

The Greek Review of Social Research

Vol 127 (2008)

127 Γ'



Collecting activity and creation of cultural institutions in Athens: basic hypotheses and a case study

Νίκος Σουλιώτης

doi: [10.12681/grsr.9879](https://doi.org/10.12681/grsr.9879)

Copyright © 2016, Νίκος Σουλιώτης



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

To cite this article:

Σουλιώτης Ν. (2016). Collecting activity and creation of cultural institutions in Athens: basic hypotheses and a case study. *The Greek Review of Social Research*, 127, 103–140. <https://doi.org/10.12681/grsr.9879>

Νίκος Σουλιώτης*

ΣΥΛΛΕΚΤΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ
ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΘΕΣΜΩΝ
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ.
ΒΑΣΙΚΕΣ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΚΑΙ
ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στόχος αυτού του άρθρου είναι η ανασύσταση των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών που ευνοούν τη σύσταση πολιτιστικών ιδρυμάτων μη-κερδοσκοπικού χαρακτήρα από μέλη των επιχειρηματικών ελίτ. Η υπόθεση που διαπερνά το κείμενο είναι ότι η σύσταση μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων συνιστά μια πρακτική πολιτισμικής διάκρισης, της οποίας τα συμβολικά οφέλη απορρέουν από τη δημόσια εικόνα μιας οικονομικά ανιδιοτελούς σχέσης με τον πολιτισμό. Στο πρώτο μέρος του άρθρου εξετάζουμε τις γενικές συνθήκες σύστασης των ιδρυμάτων, επισημαίνοντας το ρόλο της μεγέθυνσης των ανώτερων στρωμάτων στην κοινωνική δομή της Αθήνας και την αναδιάταξη του επιχειρηματικού

* Διδάσκων (Π.Δ. 407/80) στο Τμήμα Μηχανικών Χωροταξίας, Πολεοδομίας & Περιφερειακής Ανάπτυξης και στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

** Το άρθρο αυτό αποτελεί μέρος της συμβολής μου ως εξωτερικού συνεργάτη σε ένα ευρύτερο ερευνητικό πρόγραμμα με θέμα την κοινωνική αναπαραγωγή και τις κοινωνικές ανισότητες στην Αθήνα, το οποίο διεξήγαγε το Ινστιτούτο Αγροτικής και Αστικής Κοινωνιολογίας (ΕΚΚΕ) με χρηματοδότηση της Γενικής Γραμματείας Έρευνας και Τεχνολογίας (Δεκέμβριος 2005-Δεκέμβριος 2007). Προηγούμενες εκδοχές του κειμένου συζητήθηκαν στο σεμινάριο που διοργάνωσε το ΙΑΑΚ στο πλαίσιο του προγράμματος και στο σεμινάριο της Ομάδας Κριτικής Διεπιστημονικότητας. Ιδιαίτερες ευχαριστίες για τις παρατηρήσεις τους οφείλω στον Θωμά Μαλούτα και τον Σωτήρη Δημητρίου, όπως επίσης στους δύο ανώνυμους κριτές που αξιολόγησαν το κείμενο. Κατά τη διάρκεια διεξαγωγής της έρευνας, προσέφεραν ευγενικά τη συνεργασία τους ο πρόεδρος και το προσωπικό του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, τους οποίους ευχαριστώ θερμά.

τοπίου της χώρας. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζουμε μια μελέτη περίπτωσης, αυτή του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, στο πλαίσιο της οποίας ελέγχουμε τις γενικές μας υποθέσεις. Η εξέταση της δραστηριότητας του ιδρύματος και του προέδρου του εικονογραφέι, επίσης, τη σημασία της διεθνούς αγοράς τέχνης, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται γύρω από ένα μη-κερδοσκοπικό ίδρυμα ένα δίκτυο μελών του (διεθνούς και ελληνικού) κόσμου της τέχνης.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα ιδιωτικά πολιτιστικά μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα δεν έχουν αποτελέσει αντικείμενο διερεύνησης, παρά το γεγονός ότι ένα σημαντικότατο μέρος της πολιτιστικής ζωής και υποδομής της Αθήνας και της χώρας ευρύτερα οφείλεται στη δραστηριότητά τους. Στο άρθρο αυτό επιχειρούμε να προτείνουμε ένα σχήμα κοινωνιολογικής κατανόησης των τρόπων σύστασης και λειτουργίας τους.

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στο δημόσιο και καθημερινό λόγο κυριαρχούν δύο ερμηνείες της δράσης των ιδιωτικών πολιτιστικών μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων: Από τη μία, μια εξυμνητική ερμηνεία, η οποία ανάγει τα ιδρύματα στη διάθεση «προσφοράς» των ιδρυτών τους και στην αποτελεσματικότητα της «ιδιωτικής πρωτοβουλίας», η οποία αντιδιαστέλλεται συχνά προς τον «κρατικοδίαιτο πολιτισμό». Από την άλλη, μια ερμηνεία που δυσπιστεί έναντι των ιδρυμάτων και είναι έτοιμη να ανακαλύψει τα οικονομικά ή άλλα συμφέροντα που εξυπηρετούνται πίσω από την ετικέτα των «μη-κερδοσκοπικών» δραστηριοτήτων.

Παρά το ότι και οι δύο ερμηνείες μάλλον δεν στερούνται αλήθειας, η πολιτική τους λειτουργία και η ένταξή τους στη δημόσια πολεμική οδηγεί στην παραγνώριση τουλάχιστον μίας βασικής όψης των ιδρυμάτων. Η θεσμική αποσύνδεση των ιδρυμάτων από την επιδίωξη οικονομικού κέρδους δεν συνεπάγεται την απουσία οφέλους οποιασδήποτε άλλης μορφής. Αντίθετα, η σύσταση και η συμμετοχή στη λειτουργία των ιδρυμάτων αποφέρει ιδιαίτερα σημαντικά *συμβολικά οφέλη*, τα οποία απορρέουν ακριβώς από τη θεμελίωση μιας δημόσιας εικόνας *οικονομικά ανιδιοτελούς σχέσης με τον πολιτισμό*.¹ Η επιδίωξη αυτού του οφέλους μπορεί να γίνει κάτω από την επίδραση ποικίλων ατομικών κινήτρων. Από κοινωνιολογική άποψη, όμως, αυτό που έχει σημασία είναι ότι η

1. Το ότι η προβολή της «ανιδιοτέλειας» αποφέρει συμβολικά οφέλη, ειδικά στον κόσμο της τέχνης, είναι μια ιδέα που έχει αναπτυχθεί από τον Bourdieu σε αρκετά από τα έργα του. Μεταξύ αυτών βλ., κυρίως, Bourdieu, 1998.

δημόσια αναγνώριση της οικονομικά ανιδιοτελούς σχέσης με τον πολιτισμό αποτελεί ένα ισχυρότατο μέσο πολιτισμικής διάκρισης. Είναι γεγονός ότι αυτό το μέσο διάκρισης είναι προσβάσιμο από τα πρόσωπα που βρίσκονται στην κορυφή της κοινωνικής ιεραρχίας και κατέχουν πάνω απ' όλα οικονομική δύναμη. Είναι, επίσης, γεγονός ότι οι πολιτιστικές μη-κερδοσκοπικές δραστηριότητες, όπως και η συλλογή έργων τέχνης, δεν είναι παρά μερικές από τις πρακτικές διάθεσης του ελεύθερου χρόνου των ισχυρότερων κοινωνικο-οικονομικών ομάδων.

Η έρευνα για τα ιδιωτικά πολιτιστικά μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα συμβάλλει στη διερεύνηση των πολιτισμικών όψεων της συγκρότησης των σύγχρονων κοινωνικο-οικονομικών ελίτ. Ταυτόχρονα, συμβάλλει στη μελέτη της ευρύτερης «συμβολικής οικονομίας» της Αθήνας (των οικονομικών δραστηριοτήτων, δηλαδή, με έντονη συμβολική διάσταση, όπως η αγορά τέχνης, τα ΜΜΕ, ο τουρισμός και η διασκέδαση),² της οποίας τα ιδρύματα αποτελούν μία από τις βασικότερες συνιστώσες, κυρίως από την άποψη της υψηλής τους θέσης στην πολιτισμική ιεραρχία.

Στόχος των σελίδων που ακολουθούν είναι η διατύπωση ορισμένων βασικών υποθέσεων σχετικά με την κοινωνική γένεση του ενδιαφέροντος των κοινωνικο-οικονομικών ελίτ για το συμβολικό όφελος που συνεπάγεται η σύσταση και η συμμετοχή στη λειτουργία πολιτιστικών μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων. Ακόμη, επιχειρούμε τον έλεγχο αυτών των υποθέσεων σε μια συγκεκριμένη περίπτωση, αυτή του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ.

Στο πρώτο μέρος παρουσιάζουμε τις γενικές οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες που ευνόησαν τον πολλαπλασιασμό των εν λόγω ιδρυμάτων στην Αθήνα τις τελευταίες τρεις δεκαετίες.³ Επισημαίνουμε τις μεταβολές στην κοινωνική δομή και το επιχειρηματικό τοπίο της πόλης και της χώρας που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο. Δείχνουμε τη σχέση των μεταβολών αυτών με βασικά οργανωτικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά των ιδρυμάτων και της συλλεκτικής δραστηριότητας με την οποία είναι συχνά συνδεδεμένα. Ακόμη, τοποθετούμε τη σύσταση των ιδρυμάτων και τη συλλογή έργων τέχνης στο συνολικό σύστημα πολιτισμικών πρακτικών των κοινωνικών στρωμάτων. Τέλος, προτείνουμε την υπόθεση ότι μπορούμε να «δούμε» τους διαφορετικούς δρώντες που συσπει-

2. Για την έννοια της «συμβολικής οικονομίας», βλ. Zukin, 1995.

3. Οι υποθέσεις που διατυπώνονται έχουν γενικό χαρακτήρα. Έχουμε παρουσιάσει αλλού (Σουλιώτης, 2008) σχετικά λεπτομερώς την κοινωνικο-επαγγελματική προέλευση των ιδρυτών, τη διοίκηση και τη χωροθέτηση των ιδιωτικών πολιτιστικών μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων που συστάθηκαν ή επεκτάθηκαν στην Αθήνα μετά το 1980.

ρώνονται γύρω από τα ιδρύματα ως έναν διακριτό «κοινωνικό σχηματισμό», με την έννοια που δίνει στον όρο ο Norbert Elias (1991).

Στο δεύτερο μέρος, επικεντρώνουμε στο ίδρυμα ΔΕΣΤΕ. Αρχικά, συνδέουμε την κοινωνικο-επαγγελματική διαδρομή του ιδρυτή του, Δάκη Ιωάννου, με τις γενικότερες συνθήκες που περιγράφουμε στο πρώτο μέρος. Στη συνέχεια, ανασυστήνουμε τα δίκτυα μελών του κόσμου της τέχνης που κινητοποιεί το ίδρυμα και ο πρόεδρος του στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων τους, ανάλυση που εικονογραφεί τον τρόπο λειτουργίας του «σχηματισμού» που συγκροτείται γύρω από τα μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα.

Η γενική μεθοδολογική αρχή που διαπερνά το σύνολο του κειμένου διακρίνει δύο αναλυτικά επίπεδα. Πρώτον, αυτό των διαδικασιών αναπαραγωγής ή μεταβολής των βασικών κοινωνικών και οικονομικών δομών. Οι διαδικασίες αυτές προσδιορίζουν τους «πόρους» (συμβολικούς, κοινωνικούς, οικονομικούς), τους οποίους έχουν στη διάθεσή τους τα πρόσωπα. Δεύτερον, αυτό της δυναμικής που δημιουργείται μέσα από τον τρόπο με τον οποίο τα πρόσωπα κινητοποιούν τους πόρους τους για την εφαρμογή των στρατηγικών τους στο πλαίσιο της ένταξής τους στα διαφορετικά κοινωνικο-οικονομικά περιβάλλοντα. Στην περίπτωση του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ και του Δ. Ιωάννου αυτό το κοινωνικο-οικονομικό περιβάλλον είναι ο διεθνής κόσμος της τέχνης.⁴

4. Πρόκειται για μια προσέγγιση που αντλεί από το έργο του P. Bourdieu. Όπως είναι γνωστό, στον Bourdieu (βλ. μεταξύ άλλων Bourdieu, 1979) η ένταση και η ποσότητα των διαφορετικών «κεφαλαίων» (συμβολικό, κοινωνικό, οικονομικό) που κατέχουν τα άτομα απορρέουν από την κοινωνική τους θέση. Η δε σχέση των ατόμων με τα «πεδία» (πολιτικό, πολιτιστικό, οικονομικό...) καθορίζεται από την κινητοποίηση αυτών των κεφαλαίων στο εσωτερικό τους. Παρά το ότι υιοθετούμε τη γενική αρχή αυτής της θεώρησης, αποφεύγουμε τη χρήση της έννοιας του «πεδίου» για δύο λόγους. Πρώτον, λόγω ορισμένων περιορισμών που θέτει στη μελέτη των κοινωνικών χώρων. Τα «πεδία» στη λογική του Bourdieu διαθέτουν ξεχωριστή ιστορία και κανόνες λειτουργίας, ενώ οργανώνονται γύρω από ορισμένα κεντρικά διακωβευμάτα, έχουν δηλαδή μια αρκετά αυστηρή συγκρότηση. Αντίθετα, οι έννοιες του «σχηματισμού» του Elias και του «κόσμου» του Becker (1982) αναφέρονται, αντίστοιχα, σε σχέσεις αλληλεξάρτησης/αλληλοδιείσδυσης και σχέσεις συνεργασίας. Η χρήση αυτών των λιγότερο «απαιτητικών» εννοιών μάς επιτρέπει να υποστηρίξουμε την ύπαρξη λίγο-πολύ αυτόνομων κοινωνικών χώρων (όπως ο «σχηματισμός» των κοινωφελών ιδρυμάτων), χωρίς να τους αποδίδουμε τα χαρακτηριστικά του μπουρντιεϊκού «πεδίου». Δεύτερον, τα κοινωνικά «πεδία» στη λογική του Bourdieu τείνουν κυρίως να αναπαράγουν τις εσωτερικές ιεραρχίες τους (αν και βέβαια στο πλούσιο έργο του Γάλλου κοινωνιολόγου περιλαμβάνονται πολλές αναλύσεις ανατροπών αυτών των ιεραρχιών). Αυτό, όμως, που μας ενδιαφέρει στο άρθρο αυτό είναι να εξετάσουμε τη δυναμική συγκρότησης του κοινωνικού χώρου

**ΟΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ
ΤΩΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ
ΤΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΕΛΙΤ**

Η κοινωνική διαφοροποίηση των πολιτισμικών αγαθών και των τρόπων οικειοποίησής τους, καθώς και η τάση πολιτισμικού διαχωρισμού των ελίτ από τις υπόλοιπες κοινωνικές κατηγορίες, δεν είναι ασφαλώς ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ελληνικής κοινωνίας. Αυτό όμως που έχει σημασία είναι να επιχειρήσουμε να εξηγήσουμε τη δημιουργία των συγκεκριμένων μορφών πολιτισμικής διάκρισης και τη χρονική στιγμή της ανάδυσής τους. Στην Ελλάδα, και ειδικά στην Αθήνα, όπου συγκεντρώνεται το μεγαλύτερο μέρος των επιχειρήσεων και του πλούτου της χώρας, δύο είναι οι μεταβολές που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο, στις δεκαετίες 1980 και 1990, στην ανάπτυξη πρακτικών όπως η συλλεκτική δραστηριότητα, η σύσταση πολιτιστικών κοινωφελών ιδρυμάτων και η πολιτιστική χορηγία: η μεγέθυνση των υψηλών κοινωνικο-επαγγελματικών κατηγοριών –και– πιο ειδικά των επιχειρηματικών ελίτ και η αναδιάρθρωση του τοπίου των ισχυρών επιχειρήσεων της χώρας.

