



Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης
ΜΠΣ Ιστορίας-Θεωρίας Τέχνης/ Επιμέλειας Εκθέσεων

Η θεσμική κριτική ως εικαστική έκφραση

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Έλλη Λεβεντάκη

Ιωάννινα 2016

Πρόλογος

Στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και συγκεκριμένα στη θεωρητική κατεύθυνση του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, υπήρξα πρώτη φορά προπτυχιακή φοιτήτρια. Στη συνέχεια, έγινα δεκτή στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα της ίδιας σχολής, το οποίο και ολοκληρώνω με αυτή μου την εργασία. Από την αρχή των σπουδών μου εστίασα στην ιστορία και τη θεωρία της τέχνης. Το ενδιαφέρον δεν άργησε να μου κεντρίσει και η επιμέλεια εκθέσεων, την οποία είχα την ευκαιρία να προσεγγίσω περαιτέρω στη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

Τελειώνοντας τη σχολή και φεύγοντας από την πόλη των Ιωαννίνων, έχω κυρίως ευχάριστες αναμνήσεις. Ταυτόχρονα, αισθάνομαι τυχερή, διότι απέκτησα όλα τα εφόδια ώστε να ξεκινήσω την επαγγελματική μου σταδιοδρομία. Βεβαίως, αυτό δεν θα ήταν δυνατό χωρίς την καθοδήγηση των καθηγητών μου, οι οποίοι διαθέτουν, τόσο τις γνώσεις σχετικά με το αντικείμενο, όσο και την ικανότητα να τις εμφυσήσουν.

Συγκεκριμένα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Αρετή Αδαμοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος και επιβλέπουσα της παρούσας εργασίας. Όντας για χρόνια φοιτήτρια δίπλα της, είμαι σίγουρη ότι χωρίς τις παρατηρήσεις, την καθοδήγηση και το ταμπεραμέντο της δεν θα μπορούσα να έχω ολοκληρώσει αυτό το δύσκολο έργο. Επίσης, θέλω να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην κυρία Εσθήρ Σολομών, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος, η οποία, ήδη από τις προπτυχιακές μου σπουδές, θέλησε να μου μεταδώσει την αγάπη για το αντικείμενο και να με συμβουλέψει για ό,τι χρειαζόμουν. Ακόμη, ευχαριστώ τον κύριο Κώστα Ιωαννίδη, επίκουρο καθηγητή της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, ο οποίος ήταν ο επιβλέπων στην πτυχιακή μου εργασία και μου έδειξε στην πράξη τι σημαίνει να μελετάς με ζήλο και να διδάσκεις με κέφι.

Τέλος, οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στους καλούς μου φίλους, Κλειώ Μπουρίκα, Εύα Μαραβέλια, Έλενα Μουσουρούλη, Ειρήνη Μπασιούκα, Κατερίνα Πιπιλή, Ευγενία Παπαδοπούλου, Κωνσταντίνο Πέππα, Γιάννη Μαλτά, Βανέσσα Μελισουργάκη, Γρηγόρη Κατσανάκη, Μυρσίνη Αρτακιανού, Χριστίνα Ιωάννου, Φωταυγή Δούναβη, Μαριαλένα Δούναβη,

Γιώργο Ρήγα, Χρήστο Κολιό και αρκετούς ακόμα, οι οποίοι ήταν δίπλα μου με αγάπη και υπομονή και στάθηκαν οι πολυτιμότεροι αρωγοί της προσπάθειάς μου. Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου που με στήριξε όλα αυτά τα χρόνια και ιδιαίτερα την αδελφή μου, Βαλέρια Λεβεντάκη, η οποία πάντοτε πίστευε σε μένα και έχει σταθεί σπουδαία συμπαραστάτισσα στο πλευρό μου.

Περίληψη

Η έννοια του θεσμού παγιώθηκε, με τη σημερινή της μορφή, με την εδραίωση του σύγχρονου καπιταλιστικού συστήματος, δηλαδή μετά τη γαλλική (1789) και την αμερικανική (1776) επανάσταση. Η διάθεση των καλλιτεχνών για κριτική υπήρχε ανέκαθεν, αλλά αναγνωρίστηκε και επίσημα ως εργαλείο δράσης και απέκτησε όνομα μέσα στον 20^ο αιώνα. Τότε, ήταν αναπόφευκτο να έρθουν σε αντιπαράθεση οι κριτικές αναζητήσεις των εικαστικών με τα αξιώματα του καπιταλισμού. Πιο χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Dada, αλλά, τόσο προηγουμένως, όσο και μετέπειτα, μπορούν να εντοπιστούν περιστασιακά ανατρεπτικές εικαστικές παρεμβάσεις. Τέτοιες προσπάθειες, σε συνδυασμό με το ανάλογο θεωρητικό υπόβαθρο, γέννησαν τελικά τη θεσμική κριτική ως εικαστική έκφραση.

Η θεσμική κριτική ξεκίνησε να χρησιμοποιείται ως εργαλείο εικαστικής έκφρασης κυρίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά, όταν οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής υπαγόρευαν μια τέτοια ανάγκη. Συνεχίστηκε το 1980 και το 1990 με ορισμένες διαφοροποιήσεις, για να φτάσει μέχρι και σήμερα, προσπαθώντας να βρει νέες διεξόδους. Η εξέλιξη της συνδέεται άμεσα με τις γενικότερες κοινωνικές εξελίξεις, αφού οι θεσμοί της τέχνης ενυπάρχουν στο συνολικό πλαίσιο και κινούνται παράλληλα μαζί του. Εξαιτίας της σχέσης αυτής, η σημασία της θεσμικής κριτικής μεταβάλλεται σύμφωνα με τον χώρο και τον χρόνο. Έτσι, στην περίπτωση της Ελλάδας, η οποία εξετάζεται εδώ ως μια παραδειγματική περίπτωση περιφερειακής εικαστικής σκηνής, οι θεσμοί για την τέχνη και η κριτική που τους ασκήθηκε κατά καιρούς, διαμορφώθηκαν από τις ανάλογες ιστορικές συγκυρίες, οι οποίες δεν συμβάδιζαν απαραίτητα με τα όσα συνέβαιναν στη Δύση.

Εξετάζοντας συνοπτικά την πορεία του φαινομένου στον χρόνο, διαφαίνονται τα στοιχεία του «κόσμου της τέχνης» που ήθελαν να σχολιάσουν κάθε φορά οι καλλιτέχνες, καθώς και οι κοινωνικές τους προεκτάσεις. Από τη στιγμή όμως που το νεοφιλελεύθερο σύστημα μπορεί να απορροφά πλέον κάθε μορφή αντίδρασης, ποιες είναι οι δυνατότητες δράσης ενός τέτοιου είδους τέχνης; Ποιες θα μπορούσαν να είναι οι βλέψεις και οι επιδιώξεις των

εικαστικών σήμερα; Η θεσμική κριτική ίσως να μη δύναται να χρησιμοποιηθεί πια μεμονωμένα ως ένα δημιουργικό πεδίο αντιλόγου, αλλά με τους κατάλληλους μετασχηματισμούς μπορεί να συμβάλλει στη δημιουργία μιας νέας συνθήκης συνολικά.

Abstract

The notion of an institution acquired its current meaning within the capitalistic system, hence after the French (1789) and the American (1779) revolution. Artists' critical intentions may have always been present, but they were named, and officially recognized as an artistic tool in the 20th century. It was at that point that artists' critical inquiries came face to face with the principles of capitalism. The most characteristic example is probably the Dada movement. However, before that, as well as afterwards, there can be spotted other cases of radical artistic intervention too. Such efforts, combined with the respective theoretical base, led to the emerging of institutional critique as an artistic expression.

Institutional critique has begun to be used as a method of artistic expression mainly in the sixties, when the sociopolitical circumstances dictated such a need. It went on during the eighties and the nineties as well, but with certain differences. Today it is still alive, trying to find new alternatives. Its evolution is directly related to social events, since the institutions of art are a part of the society as a whole, and move along with it. Due to this interactive relationship, the interpretation of institutional critique is interchangeable depending on time and space. In this paper, the Greek case is studied as an example of a peripheral art scene. In this country, institutions concerning the arts and the critique they were subjected to were shaped by historical circumstances, which at times didn't relate to the events in the West.

By briefly examining the course of this phenomenon in time, it is becoming clearer which parts of the «Artworld» were mostly commented by the artists, and which were their social impacts. However, since neoliberal ideology is able to incorporate every form of contradiction, what kind of potential could

this type of art actually have? What kind of goals and ambitions could a contemporary artist have? Institutional critique may not have the ability to be used as a creative reactionary field on its own, but with the appropriate changes, it could contribute in the twist of the whole context.

Περιεχόμενα

-Κατάλογος Εικόνων.....	σ.8
-Εισαγωγή	σ.11
-Κεφάλαιο 1: <i>Η θεσμική κριτική ως εικαστική έκφραση</i>	
1.1 Θεσμοί και κοινωνία	σ.16
1.2 Η τέχνη ως θεσμός	σ.18
1.3 Τι είναι η θεσμική κριτική;	σ.23
1.4 Κριτική της θεσμικής κριτικής	σ.29
-Κεφάλαιο 2: <i>Προδρομικά κινήματα και καλλιτέχνες</i>	
2.1 «Μακρινοί συγγενείς»	σ.35
2.2 Καταστασιακοί και συγχρονικές αναζητήσεις	σ.40
2.3 Θεωρητικές βάσεις	σ.47
-Κεφάλαιο 3: <i>Τάσεις και μορφές της θεσμικής κριτικής διαχρονικά</i>	
3.1 Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο	σ.49
3.2 Η πρώτη γενιά (1960-1970)	σ.53
3.3 Η δεύτερη γενιά (1980-1990).....	σ.62
3.4 Σύγχρονες αναζητήσεις	σ.72
-Κεφάλαιο 4: <i>Η περίπτωση της Ελλάδας</i>	
4.1 Εισαγωγή στην ελληνική πραγματικότητα	σ.76
4.2 Τέχνη και θεσμοί στην Ελλάδα (1960-1974).....	σ.80
4.3 Τέχνη και θεσμοί στη μεταπολίτευση	σ.89
4.4 Συμπερασματικά.....	σ.94
-Επίλογος	σ.97
-Εικόνες	σ.104
-Βιβλιογραφία.....	σ.129

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1: *Occupy Berlin*, Μπιενάλε Βερολίνου, 2012

Εικόνα 2: Paul Gauguin, *Από πού ερχόμαστε; Τι είμαστε; Πού πάμε;*, 1897-98

Εικόνα 3: Paul Gauguin, *Η Αγορά (Ta Matete)*, 1892

Εικόνα 4: *Μουσείο του Νιούαρκ*, 2015

Εικόνα 5: *Διεθνής έκθεση Dada*, 1920

Εικόνα 6: Marcel Duchamp, *Κρήνη*, 1917

Εικόνα 7: *Landesmuseum*, Ανόβερο, 1920

Εικόνα 8: Karel Appel, *Χιπ Χοπ Χουρεϊ!*, 1949

Εικόνα 9: Independent Group, *Parallel of Life and Art*, 1953

Εικόνα 10: Isidore Isou, *Amos*, 1953

Εικόνα 11: Situationist International, *Η Γυμνή Πόλη*, 1957

Εικόνα 12: George Maciunas, *Flux Year Box 2*, 1967

Εικόνα 13: Andy Warhol, *Κουτιά Μπρίλλο*, 1964

Εικόνα 14: Artist Placement Group (APG), *Between 6*, 1971

Εικόνα 15: Art Workers Coalition (AWC), *Διαμαρτυρία μπροστά στη Γκουέρνικα του Πάμπλο Πικάσο*, 1970

Εικόνα 16: Marcel Broodthaers, *Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης- Τομέας Αετών*, 1972

Εικόνα 17: Hans Haacke, *Δημοσκόπηση-MoMA*, 1970

Εικόνα 18: Hans Haacke, *Το κοινωνικό σύστημα του παρόντος χρόνου*, 1971

Εικόνα 19: Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973

Εικόνα 20: Robert Smithson, *Ελικοειδής Κυματοθραύστης*, 1970

- Εικόνα 21: Michael Asher, *Σχέδιο του Κολεγίου Pomona*, 1970
- Εικόνα 22: Joseph Kosuth, *Μια και Τρεις Καρέκλες*, 1965
- Εικόνα 23: Gordon Matta-Clark, *Χωρισμός*, 1974
- Εικόνα 24: Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside*, (performance), 1973
- Εικόνα 25: Daniel Joseph Martinez, *Museum Tags*, 1993
- Εικόνα 26: Mark Dion, *Scala Naturae*, 1994
- Εικόνα 27: Fred Wilson, *Φυλασσόμενη Θεά* (από την σειρά Mock Museums), 1991
- Εικόνα 28: Fred Wilson, *Μεταλλοτεχνία 1793–1880* (από την έκθεση «Εξόρυξη του μουσείου»), 1992
- Εικόνα 29: Christian Philipp Muller, *Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice* (στο πλαίσιο του The Campus as a Work of Art), 1994
- Εικόνα 30: Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk* (performance), 1989
- Εικόνα 31: Group Material, *Αμερικάνα*, 1985
- Εικόνα 32: NSK, *Γραφείο Διαβατηρίων*, 1991
- Εικόνα 33: Jimmie Durham, *Ιησούς. Πρόκειται για το λουκάνικο*, 1992
- Εικόνα 34: Rirkrit Tiravanija, *Χωρίς Τίτλο (Δωρεάν)*, 1992
- Εικόνα 35: Άγνωστος καλλιτέχνης, *Εμφάνισις Υπαρξιστού*, 1953
- Εικόνα 36: Σίμος Τσαπνίδης, 1956
- Εικόνα 37: Λεωνίδα Χρηστάκης, δεκαετία του 1960
- Εικόνα 38: Νίκη Καναγκίνη, *Εν οίκω*, 1979
- Εικόνα 39: Άσπα Στασινοπούλου, *Μεγεθυμένη Πραγματικότητα*, 1979

Εικόνα 40: Μαρία Καραβέλα, *Εφήμερο Περιβάλλον*, 1971

Εικόνα 41: Βάσω Κυριάκη, *Μάης '68*, 1969

Εικόνα 42: Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ελληνική Performance (Κουτί)*, 1970

Εικόνα 43: *Θανάσης Χονδρός και Αλεξάνδρα Κατσιάνη*, δεκαετία του 1980

Εικόνα 44: Μαρία Παπαδημητρίου, *Περίπτερον Τέχνης (T.A.M.A.)*, 2000

Εικόνα 45: Μαρία Παπαδημητρίου, *Transbonanza Platform, Luv Car (T.A.M.A.)*, 2003-2004

Εικόνα 46: Αστικό Κενό, *Δράση 1: Δράση στον κενό χώρο μεταξύ των οδών Τάμη, Αγ. Αναργύρων και Λεπενιώτου*, 1998

Εικόνα 47: Αστικό Κενό, *Δράση 5: Πλανήτες. Κοίτα την πόλη από κάτω προς τα πάνω*, 1999

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία θα γίνει μια προσπάθεια σύγχρονης προσέγγισης της θεσμικής κριτικής αναφορικά με την τέχνη, τόσο με βάση το θεωρητικό υπόβαθρο που υπάρχει, όσο και μέσα από τα διάφορα παραδείγματα καλλιτεχνών. Ιστορικοί όπως η Bryan-Wilson θεωρούν ότι μια επισκόπηση της ιστορία της θεσμικής κριτικής είναι πολύ επικίνδυνη και γι' αυτό έχει αποκηρυχτεί και από πολλούς μελετητές (2003). Υποστηρίζει δηλαδή ότι εμπεριέχει αρκετά προβληματικά σημεία ως θεωρία και δεν θα ενθάρρυνε κάποιον να προχωρήσει σε μια τέτοια έρευνα. Στον αντίποδα έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι η μελέτη της θεσμικής κριτικής εγκαταλείφτηκε πολύ πρόωρα (Ward 1995). Αντίθετα με την Bryan-Wilson, ο Ward πιστεύει ότι υπάρχουν περαιτέρω περιθώρια μελέτης του θέματος, τα οποία δεν εξαντλήθηκαν στο παρελθόν και είναι υπέρμαχος μιας επαναπραγμάτευσής του.

Λαμβάνοντας υπόψη και τις δύο απόψεις εδώ, θα επιχειρηθεί μια μελέτη που δεν θα αγνοεί τις επικρίσεις που έχουν εκφραστεί σχετικά με τη θεσμική κριτική, αλλά θα επιδιώκει κατά κύριο λόγο να προσδιορίσει τη θέση και τις δυνατότητές της στο παρόν. Ήδη από το 2004-2005 φαίνεται να ανανεώνεται το ενδιαφέρον για το εν λόγω πεδίο και να υπάρχει μια διάθεση περαιτέρω μελέτης και επαναπραγμάτευσής της. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι 2009 εκδίδονται δυο πολύ σημαντικά βιβλία για τη θεσμική κριτική, το «Institutional Critique» των Alexander Alberro και Blake Stimson και το «Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique» των Gerald Raunig και Gene Ray. Μέσα από τις σελίδες τους γίνεται φανερό πλέον ότι η συζήτηση πάνω σε αυτό το κεφάλαιο της τέχνης όχι μόνο δεν έχει τελειώσει, αλλά ενδεχομένως να επανήλθε δυναμικά στο προσκήνιο.

Στις παρούσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, όπου συντελούνται αρκετές ανακατατάξεις, η θεσμική κριτική αποτελεί ένα καθόλα επίκαιρο θέμα. Εν μέσω μιας οικονομικής κρίσης, η οποία εκ των πραγμάτων είναι και κρίση των θεσμών σε όλα τα επίπεδα, δεν μπορεί να παραμείνει αμετάβλητη ούτε η σχέση της τέχνης με τους θεσμούς. Εδώ θα επιχειρήσουμε να δούμε την τέχνη ως πεδίο άρρηκτα συνδεδεμένο με την κοινωνία, που δεν την αντανακλά

απλώς αλλά, όπως είπε και ο Althusser, την παράγει (1983). Πολλές φορές η αυτονομία της τέχνης συγχέεται με την ελευθερία της έκφρασης που προσφέρει, ενώ στην πραγματικότητα δεν της επιτρέπεται να συμμετέχει ουσιαστικά στις κοινωνικοπολιτικές ζυμώσεις που συντελούνται. Σαν αποτέλεσμα, όσο περισσότερο επιμένουμε στην αυτονομία της τέχνης, τόσο μειώνεται η επιρροή της στην καθημερινή ζωή. Δεν είναι τυχαίο ότι οι «ακτιβιστές» καλλιτέχνες είναι προσεκτικά διαχωρισμένοι από τους «καλλιτέχνες» καλλιτέχνες (Καραμπά, Κοσμαδάκη 2013: 88). Όταν λοιπόν η τέχνη επιλέγει να διατηρεί την «αυτονομία» της δρώντας αποκλειστικά εντός του δικού της πλαισίου, ουσιαστικά απομονώνεται σε μεγάλο βαθμό από την υπόλοιπη κοινωνία και καθίσταται σχεδόν αόρατη στην πλειοψηφία του πληθυσμού. Οι συνθήκες όμως, πολλές φορές είναι τέτοιες, που απαιτείται η επιδραστική δύναμη της τέχνης κι έτσι η αποστασιοποίησή της από τα πράγματα, συχνά με το πρόσχημα της αυτονομίας, μοιάζει με παραίτηση.

Στη θεσμική κριτική, όπως θα δούμε και παρακάτω, δεν υφίσταται διαχωρισμός του «κόσμου της τέχνης»¹ με τον «υπόλοιπο κόσμο». Τουναντίον πρόκειται για ένα είδος καλλιτεχνικής έκφρασης που επιδιώκει τη σύνδεση με την κοινωνία και την ενεργό συμμετοχή σε αυτή. Ξεκίνησε μάλιστα ως μια αντίδραση των καλλιτεχνών και των θεωρητικών στην αυξανόμενη εμπορευματοποίηση της τέχνης, η οποία είχε καταλήξει να γίνεται αντιληπτή αποκλειστικά ως υποκατηγορία του καπιταλιστικού συστήματος. Ως αποτέλεσμα, ο καλλιτέχνης νοούταν πλέον σαν επιχειρηματίας στον τομέα του πολιτισμού, από τον οποίο αναμένονταν κέρδη. Χωρίς να θεωρούμε ότι αυτό έχει αλλάξει σήμερα, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε την προσπάθεια που έγινε για την ανατροπή του. Ακόμα και σήμερα

«το μεγαλύτερο κομμάτι της καλλιτεχνικής παραγωγής είναι πλήρως ενταγμένο σε μια κρατούσα τάξη πραγμάτων, ανταποκρίνεται σε κάποιες

¹ Ο όρος «κόσμος της τέχνης» («Artworld») εισάγεται από τον Danto το 1964 στο ομώνυμο κείμενό του. Εκεί εξηγεί ότι ο λεγόμενος «κόσμος της τέχνης» δημιουργείται και λειτουργεί ως τέτοιος από της ίδιες του τις ιδιότητες που αποδίδονται στα διάφορα άτομα που τον απαρτίζουν (πχ. καλλιτέχνες, επιμελητές κτλ) και ταυτόχρονα τα μέλη αυτά θεσμοθετούνται από το πλαίσιο το οποίο τα ίδια αποτελούν. Διαπιστώνουμε έτσι ότι υφίσταται μια μάλλον έντονη μορφή αυτοαναφορικότητας εντός των θεσμών, και ειδικά σε αυτόν της τέχνης, κάτι ενθαρρύνεται ακόμα περισσότερο από την υποκειμενικότητα που τον διακρίνει. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Danto, A., 1964, «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 571-584.

τάσεις των επιμέρους αγορών που έχουν σχηματιστεί με τη μεταπολεμική διαστολή των καλλιτεχνικών θεσμών και αναπαράγει συχνά πυκνά το αίτημα για «αιώνιες» και «δοκιμασμένες» αισθητικές αξίες. Παράλληλα, το φλερτ της τέχνης με τη μαζική κουλτούρα δεν υπηρετεί πάντα μια κριτική και απομυθοποιητική λειτουργία, αλλά ιστορικά συνέβαλε, και σήμερα συμβάλλει περισσότερο στη φетиχοποίηση της καλλιτεχνικής περσόνας, η οποία, στο τέλος της ημέρας, θα εξαργυρώσει την αναπαραγόμενη «αυθεντία» της στο διεθνές χρηματιστήριο της τέχνης.»

(Σταυρακάκης, Σταφυλάκης 2008: 24)

Τα νέα κοινωνικοοικονομικά δεδομένα επομένως, επηρέασαν και τη θέση του καλλιτέχνη, καθιστώντας το έργο του ένα προϊόν προς κατανάλωση, το οποίο δεν μπορούσε να επηρεάσει τον κόσμο και να ανατρέψει κοινωνικά στερεότυπα. Με στόχο να βγει η εικαστική παραγωγή από αυτό το αδιέξοδο ξεκίνησε και η κριτική απέναντι στους θεσμούς, επιδιώκοντας την κατανόηση και στη συνέχεια την αποδόμηση των λειτουργιών τους.

Η πρώτη ενότητα της εργασίας αυτής, επομένως, είναι αφιερωμένη στη θεωρητική ανάλυση της θεσμικής κριτικής. Προκειμένου να γίνει κατανοητό το πεδίο έρευνας, θα προσδιοριστούν αρχικά οι παράμετροι που το ορίζουν και οι σχέσεις μεταξύ τους. Μέσα από κείμενα και προσεγγίσεις που έχουν γίνει διαχρονικά από διάφορους μελετητές, θα προκύψει μια συνολική εικόνα του θέματος. Η έννοια της θεσμικής κριτικής θα αναλυθεί τόσο μέσα από κείμενα που αναφέρονται στο πρωταρχικό θεωρητικό της υπόβαθρο, όσο και μέσα από σύγχρονες έρευνες που θα μας βοηθήσουν να εντοπίσουμε τις αλλαγές και τα στάδια εξέλιξής της. Δεν θα εξαιρεθούν απόψεις που είναι κριτικές ως προς την ίδια τη θεωρία, διότι μέσα από αυτές ίσως εντοπιστούν παραλείψεις που προσφέρονται για περαιτέρω συζήτηση.

Έχοντας πλέξει το θεωρητικό ιστό, στο επόμενο κεφάλαιο θα εστιάσουμε στους προδρόμους της θεσμικής κριτικής. Πρόκειται για κινήματα και καλλιτέχνες που δεν μπορούν να ενταχθούν στο ιστορικό πλαίσιο της θεσμικής κριτικής επειδή προχρονολογούνται αυτού, αλλά που με την εικαστική τους παραγωγή επηρέασαν τις επόμενες γενιές. Ξεκινώντας από τις

αρχές του 20^{ου} αιώνα περίπου, θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε τέτοια παραδείγματα που αναφέρονται συνήθως διάσπαρτα στη βιβλιογραφία. Ιδιαίτερο βάρος θα δοθεί στην περίπτωση των καταστασιακών, λόγω της αδιαμφισβήτητης επιρροής τους. Παρόλο που δεν χρήστηκαν εκπρόσωποι του κινήματος, δεν έπαψαν να αποτελούν την κυριότερη πηγή έμπνευσης για τους μετέπειτα καλλιτέχνες και τον πλέον σημαντικό προάγγελο αυτού του είδους της τέχνης. Επιπλέον, θα γίνει ξεχωριστή αναφορά σε ορισμένες θεωρητικές προσεγγίσεις, οι οποίες έθεσαν τις βάσεις για τη γέννηση της θεσμικής κριτικής αργότερα.

Το επόμενο κεφάλαιο χωρίζεται σε δύο επιμέρους σκέλη. Το πρώτο αφορά στην πρώτη γενιά καλλιτεχνών που ασχολήθηκε με τη θεσμική κριτική, κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970, ενώ το δεύτερο μιλά για τη δεύτερη γενιά που έδρασε αντίστοιχα τις δεκαετίες του 1980 και του 1990. Τα δύο αυτά κομμάτια λειτουργούν κατοπτρικά, με την έννοια του ότι έχουν την ίδια δομή και πραγματεύονται το ίδιο θέμα, αλλά σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Θα δούμε το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και τους κυριότερους καλλιτέχνες σε κάθε υποενότητα ξεχωριστά, προκειμένου να φανούν ξεκάθαρα οι μεταβολές που συντελέστηκαν με την πάροδο του χρόνου καθώς και τα αίτια που τις προκάλεσαν. Έτσι, στο τέλος του κεφαλαίου θα είναι ευδιάκριτες και κατανοητές οι ομοιότητες ή οι διαφορές μεταξύ των δύο περιόδων, κάτι που θα μας επιτρέψει να έχουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για την πορεία της θεσμικής κριτικής στον χρόνο.

Η περίπτωση της Ελλάδας θα μελετηθεί ξεχωριστά στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο, γιατί η πορεία της διαφοροποιείται από αυτή των περισσότερο μελετημένων, στη βιβλιογραφία, ευρωπαϊκών χωρών και επομένως θα πρέπει να προσεγγιστεί με βάση άλλα δεδομένα. Προσδιορίζοντας την έννοια του θεσμού, στην κοινωνική του διάσταση και τη σχέση του με τον «κόσμο της τέχνης», θα γίνει μια απόπειρα παρουσίασης της εγχώριας κατάστασης. Θα εξεταστεί η ύπαρξη θεσμικής κριτικής στην Ελλάδα και το κατά πόσο μπορούν να εντοπιστούν παραδείγματα καλλιτεχνών, από την δεκαετία του 1960 και μετά, που να έδρασαν σε αυτό το πλαίσιο. Λαμβάνοντας υπόψη μας την ιδιάζουσα κοινωνικοπολιτική κατάσταση του τόπου, θα προσπαθήσουμε

να κατανοήσουμε πώς ερμηνεύτηκε, πώς λειτούργησε και πώς μεταφράστηκε σε καλλιτεχνικό έργο η κριτική των θεσμών.

Στόχος της συγκεκριμένης μελέτης είναι τόσο το να ξανασυζητήσει ερωτήματα που έχουν ήδη τεθεί, όσο και το να επεκτείνει τον ήδη υπάρχοντα προβληματισμό. Μέσα από παρατηρήσεις, συγκρίσεις και παραδείγματα θα προκύψει μια όσο το δυνατόν πιο ευρεία χαρτογράφηση του πεδίου της θεσμικής κριτικής, η οποία θα εμπεριέχει και την ελληνική περίπτωση, η οποία δεν έχει αποτελέσει μέχρι σήμερα εκτενές πεδίο έρευνας. Συνοψίζοντας, θα γίνει αναφορικά μια εστίαση στα σημαντικότερα σημεία που παρουσιάστηκαν προηγουμένως, σε συνάρτηση με τους προβληματισμούς που προέκυψαν. Τελικώς επιδιώκεται να υπάρξει μια συνολική εικόνα σχετικά με τη θεσμική κριτική, τη λειτουργία της στο παρόν αλλά και τις προοπτικές που δύνανται να εμφανιστούν.

Κεφάλαιο 1: Η θεσμική κριτική ως εικαστική έκφραση

1.1 Θεσμοί και κοινωνία

Η έννοια θεσμός περιγράφει ουσιαστικά ένα σύστημα κανόνων που εντοπίζεται σε κάθε κοινωνία, και το οποίο θεωρείται κοινά αποδεκτό ως αυθύπαρκτο δημιούργημα. Οι πρώτοι θεσμοί που καθιερώθηκαν, όπως και οι περισσότεροι ακόμα και σήμερα άλλωστε, είναι δημόσιοι και συνδέονται άμεσα με κάποια μορφή εξουσίας. Ο φιλόσοφος Charles Taylor εξηγεί ότι

«οι θεσμοί είναι τόποι όπου οι άνθρωποι μπορούν να φανταστούν ότι η ύπαρξή τους αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης κοινωνικής δομής, να πλάσουν τις κοινωνικές τους σχέσεις, τις προσδοκίες που έχουν από αυτές, καθώς και την κανονιστική πίεση στην οποία υποβάλλονται οι συγκεκριμένες σχέσεις.»

(Taylor 2002:92)

Έτσι, σύμφωνα με την οπτική γωνία του καθενός, ο όρος «θεσμός» μπορεί να ταυτίζεται με τη διάρκεια, τη συνέχεια, την ασφάλεια και τη σταθερότητα, ενώ την ίδια στιγμή για άλλους να συμβολίζει την καταπίεση, την επιβολή, το κατεστημένο και τις ταξικές ανισότητες. Πρόκειται για μια μεταβλητή έννοια, αφού όπως εξηγεί και η Mouffe στη θεωρία της περί ηγεμονίας (2009), σε κάθε χρονική στιγμή είναι διαφορετικό το τι γίνεται αποδεκτό ως κυρίαρχο. Το ίδιο όμως ισχύει και για διαφορετικές κοινωνίες στην ίδια χρονική περίοδο. Επομένως, είναι απαραίτητο να ορίζεται το εκάστοτε πλαίσιο (ο χώρος και ο χρόνος), προκειμένου να μελετηθούν οι θεσμοί μέσα σε αυτό. Επίσης, επειδή πρόκειται για μια κοινωνική κατασκευή με πολιτικές προεκτάσεις, η καθολικότητα είναι εκ των πραγμάτων εκτός συζήτησης, αφού ο ίδιος θεσμός ερμηνεύεται διαφορετικά ανάλογα τον χώρο και τον χρόνο.

Το μόνο βέβαιο είναι ότι με τον τρόπο που είναι δομημένη η σύγχρονη κοινωνία, είναι σχεδόν αδύνατον να κρατήσει κάποιος μια συνεπή στάση έξω από το καπιταλιστικό σύστημα (Stallabrass 2004) οπουδήποτε κι αν βρίσκεται και άρα να αποστασιοποιηθεί πλήρως από τους θεσμούς για να τους μελετήσει. Η Fraser, μάλιστα, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο θεσμός είναι μέσα μας και ότι δεν μπορούμε να βγούμε έξω από τον εαυτό μας (2009:

414). Υποστηρίζει ότι όποτε διαχωρίζουμε τον εαυτό μας από το «θεσμικό» είναι σαν να αποποιούμαστε τις ευθύνες μας, διότι ουσιαστικά το συντηρούμε καθημερινά με τις πράξεις μας. Με άλλα λόγια, εμείς είμαστε ο θεσμός. Ως εκ τούτου, για τη Fraser προκύπτει το ζήτημα του τι είδους θεσμός είμαστε, τι αξίες πρεσβεύουμε, τι πρακτικές ενθαρρύνουμε ή μας ενθαρρύνουν κτλ. Υπό αυτές τις συνθήκες λοιπόν, μόνο ο ίδιος ο θεσμός μπορεί να είναι κριτικός απέναντι στον εαυτό του και η οποιαδήποτε αλλαγή θα έρθει εκ των έσω. Όπως και με την έννοια του θεσμού, έτσι και όταν αναφερόμαστε σε μια κριτική διαδικασία, πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη μας ποιος μιλάει, με ποια ιδιότητα και από ποια οπτική γωνία. Οι συγκεκριμένες παράμετροι τείνουν συχνά να μη γίνονται αντιληπτές και να οδηγούν λανθασμένα σε γενικεύσεις. Ακόμα και στην κριτική όμως, ο διαχωρισμός αυτός αμελείται πολλές φορές, με αποτέλεσμα να ταυτίζονται ανόμοιες καταστάσεις.

Στη σημερινή εποχή, επομένως, είναι αρκετά προβληματικό να ασκήσει κάποιος ουσιαστική κριτική, επειδή ο νεοφιλελευθερισμός έχει απορροφήσει σχεδόν τα πάντα και ασκεί καταλυτική επιρροή σε κάθε κοινωνικό ον (συμπεριλαμβανομένου και του καλλιτέχνη). Προάγοντας ιεραρχικά πρότυπα, μονοπώλια και κοινωνικούς αποκλεισμούς, αφήνει πολύ συγκεκριμένο χώρο για κριτική, τον οποίο μάλιστα δομεί, ελέγχει και συντηρεί όπως επιθυμεί. Επίσης, με την πάροδο του χρόνου, όπως παρατήρησε ο Steyerl, η αστική τάξη θεσμοθέτησε την κριτική με το να την χρησιμοποιεί συνεχώς, με αποτέλεσμα να αποτελεί έναν θεσμό από μόνη της πλέον (2006). Απέκτησε δηλαδή κι αυτή ορισμένα όρια και καθιερωμένα εργαλεία, που την καθιστούν πλέον σε μεγάλο βαθμό προβλέψιμη ή ελεγχόμενη. Από την άλλη, η κριτική και η επανάσταση δεν θα πρέπει να γίνονται αντιληπτές ως δύο αμοιβαία αποκλειόμενες έννοιες (Raunig, Ray 2009: 117), αλλά δεν μπορεί να υπάρξει και μια οριοθετημένη επανάσταση.

Εκείνος που καλείται να δράσει ριζοσπαστικά, ειδικά από τον Διαφωτισμό και μετά, έχοντας την ικανότητα να ασκεί πιο εύκολα κριτική λόγω της θέσης του, είναι ο καλλιτέχνης. Ως άνθρωπος της διάνοησης, που παράγει ένα έργο προορισμένο να ειπωθεί από ένα κοινό, έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει το κοινωνικό σύνολο ποικιλοτρόπως. Όμως, παρόλο που διάφοροι καλλιτέχνες δηλώνουν την πρόθεσή τους να ασκήσουν κριτική, είτε στην εξουσία, είτε σε

ευρύτερα παγιωμένες θέσεις, καταλήγουν να παράγουν μια πλήρως συμβατική τέχνη. Η πρόθεση επομένως δεν είναι αρκετή πια, επειδή η επιρροή και η ευελιξία του συστήματος είναι τέτοια που ακόμα και ακούσια μπορούν να διαμορφώσουν ένα διαφορετικό αποτέλεσμα. Με αυτόν τον τρόπο και η καλλιτεχνική κριτική μοιάζει συχνά εγκλωβισμένη μέσα στο ίδιο της το πλαίσιο, ή όπως παρατηρεί η Mouffe «έχει αναχθεί σε σημαντικό στοιχείο της καπιταλιστικής παραγωγικότητας» (2008: 287).

Με αυτά τα δεδομένα, συχνά θεωρούμε ότι η κριτική φτάνει μέχρι ένα σημείο, το οποίο είναι τελικά ουδέτερο και «άκακο». Οτιδήποτε έχει την τάση να ξεπεράσει αυτά τα όρια μοιάζει μη ρεαλιστικό, ή και εξτρεμιστικό πολλές φορές. Επομένως και η κριτική καταλήγει να ασκείται μέσα σε οριοθετημένα πλαίσια, χωρίς να τα αμφισβητεί ή να πιστεύει πως έχει τη δύναμη να βγει από αυτά και να τα επαναπραγματευθεί. Σήμερα, με την πρόσφατη κρίση των θεσμών σε όλα τα επίπεδα, οι καλλιτέχνες καλούνται να χρησιμοποιήσουν την κριτική ως εργαλείο δράσης. Άλλωστε, η κρίση σχετίζεται με την κριτική και η συνειδητοποίηση του ότι υπάρχει κρίση υπονοεί την ανάγκη για κριτική (Raunig, Ray 2009: 34). Έτσι, το ερώτημα που προκύπτει είναι αν πιστεύουμε ακόμα στην κριτική δύναμη της τέχνης και στην ικανότητά της να πετύχει μια επανάσταση.

1.2 Η τέχνη ως θεσμός

Η τέχνη αποτελεί μια κοινωνική διαδικασία, η οποία συνδέεται και αλληλεπιδρά με τις υπόλοιπες πτυχές της κοινωνίας κι επομένως δεν μπορεί να υπάρξει ένας σταθερός, διαχρονικός ορισμός της. Ο θεσμικός ορισμός της τέχνης εξαρτάται κάθε φορά από αυτούς που ανήκουν και από αυτούς που αποκλείονται από το εν λόγω πεδίο. Το τι εντάσσεται και τι όχι στον «κόσμο της τέχνης» διαφέρει από εποχή σε εποχή και από τόπο σε τόπο. Αντίστοιχα διαφοροποιούνται και οι θεσμοί της τέχνης ανά περιόδους, όπως εξελίσσεται και η ίδια άλλωστε, αφού είναι και αυτή ένας θεσμός όπως όλοι οι υπόλοιποι (Levine 1972). Ορισμένα στοιχεία της, όμως, παραμένουν σταθερά για μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα από άλλα, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με τα μουσεία. Με την πάροδο του χρόνου, όμως, προστίθενται όλο και

περισσότερες παράμετροι, φτάνοντας στο σημείο τα τελευταία χρόνια να μην εξαιρείται σχεδόν τίποτα πλέον από τον «κόσμο της τέχνης», κάτι που ισχύει κατ' επέκταση και για τους θεσμούς. Ως αποτέλεσμα, οτιδήποτε γίνεται αντιληπτό ως τέχνη είναι ήδη θεσμοθετημένο, επειδή γίνεται αντιληπτό από τους συμμετέχοντες στον «κόσμο της τέχνης» ως τέχνη, εξηγεί η Fraser (2009: 413).

Παρόλα αυτά, η τέχνη μοιάζει να παίζει δευτερεύοντα ρόλο μέσα σε μια οργανωμένη κοινωνία, με τους υπόλοιπους θεσμούς να περιορίζουν την εκφραστική της δύναμη, στερώντας της τη δυνατότητα να εμπλακεί ενεργά στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Αντίθετα, συχνά χρησιμοποιείται ως εργαλείο αποσυμπίεσης των «πρωτευόντων» θεσμών, εξαιτίας της ιδιότητάς της να λειτουργεί σαν μέσο προπαγάνδας, ή σαν έμμεσος τρόπος προώθησης συγκεκριμένων πολιτικών και κοινωνικών ιδεών. Ειδικότερα, ο Albrecht πιστεύει πως η τέχνη ως θεσμός μπορεί να θεωρηθεί ένα είδος μειονοτικού πολιτισμού, ο οποίος λειτουργεί τόσο σαν μέσο αλλαγής, όσο και ανάπτυξης, αλλά μέσα σε μια πολύπλοκη πλουραλιστική κοινωνία (1968: 390). Υπό συγκεκριμένες συνθήκες, λοιπόν, θα μπορούσαμε να μιλάμε για μια πολύ δυναμική μορφή τέχνης, αλλά τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι σήμερα. Ο Foster, για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι το νόημα που παράγεται εντός του θεσμικού πλαισίου είναι παθητικό και γι αυτό ο καλλιτέχνης πρέπει να βρει τη θέση του μέσα στην παραγωγική διαδικασία και να εργάζεται και αυτός με σκοπό να αλλάξει τα μέσα παραγωγής (2008). Αν η τέχνη, δηλαδή, καταφέρει να αντιταχθεί στους ίδιους τους θεσμούς που τη διέπουν, τότε θα είναι «αληθινή».

Με σκοπό να διερευνήσουν αυτή τη δυνατότητα της τέχνης ξεκίνησαν τη δράση τους και οι «Giant Step Project»². Χωρίς να απορρίπτουν εξ

² Οι «Giant Step Project» ξεκίνησαν το 2012, οργανώνοντας μια σειρά συμποσίων που πραγματοποιήθηκαν σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, ζητώντας πάντοτε τη συμμετοχή του κοινού ώστε να προκύψει ένας παραγωγικός διάλογος. Προσπαθούν να ορίσουν τον λεγόμενο «ιδανικό θεσμό», ως κάποιον που θα «θα μπορεί να λειτουργεί σαν δημόσιος, συμμετοχικός και κριτικός χώρος που θα θέτει τη διεθνή τέχνη σε διάλογο με τις τοπικές και περιφερειακές περιοχές που το έχουν ανάγκη» (Jareunroon-Phillips κ.α. 2013: 9). Κατανοώντας τις ανάγκες της κάθε περιοχής και των κατοίκων της, θέλουν κάποια στιγμή τα τοπικά θέματα να αποτελούν διεθνές θέμα συζήτησης, και οι θεσμοί να λειτουργούν ως πλατφόρμα που θα το καθιστά αυτό εφικτό. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Jareunroon-

ολοκλήρου το υπάρχον σύστημα, αναζητούν τον «ιδανικό θεσμό», ο οποίος θα προκύψει από μια αναθεώρηση του υπάρχοντος μοντέλου, προκειμένου να βρεθεί το «ιδανικό». Θεωρούν αναγκαία την διατήρηση της έννοιας του θεσμού, αλλά θέλουν να επαναπραγματευθούν ορισμένες συνισταμένες του, έτσι ώστε να συνεχίσει να υφίσταται, αλλά με νέο τρόπο. Αυτό που εντοπίζει η ομάδα ως πρόβλημα ωστόσο, είναι το ίδιο το πλαίσιο, το οποίο είναι πλήρως ελεγχόμενο από το καπιταλιστικό σύστημα και επομένως, οποιαδήποτε προσπάθεια απλής αναδιάρθρωσης της τρέχουσας δομής θα είναι και αυτή κατά βάθος υποκινούμενη από αυτό. Συνεπώς, είναι πολύ πιθανό να προκύψει μια αποδεκτή δομή, η οποία να το ευνοεί κιόλας, αφού θα την έχει υποδείξει το ίδιο, ή τουλάχιστον θα της έχει αφήσει τον χώρο να πραγματοποιηθεί. επικυρώνοντας αυτήν την αδιέξοδη κατάσταση, ο Alessio Antonioli, διευθυντής της Gaswork στο Λονδίνο, πιστεύει ότι ο ιδανικός καλλιτεχνικός θεσμός δεν αποτελεί έναν θεσμό (2012), κάτι που στη σημερινή εποχή φαντάζει αδύνατο να υπάρξει.

Στο πεδίο της τέχνης, θεσμοί θεωρούνται τα μουσεία, οι γκαλερί, τα πανεπιστήμια, οι ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές, οι ακαδημίες, τα περιοδικά τέχνης κοκ. Ο κατεξοχήν θεσμός της τέχνης, όμως, είναι το μουσείο, μέσα στο οποίο, σύμφωνα με τον Foucault, γίνεται μια προσπάθεια «να κλειστεί σε έναν τόπο όλος ο χρόνος» (2012). Τα μεγαλύτερα ευρωπαϊκά μουσεία, που βρίσκονταν στα σημαντικότερα αστικά κέντρα της εποχής, πήραν τη σημερινή τους μορφή μεταξύ του 1734 και του 1836, όταν οι πρώτες ιδιωτικές συλλογές μετατράπηκαν σε δημόσια μουσεία (χαρακτηριστικό παράδειγμα το Λούβρο). Στη συνέχεια, αποτέλεσαν το σημείο αναφοράς των αστών, ως μηχανές αναπαράστασης που εξυπηρετούσαν το εθνικό συμφέρον και βρίσκονταν υπό τον έλεγχο των ισχυρών. Τα διέκρινε μια δομική ομοιότητα στη λειτουργία τους, που είχε θεσμοθετηθεί ήδη από τον Διαφωτισμό και διατηρείται σε μεγάλο βαθμό μέχρι και σήμερα. Συχνά έχουν παραλληλιστεί ως θεσμός τόσο με τη φυλακή ή το ψυχιατρείο, όσο και με τα πανεπιστήμια ή τις ακαδημίες. Ο Hito Steyerl, παραδείγματος χάριν, παρατηρεί ότι το μουσείο έχει «συγγένεια με το πρότυπο διασκορπισμού που συναντά κανείς

Phillips, J. M., Morariu, V., Pafe, R., Scasciamacchia, F. (eds.), 2013, *Giant Step: reflections & essays on institutional critique*, Μπάρι: vessel art projects.

στον χώρο του κοινωνικού εργοστασίου» (2013:146). Στον αντίποδα, ο Κιουπκιολής αντιλαμβάνεται τα μουσεία ως εν δυνάμει «προνομιακά πεδία ενός σύγχρονου πειραματισμού για την πολιτική επινόηση των άλλων κοινών της συνεργασίας, του μοιράσματος, της αυτονομίας, της δημιουργίας ετερότητας και της χειραφέτησης» (2013:51). Όπως και αν προσεγγίζεται το μουσείο πάντως, παρουσιάζεται πάντοτε κοινωνικά ενεργό, είτε με θετική, είτε με αρνητική χροιά.

Είναι όμως αυτή η δράση ουσιαστική και αναγκαία στην κοινωνία, ή θα μπορούσε η τέχνη να συνεχίσει να υπάρχει και χωρίς θεσμούς; Ο κριτικός και θεωρητικός Boris Groys, υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να καταργηθεί το μουσείο, ο βασικότερος θεσμός της τέχνης δηλαδή, αλλά θα πρέπει να συνεχίσουμε να λειτουργούμε εντός των μουσειακών θεσμών, όπου «το οπτικό λεξιλόγιο των σύγχρονων μαζικών μέσων ενημέρωσης μπορεί να συγκριθεί κριτικά με την κληρονομιά παλαιότερων εποχών» (Groys 2008). Θεωρεί επομένως την ύπαρξη του θεσμού αυτού αναγκαία, στο πλαίσιο της ιστορικής συνέχειας, αγνοώντας όμως το γεγονός ότι δεν υφίστατο ανέκαθεν. Την πιο γνώριμη σε εμάς μορφή την πήρε το μουσείο από τον Διαφωτισμό και μετά, όπως είδαμε, αλλά ακόμα και αυτή μεταλλάχθηκε στην πορεία του χρόνου.

Το μουσείο ξεκίνησε ως δημόσιος θεσμός που είχε σαν στόχο τη δραστηριοποίηση και την ενεργοποίηση ολόκληρης της κοινωνίας. Ήθελε να επιμορφώσει το ευρύ κοινό και να του παρουσιάσει εικόνες και πληροφορίες άγνωστες έως τότε. Σταδιακά γίνεται όλο και πιο προσιτό στο κοινό, επιζητώντας τη διάδραση και τη συμμετοχή. Με την εδραίωση του «κόσμου της τέχνης», καθιερώθηκε παράλληλα και μια αντίστοιχη ελίτ, η οποία θεωρούσε τα μέλη της τα μόνα κατάλληλα να διαχειριστούν την πολιτιστική κληρονομιά. Κατά συνέπεια, συγκεκριμένοι άνθρωποι, λόγω της οικονομικής και κοινωνικής τους θέσης, άρχισαν να προωθούν συγκεκριμένους καλλιτέχνες, πρακτικές και συμφέροντα. Με αυτόν τον τρόπο, είναι σαν να αφέθηκε σιγά σιγά η πολιτισμική παραγωγή εξ ολοκλήρου στα χέρια όσων έχουν τα απαραίτητα χρήματα για να τη στηρίξουν. Έτσι, πολλοί οργανισμοί και ιδρύματα συχνά αυτολογοκρίνονται σήμερα προκειμένου να καταφέρουν να πάρουν μια επιδότηση, κάτι που υπονοεί θεσμικό έλεγχο εκ των προτέρων.

