

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΗΓΕΜΟΝΙΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ DOCUMENTA 14

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΟΥ ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΕΜ: 1893

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:
ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2021

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	4
Ευχαριστίες.....	5
Εισαγωγή.....	6
1. Ηγεμονία και μουσική πρωτοπορία.....	9
1.1. Η έννοια της Ηγεμονίας μέσα από τις 15 θέσεις του Alain Badiou για τη Σύγχρονη Τέχνη.....	9
1.2. Η έννοια της μουσικής πρωτοπορίας.....	15
2. Η κατασκευή της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας.....	18
2.1. Πολιτιστικά και κοινωφελή Ιδρύματα.....	18
2.1.1. Πολιτιστικά και κοινωφελή ιδρύματα στην Ελλάδα.....	19
2.1.2. Πολιτιστικά Ιδρύματα και Συμβολικό Κεφάλαιο.....	20
2.1.3. Σχέση Δημοσίου και Ιδιωτικών Ιδρυμάτων.....	21
2.2. Ιστορίες Ήπιας Δύναμης: Πολιτιστική διπλωματία στη μεταπολεμική Ελλάδα.....	23
2.2.1. Το Ινστιτούτο Goethe στην Ελλάδα.....	24
2.2.2. Αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα: Ο πολιτισμός στη σκιά του Ψυχρού Πολέμου.....	29
2.2.3. Αμερικανική παρεμβατικότητα στην Ελλάδα στα χρόνια της Δικτατορίας: το Ίδρυμα Φορντ.....	30
2.3. Ενίσχυση και αποσιώπηση στην ελληνική μουσική πρωτοπορία.....	35
3. Το παράδειγμα της documenta 14.....	42
3.1. Η Documenta ως θεσμός.....	42
3.1.1. Τοποθεσία.....	43
3.1.2. Όνομα, λογότυπο και γραφιστική «ταυτότητα».....	43
3.2. Η documenta 14.....	44
3.2.1. Χρονικό της διοργάνωσης.....	45
3.2.2. Πριν τη documenta 14.....	47
3.3. Μουσικές δράσεις της documenta 14.....	48
3.3.1. Οι μουσικές δράσεις.....	48
3.3.2. Ο ρόλος της μουσικής στη documenta 14.....	50
3.3.3. Εκπροσώπηση.....	51
3.4. “Οπτικοί ήχοι” στη documenta 14.....	52
3.4.1. Η παρτιτούρα ως οπτικό υλικό.....	53
3.4. Κριτικές αντιδράσεις στην documenta 14.....	57
3.4.1. «Learning from documenta» (2015-2017).....	58
3.4.2. Δοκούμενα (Documena 2016).....	59

3.4.3. Καταγγελία Πρωτοβουλίας εργαζομένων στη documenta 14 (20/4/17)	61
3.4.4. “We have stolen your stone and we will not give it back” (21/5/17)	62
4. Συμπεράσματα και κριτικές προσεγγίσεις	64
Επίλογος	71
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	73
Παράρτημα 1	a
Πίνακας 1, Οι εκθέσεις της Documenta	a
Πίνακας 2, Δράσεις στην κατηγορία ‘Ακρόαση’	b
Πίνακας 3, Δράσεις στην κατηγορία ‘Dj set’	b
Πίνακας 4, Δράσεις στην κατηγορία ‘Έγκατάσταση’	c
Πίνακας 5, Δράσεις στην κατηγορία ‘Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα’	d
Πίνακας 6, Δράσεις στην κατηγορία ‘Μουσική για φιλμ’	e
Πίνακας 7, Δράσεις στην κατηγορία ‘Συναυλία/Performance’	e
Πίνακας 8, Δράσεις στην κατηγορία ‘Ραδιόφωνο’	i
Πίνακας 9, Δράσεις στην κατηγορία ‘Ντοκιμαντέρ’	j
Πίνακας 10, Δράσεις στην κατηγορία ‘Ομιλία’	j
Πίνακας 11, Δράσεις ανά τοποθεσία	j
Πίνακας 12, Συμμετέχοντες/ουσες στις μουσικές δράσεις ανά εθνικότητα	k
Παράρτημα 2	a

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μια κριτική διερεύνηση της σύγχρονης μουσικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα, μελετώντας την εμπλοκή των ιδρυμάτων πολιτισμού στην κατασκευή της, και θεωρητικοποιώντας την σχέση πολιτιστικών θεσμών και μουσικής πρωτοπορίας μέσα από την έννοια της ηγεμονίας. Με αφετηρία την θεώρηση του Γάλλου φιλοσόφου Alain Badiou για τη σχέση ηγεμονίας και σύγχρονης τέχνης, η εργασία διερευνά τα θεσμικά πλαίσια συγκρότησης της μεταπολεμικής μουσικής πρωτοπορίας, θέτοντας ως μελέτη περίπτωσης την έκθεση σύγχρονης τέχνης documenta 14, και εστιάζοντας στο μουσικό πρόγραμμα της διοργάνωσης. Παρουσιάζεται έτσι αφ' ενός μια πρωτογενής προσπάθεια συγκέντρωσης και αποδελτίωσης ενός πολυσχιδούς και διάσπαρτου μουσικού προγράμματος, και αφ' ετέρου μια πρώτη απόπειρα κριτικής εξέτασης του προγράμματος αυτού στο πλαίσιο σύγχρονων κριτικών προβληματισμών πάνω στη σχέση μουσικής πρωτοπορίας, σύγχρονης τέχνης και διεθνών πολιτιστικών θεσμών.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η φιλοσοφική σκέψη του Alain Badiou σε σχέση με τη σύγχρονη τέχνη, μέσα από τις 15 Θέσεις για τη σύγχρονη τέχνη. Εκεί, ο Badiou παρουσιάζει μια σειρά από προϋποθέσεις για τη δημιουργία «αληθινής» σύγχρονης τέχνης και την έννοια της Ηγεμονίας (Empire). Στη συνέχεια γίνεται μια σύντομη επισκόπηση της έννοιας της μουσικής πρωτοπορίας, που ορίζεται ως δυτική μουσική που αναπτύχθηκε κατά τον 20^ο αιώνα, έχοντας στο κέντρο της τη νεωτερικότητα και την καινοτομία και αναπτύχθηκε στον ευρύτερο χώρο ακαδημαϊκών και ιδρυματικά υποστηριζόμενων πλαισίων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνώνται στιγμές που συντέλεσαν στην κατασκευή της ελληνικής σύγχρονης μουσικής μέσα από τη δραστηριότητα πολιτιστικών ιδρυμάτων στη χώρα. Έπειτα, παρουσιάζεται ένας σύντομος σχολιασμός σε πτυχές ιστοριογραφικής ενίσχυσης και αποσιώπησης, που με διάφορους τρόπους συνέβαλλαν στην κατασκευή του τοπίου της σύγχρονης τέχνης. Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται η περίπτωση που μελετάται στην παρούσα έρευνα, η έκθεση σύγχρονης τέχνης documenta 14. Η επιλογή της συγκεκριμένης περίπτωσης, έγινε με βασικό κριτήριο τη διαθεματική της θέση ανάμεσα στη σύγχρονη τέχνη και τη μουσική πρωτοπορία στην Ελλάδα, αλλά και τα περιθώρια εξέτασής της υπό το πρίσμα της Ηγεμονίας. Το τελευταίο κεφάλαιο αποτελείται από τα κριτικά συμπεράσματα της έρευνας, το σχολιασμό στα δεδομένα που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, ενώ παράλληλα φωτίζονται περεταίρω προβληματισμοί και ερευνητικά ερωτήματα.

Ευχαριστίες

Η εργασία αυτή έρχεται να σηματοδοτήσει το τέλος των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και κατά μία έννοια αποτελεί μια συμπύκνωση των προβληματισμών και των αγωνιών που μου γεννήθηκαν σ' αυτά τα χρόνια, αλλά και των οριζόντων που ανοίχτηκαν.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την καθηγήτριά μου Δανάη Στεφάνου που από το πρώτο μέχρι και το τελευταίο μου έτος στη σχολή μου άνοιγε νέα πεδία εξερεύνησης που επαναπλασίσωσαν τη σχέση μου με τη μουσική και με οδήγησαν στην πραγματοποίηση αυτής της εργασίας. Την ευχαριστώ για την πολύπλευρη βοήθεια και ενδυνάμωση που μου πρόσφερε σε αυτή τη διαδικασία, αλλά και για τα σπουδαία πνευματικά μονοπάτια που μου έδειξε όλα αυτά τα χρόνια.

Ευχαριστώ θερμά την Ομάδα Κριτικής Μουσικής Ιστοριογραφίας / Critical Music Histories και τα μέλη της ξεχωριστά, που κατά τη διάρκεια της έρευνας και συγγραφής αυτής της εργασίας αποτέλεσαν τον πιο αναπάντεχο σύμμαχο, ένα φιλόξενο χώρο κοινού προβληματισμού και αλληλοϋποστήριξης που πρόσθεσε τον παράγοντα της συλλογικότητας σε αυτήν την – κατά τα άλλα – μοναχική διαδικασία.

Θέλω επίσης να ευχαριστήσω τα σ.π.Α.Μ. (Σύνολα Πειραματικής και Αυτοσχεδιαζόμενης Μουσικής) και τα διάφορα μέλη τους με τα οποία συνυπήρξαμε σε αυτά, που κατά τη διάρκεια των σπουδών μου φώτιζαν διαρκώς νέες προσεγγίσεις μιας μουσικής πράξης συλλογικής και ριζοσπαστικής, που με οδήγησε σε μονοπάτια που δε θα είχα φτάσει μόνη.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω την οικογένειά μου που ήταν κοντά μου και με στήριξε σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου και τα φιλικά μου άτομα που με τις παρατηρήσεις τους στην εργασία μου πήγαν τη σκέψη μου και αυτήν την έρευνα, λίγο πιο μακριά.

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία αποτελεί μελέτη πάνω σε ζητήματα που αφορούν τη σύγχρονη μουσική και προβληματισμούς που μου δημιουργήθηκαν κατά τα χρόνια φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., εντός κι εκτός πανεπιστημιακού εκπαιδευτικού πλαισίου.

Ο τίτλος της έρευνας θέτει τα βασικά σημεία με τα οποία ασχολήθηκα σε αυτήν την ιστοριογραφική μελέτη. Η αρχική ιδέα ήταν στην εργασία αυτή να εξερευνήσω μορφές ηγεμονίας στη σύγχρονη μουσική, πάνω σε συγκεκριμένες περιπτώσεις. Στην πορεία αυτής της ιδέας και ενώ διερευνούσα το ζήτημα βιβλιογραφικά, ανέκυψε το ερώτημα του πως δομήθηκε η ελληνική σύγχρονη μουσική. Το ερώτημα αυτό με έφερε σε απόσταση αναπνοής από τα ιδρύματα πολιτισμού και το ρόλο τους στην κατασκευή της μουσικής πρωτοπορίας. Έτσι στην εργασία αυτήν εξετάζω το ζήτημα της Ηγεμονίας στη μουσική πρωτοπορία και την εμπλοκή των ιδρυμάτων πολιτισμού στο πως ορίστηκε και ορίζεται η μουσική πρωτοπορία στην Ελλάδα, μέσα από μια μελέτη περίπτωσης.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η φιλοσοφική σκέψη του Alain Badiou σε σχέση με τη σύγχρονη τέχνη, μέσα από τις 15 Θέσεις για τη σύγχρονη τέχνη. Εκεί, ο Badiou παρουσιάζει μια σειρά από προϋποθέσεις για τη δημιουργία «αληθινής» σύγχρονης τέχνης και τη δομική για τη φιλοσοφική του σκέψη, έννοια της Ηγεμονίας (Empire). Ο φιλόσοφος υποστηρίζει πως δεν μπορεί να υπάρξει «αληθινή» σύγχρονη τέχνη μέσα στο πλαίσιο της Ηγεμονίας και μας καλεί να εφεύρουμε τους τρόπους και τα πλαίσια για τη δημιουργήσουμε. Η έννοια της ηγεμονίας, επανέρχεται μέσα στην παρούσα μελέτη με διαφορετικές αναγνώσεις που δεν πρέπει να συγχέονται με την έννοια της Ηγεμονίας στο φιλοσοφικό λόγο του Badiou, όπως για παράδειγμα η ηγεμονία ως πλειοψηφική θέση σε ένα πλαίσιο ανταγωνισμού (πολιτιστική πολιτική, δημόσιος λόγος), ή η ηγεμονία που προκύπτει από την κοινωνική συναίνεση των μαζών.¹ Στη συνέχεια γίνεται μια σύντομη βιβλιογραφική επισκόπηση της έννοιας της μουσικής πρωτοπορίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνώνται στιγμές που συντέλεσαν στην κατασκευή της ελληνικής σύγχρονης μουσικής σε σχέση με τη δραστηριότητα πολιτιστικών Ιδρυμάτων στη χώρα. Το βήμα αυτό κρίθηκε απαραίτητο για την μελέτη περίπτωσης της documenta 14, αλλά και για την καλύτερη κατανόηση της συμβολής των ιδρυμάτων πολιτισμού στην παραγωγή και την

¹ Για το λόγο αυτό, όπου γίνεται αναφορά στην Ηγεμονία, όπως χρησιμοποιεί τον όρο ο Badiou, η λέξη αναγράφεται με κεφαλαίο το αρχικό της γράμμα.

αναπαραγωγή της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα. Σχολιάστηκαν επιμέρους χαρακτηριστικά σε σχέση με το ρόλο των Ιδρυμάτων και τη σχέση τους με το Δημόσιο. Έπειτα, σχολιάζονται πτυχές ιστοριογραφικής ενίσχυσης και αποσιώπησης και οι τρόποι με τους οποίους συνέβαλλαν στην κατασκευή του τοπίου της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα. Στα παραδείγματα ενίσχυσης και αποσιώπησης εντοπίζονται διάφορες μέθοδοι αποκλεισμού ορισμένων φωνών και προβολής κάποιων άλλων, καθώς επίσης εξετάζεται το ιστοριογραφικό και πολιτισμικό ζήτημα της αποσιώπησης μέσω της ενσωμάτωσης ή της επιλεκτικής καταγραφής ενός έργου.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται η περίπτωση που μελετάται στην παρούσα έρευνα, η έκθεση σύγχρονης τέχνης documenta 14. Η μελέτη περίπτωσης επιλέχθηκε ως μεθοδολογική επιλογή για την συνολικότερη και εις βάθος διερεύνηση των θεμάτων της Ηγεμονίας και της μουσικής πρωτοπορίας στο πραγματικό τους περιβάλλον, στο παρόν, δηλαδή τους θεσμούς, τα ιδρύματα και τα πλαίσια στα οποία πραγματώνονται. Η μελέτη περίπτωσης αποτέλεσε τον τρόπο καταγραφής, συλλογής και ανάλυσης δεδομένων και παρατηρήσεων που οδήγησε στην εξαγωγή κριτικών συμπερασμάτων σε σχέση με τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας έρευνας.

Η επιλογή της συγκεκριμένης περίπτωσης, της documenta 14, έγινε με βασικό κριτήριο τη διαθεματική της θέση ανάμεσα στη σύγχρονη τέχνη, τη μουσική πρωτοπορία και τους πολιτιστικούς θεσμούς στην Ελλάδα, αλλά και τα περιθώρια εξέτασής της υπό το πρίσμα της Ηγεμονίας. Παράλληλα, στοιχεία που συντέλεσαν σε αυτήν την απόφαση ήταν το μέγεθος της έκθεσης, ο πλούτος του υλικού της και η ένταση με την οποία επηρέασε τα δεδομένα στο χώρο των τεχνών στην Ελλάδα. Στην επιλογή συντέλεσε και ο αντίκτυπος που άφησε η documenta 14 στην ελληνική κοινωνία, το κύμα αντιδράσεων που σήκωσε, η πληθώρα διαφορετικών κριτικών που δέχτηκε και το αμφιλεγόμενο της παρουσίας της στην Αθήνα, αλλά και του στίγματος που άφησε κατά την ολοκλήρωσή της στην πόλη και στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα.

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάστηκε αρχικά ο θεσμός της Documenta, με μια συνοπτική ιστορική ματιά στην ιστορία του θεσμού από το 1955 μέχρι σήμερα, με επίκεντρο τα χαρακτηριστικά του που ήταν χρήσιμα για τη συνολική μελέτη της έκθεσης του 2017. Έπειτα, παρουσιάστηκε το χρονικό της άφιξης της documenta 14 στην Ελλάδα, οι διαδικασίες που προηγήθηκαν, καθώς και οι δράσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα με στόχο να «προετοιμάσουν» την πόλη για την άφιξη της Documenta.

Στη συνέχεια αναλύεται το μουσικό πρόγραμμα της documenta 14, στο σύνολο των μουσικών του δράσεων και επιχειρείται μια στοχευμένη καταγραφή πτυχών και χαρακτηριστικών του που θα χρησιμεύσουν αργότερα στην εξαγωγή κριτικών συμπερασμάτων. Στο πλαίσιο αυτό αναλύεται και το σκεπτικό της πραγματοποίησης (reification) εφαρμοσμένο στην έκθεση Οπτικοί Ήχοι της documenta 14, ενώ παράλληλα γίνεται μια προσπάθεια καταγραφής των κριτηρίων βάσει των οποίων επιλέχθηκαν οι μουσικοί και οι μουσικές δράσεις του προγράμματος της documenta 14. Στο τέλος του κεφαλαίου παρουσιάζονται μερικές από τις κριτικές αντιδράσεις (critical reactions), τις παρεμβάσεις και τις έρευνες που διεξήχθησαν με αφορμή την άφιξη της Documenta στην Αθήνα.

Το τελευταίο κεφάλαιο αποτελείται από τα κριτικά συμπεράσματα της έρευνας, το σχολιασμό στα δεδομένα που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, ενώ παράλληλα φωτίζονται περεταίρω προβληματισμοί και ερευνητικά ερωτήματα. Προσεγγίζεται το ζήτημα των αντι-Ηγεμονικών και εξω-Ηγεμονικών πρακτικών εντός κι εκτός θεσμικού πλαισίου, το ζήτημα της περιχαράκωσης του περιεχομένου μια μουσικής πρωτοπορίας και κατ' επέκταση της ιστοριογραφικής και καλλιτεχνικής κατασκευής της και το ζήτημα της Ηγεμονίας στη μουσική παραγωγή.

Τα κεντρικά ερευνητικά ερωτήματα που τίθενται στην εργασία αφορούν το πώς ενεπλάκησαν και εμπλέκονται τα πολιτιστικά ιδρύματα και οι θεσμοί στην συγκρότησή της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας, πως αντηχεί το ερώτημα αυτό στη μελέτη περίπτωσης και πως μπορεί η μελέτη αυτή να ιδωθεί υπό το πρίσμα της Ηγεμονίας.

Παράλληλα, εκφράστηκαν ιστοριογραφικοί προβληματισμοί πάνω στο υλικό που παρουσιάστηκε, όπως για παράδειγμα 'τι κρίθηκε σημαντικότερο στην ελληνική μουσική πρωτοπορία και τι όχι', 'ποιες φωνές αναδεικνύονται και ενισχύονται διαχρονικά στη θεσμική πλαισίωση της σύγχρονης μουσικής και ποιες όχι'. Έτσι, στην εργασία περιλαμβάνονται και ορισμένες επαναπροσεγγίσεις και επανερμηνείες στιγμών της ελληνικής σύγχρονης μουσικής υπό το πρίσμα της Ηγεμονίας, κίνηση που θα μπορούσε να διανθιστεί και να αποτελέσει αντικείμενο περαιτέρω εμβάθυνσης σε μια εργασία μεγαλύτερης έκτασης.

1. Ηγεμονία και μουσική πρωτοπορία

“...philosophy can be of use to musicians even and especially when it does not talk about music.” (Deleuze και Lapoujade 2006)²

Στο κεφάλαιο αυτό, θα τοποθετηθεί το θεωρητικό πλαίσιο της έρευνας και κατ’ επέκταση των εννοιών που αναλύονται. Η έννοια της Ηγεμονίας είναι μια έννοια που μπορεί να πάρει πολλές διαφορετικές αναγνώσεις και να εφαρμοστεί σε κάθε ερευνητικό ερώτημα. Ο Alain Badiou, επιχειρώντας μια ριζοσπαστική προσέγγιση της έννοιας της Ηγεμονίας, θέτει στο στόχαστρο τη σύγχρονη τέχνη και την εξετάζει υπό αυτό το πρίσμα. Στην παρούσα έρευνα η προσέγγιση αυτή του Badiou θα διαβαστεί και θα εφαρμοστεί στο πεδίο της σύγχρονης μουσικής κι έπειτα υπό το πρίσμα αυτής της ανάγνωσης θα επιχειρηθεί μια κριτική επεξεργασία των ζητημάτων της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας, των πολιτιστικών ιδρυμάτων και της μελέτης περίπτωσης.

1.1. Η έννοια της Ηγεμονίας μέσα από τις 15 θέσεις του Alain Badiou για τη Σύγχρονη Τέχνη

Ο Alain Badiou, γεννημένος το 1937, είναι Γάλλος φιλόσοφος της μαρξιστικής σχολής. Είναι υπέρμαχος του Μαρξισμού και της Κινέζικης πολιτιστικής επανάστασης και ασχολήθηκε εκτενώς με το ζήτημα της επανατοποθέτησης του πολιτικού στη φιλοσοφία, ριζοσπαστικοποιώντας την έννοια της Αλήθειας. Η θεωρία του Badiou για την Αλήθεια βασίζεται στην έννοια του «συμβάντος». Σύμφωνα με τον Badiou, τα συμβάντα είναι εκείνες οι στιγμές στο χρόνο μέσω των οποίων ανακατασκευάζονται ολόκληρα χωρία της πραγματικότητάς μας και αρχίζουν να βασίζονται σε νέες αρχές. Τα συμβάντα μπορούν να καθοριστούν μόνο αναδρομικά και δεν μπορούν να σχεδιαστούν μηχανικά. Κατά τον ίδιο, υπάρχουν τέσσερα πεδία της πραγματικότητας όπου μπορούν να λάβουν χώρα τα συμβάντα: η τέχνη, η αγάπη, η επιστήμη και η πολιτική και όποτε η αλήθεια αλλάζει σε αυτά τα πεδία, η πραγματικότητα ανακατασκευάζεται (Beverley 2018).

²Ο François Nicolas εξηγεί: «Το ενδιαφέρον ενός/μιας μουσικού για μια δοσμένη φιλοσοφία (φιλοσοφική σκέψη) θα είναι πιο αποτελεσματικό εάν κατευθύνεται κυρίως προς το μέρος της φιλοσοφίας που δεν ασχολείται με τη μουσική. Αντίθετα, μία/ένας μουσικός που ενδιαφέρεται για μια φιλοσοφική σκέψη, και κυρίως για όσα λέει για τη μουσική, θα ενδιαφερόταν για αυτή τη φιλοσοφία ναρκισσιστικά, ως καθρέφτης της τέχνης του, με άλλα λόγια θα της/του διέφευγε η ίδια η φιλοσοφία ως φιλοσοφία.» (François 2010).

Ο Badiou θεωρείται ευρέως ως ένας από τους βαθύτερους στοχαστές της Ευρώπης. Διδάσκει στο École Normale Supérieure και στο Collège International de Philosophie στο Παρίσι. Έχει δημοσιεύσει πολλά μυθιστορήματα, θεατρικά έργα και πολιτικά δοκίμια, καθώς και μια σειρά από σημαντικά φιλοσοφικά έργα (Ebony 2013).

Ο Alain Badiou το 2004 δημοσιεύει τις «15 Θέσεις για τη σύγχρονη τέχνη», ένα πολιτικό-καλλιτεχνικό μανιφέστο που περιγράφει τί συνιστά «αληθινή» σύγχρονη τέχνη. Η δημοσίευση έγινε στο Lacanian Ink, εξαμηνιαίο περιοδικό με έδρα τη Νέα Υόρκη που εφαρμόζει τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Lacan σε ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό και πολιτιστικό πλαίσιο (Finel-Honnigman 2007).

Οι 15 Θέσεις του Alain Badiou για τη σύγχρονη τέχνη:

«1. Η τέχνη δεν είναι η μεγαλειώδης κάθοδος του άπειρου στην πεπερασμένη απόρριψη του σώματος και της σεξουαλικότητας. Είναι η παραγωγή μιας άπειρης υποκειμενικής σειράς μέσω των πεπερασμένων μέσων μιας υλικής αφαίρεσης.

2. Η τέχνη δεν μπορεί απλώς να είναι η έκφραση μιας ιδιαιτερότητας (είτε εθνικής είτε προσωπικής). Η τέχνη είναι η απρόσωπη παραγωγή μιας αλήθειας που απευθύνεται σε όλους.

3. Η τέχνη είναι η διαδικασία της αλήθειας, και αυτή η αλήθεια είναι πάντα η αλήθεια του λογικού ή αισθησιακού, το λογικό ως λογικό. Αυτό σημαίνει: ο μετασχηματισμός του λογικού σε ένα συμβάν της Ιδέας.

4. Υπάρχει αναγκαστικά μια πολλαπλότητα στις τέχνες, και όπως κι αν μπορεί να φανταζόμαστε τους τρόπους με τους οποίους οι τέχνες μπορεί να τέμνονται, δεν υπάρχει κανένας πιθανός τρόπος για να ολοκληρωτικοποιηθεί αυτή η πολλαπλότητα.

5. Κάθε τέχνη αναπτύσσεται από μια ακάθαρτη μορφή και ο προσοδευτικός καθαρισμός αυτής της ακαθαρσίας διαμορφώνει την ιστορία τόσο μιας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής αλήθειας όσο και της εξάντλησής της.

6. Το αντικείμενο μιας καλλιτεχνικής αλήθειας είναι το σύνολο των έργων που τη συνθέτουν.

7. Αυτή η σύνθεση είναι μια αέναη διαμόρφωση, η οποία, στο δικό μας σύγχρονο καλλιτεχνικό πλαίσιο, είναι μια γενική ολοκλήρωση.

8. Το αληθινό της τέχνης είναι η ιδανική ακαθαρσία που συλλαμβάνεται μέσω της επικείμενης διαδικασίας του καθαρισμού της. Με άλλα λόγια, η ακατέργαστη ύλη της τέχνης καθορίζεται από την ενδεχόμενη έναρξη μιας φόρμας. Η τέχνη είναι η δευτερεύουσα τυποποίηση της εμφάνισης μιας έως τώρα άμορφης μορφής.

9. Ο μόνος κανόνας για τη σύγχρονη τέχνη: να μην είναι ηγεμονική. Αυτό σημαίνει ότι δεν χρειάζεται να είναι δημοκρατική, αν η δημοκρατία συνεπάγεται συμμόρφωση στην ηγεμονική ιδέα της πολιτικής ελευθερίας.

10. Η μη-ηγεμονική τέχνη είναι απαραίτητως αφηρημένη τέχνη με αυτήν την έννοια: αυτό-αφαιρείται από κάθε ιδιαιτερότητα και επισημοποιεί αυτήν την κίνηση αφαίρεσης.

11. Η αφαίρεση της μη-ηγεμονικής τέχνης δε σχετίζεται με κανένα συγκεκριμένο πλήθος ή κοινό. Η μη-ηγεμονική τέχνη σχετίζεται με ένα είδος αριστοκρατικής-προλεταριακής ηθικής: Μόνη της, κάνει αυτό που λέει, χωρίς να κάνει διάκριση μεταξύ ειδών ανθρώπων.

12. Η μη-ηγεμονική τέχνη πρέπει να είναι τόσο αυστηρή όσο μια μαθηματική επίδειξη, τόσο αιφνιδιαστική όσο μια ενέδρα τη νύχτα και τόσο ανυψωμένη όσο ένα αστέρι.

13. Η τέχνη σήμερα μπορεί να έχει ως αφητηρία μόνο αυτό που, σε ό,τι αφορά την Ηγεμονία, δεν υπάρχει. Μέσα από την αφαίρεση, η τέχνη καθιστά αυτή την ανυπαρξία ορατή. Αυτή είναι και η κατευθυντήρια αρχή κάθε τέχνης: η προσπάθεια να καταστεί ορατό σε όλους αυτό που για την Ηγεμονία (και κατ' επέκταση για όλους, αν και από διαφορετική οπτική γωνία) δεν υπάρχει.

14. Εφόσον είναι σίγουρη για την ικανότητά της να ελέγχει ολόκληρο το πεδίο του ορατού και του ακουόμενου μέσω των νόμων που διέπουν την εμπορική κυκλοφορία και τη δημοκρατική επικοινωνία, η Ηγεμονία δεν καταδικάζει πλέον τίποτα. Όλη η τέχνη, και όλη η σκέψη, καταστρέφονται όταν αποδεχόμαστε την άδεια για να καταναλώσουμε, να επικοινωνήσουμε και να απολαύσουμε. Πρέπει να γίνουμε άσπλαχνοι/ες λογοκριτές/τριες του/ης εαυτού/ής μας.

15. Είναι καλύτερο το να μην κάνεις τίποτα, από το να συμβάλεις στην εφεύρεση επισήμων τρόπων ανάδειξης αυτού που η Ηγεμονία ήδη αναγνωρίζει ως υπαρκτό.» (Badiou 2004)

Στις θέσεις αυτές ο Badiou εκκινεί θέτοντας ένα μεγάλο ερώτημα για τη σύγχρονη τέχνη, το ερώτημα του «πώς να μην ακολουθείς τη Ρομαντική παράδοση». Ξεκινά δηλαδή από μια άρνηση του ρομαντικού φορμαλισμού³ και έπειτα, εισάγοντας την έννοια της Ηγεμονίας (Empire), οικοδομεί μια νέα λογική γύρω από τους όρους παραγωγής της σύγχρονης τέχνης.

Ο Badiou λέει εισαγωγικά:

«Σκέφτομαι την καλλιτεχνική δημιουργία ως τη δημιουργία ενός νέου είδους ελευθερίας που είναι πέρα από τον δημοκρατικό ορισμό της ελευθερίας. Και μπορεί να μιλάμε για κάτι σαν έναν καλλιτεχνικό ορισμό της ελευθερίας που είναι διανοητικός και υλικός, κάτι σαν τον Κομμουνισμό μέσα σε ένα λογικό πλαίσιο, επειδή δεν υπάρχει ελευθερία χωρίς λογικό πλαίσιο, κάτι σαν μια νέα αρχή, μια νέα πιθανότητα, ρήξη και τελικά κάτι σαν έναν νέο κόσμο, ένα νέο φως, έναν νέο γαλαξία. Αυτός είναι ο καλλιτεχνικός ορισμός της ελευθερίας και το ζήτημα σήμερα δεν συνίσταται σε μια καλλιτεχνική συζήτηση μεταξύ ελευθερίας και δικτατορίας, μεταξύ ελευθερίας και καταπίεσης, αλλά κατά τη γνώμη μου, μεταξύ δύο ορισμών της ίδιας της ελευθερίας.»
(Badiou 2004)

Σύμφωνα με το φιλόσοφο, ο μοντερνισμός αποτελεί την ανένη επιθυμία για νέες φόρμες, ενώ από την άλλη υπάρχει μια εμμονή με το σώμα, την περατότητα, τη βιαιότητα, το θάνατο. Η σύγκρουση της έντασης μεταξύ της εμμονής με τις νέες φόρμες και της εμμονής με το σώμα, τη βιαιότητα, τα βάσανα αποτελεί μια σύνθεση μεταξύ φορμαλισμού και Ρομαντισμού και, κατά τον ίδιο, αποτελεί κεντρικό ρεύμα στη σύγχρονη τέχνη. Ο στόχος των 15 θέσεων είναι να δείξουν «πώς να μην ακολουθείς το φορμαλισμό-Ρομαντισμό». Ερώτημα κεντρικό, σύμφωνα με τον Badiou για τη σύγχρονη τέχνη (Badiou 2004).

Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, η πολιτική και η τέχνη είναι για τον Badiou δύο από τα τέσσερα πεδία στα οποία είναι δυνατό να πραγματωθεί μία αλήθεια (τα άλλα δύο είναι η αγάπη και η επιστήμη) και το κοινό σημείο των δύο είναι η δυνατότητα τους να φέρουν αλλαγή. Μέσα από αυτήν την σκέψη, προβάλλει στις 15 θέσεις μια ριζοσπαστική θεώρηση της τέχνης, η οποία υπό ορισμένες συνθήκες, μπορεί να γίνει εργαλείο για την Αλλαγή, «ένα

³ Ο φορμαλισμός είναι η έννοια εκείνη σύμφωνα με την οποία η καλλιτεχνική αξία ενός έργου καθορίζεται απόλυτα από την τεχνοτροπία του, δηλαδή τη μορφή και τον τρόπο που δημιουργήθηκε, δίνοντας προτεραιότητα στην αισθητική αντίδραση, αποδοκιμάζοντας έντονα όλα τα εξωτερικά στοιχεία αναφοράς και κυρίως τις σκέψεις που υποτίθεται ότι εκφράζει (Φρυδάκη 2003 στο Κυπριωτάκη 2019).

μέρος όπου, όχι μόνο συμβαίνουν πράγματα, αλλά που έχουν φτιαχτεί για να συμβούν» (Badiou 2009).

Ο όρος Ηγεμονία και η θέση της στην τέχνη (και το αντίστροφο) εισάγονται στις έξι τελευταίες θέσεις, όπου ο φιλόσοφος θέτει το κρίσιμο ανταγωνιστικό στοίχημα για τη σύγχρονη τέχνη, το να μην είναι δηλαδή «ηγεμονική», εγείροντας παράλληλα το ζήτημα της ποιότητας της σχέσης μεταξύ τέχνης και πολιτικής. Όμως για τον Badiou, η τέχνη και η πολιτική είναι δύο διαφορετικά πράγματα και έχουν τις δικές τους Αλήθειες:

«Μια πολιτική αλήθεια μπορεί να περιγραφεί με πολύ εμπειρικό τρόπο ως: μία συγκεκριμένη, χρονικά προσδιορισμένη ακολουθία, στην οποία μια νέα σκέψη και μια καινούρια εφαρμογή συλλογικής χειραφέτησης γεννιούνται, υπάρχουν και κάποια στιγμή εξαφανίζονται.» (Badiou 2009 232)

«Η καλλιτεχνική αλήθεια διαφέρει από την επιστημονική αλήθεια, την πολιτική αλήθεια κλπ. Ο ορισμός είναι ότι μια καλλιτεχνική αλήθεια είναι πάντα μια αλήθεια για το αισθητό, ένα περίγραμμα του αισθησιακού. Μια καλλιτεχνική αλήθεια δεν είναι ένα αντίγραφο του αισθητού κόσμου, ούτε μια στατική έκφραση του αισθητού. Ο δικός μου ορισμός είναι πως μια καλλιτεχνική αλήθεια είναι η πραγμάτωση της Ιδέας στο ίδιο το αισθητό. Και η νέα παγκοσμιοποίηση της τέχνης είναι η δημιουργία μιας νέας μορφής πραγμάτωσης της Ιδέας στο αισθητό ως τέτοιας.» (Badiou 2003)

Με αυτήν τη νέο-πλατωνική θεώρηση ο Badiou επιχειρεί να δώσει έναν ορισμό στην καλλιτεχνική αλήθεια, ξεχωρίζοντάς την από τις άλλες τρεις. Με αυτόν το ορισμό περιγράφει την καλλιτεχνική αλήθεια ως μια διαχρονική έκφραση του αισθητού, που σε διευρυμένο, παγκοσμιοποιημένο επίπεδο φέρει το ρόλο του σώματος αναπαραγωγής του Ιδεώδους.

Έτσι, σε σύγκλιση με την στοχαστική δεξαμενή της Σχολής της Φρανκφούρτης και της κριτικής θεωρίας, ο Badiou φαίνεται να αντιμετωπίζει την τέχνη ως προϊόν όχι ψυχολογικού/συναισθηματικού, αλλά κοινωνικού χαρακτήρα. Την τοποθετεί σε ένα σύστημα όπου τα εισερχόμενα και τα εξερχόμενα είναι κοινωνικού περιεχομένου και βάσει αυτών σχεδιάζει την πορεία της τέχνης, όχι τελεολογικά, αλλά ως συγχρονικό και διαχρονικό άξονα ανάπτυξης του πεδίου της τέχνης και των πρακτικών ενδεχομένων ροπής προς την ριζοσπαστική αλλαγή που αυτή πυροδοτεί («η κατευθυντήρια γραμμή κάθε τέχνης»).

Επί της ουσίας, ο φιλόσοφος μας δίνει το περίγραμμα μιας κατευθυντήριας αρχής μέσω ενός απλού σχήματος αφαίρεσης: «Η τέχνη σήμερα μπορεί να έχει ως αφετηρία μόνο αυτό που, σε ό,τι αφορά την Ηγεμονία, δεν υπάρχει». Προκύπτει έτσι το εξής οντολογικό ερώτημα: τι

είναι η Ηγεμονία; Σύμφωνα με τον ίδιο, όταν ο Badiou μιλάει για Ηγεμονία μιλάει για το παγκόσμιο καπιταλιστικό σύστημα, τις σχέσεις παραγωγής, κατανάλωσης και εκμετάλλευσης.