Μετασχηματισμοί της αθηναϊκής κοινωνικής δομής και αναδιάταξη του επιχειρηματικού τοπίου

Οι μελέτες της κοινωνικής δομής της Αθήνας έχουν δείξει ότι ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα του μετασχηματισμού της από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 ως σήμερα ήταν η αύξηση των υψηλών στρωμάτων και των ανώτερων τμημάτων των μεσαίων στρωμάτων, με ταχύτερο ρυθμό από ό,τι οι υπόλοιπες κοινωνικο-επαγγελματικές κατηγορίες. Η αύξηση αυτή ήταν εντυπωσιακή: από 11,7% του ενεργού πληθυσμού το 1971, οι ασκούντες ελεύθερα και επιστημονικά επαγγέλματα, τα διευθυντικά στελέχη και οι επιχειρηματίες έφτασαν να αντιπροσωπεύουν το 18,3% το 1981, το 21,7% το 1991 και το 32,7% το 2001 (Μαλούτας, 2008). Πρέπει να σημειωθεί κάτι που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δεν στερεείται σημασίας, ότι αύξηση σημείωσαν επίσης οι μεσαίες και χαμηλές-μεσαίες κατηγορίες, ενώ μειώθηκαν σημαντικά οι εργατικές κατηγορίες και ιδιαίτερα οι μισθωτοί εργάτες (Μαλούτας κ.ά., 2006, σ. 27).

των ιδιωτικών ιδρυμάτων. Θεωρούμε ότι από αυτή την άποψη είναι προσφορότερη η χρήση των εννοιών του «σχηματισμού» και της «διαδικασίας» του Elias (1991), η οποία μας επιτρέπει να δούμε ότι, παρά την ανισότητα των «κεφαλαίων» που διαθέτουν τα άτομα, οι υπό μελέτη δυναμικές καταστάσεις δεν έχουν προδικασμένο αποτέλεσμα.

Επιπλέον, από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, όταν άρχισε η εφαρμογή πολιτικών οικονομικής σταθεροποίησης και σταδιακά ξεπεράστηκε η κρίση που είχε ξεκινήσει το 1974, οι εξελίξεις αυτές συνδυάστηκαν με την αύξηση της συσσώρευσης πλούτου στα ανώτατα στρώματα της κοινωνικο-οικονομικής ιεραρχίας. Από το 1985-1986 ξεκινά μια περίοδος αύξησης των κερδών των ελληνικών επιχειρήσεων, η οποία, παρά κάποιες διακυμάνσεις και διαφοροποιήσεις ανά κλάδο, διαρκεί ως σήμερα, ενώ, από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 παγιώθηκε και διευρύνθηκε.⁵ Από μια γενικότερη άποψη, τα ανώτατα εισοδήματα έμειναν ανεπηρέαστα από τη σχετική χαλάρωση της ανισοκατανομής των εισοδημάτων στην περίοδο από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 ως τα μέσα της δεκαετίας του 1990. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, τα ανώτατα εισοδήματα ενισχύθηκαν, ταυτόχρονα, από τη συνολική μεγέθυνση της ελληνικής οικονομίας και την αύξηση της ανισοκατανομής του πλούτου (Μαλούτας, 2000, σ. 49· Emmanuel, 2004, σ. 126-127).

Η περίοδος από το 1974 ως σήμερα, η οποία περιλαμβάνει την κρίση της δεκαπενταετίας 1974-1990 και την επιστροφή στη συνέχεια, ειδικά από το 1994-1995, σε αρκετά υψηλούς ρυθμούς ανάπτυξης, ήταν μια περίοδος αναδιάταξης του επιχειρηματικού σκηνικού της χώρας. Ορισμένοι παραδοσιακοί κλάδοι της μεταποίησης, όπως η κλωστοϋφαντουργία και η υποδηματοποιία, υποχώρησαν, ενώ ιδιαίτερο δυναμισμό παρουσίασαν οι κατασκευές, το εμπόριο, οι ασφάλειες, τα ΜΜΕ, οι υπηρεσίες υγείας, ο τουρισμός, όπως επίσης οι τράπεζες και η ναυτιλία, όπου παρατηρείται η μεγαλύτερη συγκέντρωση οικονομικής δύναμης (Τόλιος, 2000). Στους ευημερούντες αυτούς κλάδους παρατηρήθηκε, ειδικά από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, τάση μεγέθυνσης των ομίλων και συγκέντρωσης κεφαλαίου μέσα από κύματα εξαγορών και συγχωνεύσεων. Σε αυτό το πλαίσιο, οι ελληνικοί όμιλοι ενίσχυσαν την πολυκλαδικότητά τους μέσα από την επέκταση των δραστηριοτήτων τους σε συγγενικούς ή και σε άσχετους μεταξύ τους κλάδους (Τόλιος, 2000). Πολλοί από τους μεγάλους ελληνικούς ομίλους απέκτησαν περισσότερο διεθνικό χαρακτήρα είτε μέσα από συμμαχίες με ξένους επιχειρηματικούς ομίλους, είτε μέσα από επέκταση σε αναδυόμενες αγορές (Λιοδάκης και Κυριακάκης, 2004). Ωστόσο, είναι καθοριστικής σημασίας για

5. Για την παρουσίαση μακροοικονομικών δεικτών που καταδεικνύουν αυτή τη διαδικασία, όπως η αυξανόμενη αποδοτικότητα του κεφαλαίου και το μειούμενο μερίδιο των μισθών στο ΑΕΠ στον επιχειρηματικό τομέα, βλ. ΙΝΕ, 2007.

το θέμα που μας απασχολεί ότι ο ελληνικός επιχειρηματικός κόσμος συνέχισε να κυριαρχείται, εν πολλοίς, από οικογενειακής ιδιοκτησίας επιχειρήσεις (Makridakis et al., 1997): στο νέο τοπίο που δημιουργήθηκε την τελευταία δεκαπενταετία οι μεγεθυμένοι και διαφοροποιημένοι όμιλοι που προέκυψαν είχαν στον πυρήνα τους οικογενειακά ελεγχόμενες επιχειρήσεις. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1990, οι περισσότεροι όμιλοι δεν είχαν ακόμη θεσμική συγκρότηση, αλλά εμφανίζονταν ως σύνολα επιχειρήσεων που ανήκαν στα μέλη της ίδιας οικογένειας (Τόλιος, 2000, σ. 697).

Οι μεταβολές και τα χαρακτηριστικά αυτά της αθηναϊκής κοινωνικής δομής και του ελληνικού επιχειρηματικού κόσμου προσδιόρισαν τους βασικούς όρους διαμόρφωσης των πολιτισμικών πρακτικών των οικονομικών ελίτ της πόλης, πρώτα από όλα, από «ποσοτική» άποψη. Η διεύρυνση των ανώτερων στρωμάτων και η σημαντική συσσώρευση πλούτου στα ανώτατα τμήματά τους αποτελούν τους καθαυτό παράγοντες ανάπτυξης των πολιτισμικών τους πρακτικών. Δημιούργησαν ένα συνολικά μεγαλύτερο και πιο εύρωστο κοινό αποτελούμενο από επιχειρηματίες, διευθυντικά στελέχη και ελεύθερους επαγγελματίες που μπορεί να επιδοθεί στις πρακτικές που παραδοσιακά αντιστοιχούν προνομιακά στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, όπως είναι η αγορά έργων τέχνης⁶ και οι κοινωφελείς δραστηριότητες. Στο εσωτερικό αυτού του κοινού ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνουν λίγες δεκάδες επιχειρηματίες που είναι επικεφαλής των ισχυρότερων πολυκλαδικών ομίλων.

Ένα μέρος των πολιτιστικών δραστηριοτήτων των οικονομικών ελίτ μπορούν να γίνουν κατανοητές ως απάντηση στα διακυβεύματα που δημιούργησαν ή συνδέονται με τις προαναφερόμενες μεταβολές στην κοινωνική δομή και τον επιχειρηματικό κόσμο. Πρόκειται, πρώτον, για διακυβεύματα με χαρακτήρα στενά οικονομικό. Ο πολιτισμός και ευρύτερα οι δραστηριότητες της συμβολικής οικονομίας (κυρίως τα ΜΜΕ και ο τουρισμός) αποτέλεσαν ένα από τα πεδία του τριτογενούς τομέα στα οποία κατευθύνθηκαν οι επενδύσεις στο πλαίσιο της σταδιακής αναδιάρθρωσης της ελληνικής οικονομίας κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης.

Δεύτερον, η ανάπτυξη δράσης στον ευρύτερο πολιτιστικό τομέα ήταν ένα από τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για την κοινωνική εδραίωση

6. Για μια παρουσίαση ορισμένων στοιχείων που δείχνουν τη μεγέθυνση της συλλεκτικής δραστηριότητας και της αθηναϊκής αγοράς τέχνης ως αποτέλεσμα της διεύρυνσης των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, βλ. Σουλιώτης (υπό δημοσίευση).

των ισχυρών ομίλων που αναδείχθηκαν την περίοδο της αναδιάρθρωσης του επιχειρηματικού σκηνικού της χώρας, είτε πρόκειται για ελληνικούς ομίλους που μεγεθύνθηκαν ή ιδρύθηκαν, είτε για ξένες πολυεθνικές που διείσδυσαν στην ελληνική αγορά. Η επένδυση στα ΜΜΕ και η ανάπτυξη της χορηγικής δραστηριότητας η οποία συνοδεύεται από τη ρητορική της «Κοινωνικής Εταιρικής Ευθύνης» συνιστούν τρόπους συσσώρευσης συμβολικού κεφαλαίου, οι οποίοι, μεταφράζοντας την οικονομική δύναμη σε άλλες μορφές δύναμης, πολλαπλασιάζουν τα θεμέλια της κοινωνικής ισχύος των φορέων του.⁷

Από τη μία, η επένδυση στα ΜΜΕ, στον έντυπο τύπο από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 και στα ηλεκτρονικά Μέσα από το 1989, από επιχειρηματίες της βιομηχανίας (πετρελαϊκά, μεταλλουργεία), των κατασκευών, της ναυτιλίας και των τηλεπικοινωνιών,⁸ έδωσε σε μέλη των οικονομικών ελίτ τη δυνατότητα άσκησης διευρυσμένου ελέγχου στην πληροφορία και στην πρόσβαση στο δημόσιο λόγο, με συνεπαγόμενα οφέλη ως προς τη διεύρυνση των επιχειρήσεών τους (Kountouri, 2006· Κομνηνού, 1996). Από την άλλη, η ανάπτυξη της κοινωνικής και πολιτιστικής χορηγίας προέβαλε την εικόνα μιας οικονομικά ανιδιοτελούς σχέσης των επιχειρηματικών ομίλων με τον πολιτισμό (ή με όποιον άλλον τομέα κοινωνικής δραστηριότητας στον οποίο κατευθύνεται η χορηγία) και, με αυτόν τον τρόπο, συνέβαλε στην εξιδανίκευση του κοινωνικού τους ρόλου.

Η συλλογή έργων τέχνης και η σύσταση πολιτιστικών μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων μπορούν να ιδωθούν στο ίδιο πλαίσιο της διεύρυνσης της κοινωνικής εδραίωσης των οικονομικών ελίτ. Η διαφορά τους από τη χορηγία και την επένδυση στα ΜΜΕ συνίσταται στο ότι τα συμβολικά οφέλη που συνεπάγονται συντείνουν στην αναγνώριση και την προβολή μιας *προσωπικής αρετής*. Πρόκειται για την «εγγύεια του πνεύματος» (Becker, 1982, σ. 100) που συνδέεται με την ικανότητα επιλογής έργων τέχνης ή την επιθυμία υποστήριξης του πολιτισμού. Η αντίληψη των ίδιων των συλλεκτών και ιδρυτών για τις δραστηριότητές τους είναι πολύ προσωποκεντρική, και τείνουν να τις ερμηνεύουν αυτοαναφορικά σε

7. Ομόλογη πρακτική αποτελεί η επένδυση στον επαγγελματικό αθλητισμό, στην οποία επίσης επιδόθηκε ένας σημαντικός αριθμός επιχειρηματιών. Η διαφορά της είναι ότι τα συμβολικά οφέλη που συνεπάγεται δεν οφείλονται στην αύξηση του κύρους της επωνυμίας ή στον έλεγχο της πληροφορίας, όπως στις περιπτώσεις της χορηγίας και της επένδυσης στα ΜΜΕ, αλλά στην ενίσχυση της δημοφιλίας του επιχειρηματία ως *προσώπου*.

8. Για τις μεταβολές αυτές στην ιδιοκτησία των ΜΜΕ, βλ. Λεάνδρος, 2000, σ. 199-201.

σχέση με την ίδια τους την επιθυμία.⁹ Η αντίληψη αυτή υπενθυμίζει κάτι που αρνείται η ερμηνεία των πολιτιστικών δραστηριοτήτων των οικονομικών ελίτ μέσα από το πρίσμα των συμφερόντων: ορισμένες από αυτές, και κυρίως η συλλογή έργων τέχνης, δεν είναι παρά δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου. Ταυτόχρονα, όμως, η επιμονή στην προσωπική επιθυμία συσκοτίζει τον κοινωνικά επιλεκτικό τους χαρακτήρα, ο οποίος προκύπτει πριν από όλα από τις οικονομικές προϋποθέσεις της πρόσβασης σε αυτές.¹⁰ Από αυτή την άποψη, οι πρακτικές της χορηγίας, της σύστασης μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων και η συλλεκτική δραστηριότητα εκφράζουν, δικαιώνουν και εξυμνούν την κοινωνική θέση (Becker, 1982, σ. 103), συμβάλλοντας στη θεμελίωση ή την αναπαραγωγή των κοινωνικο-πολιτισμικών ιεραρχιών.

Η αναδιάταξη του ελληνικού επιχειρηματικού τοπίου τις τελευταίες δύο-τρεις δεκαετίες, καθώς και ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά του, δημιουργούν τις πολιτισμικές προδιαθέσεις κάτω από την επίδραση των οποίων εξειδικεύονται οι γενικές λειτουργίες των πολιτισμικών πρακτικών των οικονομικών ελίτ. Το γεγονός ότι επικεφαλής ενός μεγάλου μέρους των επιχειρήσεων ήταν οι δεύτερης γενιάς επίγονοι των ιδρυτών τους είχε ως συνέπεια την ανάδειξη μιας επιχειρηματικής τάξης, της οποίας η παραμονή στην κορυφή της κοινωνικής ιεραρχίας είχε σχετικά περιορισμένο χρονικό βάθος, και σίγουρα χωρίς την κατοχή ανάλογης

9. Η ακόλουθη αφήγηση του συλλέκτη Β. Βαλαμπού είναι χαρακτηριστική: «Για μένα η συλλογή είναι ένα πράγμα που ξεκινάει από απλή επιθυμία να κάνει κανείς το κέφι του. Την κάνω για τον εαυτό μου, τη χαίρομαι εγώ και την απολαμβάνω εγώ. Η σημασία της συλλογής, νομίζω, είναι η οργάνωση, η συντήρηση και τελικά η επαύξηση ενός συγκεκριμένου αντικειμένου ή μιας συγκεκριμένης ενότητας, θα έλεγα. [...] Τελευταία ο συλλέκτης έχει γίνει αντικείμενο της προσοχής των δημοσιογράφων και των ασχολουμένων με την τέχνη, που είναι άπειροι, ενώ οι συλλέκτες είναι λίγοι. Όταν ακούω ότι το κάνει κανείς για επένδυση με πάνει μια μικρή αγανάκτηση, γιατί το χαρακτηριστικό της επένδυσης είναι ότι έχει ρευστότητα και έχει και μια απόδοση. [...] Μιλάνε επίσης για κοινωνική προβολή ή καταξίωση. Μα τώρα στα πενήντα μου ή στα εξήντα μου περιμένω να καταξιωθεί επειδή έχω μαζέψει πέντε έργα; Αυτό το θεωρώ πάρα πολύ αστείο» (Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, 2001, σ. 56-58).

