλακτικές μορφές κοινωνικής οργάνωσης»*.²⁴² Η φύση αυτής της μορφής ακτιβισμού, συνδεδεμένης με τις αρχές της αυτονομίας σχηματοποιεί ανοιχτές, μη-ιεραρχικές κοινότητες, παράγοντας δράσεις που έρχονται ως αποτέλεσμα εθελούσιων συνεργατικών πρακτικών, τις οποίες επιτελούν αυτοδιευθυνόμενα άτομα, συνεργαζόμενα ισότιμα από κοινού.

Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να λειτουργήσει ως χαρακτηριστικό γνώρισμα, αλλά και ως προϋπόθεση για την ανάπτυξη αυτόνομων και βιώσιμων καλλιτεχνικών παρεμβάσεων στον δημόσιο χώρο, αναπροσδιορίζοντας το πεδίο της τρέχουσας

τέχνης ως πρακτικής έκφρασης συνεργατικής συμμετοχής ή ως αποτέλεσμα «συνασπισμού ανθρώπων που αισθάνονται την ανάγκη για συλλογικότητα».²⁴³ Πρόκειται για μια υπόθεση εργασίας που αντιπαρατίθεται τις παρούσες δομές του καλλιτεχνικού ακτιβισμού, οι οποίες έρχονται ως αποτέλεσμα διάχυσης των ιδεών, των στρατηγικών και των τακτικών των κοινωνιών ελέγχου, και οι οποίες σύμφωνα με τον Foucault «οικοδομούν όψεις νέων σχέσεων εξουσίας, οι οποίες καθοδηγούν δράσεις που εγγράφονται στην συμπεριφορά των δρώντων υποκειμένων».²⁴⁴

Σε αυτό το πλαίσιο, το θεμελιώδες ερώτημα που εγείρουν τα συμπεράσματα του παρόντος κεφαλαίου συνοψίζεται ως εξής ερώτημα: Με ποιο τρόπο θα μπορούσε η τέχνη να αναδειχθεί σε αυτοοργανωμένο κοινωνικό εργαστήριο, ικανό να ενεργοποιήσει πτυχές κοινωνικών σχέσεων και να δημιουργήσει δικές της πολιτικές, συμβολικές πρακτικές;

Το ερώτημα αυτό εκκινεί την κουβέντα από την ανάλυση αυτονόμησης της σύγχρονης τέχνης από την εποπτεία των θεσμών της, κάτι το οποίο οδηγεί στη συνέχεια στις σκέψεις του φιλόσοφου και αρχιτέκτονα Collin Ward σχετικά με τις αυτόνομες κοινότητες στην πόλη που οικοδομούνται με πρακτικές DIY, θεμελιωμένες στις αρχές της αυτοοργάνωσης, της συνεργασίας και της αλληλεγγύης με τους άλλους. Οι τακτικές της τέχνης, οι οποίες απευθύνονται σε αυτόνομους και ελεύθερους πολίτες που συμμετέχουν από κοινού στην διαμόρφωση της πόλης τους, απασχολεί το επόμενο τελευταίο κεφάλαιο αυτής της διατριβής, το οποίο επιχειρεί αναδιατύπωση των απαντήσεων της τέχνης σχετικά με τον δημόσιο χώρο, ριζωμένης στις αρχές της αυτοοργάνωσης και της αυτοθέσμησης, όπου η πολιτική συνιστά «μια διαυγή και αντανάκλαστική συλλογική δραστηριότητα που οργανώνει την συνολική θέσμιση της συμμετοχικής και κοινόχρηστης κοινωνίας».²⁴⁵

8.5 Σημειώσεις

¹ Βλ.: Blake, S. and Scolette, G. (2007), (eds.) *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, σ. 13

² Σύμφωνα με τον Grant Kester, ο πολιτικός ρόλος της σύγχρονης τέχνης εκφράζεται μέσα από τα συνεργατικά έργα, τα οποία μπορούν να ενεργοποιήσουν την αντίσταση, δουλεύοντας σε ένα αναμεταξύ χώρο που οδηγούν σε συγκεκριμένες και σταθερές αλλαγές. Στο πλαίσιο αυτό ο ακτιβισμός ενεργοποιείται από τις συμμετοχικές πρακτικές, οι οποίες απελευθερώνουν την κοινωνία από την αλλοτρίωση και τον κατακερματισμό που συγκροτεί το νεοφιλελεύθερο

-
- οικονομικό σύστημα. Βλ.: Kester, H. G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, σ. 89 και 205.
- ³ Βλ.: Joselit, D. (2012) *After Art*.
- ⁴ Βλ.: Kompatsiaris, P. (2015) *Art Struggles: Confronting Internships and Unpaid Labour in Contemporary Art*, σ. 556.
- ⁵ Ενδεικτικό παράδειγμα υπερταύτισης, η ομάδα της Νέας Σλοβένικης Τέχνης (Neue Slovenische Kunst/NSK), η οποία συμπεριλαμβάνει καλλιτεχνικές ομάδες που αμφισβητούν τους κανόνες και τους κώδικες της σλοβενικής εθνικής ταυτότητας. Η τέχνη τους χαρακτηρίζεται από νέο-συντηρητισμό που απορρέει από τα σύμβολα των ολοκληρωτικών ή εθνικιστικών καθεστώτων. Για την ομάδα NSK βλ. Monroe, A. (2005). *NSK: Τέχνη του κράτους*, (μτφ. Μ. Αλμπάνη). Στο: Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (2008) (επ.) Το πολιτικό στην σύγχρονη τέχνη, σ. 329-365.
- ⁶ Βλ.: BAVO (2007) (eds.) *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, σ. 6.
- ⁷ Βλ.: Sandoval, C. and Latorre, G. (2007) *Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color*.
- ⁸ Ο όρος grassroots χαρακτηρίζει τις κινηματοποιήσεις που εκφράζουν τους πραγματικά περιθωριοποιημένους, αυτούς που πλήττονται άμεσα από τις συνέπειες της δημόσιας πολιτικής και οι οποίοι έρχονται σε αντιπαράθεση με τις οργανώσεις που αντιπροσωπεύουν την πολιτική της δημόσιας τάξης, τόσο σε εθνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο. Βλ.: Batliwala, S. (2002) *Grassroots Movements as Transnational Actors: Implications for Global Civil Society*, σ. 396.
- ⁹ Οι Zapatistas υπέδειξαν μια πολιτική επιμερισμού της εξουσίας, καθιερώνοντας παράλληλα την εναλλαγή στα καθήκοντα και την διαχείριση των θέσεων του θεσμικού πλαισίου συμμετοχής κάτω από συλλογική διακυβέρνηση. Βλ.: Σταυρίδης Σ. (2018) *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*, σ. 339.
- ¹⁰ Το 2011 το περιοδικό New York Times είχε ως πρόσωπο της χρονιάς τον διαδηλωτή. Το σχετικό Δημοσίευμα, επισήμαινε ότι «οι μαζικές διαδηλώσεις του 2011 έβγαλαν τους πολίτες στους δρόμους για να διαδηλώσουν χωρίς όπλα ότι αντιτίθεται ο καθένας, με αποτέλεσμα ο διαδηλωτής να γίνεται και πάλι παραγωγός της ιστορίας». Στο: «The Protester: TIME's 2011 Person of the Year». Διαθέσιμο στο: <http://content.time.com/time/person-of-the-year/2011/>
- ¹¹ Συνέντευξη με τον Μιχάλη Λιανό, (μτφ. Χ. Καραγιαννάκης), στο: Μαραβελήδη, Ι. Μ. (2019) (επ.) *Κίτρινα Γιλέκα. Συλλογή Κειμένων*, σ. 46.
- ¹² Βλ.: McKee, Y. (2011) «The Arts of Occupation», *The Nation Magazine*, (December 11). Διαθέσιμο στο: www.thenation.com/article/165094/arts-occupation.
- ¹³ Βλ.: Özden, F. and Kuryel, A. (2010) *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities*, σ. 10.
- ¹⁴ Βλ.: Norris, P. (2002) *Democratic Phoenix: Political Activism Worldwide*, σ. 8.
- ¹⁵ Βλ.: Weiner, S. A. (2017) «The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>.
- ¹⁶ Βλ.: Ward, C. (1975). *Αντιμάζα: Οι κολλεκτίβες σα μορφή οργάνωσης*, σ. 46.

-
- ¹⁷ Βλ.: Bey, H. (1985). T.A.Z.: *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*.
- ¹⁸ Βλ.: Day, R. (2008) *To Τέλος της Ηγεμονίας: Αναρχικές Τάσεις στα Νεότερα Κοινωνικά Κινήματα*, σ. 35.
- ¹⁹ Βλ.: Rosler, M. (2012) «The Artistic Mode of Revolution: From Gentrification to Occupation», *E-Flux Journal*, no.33, (March). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/33/68311/the-artistic-mode-of-revolution-from-gentrification-to-occupation/>.
- ²⁰ Βλ.: Kester, G. H. (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, σ. 1.
- ²¹ Βλ.: Grindon, G. (2010) *The Notion of Irony in Cultural Activism*, σ. 21.
- ²² Βλ.: Thompson, K. A. (2010) *The Resonance of Romanticism: Activist Art & the Bourgeois Horizon*, σ. 39.
- ²³ Ενδεικτικό παράδειγμα η 4^η Μπιενάλε της Αθήνας «ΑΓΟΡΑ», η οποία διαπραγματεύτηκε μορφές αλληλεγγύης μεταξύ τοπικών και διεθνών πολιτιστικών κοινοτήτων, οι οποίες λειτούργησαν ως μέσον αντίστασης και δημιουργικής ανατροπής μέσα στον κλειστό χώρο της έκθεσης.
- ²⁴ Βλ.: Steyerl, H. (2010) «Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy», *E-Flux Journal*, No. 21, (December). Διαθέσιμο στο: <http://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>.
- ²⁵ Βλ.: Thompson, K. A. (ό.π.).
- ²⁶ Η φράση «Do-It-Your-Self» (Κάντο Μόνος/η Σου), χρησιμοποιήθηκε την δεκαετία του '50 για να υποδηλώσει τις εργασίες αποκατάστασης, συντήρησης ή βελτίωσης οικιών από τους ιδιοκτήτες, με δικά τους μέσα ανακαίνισης και τροποποίησης. Ως όρος της τέχνης, αναφέρεται σε μια ακτιβιστική πρακτική που συστήνει συμμετοχικές πρακτικές παρέμβασης στην εργασία της τέχνης από την πλευρά των θεατών. Βλ.: Ντάφλος Κ. (2017) *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρόντα πρόσωπα*, σ. 109.
- ²⁷ Η κουλτούρα λαϊκής βάσης (grassroots culture) είναι η κουλτούρα που διαμορφώνεται από τα μέλη μιας κοινότητας και αναφέρεται σε αγροτικές κοινότητες ή σε εργατικές γειτονιές, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις ο όρος νοηματοδοτεί τις τάξεις που βρίσκονται κάτω από τις κυρίαρχες κοινωνικές ελίτ στις αστικές περιοχές. Βλ.: Batliwala, S. (2002) *Grassroots Movements as Transnational Actors: Implications for Global Civil Society*, σ. 396.
- ²⁸ Βλ.: Thompson, K. A. (ό.π.), σ. 37.
- ²⁹ Βλ.: Bookchin, M. (1995) *Social Anarchism or Life Style Anarchism: An Unbridgeable Chasm*, σ. 19.
- ³⁰ Η παρουσίαση των Yes Men ως εκπρόσωποι του Οργανισμού Dow Chemical στην εθνική τηλεόραση των Ηνωμένων Πολιτειών είναι ένα παράδειγμα της τακτικής τους, η οποία θεμελιώνεται εξολοκλήρου στην δημιουργία μορφών θεάματος. Χρησιμοποιώντας ρητορικές πρακτικές παρενόχλησης, με κύριο χαρακτηριστικό την σάτιρα και την παρωδία, οι Yes Men διαχέουν πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα, χρησιμοποιώντας τα δίκτυα μαζικής ενημέρωσης όπως τηλεόραση και ηλεκτρονικά κοινωνικά δίκτυα, οργανώνοντας ακτιβιστικές δράσεις σε

-
- απευθείας μετάδοση. Βλ.: «The Yes Men». Διαθέσιμο στο: <https://www.theyesmen.org> .
- ³¹ Βλ.: Thompson, K. A. (ό.π.), σ. 39.
- ³² Βλ.: Lippard, L. (1984), (ed.) *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*.
- ³³ Την δεκαετία του 1980 εκδηλώθηκε έξαρση των γκράφιτι, στένσιλ και ετικετών (tag) στους δρόμους των δυτικών πόλεων, η οποία συνδέεται άμεσα με την ανάπτυξη της Pank κουλτούρας στην Βρετανία και της Hip Hop στις Ηνωμένες Πολιτείες που ενδήμησαν κυρίως στα εθνοτικά και εργατικά γκέτο.
- ³⁴ Βλ.: Lippard, L. (1980) *Hot Potatoes: Art and Politics*, σ. 2.
- ³⁵ Η οργάνωση PAD/D (Political Art Documentation/Distribution), σε ελεύθερη μετάφραση «Πολιτική Τέχνη Τεκμηρίωση/Διανομή», συστάθηκε από τους Lucy Lippard, Gregory Sholette, Herb Perr, Irving Wexler, Elizabeth Kulas and Jerry Kearns το 1980 στην Νέα Υόρκη. Η οργάνωση απαρτιζόταν από καλλιτέχνες που εστίαζαν σε θέματα ταυτότητας. Οι δραστηριότητες της συμπεριελάμβαναν συναντήσεις, εκθέσεις, συνομιλίες και παραστάσεις. Η οργάνωση παρέμεινε ενεργή μέχρι το 1988 που έληξε το ακτιβιστικό καθεστώς της, λαμβάνοντας κρατική επιχορήγηση για την παραγωγή του αρχείου UPFRONT, το οποίο αναφερόταν στην γενιά του καλλιτεχνικού κολεκτιβισμού της δεκαετίας του 1970. Το αρχείο δωρίθηκε από την οργάνωση στο Μουσείο Μοντέρνας τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA). Βλ.: Morgan, T. (2014) «Art in the 1980s: The Forgotten History of PAD/D», *Hyperallergic*, (April 17). Διαθέσιμο στο: <https://hyperallergic.com/117621/art-in-the-1980s-the-forgotten-history-of-padd/>.
- ³⁶ Βλ.: Raven, A. (1993[1989]) *Art in the Public Interest*.
- ³⁷ Βλ.: Lacy, S. (1995) *Mapping the Terrain-New Genre Public Art*, σ. 9-10.
- ³⁸ Βλ.: Sholette, G. (1999) «News from Nowhere. Activist Art and After. Art and Activism», *Reader*, vol. 1, (January 2007). Διαθέσιμο στο: <http://www.wearethethinktank.org/readers/reader-vol1.pdf>.
- ³⁹ Ο Sholette αναφέρετε στην συμμετοχή των Group Material στην Whitey Μπιενάλε της Νέας Υόρκης το 1985 και στην επόμενη έκδοση της μπιενάλε με τίτλο «The Guerrilla Girls Review the Whitney» που κατοχύρωσε την αντάρτικη ομάδα Guerrilla Girls στον θεσμικό κόσμο της τέχνης. Βλ.: «A Brief History of the Whitney Biennial». Διαθέσιμο στο: https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/history_whitney_biennial-52098.
- ⁴⁰ Βλ.: Sholette, G. (2011) «Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere», *Neme*, (February 2). Διαθέσιμο στο: <http://www.neme.org/texts/dark-matter>.
- ⁴¹ Βλ.: Kester, H. G. (2011) *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, σ. 28.
- ⁴² *Ιδ.*, σ. 222.
- ⁴³ Βλ.: Enwezor, O. (2002) (ed.) *The Black Box*, σ. 44
- ⁴⁴ Βλ.: Enwezor, O. (2007) *The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes*, σ. 225.
- ⁴⁵ Enwezor, O. (ό.π.), σ. 70.
- ⁴⁶ *Ιδ.*, σ. 58-59.
- ⁴⁷ Βλ.: Enwezor, O. (2007) *The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the*

Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes, σ. 246.

- ⁴⁸ Ο Enwezor στην Documenta 11 ενσωμάτωσε την μετασποικιακή θεωρία στις υβριδικές καλλιτεχνικές τακτικές του British Black Arts Movement. Βλ.: Weiner, S., A. (2017) «The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>.
- ⁴⁹ Βλ.: Reilly, M. (2018) *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*.
- ⁵⁰ Η Reilly αναφέρεται σε ένα αριθμό εκθέσεων, ανάμεσα τους οι «The Decade Show» στην Νέα Υόρκη το 1980, «Magiciens de la Terre» στο Παρίσι το 1989, «Century City» στην Tate Modern το 2001, Documenta 11 και πολλές άλλες. Σύμφωνα με την Reilly, οι εκθέσεις αυτές έχουν αλλάξει ριζικά την πορεία της τέχνης με την ισχυρή αντι-ηγεμονική τους στάση που λειτουργεί ως θεμελιώδης πρακτική αλληλεγγύης, προσδίδοντας φωνή και ορατότητα στην διαφορετικότητα, μέσα από ισότιμες τακτικές εκπροσώπησης στον κόσμο της τέχνης. Βλ. Reilly, M. (ό.π.), σ. 22.
- ⁵¹ Ιδ.
- ⁵² Βλ.: Sholette, G. (2011) «Activist Art and the Counter-Public Sphere», *Neme*, (February 2). Διαθέσιμο στο: <http://www.neme.org/texts/dark-matter>.
- ⁵³ Βλ.: Groys, B. (2014) «On Art Activism», *E-Flux Journal*, no. 56, (April). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>.
- ⁵⁴ Ιδ.
- ⁵⁵ Ιδ.
- ⁵⁶ Βλ.: Day, R. (2008) *Το Τέλος της Ηγεμονίας: Αναρχικές Τάσεις στα Νεότερα Κοινωνικά Κινήματα*, σ. 23.
- ⁵⁷ Ιδ., σ. 26.
- ⁵⁸ Βλ.: Arendt, H. (1973 [1951]) *The Origins of Totalitarianism*, σ. 267.
- ⁵⁹ Βλ.: Arendt, H. (2008 [1958]) *Η Ανθρώπινη Κατάσταση*, σ. 86.
- ⁶⁰ Ιδ., σ. 40.
- ⁶¹ Βλ.: Arendt, H. (1972 [1969]) *Crises of the Republic*, σ. 97.
- ⁶² Ιδ., σ. 206.
- ⁶³ Βλ.: Deleuze, G. and Parnett, C. (1987[1977]) *Dialogues*, σ. 147.
- ⁶⁴ Η «Ομάδα πληροφοριών του Φυλακισμένου» ιδρύθηκε το 1971 από τους Michel Foucault, Jean-Marie Domenach και Pierre Vidal-Naquet ως μια εκστρατεία για την μετατροπή τα ερμητικών ορίων μεταξύ του κοινωνικού χώρου και της ζώνης αποκλεισμού των φυλακών σε πορώδη. Η ομάδα εστίασε στις συνθήκες διαβίωσης των φυλακισμένων, ασκώντας παράλληλα νομική πίεση για να επιτραπεί το ραδιόφωνο και η εφημερίδα μέσα στις φυλακές. Βλ.: Zurn, P., Dilts, A. (2016) (eds.) *Active Intolerance: Michael Foucault, The Prisons Information Group, and the Future of Abolition*.
- ⁶⁵ Βλ.: Foucault, M. avec Deleuze, G. (1972) *Les intellectuels et le pouvoir*.
- ⁶⁶ Βλ.: Foucault, M. (1977) *Intellectuals and Power*, σ. 206.
- ⁶⁷ Ιδ., σ. 207
- ⁶⁸ Βλ.: Day, R. (ό. π.), σ. 96.

-
- ⁶⁹ Την σημασία της Αναγνώρισης της Ταυτότητας εισήγαγε το 1992 ο Καναδός φιλόσοφος Charles Taylor και αναφέρεται στη συγκρότηση των ταυτοτήτων, οι οποίες εμπίπτουν στην πολιτική της διαφοράς. Οι κινητοποιήσεις των Αφροαμερικάνων και των φεμινιστριών για τον Taylor συνιστούν αγώνες αναγνώρισης. Βλ.: Taylor, C. (1992) *The Politics of Recognition*.
- ⁷⁰ Βλ.: Braidotti, R. (2008) *In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism*, σ. 11.
- ⁷¹ Βλ.: Bhabha, H. and Comaroff, J. (2002). Speaking of Postcoloniality, in the Continuous Present: A Conversation, σ. 17.
- ⁷² Βλ.: Laclau, E., Mouffe, C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, σ. 165.
- ⁷³ Βλ.: Butler, J., Laclau E. and Žižek, S. (2000) *Contingency, Hegemony, Universality*.
- ⁷⁴ *Ιδ.*, σ. 56.
- ⁷⁵ *Ιδ.*, σ. 325.
- ⁷⁶ Βλ.: Žižek, S. (2006[1989]) *Το Υψηλό Αντικείμενο της Ιδεολογίας* σ. 32.
- ⁷⁷ *Ιδ.*, σ. 362.
- ⁷⁸ *Ιδ.*, σ. 29.
- ⁷⁹ *Ιδ.*, σ. 277.
- ⁸⁰ Βλ.: Bookchin, M., Ward, C.(1975) *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*, σ. 25.
- ⁸¹ Βλ.: Hardt, M. and Negri, A. (2011[2000]) *Αυτοκρατορία*, σ. 315.
- ⁸² *Ιδ.*, σ. 539.
- ⁸³ *Ιδ.*, σ. 287.
- ⁸⁴ Βλ.: Hardt, M. and Negri, A. (2017) *Assembly*, σ. 222.
- ⁸⁵ *Ιδ.*, σ. 233.
- ⁸⁶ Βλ.: Bookchin, M., Ward, C. (ό.π.), σ. 27.
- ⁸⁷ *Ιδ.*, σ. 18.
- ⁸⁸ Βλ.: Castells, M. (1997) *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II: The Power of Identity*.
- ⁸⁹ Ο όρος εναλλακτικός/η/ο (alternative) προσδιορίζει μια κατάσταση που λειτουργεί στον αντίποδα μιας κυρίαρχης (mainstream). Ο όρος προέρχεται από τον διαδικτυακό χώρο και αναφέρεται στα μη-ιεραρχικά και μη-επαγγελματικά μέσα που παράγονται έξω από τους θεσμούς και τα δίκτυα των κυρίαρχων μέσων, λειτουργώντας σε αρκετές περιπτώσεις εναντιωματικά προς αυτά, αμφισβητώντας τα συμβολικά όρια και τις ιεραρχίες. Βλ.: Atton, C. & Couldry, N. (2003) *Introduction*.
- ⁹⁰ Βλ.: Castells, M. (1984) *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*.
- ⁹¹ Βλ.: Castells, M. (1997). *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II: The PowerOf Identity*, σ. 3.
- ⁹² ΛΟΑΤ (Λεσβία, Ομοφυλόφιλος, Αμφιφυλόφιλος, Τρανς) είναι η ελληνική απόδοση του αρκτικόλεξου LGBTQI (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Intersex).
- ⁹³ Βλ.: Kriest, H. (1998) *Νέα κοινωνικά κινήματα στην Δυτική Ευρώπη*, σ. 11.

-
- ⁹⁴ Ο Day υπογραμμίζει πως τα κινήματα αυτά επιδρούν στην ίδια την ταυτότητα που ασκεί ηγεμονία, συνεισφέροντας στην παραγωγή νοήματος ανάλογα με τις πιέσεις που δέχονται από την χρήση τους σε μια ηγεμονική άρθρωση. Για παράδειγμα το πράσινο κίνημα που έχει εξελιχθεί στο Πράσινο Κόμμα, λειτουργεί ως ένα υπόγειο κίνημα που προχωρά στην άμεση δράση ενάντια στην καταστροφή του περιβάλλοντος, υπερασπιζόμενο μη ανθρώπινα όντα όπως προϊόντα που δεν αντιπροσωπεύουν την καπιταλιστική αγορά όπως είναι το πράσινο απορρυπαντικό. Βλ.: Day, R. (2008) *Το Τέλος της Ηγεμονίας: Αναρχικές Τάσεις στα Νεότερα Κοινωνικά Κινήματα*, σ. 102.
- ⁹⁵ Βλ.: Cohen J. L. - Arato, A. (1992) *Civil Society and Political Theory*, σ. 525-526.
- ⁹⁶ Βλ.: Σταυρίδης Σ. (2010) *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, σ. 235.
- ⁹⁷ Ιδ., σ. 237.
- ⁹⁸ Για παράδειγμα, η οργάνωση People's Global Actions (PGA), ο συνασπισμός των αγροτών της Ινδίας, συνασπισμοί αλιέων από την Ινδονησία και την Σρι Λάνκα ή το κίνημα Ακτημόνων της Βραζιλίας (Brazilia Ladles Workers Movemnt) κ.α. Βλ.: Graeber, D. (2002) *The New Anarchists*.
- ⁹⁹ Βλ.: Day, R. (ό.π.), σ. 133.
- ¹⁰⁰ Βλ.: Critchley, S. (2012) *Ζητώντας το άπειρο: Ηθική της δέσμευσης. Πολιτική της αντίστασης*, σ.18.
- ¹⁰¹ Ιδ., σ. 23.
- ¹⁰² Ιδ., σ. 168.
- ¹⁰³ Ιδ., σ. 159.
- ¹⁰⁴ Βλ.: Graeber, D. (2007) *Αποσπάσματα μιας Αναρχικής Ανθρωπολογίας*, σ. 129.
- ¹⁰⁵ Βλ.: Graeber, D. (2008) *Στο Λυκόφως των Πρωτοποριών. Η Ανάδυση των σύγχρονων κοινωνικών Κινήματων*, σ. 56.
- ¹⁰⁶ Βλ.: Graeber, D. (2007) *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*, σ. 305.
- ¹⁰⁷ Βλ.: Apoifis, N. (2016) *Anarchy in Athens: An ethnography of militancy, emotions and violence*, σ. 47.
- ¹⁰⁸ Ιδ., σ. 2.
- ¹⁰⁹ Ιδ., σ. 152.
- ¹¹⁰ Ιδ. σ. 6.
- ¹¹¹ Για παράδειγμα, το κίνημα του Μαύρου Μπλόκου (Black Block) που εμφανίστηκε στις διαδηλώσεις του Σιάτλ το 1999, χρησιμοποιεί βίαιες τακτικές άμεσης δράσης κατά την διάρκεια δημόσιων διαμαρτυριών και διαδηλώσεων. Τα μέλη του εμφανίζονται με μαύρα ρούχα και καλυμμένα πρόσωπα και η παρουσία τους είναι υποχρεωτική σε κάθε μεγάλη πολιτική συγκέντρωση στο δυτικοευρωπαϊκό έδαφος. Βλ.: Day, R. (ό.π.), σ.43.
- ¹¹² Η πολιτική του αιτήματος συνιστά μια πολιτική προσανατολισμένη στη βελτίωση των υπαρχόντων θεσμών και της καθημερινής εμπειρίας που εκλαμβάνει την ύπαρξη του κράτους ως ουδέτερο διαιτητή. Για τον Day πρόκειται για μια φαντασίωση χειραφέτησης μέσα στις υπάρχουσες μορφές κυριαρχίας που απορρέει από τις θεωρίες της αντιπροσώπευσης και της ριζοσπαστικής δημοκρατίας. Βλ.: Day, R. (ό.π.), σ. 109.
- ¹¹³ Βλ.: Sholette, G. (2017) «Natural's not in it: Documenta 14, Disinvestment Cycles and other»,

Contemporary Art Showcase Athens (C.A.S.A.), (September 03). Διαθέσιμο στο: <http://www.Contemporaryartshowcaseathens.com/newsroom/2017/30/naturals-not-in-it>.

¹¹⁴ Ιδ.

¹¹⁵ Ιδ.

¹¹⁶ Βλ.: Sholette, G. (ό.π.).

¹¹⁷ Για παράδειγμα οι επενδυτικές δραστηριότητες της εταιρείας Oliagos, η οποία συνεργάζεται με το πρόγραμμα του Δήμου Αθηναίων «Πρότυπη Γειτονιά» στο Μεταξουργείο έχουν επιφέρει έναν ραγδαίο εκτοπισμό, ο οποίος έχει πλήξει κυρίως τουςτσιγγάνους που διέμεναν στο Μεταξουργείο, τα ηλικιωμένα νοικοκυριά, τους μετανάστες, νόμιμους και μη, και τους καλλιτέχνες χωρίς οικονομικό κεφάλαιο λόγω της εκποίησης του ακινήτου ή της εκμίσθωσής του σε νεοκατοίκους ή νέους επιχειρηματίες. Βλ.: Αλεξανδρή, Γ. (2014) *Οι διαδικασίες gentrification στο κέντρο της Αθήνας τον καιρό της κρίσης*.

¹¹⁸ Σύμφωνα με έρευνα του Πανεπιστημίου Αιγαίου, η αύξηση του αριθμού ακινήτων που διατίθενται μέσω της πλατφόρμας Airbnb ξεπέρασε τα τελευταία τρία χρόνια σε επίπεδο δήμου το 320%. Η εξάπλωση της Airbnb στην Αθήνα συνδέεται με τις ανακατατάξεις στην αγορά ακινήτων και την αύξηση στις τιμές και στα ενοίκια, όπως επίσης με την μεσοπρόθεσμη επέκταση του φαινομένου του εξευγενισμού μέσω της μετακίνησης πολιτών μεσαίων και υψηλών εισοδημάτων σε υποβαθμισμένες περιοχές, της ανακαίνισης ακινήτων που νοικιάζονταν πρωτύτερα μακροπρόθεσμα και της μετατροπής ολόκληρων κτιρίων σε διαμερίσματα διαθέσιμα μέσω των λιστών Airbnb. Ενδεικτικό είναι ότι η περιοχή των Εξαρχείων τα τελευταία τρία χρόνια γνώρισε αύξηση των καταχωρίσεων της Airbnb πάνω του 380%, έχοντας ήδη προσελκύσει κεφάλαια από την Κίνα, την Ρωσία και το Ισραήλ που επενδύονται σε «ξενοδοχεία φαντάσματα». Βλ.: Καραισκάκη, Τ. (2019) «Εκτίναξη της Airbnb σε υποβαθμισμένες γειτονιές», *Η Καθημερινή*, (14 Απριλίου). Διαθέσιμο στο: <http://www.kathimerini.gr/1019435/article/epikairothta/ellada/ektina3hths-airbnb-se-yprova8mismenes-geitonies>.

¹¹⁹ Βλ.: Bianchini, F. & Parkinson, M. (1993), (επιμ.) *Πολιτιστική πολιτική και αναζωογόνηση των πόλεων. Η εμπειρία της Δυτικής Ευρώπης*, σ. 36.

¹²⁰ Βλ.: Ενότητα 6.1. *Πολιτιστικός υβριδισμός και φεστιβάλ τέχνης* στο Πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, σ. 30-36.

¹²¹ Βλ.: Bianchini, F. & Parkinson, M. (ό.π.), σ. 195.

¹²² Βλ.: Σταυρίδης Σ. (2010) *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, σ. 27.

¹²³ Βλ.: Σταυρίδης Σ. (2018) *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*, σ. 34.

¹²⁴ Ιδ., σ. 36.

¹²⁵ Βλ.: Smith, N. (2002) *New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Urban Strategy*, σ. 429.

¹²⁶ Ιδ., σ. 437.

¹²⁷ Για τον Smith η σημερινή μορφή εξευγενισμού αναδύθηκε την δεκαετία του 1990 και συνδέεται στενά με την ανάπτυξη της κτηματομεσιτικής αγοράς που συνιστά το σημερινό επίκεντρο της παραγωγικής οικονομίας των πόλεων σε παγκόσμιο επίπεδο, και η οποία προωθεί τις πόλεις ως κατ' εξοχήν οικιστικούς και τουριστικούς προορισμούς.

-
- ¹²⁸ Σύμφωνα με τον Smith, η ύφεση στα τέλη του 1980 έθεσε σε χωρική παράθεση πλούσιες και φτωχές περιοχές, δημιουργώντας έτσι ένα αστικό κοινό εκδίκησης (revanchism) εκ μέρους των πλούσιων απέναντι στους φτωχούς. Βλ.: Smith, N. (1996) *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*.
- ¹²⁹ Βλ.: Σταυρίδης Σ.(ό.π.), σ. 186.
- ¹³⁰ Βλ.: Badiou A. (2008) *The communist hypothesis*, σ. 38.
- ¹³¹ Βλ. Σταυρίδης Σ. (ό.π.), σ. 184.
- ¹³² Ο Adam Szymczyk σε συνέντευξη στο περιοδικό Artforum προειδοποιεί πως «υπάρχει μια βαθιά κρίση και σύμφωνα με το σημερινό σχέδιο λιτότητας προβλέπεται να συνεχιστεί για πολλά χρόνια. Δεν υπάρχει καμία ένδειξη σοβαρής ανάκαμψης. Αντίθετα, η τρέχουσα πορεία της χώρας σημαίνει ότι θα πέσει ολοένα και περισσότερο κάτω από το βάρος της λιτότητας». Βλ. Kuo, K. (2017) «Civilization and its discontents. Interview with Adam Szymczyk in Artforum», *Artforum*, (April). Διαθέσιμο στο: www.artforum.com/inprint/issue=201704&id=67184.
- ¹³³ Η d14 ενεργοποίησε την Πλατεία Βικτωρίας με το κοινωνικό γλυπτό του Rick Lowe, ο οποίος μεταποίησε ένα κενό κατάστημα σε πολιτιστικό κέντρο. Επίσης οι Nikhil Chopra και Otobong Nkang παρενέβησαν σε ένα πρώην τυπογραφείο και μια πρώην ταβέρνα στην οδό Αρχιμήδους 15, στην οδό Πειραιώς. Ο Pope.L. έστησε μια ηχητική εγκατάσταση στο εγκαταλελειμμένο Green Park στο Πεδίο του Άρεως. Η Γεωργία Σαγρή παρουσίασε μια σειρά επιτελέσεων στο πρώην Κέντρο Εικαστικών Τεχνών στην οδό Τοσίτσα στα Εξάρχεια, ενώ ο Fofana χρησιμοποίησε κάποια πρώην μονάδα ζυθοποιίας στα Πετράλωνα. Επιπλέον, η Maria Eichhorn αγόρασε στην Πλατεία Αμερικής μια εγκαταλελειμμένη νεοκλασική οικία αξίας 140 χιλιάδες ευρώ για λογαριασμό του Swiss Migros Museum με σκοπό την μεταποίησή της σε χώρο φιλοξενίας καλλιτεχνών (art residency), σε εκθεσιακό χώρο, ή άσυλο αστέγων χωρίς σαφή χαρακτήρα. Βλ.: «Building an Unowned Property». Διαθέσιμο στο: <http://www.inenart.eu/?p=21873>.
- ¹³⁴ Βλ.: Baciak, M. (2017) «Footnotes from Athens», *E-Flux Magazine*, (April 25). Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/footnotes-from-athens-by-mirela-baciak/6508>.
- ¹³⁵ Η ανταποκρίτρια του περιοδικού Artforum περιγράφει την Αθήνα ως πόλη που εκρήγνυται από γκράφιτι, μερικά από αυτά πολύ εξαγριωμένα και πιο εκρηκτικά από οποιοδήποτε άλλο μέρος στη Μέση Ανατολή. Το Art Review αναφέρεται σε μια πόλη σε προχωρημένο στάδιο δυσφορίας με έρημες εμπορικές στοές, φάτα πορνείων που αναβοσβήνουν και αγέλες ναρκομανών, ενώ το Artsy επισημαίνει τις διαδηλώσεις, τις εμπλοκές της κυκλοφορίας και τις επιδρομές από δακρυγόνα στη πόλη. Βλ. στην κατηγορία Ηλεκτρονική Αρθρογραφία στην ενότητα Βιβλιογραφία του παρόντος κεφαλαίου: Wilson-Goldie, K. (2017) «Learning Curves», Athanasiadis, I. (2017) «Athenian Panopticon» και Bradley, K. (2017) «In Athens, Documenta 14 Throws Out the Blockbuster Art ShowFormula-But Falls Flat».
- ¹³⁶ Στα Εξάρχεια λειτουργούσαν τα γραφεία και διέμεναν τα μέλη της οργανωτικής ομάδας της d14. Όπως επισημαίνει σε συνέντευξη ο επιμελητής Paul B. Preciado, «τα Εξάρχεια λειτούργησαν δελεαστικά για το αναρχο-καπιταλιστικό προφίλ της d14», ενώ στην εφημερίδα Libération περιγράφει ως νεοκάτοικος της γειτονιάς των Εξαρχείων τις δράσεις των αντιεξουσιαστών.

-
- Βλ.: Ενότητα Βιβλιογραφία, κατηγορία Ηλεκτρονική Αρθρογραφία του παρόντος κεφαλαίου:
Κλεφτόγιαννη, Ι. (2016) «Πολι. Πρεσιάδο: Η Μπέλλου έχει περισσότερο ενδιαφέρον από τον Άντι Γουόρχολ» και Preciado, P. (2016) «Révoltes athéniennes».
- ¹³⁷ Ο όρος *run space* αναφέρεται στο χώρο που διαχειρίζεται ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ο οποίος χώρος λειτουργεί παράλληλα ως εργαστήριο και ως εκθεσιακός χώρος, παρακάμπτοντας τις δημόσιες ή ιδιωτικές γκαλερί. Οι χώροι αυτοί θεωρούνται σημαντικά κεφάλαια στην πολιτική της αστικής ανάπλασης. Βλ. Landry, C. κ.α. (1996) *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity*.
- ¹³⁸ Για παράδειγμα ο χώρος Snehta Residence στην μορφή του μη-κερδοσκοπικού οργανισμού χρηματοδοτείται από τον διεθνή φορέα Outset Contemporary Art Fund που προωθεί στην Ελλάδα ο Οργανισμός NEON. Συνεργάζεται επίσης με το πρόγραμμα κατοίκησης Air Onassis, την ΑΣΚΤ σε θεματικές δραστηριότητες και το ελληνικό τμήμα του διεθνές καλλιτεχνικού προγράμματος Holobiont Project. Βλ.: «Snehta Residency / Κεντρικός Τομέας Αθηνών». Διαθέσιμο στο: <https://www.snehtaresidency.org/>.
- ¹³⁹ Η έρευνα κινήθηκε σε δύο άξονες. Στο αυτόνομο καθεστώς πρωτοβουλιών από κρατικούς και Ευρωπαϊκούς θεσμούς, παρότι προκύπτει ότι πολλές από αυτές τις ομάδες έχουν άμεση σύνδεση με αυτούς (πχ. η Kappatos Athens χρηματοδοτείται με Ευρωπαϊκά κεφάλαια) και όσες δημοσιεύουν μια σταθερή έδρα σε σχέση με άλλες καλλιτεχνικές συλλογικότητες που δραστηριοποιούνται χωρίς μόνιμη βάση, όπως είναι οι Political Stencil και Depression Era. Το βασικό σώμα δεδομένων της έρευνας ξεκίνησε το 2009 και προέρχεται από προσωπική παρατήρηση και καταγραφή δράσεων και εκθέσεων από ομάδες που επικεντρώνονται στη συμμετοχική κουλτούρα. Από τα αρχικά δεδομένα εξαιρέθηκαν οι ομάδες εκείνες που δεν διαθέτουν σταθερό όνομα, κάτι που καθιστά αδύνατη την εξακρίβωση των στοιχείων ταυτότητας τους. Τα δεδομένα των ιδιαιτέρων μορφολογικών χαρακτηριστικών των ομάδων αυτών συνελέγησαν από τους δικτυακούς τόπους, ενώ ορισμένες συμπληρωματικές πληροφορίες προέκυψαν από προσωπική επαφή με μέλη τους.
- ¹⁴⁰ Στην Αθήνα δραστηριοποιούνται μέχρι πρόσφατα περίπου πενήντα καταλήψεις δημόσιων και ημιδημόσιων χώρων με πιο εμβληματικές την κατάληψη του Πάρκου Ναβαρίνου, το Στέκι ΒΟΞ και το Θέατρο Εμπρός. Ωστόσο οι σταδιακές εκκενώσεις που ξεκίνησαν το 2012, με πρώτη την επί σειρά ετών κατάληψη της Βίλλας Αμαλίας, έχουν εντατικοποιηθεί από το 2016. Ιδιαίτερα μετά την εφαρμογή του σχεδίου του υπουργείου Προστασίας του Πολίτη «εκκενώσεις καταλήψεων κτιρίων» από τον Νοέμβριο του 2019, αγνοείται ο πραγματικός αριθμός τους. Βλ.: Indymedia: Athens. Διαθέσιμο στο: <https://athens.indymedia.org/>.
- ¹⁴¹ Βλ.: Σταυρίδης Σ. (2018) *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*, σ. 68.
- ¹⁴² Που για τον Foucault συνυπάρχουν αναγκαστικά οπουδήποτε υπάρχει κυριαρχία. Βλ.: Foucault, M (1987) *The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom*.
- ¹⁴³ Βλ.: Bey, H. (1991) *Immediatism*, σ. 12.
- ¹⁴⁴ Η ομάδα «Καλλιτέχνες εναντίον των Εξώσεων» αναφέρεται ως αυτόνομη συλλογικότητα με έδρα τα Εξάρχεια, της οποίας τα μέλη αυτοκαθορίζονται ως καλλιτέχνες, οι οποίοι «προσπαθούν να

-
- προφέρουν ένα παράδεισο για τα χιλιάδες εκδιωγμένα σώματα κατά μήκος της Ευρώπης μέσω του πολιτισμού και της έκφρασης». Βλ.: Rafferty, P. (2017) «Activism // documenta 14: An Interview with Artists Against Evictions», *Berlin Art LinkJun*, (June 9), Διαθέσιμο στο: <https://www.berlinartlink.com/2017/06/09/activism-documenta-14-an-interview-with-artists-against-eviction/>
- ¹⁴⁵ Βλ.: «Open Letter to the Viewers, Participants and Cultural Workers of Documenta 14». Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/open-letter-to-the-viewers-participants-and-cultural-workers-of-documenta-14/6393>
- ¹⁴⁶ Ιδ.
- ¹⁴⁷ Βλ. Rafferty, P. (ό.π).
- ¹⁴⁸ Ιδ.
- ¹⁴⁹ Σύμφωνα με τον Jacques Rancière, το αρκτικόλεξο ZAD προκύπτει από τον διοικητικό χαρακτηρισμό μιας περιοχής ως «Zone d'Aménagement Différé» (ζώνη ανάπτυξης που έχει αναβληθεί) και προσδιορίζει τις περιοχές που εντάσσονται στα σχέδια μια μελλοντικής αστικής ανάπτυξης. Τον όρο έχουν οικειοποιηθεί τα κινήματα πόλης, στον οποίο αποδίδουν τη σημασία της Zone A Défendre (ζώνη προς υπεράσπιση). Βλ.: Rancière, J. (2019). *Οι Αρετές του μη Εξηγήσιμου - Σχετικά με τα Κίτρινα Γιλέκα*, υποσημείωση αρ. 2, σ. 65.
- ¹⁵⁰ Βλ.: Bey, H. (1985) *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, σ. 98.
- ¹⁵¹ Ιδ., σ. 99.
- ¹⁵² Ιδ., σ. 101.
- ¹⁵³ Βλ.: Bey, H. (1991) «The Lemonade Ocean & Modern Times», *The Anarchistic Library*. Διαθέσιμο στο: <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-the-lemonade-ocean-modern-times>.
- ¹⁵⁴ Βλ.: McKay, G. (1998) *DiY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*.
- ¹⁵⁵ Βλ.: Bookchin, M. (1995) *Social Anarchism or Life Style Anarchism: An Unbridgeable Chasm*, σ. 3.
- ¹⁵⁶ Day, R.: (2008). *Το Τέλος της Ηγεμονίας: Αναρχικές Τάσεις στα Νεότερα Κοινωνικά Κινήματα*, σ. 211.
- ¹⁵⁷ Ιδ.
- ¹⁵⁸ Βλ. McKay, G. (ό.π.), σ. 27.
- ¹⁵⁹ Βλ. Day, R. (ό.π.), σ. 44.
- ¹⁶⁰ Η οργάνωση SCP προτρέπει τον καθένα να φτιάξει την δική του ομάδα και να αυτοσχεδιάσει δράσεις εναντίον των καμερών παρακολούθησης, μια έκκληση που ενεργοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο του 2001 με αμέτρητες επιτελέσεις μπροστά στις δημόσιες κάμερες στις Ηνωμένες Πολιτείες, την Ευρώπη και την Λατινική Αμερική. Οι δράσεις πλαισιώθηκαν με την ονομασία «Διεθνής Ημέρα Εναντίον της Βιντεοπαρακολούθησης. Βλ. Day, R. (ό.π.), σ. 36-37.
- ¹⁶¹ Βλ.: Σταυρίδης, Σ. (2001) *Από την θεατρικότητα της κυριαρχίας, στο αμφιθέατρο των πληβείων*, σ. 122
- ¹⁶² Ιδ., σ. 126.
- ¹⁶³ Βλ.: Ντάφλος Κ. (2017) *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών*

τόπων: δρόντα πρόσωπα, σ. 169.

