

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
ARTI VISIVE**

**SOCIALLY-ENGAGED ART IN GRECIA
QUATTRO OPERE DI MARIA PAPADIMITRIOU**

Tesi di laurea magistrale in Arte Contemporanea

Relatore

Prof. Roberto Pinto

Presentata da

Chrysanthi Maria Rizopoulou

Correlatore

Prof. Emanuele Rinaldo Meschini

Sessione ottobre-novembre 2023

Anno Accademico 2022/2023



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
ARTI VISIVE**

SOCIALLY-ENGAGED ART IN GRECIA QUATTRO OPERE DI MARIA PAPADIMITRIOU

Tesi di laurea magistrale in Arte Contemporanea

Relatore

Prof. Roberto Pinto

Presentata da

Chrysanthi Maria Rizopoulou

Correlatore

Prof. Emanuele Rinaldo Meschini

Sessione ottobre-novembre 2023

Anno Accademico 2022/2023

A mio padre, Νεκτάριος
τι νόημα έχει το όνειρο χωρίς μικρές νοθείες

Indice

Indice	4
Introduzione	5
L'artista e il suo percorso.	5
La selezione delle opere	8
La scena artistica greca	10
T.A.M.A. Temporary Art Museum for All: Social Facilities for Itinerant Populations	14
Fiteiro Cultural di Fabiana de Barros	17
T.A.M.A. in quanto opera d'arte contemporanea	17
Free Hotels	26
Cosmotel	26
Hotel Grande	27
Hotel Isola	29
Hotel International	31
Hotel Plug-Inn	31
Hotel Balkan	32
Otel Nokul	32
Infrastruttura concettuale	33
Agrimikà. Why look at animals?	38
La Biennale di Venezia del 2015	38
L'opera	39
<i>Canadassimo</i> . Un lavoro paragonabile alla Biennale	49
Victoria's Square Project	50
Documenta 14	56
Conclusioni	60
Immagini	64
Bibliografia	99
Sitografia	102

Introduzione

L'artista e il suo percorso.

Maria Papadimitriou è una delle artiste greche più attive degli ultimi decenni. Si è laureata dall'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) di Parigi nel 1986 e ha inaugurato la sua carriera artistica all'inizio degli anni Novanta, sperimentando con vari media (pittura, scultura, installazione, video e fotografia), multidisciplinarietà che fa ancora oggi parte della sua poetica. Le sue prime opere si concentrano sull'interpretazione e l'espressione del sé e includono pittura e fotografia.¹ Utilizzando questi media Papadimitriou, in tono sempre semi serio e con un tocco di autosarcasmo tendente contemporaneamente alla caricatura e al narcisismo, esplora le tensioni tra la cultura dominante e la sottocultura, tra il comico e il tragico. Per i suoi autoscatti presentati all'esposizione «Μοιάζει με άνθρωπο» [Assomiglia a un essere umano] nella galleria Babel di Atene nel 1997, che raffigurano il suo volto in varie espressioni e smorfie, rappresentativi del suo spirito ludico e dell'antropomorfismo e il bizzarro, perennemente presenti nelle sue opere iniziali, Papadimitriou viene paragonata all'artista francese, Orlan.² Nei suoi lavori Orlan si confronta con la nozione dell'alterità attraverso il corpo. In opere come *Baiser de l'artiste* presentata al Foire Internationale d'Art Contemporain a Parigi e *Self-Hybridations* dagli anni 2000, utilizzando la fotografia e la performance, modifica il proprio corpo e i volti di altri per meditare sulla violenza subita da essi.³ Con le sue opere successive l'artista mira a una sovversione dell'attribuzione del senso ai monumenti o ai luoghi pubblici caratteristici di una città⁴. L'opera *Project for Two Towers* presentata nel 1992 tratta la trasposizione metaforica della torre pendente di Pisa al centro di Salonicco per occupare il posto della Torre Bianca, Λευκός Πύργος, uno dei monumenti più celebri della città. L'obiettivo del lavoro e in generale di questo genere di lavori dell'artista, è di creare una dissonanza cognitiva che rende i monumenti di nuovo visibili e portare alla riconsiderazione di credenze arretrate da parte del pubblico attraverso il processo del dissenso, associato inizialmente alla politica e successivamente all'arte dal filosofo francese Jacques Rancière.⁵ Temi ricorrenti sono la natura e il rapporto che essa possa avere con i monumenti e la storia, con il paesaggio urbano e con la tecnologia, la globalizzazione e l'omogenizzazione delle culture all'interno dell'Europa unita.⁶ Questa fase creativa dell'artista include, inoltre, elementi di forte introspezione e di referenzialità rivolta all'arte stessa. I suoi lavori di questo periodo si descrivono come conversazioni unilaterali con artisti come Richard Hamilton, Martin Kippenberg e Joseph

¹ Mostra: *Assault on the senses*, House of Cyprus, Athens 1991.

² Moutsopoulos Th., "Μοιάζει η Μαρία με Άνθρωπο;", *Αντί*, novembre 1997.

³ <https://www.widewalls.ch/artists/orlan>, 02 ottobre 2023.

⁴ Mostra: *Small Roman Bridge*, Desmos Art Gallery, Athens, Greece 1991. Mostra: *Project for Two Towers – the White Tower of Pisa and the Leaning Tower of Thessaloniki*, White Tower of Thessaloniki, MMCA, Thessaloniki, Greece. 1992. Papanikolaou M., *Η Ελληνική Τέχνη του 20^{ου} αιώνα [Arte Greca del XX secolo]*, Salonicco, Vanias, 2006.

⁵ Rancière J., "The Paradoxes of Political Art", in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London & New York: Continuum, Steven Corcoran, 2010, p. 140 e Rancière J., "Ten Theses on Politics", in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London & New York: Continuum, Steven Corcoran, 2010, pp. 38, 42.

⁶ Papadimitriou M., *Project for two towers: the White Tower of Pisa and the leaning Tower of Thessaloniki*, Salonicco, Macedonian Museum of Contemporary Art, 1992.

Kosuth.⁷ Per esempio, *Martin Martin...*, un poster di grandi proporzioni collocato alla Galleria di Eleni Koroneou ad Atene e riprodotto su tabelloni sparsi per la città e nella Galleria Jielona Gora in Polonia accompagnato dalla domanda «Why did you take away my May?», si rivolge all'artista tedesco Martin Kippenberg e mira alla trasformazione dei rapporti formali in tono ludico.⁸ L'artista utilizza meccanismi filosofici, cognitivi e semiotici per confrontarsi con i monumenti, i miti, la storia e il paesaggio ma anche con l'arte stessa, il formalismo e l'accademismo costrittivo della contemporaneità greca. Questi suoi dialoghi evocativi con la realtà, malgrado il loro spirito critico e ludico rivolto allo status quo artistico greco, rimangono costretti all'interno dei confini di un'élite in grado di approcciarsi ai meccanismi concettuali utilizzati e interessata a temi strettamente legati al mondo dell'arte. Si tratta di un'arte fortemente autoreferenziale che anche se posta in luoghi pubblici rimane inaccessibile per la gran parte dei suoi spettatori.

Il passo successivo nel processo di maturazione del proprio linguaggio da parte di Papadimitriou, capovolge la sua solita procedura, supera i confini del mondo dell'arte e include il rivolgersi alle comunità stesse, spesso marginalizzate o controverse, utilizzando la società come supporto artistico, registrando lo spazio esistente e le sue connotazioni⁹ e trasformando in tal modo le sue opere da semplicemente pubbliche ad apertamente partecipative. Si concentra su luoghi, situazioni o comunità dense di significato, che hanno un rapporto conflittuale con l'ambiente che li circonda e con i suoi progetti tenta di navigare queste tensioni senza disinnescarle e di creare uno spazio dove possano convivere le contraddizioni legate a questioni del genere. Sono proprio queste le opere con le quali l'artista riesce a esplorare le dinamiche sociali contemporanee e le questioni di memoria collettiva e di attribuzione del senso. Si tratta di lavori che prendono la forma di installazioni, ambienti e infrastrutture, collocate in luoghi pubblici, che si rivolgono direttamente alle comunità che usufruiscono degli spazi tentando di rappresentare e agire su quei temi che esse ritengono importanti e significativi. Mantenendo la sua affinità per il simbolismo e i meccanismi semiotici e con l'obiettivo di creare la stessa dissonanza prodotta dal *Project for Two Towers*, Papadimitriou, in questa sua fase creativa, si immerge nella quotidianità dei locali nei luoghi dove lavora, trae dai loro miti, dai loro sogni e dalla loro tradizione per manifestare spazi colmi di contraddizioni che, tuttavia, risultino familiari. Le opere di questo periodo interagiscono con la tradizione greca utilizzando elementi dalla mitologia, il folclore e la cultura visiva del Paese per attivare il pensiero critico e il dialogo sulla contemporaneità e distanziandosi dal patriottismo, che caratterizzava gran parte delle opere greche del XX secolo, senza, tuttavia, perdere il legame con la propria eredità culturale. Indicativo di questo rapporto con la tradizione è il lavoro presentato alla 56a Biennale di Venezia del 2015, *Agrimikà. Why look at animals?*, analizzato successivamente in questo elaborato. Si tratta di un'installazione-ambiente che comprende la trasposizione di un vero negozio di pelli e prodotti animali dalla città di Volos e, attraverso una pratica tradizionale della Grecia ormai in disuso, riflette sull'antispecismo, il confine che circoscrive l'umanità e la crisi contemporanea sia greca che globale. Un altro esempio dalle opere recenti di Papadimitriou, che interagisce questa volta con la Grecia antica, è il *Laboratory*

⁷ Papadimitriou M., *Living spaces: (perhaps the furniture we need does not exist)*, Syros, Municipality of Ermoupolis, 1996 p. 5.

⁸ "Martin, Martin, why ever did you take my May away?", *Arti*, n. 17, 1993.

⁹ Papanikolaou M., *Η Ελληνική Τέχνη του 20^{ου} αιώνα [Arte Greca del XX secolo]*, Salonicco, Vanias, 2006.

Antigone, presentato al Onassis Cultural Center di New York nel 2016 nel contesto di *Antigone Now. A Festival of Arts and Ideas*. La partecipazione dell'artista includeva un'installazione di strutture di legno e pelli e altri oggetti che rappresentavano sei dei personaggi più importanti del mito, accompagnata da una proiezione della registrazione di un monologo, tratto dalla tragedia di Sofocle, letto da Amalia Moutoussi.¹⁰ L'opera comprendeva impressioni personali dell'artista sui personaggi, i luoghi e gli avvenimenti e mirava a un'interpretazione contemporanea del mito di Antigone da parte dei visitatori che, entrati nello spazio, potevano interagire con le installazioni guidati dal monologo e immedesimarsi nelle vite dei personaggi, afflitti da eventi tragici antichi ma emozioni sorprendentemente contemporanee. *Laboratory Antigone* è stato nominato per il Premio Mario Merz della Fondazione Merz nel 2019 ed è arrivato tra i finalisti, senza tuttavia vincere.¹¹ L'artista, inoltre, esplora le aree di sovrapposizione tra arte e società e si applica in lavori che richiedono l'integrazione in comunità, a lei esterne, e la gestione di progetti collettivi a lungo termine. Il progetto di T.A.M.A., Temporary Autonomous Museum for All, affrontato successivamente in questo elaborato, per esempio, iniziato nel 1998, si è trasformato negli anni, rinnovandosi costantemente e arrivando a includere diversi sotto-progetti che celebrano la cultura dei Rom della Grecia centrale come il T.A.M.A. *The Roma Coat* del 2011 presentato nel Museo Bizantino e Cristiano di Atene, che presentava dei capi creati utilizzando le coperte multicolorate tradizionali dei Romà. L'interesse dell'artista per le vesti tradizionali dei Romà si è successivamente espanso, esplorando *ΦIRMA GYPSY GLOBALES*, «a Gypsy fashion house», fondato da Janos e Sylvia, che con il supporto artistico di Papadimitriou è diventato un progetto di grande portata, che mirava a una ricostruzione della genealogia della moda tradizionale delle comunità nomadi dei Rom.¹² T.A.M.A. Superflow, presentato nel 2015 nel Museo Macedonico di Arte Contemporanea – Museo Alex Mylonas ad Atene, fa anch'esso parte del progetto legato alle popolazioni nomadiche. Si tratta di un'installazione in forma di capannone che funge da museo improvvisato all'interno del museo per esporre una collezione quasi surrealista di artefatti di artisti anonimi acquisiti dall'artista in mercati sparsi nella penisola balcanica.¹³ Questo spirito di adattabilità, trasformazione ed evoluzione di T.A.M.A. si riflette in molti dei lavori dell'artista ed è dimostrativo del vigore creativo di Papadimitriou e del suo *modus operandi*, che le ha permesso di progredire nel mondo dell'arte e di navigare le difficoltà legate ad esso in un Paese in crisi profonda. Infatti, le numerose partecipazioni in esposizioni collettive e Biennali sottolineano proprio la volontà di adattarsi a situazioni nuove e di sfidare la propria creatività ma anche la capacità di riconoscere e cogliere le opportunità per promuovere il proprio lavoro e far ascoltare il suo messaggio dal pubblico più grande e svariato possibile. L'interesse per la collaborazione, per l'autorialità multipla e per la partecipazione e l'abilità di gestire tali situazioni, valorizzando i talenti e i punti forti dei partecipanti, parte importante del *modus operandi* dell'artista in questa fase creativa, si rivelano anch'essi significativi. La maggior parte delle opere di questo periodo

¹⁰ <https://www.e-flux.com/announcements/184966/antigone-now-festival-exploring-contemporary-interpretations-of-the-ancient-myth/>, 02 ottobre 2023.

¹¹ <https://www.mariomerzprize.org/en/maria-papadimitriou/>, 02 ottobre 2023.

¹² Per maggiori informazioni sulla storia del Fashion House e sul progetto Papadimitriou si veda: Papadimitriou M., *ΦIRMA GYPSY GLOBALES*, Athens, DESTE, 2014 e <https://deste.gr/fashion-collection/maria-papadimitirou/>, 02 ottobre 2023.

¹³ <https://www.athens-museums.com/news/events/242-t-a-m-a-superflow>, 02 ottobre 2023.

dipendono dalla partecipazione di comunità specifiche, di individui o del pubblico generale per arrivare al loro prodotto finale, che sia materiale, concettuale o relazionale, e, conseguentemente, dalla capacità dell'artista di incentivare il coinvolgimento. Il clima familiare, caratteristico delle opere dell'artista, che spesso includono dettagli personali, come pasti provenienti dalla tradizione greca, referenze al cinema della sua generazione e attività e ricordi dalla sua infanzia, e i rapporti spesso intimi che l'artista riesce a coltivare con i partecipanti elevano significativamente la qualità dei suoi progetti e sono dimostrativi della sua abilità di plasmare circostanze che favoriscono gli scambi.

La svolta verso la partecipazione che porta l'artista a opere collaborative e avvicina le sue pratiche a quelle articolate all'interno delle teorie sull'arte relazione, costituisce il nodo più importante della sua carriera. I lavori svolti durante questa sua fase artistica hanno ricevuto attenzione importante, in primo luogo, dalla Grecia stessa, portando a collaborazioni con il settore privato e agevolazioni offerte dal governo, come nel caso del supporto dal Ministero di Cultura Greco per la sua partecipazione alla Biennale di Sao Paulo con il progetto T.A.M.A. Si nota che, nel caso della Grecia, il finanziamento dal settore pubblico risulta raro, a causa della mancanza, ancora in tempi recenti, di istituzioni relative all'arte contemporanea, obbligando il mondo dell'arte di rivolgersi e dipendere quasi esclusivamente dal settore privato.¹⁴ Ottenendo il rispetto della scena artistica locale, l'artista ha potuto ricevere anche il riconoscimento che le ha permesso di viaggiare, rappresentando la Grecia in mostre internazionali e nelle Biennali di Sao Paulo nel 2002, di Haifa e di Sinop nel 2009 e di Venezia nel 2015¹⁵, di entrare in contatto con istituzioni internazionali come la Fondazione Merz e locali come la Fondazione Onassis e il Ministero di Cultura Greco, partecipare in esposizioni prestigiose come la Documenta e collaborare con artisti di gran rilievo come Rick Lowe e Lucy Orta.¹⁶

La selezione delle opere

Le quattro opere dell'artista scelte da analizzare in questo elaborato sono *T.A.M.A.*, *Free Hotels*, *Agrimikà* e *Victoria Square Project*. *T.A.M.A. Temporary Autonomous Museum for All: Social Facilities for Itinerant Populations*, un'opera long-term iniziata nel 1998 e presentata alla Biennale di Sao Paulo nel 2002, consiste nella costruzione di infrastrutture sia fisiche che relazionali, adatte alla socialità nomadica, per incentivare il contatto tra le comunità itineranti dei Rom ad Avliza e i cittadini di Atene. Si tratta del primo progetto di Community-Based Art realizzato in Grecia da un'artista greca ed è uno dei progetti che ha ricevuto maggiori finanziamenti da parte del Ministero di Cultura greco diventando così parte delle azioni programmatiche per il miglioramento del territorio di Atene pre-olimpiadi, malgrado la sua natura controversa. Esplora la natura dei rapporti dei greci con un popolo che si percepisce spesso come trasgressivo e invasivo, pur avendo occupato dei terreni della Grecia moderna per secoli, e tenta di agire in modo dinamico in essi incentivando degli scambi significativi. Secondariamente, percorre anche le dinamiche esistenti nel mondo

¹⁴ Fotiadi E., *The Game of Participation in Art and the Public Sphere*, Maastricht, Shaker Publishing, 2011 p. 129.

¹⁵ *T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All)*, Official Greek Representative, 25th Biennial of São Paulo, São Paulo, Brazil 2002, *Otel Nokul*, Sinopale3 – International Sinop Biennial, Sinop, Turkey 2010, *Hotel Balkan*, Haifa Mediterranean Biennial, Haifa, Israel 2010, *Why look at animals? AGRIMIKÁ*, Greek Pavilion, 56th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Venice, Italy 2015.

¹⁶ <https://www.epo.org/en/about-us/social-responsibility/art/collection/maria-papadimitriou>, 04 ottobre 2023.

dell'arte greco, tra le figure di autorità provenienti da vari campi e i partecipanti al progetto, trasportandole nella sfera artistica e trasformando ogni agente in rappresentazione di sé stesso all'interno dell'opera. *T.A.M.A.* si potrebbe, quindi, considerare un'esemplare, rappresentativo della nuova stagione di arte contemporanea in Grecia, che premia la collettività, la collaborazione e l'approccio bottom-up, e contemporaneamente un unicum per il supporto istituzionale che ha ricevuto in un Paese dove l'arte contemporanea è severamente sottofinanziata.

La seconda opera trattata in questo elaborato sono i *Free Hotels*. Si tratta, in realtà, di una serie di sette opere realizzate in un arco di dodici anni partendo dal 1998, in diverse città del bacino mediterraneo, spesso presentate come partecipazioni ad esposizioni internazionali. Ogni *Hotel* si struttura in modo diverso in base al sito, gli obiettivi e le tematiche trattate in ciascuno dei casi, tuttavia, sono tutti uniti dai principi dell'ospitalità e dell'apertura incondizionata e dalla volontà di abitare le contraddizioni e di esplorare le tensioni dei luoghi dove si collocano. La serie dei *Free Hotel* si caratterizza dalla sua internazionalità, l'adattabilità e la versatilità con la quale Papadimitriou si avvicina a ogni location. L'artista si dimostra capace di navigare tensioni, spesso non appartenenti alla propria cultura o alla sua storia personale, per creare delle sculture sociali cariche di significato che rimangono, tuttavia, in qualche modo, intime e familiari. Si può parlare di una spiccata estroversione da parte dell'artista, un'attività incessante e un'agilità nel muoversi all'interno del mondo dell'arte, selezionando quelle occasioni che meglio esalterebbero le proprie doti artistiche e che darebbero l'occasione, e una piattaforma, per esplorare i propri interessi di fronte a un pubblico ampio.

La terza opera, *Agrimikà. Why look at animals?*, con cui l'artista ha rappresentato la Grecia nella 56a Biennale di Venezia nel 2015, è un esempio rappresentativo del *modus operandi* dell'artista. Si presenta all'esposizione come installazione, una trasposizione di un negozio vero di pelli e altri sottoprodotti animali da Volos a Venezia. Tratta delle tematiche attuali molto importanti, l'antropocentrismo e lo specismo, trasformando il discorso da un'esperienza semplicemente estetica scioccante a una esistenziale, mantenendo, allo stesso tempo, la sensazione di familiarità, che spesso caratterizza le sue opere, e includendo degli elementi dalla tradizione greca. L'opera si sviluppa lentamente, attraverso il rapporto casualmente occorso con il proprietario del negozio e l'elemento relazionale e umano rimane al centro dell'opera pur essendo, nella sua forma presentata all'esposizione, un'installazione e non un progetto sociale. È dimostrativa della sua procedura artistica in cerca dell'autenticità e la realtà provinciale greca e riflette il suo sistema di valori che premia la spontaneità, la collettività e l'autorialità multipla, all'interno della creazione. L'*espace trouvé* di *Agrimikà* rappresenta l'opera d'arte a misura dell'umano e la realtà trasformata in discussione filosofica attraverso la prassi artistica.

L'ultimo progetto e quello più recente, *Victoria's Square Project*, è una collaborazione tra Papadimitriou e l'artista americano Rick Lowe in occasione dell'arrivo della Documenta 14 ad Atene nel 2017. Si tratta di un'altra opera Community-Based, questa volta centrata attorno alla Piazza di Victoria, un quartiere molto movimentato di Atene. Lo spazio artistico collettivo proposto dai due artisti rientra dal punto di vista tematico nella logica creativa di Papadimitriou, per la sua apertura, il focus sull'inclusività rivolta ai gruppi marginalizzati residenti nel quartiere e la visione dell'arte come prassi collettiva e comunitaria. Tuttavia, il progetto si è trovato al centro

di una serie di controversie legate non solo ad esso ma all'intera esposizione, relative proprio all'inclusività, il rispetto verso le comunità coinvolte e lo sfruttamento culturale ed economico della città ospitante. La collaborazione con un artista di gran rilievo e la partecipazione a una delle esposizioni più celebri di arte contemporanea dell'Europa insieme alle tensioni causate dall'opera e dall'istituzione rendono *Victoria's Square Project* un nodo importante da analizzare nella carriera di Maria Papadimitriou.

Queste opere si possono considerare i passi più significativi dell'ultima fase creativa dell'artista, nella quale pare di aver individuato il suo stile personale e di aver formulato la sua identità artistica. Sono, infatti, rappresentative dell'approccio concettuale, estetico e relazionale che Papadimitriou ha adottato negli ultimi venticinque anni del suo percorso creativo. Affrontano tematiche cariche di tensione, questioni irrisolte e situazioni disagianti, accolgono le controversie e le rappresentano, sia concettualmente che visivamente, e includono diversi gradi di coinvolgimento del pubblico o delle comunità. Si tratta di opere di grande rilievo, in collaborazione con personaggi importanti del mondo artistico, che, uscite dai confini della Grecia, fisicamente e metaforicamente, hanno plasmato l'immagine di Papadimitriou, in quanto artista, nell'immaginario collettivo. Infine, queste quattro opere riflettono accuratamente la sua capacità di cogliere lo zeitgeist dell'epoca e del luogo dove lavora e rappresentarlo, confrontandosi con le problematiche pressanti della contemporaneità senza perdere il proprio carattere. Per questi motivi, un approfondimento sulle opere scelte può risultare significativo per la comprensione della carriera artistica di Maria Papadimitriou e, in più, può rivelarsi uno strumento utile per approcciarsi con accuratezza alla sfera dell'arte pubblica e partecipativa in Grecia e per rendere un'immagine maggiormente comprensiva dell'impressione che l'arte contemporanea greca dia all'estero.

La scena artistica greca

L'arte contemporanea in Grecia è stata, e per alcuni continua a essere, marginalizzata e secondaria rispetto al glorioso passato classico. Si potrebbe addirittura dire che l'arte in generale occupa il secondo posto d'importanza nella cultura se non il terzo, essendo prima l'archeologia, sulle scoperte della quale si è basata l'identità greca contemporanea che ha permesso la liberazione dall'Impero Ottomano e la formazione dello stato greco nel 1830, e seconda la poesia, per la quale il Paese ha vinto due premi Nobel.¹⁷ Il primo museo archeologico si è fondato in Grecia nella prima capitale del Paese, Aigina, nel 1829 dal primo governatore, Ioannis Kapodistrias, mentre il Museo Nazionale di Arte Contemporanea ad Atene ha acquisito le sue prime opere nel 2000. Si nota anche che l'ultima grande impresa della Grecia nel settore della cultura è stata la costruzione del Museo dell'Acropoli ad Atene, inaugurato nel 2009. Un'altra informazione indicativa del rapporto del Paese con l'arte è il fatto che ancora oggi la storia dell'arte non è una disciplina autonoma. Invece, gli studenti che desiderano specializzarsi in Storia dell'Arte devono iscriversi al dipartimento di Storia e Archeologia per poi specializzarsi all'interno del percorso in Archeologia e Storia dell'Arte. Inizialmente, si insegnava alle università come disciplina aggiuntiva, affiancante l'archeologia da professori specializzati in archeologia, e la prima cattedra di storia dell'arte

¹⁷ Giorgos Seferis 1963, Odysseas Elytis 1973.

(Storia dell'Arte Medievale e Moderna) si è occupata da Hrysanthos Hristou all'Università Aristotele di Salonicco nel 1965.¹⁸

Per quanto riguarda l'arte stessa in Grecia, la sua interpretazione si basa sull'idea della linearità e della continuità dall'antichità fino a oggi, tratta dalla riconoscibile "grecità", a volte interpretata come preferenza per le forme astratte, geometriche e armoniche dell'antichità, e altre come tendenza agli elementi folcloristici dell'arte bizantina. Gli studiosi del XX secolo hanno individuato dei periodi, nominando l'arte prevalente della loro epoca «quell'arte che viene dopo l'arte post-bizantina».¹⁹ Gran parte della catalogazione e dell'organizzazione, sia di informazioni che di artefatti, si deve al professore Hristou e ai suoi allievi che hanno reso accessibile la disciplina ai futuri studenti, regolando i dati secondo la maniera dei paesi occidentali. Questa "scoperta" tardiva dell'arte in Grecia insieme all'interesse spiccato per l'arte fortemente legata al passato e l'identità greca ha come risultato anche il lento progresso verso le nuove forme d'arte. Si nota anche che nei secoli in cui nell'Europa occidentale si raggiungeva forse l'apice dell'interesse per l'arte, tra il XV e il XIX secolo, la Grecia si trovava sotto il controllo dell'impero Ottomano, che ha sicuramente arricchito la cultura greca con elementi orientali di immenso valore, ma non ha permesso uno sviluppo autonomo del proprio stile del Paese. Specificamente, la Grecia era una delle periferie alle estremità di un impero immenso e quindi le possibilità di essere anche testimoni agli sviluppi artistici della capitale erano limitate. Questa situazione complicata, compresi i fattori economici e politici, ha causato un vuoto nel processo della maturazione dell'interesse artistico nel Paese, portando alla ripetizione per secoli dello stesso stile di pittura religiosa strettamente legata alla funzionalità e prodotta da artigiani con scarso accesso a nuovi materiali e tecniche.

Per quanto riguarda il XX secolo, l'arte greca si divideva in due filoni principali. Il primo, quello della "tradizione", che riprendeva tematiche legate alla tradizione folcloristica e il passato antico oppure adottava valori formali affini alle antichità classiche, rimanendo in linea con l'idea della "grecità" lineare.²⁰ Prominenti in questo filone sono artisti come Yannis Tsarouchis, noto per le sue pitture raffiguranti scene dalla quotidianità greca e Yannis Moralis, ampiamente riconosciuto per le sue composizioni astratte alludenti all'arte greca antica. Un altro esempio dimostrativo di quest'attitudine riguardo l'arte antica sarebbe lo scultore Christos Kapralos, il quale, in una delle sue composizioni più famose, ha ricreato in legno, in modo astratto, le sculture del frontone del tempio antico dedicato a Zeus nel santuario di Olimpia.²¹ Il secondo filone importante, il quale ha suscitato l'interesse del pubblico dopo gli anni Cinquanta senza, tuttavia, prendere il sopravvento, è quello del "modernismo", dell'interpretazione cioè dei grandi movimenti artistici del secolo in chiave locale.²² Uno dei pittori più noti di questo filone è Yorgos Bouzianis, che durante gli anni Quaranta e Cinquanta ha aderito all'espressionismo tedesco tradotto in chiave personale e locale.

¹⁸ Adamopoulou A., "Born of the 'Peripheral' Modernism: Art History in Greece and Cyprus in Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks" in Van Ruler H. (a cura di), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, vol. IV, Boston, Brill, 2012, p. 384.

¹⁹ Adamopoulou A., op. cit., p. 384.

²⁰ Kotidis A., *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη. Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010*. [Modernismo e "tradizione" nell'arte post-guerra e contemporanea greca. Pittura – Scultura – Architettura 1940-2010], Vol. II, Salonicco, University Studio Press, 2011, p.43.

²¹ Kotidis A., op. cit., pp. 64-65.

²² Kotidis A., op. cit., p. 87.

Rappresentanti del filone modernista più recenti sono i pittori Yannis Svoronos e Daniel Panagopoulos, entrambi affini al movimento dell'astrattismo e attivi tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento.²³ Il modernismo in scultura si può notare nelle opere di Kostas Varotsos e Yorgos Zoggolopoulos, le cui opere maggiori sono state realizzate a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta.²⁴ Si nota che, anche nel caso del modernismo e in anni abbastanza recenti, si continua a parlare esclusivamente di pittura e scultura, di autorialità singola e di materialità mentre le innovazioni importate dall'estero si concentrano su questioni di stile, tecnica e tematiche. Anche nei lavori dei rappresentanti locali di movimenti come il surrealismo o il dada²⁵ si nota una semplice trasposizione dei valori formali affini alle creazioni in pittura e scultura dei movimenti, mentre paiono assenti quelli elementi innovativi che hanno essenzialmente portato al capovolgimento della nozione dell'arte nel XX secolo. Assenti sono, cioè, le parti riguardanti l'azione e la selezione da parte dell'artista, la presenza, la casualità e la non-autorialità e l'immaterialità, elementi integrali dei movimenti in quanto antennati dell'arte partecipativa, di movimenti come il Situazionismo e, per estensione, della Community-Based Art.²⁶

Un ultimo aspetto da notare per comprendere meglio il contesto nel quale si inseriscono le opere proposte in questo elaborato, specificamente per quanto riguarda la Socially-Engaged Art e la Community-Based Art, è la situazione sociopolitica ed economica greca dal XX secolo in poi. Durante il secolo scorso il Paese ha dovuto affrontare, oltre ai due conflitti mondiali, i conflitti con la Turchia che hanno portato all'arrivo di 900.000 greci, abitanti della costa turca dell'Asia Minore, la guerra civile tra il 1946 e il 1949 e la molto recente dittatura dei Colonelli tra il 1967 e il 1974. Tutte queste turbazioni hanno impedito in maniera decisiva la crescita sociale ed economica del Paese, arretrando ulteriormente anche lo sviluppo di un'arte che potrebbe confrontarsi con problematiche sociali. Per esempio, durante il periodo dei grandi movimenti sociali negli Stati Uniti, come il movimento femminista e quello antirazzista, e dello sviluppo di movimenti artistici di connotazione fortemente politica, come il Situazionismo, in Europa, la Grecia si trovava sotto il controllo di una rigida dittatura. Questo risulta sia nell'arretramento dello sviluppo del pensiero sociale e politico che nel suo diverso orientamento verso la risoluzione di problematiche molto più attuali e pressanti per i greci del periodo, come il ripristino della democrazia e il combattimento contro la censura. Questo si riflette, nell'arte, nei lavori di artisti come Vlassis Kaniaris, il quale con le sue composizioni, quasi in forma di installazione, si confronta con tematiche riguardanti la violenza subita dai cittadini durante la dittatura. La sua *Anakrisi* [Interrogatorio] è una delle poche opere che, pur esprimendosi contro la dittatura, è stata esposta nel periodo del regime dittatoriale.²⁷ Un altro esempio degno di nota sono sia i quadri che le performance di Yannis Gaitis caratterizzate da una serie di uomini senza volto, di statura uguale e vestiti in modo identico. In numerose delle

²³ Kotidis A., op. cit., pp. 110-111.

²⁴ Kotidis A., op. cit., pp. 141-142.

²⁵ Tali esempi sarebbero le pitture di Nikos Eggonopoulos e le composizioni di Vlassis Kaniaris.

²⁶ Bishop C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso, 2012, p. 41, pp. 66-75 e p. 77.