Παρόλο που η Jelinek υποστηρίζει ότι η τέχνη έχει μια σχετική αυτονομία σε σχέση με την υπόλοιπη αγορά, ο τρόπος λειτουργίας της δείχνει ότι δεν διαφέρει πολύ από μια οποιαδήποτε επιχείρηση. Η λογική των επιδοτήσεων εξάλλου, είναι μια ανταλλαγή κεφαλαίων ουσιαστικά, μόνο που το χρηματικό αντίτιμο εδώ αντιστοιχεί σε κάτι συμβολικό (Bourdieu, Haacke 1995).

Επομένως, θα μπορούσαμε άραγε να πούμε ότι το μουσείο προσαρμόστηκε στα νέα δεδομένα και στη λογική του καπιταλιστικού συστήματος, με αποτέλεσμα τελικά να απορροφηθεί πλήρως από αυτό; Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια έντονη θεσμική καλλιτεχνική δραστηριότητα σε χώρες με αναπτυσσόμενες οικονομίες και ένα «άνοιγμα» του δυτικού «κόσμου της τέχνης» προς αυτές (πχ. ένα νέο Λούβρο στο Άμπου Ντάμπι). Εκ πρώτης όψεως μοιάζει θετικό το ότι επιλέγονται «εναλλακτικοί» ή μη δυτικοί εκθεσιακοί τόποι, αλλά με μια δεύτερη ματιά βλέπουμε ότι αυτή η στροφή δεν συνδέεται μόνο με μια διάθεση για περισσότερη ελευθερία και την ανάγκη για καινοτόμες λύσεις. Αντιθέτως, αυτό που μοιάζει με ελευθερία επιλογής και διεύρυνση οριζόντων, είναι στην ουσία μια κίνηση οικονομικού χαρακτήρα που συνδέεται βασικά με τις εν λόγω αγορές.

Σήμερα, η δύναμη μιας ελίτ μέσα στον «κόσμο της τέχνης» μοιάζει όχι μόνο να μην περιορίζεται, αλλά να αποκτά όλο και μεγαλύτερη επιρροή στο σύνολο των λειτουργιών του πεδίου. Στο πλαίσιο της νεοφιλελεύθερης οικονομίας, μειώθηκε ο αριθμός των ανθρώπων που γνωμοδοτούν για την τέχνη σε μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα. Μπορεί δηλαδή να υπάρχει ένα φαινομενικά μεγαλύτερο εύρος επιλογών, αλλά η διαχείριση του «κόσμου της τέχνης» γίνεται από όλο και λιγότερα άτομα. Επομένως, οι καινοτόμες και επαναστατικές ιδέες, που δεν έχουν μόνο στόχο την πρόκληση και το κέρδος, είναι ελάχιστες και εξαιτίας της συρρίκνωσης του πεδίου από άποψη ανθρώπινου δυναμικού. Υπό αυτές τις συνθήκες και όλους τους κοινωνικοοικονομικούς περιορισμούς που υφίστανται, γίνεται ακόμα πιο δύσκολο να μιλήσει κανείς κριτικά για τους θεσμούς της τέχνης, πόσο μάλλον να προσπαθήσει να φανταστεί μια εικόνα έξω από αυτούς.

1.3 Τι είναι η θεσμική κριτική;

Η θεσμική κριτική ως όρος εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1975 στο κείμενο του Mel Ramsden, «On Practice»³. Συνοπτικά, πρόκειται για μια μορφή τέχνης που έχει σαν βασικό της στόχο την κριτική και την αμφισβήτηση των θεσμών που ασχολούνται με οποιαδήποτε διαδικασία πώλησης, εμπορευματοποίησης ή έκθεσης έργων τέχνης, συνδυάζοντας τόσο τη θεωρία όσο και την πράξη. Το είδος αυτό, ενθαρρύνει τον πολιτικό και κοινωνικό σχολιασμό και επομένως ανανεώνεται και εξελίσσεται συνεχώς για να προλαβαίνει την πραγματικότητα. Δεν θεωρείται συχνά κίνημα ή ρεύμα της ιστορίας της τέχνης, επειδή χαρακτηρίζεται από μορφολογική ασυνέχεια. Ενώ δηλαδή υπάρχουν συγκλίνουσες αναζητήσεις μεταξύ των διάφορων καλλιτεχνών που την ασκούν, αυτές δεν προσδιορίζονται με βάση αισθητικά κριτήρια, αλλά μέσω μιας κοινής (κριτικής) στάσης απέναντι σε κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα. Βέβαια, αυτή η αδυναμία κατάταξης θεωρήθηκε παλαιότερα αποτυχία από κάποιους (Ward 1995), κάτι που είδαμε να αλλάζει αργότερα, αναιρώντας όμως πρωταρχικές αναζητήσεις.

Έτσι, πλέον η θεσμική κριτική είναι μέρος της «επίσημης» ιστορίας της τέχνης και παρόλο που δεν κατατάσσεται στην ιστορία της τέχνης ως κίνημα, συχνά αντιμετωπίζεται ως τέτοιο. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα εργαλείο ανάλυσης, του οποίου η μέθοδος είναι η κριτική και το αντικείμενό του είναι ο θεσμός. Θα μπορούσε, με άλλα λόγια, να ειπωθεί και σαν μια ιδιότητα ή κοινή συνισταμένη μεταξύ κάποιων έργων, τα οποία ενδεχομένως να ανήκουν ταυτόχρονα σε διαφορετικά κινήματα. Δεν θα χαρακτηρίζαμε τη θεσμική κριτική τόσο ως θεματική κατηγορία όμως, διότι τα έργα των καλλιτεχνών, όντας ευθυγραμμισμένα με την εκάστοτε κοινωνική πραγματικότητα, πραγματεύονται και τα ανάλογα ζητήματα της επικαιρότητας, τα οποία ποικίλλουν θεματικά.

Όλο το φάσμα των έργων που ανήκουν στη θεσμική κριτική μοιράζονται συγγενείς επιδιώξεις και απόψεις σχετικά με τον τρόπο που λειτουργεί το πεδίο της τέχνης. Στόχο αποτελούσε εξ αρχής ο σχολιασμός των

³ Το κείμενο είναι διαθέσιμο στο Alberro, A., Stimson B. (eds.), 2009, *Institutional Critique*, Κέμπριτζ/Λονδίνο: The MIT Press, 170-199.

καλλιτεχνικών συμβάσεων και των βεβαιοτήτων που λειτουργούν ως αξιώματα σε αυτόν τον χώρο και εμποδίζουν ουσιαστικά τη δημιουργία και την έκφραση έξω και πέρα από αυτά. Συνεπώς, η κριτική στάση απέναντι στη δομή των θεσμών της τέχνης ήταν αναπόφευκτη. Οι καλλιτέχνες είχαν πλέον ανάγκη να διερευνήσουν τα όρια του θεσμού, ακόμη και να αμφισβητήσουν τον χώρο που έχει καθιερωθεί να θεωρείται απαραίτητος για την ανάδειξη ενός έργου τέχνης. Έντονη, στην περίπτωση αυτή, υπήρξε και η κριτική στον τρόπο με τον οποίο επιλέγονται τα έργα από τους διάφορους φορείς και κατ' επέκταση στον βαθμό εξουσίας που τους έχει εκχωρηθεί. Επιπλέον, η θεσμική κριτική επιδίωξε να φέρει στην επιφάνεια το ζήτημα της λεγόμενης αυτονομίας⁴ της τέχνης, και στη συνέχεια να την καταρρίψει, με τον ισχυρισμό ότι η τέχνη συνδέεται άμεσα με την καθημερινή ζωή. Υπάρχει και η αντίθετη άποψη, σύμφωνα με την οποία η τέχνη λειτουργεί αυτόνομα προκειμένου να μπορεί να ασκεί κριτική στην κοινωνία, αλλά εδώ αυτή της η ιδιότητα ταυτίστηκε με την αποστασιοποίηση και την απουσία πραγματικής επιρροής. Αντιθέτως, η τέχνη θα πρέπει να αναζητήσει

«ατραπούς εξόδου από την θεσμική εξουδετέρωση και τον έλεγχο, για να συμβάλλει, με τη χειραφέτηση της δημιουργικότητάς της, στην απελευθέρωση των δημιουργικών δυνάμεων όλης της συλλογικότητας, μέσα από την σύμπραξή της με μαζικά κοινωνικά κινήματα αλλαγής.»

(Κιουπκιολής 2013: 42)

Η άποψη ότι ο καλλιτέχνης είναι απομονωμένος, ανεπηρέαστος από την επικαιρότητα και η θεωρία της «Τέχνης για την τέχνη»⁵, έρχονται σε αντίθεση με τις αναζητήσεις των υποστηρικτών της θεσμικής κριτικής. Αυτήν την αντίληψη υποστήριξαν αρκετοί καλλιτέχνες, οι οποίοι πίστευαν ότι η τέχνη δεν πρέπει να συνδέεται με τη ζωή, αλλά ότι ο ρόλος της είναι να τέρπει τον άνθρωπο και να είναι απλώς όμορφη οπτικά. Επιπλέον, θεωρούσαν ότι η

⁴ Ο όρος αυτός, όπως αναφέρεται και στην εισαγωγή της εργασίας, αφορά στην επιδραστικότητα της τέχνης στην καθημερινή ζωή. Με το να εμμένουν οι καλλιτέχνες στην αυτονομία του έργου τους ουσιαστικά το απομόνωναν από τον κόσμο και έκαναν σαφές ότι η τέχνη τους λειτουργεί παράλληλα με την κοινωνία, αλλά όχι εντός της.

⁵ Πρόκειται για τη φράση που ειπώθηκε για πρώτη φορά στα γαλλικά («l'art pour l'art»), τον 19^ο αιώνα, από τον ποιητή και συγγραφέα Théophile Gautier, ο οποίος ανήκει στο κίνημα του ρομαντισμού. Στην συνέχεια συνδέθηκε και με άλλα κινήματα, τόσο στη λογοτεχνία, όσο και στις εικαστικές τέχνες, όπως ο Αισθητισμός και οι Προραφαηλίτες.

τέχνη δεν σχετίζεται με την ηθική και ότι δεν μπορεί να έχει κάποιον διδακτικό ή χρηστικό σκοπό, επομένως και ούτε κάποιου είδους επιρροή στην κοινωνία. Πρόκειται για ρομαντικό κατάλοιπο, που δεν γίνεται πλέον αποδεκτό στον σύγχρονο κόσμο.

Στη βιβλιογραφία, η θεσμική κριτική ως εικαστική έκφραση, ταξινομείται σε τρεις γενιές. Το σχήμα αυτό θα ακολουθήσω και στην παρούσα εργασία. Η πρώτη γενιά τοποθετείται στις δεκαετίες 1960-1970, και ξεκινά αμφισβητώντας το υπάρχον θεσμικό πλαίσιο, παρόλο που σε μεγάλο βαθμό εξακολουθεί να εργάζεται μέσα σε αυτό. Διακρίνουμε σε πολλούς καλλιτέχνες επιρροές τόσο από τον μινιμαλισμό, όσο και την εννοιολογική τέχνη, αλλά είναι κυρίως μορφολογικές. Εκείνη την εποχή δηλαδή, την ώρα που οι *avant-gardes* περίμεναν να λάβει υπόψη του ο θεατής το θεσμικό πλαίσιο εντός του οποίου έβλεπε ένα έργο, οι καλλιτέχνες που ασκούσαν θεσμική κριτική ήθελαν να καταστήσουν ορατό και να σχολιάσουν το γεγονός ότι υφίσταται ένα τέτοιο πλαίσιο (Gad 2009: 36). Η δεύτερη γενιά δρα το 1980 και το 1990, συνεχίζοντας την πολιτική της κριτικής και της αμφισβήτησης, αλλά έχοντας πλέον περισσότερη συνείδηση της έκτασης των θεσμών και του συστήματος γενικότερα. Έτσι, οι αναζητήσεις της γίνονται πιο στοχευμένες, καθώς οι καλλιτέχνες έχουν υπόψη τους ότι πιθανώς να οδηγηθούν και σε αδιέξοδο. Σήμερα, με τις δύο αυτές φάσεις να έχουν ενσωματωθεί στην επίσημη ιστορία της τέχνης, επιβεβαιώνοντας ίσως τις προβλέψεις και τους φόβους τους, μοιάζει να αναδύεται μια καινούργια τρίτη γενιά. Ορμώμενη από τις επιδιώξεις, αλλά και τις παραλείψεις, των προηγούμενων, φαίνεται να ζητά την ανανέωση της θεσμικής κριτικής καθεαυτής, προκειμένου να προκύψει ένα αναθεωρημένο χρηστικό εργαλείο κοινωνικής δράσης.

Το βασικότερο ίσως ζήτημα που προκύπτει σήμερα, αφορά στην ίδια τη φύση της θεσμικής κριτικής και τη θέση που κατέχει πλέον στον «κόσμο της τέχνης». Είναι γεγονός ότι οι εικαστικές πρακτικές που αφορούν στη θεσμική κριτική έχουν πλέον ιστορική διάσταση και οι καλλιτέχνες που εκφράστηκαν με αυτόν τον τρόπο έχουν αναγνωριστεί από την επίσημη ιστορία της τέχνης. Ο Buchloh ιδιαίτερα, θεωρεί ότι αυτή η ιστορικοποίηση έγινε πριν καν προλάβουν να ξεδιπλωθούν όλες οι δυνατότητες της θεσμικής κριτικής (1990). Και πράγματι οι πρώτοι καλλιτέχνες που άσκησαν θεσμική κριτική

έγιναν αποδεκτοί αρκετά νωρίς από τον «κόσμο της τέχνης», προτού εμφανιστεί η επόμενη γενιά κι αυτό γιατί εξ αρχής δεν έκρυσαν τις προθέσεις τους. Ήθελαν να κρατήσουν κριτική στάση απέναντι στους θεσμούς και το έργο τους να χαρακτηριστεί από αυτή τους την πρωτοβουλία. Στη συνέχεια, κατεγράφησαν στην ιστορία της τέχνης οι βασικότεροι «εκπρόσωποι» της, με αποτέλεσμα να εξελιχθεί σύντομα η θεσμική κριτική σε «επίσημο» πεδίο μελέτης και έρευνας. Άλλωστε, με το να υπάρχει μια ιστορία της θεσμικής κριτικής υπονοείται μια συμφωνία ως ένα βαθμό με τα καθιερωμένα πρότυπα, τόσο μορφολογικά όσο και από άποψη περιεχομένου. Με άλλα λόγια, με τη διδασκαλία της θεωρίας αυτής στις ακαδημίες και την ένταξή της στην «επίσημη» ιστορία της τέχνης, έχει εκ των πραγμάτων αποκτήσει μια θεσμική αναγνώριση που την καθιστά μέρος του συστήματος. Εξαιτίας αυτής της εξέλιξης, η Fraser υποστηρίζει ότι πλέον η θεσμική κριτική έχει θεσμοθετηθεί και έχει γίνει παρωχημένη, αλλά παραμένει εν μέρει αισιόδοξη, πιστεύοντας ότι μπορεί να ανακάμψει μέσα από τον ακτιβισμό (2009).

Εδώ καλό θα ήταν να αποφανηθούμε τη θέση της ακτιβιστικής τέχνης σε σχέση με την τέχνη της θεσμικής κριτικής, μιας και συχνά οι δύο όροι συγχέονται. Υπάρχουν ορισμένες κοινές συνισταμένες, άλλοτε πιο εμφανείς και άλλοτε λιγότερο, αλλά δεν πρόκειται για το ίδιο είδος τέχνης. Αρχικά, πρέπει να πούμε ότι η συνηθέστερη κριτική που δέχονται οι ακτιβιστές καλλιτέχνες είναι ότι είναι πρώτα ακτιβιστές και μετά καλλιτέχνες. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα η τέχνη τους να μην εκτιμάται τόσο ως εικαστική παραγωγή, όσο ως κοινωνική προσφορά, ενώ κάποιες φορές, εξαιτίας της μη επικέντρωσης σε έναν από τους δύο στόχους, να μην εκτιμάται και καθόλου (Groys 2014). Στον αντίποδα, κάποιοι άλλοι υποστηρίζουν ότι εξαιτίας του καλλιτεχνικού παράγοντα, τελικά αισθητικοποιείται η οποιαδήποτε πολιτική ή κοινωνική πράξη που συντελείται εντός αυτού του πλαισίου, χάνοντας έτσι σε ένα βαθμό τη δύναμή της. Έτσι, η ακτιβιστική τέχνη συχνά καταλήγει να μην εκτιμάται ούτε σαν ακτιβισμός, ούτε σαν τέχνη. Αντίθετα, η θεσμική κριτική δεν αντιμετωπίζεται αναλόγως, αφού είναι αποδεκτή ως εργαλείο ανάλυσης στον χώρο της τέχνης, ενώ ταυτόχρονα θεωρείται πρόσφορο έδαφος για τον σχολιασμό του. Εδώ εντοπίζεται και η βασικότερη διαφορά μεταξύ των δύο. Από τη μια πλευρά, στη θεσμική κριτική η δράση των καλλιτεχνών είναι

συνδεδεμένη με κάποιον θεσμό της τέχνης και έχει σκοπό την ανάλυση, αλλά όχι την κατάργησή του, ενώ από την άλλη, στην ακτιβιστική τέχνη ο απώτερος στόχος είναι η δράση έξω από το σύστημα, ή ακόμη και η απόρριψή του. Διακρίνουμε επομένως ένα συγκεκριμένο πλαίσιο στο οποίο εστιάζει η θεσμική κριτική, το οποίο επιπλέον δεν επιδιώκει να καταρρίψει. Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός όμως, υπονοεί την αντίδραση, τόσο με λόγια όσο και με έργα, απέναντι στα διάφορα κοινωνικοπολιτικά προβλήματα που υπάρχουν σε όλο το φάσμα του συστήματος⁶. Έτσι η πρόταση της Fraser, ενώ μοιάζει ενθαρρυντική στην αρχή, εμπεριέχει διάφορα προβλήματα και θέλει περαιτέρω συζήτηση, η οποία δεν μπορεί να γίνει στην παρούσα εργασία.

Ακολουθώντας τη συλλογιστική της και προεκτείνοντας την, ο Κούρος τόνισε ότι «οι θεσμίσεις από καλλιτέχνες αχρηστεύουν στην πράξη το ερώτημα για το εντός και εκτός του θεσμού» (2013:219). Με αυτόν τον τρόπο, το πρόβλημα εντοπίζεται ήδη στη βάση της καλλιτεχνικής παραγωγής, κάτι που υπονοεί ότι η συζήτηση θα πρέπει ενδεχομένως να επικεντρωθεί εκεί. Επιπλέον, αφού και η ουσία του θέματος μοιάζει να βρίσκεται πολύ βαθιά, οι αλλαγές εκ των έσω φαίνεται να είναι μάλλον μονόδρομος. Έτσι, για να προκύψει κάτι καινούργιο, όπως υποστήριζε ο Μπρεχτ, θα πρέπει ο καλλιτέχνης να ιδιοποιηθεί τον θεσμό, ή τον μηχανισμό, για να τον βάλει να επιτελέσει άλλες λειτουργίες (Brecht 2012). Να τον χρησιμοποιήσει δηλαδή ως εργαλείο προς όφελός του, με σκοπό να αλλοιώσει ή να τροποποιήσει ορισμένα πάγια χαρακτηριστικά του, που επηρεάζουν άμεσα τον τρόπο λειτουργίας τους. Μια τέτοια προσπάθεια θα είχε σίγουρα πολλές δυσκολίες, αλλά η βασικότερη έγκειται στο ότι η τέχνη δεν αποτελεί απλά έναν θεσμό. Πιο συγκεκριμένα, ένα καλλιτεχνικό προϊόν μπορεί να λειτουργήσει ως απόδειξη οικονομικής ευμάρειας, κοινωνικής θέσης και ανώτερης πνευματικής καλλιέργειας. Με το χρήμα να αποτελεί τον κυριότερο πυλώνα της σύγχρονης κοινωνίας, η οικειοποίηση των θεσμών ή η δράση έξω από αυτούς (ακόμα και στο στάδιο της παραγωγής), αποτελεί από μόνη της μια πρόκληση. Κατ' επέκταση λοιπόν, ο Steyerl διερωτάται για τη θέση της

⁶ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Groys, B., 2014, «On Art Activism», *e-flux*, διαθέσιμο στο: <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/> και Mouffe, C., 2007, «Artistic Activism and Agonistic Spaces», *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 1, No. 2, διαθέσιμο στο: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf>.

κριτικής στον κόσμο της τέχνης, τη στιγμή μάλιστα που μεγάλοι πολιτισμικοί φορείς δεν χρηματοδοτούνται επαρκώς και είναι έρμαιοι της νεοφιλελεύθερης οικονομίας (2006). Αυτό μας κάνει να αναρωτιόμαστε τι είδους λειτουργία θα μπορούσε να επιτελέσει η κριτική υπό αυτές τις συνθήκες και αν θα μπορούσε να επιβιώσει ασκώντας ουσιαστικό έργο. Το σίγουρο είναι ότι δεν θα πρέπει να περιορίζεται μόνο στην κατανόηση της τέχνης, αλλά θα πρέπει να έχει λόγο και στην παραγωγή της, όπως άλλωστε φαίνεται να έχουν και οι θεσμοί.

Το ζήτημα όμως, για τη θεσμική κριτική, είτε σε επίπεδο λόγου είτε σε επίπεδο εικαστικής έκφρασης, δεν είναι να μετασχηματιστεί ή να καταργηθεί ένας θεσμός με στόχο να εγκαθιδρυθεί ένας άλλος, που θα λειτουργεί πάλι ηγεμονικά. Ακόμα και αν μια νέα ηγεμονία είναι αντίθετη με την πρώτη, δεν παύει να είναι ηγεμονία. Έτσι, αυτό που προτείνεται συνήθως είναι μια σειρά εναλλακτικών λύσεων, οι οποίες στοχεύουν κατά κύριο λόγο στην αλλαγή του τρόπου διαχείρισης των θεσμών, προκειμένου να δημιουργηθούν νέες ισορροπίες. Η Möntmann, για παράδειγμα, αναφέρεται την αναζήτηση ενός «σχεσιακού θεσμού» (2013: 26), προφανώς επηρεασμένη από την ιδέα της σχεσιακής αισθητικής του Bourriaud⁷, υπονοώντας μάλλον μια ανάγκη κοινωνικοποίησης των θεσμών που θα μπορούσε να καταλήξει στη βελτίωση της αλληλεπίδρασης με τον κόσμο. Επιπλέον, για εκείνη ένας ρεαλιστικός νέος θεσμός κριτικής θα ήταν αυτός ο οποίος θα επέκτεινε τη συμμετοχή του στον ημι-δημόσιο χώρο και την ίδια στιγμή θα δημιουργούσε μη επώνυμους και ανεξάρτητους χώρους δράσης. Θα προωθούσε, επιπροσθέτως, τη συνεργασία, τη διεπιστημονικότητα και τη δημοκρατία (Möntmann 2007). Για τους «Giant Step Project», στους οποίους αναφερθήκαμε και προηγουμένως, ο ιδανικός θεσμός θα πρέπει να βρίσκεται σε μια στενή, αλλά και αυτόνομη σχέση με τον καπιταλισμό (Jareunpoon-Phillips κ.α. 2013: 18), κάτι σαν «ελεύθερη σχέση». Αναγνωρίζοντας δηλαδή ότι δεν μπορεί να υπάρξει μια καθολική απάντηση στη σχέση θεσμού και κοινωνίας, προτείνουν μια εργαλειακή χρήση των θεσμών από τον κάθε λαό ξεχωριστά, διατηρώντας

⁷ Πρόκειται ουσιαστικά για μια θεωρία που υποστηρίζει μια μορφή τέχνης η οποία βασίζεται, σχεδόν χτίζεται, μέσα από την επικοινωνία. Στόχος, αλλά και προϋπόθεση ύπαρξης ενός έργου πολλές φορές, είναι η δημιουργία ανθρωπίνων σχέσεων. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Bourriaud, N., 1998, *Esthétique Relationnelle*, Παρίσι: Les presses du réel.

κάποια στοιχεία τους, που αναγνωρίζονται ως θετικά. Δεν τους απορρίπτουν πλήρως, αλλά υποστηρίζουν την ανάγκη μεταβολής της λειτουργίας τους.

Ένα βήμα παραπέρα πήγε η Pechriggl το 2007, εισάγοντας τον όρο «destituting» ως αντίποδα του «instituting»⁸. Έχοντας εμφανείς επιρροές από τον Καστοριάδη⁹ και τη θεωρία του περί φαντασιακής θέσμησης της κοινωνίας, μιλά για μια αποδέσμευση από τους θεσμούς, μέσω μιας περισσότερο προσωπικής διαδικασίας όμως, κατά την οποία η ανθρώπινη μονάδα καλείται να ξεφύγει αυτόνομα από το κατεστημένο (Pechriggl 2007). Η Pechriggl δηλαδή, έχοντας ως προσλαμβάνουσες τις αναζητήσεις του Καστοριάδη σχετικά τον τρόπο θέσμησης της κοινωνίας από τον ίδιο τον άνθρωπο, υποστηρίζει ότι μόνο μέσω της δράσης του ίδιου υποκειμένου είναι εφικτή η αποδέσμευση από την υπάρχουσα κατάσταση.

1.4 Κριτική της θεσμικής κριτικής

Η Fraser αναφέρεται σε μια πιθανή ανάκαμψη της θεσμική κριτικής στο προαναφερθέν κείμενό της, παρ' όλες τις επιφυλάξεις που φαίνεται να έχει. Υπό τις σημερινές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες όμως, κατά πόσο είναι εφικτό κάτι τέτοιο; Πολλές είναι οι συζητήσεις που γίνονται τα τελευταία χρόνια για τη θεσμική κριτική, τόσο από υποστηρικτές, όσο και από επικριτές της και αφορούν τις δυνατότητές της και τη θέση της στο σύγχρονο εικαστικό πεδίο. Ταυτόχρονα, όλο και συχνότερα καλλιτέχνες προσπαθούν να βγουν από τα στενά όρια του μουσείου και των φορέων της τέχνης και να δημιουργήσουν έξω ή ανεξάρτητα από αυτούς. Όταν όμως ακόμα και καλλιτέχνες που έχουν στόχο την κριτική των θεσμών καταλήγουν να συνεργάζονται με αυτούς, τότε πόση κριτική ασκούν στην πραγματικότητα; Επιπλέον, όταν υπάρχουν θεσμοί που απευθύνονται σε καλλιτέχνες και τους

⁸ Το «destituting» θα μπορούσε ίσως να μεταφραστεί ως «από-θεσμοθέτηση», αλλά δεν υπάρχει δόκιμη μετάφραση στα ελληνικά γι αυτόν τον όρο. Μπορούμε όμως να τον κατανοήσουμε ως μια λέξη που περιγράφει το αντίθετο από τη διαδικασία της θεσμοθέτησης. Είναι το αντώνυμο του να «καθιερώνεις κάτι ως θεσμό».

⁹ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Καστοριάδης, Κ., 1978, *Η Φαντασιακή Θέσμηση της Κοινωνίας*, μτφ. Σ. Χαλικιάς, Κ. Σπαντιδάκης, Γ. Σπαντιδάκη, Αθήνα: Κέδρος.

ζητούν να παρουσιάσουν έργα με κριτικό περιεχόμενο, τότε μοιάζει σαν να αλλοτριώνεται η ίδια η έννοια της κριτικής.

Το χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα αυτής της σύγχυσης αποτελεί η πρόσκληση της 7η Μπιενάλε του Βερολίνου στο «Occupy Berlin» να εισέλθει στον χώρο της έκθεσης και να πραγματοποιήσει τη συνέλευσή του εκεί (εικόνα 1). Υποδεχόταν μάλιστα τους επισκέπτες με ένα μεγάλο πανό στο οποίο αναγραφόταν το αλτρουιστικό σύνθημα «This is not our museum, this is your action space» («Αυτό δεν είναι το μουσείο μας, είναι ο χώρος δράσης σας»). Κι ενώ από τη μια πλευρά μπορεί να μιλήσει κανείς για μια προσπάθεια επανοικειοποίησης του χώρου, από την άλλη αναρωτιέται αν οι διαδηλωτές θα σκεφτόντουσαν ποτέ να πάνε από μόνοι τους εκεί, ή αν κάτι τέτοιο θα ήταν εφικτό. Στην περίπτωση που το έπρατταν πράγματι όμως, οι διοργανωτές της Μπιενάλε θα ήταν τόσο δεκτικοί; Το πιθανότερο είναι πως όχι. Τότε όμως η κριτική την οποία επεδίωκαν να ασκήσουν στο θεσμικό σύστημα θα είχε νόημα. Αντίθετα, με την εισαγωγή τους σε έναν χώρο τέχνης, μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι υποβιβάστηκαν σε εκθέματα. Έτσι, αυτή η απόφαση όχι μόνο φαίνεται να έγινε για να προβληθεί η έκθεση, αλλά κατέληξε να αλλοιώσει το πολιτικό στοιχείο αυτής της κίνησης εις βάρος του καλλιτεχνικού.

Μέσα από το παραπάνω παράδειγμα μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα ένα σημαντικό ζήτημα που αντιμετωπίζει η θεσμική κριτική, το οποίο θέτει σε κίνδυνο την ίδια της την υπόσταση ενδεχομένως. Στόχος της κριτικής σίγουρα δεν είναι η απομόνωση, αλλά και ο θεσμικός έλεγχος της στερεί σε ένα βαθμό τη δύναμη και την ανεξαρτησία της. Αν το ίδιο το αντικείμενο της κριτικής του καλλιτέχνη τον επιχορηγεί για να το κάνει, ή το πράττει υπό την αιγίδα του, τότε χάνεται η ουσία αυτής της διαδικασίας και η δυνατότητα να προκύψει ένα παραγωγικό αποτέλεσμα. Όπως εξηγεί και η Μηνιουδάκη, η συνεισφορά της θεσμικής κριτικής στην τέχνη αφορά στην

«ανάδυση μετα-ουτοπικών καλλιτεχνικών πρακτικών με κοινωνικοπολιτικό ενδιαφέρον –πρακτικές που δεν επιδιώκουν απλώς το γεφύρωμα τέχνης και ζωής, αλλά παίρνοντας ως δεδομένη την ένοχη αλληλοδιαπλοκή τους αναζητούν τρόπους να αναδιαρθρώσουν κριτικά

τον ίδιο τον θεσμό της τέχνης, ώστε να κάνουν αποτελεσματικότερη, αν όχι ριζοσπαστικότερη, την κριτική της, δηλαδή με εμφανείς επιπτώσεις στο κοινωνικοπολιτικό πεδίο.»

(Μηνιουδάκη 2013: 108)

Τονίζεται επομένως, για μια ακόμη φορά εδώ, η σχέση τέχνης και κοινωνίας και η ανάγκη για μια παραγωγική αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Αναγνωρίζοντας τις κοινωνικές προεκτάσεις της θεσμικής κριτικής, φαίνεται ότι η όποια αλλαγή επιδιώκεται δεν είναι ατομικό ζήτημα, αλλά θα μπορέσει να πραγματοποιηθεί μόνο σε συνάρτηση με την κοινωνία.

Αυτός ο συσχετισμός μπορεί να μεταφραστεί αμφίσημα όσο αφορά στον ρόλο των θεσμών στη συνάρτηση. Από τη μια πλευρά, η ύπαρξή τους θεωρείται απαραίτητη ή αναπόφευκτη, ενώ από την άλλη, υπάρχουν καλλιτέχνες και θεωρητικοί που συνηγορούν υπέρ της παράκαμψής τους με κάποιο τρόπο. Διατηρώντας τους θεσμούς ως έννοια, αλλά μεταβάλλοντας ίσως κάποιες ιδιότητές τους, θα μπορούσε να αλλάξει και η σχέση τους με την κριτική και να βελτιωθούν ορισμένες συνισταμένες τους. Υπάρχουν όμως και μελετητές, όπως ο Ray, που υποστηρίζουν ότι η κριτική θεωρία δεν θα πρέπει απλώς να σχολιάζει τα πράγματα όπως είναι, αλλά θα πρέπει να μπορεί να τα απορρίψει και να προχωρήσει παρακάτω, ακόμα κι αν μια τέτοια πράξη υπονοεί τη ρήξη με το καπιταλιστικό σύστημα (Raunig, Ray 2009: 79). Αναγνωρίζοντας τον ουτοπικό, σε έναν βαθμό, χαρακτήρα αυτής της σκέψης, αλλά και με βάση τα όσα έχουν ειπωθεί και προηγουμένως, δεν παύει να αποτελεί μια οπτική γωνία στη μελέτη αυτού του θέματος η οποία πρέπει να ληφθεί υπόψη.

Μια πρώτη προσπάθεια ανανέωσης της θεσμικής κριτικής επιχειρήθηκε έτσι ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1990, όπου τέθηκε το ζήτημα της αυτοαναφορικής κριτικής των θεσμών. Λίγο αργότερα, το 2003, ο Jonas Ekeberg εισάγει τον όρο «New Institutionalism»¹⁰. Στόχος πλέον θα ήταν να

¹⁰ Δεν υπάρχει δόκιμη μετάφραση του όρου στα ελληνικά, αλλά θα μπορούσε ενδεχομένως να μεταφραστεί ως «Νέος Ιδρυματισμός», ή «Νέα Θεσμική Πολιτική». Πρόκειται ουσιαστικά για έναν όρο που θέλει με το επίθετο «νέος/α» να δείξει την ανανέωση και με το «institutionalism» τον τομέα που χρειάζεται αυτήν την ανανέωση. Στόχος είναι να φανεί ο διαχωρισμός των εισηγητών του από τις προηγούμενες γενιές και να γίνει σαφές ότι κάτι αλλάζει στον τρόπο με τον οποίο θεσμοθετούνται τα πράγματα. Για περαιτέρω ανάλυση και έρευνα βλ. Bryan- Wilson, J., 2003, «A Curriculum for Institutional Critique, or the

μπορεί ο θεσμός να έχει μια τέτοια μορφή ώστε να δημιουργεί το κοινό αντί να απευθύνεται σε αυτό (Jareunproon-Phillips κ.α. 2013: 106), αλλάζοντας έτσι τη στερεοτυπική εικόνα του θεσμού, αλλά ταυτόχρονα ενεργοποιώντας και τον θεατή. Επρόκειτο για μια προσπάθεια να αυξηθούν οι διεπιστημονικές αναζητήσεις και να ενθαρρυνθούν οι πειραματισμοί. Ο νέος τύπος θεσμού που προτάθηκε δεν θα ήταν απόλυτα εξαρτημένος από την κεντρική εξουσία, αλλά θα είχε ένα υποτυπώδες σύστημα κανόνων. Και στην περίπτωση αυτή προτείνεται η διατήρηση του θεσμού, με περισσότερα περιθώρια αυτονομίας για την κριτική όμως και ορισμένες επιπρόσθετες αλλαγές στη λειτουργία του, που θα επέτρεπαν κάτι τέτοιο. Φαίνεται να επιδιώκεται μια κάπως επιφανειακή μεταστροφή των θεσμών εκ των έσω, η οποία κατά βάση έχει εστιάσει στις καλλιτεχνικές πρακτικές, χωρίς να υπονοεί κάποια αποστασιοποίηση από θεσμούς, όπως οι γκαλερί και τα μουσεία. Παρόλα αυτά, μελετητές όπως η Doherty, υποστηρίζουν ότι μια νέα μορφή θεσμικής κριτικής θα μπορούσε να δώσει λύσεις ακόμα και σήμερα, αφού η έκθεση ως μέσο έχει ακόμα αρκετά πράγματα να προσφέρει, ενώ μπορεί να αποτελέσει και έναν χώρο συναντήσεων και συζητήσεων (2004).

Όσο αφορά το πεδίο της θεσμικής κριτικής, έχουν υπάρξει και άλλες ενστάσεις φυσικά με την πάροδο του χρόνου, οι οποίες αφορούν τόσο το περιεχόμενο όσο και τη ονομασία του εν λόγω εργαλείου. Ο Raunig, για παράδειγμα, αναγνωρίζοντας την ανάγκη επαναπροσδιορισμού και ανανέωσης της θεσμικής κριτικής, θεώρησε επιτακτική την αλλαγή αυτού του προσδιορισμού, ο οποίος λανθασμένα χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα. Έτσι, προτείνει για τη λεγόμενη «τρίτη γενιά» τον όρο «instituent practices» («θεσμίζουσες πρακτικές»), προκειμένου να διαχωρίσει τόσο χρονικά όσο και πρακτικά τη θέση της από τις προηγούμενες γενιές καλλιτεχνών (Raunig 2006). Υποστηρίζει μάλιστα ότι αυτή η ανανέωση θα έπρεπε να έχει

Professionalization of Conceptual Art», *Verksted*, No. 1, 89-109, Doherty, C., 2004, «The Institution is Dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism», *Engage Journal*, No. 15, 6-13, διαθέσιμο στο: <http://www.engage.org/seebook.aspx?id=697>, Ekeberg, J., 2003, *Verksted: New Institutionalism*, No. 1, Όσλο: Office of Contemporary Art Norway, Kolb, L., Flückiger, G. (eds.), 2014, *Oncurating.org: (New) Institution(alism)*, No. 21, διαθέσιμο στο: <http://oncurating.org/index.php/issue-21.html#.Vk9mDr-zkhQ>, Möntmann, N., 2007, «The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives of a Possible Future», *EIPCP*, διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en>.

συντελεστεί ήδη από την δεύτερη γενιά, διότι ακόμη και τότε ήταν λάθος που κράτησαν το προϋπάρχον όνομα. Με τον Raunig βλέπουμε να συμφωνούν και οι συντελεστές του «Giant Step Project», οι οποίοι όχι μόνο αναφέρονται σε κείμενά του στη βιβλιογραφία τους, αλλά επιπλέον ήδη χρησιμοποιούν τον όρο που εισήγαγε για να μιλήσουν για καλλιτέχνες και ομάδες που ασκούν θεσμική κριτική σήμερα (Jareunroon-Phillips κ.α. 2013: 23). Οι «θεσμίζουσες πρακτικές» όμως, υπονοούν ένα είδος ανανέωσης κατά το οποίο η έννοια του θεσμού φαίνεται να διατηρείται σχεδόν ανέπαφη, παρόλο που φαίνεται να επιδιώκονται ορισμένες παραγωγικές αναζητήσεις. Ενδιαφέρον εδώ θα έχει να αναφερθούμε και στην άποψη της κουβανής καλλιτέχνιδας Tania Bruguera, η οποία αναζητά ένα είδος καλλιτεχνικής (μετά) θεσμικής κριτικής, το οποίο έχει χαρακτηρίσει ως «θετική θεσμική κριτική». Σύμφωνα με τη συλλογιστική της, το «χτίσιμο» ενός θεσμού, που θα έχει εξ αρχής άλλη σημασία στο «μετά», θα μπορεί να πραγματοποιηθεί από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, είτε στα πλαίσια ενός προϋπάρχοντος θεσμού, είτε παρακάμπτοντάς τον (Donovan 2011).

Κοιτώντας λοιπόν τη θεωρία της θεσμικής κριτικής, εντοπίζουμε διάφορες ενστάσεις και προβληματισμούς που σε μεγάλο βαθμό παραμένουν άλυτοι. Τέθηκε το ζήτημα του ονόματος και συνεπώς η ανάγκη για ανανέωση, η θέση του θεσμού σε σχέση με την κριτική και το είδος της αλληλεπίδρασης που μπορούν να αναπτύξουν μεταξύ τους. Επίσης, έγινε αναφορά στην αντίφαση που πηγάζει από την ίδια τη φύση της θεσμικής κριτικής, η οποία οφείλει κατά κάποιον τρόπο να παραμένει μη θεσμοθετημένη, ώστε να είναι παραγωγική η δράση της. Αν θεωρήσουμε ότι η θεσμική κριτική έχει γίνει πλέον εργαλείο των θεσμών και έχει απορροφηθεί πλήρως από αυτούς, τότε δεν έχουμε παρά να αποδεχτούμε την ήττα της. Ενδέχεται όμως να μην έχουν εξαντληθεί ακόμη οι δυνατότητές της, αλλά να υπάρχει αυτή η αντίληψη διότι άλλαξε με την πάροδο του χρόνου η μορφή και ο προσανατολισμός της. Λαμβάνοντας υπόψη μας ότι όλες οι έννοιες με τις οποίες συνδέεται η θεσμική κριτική (τέχνη, κοινωνία, κτλ) είναι μεταβλητές, τότε και η ίδια δεν θα μπορούσε να παραμένει στάσιμη. Σήμερα, που οι θεσμοί της τέχνης καλούνται να απαντήσουν κριτικά όσο αφορά την ίδια τους την ύπαρξη, ίσως βρισκόμαστε μπροστά σε μια νέα μορφή θεσμικής κριτικής, η οποία θα πρέπει

να αποδομηθεί, να αναλυθεί και να αναθεωρήσει το ρόλο και τον στόχο της. Το αν θα προκύψει με την πρακτική της «εισβολής εκ των έσω», δηλαδή με έργα καλλιτεχνών που εργάζονται εντός των θεσμών και μιμούνται κριτικά θεσμικές πρακτικές, μένει να φανεί. Εξάλλου και ο Foucault έχει υποστηρίξει ότι η αντίσταση δεν βρίσκεται ποτέ σε μια θέση εξωτερικότητας σε σχέση με την εξουσία (1978: 95). Με τις απαραίτητες αλλαγές, ίσως μπορέσει η θεσμική κριτική να γίνει ένα δυναμικό και απτό εργαλείο της σύγχρονης κοινωνίας, το οποίο θα έχει τη δυνατότητα να επιφέρει ουσιαστικά αποτελέσματα.

Κεφάλαιο 2: Προδρομικά κινήματα και καλλιτέχνες

2.1 «Μακρινοί συγγενείς»

Πριν μιλήσουμε όμως για τη σημερινή κατάσταση και προτού παραθέσουμε τους καλλιτέχνες των προγενέστερων γενεών που συνδέονται με τη θεσμική κριτική, θα ανατρέξουμε στις βαθύτερες ρίζες της που βρίσκονται οριακά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η αφετηρία της τοποθετείται περίπου εκεί και όχι νωρίτερα, προκειμένου να είναι βιωμένες οι συνθήκες της βιομηχανικής επανάστασης και η κοινωνία να οδεύει προς την καπιταλιστική ολοκλήρωση, έτσι ώστε να υπάρχουν κοινές συνισταμένες σε όλη της την πορεία. Προτού εμφανιστεί η λεγόμενη «πρώτη γενιά», το εργαλείο της κριτικής έχει χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν από αρκετά κινήματα και ανθρώπους, που δεν συγκαταλέχτηκαν πρωτογενώς σε αυτήν την κατηγορία. Ενώ θα εστιάσουμε στη μεταπολεμική περίοδο, μπορούμε να πούμε ότι ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα είχαν υπάρξει καλλιτέχνες, θεωρητικοί, ή κινήματα, που αντιδρούσαν με κάποιο τρόπο στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και ήθελαν να αλλάξει η σχέση τέχνης-θεσμών. Εδώ θα αναφερθούμε σε ορισμένους από αυτούς, σε όσους βιβλιογραφικά φάνηκε ότι συνεισέφεραν άμεσα ή έμμεσα στην ανάπτυξη της θεσμικής κριτικής αργότερα. Εξαιτίας της χρονικής απόστασης και του διαφορετικού ιστορικού πλαισίου στο οποίο έδρασαν, δεν αναγνωρίζονται ως εκπρόσωποι της θεσμικής κριτικής, αλλά μπορούν να ειπωθούν ως πρόδρομοί της, οι οποίοι έθεσαν τις βάσεις για το μέλλον.

Η πρώτη κριτική στάση απέναντι στους θεσμούς της τέχνης μπορούμε να πούμε ότι εντοπίζεται ήδη περί τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Εκείνη την εποχή ο Paul Gauguin (1848-1903) αποφάσισε να φύγει από τη Γαλλία (το 1893 για πρώτη φορά και δυο χρόνια αργότερα για μόνιμα) και να εγκατασταθεί στην Πολυνησία. Η επιλογή του αυτή, δεν έχει να κάνει μόνο με τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις, αλλά σχετίζεται κυρίως με τη δυσαρέσκειά του απέναντι στο υπάρχον σύστημα, εντός του οποίου ζούσε και εργαζόταν. Με το να φύγει από την Ευρώπη προκειμένου να εγκατασταθεί και να δουλέψει στην Ταϊτή κοινοποιούσε ουσιαστικά τη γνώμη του για τον «κόσμο της τέχνης» και τα προβλήματα πίσω από αυτόν. Η φυγή του δηλαδή φαίνεται να αντανακλά την «απέχθειά του στο σύστημα ενός πολιτισμού που θεωρούσε οριστικά χαμένο»

(Χαραλαμπίδης 1995α: 35). Διατήρησε παρόλα αυτά κοινωνικές επαφές και αλληλογραφούσε με άλλους καλλιτέχνες που βρίσκονταν στη Δύση, αλλά είχε στόχο να εισάγει στη δυτική κοινωνία μια μη δυτική εικόνα, προκειμένου να αντιληφθούν οι άνθρωποι εκεί ότι τα καπιταλιστικά πρότυπα δεν είναι μονόδρομος. Αισθανόταν, με άλλα λόγια, κάποιου είδους λύπηση αλλά και συμπόνια ως προς τον άνθρωπο που είναι αναγκασμένος να ζει εντός της βιομηχανικής κοινωνίας, αλλά ο ίδιος δεν το άντεχε. Συνέχισε να επιδιώκει την πώληση των έργων του στο Παρίσι, αλλά μπορεί ωστόσο να ενταχθεί στους προδρόμους της θεσμικής κριτικής, διότι και η μεγάλη πλειοψηφία των «επίσημων» εκπροσώπων της αργότερα, στόχευε επίσης στις πωλήσεις.

Ο Gauguin δουλεύοντας εκεί, δημιούργησε πολλά από τα έργα τα οποία τον καθιέρωσαν ως καλλιτέχνη (εικόνα 2), αλλά επέλεξε να είναι όσο το δυνατόν πιο αποστασιοποιημένος. Στα περισσότερα, αντικατοπτρίζεται ο τρόπος ζωής στην περιοχή και εικονίζεται ένα άλλο είδος ανθρώπου που δεν είναι υποχρεωμένο να βιώνει κάποιον θεσμικό έλεγχο (εικόνα 3). Θέλοντας, για παράδειγμα, να ασκήσει κριτική στην ανδροκρατούμενη δυτική κοινωνία, επέμεινε στην απεικόνιση της γυναικείας πρωτόγονης μορφής, προκειμένου να προβληθεί αυτός ο τύπος ανθρώπου που έτεινε να χαθεί με τις παρεμβάσεις της σύγχρονης Γαλλίας (Eisenman 2007: 435). Αντιπαραθέτοντας έτσι δυτικά και μη δυτικά στοιχεία, ο Gauguin σχολιάζει τους καλλιτεχνικούς θεσμούς της εποχής και τα καθιερωμένα ευρωπαϊκά πρότυπα. Σε συνδυασμό με τη στάση που κράτησε συνολικά απέναντί τους, προκύπτει μια πρώιμη μορφή αντίδρασης στο κατεστημένο.

Την ίδια περίπου εποχή στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού υπάρχει μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση, αλλά με συγγενείς ανησυχίες και αναζητήσεις. Ο John Cotton Dana (1856-1929), ένας βιβλιοθηκάριος από το Νιού Τζέρσεϊ των Η.Π.Α., προσπάθησε να φέρει κοντά τους πολιτισμικούς φορείς με τις ζωές των ανθρώπων, με σκοπό να ανανεώσει τις πρακτικές των πρώτων. Ξεκίνησε δουλεύοντας στη δημόσια βιβλιοθήκη της πόλης, όπου θέλησε να ανανεώσει την αντίληψη που υπήρχε για το διάβασμα, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε ο χώρος. Θεωρώντας όμως ότι το υπάρχον σύστημα δεν ευνοούσε αρκετά την καλλιέργεια του κόσμου, το 1909 προχώρησε ένα βήμα παραπέρα, παίρνοντας την πρωτοβουλία να ιδρύσει το

Μουσείο του Νιούαρκ (εικόνα 4). Με αυτήν του την κίνηση ήθελε να δείξει ότι με την άσκηση παραγωγικής κριτικής στους θεσμούς, μπορείς να αλλάξεις την αντίληψη που υπάρχει γι αυτούς. Παρόλο που κάθε συσχετισμός με το μουσείο σήμερα παραπέμπει σε θεσμικές σχέσεις, ο τρόπος που πραγματοποιήθηκε ο Dana την κατάσταση, αλλά και οι λόγοι που τον οδήγησαν εκεί, σημασιοδοτούν διαφορετικά το αποτέλεσμα. Για εκείνον, ο νέος αυτός χώρος θα αποτελούσε το πρώτο βήμα για την ανάπτυξη της πνευματικής καλλιέργειας στην περιοχή, κάτι το οποίο τότε δεν ήταν στις προτεραιότητες των θεσμών και του συστήματος γενικότερα. Έτσι, επειδή επεδίωξε να εισάγει την παιδεία και την τέχνη στην καθημερινότητα των ανθρώπων σε μια εποχή διαφορετικών αντιλήψεων, κρίθηκε σκόπιμο να αναφερθεί στην παρούσα εργασία.