¹⁶⁴ Βλ.: Bakhtin, M. (2017) *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του*.

¹⁶⁵ Ιδ., σ. 376.

¹⁶⁶ Κατά την διάρκεια των δράσεων του «Καρναβαλιού κατά του κεφαλαίου», το κίνημα «Critical Mass», το οποίο δραστηριοποιείται στην διεκδίκηση των δρόμων μέσα από ομαδικές βόλτες με ποδήλατο παρακώλυσε την κυκλοφορία τις πρωινές ώρες αιχμής. Ο συνασπισμός «Campaign Against Arms Trade» (CAAT) που ιδρύθηκε την δεκαετία του '70 με σκοπό την κατάργηση του διεθνούς εμπορίου όπλων, παρεμπόδισε την λειτουργία ενός καταστήματος της τράπεζας Lloyds το κέντρο του Λονδίνου. Το παγκόσμιο δίκτυο καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων κοινοτικής βάσης (Association of Autonomous Astronauts - AAA) που συνδέεται με πρακτικές zine και mail art , εκκίνησαν το δεκαήμερο φεστιβάλ «Χώρος 1999: Δέκα ημέρες που συγκλόνισαν το σύμπαν». Η ομάδα ηλεκτρονικής πολιτικής ανυπακοής (Electronic Civil Disobedience), σε αλληλεγγύη προς το Εθνικό Απελευθερωτικό Στρατό των Zapatistas έριξε την ιστοσελίδα της πρεσβείας του Μεξικού στο Λονδίνο. Επίσης τα κινήματα «Catering Campaigns Not Bombs» και «Veggies» διαμοίρασαν δωρεάν φαγητό υπό τους ήχους της σάμπα στον σιδηροδρομικό σταθμό Liverpool. Βλ.: Notes from Nowhere (2003) (ed.) *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anti-capitalism*.

¹⁶⁷ Βλ.: Υποσημείωση αρ. 178 στο Δεύτερο Κεφάλαιο της παρούσας διατριβής , σ. 54.

¹⁶⁸ Βλ.: Debord, G. and Wolman, J. G. (2006 [1956]) *A User's Guide of Détournement*.

¹⁶⁹ Βλ.: «The BLF Manifesto - Billboard Liberation Front Creative Group». Διαθέσιμο στο: <http://www.billboardliberation.com/manifesto.html>.

¹⁷⁰ Η τακτική της πολιτιστικής παρενόχλησης (cultural jamming) στοχεύει στην απελευθέρωση της κορεσμένης δημόσιας σφαίρας από τα εταιρικά λογότυπα, τα οποία προορίζονται αποκλειστικά στην προσέλκυση στοχευμένων ακροατηρίων, παραγωγών και χορηγών. Η πολιτιστική παρενόχληση χρησιμοποιεί τις τεχνικές détournement της Καταστασιακής Διεθνούς, για να υπονομεύσει, να δυσφημίσει και να κριτικάρει την εμπορική κουλτούρα, αναπαράγοντας τις εικόνες και τα μηνύματα της με σκοπό να αλλοιώσει το νόημα τους. Βλ.: Grindon, G. (2008), (ed.) *Aesthetics and Radical Politics*, σ. 36.

¹⁷¹ Βλ.: «The Art & Science of Billboard Improvement: Billboard Liberation Front». Διαθέσιμο στο: <http://www.billboardliberation.com/ArtAndScience-BLF.pdf>.

¹⁷² Οι Zapatistas δημιούργησαν ένα επικοινωνιακό συμβάν, το οποίο απευθύνθηκε στην παγκόσμια κοινή γνώμη στην μορφή του διαδικτυοπολέμου, δημιουργώντας το πρώτο πληροφοριακό αντάρτικο κίνημα. Στο: Castells, M. (1997) *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II: The Power of Identity*, σ. 79-80.

¹⁷³ Το Indymedia (Independent Media Center-IMC) εμφανίσθηκε τον Νοέμβριο του 1999 στο Seattle, καλύπτοντας τις διαδηλώσεις εναντίον του Παγκόσμιου Οργανισμού Εμπορίου. Πρόκειται για μια σύμπραξη ανεξάρτητων δημοσιογράφων, δημοσιογραφικών οργανισμών και ακτιβιστών που λειτουργεί στη μορφή του αυτόνομου, αποκεντρωμένου δικτύου πληροφόρησης, το οποίο είναι οργανωμένο στη βάση τοπικών αστικών ιστότοπων, μέσω μιας παγκόσμιας εθελοντικής, τεχνολογικής ομάδας που συντηρεί την υποδομή του ιστού. (Βλ.: Sellers, J. (2001) *Raising a*

Ruckus). Στην Ελλάδα η συμμετοχή στο Indymedia πραγματοποιείται από το 2002 μέσω του <https://athens.indymedia.org/>, έχοντας δημιουργήσει ένα πεδίο διαλόγου (forum), μπλοκάροντας ωστόσο αναρτήσεις με ρατσιστικό, φασιστικό ή σεξιστικό περιεχόμενο.

¹⁷⁴ Βλ.: Pickard, V. (2006) *United yet Autonomous: Indymedia and the Struggle to Sustain a Radical Democratic*.

¹⁷⁵ Ο όρος hack ξεπήδησε από τους συντηρητές των πρώιμων συστημάτων του διαδικτύου, οι οποίοι επικοινωνούσαν μεταξύ τους μέσα από μια ιδιόμορφη διάλεκτο. Σύμφωνα με τον συγγραφέα Steven Levy ο όρος έγινε γνωστός από τους τεχνικούς του MIT και περιγράφει ηλεκτρονικές φάρσες. Στο: Levy, S. (2010[1998]) *Hackers*, σ. 10.

¹⁷⁶ Βλ.: Day, R. (ό.π.), σ. 223.

¹⁷⁷ Βλ.: Bey, H. (1985) *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, σ. 13.

¹⁷⁸ Ιδ.

¹⁷⁹ Για τους Diggers (εκσκαφείς), βλ. Υποσημείωση αρ. 27 στο Δεύτερο Κεφάλαιο της παρούσας μελέτης, σ. 45.

¹⁸⁰ Οι Provos από την ολλανδική λέξη *provoceren* που σημαίνει να προκαλείς, δημιουργήθηκαν στο Άμστερνταμ στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και απαρτιζόταν από καλλιτέχνες, διανοούμενους και μέλη της πανκ, υιοθετώντας ως κύριο επαναστατικό όπλο το παράλογο χιούμορ που εξέθετε την αστυνομία και τους θεσμούς. Οι Provos πρότειναν ως πρακτική τον διασκορπισμό στην πόλη λευκών ξεκλειδωτών ποδηλάτων προς ελεύθερη χρήση με σκοπό την παρακώλυση της κίνησης στο κέντρο του Άμστερνταμ, και συμμετείχαν επίσης στο κίνημα των καταλήψεων στέγης. Οι Provos αντίστοιχα με τους Βρετανούς Teddy Boys, οργάνωναν *χάπενινγκ* σε πλατείες στο Άμστερνταμ με χαρακτηριστικό τον αυτοσχεδιασμό, προσελκύοντας μεγάλα πλήθη. Από την άλλη πλευρά το κίνημα Merry Pranksters εμφανίστηκε στην Καλιφόρνια στις αρχές της δεκαετίας του '60 ως μια ομάδα γύρω από τον συγγραφέα Ken Kesey, ο οποίος είχε συγκροτήσει ένα κοινόβιο στην ενδοχώρα της Καλιφόρνια, οργάνωνοντας *χάπενινγκ* που ενσωμάτωσαν την κατανάλωση ψυχοτροπικών ουσιών σε παραστάσεις πολυμέσων. Βλ.: Μπαζός Γ. (2013) *Provos and Merry Pranksters: Τα πρωτοποριακά κινήματα της δεκαετίας του 60*.

¹⁸¹ Βλ.: Deleuze, G. and F. Guattari (2010) *Nomadology: The War Machine*.

¹⁸² Βλ.: Bey, H. (1996) «Millenium», *The Anarchist Library*. Διαθέσιμο στο: <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-millennium>.

¹⁸³ Καστοριάδης, Κ. (2012) *Η δυνατότητα μιας αυτόνομης κοινωνίας*, σ. 10.

¹⁸⁴ Τα κινήματα των Πλατειών πλαισιώνουν την Αραβική Άνοιξη, το Ιρανικό Κίνημα των Πρασίνων και τα κινήματα κατά της λιτότητας στην Νότια Ευρώπη, συγκεκριμένα το Ισπανικό Κίνημα *Movimiento 15 (M15)*, γνωστό ως *Indignados* και τους Αγανακτισμένους στην Ελλάδα, τα οποία ενέπνευσαν τα κινήματα των καταλήψεων (*occupy movements*), με σημαντικότερη την κατάληψη της Wall street (*Occupy Wall Street- OWS*) στην Νέα Υόρκη και το «Δημοκρατικό Χωριό» (*Democracy Village*) έξω από το Βρετανικό Κοινοβούλιο. Κατάλογος με τις πόλεις που τελούσαν υπό κατάληψη το 2011, βλ. «List of Occupy movement protest locations». Διαθέσιμο

-
- στο: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Occupy_movement_protest_locations.
- ¹⁸⁵ Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά: «*Βρισκόμαστε σε μια εποχή ταραχών, μέσα στην οποία αναγεννιέται η Ιστορία, σε αντίθεση με την καθαρή και απλή επανάληψη των χειρότερων*». Βλ.: Badiou, A. (2010) *The Rebirth of History*, σ. 5.
- ¹⁸⁶ Βλ.: Žižek, S. (2012) *The Year of Dreaming Dangerously*.
- ¹⁸⁷ Βλ.: Oikonomakis, L. and Roos, E. J. (2016) *A Global Movement for Real Democracy? The Resonance of Anti-Austerity Protest from Spain and Greece to Occupy Wall Street*, σ. 246.
- ¹⁸⁸ *Ιδ.*, σ. 247.
- ¹⁸⁹ Βλ.: Dufour, P., Nez, H. and Ancelovici, M. (2016) *From the Indignados to Occupy: Prospects for Comparison*, σ. 18.
- ¹⁹⁰ Το όνομα Αγανακτισμένοι επινοήθηκε από τα μέσα ενημέρωσης που είδαν το Σύνταγμα ως αντίγραφο της Ισπανικής πλατείας Sol. Το ίδιο το κίνημα, το οποίο δεν αποδέχτηκε αυτό το όνομα, μετά από απόφαση της Λαϊκής Συνέλευσης ανήρτησε πανό με το σύνθημα «δεν είμαστε αγανακτισμένοι, είμαστε προσδιορισμένοι», το οποίο παρέμεινε στην πλατεία καθ' όλη την διάρκεια της κατάληψης. Στο: Oikonomakis, L. and Roos, E. J. (2016) *A Global Movement for Real Democracy? The Resonance of Anti-Austerity Protest from Spain and Greece to Occupy Wall Street*, σ. 238.
- ¹⁹¹ Οι καταληψίες έκαναν σύσταση μέσα από τα κοινωνικά δίκτυα πως δεν επιτρέπονται σύμβολα και άλλα διακριτικά των πολιτικών κομμάτων καθώς εισέρχονται στην πλατεία μόνο ως πολιτικά υποκείμενα. Στο: Kaika, M. and Kraliotas, L. (2017). *Athens Syntagma Square Reloaded: From Staying Disagreement Towards Insituting Democratic Spaces*, σ. 124.
- ¹⁹² Για το πρώτο ψήφισμα των Αγανακτισμένων, βλ. «Αγανακτισμένοι στις πλατείες: Ανοιχτή πρόσκληση για μια καλύτερη ζωή». Διαθέσιμο στο: <http://www.enet.gr/?i=news.el.politikh=279447>.
- ¹⁹³ Η πρόσκληση για την κατάληψη της Wall Street έγινε από τους συντάκτες του περιοδικού «Adbusters», οι οποίοι με την συμβολή των Ανώνυμων έστειλαν μαζικές ηλεκτρονικές προσκλήσεις. Το «Adbuster media Foundation» είναι ένα παγκόσμιο ακτιβιστικό πληροφοριακό κίνημα με μέλη καλλιτέχνες, ακτιβιστές, φοιτητές, εκπαιδευτικούς και επιχειρηματίες και έχει την έδρα του στο Βανκούβερ του Καναδά. Βλ.: «Adbusters Media Foundation | Journal of the Mental Environment». Διαθέσιμο στο: <https://www.adbusters.org/>,
- ¹⁹⁴ Για την Διακήρυξη του κινήματος της Κατάληψης της Νέας Υόρκης, βλ. «Declaration of the Occupation of New York City». Διαθέσιμο στο: <http://uucsj.org/wp-content/uploads/2016/05/eclaration-of-the-Occupation-of-New-York-City.pdf>.
- ¹⁹⁵ Βλ.: Castells, M. (2012) *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*, σ. 168.
- ¹⁹⁶ Βλ.: Thacker, E. (2004) «Networks, Swarms, Multitudes», *Ctheory.net*, (May 18). Διαθέσιμο στο: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>.
- ¹⁹⁷ Βλ.: Butler, J. (2018[2015]) *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*, σ. 18.
- ¹⁹⁸ *Ιδ.*, σ. 40.

-
- ¹⁹⁹ Ιδ., σ. 144-145.
- ²⁰⁰ Ιδ., σ. 31.
- ²⁰¹ Ιδ., σ. 41.
- ²⁰² Βλ.: Calhoun, C. (2013) *Occupy Wall Street in perspective*, σ. 35.
- ²⁰³ Βλ.: De Angelis, M. (2013) *Κοινά, Περιφράξεις και Κρίσεις*, σ. 27.
- ²⁰⁴ Βλ.: Castells, M. (ό.π.), σ. 81-82.
- ²⁰⁵ Σύμφωνα με τον Turner, αυτές οι μεταίχμακές (liminal) περιοχές χρόνου και τόπου που ενεργοποιεί η τελετουργία είναι ανοιχτές σε σκέψη αισθήματα και βούληση, παράγοντας νέα κοινωνικά μοντέλα με επαρκή δυναμική και αληθοφάνεια, έτσι ώστε να είναι σε θέση να αντικαταστήσει κάποια στιγμή τις δυνάμεις εξαναγκασμού και τα μοντέλα δικαιοσύνης που ελέγχουν την κοινωνία. Στο: Turner, V. (1977) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, σ. vii.
- ²⁰⁶ Βλ. σχετικό βίντεο: «Movimiento de los indignados (Movimiento 15-M) 15 de mayo 2011». Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=yhtCQhPNeX0>.
- ²⁰⁷ Για πολλούς, η ευρεία συμμετοχή από τις πρώτες ημέρες της κατάληψης οφείλεται σε μια ανάρτηση στα κοινωνικά δίκτυα, η οποία έδειχνε ένα υποτιθέμενο πανό από την πλατεία de Sol με το σύνθημα «κάντε ησυχία. Θα ξυπνήσουν οι Έλληνες». Παρότι δεν έχει επιβεβαιωθεί η ακριβής προέλευση του συνθήματος, η μαζική αναπαραγωγή του στο διαδίκτυο έσπρωξε τους Αγανακτισμένους να αναρτήσουν με την σειρά τους πανό έξω από την Ισπανική πρεσβεία στην Αθήνα και αργότερα μπροστά από το κοινοβούλιο με την απάντηση «Είμαστε ξύπνιοι! Τι ώρα είναι? Ωρα για να φύγουν». Βλ.: Kaika, M. and Kraliotas, L. (2017) *Athens Syntagma Square Reloaded: From Staying Disagreement Towards Insituting Democratic Spaces*, σ. 238.
- ²⁰⁸ Βλ.: Kaika, M. and Kraliotas, L. (ό.π.), σ. 562.
- ²⁰⁹ Η «πάνω πλατεία» απαρτιζόταν από τις ομάδες «Ελληνίδες Μητέρες», «Οι 300» και «Σπίθα».
- ²¹⁰ Βλ.: Kaika, M. and Kraliotas, L. (ό.π.), σ. 557.
- ²¹¹ Εκτιμάται ότι στο διάστημα των εβδομήντα ημερών που διήρκησαν οι κινητοποιήσεις των Αγανακτισμένων, 2,6 εκατομμύρια άνθρωποι «πέρασαν» από την Πλατεία Συντάγματος και βίωσαν κατά κάποιο τρόπο την εμπειρία της κατάληψης. Βλ.: Oikonomakis, L. and Roos, E. J. (2016) *A Global Movement for Real Democracy? The Resonance of Anti-Austerity Protest from Spain and Greece to Occupy Wall Street*, σ. 239.
- ²¹² Βλ. Kaika, M. and Kraliotas, L. (ό.π.), σ. 562.
- ²¹³ Βλ.: Smith J. (2016) *Social Movements and Political Moments. Reflections on the Intersections of Global Justice Movements & Occupy Wall Street*, σ. 208.
- ²¹⁴ Το κίνημα Occupy Museums συνδέει τα πολιτιστικά ιδρύματα με την εξάπλωση της οικονομικής ανισότητας, η ομάδα «Arts & Labor» εστιάζει στο εργασιακό περιβάλλον της σύγχρονης τέχνης, η ομάδα «GULF» επικεντρώνεται σε εκστρατείες για την ανάδειξη των καταναγκαστικών προσλήψεων και των άθλιων συνθηκών διαβίωσης και εργασίας των μεταναστών, οι οποίοι εργάζονται στην ανέγερση των παρατημάτων των μουσείων Λούβρο και Guggenheim στο Αμπόυ Ντάμπι και του Εθνικού Μουσείου Sheikh Zayed στο Ντουμπάι, μια σύμπραξη με το Βρετανικό

-
- Μουσείο. Η συλλογικότητα «Not an Alternative» προωθεί την συνεργασία μεταξύ ακτιβιστών, καλλιτεχνών και ακαδημαϊκών. Για τους διαδικτυακούς τόπους των ομάδων, βλ. στην Βιβλιογραφία του παρόντος κεφαλαίου την κατηγορία Διαδίκτυο.
- ²¹⁵ Βλ.: McKay, G. (2016) *Strike Art*, σ. 16.
- ²¹⁶ Βλ.: Kompatsiaris, P. (2015) *Art Struggles: Confronting Internships and Unpaid Labour in Contemporary Art*, σ. 563.
- ²¹⁷ Ιδ., σ. 555.
- ²¹⁸ Βλ.: Loewe, S. (2015) *When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, σ. 191.
- ²¹⁹ Βλ.: Kompatsiaris, P. (ό.π.), σ. 556.
- ²²⁰ Το εργασιακό περιβάλλον που επικρατεί στην σύγχρονη τέχνη θίγεται σε πρόσφατο δημοσίευμα του περιοδικού *Artnet*. Βλ.: Brown, K. & Pes, J. (2019) «Biennials Are Proliferating Worldwide. There's Just One Problem: Nobody Wants to Pay For Them», *Artnet*, (March 21). Διαθέσιμο στο: <https://news.artnet.com/market/venice-biennale-hidden-costs-1493455?fbclid>.
- ²²¹ Σχετική αναφορά γίνεται στην Ενότητα 4.1 *Επιμελητικές αφηγήσεις και δημόσια θεάματα*, στο Πρώτο Κεφαλαίο της παρούσας διατριβής, σ. 18-24.
- ²²² Βλ.: Loewe, S. (ό.π.), σ. 198.
- ²²³ Ιδ., σ. 192.
- ²²⁴ Ιδ., σ. 199.
- ²²⁵ Βλ. Sternfeld, N. and Ziaja, L. (2012) *What comes after show? On post-representational curating*.
- ²²⁶ Βλ. Özden, F. and Kuryel, A. (2010) *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities*, σ. 21.
- ²²⁷ Βλ.: McKee, Y. (2016) «Occupy and the End of Socially Engaged Art», *E-Flux Journal*, No. 72, (April). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/72/60504/occupy-and-the-end-of-socially-engaged-art/>.
- ²²⁸ Βλ.: Tyżlik-Carver, M. (2017) «Curator, curating, the curatorial not-just-art curating A genealogy of posthuman curating», *Springerin*, Issue 1. Διαθέσιμο στο: <https://www.springerin.at/en/2017/1/kuratorin-kuratieren-das-kuratorische-nicht-nur-kunst-kuratieren>.
- ²²⁹ Βλ.: McKee, Y. (ό.π.).
- ²³⁰ Βλ.: Cohen J. L. - Arato, A. (1992) *Civil Society and Political Theory*, σ. 526.
- ²³¹ Βλ.: Carrol, W. K.. & Hackett, R. A. (2006) *Democratic media activism through the lens of social movement theory*, σ. 99.
- ²³² Για παράδειγμα, η πομπή αλόγων στην Διονυσίου Αρεοπαγίτου, τα γεύματα στα αντίσκηνα στην Πλατεία Κοτζιά, το μνημείο για τη Ρόζα Λούξεμπουργκ στην Πλατεία Αβδή, το χαλί από σάκους που στρώθηκε στην Πλατεία Συντάγματος, οι ουρές ξένων επισκεπτών έξω από το Α΄ Νεκροταφείο δεν δημιουργούν συνθήκες παραγωγής δημοσίας σφαίρας, αλλά παράγουν ένα οργανωμένο δημόσιο θέαμα που κατασκευάζει ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό χώρο, ο οποίος εμπίπτει στο αισθητικό γούστα και τα ιδανικά του κοσμοπολίτικου κοινού της Documenta.
- ²³³ Βλ.: Charlesworth, J.J. (2017) «Documenta against Democracy?», *ArtReview*, (May). Διαθέσιμο

στο: https://artreview.com/opinion/may_2017_opinion_jj_charlesworth_documenta.

- ²³⁴ Βλ.: Rancière, J. (2019) *Οι Αρετές του μη Εξηγήσιμου. Σχετικά με τα Κίτρινα Γιλέκα*, σ. 65.
- ²³⁵ Βλ.: Day, R. (ό.π.), σ. 55.
- ²³⁶ Βλ.: Σταυρίδης Σ. (2018) *Κοινός Χώρος*. Η πόλη ως τόπος των κοινών, σ. 226.
- ²³⁷ Βλ.: McKay, G. (2016) *Strike Art*, σ. 247.
- ²³⁸ Βλ. Sholette, G. (2011) «Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere», *Neme*, (February 2). Διαθέσιμο στο: <http://www.neme.org/texts/dark-matter>.
- ²³⁹ Βλ.: Bauman, Z. (2005) *Σπαταλημένες ζωές. Οι απόβλητοι της κοινωνίας*.
- ²⁴⁰ Βλ.: Σταυρίδης Σ. (ό.π.), σ. 141.
- ²⁴¹ Βλ.: Butler, J. (2011) «Bodies in Alliance and the Politics of the Street», *eipcp*, (September), διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en>
- ²⁴² Βλ.: Stavrides, S. (2015) *Common Space as Threshold Space: Urban Commoning in Struggles to Re-Appropriate Public Space. Footprint Delft Architecture Theory*, σ. 10.
- ²⁴³ Βλ.: Ward, C. (1975) *Αντιμάζα: Οι κολεκτίβες σαν μορφή οργάνωσης*, Στο: Bookchin, M., Ward, C. (1975) *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*, σ. 39.
- ²⁴⁴ Βλ.: Foucault, M. (1977) *Η μικροφυσική της εξουσίας*, σ. 105.
- ²⁴⁵ Βλ.: Καστοριάδης Κ. (1981) *Η Φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*, σ. 114.

9.5 Βιβλιογραφία

- Ancelovici, M., Pascale, D. and Nenz, H. (2016), (eds.) *Street Politics in the Age of Austerity. From the Indignados to Occupy*. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.
- Apoifis, N. (2016). *Anarchy in Athens: An ethnography of militancy, emotions and violence*. Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- Arendt, H. (1972 [1969]). *Crises of the Republic*. N.Y.: Harvest Editions.
- Arendt, H. (1973 [1951]). *The Origins of Totalitarianism*. N.Y.: Harvest Editions.
- Arendt, H. (2008 [1958]). *Η Ανθρώπινη Κατάσταση*, (μτφ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Σ. Ροζάνης). Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Ault, J. (2010), (ed.) *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. Λονδίνο: Four Corners.
- Badiou, A. (2010). *The Rebirth of History*, (μτφ. G. Elliot). Λονδίνο, N. Y.: Verso.
- Bakhtin, M. (2017). *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του*, (μτφ. Γ. Πινακούλης). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

-
- Barnes, S. and Kaase, M. (1979). *Political Action: Mass Participation in Five Western De-mocracies*. Μπέβερλι Χιλς: Sage.
- Bauman. Z. (2005). *Σπαταλημένες ζωές. Οι απόβλητοι της κοινωνίας*, (μτφ. Μ. Κρασαρίνης). Αθήνα: Κατάρτι.
- BAVO (2007), (eds.) *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*. Ρότερνταμ: Episode Publishers.
- Bey, H. (1985). *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. N. Y.: Automeia.
- Bey, H. (1985). *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. N. Y.: Automeia.
- Bey, H. (1991). *Immediatism*, Ενδιβούργο: AK Press.
- Bhabha, H. and Comaroff, J. (2002). *Speaking of Postcoloniality, in the Continuous Present: A Conversation*. Στο: Goldberg, T. D. and Quasyan, A. (2002) (eds.) *Relocating Postcomonialism*, Οξφόρδη: Blackwell, σ.15-46.
- Bianchini, F. & Parkinson, M. (1993), (επιμ.) *Πολιτιστική πολιτική και αναζωογόνηση των πόλεων. Η εμπειρία της Δυτικής Ευρώπης*, (μτφ. Ζ. Ραζή και Γ, Μπαχάρα). Αθήνα: εκδόσεις, ΕΕΤΑΑ: Ελληνική Εταιρία Τοπικής Ανάπτυξης & Αυτοδιοίκησης.
- Blake, S. and Scolette, G. (2007), (eds.) *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Μινεάπολις: Univerity of Minessota Press.
- Bookchin, M. (1995). *Social Anarchism or Life Style Anarchism: An Unbridgeable Chasm*. Εδιμβούργο: AK Press.
- Bookchin, M., Ward, C. (1975). *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*, (μτφ. Ν. Β. Αλεξίου). Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
- Butler, J. (2018[2015]). *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*, (μτφ. Μ. Λαλιώτης). Αθήνα: Angelus Novus.
- Butler, J., Laclau E. and Žižek, S. (2000). *Contingency, Hegemony, Universality*. Λονδίνο, N. Y.: Verso.
- Butler, J., Laclau E. and Žižek, S. (2000). *Contingency, Hegemony, Universality*. Λονδίνο, N. Y.: Verso
- Castells, M. (1984). *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Castells, M. (1997). *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II:*

-
- The Power of Identity*. Οξφόρδη: Blackwell.
- Castells, M. (2012). *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Cohen J. L. - Arato, A. (1992). *Civil Society and Political Theory*. Cambridge: MIT Press.
- Critchley, S. (2012). Ζητώντας το άπειρο: Ηθική της δέσμευσης. Πολιτική της αντίστασης, (μτφ. Α. Κιουπκιολής). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Day, R. (2008). *Το Τέλος της Ηγεμονίας: Αναρχικές Τάσεις στα Νεότερα Κοινωνικά Κινήματα*, (μτφ. Π. Καλαμαράς). Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα. (Πρωτότυπος τίτλος: Gramsci is dead. Anarchist currents in the newest social movements. Pluto Press, 2005)
- de Angelis, M. (2013). *Κοινά, Περιφράξεις και Κρίσεις*, (μτφ. Σ. Παπάζογλου, Χ. Τσαβδάρογλου). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις των Ξένων.
- Debord, G. and Wolman, J. G. (2006 [1956]). *A User's Guide of Détournement*, (trans. K. Knabb). Στο: Knabb, K. (2006) (ed.) *Situationist International Anthology*. Μπέρκλεϋ: Bureau of Public Secrete, σ. 14-21.
- Deleuze, G. and F. Guattari (2010). *Nomadology: The War Machine*. Originally appearing in *A Thousand Plateaus*, (μτφ. B. Massumi). Σηάτλ: Wormwood Distribution.
- Deleuze, G. and Parnett, C. (1987[1977]). *Dialogues*, (μτφ. H. Tomlinson and B. Habberjam). N. Y.: Columbia University Press.
- Dufour, P., Nez, H. and Ancelovici, M. (2016). *From the Indignados to Occupy: Prospects for Comparison*. Στο: Ancelovici, M. Pascale, D. and Nenz, H. (2016), (eds.) *Street Politics in the Age of Austerity. From the Indignados to Occupy*. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press, σ. 11-40.
- Enwezor, O. (2002), (ed.) *The Black Box*. Στο: Documenta 11_Platform 5. Κάσελ: Documenta and Museum Fredricarianum and Ostfidern-Ruit: Hatje Kantz Publishers, σ. 42-55
- Enwezor, O. (2007). *The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes*. Στο: Stimson, B. & Sholette, G. (2007), (eds.) *Collective After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Μινεάπολις, Λονδίνο: University of Minnesota Press, σ. 223-252.
- Foucault, M. (1977). *Η μικροφυσική της εξουσίας*, (μτφ. Λ. Τρουλινού). Αθήνα:

Ύψιλον.

- Foucault, M. (1977). *Intellectuals and Power*. In: Foucault, M. (1977). *Language, Counter-Memory, Practice: selected Essays and Interviews*, (μτφ. D. F. Bouchard and S. Simon). Ίθακα: Cornell University Press, pp. 205-217.
- Foucault, M. (1987). *The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom*. Στο: Bernauer, J. and Rasmussen, D. (1997) (eds.) *The Final Foucault*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 1-20.
- Hardt, M. and Negri, A. (2011[2000]). *Αυτοκρατορία*, (μτφ. Ν. Καλαϊτζής). Αθήνα: Scripta.
- Hardt, M. and Negri, A. (2017). *Assembly*. New York: Oxford University Press.
- Graeber, D. (2007). *Αποσπάσματα μιας Αναρχικής Ανθρωπολογίας*, (μτφ. Σ. Κουρούκλης, Δ. Λειβαδά). Αθήνα: Στάσει Εκπίπτοντες.
- Graeber, D. (2007). *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Οουκλαντ, CA: AK Press.
- Graeber, D. (2008). *Στο Λυκόφως των Πρωτοποριών. Η Ανάδυση των σύγχρονων κοινωνικών κινήματων*, (μτφ. Σ. Κουρούκλης, Λ. Ματζουράνη). Αθήνα: Στάσει Εκπίπτοντες.
- Grindon, G. (2008), (ed.) *Aesthetics and Radical Politics*. Κέιμπριτζ: Cambridge Schollars Publishing.
- Joselit, D. (2012). *After Art*. Ν. Υ. και Οξφόρδη: Princeton University Press.
- Καστοριάδης Κ. (1981). *Η Φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*. (μτφ. Σ. Χαλίκιας, Γ. Σπαντιδάκη, Κ. Σπαντιδάκης) Αθήνα: Κέδρος.
- Καστοριάδης, Κ. (2012). *Η δυνατότητα μιας αυτόνομης κοινωνίας*, (μτφ. Μ. Τσούτσιας). Αθήνα: Εκδόσεις Στάσει Εκπίπτοντες.
- Kaika, M. and Kraliotas, L. (2017). *Athens Syntagma Square Reloaded: From Staying Disagreement Towards Insituting Democratic Spaces*. Στο: Hue, J. and Knierbein, S. (2017) (eds.) *City Unsilenced, Urban Resistance and Public Space in the Age of Shrinking Democracy*. Ν. Υ.: Routledge, σ. 121-132.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Kester, H. G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational*

-
- Identity*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Λονδίνο, N. Y.: Verso.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain-New Genre Public Art*, Σηάτλ: Bay Press.
- Landry, C., Greene, L., Matarasso, F., Bianchini, F. (1996). *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity*. Στρουντ: Comedia.
- Lefebvre, H. (2007). *Δικαίωμα στην Πόλη: Χώρος και Πολιτική*, (μτφ. Π. Τουρνικιώτης, Κ. Λωραίν). Αθήνα: Εκδόσεις Κουκίδα.
- Levy, S. (2010[1998]). *Hackers*. Σεβαστούπολη, Καλιφόρνια: O'Reilly Media, Inc.
- Lippard, L. (1984), (ed.) *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. N.Y.: Dutton.
- Μαραβελήδη, Ι. Μ. (2019), (επιμ.) *Κίτρινα Γιλέκα. Συλλογή Κειμένων*. Αθήνα: Βαβυλωνία.
- Μπαζός Γ. (2013). *Provos and Merry Pranksters: Τα πρωτοποριακά κινήματα της δεκαετίας του 60*. Αθήνα: Σοφίτα.
- Μονροε, Α. (2005). *NSK: Τέχνη του κράτους*, (μτφ. Μ. Αλμπάνη). Στο: Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (2008) (επιμ.) *Το πολιτικό στην σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές. σ. 329-365.
- McKay, G. (1998). *DiY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*. London: Verso.
- McKay, G. (2016). *Strike Art*. Λονδίνο: Verso.
- Ντάφλος Κ. (2017). *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Κάλλιπος -Ηλεκτρονικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ.
- Notes from Nowhere (2003), (ed.) *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anti-capitalism*. Λονδίνο: Verso.
- Oikonomakis, L. and Roos, E. J. (2016). *A Global Movement for Real Democracy? The Resonance of Anti-Austerity Protest from Spain and Greece to Occupy Wall Street*. Στο: Ancelovici, M., Pascale, D. and Nenz, H. (2016) (eds.) *Street Politics in the Age of Austerity. From the Indignados to Occupy*. Άμστερντάμ: Amsterdam University Press, σ. 227-249.
- Rancière, J. (2019) *Οι Αρετές του μη Εξηγήσιμου. Σχετικά με τα Κίτρινα Γιλέκα*. Στο: Μαραβελήδη, Ι. Μ. (2019), (επ.) *Κίτρινα Γιλέκα. Συλλογή Κειμένων*, Αθήνα: Βαβυλωνία, σ. 61-66.

-
- Raven, A. (1993[1989]). *Art in the Public Interest*. N. Y.: Da Capo Press.
- Reilly, M. (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. N. Y.: Thames & Hudson Inc.
- Σταυρίδης Σ. (2010). *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Σταυρίδης Σ. (2018). *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*. (μτφ. Δ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος). Αθήνα: Angelus Novus.
- Sandoval, C. and Latorre, G. (2007). *Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color*. Στο: Everett, A. (2007) (ed.) *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 81-108.
- Smith J. (2016). *Social Movements and Political Moments. Reflections on the Intersections of Global Justice Movements & Occupy Wall Street* Στο: Ancelovici, M., Pascale, D. and Nenz, H. (2016), (eds.) *Street Politics in the Age of Austerity. From the Indignados to Occupy*, Άμστερνταμ: Amsterdam University Press, σ. 205-226.
- Smith, N. (1996). *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revenachist City*. Λονδίνο: Rutledge.
- Taylor, C. (1992). *The Politics of Recognition*. Στο: Gutmann, A. (1992) (ed.) *Multiculturalism and the Politics of Recognition*. Πρίνστον: Princeton University Press, σ. 25-74.
- Thompson, N. (2012), (ed.) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Turner, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ίθακα, N. Y.: Cornell University Press.
- Ward, C. (1975). *Αντιμάζα: Οι κολεκτίβες σαν μορφή οργάνωσης*, Στο: Bookchin, M., Ward, C. (1975) *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*, σ. 38-81.
- Žižek, S. (2006[1989]). *Το Υψηλό Αντικείμενο της Ιδεολογίας*, (μτφ. Β. Ιακώβου). Αθήνα: Εκδόσεις Scripta.
- Žižek, S. (2012). *The Year of Dreaming Dangerously*, N. Y.: Verso.
- Zurn, P., Dilts, A. (2016) (eds.) *Active Intolerance: Michael Foucault, The Prisons Information Group, and the Future of Abolition*. N. Y.: Palgrave Macmillan.

-
- Αλεξανδρή, Γ. (2014). Οι διαδικασίες gentrification στο κέντρο της Αθήνας τον καιρό της κρίσης. *Γεωγραφίες*, αριθ. 24, σ. 39-52.
- Atton, C. & Couldry, N. (2003). Introduction. *Media Culture & Society*, vol. 24, no. 3, (September), Λονδίνο: Sage Publications, σ. 579-586.
- Badiou A (2008). The communist hypothesis. *New Left Review*, no. 49, σ. 29-42.
- Batliwala, S. (2002). Grassroots Movements as Transnational Actors: Implications for Global Civil Society. *Voluntas: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, vol. 13, no. 4, (December), σ. 393-410.
- Braidotti, R. (2008). In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism. *Theory, Culture & Society*, vol. 25, no. 6, σ. 1-24.
- Carrol, W. K.. & Hackett, R. A. (2006). Democratic media activism through the lens of social movement theory. *Media, Culture & Society*, vol. 28, no. 1, (January) London: Sage Publications, σ. 83-104.
- Calhoun, C. (2013). Occupy Wall Street in perspective. *British journal of sociology*, issue 64, no. 1, σ. 26-38.
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transitions. *Research in African Literatures*, vol. 34, no 4, (winter), σ. 57-81.
- Foucault, M. avec Deleuze, G. (1972). Les intellectuels et le pouvoir. Michel Foucault L'Arc, no 49 : Gilles Deleuze, 2e trimestre 1972. *Dits Ecrits Tome II Texte*, no.106, (4 Mars), σ. 3-10.
- Graeber, D. (2002). The New Anarchists. *New Left Review*, no. 13, (January-February), σ. 61-73.
- Kaika, M. and Karaliotas, L. (2016). The spatialization of democratic politics: Insights from Indignant Squares. *European Urban and Regional Studies*, vol. 23, no. 4, σ. 556-570
- Kompatsiaris, P. (2015). Art Struggles: Confronting Internships and Unpaid Labour in Contemporary Art. *Triple C*, vol. 1, no. 2, σ. 554-566.
- Kriesi, H. (1998). Νέα κοινωνικά κινήματα στην Δυτική Ευρώπη, (μτφ. Μ. Μυστικίδου). *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, Τεύχος 11, (Απρίλιος), σ. 5-26.
- Lippard, L. (1980). Hot Potatoes: Art and Politics. *Block 4*, σ. 2-9.
- Loewe, S. (2015). When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations

-
- of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7. *Journal of Socially Engaged Art Criticism Field*, issue 73, (spring), σ. 185-203.
- Özden, F. and Kuryel, A. (2010). Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities. *Thamyris/Intersecting*, no. 21, σ. 9-20.
- Pickard, V. (2006). United yet Autonomous: Indymedia and the Struggle to Sustain a Radical Democratic. *Network, Media Culture & Society*, issue 28, no. 3, σ. 315-336.
- Σταυρίδης, Σ. (2001). Από την θεατρικότητα της κυριαρχίας, στο αμφιθέατρο των Πληβείων. *Ουτοπία*, τεύχος 43, (Ιανουάριος-Φεβρουάριος), σ. 121-136.
- Sellers, J. (2001). Raising a Ruckus. *New Left Review*, no. 10, (July-August), σ. 71- 85.
- Smith, N. (2002) New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Urban Strategy. *Antipode*, issue 34, no.3, (December 16), σ. 427-450.
- Stavrides, S. (2015). Common Space as Threshold Space: Urban Commoning in Struggles to Re-Appropriate Public Space. *Footprint Delft Architecture Theory Journal*, vol. 9, no. 1, (spring), σ. 9-19.
- Sternfeld, N. and Ziaja, L. (2012). What comes after show? On post-representational curating. In: Nabergoj, S. and Richter, D. (2012) (eds.) From the world of art archive. Ειδική έκδοση, *On curating*, issue 14, (December), σ. 21-24.
- Thompson, K. A. (2010). The Resonance of Romanticism: Activist Art & the Bourgeois Horizon, *Thamyris/Intersecting*, no. 21, σ. 35–64.

Ηλεκτρονική αρθρογραφία

- Athnasiadis, I. (2017). «Athenian Panopticon», *Art Review*, (April). Διαθέσιμο στο: https://artreview.com/features/april_2017_feature_athenian_panopticon/, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- Baciak, M. (2017). «Footnotes from Athens», *E-Flux Magazine*, (April 25). Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/t/footnotes-from-athens-by-mirela-baciak/6508>,(πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- Bey, H. (1991). «The Lemonade Ocean & Modern Times». *The Anarchistic Library*. Διαθέσιμο στο: <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-the-lemonade-ocean-modern-times>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).

