

Χρήστος Φραγκονικολόπουλος, Αλέξανδρος Μπαλτζής

Παρεμβατική τέχνη, κοινωνικά κινήματα και μέσα μαζικής επικοινωνίας

Ανακοίνωση στο συνέδριο *Πολιτισμός των ΜΜΕ/ Πολιτισμός στα ΜΜΕ*. Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 3-5 Νοεμβρίου 2006 (<http://pacific.jour.auth.gr/mediaculture/>).

Α. Εισαγωγή

Στόχοι

Στόχοι της ανακοίνωσης είναι:

- Να συζητηθούν οι λειτουργίες της τέχνης στο πλαίσιο των κοινωνικών κινήματων και να εντοπιστούν τυχόν μεταβολές, οι οποίες έχουν σημασία τόσο για την καλύτερη κατανόηση των λειτουργιών της τέχνης γενικά, αλλά και για τον εντοπισμό των κενών στη σχετική έρευνα.
- Να προταθούν ενδεχόμενα μοντέλα καλλιτεχνικής επικοινωνίας με κριτήριο τους βασικούς τρόπους λειτουργίας, τους στόχους που τίθενται, καθώς και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που παρουσιάζει η κάθε περίπτωση, ώστε να αναδειχθεί η ποικιλομορφία του φαινομένου και η σημασία του.
- Να εξεταστεί η σχέση τους με τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, ώστε να διευκρινιστεί μια ιδιαίτερη πτυχή τόσο του τρόπου με τον οποίο λειτουργούν τα μέσα όσο και των τρόπων με τις οποίες λειτουργούν ορισμένες μορφές τέχνης στην ύστερη νεωτερικότητα.

Τέχνη και πολιτική

Ιστορικά αναπτύχθηκαν διάφορες απόψεις για τη σχέση της τέχνης με την πολιτική και κατ' επέκταση με τα κοινωνικά κινήματα (πρβλ. Albrecht, 1954). Οι απόψεις αυτές στηρίχθηκαν σε γενικότερες αντιλήψεις για τις κοινωνικές λειτουργίες της τέχνης και συνοπτικά μπορούν να περιγραφούν να ταξινομηθούν σε δύο κύριες ομάδες:

1. Πυρήνα της πρώτης ομάδας, αποτελεί η θέση ότι τα καλλιτεχνικά αγαθά είναι αποτέλεσμα της ελεύθερης ατομικότητας και της έμφυτης ικανότητας. Η τέχνη δεν έχει (ή δεν θα έπρεπε να έχει) καμία σχέση με τίποτε μη καλλιτεχνικό. Αποτελεί ένα αυτόνομο πεδίο και

άρα είναι ασήμαντη από πολιτική άποψη.

2. Πυρήνα της δεύτερης ομάδας, αποτελεί η θέση ότι η τέχνη απλώς «αντανακλά» την κοινωνική πραγματικότητα και κατά συνέπεια τις πολιτικές εξελίξεις (πρβλ. Albrecht, 1954· Negash, 2004). Επομένως, είτε θα μπορούσαν να συναχθούν από τα καλλιτεχνικά έργα συμπεράσματα για τη δομή και τη φύση της κοινωνίας, αλλά και για συγκεκριμένες πολιτικές καταστάσεις, είτε η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει αμιγώς εργαλειακά, αφού θεωρείται δεδομένο ότι σε σύγκριση με άλλες μορφές επικοινωνίας ασκεί άμεση επίδραση και επομένως είναι χρήσιμη ως πολιτικό εργαλείο πειθούς, συνειδητοποίησης, αλλά και προπαγάνδας.

Σε ό,τι αφορά την *πρώτη* ομάδα απόψεων, αυτές έλκουν την καταγωγή τους από το φορμαλισμό και την αρχή «η τέχνη για την τέχνη» του 19^{ου} αιώνα. Οι απόψεις αυτές εκτείνονται στο παρελθόν μέχρι τον Kant¹, ενώ στον εικοστό αιώνα εκφράστηκαν και από φιλοσόφους, όπως ο Ernst Cassirer.

Σε ό,τι αφορά τη *δεύτερη* ομάδα απόψεων, οι καταβολές της μπορούν να εντοπιστούν ήδη στην πλατωνική θεωρία της μίμησης (βλ. π.χ. Albrecht, 1954), αλλά από το 19^ο αιώνα και μετά αποτελούν μια υπεραπλουστευμένη ερμηνεία του μαρξικού διαχωρισμού ανάμεσα στη βάση και το εποικοδόμημα. Όπως είναι γνωστό, οι απόψεις αυτές εκφράστηκαν με ιδιαίτερη σαφήνεια στην αισθητική του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Πάντως, ανάμεσα στις δύο παραπάνω ακραίες απόψεις, υπάρχει μία τρίτη, σύμφωνα με την οποία:

3. Η σχέση της τέχνης με την πολιτική είναι ιδιαίτερα σύνθετη, επειδή η τέχνη μπορεί να λειτουργεί ως παράγοντας χειραφέτησης, αμφισβητώντας κατεστημένες και συμβατικές ιδέες και επηρεάζοντας ή διαμορφώνοντας τις πολιτικές μας ιδέες και την πολιτική πράξη (πρβλ. Adams, 2001 και Adams, 2002).

Αυτή η προσέγγιση έλκει την καταγωγή της από το 19^ο αιώνα. Ήδη από τότε, με το κίνημα του ρεαλισμού οι καλλιτέχνες διατυπώνουν την άποψη ότι η τέχνη έχει ορισμένη κοινωνική αποστολή (Walker, 2001· Δασκαλοθανάσης, 2004). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι καλλιτέχνες – όπως ο Courbet – οι οποίοι πρωτοστάτησαν στην ανάδυση των καλλιτεχνικών πρωτοποριών (Walker, 2001). Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, αρκετοί καλλιτέχνες συνέχισαν αυτήν την παράδοση (π.χ. οι σουρεαλιστές, οι φουτουριστές και άλλοι) είτε με το

¹ Ο Kant επιδιώκοντας να προσδιορίσει τη φύση των διαφορετικών ικανοτήτων της σκέψης και της δραστηριότητας έθεσε τις βάσεις για το φορμαλισμό και την ιδέα ότι η τέχνη δεν σχετίζεται – ή δεν θα έπρεπε να σχετίζεται – με τίποτε άλλο έξω από αυτήν την ίδια.