²⁷ Kotidis A., op. cit., p. 171.

sue pitture e installazioni questi uomini prendono il posto e la forma di monumenti importanti della Grecia mentre durante le performance marciano silenziosamente nel centro di Salonicco.²⁸

Si nota anche che la Grecia contemporanea non ha effettuato pratiche di colonizzazione. Invece, per il Paese, l'Altro è piuttosto stato un Altro-nostro, parlando per esempio dei greci provenienti dalla cultura molto diversa dell'Asia Minore oppure delle popolazioni dei Romà che, pur essendo di religione e cultura diversa, sono a lungo stati presenti e hanno per secoli abitato territori di quella che si considera la Grecia contemporanea. La nozione dell'Altro prende quindi, per la Grecia, una forma diversa da quella che si può vedere negli Stati Uniti o in altri paesi dell'Europa e di conseguenza anche le pratiche sociali e per estensione artistiche di questo genere, hanno approcci e obiettivi diversi. Inoltre, il fenomeno dell'immigrazione ha, anch'esso, un carattere particolare per quanto riguarda la Grecia. Gran parte degli immigrati che arrivano nel Paese non intendono rimanere. La Grecia si considera, invece, un territorio liminale dove le persone si trovano in stato transitorio dirette ad altre parti dell'Europa e dove, se costrette a rimanere, si insediano contro la loro volontà e non per lunghi periodi.²⁹ Questa situazione cambia significativamente i parametri riguardanti la Socially-Engaged Art rispetto agli Stati Uniti e altri paesi dell'Europa. L'identità, le esigenze e le volontà dell'Altro in Grecia si differenziano da quelle in altre parti nel mondo e questo si riflette anche nell'arte relativa a tali tematiche. Un esempio rappresentativo è la serie di performance di Leda Papakonstantinou intitolate *Εἰς τὸ ὄνομα* [Nel nome di] del 2007, svolte in occasione della Prima Biennale di Arte Contemporanea di Salonicco. L'artista ha tracciato un filo conduttore metaforico, attraverso gesti votivi e ritualistici, tra i defunti anonimi sepolti nei Cimiteri degli Alleati della Seconda Guerra Mondiale a Salonicco e gli immigrati che abitano e lavorano in numerosi quartieri di Atene, come Omonoia e Botanikos.³⁰

La maggior parte delle opere che si collocano in luoghi pubblici in Grecia aderiscono a una delle due seguenti categorie, come descritte da Miwon Kwon nel suo libro *One Place After Another*: l'arte «cannon in the park», cioè quell'arte che celebra vittorie nazionali e la «art in public places», cioè l'arte autonoma appartenente al movimento modernista che si trasporta dal museo ai luoghi pubblici senza modifiche particolari riguardanti la specificità del sito.³¹ Inoltre, il rapporto del pubblico con l'arte che non appartiene alla prima categoria si presenta molto turbolento. Da un lato, opere come la *Cor-Ten* di Yorghos Zogolopoulos del 1966, all'ingresso nord dell'Esposizione Internazionale di Salonicco, e il *Phylax* di Kostis Georghiou del 2017, a Palaio

²⁸ Si veda l'opera *Αρχαιότητες* [Antichità].

²⁹ <https://migration.gov.gr/statistika/>, 02 ottobre 2023.

³⁰ Nella prima performance l'artista visita il Cimitero degli Alleati, dove si trovano sepolte le vittime della Seconda Guerra Mondiale, non greche o cristiane ortodosse, che non sono mai state riconosciute o ricercate dalle loro famiglie alla fine della guerra. Lì passando tra le lapidi identiche deposita un articolo personale o un abito su ciascuna in onore del defunto in un tentativo di attribuire un minimo valore personale alle tombe. Le performance successive consistono nel visitare i quartieri popolati quasi esclusivamente dagli immigrati ad Atene con in mano una piccola radio e delle corone votive che solitamente si offrono in onore di eroi. Leda Papakonstantinou deposita queste corone nei luoghi dove vivono e lavorano gli immigrati in modo ritualistico. <https://www.cact.gr/events/1036&type=past> e <https://www.tanea.gr/print/2018/11/10/lifearts/i-voi-ton-gegonoton/>, 02 ottobre 2023.

³¹ Kwon M., *One place after another Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, The MIT Press, 2002, pp. 61-64.

Faliro ad Atene, sono state fortemente e apertamente criticate dal pubblico, la prima per la sua incomprensibilità e per il suo altissimo costo e la seconda per i suoi presunti significati demoniaci. Infatti, *Phylax* ha causato talmente tante proteste, diventando vittima di azioni vandaliche ed esorcismi e ricettore di benedizioni con acquasanta, che l'artista ha deciso di rimuoverlo dalla sua posizione originale e di non rivelare la sua attuale posizione.³² Dall'altro lato, performance come quella di Evaggelia Mpasdeki per Locus Athens in occasione dell'evento *7 performances & μια συζήτηση* [7 performance & una conversazione] nel 2005 intitolata *TAMA ART*, sono state accettate con grande entusiasmo. La performance prevedeva un percorso di pellegrinaggio attuato dall'artista sulle ginocchia dalla via Michalakopoulou fino all'edificio che all'epoca ospitava il Museo di Arte Contemporanea di Atene, azione colma di simbolismi religiosi che avrebbe potuto causare lo stesso dispiacere e la disapprovazione che ha ispirato *Phylax*. Tuttavia, viene riportato che il pubblico si è velocemente reso conto del fatto che si trattasse di un'azione artistica e gran parte dei passanti si è aggregata per assistere alla performance.³³ Questi esempi rendono un'immagine dei limiti sfocati con i quali si confrontano gli artisti che desiderano esporre i loro lavori nello spazio pubblico della Grecia.

T.A.M.A. Temporary Art Museum for All: Social Facilities for Itinerant Populations

T.A.M.A., Temporary Autonomous Museum for All, la sigla-titolo dell'opera di Maria Papadimitriou ad Avliza, significa in greco offerta, tributo o promessa a una divinità prima o dopo un miracolo. Si tratta di un progetto svolto dall'artista tra il 1998 e il 2002, quando ha rappresentato la Grecia alla Biennale di Sao Paulo, all'interno di una comunità semi-nomade di Vlachos-Roumani insediata ad Avliza, nella periferia della città di Atene. Il progetto si propone come un'infrastruttura creata dall'artista e i suoi collaboratori, in contatto diretto e continuo con la comunità, in base alle loro esigenze, abitudini e tradizioni, molto spesso trascurate oppure politicizzate e marginalizzate dalle istituzioni greche. L'obiettivo di Maria Papadimitriou era di creare una specie di città mobile post-urbana, progettata per essere perennemente modificabile e quindi adatta allo stile di vita degli abitanti di Avliza, che, seppur originariamente insediati in un luogo separato dalla città, a causa dell'espansione continua di Atene, si percepivano, all'epoca dello svolgimento di questo lavoro, come anomalia suburbana.³⁴ Si tratta, quindi, di un tentativo di stabilire una via di comunicazione tra gli abitanti, l'arte stessa e il mondo dell'arte e il pubblico

³² Per maggiori informazioni su le due faccende si consultino i siti:

<https://www.protothema.gr/greece/article/744518/o-ekptotos-aggelos-diaolizei-to-faliro/>, 11 ottobre 2023,

<https://www.reuters.com/article/us-greece-sculpture-protests/protesters-yank-down-angel-sculpture-in-athens-saying-it-looks-like-satan-idUSKBN1F72FZ>, 11 ottobre 2023 e

<https://www.thessalonikiartsandculture.gr/thessaloniki/palia-thessaloniki/glypto-cor-ten-zoggolopoulou-i-istoria-tou/#.U6GDHEB2FFE>, 11 ottobre 2023.

³³ Antoniadou A., «Συμμετοχή και παραγωγή νοήματος: Παρεμβατικές δράσεις στη δημόσια σφαίρα» in Avgitidou A. (a cura di), *PERFORMANCE NOW V.1: Performative practices in art and in situ actions*, Ion, 2013, pp. 154-158.

³⁴ All'epoca dello svolgimento di questi lavori le comunità dei Rom erano state trasferite dai loro insediamenti per facilitare i lavori delle strutture delle Olimpiadi del 2004. Tali lavori e il generale clima creato dall'opportunità di ospitare le olimpiadi ad Atene ha fortemente influenzato sia lo sviluppo che la promozione e percezione del progetto.

greco e internazionale, al cui centro si colloca Papadimitriou in ruolo di figura intermediaria, per creare una nuova struttura flessibile, a misura di ogni utente, priva di regole rigide.³⁵

Il progetto concettuale si è tradotto, per la 25a Biennale di Sao Paulo, in termini visivi prendendo la forma di installazioni e ambienti che miravano alla rappresentazione e alla riproduzione dell'esperienza di Papadimitriou nel visitare Avliza. Le strutture create per l'esposizione si rifacevano le dimore semipermanenti dei Rom, costruite utilizzando materiali usati, alla maniera della comunità, ed erano allestite con veri mobili costruiti o riqualificati dagli abitanti. Le installazioni percorribili si accompagnavano da video e fotografie, scattate dall'artista durante le sue visite al luogo, raffiguranti gli ambienti interni ed esterni, costruiti e frequentati dagli abitanti di Avliza, le persone stesse, i loro vestiti e oggetti personali e le loro abitudini. Parte della presentazione di *T.A.M.A.* facevano anche i disegni elaborati dagli architetti partecipanti al progetto, che dimostravano le strutture multifunzionali e trasformabili proposte dall'artista e i suoi collaboratori per il miglioramento delle condizioni di vita della comunità. Incluso in questi disegni è anche il museo-casa progettato da Papadimitriou per una delle famiglie della comunità con cui aveva sviluppato un rapporto intimo, il quale rappresenta entrambi i concetti ai quali si riferisce il titolo, il museo autonomo e temporaneo e la promessa-tributo alla comunità.³⁶

Maria Papadimitriou si è ispirata all'autenticità dell'espressione dei membri della comunità e la loro capacità di trovare modi di adattarsi a situazioni nuove. Secondo l'artista, questa loro autonomia e la temporaneità delle situazioni che circoscrivono le loro vite si rispecchiano al museo da lei organizzato ma anche nell'arte in generale.³⁷ Le comunità nomadi assomigliano all'arte in quanto entità non facilmente descrivibili, in cambiamento perenne e con una capacità di reinventarsi e ridefinirsi infinitamente, per meglio esprimere lo spirito della loro esistenza in ogni momento preciso. Per questi motivi l'artista ha voluto sottolineare, partendo già dal titolo dell'opera, che la continuità e il rinnovamento si possono ottenere solo attraverso la temporaneità e l'autonomia sia nella vita che nell'arte.³⁸

D'ispirazione per l'artista sono stati anche i legami familiari forti che caratterizzano la socialità della comunità e i rapporti stretti tra i membri, in contrasto con la tensione percepita tra essi e gli

³⁵ Questa concezione risulta paragonabile ai 4 monumenti di Thomas Hirschhorn realizzati negli stessi anni ad Amsterdam, ad Avignon, a Kassel e a New York e dedicati rispettivamente ai filosofi Spinoza, Bataille, Deleuze e Gramsci in collaborazione con gli abitanti di quartieri movimentati di ciascuna delle città. Si tratta di una reinterpretazione del significato del monumento e una sua trasformazione in qualcosa di effimero e collettivo. Le opere invitano, inoltre, a meditare sul collegamento tra il lavoro dei filosofi e la situazione attuale delle comunità con le quali ogni monumento è stato creato. <http://www.thomashirschhorn.com/statement-monuments/>, 16 ottobre 2023.

³⁶ Per quanto riguarda il museo si segnalavo il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* di Marcel Broodthaers: «This Museum is a fictitious museum. It plays the role of, on the one hand, a political parody of art shows, and on the other hand an artistic parody of political events. Which is in fact what official museums and institutions like documenta do. With the difference, however, that a work of fiction allows you to capture reality and at the same time what it conceals.», <https://www.moussemagazine.it/magazine/taac5-a/>, 16 ottobre 2023 e l'esposizione di oggetti importanti agli abitanti di East End a New York proposta da Group Material nel 1981 intitolata *Arroz con Mango (What a Mess)*, <https://www.moussemagazine.it/magazine/group-material-jonathan-griffin-2010/>, 16 ottobre 2023.

³⁷ Strousa E., "A tribute to the T.A.M.A." in Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002 pp. 21-23.

³⁸ Strousa E., op. cit., pp. 19-20.

abitanti di Atene. In maniera più specifica, Papadimitriou ha osservato i modi di relazionarsi caratteristici dei Rom e li ha utilizzati come base per poter progettare delle strutture che non solo agevolano tale socialità ma riflettono anche, sia visivamente che funzionalmente, le particolarità di una comunità seminomade. L'artista, inoltre, ha riconosciuto nella marginalizzazione, con la quale si confrontano i Vlacho-Roumani di Avliza, socialmente isolati dal resto della popolazione e praticamente spinti a spostarsi per accogliere la crescita dello spazio urbano senza diventare parte di esso, elementi dell'esclusione che lei stessa ha dovuto affrontare nella sua vita.³⁹ Proprio per questo motivo, per il coinvolgimento emotivo dell'artista, l'identificazione con la comunità in certi aspetti e l'affinità a temi molto personali, Papadimitriou evita di definire *T.A.M.A.* un lavoro di arte politica, anche se essenzialmente il risultato è un possibile miglioramento della quotidianità degli abitanti. L'opera si pone, invece, come una promessa (τάμα) da lei fatta, rivolta più che all'arte, al pubblico o alle persone coinvolte, a sé stessa, come un tentativo di rimediare agli errori degli altri, per vendicarsi attraverso l'azione artistica, offrendo cura ed empatia al posto dell'ignoranza.

Questa attenzione alla non-esclusione è distinguibile anche nell'ideologia su cui si basa il museo da lei proposto. Si parla di temporaneità e soprattutto di partecipazione aperta e pubblica, valori opposti alla stabilità e alla selettività, caratterizzanti del museo tradizionale, che in questo scenario rappresenta la figura in grado di escludere, lo stato, la società.⁴⁰ In questo modo il museo, forse il progetto intero, riflette e amplifica le sensibilità di tutti i partecipanti, maggiormente o minormente coinvolti. Tuttavia, *T.A.M.A.* è rimasto fedele alla volontà dei suoi utenti e ha assorbito le qualità della comunità all'interno della quale è nato. Si autodefiniva, era contemporaneamente aperto e chiuso al pubblico, accogliente e diffidente. Nuove mutazioni, aggiunte e attribuzioni di senso si sono considerate solo in base alla loro collocazione all'interno del sistema di valori proprio della comunità.⁴¹

Nella pratica il progetto si è organizzato attorno alla figura dell'artista che, partendo dal suo contatto personale con la comunità, ha invitato, inizialmente, dei suoi amici e, successivamente, altri personaggi importanti dalla scena artistica e architettonica contemporanea greca a progettare azioni e strutture, basandosi sull'idea centrale dell'opera da lei sviluppata. La lista dei partecipanti include dieci abitanti di Avliza, tredici artisti, venti architetti, sette curatori, critici o storici dell'arte, un gallerista, un regista, un dermatologo, un cantante, un autore, uno scenografo, due clarinettisti e un avvocato.⁴² Ciascuna di queste figure è stata invitata a visitare Avliza, osservare la situazione, entrare in contatto con la comunità e ispirarsi sia dall'ambiente che dalla visione di Papadimitriou, per contribuire con le proprie capacità e offrire la sua visione sulla situazione e sulle possibilità per il progetto.⁴³ Per quanto riguarda le strutture architettoniche si progettano: una reception, la quale sarebbe anche il museo stesso, un mercato, chiamato Agora, un edificio multifunzionale, chiamato Compact Building, delle aule scolastiche, dei dormitori, bagni pubblici

³⁹ Strousa E., op.cit., p. 16.

⁴⁰ Strousa E., op. cit., p. 19.

⁴¹ Strousa E., op.cit., p. 21.

⁴² Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002 pp. 14-15.

⁴³ Strousa E., op. cit., p. 19.

e un ristorante.⁴⁴ Si nota, tuttavia, che nessuna di queste strutture progettate per *T.A.M.A.* è stata realizzata.

Per quanto riguarda il finanziamento, all'inizio del progetto, come in tanti altri lavori, l'artista si è autofinanziata basandosi anche sul lavoro volontario dei suoi familiari, di amici e contatti e della comunità stessa. Quando, invece, l'opera ha attirato l'attenzione della scena artistica internazionale e si è proposta per la partecipazione alla Biennale di Sao Paulo, del finanziamento dei lavori necessari, dei viaggi, delle campagne pubblicitarie e delle illustrazioni si sono occupati il Ministero di Cultura Greco, la banca AlphaBank e i collezionisti Dakis Joannou, Anny Costopoulou e Constantinos Papagheourghiou.⁴⁵

Fiteiro Cultural di Fabiana de Barros

Il *Fiteiro Cultural*, rinominato *Peripteron de Cultur* all'interno di *T.A.M.A.*, potrebbe essere descritto come un progetto parallelo a quello di Maria Papadimitriou in quanto luogo di cultura aperto a essere definito dall'utente. Nell'America del Sud il Fiteiro è «un'occupazione compatta ed effimera di uno spazio pubblico»⁴⁶, una specie di venditore ambulante rivolto ai bambini, rappresentativo di un'economia parallela. L'artista Fabiana de Barros parte da questo concetto trasformando il Fiteiro in un *Fiteiro Cultural*, un'opera d'arte cooperativa proposta ai bambini degli immigrati come luogo di cultura e educazione, da definire in base ai loro bisogni e desideri. Nel progetto originale il Fiteiro si offre a chi non ha più niente. Nel caso del *Peripteron* l'offerta si rivolge a chi non ha mai avuto niente. Quest'opera già esistente viene invitata a partecipare a *T.A.M.A.* diventando un non-locus all'interno di un non-locus. Si adatta alle esigenze di un luogo, una cultura e una comunità diversa e, fedele alla sua esistenza mutabile, si trasforma.⁴⁷ Il *Peripteron* si è costruito, come tutte le strutture progettate per *T.A.M.A.*, in modo tale da potersi trasformare in base alle esigenze del momento, includendo mobili facilmente modificabili per creare spazi multifunzionali. In pratica, il *Peripteron* si utilizzava come luogo di creatività e libertà dove si ospitavano diversi laboratori pensati per ispirare l'interesse verso l'arte e per occupare il tempo dei bambini della comunità in modi nuovi e diversi dalla loro quotidianità. Durante il periodo della sua funzione l'opera di de Barros veniva frequentata quasi esclusivamente dalle donne e dai bambini dei Rom di Avliza mentre gli uomini della comunità mostravano disinteresse, il quale si è manifestato esplicitamente con l'atto di distruzione dell'opera per riutilizzare i materiali dopo la partecipazione alla Biennale di Sao Paulo.⁴⁸

T.A.M.A. in quanto opera d'arte contemporanea

Come prima accennato, *T.A.M.A.* si definisce opera d'arte sociale, ma non politica⁴⁹, e si inserisce all'interno del sistema di un'arte post-industriale, che non valorizza più l'aspetto estetico in sé ma la capacità funzionale, emotiva e sociale. Prende come punto di partenza le relazioni che si potranno creare al suo interno, frequentando i suoi spazi, lasciando che gli spunti estetici saltino

⁴⁴ Papadimitriou D., Hari H., "Programme" in Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002 pp. 60-75.

⁴⁵ Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002 p. 15.

⁴⁶ Fabiana de Barros, "Peripteron de Cultur" in Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002 pp. 79

⁴⁷ Fabiana de Barros, op. cit., pp. 79-80.

⁴⁸ Intervista con l'artista.

⁴⁹ Strousa E., op. cit., p. 20.

fuori spontaneamente.⁵⁰ Questo atteggiamento nei confronti del dipolo razionalismo-esistenzialismo rispecchia anche l'idiosincrasia dei greci moderni, che tendono a privilegiare l'esperienza in prima persona al posto di uno studio dettagliato di regole razionali, come nota l'architetto Tzirtzilakis, coinvolto personalmente nel progetto di *T.A.M.A.*⁵¹ Dal punto di vista estetico-visivo, l'obiettivo non è di produrre nuove immagini, abbellire o addirittura estetizzare e colonizzare la realtà nomadica, ma di presentare «Capitalism's Refuse Unbeautified»⁵², di elaborare questa realtà cruda per quello che è e, infine, di relazionarsi a essa. Il risultato dovrebbe essere un'opera quasi "domestica", strutturata attorno a delle persone piuttosto "normali", che restituisce al museo un'aria di familiarità e all'arte l'aspetto quotidiano.

L'opera, conseguentemente, partendo dalla descrizione dell'artista e dai testi curati nel catalogo dell'opera per la Biennale di Sao Paulo che evidenziano come nodo centrale del progetto e come intenzione principale dell'artista la facilitazione del contatto tra i membri della comunità di Avliza, i partecipanti al progetto e il pubblico mirando alla coltivazione di relazioni e a dei possibili scambi⁵³, si inserisce nell'orizzonte delle opere che aderiscono alle teorie dell'Estetica Relazionale. Il concetto, elaborato da Nicolas Bourriaud, descrive un tipo di pratica che assume come prima materia e come campo di azione «la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale»⁵⁴. Si tratta, quindi, di un'arte che esplora le possibili dinamiche dei rapporti fra esseri umani, allontanandosi dall'autonomia dei campi e dell'autoreferenzialità che caratterizza l'arte moderna rendendola meno accessibile a un pubblico ampio. All'interno delle teorie sull'arte relazione, inoltre, l'opera d'arte non si considera più esclusivamente come un oggetto materiale o uno spazio percorribile che può essere sottoposto a procedure di acquisto e vendita ma «una durata da sperimentare, come un'apertura verso la discussione illimitata».⁵⁵ Le pratiche di Papadimitriou presenti in quest'opera rientrano pienamente in quella che poi è stata definita l'Estetica Relazionale, con la quale condivide lo stesso spirito e i medesimi obiettivi. Il campo di azione proposto da Papadimitriou in questo caso è uno prettamente relazionale, idea che viene confermata sia dal fatto che l'ispirazione per il progetto sono stati i contatti che lei stessa ha avuto con gli abitanti e i rapporti che ha osservato⁵⁶ che dalla presentazione finale del progetto che non include risultati materiali, costruzioni e creazioni ma piuttosto rappresentazioni e impressioni. Considerando, successivamente, le modalità di funzione e gli obiettivi di *T.A.M.A.*, l'approcciarsi, cioè, a una comunità specifica per stabilire rapporti di collaborazione e co-creare quello che alla fine si potrà considerare il risultato finale dell'opera, si può dedurre che l'opera mira a identificarsi con il tipo di pratica artistica denominato Community-Based Art. Si inserisce, cioè, tra le opere che si avvicinano alla creazione di opere d'arte pubbliche focalizzandosi sui bisogni e le volontà di comunità, spesso introverse o isolate, il cui obiettivo principale è di incentivare la partecipazione di un pubblico più ampio ai processi creativi legati all'arte e in conseguenza di democratizzare la

⁵⁰ Tzirtzilakis Y., "Reality as a strategy, observation as destiny" in Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002 pp. 26-27.

⁵¹ Tzirtzilakis Y., op. cit., p. 27.

⁵² Tax S., "Roof or no roof" in Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002 p. 90.

⁵³ Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002 p. 13.

⁵⁴ Bourriaud N., *Estetica Relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010, p. 14.

⁵⁵ Bourriaud N., op. cit., p. 15.

⁵⁶ Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002 p. 13.

procedura artistica per produrre opere che meglio rappresentino le comunità alle quali si rivolgono e che risultino maggiormente significative ad esse.⁵⁷ La Community-Based Art si considera, inoltre, una delle vie principali nel percorso dell'abolizione delle distinzioni tra l'arte alta e nobile e quella bassa e uno degli strumenti in possesso degli artisti per il potenziamento delle popolazioni marginalizzate.⁵⁸ L'intenzione per un coinvolgimento spiccato degli abitanti di Avliza nell'opera viene ripetutamente menzionata nel catalogo articolando l'attenzione per il loro stile di vita nomadico e le costruzioni particolari che esso detta.⁵⁹ Si parla, di contatto, di comunicazione, di rapporti e di accessibilità e apertura dell'arte verso una comunità marginalizzata, tutti obiettivi promossi dalla Community-Based Art. Relativo al discorso, dal momento che si tratta di un atto fortemente politicamente connotato, perché associato a una minorità e parzialmente pensato come una denuncia della situazione problematica delle loro condizioni di vita, risulta anche il concetto dell'attivismo artistico e della Socially-Engaged Art, concetti spesso associati.⁶⁰ Tenendo presente che l'ultima parte semplicemente dal presupposto che ci sia un'apertura verso il pubblico mirata alla partecipazione e la collaborazione, risulta facile dedurre l'adesione dell'opera di Papadimitriou alla categoria. Per quanto riguarda l'attivismo, anche se l'artista dichiara direttamente e indirettamente, tramite i saggi del catalogo, di non considerare *T.A.M.A.*, un'opera d'arte politica e attivista di per sé, l'atto di denuncia che si effettua attraverso il lavoro ad Avliza riguardo non solo le condizioni di vita degli abitanti ma anche la situazione contemporanea in Grecia non può che essere considerato come politicamente connotato. Queste affinità e adesioni ai vari tipi di arte pubblica contemporanea risultano significativamente utili nel caso di un'opera che costituisce un unicum per la Grecia negli anni che viene presentata, collocandola in un orizzonte di opere simili internazionali e costruendo, in tal modo, una base teoretica dalla quale si possa partire per valutare l'efficacia delle strategie impiegate da Papadimitriou, la qualità del lavoro effettuato e i possibili punti deboli.

In primo luogo, l'obiettivo dell'artista era, in essenza, di progettare e realizzare un'infrastruttura, sia fisica che sociale, pensata per incentivare e agevolare la produzione di nuovi rapporti, legami e relazioni tra la comunità degli abitanti di Avliza, il mondo dell'arte e il pubblico greco e internazionale. Sono proprio quei rapporti il prodotto estetico da valutare. Quello che non viene affrontato nella presentazione del progetto è la sovrapposizione tra i rapporti preesistenti di figure invitate a partecipare all'opera e i rapporti prodotti all'interno di essa.⁶¹ Non viene chiarificata una distinzione, per esempio, tra le dinamiche gerarchiche già stabilite nel mondo dell'arte relative a professionali del settore o istituzioni e i possibili legami prodotti dalla partecipazione al progetto, rendendo più difficile la valutazione della somma di rapporti effettivamente incentivati da *T.A.M.A.* e oscurando ed escludendo dalla retorica canonica dell'opera quello che potrebbe essere, e secondo alcuni studiosi lo è stato⁶², uno degli aspetti più significativi di *T.A.M.A.* Cioè un'accurata rappresentazione delle dinamiche sociali, istituzionali e artistiche della Grecia

⁵⁷ Kwon M., op. cit., pp. 81-82.

⁵⁸ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art> , 03 ottobre 2023.

⁵⁹ Strousa E., op. cit., p. 18, Tzirtzilakis Y., op. cit., pp. 26-27 e Papadimitriou D., Hari H., op. cit., pp. 60-61.

⁶⁰ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice> , 03 ottobre 2023.

⁶¹ Fotiadi E., op. cit., p. 116.

⁶² Fotiadi E., op.cit., p. 131.

contemporanea tramite la loro trasformazione in forme artistiche agenti all'interno del contesto creativo del progetto.

Con Maria Papadimitriou come nucleo del progetto e punto di riferimento, architetti, critici, teorici dell'arte ed esperti da vari settori della vita pubblica greca sono entrati in contatto con la comunità in quanto tali, offrendo il loro punto di vista e le loro capacità. Si sono tuttavia basati significativamente sul rapporto intimo dell'artista con gli abitanti e le sue capacità di mediazione e coordinazione. Ciascuna delle figure ha partecipato nel progetto portando con sé le proprie prerogative e idee da realizzare, apparentemente adattate alle esigenze della comunità. I contatti e le comunicazioni dalle quali è partita la procedura di adattamento non sono stati presentati e, anche se sono effettivamente esistiti, rimangono non accessibili al pubblico, riducendo maggiormente la quantità e la qualità dei rapporti accessibili e valutabili incentivati dal progetto. Dalla sua presentazione, l'opera dà l'idea di un contatto frammentario effettuato quasi esclusivamente da Papadimitriou, la quale in veste di interprete ha gestito le possibili offerte cercando di adattarle alle esigenze degli abitanti. I risultati di questa procedura piuttosto che rapporti spuntati dal contatto, pare che siano progetti post-urbanistici e interpretazioni artistiche e filosofiche. Quindi, per quanto riguarda il coinvolgimento del mondo "reale" e quello dell'arte nel progetto si può dire che le figure agenti hanno potuto mantenere il proprio ruolo e lo status gerarchico già stabilito nel mondo "reale" e partecipare al progetto rappresentando sé stessi piuttosto che lasciandosi trasformare dal contatto con la comunità.

Riguardo alle possibilità di partecipazione in prima persona e alla possibilità da parte del pubblico di "vistare" l'operazione, la studiosa Eva Fotiadi scrive che, nonostante la visibilità, riconoscibilità, fama acquisita dal progetto durante la Biennale di Sao Paulo, avvicinarsi al sito è fortemente sconsigliato ai visitatori.⁶³ La spiegazione offerta dall'artista si riferisce alla natura intima dei luoghi apparentemente pubblici attorno alle abitazioni di comunità nomadiche. Tale analisi dello spazio suburbano di Alviza pare accurata e fedele alla natura dei suoi abitanti ma non può che compromettere l'identità di *T.A.M.A.* in quanto opera d'arte pubblica e sollevare domande sulla sua efficacia in quanto opera d'arte legata alle teorie dell'estetica relazionale.

In secondo luogo, l'opera va considerata all'interno del contesto artistico relativo alla Community-Based Art. Questo tipo di arte era ampiamente diffuso negli Stati Uniti già dagli anni Ottanta del Novecento e utilizzato come strumento sia per aumentare il grado di coinvolgimento del pubblico nei progetti rendendoli più accessibili, fisicamente e concettualmente⁶⁴, che per contestare la politica conservativa del governo di Reagan e la marginalizzazione ma anche l'estetizzazione e l'oggettificazione dell'Altro Post-Coloniale.⁶⁵ Concretamente teorizzata da Suzanne Lacy nel 1995⁶⁶ e continuamente rivisitata da teorici come Rosalyn Deutsche, Nina Felshin, Hal Foster, Grant Kester e Miwon Kwon, la Community-Based Art consiste essenzialmente nella collaborazione di artisti con delle comunità, spesso marginalizzate, per creare un'opera, non

⁶³ Fotiadi E., op.cit., p. 125.

⁶⁴ Kwon M., *One place after another Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p. 85

⁶⁵ Suzanne Lacy, "Introduction. Cultural pilgrimages and metaphoric journeys" in Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 28-29.

⁶⁶ Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995: qui denominata New Genre Public Art.

necessariamente materiale, che risulta significativa ai partecipanti e possibilmente favorisce la comunicazione con il pubblico ampio. Pare che siano esattamente questi gli obiettivi di Maria Papadimitriou approcciandosi alla comunità dei Vlacho-Roumani di Avliza, di creare cioè con loro un'opera d'arte sfaccettata partendo dalle loro esigenze e le particolarità e tramite essa agevolare la loro autopresentazione al pubblico.

Viene chiarificato nel catalogo dell'opera che *T.A.M.A.* non mira ad essere un atto di attivismo ma un'opera strettamente legata all'estetica specificamente relazionale⁶⁷, richiamando l'esplicitazione della Lacy che le opere della New Genre Public Art vanno considerate, e per estensione criticate, come atti simbolici pensati per agire sulla coscienza e non necessariamente sulla vita "reale".⁶⁸ Tenendo presente questa teoria si possono fare considerazioni sull'efficacia dell'opera basandosi sulle teorie di critica normativa sviluppate negli anni di vita della Community-Based Art.

La comunità di Avliza è una comunità preesistente, specifica al suo sito e caratterizzata da una cultura particolare, alla quale Maria Papadimitriou si è approcciata da persona esterna e ha stabilito rapporti intimi con una delle famiglie, senza rivolgersi a qualche istituzione per agevolare il contatto. Al contrario è stata lei a facilitare la collaborazione con le istituzioni greche basandosi sull'intimità, la quale spesso richiama il progetto nel suo catalogo per accertare l'autenticità dell'opera d'arte e il suo valore estetico.

In primo luogo, si deve valutare il grado di effettiva partecipazione della comunità alla progettazione e alla realizzazione dell'opera, aspetto spesso problematico e fortemente criticato per quanto riguarda questo tipo di arte.⁶⁹ Anche in questo caso la partecipazione risulta parziale. Per quanto Papadimitriou dichiara di essersi ispirata dai Vlacho-Roumani e il loro stile di vita per la progettazione di *T.A.M.A.*, la struttura dell'opera rimane significativamente legata a un modus operandi specifico, se non quello artistico, sicuramente quello dell'Urban Design. Idee, credenze ed estetica della comunità vengono incorporate a quello che però è una struttura predefinita, che sia un museo, un edificio pubblico plurifunzionale o una casa occidentale, il cui significato per l'intera comunità non è chiaro.⁷⁰

Un altro elemento che rivela questa partecipazione mancante è l'assenza dei partecipanti al progetto dalle presentazioni. La presenza degli abitanti di Avliza in quello che è *T.A.M.A.* fuori dal sito specifico è piuttosto una rappresentazione che una presentazione. Dentro il catalogo e negli allestimenti dell'opera si possono vedere fotografie, oggetti e ambienti, testi descrittivi, tutte testimonianze indirette di una presenza.⁷¹ Una delle uniche figure aderenti alla comunità dei Romà che ha attivamente partecipato alle presentazioni del progetto è il musicista e cantante Yorghos Mangas che fa parte del video di promozionale, *TAMA Sentimental*, e ha viaggiato con

⁶⁷ Strousa E., op. cit. pp. 21-23.

⁶⁸ Suzanne Lacy, op.cit., p. 46.