-
- Bey, H. (1996). «Millenium». *The Anarchistic Library*. Διαθέσιμο στο: <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-millennium>. (πρόσφατη είσοδος: 07/2019).
- Bradley, K. (2017). «In Athens, Documenta 14 Throws Out the Blockbuster Art Show Formula-But Falls Flat», *Artsy Magazine*, (April 10). Διαθέσιμο στο: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-athens-documenta-14-skips-art-world-spectacle-falls-flat>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- Brown, K. & Pes, J. (2019). «Biennials Are Proliferating Worldwide. There's Just One Problem: Nobody Wants to Pay For Them», *Artnet*, (March 21). Διαθέσιμο στο: <https://news.artnet.com/market/venice-biennale-hidden-costs-1493455?fbclid>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).
- Butler, J. (2011). «Bodies in Alliance and the Politics of the Street», *eipcp*, (September). Διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Charlesworth, J.J. (2017). «Documenta against Democracy?», *ArtReview*, (May). Διαθέσιμο στο: https://artreview.com/opinion/may_2017_opinion_jj_charlesworth_documenta/, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).
- Groys, B. (2014). «On Art Activism», *E-Flux Journal*, no. 56, (April). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Hulot, M. (2019). «Στο Airbnb υπάρχει ξενάγηση. Γλυκιά Αναρχία στα Εξάρχεια», *Lifo*, (27 Μαρτίου). Διαθέσιμο στο: https://www.lifo.gr/articles/greece_articles/231551/stin-airbnb-yparxei-ksenagisi-glykia-anarxia-sta-eksarxia?fbclid=IwAR2-cWd5fSWHI7QdY6evI3Sj0q_aGwQYNpAdOB7-JMusPmyYiQgS2FgWOG8, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- Καραισκάκη, Τ. (2019). «Εκτίναξη της Airbnb σε υποβαθμισμένες γειτονιές», *Η Καθημερινή*, (14 Απριλίου). Διαθέσιμο στο: <http://www.kathimerini.gr/1019435/article/epikairothta/ellada/ektina3h-ths-airbnb-se-yponadmismenes-geitonies>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Κλεφτόγιαννη, Ι. (2016). «Πολ Πρεσιάδο: Η Μπέλλου έχει περισσότερο ενδιαφέρον από τον Άντι Γουόρχολ», *Propaganda*, (15 Σεπτεμβρίου). Διαθέσιμο στο: <http://propaganda.gr/paul-preciado-documenta14/>, (πρόσφατη είσοδος: 12/2018).
- Loewe, L. (2015). «When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations

-
- of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7», *Field*, issue 1, (spring). Διαθέσιμο στο: <http://field-journal.com/issue-1/loewe>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).
- Morgan, T. (2014). «Art in the 1980s: The Forgotten History of PAD/D», *Hyperallergic*, (April 17). Διαθέσιμο στο: <https://hyperallergic.com/117621/art-in-the-1980s-forgotten-history-of-padd/>, (πρόσφατη είσοδος: 03/2019).
- McKee, Y. (2011). «The Arts of Occupation», *The Nation Magazine*, (December 11), Διαθέσιμο στο: www.thenation.com/article/165094/arts-occupation, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- McKee, Y. (2016). «Occupy and the End of Socially Engaged Art». *E-Flux Journal*, no. 72, (April). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/72/60504/occupy-and-the-end-of-socially-engaged-art/>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- Preciado, P. (2016). «Révoltes athéniennes», *Libération*, (9 Décembre). Διαθέσιμο στο: https://www.liberation.fr/debats/2016/12/09/revoltes-atheniennes-par-paul-b-preciado_1534264, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Rafferty, P. (2017). «Activism // documenta 14: An Interview with Artists Against Evictions», (June 9), *Berlin Art Link Jun*. Διαθέσιμο στο: <https://www.berlinartlink.com/2017/06/09/activism-documenta-14-an-interview-with-artists-against-eviction/>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Rosler, M. (2012). «The Artistic Mode of Revolution: From Gentrification to Occupation», *E-Flux Journal*, no.33, (March). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/33/68311/the-artistic-mode-of-revolution-from-gentrification-to-occupation/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).
- Sholette, G. (1999). «News from Nowhere. Activist Art and After», *Art and Activism, Reader*, vol. 1, (January 2007). Διαθέσιμο στο: (πρόσφατη είσοδος: 03/2019). <http://www.wearethethinktank.org/readers/reader-vol1.pdf>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- Sholette, G. (2011). «Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere», *Neme*, (February 2). Διαθέσιμο στο: <http://www.neme.org/texts/dark-matter>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).
- Sholette, G. (2017). «Natural's not in it: Documenta 14, Disinvestment Cycles and Other», *Contemporary Art Showcase Athens (C.A.S.A.)*, (September 03). Διαθέσιμο στο: <http://www.contemporaryartshowcaseathens.com/nesroom/2017/9/30/naturals->

-
- not-in-it , (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Steyerl, H. (2010). «Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy», *E-Flux Journal*, no. 21, (December). Διαθέσιμο στο: <http://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Thacker, E. (2004). «Networks, Swarms, Multitudes», *Ctheory.net*, (May 18). Διαθέσιμο στο: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- Tyżlik-Carver. M. (2017). «Curator, curating, the curatorial not-just-art curating A genealogy of posthuman curating», *Springerin*, issue 1. Διαθέσιμο στο: <https://www.springerin.at/en/2017/1/kuratorin-kuratieren-das-kuratorische-nicht-nur-kunst-kuratieren>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- Weiner, S. A. (2017). «The Art Of The Possible: With And Against Documenta 14», *Biennial Foundation Magazine*, (August). Διαθέσιμο στο: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).
- Wilson-Goldie, K. (2017). «Learning Curves», *Art Forum*, (April 12). Διαθέσιμο στο: <https://www.artforum.com/diary/id=67683>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

Διαδίκτυο

- «3 137». Διαθέσιμο στο: <http://www.3137.gr>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- «11/07/2011 Πρακτικά Λαϊκής Συνέλευσης Πλατείας Συντάγματος». Διαθέσιμο στο: <https://realdemocracygr.wordpress.com>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- «Αγανακτισμένοι στις πλατείες: Ανοιχτή πρόσκληση για μια καλύτερη ζωή». Διαθέσιμο στο: <http://www.enet.gr/?i=news.el.politikh&id=279447>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).
- «Αστικά μοτίβα». Διαθέσιμο στο: <https://www.facebook.com/pg/urbanmotifslab>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«A Brief History of the Whitney Biennial». Διαθέσιμο στο: https://artspace.com/magazine/art_101/in_focus/history_whitney_biennial-52098, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).

«Adbusters Media Foundation | Journal of the Mental Environment». Διαθέσιμο στο: <https://www.adbusters.org/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«A - Dash». Διαθέσιμο στο: <https://a-dash.space>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«ARCAthens». Διαθέσιμο στο: <https://arcathens.org/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Art Scape Athens». Διαθέσιμο στο: <http://www.artscapeathens.gr/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Arts & Labor». Διαθέσιμο στο: <http://artsandlabor.org/#sthash.Vqyj7rUV.dpbs>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).

«Βυρσοδεψείο». Διαθέσιμο στο: <http://www.vyrsodepseio.com>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Backspace». Διαθέσιμο στο: <https://www.facebook.com/backspace.athens/>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).

«Building an Unowned Property». Διαθέσιμο στο: <http://www.inenart.eu/?p=21873>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).

«Cheap Art». Διαθέσιμο στο: <https://cheapart.gr>. (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).

«Communitism». Διαθέσιμο στο: <https://communitism4art.wordpress.com>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).

«Declaration of the Occupation of New York City». Διαθέσιμο στο: <http://uucs.org/wp-content/uploads/2016/05/Declaration-of-the-Occupation-of-New-York>

City.pdf, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Depression Era». Διαθέσιμο στο: <https://depressionera.gr/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Eight/Το Οκτώ». Διαθέσιμο στο: <https://8athens.wordpress.com>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Enterprise Projects». Διαθέσιμο στο: <http://enterprise-projects.com>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«FaveLAB». Διαθέσιμο στο: <http://www.christophziegler.com>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«FokiaNou Art Space». Διαθέσιμο στο: <http://www.fokianou247.gr>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Gulf Labor Artist Coalition | Who's Building the Guggenheim Abu Dhabi?»
Διαθέσιμο στο: <https://gulflabor.org/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Indymedia: Athens». Διαθέσιμο στο: <https://athens.indymedia.org/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Karpatos Athens». Διαθέσιμο στο: <http://athensartresidency.org>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).

«Kassadras». Διαθέσιμο στο: <http://kassandras.rehab/about-us>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Liberate Tate». Διαθέσιμο στο: <http://www.liberatetate.org.uk>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).

«List of Occupy movement protest locations». Διαθέσιμο στο: <https://en.wikipedia>.

org/wiki/List_of_Occupy_movement_protest_locations, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Locus Athens». Διαθέσιμο στο: <http://locusathens.com>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Movimiento de los indignados (Movimiento 15-M) 15 de mayo 2011», Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=yhtCQhPNeX0>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Not An Alternative». Διαθέσιμο στο: <http://notanalternative.org/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Ομάδα Φιλοπάππου». Διαθέσιμο στο: <http://omadafilorappou.info/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Ορίζοντας Γεγονότων». Διαθέσιμο στο: <http://blog.orizontasgegonoton.gr/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Occupy Museums». Διαθέσιμο στο: <https://www.occupymuseums.org/index.php/about/>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).

«Open Letter to the Viewers, Participants and Cultural Workers of Documenta 14», *E-Flux Magazine* (5 April 2017). Διαθέσιμο στο: <https://conversations.e-flux.com/Open-letter-to-the-viewers-participants-and-cultural-workers-of-documenta-14/6393/>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).

«PCAI Artist Residency ». Διαθέσιμο στο: <http://www.iaccca.com.>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«P.E.T. Projects». Διαθέσιμο στο: <http://petprojects.studio/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Phoenix Athens». Διαθέσιμο στο: <https://www.phoenixathens.org>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Platforms Project». Διαθέσιμο στο: <https://platformsproject.com/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Political Stencil». Διαθέσιμο στο: <https://www.politicalstencil.com/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Reclaim The Streets! (Do or Die)-eco-action org». Διαθέσιμο στο: <http://www.eco-action.org/dod/no6/rts.htm/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Salon de Vortex». Διαθέσιμο στο: <https://salondevortex.wordpress.com>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Skouze3 artist run space». Διαθέσιμο στο: <http://www.evamarathaki.com/skouze3>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Snehta Residency / Κεντρικός Τομέας Αθηνών». Διαθέσιμο στο: <https://www.snehtaresidency.org/>, (πρόσφατη είσοδος: 05/2019).

«Sub Rosa Space» . Διαθέσιμο στο: <https://www.subrosaspace.net>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Time in the Shadows of Anonymity: Against Surveillance, Transparency and Globalized Capitalism». Διαθέσιμο στο: <http://www.notbored.org/transparent.html>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«The Art & Science of Billboard Improvement: Billboard Liberation Front». Διαθέσιμο στο: <http://www.billboardliberation.com/ArtAndScience-BLF.pdf>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«The BLF Manifesto - Billboard Liberation Front Creative Group». Διαθέσιμο στο:

<http://www.billboardliberation.com/manifesto.html>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«The Protester: TIME's 2011 Person of the Year». Διαθέσιμο στο: <http://content.time.com/time/person-of-the-year/2011/>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).

«The Yes Men». Διαθέσιμο στο: <https://www.theyesmen.org>, (πρόσφατη είσοδος: 03/2019).

«Υλη[matter]HYLE». Διαθέσιμο στο: <http://hyle.gr>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Victoria Square». Διαθέσιμο στο: <http://victoriasquareproject.gr/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

«Y residency artists residency. Διαθέσιμο στο: <http://www.yresidency.org/>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

ΜΙΑ ΕΠΑΝΑΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΔΙΑΧΕΙΡΗΣΗΣ ΤΟΥ COLIN WARD.

Περιεχόμενα

1.6 Εισαγωγή	385
2.6 Η αυτονομία ως μια θεωρία κοινωνικής οργάνωσης.....	389
3.6 Αυτόνομα κοινωνικά κέντρα και κοινοτικά εργαστήρια.....	393
4.6 Αυτόνομη τέχνη, αυτονόμηση της τέχνης και αυτόνομες συλλογικότητες: Αντιφατικές όψεις της δημιουργικής πρακτικής	398
5.6 Η παιδαγωγική της δημιουργικότητας: Ανοιχτό Σχολείο και καλλιτεχνική εκπαίδευση.....	405
6.6 Σύνοψη – Συμπεράσματα	410
7.6 Σημειώσεις.....	414
8.6 Βιβλιογραφία κεφαλαίου.....	425

1.6 Εισαγωγή

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τα κινήματα των πλατειών προώθησαν την αυτοδιαχείριση (autogestion) ως *«μορφή οργάνωσης στην οποία τα μέλη μιας ελεύθερης ένωσης αναλαμβάνουν τον έλεγχο της ζωής τους»*,¹ διαμορφώνοντας εναλλακτικές μορφές κοινωνικής συμβίωσης, θεμελιωμένες σε αποκεντρωμένες διαδικασίες λήψης αποφάσεων που περιθωριοποιούν τον καπιταλιστικό τρόπο κοινωνικοπολιτικής οργάνωσης. Σύμφωνα με τον Badiou, η αυτοδιαχείριση οικοδομεί τοπικά και διακρατικά κοινωνικά δίκτυα που θέτουν το κράτος σε απόσταση.² Η αυτοδιαχείριση συστήνει ένα πολιτικό σώμα *«ανυπάκουων»* πολιτών, *«οι οποίοι αρνούνται να αναγνωρίσουν την εξουσία εκείνων που τους εκπροσωπεί, διασπώντας έτσι τον δεσμό μεταξύ υποκειμένου και εξουσίας»*.³ Στον πυρήνα αυτού του σώματος, βρίσκεται η ιδέα της κοινωνικής αυτοοργάνωσης, συνδεδεμένης με καθημερινές πρακτικές συλλογικής επιβίωσης, με την συνέργεια και την αλληλεγγύη να αναγνωρίζονται φορείς οργάνωσης της ανθρώπινης διαβίωσης, οι οποίες *«αρθρώνουν εν μέρει μια απάντηση στην κρίση νομιμότητας στις σύγχρονες Δημοκρατίες»*.⁴ Σύμφωνα με τον Collin Ward, η αυτοδιαχείριση διαμορφώνει έναν αποκεντρωμένο τρόπο διαβίωσης, συγκροτημένο στην ιδέα των κοινωνικών δικτύων *«από άτομα που ακολουθούν τις δικές τους αποφάσεις, ελέγχοντας το δικό τους πεπρωμένο»*.⁵ Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η αυτοδιαχείριση ενισχύει την ιδέα της κοινοκτημοσύνης, η οποία επαναδιατυπώνει τον αστικό χώρο ως κοινό τόπο θεμελιωμένο στην βάση του ανθρώπινου κεφαλαίου, εξελίσσοντας ένα είδος διαβίωσης μέσα από μια διαδικασία δημιουργίας νέων τύπων αστικής οργάνωσης. Ο Ward υπενθυμίζει, ότι *«οι αλλαγές στην κοινωνική ζωή δεν μπορούν να ακολουθήσουν κάποιο σχεδιασμό. Ο σχεδιασμός είναι συνέπεια ενός τρόπου ζωής»*.⁶

Η αυτοδιαχείριση βρίσκει εφαρμογή στις καταλήψεις στέγης, ως μια πρακτική θεμελίωσης μορφών συλλογικής ζωής σε ένα ευρύ φάσμα τύπων κατοίκησης. Στην μελέτη *«Ενοικιοι και Καταλήψεις»*,⁷ ο Ward προσλαμβάνει την τακτική της κατάληψης ως είδος στέγασης και πρακτική άμεσης λύσης για τα άστεγα άτομα. Μέσα από διάφορα σχήματα κατοίκησης, συγκατοίκησης και φιλοξενίας, η κατάληψη έχει βοηθήσει να παραμείνει ζωντανός ένας μεγάλος αριθμός πληθυσμού σε όλη την διάρκεια της ανθρώπινης ιστορίας. Οι καταλήψεις λειτουργούν ως μοντέλα οργάνωσης μιας καθημερινότητας θεμελιωμένης στις αρχές της αλληλεγγύης, *«οικοδομώντας κοινότητες χωρίς ιδιοκτήτες που παραμένουν έξω από τα*

*επίσημα συστήματα στέγασης.*⁸ Πάνω από όλα όμως, οι καταλήψεις συγκροτούν ανοιχτές κοινότητες που βρίσκονται σε συνεχή μετανάστευση σε διαφορετικά εδάφη μέσα στην ίδια πόλη, «από ένα δρόμο σε άλλο, από μια γειτονιά σε μια άλλη, ή ενδεχομένως σε νέες πόλεις ή χώρες».⁹ Οι καταλήψεις νοσηματοδοτούν την μετακίνηση από τις κυρίαρχες τάξεις της κοινωνίας, οι οποίες επιβάλλονται εκ των άνωθεν σε αταξικές νομαδικές οργανώσεις που αναδύονται από τα κάτω.

Οι καταλήψεις στέγης στην Δυτική Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική τη δεκαετία του εβδομήντα και η αναζωπύρωση τους τη δεκαετία του ενενήντα,¹⁰ λειτούργησαν αφενός ως πρακτική στα προβλήματα της στέγασης, αφετέρου ως τακτικές άμεσης δράσης για την διατάραξη της λειτουργίας της καθημερινής εξουσίας και της αναστολής των κανονιστικών μορφών κοινωνικής ρύθμισης. Όπως επισημαίνουν οι ερευνητές Andrej Holm και Armin Kuhn, οι οποίοι επεξεργάζονται το κίνημα των καταλήψεων στο Βερολίνο την δεκαετία του ενενήντα, οι καταλήψεις στέγης και δημόσιων κτιρίων μετά την πτώση του τείχους συναρτώνται άμεσα με τις πολιτικές ενοποίησης και ανάπλασης της πόλης.¹¹ Στο ίδιο πλαίσιο, η δημοσιογράφος και συγγραφέας Lynn Owens στην έρευνα της για τα κινήματα των καταλήψεων στο Άμστερνταμ, παρατηρεί την αλληλεπίδραση τους με τον τουρισμό και τις αστικές πολιτικές.¹² Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η ελεύθερη κοινότητα Christiania στην Κοπεγχάγη που διαβιώνει τις τελευταίες πέντε δεκαετίες σε ένα ελεύθερο χώρο εντός του αστικού ιστού ως μια πόλη μέσα στην πόλη, λειτουργώντας εξαρχής ως πόλος έλξης της πόλης.¹³ Με άλλα λόγια, η διαχρονική πρακτική της κατάληψης ως πρακτική άμεσης λύσης στο ζήτημα της παροχής καταφυγίου σε έναν πληθυσμό χωρίς στέγη εξυπηρετεί σήμερα μια ποικιλία σκοπών, όπως την θεμελίωση πολιτικών χώρων, την οικοδόμηση εναλλακτικών τρόπων ζωής και την ενδυνάμωση μορφών ανάπλασης και εξυγίανσης των πόλεων.¹⁴

Στο πεδίο της τέχνης, οι καλλιτέχνες κατοικούν κτίρια και διαμερίσματα από την δεκαετία του ογδόντα στα πλαίσια της αποβιομηχανοποίησης των πόλεων, έχοντας παραγάγει έργα και πρακτικές που σύμφωνα με τον Papastergiadis «προσδίδουν μια νέα προοπτική στις σχέσεις μεταξύ των διαθέσιμων χώρων στο μεταβιομηχανικό αστικό τοπίο και στην σύλληψη, παραγωγή και προβολή της τέχνης»¹⁵ Η μετατροπή κενών και εγκαταλελειμμένων χώρων σε καταλήψεις που αναγνωρίζονται ως run/project spaces, συνδέονται άμεσα με τις διεργασίες της αστικής εξυγίανσης και της πολιτικής εκκαθάρισης των παραγκουπόλεων (slum clearing),¹⁶ μέσα στο πλαίσιο των αστικών ρυθμίσεων του νέου αστισμού. Παρότι οι χώροι αυτοί εξακολουθούν να

θωρούνται εναλλακτικοί, κερδίζοντας την διεθνή αναγνώριση στον κόσμο της τέχνης, είναι σε μεγάλο βαθμό θεσμοθετημένοι μεταξύ της ακαδημαϊκής διαλεκτικής και της εκθεσιακής παραγωγής, πλαισιωμένοι με μια περιθωριακή βαρύτητα που προωθούν στην ουσία το κλασσικό μοντέλο τέχνης και κατανάλωσης θεάματος.¹⁷

Τα παραπάνω παραδείγματα εγείρουν μια σειρά ερωτημάτων που συνοψίζονται στα εξής: Ποιές είναι οι συνθήκες ανάδυσης συλλογικών πρακτικών στην τέχνη πέρα από την υπερεθνική ευθυγράμμιση με την κεφαλαιοκρατική ανάπτυξη και την ομοιογενοποίηση της πολιτιστικής παγοσμιότητας; Πως συγκροτείται το πεδίο της αυτοδιαχειριζόμενης καλλιτεχνικής πρακτικής και με ποιούς τρόπους διαμεσολαβεί τις τακτικές της στην κοινότητα, την αστική σφαίρα και τα υποκείμενα της; Και τέλος, πως επανοηματοδοείται η δημιουργική πράξη κάτω από την προοπτική της αυτονόμησής της στην πολυπλοκότητα και τους σκοπούς που εισάγει η διαλεκτική της;

Προκειμένου να απαντηθούν τα ερωτήματα αυτά, το παρόν κεφάλαιο προσεγγίζει τις σκέψεις του Ward, οι οποίες επεξεργάζονται με πολλαπλούς τρόπους το ζήτημα των συλλογικών διαδικασιών κοινωνικής οργάνωσης, προορισμένης *«για μια κοινωνία που βασίζεται στην εθελοντική συνεργασία»*.¹⁸ Οι θέσεις του Ward για την αυτονομία, την αυτοοργάνωση και την αυτοδιαχείριση, παρέχουν τρόπους σύνθεσης μιας συζήτησης για την αυτονόμηση του καλλιτεχνικού πεδίου με όρους ελεύθερης ένωσης και συμμετοχικής δράσης, συγκροτημένο από κοινωνικούς δρώντες ως φορείς που κατανοούν τη δημιουργική πρακτική θεμελιωμένη στις βασικές αξίες της συνύπαρξης, της αλληλεγγύης και της συνδημιουργίας.

Όπως επισημαίνει ο Bookchin, *«την στιγμή που οι καθιερωμένοι θεσμοί που αναπτύχθηκαν τόσο προσεκτικά σε μια περίοδο δύο αιώνων καπιταλιστικής ανάπτυξης, φθίνουν στα μάτια μας»*,¹⁹ είναι επιβεβλημένη μια αποκεντρωμένη, σε περιφερειακό και κοινοτικό επίπεδο οικολογία της ελευθερίας που δίνει έμφαση στην ανάπτυξη του κοινοτισμού, ως η μόνη δυνατή παρεχόμενη λύση απέναντι στον καπιταλιστικό επεκτατισμό.²⁰ Σε αυτό το πλαίσιο, αναπτύσσετε μια κρίσιμη συζήτηση για την τρέχουσα τέχνη μέσα από την έννοια του συνανήκειν, δηλαδή σε βιωματική σχέση με την κοινότητα, με την οποία οι πρακτικές τέχνης συνθέτουν τρόπους συνεργασίας και συνδημιουργίας στο πλαίσιο της εμπειρίας στην καθημερινή ζωή.

Η διεύρυνση του όρου αυτονομία όπως εγγράφεται στην σκέψη του Κορνήλιου Καστοριάδη, αποτελεί σημαντική παρέμβαση στον διάλογο για το μέλλον των σύγχρονων κοινωνιών, για τη φύση, τη σημασία της αυτοθέσμησης καθώς την

κοινωνική της οντολογία. Παράλληλα διερευνούνται οι θέσεις του Ward για την αυτονομία και την δυνατότητα ανάπτυξης θεσμών που μεγιστοποιούν τη συλλογικότητα και την αλληλεγγύη, επίσης αξιολογείται η σημασία των αυτοοργανωμένων και αυτοδιαχειριζόμενων πρακτικών, οι οποίες ενεργοποιούνται εκτός του κράτους και της κυριαρχίας της αγοράς.

Μελετώντας τις θεωρίες του Ward για τις μορφές αυτοργάνωσης και αυτοδιαχείρισης σε σχέση με την στέγαση και την εργασία, αναλύονται οι δομές των αποκαλούμενων αυτόνομων κοινωνικών κέντρων (autonomy social centers), τα οποία ενεργοποιούν εναντιωματικές πρακτικές (grassroots), πυροδοτώντας ένα εύρος κινημάτων πόλης. Τα κοινωνικά κέντρα έρχονται σε συγκριτική παράθεση με τα κοινοτικά εργαστήρια (community laboratories), τα οποία συστήνει ο Ward ως αυτόνομες και αυτοδιευθυνόμενες κοινοτικές μονάδες παραγωγής, συνδεδεμένες με την έννοια του μοιράσματος των πόρων, των ιδεών και της εργασίας.

Η επεξεργασία των θέσεων του Ward στον συμμετοχικό σχεδιασμό και την συλλογική δημιουργικότητα, θέτουν τα θεμέλια μια κρίσιμης συζήτησης για την αυτονομία της καλλιτεχνικής πρακτικής. Μέσα από διαφορετικές διαλεκτικές καθοδηγείται μεροληπτικά καθώς νοείται ανιστορικά ως αποκλειστικό σκεύος παραγωγής δημιουργικότητας, προωθώντας την αστική σφαίρα στην καπιταλιστική χρήση.

Επιπλέον, η αξιοποίηση των δομών της παιδαγωγικής του ανοιχτού σχολείου που προτείνει ο Ward, το οποίο θεμελιώνεται στη βάση της άμεσης εμπλοκής, της δημιουργικής οικειοποίησης και του κριτικού μετασχηματισμού των βιωμάτων των παιδιών στο αστικό περιβάλλον, τίθεται σε αντιπαράθεση με την καλλιτεχνική διδακτική, η οποία στρέφεται προσανατολισμένη στην κατεύθυνση των περικλειστων εργαστηρίων των Καλών Τεχνών, κατασκευάζοντας εσωστρεφή περιοχή *«διαχωρισμένη ρητά από τα κοινά χαρακτηριστικά των βιοτεχνών, των επιστήμων και των άλλων ανθρώπινων δημιουργικών δραστηριοτήτων»*.²¹

Συνοψίζοντας, το κεφάλαιο αυτό αξιοποιεί το έργο του Ward ως προς τις αρχές της αυτονομίας, της αυτοοργάνωσης και της αυτοδιαχείρισης για την κοινωνική οργάνωση, την διακυβέρνηση, την στέγαση, τον αστικό σχεδιασμό, την δημιουργικότητα και την εκπαίδευση. Διερευνάται η διατύπωση επανανοηματοδότησης του πεδίου της τέχνης από την ένωση ελευθέρων δημιουργικών ατόμων που αναδύεται από τα κάτω, *«ανακουφίζοντας την ένταση μεταξύ της πρακτικής και της ιδεολογικής φιλοδοξίας»*.²²

2.6 Η αυτονομία ως μια θεωρία κοινωνικής οργάνωσης

Ο όρος αυτονομία συνιστά μια πολυσημική έννοια που βρίσκεται σε άμεση εξάρτηση από τα συμφραζόμενα της, συστήνοντας ποικίλες προσλαμβάνουσες και προοπτικές. Όπως επισημαίνει ο φιλόσοφος Ronald Dworkin, η συνήθης συμπαράδηλωση της αυτονομίας με την λέξη ελευθερία δεν είναι προφανής.²³ Στο κλασικό φιλοσοφικό σχήμα του Kant υποκείμενο/αντικείμενο, η αυτονομία ανάγεται στα ηθικά συστατικά της ανθρώπινης βούλησης, οδηγώντας στον σχηματισμό των αντιστιζέων ελευθερία/καταναγκασμός, ατομικό/συλλογικό, αυτονομία/ετερονομία.²⁴ Σε αυτό το πλαίσιο, η αυτονομία συνιστά μια αρχή (principle) της ηθικότητας, συνυφασμένη με την βούληση και τον λόγο, ως πρακτική που καθορίζει μια συμπεριφοριστική εκδήλωση που διανοίγει την οδό στην δημιουργία κανόνων υπαγόρευσης επιθυμιών και ενεργειών. Ο Kant συμβουλεύει, *«πράττε μόνο έτσι ώστε η θέληση σου μέσω του γνώμονα της να μπορεί να θεωρεί τον εαυτό της ταυτόχρονα ως καθολικό νομοθέτη»*.²⁵ Έτσι η ατομική ελευθερία αποκτά την σημασία της καθολικής αναγκαιότητας σε σχέση με οποιαδήποτε πτυχή της ζωής του ατόμου. Εντάσσοντας την ατομική ελευθερία, ανεξαρτησία, αυτογνωσία και αυτοεπιβεβαίωση²⁶ μέσα στα πλαίσια μιας αιτιοκρατικής πραγματικότητας, ο Kant διανοίγει τον δρόμο σε μια θεωρία ατομισμού, με την ατομική επιλογή να προσδίδει στην αυτονομία δύο σημασίες. Της ανεξαρτησίας του ατόμου από τους άλλους, αλλά και την ανεξαρτησία του ατόμου να χειραγωγεί άλλους.²⁷

Όπως υπενθυμίζει ο Καστοριάδης, η ιδέα της αυτονομίας όπως και η ιδέα της ευθύνης «γίνεται εύκολα φενάκη εάν τις αποσπάσουμε από το κοινωνικό πλαίσιο και τις θέσουμε σαν απαντήσεις που επαρκούν από μόνες τους».²⁸ Σε αυτό το πλαίσιο, το πρόταγμα της αυτονομίας που εισηγείται, αναθεωρεί τις αρχές της κατασκευής του εαυτού ως υποκείμενο της αυτονομίας και της ελευθερίας, η οποία οικοδομείται μέσα από τις επιβολές που ταυτίζονται με το εγώ. Η αυτονομία γίνεται ένα σχέδιο που ισοδυναμεί με πράξη ανεξαρτητώσ του βαθμού υλοποίησής του. Όπως γράφει ο Καστοριάδης, *«η πράξη είναι αυτό που σκοπεύει στην ανάπτυξη της αυτονομίας ως σκοπό και χρησιμοποιεί προς αυτόν τον σκοπό την αυτονομία ως μέσον»*.²⁹ Με αυτόν τον τρόπο η αυτονομία προσλαμβάνει τη σημασία της προώθησης του ατόμου στην κριτική σκέψη και στην αναθεώρηση «της κυριαρχίας του πάνω στους κανόνες της σκέψης και της δράσης του γύρω από τα αντικείμενα της επιθυμίας, έχοντας οδηγό τη φρόνηση».³⁰

Η αυτονομία για τον Καστοριάδη συνιστά τη δημιουργία μιας διαφορετικής σχέσης μεταξύ της ανθρώπινης ψυχής και του ασυνείδητου, δηλαδή της αντανάκλασης των επιθυμιών και των παρορμήσεών του, στις οποίες ο εαυτός μπορεί να αποφασίσει με σαφήνεια ποιές θα ακολουθήσει. Σε αυτό το πλαίσιο επαναπροσδιορίζει το είναι του υποκειμένου ως αυτοδημιουργία, η οποία συναρτάται στενά με το εγχείρημα την ανασυγγρότησης του όντος ως σύμπλεγμα αισθητικών και λογικών παραστάσεων και προθέσεων που γεφυρώνουν το σώμα με την ψυχή, θέτοντας συνεχώς προθέσεις, όρια και αυτοπεριορισμούς. Κάτι τέτοιο «επιτρέπει την αποφυγή στην υποδούλωση, στην επανάληψη, που επιτρέπει στο άτομο να επιστρέφει στον εαυτό του».³¹ Ο Καστοριάδης εξατομικεύει το υποκείμενο στην βάση της κυριαρχίας του συνειδητού πάνω στο ασυνείδητο,³² δίνοντας έκφραση στην ατομική δημιουργική φαντασία, η οποία εκδηλώνεται ως κοινωνικό φαντασιακό. Κατά συνέπεια, η κοινωνία συνιστά ένα προϊόν φαντασιακής θέσμησης ενός ανώνυμου ασυνείδητου³³ που πλάθει μια αυθαίρετη επινόηση. Στον βαθμό που η κοινωνία διαπλάθεται από κοινωνικές φαντασιακές σημασίες,³⁴ οι οποίες προσδίδουν ένα μάγμα σημασιών του λόγου χωρίς να καθορίζουν κριτήρια του είναι, σημαίνει ότι «προσδίδονται απεριόριστες καθορίσιμες σημασίες χωρίς αυτές να είναι καθορισμένες».³⁵

Ο Καστοριάδης αναστοχάζεται μια κοινωνία στην οποία «δεν θα υπάρχουν σημασίες επιβαλλόμενες με ετερόνομο τρόπο, αλλά θα μπορεί η ίδια η κοινωνία να δημιουργεί τις σημασίες της και να τις επενδύει».³⁶ Ειδικότερα το πρόταγμα της αυτονομίας σκιαγραφεί μια κοινωνία ικανή να ξεκινήσει ρητά την αυτοϊδρυση της, θέτοντας σε αμφισβήτηση τα ήδη δοθέντα θεσμικά όργανα, την ήδη καθιερωμένη εκπροσώπηση της. Εκκινώντας από την ιδιαίτερη θεώρηση της κοινωνίας ως κατασκευή, ως ένα ενδεχομενικό και μη αναγκαίο ιστορικό προϊόν της ανθρώπινης δράσης, το πολιτικό πρόταγμα της αυτονομίας συνιστά μια θεμελιώδη πρόκληση για την ελευθερία, η οποία οικοδομείται όχι ενάντια ή έξω, αλλά μέσα στον κοινωνικό ιστό, προσδίδοντας στην ανθρωπότητα την πλήρη ευθύνη για την διαμόρφωση του δικού της κοινωνικού και πολιτιστικού πλαισίου.

Η δόμηση μιας αυτόνομης κοινωνίας για τον Καστοριάδη, «θέτει το πολιτικό πρόβλημα της ανασύστασης της συλλογικότητας»,³⁷ την οποία θεωρεί ως μόνη διέξοδο αφύπνισης στα ζητήματα που επιφέρει η φιλελεύθερη καπιταλιστική πολιτική μέσα στην οποία έχει βυθιστεί η κοινωνία. Η ανασύσταση της συλλογικότητας, προϋποθέτει την επανασύσταση και τη μεταμόρφωση των θεσμικών της οργάνων που «ορίζει μια ενότητα του επαναστατικού σχεδίου».³⁸ Στο δοκίμιο «Επαναστατικό

πρόβλημα», ο Καστοριάδης αναγνωρίζει στο μετασχηματισμό της κοινωνίας «την καταστροφή της σημερινής οικονομικής νοοτροπίας, καθώς και όλου του συστήματος ψυχικών κινήτρων και αξιών που είναι συνυφασμένα μαζί του.³⁹ Αυτό σημαίνει ότι η αυτονομία διανοίγει τον δρόμο στην διαδικασία της επαναστατικότητας⁴⁰ που θεμελιώνει μια νέα μορφή κοινωνικής οργάνωσης ως ένα ρητά αυτοθεσπιζόμενο ανοικτό έργο, έναν νέο κόσμο, *«ο οποίος ακολουθεί νέους νόμους, δημιουργεί ένα νέο είδος».*⁴¹

Σε αντίθεση με το συγκρουσιακό μοντέλο του Καστοριάδη, στο οποίο η αυτονομία εναντιώνεται τους ήδη υπάρχοντες θεσμούς, αποσκοπώντας στην αναπαραγωγή τους,⁴² ο Ward δεν συνδέει την αυτονομία με την εγκαθίδρυση μιας νέας κοινωνίας. Η αυτονομία είναι συνυφασμένη *«με την ουσιαστική μετατόπιση της ισορροπίας στην κοινωνία προς αυτοοργανωτικές κοινωνικές μορφές».*⁴³ Ανατρέχοντας στον αναρχικό συγγραφέα Paul Goodman, ο οποίος υπενθυμίζει ότι το κίνητρο για κάθε πολιτικοκοινωνική αλλαγή είναι η ελευθερία και όχι η αυτονομία,⁴⁴ ο Ward δεν υπερασπίζεται «μια αντίστροφη σχέση μεταξύ της κοινωνίας και της πολιτικής αρένας»,⁴⁵ ως μέρος ενός επαναστατικού σχεδίου. Για τον Ward η αυτονομία συνιστά τρόπο κοινωνικής αυτοοργάνωσης, μια μορφή κοινωνικής λειτουργίας που αναγνωρίζεται εκεί όπου τα άτομα συνδέονται σε μια ένωση θεμελιωμένη σε κοινές αναγκαιότητες ή κοινά συμφέροντα. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, για τον Ward η αυτονομία *«προϋποθέτει διαφορετικά είδη σχέσεων και συμπεριφορών».*⁴⁶

Σύμφωνα με τον Ward, η αυτονομία υποκαθιστά την αρχή της εξουσίας, επιτελώντας μια διάκριση ανάμεσα στο κράτος και την κοινωνία που την απελευθερώνει από κάθε υποταγή στις αρχές, οικοδομώντας από μόνη της μια αρχή, η οποία στερείται οποιαδήποτε αρχή. Η αυτονομία διακρίνεται πάντα από το κράτος και την κοινωνία, εκεί όπου προστατεύονται οι κοινωνικές αρχές, κάνοντας την εμφάνιση της σε τόπους *«όπου τα άτομα συνδέονται σε μια ένωση, η οποία οικοδομείται σε μια κοινή ανάγκη ή ένα κοινό συμφέρον».*⁴⁷ Σε αυτό το πλαίσιο η αυτονομία υποστηρίζει μια μορφή καθημερινής ζωής και εντοπίζεται στις αυτοοργανώσεις και τους αποκεντρωμένους από το κράτος θεσμούς, αποκαλύπτοντας το αδιαίρετο της κοινωνικοπολιτικής εξουσίας, στην οποία τελευταία ο συγκεντρωτισμός, η κατανάλωση και η συστηματική αποδόμηση των ατομικών, συλλογικών και περιφερειακών αξιών συντηρούν το κληροδοτήματα του παλαιού απολυταρχισμού. Επομένως για τον Ward, η αυτονομία λειτουργεί στο πλαίσιο των κατοχυρωμένων λειτουργιών της κοινωνίας, ενισχύοντας έναν αριθμό εναλλακτικών

αξιών και τρόπων ανθρώπινης συμπεριφοράς, «προσδίδοντας τα απαραίτητα εφόδια για την ανθρώπινη επιβίωση».⁴⁸

Ο Ward αναγνωρίζει την αυτόνομη κοινωνική οργάνωση στα παραδείγματα της καθημερινής εφευρετικότητας των απλών ανθρώπων, οι οποίοι μέσω της συνεργασίας, της αλληλεγγύης και της εθελοντικής συλλογικής δράσης, διαμορφώνουν μια πιθανότητα κοινωνικής ζωής από-τα-κάτω. Τα καθημερινά περιβάλλοντα ανθρώπινης διαβίωσης «μετασχηματίζουν συνεχώς την πολιτική της καθημερινής ζωής, οικοδομώντας ζωτικούς τόπους δημιουργικότητας και κοινωνικού μετασχηματισμού».⁴⁹ Επιστρατεύοντας το παράδειγμα των κινημάτων της δεκαετίας του εβδομήντα, ο Ward αποδεικνύει ότι η κρατική γραφειοκρατία, η εταιρική γιγάντωση και οι προνομιακές ιεραρχίες οικοδομούν παράλληλες οργανώσεις σε βάρος των από κάτω. Αντιθέτως, τα παραδείγματα μιας αναρχικής μεθόδου κοινοτικής οργάνωσης είναι θεμελιωμένα στον εθελοντισμό, την λειτουργικότητα, την προσωρινότητα και στην περιορισμένη έκταση.⁵⁰ Ο Ward ανατρέχει στην κληρονομία της κλασσικής αναρχικής σκέψης, η οποία προσβλέπει στη μελλοντική οργάνωση της κοινωνίας ως (commune), «μια γαλλική λέξη που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ισοδύναμη της λέξης «ενορία» (parish) ή της ρωσικής λέξης «soviet» στο αρχαϊκό της νόημα, ως εδαφική μονάδα για την κοινή καλλιέργεια της γης».⁵¹ Αναφέρεται επίσης στο συνδικάτο, το οποίο προσδιορίζει «ως κοινοπραξία, συμβούλιο και μορφή βιομηχανικής οργάνωσης».⁵² Σε αυτό το πλαίσιο επεξεργάζεται μορφές κοινωνικής οργάνωσης που ενοποιούν το χωρικό με το παραγωγικό πεδίο, και «οι οποίες θα μπορούσαν να λειτουργήσουν μεταξύ τους σε επίπεδο ομοσπονδίας».⁵³ Ο Ward στο επίπεδο της ευρύτερης οργάνωσης οραματίζεται την γειτονιά αυτοδιοικούμενη, κάθε γειτονιά ενωμένη σε ομοσπονδία σε επίπεδο πόλης, και πόλεις οργανωμένες ως ομοσπονδίες σε επίπεδο περιφέρειας. Οραματίζεται επίσης την τοπική κοινότητα να διαθέτει τη δική της γη, έτσι «ώστε οι μισθώσεις για την χρήση γης να χρηματοδοτούν τοπικές κοινές υπηρεσίες».⁵⁴ Όπως παρατηρεί, το παράδειγμα του Ολλανδικού κράτους, το οποίο είναι θεμελιωμένο στα Μεσαιωνικά καντόνια πόλη-κράτος, θα μπορούσε να ασκεί ένα επιθυμητό μοντέλο στην Ευρώπη για την αποδοχή των τοπικών διαφορετικοτήτων κάθε περιοχής, αντί της συγχώνευσης των χωρών στην κεντρική υπερδομή της Ευρωπαϊκής Κοινότητας, η οποία προκαθορίζει την επιβολή των ισχυρότερων κρατών εις βάρος των μικρότερων εθνών-μελών.⁵⁵

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο ο Ward πραγματεύεται μορφές κοινωνικής οργάνωσης, θεμελιωμένες σε αποκεντρωμένες μορφές συνεργασίας, των οποίων *«οι αποφάσεις λαμβάνονται από τα κάτω χωρίς κρατική παρέμβαση»*⁵⁶ ως προϊόν της ελεύθερης συμφωνίας που συνάπτεται μεταξύ διαφόρων ομάδων που *«θεσμίζονται ελεύθερα για την ικανοποίηση της άπειρης ποικιλίας των αναγκών και των φιλοδοξιών του πολιτισμένου όντος»*.⁵⁷ Επομένως, στο πλαίσιο της μόνιμης απαίτησης για κοινωνική επανάσταση που οικοδομεί ο μεταμαρξισμός και ο μετααναρχισμός, δηλαδή ως ηθικοπολιτικό πρόταγμα που έρχεται από το παρελθόν και ανοίγεται στο μέλλον, διεκδικώντας «την ατομική και κοινωνική ελευθερία των πολλών που γίνεται πράξη μέσα από μια ριζική εξίσωση στη νομή των ποικίλων εξουσιών και των πόρων τους»,⁵⁸ ο Ward αξιοποιεί την αναρχική σκέψη και την α-ταξία που αυτή συνεπάγεται,⁵⁹ αναπτύσσοντας μια κοινωνιολογία της αυτονομίας με σημείο αναφοράς την υπεράσπιση της ανθρώπινης συνεργασίας, αποκεντρωμένης από τις κεντρικές εξουσίες. Μέσω της συνεργασίας, τα άτομα συνοικοδομούν το περιβάλλον τους, λειτουργώντας δυνητικά ως τόπος ανθρώπινης δημιουργικότητας και κοινωνικού μετασχηματισμού. Έτσι η αυτονομία *«περιγράφει ένα τρόπο ανθρώπινης οργάνωσης που βασίζεται στην εμπειρία της καθημερινής ζωής και λειτουργεί παράλληλα με και παρά τις κυρίαρχες αυταρχικές τάσεις της κοινωνίας μας»*.⁶⁰ Μια από τις εφαρμογές αυτής της αυτοοργάνωσης συνιστούν τα κοινοτικά εργαστήρια, τα οποία αντιπροσωπεύουν παραδείγματα παραγωγής κοινών αγαθών και πόρων, και ως τέτοια αποτελούν σημαντική επίδειξη κοινωνικής αυτοδιαχείρισης και συνεταιρισμού εργαστήρια. Η επόμενη ενότητα επεξεργάζεται τα κοινοτικά εργαστήρια σε μια συγκριτική παράθεση με τα αυτόνομα κοινωνικά κέντρα, τα οποία προσλαμβάνονται ως μορφές δημιουργικής παραγωγής δημόσιου χώρου.

3.6 Αυτόνομα κοινωνικά κέντρα και κοινοτικά εργαστήρια.

Τα αυτόνομα κοινωνικά κέντρα συνιστούν μορφές αστικών παρεμβάσεων που οικοδομούν αποκεντρωμένες, αυτοδιαχειριζόμενες κοινότητες, ενεργοποιώντας εναλλακτικές τακτικές κοινωνικής οργάνωσης, σε μια προσπάθεια *«να ανοιχτούν θύλακες στον αστικό χώρο αφιερωμένων στους ανθρώπους, με δραστηριότητες θεμελιωμένες στις συνεργατικές αρχές από ένα επίπεδο λαϊκής βάσης (grassroots)»*.⁶¹ Τα κοινωνικά κέντρα οικοδομούνται στην ιδέα της συνεργατικής οργάνωσης και διαχείρισης μέσα στα νομικά σχήματα της συλλογικής μίσθωσης ή της

κοινοκτημοσύνης.⁶² Ο ρόλος των κοινωνικών κέντρων στις παρούσες αστικές συνθήκες είναι αμφίσημος. Από την μια πλευρά ο όρος αποκτά τον χαρακτήρα «της εναντίωσης» στο νεοφιλελεύθερο μήνυμα πως δεν υπάρχει εναλλακτική λύση⁶³ και από την άλλη συνιστά πολιτιστικό πόλο για την ανάπτυξη ποικίλων δραστηριοτήτων, αποκτώντας χαρακτηριστικά κοοπερατίβας (cooperative), ενταγμένης στην καπιταλιστική συνθήκη. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, τα κοινωνικά κέντρα «έχουν αποκτήσει σήμερα σημαντική σημασία κάτω από το φως του αστικού εξευγενισμού και της ιδιωτικοποίησης του δημόσιου χώρου».⁶⁴

Τα κοινωνικά κέντρα ριζώνουν στις ιδέες του κολεκτιβισμού, όπως συστήνεται από τον Pyotr Kropotkin. Δηλαδή ως «μικρές κοινότητες μέσα στην υπερφορτωμένη πόλη, οι οποίες διασπούν την μονοδιάστατη παραγωγική διαδικασία».⁶⁵ Έτσι τα κοινωνικά κέντρα διαμορφώνονται ως πυρήνες κοινωνικής αυτονομίας και ελευθερίας με σκοπό την οικοδόμηση μιας αταξικής κοινωνίας με οριζόντια οργάνωση και κοινοκτημοσύνη. Ενδεικτικά παραδείγματα κοινωνικών κέντρων συνέστησαν τα αυτόνομα ευρωπαϊκά κινήματα της δεκαετίας του εβδομήντα⁶⁶ που συνέδεσαν την αυτονομία με τον εργατισμό μέσα από τους αγώνες της εργατικής τάξης, επεκτείνοντας τις κινητοποιήσεις τους στην ευρύτερη πόλη, πυροδοτώντας μια σειρά απεργιών, σαμποτάζ και καταλήψεων κτιρίων.⁶⁷ Κατά μια άποψη, τα αυτόνομα κοινωνικά κέντρα την δεκαετία του εβδομήντα διατύπωσαν το αίτημα της Καταστασιακής Διεθνούς για φαντασία στην καθημερινή ζωή, μέσα από μια πιθανή άμεση επανάσταση.⁶⁸

Συντηρώντας αυτήν την παράδοση, τα αυτόνομα κοινωνικά κέντρα τηρούν στάση πολιτικής ανυπακοής «που υπερτονίζει την βούληση για καταστροφή με βάση τα αποτελέσματα των δράσεων τους».⁶⁹ Στο πλαίσιο αυτό, οι καταλήψεις κενών κτιρίων από τον αντιεξουσιαστικό χώρο δεν συγκροτεί μορφή κοινωνικού κινήματος σε σχέση με την ανάπτυξη διεκδικητικού λόγου και συγκεκριμένων αιτημάτων.⁷⁰ Σύμφωνα με τον Day, τα αυτόνομα κοινωνικά κέντρα εμπίπτουν στην κατηγορία της Προσωρινής Αυτόνομης Ζώνης TAZ, διατηρώντας τη δέσμευση τους στην αυτονομία και την κοινότητα ως εναλλακτική έναντι της νεοφιλελεύθερης τάξης.⁷¹ Αυτό σημαίνει ότι επιτελείται ένας διαχωρισμός μεταξύ πολιτικού και κοινωνικού, με τα αυτόνομα κοινωνικά κέντρα να βρίσκονται σε μια συνεχή εναντιωματική κατάσταση έναντι της μαζικής κοινωνίας, καθιστώντας την έννοια της αυτονομίας ασύμβατη με την κοινωνική πραγματικότητα.