Ο Badiou εξισώνει τα μαθηματικά με την οντολογία, με ό,τι υπάρχει. Ένα βασικό χαρακτηριστικό που παίρνει από τα μαθηματικά είναι πως το καθένα μαθηματικό σύμπαν είναι αναγκαστικά ανοιχτό και ως εκ τούτου δεν υπάρχει τρόπος να φτιάξει κανείς/μία ένα ολοκληρωμένο ή κλειστό μαθηματικό σύστημα. Έτσι, για τον Badiou, κάθε δομή ή σύστημα είναι αναγκαστικά ανοιχτό και ημιτελές και τα σημεία στα οποία έγκειται η «ανοιχτότητα» του συστήματος είναι και τα σημεία της αφαίρεσης (Badiou 2015).

Η αφαίρεση ορίζει πως σε οποιοδήποτε δοσμένο σύστημα σκέψης ή πρακτική, υπάρχουν αναγκαστικά και δομικά στοιχεία, που δεν μπορούν να συμπεριληφθούν στο ίδιο το σύστημα. Έτσι το νοηματικό περιεχόμενο της 13ης θέσης απαντά στις ερωτήσεις που θέτει. Οι πράκτορες (agents) της τέχνης μπορούν να κάνουν πραγματικότητα την κατευθυντήρια αρχή του να καταστήσουν ορατό αυτό που για την Ηγεμονία δεν υπάρχει, και αυτό θα το κάνουν επεξεργάζοντας, ανακατασκευάζοντας τα αφαιρετικά σημεία της τέχνης, τα τυφλά της σημεία, και όχι συμβιβάζοντας και αναπαράγοντας αυτό που ήδη υπάρχει. Εντοπίζεται εδώ στη σκέψη του Badiou ο παράγοντας της διεκπεραίωσης μέσω του αρνητικού, της αφαίρεσης από το ήδη υπάρχον.

Όταν ο Badiou μιλάει για την κατευθυντήρια αρχή κάθε τέχνης («να καταστεί ορατό σε όλους/ες αυτό που για την Ηγεμονία (και κατ' επέκταση για όλους/ες, αν και από διαφορετική οπτική γωνία) δεν υπάρχει») προβάλλει αυτήν ακριβώς την τάση της τέχνης, που αποκρύπτεται και σαμποτάρεται στο κεφαλαιοκρατικό σύστημα παραγωγής, να φέρνει την αλλαγή.

Προκύπτει εδώ το ερώτημα: τι είναι αυτό που, σε ό,τι αφορά την Ηγεμονία δεν υπάρχει; Έχοντας στο νου τα παραπάνω συμπεραίνεται πως ο φιλόσοφος αναφέρεται σε κάθε τι που δεν αποφέρει κέρδος και άρα δεν είναι μέρος της παραγωγικής διαδικασίας και της κυκλοφορίας του εμπορεύματος. Αυτό γίνεται ακόμα πιο σαφές στην 11η θέση: «Η απόσπαση της μη-ηγεμονικής τέχνης δεν αφορά κάποιο συγκεκριμένο κοινό ή ακροατήριο».

Όλα τα παραπάνω έρχεται να σφραγίσει η 15^η θέση, στην οποία, ξανά με έντονη αναφορά από τη μία στην ηθική την οποία διέπει μια μη-ηγεμονική τέχνη και από την άλλη στην κριτική θεωρία, καθώς ασκεί κριτική στην «καταφατική κουλτούρα», την κουλτούρα που συνηγορεί στην κυρίαρχη ιδεολογία και αναπαράγει το κυρίαρχο status quo – Ηγεμονία:

15. Είναι καλύτερο το να μην κάνεις τίποτα, από το να συμβάλεις στην εφεύρεση επισήμων τρόπων ανάδειξης αυτού που η Ηγεμονία ήδη αναγνωρίζει ως υπαρκτό.

Καταληκτικά, έχοντας απαντήσει στα παραπάνω ερωτήματα, διακρίνεται πως ο Badiou σε αυτήν του τη θέση είναι σαν να προβάλλει κάθε τι «πραγματικό», μέσα από το φακό της Ηγεμονίας. Με αυτόν τον τρόπο ο φιλόσοφος επανέρχεται στο Συμβάν, σημείο-κλειδί στη φιλοσοφία του Badiou. Για τον Badiou, το Συμβάν δεν είναι απλώς κάτι που συνέβη, η προσθήκη δηλαδή κάτι καινούριου σε αυτό που ήδη υπάρχει. Αντιθέτως, το Συμβάν είναι επαναστατικό και τραυματικό: επαναδιαμορφώνει τα χαρακτηριστικά των ίδιων των δομών από όπου ήρθε. Δεν προστίθεται δηλαδή στα ήδη υπάρχοντα, δεν είναι κάτι που κανείς κάνει, αλλά κάτι που κάποιος/α γίνεται.

Υπό αυτήν την σκοπιά, κάτι που θα ξέφευγε από το οπτικό πεδίο της Ηγεμονίας, από το φάσμα επιλογών του μεγάλου Άλλου στον οποίο ανάγει ο Badiou το παγκόσμιο κεφαλαιοκρατικό σύστημα, θα ήταν κάτι τόσο επαναστατικό και ανατρεπτικό που δε θα ερχόταν να προστεθεί στην πραγματικότητα, αλλά θα γινόταν η πραγματικότητα. Αυτός θα έπρεπε για τον Badiou να είναι ο ρόλος της τέχνης: όχι να συνειδητοποιεί αλλά να δημιουργεί μια πιθανότητα, όχι να προσαρμόζεται, αλλά να γίνεται. Και μέσω αυτής της θέσης καλεί τους/τις αναγνώστες/ες να τον πραγματώσουνε.

1.2. Η έννοια της μουσικής πρωτοπορίας

Παραπάνω επιχειρήθηκε μια σκιαγράφιση της φιλοσοφικής σκέψης του Badiou σε σχέση με την Ηγεμονία και τη σύγχρονη τέχνη. Για μια ανάγνωση των παραπάνω στο πεδίο της σύγχρονης μουσικής, είναι απαραίτητη μια ανασκόπηση της έννοιας της μουσικής πρωτοπορίας.

Η μουσική πρωτοπορία γεννήθηκε μέσα στα πλαίσια δόμησης των *avant-garde* του 20^{ου} αιώνα, που ο Hobsbawm περιγράφει ως κινήματα των οποίων η βασική αρχή αντιπροσωπεύτηκε από την ιδέα πως, καθώς οι σχέσεις μεταξύ τέχνης και κοινωνίας είχαν αλλάξει ριζικά, οι παλιοί τρόποι για να δούμε τον κόσμο ήταν ανεπαρκείς και έπρεπε να βρεθούν νέοι τρόποι (Hobsbawm 1994 στο Graham 2010).

Μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου η ιδεολογική αντιπαράθεση ανάμεσα στο ανατολικό και το δυτικό μπλοκ του ψυχροπολεμικού δίπολου, αποτελεί σημείο τομής για την στροφή της πολιτιστικής πολιτικής. Μέσα από αυτήν τη νέα και έντονη ενασχόληση, τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια τίθενται οι βάσεις για νέες πρωτοποριακές αναζητήσεις και

πειραματισμούς στην έντεχνη δυτική μουσική (Πουλάκης 2007). Πυρήνας του μοντερνισμού στις τέχνες, ήδη από τα πρώτα δείγματα του στις αρχές του 20^{ου} αιώνα υπήρξε η καινοτομία. Η έννοια της πρωτοπορίας, που εισήχθη στο κριτικό λεξιλόγιο στη δεκαετία του 1880, υποδείκνυε την τέχνη μειοψηφιών που προσδοκούσαν διακηρυκτικά να κατακτήσουν την πλειοψηφία κοινού και αποδοχής, αλλά το επιδίωκαν με μέτρια ένταση, με αποτέλεσμα να παραμένουν εντός των πλαισίων της εκάστοτε μειοψηφίας (Hobsbawm 2010).

Η πρωτοπορία υπήρξε άρρηκτα συνδεδεμένη με τον μοντερνισμό και τη νεωτερικότητα, στη βάση της σιωπηρής – ή και ηχηρής – παραδοχής πως η τέχνη που παράγονταν ήταν προοδευτική και, με μια τελεολογική και γραμμική ματιά, «το σημερινό στυλ ήταν ανώτερο του χθεσινού» (Hobsbawm 2010, 652). Έτσι, στην καρδιά της κίνησης για την εγκατάλειψη του παρελθόντος, δημιουργήθηκαν και αναδείχθηκαν εστίες καλλιτεχνικής δημιουργίας, που λειτούργησαν ως προάγγελοι για μια νέα φάση μουσικής αντίληψης.

Συγκεκριμένα, στο πεδίο της μουσικής, η πρωτοπορία συνοδεύτηκε από νέες ριζοσπαστικές μεθόδους, όπως η εκτεταμένη χρήση της ατονικότητας, το πέρασμα στον ολοκληρωτικό σεραϊσμό, η χρήση αλεατορικών τεχνικών, η γέννηση της ηλεκτρονικής και ηλεκτροακουστικής μουσικής (Πουλάκης 2007). Παράλληλα αναπτύχθηκε το πεδίο των διαμεσικών τεχνών, ο πολύπλευρος κόσμος της πειραματικής και αυτοσχεδιαστικής μουσικής, οι διευρυμένες τεχνικές στη μουσική δραστηριότητα και αντι-πρωτοποριακά κινήματα που απέρριπταν την έννοια της καινοτομίας ως πεμπτουσία του μουσικού μέλλοντος και πρόβαλλαν αυτήν της «ελευθερίας» (Στεφάνου 2015).

Η μουσική πρωτοπορία στον 20^ο αιώνα δεν ξεκίνησε από το μηδέν. Αντιθέτως, υπήρξαν στοιχεία του παρελθόντος που απορρίφθηκαν και άλλα που διατηρήθηκαν. Παρά την κίνηση για την κατάλυση της τονικότητας και την κατάπαυση των κινήματων του Ρομαντισμού και των εθνικών σχολών, που έφεραν έντονο το στίγμα του 19^{ου} αιώνα, η διάκριση μεταξύ «σοβαρού» και «ασήμαντου», «επαγγελματικού» και «ερασιτεχνικού» στις τέχνες και συγκεκριμένα στη μουσική, εξακολούθησε να εφαρμόζεται με μεγαλύτερη επιτακτικότητα. Κι αυτό επειδή πλέον υπήρχαν φωνές που ζητούσαν την κατάργηση αυτής της διάκρισης, είτε θέτοντας ως μόνο κριτήριο για την αξία της μουσικής την εμπορευματική της αξία, είτε απορρίπτοντας την διάκριση ως ελιτίστικη, είτε ακόμα στη βάση της άρνησης ύπαρξης οποιασδήποτε αντικειμενικής διάκρισης στις τέχνες (Hobsbawm 2010, 653).

Ο Paul Griffiths μιλώντας για τη μοντέρνα μουσική θέτει μια διάκριση ανάμεσα στην μουσική πρωτοπορία και την πειραματική μουσική και τις τοποθετεί ως δύο παράλληλες τάσεις της εποχής. Υποστηρίζει πως η πειραματική μουσική διακρίνεται από μια πειραματική διάθεση

ανοιχτή στην έρευνα και τη διαφορετικότητα, ως αντίθετη στην νέα και εγκεφαλική μουσική του «οργανωμένου ήχου» της μουσικής πρωτοπορίας. Σύμφωνα με τον ίδιο, η *avant-garde* είναι η επανάσταση που «βασίστηκε λίγο έως πολύ στην παράδοση», είναι ο «ριζοσπαστικός πειραματισμός» είναι «η νέα και εγκεφαλική μουσική, ο οργανωμένος ήχος» (Griffiths 1993, 185, 199 στο Πουλή 2019).

Διάφοροι/ες συνθέτες/τριες της μεταπολεμικής γενιάς εξέφρασαν τη θέληση για συνέχεια, συνοχή και σύνδεση της μουσικής δημιουργίας με αυτήν του παρελθόντος. Η σύγχρονη μουσική και η πρωτοπορία, παρότι πιο κοντινή χρονικά, υπήρξε απόμακρη αισθητικά για εκείνη τη γενιά συνθετών/τριών (Griffiths 2010, 414). Όσον αφορά στην κοινωνική ανταπόκριση στη μουσική πρωτοπορία, σε μεγάλο βαθμό η μουσική πρωτοπορία ως ρεύμα παρέμεινε απομονωμένη από το γούστο και τα ενδιαφέροντα των μαζών, εντός κι εκτός δυτικού κοινού (Hobsbawm 2010).

Στα σημερινά δεδομένα και με μια πιο υπερϊστορική ματιά, η μουσική πρωτοπορία μπορεί να οριστεί και ως δυτική μουσική που αναπτύχθηκε και αναπτύσσεται στον ευρύτερο χώρο ακαδημαϊκών και ιδρυματικά υποστηριζόμενων πλαισίων (πανεπιστήμια, ιδρύματα πολιτισμού, μουσικές ακαδημίες κ.ά.) (Μίγγα-Γκαγκοπούλου 2021).

Στα δεδομένα της Ελλάδας, η μουσική πρωτοπορία πλαισιώθηκε άμεσα και σε παραλληλία με τις ευρωπαϊκές απαιτήσεις, ειδικά δεδομένης της πολιτικο-οικονομικής αλλά και πολιτισμικής κατάστασης που χαρακτηρίζονταν από εξαιρετική ρευστότητα και αλλεπάλληλες μεταλλαγές. Η σύγχρονη ελληνική μουσική από τη δεκαετία του 1950 χαρακτηρίστηκε από έντονη κινητικότητα και οι έλληνες/ίδες συνθέτες/τριες εντάχθηκαν, μαθήτευσαν και δημιούργησαν στο πλαίσιο των εθνικών ρευμάτων, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα και μοντέρνες τάσεις που συγχώνευαν τοπικά με διεθνή μουσικά γνωρίσματα (Πουλάκης 2007). Παρακάτω εξετάζεται αναλυτικότερα το πλαίσιο κατασκευής της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας και των παραγόντων που πρωταγωνίστησαν σε αυτήν την διαδικασία.

2. Η κατασκευή της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας

Στο παρόν κεφάλαιο προσεγγίζεται το ζήτημα της κατασκευής της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας και τίθεται ένα ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο για τη μελέτη περίπτωσης. Γίνεται μία εκτενής αναφορά στα πολιτιστικά ιδρύματα, λόγω του σημαντικού τους ρόλου στην ανάδειξη της μουσικής πρωτοπορίας και ανιχνεύονται στιγμές του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα που συμβάλλουν στη διαδικασία της κατασκευής αυτής, όπως επίσης σε άλλες στιγμές που συνέβαλλαν διά της απουσίας τους.

Επιπλέον, γίνεται μια απόπειρα κριτικής ανάλυσης των πηγών σχετικά με την ελληνική μουσική πρωτοπορία, αναδεικνύοντας το ρόλο των πολιτιστικών και κοινωφελών Ιδρυμάτων σε αυτήν, όπως και την γερμανική και αμερικανική πολιτισμική δραστηριότητα στη μεταπολεμική Ελλάδα. Τέλος, επιχειρώ να αναδείξω ορισμένα ερωτήματα που προκύπτουν από την ανάλυση των δεδομένων.

2.1. Πολιτιστικά και κοινωφελή Ιδρύματα

Ως Πολιτιστικό Ίδρυμα ορίζεται «ο πολιτιστικός οργανισμός (συνήθως μη κερδοσκοπικός), που έχει συγκροτηθεί για την πραγματοποίηση πολιτιστικών κοινωφελών σκοπών και λειτουργεί με βάση ένα ορισμένο κανονισμό για την επίτευξη των σκοπών του» (Αθανασοπούλου, Γλύτση, & Χαμπούρη-Ιωαννίδου 2002).

Τα πολιτιστικά και κοινωφελή ιδρύματα επιδοτούνται εν μέρει από τον κρατικό προϋπολογισμό και λειτουργούν ως αυτόνομοι ή ημιαυτόνομοι φορείς (Mitchell 1986). Εκτός από όχημα πολιτισμού, αποτελούν και μέσο διάδοσης της μόρφωσης, με απόρροια να έχουν και επιμορφωτικό χαρακτήρα (Μπάνος 2019).

Σύμφωνα με τον Mitchell (1986) τα Πολιτιστικά Ιδρύματα είναι φορείς που συνεισφέρουν στην προώθηση διαφόρων πολιτιστικών, μορφωτικών και κοινωνικών δραστηριοτήτων και λειτουργούν συνήθως «υπό την αιγίδα των πρεσβειών και των αντίστοιχων τμημάτων τους για την πολιτιστική και καλλιτεχνική συνεργασία» (Βασιλειάδης 2015).

Ο θεσμός των Πολιτιστικών Ινστιτούτων εδραιώθηκε μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο από τη χώρα της Γαλλίας και υιοθετήθηκε ως όχημα πολιτιστικής διπλωματίας, κυρίως μετά την ίδρυση της Υπηρεσίας Πληροφοριών των ΗΠΑ (United States Information Agency (USIA)) το 1953 (Paschalidis 2009).

Η αρχική αποστολή τους ήταν «η διάδοση της γλώσσας και του γαλλικού πολιτισμού στο εξωτερικό» (Βασιλειάδης 2015) με αποτέλεσμα να υπογράφονται «συμφωνίες και ρυθμίσεις ανταλλαγών» καθηγητών, ακολούθων, διανοητών κ.ά. (Βασιλειάδης 2015). Έπειτα, ακολούθησαν το συγκεκριμένο παράδειγμα και άλλες χώρες, όπως η Αγγλία, δημιουργώντας το British Council και η Γερμανία με το Goethe Institut (Μπάνος 2019).

2.1.1. Πολιτιστικά και κοινωφελή ιδρύματα στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα υπάρχει και δραστηριοποιείται ένας σημαντικός αριθμός ιδρυμάτων πολιτισμού και κοινωφελών ιδρυμάτων (Crsingreece n.d.). Ορισμένα από αυτά εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα πριν από πολλές δεκαετίες, όπως για παράδειγμα το Ινστιτούτο Goethe που ιδρύθηκε στην Ελλάδα το 1952 ως το πρώτο Ινστιτούτο Goethe εκτός Γερμανίας (Goethe n.d.). Ένα ακόμη παράδειγμα είναι το Ίδρυμα Φορντ (Ford Foundation)⁴, το οποίο άρχισε τις επιχορηγήσεις του στην Ελλάδα από το 1958, ενώ κάποια άλλα ιδρύματα δημιουργήθηκαν πριν λίγα μόνο χρόνια (Palmos 2011).

Τα κοινωφελή ιδρύματα, δημιουργημένα κυρίως από το μεγάλο εφοπλιστικό κεφάλαιο και από οικογένειες του χώρου των τραπεζών και των επιχειρήσεων (Νιάρχος, Λάτσης, Ωνάσης, Δασκαλόπουλος κ.ά.), αποσκοπούν εξ ορισμού στο να υπηρετήσουν τους σκοπούς των ιδρυτών τους στην διοίκηση των οικονομικών αυτών κολοσσών (Μάης 2020). Έπειτα τα κοινωφελή ιδρύματα, τυπικά, θα πρέπει να εξυπηρετούν κάποιον «κοινωφελή σκοπό», δηλαδή «κάθε εθνικό, θρησκευτικό, φιλανθρωπικό, εκπαιδευτικό, πολιτιστικό και γενικά επωφελή για την κοινωνία, εν όλω ή εν μέρει, σκοπό» (Orpengon 2013).

Τα πολιτιστικά και κοινωφελή ιδρύματα της Ελλάδας φέρουν διαχρονικά διαφορές μεταξύ τους σε επίπεδο θεσμικής συγκρότησης, σε επίπεδο χορηγικής πολιτικής και σε επίπεδο πολιτιστικής παραγωγής. Για το λόγο αυτό είναι δύσκολη η αντιμετώπιση τους ως ενιαία δομή, αλλά και η συνολική χαρτογράφηση της δράσης, των σκοπών και των αποτελεσμάτων του κάθε ιδρύματος (Τραμπούλης 2020).

⁴ Το Ίδρυμα Φορντ ιδρύθηκε το 1936 από τον Edsel Ford και σταδιακά αποσυνδέθηκε από τη γνωστή εταιρεία αυτοκινητοβιομηχανών και συνέχισε τη λειτουργία του ως ανεξάρτητος οργανισμός που στοχεύει στην «κοινωνική αλλαγή» (Fordfoundation n.d.). Η περίπτωση του Ιδρύματος Φορντ δεν είναι η μόνη τέτοια περίπτωση. Η ίδρυση ενός ιδρύματος από κάποιον εφοπλιστικό κολοσσό και η μετέπειτα νομική αποσύνδεσή του από την ιδρυτική οικογένεια με στόχο την «ανεξάρτητη» δραστηριότητα είναι συνήθης πρακτική ουδετεροποίησης ενός ιδρύματος. Για παράδειγμα το Κέντρο Έρευνας για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες (ΚΕΑΕ), μία αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία, που ιδρύθηκε με δωρεές από το Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση και από το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (Latsis Foundation 2016), αλλά λειτουργεί ως «ανεξάρτητη» μη κερδοσκοπική εταιρεία (Rchumanities n.d.).

Σε μεγάλο βαθμό, ωστόσο, τα ιδρύματα αυτά διοχετεύουν τις επιχορηγήσεις και τα κληροδοτήματά τους σε μεγάλα έργα όπως η κατασκευή υποδομών για κρατικούς φορείς, λειτουργώντας παράλληλα ως μέρος του συστήματος διανομής των έργων τέχνης και γενικότερα των πολιτισμικών αγαθών ενός τόπου (Σουλιώτης 2008).

2.1.2. Πολιτιστικά Ιδρύματα και Συμβολικό Κεφάλαιο

Τυπικά, τα μορφωτικά και πολιτιστικά ιδρύματα και ινστιτούτα δε συνδέονται άμεσα με την απόσπαση οικονομικού κέρδους. Ωστόσο, η συμμετοχή και η υποστήριξη του θεσμού αυτού, μέσω της θέσης του και του ρόλου που διαδραματίζει στον οικονομικό και πολιτιστικό χάρτη μιας χώρας, μπορεί να συμβάλλει ισχυρά στη δημιουργία ενός «συμβολικού κεφαλαίου» .

Σύμφωνα με το Γάλλο φιλόσοφο Pierre Bourdieu,

«κάθε είδους κεφάλαιο (οικονομικό, πολιτισμικό, κοινωνικό) τείνει, σε διαφορετικό κάθε φορά βαθμό, να λειτουργεί ως συμβολικό κεφάλαιο. Ωστόσο, δεν αποτελεί ένα ιδιαίτερο είδος κεφαλαίου, αλλά το κεφάλαιο εκείνο στο οποίο μετατρέπεται κάθε είδους κεφάλαιο όταν παραγνωρίζεται ως κεφάλαιο, δηλαδή ως δύναμη, εξουσία ή δυνατότητα εκμετάλλευσης (πραγματική ή δυνητική) και επομένως όταν αναγνωρίζεται ως νόμιμη εξουσία.» (Bourdieu 2002, 17)

Η τεκμηρίωση της ύπαρξης συμβολικού κεφαλαίου στην προκειμένη περίπτωση έγκειται τόσο στη θεμελίωση μιας δημόσιας εικόνας οικονομικής ανιδιοτέλειας του/της ιδρυτή/χορηγού/στελέχους του ιδρύματος, αλλά και στο κύρος, την αναγνώριση και την εμπλοκή σε ζητήματα του δημοσίου. Τα ιδρύματα πολιτισμού συνήθως χαίρουν αναγνωρισιμότητας και πλεονεκτικής θέσης στην κοινή γνώμη, ενώ συχνά στο δημόσιο λόγο, και κυρίως στο λόγο φορέων του πολιτικού στερεώματος, φέρουν το ρόλο «ευεργέτη» και «σωτήρα» (Σουλιώτης 2008).

Κεντρικό κοινό χαρακτηριστικό των παλαιών ιδρυτών με τους διαδόχους των πολιτιστικών ιδρυμάτων στην Ελλάδα αποτελεί συγκεκριμένα η έννοια της «ευεργεσίας», που χαρακτήρισε τη δημόσια δράση πολλών εξ αυτών και κεντρικό σκοπό των ιδρυμάτων κατά τα πρώτα χρόνια ύπαρξής τους. Σύμφωνα με τον Αρβανιτάκη,

«η αδιαμφισβήτητης σημασίας και μεγέθους ευεργεσία αποτέλεσε για πάρα πολλά χρόνια ένα προνομιακό πεδίο, στο οποίο η εθνική Ιδεολογία, αλλά και μία συναφής και εξαρτημένη μορφή της ιστοριογραφίας μας, έβρισκαν έδαφος για να αναδείξουν

προσωπικότητες, να εξάρουν την φιλογένεια των ευεργετών, για να τονίσουν τα θετικά της ιδιωτικής πρωτοβουλίας σε συνδυασμό με τη φιλοπατρία. Παράλληλα, ένας ιδιαίτερος τρόπος αντιμετώπισης του φαινομένου πολλαπλασίαζε το εικονοστάσιο των επωνύμων Αγίων, προβάλλοντας ένα ακόμη πρότυπο «ηρωισμού» και «αυτοθυσίας», αυτό των ευεργετών, οι οποίοι τοποθετούνταν σε διακριτή θέση δίπλα στους - και γιατί όχι υψηλότερα από τους - ήρωες της Επανάστασης, τους λόγιους και τους πολιτικούς.» (Αρβανιτάκης 2006, 13)

Για το λόγο αυτό, από νωρίς στην Ελλάδα η ίδρυση ή η δημιουργία παραρτήματος κάποιου πολιτιστικού ιδρύματος, συνιστούσε παράλληλα και μια μορφή επένδυσης, με μεγάλα περιθώρια αποδοτικότητας σε μια σειρά από τομείς εξουσίας. Δεν είναι άλλωστε τυχαία η εκτεταμένη ύπαρξη τέτοιων ιδρυμάτων που προέρχονται κυρίως από ανθρώπους από το χώρο της βιομηχανίας, αφού μια τέτοια κίνηση μπορεί να θεαθεί και ως μέσο για την κατάκτηση θέσεων ισχύος στα συστήματα συμβολικής παραγωγής, που στον χάρτη της πολιτισμικής και πολιτικής ηγεμονίας, μπορεί να μεταφραστεί άμεσα σε άλλες μορφές κεφαλαίου.⁵

2.1.3. Σχέση Δημοσίου και Ιδιωτικών Ιδρυμάτων

Για την κατανόηση της ιστορικής προέλευσης της ισχύος των πολιτιστικών ιδρυμάτων είναι χρήσιμη η αναγωγή τους στις προσωπικότητες των οποίων το όνομα φέρουν. Ωστόσο, δεν μπορεί να είναι αρκετή για να εντοπιστούν και οι σκοποί ή οι ρόλοι των ιδρυμάτων αυτών στο σήμερα. Αντιθέτως, έχει ιδιαίτερη σημασία η επισκόπηση του πως το αρχικό κληροδότημα μετασηματίστηκε και προσαρμόστηκε στις αλλαγές της οικονομίας κατά τα χρόνια δραστηριοποίησης του ιδρύματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αλματώδης αύξηση της δραστηριότητας των δύο μεγαλύτερων πολιτιστικών ιδρυμάτων της Ελλάδας, το Ίδρυμα Ωνάση και το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, την τελευταία δεκαετία, τη λεγόμενη δεκαετία της κρίσης. Γίνεται αναφορά στα δύο αυτά ιδρύματα, λόγω της έντονης διαφοράς τους σε σχέση με άλλους αντίστοιχους θεσμούς, τόσο ως προς το ύψος του προϋπολογισμού

⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα της μετατροπής του πολιτισμικού κεφαλαίου σε οικονομικό, είναι η διαδικασία του αστικού εξευγενισμού (gentrification), με στόχο την αλλαγή της κοινωνικής σύνθεσης μιας περιοχής μιας πόλης. Αρχικά, επιτελείται μια διαδικασία απαξίωσης των πιο υποβαθμισμένων περιοχών, που δημιουργεί χάσμα μεταξύ της πραγματικής γαιοπροσόδου και αυτής που δυνητικά μπορεί να αποκομισθεί (Bastards 2015).

τους, αλλά και ως προς την εμβέλεια του έργου τους και την πολιτιστική ηγεμονία που έχουν πετύχει (Τραμπούλης 2020).⁶

Τα δύο ιδρύματα, με μακράν τους μεγαλύτερους προϋπολογισμούς σε σχέση με άλλα πολιτιστικά ιδρύματα, έχουν πετύχει την εμπλοκή τους σε μια σειρά από τομείς που αφορούν τον πολιτισμό, όπως την καλλιτεχνική επικαιρότητα, τα προγράμματα για τη χρηματοδότηση νέων καλλιτεχνών, τα έργα υποδομής και τη συγκέντρωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της χώρας εντός των δικτύων τους (Τραμπούλης 2020). Εξέχον παράδειγμα αποτελεί το μνημόνιο συνεργασίας μεταξύ της ελληνικής κυβέρνησης και του Δήμου Καλλιθέας για την ανέγερση νέων εγκαταστάσεων της Εθνικής Βιβλιοθήκης και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, καθώς και την ανάπτυξη Πολιτιστικού και Εκπαιδευτικού Πάρκου στην έκταση του παλιού Ιππόδρομου στο Δέλτα Φαλήρου. Το έργο χρηματοδοτήθηκε από δωρεά του Ιδρύματος «Σταύρος Σ. Νιάρχος» και η συνεργασία υπεγράφη το φθινόπωρο του 2007 (Ρηγόπουλος 2007).

Ένα δεύτερο, εξίσου ιδιαίτερης συμβολικής σημασίας, παράδειγμα, είναι η μετεγκατάσταση της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (ΚΠΙΣΝ). Η μετεγκατάσταση χρηματοδοτήθηκε από το ελληνικό δημόσιο με έκτακτη κρατική επιχορήγηση του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, ύψους €5.414.000 (Snfcc 2018).

Η ανάπτυξη δράσεων κοινωφελών ή φιλανθρωπικών ή κοινωνικής ευθύνης, από τον ιδιωτικό τομέα (τα ιδρύματα, τους μη κερδοσκοπικούς φορείς και οργανώσεις), θέτει εκ των πραγμάτων το ζήτημα των σχέσεων δημόσιου-ιδιωτικού, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Αν λάβουμε υπόψιν πως η πύκνωση αυτή της δραστηριότητας των δύο ιδρυμάτων εκτυλίχθηκε σε διάστημα οικονομικής ύφεσης για τη χώρα, διαφαίνεται πως σε ένα βαθμό η διείσδυση των ιδρυμάτων αυτών στη λειτουργία του πολιτισμού σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με τη συρρίκνωση του δημόσιου τομέα και την υποχώρηση του πολιτισμού και της παιδείας στους προϋπολογισμούς των εκάστοτε κυβερνητικών πολιτικών (Τραμπούλης 2020).

Στο τοπίο της Ελλάδας στα χρόνια της λιτότητας, των μνημονίων και της εργασιακής επισφάλειας, τα ιδρύματα αυτά, με οικονομική επιφάνεια, ισχυρά μέσα παραγωγής πολιτισμού και δυνατότητα απορρόφησης ενός μεγάλου ποσοστού των καλλιτεχνών της

⁶ Η αναφορά στα δύο αυτά ιδρύματα γίνεται εν είδη παραδείγματος και χωρίς μεγάλη εμβάθυνση, καθώς θα μπορούσαν να είχαν μελετηθεί και άλλα, με διαφορετικά κριτήρια. Ωστόσο μια βαθύτερη διερεύνηση θα είχε σημασία να πραγματοποιηθεί στα πλαίσια μιας εκτενέστερης έρευνας.

χώρας – ειδικά σε περιβάλλον σπάνης για τις/τους υπόλοιπες/ους καλλιτέχνες – αποτέλεσαν τον κεντρικό παράγοντα στην πολιτισμική ηγεμονία και συντέλεσαν στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ατζέντας για εκείνα και τα επόμενα χρόνια.

2.2. Ιστορίες Έμπιας Δύναμης⁷: Πολιτιστική διπλωματία στη μεταπολεμική Ελλάδα

Για μια ουσιώδη – έστω και μερική – θεώρηση της εξέλιξης των πολιτιστικών ιδρυμάτων και τη σχέση τους με τον πολιτισμό στην Ελλάδα και συγκεκριμένα τη μουσική, είναι απαραίτητη μια ιστορική αναδρομή στη γέννηση της πολιτιστικής πολιτικής στη μεταπολεμική Ελλάδα και τη σχέση της με τη διεθνή συζήτηση. Θα ήταν αποσπασματικό να επιχειρηθεί μια εξέταση του ζητήματος έξω από το ιστορικό πλαίσιο της χώρας κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο και την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974). Παράλληλα, διεθνώς, η περίοδος του Ψυχρού Πολέμου και του Σχεδίου Μάρσαλ επηρέασαν τις εξελίξεις στην Ευρώπη και την Ελλάδα και καθόρισαν πλευρές της πολιτιστικής πολιτικής μέσω της πολιτιστικής διπλωματίας.

Από το 1945, μετά το τέλος του 2^{ου} Π.Π., οι γαλλικές και γερμανικές πολιτιστικές δραστηριότητες αναπτύχθηκαν ραγδαία, χρηματοδοτούμενες από την οικονομική ανάπτυξη και τον αυξανόμενο αριθμό νέων ανεξάρτητων κρατών. Κατά την περίοδο μετά τον Ψυχρό Πόλεμο, η πίεση στις δημόσιες δαπάνες σε συνδυασμό με τη γεωπολιτική αλλαγή – την πτώση της Σοβιετικής Ένωσης και την αυξανόμενη ισχύ χωρών όπως η Κίνα, δημιούργησαν νέες απαιτήσεις στην πολιτιστική πολιτική. Το αποτέλεσμα ήταν μια μακροχρόνια περίοδος έντονης δραστηριότητας στο πεδίο της πολιτιστικής διπλωματίας και μεγάλων δαπανών – εντός κι εκτός συνόρων – με στόχο την ενίσχυση της επιρροής των δυο κρατών με εργαλεία «ήπιας δύναμης» (Kathe 2005, Auswärtige Amt 2000, Cour des Comptes 2013, Chaubet 2010 στο Brown 2016).

Η Ελλάδα κατά την μεταπολεμική περίοδο αποτέλεσε πεδίο έντονης δραστηριότητας πολιτιστικής διπλωματίας και μέσω αυτής, δόμησης των θεσμών που θα εκπροσωπούσαν

⁷ Ως Έμπια Δύναμη ή Έμπια Ισχύς (Soft Power) ορίζεται η ικανότητα επίτευξης ορισμένων στόχων μέσω έλξης ή γοήτρου και όχι μέσω εξαναγκασμού ή πληρωμής. Πρόκειται για μια μορφή δύναμης που στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στους πόρους και τα μέσα του πολιτισμού, των αξιών και των πολιτικών τους και εντάσσεται στην εργαλειοθήκη των μεθόδων πολιτιστικής διπλωματίας και διεθνούς πολιτικής (Brown 2016).

στο μέλλον τη σύγχρονη τέχνη και συγκεκριμένα τη σύγχρονη μουσική. Στις επόμενες ενότητες θα επιχειρηθεί μια ιστορική αναδρομή σε στιγμές πολιτιστικής διπλωματίας, θεσμούς και κινήσεις που καθόρισαν το πολιτιστικό περιβάλλον στη χώρα, τόσο στο ιδιαίτερο παράδειγμα της Ελλάδας κατά τα χρόνια της Δικτατορίας, όσο και τις επόμενες δεκαετίες. Σκοπός της αναδρομής αυτής είναι η δόμηση ενός ιστορικού πλαισίου όπου εντοπίζονται στοιχεία ηγεμονίας, καθώς και οι μέθοδοι επίτευξής της.

2.2.1. Το Ινστιτούτο Goethe στην Ελλάδα

Το παράδειγμα της μεταπολεμικής Γερμανίας θα μπορούσε να εξεταστεί και μεμονωμένα, καθώς φέρει πολύ μεγάλο ιστορικό φορτίο όσον αφορά την πολιτιστική διπλωματία, εντός και εκτός της χώρας, με στόχο τη διεθνή οικονομική της ανόρθωση. Στην ενότητα αυτή θα διερευνηθεί ο θεσμός του Ινστιτούτου Goethe στην Ελλάδα, ως μέρος της μεταπολεμικής εξωτερικής γερμανικής πολιτικής.

Κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο οποιαδήποτε αναφορά σε διμερή διπλωματική και εμπορική σχέση μεταξύ Ελλάδας και Γερμανίας αφορά την Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας (ΟΔΓ). Αυτό οφείλεται στον διακρατικό ανταγωνισμό μεταξύ των δύο γερμανικών κρατών, της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας (ΟΔΓ) και της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας (ΛΔΓ)⁸, λόγω της απομόνωσης που είχε επιβληθεί στη ΛΓΔ από τον δυτικό συνασπισμό, την πολιτική του δόγματος Hallstein της Ομοσπονδιακής Γερμανίας. Κοινός τόπος της πολιτικής των κυβερνήσεων Ελλάδας και ΟΔΓ αποτελούσε μεταξύ άλλων η προσήλωσή τους στην ευρωπαϊκή ιδέα και η κοινή εξωτερική τους πολιτική, λόγω της συμμετοχής τους στο NATO (Γιούκα και Μπίκας 2021).