⁶⁹ Si vedano il capitolo From Site to Community in *New Genre Public Art: The case of Culture in Action* in Kwon, M., *One place after another site-specific art and locational identity*, The MIT Press, Cambridge, 2002 e Grant Kester, "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art" in *Afterimage*, Gennaio 1995.

⁷⁰ La famiglia in contatto con Maria Papadimitriou ha esplicitato il suo desiderio per una casa occidentale, la quale l'artista ha realizzato rendendola "il museo". Quest'occasione isolata non si può generalizzare a tutta la comunità.

⁷¹ Si veda per esempio: displays in Sao Paulo Biennial (documentation).

Papadimitriou a Sao Paulo. Si nota, tuttavia, che Mangas non fa parte della comunità di Avliza.⁷² Solo una famiglia dei Romà di Avliza ha partecipato a una delle Conferenze Stampa riguardanti la Biennale di Sao Paulo ad Atene. Si nota anche che ad Avliza risiedono altre due comunità di Romà che non hanno voluto partecipare all'opera, le quali non vengono menzionate al catalogo.

Come affrontato in precedenza, il ruolo dell'artista era quello di una figura intermedia collocata dalla parte della comunità con l'intenzione di portare visibilità e aumentare il grado di contatto significativo con il pubblico e con le istituzioni greche che potrebbe risultare in un miglioramento delle condizioni di vita degli abitanti di Avliza. Un primo aspetto del coinvolgimento dell'artista che ha possibilmente influenzato la qualità della presentazione e rappresentazione della comunità nell'opera, si può individuare nella descrizione del primo contatto di Papadimitriou con Avliza inclusa nel catalogo della Biennale. L'artista racconta la sua fascinazione con il luogo, con lo stile di vita e di lavoro degli abitanti e con l'estetica di objet-trouvée che nota in tutto quello di cui consiste la loro quotidianità. Il testo esprime chiaramente l'ammirazione sincera di Papadimitriou verso la comunità ma detta anche il tono del progetto intero che pare più focalizzato all'estetica della rappresentazione che alla realtà della presenza, all'idea dell'Altro che alla sua identità.

Un altro punto importante menzionato dall'artista nel catalogo è la sua forte identificazione con la comunità.⁷³ Papadimitriou racconta del rapporto intimo che si è stabilito con la comunità attraverso le sue visite da «addicted visitor»⁷⁴ e della sua volontà di entrare in confidenza con gli abitanti e condividere le loro preoccupazioni. Successivamente, come discusso precedentemente, Efi Strousa insiste sul fatto che nella comunità e nella marginalizzazione e l'isolamento, con cui si confronta quotidianamente, Papadimitriou ha visto elementi della propria vita che l'hanno spinta a voler coinvolgersi e che le hanno permesso di approcciarsi in modo genuino, evitando equivoci relativi ai lavori svolti con metodi affini all'etnografia o alla sociologia.⁷⁵ In tal modo *T.A.M.A.* si è sviluppato in un'opera personale e intima, fatto che la rende autentica ma che complica la situazione relativa alle dinamiche dei rapporti all'interno di un'opera di Community-Based Art. Si tratta delle medesime critiche che Grant Kester muove all'artista Hope Sandrow nel testo precedentemente citato, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*. In maniera più specifica, in casi in cui un'artista entra in contatto con una comunità della quale non fa parte in qualche maniera, che essa sia marginalizzata o meno, il rapporto che si stabilisce, per quanto intimo e di qualità, rimane un rapporto nel quale il potere non è ugualmente distribuito tra i partecipanti. La figura dell'artista, in contatto con le istituzioni e responsabile della gestione dei fondi, è una figura di autorità, fatto importante da tener presente per avere l'immagine completa delle dinamiche di una certa opera. Si potrebbe dedurre che quello che è successo nel caso di *T.A.M.A.* riguardo l'identificazione dei rapporti di potere e autorità è affine al concetto che Kwon chiama proprio errata identificazione (misidentification).⁷⁶ Si tratta di una procedura tramite la quale un artista si identifica con il gruppo-centro del suo progetto a tal punto da pensare di poter rappresentarlo, esprimere i suoi bisogni e sostenere le sue cause, quando

⁷² Fotiadi E. op.cit., p. 124.

⁷³ Strousa E., op. cit., pp. 21-23.

⁷⁴ Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002, p. 13.

⁷⁵ Strousa E., op. cit., p. 20.

⁷⁶ Kwon M., op. cit., p. 144.

in realtà esiste una discrepanza importante tra i loro vissuti e tra i percepiti ruoli che assumono nello svolgimento del progetto. Questo risulta evidente, oltre che dal racconto artist-centric che si nota in tutto il catalogo, anche dalla quasi completa assenza della comunità da quello che si può considerare un prodotto finale di *T.A.M.A.*, cioè il materiale presentato alla Biennale. Come nota la studiosa Kotzamani: «Gli abitanti appaiono solo come immagini o soggetti da studiare.»⁷⁷ Non si tratta, quindi, di un'esperienza in prima persona ma di un racconto fortemente influenzato dal punto di vista dell'artista, dettaglio non affrontato chiaramente nel catalogo. Infine, nella documentazione dell'opera e nella sua presentazione, non appaiono in modo chiaro le modalità con le quali sono state prese le varie decisioni riguardo la forma delle strutture progettate, le attività svolte ad Avliza, le immagini scelte per rappresentare le comunità e la presenza fisica di abitanti del luogo alla Biennale.

Rilevante al modo in cui Papadimitriou si avvicina alla comunità dei Romà risulta anche il discorso di Kwon nel capitolo *(Un)sitings of Community* del libro *One Place after Another*, riguardo le presunzioni, da parte degli artisti, sulle varie qualità delle comunità.⁷⁸ Miwon Kwon, infatti, analizzando la teoria della sociologa femminista Iris Marion Young sulla «comunità ideale», individua come problematica la tendenza di artisti coinvolti in progetti Community-Based di presupporre che ci sia omogeneità e trasparenza all'interno dei gruppi con i quali collaborano. Tale credenza, secondo la Young e successivamente Kwon, può portare a un atteggiamento da parte di artisti e istituzioni che si avvicina velocemente al tipo di attitudine autoriale contro la quale i vari progetti mirano a combattere.

As such, the community ideal partakes of the «same desire for social wholeness and identification that underlies racism and ethnic chauvinism on the one hand and political sectarianism on the other. In short, the ideal of community finds comfort in the neat closure of its own homogeneity.» (Kwon, 2002, p. 150.)

In effetti, Papadimitriou è in contatto stretto con una famiglia di una delle tre comunità insediate ad Avliza, tuttavia il progetto si presenta come l'espressione di una volontà unanime. Non si raccontano conflitti di interesse all'interno della comunità e non si esprimono dubbi o opinioni sui disegni proposti da costruire nel loro ambiente. Inoltre, è completamente assente dall'immagine pubblica di *T.A.M.A.* l'esistenza di due gruppi meno aperti al contatto con il pubblico e assente risulta anche il fatto che l'unica costruzione realizzata relativa a *T.A.M.A.*, il *Periptero de Cultur*, è stato distrutto.⁷⁹ Queste informazioni danno l'impressione di un'omogeneità inesistente e un'estroversione forzosamente imposta all'immagine dei Romà per le esigenze del progetto. Si potrebbe quindi dire che la volontà per un'estetizzazione dell'altro-nomade e della sua cultura combinata con la «costruzione» della sua comunità ha compromesso la qualità della comunicazione e dei rapporti da essa prodotti e non pare di aver influenzato positivamente la

⁷⁷ Kotzamani M., «Athens-Ancient and Modern: Athens in the Twenty-First Century» in *A Journal of Performance and Art* Vol. XXXI, no. 2, maggio 2009, p. 16.

⁷⁸ Kwon M., op. cit., pp. 149-150.

⁷⁹ Fotiadi E., op. cit., p. 123.

tendenza verso l'oggettificazione e la depersonalizzazione di un gruppo perennemente marginalizzato.⁸⁰

Si nota, ulteriormente, che il progetto, presentato alla Biennale di Sao Paulo nel 2002, due anni prima delle Olimpiadi ad Atene, è stato promosso dal Ministero della Cultura, che ha finanziato, per esempio, la costruzione del *Periptero de Cultur*, e il governo greco dell'epoca, in quanto concorde con la campagna di valorizzazione del territorio attorno al villaggio olimpico e con la desiderata immagine del Paese.⁸¹ Rilevante potrebbe risultare, quindi, il discorso di Kwon sul finanziamento e la promozione di opere d'arte del genere da parte di grandi istituzioni per effettuare quello che lei chiama «soft social-engineering».⁸² Si tratta, in essenza, dell'utilizzo di pratiche artistiche comunitarie per affievolire potenziali tensioni senza affrontare concretamente le loro cause. In supporto di questa teoria si può notare che, oltre a *T.A.M.A.*, non è stato realizzato nessuno dei progetti di valorizzazione degli accampamenti dei Romà.⁸³ Questa situazione potrebbe perpetuare l'idea fortemente critica di Grant Kester⁸⁴ che mette l'artista in posizione di delegato politico che in contatto con le comunità per il suo lavoro promuove la sua carriera insieme agli obiettivi delle istituzioni senza necessariamente prioritizzare le volontà della comunità.

L'opera deve essere, tuttavia, considerata e valutata all'interno del suo contesto, cioè la situazione sociopolitica, economica e artistica della Grecia di inizio secolo. Come precedentemente affrontato, l'arte e specificamente l'arte contemporanea non si collocavano in cima alla lista delle priorità culturali del Paese nei primi anni duemila. Durante i primissimi anni dello svolgimento di *T.A.M.A.*, non era ancora stato fondato il Museo di Arte Contemporanea di Atene, istanza alla quale si riferisce il titolo dell'opera, mentre nell'anno della presentazione del progetto, il 2002, il museo aveva solo una collezione limitata, acquisita appena due anni prima, nel 2000. Gli interessi artistici continuavano a concentrarsi sull'arte che dimostrava elementi di "grecità", mentre i finanziamenti per l'arte provenivano quasi esclusivamente dal settore privato. La percezione dell'arte si caratterizzava da una visione fortemente tradizionalista connotata da un accademismo elitista, influenzato direttamente dai gusti e gli interessi della classe media alta che essenzialmente occupava il ruolo del committente. Inoltre, gli avvenimenti del XX secolo, un periodo molto movimentato, e le differenze sociali importanti dai luoghi di sviluppo della Socially-Engaged Art, non avevano permesso la accettazione e diffusione delle sue pratiche nel Paese. Si potrebbe dire, anche, che la stessa penetrazione dell'estetica nella politica rimaneva a livello superficiale, risultando nell'estetizzazione della politica piuttosto che nella politicizzazione dell'estetica. L'arte che rifletteva criticamente sulla situazione sociopolitica della Grecia, come per esempio le installazioni dell'artista Vlassis Kaniaris, rimaneva strettamente legata all'autorialità singola, che

⁸⁰ Si veda, in confronto, un approccio diverso alle comunità dei Rom in Europa, la mostra di Luca Vitone *The Indefinite Place* del 1994 allestita presso la Galleria Nagel Draxel a Colonia con la quale «l'artista si avvicina ai percorsi migratori dei rom in Germania e approfondisce le relazioni che vi sono tra noi (europei) e loro (i rom).» <https://atpdiaary.com/luca-vitone-romanistan-pecci-19/>, 16 ottobre 2023.

⁸¹ Fotiadi E., op. cit., p. 123.

⁸² Kwon M., op. cit., p. 153.

⁸³ Karatziou, Dina, «Η άλλη Ελλάδα των Ρομά» [The other Greece of Romani people] in *Eleftherotypia*, 26 settembre 2004.

⁸⁴ Grant Kester, "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art" in *Afterimage*, Gennaio 1995, pp. 5–11.

separava l'artista dal pubblico, e molto raramente includeva la partecipazione, che solitamente si caratterizzava da una semplice trasformazione dello spettatore da passivo ad attivo, testimone degli happening che si svolgevano attorno a lui, senza che la sua presenza potesse influenzare il risultato finale dell'opera. In più, i temi sociopolitici trattati erano quelli che affliggevano per decenni il Paese, come i conflitti di classe e il populismo che aveva portato alla Dittatura dei Colonelli, lasciando in secondo piano fenomeni come l'immigrazione e la marginalizzazione delle minorità etniche e religiose, che erano, tuttavia, presenti nel Paese.

Tenendo presenti questi elementi, è importante riferirsi anche alle innovazioni e alle riuscite di *T.A.M.A.*, essendo la prima opera d'arte sia di questo tipo che di questo calibro presentata da un'artista greca nel Paese. Papadimitriou, cresciuta in Grecia ma educata a Parigi, non solo è tornata da uno dei centri importanti dell'arte occidentale per lavorare nel suo Paese malgrado le circostanze poco favorevoli, ma ha anche tentato, con successo, di introdurre elementi di contemporaneità nell'arte in un luogo dove nessun altro progetto del genere era stato mai realizzato. Infatti, l'unica altra opera d'arte paragonabile, nel senso di un'opera pluridisciplinare con orientamento sociale che include la partecipazione di un gruppo specifico, è stata l'*Egnatia: A Path of Displaced Memories* presentata nel 2007 con la collaborazione del gruppo italiano Stalker.⁸⁵ Con *T.A.M.A.* l'artista ha inserito nel discorso greco questioni di teoria e di pratica artistica contemporanea rilevanti all'estero e le ha applicate su una problematica locale. Addirittura, si è focalizzata su una problematica poco relativa al grandioso passato culturale del Paese, tematica principale, come già analizzato, che invece rivelava dei punti deboli, cioè la completa mancanza di istituzioni di arte contemporanea e più importantemente il rapporto turbolento del governo con le comunità dei Vlacho-Roumani.

L'opera è un esempio di autorialità multipla e multidisciplinarietà molto funzionante e la collaborazione tra i partecipanti del mondo dell'arte ha elevato significativamente la qualità artistica del progetto. I testi scritti e curati da Efi Strousa e Yorghos Tzirtzilakis per il catalogo dell'opera hanno dato coerenza al progetto investendolo di qualità che gli hanno permesso di far parte del discorso artistico internazionale. Inoltre, per quanto l'immagine della comunità di Avliza come un gruppo esotico e socialmente marginalizzato non viene effettivamente contestata dal progetto⁸⁶, pare che il contatto con la comunità abbia innescato un movimento attorno alle dinamiche dei rapporti tra gli agenti del mondo "reale". Tali rapporti sono anche, come previamente affrontato, rappresentati molto accuratamente all'interno dell'opera. Per questo motivo si potrebbe dire che l'opera è riuscita a produrre con successo dei rapporti creati dalle interazioni da essa proposte, trasportando «modi di essere e di fare»⁸⁷ dal mondo "reale" all'interno di *T.A.M.A.* e trasformandoli in forme artistiche con valore estetico. In questo senso *T.A.M.A.* si presenta come un ottimo esempio di autocritica artistica contemporanea che però rimane carente dal punto di vista della Community-Based Art. Se il sito della Site-Specificity di *T.A.M.A.* fosse il

⁸⁵ Fokidis M., "Hijacking cultural policies. Art as a healthy virus within social strategies of resistance" in *Social Analysis*, no. 51/1, 2007, pp. 58–67.

⁸⁶ Fotiadi E., op. cit., p. 142.

⁸⁷ Ranciere J., *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London, Continuum, 2004, p. 13.

campo discorsivo della critica istituzionale invece della comunità di Avliza, le problematiche del progetto sarebbero importantemente limitate.

Impressionante risulta, inoltre, la capacità di Papadimitriou di gestire le opportunità a lei presentate durante il progetto per ottenere il maggior rilievo possibile, specificamente durante un periodo quando i finanziamenti per i progetti artistici provenivano esclusivamente dal settore privato e non da istituzioni, che potrebbero legittimare l'opera semplicemente supportandola.⁸⁸ La lista di contributori include nomi di grande rilievo della società greca insieme a una delle banche più importanti del Paese, Alphabank, e infine il Ministero di Cultura greco.⁸⁹ Quest'ultima aggiunta consiste nell'altra importante riuscita dell'artista che, con la sua gestione del discorso attorno al progetto, l'ha inserito nella visione ideale del Paese, che la Grecia desiderava di realizzare e promuovere negli anni appena prima delle Olimpiadi del 2004 ad Atene, ottenendo il supporto del governo. Si tratta di una vittoria di grande calibro, per l'opera, l'artista e tutti quelli coinvolti, che indica un possibile cambiamento della funzione del mondo dell'arte in Grecia.

Free Hotels

Free Hotels è il titolo di una serie di opere Site-Specific svolte da Maria Papadimitriou negli anni tra il 1998 e il 2010 in vari paesi e città del bacino mediterraneo. Si tratta di una serie di alberghi installati dall'artista in luoghi inaspettati, che offrono agli ospiti la possibilità di ripensare, assorbire e riposarsi: sono delle «Home Away from Home».⁹⁰ Gli *Hotel* sono dichiaratamente aperti a tutti, pronti ad ospitare chiunque passi dalle loro location, che siano turisti, appassionati di arte, flaneur vaganti, passanti o occupanti abusivi, gratuitamente e in qualsiasi momento della giornata.⁹¹

Cosmotel

Il progetto, identificato come una procedura di ricostruzione perenne di ambienti familiari in luoghi di conflitto, si inaugura nel 1998 da *Cosmotel*, collocato a Strumica, nella Macedonia del Nord. Questo primo *Free Hotel* è la manifestazione del bisogno dell'artista stessa e dei suoi amici e colleghi di un luogo di ritrovo. In maniera più specifica, Papadimitriou racconta che *Cosmotel* nasce come idea all'interno delle sue discussioni con degli amici e che il suo obiettivo era di diventare una base creativa per una comunità artistica migrante e autonoma e di costituire sia la piattaforma che lo strumento con il quale approcciarsi alle problematiche artistiche della Grecia di fine secolo.⁹²

Si trattava essenzialmente di un "Artist Motel" dove si possono recare artisti di ogni genere e provenienza per lavorare presso le strutture in modo individuale o collettivo, facilitando il contatto fra artisti di background diversi e aprendo le possibilità verso gli scambi costruttivi. L'unica

⁸⁸ Fotiadi E. op. cit., p. 129.

⁸⁹ Papadimitriou M. (a cura di), *T.A.M.A.*, Athens, Futura, 2002, pp. 16-17.

⁹⁰ Allen J., "Hotel Isola", in Papadimitriou M. (a cura di), *Free Hotels*, Milano, Postmedia Books, 2014, p. 68.

⁹¹ Allen J., op. cit., p. 68 e De Cecco E., "Like a polyphonic epilogue. Travellers, dwelling, xenia, hospitality, community, time, alien, identity, participation..." in Papadimitriou M., *Free Hotels*, Milano, Postmedia Books, 2014, p. 135.

⁹² Papadimitriou M., "The manager is myself", in Papadimitriou M. (a cura di), *Free Hotels*, Milano, Postmedia books, 2014, p. 28.

premesse era che i loro ideali e le loro motivazioni dovevano allinearsi con quelli dell'*Hotel*. Le creazioni risultanti di questo lavoro collettivo sono state presentate in centri artistici di periferia in Grecia, come Salonico e Ioannina. Al momento della redazione del catalogo dell'opera, l'*Hotel* di Strumica ospitava undici artisti e nove architetti e includeva consulenti che si occupavano di problematiche antropologiche, filosofiche e psicologiche. La struttura ospitante, l'edificio a Strumica, era concesso all'artista per il suo progetto da un suo amico, uno dei fornitori più importanti di tabacco in Grecia, il quale lo utilizzava come punto di accoglienza per clienti e impiegati. Come raccontato dall'artista, tuttavia, a causa di turbolenze nell'amicizia, lei non ha potuto continuare a utilizzare lo spazio e al momento della redazione del catalogo era ancora in ricerca di una base per il suo *Cosmotel*.⁹³

Cosmotel si presenta come testimonianza di mobilità in un Paese apparentemente immobile.⁹⁴ Anche in questo caso, quindi, come in quello di *T.A.M.A.*, si sceglie la critica istituzionale come sito discorsivo della Site-Specificity dell'opera, commentando sulla mancanza di strutture istituzionali e di luoghi aperti dove si possono sviluppare liberamente discorsi sull'arte contemporanea. La sua posizione in una città della Macedonia del Nord risulta molto significativa, data la tensione politica tra il Paese e la Grecia. «A tense place where hospitality becomes part of political rethinking promoted through artistic work».⁹⁵ Pare che l'intenzione dell'artista sia di dare forma e sostanza alle contrapposizioni evidenti, relative all'identità nazionale e artistica della Grecia. Per questo motivo Papadimitriou ha deciso di sviluppare una piattaforma di discussioni sull'arte, collocata in un Paese che per la Grecia era “anonimo”, la quale, secondo l'artista, andava oltre le capacità e le volontà del suo Paese riguardo l'arte.⁹⁶ Un gruppo nomade, mobile, di artisti provenienti da una realtà artistica immobile. Ospitalità e ostilità. Questa volontà di confrontarsi con le contrapposizioni si evolve progressivamente, negli *Hotel* successivi, in una ricerca sulle tensioni specifiche dei vari luoghi, allontanandosi dall'esperienza personale dell'artista e dalla volontà di rimanere strettamente coinvolta nel mondo dell'arte, arricchendo l'infrastruttura disponibile per la produzione artistica e partecipando attivamente alla critica istituzionale.

Hotel Grande

L'*Hotel* successivo, *Hotel Grande*, si trova a Larissa, una piccola città della Grecia centrale. Realizzato nel 2005 si concepisce come parte del progetto *Common Grounds*, la partecipazione di Papadimitriou all'esposizione internazionale *Going Public*, un evento a due parti, il primo a Larissa, a seguito dell'inaugurazione del Larissa Contemporary Art Center, e il secondo a Modena. L'obiettivo dell'esposizione era di indagare sulla “Nuova Europa” partendo dal rapporto tra gli esseri umani e il territorio per quanto riguarda la gestione economica, sociale e politica. In maniera più specifica, mirava alla ricerca sul concetto della comunità in relazione con il territorio,

⁹³ Papadimitriou M., “The manager is myself”, cit., pp. 28-29.

⁹⁴ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., “Reflexive Places of Hospitality in the Age of Precarity” in Papadimitriou M. (a cura di), *Free Hotels*, Milano, Postmedia books, 2014, p. 11.

⁹⁵ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., “Reflexive Places of Hospitality in the Age of Precarity”, cit., p. 16.

⁹⁶ Nel 1991, dopo la dissoluzione della Jugoslavia, il Paese è diventato indipendente e si è nominato “Repubblica della Macedonia”, fatto che ha causato conflitti con la Grecia, la quale rivendicava il diritto al patrimonio della Macedonia antica e per estensione il diritto alla denominazione “Macedone”. Nel 2018 con l'accordo di Prespa, firmato da entrambi i Paesi, la Macedonia del Nord ha ottenuto il diritto dell'utilizzo della denominazione.

focalizzandosi sulle popolazioni nomadi che avevano abitato in aree di confine e la presenza delle loro pratiche tradizionali all'interno delle città.⁹⁷ Gli artisti si invitavano a entrare in contatto con gruppi locali organizzando workshop o discussioni aperte al pubblico.⁹⁸ *Hotel Grande* è dedicato al padre dell'artista e pensato da lei come un tributo al passato, come una tradizione di famiglia continuata.⁹⁹ Si tratta di una reception e una sola stanza, l'assoluto essenziale senza il quale questo luogo non sarebbe più riconosciuto come albergo. Un'esasperazione minimalistica che viene a posteriori paragonata, nel catalogo del 2014, al concetto «dell'altissima povertà» analizzato dal filosofo italiano Giorgio Agamben, associato alla moralità superiore della vita monastica¹⁰⁰ e che dalla critica viene descritta come «povertà magica».¹⁰¹ Si tratta di un ambiente assolutamente essenziale con chiari segni di degrado e disordine, pareti con la tinteggiatura cadente, che espone a volte l'intonaco a volte i mattoni stessi, ricoperte di umidità, materassi vecchi di stoffe colorate e sedili di plastica scadente. L'*Hotel Grande* viene, quindi, costruito in un sito in stato di abbandono e allestito da materiali scartati, una pratica che assume progressivamente maggior importanza nelle opere dell'artista. Quello che si riconosce come la reception si decora, invece, di fotografie di posti improbabili di Larissa, incontrati e fotografati dagli studenti del dipartimento di Architettura dell'Università di Thessalia. Si è composta, in tal modo, una sorta di «anti-guide», una guida alternativa alla città, creata da persone che la conoscono.¹⁰² L'intenzione di Papadimitriou era di creare di nuovo un luogo d'incontro, questa volta includendo non solo artisti ma chiunque, chiunque viaggia, chiunque ha bisogno di un appoggio. Questo secondo *Hotel* costituisce uno scalo dove si invitano a soggiornare i passanti, gli itineranti, i migranti e i rifugiati, tutti coloro che vagano, legalmente o illegalmente.¹⁰³ L'obiettivo era di meditare sul concetto del nomadismo, dello spostamento continuo, della permanenza effimera e l'essenzialità, concetti per i quali Yorghos Tzirtzilakis paragona *Hotel Grande* con il lavoro di Hannes Mayer intitolato *Co-op Zimmer* del 1926.¹⁰⁴ Si tratta di una camera da letto minimalistica, assolutamente essenziale, allestita con mobili semplici piegabili e pareti bianche che si presenta come proposta per una vita nomadica e come critica della borghesia dell'epoca e il suo modo di allestire gli spazi.¹⁰⁵ L'albergo non mira solo all'ospitalità ma offre anche spunti per l'esplorazione di una città poco frequentata dai turisti, un «Nuovo Atlante della Città»¹⁰⁶, incentivando ulteriormente l'atto del viaggiatore vagante. Papadimitriou trasforma, inoltre, un capannone abbandonato connesso a una stazione di servizio in un cinema improvvisato dove proietta il film *Mehri to ploio* [Fino alla nave] del regista

⁹⁷ Zanfi C., "Communities and Territories. From the Balkans to the center. An open debate." in *Going Public '05: Communities and Territories*, Larissa, Larissa Contemporary Art Center, 2005 p. 14.

⁹⁸ *Going Public '05: Communities and Territories* <http://www.amaze.it/AMAZE/it/goingpublic05-1>, 13 Settembre 2023.

⁹⁹ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., p. 17.

¹⁰⁰ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., p. 18.

¹⁰¹ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., p. 177.

¹⁰² Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., pp. 17-18.

¹⁰³ Carras M. Th., "Common Ground" in Papadimitriou M. (a cura di), *Free Hotels*, Milano, Postmedia Books, 2014, p. 34.

¹⁰⁴ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., p. 18.

¹⁰⁵ Verhetsel T., Pombo F., Heynen H., "Emptiness as Potential. Different Conceptions of the Sober Interior." In *Architectoni.ca*, Marzo 2013, p. 33 e <https://www.architectural-review.com/essays/soft-cell-the-minimum-dwelling>, 07 ottobre 2023.

¹⁰⁶ Carras M. Th., op. cit., p. 34.

greco Alexis Damianos, che racconta la storia personale di un cittadino greco che viaggia verso il porto di Atene, Peiraias, per immigrare all’Australia, una pratica molto diffusa nella Grecia del XIX secolo. Con l’*Hotel* e la proiezione del film l’artista pone ai visitatori erranti una domanda: “Cosa spinge i viaggiatori a viaggiare?” e in cambio alla risposta offre un ambiente improvvisato che materializza speranze e sogni permanenti, che loro possono chiamare casa per qualche momento. «A space where all traveller’s wishes come true».¹⁰⁷ Il Progetto si focalizza, inoltre, su una delle comunità nomadi più presenti e popolate della città, e della Grecia in generale, quella dei Romà, i quali hanno dato il nome all’albergo, *Hotel Grande*, ironizzando con leggerezza sulla sua essenzialità. Confrontandosi con la stessa domanda che viene posta ai visitatori, cosa lo spinge a viaggiare, un uomo appartenente alla comunità, signor Thanassis, risponde che viaggiare ha sempre fatto parte della sua vita e del suo lavoro. Descrive come ha imparato a fare diversi lavori in diverse parti della Grecia e rafferma che, spostandosi con la sua moglie e la loro merce, si sente libero e in controllo.¹⁰⁸ Si nota, infine, che mentre il coinvolgimento pratico del gruppo di studenti pare evidente sia nel catalogo di *Free Hotels* che in quello di *Going Public ’05*, con la lista dei loro nomi posta alla fine del saggio e il loro lavoro esposto e fotografato, la partecipazione della comunità dei Romà non si evidenzia oltre la menzione del nome dato all’*Hotel* e la breve intervista con il signor Thanassis.

Hotel Isola

Hotel Isola del 2006 a Milano si concepisce come parte della mostra *La Scelta della Gente/The People’s Choice. Attrezzi per un Art and Community Center* dell’Isola Art Center per il Numero zero di *inContemporanea, la rete dell’arte*, un progetto pluriennale che mira alla promozione di eventi e attività artistiche e alla diffusione di informazioni relative all’arte contemporanea promosso dalla Provincia di Milano.¹⁰⁹ L’Isola Art Center è, una volta ancora, uno spazio fortemente politicamente connotato e la mostra si inaugura in un momento cruciale della sua storia. La fabbrica abbandonata, che fino al 2007 ospitava il centro, era in realtà una località nota agli abitanti del quartiere come la Stecca degli Artigiani, un luogo d’incontro per gli operai che risiedevano nel quartiere. Isola Art Center, «una libera piattaforma sperimentale e dinamica, che combina arte contemporanea di livello internazionale, giovane arte emergente e ricerca teorica insieme ai bisogni e ai desideri degli abitanti del quartiere Isola»¹¹⁰ ha occupato l’edificio dal 2005, organizzando mostre ed eventi, invitando ospiti internazionali e lavorando sul miglioramento della qualità di vita degli abitanti offrendo, contemporaneamente, un sito, metaforico e fisico, per lo sviluppo, la presentazione e la promozione di azioni artistiche, focalizzandosi sul contemporaneo.¹¹¹ L’anno dell’inaugurazione della mostra, il 2006, fu un momento intenso della storia sia della Stecca che dell’Isola Art Center, durante il quale i coinvolti si trovarono a dover difendere il loro spazio dalle volontà imprenditoriali dell’azienda Garibaldi Repubblica che all’epoca intese costruire delle torri commerciali al posto di un centro ricreativo, desiderato dalla

¹⁰⁷ Carras M. Th., op. cit., p. 34.

¹⁰⁸ Carras M. Th., “Interview with Mr. Thanassis from the Roma community of Larissa” in in *Going Public ’05: Communities and Territories*, Larissa, Larissa Contemporary Art Center, 2005 pp. 43-44.

¹⁰⁹ <http://isolartcenter.undo.net/index.php?p=1260544239&i=&z=1260636936>, 05 ottobre 2023.

¹¹⁰ <https://isolartcenter.org/chi-siamo/>, 05 ottobre 2023.

¹¹¹ Si veda l’archivio di eventi dell’Isola Art Center: <http://isolartcenter.undo.net/index.php?p=1260544239>, 05 ottobre 2023.

comunità, piano allineato con una strategia definita “di gentrificazione” dagli abitanti.¹¹² Infatti, nel 2007 sia l’edificio della Stecca che i due parchi adiacenti sono stati evacuati e successivamente demoliti per iniziare la costruzione dei due grattacieli.¹¹³ Da quel momento l’Isola Art Center si è diffuso nel quartiere approfittandosi di spazi offerti da negozi e imprese di Isola.

Per quanto riguarda la mostra *La Scelta della Gente/The People’s Choice. Attrezzi per un Art and Community Center*, Isola Art Center l’ha presentata e promossa come un «kit da utilizzare»¹¹⁴ per ridefinire la configurazione di uno spazio per l’arte contemporanea, fluido, aperto e adattabile, che rimane strettamente legato al “mondo reale” evitando la scissione dei campi e permettendo il mantenimento di entrambe le funzioni della Stecca contemporaneamente. Questo spazio dovrebbe permettere e incentivare il coinvolgimento degli abitanti del quartiere nelle attività e allo stesso tempo offrire supporto ad essi nei loro obiettivi, in questo caso il diritto all’utilizzo dello spazio dell’edificio e delle aree verdi adiacenti. Il titolo, *The People’s Choice*, rimanda alla mostra organizzata da Group Material, originariamente intitolata *Arroz con Mango (What a Mess)*, nel quartiere di East End a New York che presentava oggetti significativi per gli abitanti portati allo spazio da essi stessi e rafforza il carattere democratico al quale mirava Isola Art Center e al tipo di apertura che intendeva promuovere. Gli artisti partecipanti sono stati invitati a immaginarsi e costruire le diverse forme che un tale spazio potrebbe assumere, i modi possibili di organizzarlo e le sue varie funzioni. Nel caso di Papadimitriou si tratta di uno spazio che punta allo sfruttamento massimo di ambienti minimalistici, caratteristico degli *Hotel* del periodo, mostrando vie di fuga verso altri luoghi della città e proponendo espansioni immaginarie. In maniera più specifica, l’obiettivo di Papadimitriou era di costruire uno spazio di aperture e chiusure che lascino intravedere abbastanza elementi suggestivi da creare l’illusione dell’esistenza di altri spazi adiacenti, reali o immaginari. L’opera si articolava in due ambienti distinti, la reception e la camera da letto, divisi da una parete improvvisata costruita utilizzando delle vecchie porte e delle finestre ritrovate all’interno dell’edificio. L’illuminazione artificiale suggeriva che oltre la divisione ci fosse anche un hammam immaginario e realmente inesistente.¹¹⁵ La reception era decorata da una mappa della Grecia con evidenziati i luoghi dove l’artista è stata ospitata e quelli dove vorrebbe in futuro creare strutture di ospitalità, un richiamo alla tradizione di famiglia di Papadimitriou¹¹⁶, creando in tal modo un’altra espansione simbolica sia spaziale che temporale. Oltre al letto nella camera, tutti gli altri mobili e le decorazioni presenti nell’*Hotel Isola* erano materiali di scarto ritrovati nell’edificio. L’obiettivo dell’opera era di fungere da luogo transitorio, da spazio per l’introspezione e da luogo di ritrovo, pronto ad ospitare i residenti del quartiere e a commemorare la loro storia.¹¹⁷

¹¹² <https://isolartcenter.org/chi-siamo/>, 05 ottobre 2023.