Από μια αντίθετη προοπτική, ο Ward ανατρέχει στην μεταπολεμική Βρετανία, στην περίοδο της χειρότερης έλλειψης στέγης που γνώρισε η χώρα,⁷² όταν πάνω από χίλια άδεια στρατόπεδα, εγκαταλελειμμένα σχολικά κτίρια, ξενοδοχεία, οικίες και μαγαζιά καταλήφθηκαν από μεγάλο πλήθος οικογενειών, *«οργανώνοντας κοινότητες από ανθρώπους που είχαν πολύ λίγα κοινά μεταξύ τους, εκτός από το ότι ήταν άστεγοι»*.⁷³ Η καταλήψεις αυτές ξεκίνησαν ως αυθόρμητες ατομικές ενέργειες και εξαπλώθηκαν σύντομα σε ολόκληρη την Βρετανία, διαμορφώνοντας μια κοινωνία αυτοπροστασίας, η οποία πίεσε τις αρχές για παροχή νερού, ηλεκτρικού ρεύματος και υπηρεσιών υγιεινής στα πρώην στρατόπεδα. Σύμφωνα με τον Ward, πριν γίνει η μεταεγκατάσταση των καταληψιών σε πραγματικές οικίες, μια διαδικασία που κράτησε αρκετά χρόνια,⁷⁴ ο διαμερισμός των καταλυμάτων και ο συντονισμός των εργασιών διαβίωσης οικοδόμησε μορφές κοινοτήτων που λειτουργούσαν μέσα από αυτοργανωμένα επιτόπια συμβούλια, *«οδηγώντας τους ένοικους στην συμμετοχή της οργάνωσης της δικιά τους ζωής»*.⁷⁵ Στην περίπτωση αυτή, οι καταλήψεις εντάσσονται σε μια πρακτική άμεσης δράσης σε μια μη επαναστατική κατάσταση, λειτουργώντας μέσα από μια ελεύθερη, εθελοντική και αυτόνομη δραστηριότητα που υποστηρίζει πρακτικές διεύρυνσης του μοιράσματος. Με άλλα λόγια, η κοινωνική σχηματοποίηση μέσω ενός αποκεντρωμένου δικτύου αυτόνομων κοινοτήτων δεν συνιστά απαραίτητα επαναστατική πρακτική, παρά μόνο επιστροφή σε μια παλαιότερη μορφή κοινοτικής οργάνωσης. Ο Ward υπενθυμίζει ότι οι Μεσαιωνικές πόλεις αντιπροσωπεύουν μια πολύ ξεκάθαρη επίδειξη κοινοτήτων που διοικούν τον εαυτό τους μέσω της διεξαγωγής συνελεύσεων. Οι συνελεύσεις αυτές *«δεν ήταν αντιπροσωπευτικές του συνόλου, αντίθετα η συνέλευση απαρτιζόταν από το σύνολο της κοινότητας»*.⁷⁶ Αυτό αποδεικνύει ότι οι κοινοτικές οργανώσεις έχουν την δυνατότητα να λειτουργήσουν μέσω άτυπων, παροδικών δικτύων συντονισμού χωρίς επίσημη οργάνωση και ιεραρχία.

Ο Ward επαναφέρει το παράδειγμα των DIY κοινοτήτων που αναφέρονται ως «plotlanders»,⁷⁷ το τελευταίο εκτεταμένο στεγαστικό κίνημα στην Βρετανία που έδρασε μεταπολεμικά στην επαρχία, κυρίως στην κομητεία Sussex. Οι plotlanders έστηναν άτυπες συνοικίες σε μικρά τμήματα γης ανάμεσα σε καλλιεργήσιμες εκτάσεις, κατασκευάζοντας εξοχικές οικίες που είχαν τον ρόλο της μόνιμης κατοικίας. Ο Ward και ο αρχιτέκτονας Dennis Hardy στη μελέτη τους για τους plotlanders, περιγράφουν τις συνοικίες τους ως *«ένα αυτοσχέδιο τοπίο διάσπαρτο από εξοχικές οικίες, κατασκευασμένες από στρατιωτικά υπόστεγα, σιδηροδρομικά βαγόνια,*

*παράγκες, παραπήγματα και καλύβες που σταδιακά αναπτύσσονταν σε ένα συνηθισμένο προάστιο».*⁷⁸ Το κίνημα plotlanders που συγκροτήθηκε από άτομα που διέφυγαν στην επαρχία λόγω των φτωχών συνθηκών διαβίωσης στην πόλη, εισάγουν μια κρίσιμη συζήτηση για την άτυπη στέγαση, ένα φαινόμενο άρρηκτα συνδεδεμένο με την ιστορία της στέγασης, η οποία αντανακλάται στην ανθολογία του Bernard Rudolfsky «*Αρχιτεκτονική χωρίς αρχιτέκτονες*»,⁷⁹ υποδεικνύοντας την γενεαλογία μιας άτυπης συλλογικής διεργασίας στην πρακτική της αρχιτεκτονικής. Βέβαια, ο Ward κάνει σαφές ότι το αγγλικό παράδειγμα plotlanders συνιστά ένα περιθωριακό βρετανικό φαινόμενο σε σύγκριση με τις πόλεις του κόσμου, στις οποίες οι ανεπίσημες κατοικίες ξεπερνούν σε αριθμό αυτές που προέρχονται από σχεδιασμό, διδάσκοντας ότι «*οι αυτοσχέδιοι οικισμοί είναι ο θρίαμβος της λαϊκής πρωτοβουλίας και εφευρετικότητας*».⁸⁰

Ο Ward αναφέρεται εκτεταμένα στις εργασίες του αρχιτέκτονα John Turner, ο οποίος μετά από εμπειρία ετών σε κοινότητες της Λατινικής Αμερικής ανέπτυξε μια κρίσιμη συζήτηση για την πολιτική της στέγασης στις δυτικές κοινωνίες. Ο Turner διδάχτηκε στην Νότια Αμερική ότι η παράνομη κατάληψη οικισμών «*δεν συνιστά ένα απειλητικό σύμπτωμα κοινωνικής δυσφορίας, αλλά θρίαμβο της αλληλοβοήθειας, η οποία προσπερνά την ανέχεια*».⁸¹ Οι εργασίες του Turner υποδεικνύουν στον Ward ότι οι φτωχοί πληθυσμοί σε κράτη με αδύναμες εξουσίες «*έχουν ελευθερία αυτοεπιλογής, ελευθερία να υπολογίζει η ίδια η κοινότητα τους πόρους της και ελευθερία να διαμορφώνει το δικό της περιβάλλον*».⁸² Αντιθέτως ο φτωχός πληθυσμός του πλούσιου κόσμου, στον οποίο κάθε κομμάτι γης ανήκει στο κράτος ή σε ιδιώτες, οι οποίοι επιβάλλουν σκληρές νομοθεσίες, προωθούν τους ανθρώπους σε οικίες εφαρμοσμένων κυβερνητικών σχεδίων στέγασης, χωρίς «*να σταματά ο οικονομικός κύκλος στον οποίο είναι παγιδευμένοι*».⁸³

Ο Ward επισημαίνει ότι στο πλαίσιο της σημερινής πολύπλοκης κοινωνικής οργάνωσης, η αυτονομία μπορεί να λειτουργήσει μόνο μέσα από εγχειρήματα αυτοπασχολούμενων και αποκεντρωμένων παραγωγικών λειτουργιών εντός του καπιταλιστικού συστήματος. Ακολουθώντας την σκέψη του Kropotkin «*για την αμέτρητη ποικιλία εργαστηρίων και βιομηχανιών που ικανοποιούν την ποικιλία των πολιτισμικών επιλογών στην σύγχρονη εποχή*»,⁸⁴ ο Ward αναπτύσσει το δοκίμιο της «*Αυτοαπασχολούμενης Κοινωνίας*» (Self-Employment Society)⁸⁵ για να επεξεργαστεί παραδείγματα μικρών βιομηχανικών μονάδων που λειτουργούν ανεξάρτητα από τις βιομηχανίες μεγάλης κλίμακας, στήνοντας κοινές επιχειρήσεις υπό την αιγίδα και τον

έλεγχο των εργαζομένων, απελευθερώνοντας έτσι την πειθαρχία τους στην δική τους κοινή παραγωγή.⁸⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, ο Ward εισηγείται «τα κοινοτικά εργαστήρια που λειτουργούν στην βάση της δικής τους παραγωγικής ικανότητας και διανομής,⁸⁷ οικοδομώντας μια αυτόνομη δραστηριότητα, θεμελιωμένη στη βάση της εθελοντικής συμμετοχής των άμεσα εμπλεκόμενων μελών, κάτι που συνεπάγεται την απεμπλοκή από τα δεσμά του πολιτικοοικονομικού παραγωγικού αυτοματισμού.

Ο Ward αντιλαμβάνεται τα κοινοτικά εργαστήρια ενσωματωμένα χωρικά στην κοινότητα, συγκροτημένα από εθελοντικές ομάδες εργασίας, οι οποίες δημιουργούν, συνθέτουν και παράγουν προϊόντα και γνώσεις, καλύπτοντας οποιαδήποτε ανάγκη της κοινότητας. Πρόκειται για μικρές και ευέλικτες παραγωγικές μονάδες, οι οποίες μεταμορφώνουν την εργασία σε αυτενέργεια,⁸⁸ μετατρέποντας το πεδίο της αυτοματοποιημένης παραγωγής σε πεδίο πειραματισμού, καινοτομίας και δυναμικά σε χώρο εκπαίδευσης, ανοιχτό στην τοπική κοινωνία.⁸⁹ Σε αυτό το πλαίσιο, τα κοινοτικά εργαστήρια συνιστούν τους χώρους της DIY κουλτούρας που συμπλέκει τις πρακτικές «κάνοντας το δικό μας πράγμα» (doing our own thing),⁹⁰ διαμορφώνοντας έτσι έναν πυρήνα που κινητοποιεί την «ανεκμετάλλευτη δυναμική του κάθε γκέτο, της συνοικίας ή της ιδιοκτησίας».⁹¹ Αυτή η μη-ιεραρχική μορφή οργάνωσης, οικοδομείται στη βάση της εθελοντικής δράσης και του αυθορμητισμού που σύμφωνα με τον Bookchin αποτελεί συμπεριφορά, αίσθημα και σκέψη ελεύθερης από εξωτερικούς εξαναγκασμούς και επιβεβλημένους περιορισμούς, και «όχι απλώς μια παρόρμηση ή μια ανεξέλεγκτη αναθυμίαση πάθους και δράσης».⁹²

Κάτω από αυτό το πρίσμα, τα κοινοτικά εργαστήρια ενεργοποιούν πρακτικές κοινωνικοπολιτικής δέσμευσης χωρίς να αποσκοπούν στην γενική μεταρρύθμιση, στην άμυνα ή την εξέγερση της κοινωνίας που σύμφωνα με τον Ward είναι σε μεγάλο βαθμό αναποτελεσματικές πρακτικές.⁹³ Τα κοινοτικά εργαστήρια λειτουργούν ως συσκευές κοινωνικής οργάνωσης, συνδεδεμένα άρρηκτα με την έννοια του μοιράσματος των αγαθών και των υπηρεσιών. Οικοδομούν ανεξάρτητες από την εποπτεία του κράτους ή την εξάρτηση του κεφαλαίου αυτόνομες κοινότητες, μέσα από κοινές πρακτικές διαβίωσης στην καθημερινή ζωή. Λαμβάνοντας ως δεδομένο πως η αυτονομία εστιάζει στον εθελοντισμό, στην αλληλεγγύη και στο μοίρασμα από ένα επίπεδο βάσης από τα κάτω, στην συνέχεια αναπτύσσεται κρίσιμη κριτική σχετικά με την καλλιτεχνική αυτονομία που προάγεται από τα πάνω ως διακριτή πρακτική του δημιουργικού πεδίου.

4.6 Αυτόνομη τέχνη, αυτονόμηση της τέχνης και αυτόνομες συλλογικότητες:

Αντιφατικές όψεις της δημιουργικής πρακτικής.

Ο ιστορικός τέχνης και επιμελητής Alain Moore στο βιβλίο *«Κατάληψη του Πολιτισμού: Τέχνη και Καταλήψεις στην Πόλη από τα Κάτω»*⁹⁴ που εκδόθηκε το 2015, αναφέρεται στις καταλήψεις καλλιτεχνών, εντοπίζοντας την γενεαλογία τους στις πρακτικές των καλλιτεχνών της Νέας Υόρκης την δεκαετία του ογδόντα.⁹⁵ Παρότι δεν προσδιορίζεται το πλαίσιο του όρου «κατάληψη καλλιτεχνών» σε σχέση με τα γενικότερα κινήματα των καταλήψεων, ο Moore επισημαίνει τον διαμεσολαβητικό ρόλο των καλλιτεχνικών πρακτικών μεταξύ του κόσμου της τέχνης και των διάφορων ειδών υποκουλτούρας, στο πλαίσιο των διαδικασιών για την αναδιάρθρωση των μεταβιομηχανικών πόλεων. Πιο συγκεκριμένα, ο Moore συνδέει τις καταλήψεις καλλιτεχνών με την κοινωνική κριτική, *«ως μια πρακτική που ευθυγραμμίζεται απευθείας με τις πολιτικές της αναγέννησης της γειτονιάς»*.⁹⁶

Από μια αντίθετη οπτική, ο καλλιτέχνης και θεωρητικός Michael Drake αντιλαμβάνεται τις καταλήψεις καλλιτεχνών ως το αποτέλεσμα της μετακίνησης της τέχνης από τον εκθεσιακό χώρο προς την δημόσια σφαίρα και τον εναγκαλισμό της με τις πρακτικές των ριζοσπαστικών κινημάτων του 1970, όπου ιδρύει και το καθεστώς των εναλλακτικών καλλιτεχνικών χώρων, μέσα στους οποίους *«η συλλογικότητα είναι ενσωματωμένη σε άλλες μορφές τρόπων ζωής, παράγοντας αφενός νέες υποκειμενικότητες και αφετέρου νέα αντικείμενα τέχνης»*.⁹⁷ Για τον Drake ο όρος κατάληψη καλλιτεχνών σηματοδοτεί εναλλακτικούς καλλιτεχνικούς χώρους, στους οποίους *«τα ελιτίστικα δίκτυα της τέχνης διασταυρώνονται και επικαλύπτονται με παρόμοια δίκτυα πολιτικού ακτιβισμού»*.⁹⁸ Πρόκειται για ανοικτά εργαστήρια (run-open studios) ποικίλης κλίμακας πολιτιστικών και δημιουργικών εκδηλώσεων που σύμφωνα με τον Drake *«συστήνουν μια οριοθετημένη χωροχρονική συσκευή, στην οποία η πολιτιστική παραγωγή αλληλοσυνδέεται με τις εναλλακτικές μορφές ζωής»*.⁹⁹ Κατά μια άποψη, ο όρος της κατάληψης καλλιτεχνών αναγνωρίζεται ως αισθητική αστική παρεκτροπή (détournement) που λειτουργεί μετασχηματικά στο ίδιο το περιεχόμενο της τρέχουσας τέχνης, προωθώντας την σύγκλιση των πρακτικών της με τα ευρύτερα ακτιβιστικά δίκτυα των κινημάτων πόλης, ενσωματώνοντας με αυτό τον τρόπο το αισθητικοπολιτικό στο πολιτιστικό πεδίο.¹⁰⁰

Σε κάποιο συναφές πλαίσιο, ο θεωρητικός τέχνης και φιλόσοφος Gerald Raunig¹⁰¹ στην εργασία του για την ριζοσπαστική πολιτικοποίηση των καλλιτεχνών τον εικοστό

αιώνα, η οποία εκτείνεται από τις δράσεις του Gustave Courbet έως τους Καταστασιακούς, εκτιμάει ότι η τέχνη δεν φαίνεται να είναι ενσωματωμένη στην ζωή καθώς «εκκινεί μια κοινωνική κριτική από μια συγκεκριμένη σχέση αυτονομίας απέναντι σε όλες στις πτυχές της ζωής».¹⁰² Η πρόσφατη διασπορά της τέχνης στον δρόμο με την εισαγωγή συνθημάτων όπως «ο καθένας είναι καλλιτέχνης ή η τέχνη στην κοινωνία»¹⁰³ που αντανακλά την παραβίαση των ορίων ανάμεσα στην τέχνη και το κοινωνικό πεδίο, για τον Raunig «συνιστούν διαιστορικά πρότυπα σύνδεσης της τέχνης με την πολιτική»,¹⁰⁴ ευθυγραμμισμένη η τελευταία με την αυτονομία της τέχνης. Και ενώ η θεσμική κριτική τη δεκαετία του εβδομήντα αποδέσμευσε το πεδίο της τέχνης από τις αρχές της αισθητικής ηθικής που καθιστούσε την φύση της από μόνη της ένα τέλος,¹⁰⁵ το αυτόνομο καθεστώς στην τέχνη παραμένει ως σήμερα ο δείχτης αξιολόγησης για την κρίσιμη διάκριση μεταξύ τέχνης και μη-τέχνης.¹⁰⁶

Η αυτονομία στενά συνδεδεμένη με το μοντέρνο καλλιτεχνικό κίνημα, ιδιαίτερα με την αμερικανική πρωτοπορία μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, επικυρώνει την αισθητική εγκυρότητα «της τέχνης προς χάριν της τέχνης» (*l'art pour l'art*) ως περιεχόμενο της ίδιας της τέχνης. Στο δοκίμιο του Clement Greenberg «*Avant-garde and Kitsch*»¹⁰⁷ που δημοσιεύτηκε το 1939 στην Νέα Υόρκη, η καλλιτεχνική πρωτοπορία αναγνωρίζεται ως ένα αυτόνομο πεδίο αφιερωμένο στην παραγωγή αισθητικών αποτελεσμάτων. Όπως διατυπώνει χαρακτηριστικά ο Greenberg, «η στροφή των πρωτοποριών προς την έκφραση για χάρη της έκφρασης, συνιστά το θέμα της έκφρασης σημαντικότερο από ότι το αντικείμενο το οποίο εκφράζεται».¹⁰⁸ Η διάσταση της έκφρασης που λειτουργεί ως ιστορική συνέχεια στα κινήματα της πρωτοπορίας, συναρτάται με μια επαναστατική πράξη που επιτελείται στο πλαίσιο της αστικής δημοκρατίας. Για τον Greenberg, η πρωτοπορία απορρέει από τις ελίτ της άρχουσας τάξης, «από την κοινωνία από την οποία θεωρείται ότι αποκόπτεται, αλλά με την οποία παρέμεινε πάντα συνδεδεμένη με έναν χρυσό ομφάλιο λώρο».¹⁰⁹

Από την άλλη πλευρά ο Gregory Sholette, επισημαίνει ότι οι καλλιτέχνες και τα «αριστουργήματα» της μοντέρνας τέχνης, όπως και το περιεχόμενο της ιστορικής πρωτοπορίας, αποκτούν μια εξέχουσα θέση στον μοντέρνο προοδευτισμό, αποκαλύπτοντας ιστορικές συμμαχίες μεταξύ της προώθησης της μοντερνιστικής αντίληψης της αυτονομίας του Greenberg και της ψυχροπολεμικής πολιτικής των Ηνωμένων Πολιτειών.¹¹⁰ Ο Sholette αναφέρεται σε μια φανταστική αυτονομία, με τα αισθητικά αξιώματα του Greenberg να αποδεικνύονται ιδιαίτερα χρήσιμα στον μεταπολεμικό καπιταλισμό, προσφέροντας την αύρα της πνευματικής φανταστικής

ελευθερίας από όλους τους κοινωνικούς περιορισμούς, με πιο γνωστή εκδοχή αυτής της καλλιτεχνικής αυτονομίας που συγκροτεί την μοναχική ιδιοφυΐα του καλλιτέχνη. Για τον Sholette, *«αυτό το φανταστικό βασίλειο της ανεξαρτησίας, σήμερα γίνεται όλο και περισσότερο ορατό ως ιδεολογική κατασκευή»*.¹¹¹

Όπως επιβεβαιώνει ο Foster, η καλλιτεχνική αυτονομία δεν διακηρύττει την αυτονομία του αντικειμένου της τέχνης, αλλά *«επινοεί στρατηγικές αυτονομίας που την προστατεύουν από την υπερφόρτωση της πολιτικής και της ιδεολογίας»*.¹¹² Για τον Foster, ο όρος αυτονομία προσδιορίζεται σε σχέση με τον αντιθετικό του όρο υποταγή. Αυτό σημαίνει πως η αυτονομία *«ενσωματώνεται στο περιεχόμενο της τέχνης, προσδίδοντας στο καθεστώς της πολιτική σημασία»*.¹¹³ Σε ένα συναφές πλαίσιο σκέψης, ο Rancière υπογραμμίζει ότι *«η αυτονομία και η ετερωνυμία επενεργούν ή εναντιώνονται μεταξύ τους αναδύοντας συγκρούσεις»*,¹¹⁴ οι οποίες διαμορφώνουν την αναγνωσιμότητα της σύγχρονης τέχνης ως παράγοντας κοινωνικών μετασχηματισμών και πραγμάτωσης επαναστατικών οραμάτων στην μεταδημοκρατική εποχή. Όπως διατυπώνει ο Rancière, *«χωρίς αυτονομία η τέχνη δεν είναι τέχνη, αλλά και χωρίς ετερωνυμία η τέχνη εξαφανίζεται»*.¹¹⁵ Σύμφωνα με αυτήν την λογική, η αισθητική αποδεσμεύεται από το έργο τέχνης και μετατίθεται στην πρόσληψη της εμπειρίας του, καθιστώντας την αισθητική εμπειρία ετερογενή, με την έννοια ότι *«το αντικείμενο αυτής της εμπειρίας καθίσταται αισθητικό στο μέτρο που δεν είναι, ή τουλάχιστον όχι μόνο τέχνη»*.¹¹⁶ Αυτή η μετάθεση της αυτονομίας από τη φύση στα φαινόμενα της τέχνης, για τον Sholette επανασυστήνει τη χρεοκοπημένη μοντερνιστική ιδέα της αυτονομίας, όχι ως μέσο απόσυρσης της τέχνης σε μια κλειστή αισθητική κυριαρχία, *«αλλά ως μοντέλο αντίστασης και παρέμβασης για πολιτικό μετασχηματισμό που εκτείνεται πέρα από τη σφαίρα της ίδιας της τέχνης»*.¹¹⁷ Σε αυτό το πλαίσιο, η υπόσχεση των κινημάτων της πρωτοπορίας για την σύνδεση της τέχνης με την κοινωνία γίνεται ορατή στον κοινωνικό ακτιβισμό *«που οδηγεί στην πολιτιστική τουριστική βιομηχανία του κεντρο-φιλελεύθερου κατεστημένου, για μια χρηστική και λειτουργική τέχνη που ενσωματώνει τις καλλιτεχνικές πρακτικές στην κοινωνική ζωή»*.¹¹⁸

Γενικότερα, το πλαίσιο της τρέχουσας τέχνης διαφοροποιείται από τα προγενέστερα είδη της ως προς ένα σημείο σε σχέση με την έμφαση που αποδίδει στον πολιτισμό, *«ως άμεσα πολιτικό έδαφος και για τον λόγο αυτό ως πεδίο πολιτικής δράσης»*.¹¹⁹ Θέτοντας στο επίκεντρο του πολιτικοκοινωνικού την αισθητική αυτονομία, το πεδίο της τέχνης θεμελιώνει ένα θεσμικό σύστημα που λειτουργεί ως κοινωνικό

υποσύστημα,¹²⁰ διαμορφώνοντας συνεχώς νέες μορφές καλλιτεχνικής οργάνωσης μέσα στο πλαίσιο του παγκόσμιου πολιτικοοικονομικού μηχανισμού. Οι πρακτικές της τέχνης ενσωματωμένες στις σύγχρονες δομές του εξατομικευμένου ανταγωνισμού, κατέχουν κεντρική θέση στο πεδίο της δημιουργικής, διανοητικής και άυλης εργασίας,¹²¹ οικοδομώντας μια ετερογενή τάξη δημιουργικών υποκειμενικότητων, η οποία *«προσελκύει, πουλάει, φέρνει τους ανθρώπους μαζί, ψυχαγωγεί, απευθύνει εκκλήσεις και εντυπωσιάζει»*,¹²² μέσα στους θεσμικούς χώρους τέχνης αλλά και έξω από αυτούς, σημασιοδοτώντας *«τον ανταγωνιστικό ατομικισμό ως προνόμιο του πολιτισμού για χάρη του θεάματος και της κατανάλωσης»*.¹²³ Το κανονικοποιημένο αυτό πρότυπο δημιουργικής εργασίας, γίνεται αντιληπτό ως ένας εναλλακτικός τρόπος ζωής και αφορά άμεσα τη σημασία της σύνδεσης του καλλιτέχνη με την αναδύομενη τάξη του εργαζόμενου στον δημιουργικό τομέα, ενταγμένου στις συνθήκες εναλλακτικής εργασίας *«precariat»*.¹²⁴ Έτσι, στις σύγχρονες εργασιακές συνθήκες ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ανεπανόρθωτα αποξενωμένος από την ευρύτερη τάξη των εργαζομένων, ως μια τάξη που στρέφεται στον εαυτό της (*class-for-itself*),¹²⁵ προτείνοντας την αναδιατύπωση της εργασιακής επισφάλειας ως πολιτική ανάδειξης καινοτόμων πρακτικών στον γενναίο κόσμο της δημιουργικής τάξης, όπως αυτή προβάλλεται σήμερα.¹²⁶

Η καλλιτεχνική πρακτική έχει εισέλθει σε ένα σύστημα επαγγελματισμού, *«λειτουργώντας δίπλα και παρά τις αυταρχικές τάσεις της κυρίαρχης κοινωνίας»*,¹²⁷ αποστερώντας τους καλλιτέχνες από κάθε αυθορμητισμό και πρωτοβουλία, ειδικά όταν η δημιουργική πρακτική αντλεί *«από την ευελιξία της ελεύθερης επικοινωνίας και την αυτοσυγγρότηση μιας ελευθερίας χωρίς παρεμβολές»*.¹²⁸ Στις διαλέξεις του προς τους αρχιτέκτονες¹²⁹ ο Ward πραγματεύεται τον επαγγελματισμό της αρχιτεκτονικής, η οποία μετέχει στην γραφειοκρατικοποίηση των κοινωνιών¹³⁰ που έρχεται ως αποτέλεσμα του ελέγχου των αρχιτεκτονικών ρυθμίσεων στην κρατική γραφειοκρατία, *«μια πολιτική που από τον εικοστό αιώνα είναι κοινή στα πολιτικά κόμματα της αριστεράς και της δεξιάς»*.¹³¹ Η πειθαρχία της αρχιτεκτονικής, όπως όλων των πειθαρχιών του δημιουργικού τομέα, συνιστά αποκλειστική εμπειρογνωμοσύνη που αξιολογείται με βάση τον ναρκισσισμό, ο οποίος πλαισιώνει τον δημιουργό, καθιστώντας τον σημαντικότερο από τους χρήστες του δημιουργήματος. Σύμφωνα με τον Ward, η επαγγελματοποίηση της δημιουργικότητας παράγει αποκλειστικότητες μέσω ειδικής εκπαίδευσης, διαπιστευμένης από το πανεπιστήμιο και επικυρωμένης από το κράτος. Σε αυτό το

πλαίσιο, η δημιουργικότητα αναφέρεται αφενός σε μια επιστημονική κατάρτιση και αφετέρου σε ένα εκλεπτυσμένο μηχανισμό παραγωγής και αναπαραγωγής των επιθυμιών της κοινωνίας. Με αυτήν την έννοια, *«όσο μεγαλύτερη είναι η εμπειρογνωμοσύνη, η ισχύς και η κατάσταση ενός επαγγέλματος, τόσο μικρότερη είναι η ευκαιρία για τον πολίτη να λάβει αποφάσεις»*.¹³²

Σήμερα, τα δημιουργικά επαγγέλματα συνιστούν μια μηχανιστική και εμπορική κατασκευή που απαρτίζεται από διανοούμενους, *«αυτή την ποιότητα του πνεύματος, η οποία προτρέπει τα άτομα να δρουν ενάντια στα δικά τους ενδιαφέροντα»*.¹³³ Ειδικότερα, η εξιδανικευμένη δημιουργικότητα προκύπτει αποκλειστικά από άρτια καταρτισμένα άτομα, έτσι ώστε *«να μπορεί να θεωρηθεί ότι η επιδίωξη της υψηλής δημιουργικότητας είναι για τους λίγους»*.¹³⁴ Πρόκειται για μια πολιτική κηδεμόνευσης της δημιουργικής πρακτικής, η οποία είναι αποξενωμένη από την πλειοψηφία των ανθρώπων. Η εξειδικευμένη δημιουργικότητα συγκροτεί ένα δικό της σύστημα, διαφοροποιημένο από τα ευρύτερα συστήματα της κοινωνίας, παρότι όλες οι τέχνες, από την αρχιτεκτονική, τα εικαστικά και τη λογοτεχνία έως το θέατρο και την μουσική θα μπορούσαν να θεωρηθούν αυτόνομες μορφές κοινοτικής οργάνωσης. Για τον Ward, η δημιουργικότητα ψηλαφεί διαφορετικές αισθητικές θεωρίες όταν αυτό που λείπει είναι η αισθητική ενός μετασχηματιστικού, εύπλαστου περιβάλλοντος.¹³⁵ Η ισχυρή πεποίθηση ότι η δημιουργικότητα πρέπει να ελέγχεται από κάποιο εξωτερικό πράκτορα, εκείνο που ο Martin Buber αναφέρει ως πολιτική αρχή, το τελικό βασίλειο του κράτους,¹³⁶ καθιστά το δημιουργικό πεδίο ένα σύνολο ιεραρχιών, αξιών και θεσμών. Πρόκειται για *«μια στενή αντίληψη σεκταρισμού, η οποία είναι κλειστή σε ένα ευρύ φάσμα φωνών και θεμάτων από τον έξω κόσμο»*.¹³⁷

Ως αρχιτέκτονας ο Ward υπερασπίζεται τον συμμετοχικό σχεδιασμό, μια διαδικασία που επιτρέπει στην κοινότητα να συμβάλλει στη σύλληψη και την δημιουργία των χώρων τους οποίους βιώνει. Όταν τα άτομα ελέγχουν τις αποφάσεις για τον χώρο που διαβιώνουν, είναι ελεύθερα να συνεισφέρουν και να συμβάλουν στο σχεδιασμό, στην κατασκευή ή στην διαχείριση της κατοικίας τους, τότε *«οικοδομείται μια διαδικασία στην οποία το παραγόμενο περιβάλλον υποκινεί την ατομική και την κοινωνική ευεξία»*.¹³⁸ Σε αντίθεση με τις σύγχρονες προσεγγίσεις στο συμμετοχικό σχεδιασμό που προτείνεται ως μηχανισμός γεφύρωσης του χάσματος μεταξύ των κέντρων λήψης αποφάσεων και της επιστημονικής κοινότητας από την μια πλευρά και της κοινωνίας από την άλλη, η συμμετοχή του κοινού περιορίζεται σε καθορισμένες συμμετοχικές διαδικασίες που εμπίπτουν στις πολιτικές ανάπτυξης και

ενδυνάμωσης των κοινοτήτων στο πλαίσιο της κοινωνίας των πολιτών.¹³⁹ Ο Ward αντιθέτως προσδιορίζει τον συμμετοχικό σχεδιασμό ως πρακτική αυτόνομων θεσμών που αντιτίθενται στην κατεύθυνση της βιομηχανοποιημένης αρχιτεκτονικής και του κρατικού έλεγχου, ικανοποιώντας τις ανάγκες της κοινότητας.¹⁴⁰ Όπως διευκρινίζει, οι σύγχρονες συζητήσεις για τον κοινωνικό συμμετοχισμό παρουσιάζονται στην μορφή της καθοδήγησης προς τους πολίτες, συνιστώντας μέρος του κοινωνικοποιημένου φιλελεύθερου δημοκρατικού λόγου ως μορφή κοινωνικής πολιτικής, η οποία διαμορφώνεται εκτός των ποικίλων προβλημάτων και των συμφερόντων των κοινοτήτων.¹⁴¹ Ιδιαίτερα η αστική πολιτική αναγνωρίζει την οικία ως νόμμο και όχι «ως ένα οργανισμό σε απευθείας σύνδεση με τον άνθρωπο, το περιβάλλον του και τον χώρο του».¹⁴² Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Ward εισηγείται ένα μέλλον με τους επαγγελματίες του δημιουργικού τομέα να μην θεωρούνται ξέχωρες οντότητες εμπειρογνομόνων με εξειδικευμένες γνώσεις, αλλά συνεργάτες και σύμβουλοι της κοινότητας, οι οποίοι μπορούν να αναπτύξουν «πρακτικές αυτοδιαχείρισης και αυτορρύθμισης, θεμελιωμένες στη βάση των πόρων της κάθε κοινότητας».¹⁴³

Ο Ward επικαλείται τη μέθοδο του Βέλγου αρχιτέκτονα Walter Seagal, γνωστή ως μέθοδος Seagal,¹⁴⁴ η οποία αναδεικνύει το ρόλο του αρχιτέκτονα ως επιβλέποντα μηχανικού των ατομικών δεξιοτήτων των ατόμων, τα οποία συμμετέχουν στις δικές τους κατασκευαστικές διαδικασίες, ακολουθώντας τις δικές τους ανάγκες.¹⁴⁵ Με αυτήν την έννοια, ο Ward δεν συνηγορεί υπέρ του συμμετοχικού σχεδιασμού, αλλά υπέρ της κοινωνικής συμμετοχής στη δημιουργική διαδικασία, διευκολύνοντας την κοινότητα στον έλεγχο του δικό της περιβάλλοντος, επιτρέποντας έτσι στα μέλη της κοινότητας να κατασκευάζουν τους χώρους τους, «συμμετέχοντας στην εμπειρία της δημιουργικότητας προσαρμοσμένης στις δικές τους ανάγκες και επιθυμίες».¹⁴⁶

Από την πλευρά του ο Sholette, εντοπίζει τη συμμετοχική δημιουργικότητα στην άτυπη αισθητική, μεγάλο μέρος της οποίας αναδύεται από χαλαρά δομημένες αυτόνομες συλλογικότητες, επικεντρωμένες στην παραγωγή, τη διανομή και την παρέμβαση που ο κόσμος της τέχνης απλώς αγνοεί.¹⁴⁷ Για τον Sholette, σήμερα δεν μπορεί κανείς να ξεφύγει από την εξάπλωση αυτής της ετερογενούς και άτυπης τέχνης, η οποία εκπέμπει από τους δρόμους, τα κοινοτικά κέντρα και τον κυβερνοχώρο. Πρόκειται για ένα ποιοτικό μετασχηματισμό της τέχνης που αναδεικνύει την ερασιτεχνική και συλλεκτικοποιημένη πολιτιστική παραγωγή, «η οποία ευθύνεται πολύ περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο παράγοντα στην επιτάχυνση

του μαρασμού της καλλιτεχνικής πρακτικής ως αυτόνομης». ¹⁴⁸ Για τον Sholette, όσο περισσότερο οι άτυποι πολιτιστικοί παραγωγοί συνειδητοποιούν τη δική τους ικανότητα για δημιουργική και μετασχηματιστική δράση, τόσο περισσότερο αποθαρρύνεται ο προνομιούχος χώρος που ήταν αφιερωμένος κάποτε στους «εκπαιδευμένους» καλλιτέχνες και στην προηγούμενη φανταστική αυτονομίας τους. ¹⁴⁹

Με βάση τα παραπάνω, το εικαστικό πεδίο συστήνεται ως μια αυθαίρετη δομή. Αφενός παρουσιάζεται ως ιδανικό πρότυπο δημιουργικής οργάνωσης, εξυπηρετώντας το πολιτιστικό κεφάλαιο των πόλεων και αφετέρου παρουσιάζεται ως σταθμός της κριτικής τέχνης, υποστηρίζοντας σθεναρά τα οικονομικά και ιδεολογικά θεμέλια του κόσμου της υψηλής τέχνης. ¹⁵⁰ Με αυτήν την έννοια, η αυτονομία στην τέχνη δεν μπορεί να λειτουργήσει μέσα σε ένα σύστημα που χειραγωγεί τις πρακτικές της, προωθώντας τη διεθνή αναγνώριση της ως παράγοντα εταιρικής επιχειρηματικότητας του παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού. ¹⁵¹ Συνεπώς, η αυτόνομη τέχνη μπορεί να εντοπιστεί εκεί όπου δεν υπάρχει διαθέσιμο πολιτιστικό κεφάλαιο για τις δημιουργικές βιομηχανίες, επιτρέποντας στις πρακτικές της να παράγουν μοντέλα τέχνης, συνδεδεμένης στενά με αυτόνομες μορφές κοινοτικής οργάνωσης. Ένα τέτοιο μοντέλο συνιστά η κοινοτική ζωγραφική στις φαβέλες στο Ρίο της Βραζιλίας (Favela Painting Community), ¹⁵² η οποία οικοδομεί γέφυρες μεταξύ της συνεργατικής δημιουργίας και του κοινοτικού συμμετοχισμού που ενώνει, ενδυναμώνει και αναζωογονεί τις παραγκουπόλεις. Επίσης, μπορεί να εντοπιστεί στις ζωγραφικές παρεμβάσεις της περιθωριοποιημένης κοπτικής κοινότητας Zagaeeb (οι άνθρωποι των σκουπιδιών) στο Κάιρο της Αιγύπτου που δημιούργησε η ομάδα του Αιγύπτιου καλλιτέχνη eLSeed με τους κάτοικους της κοινότητας, έχοντας μετασχηματίσει ολοσχερώς την υποβαθμισμένη εικόνα της. ¹⁵³ Παράδειγμα αυτόνομης δημιουργικής πρωτοβουλίας συνιστά επίσης η κατάληψη του Πάρκου Ναβαρίνου στα Εξάρχεια, ενός χώρου που μετασχηματίστηκε σε κοινοτικό πάρκο από ακτιβιστές και κατοίκους «μακριά από τις κρατικές πολιτικές μέσα από ένα αυθεντικό δημιουργικό πνεύμα». ¹⁵⁴

Επομένως, η πραγματική αυτονομία στην τέχνη λειτουργεί εκεί όπου οι καλλιτέχνες δεν χρησιμοποιούν την τέχνη ως όχημα για να κάνουν πιο ευδιάκριτο τον εαυτό τους, «αναλαμβάνοντας τον ρόλο του ιδιοκτήτη της εργασίας», ¹⁵⁵ παρά μόνο εκεί όπου οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται τον κοινωνικό πλουραλισμό «ως συνύπαρξη διαφόρων τρόπων εργασίας, παραγωγής και διαβίωσης, ποικίλων και

ξεχωριστών πολιτιστικών επιπέδων κοινωνικής ύπαρξης». ¹⁵⁶ Για τον Ward, η οπτική των παιδιών και οι σχέσεις που αναπτύσσουν στην πόλη συνιστούν ένα προοίμιο δημιουργικής συνύπαρξης, η οποία δυνητικά διαμορφώνει αυτόνομους πολίτες που συμμετέχουν στη διαμόρφωση του δικού τους περιβάλλοντος. Την οπτική αυτή επεξεργάζεται το επόμενο κείμενο.

5.6 Η παιδαγωγική της δημιουργικότητας: Ανοιχτό Σχολείο και καλλιτεχνική εκπαίδευση.