Η πρώτη ομαδική κίνηση κριτικής κάθε στερεοτυπικής ιδέας στην τέχνη όμως, ήρθε κάποια χρόνια αργότερα με το Dada (1916-1923). Με το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου εμφανίζεται σχεδόν ταυτόχρονα σε Ευρώπη και Αμερική το ανατρεπτικό κίνημα του ντανταϊσμού. Αποτελεί μια πρωτοπόρα προσπάθεια απελευθέρωσης από τα θεσμικά όρια της τέχνης, η οποία γίνεται με κάθε δυνατό μέσο (εικαστικές τέχνες, ποίηση, θέατρο, γραφιστική κ.α.) (εικόνα 5). Το Dada αποτελείται από μια ετερόκλητη ομάδα καλλιτεχνών, οι οποίοι απορρίπτουν τα κοινωνικά στερεότυπα, όπως είναι οι έννοιες της ιεραρχίας, της συμβατικής τάξης και της πειθαρχίας και έχουν σαν απώτερο στόχο τους να αλλάξουν τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο κόσμος την τέχνη. Επιδιώκουν την εξοικείωση του θεατή μέσω της άμεσης αλληλεπίδρασης, γι αυτό και επικοινωνούν δημόσια και ανοιχτά τις ιδέες τους.

Οι κυριότεροι εκπρόσωποι του ντανταϊσμού στην Ευρώπη είναι οι: Hans Richter, Christian Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Hugo Ball, Sophie Tauber, Richard Huelsenbeck, George Grosz, Max Ernst, Johannes Baargeld, και Kurt Schwitters. Στην Αμερική αντίστοιχα βρίσκονται οι: Alfred Stieglitz, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp και αργότερα ορισμένοι ευρωπαίοι που πηγαίνουν εκεί και συνεχίζουν να δουλεύουν. Όλοι προσπαθούν να δράσουν όσο πιο αυτόνομα και ανεξάρτητα γίνεται, θέλοντας να δείξουν την έμπρακτη περιφρόνησή τους στο σύστημα. Υποστηρίζουν ότι όλα τα έργα τέχνης υφίστανται θεσμικές αλλοιώσεις και θέλουν να το γνωστοποιήσουν σε όλους,

ώστε στη συνέχεια να αναδιαμορφώσουν με διάφορους τρόπους τα εν λόγω θεσμικά πλαίσια. Στηρίχθηκαν σε ριζοσπαστικά κείμενα της εποχής, όπως εκείνα του André Breton¹¹, ο οποίος υποστήριζε ότι χρησιμοποιώντας εργαλεία το φαντασιακό και το υποσυνείδητο, ο άνθρωπος θα μπορέσει να ξεφύγει από τα στενά όρια του υπάρχοντος πολιτισμού. Έτσι, οι καλλιτέχνες του Dada αποτέλεσαν τους πρωτοπόρους της αμφισβήτησης του ορισμού της τέχνης, ώστε να θέσουν τις βάσεις στις επόμενες γενιές να αμφισβητήσουν τους θεσμούς που την πλαισιώνουν.

Προτού προχωρήσουμε παρακάτω, θα πρέπει να σταθούμε σε έναν καλλιτέχνη, ο οποίος συμμετείχε στο Dada, αλλά αποτελεί και από μόνος του μια ξεχωριστή περίπτωση. Πρόκειται για τον Marcel Duchamp (1887-1968), τον εισηγητή των ready-mades¹² αντικειμένων στον «κόσμο της τέχνης». Η συγκεκριμένη κίνηση έχει ιδιαίτερη σημασία εδώ, διότι αποτελεί από μόνη της μια διάρρηξη μεταξύ ζωής και τέχνης. Προκύπτει δηλαδή μέσω των ready-mades μια ταυτοσημία μεταξύ καθημερινού αντικειμένου και αντικειμένου τέχνης. Με άλλα λόγια, ο καλλιτέχνης με αυτήν του την επιλογή υπονοεί, τόσο ότι το καθημερινό αντικείμενο μπορεί να αναχθεί σε έργο τέχνης, όσο και ότι τελικά ένα έργο τέχνης είναι απλά ένα ακόμα αντικείμενο. Επίσης, με το έργο-σταθμό, την «Κρήνη» του 1917 (εικόνα 6), έδειξε ουσιαστικά ότι «το στάτους του θεσμού είναι μια σχεσιακή ιδιότητα» (Yanai 1998). Η φύση του θεσμού δηλαδή, σχετίζεται άμεσα με αυτό το οποίο αντιπροσωπεύει κάθε φορά, οπότε εάν αλλοιωθεί το αντικείμενο μπορεί να ερμηνευτεί διαφορετικά και ο θεσμός. Έτσι, ο Duchamp τοποθετώντας μπροστά σε κοινό και κριτικούς ένα καθημερινό ευτελές αντικείμενο, το οποίο χαρακτήριζε έργο τέχνης, αμφισβήτησε ουσιαστικά τους θεσμούς και το αξιακό τους σύστημα.

¹¹ Ο André Breton (1896-1966) ήταν γάλλος ποιητής και θεωρητικός, που συνδέθηκε κυρίως με το κίνημα του σουρεαλισμού. Πριν από αυτό συμμετείχε βραχυπρόθεσμα και στο Dada, από το οποίο όμως αποχώρησε επίσημα το 1922. Δύο χρόνια αργότερα δημοσίευσε το διάσημο πλέον «Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού».

¹² Τα ready-mades είναι ουσιαστικά καθημερινά αντικείμενα ανυψωμένα στην κατάσταση (status) του έργου τέχνης, από το γεγονός ότι τα επέλεξε ο καλλιτέχνης (Χαραλαμπίδης 1995α: 203). Στην περίπτωσή τους δηλαδή, η επικύρωση του έργου τέχνης γινόταν αποκλειστικά από τον ίδιο τον καλλιτέχνη που τα αναγνώριζε ως τέτοια. Κατά τα άλλα δεν είχαν κάτι ξεχωριστό αυτά τα αντικείμενα, εκτός από το γεγονός ότι επιλέχθηκαν.

Εδώ υπάρχει βέβαια και ο αντίλογος από τον Buchloh, ο οποίος παρατήρησε ότι τα ready-mades ήταν τα πρώτα αντικείμενα που έχριζαν νομικής και θεσμικής επικύρωσης. Εξηγεί ότι με την απουσία συγκεκριμένων οπτικών τεκμηρίων ή κριτηρίων, που να συμφωνούν με τους παγιωμένους νόμους της αισθητικής, το έργο έπρεπε είτε να στηρίζεται θεωρητικά, είτε να νομιμοποιείται με κάποιο θεσμικό μέσο (Buchloh 1990: 118-119). Ισχυρίζεται δηλαδή, ότι με το αυθαίρετο αυτής της επιλογής επιτεύχθηκε ουσιαστικά το αντίθετο αποτέλεσμα από το επιθυμητό, μιας και για να λειτουργήσει ένα τυχαίο αντικείμενο ως έργο τέχνης έπρεπε να υποστηριχθεί από κάποιο θεσμό. Στον αντίποδα βρίσκεται η άποψη του Buren, ο οποίος συμπεραίνει ότι τελικά τα ready-mades προσπάθησαν να αποκρύψουν το θεσμικό πλαίσιο, ώστε να μπορέσουν να προκαλέσουν τις επιθυμητές αλλαγές στο νόημα και την οπτική των αντικειμένων (Buchloh 1990: 138). Θεωρεί με άλλα λόγια, ότι για να λειτουργήσουν τα αντικείμενα αυτά ως έργα τέχνης, έπρεπε να παρακαμφθεί το υπάρχον πλαίσιο και όχι να τα στηρίξει.

Παρόλα αυτά, είναι γεγονός ότι ο Duchamp με τα ready-mades του αμφισβήτησε διάφορες βεβαιότητες της τέχνης (όπως το τι είναι τέχνη, αλλά και ποιος το αποφασίζει αυτό) και αναθεώρησε τα όρια του θεσμικού πλαισίου μέσα στα οποία γίνεται κατανοητό το έργο τέχνης. Με τις κινήσεις του προκάλεσε το ιεραρχικό και αξιακό σύστημα του «κόσμου της τέχνης» και ξεκίνησε ουσιαστικά μια επανάσταση της οποίας τα αποτελέσματα είναι ορατά μέχρι και σήμερα. Μπορεί να μην εντάσσεται «επίσημα» στους εκπροσώπους της θεσμικής κριτικής, εξαιτίας και του χρονικού χάσματος που τους χωρίζει, αλλά μαζί με το Dada και τις ριζοσπαστικές ιδέες του, έσπειραν σίγουρα τους πρώτους σπόρους αμφιβολίας που θέρισαν οι επόμενες γενιές.

Την ίδια περίπου περίοδο, ο πρώτος ίσως θεωρητικός που μίλησε, έστω και έμμεσα, για μια μορφή θεσμικής κριτικής, να ήταν ο Alexander Dornier (1893-1957). Το 1920 ήταν διευθυντής του «Landesmuseum» στο Ανόβερο (εικόνα 7) και ήταν εκείνος που πρότεινε το λεγόμενο «μουσείο σε κίνηση» («museum on the move»). Πρόκειται για την ιδέα του να βρίσκεται το μουσείο σε μια διαρκή εναλλαγή και διαδικασία εξέλιξης. Ήθελε να υπάρχει ένας ευέλικτος χώρος τέχνης, που να ενθαρρύνει την πολυφωνία και να αποτελεί από μόνος του μια πρωτοπόρο κίνηση. Θεωρούσε, με άλλα λόγια,

ότι ο νέος τύπος καλλιτεχνικού ιδρυτικού δεν μπορεί απλώς να είναι ένα μουσείο όπως ήταν μέχρι τότε, αλλά θα πρέπει να λειτουργεί πλέον περισσότερο σαν πηγή ή παραγωγός ενέργειας (Doherty 2004). Η διατύπωση της ιδέας αυτής έχει βαρύνουσα σημασία, τόσο γιατί αποτελεί πρωτοποριακή σκέψη για την εποχή, όσο και γιατί εστιάζει στον πλέον εμφανή θεσμό της τέχνης, το μουσείο, ζητώντας την επαναπραγμάτευσή του.

2.2 Καταστασιακοί και συγχρονικές αναζητήσεις

Από τότε πέρασαν μερικές δεκαετίες μέχρι να εμφανιστεί ο πλέον γνωστός προάγγελος της θεσμικής κριτικής. Πρόκειται φυσικά για τη ριζοσπαστική κίνηση της Καταστασιακής Διεθνούς (Situationist International), η οποία παρέμεινε ενεργή από το 1957 έως το 1972. Δεν την εντάσσουμε στην λεγόμενη «πρώτη γενιά», διότι ούτε η πλειοψηφία των μελετητών το πράττει, παρόλο που το έργο της αποτελεί έξοχο παράδειγμα αυτού που ονομάζουμε κριτική των θεσμών. Εξαιρεση αποτελεί ίσως ο M. B. Rasmussen, ο οποίος συχνά δεν διαχωρίζει τους καταστασιακούς από τους άλλους εκπροσώπους της θεσμικής κριτικής. Με αυτόν τον τρόπο, θέλει ενδεχομένως να υπονοήσει ότι το γεγονός ότι έδρασαν λίγο νωρίτερα, δεν σημαίνει τίποτα περισσότερο εκτός από αυτό¹³. Επιπλέον, εξαιτίας της έντονης αυτονομίας της ομάδας, κάποιοι την αντιλαμβάνονται συνολικά μόνο ως ένα project, το οποίο «τρέχει» παράλληλα με την «επίσημη» ιστορία. Βέβαια, ακριβώς αυτή η «περιθωριοποίησή» της είναι που θα έπρεπε να την καθιστά αυθεντική, αλλά ίσως καλύτερα που δεν συνέβη αυτό, διότι θα κατέληγαν και αυτοί να αυτοαναιρούνται με την πάροδο του χρόνου. Πριν αναφερθούμε όμως σε αυτή, θα πρέπει πρώτα να μιλήσουμε συνοπτικά για ορισμένα προγενέστερα βραχύβια κινήματα που έδρασαν στον ευρωπαϊκό χώρο, από τα οποία επηρεάστηκε με τη σειρά της και η Καταστασιακή Διεθνής.

Νωρίτερα εμφανίζεται το CoBrA (1948-1951), που πήρε το όνομά του από τα αρχικά των πόλεων Κοπεγχάγη, Βρυξέλλες και Άμστερνταμ και βασίστηκε σε

¹³ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Rasmussen, M. B., 2009, «The Politics of Interventionist Art: The Situationist International, Artist Placement Group, and Art Workers' Coalition», *Rethinking Marxism*, Vol. 21, No. 1, 34-49.

μεγάλο βαθμό στα διδάγματα του Dada και του Σουρεαλισμού (εικόνα 8). Στόχος του ήταν η αποδυνάμωση του ατομικού και η προώθηση του συλλογικού και της ελεύθερης έκφρασης, ενάντια στις παγιωμένες αρχές της Ακαδημίας (Stokvis 2004: 10-12). Οι κυριότεροι εκπρόσωποί του ήταν οι: Karel Appel, Constant, Corneille Noiret, Asger Jorn, και Pierre Alechinsky. Στη συνέχεια, εμφανίστηκε το «Independent Group» (1952-1955), που προσπάθησε να κάνει την τέχνη προσιτή και να ανοίξει μια συζήτηση για τη σχέση «υψηλής» και «λαϊκής» τέχνης (εικόνα 9). Έχοντας μια ευρεία αντίληψη για το τι συνιστά ένα έργο τέχνης, επεδίωκαν τον ανοιχτό δημόσιο διάλογο, βασισμένοι σε μη ελιτίστικες και μη ακαδημαϊκές προσεγγίσεις (Buckner 2009: 105). Στόχος τους ήταν να εξηγήσουν στον κόσμο, το συσχετισμό μεταξύ σπουδαίου καλλιτέχνη-«υψηλής» τέχνης και άσημου καλλιτέχνη-χαμηλού επιπέδου τέχνης. Με στοιχεία της λεγόμενης «μαζικής κουλτούρας» να έχουν ενσωματωθεί στα έργα τέχνης. ήδη από τον Κυβισμό, η ομάδα επεδίωκε να δείξει πόσο δυσδιάκριτος είναι αυτός ο διαχωρισμός. Πρόκειται για τη νέα γενιά που ήθελε να εκφράσει την περιφρόνησή της στον μοντερνισμό, χρησιμοποιώντας με ειρωνεία τα ίδια του τα εργαλεία (Varnedoe, Gornik 1990: 391). Η ομάδα αποτελούταν από αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες και κριτικούς, όπως ήταν οι: Alison & Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, James Stirling, Lawrence Alloway, Reyner Banham, και Colin John Wilson¹⁴.

Την ίδια χρονιά σχηματίστηκε και η Λεττριστική Διεθνής (1952-1957), με σκοπό αντιταχθεί σε όλο το κίνημα του αισθητισμού, έχοντας εμπνευστή τον Isidore Isou (Knabb 2006: 34). Πρόκειται για ένα είδος τέχνης βασισμένο στα γράμματα, τις λέξεις και τα σημεία, που επιδίωξε τη ριζική μεταβολή της καθημερινότητας και την αλλαγή του τρόπου ζωής του ανθρώπου (εικόνα 10). Ορισμένοι από τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν ήταν οι: Roland Sabatier, François Dufrêne, Maurice Lemaitre, και Raymond Hains. Τέλος, λίγο πριν την εμφάνιση των καταστασιακών, έδρασε για ένα χρόνο περίπου και το Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Bauhaus (1955-1956), του Max Bill. Είχε πολλά κοινά σημεία με τους λεττριστές, στον βαθμό που αναζητούσε τη

¹⁴ Περισσότερες πληροφορίες και εποπτικό υλικό υπάρχουν στη σελίδα τους: <http://independentgroup.org.uk/>.

σύνδεση του ανθρώπου με το περιβάλλον. Με τη χρήση στοιχείων γεωμετρικής αφαίρεσης και μαθηματικών τύπων, ήθελε να πετύχει την ενοποίηση των τεχνών με βάση την αρχιτεκτονική, αλλά και να προτείνει εναλλακτικές λύσεις στον ορθολογισμό.

Όταν όλα τα παραπάνω λοιπόν εν τέλει διαλύθηκαν, ιδρύθηκε το πολιτικό και φιλοσοφικό ρεύμα της Καταστασιακής Διεθνούς. Η χρονική στιγμή δεν ήταν τυχαία, αν λάβει κανείς υπόψη του τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν. Πρόκειται για μια εποχή έντονης αστικοποίησης που επέφερε αλλαγές στις συμπεριφορές των ανθρώπων, καθώς και στην αντίληψη του χώρου και του χρόνου. Με τις νέες παραγωγικές μεθόδους να γίνονται πιο απάνθρωπες, το διεθνές εργατικό κίνημα να πασχίζει για τα δικαιώματά του, τις ταξικές διαφορές να αμβλύνονται και τον καπιταλισμό να γίνεται μέσο ελέγχου των πάντων, οι καλλιτέχνες αποφάσισαν να ενωθούν, ώστε να μπορέσουν να προβάλουν δυναμικά την αντίθεσή τους. Ένωσαν την ανάγκη να ανακτήσουν τη «χαμένη τους πόλη», το Παρίσι (Knabb 2006: 10). Επίσης, την ίδια στιγμή μαινόταν ο πόλεμος της Γαλλίας με την Αλγερία, ενώ στην Κίνα ο Μάο προέδρευε της Λαϊκής Δημοκρατίας. Οι καταστασιακοί, όντας κατά του πολέμου, του καπιταλισμού, αλλά και του σταλινισμού, ξεκίνησαν σαν μια ετερόκλητη ομάδα ανθρώπων με ακροαριστερές αντιλήψεις, που είχε την πρόθεση να αλλάξει τον κόσμο¹⁵.

Ήταν κατά του ρεφορμισμού και επεδίωκαν την απελευθέρωση από τον καπιταλισμό μέσα από την επανάσταση, που θεωρούσαν ότι είναι η μόνη λύση. Τους είχε επηρεάσει βαθιά η υπερκατανάλωση και η εμμογή με τα υλικά αγαθά, η κοινωνία του θεάματος¹⁶ και το καπιταλιστικό σύστημα εν γένει. Αργότερα, συνδέθηκαν και με τον Μάη του '68 και τις ιδέες γύρω από

¹⁵ Στους πρωτεργάτες της Καταστασιακής Διεθνούς συγκαταλέγονται οι: Asger Jorn, Guy Debord, Michèle Bernstein, Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Walter Olmo, και Ralph Rumney. Στη συνέχεια η σύστασή της θα αλλάξει αρκετές φορές, με αναχωρήσεις παλαιότερων μελών και προσθήκη νέων. Από τους πιο γνωστούς ίσως είναι οι: Constant Nieuwenhuys, Maurice Wyckaert, Helmut Sturm, Attila Kotanyi, Raoul Vaneigem και Alexander Trocchi. Για περισσότερες και εκτενέστερες πληροφορίες σχετικά με το κίνημα βλ. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/>.

¹⁶ Πρόκειται για όρο που εισήγαγε ο Guy Debord το 1967 με σκοπό να περιγράψει τη σύγχρονη κοινωνία. Σύμφωνα με αυτόν, μέσα σε μια καταναλωτική κοινωνία, τα πάντα αποτελούν θέαμα, δημιουργώντας στον άνθρωπο πλασματικές ανάγκες τις οποίες προσπαθεί μάταια να ικανοποιήσει. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Debord, G., 1979, *Η Κοινωνία του Θεάματος*, (5^η έκδοση), μτφ. Π. Τσαχαγέας, Ν.Β. Αλεξίου, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

αυτόν (Ford 2005). Πήγαν μάλιστα τον μαρξισμό ένα βήμα παραπέρα, θέλοντας να εντάξουν τις αντικαπιταλιστικές δράσεις στην καθημερινή ζωή, με απώτερο σκοπό την επανάσταση μέσω της δημιουργικότητας (Debord 1989: viii). Θεωρώντας ότι η ζωή χωρίς τέχνη είναι μια πραγματικότητα χωρίς νόημα, επεδίωξαν να τις συνδέσουν ώστε να γίνουν ένα. Για τους καταστασιακούς, η τέχνη θα έπρεπε να φύγει από τη θεσμική διαχείριση για να μπορέσει να ενταχθεί στη ζωή και να επαναστατήσει, διότι όσο ελέγχεται από τους θεσμούς παραμένει παθητική και αποτελεί απλώς ένα θέαμα. Έχοντας επομένως αντιληφθεί την ικανότητα διαστρέβλωσης των πραγμάτων που κατέχει το σύστημα και γνωρίζοντας ότι εντός του χώρου της τέχνης μπορούν να κατασκευαστούν πολιτικές, θεωρούσαν ότι είναι πολύ σημαντικό να είμαστε πάντα σκεπτικοί απέναντι στους θεσμούς και να μην συνεργαζόμαστε με αυτούς.

Η τέχνη βέβαια ήταν ένα μόνο από τα εργαλεία που χρησιμοποίησαν (σε συνδυασμό και με άλλα) προκειμένου να εναντιωθούν στον καπιταλισμό. Η βασικότερη επιδίωξή τους ήταν η «κατασκευή καταστάσεων». Πρόκειται για όρο που εισήγαγε ο Debord το 1957 στο κείμενό του «Έκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων»¹⁷ και χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει κάθε κατασκευασμένη στιγμή ρήξης με την κανονικότητα της καθημερινής ζωής. Δεν είναι δράσεις που θα πρέπει να συγγέουμε με τις performances ή τα happenings, διότι σύμφωνα με τον Ray, ακόμα και αυτά επιβεβαιώνουν μια θεσμική αποδοχή (2009: 90). Τα χαρακτήρισε μάλιστα προσχεδιασμένες εμπειρίες κατά τις οποίες διατηρείται ο διαχωρισμός μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη, ενώ οι «καταστάσεις» θεωρούσε ότι λειτουργούν σαν στιγμές από-αλλοτρίωσης της ζωής που εγείρουν κοινωνικά ερωτήματα. (Raunig, Ray 2009: 89-90). Επρόκειτο, με άλλα λόγια, για διάφορες «φυσικές στιγμές», κατά τις οποίες οι καταστασιακοί παρενέβαιναν και κατασκεύαζαν καταστάσεις που δεν θα μπορούσαν να υπάρχουν κανονικά σε μια καπιταλιστική κοινωνία. Επαναχρησιμοποιώντας προϋπάρχοντα στοιχεία, σε

¹⁷ Ο Debord εισάγει τις «καταστάσεις» επηρεασμένος από αναφορές του Breton και του Sartre. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Debord, G., 1989, «Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale», *Inter : art actuel*, No 44, 1-11, διαθέσιμο στο: <http://id.erudit.org/iderudit/46876ac> και στα ελληνικά βλ. Ντεμπόρ, Γ., 1998, *Έκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων*, μτφ. Ν. Αλεξίου, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

ένα νέο σύνολο, με διαφορετικό νόημα και χαρακτηριστικά (Καλαφάτη 2013: 56), επιχείρησαν να αποδομήσουν ουσιαστικά οτιδήποτε θεωρούνταν μέχρι τότε οικείο και παρηκμασμένο. Γι αυτούς δηλαδή, η τέχνη του μέλλοντος θα ήταν είτε η ανατροπή των καταστάσεων είτε τίποτα.

Για να το επιτύχουν αυτό, χρησιμοποίησαν μέσα στο πλαίσιο της τέχνης και άλλα εργαλεία, όπως για παράδειγμα τη λογική της «μεταστροφής» («détournement»). Πρόκειται για ένα πολιτισμικό εργαλείο για την πάλη των τάξεων (Debord, Wolman 1956), με το οποίο μπορεί κανείς να αντιμετωπίσει το «θέαμα», με τη λογική που παρουσιάζεται μέσα στην «Κοινωνία του Θεάματος». Χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει κάθε πράξη κατά την οποία τα ίδια τα κατακριτέα στοιχεία του συστήματος γίνονται, μέσω του καλλιτέχνη, τα μέσα προπαγάνδας εναντίον του. Είναι, δηλαδή, η «μεταστροφή» κάποιου κατ' εξοχήν καπιταλιστικού χαρακτηριστικού σε κάτι νέο, που έρχεται σε πλήρη ρήξη με την προγενέστερη κατάσταση του. Επρόκειτο για έναν όρο που εμφανιζόταν όλο και περισσότερο από το 1961 και μετά, και σχετίστηκε με την κλιμάκωση των γεγονότων στη Γαλλία τον Μάη του '68. Το «détournement» λειτούργησε πολλές φορές ως εργαλείο κατασκευής καταστάσεων και με τη χρήση του ανακάλυπτε κανείς νέα ταλέντα και πτυχές της καθημερινότητάς του. Παρόλα αυτά, ο Debord αρχικά είχε αναφέρει ότι η συγκεκριμένη θεωρία δεν τους ενδιαφέρει, αλλά είδαν ότι συνδέεται με όλα τα δομικά στοιχεία της προ-καταστασιακής περιόδου και γι αυτό θεώρησαν τον εμπλουτισμό της αναγκαίο (Debord, Wolman 1956).

Εκτός από την «μεταστροφή», οι καταστασιακοί χρησιμοποίησαν και άλλα εργαλεία προκειμένου να έρθουν σε αντίθεση ή και σε ρήξη με το υπάρχον σύστημα. Εισήγαγαν, για παράδειγμα, τον όρο «περιπλάνηση» ή «εκτροπή» («derive»), ο οποίος υποδηλώνει ένα είδος περάσματος από την μια ατμόσφαιρα στην άλλη με σκοπό την αναζήτηση ιδιαίτερων ανθρώπων ή καταστάσεων (Debord 1989: 9). Επιπλέον, μέσα σε αυτή τους την αναζήτηση και την προσπάθεια σύνδεσης της ζωής με την τέχνη, αποκήρυξαν σε έναν βαθμό την αυτονομία της δεύτερης, επιζητώντας τη λεγόμενη «αναίρεση» ή «άρση» («dépassement») της τέχνης. Μέσω αυτού, η τέχνη θα εξελισσόταν σε κάτι άλλο, καινούργιο, το οποίο θα ήταν ένα με τη ζωή και θα μπορούσε να γίνει το εργαλείο ανατροπής όλων των χωροχρονικών συμβάσεων (εικόνα

11). Σε γενικές γραμμές, οι καταστασιακοί κράτησαν μια ξεκάθαρη στάση σε σχέση με το σύστημα και τους θεσμούς του. Ήταν πραγματικοί επικριτές της οποιασδήποτε θεσμοθετημένης σύμβασης αποτελούσε προϊόν του καπιταλισμού και επεδίωκαν ανοιχτά την ανατροπή της, μέσω διαφόρων δράσεων που λειτουργούσαν σε ανεξάρτητη βάση.

Η Καταστασιακή Διεθνής αποτέλεσε το πλέον ριζοσπαστικό κίνημα που θέλησε να δείξει την αντίθεσή της στους θεσμούς και το σύστημα και επηρέασε τους καλλιτέχνες της θεσμικής κριτικής όσο κανείς. Προτού, ωστόσο, κλείσουμε αυτό το κεφάλαιο, θα αναφερθούμε σε ένα ακόμη ρεύμα. Πρόκειται για το Fluxus (1959-1978), ψυχή του οποίου υπήρξε ο λιθουανός καλλιτέχνης George Maciunas¹⁸. Ξεκινώντας από ευρωπαϊκό έδαφος, κατέληξε να αποτελεί μια διεθνή συνεργασία καλλιτεχνών από όλα τα πεδία και τα μέρη της γης. Το Fluxus μπορεί να μεταφραστεί ως «κίνηση» ή «ροή» και κυριότερος στόχος του ήταν η αλλαγή της σχέσης του καλλιτέχνη με το κοινό. Οι εκφραστές του επεδίωκαν να υπάρχει ισότητα μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη και να μη διαχωρίζεται ο «εκτελεστής» από το ακροατήριο. Με αυτόν τον τρόπο κατέκριναν ορισμένες προσπονητές πρακτικές του «κόσμου της τέχνης» και έδιναν περισσότερη δύναμη στο κοινό, αλλά και στον καλλιτέχνη (Dempsey 2002).

Επίσης, τους απασχόλησε και το ζήτημα της λεγόμενης «υψηλής τέχνης», καθώς και ποια είναι τα όρια αυτού του θεσμοθετημένου είδους τέχνης με τον προντουκτιβισμό (εικόνα 12). Ήθελαν, για παράδειγμα, τα δικαιώματα του έργου τέχνης να πάψουν να είναι ατομικά, ώστε να προωθήσουν ένα πιο συλλογικό τρόπο σκέψης που θα περιόριζε ταυτόχρονα και το «εγώ» του δημιουργού. Με λίγα λόγια «οι καλλιτέχνες του Fluxus έδωσαν μια διαλεκτική απάντηση στην εγγενή παραδοσιαρχία και την έμμεση αισθητικοποίηση της πραγματοποίησης, διαλύοντας τόσο τα καλλιτεχνικά είδη, όσο και την κεντρικότητα του αντικειμένου του ready-made» (Foster κ.α.

¹⁸ Ουσιαστικό το όνομα Fluxus προέκυψε το 1962, όταν ο Maciunas διοργάνωσε μια συναυλία με τίτλο «Fluxus Internationale Festspiele neuester Musik» (μπορεί να μεταφραστεί ως «Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής Fluxus»). Εκτός από αυτόν όμως, ο οποίος εμπνεύστηκε και το όνομα του ρεύματος, υπήρξαν πολλοί καλλιτέχνες οι οποίοι έδρασαν στο πλαίσιο του Fluxus. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους: Yoko Ono, Ben Vautier, Joseph Beuys, John Cage, Robert Filioiu, Nam Jun Paik, Daniel Spoerri και Claes Oldenburg.

2009: 461). Αποτέλεσε τελικά ένα είδος έκφρασης μεταξύ τέχνης και ψυχαγωγίας, που επεδίωξε παράλληλα να καταδείξει ή να υποσκάψει την «πολυτιμότητα» της τέχνης (Kellein 1995: 135).

Αυτό θέλησαν να το εκφράσουν μέσα από εφήμερες δράσεις, οι οποίες είχαν στοιχεία από το Assemblage, την Body Art, το Environment και τα happenings. Επιπλέον, επιλέγοντας η τέχνη τους να ασχολείται με την παραγωγή εμπειριών και όχι προϊόντων, ήθελαν να διαλύσουν τις παραδοσιακές συμβάσεις και να δείξουν τόσο τους καλλιτεχνικούς όσο και τους κοινωνικοπολιτικούς προβληματισμούς τους. Όπως παρατηρούν σύγχρονοι ιστορικοί

«το Fluxus θεωρούσε τόσο το πλαίσιο, όσο και τις επινοήσεις παρουσίασης, με την τυπογραφία και το γραφικό σχεδιασμό τους, γλώσσες αφεαυτές, και όχι απλώς χωριστούς και κατώτερους φορείς μιας γλώσσας, που προσλαμβάνει την ανώτερη μορφή της 'τέχνης'. Με αυτόν τον τρόπο εξίσωνε το έργο με το πλαίσιο, το αντικείμενο με τον περιέκτη.»

(Foster κ.α. 2009: 458)

Η εν λόγω εξίσωση που γίνεται, μοιάζει να έχει διττή σημασία. Από τη μια πλευρά καθιστά αυτόματα θεσμοθετημένο οτιδήποτε είναι έργο τέχνης, ενώ από την άλλη υποδηλώνει ότι και το πλαίσιο έχει τόση σημασία όση και το ίδιο το έργο.

Παρόλο που το Fluxus ασχολήθηκε με ζητήματα περί θεσμών και τέχνης όμως, δεν μπορούμε να πούμε ότι άσκησε «επίσημα» θεσμική κριτική. Υπάρχουν βέβαια και εδώ οι επιρροές από το Dada, καθώς και μια χρονική σύμπτωση με τη θεσμική κριτική, αλλά η σχέση τους είναι μόνο έμμεση. Μάλιστα, στη σχετική βιβλιογραφία, η αναφορά στο Fluxus ως προάγγελο ή συγγενές κίνημα της θεσμικής κριτικής είναι ιδιαίτερα σπάνια, μιας και η συχνότερη σύνδεση γίνεται με τους καταστασιακούς. Επειδή όμως εντοπίζονται ορισμένα κοινά στοιχεία και αναζητήσεις, θεωρήθηκε σκόπιμο να αναφερθεί εδώ, έστω συνοπτικά, μιας και η παρουσία του σίγουρα δεν θα πέρασε απαρατήρητη από τους καλλιτέχνες της θεσμικής κριτικής.

2.3 Θεωρητικές βάσεις

Εκτός από τα προδρομικά κινήματα ή τους καλλιτέχνες, αλλά και τους κύριους εκπροσώπους της θεσμικής κριτικής πρακτικά, δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναφερθούμε και στις σχετικές με το αντικείμενο θεωρητικές προσεγγίσεις. Δεν πρόκειται για θεωρίες που στοιχειοθετούν τη θεσμική κριτική, όμως θέτουν τις βάσεις για να ειπωθεί με μια νέα οπτική γωνία ο θεσμός. Μέσα από τις παρατηρήσεις αυτών των μελετητών, φανερώνεται μια καινούργια συνθήκη του έργου τέχνης που σχετίζεται με τη θεσμική του λειτουργία. Ορίζοντας το σύγχρονο «κόσμο της τέχνης», έθεσαν ουσιαστικά το ζήτημα της θεσμοθετημένης πλευράς του και με τα κείμενά τους έδωσαν το έναυσμα για περαιτέρω μελέτη και εικαστική έκφραση. Έτσι, παρόλο που οι ίδιοι δεν μίλησαν άμεσα για θεσμική κριτική, αποτέλεσαν ένα σημαντικό στήριγμα για όσους επεδίωξαν να το κάνουν στη συνέχεια.

Ας ξεκινήσουμε χρονολογικά με τον Arthur Danto (1924-2013), ο οποίος υπήρξε κριτικός τέχνης και φιλόσοφος και ήταν εκείνος που εισήγαγε τον όρο «Artworld» («κόσμος της τέχνης»), στο ομώνυμο άρθρο του 1964 που δημοσιεύτηκε στο «The Journal of Philosophy». Αφορμή στάθηκαν τα γνωστά πλέον «Κουτιά Μπρίλλο» (εικόνα 13) του Andy Warhol, αλλά και τα διαδεδομένα ready-mades του Duchamp. Μιλώντας για τον «κόσμο της τέχνης», περιέγραψε ουσιαστικά ένα σύνολο ανθρώπων το οποίο έχει γνώση των απαραίτητων κανόνων που απαιτούνται ώστε να μπορεί κάποιος να αποκωδικοποιήσει κάτι ως τέχνη. Αναγνώρισε με αυτόν τον τρόπο ότι υφίσταται ένας συγκεκριμένος θεσμός, μέσα στον οποίο δημιουργείται, λειτουργεί και αναδεικνύεται ένα έργο τέχνης. Έτσι, με την έννοια «κόσμος της τέχνης», εξήγησε ουσιαστικά ότι όταν υπάρχει το κατάλληλο πλαίσιο για να στηρίξει ότι κάτι είναι τέχνη, τότε είναι.

Λίγα χρόνια αργότερα, ήρθε ένας ακόμη φιλόσοφος να συμφωνήσει με την εν λόγω θεωρία, προσθέτοντας και τις δικές του παρατηρήσεις πάνω στο θέμα. Πρόκειται για τον George Dickie (1926-), ο οποίος πρώτα με το «Defining Art», που δημοσίευσε το 1969 στο «American Philosophical Quarterly» και

στη συνέχεια με το «Art and the Aesthetic: an institutional analysis» του 1974, ήρθε να συμβάλει στη μελέτη των θεσμών σε σχέση με την τέχνη. Αναφέρθηκε και αυτός στον «κόσμο της τέχνης» σαν ένα σύνολο ανθρώπων που αποτελούν έναν συγκεκριμένο κοινωνικοοικονομικό κύκλο, αλλά τον αντιλήφθηκε περισσότερο ως ένα σύνολο τέτοιων συστημάτων. Θεώρησε δηλαδή ότι δεν πρόκειται μόνο για μια ομάδα, αλλά ότι δημιουργείται ουσιαστικά από όλα τα συστήματα του «κόσμου της τέχνης» και είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο ένα έργο τέχνη παρουσιάζεται ως τέτοιο (Dickie 1974). Με λίγα λόγια, υποστήριξε ότι ολόκληρος ο «κόσμος της τέχνης» είναι ουσιαστικά ένας θεσμός, αφού αποτελεί ο ίδιος μια παγιωμένη πρακτική. Έτσι, με τη δική του λογική, οποιαδήποτε δραστηριότητα σχετίζεται με κάτι καθιερωμένο (ή παραδοσιακό) μπορεί να χαρακτηριστεί «θεσμική», κάτι που αφήνει ελάχιστα περιθώρια εξωθεσμικής δραστηριότητας.

Τόσο οι θεωρίες του Danto όσο και του Dickie υπήρξαν ιδιαίτερα σημαντικές για την πορεία της θεσμικής κριτικής ανά τα χρόνια. Στον αντίποδα όμως, με τον καιρό προέκυψαν και μελέτες που είτε αντιτίθενται, είτε σχολιάζουν το εν λόγω είδος τέχνης, επισημαίνοντας σημεία που θεωρούν ανεπαρκή ή χρειάζονται περαιτέρω διευκρινήσεις. Επιγραμματικά, αναφέρονται ορισμένοι ερευνητές, τους οποίους μεταξύ άλλων τους απασχόλησε για ένα διάστημα και η προσέγγιση της θεσμικής κριτικής. Σε αυτό το πλαίσιο ο Ted Cohen το 1973 αναρωτήθηκε για το πώς εκτιμάται κάτι ως έργο τέχνης και υπό ποιες προϋποθέσεις, ο Monroe Beardsley το 1976 για τα όρια των θεσμών στη δημιουργία του έργου, ο Richard Wollheim το 1987 για τους λόγους που κάτι χαρακτηρίζεται ως έργο τέχνης, και ο Noël Carroll το 1994 για την απουσία του ορισμού του τι είναι έργο τέχνης από τη θεσμική θεωρία. Οι περισσότεροι από αυτούς εξέφρασαν κάποιες γενικές απόψεις ή ανησυχίες σχετικά με την ευρύτερη έννοια του θεσμού και δεν επικεντρώθηκαν τόσο στην τέχνη, γι αυτό και αναφέρονται εδώ συνοπτικά.

Κεφάλαιο 3: Τάσεις και μορφές της θεσμικής κριτικής διαχρονικά

3.1 Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

Όπως αναφέραμε ήδη και παραπάνω, η πρώτη φάση της θεσμικής κριτικής ξεκίνησε τη δεκαετία του 1960, τόσο στις Η.Π.Α. όσο και στην Ευρώπη. Πρόκειται για μια εποχή αναβρασμού που επέφερε ανακατατάξεις γενικότερα στην κοινωνία, αλλά και ειδικότερα στο πεδίο της τέχνης. Ήταν μια περίοδος επαναστατικών ιδεών και ριζοσπαστικών αλλαγών, με την ένταση να κορυφώνεται το Μάη του '68. Η συγκεκριμένη δεκαετία αποτέλεσε σημείο καμπής για τον ρατσισμό, τα δικαιώματα των γυναικών, των ομοφυλόφιλων, καθώς και για κάθε ελευθερία του ανθρώπου. Την ώρα όμως που ο Μάρτιν Λούθερ Κίνγκ διακήρυττε την ισότητα μεταξύ της λευκής και της μαύρης φυλής, μαινόταν ακόμα ο πόλεμος στο Βιετνάμ. Ταυτόχρονα, ενώ βλέπουμε την εξάπλωση αριστερών ιδεών και πεποιθήσεων στην Ευρώπη, ή το κίνημα των χίπις στην Αμερική, από την άλλη βρισκόμαστε σε έντονο ψυχροπολεμικό κλίμα και στη Γερμανία ανεγείρεται το τείχος του Βερολίνου. Η δεκαετία του 1960 αποτέλεσε μια περίοδο αντιθέσεων, κατά την οποία η ειρήνη και ο πόλεμος, η προοδευτική και η οπισθοδρομική σκέψη συνυπήρχαν.

Τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα ήταν πολλά και σημαντικά, επηρεάζοντας με τη σειρά τους όλα τα είδη καλλιτεχνικής έκφρασης, από την μουσική μέχρι τη γλυπτική. Μην ξεχνάμε ότι διανύαμε την εποχή του μοντέρνου και των πρωτοποριών, όπου τα καλλιτεχνικά κινήματα εναλλάσσονταν ταχύτερα από ποτέ και η πρόκληση και η καινοτομία αποτελούσαν τα θεμελιώδη ζητούμενα. Από πολλά κινήματα των εικαστικών τεχνών προβαλλόταν ήδη η εικόνα ενός καλλιτέχνη που είναι ανεξάρτητος και δεν ενστερνίζεται τις κοινωνικές συμβάσεις, κάτι που ήθελε να επικοινωνήσει και στον κόσμο. Επίσης, η συζήτηση περί ένωσης της ζωής με την τέχνη ήταν πιο επίκαιρη από ποτέ και αποτέλεσε ζητούμενο κάποιων *avant-garde* της εποχής. Εξαιτίας όλων των αναζητήσεων που είχαν προκύψει, στην τέχνη είχαν αποδοθεί ανανεωτικές και επαναστατικές δυνάμεις, καθώς και η ικανότητα της κριτικής απέναντι στο οτιδήποτε. Έτσι, έγινε και το επόμενο βήμα και οι καλλιτέχνες αντέδρασαν απέναντι στους χώρους που τους φιλοξενούσαν μέχρι τότε.

Σχεδόν οποιαδήποτε άλλη απόπειρα πρωτοποριακής σκέψης, είχε ήδη γίνει πράξη με τον έναν ή τον άλλο τρόπο και θεωρούταν θεσμικά αποδεκτή. Επιπλέον, από το 1960 και μετά τα μουσεία και οι διάφοροι φορείς τέχνης φαίνεται να χάνουν σιγά σιγά την επιρροή τους σε ένα μέρος της αστικής τάξης, μιας και άρχισε να γίνεται φανερό ότι στόχος τους δεν είναι μόνο η επιμόρφωση αλλά και η κατανάλωση.

Μέσα σε αυτό το κλίμα προέκυψαν και εικαστικές τάσεις που είχαν συγγενείς αναζητήσεις με τη θεσμική κριτική, ή και περιπτώσεις ορισμένων καλλιτεχνών που μεταπήδησαν από τη μια στην άλλη. Θα αναφερθούμε σε τρία τέτοιου είδους ρεύματα, που έδρασαν κυρίως τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 και το καθένα σχετίζεται με το δικό του τρόπο με τη θεσμική κριτική. Ένα από αυτά είναι ο μινιμαλισμός, στο πλαίσιο του οποίου το έργο τέχνης αποτελείται μόνο από τα απολύτως απαραίτητα μορφολογικά του χαρακτηριστικά. Εξαιτίας αυτών των αναζητήσεων, το ρεύμα άρχισε να καθιστά ορατό το ίδιο το μουσείο και τους εκθεσιακούς χώρους γενικότερα, κάτι που βλέπουμε να συνδέεται και με τις πρώτες αναζητήσεις της θεσμικής κριτικής. Και στις δύο περιπτώσεις οι καλλιτέχνες θέλησαν με αυτόν τον τρόπο να αφυπνίσουν τον θεατή και να τον προβληματίσουν για την ίδια την υπόσταση του μουσείου ως τέτοιο. Επίσης, πρέπει να γίνει αναφορά και στη Land Art, μιας κι ένας από τους βασικότερους στόχους αυτού του ρεύματος ήταν η έξοδος από το μουσείο. Πέρα από το γεγονός ότι κάποιοι land artists ενεπλάκησαν έντονα με τη θεσμική κριτική ως εικαστική έκφραση κατά τη δεκαετία του 1960 (π.χ. Robert Smithson), στο πλαίσιο της Land Art επιδιώχθηκε η πραγματοποίηση εκθέσεων ανεξάρτητα και έξω από εκθεσιακούς χώρους, προκειμένου να γίνει σαφής η αντίθεσή της στις πολιτικές τους. Επιπλέον, δεν πρέπει να παραλείψουμε την εννοιολογική τέχνη («conceptual art»), η οποία αμφισβήτησε ανοιχτά τις δομές του «κόσμου της τέχνης», την εμπορευματοποίησή του και τον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη. Κάποιοι καλλιτέχνες μάλιστα, που αργότερα θεωρήθηκαν βασικοί εκπρόσωποι της θεσμικής κριτικής της δεύτερης γενιάς, ξεκίνησαν ως εννοιολογικοί καλλιτέχνες (πχ. Renée Green και Mark Dion).

Με το τέλος της δεκαετίας του 1970 όμως, αρκετοί μελετητές βιάστηκαν να πουν ότι η θεσμική κριτική έκανε τον κύκλο της. Είναι γεγονός ότι από το

1980 και μετά άλλαξαν πολύ τα δεδομένα και ενδεχομένως κάποιοι να θεώρησαν ότι ορισμένες πρακτικές δεν μπορούσαν να συμβαδίσουν με τα γεγονότα. Εδώ, η κυριότερη ίσως διαφορά είναι η ξέφρενη ανάπτυξη της τεχνολογίας, η οποία εκτοξεύτηκε από εκείνη την περίοδο και ύστερα. Από τότε ξεκίνησε να είναι προσβάσιμη σε πολύ μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού και ο υπολογιστής μπήκε πλέον σε όλο και περισσότερα σπίτια. Εκείνη τη δεκαετία διακρίνονται τα πρώτα σημάδια παγκοσμιοποιημένης οικονομίας, που έγιναν εμφανή με την ταχύτητα διάδοσης της πληροφορίας, αλλά και ανησυχητικές ενδείξεις οικονομικής ύφεσης ειδικά στις Η.Π.Α. Είναι βασικά η εποχή της παγίωσης του νεοφιλελευθερισμού, γεγονός που επέφερε αλλαγές στις διμερείς σχέσεις ανά τον κόσμο. Αργά αλλά σταθερά βελτιώθηκαν οι σχέσεις Η.Π.Α. και Ρωσίας, ενώ ταυτόχρονα προστέθηκαν νέα κράτη στην Ευρωπαϊκή Ένωση (όπως η Ελλάδα το 1981), η οποία επεκτάθηκε και εδραίωσε την παρουσία της. Με το τέλος της δεκαετίας του 1980, η πτώση του τείχους Βερολίνου σηματοδότησε και το τέλος του διχασμού στο σύγχρονο δυτικό κόσμο.

Την ίδια εποχή πλήθυναν αισθητά οι διάφορες μορφές και υποκατηγορίες τέχνης, οι οποίες διαφοροποιούνται άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο, προσφέροντας όμως μια μεγάλη ποικιλία επιλογών. Η μουσική, για παράδειγμα, γεννούσε συνεχώς νέα είδη που θα επηρεάσουν καταλυτικά τις εξελίξεις (πχ. ροκ, μέταλ, πανκ κ.τ.λ.). Επίσης, τότε εξαπλώθηκε και η τέχνη του γκράφιτι και της street art όσο ποτέ άλλοτε, μετατρέποντας το δημόσιο χώρο σε δυνητικό καμβά. Ακόμη, αυτό το διάστημα γράφτηκαν και αρκετά σπουδαία πολιτικά κείμενα που άλλαξαν τα δεδομένα στις ανθρωπιστικές επιστήμες (πχ. θεωρίες των Gramsci, Althusser, Benjamin και Adorno). Τέθηκαν μέσω αυτών οι βάσεις για τη σύνδεση των πολιτιστικών σπουδών με τους νόμους της αγοράς και του καπιταλισμού, καθώς και για τη συνειδητοποίηση του ρόλου της εικαστικής έκφρασης στη σύγχρονη κοινωνία. Έτσι, πολλά από αυτά βρήκαν εφαρμογές στο πεδίο της τέχνης, με αποτέλεσμα να επηρεάσουν τη συνείδηση του καλλιτέχνη και κατ' επέκταση την εικαστική παραγωγή. Σε αυτό το πλαίσιο, επαναπροσδιορίστηκε και η θεσμική κριτική, που εστίασε περισσότερο στις διαδραστικές ιδιότητες της τέχνης και σε πιο επικοινωνιακούς τρόπους έκφρασης, όπως η performance.