έργο τους, είτε με τη γενικότερη στάση τους. Η προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία η σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την πολιτική (και κατ' επέκταση και με τα κοινωνικά κινήματα) είναι ιδιαίτερα σύνθετη, στηρίζεται στη διαπίστωση ότι μέσω της καλλιτεχνικής επικοινωνίας μας δίνεται η δυνατότητα να εξετάσουμε καταστάσεις που είτε είναι δύσκολο, είτε είναι αδύνατο να αναλυθούν ερευνητικά, όπως αναγνωρίζουν άλλωστε και ορισμένοι θεωρητικοί (Zuckert, 1995· Dufour, 2002· Negash, 2004). Ακόμη, σε πολλές περιπτώσεις οι οποίες αφορούν κοινωνικά κινήματα διεθνούς ή τοπικής εμβέλειας, οι καλλιτέχνες συμμετέχουν ενεργά, επιδιώκοντας με τα μέσα της τέχνης και της καλλιτεχνικής έκφρασης την πλαισίωση (framing) των κινήματων, την κινητοποίηση πόρων κ.λπ. (Adams, 2002). Η σχέση της τέχνης με την πολιτική εκτείνεται ακόμη μέχρι τη διδασκαλία, τη διαμόρφωση της πολιτικής θεωρίας και των εννοιών (Negash, 2004). Θεωρούμε ότι αυτό το αρκετά σύνθετο πλαίσιο μπορεί να εξηγήσει καλύτερα τη σχέση ανάμεσα στις τέχνες και τα κοινωνικά κινήματα.

B. Κοινωνικά κινήματα και τέχνη

Σήμερα, διαπιστώνουμε ότι υπάρχουν αρκετές εκδηλώσεις της τέχνης οι οποίες περιλαμβάνουν ή και προϋποθέτουν:

(α) την *εμπλοκή* των πολιτών,

(β) την *προσπάθεια* να *επηρεαστούν* φορείς και οργανισμοί, ώστε να αλλάξουν εστίαση και προσανατολισμό, να λάβουν υπόψη διαφορετικά συμφέροντα από εκείνα στα οποία επικεντρώνονται, ή ακόμα και να *αναδρομολογηθεί* ο έλεγχος που ασκείται από τα μέσα επικοινωνίας και την κουλτούρα που καλλιεργούν (πρβλ. Villarejo, 2004).

Ορισμένες από αυτές τις μορφές καλλιτεχνικής εκδήλωσης χαρακτηρίζονται και από την ενεργή συμμετοχή των ίδιων των καλλιτεχνών και την ανάληψη πρωτοβουλιών από την πλευρά τους. Πρόκειται για ένα είδος τέχνης, ορισμένες εκδηλώσεις του οποίου είναι ελάχιστα γνωστές στο ευρύτερο κοινό για δύο κυρίως λόγους:

α) Δεν είναι επαρκώς *ορατές* στα κυρίαρχα μέσα επικοινωνίας. Συνήθως, οι επιλογές και ο τρόπος παρουσίασης των τεχνών στα ΜΜΕ κυριαρχούνται από ένα είδος *επιχειρηματικής κουλτούρας* (corporate culture), που δίνει ιδιαίτερη προσοχή σε ορισμένες μορφές και ορισμένα είδη των τεχνών, ενώ αποσιωπά ή υποβαθμίζει εναλλακτικές μορφές και είδη τέχνης (πρβλ. Dufour, 2002: 158). Ωστόσο, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, μία συγκεκριμένη κατηγορία εκδηλώσεων αυτού του είδους τέχνης στηρίζεται ακριβώς στην κουλτούρα και την εμπορευματική λογική των κυρίαρχων μέσων μαζικής επικοινωνίας.

Σε ό,τι αφορά τους κατεστημένους θεσμούς, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το

έργο του Κολομβιανού ζωγράφου **F. Botero**. Χαρακτηριστικό για τον Botero είναι ότι συνήθως ζωγράφιζε ευτραφή και χαρούμενα άτομα. Για τους πίνακές του σχετικά με τα βασανιστήρια στις φυλακές Abu Ghraib στο Ιράκ, στάθηκε αδύνατο να βρει στις ΗΠΑ μουσείο, που θα φιλοξενούσε την έκθεση. Τα έργα αυτά εκτέθηκαν για πρώτη φορά στο Palazzo Venezia της Ρώμης και αργότερα στο Μουσείο Würth στη Γερμανία, καθώς και στην Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα, το 2005. Φέτος, και ύστερα στο διάστημα 18 Οκτωβρίου – 18 Νοεμβρίου εκτίθενται στην Marlborough Gallery της Νέας Υόρκης, δηλαδή σε ένα χώρο στον οποίο κατά κανόνα εκτίθενται έργα προς πώληση. Ωστόσο τα έργα από τη συγκεκριμένη έκθεση δεν πωλούνται.

- β) Η κοινωνική έρευνα στο πεδίο αυτό παρουσιάζει σημαντική *υστέρηση*. Στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών διαπιστώνεται σε ορισμένα πεδία μία σημαντική *υστέρηση* σε ό,τι αφορά την έρευνα για τις λειτουργίες αυτών των ειδών τέχνης, τους θεσμούς, τους καλλιτέχνες και το κοινό της (βλ. Adams, 2002). Οι κοινωνικοί επιστήμονες επικεντρώνονται στους τρόπους επικοινωνίας και σύνδεσης των κινημάτων με την ευρύτερη κοινωνία. Δηλαδή, εστιάζουν στις στρατηγικές τις οποίες υιοθετούν τα κινήματα, προκειμένου να επηρεάσουν την κοινή γνώμη και το πολιτικό σύστημα, χωρίς όμως να αναζητούν τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως παράγοντας *συνειδητοποίησης, χειραφέτησης, συναισθηματικής εμπλοκής και συνοχής*. Οι έρευνες αυτές των κοινωνικών επιστημόνων στηρίζονται συχνά στην υπόθεση ότι οι πολίτες συμμετέχουν στα κοινωνικά κινήματα μόνο μετά από ορθολογικούς υπολογισμούς και αξιολογήσεις (πρβλ. Eyerman, 2002). Αν και από την άποψη αυτή η κοινωνιολογία των τεχνών έχει κάνει μάλλον περισσότερα βήματα, ωστόσο και εκεί παρατηρείται κάποια υστέρηση. Περισσότερες έρευνες και σχετικές αναλύσεις έχουν πραγματοποιηθεί σχετικά με τη δημοφιλή μουσική, παρά για άλλες μορφές τέχνης, όπως για παράδειγμα οι εικαστικές τέχνες. Αυτό ενδεχομένως να οφείλεται στο γεγονός ότι κατά κανόνα οι κοινωνιολόγοι εξετάζουν και αναλύουν τους ρόλους και την κοινωνική κατάσταση των επαγγελματιών καλλιτεχνών, εστιάζοντας ιδιαίτερα σε εκείνους τους τομείς στους οποίους η τέχνη έχει εμπορευματοποιηθεί (Becker, 2002: 342· Μπαλτζής, 2005: 632-633). Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν υπάρχουν έρευνες για την αυτόνομη καλλιτεχνική επικοινωνία και τις ιδιότυπες σχέσεις της με το σύστημα των πολιτιστικών βιομηχανιών, αλλά πάντως είναι σαφώς περιορισμένης έκτασης (Μπαλτζής, 2005: 630-634). Ενδεχομένως η υστέρηση που παρατηρείται να οφείλεται και στην περιορισμένη ορατότητα αυτών των μορφών καλλιτεχνικής επικοινωνίας.