Στην εργασία του 1978 *«Το παιδί στην Πόλη»*, ¹⁵⁷ ο Ward προσεγγίζει τρία θεμελιώδη ζητήματα. Την παιδική ηλικία, την εκπαίδευση και το δομημένο περιβάλλον, επιχειρώντας να σκιαγραφήσει τις συνδέσεις τους με την αστική ζωή, την οποία συναρτά άμεσα *«με ένα εκπαιδευτικό δίκτυο του φανταστικού πλούτου και της ποικιλίας που η πόλη προσφέρει στην ίδια της την ύπαρξη»*. ¹⁵⁸ Για τον Ward, οι παιγνιώδεις πρακτικές της παιδικής ηλικίας ακολουθούν ειδικούς αυτόνομους κανόνες που οικοδομούν ένα αμιγές πεδίο σωματικής ελευθερίας και δημιουργικής αυτοέκφρασης. Ειδικότερα, στις καταλήψεις των χώρων στους οποίους αναπτύσσουν τις δραστηριότητές τους τα παιδιά, διαμορφώνεται μια περιφερειακή κοινωνία με τα παιδιά να καθίστανται κατασκευαστές και χειριστές του περιβάλλοντος. Ανακαλώντας τις σκέψεις του φαινομενολόγου Gaston Bachelard για την παιδική αντίληψη του περιβάλλοντος και την πρόμη αισθητηριακή εμπειρία, ¹⁵⁹ ο Ward επιστρατεύει την παιδική δημιουργικότητα και φαντασία, προτείνοντας μια παιδαγωγική φιλοσοφία που δίνει έμφαση στην εκπαίδευση στην πόλη. Όπως υπογραμμίζει, *«η πόλη μπορεί να ικανοποιήσει τα περισσότερα ερεθίσματα και παράδοξα των παιδιών, εισάγοντάς τα σε ένα ευρύ πεδίο ενδιαφερόντων»*. ¹⁶⁰

Ο Ward εντοπίζει στην αντίληψη των παιδιών για το περιβάλλον τρία βασικά χαρακτηριστικά. Σε ένα πρώτο επίπεδο το παιδί διαθέτει περισσότερη εμπειρία μόνο και μόνο επειδή εισχωρεί σε κάποια προσωπική ή κοινωνική δραστηριότητα, η οποία καθιστά την εμπειρία ζωτικότερης σημασίας από τις περιβαλλοντικές εντυπώσεις. ¹⁶¹ Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το παιδί εστιάζει στη μικροκλίμακα των οικείων συνοικιών και οδών μέσα από μια διαφορετική κλίμακα από αυτήν των ενήλικων, με την έννοια ότι το έδαφος βρίσκεται πιο κοντά στο επίπεδο της οπτικής του, ωθώντας σε μια εξονυχιστική παρατήρηση που αποκαλύπτει μια ποικιλία θαυμάτων, *«οδηγώντας έτσι*

σε μια αντίληψή για το περιβάλλον χωρίς την μόλυνση των κοινωνικών παραγόντων». ¹⁶² Σε ένα τρίτο επίπεδο τα παιδιά μπορούν να αναπτύξουν μια υγιή αίσθηση αυτοεκτίμησης καθώς εφευρίσκουν πάντα κάτι στο οποίο μπορούν να υπερέχουν κατά τη διάρκεια των αυθόρμητων, ανοργάνωτων δραστηριοτήτων τους. Για τον Ward κάτι τέτοιο υποδεικνύει πως στην κοινωνική συμπεριφορά είναι βαθιά ριζωμένη η ανάγκη να ελέγχεται, να κατευθύνεται και να περιορίζεται η ροή της ζωής. ¹⁶³ Μέσα από τις προκλήσεις επιβίωσης στο όνομα του παιχνιδιού, τα παιδιά ενεργοποιούν στο δρόμο πρακτικές προσβασιμότητας και διαπραγματεύσεως με το τοπίο της πόλης, σχηματοποιώντας έτσι «μορφές αυτοδιδασκαλίας οι οποίες υπερβαίνουν τον παιδαγωγισμό της οικογένειας, του σχολείου και των υπόλοιπων θεσμών». ¹⁶⁴

Τα παιδιά χωρίς να έχουν αναπτύξει συγκεκριμένες δεξιότητες, χωρίς να εξομοιώνονται με τους ενήλικες και χωρίς να καταβάλουν ιδιαίτερη σωματική προσπάθεια κλείνουν χώρους, διαμορφώνοντας σπηλιές και αυτοσχέδιες οικίες, γήπεδα ποδοσφαίρου, στρατόπεδα και ζούγκλες. Χρησιμοποιώντας ως υλικά ξύλα, πέτρες, χόρτα, σίδερα, τούβλα ή κομμάτια αποβλήτων, δημιουργούν σκάλες αναρρίχησης, σπίτια, ή αφαιρετικά γλυπτά, και παρά τους γνωστικούς περιορισμούς που θέτει η ηλικία τους, «δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι τα παιδιά δείχνουν ένα συνεχές ενδιαφέρον για το δρόμο, τα εγκαταλειμμένα κτίρια, τα βομβαρδισμένα τοπία ή τους σωρούς των σκουπιδιών». ¹⁶⁵ Τα παιδιά στην πόλη κινούνται σε έναν κόσμο γεμάτο από θαύματα που θέλουν να τα κάνουν κατοχή τους ή να τα δημιουργήσουν εξ' αρχής. Για τον Ward, αυτή η αυθόρμητη δημιουργικότητα δεν χαρακτηρίζει μόνο τα παιδιά των κατώτερων οικονομικά στρωμάτων, για τα οποία ο δρόμος συνιστά πολλές φορές περιοχή επιβίωσης. Ο δρόμος προσελκύει μια μεγάλη πλειοψηφία παιδιών της μεσαίας και ανώτερης τάξης και παρά τις παρεχόμενες ανέσεις του οικείου περιβάλλοντος, επιλέγουν ως δραστηριότητα την εξερεύνηση της ζωής στην πόλη. Με άλλα λόγια, ανεξάρτητα από την κοινωνική τάξη, το εισόδημα ή την κατοικία, τα παιδιά «κερδίζουν μεγάλη χαρά από τον πραγματικό κόσμο και λιγότερο από το παιχνίδι στα πάρκα ή την καθημερινή ζωή». ¹⁶⁶ Όπως υπογραμμίζει χαρακτηριστικά ο Ward, «το παιδί έχει δίκιο. Ο χειρισμός του στην αίσθηση της πόλης αναδεικνύεται πιο εγγενής και ενδιαφέρουσα από τις υπερβολές για τους νεκρούς βασιλιάδες». ¹⁶⁷

Στις πόλεις του φτωχού κόσμου τα παιδιά του δρόμου συμπεριφέρονται εξαιρετικά ρεαλιστικά στον κόσμο στον οποίο ζουν, αναγνωρίζοντας ότι η πόλη είναι μια

υπόσχεση που εμπεριέχει συγχρόνως ποικίλες προκλήσεις και κινδύνους. Από την άλλη πλευρά, στην οργανωμένη δυτική πόλη τα παιδιά απέχουν από τα ζητήματα που εκτυλίσσονται εκτός του οικείου περιβάλλοντος, έχοντας ως μοναδική διέξοδο την διαφυγή στην πόλη.¹⁶⁸ Όσο τα συστήματα των αστικών ρυθμίσεων αποστραγγίζουν την ενεργητικότητα και την αυτοέκφραση των παιδιών, τόσο θα οικοδομούνται υποκοουλτούρες μέσα στις οποίες οι νέοι άνθρωποι θα διεκδικούν τον αυτοσεβασμό.¹⁶⁹ Για τον Ward οι πολιτικές των ενηλίκων δεν σέβονται την κοινότητα των παιδιών, *«καθιστώντας αδύνατη την εμπλοκή τους με τον κόσμο της ελευθερίας και της υπευθυνότητας»*.¹⁷⁰ Αυτή η οδηγία έρχεται από τον δέκατο όγδοο αιώνα, όταν το κράτος ανέθεσε στο σχολείο την ευθύνη να απομακρύνει τα παιδιά από την καθημερινή ζωή,¹⁷¹ παγιώνοντας έτσι μια αυτοματοποιημένη παιδαγωγική που προωθεί συγκεκριμένες τακτικές χειραφέτησης, επινοημένες από την πολιτεία και την διάνοηση.¹⁷² Ο Ward παραλληλίζει τα σύγχρονα συστήματα εκπαίδευσης με την Σπαρτιάτικη εκπαίδευση των πολιτών στις πρακτικές του πολέμου, οι οποίες σήμερα έχουν αντικατασταθεί με τις πρακτικές του οικονομικού ανταγωνισμού, *«που είναι μερικές φορές το προϊόν πολέμου και μερικές φορές το προλούδιο του»*.¹⁷³ Σε κάθε περίπτωση, τα εκπαιδευτικά συστήματα για τον Ward διαιωνίζουν την κοινωνική και οικονομική ανισότητα,¹⁷⁴ για το λόγο αυτό η διαμόρφωση ελευθέρων και αλληλέγγυων πολιτών προϋποθέτει *«την απομάκρυνση της εκπαίδευσης από τους μηχανισμούς που παρουσιάζουν εκδοχές οικουμενικής αλήθειας»*.¹⁷⁵

Σε μια αντίστοιχη γραμμή σκέψης με τον Poul Goodman, ο οποίος αμφισβητεί το κυρίαρχο σχολικό σύστημα και τον τρόπο που οικοδομεί μορφές κοινωνικής ιεραρχίας στη διανομή της γνώσης και του επαγγελματισμού,¹⁷⁶ ο Ward προτείνει ως μορφή διδασκαλίας την οικειοποίηση του αστικού χώρου από τους μαθητές και την αξιοποίηση των στοιχείων της πόλης ως παιδαγωγικά μέσα. Σε αυτό το πλαίσιο, εισηγείται με τον καθηγητή Tony Fyson ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα διαμόρφωσης τεχνικών συμμετοχής που αποσκοπεί *«στην ανάπτυξη της συνήθειας της παρατήρησης, της αξιολόγησης και της αμφισβήτησης»*.¹⁷⁷ Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα των Ward και Fyson υιοθετεί την ιδέα ενός σχολείου το οποίο εκρήγνυται (exploding) στο αστικό περιβάλλον, με όχημα τις συναντήσεις μεταξύ ανθρώπων, χωρικών θέσεων και αστικών τεχνουργημάτων. Συγκεκριμένα, *«το σχολείο ανοίγεται προς την κοινότητα και η κοινότητα ανοίγεται στο σχολείο»*.¹⁷⁸ Το πρόγραμμα εκμεταλλεύεται την ποικιλία των υποδομών της πόλης, οι οποίες μετατρέπονται σε γνωστικά εργαστήρια. Οι μαθητές της τέχνης μελετούν τα μουσεία τέχνης, οι μαθητές της

βιολογίας και της φυτολογίας τους ζωολογικούς και βοτανικούς κήπους, τα μαθήματα της διοίκησης επιχειρήσεων και του επαγγελματικού τομέα πραγματοποιούνται σε επιχειρηματικούς και επαγγελματικούς χώρους, το εργαστήριο της μηχανικής στο μηχανουργείο κ.ο.κ. Έτσι, οι μαθητές πηγαινοέρχονται από τάξη σε τάξη, αποκτώντας την αίσθηση του αστικού τοπίου. Η παιδαγωγική μέθοδος της περιαγωγής ενός πλήθους ομάδων που απαρτίζονται από νέους μελετητές και διδάσκοντες, ακολουθεί το πρότυπο της σχολής του Αριστοτέλη,¹⁷⁹ προωθώντας παιδαγωγικές πρακτικές αυτοοργάνωσης και αυτοδιεύθυνσης, τόσο για τους εκπαιδευόμενους όσο και για τους εκπαιδευτές,¹⁸⁰ αναιρώντας τους δεσμούς της εκπαίδευσης με το σχολικό κτίριο. Όπως επισημαίνει ο Ward, *το άνοιγμα του σχολείου στην ανοιχτή πόλη, σημαίνει το άνοιγμα του σχολείου στην κοινότητα*.¹⁸¹

Οι παραπάνω θέσεις συνεπώς αντιπαραθέτουν κάθετα την παιδαγωγικοποίηση της καλλιτεχνικής πρακτικής, η οποία διεκδικεί την αποκλειστικότητα της δημιουργικότητας, αναλαμβάνοντας αφενός την διδασκαλία αυτοέκφρασης σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης και αφετέρου *«εκβιάζοντας την υπεραξία της καλλιτεχνικής πράξης προκειμένου να αυξηθεί η σαγηνευτική της δύναμή»*.¹⁸² Σύμφωνα με τον καθηγητή της Σχολής Τέχνης του Εδιμβούργου και συγγραφέα Neil Mulholland, η τέχνη εξακολουθεί να λειτουργεί στις δομές του εργαστηρίου της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών (Artes Liberales), εστιάζοντας στην εκμάθηση δεξιοτήτων και στην οργάνωση και εγγραφή των τεχνικών τους,¹⁸³ έχοντας ως αντικείμενο μάθησης την οικοδόμηση της καλλιτεχνικής ταυτότητας του Homo Artifex, και την διδασκαλία πως να λειτουργείς από μόνος σου ως Homo Juris.¹⁸⁴ Για τον Mulholland, οι σχολές τέχνης βασίζονται στη λογική των ειδικών δεξιοτήτων, οι οποίες συνδέονται με τις τεχνικές (techné), ακολουθώντας δύο κατευθυντήριους άξονες. Τον καθορισμό του περιεχόμενου της τέχνης ως «καλές τέχνες» και την υπόσταση των δεξιοτήτων του καλλιτέχνη. Όπως υπογραμμίζει χαρακτηριστικά ο Mulholland, *«οι σχολές τέχνης αναπαράγουν μονοπολιτισμικές και ρασιοναλιστικές διαδικασίες κατασκευής ταυτότητας που συστήνονται ως απραποί της ανισότητας της τέχνης με τον ευρύτερο κόσμο»*.¹⁸⁵

Η παιδαγωγική της τέχνης δεν συνιστά επιστημονικό κλάδο αλλά συμπεριφορικό σχήμα, το οποίο εξυμνεί σε μεγάλο βαθμό την τεχνική δεξιότητα ως διακριτή ισχύ κατηγοριοποίησης ποιοτικών κριτηρίων σε σχέση με τις υπόλοιπες δημιουργικές πρακτικές. Οι ειδικές τεχνικές που διδάσκονται ως τέχνες όπως ζωγραφική, γλυπτική χαρακτική, νέα μέσα, φωτογραφία κτλ., οι οποίες δεν μπορούν να θεωρηθούν

αποκλειστικότητες των καλλιτεχνών την στιγμή που συνιστούν παράλληλα και DIY πρακτικές, κατασκευάζουν τις κλειστές κοινότητες των εργαστηρίων τέχνης, συνεχίζοντας να διαπραγματεύονται με τον Homo Artifex που σύμφωνα με τον Mulholland, *«οι δεξιότητες του συνεχίζουν να υπερέχουν έναντι όλων των άλλων ανθρώπινων δεξιοτήτων»*.¹⁸⁶ Η ανάπτυξη των σχολών τέχνης στη βάση της κατεύθυνσης των εργαστηρίων,¹⁸⁷ έρχεται ως συνέχεια της μεσαιωνικής εμποροκρατίας (mercantilism) και των συνακόλουθων συντεχνιών (universitas) που *«συνιστούσαν σώματα οργάνωσης και επικύρωσης της εξάσκησης»*,¹⁸⁸ κατοχυρώνοντας έτσι τις σχολές τέχνης ως ιδιαίτερες συντεχνίες για καλλιτέχνες, οι οποίες διαμορφώνουν αυτόνομα παιδαγωγικά σώματα, *«αντικείμενο των οποίων είναι η κατασκευή του διακριτού υποκείμενου καλλιτέχνης»*.¹⁸⁹ Όπως επισημαίνει ο Ward, η δημιουργικότητα συνιστά αποκλειστικό προνόμιο κάποιων, *«με τους υπόλοιπους πολλούς να παρακολουθούν τις εφευρέσεις της τέχνης των χαρισματικών λίγων»*.¹⁹⁰

Στο ίδιο πλαίσιο ο Sholette θέτει το ζήτημα της ιστορικής σημασίας των δεξιοτήτων και της δημιουργικότητας των καλλιτεχνών σε σχέση με τους υπόλοιπους τεχνίτες, οι οποίοι με τη σειρά τους διαθέτουν τα δικά τους ταλέντα και φιλοδοξίες. Ειδικότερα, ο προβληματισμός του Sholette εστιάζεται στο γεγονός της ύπαρξης τόσο λίγων καλλιτεχνών μέσα σε ένα σύμπαν ερασιτεχνών, μη επαγγελματιών και λαϊκών καλλιτεχνών, οι οποίοι παράγουν με τις ίδιες πρακτικές ένα σώμα καλλιτεχνικών εργασιών που παραμένει αόρατο από αυτούς που διαχειρίζονται και ερμηνεύουν τις καλλιτεχνικές πρακτικές.¹⁹¹ Για τον Sholette, κάτι τέτοιο έρχεται ως αποτέλεσμα της πολιτικής του κόσμου της τέχνης, στον οποίο η ύλη των μη καλλιτεχνών κρίνεται απαραίτητη για τη λειτουργία του θεσμικού καθεστώτος που συντηρεί. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά, *«χωρίς ένα στρατό υποτιθέμενων μικρότερων ταλέντων για να χρησιμεύουν ως έρμα, η προνομακική μεταχείριση ενός μικρού αριθμού εξαιρετικά επιτυχημένων καλλιτεχνών θα ήταν αδύνατον να δικαιολογηθεί»*.¹⁹² Με άλλα λόγια, εκείνο που διαφοροποιεί την πειθαρχία των εικαστικών τεχνών έναντι των δημιουργικών πρακτικών της κοινωνίας είναι η πατρότητα της δημιουργικής πράξης από την ακαδημία, η οποία ενσωματώνει *«αυθαίρετα το ταλέντο, το όραμα και άλλα μεταφυσικά χαρακτηριστικά στην υψηλή τέχνη»*.¹⁹³ Όπως επισημαίνει ο Mulholland, η τέχνη θα πρέπει να εισαγάγει πρακτικές DIY ως παιδαγωγική μέθοδος κοινωνικοποίησης της τέχνης,¹⁹⁴ σύμφωνα με την λογική ότι χωρίς την αίσθηση κοινωνικού σκοπού η τέχνη δεν μπορεί να

δημιουργήσει περιεχόμενο και να αναπτύξει κάποια σχέση με το κοινωνικοπολιτικό πεδίο.

Σε αυτό το πλαίσιο, η ιδέα του ανοικτού σχολείου προσδίδει προοπτικές αποιδρυματοποίησης της καλλιτεχνικής πράξης, ευθυγραμμισμένης με τους φυσικούς χώρους της κοινωνικής δράσης, αντλώντας από τη δημιουργικότητα της ίδια της κοινωνίας μέσα στην οποία εννοιολογούνται οι πρακτικές της. Αναγνωρίζοντας την αυτοδιαχείριση, την αλληλοβοήθεια και την αλληλεγγύη ως πολιτικό δυναμικό που ενυπάρχει στην καλλιτεχνική δραστηριότητα, η τρέχουσα τέχνη μπορεί να συμβάλλει στην αναμόρφωση του περιγράμματος του κόσμου, παρέχοντας τις δεξιότητές της για δημόσια χρήση και ανταλλαγή ως μια σκόπιμη και δομημένη πλαισίωση της καλλιτεχνικής πρακτικής, αναλαμβάνοντας έτσι ευθύνη απέναντι στο κοινωνικοπολιτικό που για τον Ward είναι μια διδακτική πράξη από κάθε άποψη.¹⁹⁵

6.6 Σύνοψη – Συμπεράσματα

Τα παραπάνω κείμενα επεξεργάστηκαν τις εργασίες του Ward, οι οποίες προσδίδουν κεντρική σημασία στην κατανομή και τον έλεγχο των συμβολικών, κοινωνικών, και οικονομικών πόρων στο ζήτημα της κοινωνικής οργάνωσης πέρα από το κράτος και την αγορά.¹⁹⁶ Ο Ward εισηγείται τις ιδέες της αυτονομίας, της αυτοδυναμίας, της αμοιβαίας βοήθειας και της εμπειρογνομοσύνης ως παράγοντες διαμόρφωσης της κοινωνικής ζωής στο περιβάλλον της πόλης που την καθιστούν ανθρώπινη, συνεργατική και δημιουργική, υπενθυμίζοντας ότι η τάξη των ελεύθερων και αυτόνομων ενώσεων προσδίδει λύσεις στις πολιτικές της κρατικής και οικονομικής χειραγώγησης, σε ότι έχει σχέση με την αποφάσεις της κοινωνίας ως προς τον τρόπο διαβίωσης και επιβίωσής της. Όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα κείμενα, το έργο του Ward αναδεικνύει την αυτονομία σε κεντρική στρατηγική συντονισμού των τακτικών αυτοοργάνωσης και αυτοδιαχείρισης, θεμελιώνοντας με τους όρους του Foucault μια «νέα οικονομία σχέσεων εξουσίας»¹⁹⁷ με το κοινωνικοπολιτικό. Σε αυτό το πλαίσιο τα συμπεράσματα που εξάγονται από τα παραπάνω κείμενα είναι τα εξής:

Πρώτον: Η σχετική συζήτηση γύρω από το θέμα αυτονομία υπέδειξε ότι η σημασία της έννοιας προσδιορίζεται σε σχέση με την ατομική ή την συλλογική ανθρώπινη βούληση. Στην πρώτη περίπτωση η αυτονομία συνιστά το γνώρισμα του ελεύθερου ατόμου, συνδεδεμένο με τις επιθυμίες του εαυτού όπως κατοχυρώνεται

στον κλασικό φιλελευθερισμό του δέκατου όγδοου αιώνα και ενδυναμώνεται σήμερα από τον ιδιαίτερα εξατομικευμένο νεοφιλελευθερισμό, για τον οποίο η ατομική αυτονομία ενδυναμώνει την καταναλωτική κοινωνία. Στη δεύτερη περίπτωση η αυτονομία καθίσταται συλλογικό σχέδιο που εκπληρώνεται μέσω της αμοιβαιότητας στις σχέσεις με τους άλλους.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Καστοριάδης εισηγείται μια οντολογία της αυτονομίας μέσω του προτάγματος που λειτουργεί ως παράγοντας αναπαραγωγής δομών κυριαρχίας, ως διαδικασία εδραίωσης της δημοκρατικής ταυτότητας. Η δημοκρατική ταυτότητα οικοδομείται με τη συμμετοχή στη θέσμιση της κοινωνίας μέσα από την δημιουργία θεσμών που εσωτερικεύονται από τα άτομα, *«διευκολύνοντας την πρόσβασή τους στην ατομική αυτονομία και στις μορφές ρητής εξουσίας που ενυπάρχουν στην κοινωνία»*.¹⁹⁸ Η προοπτική του προτάγματος αυτονομίας προσδιορίζεται ως σκοπός εγκαθίδρυσης ενός άλλου τύπου σχέσης ανάμεσα στο αυτοστοχαζόμενο υποκείμενο, της θέλησης, της σκέψης και του ασυνείδητού του, δηλαδή της ριζικής του φαντασίας. Επομένως για τον Καστοριάδη η αυτονομία απελευθερώνει τις ικανότητες του ποιείν και του πράττειν του ατόμου, *«την ικανότητα να σχηματοποιεί ένα ανοιχτό πρόταγμα για τη ζωή του και να δουλεύει μέσα σε αυτό το πρόταγμα»*.¹⁹⁹

Από την άλλη πλευρά ο Ward πραγματεύεται την πρακτική της αυτονομίας. Η αυτονομία για τον Ward δε συνιστά παράγοντα επανεκκίνησης των θεσμών της κοινωνίας, αλλά πρακτική για τη διαμόρφωση μιας α-πολιτικής οργάνωσης κοινοτήτων χωρίς κεντρική εξουσία που προάγει την έκφραση, την συνέργια, τη ισότητα και συμμετοχή όλων ανεξαιρέτως των ατόμων που συμβιώνουν σε μια κοινότητα στις διαδικασίες λήψης αποφάσεων που αφορούν δικά τους θέματα. Πρόκειται για μια στρατηγική *«αναδιανομής της εξουσίας μέσω της αλληλεγγύης και της συνεργατικότητας»*,²⁰⁰ ως συνεκτική πράξη προδιαγεγραμμένης δέσμευσης στη διαβίωση της καθημερινότητας.

Δεύτερον: Τα αυτόνομα κοινωνικά κέντρα συνδέονται στενά με τα εναντιωματικά κινήματα πόλης μέσα από μια συγκρουσιακή πολιτική αυτονομημένων συλλογικών πρακτικών δράσης. Κάτι τέτοιο εμπεριέχει τον κίνδυνο απομόνωσης από το κοινωνικό σύνολο όσον αφορά τις αιτίες και τους σκοπούς της δημιουργίας τους και κατ' επέκταση ενισχύεται η αμφισβήτηση των πολιτικών τους προθέσεων. Παράλληλα, τα κοινωνικά κέντρα οικοδομούν χώρους φιλοξενίας ποικίλων δραστηριοτήτων, λειτουργώντας στη μορφή της κατάληψης, του συνεταιρισμού ή της

μη-κερδοσκοπικής οργάνωσης, συστήνοντας νέα κέντρα αναφοράς και κυριότητας στον αστικό χώρο.

Στον αντίποδα, η δομή του κοινοτικού εργαστηρίου που εισηγείται ο Ward, προωθεί ένα αυτοδιευθυνόμενο μοντέλο αυτοοργάνωσης από τα κάτω, με τον επαγγελματισμό και την εμπειρογνωμοσύνη να συνιστούν πρακτικές κοινωνικής δέσμευσης, αμοιβαίας βοήθειας, αλληλεγγύης, εθελοντικής συλλογικής δράσης και καθημερινής εφευρετικότητας. Τα κοινοτικά εργαστήρια λειτουργούν ως τοπικοί πυρήνες κάλυψης της ποικιλίας των αναγκών και προσδοκιών της κοινότητας, άμεσα συναρτώμενα με τη διαμόρφωση τακτικών διαμερισμού ιδεών, εργασιών και πόρων που λειτουργούν ως πεδία υπέρβασης των μηχανισμών επιτήρησης και ελέγχου.

Τρίτον: Η εργασίες του Ward για την κοινωνική ιστορία των καταλήψεων, την αυτοστέγαση και τους συνεταιρισμούς στέγασης, ανασκάπτουν την ιστορία της αυτοβοήθειας και της συνεργασίας που νοηματοδοτούν με ποικίλους τρόπους την ανθρώπινη δημιουργικότητα. Οι πρακτικές αυτές είναι από κάθε άποψη αντίθετες με τις πρακτικές που συνδέονται ρητά με την ιδιοποίηση του προνομίου της δημιουργίας μέσω του οποίου η τέχνη *«τροφοδοτεί την παράξενη αύρα της και συνεπώς εντείνει την ισχύ της»*.²⁰¹ Η αντιπαράθεση μεταξύ των αυτοεκφραστικών εκδηλώσεων της κοινωνίας και της *«l'art pour l'art»* ως μέρος της πρωτοποριακής διατύπωσης της αυτονομίας,²⁰² εγκαθιδρυμένης σήμερα ως πολιτική της αισθητικής, συντηρεί σθεναρά την απόσταση μεταξύ τέχνης και κοινωνίας, υπηρετώντας το δικό της γκέτο.²⁰³ Οι καλές τέχνες ως ιδιαίτερες εξατομικευμένες πρακτικές, καθιστούν τον δημιουργικό τομέα σε ένα προνομιούχο πλαίσιο καπιταλιστικής αναδιάρθρωσης²⁰⁴ μέσω ενός συνδυασμού εκλεκτικής, ηθικής, συναισθηματικής και ναρκισσιστικής πρακτικής που κινείται μέσα και πέρα από τους προσανατολισμούς της κοινωνίας, επικυρώνοντας με κάθε τρόπο τις δυνάμεις της αγοράς, *«των συστημάτων της πνευματικής ιδιοκτησίας και των δικαιωμάτων κυριότητας της δημιουργικής εργασίας»*.²⁰⁵ Σε αυτό το πλαίσιο, η ανάπτυξη μορφών συμμετοχικής τέχνης κάτω από το σύνθημα των Καταστασιακών *«η τέχνη είναι ζωή, η ζωή είναι τέχνη»*,²⁰⁶ διευκολύνει στην άρση όλων των συνόλων των αντιθέσεων που διακρίνει την αστική σφαίρα, όπως δημόσιο/ιδιωτικό, διαχρονικό/προσωρινό, ιστορικό/διαχρονικό, ατομικό/συλλογικό και τοπικό/παγκόσμιο. Μέσα στη διαχρονική αυτόνομη σφαίρα της, η καλλιτεχνική πειθαρχία κατορθώνει έως σήμερα να εξισορροπεί τον ανορθολογισμό της πρακτικής με τον εξορθολογισμό της θεωρίας που επιτρέπει την απόλυτη επιτήρηση όλων των εκφάνσεων της δημιουργικότητας στην κοινωνική σφαίρα.

Από την άλλη πλευρά ο Ward προσλαμβάνει τη δημιουργική πράξη ως θεμελιώδη πτυχή της κοινωνικής ζωής *«που ενισχύει την αλληλεπίδραση των ατόμων, προσδίδοντας λύσεις στα προβλήματα και τις ανάγκες της καθημερινής ζωής»*.²⁰⁷ Αυτό, περιθωριοποιεί ρητά τη βασική ιδέα ότι οι καλές τέχνες αποτελούν μια ανεξάρτητη περιοχή από μόνες τους, διαχωρισμένες από τις κοινές πρακτικές των βιοτεχνιών και των υπόλοιπων κλάδων της ανθρώπινης δραστηριότητας. Ο Ward υπενθυμίζει ότι το καθεστώς της εξειδίκευσης στον δημιουργικό τομέα, προϊόν μιας ατομικής ιδιοφυΐας είναι ένα πρόσφατο φαινόμενο, η γενεαλογία του οποίου εντοπίζεται σε DIY πρακτικές συλλογικών δραστηριοτήτων που εμπλέκουν ένα σύνολο ανθρώπων στην πράξη της δημιουργίας.

Τέταρτον: Οι θέσεις του Ward αντιπαρατίθενται κάθετα την αρχή της οργάνωσης των κλειστών εργαστηρίων ως τρόπο διδασκαλίας της δημιουργικής πρακτικής, θεμελιωμένης σε κλειστές αυτόνομες διαδικασίες. Όπως υπέδειξε η σχετική θεωρητική διερεύνηση, το εικαστικό πεδίο οικοδομεί ένα μοντέλο δημιουργικότητας βασισμένο στα χαρακτηριστικά της τεχνικής δεξιότητας, περιφρουρώντας την αυτονομία του με όρους διεκδίκησης μιας μονοπωλιακής παραγωγής που *«τροφοδοτεί τον εμπορικό καπιταλισμό με συντεχνίες, έχοντας ως αντικείμενο ετερόκλητες, αυτορρυθμιζόμενες, συγκεχυμένες και αδιέξοδες φιλοδοξίες»*.²⁰⁸ Για τον Ward, η διαδικασία της καλλιέργειας των πολιτών αντλείται από το περιβάλλον στα πρώτα στάδια της ζωής του ανθρώπου, καθορίζοντας την αυτοεκπαίδευση ως προϊόν της ενεργούς κοινωνικής και πολιτικής συμμετοχής. Η ιδιότητα του πολίτη ως απαραίτητη συνιστώσα και απώτερος στόχος της εκπαίδευσης, ξεκινάει από την παιδική ηλικία στο παιδαγωγικό μοντέλο του ανοικτού σχολείου που προσανατολίζεται στην κατεύθυνση *«της διδασκαλίας πλήρως περιβαλλοντικών δικαιωμάτων και υποχρεώσεων των νέων ανθρώπων»*.²⁰⁹ Ο Ward προσδίδει σημασία στην οικοδόμηση μιας σχέσης μεταξύ του περιβάλλοντος και του ανθρώπου και του ανθρώπου με την δημιουργικότητα, μέσα από την φαντασία των παιδιών και των περιπλανήσεων τους στην πόλη για την κατασκευή της ιδιότητας του πολίτη και την θεμελίωση της κοινωνικής δικαιοσύνης.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, οι θέσεις του Ward εστιάζουν πρωτίστως στην κατανομή των πόρων για την αυτοδιαχείριση της κοινωνίας ως θεμελιώδης πρακτική συμμετοχισμού.²¹⁰ Ο Ward εκκινεί από την πεποίθηση ότι όλα τα άτομα είναι πρωτίστως δημιουργικά και επινοητικά και υπό κατάλληλες συνθήκες ικανά να οργανώσουν πλήρως τις υποθέσεις τους μέσα από αλληλέγγυες και συνεταιριστικές

διαδικασίες. Η ιδέα της αυτοοργανωτικής κοινωνίας, την οποία εισηγείται, απορρίπτει κάθε μορφή επανάστασης, θέτοντας ως βασική προϋπόθεση κοινωνικής αυτονομίας την επανάκτηση των πόρων της κοινότητας από τα καπιταλιστικά και γραφειοκρατικά μονοπώλια ιδιωτικά ή κυβερνητικά.²¹¹ Ο Ward υπερασπίζεται τις ενώσεις των ελευθέρων κοινοτήτων και την πρακτική του μοίρασματος ως θεμελιώδεις διεργασίες για τη διαβίωση στην πόλη. Από μια άποψη όλη η φιλοσοφία του Ward συνοψίζεται στο εξής:

«[...] θα πρέπει να οικοδομήσουμε δίκτυα αντί πυραμίδων. Όλα τα αυταρχικά ιδρύματα οργανώνονται ως πυραμίδες: το κράτος, η ιδιωτική ή η δημόσια εταιρία, ο στρατός, η αστυνομία, η εκκλησία, το πανεπιστήμιο, το νοσοκομείο: είναι όλες πυραμιδικές δομές μιας μικρής ομάδας ανθρώπων στην κορυφή, που λαμβάνουν αποφάσεις για την ευρεία ανθρώπινη βάση στο κάτω μέρος».²¹²

7.6 Σημειώσεις.

¹ Βλ.: Lefebvre, H. (1966) *Theoretical Problems of Autogestion*, σ. 150.

² Βλ.: Badiou, A. (2005) *Metapolitics*, σ. 145.

³ Βλ.: Newman, S. (2010) *The Politics of Postanarchism*, σ. 176- 177.

⁴ *Ιδ.*, σ. 177.

⁵ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 26.

⁶ Βλ.: Ward, C. (1984) *Housing: an anarchist approach*, σ. 9.

⁷ Βλ.: Ward, C. (2002) *Cotters and Squatters. Housing Hidden History*.

⁸ Βλ.: Ward, C. (2004) «The hidden history of housing», *History & Policy*. Διαθέσιμο στο: <http://www.historyandpolicy.org/policy-papers/papers/the-hidden-history-of-housing>.

⁹ Βλ.: Owens, L. (2013) *Have Squat, Will Travel: How squatter mobility mobilizes Squatting*, σ. 186.

¹⁰ Βλ.: Holm, A., Kuhn A. (2011) *Squatting and urban renewal: the interaction of squatter movements and strategies of urban restructuring in Berlin*, σ. 645.

¹¹ Οι Holm και Kuhn στην μελέτη τους για το κύμα των καταλήψεων στο Βερολίνο, αναφέρουν πως το κενό της πολιτικής εξουσίας και των δημοτικών αρχών στο Ανατολικό Βερολίνο το 1989, διευκόλυνε την ευρεία κατάληψη κενών κτιρίων στην κεντρική πόλη. Από την άλλη πλευρά, η πολιτική της ενοποίησης ευνόησε τις καταλήψεις των δημόσιων κτιρίων. Σε αυτό το πλαίσιο το κίνημα των καταλήψεων στο Βερολίνο εντάσσεται στα κανονιστικά πλαίσια της αστικής ανάπλασης. Βλ.: Holm, A., Kuhn A. (2011) *Squatting and urban renewal: the interaction of squatter movements and strategies of urban restructuring in Berlin*.

-
- ¹² Σύμφωνα με την Owens, η αστική πολιτική στο Άμστερνταμ προώθησε την δημιουργική πόλη μέσω των καταλήψεων και την αντικουλτούρα που αντιπροσωπεύουν. Σε αυτό το πλαίσιο οι δημοτικές αρχές διαμόρφωσαν νομοθεσία για τη χρηματοδότηση και τη νομιμοποίηση τους. Βλ.: Owens, L. (2008) *From Tourists to Anti-Tourists to Tourist Attractions: The transformation of the Amsterdam Squatters' Movement*.
- ¹³ Η κοινωνική κατάσταση που διαμορφώθηκε στην κατάληψη «Freetown Christiania», στην οποία διέμεναν άτομα από όλη την Ευρώπη και παράλληλα έβρισκαν καταφύγιο τοξικομανείς και άστεγοι, αποτέλεσε το επιχείρημα για να χαρακτηριστεί το 1973 από τη σοσιαλδημοκρατική κυβέρνηση της Δανίας ως κοινωνικό πείραμα, με τη σημασία ενός ανεξάρτητου κοινοτικού μοντέλου που πρότεινε έναν εναλλακτικό τρόπο αστικής ζωής. Σε αυτό το πλαίσιο το 1989 η κυβέρνηση προχώρησε στη νομιμοποίηση της Christiania, παραχωρώντας δικαίωμα χρήσης γης. Το 2004, στο πλαίσιο των νέων αστικών ρυθμίσεων και του ελέγχου της εγκληματικότητας στην Κοπεγχάγη αναιρέθηκε η προηγούμενη νομοθεσία. Η Christiania τάχθηκε νομικά εναντίον του Κράτους της Δανίας και έπειτα από πολύχρονες διαπραγματεύσεις η Κυβέρνηση παρείχε το δικαίωμα στην κοινότητα να ενοικιάσει ή να αγοράσει ακίνητα εντός της περιοχής. Ως αποτέλεσμα, σήμερα στην Christiania διαμένουν εννιακόσια άτομα, των οποίων η αυτονομία διακυβεύεται από τις σχέσεις της κοινότητας με την Κυβέρνηση, τον Δήμο της Κοπεγχάγης και την Αστυνομία, η οποία είναι υπεύθυνη για την πώληση και την κατανάλωση απαγορευμένων ουσιών εντός της Ελεύθερης Πόλης. Σύμφωνα με την τουριστική υπηρεσία της Κοπεγχάγης, η Christiania από την ίδρυση της συγκαταλέγεται στους κορυφαίους προορισμούς της Δανίας, την οποία επισκέπτεται ένας σημαντικός αριθμός επισκεπτών κάθε Σαββατοκύριακο. Βλ.: Thörn, H., Wasshede, C. and Nilson, T. (2011) (eds.) *Space for Urban Alternatives? Christiania 1971–2011*.
- ¹⁴ Ο κοινωνιολόγος Hans Pruijt στην έρευνα του για τα Ευρωπαϊκά κινήματα των καταλήψεων τα τελευταία σαράντα χρόνια, κατηγοριοποιεί τη φύση τους ως εξής: σε καταλύματα για όσους στερούνται στέγη, σε πειραματικούς χώρους κοινωνικής συμβίωσης, σε κοινωνικά κέντρα και έδρες εναλλακτικών επιχειρήσεων, σε διατηρητέα κτίρια που ενισχύουν την αστική αναζωογόνηση και σε πυρήνες ενεργοποίησης εναντιωματικών πρακτικών άμεσης δράσης Βλ.: Pruijt H. (2013) (ed.) *Squatting Europe Collective. Squatting in Europe: Radical Spaces, Urban Struggles*.
- ¹⁵ Βλ.: Papastergiadis, N. (2010) *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*, σ. 371.
- ¹⁶ Βλ.: Manjikian, M. (2013) *Securitization of Property Squatting in Europe*, σ. 82.
- ¹⁷ Ενδεικτικό παράδειγμα η ημερίδα με τίτλο «Χώροι Τέχνης» που διοργάνωσε το περιοδικό «Δομές» τον Οκτώβριο του 2019 στο Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα, με ομιλητές ακαδημαϊκούς, παράγοντες των θεσμικών ιδρυμάτων της τέχνης και ιδιώκτες γκαλερί. Η ημερίδα είχε θέμα τις καταλήψεις των άδειων διαμερισμάτων, κτιρίων και γραφείων από καλλιτέχνες και γκαλερί στην Αθήνα που αντιπροσώπευαν για την ημερίδα «μια ενδιάμεση φάση μετά το εργαστήριο και πριν το μουσείο». Βλ. «Ημερίδα Χώροι Τέχνης». Διαθέσιμο στο: <https://www.facebook.com/events/1694905687312973>.
- ¹⁸ Βλ.: Ward, C. and Hall, P. (1998) *Sociable Cities: The Legacy of Ebenezer Howard*, σ.3.
- ¹⁹ Βλ.: Bookchin, M. (1964) *Ecology and Revolutionary Thought*, σ. 34.

-
- ²⁰ Βλ.: Bookchin, M. (1995) *Social Anarchism or Life Style Anarchism: An Unbridgeable Chas*, σ. 4.
- ²¹ Βλ.: Kristeller, O. P. (1951) *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I*, σ. 498.
- ²² Βλ. Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 7-9.
- ²³ Ο Dworkin παρουσιάζει μια θεωρία της αυτονομίας που εξισώνει την αυθεντικότητα με την ανεξαρτησία, οι τελευταίες κατασκευάζουν μια ιεραρχική άποψη εαυτού, με τη σημασία στην ελεύθερη δράση του εαυτού. Η ελεύθερη δράση του εαυτού ισοδυναμεί με την ελεύθερη θέληση και τον αυτοέλεγχο. Σε αυτό το πλαίσιο ο Dworkin προχωρεί σε μια κρίσιμη διάκριση μεταξύ της διαδικαστικής και της ουσιαστικής ανεξαρτησίας, υποδεικνύοντας ότι τόσο η διαδικαστική όσο και η ουσιαστική ανεξαρτησία είναι απαραίτητες προϋποθέσεις για την αυτονομία. Βλ.: Dworkin, G. (1988) *The Theory and Practice of Autonomy*.
- ²⁴ Βλ.: Μπαλλιάς, Σ. (2003) *Ενταξία και αυτονομία στην πολιτική και κοινωνική θεωρία*.
- ²⁵ Βλ.: Kant, I. (1984) *Τα θεμέλια της Μεταφυσικής των ηθών*, σ. 76.
- ²⁶ Βλ.: Dworkin, G. (ό.π.), σ. 34-47.
- ²⁷ Ιδ.
- ²⁸ Βλ.: Καστοριάδης Κ. (1981) *Η Φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*, Υποσημείωση αρ. 39, σ. 161.
- ²⁹ Ιδ., σ. 114.
- ³⁰ Βλ.: Καστοριάδης Κ. (1981) *Θρυμματισμένος Κόσμος*, σ. 123.
- ³¹ Βλ.: Καστοριάδης, Κ. (1995) *Χώροι του ανθρώπου*, σ. 65.
- ³² Καστοριάδης Κ. (1981) (ό.π.), σ. 151.
- ³³ Η κοινωνία για τον Καστοριάδη συνιστά ένα τύπο όντος δι' εαυτόν που δημιουργεί κάθε φορά τον δικό του κόσμο και των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών, ενσωματωμένες στους ιδιαίτερους θεσμούς της. Βλ.: Καστοριάδης Κ. (1981) *Θρυμματισμένος Κόσμος*, σ. 229.
- ³⁴ Ιδ., σ. 217-231.
- ³⁵ Ιδ., σ. 483.
- ³⁶ Βλ.: Καστοριάδης, Κ. (2012) *Η δυνατότητα μιας αυτόνομης κοινωνίας*, σ. 27.
- ³⁷ Ιδ.
- ³⁸ Βλ.: Castoriadis, C. (1997) *The Castoriadis Reader*, σ. 30.
- ³⁹ Βλ.: Καστοριάδης Κ. (1984) *Το επαναστατικό πρόβλημα*, σ. 25.
- ⁴⁰ Βλ.: Castoriadis, C. (1997) (ό.π.), σ. 34.
- ⁴¹ Ιδ., σ. 310.
- ⁴² Όπως διατυπώνει ο Καστοριάδης, «το πρόταγμα της αυτονομίας, είναι ένας αγώνας γύρω από τους θεσμούς, ένας αγώνας που αποσκοπεί στην μεταβολή αυτών των θεσμών, αγώνας ο οποίος επιφέρει μια ασυνήθιστη μεταβολή στους θεσμούς». Στο: Castoriadis, C. (1991[1986]) *The Crisis of Culture and the State*, 222.
- ⁴³ Βλ.: Ward C. (2011) *Autonomy, Solidarity, Possibility. The Colin Ward Reader*, σ. xxv.
- ⁴⁴ Βλ.: Ward, C. (2006) *Αναρχισμός: Η εποχή μας σε 15 λέξεις*, σ. 84.
- ⁴⁵ Ιδ.

-
- ⁴⁶ Βλ.: Ward, C.: (1966) *The Organization of Anarchy*, σ. 386.
- ⁴⁷ Ιδ., σ. 387.
- ⁴⁸ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 25.
- ⁴⁹ Βλ. Ward C. (2011) (ό.π.), σ. X.
- ⁵⁰ Ιδ., σ. 48.
- ⁵¹ Ιδ.
- ⁵² Ιδ.
- ⁵³ Βλ.: Ward, C. (1966) (ό.π.).
- ⁵⁴ Βλ.: Ward C. (2003) *Talking Anarchy: An Interview with David Goodway*, σ. 72.
- ⁵⁵ Βλ.: Ward, C. (2006) *Αναρχισμός: Η εποχή μας σε 15 λέξεις*, σ. 101.
- ⁵⁶ Βλ.: Ward C. (2011) (ό.π.), σ. 17
- ⁵⁷ Βλ. Ward C. (2003) (ό.π.), σ. 23.
- ⁵⁸ Βλ.: Κιουπκιολής Α. (2011) *Πολιτικές της ελευθερίας. Αγωνιστική δημοκρατία, μετα-αναρχικές ουτοπίες και η ανάδυση του πλήθους*, σ. 11.
- ⁵⁹ Βλ.: Sennett, R. (2004) *Η χρήση της αταξίας. Προσωπική ταυτότητα και ζωή της πόλης*.
- ⁶⁰ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 11.
- ⁶¹ Βλ.: Pusey, A. (2010) *Social Centres and the New Cooperativism of the common*, σ. 177.
- ⁶² Στην έρευνά του για το κίνημα των καταλήψεων στη Μαδρίτη, ο κοινωνιολόγος Miguel Martínez αναφέρει ότι τα κοινωνικά κέντρα εμπίπτουν στο αμφιλεγόμενο ζήτημα της θεσμοποίησης των καταλήψεων, οι οποίες νομιμοποιούνται μέσα από διαπραγματευτικές διαδικασίες με τις κρατικές αρχές. Σύμφωνα με τον Martínez, η επιτυχία της διαπραγμάτευσης εξαρτάται από τον τύπο αυτονομίας που επιτυγχάνουν οι καταληψίες, την αστική ζώνη που βρίσκεται το κτίριο της κατάληψης, τα επίπεδα αλληλεγγύης των κοινωνικών δικτύων, την ευνοϊκή κάλυψη των μέσων μαζικής ενημέρωσης, τις επίσημες οργανώσεις που διευκολύνουν την επικοινωνία και την διαπραγματευτική ικανότητα των καταληψιών στις διαδικασίες της διαπραγμάτευσης. Βλ.: Martínez, A. M. (2013) *How Do Squatters Deal with the State? Legalization and Anomalous Institutionalization in Madrid*, σ. 646.
- ⁶³ Βλ. Pusey, A. (ό.π.), σ. 178.
- ⁶⁴ Βλ.: Pruijt, H. (2004) *Squatters in the creative city: rejoinder to Justus Uitermark*.
- ⁶⁵ Βλ.: Kropotkin, P. (1965[1899]) *Fields, factories and workshops tomorrow*, σ. 7.
- ⁶⁶ Ιδιαίτερα οι ιταλικές ενώσεις «Αυτόνομοι Εργάτες» (Autonomia Operaio), «Εργάτες της Δύναμης» (Worker's Power) ή «Η Πάλη Συνεχίζεται» (Lotta Continua).
- ⁶⁷ Βλ.: Lotinger, S and Marazzi C. (2007) (eds.) *Autonomia. Post political politic*.
- ⁶⁸ Βλ.: Vaneigem, R. (1979) *Revolution of everyday life*.
- ⁶⁹ Βλ.: Wright, S. (2002) *Potere Operaio*, σ. 138.
- ⁷⁰ Βλ.: Σιατίτσα, Δ. (2014) *Αιτήματα για τον δικαίωμα στην κατοικία στις πόλεις της Νότιας Ευρώπης. Ο λόγος και ο ρόλος των κοινωνικών κινήματων*.
- ⁷¹ Βλ.: Day, R. (2008) *To Τέλος της Ηγεμονίας: Αναρχικές Τάσεις στα Νεότερα Κοινωνικά Κινήματα*, σ. 211.