¹¹³ Maggiori informazioni sulla storia della Stecca e dell’Isola Art Center si possono trovare nel libro *Fight-specific Isola. Arte, Architettura, attivismo e il futuro della città*, Milano, Archive Books, 2013.

¹¹⁴ <https://www.exibart.com/evento-arte/la-scelta-della-gente-the-peoples-choice-attrezzi-per-un-art-and-community-center/>, 06 ottobre 2023.

¹¹⁵ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., pp. 18-19.

¹¹⁶ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., p. 19.

¹¹⁷ Allen J., “Hotel Isola” in Papadimitriou M. (a cura di), *Free Hotels*, Milano, Postmedia Books, 2014, p. 68.

Hotel International

Hotel International, il secondo progetto del 2006, nasce come opera adiacente al Primo Andros International, un incontro tra otto artisti da Atene, New York e Berlino. In occasione di questo evento, pensato per promuovere gli scambi tra gli artisti e il pensiero collettivo, l'opera allestita da Papadimitriou costituisce forse il culmine della ricerca sul minimalismo e sull'opera effimera. Si esaurisce in una sola tenda, con un ingresso prolungato che funge da reception improvvisata, e una parte interiore che assume la funzione della camera da letto. L'artista ha comprato la tenda da un supermercato dell'isola e l'ha montata vicino al villaggio Pitrofo in una parte rurale di Andros.¹¹⁸ Si nota che l'isola, e specificamente quella sua parte, è conosciuta per i suoi venti fortissimi durante tutto l'anno. Infatti, poco dopo la sua installazione, Andros International sparisce dalla sua collocazione dell'isola trascinato dal vento. In questa maniera lo stesso elemento che animava l'*Hotel*, l'aria che gonfiava la tenda, è stata la causa della sua distruzione. Oltre alle evidenti riflessioni sul minimalismo e sull'Existenzminimum, con *Hotel International* Papadimitriou si confronta, anche, con l'immersione completa dell'arte nel paesaggio e con l'abbandono agli elementi e la vulnerabilità risultante, sia dell'opera che degli ospiti, poco protetti dal vento o dal sole nella tenda.

Hotel Plug-Inn

Alla Prima Biennale di Architettura e Paesaggio delle Canarie nel 2006, Maria Papadimitriou presenta l'*Hotel Plug-Inn*, collocato su Lanzarote e dedicato agli immigrati dall'Africa che arrivano alle spiagge dell'isola su piccole barche chiamate "pateras", parola che suona e si scrive esattamente come quella con cui si chiama in modo rispettoso il padre in greco. L'artista riconosce l'isola come un luogo liminale, di transizione tra un mondo e un altro, come confine tra una realtà a noi distante e una familiare. Costruisce il suo *Hotel* all'interno di un castello fuori uso, Castillo San Gabriel, una delle architetture militari più importanti delle Canarie, sottolineando ulteriormente l'idea di conflitto e di contrapposizione tra l'ospitalità e l'ostilità, tra la collettività e comunità e la rivalità ed esclusione. Il *Plug-Inn* viene allestito dai pezzi delle barche sulle quali arrivano gli immigrati e decorato con gli oggetti che lasciano indietro. L'intera installazione si pone come una documentazione della loro non-presenza, una presentazione della loro assenza. La sua intesa funzione consiste nell'accogliere chi arriva sull'isola in modi non convenzionali e nel costituire una presenza in assenza, un monumento umile e anti-iconico dedicato a chi è arrivato in fuga e chi non è arrivato. Manipolando l'illuminazione e utilizzando effetti speciali l'artista ha tentato di rendere tangibile il viaggio emotivo delle persone, partite dalle loro patrie in cerca di un futuro migliore. L'intenzione era di incentivare i visitatori a immedesimarsi, al grado che tale processo sia possibile in una situazione tragica, guidandoli a sedersi dove altri esseri umani sono deperiti. Infine, l'artista ha costruito una "camera dei desideri" dove i visitatori si incoraggiavano a lanciare una moneta in una barca decorata di coperte e stoffe merlettate esprimendo un desiderio come si usa a fare nelle fontane. I fondi raccolti da questa pratica insieme agli abiti e altre risorse raccolte per il progetto sono offerte alla disposizione delle persone bisognose.¹¹⁹ Presentandosi come luogo di accoglienza e di protezione incondizionata, l'*Hotel Plug-Inn* agisce sulla

¹¹⁸ Halkias M., "Hotel International" in Papadimitriou M. (a cura di), *Free Hotels*, Milano Postmedia Books, 2014, p. 56.

¹¹⁹ <https://elculture.gr/i-maria-papadimitriou-ke-ta-agrimika-tis-sto-elculture-gr/>, 05 ottobre 2023.

significazione della parola “pateras”, presente nelle menti di chi lo visita appena viene circondato dai mobili non-convenzionali, attribuendo ad essa le sensazioni di sicurezza e tenerezza che invece occupano la mente di chi la legge in greco. Si tratta, quindi, di un intervento fisico, in un luogo collegato alla violenza, la guerra e la separazione trasformato in un simbolo dell'accoglienza e dell'ospitalità, e concettuale, nel processo di attribuzione di senso al simbolo delle “pateras”.

Hotel Balkan

Nel 2010 l'artista presenta due *Hotel*, *Hotel Balkan*, presentato alla Prime Biennale Mediterranea a Haifa in Israele e *Otel Nokul*, presentato alla Terza Biennale di Sinope. Entrambi sono collocati in luoghi liminali e pensati come piattaforme di dialogo costruttivo per rivelare ricordi dimenticati e pensieri inconsci legati al sito e la sua storia. *Hotel Balkan* si è collocato in uno dei container nel porto della città, dov'è stata ospitata la Biennale. Dentro questo spazio limitato offerto dall'esposizione l'artista ha costruito, nella sua solita maniera, una reception e una camera da letto separate da un muro di blocchi di calcestruzzo. L'interno della camera è riccamente decorato di oggetti che raffigurano personaggi attivi nella politica della penisola Balcanica. La decorazione accompagnavano registrazioni di trasmissioni radiofoniche provenienti dalla stessa regione geografica. Come lettura parallela all'opera si proponeva un romanzo, offerto a disposizione dei visitatori, commissionato dall'artista all'autore greco Vassilis Constantinou. Nel libro, attraverso la storia di un imprenditore e di alcuni scaricatori di porto partiti dalla penisola Balcanica e il nord della Grecia verso il porto di Haifa, si interpretano i legami del territorio con la cultura balcanica. Con questo lavoro Papadimitriou ha riflettuto sulla presenza della cultura balcanica nella città, in qualche modo “importata” insieme ai lavoratori impiegati dagli inglesi a partire dal 1933 per gestire il porto, sui modi inaspettati in cui elementi culturali viaggiano insieme ai loro portatori e sull'influenza di questi elementi stranieri in un luogo relativamente lontano dai loro Paesi di origine.

Otel Nokul

Otel Nokul è l'*Hotel* con cui Papadimitriou ha rappresentato la Grecia nella Sinopale, la Terza Biennale di Sinop in Turchia. Si tratta di una città collocata sulla costa turca del Mar Nero, fondata originariamente dai greci antichi e appartenente all'impero Bizantino fino alla sua prima conquista dai Selgiuchidi. Successivamente venne occupata dagli Ottomani finendo a far parte allo stato turco odierno. La sua posizione strategica e il passato movimentato hanno segnato la città arricchendo la sua cultura e lasciando tracce materiali e simboliche del passaggio di civiltà diverse dalla località. La Sinopale è un'esposizione internazionale, inaugurata per la prima volta nel 2006, che mira a motivare la partecipazione dei locali nella scena artistica mondiale attraverso opere collaborative e a incentivare il contatto e il dialogo costruttivo proponendo un modello economico alternativo per la città. Si pone come spazio d'incontro, riflessione e creatività per artisti e curatori locali e internazionali insieme ai cittadini di Sinop.¹²⁰ L'obiettivo dell'esposizione del 2010 era di esplorare, riparare e ricostruire i legami della città con il suo passato multiculturale, concetto che rientra nella filosofia creativa dell'artista e specificamente con lo spirito dei *Free Hotels*. In questa occasione, Papadimitriou ha costruito un bus hotel, utilizzando un trasporto prigionieri in disuso proveniente da uno dei carceri più noti della Turchia, famoso come luogo di imprigionamento di

¹²⁰ <https://sinopale8.org/about-us/>, 05 ottobre 2023.

personaggi intellettuali per motivi politici. Concepito per confrontarsi in maniera simbolica con il conflitto tra il passato greco della città, rinnegato dai locali, e il presente turco, le sue pareti erano ricoperte di riviste greche mentre il suo nome richiamava un dolce tradizionale di Sinope che veniva offerto ai visitatori. Si poneva come rifugio ma anche come strumento mnemonico¹²¹, un luogo dove contemplare la congiunzione tra presente e passato e partecipare in dialogo costruttivo. Era pensato per fungere da ricettore di entrambe le culture e da atto simbolico di riconciliazione, parallelo alla trasformazione di un luogo di incarceramento e confinamento degli oppositori al regime in un simbolo di ospitalità e apertura mentale e culturale. Si nota che malgrado le intenzioni dell'artista la decorazione con elementi richiamanti la Grecia contemporanea non hanno avuto una ricezione positiva e sono stati rimossi prima della pubblicazione del catalogo dell'opera.¹²² L'artista, infatti, racconta che, mentre lavorando con i giovani, coinvolti all'esposizione, ha notato un'apertura di mente importante e una altrettanto evidente volontà per la riconciliazione delle culture attraverso l'arte, gli ufficiali dello stato e altri lavoratori, appartenenti a fasce di età maggiori e con mentalità più affini al conservativismo, si sono espressi contro il progetto, opponendosi specificamente alla decorazione relativa all'emancipazione delle donne e il loro potenziamento nella società.¹²³

Infrastruttura concettuale

Questa serie di progetti, realizzati nell'arco di dieci anni, nasce come manifestazione del bisogno dell'artista di continuare la tradizione familiare dell'ospitalità in modo alterato e adattato alla sua idiosincrasia per rimanere fedele alla sua identità artistica. Proveniente da una famiglia di alberghieri, Papadimitriou ha un legame emotivo speciale con il settore dell'ospitalità. Nel catalogo dell'opera riporta dei ricordi dalla sua infanzia nell'Ermeion,¹²⁴ uno dei tre alberghi al centro di Atene appartenenti alla famiglia, al cui ultimo piano si trovava la casa dell'artista, e racconta delle sue esperienze crescendo in un luogo caratterizzato dalla presenza effimera di viaggiatori da tutto il mondo. Pare che questo rapporto stretto con l'ospitalità e la percezione della nozione di casa come un luogo aperto alle presenze vaganti, abbia segnato questa serie di lavori il cui funzione primaria è l'accoglienza. L'ospitalità presente, nei *Free Hotels*, è una strettamente correlata con la collettività e con l'apertura che contiene e quasi prevede il rischio di essere rifiutato, contestato oppure cambiato dall'ospitato.¹²⁵ Viene, inoltre, ripresa e ampliata oltre il suo significato contemporaneo, tipicamente legato a un atteggiamento occidentale didascalico, e si allontana dalla nozione dell'elemosina verso l'archetipo dello straniero disgraziato. Specificamente nei primi *Hotel*, si può notare un ironizzare sullo stereotipo dell'atteggiamento servile spesso adottato da chi, sopravvivendo solo grazie al turismo, è pronto a sacrificare tutto per apparire accogliente e particolarmente sul cliché imprenditoriale dell'albergatore greco, che nella ricerca di un futuro migliore trasforma un atteggiamento autentico in merce.

La seconda idea cardine dei progetti è la non-neutralità dei luoghi scelti, che, insieme alla volontà di rivelare attraverso i lavori il Genius Loci del territorio, rivela l'approccio dell'artista nello

¹²¹ <https://sinopale8.org/hotel-nokul/>, 05 ottobre 2023.

¹²² Halkias M., "Otel Nokul" in Papadimitriou M. (a cura di), *Free Hotels*, Milano, Postmedia books, 2014 p. 119

¹²³ Intervista con l'artista.

¹²⁴ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., p. 10.

¹²⁵ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., pp. 13-14.

scegliere il sito degli *Hotel* e le loro qualità particolari. Preferisce siti «che rimangono collettivi come proverbi, legende e canzoni popolari».¹²⁶ Inoltre, l'artista favorisce località già cariche di significato, con un'identità chiaramente definita e a volte contraddittoria, e inserisce i suoi progetti all'interno di queste tensioni, con l'intenzione di creare uno spazio, fisico e metaforico, per un dialogo costruttivo. Lo scopo è di offrire spunti, tracce di una diversa cultura o una diversa realtà per farla convergere con quella attualmente presente nel luogo e di creare un «Nuovo Atlas», una mappa mentale che offre informazioni non turistiche, idee e spunti maturati attraverso le ricerche personali dell'artista, che incentiveranno un tipo di processo contro l'abitudine contemporanea di cercare nei viaggi un luogo che imita la propria casa e di tornare inalterati alla patria. I *Free Hotels* si possono, allora, definire dei luoghi attivati dal desiderio di lasciar succedere l'incontro, positivo o negativo, con nuove esperienze, che non si inseriscono all'interno del sistema dell'utilità sociale. Degli ultimi spunti concettuali relativi alle opere sono le nozioni della crisi e della mobilità necessaria, per le quali l'ospitalità risulta indispensabile, non solo come soluzione temporanea ma anche come strategia di riformulazione e ricalibrazione della percezione dell'altro, in quanto manifestazione del senso di collettività e di comunità.

Dal punto di vista estetico-artistico i *Free Hotels* appartengono alla categoria delle installazioni, collocate in luoghi più o meno pubblici, sicuramente non pensate per esistere all'interno di un museo, e di durata piuttosto effimera. Pare che la creazione di luoghi di incontro concepiti per favorire il dialogo costruttivo e lo scambio culturale sia un nodo centrale, filo conduttore concettuale che lega gli *Hotel* tra di loro. Quello che, invece, non viene specificato è quale si deve considerare come il prodotto finale dell'opera. In maniera più specifica, nei testi curati del catalogo dei *Free Hotels* non si precisa se gli *Hotel* stessi sono opere che si devono considerare delle “sculture sociali”, concernenti problematiche sociali e dipendenti dalla presenza dei visitatori solo per completarsi,¹²⁷ oppure se si tratta di contenitori artistici prodotti dall'artista per incentivare il contatto e creare legami, i quali sarebbero il prodotto finale, come nel caso di *T.A.M.A.* Considerando il significato personale che il sistema di accoglienza ha per l'artista e il legame con la sua storia familiare si potrebbe dedurre che questa indefinitezza fa parte di una scelta cosciente di mantenere gli *Hotel* in un'area intermedia lasciando che si rivelino le loro sfumature senza le limitazioni dell'adesione in una categoria specificata. Infatti, l'artista stessa parlando delle differenze operative tra i *Free Hotel* e l'opera successivamente affrontata, *Agrimikà*, ha espresso la sua voglia di costruire, per ogni progetto di cui si occupa, degli ambienti evocativi e imponenti, colmi di significato, indipendentemente dalla loro funzione, o meno, come contenitori di attività sociali.¹²⁸ Partendo, tuttavia, dalla documentazione fotografica dell'opera in questione, essa raffigura gli spazi raramente includendo più di una persona al loro interno, spesso l'artista stessa o i suoi colleghi, e, in più, i saggi non riportano casi di scambi specifici in occasione degli *Hotel*, si può dedurre che la serie di opere nella sua totalità si allinea meglio con la definizione di “sculture sociali”, costruite per offrire esperienze individuali, evocate dallo spazio e il suo allestimento piuttosto che dalla presenza di altre persone in esso. Un'eccezione potrebbe essere il primo *Hotel*,

¹²⁶ Boràgina F., “L'utopia reale di Maria Papadimitriou”, *Titolo*, no. 18, estate 2019, p. 56.

¹²⁷ Carras M. Th., “Dwelling in mobility”, *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n. 10, 2007, pp. 183-184.

¹²⁸ Intervista con l'artista.

Cosmotel, e possibilmente il secondo collocato a Larissa, *Hotel Grande*. *Cosmotel*, a Strumica, si concepisce come luogo d'incontro per l'artista e il suo cerchio sociale, ampliandosi successivamente per includere altri artisti e architetti. Il suo obiettivo principale è di ospitare il processo creativo dei partecipanti e di promuovere la collettività. Questo primo *Hotel* nasce come gruppo vagante che finisce ospitato a Strumica, arricchito di significato dalla sua collocazione.¹²⁹ Sotto queste circostanze, *Cosmotel* si potrebbe considerare l'*Hotel* che più aderisce a quanto viene espresso da Bourriaud in *Estetica Relazione*, continuando tuttavia ad essere strettamente legato al mondo dell'arte, non aprendosi al pubblico. Ciononostante, l'opera potrebbe essere considerata relazionale. Si pensi all'opera di Rirkrit Tiravanija del 1993 per l'esposizione 'Backstage', curata da Barbara Steiner e Stephan Schmidt-Wulffen al Hamburger Kunstverein, dove l'artista ha creato uno spazio per la preparazione di cibo da essere utilizzato solo dagli artisti che dovevano partecipare alla mostra prima dell'inaugurazione dell'opera.¹³⁰ L'*Hotel Grande*, invece, si rivolge apertamente al pubblico. Oltre all'allusione all'ospitalità direttamente presente in tutti gli *Hotel*, quello di Larissa coinvolge direttamente gli studenti della città incaricandoli della ricerca di luoghi insoliti per formulare l'Atlas che decora la reception. Inoltre, nelle fotografie presenti nel catalogo si nota una sorta di pasto collettivo organizzato attorno all'*Hotel Grande*, dimostrando che l'opera sia stata almeno una volta utilizzata come luogo d'incontro e di scambio oltre che di accoglienza individuale. Un altro elemento indicativo dello slittamento della natura sociale degli *Hotel* successivi è il cambiamento dello spirito della decorazione. Le prime installazioni sono nettamente minimalistiche, prive di decorazioni simbolici e di forti elementi visivi. Si basano sull'energia del luogo stesso e le allusioni concettuali per avere un effetto ai partecipanti. Questo minimalismo viene progressivamente superato rendendo le opere sempre più cariche di oggetti-significatori e avvicinandole al concetto di installazione e di scultura sociale che funge da incentivo per il dialogo ma non dipende da esso per arrivare al prodotto finale. *Plug-Inn Hotel*, per esempio, si potrebbe considerare un'opera a sé stante, capace di indurre allo stato emotivo desiderato anche se visitata da una singola persona alla volta.

Un altro elemento che differenzia *Cosmotel* dagli altri *Hotel* della serie e rispecchia il cambiamento progressivo nella logica operativa di Papadimitriou è l'interesse spiccato per la critica istituzionale e l'autonomia artistica. In maniera più specifica, sia alcune delle prime opere di Papadimitriou che *T.A.M.A.* e *Cosmotel* costituiscono, almeno parzialmente, delle critiche rivolte alla situazione artistica greca e lo stato delle sue istituzioni. Si tratta, inoltre, di una versione alterata di tale critica dal momento che non si riferisce alla corruzione delle istituzioni, la loro imponenza limitante e la loro adesione ai valori e i sistemi del capitalismo, come succedeva negli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti, dove si manifestano le prime occasioni di «institutional critique».¹³¹ Invece, tenendo presente la situazione greca, l'artista focalizza la sua critica sull'assenza di musei di arte contemporanea e di spazi liberi e aperti, svincolati dalle volontà del mercato libero e dal gusto sull'arte della classe alta greca, adatti alle esigenze di una nuova generazione di artisti

¹²⁹ Papadimitriou M., "The manager is myself" Papadimitriou M. (a cura di), *Free Hotels*, Milano, Postmedia books, 2014, p. 28.

¹³⁰ Bishop C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012, p. 209.

¹³¹ Alberro A., "Institutions, critique and institutional critique" in Alberro A., Stimson B., *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, London, The MIT Press, 2009, pp. 4-6.

contemporanei. *Cosmotel* è pensato come luogo collettivo rivolto agli artisti, offrendo uno spazio di libera discussione sull'arte e di produzione di opere e viene popolato da figure già appartenenti al mondo dell'arte, a differenza di tutte le altre installazioni aperte in tutti i modi al pubblico e concepite per accoglierlo. Infatti, l'artista stessa lo descrive come un'«allegoria di azione collettiva» della quale era anch'essa partecipe.¹³² Il resto delle opere si caratterizzano da Papadimitriou come «Hotel Immaginari», omaggi al passato,¹³³ e si focalizzano significativamente di più sull'accoglienza di un pubblico ampio. Lo stesso vigore relativo all'uscita al mondo "reale" e l'allontanamento dall'arte autonoma e autoreferenziale si nota anche in altre opere dell'artista dei primi anni duemila. Come punto di svolta nel *modus operandi* dell'artista si potrebbe riconoscere lo stesso *T.A.M.A.* che, pur presentandosi come critica sull'assenza di istituzioni relative all'arte contemporanea, ha un nucleo prettamente relazionale ed è intimamente legato alla comunità di Avliza.

Si può, quindi, concludere che i *Free Hotels* sono più che altro delle sculture sociali¹³⁴, correlate a delle problematiche pertinenti alla società locale e pensate per incentivare il dialogo tra i visitatori, ma non dipendenti da esso per arrivare al loro prodotto finale. Anche in questo caso la socialità delle opere, la loro capacità di istigare l'interazione e il modo in cui si inseriscono nel loro contesto rappresentando le comunità di cui si occupano risulta centrale nella loro logica e pertinente quando si tenta di valutarle, specificamente quando fanno parte di esposizioni esplicitamente concepite per favorire la comunicazione. Sia il grado di partecipazione che la qualità delle interazioni risultano difficili da identificare per ciascuno dei progetti. Quello che si può presupporre con una certa sicurezza è il fatto che si tratti in tutti i casi, escluso forse il caso di *Cosmotel*, di progetti non collaborativi nei quali il ruolo dell'artista, che prepara, organizza e presenta, si separa nettamente da quello del visitatore, che osserva e potenzialmente partecipa. Per quanto riguarda i progetti legati fisicamente o concettualmente con la Grecia, pare che l'artista sia stata efficace nel rappresentare le problematiche di maggior rilievo e si nota, già nel catalogo, dell'attività attorno ai progetti. Gli artisti residenti del *Cosmotel* hanno presentato le loro creazioni in mostre organizzate a Salonicco e Ioannina e *Hotel Grande* è decorato da fotografie fatte dagli studenti della città. Si tratta di casi in cui l'artista avendo una conoscenza intima sia dei luoghi che delle tematiche trattate è riuscita a impiegare tecniche di comunicazione adatte e ultimamente efficaci. Si nota, inoltre nei casi di *Cosmotel* e *Hotel Grande*, Papadimitriou viene vista come persona interna alle comunità, le quali cerca di attivare e rappresentare. Applicando lo stesso principio agli altri progetti legati a problematiche esterne all'artista e la sua cultura risulta utile per meglio approcciarsi alla loro ricezione dal pubblico, nei casi che essa viene riportata. Indicativo è l'*Hotel* situato a Sinope, concepito per confrontarsi con le tensioni relative al passato greco della città.

¹³² Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., p. 17.

¹³³ Papadimitriou M., Tzirtzilakis Y., op. cit., p. 17.

¹³⁴ Si tratta di un termine elaborato dall'artista Joseph Beuys che essenzialmente vede il mondo reale come una scultura sociale la cui forma è collettivamente creata da tutti. Le sue sculture sociali sono progetti collaborativi che necessitano la partecipazione del pubblico per completarsi e si caratterizzano spesso da un interesse spiccato per le problematiche attuali. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>, 16 ottobre 2023. Si veda il progetto *7000 Oaks* del 1982 per il quale l'artista ha richiesto l'aiuto del pubblico per piantare 7000 alberi di quercia a Kassel in occasione della documenta 7, per far meditare sullo stato attuale dell'Urban Planning. <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/joseph-beuys-7000-oaks>, 16 ottobre 2023.

Malgrado gli sforzi evidenti dell'artista di immedesimarsi con la comunità locale utilizzando elementi della loro tradizione e trasformando un simbolo della loro sofferenza, il trasporto prigionieri, in un luogo di accoglienza, la sola presenza di elementi greci contemporanei nella decorazione dell'opera ha portato alla sua distruzione prima della pubblicazione del catalogo. Questo accadimento, possibilmente prevedibile da chi è consapevole delle tensioni importanti tra i due Paesi ma non necessariamente prevenibile, è indicativo della lacuna nella procedura artistica di Papadimitriou che si può notare anche in altre sue opere. Segnala, specificamente, la carenza, in casi nei quali l'artista non si presenta come personaggio interno alla comunità, di contatto evidente con la popolazione locale e di tentativi per il suo coinvolgimento nella selezione di un progetto e nella produzione di un'opera pubblica che meglio rappresenta i loro ideali, i pensieri e la storia locale. Si tratta quindi di un processo creativo al cui centro si colloca l'artista e la sua percezione e visione del sito, senza che ci sia necessariamente della partecipazione da parte dei locali. In questo senso, se i *Free Hotels* si dovessero identificare con una delle categorie della site-specificity presentate da Miwon Kwon, si troverebbero più affini a quella chiamata «Art in public places», nonostante l'evidente volontà dell'artista di aderire a quella che invece si nomina «Art in the public interest»¹³⁵. In altri termini, le installazioni proposte dall'artista nei vari luoghi risultano inaccessibili alle comunità alle quali si rivolgono nonostante le loro affinità concettuali alle problematiche rivelanti delle loro località. Pare che i *Free Hotels*, per esempio, di Haifa e di Sinop, siano maggiormente attinenti a delle opere autonome di arte contemporanea, ispirate dalle città dove si trovano ma non in linea con le volontà delle popolazioni, le quali rappresentano. A differenza di *T.A.M.A.*, per il quale esistono racconti estensivi del contatto dell'artista con le famiglie dei Rom di Avliza, il catalogo dei *Free Hotels* non riporta nessun tentativo di contatto simile, non esistono fotografie che documentano la partecipazione dei locali e non si nominano collaboratori esterni.

I *Free Hotels* sono una serie dei lavori di spirito paragonabile alla quale l'artista spesso ritornava aggiungendo un nuovo puntino nel nuovo Atlas di luoghi di ospitalità nell'Europa e oltre. Sono luoghi discorsivi e simbolici concepiti per sovvertire la narrativa degli spazi gli accolgono, alterando il loro uso, l'atmosfera e il significato. Ciascuno costituisce un incentivo e un'occasione diversa per la contemplazione del concetto del viaggio, della migrazione, del nomadismo e dell'ospitalità. Si collocano in luoghi liminali, non-neutrali, colmi di contraddizioni, dove si possono notare forti tensioni e tentano di uscire dal white cube e dal cerchio stretto di città con forte tradizione artistica e interesse evidente per le innovazioni dell'arte contemporanea. Anche nei casi di estrema essenzialità e di assoluto minimalismo si tratta di ambienti imponenti, carichi di simbolismi che trasmettono il loro messaggio al visitatore con successo. Si tratta, tuttavia, ancora di opere strettamente legate al mondo dell'arte. Riflettono un modello di creatività tradizionale, «artist-centric», e offrono una visione prettamente personale e soggettiva delle situazioni alle quali si riferiscono. La nozione di site-specificity si intende, quindi, in maniera progressivamente più letterale nei *Free Hotels*, prendendo in considerazione molto attenta il sito fisico dell'installazione, la sua storia e le sue connotazioni. Assente pare che sia, tuttavia, la visione dei locali e le loro considerazioni sulle problematiche trattate. Le tensioni parzialmente riportate nel catalogo, riguardanti *Otel Nokul*, sono espressioni di disaccordo indicative dell'importanza

¹³⁵ Kwon M., op. cit., p. 60 e pp. 105-107.

della partecipazione delle comunità locali nel processo creativo per ottenere un risultato che si ritiene degno di occupare lo spazio pubblico e di rappresentare chi lo popola e lo frequenta. Il fatto che *Otel Nokul* faccia parte di un'esposizione internazionale tenuta da un'istituzione locale mirata alla comunicazione, il dialogo e la partecipazione riflette ulteriormente non solo la distanza che separa l'opera dal suo pubblico ma anche la dissonanza sia tra gli obiettivi della Biennale e i suoi esiti e tra le aspirazioni degli enti locali e le volontà degli abitanti.

Agrimikà. Why look at animals?

Agrimikà. Why look at animals? è il lavoro, curato da Gabi Scardi con Alexios Papazacharias, con cui Maria Papadimitriou ha rappresentato la Grecia alla cinquantaseiesima Biennale di Venezia nel 2015. Il padiglione greco viene allestito dall'artista prendendo la forma di un reale negozio di pelli di animali, lana e altri prodotti simili, appartenente a Dimitris Ziogos e collocato originariamente a Volos, una piccola città della Grecia centrale, trasformato in opera esposta ed esposizione contemporaneamente. Si tratta di un *espace trouvé*, allestito negli anni dall'attuale proprietario, che si presenta nel Padiglione Greco come una sorta di Wunderkammer, riempito di oggetti che si collocano al confine tra immaginazione e realtà e rimandano continuamente alla morte. «Uno spazio empirico di contraddizioni»¹³⁶ trasportato dalla città di Volos e incorporato nelle "rovine" dei progetti passati nel Padiglione, che esprime il rapporto controverso e ambiguo tra gli esseri umani e gli animali selvatici e rappresenta la resistenza contro i confini socialmente imposti.

La Biennale di Venezia del 2015

La Biennale del 2015, curata dal critico d'arte, scrittore, poeta e curatore Okwui Enwezor, porta il titolo *All the world's futures*. Nel suo intervento per l'introduzione dell'esposizione Enwezor riporta un estratto dal saggio *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin riguardante l'opera di Paul Klee intitolata *Angelus Novus*. Nell'acquerello dipinto nel 1920 compare un angelo con le ali distese in alto e lo sguardo fisso oltre, forse dietro allo spettatore. Benjamin vede in quest'opera l'angelo della Storia che sconvolto dalla distruzione che si accumula davanti a sé, davanti ai suoi occhi, è spinto dalla tempesta chiamata progresso verso il futuro. L'angelo di Benjamin desidera intervenire nel passato ma non è in grado di avvicinarsi. È obbligato a progredire in retromarcia consapevole della catastrofe in corso.

L'Angelus Novus è diventato per Benjamin la rappresentazione della situazione attuale che lo circondava in un momento di crisi distruttiva e transitorietà per l'Europa. L'ha interpretato come una premonizione, un'allegoria della storia e del ruolo di cui gli esseri umani dovrebbero incaricarsi per progredire, della posizione in cui egli stesso si trovava in quel momento. Enwezor nell'opera e nell'interpretazione di Benjamin ha visto un afferrare accurato di problematiche che rimangono ancora oggi attuali, una rappresentazione delle inquietudini degli abitanti di un mondo in corso di cambiamento radicale e si è domandato come questa situazione possa influenzare il rapporto dell'arte e degli artisti con il mondo.

¹³⁶ Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 25.

Con *All the world's futures*, Okwui Enwezor ha invitato artisti da tutto il mondo ad esplorare diverse strategie di comunicazione, a sviluppare nuovi vocabolari simbolici ed estetici e ad invocare nuovi mezzi per farsi ascoltare e di incentivare la partecipazione del maggior numero di visitatori possibile con lo scopo di tentare di dare un senso alla situazione attuale attraverso l'arte. Includendo sia progetti storici e antistorici di ogni genere ha voluto creare all'interno dell'esposizione un «Parlamento delle forme»¹³⁷ di portata globale capace di esprimere le preoccupazioni del pubblico e di stimolare il pensiero critico rivolto alle problematiche che occupano il presente e rischiano di invadere il futuro. L'intenzione della Biennale del 2015 era di indagare sui nuovi modi espressivi degli artisti, sulle forme o le non-forme che prende l'arte contemporanea nell'era post-avanguardie e post "non-arte" e su come i segni e i simboli lasciati dal passato potrebbero portare a un futuro migliore.