Όπως ήδη έχουμε υπαινιχθεί, πάντως, υπάρχουν πολλές διαστάσεις της εμπλοκής των πο-

λιτών με τα κοινωνικά κινήματα, οι οποίες παραβλέπονται από την επιστημονική έρευνα. Πάντως, σε αυτές τις διαστάσεις στηρίζονται και δίνουν έμφαση εναλλακτικές μορφές και είδη τέχνης που έχουν στο πλαίσιο των κοινωνικών κινήματων μια πιο άμεση σχέση με την πολιτική πράξη και δράση, σε σύγκριση με άλλες «κατηγορίες» τέχνης, διότι:

1. Λειτουργούν ως μέσο επικοινωνίας με την ευρύτερη κοινωνία. Μάλιστα, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, σε ορισμένες περιπτώσεις τα ίδια τα έργα είναι το μέσο επικοινωνίας.
2. Αυξάνουν το βαθμό συνειδητοποίησης των πολιτών, επειδή η τέχνη δείχνει με παραστατικό τρόπο τη σοβαρότητα και την οξύτητα των προβλημάτων.
3. Παρέχουν ενθαρρυντικά συναισθηματικά μηνύματα και ενισχύουν την αίσθηση ότι η κοινωνική αλλαγή είναι εφικτή. Αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα στις περιπτώσεις – όπως θα εξηγήσουμε στη συνέχεια – όπου μέσω των πολιτιστικών αγαθών δημιουργούνται συμβολικοί δεσμοί.
4. Συμβάλλουν στην ανάπτυξη της συνοχής των ομάδων, κρατώντας τα μέλη τους ενεργά και επιτρέποντας την ανάπτυξη των μεταξύ τους σχέσεων. Αυτό συμβαίνει επειδή – πέρα από τη δημιουργία των συμβολικών δεσμών – αναπτύσσονται μορφές ενεργούς συμμετοχής και δίκτυα για τη διάχυση των πολιτιστικών αγαθών.
5. Συμβάλλουν στη μακροπρόθεσμη επίδραση των κινήματων, επειδή διαχέονται στην ευρύτερη κουλτούρα και επηρεάζουν δεσπόζουσες προτιμήσεις, απόψεις, αξίες και άλλα πρότυπα.

Γ. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα

Τα παραδείγματα στα οποία θα αναφερθούμε είναι η Pro Bono Committee (ΗΠΑ), οι εκδηλώσεις παγκόσμιας εμβέλειας και η λαϊκή τέχνη των *arpilleras* της Χιλής.

Γ.1 Pro Bono Committee²

Η επιτροπή αυτή δημιουργήθηκε από μεταπτυχιακούς φοιτητές και καθηγητές του Otis College of Art and Design του Los Angeles το Φεβρουάριο του 2000. Μία από τις πιο σημαντικές της παρεμβάσεις ήταν η στήριξη που παρείχε στο Εθνικό Μουσείο Αμερικανικής Ιστορίας, το οποίο είχε προγραμματίσει τη διοργάνωση εκθέσεων σε ιστορικά μουσεία των ΗΠΑ με θέμα τις συνθήκες εργασίας στις σύγχρονες παγκοσμιοποιημένες επιχειρήσεις. Οι εκθέσεις θα περιλάμβαναν μια ιστορική αναδρομή στις άθλιες συνθήκες εργασίας που επικρατούσαν σε μονάδες παραγωγής των ΗΠΑ από το 19^ο αιώνα και θα επεκτεινόταν στα σύγχρονα «κάτεργα» (*sweatshops*), όπου παράγονται τα προϊόντα των επιχειρήσεων αυτών. Ή-

² Περισσότερες λεπτομέρειες για το παράδειγμα αυτό βλ. Dufour, 2002.

ταν διαπιστωμένο ότι το 2000 από τις 6.000 τέτοιες μονάδες παραγωγής οι οποίες λειτουργούσαν τότε στις ΗΠΑ, οι οποίες στην πλειοψηφία τους χρησιμοποιούν παράνομους μετανάστες, οι 5.000 βρίσκονταν στο Los Angeles.

Ωστόσο, η όλη προσπάθεια διοργάνωσης αυτών των εκθέσεων συνάντησε την αντίδραση αρκετών μελών του αμερικανικού Κογκρέσου, με αποτέλεσμα όλα τα μουσεία που είχαν αρχικά αποφασίσει να φιλοξενήσουν τις εκθέσεις, να αποσύρουν τη στήριξή τους. Η έκθεση τελικά φιλοξενήθηκε μόνο στο μουσείο Tolerance – που είναι αφιερωμένο στο Ολοκαύτωμα – με πρωτοβουλία της επιμελήτριάς του. Σημειώνεται, ότι η έκθεση δεν προβλήθηκε καθόλου από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και αποσύρθηκε κάθε χρηματική υποστήριξη από τους χορηγούς.

Η στήριξη που παρείχε η Pro Bono Committee ήταν να τυπώσει αυτοκόλλητα τα οποία διαφήμιζαν την έκθεση και να τα κολλήσει σε γνωστά καταστήματα πώλησης ενδυμάτων επάνω σε «επώνυμα» ρούχα. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι πολλές τέτοιες επιχειρήσεις παράγουν τα προϊόντα τους σε αναπτυσσόμενες χώρες, όπου επικρατούν άθλιες συνθήκες εργασίας. Ορισμένες από τις επιχειρήσεις αυτές έχουν τέτοιες μονάδες παραγωγής και μέσα στις ΗΠΑ. Οι καταστηματάρχες αντέδρασαν καλώντας την αστυνομία, με αποτέλεσμα να σταματήσει η δράση. Η αρνητική αντιμετώπιση της Pro Bono Committee από τους κατεστημένους θεσμούς και από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, προφανώς οφείλεται στο γεγονός ότι έβαλε στο στόχαστρο τη συγκεκριμένη επιχειρηματική κουλτούρα (Dufour, 2002). Παρόλα αυτά, οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην επιτροπή, καλούσαν τηλεφωνικά τους καταστηματάρχες παριστάνοντας τους πελάτες και δίνοντας συγχαρητήρια για την πρωτοβουλία τους να διαφημίσουν την έκθεση αυτή. Διοργάνωσαν επίσης μια παρωδία διαδήλωσης μπροστά από το μουσείο Tolerance, όπου διαδήλωναν υπέρ του δικαιώματος των επιχειρήσεων να εκφράζονται ελεύθερα. Στη συνέχεια, διοργάνωσαν υπαίθριες εκθέσεις με υλικό που τους δόθηκε από το μουσείο Tolerance.