-
- ⁷² Σύμφωνα με τον Ward, τον Οκτώβριο του 1946 η Βρετανική κυβέρνηση ανέφερε ότι 1.036 στρατόπεδα είχαν καταληφθεί από 39.535 άτομα. Βλ.: Ward, C. (1984) *Housing: an anarchist approach*, σ. 20-21.
- ⁷³ Ιδ., σ. 24.
- ⁷⁴ Για παράδειγμα, πάνω από εκατό οικογένειες που είχαν καταλάβει το 1946 ένα στρατόπεδο στην περιοχή Oxfordshire παρέμειναν στην κατάληψη έως το 1959 μέχρι να μεταεγκατασταθούν σε οικίες στο χωριό Berinsfield που κατασκευάστηκε στον ίδιο χώρο. Βλ.: Ward, C. (1976) *Housing: an anarchist approach*, σ. 24.
- ⁷⁵ Βλ.: Ward C. (1989) *Welcome, Thinner City*, σ. 80-85
- ⁷⁶ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 64.
- ⁷⁷ Ο όρος «plotlands» χρησιμοποιείται στον Βρετανικό αστικό κώδικα για να περιγράψει τις εκτάσεις γης που είναι διαχωρισμένη σε μικρά αγροτεμάχια. Ο όρος εισήχθη τον εικοστό αιώνα, όταν οι κομητείες μοίρασαν τις μεγάλες εκτάσεις, τις οποίες εκποίησαν σε πολύ χαμηλή τιμή. Τα αγροτεμάχια αυτά αγοράστηκαν από ανθρώπους που επιθυμούσαν είτε να οικοδομήσουν μια δεύτερη εξοχική οικία, είτε να αποτραβηχτούν στην ύπαιθρο, είτε να αναπτύξουν αγροτικές καλλιέργειες. Πολλά από τα αγροτεμάχια αυτά κατελήφθησαν, κερδίζοντας τελικά τίτλο ιδιοκτησίας μέσω του νομικού πλαισίου της χρησικτησίας (adverse possession), το οποίο παραχώρησε δικαιώματα ιδιοκτησίας στους καταληψίες. Βλ.: Ward, C. and Hardy, D. (1972) *Plotlanders*.σ. 60.
- ⁷⁸ Βλ.: Ward C., Hardy D. (2003) *Arcadia for All: The Legacy of a Makeshift Landscape*, σ. 63.
- ⁷⁹ Η ανθολογία «*Αρχιτεκτονική χωρίς Αρχιτέκτονες. Μια σύντομη εισαγωγή στην Μη-Γενεολογία της Αρχιτεκτονικής*» παρουσιάστηκε ως έκθεση στον Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στην Νέα Υόρκη το 1964. Η ανθολογία παρουσιάζει φωτογραφικό υλικό από τον άγνωστο κόσμο της DIY αρχιτεκτονικής, όπως καταυλισμούς της φυλής Dogon στην Νιγηρία, τρωλογλυπτικούς οικισμούς στην Κίνα, οικίες από πυλό στην Αραβική χερσόνησο, ορεινά χωριά στην Ιταλία και Ισπανία, Κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική κ.α. Βλ. Rudofsky, B. (1965) *Architecture Without Architects. A Short Introduction to Non - Pedigreed Architecture*.
- ⁸⁰ Βλ.: Ward, C. and Hardy, D. (1972) *Plotlanders*, σ. 67.
- ⁸¹ Βλ.: Turner, J. (1977) *Housing by People: Towards Autonomy in Building Environment*, σ. 5.
- ⁸² Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) (ό.π.), σ. 69.
- ⁸³ Ιδ.
- ⁸⁴ Βλ.: Kropotkin, P. (1965[1899]) *Fields, factories and workshops tomorrow*, σ. 8.
- ⁸⁵ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Self-Employment Society*. Στο: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action* σ. 99-106.
- ⁸⁶ Ένα από τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο Ward είναι η βιομηχανική μονάδα Standard στην Βρετανία, η οποία μέχρι τα μέσα του εικοστού αιώνα κατασκεύαζε προϊόντα υψηλής ποιότητας, απασχολώντας χίλιους εργαζομένους χωρίς διοίκηση, με τους εργαζόμενους να έχουν ένα ουσιαστικό ρόλο στη λήψη αποφάσεων παραγωγής. Ένα δεύτερο παράδειγμα προέρχεται από την μεταπολεμική βιομηχανική μονάδα εξόρυξης άνθρακα στο Durham, της οποίας τα μέλη

-
- αυτοδιοικούνται, διατηρώντας τη μονάδα σε σταθερή κατάσταση υψηλής παραγωγικότητας. Βλ.: Ward, C. ό.π.
- ⁸⁷ Ιδ., σ. 104.
- ⁸⁸ Βλ.: Bookchin, M., Ward, C. (1975) *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*, σ. 56
- ⁸⁹ Ενδεικτικό παράδειγμα κοινοτικού εργαστηρίου συνιστά το «Συνεργατικό Καφενείο» στην Ακαδημία Πλάτωνος στην Αθήνα που ιδρύθηκε το 2009 ως πρωτοβουλία μιας ομάδας νέων ανθρώπων. Το «Συνεργατικό Καφενείο» λειτουργεί ως ανοιχτός χώρος μιας μη κερδοσκοπικής οντότητας που συνδέει ομάδες και κατοίκους μέσα από πολιτιστικές και κοινοτικές δραστηριότητες. Βλ. Anastasopoulos, N. (2013) *The Crisis and the Emergence of Communal Experiments in Greece*, σ. 355.
- ⁹⁰ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Self-Employment Society*. σ. 106.
- ⁹¹ Ιδ.
- ⁹² Βλ.: Bookchin, M., Ward, C. (1975) *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*, σ. 17-19.
- ⁹³ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 98.
- ⁹⁴ Βλ. Moore, A. (2015) *Occupation Culture: Art & Squatting in the City from Below*.
- ⁹⁵ Ο Moore αναφέρεται εκτεταμένα στην έκθεση «Times Square Show» τον Ιούνιο του 1980 σε ένα άδειο κτίριο στην πλατεία Times Square στην Νέα Υόρκη, η οποία βρισκόταν σε διαδικασία ανάπλασης. Η έκθεση που επιμελήθηκε η σύμπραξη των καλλιτεχνών «Collaborative Projects», προερχόμενοι από περιφερειακές γκαλερί, υπήρξε εμβληματική για την εκτίναξη της φήμης των καλλιτεχνών Jenny Holzer, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat και Kiki Smith. Ο Moore αναστοχάζεται επίσης την έκθεση «If You Lived Here» της Martha Rosler σε ένα κατάστημα στο Soho, ιδιοκτησίας του καλλιτεχνικού Ιδρύματος «Dia», τις συνεργατικές πρακτικές των κολεκτίβων Group Material και Colab, τις εκθέσεις της γκαλερί «Space Bullet», η οποία λειτουργούσε σε ένα κατελημμένο κατάστημα, όπως επίσης την έκθεση του 1998 «Urban Encounters» στο New Museum της Νέας Υόρκης υπό την επιμέλεια του Gregory Sholette, που σύμφωνα με τον Moore, ήταν η πρώτη φορά που οι καλλιτέχνες καταλήψεων προσκλήθηκαν σε ένα μουσείο. Βλ.: Moore, A. (2015) *Occupation Culture: Art & Squatting in the City from Below*, σ. 5-15.
- ⁹⁶ Βλ: Drake, S. M. (2016) *Art squats, artistic critique and resistance: Between recuperation and Obliteration*, σ. 41.
- ⁹⁷ Ιδ., σ. 42.
- ⁹⁸ Ιδ., σ. 45.
- ⁹⁹ Ιδ., σ. 47.
- ¹⁰⁰ Ο Drake χρησιμοποιεί το παράδειγμα της καλλιτεχνικής κατάληψης Tacheles (Kunststhaus Tacheles) στην περιοχή Mitte του Βερολίνου, εντοπίζοντας ότι η φήμη της ως αντιμουσείο (antimuseum) ήταν σε άμεση συνάρτηση με την αστική πολιτική της αναγέννησης και της διαμόρφωσης της πολιτιστικής κουλτούρας της περιοχής Mitte. Ακολουθώντας τα πρότυπα της Μονμάρτης στο Παρίσι και του Σόχο της Νέας Υόρκης «λειτουργήσε εξ αρχής ως τουριστικό αξιοθέατο με 300.000 επισκέπτες το χρόνο». Βλ.: Drake, S. M. (ό.π.), σ. 47-50.
- ¹⁰¹ Βλ.: Raunig, G. (2007) *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*.

-
- ¹⁰² Ιδ., σ. 22.
- ¹⁰³ Ιδ., σ. 18.
- ¹⁰⁴ Ιδ.
- ¹⁰⁵ Βλ.: Greenberg, C. (1999) *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, σ. 139.
- ¹⁰⁶ Βλ.: Rancière, J. (2004[2000]) *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*.
- ¹⁰⁷ Βλ.: Greenberg, C. (1939) *Avant-Garde and Kitsch*.
- ¹⁰⁸ Ιδ., σ. 6-7.
- ¹⁰⁹ Ιδ. σ. 8.
- ¹¹⁰ Βλ.: Sholette, G. (2002) «Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity», *eipcp*, (January). Διαθέσιμο στο: <http://www.eipcp.net/transversal/0102/sholette/en.html>.
- ¹¹¹ Ιδ.
- ¹¹² Βλ.: Foster, H. (1997) *The Archive without Museums*, σ. 118-119.
- ¹¹³ Ιδ., σ. 114.
- ¹¹⁴ Βλ.: Rancière, J. (2009) *Dissensus on politics and aesthetics*, σ. 141.
- ¹¹⁵ Ιδ., σ. 123-124.
- ¹¹⁶ Ιδ., σ. 116-117.
- ¹¹⁷ Βλ.: Sholette, G. (ό.π.).
- ¹¹⁸ Ιδ.
- ¹¹⁹ Βλ.: Grindon, G. (2008) (ed) *Aesthetics and Radical Politics*, σ. Viii.
- ¹²⁰ Βλ.: Bürger, P. (1984[1979]) *Theory of the Avant-Garde*, σ. 22-25.
- ¹²¹ Βλ.: Florida, R (2002) *The Rise of the Creative Class*.
- ¹²² Βλ.: Baina, A. and McLeanb, H. (2013) *The artistic precariat*, σ. 96.
- ¹²³ Ιδ.
- ¹²⁴ Ο όρος «Precariat» συνιστά νεολογισμό των κοινωνικών επιστημών και προέρχεται από τη γαλλική λέξη «précarité» (ανασφάλεια), η οποία μπορεί να οριστεί ως η νέα αναδυόμενη κοινωνική τάξη που πάσχει από εργασιακή αβεβαιότητα και έλλειψη ασφάλειας της εργασίας. Το precariat, δημιούργημα της νεοφιλελεύθερης πολιτικής που αποκαλείται «ευελιξία στην αγορά εργασίας» (labour market flexibility), συνεπάγεται τη συστηματική ανασφάλεια των εργαζομένων ως αναγκαία συνθήκη για τη διατήρηση των επενδύσεων. Το precariat, το οποίο βρίσκεται σε συνεχή ανάπτυξη στο πλαίσιο των πολιτικών μετασχηματισμών και των θεσμικών αλλαγών που επιφέρει η ανοικτή οικονομία, δεν καθιστά μια νέα εργατική τάξη ή ένα προλετάριο, αλλά ούτε «μεσαία τάξη» καθώς δεν υπόσχεται σταθερό ή προβλέψιμο εισόδημα. Το precariat συνιστά μια ενδιάμεση τάξη στην παραγωγή (class-in-the-making), της οποίας η οικονομική κατάσταση αποτιμάται από την στοιχειώδη επισφάλεια. Ο κρίσιμος νεολογισμός του «art precariat» αντανακλά τη σκοτεινή πλευρά της αναδυόμενης δημιουργικής τάξης (creative class). Τα παραπάνω σύμφωνα με τον Zygmund Bauman δεν συνιστούν μια νέα λειτουργία στην πολιτική πράξη πραγμάτων που επιβάλλεται από τις ισχυρές ελίτ, αλλά έρχεται ως αναπόφευκτη απάντηση στην κρίση του καπιταλισμού και της σώρευσης κεφαλαίου. Βλ.: Standing, G. (2011) *The Precariat: The New*

-
- Dangerous Class* και Bauman, Z. (2005) *Σπαταλημένες Ζωές: Οι απόβλητοι της νεωτερικότητας*.
- ¹²⁵ Βλ.: Standing, G. (ό.π.), σ. 155.
- ¹²⁶ Βλ.: Gill, R. and Pratt, A. (2013). *The Precarious Labour in the field of art: Precarity and cultural work in the social factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work*, σ. 26
- ¹²⁷ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 11.
- ¹²⁸ *Ιδ.*, σ. 51.
- ¹²⁹ Βλ.: Ward, C. (2002) *Talking to Architects: Ten Lectures by Collin Ward*.
- ¹³⁰ *Ιδ.*, 19-20.
- ¹³¹ Βλ.: Ward, C. (1996) *Social Policy: An Anarchist Response*, σ. 11.
- ¹³² Βλ.: Ward C. (2011) *Autonomy, Solidarity, Possibility. The Colin Ward Reader*, σ. 132.
- ¹³³ Βλ.: Ward, C. (1957) *Contary to Our Interests*, σ. 28.
- ¹³⁴ Βλ.: Ward, C. (2011) (ό.π.), σ. 134.
- ¹³⁵ Η αισθητική των χαλαρών τμημάτων, δηλαδή η πολιτική της συμμετοχής, του ελέγχου, της αυτοδιαχείρισης και της αυτορρύθμισης των χρηστών της. Βλ.: (ό.π.)
- ¹³⁶ Ο Ward αναφέρεται στο άρθρο του Buber «Society and the State» που δημοσιεύτηκε το 1965 στο περιοδικό *Anarchy* no. 54. Στο: Ward C. (1990) *Talking Houses*, σ. 18.
- ¹³⁷ Βλ.: Ward, C. (1987) (ed.) *A Decade of Anarchy*, σ. 277.
- ¹³⁸ Βλ.: Ward C. (1990) *Talking Houses*, σ. 42.
- ¹³⁹ Σύμφωνα με την εργασία της Αναστασίας Στρατηγέα «Θεωρία και Μέθοδοι Συμμετοχικού Σχεδιασμού», οι συμμετοχικές μέθοδοι εμπλουτίζουν τη γνωστική βάση του σχεδιασμού με τους συμμετέχοντες να έχουν συμβουλευτικό ρόλο στα διάφορα επίπεδα λήψης αποφάσεων που αποτελεί το «δικαίωμα των πολιτών». Η Στρατηγέα καταγράφει τις εξής συμμετοχικές μεθόδους: Μέθοδος των Ασκήσεων Πολιτικής, Μέθοδος των Ομάδων Εστίασης, Μέθοδος World Café, Μέθοδος της Ανάλυσης Σεναρίων και Μέθοδος Συμμετοχικών Μοντέλων. Βλ.: Στρατηγέα, Α. (2015) *Θεωρία και Μέθοδοι Συμμετοχικού Σχεδιασμού*, σ. 15.
- ¹⁴⁰ Βλ.: Ward, C. (2002) *Talking to architect: Ten lectures by Colin Ward.*, 31–40.
- ¹⁴¹ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 28-37.
- ¹⁴² Βλ.: Ward, C. (1984) *Housing: an anarchist approach*, σ. 9.
- ¹⁴³ Βλ.: Ward, C. (1996) *Social Policy: An Anarchist Response*, σ. 15.
- ¹⁴⁴ Η «μέθοδος αυτοστέγασης Segal» (Segal self-build), αναφέρεται περισσότερο σε μια νοητική αντιληπτική μέθοδο αυτοοικοδόμησης παρά σε ένα σύστημα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Η μέθοδος συνιστά την αυστηρή απλοποίηση της οικοδομικής διαδικασίας, από το σχεδιασμό έως την ολοκλήρωση, μέσα από απλούς και αποτελεσματικούς τρόπους αντιμετώπισης των θεμελιωδών ζητημάτων της κτιριακής κατασκευής, όπως η αντοχή και η ενεργειακή απόδοση. Η μέθοδος είναι ευέλικτη και ανοιχτή καθώς δεν χρησιμοποιεί βιομηχανοποιημένα υλικά όπως σκυρόδεμα ή χάλυβα παρά μόνο ξύλο και γυψοσανίδες, με τα υπόλοιπα υλικά επιλεγμένα ανά περίπτωση σε σχέση με τις επιδόσεις και το κόστος τους. Με τον τρόπο αυτό απλοποιείται η κατασκευαστική διαδικασία που την καθιστά εύκολα κατανοητή από κάποιον χωρίς κατασκευαστική εμπειρία, ενθαρρύνοντας στη συμμετοχή και τον έλεγχο της κατασκευής τους άμεσα ενδιαφερόμενους

-
- ιδιοκτήτες της κατασκευής. Η μέθοδος Segal παράγει στη θέση των κτιρίων, αρχιτεκτονικές κατασκευές στα πρότυπα των οικολογικών οικιών kibbutz, των σκανδιναβικών σαλέ και των ιαπωνικών ναών, έχοντας ενσωματωμένη στην κατασκευή τους την προσωπικότητα των χρηστών τους. Στις αρχές της δεκαετίας του ογδόντα, το Συμβούλιο Lewisham στο Νότιο Λονδίνο υιοθέτησε την μέθοδο Segal ανεγείροντας είκοσι επτά οικίες στις οδούς «WaltersWay» και «Segal Close», την ονομασία των οποίων έδωσαν οι ιδιοκτήτες των οικιών. Υπάρχουν περίπου διακόσιες οικίες στην Βρετανία κατασκευασμένες με την μέθοδο Segal, όπως επίσης μια εστία φοιτητών στην Στουτγάρδη που σχεδιάστηκε και χτίστηκε το 1983 από φοιτητές. Πολλές περιοχές στην Αυστραλία χρησιμοποιούν την μέθοδο Segal ως κατασκευαστική μέθοδο στέγασης. Βλ.: McKean, J. (1989) *Learning from Segal: Walter Segal's Life, Work and Influence*.
- ¹⁴⁵ Βλ.: Ward, C. (χωρίς ημερομηνία) *Walter Segal-Community Architect. Diggers and Dreamers: A Directory of Alternative Living*. Διαθέσιμο στο: <http://www.segalselfbuild.co.uk/news/waltersegalbycol.html>.
- ¹⁴⁶ Βλ.: Ward, C. (1984) *Housing: an anarchist approach*, σ. 40.
- ¹⁴⁷ Βλ.: Sholette, G. (2002) «Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity», *eipcp*, (January). Διαθέσιμο στο: <http://www.eipcp.net/transversal/0102/sholette/en.html>.
- ¹⁴⁸ Ιδ.
- ¹⁴⁹ Ιδ.
- ¹⁵⁰ Βλ.: Sholette, G. (2011) «Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere», *Neme*, (February 2). Διαθέσιμο στο: <http://www.neme.org/texts/dark-matter>.
- ¹⁵¹ Βλ.: Möntmann, N. (2009) *The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible*, σ. 157.
- ¹⁵² Βλ. «Favela painting community. Art for social change». Διαθέσιμο στο: <https://favelapainting.com/>.
- ¹⁵³ Βλ.: Molloy, M. (2016) «Artist creates amazing mural across 50 buildings in Cairo», *The Telegraph*, (April 15). Διαθέσιμο στο: <https://www.telegraph.co.uk/news/>.
- ¹⁵⁴ Βλ.: Σταυρίδης Σ. (2018) *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*, σ. 310.
- ¹⁵⁵ Βλ.: Ward, C. (1983) *Housing is Theft - Housing is Freedom*, σ. 7.
- ¹⁵⁶ Ιδ.
- ¹⁵⁷ Βλ.: Ward, C. (1990[1978]) *The Child in the City*.
- ¹⁵⁸ Ιδ., σ. 6.
- ¹⁵⁹ Βλ.: Bachelard, G. (1982[1957]) *Η ποιητική του χώρου*.
- ¹⁶⁰ Βλ.: Ward, C. (ό.π.), σ. 33.
- ¹⁶¹ Ιδ., σ. 22.
- ¹⁶² Ιδ.
- ¹⁶³ Βλ.: Ward, C. (1961) *Adventure Playground: A parable of anarchy*, σ. 37.
- ¹⁶⁴ Βλ.: Ward, C. (1990[1978]), (ό.π.), σ. 180-183.
- ¹⁶⁵ Βλ.: Ward, C. (1961) *Adventure Playground: A parable of anarchy*, σ. 37.

-
- ¹⁶⁶ Βλ.: Ward, C. (1989) *Welcome Thinner City*. σ. 101-102.
- ¹⁶⁷ Βλ.: Ward C. (2011) *Autonomy, Solidarity, Possibility. The Colin Ward Reader*, σ. 228.
- ¹⁶⁸ Ward, C.: (1990[1978]), (ό.π.), σ. 50.
- ¹⁶⁹ Ο Ward στην έκδοση του 1973 «*Βανδαλισμός*», εισήγαγε μια κρίσιμη συζήτηση για το ρόλο της αρχιτεκτονικής σε σχέση με την ποινική συμπεριφορά των νεανικών ομάδων στην πόλη. Ο Ward συνέδεσε την επιθετική συμπεριφορά των νέων με τις πιέσεις που ασκούν οι αστικές ρυθμίσεις, οι οποίες με τη σειρά τους νομιμοποιούν μαζικές καταστροφές στις υποδομές των κοινοτήτων στο όνομα της αστικής αναζωογόνησης. Σε αυτό το πλαίσιο ο Ward αποκωδικοποίησε τον όρο μέσα σε διαφορετικά πλαίσια και καταστάσεις, αποδεικνύοντας ότι παρότι ο όρος προσδίδει αποκλίνουσες σημασίες σε σχέση με την παραβίαση του ποινικού δικαίου και της αυθόρμητης δημιουργικής άμεσης δράσης, χρησιμοποιείται γενικευμένα ως μέτρο καταστολής της νεανικής αυθόρμητης δημιουργικότητας. Βλ. Ward, C. (1973) *Vandalism*.
- ¹⁷⁰ Βλ.: Ward, C. (1990[1978]) (ό.π.), σ. 178.
- ¹⁷¹ Η γέννηση της έννοιας του σύγχρονου σχολείου και η σχολειοποίηση (schooling) αποτελούν καθοριστικούς παράγοντες αποκλεισμού των παιδιών από τον κόσμο των ενηλίκων μέσα από μια μακριάς διάρκειας περίοδο σχολικού εγκλεισμού πριν την ένταξή τους στην κοινωνική ζωή. Σε αυτό το πλαίσιο, η παιδαγωγική είναι μια καινοφανής μορφή κατασκευής του κοινωνικού σχήματος δασκάλου/μαθητή, η οποία δε διακρίνεται σε ηλικιακό και χωροταξικό επίπεδο, παρά μόνο σε επίπεδο τρόπων εκπαίδευσης. Βλ.: Λαγός, Δ. (2008) «Εισαγωγή στην Παιδαγωγική Επιστήμη», *Επιστημονικά Συγγράμματα*. Διαθέσιμο στο: <https://www.openbook.gr/eisagwgi-stin-paidagwgi-epistimi/>.
- ¹⁷² Ο Ward παρατηρεί ότι η πεποίθηση που καλλιέργησε ο Μοντέρνος προοδευτισμός οικοδόμησε ένα σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στην αστική και την αγροτική εμπειρία, με την επαρχία να βρίσκεται μακριά από τους πειρασμούς της πόλης. Στην μελέτη του 1988 «*Το Παιδί στην Εξοχή*» (*The Child in the Country*), ο Ward επεξεργάστηκε τη ζωή των παιδιών στην επαρχία και τους ελεύθερους τρόπους με τους οποίους διαπραγματεύονται και αναδιαρθρώνουν το περιβάλλον μέσα στο οποίο ζουν. Για τον Ward, η αυτοματοποιημένη παιδαγωγική μέθοδος ακολουθεί συγκεκριμένες τακτικές εκπαίδευσης που «*καθιστούν την πόλη απαραίτητη πηγή για την πολιτισμένη ενήλικη ζωής καθώς επίσης τη φύση τον μόνο αληθινό δάσκαλο της παιδικής ηλικίας*». Στο: Ward C. (1995) *Talking Schools*, σ. 17.
- ¹⁷³ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 79.
- ¹⁷⁴ Βλ.: Ward. C. and Fysan A. (1973) *Streetwork: Exploding School*, σ. 42.
- ¹⁷⁵ Βλ.: Ward C. (1995) *Talking Schools*, σ. 24.
- ¹⁷⁶ Ο Goodman υποστηρίζει ότι η εκπαίδευση ως κανονικοποιημένο σύστημα υποτάσσει τους νέους ανθρώπους σε θεσμοθετημένα πρότυπα που παραμορφώνουν τη φυσική και την πνευματική τους ανάπτυξη, κάνοντάς τους εχθρικούς προς την ίδια την ιδέα της εκπαίδευσης. Το σύστημα της εκπαίδευσης για τον Goodman κατασκευάζει ανταγωνιστικούς πολίτες, επιδεινώνοντας παραπέρα τα δεινά της κοινωνίας. Σε αυτό το πλαίσιο επεξεργάζεται τα μαθησιακά πρότυπα της οικογένειας και της κοινότητας και το είδος των σχέσεων που καλλιεργούν στους μαθητές, καταλήγοντας ότι η

-
- διαπαιδαγώγηση των νέων θεμελιώνεται στην απαγόρευση του αυθορμητισμού με κίνητρα την ανταμοιβή και την τιμωρία. Ιδιαίτερα στις υποβαθμισμένες περιοχές, ο Goodman αναγνωρίζει ότι τα παιδιά έχουν περισσότερες πιθανότητες να επιμορφωθούν στο δρόμο παρά στο κλειστό εκπαιδευτικό σύστημα του σχολείου ή της οικογένειας. Βλ.: Goodman, P. (1977) *Κριτική της κατεστημένης παιδείας*.
- ¹⁷⁷ Βλ.: Ward. C. and Fysan A. (1973) *Streetwork: Exploding School*, σ. 32.
- ¹⁷⁸ Ιδ., σ. 7.
- ¹⁷⁹ Ιδ., σ. 19.
- ¹⁸⁰ Ο Ward απευθυνόμενος σε σπουδαστές και περιβαλλοντολόγους δημοσίευσε το 1973 το «Δελτίο Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης» (Bulletin of Environmental ducation), υποδεικνύοντας τεχνικές διαμοιράσματος σε σχέση με την μελέτη του περιβάλλοντος. Συνεργάστηκε επίσης με τα «Κέντρα Αστικών Σπουδών της Βρετανίας» (Urban Studies Centres) για την ενεργοποίηση των πολιτών γύρω από περιβαλλοντικά θέματα μέσα από συνεργατικές μορφές έρευνας. Βλ.: Ward, C. (1973) *The Outlook Tower*.
- ¹⁸¹ Βλ.: Ward C. (2011) *Autonomy, Solidarity, Possibility. The Colin Ward Reader*, σ. 230.
- ¹⁸² Βλ.: Raunig, G. (2007). *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, σ. 37.
- ¹⁸³ Βλ.: Mulholland, N. (2019) *Re-imaging the Art School: Paragogysm and Artistic Learning*, σ. 93.
- ¹⁸⁴ Ιδ., σ. 85.
- ¹⁸⁵ Ιδ., σ. 19.
- ¹⁸⁶ Ιδ., σ. 24.
- ¹⁸⁷ Βλ.: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών Σπουδών. Διαθέσιμο στο: <http://www.asfa.gr/spoudes/tmima-eikastikwn-texnwn>,
- ¹⁸⁸ Mulholland, N. (ό.π.), σ. 20.
- ¹⁸⁹ Ιδ.
- ¹⁹⁰ Βλ.: Ward C. (ό.π.), σ. 134.
- ¹⁹¹ Βλ.: Sholette, G. (2011) «Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere», *Neme*, (February 2). Διαθέσιμο στο: <http://www.neme.org/texts/dark-matter>.
- ¹⁹² Ιδ.
- ¹⁹³ Ιδ.
- ¹⁹⁴ Βλ.: Mulholland, N. (ό.π.), σ. 84.
- ¹⁹⁵ Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 100.
- ¹⁹⁶ Ιδ., σ. 15.
- ¹⁹⁷ Βλ.: Foucault, M. (1977) *Η μικροφυσική της εξουσίας*, σ. 77.
- ¹⁹⁸ Βλ.” Castoriadis, C. (1991[1986]) *The Crisis of Culture and the State*, σ. 153.
- ¹⁹⁹ Βλ.: Καστοριάδης, Κ. (1990) *Οι ομιλίες στην Ελλάδα*, σ. 89.
- ²⁰⁰ Βλ.: Ward, C. (2006) *Αναρχισμός: Η εποχή μας σε 15 λέξεις*, σ. 116-117.
- ²⁰¹ Βλ.: Enwezor, O. (2003) *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transitions*, σ. 57.

²⁰² Ιδ., σ. 61.

²⁰³ Βλ.: Papastergiadis, N. (2010) *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*. σ. 372.

²⁰⁴ Βλ.: Kompatsiaris, P. (2015) *Art Struggles: Confronting Internships and Unpaid Labour in Contemporary Art*, σ. 554.

²⁰⁵ Ιδ.

²⁰⁶ Βλ.: Debord, G. (1998-1957) *Εκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων*, σ. 21.

²⁰⁷ Βλ.: Ward C. (2003) *Talking Anarchy: An Interview with David Goodway*, σ. 73-75.

²⁰⁸ Βλ.: Mulholland, Ν.ό. π., σ. 25.

²⁰⁹ Βλ.: Ward, C. (1990[1978]) *The Child in the City*, σ. 31.

²¹⁰ Βλ.: Ward, C. (1996) *Social Policy: An Anarchist Response*, σ. 15.

²¹¹ Βλ.: Ward, C. (1984) *Housing: an anarchist approach*, σ. 7.

²¹² Βλ.: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*, σ. 46.

8.6 Βιβλιογραφία.

Anastasopoulos, N. (2013). *The Crisis and the Emergence of Communal*

Experiments in Greece. Στο: Meltzer, S.G. (2013). *Communal Pathways to Sustainable Living Proceedings*. Μόρεϊ: Findhorn Foundation, σ. 350-359.

Appadurai, A. (2014). *Νεωτερικότητα Χωρίς Σύνορα*, (μτφ. Κ. Αθανασίου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Πρώτη έκδοση: *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Μινεάπολις: University of Minnesota Press, 1996).

Bachelard, G. (1982[1957]). *Η ποιητική του χώρου*, (μτφ. Ε. Βέλτσου Ε.-Δ. Χατζινικολή), Αθήνα: Εκδόσεις Χατζινικολή.

Badiou, A. (2005). *Metapolitics*, (trans. J. Barker). Λονδίνο: Verso.

Bauman, Z. (2005). *Σπαταλημένες Ζωές: Οι απόβλητοι της νεωτερικότητας*, (μτφ. Μ. Καρασαρίνης). Αθήνα: Εκδόσεις Κατάρτι.

Bookchin, M. (1964). *Ecology and Revolutionary Thought*. Μ.Βρετανία: The Anarchist Library.

Bookchin, M. (1982). *The Ecology of Freedom*. Πάλο Άλτο: Cheshire Books.

Bookchin, M. (1995). *Social Anarchism or Life Style Anarchism: An Unbridgeable Chasm*. Εδιμβούργο: AK Press.

Bookchin, M., Ward, C. (1975). *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*, (μτφ. Ν. Β. Αλεξίου). Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

Bürger, P. (1984[1979]). *Theory of the Avant-Garde*, (μτφ. Μ. Shaw). Μινεάπολις: Minneapolis University Press.

-
- Castoriadis, C. (1991[1986]). *The Crisis of Culture and the State*. Στο: Castoriadis, C. (1991). *Philosophy, Politics, Autonomy: Essays in Political Philosophy*. (ed. and trans. D. A. Curtis). N.Y.: Oxford University Press, σ. 219-242.
- Castoriadis, C. (1997). *The Castoriadis Reader*, (επιμ. και μτφ. D. A. Curtis). N. Y.: Blackwell.
- Δημητρακάκη, Α. (2013). *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση. Από το μεταμοντέρνο σημείο στην βιοπολιτική αρένα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Day, R. (2008). *Το Τέλος της Ηγεμονίας: Αναρχικές Τάσεις στα Νεότερα Κοινωνικά Κινήματα*, (μτφ. Π. Καλαμαράς). Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα. (Πρωτότυπη έκδοση: Gramsci is dead. Anarchist currents in the newest social movements. London: Pluto Press.
- Debord, G. (1998-1957]). *Έκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων*, (μτφ. Β. Αλεξίου). Αθήνα: Ελεύθερος τύπος.
- Dworkin, G. (1988). *The Theory and Practice of Autonomy*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Easterling, E. (2014). *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. N.Y.,: Verso Books.
- Ekeberg, J. (2003) (ed.) *New Institutionalism*. Όσλο: Office for Contemporary Art
- Florida, R (2002). *The Rise of the Creative Class*. N. Y.: Basic Books.
- Foucault, M. (1977). *Η μικροφυσική της εξουσίας*, (μτφ. Λ. Τρουλινού). Αθήνα: Ύψιλον.
- Foucault, M. (1984). *The Foucault Reader*, (μτφ. C. Porter). N. Y.: Pantheon Books.
- Foucault, M. (2005). *The hermeneutics of the subject: Lectures at the College de France 1981–1982*, (μτφ. G. Burchell), N. Y.: Picador.
- Foucault, M. (2012[1979]). *Η Γέννηση της Βιοπολιτικής*, (μτφ. Β. Πατσογάννης). Αθήνα: Πλέθρον.
- Goodman, P. (1977). *Κριτική της κατεστημένης παιδείας*, (μτφ. Λ. Θεοδωρακόλου). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης. (Πρότυπος τίτλος: Compulsory miseducation, N. Y.: Horizon Press, 1962).
- Grindon, G. (2008) (ed). *Aesthetics and Radical Politics*. Νιούκαστλ: Cambridge Scholars Publishing.
- Greenberg, C. (1939). *Avant-Garde and Kitsch*. Στο: Greenberg, C. (1961). Art

-
- and Culture. Critical Essays. Βοστώνη: Beacon Press, pp. 3-21.
- Greenberg, C. (1999). *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Καστοριάδης Κ. (1981). *Η Φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*. (μτφ. Σ. Χαλίκιας, Γ. Σπαντιδάκη, Κ. Σπαντιδάκης) Αθήνα: Κέδρος.
- Καστοριάδης Κ. (1981). *Θρυμματισμένος Κόσμος*, (μτφ. Ζ. Σαρίκας, Κ. Σπαντιδάκης). Αθήνα: Ύψιλον.
- Καστοριάδης Κ. (1984). *Το επαναστατικό πρόβλημα*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Καστοριάδης, Κ. (1990). *Οι ομιλίες στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ύψιλον
- Καστοριάδης, Κ. (1995) *Χώροι του ανθρώπου*, (μτφ. Ζ. Σαρίκας), Αθήνα: Ύψιλον.
- Καστοριάδης, Κ. (2012). *Η δυνατότητα μιας αυτόνομης κοινωνίας*, (μτφ. Μ. Τσούτσιας). Αθήνα: Εκδόσεις Στάσει Εκπίπτοντες.
- Κιουπκιολής Α. (2011). *Πολιτικές της ελευθερίας. Αγωνιστική δημοκρατία, μετα-αναρχικές ουτοπίες και η ανάδυση του πλήθους*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Kant, I. (1984). *Τα θεμέλια της Μεταφυσικής των ηθών*, (μτφ. Γ. Τσαβάρας). Αθήνα: Δωδώνη. (Πρωτότυπος τίτλος: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Riga: Verlag J. F. Hartknoch, 1785).
- Κροποτκίν, Ρ. (1965[1899]). *Fields, factories and workshops tomorrow*, (εισαγωγή: Κ.Α. Carson, πρόσθετο υλικό: C. Ward, συμπληρωματικό υλικό: M. Boockin). N. Y.: Stateless Society.
- Lefebvre, H. (1966). *Theoretical Problems of Autogestion*. Στο: Brenner, N. and Elden, N. (2009) (eds.) *State, Space, World: Selected Essays*. Henri Lefebvre. Μινεάπολις: Minnesota University Press.
- Lotinger, S and Marazzi C. (2007), (eds.) *Autonomia. Post political politics*. Λος Άντζελες: Semiotext(e).
- McKean, J. (1989). *Learning from Segal: Walter Segal's Life, Work and Influence*. Βασιλεία και Βοστώνη: Birkhauser.
- Manjikian, M. (2013). *Securitization of Property Squatting in Europe*. N.Y. και Λονδίνο: Routledge.
- Mulholland, N. (2019). *Re-imagining the Art School: Paragogism and Artistic Learning*. Τσαμ, Ελβετία: Palgrave Pivote.
- Möntmann, N. (2009). *The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible*. Στο: Raunig, G. and Ray, G. (2009), (eds.) *Art and Contemporary Critical*

-
- Practice: Reinventing Institutional Critique. Λονδίνο: Mayfly Books, σ. 155-159.
- Moore, A. (2015). *Occupation Culture: Art & Squatting in the City from Below*. Γουίβενχόου, Έσσεξ: Minor Compositons.
- Newman, S. (2010). *The Politics of Postanarchism*. Εδιμβούργο: Edinburgh University Press.
- Owens, L. (2013) *Have Squat, Will Travel: How squatter mobility mobilizes Squatting*. Στο: Pruijt H. (2013), (ed). *Squatting Europe Collective. Squatting in Europe: Radical Spaces, Urban Struggles*. Μπούκλιν, Ν.Υ.: Autonomedia, σ. 185-207.
- Papastergiadis, N. (2010). *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*. Άμστερνταμ: Institute of Network Cultures.
- Pruijt H. (2013) (ed). *Squatting Europe Collective. Squatting in Europe: Radical Spaces, Urban Struggles*. Μπούκλιν, Ν.Υ.: Autonomedia.
- Rancière, J. (2004[2000]). *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, (μτφ. G. Rockhill). Λονδίνο, Ν.Υ.: Continuum.
- Rancière, J. (2009). *Dissensus on politics and aesthetics*, (μτφ. S. Corcoran). Λονδίνο, Ν.Υ.: Continuum.
- Raunig, G. (2007). *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, (trans. A. Derieg). Λος Άντζελες: Semiotext(e).
- Rudofsky, B. (1965). *Architecture Without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Ν. Υ.: The Museum of Modern Art.
- Σταυρίδης Σ. (2018). *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*. (μτφ. Δ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος). Αθήνα: Angelus Novus.
- Sennett, R. (2004). *Η χρήση της αταξίας. Προσωπική ταυτότητα και ζωή της πόλης*, (μτφ. Γ. Καραμπάς). Αθήνα: Τροπή
- Standing, G. (2011) *The Precariat: The New Dangerous Class*. Χάντινγκτον: Bloomsbury Publishing.
- Thörn, H., Wasshede, C. and Nilson, T. (2011), (eds.) *Space for Urban Alternatives? Christiania 1971–2011*. Μόκλιντα, Σουηδία: Gidlunds Förlag.
- Turner, J. (1977). *Housing by People: Towards Autonomy in Boulding Environment*. Λονδίνο: Marion Boyars.
- Vaneigem, R. (1979). *Revolution of everyday life*. Λονδίνο: Rising Free Collective.
- Ward, C. (1957). *Contrary to Our Interests*, Στο: Ward C. (2011) *Autonomy*,

-
- Solidarity, Possibility. The Colin Ward Reader, (επιμ. C. Wilbert and D. F. White). Εδιμβούργο: AK Press, σ. 27-28.
- Ward, C. (1961). *Adventure Playground: A parable of anarchy*. Στο: Ward C. (2011) *Autonomy, Solidarity, Possibility*. The Colin Ward Reader, (eds. C. Wilbert and D. F. White). Εδιμβούργο: AK Press, σ. 37-4. (Πρότυπη δημοσίευση: *Anarchy*, No. 7, (September).
- Ward, C. (1966). *The Organization of Anarchy*. Στο: Leonard I. Krimerman, I. L. and Perry, L. (1966) (ed). *Patterns of Anarchy*. A collection of writings on the anarchist tradition. N. Y.: Anchor Books, σ. 386-396.
- Ward, C. (1973). *Self-Employment Society*. Στο: Ward, C. (1996[1973]) *Anarchy in Action*. Λονδίνο: Freedom Press, σ. 99-106.
- Ward, C. (1973). *Vandalism*. Λονδίνο: The Architectural Press.
- Ward, C. (1983). *Housing is Theft - Housing is Freedom*. Νόττινχαμ: Old Hammond Press.
- Ward, C. (1984). *Housing: an anarchist approach*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (1986). *Chartres: The Making Of A Miracle*, Κέντ: Neo Books.
- Ward, C. (1987), (ed.) *A Decade of Anarchy*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (1988). *The Child in the Country*. Λονδίνο: Bedford Square Press.
- Ward C. (1989). *Welcome, Thinner City*. Λονδίνο: Bedford Square Press.
- Ward, C. (1990[1978]). *The Child in the City*. Λονδίνο: Bedford Square Press.
- Ward, C. (1990). *Talking Houses*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (1990[1978]). *The Child in the City*. Λονδίνο: Bedford Square Press.
- Ward, C. (1996[1973]). *Anarchy in Action*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (1996). *Social Policy: An Anarchist Response*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (2002). *Cotters and Squatters. Housing Hidden History*. Νόττινχαμ: Five Leaves Publication.
- Ward, C. (2002). *Talking to Architects: Ten Lectures by Collin Ward*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward C. (2003). *Talking Anarchy: An Interview with David Goodway*. Νόττινχαμ: Five Leaves.
- Ward, C. (2006). *Αναρχισμός: Η εποχή μας σε 15 λέξεις*, (μτφ. Γ. Πελεγρίνης). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. (Πρωτότυπος τίτλος: *Anarchism. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2004).