L'opera

È questo il contesto concettuale e artistico nel quale si è inserita l'opera di Papadimitriou, scegliendo di occuparsi di quasi tutte le questioni sollevate dal curatore dell'esposizione nel suo intervento, nonostante il fatto che i padiglioni dei Paesi sono tematicamente indipendenti dal resto della Biennale. *Agrimikà* è un'opera di autorialità multipla che illustra il cambiamento nella concezione dell'identità dell'artista e del suo ruolo nel processo creativo in un'epoca artistica post-ready made. Si è dedicata alla ricostruzione del futuro rivolgendosi al passato e ha obbligato lo spettatore a diventare esso stesso un Angelus Novus, costretto ad assistere all'accumulo di catastrofi davanti ai suoi occhi e invitato a trovare la propria tempesta del progresso per evitare il futuro previsto dal negozio allestito nel padiglione greco. L'utilizzo, da parte dell'artista, di «rovine storiche e personali e residui animali»¹³⁸ si collega direttamente alla condizione nella quale si trova l'angelo del saggio di Benjamin che desidera «destare i morti e ricomporre l'infranto»¹³⁹ ma non è in grado. Papadimitriou ha tratto immagini dalla tradizione, dalla storia personale del proprietario e dall'inconscio collettivo per presentare un'opera in grado di comunicare usando simboli universali e di provocare pensieri mirati al cambiamento.

Il vero proprietario del negozio di *Agrimikà*, Dimitris Ziogos, si presenta come un punto fisso nel cambiamento perenne della Grecia in fase di industrializzazione. Il suo negozio si trova in una città provinciale della Grecia centrale vicino sia a un porto che alle montagne, favorendo le possibilità per il commercio. Tra gli anni '50 e '80 a Volos, l'industria dei prodotti animali era fiorente e il negozio di Ziogos teneva rapporti commerciali su grande scala con la Germania occidentale, la Polonia e l'Ungheria.¹⁴⁰ L'urbanizzazione e l'industrializzazione che la Grecia ha subito dopo quegli anni ha importantemente indebolito la pratica di lavori del genere e destabilizzato l'economia delle province. Ziogos racconta che le donne si lamentavano dell'odore spiacevole degli animali e si rivolgevano alle autorità per migliorare la qualità di vita nei quartieri operai.¹⁴¹ Le famiglie non tenevano più animali attorno alla casa da portare poi in questi negozi, la caccia si è trasformata in attività secondaria anche nei paesi più piccoli e in questa maniera,

¹³⁷ <https://www.labiennale.org/it/arte/2015/intervento-di-okwui-enwezor>, 08 ottobre 2023.

¹³⁸ <https://www.culturenow.gr/aria-papadimitriou-agrimika-why-look-at-animals/>, 08 ottobre 2023.

¹³⁹ Benjamin W., *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, 2012.

¹⁴⁰ Boràgina F., op. cit., p. 54.

¹⁴¹ Boràgina F., op. cit., p. 91.

anche in modo tardivo rispetto ad altri Paesi dell'Europa, la Grecia è passata in una fase successiva lasciando il negozio di Ziogos come ultima traccia di un passato ormai superato. *Agrimikà* si pone come una rappresentazione dell'«intermedio sub-moderno»¹⁴² tra il passato premoderno e l'industrializzazione moderna ed è in questa forma transitoria che appare anche all'interno del padiglione greco, presentandosi come la realtà leggermente arretrata opposta al passato grandioso dello stile neoclassico dell'architettura dell'esposizione. Nella sua totalità il progetto, padiglione incluso, si percepisce quasi come un'opera di scenografia e l'artista racconta che veniva comparato ai paesaggi immaginari di Piranesi.¹⁴³ L'accostamento del padiglione, chiamato dall'artista «la rovina»¹⁴⁴, al negozio di Ziogos suggerisce una comparazione tra la decadenza della Grecia classica e la sospensione agghiacciante della Grecia preindustriale, che prende la forma di una rivisitazione nostalgica, forse erosa da un cinismo derivante dalla consapevolezza della situazione attuale. Papadimitriou descrive il padiglione con le parole «un'orrenda prigione onirica»¹⁴⁵ nella quale *Agrimikà* rappresenta un contrappunto.

Le transizioni, i cambiamenti politici, le turbazioni di un secolo molto movimentato per il Paese vengono fisicamente rappresentate nel negozio, che il proprietario ha allestito accumulando ritagli di giornali, fotografie e altre reliquie che testimoniano la storia dagli occhi di una sola persona. *Agrimikà*, nella sua versione originaria, a Volos, ha la forma di un salotto a due piani, struttura tradizionale delle case di campagna in Grecia. L'artista, in un'intervista con la giornalista greca Foteini Christi, racconta che a prima vista non riusciva a comprendere di cosa si trattasse. Potrebbe essere un museo, un kafeneio¹⁴⁶, un piccolo ristorante oppure uno spazio intimo.¹⁴⁷ Dentro si può trovare un tavolino di legno con due sedie in paglia, delle biblioteche piene di libri, riviste e giornali, delle biciclette, oggetti personali, strumenti di lavoro, confezioni di olio di oliva e di amari, animali impagliati, pellicce e altri sottoprodotti simili. Attaccate al muro sono delle fotografie di famiglia insieme a ritagli di giornali e pelli animali. Quest'agglomerato di cose previamente vive o mai vive o non vive allestite per sembrare vive è una delle cose che hanno affascinato Papadimitriou motivando la sua scelta. L'artista descrive quest'azione dell'accumulo come metafora per la pratica artistica contemporanea.¹⁴⁸ Come lei anche Ziogos si occupa di cose scoperte e di reliquie, di objets trouvés. In più, in *Agrimikà* l'artista vede una visione microscopica del mondo che nella sua familiarità aiuta ad assorbire l'angoscia esistenziale del tempo che passa e della morte onnipresente, ma anche un impulso collezionistico accumulatorio che spinge a trasgressioni tra la vita e la morte.¹⁴⁹ La tensione dinamica tra le coppie opposte «umani-animali» e «vita – morte» è una tematica ricorrente, fortemente presente in *Agrimikà*. Importante nell'opera

¹⁴² Tzirtzilakis Y., "Living with Dead Things. The case of the Agrimikà of Volos." in Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 104.

¹⁴³ Boràgina F., op. cit., p. 53.

¹⁴⁴ Boràgina F., op. cit., p. 53.

¹⁴⁵ Boràgina F., op. cit., p. 54.

¹⁴⁶ Il kafeneio è un locale tradizionale, luogo di incontro per gli uomini del paese, dove si può consumare del caffè greco o delle bevande alcoliche e giocare a carte o a tavli.

¹⁴⁷ <https://elculture.gr/i-maria-papadimitriou-ke-ta-agrimika-tis-sto-elculture-gr/>, 08 ottobre 2023.

¹⁴⁸ Tzirtzilakis Y., "Living with Dead Things. The case of the Agrimikà of Volos.", cit., pp. 99-100.

¹⁴⁹ Tzirtzilakis Y., "Living with Dead Things. The case of the Agrimikà of Volos.", cit., pp. 99-100.

è anche la contrapposizione tra l'istinto umano e la repressione sociale, la ritualità dei gesti e il valore sacro degli oggetti della quotidianità.¹⁵⁰

Analogamente ad altri lavori dell'artista, il titolo scelto rivela la chiave di interpretazione dell'opera. In greco la parola *Agrimikà* si usa per descrivere quegli animali, e non solo, che si rifiutano di essere addomesticati, quelli che rischiano di essere banditi per la loro disobbedienza. «The one who refuses to be tamed, running the risk of banishment, is transformed into a contemporary allegory of resistance not only against the imposed norm, but also against the errors, violations, inequalities, and wasting of resources, against corruption and denial of rights» (Papadimitriou, 2015, p. 43). Sono proprio quelli gli animali che si trovano impagliati, smembrati e appesi nel negozio di Ziogos e che invitano a meditare sul «confine mobile»¹⁵¹ tra umano e animale e sul lato animale all'interno degli esseri umani. L'accumulazione morbosa di articoli, corpi e cadaveri in *Agrimikà* rende l'idea di quanto risultano sfocati i limiti tra soggetto e oggetto e quanto è davvero fragile il sistema di distinzione che tiene gli esseri umani dalla prima parte e gli animali selvatici dalla seconda. *Agrimikà*, l'opera d'arte, ma anche *Agrimikà*, il negozio e *agrimikà*, gli animali, fungono da indici. Ci dimostrano la crudele realtà di una struttura che per le proprie contraddizioni si avvicina sempre di più al crollo.

Secondo il filosofo Agamben, citato esplicitamente nel catalogo di *Agrimikà* come ispirazione e come contesto teoretico, Homo Sapiens non è una specie chiaramente definita, ma invece uno strumento con il quale arrivare al riconoscimento dell'umano.¹⁵² Questa procedura, da lui chiamata «machina antropologica dell'umanismo»¹⁵³, produce un limite determinante tra l'animale e l'uomo e risulta cruciale in quanto operazione metafisico-politica per l'esclusione dell'Altro. «L'interno si ottiene con esclusione di un esterno».¹⁵⁴ Il non-umano si identifica come la base ontologica per la definizione dell'umanità eurocentrica che si descrive come non-animale e non-barbarica e si preserva, protetta da leggi e diritti ad essa garantiti per via della sua non-animalità. Gli attributi delle specie, quindi, e i loro comportamenti si investono di valori morali dal momento che la distinzione tra essere umano e animale diventa in essenza una distinzione tra soggetto e oggetto, tra essere autodeterminante e risorsa, tra narratore della storia e semplice parte della narrazione. Questo meccanismo di riconoscimento o forse di produzione dell'umanità insieme al concetto del primitivo, come attributo degli animali, è stato a lungo usato dalla modernità per autodefinirsi e per giustificare la gerarchizzazione delle specie e più importantemente degli umani, implementata ampiamente nel periodo del colonialismo, quanto animalità e primitività si sono falsamente unite diventando l'una sinonimo dell'altra.¹⁵⁵ *Agrimikà* non solo commenta su questa fragile distinzione ma si presenta come conferma del terrore antico dell'umanità, che gli esseri umani si possano trovare collocati tra gli animali, privi di senso, di anima e di diritti. Nel negozio di Ziogos sembra

¹⁵⁰ Boràgina F., op. cit., p. 53.

¹⁵¹ Scardi G., op. cit., p. 39.

¹⁵² Noukakis Y., "Human and animal divergence and convergence" in Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 174.

¹⁵³ Noukakis Y., op. cit., p. 174.

¹⁵⁴ Noukakis Y., op. cit., p. 174.

¹⁵⁵ Franke A., "The space of death and the limit of life" in Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 160.

che «si ripristini un ordine naturale delle cose dove in un assemblaggio organico tra oggetti e spazio si ricostruisce il rapporto tra oggetti e soggettività».¹⁵⁶

Un altro concetto presente nell'opera, al quale si riferisce Anselm Franke nel catalogo di *Agrimikà*, è quello dell'animismo, della teoria, cioè, che possa esistere una forza maggiore con il potere di animare l'universo materiale. Si basa sull'idea che ci sia una distinzione netta tra vita e non-vita, tra soggetto e oggetto e si utilizza come spiegazione per l'apparente animazione di cose che si considerano oggetti. Franke spiega come questo concetto, fortemente presente nelle mitologie europee e nell'immaginario precoloniale, in forma non necessariamente negativa, viene, in epoca coloniale, strettamente associato al primitivismo e si colloca al limite del dell'immaginario della modernità. Essenzialmente si descrive quello che viene chiamato «the Great Divide», la divisione cioè tra moderno e primitivo, tra luce dell'Illuminismo e tenebra selvaggia, tra vita e non-vita.¹⁵⁷ L'animismo nella sua forma demoniaca viene generato dall'immaginario collettivo europeo moderno, segnalato come il confine della ragione dell'Illuminismo. Pare quasi perfettamente entropico il modo in cui la ragione scientifica positivista ha generato alle sue estremità un «teatro della negatività»¹⁵⁸, una «diabolica notte del mondo»¹⁵⁹ dove risiedono, insieme all'idea del male, tutte le fantasie trasgressive, le istanze inspiegabili e le paure insuperabili di quello che, secoli dopo, viene chiamato l'inconscio. In epoca contemporanea l'animismo si trasforma, mantenendo tuttavia la sua capacità di provocare terrore. Si parla di animismo in casi di dibattiti bioetici, di tecnofobia e molto spesso riferendosi all' «uncanny»¹⁶⁰, alla capacità cioè di oggetti inanimati di imitare comportamenti umani a tal punto da riuscire a convincere degli esseri umani.¹⁶¹ Il negozio di Ziogos, ma anche tutto il discorso costruito da Papadimitriou attorno ad *Agrimikà*, affronta esattamente queste inquietudini dell'umanità. Sono gli animali selvatici i protagonisti delle nostre fiabe, del nostro inconscio collettivo anche se ormai urbanizzato, dei nostri miti contemporanei. Sono loro che accoppiandosi con umani producono creature liminali e in quelli ci si rischia di trasformare se minacciati da una maledizione. Gli animali selvatici rappresentano la minaccia in prossimità, di qualcosa che per la sua insistente volontà di rimanere selvatico si investe inaspettatamente sia di valori antropomorfici che di qualità oggettuali.

Gli animali, preservati usando vari metodi, occupando ciascuno una posizione diversa nello spettro tra vita e morte, che assomigliano di più o di meno a soggetti o ad oggetti, esposti in una stanza allestita come un salotto, affiancati da fotografie di persone e da oggetti di uso quotidiano, sembrano voler affermare che la differenza che gli umani pensano esista tra soggetto e oggetto non è che un'invenzione. Anzi, incorniciati, animali e umani, vivi e morti, oggetti e immagini, dalla vetrina di *Agrimikà*, sembrano tutti appartenere alla categoria della merce. La xilografia di Giannis

¹⁵⁶ Tan P., "Anachronism and the inhumane" in Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 142.

¹⁵⁷ Franke A., op. cit., p. 161.

¹⁵⁸ Franke A., op. cit., p. 161.

¹⁵⁹ Franke A., op. cit., p. 163.

¹⁶⁰ Il termine, tradotto dal tedesco «unheimlich» utilizzato da Freud, si riferisce a delle cose che appaiono familiari ma leggermente alterate, «the strangely familiar», «the familiar as strange». Si tratta, cioè, di esseri, oggetti, immagini o concetti che imitano la realtà in modo non esattamente giusto causando il disagio dell'osservatore. Fisher M., *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books, 2016, pp. 9-10.

¹⁶¹ Franke A., op. cit., pp. 163-164.

Keffalinos, presente nel catalogo, rappresentante una volpe che guardando una pelliccia di volpe esposta in una vetrina si chiede se il suo valore sia identico al prezzo dell'articolo, trasmette perfettamente questo messaggio. La vetrina si presenta come vetro che separa i soggetti dagli oggetti, gli esseri umani dai loro desideri, oppure come specchio che riflette chi la guarda e il suo valore.¹⁶²

L'anti-specismo, cioè il movimento filosofico, politico e culturale che si oppone alla gerarchizzazione antropocentrica delle specie, è fortemente presente nei discorsi elaborati nei saggi accompagnanti l'opera nel catalogo della Biennale, anche se non viene esplicitamente citato. In sostanza, l'anti-specismo afferma che considerare l'essere umano il centro dell'ecosistema, porre i suoi bisogni in posizione prioritaria e proiettare i suoi valori e le sue particolarità comportamentali sugli animali risulta nocivo per l'ecosistema e compromette la procedura di comprensione delle modalità di funzionamento del pianeta. Genera, inoltre, credenze fuorvianti sui comportamenti che si possano considerare naturali e investe l'essere umano con potere assoluto, il quale non è necessariamente in grado di gestire. Le immagini portate da Papadimitriou a Venezia e i ragionamenti relativi alla «macchina antropologica dell'umanismo», riferendosi alle problematiche delle modalità di distinzione tra esseri umani e animali, non possono che indicare gli errori nella logica dell'antropocentrismo e dello specismo. Il confine mobile di cui parla Papadimitriou, il quale include o esclude persone o specie dal diritto alla soggettività, è il medesimo criterio che si cerca di abolire supportando l'anti-specismo. In essenza, con *Agrimikà* Maria Papadimitriou attira l'attenzione verso la realtà apparentemente arretrata ma praticamente effettiva di una crudeltà giustificata solamente da confini discorsivi che potrebbero spostarsi escludendo chiunque. Si riferisce agli errori dell'antropocentrismo alludendo al suo collasso e affermando che la paura di «diventare di nuovo animali» si rivela una dichiarazione falsa poiché gli esseri umani lo sono sempre stati.¹⁶³ All'anti-specismo si riferisce, anche un altro dei saggi del catalogo, “A legal framework for non-human animals”, nel quale in un'intervista con Jennifer Allen, un'autrice tedesca, il presidente del Non Human Rights Project Inc., Steven M. Wise, racconta dei processi eseguiti a New York su casi habeas corpus concernenti degli scimpanzé. Wise sostiene che i confini legali che separano gli esseri umani dagli animali sono posizionati arbitrariamente. La sua convinzione si basa sul ragionamento che considerando che, a seconda della legge statunitense, i due criteri che permettono di riconoscere a un essere il diritto alla personificazione sono l'autonomia e l'autodeterminazione, una grande quantità di animali dovrebbero essere riconosciuti come persone autodeterminate. Si nota che Wise richiama, per sostenere il suo caso, i dati legali relativi alla prima causa legale di uno schiavo, James Somerset, contro il suo padrone, James Stewart, nel 1772 che ha eventualmente portato all'abolizione della schiavitù negli Stati Uniti. L'opinione contraria a quella di Wise sosteneva che non essendo in grado di comprendere la legge, gli animali non possono essere tenuti responsabili dei loro comportamenti e perciò si dovrebbero escludere dai diritti umani. Tuttavia, aderendo alla costituzione americana, i diritti di immunità si dovrebbero concedere agli esseri autonomi e

¹⁶² Papazacharias A., “Why look at a shop that sells animal hides. *Agrimikà*” in Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 51.

¹⁶³ Tan P., op. cit., p. 140.

autodeterminati indipendentemente dalla loro capacità di incaricarsi di responsabilità.¹⁶⁴ Questo caso si considera molto specifico alla situazione di New York e alla legge statunitense e potrebbe risultare inapplicabile in Europa. Ciononostante, il discorso riguardante la personificazione risulta valido e conferma che lo status di soggettività si attribuisce a seconda dell'ordine pubblico e non basandosi su criteri strettamente biologici o cognitivi.

Agrimikà allude alla fine. Allude alla morte, perennemente presente nello spazio, in forma di traccia, frammento, strumento o simbolo ma anche alla fine dell'umanità. Se l'inizio della storia si individua nel momento della trasformazione dell'animale in essere umano, la sua fine si riconosce in quello che la distinzione non risulta più valida. Entrambi i confini dell'umanità si tracciano quindi dal non-umano, collocando prima degli umani il non-umano animale e dopo di essi un non-umano tecnologico. In questa finestra spaziotemporale, chiamata antropocene, si individua la realtà fluida e perpetuamente rinegoziata dell'essere umano. In questo senso *Agrimikà* si pone come un anacronismo che impedisce il paradosso del non-umano.¹⁶⁵ Con la trasposizione da Volos a Venezia di questo accumulo indistinto di soggettività e oggetti, che sfumano i confini tra vita e morte Papadimitriou, oltre che indicare la contraddizione della macchina dell'umanesimo, tenta di annullare il suo effetto e quindi cancellare la distinzione che inevitabilmente predice la fine dell'umanità. Questo si effettua giocando con il senso del concetto dell'anacronismo, cioè l'idea che la confusione tra potenzialità e atto trasforma la potenzialità in un atto possibilmente già compiuto nel passato.¹⁶⁶

L'anacronismo, la trasposizione del passato al presente prevedendo un futuro, oppure prevenendolo, si potrebbe considerare uno dei nodi discorsivi più significativi dell'opera, particolarmente se si considera il titolo della Biennale, *All the world's futures*. Questo contrasto tra le aspettative che crea un tema mirato al futuro del mondo e l'atmosfera primitiva e selvatica del negozio, che porta chiari segni del tempo passato, dalle fotografie ingiallite all'accumulo di articoli e la presentazione di un mestiere ormai obsoleto, induce a un effetto di straniamento, causa il dissenso. L'anacronismo si riconosce, quindi, come l'elemento che la rende sia contemporanea, secondo la definizione del contemporaneo di Agamben che vede nella contemporaneità un rapporto duplice di distanza e contemporaneamente prossimità con la realtà¹⁶⁷, che effettiva nelle sue strategie di comunicazione. L'architetto Tzirtzilakis parla, nel catalogo dell'opera, di «un'obsolescenza paradossica del moderno»¹⁶⁸, la quale permette l'accesso al presente in forma di indagine archeologica.¹⁶⁹ Si tratta essenzialmente del concetto filosofico di metanoia, dell'atto cioè di versare le spalle al futuro e guardare il presente come se appartenesse già al passato per poterlo valutare in quanto atto compiuto e progredire muovendosi indietro. Quando, quindi, nel catalogo si pone la domanda «come può funzionare l'arte in uno scenario in cui arriva la fine del

¹⁶⁴ Allen J., Wise S., "A Legal framework for Nonhuman Animals" in Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 152.

¹⁶⁵ Tan P., op. cit., p. 142.

¹⁶⁶ Tan P., op. cit., p. 143.

¹⁶⁷ Tzirtzilakis Y., "Living with dead things. The case of the Agrimikà of Volos" in Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 101.

¹⁶⁸ Tzirtzilakis Y., "Living with dead things. The case of the Agrimikà of Volos", cit., p. 102.

¹⁶⁹ Tzirtzilakis Y., "Living with dead things. The case of the Agrimikà of Volos", cit., p. 102.

mondo?»¹⁷⁰, la risposta è già inclusa nell'opera. *Agrimikà* si pone come una trasformazione in arte, del passato grezzo o del futuro temuto, come un'estetizzazione agghiacciante della realtà crudele dell'umanità. Secondo il teorico dell'arte Boris Groys, è proprio quest'estetizzazione che garantisce l'attivazione del processo della metanoia.¹⁷¹ Groys riconosce nell'estetizzazione la capacità di immobilizzare la realtà rendendola completamente disfunzionale e privandola del suo ruolo nel mondo e in questa procedura vede l'inizio della metanoia filosofica. Attribuisce, quindi, all'arte contemporanea, rappresentante per eccellenza dell'estetizzazione della realtà, la qualità di strumento per raggiungere la metanoia. In uno scenario in cui arriva la fine del mondo, come quello che pare che preveda *Agrimikà*, l'arte avrà già compiuto il suo ruolo. Attraverso i suoi meccanismi cognitivi l'arte avrà preparato gli esseri umani mettendoli in contatto con la metanoia, facendoli esercitare all'atto di versare le spalle al futuro. Anzi, si potrebbe dire che se l'arte contemporanea riesce a svolgere il proprio ruolo non bisognerà arrivare a tale fine perché la valutazione necessaria, effettuata dall'esterno, si potrà fare guardando alle opere di realtà estetizzata e non aspettando che siano le circostanze a diventare veramente disfunzionali. Pare che *Agrimikà* abbia l'intenzione di occupare esattamente questa posizione nell'immaginario collettivo. Quest'idea si conferma ulteriormente da un altro passaggio del catalogo nel quale si esprime la volontà di Maria Papadimitriou di collezionare meccanismi di elaborazione delle perdite, che l'ha portata alla trasposizione di *Agrimikà* alla Biennale.¹⁷² In questo caso si tratta di perdita dell'umanità, perdita di un passato meno complicato oppure di un futuro più umano, ma qualunque sia la perdita, pare che la soluzione sia l'estetizzazione. L'accumulo quasi ossessivo e l'esposizione di ritagli di giornali provenienti da un passato ormai perduto, gli animali morti imbalsamati per sembrare ancora vivi, la trasposizione stessa dell'intero negozio, si pongono come meccanismi di estetizzazione messi in atto per affrontare la perdita.

In un'intervista con Federica Boràgina, Maria Papadimitriou parla del parallelismo tra la crisi rappresentata dalla sua opera e la crisi attuale della Grecia. Negli ultimi quindici anni in Grecia si vive in condizioni di precarietà.¹⁷³ Dalla crisi economica del 2009 all'instabilità politica continua fino all'applicazione dei Capital Controls nel giugno del 2015, che prevedevano importanti restrizioni riguardanti le azioni bancarie di aziende e privati, accompagnati da discorsi su un possibile Grexit, un'uscita cioè del Paese dall'Unione Europea, la qualità di vita nel Paese è stata drasticamente influenzata. La situazione di perenne incertezza per il futuro ha fortemente colpito tutti i settori e ha marcato i contenuti e i significati della produzione artistica dell'epoca. Infatti, Papadimitriou racconta che *Agrimikà* è prodotto del suo tempo e che lei non avrebbe potuto concepirlo in un altro momento.¹⁷⁴ Riflette una situazione fluida e incerta e predice la necessità per cambiamenti radicali. Rappresenta il momento nel quale ci si rende conto di essere arrivati al limite estremo del mondo conosciuto e si guarda nostalgicamente indietro consapevoli del timore che accompagnerà il prossimo passo.

¹⁷⁰ Tan P., op. cit., p. 140.

¹⁷¹ Groys B., "On art activism", *e-flux journal*, n. 56, giugno 2014, p. 11.

¹⁷² Tzirtzilakis Y., "Living with dead things. The case of the *Agrimikà* of Volos", cit., pp. 101-102.

¹⁷³ Boràgina F., op. cit., p. 54.

¹⁷⁴ Boràgina F., op. cit., p. 54.

L'ultimo saggio del catalogo dell'opera, chiamato "Caino al contrario", racconta un dato di cronaca trascorso nella città di Kozani, al nord della Grecia il 3 febbraio del 2013. Quel giorno sono apparse nei giornali locali le fotografie di quattro uomini che nei giorni precedenti avevano tentato di rapinare una banca nella cittadina di Velventos, vicino a Kozani. Le fotografie erano grossolanamente ritoccate e i segni di violenza sui corpi dei sospetti erano evidenti. Questa brutalità da parte della polizia greca, come riporta l'autore, è inaccettabile ma non senza precedenti. L'unica differenza risiede nel fatto che solitamente la violenza poliziesca colpisce persone appartenenti a ceti sociali relativamente bassi e si condanna genericamente dal pubblico senza causare preoccupazione alla maggior parte della popolazione. Questa volta vittime di questo evento erano quattro persone appartenenti alla classe media.

Theophilos Tramboulis riporta questa storia come testimonianza dello spostamento della linea di demarcazione. La crisi economica in Grecia, oltre ad abbassare la qualità di vita per tutto il Paese, ha anche portato praticamente alla dissoluzione della classe media e al cambiamento dello status sociale ed economico dei suoi appartenenti. Essenzialmente, prima della crisi, cittadini che si trovavano in posizioni di privilegio, come i quattro uomini del caso di Kozani, consapevoli dei loro privilegi che gli consentivano accesso a un trattamento non concesso a ceti sociali inferiori, si permettevano comportamenti ai confini della legalità, o addirittura oltre, non demotivandosi dalle preoccupazioni che impedirebbero ad altre persone ad agire in tale maniera. Questo atto di violenza e la sua spudorata pubblicazione nei media segnala lo slittamento del confine che separa i cittadini privilegiati da quelli a rischio di subire violenza e la privazione della classe media da alcuni dei suoi diritti umani presentati come privilegi. Afferma il potere della polizia e dello stato e si pone come «an arrogant statement to the effect that the mechanism of repression has the right and virtue to manipulate all aspects of reality, even an image that appears to expose it.»¹⁷⁵ Addirittura, da quel momento, la classe media non era solo a rischio di violenza ma anche dell'umiliazione di un nuovo sconfitta, previamente intoccabile. Pare che «their cultural and symbolic capital exacerbated the abusive hatred of the police».¹⁷⁶

Questo saggio alla conclusione del catalogo di *Agrimikà* potrebbe apparire il testo meno chiaramente correlato all'opera d'arte, forse anche forzatamente collegato attraverso l'utilizzo della parola «agrimi: the youthful, instinctive drive, the wild, unruly behavior that defies all rules, the propensity to live a lonely, independent life»¹⁷⁷ per descrivere uno dei quattro uomini del caso.¹⁷⁸ Si riferisce a un evento reale, lontano da Volos, scarsamente noto anche tra i greci, trascorso due anni prima della presentazione dell'opera alla Biennale. Si tratta di un semplice resoconto di un crimine neanche commesso in una cittadina insignificante e di un evento ripetuto all'infinito nella storia della Grecia e del mondo, cioè la brutalità della polizia. Potrebbe, tuttavia, essere il saggio più significativo su *Agrimikà*, dal momento che funge da attestazione e da collegamento diretto con il mondo reale in una maniera previamente assente nell'opera. Il caso di

¹⁷⁵ Tramboulis T., "Cain in Reverse" in Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 191.

¹⁷⁶ Tramboulis T., op. cit., p. 193.

¹⁷⁷ Tramboulis T., op. cit., p. 191.

¹⁷⁸ Tramboulis T., op. cit., p. 191.

Kozani sembra apparire nel catalogo come conferma tangibile dell'arbitrarietà dei confini, quasi come avvertimento dimostrativo della verità nelle metafore dell'arte. La violenza poliziesca verso i quattro uomini si presenta come prova che in periodi di crisi non esiste niente che possa proteggere gli umani dalla degradazione in oggetti, non la classe, non il potere, neanche l'umanità stessa, e la nostra società sta velocemente raggiungendo nuove crisi quotidianamente. Ed è proprio con questa affermazione in mente che guardare il negozio di *Agrimikà* si trasforma da un'esperienza artistica a una esistenziale.

Dal punto di vista artistico l'opera di Papadimitriou per la Biennale si riconosce come un'installazione di un'espace trouvé, rimosso dal suo contesto originale e trasportato al padiglione greco. Gli animali imbalsamati e le pelli, la composizione degli oggetti, l'allestimento del negozio, si devono a Dimitris Ziogos. Lo sfondo in forma di rovina del padiglione che arricchisce il significato dell'opera proponendo un contrasto si attribuisce, invece, ai danni causati al sito dai lavori precedentemente ospitati lì. Il livello, quindi, di effettiva autorialità risulta basso da parte dell'artista anche in quest'opera, che, a differenza delle altre presentate nell'elaborato, è composta da elementi materiali, i quali si considerano il suo risultato finale. Nucleo di quello che in questo caso si considera l'atto di creazione è la concezione dell'opera, l'atto di selezione e lo slittamento che ha portato alla decontestualizzazione di *Agrimikà* e il suo inserimento nel mondo dell'arte, trasformandolo in forma artistica e in significatore-portatore del messaggio che l'artista desiderava comunicare. Si tratta di un caso di autorialità multipla che equipara il ruolo dell'artista a quello del curatore e l'installazione all'esposizione curatoriale¹⁷⁹, comparando le modalità di selezione invece che di creazione degli articoli esposti da entrambe le parti. In questo senso sia l'artista che Dimitris Ziogos risultano come curatori, l'una del padiglione greco e l'altro del negozio. L'unica cosa che li differenzia è che il potere selettivo di Papadimitriou in quanto artista, ha trasformato *Agrimikà* da una semplice documentazione familiare di settanta anni di vita e di storia in un'opera d'arte, portandolo ad essere esposto alla Biennale.

Pare che questo rapporto con il proprietario e l'identificarsi con esso da parte dell'artista sia un punto cruciale per il suo processo artistico. Papadimitriou descrive la sua identità creativa come non-cerebrale e post-concettuale e sottolinea l'importanza per lei dell'elemento umano all'interno delle opere.¹⁸⁰ Dichiarò, infatti, che se Ziogos non esistesse non ci sarebbe motivo per presentare *Agrimikà*. Senza la sua attività incessante di accumulo e di conservazione della memoria personale e collettiva non esisterebbe l'opera. Il modo in cui si è approcciata al progetto assomiglia, quindi, in tanti aspetti a quello di *T.A.M.A.*, almeno per quanto riguarda la il processo creativo concettuale e l'infrastruttura emotiva e sociale. In primo luogo, l'artista racconta che è venuta a scoprire l'esistenza del negozio, il quale si trova nel suo tragitto dalla propria casa all'Università di Thessalia, completamente casualmente e quanto è rimasta colpita dall'autenticità folcloristica sia dell'ambiente che dell'uomo seduto al tavolo bevendo un caffè greco e chiacchierando con un amico. Parla del rapporto intimo che si è instaurato con il proprietario e dei progetti proposti dai suoi studenti all'università ispirati dal negozio al quale Papadimitriou li aveva portati in una sorta di gita artistica. Racconta, inoltre, delle coincidenze che hanno portato alla presentazione del

¹⁷⁹ Groyes B., "Multiple authorship" in Groyes B., *Art Power*, Cambridge, The MIT Press, 2008, pp. 100-107

¹⁸⁰ <https://elculture.gr/i-maria-papadimitriou-ke-ta-agrimika-tis-sto-elculture-gr/>, 09 ottobre 2023.

lavoro alla Biennale, il quale non era il progetto originale che Papadimitriou intendeva a proporre alla giuria per partecipare all'esposizione.¹⁸¹ Da questa serie di informazioni si possono individuare due dei principi-cardine del processo creativo dell'artista. Il primo è evidentemente l'elemento umano, il rapporto intimo e personale con i coinvolti e la possibilità di immedesimarsi da parte dell'artista che le permette di meglio interpretare e successivamente rappresentare, oppure, in questo caso, presentare, le situazioni proposte dalle sue opere. Il secondo, anch'esso fortemente connotato di elementi relazionali, è la partecipazione, la collaborazione e l'apertura degli spazi a un pubblico più ampio. Anche se, in questo caso, la partecipazione non viene visivamente inclusa del risultato finale, rimane comunque parte integrante del processo creativo dell'artista. La visita dei suoi studenti al negozio, l'ha reso un luogo di ispirazione e di creazione collettiva nel quale giovani artisti e architetti hanno potuto confrontarsi e partecipare in dialogo costruttivo e in scambi culturali e artistici. In tal modo, *Agrimikà*, prima ancora di diventare opera d'arte si è avvicinato in spirito a *T.A.M.A.*, a *Cosmotel*, al *Victoria's Square Project*, e a *Souzy Tros Art Canteen*, affrontati successivamente.