10. Αυτό ισχύει εξίσου για τη χορηγία και τη σύσταση μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων, όπως επίσης και για την αγορά έργων τέχνης όταν, τουλάχιστον, δεν αναφερόμαστε σε έργα που πωλούνται σε τουριστικά ή συννοικιακά καταστήματα. Για να περιοριστούμε στη συλλεκτική δραστηριότητα, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις ειδικών συμβούλων τραπεζών, για να πάρει κάποιος μέρος σε μια δημοπρασία έργων τέχνης απαιτούνται στην πράξη περισσότερα από 200.000 ευρώ, ενώ για να γίνει ένας επενδυτής ευπρόσδεκτος από μια τραπεζική υπηρεσία private banking ώστε να του παρασχεθούν υπηρεσίες σχετικές με αγορά έργων τέχνης θα πρέπει να έχει χαρτοφυλάκιο άνω του 1 εκατ. ευρώ (Στεργίου, 2007).

οικονομικής ισχύος. Η έλλειψη παλαιότητας οδηγεί, στο πολιτισμικό πεδίο, σε δύο κατευθύνσεις, τις οποίες πρέπει να διακρίνουμε αν και συχνά συνυπάρχουν στις πρακτικές των ίδιων προσώπων:

Πρώτον, μπορεί να προσανατολίζει το ενδιαφέρον στα πολιτισμικά αγαθά υψηλού κύρους, όπως η συμφωνική και μουσική δωματίου, η ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα ή γενικότερα η προβολή του ελληνικού πολιτισμού. Η συλλεκτική ή κοινωφελής δραστηριότητα σε αυτά τα πολιτιστικά πεδία προσφέρει την ισχυρότερη συμβολική θεμελίωση της κοινωνικής θέσης στο βαθμό που συνδέει τον συλλέκτη ή ιδρυτή με μια κατηγορία καταξιωμένων αγαθών ή με μια υψηλή πολιτιστική παράδοση.¹¹ Ωστόσο, οι επιλογές των «νέων» επιχειρηματικών ελίτ περιορίζονται αμφίπλευρα: από τη μία, το κράτος έχει παραδοσιακά ισχυρότατη παρουσία στον τομέα της πολιτισμικής κληρονομιάς. Από την άλλη, παλαιότερες επιχειρηματικές οικογένειες έχουν αναπτύξει σε προγενέστερες περιόδους συλλεκτική και κοινωφελή δραστηριότητα σε υψηλότατου κύρους τομείς, όπως οι αρχαιότητες και η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19ου αιώνα. Στο πλαίσιο αυτό, τα νεότερα μέλη των οικονομικών ελίτ μπορούν να περιοριστούν σε πεδία σχετικά περισσότερο προσβάσιμα, όπως η ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα, ή να επιχειρήσουν πιο καινοτόμες προσεγγίσεις των κλασικών πεδίων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη χρήση νέων τεχνολογιών για την προβολή του ελληνικού πολιτισμού.

Δεύτερον, η σχετικά πρόσφατη ένταξη στην οικονομική ελίτ τείνει να συνδέεται με μια προδιάθεση επενδυτικού ρίσκου και αναζήτησης ευκαιριών η οποία, σε συνδυασμό με τους προαναφερόμενους περιορισμούς, μπορεί να προσανατολίσει τον συλλέκτη προς τα αναδυόμενα καλλιτεχνικά ρεύματα της σύγχρονης αγοράς τέχνης.¹² Όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Δ. Ιωάννου είναι χωρίς αμφιβολία η χαρακτηριστικότερη περίπτωση αυτού του τελευταίου τρόπου δράσης.

Η οικογενειακή ιδιοκτησία των επιχειρηματικών ομίλων και η συμμετοχή των μελών της οικογένειας στη διεύθυνσή τους είναι ακόμη ένα χαρακτηριστικό του ελληνικού επιχειρηματικού κόσμου με καθοριστικές συνέπειες στις πολιτισμικές τους πρακτικές. Οι σημαντικότερες είναι η σύσταση κοινωφελών ιδρυμάτων στο όνομα του επιχειρηματία ή του επιχειρηματία και της συζύγου του, και η συμμετοχή μελών της οικογένειας

11. Για τη σχέση της πρόσφατης εδραίωσης των μεταπολεμικών οικονομικών ελίτ με τις πολιτισμικές τους πρακτικές, βλ. Παναγιωτόπουλος, 2003, 2007.

12. Οφείλω την παρατήρηση αυτή στον Θ. Μαλούτα.

στη διοίκησή τους (Σουλιώτης, 2008). Πρόκειται για μια ευθεία μεταφορά της προσωποκεντρικής και συγκεντρωτικής επιχειρηματικής κουλτούρας που χαρακτηρίζει τις οικογενειακές επιχειρήσεις (Makridakis et al., 1997) στο πεδίο των πολιτιστικών θεσμών. Η προδιάθεση αυτή απέκτησε ιδιαίτερη δυναμική σε μια στιγμή όπου η μεγέθυνση των ομίλων δεν είχε συνδυαστεί με εκείνη τη θεσμική συγκρότηση των ομίλων η οποία θα επισκίαζε το όνομα του ιδρυτή. Ακόμη, η σύσταση κοινωφελών πολιτιστικών ιδρυμάτων από τις επιχειρηματικές ελίτ στηρίζεται στην ευρύτερη παράδοση του ευεργετισμού στη χώρα, της οποίας βασικό χαρακτηριστικό είναι η ανάπτυξη κοινωφελών δραστηριοτήτων (ιδρύματα, δωρεές, κληροδοτήματα) από επιχειρηματίες στο όνομά τους. Η υιοθέτηση του μοντέλου κοινωφελούς δραστηριότητας, που συνίσταται στη σύσταση θεσμών στο όνομα του επιχειρηματία, εγγράφει συμβολικά τα σύγχρονα μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα στην παράδοση του ευεργετισμού και κινητοποιεί προς όφελος του ιδρυτή τις συνδηλώσεις της. Ο πολιτικός και δημοσιογραφικός λόγος αναγνωρίζει συχνά σχέση συνέχειας μεταξύ του ευεργετισμού του 19ου αιώνα και της σύγχρονης μη-κερδοσκοπικής δραστηριότητας επικυρώνοντας αυτά τα οφέλη.¹³

Θέση της σύστασης των κοινωφελών ιδρυμάτων και της συλλεκτικής δραστηριότητας στο σύστημα πολιτισμικών διακρίσεων

Δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τη δυναμική και τις συγκεκριμένες μορφές των πολιτισμικών πρακτικών των οικονομικών ελίτ, αν δεν λάβουμε υπόψη τα αντίστοιχα στοιχεία αναφορικά με τα υπόλοιπα κοινωνικά στρώματα, δηλαδή το σύστημα διακρίσεων όπως διαμορφώνεται συνολικά. Όπως σημειώσαμε προηγουμένως, οι τελευταίες τρεις δεκαετίες ήταν μια περίοδος όχι μόνο μεγέθυνσης των υψηλών και υψηλών-

13. Είναι χαρακτηριστική, για παράδειγμα, η ομιλία του Κ. Καραμανλή σε εκδήλωση «Μνήμης και Τιμής» για τους «Έλληνες Εθνικούς Ευεργέτες» (Ζάππειο, 14/5/2007). Ο πρωθυπουργός, αφού αναφέρθηκε στη συνέχεια του «θεσμού των “εθνικών κληροδοτημάτων”» από την ελληνική αρχαιότητα ως το νεότερο ελληνισμό και τη συμβολή της ευεργεσίας στη συγκρότηση των υποδομών του νεοϊδρυθέντος εθνικού κράτους, κατέληξε: «Και είναι η ιστορία αυτή ατελείωτη, καθώς δεν περιορίζεται μόνο στην εποχή που ο Ελληνισμός είχε αδήριτες ανάγκες. Συνεχίζεται και στη νεότερη ιστορία, με σημαντικά έργα και προσφορές. Με δράσεις που επιβεβαιώνουν τη θέληση Ελλήνων που ζουν, εργάζονται και μεγαλοφυούν σε όλο τον κόσμο, να συμβάλλουν στην πρόοδο του τόπου και την ενίσχυση του Οικουμενικού Ελληνισμού. Συνεχίζεται μέσα από Ιδρύματα, που αναπτύσσουν έντονη κοινωφελή

μεσαίων κοινωνικο-επαγγελματικών κατηγοριών στην Αθήνα, αλλά επίσης των μεσαίων και χαμηλών-μεσαίων κατηγοριών. Η εξέλιξη αυτή, η οποία συνδυάστηκε με την απομάκρυνση από τη χειρωνακτική εργασία και τη διεύρυνση της πρόσβασης στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, οδήγησε σε μια σειρά μεταβολές των πολιτισμικών πρακτικών στις μεσαίες κατηγορίες της κοινωνικής ιεραρχίας.¹⁴ Οι σημαντικότερες από αυτές ήταν η σημαντική μεγέθυνση του κοινού και της ζήτησης στις πολιτιστικές αγορές της πόλης (Σουλιώτης, υπό δημοσίευση), κάτι που συνέβαλλε στη μεγέθυνση και τη διαφοροποίηση της προσφοράς των αγορών, και στη δημιουργία νέων συγκεντρώσεων επιχειρήσεων τέχνης και διασκέδασης στην πόλη (Σουλιώτης, 2005· Souliotis, 2005). Σχετικά με το ζήτημα που μας απασχολεί εδώ, οι διαδικασίες αυτές είχαν μια καθοριστική συνέπεια: καθώς η αύξηση των πολιτιστικών καταναλώσεων ευρέων κοινωνικών στρωμάτων πήρε τη μορφή της διεύρυνσης της πρόσβασης σε «πολυτελείς» τρόπους διασκέδασης (τα «καφέ» και τα «γλαμπ» για τους νέους, οι διάφοροι τύποι εστιατορίων για τις μεγαλύτερες ηλικίες) και στην τέχνη (θέατρα, γκαλερί, κινηματογράφος), *σχετικοποιήθηκε το προνόμιο της πρόσβασης των ανώτερων στρωμάτων σε μια σειρά αγαθά που παρέχει η αγορά.*¹⁵

Σε μια συνάφεια κοινωνικά διευρυμένης οικειοποίησης σχετικά υψηλού κύρους πολιτισμικών αγαθών, η συλλεκτική δραστηριότητα και η σύσταση κοινωφελών ιδρυμάτων λειτουργούν ως πρακτικές διάκρισης στο βαθμό που εξασφαλίζουν τον έλεγχο επί των προϊόντων της τέχνης, είτε στο επίπεδο της ιδιοκτησίας είτε σε αυτό του τρόπου της δημόσιας έκθεσής τους. Ειδικότερα, η σύσταση κοινωφελών ιδρυμάτων, όπως και η χορηγία, μετατοπίζουν το όριο πολιτισμικής διάκρισης των κοινωνικο-οικονομικών ελίτ εκτός της αγοράς, σε ένα επίπεδο υψηλής αποϋλοποίησης και εξιδανίκευσης της σχέσης με την τέχνη, την οποία θεμελιώνει η πράξη «υποστήριξης» και όχι κατανάλωσής της. Οι χώροι και τα ιδρύματα τα οποία δημιουργούν οι επιχειρηματικές ελίτ είναι ανοιχτά στο ευρύ κοινό, ακριβώς γιατί αυτό τους επιτρέπει να επιτελέσουν μία από τις βασικές τους λειτουργίες: τη νομιμοποίηση του κοινωνικού ρόλου των

και πολιτισμική δραστηριότητα. Και τέτοια Ιδρύματα λειτουργούν στον τόπο μας πολλά» (πηγή: <http://www.primeminister.gr>, 24 Απριλίου 2008).

14. Για μια παρουσίαση αυτών των διαδικασιών, με ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο με τον οποίο εγγράφονται στον αστικό χώρο, βλ. Σουλιώτης (υπό δημοσίευση).

15. Πρέπει να σημειώσουμε, βέβαια, ότι το προνόμιο αυτό δεν καταργήθηκε, καθώς τα ανώτερα στρώματα συνεχίζουν να έχουν υψηλότερες δαπάνες σε τομείς όπως το θέατρο και τα εστιατόρια (Σουλιώτης, ό.π.).

ιδρυτών τους στις κοινές αναπαραστάσεις. Ταυτόχρονα, όμως, πρόκειται για θεσμούς οι οποίοι δεν είναι ιδιαίτερα δεκτικοί στην ανάδραση του κοινού, κάτι που αναπαράγει στο επίπεδο της διοίκησης και του σχεδιασμού τον κοινωνικά επιλεκτικό τους χαρακτήρα. Το χαρακτηριστικό αυτό τους φέρνει σε αντίθεση με την προσφορά άλλων πολιτιστικών αγορών (όπως αυτών του θεάτρου, των γκαλερί και, ακόμη περισσότερο, της διασκέδασης), η οποία διαμορφώνεται σε σημαντικό βαθμό υπό το βάρος της πρόσωπο με πρόσωπο διάδρασης παραγωγών/χρηστών.

Ο κοινωνικός «σχηματισμός» των κοινωφελών δραστηριοτήτων των οικονομικών ελίτ

Οι πολιτισμικές στρατηγικές των οικονομικών ελίτ, τις συνθήκες διαμόρφωσης των οποίων περιγράψαμε εν συντομία προηγουμένως, κινητοποιούν έναν ευρύτερο αριθμό δρώντων. Τεχνοκρητικοί και επιμελητές αναλαμβάνουν τη διοργάνωση των εκθέσεων. Εταιρείες στηρίζουν τη δραστηριότητα των ιδρυμάτων με χορηγίες. Πανεπιστημιακοί, καλλιτέχνες, επιχειρηματίες, συλλέκτες και πολιτικοί συμμετέχουν στη διοίκηση και τους «συλλόγους φίλων» των ιδρυμάτων, σε επιτροπές βραβείων και σε άλλες καλλιτεχνικές και επιστημονικές επιτροπές. Παρόμοια συμμετοχή έχουν συχνά και οι δημοσιογράφοι οι οποίοι καλύπτουν για λογαριασμό των μέσων τις δραστηριότητες των συλλεκτών και των ιδρυμάτων. Δημιουργείται, με αυτόν τον τρόπο, ένας κοινωνικός «σχηματισμός», στον οποίο οι διαφορετικοί δρώντες εντάσσονται με λιγότερο ή περισσότερο σταθερό τρόπο μέσα από σχέσεις εργασίας, συμμαχιών και συνεργασιών. Στον πυρήνα του σχηματισμού βρίσκονται τα μέλη των επιχειρηματικών ελίτ των οποίων οι πρωτοβουλίες αποτελούν την κινητήριο δύναμή του.

Στο σχηματισμό αυτό αντιστοιχεί ένα σύνολο θεσμών, οι οποίοι τον ολοκληρώνουν και τον συντονίζουν. Τα ατομικά και οικογενειακά ιδιωτικά μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα είναι ο τύπος θεσμού που κατεξοχήν παίζει αυτό το ρόλο. Ο Όμιλος Ενίσχυσης Πολιτιστικών Δραστηριοτήτων (απένειμε, επίσης, τα βραβεία «Λυσικράτης»), ο οποίος λειτούργησε το διάστημα 1986-2000, ήταν το προϊόν μιας στρατηγικής αυτορρυθμίσσης του κόσμου των επιχειρήσεων στο πεδίο της χορηγικής δραστηριότητας. Οι θεσμοί που συστάθηκαν με το νόμο 3525 περί πολιτιστικής χορηγίας του 2007 (Γραφείο Χορηγιών, Συμβούλιο Χορηγιών, Χορηγικά Βραβεία) επιτελούν παρόμοιες λειτουργίες, αυτή τη φορά υπό κρατικό έλεγχο.

Ο σχηματισμός αυτός είναι το αποτέλεσμα της συσπείρωσης που προκαλούν οι πρωτοβουλίες της ίδιας της οικονομικής ελίτ, κάτι που τον καθιστά το βασικότερο κοινωνικό χώρο που διαμεσολαβεί τις σχέσεις του επιχειρηματικού κόσμου με τον ευρύτερο πολιτιστικό τομέα (καλλιτέχνες, καλλιτεχνική εκπαίδευση, πολιτιστική πολιτική). Επιπλέον, αποτελεί μία από τις βασικές διόδους μεταφοράς πολιτισμικών αγαθών από την αγορά στον κοινωφελή τομέα, στο βαθμό που οι ιδρυτές-συλλέκτες εντάσσουν τα αποκτήματά τους στις συλλογές των ιδρυμάτων (λειτουργία την οποία επιτελούν κατεξοχήν τα δημόσια μουσεία).