Γ.2 Μουσικές εκδηλώσεις παγκόσμιας εμβέλειας

Το δεύτερο παράδειγμα αφορά τις εκδηλώσεις παγκόσμιας εμβέλειας. Πρόκειται κυρίως για μουσικές εκδηλώσεις που ξεκίνησαν με τις συναυλίες για την ξηρασία στην Αιθιοπία το 1985. Τότε πραγματοποιήθηκε μια συναυλία με την ονομασία *LiveAID* στο Λονδίνο και μεταδόθηκε ταυτόχρονα σε ένα κοινό 1,5 δισεκατομμυρίου ανθρώπων. Είχε τη στήριξη του MTV και της πριγκίπισσας Diana. Η συναυλία πραγματοποιήθηκε στο στάδιο Wembley, το οποίο ήταν κατάμεστο και έλαβαν μέρος δημοφιλείς μουσικοί, όπως ο Bob Geldof (που πήρε και την πρωτοβουλία για την εκδήλωση αυτή), οι Dire Straights, οι Queen και ο Carlos

Santana. Ακολούθησαν ανάλογες εκδηλώσεις, όπως της Διεθνούς Αμνηστίας για τα ανθρώπινα δικαιώματα (1988) και η συναυλία για την απελευθέρωση του Nelson Mandela το 1990.

Ανάλογου μεγέθους εκδηλώσεις έχουν πραγματοποιηθεί και για οικολογικά θέματα. Παράδειγμα, η εκδήλωση της Greenpeace το 1989 στην πρώην Σοβιετική Ένωση. Η εκδήλωση κατέληξε στην παραγωγή ενός δίσκου με τίτλο *“Rainbow Warriors”*, στον οποίο συμμετείχαν μουσικοί όπως ο Sting, οι Sade και ο Brian Ferry. Τα έσοδα από τις πωλήσεις του δίσκου χρησιμοποιήθηκαν για να ιδρυθεί παράρτημα της Greenpeace στη Ρωσία.

Γ.3 Η λαϊκή τέχνη των *arpilleras* στη Χιλή

Το τρίτο παράδειγμα αφορά το κίνημα των *arpilleras* που ανέλυσε αρκετά εμπειριστατωμένα η Adams (2002). Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Pinochet αναπτύχθηκε στη Χιλή ένα δίκτυο παραγωγής ειδών λαϊκής τέχνης στις παραγκουπόλεις από γυναίκες, οι οποίες αναπαριστούσαν σε υφάσματα εικόνες της καθημερινότητάς τους. Τα αντικείμενα αυτά κατασκευάζονταν από διάφορα υλικά (π.χ. χαλκό ή δέρμα) που τα σταθεροποιούσαν πάνω στο ύφασμα. Χρησιμοποιούσαν ακόμη και δικά τους μαλλιά. Στόχος τους ήταν να δείξουν τόσο στην τοπική, όσο και στη διεθνή κοινή γνώμη ότι οι διακηρύξεις του Pinochet περί οικονομικής και πολιτικής σταθεροποίησης δεν ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα. Οι εικόνες τους αναπαριστούσαν μείζονα κοινωνικά ζητήματα όπως οι τακτικές εισβολές του στρατού στις παραγκουπόλεις, η πείνα και η ανεργία, οι παραβιάσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και άλλα.

Με τον τρόπο αυτό, παρείχαν πληροφορίες οι οποίες δεν ήταν διαθέσιμες από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας που ήταν ελεγχόμενα και δεν υπήρχε άλλος τρόπος να προβληθούν. Οι γυναίκες που συμμετείχαν συναντιούνταν κρυφά, έκρυβαν τα έργα αυτά και σε συνεργασία με την εκκλησία (ο ρόλος της οποίας θα αναπτυχθεί στη συνέχεια), τοπικούς και διεθνείς ακτιβιστές προωθούσαν το υλικό αυτό σε οργανώσεις, φορείς και αγορές του εξωτερικού.

Με βάση όλα τα παραπάνω, θεωρούμε ότι μπορούμε να μιλάμε για ένα *ιδιαίτερο είδος καλλιτεχνικής δραστηριότητας*, το οποίο ορίζουμε ως *«παρεμβατική τέχνη»*. Πρόκειται σαφώς για ένα είδος πολιτικής τέχνης του οποίου η ειδοποιός διαφορά είναι ότι δεν απευθύνεται αποκλειστικά στο ευρύ κοινό με σκοπό να το κινητοποιήσει (όπως π.χ. η στρατευμένη ή η πολιτική τέχνη), αλλά προσπαθεί και ασκεί άμεσες ή έμμεσες πιέσεις σε φορείς και κέντρα λήψης αποφάσεων, ώστε να αλλάξουν στάση και πολιτική σε καίρια ζητήματα μείζονος σημασίας τοπικής ή παγκόσμιας εμβέλειας.

Δ. Μοντέλα παρεμβατικής τέχνης:

Σύμφωνα με τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν, και με κριτήριο τη σχέση με τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και τους κατεστημένους θεσμούς, διαπιστώνουμε ότι μπορούμε να μιλάμε για τρία βασικά μοντέλα:

- Το εναντιωματικό
- Το συνεργατικό
- Το υβριδικό

Δ.1 Το εναντιωματικό μοντέλο

Πρόκειται για μορφές παρεμβατικής τέχνης, όπως δείχνει το παράδειγμα της Pro Bono Committee, που αντιπαρατίθενται στη σημερινή κυρίαρχη επιχειρηματική κουλτούρα η οποία επικρατεί στους κατεστημένους θεσμούς και στα μέσα μαζικής επικοινωνίας.