Dal punto di vista strettamente pratico, l'opera prevedeva la ricostruzione all'interno dello spazio del Padiglione Greco, dell'intera struttura del negozio e la trasportazione e trasposizione degli oggetti al suo interno. Le pareti del negozio sono state costruite con blocchi di calcestruzzo ricoperti di stucco mentre la scala, le porte e i mobili in legno e metallo con l'intenzione di ricreare in scala uno a uno l'ambiente reale di *Agrimikà*, mantenendo l'impatto visivo delle proporzioni, del sovraffollamento dello spazio da oggetti e decorazioni e della familiarità della struttura a forma di salotto.¹⁸² I finanziamenti per l'attualizzazione di questo progetto sono provenuti da diverse fonti. Oltre alla donazione di Philip e Spyros Niarchos, la lista dei sponsor include la Fondazione Onassis, la DESTE Foundation for Contemporary Art, l'International Production Fund/ Outset Greece, la ditta CALAMOS Investments, la fondazione Harry David, Athens, l'Università di Thessalia e la ditta I.A.M.A.¹⁸³ Tra i sostenitori meno prominenti compare il nome di una delle compagnie aeree greche più importanti, Aegean Airlines, una conceria di Amfissa, una cittadina nell'entroterra della Grecia e una delle più grandi ditte di produzione di latticini in Grecia, denominata Epiros SA. Mentre la conceria è piuttosto piccola e di portata locale,¹⁸⁴ le altre due aziende hanno attività internazionale, l'una con voli in tutto il mediterraneo¹⁸⁵ e l'altra con esporti di prodotti DOP in tutto il mondo.¹⁸⁶ Questo supporto offerto a un progetto con un profilo fortemente ambientalista che apertamente denuncia pratiche collegate agli allevamenti intensivi ha sicuramente avuto un impatto positivo sull'immagine pubblica sia di Aegean Airlines che di Epiros SA. A questo punto occorre porsi la domanda del perché due aziende, previamente piuttosto

¹⁸¹ Intervista con l'artista. Papadimitriou racconta che avendo previamente scartato il suo progetto originale riguardante la storia dell'architettura del Padiglione Greco, è entrata in negozio e ha per la prima volta notato una fotografia incorniciata e appesa al muro di Piazza San Marco a Venezia. Ha chiesto a Ziogos se lui ci fosse mai andato e quando ha risposto negativamente gli ha proposto di andare insieme e presentare *Agrimikà* alla Biennale.

¹⁸² Papadimitriou M., *Greek Pavillion. Why look at animals? Αγριμικά*, Official Biennale Project Proposal, 2015, p. 33.

¹⁸³ Papadimitriou M., Tramboulis T. (a cura di), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books, 2015, p. 6.

¹⁸⁴ <https://tannery-25.business.site/>, 09 ottobre 2023.

¹⁸⁵ <https://en.aegeanair.com/destinations/route-map/>, 09 ottobre 2023.

¹⁸⁶ <https://www.epiros.eu/international-activity/>, 09 ottobre 2023.

disinteressate all'arte, si sono coinvolte apertamente economicamente con il progetto di Papadimitriou. Una possibile risposta potrebbe essere la pratica del Greenwashing, cioè la strategia di marketing secondo la quale le aziende promuovono i loro atti ambientalisti ed ecosostenibili con lo scopo di occultare l'impatto ambientale negativo delle loro pratiche.¹⁸⁷

Il negozio allestito nel padiglione greco riesce ad avere un fortissimo impatto visivo. Appare sicuramente accattivante, familiare a chi proviene da paesi e regioni con tendenze verso la caccia, disagiata, se non terrorizzante, a chi non è abituato a queste immagini di crudeltà quotidiana. Considerando l'aspetto estetico dell'opera e del contrasto con il padiglione, insieme al titolo tematico della Biennale, *All the world's futures*, si riesce a cogliere gran parte del significato esistenziale dell'opera arrivando forse a decodificare il messaggio relativo all'anacronismo. Tuttavia, una parte molto importante dell'effetto agghiacciante dell'opera si ottiene se si guarda il negozio avendo già consultato il catalogo fino all'ultimo saggio. Il racconto filosofico-esistenziale, che Papadimitriou e gli altri autori hanno elaborato per accompagnare l'opera, arricchisce significativamente l'esperienza visiva rendendo l'impatto emotivo dell'opera maggiormente effettivo. Si tratta di un'occasione frequentemente incontrata quando si parla di opere concettuali di arte contemporanea che, basandosi importantemente su processi cognitivi immateriali, fanno spesso affidamento ai testi accompagnanti e i racconti paralleli per comunicare efficacemente il loro messaggio, senza che questo comprometta il loro valore artistico. In più, non bisogna ricercare l'interpretazione elaborata di ogni opera che si incontra e non risulta necessario leggere i saggi accompagnanti per poter ammirare un'opera d'arte. Ciononostante, se il negozio di *Agrimikà*, in quanto opera a sé stante, causa disagio, forse anche un effetto di straniamento, e provoca pensieri sulla violenza e la crudeltà, l'opera accompagnata da i testi suscita terrore, perché seguendo il filo dei discorsi inclusi nel catalogo fino alla fine si arriva alla conclusione sconvolgente che, entrando nel negozio di *Agrimikà*, l'essere umano da predatore si trasforma in preda, e che gli animali imbalsamati e le pelli non si trovano lì per far provare la compassione ma per identificarsi con essi.

Canadassimo. Un lavoro paragonabile alla Biennale

Un altro lavoro, di spirito comparabile ma aspetto completamente diverso, compare nella Biennale del 2015.¹⁸⁸ Si tratta dell'opera *CANADASSIMO* del collettivo BGL dalla città di Québec, curata da Marie Fraser, che ha rappresentato il Canada nella Biennale. Anche in questo caso, gli artisti hanno utilizzato l'involucro esterno del padiglione per produrre un effetto di dissenso dando l'impressione ai visitatori che l'edificio fosse sotto costruzione. Entrando dentro il padiglione il visitatore si trovava, come nel caso di *Agrimikà*, all'interno di un negozio commerciale, questa volta un Québec dépanneur, un minimarket canadese, ricostruito in dettaglio dal collettivo. Si parla quindi di un'installazione che mimica uno spazio semi-pubblico esistente e percorribile, trasportato dal Paese di provenienza degli artisti a Venezia e ricostruito dal collettivo. In questo caso, tuttavia, invece di una testimonianza estremamente personale e unica della vita del proprietario, si presenta uno spazio anonimo, un non-place¹⁸⁹, immediatamente riconoscibile e invariabile in qualsiasi parte del mondo, prodotto della globalizzazione e del capitalismo. Il BGL,

¹⁸⁷ https://www.treccani.it/vocabolario/greenwashing_%28Neologismi%29/, 09 ottobre 2023.

¹⁸⁸ Chevalier G., "56e Exposition internationale d'art All the World's Futures by Biennale de Venise", *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 41, No. 1, 2016, p. 87

¹⁸⁹ Augé M., *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso, 1995.

conosciuto per il loro spirito ludico e la fascinazione per l'abbondanza, hanno manipolato lo spazio limitato del padiglione canadese alterando la successione degli ambienti ma anche i dettagli degli oggetti aggiungendo vari elementi di sorpresa. In primo luogo, seguendo il percorso dell'installazione, oltre le tende di bambù, il visitatore si trovava nell'appartamento privato del presunto proprietario e ancora oltre nel suo atelier, fittamente riempito dei suoi materiali artistici e le sue creazioni a tal punto da provocare un sovraccarico sensoriale. Si riconosce, essenzialmente, tra i vari ambienti dell'opera, il medesimo contrasto tra spazio commerciale e spazio intimo che si nota in *Agrimikà* compattato all'interno dello stesso negozio. Un altro elemento di sorpresa presente in *Canadassimo* sono le etichette dei prodotti, tutte sfocate, insieme alla «giostra per monete» che si poteva usare dai visitatori dal secondo piano del padiglione. Entrambi questi dettagli riflettono il carattere ludico del collettivo e contribuiscono nell'atmosfera leggera alla quale aspirava l'opera con la quale il collettivo voleva «divertirsi con qualcosa di strano».¹⁹⁰

Oltre al loro spirito esecutivo paragonabile di ricostruzione di un'espace trouvé, pare che le due opere si avvicinino alle stesse tematiche, della globalizzazione, dell'anonimato contemporaneo, di un futuro impersonale possibilmente non-umano occupando due posizioni estreme e contrastanti del medesimo spettro. *Agrimikà* rappresenta la parte tradizionale, crudele ma personale e familiare di un passato ormai concluso. Si pone nello spazio con serietà preoccupante e mira a causare il disagio immediato. Dall'altra parte, *Canadassimo* si colloca nel lato contemporaneo, anonimo ma ludico, che tratta le certezze delle quali avverte *Agrimikà* con leggerezza e spirito sarcastico e rivela come dietro alle apparenze impersonali continua ad esistere uno spazio intimo e particolare, colmo di oggetti, creato dallo stesso spirito di conservazione che ha prodotto il negozio di Ziogos.

Victoria's Square Project

Victoria's Square Project è l'opera presentata da Rick Lowe in collaborazione con Maria Papadimitriou alla Documenta 14 nel 2017 ad Atene. L'esposizione, curata da Adam Szymczyk, un curatore polacco, si è divisa per la prima volta tra due città, Kassel, la sua ospite tradizionale, e Atene, con l'intenzione di sperimentare con l'idea di curare un'esposizione dalla posizione di chi viene ospitato¹⁹¹ e di trasportare questo evento artistico di gran rilievo all'epicentro degli accadimenti del "mondo reale" e "imparare da Atene"¹⁹², una città che si confronta quotidianamente con le problematiche nelle quali consiste il nucleo concettuale della Documenta 14. La migrazione, il declino economico causato dal debito insostenibile, la perdita di fiducia nell'unità dell'Europa, le tracce evidenti del populismo e l'intolleranza storica, temi trattati dall'esposizione, sono presenti e visibili nella capitale greca contemporanea rendendola l'ospite adatto per l'edizione del 2017 dell'evento.¹⁹³ Questa decisione risulta intensamente controversa considerando le frizioni nei rapporti tra i due Paesi, riguardanti la gestione del debito pubblico della Grecia e rivela che l'obiettivo di Szymczyk fosse di creare, attraverso l'arte, le circostanze

¹⁹⁰ "The main goal is to have fun with something strange." <https://www.gallery.ca/magazine/artists/bgls-canadassimo-abundantly-canadian-in-venice>, 10 ottobre 2023.

¹⁹¹ <https://www.news247.gr/politismos/documenta-14-mia-ekthesi-se-exelixi-se-oli-tin-athina.6504472.html>, 10 ottobre 2023.

¹⁹² Il titolo dell'edizione del 2017 è "Documenta 14: Learning from Athens".

¹⁹³ Farago J., "Documenta 14, A German Art Show's Greek Revival", *NY Times*, 18-04-2017.

per un contatto sostanziale tra i due Paesi, sottolineando contemporaneamente la pertinenza alla situazione globale e specificamente europea dei problemi affrontati dalla Grecia.

L'identità della città di Atene, centrale per la prassi dell'esposizione, risulta notevolmente più complessa e sfaccettata rispetto alla nozione diffusa all'estero. Essendo una città di quasi quattro milioni abitanti, scelta come capitale relativamente tardi nella storia della Grecia moderna¹⁹⁴, con grandi variazioni in misure, popolazione e importanza nel millennio passato, risulta priva della continuità con il passato grandioso antico e dell'omogeneità che si potrebbe notare in altre capitali europee. Infatti, le apparenze fortemente connotate di neoclassicismo sono un'invenzione di un principe bavarese, Otto Friedrich Ludwig, durante il suo regno nella Grecia tra il 1832 e il 1862, prima dell'abolizione della monarchia nel 1973, il quale ha tentato di ricostruire l'identità dello stato e della nazione greca moderna attraverso il collegamento con la classicità.¹⁹⁵ All'Atene contemporanea, si attribuisce, quindi, un'identità piuttosto recentemente costruita e fluida caratterizzata dalla multiculturalità, costituita sia dall'agglomerazione di diverse culture provenienti dall'interno del Paese, trasportate alla città dai greci trasferiti lì per lavorare, che dalle diverse etnicità di immigrati che arrivano tentando di continuare il viaggio verso l'Europa centrale. Questa situazione rende la nozione di comunità notevolmente complessa e solleva questioni riguardanti la rappresentazione e il diritto all'occupazione dello spazio pubblico. Un altro particolare specifico al caso di Atene è l'emergenza di iniziative di autogestione e la riscoperta di forme di esistenza collettiva mirate all'assistenza sociale in un'epoca di crisi profonda. Un tale esempio sarebbe il Centro Sociale e Culturale di Lampidona, situato nel quartiere di Vyronas, che gestisce diversi programmi di assistenza reciproca e organizza lezioni di lingue e arti e attività doposcuola.¹⁹⁶ Dall'altro lato, essendo il centro politico ed economico più popolato della Grecia, la città viene frequentemente divisa dagli appartenenti e dagli sostenitori di partiti estremisti e nei confini di essa si esprimono con maggior forza le tensioni politiche e sociali, causando situazioni di precarietà, le quali vengono spesso gestite in modi inopportuni dallo stato e dalle forze dell'ordine. Sono queste le circostanze nelle quali venne accolta la Documenta 14 e con le quali si dovevano confrontare gli artisti partecipanti per creare le loro opere e "imparare da Atene".

Rick Lowe, il collaboratore di Maria Papadimitriou nel *Victoria's Square Project*, è un artista di gran rilievo che risiede a Houston, Texas negli Stati Uniti. Il suo lavoro più noto è *Project Row Houses*, una serie di ventidue case convenienti, accessibili e innovative che l'artista ha ristrutturato nell'area Third Ward della città di Houston nel 1993. Si tratta di case costruite utilizzando tecniche tradizionali delle comunità afroamericane, risiedute nella città, che con la loro struttura sfruttano il clima per arrivare a temperature ideali al loro interno. L'obiettivo dell'opera era di diventare una piattaforma per la comunità di interagire tra di loro e di entrare in contatto con il mondo dell'arte e di offrire opportunità sostenibili per incentivare il cambiamento nei quartieri di Third Ward,

¹⁹⁴ Nel periodo di appartenenza all'impero Ottomano, indicativamente tra il 1453 e il 1821, la Grecia costituiva solamente una provincia alle estremità dell'impero e Atene, mentre importante in misure e popolazione non si considerava un centro illustre. La prima capitale del Paese durante la rivoluzione del 1821 era la città di Nafplio seguita da Aegina nel 1827. Atene è diventata la capitale della Grecia solo nel 1834.

¹⁹⁵ Stavrides S., "What Is to Be Learned? On Athens and documenta 14 So Far", *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Spring/Summer 2017, Vol. 43, p. 66.

¹⁹⁶ Stavrides S., op. cit., p. 66.

arricchendo contemporaneamente la quotidianità degli abitanti con iniziative curate per i loro interessi e la loro cultura e tradizione. Il progetto è cresciuto progressivamente, includendo un maggior numero di strutture e procurandosi di sostegno economico importante da enti sia pubblici che privati, arrivando a occupare trentanove strutture che fungono da base per le varie attività proposte alla comunità.¹⁹⁷ *Project Row Houses* rimane ancora attivo nel 2023.

Victoria's Square Project si presenta come l'edizione greca di *Project Row Houses* per la quale Rick Lowe collabora con Maria Papadimitriou. L'artista greca partecipa al progetto in veste di contatto diretto con la comunità locale e interprete della cultura del Paese. *Victoria's Square Project* si sviluppa in uno spazio previamente occupato da negozi al piano terra di via Elpidos, adiacente alla piazza di Victoria, il centro di un quartiere multietnico in evidente declino al cuore di Atene. La piazza è stata il centro di uno dei quartieri più belli e ben curati di Atene dagli inizi degli anni Quaranta del Novecento. I suoi edifici in stile moderno classicheggiante, disegnati da architetti di gran rilievo come Dimitris Pikionis ed Ernst Ziller, sono stati sedi di teatri e scuole importanti del Paese, mentre i suoi locali costituivano luoghi d'incontro per le celebrità dell'epoca. Dagli anni Ottanta, i residenti benestanti hanno cominciato a spostarsi verso la periferia e il quartiere si è gradualmente occupato da immigrati provenienti dall'Europa dell'Est, l'Africa e il Medio Oriente alterando importantemente l'apparenza dell'area nelle menti dei locali. Culmine di questa situazione si può considerare il periodo del 2016 quando l'aumento radicale del fenomeno dell'immigrazione ha concentrato attorno alla piazza un notevole numero di immigrati dalla Siria insieme a dei rappresentanti di organizzazioni no-profit, forze dell'ordine e appartenenti al ex partito estremista greco Alba Dorata, adesso sciolto, causando turbamenti continui e radicalizzando entrambi i lati.¹⁹⁸

L'obiettivo dei due artisti era di trasformare quel negozio anonimo in un punto di riferimento per le comunità residenti nel quartiere, rappresentativo della loro cultura e adatto alle loro attività. Inoltre, *Victoria's Square Project* mirava a diventare un centro artistico per ospitare esposizioni, workshop, seminari, programmi educativi per bambini ed eventi simili, ampliando le opzioni disponibili degli abitanti del quartiere riguardo il settore culturale. Questi avvenimenti si ospitano nello spazio centrale, nominato dagli artisti "kathistiko", cioè salotto, mentre la vetrina del *Victoria's Square Project* funge da spazio espositivo al quale si invitano a contribuire periodicamente diversi artisti. Il sotterraneo del locale si riserva invece per pratiche creative e artistiche e funziona da atelier e da spazio di lavoro. La strategia dei due artisti era di entrare in contatto con le comunità residenti attorno alla piazza attraverso pratiche quotidiane, passeggiando per il quartiere, conversando con i locali e frequentando i luoghi d'incontro dell'area.¹⁹⁹ In questa maniera, facendo conoscenze e avvicinandosi in modo spontaneo ai residenti, Lowe e Papadimitriou hanno gradualmente sviluppato una rete di persone interessate al progetto alla quale si sono aggiunti membri del mondo artistico invitati a partecipare. La prima artista ospite del *Victoria's Square Project* è stata Klick Nwgera, proveniente da Zimbabwe, invitata a esporre al sito i suoi lavori a maglia. Il progetto ancora in corso nel 2023, in questo momento sotto la

¹⁹⁷ <https://projectrowhouses.org/about/>, 10 ottobre 2023.

¹⁹⁸ Anagnostopoulos A., Rikou E., "Field Notes on Community Projects in d14 and the Role of the Artist", *Field Journal*, cartographies.

¹⁹⁹ Anagnostopoulos A., Rikou E., op. cit.

direzione di Niovi Zarampouka-Chatzimanou, ha ospitato e continua ad ospitare esposizioni di artisti locali e internazionali come, per esempio, quella dell'artista francese Clémence B. T. D. Barret intitolata *borderline.athens* inaugurata nel 2021²⁰⁰, conferenze come il *DADA/ΔΑΔΑ: Dialectics Appropriation Documentation Archive* presentato da Thanos Stathopoulos e Giorgos Ikaros Mpampasakis il 20 Marzo del 2023²⁰¹ e attività variate rivolte ai bambini, che includono il contatto con artisti provenienti dalle culture prevalenti nel quartiere, come quella nigeriana, georgiana e quella di Ghana.²⁰² Inoltre, si è offerto come spazio espositivo per gli studenti della città ospitando i loro lavori come nel caso di *Epimolynseis*, l'esposizione degli studenti laureandi del dipartimento di Fine Art & New Media dell'università privata AKTO ad Atene.²⁰³

Tenendo presente l'attività incessante del progetto dalla sua inaugurazione nel 2017 fino a oggi, si può dire con certa sicurezza che *Victoria's Square Project*, in quanto polo artistico decentralizzato, ha avuto importante successo, rendendo accessibili alle comunità residenti al quartiere una varietà di attività artistiche e culturali, spesso legate direttamente alle loro culture. Il successo e l'importanza del progetto si confermano anche dal fatto che, trasformato in organizzazione no-profit, nella maniera di *Project Row Houses*, *Victoria's Square Project* ha ricevuto nel 2020 il supporto economico di una delle fondazioni culturali di gran rilievo in Grecia, Stavros Niarchos Foundation, per il suo contributo nella promozione dell'espressione creativa culturalmente diversificata nel centro di Atene.²⁰⁴ Il progetto si è, tuttavia, presentato alla Documenta 14 come "scultura sociale", concepita per incentivare l'interazione tra i residenti del quartiere e i visitatori e per fungere da ricettore e amplificatore delle particolarità che caratterizzano il sito multietnico e sfaccettato. Secondo gli artisti dovrebbe funzionare, analogamente a *Project Row Houses*, come rappresentazione materiale delle culture marginalizzate, accogliendo e promuovendo quelli caratteristici formali e concettuali, legati alla tradizione dei residenti, mancanti dal dialogo convenzionale, urbanistico o artistico. È questa la funzione dell'opera che viene apertamente dibattuta dalla critica nel contesto della Documenta 14. In primo luogo, si discute sull'autenticità dell'esperienza di *Victoria's Square Project* sia dalla parte della sua creazione che da quella del visitatore.²⁰⁵ In maniera più specifica, si nota che Rick Lowe, essendo un artista con grande esperienza nella Socially-Engaged Art e particolarmente nella concezione di spazi artistici collettivi, si è approcciato al progetto avendo previamente articolato una sorta di strategia generica applicabile a tali lavori, possibilmente ostacolando il processo spontaneo della creazione di quel luogo. Confrontando l'opera per la Documenta con *Project Row Houses* risulta evidente che, mentre nel secondo l'artista si è offerto a colmare un vuoto naturalmente indicato dalla comunità, il primo è il risultato di una pianificazione previamente accordata, prima ancora del contatto con

²⁰⁰ <https://www.clemencebarret.com/borderline>, 10 ottobre 2023.

²⁰¹ <https://www.athinorama.gr/texnes/3014806/mia-idiotupi-suzitisi-me-ton-thano-stathopoulo-sto-victoria-square-project/>, 10 ottobre 2023.

²⁰² <https://www.news247.gr/politismos/texnes/victoria-square-project-techni-gia-ton-poly-kosmo.9354370.html>, 10 ottobre 2023.

²⁰³ https://www.culturenow.gr/epimolynseis-omadiki-ekthesi-sto-victoria-square-project/amp/?fbclid=IwAR2Yp1YFWn5eAxrX6dv4hw_x5dQb3txCfbvqZuWfX0zVqKJKUs9yfJvw3Tw, 10 ottobre 2023.

²⁰⁴ <https://www.snf.org/en/work/grants/grants-database/victoria-square-project-non-profit-general-operating-support-2020/>, 10 ottobre 2023.

²⁰⁵ Anagnostopoulos A., Rikou E., op. cit.

la comunità. L'artista, riconosciuto per le sue sculture sociali, viene invitato a ripetere il suo *modus operandi*, adattandolo alle circostanze locali per creare un'opera *site-specific* ma non necessariamente *community-specific*. Infatti, i critici Anagnost e Gueorguiev accusano di una semplice trasposizione di modelli "positivi" di socialità transculturale da un contesto all'altro.²⁰⁶

Dal medesimo confronto si può derivare un'altra implicazione che non permette a *Victoria's Square Project* di ottenere il prestigio e l'impatto associato a *Project Row Houses*. Lowe fa parte della comunità al centro del suo progetto originale. È almeno parzialmente portatore della loro cultura e consapevole dei loro bisogni e si pone come equo rispetto a loro. Per quanto riguarda le comunità del quartiere di Atene, entrambi gli artisti sono persone esterne, appartenenti al mondo dell'arte, e fanno parte del «pubblico particolare arrivato alla città in occasione dell'esposizione».²⁰⁷ Malgrado le intenzioni positive, Lowe e Papadimitriou non possono che avvicinarsi ai locali in veste di artista e di figura di autorità arrivata nel quartiere con un obiettivo specifico predeterminato. Per questi motivi si riconoscono come figure di riferimento piuttosto che come persone con cui identificarsi, capaci di esprimere gli ideali, le problematiche e le visioni delle comunità. Ulteriormente, queste problematiche giustificano il giudizio espresso riguardo il legame stretto dell'opera con il mondo dell'arte.²⁰⁸ In maniera più specifica, mentre l'opera è stata concepita per fungere da polo creativo e culturale alla misura degli abitanti di piazza di Victoria, pare che il progetto operi in modalità più affini al mondo dell'arte che a quello "reale". In effetti, tenendo in considerazione il tipo di eventi ospitati da *Victoria's Square Project* e pubblicati sulle sue piattaforme e l'approccio adottato a riguardo dai dirigenti, l'immagine predominante che si può formare sul luogo è quella di uno spazio espositivo, aperto e inclusivo, consapevole del suo pubblico e adattabile ma ancora strettamente legato alle norme e le funzioni di spazi paragonabili appartenenti esclusivamente al mondo dell'arte. Simile in funzione è infatti il lavoro di Papadimitriou intitolato *Souzy Tros – Art Canteen*, situato a Elaionas nella periferia di Atene e descritto come uno spazio aperto e democratico dove si possono incontrare gli abitanti della città per seguire eventi, workshop ed esposizioni relative all'arte.²⁰⁹ Entrambe le opere sono concepite come contenitori e incentivi per la comunicazione, il contatto e la creatività e come punti di riferimento per le attività artistiche dell'area dove sono collocate. Nel caso di *Souzy Tros*, tuttavia, Papadimitriou ha curato uno spazio intimo, colmo di riferimenti alla cultura a lei familiare, dando un tono personale e accogliente all'intera struttura. Per esempio, il titolo dell'opera fa riferimento al cinema greco degli anni Sessanta.²¹⁰ Inoltre, in quest'opera l'artista assume il ruolo di *hostess* e di coordinatrice, attivamente partecipando agli eventi, preparando un piatto tradizionale greco, *trahanas*²¹¹, e accogliendo gli ospiti. In confronto, *Victoria's Square Project* si presenta come uno

²⁰⁶ Andrian Anagnost and Manol Gueorguiev, "Americans in Athens: Learning from documenta 14," *All-Over*, n. 14 Spring/Summer 2018, p.24, <http://allover-magazin.com/?p=3150>, 13 settembre 2023.

²⁰⁷ Anagnostopoulos A., Rikou E., op. cit.

²⁰⁸ Anagnostopoulos A., Rikou E., op. cit.

²⁰⁹ <https://souzytros.wordpress.com/about/>, 10 ottobre 2023.

²¹⁰ Riprendendo la battuta famosa dell'attrice Rena Vlahopoulou in ruolo di sarta alla sua cliente "Souzy tros" [Souzy stai mangiando], dal film "I Pariziana" del 1969, ironizza sull'evidente grassofobia degli anni passati ma anche sull'apparente incapacità del suo Paese di rientrare nelle misure moderne dell'Europa del nord: <https://souzytros.wordpress.com/about/>, 10 ottobre 2023.

²¹¹ Trahanas è una zuppa invernale, tradizionale del nord della Grecia, che contiene grano, latte e uova.

spazio neutrale, privo di un carattere specifico. Da un lato, sarebbe presuntuoso e controproducente, da parte degli artisti, investire lo spazio con le proprie culture oppure presumere il tipo di tono che le comunità avrebbero voluto dare ad esso. Dall'altro lato, rimanendo neutrale, l'ambiente di *Victoria's Square Project* risulta relativamente freddo e si avvicina importantemente alle apparenze di una galleria o uno spazio espositivo convenzionale.

Per quanto riguarda l'aspetto sociale dell'opera, come previamente affrontato, la critica sostiene che le strategie impiegate dai due artisti sono semplicemente trasferite al contesto di piazza di Vittoria da Houston e, quindi, inefficaci. Anagnost e Gueorguiev, riferendosi all'utilizzo del termine "social sculpture" proveniente dai lavori di Joseph Beuys, segnalano la medesima concezione generica della nozione di socialità.²¹² Si riporta l'episodio, più volte commentato nel contesto dell'esposizione, nel quale l'artista si trova alla struttura di *Victoria's Square Project* giocando ai domino con un signore albanese, commentando in primo luogo sulla sua assomiglianza alla storia raccontata dallo stesso Lowe riguardo le partite di domino giocate a *Project Row Houses* con il suo mentore, sottolineando il senso di ripetizione provato dai visitatori del luogo che avevano già familiarità con i lavori dell'artista. In secondo luogo, si discute sulle opportunità di interazione effettiva e di scambi culturali che offre un gioco che non include nessun tipo di dialogo, tra due persone che condividono poco più della capacità di giocare insieme e sulle potenzialità di esprimere critiche o risolvere conflitti in un contesto dove si premia il dialogo ideale inclusivo. Specificamente, si domanda sull'efficacia pratica favorita da Rick Lowe di includere la critica nella polifonia di opinioni espresse, temendo che essa possa neutralizzare i commenti negativi ostacolando la procedura di cambiamento e ristrutturazione a cui mirano le pratiche della Socially-Engaged Art.²¹³ L'immagine che si forma riguardo la socialità incentivata da *Victoria's Square Project* include modelli predeterminati di interazione, fortemente connotati, importati da contesti diversi, non prendendo in considerazione potenziali ostacoli linguistici o particolari culturali, dimostrando l'importanza della ricerca etnografica, la cui assenza non si è colmata dai modi alternativi di familiarizzazione con il contesto, favoriti dai due artisti.²¹⁴ Da questo punto occorre un secondo, forse maggiormente significativo, problema. Se, per Rick Lowe, il criterio per la formazione di una comunità, specificamente quella di *Victoria's Square Project*, è la presenza di dialogo critico e costruttivo,²¹⁵ il quale secondo la critica risulta assente, si potrebbe ulteriormente dubitare l'integrità stessa del progetto in quanto Community-Based Art, dal momento che non esiste e non si è creata un'effettiva comunità alla quale rivolgersi. Si è dubitato, inoltre, il grado di inclusività effettiva del progetto quando, come riportato da Anagnostopoulos e Rikou, si è rifiutato l'ingresso a un giovane tossicodipendente. Questo episodio risulta maggiormente significativo se si tiene in considerazione il fatto che ad Atene si nota un aumentato uso di sostanze tra le comunità di immigrati e i luoghi frequentati da esse si sovrappongono spesso con quelli utilizzati per quelle attività. L'attribuzione, quindi, di una connotazione morale negativa alle pratiche di utilizzo di sostanze porta all'esclusione di una parte importante dei residenti all'area e dimostra un'adesione alla moralità e alla legalità, da parte del progetto, non consona con i suoi obiettivi, tenendo presente

²¹² Andrian Anagnost and Manol Gueorguiev, op. cit., p. 23.

²¹³ Anagnostopoulos A., Rikou E., op. cit.

²¹⁴ Anagnostopoulos A., Rikou E., op. cit.

²¹⁵ Anagnostopoulos A., Rikou E., op. cit.

che *Victoria's Square Project* si rivolge a comunità che includono potenzialmente immigrati clandestini e risiedono a uno dei quartieri di Atene più noti per l'attività deviante.

Un'altra critica rivolta al progetto da parte di Anagnost e Gueorguiev è la sua funzione compensatoria. Secondo i due critici, entrambe le opere menzionate di Rick Lowe, *Project Raw Houses* e *Victoria's Square Project*, condividono un'attitudine compensatoria riguardo i problemi sociali delle comunità alle quali si rivolgono e mirano a contribuire al benessere sociale attraverso pratiche artistiche. *Project Raw Houses* gestisce i suoi fondi, provenienti dallo stato americano insieme a corporazioni multinazionali, per offrire alloggi economicamente accessibili, attività culturali e educative e altre facilitazioni a gruppi marginalizzati risultando in funzione simile a una rete di assicurazione sociale. Si trasforma quasi in un meccanismo di redistribuzione delle risorse, attualmente concentrate solo in una parte della società, il quale pone l'artista nella posizione di prendere decisioni che attivamente influenzano il mondo "reale". Queste implicazioni alterano non solo il ruolo dell'artista, investendolo di enorme responsabilità, ma la stessa natura della Socially-Engaged Art.²¹⁶ Pare che *Victoria's Square Project* abbia la medesima funzione compensatoria, confrontandosi con due dei problemi più importanti dell'area, l'assenza di strutture di accoglienza sociale per gli immigrati, e lo stato fragile dell'economia della città, per il sostegno della quale si pubblica un bollettino settimanale che riporta novità del quartiere promuovendo, contemporaneamente, le attività di imprese locali. La citazione riportata da Anagnost e Gueorguiev proveniente da un poster incollato ad Atene rivela esattamente la ricezione del progetto dai locali: «La piazza di Victoria è il topos dove Rick Lowe cerca i legami che uniscono l'arte con l'imprenditorialità.»²¹⁷ Si nota che mentre il manifesto si riferisce all'intera Documenta 14, l'unico artista nominato dal gruppo Diarriktes è Rick Lowe. A riguardo, Papadimitriou esprime il suo distacco dallo stato attuale del progetto, il quale secondo lei, sotto la nuova gestione, si è maggiormente allontanato dalla sua visione di un luogo di ritrovo aperto e collettivo.²¹⁸

Documenta 14

La stessa esposizione e il suo svolgimento ad Atene non è stato ricevuto in modo totalmente positivo dalla società greca. Mentre ha sicuramente promosso il turismo culturale nella capitale della Grecia, ha dato l'occasione ai locali di entrare in contatto con lavori e artisti da tutto il mondo e ha esplorato strategie di sopravvivenza sociale che favoriscono la crescita collettiva, opposta all'individualismo contemporaneo, e la solidarietà incentivata da pratiche artistiche comunitarie²¹⁹, si notano anche aspetti problematici importanti che hanno compromesso l'immagine comprensiva dell'esposizione. In primo luogo, analogamente al progetto di Rick Lowe e Maria Papadimitriou, i locali hanno percepito la scelta effettuata da parte degli organizzatori di dividere la Documenta 14 tra Kassel e Atene come un atto di beneficenza, un tentativo di compensare per la situazione precaria del Paese offerto dal mondo dell'arte. Questo appena due anni dopo l'applicazione dei Capital Controls e di numerose altre misure rigide, da parte della Germania con il supporto dell'Unione Europea, per assicurare il saldamento del debito pubblico

²¹⁶ Anagnost A. and Gueorguiev M., op. cit., p.24.