Οι δρώντες που κινητοποιούνται γύρω από τις πολιτιστικές δραστηριότητες των μελών των επιχειρηματικών ελίτ δημιουργούν μια συλλογική δυναμική. Οι δημοσιογράφοι και γενικότερα όσοι μιλούν δημόσια (τεχνοκριτικοί, πολιτικοί κ.ά.) για τις πολιτισμικές δραστηριότητες των οικονομικών ελίτ ενισχύουν την κοινωνική τους ορατότητα. Τα πρόσωπα που συμμετέχουν στη διοίκηση ή στα διάφορα όργανα των ιδρυμάτων, επικεφαλής των οποίων είναι συνήθως ο ιδρυτής και στελέχη τους, μέλη της οικογένειάς του, τους προσδίδουν κοινωνική ευρύτητα και κύρος. Οι εταιρικές χορηγίες στηρίζουν υλικά και συμβολικά τα ιδρύματα, ενώ μορφές συνεργασίας προκύπτουν μεταξύ και των ίδιων των ιδρυμάτων μέσω χορηγιών και της συνδιοργάνωσης εκδηλώσεων. Από αυτό το πλέγμα σχέσεων δεν λείπει ο ανταγωνισμός γύρω από την προσέλκυση των χορηγιών και την προβολή των δραστηριοτήτων (τα ΜΜΕ συχνά αποφεύγουν τη μνεία σε χορηγίες θεωρώντας την «γκρίζα διαφήμιση», ειδικά σε περίπτωση που αφορά ανταγωνιστική εταιρεία (για το θέμα αυτό βλ. Στάνας, 2007)).

Από τη δυναμική αυτή προκύπτουν συμβολικά οφέλη για το σύνολο των συμμετεχόντων, στο βαθμό που με τη δράση τους δίνουν αξία σε μια κίνηση της οποίας αποτελούν οι ίδιοι μέρος. Στηρίζουν και εξυμνούν τις δραστηριότητες του ιδρυτή ή συλλέκτη, και ανάγουν συχνά την αξία τους στη γενική σημασία της «ιδιωτικής πρωτοβουλίας». Τα αποτελέσματα της συλλογικής δυναμικής κεφαλαιοποιούνται, ωστόσο, στο πρόσωπο του ιδρυτή-συλλέκτη, πρώτα από όλα διότι συσκοτίζουν τον ατομοκεντρικό χαρακτήρα της δραστηριότητάς του.

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΔΕΣΤΕ: Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΑΓΟΡΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

Εξετάζοντας το ίδρυμα ΔΕΣΤΕ και την πορεία του ιδρυτή του Δάκη Ιωάννου βλέπουμε τον τρόπο με τον οποίο διαπερνούν μια ατομική περίπτωση ορισμένα από τα γενικά χαρακτηριστικά της εισχώρησης των επιχειρηματικών ελίτ στον πολιτισμό. Ταυτόχρονα, βλέπουμε να εκφράζονται με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο τρεις πιο ειδικές τάσεις αυτής της εισχώρησης: το ενδιαφέρον των ελίτ για τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, ο προσανατολισμός τους στη διεθνή αγορά τέχνης, και ειδικά σε αυτή της Ν. Υόρκης, και ο επιτυχής χειρισμός των εν πολλοίς κερδοσκοπικών λογικών της αγοράς σύγχρονης τέχνης, όπως διαμορφώθηκαν από τη δεκαετία του 1960 και μετά.

Ένα «προσωποπαγές» πολιτιστικό ίδρυμα

Γεννημένος το 1939 στη Λευκωσία της Κύπρου, ο Δάκης (Λεωνίδας) Ιωάννου διευθύνει σήμερα τον κατασκευαστικό όμιλο J&P, τον οποίο ίδρυσε ο πατέρας του Στέλιος με τον επίσης Ελληνοκύπριο Γεώργιο Παρασκειαΐδη το 1940. Η επιχείρηση δραστηριοποιούνταν στη Μέση Ανατολή ήδη από τη δεκαετία του 1960, και μετά το 1974 μεγεθύνεται σημαντικά. Επωφελείται της έκρηξης των κατασκευών στη Μέση Ανατολή που ακολούθησε την άνοδο των τιμών του πετρελαίου, απασχολώντας ταυτόχρονα Ελληνοκύπριους εργαζόμενους οι οποίοι λόγω των συνθηκών καταστροφής που προκάλεσε η τουρκική εισβολή στην Κύπρο ήταν διαθέσιμοι να εργαστούν στο εξωτερικό (Δ. Ιωάννου, συνέντευξη 19/1/2007). Την ίδια περίοδο, η έδρα της εταιρείας εγκαθίσταται στο Λονδίνο για να μεταφερθεί εκ νέου το 1980 στην Αθήνα, όπου παραμένει μέχρι σήμερα. Ο ίδιος ο Δ. Ιωάννου έχοντας αποφοιτήσει το 1958 από το Κολέγιο Αθηνών, έκανε βασικές σπουδές Πολιτικού Μηχανικού στο Πανεπιστήμιο του Cornell των ΗΠΑ, και μεταπτυχιακές στο Πανεπιστήμιο της Columbia στην ίδια χώρα. Στη συνέχεια, πραγματοποίησε διδακτορική διατριβή στην Αρχιτεκτονική, στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης. Ξεκίνησε να εργάζεται στην J&P μετά το τέλος των σπουδών του, το 1967. Το 2007, εκτός από διευθνή της J&P, ήταν πρόεδρος του Εκτελεστικού Συμβουλίου της J&P Group of Companies, μέλος των Διοικητικών Συμβουλίων πολλών επιχειρήσεων, συμπεριλαμβανομένης της Coca-Cola σε 26 χώρες, και πρόεδρος ξενοδοχειακών επιχειρήσεων που δραστηριοποιούνται στην Αθήνα.

Η διαδρομή του Δ. Ιωάννου συγκεντρώνει κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά των μελών της επιχειρηματικής ελίτ που ανέπτυξαν πολιτιστικές δραστηριότητες στην Αθήνα τα τελευταία τριάντα χρόνια. Είναι επικεφαλής μιας οικογενειακής επιχείρησης η οποία μεγεθύνθηκε και απέκτησε πολυκλαδικό χαρακτήρα. Γόνος του ιδρυτή της επιχείρησης, αντιπροσωπεύει τη γενιά η οποία επιτυγχάνει τη συσσώρευση πολιτισμικού κεφαλαίου που έπεται της οικονομικής καταξίωσης της οικογένειας. Η σύσταση του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ το 1983 με σκοπό την υποστήριξη της σύγχρονης τέχνης, και η έναρξη συλλεκτικής δραστηριότητας από το 1985, μαρτυρούν ένα ενδιαφέρον για την τέχνη το οποίο προϋποθέτει, όπως και ενισχύει, αυτό το πολιτιστικό κεφάλαιο. Ως έκφραση της ευρύτερης έλξης των επιχειρηματικών ελίτ από τη συμβολική οικονομία, ο Δ. Ιωάννου θα επενδύσει αργότερα στα ΜΜΕ, συμμετέχοντας το 1995 στην ίδρυση του εκδοτικού ομίλου ΙΜΑΚΟ. Είναι με τη συνεργασία ενός εκ των συνιδρυτών της ΙΜΑΚΟ, του εκδότη Πέτρου Κωστόπουλου,¹⁶ που θα πραγματοποιηθεί η δημιουργία της πρώτης μόνιμης στέγης του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, το 1998, στο Νέο Ψυχικό.

Ο οικογενειακός χαρακτήρας της επιχείρησης προδιαθέτει για την ανάπτυξη κοινωφελούς δραστηριότητας στο όνομα του επιχειρηματία ή της οικογένειάς του. Αυτό φανερώνεται ήδη στη σύσταση από τους ιδρυτές της J&P των φιλανθρωπικών ιδρυμάτων «Χρίστος Στέλιου Ιωάννου»¹⁷ και «Γεώργιος και Θέλιμα Παρασκευαϊδής». Το μη-κερδοσκοπικό ίδρυμα πολιτιστικού χαρακτήρα που θα συστήσει ο ίδιος ο Δ. Ιωάννου δεν φέρει το όνομά του (ΔΕΣΤΕ: Διεθνής-Ελληνική-Σύγχρονη-Τέχνη), αλλά χαρακτηρίζεται εξίσου από έναν προσωποπαγή τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας.

Η διοίκηση ασκείται από τον ιδρυτή με τη συμβολή ενός διευθυντή. Στο επίκεντρο των δραστηριοτήτων του ιδρύματος βρίσκεται η διοργάνωση εκθέσεων, χωρίς όμως να διαθέτει δική του συλλογή και μόνιμα εκθέματα. Οι εκθέσεις που φιλοξενεί πραγματοποιούνται είτε από τους συντελεστές του, είτε από εξωτερικούς επιμελητές και βασίζονται κατά κύριο λόγο, αν και όχι αποκλειστικά, στη συλλογή του προέδρου του,

16. Στην ίδρυση της ΙΜΑΚΟ συμμετείχε, επίσης, ο επιχειρηματίας Δημήτρης Μαρινόπουλος, ιδιοκτήτης της φερώνυμης αλυσίδας υπεραγορών. Η επωνυμία του ομίλου προέρχεται από τα πρώτα γράμματα των επωνύμων των τριών συνεταίρων (Δ. Ιωάννου, συνέντευξη 19/1/2007).

17. Το ίδρυμα φέρει εκτός από το όνομα του Στέλιου Ιωάννου και αυτό ενός από τους γιους, τον οποίο έχασε πρόωρα.

παρουσιάζοντας τα νέα αποκτήματά της ή επιλογές από τα παλαιότερα. Μεταξύ των δραστηριοτήτων στις οποίες δίνει έμφαση το ίδρυμα περιλαμβάνεται η απονομή ενός βραβείου σύγχρονης τέχνης ανά δύο χρόνια. Επιπλέον, το ΔΕΣΤΕ φιλοξενεί ή και στηρίζει, ως χορηγός, εκθέσεις που πραγματοποιούνται από άλλους φορείς και εξωτερικούς επιμελητές. Σχετικά μικρή έμφαση δίδεται στις υπόλοιπες δευτερεύουσες δραστηριότητες του ιδρύματος (αρχείο Ελλήνων καλλιτεχνών, βιβλιοθήκη σύγχρονης τέχνης, εκδόσεις και εκπαιδευτικά προγράμματα).

Στην κατεύθυνση ενίσχυσης του προσωποπαγούς τρόπου λειτουργίας του ιδρύματος συνέβαλε η κατάργηση από το 2002 των αυστηρών εκθεσιακών προγραμμάτων που κάλυπταν το σύνολο της περιόδου, στοιχείο που διατηρήθηκε μετά τη μεταφορά του ιδρύματος το 2006 σε νέες εγκαταστάσεις στη Νέα Ιωνία. Αυτός ο τρόπος λειτουργίας επιτρέπει τη διοργάνωση στοχευμένων εκθέσεων, στην οποία συμμετέχει προσωπικά ο πρόεδρος σε ό,τι αφορά στη διαμόρφωση του «*concept*» και την επιλογή των καλλιτεχνών (συνέντευξη 19/1/2007).

Η βασική λειτουργία του ιδρύματος είναι η πλαισίωση της ατομικής δραστηριότητας του προέδρου του, σε αντίθεση με τη λογική των κρατικών μουσείων ή άλλων ιδιωτικών ιδρυμάτων που παρουσιάζουν τον κανόνα της τέχνης ή τους πλέον καθιερωμένους καλλιτέχνες διεκδικώντας ρόλο βασικού εθνικού θεσμού (όπως, για παράδειγμα, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών). Η δραστηριότητα του ΔΕΣΤΕ επικεντρώνεται στη δημόσια έκθεση της συλλογής έργων τέχνης του ιδρυτή του και του τρόπου με τον οποίο ο τελευταίος τοποθετείται σε σχέση με τα θέματα που απασχολούν την τέχνη ή γενικότερα την εποχή. Πρόκειται για μια συνειδητή στρατηγική, η οποία αποτυπώνεται στο δημόσιο λόγο του Δ. Ιωάννου. Ο ίδιος ορίζει τη δραστηριότητά του ως μια προσπάθεια «άσκησης επιρροής» στο «διάλογο γύρω από την τέχνη» (*Status*, 2004· *MEN*, 2004· συνέντευξη 19/1/2007) και περιγράφει το ΔΕΣΤΕ ως ένα «προσωποπαγές» ή «μη-θεσμικό» ίδρυμα:

«(...) είναι δύο πόλοι. Ο ένας είναι η δραστηριότητα του ΔΕΣΤΕ και ο άλλος είναι η ουσία της συλλογής. Αυτά τα δύο πράγματα. Η δραστηριότητα του ΔΕΣΤΕ είναι, και αυτή δεν μπορεί να αλλάξει και ούτε θέλω να αλλάξει, εντελώς προσωποπαγής. Και το ένα και το άλλο [είναι προσωποπαγή]. Αλλά όσον αφορά το πρόγραμμα, τη δραστηριότητα του ΔΕΣΤΕ, αυτό θα παραμείνει ως έχει, δηλαδή, πολύ δεμένο με μένα, με το χώρο (γέλια).

(Δάκης Ιωάννου, συνέντευξη 19/1/2007)

*Βραχυπρόθεσμες στρατηγικές και παγκοσμιοποίηση
στη σύγχρονη αγορά τέχνης*

Η διαδρομή του Δάκη Ιωάννου στον κόσμο της τέχνης και οι πολιτισμικές στρατηγικές του, στις οποίες εντάσσεται η σύσταση του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, εγγράφονται σε δύο όψεις της λειτουργίας της διεθνούς αγοράς σύγχρονης τέχνης.

Πρώτον, στην επικράτηση από τη δεκαετία του 1960 μιας τάσης διαρκούς ανάδειξης νέων καλλιτεχνών και ρευμάτων. Η τάση αυτή ευνόησε την επικράτηση βραχυπρόθεσμων, βασικά κερδοσκοπικών, στρατηγικών από την πλευρά των δρώντων της αγοράς (έμποροι τέχνης, συλλέκτες), οι οποίοι αναγνωρίζουν στην εναλλαγή των καλλιτεχνικών ρευμάτων μια ανανέωση των ευκαιριών για τον προσπορισμό γρήγορου κέρδους. Οι στρατηγικές αυτές προϋποθέτουν έναν μηχανισμό κοινωνικής κατασκευής των καλλιτεχνικών ρευμάτων και της συμβολικής και οικονομικής αξίας της παραγωγής τους (Moulin, 1992). Έμποροι, τεχνοκριτικοί και συλλέκτες συμμετέχουν στον εντοπισμό των καλλιτεχνών, στη συνομάδωσή τους, στην ονοματοδοσία των ρευμάτων και τη θεωρητικοποίηση του έργου τους, ενώ η ολοκλήρωση της επιτυχίας έρχεται με την ένταξη στις συλλογές των μεγάλων μουσείων. Τα τελευταία, από την πλευρά τους, είναι θετικά προδιατεθειμένα απέναντι στην καταγραφή νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων, στο πλαίσιο της αύξησης του ανταγωνισμού που δημιουργήσε ο πολλαπλασιασμός τους, κατά τις τελευταίες δεκαετίες.

Ειδικά σε ό,τι αφορά στους μεγαλοσυλλέκτες, που μας ενδιαφέρουν εδώ, οι εξελίξεις στις δεκαετίες 1960-1970 τους ανέδειξαν σε μείζονες παίκτες της αγοράς (Moulin, 1992, σ. 51-56). Οι μεγάλοι συλλέκτες κινούνται στην πρωτογενή αγορά (αγοράζουν από τον καλλιτέχνη ή τον έμπορο που τον εκπροσωπεί και όχι από τις δημοπρασίες που διοργανώνουν ειδικευμένοι οίκοι) και είναι αυτοί που αποκτούν πρώτοι σε σχετικά χαμηλές τιμές πολλά έργα καλλιτεχνών που θεωρούνται αντιπροσωπευτικοί των ρευμάτων στα οποία εντάσσονται. Στο βαθμό που η συλλογή είναι ήδη καταξιωμένη, η είσοδος ενός νέου καλλιτέχνη ή ομάδας καλλιτεχνών σε αυτή σηματοδοτεί την εδραίωση της αισθητικής και οικονομικής τους αξίας. Σε αυτό το πλαίσιο, η συμμετοχή στη διοίκηση των μεγάλων μουσείων δίνει στους συλλέκτες τη δυνατότητα να συμβάλλουν στη θεσμική αναγνώριση των καλλιτεχνών που υποστηρίζουν, προωθώντας την ένταξή τους στις συλλογές τους.