Βασικός τρόπος λειτουργίας αυτού του είδους παρεμβατικής τέχνης είναι η αποστασιοποίηση από κατεστημένους θεσμούς και η προβολή και παρουσία στο δημόσιο χώρο, δηλαδή πέρα από τα μουσεία, τα θέατρα, τις αίθουσες συναυλιών κ.λπ. Χρησιμοποιούνται «[...] *do it yourself* μηχανισμοί» για την παραγωγή και την προώθηση των έργων. Για την προσέγγιση του κοινού, δεν χρησιμοποιούνται τα συνήθη κανάλια επικοινωνίας και οι μέθοδοι που χρησιμοποιεί η πλειονότητα των σύγχρονων καλλιτεχνών, αλλά ασυνήθιστες και μη συμβατικές μέθοδοι (βλ. π.χ. Dufour, 2002). Οι εμπλεκόμενοι δεν μπαίνουν στον κόπο ή δεν συμβιβάζονται για να διαθέσουν τα έργα τους μέσω της αγοράς.

Στόχος: Ως στόχος του μοντέλου αυτού αναγνωρίζεται η δημιουργία εναλλακτικών τρόπων αλληλόδρασης μεταξύ των πολιτών, ώστε να επιτευχθεί κοινωνική αλλαγή. Το μοντέλο αυτό μπορεί να περιγραφεί ως είδος παρεμβατική τέχνης που επιθυμεί να «επαναπροσδιορίσει» τους όρους της συζήτησης για τις σημερινές εξελίξεις στον τομέα της πολιτικής και της οικονομίας, και να επηρεάσει τα ζητήματα και τις αξίες που εμφανίζονται στην ατζέντα των κυβερνήσεων, των διεθνών διακυβερνητικών οργανισμών, των πολυεθνικών και των ΜΜΕ. Ένα είδος τέχνης που έχει ως στόχο να τροποποιήσει το ρυθμό και την κατεύθυνση των πολιτικών και οικονομικών διαδικασιών που παρουσιάζονται είτε ως τετελεσμένα είτε ως αναπόδραστα γεγονότα· μια μορφή τέχνης που διευκολύνει τη δημιουργία νέων μορφών συλλογικής ταυτότητας και αλληλεγγύης (πρβλ. Dufour, 2002· O’Neil, 2004).

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: Οι εκδηλώσεις αυτές είναι περισσότερο αυθόρμητες και λιγότερο επιρρεπείς στην καθοδήγηση «από τα έξω». Χαρακτηρίζονται επίσης από τη συμμετοχή τόσο επαγγελματιών καλλιτεχνών, όσο και ερασιτεχνών. Μπορούμε να πούμε ότι είναι

μια ακόμα μορφή εναλλακτικής έκφρασης της κοινωνίας των πολιτών απέναντι στα σημερινά κρίσιμα προβλήματα. Μάλιστα, αυτό το εναντιωματικό μοντέλο εκφράζεται και σε όλες τις διαδηλώσεις των κοινωνικών κινημάτων κατά της παγκοσμιοποίησης (O’Neil, 2004).

Ένα πολύ καλό παράδειγμα είναι η οργάνωση *Raging Grannies* (Οργισμένες Γιαγιάδες). Ξεκίνησε από τον Καναδά το 1987 και σήμερα έχει παραρτήματα σε αρκετές χώρες του κόσμου. Πρόκειται για μια οργάνωση ακτιβιστών ηλικιωμένων γυναικών οι οποίες λαμβάνουν μέρος στις μεγάλες διαδηλώσεις του κινήματος κατά της παγκοσμιοποίησης. Τα μέλη της οργάνωσης ντύνονται με ρούχα που διακαωμοδούν τα στερεότυπα για τις ηλικιωμένες γυναίκες και γράφουν πολιτικούς στίχους χρησιμοποιώντας τις μελωδίες διάσημων τραγουδιών. Παράδειγμα, το τραγούδι τους *Pile Up Those Bombs* («Στοιβάξε αυτές τις βόμβες»). Πάνω στη μελωδία του *Put Your Arms Around Me* («Τύλιξε τα χέρια σου γύρω μου»)³ τα μέλη του συγκροτήματος τραγουδούν του ακόλουθους στίχους:

Στοιβάξε αυτές τις βόμβες γύρω μου, γλύκα, / πακετάρισέ τις καλά. / Ετοίμασε αυτά τα αεροπλάνα και τα υποβρύχια / για τη μάχη. / Ποιος ξέρει, Μπορεί σύντομα να τα χρειαστούμε / κάπου στη γη ή στο φεγγάρι. / Μπορεί να κάνουμε πολλά λεφτά αν είμαστε / στην κούρσα, / όταν ο πόλεμος ξεσπάσει πάλι σε κάποιο εξωτικό μέρος. / Ω! Έχει τόση πλάκα / όταν κερδίζεται ένας πόλεμος (από τις ΗΠΑ). / Δοκιμάσαμε αυτούς τους πυραύλους, / τώρα έχουμε την ΕΠΑ⁴. / Πρέπει να προστατευτούμε, / όπως σίγουρα καταλαβαίνεις. / Ποιος ξέρει, άλλα έθνη μπορεί / να νομίζουν ότι μπορούν ν’ αρχίσουν ένα πόλεμο... / Κι αν εμείς ξεκινήσουμε έγκαιρα, μπορούμε να / πουλήσουμε κανένα εμπόρευμα / σε άλλα έθνη που πολεμούν και δεν έχουν. / Θεέ μου! Με τόσο πολλούς τρόπους / πληρώνουν τα όπλα / (το ίδιο κι εσύ, κι εσύ, κι εσύ...).(The Ottawagrans)

Μία από τις ενέργειές τους ήταν να προσπαθήσουν κάποια μέλη της οργάνωσης να καταταγούν στον αμερικανικό στρατό για να σταλούν στο Ιράκ, με στόχο να επιστρέψουν τα εγγόνια τους.

4.2 Το συνεργατικό μοντέλο

Πρόκειται για μορφές παρεμβατικής τέχνης, όπως δείχνει το παράδειγμα του *Live AID*, που αφορούν την προβολή ζητημάτων παγκόσμιας εμβέλειας. Αυτές οι μορφές τέχνης χρησιμοποιούν την επιχειρηματική κουλτούρα που επικρατεί στους κατεστημένους θεσμούς.

Βασικοί τρόποι λειτουργίας του μοντέλου αυτού είναι η διοργάνωση μεγάλων διεθνικών εκδηλώσεων, η ταυτόχρονη προβολή σε πολλές χώρες και η συγκέντρωση χρημάτων για

³ Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα δημοφιλές, εύθυμο ερωτικό τραγούδι που κυκλοφορεί σε πάρα πολλές διασκευές.