Το Ινστιτούτο Goethe ιδρύθηκε το 1951 ως διάδοχος της Γερμανικής Ακαδημίας, ιδρυμένης το 1925. Η πρώτη δραστηριότητα που έγινε υπό την αιγίδα του ήταν η εκπαίδευση ξένων Γερμανών/ίδων δασκάλων στη Γερμανία. Από τότε, τα καθήκοντα του Ινστιτούτου Goethe βάθαιναν χαρακτηριστικά, αναπτύχθηκαν σε πολυπλοκότητα και καλύπταν όλο και περισσότερες περιοχές του κόσμου. Τα καθήκοντα της Γερμανικής Ακαδημίας ήταν παρόμοια με τα σύγχρονα καθήκοντα που φέρει το Ινστιτούτο Goethe: έρευνα και διάδοση του

⁸ Γνωστή ανεπίσημα και ως Ανατολική Γερμανία. Ήταν σοσιαλιστικό κράτος το οποίο ιδρύθηκε στις 7 Οκτωβρίου 1949 στη σοβιετική ζώνη κατοχής, συμπεριλαμβανομένου και του σοβιετικού τμήματος του Βερολίνου. Στις 3 Οκτωβρίου 1990 προσχώρησε με απόφαση της ανατολικογερμανικής Βουλής στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας.

γερμανικού πολιτισμού, καθώς και προώθηση της γερμανικής γλώσσας. Κατά το Τρίτο Ράιχ⁹ η Ακαδημία, αποδεχόμενη τη ναζιστική ιδεολογία, κατέστρεψε τη φήμη της και διέκοψε τις προηγούμενες πολιτιστικές της σχέσεις. Ως εκ τούτου, στη μεταπολεμική Γερμανία ήταν αδύνατο να διατηρηθεί η αρχική της μορφή και το αρχικό της όνομα. Έτσι, στη δεκαετία του 1950, η Γερμανική Ακαδημία αντικαταστάθηκε από το Ινστιτούτο Goethe, χωρίς όμως να ανακατασκευαστεί συνολικά (Lanshina 2015).

Στο πλαίσιο της επέκτασης της πολιτιστικής δράσης της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας σε άλλα κράτη με στόχο την πολιτική, οικονομική και πολιτιστική επιρροή, ιδρύθηκε στην Αθήνα το Ινστιτούτο Goethe το 1952, το παλαιότερο παράρτημα του Ινστιτούτου «στο σύνολο του δικτύου του Goethe-Institut σε όλο τον κόσμο». Το Ινστιτούτο της Θεσσαλονίκης ιδρύθηκε το 1955 και στόχος της δραστηριότητάς του είναι «η προαγωγή του γερμανο-ελληνικού πολιτιστικού διαλόγου, η προώθηση της γερμανικής γλώσσας και η διάδοση πληροφοριών για τη Γερμανία» (Goethe Institut 2017).

Σκοπός της λειτουργίας του ήταν η εκμάθηση της γερμανικής γλώσσας και η προώθηση της ελληνογερμανικής συνεργασίας, ενώ στόχος του ήταν η «διαμόρφωση μιας πιο ολοκληρωμένης και διαφοροποιημένης εικόνας της Γερμανίας και του πολιτισμού της» (Goethe Institut 2017). Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος, γίνεται χρήση της ήπιας ισχύος, ενθαρρύνοντας το διαπολιτισμικό διάλογο, προωθώντας την παγκόσμια κινητικότητα, δημιουργώντας συνεργασίες με «σημεινόντες φορείς και προσωπικότητες» της χώρας, διοργανώνοντας πληθώρα πολιτιστικών εκδηλώσεων, όπως εκθέσεις φωτογραφίας, διάφορες παραγωγές θεάτρου, κινηματογραφικές προβολές, συνέδρια, διαλέξεις κ.ά., και ενισχύοντας «την ανάπτυξη δομών από την κοινωνία των πολιτών» (Goethe Institut 2017).

Το Ινστιτούτο Goethe είναι ο κύριος φορέας εξωτερικής κυβερνητικής πολιτιστικής διπλωματίας της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Ο όρος «Auswärtige Kulturpolitik (AKP)», που μεταφράζεται ως «Ξένη Πολιτιστική Πολιτική», δημιουργήθηκε λίγο πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο για να επισημάνει τις υπάρχουσες πρακτικές και το δυναμικό της κοινωνίας των πολιτών για την οικοδόμηση της γερμανικής επιρροής παγκοσμίως (Brown 2017).

⁹ Ο όρος Ναζιστική Γερμανία ή Τρίτο Ράιχ, επίσημο όνομα Γερμανικό Ράιχ (Deutsches Reich) και αργότερα Μείζων Γερμανικό Ράιχ, αναφέρεται στη Γερμανία της περιόδου 1933–1945, κατά την οποία το Ναζιστικό Κόμμα με επικεφαλής τον Αδόλφο Χίτλερ, ήταν στην εξουσία (Εγκυκλοπαίδεια Ολοκαυτώματος n.d.).

Το Ινστιτούτο Goethe, το οποίο στεγαζόταν σε κτήριο της οδού Φειδίου, είχε αναπτύξει ήδη από το 1956-57 πλούσια μουσική δραστηριότητα. Το 1962 το Ινστιτούτο αποφάσισε, παράλληλα με διάφορες συναυλίες και εκδηλώσεις, να ιδρύσει το Εργαστήριο Σύγχρονης Μουσικής υπό τη διεύθυνση του Γκύντερ Μπέκερ (Günther Becker) και του Γ. Α. Παπαϊωάννου. Υποστήριξε ότι η κίνηση αυτή στόχευε στην ενίσχυση της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα. Ο Γερμανός συνθέτης Γκύντερ Μπέκερ ζούσε τότε στην Αθήνα, δίδασκε στο Εθνικό Εκπαιδευτήριο Αναβρύτων όπως επίσης στη Γερμανική Σχολή Αθηνών (Deutsche Schule Athen), ενώ κατείχε επίσης θέση διδάσκοντος στο Ινστιτούτο Goethe, του οποίου τη Χορωδία Δωματίου είχε ιδρύσει το 1957. Μέσα από τις τακτικές, μηνιαίες συναυλίες που διοργάνωνε, το Εργαστήριο αυτό παρουσίασε για πρώτη φορά πλήθος έργων σύγχρονης μουσικής με έμφαση στους νέους Έλληνες συνθέτες. Μέχρι το 1966 είχαν πραγματοποιηθεί 26 τέτοιες συναυλίες (Goethe, n.d).

Το 1962 πραγματοποιείται ο πρώτος Μουσικός Διαγωνισμός του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου (ΑΤΙ)¹⁰ από το Μάνο Χατζιδάκι και τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, μια δράση με στόχο να εξοικειώσει το ελληνικό κοινό με τη μουσική avant-garde και να ενθαρρύνει νέους/ες συνθέτες/τριες να ενταχθούν στις αισθητικές της γραμμές (Τσαγκαράκης 2013). Το 1964 συγκροτήθηκε από τον Γιάννη Παπαϊωάννου το Ελληνικό Τμήμα της Δ.Ε.Σ.Μ., το οποίο διευρύνθηκε σύντομα και το 1965 μπόρεσε να αποκτήσει νομική υπόσταση ως σωματείο, με την ονομασία Ελληνικός Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής (Ε.Σ.ΣΥ.Μ.). Στα τέλη του ίδιου έτους ιδρύθηκε στη Θεσσαλονίκη το Εργαστήριο Σύγχρονης Μουσικής του τοπικού παραρτήματος του Ινστιτούτου Goethe, με διευθυντές τον Γιάννη Μάντακα, που διατελούσε διευθυντής του Μουσικού Τμήματος του Α.Π.Θ. και τον διευθυντή του Goethe, Uwe Martin (Σκαρλάτου 2021).

Από τον Απρίλιο του 1966 άρχισαν να διοργανώνονται στην πρωτεύουσα οι Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής στο Ζάππειο Μέγαρο με την υποστήριξη του Ε.Ο.Τ., της

¹⁰ Το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο ιδρύθηκε το 1959 από τον Κωνσταντίνο Δοξιάδη, ως ένα μη κερδοσκοπικό, ιδιωτικό ερευνητικό και εκπαιδευτικό ινστιτούτο, με κύρια δραστηριότητα την πρώτη στην Ελλάδα Σχολή Τεχνικών Βοηθών/Σχεδιαστών και γενικότερα για την προώθηση της Έρευνας και Εκπαίδευσης, της Τεχνικής Εκπαίδευσης στην Ελλάδα και σε άλλες αναπτυσσόμενες περιοχές, αλλά και εκπαιδευτικών και πολιτιστικών προγραμμάτων (Euro2day 2010). Ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης αποτέλεσε έναν από τους κορυφαίους πολεοδόμους σε παγκόσμιο επίπεδο με έργο που περιελάμβανε πλήθος ρυθμιστικών σχεδίων, ισχυρή διεθνή παρουσία, μεγάλη θεματική ποικιλία μελετών και πολύπλευρη δράση (Παπαδάκη και Παυλάκη 2015).

Έρευνα πάνω στο αμερικανικό αρχείο του Ford Foundation έδειξε ότι ο Δοξιάδης μέσω του ΑΤΙ έλαβε σχεδόν 5 εκατομμύρια δολάρια για τα διάφορα project του, γεγονός που μπορεί να θεωρηθεί και «η μεγαλύτερη προσωπική επιχορήγηση στην ιστορία του Ιδρύματος» (Jeannie 2006).

Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής, του Εργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικής του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών, του Ιταλικού Ινστιτούτου Αθηνών, του Μορφωτικού Γραφείου της Αμερικανικής Πρεσβείας και, κατά την Γ' (1968) και Δ' (1971) Εβδομάδα, όταν υπήρχε καθεστώς Δικτατορίας στην Ελλάδα, του Ιδρύματος Φορντ (Παπαϊωάννου 1971).

Το πρόγραμμα της πρώτης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής το 1966 περιλάμβανε πρώτες εκτελέσεις έργων των Γ. Α. Παπαϊωάννου, Γιάννη Χρήστου, Νίκου Μαμαγκάκη, Νίκου Σκαλκώτα, Δημήτρη Δραγατάκη, Ανέστη Λογοθέτη, Γιάννη Ιωαννίδη, Μιχάλη Αδάμη και Γιώργου Λεωτσάκου. Από τη δεύτερη χρονιά (1967) στους διοργανωτές προστέθηκε το Μορφωτικό Γραφείο της Αμερικανικής Πρεσβείας ενώ στην Οργανωτική Επιτροπή αναφέρεται ως μέλος και ο Θόδωρος Αντωνίου (Παράρτημα 2, εικόνα 1, σελ. Ι).

Σε αντίθεση με το Μουσικό Διαγωνισμό του 1962 που θεωρήθηκε εξ αρχής ένα event χαμηλής κλίμακας, η 1^η Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής εξέφραζε μια πολύ μεγαλύτερη φιλοδοξία. Το όραμα των ιδρυτών της Εβδομάδας ήταν να δημιουργήσουν ένα ετήσιο γεγονός στην Αθήνα, με στόχο το γεγονός αυτό να συνηγορεί σε μια «εξαιρετικά συστηματική προσπάθεια για την εγκαθίδρυση μιας Νέας Ελληνικής Σχολής». Η έναρξη αυτής της Σχολής προϋπέθετε δύο απαραίτητα βήματα, αφενός την πλαισίωση από κάποια ιστορική αφήγηση και αφετέρου την εύρεση ενός ιδρυτή. Το πρώτο βήμα επετεύχθη μέσω της λεπτομερούς δόμησης του προγράμματος της Εβδομάδας πάνω σε συγκεκριμένα ρεύματα εντός της σύγχρονης μουσικής και το δεύτερο μέσω της τοποθέτησης του Σκαλκώτα σε αυτή τη θέση από τον Παπαϊωάννου, καθώς κατά τη γνώμη του ο Σκαλκώτας μπορούσε να λειτουργήσει ως κρίκος μεταξύ της ελληνικής πρωτοπορίας και των Ευρωπαϊκών μοντερνιστικών παραδόσεων (Τσαγκαράκης 2013).

Από την τρίτη χρονιά της Εβδομάδας (1968) οι εκδηλώσεις πραγματοποιούνται με χορηγία του Ιδρύματος Φορντ (Goethe, n.d). Συγκεκριμένα, η 3^η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα «Εσπερίδες» του ξενοδοχείου Hilton στην Αθήνα, από τις 15 ως τις 22 Δεκεμβρίου 1968, σε συνεργασία με το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών και υπό την αιγίδα του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, του Γαλλικού Υπουργείου Εξωτερικών, του Πολιτιστικού Γραφείου της Αμερικανικής Πρεσβείας στην Αθήνα και του Ιταλικού Ινστιτούτου Πολιτισμού Αθηνών, καθώς και με χρηματοδότηση του Ιδρύματος Φορντ των Η.Π.Α. (Σκαρλάτου 2021).

Κατά τη διάρκεια της Χούντας (1967-1974) οι συναυλίες και οι εκδηλώσεις συνεχίστηκαν στο χώρο του Ινστιτούτου, καθώς οι αρχές δεν απαιτούσαν άδεια από το Ινστιτούτο, με τη δικαιολόγηση πως αποτελούσε ξένο έδαφος (Goethe, n.d).

Τα χρόνια κατά τα οποία επαναλαμβάνονταν οι Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής (1966-1976) υπήρξαν ευεργετικά για την ελληνική μουσική πρωτοπορία. Μέσω των Εβδομάδων οι Έλληνες/ίδες καλλιτέχνες μπορούσαν να γνωρίσουν τη μουσική άλλων συνθετών/τριών από την Ελλάδα και το εξωτερικό να παρακολουθήσουν ομιλίες και να γνωρίσουν νέες παιδαγωγικές μεθόδους, να συναντήσουν καλλιτέχνες διεθνούς φήμης ειδικευμένους στην πρωτοποριακή μουσική, ενώ σε πολλές περιπτώσεις προέκυψαν γόνιμες συνεργασίες μεταξύ καλλιτεχνών και μουσικών δημιουργών. Σε αυτό το πλαίσιο, από την πρώτη κιόλας Εβδομάδα, είχαν ξεκινήσει δημόσιες συζητήσεις και προβληματισμοί γύρω από ζητήματα που αφορούσαν τη σύγχρονη μουσική (Ρωμανού 2006, Χάρδας και Σακαλλιέρος 2010 στο Σκαρλάτου 2021).

Τα διεθνή μορφωτικά και πολιτιστικά ινστιτούτα συνέβαλαν επίσης πολύ στη διάδοση της σύγχρονης μουσικής. Στη Θεσσαλονίκη οργανώθηκαν σειρές συναυλιών και διαλέξεων υπό την αιγίδα του Ινστιτούτου Goethe, συχνά με σύγχρονα έργα στα προγράμματα τους. Η Ελληνοαμερικάνικη Ένωση που συνεργάστηκε άμεσα πέντε φορές με το Εργαστήριο Σύγχρονης Μουσικής και έμμεσα πολλές άλλες φορές, φιλοξένησε πολλά προγράμματα σύγχρονης μουσικής. Σε δύο περιπτώσεις μάλιστα διοργάνωσε φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής (φεστιβάλ Σκακώτα, φεστιβάλ Χρήστου, φεστιβάλ Ξενάκη), καθώς και συναυλίες μικτές με κλασική και σύγχρονη μουσική. Το Ιταλικό Ινστιτούτο Αθηνών, το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών και το Βρετανικό Συμβούλιο περιέλαβαν επίσης κατ' επανάληψη σύγχρονα έργα στα προγράμματά τους. Τόσο το Ινστιτούτο Goethe Αθηνών όσο και άλλοι οργανισμοί οργάνωσαν περιοδείες Ελλήνων και ξένων μουσικών και συγκροτημάτων σε διάφορες ελληνικές πόλεις, δίνοντάς τους έτσι την ευκαιρία να ακούσουν από πρώτο χέρι σύγχρονη μουσική (Παπαϊωάννου 1971).

Ήδη από την ίδρυσή του το 1962, το Εργαστήριο Σύγχρονης Μουσικής στο Ινστιτούτο Goethe της Αθήνας παρείχε στους Έλληνες συνθέτες και στο κοινό τους μια συστηματική αναμετάδοση της επικαιρότητας στην ηλεκτρονική μουσική από τη Δυτική Γερμανία μέσω συναυλιών, διαλέξεων κ.ά. Συνολικά, η επίτευξη του στόχου των Παπαϊωάννου και Günther για ένα φεστιβάλ αντάξιο των αντίστοιχων ευρωπαϊκών, βασίστηκε στο γεγονός πως το καθεστώς της Δυτικής Γερμανίας έδινε ιδιαίτερο βάρος στις πολιτισμικές και εκπαιδευτικές ανταλλαγές, οι οποίες θα δυνάμωναν τις σχέσεις μεταξύ των δύο χωρών. Οι αιτίες αυτής της πολιτικής ατζέντας θα πρέπει να αναζητηθούν τόσο σε ζητήματα πολιτικής επιρροής και διπλωματικών σχέσεων των δυο χωρών, όσο και στη συστηματική προσπάθεια του

γερμανικού καθεστώτος για διαγραφή του ναζιστικού παρελθόντος και αποφασιστικοποίησης του (Τσαγκαράκης 2013).

2.2.2. Αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα: Ο πολιτισμός στη σκιά του Ψυχρού Πολέμου

Η Αμερικανική δραστηριότητα στην Ελλάδα κατά τα μεταπολεμικά χρόνια και συγκεκριμένα οι κινήσεις στα πλαίσια της πολιτικής της πολιτιστικής διπλωματίας, είναι ακόμα ένα εξαιρετικά πλατύ ζήτημα, όσον αφορά ζητήματα ιστοριογραφίας, αλλά και ηγεμονίας. Στην ενότητα αυτή ο όρος «πολιτισμική διπλωματία» εδώ αναφέρεται στην πολυσχιδή προσπάθεια του αμερικανικού κράτους κατά τον Ψυχρό Πόλεμο να κατανοήσουν, προσεταιριστούν και αναπλάσουν την ελληνική κοινωνία μέσω της διάδοσης των αμερικανικών πολιτισμικών αξιών (Ζαρίκος 2020).

Τον Σεπτέμβριο του 1947 ιδρύεται στις ΗΠΑ η αμερικανική Κεντρική Υπηρεσία Πληροφοριών (Central Intelligence Agency / C.I.A.) με κύριο στόχο την ανατροπή κομμουνιστικών (κυρίως) κυβερνήσεων και η κατασκοπεία σε βάρος της Ανατολικής Γερμανίας και της Ρωσίας. Τον ίδιο χρόνο η CIA (εφεξής CIA) ξεκινά επιχειρήσεις με στόχο την αναχαίτιση της κομμουνιστικής προπαγάνδας στην Ελλάδα. Παράλληλα, η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών (United States Information Service - U.S.I.S.), είχε ήδη εγκατασταθεί στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στη Θεσσαλονίκη. Στα επόμενα έξι χρόνια το κύριο έργο που επιτελούσε η U.S.I.S. στην Ελλάδα ήταν ο σχεδιασμός και η υλοποίηση προπαγάνδας με στόχο την προβολή της αμερικανικής βοήθειας στην Ελλάδα (Σκαρλάτου 2021).

Στη μελέτη της Τζένη Λιαλιούτη σχετικά με την αμερικανική πολιτισμική διπλωματία στην Ελλάδα κατά την περίοδο από το 1953 και μέχρι το 1973 αναφέρεται πως:

«Η αμερικανική πολιτιστική αποσκοπούσε στην προσέγγιση των ελληνικών πολιτικών, οικονομικών και πνευματικών ελίτ...καθώς και στην προώθηση ενός συστήματος αξιών που θεμελιωνόταν στον αντικομμουνισμό, τον φιλοατλαντισμό, την αποδοχή του συστήματος της φιλελεύθερης δημοκρατίας και της καπιταλιστικής οργάνωσης της οικονομίας, την οικονομική ανάπτυξη και την παραγωγικότητα».
(Λιαλιούτη 2019, 40)

Παράλληλα, από το 1947 κι έπειτα ξεκινά η οικονομική ενίσχυση κρατών της ευρωπαϊκής ηπείρου, αποκύημα της εξωτερικής πολιτικής των Η.Π.Α. μετά τη λήξη του Δευτέρου

Παγκοσμίου Πολέμου, γνωστή ως Σχέδιο Μάρσαλ. Κεντρικός στόχος του σχεδίου, πέρα από την οικονομική βοήθεια, την ανοικοδόμηση κ.ά., ήταν η εμπόδιση της εξάπλωσης της κομμουνιστικής ιδεολογίας, που αποτελούσε κίνδυνο για τα συμφέροντα και των Ηνωμένων Πολιτειών (Λιαλιούτη 2015). Κατ' αυτόν τον τρόπο, μέσα από το πρόγραμμα χρηματοδοτήσεων του Σχεδίου Μάρσαλ, μια σειρά κλάδων όπως η κοινωνιολογία η κοινωνική ψυχολογία και η μελέτη της μαζικής επικοινωνίας, λαμβάνοντας μεγάλες χρηματοδοτήσεις, συνέδραμαν αποφασιστικά στην ψυχροπολεμική κινητοποίηση των ΗΠΑ για κατάκτηση μιας πολιτισμικής ηγεμονίας σε μια σειρά από κράτη (Ζαρίκος 2020).

Η Ελλάδα στο διάστημα 1948-1951 έλαβε την ένατη μεγαλύτερη χρηματοδότηση στην Ευρώπη από το σχέδιο Μάρσαλ (376εκ. δολάρια), ενώ μεγάλες χρηματοδοτήσεις έλαβε μια σειρά χωρών, με κριτήριο το βαθμό που «κινδύνευαν» από την κομμουνιστική ιδεολογία και επιρροή. Ήταν το ίδιο διάστημα που το μετεμφυλιακό κλίμα στην Ελλάδα ήταν οξυμένο και οι διώξεις κομμουνιστριών/ών ήταν καθεστώς. Το εκπαιδευτικό και πολιτιστικό πακέτο βοήθειας των ΗΠΑ στην Ελλάδα ήταν αναλογικά ένα από τα μεγαλύτερα του είδους του που δόθηκε ποτέ σε μια ευρωπαϊκή χώρα κατά την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου. Η προσοχή που δόθηκε στις πολιτιστικές ανάγκες της Ελλάδας ήταν στην πραγματικότητα το αποτέλεσμα ειδικών συμφωνιών μεταξύ των δύο χωρών (Τσαγκαράκης 2013).

Άλλωστε, στα πλαίσια του σχεδίου Μάρσαλ ιδρύθηκε ως θεσμός και η Documenta το 1955, στην βάση της οικονομικής ανασυγκρότησης της Δυτικής Γερμανίας (Μιχαήλ 2017) και της συγκρότησης μιας ευρωπαϊκής ταυτότητας μετά τον 2^ο Π.Π. (Στεφάνου 2015), ενώ παράλληλα με αυτήν της την κίνηση η πολιτιστικά και πολιτικά απομονωμένη Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας επιχειρούσε να ξαναγίνει συνομιλητής των υπολοίπων κρατών του δυτικού μπλοκ (Αδαμοπούλου 2019). Χαρακτηριστικά, η 4^η Documenta το 1968, ως κομμάτι της αμερικανικής πολιτισμικής ηγεμονίας και με εμπλοκή του MoMA (Museum of Modern Art) αλλά και της CIA, χαρακτηρίστηκε από την πρωτοκαθεδρία των Αμερικανών καλλιτεχνών και της αφηρημένης τέχνης και έμεινε γνωστή με το προσωνύμιο «Americana» (Libreria Barricada 2017).

2.2.3. Αμερικανική παρεμβατικότητα στην Ελλάδα στα χρόνια της Δικτατορίας: το Ίδρυμα Φορντ

Στα χρόνια της δικτατορίας, οι ελληνοαμερικανικές διπλωματικές σχέσεις συνεχίστηκαν, σε αντίθεση με άλλες χώρες της Δύσης που αντιτάχθηκαν ανοιχτά στο καθεστώς. Υπήρξε,

όμως, διστακτικότητα από μεριάς των ΗΠΑ σχετικά με το διπλωματικό χειρισμό της κατάστασης, έτσι ώστε να μη συνδεθεί η αμερικανική δραστηριότητα στην Ελλάδα με το πραξικόπημα. Έτσι το βάρος της αμερικανικής δραστηριότητας στην Ελλάδα έπεσε στις δράσεις για την καλλιέργεια φιλοαμερικανικού αισθήματος και κλίματος, με προτεραιότητα τα προγράμματα πολιτιστικών ανταλλαγών. Ωστόσο οι δράσεις αυτές αντιμετωπίστηκαν με επιφυλακτικότητα ή εχθρικότητα από μεγάλο μέρος της πνευματικής διανόησης και της φοιτητικής νεολαίας, γεγονός που αντικατοπτρίζεται έντονα στην δημόσια αντιπαράθεση σχετικά με το πρόγραμμα χορηγιών και υποτροφιών του Ιδρύματος Φορντ, που ήταν εστιασμένο σε ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών που είχαν υποστεί διώξεις ή είχε λογοκριθεί δυσμενώς το έργο τους (Λιαλιούτη 2019).

Σύμφωνα με αναφορές του Ιδρύματος για το πρόγραμμά του στην Ελλάδα, ως στόχος αναφέρεται η αποτροπή της μετανάστευσης των ταλαντούχων διανοουμένων και καλλιτεχνών με αποτέλεσμα την παραμονή και την δράση τους ως «δύναμη διαφωτισμού». (Μάης 2020) Από τον Σεπτέμβριο του 1971 και για τα επόμενα τρία χρόνια η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» στη Θεσσαλονίκη έλαβε σημαντική επιχορήγηση από το Ίδρυμα Φορντ, το οποίο αξιοποίησε σε μεγάλο βαθμό στον τομέα της μουσικής. Κατ' αυτόν τον τρόπο η «Τέχνη» υπήρξε από τους πιο ενεργούς καλλιτεχνικούς φορείς της πόλης, με 11 εκθέσεις το 1967, 5 το 1968 και 6 το 1969 (Αβούρη 2021).

Ωστόσο, στο τέλος του 1971 το περιοδικό Κούρος, υπό την επιμέλεια του Λεωνίδα Χρηστάκη¹¹, αποκάλυψε πως η Καίτη Μυριβήλη, υπεύθυνη του τμήματος υποτροφιών του ιδρύματος Φορντ από το 1970, εργαζόταν προηγουμένως στην U.S.I.S. Η Μυριβήλη έχει κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση του ελληνικού προγράμματος του Ιδρύματος όπως και ο Μακνίλ Λάουρι (McNeil Lowry), επικεφαλής του Τμήματος για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες και τις Τέχνες του Ιδρύματος (Μάης 2020).

Το γεγονός πυροδότησε μια πολύχρονη δημόσια αντιπαράθεση ως προς το αν το ίδρυμα έμενε ανεπηρέαστο από την αμερικανική εξωτερική πολιτική ή όχι. Γεγονός είναι πως εκείνο το διάστημα η U.S.I.S. είχε βασιστεί στις διμερείς πολιτιστικές ανταλλαγές μέσω της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, ώστε να αντιστρέψει τα αντιαμερικανικά αισθήματα των

¹¹Ο Λεωνίδας Χρηστάκης, κεντρική προσωπικότητα του ελληνικού underground στη δεκαετία του '60, υπήρξε εκδότης μιας σειράς DIY fanzines τέχνης και περιοδικών ποίησης (Κούρος, Panderma). Εισήγαγε την μέθοδο των «σχιζοφωνητικών», μια μορφή υβριδικής ηχητικής ποίησης με επιρροές από το ρεύμα του Dada (Στεφάνου 2015, Ideodromio n.d.). Ο Χρηστάκης μπορεί επίσης να υπήρξε ο πρώτος που διεξήγαγε δράσεις και happening στο στυλ του Fluxus στην Ελλάδα (Antoniadou 2017 και Χόνδρου 2006 στο Στεφάνου 2015).

Ελλήνων που είχαν αρχίσει να αμφισβητούν την σχέση των Η.Π.Α. με την δημοκρατία. Το φαινόμενο του αντιαμερικανισμού εντοπιζόταν κυρίως στην ελληνική πνευματική ελίτ και τη νεολαία (ιδίως τη φοιτητική), που αποτελούσε το μεγαλύτερο ποσοστό των μελών της «Τέχνης» (Λιαλιούτη 2019).



Εικόνα 1 Εξώφυλλο περιοδικού «Κούρος» (1971), Λεωνίδα Χρηστάκης (Ideodromio n.d.)

Η αποκάλυψη των σχέσεων του Ιδρύματος Φορντ και των επιχορηγήσεών του με τη CIA έγινε σταδιακά και από πολλές διαφορετικές μεριές. Ήδη, την ίδια χρονιά με τις αποκαλύψεις του Λεωνίδα Χρηστάκη, το 1971, κυκλοφόρησαν δύο βιβλία με αναφορές στο ρόλο του ιδρύματος και τη σχέση του με τη CIA, στο ιστορικό πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου: “Η Αμερικανική Αυτοκρατορία” του Κλωντ Ζυλιέν και “Ο Ηλιοπότης Ελύτης”, της Λιλή Ζωγράφου (Μάης 2020).¹²

¹² Με τα λόγια της Λιλή Ζωγράφου στη συνέντευξή της το 1997 στην “Ελευθεροτυπία”: «Κατήγγειλα μέσα στο βιβλίο τη βρωμερή φιλοαμερικανική προπαγάνδα που γινόταν με τις παροχές των βραβείων Φορντ. Πολύ αργότερα, το 1973, πληροφορήθηκα από έναν κατάλογο ονομάτων, που είχε δημοσιευθεί στο “Βήμα”, “ότι είχε δεχθεί και ο Ελύτης χορηγία Φορντ”»

«...Όταν με γνώρισε (ο Ελύτης) και συνδεθήκαμε, μου μιλούσε για τη φτώχεια του, ότι αν δεν του 'φερνε ο αδελφός του φαΐ κάθε μέρα, θα είχε πεθάνει από την πείνα. Τα εκατομμύρια που πήρε από το Φορντ δεν σπαταλιούνται εύκολα. Το κασέ του κάθε επιχορηγούμενου εξαρτιόταν. Ο Κουν π.χ. έπαιρνε τεσσεράμισι εκατομμύρια επί χρόνια. Ο Ταχτσής αγόρασε ρετιρέ στο Κολωνάκι. Αυτοί ήταν οι πρώτοι που πήραν Φορντ το '68 και το έμαθα στο Παρίσι που ζούσα και χαμογέλαγα για την τόση διαφθορά. Πώς λοιπόν να επαναλάβω τη λέξη

Στις δεκαετίες 1960 και 1970 εκατοντάδες ήταν οι ελληνικοί οργανισμοί/εταιρείες, καθώς και οι μεμονωμένοι επιστήμονες και καλλιτέχνες που έλαβαν χρηματικές χορηγίες από το συγκεκριμένο Ίδρυμα (μουσικοί/μουσικολόγοι, καλλιτέχνες εικαστικών και γραφικών τεχνών, χορογράφοι/χορευτές, αρχαιολόγοι, λογοτέχνες, θεατρικοί συγγραφείς, μεταφραστές, κινηματογραφιστές, κλασικοί και νεοελληνιστές φιλόλογοι, κοινωνικοί ανθρωπολόγοι, φιλόσοφοι, βυζαντινολόγοι, ιστορικοί, αρχιτέκτονες, κοινωνιολόγοι, οικονομολόγοι, παιδαγωγοί, ιστορικοί τέχνης). Η συγκέντρωση του «συμβολικού κεφαλαίου», δηλαδή των επιφανέστερων ακαδημαϊκών και διανοούμενων/καλλιτεχνών ανά τον κόσμο μέσω των χρηματικών χορηγιών αυτών των Ιδρυμάτων και η ελεύθερη διακίνηση ατόμων, ιδεών και χρήματος αποτελούσε μέρος της στρατηγικής της αμερικανικής εξωτερικής πολιτικής και της συμβολικής της παγκόσμιας κυριαρχίας (Parmar 2012).

Βασικοί εκπρόσωποι της πλευράς των ληπτών των χρηματοδοτήσεων ήταν οι Δ. Ν. Μαρωνίτης, Γ. Π. Σαββίδης, μέσω άρθρων τους στο «Βήμα», και οι Κάρολος Κουν και Θ. Δ. Φραγκόπουλος, ενώ την αντιμαχόμενη πλευρά συγκροτούσαν οι Γιώργος Μιχαηλίδης και Γιώργος Χατζόπουλος, γνωστοί και ως «ομάδα του Κάλβου» μιας και ήταν συνιδρυτές των εκδόσεων «Κάλβος», καθώς και οι Λιλή Ζωγράφου και Λεωνίδα Χρηστάκης. Στην κριτική κατά του Φορντ συμμετείχαν κι άλλοι, όπως η Μαριέττα Ριάλδη και η Ροζίτα Σώκου (Μάης 2020). Ωστόσο, παρά την παρουσία του Ιδρύματος Φορντ ως χρηματοδότη των Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής από το 1968 κι έπειτα, στα χρόνια δηλαδή της Δικτατορίας (Παπαϊωάννου 1971), οι αναφορές σχετικά με τη συμμετοχή ή τη μη συμμετοχή εκπροσώπων του μουσικού χώρου σε αυτήν την αντιπαράθεση, δημιουργεί ένα θολό τοπίο για μια προσπάθεια ιστοριογραφικής καταγραφής των γεγονότων που συνόδευσαν τη δραστηριότητα του Ιδρύματος Φορντ στην Ελλάδα.

Όπως σημείωνε το ίδιο το Ίδρυμα,

«η Κυβέρνηση Παπαδόπουλου απολαμβάνει της εκτενούς και επίσημης υποστήριξης της κυβέρνησης των ΗΠΑ και οι δραστηριότητες του Ιδρύματος Φορντ δίνουν στο

ακέραιος; Όταν γνωρίζω τη συμπεριφορά του απέναντι στους Αμερικανούς που υπέθαλψαν τη δικτατορία και θέλησαν να μας αλλοτριώσουν; Τα Φορντ τότε προσέφερε η κ. Κασιμάτη, η νύφη του Μυριβήλη, η οποία μου ζήτησε να δεχθώ τη χορηγία και φυσικά δεν της ξαναμίλησα ποτέ.» (Ζωγράφου 1997).

Υπουργείο Εξωτερικών και την Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών τη δυνατότητα να επιδείξουν πολλά ως προς τις πολιτιστικές σχέσεις Αμερικής-Ελλάδας». (Μάης 2020)

Αυτός ήταν και ο λόγος που παρόλο που το Ίδρυμα Φορντ επιχορηγούσε μεγάλο αριθμό αντιδικτατορικών καλλιτεχνών, δε δέχτηκε κυρώσεις ή λογοκρίσεις από το καθεστώς.

Όσον αφορά το αποτέλεσμα της πόλωσης μεταξύ υποστηρικτών/τριών και πολέμιων του Ιδρύματος Φορντ, θα πρέπει αφενός η αντιπαράθεση να τοποθετηθεί εντός του ιστορικού της πλαισίου, δηλαδή τα χρόνια της Δικτατορίας. Καθώς πρόκειται για μια ζοφερή περίοδο φτώχειας, οι επιχορηγήσεις του Ιδρύματος Φορντ μπορούσαν στην πραγματικότητα να αποτρέψουν ένα θέατρο ή έναν εκδοτικό οίκο¹³ από το να κλείσουν. Το ίδρυμα δηλαδή, μπορούσε να παράσχει στους/ις καλλιτέχνες τα μέσα παραγωγής για να παραγάγουν τέχνη, σε μια περίοδο που δεν θα τα έβρισκαν πουθενά αλλού. Αυτό είχε δύο άμεσα αποτελέσματα και αρκετά έμμεσα. Αφενός, το Ίδρυμα Φορντ μέσω της οικονομικής εξάρτησης μπορούσε σε μεγάλο βαθμό να ελέγξει τη ροή της καλλιτεχνικής δημιουργίας και εμπορεύματος. Μέσω στοχευμένων απευθύνσεων για επιχορήγηση, το Ίδρυμα μπορούσε να ενισχύσει κάποιες φωνές και να αφήσει κάποιες άλλες στην αφάνεια. Αφετέρου, η πόλωση που δημιουργήθηκε σχετικά με την αποδοχή ή τη μη αποδοχή των επιχορηγήσεων του Ιδρύματος δημιούργησε κλίμα μη εμπιστοσύνης τόσο ανάμεσα στους/ις διανοούμενους/ες, όσο και σε άλλα κομμάτια της κοινωνίας και κυρίως των αντιδικτατορικών φωνών. Επίσης, σημαντικό χαρακτηριστικό της δραστηριότητας του ιδρύματος ήταν πως υπήρξαν και προτάσεις για ατομικές χορηγίες σε άτομα που ήδη συμμετείχαν σε συλλογικότητες, πρόταση που εκ των πραγμάτων αποδυνάμωνε τα συλλογικά εγχειρήματα, ενώ παράλληλα ενίσχυε την προώθηση της (ατομικής) διάνοιας και καλλιτεχνικής δημιουργίας και κατ' επέκταση τον ατομικισμό ως φιλελεύθερη αξία (Μάης 2020).