Οι καλλιτέχνες επομένως, προσπάθησαν να μην μείνουν στην κριτική των θεσμών ανεξάρτητα από το κοινό, αλλά επιδίωξαν να προσεγγίσουν τον θεατή, κοινοποιώντας του την κατάσταση που τους προβλημάτιζε.

Η δεύτερη γενιά είχε συνειδητοποιήσει ότι στην ουσία δεν μπορούσε να αποστασιοποιηθεί από τους θεσμούς, κάτι το οποίο καλείτο αναγκαστικά να αποδεχτεί. Οπότε αποφάσισε να χρησιμοποιήσει τις ιδιότητές τους, όσο το δυνατόν γινόταν προς το δικό της όφελος. Γι' αυτό το λόγο θεωρήθηκε και τόσο σημαντική τότε η προβολή της ίδιας της διαδικασίας, ώστε το κοινό να μην βρίσκεται πλέον έξω από την κατάσταση. Με άλλα λόγια, επειδή η λογική του ενός κινήματος που διαδέχεται το άλλο, υιοθετώντας συνήθως μια αντίθετη στάση, θεωρούνταν δεδομένη, οι καλλιτέχνες της θεσμικής κριτικής εκείνη την περίοδο αποφάσισαν να λειτουργήσουν πιο αυτοκριτικά. Ήθελαν να αλλάξουν αυτή τη στερεοτυπική αντίληψη, μεταξύ άλλων, ώστε να αποστασιοποιηθούν από τη λογική του μοντέρνου. Έτσι, αποφάσισαν να αντιμετωπίσουν κριτικά την ίδια την κατάσταση στην οποία βρίσκονταν, κάνοντάς την το ίδιο τους το αντικείμενο. Στο τέλος όμως, πλήθυναν οι φωνές που ήθελαν την πραγματική κριτική απέναντι στους θεσμούς να μην υφίσταται, μιας και διανύαμε την περίοδο της θεσμοθέτησης των πάντων.

Με τη δεύτερη γενιά καλλιτεχνών να έχει συνειδητοποιήσει καλύτερα τις δυνατότητες, αλλά και τα όρια της θεσμικής κριτικής, έγινε πιο ορατός από ποτέ ο βαθμός επιρροής που διέθεταν οι θεσμοί εντός του κοινωνικού συνόλου. Παρόλα αυτά, η προσπάθεια αυτή δεν σταμάτησε ποτέ ουσιαστικά και μπορούμε να πούμε ότι συνεχίζεται μέχρι και σήμερα. Από το 2000 και μετά ενδεχομένως να αναδύθηκε και μια τρίτη γενιά καλλιτεχνών που επιδιώκουν να χρησιμοποιήσουν εργαλειακά τη θεσμική κριτική, αλλά με νέα μέσα και άλλα εναύσματα αυτή τη φορά. Σίγουρα καταλυτικό ρόλο παίζει τώρα πια το διαδίκτυο και η δράση μέσω αυτού, ως πιο ανεξάρτητο μέσο. Επίσης, δεν γίνεται να αγνοηθεί η παγκόσμια οικονομική κρίση, η οποία ίσως αποδεικνύει προφανέστερα την ανεπάρκεια των θεσμών. Αν θεωρήσουμε έτσι ότι υπάρχει και μια τρίτη γενιά καλλιτεχνών που δρουν στις μέρες, μένει να φανεί τι πορεία θα διαγράψει το έργο τους και αν θα έχει πιο απτά αποτελέσματα, σε σχέση με τους στόχους που έχουν τεθεί ήδη από τους προκατόχους τους.

3.2 Η πρώτη γενιά (1960-1970)

Η πρώτη γενιά καλλιτεχνών ήταν εκείνη που εισήγαγε την θεσμική κριτική ως εικαστική έκφραση και παρουσίασε τους ανάλογους προβληματισμούς στον «κόσμο της τέχνης». Αρχή αποτέλεσε η συνειδητοποίηση της οικονομικής και συμβολικής εκμετάλλευσης των έργων από τους κάθε είδους θεσμούς της τέχνης, από τους οποίους και προσπάθησαν να αποστασιοποιηθούν στη συνέχεια οι καλλιτέχνες. Σε πρώτη φάση, ήθελαν να αναλύσουν αλλά και να φανερώσουν τις θεσμικές πρακτικές που ακολουθούνταν από τα μουσεία, τις γκαλερί και τους γενικότερα. Διερεύνησαν με κριτική ματιά τις πρακτικές τους, με στόχο να αλλάξει η οπτική γωνία από την οποία βλέπει ο κόσμος τα πράγματα και να εμπλέξουν και την κοινωνία στις διαδικασίες που ακολουθούνταν εντός του «κόσμου της τέχνης». Οι καλλιτέχνες συνειδητοποίησαν ότι οι θεσμοί που καθορίζουν τις συνθήκες της πολιτισμικής κατανάλωσης, είναι αυτοί μέσα στους οποίους η καλλιτεχνική παραγωγή μετατρέπεται σε εργαλείο ιδεολογικού ελέγχου και πολιτιστικής νομιμοποίησης (Buchloh 1990: 143). Για να μπορέσουν, επομένως, να κάνουν κάτι γι αυτό, ήθελαν πρώτα να προβάλουν τη σχέση αγοράς-τέχνης στην κοινωνία, προκειμένου να γίνει κατανοητή η στάση τους.

Στη δεκαετία του 1960, οι καλλιτέχνες ξεκίνησαν να κατακρίνουν την υποτιθέμενη «ουδετερότητα» των θεσμών, τόσο όσο αφορά στην επιλογή των έργων τέχνης, όσο και στις πολιτικές που κρύβονται πίσω από αυτές. Προσπάθησαν να αναθεωρήσουν την ίδια τους τη συμπεριφορά σε σχέση με το μουσείο, συνυπολογίζοντας και το οικονομικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονταν, πιστεύοντας ότι το κοινό θα συμμεριζόταν τον προβληματισμό τους και στη συνέχεια θα επηρέαζε και τους θεσμούς. Σε πρώτη φάση, ήθελαν να εξυγιάνουν τους θεσμούς κι αυτό πίστευαν ότι θα συνέβαινε αν εξέθεταν στον κόσμο τι πραγματικά γινόταν εντός τους (Alberro, Stimson 2009: 14). Προκειμένου να πετύχουν το σκοπό τους, άσκησαν κριτική, είτε αρνούμενοι τους θεσμούς γενικά, είτε προσπαθώντας να οικοδομήσουν εναλλακτικούς, είτε συμμετέχοντας κριτικά στους πλέον διαδεδομένους για να κάνουν αισθητή την παρουσία τους. Επεδίωξαν να αμφισβητήσουν τον εξουσιαστικό ρόλο των φορέων τέχνης, όχι χρησιμοποιώντας τη θεσμική κριτική σαν

πρόσχημα, αλλά εισάγοντάς την σαν κοινωνικό κίνημα, το οποίο θα έθιγε τις καπιταλιστικές τους πρακτικές. Εδώ εντοπίζουμε και τις επιρροές από την Σχολή της Φρανκφούρτης και ειδικότερα από τις ιδέες του Marcuse¹⁹, ο οποίος μεταξύ άλλων είχε μιλήσει και για μια κοινωνία όπου οι θεσμοί δεν θα ήταν πλέον αναγκαίοι.

Με αφορμή τέτοιου είδους απόψεις, οι καλλιτέχνες άλλαξαν σταδιακά τη στάση τους απέναντι στους παγιωμένους τόπους έκθεσης και άρχισαν να δρουν παράλληλα με τον «επίσημο» χώρο της τέχνης. Ορισμένοι μάλιστα, απέφευγαν μέχρι και να εκθέτουν εντός τους, θέλοντας να δείξουν την απαξίωσή τους στις καθιερωμένες πρακτικές που ακολουθούνταν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ αποτελούν οι καλλιτέχνες της Land Art, οι οποίοι άφηναν τα έργα τους προς θέαση στο ίδιο το περιβάλλον που σχετιζόταν με την παραγωγή τους, δηλαδή στην ύπαιθρο. Αργότερα ο ιστορικός Jean-Marc Poinsot (1948-), χρησιμοποίησε τον όρο «άρνηση έκθεσης» («un déni d' exposition»/ «exhibition denial»), για να περιγράψει αυτήν την επιλογή των καλλιτεχνών (Poinsot 1999). Περίπου τη δεκαετία του 1970, υπήρχε ήδη μια πιο ευρεία επίγνωση του γεγονότος ότι, οι ίδιοι οι καλλιτέχνες θεσπίζουν τις διάφορες σχέσεις με το έργο τέχνης και μπορούν να επέμβουν και στον τρόπο έκθεσής του. Τότε εμφανίστηκαν και διάφορα περιοδικά κριτικής θεωρίας, που προσπάθησαν να συμβάλλουν προς αυτήν την κατεύθυνση²⁰. Παρόλα αυτά, το 1972, με την Documenta 5, είναι εμφανής η θεσμική αποδοχή της εννοιακής τέχνης, κάτι που αποτελεί αδιαμφισβήτητο δείγμα της ικανότητας των θεσμών και των μηχανισμών της τέχνης να απορροφούν το καθετί. Σαν αποτέλεσμα, οι καλλιτέχνες συνειδητοποίησαν τους περιορισμούς που υπήρχαν στο συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο και κατανόησαν την ανάγκη για πιο δραστικές λύσεις, που θα στόχευαν είτε στην αλλοίωση και στην ανανοηματοδότηση, είτε ακόμα και στην κατάργηση των θεσμών.

¹⁹ Ο Herbert Marcuse (1898-1979) ήταν γερμανός φιλόσοφος και πολιτικός επιστήμονας, ο οποίος συνδέθηκε με τη Σχολή της Φρανκφούρτης. Στο θεωρητικό του έργο επέκρινε κατά βάση τον καπιταλισμό, καθώς και ποικίλες έννοιες που σχετίζονταν με το συγκεκριμένο σύστημα (πχ. υλισμός, κατανάλωση, έλεγχος κτλ).

²⁰ Μερικά από αυτά είναι: Interfunktionen (Γερμανία), Macula (Γαλλία), Screen (Ηνωμένο Βασίλειο), October (Η.Π.Α.), New German Critique (Γερμανία), m/f (Ηνωμένο Βασίλειο), Camera Obscura (Η.Π.Α.), Differences (Η.Π.Α.), Critical Inquiry (Η.Π.Α.), και Representations (Η.Π.Α.).

Για να μιλήσουμε όμως με τα πλέον διαδεδομένα παραδείγματα, θα πρέπει να ξεκινήσουμε χρονολογικά με το «Artist Placement Group» (ή «APG») που εμφανίστηκε στο Λονδίνο το 1965 (εικόνα 14). Επρόκειτο για μια ομάδα καλλιτεχνών²¹, η οποία παρόλο που ουσιαστικά έμεινε εντός του θεσμού της τέχνης, προσπάθησε να αποστασιοποιηθεί όσο γινόταν από γκαλερί, μουσεία, και ακαδημίες. Προήγαγε τη συμμετοχικότητα και τα μη ιεραρχικά πρότυπα, χωρίς να έχει απαραίτητα πάντοτε στόχο την εικαστική δημιουργία. Κατά βάση, αυτό που έκαναν ήταν να τοποθετούν καλλιτέχνες σε δημόσια ιδρύματα για να συνεργάζονται με τους εκάστοτε υπαλλήλους και να μπορούν να επεμβαίνουν άμεσα στα γεγονότα με πολιτικοποιημένες προτάσεις. Η φύση αυτού του εγχειρήματος, φυσικά, δεν μπορούσε να γίνει κατανοητή από τους θεσμούς, αφού το «APG» επιχειρούσε έτσι να δείξει ότι υφίστανται και εναλλακτικοί τρόποι εργασίας. Ταυτόχρονα, αναδείκνυε μια νέα οπτική της τέχνης, επειδή την ενέτασσε σε ένα πλαίσιο που θεωρούνταν ξέχωρο από αυτή. Μετέτρεπε δηλαδή ουσιαστικά τον χώρο τέχνης, σε μια ζώνη κοινωνικής έρευνας (Rasmussen 2009: 43). Συνολικά, προσπάθησαν να μιλήσουν για την κοινωνική λειτουργία της τέχνης, αντιδρώντας τόσο στην αυτοαναφορικότητά της, όσο και στην απομόνωση του καλλιτέχνη.

Σε παρόμοια κατεύθυνση κινήθηκε και το «Art Workers Coalition» (ή «AWC»), που ξεκίνησε τη δράση του το 1969 στη Νέα Υόρκη. Όπως και το «APG», έτσι κι αυτοί δεν αποκόπηκαν ιδιαίτερα από τους θεσμούς, παρόλο που κατέκριναν τις καταπιεστικές πρακτικές τους. Επίσης και οι δύο ομάδες έδωσαν πολιτική χροιά στην τέχνη και προσπάθησαν να αλλοιώσουν το σύστημα εκ των έσω (εικόνα 15). Σημαντικό έναυσμα γι αυτό, αποτέλεσαν ορισμένα έντονα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα, όπως για παράδειγμα ο πόλεμος στο Βιετνάμ, που πυροδότησε μια μαζική κινητοποίηση στους κόλπους των καλλιτεχνών, οι οποίοι έστω και τελευταία στιγμή άρχισαν να συνδέουν την τέχνη με την πολιτική. Στη συνέχεια, το «AWC» ζήτησε τη συμμετοχή των καλλιτεχνών στη διοίκηση των επίσημων φορέων που ασχολούνταν με την τέχνη, καθώς και μεταρρυθμίσεις που θα επέφεραν

²¹ Τα πιο γνωστά μέλη της ομάδας είναι οι: John Latham, Barbara Stevini, Jeffrey Shaw, και Barry Flanagan

αλλαγές στην πολιτικής τους. Σε γενικές γραμμές, κύρια ενασχόλησή τους παρέμειναν τα μουσεία, τα οποία θεωρούσαν ότι ήταν το πρώτο στάδιο για μια συνολική ανακατάταξη στον «κόσμο της τέχνης».

Εκτός από αυτές τις ομάδες καλλιτεχνών, που προσπάθησαν να οργανώσουν συλλογικά τη δράση τους, οι κυριότεροι (αναγνωρισμένοι πλέον) εκπρόσωποι της θεσμικής κριτικής έδρασαν ατομικά. Ο Βέλγος Marcel Broodthaers (1924-1976), ήταν από τους πρώτους που αντιλαμβανόταν και τόνιζε συνεχώς τη λειτουργία του μουσείου ως θεσμό. Είχε πλήρη συνείδηση του ρόλου της βιομηχανίας της κουλτούρας μέσα στο κοινωνικό σύνολο, εντός της οποίας υποστήριζε ότι δεν υπάρχει πλέον καμία ανοχή όσο αφορά στην «ανομοιογένεια στο πλαίσιο της διαδικασίας διαφοροποίησης των διαφόρων πολιτιστικών σφαιρών» (Foster κ.α. 2009: 553). Είχε μάλιστα προβλέψει, ότι αυτός ο μηχανισμός του συστήματος θα μπορέσει στο μέλλον να χρησιμοποιήσει έργα όπως τα δικά του, ενσωματώνοντάς τα στο καταναλωτικό πλαίσιο. Στην προσπάθειά του να είναι κριτικός απέναντι στους θεσμούς της τέχνης, χρησιμοποίησε συχνά το μαύρο χιούμορ και τη φαντασία. Οι παρεμβάσεις του θεωρείται ότι κινούνταν, μεταξύ ενός ιστορικού πένθους για τη διάλυση του θεσμού του μουσείου και «στην κριτική ανάλυση του μουσείου ως θεσμού ισχύος, ιδεολογικών συμφερόντων και εξωτερικού καθορισμού» (Foster κ.α. 2009: 551).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η ίδρυση του δικού του μουσείου, το 1968 στις Βρυξέλλες, το οποίο ονόμασε «Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης-Τομέας Αετών» («Musée d' Art Moderne- Département des Aigles»). Επρόκειτο για ένα μουσείο βασισμένο στις αρχές της εννοιολογικής τέχνης, το οποίο δεν είχε σταθερή έκθεση ή σημείο έκθεσης. Ξεκίνησε από το σπίτι του αρχικά, αλλά κατά καιρούς προσέθετε «τμήματα» σε διάφορα μέρη. Εξέθετε κατά βάση άχρηστα αντικείμενα της καθημερινότητάς του, παρωδώντας έτσι τα μουσεία και τον τρόπο που επιλέγουν να παρουσιάσουν τα έργα τέχνης (εικόνα 16). Επέλεξε αυτήν την πρακτική προκειμένου να υπογραμμίσει, μεταξύ άλλων, την ιδιότητα του καλλιτέχνη ως ικανού διαχειριστή των ίδιων των θεσμών.

Γνωστός κυρίως για τη συμβολή του στην εννοιολογική τέχνη, είναι ο γερμανός Hans Haacke (1936-), που έζησε και δημιούργησε κατά βάση στη Νέα Υόρκη. Επηρεασμένος από τον Habermas και τη Σχολή Φρανκφούρτης, έκανε έργα-καταγγελίες που είχαν στόχο να κριτικάρουν κυρίως ανθρώπους που επωφελούνταν οικονομικά από την τέχνη, συχνά εις βάρος των ίδιων των καλλιτεχνών. Δραστηριοποιήθηκε και αυτός εντός του μουσείου, το οποίο προσπάθησε να ενεργοποιήσει εικαστικά, με άξονα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Είναι γεγονός ότι η πρώτη γενιά δεν ήταν έτοιμη για μια πλήρη αποστασιοποίηση από τον θεσμό του μουσείου, αλλά ο Haacke πίστευε ότι τέτοιοι μηχανισμοί μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να γίνει κριτική στο υπάρχον σύστημα (Alberro, Stimson 2009: 7). Από τα πλέον αναγνωρίσιμα έργα του είναι το «Δημοσκόπηση-MoMA» του 1970 (εικόνα 17). Σε αυτό καλούσε τους θεατές να απαντήσουν ψηφίζοντας θετικά ή αρνητικά στην ερώτηση, αν θα ψήφιζαν τον κυβερνήτη Rockefeller στις επερχόμενες εκλογές, παρόλο που δεν είχε καταγγείλει τις πολιτικές του Νίξον πάνω στο θέμα της Ινδοκίνας²². Η ειρωνεία εδώ είναι ότι το έργο βρισκόταν στο MoMA, στο οποίο ο Nelson Rockefeller είχε κάνει μεγάλες δωρεές και ήταν και μέλος του διοικητικού του συμβουλίου. Με αυτό το έργο ουσιαστικά ο Haacke,

«μετατοπίζει την προσοχή από την κριτική ανάλυση των εγγενών δομών σημασίας του έργου στα εξωτερικά πλαίσια των θεσμών [...] επανατοποθετεί την εννοιακή τέχνη σε μια νέα κριτική σχέση ως προς τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που καθορίζουν την πρόσβαση και τη διαθεσιμότητα της αισθητικής εμπειρίας, πρακτική που ονομάστηκε αργότερα «θεσμική κριτική».»

(Foster κ.α. 2009: 29)

²² Πρόκειται για τον «πόλεμο του Βιετνάμ», στον οποίο ενεπλάκησαν οι Η.Π.Α. από το 1959 έως το 1973. Το 1970 συγκεκριμένα, ο τότε πρόεδρος των Η.Π.Α., Richard Nixon, αποφάσισε να επεκτείνει τις στρατιωτικές επιχειρήσεις της χώρας και σε γειτονικά κράτη, όπως ήταν το Λάος και η Καμπότζη. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να υπάρξουν έντονες αντιδράσεις από τον κόσμο, μιας και έτσι παραβίαζε ουσιαστικά τα ανθρώπινα δικαιώματα των λαών. Όταν, λοιπόν, ο Rockefeller, που ήταν δημόσιο πρόσωπο και διεκδικούσε ένα πολιτικό αξίωμα, παρέμεινε αμέτοχος στις εξελίξεις, ήταν σαν επικροτούσε την πολιτική του Nixon. Έτσι ο Haacke, γνωρίζοντας τη σχέση του Rockefeller με το MoMA, επέλεξε να ενημερώσει με αυτόν τον τρόπο το κοινό, σχετικά με τη στάση που κράτησε ένα σημαντικό μέλος του διοικητικού συμβουλίου του μουσείου, το οποίο επισκέπτονταν.

Ένα χρόνο αργότερα, ο διευθυντής του Guggenheim, Thomas Messer, απέρριψε έργα του Haacke, μεταξύ των οποίων ήταν και «Το κοινωνικό σύστημα του παρόντος χρόνου» (εικόνα 18). Επρόκειτο για μια σειρά φωτογραφιών που απεικόνιζαν οικόπεδα σε υποβαθμισμένες περιοχές της Νέας Υόρκης, τα οποία ανήκαν σε μέλη του διοικητικού συμβουλίου του συγκεκριμένου μουσείου. Συνοδεύονταν επίσης από λεζάντες που έδιναν φορολογικά και οικονομικά στοιχεία για καθένα από αυτά τα μέλη. Φυσικά δεν έγιναν δεκτά, με τη δικαιολογία ότι «παραβιάζουν την ύψιστη ουδετερότητα του έργου τέχνης και, ως εκ τούτου, δεν αξίζουν πλέον την προστασία του μουσείου» (Foster κ.α. 2009: 545). Η εν λόγω φράση είναι χαρακτηριστική όσο αφορά την πολιτικής που ακολουθείται από τους θεσμούς, αλλά και βαθιά προβληματική. Γιατί πρέπει ένα έργο τέχνης να είναι ουδέτερο και ποιος το αποφασίζει αυτό; Γιατί τα μουσεία να προτιμούν έργα που δεν θέτουν κανένα τρέχοντα κοινωνικό ή πολιτικό προβληματισμό; Κι αν το έργο τέχνης δεν προκαλεί, γιατί να χρειάζεται προστασία και από ποιόν; Η απάντηση πιθανώς να βρίσκεται σε οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα που σχετίζονται με τον «κόσμο της τέχνης» και τα οποία οι θεσμοί καλούνται να προστατέψουν με κάθε τρόπο. Ο Haacke, έχοντας προφανώς υπόψη του τον ρόλο του συστήματος, είχε απερίφραστα δηλώσει το 1977 ότι όλοι όσοι έχουν κάποιο επαγγελματικό συμφέρον σε σχέση με την τέχνη, είναι αυτοί που επηρεάζουν το τι θεωρείται τέχνη (Alberro, Stimson 2009: 156).

Ένας ακόμη καλλιτέχνης που βίωσε την απόρριψη των έργων του από το Guggenheim το 1971, ήταν ο Γάλλος Daniel Buren (1938-). Με επιρροές από τον (μετά) στρουκτουραλισμό των Barthes, Althusser και Foucault, επεδίωξε να ασκήσει κριτική στον θεσμό καθεαυτό. Τα έργα με κύριο μοτίβο τις ρίγες έγιναν το σήμα κατατεθέν του, παρόλο που πέρασαν κι αυτά με τον καιρό σε μια ουδέτερη σφαίρα. Η πιο γνωστή δουλειά του είναι το «Within and Beyond the Frame», το οποίο εξέθεσε το 1973 στη γκαλερί John Weber στο SoHo της Νέας Υόρκης (εικόνα 19). Με την επιλογή του το έργο να εκτίνεται και εκτός του εκθεσιακού χώρου, έθεσε ουσιαστικά το ζήτημα της «έκτασης» του θεσμού και της σχέσης του «ασφαλούς» αυτού χώρου, με το εξωτερικό περιβάλλον. Ο Buren έτσι, «δοκίμαζε τη νομιμότητα της εξουσίας του

συστήματος να αποδίδει αξία στο έργο» (Foster κ.α. 2009: 43). Ταυτόχρονα, καλούσε τον θεατή να αναλογιστεί πού τελειώνει το έργο τέχνης και πού αρχίζει το απλό καθημερινό αντικείμενο, αλλά και ποιος το ορίζει τελικά αυτό όταν το έργο βρίσκεται έξω από έναν χώρο τέχνης.

Εκείνος όμως που επεδίωξε πραγματικά να βγει από το περιοριστικό πεδίο της μουσειακής έκθεσης, ήταν ο αμερικανός Robert Smithson (1938-1973). Ξεκινώντας και αυτός από τον μινιμαλισμό, πέρασε στη συνέχεια στη Land Art και ασχολήθηκε κυρίως με επανατοποθετήσεις, μετακινήσεις, και επεμβάσεις στο τοπίο. Με τους «μη-τόπους» του, αισθητικοποίησε τη φύση και πέτυχε τη «λαθραία εισαγωγή ενός άλλου, ξένου τρόπου αναπαράστασης εντός του πλαισίου της γκαλερί» (Foster κ.α. 2009: 43). Απομακρύνθηκε δηλαδή από τους θεσμούς, επιλέγοντας ασυνήθιστα συχνά μέρη για να τοποθετήσει τη δουλειά του. Όταν δεν έβγαζε την τέχνη του στην ύπαιθρο, επέλεγε να αφήνει τη φύση να εισβάλλει στη γκαλερί, σπάζοντας ουσιαστικά τα στενά της πλαίσια. Ήταν από τους καλλιτέχνες που χρησιμοποιούσαν κατά βάση φυσικά υλικά, ή δημιουργούσαν και εξ ολοκλήρου μέσα στη φύση, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τον «Ελικοειδή Κυματοθραύστη» του 1970 (εικόνα 20).

Με τέτοιου είδους site-specific²³ έργα, ήθελε να καταστήσει σαφές ότι το έργο τέχνης δεν είναι απαραίτητο να υπάρχει μόνο εντός των θεσμών για να νοείται ως τέτοιο, αλλά ότι ο εκθεσιακός χώρος του καλλιτέχνη μπορεί να είναι οποιοδήποτε σημείο αυτός επιλέξει. Επίσης, έτσι ασκούσε κριτική στον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι θεσμοί, οι οποίοι θεωρούσε ότι ουδετεροποιούν ένα έργο τέχνης και τελικά το καθιστούν «άκακο», ασφαλές, λοβοτομημένο και έτοιμο για κατανάλωση (Smithson 2001: 16). Όταν δεν έβγαине στη φύση για να δημιουργήσει, έφερνε δείγματα και υλικά της γης μέσα στους εκθεσιακούς χώρους. Αυτή του την πρακτική την περιέγραψε το

²³ Η Rosalind Krauss εξηγεί, πως δημιουργήθηκε η ανάγκη για γλυπτικά έργα που θα ήταν φτιαγμένα για ένα συγκεκριμένο τόπο. Περνώντας από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο, η γλυπτική συνδύασε την τις έννοιες του τοπίου και της αρχιτεκτονικής, ώστε να επαναπροσδιοριστεί ο τρόπος θέασης των γλυπτών και η θέση τους στον χώρο. Έτσι, τα έργα που κατασκευάζονταν για ένα σαφώς προσδιορισμένο σημείο, χαρακτηρίστηκαν αρχικά «site constructed», ενώ στη συνέχεια καθιερώθηκε ο όρος «site-specific». Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Krauss, R., 1979, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, Vol. 8, 30-44.

1968 με τη θεωρία του για τα «Sites/Nonsites» («Τόποι/Μη-τόποι»), σύμφωνα με την οποία αυτός ήταν ο μόνος τρόπος να την ίδια στιγμή «και οι δύο τόποι παρόντες και απόντες» (Χαραλαμπίδης 1995β: 113).

Από τους κυριότερους εκπροσώπους της θεσμικής κριτικής, υπήρξε και ο επίσης αμερικανός και εννοιολογικός καλλιτέχνης, Michael Asher (1943-2012). Για τον Buchloh μάλιστα, ο Asher αποτελεί τον πιο ριζοσπαστικό δημιουργό μεταξύ όσων θέλησαν να ασκήσουν θεσμική κριτική, του οποίου το έργο του είναι σχετικά βιβλιογραφικά παραμελημένο. Ειδικότερα, υποστήριξε ότι η πολυπλοκότητα του έργου του «φαίνεται να θέτει, σήμερα περισσότερο από ποτέ άλλοτε, ανυπέβλητα εμπόδια στην υποδοχή του εντός των τρεχουσών παραμέτρων του κόσμου της τέχνης» (Foster κ.α. 2009: 674). Μέσα από απλές, αλλά σαφείς και περιεκτικές δράσεις, κατάφερε να ασκήσει την κριτική που επιθυμούσε. Παράλληλα, η έλλειψη ενδιαφέροντος από τους θεσμούς για το έργο του, υποδηλώνει την επιτυχή αποστασιοποίησή του από αυτούς. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά έργα του, είναι η εγκατάσταση του 1970 στο Κολέγιο Pomona (εικόνα 21). Εκεί, αναδιαμόρφωσε τον χώρο της γκαλερί με τέτοιο τρόπο, ώστε να συνδιαλέγεται άμεσα με τον εξωτερικό χώρο. Η πόρτα ήταν όλες τις ώρες της μέρας ανοιχτή, με αποτέλεσμα ο θόρυβος, η σκόνη, το φως, αλλά και οι άνθρωποι που περνούσαν από τον δρόμο να έχουν πάντοτε πρόσβαση στο εσωτερικό της. Έτσι, προκαλούσε τα όρια του χώρου της τέχνης, αλλά τον ένωνε και με την καθημερινότητα που υπάρχει έξω από αυτόν. Ως αποτέλεσμα, αυτό το σχέδιο, «στον βαθμό που ήταν κομμένο στα μέτρα και προσανατολισμένο στην παρουσίαση του κοινωνικοπολιτιστικού περιέκτη του, γινόταν ένα είδος έργου που αυτοπροσδιοριζόταν ως κριτική των θεσμών» (Foster κ.α. 2009: 541). Ο Asher επομένως, επεδίωκε τελικά να κάνει τον θεατή να δει όλα όσα ο θεσμός ήθελε να αποκρύψει, παρεμβαίνοντας στις θεμελιώδεις ιδιότητές του.

Εκτός όμως από τους βασικούς καλλιτέχνες, που χρησιμοποίησαν εργαλειακά σε όλο σχεδόν το φάσμα του έργου τους, τη θεσμική κριτική, υπάρχουν και άλλοι που πραγματοποίησαν κατά καιρούς έργα, τα οποία είχαν σκοπό να ασκήσουν κριτική στους θεσμούς, αλλά δεν καθιερώθηκαν στη βιβλιογραφία

ως καλλιτέχνες της θεσμικής κριτικής²⁴. Στην πλειονότητά τους είναι εικαστικοί που ταξινομούνται στο πλαίσιο του μινιμαλισμού, οι οποίοι εξέθεταν μεν σε τυπικούς χώρους τέχνης, αλλά το περιεχόμενο των έργων τους περιλάμβανε μηνύματα μη αναγνώρισης ή ακόμα και απαξίωσης των θεσμών. Για παράδειγμα ο Joseph Kosuth (1945-) το 1965, με το «Μία και Τρεις Καρέκλες» (εικόνα 22), προσέγγισε με όρους σημειωτικής τα αντικείμενα που μπαίνουν σε ένα μουσείο και «έπαιξε» με τις έννοιες και τα συμφραζόμενα γύρω από αυτά.

Επίσης, ο Carl Andre (1935-), ήταν από τους καλλιτέχνες που υποστήριζαν ότι πρέπει όλοι να απορρίψουν τους θεσμούς της τέχνης και να δημιουργήσουν μια εναλλακτική δημοκρατική σφαίρα δράσης, αποσύροντας τα έργα τους από την κυκλοφορία (Rasmussen 2009: 45). Παρόλο που ο ίδιος δεν το έπραξε άμεσα αυτό, συμμετείχε σε δράσεις κριτικού χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα στην ίδρυση του «AWC». Ένας ακόμη επικριτής των θεσμών, ήταν και ο Gordon Matta-Clark (1943-1978), ο οποίος με έργα όπως το «Χωρισμός» (εικόνα 23), του 1973, παρενέβη δυναμικά στον χώρο διχοτομώντας ένα εγκαταλελειμμένο σπίτι. Τέτοιου είδους δράσεις έχουν χαρακτηριστεί σαν έργα συμβολικού ακτιβισμού (Holmes 2007), ενώ τον ίδιο έχουν αποκαλέσει «αναρχιτέκτονα». Εκτός από τους μινιμαλιστές όμως, περιστασιακά άσκησαν κριτική στους θεσμούς και καλλιτέχνες όπως η Mierle Laderman Ukeles (1939-), αλλά με διαφορετικά μέσα. Στην performance του 1973, για παράδειγμα, όπου πλένει τις σκάλες στο Wadsworth Atheneum Museum (εικόνα 24), καταδεικνύει με ειρωνεία πώς αισθάνεται ο καλλιτέχνης σε σχέση με τον ρόλο του στο μουσείο.

Σχεδόν όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες καθιερώθηκαν με τον καιρό στον «κόσμο της τέχνης» και ενσωματώθηκαν πλήρως σε αυτόν. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και μετά, δεν νοείται έργο που να μην γίνεται αποδεκτό

²⁴ Στο πλαίσιο της εν λόγω εργασίας γίνεται εκτενέστερη αναφορά κυρίως στους καλλιτέχνες που άσκησαν θεσμική κριτική κατά το μεγαλύτερο μέρος του εικαστικού τους έργου και όχι απλώς περιστασιακά. Μεμονωμένες προσπάθειες υπήρξαν ενδεχομένως και πολλές άλλες, αλλά ελλείπει βιβλιογραφικής καταγραφής, δεν έγιναν γνωστές. Επιπλέον ορισμένα άλλα ονόματα εκείνης της εποχής που μπορεί να συναντήσει κάποιος και να τους αποδίδονται κοινά με τη θεσμική κριτική είναι οι: Eduardo Favario, Julio de Parc, Enzo Mari, Rasheed Araeen, Barbara Kruger, Louise Lawler, Joh Hendricks, Leon Golub, Nancy Spero, και το Tucuman Arde group.

σε κάποιον εκθεσιακό χώρο, με μεγάλα μουσεία όπως το MoMA να κάνουν την αρχή. Τελικά, οι προσπάθειες για άσκηση θεσμικής κριτικής τις δεκαετίες του 1960 και 1970, έγιναν κεφάλαια στην επίσημη ιστορία της τέχνης και αποτέλεσαν τις ηγεμονίες των επόμενων ετών.

3.3 Η δεύτερη γενιά (1980-1990)

Η επόμενη γενιά καλλιτεχνών που επεδίωξε να ασκήσει θεσμική κριτική βασίστηκε στις αναζητήσεις των προκατόχων της, αλλά προσπάθησε να κινηθεί κάπως πιο δυναμικά. Έχοντας υπόψη της τις δυσκολίες που αντιμετώπισε η προηγούμενη γενιά, επηρεάστηκε αναλόγως, μη μπορώντας και πάλι όμως να απεγκλωβιστεί από τον θεσμό. Ειδικά από το 1990 και μετά, αυξήθηκε ραγδαία η προσαρμοστικότητα και η «ανοχή» των θεσμών, αφήνοντας ελάχιστα περιθώρια δράσης έξω από αυτούς. Οι καλλιτέχνες επεδίωκαν να διερευνήσουν τις σχέσεις μεταξύ των διαφόρων δικτύων της τέχνης και των οικονομικών παραγόντων που τα επηρεάζουν, αλλά και να θίξουν ζητήματα ιεραρχίας και κοινωνικής ευαισθητοποίησης. Βέβαια, σε αντιδιαστολή με την προηγούμενη γενιά, η Bishop παρατηρεί ότι τη δεκαετία του 1990, πολλοί καλλιτέχνες και επιμελητές μοιάζουν να μη θέλουν να δίνεται πολιτική διάσταση στο έργο τους (2012: 202).

Οι καλλιτέχνες μέσα από τα έργα τους επεδίωξαν να πυροδοτήσουν έναν κριτικό διάλογο με τους θεσμούς, αλλά να κάνουν και κάποια αυτοκριτική. Εκφράστηκαν περισσότερο με συμβολικά έργα, θέλοντας να μιλήσουν κριτικά για τους τρόπους αφήγησης που επιλέγουν τα μουσεία και οι γκαλερί. Αμφισβήτησαν έτσι την κεντρική θέση των θεσμών, ως χώροι διατίμησης και νομιμοποίησης του έργου τέχνης. Εκτός από τις εγκαταστάσεις, κεντρικό ρόλο έπαιζε πλέον και η performance, προκειμένου να υπάρξει μια πιο άμεση σύζευξη κοινού και τέχνης. Οι καλλιτέχνες επεδίωξαν επίσης να ανοίξουν τους θεσμούς προς μειονοτικές ομάδες και να αγκαλιάσουν την πολυπολιτισμικότητα. Τότε, εισήχθησαν και φεμινιστικά θέματα, καθώς και ζητήματα φύλου γενικότερα, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση της συμμετοχής των γυναικών καλλιτεχνών στη θεσμική κριτική. Επιπλέον,

έγιναν αισθητές οι επιρροές από τη θεωρία της ψυχανάλυσης, την εθνογραφία, την ανθρωπολογία, καθώς και την κριτική θεωρία του Habermas²⁵.

Ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα με τη συγκεκριμένη γενιά όμως, που προέκυψε με την πάροδο του χρόνου, είναι η ονομασία. Η πρώτη γενιά ξεκίνησε ασκώντας κριτική στους θεσμούς, όπως νοούνταν στην τρέχουσα χρονική στιγμή, δηλαδή τη δεκαετία του 1960 και του 1970. Η δεύτερη γενιά, υποστήριζε ότι ήθελε να κινηθεί κι εκείνη προς αυτήν την κατεύθυνση, αλλά να αποστασιοποιηθεί κιόλας εν μέρει. Το ζήτημα είναι ότι εξ αρχής υιοθέτησε για το έργο της τον ίδιο όρο, κάτι που οδήγησε σε σύγχυση τόσο όσο αφορά στις αναζητήσεις, όσο και στη χρονική απόσταση που τις διαχώριζε και συνεπώς σε όλες τις κοινωνικοπολιτικές μεταβολές που μεσολάβησαν. Επίσης, η υιοθέτηση του όρου είναι προβληματική στον βαθμό που η θεσμική κριτική ξεκινάει τη δεύτερη φάση της ως ένα ήδη «θεσμοθετημένο» εργαλείο. Ίσως γι αυτό να έχει κατηγορηθεί ότι ενσωματώθηκε σχετικά εύκολα στους θεσμούς. Σαν αποτέλεσμα, μελετητές όπως ο Raunig, θεωρούν ότι θα έπρεπε να έχει αλλάξει η ονομασία, για να συνάδει το έργο τους με τη λογική της εξέλιξης της κοινωνίας. Γι' αυτό θεωρεί επιτακτική την ανάγκη να μετονομαστεί (εάν τελικά παγιωθεί), η λεγόμενη τρίτη γενιά, προτείνοντας να καθιερωθεί ο όρος «instituent practice» (βλ. «θεσμίζουσες πρακτικές» στο κεφ. 1).

Παρόλα αυτά, η δεύτερη γενιά προσπάθησε να ασκήσει θεσμική κριτική, ασχολούμενη σε μεγάλο βαθμό με τη μουσειακή αναπαράσταση και τις σχέσεις που αναπτύσσονται με το κοινό. Στη διάρκεια αυτών των αναζητήσεων, υπάρχουν και ορισμένα σημεία-σταθμοί που χρειάζεται να αναφερθούν. Το 1989, ο αμερικανός φωτογράφος Robert Mapplethorpe (1946-1989), επρόκειτο να εκθέσει στην Corcoran Gallery της Washington μια σειρά φωτογραφιών υπό τον τίτλο «Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment». Εξαιτίας του ερωτικού, αλλά ίσως και βίαιου περιεχομένου των

²⁵ Πρόκειται για τον γερμανό φιλόσοφο και κοινωνιολόγο Jurgen Habermas (1929-), ο οποίος μίλησε για μια κριτική θεωρία, που στόχο θα είχε την απελευθέρωση του ανθρώπου, μέσα σε ένα πραγματιστικό πλαίσιο όμως, το οποίο θα διέπεται από μια οικουμενική ηθική. Ήταν επίσης εκείνος που καθόρισε τη δημόσια σφαίρα ως τον χώρο στον οποίο οι πολίτες θα μπορούν να συζητούν για τα κοινά, παραμερίζοντας τα προσωπικά τους ζητήματα.

εικόνων, η έκθεση λογοκρίθηκε και τελικά ακυρώθηκε. Το ζήτημα όμως εδώ είναι ότι στη συνέχεια ακολούθησε μια θύελλα αντιδράσεων, ανοίγοντας τη συζήτηση σχετικά με το τι θεωρείται προσβλητικό ή όχι, και το τι θα πρέπει τελικά να υποστηρίζεται από τους θεσμούς. Ο μεν «κόσμος της τέχνης» ισχυρίστηκε ότι δέχεται επίθεση και καταπιέζεται από το πολιτικό σύστημα, οι δε πολιτικοί ότι τέτοιου είδους εκθέσεις προσβάλλουν τη δημόσια ηθική και ως εκ τούτου δεν θα πρέπει να χρηματοδοτούνται. Την ίδια στιγμή, βρίσκονταν υπό εξέταση για αναθεώρηση οι επιδοτήσεις των καλλιτεχνών από την κυβέρνηση των Η.Π.Α., γεγονός που ενίσχυσε τη δημοσιότητα του θέματος (Gamarekian 1989). Επιπλέον, στη συζήτηση, εκτός από τους άμεσα εμπλεκόμενους, εισήχθη και το κοινό, το οποίο είδε τις εικόνες και κλήθηκε να πει τη γνώμη του, για ένα κατά τα άλλα «εσωθεσμικό» ζήτημα. Με τους καλλιτεχνικούς κύκλους να διαμαρτύρονται και τους κυβερνητικούς εκπροσώπους να απαιτούν να έχουν πιο άμεσο λόγο στις επιδοτούμενες εκθέσεις, ο Mapplethorpe, άθελά του ίσως, έθεσε και το ζήτημα της ιεραρχίας μεταξύ των θεσμών, με το χρήμα να βρίσκεται τελικά στην κορυφή της πυραμίδας.

Μερικά χρόνια αργότερα, το 1993, στο μουσείο Whitney της Νέας Υόρκης, πραγματοποιήθηκε η καθιερωμένη (από το 1932) Μπιενάλε. Οι εκθέσεις που φιλοξενεί το μουσείο γενικά έχουν χαρακτηριστεί αμφιλεγόμενες, αλλά η συγκεκριμένη περιγράφηκε ως «πολιτική» και θεωρήθηκε από τις πλέον σημαντικές. Το ενδιαφέρον είναι ότι η πλειοψηφία των έργων ανήκε σε περιθωριοποιημένους ανθρώπους ή ομάδες, όπως οι καλλιτέχνες αφροαμερικανικής ή λατινοαμερικανικής καταγωγής (εικόνα 25). Σχετικά με την εν λόγω Μπιενάλε, η Δημητρακάκη υποστήριξε ότι «είναι πλέον σαφές ότι η πολιτική της ταυτότητας έχει περάσει στο mainstream, έχοντας προ πολλού καταστεί άτυπα το θεσμοποιημένο υπόβαθρο της επίσημης τέχνης, ταυτιζόμενο με έναν «καλό», κριτικό μεταμοντερνισμό» (2012: 69). Με αυτό εννοεί ότι επρόκειτο για μια μάλλον επιτηδευμένη κίνηση, που ίσως τελικά να δείχνει ότι το σύστημα έχει ενσωματώσει και ταυτόχρονα αφοπλίσει κάθε προσπάθεια για κριτική που γίνεται προς αυτό.

Την ίδια χρονιά, διοργανώθηκε και το σημαντικότερο γεγονός όσο αφορά τη θεσμική κριτική καθεαυτή. Πρόκειται για την έκθεση «What Happened to the

Institutional Critique?», που επιμελήθηκε ο ιστορικός τέχνης James Meyer στην American Fine Arts gallery στο SoHo της Νέας Υόρκης. Από εκεί κι έπειτα αναδείχθηκαν καλλιτέχνες, όπως η Renée Green, που αργότερα θα αποτελέσουν τους πιο αναγνωρισμένους του είδους. Η Renée Green (1959-), συγκεκριμένα, ασχολήθηκε κυρίως με εγκαταστάσεις, αλλά εκτός των εικαστικών την ενδιέφερε και για ο κινηματογράφος, η φωτογραφία και η μουσική. Θεώρησε μείζον θέμα της εποχής τον μετααποικιακό διάλογο, που είδαμε ότι προβληματίζει γενικά τους καλλιτέχνες τότε (Foster κ.α. 2009). Στόχος της ήταν η διάδραση με τον θεατή, τον οποίο καλούσε να γίνει ισότιμος συμμετέχων στη δημιουργία του νοήματος.

Με εγκαταστάσεις εκφράστηκε συνήθως και ο εννοιολογικός καλλιτέχνης Mark Dion (1961-), ο οποίος ειδικά από το 1990 και μετά διερεύνησε τους τρόπους με τους οποίους επηρεάζονταν οι απόψεις μας, η καθημερινότητά μας, ακόμα και η ροή της ιστορίας από την ολοένα αυξανόμενη ισχύ των θεσμών. Ήθελε έτσι να αναδείξει και να πραγματευτεί τον εξουσιαστικό τους ρόλο και τις επιπτώσεις που επέφεραν στη σύγχρονη κοινωνία. Με έργα όπως το «Scala Naturae» του 1994 (εικόνα 26), σχολίασε την τεχνητή σχέση μεταξύ ζωής και τέχνης που έχει δημιουργήσει ο θεσμός, αποξενώνοντας τις δύο έννοιες (Dion κ.α. 1997). Εδώ, φέρνοντας πραγματικά φυσικά αντικείμενα σε διάλογο με το εκθεσιακό περιβάλλον, προσπάθησε να ανανεώσει τη μεταξύ τους σχέση. Αργότερα, παρόλη την κριτική που ξεκίνησε να ασκήσει, χρησιμοποιώντας μάλιστα το θεσμικό πλαίσιο ως βασικό στοιχείο των έργων του, κατέληξε να είναι από τους καλλιτέχνες με τις περισσότερες εκθέσεις και διακρίσεις εντός θεσμικού πλαισίου. Ακόμη και τρέχουσες προσπάθειές του, όπως το «Lost Museum»²⁶, που επιδιώκουν μια κριτική διερεύνηση των εκθεσιακών πρακτικών σήμερα, πραγματοποιούνται υπό θεσμική έγκριση.

Ο Fred Wilson (1954-), που ξεκίνησε ως πολιτικός ακτιβιστής, επίσης συμμετείχε από νωρίς σε διεθνείς θεσμούς, όπως η Μπιενάλε του Καΐρου

²⁶ Πρόκειται για την αναδημιουργία του «Jenks Museum of Natural History and Anthropology» του Brown University στο Rhode Island των Η.Π.Α., το οποίο ιδρύθηκε το 1871 από τον John Whipple Potter Jenks. Το 1915 αποσυναρμολογήθηκε και το 1945 τα περισσότερα από τα εκθέματά του πετάχτηκαν. Στόχος αυτού του εγχειρήματος ήταν η ανασύσταση του παλιού μουσείου μέσα από τα εναπομείναντα αντικείμενα, ιδωμένα όμως με μια σύγχρονη ματιά, που θέλει να εξετάσει ταυτόχρονα τις εκθεσιακές πρακτικές του σήμερα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. <http://jenksmuseum.org/>.

(1992) και της Βενετίας (2003), εκπροσωπώντας τις Η.Π.Α. Παρόλα αυτά, είχε αρχίσει ήδη από το 1980 τη σειρά «Mock museums» (εικόνα 27), που επικεντρωνόταν στον σχολιασμό του μουσείου και στον τρόπο λειτουργίας του (Holmes 2007). Πρόκειται για έργα που σατίριζαν ουσιαστικά τη μέθοδο και το ύφος με το οποίο ήταν συχνά χωροθετημένα τα αντικείμενα στους εκθεσιακούς χώρους, τα οποία πίστευε ότι έτσι έχαναν κάθε ενδιαφέρον ή γοητεία. Στο πλαίσιο αυτής της λογικής, παρουσίασε το 1992 την έκθεση «Εξόρυξη του μουσείου», στο Maryland Historical Society της Βαλτιμόρης (Foster κ.α. 2009: 9). Εκεί, ήθελε να θίξει την παραμελημένη (από τους θεσμούς) πλευρά της αμερικανικής ιστορίας, που αφορά στους γηγενείς και αφρικανικούς πληθυσμούς οι οποίοι, λειτουργώντας ως σκλάβοι, έχτισαν ουσιαστικά τη σύγχρονη Αμερική. Για να πετύχει το σκοπό του, ενέταξε στην υπάρχουσα έκθεση αντικείμενα που υπονοούσαν την ύπαρξη και μιας άλλης πλευράς της «επίσημης» ιστορίας, όπου κυριαρχούσε η εκμετάλλευση, και ως εκ τούτου είχε αποσιωπηθεί (εικόνα 28). Έτσι, συνδυάζοντας την τέχνη, την ανθρωπολογία και την επιτόπια έρευνα, παρουσίασε ένα είδος έκθεσης-παρέμβασης, όπου μίλησε κριτικά για τα θεσμικώς καθιερωμένα στερεότυπα.