Ο τρόπος αυτός λειτουργίας της αγοράς σύγχρονης τέχνης έφτασε στην κορύφωσή του στη δεκαετία του 1980, με τον πολλαπλασιασμό των

καλλιτεχνικών ρευμάτων και την πραγματοποίηση πωλήσεων στις υψηλότερες τιμές που είχαν σημειωθεί ως τότε, μέχρι να σημειωθεί μια σημαντική κρίση συνολικά της αγοράς τέχνης στα τέλη της δεκαετίας και στις αρχές της επόμενης. Πολυάριθμες μικρές εμπορικές επιχειρήσεις προσπάθησαν να διεισδύσουν στην αγορά μέσα από τη διάθεση νέων καλλιτεχνικών προϊόντων, προκαλώντας μια πληθωρική προσφορά καλλιτεχνικών ρευμάτων, η οποία οδήγησε στα άκρα τις τάσεις της προηγούμενης περιόδου (Moulin, 1992). Έχει υποστηριχθεί (Singer, 1988, αναφέρεται στο Moulin, 1992, σ. 52-53) ότι οι καθιερωμένοι έμποροι τέχνης δεν μπόρεσαν να ελέγξουν την προσφορά της αγοράς παρά με τη συνδρομή των μεγαλοσυλλεκτών, οι οποίοι, δείχνοντας την προτίμησή τους σε έναν περιορισμένο αριθμό καλλιτεχνών, συνέβαλαν στην ανάδειξη αυτών σε έναν πυρήνα διεθνούς εμβέλειας, του οποίου τα έργα πετυχαίνουν τιμές πολύ υψηλότερες από αυτές των υπολοίπων. Είναι σε αυτό το πλαίσιο που νεοεμφανιζόμενοι συλλέκτες μπόρεσαν να επιτύχουν την καθιέρωσή τους μέσα από την αντίστοιχη καθιέρωση των καλλιτεχνών που υποστήριξαν.

Η δεύτερη όψη της αγοράς σύγχρονης τέχνης την οποία πρέπει να λάβουμε υπόψη είναι η τάση ολοκλήρωσης των διεθνών συναλλαγών τέχνης από τις δεκαετίες 1960-1970 σε μια παγκόσμια αγορά και, πιο πρόσφατα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 η ρητή ανάδειξη της «πολυπολιτισμικότητας» και του «διεθνούς προσανατολισμού» σε αξίες του κόσμου της τέχνης. Αυτή η τάση, από την άποψη που μας ενδιαφέρει εδώ, συνδέθηκε με τη σειρά της με δύο τύπους στρατηγικών.

Από τη μία, γκαλερί και συλλέκτες αξιώνουν στο επίπεδο των περιφερειακών αγορών την εκπροσώπηση της «σύγχρονης τέχνης». Πρόκειται για μια στρατηγική ελέγχου σε τοπικό επίπεδο μιας καλλιτεχνικής παραγωγής της οποίας η οικονομική και αισθητική αξία κατασκευάζεται σε διεθνές επίπεδο, δηλαδή στο πεδίο δράσης των ισχυρών γκαλερί, των μεγάλων συλλεκτών και των μουσείων διεθνούς εμβέλειας (Moulin, 1992, σ. 45, 1986, σ. 370). Η ειδίκευση στη «σύγχρονη τέχνη» ταυτίζεται με την παρουσίαση σε τοπικό επίπεδο διεθνώς καταξιωμένων καλλιτεχνών και, αντίστροφα, με τη διεθνή προβολή των τοπικών καλλιτεχνών. Όπως συμβαίνει με κάθε καλλιτεχνική ετικέτα, η αξίωση εκπροσώπησης της «σύγχρονης τέχνης» είναι μια στρατηγική μονοπωλιακού ή ολιγοπωλιακού ελέγχου πάνω σε ένα μέρος της καλλιτεχνικής προσφοράς (Moulin, 1992, σ. 46).

Από την άλλη, η επικράτηση της «πολυπολιτισμικότητας» ως αξίας στην αγορά σύγχρονης τέχνης είχε ως αποτέλεσμα την καθιέρωση της

προέλευσης του καλλιτέχνη από την «περιφέρεια» ως ένα από τα κριτήρια που μπορούν να ληφθούν υπόψη για την επιτυχή προώθησή του στις μητροπολιτικές αγορές.¹⁸ Η στρατηγική διεθνούς προώθησης των «τοπικών» καλλιτεχνών δεν θα ήταν δυνατή χωρίς αυτή τη θετική προδιάθεση των μητροπολιτικών αγορών και θεσμών. Μουσεία, έμποροι τέχνης και επιμελητές των μητροπολιτικών κέντρων αναζήτησαν στις περιφερειακές αγορές καλλιτέχνες για τη διοργάνωση διεθνών εκθέσεων και συνομιλητές για την ανάπτυξη διεθνούς δράσης. Οι πρακτικές αυτές καθιερώθηκαν ως σημαντικές πηγές κύρους, παρά το γεγονός ότι οι ευκαιρίες διεθνούς καριέρας για τους ίδιους τους καλλιτέχνες φαίνεται ότι αυξήθηκαν σε σαφώς μικρότερο βαθμό από ό,τι υποστηρίζουν οι δρώντες της αγοράς (Quemin, 2001, 2006).

Ένας μεγάλος συλλέκτης από την περιφέρεια της διεθνούς αγοράς σύγχρονης τέχνης

Για να εντοπίσουμε την κοσμοπολίτικη προδιάθεση και την κουλτούρα επενδυτικού ρίσκου που οδήγησαν τον Δ. Ιωάννου στην ενασχόληση με τη διεθνή αγορά σύγχρονης τέχνης και στην αναζήτηση ευκαιριών στο εσωτερικό της πρέπει να ανατρέξουμε στη διεθνή διάσταση των επιχειρηματικών του δραστηριοτήτων και τη σχετικά πρόσφατη απόκτηση οικονομικής ισχύος από την οικογένειά του. Από την άλλη, το πλαίσιο δυνατοτήτων της δράσης του οριοθετείται από τα γενικότερα γνωρίσματα της διεθνούς αγοράς τέχνης, όπως διαμορφώθηκαν από τη δεκαετία του 1960 και μετά.

Από την ίδρυσή του το ΔΕΣΤΕ απέκτησε διπλή έδρα, την Αθήνα και τη Γενεύη. Η επιλογή αυτή εντάσσονταν σε μια προσπάθεια εύρεσης χορηγιών από το εξωτερικό, τις οποίες θα μπορούσε να εξασφαλίσει ευκολότερα το ίδρυμα, αν η έδρα του βρισκόταν σε ένα διεθνώς αναγνωρισμένο πολιτιστικό κέντρο (συνέντευξη 19/1/2007). Η προσωπική σχέση του Δ. Ιωάννου και συνεργασία με τη διευθύντρια του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Γενεύης, Adéline Von Fürstenberg, ήταν ακόμη ένας λόγος που οδήγησε στην επιλογή της ελβετικής πόλης. Η πρώτη έκθεση του ΔΕΣΤΕ πραγματοποιήθηκε στη Λευκωσία με επιμέλεια της Έφης

18. Οι καλλιτέχνες της «περιφέρειας» που αναδεικνύονται με αυτόν τον τρόπο, ωστόσο, συνήθως μετεγκαθίστανται στη Νέα Υόρκη ή άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, κάτι που αποτελεί προϋπόθεση πρόσβασης στις κύριες αγορές του πλανήτη (Quemin, 2001, σ. 108).

Στρούζα και περιλάμβανε έργα ενός αριθμού Ελλαδιτών και Ελληνοκυπρίων καλλιτεχνών τους οποίους παρουσίαζε από τις αρχές της δεκαετίας κυρίως η αθηναϊκή γκαλερί Δεσμός του Μάνου Παυλίδη και της Έπης Πρωτονοταρίου.¹⁹

Δύο χρόνια αργότερα, ο Δ. Ιωάννου εγκαινίαζε τη συλλεκτική του δραστηριότητα αγοράζοντας ένα έργο του Jeff Koons στην πρώτη ατομική έκθεση του καλλιτέχνη στη νεοϋρκέζικη γκαλερί International with Monument (Gingeras, 2004, σ. 34· Lindemann, 2006, σ. 174). Ο Koons έμελε να γνωρίσει λίγο αργότερα την καταξίωση στη νεοϋρκέζικη και διεθνή αγορά μαζί με έναν αριθμό καλλιτεχνών που έγιναν γνωστοί κάτω από την ετικέτα της neo-conceptual, neo-pop art ή post-abstraction τάσης. Ένα χρόνο μετά, στα 1986, ορισμένοι από αυτούς εξέθεταν στη γνωστή γκαλερί Sonnabend στη Νέα Υόρκη (εκτός από τον Koons, επρόκειτο επίσης για τους Ashley Bickerton, Meyer Vaisman, Haim Steinbach, Peter Halley), κάνοντας ένα αποφασιστικό βήμα προς την καθιέρωση.

Ο Δ. Ιωάννου συνέδεσε έντονα τη συλλεκτική του δραστηριότητα με αυτό το ρεύμα, κάτι που συνέβαλε καιρία στη δική του καθιέρωση ως σημαντικού συλλέκτη. Η ανάδειξη αυτού του καλλιτεχνικού ρεύματος ήταν ένα ακόμη επεισόδιο στη διαδοχή των καλλιτεχνικών ρευμάτων από τη δεκαετία του 1960 και μετά: Από τις τάσεις του δεύτερου μισού της δεκαετίας του 1960 (minimal art, conceptual art, arte povera, land art), η αγορά τέχνης είχε επιστρέψει σε νέες εκδοχές αναπαραστατικής ζωγραφικής (νεο-εξπρεσιονισμός) στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές του 1980. Ο Koons και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες που αναδείχθηκαν στη συνέχεια διακρίθηκαν από τους καλλιτέχνες που κυριαρχούσαν στην αγορά στις αρχές της δεκαετίας του 1980 μέσα από αναφορές στα αμέσως προηγούμενα ρεύματα εννοιολογικής και pop τέχνης, αποφεύγοντας ωστόσο να ταυτιστούν με αυτά. Έπαιξαν έτσι το παιχνίδι διάκρισης από το κυρίαρχο ρεύμα, αυτο-τοποθέτησης στην ιστορία της τέχνης και κατασκευής της καινοτομίας το οποίο είναι δομικό χαρακτηριστικό της ανάδειξης νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων στην αγορά σύγχρονης τέχνης (Moulin, 1992, σ. 75-77).

Όσο εξελισσόταν η οικοδόμηση της συλλογής, η δραστηριότητα του ιδρύματος έτεινε να συνδέεται περισσότερο μαζί της. Από το 1988, το ΔΕΣΤΕ πραγματοποιεί μια σειρά εκθέσεων οι οποίες, αντίθετα με την

19. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Τζιτζιλιάκης, 1999.

πρώτη, έχουν έντονα διεθνή προσανατολισμό και βασίζονται, κατά κύριο λόγο, σε έργα από τη συλλογή Ιωάννου. Την επιμέλεια των εκθέσεων ανέλαβαν Έλληνες επιμελητές (Χάρης Σαββόπουλος, Δημοσθένης Δαββέτας, Κατερίνα Καφοπούλου), και ο Jeffrey Deitch, Αμερικανός τεχνοκριτικός και έμπορος τέχνης, ιδιοκτήτης από το 1996 της γκαλερί Deitch Projects στο SoHo της Νέας Υόρκης,²⁰ με τον οποίο ο Δ. Ιωάννου διατηρούσε προσωπική σχέση και συνεργασία από τις αρχές της δεκαετίας του 1980. Η πλειονότητα των εκθέσεων πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα, με εξαίρεση μία στη Λευκωσία («Aphrodite harmony and inconceptuality», επιμέλεια Δημοσθένης Δαββέτας, 1990), μία στη Θεσσαλονίκη («Eliminating the Atlantic», επιμέλεια Χάρης Σαββόπουλος, 1990)²¹ και μία η οποία διοργανώθηκε στη Λωζάννη και περιόδευσε στο Τορίνο, το Αμβούργο και την Αθήνα («Post-Human», επιμέλεια Jeffrey Deitch, 1992-1993).²²

Τρεις ή τέσσερις από τις εκθέσεις αυτές («Πολιτισμική Γεωμετρία» 1988,²³ «Artificial Nature» 1990,²⁴ «Post-Human» 1992-1993) θεωρήθηκαν σημεία αναφοράς στη διαμόρφωση των τάσεων της σύγχρονης τέχνης (Spector, 2004· Quemín, 2001, σ. 106). Η κορύφωση αυτής της σειράς εκθέσεων ήταν η πρώτη μεγάλη αναδρομική παρουσίαση της συλλογής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας το 1996 («Νέο είναι καθετί ενδιαφέρον»). Στο σύνολό τους οι εκθέσεις αυτές διοργανώθηκαν με την επιμέλεια του Jeffrey Deitch, ο οποίος την ίδια περίοδο καθιερωνόταν σταδιακά ως ένας από τους σημαντικότερους εμπόρους σύγχρονης τέχνης στον κόσμο, γνωστός για την ενασχόλησή του με θέματα παγκοσμιοποίησης. Από το 1996, όταν ίδρυσε τη γκαλερί του, ως το 2001, διοργάνωσε και εξέθεσε δουλειές καλλιτεχνών προερχόμενων από περισσότερες από είκοσι διαφορετικές χώρες (Quemín, 2001, σ. 106).

Η συγκρότηση μιας σημαντικής συλλογής σύγχρονης τέχνης επέτρεψε στον Δ. Ιωάννου να συνεργαστεί με μεγάλα μουσεία της Δυτικής Ευρώπης και των ΗΠΑ συμμετέχοντας σε συλλογικά διοικητικά και συμβουλευτικά όργανα. Το 2007 ήταν μέλος του διοικητικού συμβουλίου

20. Το 1997 ο οίκος Sotheby's εξαγόρασε το 50% της γκαλερί (Adam και Sumption, 2002).

21. Βλ. ΔΕΣΤΕ, 1990.

22. Βλ. Deitch, 1992.

23. Βλ. ΔΕΣΤΕ, 1988.

24. Βλ. Deitch και Friedman, 1990.

(Board of Trustees) του New Museum of Contemporary Art της Νέας Υόρκης και του συμβουλίου που παρέχει συμβουλευτικές υπηρεσίες στον πρόεδρο (Tate Modern Council) της Tate Modern στο Λονδίνο. Η σημαντικότερη, όμως, δραστηριότητα που ανέπτυξε από αυτή την άποψη είναι η παραμονή του από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 και επί μία δεκαετία στην προεδρία του διεθνούς συμβουλίου (International Directors Council) του Solomon R.F. Guggenheim Foundation, του οργάνου που είναι υπεύθυνο για τη συγκρότηση της συλλογής σύγχρονης τέχνης του νεοϋορκέζικου μουσείου.