⁴ ΕΠΑ: National Missile Defense (Εθνική Πυραυλική Άμυνα).

κοινωνοφελείς σκοπούς με τη διάθεση εισιτηρίων για τις εκδηλώσεις και προϊόντων στην αγορά. Με τις εκδηλώσεις αυτές και τα συναφή προϊόντα που παράγονται, συγκεντρώνονται χρήματα για κοινωνοφελείς σκοπούς (στην περίπτωση μας το κοινωνοφελές ίδρυμα του Bob Geldof για τη φτώχεια στις αναπτυσσόμενες χώρες).

Στόχος: Οι εκδηλώσεις αυτές στηρίζονται κυρίως στα σύγχρονα μέσα μαζικής επικοινωνίας, με στόχο να κινητοποιήσουν πολύ μεγάλες μερίδες του πληθυσμού σε παγκόσμιο επίπεδο και να ασκηθεί πίεση για να αλλάξει η στάση διεθνών οργανισμών και κέντρων λήψης αποφάσεων.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: Ως ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μοντέλου αυτού αναγνωρίζονται η χρησιμοποίηση των σύγχρονων μέσων μαζικής επικοινωνίας, η ευρύτατη διαφήμιση και προώθησή τους, η συμμετοχή επαγγελματιών καλλιτεχνών, οι οποίοι είναι συχνά διασημότητες της παγκόσμιας βιομηχανίας πολιτισμού, η χρησιμοποίηση του μηχανισμού της αγοράς, η υποστήριξη που έχουν από ορισμένες κυβερνήσεις και ηγέτες και ο φιλανθρωπικός κατά βάση χαρακτήρας τους.

Ιδιαίτερο παράδειγμα αποτελεί η συναυλία *Live AID* του 2005 για την παραγραφή του χρέους των ελάχιστα αναπτυγμένων και αναπτυσσόμενων χωρών του κόσμου, που πραγματοποιήθηκε παράλληλα με τη συνάντηση κορυφής των G8 στο Εδιμβούργο. Συμμετείχαν περίπου 1.000 καλλιτέχνες σε συνεργασία με το διεθνικό κίνημα *Call for Global Action*, το οποίο ξεκίνησε με έκκληση του Mandela και είχε στόχο την καταπολέμηση της φτώχειας. Πραγματοποιήθηκαν ταυτόχρονες συναυλίες σε 10 χώρες του κόσμου και έτυχαν ευρύτατης διαφήμισης από ιδιαίτερα σημαντικές επιχειρήσεις που δραστηριοποιούνται στον τομέα της επικοινωνίας (από το MTV, τις δισκογραφικές εταιρείες, τη Nokia, το Oxygen Radio, την America OnLine κ.λπ.) και προώθησης. Επίσης, είχαν την υποστήριξη ορισμένων κυβερνήσεων και ηγετών (N. Mandela, T. Blair). Με τις εκδηλώσεις αυτές ασκήθηκε μεγάλης κλίμακας πίεση στους ηγέτες που συμμετείχαν στη συνάντηση G8, με αποτέλεσμα να λάβουν ορισμένα μέτρα για την καταπολέμηση του AIDS, την εκπαίδευση και την υγειονομική περίθαλψη των παιδιών σε φτωχές χώρες.

Σημαντικό ρόλο στο μοντέλο αυτό παίζει η επιθυμία των διοργανωτών, των καλλιτεχνών και των υποστηρικτών να αξιοποιήσουν τις δυνατότητες που προσφέρουν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, επειδή είναι οι κύριες πηγές ενημέρωσης των πολιτών, ώστε να ασκήσουν επίδραση σε μαζική κλίμακα, αφενός για την αλλαγή των αντιλήψεων που έχουμε για τον κόσμο και αφετέρου για την αλλαγή της στάσης των διεθνών οργανισμών και των κέντρων λήψης αποφάσεων.

Αυτός ο τρόπος λειτουργίας δημιουργεί την εντύπωση ότι οι εκδηλώσεις αυτές προσπα-

θούν απλώς να προσελκύσουν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Όμως, αυτό δεν είναι ακριβές. Στη διάρκεια των εκδηλώσεων αυτών αναπτύσσουν δραστηριότητα μη κυβερνητικές οργανώσεις, οι οποίες προσπαθούν να εντάξουν νέα μέλη και διεξάγουν παράλληλες εκδηλώσεις ενημέρωσης του κοινού (για τα ανθρώπινα δικαιώματα, για την ανάπτυξη, τη δημοκρατία, την παγκόσμια ασφάλεια, το περιβάλλον κ.λπ.). Με τις δραστηριότητες αυτές επιδιώκεται η συνειδητοποίηση και η ευαισθητοποίηση των πολιτών.

4.3 Το υβριδικό μοντέλο

Τέλος, θα παρουσιαστούν τα βασικά χαρακτηριστικά του μοντέλου που προσδιορίζουμε ως υβριδικό. Πρόκειται για μορφές παρεμβατικής τέχνης, οι οποίες έχουν γνωρίσματα τόσο από το εναντιωματικό, όσο και από το συνεργατικό μοντέλο.

Όπως δείχνει το παράδειγμα των *arpilleras* από τη Χιλή, στους **βασικούς τρόπους λειτουργίας** του μοντέλου αυτού συμπεριλαμβάνονται η αξιοποίηση μορφών λαϊκής τέχνης, η παραγωγή πολιτιστικών αγαθών, η αξιοποίηση του μηχανισμού της αγοράς, η συνεργασία με ορισμένους κατεστημένους θεσμούς και η συνεργασία με μη κυβερνητικές οργανώσεις και δίκτυα υποστήριξης.

Ως **στόχοι** του μοντέλου αναγνωρίζονται η διάχυση πολιτικού μηνύματος που αφορά τοπικά ζητήματα, η δημιουργία ευνοϊκού κλίματος ή ακόμα και κινήματος υποστήριξης από ευρύτερα κοινωνικά σύνολα, φορείς ή οργανισμούς και η δημιουργία συναισθηματικής κυρίως αντίδρασης υπέρ του αιτήματος που προβάλλεται.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: Στην περίπτωση του υβριδικού μοντέλου, τα ίδια τα προϊόντα αποτελούν μέσο επικοινωνίας. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελεί επίσης η αλληλόδραση ανάμεσα στους καλλιτέχνες, στη ζήτηση των καταναλωτών, στους σκοπούς των διαμεσολαβητικών θεσμών, στις απαιτήσεις των χορηγών (πρβλ. Adams, 2001), ενώ διαπιστώνεται μερική συμμετοχή επαγγελματιών καλλιτεχνών και αναπτύσσονται εκδηλώσεις που είναι περισσότερο επιρρεπείς σε εξωτερική καθοδήγηση. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί η δημιουργία ισχυρών συμβολικών δεσμών με τα κινήματα με τα οποία συνδέονται και από τα οποία προέρχονται, καθώς και με τα αιτήματα που προβάλλουν τα κινήματα αυτά.