Εν κατακλείδι, η δραστηριότητα του Ιδρύματος Φορντ στην Ελλάδα κατά τα χρόνια της Δικτατορίας περιχαράκωσε σε μεγάλο βαθμό τη μετέπειτα πορεία της ελληνικής διάνοησης. Θέτοντας τις βάσεις του ανταγωνισμού και της ατομικότητας και οξύνοντας τον ήδη οξυμένο πολιτικό διάλογο, δημιούργησε μια πόλωση που έφερε ποιοτικά χαρακτηριστικά της εμφυλιακής Ελλάδας. Παράλληλα, το Ίδρυμα Φορντ αποτέλεσε κεντρικό παράδειγμα για την πολιτιστική δραστηριότητα της χώρας, τόσο για χώρες και κυβερνήσεις που παρατηρούσαν την πολιτιστική διπλωματία με στόχο να την εντάξουν στο πολιτικό τους οπλοστάσιο, όσο και

¹³ Επί Δικτατορίας, λόγω πλατιάς λογοκρισίας στους εκδοτικούς οίκους και συγγραφείς, πολλοί οίκοι κινδύνευαν να κλείσουν. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα πως πολλοί από αυτούς στράφηκαν στο λιγότερο επικίνδυνο πεδίο των μεταφράσεων για να μπορέσουν να επιβιώσουν.

για άλλα πολιτιστικά Ιδρύματα που ήταν υπήρχαν, είτε ιδρύθηκαν αργότερα, αλλά προσιδιάζουν εμφανώς στις μεθόδους και τις τεχνικές του Ιδρύματος Φορντ.

Σε διεθνές επίπεδο, το πιο κρίσιμο σημείο κριτικής ήταν ότι παρά τους ισχυρισμούς για το αντίθετο, τα προγράμματα μεγάλης κλίμακας του Ιδρύματος Φορντ στο πλαίσιο των χρηματοδοτήσεων των Big 3¹⁴, δηλαδή τα προγράμματα βοήθειας για οικονομική και πολιτική ανάπτυξη, απέτυχαν να μετριάσουν τη μεταπολεμική φτώχεια και να ενισχύσουν την αύξηση του επιπέδου μαζικής διαβίωσης ή την καλύτερη εκπαίδευση των ανθρώπων. Αυτό που δημιούργησε στην πραγματικότητα αυτό το «πακέτο βοήθειας» ήταν αστικά δίκτυα των ελίτ που, συνολικά, υποστήριξαν τις εξωτερικές και οικονομικές Αμερικανικές πολιτικές, που κυμαίνονταν από τον φιλελευθερισμό τη δεκαετία του 1950 στο νεοφιλελευθερισμό του 21ο αιώνα (Parmar 2012).

2.3. Ενίσχυση και αποσιώπηση στην ελληνική μουσική πρωτοπορία

Στις παραπάνω ενότητες επιχειρείται μια ιστορική τεκμηρίωση του πεδίου της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην Ελλάδα, κυρίως κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, με στόχο την αναζήτηση των βάσεων της σύγχρονης μουσικής και τέχνης στο σήμερα, αλλά και την ανίχνευση μορφών ηγεμονίας σε κεντρικά παραδείγματα καλλιτεχνικής δημιουργίας και την ανάδειξή τους ως τέτοιων. Στη διαδικασία αυτήν αναδείχθηκαν θεσμοί και φορείς που καθόρισαν την ατζέντα της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα και αυτό-αναδείχθηκαν σε «φάρους» της μουσικής πρωτοπορίας και μετάδοσης της σύγχρονης τέχνης στην ελληνική επικράτεια.

Ωστόσο, εκτός από τις πλευρές της σύγχρονης μουσικής που αναδείχθηκαν μέσω αυτής της πορείας, αυτομάτως δημιουργούνται και άλλες που υπο-προβλήθηκαν ή αποσιωπήθηκαν. Η εξερεύνηση αυτού του πεδίου είναι σαφώς δυσκολότερη πρόκληση από αυτήν των πρώτων ενοτήτων, καθώς η υπο-προβολή ή η αποσιώπηση δεν αφορά μόνο το ιστορικό παρόν αυτών των μουσικών, μορφών τέχνης κ.ά., αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ιστοριογραφήθηκαν, ή ακόμα περισσότερο, αν ιστοριογραφήθηκαν. Η εξερεύνηση της αρχαιακή αναπαράσταση αθέατων πλευρών της ελληνικής σύγχρονης μουσικής κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, παρά τις αντικειμενικές της δυσκολίες, είναι απαραίτητη για τη δόμηση αυτού του «κολάζ»

¹⁴ Ως Big 3 ορίζεται το σύνολο των τριών μεγαλύτερων μη κερδοσκοπικών, φοροαπαλλασσόμενων, αμερικανικών ιδιωτικών ιδρυμάτων (Ford, Carnegie και Rockefeller), δημιουργημένα ως κρατικά-ιδιωτικά δίκτυα από τη φιλελεύθερη αμερικανική ελίτ (Βασιλείου 2017).

πτυχών της ελληνικής σύγχρονης μουσικής, αλλά και για την κατανόηση των σύγχρονων δεδομένων.

Σύμφωνα με τη Στεφάνου (2018), η μελέτη του ελληνική πειραματισμού σε ένα διευρυμένο πλαίσιο δημιουργεί ασυνέχειες και ερωτηματικά σχετικά με ζητήματα γεωγραφίας, τοποθεσίας, θεσιακότητας και φύλου. Σε μια διαδικασία όπως αυτή που περιγράφεται παραπάνω, με έντονες προσπάθειες αναζήτησης και δόμησης της ελληνικής εθνικής μουσικής ταυτότητας, ένα παράδοξο που εντοπίζεται είναι ότι οι βασικοί εκπρόσωποι της νέας αυτής ταυτότητας ήταν αφενός άντρες και αφετέρου υπήρξαν κάτοικοι της Ελλάδας για μικρά διαστήματα στη ζωή τους, ενώ κάποιοι άλλοι καθόλου (Stefanou 2018).

Κατά τις δεκαετίες που εξετάζονται στο παρόν κεφάλαιο, τις δεκαετίες δηλαδή του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα, οι θεσμοί που συνηγόρησαν στη διάδοση της ελληνικής ή μη σύγχρονης μουσικής, συνέβαλλαν και στην κατασκευή των «μεγάλων μορφών» της σύγχρονης μουσικής. Δηλαδή, εξεχόντων συνθετών που θα μνημονεύονταν και θα συμπεριλαμβάνονταν στα προγράμματα συναυλιών σύγχρονης μουσικής για τις επόμενες δεκαετίες. Από την πρώτη κιόλας ματιά στα συναυλιακά προγράμματα σύγχρονης μουσικής εκείνου του διαστήματος, μια κεντρική έλλειψη που εντοπίζεται είναι η σχεδόν ολοκληρωτική απουσία των γυναικών μουσικών, κυρίως στο ρόλο της συνθέτριας αλλά και στο ρόλο της εκτελέστριας. Το ερώτημα της Oliveros¹⁵ και αργότερα της Nochlin¹⁶: «Γιατί δεν

¹⁵ «Γιατί δεν έχουν υπάρξει «σπουδαίες» γυναίκες συνθέτριες; Μια ερώτηση που ακούγεται συχνά. Η απάντηση δεν αποτελεί μυστήριο. Στο παρελθόν το ταλέντο, η εκπαίδευση, η δυνατότητα, τα ενδιαφέροντα, τα κίνητρα, δε συνδέονταν πουθενά με τη θηλυκότητα. Αντίθετα η θηλυκότητα από μόνη της αποτελούσε μοναδικό κριτήριο για την επώμηση της οικιακής εργασίας και τη διαρκή υπακοή και εξάρτηση από τους άντρες» (Oliveros, 1984). Στο απόσπασμα αυτό η Oliveros θίγει το ζήτημα της μη ανάδειξης των γυναικών συνθετριών, ενώ παράλληλα καυτηριάζει τον έμφυλο καταμερισμό ρόλων και εργασίας που διαχρονικά τοποθετεί τις γυναίκες σε ρόλους φροντίδας και συντήρησης και όχι πνευματικής διάνοιας και δημιουργικότητας.

¹⁶ «Κάτω λοιπόν από το ερώτημα σχετικά με τη «σπουδαία» γυναίκα καλλιτέχνη, βρίσκουμε το μύθο του «σπουδαίου καλλιτέχνη» – θέμα εκατοντάδων μονογραφιών, μοναδικών, θεϊκών – που φέρει πάνω του από τη γέννησή του μια μυστηριώδη ουσία, που μοιάζει μάλλον με το χρυσό κύβο στην κοτόσουπα της κυρίας Grass (αμερικάνικη μάρκα τροφίμων από τα οποία το πιο πετυχημένο είναι η σούπα σε κουτί), η οποία ονομάζεται μεγαλοφυΐα ή ταλέντο, και η οποία, σαν το φόνο, πρέπει πάντα να αποκαλυφθεί, άσχετα με το πόσο απίθανες ή μη ενθαρρυντικές είναι οι συνθήκες.» (Nochlin 1996). Με αυτόν τον τρόπο η Nochlin επιχειρεί να σχολιάσει παράλληλα την αφάνεια των γυναικών στην καλλιτεχνική δημιουργία και ιστοριογραφία, αλλά και τον ίδιο το ρόλο του «σπουδαίου καλλιτέχνη», κεντρικού σημαινόμενου και στη μουσική ιστορία (ο «σπουδαίος συνθέτης»), που το μεγαλείο του υψώνεται στο βαθμό που ο ίδιος συνοδεύεται από ένα μύθο, μια μαγική ουσία, και το σύνολο των υπολοίπων επισκιάζονται και αποσιωπώνται.

έχουν υπάρξει «σπουδαίες» γυναίκες συνθέτριες/καλλιτέχνιδες;» αντηχεί emphaticά σε αυτήν την παρατήρηση (Oliveros 1984, Nochlin 1996).

Όπως παρατηρεί η Στεφάνου (2018) για την κατασκευή της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας στη μεταπολεμική Ελλάδα, «σε μια αναζήτηση που βλέπει την ελληνική εθνική ταυτότητα σε άνδρες συνθέτες του εξωτερικού, καλλιτέχνες που ζούσαν στη χώρα και κυρίως οι γυναίκες, ήταν πολύ εύκολο να αποσιωπηθούν».

Ένα παράδειγμα αυτού του τύπου της αποσιώπησης αποτελεί η Ολλανδή βιολονίστρια και εικαστικός Sedje Hemon (1923-2011). Κατά τις δεκαετίες 1950 και 1960 πέρασε μεγάλα διαστήματα ζώντας στην Αθήνα και παρότι δεν ήταν Ελληνίδα, δραστηριοποιούνταν στην Ελλάδα περισσότερο από πολλούς άλλους εκπροσώπους της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας. Το έργο της «Lignes Ondulatoires» παρουσιάστηκε στην 1^η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής σε διεύθυνση του Μάνου Χατζηδάκι. Τα εικαστικά της έργα χαρακτηρίζονταν από έντονη μουσικότητα και η ίδια δημιούργησε το δικό της σύστημα μουσικής γραφής, ένα διαμεσικό σύστημα που συνδύαζε τη μουσική με τη ζωγραφική (Stefanou 2018).

Ένα ακόμα ηγεμονικά αποσιωπημένο και αχαρτογράφητο πεδίου, υπήρξε αυτό των επαναστατικών φωνών στην avant-garde, τη σύγχρονη μουσική και συγκεκριμένα στην ελληνική σύγχρονη μουσική, φωνών δηλαδή που πήγαν ένα βήμα παραπέρα από την πεπατημένη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το έργο τους ανατάραξε τα δεδομένα της εποχής και δεν έμεινε εκεί, αλλά μπόρεσε και να προτείνει άλλα μονοπάτια σκέψης, τέχνης, ζωής. Σε αυτήν τη διαδικασία, υπήρξαν στιγμές της μουσικής πρωτοπορίας που παρενέβησαν στην εποχή, προκάλεσαν ασυνέχειες στον ρου της μουσικής πρωτοπορίας και μοντερνισμού και με τη μουσική τους γλώσσα όρισαν ηθικά τα θεμέλια μια μουσικής σκέψης που στο επίκεντρό της έχει τον άνθρωπο.

Σύμφωνα με τον Hobsbawm (2010, 657),

«η ίδια η ουσία των πρωτοποριακών τεχνών ήταν η εξεύρεση τρόπων έκφρασης που δε θα μπορούσαν πιθανότατα να εκφραστούν με όρους του παρελθόντος, συγκεκριμένα η πραγματικότητα του 20^{ου} αιώνα. Ήταν μια από τις δύο πτυχές του μεγάλου ονείρου του αιώνα (η άλλη ήταν η αναζήτηση του ριζικού μετασχηματισμού της πραγματικότητας αυτής). Και οι δύο πτυχές ήταν επαναστατικές με διαφορετική έννοια, αλλά και οι δυο αφορούσαν τον ίδιο κόσμο.»

Παράδειγμα αυτής της μορφής ηγεμονικής αποσιώπησης υπήρξε ο συνθέτης Ιάννης Ξενάκης (1922-2001). Ο Ξενάκης αναγνωρίστηκε και εντάχθηκε στην ελληνική μουσική πρωτοπορία κατέχοντας εξέχουσα θέση σε αυτήν. Κι ενώ το έργο του αναδείχθηκε, ενισχύθηκε και χρησιμοποιείται ακόμα ως παράδειγμα της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας, ένα μεγάλο κομμάτι του βίου και των καταβολών του, η επαναστατικότητα του και η έμπρακτη αμφισβήτηση της ανθρώπινης καταπίεσης και εκμετάλλευσης, ιστοριογραφήθηκε σε αναντίστοιχα μικρότερο βαθμό ή και καθόλου.

Ο Ξενάκης, πριν καν ακόμα αποφασίσει να αφιερωθεί στη μουσική, αποφασίζει να αφιερωθεί στο σκοπό της ανθρώπινης χειραφέτησης.¹⁷ Κατά τη διάρκεια του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, το 1941, εντάχθηκε στις γραμμές του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος. Στα χρόνια του πολέμου πέρασε από κομβικές καθοδηγητικές θέσεις της Αντίστασης: πολιτικός καθοδηγητής της μονάδας Λόρδος Βύρων του σπουδαστικού τάγματος της ΕΠΟΝ, γραμματέας της ΕΠΟΝ Πολυτεχνείου, συμμετέχει στην οργάνωση διαδηλώσεων και σε ομάδες ένοπλης δράσης (Ζουλιιάτης 2016).¹⁸

Όταν πια επιστρέφει στην Ελλάδα κατά τη μεταπολίτευση (1974)¹⁹, ο Ξενάκης απορρίπτει πολλές προτάσεις για συναυλίες και αφιερώματα, σύντομα όμως ανακαλεί και αναδεικνύεται σε κεντρικό πρωτοποριακό συνθέτη της Ελλάδας. Η παρουσία των έργων του στις Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής και στο Μουσικό Διαγωνισμό του ΑΤΙ (1962)²⁰ από τα χρόνια που ζούσε στο Παρίσι του είχαν προσφέρει στην Ελλάδα αναγνωρισιμότητα, αλλά και εκτίμηση. Στο επόμενο διάστημα πραγματοποιήθηκε φεστιβάλ αφιερωμένο στον Ξενάκη, γνωστό ως Εβδομάδα Ξενάκη (16-21/9/1975), με πρωτοβουλία του Εργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικής (Τσαγκαράκης 2013).

Μέσα από το έργο του «Μεταστάσεις» (1954) και το κείμενό του «Η κρίση της σειραϊκής μουσικής» ο Ξενάκης ανέδειξε την αντίθεσή του με το σειραϊσμό κατά τα μέσα του 1950, μια

¹⁷ «Έγινα μαρξιστής από τις ανάγκες της καθημερινότητας, από την πάλη και κυρίως επειδή διέκρινα ένα γεφύρωμα με τον πλατωνισμό. Έτσι άρχισε η δράση μου στο οργανωτικό πλαίσιο του Πολυτεχνείου και κατόπιν στο Κομμουνιστικό Κόμμα.» (Σούλη 2011)

¹⁸ Στη μάχη των Δεκεμβριανών του 1944, από έκρηξη οβίδας χάνει το αριστερό μάτι του και σχεδόν το μισό του πρόσωπο. Μέχρι το 1947 θα φυλακιστεί επανειλημμένα, από Ιταλούς, Γερμανούς και Βρετανούς. Τότε είναι που λιποτακτεί από τις τάξεις του Εθνικού Στρατού, διαφεύγοντας στην Ιταλία, και με τη βοήθεια Ιταλών συντρόφων καταφέρνει να φτάσει στο Παρίσι όπου εγκαθίσταται. Στην Ελλάδα καταδικάζεται ερήμην σε θάνατο. Δεν θα μπορεί να γυρίσει μέχρι το νομοθετικό διάταγμα του 1974 της κυβέρνησης Καραμανλή (Ζουλιιάτης 2016).

¹⁹ Με τον όρο μεταπολίτευση εννοείται η περίοδος της νεότερης ελληνικής ιστορίας μετά την πτώση της Χούντας των Συνταγματαρχών το 1974 και αλλαγή του πολιτεύματος σε προεδρευόμενη κοινοβουλευτική δημοκρατία.

²⁰ Στο διαγωνισμό αυτό ο Ξενάκης βραβεύτηκε με το 1^ο βραβείο εξ ημισείας μαζί με τον Ανέστη Λογοθέτη, για το έργο του Αμόρσιμα – Μόρσιμα για 10 εκτελεστές (Τσαγκαράκης 2013).

εποχή όπου ο ολοκληρωτικός σειραϊσμός χρησιμοποιούνταν στη σύνθεση κατά κόρον. Αντιπρότεινε μια «εκλογίκευση της τυχειότητας», η οποία θα επιτυγχάνεται μέσα από τις μουσικές υφές, η μορφολογία των οποίων θα καθορίζεται από τους νόμους της στατιστικής (Souster 1968).

Στο σημείο αυτό ο Ξενάκης διαφοροποιείται σημαντικά από ένα κεντρικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης μουσικής που προωθήθηκε ιδρυματικά, τόσο εντός των Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής, όσο και στους άτυπους κύκλους προώθησης της, ότι δηλαδή η σύγχρονη μουσική μπορεί να είναι εντελώς αφηρημένη. Παράλληλα ο Ξενάκης υποστήριζε πως «η τέχνη πρέπει να βγει από τα μουσεία και τις αίθουσες συναυλιών καταλάβει ένα μέρος στη φύση». Σε αντίθεση με την αφηρημένη φύση τον πλουραλισμό των σύγχρονων κτιρίων, ο Ξενάκης εξετάζοντας το τοπίο των υπαίθριων αρχαιολογικών χώρων και την ιστορία και τους θρύλους που σχετίζονται μαζί τους, κάλεσε τον/την θεατή να αλληλεπιδράσει με τις αισθήσεις και τη νοημοσύνη του για να κατανοήσει τη σημασία της κάθε εμπειρίας (Τσαγκαράκης 2013).

Οι εμπνευστές και κεντρικοί συμμετέχοντες στην κατασκευή της ελληνικής σύγχρονης μουσικής έθεσαν εξ αρχής κάποιους ξεκάθαρους άξονες δόμησής της. Η ελληνική μουσική πρωτοπορία θα έπρεπε να ανταποκρίνεται στα ευρωπαϊκά αισθητικά πρότυπα και ταυτόχρονα να αποτάσσει οποιοδήποτε χαρακτηριστική της ελληνικής εθνικής σχολής του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα. Ο Χατζηδάκις και ο Παπαϊωάννου οραματίστηκαν το διαγωνισμό του 1962 ως ένα σημείο αφετηρίας για την ελληνική μουσική πρωτοπορία βάσει των παραπάνω κριτηρίων. Πιθανότατα αυτός ήταν και ο λόγος που μουσικές συνθέσεις με αναφορές στο ελληνικό παραδοσιακό τραγούδι (Ξενάκης – Διπλή Ζυγία (1952), Καθιστό (1953)) αποκλείστηκαν από τον πρώτο γύρο του διαγωνισμού (Τσαγκαράκης 2013, 126).

Ο Παπαϊωάννου γράφει το 1980,

«η επιθετική στάση της μουσικής στον αιώνα μας δεν μας επιτρέπει συμβιβασμούς. Ο εχθρός της, η ύστερη ρομαντική μουσική – και κατ' επέκταση όλη η μοντέρνα μουσική από το 1600 έως το 1900 που έδινε την αίσθηση πως κράτησε περισσότερο από όσο έπρεπε – είναι πια αδύναμη. (...) Για το λόγο αυτό είναι αναγκαίο η σύγχρονη μουσική να διατηρήσει αυτό το πολέμιο κλίμα για κάποιο καιρό ακόμα.» (Παπαϊωάννου 1980 στο Τσαγκαράκης 2013, 126)

Έτσι, η επιλογή Ελλήνων συνθετών που ζούσαν και δραστηριοποιούνταν σε ευρωπαϊκές μητροπόλεις, για να αναδειχθούν στις Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής και να συντελέσουν στην κατασκευή της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας, πληρούσε όλα τα

κριτήρια που είχαν ήδη τεθεί για αυτήν, δηλαδή τη σύμπλευση με τα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά μουσικά ρεύματα, αλλά και την απόρριψη της παράδοσης της ελληνικής εθνικής σχολής.

Έτσι, ενώ το ζήτημα της απόρριψης της Ρομαντικής παράδοσης εκφράζεται από τον Badiou ως απόρριψη του φερμαλισμού και κίνηση καλλιτεχνικής χειραφέτησης προς αχαρτογράφητα πεδία μουσικής δημιουργίας, η ελληνική μουσική πρωτοπορία σχηματίστηκε έχοντας στο κέντρο της την καινοτομία ως μέσο απόρριψης του Ρομαντισμού και αποστασιοποιήθηκε από την έντεχνη ελληνική μουσική των αρχών του 20^{ου} μέσω μιας καταστατικής ασάφειας και περιχαράκωσης. Στη διαδικασία της κατασκευής της, οι θεωρητικές προσεγγίσεις που την πλαισίωναν λειτούργησαν και ως κατευθυντήριες γραμμές.

Θα είχε ιδιαίτερη σημασία η κατασκευή της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας μέσω των ιδρυμάτων πολιτισμού να εξεταστεί σε παράλληλη τροχιά με τις εικαστικές, παραστατικές, ή πολυμεσικές τέχνες. Τα ζητήματα της σύνδεσης της Ελλάδας με το δυτικό μεταπολεμικό πολιτισμό, της μεταπολεμικής επαναπροσέγγισης της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης και τον προσδιορισμός των χαρακτηριστικών της σύγχρονης δυτικής παραγωγής (Αδαμοπούλου 2018), ή ακόμα της μελέτης της θεσμικής τέχνης και του πολιτικού παρεμβατισμού κατά τη Δικτατορία (Δελαζάνου 2021), είναι όλα ζητήματα που αντηχούν και στις δυο καλλιτεχνικές πρωτοπορίες.

Σύμφωνα με τη Στεφάνου (2018), «μια μελέτη των διαμεσικών προσεγγίσεων μπορεί να είχε περισσότερο να προσφέρει στη μελέτη της ελληνικής πειραματικής μουσικής ιστορίας, σε σχέση με προσεγγίσεις που ασχολούνται αποκλειστικά με τις εξελίξεις στην απόδοση μουσικής που έχει στο κέντρο της τη μουσική γραφή». Τέτοια παραδείγματα συνέβαιναν ταυτόχρονα με τα πρώτα βήματα της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας, όπως αυτά της Sedje Hemon και της σύνδεσης μουσικής με ζωγραφική (Stefanou 2018) και του Λεωνίδα Χρηστάκη, με τις δράσεις τύπου Fluxus και τα happenings (Antoniadou 2017 και Χόνδρου 2006 στο Stefanou 2018) και προσφέρουν ένα πεδίο μελέτης και σε σχέση με τα ιδρύματα πολιτισμού της εποχής.

Η μελέτη αυτή θα είχε σημασία και σε σχέση με τη σκέψη του Badiou για την Ηγεμονία και τη σύγχρονη τέχνη, που στην παρούσα μελέτη εξετάζεται μόνο στο πεδίο της μουσικής. Ο λόγος που δε γίνεται αυτή η συνολικότερη μελέτη έχει να κάνει με το πεδίο και το μέγεθος της έρευνας και θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σε μια μελέτη μεγαλύτερης έκτασης.

Για μια βαθύτερη ματιά στη σύγχρονη μουσική στην Ελλάδα σε σχέση με τα ιδρύματα πολιτισμού και την έννοια της Ηγεμονίας, παρατίθεται παρακάτω η μελέτη περίπτωσης της παρούσας έρευνας. Η περίπτωση που επελέχθη, δηλαδή η Documenta 14, αποτελεί κεντρικό παράδειγμα προώθησης της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια, ενώ παράλληλα τα χαρακτηριστικά της την τοποθετούν σε διαθεματική θέση σύγκλισης ανάμεσα στα θέματα που εξετάζονται στην παρούσα έρευνα: η σύγχρονη μουσική και τέχνη στην Ελλάδα, και η θεσμική εμπλοκή στην προώθησή της.

3. Το παράδειγμα της documenta 14

3.1. Η Documenta ως θεσμός

Η Documenta²¹ (Ντοκουμέντα) είναι μια διεθνής έκθεση σύγχρονης τέχνης που διεξάγεται κάθε 5 χρόνια. Η έκθεση ιδρύθηκε το 1955 με πρωτοβουλία του καλλιτέχνη, καθηγητή τέχνης και επιμελητή Arnold Bode (Άρνολντ Μπόντε) ως μέρος της Bundesgartenschau (Παγγερμανική Ανθοκομική Έκθεση), με στόχο να φέρει τη Γερμανία πιο κοντά με τη σύγχρονη τέχνη (Documenta n.d.). Η διοργάνωση της έκθεσης έχει ως έδρα το Kassel (Κάσελ), μια μικρή και φοιτητική πόλη στη βόρεια Έσση της Γερμανίας. Συγκεκριμένα η έκθεση φιλοξενήθηκε στο μουσείο Fridericianum, ένα από τα πρώτα μουσεία της Ευρώπης, το οποίο είχε σχεδόν ισοπεδωθεί κατά τη διάρκεια του 2^{ου} Π.Π. (Sothebys n.d.).

Με την ίδρυσή της στην πόλη του Kassel, στην βάση του Σχεδίου Μάρσαλ για τη διχοτομημένη μεταπολεμική Ευρώπη, η έκθεση ήταν μέρος της προσπάθειας για οικονομική ανασυγκρότηση της Δυτικής Γερμανίας και της «ηθικής αναδόμησης της» μετά τα χρόνια του Ναζισμού (Μιχαήλ 2017). Η έκθεση σημείωσε τεράστια επιτυχία, με αποτέλεσμα μετά από 4 χρόνια ο Bode να διοργανώσει μια έκθεση καθαρά για τη σύγχρονη τέχνη, η οποία και έγινε θεσμός και έκτοτε διοργανώνεται ανά 5 χρόνια. Παράλληλα η έκθεση αποτέλεσε το αντίπαλο, περισσότερο πολιτικοποιημένο δέος στις εμπορευματικές Μπιενάλε της Βενετίας και άλλων πόλεων (Μαράκης 2017).

Η διοργάνωση της έκθεσης διεκδικούσε να αναδειχτεί η δυνατότητα του ανθρώπου για έργα ουσίας κι όχι καταστροφής, σε σαφή αντίθεση με το ναζισμό, που λογόκρινε και καταδίκασε κινήματα της Πρωτοπορίας και του μοντερνισμού (Κακαβάνης 2017). Στο ίδιο πνεύμα, η Documenta επιδίωξε να επαναφέρει την avant-garde στη Γερμανία και να αναζητήσει τις ρίζες του μοντερνισμού στην ευρωπαϊκή παράδοση (Libreria Barricada 2017).

Μαζί με τη Biennale της Βενετίας και τις δεκάδες biennials²² (διετήσιες) που διαμορφώθηκαν στη πορεία (Biennialfoundation 2018), την Ευρωπαϊκή Manifesta που πραγματοποιείται ανά διετία, την Triennial της Γιοκοχάμα (Artnet 2014), την Skulptur Projekte του Münster που πραγματοποιείται ανά δεκαετία, ή ακόμα και τις ετήσιες διεθνείς συναντήσεις των αιθουσών σύγχρονης τέχνης, όπως η Art Basel στη Βασιλεία, η Arco στη Μαδρίτη, η Fiac στο

²¹ Εφεξής όπου γίνεται αναφορά στο θεσμό θα αναγράφεται ως Documenta (με κεφαλαίο D) και όπου γίνεται αναφορά στην έκθεση του 2017 θα αναγράφεται ως documenta 14.

²² Η biennales.

Παρίσι και η Art Athina στην Αθήνα, αποτελούν σύνθετες εικαστικές διοργανώσεις με πολύπλοκη οργανωτική δομή και πολυδιάστατο χαρακτήρα (Κοσκινά & Γλύτση 2005 στο Πιμπλής 2018).

Πλέον η Documenta έχει πραγματοποιήσει 14 εκθέσεις, με πιο πρόσφατη αυτήν που μελετάται στην παρούσα έρευνα, και προετοιμάζεται για την 15^η έκθεσή της που θα πραγματοποιηθεί το 2022 στο Kassel (Documenta Archive n.d.) (Παράρτημα 1, πίνακας 1, σελ.α).

3.1.1. Τοποθεσία

Η Documenta διοργανώνεται διαχρονικά στο Kassel της Γερμανίας. Για την επιλογή της πόλης που θα διεξαγόταν η έκθεση έπαιξε σημαντικό ρόλο η εντοπιότητα του Arnold Bode, που το 1955, τη χρονιά που ιδρύθηκε η έκθεση, δρούσε ως ζωγράφος και καθηγητής πανεπιστημίου στο Kassel (Documenta Archive n.d.). Έκτοτε η πόλη διατηρεί στενή σχέση με τη διοργάνωση και τη διεξαγωγή της Documenta, καθώς η έκθεση αποτελεί μεγάλο μέρος του πολιτισμικού κεφαλαίου της πόλης και την καθιστά ελκυστικό προορισμό για τις εκατοντάδες χιλιάδες κόσμο που επισκέπτονται την έκθεση στις 100 μέρες της διεξαγωγής της (Πιμπλής 2018).

Η επιλογή της πόλης έγινε και με όρους «αστικής προόδου», σύμφωνα και με το παράδειγμα του Garden Show. Η διοργάνωση του Garden Show στο Ανόβερο το 1951 δημιούργησε θέσεις εργασίας, άνοδο των εσόδων από τον τουρισμό και μόνιμους χώρους. Στο ίδιο σχήμα, η πρώτη Documenta επιτάχυνε τις προσπάθειες για την μετατροπή του Kassel σε πολιτισμικό και τουριστικό προορισμό.

Καθώς το Kassel είναι πρώην πρωτεύουσα του πρώην πριγκιπάτου της Έσσης διαθέτει πολλά ανάκτορα, εκθεσιακούς χώρους και πάρκα. Η παρουσία της Documenta στην πόλη τα τελευταία 66 χρόνια είναι εμφανής, καθώς σε διάφορα σημεία της πόλης υπάρχουν εκθέματα από προηγούμενες εκθέσεις. Η πιο πρόσφατη Documenta, η documenta 14, διοργανώθηκε παράλληλα σε δύο πόλεις, στο Kassel και στην Αθήνα (Ελλάδα). Πρόκειται για τη μοναδική Documenta που διοργανώνεται σε παραπάνω από μία πόλη, αφού και η επερχόμενη Documenta που θα πραγματοποιηθεί το 2022, θα λάβει χώρα μόνο στο Kassel (Παράρτημα 1, πίνακας 1, σελ.α).

3.1.2. Όνομα, λογότυπο και γραφιστική «ταυτότητα»

Η λέξη documenta είναι η ονομαστική κλίση πληθυντικού της Λατινικής λέξης documentum (=μάθημα/παράδειγμα), στόχος της οποίας ήταν να καταδείξει τον αρχικό σκοπό κάθε έκθεσης – και κυρίως της πρώτης Documenta το 1955) – δηλαδή την καταγραφή/τεκμηρίωση (documentation) της σύγχρονης τέχνης, η οποία δεν ήταν διαθέσιμη στους ανθρώπους κατά

την περίοδο της Ναζιστικής Γερμανίας. Μία άλλη εκδοχή για τη σημασία της λέξης είναι πως ο Arnold Bode ήθελε ο τίτλος της έκθεσης να παραπέμπει στο διαχωρισμό της λέξης *documentum* σε *docere* και *mens* (=διδάσκω + νους), έτσι ώστε να αναδεικνύει τη διδακτική πλευρά και στοχοθεσία της έκθεσης. (Kimpel, 1997). Όπως είπε εξάλλου ο Ernst Schuh, βοηθός του Arnold Bode στην πρώτη *documenta*, ο βασικός στόχος αυτού του εγχειρήματος ήταν να εκπαιδεύσει τα μυαλά των ανθρώπων (*docere mentis*) (Yumru 2010).

Ιδιαίτερη σημασία φέρει και η οπτική αναπαράσταση της ταυτότητας της *Documenta*, που παίρνει διαφορετική μορφή σε κάθε έκθεση. Οι περισσότερες εικαστικές ταυτότητες των εκθέσεων προσαρμόστηκαν στον τυπογραφικό τύπο της αποκλειστικής χρήσης πεζών γραμμάτων που έχει τις ρίζες του στο Bauhaus, την Γερμανική καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική σχολή των αρχών του 20ου αιώνα (Rawsthorn 2012).

3.2. Η *documenta 14*

Μετά από 62 χρόνια διοργάνωσης της *Documenta* στο Kassel, το 2013 ξεκίνησε η διοργάνωση της έκθεσης παράλληλα στο Kassel και την Αθήνα. Το πρόγραμμα της έκθεσης περιλάμβανε στατικά έργα, αλλά και συναυλίες, προβολές, ομιλίες, ραδιοφωνικά προγράμματα κ.ά. Συνολικά, 1177 έργα από 163 καλλιτέχνες παρουσιάστηκαν σε Αθήνα και Kassel, ενώ οι επισκέπτες/τριες στους εκθεσιακούς χώρους της *documenta 14* στην Αθήνα ήταν σχεδόν 400.000. Στο Kassel, ο αριθμός των επισκεπτών/τριών ήταν υπερδιπλάσιος (*Documenta Archive n.d.*).

Οι χώροι και οι τοποθεσίες της *documenta 14* στην Αθήνα περιλάμβαναν μια σειρά από μουσεία, κινηματογράφους, θέατρα, βιβλιοθήκες, αρχεία, σχολεία, ραδιοτηλεόραση, πανεπιστημιακά αμφιθέατρα, δημόσιες πλατείες, δρόμους, κλαμπ, καταστήματα, πάρκα και μονοπάτια, καθώς και ιδιωτικές οικίες – όλα όσα συνθέτουν την πόλη, τον κύκλο ζωής της και των ανθρώπων της.

Οι χώροι αυτοί ήταν διασπαρμένοι σε όλη την πόλη, με κυρίαρχους τους εξής:

- Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (Α.Σ.Κ.Τ.) – Κτίριο οδού Πειραιώς, Εκθεσιακός χώρος «Νίκος Κεσσανλής»
- Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ)
- Μουσείο Μπενάκη
- Ωδείο Αθηνών

- Πάρκο Ελευθερίας (πρώην ΕΑΤ - ΕΣΑ²³)
- Κέντρο Τεχνών Δήμου Αθηναίων – Μουσείο Αντιδικτατορικής Δημοκρατικής Αντίστασης

(Documenta14 2017)

Δράσεις της documenta 14 έλαβαν χώρα και στη Θεσσαλονίκη, με την ηχητική εγκατάσταση και άλλες δράσεις των καλλιτεχνών O+A (Bruce Odland / Sam Auinger) στη Ροτόντα, στον αρχαιολογικό χώρο του Ανακτορικού Συγκροτήματος Γαλερίου και στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Μονή Λαζαριστών (Thessalonikiguide 2017).

3.2.1. Χρονικό της διοργάνωσης

Για τον διορισμό του/της καλλιτεχνικού διευθυντή της έκθεσης είχε συσταθεί από το 2013 οκταμελής διεθνής επιτροπή, αποτελούμενη κυρίως από διευθυντές μουσείων και κριτικούς τέχνης. Η πρόταση της επιτροπής για τον διορισμό του Adam Szymczyk ως καλλιτεχνικό διευθυντή της documenta 14 πάρθηκε στις 22/2/2013, με τη συμφωνία του εποπτικού συμβουλίου της Documenta και ανακοινώθηκε από το δήμαρχο του Kassel, Bertram Hilgen (Universes.art 2013).

Στην αρχή, η έκθεση προγραμματίστηκε να διαρκέσει από τις 10 Ιουνίου έως τις 17 Σεπτεμβρίου 2017 και να διεξαχθεί στο Kassel. Ωστόσο, στις 6 Οκτωβρίου 2014 φιλοξενήθηκε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών του Kassel της Γερμανίας η εκδήλωση με τίτλο “documenta 14: Learning from Athens”. Η παρουσίαση διοργανώθηκε από την ομάδα της documenta 14, με επικεφαλής τον καλλιτεχνικό της διευθυντή Adam Szymczyk, με σκοπό να συστήσει τους βασικούς συντελεστές της επόμενης διοργάνωσης, αλλά και να πυροδοτήσει τον διάλογο γύρω από τις ιδέες για τη βασική θεματολογία της έκθεσης (Elculture 2014).