Η συνεργασία ξεκίνησε το 1994, δύο χρόνια πριν από τη μεγάλη αναδρομική έκθεση στην ΑΣΚΤ. Ο Thomas Krens, διευθυντής του μουσείου Guggenheim, είδε τη συλλογή και πρότεινε στον ιδιοκτήτη της να αναλάβει την προεδρία του διεθνούς συμβουλίου, όταν επισκεφθηκε εκείνη τη χρονιά την Αθήνα, με αφορμή την πρώτη αναδρομική έκθεση του Γιάννη Κουνέλη στην Ελλάδα, η οποία πραγματοποιήθηκε στο πλοίο «Ιόνιον» στον Πειραιά (Δ. Ιωάννου, συνέντευξη 19/1/2007). Ο Krens, στη θέση αυτή από το 1988, είχε ήδη εκείνη την εποχή εξελιχθεί σε έναν από τους γνωστότερους και πιο αμφιλεγόμενους διευθυντές μεγάλων μουσείων στον κόσμο εφαρμόζοντας καινοτόμες πολιτιστικές και εμπορικές στρατηγικές (Zukin, 1995). Με την ανάληψη της διεύθυνσης του μουσείου είχε έρθει αντιμέτωπος με τα προβλήματα που απασχολούσαν αρκετά παρόμοια μουσεία εκείνη την εποχή: κατοχή μεγάλης συλλογής από την οποία μόνο ένα μικρό μέρος μπορούσε να εκτίθεται στο μουσείο,²⁵ υψηλά λειτουργικά κόστη και ανάγκη ανανέωσης της συλλογής έργων των αρχών του 20ού αιώνα με αποκτήματα από τη σύγχρονη τέχνη (Zukin, 1995, σ. 90-91). Η απάντηση του Krens ήταν η προσπάθεια καθιέρωσης του Guggenheim ως ενός παγκόσμιου πολιτιστικού θεσμού, μέσα από την εφαρμογή της μεθόδου της δικαιόχρησης για τη δημιουργία παραρτημάτων εντός και εκτός των ΗΠΑ (Λας Βέγκας, Βερολίνο, Μπιλμπάο, Βενετία), τη συνεργασία με ξένα μουσεία και την προσέγγιση πιθανών ξένων δωρητών (Zukin, 1995, σ. 91· Hamnett and Shoval, 2003).

Στο πλαίσιο της σχέσης του με τους τελευταίους, η απόκτηση της συλλογής Αμερικανών μινιμαλιστών των δεκαετιών 1960-1970 του Ιταλού κόμη Giuseppe Panza di Buomo, κατά ένα μέρος ως δωρεά, κατά ένα

25. Ακόμη και μετά την επέκτασή του, το 1992, το Guggenheim δεν μπορούσε να εκθέσει στη μόνιμη συλλογή παρά λίγο περισσότερο από το 1,5% των έργων που είχε στην κατοχή του (Zukin, 1995 σ. 90).

μέρος με αγορά, υπήρξε η πιο σημαντική και συζητημένη κίνηση. Η θητεία του Δ. Ιωάννου ως προέδρου του διεθνούς συμβουλίου ήταν μία ακόμη συμμετοχή μεγάλου ξένου συλλέκτη στο μουσείο, ειδικά στην οικοδόμηση μιας συλλογής σύγχρονης τέχνης, τομέας στον οποίο το μουσείο επικέντρωνε τις προσπάθειές του.

Ως πρόεδρος του διεθνούς συμβουλίου του Solomon R.F. Guggenheim Foundation, ο Δ. Ιωάννου προώθησε την ενίσχυση του ρόλου των μελών του συμβουλίου στη διαμόρφωση της συλλογής σύγχρονης τέχνης του μουσείου, αναθέτοντάς τους την ευθύνη των καλλιτεχνικών αποφάσεων και περιορίζοντας τους επιμελητές σε συμβουλευτικό ρόλο. Αν και το προηγούμενο καθεστώς αποκαταστάθηκε μετά την αποχώρηση του Δ. Ιωάννου από την προεδρία του συμβουλίου, αυτή η οργανωτική καινοτομία είναι ενδεικτική της εισαγωγής ενός πνεύματος επιχειρηματικότητας στα μεγάλα μουσεία τη δεκαετία του 1990, της οποίας ο Th. Krens ήταν ένας από τους γνησιότερους εκφραστές.

Τα δίκτυα του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ στον κόσμο της τέχνης

Μέσα από τη δημιουργία μιας συλλογής μεγάλου βεληνεκού²⁶ και τη συνεργασία με μητροπολιτικούς βορειοαμερικανικούς και ευρωπαϊκούς θεσμούς, ο Δ. Ιωάννου μπόρεσε να συγκροτήσει σταδιακά και να κινητοποιήσει, στο πλαίσιο του ΔΕΣΤΕ, ένα δίκτυο προσώπων του διεθνούς κόσμου της τέχνης. Το ενδιαφέρον αυτών των προσώπων για συμμετοχή στις δραστηριότητες ενός πολιτιστικού ιδρύματος της «περιφέρειας» δεν μπορεί να γίνει κατανοητό έξω από την επικράτηση της κατηγορίας της «πολυπολιτισμικότητας» στην αγορά σύγχρονης τέχνης.

Από την πλευρά του αθηναϊκού κόσμου της τέχνης, οι συνεργασίες του ΔΕΣΤΕ και η εμβέλεια της δράσης του ιδρυτή του έχουν ως αποτέλεσμα την καθιέρωσή τους ως των πιο χαρακτηριστικών «αντιπροσώπων» της σύγχρονης διεθνούς τέχνης στην ελληνική πρωτεύουσα. Η αναγνώριση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για τον «τοπικό» κόσμο της τέχνης, καθώς ένα τμήμα του οργανώνει τις στρατηγικές του με αναφορά στη «διεθνή σύγχρονη τέχνη», η οποία μετατρέπεται σε αυτόνομη πολιτισμική κατηγορία. Αρκετές καινούριες γκαλερί, συχνά δημιουργημένες από

26. Το 2003 ο Δ. Ιωάννου εμφανιζόταν στη 10η θέση της λίστας των 100 ισχυρότερων ανθρώπων της τέχνης που συντάσσει κάθε χρόνο το περιοδικό *Art Review*, και το 2004 στην 6η, όντας πρώτος μεταξύ των συλλεκτών.

νέους εμπόρους τέχνης με σπουδές στο εξωτερικό, έκαναν την εμφάνισή τους στην αθηναϊκή αγορά από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, εφαρμόζοντας αυτές τις στρατηγικές, τις οποίες συνδύασαν με τη χωροθέτηση στις υποβαθμισμένες γειτονιές του κέντρου της Αθήνας, όπως του Ψυρρή και το Γκάζι (Souliotis, 2005, σ. 147-168). Η διοργάνωση διεθνών εκδηλώσεων όπως η Art Athina, οι Μπιενάλε της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, και η συλλογική συμμετοχή αιθουσών τέχνης σε ξένες διοργανώσεις, όπως στην ARCO της Μαδρίτης όπου η Ελλάδα ήταν προσκεκλημένη χώρα το 2004, αποτελούν μορφές συνεργασίας για την αξιοποίηση των ευκαιριών που δημιούργησε η διεθνοποίηση της αγοράς σύγχρονης τέχνης. Στην ίδια λογική, ένα από τα κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνών για το βραβείο που απονέμει το ίδρυμα ΔΕΣΤΕ είναι η «διερεύνηση της εθνικής ταυτότητας [...] με τη διεθνή πραγματικότητα και το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης».²⁷ Η μάχη για τη μονοπωλιακή εκπροσώπηση της «διεθνούς σύγχρονης τέχνης» είναι ένα από τα κεντρικά διακυβεύματα γύρω από τα οποία δομείται συνολικά η σημερινή αγορά τέχνης στην Αθήνα.²⁸

Μπορούμε να ανασυστήσουμε τη λογική κατασκευής του ΔΕΣΤΕ ως «διεθνούς» ιδιωτικού πολιτιστικού θεσμού μέσα από την κινητοποίηση του αντίστοιχου κοινωνικού κεφαλαίου, εξετάζοντας την επαγγελματική και γεωγραφική προέλευση των συνεργατών του. Στους πίνακες που ακολουθούν παρουσιάζουμε τα χαρακτηριστικά αυτά σε ό,τι αφορά τους επιμελητές των εκθέσεων που διοργάνωσε το ΔΕΣΤΕ από το 1983 ως το 2006 και τα μέλη των επιτροπών των βραβείων που άρχισε να απονέμει το ίδρυμα από το 1999.

Στους Πίνακες 1 και 2 αποτυπώνεται καθαρά ο διεθνής προσανατολισμός του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ. Από τα 45 πρόσωπα με τα οποία συνεργάστηκε στις εκθέσεις και τα βραβεία του, μόλις τα 18 δραστηριοποιούνται στην Ελλάδα. Η στρατηγική αυτή, άλλωστε, είναι εν μέρει θεσμοθετημένη, καθώς οι επιτροπές που απονέμουν το βραβείο του ιδρύματος

27. Βλ. Γρέγου, 2001. Παρόμοιες διατυπώσεις συναντούμε στα κριτήρια των βραβείων του 2003 και του 2005 (Καλαπατσόγλου κ.ά., 2003· Τζιτζιλάκης κ.ά., 2005).

28. Είναι χαρακτηριστικό ότι μία από τις σημαντικότερες πηγές έντασης στην προετοιμασία της τελευταίας Art Athina ήταν η ανάθεση από τη διεύθυνση της φουάρ της διοργάνωσης ενός ειδικού τομέα «σύγχρονης τέχνης» σε μία μόνο ελληνική γκαλερί, η οποία επιφορτίστηκε με την επιλογή ακόμη δέκα ξένων γκαλερί (Μπάρακ, 2007). Πολλοί έμποροι τέχνης της αθηναϊκής αγοράς δεν δήλωσαν συμμετοχή στη φουάρ, αντιδρώντας έτσι στην προοπτική μονοπώλησης της ετικέτας αυτής από μία γκαλερί.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Οι επιμελητές των εκθέσεων και μέλη των επιτροπών του βραβείου ΔΕΣΤΕ.

Σύνολο: 45

Επιμελητές: 16 εκ των οποίων	
– σε μουσεία:	6
– σε ιδιωτικά πολιτιστικά ιδρύματα:	2
– σε καλλιτεχνικούς οργανισμούς:	1
– σε ξένο πολιτιστικό ίδρυμα:	1
– σε γκαλερί:	2
– ανεξάρτητοι:	4
Τεχνοκρατικοί εργαζόμενοι στον Τύπο:	6
Εκδότες και αρχισυντάκτες περιοδικών τέχνης:	2
Καθηγητές πανεπιστημίου:	4
εκ των οποίων	
– σε Σχολή Καλών Τεχνών:	3
– σε Τμήμα Αρχιτεκτονικής:	1
Διευθυντές μουσείων:	7
εκ των οποίων	
– «εθνικά»:	2
– «μοντέρνας» και «σύγχρονης» τέχνης:	2
– δημοτικά:	1
– άλλα:	2
Γκαλερί, ιδιοκτήτες και διευθυντές γκαλερί:	4
Συλλέκτες:	3
Καλλιτέχνες:	3

*Πηγή: Κατάλογοι των εκθέσεων και των βραβείων του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ
(ιδία επεξεργασία).*

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Οι πόλεις στις οποίες εργάζονται οι επιμελητές και τα μέλη των επιτροπών του βραβείου ΔΕΣΤΕ. Σύνολο: 45

– Αθήνα	15	– Σικάγο	1
– Νέα Υόρκη	7	– Στοκχόλμη	1
– Παρίσι	6	– Ελσίνκι	1
– Λονδίνο	4	– Λευκωσία	1
– Θεσσαλονίκη	2	– Μπάρνι	1
– Μιλάνο	1	– Ζυρίχη	1
– Βερολίνο	1	– Βαρκελώνη	1
– Φρανκφούρτη	1	– Βόλος	1

Πηγή: Κατάλογοι των εκθέσεων και των βραβείων του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ
(ιδία επεξεργασία)

από το 2001 αποτελούνται εξ ορισμού κατά το ήμισυ από ξένους. Το μικρό ενδιαφέρον του ιδρύματος για συνεργασίες στο εσωτερικό της χώρας αποτυπώνεται στη σχεδόν μηδενική εκπροσώπηση πόλεων της ελληνικής περιφέρειας.

Πρέπει, ωστόσο, να παρατηρήσουμε ότι ο «διεθνής» προσανατολισμός του ΔΕΣΤΕ δεν αφορά παρά σε ένα σχετικά περιορισμένο εύρος πόλεων, που βρίσκονται στο σύνολό τους στις ανεπτυγμένες ευρωπαϊκές χώρες και τις ΗΠΑ (με εξαίρεση τη Λευκωσία η επαφή με την οποία οφείλεται στην καταγωγή του Δ. Ιωάννου). Πρόκειται, δηλαδή, περισσότερο για συνεργασίες με τα διεθνή «κέντρα» της σύγχρονης τέχνης, κάτι που συνηγορεί με τις κοινωνιολογικές αναλύσεις που επισημαίνουν ότι ο διεθνής διάλογος της σύγχρονης τέχνης διεξάγεται στη βάση μιας ιεράρχησης των χωρών (με σημαντικότερα κέντρα τις ΗΠΑ και τη Γερμανία και δευτερεύοντα τη Μ. Βρετανία, τη Γαλλία, την Ιταλία και την Ελβετία, βλ. Quemin, 2001).

Το κύριο χαρακτηριστικό της πλειονότητας των προσώπων που συμμετέχουν στις δραστηριότητες του ΔΕΣΤΕ είναι ότι διαθέτουν ειδικό βάρος στη «διεθνή» αγορά τέχνης. Πρόκειται για διευθυντές και επιμελητές μουσείων, ιδιωτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων και καλλιτεχνικών οργανισμών που εδρεύουν στις μητροπόλεις της σύγχρονης τέχνης. Πρόκειται, επίσης, αν και σε μικρότερο βαθμό, για τεχνοκρατικούς περιοδικών τέχνης, ιδιοκτήτες γκαλερί, συλλέκτες και καλλιτέχνες με παρόμοια

γεωγραφική προέλευση. Είναι το σύνολο των δρώντων που συγκροτούν τις «άτυπες διεθνείς ακαδημίες» της σύγχρονης τέχνης, τα άτομα που έχουν καθοριστική εξουσία στον ορισμό και την ιεράρχηση των αισθητικών αξιών μέσα από την, εν πολλοίς συντονισμένη, δράση τους στις αγορές και τους θεσμούς (Quemin, 2001).

Μεταξύ των διευθυντών μουσείων συναντούμε τους Jérôme Sans και Nicolas Bourriaud, διευθυντές του παριζιάνικου Palais de Tokyo, όπου διοργανώθηκε το 2005 αναδρομική έκθεση της συλλογής Ιωάννου. Σε προέκταση αυτής της διοργάνωσης, ο N. Bourriaud συμμετείχε την ίδια χρονιά στην κριτική επιτροπή των βραβείων του ΔΕΣΤΕ. Ακόμη ένας διευθυντής παριζιάνικου μουσείου είναι ο Daniel Abadie της Galerie National Jeu de Pomme, με τον οποίο συνεργάστηκε το ΔΕΣΤΕ στο πλαίσιο της ArtAthina 2001, τιμώμενη χώρα της οποίας ήταν η Γαλλία. Κάποια εντύπωση προκαλεί η συμμετοχή στις δραστηριότητες του ΔΕΣΤΕ δύο διευθυντών μουσείων με έδρα το Ελσίνκι (Finnish National Galleries) και τη Στοκχόλμη (Moderna Musset), αντίστοιχα. Η καριέρα, ωστόσο, του Lars Nittve, διευθυντή της Moderna Musset εξηγεί την κινητοποίησή του από έναν θεσμό με διεθνή προσανατολισμό: σουηδικής καταγωγής, ο L. Nittve διετέλεσε αρχιπεριμελητής της Moderna Musset της Στοκχόλμης το 1986-1989 και, ταυτόχρονα, επιμελητής στο μουσείο Louisiana στην Κοπεγχάγη. Ειδικευμένος στην αμερικάνικη τέχνη, ανέλαβε τη διεύθυνση της Tate Modern του Λονδίνου στην έναρξη της λειτουργίας της (Quemin 2001, σ. 95), για να επιστρέψει στη Στοκχόλμη αργότερα.²⁹

Η τάση που περιγράφουμε είναι πιο έντονη σε ό,τι αφορά στους επιμελητές, ορισμένοι από τους οποίους προέρχονται από μουσεία που συγκαταλέγονται στα σημαντικότερα του κόσμου. Ένας σταθερός συνεργάτης του ΔΕΣΤΕ είναι ο Dan Cameron του New Museum of Contemporary Art της Νέας Υόρκης, ο οποίος αποτελεί μία από τις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις επιμελητή του νεοϋορκέζικου κόσμου της τέχνης με στραμμένο το ενδιαφέρον στις «περιφέρειες». Ακόμη, συναντούμε την Alison Gingeras του Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou του Παρισιού, την Nancy Spector του The Solomon Guggenheim Museum της Νέας Υόρκης, τον Marc Sanchez του παριζιάνικου Palais de Tokyo, και την Ivona Blazwick της The Tate Gallery of

29. Για τη διεθνοποίηση των καριέρων των επιμελητών σύγχρονης τέχνης σε αντίθεση με τους επιμελητές αρχαίας ή μοντέρνας τέχνης, βλ. Quemin, 2001, σ. 95.