Για να κατανοηθούν οι συμβολικοί δεσμοί που δημιουργήθηκαν στην περίπτωση των *arpilleras*, αρκεί να πάρει κανείς υπόψη ότι χρησιμοποιήθηκαν ως ταυτότητα του κινήματος κατά του Pinochet, ενώ η χρησιμοποίησή τους ως μέσου επικοινωνίας φαίνεται στα παραδείγματα που απεικονίζουν σκυλιά να κατασπαράζουν τη Χιλή ή σε εκείνα που περιέχουν μηνύματα για αλληλεγγύη και ειρήνη. Όλα τα στοιχεία μιας *arpillera* είναι συμβολικά: τα υ-

λικά που χρησιμοποιούνταν (συμπεριλαμβανομένων και των γυναικείων μαλλιών) παραπέμπουν στη φτώχεια: οι παιδιάστικες φιγούρες, η λανθασμένη προοπτική και τα ορθογραφικά λάθη που παρέπεμπαν στην έλλειψη μόρφωσης και ιδιαίτερης καλλιέργειας κ.λπ. (Adams, 2002).

Στο υβριδικό μοντέλο, δεν είναι σημαντικές μόνο οι ιδέες και οι τάσεις των καλλιτεχνών ή και των πολιτών που συμμετέχουν. Σημαντικό είναι επίσης το πολιτικό πλαίσιο ή το περιβάλλον, μέσα στο οποίο αναπτύσσονται αυτές οι μορφές τέχνης. Σημαντικές λειτουργίες όμως επιτελούν και οι διαμεσολαβητικοί θεσμοί που παρεμβάλλονται ανάμεσα στους δημιουργούς και στο κοινό, με αποτέλεσμα οι πρώτοι να είναι ευάλωτοι σε πιέσεις και παρεμβάσεις που επηρεάζουν το τελικό προϊόν. Στην περίπτωση των *arpilleras*, για παράδειγμα, οι γυναίκες αρχικά συγκεντρώθηκαν από την εκκλησία με στόχο να αποκτήσουν κάποιο εισόδημα. Στη συνέχεια, όταν τα έργα τους απέκτησαν απήχηση και ευρύτερη αναγνώριση στις αγορές των αναπτυσσόμενων χωρών, η εκκλησία άρχισε να παρεμβαίνει υποδεικνύοντας τη θεματολογία σε μια προσπάθεια να αμβλύνει την οξύτητα με την οποία αναπαριστούσαν τις αντίξοες συνθήκες της καθημερινότητάς τους (Adams, 2001). Ένας άλλος τρόπος παρέμβασης από τη μεριά της εκκλησίας, ήταν να ορίσει επαγγελματίες καλλιτέχνες, οι οποίοι δίδασκαν τεχνικές κατασκευής.

Αυτά όμως, δεν σημαίνουν ότι αποδυναμώνονται οι πολιτικές λειτουργίες του μοντέλου. Παρά τη σύνδεση με τους μηχανισμούς της αγοράς και με ορισμένους κατεστημένους θεσμούς, όπως η εκκλησία, τελικά το μήνυμα μεταδόθηκε. Αυτό φαίνεται από την διεθνή υποστήριξη του κινήματος κατά του Pinochet, η οποία αξιοποίησε τις *arpilleras* ως σύμβολο αλληλεγγύης και καταγγελίας. Τα συγκεκριμένα πολιτιστικά αγαθά άσκησαν επίσης πολύ σημαντική επίδραση τόσο για την πολιτική συνειδητοποίηση των γυναικών που συμμετείχαν όσο και για τη συνοχή των μελών του κινήματος κατά του Pinochet σε ολόκληρο τον κόσμο, αλλά και για τον προσδιορισμό της ταυτότητας αυτού του αγώνα.

Στην ίδια κατεύθυνση, ιστορικό παράδειγμα αποτελεί και ο τρόπος που λειτούργησε η μουσική στο κίνημα για τα δικαιώματα των μαύρων. Και στην περίπτωση αυτή υπήρχε το στοιχείο της λαϊκής τέχνης, αλλά και της κατοπινής εμπλοκής με τους κατεστημένους θεσμούς της βιομηχανίας ηχογραφημάτων και των μέσων μαζικής επικοινωνίας.

Συμπεράσματα

1. Σύμφωνα με τα παραπάνω παραδείγματα, καθώς και με την ισχνή βιβλιογραφία που υπάρχει σε διεθνές επίπεδο, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η παρεμβατική τέχνη δεν είναι κάτι ενιαίο, αλλά είναι ένα αρκετά σύνθετο και αντιφατικό φαινόμενο. Η συνοπτική

αυτή παρουσίαση δείχνει ότι αυτό που θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως παρεμβατική τέχνη είναι κάτι διαφορετικό από εκείνο που παλαιότερα οριζόταν ως στρατευμένη τέχνη. Θεωρούμε ότι ο όρος αυτός δεν περιγράφει πλέον με επαρκή τρόπο τα φαινόμενα, τα οποία επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε. Αυτό συμβαίνει επειδή οι συνθήκες λειτουργίας της παρεμβατικής τέχνης είναι πολύ διαφορετικές. Ανεπαρκής – επειδή είναι πολύ γενικός – θεωρείται και ο όρος πολιτική τέχνη. Η πολιτική τέχνη είναι κάτι ευρύτερο και δεν περιλαμβάνει μόνον την παρεμβατική. Ο στόχος με την υιοθέτηση του συγκεκριμένου όρου είναι να διαχωριστούν εκείνες οι μορφές καλλιτεχνικής επικοινωνίας, οι οποίες προϋποθέτουν την ενεργή εμπλοκή και συμμετοχή των πολιτών (όχι μόνο ως θεατών, σε μια συναυλία, για παράδειγμα), αλλά ταυτόχρονα και την άσκηση πίεσης προς οργανισμούς και κέντρα λήψης αποφάσεων.