Την αισθητική με πολιτικοκοινωνικές ανησυχίες ήθελε να συνδυάσει στα έργα του ο Ελβετός Christian Philipp Muller (1957-). Θεωρείται εννοιολογικός καλλιτέχνης που ιστορικοποιεί τα θέματά του, τοποθετώντας τα έτσι κριτικά απέναντι στους θεσμούς της τέχνης (Holmes 2007). Το όνομά του έγινε πρώτα γνωστό από τη συμμετοχή του στο αυστριακό περίπτερο στη Μπιενάλε της Βενετίας, το 1993 και στη συνέχεια από το έργο του στη Documenta X, το 1997. Μια από τις χαρακτηριστικότερες δουλειές του όμως, είναι το «The Campus as a Work of Art». Το δημιούργησε το 1994 στο Lüneburg University, με αφορμή τη μετακίνησή του πανεπιστημίου σε κτήρια χτισμένα από τους Ναζί. Τύπωσε αρκετές φορές την κάτοψη του εν λόγω πανεπιστημίου, πάνω σε κατόψεις άλλων ιδρυμάτων και πρόσθεσε συγκριτικά στοιχεία μεταξύ τους, όπως φωτογραφίες και πληροφορίες (εικόνα 29). Εκτός από το κριτικό σχόλιο που έκανε για την επιλογή των νέων κτηρίων του πανεπιστημίου, με αυτόν τον τρόπο διερεύνησε και τη σχέση μεταξύ θεσμικού και αρχιτεκτονικού, υπογραμμίζοντας την αλληλεπίδρασή τους.

Με τον Muller στη Μπιενάλε του 1993 είχε συνεργαστεί η πιο διάσημη ίσως εκπρόσωπος της δεύτερης γενιάς της θεσμικής κριτικής, η αμερικανίδα Andrea Fraser (1965-). Χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο «θεσμική κριτική» το 1985, έχοντας σκοπό να δείξει ότι πρόκειται για μια θεωρία που δεν είχε ακόμα εξαντληθεί. Γι αυτήν, οι θεσμοί είναι παντοδύναμοι και έχουν την ικανότητα να διεισδύουν παντού και να απορροφούν τελικά τα πάντα. Επεδίωξε έτσι να κατακρίνει το πλαίσιο χρησιμοποιώντας το. Θέλοντας να καταδείξει τα οικονομικά συμφέροντα των μουσείων, συχνά εκφράστηκε με τη μέθοδο της performance, που μάλλον τη θεωρούσε πιο άμεση και αποτελεσματική, λόγω της αλληλεπίδρασης που υπάρχει. Από τα πιο γνωστά της εγχειρήματα είναι η performance του 1989 στο μουσείο της Φιλαδέλφεια, με τον τίτλο «Museum Highlights: A Gallery Talk» (εικόνα 30). Εκεί, παριστάνοντας την ξεναγό Jane Castleton, «ξενάγησε» το κοινό με τον δικό της τρόπο, κοινοποιώντας τους προσωπικούς της προβληματισμούς για το μουσείο και τις μεθόδους του (Dziewior 2003). Εκείνη τη στιγμή, το κοινό ήταν χωρισμένο σε αυτούς που ήξεραν ότι πρόκειται για performance και σε αυτούς που πίστευαν ότι βρίσκονται μπροστά σε μια κανονική ξενάγηση. Έτσι, «θεσμίζει μια σχέση, όπου οι επισκέπτες είναι αντικείμενα του δικού της λόγου για την τέχνη» και «τους φέρνει στο ίδιο επίπεδο με τα αντικείμενα της τέχνης» (Sheikh 2013: 94). Κάτι ανάλογο έκανε και μερικά χρόνια αργότερα, όταν το 2001 πραγματοποίησε την ομιλία «Official Welcome», στο Kunstverein στο Αμβούργο. Επρόκειτο για άλλη μια performance, όπου υποδυόμενη μια υποτιθέμενη καλλιτέχνη, έκανε έναν μονόλογο σατιρίζοντας τις εκφράσεις, τον λόγο, και το σύνθημα ύφος που χρησιμοποιείται στον «κόσμο της τέχνης» σε μια υποδοχή έκθεσης.

Παρόλο που είχε έντονη δράση όσο αφορά τη θεσμική κριτική, κατέληξε να υποστηρίζει ότι αυτό το είδος έχει πεθάνει σήμερα, αφού δεν υπάρχει τίποτα εκτός των θεσμών πλέον. Υποστήριξε μάλιστα, ότι η ίδια η κριτική αφομοιώθηκε από τους θεσμούς στους οποίους αντιτασσόταν (Fraser 2009: 409). Το 2005 δημοσίευσε το άρθρο «From the critique of institutions to an institution of critique»²⁷, το οποίο έχει χαρακτηριστεί ως η απολογία της, μιας

²⁷ Είναι διαθέσιμο στο Alberro, A., Stimson B. (eds.), 2009, *Institutional Critique*, Κέμπριτζ/Λονδίνο: The MIT Press, 408-417.

και σε αυτό αμφισβητεί ουσιαστικά την ύπαρξη θεσμικής κριτικής εκτός των θεσμών, δηλαδή σχεδόν ολόκληρο το κίνημα. Μεταξύ άλλων, στο πολυσυζητημένο αυτό κείμενο, αντιμετώπισε αυτήν την πρακτική ως αδιέξοδη, διότι θεώρησε πως ο καλλιτέχνης είναι αναγκασμένος να δουλεύει εντός του πλαισίου της τέχνης και άρα όταν δρα έξω από αυτό δεν το επηρεάζει (Fraser 2009). Έτσι, έθιξε έμμεσα και το ζήτημα της αυτονομίας της τέχνης, επισημαίνοντας ότι η αυτονομία καθιστά την τέχνη παθητική, ενώ αν θέλει να έχει ενεργό συμμετοχή πρέπει να γίνει μέρος του συστήματος, με ό,τι αυτό συνεπάγεται. Καταλήγοντας, προσέθεσε ότι «εμείς είμαστε ο θεσμός» (Fraser 2009: 416), μοιάζοντας να μην αφήνει κανένα περιθώριο περαιτέρω πραγμάτωσης της θεσμικής κριτικής.

Όλοι οι καλλιτέχνες για τους οποίους κάναμε λόγο έως εδώ, θεωρούνται οι κυριότεροι εκπρόσωποι της δεύτερης γενιάς θεσμικής κριτικής, σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, αλλά δεν είναι μόνο αυτοί. Κατά καιρούς εμφανίστηκαν και άλλοι και κυρίως ομάδες καλλιτεχνών, οι οποίες αναφέρονται περιστασιακά από κάποιους μελετητές, αλλά ακριβώς επειδή δεν καθιερώθηκαν τόσο «επίσημα» όσο οι πρώτοι, γίνεται εδώ απλώς μια μνεία. Στις Η.Π.Α. τη δεκαετία του 1980, το «Group Material» ξεκίνησε δημιουργώντας έναν ανεξάρτητο χώρο, με σκοπό να μπορέσει μέσω αυτού να ασκήσει κριτική στις γκαλερί και τα μουσεία (εικόνα 31). Τελικά όμως, ο ίδιος χώρος κατέληξε να αποτελεί έναν στερεοτυπικό εκθεσιακό χώρο, όπου αναμένονταν επισκέπτες προς θέαση των έργων (Green 2011). Τη δεκαετία του 1990 εμφανίστηκαν στην Αγγλία οι «Reclaim the Streets» (ή «RTS»), οι οποίοι επέκτειναν αργότερα τη δράση τους και σε άλλες χώρες του κόσμου. Ήταν ενάντια στον καπιταλισμό και την παγκοσμιοποίηση και ήθελαν να συνδέσουν την τέχνη με την πολιτική και την καθημερινότητα. Βασικός τους στόχος, ήταν η ανάκτηση του δημόσιου αστικού χώρου από τον άνθρωπο, με τη μείωση των καταναλωτικών αγαθών (πχ. τα αυτοκίνητα)²⁸.

Η ομάδα «NSK» (ή «New Slovenian Art»), το 1992 με έδρα τη Σλοβενία, δημιούργησε διαδικτυακά ένα υποτιθέμενο κράτος. Μοιράζοντας από εκεί υπηκοότητες και διαβατήρια, άσκησε κριτική στην κυρίαρχη ιδεολογία και το

²⁸ Όλες οι πληροφορίες για τη δράση της ομάδας, καθώς και εποπτικό υλικό, υπάρχουν online στη σελίδα τους: <http://rts.gn.apc.org/>.

σύστημα χρησιμοποιώντας τα ίδια του τα σύμβολα (εικόνα 32). Με λίγα λόγια, τα έργα τους «αντιπροσωπεύουν μια ουτοπική προσπάθεια υπέρβασης της αλλοτρίωσης χρησιμοποιώντας τους κώδικες της ίδιας της αλλοτρίωσης» (Monroe 2008: 357). Η πλέον αντικαθεστωτική ομάδα όμως, για την οποία κάνει λόγο συχνά ο Stallabrass, είναι το EZLN (κίνημα των Ζαπατίστας). Ξεκινώντας την επανάστασή τους το 1994 στην Τσιάπας του Μεξικού, δρουν μέχρι και σήμερα σαν ανεξάρτητη ελευθεριακή συλλογικότητα, μακριά από παντός είδους θεσμικές συμβάσεις (Stallabrass 2004). Αντίστοιχα, η τέχνη τους ίσως αποτελεί την πιο πολιτικοποιημένη και κριτική έκφραση με επαναστατικό περιεχόμενο, απαλλαγμένη καθώς είναι από τους θεσμούς.

Τη δεκαετία του 1990, δραστηριοποιούνται και άλλα κινήματα σε διάφορες περιοχές του κόσμου, έχοντας κατά βάση κοινές συνισταμένες και αναζητήσεις. Το «Grupo de Arte Callejero» (1997) αποτέλεσε συλλογικότητα στην Αργεντινή, που έδρασε κυρίως με δημόσιες παρεμβάσεις με σκοπό την υποστήριξη των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και των κοινωνικών αλλαγών γενικότερα²⁹. Ήθελε να ενεργοποιήσει τον κόσμο, ώστε μέσω της τέχνης να υπάρξει και πολιτικοκοινωνική δράση απέναντι σε επίκαιρα ζητήματα (Ray 2013: 36). Παρόλο που στη συνέχεια κατηγορήθηκαν ότι κατέληξαν να γίνουν «mainstream», είχαν ήδη αποτελέσει έμπνευση για τη δημιουργία άλλων ομάδων όπως ήταν οι «La Fiambrera» στην Ισπανία, οι «Ne pas plier» στη Γαλλία και οι «Etcétera» στην Αργεντινή. Η «What, How & for Whom» (ή «WHW») λειτούργησε επίσης ως κολεκτίβα. Ιδρύθηκε το 1999 στο Ζάγκρεμπ της Κροατίας, και αποτελούταν κυρίως από επιμελητές. Στόχος της ήταν η ανάπτυξη πολιτικής σκέψης μέσω της τέχνης, η αναζήτηση κοινωνικής ταυτότητας και η δημόσια αντίθεση στα πρότυπα του νεοφιλελευθερισμού (Spieker 2011). Την ίδια χρονιά στη Γαλλία εμφανίστηκε το «Tiqqun group», μια ομάδα αντικαπιταλιστών, που αρνούταν να συνδιαλεχθεί με την κρατική εξουσία. Η δράση τους διήρκεσε μόνο δύο χρόνια, κατά τα οποία εξέδιδαν μια φιλοσοφική εφημερίδα και επεδίωκαν να δημιουργήσουν τις συνθήκες για μια άλλη κοινωνία, χωρίς θεσμικούς περιορισμούς (Tiqqun 2012).

²⁹ Όλες οι πληροφορίες για τη δράση της ομάδας, καθώς και εποπτικό υλικό, υπάρχουν online στη σελίδα τους: <http://grupodeartecallejero.blogspot.gr/>.

Εκτός από τις ομαδικές προσπάθειες που έγιναν όμως, εντοπίζονται και ορισμένοι μεμονωμένοι καλλιτέχνες που έκαναν κατά καιρούς απόπειρες κριτικής των θεσμών, αλλά δεν καθιερώθηκαν ούτε αυτοί ως εκπρόσωποι του είδους. Χρησιμοποίησαν την τέχνη τους για τα καταδείξουν το καπιταλιστικό δίκτυο που την περιβάλλει, καθώς και τα κοινωνικά στερεότυπα που προβάλλονται μέσω αυτής. Ο Jimmie Durham (1940-), ποιητής, γλύπτης και δοκιμιογράφος, προσπάθησε να μιλήσει για τα εθνικά αφηγήματα που προάγονται και τη σχέση τους με την αρχιτεκτονική. Δραστηριοποιήθηκε με το «American Indian Movement», για τα δικαιώματα των Ινδιάνων της Αμερικής, όντας και ο ίδιος απόγονός τους (εικόνα 33). Πραγματεύτηκε την έννοια του πριμιτιβισμού και την πρακτική της εικαστικής δημιουργίας εν γένει (Kandel 1993). Ο David Hammons (1943-), εστίασε στα ανθρώπινα δικαιώματα και κυρίως στα δικαιώματα της μαύρης φυλής. Δεν εκπροσωπούταν από κάποια γκαλερί, όπως οι περισσότεροι καλλιτέχνες και τα έργα του αποτελούνταν συχνά από ευτελή υλικά της καθημερινότητας, εν είδη σχολίου στην κοινωνική θέση των αφροαμερικανών στις Η.Π.Α. (Stern 2009). Ο φωτογράφος Allan Sekula (1951-2013), άσκησε κριτική στον ύστερο καπιταλισμό και την παγκοσμιοποιημένη οικονομία, καθώς και στις συνέπειές τους στην οικολογία και την πολιτική. Μέσα από τις φωτογραφίες του, ήθελε να δείξει ότι υπάρχουν πολλαπλές αφηγήσεις σε κάθε γεγονός, καθώς και να καταδείξει την αδικία στον κόσμο (Hermes 2003).

Ο Fareed Armaly (1957-), ως Άραβας που γεννήθηκε στις Η.Π.Α., πραγματεύτηκε μέσα από τα έργα του την εικόνα που χτίζουν οι θεσμοί στις Η.Π.Α. για τον «Άλλον», και τον προβληματίσε το ζήτημα της ταυτότητας. Εξέτασε το πώς η τέχνη αντικατοπτρίζει την κοινωνία και πως τα ιδανικά της μιας γενιάς, γίνονται η ιδεολογία της επόμενης (Quick 1993). Ο Rirkrit Tiravanija (1961-), που συνδέθηκε με τη σχεσιακή τέχνη του Nicolas Bourriaud, μαγείρευε στο κοινό, στοχεύοντας στην αλληλεπίδραση και τη διάδραση μεταξύ των θεατών (εικόνα 34). Μέσα από αυτές τις performances, επεδίωξε τόσο να προάγει την επικοινωνία, όσο και να καταστήσει το ίδιο το κοινό ένα από τα βασικά συστατικά του έργου του (Bishop 2004: 56). Ο Gabriel Orozco (1962-), έχοντας επιλέξει έναν νομαδικό τρόπο ζωής, διερεύνησε τη δημόσια σφαίρα, θεωρώντας ότι πιο σημαντικό είναι αυτό που

βλέπει ο κόσμος στην καθημερινότητά του. Εσκεμμένα έκανε δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ του αντικειμένου τέχνης και του περιβάλλοντός του, θέλοντας να ασκήσει με λυρικό τρόπο, τόσο πολιτική, όσο και κοινωνική επιρροή (Boullosa 2007). Η Γερμανίδα Maria Eichhorn (1962-), ασχολήθηκε με τις ανθρώπινες σχέσεις και την οικολογία, ενώ πίστευε στις αντι-ιεραρχικές δομές και στη δύναμη της ανατροπής. Οικειοποιούμενη την ιδέα της επανάληψης του έργου τέχνης και καθιστώντας την εργαλείο της, απελευθερώθηκε από την τυραννία της πρωτοτυπίας και εστίασε σε συγκεκριμένες ιδέες (Perret 2002). Τέλος, ο Nils Norman (1966-), ο οποίος τη δεκαετία του 1980 είχε συνεργαστεί και με τη Fraser, προήγαγε το ενδιαφέρον για το αστικό περιβάλλον σε σχέση με τη φύση και την οικολογία (Ring 2007).

Συνοπτικά, αυτή την εποχή είδαμε να γίνεται μια «συστηματική διερεύνηση της μουσειακής αναπαράστασης», όσο αφορά στους «δεσμούς της με την οικονομική εξουσία», αλλά και στην προσέγγισή της ως μια «αποικιακή επιστήμη που αντιμετωπίζει τον Άλλον σαν ένα αντικείμενο που πρέπει να εκτεθεί σε προθήκη» (Holmes 2007). Οι καλλιτέχνες, προσπάθησαν να καταδείξουν αυτές τις πτυχές του «κόσμου της τέχνης» με διάφορα μέσα, αλλά τελικά παρέμειναν και εκείνοι εντός του χώρου της γκαλερί ή του μουσείου. Γι' αυτό ίσως να ευθύνεται το γεγονός ότι ο δυτικός κόσμος διέπεται από πολλές καθιερωμένες συμβάσεις, οι οποίες δύσκολα αμφισβητούνται ή καταλύονται. Ειδικότερα, ο Raunig υποστηρίζει ότι τόσο οι πρακτικές που ακολουθήθηκαν από την πρώτη γενιά, όσο και από τη δεύτερη, δεν μπορούν να προκαλέσουν αποτελεσματικές παρεμβάσεις στον παρόντα κυβερνητικό έλεγχο που κυριαρχεί. Πιστεύει μάλιστα, ότι ο μόνος τρόπος να συμβεί κάτι διαφορετικό είναι μέσα από την αλλαγή στις κυβερνητικές πολιτικές που δεν αφορούν μόνο στην τέχνη, αλλά και σε όλους τους θεσμούς γενικότερα (Raunig 2006). Καθώς όμως η δεύτερη γενιά χρησιμοποίησε αναδρομικά, σε μεγάλο βαθμό, τον όρο θεσμική κριτική για το έργο της, κατέστη μάλλον αδύνατον να επιτευχθεί μια τέτοια ριζοσπαστική αλλαγή ώστε να οδηγηθούμε σε νέα μονοπάτια.

3.4 Σύγχρονες αναζητήσεις

Μέχρι τώρα, μιλήσαμε για δύο γενιές καλλιτεχνών, που χρησιμοποίησαν τη θεσμική κριτική για να εκφράσουν τους προβληματισμούς τους σχετικά με τις εκάστοτε στερεοτυπικά παγιωμένες αντιλήψεις για το σύστημα της τέχνης. Είδαμε να αυξάνεται η διάθεση συμμετοχής του κοινού, προκειμένου να δημιουργηθεί μια πιο κοινωνικά ενεργή μορφή τέχνης. Ταυτόχρονα, προτάθηκαν και νέοι τρόποι θεωρητικής προσέγγισης, που σχετίζονται με τον διάλογο, τη διάδραση και τη σχέση της καθημερινής ζωής με την τέχνη. Έγινε επίσης προσπάθεια να προβληθεί δημοσίως ο τρόπος που λειτουργούν τα συστήματα του «κόσμου της τέχνης», ώστε να φανερωθούν στον θεατή ορισμένες αόρατες πτυχές του. Ακόμη, διερευνήθηκαν οι μηχανισμοί των εκθεσιακών αναπαραστάσεων και τα κίνητρα που βρίσκονται πίσω από τις ανάλογες επιλογές τους. Έτσι και με την ενίσχυση της διεπιστημονικής έρευνας, οι καλλιτέχνες θέλησαν να μιλήσουν κριτικά για τις κοινωνικές συνθήκες, μέσα στις οποίες καλείται πλέον να επιβιώσει και να δράσει η τέχνη.

Σήμερα, ανεξάρτητα από το πόσες από τις παραπάνω επιδιώξεις επετεύχθησαν, όλοι σχεδόν οι καλλιτέχνες που αναφέραμε προηγουμένως, εντάχθηκαν ουσιαστικά με την πάροδο του χρόνου στο σύστημα. Τόσο οι ίδιοι, όσο και το έργο τους, ενσωματώθηκαν αργά η γρήγορα στους θεσμούς που είχαν σκοπό να αναδιαρθρώσουν ή να παρακάμψουν. Επομένως, η θεσμική κριτική χρειάζεται να πείσει για τη ριζοσπαστικότητά της, ιδιαίτερα σήμερα, που η εξουδετέρωση της οποιασδήποτε μορφής αντίδρασης ή αντιλόγου από την επικρατούσα ηγεμονία του καπιταλισμού, αποτελεί σύνηθες φαινόμενο. Ίσως έχει έρθει η στιγμή να δράσει ο καλλιτέχνης χωρίς αυτόν τον φόβο της αφομοίωσης, ο οποίος παίζει καταλυτικό ρόλο, τόσο στις επιλογές, όσο και στον τρόπο δράσης της κριτικής. Σύμφωνα όμως με τον Sheikh, οι συζητήσεις περί θεσμικής κριτικής πια γίνονται κατά βάση από τους επιμελητές, με στόχο να εδραιώσουν τη θέση των θεσμών, υποστηρίζοντας συχνά ότι ο θεσμός δεν αποτελεί απαραίτητα πρόβλημα, αλλά και λύση (2009: 30).

Η επιμέλεια εκθέσεων είναι μια ενέργεια που συντελείται εντός κάποιων συστημάτων και επομένως δεν είναι ούτε πλήρως ελεγχόμενη, αλλά ούτε και πλήρως απαλλαγμένη από κοινωνικοπολιτικούς περιορισμούς (Tchen 2013: 7). Ο ρόλος του επιμελητή σήμερα έχει γίνει πιο σύνθετος, αφού έχει αλλάξει και το είδος των έργων τέχνης που καλούνται να διαχειριστούν. Πολλά έργα γίνονται πλέον «in-situ», κάτι που έχει σαν αποτέλεσμα την διαφορετική σήμανση του όρου επιμέλεια. Επίσης, με την αριθμητική αύξηση των Μπιενάλε και των εφήμερων project γενικότερα, δημιουργούνται νέοι οργανισμοί και νέες ανάγκες, τόσο σε εθνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο, που σχηματίζουν ένα είδος νέου θεσμικού δικτύου με τη σειρά τους, το οποίο λειτουργεί όμως εκτός των τειχών (Arrhenius 2007: 103). Παρατηρείται έτσι, μια απομάκρυνση από την προϋπάρχουσα μορφή του θεσμού, αλλά και η εγκαθίδρυση μιας άλλης εξίσου θεσμικής πλατφόρμας. Σε αυτό το πλαίσιο, ο επιμελητής αποκτά ακόμα περισσότερη δύναμη, διεκδικώντας μάλιστα συχνά και «την «πνευματική ιδιοκτησία» του εγχειρήματός του» (Καραμπά 2005: 23).

Αφετηρία εισαγωγής της έννοιας του σύγχρονου επιμελητή, αποτελεί η δεκαετία του 1960, όταν οι H. Szeemann και W. Hopps άρχισαν να εργάζονται ανεξάρτητα από τον θεσμό (Rand, Kouris 2007: 11). Με την αλλαγή του αισθητικού και θεσμικού πλαισίου που συντελέστηκε, μεταβλήθηκαν και οι σχέσεις καλλιτέχνη-επιμελητή και κατ' επέκταση και οι σχέσεις μεταξύ επιμελητή και θεσμού (Buckner 2009: 105). Το ενδιαφέρον είναι ότι, ενώ η κίνηση αυτή ξεκίνησε στοχεύοντας στην ανεξαρτητοποίηση από τον θεσμό, κατέληξε να μετατραπεί στο πιο χρήσιμο εργαλείο του. Στη σύγχρονη εποχή, όπου κυριαρχούν οι κανόνες της αγοράς, ο καλλιτέχνης καλείται να είναι και manager του εαυτού του, κάτι που συχνά δεν γίνεται, επομένως τον ρόλο αυτό αναλαμβάνει ο επιμελητής. Με τη θεσμική απορρόφηση της επιμελητικής διαδικασίας λοιπόν, φαίνεται να ενδυναμώνεται τόσο ο θεσμός, όσο και ο επιμελητής. Από τη μία, ο πρώτος είναι ο απόλυτος ρυθμιστής της κριτικής την οποία δέχεται, καθιστώντας ουσιαστικά κάθε αντίλογο πρακτικά ανύπαρκτο, ενώ από την άλλη ο δεύτερος απολαμβάνει την προνομιακή του θέση, η οποία του επιτρέπει την άμεση επιρροή στον τρόπο θέασης του έργου και κατ' επέκταση στην ερμηνεία του.

Τι στόχους ή προσδοκίες μπορεί να έχει, επομένως, η λεγόμενη τρίτη γενιά καλλιτεχνών που θεωρητικά δρα στις μέρες μας; Κάποιοι μελετητές, όπως ο Holmes, πιστεύουν ότι θα μπορέσουμε να περάσουμε στην τρίτη φάση όταν δεν θα περιστρέφονται όλες οι δράσεις της θεσμικής κριτικής γύρω από το μουσείο (2007). Επίσης, υποστηρίζει ότι, αν η τρίτη γενιά σκοπεύει να κάνει κάποια εποικοδομητική έρευνα, θα πρέπει να ανεβάσει τον πήχη της αντίστασης (2007). Διαφαίνεται έτσι η εκ νέου προσέγγιση των πραγμάτων, που δεν θα αφορά μόνο την ονομασία ή τα μέσα που χρησιμοποιούνται. Ένα μέσο που ενδεχομένως να επέφερε αποτελέσματα σε δεδομένη χρονική στιγμή, υπό άλλες κοινωνικές συνθήκες, είναι σχεδόν βέβαιο ότι δεν μπορεί να λειτουργήσει τώρα πια, μιας και το πλαίσιο μέσα από το οποίο προέκυψε δεν υφίσταται πλέον. Για παράδειγμα, από το 2000 και μετά, η οποιαδήποτε πρωτοπορία παύει να υπάρχει ουσιαστικά αυτόνομα και εξαρτάται πλήρως από την αγορά (αν μπορούμε να μιλάμε για πρωτοπορίες πλέον). Έτσι, εκτός του ότι η έννοια «πρωτοπορία», όντας συνδεδεμένη με το μοντέρνο, παύει να αποτελεί στόχο, είναι και οι οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες εν γένει που έχουν αλλάξει το τοπίο και τα ζητούμενα.

Είναι η εποχή στην οποία, ενώ η συμμετοχή του θεατή προβάλλεται ως επιτακτική ανάγκη, με σκοπό την προώθηση ενός πιο προοδευτικού μοντέλου, άλλοι πιστεύουν ότι πρόκειται για ένα ακόμη τέχνασμα του νεοφιλελευθερισμού. Ο Rasmussen ειδικότερα, καταλήγει στην ανάλογη συλλογιστική του, λέγοντας ότι «μόνο η τέχνη που βρίσκεται στις παρυφές του συστήματος της τέχνης μπορεί να βοηθήσει στην οικοδόμηση ενός περάσματος πέρα από τον καπιταλισμό» (2013: 62). Η εν λόγω φράση όμως, μπορεί να εγείρει διάφορα ερωτήματα, όπως για παράδειγμα, τι νοείται ως «παρυφή» και ποιος την ορίζει; Πώς θα πρέπει να μοιάζει αυτό το είδος της τέχνης και γιατί μπορεί να βρεθεί μόνο «εκεί»; Και αν τελικά κινηθούμε αναλόγως, τι προσδοκούμε να βρούμε; Πού θέλουμε να οδηγηθούμε μετά από τον καπιταλισμό ακριβώς; Είναι ξεκάθαρη η εικόνα των στόχων και των προσδοκιών μας; Ενδεχομένως να υπάρχουν και πολλά ακόμα ερωτήματα, τα οποία μάλλον θα μείνουν αναπάντητα. Εκείνο που είναι φανερό, είναι ότι επιδιώκει να παροτρύνει τον καλλιτέχνη να κινηθεί εκτός του στενού κύκλου του «κόσμου της τέχνης», και να δει την κοινωνία συνολικά. Ο Buckner,

επιπλέον θέτει το ζήτημα νέων αναζητήσεων από τους μελλοντικούς καλλιτέχνες θεσμικής κριτικής, οι οποίοι δεν θα πρέπει να εστιάζουν πλέον στον χώρο έκθεσης, αλλά να αναγνωρίσουν το νέο κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο και ως εκ τούτου να εκφραστούν με άλλα μέσα και να αποκτήσουν νέους στόχους (Buckner 2009: 108). Ίσως να πρέπει να γίνει ακόμη πιο σαφής η παντοδυναμία της αγοράς και των οικονομικών συμφερόντων, ώστε να αλλάξουν οι προτεραιότητες των θεσμών και να μην προβάλλεται πια το κέρδος ως αποκλειστική επιδίωξη. Αντίθετα, στόχος θα είναι να προαχθεί η πολυφωνία και να προωθηθούν πραγματικά εναλλακτικές, ριζοσπαστικές και ουσιαστικές ιδέες.

Σήμερα, αν υπάρχει τρίτη γενιά που προσπαθεί να κινηθεί προς αυτήν την κατεύθυνση, το πράττει συλλογικά. Επαναπροσδιορίζοντας τη δημόσια σφαίρα και δεχόμενη την έμφυτη ετερογένειά της, γεννά ανεξάρτητες πρωτοβουλίες, δίκτυα συλλογικής δημιουργίας και πολιτικών ρήξεων που έχουν συχνά ακτιβιστικό και αντικαπιταλιστικό χαρακτήρα. Ίσως να είναι η εποχή της αυτό-οργάνωσης και της αλληλεγγύης, όπου με τους λιγότερους πόρους να γίνεται η μέγιστη προσπάθεια δράσης από μικρές ανώνυμες ανεξάρτητες ομάδες. Ταυτόχρονα, κάτι τέτοιο σημαίνει ότι θα μαθαίνουμε πολύ λιγότερα από αυτά που συμβαίνουν στην πραγματικότητα (όσα είναι κοντά μας ή μας αφορούν συνήθως), ενώ τα υπόλοιπα θα μας διαφεύγουν, ή αν είναι και βραχύβια δεν θα γίνονται ποτέ γνωστά. Ίσως όμως να είναι καλύτερα έτσι, μιας και η έλλειψη δημοσιότητας δεν θα κινητοποιήσει τον θεσμικό μηχανισμό της ενσωμάτωσης, επιτρέποντας περιστασιακά την πραγματοποίηση ορισμένων ουσιαστικών κριτικών δράσεων.

Κεφάλαιο 4: Η περίπτωση της Ελλάδας

4.1 Εισαγωγή στην ελληνική πραγματικότητα

Ο Levine υποστήριζε, ότι ένα από τα μυστικά του να κάνει κανείς έρευνα για τον δικό του πολιτισμό, είναι να μάθει να βλέπει ότι πολλά πράγματα στα οποία πιστεύει, είναι στην πραγματικότητα προκαθορισμένα (Levine 1972). Έτσι, η Ελλάδα επιλέχθηκε ως πεδίο μελέτης, τόσο επειδή αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, λόγω των κοινωνικοπολιτικών της βάσεων, όσο και εξαιτίας της έλλειψης ερευνών και βιβλιογραφίας πάνω στο εν λόγω πεδίο. Οι παράγοντες αυτοί αποτελούν από μόνοι τους μια πρόκληση, αλλά και μια ευκαιρία προσέγγισης των τοπικών θεσμών, σε σχέση με την κριτική που δέχτηκαν από τους καλλιτεχνικούς κύκλους. Όπως έχει ήδη ειπωθεί, «κάθε απόπειρα συγκριτικής ανάλυσης «επί ίσοις όροις» ευρωπαϊκής και ελληνικής προοδευτικής διανόησης, καταλήγει να είναι ανεδαφική» (Λοϊζίδη 2003: 553). Επομένως, εδώ θα πρέπει να θέσουμε τους όρους και το ανάλογο πλαίσιο, επειδή δεν μπορούν να υπάρξουν άμεσες αντιστοιχίες, παρά μόνο μια συζήτηση από την οποία ενδεχομένως να προκύψουν κάποιοι συσχετισμοί.

Όπως αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, ο θεσμός είναι μια μεταβαλλόμενη έννοια, τόσο χωρικά όσο και χρονικά. Σε διαφορετικά μέρη του κόσμου και σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες, η τέχνη και οι θεσμοί που την καθορίζουν νοούνται αλλιώς. Επίσης, τους αντιλαμβανόμαστε διαφορετικά, ανάλογα με το αν είμαστε μέλη της κοινωνίας την οποία μελετάμε, ή αν την προσεγγίζουμε ως εξωτερικοί παρατηρητές. Αν επιχειρήσουμε, λοιπόν, να δούμε την ελληνική πραγματικότητα πιο αποστασιοποιημένα και σε σχέση με την έννοια του θεσμού στον δυτικό κόσμο, όπως αυτή μελετήθηκε νωρίτερα, θα διαπιστώσουμε δεν συγκλίνουν.

Οι ιστορικές εξελίξεις στην Ελλάδα στον 19^ο και 20^ο αιώνα, διαφοροποιούνται σε σχέση με ό,τι συνέβη στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες. Μείζονος σημασίας, είναι το γεγονός ότι η πλειοψηφία των θεσμών που ισχύουν μέχρι και σήμερα, ιδρύθηκαν και παγιώθηκαν παράλληλα με την εδραίωση του έθνους-κράτους στον 19^ο αιώνα. Επομένως, οι θεσμοί είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους και θα πρέπει

να μελετηθούν σε άμεση συνάρτηση με αυτό. Τα πρωταρχικά τους χαρακτηριστικά σχηματίστηκαν μέσα στο πλαίσιο αυτό, κάτι που δεν ισχύει για του θεσμούς σε άλλες περιοχές του κόσμου. Για παράδειγμα, η Jelínek, αναφερόμενη στην Αγγλία, λέει ότι δεν υπήρξε ποτέ έντονη παρεμβολή της κυβέρνησης σε θέματα ορισμού και λειτουργίας των πλαισίων της τέχνης (2013: 40). Αντιθέτως στην Ελλάδα, η έννοια του θεσμού είναι συνυφασμένη με το κράτος, το οποίο εμπλεκόταν ανέκαθεν στην πολιτιστική διαχείριση, έχοντας μάλιστα και την πλειονότητα των μουσείων υπό την αιγίδα του. Έτσι, ενώ στην Αμερική ο καλλιτέχνης αντιδρούσε απέναντι στο κεφάλαιο και στον καπιταλισμό, εδώ η αντίστοιχη κριτική, θα μπορούσε να είναι προσανατολισμένη κυρίως ενάντια στην κρατική εξουσία³⁰.

Στη δεκαετία του 1960, τη στιγμή δηλαδή που είδαμε να σχηματίζεται η πρώτη γενιά θεσμικής κριτικής, η Ελλάδα διανύει, μετά από αρκετό καιρό, μια περίοδο εθνικής σταθερότητας που είχε ξεκινήσει από το 1950. Στο διάστημα αυτό, αυξήθηκε ο αστικός και μειώθηκε ο αγροτικός πληθυσμός, με τον κόσμο να συγκεντρώνεται κυρίως στην Αθήνα. Παράλληλα, έγιναν προσπάθειες ανάπτυξης της βιομηχανικής παραγωγής και εκσυγχρονισμού της χώρας γενικότερα. Από το 1967 όμως, μέχρι και το τέλος της δικτατορίας, το 1974, η χώρα παρουσιάζεται «διχασμένη, φοβισμένη, πολιτισμικά και κοινωνικά απομονωμένη διεθνώς» (Λεοπούλου 2014: 4). Έτσι, ο ρυθμός ανάπτυξης που υπήρχε προγενέστερα, διεκόπη απότομα και οι έλληνες καλλιτέχνες απομακρύνθηκαν γι' άλλη μια φορά από τις ευρωπαϊκές αναζητήσεις, τις οποίες επιζητούσαν να παρακολουθούν³¹. Άλλωστε, οι έλληνες καλλιτέχνες, όπως και άλλοι εικαστικοί που δρουν σε περιφερειακές σκηνές, υιοθετούν συνήθως οποιαδήποτε μόδα κυκλοφορεί διεθνώς την εκάστοτε στιγμή (Gregos 2008). Τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα εντός της χώρας, όμως, συχνά δεν επέτρεπαν την παρακολούθηση των διεθνών εξελίξεων, με αποτέλεσμα οι Έλληνες να αισθάνονται ότι «μένουν πίσω» σε

³⁰ Εξαιτίας της εν λόγω διαφοροποίησης που επηρεάζει άμεσα την παραγωγή έργων θεσμικής κριτικής, σε αυτήν την εργασία δεν θα συμπεριληφθούν έλληνες καλλιτέχνες που έζησαν και δημιούργησαν στο εξωτερικό, διότι δεν έδρασαν ουσιαστικά μέσα στο τοπικό κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και επομένως βίωναν μια διαφορετική πραγματικότητα.

³¹ Η Χριστοφόγλου συγκεκριμένα αναφέρει ότι η εποχή πριν από τη δικτατορία ήταν η μόνη «πρωτοποριακή» εποχή που «έζησαν οι έλληνες καλλιτέχνες σχεδόν ταυτόχρονα με τους δυτικούς, αν και με κάπως διαφορετικούς όρους, οφειλόμενους σε τοπικές ιδιαιτερότητες» (1995: 44).

σχέση με τη Δύση. Έτσι, προέκυψε η λεγόμενη «καθυστέρηση»³², η οποία χαρακτήριζε την εικαστική σκηνή στη χώρα και αφορούσε τόσο στην παραγωγή της τέχνης, όσο και στους θεσμούς που την πλαισίωναν. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να μιλήσουμε για θεσμική κριτική στην Ελλάδα και με ποιους όρους;

Προκειμένου να δοθεί απάντηση σε αυτό το ερώτημα, είναι επίσης σημαντικό να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η καλλιτεχνική σκηνή της Ελλάδας θεωρείται συνήθως περιφερειακή (Αδαμοπούλου 2003: 89, Gregos 2008, Jareunpoo-Phillips κ.α. 2013: 31, Μαραγκού, Φραγκόπουλος 2008), σε σχέση με τη Δύση, κάτι που αναλύεται περαιτέρω στη συνέχεια. Αυτό, έχει σαν αποτέλεσμα να επηρεάζεται από την πολιτιστική παραγωγή των λεγόμενων μητροπόλεων (όπως συμβαίνει γενικά με τις περιφερειακές σκηνές), με την οποία και προσπαθεί να συμβαδίσει³³. Αφορμή αυτού του προβληματισμού εδώ, αποτελεί το παράδειγμα του «Giant Step Project» (βλ. κεφ. 1), που επιχείρησε να προσεγγίσει τους καλλιτεχνικούς θεσμούς σε περιφερειακές ή περιθωριοποιημένες, από τον «κόσμο της τέχνης», περιοχές. Η συζήτηση περί κέντρου-περιφέρειας, έχει τις ρίζες της στη μαρξιστική θεωρία και είχε προβληματίσει ήδη τη Σχολή των Annales, αλλά πήρε περισσότερη έκταση τη δεκαετία του 1970, με αφορμή κάποιες θεωρίες του Immanuel Wallerstein (1930-). Ήταν εκείνος που ανέπτυξε αυτό το σχεσιακό δίπολο, με αφορμή τη διαφωνία του για τον τρόπο που αντιμετώπιζε τα πράγματα έως τότε η μοντέρνα θεωρία. Δεν συμφωνούσε με το γεγονός ότι τα κριτήρια εξέλιξης ήταν ίδια για όλα τα κράτη του κόσμου και κατ' επέκταση υπήρχε μια υποχρεωτική πορεία προς την ίδια κατεύθυνση για όλους. Εύρισκε τη λογική του μονόδρομου προς την πρόοδο ανεπαρκή και ήθελε να εισάγει ένα νέο

³² Ο όρος «καθυστέρηση» ξεκίνησε να χρησιμοποιείται από το 1950 και μετά, χαρακτηρίζοντας την πορεία της ελληνικής καλλιτεχνικής σκηνής σε σχέση με την ευρωπαϊκή. Με το τέλος των συνεχών πολεμικών συρράξεων που είχαν προηγηθεί, η χώρα άρχισε να αναπτύσσεται σε συνθήκες ειρήνης και βίωσε μια πρωτόγνωρη οικονομική ευημερία. Η ελληνική κοινωνία, λοιπόν, ήθελε και για πρώτη φορά πίστευε ότι υπάρχουν και οι συνθήκες, ώστε να συμβαδίσει με τον δυτικό «εκσυγχρονισμό». Σε αυτό το πλαίσιο και οι καλλιτέχνες διεκδικούσαν μια μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης σε σχέση με τον συντηρητικό ακαδημαϊσμό που επικρατούσε (Χριστοφόγλου 1995: 39). Επομένως, η λέξη «καθυστέρηση» άρχισε να χρησιμοποιείται εκείνη την εποχή, εκφράζοντας το αίτημα μιας κοινωνίας να εκσυγχρονιστεί.

³³ Βλ. παραπομπή 32 και για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το θέμα βλ. Χριστοφόγλου, Μ., 1995, «Ο εκσυγχρονισμός της νεοελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες (1950-1980)», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, No. 57, 38-47.

εργαλείο ανάλυσης της κοινωνικής ανάπτυξης (Wallerstein 2011). Έτσι, επέλεξε να χωρίσει τα κράτη σε μητροπολιτικά και περιφερειακά, προκειμένου να διαχωριστούν και οι ρυθμοί ανάπτυξης, αλλά και οι θέσεις τους μέσα στην παγκοσμιοποιημένη κοινότητα.

Πιο σύγχρονοι μελετητές, όπως ο Žižek, θεωρούν πως όλες οι παγκόσμιες ιδεολογίες επηρεάζονται από κάποια ηγεμονία (1997), ενώ άλλοι, όπως ο Stallabrass, υποστηρίζουν ότι με την παγκοσμιοποίηση της τέχνης, δίνεται πλέον η δυνατότητα σε περισσότερες χώρες να έρθουν στο προσκήνιο (2009). Ο δεύτερος παρατηρεί, παρόλα αυτά, ότι η πολιτιστική άνοδος σχετίζεται και με την οικονομική ευημερία των αντίστοιχων περιοχών. Στην περίπτωση της Ελλάδας, ως «ηγεμονία», αλλά και ως πρότυπο, λειτούργησε η Δύση. Έτσι, η επιρροή που δεχόταν η χώρα ήταν τόσο πολιτισμική, όσο και οικονομική. Ο έλληνας καλλιτέχνης λοιπόν, πόσο ανεξάρτητα ή κριτικά μπορεί πραγματικά να κινηθεί σε σχέση με τις διεθνείς αναζητήσεις; Ο Μαυρομάτης αναρωτιέται:

«Άραγε οποιοσδήποτε καλλιτέχνης, από όπου και να προέρχεται, έχει την ίδια δυνατότητα διάδοσης, της ανάγνωσης και της πληροφόρησης – και συνεπώς της χρήσης- του οποιοδήποτε μοντέλου του; Ή μήπως η εθνική καταγωγή, υπαγόμενη πλέον στην οικονομική –και πολιτική και κατ' επέκταση, την πολιτιστική- συνθήκη της καλλιτεχνικής διάδοσης, θα επανέρχεται εξίσου κυριαρχικά, στη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή;»

(2005: 95)

Τίθεται έτσι το ζήτημα του κατά πόσο υπάρχει δυνατότητα ταύτισης ενός έλληνα καλλιτέχνη, ο οποίος βιώνει συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, με έναν ευρωπαϊό ή αμερικανό, ο οποίος έχει άλλα δεδομένα και διαφορετικές προσλαμβάνουσες. Ή ακόμα και το ερώτημα του αν θα πρέπει να επιδιώκεται μια τέτοια ομοιογένεια. Ενδιαφέρον έχει εδώ η προσέγγιση του Χατζηνικολάου, για τον οποίο ο διαχωρισμός δεν θα πρέπει να είναι τόσο χωρικός, όσο ο ταξικός. Αναγνωρίζει ότι, μπορεί «για τη Γαλλία η αγροτική-λαϊκή τέχνη να αποτελεί μια μακρινή ανάμνηση», ενώ «στη Γουατεμάλα ή και στην Ελλάδα να είναι ακόμα λίγο-πολύ ζωντανό παρόν» (Χατζηνικολάου 1981: 118), αλλά συνυπολογίζει και τη θέση που έχει ο καλλιτέχνης σε κάθε περιβάλλον. Έτσι, για παράδειγμα, ένας καλλιτέχνης που είναι

περιθωριοποιημένος στην Ελλάδα και κάποιος αντίστοιχα στην Αμερική, μπορεί να βιώνουν συναφείς πραγματικότητες, κάτι που θα αντικατοπτρίζεται και στο έργο τους. Μπορεί να μην νοείται η έννοια του περιθωρίου με τον ίδιο τρόπο στις δύο περιοχές, αλλά αυτή η συλλογιστική δεν αποκλείει την ύπαρξη μεμονωμένων περιπτώσεων θεσμικής κριτικής και στην Ελλάδα, οι οποίες θα εκφέρονταν όμως, σε αντιστοιχία με τα τοπικά δεδομένα.

4.2 Τέχνη και θεσμοί στην Ελλάδα (1960-1974)

Η Ελλάδα τη δεκαετία του 1960, βρισκόταν σε ένα «αρκετά διαφορετικό μήκος κύματος από τη δυτική Ευρώπη, η οποία ακόμη παραμένει μια τελείως διαφορετική οντότητα, πολιτισμικά και κοινωνικά» (Μουτσόπουλος 2004: 21). Από την άλλη πλευρά, φαίνεται ότι βελτιώνονταν σταδιακά τα οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα, αλλά και οι ιδεολογικές αντιπαραθέσεις που κυριαρχούσαν τη δεκαετία του 1950³⁴, έπειτα από τους πολέμους που είχαν προηγηθεί. Υπήρξε τότε μια συνολική στροφή προς τα δυτικά πρότυπα, στην οποία συνεισέφεραν και οι Έλληνες που ζούσαν στο εξωτερικό και έκαναν σταδιακά γνωστές εντός της χώρας τις ευρωπαϊκές αναζητήσεις. Έχοντας, λοιπόν, τέτοιες επιρροές, αλλά όχι το ανάλογο πλαίσιο, οι καλλιτέχνες επεδίωκαν να αποκτήσουν αντίστοιχους θεσμούς, με σκοπό να «μοιάσουν» στους συναδέλφους τους στη Δύση. «Με ή χωρίς Μουσείο», λέει η Γερογιάννη, «μάχονταν για ένα καλύτερο θεσμικό πλαίσιο με τον καλύτερο τρόπο που μπορούσαν να επιστρατεύσουν, «συζητώντας αδιάκοπα» (2013: 138). Μια πρόταση επομένως, για δραστηριοποίηση εκτός των θεσμών, όχι μόνο δεν υπήρχε σαν σκέψη στους εικαστικούς κύκλους της εποχής, αλλά αντιθέτως στόχος τους ήταν η αναζήτηση θεσμών που θα πλαισιώναν την καλλιτεχνική παραγωγή.

Ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1950, αυξήθηκαν οι εκθεσιακοί χώροι, οι εκδηλώσεις και τα κείμενα για την τέχνη (Αδαμοπούλου 2003: 91), ως μια προσπάθεια «θεσμοθέτησης» ορισμένων πτυχών του «κόσμου της τέχνης», προκειμένου να φανεί τόσο εντός, όσο και εκτός Ελλάδας, η πρόοδος που

³⁴ Το 1950 άρθηκε ο στρατιωτικός νόμος που ίσχυε από το 1947 και το 1952 η Ελλάδα έγινε μέλος του ΝΑΤΟ. Επίσης, το 1956 οι γυναίκες ψήφισαν για πρώτη φορά.