Modern Art του Λονδίνου. Οι επιμελητές καλλιτεχνικών οργανισμών και γκαλερί, εργάζονται, επίσης, σε θεσμούς διεθνούς κύρους, όπως η Celina Lunsford της γκαλερί Fotografie Forum International με έδρα τη Φρανκφούρτη και ο Χρήστος Ιωακειμίδης του βερολινέζικου καλλιτεχνικού οργανισμού Zeitgeist. Ορισμένοι από τους επιμελητές αυτούς κατέχουν διευθυντικές θέσεις στους θεσμούς όπου εργάζονται (Cameron, Sanchez, Lunsford, Ιωακειμίδης). Αντίθετα, το ΔΕΣΤΕ έχει περιορισμένη συνεργασία με ανεξάρτητους επιμελητές, εκ των οποίων, άλλωστε, ορισμένοι είχαν στο ενεργητικό τους, πριν τη συνεργασία τους με το ίδρυμα, συμμετοχές σε σημαντικές διεθνείς εικαστικές διοργανώσεις, όπως η Rosa Martinez (Μπιενάλε Site Santa Fe, Μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης) και η Μαρίνα Φωκίδη (Μπιενάλε της Βενετίας).

Ορισμένα ακόμη πρόσωπα συμπληρώνουν αυτό το διεθνές δίκτυο κύρους: Η τεχνοκριτικός Jennifer Higgie του περιοδικού τέχνης Frieze που εκδίδει η ομώνυμη λονδρέζικη παγκόσμιας εμβέλειας art fair, η Λονδρέζα συλλέκτρια Pauline Karpidas, ο Ιταλός καλλιτέχνης Maurizio Cattelan (που έχει, όμως, την έδρα του στη Νέα Υόρκη), και ο τεχνοκριτικός Jeffrey Deitch, στον οποίο αναφερθήκαμε νωρίτερα.

Σε ορισμένες από τις προαναφερόμενες περιπτώσεις, η συμμετοχή τους στις εκθέσεις και τα βραβεία του ΔΕΣΤΕ εντάσσεται στο πλαίσιο μονιμότερων συνεργασιών. Δύο από τους συνεργάτες του ιδρύματος (D. Cameron και N. Spector) εργάζονται στα μουσεία στα διοικητικά συμβούλια των οποίων συμμετείχε ο Δ. Ιωάννου (Guggenheim, New Museum of Contemporary Art). Όπως ήδη σημειώσαμε, ο J. Deitch υπήρξε στενός συνεργάτης του Δ. Ιωάννου, συμβάλλοντας σημαντικά στη διαμόρφωση της συλλογής του. Έργα του διεθνούς φήμης M. Cattelan περιλαμβάνονται στη συλλογή Ιωάννου, ενώ το ΔΕΣΤΕ στηρίζει το περιοδικό *Charley* που εκδίδει ο καλλιτέχνης σε συνεργασία με τους επιμελητές Ali Subotnick και Massimilan Gioni (καλλιτεχνικός διευθυντής του μιλανέζικου ιδρύματος Nicola Trussardi).

Παράλληλα με τη συνεργασία με αυτά τα σημαίνοντα πρόσωπα της διεθνούς αγοράς τέχνης, μερικά από τα οποία είναι πραγματικοί σταρ του χώρου, το ΔΕΣΤΕ κινητοποιεί ένα σύνολο μελών του ελληνικού κόσμου της τέχνης. Το κύριο χαρακτηριστικό τους είναι η απουσία των καταξιωμένων Ελλήνων καλλιτεχνών παλαιότερων γενεών και των δημόσιων πολιτιστικών θεσμών, και η περιορισμένη συμμετοχή ιδιοκτητών γκαλερί, πανεπιστημιακών καθηγητών και καθηγητών των Σχολών Καλών Τεχνών, ειδικά των πλέον καθιερωμένων. Μεταξύ των ιδιοκτητών των αθηναϊκών γκαλερί συναντούμε την Ιλεάνα Τούντα, από τον

πανεπιστημιακό κόσμο τον επίκουρο καθηγητή Γιώργο Τζιρτζιλάκη, ο οποίος είναι σταθερός συνεργάτης του ιδρύματος, και την επί συμβάσει διδάσκουσα και καλλιτέχνη Μαρία Παπαδημητρίου. Μεταξύ των καθηγητών των Σχολών Καλών Τεχνών της χώρας συναντούμε την καθηγήτρια Ρένα Παπασπύρου και τους επίκουρους καθηγητές Χρήστο Σαββόπουλο και Νίκο Τρανό. Πολύ μικρή συμμετοχή έχουν, επίσης, οι ιδιωτικοί πολιτιστικοί θεσμοί: το ΔΕΣΤΕ έχει συνεργαστεί με το ίδρυμα Ι.Φ. Κωστόπουλου της Τράπεζας Πίστεως, το Πολιτιστικό Κέντρο της Λαϊκής Τράπεζας, και την Πινακοθήκη Πιερίδη του, επίσης, κυπριακής καταγωγής Δημήτρη Πιερίδη. Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε τη συνεργασία του ιδρύματος με πρόσωπα του ελληνικού Τύπου: συναντούμε τον Αυγουστίνο Ζενάκο, τεχνολογικό της εφημερίδας *ΤΟ ΒΗΜΑ*, τον Νίκο Ξυδάκη, αρχισυντάκτη-υπεύθυνο του καλλιτεχνικού τομέα της εφημερίδας *Καθημερινή*, καθώς τον Ορέστη Δουμάνη, διευθυντή του περιοδικού τέχνης *Θέματα Χώρου και Τέχνης*.

Η σύνθεση του δικτύου που κινητοποιεί το ΔΕΣΤΕ εξυπηρετεί την εδραίωσή του, ταυτόχρονα, στο εσωτερικό και το διεθνές πεδίο. Από την μία, το ίδρυμα επιδιώκει μέσα από την απονομή του βραβείου να αποτελέσει δίοδο προώθησης νέων Ελλήνων καλλιτεχνών προς τις μητροπολιτικές αγορές, κάτι που όπως είδαμε συνάδει με τα ενδιαφέροντα που αναπτύσσονται στο πλαίσιο της «παγκοσμιοποίησης» της τέχνης.³⁰ Από την άλλη, δίνοντας ευκαιρίες σε Έλληνες καλλιτέχνες, και, κυρίως, μέσα από την παρουσίαση καταξιωμένων διεθνώς καλλιτεχνών στην Αθήνα, το ΔΕΣΤΕ καθιερώνει τον ρόλο του ως κατεξοχήν θεσμού της «διεθνούς σύγχρονης τέχνης» στην ελληνική πρωτεύουσα.

Σε αυτό το πλαίσιο, η κινητοποίηση των «άτυπων διεθνών ακαδημιών» είναι απαραίτητη προκειμένου να εξασφαλιστεί η διεθνής προοπτική των νέων καλλιτεχνών τους οποίους παρουσιάζει το ΔΕΣΤΕ,

30. Στο βαθμό που αυτή η στρατηγική πετυχαίνει τους στόχους της, μετατρέπει τον «τοπικό» θεσμό σε προνομακό συνομιλητή στο πλαίσιο διεθνών διοργανώσεων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η πρόσκληση σε διεθνή έκθεση που δέχθηκε το ΔΕΣΤΕ το 2003 από τους καλλιτεχνικούς διευθυντές του περιοδικού τέχνης *Flash Art*, Giancarlo Politi και Helena Kontona (Κωνσταντάτου, 2003). Επρόκειτο για μια μπιενάλε σύγχρονης τέχνης με διακηρυγμένο ενδιαφέρον για την «περιφέρεια», με τον χαρακτηριστικό τίτλο «The peripheries become the center». Πραγματοποιήθηκε στην Πράγα, με χαμηλό προϋπολογισμό, και συμμετείχαν 27 επιμελητές, εκ των οποίων οι περισσότεροι νέοι, και 200 καλλιτέχνες, κυρίως από χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, και δευτερευόντως της υπόλοιπης Ευρώπης (Δανία, Μεγάλη Βρετανία, Σκοτία, Ιταλία), της Ασίας (Ινδία, Κίνα) και της Αμερικής (Βενεζουέλα, ΗΠΑ). Αντίθετα με τις υπόλοιπες χώρες, όπου η επιλογή καλλιτεχνών έγινε

καθώς και το διεθνές κύρος των διοργανώσεων του ιδρύματος στην Αθήνα. Από αυτή την άποψη πρέπει να κατανοήσουμε την απουσία ή τη μικρή συμμετοχή των καθιερωμένων μελών και θεσμών του ελληνικού κόσμου της τέχνης. Το ίδρυμα επιδιώκει την καθιέρωσή του στην αθηναϊκή αγορά όχι μέσω της ενσωμάτωσης στο καταξιωμένο τμήμα της, αλλά μέσω της χρήσης εξωτερικών προς αυτήν πηγών συμβολικής ισχύος, που παραπέμπουν στο «διεθνή» κόσμο της τέχνης. Αλλά και αντίστροφα, μια ενδεχόμενη συμμαχία με το καταξιωμένο τμήμα του αθηναϊκού κόσμου της τέχνης δεν θα είχε τίποτα να προσθέσει στις σχέσεις του ιδρύματος με τους νεοϋορκέζικους και ευρωπαϊκούς θεσμούς και αγορές. Αντίθετα, η συνεργασία με λιγότερο καθιερωμένους ή σχετικά νέους Έλληνες επιμελητές, γκαλερίστες και τεχνοκριτικούς εξασφαλίζει μια προνομιακή πρόσβαση στο χώρο των νέων Ελλήνων καλλιτεχνών, η οποία είναι απαραίτητη για την αξιοποίηση των νέων ευκαιριών στην αγορά τέχνης. Το ΔΕΣΤΕ και ο Δ. Ιωάννου συνεργάζονται με μείζονες ελληνικούς θεσμούς μόνο στο πλαίσιο των αθηναϊκών διοργανώσεων διεθνούς εμβέλειας: με τον Πανελλήνιο Σύλλογο Αιθουσών Τέχνης προκειμένου για την Art Athina το 2001 και με τον Οργανισμό Αθήνα 2004 για την ένταξη μιας σημαντικής έκθεσης έργων από τη συλλογή Ιωάννου στο πρόγραμμα Πολιτισμός-ΑΘΗΝΑ 2004 (για την έκθεση αυτή, βλ. Deitch, 2004).³¹

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τις τελευταίες δυο-τρεις δεκαετίες, οι αθηναϊκές επιχειρηματικές ελίτ έχουν δείξει έντονο ενδιαφέρον για τον πολιτισμικό τομέα, το οποίο εκδηλώνεται στη σύσταση και υποστήριξη μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων, στη συλλογή έργων τέχνης αλλά και στην πολιτιστική χορηγία και την επένδυση στα ΜΜΕ. Πέρα από την αναγωγή αυτού του ενδιαφερο-

από επιμελητές, στην περίπτωση της Ελλάδας η διαδικασία αυτή προτάθηκε στο ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, εξαίρεση που δείχνει την αναγνώρισή του από τους διοργανωτές της Μπιενάλε ως κεντρικού θεσμού του αθηναϊκού κόσμου της τέχνης.

31. Η δυναμική που δημιουργεί το δίκτυο του ΔΕΣΤΕ φανερώνεται με χαρακτηριστικό τρόπο στη διοργάνωση της 1ης Μπιενάλε της Αθήνας το Σεπτέμβριο του 2007. Η Μπιενάλε της Αθήνας διοργανώθηκε από την ομώνυμη Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία, στις δραστηριότητες της οποίας περιλαμβάνεται, εκτός από τη διοργάνωση έκθεσης, η έκδοση ενός διαδικτυακού περιοδικού τέχνης, η αναμετάδοση ενός διαδικτυακού ραδιοφωνικού προγράμματος και εκδόσεις συνοδευτικές των εκθέσεων, ενώ, παράλληλα, συστάθηκε ως υποστηρικτικός θεσμός το πρόγραμμα «Φίλοι της Μπιενάλε της Αθήνας». Πρόκειται για ένα

ντος, ειδικά στις μη-κερδοσκοπικές εκφάνσεις του, σε ευγενή ατομικά κίνητρα, στην αξία της ιδιωτικής πρωτοβουλίας ή στην εξυπηρέτηση άδηλων συμφερόντων, προσπαθήσαμε να δείξουμε ποιες ήταν οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που επέτρεψαν τη διαμόρφωσή του. Πράγματι, η προσπάθεια κατάκτησης σημαντικών θέσεων στα συστήματα συμβολικής παραγωγής από τους κατόχους οικονομικής δύναμης δεν θα ήταν δυνατή χωρίς τη συσσώρευση οικονομικού κεφαλαίου σε έναν περιορισμένο αριθμό επιχειρηματικών ομίλων, τη μερική ανανέωση των επιχειρηματικών ελίτ που αποζητούν στη δεύτερη γενιά ευρύτερη κοινωνική εδραίωση, αλλά και την ευρύτερη μεταβολή των πολιτισμικών πρακτικών με τη διεύρυνση της πρόσβασης στις πολιτιστικές αγορές. Οι προδιαθέσεις που δημιουργούνται κάτω από αυτές τις συνθήκες οδηγούν σε συγκεκριμένες πολιτισμικές πρακτικές, ανάλογα με τα κοινωνικά περιβάλλοντα στα οποία δραστηριοποιούνται τα μέλη των επιχειρηματικών ελίτ. Στην περίπτωση του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, είδαμε τον τρόπο με τον οποίο ο δεύτερης γενιάς επικεφαλής μιας οικογενειακής επιχείρησης, η οποία απέκτησε πολυκλαδικό χαρακτήρα, ανέπτυξε ενδιαφέρον για τον πολιτιστικό τομέα και αναδείχθηκε σε μείζονα συλλέκτη, αξιοποιώντας τις ευκαιρίες που δημιουργήσε η διεθνής αγορά σύγχρονης τέχνης. Η ιδιαιτερότητα του ΔΕΣΤΕ και του Δ. Ιωάννου εντοπίζεται στο ότι η κύρια πρακτική συσσώρευσης πολιτισμικού κεφαλαίου είναι η διεθνοποιημένη συλλεκτική δραστηριότητα, ενώ η αναγνώριση σε τοπι-

θεσμό με καθαρά διεθνή προσανατολισμό (συνεργάζεται με τις Μπιενάλε της Λυών και της Κωνσταντινούπολης), που επιδιώκει να παίξει έναν «ενδιάμεσο» ρόλο μεταξύ του τοπικού και του διεθνούς κόσμου της τέχνης (σύμφωνα με ενημερωτικό φυλλάδιο της Μπιενάλε: «Η Μπιενάλε της Αθήνας έχει σχεδιαστεί ως ευρεία πλατφόρμα ανάδειξης της καλλιτεχνικής παραγωγής και εμπλοκής με τη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή»).

Η διοργάνωση της Μπιενάλε δεν προέκυψε από πρωτοβουλία του ΔΕΣΤΕ, αλλά η διοργανώτρια ομάδα συνδέεται στενά με αυτό: αποτελείται από τη διευθύντρια του ιδρύματος Ξ. Καλπακτσόγλου, τον τεχνοκρτικό της εφημερίδας *ΤΟ ΒΗΜΑ Α*. Ζενάκο και τον καλλιτέχνη Poka Yio (Πολύδορο Καρυφύλλη). Το 2005, ο τελευταίος ήταν ένας από τους έξι τελικούς υποψηφίους για το βραβείο ΔΕΣΤΕ, ενώ ο Α. Ζενάκος συμμετείχε στην επιτροπή επιλογής των καλλιτεχνών.