²¹⁷ "I DOCUMENTA 14 EINAI MALAKIA": Poster del gruppo studentesco diarriktes attaccato sul muro fuori dall'esposizione della Documenta al politecnico di Atene.

²¹⁸ Intervista con l'artista.

²¹⁹ Stavrides S., op. cit., pp. 69.

del Paese, che hanno abbassato significativamente la qualità di vita degli abitanti eliminando effettivamente la classe economica media greca e durante un periodo di alta attività migratoria dall'Est, che la Grecia ha dovuto affrontare, essendo il primo scalo dall'Asia all'Europa. Pare quasi che l'esposizione stia proponendo le pratiche artistiche collettive e comunitarie, impiegate dagli artisti, come soluzione alle problematiche, le quali la Grecia sta pubblicamente affrontando da quasi dieci anni. Indicativo è il testo presente sul poster del gruppo Diarriktes attaccato fuori dall'esposizione della documenta al Politecnico di Atene:

L'arte si salverà e ci salverà tutti/e. La D14 è venuta in un Paese che non è un Paese. Non ha interessi. Non ha piani. Non ha esercito e polizia. È fatto di temperamento, di miseria, di fumo nei bar, montagne, caffè frappe e mare. È venuta a darci l'acqua e il sapone per lavarci le mani e una canzone da fischiare distrattamente. Non importa allora che a Szymczyk manca un "obiettivo". Non importa. È venuto a conoscerci. Non importa che Presiado ci vede come artefatti da esibire. Non importa perché ci menzionerà in qualche sottoscrizione importante. E non importa perché gli artisti pagano gli affitti, gli AIRBNB spariscono, i negozi hanno clienti e i performer performano. Non importa perché all'improvviso siamo diventati materiale per curatela di 70 milioni. Non importa perché avremo da mangiare... La D14 è il sindaco Kaminiis. La D14 sono i denti della classe media bassa della città. E i suoi artisti sono i soliti turisti e qualcosa di peggio. Sono il musaka e i tsolias²²⁰ di plastica. (Diarriktes, 2017)

Da questo testo emerge un'altra problematica riguardante Documenta 14 fortemente criticata sia dal pubblico ampio che dal mondo dell'arte greco. Si tratta dell'approccio quasi antropologico che adotta l'esposizione rispetto alla situazione greca, la sua crisi, i suoi abitanti e i modi che essi hanno trovato per affrontare la condizione precaria nella quale si trovano. Atene si percepisce come un luogo dove sperimentare nuove pratiche artistiche e vedere i loro risultati quando applicati in condizioni di crisi. Si parla di colonizzazione, di esotismo²²¹ e di estetizzazione e collaudazione delle pratiche adottate dagli abitanti della città in circostanze estreme per colmare il vuoto lasciato dalla assenza di uno stato sociale. In questo contesto il titolo tematico dell'esposizione *Learning from Athens* assume un tono quasi sarcastico. Infatti, la maggior parte degli artisti, hanno risposto in modo generico alla domanda «So what have you learnt from Athens?», utilizzando una frase piuttosto diplomatica e poco significativa nel contesto, «Learning is unlearning»²²², confermando ulteriormente i dubbi riguardo il successo dell'esposizione nel suo obiettivo di incentivare il contatto con la situazione greca e la sua scena artistica contemporanea. In più, una tale risposta allude all'esistenza di credenze negative, potenzialmente di stereotipi e pregiudizi, riguardanti la Grecia da parte degli artisti che avrebbero dovuto superare entrando in contatto con la città. L'intenzione, quindi, di Adam Szymczyk di approcciarsi alla città in quanto "organismo vivente"²²³, si è deviata adottando approcci generici e affrontando la città più come «allegory or emblem standing for generic and monumental issues of global relevance, such as dispossession, austerity, migration, democracy, and fascism».²²⁴ Per molti l'intera esposizione si è lasciata trasportare dalle fallacie spesso collegate alle opere di Community-Based Art, trasformando l'intera città di Atene all'Altro esotico, mentre la Grecia ha potuto sperimentare in prima persona

²²⁰ Il tsolias è il guerriero in veste tradizionale greca.

²²¹ Fokianaki I., "Is documenta exploiting the economic crisis in Athens", *Apollo*, Aprile 2017, p. 2.

²²² Yalouri E., Rikou E., "Documenta 14 Learning from Athens: The Response of the "Learning from documenta" Research Project", *Field Journal*, issue 11, p. 3.

²²³ Yalouri E., Rikou E., op. cit., p. 4.

²²⁴ Yalouri E., Rikou E., op. cit., p. 4.

quello che succede quando ci si trova dall'altro lato del confine tra i paesi sviluppati e quelli in via di sviluppo, dando all'allegoria di *Agrimikà* ragione e rilevanza.

Si nota, inoltre, che la Documenta 14 ha diviso la città provocando il dispiacere sia del lato progressivo che di quello conservativo della popolazione di Atene. Da una parte, come riportato sopra, gli abitanti progressivi hanno individuato, nelle azioni dell'esposizione, della superficialità, affine a volte al colonialismo e all'esoticismo, e dell'inclusività forzata e non effettiva, espressa da parte dell'organizzatore Paul Presiado nei suoi *34 esercizi di libertà*.²²⁵ Questa sensazione si riflette nel graffito riportato da Stavros Stavrides nel suo articolo *What Is to Be Learned? On Athens and documenta 14 So Far*: «DEAR DOCUMENTA I REFUSE TO EXOTICISE MYSELF TO INCREASE YOUR CULTURAL CAPITAL, SINCERELY OI I8AGENEIS». ²²⁶ Il dispiacere e la diffidenza da parte degli abitanti progressivi di Atene si riflette anche nel nucleo tematico della Biennale di Atene: OMONOIA 2015-2017, intitolata *Περιμένοντας τους Βαρβάρους* [Aspettando i Barbari].²²⁷ Si tratta di un'esposizione il cui cardine concettuale consiste nella critica istituzionale e nell'opposizione alle pratiche di accademismo e di elitismo artistico, e che quell'anno si è concentrata sulla critica riguardante l'organizzazione, la comunicazione e l'esecuzione della Documenta 14.²²⁸ In più, il chiaro legame tra l'esposizione e la Germania, i rapporti con la quale raggiungevano apici di tensione in quel periodo, ha maggiormente ispirato la diffidenza da entrambi i lati. Dall'altra parte, per la critica conservativa, l'esposizione risultava troppo focalizzata su valori progressisti con una chiara connotazione politica di sinistra, la quale era all'epoca in profonda crisi in Grecia.²²⁹ È stata dibattuta la scelta di utilizzare Parko Eleutherias, il centro amministrativo della Polizia durante la Dittatura dei Colonelli, adesso trasformato in monumento alla libertà, per le sue connotazioni politiche. È stato, inoltre, criticato il raggruppamento «grande e ambizioso» di cause progressiste come il combattimento contro la

²²⁵ <https://ipropaganda.gr/%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%AF-%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CE%B9-%CE%BC%CE%AF%CF%83%CE%B7%CF%83%CE%B1%CE%BD-%CF%84%CE%B7%CE%BD-documenta-14/>, 10 ottobre 2023.

²²⁶ Graffiti apparso ad Atene durante i primi giorni della pubblicazione del programma di documenta 14, 2016. Courtesy Stavros Stavrides. La parola «ιθαγενεία», in questo caso nome del gruppo responsabile per la scritta, significa in greco "indigeno" e si può presupporre che è stata scelta per le sue connotazioni anti-colonialiste.

²²⁷ Il titolo si riferisce all'omonima poesia del 1900 scritta dal celebre poeta greco Cavafy, la quale critica l'inazione da parte del governo di una città dell'Impero Romano che sta per essere occupata dai barbari.

²²⁸ Per maggiori informazioni si consulti il sito: <https://athensbiennale.org/en/ab5to6/>, 11 ottobre 2023.

²²⁹ Il 5 luglio del 2015, sotto il governo di SYRIZA e con Alexis Tsipras in posizione di Primo Ministro, i cittadini greci sono stati chiamati a partecipare al primo referendum non concernente la forma del regime politico della Grecia. L'obiettivo del referendum era di far decidere al popolo greco se accettare o rifiutare i termini per la gestione del debito pubblico proposti da tre enti, la Commissione Europea, la Banca Centrale Europea e il Fondo Monetario Internazionale. Alexis Tsipras si era posizionato chiaramente e ufficialmente contro questo accordo e i risultati del referendum hanno riflettuto questa posizione anche da parte del 61.31% dei votatori. Gli avvenimenti, tuttavia, accaduti dopo il rifiuto ufficiale, i Capital Controls, la crisi destabilizzante della posizione della Grecia nell'Unione Europea, i controlli rigidi su tutti gli aspetti dell'economia, hanno causato il dispiacere dei cittadini e provocato sensazioni di delusione e di completa impotenza rivolti verso il governo di SYRIZA e la sinistra greca in generale. Per maggiori informazioni si consultino: <https://www.in.gr/2023/07/05/politics/dimopsifisma-2015-san-simera-syntriptiki-niki-tou-oxi-stis-pio-polomenes-kalpes-tis-metapoliteysis/>, 11 ottobre 2023, https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%BF%CF%88%CE%AE%CF%86%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_2015#cite_note-1, 11 ottobre 2023 e Yalouri E., Rikou E., op. cit., p. 3.

colonizzazione, la ricerca di punti di vista queer e la lotta contro la violenza dello stato.²³⁰ Tuttavia, il giudizio più importante, espresso dalla stampa conservativa greca, è relativo all'utilizzo da parte degli artisti di luoghi e simboli carichi di significato provenienti dalla storia rivoluzionaria greca. Per esempio, una performance che è stata disapprovata da gran parte dei giornalisti è quella dell'artista Mairi Zygouri intitolata *Kokkinia 1979 – Kokkinia 2017*, la quale trattava l'evento tragico dell'esecuzione di duecento uomini della cittadina di Kokkinia durante la Seconda Guerra Mondiale, denominato «το μπλόκο της Κοκκινιάς». Mentre l'impressione data da descrizioni di chi ha assistito alla performance era quella di un evento agghiacciante,²³¹ la critica conservativa l'ha considerata «un happening inaccettabile tinto di sangue greco».²³² Infine, il supporto sia pratico che ideologico di artisti greci all'esposizione, dalla partecipazione alla promozione degli eventi della Documenta, è stato da entrambe le parti criticato come opportunistico e proveniente da attaccamenti a una versione romanticizzata dell'istituzione.²³³

Per quanto riguarda gli aspetti pratici dell'ospitare un'esposizione di questo calibro ad Atene, oltre all'aumento del turismo culturale e il flusso di visitatori alla città, entrambi correlati ma non associati direttamente alla Documenta, non si notano gesti di supporto finanziario o di promozione culturale rivolti alla città e alla sua scena artistica. In primo luogo, gli organizzatori dell'esposizione riportano di aver affrontato importanti difficoltà nel trovare i fondi per gli spazi che avrebbero ospitato le opere. Infatti, le strutture utilizzate dagli artisti sono state, in alcuni casi semplicemente offerte a loro disposizione dai proprietari o dal governo e, in altri, finanziate da fonti greche appartenenti alla lista di «amici internazionali della Documenta».²³⁴ Ulteriormente, pare che, per quanto Szymczyk abbia pregiato Atene, chiamandola «la nuova Berlino», la scena artistica locale sia stata piuttosto assente dall'esposizione²³⁵, lasciando che siano gli artisti ospitati ad esprimersi, ispirati dalla situazione. Infatti, l'organizzazione della Biennale di Atene ha tentato una collaborazione tra le due esposizioni senza successo.²³⁶ Risulta, quindi, che la Documenta, non abbia voluto intervenire, con il suo arrivo ad Atene, nelle dinamiche più importanti che influenzano la situazione artistica greca, cioè la mancanza completa di un'infrastruttura per il supporto e il finanziamento di iniziative di arte contemporanea e il disinteresse, da parte della scena artistica internazionale ma anche del governo greco, per l'attività creativa greca.²³⁷ La situazione esprime in modo chiaro e conciso l'ex ministro di Finanza della Grecia, Yanis

²³⁰ Pournara M., «Το Ζόμπι της Αριστεράς στην Ντοκουμέντα» [Lo Zombie della Sinistra nella Documenta], *Kathimerini*, 07.09.2016: <https://www.kathimerini.gr/culture/arts/873775/to-zompi-tis-aristeras-stin-ntokoymenta/>, 11 ottobre 2023.

²³¹ <https://ipropropaganda.gr/%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%AF-%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CE%B9-%CE%BC%CE%AF%CF%83%CE%B7%CF%83%CE%B1%CE%BD-%CF%84%CE%B7%CE%BD-documenta-14/>, 11 ottobre 2023.

²³² Iliopoulou – Rogan D., «DOCUMENTA 14: Εκκωφαντικά και άλλα τινά στην πόλη του Παρθενώνα», *Epikaira*, n. 374, maggio 2017.

²³³ Yalouri E., Rikou E., op. cit., p. 3.

²³⁴ Fokianaki I., op. cit., p. 4.

²³⁵ Yalouri E., Rikou E., op. cit., p. 4.

²³⁶ <https://ipropropaganda.gr/%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%AF-%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CE%B9-%CE%BC%CE%AF%CF%83%CE%B7%CF%83%CE%B1%CE%BD-%CF%84%CE%B7%CE%BD-documenta-14/>, 10 ottobre 2023

²³⁷ Fokianaki I., op. cit., p. 4.

Varoufakis: «The point is not that they [Documenta] came but rather how they came to Athens, whom they went to bed with (metaphorically), and how they used a seemingly progressive left-wing critique of what is happening in Greece to willingly or unwillingly propagate the very process that is causing the country's crisis. In the name of seeking solutions, they became part of the problem.»²³⁸

Conclusioni

Alla fine di questo studio si può concludere che, in base alle opere analizzate, ma anche tenendo in considerazione il resto del suo percorso creativo, Maria Papadimitriou si presenta come un'artista attiva ed energetica sia per quanto riguarda la creazione di per sé che dal punto di vista dell'estroversione attraverso il coinvolgimento e la partecipazione in numerose mostre, esposizioni ed eventi locali e internazionali. A partire dall'inizio della sua carriera, ha fatto parte di più di centoventi esposizioni di gruppo in più di venti paesi dell'Europa e del mondo, mentre conta trentaquattro progetti presentati in mostre personali.²³⁹ Le sue opere dimostrano, inoltre, il suo interesse per gli avvenimenti della scena artistica internazionale e la sua volontà di rimanere aggiornata su questioni creative attuali, modificando il suo *modus operandi* per accogliere nuove tendenze, pratiche e strategie comunicative pur abitando e operando in un Paese che sottovaluta le arti e si pone con disinteresse di fronte a pratiche non tradizionali. Si è occupata, per esempio, di dinamiche partecipative e pratiche comunitarie a partire del 1998 con l'inizio dei progetti di *T.A.M.A.* e di *Cosmotel*, sulla scia di mostre e pubblicazioni come l'esposizione *Culture in Action* e il libro *Mapping the new terrain: New Genre Public Art* di Suzanne Lacy²⁴⁰, che si possono considerare due delle affermazioni più importanti delle pratiche di arte pubblica comunitaria e partecipativa degli anni Novanta. Questo fatto la rende, in un certo senso, portatore delle iniziative della scena artistica internazionale nel contesto provinciale della Grecia, ruolo del quale si incarica con importante successo, adattando le pratiche alle misure del Paese e applicandole, tenendo in considerazione le particolarità del sito del quale si occupa, nella maggior parte dei casi, e attirando, inoltre, non solo l'attenzione del pubblico ma anche delle istituzioni e ricevendo premi e finanziamenti da agenti importanti del mondo dell'arte.²⁴¹ La medesima attenzione si presta, anche, da parte dell'artista, alle problematiche del "mondo reale", le quali si manifestano in modo imponente nelle sue opere rendendole attuali e incisive. Dal contatto con comunità marginalizzate e la lotta contro il razzismo all'anti-specismo, la critica sull'antropocentrismo e la ricerca del dialogo costruttivo in luoghi tesi, pare che l'artista riesca ad approcciarsi a delle tematiche correnti inserendole nelle sue opere in maniera naturale, costruendo dei discorsi filosofici attorno a dei valori formali che risultino a lei familiari.

Infatti, la familiarità è una delle caratteristiche ricorrenti nelle opere di Papadimitriou. Il suo *modus operandi* si costruisce attorno allo sviluppo di rapporti umani genuini in modo spontaneo attraverso i quali si coltivano le idee per le sue opere. Questo approccio bottom-up, al quale l'artista si

²³⁸ Anagnost A. and Gueorguiev M., op. cit., p.24.

²³⁹ <https://www.art22.gr/papadimitriou-maria/>, 13 ottobre 2023.

²⁴⁰ Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.

²⁴¹ Si considerino, per esempio, il premio DESTE prize for contemporary Greek art nel 2003, la nominazione per la Terza Edizione del Mario Merz Prize e il supporto ricevuto da parte del Ministero della Cultura greco e della Fondazione Onassis.

riferisce spesso sia nel caso di *T.A.M.A.* che in quelli di *Cosmotel*, di *Agrimikà* e di *Victoria's Square Project*, nel quale sostituisce una vera e propria ricerca antropologica e sociologica in quanto strumento per approcciarsi al progetto, crea, nella maggior parte dei casi, l'impressione che si tratti di opere autentiche, intime e personali e amplifica l'idea, già promossa dall'artista, di un rapporto equo tra lei e i partecipanti al progetto e di una identificazione quasi tautologica con le comunità con cui lavora. Questa dinamica risulta problematica, in primo luogo, perché mettendo al centro la dimensione prettamente umana e spontanea dei rapporti, si trascurano delle procedure utili per la costruzione di un'infrastruttura sociale. Si trascura cioè il processo dello stabilimento di un rapporto equo in basi solide e dell'elaborazione delle volontà e dei limiti di ciascuna delle parti in modo da assicurare che si rispettino le identità personali e comunitarie di chi partecipa al progetto e da allontanarsi da pratiche potenzialmente offensive, ignoranti o addirittura colonialiste, aggettivo usato nella critica rivolta a *Victoria's Square Project*. In secondo luogo, si tralascia tutta una serie di meccanismi del mondo dell'arte, senza i quali non sarebbe possibile realizzare opere come quelle di Papadimitriou. Il progetto di *T.A.M.A.*, per esempio, la cui retorica si concentra molto sull'intimità dei rapporti tra gli abitanti e l'artista, era un'impresa di grande impegno che richiedeva il coinvolgimento e la coordinazione tra numerosi personaggi della scena artistica e architettonica greca, il cui contributo risulta cruciale nella presentazione finale dell'opera. In più, tutti e quattro i progetti trattati in questo elaborato, proprio per la loro portata internazionale e la loro complessità strutturale, materiale e concettuale, richiedevano la navigazione strategica delle procedure legali e istituzionali e la raccolta e la gestione dei fondi, ruolo incaricato principalmente dall'artista. Tuttavia, questi livelli organizzativi e gli strati di infrastruttura istituzionale coinvolti nel progetto non compaiono nella narrazione costruita attorno a *T.A.M.A.* o gli altri progetti, quasi come se la partecipazione alle procedure politiche e burocratiche del mondo dell'arte, compromettesse il loro valore artistico.

Inoltre, pare che spesso si oscuri anche la dimensione finanziaria dei progetti. Per lo più, per quanto riguarda le fasi iniziali, l'artista tende ad autofinanziarsi oppure rivolgersi a degli amici e alle comunità che risiedono nei luoghi dove agisce. Si nota che, anche in queste fasi iniziali, le risorse, anche in forma di benevolenza, provengono spesso da personaggi di gran rilievo. Per esempio, l'amico che ha rilasciato il suo edificio a Strumica per l'organizzazione della prima fase di *Cosmotel* era uno dei mercanti più importanti di tabacco in Grecia. Quest'informazione non minimizza l'importanza del progetto e il suo valore creativo, ma rende in modo più chiaro l'immagine del sistema di supporto sul quale può basarsi l'artista per le sue opere e mette in prospettiva la dimensione familiare e collettiva che si promuove attraverso i progetti. Al momento, invece, che un progetto si propone per la partecipazione in un'esposizione oppure ha l'occasione di rappresentare la Grecia in una Biennale, occorre raccogliere fondi rivolgendosi a dei finanziatori più importanti, procedura che molto spesso porta a compromessi, per quanto riguarda tutti gli artisti ma, specificamente, quelli che si presentano come controversi, critici nei confronti dello status quo e quelli che scelgono di trattare nelle loro opere temi colmi di tensioni sociali. Queste dinamiche, forse non verrebbero esaminate nel caso di un'opera di scultura o di pittura per una galleria, ma in casi in come quello di Papadimitriou, in casi cioè di arte prevalentemente pubblica e comunitaria nei quali esiste un interesse spiccato per le problematiche sociali e i rapporti e le relazioni si considerano il risultato finale dell'opera, la trasparenza riguardo i meccanismi funzionali, l'articolazione dei rapporti, le dinamiche autoritarie e l'acquisizione e gestione dei

fondi risulta cruciale. Infatti, sono quelli i fattori che fungono da criteri di validità e permettono alla critica, se non al pubblico stesso, di valutare il lato comunitario e relazionale delle opere oltre che quello estetico.

Per quanto riguarda specificamente le opere di Papadimitriou, come previamente affrontato, i meccanismi di funzionamento non risultano chiari e malgrado la presenza delle liste dei finanziatori all'inizio dei cataloghi, la retorica delle opere si concentra sistematicamente sulle dimensioni intime e familiari, i collaboratori si menzionano in veste di amici e non si specificano le strategie di approccio riguardo le comunità e i luoghi dei quali l'artista non fa parte culturalmente. Per quanto le opere possano avere, quindi, un alto livello estetico e possano risultare agghiaccianti o sconvolgenti, come nel caso di *Agrimikà*, o comunque ben articolate, e malgrado il loro percepito successo e la funzionalità a lungo termine, dal punto di vista relazionale e interpersonale, questa assenza di trasparenza che ostruisce la valutazione degli aspetti sociali, politici ed economici e la mancanza di un'infrastruttura, essenziale per le opere Community-Based e Socially-Engaged, compromettono il loro valore finale. Infatti, il caso di *Victoria's Square Project* e delle controversie che ha dovuto affrontare l'intera organizzazione della Documenta 14, dimostrano in modo chiaro questo principio. Le voci critiche accusano Rick Lowe di atti di colonialismo e di estetizzazione dell'Altro, proprio per l'applicazione ad Atene di un programma creato in un altro contesto per un popolo diverso senza nessun'intenzione né di fare adattamenti né di approfondire sulle particolarità della comunità coinvolta nel progetto. Inoltre, l'esposizione stessa ha affrontato critiche legate a questioni economiche ed è stata accusata di sfruttamento di una situazione precaria come quella di Atene nel 2017 a scopi di lucro. Per questi motivi, un progetto che mantiene ancora la sua posizione al centro di Atene e la sua funzione da centro culturale del quartiere, ha ricevuto delle valutazioni fortemente negative dal mondo dell'arte ed è stato eventualmente affidato ad altre persone con l'allontanamento da parte di entrambi gli artisti.

Tuttavia, è importante tenere in considerazione che le problematiche con le quali si confronta Maria Papadimitriou, concernenti gli aspetti non-estetici delle sue opere, sono questioni che riguardano tutti gli artisti che si occupano di questo tipo di arte. Per esempio, i progetti presentati al *Culture in Action* a Chicago, l'esposizione cardine per la Socially-Engaged Art, hanno ricevuto critiche importanti sulle questioni della gestione delle comunità coinvolte.²⁴² Inoltre, navigare le dinamiche burocratiche ed economiche, mantenendo lo spirito critico e la dimensione familiare, risulta arduo in opere di grande portata e costringe spesso gli artisti a scendere in compromessi che alterano la forma originale delle proprie opere. Dall'altro lato, la pratica dell'addomesticazione di attività artistiche controverse o di funzione sociale e politica viene frequentemente utilizzato sia dalle istituzioni che dai governi stessi per ammorbidire la loro portata, assimilandole alle pratiche della cultura dominante, oppure per utilizzarle come strumento di "Soft Social Engineering".²⁴³ Ciononostante, tentativi, come quelli di Papadimitriou, di far conciliare gli aspetti politici e critici dei progetti con le procedure burocratiche del finanziamento e della promozione istituzionale risultano cruciali per la Socially-Engaged Art. In primo luogo, perché permettono agli artisti di raggiungere livelli di riconoscimento che sarebbero molto probabilmente oltre le loro capacità

²⁴² Si veda il capitolo "The Case of Culture in Action" in Kwon M., op. cit., pp. 100-137.

²⁴³ Kwon M., op. cit., pp. 46-48 e p. 153.

senza la partecipazione a degli eventi e delle esposizioni frequentate da un grande pubblico, fedele alle istituzioni che le organizza. A tal punto, i medesimi artisti potrebbero applicarsi a dei lavori indipendenti, svincolati dalle limitazioni imposte da strutture istituzionali, approfittandosi dell'interesse del pubblico suscitato attraverso le grandi esposizioni. Più importantemente, arrivare a dei compromessi che permettono la realizzazione di opere cariche di significato sociale e politico, anche in maniera moderata, assicura la diffusione del messaggio dell'opera e la partecipazione ad essa di un pubblico ampio e variegato conseguendo in questo modo le finalità dell'arte di questo genere. Si possono individuare, tra le opere di Papadimitriou, occasioni nelle quali i compromessi raggiunti sono stati benefici per il progetto in questione e altri nelle quali hanno negativamente influenzato la sua integrità in maniera più o meno significativa. Si deve, tuttavia, riconoscere l'impegno dell'artista nell'esplorazione di queste dinamiche e nella ricerca di un giusto equilibrio tra l'espressione genuina e la gestione strategica in una scena artistica turbolenta e controversa.

Immagini



Figura 1: Maria Papadimitriou, *Pipiles*, Esposizione Μοιάζει με Άνθρωπος, Galleria Babel, 1997



Figura 2: Orlan, *Self Hybridation n. 40*, 1998



Figura 4: Maria Papadimitriou, Project for Two Towers, Salonicco, 1992



Figura 3: Maria Papadimitriou, Project for Two Towers, Salonicco, 1992



Figura 5: Maria Papadimitriou, Laboratory Antigone, Fondazione Mario Merz, 2019



Figura 6: Maria Papadimitriou, *Laboratory Antigone*, Fondazione Mario Merz, 2019



Figura 7: Maria Papadimitriou, *ΦΙΡΜΑ GYPSY GLOBALES*, DESTE Gallery, 2014



Figura 8: Maria Papadimitriou, ΦΙΡΜΑ GYPSY GLOBALES, DESTE Gallery, 2014



Figura 9: T.A.M.A. Superflow, Museum Alex Mylona – Macedonian Museum of Contemporary Art, 2014