γινόταν. Αρχισε έτσι, σιγά-σιγά, να σχηματίζεται μια πιο οργανωμένη εικαστική σκηνή, η οποία θα οδηγούνταν σε πιο «πρωτοποριακούς» προβληματισμούς και στη λεγόμενη «ηρωική περίοδο» της αφαίρεσης της δεκαετίας του 1960 (Παπανικολάου 1999: 190). Η δεκαετία του 1950, λοιπόν, λειτούργησε για τους περισσότερους καλλιτέχνες σαν ένα προπαρασκευαστικό στάδιο, ώστε να μπορέσουν στη συνέχεια να κατανοήσουν καλύτερα τις τάσεις που προέρχονταν από τη Δύση και να κινηθούν προς μια παρόμοια κατεύθυνση.

Την ίδια περίοδο όμως, υπήρχαν και άνθρωποι που είχαν διαφορετικούς στόχους. Τότε ξεκίνησε να δραστηριοποιείται η λεγόμενη «ιπτάμενη παράγκα» (1953-1956), στην οδό Σαρρή 29, στον Ψυρρή. Ήταν πράγματι μια ξύλινη παράγκα, με 20 μέτρα μήκος, 5 μέτρα φάρδος και ένα πατάρι 5x5 (Νταλούκας 2012). Επρόκειτο για ένα κέντρο δράσης διαφόρων ανήσυχων ανθρώπων, με υπαρξιακές ανησυχίες και με πρωτεργάτη τον Σίμο Τσαπνίδη, για τον οποίο ήταν το εργαστήριο και η κατοικία του. Ο ίδιος ήταν τσαγκάρης και δεν ήξερε γράμματα, αλλά ήθελε να μπορεί τόσο εκείνος, όσο και οι άλλοι να εκφράζουν τις κοινωνικές και υπαρξιακές τους ανησυχίες μέσω της τέχνης (εικόνα 35). Όσοι μαζεύονταν εκεί, διασκέδαζαν, έπιναν και δημιουργούσαν, οπουδήποτε και με οποιαδήποτε υλικά, θυμίζοντας κατά αντιστοιχία συναθροίσεις των ντανταϊστών. «Τέχνη της παράγκας», μπορούμε να ονομάσουμε όλα όσα δημιουργήθηκαν από αυτούς τους υπαρξιστές, στη διάρκεια ζωής του υπαρξιστικού κινήματος (Νταλούκας 2012), με τα περισσότερα όμως να έχουν χαθεί. Τελικά, το 1956, ο Τσαπνίδης μην αντέχοντας άλλο τον συντηρητισμό της εποχής, φεύγει από την Ελλάδα, σηματοδοτώντας και το τέλος αυτού του εγχειρήματος (εικόνα 36). Η «ιπτάμενη παράγκα», αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση, αλλά κρίθηκε απαραίτητο να αναφερθεί εδώ, ως η πρώτη ίσως προσπάθεια μεταπολεμικά, για μια εικαστική δράση εκτός των στερεοτυπικών κανόνων και του οποιουδήποτε «θεσμικού πλαισίου» υπήρχε.

Από το 1960 και μετά, η Ελλάδα βρισκόταν σταθερά σε ευρωπαϊκή πορεία και η δομή του κράτους επηρεαζόταν συνολικά από τα ευρωπαϊκά τεκταινόμενα. Παράλληλα, μεγάλα κομμάτια του πληθυσμού αστικοποιήθηκαν. Στα εικαστικά, κυρίαρχο ρόλο έπαιζε η αφαίρεση για όσους

ήθελαν να νοούνται «προοδευτικοί» και η ελληνική καλλιτεχνική σκηνή υιοθέτησε δυτικά πρότυπα, χωρίς όμως να μπορεί να παίξει πρωτοποριακό ρόλο. Ο Κοκκινίδης εξηγεί το γεγονός, υποστηρίζοντας ότι «η προσαρμογή αυτή στις σύγχρονες τάσεις δεν είχε ως υπόβαθρο αντίστοιχες διαρθρωτικές κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές» και σαν αποτέλεσμα, «εξακολουθούσαμε να είμαστε, σε σύγκριση με τις βιομηχανικά ανεπτυγμένες δυτικές κοινωνίες, μια περιφερειακή χώρα, με καθυστερημένους θεσμούς και χωρίς θεωρητικό προβληματισμό» (1981: 33). Η παρατήρηση αυτή είναι βασική, επειδή η θεσμική κριτική είναι άμεσα συνδεδεμένη με τους κοινωνικούς και πολιτιστικούς θεσμούς, οπότε η σχετική απουσία της μπορεί να θεωρηθεί σε μεγάλο βαθμό δικαιολογημένη, μιας και μάλλον δεν ήταν αναγκαία. Υπάρχουν και καλλιτέχνες, όπως ο Κανιάρης, που προσπάθησε με το έργο του να ασκήσει κάποια κριτική στα ελληνικά δεδομένα, αλλά έδρασε κατά βάση εντός των θεσμικών ορίων της εποχής. Όπως εξηγεί και ο Βάσσος, «είναι διαφορετικό να χρησιμοποιείς εκφραστικά μέσα που είχαν υιοθετήσει πρωτοπόροι καλλιτέχνες και άλλο να είσαι φορέας της πρωτοποριακής ιδεολογίας» (2008: 128).

Εξαίρεση για την εποχή αποτέλεσε ίσως μια underground πρωτοποριακή σκηνή, που σχηματίστηκε τη δεκαετία του 1960 και συνέχισε να είναι ενεργή μέχρι και το 1980. Ήταν μια ομάδα ανθρώπων, χωρίς κάποιο όνομα, που είχε επηρεαστεί βαθιά από τη γενιά των beat και δρούσε εντελώς περιθωριακά. Χαρακτηριστικό είναι, ότι η επίσημη σκηνή δεν είχε ιδέα για το τι γινόταν και γενικότερα τους αγνόησε πλήρως (Χαριτίδης 2013). Τον κεντρικότερο ρόλο έπαιζε ο Λεωνίδας Χρηστάκης (1928-2009), συγγραφέας, εικαστικός, εκδότης και Αριστερός. Αντιμετώπιζε αρνητικά οποιαδήποτε μορφή εξουσίας, θέλοντας πάντοτε να επαναστατήσει (εικόνα 37). Δεν ήταν ιδιαίτερα αρεστός σε μεγάλο κομμάτι του «κόσμου της τέχνης», διότι ασκούσε κριτική σε πολλές πτυχές της καθημερινότητας και της τέχνης και κανείς δεν μπορούσε να τον «τιθασεύσει» (Παππά, Ανεμογιάννης 2014). Για παράδειγμα, μόλις έκανε πράξη τις ιδέες του, δεν ενδιαφερόταν να τις εκθέσει πλέον και απομακρυνόταν από τις γκαλερί, χωρίς να νοιάζεται για το τι θα κάνει στη συνέχεια ο θεσμός. Όσα είναι γνωστά για τη δράση του, προέρχονται από μεταγενέστερες πηγές, λόγια τρίτων και ελάχιστες συνεντεύξεις δικές του,

που έδωσε κυρίως σε μεγάλη ηλικία. Παρόλα αυτά, ειδικά το εκδοτικό του έργο, αποτέλεσε πεδίο καλλιτεχνικής έκφρασης, κριτικής και αφύπνισης για αρκετά χρόνια. Αργότερα, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, προκειμένου να δείξει για άλλη μια φορά την αντίθεσή του προς τις καθεστωτικές πρακτικές, εξέδωσε μέχρι και «φυλλάδιο με οδηγίες προς Κυπρίους για κατασκευή βόμβας» (Παππά, Ανεμογιάννης 2014).

Γεγονός είναι, ότι από το 1967 και μέχρι το τέλος της δικτατορίας, η Ελλάδα διήνυσε μια δύσκολη περίοδο και φαινόταν να απομακρύνεται πάλι από τον ευρωπαϊκό της προσανατολισμό. Γινόντουσαν εκθέσεις που δέχονταν κριτική από το καθεστώς (Γερογιάννη 2009: 154) και αρκετοί ήταν οι καλλιτέχνες που έφυγαν στο εξωτερικό για να ζήσουν και να εργαστούν υπό καλύτερες συνθήκες. Όσοι έμειναν στη χώρα και θέλησαν να ασκήσουν κάποιου είδους κριτική στους θεσμούς, είχαν κυρίως ενστάσεις ιδεολογικής φύσεως, οπότε κατά βάση διαφωνούσαν με το κράτος και τις πολιτικές του. Στον αντίλογο, υπάρχουν μελετητές που υποστηρίζουν ότι η δικτατορία δεν επηρέασε την τέχνη. Συγκεκριμένα, ο Μπαλαμπανίδης υποστηρίζει ότι το καθεστώς «ελλείψη πολιτισμικού υποβάθρου, δεν κατάφερε να προσεταιριστεί κανένα συλλογικό σχήμα, καθώς επίσης κανέναν μεμονωμένο καλλιτέχνη» και τελικά «δεν άντλησε από την τέχνη και την αρχιτεκτονική καμία ιδεολογική υποστήριξη και επιπλέον καμιά νομιμοποίηση, ακόμη και συμβολική» (2012: 151). Το γεγονός ότι δεν συντάχτηκαν οι καλλιτέχνες της εποχής με το καθεστώς της δικτατορίας είναι σημαντικό, αλλά δεν συνεπάγεται ότι ένα τέτοιο καταπιεστικό περιβάλλον δεν είχε επιρροές στην καλλιτεχνική τους έκφραση.

Την ίδια περίοδο, η σύγχρονη ελληνική εικαστική σκηνή λειτούργησε κατά βάση με ιδιωτικές πρωτοβουλίες, οι οποίες στήριζαν πρωτοποριακές ή αντικαθεστωτικές εκθέσεις, έστελναν καλλιτέχνες στο εξωτερικό και παρουσίαζαν δείγματα ευρωπαϊκής τέχνης στην Ελλάδα. Δεν υφίστατο οργανωμένη κρατική πολιτική που να προωθεί τη σύγχρονη τέχνη, ούτε και παγιωμένοι κρατικοί εικαστικοί θεσμοί, ώστε να μπορεί να τους ασκήσει κάποιος κριτική. «Η ελληνική τέχνη της δεκαετίας του 1970 προκύπτει, ως προϊόν και εικόνα, έξω από κρατικούς θεσμούς, οι οποίοι ούτε ως θεατές δεν την θεωρούν» και κατά κύριο λόγο, «η τέχνη στην Ελλάδα παραμένει ιδιωτική

υπόθεση» (Σκαλτσά 2012: 126). Με μόνη εξαίρεση την Εθνική Πινακοθήκη, που παρουσιάζεται δραστήρια και κάνει προσπάθειες να καλύψει το δημόσιο κενό, κατά τα άλλα η σύγχρονη τέχνη δεν έχει κάποια κρατική στήριξη. Σε αντίθεση με τα όσα είδαμε να συμβαίνουν στο εξωτερικό, οι καλλιτέχνες εδώ ζητούσαν να αποκτήσουν τους δικούς τους θεσμούς, ώστε να διασφαλίσουν μια πορεία αντάξια των δυτικών προτύπων. Η Σκαλτσά παρόλα αυτά, θεωρεί ότι υπάρχει και η θετική πλευρά της κατάστασης, αφού μοιάζει

«η απουσία κρατικών θεσμών για τη σύγχρονη τέχνη αλλά και οι συνθήκες πολιτικής οπισθοδρόμησης, όχι μόνο να μην στάθηκαν εμπόδιο αλλά ενδεχομένως και να υποβοήθησαν την ανάδειξη πρωτοποριακών προσεγγίσεων με κοινωνικό-υπαρξιακό και εν τέλει πολιτικό πρόσημο.»

(2012: 127)

Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες φαίνεται ότι δημιούργησαν μια γενικότερη διάθεση επανάστασης, η οποία ίσως να μην προέκυπτε σε καιρούς δημοκρατίας. Η έλλειψη θεσμών όμως, δεν έγινε από επιλογή στην Ελλάδα, αλλά γιατί δεν υπήρχε η δυνατότητα ή η βούλησης σύστασής τους σε εκείνη τη φάση. Το κλίμα που επικρατούσε επί δικτατορίας όμως, αφύπνισε τη δημοκρατική συνείδηση μεγάλου μέρους του πληθυσμού, που προσπαθούσε κρυφά να διαδώσει επαναστατικές ιδέες και να οργανώσει αντιεξουσιαστικές κινήσεις. Κάποια σχόλια στους υπάρχοντες θεσμούς, γίνονταν από την πλειονότητα όσων παρήγαγαν εικαστικό έργο τότε, μιας και το «αντίπαλο δέος» ήταν το δικτατορικό καθεστώς. Τέτοιου είδους παρεμβάσεις όμως, δεν μπορούν να νοηθούν ως παραδείγματα θεσμικής κριτικής, διότι συνιστούν, κατά βάση, αντανάκλαστικές αντιδράσεις σε μια καταπιεστική κατάσταση. Η εν λόγω «πολιτική συγκυρία» επομένως, «χρησίμευσε, κατά κάποιον τρόπο, ως άλλοθι σε καλλιτέχνες και κοινό, προκειμένου να υπερβούν και οι δύο τον συντηρητισμό τους» (Χριστοφόγλου 1995: 45).

Έτσι, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας υψώθηκαν ποικίλες επαναστατικές φωνές, οι οποίες συχνά λογοκρίθηκαν εξαιτίας του πολιτικού τους

περιεχομένου³⁵. Ανάμεσά τους και γυναίκες εικαστικοί, οι οποίες διατήρησαν «κριτική στάση προς τους «επίσημους» θεσμούς της τέχνης, εντάσσοντας στο έργο τους την πολιτική αντίσταση, την κοινωνική διάσταση, τη συζήτηση για την ταυτότητα των φύλων και τον προβληματισμό για τα τεκταινόμενα της εποχής» (Κανελλοπούλου 2014: 95-96). Γι' αυτήν την κοινωνική ομάδα όμως, η καταπίεση προϋπήρχε της δικτατορίας και ήταν βιωμένη πραγματικότητα ανεξαρτήτως πολιτεύματος. Με βάση ζητήματα που είχαν τεθεί ήδη από το μεσοπόλεμο³⁶, οι γυναίκες εικαστικοί της εποχής προσπαθούσαν να κάνουν αισθητή πλέον την παρουσία τους στους κοινωνικούς κύκλους και να διεκδικήσουν ισότιμη μεταχείριση.

Για τη γυναίκα, οποιοδήποτε στοιχείο θεσμικής οργάνωσης ήταν συνυφασμένο ακόμα με την αντρική παρουσία, εξαιτίας των κοινωνικών δομών. Σε μια πατριαρχική κοινωνία³⁷, «η δομή ορίζεται από τους άντρες»

³⁵ Για παράδειγμα η έκθεση του Κανιάρη στη Νέα Γκαλερί το 1969 και οι εκθέσεις της Καραβέλα το 1970 στη γκαλερί Άστορ και ένα χρόνο αργότερα στην αίθουσα τέχνης Αθηνών-Χίλτον. Ειδικότερα ο Ζιώγας, συγκεντρώνοντας στοιχεία πολλών δεκαετιών, παρατήρησε ότι γενικά ότι από το 1945 έως το 1974 υπάρχουν διάφορες περιπτώσεις λογοκρισίας στην Ελλάδα. Μέχρι τη μεταπολίτευση όταν ένα έργο έθιγε με κάποιο τρόπο ορισμένα «ηθικά» κατοχυρωμένα ζητήματα, όπως η σεξουαλικότητα ή η θρησκεία, είχε σαν αποτέλεσμα τη φυλάκιση ή την εξορία του καλλιτέχνη (Ζιώγας κ.α. 2008). Υπάρχουν βέβαια και πιο πρόσφατες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα η αποκαθάλωση του «Asperges me» («Πότισέ με») στην έκθεση Outlook το 2003 και η περίπτωση λογοκρισίας στην Art Athina μόλις το 2007. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι μέχρι και την ημερομηνία έκδοσης του βιβλίου (2008) βλέπουμε να υπάρχουν ανάλογες περιπτώσεις, κάτι που σπάνια συμβαίνει πλέον στον λεγόμενο «ανεπτυγμένο δυτικό κόσμο». Η λιγότερη θεσμική ανοχή ίσως όμως να συνεπάγεται και πιο αδύναμους θεσμούς, διότι όσο πιο παγιωμένοι είναι, τόσο μεγαλύτερη δυνατότητα ενσωμάτωσης των πάντων διαθέτουν. Έτσι, εξαιτίας της λεγόμενης «καθυστέρησης» στην Ελλάδα, ίσως να υπάρχει ακόμα η δυνατότητα να γίνεται κάτι εκτός ή ενάντια στον θεσμό, επειδή ακριβώς δεν υπήρξε ακόμα ο χρόνος (ή η ευκαιρία) να οικειοποιηθεί τα πάντα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.), 2008, *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη και Πλατόφορμες.

³⁶ Η Αβδελά υποστηρίζει ότι «ο Μεσοπόλεμος είναι η περίοδος κατά την οποία διατυπώθηκε για πρώτη φορά τόσο έντονα το αίτημα για πλήρη αστική, κοινωνική και κυρίως πολιτική ισότητα μεταξύ αντρών και γυναικών» (2004: 129). Αυτό έχει ενδιαφέρον εδώ, διότι όλες οι εικαστικοί που μελετώνται στη συνέχεια, έχουν γεννηθεί κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, οπότε δεν βίωσαν μεν τις διεκδικήσεις αυτές, αλλά ίσως να χρησιμοποιήσαν τα προϊόντα αυτών των προσπαθειών ως προσλαμβάνουσες.

³⁷ Με τον όρο «πατριαρχία» νοείται συνοπτικά «το δικαίωμα του άνδρα να κυριαρχεί από τον ισχυρισμό ότι το ανδρικό φύλο είναι μεγαλύτερο, δυνατότερο και εξυπνότερο από το γυναικείο» (Bogneman 2001: 692). Οι ιδιότητες αυτές όμως οφείλονται σε ανθρώπινες συμβάσεις, οι οποίες με την πάροδο του χρόνου καθιερώθηκαν ως βεβαιότητες. Θεωρείται όμως ότι «ως κατηγορία σχέσης ή και στερεότυπο το φύλο είναι πολιτισμικά καθορισμένο, είναι πολιτισμική κατασκευή» (Παπαταξιάρχης, Παραδέλλης 2006: 23). Οι σχέσεις αυτές όμως, λόγω της δεδομένης ανωτερότητας του ενός φύλου σε σχέση με το άλλο, μεταφράζονται σε σχέσεις εξουσίας, κάτι που επιφέρει πρακτικές συνέπειες στην κοινωνική πραγματικότητα των γυναικών. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Βαρίκα, Ε., 2005, *Με διαφορετικό πρόσωπο: φύλο, διαφορά και οικουμενικότητα*, Αθήνα: Ελένη Βαρίκα/Εκδόσεις

και «μέσα σε αυτή τη δομή δρουν ή ενεργούν οι γυναίκες», αλλά δεν θεωρείται «ότι αυτές καθαυτές δημιουργούν ή συνιστούν τη δομή» (Dubisch 2006: 106). Με άλλα λόγια, ενώ οι γυναίκες, στις οποίες γίνεται αναφορά στη συνέχεια, έχουν μελετηθεί ξεχωριστά για το έργο τους, δεν έχουν ειπωθεί σαν ενότητα που ενδεχομένως να δημιούργησε μια ξεχωριστή δομή μέσα στο κοινωνικό σύνολο της εποχής. Η υπάρχουσα καταπίεση ενισχύθηκε και από το γεγονός ότι, σε αυτό το πλαίσιο, «ισότητα» σήμαινε «προσαρμογή στις αξίες της πατριαρχίας» (Borneman 2001: 719). Έτσι, η πατριαρχική οργάνωση των θεσμών της ελληνικής κοινωνίας³⁸, υπαγόρευε ουσιαστικά στις γυναίκες να στοχεύουν στα πρότυπα και στις αναζητήσεις που είχαν θέσει οι άντρες, ως τα μόνα αποδεκτά. Συνεπώς, θέτοντας ζητήματα φύλου στο έργο τους, οι γυναίκες, έρχονταν σε αντιδιαστολή με το κατεστημένο μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας και κατ' επέκταση με κάθε θεσμικό πλαίσιο στην Ελλάδα.

Μία από αυτές ήταν τις εικαστικούς ήταν και η Μπία Ντάβου (1932-1996), η οποία πειραματίστηκε με τις νέες τάσεις της εποχής και επεδίωξε την καλλιτεχνική αφύπνιση του κοινού. Την απασχόλησαν ζητήματα κατανόησης της διαδικασίας της δημιουργίας του έργου τέχνης, «η ανάπτυξη της αμφίδρομης επικοινωνίας μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή», ο κοινωνικός χαρακτήρας της τέχνης και τα συστήματα που τη διέπουν (Κανελλοπούλου 2014: 54). Την πραγμάτευση των αδιεξόδων της σύγχρονης κοινωνίας επεδίωξε η Νίκη Καναγκίνη (1933-2008). Πιο συγκεκριμένα, την προβληματίσε η «καταστροφή της φύσης από τον άνθρωπο και, ταυτόχρονα, το ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας» (Παπαδοπούλου 2006: 27). Στο έργο της «Εν οίκω» (εικόνα 38), για παράδειγμα, μετέτρεψε μια καθημερινή ασχολία της (το άπλωμα των ρούχων), σε εικαστική πράξη. Με τέτοιου είδους

Κατάρτι, Borneman, E., 2001, *Πατριαρχία: η προέλευση και το μέλλον του κοινωνικού μας συστήματος*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Bryson, V., 2005, *Φεμινιστική πολιτική θεωρία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, Παπαταξιάρχης, E., Παραδέλλης, Θ. (επιμ.), 2006, *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, (3η έκδοση), Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια και Τσιάρα, Σ. (επιμ.)/ Syrago, T. (ed.), 2007, *Μεταμφιέσεις: θηλυκότητα, ανδροπρέπεια και άλλες βεβαιότητες/ Masquerades: femininity, masculinity and other certainties*, Θεσσαλονίκη/ Thessaloniki: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης/ State Museum of Contemporary Art.

³⁸ Στην Ελλάδα, μετά το τέλος της δικτατορίας έχουμε την «κατοχύρωση της ισότητας των δύο φύλων», η οποία πραγματοποιήθηκε με νέες διατάξεις που εισήχθησαν στον Αστικό Κώδικα (Λεοπούλου 2014: 5).

έργα, η Καναγκίνη «ενέτασσε συνειδητά το γυναικείο στοιχείο στη δουλειά της», υπονομεύοντας ταυτόχρονα την αντίληψη περί «υψηλής» τέχνης (Λεοπούλου 2014: 60). Η Άσπα Στασινοπούλου (1935-), παρόλο που έλειψε από την Ελλάδα τα περισσότερα χρόνια της δικτατορίας, ήταν από τις εικαστικούς δεν δεχόταν να συμμετάσχει στο σύστημα των γκαλερί. «Χρειάστηκε να φτάσουμε στα τέλη της δεκαετίας του 1980 για να αποφασίσει ότι η επανάσταση ενάντια στις γκαλερί τελείωσε» (Μαραγκού 2010: 18). Μέχρι τότε, όμως, στα έργα της (εικόνα 39) έδειχνε μια «σαφή κριτική διάθεση προς τους κατεστημένους τρόπους προώθησης και κατανάλωσης της σύγχρονης εικόνας» (Κανελλοπούλου 2014: 62). Παρεμφερείς αναζητήσεις είχε και η Σίλεια Δασκοπούλου (1936-2006), που συνήθιζε να σατιρίζει τα διάφορα γυναικεία στερεότυπα που συντηρούνταν εντός της πατριαρχικής κοινωνίας.

Εμφανώς πολιτικοποιημένη και ενάντια στο δικτατορικό καθεστώς, εμφανίζεται η Μαρία Καραβέλα (1938-2012), η οποία διατήρησε την κριτική της στάση και στη «μετέπειτα «ελεύθερη» Ελλάδα», κι ας μην ήταν αρεστό ότι ανέσυρε «νωπές μνήμες της ιστορίας» (Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου 2015: 15). Ήδη από νωρίς, εξέφρασε απροκάλυπτα «την οργή της απέναντι στο στρατοκρατούμενο καθεστώς, ενώ θέτει την καλλιτεχνική μορφή στην υπηρεσία του ιδεολογικού περιεχομένου» (Παπαδοπούλου 2006: 19). Η έκθεση που πραγματοποίησε το 1971 στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον, λογοκρίθηκε από το καθεστώς, επειδή το έργο της πραγματευόταν την καθημερινότητα των κρατουμένων στις φυλακές (εικόνα 40). Θίγοντας το ζήτημα της ελευθερίας και του εγκλωβισμού, παρέπεμπε ενδεχομένως και στην πολιτική κατάσταση της χώρας, προκαλώντας αντιδράσεις. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει επίσης «η ακραία αντίθεση μεταξύ του περιεχομένου της έκθεσης και του χώρου που τη στεγάζει» (Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου 2015: 20), θυμίζοντας έργα όπως το «Δημοσκόπηση-ΜοΜΑ» του Haacke (βλ. κεφ. 3 και εικόνα 17).

Συνεπή στάση ενάντια στην κρατική εξουσία κράτησε και η Βάσω Κυριάκη (1939-), χρησιμοποιώντας συχνά πολιτικό λόγο, με στόχο τη ρήξη με το κατεστημένο. Έργα στα οποία χρήση κολάζ (εικόνα 41), «εγείρουν την αντίληψη και το συναίσθημα χάρη στην ένταση του ντοκουμέντου»

(Κανελλοπούλου 2013: 16). Κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της πορείας, «στάθηκε με κριτική διάθεση απέναντι στους «επίσημους» θεσμούς της τέχνης και το σύστημα εμπορίου των γκαλερί» (Κανελλοπούλου 2014: 66). Ακόμα και αργότερα, με το «πέραςμα σε μια νωθρότερη και ευχάριστα καταναλωτική εποχή» (τη δεκαετία του 1980), εκείνη συνέχισε να έχει την ίδια στάση απέναντι στην τέχνη και στον τρόπο μετάδοσής της στο κοινό (Κανελλοπούλου 2013: 9). Τέλος, η Λήδα Παπακωνσταντίνου (1945-), ήταν από τις πρώτες γυναίκες που εκφράστηκαν με την performance στην Ελλάδα. Έζησε στο εξωτερικό αρκετά χρόνια, αλλά στις αρχές του 1970 επέστρεψε στη χώρα και με το έργο της επεδίωξε να σχολιάσει την «αναπαράσταση της γυναίκας στην τέχνη και την κατανάλωση της εικόνας της» (Κανελλοπούλου 2014: 92). Στο «Ελληνική Performance (Κουτί)» (εικόνα 42), κατοικούσε η ίδια εντός του κουτιού για τέσσερις ώρες κάθε μέρα, όπου οι θεατές είχαν τη δυνατότητα να την παρατηρούν. Σκοπός της ήταν να θίξει το θέμα της μετατροπής της γυναίκας σε σεξουαλικό αντικείμενο, η οποία συχνά υφίσταται μόνο για να θεάται. Με αυτόν τον τρόπο σχολίασε κριτικά ηγεμονικές δομές, όπως η αντρική κυριαρχία (Λεοπούλου 2014: 85).

Υπάρχουν και άλλες εικαστικοί της εποχής, οι οποίες επίσης πιθανώς να έχουν αξιόλογο έργο, αλλά οι γυναίκες που αναφέρθηκαν παραπάνω μοιράζονται ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, που επιτρέπουν μια «ανεπίσημη» ομαδοποίησή τους³⁹. Εξαιτίας της ιδιάζουσας πολιτικής κατάστασης της εποχής, η πλειοψηφία της συνολικής εικαστικής παραγωγής στην Ελλάδα, κράτησε κριτική στάση απέναντι στο πολιτικό καθεστώς και τα όσα επέβαλε, αλλά όχι και απέναντι στους θεσμούς που προϋπήρχαν. Οι γυναίκες που επιλέχθηκαν εδώ, ως εκπρόσωποι μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, προσέγγισαν ένα θεσμικό ζήτημα που τις αφορούσε και υφίστατο ανεξαρτητως πολιτεύματος. Το θέμα του φύλου ως κοινωνική διάκριση και οι στερεοτυπικά πατριαρχικές δομές της ελληνικής κοινωνίας δεν αποτελούσαν καινούργιους προβληματισμούς για τις γυναίκες, αλλά

³⁹ Οι γυναίκες εικαστικοί που έδρασαν μόνο στο εξωτερικό, που δεν τις απασχόλησαν ζητήματα φύλου, ή θεσμικά παγιωμένα στερεότυπα δεν αναφέρονται εδώ. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά και με άλλες καλλιτέχνιδες της εποχής, βλ. Κανελλοπούλου, Χ./ Kanellorouliou, Ch., 2014, *Γυναίκες εικαστικοί 1960-1980: Η συμβολή τους στην ελληνική πρωτοπορία/ Women in visual arts: Their contribution to the Greek avant-garde*, Αθήνα/ Athens: ινστιτούτο σύγχρονης ελληνικής τέχνης/ contemporary Greek art institute.

βιωμένη πραγματικότητα. Τόσο αυτές οι εικαστικοί, όσο και οι άλλοι καλλιτέχνες που έδρασαν ομαδικά στο περιθώριο (βλ. παραπάνω στο κεφ. 4), άσκησαν θεσμική κριτική εκείνη την περίοδο, όχι λόγω της δικτατορίας, αλλά επειδή βρίσκονταν «απέναντι» από τους θεσμούς ούτως ή άλλως.

4.3 Τέχνη και Θεσμοί στη μεταπολίτευση

Με το τέλος της δικτατορίας, το θεσμικό πλαίσιο της τέχνης στην Ελλάδα έπαψε να είναι αποκλειστικά ιδιωτικό και διευρύνθηκε πλέον εμφανώς η δημόσια πτυχή του. Ειδικά από το 1975 και μετά, οι καλλιτέχνες ζητούσαν όλο και πιο επίμονα ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης, συζήτηση που πήγαζε από τις ευρωπαϊκές ιδέες που διαδίδονται συνεχώς στη χώρα. Φτάνοντας στη δεκαετία του 1980, «η Ελλάδα άρχισε σταδιακά να γίνεται αποδεκτή ως μια φυσιολογική χώρα με δική της φωνή» (Βερέμης, Κολιόπουλος 2013: 326). Στη δεκαετία αυτή, τα δείγματα πολιτικοποιημένης ή αντιδραστικής τέχνης είναι ελάχιστα, μιας και οι καλλιτέχνες στράφηκαν σε περισσότερο μορφολογικές αναζητήσεις. Φαίνεται να υπάρχει μια ανάγκη για ενδοσκόπηση και ταυτόχρονα για απομάκρυνση της τέχνης από τα πολιτικά δρώμενα για ένα διάστημα, ύστερα από όλες τις κοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις. Έτσι, οι καλλιτέχνες ασχολούνταν πλέον με αισθητικά προβλήματα, οπτικά ζητήματα και δυνατότητες των διαφόρων υλικών. Δεν έλειπαν όμως και οι «αναρχικοί διανοούμενοι», οι οποίοι «εν ονόματι της πνευματικής ελευθερίας διασύρουν τα πάντα» και συγκροτούν ένα «είδος που ευνοείται από τη μόδα και αποτελεί την «ελίτ» των κουλτουριάρικων «κυκλωμάτων» (Λυδάκης 1983: 5). Παρόλο τον συντηρητισμό που εκπέμπει αυτή τη φράση, ο Λυδάκης εδώ κάνει το 1983 μια έμμεση αναφορά στον «κόσμο της τέχνης», που θεωρεί ότι προωθεί καινούργιες ιδέες μεν, θίγει δε τα ηθικά στερεότυπα.

Φαίνεται πάντως, ότι μέχρι το 1973, «οι αντιστασιακές οργανώσεις και οι οργανώσεις της Αριστεράς είχαν επωμισθεί όλες τις ευθύνες του αντιδικτατορικού αγώνα» (Βερναρδάκης 1986), λόγω της βαθιάς ιδεολογικής τους αντίθεσης με το καθεστώς. Η λογοκρισία όμως, δεν άφηγε συχνά πολλά περιθώρια αντιλόγου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το περιοδικό

«Αντί» (1974-2008). Παρόλο που ξεκίνησε να εκδίδεται κανονικά από το 1974 και μετά, δύο χρόνια νωρίτερα είχαν βγει ακόμη δύο τεύχη, εκ των οποίων το δεύτερο λογοκρίθηκε και κατασχέθηκε από το δικτατορικό καθεστώς (Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφηρμοσμένης Επικοινωνίας 2012). Στη συνέχεια, επρόκειτο να αποτελέσει ένα από τα μακροβιότερα μη επιδοτούμενα περιοδικά, το οποίο κινήθηκε έξω από κυκλώματα και στενά θεσμικά πλαίσια. Εγχείρημα κυρίως του Χρήστου Παπουτσάκη, αποτέλεσε την πολιτική και πολιτιστική επιθεώρηση της Αριστεράς και κυκλοφορούσε επί χρόνια σταθερά κάθε 15 μέρες. «Δεν υπήρξε κομματικό όργανο και ήταν πάντα ανεξάρτητο και πολυφωνικό, με αποτέλεσμα να γίνεται και δυσάρεστο» (Παπουτσάκη 2012). Είχε στόχο να ασκήσει ουσιαστική κριτική και να προβάλλει ριζοσπαστικές καλλιτεχνικές ιδέες. Μέσα από τα τεύχη του, το πειρατικό ραδιόφωνο που έστησε, τα διάφορα αντί-φεστιβάλ που οργάνωνε και ποικίλες άλλες δράσεις, προσπάθησε να παρέμβει παραγωγικά «στην πολιτική και πολιτιστική ζωή» (Παπουτσάκη 2012) της χώρας. Προήγαγε την ελεύθερη σκέψη και τις νέες ιδέες με βάση την αριστερή και αναρχική ιδεολογία, μέχρι και το κλείσιμό του.

Με τη μεταπολίτευση ξεκίνησαν το έργο τους ο Θανάσης Χονδρός (1953-) και η Αλεξάνδρα Κατσιάνη (1954-), οι οποίοι υπήρξαν καλλιτεχνικά ενεργοί μέχρι το 2004. Οι ίδιοι, έχουν δηλώσει ότι η ενασχόλησή τους με την τέχνη «ήρθε ως πολιτική πράξη» (Χόνρος, Κατσιάνη 2014: 68). Δεν είχαν σπουδάσει σε κάποια σχολή καλών τεχνών, αλλά ήθελαν, μέσα από εικαστικές δράσεις, να εκφράσουν τις ανησυχίες τους και να σχολιάσουν κριτικά διάφορες πτυχές της ελληνικής πραγματικότητας. «Συναντήθηκαν το 1973. Από το 1974 συντονίζουν τη συμπεριφορά τους» (Χονδρός, Κατσιάνη 1994). Οι αναφορές που υπάρχουν γι αυτούς, κυρίως σε συλλογικούς τόμους που αφορούν τη συγκεκριμένη εποχή, είναι λίγες, κάτι που καθιστά την πορεία τους ακόμα πιο ενδιαφέρουσα. Με σαφείς προσλαμβάνουσες από τους των καταστασιακούς, τους ντανταϊστές και το Fluxus, θέλησαν να παρέμβουν στον χώρο και στην καθημερινή ζωή, προκειμένου να ανατρέψουν στερεοτυπικές καταστάσεις (εικόνα 43). Για να το πετύχουν αυτό, οργάνωναν δράσεις, performances, ταξίδια, συναντήσεις μαγειρικής, έκαναν

ηχογραφήσεις και δημοσιεύσεις, μοίραζαν προκηρύξεις και έφτιαξαν έναν πειραματικό ραδιοφωνικό σταθμό (Στεφανίδης 2003: 60).

Επεδίωκαν γενικά την ανάπτυξη «νέων, απρόσμενων ακόμη και παράδοξων διαύλων επικοινωνίας», χωρίς να στοχεύουν σε κάποια «εμπορική δέσμευση και πρακτική» (Λεοπούλου 2014: 90). Το 1984 δημιούργησαν μαζί με τον Ντάνη Τραγόπουλο την ομάδα «Δημοσιούπαλληλικό Ρετιρέ», η οποία ασχολήθηκε κυρίως με μουσικές δράσεις στο δημόσιο χώρο. Αργότερα, το 1994 ξεκίνησαν να εκδίδουν και το δικό τους περιοδικό, που τιτλοφορήθηκε με τα ονόματά τους. Εκεί, δημοσίευαν φωτογραφίες από τις δράσεις τους, σχολίαζαν, γλαφυρά συνήθως, την επικαιρότητα και τον «κόσμο της τέχνης» και εξέφραζαν γενικά όλες τις ανησυχίες τους. Εν γένει, φαίνεται να προτιμούν τις δράσεις που «πραγματοποιούνται σε δημόσιους χώρους, χωρίς προαγγελίες και δελτία τύπου, χωρίς στρατιές φωτογράφων και βιντεοσκόπων», γιατί τότε «λειτουργεί η γοητεία του συναπαντήματος και η επαφή με τους περαστικούς είναι άμεση και αδιαμεσολάβητη» (Χόνρος, Κατσιάνη 2014: 61-62). Εξαιτίας των επιλογών τους, η περίπτωση τους έχει χαρακτηριστεί «ιδιόρρυθμη», κάτι που κάνει προβληματική την ένταξή της σε πλαίσια και συγκεκριμένες κατηγορίες (Λεοπούλου 2014: 145).

Από το 1974 και ύστερα, έκαναν την εμφάνισή τους διάφορες ανεξάρτητες ομάδες, οι οποίες, μεταξύ άλλων, επεδίωκαν τη διαχείριση των έργων τους από τους ίδιους και την αποστασιοποίησή τους από τους ιδιωτικούς εκθεσιακούς χώρους⁴⁰. Το «Κέντρο Εικαστικών Τεχνών» (ή «ΚΕΤ»), είχε σύντομη δράση (1974-1976), αλλά συνάσπισε καλλιτέχνες με «κοινή πεποίθηση την οργάνωση εκθέσεων και εκδηλώσεων σε δικό τους χώρο, χωρίς καμία εξάρτηση ή συνεργασία με το εμπορικό κύκλωμα των γκαλερί» (Κουνενάκη 2006: 224). Μέλη του υπήρξαν οι, Χρόνης Μπότσογλου, Βάσω Κυριάκη, Γιάννης Ψυχοπαίδης, Ρένα Παπασπύρου και πολλοί ακόμα. Ένα

⁴⁰ Εδώ αναφέρονται συνοπτικά μόνο ορισμένες από αυτές, με βάση τις επιδιώξεις που είχαν και τη στάση τους απέναντι στο σύστημα του «κόσμου της τέχνης». Υπάρχουν, όμως, και άλλες ομάδες που ξεκίνησαν τη δράση τους εκείνη την εποχή. Το 1975 με πρωτοβουλία του Εμμανουήλ Μαυρομάτη, συστάθηκε η ομάδα «Διαδικασίες, Συστήματα» και την ίδια μόνο χρονιά λειτουργεί η «Ομάδα των Έξι», που αποτελείται κυρίως από μέλη του «ΚΕΤ». Επίσης, το 1976 ιδρύεται ο «Σύνδεσμος Καλλιτεχνών» (ή «ΣΥΣΤ»), ο οποίος αποβλέπει στην διάδοση σύγχρονης τέχνης και την αντιμετώπιση των τρεχόντων προβλημάτων. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Παπαδοπούλου, Μ., 2006, *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης: Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα: ΕΜΣΤ.

χρόνο αργότερα, δημιουργήθηκε η Ομάδα «ΣΥΝ», που εξακολούθησε τη δράση της μέχρι το 1985 περίπου. Είχε δικό της χώρο που λειτουργούσε ως σημείο συνάντησης των καλλιτεχνών και έκθεσης των έργων τους. Αυτή η κίνηση κρίθηκε αναγκαία, «σε μια προσπάθεια να μην εμπλακούν με το εμπορικό κύκλωμα των γκαλερί» (Κουνενάκη 2006: 225), αλλά να μπορέσουν να διακινούν τα έργα και τις ιδέες τους ανεξάρτητα. Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκε και η «Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη» που ιδρύθηκε το 1976. Τα μέλη της θέλησαν να μιλήσουν στο ευρύ κοινό για τις πλαστικές τέχνες και να το καταστήσουν κοινωνό καλλιτεχνικών ιδεών. Ειδικότερα, δημιούργησαν ένα αυτόνομο εργαστήριο τεχνών, στο οποίο δίδασκαν οι ίδιοι και καλούσαν όποιον επιθυμούσε να συμμετέχει. Επεδίωξαν και αυτοί να ξεφύγουν από τους μεσάζοντες και τις γκαλερί που θεωρούσαν ότι τους εκμεταλλεύονται οικονομικά, να μεταφέρουν τη διδασκαλία της τέχνης εκτός των εκλεκτικιστικών ακαδημαϊκών πλαισίων και να κάνουν την τέχνη προσβάσιμη προς όλα τα κοινωνικά στρώματα (Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη 2006: 243-244).

Η μακροβιότερη ίσως ομάδα της εποχής συστάθηκε την ίδια χρονιά, αλλά σε αντίθεση με τις προηγούμενες άργησε πολύ περισσότερο να διαλυθεί. Πρόκειται για την «Ομάδα 4+» (1976-1998), η οποία αποτελούταν κατά βάση από τον Βαγγέλη Δημητρέα, την Μαρία Κοκκίνου, τη Βάσω Κυριάκη και την Άσπα Στασινοπούλου. Όπως υπονοεί όμως και το όνομά τους, τα μέλη δεν ήταν πάντοτε τέσσερα, αλλά γίνονταν διάφορες «προσθήκες», αναλόγως το χρονικό διάστημα ή την περίσταση. Οι καλλιτέχνες δεν είχαν κοινά αισθητικά κριτήρια ή δεσμεύσεις, αλλά όλοι ενδιαφέρονταν για τα κοινωνικοπολιτικά τεκταινόμενα της επικαιρότητας. Ξεκίνησαν να εργάζονται συλλογικά, λόγω της κοινής τους πεποίθησης σχετικά με την άρνηση κυκλοφορίας των έργων τους μέσα στα υπάρχοντα σχήματα της καταναλωτικής κοινωνίας (Σπηλιάδη 1984). Εκείνοι ζητούσαν να έχουν εκφραστική ελευθερία και δεν ήθελαν ο «κόσμος της τέχνης» να νοείται ως μια ελίτ. Στόχος και αυτής της ομάδας, ήταν «η προώθηση της δουλειάς των μελών της έξω από το εμπορικό κύκλωμα των γκαλερί», καθώς και «εξάπλωση της καλλιτεχνικής παιδείας σε πολλούς και διαφορετικούς χώρους» (Κουνενάκη 2006: 225).

Μπαίνοντας στη δεκαετία του 1980, εκτός από κάποιες ομάδες ή καλλιτέχνες που συνέχισαν να δραστηριοποιούνται ανεξάρτητα, οι υπόλοιποι είναι εξαφανισμένοι, όπως παρατηρεί η Gregos (2008). Υπήρχε μια τάση εστίασης στο παρόν αγνοώντας το παρελθόν, που έκανε τους περισσότερους να περιστρέφονται γύρω από τους προσφάτως θεμελιωμένους θεσμούς. Στη συνέχεια, η Ελλάδα επηρεάστηκε αισθητά από τις εξελίξεις των πρώην ανατολικών ευρωπαϊκών χωρών και από τις μεταβολές στα Βαλκάνια. Η δεκαετία του 1990 στιγματίστηκε από το «μακεδονικό ζήτημα». Εκείνη την περίοδο, ίσως και εξαιτίας των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων, εντοπίζονται και ορισμένες νέες προσπάθειες ανεξάρτητης δράσης στο πεδίο των εικαστικών.

Η Μαρία Παπαδημητρίου (1957-) είναι σήμερα Τακτική Καθηγήτρια Τέχνης και Design στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και εκπροσώπησε το 2015 την Ελλάδα στην 56^η Μπιενάλε της Βενετίας. Παλιότερα όμως, οι δράσεις της ήταν λιγότερο θεσμικές. Το 1998 δημιούργησε το «T.A.M.A.», ή «Temporary Autonomous Museum for All» («Προσωρινό Αυτόνομο Μουσείο για Όλους»). Επρόκειτο ουσιαστικά για μια προσπάθεια υλοποίησης του λεγόμενου «museum without walls» (μουσείο χωρίς τοίχους), που εμπνεύστηκε παρατηρώντας τον τρόπο ζωής των Ρομά στην Αυλίτσα. Ήταν ένα συνεχώς εναλλασσόμενο project, που δεν είχε συγκεκριμένη μορφή, τόπο ή θέμα (εικόνα 44). Απευθυνόταν σε όλους, δεν παρέμενε στάσιμο και αντικατόπτριζε την ιδέα της παγκόσμιας λειτουργίας της τέχνης. Στόχος της εικαστικού ήταν να προάγει τον διάλογο μεταξύ των ανθρώπων και να ενθαρρύνει την κατανόηση της τέχνης ως κοινωνικής διαδικασίας (εικόνα 45). Με άλλα λόγια, μέσα από αυτό το «είδος κοινωνικής και υπαρξιακής τοπογραφίας», επιχείρησε να διαρρήξει «τις σχέσεις της τέχνης με την κατοικησιμότητα του χώρου» (Τζιρτζιλιάκης 2013: 192). Ήταν μια μορφή ουμανιστικής καλλιτεχνικής έκφρασης, που επεδίωξε να προκαλέσει τόσο προβληματισμούς, όσο οικειότητα και διάδραση. Όπως λέει και η ίδια, μπορεί να μην αλλάξει τον κόσμο, αλλά τουλάχιστον μπορεί να αλλάξει τον τρόπο σκέψης κάποιων ανθρώπων (Παπαδημητρίου 2003). Σε αντίστοιχες βάσεις στηρίχθηκε και το «Souzy Gros» (2012), που αποτελεί

νεότερο ανάλογο εγχείρημα και συνέχεια, κατά κάποιον τρόπο, του «T.A.M.A.».

Ζητήματα δημόσιου χώρου και συνύπαρξης πραγματεύτηκε και η ομάδα «Αστικό Κενό» (1998-2006), αλλά με διαφορετικό τρόπο και μέσα. Ήταν μια «ανοιχτή ομάδα δράσης για τον χώρο και τα δικαιώματα στην πόλη» (Αστικό Κενό 2007: 9), που καλούσε τους πολίτες να δραστηριοποιηθούν μαζί τους σε ξεχασμένες κι εγκαταλελειμμένες τοποθεσίες της Αθήνας (εικόνα 46). Στο «Αστικό Κενό», «το σύνολο της πόλης επαναφευρίσκεται ως ταυτότητα με τη δημιουργία τόπων-αντικειμένων ενθύμησης από τις δράσεις που πραγματοποιούνται εντός τους» (Αστικό Κενό 2007: 214). Οι πολυσυλλεκτικές παρεμβάσεις τους στον χώρο, μαρτυρούν προσλαμβάνουσες από έργα του Haacke. Σχολίαζαν με ειρωνεία την αστική δόμηση και με προσπάθειες εφήμερης κατοίκησης στην πόλη, έθεταν «σε δοκιμασία την σχέση των τόπων με τους πολίτες και την αστική ζωή» (Αστικό Κενό 2007: 9). Τα έργα τους εξέφραζαν κοινωνικούς προβληματισμούς, πήγαζαν από γεγονότα της επικαιρότητας και ορισμένες φορές είχαν ακτιβιστικό χαρακτήρα (εικόνα 47). Επεδίωξαν μια «βιωματική εναντίωση», ως «ανταπόκριση στις αστικές προκλήσεις», την οποία πετύχαιναν μέσα από την «προσωρινή άρση της ισχύος τους» και την «αναγνώριση της δυνατότητας δράσης» (Αστικό Κενό 2007: 228).

4.4 Συμπερασματικά

Η περίπτωση της Ελλάδας μελετήθηκε σε ξεχωριστή ενότητα, ως κομμάτι της Ευρώπης, που όμως δεν βίωσε τις αντίστοιχες επαναστάσεις και κοινωνικοπολιτικές αλλαγές με εκείνη, τη στιγμή που συνέβησαν. Τη δεκαετία του 1960, αναπτύχθηκαν κυρίως οι ιδιωτικοί θεσμοί στον «κόσμο της τέχνης» και στα χρόνια της δικτατορίας συνέχισαν να απουσιάζουν οι δημόσιες πρωτοβουλίες. Οι αντιδράσεις που προέρχονταν από τους καλλιτεχνικούς κύκλους τότε, συνδέθηκαν με την πολιτική εναντίωση στο καθεστώς, χωρίς να μπορούν να θεωρηθούν παραδείγματα θεσμικής κριτικής απαραίτητα. Με την ταύτιση θεσμού-κράτους, εξαιτίας του παράλληλου

σηματισμού των δύο, η θεσμική κριτική συνδέθηκε με την κρατική, ή με την προς την εξουσία, κριτική. Η περίοδος της δικτατορίας, αποτελεί μια ιδιαίζουσα περίπτωση όμως, γιατί διακρίνεται μια γενικότερη εναντίωση στο κράτος, λόγω πολιτικών και ιδεολογικών συγκρούσεων. Κάποιου είδους αντίδραση ήταν σχεδόν επιβεβλημένη, λοιπόν, για όποιον είχε Αριστερές ή έστω δημοκρατικές πεποιθήσεις. Εντοπίζονται και παραδείγματα θεσμικής κριτικής, αλλά αυτά φαίνεται να μην συνδέονται τόσο με το δικτατορικό καθεστώς, όσο με εν γένει παγιωμένους θεσμούς.