Οι διοργανωτές αντλούν τους κοινωνικούς και συμβολικούς πόρους, που προσδίδουν στη Μπιενάλε το απαιτούμενο κύρος, από τις θέσεις τους στους οργανισμούς στους οποίους απασχολούνται. Αυτό επέτρεψε την εξεύρεση ενός ισχυρού κύριου χορηγού, της Deutsche Bank. Πέραν άλλων πολιτιστικών χορηγών, η γερμανική τράπεζα ήταν ο χορηγός ενός μέρους του παρατήματος του Solomon R.F. Guggenheim Foundation στο Βερολίνο (www.db-artmag.com, 2006), του μουσείου με τη νεοορκεζική έδρα, στου οποίου το διεθνές συμβούλιο προήδρευσε επί δεκαετία, όπως είδαμε, ο Δ. Ιωάννου.

κό επίπεδο έρχεται στο βαθμό που το ίδρυμα και ο συλλέκτης συμβάλλουν στην «τοποθέτηση της Αθήνας στον παγκόσμιο χάρτη της τέχνης».

Ωστόσο, οι αναλύσεις που προηγήθηκαν καθώς και αυτές που παρουσιάσαμε αλλού πρόσφατα (Σουλιώτης, 2008) δεν αποτελούν παρά μια πρώτη προσπάθεια κατασκευής και διερεύνησης του αντικειμένου των ιδιωτικών μη-κερδοσκοπικών ιδρυμάτων. Τα πεδία στα οποία πρέπει να επεκταθεί η έρευνα είναι, κυρίως, τέσσερα:

Πρώτον, η σχέση των ιδρυμάτων με τα μέλη του αθηναϊκού κόσμου της τέχνης. Η περίπτωση του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ είναι χαρακτηριστική ως προς τη σημασία της διεθνούς αγοράς, αλλά ταυτόχρονα είναι μάλλον οριακή σε σχέση με την πλειονότητα των ιδρυμάτων και των συλλεκτών που έχουν στενότερους δεσμούς με την ελληνική πραγματικότητα.

Δεύτερον, η ανασύσταση των δικτύων των ιδρυμάτων μέσα από τα μέλη των διοικητικών συμβουλίων και των υπολοίπων συλλογικών οργάνων των ιδρυμάτων. Αν στην περίπτωση του ΔΕΣΤΕ το εγχείρημα αυτό δεν είχε νόημα λόγω της απουσίας τέτοιων οργάνων, αυτού του τύπου η ανάλυση μπορεί να μας δείξει το ευρύτερο κοινωνικό «ρίζωμα» των ιδρυμάτων.

Τρίτον, οι δημόσιες πολιτικές οι οποίες υπήρξαν μία από τις καθοριστικότερες συνθήκες γένεσης του πολιτιστικού ενδιαφέροντος των επιχειρηματικών ελίτ. Αφορούν στη διαμόρφωση τόσο του ρυθμιστικού πλαισίου των πολιτισμικών πρακτικών των επιχειρηματικών ελίτ, όσο και των γενικότερων οικονομικών προϋποθέσεων που επέτρεψαν την εμφάνιση των τελευταίων (μέσα από πολιτικές που ευνόησαν τη συσσώρευση οικονομικής δύναμης).

Τέταρτον, σε μια ιστορική προοπτική, η σύγχρονη κοινωφελής δραστηριότητα των επιχειρηματικών ελίτ πρέπει να αντιπαραβληθεί με την ευεργεσία του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού. Η σύγκριση θα μας δείξει, κυρίως, την ιστορική ιδιαιτερότητα των σύγχρονων πρακτικών. Επιπλέον, θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τη δυναμική που αναπτύσσουν σήμερα τα ιδρύματα των παλαιών ευεργετών, δίπλα στα νεότερα. Τέλος, θα επιτρέψει την κριτική εξέταση της ρητορικής που συνδέει την παράδοση της ευεργεσίας με τα σύγχρονα μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα.

Τα ιδιωτικά πολιτιστικά μη-κερδοσκοπικά ιδρύματα και η συλλεκτική δραστηριότητα, όπως γενικά οι πολιτισμικές πρακτικές των κοινωνικο-οικονομικών ελίτ, δεν έχουν αποτελέσει αντικείμενο κοινωνιολογικής έρευνας, κάτι στο οποίο συμβάλλει αναμφισβήτητα η κοινωνική απόσταση που μπορεί να χωρίζει τον ερευνητή από τον δυνάμει ερευ-

νώμενο. Ωστόσο, η διερεύνησή τους είναι απαραίτητο τμήμα ενός εγχειρήματος αποκατάστασης της διαύγειας του συνολικού συστήματος πολιτισμικών πρακτικών και ειδικά της κορυφής του. Οι διαδικασίες κοινωνικής γένεσης των πρακτικών των κοινωνικο-οικονομικών ελίτ είναι οπωσδήποτε το πλέον παραγνωρισμένο κομμάτι του συστήματος. Η πρόσληψή τους υφίσταται την ταυτόχρονη στρεβλωτική επίδραση του θυμασμού της κοινωνικής ισχύος, που βρίσκεται στη βάση των ρητορικών που την εξυμνούν αλλά και των αντιπαρατιθέμενων ρητορικών υπεροτισμού της ταξικής τους διάστασης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Γρέγου Κ., Σακαλής Φ. (επιμ.), 2001, *Βραβείο ΔΕΣΤΕ 2001*, Αθήνα, ΔΕΣΤΕ Ίδρυμα για τη Σύγχρονη Τέχνη.
- ΔΕΣΤΕ, 1988, *Πολιτισμική Γεωμετρία*, Αθήνα, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ Ίδρυμα για τη Σύγχρονη Τέχνη.
- ΔΕΣΤΕ, 1990, *Eliminating the Atlantic*, Αθήνα-Γενεύη-Νέα Υόρκη, ΔΕΣΤΕ Ίδρυμα για τη Σύγχρονη Τέχνη.
- ΙΝΕ, 2007 (Αύγουστος), *Η ελληνική οικονομία και η απασχόληση. Ετήσια έκθεση 2007*, Αθήνα, ΙΝΕ-ΓΣΕΕ-ΑΔΕΔΥ.
- Καλαπατσόγλου Ξ., Πολυμεροπούλου Ν., Σκαμάγκα Μ. (επιμ.), 2003, *Βραβείο ΔΕΣΤΕ 2003*, Αθήνα, ΔΕΣΤΕ Ίδρυμα για τη Σύγχρονη Τέχνη.
- Κομνηνού Μ., 1996, «Ο ρόλος των ΜΜΕ στην Γ΄ Δημοκρατία: 1974-1994», στο Χρ. Λυριντζής, Ηλ. Νικολακόπουλος, Δ. Σωτηρόπουλος, *Κοινωνία και Πολιτική. Όψεις της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας 1974-1994*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Κωνσταντάτου Γ., 2003 (29 Ιουνίου), «Τι γυρεύουν τρεις Έλληνες στα εγκαίνια μιας Μπιενάλε», εφημ. *Επενδυτής*.
- Λέναδρος Ν., 2000, *Πολιτική οικονομία των ΜΜΕ*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Λιοδάκης Γ., Κυριακάκης Γ., 2004, «Από την “εξάρτηση” στη διεθνή ολοκλήρωση του ελληνικού κεφαλαίου», Πρακτικά του 9ου Επιστημονικού Συνεδρίου του Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα, *Κοινωνική αλλαγή στη σύγχρονη Ελλάδα (1980-2001)*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 9-12 Απριλίου 2003, Αθήνα, σ. 436-454.
- Μαλούτας Θ., Εμμανουήλ Δ., Παντελίδου-Μαλούτα Μ., 2006, *Αθήνα. Κοινωνικές δομές, πρακτικές και αντιλήψεις: Νέες παράμετροι και τάσεις μεταβολής 1980-2000*, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.
- Μαλούτας Θ. (επιμ.), 2000, *Κοινωνικός και Οικονομικός Άτλας της Ελλάδας, τόμος Ιος: Οι πόλεις*, Αθήνα-Βόλος, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών – Πανεπιστημιακές εκδόσεις Θεσσαλίας.
- Μαλούτας Θ. (υπό δημοσίευση), «Κοινωνική κινητικότητα και στεγαστικός διαχωρισμός στην Αθήνα: Μορφές διαχωρισμού σε συνθήκες περιορισμένης στεγαστικής κινητικότητας», στο Θ. Μαλούτας, Δ. Εμμανουήλ, Ρ. Καυταντζόγλου, Μ. Χατζηγιάννη, *Κοινωνία και χώρος στην Αθήνα. Η δυναμική των μεταβολών της τελευταίας εικοσαετίας* (προσωρινός τίτλος), Αθήνα, ΕΚΚΕ.
- Μπάργκα Φ., 2007 (27 Ιανουαρίου), «Για χούφτα συλλέκτες», εφημ. *Ελευθεροτυπία*.
- Παναγιωτόπουλος Π., 2003, «Τραγούδι και πολιτική. Στρατευμένη τέχνη και ανάδυση της ατομικότητας», στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 10, *Η Ελλάδα της ομαλότητας 1974-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, σ. 265-276.
- Παναγιωτόπουλος Π., 2007, «Πόλη και πολιτική κουλτούρα. Η ιδεολογία της αυθεντικότητας. Το παράδειγμα της Αθήνας», Πρακτικά Συνεδρίου *Προσέσχη για παθητική αντίσταση* (;), Αθήνα, Athens Biennale.
- Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, 2001, *Τέχνη και συλλέκτης*, Πρακτικά Συνεδρίου 9-10 Σεπτεμβρίου 2000, Αθήνα, Ίδρυμα Ευάγγελου Τοσίτσα.
- Πουρναρά Μ., 2007 (11 Μαρτίου), «Unfair από 16 γκαλερί στην Art Athina», εφημ. *Καθημερινή*.

- Σουλιώτης Ν. (υπό δημοσίευση), «Διεύρυνση του κοινού, εκλέπτυνση των διακρίσεων: κοινωνική κατασκευή της ζήτησης στην αθηναϊκή συμβολική οικονομία από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ως σήμερα», στο Θ. Μαλούτας, Δ. Εμμανουήλ, Ρ. Κανταντζόγλου, Μ. Χατζηγιάννη, *Κοινωνία και χώρος στην Αθήνα. Η δυναμική των μεταβολών της τελευταίας εικοσαετίας* (προσωρινός τίτλος), Αθήνα, ΕΚΚΕ.
- Σουλιώτης Ν., 2005, «Κατασκευάζοντας πολυτελείς χώρους διασκέδασης σε ένα λαϊκό προάστιο. Κοινωνιολογική προσέγγιση των οικονομικών πρακτικών της αγοράς του Μπουρνάζιου στο Περιστέρι», *Δοκιμές. Επιθεώρηση Κοινωνικών Σπουδών*, τεύχ. 13-14, σ. 20.
- Σουλιώτης Ν., 2008, *Ερευνώντας την πολιτιστική υποδομή της Αθήνας: οι χώροι των ιδιωτικών ιδρυμάτων μη-κερδοσκοπικού χαρακτήρα*, Κείμενα Εργασίας, αρ. 16, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.
- Στάνας Α., 2007, «Τέχνη και επιχειρήσεις. Ο πολιτισμός μετράει;», *highlights*, τ. 25, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Φάκελος: Χορηγία και πολιτισμός, www.eurocharity.net.
- Στεργίου Λ., 2007 (Νοέμβριος), «Το χρήμα τέχνας κατεργάζεται», *GK*, εφημ. *Καθημερινή*.
- Τζιτζιλάκης Γ. (επιμ.), 1999, *Π+Π=Δ. Νέα τέχνη από τις δεκαετίες του 1970 και του 1980. Επιλογές από το «Δεσμό»*, Αθήνα, ΔΕΣΤΕ Ίδρυμα για τη Σύγχρονη Τέχνη.
- Τζιτζιλάκης Γ., Καλπακτσόγλου Ξ., Πολυμεροπούλου Ν., Τσεβά Σ. (επιμ.), 2005, *4^ο Βραβείο ΔΕΣΤΕ 2005*, Αθήνα, ΔΕΣΤΕ Ίδρυμα για τη Σύγχρονη Τέχνη-εκδ. Futura.
- Τόλιος Γ., 2000, «Πολυκλαδικοί όμιλοι στην ελληνική οικονομία και μηχανισμοί «διαπλοκής συμφερόντων» με την πολιτική εξουσία», στα πρακτικά του 7^{ου} Επιστημονικού Συνεδρίου του Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα, *Δομές και σχέσεις εξουσίας στη σημερινή Ελλάδα*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 21-24 Απριλίου 1999, Αθήνα.
- Adam G., Sumption F., 2002 (Φεβρουάριος), «1991-2001. Η διαμόρφωση και η εικόνα της αγοράς τέχνης», εφημ. *Τα Νέα της Τέχνης*, τεύχ. 104, σ. 23-24.
- Deitch J. (επιμ.), 2004, *Monument to Now: Συλλογή Δάκη Ιωάννου*, Αθήνα, ΔΕΣΤΕ Ίδρυμα για την Σύγχρονη Τέχνη.
- MEN*, 2004 (Ιούνιος), «Το ταλέντο κινείται σχεδόν μόνιμα στην γαρίζα ζώνη», συνέντευξη Δάκη Ιωάννου στον Θανάση Λάλα, τεύχ. 130, σ. 107-113.
- Status*, 2004 (Αύγουστος), «Ο μεγιστάνας της τέχνης. Δάκης Ιωάννου», συνέντευξη Δάκη Ιωάννου στον Δημήτρη Τσακούμη, σ. 135-140.

Ξενόγλωσση

- Becker H.S., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- Bourdieu P., 1979, *La distinction*, Paris, Minuit.
- Bourdieu P., 1998, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Deitch J. (επιμ.), 1992, *Post-Human*, Deste Foundation for Contemporary Art, Αθήνα.
- Deitch J., Friedman D. (eds), 1990, *Artificial Nature*, Athens-Geneva-New York, Deste Foundation for Contemporary Art.
- Elias N., 1991, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, Paris, Aube.
- Emmanuel D., 2004, «Socio-economic inequalities and housing in Athens: Impacts of the monetary revolution of the 1990s», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, Α/2004, no 113, σ. 121-143.
- Hamnett C., Shoval N., 2003, «Museums as flagships of urban development», στο Lily M. Hoffman, Susan S. Fainstein, Dennis R. Judd, *Cities and visitors. Regulating people, Markets and city space*, Oxford, Blackwell, σ. 219-236.

- Kountouri F., 2006, *L'agenda politique au quotidien. La construction des problèmes publics en Grèce*, διδακτορική διατριβή, Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne, Paris.
- Lindemann A., 2006, *Collecting contemporary*, Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo, Taschen.
- Makridakis S., Caloghirou Y., Papagiannakis L., Trivellas, 1997, «The Dualism of Greek firms and Management: Present state and future implications», *European Management Journal*, vol. 15, no 4, σ. 381-402.
- Moulin R., 1986, «Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines», *Revue Française de Sociologie*, vol. 27, no 3, Jul-Sep, σ. 369-395.
- Moulin R., 1992, *L'artiste, l'institution, et le marché*, Paris, Flammarion.
- Quemin A., 2001, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères.
- Quemin, A, 2006, «Globalization and mixing in the visual arts - An empirical survey of "high culture" and globalization», *International Sociology*, vol. 21, no 4, Jul, σ. 522-550.
- Souliotis N., 2005, *Des quartiers à la mode. Enquête sociologique sur les mutations des marchés du divertissement et de l'art à Athènes (années 1990)*, Doctorat de thèse, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.
- Spector Nancy, 2004, «Monument to Now. A curatorial perspective». *Guggenheim. A magazine for Members*, Fall, σ. 22-23.
- www.db-artmag.com, 2006, special print issue, 1.
- Zukin S., 1995, *The cultures of cities*, Oxford- Massachussets, Blackwell.

ΠΗΓΕΣ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟΥ

- <http://www.deste.gr>
- <http://www.primeminister.gr>