Μετά από τόσα χρόνια διεξαγωγής της έκθεσης στο Kassel, η ομάδα της documenta 14 και ο Adam Szymczyk παρουσίασαν την ιδέα:

«να αμφισβητηθεί, έστω και προσωρινά, ο ρόλος του μόνιμου οικοδεσπότη, καθώς αυτός ο ρόλος –με όλα τα προνόμια που συνεπάγεται– μοιάζει να μην μπορεί να βρει έρεισμα στο σημερινό πολιτισμικό περιβάλλον, καθώς οι συγκεκριμένες

²³ Το ΕΑΤ-ΕΣΑ (Ειδικό Ανακριτικό Τμήμα της Ελληνικής Στρατιωτικής Αστυνομίας) ήταν το κύριο σώμα ασφαλείας κατά τη διάρκεια της δικτατορίας (1967-1974). Το σώμα αυτό είχε ιδρυθεί το 1951 και έφτασε να αριθμεί επί δικτατορίας περίπου 20.000 άνδρες. Φυλάκιζε, εξόριζε, βασάνισε, πλήθος δημοκρατικών πολιτών (Μπράτσος 2021).

κοινωνικοπολιτικές παράμετροι που γέννησαν την επιτακτική ανάγκη για την ίδρυση της Documenta δεν ισχύουν πλέον στη Γερμανία.» (Πιμπλής 2018)

Με αυτό το σκεπτικό, ο Szymczyk παρουσίασε τη διπλή δομή που αποφασίστηκε για την documenta 14, να διοργανωθεί δηλαδή η documenta 14 και σε δεύτερο σημείο – την Αθήνα – καθιστώντας το Kassel και την ελληνική πρωτεύουσα ισότιμους τόπους φιλοξενίας της έκθεσης. Σύμφωνα με τον Szymczyk με αυτόν τον τρόπο η Documenta θα άφηνε το ρόλο του οικοδεσπότη για να αποκτήσει ένα νέο ρόλο, αυτόν του φιλοξενούμενου, στην Αθήνα (Πουλοπούλου 2015).

Ο Szymczyk επισήμανε ότι η βασική συλλογιστική και οι λόγοι που κρύβονται πίσω από αυτή την κίνηση αφορούν την τρέχουσα κοινωνική και πολιτική κατάσταση, τόσο στην Ευρώπη όσο και σε ολόκληρο τον κόσμο, η οποία αποτελεί κίνητρο για πολιτιστική δραστηριοποίηση. Σύμφωνα με τους/ις διοργανωτές/τριες, κεντρικός στόχος της έκθεσης στην Αθήνα θα ήταν οι συμμετέχοντες/ουσες στην έκθεση να μάθουν από την Αθήνα και την Ελλάδα της κρίσης, από το κοινωνικό και καλλιτεχνικό της περιβάλλον και να προσεγγίσουν τα ζητήματα που αναδεικνύονται το τελευταίο χρονικό διάστημα: την προσφυγιά, την κρίση, την ιστορική μνήμη (Κακαβάνης 2017).

Επίσης, η διοργάνωση της έκθεσης επιδίωκε να αναδείξει την «ένταση» που επικρατούσε μεταξύ Βορρά και Νότου από οικονομική και πολιτιστική άποψη (Documenta14 2014):

«Η πρόκληση έγκειται στην αποφυγή των κινδύνων μιας διττής λογικής, και ταυτόχρονα στη ανάδειξη μιας διαρκώς εξελισσόμενης πραγματικότητας. Αντί να αποτελέσει ένα μονοδιάστατο θέαμα που θα παρουσιαστεί σε έναν ξεκάθαρα προκαθορισμένο τόπο και χρόνο, όπως συμβαίνει με τις σημαντικές διεθνείς εκθέσεις, η documenta 14 θα αποτελείται από δύο ισοδύναμα σκέλη που θα ισορροπούν δυναμικά στον χώρο και στον χρόνο.» (Documenta 2017)

Η συμφωνία για την κοινή διοργάνωση επισημοποιήθηκε σε συνάντηση μεταξύ του τότε δημάρχου Αθηναίων, Γιώργου Καμίνη, και του δημάρχου Kassel, Bertram Hilgen, τον Μάρτιο του 2015 στο Βερολίνο, ενώ ακολούθησαν συνεντεύξεις τύπου και στις δύο πόλεις. Τα τριήμερα εγκαίνια της documenta 14, που τιτλοφορούνταν «Μαθαίνοντας από την Αθήνα», πραγματοποιήθηκαν στις 6-8 Απριλίου, παρουσία πολιτειακών και πολιτικών παραγόντων καθώς και εκπροσώπων της Documenta και της Σύγχρονης Τέχνης (Κακαβάνης 2017).

3.2.2. Πριν τη documenta 14

Πριν την επίσημη έναρξη της documenta 14 (8/4/2017), προηγήθηκε μία σειρά δράσεων στην πόλη της Αθήνας, από τις 14 Σεπτεμβρίου 2016, δηλαδή ένα συνεχές πρόγραμμα, που ενέπλεκε τη δημόσια σφαίρα και με την τέχνη, αλλά και με θεματολογία κοινωνικού και πολιτιστικού περιεχομένου, σε συνεργασία π.χ. με την ΕΡΤ και με προβολές ντοκιμαντέρ στη μεταμεσονύχτια ζώνη (Goethe 2016). Οι δράσεις ήταν τόσες πολλές, που σχεδόν προεκτείνουν το διάστημα ύπαρξης της έκθεσης στην πόλη της Αθήνας στο διπλάσιο από την επίσημη διάρκεια της έκθεσης.

- Η Βουλή των Σωματών

Το άνοιγμα του πρώτου δημόσιου χώρου και του προγράμματος Δημόσιων Δράσεων της documenta 14 έγιναν στις 14 Σεπτεμβρίου 2016 στο Κέντρο Τεχνών του Δήμου Αθηναίων στο Πάρκο Ελευθερίας. Μαζί με τα εγκαίνια, δόθηκε και το εναρκτήριο λάκτισμα και για τις 34 Ασκήσεις Ελευθερίας, την πρώτη από τις Δημόσιες Δράσεις της έκθεσης στην Αθήνα στο πλαίσιο της δράσης Βουλή των Σωματών, 7 μήνες πριν την επίσημη έναρξη της έκθεσης.

Το αυτοπαρουσιαστικό κείμενο από τις «34 Ασκήσεις Ελευθερίας» αρχίζει ως εξής:

«Σας προσκαλούμε να συμμετάσχετε στη Βουλή των Σωματών, το πρόγραμμα Δημόσιων Δράσεων της documenta 14, το οποίο φιλοξενείται τον Σεπτέμβριο του 2016 στο Κέντρο Τεχνών του Δήμου Αθηναίων στο Πάρκο Ελευθερίας. Αυτό που θα συμβεί εδώ αυτό το δεκαήμερο δεν είναι ούτε συνέδριο ούτε έκθεση.» (Documenta14 2017)

Το Πρόγραμμα Δημόσιων Δράσεων της documenta 14, με τίτλο «Βουλή των Σωματών», επιδίωκε να λειτουργήσει «ως ένας χώρος πολιτισμικού ακτιβισμού». Από τον Οκτώβριο του 2016 μέχρι το άνοιγμα της έκθεσης, μέσα από τη σύσταση έξι «Ανοιχτών Κοινοτήτων» προσπάθησε να διερευνήσει πεδία, όπως η αντιαποικιοκρατία, η παγκόσμια μετανάστευση, οι queer και transfeminist κοινότητες, η εξωθεσμική τέχνη, η κυκλική οικονομία και η έννοια της “κοινότητας” (Documenta14 2017).

Με επιμελητή τον Paul Preciado και δομημένη πάνω στο μεταδομιστικό θεωρητικό του οπλοστάσιο, η Βουλή των Σωματών επιδίωκε να καταστεί μια πλατφόρμα όπου, θα δίνονταν η δυνατότητα σε ένα ετερόκλητο πλήθος υποκειμένων, αποτελούμενο από θεωρητικούς, διανοούμενους, ομοφυλόφιλους, τρανς, sex workers, περιθωριακούς, πρόσφυγες κ.α., να διαπραγματευτούν ζητήματα εξουσίας, καταπίεσης και κατασκευής κανονιστικών προτύπων (Τατά 2017).

- APROPOS Documenta

Στο πλαίσιο προετοιμασίας της πόλης για να υποδεχθεί τη documenta, πραγματοποιήθηκε και το project APROPOS Documenta από το Ίδρυμα Goethe, κεντρικό συνεργάτη της έκθεσης, από τον Οκτώβρη του 2016 μέχρι τον Μάρτη του 2017. Το APROPOS Documenta ήταν ένα project που απαρτίζονταν από προβολές ταινιών, ιστορικό υλικό, αναγνώσεις, συζητήσεις, συναυλίες κ.ά. Στόχευε στο να εξοικειώσει το κοινό με δράσεις και υλικό των προηγούμενων εκθέσεων της Documenta, αλλά και να φέρει τον κόσμο σε επαφή με φωνές της σύγχρονης καλλιτεχνικής σκηνής (Goethe 2017).

3.3. Μουσικές δράσεις της documenta 14

Η Documenta ως μια έκθεση με ιστορία δεκαετιών, επιδιώκει την αναβάθμιση της διεξαγωγής της σε κεντρικό συμβάν, τόσο για την τοποθεσία διεξαγωγής της, όσο και για την ατζέντα του περιβάλλοντος της σύγχρονης τέχνης, πριν και μετά την έκθεση. Η ανά πενταετία διεξαγωγή της έκθεσης, αναδεικνύει την έκθεση ως ένα σταθερό σημαίνον για το χώρο της σύγχρονης τέχνης, που επαναλαμβάνεται σταθερά σε βάθος χρόνου.

Το γεγονός αυτό επηρεάζει το περιεχόμενο της έκθεσης και τον τρόπο που δομείται το πρόγραμμά της. Οι εκθέσεις της Documenta, επιδιώκουν διαχρονικά να αποτελούν το απόσταγμα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των προηγούμενων ετών, και να συμβάλουν στην κατασκευή της ατζέντας για τα επόμενα.

Η documenta 14, συγκεκριμένα, μπορεί να ιδωθεί κριτικά από πολλές μεριές και με διαφορετικά ερευνητικά ερωτήματα, καθώς το πλήθος των δράσεων και εκθεμάτων αλλά και οι συνθήκες διεξαγωγής της έκθεσης σε Ελλάδα και Γερμανία, ανοίγουν δυνητικά ένα μεγάλο και πολύμορφο πεδίο συζήτησης και προβληματισμού. Σε αυτήν την ενότητα παρουσιάζεται μια πρώτη ανάγνωση των δεδομένων της καταγραφής και κατηγοριοποίησης των μουσικών δράσεων της έκθεσης, έτσι ώστε να μπορέσουν να εξαχθούν κριτικά συμπεράσματα στα αντίστοιχα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας έρευνας.

3.3.1. Οι μουσικές δράσεις

Στη διαδικασία της πρωτογενούς συγκέντρωσης υλικού για την καταγραφή και κατηγοριοποίηση των μουσικών δράσεων της documenta 14, ένα κεντρικό ζήτημα που προέκυψε ήταν η δυσκολία συγκέντρωσης του ίδιου του υλικού στο σύνολό του. Το γεγονός αυτό οφείλονταν εν μέρει στο γεγονός πως οι δράσεις ήταν διάσπαρτες στο χώρο και το

χρόνο και, όπως παρουσιάζεται αναλυτικότερα παρακάτω, δεν είχαν μια σαφή σύνδεση ή συνέχεια μεταξύ τους. Το άλλο ζήτημα που εντοπίστηκε ήταν πως, ενώ οι μουσικές δράσεις είχαν αποτυπωθεί και είχαν δημοσιευτεί, δεν αποτελούσαν ξεχωριστή κατηγορία στην επίσημη ιστοσελίδα της έκθεσης και δεν υπήρχαν πουθενά συγκεντρωμένες, καθώς το ημερολογιακό πρόγραμμα που υπήρχε αναρτημένο κατά τη διάρκεια της έκθεσης είχε διαγραφεί.²⁴

Στα πλαίσια της documenta 14 διοργανώθηκαν πολλές διαφορετικές δράσεις με μουσικό περιεχόμενο σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη.²⁵ Οι δράσεις αυτές μπορούν να κατηγοριοποιηθούν με πολλούς τρόπους, ωστόσο για λόγους ανάλυσης του μουσικού παράγοντα σε καθεμιά από αυτές, κατηγοριοποιούνται με άξονα τη μορφή τους στις εξής δέκα κατηγορίες: Συναυλία/Performance, DJ set, Μουσική για φιλμ, Ραδιόφωνο, Ακρόαση, Εγκατάσταση (Installation), Εκπαιδευτικό πρόγραμμα, Ντοκιμαντέρ, Ομιλία, Παρτιτούρα ως οπτικό υλικό.

Οι συναυλίες/performances ήταν κυρίως ζωντανές δράσεις, είτε solo είτε από κάποια ολιγομελή ensemble. Έδρα των δράσεων αποτέλεσαν κυρίως το Ρομάντσο, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, το Ωδείο Αθηνών, το Ινστιτούτο Goethe, μερικοί δημόσιοι και δημοτικοί χώροι, καθώς και ένας χριστιανικός ναός (Παράρτημα 1, πίνακας 7, σελ. e).

Τα DJ set που συνέβησαν κατά τη διάρκεια της documenta 14 ήταν τρία, τοποθετημένα ατάκτως, τις βραδινές ώρες και συνήθως μετά από κάποια άλλη δράση, ως στοιχείο ψυχαγωγίας σε διάσπαρτες στιγμές της έκθεσης (Παράρτημα 1, πίνακας 3, σελ. b).

Η Μουσική για φιλμ αποτέλεσε πλούσια κατηγορία μουσικών δράσεων της documenta 14, κυρίως κατά τη διάρκεια του προγράμματος APROPOS Documenta, πριν την έναρξη της έκθεσης. Οι δράσεις εκτυλίχθηκαν στο χώρο του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών, κυρίως από μουσικούς και μουσικά σχήματα της πόλης (Παράρτημα 1, πίνακας 6, σελ. e).

Το ραδιοφωνικό project της documenta 14 «Every Time A Ear Di Soun» εκπέμπονταν ηλεκτρονικά και στα βραχεία καθ' όλη τη διάρκεια του προγράμματος. Οκτώ ραδιοφωνικοί σταθμοί στην Ελλάδα, τη Νότια Αφρική, την Κολομβία, τον Λίβανο, τη Βραζιλία, την Ινδονησία, τις ΗΠΑ και τη Γερμανία μετέδιδαν ηχητικά έργα τέχνης για το ραδιοφωνικό πρόγραμμα documenta 14 για τρεις εβδομάδες το καθένα καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης.

²⁴ Έτσι, θα πρέπει να σημειωθεί πως οι παρακάτω δράσεις δεν είναι οι μόνες μουσικές δράσεις που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της documenta 14, αλλά η πλειοψηφία τους.

²⁵ Εδώ το ραδιοφωνικό πρόγραμμα της documenta 14 για λόγους καλύτερης σύγκρισης και ανάλυσης των δράσεων μετράται ως όλον, παρότι αποτελούνταν από διάσπαρτες ραδιοφωνικές εκπομπές που αποτελούσαν το ραδιοφωνικό πρόγραμμα της documenta 14 “Every Time A Ear Di Soun” και εκπέμπονταν καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης.

Εκτός από τα κανονικά τους προγράμματα, οι ραδιοφωνικοί σταθμοί μετέδωσαν αρκετές ώρες έργων που παρήχθησαν ειδικά για τη documenta 14, επεξεργασμένο αρχειακό υλικό και ηχογραφήσεις των δημόσιων προγραμμάτων της έκθεσης. Δύο ραδιοφωνικά προγράμματα παρουσιάστηκαν και στο APROPOS Documenta, πριν την έναρξη της έκθεσης (Documenta14 2016) (Παράρτημα 1, πίνακας 8, σελ. i).

Οι ηχητικές δράσεις με επίκεντρο την ακρόαση ήταν λιγοστές και στόχευαν στην ακουστική εξερεύνηση ενός ηχοτοπίου (Παράρτημα 1, πίνακας 2, σελ. b). Χρησιμοποιήθηκαν μέθοδοι όπως ο ηχητικός περίπατος, η ηχητική έκθεση και η παρουσίαση αρχείων και η ενσωμάτωσή τους στην ηχητική δράση. Όλες οι δράσεις πραγματοποιήθηκαν από αναγνωρισμένους/ες μουσικούς χωρών του εξωτερικού.

Οι εγκαταστάσεις στη documenta 14, όλες πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, έλαβαν χώρα κυρίως σε δημόσιους ή αρχαιολογικούς χώρους (Παράρτημα 1, πίνακας 4, σελ. c).

Τα ντοκιμαντέρ και οι ομιλίες που είχαν μουσικό περιεχόμενο ή περιλάμβαναν κάποια μουσική δράση ήταν λιγοστά, αξίζει ωστόσο να συμπεριληφθούν στις μουσικές δράσεις λόγω του περιεχομένου τους και της συμβολής τους στο μουσικό παζλ της έκθεσης (Παράρτημα 1, πίνακας 9,10 σελ. j).

Τα εκπαιδευτικά προγράμματα του «Μαθαίνοντας από την Αθήνα» ήταν τα εργαστήρια που διεξήχθησαν στο Ωδείο Αθηνών στα πλαίσια του προγράμματος Visual Sounds (Οπτικοί ήχοι) και ένα «Χειμερινό Εντατικό Τμήμα» που διεξήχθη στο Ναό της Αθηνάς Προναίας στα πλαίσια των προγραμμάτων «Δημόσιας Εκπαίδευσης» (Παράρτημα 1, πίνακας 5, σελ. d).

Η μουσική ως οπτικό υλικό στη documenta 14 συμπεριλαμβάνει μια σειρά εκθέσεων παρτιτούρας σε Αθήνα και Kassel στα πλαίσια του προγράμματος «Visual Sounds». Το πρόγραμμα «Visual Sounds» ήταν μια «ζωντανή αναπαράσταση» από παρτιτούρες, μουσική, ήχους και κείμενα κατά τη διάρκεια τριών ημερών στο Ωδείο Αθηνών (Παράρτημα 1, πίνακας 5, σελ. d).

3.3.2. Ο ρόλος της μουσικής στη documenta 14

Το κύριο μέρος των μουσικών δράσεων της documenta 14 συμπεριλαμβάνονταν στο πρόγραμμα Listening Space (Χώρος Ακρόασης). Υπεύθυνος του προγράμματος αυτού ήταν ο γερmano-αμερικανός Paolo Thorsen-Nagel (Documenta14 2016).

Παρά την ασάφεια εκ μέρους της διοργάνωσης σχετικά με την ισορροπία των μορφών σύγχρονης τέχνης που θα παρουσιάζονταν στη documenta 14, είναι εμφανές πως το κέντρο βάρους της έκθεσης έπεσε κατά κύριο λόγο στις εικαστικές/παραστατικές τέχνες. Χαρακτηριστικά, παρόλο που στο αρχείο της Documenta αναγράφεται πως στη documenta 14 συμμετείχαν 163 καλλιτέχνες, στον αριθμό αυτό δεν συμπεριλαμβάνονται οι μουσικοί που συμμετείχαν στις δράσεις της έκθεσης. Από τη σημείωση αυτή προκύπτει το ερώτημα: ποιος ήταν ο ρόλος της μουσικής και των μουσικών στη documenta 14;

Οι μουσικές δράσεις της documenta 14 επιδιώκουν, σύμφωνα με το συνοδευτικό κείμενο του "Listening Space", «να εξερευνηθεί και να κατανοηθεί ο ήχος έξω από τις συμβατικές προτεραιότητες της μουσικής παραγωγής και εκτέλεσης» (Documenta14 2016). Λαμβάνοντας ως τόπο υπόψη πως η πλειοψηφία των μουσικών δράσεων της έκθεσης ήταν συναυλίες σε συμβατικούς χώρους μουσικών εκδηλώσεων και σε χώρους με ισχυρό συμβολισμό της ιεραρχίας της δυτικής μουσικής (Ωδείο Αθηνών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Ινστιτούτο Goethe Αθηνών κ.ά.), γίνεται ακόμα πιο δυσνόητη η έννοια των «συμβατικών προτεραιοτήτων» από τις οποίες η documenta 14 προσπάθησε να απομακρύνει τη μουσική παραγωγή και εκτέλεση, αλλά κυρίως, ποιες είναι οι νέες συνθήκες στις οποίες επιδίωκε να την τοποθετήσει (Παράρτημα 1, πίνακας 11, σελ. j).

3.3.3. Εκπροσώπηση

Η διεξαγωγή της documenta 14 στην Αθήνα συνοδεύτηκε από έντονη κριτική γύρω από τη σκοπιμότητα της κίνησης μεταφοράς της έκθεσης σε μια άλλη χώρα και συγκεκριμένα στην Ελλάδα. Το πρόγραμμα «Μαθαίνοντας από την Αθήνα» επιδίωκε διακηρυκτικά να βάλει το θεσμό στη θέση του «φιλοξενούμενου», να έρθει σε επαφή με την ελληνική κοινωνική πραγματικότητα και να αναμετρηθεί με τις αντιφάσεις της (Πουλοπούλου 2015).

Το μουσικό πρόγραμμα, εκπροσωπώντας κατά κύριο λόγο τις αισθητικές τάσεις της πειραματικής, αυτοσχεδιαζόμενης και ηλεκτρονικής μουσικής του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα, κινείται στα νερά μιας μουσικής ατζέντας που δεν ξεφεύγει πολύ από τα προγράμματα της πλειοψηφίας των συναυλιών σύγχρονης μουσικής των τελευταίων δεκαετιών. Με σαφείς και εκτενείς αναφορές στην ελληνική μουσική πρωτοπορία, έντεχνη μουσική και τις κεντρικές μορφές της (π.χ. αφιέρωμα στο Γιάννη Χρήστου), η documenta 14 φαίνεται να ανταποκρίνεται στην κυρίαρχη αφήγηση της εθνικής μουσικής ταυτότητας στο κομμάτι της μουσικής πρωτοπορίας στη μεταπολεμική Ελλάδα.

Παρόλα αυτά, το κομμάτι του μουσικού προγράμματος της documenta 14 στο οποίο συμμετείχαν καλλιτέχνες από την Ελλάδα αποτελούσε κάτι λιγότερο από το 1/3 του συνόλου των μουσικών δράσεων. Επόμενοι/ες στην εκπροσώπηση βρίσκονται οι μουσικοί αμερικανικής καταγωγής, γερμανικής και άλλων ευρωπαϊκών εθνικοτήτων εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων (Παράρτημα 1, πίνακας 12, σελ.κ). Παράλληλα, οι μουσικές και καλλιτεχνικές σχολές που εκπροσωπούσαν σε κάθε μουσική δράση είχαν σε μεγάλο βαθμό άμεση σχέση με τη χώρα καταγωγής των μουσικών και τις εκάστοτε αισθητικές καταβολές.

3.4. “Οπτικοί ήχοι” στη documenta 14

Κατά τη διάρκεια της έκθεσης, τόσο στα πλαίσια του προγράμματος Visual Sounds όσο και καθ’ όλη τη διάρκεια της έκθεσης στην Αθήνα και το Kassel, εκτέθηκε μεγάλος αριθμός μουσικών παρτιτούρων που οι επισκέπτες/τριες μπορούσαν να περιεργαστούν. Στο χώρο της έκθεσης οι επισκέπτριες μπορούσαν να βρουν παρτιτούρες, ιδιότυπα μουσικά θέματα και σκορ που στέκονταν αυθύπαρκτα. Το πρόγραμμα αυτό επιδίωκε οι παρτιτούρες, εκτός από την καθιερωμένη σύνδεση τους με τη μουσική, να ενεργοποιήσουν κι άλλες λειτουργίες πέραν του ήχου, όπως την κίνηση του σώματος, την αλληλεπίδραση και επικοινωνία μεταξύ των ατόμων μιας ομάδας.

Στην Αθήνα η έκθεση ήταν τοποθετημένη στο Ωδείο Αθηνών, ένα χώρο με ιδιαίτερη σχέση με τη documenta 14, αφού υπήρξε ένας από τους τέσσερις κεντρικούς συνεργαζόμενους συνεργαζόμενους χώρους της έκθεσης (Παράρτημα 1, πίνακας 5, σελ.δ). Επίσης, ένα από τα έργα που φιλοξενήθηκαν στο συγκεκριμένο project ήταν η μακέτα του Ιωάννη Δεσποτόπουλου, αρχιτέκτονα του Ωδείου Αθηνών, σε στυλ Bauhaus, για το Πνευματικό Κέντρο Αθηνών.

Στον ένα χώρο του Ωδείου βρίσκονταν τοποθετημένες παρτιτούρες του Γιάννη Χρήστου (1926-1970), κεντρική μορφή της μουσικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα. Με το έργο του εισήγαγε πρωτοποριακές τομές στον κόσμο των ήχων και εξερεύνησε με συνέπεια έννοιες που συστήνουν το φιλοσοφικό του σύμπαν, όπως ο μύθος, το υπερβατικό, ο μυστικισμός, το αρχέγονο, η τελετουργία, το απρόσιτο, ο πανικός, η υστερία (Anaparastasis n.d.). Παράλληλα με την έκθεση των παρτιτούρων μπορούσε κανείς/μία να ακούσει ηχητικά αποσπάσματα από το έργο «Επίκυκλος» (1968) (Documenta14 2016).

Σε άλλους χώρους του Ωδείου βρίσκονταν παρτιτούρες άλλων πρωτοπόρων συνθετριών όπως της Pauline Oliveros (1932-2016), γνωστή για τους ριζοσπαστικούς της

αυτοσχεδιασμούς και τη διεύρυνση της αντίληψης του ήχου μέσα από απλές βασικές οδηγίες που αναφέρονται στο διαλογισμό. Σε άλλο σημείο της έκθεσης ήταν τοποθετημένα ντοκουμέντα από τη ζωή και τη δράση της Scratch Orchestra, το πειραματικό μουσικό σύνολο που ίδρυσαν οι Cornelius Cardew, Michael Parsons και Howard Skempton το 1969 στο Λονδίνο. Η Scratch Orchestra επιχείρησε να δημιουργήσει μια μορφή συλλογικότητας και συμβίωσης μέσα σε μια ελεύθερη, δημοκρατική οντότητα, αμφισβητώντας τις ιεραρχίες και τους ρόλους μεταξύ θεατών και μουσικών (Court 2015).

Στον υπόλοιπο χώρο βρίσκονταν παρτιτούρες, ντοκουμέντα και σχέδια διαφόρων καλλιτεχνών, συχνά εξερευνώντας παραπάνω από ένα μέσο ή μια μορφή τέχνης. Το ερώτημα που γεννιέται μέσα από τη διερεύνηση των σκοπών και της λειτουργικότητας μιας τέτοιας έκθεσης είναι το εξής: ποιος ο ρόλος της απόσπασης μιας παρτιτούρας από το μουσικό της συγκείμενο και ποιοι οι λόγοι αντιμετώπισής της ως οπτικό αντικείμενο; Εκκινώντας από την παραδοχή πως τα παραπάνω παραδείγματα μουσικής γραφής φέρουν ισχυρό εικαστικό ενδιαφέρον, θα πρέπει η παρεμβατική αυτή κίνηση που μετακινεί τα έργα μέσα στο φάσμα των τεχνών και τα επανασηματοδοτεί ως κάτι νέο, να εξεταστεί από παραπάνω από μία οπτική γωνία.

3.4.1. Η παρτιτούρα ως οπτικό υλικό

Για να απαντηθεί το παραπάνω ερώτημα θα πρέπει πρώτα οι παρτιτούρες που εκτέθηκαν στην Αθήνα και στο Kassel σε διαφορετικές στιγμές της έκθεσης, να τοποθετηθούν στα συμφραζόμενα που κατείχαν στο έργο του/της συνθέτη/τριας.

Οι παρτιτούρες του Γιάννη Χρήστου, γραμμένες με μεγάλη ακρίβεια και απαιτητικότητα, μαζί με τα εισαγωγικά του κείμενα, επιχειρούν να μεταδώσουν στην/ον ερμηνεύτρια/ή το πνεύμα μέσα στο οποίο συνελήφθη το έργο. Κυρίως όμως αποσκοπούν στο να μυήσουν τους/τις μουσικούς στο μεταφυσικό κόσμο του συνθέτη, προϋπόθεση απαραίτητη για τη σωστή προσέγγιση στο έργο. Οι παρτιτούρες δηλαδή είναι άμεσα συνδεδεμένες με το μουσικό έργο και πλασμένες για να αντικατοπτρίζουν στο χαρτί την προϋπάρχουσα ηχητική φαντασίωση του συνθέτη (Παπαϊωάννου 1970).

Από άλλες αφετηρίες και με διαφορετικές απολήξεις, το έργο της συνθέτριας και πειραματικής μουσικού Pauline Oliveros φέρει μια ιδιαίτερη σχέση και σύνδεση με τις γραπτές αναπαραστάσεις του. Σύμφωνα με την Oliveros, η χρήση του κειμένου είναι ένα μέσο που επιτρέπει στη συνθέτρια να μετακινηθεί από την παραδοσιακή σύνθεση με νότες,

σε έναν πιο ελεύθερο χώρο της μουσικής που βασίζεται στους τρόπους ακρόασης και απόκρισης (Oliveros 2013).

Στην περίπτωση της Scratch Orchestra, η ορχήστρα χρησιμοποιούσε γραφικές παρτιτούρες, σε αντίθεση με την παραδοσιακή δυτική μουσική γραφή και δίνονταν ιδιαίτερη έμφαση στον αυτοσχεδιασμό. Στο πρόγραμμα «Οπτικοί Ήχοι» οι γραφικές παρτιτούρες ή οι γραπτές οδηγίες για την εκτέλεση ενός έργου, εκτίθονταν ακανόνιστα μεταξύ άλλου αρχαιικού υλικού, όπως φωτογραφίες από το πειραματικό εργαστήριο Scratch Cottage, αφίσες και προγράμματα δράσεων του συνόλου.

Οι παρτιτούρες που εκτέθηκαν στα πλαίσια της documenta 14 ήταν κυρίως έργα που αντανakλούσαν όψεις του μοντερνισμού, της πειραματικής μουσικής και διευρυμένων τεχνικών. Πρόκειται για έργα και ρεύματα των οποίων η κατανόηση προϋπέθετε μια συνολική θεωρητική πλαισίωση, λόγω των πρωτότυπων και πολλές φορές περίπλοκων χαρακτηριστικών τους. Η ακροάτρια και ο ακροατής που έρχεται σε επαφή, για παράδειγμα, με τη σειραϊκή μουσική και επιχειρεί να την κατανοήσει και να την εντάξει σε ένα μουσικό χάρτη του 20^{ου} αιώνα, χρειάζεται αφενός τη θεωρητική προετοιμασία για να το κάνει και ως εκ τούτου, την ευκαιρία στην εκπαίδευση, σε συνδυασμό με τον απαραίτητο ελεύθερο χρόνο. Και αυτό θα συμβεί μόνο εάν ο/η ακροατής/τρια έχει τις πολιτισμικές καταβολές και το πολιτισμικό κεφάλαιο για να έρθει σε επαφή με ρεύματα του μοντερνισμού και να θελήσει να εμβαθύνει σε αυτά.

Σύμφωνα με τον Downie, τα περισσότερα υποκείμενα, με αστική ή προλεταριακή κοινωνική θέση και καταγωγή, απορρίπτουν την πολύπλοκη τέχνη (complex art). Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ότι η πολιτιστική παραγωγή της σύγχρονης τέχνης, είναι κάτι για το οποίο απαιτείται προετοιμασία και εκπαίδευση. Σε μεγάλη μερίδα κόσμου επικρατεί η αντίληψη πως η επαφή με την τέχνη αποσκοπεί στο να εκπληρώσει συναισθηματικές προσδοκίες και όπου αυτό δεν επιτυγχάνεται, η τέχνη απορρίπτεται. Αυτή ήταν σε μεγάλο βαθμό και η τροχιά της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, αλλά και ένας από τους λόγους που δεν κατέκτησε μια ευρύτερη απήχηση (Downie 2004).

Στην περίπτωση του «Οπτικοί Ήχοι», η documenta 14 επέλεξε να εκθέσει παρτιτούρες από όψεις της μουσικής πρωτοπορίας που χρησιμοποίησαν ριζοσπαστικές ιδέες στην τεχνική και στη σύνθεση, δυσνόητες για τον περισσότερο κόσμο, νέες σκέψεις για τη μουσική γραφή και πολύπλοκες μορφές μουσικής σύνθεσης, με απαιτητικότητα στη σύνθεση, την ακρόαση και την εκτέλεση. Το υλικό αυτό, για να φτάσει στα μάτια των θεατών ως ένα σαφές, κατανοητό,

ενδιαφέρον και εύκολα αναπαράξιμο προϊόν, υπέστη πρώτα τη διαδικασία της πραγματοποίησης (reification).

Το θεμελιώδες μαρξικό φαινόμενο της πραγματοποίησης περιγράφεται ως εξής:

«Το μυστηριώδες της εμπορευματικής μορφής συνίσταται λοιπόν απλώς στο ότι αυτή αντικαθρεπτίζει στους ανθρώπους τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της εργασίας τους ως αντικειμενικά [gegenständliche] χαρακτηριστικά των ίδιων των προϊόντων της, ως κοινωνικές φυσικές ιδιότητες αυτών των πραγμάτων, και ως εκ τούτου και την κοινωνική σχέση των παραγωγών προς τη συνολική εργασία ως μια κοινωνική σχέση μεταξύ αντικειμένων που υπάρχει έξω απ' αυτούς. Μέσω αυτού του quid pro quo τα προϊόντα της εργασίας γίνονται εμπορεύματα, αισθητά υπεραισθητά ή κοινωνικά πράγματα. Δεν είναι παρά η καθορισμένη κοινωνική σχέση των ίδιων των ανθρώπων εκείνη που λαμβάνει εδώ γι' αυτούς τη φαντασμαγορική μορφή μιας σχέσης μεταξύ πραγμάτων.» (Lukács 2006)

Το απόσπασμα αυτό περιγράφει πως ο άνθρωπος έρχεται σε αντιπαράθεση με την ίδια του τη δραστηριότητα, την ίδια του την εργασία ως κάτι το αντικειμενικό, κάτι το ανεξάρτητο απ' αυτόν, κάτι που τον κυριαρχεί με βάση μια δική του, ξένη προς τον άνθρωπο νομοτέλεια, τόσο από αντικειμενική όσο και από υποκειμενική άποψη. Ως εκ τούτου καθολικότητα της εμπορευματικής μορφής καθορίζει λοιπόν, τόσο από υποκειμενική όσο και από αντικειμενική άποψη, μια αφαίρεση της ανθρώπινης εργασίας που αντικειμενοποιείται στα εμπορεύματα (Lukács 2006).

Ο Downie υποστηρίζει πως η πραγματοποίηση είναι μια μορφή απαγωγής. Για να πραγματοποιηθεί αυτή η διαδικασία, το αντικείμενο πρέπει να υποβληθεί σε διαδικασία αφομοίωσης και επαναδιοργάνωσης στο σώμα του κεφαλαίου. Επεξεργασμένο, το αντικείμενο επιστρέφεται και ανασυστάται σε μια μορφή που είναι απλή αναπαράσταση ή προσομοίωση του πρωτοτύπου. Σε μια μορφή που επιτρέπει στο αντικείμενο να ποσοτικοποιηθεί περισσότερο ή λιγότερο, σε μια μορφή που έχει αποστραγγίσει το αντικείμενο οποιουδήποτε διαλεκτικού, πολυσθενούς χαρακτήρα μπορεί να είχε. Η συμπεριφορά του αντικειμένου, ομαλοποιημένη πλέον, είναι επομένως ανοικτή σε ποσοτικοποίηση και διαδικασίες διαχείρισης και γραφειοκρατικοποίησης. Με το αρχικό υλικό να έχει αφαιρεθεί ή να έχει περιθωριοποιηθεί επιτυχώς, η νέα αναπαράσταση, ή το

αντίγραφο, «αποικίζει τον κοινωνικό χώρο και γίνεται το μοντέλο για την επόμενη αναπαραγωγή» (Downie 2004).

Σε αυτό το πλαίσιο, η απόσπαση της παρτιτούρας από το ηχητικό της συγκείμενο, τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες δημιουργήθηκε, τις πολιτισμικές της προεκτάσεις και η επανατοποθέτησή της σε έναν ιδιωτικό χώρο ως οριοθετημένο εικαστικό αντικείμενο με άμεσα νοήματα, εν προκειμένω ως ζωγραφιά, ως ποίημα, ως φωτογραφία, συντελούν σε μια εκτεταμένη διαδικασία πραγματοποίησης και προσπάθεια κεφαλαιοποίησης της μουσικής πρωτοπορίας.