Με τη μεταπολίτευση, οι φωνές αυτές μοιάζουν να μειώνονται, διότι με τη δημοκρατία, οι ιδεολογικής φύσεως αντιδράσεις σταμάτησαν. Έτσι, οι όποιες δράσεις ή παρεμβάσεις πραγματοποιήθηκαν μετέπειτα, οργανώθηκαν και αυτές από ομάδες ή ανθρώπους που επεδίωκαν μια βαθύτερη κοινωνική αλλαγή. Επιπλέον, όσες κοινωνικές ομάδες ήταν περιθωριοποιημένες μέχρι εκείνη την εποχή (πχ. γυναίκες), επεδίωξαν, με την παγίωση της δημοκρατίας, να ενσωματωθούν στον θεσμό, ελπίζοντας ενδεχομένως σε μια συνολικότερη αλλαγή του στάτους τους. Για παράδειγμα, με τη συχνότερη παρουσία γυναικών στις εκθέσεις, οι ίδιες θα επιτύγχαναν σταδιακά τη θεσμοθέτησή τους ως ισάξιοι εικαστικοί δημιουργοί.

Στη μεταπολίτευση λοιπόν, με την πλειοψηφία των καλλιτεχνών να ζητά πλέον τη θεσμοθέτηση των φορέων της τέχνης, το κράτος έγινε ο κυρίαρχος θεσμός, αλλά οι περιπτώσεις κριτικής απέναντί του ήταν αισθητά λιγότερες. Σήμερα, στη διάρκεια της ελληνικής κρίσης, οι εικαστικές παρεμβάσεις που αποσκοπούν σε συνολικές ανακατατάξεις της κοινωνίας φαίνεται να πληθαίνουν, χωρίς να εστιάζουν όμως αποκλειστικά στους θεσμούς που διέπουν τον «κόσμο της τέχνης». Εξάλλου, η τέχνη σε περιόδους ύφεσης τείνει να γίνεται περισσότερο καινοτόμα (Stallabrass 2009), όπως είδαμε να συμβαίνει κατά τη διάρκεια του δικτατορικού καθεστώτος (1976-1974) και όπως ίσως ξανασυμβεί στο άμεσο μέλλον.

Με την έναρξη της νέας χιλιετίας, η διάθεση «ευθυγράμμισης» με τα διεθνή τεκταινόμενα έγινε πιο αισθητή, αλλά και πιο εφικτή, μιας και ενθαρρύνθηκε περισσότερο από ποτέ από την ανάπτυξη της τεχνολογίας και των δυνατοτήτων που προσέφερε. Το 2005 συγκεκριμένα, στο πλαίσιο του Kodra

Action Field, η Ξένια Καλπατσόγλου και ο Αυγουστίνος Ζενάκος, εισήγαγαν τον όρο «νέα ελληνική σκηνή», διερωτώμενοι για την ύπαρξή της. Παρατηρώντας μια αδυναμία ή άρνηση από την πλευρά του σύγχρονου έλληνα καλλιτέχνη να συμφιλιωθεί με το τοπικό, κατέληξαν στο ότι έχει σημασία τόσο η πολιτική, όσο και η τοπικότητα (Zenakos 2008). Τέθηκε έτσι το ζήτημα, του αν θα πρέπει να υπάρχει πλέον η έννοια «σκηνή» με τη λογική της εθνικής διάκρισης. Κατά πόσο μπορεί να απουσιάζει μια τέτοια διάκριση όμως, όταν οι ίδιες οι βάσεις της κοινωνίας είναι τόσο διαφορετικές; Ακόμα κι αν θεωρήσουμε ότι ολοκληρώθηκε η «ευθυγράμμιση», οι υποδομές και πορεία της σύγχρονης ελληνικής τέχνης διαφέρουν αισθητά από αυτές της Δύσης.

Ο εικαστικός στην Ελλάδα, πράγματι, δεν βιώνει πλέον τη λεγόμενη «καθυστέρηση», όπως συνέβαινε την εποχή που ξεκίνησε να αναπτύσσεται η θεσμική κριτική στην Ευρώπη και στις Η.Π.Α. Εξαιτίας, όμως, των διαφορετικών συνθηκών και της χρονικής απόστασης από την εποχή εκείνη, τα ανάλογα έργα που θα προέκυπταν εδώ θα αντιστοιχούσαν σε άλλες αναζητήσεις και θα έθιγαν πιο τοπικά θέματα. Άλλωστε, ίσως έχει έρθει η ώρα να πάψουμε να θεωρούμε τις σχέσεις ισχύος, σχέσεις ποιότητας (Χατζηνικολάου 2001: 412). Ήδη, βλέπουμε να πραγματοποιούνται ανεξάρτητες εικαστικές δράσεις, που ασκούν κριτική τόσο στους θεσμούς που διέπουν την τέχνη, όσο και την κοινωνία γενικότερα, αλλά γίνονται μέσα σε κάποιο πολιτικό πλαίσιο, το οποίο ούτως ή άλλως έχει ως στόχο μια πολιτικοκοινωνική ανατροπή και είναι ενάντια στο κατεστημένο. Η πορεία της κριτικής τέχνης στην Ελλάδα επομένως, θα εξαρτηθεί άμεσα και από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Επιπλέον, με την ταύτιση θεσμού-κράτους που υφίσταται, ο δημιουργός καλείται εκ των πραγμάτων να είναι κριτικός απέναντι στους θεσμούς, τόσο με την κοινωνική του στάση, όσο και με το εικαστικό του έργο. Έτσι, ενδεχομένως να υπάρχουν κάποιοι καλλιτέχνες σήμερα που μπορούν να αλλάξουν τα πράγματα, αλλά μπορεί να είναι είτε πολύ περιθωριοποιημένοι, είτε πολύ απογοητευμένοι για να ενεργήσουν (Gregos 2008).

Επίλογος

Στο σύνολό της η παρούσα εργασία βασίστηκε σε μεταβλητές και αλληλένδετες έννοιες, όπως είναι η κοινωνία, οι θεσμοί και η τέχνη. Συναντήσαμε έτσι διαφορετικές νοηματοδοτήσεις όσο αφορά αντίστοιχα και τη θεσμική κριτική, ανάλογα με τον χώρο και τον χρόνο στον οποίο εστιάσαμε. Είδαμε να ακολουθούνται ανάλογες πρακτικές και να χρησιμοποιούνται διάφορα μέσα, που δημιούργησαν συγκεκριμένες δυναμικές και αντιλήψεις. Αυτό φάνηκε να συμβαίνει τόσο ανάμεσα στις δύο γενιές θεσμικής κριτικής που μελετήθηκαν, όσο και στην ελληνική περίπτωση που αποτέλεσε ξεχωριστό παράδειγμα.

Η Ελλάδα μπορεί να ανήκει στον λεγόμενο «δυτικό κόσμο», αλλά οι σχετικές μελέτες που γίνονται στο εξωτερικό, δεν αφορούν συχνά την εγχώρια κατάσταση, ή τουλάχιστον όχι στη χρονική στιγμή που πραγματοποιούνται. Μέχρι και τη μεταπολίτευση τουλάχιστον, παρατηρήθηκε μια κατάσταση «καθυστερήσης» συγκριτικά με τη Δύση, όπου οι θεσμοί είχαν παγιωθεί πολύ νωρίτερα και είχαν αποκτήσει μια ικανότητα σχεδόν πλήρους ενσωμάτωσης των αντιτιθέμενων δυνάμεων. Εδώ, οι ρυθμοί ανάπτυξης υπήρξαν διαφορετικοί και επιπλέον, η Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ μητροπολιτικό κέντρο εικαστικής παραγωγής. Άλλωστε, μέχρι και σήμερα, οι περιφερειακές σκηνές ακολουθούν κατά βάση τον «διάλογο» («discourse») που γίνεται στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα (O'Neil 2007: 17). Για την Ελλάδα, όμως, αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, από τη μια πλευρά, να βιώσει αρκετές περιπτώσεις λογοκρισίας που έφτασαν μέχρι το πρόσφατο παρελθόν⁴¹. Από την άλλη, αυτό δίνει τη δυνατότητα στους έλληνες καλλιτέχνες να επαναπροσεγγίσουν τη θεσμική κριτική σήμερα, χρησιμοποιώντας δημιουργικά το υπάρχον υπόβαθρο. Με τη δομή της χώρας και τους θεσμούς, όμως, να είναι κρατικά προσδιορισμένοι, η όποια θεσμική κριτική θα συνεπάγεται, κατά πάσα πιθανότητα και κρατική κριτική. Ο καλλιτέχνης, λοιπόν, ως κομμάτι της κοινωνίας, καλείται να αντιμετωπίσει κριτικά το σύστημα στο σύνολό του, ώστε να μεταφράζει εικαστικά τα ζητήματα που χρήζουν σχολιασμού.

⁴¹ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.), 2008, *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη και Πλατφόρμες.

Πόσο εφικτό είναι όμως, να ξεφύγει κανείς συνολικά από τους θεσμούς σήμερα, ή έστω να μην «παίζει» με τους κανόνες που αυτοί επιβάλλουν; Οι δύο πρώτες γενιές καλλιτεχνών που επεδίωξαν να ασκήσουν θεσμική κριτική, ενδεχομένως να πέτυχαν μια στιγμιαία ρήξη με το σύστημα, αλλά στη συνέχεια οι θεσμοί επεκτείνονταν κάθε φορά τόσο όσο ήταν αναγκαίο, ώστε να αφομοιώνουν κάθε τέτοιου είδους παρέμβαση. Έτσι, μπορεί να θεωρήσει κάποιος ότι τελικά το ίδιο το σύστημα άφησε χώρο στη θεσμική κριτική να αναπτυχθεί, με σκοπό να τη χρησιμοποιήσει μελλοντικά προς όφελός του. Σήμερα μάλιστα, αποτελεί κομμάτι του «επίσημου» αφηγήματος, αφού έχει ενσωματωθεί κανονικά στην ιστορία της τέχνης. Η ειρωνεία είναι, ότι αυτή η εξέλιξη επιβεβαιώνει την υπόθεση, που θέλει κάθε είδος τέχνης να θεσμοθετείται αναγκαστικά κάποια στιγμή (Gad 2009: 47). Την υπόθεση αυτή μοιάζει να σφραγίζει ο Rasmussen, ο οποίος υποστηρίζει ότι η επανάσταση έχει αισθητικοποιηθεί και η τέχνη δεν έχει πια κριτικό περιεχόμενο (2012: 233).

Αν θεωρήσουμε ότι ο «κόσμος της τέχνης» έχει θεσμοθετηθεί πλήρως, τότε πράγματι οποιοσδήποτε ανήκει σε αυτόν δεν μπορεί να ασκήσει αντικειμενική κριτική απέναντί του, διότι αποτελεί κομμάτι του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι «επίσημοι» εκπρόσωποι της θεσμικής κριτικής, τους οποίους το ίδιο το σύστημα έχρισε ουσιαστικά «επίσημους» αποδεκτούς επικριτές του. Βασικό ζήτημα επομένως είναι η θέση των καλλιτεχνών και η στάση που κράτησαν ανά τα χρόνια. «Εκεί που η Κρήνη του Duchamp στόχευε στην κατάλυση του θεσμικού χαρακτήρα της τέχνης», ο δημιουργός αντίστοιχων έργων σήμερα, «ευελπιστεί το «έργο» του να αποκτηθεί από κάποιο μουσείο, κάτι που μαρτυρά πως η «πρωτοποριακή» διαμαρτυρία έχει αντιστραφεί στο αντίθετό της» (Burger 1984: 109). Ακόμη και τώρα, το στοιχείο της πρόκλησης παραμένει ιδιαίτερα σημαντικό και αρκετοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν εσκεμμένα το εν λόγω τέχνασμα, ώστε να καταφέρνουν να μένουν συνεχώς στο προσκήνιο. Επιδιώκουν δηλαδή να ξεχωρίσουν ανάμεσα στους άλλους, με πρόσχημα την επαναστατική τους διάθεση, αλλά καταλήγουν να κάνουν «blockbuster» εκθέσεις. Αν λοιπόν, «οι δημιουργοί δέχονται να μουν στο μουσείο με την ταυτότητα των πολιτισμικών ή σεξιστικών μειονοτήτων, αυτό είναι θέμα –ή μάλλον σφάλμα–

της δικής τους στρατηγικής» (Λοϊζίδη 1999: 135). Με λίγα λόγια, αν ο καλλιτέχνης θέλει να γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης από τον θεσμό, ακριβώς εξαιτίας της αντίθεσής του ως προς αυτόν, στοχεύοντας στις ανάλογες απολαβές, δεν πρόκειται ποτέ να παράγει ουσιαστικά κριτική τέχνη.

Το ζήτημα επίσης σήμερα, με την κριτική και τους θεσμούς, είναι ότι ακόμα και η πλέον επικριτική πράξη μπορεί τελικά να αποτελέσει διαφήμιση (και δωρεάν μάλιστα), οπότε το εκάστοτε μουσείο δεν έχει λόγο να απορρίψει κάποιο έργο πλέον. Αντιθέτως, «ο θεσμός προσεγγίζει και ταυτίζεται με τον ριζοσπάστη καλλιτέχνη, καθώς μόνον μέσα από το σκάνδαλο μπορεί ν' αντλεί οφέλη» (Μαραγκού, Φραγκόπουλος 2008: 29). Έτσι, με την έκθεση έργων θεσμικής κριτικής, ο χώρος που τα φιλοξενεί επωφελείται από τις ιδιότητές τους. Για παράδειγμα, μια γκαλερί μπορεί να επιλέξει να εκθέσει τέτοιου είδους έργα, προκειμένου να χαρακτηριστεί εναλλακτική, ριζοσπαστική ή απλώς για να προκαλέσει. Μπορεί να αποτελέσει και μέσο προώθησης, δηλαδή, η προβολή της ριζοσπαστικότητας ενός έργου ή μιας ολόκληρης έκθεσης. Εκεί, είναι εμφανής και ο «εκσυγχρονισμένος» ρόλος που φαίνεται να έχει αναλάβει ο επιμελητής (βλ. κεφ. 3), ο οποίος, ως manager πλέον, φροντίζει για την προώθηση τέτοιων πρακτικών, επιδιώκοντας τη δημοσιότητα, την επισκεψιμότητα και τελικά το κέρδος. Ειδικά από τα τέλη του 20^{ου} αιώνα και μετά, ο επιμελητής είναι «πανταχού παρόν», κάτι που συχνά οδηγεί σε ναρκισσιστικές συμπεριφορές εκ μέρους του (Charlesworth 2007). Αποκτώντας ακόμη περισσότερες αρμοδιότητες, αλλά και ιδιαίτερα προνόμια, ο επιμελητής έχει ξεχωριστή θέση πια στον «κόσμο της τέχνης». Για να περιγραφεί μάλιστα αυτή η μετατόπιση δύναμης, συχνά χρησιμοποιείται ο όρος «curatorial turn⁴²» («επιμελητική στροφή»), ώστε να αποφεύγεται η άμεση συσχέτιση με τον θεσμό, ή η χρήση της λέξης manager. Ανεξαρτήτως ονομασίας, είναι γεγονός ότι ο αριθμός των επιμελητών έχει αυξηθεί αισθητά, όπως και οι δικαιοδοσίες τους. Με άλλα λόγια, ζούμε στη «χρυσή εποχή» της επιμέλειας (Szanto 2007: 70).

⁴² Πρόκειται για τη μεταστροφή του τρόπου επιμέλειας των εκθέσεων, που περιγράφηκε ως «απομυθοποίηση», πρώτα από τον Seth Siegelau (1941-2013), στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Στόχος ήταν να αλλάξουν οι συνθήκες της επιμελητικής διαδικασίας. Τότε, ορισμένοι επιμελητές άρχισαν να προβάλλουν στο κοινό στοιχεία από την παραγωγή και το στήσιμο των εκθέσεων, ενισχύοντας αυτήν την αντίληψη (O'Neil 2007:13). Έτσι, με τον καιρό, ο ρόλος του επιμελητή άρχισε να γίνεται όλο και πιο ενεργός, δίνοντας ουσιαστικά στον ίδιο τη δυνατότητα να συμμετέχει στο εικαστικό αποτέλεσμα.

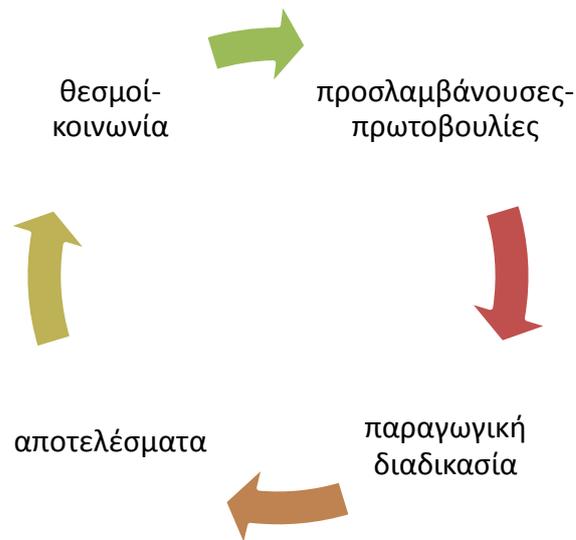
Τέτοιου είδους μεταβολές, κάνουν επιτακτική την ανάγκη για μια «νέα» ή «ανανεωμένη» θεσμική κριτική, διότι πλέον, εκτός από τις συνθήκες, έχουν αλλάξει και οι ρόλοι των ανθρώπων μέσα στο θεσμικό πλαίσιο. Είδαμε ήδη, ότι τόσο στην πρώτη, όσο και στη δεύτερη γενιά καλλιτεχνών, τα γεγονότα ήταν που γέννησαν την ανάγκη για θεσμική κριτική και διαμόρφωσαν κατ' επέκταση και τη μορφή της. Στη συνέχεια, λόγω του ότι συνέχισαν να εστιάζουν στις πρακτικές των θεσμών και δεν ανέλυσαν περαιτέρω την ανθρώπινη παράμετρο, οι ίδιοι καλλιτέχνες κατέληξαν να εκπροσωπούν «επίσημα» ένα κομμάτι του θεσμού. Επειδή όμως, ούτε αυτό θα ήταν αρκετό, πρέπει να αναζητηθούν οι επιδιώξεις των εικαστικών, σε περίπτωση που έρθουν σε οριστική ρήξη με τους θεσμούς, πώς θα φτάσουν ως εκεί, ποια θα είναι τα επόμενα βήματα που θα ακολουθήσουν και σε τι αποτελέσματα αποσκοπούν τελικά αυτές οι πρακτικές. Θα πρέπει μάλλον η κριτική διάθεση της τέχνης να προσβλέπει προς μια συνολική αλλαγή σε επίπεδο κοινωνίας, η οποία θα προκύψει σε συνάρτηση με τον πολιτιστικό παράγοντα, ως ενεργό κομμάτι της καθημερινής ζωής. Το ερώτημα που προκύπτει όμως, είναι το πώς θα επιτευχθεί κάτι τέτοιο, αν και μια οριστική απάντηση δεν πρόκειται να δοθεί στην παρούσα εργασία.

Κατά πόσον «έχει η τέχνη τη δύναμη να διαμορφώνει την ίδια την κοινωνία, παρουσιάζοντας την εικόνα που θέλει η ίδια» (Μαραγκού, Φραγκόπουλος 2008: 51); Το θέμα εδώ, είναι ότι συχνά η τέχνη θεωρείται ότι αποτελεί «δευτερεύοντα» παράγοντα κοινωνικής επιρροής (Albrecht 1968: 390). Ακόμα κι έτσι να είναι όμως, διαθέτει κάποια περιορισμένη δύναμη, η οποία θα είναι πιο αποτελεσματική αν λειτουργήσει συλλογικά μαζί με την κοινωνία. Για τον Stallabrass, αυτό που οφείλει να κάνει η ριζοσπαστική σύγχρονη τέχνη, είναι «να ασκήσει πιέσεις στις αντιφάσεις που είναι εγγενείς στο ρόλο και τη θέση της σύγχρονης τέχνης μέσα στο σύστημα του νεοφιλελευθερισμού» (2008: 283). Θα το πετύχει αυτό μέσα από δράσεις απροκάλυπτης εναντίωσης στο σύστημα, οι οποίες θα προβάλλουν την αμφισβήτηση του παρόντος καθεστώτος οικονομίας της τέχνης, το οποίο θεωρείται παντοδύναμο. Θα στοχεύει στη «θεμελίωση μιας συμμετοχικής, συλλογικής πολιτιστικής παραγωγής, πέρα από τα συνήθη κυκλώματα του κόσμου της τέχνης», που θα λειτουργεί με «αυτό-διάθεση στην υπηρεσία των

ριζοσπαστικών κινημάτων» (Stallabrass 2008: 283). Ο Stallabrass, μιλάει ουσιαστικά για καλλιτεχνικό ακτιβισμό, μέσα από παρεμβατικές δράσεις, συνεργασία και κοινωνική συμμετοχή.

Από μόνος του όμως, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός, δεν μπορεί «να φέρει το τέλος της νεοφιλελεύθερης ηγεμονίας» (Mouffe 2008: 294). Θα πρέπει να επιδιωχτεί η συμπόρευση με τον πολιτικό ακτιβισμό, ώστε να προκύψουν πραγματικές αναδιαρθρώσεις. Αυτό θα γίνει με την ξεκάθαρη αντίθεση μέσα από ιδέες και πράξεις, τη δημιουργία ενός συλλογικού εικαστικού πλαισίου, εκτός του θεσμοθετημένου πεδίου της τέχνης και τη συνεισφορά στα διάφορα ριζοσπαστικά κινήματα. Για αυτό και το παράδειγμα του Dada μνημονεύεται ακόμα μετά από τόσα χρόνια, επειδή ενεργοποιήθηκε εντός της κοινωνίας συνολικά, συμμετέχοντας στα γεγονότα της εποχής, όπως ήταν ο Μάης του '68. Επεδίωξε την αλλαγή του συστήματος και της παραγωγικής διαδικασίας, ώστε το αποτέλεσμα που θα προέκυπτε στη συνέχεια να έχει τις βάσεις για μια πραγματική ανατροπή. Εξ ου και η παρότρυνση των καλλιτεχνών της θεσμικής κριτικής, να μην μένουν μόνο στον «επιτρεπτό» από το σύστημα διάλογο, αλλά να προσπαθήσουν να δημιουργήσουν έναν αντίλογο που θα έχει επιρροές σε όλο το κοινωνικό φάσμα. Γιατί, «μέχρι να εξαλειφθεί η ανελευθερία από παντού, οι μεμονωμένες ελευθερίες της τέχνης είναι σαν άμμος που γλιστράει ανάμεσα στα δάχτυλά μας» (Stallabrass 2004).

Ο καλλιτέχνης, ως μέλος του κοινωνικού συνόλου, που όμως αναμένεται κατά κάποιον τρόπο να έχει νέες και ριζοσπαστικές ιδέες, έχει τη δυνατότητα να μιλήσει γι' αυτές, μέσα σε ένα αισθητικό πλαίσιο, το οποίο ίσως να είναι πιο κατανοητό ή ευχάριστο για το ευρύ κοινό. Για να είναι ουσιαστική μια τέτοια κριτική όμως, θα πρέπει να υπάρχουν και οι κατάλληλες συνθήκες, τόσο για να προκύψει, όσο και για να επηρεάσει. Διαφορετικά, ο δημιουργός, ως πολίτης και αυτός, θα παραμένει εγκλωβισμένος στην υπάρχουσα κατάσταση και ακόμα και οι πιο ανατρεπτικές ιδέες του θα είναι υπαγορευμένες, κατά βάθος, από το ίδιο το σύστημα μέσα στο οποίο ζει και εργάζεται.



σχήμα 1

Όπως φαίνεται στο παραπάνω σχήμα, πρόκειται για μια αλυσίδα, οπότε μόνο αλλάζοντας έναν κρίκο της θα επηρεαστούν και οι υπόλοιποι. Για να ανανεωθεί η παραγωγική διαδικασία και κατ' επέκταση το αποτέλεσμα αυτής, πρέπει να αλλάξει η στάση του παραγωγού απέναντι στον θεσμό. Το ζήτημα όμως, είναι ότι λίγες είναι οι προσλαμβάνουσες που βρίσκονται πραγματικά μακριά από τις στερεοτυπικά παγιωμένες αντιλήψεις και που θα μπορούσαν να γεννήσουν πρωτοβουλίες εκτός του κύκλου. Αν λοιπόν ο θεσμός είναι μέσα μας πλέον, όπως ισχυρίζεται η Fraser (2009), τότε θα πρέπει πράγματι να ξεκινήσουμε από την προσωπική αποδέσμευση από αυτόν, όπως πρότεινε η Rehriggl (2007). Ως άτομα ή συλλογικότητες επομένως, θα πρέπει να εστιάσουμε σε αυτό που προέρχεται από εμάς και όχι σε ό,τι μας επιστρέφεται από το σύστημα. Με άλλα λόγια, μια επιλογή θα ήταν να εστιάσουμε στην παραγωγή και όχι στην κατανάλωση, όπως συνέβαινε μέχρι τώρα, δηλαδή στις προσλαμβάνουσες και τη διαδικασία επεξεργασίας τους και όχι στο μουσείο, που αποτελεί το τελευταίο ουσιαστικά στάδιο της παραγωγής. Εξαιτίας της ικανότητας των θεσμών να απορροφούν ακόμα και τα προϊόντα που στοχεύουν στην κριτική του, θα πρέπει η οποιαδήποτε παρέμβαση να γίνει σε κάποιο προηγούμενο στάδιο. Ενδεχομένως, όλη η κριτική που έχει δεχτεί η θεσμική κριτική να πηγάζει από το γεγονός ότι έχει επικεντρωθεί στο αποτέλεσμα και όχι στη διαδικασία. Εάν αλλάξει ο

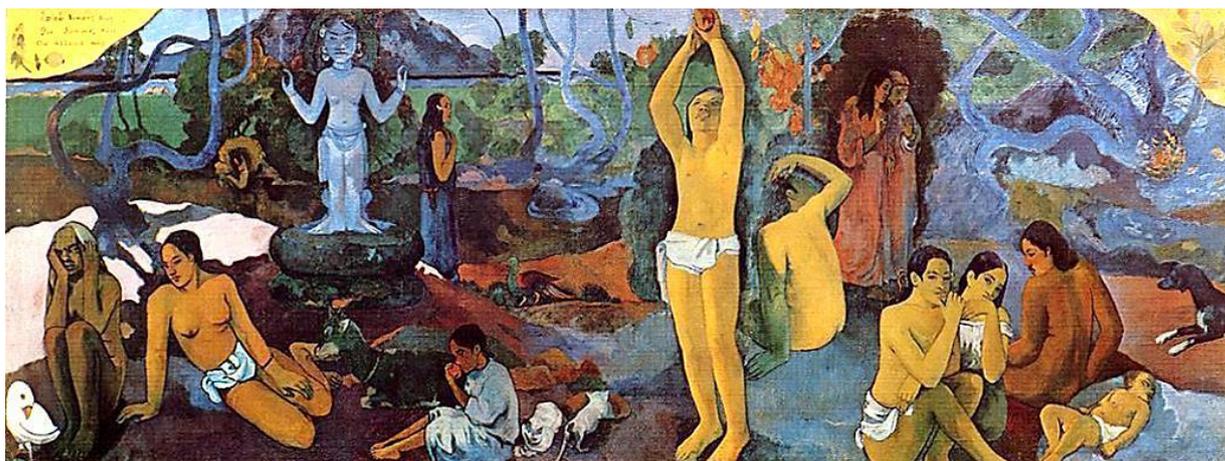
προσανατολισμός και ο στόχος της, θα μπορέσει ίσως να ανταποκριθεί στα νέα δεδομένα, αφού και αυτά εμπεριέχουν το στοιχείο της μεταβλητότητας.

Όπως είπαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, ίσως ήρθε η ώρα να πραγματοποιηθεί η ρήξη με το καπιταλιστικό σύστημα για την οποία μίλησε ο Ray (Raunig, Ray 2009: 79). Ξεκινώντας από την ατομική ή συλλογική δράση σε τοπικό επίπεδο, η εικαστική έκφραση θα μπορέσει να ειπωθεί ως παραγωγική διαδικασία στα χέρια του καλλιτέχνη. Με τη συνειδητοποίηση των εναλλακτικών τρόπων δράσης και τις σταδιακές ζυμώσεις, θα μπορέσουν δυνητικά να προκύψουν και έργα θεσμικής κριτικής με ουσιαστικό αντίκτυπο στο σύστημα. Έτσι, η πολιτιστική αλλαγή θα επέλθει μαζί με την κοινωνική, όταν λειτουργήσουν ως αδιαίρετο σύνολο.

Εικόνες



Εικόνα 1: *Occupy Berlin*, Μπιενάλε Βερολίνου, 2012, διαθέσιμη στο: <http://edit-projectroom.org/blog> (τελευταία πρόσβαση 8/11/2015).



Εικόνα 2: Paul Gauguin, *Από πού ερχόμαστε; Τι είμαστε; Πού πάμε;*, 1897-98, Museum of Fine Arts, Βοστώνη, διαθέσιμη στο: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/post-impressionism/a/gauguin-where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going> (τελευταία πρόσβαση 6/11/2015).



Εικόνα 3: Paul Gauguin, *Η Αγορά (Ta Matete)*, 1892, Öffentliche Kunstsammlung, Βασιλεία, διαθέσιμη στο: http://www.wga.hu/html_m/g/gauguin/04/ (τελευταία πρόσβαση 6/11/2015).



Εικόνα 4: Μουσείο του Νιούαρκ, 2015, Οδός Ουάσινγκτον 49, Νιούαρκ, Νιού Τζέρσεϊ, Η.Π.Α., διαθέσιμη στο: https://en.wikipedia.org/wiki/Newark_Museum (τελευταία πρόσβαση 5/10/2015).



Εικόνα 5: Διεθνής έκθεση Dada (στη φωτογραφία απεικονίζονται από τα αριστερά προς τα δεξιά οι: Raoul Hausmann, Hanna Höch, Dr Burchard, Johannes Baader, Wieland Hetzfelde με τη γυναίκα του, Otto Schmalhausen, George Grosz, και John Heartfield. Από το ταβάνι κρέμεται το ανδρείκελο ενός Γερμανού αξιωματικού με κεφάλι γουρουνιού), 1920, Βερολίνο, διαθέσιμη στο: http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada (τελευταία πρόσβαση 5/11/2015).



Εικόνα 6: Marchel Duchamp, *Κρήνη*, 1917 (ρέπλικα 1964), Tate, Λονδίνο, διαθέσιμη στο: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (τελευταία πρόσβαση 14/10/2015).



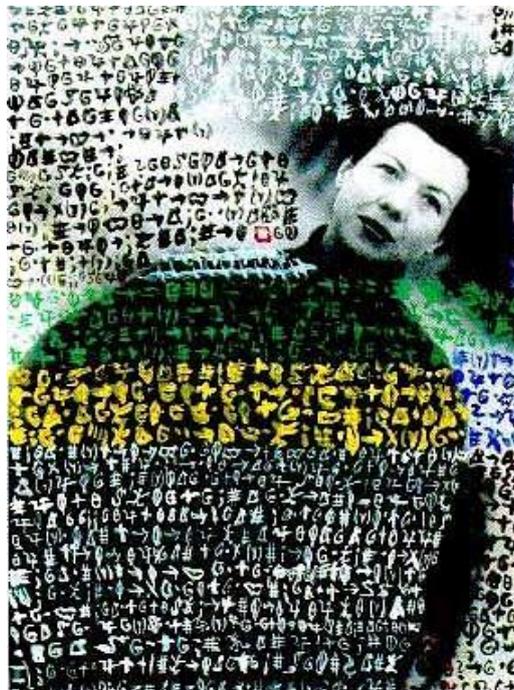
Εικόνα 7: *Landmuseum*, 1920, 5 Willy-Brandt-Allee, Ανόβερο, Γερμανία, διαθέσιμη στο: <https://www.ricardo.ch/kaufen/sammeln-und-seltenes/ansichtskarten-schweiz/zuerich/gelaufen/blick-auf-das-landesmuseum-zuerich-o-1920/v/an766299852/> (τελευταία πρόσβαση 8/9/2015).



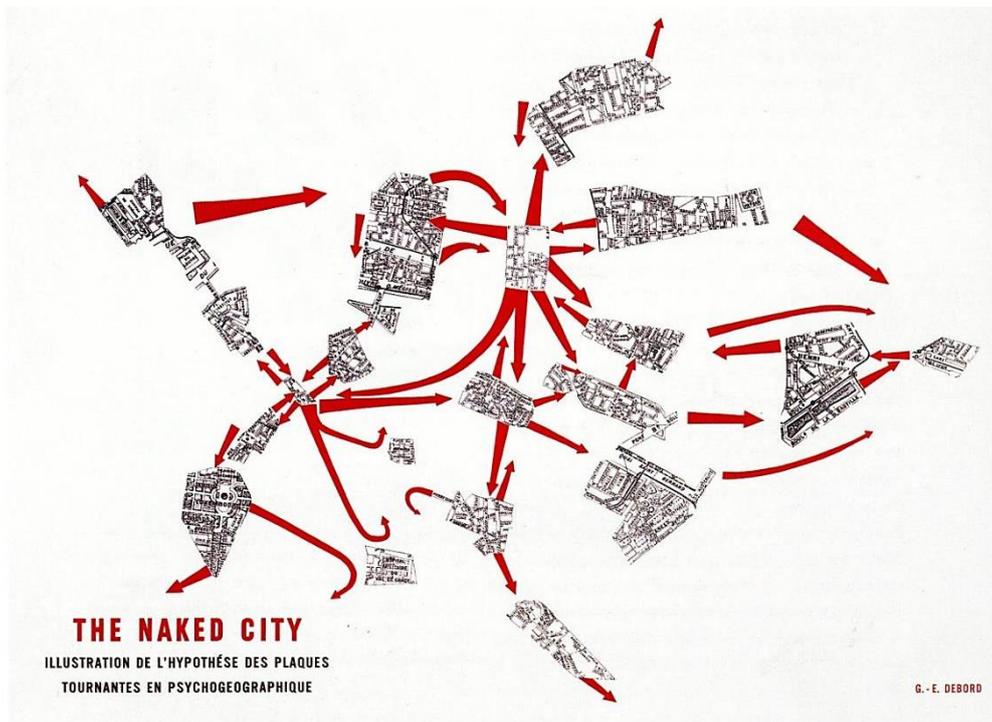
Εικόνα 8: Karel Appel, *Χιπ Χοπ Χουρρεί!*, 1949, Tate Modern, Λονδίνο, διαθέσιμη στο: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/appel-hip-hip-hoorah-t05077> (τελευταία πρόσβαση 2/11/2015).



Εικόνα 9: Independent Group, *Parallel of Life and Art*, (οπτική γωνία εγκατάστασης μέσα στην έκθεση), 1953, Institute of Contemporary Arts, Λονδίνο, διαθέσιμη στο: <http://independentgroup.org.uk/contributors/smithson/> (τελευταία πρόσβαση 2/11/2015).



Εικόνα 10: Isidore Isou, *Amos*, 1953, διαθέσιμη στο: <http://www.wikiart.org/en/isidore-isou/amos-1953> (τελευταία πρόσβαση 5/11/2015).



Εικόνα 11: Situationist International, *Η Γυμνή Πόλη*, 1957, διαθέσιμη στο: <http://rpi-cloudreassembly.transvercity.net/2012/09/14/002-091112-091412/> (τελευταία πρόσβαση 7/11/2015).



Εικόνα 12: George Maciunas, *Flux Year Box 2*, 1967, διαθέσιμη στο: https://en.wikipedia.org/wiki/George_Maciunas (τελευταία πρόσβαση 10/11/2015).



Εικόνα 13: Andy Warhol, *Κουτιά Μπρίλλο*, 1964, MoMa, Νέα Υόρκη, διαθέσιμη στο: <http://www.artfuldodgy.com/blog/street-critique-is-it-time-we-extended-art-criticism-to-street-art> (τελευταία πρόσβαση 7/11/2015).



Εικόνα 14: Artist Placement Group (APG), *Between 6*, 1971, Städtische Kunsthalle, Ντίσελντορφ, διαθέσιμη στο: <http://wowa.artlinkart.com/cn/top/detail/6c4aACni.html> (τελευταία πρόσβαση 6/10/2015).



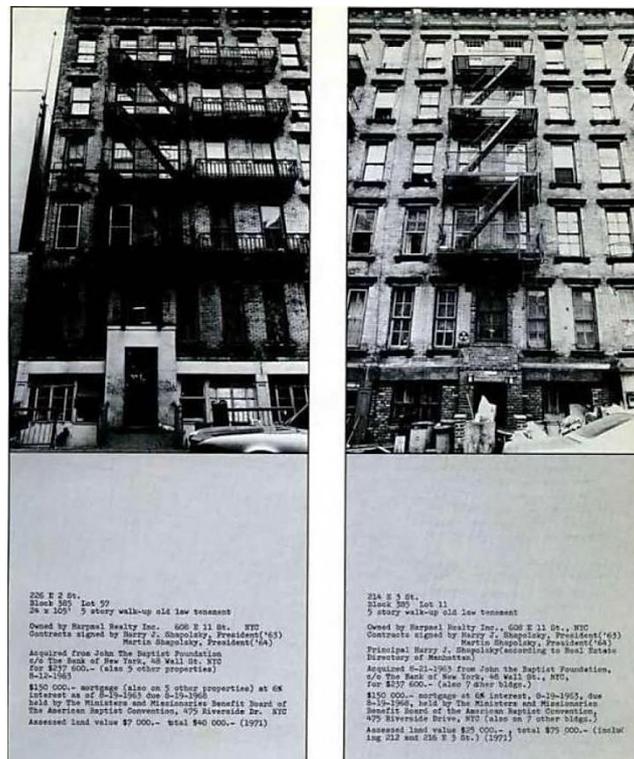
Εικόνα 15: Art Workers Coalition (AWC), Διαμαρτυρία μπροστά στη Γκούερνικα του Πάμπλο Πικάσο, 1970, MoMA, Νέα Υόρκη, διαθέσιμη στο: <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=609> (τελευταία πρόσβαση 7/11/2015).



Εικόνα 16: Marcel Broodthaers, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης- Τομέας Αετών, 1972, Βρυξέλες, διαθέσιμη στο: <http://www.blogs.erg.be/art2/?p=2076> (τελευταία πρόσβαση 8/9/2015).



Εικόνα 17: Hans Haacke, *Δημοσκόπηση-ΜοΜΑ («ΜοΜΑ Poll»)*, 1970, ΜοΜΑ, Νέα Υόρκη, διαθέσιμη στο: http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke.html (τελευταία πρόσβαση 7/11/2015).



Εικόνα 18: Hans Haacke, *Το κοινωνικό σύστημα του παρόντος χρόνου*, 1971, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, Παρίσι, διαθέσιμη στο: <http://belacqui.tumblr.com/post/2410233004> (τελευταία πρόσβαση 8/11/2015).



Εικόνα 19: Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973, Γκαλερί John Weber, Νέα Υόρκη, διαθέσιμη στο: <http://2012.monumenta.com/fr/within-and-beyond-the-frame> (τελευταία πρόσβαση 10/10/2015).



Εικόνα 20: Robert Smithson, *Ελικοειδής Κυματοθραύστης*, 1970, Great Salt Lake, Utah, Η.Π.Α., διαθέσιμη στο: <http://www.quotationof.com/gallery/robert-smithson-6.jpg.html> (τελευταία πρόσβαση 9/11/2015).



Εικόνα 21: Michael Asher, *Σχέδιο του Κολεγίου Pomona*, 1970, Pomona College Museum of Art, Claremont, Η.Π.Α., διαθέσιμη στο: http://www.southwillard.com/page/82/?TB___ (τελευταία πρόσβαση 8/11/2015).



Εικόνα 22: Joseph Kosuth, *Μια και Τρεις Καρέκλες*, 1965, MoMA, Νέα Υόρκη, διαθέσιμη στο: <http://www.fleurstudio.com/captivating-3-chairs-conceptual-art/2977/moma-joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965-3-chairs-conceptual-art-captivating-3-chairs-conceptual-art> (τελευταία πρόσβαση 9/11/2015).



Εικόνα 23: Gordon Matta-Clark, *Χωρισμός*, 1973, διαθέσιμη στο: <http://architizer.com/blog/is-installation-art-actually-architecture/> (τελευταία πρόσβαση 10/11/2015).



Εικόνα 24: Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside* (performance), 1973, Wadsworth Atheneum Museum, Hartford, Η.Π.Α., διαθέσιμη στο: <https://omstreifer.wordpress.com/2012/02/23/after-the-revolution-whos-going-to-pick-up-the-garbage-on-monday-morning/> (τελευταία πρόσβαση 10/11/2015).



Εικόνα 25: Daniel Joseph Martinez, *Museum Tags*, 1993, Whitney Museum, Νέα Υόρκη, διαθέσιμη στο: <http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/15/new-yorks-artworld-goes-back-to-1993/> (τελευταία πρόσβαση 8/11/2015).



Εικόνα 26: Mark Dion, *Scala Naturae*, 1994, διαθέσιμη στο: <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/mark-dion/emodal/sculpture-and-installation> (τελευταία πρόσβαση 19/10/2015).



Εικόνα 27: Fred Wilson, *Φυλασσόμενη Θέα* (από την σειρά *Mock Museums*), 1991, διαθέσιμη στο: <https://art200cuestacollege.wordpress.com/slides/week-6-222/> (τελευταία πρόσβαση 9/11/2015).



Εικόνα 28: Fred Wilson, *Μεταλλοτεχνία 1793–1880* (από την έκθεση «Εξόρυξη του μουσείου»), 1992, Maryland Historical Society, Βαλτιμόρη, Η.Π.Α., διαθέσιμη στο: <http://hyperallergic.com/217943/how-artists-can-help-us-conceive-of-new-flags-and-monuments-for-the-us/> (τελευταία πρόσβαση 2/11/2015).



Εικόνα 29: Christian Philipp Muller, *Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice* (στο πλαίσιο του *The Campus as a Work of Art*), 1994, Lüneburg University, Γερμανία, φωτογράφος: Michael Schindel, διαθέσιμη στο: http://www.afterall.org/journal/issue.35/responding-to-the-relations-and-conditions-of-exhibitions_the_services_working-group-discussion-foru (τελευταία πρόσβαση 7/11/2015).



Εικόνα 30: Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk* (performance), 1989, Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια, Η.Π.Α., διαθέσιμη στο: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/fraser_highlights1.html (τελευταία πρόσβαση 7/11/2015).



Εικόνα 31: Group Material, *Αμερικάνα*, 1985, Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α., φωτογράφος: Geoffrey Clements, διαθέσιμη στο: <http://www.afterall.org/journal/issue.26/citizen-artists-group-material> (τελευταία πρόσβαση 3/11/2015).



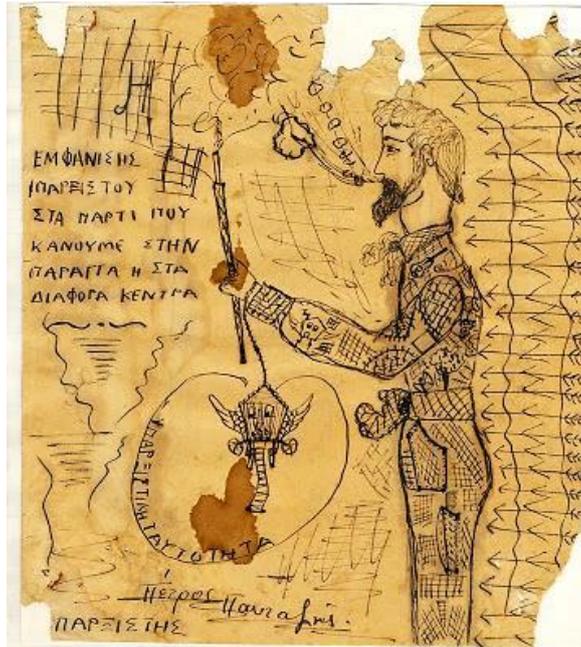
Εικόνα 32: NSK (New Slovenian Art), *Γραφείο Διαβατηρίων*, 1991, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α., διαθέσιμη στο: <http://bibliodephilia.com/section/422902-NSK-State-Diplomacy.html> (τελευταία πρόσβαση 8/11/2015).



Εικόνα 33: Jimmie Durham, *Ιησούς. Πρόκειται για το λουκάνικο*, 1992, Collection of M HKA, Antwerp, φωτογράφος: Jochen Verghote, διαθέσιμη στο: <http://www.e-flux.com/announcements/a-matter-of-life-and-death-and-singing-jimmie-durham/> (τελευταία πρόσβαση 6/11/2015).



Εικόνα 34: Rirkrit Tiravanija, *Χωρίς Τίτλο (Δωρεάν)*, 1992, 303 Gallery, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α., διαθέσιμη στο: <http://www.artfacts.net/exhibpics/21370.jpg> (τελευταία πρόσβαση 4/11/2015).



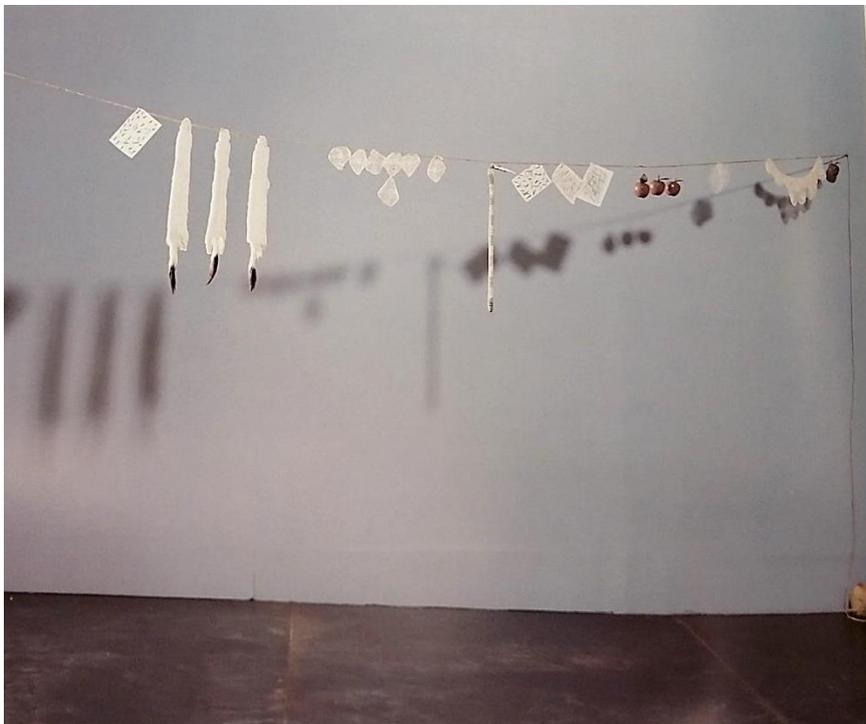
Εικόνα 35: Άγνωστος καλλιτέχνης, *Εμφάνισις Υπαρξιστού*, 1953, Ιπτάμενη Παράγκα, διαθέσιμη στο: <http://freedomgreece.blogspot.gr/2013/02/blog-post.html> (τελευταία πρόσβαση 11/11/2015).