-
- Ward C. (2011). *Autonomy, Solidarity, Possibility. The Colin Ward Reader*, (eds. C. Wilbert and D. F. White). Εδιμβούργο: AK Press.
- Ward. C. and Fysan A. (1973). *Streetwork: Exploding School*. Λονδίνο: Routledge & Kegan Poul.
- Ward, C. and Hall, P. (1998). *Sociable Cities: The Legacy of Ebenezer Howard*. N.Y.: John Wiley & Sons.
- Ward C., Hardy D., (2003). *Arcadia for All: The Legacy of a Makeshift Landscape*. Νόττινχαμ: Five Leaves Publications.
- Wright, S. (2002). *Potere Operaio*. Στο: Wright, S. (2002). *Storming Heaven. Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*. Λονδίνο: Pluto Press, σ. 120-139.
- Zibechi, P. (2010). *Dispersing Power: Social Movement as Anti-State Forces*, (trans. R. Rayan). Όκλαντ: AK Press.
- Zorloni, A. (2013). *The Economics of Contemporary Art: Markets, Strategies, and Stardom*. N. Y.: Springer.

Επιστημονική αρθρογραφία.

- Baina, A. and McLeanb, H. (2013). The artistic precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, issue 6, σ. 93-111.
- Drake, S. M. (2016). Art squats, artistic critique and resistance: Between recuperation and obliteration. *Prace Kulturoznawcze 19*, σ. 41-58.
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transitions. *Research in African Literatures*, vol. 34, no. 4, (winter), σ. 57-81.
- Foster, H. (1997). The Archive without Museums. *October*, vol. 77, (summer), σ. 97-119.
- Gill, R. and Pratt, A. (2013). The Precarious Labour in the field of art: Precarity and cultural work in the social factory? *Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. On Curating*, issue 16, (November 17), σ. 26-40.
- Holm, A., Kuhn A. (2011). Squatting and urban renewal: the interaction of squatter movements and strategies of urban restructuring in Berlin. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 35, issue 3, (May). σ. 644-658.

-
- Kompatsiaris, P. (2015). Art Struggles: Confronting Internships and Unpaid Labour in Contemporary Art. *Triple C*, vol. 1, no. 2, σ. 554-566.
- Màrtinez, A. M. (2013). How Do Squatters Deal with the State? Legalization and Anomalous Institutionalization in Madrid. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 38, issue 2, (October 10), σ. 646-674.
- Owens, L. (2008). From Tourists to Anti-Tourists to Tourist Attractions: The Transformation of the Amsterdam Squatters' Movement. *Social Movement Studies*, vol. 7, issue 1, σ. 43-59.
- Pruijt, H. (2004). Squatters in the creative city: rejoinder to Justus Uitermark. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 28, no. 3, σ. 699-705.
- Pusey, A. (2010). Social Centres and the New Cooperativism of the common. *Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action*, vol. 4, no. 1, (summer), σ. 176-198.
- Ward, C. (1961). Anarchism and Respectability. *Freedom Magazine 2*, no. 28, (September), σ. 1-9.
- Ward, C. (1973). The Outlook Tower. *Bulletin of Environmental Education 32*, Edinburg: Prototype for an Urban Studies Centre.
- Ward, C. and Hardy, D. (1972). Plotlanders. *Oral History Journal* vol.13, no. 2, σ. 57-70.

Ερευνητικές εργασίες

- Σιατίτσα, Δ. (2014). *Αιτήματα για τον δικαίωμα στην κατοικία στις πόλεις της Νότιας Ευρώπης. Ο λόγος και ο ρόλος των κοινωνικών κινημάτων*. Διδακτορική διατριβή, Τομέας Πολεοδομίας, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

Ηλεκτρονική αρθρογραφία

- Λαγός, Δ. (2008). «Εισαγωγή στην Παιδαγωγική Επιστήμη», *Επιστημονικά Συγγράμματα*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Σχολή Παιδαγωγικής και Τεχνολογικής Εκπαίδευσης. Διαθέσιμο στο: <https://www.openbook.gr/eisagwgi-stin-paidagwgiki-epistimi/>, (πρόσφατη

είσοδος: 10/2019).

Molloy, M. (2016). «Artist creates amazing mural across 50 buildings in Cairo», *The Telegraph*, (April 15). Διαθέσιμο στο: <https://www.telegraph.co.uk/news/2016/04/14/artist-creates-amazing-mural-across-50-buildings-in-cairo---with/>.

Sholette, G. (2011). «Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere», *Neme*, (February 2). Διαθέσιμο στο: <http://www.neme.org/texts/dark-matter>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).

Sholette, G. (2002). «Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity», *eipcp*, (January). Διαθέσιμο στο: <http://www.eipcp.net/transversal/0102/sholette/en.html>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).

Ward, C. (2004). «The hidden history of housing», *History & Policy*. Διαθέσιμο στο: <http://www.historyandpolicy.org/policy-papers/papers/the-hidden-history-of-housing>, (πρόσφατη είσοδος: 08/2019).

Ward, C. (χωρίς ημερομηνία). «Walter Segal-Community Architect. Diggers and Dreamers: A Directory of Alternative Living». Διαθέσιμο στο: <http://www.segalselfbuild.co.uk/news/waltersegalbycol.html>, (πρόσφατη είσοδος: 09/2019).

Διαδίκτυο

«Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών Σπουδών». Διαθέσιμο στο: <http://www.asfa.gr/spoudes/tmima-eikastikwn-texnwn>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2019).

«A Speculative storm: Contemporay Art and Real Estate Development». Διαθέσιμο στο: <https://miamirail.org/summer-2016/a-speculative-storm-contemporay-art-and-real-estate-development/>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2019).

«Διεθνής Αμνηστία: Ανησυχία για τις εξώσεις προσφύγων από τις καταλήψεις στα Εξάρχεια», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, (29.08.2019). Διαθέσιμο στο: <https://www.efsyn.gr/node/208858>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2019).

«Facing war in Northern Syria. A Statement from make Rojava green again».

Διαθέσιμο στο: <https://makerojavagreenagain.org/2019/10/09/facing-the-war-in-northern-syria-a-statement-from-make-rojava-green.again>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2019).

«Favela painting community. Art for social change». Διαθέσιμο στο:

<https://favelapainting.com/>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2019).

«Ημερίδα Χώροι Τέχνης». Διαθέσιμο στο: [https://www.facebook.com](https://www.facebook.com/events/1694905687312973/)

[/events/1694905687312973/](https://www.facebook.com/events/1694905687312973/), (πρόσφατη είσοδος: 10/2019).

«Kunsthau Tacheles». Διαθέσιμο στο: [https://en.wikipedia.org/wiki/Kunsthau_](https://en.wikipedia.org/wiki/Kunsthau_Tacheles)

[Tacheles](https://en.wikipedia.org/wiki/Kunsthau_Tacheles), (πρόσφατη είσοδος: 09/2019).

«Reflections on the global art market: implications for the Sociology of Culture».

Διαθέσιμο στο: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922009000200002, (πρόσφατη είσοδος: 10/2019).

ΣΥΝΟΨΗ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η δημόσια τέχνη αποτελεί μία από τις κατηγορίες τέχνης που παρήγαγε το μεταμοντέρνο σύμπωμα την δεκαετία του '80. Πλαισιωμένη με τον όρο public art και με την νομική συγκατάθεση του ποσοστού 1% για την τέχνη που ξεκίνησαν πρώτες οι Ηνωμένες Πολιτείες, προτάθηκε ως αντίδοτο της παρηκμασμένης εικόνας των μεταβιομηχανικών μεγαλουπόλεων. Αρχικά, η κατηγορία δημόσια τέχνη υπέδειξε το ναρκισσισμό της αφαιρετικής γλυπτικής σε ορόσημο της μεταποίησης των δημοσίων χώρων στο πλαίσιο του εντεινόμενου ανταγωνισμού μεταξύ των πόλεων για τη βελτίωση της θέσης τους στην ιεραρχία του αστικού τουρισμού την δεκαετία του 1990. Η μνημειώδης αρρενωπή αυτό-αναφορική μορφή της μοντέρνας γλυπτικής στην μορφή της drop-sculpture λειτούργησε ως δρών φορέας εξευγενισμού των σύγχρονων μεγαλουπόλεων. Το τρισδιάστατο αντικείμενο της τέχνης ως γλυπτό ή ως εγκατάσταση μέσα από fast-track παρεμβατικές διαδικασίες στο αστικό τοπίο μετατράπηκε στο σύμβολο της αναζωογόνησης των πόλεων, σύμφωνα με το μεταφορντιστικό μοντέλο αστικής ανάπτυξης.

Σήμερα, η δημόσια τέχνη αποτελεί μια συμπαραδήλωση της σύγχρονης τέχνης, η οποία μέσα στην παρούσα αστική στρατηγική της φεστιβαλοποίησης των πόλεων λειτουργεί στο πλαίσιο της πολιτικής της ευδιάκριτης πόλης, εστιάζοντας στην προσέλκυση της παγκόσμιας αγοράς στο επίπεδο των παραγωγικών υποδομών, της ψυχαγωγικής κατανάλωσης και του τουρισμού. Οι τρέχουσες πρακτικές δημόσιας τέχνης που παράγονται και διανέμονται από το θεσμικό της περιβάλλον, το οποίο έχει μετασηματιστεί από πεδίο τεκμηρίωσης και επικαιροποίησης της τέχνης σε παγκόσμια βιομηχανία παραγωγής, ανταλλαγής και διανομής πρακτικών τέχνης σε τοπικό και διακρατικό επίπεδο, λειτουργούν ως θεμελιώδεις συνισταμένες στην ανακατανομή του πολιτιστικού κεφαλαίου στο πλαίσιο της νέας φιλελεύθερης οικονομικής επέκτασης.

Η τρέχουσα δημόσια τέχνη, ενταγμένη στο πλαίσιο της Νέας Θεσμοποίησης προτείνει μεταρρυθμίσεις στα ιδρύματα τέχνης μέσα από την επεξεργασία νέων μορφών δέσμευσης της τέχνης με το κοινό που πραγματώνονται στο πεδίο της επιμελητικής κριτικής. Η πρακτική της επιμέλειας η οποία συμπορεύεται όλο και περισσότερο με τους μηχανισμούς του δημιουργικού μάρκετινγκ, συνδέει τα ιδρύματα της τέχνης με μορφές θεσμικής κοινωνικής δραστηριότητας, απορροφώντας

τις πρακτικές της κοινωνίας, τις οποίες διαχειρίζεται, διαμορφώνει και ρυθμίζει δημιουργώντας ένα δικό της θεσμικό δίκτυο δημόσιων σφαιρών που ασκεί επιρροή καίριας σημασίας κοινωνικοπολιτικά θέματα. Η τρέχουσα δημόσια τέχνη στο πλαίσιο αυτό λειτουργεί διαμεσολαβητικά μεταξύ των «εκ των άνωθεν» θεσμών και των «εκ του κάτωθεν» κοινωνικού σώματος, προτάσσοντας όρους πολιτιστικής κυβερνησιμότητας. Παράλληλα ενεργοποιεί διαδικασίες κοινωνικού συμμετοχισμού που αναδομούν συνεχώς τις τακτικές και τις πρακτικές της τέχνης.

Το πολυσυλλεχτικό πεδίο της τρέχουσας δημόσιας τέχνης επιδεικνύει ποικίλες αναφορές τόσο με την δημόσια σφαίρα όσο και τον δημόσιο χώρο μέσα από συμμετοχικές και ηθικές δεσμεύσεις, παράγοντας ένα αριθμό συμπαραδηλώσεων, οι οποίες δομούν ένα σύμπαν υποπεδίων δημόσιας τέχνης προσανατολισμένων στην ιδέα της τοποθεσίας. Έτσι, η τοποθεσία από οριοθετημένη θέση στον χάρτη επαναπροσδιορίζεται σε μια αποσπασματική ακολουθία γεγονότων που θέτει τις βάσεις για την παραγωγή νοηματικών πλαισίων και συσχετισμών μεταξύ πρακτικών τέχνης και κοινωνικοπολιτικού πεδίου. Σε αυτό το πλαίσιο οι πρακτικές τέχνης διαμορφώνουν ανταλλαγές μεταξύ τέχνης και τοποθεσίας που καθορίζουν τις σημασίες της τέχνης. Οικοδομούν ένα επεκτεινόμενο πεδίο κοινωνικά προσανατολισμένων πρακτικών, οι οποίες υφαίνουν ένα πλέγμα συνδέσεων με την δημόσια σφαίρα, συστήνοντας παραγωγή γνώσης μέσα από τον συμμετοχισμό, τον ακτιβισμό και την εναλλακτική κοινωνική δράση.

Το εκτεταμένο δίκτυο πρακτικών τέχνης διαρρηγνύει συνεχώς τα πλαίσια της τρέχουσας τέχνης, προσδίδοντας συνεχώς νέες εννοιολογίες και νέες σημασίες στις συνδέσεις της με την αστική σφαίρα. Οι πρακτικές δημόσιας τέχνης λειτουργούν ταυτόχρονα ως μέθοδος, μέσον και είδος τέχνης, παράγοντας ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών εργασιών, οι οποίες υποστηρίζουν μορφές καλλιτεχνικού παρεμβατισμού στον φυσικό δημόσιο χώρο ή κατασκευάζουν νέα πρότυπα δημόσιας σφαίρας μέσα στους χώρους τέχνης και έξω από αυτούς. Με κύριο χαρακτηριστικό την απόρριψη του αισθησιασμού, οι πρακτικές τέχνης συγκλίνουν με την δυναμική της συμμετοχικής κοινωνικής δράσης, που αναπροσδιορίζει το πεδίο σε πειθαρχία κριτικής ανάλυσης και εκπροσώπησης του κοινωνικοπολιτικού. Με βάση τα ιδιώματα αυτά εισέρχεται στον χώρο της ακτιβιστικής δράσης. Η ανάπτυξη διαφόρων εναντιωματικών προς την κυρίαρχη δημόσια σφαίρα DIY πρακτικών ενεργοποιούν με την σειρά τους παρεμβατικές πρακτικές στην δημόσια σφαίρα, οι οποίες ισοδυναμούν με υποδοχείς ετεροτοπιών στην καθημερινή ζωή.

Σε αυτό το πλαίσιο, η παρούσα διατριβή αναπτύχθηκε με βάση τα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα που αναπτύσσουν και διαμορφώνουν οι πρακτικές τρέχουσας δημόσιας τέχνης, οι οποίες παράγονται και διανέμονται από διαφορετικούς μηχανισμούς μέσα στην παρούσα νεοφιλελεύθερη αστική συνθήκη. Η διατριβή συμπεριέλαβε επίσης τις πρακτικές που ενεργοποιούνται σπέρματικά από τα νέα κοινωνικά κινήματα πόλης και τις αυτόνομες κοινότητες λαϊκής βάσης, που στην παρούσα έρευνα αξιολογούνται ως καθοριστικοί δρώντες στη διαμόρφωση παραγωγής κοινωνικών και πολιτικών πρακτικών με όρους αυτονομίας και αυτοδιαχείρισης αναφορικά με το δικαίωμα στην πόλη.

Ξεκινώντας με την υπόθεση εργασίας ότι οι πρακτικές δημόσιας τέχνης κατανοούν την δημιουργική πρακτική θεμελιωμένη στην συμπαραγωγή και την αλληλεγγύη, αυτονομημένης από κάθε θεσμική κηδεμονία, η διατριβή προσλαμβάνει τις πρακτικές τέχνης ως δρώντες ενεργοποίησης αυτόνομων δημόσιων σφαιρών πέρα από τις παρούσες συνθήκες που συνεπάγεται η πολιτική της παγκόσμιας πολιτιστικής ολοκλήρωσης. Με βάση την υπόθεση αυτή αναζήτησε ένα αντίπαλο πόλο απέναντι στην θεσμική δημόσια τέχνη που σήμερα συνιστά αναπόσπαστο μέρος του πολιτιστικού υποσυστήματος της παγκόσμιας οικονομικής σφαίρας. Η διατριβή έθεσε ερωτήματα και έδωσε απαντήσεις μέσα από ένα κοινό πλαίσιο μεθοδολογικής ανάλυσης, η οποία παρακάμπτει την περιγραφή των συστατικών και την ερμηνεία υποδοχής των πρακτικών τέχνης για να εμβαθύνει στα κυρίαρχα συστήματα που παράγουν και διανέμουν σήμερα την τέχνη στην δημόσια σφαίρα. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο η διατριβή επιχείρησε να διαμορφώσει ένα συγκριτικό πεδίο έρευνας και ανάλυσης, προσανατολισμένο στον προσδιορισμό και στην διερεύνηση των νοημάτων στις διαδικασίες παραγωγής πρακτικών τέχνης.

Η έρευνα επεξεργάστηκε το σύνολο του θεωρητικού λόγου της τρέχουσας τέχνης που συστάθηκε την δεκαετία του 1980, αρχικά ως εναντιωματική κριτική θεωρία έναντι των αυτό-αναφορικών λειτουργιών της τέχνης του αρσενικού Μοντερνισμού. Σήμερα ο λόγος αυτός εστιάζει στις αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο των πειθαρχικών και πολιτιστικών ορίων που ενημερώνουν τις καλλιτεχνικές διαδικασίες. Η επεξεργασία του πεδίου δημόσια τέχνη δεν περιορίστηκε στην τρέχουσα διαλεκτική της τέχνης, καθώς αυτή αυτονομείται από όλες τις κοινωνικές και πολιτικές απαιτήσεις του σήμερα. Για τον λόγο αυτό προσέτρεξε στα γνωστικά πεδία της κριτικής θεωρίας, της κριτικής γεωγραφίας, της ανθρωπολογίας, της πολιτικής, κοινωνικής και φεμινιστικής θεωρίας, αναζητώντας συνδέσεις και αποκλείσεις σε

σχέση με την εκφορά λόγου της τέχνης σε καίρια κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Εξέτασε επίσης το πεδίο των εναντιωματικών δημόσιων σφαιρών μέσα από την κινηματική θεωρία και την ελευθεριακή κριτική θεωρία, σε παράθεση με την κυρίαρχο πολιτιστικό λόγο με σκοπό να προσδώσει στην έρευνα νέους προσανατολισμούς στο υπό-εξέταση πεδίο. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η διατριβή επιχείρησε να αναπτύξει μια κριτική θεώρηση της τρέχουσας δημόσιας τέχνης, αντλώντας υλικό από διαφορετικά ερμηνευτικά πλαίσια.

Τα συμπεράσματα που εξήχθηκαν είναι τα εξής:

ΠΡΩΤΟ

Η τρέχουσα δημόσια τέχνη στην παρούσα συγκυρία της παγκοσμιοποίησης, η οποία αναφέρεται στη ολοκλήρωση του κόσμου σε μια ενιαία αγορά, παράγει ένα αυτόνομο και αυτοσυντηρούμενο πολιτιστικό μοντέλο που δίνει έμφαση στην ετερογένεια και την πολλαπλότητα της καλλιτεχνικής παραγωγής. Η μετααποικιακή διαλεκτική στην τέχνη, ανάγει τον πλουραλισμό των σύγχρονων κοινωνιών στα περιοριστικά πλαίσια ενός παγκόσμιου μονοδιάστατου και ομοιογενούς πολιτισμού που οικοδομεί μια αυξανόμενη κοινωνική και περιφερειακή ανισότητα. Κατασκευάζει πολλαπλές αφηγήσεις για τους τόπους και τις κοινότητες μέσα από υβριδικές τοπικότητες, θέτοντας τα θεμέλια νέων μορφών εξωτισμού. Η επέκταση των πρακτικών τέχνης στον αστικό χώρο παράγει πλατφόρμες παραγωγής τουριστικού και ψυχαγωγικού θεάματος, το οποίο απευθύνεται πρωτίστως σε ένα παγκόσμιο καταναλωτικό κοινό τέχνης.

ΔΕΥΤΕΡΟ

Η επεξεργασία της διαλεκτικής της τρέχουσας δημόσιας τέχνης με το δημόσιο χώρο υπέδειξε ότι ο αστικός χώρος έχει καταστεί κρίσιμο ζήτημα για τη σύσταση πρακτικών τέχνης που προσανατολίζονται στη δημιουργία δημόσιων σφαιρών μέσα στις επιταχυνόμενες και άνισες ροές του παγκόσμιου χώρου. Οι πρακτικές αυτές μεταθέτουν συνεχώς την εννοιολογία της δημόσιας τέχνης σε έναν αριθμό συσχετισμών μεταξύ της τοπικότητας και των παγκόσμιων επιδράσεων της. Οι πρακτικές τέχνης στις μορφές της συλλογικής πράξης του σήμερα διαχωρίζουν τον εαυτό τους από το πεδίο της τέχνης του χθες. Έτσι εξασφαλίζουν την αυτονομία τους χωρίς κριτικές ταξινομήσεις και ιστορικές επισημάνσεις, κωδικοποιώντας εκ νέου τα νοήματα της συλλογικής σφαίρας. Με τον τρόπο αυτό περιπλέκουν τους όρους της

τέχνης με το παγκόσμιο οικονομικό σύστημα και τις πρακτικές της με τα κοινωνικοπολιτικά πρότυπα της νέας φιλελεύθερης δημοκρατίας.

ΤΡΙΤΟ

Η κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη μέσα από πολυσυλλεκτικές, διαπολιτισμικού χαρακτήρα πρακτικές, υπερασπίζεται την συναινετική κανονικότητα της κοινωνικής συνοχής, συστήνοντας τοπικά και διακρατικά συμβάντα και τρόπους συλλογικής πολιτισμικής συναίνεσης στη βάση των διεργασιών που αναγνωρίζονται ως παγκοσμιοποίηση. Το πεδίο δημόσια τέχνη διευρύνεται προς την κατεύθυνση των εθνογραφικών συνδηλώσεων, οι οποίες αναδιαμορφώνουν την έννοια της κοινωνικής εκπροσώπησης σε πεδίο κοινωνικής αντιπροσώπευσης, κάτι που συνεπάγεται την αισθητική, ηθική και πολιτική επέκταση των πρακτικών τέχνης σε μορφές αντιπροσώπευσης της παγκόσμιας πολιτιστικής ολοκλήρωσης. Οι πρακτικές της κοινωνικά δεσμευμένης τέχνης λειτουργούν ως δρώντες για ευρύτερες πολιτικές στρατηγικές εκδημοκρατισμού του δημόσιου χώρου μέσα στο πλαίσιο νέων αστικών μοντέλων, συστήνοντας τη δημιουργικότητα ως θεμελιώδη διαθρωτική πρακτική για την αντιμετώπιση των ευρύτερων κοινωνικοοικονομικών ανισοτήτων που επιφέρουν οι ανισότητες που παράγει ο νέος οικονομικός φιλελευθερισμός.

ΤΕΤΑΡΤΟ

Η διαλογική τέχνη μέσα από την επικοινωνιακή πράξη παράγει πρακτικές που καταστέλλουν κάθε ανισότητα και εναντίωση που εμπεριέχονται σε κάθε συνδιάλεξη, οικοδομώντας τρόπους κριτικής παρέμβασης και ρήξης απέναντι στο διαρκές διακύβευμα εξουσίας, εντός της οποίας ερμηνεύονται κυριαρχικά σχέδια, χωρίς τη δυνατότητα τελικής συμφιλίωσης. Η καλλιτεχνική διαλογική πρακτική λειτουργεί ως δρών φορέας μιας διϋποκειμενικής ηθικής εγκυρότητας που δομεί την ετερο(τοπολογία) ως χωροχρονική αποτίμηση σχεσιακών εντάσεων στους πραγματικούς τόπους, οι οποίοι συνδέονται με την εντοπιότητα. Κάτι τέτοιο σχετικοποιεί τον τόπο ως προς τη σημασία που αποκτά με την μεταφορά του λόγου και της γλώσσας. Η σύγκλιση των διαλογικών πρακτικών με την γνώση συγκροτεί τέχνη θεματικής βάσης που εισέρχεται στην οικονομία της γνώσης με όχημα την εκπαιδευτική στροφή της τέχνης. Η παραγόμενη γνώση ανακυκλώνεται στο διεθνές καλλιτεχνικό περιβάλλον, ωθώντας στην ανάπτυξη κρίσιμων πλαισίων για τις σχέσεις

τοπικό/παγκόσμιο που αναδεικνύουν τη σημασία του θεσμικού ρόλου της τρέχουσας τέχνης στην πολιτική της πολιτιστικής διαπραγμάτευσης.

ΠΕΜΠΤΟ

Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός ως κύρια συνισταμένη της κοινωνικής συνοχής συγκροτεί μικροσυστήματα κοινωνικών αλληλοεπιδράσεων μέσα από την συγκρότηση διαλογικών αρένων και εναντιωματικών ομάδων κοινού, αντιπροσωπεύοντας μια μείζονα συμβολική πρόκληση στο σύστημα της πολιτιστικής παραγωγής, η οποία συμμετέχει στους μηχανισμούς δόμησης πολιτισμικών συμπεριφορών. Οι καλλιτεχνικές πρακτικές ακτιβισμού υπερασπίζονται το δημοκρατικό διακύβευμα του δημόσιου χώρου μέσα από την παραγωγή ελκυστικότητας και δημιουργικής πρωτοβουλίας, συμμετέχοντας στη λειτουργία των αστικών ρυθμίσεων και στις δομικές σχέσεις εξουσίας που λειτουργούν παράλληλα με τις δομές του αστικού εξευγενισμού.

Από την άλλη πλευρά, τα εναντιωματικά κινήματα λαϊκής βάσης αναπτύσσουν διάφορες εναντιωματικές σφαίρες που συνδέονται με άλλες διάσπαρτες ανά τον κόσμο σε δίκτυο σφαίρες αντίστασης, ενεργοποιώντας τακτικές ακτιβισμού, οι οποίες διαμορφώνουν χωρικό πλαίσιο δράσης-εκτόνωσης χωρίς επιδίωξη καθολικής κοινωνικής αφομοίωσης. Ωστόσο, τα κινήματα των πλατειών αναδεικνύουν τον ακτιβισμό ως τακτική ανάκτησης του χώρου μοιράσματος στην πόλη με πρακτικές «εδώ και τώρα» που εξαπλώθηκαν οριζόντια σε κοινωνίες που χαρακτηρίζονται από έλλειψη δημοκρατίας και πολιτικές λιτότητας. Τα κινήματα των πλατειών στην παρούσα διατριβή προσδιορίζονται ως αντίποδας των πρακτικών τρέχουσας δημόσιας τέχνης. Αντίθετα με τις ακτιβιστικές πρακτικές τέχνης, οι DIY τακτικές των κινήματων αποκάλυψαν, εκτός των άλλων, την διαχωριστική γραμμή που οριοθετεί μια προνομιούχο πολιτιστική σφαίρα, διασπείροντας παγκόσμια την δυσφορία απέναντι στην νέα φιλελεύθερη τάξη πραγμάτων.

Σε ότι αφορά τη σύσταση των δημιουργικών πρωτοβουλιών στην Αθήνα, τα αποτελέσματα της έρευνας υπέδειξαν ότι οι χώροι τέχνης που προσδιορίζονται ως art run-spaces, art project spaces, art residencies και ημι-δημόσιοι καλλιτεχνικοί χώροι, συστάθηκαν με αφορμή την έκθεση της Documenta 14 από Έλληνες αλλά και από αλλοδαπούς καλλιτέχνες, πολλοί από τους οποίους συνεργάζονται με κέντρα τέχνης

του εξωτερικού. Σημαντικότερο κρίνεται το γεγονός ότι οι χώροι αυτοί είναι συσσωρευμένοι είτε σε τουριστικές περιοχές, είτε σε γειτονίες που βρίσκονται ή εισέρχονται στις διαδικασίες του εξευγενισμού της Αθήνας, ευνοώντας και νομιμοποιώντας την κερδοσκοπία ακινήτων και την ανάπτυξη της αστικής πολιτικής των προσωρινών κατοικιών τύπου Airbnb που έχουν οδηγήσει σε εκτοπισμούς καταλήψεων και κατοικιών χαμηλού εισοδήματος.

ΕΚΤΟ

Στο ζήτημα της αυτονομίας, ο Collin Ward υπερασπίζεται την αυτονομία ως θεμελιώδη συνιστάμενη εγκαθίδρυση μιας αυτό-οργανωμένης Α-ταξικής κοινωνίας. Από την άλλη πλευρά ο Κορνήλιος Καστοριάδης αναγνωρίζει στην αυτονομία την διάνοιξη του δρόμου της επαναστατικότητας, θεμελιώνοντας έτσι νέες μορφές θεσμικής κοινωνικής οργάνωσης.

Στο ζήτημα της τρέχουσας καλλιτεχνικής αυτονομίας, η αυτονομία στην τέχνη συναρτάται στενά με την συγκρότηση της μοναχικής καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας, η οποία ριζώνει στο μοντέρνο δόγμα της τέχνης για την τέχνη (l'art pour l'art). Ειδικότερα στο περιεχόμενο της ιστορικής πρωτοπορίας, στην οποία η αυτονομία της τέχνης είχε μια εξέχουσα θέση στον μοντέρνο προοδευτισμό και στην ανάπτυξη του μεταπολεμικού καπιταλισμού. Σήμερα η αυτονομία της τέχνης, ενσωματωμένη στις σύγχρονες δομές του εξατομικευμένου ανταγωνισμού, οικοδομεί το κανονικοποιημένο πρότυπο της δημιουργικής εργασίας και την ετερογενή δημιουργική τάξη, στην οποία ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ανεπανόρθωτα αποξενωμένος από την ευρύτερη τάξη των εργαζομένων.

Στο ζήτημα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, η σχετική έρευνα υπέδειξε ότι η παιδαγωγική της τέχνης δεν συνιστά επιστημονικό κλάδο αλλά συμπεριφορικό σχήμα, το οποίο εξυμνεί την τεχνική δεξιότητα ως διακριτή ισχύ κατηγοριοποίησης ποιοτικών κριτηρίων σε σχέση με τις υπόλοιπες δημιουργικές DIY κοινωνικές πρακτικές. Οι σχολές τέχνης στη βάση της κατεύθυνσης των εργαστηρίων, έρχεται ως συνέχεια της μεσαιωνικής εμποροκρατίας και των συνακόλουθων συντεχνιών που συνιστούσαν σώματα οργάνωσης και επικύρωσης της εξάσκησης. Οι σχολές τέχνης διαμορφώνουν αυτόνομα παιδαγωγικά σώματα, αντικείμενο των οποίων είναι η

κατασκευή του διακριτού υποκείμενου καλλιτέχνης ως «Homo Artifex», οι δεξιότητες του οποίου υπερέχουν έναντι όλων των άλλων ανθρώπινων δεξιοτήτων.

ΤΟ ΑΘΗΝΑΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Η διατριβή επικεντρώθηκε στον αθηναϊκό δημόσιο χώρο μέσα από την έκθεση της Documenta14 «Η εκμάθηση από την Αθήνα», η οποία μετασχημάτισε την πόλη με την διαφαινόμενη κοινωνική της παρακμή και τις συνεχείς προσφυγικές κρίσεις σε θέμα επιμελητικού πλαισίου με ανθρωπιστική ρητορική, προσκαλώντας καλλιτέχνες να εργαστούν ως πράκτορες παρέμβασης για την επίλυση των παγκόσμιων κοινωνικοπολιτικών ανισοτήτων. Η προτροπή για μάθηση από την Αθήνα στράφηκε ενάντια στα ιδανικά της αισθητικής και του εξαιρετισμού που γεννήθηκαν στην Ελλάδα και μέσω της Γερμανίας έχουν ενσωματωθεί στον δυτικό πολιτισμό. Η Αθήνα παρείχε στην Documenta ιδέες για το μαρασμένο κράτος της Αθηναϊκής δημοκρατίας, διοργανώνοντας την κοσμοπολίτικη εκδήλωσή της σε μια εσωστρεφή χώρα που υπερισχύουν εθνικιστικές αφηγήσεις και εθνογραφικές παραστάσεις.

Η έκθεση της Documenta στην Αθήνα συνδέθηκε ανεξίτηλα και ανεξήγητα με την εμφάνιση ενός νέου κέντρου τέχνης στην ευρωπαϊκή περιφέρεια μέσω μιας σειράς διεθνών εκστρατειών, οι οποίες εμφανίζουν την Αθήνα ως μια πόλη με κοινωνικο-χωρική δυναμική. Η προώθηση της Αθήνας ως δημιουργική πόλη και το αφήγημα της Αθήνας ως Νέο Βερολίνο, σε σύγκριση με το Βερολίνο της δεκαετίας του 1990, έχει σημαντικό αντίκτυπο στον πολιτιστικό επιχειρηματικό της χαρακτήρα, οδηγώντας σε διαδικασίες εξευγενισμού, τουριστικοποίησης και εισροής πληθυσμού πολιτιστικών νεοκατοίκων.

Στο ζήτημα της δημόσιας τέχνης στον αθηναϊκό δημόσιο χώρο, η τρέχουσα εικαστική παραγωγή δεν έχει επαφή με την κοινωνική πραγματικότητα της Αθήνας, επιμένοντας σε μια τοπική ιθαγένεια που γίνεται αντιληπτή ως ετερότητα σε σχέση με την διεθνή τέχνη. Ο όρος τέχνη στην Ελλάδα ως συμφραζόμενο της έννοιας του πολιτισμού, συνυφασμένη με τις Ευρωπαϊκές αστικές νεοκλασικές αντιλήψεις του δεκάτου ενάτου αιώνα πάνω στις οποίες ιδρύθηκε το νέο ελληνικό κράτος, το οποίο ακολουθώντας το δυτικό μοντέλο εκσυγχρονισμού κατασκευάστηκε ως έθνος προγόνων των αρχαίων Ελλήνων και τοποθετείται σε κάποιο εξωτερικό χρόνο από την συγχρονικότητα του παρόντος. Αναφέρεται σε μια κατασκευή στην ακολουθία

της γραμμικής ιστορικής αφήγησης του νεοελληνικού πολιτισμού. Κάτι τέτοιο προσδιορίζει τη τρέχουσα τέχνη στην Ελλάδα μεταπρατική, κάτι που σημαίνει ότι δεν διαθέτει κάποιο χαρακτηριστικό τοπικής ιθαγένειας ή μετασχηματιστικού υβριδισμού. Όπως υπέδειξε η σχετική έρευνα, οι πρακτικές θεσμικής τέχνης στην Ελλάδα υιοθετούνται αυτούσιες από τον δυτικό κόσμο, γεγονός που τις καθιστά αφενός αλλοδαπές σε σχέση με τα τοπικά κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά του Αθηναϊκού περιβάλλοντος και αφετέρου τις κρατάει μακριά από τις παγκόσμιες επιρροές και συνεπώς ανενεργές σε σχέση με την διεθνή καλλιτεχνική σκηνή.

Γενικότερα, η τρέχουσα τέχνη στην Ελλάδα είναι έγκλειστη σε μια δική της αυτόνομη τοπική εκλεκτική σφαίρα, η οποία συναρτάται άρρηκτα με την εθνική σφαίρα. Αυτό έρχεται ως αποτέλεσμα των σχημάτων ερμηνείας της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής, η οποία εκτός ότι είναι ταυτισμένη άρρηκτα με τις εκθέσεις τέχνης, πλαισιώνει στο σχήμα σύγχρονη τέχνη όλες τις πολιτισμικές διαφορές της τέχνης ανεξαρτήτως πλαισίου, μέσου ή είδους. Συντηρείται έτσι η ιδέα της «τέχνης για την τέχνη» που προσδίδει ιδιωτικοποίηση, στην οποία η ατομική πρακτική τέχνης υπερισχύει της κοινότητας και της συλλογικής δράσης. Επιπλέον, το διαχρονικό αίτημα για θεσμική υποστήριξη της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα είναι αντίθετο με το γενικότερο πνεύμα της Θεσμικής Κριτικής στις Δυτικές χώρες και μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνο για την απουσία των ελληνικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων στο διεθνές σύστημα τέχνης.

ΓΕΝΙΚΟ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Η τρέχουσα δημόσια τέχνη, ενταγμένη σε μια παγκόσμια δημιουργική βιομηχανία, η οποία παράγει επαγγελματικές ταυτότητες, ηθικές αξίες, νέα γνωστικά πεδία και χρηματοοικονομικό κεφαλαίο διανοίγει νέους ρόλους στην φαντασία της κοινωνικής ζωής, εδραιώνοντας ένα υπερτυποποιημένο μοντέλο δημιουργικότητας που σχετίζεται άμεσα με το υποκείμενο καλλιτέχνης, ο οποίος από παραγωγός ταγμένος στην πλευρά του προλετάριου έχει μετασχηματιστεί σε προνομιούχο εργαζόμενο, υπερασπιζόμενος τα προνόμια της δημιουργικής δική τους του τάξης (creative class). Το πεδίο τρέχουσα δημόσια τέχνη εμφανίζεται κατακερματισμένο και εγκλωβισμένο σε ένα κλειστό θεσμικό περιβάλλον, το οποίο με όρους από τον Foucault ασκεί εξουσία μέσα από στρατηγικές, οι οποίες εκδηλώνονται ως δημιουργικές πρακτικές που ισοδυναμούν με πολιτικές πρακτικές, και οι οποίες λειτουργούν ως

συμπεριφοριστικοί κανόνες στις σύγχρονες κοινωνίες. Οι πρακτικές τρέχουσας δημόσιας τέχνης ομαλοποιούν τις ανισότητες που οικοδομούν οι κρατικές συνεργασίες με τον εταιρικό καπιταλισμό, διαμορφώνοντας όχι μόνο μορφές πολιτιστικής κυριαρχίας αλλά εξαλείφουν επίσης τις πιθανότητες διαφυγής από αυτό το πλαίσιο. Η όποια προσπάθεια διάρρηξης αυτού του κλειστού συστήματος δεν μπορεί να επιτευχθεί με όρους αντίστασης απέναντι στις παγιωμένες ιεραρχικές δομές που το συγκροτούν και τις οικονομικές εξουσίες που το παράγουν. Όπως επισημάνει ο Foucault η αντίσταση δεν είναι και ούτε υπήρξε ποτέ η μη-εξουσία, καθώς η εξουσία περισσότερο ασκείται παρά κατέχετε. «Πρόκειται για το συνολικό αποτέλεσμα των στρατηγικών της θέσεων-ένα αποτέλεσμα που φανερώνει και ενίοτε ανανεώνει τη θέση εκείνων που τελούν υπό κυριαρχία».¹ Η ανατροπή των εξουσιών δεν κατακτάται μέσω ενός νέου τρόπου λειτουργίας των μηχανισμών ή μιας συντριβής των θεσμών, παρά μόνο μέσα από την αυταπάρνηση του μοντέλου γνώσης και του πρωτείου του υποκειμένου του.² Με άλλα λόγια μέσα από την εξερεύνηση ενός διαφορετικού τρόπου προσέγγισης της τέχνης που θα την καθιστά ελεύθερη από συστημικούς μηχανισμούς και με το υποκείμενο καλλιτέχνης να έχει ένα βασικό ρόλο ως δρών φορέας που ενδιαφέρεται για τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της κοινωνίας και τα άτομα της.³

Ο Foucault προτείνει σε αυτό το πλαίσιο την «προοδευτική μεταμόρφωση του εαυτού σε μια μακρά εργασία ασκήσεως»⁴ έτσι ώστε ο εαυτός να κερδίσει το χαμένο ηθικό ενδιαμέσο, αναδημιουργώντας το εξαρχής μέσα στην ελευθερία του και στη πραγματική του επιλογή, κερδίζοντας το δικαίωμα των δικών του απαιτήσεων και ενδιαφερόντων. Πρόκειται για μια πρακτική φιλοσοφικής ασκήσεως που απορρίπτει τις σχέσεις με την εξουσία και την κανονικοποιημένη γνώση μέσω μιας συνεχούς διαδικασίας αυτοαξιολόγησης και κριτικής. Η φιλοσοφική άσκηση ενδεχομένως να αποκαλύψει τις δυνατότητες εκείνες που θα καταστήσουν τις πρακτικές τέχνης ικανές να εδραιωθούν ως μοντέλα γνώσεως [savoir], εγκαθιστώντας νέες δομές σκέψης, συμπεριφοράς και θέασης του κοινωνικοπολιτικού. Όπως υποδεικνύει άλλωστε ο Foucault, μέσα από την απόκτηση κανόνων δικαίου, τεχνικών διαχείρισης της ύπαρξης, αλλά επίσης ηθικότητας ως πρακτική εαυτού μπορούν να αποφευχθούν οι παγιωμένες και δύσκολα αντιστρέψιμες σχέσεις ελέγχου μεταξύ των κοινωνικών υποκειμένων.⁵ Η ανάπτυξη της αισθητικής της ύπαρξης περιορίζει την πρόσβαση μιας εξωτερικής εξουσίας και ανοίγει χώρους για την ελευθερία,⁶ προσδίδοντας έτσι

τη δυνατότητα της διάρρηξης του κλειστού πλαισίου αυθεντία/καλλιτέχνη και της κατεδάφισης της εμπειρογνωμοσύνης της δημιουργικότητας, άρα και της αναγκαιότητας του καθεστώτος της.

Η μορφή που θα έχει η τέχνη αύριο με βάση τις παρούσες ελλειμματικές δημοκρατίες, οι οποίες επί του παρόντος εφαρμόζουν μια αυταρχική εκδοχή κυβερνησιμότητας μέσα από μια παγκόσμια άσκηση βιοπολιτικής που ακυρώνει θεμελιώδη συνταγματικά δικαιώματα στο όνομα της δημόσιας υγείας, θα είναι ένας συγκερασμός του θεσμικού της πλαισίου με τις αποφάσεις των δυνάμεων που θα συγκροτήσουν τα νέα πλαίσια του οικονομικού και κοινωνικοπολιτικού πεδίου της επόμενης ημέρας. Όλοι έχουμε ευθύνη να διαγνώσουμε, να αξιολογήσουμε, να προβλέψουμε, να προτείνουμε και να συγκαθορίσουμε συλλογικά το μέλλον της κοινωνίας, εκτός της νέας συντηρητικής ομογενοποιημένης δημόσιας σφαίρας και εκτός της κυριαρχίας των εναντιωματικών σφαιρών μέσα από ένα νέο οργανωτικό πλαίσιο συλλογικής αυτόνομης διακυβέρνησης του δημιουργικού τομέα. Όπως γράφει άλλωστε ο Ward, «δεν περιμένω την επανάσταση γιατί η επανάσταση είμαι εγώ».⁷

Σημειώσεις

¹ Foucault, M. (2011) *Επιτήρηση και τιμωρία: Η Γέννηση της φυλακής*, σ. 36.

² (ό.π.), σ. 37.

³ Foucault, M. (1987) *The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom*, σ. 287.

⁴ Βλ.: Foucault, M. (2005) *The hermeneutics of the subject: Lectures at the College de France 1981 – 1982*, σ. 16.

⁵ Foucault, M. (1987), (ό.π.), σ. 298.

⁶ Βλ.: Foucault, M. (1984) *The Foucault Reader*, σ. 49.

⁷ Βλ.: Ward, C. (1961) *Anarchism and Respectability*, σ. 3.

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αναστασόπουλος, Ν. (2013). *Περιβαλλοντική Διαχείριση και Νεώτερα Εναλλακτικά Πρότυπα Κοινωνικής και Οικιστικής Οργάνωσης*. Διδακτορική διατριβή. Τομέας ΙΙΙ, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ.
- Adorno, T. (2000). *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, T., Horkheimer, M. (1996 [1944]). *Διαλεκτική του Διαφωτισμού, Φιλοσοφικά αποσπάσματα*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Agamben G. (2007[1990]). *Η κοινότητα που έρχεται*, (μτφ. Θ. Ζαρταλούδης). Αθήνα: Ίνδικτος.
- Apoifis, N. (2016). *Anarchy in Athens: An ethnography of militancy, emotions and violence*. Μάνσεστερ: Manchester University Press.
- Appadurai, A. (1995). *The production of locality*. Στο: Fardon R. (ed.) *Counterworks: managing the diversity of knowledge*. Λονδίνο, Ν.Υ.: Routledge, σ. 204-225.
- Appadurai, A. (2014[1996]). *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα. Πολιτισμικές διαστάσεις της Παγκοσμιοποίησης*, (μτφ. Κ. Αθανασίου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Appadurai A (2013). *The future as cultural fact: Essays on the global condition*. Ν.Υ: Verso.
- Arendt, H. (1972 [1969]). *Crises of the Republic*. Ν.Υ.: Harvest Editions.
- Arendt, H. (1973 [1951]). *The Origins of Totalitarianism*. Ν.Υ.: Harvest Editions.
- Arendt, H. (2008). *Η ανθρώπινη κατάσταση*, (μτφ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Σ. Ροζάνης). Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Augé, M. (1999) *The Anthropology of Contemporaneous Worlds*, (μτφ. Amy Jacobs), Στάνφορντ: Stanford University Press.
- Bachelard, G. (1982). *Η ποιητική του χώρου*, (μτφ. Ε. Βέλτσου Ε.- Δ. Χατζινικολή), Αθήνα: Εκδόσεις Χατζινικολή.
- Badiou, A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*, (μτφ. Α. Toscano). Στάφορντ: Stafford University Press.
- Badiou, A. (2005). *Metapolitics*, (μτφ. J. Barker). Λονδίνο: Verso.
- Badiou, A. (2006[1989]). *Μανιφέστο για την Φιλοσοφία*, (μτφ. Α. Κλαμπατσέα,, Β. Σκολίδης). Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός.
- Badiou, A. (2006[1992]). *Conditions*, (μτφ. S. Corcoran). Λονδίνο: Continuum.