Μια παρόμοια σκέψη εντοπίζεται και στο έργο του Ranciere με την έννοια της «συναίνεσης», όταν αναφέρεται στον ανεπαίσθητο τρόπο με τον οποίο οι καλλιτεχνικές συλλογές στρέφονται από τη «λογική της διχογνωμίας» στη «λογική του μυστηρίου». Παρακάτω εξηγεί:

«Η στροφή από τη διαλεκτική προς το συμβολισμό προφανώς συνδέεται με τη σύγχρονη στροφή σε εκείνο που αποκάλεσα “αισθητική της πολιτικής”, εννοώντας τον τρόπο με τον οποίο η πολιτική διαμορφώνει μία κοινή σκηνή. Αυτή η στροφή έχει ένα όνομα. Το όνομά της είναι ‘συναίνεση’. Η ‘συναίνεση’ δεν σημαίνει απλώς τη συμφωνία πολιτικών κομμάτων ή κοινωνικών εταίρων για κάποιο κοινό συμφέρον της κοινότητας, σημαίνει αναδιαμόρφωση της ορατότητας του κοινού. Σημαίνει ότι τα δεδομένα μιας συλλογικής κατάστασης αντικειμενοποιούνται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να μην επιδέχονται πλέον έριδα, να μην μπορούν να γίνουν αντικείμενο, μέσα στο δεδομένων κόσμο, μιας πολεμικής διαμόρφωσης ενός διαφιλονικούμενο κόσμου. Κατά αυτόν τον τρόπο η συναίνεση σημαίνει την απόρριψη της “αισθητικής της πολιτικής”». (Ranciere 2008)

Ο Ranciere υποστηρίζει πως η κίνηση αυτή έχει αντιφατικά αποτελέσματα: από τη μία δίνεται νέα ορατότητα σε πρακτικές τεχνών ως πολιτικές πρακτικές, αλλά από την άλλη δημιουργεί το πεδίο για μια εκκένωση του πολιτικού τόπου και τον υποκαθιστά με καλλιτεχνικές πρακτικές. Με τον τρόπο αυτό η καλλιτεχνική πρακτική υποτάσσεται σε μια αναπαράσταση πολιτικής σύγκρουσης, από την οποία όμως ελλείπει η συλλογική εμπειρία, η πολιτική εγγραφή και η επαφή με τον δεδομένο κόσμο (Ranciere 2008, 100).

3.4. Κριτικές αντιδράσεις στην documenta 14

Ήδη από τη διοργάνωση της πρώτης έκθεσης, η γερμανική αστική τάξη επένδυσε στην Documenta, επιδιώκοντας την ενσωμάτωση των όποιων πρωτοποριακών στοιχείων της και καθιερώνοντάς την σαν διεθνή θεσμό, που πραγματοποιείται κάθε πέντε χρόνια. Η Documenta από την αρχή της προβλήθηκε σαν μια μη εμπορική διοργάνωση, με καλλιτεχνικά πολιτισμικά, αλλά και πολιτικά κίνητρα, για να αποτελέσει αντίβαρο στο πολιτιστικό κενό των χρόνων του ναζισμού, να εγκολπώσει τις διάφορες πτυχές του μοντερνισμού του 20ου αιώνα και να σχολιάσει καίρια πολιτικά ζητήματα (Libreria Barricada 2017).

Ωστόσο, πρόκειται για μια έκθεση που από την πρώτη διοργάνωση της, είναι απόλυτα προσδεμένη στην αγορά της Τέχνης. Είναι χαρακτηριστική η δημιουργία του Οργανισμού – Εταιρίας Documenta, λίγα χρόνια αργότερα, ως προϋπόθεση για τη διεκδίκηση χρηματοδότησης από το κράτος με τη μορφή εταίρων, καθώς και διάφορους επιχειρηματικούς ομίλους, ενώ τα θεάματά της συνήθως είναι οικονομικά δυσπρόσιτα για το πλατύ κοινό (Αναγνώστου 2017). Στο πλαίσιο της Documenta, μάλιστα, έχει στηθεί μια ολόκληρη βιομηχανία «πολιτιστικού τουρισμού» που απαρτίζεται από αεροπορικές εταιρείες, ξενοδοχειακά συγκροτήματα και έχει σαν στόχο να προσελκύσει τουρίστες, καλλιτέχνες και κοινό στις πόλεις που πραγματοποιείται η Documenta (Αναγνώστου 2017).

Οι δύο μεριές της διοργάνωσης φαινόταν να αντιμετωπίζουν την έκθεση με μεγάλη θέρμη. Ο δήμαρχος Αθηναίων χαρακτήρισε τη διοργάνωση της documenta 14 πρόκληση αλλά και δώρο για την πόλη και άμεσα η Αθήνα αναδείχθηκε ως τουριστικός προορισμός για «πολιτιστικό τουρισμό» κατά τους μήνες της έκθεσης (Athens Voice 2016). Χαρακτηριστικά, η αεροπορική εταιρεία Aegean Airlines έχει λάβει την πρωτοβουλία από το τέλος Μαρτίου μέχρι το τέλος Ιουλίου του 2017 να πραγματοποιεί απευθείας πτήσεις από το Kassel στην Αθήνα, στις δύο πόλεις δηλαδή που εκτυλίσσονταν η documenta 14 (Aegeanair 2017).

Ωστόσο, παρά την εκτεταμένη διαφήμιση και προετοιμασία της έκθεσης στην Ελλάδα, οι πολιτικές κριτικές που δέχτηκε η documenta 14 από τα ελληνικά ΜΜΕ και επιμέρους πρόσωπα ήταν εξαιρετικά ισχυρή σε ένταση και πολύμορφη σε περιεχόμενο. Από την πρώτη κιόλας δημόσια ανακοίνωση της διεξαγωγής της documenta 14 στην Αθήνα της Ελλάδας των μνημονίων και της κοινωνικής καταστροφής και στο Kassel, μια πόλη της οικονομικά ισχυρότερης χώρας της Ευρωπαϊκής Ένωσης με καθοριστικό ρόλο και στην πρόσφατη ελληνική οικονομική κρίση, σηκώθηκε κύμα τοποθετήσεων, κριτικών, σχολίων και δημοσιευμάτων, τόσο σχετικά με την επιλογή της πόλης όσο και σε σχέση με τους όρους

διεξαγωγής της έκθεσης. Η συζήτηση αυτή στάθηκε κυρίως στους λόγους και το ιδεολογικό και πολιτικό μήνυμα αυτής της ιδιαίτερης ελληνο-γερμανικής συνεργασίας (Μιχαήλ 2017).

Η διοργάνωση της documenta 14 δέχθηκε κριτική από κάθε πολιτικό χώρο (αριστερά, δεξιά, ακροδεξιά κ.ά.) καθώς και από μεμονωμένα πρόσωπα, καλλιτέχνες, κριτικούς τέχνης, δημοσιογράφους και πολιτικούς. Ήταν άλλωστε και ένας από τους στόχους της διοργάνωσης, η αλληλεπίδραση με την ελληνική πραγματικότητα και το να καταστεί η Documenta κεντρικό σημείο συζήτησης και προβληματισμού για το διάστημα της διεξαγωγής της (Κακαβάνης 2017).

Η documenta 14 κατηγορήθηκε για πολλά ζητήματα, πολιτικές τοποθετήσεις και σκοπιμότητες. Πολλά από αυτά έρχονταν σε ευθεία αντιπαράθεση μεταξύ τους, νεοφιλελευθερισμός – «αριστερός λυρισμός», αντικαπιταλισμός – δυτικός πολιτισμικός ιμπεριαλισμός κ.ά. (Κακαβάνης 2017). Η πολλαπλότητα αυτή από μόνη της, ως προς τις χροιές των κριτικών που δέχτηκε, αποτελεί από μόνη της σημείο προβληματισμού, ως προς τη διαύγεια του μηνύματος που πέρασε η documenta 14, τη συνοχή των διακηρυκτικών της αρχών με την υλοποίηση της έκθεσης και τελικά το ρόλο που έπαιξε η διεξαγωγή της και τα ποσοστά επιτυχίας των στόχων της.

Οι αντιδράσεις ήταν κατά κύριο λόγο εστιασμένες στο πολιτικό και ιδεολογικό μήνυμα της διοργάνωσης και όχι τόσο στην κριτική στο καλλιτεχνικό περιεχόμενο της έκθεσης, σχολιάζοντας επιλεκτικά διάφορα έργα. Η κριτική στην χρηματοδότηση του εγχειρήματος της γερμανικής έκθεσης και στις απάνθρωπες εργασιακές συνθήκες, που καταγγέλλει η Πρωτοβουλία Εργαζομένων στην Documenta, ακολούθησαν της κεντρικοπολιτικής κριτικής στην έκθεση, αλλά προκάλεσαν τριγμούς στο ριζοσπαστικό προσωπείο της έκθεσης και κύμα συμπάρτασης στους/ις εργαζόμενους/ες (Pandiera 2017). Παρακάτω αναλύονται μερικές από τις σοβαρότερες κριτικές που εκφράστηκαν απέναντι στο εγχείρημα, με περισσότερες πληροφορίες για τους φορείς από τους οποίους προήλθαν οι κριτικές αυτές, και τα ζητήματα της διοργάνωσης στα οποία αφορούσαν.

3.4.1. «Learning from documenta» (2015-2017)

Το «Learning from documenta» (Μαθαίνοντας από την documenta) αποτέλεσε ανεξάρτητο διεθνές ερευνητικό πρόγραμμα που κινήθηκε ανάμεσα στην ανθρωπολογία και την τέχνη, συγκεντρώνοντας ερευνητές/τριες και από πολλά άλλα διαφορετικά πεδία ενδιαφέροντος. Το πρόγραμμα διήρκεσε δύο χρόνια, συγκεκριμένα τα δύο χρόνια πριν τη διεξαγωγή της

documenta 14 στην Αθήνα και το Kassel με τίτλο «Μαθαίνοντας από την Αθήνα». Αντικείμενο του προγράμματος είναι η μελέτη όψεων της παρουσίας, της επιρροής και των συνεπειών της διεθνούς έκθεσης σύγχρονης τέχνης documenta 14 (2017) στην Αθήνα με παράλληλες αναφορές σε άλλες καλλιτεχνικές, οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα και διεθνώς.

Ο πρώτος στόχος του προγράμματος ήταν η κριτική παρατήρηση, τεκμηρίωση και κατανόηση πτυχών της παρουσίας της documenta 14 στην Αθήνα, όπως επίσης και την προετοιμασία, την ολοκλήρωση και τα επακόλουθά της. Για να γίνει αυτό, λήφθηκαν υπόψιν κι άλλες καλλιτεχνικές, οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που αφορούσαν την Ελλάδα και τον κόσμο. Η ερευνητική ομάδα επιδίωξε να στηρίξει την έρευνά στο συγκεκριμένο πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο της Ελλάδας του 2017, που καθορίστηκε από μια σειρά παραγόντων. Οι παράγοντες αυτοί περιλάμβαναν την εμφάνιση μιας ακμάζουσας σύγχρονης τέχνης, καθώς και τις εξάρσεις που παράχθηκαν από την οικονομική κρίση στην Ελλάδα (η οποία αποτελεί μέρος μιας μεγαλύτερης «Ευρωπαϊκής Κρίσης»), στη βάση μιας ταχείας παγκόσμιας αλλαγής και αναταραχής.

Στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος Learning from documenta δημιουργήθηκε και το Athens Arts Observatory (Παρατηρητήριο Τεχνών της Αθήνας), ως τόπος δημόσιου διαλόγου πάνω σε επίκαιρα θέματα τέχνης, πολιτισμού και πολιτικής. Το παρατηρητήριο δημιουργήθηκε με αφορμή τη σημασία που απέδιδε στην «Αθήνα» η διεθνής έκθεση σύγχρονης τέχνης documenta 14 και τις διαφορετικές απαντήσεις της «Αθήνας» σε αυτή την πρωτοβουλία (Learningfromdocumenta 2015).

3.4.2. Δοκούμενα (Documena 2016)

Το «Δοκούμενα» αποτέλεσαν καλλιτεχνικό project στην Αθήνα φτιαγμένο από τους Φιλ Ιερόπουλο, Αθανάσιο Αναγνωστόπουλο και άλλους/ες καλλιτέχνες.²⁶ Το «Δοκούμενα» μαζί

²⁶ Στα συνεργαζόμενα καλλιτεχνικά πρόσωπα και σχήματα του Δοκούμενα βρισκόταν και το conceptual, audiotextual ντουέτο ΦΥΤΑ, που μαζί με τους/τις Ροκα-Υίο, Κωστή Σταφυλάκη, Νάγια Γιακουμάκη αποτέλεσαν την επιμελητική ομάδα της 6ης Biennale της Αθήνας, με το προσωνύμιο «Τάγμα της Καρδιάς και του Ξίφους». Η έκθεση, με τον τίτλο «Waiting for the Barbarians», επικεντρώθηκε σε διάφορα θέματα, μεταξύ των οποίων οι Άλλοι, οι εξωτισμοί, οι μετά-αποικιακές εννοιολογήσεις, καθώς και το alt-right, η άνοδος του φασισμού και η στρατηγική της υπερταύτισης στην πολιτική τέχνη (F-y-t-a n.d.), με ανοιχτή και δριμεία κριτική στη documenta 14. Το παράδειγμα αυτής της κριτικής αντίδρασης στη documenta 14 φέρει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς πρόκειται για μια κριτική που προέρχεται από έναν εθνικό θεσμό, που έχει δεχτεί και ο ίδιος αντίστοιχες κριτικές.

με το «ΔΟΚΟΥΜΕΝΑ TV-on-demand» ήταν ένα έργο που προσπάθησε να ανιχνεύσει πώς η σύγχρονη παραγωγή τέχνης εμπλέκεται με την έντονη ευρωπαϊκή κρίση, που συνέπιπτε χρονικά με τη documenta 14. Επιχείρησε, επίσης, να εξετάσει την απόφαση της documenta να μεταφερθεί εθελοντικά από το Kassel στην Αθήνα, όπως επίσης και τις ιδεολογικές υποθέσεις που φαίνεται να καθοδηγούν μια τέτοια επιλογή (Documena 2016).

Στο «ΔΟΚΟΥΜΕΝΑ TV-on-demand» οι δύο παρουσιαστές πραγματοποιούν συνειρμικές συζητήσεις γύρω από ζητήματα όπως η σύγχρονη κουλτούρα, η τέχνη και τα δημόσια θέματα, εστιάζοντας έντονα στα Ελληνικά δεδομένα.

Κάποιοι υποστηρίζουν ότι τα Δοκούμενα TV-on-demand "παρουσιάζουν ένα απόσταγμα της σιωπηρής, υπονοούμενης βίας και παράνοιας του συλλογικού λόγου και τις αρθρώνουν δημόσια." Τα επεισόδιά μας είναι έντονες ασκήσεις "ρητής συγκατάθεσης": κατάφαση, επανάληψη και επανεκτέλεση διαφόρων ιδεολογικών πρακτικών. Προσφέρουμε στο κοινό μας μια καθηλωτική εμπειρία απόλυτης εξάλειψης κάθε είδους εξωτερικής οπτικής στα πράγματα. Είμαστε ανατρεπτικά άγρυπνα πουλιά, πιλότοι-παπαγάλοι! (Documena 2016)

Μέσα από το site των Δοκούμενων, του ΔΟΚΟΥΜΕΝΑ TV-on-demand και τη σελίδα τους στο Facebook αποτέλεσαν μια συνεχή διαταραχή για την καθημερινή τοπική καλλιτεχνική σκηνή. Η κριτική τους απέναντι στη ρητορική και τις καλλιτεχνικές προσεγγίσεις της documenta 14 ήταν αιχμηρή και καταγγελτική, κυρίως πάνω σε ζητήματα με τα οποία καταπιάνεται η documenta στις τελευταίες εκθέσεις της, όπως την «εξερεύνηση» του Νότου, την αποικιοκρατία, την ευρωπαϊκή κρίση, την εθνική ταυτότητα.

Στα πλαίσια του Δοκούμενα πραγματοποιήθηκε και η παρέμβαση με τίτλο *Queer Indigenous Catwalk* τον Απρίλιο του 2017, στην τελετή έναρξης της documenta 14 δίπλα στο έργο "The Transit of Hermes" («Η Μετάβαση του Ερμή») του Ross Birell. Στο ίδιο καυστικό, χιουμοριστικό και καταγγελτικό στυλ όλου του project παρέμβαση αυτή στόχευε στο να αναδείξει ορισμένα στοιχεία σε σχέση με το συγκεκριμένο έργο, αλλά και με άλλες πτυχές της documenta 14 συνολικά. Το σημείο της κριτικής ήταν ο «φετιχισμός των ελληνικών και ευρωπαϊκών ιδανικών», όπως επίσης και η λανθασμένη χρήση εννοιών όπως το queer και οι αυτόχθονες, αλλά και η εργαλειοποίησή τους από προγράμματα της documenta.

Συγκεκριμένα στο συνοδευτικό κείμενο της δράσης ασκείται κριτική στα κείμενα του Paul P.Preciado (Filtig 2017).²⁷

3.4.3. Καταγγελία Πρωτοβουλίας εργαζομένων στη documenta 14 (20/4/17)

Η Πρωτοβουλία Εργαζομένων στην Documenta 14 δημιουργήθηκε τον Απρίλιο του 2017 με αφορμή μια ξαφνική αλλαγή στις εργασιακές συνθήκες των εργαζομένων εκ μέρους της διοργάνωσης, που οδήγησε τους/τις εργαζόμενους/ες στη σύσταση της πρωτοβουλίας για τη διεκδίκηση και τη δημοσίευση σχετικής καταγγελίας. Η καταγγελία αυτή είχε ως κρίσιμο επίδικο την ξαφνική μείωση του ωρομίσθιου των εργαζομένων από τα 9 ευρώ την ώρα που είχαν αρχικά συμφωνηθεί, στα 5,62ευρώ. Κάνει λόγο για απαράδεκτες συνθήκες εργασίας και αναπαραγωγή πρακτικών εκμετάλλευσης των εργαζομένων. Η σύμβαση που κλήθηκαν να υπογράψουν οι εργαζόμενοι είχε δηλωμένες λιγότερες μέρες και ώρες από αυτές που είχαν συμφωνήσει, ενώ οι συμβάσεις που είχαν συμφωνήσει καταρτίστηκαν – επίσης την τελευταία στιγμή, χωρίς τη συναίνεσή τους και απροειδοποίητα – με την εταιρεία Man Power ως μεσάζοντα και εργολάβο.

Έτσι, η διοργάνωση της Documenta αποποιήθηκε κάθε ευθύνης, αφού ως εργοδότης φέρεται ο εργολάβος, ενώ, όπως αναφέρεται και στην καταγγελία, οι μισθοί τους μειώθηκαν για να καλυφθεί το κόστος του μεσάζοντα. Από την καταγγελία αυτή προέκυψε για μεγάλη μερίδα κόσμου ένα αρχικό ερώτημα: πόσο δημοκρατική και εναλλακτική μπορεί να είναι μια έκθεση Σύγχρονης Τέχνης που εκμεταλλεύεται τους/ις εργαζόμενους/ες της; (Pandiera 2017).

Πρόκειται για την ίδια κριτική που αναδεικνύει στην ολότητα της τον εμπορευματικό χαρακτήρα της Documenta καθώς και την διάθεση αξιοποίησης της έκθεσης ως μια «πολιτιστική Ολυμπιάδα» που αποβλέπει στο κέρδος από το τουριστικό προϊόν, τοποθετώντας σε δεύτερη μοίρα την ίδια την καλλιτεχνική έκφραση, με την ανάδειξη της χώρας ως σύγχρονου πολιτισμικού κέντρου μέσα στην «δημοκρατική» και «ελεύθερη» Ευρωπαϊκή Ένωση (Pandiera 2017).

Οι σχέσεις εργασίας εντός της documenta 14, η επισφαλής εργασία, οι μορφές εργασίας, ήταν ζητήματα που συναντήθηκαν σε διάφορες πτυχές της έκθεσης, συμπεριλαμβανομένων, όπως θα αναλυθεί περισσότερο παρακάτω, και των σχέσεων εργασίας των μουσικών.

²⁷ Ο Paul P.Preciado, τρανς ακτιβιστής και συγγραφέας, με επιρροές στο έργο του από τα έργα των Judith Butler και Georgio Agamben, κατείχε κεντρικό ρόλο στη διοργάνωση της documenta 14 ως επιμελητής των δημόσιων δράσεων (Libreria Barricada 2017).

3.4.4. “We have stolen your stone and we will not give it back” (21/5/17)

Οι μορφές κριτικών αντιδράσεων που δέχτηκε η documenta 14 δεν έμειναν μόνο στα κείμενα, τα άρθρα και τις καταγγελίες. Κατά τη διάρκεια της έκθεσης πραγματοποιήθηκαν παρεμβάσεις, δράσεις διαμαρτυρίας και αντι-δράσεις. Μία από τις πιο χαρακτηριστικές παρεμβάσεις στη documenta 14 είναι αυτή της ομάδας για τα δικαιώματα των ΛΟΑΤΚΙΑ+ προσφύγων *Lgbtqia+ Refugees Welcome* στην Αθήνα που πραγματοποιήθηκε στις 21/5/17.

Η ομάδα σε ένδειξη διαμαρτυρίας για την εκμετάλλευση των προσφύγων που ζητούν άσυλο στην Ελλάδα, έκλεψε ένα έργο τέχνης από το Documenta 14. Το έργο ήταν το αντίγραφο ενός αρχαιοελληνικού μονόλιθου βάρους 50 κιλών, γνωστού και ως «όρκιος λίθος», μπροστά από τον οποίο διεξήχθη η δίκη του Σωκράτη το 399 π.Χ (Documenta14 n.d.).

Η κλοπή εκτελέστηκε κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής performance με περιφορά του λίθου στην Αθήνα, πριν από τη μεταφορά της στην άλλη πόλη φιλοξενίας της Documenta 14, το Kassel, με αεροπλάνο. Εκεί, ο Bernat σκόπευε να θάψει το λίθο στα πλαίσια του project «The Place of the Thing», τη συνεργασία του ίδιου με τον δραματουργό Roberto Frattini, στη Thingplatz του Kassel. Ο Ισπανός καλλιτέχνης είχε προσκαλέσει διάφορες συλλογές και ομάδες στην Αθήνα για να βοηθήσει στην περιήγηση στην πέτρα κατά τη διάρκεια μιας εβδομάδας σε τοποθεσίες όπως μουσεία, δημόσια σχολεία, πρεσβείες, σπίτια και μπαρ. Αλλά ο λίθος δεν έφτασε ποτέ στο Kassel, καθώς τα άτομα που είχε πληρώσει για να το μεταφέρουν εκείνη την Κυριακή αποδείχτηκαν διαδηλωτές. *Lgbtqia+* πρόσφυγες στην Ελλάδα, οι οποίοι δέχτηκαν από 500 € για να συμμετάσχουν στο έργο, κατάσχεσαν την πέτρα στη μέση μιας εκδήλωσης στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (Hyperallergic 2017).

Στη συνέχεια, η ομάδα δημοσίευσε ένα κείμενο, λέγοντας ότι καταδικάζει την «φετιχοποίηση» των προσφύγων και ασκώντας κριτική στα υπέρογκα ποσά που διαχειριζόταν η έκθεση, ενώ εκατοντάδες χιλιάδες πρόσφυγες και προσφύγισσες ζουν σε μια αορατότητα και σε συνθήκες φτώχειας, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη. Τα μέλη ονόμασαν την πολιτική τους διαμαρτυρία «Μεταξύ ενός βράχου και ενός σκληρού τόπου»²⁸, και το αντι-φεστιβάλ τους «Rockumenta», δηλώνοντας παράλληλα ότι δεν έχουν καμία πρόθεση να επιστρέψουν την πέτρα του Bernat (Hyperallergic 2017).

²⁸ Πρόκειται για ιδιωματική έκφραση στα αγγλικά, αντίστοιχη του «Μπρος γκρεμός και πίσω ρέμα», που μεταφράζεται ως εξής: το να είσαι σε μια πολύ δύσκολη κατάσταση και να πρέπει να πάρεις μια σκληρή απόφαση (Cambridge n.d.).



Habibati,

You have come looking for your stone, but your stone has been stolen.

Your project takes a replica of a big old stone from the Agora, and asks groups from Athens to interact with it. You have come to Greece to make art visible and graciously offered to purchase the participation of invisible exoticized others. We're flattered.

Your stone is supposed to give us a voice, to speak to our stories. But rocks can't talk! We can!

We have stolen your stone and we will not give it back.

Your stone may be languishing without papers in a prison on the island of Samos.

Your stone may have drowned and sunk to the bottom of the Mediterranean as EU coastguards twiddled their thumbs.

Your stone may have been deported to Turkey after appealing twice.

Your stone may be on a flight to Sweden with its new 2,000 euro fake passport.

Your stone may be driven to suicide in Moria detention center desperate for freedom.

Your stone may be waiting in line outside the offices of Katehaki, its asylum interview again postponed.

Your stone may be selling its body to strangers in Pedion Tou Areos.

Your stone may be legally recognized as a refugee but sleeping on the street.

You have asked us to perform a fake funeral for your stone. We've had more than our fair share of funerals. So we will use our energies otherwise, *Shukran*.

You tried to instrumentalize us with your grand donation of 500 euros. But you can't play an instrument with an empty gesture. We dance to our own music.

Governments and NGOs have been pulling our strings, making decisions for us for far too long. But we are cutting the strings, dancing on our own, speaking louder than any stone.

We wish you a happy Documenta 14. We will celebrate #Rockumenta.

Yours sincerely,

LGBTQI+ Refugees in Greece

Εικόνα 2 *Between a rock and a hard place* (2017), *Lgbtqi+ Refugees in Greece* (Hyperallergic 2017)

Την πολιτική αυτή πράξη ακολούθησε ένα κείμενο 13 αξόνων του Bernat, όπου δήλωσε πως γνώριζε εξ αρχής το ενδεχόμενο η πέτρα να κλαπεί, γι' αυτό και υπήρχαν παραπάνω από ένα αντίγραφα, ενώ αποκάλυψε την κατηγορία για φετιχοποίηση των προσφύγων από τη documenta 14 "ελαφρώς υστερική", κατηγορώντας τους/ις πρόσφυγες/ισσες για αυτοθυματοποίηση (Bernat 2017).

4. Συμπεράσματα και κριτικές προσεγγίσεις

Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο αυτής της έρευνας είναι μια κριτική θέαση όλων των δεδομένων που εκτέθηκαν στα παραπάνω κεφάλαια. Από τη δόμηση και την ιστορική συνέχεια των θεσμών των πολιτιστικών ιδρυμάτων και τις αθέατες στιγμές του τέλους του 20^{ου} αιώνα, δόθηκε η βάση πάνω στην οποία αναλύθηκε η εξεταζόμενη περίπτωση, η documenta 14. Από τις διαδρομές που ακολούθησε η documenta 14 σε μουσικό επίπεδο, αλλά και συνολικά, εξετάστηκαν πτυχές του θεσμού που διαμορφώνουν ένα πεδίο κριτικής εξέτασης και παρέμβασης. Ένα πεδίο που μπορεί και πρέπει να εξεταστεί με όρους Ηγεμονίας, στη βάση των καλλιτεχνικών στρατηγικών της documenta 14 και της πρότασης της για τη σύγχρονη τέχνη και την πολιτικοποίησή της.

Η θεσμική κριτική στον τομέα της τέχνης ήταν ένα απαραίτητο βήμα σε αυτή τη διαδικασία. Η τέχνη είναι εγγενώς εξοπλισμένη με τη δύναμη της κριτικής. Το γεγονός αυτό, υπερβαίνει την απλή κριτική της τέχνης και απαιτεί μια κριτική στον κόσμο και τη ζωή πέρα από τη δική της σφαίρα και με αυτόν τον τρόπο επιδιώκει να τα αλλάξει και τα δύο. Πρώτο βήμα σε αυτή τη διαδικασία και κεντρικός στόχος της παρούσας έρευνας, είναι εκτός από την κριτική στο καλλιτεχνικό προϊόν της μουσικής πρωτοπορίας, να ασκηθεί κριτική και στις πιθανότητες και τις συνθήκες παραγωγής του. Μια κριτική που εκκινεί από τα «υπόγεια» της κοινωνικής ζωής, στο πεδίο της υλικής παραγωγής και αναπαραγωγής, κάτι που απλουστευμένα μπορεί να κατανοηθεί και ως το πεδίο της οικονομίας (Raunig 2009).

- Ελληνική μουσική πρωτοπορία και Ηγεμονία

Η κριτική αυτή, εκτός από το να αναδειξεί ζητήματα που αφορούν τους θεσμούς και τα ιδρύματα στην ιστορικότητά τους, επιχείρησε να εντοπίσει με εξελικτική πορεία στην πολιτιστική πολιτική στην Ελλάδα και στιγμές που καθόρισαν την πορεία της σύγχρονης μουσικής. Από τη δραστηριότητα ξένων ιδρυμάτων στο ελληνικό πολιτιστικό πεδίο στη μεταπολεμική Ελλάδα, στη δημιουργία και το ρόλο των ελληνικών θεσμών και ιδρυμάτων και έπειτα μελετώντας μια περίπτωση δραστηριότητας ενός ξένου θεσμού στην Ελλάδα, επιχειρήθηκε η ανάδειξη των χαρακτηριστικών εκείνων που μπορούν να συμβάλλουν στη δημιουργία ενός πολιτιστικού χάρτη της Ελλάδας και της μουσικής δημιουργίας στο παρελθόν και το παρόν. Ένα πλέγμα πολιτιστικών δραστηριοτήτων που, σύμφωνα με τη σκέψη του Βαδίου, όχι μόνο δεν παρήγαγε αντι-Ηγεμονικούς δρόμους για τη σύγχρονη τέχνη,

αλλά έθεσε τους όρους υπό τους οποίους θα αναπαράγονταν η Ηγεμονία στο πεδίο της τέχνης.

Τα ιδρύματα πολιτισμού συνέβαλλαν καθοριστικά στην κατασκευή της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας. Από την επιλογή των συνθετών (και όχι των συνθετριών) και των αισθητικών τάσεων που θα αναδεικνύονταν, μέχρι τις μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν γι' αυτό το σκοπό, προκύπτει ο ισχυρισμός πως η εμπλοκή των ιδρυμάτων πολιτισμού στην κατασκευή της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας στόχευε στον προκαθορισμό, τον έλεγχο και την περιχαράκωσή της. Κι ενώ σήμερα το τοπίο έχει αλλάξει ριζικά, η καταστατική ομοιογένεια σχετικά με την αντίληψη και την αναπαραγωγή της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας έχει τις ρίζες της πολλά χρόνια πίσω.

Κοιτώντας το δεύτερο κεφάλαιο μέσα από το πρίσμα της Ηγεμονίας προκύπτουν διάφορα ερωτήματα που δε θα μπορούσαν να απαντηθούν σε αυτήν την εργασία, είναι όμως σημαντικά, ως μια επέκταση των αρχικών ερευνητικών ερωτημάτων. Κάποια από αυτά είναι: πως θα έμοιαζε η ελληνική μουσική πρωτοπορία χωρίς την εμπλοκή των ιδρυμάτων; Θα είχε δομηθεί; Πως θα είχε παραλλαχθεί μέσα στις επόμενες δεκαετίες; Και άλλα πιο υλικά ή πιο γενικά ερωτήματα, όπως: ποιες καλλιτεχνικές τάσεις και ρεύματα περιθωριοποιήθηκαν, λόγω της πόλωσης που δημιούργησε αυτή η διαδικασία; Ποια η σχέση της κατασκευής καλλιτεχνικών ρευμάτων με το πολιτικό γίνεσθαι; Μπορεί η σύγχρονη τέχνη σήμερα να εφεύρει τα πεδία για αντι-Ηγεμονική δραστηριότητα;

- Κριτικές αναγνώσεις στο μουσικό πρόγραμμα της documenta 14

Η documenta 14, επιλέχθηκε ως θέμα για τη μελέτη περίπτωσης καθώς συνδύαζε τη σύγχρονη μουσική, τη σύγχρονη τέχνη και τα ιδρύματα πολιτισμού. Από τα δεδομένα που συλλέχθηκαν και αναλύθηκαν στο 3^ο κεφάλαιο προέκυψαν ορισμένα συμπεράσματα, για τις αισθητικές τάσεις και τα μουσικά ρεύματα που ακολουθήθηκαν, την αντίληψη της διοργάνωσης για το μουσικό προϊόν και τη σύγχρονη μουσική στο σήμερα. Προέκυψαν επίσης ορισμένα ερωτήματα: ποια η θέση της μουσικής στη σύγχρονη τέχνη; Ποια η αντίληψη των μουσικών ως εργαζόμενων; Ποια κομμάτια της σύγχρονης ελληνικής μουσικής επιλέγονται για να αναδειχθούν σε θεσμικά πλαίσια και γιατί;

Με μια λεπτομερή ματιά στο μουσικό πρόγραμμα (Παράρτημα 1, πίνακες 2-10, σελ. b-j) βλέπουμε πως η οποιαδήποτε προσπάθεια ομαδοποίησης των δράσεων ως προς τις σχολές ή τα αισθητικά ρεύματα που ακολουθήθηκαν είναι δύσκολη. Το μουσικό πρόγραμμα

επιδέχεται μόνο μια κάπως γενική και ασαφή κατηγοριοποίηση πολλών έργων κάτω από την «ομπρέλα» της μουσικής πρωτοπορίας, ή την ακόμα πιο αχανή κατηγοριοποίηση σε σχέση με τη χρονολογία που συντέθηκαν τα έργα, ή σε σχέση με το ότι το πρόγραμμα αποτελούνταν όντως από «μουσικά έργα». Αν λοιπόν στην πραγματικότητα ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα ακανόνιστο σύνολο μουσικών δράσεων, πολύ διαφορετικών μεταξύ τους, τότε κατά πόσο μπορούμε να μιλήσουμε για μουσικό πρόγραμμα;

Η συνθήκη αυτή οδηγεί στη διερεύνηση άλλων τρόπων «αποκωδικοποίησης» του μουσικού προγράμματος της documenta 14. Αναφέρεται στο 2^ο κεφάλαιο η έννοια της πραγματοποίησης (Downie 2004) σε σχέση με τις μουσικές παρτιτούρες που εκτέθηκαν στα πλαίσια του προγράμματος «Οπτικοί Ήχοι». Πηγαίνοντας αυτή τη σκέψη ένα βήμα παραπέρα, έχει μια αξία να αναφερθεί πως οι μουσικές δράσεις της documenta 14 – εκτός από τις δράσεις μεγάλης κλίμακας, βλ. μουσικές δράσεις στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με καταξιωμένους/ες καλλιτέχνες – ήταν τοποθετημένες σε συνδυασμό με άλλες δράσεις, συχνά κατά τις βραδινές ώρες και πολλές από αυτές στόχευαν στο να πλασιώσουν ένα άλλο συμβάν, παρά να αναδειχθεί το μουσικό περιεχόμενο της δράσης.

Ωστόσο, σε επιμέρους δράσεις, υπήρξαν αντι-συμβατικές προσεγγίσεις της μουσικής παραγωγής και εκτέλεσης. Για παράδειγμα, υπήρξαν μουσικές δράσεις που θόλωσαν τα όρια μεταξύ συνθέτριας, εκτελέστριας και κοινού και άλλες δράσεις που προβλημάτισαν ζητήματα που αφορούν την ακρόαση.

Το πρόβλημα εδώ είναι ότι οι όποιες μουσικές δράσεις έφεραν αντι-ηγεμονικά στοιχεία ή έθεταν εξω-ηγεμονικές κατευθύνσεις, παράλληλα δρούσαν από μια θέση εντός ενός ηγεμονικού σχηματισμού. Το γεγονός αυτό, με τα λόγια της Goehr, «συχνά υπονομεύει την επαναστατική ορμή και τοποθετεί τους/ις επαναστάτες/τριες μάλλον στο εσωτερικό του status quo παρά σε διακριτή αντιπαράθεση με αυτό. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει ακόμη μία πτυχή του παράδοξου που εντοπίζεται στο κίνημα της πρωτοπορίας. Ενώ το κίνημα αμφισβητεί το status quo μέσω της παρουσίας του ως ανταγωνιστικής «μειονότητας» η «περιθωριακή» κουλτούρα ταυτόχρονα αποτελεί μέρος αυτό που συνολικά ορίζεται ως κουλτούρα. Για να μπορέσει να υπάρξει αλλαγή στο status quo πρέπει επομένως να υπάρξει αλλαγή όχι μόνο στο κυρίαρχο ρεύμα αλλά και στις περιθωριακές κουλτούρες.» (Goehr 2005, 483).

Πρόκειται για το παράδοξο που πολλοί συνθέτες αντιμετωπίζουν όταν προσπαθήσουν να παραγάγουν κάτι επαναστατικό όντας μέσα στους θεσμούς. Όπως σημειώνει η Goehr, «Πολύ συχνά, το κυρίαρχο ρεύμα θα ερμηνεύσει και στη συνέχεια θα αφομοιώσει τη μουσική προς

όφελος του. Ακόμη συχνότερα, θα υποκριθεί απλώς ότι αυτή η μουσική δεν υπάρχει.» (Goehr 2005, 475).