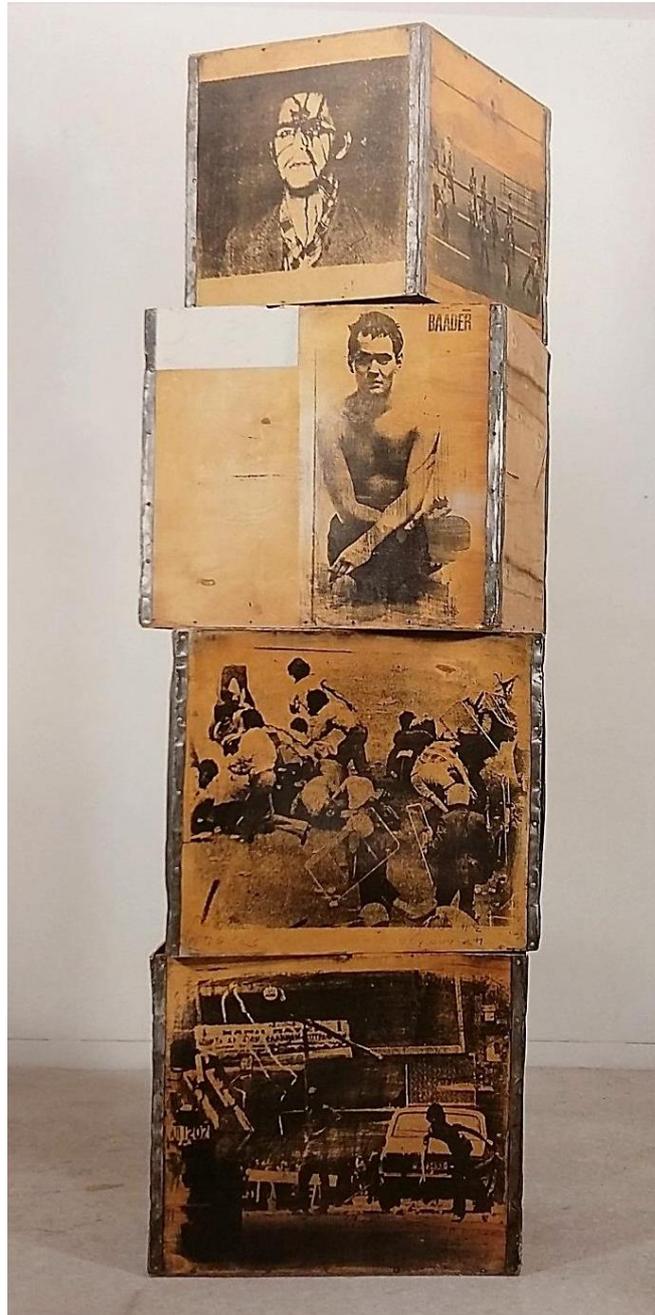
Εικόνα 36: Σίμος Τσαπνίδης, 1956, διαθέσιμη στο: <http://freedomgreece.blogspot.gr/2012/11/1953-56.html> (τελευταία πρόσβαση 10/11/2015).



Εικόνα 37: Λεωνίδας Χρηστάκης, δεκαετία του 1960, διαθέσιμη στο: <http://www.lifo.gr/team/retrolifo/46770> (τελευταία πρόσβαση 8/11/2015).



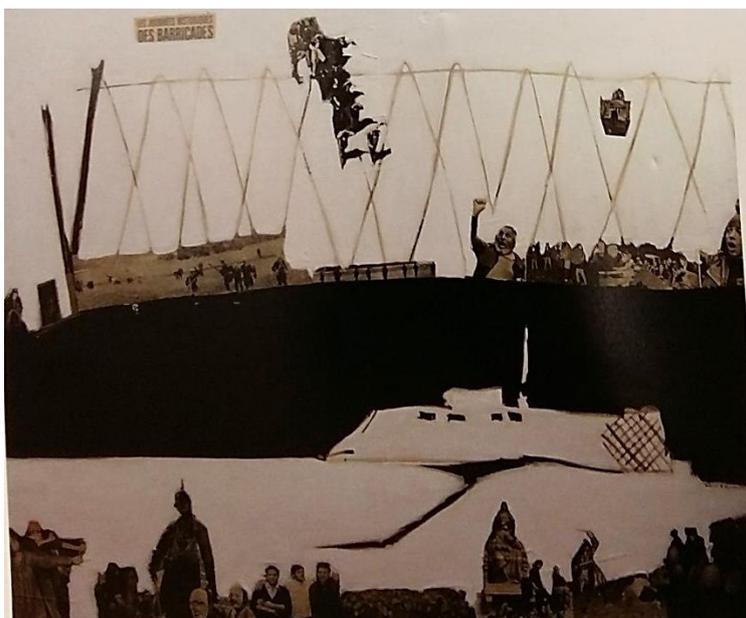
Εικόνα 38: Νίκη Καναγκίνη, *En οίκω*, 1979, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, διαθέσιμη στο: Παπαδοπούλου, Μ., 2006, *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης: Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα: ΕΜΣΤ.



Εικόνα 39: Άσπα Στασινοπούλου, *Μεγεθυμμένη Πραγματικότητα*, 1979, ινστιτούτο σύγχρονης ελληνικής τέχνης, διαθέσιμη στο: Παπαδοπούλου, Μ., 2006, *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης: Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα: ΕΜΣΤ.



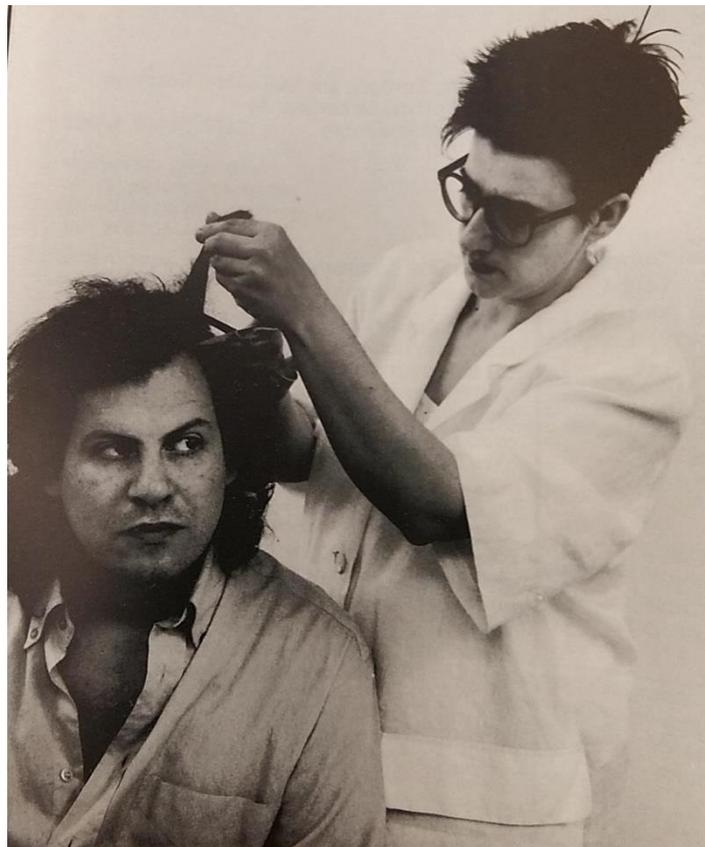
Εικόνα 40: Μαρία Καραβέλα, *Εφήμερο Περιβάλλον*, 1971, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον, διαθέσιμη στο: Παπαδοπούλου, Μ., 2006, *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης: Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα: ΕΜΣΤ.



Εικόνα 41: Βάσω Κυριάκη, *Μάης '68*, 1969, Αίθουσα Τέχνης ΚΤΕ, διαθέσιμη στο: Παπαδοπούλου, Μ., 2006, *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης: Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα: ΕΜΣΤ.



Εικόνα 42: Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ελληνική Performance (Κουτί)*, 1970, Bloomsbury Theater, Λονδίνο, διαθέσιμη στο: Παπαδοπούλου, Μ., 2006, *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης: Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα: ΕΜΣΤ.



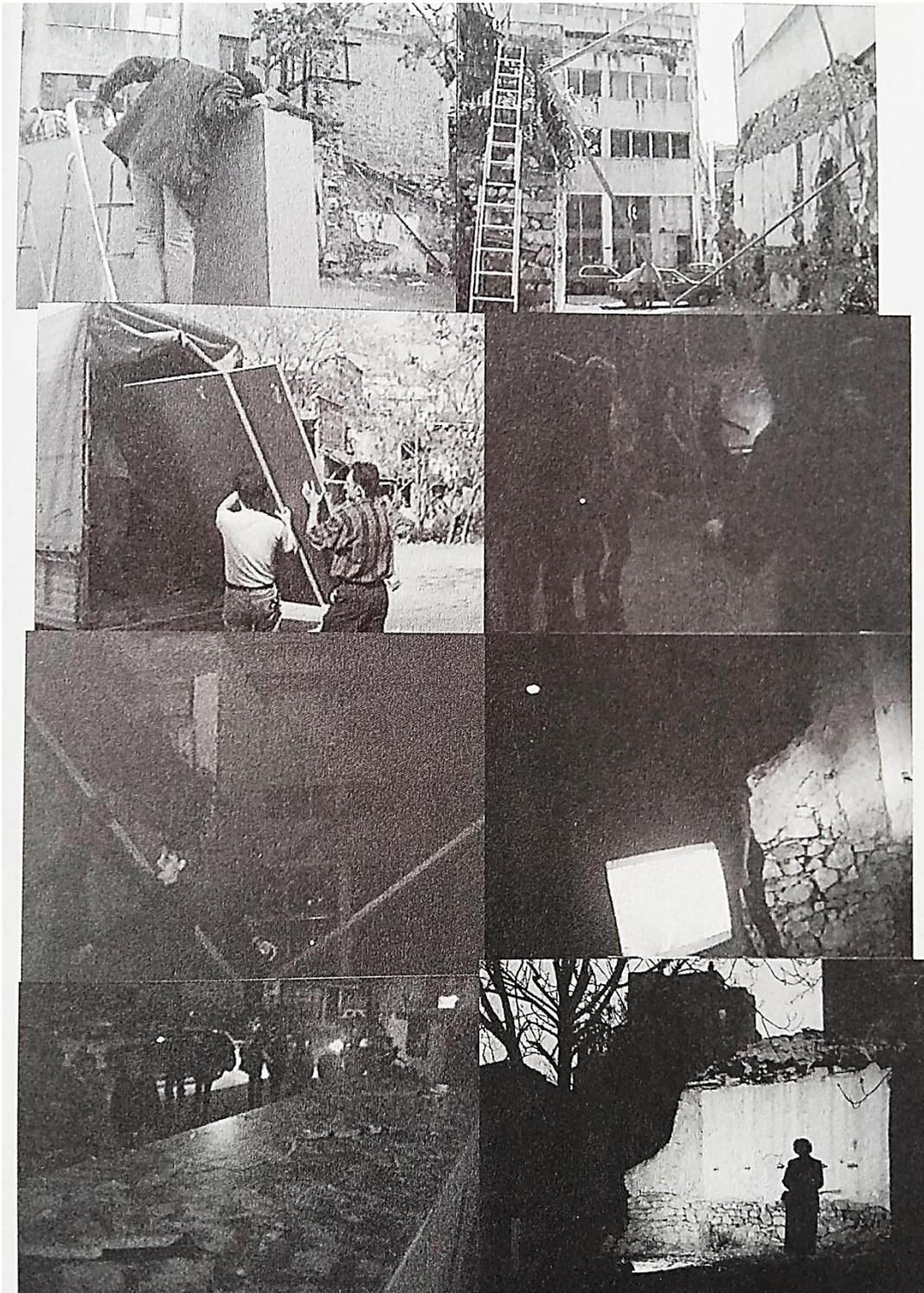
Εικόνα 43: Θανάσης Χονδρός και Αλεξάνδρα Κατσιάνη, δεκαετία του 1980, διαθέσιμη στο: Χονδρός, Θ., Κατσιάνη, Α., 1994, *Χονδρός Κατσιάνη, No.1*, Θεσσαλονίκη: Άλλη Πόλη.



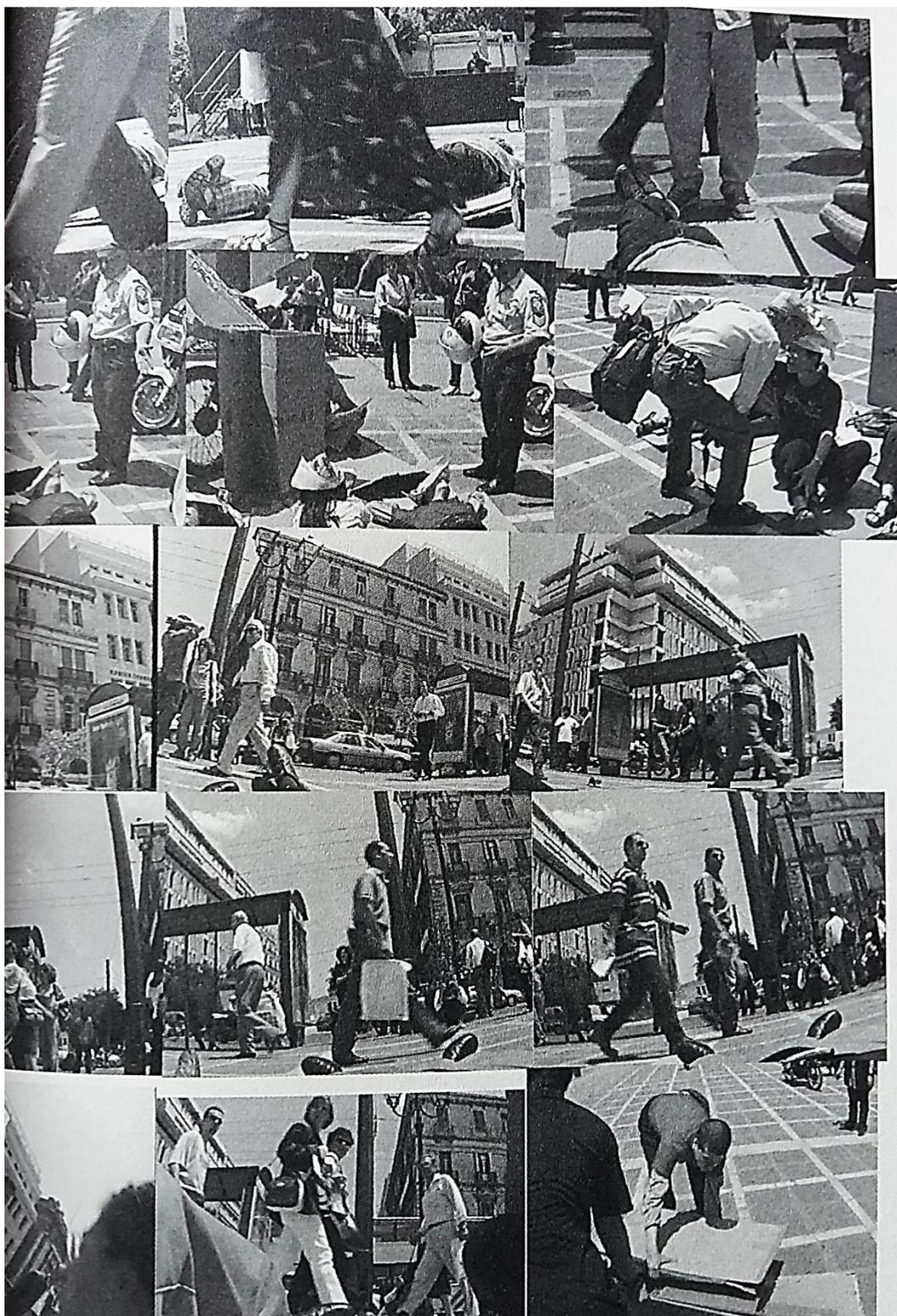
Εικόνα 44: Μαρία Παπαδημητρίου, *Περίπτερον Τέχνης* (Τ.Α.Μ.Α.), 2000, Αυλίζα, διαθέσιμη στο: <http://mariarapadimitriou.com/> (τελευταία πρόσβαση 14/11/2015).



Εικόνα 45: Μαρία Παπαδημητρίου, *Transbonanza Platform, Luv Car* (Τ.Α.Μ.Α.), 2003-2004, Αθήνα, διαθέσιμη στο: <http://mariarapadimitriou.com/> (τελευταία πρόσβαση 14/11/2015).



Εικόνα 46: Αστικό Κενό, Δράση 1: Δράση στον κενό χώρο μεταξύ των οδών Τάμη, Αγ. Αναργύρων και Λεπενιώτου, 1998, Ψυρρή, διαθέσιμη στο: Αστικό Κενό/ Urban Void, 2007, Αστικό Κενό: Δράσεις 1998-2006/ Urban Void: Actions 1998-2006, Αθήνα: futura, 27.



Εικόνα 47: Αστικό Κενό, Δράση 5: Πλανήτες. Κοίτα την πόλη από κάτω προς τα πάνω, 1999, οδός Σταδίου, διαθέσιμη στο: Αστικό Κενό/ Urban Void, 2007, Αστικό Κενό: Δράσεις 1998-2006/ Urban Void: Actions 1998-2006, Αθήνα: futura, 77.

Βιβλιογραφία

Alberro, A., Stimson, B. (eds.), 2009, *Institutional Critique*, Κέμπριτζ/Λονδίνο: The MIT Press.

Albrecht, M. C., 1968, *Art as an Institution*, *American Sociological Review*, Vol. 33, No. 3, 383-397.

Antoniolli, A., 2012, *Gasworks & Triangle Network*, 17min., Ηνωμένο Βασίλειο: Contemporary Art Society.

Arrhenius, S., 2007, «Independent Curating Within Institutions Without Walls», στο *Rand, Kouris 2007*, 99-107.

Art Workers' Coalition, 1969, *An open hearing*, Νέα Υόρκη: Art Workers' Coalition.

Artist Placement Group, 1971, *Report and offer for Sale*, Λονδίνο: APG Research.

Birnbaum, D., Obrist, H.-U., 2010, «Museums on the Move», *Artforum*, 301-306, διαθέσιμο στο: <http://www.mip.at/attachments/420> (τελευταία πρόσβαση 28/6/2015).

Bishop, C., 2004, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, No. 110, 51-79.

Bishop, C., 2012, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Λονδίνο: Verso.

Borneman, E., 2001, *Πατριαρχία: η προέλευση και το μέλλον του κοινωνικού μας συστήματος*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Boullosa, C., 2007, «Gabriel Orozco», *Bomb Magazine*, No. 98, διαθέσιμο στο: <http://bombmagazine.org/article/2862/gabriel-orozco> (τελευταία πρόσβαση 2/10/2015).

Bourdieu, P., Haacke, H., 1995, *Free Exchange*, Ηνωμένο Βασίλειο: Polity Press.

- Bourriaud, N., 1998, *Esthétique Relationnelle*, Παρίσι: Les presses du réel.
- Brecht, B., 2012, *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχάγκονυ*, μτφ. Ε. Βαροπούλου, Αθήνα: Νεφέλη.
- Bryan-Wilson, J., 2003, «A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art», *Verksted*, No. 1, 89-109.
- Bryson, V., 2005, *Φεμινιστική πολιτική θεωρία*, Αθήνα: Μεταίχμιο
- Buchloh, B. H. D., 1990, «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October*, Vol. 55, 105-143.
- Buckner, C., 2009, «The Experimental Conditions of Exhibition Practice», *Art Journal*, Vol. 68, No. 3, 104-108.
- Burger, P., 1984, *Theory of the Avant-Garde*, μτφ. M. Shaw, Μινεάπολις: Manchester University Press/University of Minnesota Press.
- Charlesworth, J., 2007, «Curating Doubt», στο Rugg, J., Sedgwick, M. (eds.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Μπρίστολ/Σικάγο: Intellect, 91-99.
- Danto, A., 1964, «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 571-584.
- De Vlieg, M.A., 2014, «Art or Activism: Is There a Choice?», *Varkonferensen*, διαθέσιμο στο: <http://nckultur.org/wp-content/uploads/2014/07/Art-or-Activism-Mary-Ann-DeVlieg.pdf> (τελευταία πρόσβαση 10/9/2015).
- Debord, G., 1979, *Η Κοινωνία του Θεάματος*, (5^η έκδοση), μτφ. Π. Τσαχαγέας, Ν.Β. Αλεξίου, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
- Debord, G., 1989, «Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale», *Inter : art actuel*, No. 44, 1-11, διαθέσιμο στο: <http://id.erudit.org/iderudit/46876ac> (τελευταία πρόσβαση 25/9/2015).

Debord, G., Wolman, G. J., 1956, «Mode d'emploi du détournement», *Les lèvres nues*, No. 8, διαθέσιμο στο: www.diogene.ch (τελευταία πρόσβαση 30/12/2015)

Dempsey, A., 2002, *Styles, Schools and Movement: An Encyclopedic Guide to Modern Art*, Λονδίνο: Thames and Hudson Ltd.

Dickie, G., 1974, *Art and the Aesthetic: an institutional analysis*, Ίθακα Νέα Υόρκη: Cornell University Press.

Dion, M., Graziose Corrin, L., Kwon, M., Bryson, N., 1997, *Mark Dion: Contemporary Artist*, Μίσιγκαν: Phaidon Press.

Doherty, C., 2004, «The Institution is Dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism», *Engage Journal*, No. 15, 6-13, διαθέσιμο στο: <http://www.engage.org/seebook.aspx?id=697> (τελευταία πρόσβαση 12/6/2015).

Donovan, T., 2011, «5 Questions (for Contemporary Practice) with Tania Bruguera», *art21 magazine*, διαθέσιμο στο: <http://blog.art21.org/2011/04/14/5-questions-for-contemporary-practice-with-tania-bruguera/#.VYqAjUazkhQ> (τελευταία πρόσβαση 2/11/2015).

Dubisch, J., 2006, «Κοινωνικό φύλο, συγγένεια και θρησκεία: «αναπλάθοντας» την ανθρωπολογία της Ελλάδας», μτφ. Α. Λυκιαρδοπούλου, στο Παπαταξιάρχης, Παραδέλλης, 99-126.

Dziewior, Y., 2003, *Andrea Fraser –Works 1984 to 2003*, Κολωνία: Dumont Literatur und Kunstverlag and Kunstverein in Hamburg.

Eisenman, S. T. (ed.), 2007, *Nineteenth Century Art: A Critical History*, (3^η έκδοση), Λονδίνο: Thames & Hudson.

Ekeberg, J., 2003, *Verksted: New Institutionalism*, No. 1, Όσλο: Office of Contemporary Art Norway.

Ford, S., 2005, *The Situationist international: a user's guide*, Λονδίνο: Black Dog Publishing.

Foster, H., 2008, «Για μια έννοια του πολιτικού στη σύγχρονη τέχνη», στο Σταυρακάκης, Σταφυλάκης 2008, 65-83.

Foster, H., Krauss, R., Bois Y.-A., Buchloh, B.H.D., 2009, *Η τέχνη από το 1900: μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα: Επίκεντρο.

Foucault, M., 1978, *The History of Sexuality – Volume I: an introduction*, Νέα Υόρκη: Pantheon Books.

Foucault, M., 2012, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον.

Fraser, A., 2009, «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», στο Alberro, Stimson 2009, 408-417.

Gad, A., 2009, «*Whatever happened to the Institutional Critique?*» *Andrea Fraser's reformulation of critical practices (Dissertation)*, Λονδίνο: Sotheby's Institute of Art.

Gamarekian, B., 1989, «Corcoran, to Foil Dispute, Drops Mapplethorpe Show», *The New York Times*, διαθέσιμο στο: <http://www.nytimes.com/1989/06/14/arts/corcoran-to-foil-dispute-drops-mapplethorpe-show.html> (τελευταία πρόσβαση 3/11/2015).

Green, A., 2011, «Citizen Artists: Group Material», *Afterall*, No. 26, διαθέσιμο στο: <http://www.afterall.org/journal/issue.26/citizen-artists-group-material> (τελευταία πρόσβαση 3/11/2015).

Gregos, K., 2008, «Nothing if not critical», *kaput art magazine*, Vol. 2, διαθέσιμο στο: <http://www.kaput.gr/gr/nothing-if-not-critical/> (τελευταία πρόσβαση 24/3/2015).

Groys, B., 2008, «The Logic of Equal Aesthetic Rights», *Art Power*, Κέμπριτζ, MIT, διαθέσιμο στο: https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262072922_sch_0001.pdf (τελευταία πρόσβαση 12/9/2015).

Groys, B., 2014, «On Art Activism», *e-flux*, διαθέσιμο στο: <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/> (τελευταία πρόσβαση 9/9/2015).

Hermes, M., 2003, «Allan Sekula», *Frieze Magazine*, No. 78, διαθέσιμο στο: http://www.frieze.com/issue/review/allan_sekula/ (τελευταία πρόσβαση 5/10/2015).

Holmes, B., 2007, «Extradisciplinary Investigations: Towards a new critique of Institutions», *EIPCP*, διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/en> (τελευταία πρόσβαση 30/12/2015).

Jareunpoon-Phillips, J. M., Morariu, V., Pafe, R., Scasciamacchia, F. (eds.), 2013, *Giant Step: reflections & essays on institutional critique*, Μπάρι: vessel art projects.

Jelinek, A., 2013, *This Is Not Art: Activism and Other 'Not-Art'*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: I.B. Taurus & Co Ltd.

Kandel, S., 1993, «Art Review: Durham's Works Explore the Edge of Absurdity», *The Los Angeles Times*, διαθέσιμο στο: http://articles.latimes.com/1993-09-02/entertainment/ca-30685_1_jimmie-durham (τελευταία πρόσβαση 6/11/2015).

Kellein, T., 1995, *Fluxus*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Thames and Hudson Ltd.

Knabb, K., 2006, *Situationist International Anthology*, (ανανεωμένη και διευρυμένη έκδοση), Μπέρκλεϋ: Bureau of Public Secrets.

Kolb, L., Flückiger, G. (eds.), 2014, *Oncurating.org: (New) Institution(alism)*, No. 21, διαθέσιμο στο: <http://oncurating.org/index.php/issue-21.html#.Vk9mDr-zkhQ> (τελευταία πρόσβαση 20/11/2015).

Kosuth, J., 1969, «Art After Philosophy», *Studio International*, διαθέσιμο στο: http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf (τελευταία πρόσβαση 20/8/2015).

Krauss, R., 1979, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, Vol. 8, 30-44.

Levine, S., 1972, «Art, Values, Institutions and Culture: An Essay in American Studies Methodology and Relevance», *American Quarterly*, Vol. 24, No. 2, 131-165.

McFee, G., 1985, «Wollheim and the Institutional Theory of Art», *The Philosophical Quarterly*, Vol. 35, No. 139, 179-185.

Möntmann, N., 2006, «The Enterprise of the Art Institution in Late Capitalism», *EIPCP*, διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/en> (τελευταία πρόσβαση 31/5/2015).

Möntmann, N., 2007, «The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives of a Possible Future», *EIPCP*, διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en> (τελευταία πρόσβαση 12/6/2015).

Möntmann, N., 2011, «Operating with Organized Networks», στο M. Miessen, Y. Chateigne (eds.), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Βερολίνο: Sternberg Press.

Möntmann, N., 2013, «Πώς να ανήκεις στον καλλιτεχνικό σου θεσμό», στο Καραμπά, Κοσμαδάκη 2013, 22-29.

Monroe, A., 2008, «NSK: Τέχνη του κράτους», στο Σταυρακάκης, Σταφυλάκης 2008, 329-365.

Mouffe, C., 2007, «Artistic Activism and Agonistic Spaces», *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 1, No. 2, διαθέσιμο στο: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf> (τελευταία πρόσβαση 20/9/2015).

Mouffe, 2008, «Καλλιτεχνικός ακτιβισμός και αγωνιστικά πεδία», στο Σταυρακάκης, Σταφυλάκης 2008, 287-295.

Mouffe, C., 2009, «Democratic Politics in the Age of Post-Fordism», *Open*, No. 16: The Art Biennial as a Global Phenomenon, 32-40.

O'Neil, P., 2007, «The Curatorial Turn: from practice to discourse», στο Rugg, J., Sedgwick, M. (eds.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Μπρίστολ/Σικάγο: Intellect, 13-28.

Pechriggl, A., 2007, «Destituting, Instituting, Constituting... and the De/Formative Power of Affective Investment», *EIPCP*, διαθέσιμο στο: <http://eirpcp.net/transversal/0507/pechriggl/en> (τελευταία πρόσβαση 26/3/2015).

Perret, M.-T., 2002, «Maria Eichhorn», *Frieze Magazine*, No. 67, διαθέσιμο στο: http://www.frieze.com/issue/review/maria_eichhorn/ (τελευταία πρόσβαση 6/11/2015).

Poinsot, J.-M., 1999, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Γενεύη: Musée d'art moderne et contemporain, Βιλερμπάν: Institut d'art contemporain.

Quick, B., 1993, «Fareed Armaly», *Frieze Magazine*, No. 13, διαθέσιμο στο: http://www.frieze.com/issue/review/fareed_armaly/ (τελευταία πρόσβαση 6/11/2015).

Rand, S., Kouris, H. (eds.), 2007, *Cautionary Tales: Critical Curating*, Νέα Υόρκη: apexart.

Rasmussen, M. B., 2009, «The Politics of Interventionist Art: The Situationist International, Artist Placement Group, and Art Workers' Coalition», *Rethinking Marxism*, Vol. 21, No. 1, 34-49.

Rasmussen, M. B., 2012, «Art, Revolution and Communitisation: On the Transcendence of Art as Meaning without Reality», *Third Text*, Vol. 26, No. 2, 229-242.

Rasmussen, M. B., 2013, «Μετά την πίστωση ο χειμώνας: «Το προοδευτικό καλλιτεχνικό ίδρυμα» και η κρίση, ή άλλη μια παλιομοδίτικη ιδεολογική κριτική με αφορμή την έκθεση «Abstract Possible»», στο Καραμπά, Κοσμάδακη 2013, 54-62.

Rasmussen, M. B., 2015, *Crisis to Insurrection: notes on the ongoing collapse*, Νέα Υόρκη: Minor Compositions.

Raunig, G., 2006, «Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming», *EIPCP*, διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>.

Raunig, G., 2007, «Θεσμίζουσες πρακτικές: θεσμική κριτική, συντακτική εξουσία και η επιμονή της θέσμησης», *EIPCP*, μτφ. V. Ιακονου, διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/el> (τελευταία πρόσβαση 1/3/2015).

Raunig, G., Ray, G. (eds), 2009, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Λονδίνο: MayFlyBooks.

Ray, G., 2013, «Αντόρνο, Μπρεχτ και Ντεμπόρ: Τρία μοντέλα αντίστασης στο καπιταλιστικό καλλιτεχνικό σύστημα», στο Καραμπά, Κοσμαδάκη 2013, 30-38.

Ring, H., 2007, «Nils Norman: Undercover», *Architect*, διαθέσιμο στο: <http://architect.com/features/article/64621/nils-norman-undercover> (τελευταία πρόσβαση 30/9/2015).

Rogoff, I., 2003, «From Criticism to Critique to Criticality», *EIPCP*, διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en> (τελευταία πρόσβαση 27/3/2015).

Rossiter, C.L., 2007, *Constitutional Dictatorship –Crisis Government in the Modern Democracies*, Η.Π.Α.: Rossiter Press.

Sanderson, E., 2006, «*There is no outside*»: *Someplace else for Institutional Critique?*, διαθέσιμο στο: http://blog.escdotdot.com/wp-content/uploads/sanderson_buren_eliasson.pdf (τελευταία πρόσβαση 7/5/2015).

Sheikh, S., 2004, «Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions», *EIPCP*, διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0504/sheikh/en> (τελευταία πρόσβαση 12/6/2015).

Sheikh, S., 2006, «The Trouble with Institutions, or, Art and Its Publics», στο N. Möntmann (ed.), *Art and Its Institutions*, Λονδίνο: Black Dog Publishing, 142-149.

Sheikh, S., 2009, «Notes on Institutional Critique», στο Raunig, Ray 2009, 29-32.

Sheikh, S., 2013, «Γράμμα στη Jane (Διερεύνηση μιας λειτουργίας)», στο Καραμπά, Κοσμάδακη 2013, 92-105.

Smithson, R., 2001, «Cultural confinement», στο C. Kravagna, Kunsthaus Bregenz (eds.), *The Museum as Arena: Artists on Institutional Critique*, Κολωνία: König.

Spieker, S., 2011, «Interview with WHW Collective (Zagreb)», *Artmargins*, διαθέσιμο στο: <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/635-interview-with-whw-collective-zagreb> (τελευταία πρόσβαση 4/11/2015).

Stallabrass, J., 2004, «Types and Prospects of Radical Art», *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol. 5, No. 1, 189-201.

Stallabrass, J., 2008, «Τύποι και προοπτικές της ριζοσπαστικής τέχνης», στο Σταυρακάκης, Σταφυλάκης 2008, 269-285.

Stallabrass, J., 2009, «The Fracturing of Globalisation», στο J. Bouwhis, I. Commandeur, G. Frieling, D. Ruyters, M. Schavemaker, Ch. Vesters (eds.), *Now is the Time: Art and Theory in the 21st Century*, Ρότερνταμ: NAI Publishers, 63-74.

Stern, S., 2009, «A Fraction of the Whole», *Frieze Magazine*, No. 121, διαθέσιμο στο: http://www.frieze.com/issue/article/a_fraction_of_the_whole/ (τελευταία πρόσβαση 7/10/2015).

Steyerl, H., 2006, «The Institution of Critique», *EIPCP*, διαθέσιμο στο: <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en> (τελευταία πρόσβαση 24/3/2015).

Steyerl, H., 2013, «Είναι το μουσείο εργοστάσιο;», στο Καραμπά, Κοσμάδακη 2013, 142-162.

Stokvis, W., 2004, *Cobra: The Last Avant-Garde Movement of the Twentieth Century*, Λονδίνο: Lund Humphries Publishers.

Szanto, A., 2007, «Editing as Metaphor», στο Rand, Kouris, 2007, 69-78.

Tiqqun, 2012, *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl*, Λος Άντζελες: Semiotext(e),

Taylor, Ch., 2002, «Modern Social Imaginaries», *Public Culture*, Vol. 14, No. 1, 91-124.

Tchen, John Kuo Wei, 2013, «Who is curating what, why? Towards a more critical commoning praxis», *Museum and Curatorial Studies Review*, Vol. 1, No. 1, Καλιφόρνια: Museum and Curatorial Studies Multi-Institutional Research Cluster, 5-25.

Varnedoe, K., Gopnik, A., 1990, *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art.

Wallerstein, I., 2011, *The Modern World- System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century* (with a new prologue), Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press.

Ward, F., 1995, «The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity», *October*, Vol. 73, 71-89.

Yanal, R. J., 1998, «The Institutional Theory of Art», στο M. Kelly (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Οξφόρδη: Oxford University Press.

Zenakos, A., 2008, «Making a scene», *kaput art magazine*, Vol. 2, διαθέσιμο στο <http://www.kaput.gr/gr/making-a-scene/> (τελευταία πρόσβαση 31/10/2015).

Žižek, S., 1997, «Multiculturalism or the cultural logic of multinational capitalism?», *New Left Review*, I/225, διαθέσιμο στο: http://www.ata.boun.edu.tr/htr/documents/312_10/Zizek,%20Slavoj_%20Multiculturalism%20or%20the%20Cultural%20Logic%20of%20Capitalism.pdf (τελευταία πρόσβαση 18/2/2015).

Žižek, S., 2015, «Slavoj Žižek on Greece: the courage of hopelessness», *NewStatesman*, διαθέσιμο στο: <http://www.newstatesman.com/world-affairs/2015/07/slavoj-i-ek-greece-courage-hopelessness> (τελευταία πρόσβαση 21/7/2015).

Αβδελά, Ε., 2004, «Η ιστορία των γυναικών και του φύλου στη σύγχρονη ελληνική ιστοριογραφία: αποτιμήσεις και προοπτικές», στο Κιτρομηλίδης, Π., Σκλαβενίτης, Τ., *Δ' Συνέδριο Ιστορίας: Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002* (β' τόμος), Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών/ Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 123-138.

Αδαμοπούλου, Α., 1997, *Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Χώρο. Προτάσεις της Ελληνικής Μεταπολεμικής Τέχνης: Διδακτορική Διατριβή*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Αδαμοπούλου, Α., 2003, «Στο πεδίο του εφήμερου: σκέψεις για τη μεθοδολογία της έρευνας στην ελληνική εικαστική σκηνή μετά το 1960», στο Μαθιόπουλος, Χατζηνικολάου 2003, 85-101.

Αλτουσέρ, Λ., 1983, *Θέσεις (1964-1975)*, (4^η έκδοση), μτφ. Ξ. Γιαταγάνας, Αθήνα: εκδόσεις Θεμέλιο.

Αντερσον, Μπ., 1997, *Φαντασιακές Κοινότητες*, μτφ. Π. Χαντζαρούλα, Αθήνα: Νεφέλη.

Αστικό Κενό/ Urban Void, 2007, *Αστικό Κενό: Δράσεις 1998-2006/ Urban Void: Actions 1998-2006*, Αθήνα: Futura.

Βάσσοι, Δ., 2008, «Η προβληματική μεταγραφή και χρήση του όρου avant-garde στην Ελλάδα», στο Δασκαλοθανάσης 2008, 109-129.

Βαρίκα, Ε., 2005, *Με διαφορετικό πρόσωπο: φύλο, διαφορά και οικουμενικότητα*, Αθήνα: Ελένη Βαρίκα/Εκδόσεις Κατάρτι

Βερέμης, Θ. Μ., Κολιόπουλος, Ι. Σ., 2013, *Νεότερη Ελλάδα: Μια ιστορία από το 1821*, (4^η έκδοση), Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη.

Βερναρδάκης, Χ., Μαύρης, Γ., 1986, «Οι ταξικοί αγώνες στη μεταπολίτευση», *Θέσεις*, No. 14, διαθέσιμο στο:

http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=141&Itemid=29 (τελευταία πρόσβαση 5/1/2015).

Γερογιάννη, Ε., 2009, « Πρέπει να αντιμετωπίσουμε τις ασαφείς ιδέες με ευδιάκριτες εικόνες»; Ο πολιτικός λόγος των πρώτων performance στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1970», στο Ιωαννίδου 2009, 153-158.

Γερογιάννη, Ε., 2013, «Όταν «οι καλλιτέχνες συζητούσαν αδιάκοπα»: Τοποθετήσεις, υποθέσεις, διερευνήσεις για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Ελλάδα», στο Καραμπά, Κοσμαδάκη 2013, 124- 140.

Γκράμσι, Α., 2005, *Οι Διανοούμενοι - Α' τόμος*, μτφ. Θ.Χ. Παπαδόπουλος, Αθήνα: Στοχαστής/Σύγχρονη Σκέψη.

Γυιόκα Λ., Γερογιάννη Ε., Μπουσουλέγκα Α., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Διαπανεπιστημιακό πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «Μουσειολογία», Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας (επιμ.), 2012, *Μουσεία 06: Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτη.

Δασκαλοθανάσης, Ν. (επιμ.), 2008, *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα: Νεφέλη.

Δημητρακάκη, Α., 2012, «Πολιτική συνείδηση και τέχνη την εποχή της παγκοσμιοποίησης», στο Γυιόκα, Γερογιάννη, Μπουσουλέγκα 2012, 68- 77.

Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφηρμοσμένης Επικοινωνίας, 2012, *Το περιοδικό Αντί*, 154 min., διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=BWj9AVu55nQ> (τελευταία πρόσβαση 5/1/2015).

Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.), 2008, *Ώρες λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη και Πλατφόρμες.

Ιωαννίδου, Μ. (επιμ.), 2009, *Η Τέχνη του 20^{ου} αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία*, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης.

Καλαφάτη, Χ., 2013, *Εκφάνσεις της τέχνης στο δημόσιο χώρο: Ακολουθώντας το νήμα των Καταστασιακών (διάλεξη)*, Ξάνθη: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.

Κανελλοπούλου, Χ. / Kanelloroulou, Ch., 2013, *Βάσω Κυριάκη. Διαδρομή / Vasso Kyriaki. Journey*, Αθήνα / Athens: ινστιτούτο σύγχρονης ελληνικής τέχνης / contemporary Greek art institute.

Κανελλοπούλου, Χ./ Kanelloroulou, Ch., 2014, *Γυναίκες εικαστικοί 1960-1980: Η συμβολή τους στην ελληνική πρωτοπορία/ Women in visual arts: Their contribution to the Greek avant-garde*, Αθήνα/ Athens: ινστιτούτο σύγχρονης ελληνικής τέχνης/ contemporary Greek art institute.

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

Καραμπά, Ε., Κοσμαδάκη Π. (επιμ.), 2013, *Κριτική + Τέχνη*, No. 5, Αθήνα: AICA Hellas.

Καστοριάδης, Κ., 1978, *Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας*, μτφ. Σ. Χαλικιάς, Κ. Σπαντιδάκης, Γ. Σπαντιδάκη, Αθήνα: Κέδρος.

Κιουπκιολής, Α., 2013, «Τα μουσεία ως κοινά: για έναν πολιτισμό πέρα από το δημόσιο και το ιδιωτικό», στο Καραμπά, Κοσμαδάκη 2013, 40-52.

Κοκκινίδης, Δ., 1981, «Εισήγηση», *Συνέδριο 1981: Σύγχρονη Τέχνη και Παράδοση*, Αθήνα: Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης, 28-34.

Κουνενάκη, Π., 2006, «Η Συλλογικότητα στην Τέχνη: Εικαστικές ομάδες που έδρασαν την περίοδο 1969-1981», στο Παπαδοπούλου 2006, 224-225.

Κούρος, Π., Καραμπά, Ε. (επιμ.), 2012, *Archive Public: Επιτελέσεις Αρχείων στη Δημόσια Τέχνη, Τοπικές Παρεμβάσεις/ Performing Archives in Public Art, Topical Interpositions*, Πάτρα: Εκδόσεις Τέχνης Κύβος.

Κούρος, Π., 2013, «Κριτικές μικρο-θεσμίσεις», στο Καραμπά, Κοσμαδάκη 2013, 218- 228.

Λεοπούλου, Α., 2014, *Όψεις της καθημερινής ζωής στην ελληνική μεταπολεμική τέχνη (Διδακτορική Διατριβή)*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης/ Φιλοσοφική Σχολή/ Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας/ Τομέας Ιστορίας της Τέχνης.

Λοϊζίδη, Ν., 1999, *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Λοϊζίδη, Ν., 2003, «Ο ελληνοκεντρισμός ως κυρίαρχο ιδεολογικό αντιστάθμισμα στην ελλειμματική πρόσληψη της ιστορίας της ευρωπαϊκής τέχνης», στο Μαθιόπουλος, Χατζηνικολάου 2003, 541-554.

Λυδάκης, Σ., 1983, «Τέχνη και Πολιτική: η πολιτικοποίηση της πνευματικής έκφρασης στον 20^ο αιώνα», *Ζυγός*, No. 60, 2-5.

Μαραγκού, Μ., Φραγκόπουλος, Μ., 2008, *Κριτική + Τέχνη*, No. 2, Αθήνα: AICA Hellas.

Μαραγκού, Μ. (επιμ.) / Marangou, M. (ed.), 2010, *Aspa: Night and Day*, Αθήνα / Athens: Εκδοτική Ερμής ΕΠΕ / Hermes Publishing Co LTD.

Μαθιόπουλος, Ε., Χατζηνικολάου, Ν. (επιμ.), 2003, *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα - Α' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μαυρομάτης, Ε., 2005, «Μοντέλο και μοντέλα καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι δυναμικές του παγκοσμιοποιημένου πολιτισμικού πεδίου», στο Φιοραβάντες, Β., *Τέχνη, Πολιτισμός, Παγκοσμιοποίηση*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 85-95.

Μηνιουδάκη, Κ., 2013, «Από το θεατή ξανά στον πολίτη. Ανανεώνοντας την ελπίδα για αποτελεσματικά κριτικές καλλιτεχνικές πρακτικές», στο Καραμπά, Κοσμαδάκη 2013, 106-122.

Μουτσόπουλος, Θ., 2004, «Η εποχή της ουτοπίας», στο Στεφανίδης, Μ. (επιμ.)/Stefanidis, M. (ed.), *εντός εκτός/ inside outside: σημειώσεις για τη δεκαετία του '60/ notes for the '60s (από τη Συλλογή Μπέλτσιου/ from the*

Beltsios' Collection), Αθήνα/ Athens: Ελληνοαμερικανική Ένωση/ Hellenic American Union, 21-24.

Μπαλαμπανίδης, Δ., 2012, «Οι εικαστικές τέχνες και η αρχιτεκτονική στην περίοδο της στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα», στο Γυιόκα, Γερογιάννη, Μπουσουλέγκα 2012, 138-153.

Μπαρτ, Ρ., 1979, *Μυθολογίες. Μάθημα*, μτφ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος-Ράππα.

Νταλούκας, Μ., 2012, «Εποχή της Παράγκας (1953-56)», *Ιστορία της Ελληνικής Νεολαίας*, διαθέσιμο στο: <http://freedomgreece.blogspot.gr/2012/11/1953-56.html> (τελευταία πρόσβαση 9/11/2015).

Ντεμπόρ, Γ., 1998, *Έκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων*, μτφ. Ν. Αλεξίου, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη, 2006 (1976), «Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη» (*Ανακοίνωση*), στο Παπαδοπούλου 2006, 243-244.

Παπαδημητρίου, Μ., 2003, *T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All): A museum without walls*, διαθέσιμο στο: http://www.byzantinemuseum.gr/el/temporary_exhibitions/older/?nid=1382 (τελευταία πρόσβαση 5/1/2015).

Παπαδοπούλου, Μ., 2006, *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης: Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα: ΕΜΣΤ.

Παπανικολάου, Μ., 1999, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα (α' τόμος): ζωγραφική και γλυπτική του 20ου αιώνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ.

Παπαταξιάρχης, Ε., Παραδέλλης, Θ. (επιμ.), 2006, *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, (3η έκδοση), Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Παπουτσάκη, Ε., 2012, «919+2 τεύχη: Εκδήλωση για το περιοδικό Αντί», *Tvxs*, διαθέσιμο στο: <http://tvxs.gr/news/internet-mme/919-2-teyxi-ekdilosi-gia-periodiko-anti> (τελευταία πρόσβαση 10/11/2015).

Παππά, Μ., Ανεμογιάννης, Δ., 2014, «Η ζωή του θρυλικού Λεωνίδα Χρηστάκη, μέσα από την αφήγηση της γυναίκας του», *Lifo*, διαθέσιμο στο: <http://www.lifo.gr/team/retrolifo/46770> (τελευταία πρόσβαση 9/11/2015).

Σκαλτσά, Μ., 2012, «Το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τη δεκαετία του '70», στο Γυιόκα, Γερογιάννη, Μπουσουλέγκα 2012, 118-137.

Σταυρακάκης, Γ., Σταφυλάκης, Κ. (επιμ.), 2008, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές.

Στεφανίδης, Μ., 2003, *Εικονογραφές: η ελληνική ομάδα οπτικής ποίησης (1981)*, Αθήνα: Εκδόσεις Μίλητος.

Τζιρτζιλάκης, Γ., 2013, «Μαθαίνοντας από την Αυλίζα. Επισφάλεια, κοινωνική τοπογραφία και συνεργατική ελευθεριότητα στην εποχή του μεταφορντισμού», στο Καραμπά, Κοσμαδάκη 2013, 182-197.

Τσιάρα, Σ. (επιμ.)/ Syrago, T. (ed.), 2007, *Μεταμφιέσεις: θηλυκότητα, ανδροπρέπεια και άλλες βεβαιότητες/ Masquerades: femininity, masculinity and other certainties*, Θεσσαλονίκη/ Thessaloniki: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης/ State Museum of Contemporary Art

Χαραλαμπίδης, Α., 1995α, *Η Τέχνη του 20^{ου} Αιώνα. Τόμος I: 1880-1920*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χαραλαμπίδης, Α., 1995β, *Η Τέχνη του 20^{ου} Αιώνα. Τόμος III: Η Μεταπολεμική Περίοδος*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χαριτίδης, Γ., 2013, *Φωνές από το Υπόγειο*, 96 min., Αθήνα: Sisyphos/ Γιάννης Χαριτίδης/ Νίκος Δαλέζιος.

Χατζηνικολάου, Ν., 1981, «Εισήγηση», *Συνέδριο 1981: Σύγχρονη Τέχνη και Παράδοση*, Αθήνα: Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης, 112-121.

Χατζηνικολάου, Ν., 2001, *Νοήματα της Εικόνας*, Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Χονδρός, Θ., Κατσιάνη, Α., 1994, *Χονδρός Κατσιάνη*, Νο. 1, Θεσσαλονίκη: Άλλη Πόλη.

Χόνρος, Θ., Κατσιάνη, Α., 2014, «Performance πριν και μετά», στο Αδαμοπούλου, Α. (επιμ.), *Η γλώσσα του σώματος: Σημειώσεις για την performance*, Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων/ Σχολή Καλών Τεχνών, 58-69.

Χριστοφόγλου, Μ., 1995, «Ο εκσυγχρονισμός της νεοελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες (1950-1980)», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, Νο. 57, 38-47.