- Badiou, A. (2006). *Being and Event*, (μτφ. Ο. Feltham). Λονδίνο: Continuum.
- Badiou, A. (2008). *The Century*, (μτφ. Α. Toscano). Κέμπριτζ και Μάλντεν ΜΑ: Polity Press.
- Badiou, A. (2008). *Η πολιτική και η λογική του συμβάντος*, (μτφ. Δ. Βεργέτης, Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Badiou, A. (2010). *The Rebirth of History*, (μτφ. G. Elliot). Λονδίνο, Ν. Υ.: Verso.
- Bakhtin M. (1980[1975]). *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, (μτφ. Γ. Σπανός). Αθήνα: Πλέθρον.
- Bakhtin M. (1981). *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics*. In: Bakhtin M. (1981). *The Dialogical Imagination*, (μτφ. C. Emerson and M. Holquist). Όστιν: University of Texas Press, σ. 84-258.
- Bakhtin M. (2000[1963]). *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, (μτφ. Α. Ιωαννίδου). Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Bakhtin, M. (2017). *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του*, (μτφ. Γ. Πινακούλης). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Baldwin, James (1998). *Collected essays, The Creative Process*. Ν.Υ.: Library of America.
- Barthes, R. (1979). *Μυθολογίες - μάθημα*, (μτφ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, Ι., επιμ. Γ. Κρητικός), Αθήνα: Κέδρος.
- Barthes, R. (1997). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, (μτφ. Γ. Σπανός). Αθήνα: Πλέθρον.
- Bataille, G.(2010[1949]). *Το καταραμένο απόθεμα*, (μτφ. Α. Λυμπεροπούλου). Αθήνα: Fotura.
- Baudrillard, J. (2019). *Ομοιώματα και προσομοίωση*, (μτφ. Σ. Ρέγκας). Αθήνα: Πλέθρον. (Πρωτότυπη έκδοση: *Simulacres et Simulation*, Paris: Galilée, 1981).
- Bauman, Z. (2005). *Σπαταλημένες Ζωές: Οι απόβλητοι της νεωτερικότητας*, (μτφ. Μ. Καρασαρίνης). Αθήνα: Εκδόσεις Κατάρτι.
- Beardsley, J. (1989). *Earthworks and beyond*. Ν. Υ.: Abbeville Press.
- Benjamin, I. (2004). *The invention of Racism in Classical Antiquity*. Πρίνστον και Οξφόρδη: Princeton University Press.
- Bernstein, R. J. (1991). *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Bernstein, R. J. (2010). *The Pragmatic Turn*. Κέμπριτζ: Polity Press.

- Bey, H. (1985). *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. N. Y.: Automeia.
- Bey, H. (1991). *Immediatism*, Εδιμβούργο: AK Press.
- Benhabib, S. (1991). *Situating the Self. Gender, community and postmodern in contemporary ethics*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Benhabib, S. (1995). *Afterward: Communicative ethics and contemporary controversies in practical philosophy*. Στο: Benhabib, S. and Fred, D. (1995). *The communicative ethics controversy*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 330-369.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. N.Y.: Routledge.
- Bhabha, K. H. (1998). *Conversational Art*. Στο: Jacob, J. M. (1998), (ed.) *Conversation at the Castle*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press, σ. 28-47.
- Bhabha, H. and Comaroff, J. (2002). *Speaking of Postcoloniality, in the Continuous Present: A Conversation*. Στο: Goldberg, T. D., Quasyan, A. (2002) (eds.) *Relocating Postcomonialism*, Οξφόρδη: Blackwell, σ.15-46.
- Bianchini, F. & Parkinson, M. (1993), (επιμ.) *Πολιτιστική πολιτική και αναζωογόνηση των πόλεων. Η εμπειρία της Δυτικής Ευρώπης*, (μτφ. Ζ. Ραζή και Γ. Μπαχάρα). Αθήνα: Εκδόσεις, ΕΕΤΑΑ.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. Λονδίνο, Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Bookchin, M. (1964). *Ecology and Revolutionary Thought*. Μ. Βρετανία: The Anarchist Library.
- Bookchin, M. (1982). *The Ecology of Freedom*. Πάλο Άλτο: Cheshire Books.
- Bookchin, M. (1995). *Social Anarchism or Life Style Anarchism: An Unbridgeable Chasm*. Εδιμβούργο: AK Press.
- Bookchin, M., Ward, C. (1975). *Αυθορμητισμός και Οργάνωση*, (μτφ. Ν. Β. Αλεξίου). Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
- Bourdieu, P. (2006[1979]). *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, (μτφ. Κ. Καψαμπέλη). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Bourriaud, N. (2002[1998]). *Relational Aesthetics*, (μτφ. S. Pleasame & F. Woods with the participation of M. Copeland). Ντιζόν: Les Presses du Réel.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction: culture as screenplay: How art reprograms the world*, (μτφ. J. Herman). N.Y.: Lukas & Sternberg.
- Bradley, W. and Esche, C. (2007), (eds.) *Art and Social Change: A Critical Reader*, Λονδίνο: Tate Publishing in association of Afterall: Central Saint Martin's College of Art & Design, University of the Arts London.

- Braidotti R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. N.Y.: Columbia University Press.
- Brown, A., L. Novak-Leonard, J. L. (2011). *Getting in on the act: How Groups are Creating Opportunities for Active Participation*. James Irvine Foundation: Focus.
- Burber, M. (1971[1923]). *I and Thou*, (μτφ. W. Kaufmann). N. Y.: Charles Scribner's Sons.
- Bürger, P. (1984[1979]). *Theory of the Avant-Garde*, (μτφ. M. Shaw). Μινεάπολις: Minneapolis University Press.
- Butler, J. (2018). *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρίας της συνάθροισης*, (μτφ. Μ. Λαλιώτης). Αθήνα: Angelus Novus.
- Calhoun, C. (1992), (ed.) *Habermas and the Public Sphere*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.
- Casey, E. (1997). *The Fate of Place: A Philosophical History*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Castells, M. (1984). *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society*. Οξφόρδη: Wiley-Blackwell Publishing.
- Castells, M. (2012). *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*. Κέιμπριτζ: Polity Press.
- Castoriadis, C. (1991[1986]). *The Crisis of Culture and the State*. Στο: Castoriadis, C. (1991). *Philosophy, Politics, Autonomy: Essays in Political Philosophy*. (επιμ. και μτφ. D. A. Curtis). N.Y.: Oxford University Press, σ. 219-242.
- Castoriadis, C. (1997). *The Castoriadis Reader*, (επιμ. και μτφ. D. A. Curtis). N. Y.: Blackwell.
- Cohen, P. A. (1989). *Symbolic Construction of Community*. Λονδίνο: Routledge.
- Cornwell, L.T. (1990). *Democracy and the Arts: The Role of Participation*. N.Y.: Praeger.
- Critchley, S. (2012). *Ζητώντας το άπειρο: Ηθική της δέσμευσης. Πολιτική της αντίστασης*, (μτφ. Α. Κιουπκιολής). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Danto, A. C. (1981). *Transfiguration of the common place. A philosophy of Art*. Κέιμπριτζ, MA: Harvard University Press.
- Danto, C. A. (1998). The End of Art: A Philosophical Defense. *History and Theory*, vol. 37, no. 4, (December), σ. 127-143.

- Danto, C. A. (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Day, R. (2008). *Το Τέλος της Ηγεμονίας: Αναρχικές Τάσεις στα Νεότερα Κοινωνικά Κινήματα*, (μτφ. Π. Καλαμαράς). Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα. (Πρωτότυπος τίτλος: Gramsci is dead. Anarchist currents in the newest social movements, Pluto Press, 2005).
- Dean, J. (2009). *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*. Ντάραμ: Duke University Press.
- de Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Debord, G. (1998-1957)]. *Έκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων*, (μτφ. Β. Αλεξίου). Αθήνα: Ελεύθερος τύπος.
- Debord, G. (2000[1972]). *Η κοινωνία του θεάματος*, (μτφ. Σύλβια), Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη.
- Deleuze, G. and F. Guattari (1987). *A Thousand Plateaus*, (μτφ. B. Massumi). Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1988). *Foucault*, (μτφ. S. Hand). Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. and F. Guattari (2010). *Nomadology: The War Machine*, (μτφ. B. Massumi). Σηάτλ: Wormwood Distribution.
- Deleuze, G. and Parnett, C. (1987[1977]). *Dialogues*, (μτφ. H. Tomlinson and B. Habberjam). N. Y.: Columbia University Press.
- Derrida, J. (1996). *Η έννοια του αρχείου*, (μτφ. Π. Παπαγιώργης). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Derrida, J. (1997 [1967]). *Of Grammatology*, (μτφ. C. G. Spivak). Βαλτιμόρη: John Hopkins University Press.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and spatial politics*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.
- Drake, S. M. (2016). Art squats, artistic critique and resistance: Between recuperation and obliteration. *Prace Kulturoznawcze* 19, σ. 41-58.
- Dworkin, G. (1988). *The Theory and Practice of Autonomy*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Eco, U. (1989). *The Open Work*, (μτφ. A. Cancogni). Κέιμπριτζ, MA: Harvard University Press.
- Ekeberg, J. (2003), (ed.) *New Institutionalism*. Όσλο: Office for Contemporary Art.
- Enwezor, O. (2002), (ed.) *The Black Box*. Στο: Documenta 11_Platform 5. Κάσελ:

- Documenta and Museum Friedericianum and Ostfildern-Ruit: Hatje Kantz Publishers, σ. 42-55.
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transitions. *Research in African Literatures*, vol. 34, no 4, (winter), σ. 57-81.
- Felski, R. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics*. Κέμπριτζ: Harvard University Press.
- Finkelpearl, T. (2001). *Dialogues in Public Art*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.
- Finkelpearl, T. (2014). *Participatory art*. Στο: M. Kelly (2024), (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*. Οξφόρδη: Oxford University Press, σ. 351-365.
- Fisher, R. and Ury, W. (1992[1981]). *Getting to Yes: Negotiating Agreement Without Giving*. N.Y.: Penguin Books.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. N.Y.: Basic Books.
- Foster, H. (1985). *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics*. Σηάτλ και Ουάσιγκτον: Bay Press.
- Foster, H. (1995). *The artist as ethnographer*. Στο: Marcus, G. and Myers, F. (1995), (eds.) *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Μπέρκλεϋ: University of California Press, σ. 302-309.
- Foster, H. (1997). The Archive without Museums. *October*, vol. 77, (summer), σ. 97-119.
- Foster, H. (2009) (ed.) Questionnaire on The Contemporary. *October*, no.130, (fall), σ. 3-124.
- Foucault, M. (1977). *Intellectuals and Power*. Στο: Foucault, M. (1977). *Language, Counter-Memory, Practice: selected Essays and Interviews*, (μτφ. D. F. Bouchard and S. Simon). Ίθακα: Cornell University Press, pp. 205-217.
- Foucault, M. (1978). *Governmentality*. Στο: Burchell, G., Gordon, C. and Miller, P. (1991), (eds.) *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. Σικάγο: The University of Chicago Press, σ. 87-104.
- Foucault, M. (1984). *The Foucault Reader*, (μτφ. C. Porter). N. Y.: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1986[1966]). *Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, (μτφ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Γνώση.
- Foucault, M. (1986[1967]). Of Other Spaces. *Diacritics*, vol. 16, no.1, (spring), σ. 22-27. Αθήνα: Ύψιλον.

- Foucault, M. (1987[1969]). *Η αρχαιολογία της γνώσης*, (μτφ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Εξάντας.
- Foucault, M. (1987). *The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom*. Στο: Bernauer, J. and Rasmussen, D. (1997) (eds.) *The Final Foucault*. Κέμπριτζ MA: MIT Press, σ. 1-20.
- Foucault, M. (1991). *Φουκώ και Τσόμσκι για την ανθρώπινη φύση: Η ανατομία μιας συζήτησης*. Στο: Foucault, M. (1991). *Η μικροφυσική της εξουσίας*, (μτφ. Λ. Τρουλινού). Αθήνα: Ύψιλον, σ. 67-73.
- Foucault, M. (2005). *The hermeneutics of the subject: Lectures at the College de France 1981–1982*, (μτφ. G. Burchell), N. Y.: Picador.
- Foucault, M. (2011[1975]). *Επιτήρηση και τιμωρία: Η Γέννηση της φυλακής*, (μτφ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Πλέθρον.
- Foucault, M. (2012). *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, (μτφ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Πλέθρον.
- Fraser, N. (1992). *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. Στο: Calhoun, C. (1992). (ed.) *Habermas and the Public Sphere*. Κέμπριτζ MA: MIT Press, σ. 109-142.
- Fraser, A. (2005). *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. *Artforum*, Vol. 44, issue 1, (September), σ. 278-280.
- Fraser, A. (1991). *Museum Highlights: A Gallery Talk*. *October*, no. 57 (summer), pp. 104-122.
- Fraser, N. (1991). *From Irony to Prophecy to Politics: A Response to Richard Rorty*. *Michigan Quarterly Review* 30, no. 2, σ. 259–266.
- Friedman, J. (1994). *Cultural Identity & Global Process*. Λονδίνο: Thousand Oaks, N. Δελχί: Sage Publications.
- Freire, P. (1977[1968]). *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*, (μτφ. Γ. Κρητικός). Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Freire, P. (2006). *Δέκα επιστολές προς εκείνους που τολμούν να διδάσκουν*, (μτφ. Τ. Λιάμπας). Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Gablic, S. (1995). *Connective Aesthetics: art after individualism*. Στο: Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: new genre public art*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, σ. 74-87.
- Gadamer, H.G. (2004[1975]). *Truth and Method*, (μτφ. J. Weinsheimer και D. G. Marshall). Λονδίνο και N. Y.: Continuum.

- Giddens, A. (2001). *Οι Συνέπειες της Νεωτερικότητας*, (μτφ. Γ. Μερτίκας). Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Giddens, A. (2010[1998]). *Ο Τρίτος Δρόμος, η ανανέωση της Σοσιαλδημοκρατίας*, (μτφ. Τ. Χ. Ανδρέου). Αθήνα: Πόλις.
- Goffman, E. (1996[1991]). *Συναντήσεις*, (μτφ. Σ. Μακρυγιώτης). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Goodman, P. (1977). *Κριτική της κατεστημένης παιδείας*, (μτφ. Λ. Θεοδωρακόπουλος). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης.
- Graeber, D. (2002). The New Anarchists. *New Left Review*, no. 13, (January-February), σ. 61-73.
- Graeber, D. (2007). *Αποσπάσματα μιας Αναρχικής Ανθρωπολογίας*, (μτφ. Σ. Κουρούκλης, Δ. Λειβαδά). Αθήνα: Στάσει Εκπίπτοντες.
- Graeber, D. (2007). *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Οουκλαντ, CA: AK Press.
- Graeber, D. (2008). *Στο Λυκόφως των Πρωτοποριών. Η Ανάδυση των σύγχρονων κοινωνικών κινημάτων*, (μτφ. Σ. Κουρούκλης, Λ. Ματζουράνη). Αθήνα: Στάσει Εκπίπτοντες.
- Greenberg, C. (1939). *Avant-Garde and Kitsch*. Στο: Greenberg, C. (1961). *Art and Culture. Critical Essays*. Βοστώνη: Beacon Press, σ. 3-21.
- Greenberg, C. (1999). *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Groys, B. (2008). *The Topology of Contemporary Art*. Στο: Smith, T., Enwezor, O. And Condee, N. (2008), (eds). *Antinomies of Art and Culture*. Ντάραμ & Λονδίνο: Duke University Press, σ. 71-79.
- Groys, B. (2014). On Art Activism. *E-Flux Journal*, no. 56, (April). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Guattari, F. (1984). *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. N.Y.: Peregrine.
- Habermas, J. (1990). *Justice and Solidarity*. In: Wren, T. (1990), (ed.) *The Moral Domain: Essays in the Ongoing Discussion between Philosophy and the Social Science*. Κέμπριτζ, MA: MIT press, σ. 224-253.
- Habermas, J. (1997[1962]). *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Habermas, J. (1997). *Η ηθική της επικοινωνίας*, (μτφ. Κ. Καβουλάκος). Αθήνα:

- Εναλλακτικές εκδόσεις.
- Habermas, J. (1996). *Three normative models of democracy*. Στο: Benhabib, S. (1996), (ed.) *Democracy and Difference, Contesting the Boundaries of the Political*. Ν. Τζέρσεϊ: Princeton University Press, σ. 21-30.
- Habermas, J. (2007). *Ο μεταεθνικός αστερισμός*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Πόλις.
- Hall, S. (2003). *Créolité and the process of creolization*. Στο: The Black Box, Documenta 11_Platform 3, Créolité and creolization, Κάσελ: Documenta and Museum Fredricarianum and Ostfidern-Ruit: Hatje Kantz Publishers, σ. 27-41.
- Hardt, M. (2010). *Το κοινό στον Κουμμουνισμό*, (μτφ. Π. Καλαμάρας). Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα.
- Hardt, M. and Negri, A. (2002[2000]). *Αυτοκρατορία*, (μτφ. Ν. Καλαϊτζής). Αθήνα: Scripta.
- Hardt, M & Negri, A. (2011[2004]). *Πλήθος. Πόλεμος και Δημοκρατία στην εποχή της Αυτοκρατορία*, (μτφ. Γ. Καραμπελας). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Harvey, D. (2007). Neoliberalism as Creative Destruction. *American Academy of Political and Social Science*, vol. 610, (March), σ. 22-44.
- Hay, J. (2008). *Double modernity, Paraomodernity*. In Smith, T., Enwezor, O. and Condee, N. (2008), (eds) *Antinomies of Art and Culture*. Ντάραμ & Λονδίνο: Duke University Press, σ. 113-132.
- Irwin, R. (1985). *Being and Circumstances – Notes Towards a Confidential Art*. Καλιφόρνια: Lapis Press.
- Isenberg, A. (1973). *Aesthetics and the Theory of Criticism*. Σικάγο και Λονδίνο: Chicago University Press.
- Jacob, J. M., Brenson, M., Olson, E. (1995). *Culture in Action: a public program of Sculpture Chicago*. Σηάτλ: Bay West.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ίθακα: Cornell University Press.
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Ν.Υ.: Verso.
- Johnson, A. (2009). The Rise of English: The Language of Globalization in China and the European Union. *Macalester International*, vol. 22, no.12, σ. 131–168.
- Jones, S. (1992). *Art in Public: What, Why and How*. Σάντερλαντ: AN Publications.

- Judd, D. (1965). *Specific Objects*. Στο: Stiles, K. & Selz, P. (1996) (eds.) *Theories And Documents of Contemporary Art*. Καλιφόρνια: University of California Press, σ. 114-117.
- Καστοριάδης Κ. (1981). *Θρυμματισμένος Κόσμος*, (μτφ. Ζ. Σαρίκας, Κ. Σπαντιδάκης). Αθήνα: Ύψιλον.
- Καστοριάδης Κ. (1981). *Η Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*. (μτφ. Σ. Χαλίκιας, Γ. Σπαντιδάκη, Κ. Σπαντιδάκης) Αθήνα: Κέδρος.
- Καστοριάδης Κ. (1984). *Το επαναστατικό πρόβλημα*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Καστοριάδης, Κ. (2012). *Η δυνατότητα μιας αυτόνομης κοινωνίας*, (μτφ. Μ. Τσούτσιας). Αθήνα: Εκδόσεις Στάσει Εκπίπτοντες.
- Κούρος, Π. (2008). *Πράξεις συνεκφώνησης: Κείμενα για την αρχιτεκτονική της Τέχνης*. Αθήνα: Futura.
- Κακ, Ε. (1999). *Negotiation Meaning: The Dialogical Imagination in Electronical Art*. In: Bostad, F., Brandist, C., Sigfred, E. L., Faber, C. H. (2004) (eds.) *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture; Meaning in Language, Art and New Media*. N.Y.: Palgrave Macmillan, σ. 199-216.
- Kant, I. (1984). *Τα θεμέλια της Μεταφυσικής των ηθών*, (μτφ. Γ. Τσαβάρας). Αθήνα: Δωδώνη. (Πρωτότυπος τίτλος: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Riga: Verlag J. F. Hartknoch, 1785).
- Kelly, O. (1984). *Community, Art and the State: Storming the Citadels*. Λονδίνο: Comedia.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Kester, H. G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Krauss, R. E. (1985). *Sculpture in the expanded field*. Στο: Krauss, R. E. (1985), (ed.) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Κέιμπριτζ MA: MIT Press, σ. 276-290.
- Krauss, R. E. (1981) *The Name of Picasso*. Στο: *October*, vol. 16, (spring), σ. 5-22.
- Kravagna, C. (1998). *Working on the Community. Models of Participatory Practice*. *republicart net*. Διαθέσιμο στο: http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm, (πρόσφατη είσοδος: 10/2019).
- Kriesi, H. (1998). *Νέα κοινωνικά κινήματα στην Δυτική Ευρώπη*, (μτφ. Μ. Μυστικίδου). *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, Τεύχος 11, (Απρίλιος),

σ. 5-26.

Kropotkin, P. (1965[1899]). *Fields, factories and workshops tomorrow*, (εισαγωγή: Κ.Α. Carson, πρόσθετο υλικό: C. Ward, συμπληρωματικό υλικό: M. Boockin). N. Y.: Stateless Society.

Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Κέμπριτζ, MA: MIT Press.

Kwon, M. (2000). *One Place After Another: Notes on Site Specificity*. Στο: Suderberg, E. (2000), (ed.) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Μινεάπολις: University of Minnesota Press, σ. 38-63.

Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press.

Laclau E. (1997). *Για την επανάσταση της εποχής μας*, (μτφ. Γ. Σταυρακάκης). Αθήνα: Νήσος.

Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Λονδίνο, N.Y.: Verso.

Landry, C. (2000). *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. Στράντ: Comedia.

Landry, C. and Biancini, F. (1995). *The Creative City*. Λονδίνο: Demos.

Lefebvre, H. (1991[1975]). *The production of space*, (μτφ. D. Nickolson - Smith) Οξφόρδη: Blackwell Publishing.

Leslie, E. (2006). Add Value to Contents: the Valorisation of Culture Today. *eipcp* Διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/en>, (πρόσφατη είσοδος: 10/2019).

Lévinas, E. (1989[1971]). *Ολότητα και άπειρο*, (μτφ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Εξάντας.

Lippard, L. R. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. N.Y.: Praeger.

Lippard, L. R. (1984), (ed.) *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, N.Y.: Dutton.

Lippard, L. (1997). *The Lure of the Local. Sense of Place in a Multicentred Society*. N.Y: The New Press.

Lorentzen, A. (2009). Cities in the Experience Economy. *European Planning Studies* 17, issue 6, σ. 829- 845.

Loewe, L. (2015). «When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7», *Field*, Issue 1,

- (spring). Διαθέσιμο στο: <http://field-journal.com/issue-1/loewe>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).
- Lyotard, F. J. (1994). *Lessons on the Analytic of the Sublime*, (μτφ. E. Rottenberg) Στάνφορντ: Stanford University Press.
- Manjikian, M. (2013). *Securitization of Property Squatting in Europe*. N.Y. και Λονδίνο: Routledge.
- Marchart, O. (1998). Art, Space, and Public Sphere(s): Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory. *eipcp*. Διαθέσιμο στο: http://www.eipcp.net/diskurs/d07/text/marchart_prepublic_de.html, (πρόσφατη είσοδος: 05/2018).
- Marchart, O. (2007). *Post-Foundational Political Thought*. Εδιμβούργο: Edinburg University Press.
- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Κέμπριτζ: Polity Press.
- Massey, D. (2008[2005]). *Για το χώρο*, (μτφ. Ι. Μπιμπλή). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*. Στρουντ: Comedia.
- Mauss M. (1999[1925]). *Το Δώρο. Μορφές και Λειτουργίες της Ανταλλαγής*, (μτφ. Α. Σταματοπούλου-Παραδέλη). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Meyer, J. (2000). *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. Στο: Suderburg, E. (2000) (ed.) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Μινεάπολις: University of Minnesota Press, σ. 23-37.
- Miessen, M. (2010). *The Nightmare of Participation. Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*. N.Y. και Βερολίνο: Sternberg Press.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City*. Λονδίνο: Routledge.
- Milevska, S. (2015). Infelicitous Participatory Acts on the Neoliberal Stage. *p/art/Icipate*, issue 7, (October), σ. 19-27.
- Mitchell, W. J. T. (1990). (ed.) *Art and the Public Sphere*. Σικάγο & Λονδίνο: University of Chicago Press.
- Mouffe, C. (1994). *For a politics of Nomadic Identity*. Στο: Robertson, G. Mash, M. Tickner, L. Bird, J. Curtis, B. Putman, I. (1994), (eds.) *Traveller's Tales and Displacement*. Λονδίνο και N.Y.: Routledge, σ. 105-113.
- Mouffe, C. (2000). *The Democratic Paradox*. Λονδίνο και N.Y: Verso.
- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. Αμπνγκτον: Routledge.

- Mouffe, C. (2005). *Which Public Space for Critical Artistic Practices*. Στο: Shepherd, S. and Trevor, J. (2005), (eds.) *Art, Possibility and Democracy*, Κορκ /Φρανκφούρτη: National Sculpture Factory/Revolver, σ. 151-171.
- Mulholland, N. (2019). *Re-imagining the Art School: Paragogism and Artistic Learning*. Τσαμ, Ελβετία: Palgrave Pivote.
- Ντάφλος, Κ. (2015). *Τακτικές Τεχνοπολιτικών Μέσων. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: διατάξεις*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Ντάφλος Κ. (2017). *Επιτελεστικές πρακτικές της τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Κάλλιπος - Ηλεκτρονικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ.
- Nancy, J-L. (1990). *The Inoperative Community*, (μτφ. P. Connor). Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Negt, O. and Kluge, A. (1993). *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, (μτφ. P. Labanyi, J. O. Daniel and A. Oksi). Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Owens, L. (2008). From Tourists to Anti-Tourists to Tourist Attractions: The Transformation of the Amsterdam Squatters' Movement. *Social Movement Studies*, vol. 7, issue 1, σ. 43-59.
- Papastergiadis, N. (2005). Hybridity and Ambivalence: Places and Flows in Contemporary Art and Culture. *Theory, Culture and Society*, 22(4), (August), σ. 39-64.
- Papastergiadis, N. (2010). *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*. Άμστερνταμ: Institute of Network Cultures.
- Petherbridge, D. (1987). *Art for Architecture: a handbook on commissioning*. Λονδίνο: HMSO, Department of the Environment.
- Phillipson, R.H.L. (1992). *Linguistic Imperialism*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Phillips, P. (1995). *Peggy Diggs: private acts and public art*. Στο: Felsin N. (1995). *But is this Art?* Σηάτλ: Bay Press, σ. 283-308.
- Ponty, M. (1967) *The Phenomenology of Perception*, (μτφ. S. Colin). Λονδίνο και Ν.Υ.: Routledge & Kegan Paul.
- Rancière, J. (2004[2000]). *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, (μτφ. G. Rockhill). Λονδίνο, Ν.Υ.: Continuum.
- Rancière (2009). *Aesthetics and its Discontents*, (μτφ. S. Corcoran). Μάλντεν, ΜΑ: Polity Press.

- Rancière, J. (2009). *Dissensus on politics and aesthetics*, (μτφ. S. Corcoran). Λονδίνο, N.Y.: Continuum.
- Rancière, J.(2009). *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics*. Στο: Hinderliter, B. (2009), (ed.) *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Ντάραμ, Λονδίνο: Duke University Press.
- Ranciere, J. (2009). *The aesthetic unconscious*, (μτφ. D. Keates and J. Swenson). Κέμπριτζ: Polity Press.
- Rancière, J. (2018). *Δυσφορία στην Αισθητική*, (μτφ. Θ. Συμεωνίδης). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Rancière, J. (2019) *Οι Αρετές του μη Εξηγήσιμου. Σχετικά με τα Κίτρινα Γιλέκα*. Στο: Μαραβελήδη, I. M. (2019), (επ.) Κίτρινα Γιλέκα. Συλλογή Κειμένων, σ. 61- 66.
- Raunig, G. (2007). *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, (μτφ. A. Derieg). Λος Άντζελες: Semiotext(e).
- Raunig, G. and Ray, G. (2009), (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Λονδίνο: Mayflybooks.
- Raven, A. (1993[1989]). *Art in the Public Interest*. New York: Da Capo Press.
- Reilly, M. (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. N. Y.: Thames & Hudson Inc.
- Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: a Place Between*. N. Y.: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Ricoeur P. (1990). *Η αφηγηματική λειτουργία*, (μτφ. Β. Αθανασόπουλος). Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Rosler, M. (1994). *Place, Position, Power, Politics*. Στο: Becker, C. (1994) (ed) *The Subversive Imagination. Artist, Society and Social Responsibility*. Λονδίνο, N.Y.: Routledge, σ. 55-77.
- Rotry, R. (2001[1979]). *Η Φιλοσοφία και ο Καθρέπτης της Φύσης*, (μτφ. Π. Μπουρλάκης & Γ. Φουτρούνης). Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Rousseau, J-J. (1988). *Rousseau's Political Writings*, (επιμ. A. Ritter and J. Conway Bondanella). N.Y.: W.W. Norton & Company.
- Σταυρίδης, Σ. (2001). Από την θεατρικότητα της κυριαρχίας, στο αμφιθέατρο των Πληβείων. *Ουτοπία*, τεύχος 43, σ. 121-136.
- Σταυρίδης, Σ. (2006). Ο χώρος της τάξης και οι ετεροτοπίες. Ο Φουκώ ως γεωγράφος της ετερότητας. *Ουτοπία*, τεύχος 72, σ. 145-158

- Σταυρίδης Σ. (2010). *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Σταυρίδης Σ. (2018). *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*. (μτφ. Δ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος). Αθήνα: Angelus Novus.
- Said, E. (1996). *Οριενταλισμός*, (μτφ. Φ. Τερζάκης). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη. (Πρωτότυπη έκδοση: Orientalism, Routledge and Kagan Paul, 1978).
- Sansi R. (2015). *Art, anthropology and the gift*. Λονδίνο & Ν. Υ.: Bloomsbury.
- Schneider, A. and Wright, C. (2006), (eds.) *Contemporary Art and Anthropology*. Οξφόρδη: Berg.
- Segalen, V. (2002 [1908]). *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*, (μτφ. Υ. R. Schlick). Ντάραμ: Duke University Press.
- Selwood, S. (1995). *The Benefits of Public Art*. Λονδίνο: Policy Studies Institute).
- Seppa, A. (2010). Globalization and the arts: the rise of new democracy, or just another pretty suit for the old emperor? *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, (October), σ. 1-27.
- Sennett, R. (2015). *Μαζί*, (μτφ. Β. Τομανάς). Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Sholette, G. (2002). Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity. *Eipcp*, (January). Διαθέσιμο στο: <http://www.eipcp.net/transversal/0102/sholette/en.html>, (πρόσφατη είσοδος: 01/2020).
- Sholette, G. (2011). Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere. *Neme*, (February 2). Διαθέσιμο στο: <http://www.neme.org/texts/dark-matter>, (πρόσφατη είσοδος: 06/2019).
- Sholette, G. (2017). Natural's not in it: Documenta 14, Disinvestment Cycles and Other. *Contemporary Art Showcase Athens (C.A.S.A.)*, (September 03). Διαθέσιμο στο: <http://www.contemporaryartshowcaseathens.com/nesroom/2017/9/30/naturals-not-in-it>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Οξφόρδη: Blackwell.
- Smith, N. (1996). *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revenachist City*. Λονδίνο: Rutledge.
- Smithson, R. (1996). *The collected writings*, (επιμ. J. Flam). Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real- and-Imagined Places*. Οξφόρδη: Blackwell.
- Spivak, G. C. (2018). *Μπορούν οι υποτελείς να ομιλούν*, (μτφ. Χ. Κολύρη, Π.

- Τριτσιμπίδας). Τρίκαλα: Εκδόσεις Επέκεινα. (Πρωτότυπη έκδοση: *Can the Subaltern Speak? The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, 1995).
- Stallabras, J. (2004). *Art Incorporated*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Steyerl, H. (2006). The Institution of Critique, *eipcp* Διαθέσιμο στο: http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en/base_edit, (πρόσφατη είσοδος: 09/2018).
- Steyerl, H. (2010). Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. *E-Flux Journal*, no. 21, (December). Διαθέσιμο στο: <http://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy>, (πρόσφατη είσοδος: 04/2019).
- Stewart M. (2007). Critique of Relational Aesthetics. *Third Text*, vol. 21, issue 4, (July), σ. 369-386.
- Τερζόγλου Γ. Ν. (2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Taylor, M. (1982). *Community, Anarchy and Liberty*. Κέμπριτζ και Ν. Υ.: Cambridge University Press.
- Thompson, K. A. (2010). The Resonance of Romanticism: Activist Art & the Bourgeois Horizon, *Thamyris/Intersecting*, no. 21, σ. 35–64.
- Thornton, S. (2008). *Seven Days in the Art World*. Ν. Υ.: W. W. Norton & Company.
- Tönnies, F. (2001 [1887]). *Community and Civil Society*, (μτφ. J. Harris and M. Hollis). Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Turner, J. (1977). *Housing by People: Towards Autonomy in Boulding Environment*. Λονδίνο: Marion Boyars.
- Turner, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ίθακα, Ν.Υ: Cornell University Press.
- Virilio P. (2008). *Open Sky* (μτφ. J. Rose). Λονδίνο: Verso.
- Ward, C. (1966). *The Organization of Anarchy*. Στο: Leonard I. Krimerman, I. L. and Perry, L. (1966) (ed). *Patterns of Anarchy. A collection of writings on the anarchist tradition*. Ν. Υ.: Anchor Books, σ. 386-396.
- Ward. C. and Fysan A. (1973). *Streetwork: Exploding School*. Λονδίνο: Routledge & Kegan Poul.
- Ward, C. (1973). *Vandalism*. Λονδίνο: The Architectural Press.
- Ward, C. (1984). *Housing: an anarchist approach*. Λονδίνο: Freedom Press.

- Ward, C. (1986). *Chartres: The Making Of A Miracle*. Κέντ: Neo Books.
- Ward C. (1989). *Welcome, Thinner City*. Λονδίνο: Bedford Square Press.
- Ward, C. (1990[1978]). *The Child in the City*. Λονδίνο: Bedford Square Press.
- Ward, C. (1990). *Talking Houses*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (1996[1973]). *Anarchy in Action*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (1996). *Social Policy: An Anarchist Response*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward, C. (2002). *Cotters and Squatters. Housing Hidden History*. Νόττινχαμ: Five Leaves Publication.
- Ward, C. (2002). *Talking to Architects: Ten Lectures by Collin Ward*. Λονδίνο: Freedom Press.
- Ward C. (2003). *Talking Anarchy: An Interview with David Goodway*. Νόττινχαμ: Five Leaves.
- Ward C. (2011). *Autonomy, Solidarity, Possibility. The Colin Ward Reader*, (επιμ. C. Wilbert and D. F. White). Εδιμβούργο: AK Press.
- Ward C., Hardy D., (2003). *Arcadia for All: The Legacy of a Makeshift Landscape*. Νόττινχαμ: Five Leaves Publications.
- Warner, M. (2005). *Publics and Counterpublics*. N.Y.: Zone Books.
- Wodiczko, K. (1999). *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.
- Žižek, S. (1998). A Leftist Plea for Eurocentrism. *Critical Inquiry*, vol. 24, no. 4 σ. 988-1009.
- Žižek, S. (2006[1989]). *To Υψηλό Αντικείμενο της Ιδεολογίας*, (μτφ. Β. Ιακώβου). Αθήνα: Εκδόσεις Scripta.
- Žižek, S. (2012). *The Year of Dreaming Dangerously*, N. Y.: Verso.
- Zukin S. (1995). *The Cultures of Cities*. Οξφόρδη: Blackwell.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

- Αναστασόπουλος, Νικόλαος, 204.
Adorno, Theodor, 89, 196.
Agamben Giorgio, 188, 204-205.
Apoifis, Nickolas, 328.
Appadurai, Arjun, 75, 80.
Arendt, Hanna, 150, 323.
Augé, Mark, 71.
- Bachelard, Gaston, 127, 405.
Badiou, Alain, 188, 206-207, 208-210, 331-332, 341.
Bakhtin Mikhail, 257-258, 259, 267, 268, 271-272, 287, 337.
Baldwin, James, 281.
Barthes, Rollan, 142, 143, 171.
Bataille, Georges, 197, 204, 239.
Bauman, Zygmunt, 350.
Baudrillard, Jean, 90.
Beardsley, John, 21.
Benhabib, Seyla, 95, 150, 263.
Bernstein, Richard, 262, 263.
Bey, Hakim (L.P. Wilson), 336.
Bhabha, Homi, 75, 99-100, 224, 259, 263- 264, 265, 282, 324.
Bianchini, Federico, 226.
Bishop, Claire 24, 28, 191, 194, 216.
Blanchot, Maurice, 188, 204, 205.
Bookchin Murray, 318, 326, 387, 397.
Bourdieu, Pierre, 189, 219, 220, 242.
Bourriaud, Nicolas, 28, 83, 84, 130, 196, 211-216.
Braidotti, Rosi, 83.
Brawn, Alan, 192.
Buber, Martin, 259, 268, 402.
Butler, Judith, 135, 144, 325, 342.
- Calhoun, Craig, 343.
Casey, Edward, 127.

Castells, Manuel, 189, 219, 220, 326 - 327, 342.
Cohen, P. Anthony, 201.
Cornwell, Lynn, 223.
Critchley, Simon, 328.

Danto, Arthur, 23, 138, 140-141.
Day, Richard, 321-322, 394.
Dean, Jodi, 218-219.
de Certeau, Michel, 136.
Debord, Guy, 88-89.
Deleuze, Gilles, 74, 82, 83, 95, 102, 272, 279, 323, 340.
Derrida, Jacques, 95, 100, 143, 198, 206, 277.
Deutsche, Rosalyn, 145-146.
Drake, Michael, 398.
Dworkin, Ronald, 389.

Eco, Umberto, 139-140.
Ekeberg, Jonas, 30-31.
Enwezor, Okwui, 32, 74, 78-79, 93, 100, 194, 277, 320.

Felski, Rita, 151.
Finkelpearl, Tom, 192, 221, 278-279.
Fisher, Roger, 283.
Florida, Richard, 226.
Foster, Hall, 24, 26, 73, 88, 130, 136, 194, 216, 288, 400.
Foucault, Michel, 31, 74, 259, 270, 275, 277, 323-324, 352, 443-444.
Fraser, Nancy, 21, 150, 164, 265, 278.
Friedman, Jonathan, 96-97.
Freire, Paulo, 259, 269, 278.

Gablic, Suzan, 22.
Gadamer, Georg, 269.
Giddens, Anthony, 26, 149, 260, 283.
Goffman, Erving, 213, 269, 270.
Goodman, Paul, 391, 407, 423-424.
Graeber, David, 197, 328.
Greenberg, Clement, 399.

Groys, Boris, 72-73, 141, 212, 215, 321.

Guattari, Felix, 213.

Habermas, Jürgen, 104, 125, 144, 145, 147-150, 151, 153, 164, 192, 257, 258, 262-263,
264, 265, 286.

Hall, Stuart, 100.

Hardt, Michael, 31, 79, 205, 325-326, 347.

Harvey, David, 225.

Hay, Jonathan, 36.

Irwin, Robert, 138.

Isenberg, Arnold, 231.

Jacob, Mary, 201.

Jameson, Fredric, 80, 142.

Johnson, Anne, 285.

Jones, Suzan, 20.

Judd, Donald, 127.

Καστοριάδης, Κορνήλιος, 38, 46, 214, 289, 387, 389-391, 411.

Κούρος, Πάνος, 266.

Kac, Eduardo, 271.

Kant, Immanuel, 389.

Kelly, Owen, 202, 223-224.

Kester, H. Grand, 73, 195, 200-201, 257, 260-261, 268, 320.

Krauss, Rosalind 23, 132-133, 143, 162.

Kravagna, Christian, 92-93, 229.

Kriesi, Hanspeter, 327.

Kropotkin, Pyot, 394, 396.

Kwon, Miwon, 22, 23, 27, 73, 84, 126, 130, 138-139, 146-147, 162, 201-202, 274.

Lacy, Suzanne, 22, 94, 194, 201, 261, 319.

Laclau, Ernesto, 86, 154, 164, 222, 324-325.

Landry, Charles, 25, 226.

Lefebvre, Henri, 134.

Leslie, Esther, 228.

Lévinas, Emmanuel, 259, 268.

Lippard, Lucy, 84, 131, 157, 186, 319.

Lorentzen, Anne, 98.
Loewe, Sebastian, 346.
Lyotard, Jean, 160.

Marchart, Oliver, 86, 87, 146.
Martin, Stewart, 214.
Massey, Doreen, 134-135, 273.
Matarasso, François, 25, 226.
Mauss, Marcel, 197, 198.
McKee, Yates, 345.
Meyer, James, 131.
Miessen, Markus, 222-223, 282.
Miles, Malcom, 22.
Milevska, Suzana, 217-218.
Mitchell, W. J. Thomas, 25.
Mouffe, Chantal, 25, 86, 147, 153, 154-155, 156, 160, 164, 222, 282, 324.
Mulholland, Neil, 408-409.

Ντάφλος, Κωνσταντίνος, 27, 131, 257, 260, 261-262, 266, 337.
Nancy, Jean-Luc, 94, 203, 204.
Negt, Oskar, 125, 151-152, 164.

Owens, Lynn, 386.

Papastergiadis, Nikos, 100-101, 130, 386.
Petherbridge, Deanna, 20-21.
Phillipson, Robert, 286.
Phillips, Patricia, 22, 23.
Ponty, Maurice, 126.

Rancière, Jacques, 28, 158, 160, 188-189, 206-207, 209-211, 216, 400.
Raunig, Gerald, 398-399.
Raven, Arlene, 22, 319.
Reilly, Maura, 321.
Rendell, Jane, 24, 133-134, 135-136, 162-163.
Ricoeur, Paul, 142.
Rosler, Martha, 96, 129, 211.

Rotry, Richard, 259, 265.

Rousseau, Jean-Jacques, 93.

Σταυρίδης, Σταύρος, 275, 327, 330-331, 334.

Said, Edward, 74.

Sansi, Roger, 196.

Schneider, Arnd, 194, 195.

Segalen, Victor 93-94.

Selwood, Sara, 22.

Seppa, Anita, 76-77.

Sennett, Richard, 165.

Sholette, Gregory, 152, 319, 321, 329-330, 400, 403, 404, 409.

Soja, Edward, 134, 135.

Smith, Neil, 20, 331.

Smithson, Robert, 126, 128, 133.

Spivak, Gayatri, 74-75, 150.

Stallabras, Julian, 220.

Steyerl, Hito, 88, 276, 317.

Τερζόγλου, Ίων-Νικόλαος, 82, 89, 272.

Taylor, Michael, 203.

Thompson, Andrew, 318.

Thornton, Sarah, 221.

Turner, John, 396.

Turner, Victor, 343.

Virilio, Paul, 82-83.

Ward, Collin, 38-41, 352, 385, 387, 388, 391-393, 395-397, 401-403, 405-414.

Warner, Michael, 149.

Wodiczko, Krzysztof, 129.

Žižek, Slavoj, 284, 324-325, 341.

Zukin, Sarron, 228.