2. Η παρεμβατική τέχνη μπορεί να είναι αναπαραστατική (δηλαδή τέχνη που αναπαριστά τα ζητήματα και τα προβλήματα, όπως π.χ. η περίπτωση του Botero και των arpilleras) ή/και λειτουργική (δηλαδή τέχνη που χρησιμοποιείται στις διαμαρτυρίες, όπως π.χ. οι Raging Grannies και οι παγκόσμιες συναυλίες). Η επιλογή του μοντέλου εξαρτάται προφανώς από τις εκάστοτε συνθήκες και τους στόχους που επιδιώκονται.
3. Στις περιπτώσεις του εναντιωματικού και του υβριδικού μοντέλου τα άτομα αναδεικνύονται όχι ως ανώνυμα μέλη μιας άμορφης μάζας, αλλά ως ενεργοί συμμετέχοντες στην όλη διαδικασία, δηλαδή όχι ως απλοί καταναλωτές, αλλά ως ενεργοί πολίτες. Θεωρούμε ότι αυτή είναι μια ιδιάζουσα πτυχή που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο από την άποψη της κοινωνιολογίας των τεχνών, όσο και από την άποψη της πολιτικής επιστήμης.
4. Στις περιπτώσεις του εναντιωματικού και του υβριδικού μοντέλου, η απουσία και πολλές φορές η εχθρική στάση των μέσων μαζικής επικοινωνίας είναι βασικό χαρακτηριστικό και ενδεχομένως και γενεσιουργός αιτία τους.
5. Στην περίπτωση του συνεργατικού μοντέλου, αντίθετα, είναι κυρίως τα μέσα μαζικής επικοινωνίας που χρησιμοποιούνται για την προβολή των αντίστοιχων εκδηλώσεων.
6. Μπορούμε επομένως να επιβεβαιώσουμε την άποψη, ότι τα κατεστημένα μέσα μαζικής επικοινωνίας προβάλλουν επιλεκτικά *ορισμένες μορφές παρεμβατικής τέχνης* και μόνο εφόσον αυτές ανταποκρίνονται στον προδιαγεγραμμένο ενημερωδιασκεδαστικό τρόπο παρουσίασής της, ο οποίος άλλωστε κυριαρχεί στα μέσα αυτά. Στο πλαίσιο αυτό, θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον – για παράδειγμα – να εξεταστεί το πλήθος και το είδος των διαφημίσεων που προβλήθηκαν από τα τηλεοπτικά κανάλια, κατά τη διάρκεια της εκπομπής των εκδηλώσεων αυτών. Ανεξάρτητα απ' αυτό, δεν θεωρούμε ότι υπάρχει διάσταση ανάμεσα στις βασικές λειτουργίες της παρεμβατικής τέχνης στις οποίες αναφερθήκαμε συνο-

πτικά και σε ορισμένες από τις λειτουργίες των μέσων. Ωστόσο, εκείνο το οποίο στην περίπτωση των Μέσων κάνει την διαφορά, είναι το είδος της δεσπόζουσας επιχειρηματικής κουλτούρας που αδρανοποιεί μεγάλο μέρος των λειτουργιών αυτών.

Βιβλιογραφικές αναφορές και πηγές

- Adams, Jacqueline (2002). “Art in Social Movements: Shantytown Women’s Protest in Pinochet’s Chile”. *Sociological Forum*, 17(1): 21-56.
- Adams, Jacqueline (2001). “The Makings of Political Art”. *Qualitative Sociology*, 24(3): 311-348.
- Albrecht, C. Milton (1954). “The Relationship of Literature and Society”. *The American Journal of Sociology*, 59(5): 425-436.
- Becker Howard S. (2002). “Studying the New Media”. *Qualitative Sociology*, 25(3): 337-343.
- Carruthers, V. David (2001). “The Politics and Ecology of Indigenous Folk Art in Mexico”. *Human Organization*, 60(4): 356-366.
- Chabot, Sean & Jan Willem Duyvendak (2002). “Globalization and Transnational Diffusion between Social Movements: Reconceptualizing the Dissemination of the Gandhian Repertoire and the ‘Coming out’ Routine”. *Theory and Society*, 31(6): 697-740.
- Charlesworth, J. J. (2002). “Art’s Agency”. *Art Monthly*, 11/2002: 7-10.
- Dufour, Kirsten (2002). “Art as Activism, Activism as Art”. *The Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies*, 24(1): 157-167.
- Dutta, Arindam (2005). “Sahmat 1989-2004: Liberal Art Practice against the Liberalized Public Sphere”. *Cultural Dynamics*, 17(2): 193-226.
- Eyerman, Ron (2002). “Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements”. *Qualitative Sociology*, 25(3): 443-458.
- Kranjnc, Anita (2000a). “The Art of Green Learning: From Protest Songs to Media Mind Bombs”. *International Politics*, 37(1): 19-40.
- Kranjnc, Anita (2000b). “Popular Environmental Education: Lessons from the Labor and Civil Rights Movements”. *New Political Science*, 22(3): 341-360.
- McAdam, Doug & David A. Snow – eds. (1997). *Social Movements*. Los Angeles: Roxbury Publishing.
- McCaughan, J. Edward (2002). “Gender, Sexuality, and Nation in the Art of Mexican Social Movements”. *Nepantla: Views from the South*, 3(1): 99-143.
- Morris, D. Aldon & Carol McClurg Mueller – eds. (1992). *Frontiers of Social Movement Theory*. New Haven, CT.: Yale University Press.
- Negash, Girma (2004). “Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political”. *International Political Science Association*, 25(2): 185-201.
- Negash, Girma (2003). “Resistant Art and Censorship in Africa”. *Peace Review*, 15(2): 133-139.

- O’Neil, Kate (2004). “Transnational Protest: States, Circuses, and Conflict at the Frontline of Global Politics”. *International Studies Review*, 6(2): 233-251.
- Villarejo, Amy (2004). “Activist Technologies: Think Again”. *Social Text*, 22(3): 133-148.
- Walker, John (2001). *Art in the Age of Mass Media*. London, Sterling: Pluto Press.
- Zuckert, Catherine (1995). “Why Political Scientists Want to Study Literature”. *Political Science and Politics*, 28(2): 189-190.
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος (2004). *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο Αιώνα*. Αθήνα: Άγρα.
- Μπαλτζής, Αλέξανδρος (2005). «Καλλιτεχνική Επικοινωνία, Μαζικά Μέσα και Δημοκρατία». Στο *MME. Κοινωνία και Πολιτική. Ρόλος και Λειτουργίες στη Σύγχρονη Ελλάδα* (επιμέλεια: Χρήστος Φραγκονικολόπουλος), σελ. 611-642. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- Πουρνάρα, Μαργαρίτα (2006). «Η underground κουλτούρα της Αθήνας». Εφημερίδα *Η Καθημερινή: Τέχνες και Γράμματα*, 22 Οκτωβρίου.