Το μουσικό πρόγραμμα, ωστόσο, θα πρέπει να μελετηθεί και σε σχέση με τις συνθήκες στις οποίες κατασκευάστηκε. Ίσως πριν δέκα ή είκοσι χρόνια, μια δράση ηλεκτρονικής ή αυτοσχεδιαστικής μουσικής να διεύρυνε τα όρια του αισθητικά αποδεκτού, να άνοιγε μια συζήτηση για την έννοια του μουσικού έργου, ή για την πειραματική μουσική στον 21^ο αιώνα. Όμως, σε μια συνθήκη παγίωσης των μουσικών προγραμμάτων που αφορούν την *avant-garde*, όπου τα τελευταία είκοσι και παραπάνω χρόνια έχουν δημιουργηθεί έργα και καλλιτέχνες που έχουν την ίδια θέση στα μουσικά προγράμματα που θα είχε το 1980 ένα έργο του Μπετόβεν σε μια συναυλία «κλασικής» μουσικής, η αναπαραγωγή των έργων αυτών αν μη τι άλλο συναινει και ενισχύει μια λογική καθίζησης και περιχαράκωσης της σύγχρονης μουσικής σε συγκεκριμένα αισθητικά πρότυπα. Στο σημείο αυτό διαφαίνεται και η σύνδεση της κατασκευής της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας μέσα από ένα ευρύ πλέγμα πολιτισμικής διπλωματίας, αισθητικού ιμπεριαλισμού, αποσιώπησης και ενίσχυσης και της συνέχειάς της στο σήμερα.

Εκτός από τα στοιχεία που αφορούσαν στενά το μουσικό πρόγραμμα, η μη συμπερίληψη των μουσικών στον αριθμό των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στην έκθεση εγείρει ερωτήματα σχετικά με το ρόλο των μουσικών και της μουσικής μέσα στην έκθεση. Διότι, αν οι μουσικοί δεν συμπεριλαμβάνονται στον αριθμό των καλλιτεχνών, τότε αυτομάτως συνυπολογίζονται στον αριθμό των ανθρώπων που εργάστηκαν στην κατασκευή, την οργάνωση και τη συντήρηση της έκθεσης. Μέσα από αυτήν την παρατήρηση φωτίζεται και μια άλλη πλευρά του μουσικού προγράμματος, αυτή μιας – ορισμένου χρόνου – σύμβασης παροχής υπηρεσίας.

Για παράδειγμα, στην ηχητική εγκατάσταση της Nevin Aladağ «Music Room», που παρουσιάστηκε στο Ωδείο Αθηνών και παρέμεινε εκεί για όλη τη διάρκεια της έκθεσης, τρεις μουσικοί αυτοσχεδίαζαν για μία ώρα κάθε μέρα, παίζοντας με είδη επίπλωσης και καθημερινά αντικείμενα (Documenta14 n.d.). Η δράση αυτή εγείρει μια σειρά από ερωτήματα με άμεση σχέση τόσο με τη μορφή, όσο και με το περιεχόμενό της. Ποιες μπορεί να είναι οι συνέπειες της ποσοτικοποίησης μια μουσικής δραστηριότητας όπως αυτής του αυτοσχεδιασμού; Και εάν το πρόβλημα των νέων μουσικών που ασχολούνται με τη σύγχρονη μουσική είναι η σχεδόν αδύνατη εύρεση εργασίας, λόγω της ρευστότητας του αντικειμένου και των σχέσεων εργασίας που τη συνοδεύουν, η απάντηση σε αυτό μπορεί να είναι η ποσοτικοποίηση της μουσικής πράξης και δημιουργίας;

Το ερώτημα αυτό αφορά και πολλές άλλες από τις μουσικές δράσεις, δημιουργώντας ένα μοτίβο όσον αφορά τις εργασιακές σχέσεις των εργαζομένων στη documenta 14. Η documenta 14 του προϋπολογισμού των δεκάδων εκατομμυρίων, που ήρθε στην Ελλάδα για να μάθει από τα βιώματα της κρίσης, της φτώχειας, της προσφυγιάς, ήταν επίσης η έκθεση που λιγότερο δύο μήνες από την έναρξή της δέχθηκε την πρώτη της καταγγελία για «απαράδεκτες εργασιακές συνθήκες» (Pandiera 2017). Στο σημείο αυτό διαφαίνεται το παράδοξο της documenta 14 σε σχέση με τον πολιτικό λόγο που παρήγαγε.

- Θεωρητικά μονοπάτια της documenta 14

Η βασική διαφορά της documenta 14 με άλλες ευρωπαϊκές mega-εκθέσεις ήταν πως διακηρυκτικά στόχευε στο να παραγάγει πολιτικό λόγο και να επηρεάσει πολιτικά. Πάνω σε αυτή τη λογική ήταν δομημένο ολόκληρο το πρόγραμμα της έκθεσης και των καλεσμένων. Δεν είναι τυχαίο πως η μία από τις κεντρικές δράσεις της έκθεσης, οι 34 Ασκήσεις Ελευθερίας, αποτελούσαν περισσότερο διαλέξεις ακαδημαϊκού τύπου, ή συνελεύσεις, με ασαφείς στόχους, όπως περιγράφονταν από τη διοργάνωση, με στόχο τη δημιουργία ενός πολιτικού-πολιτιστικού κινήματος. Ο Paul Preciado, επιμελητής της συγκεκριμένης δράσης, έδωσε τον παλμό με μια μανιφεστοειδή εισήγηση με την οποία επιχειρούσε μια οριενταλιστική ανάλυση στην κοινωνικοπολιτική κατάσταση του Ευρωπαϊκού Νότου, και καλούσε σε μία αντιμπεριαλιστική και αντικαπιταλιστική συμμαχία των χωρών του Νότου (Τατά 2017).

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αφιερωθούν λίγα λόγια για τη θέση της documenta 14 σε σχέση με το Νότο. Ήδη από τη 13^η Documenta παρουσιάζονται έργα στις εκθέσεις που αναπαριστούν δυστοπικές μητροπόλεις, φέρνοντάς τες σε αντιπαραβολή με αυτό που κατονομάζεται ως Νότος. Στο Νότο αυτό αναζητάται και επινοείται μια αυθεντικότητα που δεν μπορεί να βρεθεί στις σύγχρονες μητροπόλεις.

Το 2012 ένα ελληνικό περιοδικό αγοράζεται και μετονομάζεται σε “South as a state of mind”. Μέχρι τη documenta 14 το εξαμηνιαίο περιοδικό θα αποτελέσει αποθετήριο για την «επαναδιαπραγμάτευση της νότιας νοοτροπίας και την εφεύρεσή της στον κόσμο μετά την Κρίση». Η απόφαση του διευθυντή της documenta 14, Adam Szymczyk, να πραγματοποιηθεί το μεγαλύτερο μέρος της έκθεσης στην Αθήνα αλλά και ο τίτλος της έκθεσης «Μαθαίνοντας απ την Αθήνα» αποτελούν καθαυτά την πολιτική δήλωση της πραγμάτωσης αυτού του στόχου. Ο «Νότος» της Αθήνας και της Ελλάδας, στο επίκεντρο της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης εμφανίζει σε υπερθετικό βαθμό τα συμπτώματα όλων των δυτικών κοινωνιών:

φτώχεια, εξαθλίωση, αποσύνθεση κοινωνικού ιστού και εκφασισμό της κοινωνίας, όπως επίσης και το προσφυγικό-μεταναστευτικό ζήτημα (Τατά 2017).

Στην Αθήνα, η οποία βρίσκεται στο επίκεντρο της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, μπορεί να δει κανείς, σε υπερθετικό βαθμό, τα φαινόμενα εκείνα που εμφανίζουν όλο και πιο διεσταλμένα οι δυτικές κοινωνίες: φτώχεια, εξαθλίωση, αποσύνθεση κοινωνικού ιστού και εκφασισμό της κοινωνίας. Επίσης η πόλη εδώ και δύο χρόνια βιώνει έντονα και σε όλες του τις διαστάσεις το προσφυγικό-μεταναστευτικό ζήτημα. Σε συνέντευξή του ο Szymczyk χαρακτηριστικά αναφέρει :

«Νομίζω ότι πρόκειται για μια ολοκληρωμένη ανακάλυψη ενός τόπου όπου όλα είναι πολιτική, όπου μπορείς να συζητάς παθιασμένα πολιτικά και κοινωνικά θέματα με τις ώρες, όχι όμως με τον τρόπο του παραδοσιακού καφενείου όπου ξαναλέμε σήμερα αυτά που είπαμε εχθές.» (Szymczyk 2017 στο Τατά 2017)

Με τα λόγια της Ελπίδας Καραμπά, η έννοια της «τοπικότητας», μπορεί να εξωκείλει σε μια εθνικιστική, αυτονομιστική λογική παρουσιάζοντας μια συγκεκριμένη «τοπικότητα», για παράδειγμα το Νότο, ως αντιστεκόμενη στην παγκοσμιοποίηση ή ως «αντίσταση στο Βορρά» (Καραμπά 2016).

Ωστόσο, αυτό δεν είναι το μοναδικό παράδειγμα αντίφασης που εντοπίζεται στην έκθεση. Κεντρική αντίφαση αποτέλεσε η σύγκρουση του θεσμού της Documenta ως τέτοιου, σε σχέση με τη «ριζοσπαστική» ρητορική της. Για παράδειγμα, Paul B. O Preciado, διευθυντής του δημόσιου προγράμματος της documenta 14, επισήμανε το παράδοξο του να πρέπει να εργαστεί για την Documenta, την οποία χαρακτήρισε ως «νεοφιλελεύθερη πολιτιστική βιομηχανία», ενώ ταυτόχρονα αρνήθηκε να δει τον εαυτό του «ως διευθυντή πωλήσεων και ανάπτυξης». Παράλληλα, άλλοι επιμελητές και καλλιτέχνες προσπάθησαν να αποστασιοποιηθούν από το ίδρυμα για το οποίο εργάζονταν, ειδικά μετά την ανακοίνωση του ελλείμματος του προϋπολογισμού της documenta 14, δίνοντας προτεραιότητα στην «αξία του πολιτισμού» έναντι της «χρηματικής αξίας» (Γιαλούρη και Ρίκου 2017).

Καταληκτικά, ένα παράδειγμα μουσικού προγράμματος, όπως αυτό της documenta 14, προερχόμενο από έναν στιβαρό καλλιτεχνικό θεσμό με σαφή ρόλο στην κυκλοφορία του καλλιτεχνικού εμπορεύματος και πολιτική οικονομία των τεχνών, σαφώς αποτελεί μέρος της Ηγεμονίας ως προς τη μορφή του, όπως αυτή ορίζεται από τον Badiou.

Μια συνολική κριτική εξέταση ενός θεσμού σαν τη Documenta θα πρέπει να αναγνωρίσει το γεγονός πως, ακόμη και σε ένα στενά οριοθετημένο πλαίσιο όπως αυτό της σύγχρονης τέχνης

όπως αυτής παρουσιάζεται από τους θεσμούς, υπάρχει ένα περιθώριο καλλιτεχνικής ελευθερίας. Το γεγονός αυτό αφορά όλους τους θεσμούς και ιδρύματα και θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστεί μεμονωμένα σε κάποια άλλη εκτενέστερη μελέτη. Πρόκειται για ένα ζήτημα μια άλλης κοινωνικής ηγεμονίας, που στενεύει και διευρύνει τα όρια της συζήτησης μέσα σε ένα θεσμικό πλαίσιο. Η Documenta ως θεσμός με έντονη αλληλοτροφοδότηση με την επικαιρότητα θα μπορούσε να πάρει τόσες διαφορετικές μορφές, όσοι και τα πιθανά κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια μέσα στα οποία θα δομούνταν. Ίσως αυτός να είναι και ένας από τους λόγους που δέχτηκε τόσο πλούσια και πολύμορφη κριτική, αλλά και ένας από τους λόγους για τους οποίους αξίζει να εξετάζεται η συμβολή της ως θεσμού στη σύγχρονη τέχνη.

Τέλος, τα επιμέρους αντι-ηγεμονικά χαρακτηριστικά ορισμένων μουσικών – και όχι μόνο – δράσεων της documenta 14, θα πρέπει να αναδειχθούν ως τέτοια και να τοποθετηθούν ως μέρος της κριτικής στην έκθεση. Εάν δηλαδή, όπως λέει ο Badiou, το ζήτημα της καλλιτεχνικής συζήτησης στο σήμερα συνίσταται, όχι σε μια συζήτηση περί ελευθερίας ή καταπίεσης, αλλά σε μια συζήτηση μεταξύ πολλαπλών ορισμών της ίδιας της ελευθερίας (Badiou 2004), η documenta 14 αποτέλεσε ένα σημαντικό παράδειγμα αυτής της θεώρησης και άφησε σημαντική παρακαταθήκη για την καλλιτεχνική συζήτηση στην Ελλάδα.

Επίλογος

Στην παρούσα έρευνα επιχειρήθηκε μια ανάγνωση της πρόσφατης ιστορίας της σύγχρονης μουσικής, εστιάζοντας στη documenta 14 ως κεντρικό συμβάν – φορέα σύγχρονης τέχνης, όχι απλώς ως μια σειρά «επιτυχημένων» παραδειγμάτων τέχνης, ή από μια γραμμική και τελεολογική σκοπιά. Τα παραδείγματα που παρουσιάστηκαν συνηγορούν σε μια θέαση της τέχνης σε συνάρτηση με τις συνθήκες παραγωγής της και τις ενδοκαπιταλιστικές αντιθέσεις που τη σχηματίζουν. Όχι, δηλαδή, ως κενό δοχείο, ή «υψηλό αντικείμενο», αλλά ως φορέα ιδεολογίας και ηγεμονικών τάσεων.

Εκτός από τα ερευνητικά ερωτήματα με τα οποία αναμετρήθηκα στο πλαίσιο της έρευνας, προσπάθησα να απευθύνω και μερικά νέα, σε σχέση με την παραγωγή και την αναπαραγωγή της σύγχρονης τέχνης, τη θέση των μουσικών σε αυτή τη διαδικασία, ή σχετικά με το ζήτημα της διευρυμένης κεφαλαιοποίησης της σύγχρονης τέχνης μέσω της οριοθέτησης των πρακτικών της. Πιστεύω πως η έρευνα αυτή αποτελεί ένα πρώτο βήμα για μια μελέτη της πολιτικής οικονομίας της σύγχρονης μουσικής, αλλά και λόγω των διαφορετικών στιγμών που επιχειρεί να διαφωτίσει, ένα αρχείο που ευελπιστεί να αποτελέσει μια κριτική ματιά στο πεδίο της κριτικής μουσικής ιστοριογραφίας.

Μέσα σ' αυτήν την πορεία αναδείχθηκε η ανάγκη μιας βαθύτερης ενασχόλησης με το πεδίο της υλικής παραγωγής και αναπαραγωγής της σύγχρονης μουσικής. Η θεωρία του Badiou για τη σύγχρονη τέχνη εφαρμόστηκε στην ελληνική μουσική πρωτοπορία και τη μελέτη περίπτωσης, όχι ως πλαίσιο μέσα στο οποίο έπρεπε να τοποθετηθούν, αλλά ως πρίσμα μέσα από το οποίο ήταν ωφέλιμο να ιδωθούν. Η διαδικασία αυτή ανέδειξε προβλήματα, ασυνέχειες και ερωτήματα. Αόρατες πτυχές της κατασκευής της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας, πολιτικές εμπλοκές που την καθόρισαν, ιστοριογραφικές ασυνέχειες και αποσιωπήσεις είναι μόνο μερικά από αυτά.

Η documenta 14 ως περίπτωση που μελετήθηκε ανέδειξε πολλά ζητήματα που αφορούν τη σύγχρονη μουσική. Ένα συγκεχυμένο μουσικό πρόγραμμα, με homage στους «μεγάλους» της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας και με νέους, «ασυνήθιστους» διεθνείς μουσικούς. Θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μια ακόμα βαθύτερη μελέτη του προγράμματος και από πολλές οπτικές γωνίες. Η παρούσα προσπάθεια υπολείπεται μιας πλήρους αποδελτίωσης του υλικού της έκθεσης, λόγω των δυσκολιών που αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά και λόγω της έκτασης της έρευνας. Επόμενο βήμα σε αυτή τη διαδικασία θα μπορούσε να αποτελέσει μια σύνδεση της παρούσας μελέτης με άλλες πτυχές της σύγχρονης τέχνης, ή μια πιο στοχευμένη μελέτη της δραστηριότητας του εκάστοτε πολιτιστικού ιδρύματος ή θεσμού.

Κλείνοντας, πιστεύω πως η σκέψη του Badiou για τη σύγχρονη τέχνη έχει πολλά να πει για τον τρόπο που παράγεται και αναπαράγεται η σύγχρονη μουσική. Γι' αυτό ελπίζω η μελέτη αυτή να αποτελέσει πρόσφορο έδαφος για εξερεύνηση και περαιτέρω εμβάθυνση στα επιμέρους της, έτσι ώστε να φωτιστούν μεριές της μουσικολογίας που συχνά αγνοούνται και να αμφισβητηθούν άλλες που προσλαμβάνονται ως θέσφατες:

«Αν η ηθική, και κατ' επέκταση η πολιτική εξέταση της μουσικής δεν αφορά μόνο την διασφάλιση των ισχυρότερων συμφερόντων, αλλά αντιθέτως τα δικαιώματα των ασθενέστερων, τότε μέσω του τομέα αυτού μπορούμε να (ξανα)ανακαλύψουμε ολόκληρα πεδία της μουσικής πρακτικής που συχνά αγνοούνται από τις κυρίαρχες αφηγήσεις των ιστορικιστικών και φορμαλιστικών προσεγγίσεων.» (Στεφάνου 2014)

Για να επιχειρηθεί μια -εξαιρετικά επίκαιρη- εκ νέου ανακάλυψη της σύγχρονης μουσικής έξω από τα όρια της Ηγεμονίας, πρέπει να προηγηθεί μια διαδικασία αφαίρεσης, σε σχέση με τα συγκεκριμένα αντιδραστικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης ηγεμονικής τέχνης. Θα πρέπει δηλαδή να επιχειρηθεί μια «από-εμπορευματοποίηση» της μουσικής, με ταυτόχρονη κριτική στάση απέναντι στον παρόντα τρόπο παραγωγής της μουσικής, την «εξορθολογισμένη και μηχανοποιημένη εργασιακή διαδικασία» (Τερζάκης 1997).

Θα πρέπει, λοιπόν, να εφεύρουμε τους τρόπους έτσι ώστε η σύγχρονη μουσική να μπορεί να αναπλάσει το χώρο που καταλαμβάνει, για να δημιουργήσει κάτι πέρα και ενάντια από τα καλούπια στα οποία δομήθηκε. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί ενδεχομένως να δημιουργηθεί αυτή η πιθανότητα για την ριζοσπαστική, αντι-ηγεμονική μουσική που αναζητά ο Badiou, αλλά και το σύγχρονο ανατρεπτικό καλλιτεχνικό κίνημα μέσω των ελλείψεών του. Μια μουσική «καταστασιακή» που θα καθαιρεί τους θεσμούς των καταναλωτικών αγαθών, της έμμισθης εργασίας, της τεχνοκρατίας και των ιεραρχιών (Ντεμπόρ 1998). Η επαναθεμελίωση αυτή, μπορεί και οφείλει να αμφισβητήσει τα μέχρι τώρα όριά της σύγχρονης μουσικής και να δοκιμάσει τα όρια της δικής της πολιτικής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aegean Airlines. 2017. “Η Αεροπορική Εταιρεία Aegean Airlines Έχει Λάβει Την Πρωτοβουλία Και Από Το Τέλος Μαρτίου Μέχρι Το Τέλος Ιουλίου Θα Πραγματοποιεί Απευθείας Πτήσεις Από Το Κάσελ Στην Αθήνα.” Accessed May 17, 2021. <https://el.about.aegeanair.com/media-center/deltia-typou/2017/documenta/>.
- Alberro, Alexander, and Blake Stimson, eds. 2011. *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. 1st paperback ed. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Anaparastasis. 2012. “ΑΝΑΡΑΣΤΑΣΙΣ: Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΧΡΗΣΤΟΥ (1926-1970).” Accessed April 28, 2021. <https://anaparastasis.info/gr/arkiki>.
- Antoniadou, Alexandra. 2018. ‘Realisations of Performance in Contemporary Greek Art’. PhD thesis, University of Edinburgh.
- Artnet. 2014. “World’s Top 20 Biennials, Triennials, and Miscellennials.” 2014. *Artnet News* (blog). Accessed May 22, 2021. <https://news.artnet.com/art-world/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811>.
- Athens Voice. 2016. “«Δώρο» Για Την Αθήνα η Documenta 14.” Accessed May 8, 2021. https://www.athensvoice.gr/culture/arts/323800_doro-gia-tin-athina-i-documenta-14.
- Badiou, Alain. 2004. “Fifteen Theses on Contemporary Art.” *Lacanian Ink* 23. Accessed June 26, 2021. <https://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>.
- Badiou, Alain. 2009. *Η κομμουνιστική υπόθεση*. Πατάκης, Αθήνα.
- Bernat, Roger. 2017. “Let’s Put Things in Its Place (D14/ 3).” Accessed May 22, 2021. <http://rogerbernat.info/general/lets-put-things-in-its-place/>.
- Biennial Foundation. “Directory of Biennials.” n.d. Accessed May 2, 2021. <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>.
- Bourdieu, Pierre. 2002. “Το Συμβολικό Κεφάλαιο,” *Σύγχρονα θέματα: τριμηνιαία έκδοση επιστημονικού προβληματισμού και παιδείας*, , no. 80 (June): 16–21.
- Cambridge Dicionary. “Be (caught) between a rock and a hard place”. Accessed May 22, 2021. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/be-caught-between-a-rock-and-a-hard-place>
- Capital Link Sustainability Hub. “Ιδρύματα Ελλάδα.” Accessed May 4, 2021. <http://www.csringreece.gr/foundations.php?lang=gr&l=1>.
- Caravan Project. “ΕΠΙΚΥΚΛΟΣ ΔΡΑΣΗ.” Accessed March 30, 2021. <http://www.caravanproject.org/epikuklos-drasi/>.
- Chardas, Kostas and Giorgos Sakallieros. υπό έκδοση. *Musical Modernism in Greece: An Overview*. In E. Mantzourani, C. Tsougras & P. Vouvaris (eds.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*. New York: Routledge.

- Court, Benjamin. 2015. "Musicology and Pedagogy: The Scratch Orchestra in the Classroom," Accessed May 27, 2021. <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/musicology-and-pedagogy-scratch-orchestra-classroom>.
- Culturenow. "34 Ασκήσεις Ελευθερίας: Το Αναλυτικό Πρόγραμμα Της Documenta 14." 2016. Accessed May 15, 2021. <https://www.culturenow.gr/34-askhseis-eleytherias-to-analytiko-programma-ths-documenta-14/>.
- Deleuze, Gilles, and David Lapoujade. 2006. *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. Semiotext(e) Foreign Agents Series. Los Angeles, CA : Cambridge, Mass: Semiotext(e) ; Distributed by MIT Press.
- Deutschlandfunk Kultur. "Deutschlandfunk Kultur." n.d. Accessed May 3, 2021. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/>.
- Documena. "Documena About." 2016. Accessed June 26, 2021. <https://documena.weebly.com/about.html>.
- Documenta. "Documenta Archive / Institute." n.d. Accessed May 21, 2021. https://www.documenta.de/en/about#48_documenta_archive_institute.
- Documenta. "Documenta Archive." n.d. Accessed June 29, 2021. (<https://www.documenta-archiv.de/en/>).
- Documenta. "Εγκαίνια Του Πρώτου Δημόσιου Χώρου Και Του Προγράμματος Δημόσιων Δράσεων Της Documenta 14." Accessed May 28, 2021. <https://newsletter.documenta.de/t/j-8A9008BDC5CABB0F>.
- Documenta. 2017. "Documenta 14, Kassel. Learning from Athens, Von Athen Lernen, Μαθαίνοντας Από Την Αθήνα." Accessed May 11, 2021. <https://newsletter.documenta.de/t/j-12C9729D2BF513CC#greek>.
- Documenta14. "Listening Space (Χώρος Ακρόασης)." Accessed May 21, 2021. <https://www.documenta14.de/gr/notes-and-works/17030/listening-space>.
- Documenta14. "Nevin Aladağ." Accessed June 12, 2021. <https://www.documenta14.de/en/artists/13705/nevin-aladag>.
- Documenta14. "Η Documenta 14 Παρουσιάζει Τους Συνεργαζόμενους Φορείς Της Στην Αθήνα Και Τους Εκθεσιακούς Της Χώρους." Accessed June 9, 2021. <https://www.documenta14.de/gr/news/15450/-documenta-14->.
- Documenta14. "Χώρος Ακρόασης: Interiors II (Athens) Phillip Gropper, Dan Petter Sundland, Liz Kosack Και Paolo Thorsen-Nagel." Accessed May 3, 2021. <https://www.documenta14.de/gr/calendar/16473/interiors-ii-athens>
- Documenta14. 2017. "Epicycle for Any Participant, Γιάννης Χρήστου." Accessed March 30, 2021. <https://www.documenta14.de/gr/calendar/16746/epicycle-for-any-participant>.
- Documenta14. 2017. "Every Time A Ear Di Soun." Accessed May 24, 2021. <https://www.documenta14.de/gr/public-radio/>.

- Documenta14. 2017. "Henryk Górecki, Symphony No. 3, Op. 36, Symphony of Sorrowful Songs." Accessed April 12, 2021. <https://www.documenta14.de/en/calendar/16506/henryk-gorecki-symphony-no-3-op-36-symphony-of-sorrowful-songs>.
- Downie, Gordon. 2004. "Aesthetic Necrophilia: Reification, New Music, and the Commodification of Affectivity." *Perspectives of New Music* 42 (2): 13. Accessed June 1, 2021. <https://www.jstor.org/stable/25164566>
- Ebony, David. 2003. "ALAIN BADIOU—Fifteen Theses on Contemporary Art The Drawing Center." April 12. <https://www.lacan.com/issue22.php>.
- Editors of Encyclopaedia. n.d. "Public Diplomacy." In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/public-diplomacy>.
- Elculture. 2014. "Η Documenta 14 Γεφυρώνει Κάσελ Και Αθήνα." Accessed May 9, 2021. <https://www.elculture.gr/blog/article/documenta14-kasel-anwtati-sxoli-kalwntexnwn/>.
- Euro2day. 2010. "ΤΕΕ:Παρουσίαση Έκδοσης Για Το Έργο Του Κ. Δοξιάδη." Accessed June 23, 2021. <https://www.euro2day.gr/news/economy/article/563559/teeparoysiash-ekdoshs-gia-to-ergo-toy-k-doxiadh.html>.
- Finel Honnigman, Ana. 2007. "Web Sights: On the Virtual Couch with Lacan." July 31, 2007. <https://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2007/aug/31/websightsonthevirtualcouch?commentpage=1>.
- Ford Foundation. "About Ford." Accessed June 10, 2021. <https://www.fordfoundation.org/about/about-ford/>.
- François, Nicolas. 2010. "BADIOU AND MUSIC: A MUSICIAN'S INVESTIGATION." *Journées Alain Badiou*, October. Accessed June 14, 2021. http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/2010/Badiou-Music.htm#_ftn4.
- Goehr, Lydia. 2005. *Το Φανταστικό Μουσείο Των Μουσικών Έργων, Ένα Δοκίμιο Για Τη Φιλοσοφία Της Μουσικής*, Κατερίνα Κορομπίλη (μτφρ.), Εκκρεμές, Αθήνα.
- Goethe Institut. "Ποιοι Είμαστε Αθήνα." Accessed May 29, 2021. <https://www.goethe.de/ins/gr/el/sta/ath/ueb.html>.
- Goethe. "Apropos Documenta." n.d. Accessed April 8, 2021. <https://www.goethe.de/ins/gr/el/kul/sup/apropos-documenta.html>.
- Gornck, V, and B. K Moran. 1996. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: New American Library.
- Graham, Stephen. 2010. "(Un)Popular Avant-Gardes: Underground Popular Music and the Avant-Garde." *Perspectives of New Music* 48 (2): 5–20. Accessed June 5, 2021. <https://doi.org/10.1353/pnm.2010.0004>.
- Griffiths, Paul. 1993. *Μοντέρνα Μουσική*. Μετάφραση Μαρία Κώστιου. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Griffiths, Paul. 2010. *Modern Music and After*. 3rd ed. New York: Oxford University Press.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. 2011. *Commonwealth*. First Harvard University Press paperback edition. Cambridge, Mass London: Belknap Press of Harvard University Press.

- Hobsbawm, E. J. 2013. *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*. New York: New Press, The.
- Hobsbawm, Eric J. 2010. *Η Εποχή των Άκρων*. Μτφ. Βασίλης Καπετανγιάννης. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Iefimerida. 2017. “Documenta: Η Αναγνωρισμένη Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης Έρχεται Στην Αθήνα - Τι Σημαίνει Για Την Πόλη.” Accessed May 22, 2021. <https://www.iefimerida.gr/news/286998/documenta-i-anagnorismeni-ekthesi-syghronis-tehnis-erhetai-stin-athina-ti-simainei-gia>.
- Inner London Education Authority and Centre for Urban Educational Studies. 1979. *Explore-a-Story*. London: Collins [for] Inner London Education Authority.
- Jeannie, Kim. 2006. “C.A. Doxiadis and the Funding of the Ecumenopolis.” In . Athens. Accessed June 12, 2021. <https://www.doxiadis.org/ViewStaticPage3.aspx?ValueId=4483>.
- KSYME Digital Library. “Πρόγραμμα της 1ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής (ΕΕΣΜ)”. Accessed June 29, 2021. <https://ksyme.tipoukeitos.gr/info>
- Lanshina, Tatyana. 2015. “The Goethe Institute and Soft Power.” *International Organisations Research Journal* 10: 86–104. Accessed May 29, 2021. <https://doi.org/10.17323/1996-7845-2015-01-86>.
- Latsis Foundation. 2016. “Συνέντευξη Τύπου | Κέντρο Έρευνας Για Τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες (ΚΕΑΕ).” Accessed June 18, 2021. <https://www.latsis-foundation.org/ell/news/synedefksi-typou-kedro-erevna-gia-tis-anthropistikes-epistimes-keae>.
- Libreria Barricada. 2017. “Documenta 14 Μαθαίνοντας Από Την Μπουρζουαζία” 34.
- Lukács, Georg. 2006. *Η Πραγμοποίηση Και η Συνείδηση Του Προλεταριάτου*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Macarthur, Sally. 2014. “The Woman Composer, New Music and Neoliberalism.” *Musicology Australia* 36 (1): 36–52. <https://doi.org/10.1080/08145857.2014.896073>.
- Mulvey, Laura. 1996. *Fetishism and Curiosity*. Perspectives. Bloomington : London: Indiana University Press ; British Film Institute.
- Nochlin, Linda. 1996. “Why Have There Been No Great Women Artists?” In *Women in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: New American Library. https://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%200been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf.
- Nye, Joseph S. 2008. “Public Diplomacy and Soft Power.” *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 616 (1): 94–109. Accessed May 17, 2021. <https://doi.org/10.1177/0002716207311699>.
- Pandiera. 2017. “Καταγγελία Εργαζόμενων Στη Documenta 14 Για Απαράδεκτες Εργασιακές Συνθήκες.” Accessed April 20, 2017. http://pandiera.gr/documenta-14-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%B5%CF%81%CE%B3%CE%B1%CE%B6%CF%8C%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CF%89%CE%BD-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CE%B1%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%AC%CE%B4/?fbclid=IwAR3u5_nvBuPiL4KZbnygE9nzDHHRgwE4x2ENqRuRKjI4b74DNHAejbXw.

- Parmar, Inderjeet. 2012. *Foundations of the American Century: The Ford, Carnegie, and Rockefeller Foundations in the Rise of American Power*. Columbia University Press. Accessed June 1, 2021. <https://doi.org/10.7312/parm14628>.
- Radio Athenes. "RADIO ATHÈNES." Accessed April 8, 2021. <http://radioathenes.org/about.php>.
- Rancière, Jacques, 2000/2008: «Η πολιτική της αισθητικής» (Βίκη Ιακώβου, μτφρ.), στο: Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη, Εκκρεμές, Αθήνα, σ. 85-100.
- Raunig, Gerald, ed. 2009. *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. 1. publ. London: Mayfly.
- Shere, Charles, Iannis Xenakis, Sharon Kanach, and Nouritza Matossian. 1993. "Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition." *Notes* 50 (1): 96. Accessed June 2, 2021. <https://doi.org/10.2307/898697>.
- Sothebys. "About the Museum." n.d. Accessed June 10, 2021. <https://www.sothebys.com/en/museums/fridericianum>.
- Souster, Tim. 1968. "Xenakis's 'Nuits.'" *Cambridge University Press* 85. Accessed May 15, 2021. <https://www.jstor.org/stable/943758>.
- Stefanou, Danae. 2018. υπό έκδοση. Beyond the Stave: Intermedia and Indeterminacy. In E. Mantzourani, C. Tsougras & P. Vouvaris (eds.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*. New York: Routledge.
- Thessaloniki Guide. 2017. "Η Documenta 14 Στη Θεσσαλονίκη." Accessed May 6, 2021. <https://www.thessalonikiguide.gr/event/documenta-14-thessaloniki/>.
- Tsagkarakis, Ioannis. 2013. "The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism." Royal Holloway University of London.
- Vagopoulou, Evaggelia. 2009. "Nouritza Matossian, Xenakis (Lefkosia: Moufflon Publications, 2005), ISBN 978-9963-6-5222-9." *Twentieth-Century Music* 6 (1): 126–30. Accessed June 2, 2021. <https://doi.org/10.1017/S1478572210000113>.
- Voon, Claire. 2017. "LGBTQ Refugee Rights Group Steals Artwork from Documenta in Athens." Accessed June 26, 2021. <https://hyperallergic.com/382407/lgbtq-refugee-rights-group-steals-artwork-from-documenta-in-athens/>.
- Welchman, John C., and Southern California Consortium of Art Schools, eds. 2006. *Institutional Critique and after: Volume 2 of the SoCCAS (Southern California Consortium of Art Schools) Symposia*. Zurich: JRP Ringier.
- Yumpu. 2010. "DOCUMENTA(13) – Facts and Rumors." Accessed April 29, 2021. <https://www.yumpu.com/en/document/read/24483376/documenta-13-facts-and-rumors-research-racingde>.
- Αβούρη, Νατάσα. 2021. "Η Εικαστική Κίνηση Στις Αίθουσες Τέχνης Της Επικράτειας Και Στις Πανελλήνιες Εκθέσεις Κατά Την Επταετία 1967-1974." In *Οι Τέχνες Στη Δικτατορία, Εικαστική Και Αρχιτεκτονική Παραγωγή Στην Ελλάδα Κατά Την Επταετία 1967-1974*. Αθήνα: ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΤΕΧΝΗΣ.

- Αδαμοπούλου, Αρετή. 2019. *Τέχνη & Ψυχροπολεμική Διπλωματία. Διεθνείς Εικαστικές Εκθέσεις Στην Αθήνα (1950–1967)*. Πρώτη έκδοση. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Αναγώστου, Γρηγόρης. 2017. “Με Αφορμή Τις Πολιτιστικές Δραστηριότητες Της Documenta 14.” Accessed May 15, 2021. <http://dragonerarossa.gr/2017/05/03/%CE%BC%CE%B5-%CE%B1%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%BC%CE%AE-%CF%84%CE%B9%CF%82-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%B4%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B7%CF%81%CE%B9%CF%8C/>.
- Αρβανιτάκης, Δημήτρης. 2006. “Ευεργετισμός: Δεδομένα Και Προβλήματα.” 13–29. Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.
- Βασιλείου, Αρετή. 2017. “«Η Τέχνη Στο Τέλος Της Ιδεολογίας»: Το Ίδρυμα Ford Και Το Θέατρο Τέχνης Του Κάρολου Κουν.” *Σκηνή, Το Περιοδικό Του Τμήματος Θεάτρου Του ΑΠΘ*.
- Βασιλείου, Αρτεμησία. 2021. “Η Πολυδιάστατη Σκέψη Του Ιάννη Ξενάκη.” Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Γυιόκα, Λία, και Μπίκας, Παναγιώτης. 2021. *Οι Τέχνες Στη Δικτατορία, Εικαστική Και Αρχιτεκτονική Παραγωγή Στην Ελλάδα Κατά Την Επταετία 1967-1974*. Αθήνα: ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΤΕΧΝΗΣ.
- Εγκυκλοπαίδεια Ολοκαυτώματος. “Το Τρίτο Ράιχ: Επισκόπηση.” Accessed June 2, 2021. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/third-reich-an-overview>.
- Ζαρίκος, Ιάσων. 2020. “Η Μάχη Για Την Ψυχή Της Ελλάδας: η Αμερικανική Πολιτιστική Διπλωματία, 1953–1973.” *Marginalia, Σημειώσεις Στο Περιθώριο*, Accessed May 29, 2021. <https://marginalia.gr/arthro/i-machi-gia-tin-psyche-tis-elladas-i-amerikaniki-politistiki-diplomatia-1953-1973/>.
- Ζουλιάνης, Κωστής. 2016. “Η Avant-Garde Της Αντίστασης – Για Μια Αντίσταση Της Avant-Garde.” *Τετράδια Μαρξισμού, Περιοδική, Θεωρητική & Πολιτική Επιθεώρηση 2*. Accessed June 7, 2021. <http://tetradia-marxismou.gr/%ce%b7-avant-garde-%cf%84%ce%b7%cf%82-%ce%b1%ce%bd%cf%84%ce%af%cf%83%cf%84%ce%b1%cf%83%ce%b7%cf%82-%ce%b6%ce%bf%cf%85%ce%bb%ce%b9%ce%ac%cf%84%ce%b7%cf%82/>.
- Ζωγράφου, Λιλή. 1997. «Ο αριστερός μου Οδυσσέας Ελύτης». Accessed May 27, 2021. <https://odelytis.blogspot.com/2009/08/z.html>.
- Κακαβάνης, Ηρακλής. 2017. “Η Documenta 14 Και Το Πρόβλημα Της Κριτικής Της.” Accessed June 1, 2021. <https://atexnos.gr/%CE%B7-documenta-14-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CF%80%CF%81%CF%8C%CE%B2%CE%BB%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82/>.
- Καραμπά, Ελπίδα. 2016. “Εκθεση [OUT] ΤΟΡΙΑΣ - Περφόρμανς Και Υπαίθριος / Δημόσιος Χώρος. Δημοκρατία, Δημόσιος Χώρος Και Performance.” Accessed June 15, 2021. <https://www.blod.gr/lectures/dimokratia-dimosios-horos-kai-performance/>.
- Κέντρο Έρευνας για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες. “Ταυτότητα Του Κέντρου.” Accessed June 23, 2021. <https://www.rhumanities.gr/about-us/>.

- Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. 2018. “Εθνική Βιβλιοθήκη Της Ελλάδος.” Accessed May 20, 2021. <https://www.snfcc.org/ethniki-vivliothiki-tis-ellados>.
- Κυπριωτάκη, Αντωνία. 2019. “ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ, ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ, ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΜΙΑΣ ΟΛΟΚΛΗΡΩΜΕΝΗΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΞ ΑΠΟΣΤΑΣΕΩΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΜΕ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΤΠΕ ΣΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΟΒΑΘΜΙΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ.” ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ. Accessed June 12, 2021. https://edivea.a2hosted.com/repo/sites/default/files/webform/ypoboli_diplomatikis_ergasi/as/60/ex-apostaseos.-antonia-kypriotaki.pdf.
- Κυρίλλου, Δήμητρα. 2017. “Documenta 14: Τα Πραγματικά Όρια Μιας Έκθεσης.” Accessed May 5, 2021. <https://ergatiki.gr/article.php?id=15821>.
- Λιαλιούτη, Ζηνοβία. 2019. *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος, Η Αμερικανική Πολιτιστική Διπλωματία Στην Ελλάδα, 1953–1973*. Prōtē ekdosē. Historia Kai Koīnōnia. Hērakleio: Panepistēmiakes Ekdoseis Krētēs.
- Λιαλιούτη, Τζένη. 2015. “Θανάσης Δ. Σφήκας (Επιμ.), Το Σχέδιο Μάρσαλ. Ανασυγκρότηση Και Διαίρεση Της Ευρώπης.” *Επιστήμη Και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής Και Ηθικής Θεωρίας* 27 (August): 209. Accessed June 25, 2021. <https://doi.org/10.12681/sas.817>.
- Μάης, Χρίστος. 2020a. “Ο Θαυμαστός Καινούριος Κόσμος Των Ίδρυμάτων Πολιτισμού.” *Marginalia, Σημειώσεις Στο Περιθώριο*. Accessed June 4, 2021. <https://marginalia.gr/arthro/o-thaymastos-kainoyrios-kosmos-ton-idrymaton-politismoy/>.
- . 2020b. “«Σφαίρες Από Ζάχαρη»: Το Ίδρυμα Φορντ Κατά Τη Δικτατορία Των Συνταγματάρχων.” *Marginalia, Σημειώσεις Στο Περιθώριο*, Accessed June 4, 2021. <https://marginalia.gr/arthro/sfares-apo-zachari-to-idryma-fornt-kata-ti-diktatoria-ton-syntagmatarchon/>.
- Μαράκης, Ειρηναίος. 2017. “Η Αμφιλεγόμενη Documenta 14 Και Το Πρόβλημα Της Κριτικής Της.” *Παντιέρα, Αντικαπιταλιστική Ενημέρωση* (blog). Accessed April 8, 2021. <https://pandiera.gr/%CE%B7-%CE%B1%CE%BC%CF%86%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CE%B3%CF%8C%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%B7-documenta-14-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CF%80%CF%81%CF%8C%CE%B2%CE%BB%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BA/>.
- Μίγγα-Γκαγκοπούλου, Αικατερίνη. 2021. “Ζητήματα Φύλου Στη Σύγχρονη Μουσική: Περιπτώσεις Από Το Χώρο Της Ηλεκτρονικής Σύνθεσης Και Των Ηχητικών Τεχνών.” Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Μιχαήλ, Σάββας. 2017. “Documenta 14, Μαθαίνοντας...” Accessed May 5, 2021.
- Μιχαηλίδης, Γιώργος. 2014. “Η Ταξική Αναμέτρηση Του Δεκέμβρη.” *ΠΡΙΝ*, Accessed June 3, 2021. <https://prin.gr/2014/12/%CE%B7-%CF%84%CE%B1%CE%BE%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BC%CE%AD%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B4%CE%B5%CE%BA%CE%AD%CE%BC%CE%B2%CF%81%CE%B7/>.

- Μιχαηλίδου, Γεωργία. 2020. “Η « Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης» Και η «Έκθεση Έκφυλισμένης Τέχνης» Του 1937: η Καλλιτεχνική Δημιουργία Υπό Το Καθεστώς Του Τρίτου Ράιχ.” ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ, ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ.
- Μπράτσος, Νάσος. 2017. “Επίσκεψη Μνήμης Στο ΕΑΤ-ΕΣΑ (Φωτορεπορτάζ).” *Ertnews* (blog). April 21, 2017. <https://www.ertnews.gr/anadromes/episkepsi-mnimis-sto-eat-esa-fotoreportaz/>.
- Ξενάκης, Ιάννης. 1978. Τέχνη και Επανάσταση, μια συνέντευξη του Ιάννη Ξενάκη στο τροτσκιστικό περιοδικό Επαναστατική Μαρξιστική Επιθεώρηση. Accessed May 29, 2021. <https://www.neaprooptiki.gr/techni-kai-epanastasi/>.
- Παλμός news. 2017. “Οι χορηγίες του Ιδρύματος Ford στην Ελλάδα, 1958-1974 Η ανοιχτή επιστολή της Λιλής Ζωγράφου (Μέρος 2ον)”. Accessed June 27, 2021. <https://www.palmosnews.gr/20645/arthrografia-sinentefkseis/oi-xorhgies-tou-idru-atos-ford-sthn-ellada-1958-1974-h-anoixth-epistolh-ths-lilhs-zografou-meros-2on/>
- Παπαδάκη, Μαρίνα-Χαρά, και Ευαγγελία Παυλάκη. 2015. “Μετασχηματισμοί Και Θεωρητικές Μεταγραφές Του Κτιρίου Οργανισμού Δοξιάδη Στην Αθήνα.” Κρήτη: Πολυτεχνείο Κρήτης.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. 1970. “Ο Γιάννης Χρήστου Και η Μεταφυσική Της Μουσικής.” In . Ελληνικός Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ). Accessed June 6, 2021. <http://digital.lib.auth.gr/record/106834/files/arc-2008-44334.pdf>.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. και Becker, Gunther. 1971. “Το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής Και η Σημασία Του Για Την Ανάπτυξη Και Τη Διάδοση Της Σύγχρονης Μουσικής Στην Ελλάδα.” In *Αναδρομή: 50 Εκδηλώσεις*. Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής. Αθήνα: Γερμανικό Ινστιτούτο Goethe Αθηνών.
- Παπακωνσταντίνου, Έλλη. 2016. “Δωρεές Προς Την Πόλη ... Σε Αναζήτηση Πολιτικής (η Περίπτωση Της Αθήνας).” Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο.
- Πιμπλής, Δημοσθένης. 2018. “Επικοινωνιακές Πτυχές Ενός Σύνθετου Πολιτιστικού Γεγονότος: Η Διοργάνωση Της Έκθεσης Documenta14 Στην Αθήνα.” Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Πουλάκης, Νίκος. 2007. “Χρήστου, Αδάμης, Κούκος: Η Ελληνική Μουσική Πρωτοπορία Κατά Το Δεύτερο Μισό Του 20ού Αιώνα.” In *Aspects of Greek and Serbian Music*, 459–78.
- Πουλή, Στέλλα Μαρία. 2019. “Η Πειραματική Μουσική Υπό Το Πλαίσιο Της Θεωρίας «περί Φιλοξενίας» Του Jacques Derrida.” ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ.
- Πουλοπούλου, Κατερίνα. 2015. “Η Διεθνούς Φήμης Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης Του Κάσελ Μας Κάνει Την Τιμή. Η «Documenta 14» Τολμάει Και Συνδιοργανώνεται Με Την Αθήνα.” *Fractal* (blog). Accessed May 18, 2021. <https://www.fractalart.gr/documenta-14/>.
- Ρηγόπουλος, Δημήτρης. 2007. “Το Φάληρο Του Πολιτισμού.” *Η Καθημερινή*. Accessed May 14, 2021. <https://www.kathimerini.gr/culture/288809/to-falero-toy-politismoy/>.
- Ρωμανού, Καίτη. 2006. *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα.
- Σκαρλάτου, Χρυσούλα. 2021. “Όψεις Της Μουσικής Ζωής Της Θεσσαλονίκης Στο Δεύτερο Μισό Του 20ού Αιώνα – Περιπτώσιολογική Μελέτη: η Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», η Χορωδία Του Μουσικού Τμήματος Της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης Του Α.Π.Θ. («Γιάννης Μάντακας»).” Θεσσαλονίκη:

- Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Accessed June 26, 2021. <https://ikee.lib.auth.gr/record/328801/files/GRI-2021-30026.pdf>.
- Στεφάνου, Δανάη. 2015. Εισαγωγή στην ιστορία του 20^{ου} αιώνα (σημειώσεις μαθήματος), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.
- Σουλιώτης, Νίκος. 2008. "ΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΙΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΥΠΟΔΟΜΕΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ: ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΤΩΝ ΙΔΙΩΤΙΚΩΝ ΙΔΡΥΜΑΤΩΝ ΜΗ-ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ(ΠΕΡΙΟΔΟΣ1980-2005)."
- Τατά, Αδελφή. 2017. "Documenta 14 : Όταν Το 'Αντισυστημικό' Σύστημα Μεταμοντερνίζει." April 20, 2017. <https://www.provo.gr/documenta-14/>.
- Τερζάκης, Φώτης. 1997. Εισαγωγή στο *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής [κείμενα 1927-1962]*, Adorno, Theodor W. Αθήνα: Νεφέλη 1997
- Υπουργείο Οικονομικών. 2013. "Κώδικας Κοινωφελών Περιουσιών." Accessed June 18, 2021. <http://www.opengov.gr/minfin/?p=3329>.
- Φλώρος, Κωνσταντίνος. 2003. *Ο Άνθρωπος, ο Έρωτας Και η Μουσική*. Αθήνα: Νεφέλη.
- ΦΥΤΑ. "Waiting for the Barbarians". Accessed June 23, 2021. <http://www.f-y-t-a.com/waiting-for-the-barbarians.html>
- Χόνδρου, Δανάη. 2006. *Εικαστικές δράσεις*. Αθήνα: Απόπειρα.

Παράρτημα 1²⁹

Πίνακας 1, Οι εκθέσεις της Documenta

Έκθεση	Ημερομηνία	Τοποθεσία	Αριθμός εκθεμάτων	Όλοι οι καλλιτέχνες / Άνδρες / Γυναίκες ³⁰	Προϋπολογισμός (σε ευρώ/€)	Επισκέπτ(ρι)ες	Καλλιτεχνική Διεύθυνση
documenta	15/7-18/9/1955	Kassel	670	147 / 140 / 7	~194.000	137.000	Arnold Bode
II. documenta '59	11/7-11/10/1959	Kassel	1770	339 / 321 / 18	~506.700	137.000	Arnold Bode
documenta III.	27/6-5/10/1964	Kassel	1414	353 / 343 / 10	~951.000	200.000	Arnold Bode
4.documenta	27/6-6/10/1968	Kassel	1000	150 / 145 / 5	~1.440.309	225.000	Arnold Bode
documenta 5	30/6-8/10/1972	Kassel	1056	222 / 205 / 17	~1.779.295	230.000	Harald Szeemann
documenta 6	24/6-2/10/1977	Kassel	1400	624 / 558 / 66	~2.454.201	355.000	Manfred Schneckeburger
documenta 7	19/6-28/9/1982	Kassel	740	182 / 157 / 25	~3.557.557	387.381	Rudi Fuchs
documenta 8	12/6-20/9/1987	Kassel	520	314 / 278 / 36	~4.581.667	486.811	Manfred Schneckeburger
DOCUMENTA IX	13/6-20/9/1992	Kassel	1000	191 / 165 / 26	~9.533.293	615.640	Jan Hoet
documenta X	21/6-28/9/1997	Kassel	570	138 / 113 / 25	~11.111.545	628.776	Catherine David
Documenta11	8/6-18/9/2002	Kassel	450	117 / 90 / 27	18,075,420	650.924	Okwui Enwezor
documenta 12	16/6-23/9/2007	Kassel	~530	118 / 72 / 46	26.054.100	750.584	Roger M. Buegel
dOCUMENTA (13)	9/6-16/9/2012	Kassel	538	194 / 132 / 62	30.672.871	904.992	Carolyn Christov-Bakagiev
documenta 14	8/4-16/7/2017 10/6-17/9/2017	Athens Kassel	1177	163 / 106 / 57	47.500.000	339.000 891.500	Adam Szymczyk
documenta 15	18/6-25/9/2022	Kassel	-	-	-	-	Ruangrupa

²⁹ Όλες οι πληροφορίες για τους παρακάτω πίνακες αντλήθηκαν από τις ιστοσελίδες της Documenta και της documenta 14 (Documenta Archiv n.d., Documenta14 2017)

³⁰ Στο αρχείο της Documenta στην κατηγορία των καλλιτεχνών συμπεριλαμβάνονται οι εικαστικοί καλλιτέχνες και δεν προσμετρώνται οι μουσικοί που έλαβαν μέρος σε δράσεις της έκθεσης

Πίνακας 2, Δράσεις στην κατηγορία 'Ακρόαση'

Δράσεις της d14 ³¹	Πρόγραμμα	Καλλιτέχνης	Ημερομηνία	Τόπος	Εθνικότητα	Έκθεση / ΖΔ ³²	Κατηγορία
Electrical Walks	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Christina Kubisch	25/5/2017	Ρομάντσο	DE	ΖΔ	Ακρόαση
Interiors II (Athens)	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Phillip Gropper, Dan Petter Sundland, Liz Kosack και Paolo Thorsen-Nagel	12/4/2017	Ρομάντσο	DE/NOR/NOR/DE-AM	ΖΔ	Ακρόαση
Bird watching	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Lawrence Abu Hamdan	13/4/2017	Ωδείο Αθηνών	JO	έκθεση	Ακρόαση
All-Pakistan Music Conference	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Lala Rukh, Qasim Ahmed	15/6/2017	Ρομάντσο	PAK	ΖΔ	Ακρόαση

Πίνακας 3, Δράσεις στην κατηγορία 'Dj set'

Δράσεις της d14	Πρόγραμμα	Καλλιτέχνης	Ημερομηνία	Τόπος	Εθνικότητα	Έκθεση / ΖΔ	Κατηγορία
Dj set by Lies Van Born	34 Ασκήσεις Ελευθερίας	Lies Van Born	16/9/2016	Πάρκο Ελευθερίας	?	ΖΔ	Dj set
Dj set by Jimmy Hacka	Apropos documenta	Jimmy Hacka	23/1/2017	Ινστιτούτο Goethe Αθηνών	GR	ΖΔ	Dj set
Dj set by Gizem Oruc	34 Ασκήσεις Ελευθερίας	Gizem Oruc	24/9/2016	πάρκο Ελευθερίας	TUR	ΖΔ	Dj set

³¹ όπου d14 σημαίνει documenta 14

³² όπου ΖΔ σημαίνει Ζωντανή Δράση

Πίνακας 4, Δράσεις στην κατηγορία 'Εγκατάσταση'

Δράσεις της d14	Πρόγραμμα	Καλλιτέχνης	Ημερομηνία	Τόπος	Εθνικότητα	Έκθεση / ΖΔ	Κατηγορία
The Ears between Worlds Are Always Speaking	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Postcommodity	καθ'όλη τη διάρκεια	Λύκειο Αριστοτέλη	AM	έκθεση	Εγκατάσταση
Ηχητική εγκατάσταση των καλλιτεχνών O+A (Bruce Odland / Sam Auinger)	Η documenta 14 στη Θεσσαλονίκη	Bruce Odland / Sam Auinger	12-15/7/2017	Ροτόντα, αρχαιολογικός χώρος του Ανακτορικού Συγκροτήματος Γαλερίου, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	AM/AUS	έκθεση	Εγκατάσταση
Music Room	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Nevin Aladağ	καθ'όλη τη διάρκεια	Ωδείο Αθηνών	TUR/DE	έκθεση	Εγκατάσταση
A-Letheia: Giant Steps	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Anton Kats	11,12/4/2017	Περίπτερο στην Κυψέλη	UA	έκθεση	Εγκατάσταση
Interstices (2001–03)	Δημόσια Έκθεση	Terre Thaemlitz	-	Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ)	AM	έκθεση	Εγκατάσταση

Πίνακας 5, Δράσεις στην κατηγορία 'Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα'

Δράσεις της d14	Πρόγραμμα	Καλλιτέχνης	Ημερομηνία	Τόπος	Εθνικότητα	Έκθεση / ΖΔ	Κατηγορία
Εργαστήριο 3: Uprooting Sounds	Visual Sounds	Denise Araouzou, Bianca Maria Fasiolo, Timothy Laskaratos και Johnny Pavlatos	12/7/2017	Ωδείο Αθηνών	CY?/IT/GR/GR	ΖΔ	Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα
Εργαστήριο 2: Inspired by Lala Rukh: Manifesting Frequencies of Resistance Through Posters and Scores	Visual Sounds	Silke Wittig, Mateusz Sapija, Mika Hayashi Ebbesen	12/7/2017	Ωδείο Αθηνών	DE/?/?	ΖΔ	Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα
Εργαστήριο 1: Μετα(ρ)οπίες	Visual Sounds	Ντάνα Παπαχρήστου και Γιώργος Σαμαντάς	11/7/2017	Ωδείο Αθηνών	GR	ΖΔ	Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα
Εργαστήριο 1: έKTROMA, The Third Ear	Visual Sounds	Θωμάς Διάφας, Δήμητρα Ιγνατίου, Θάνος Μακρής και Δήμητρα Τσιαούσκογλου	12/7/2017	Ωδείο Αθηνών	GR	ΖΔ	Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα
Εργαστήριο 2: έKTROMA, The Third Ear	Visual Sounds	Θωμάς Διάφας, Δήμητρα Ιγνατίου, Θάνος Μακρής και Δήμητρα Τσιαούσκογλου	13/7/2017	Ωδείο Αθηνών	GR	ΖΔ	Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα
Εργαστήριο 2: What to Do in Case of Summer Snow	Visual Sounds	Μυρτώ Βρατσάνου, Ορέστης Γιαννούλης, Αιμιλία Ευθυμίου και Ida Westh-Hansen	11/7/2017	Ωδείο Αθηνών	GR/?	ΖΔ	Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα
Εργαστήριο 3: «Thwack, Thwack, Thwack, Goes the Glove Against the Boot»	Visual Sounds	Στέλλα Δημητρακοπούλου, Sarah De Wilde και Clare Breen	11/7/2017	Ωδείο Αθηνών	GR/BE/IE	ΖΔ	Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα

Χειμερινό Εντατικό Τμήμα 2017: Hearing Voices (School of Voice)	Δημόσια Εκπαίδευση	-	2017	Ναός της Αθηνάς Προναίας	multiple	ZΔ	Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα
---	--------------------	---	------	--------------------------	----------	----	------------------------

Πίνακας 6, Δράσεις στην κατηγορία 'Μουσική για φιλμ'

Δράσεις της d14	Διοργάνωση	Καλλιτέχνης	Ημερομηνία	Τόπος	Εθνικότητα	Έκθεση / ΖΔ	Κατηγορία
2 βωβές ταινίες με Live μουσική, Acte Vide	Apropos documenta	Acte Vide	23/1/2017	Ινστιτούτο Goethe Αθηνών	GR	ZΔ	Μουσική για φιλμ
Υλικό Κάρμεν, Sancho 003	Apropos documenta	Sancho 003	14/3/2017	Ινστιτούτο Goethe Αθηνών	GR	ZΔ	Μουσική για φιλμ
Βερολίνο, η συμφωνία της μεγαλούπολης	Apropos documenta	Bill Kouligas	16/3/2017	Ινστιτούτο Goethe Αθηνών	GR	ZΔ	Μουσική για φιλμ
Φιλμάκια του Walther Ruttmann - Big Fat Lips, EOS Music Group, Caris Morikis, Stylianos Tziritas	Apropos documenta	Big Fat Lips, EOS Music Group, Caris Morikis, Stylianos Tziritas	17/3/2017	Ινστιτούτο Goethe Αθηνών	GR	ZΔ	Μουσική για φιλμ

Πίνακας 7, Δράσεις στην κατηγορία 'Συναυλία/Performance'

Δράσεις της d14	Πρόγραμμα	Καλλιτέχνης	Ημερομηνία	Τόπος	Εθνικότητα	Έκθεση / ΖΔ	Κατηγορία
I am sitting in a room	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Alvin Lucier	8/4/2017	Ωδείο Αθηνών	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
Σόλο performance με τσέλο του Not Alone, asinglewordisnotenough3 (invariant)	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Seth Parker Woods	1/6/2017	Ωδείο Αθηνών	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
Whispering Campaign	Listening Space /	Pope.L	4 μέχρι 7/2017	"five to six public spaces"	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance

	Χώρος Ακρόασης						
Environmental Dialogues (1989)	Tribute to Pauline Oliveros	International Contemporary Ensemble	15/7/2017	Ωδείο Αθηνών	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
The Well and the Gentle (1982-1983)	Tribute to Pauline Oliveros	International Contemporary Ensemble	15/7/2017	Ωδείο Αθηνών	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
Sound Fishes (1992)	Tribute to Pauline Oliveros	International Contemporary Ensemble	15/7/2017	Ωδείο Αθηνών	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
Earth Ears (1989)	Tribute to Pauline Oliveros	International Contemporary Ensemble	15/7/2017	Ωδείο Αθηνών	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
Tuning Meditation (1981)	Tribute to Pauline Oliveros	IONE	15/7/2017	Ωδείο Αθηνών	BR	ZΔ	Συναυλία/Performance
Συναυλία: Ed McKeon, IONE, Sam Auinger και Bruce Odland	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Ed McKeon, IONE, Sam Auinger και Bruce Odland	13/7/2017	Ρομάντσο	BR/BR/AUS/AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
Συναυλία: Sam Auinger και Bruce Odland	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Sam Auinger και Bruce Odland	13/7/2017	Ρομάντσο	BR/BR/AUS/AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
Συναυλία: Peter Zinovieff, Andrew Spyrou	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Peter Zinovieff, Andrew Spyrou	1/6/2017	Ωδείο Αθηνών	BR/GR	ZΔ	Συναυλία/Performance
Horos Meteoros: Dramatic Fragment with Euripides and Aeschylus	Ήχος και Μουσική	Jakob Ullmann	19/6/2017	Μέγαρο Μουσικής Αθηνών	DE	ZΔ	Συναυλία/Performance
Glottal Wolpertinger	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Jan St. Werner, με τους αδερφούς Dessner	6/7/2017	Ρομάντσο	DE/AM	ZΔ	Συναυλία/Performance

Solo II	Ήχος και Μουσική	Jakob Ullmann, Αθηνά Κατσανεβάκη	21/6/2017	Ωδείο Αθηνών	DE/GR	ΖΔ	Συναυλία/Performance
Social Dissonance	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Mattin, Dania Burger, Δάφνη Κραζούδη, Δανάη Λιοδάκη, Σμαράγδα Νιτσοπούλου, Ιωάννη Σαρρή και Ελένη Ζέρβου	8/4 - 16/7/2017	Ωδείο Αθηνών	ES/NOR	έκθεση	Συναυλία/Performance
Solo II (1992) του Jakob Ullmann	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Dafne Vicente Sandoval	21/6/2017	Ωδείο Αθηνών	FR	ΖΔ	Συναυλία/Performance
Naldjorlak	Ήχος και Μουσική	Éliane Radigue, Charles Curtis	20/6/2017	Μέγαρο Μουσικής Αθηνών	FR/AM	ΖΔ	Συναυλία/Performance
Live music performances, Giorgos Axiotis & Panos Alexiadis	Apropos documenta	Giorgos Axiotis & Panos Alexiadis	22/10/2016	Ινστιτούτο Goethe Αθηνών	GR	ΖΔ	Συναυλία/Performance
Queer Indie Gig, HTH Green to Blue Shock Treatment	34 Ασκήσεις Ελευθερίας	Πράσινη Λεσβία	24/9/2016	πάρκο Ελευθερίας	GR	ΖΔ	Συναυλία/Performance
Cage, Ξενάκης, Χρήστου	Apropos documenta	Μουσικό Εργαστήρι Σύνθεσης και Εκτέλεσης, Κωνσταντίνος Σερεμέτης	2/3/2017	Ινστιτούτο Goethe Αθηνών	GR	ΖΔ	Συναυλία/Performance
Συναυλία: Αθηνά Κατσανεβάκη	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Αθηνά Κατσανεβάκη	21/6/2017	Ωδείο Αθηνών	GR	ΖΔ	Συναυλία/Performance

Συναυλία: Γιώργος Αξιώτης και Ευθύμης Θεοδόσης	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Γιώργος Αξιώτης και Ευθύμης Θεοδόσης	14/7/2017	Ναός του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη, Λόφος Φιλοπάππου	GR	ZΔ	Συναυλία/Performance
Private Song – Excerpts	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Αλ. Μπαχτσετζή	8,19-23/4/2017	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά	GR	ZΔ	Συναυλία/Performance
Epicycle for any participant	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Γιάννης Χρήστου/Rupert Huber	25/4/2017	Μέγαρο Μουσικής Αθηνών	GR/DE	ZΔ	Συναυλία/Performance
Συναυλία Στράτος Μπιχάκης, Χρίστος Χονδρόπουλος και Sébastien Marteau	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Στράτος Μπιχάκης, Χρίστος Χονδρόπουλος και Sébastien Marteau	11/5/2017	Ρομάντσο	GR/FR	ZΔ	Συναυλία/Performance
All the in-between spaces	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Pina Bounce, Πάνος Χαραλάμπους, Mette Henriette και Katalin Ladik	9/5/2017	Μέγαρο Μουσικής Αθηνών	GR/NOR/HU	ZΔ	Συναυλία/Performance
Συναυλία Akio Suzuki, Aki Onda	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Akio Suzuki, Aki Onda	18/4/2017	Ωδείο Αθηνών	JPN	ZΔ	Συναυλία/Performance
Original composition from the series Exit/Εξοδος	Listening Space / Χώρος Ακρόασης	Guillermo Galindo, Δημήτρης Δεσύλλας, Χριστίνα Παντελίδου	27-28/5/2017	Ωδείο Αθηνών	MX/GR	ZΔ	Συναυλία/Performance
Symphony of Sorrowful Songs	Listening Space /	Henryk Górecki, Ross Birrell, David Harding,	8/4/2017	Μέγαρο Μουσικής Αθηνών	POL/SC/BR/GR/SY	ZΔ	Συναυλία/Performance

	Χώρος Ακρόασης	KOA, Syrian Expat Philharmonic Orchestra (SEPO)					
Charles Curtis, Alvin Lucier, Anthony Burr, David Grubbs	Ήχος και Μουσική	Charles Curtis, Alvin Lucier, Anthony Burr, David Grubbs	22/6/2017	Ρομάντσο	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
SO YOU (Hermes, Orpheus, Eurydice)	Ήχος και Μουσική	Alvin Lucier	23/6/2017	Ωδείο Αθηνών	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance
Συναυλία	“Ρέκβιεμ για την οικονομία της εξόρυξης”	Ορχήστρα των Πόλεων, Sarah Chalfy, Hai-Ting Chinn, Christopher Sokolowski, Mark Sans Uhleman, Sam Auinger, Bruce Odland	14/7/2017	Ροτόντα	-	ZΔ	Συναυλία/Performance
Deproduction	Δημόσια Έκθεση	Terre Thaemlitz	09/07/2017	Ωδείο Αθηνών	AM	ZΔ	Συναυλία/Performance

Πίνακας 8, Δράσεις στην κατηγορία ‘Ραδιόφωνο’

Δράσεις της d14	Πρόγραμμα	Καλλιτέχνης	Ημερομηνία	Τόπος	Εθνικότητα	Έκθεση / ZΔ	Κατηγορία
Every Time A Ear di Soun	Every Time A Ear di Soun	-	Σε όλη τη διάρκεια της έκθεσης	https://www.documenta14.de/gr/public-radio/ , 15560 kHz	-	ZΔ	Ραδιόφωνο
Το Starship στο Radio Athènes	Apropos documenta	Ariane Müller, Martin Ebner	21/1/2017	Ινστιτούτο Goethe Αθηνών	DE	ZΔ	Ραδιόφωνο

All: Collected Voices	Apropos documenta	Ινστιτούτο Goethe & Radio Athenes	04-09/2017	www.all-collected-voices.org	-	έκθεση	Ραδιόφωνο
-----------------------	-------------------	-----------------------------------	------------	--	---	--------	-----------

Πίνακας 9, Δράσεις στην κατηγορία 'Ντοκιμαντέρ'

Δράσεις της d14	Πρόγραμμα	Καλλιτέχνης	Ημερομηνία	Τόπος	Εθνικότητα	Έκθεση / ΖΔ	Κατηγορία
«Anaparastasis»	Apropos documenta	Κωστής Ζουλιάτης	2/3/2017	Ινστιτούτο Goethe Αθηνών	GR	Έκθεση	Ντοκιμαντέρ

Πίνακας 10, Δράσεις στην κατηγορία 'Ομιλία'

Δράσεις της d14	Πρόγραμμα	Καλλιτέχνης	Ημερομηνία	Τόπος	Εθνικότητα	Έκθεση / ΖΔ	Κατηγορία
Ηχοτοπία των κρατητηρίων: μουσική και βασανιστήρια κατά τη χούντα (1967–1974)	34 Ασκήσεις Ελευθερίας	Άννα Παπαέτη	17/9/2016	Πάρκο Ελευθερίας	GR	ΖΔ	Ομιλία

Πίνακας 11, Δράσεις ανά τοποθεσία

Ωδείο Αθηνών	25
Ινστιτούτο Goethe	9
Ρομάντσο	9
Μέγαρο Μουσικής Αθηνών	5
Πάρκο Ελευθερίας (πρώην ΕΑΤ - ΕΣΑ)	4
Online	2
Άλλοι χώροι	11

Πίνακας 12, Συμμετέχοντες/ουσες στις μουσικές δράσεις ανά εθνικότητα

GR (ελληνική)	22
AM (αμερικανική)	19
DE (γερμανική)	11
BR (βρετανική)	4
NOR (νορβηγική)	4
Άλλες εθνικότητες	~18

Παράρτημα 2

Εικόνα 1, πρόγραμμα 1^{ης} Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής (KSYME Digital Library n.d.)

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Πέμπτη,	14	Ἀπριλίου	πρ. Δεξίωση και ἐγκαινία τῆς «Ἑλληνικῆς Ἑβδομάδος». βρ. Κουαρτέτο Ἐγχόρδων Assmann καὶ E. Margraf.
Παρασκευή,	15	Ἀπριλίου	ἀπ. Συναυλία μουσικῆς δωματίου βρ. Κουίντέτο Πνευστῶν τῆς Ραδιοφωνίας τῆς ΝΔ Γερμανίας
Σάββατο,	16	Ἀπριλίου	ἀπ. Δημόσια συζήτηση: «Προβλήματα σημερινῆς μουσικῆς» βρ. Κουαρτέτο Ἐγχόρδων Assmann
Κυριακή,	17	Ἀπριλίου	πρ. J.A. Riedl: Διάλεξη με κινηματογραφικὲς προβολές (Θέατρο Βεάκη) βρ. Ὀρχήστρα Δωματίου Accademia Musicale Napoletana
Δευτέρα,	18	Ἀπριλίου	ἀπ. Ὀρχήστρα Δωματίου Accademia Musicale Napoletana
Τρίτη,	19	Ἀπριλίου	ἀπ. Ἐνόργανο Σύνολο Ἀθηνῶν καὶ Μουσικὴ Δωματίου βρ. Κουαρτέτο Ἐγχόρδων Accademia Musicale Napoletana
Τετάρτη,	20	Ἀπριλίου	ἀπ. Συναυλία μουσικῆς δωματίου με τὸ Κουίντέτο Πνευστῶν Ἀθηνῶν καὶ ἡ Χορωδία Δωματίου καὶ ἑνόργανο Σύνολο τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης βρ. Παρουσίαση Ἑλληνικῆς Ἡλεκτρονικῆς Μουσικῆς.
Πέμπτη,	21	Ἀπριλίου	ἀπ. M. Kagel: Διάλεξη.

πρ. : Πρωινὲς ἐκδηλώσεις (11.00 π.μ.)
ἀπ. : Ἀπογευματινὲς ἐκδηλώσεις (6.30 μ.μ.)
Τῆ Δευτέρα, 18 Ἀπριλίου : 6.00 μ.μ.)
βρ. : Βραδυνὲς ἐκδηλώσεις (10.00 μ.μ.)

Οἱ βραδυνὲς τῆς Δευτέρας, 18 Ἀπριλίου καὶ τῆς Πέμπτης 21 Ἀπριλίου ἀφήνονται ἐλεύθερες γιὰ νὰ δοθῆ ἡ ἐδκαιρία τῆς παρακολούθησης τῶν ἀντίστοιχων συναυλιῶν τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν (8.30, Θέατρο ΡΕΞ) καὶ τῆς Πειραματικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Δήμου Ἀθηναίων (10.00 μ.μ.).

Τὰ προγράμματα θὰ περιλάβουν σύγχρονα ἔργα τῶν παρακάτω Ἑλλήνων συνθετῶν: Δ. Μητρόπουλου, Ν. Σκαλκώτα (Π), Γ. Πονηρίδη, Γ.Α. Παπαϊωάννου (Σ), Α. Λογοθέτη (Π), Δ. Δαγατάκη (Π), Γ. Ξενέκη (Ε) (x), Ἀ. Κονιάδη, Γ. Χρήστου (Σ), Ν. Μαραγκάκη (Σ), Γ. Ἰωαννίδη (Π), Μ. Ἀδάμη (Ε), Σ. Γαζουλέα (Ε) (x), Γ. Σ. Τσιουγίπουλου (Ε), Θ. Ἀντωνίου (Ε), Γ. Κεωτσάκου (Π), Δ. Τερεζάκη, καὶ Γ. Ἀνέργη (Π) (x). Καὶ τῶν παρακάτω ξένων συνθετῶν: Α. Schönberg (Ε), Α. Webern (Ε), Α. Cassella (Ε), Ι. Shavinsky (Ε), J.N. David (Ε), C. Orffo G. Becker (Ε), W. Fottner (Ε), F. Kriwet (Ε), J.A. Riedl (Ε), Γερμανία. — V. Buchi, L. Chailly (Ε), F. Evangelisti (Ε), S. Lauricella (Ε), R. Malipiero (Ε), V. Mortari (Ε), G. Savagnone (Π), G. Scelsi (Π), Ἰταλία. — M. Kagel (Ε), Ἀργεντινῆ. — E. Krenek, Αὐστρία-ΗΠΑ. — R. Vaerwoets (Ε), Βέλγιο. — O. Messiaen, Γαλλία. — S. Hémon (Π) (x), Ὁλλανδία. — M. Seiber (Ε), Οὔγγαρια. — T. Baird (Ε), Πολωνία. — J. Kapr (Ε), Τσεχοσλοβακία.

- (Σ) : Παγκόσμιες πρῶτες ἐκτελέσεις ἔργων ποὺ γράφησαν εἰδικὰ γιὰ τὴν «Ἑλληνικὴ Ἑβδομάδα».
(Π) : Ἄλλες παγκόσμιες πρῶτες ἐκτελέσεις.
(Ε) : Πρῶτες ἐκτελέσεις στὴν Ἑλλάδα.
(x) : Περιλαμβάνονται στὸ πρόγραμμα τῆς 2ης Συναυλίας τῆς Πειραματικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Δήμου Ἀθηναίων.