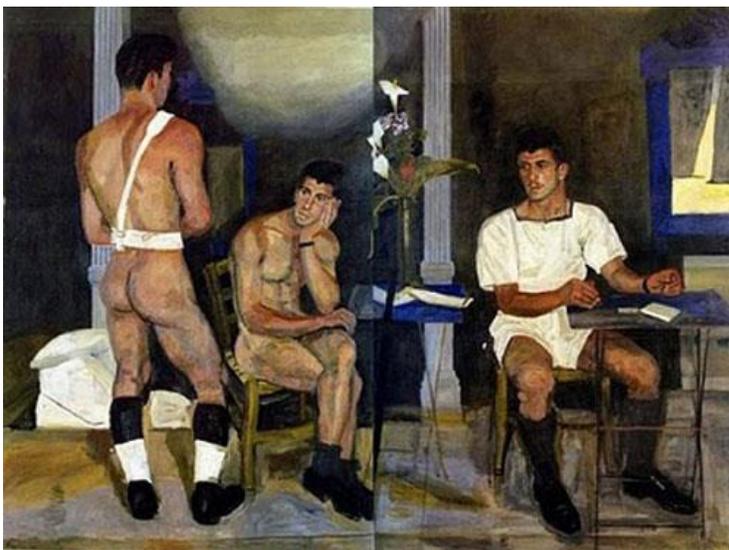


Figura 10: Yannis Tsarouchis, I marinai

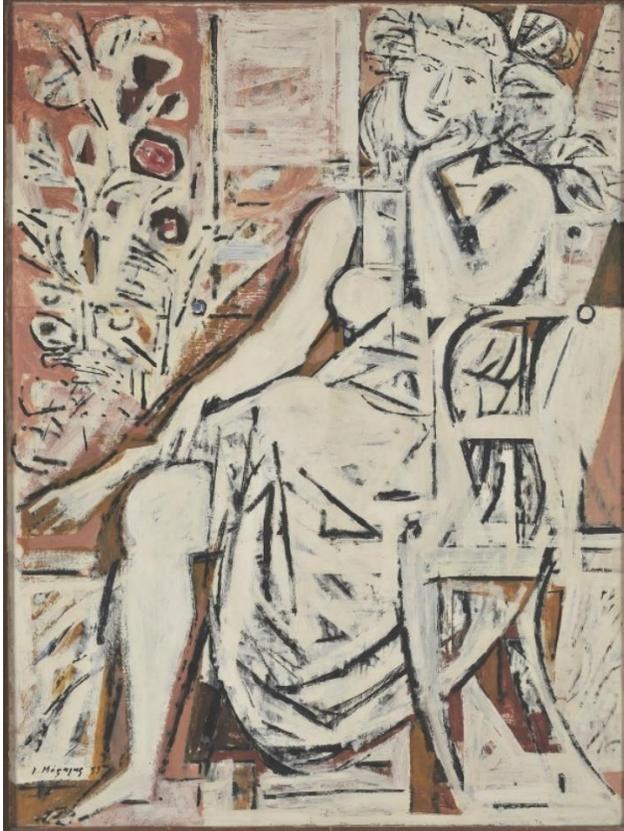


Figura 12: Yannis Moralis, *Reminiscence*, 1959



Figura 11: Christos Bouzianis, *L'attrice*, 1959



Figura 13: Christos Kapralos, *Parodia del Frontone di Olimpia*, 1971



Figura 14: Daniel Panagopoulos, 1973



Figura 15: Costas Varotsos, Dromeas, 1994



Figura 16: Yorgos Zoggolopoulos, Cor-Ten, 1966



Figura 17: Vlassis Kaniaris, Anakrisi, 1969



Figura 18: Ghiannis Gaitis, Αρχαιότητες

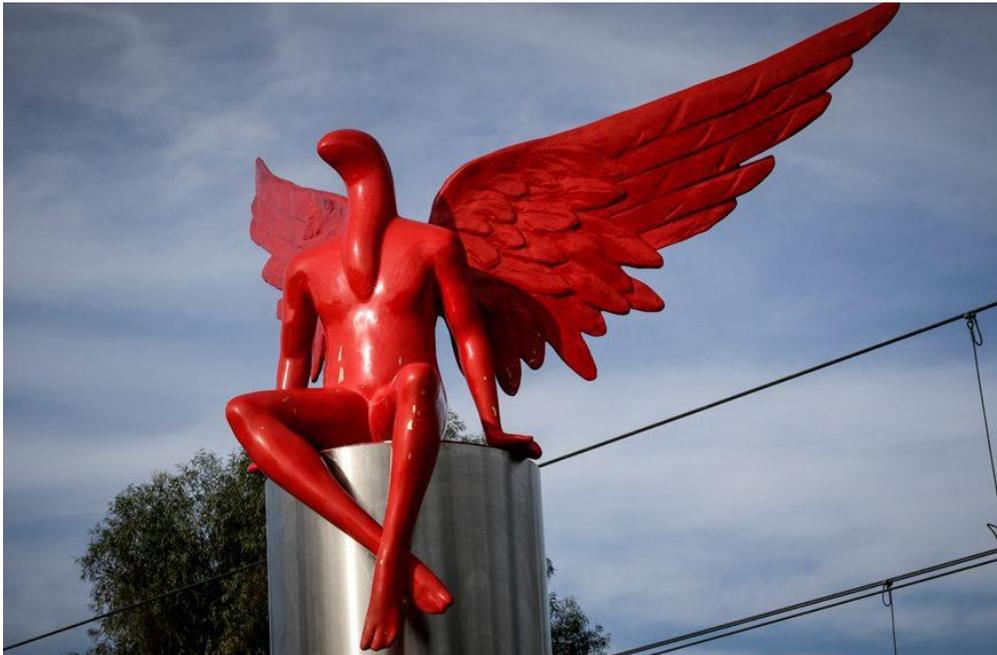


Figura 19: Kostis Georgiou, Phylax, 2017



Figura 20: Leda Papakonstantinou, Eis to Onoma, 2007



Figura 21: Maria Papadimitriou, T.A.M.A., 2002



Figura 22: Maria Papadimitriou, T.A.M.A., 2002



Figura 23: Maria Papadimitriou, T.A.M.A., 2002



Figura 24: Maria Papadimitriou, T.A.M.A., 2002



Figura 25: Maria Papadimitriou, Disegno dello Spazio, T.A.M.A., 2002

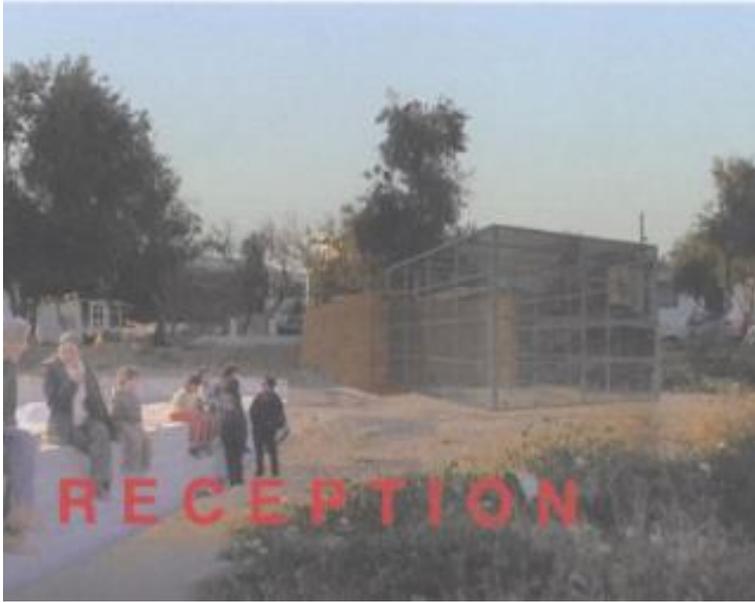


Figura 26: Maria Papadimitriou, La Reception, T.A.M.A., 2002

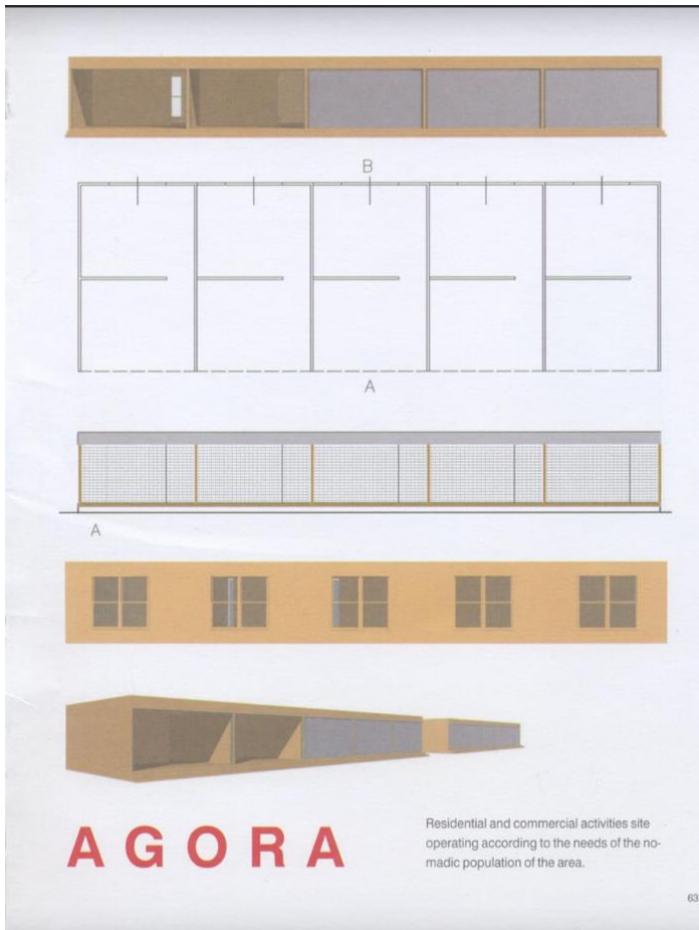


Figura 27: Maria Papadimitriou, Agora, T.A.M.A., 2002

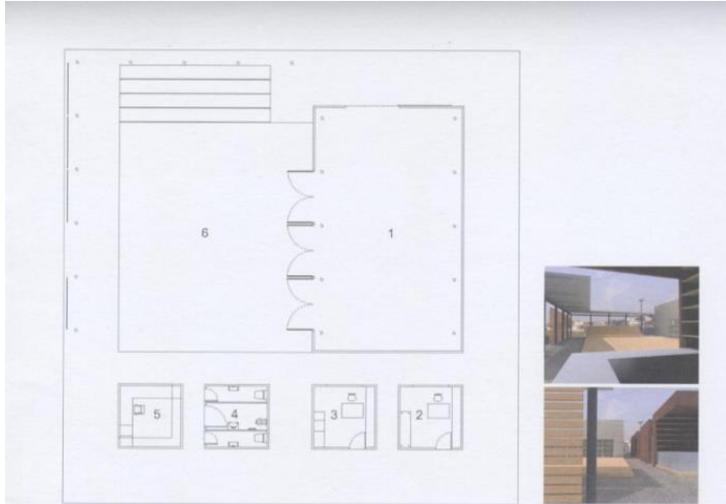


Figura 28: Maria Papadimitriou, *The C.B.*, T.A.M.A., 2002



Figura 29: Maria Papadimitriou, *The Classroom*, T.A.M.A., 2002

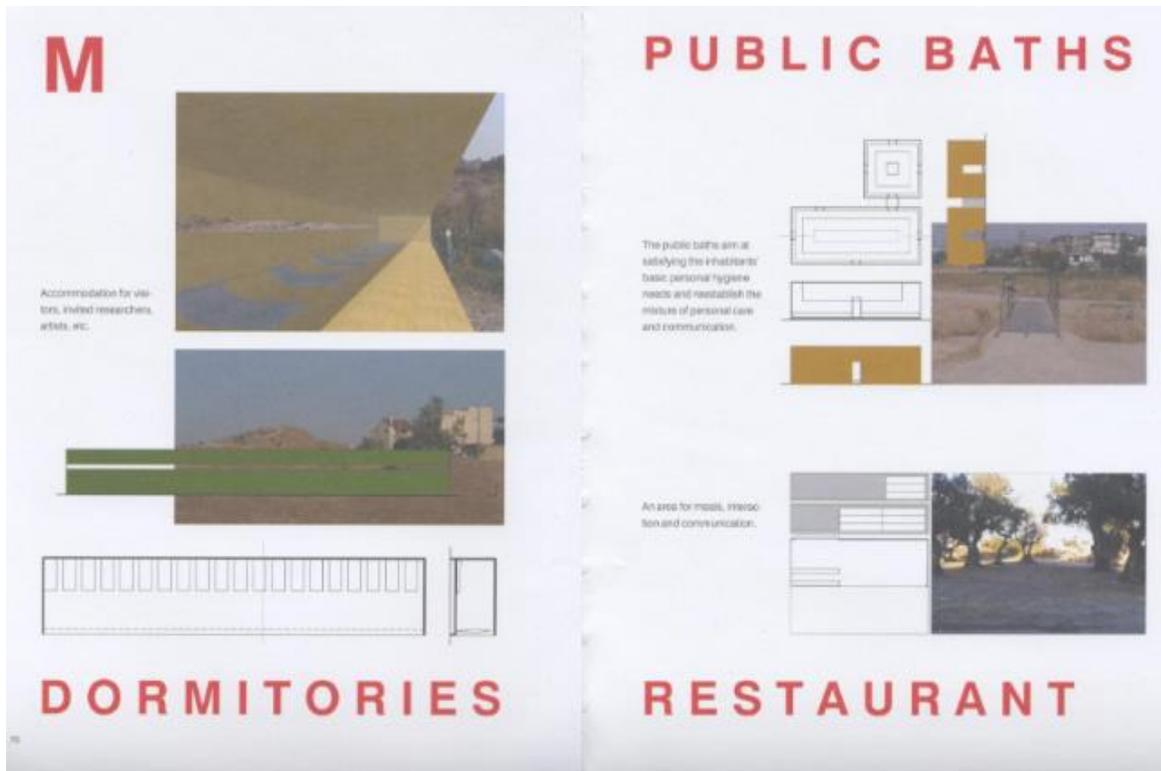


Figura 30: Maria Papadimitriou, Bagni, Dormitori, Ristoranti, T.A.M.A., 2002



Figura 31: Maria Papadimitriou, La Casa, T.A.M.A., 2002



Figura 32: Maria Papadimitriou, T.A.M.A., 2002

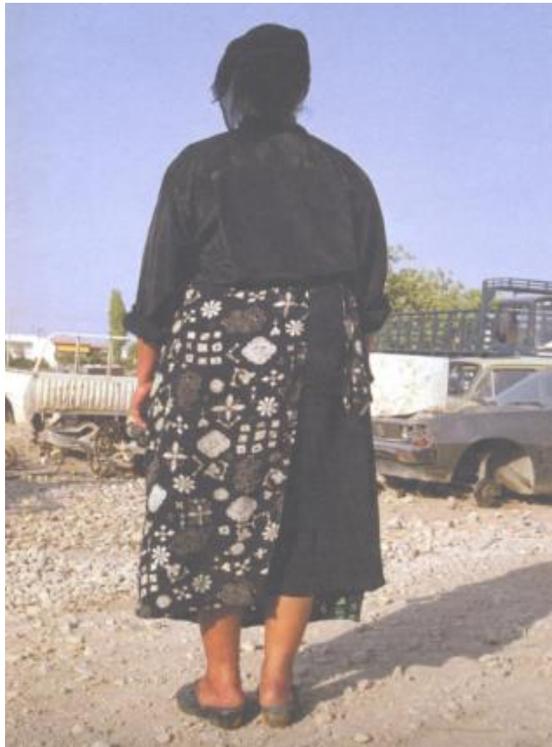


Figura 33: Maria Papadimitriou, T.A.M.A., 2002



Figura 34: Maria Papadimitriou, T.A.M.A., 2002

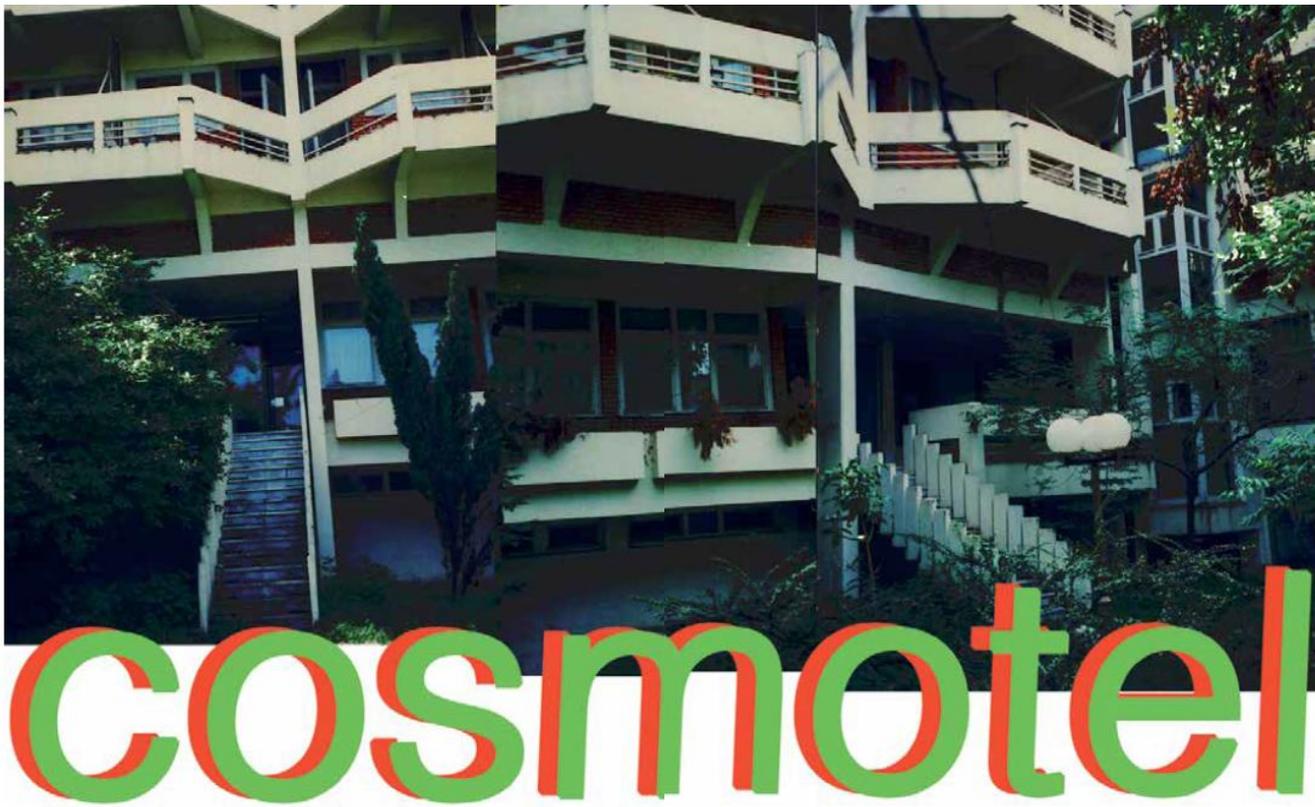


Figura 35: Maria Papadimitriou, Cosmotel, 1998



Figura 36: Maria Papadimitriou, Hotel Grande, 2005



Figura 37: Maria Papadimitriou, Hotel Grande, 2005



Figura 38: Maria Papadimitriou, Hotel Grande, 2005



Figura 39: Maria Papadimitriou, Hotel Grande, 2005



Figura 40: Maria Papadimitriou, Hotel International, 2006



Figura 41: Maria Papadimitriou, *Hotel International*, 2006

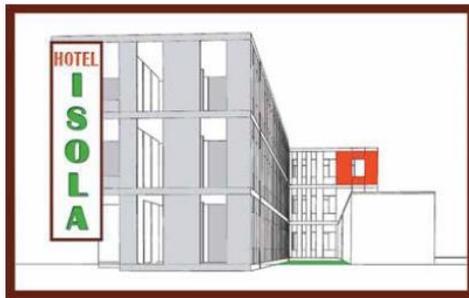


Figura 42: Maria Papadimitriou, *Hotel Isola*, 2006

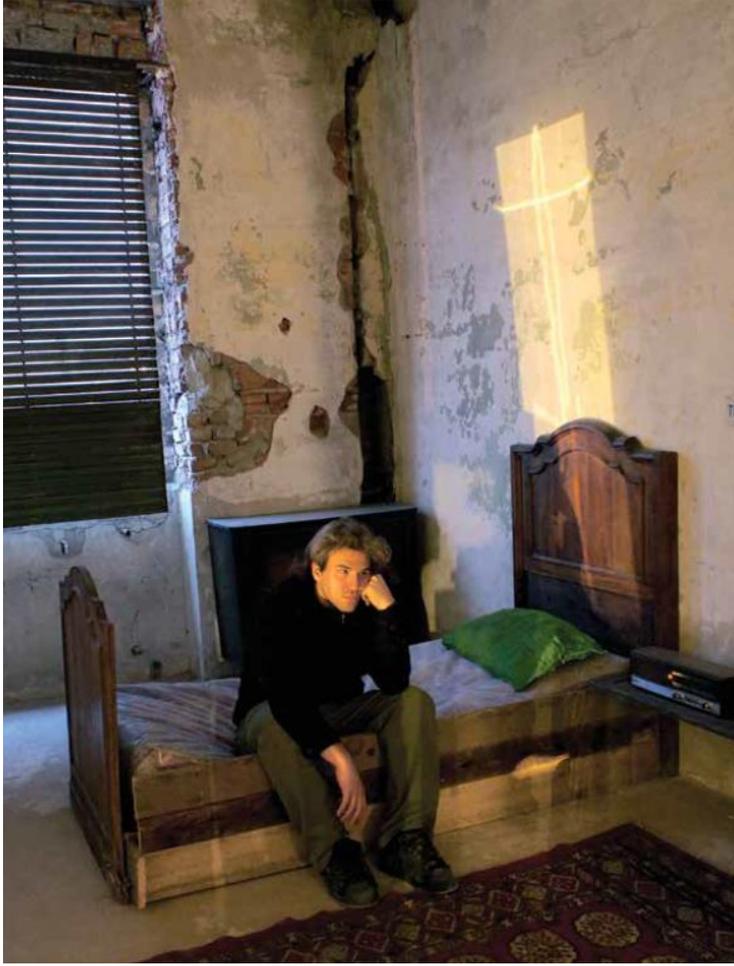


Figura 43: Maria Papadimitriou, *Hotel Isola*, 2006



Figura 44: Maria Papadimitriou, *Hotel Isola*, 2006

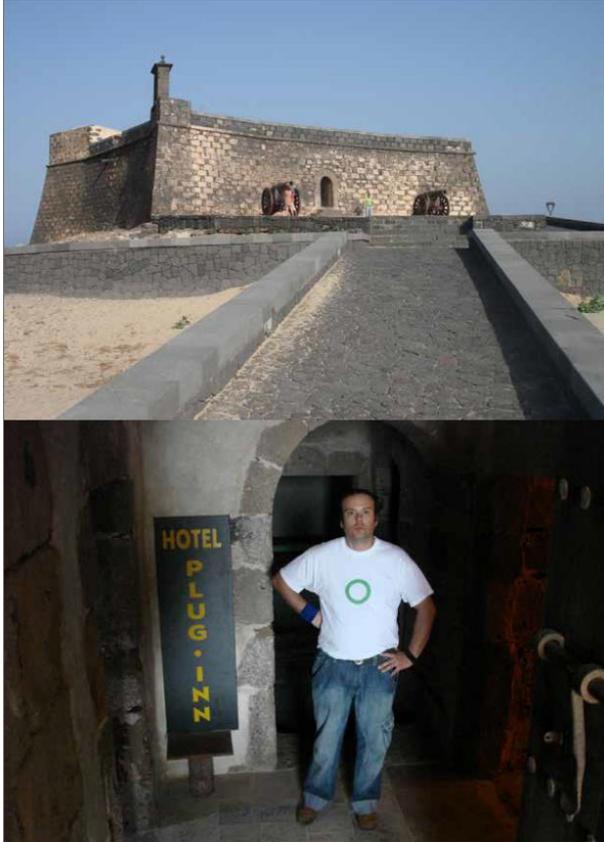


Figura 45: Maria Papadimitriou, Hotel Plug-Inn, 2006



Figura 46: Maria Papadimitriou, Hotel Plug-Inn, 2006

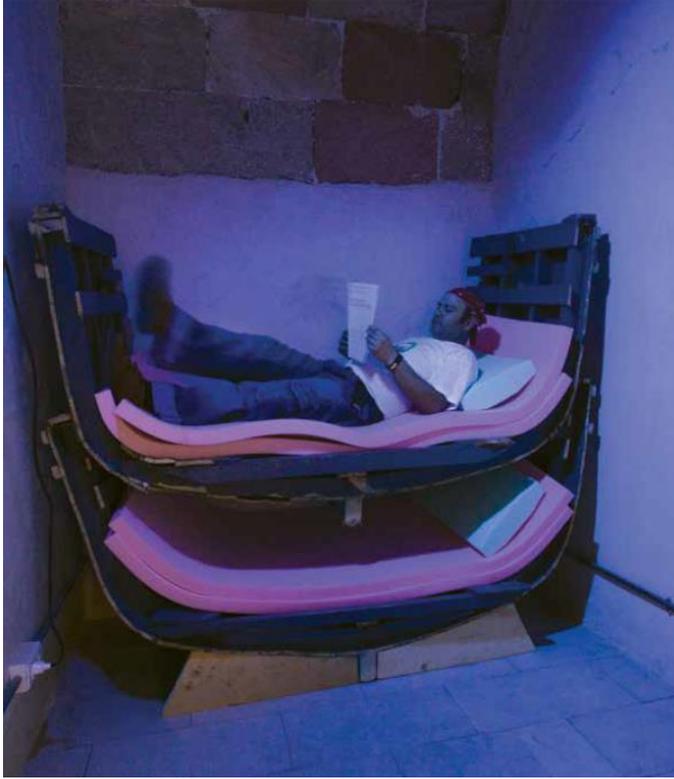


Figura 47: Maria Papadimitriou, Hotel Plug-Inn, 2006



Figura 48: Maria Papadimitriou, Plug-Inn, 2006

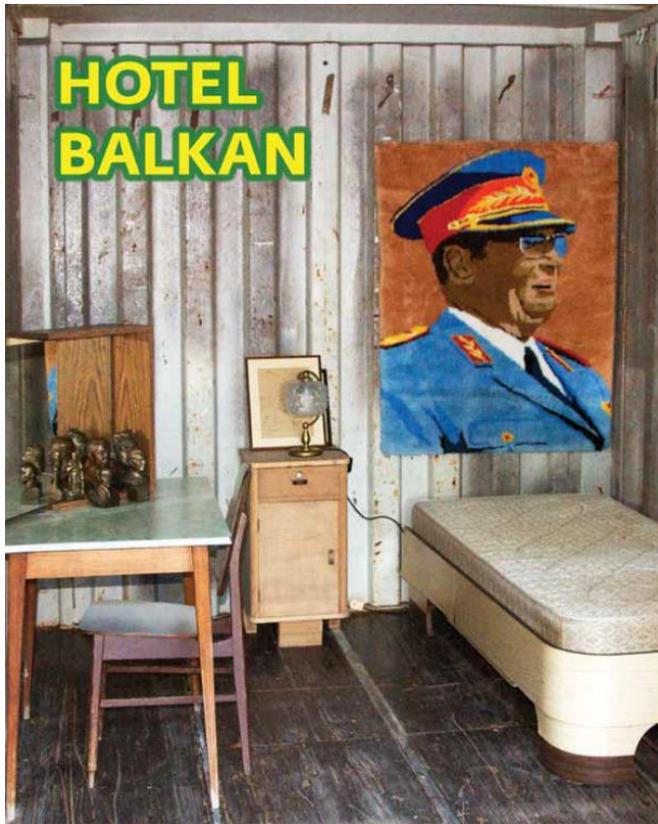


Figura 49: Maria Papadimitriou, Hotel Balkan, 2010

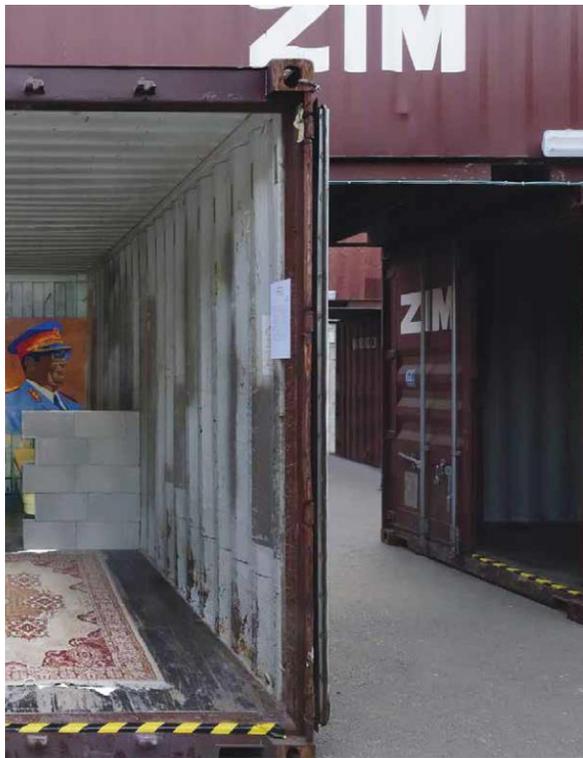


Figura 50: Maria Papadimitriou, Hotel Balkan 2010



Figura 51: Maria Papadimitriou, Otel Nokul, 2010



Figura 52: Maria Papadimitriou, Otel Nokul, 2010



Figura 53: Maria Papadimitriou, Otel Nokul, 2010



Figura 54: Maria Papadimitriou, Otel Nokul, 2010



Figura 55: Maria Papadimitriou, Agrimikà, 2015

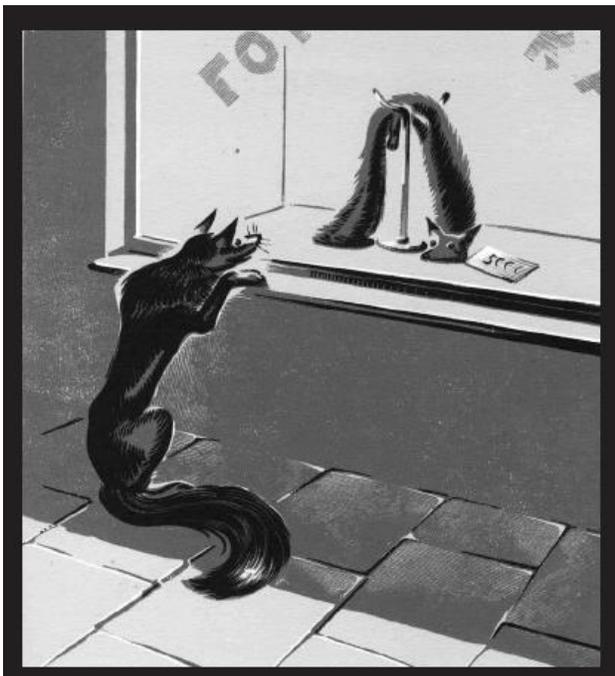


Figura 56: Giannis Keffalinos, La Volpe



Figura 57: Maria Papadimitriou, Agrimikà, 2015



Figura 58: Maria Papadimitriou, Agrimikà, 2015



Figura 59: Maria Papadimitriou, *Agrimikà*, 2015



Figura 60: Maria Papadimitriou, *Agrimikà*, 56a Biennale di Venezia, 2015



Figura 61: Maria Papadimitriou, Agrimikà, 56a Biennale di Venezia, 2015



Figura 62: Maria Papadimitriou, Agrimikà, 2015



Figura 63: Maria Papadimitriou, Agrimikà, 2015



Figura 64: Maria Papadimitriou, Agrimikà, 2015



Figura 65: Maria Papadimitriou, *Agrimikà*, 2015



Figura 66: I quattro uomini di *Velventos*



Figura 67: Lowe e Papadimitriou, Victoria's Square Project, Documenta 14, 2017



Figura 68: Lowe e Papadimitriou, Victoria's Square Project, Documenta 14, 2017



Figura 69: Lowe e Papadimitriou, Victoria's Square Project, Documenta 14, 2017



Figura 70: Rick Lowe gioca ai Domino con un abitante del quartiere, 2017



Figura 71: La piazza di Victoria



Figura 72: Laboratorio di Katerina Routsou al VSP, 2017



Figura 73: Victoria's Square Project sotto la nuova gestione, Athens Epidaurus Festival, 2023



Figura 74: Victoria's Square Project sotto la nuova gestione, Athens Epidaurus Festival, 2023

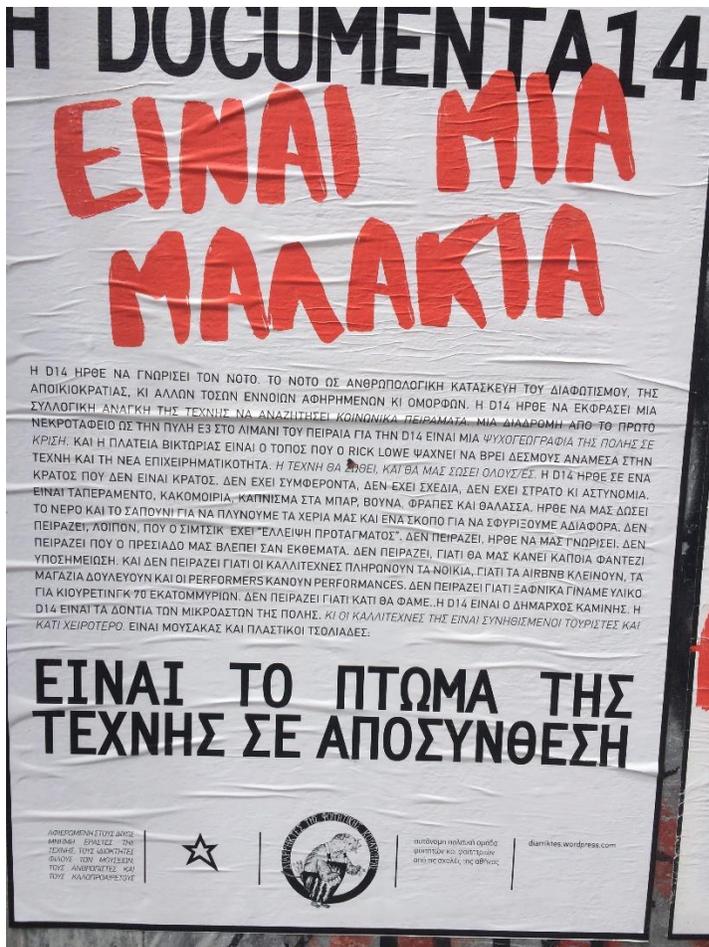


Figura 75: Diarriktes, H Documenta 14 einai mia malakia, Politecnico di Atene, 2017



Figura 76: Ιθαγενείς, Graffiti apparso al centro di Atene durante i primi discorsi sulla Documenta 14, 2016

Bibliografia

- Alberro A., Stimson B. (2009), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, London, The MIT Press.
- Anagnost A., Gueorguiev M. (2018), *Americans in Athens: Learning from documenta 14*, «All-Over», n. 14.
- Anagnostopoulos A., Rikou E. (2017), *Field Notes on Community Projects in d14 and the Role of the Artist*, «Field Journal», cartographies.
- Augé M. (1995), *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso.
- Avgitidou A. et. al. (a cura di, 2013), *PERFORMANCE NOW V.I: Performative practices in art and in situ actions*, Ion.
- Benjamin W. (2012), *Tesi di filosofia della storia*, s.l., Mimesis.
- Bishop C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso.
- Boràgina F. (2019), *L'utopia reale di Maria Papadimitriou*, «Titolo», n. 18.
- Bourriaud N. (2010), *Estetica Relazionale*, Milano, Postmedia Books.
- Carras M. Th. (2007), *Dwelling in mobility*, «Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», n. 10.
- Chevalier G. (2016), *56e Exposition internationale d'art All the World's Futures by Biennale de Venise*, «RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review», v. ILI, n. 1.
- Farago J. (2017), *Documenta 14, A German Art Show's Greek Revival*, «New York Times».
- Fisher M. (2016), *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books.
- Fokidis M. (2007), *Hijacking cultural policies. Art as a healthy virus within social strategies of resistance*, «Social Analysis», n. 51/1.
- Fokianaki I. (2017), *Is documenta exploiting the economic crisis in Athens*, «Apollo».
- Fotiadi E. (2011), *The Game of Participation in Art and the Public Sphere*, Maastricht, Shaker Publishing.
- Groys B. (2008), *Art Power*, Cambridge, The MIT Press.
- Groys B. (2014), *On art activism*, «e-flux journal», n. 56.
- Piropoulou – Rogan D. (2017), *DOCUMENTA 14: Εκκωφαντικά και άλλα τινά στην πόλη του Παρθενώνα*, «Epikaira», n. 374.
- Karatzidou D. (2004), «*Η άλλη Ελλάδα των Ρομά*» [The other Greece of Romani people], «Eleftherotypia».

- Kester G. (1995), *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, «Afterimage».
- Kotzamani M. (2009), *Athens-Ancient and Modern: Athens in the Twenty-First Century*, «A Journal of Performance and Art», vol. XXXI, no. 2.
- Lacy S. (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.
- Moutsopoulos Th. (1997), *Μοιάζει η Μαρία με Άνθρωπο;*, «Αντί», Atene.
- Palanta R. et. al. (a cura di, 2005), *Going Public '05: Communities and Territories*, Larissa, Larissa Contemporary Art Center.
- Papadimitriou M. (1992), *Project for two towers: the White Tower of Pisa and the leaning Tower of Thessaloniki*, Salonico, Macedonian Museum of Contemporary Art.
- Papadimitriou M. (1996), *Living spaces: (perhaps the furniture we need does not exist)*, Syros, Municipality of Ermoupolis.
- Papadimitriou M. et. al. (a cura di, 2002), *T.A.M.A.*, Athens, Futura.
- Papadimitriou M. et. al. (a cura di, 2014), *Free Hotels*, Milano, Postmedia Books.
- Papadimitriou M. (2014), *ΦIRMA GYPSY GLOBALES*, Athens, DESTE.
- Papadimitriou M., Tramboulis T. et. al. (a cura di, 2015), *Agrimikà. Why look at animals?*, Milano, Postmedia books.
- Papanikolaou M. (2006), *Η Ελληνική Τέχνη του 20ου αιώνα [Arte Greca del XX secolo]*, Salonico, Vanias.
- Pournara M. (2016), *Το Ζόμπι της Αριστεράς στην Ντοκουμέντα [Lo Zombie della Sinistra nella Documenta]*, «Kathimerini».
- Ranciere J. (2004), *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London, Continuum.
- Rancière J. (2010), *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London & New York: Continuum, Steven Corcoran.
- Stavrides S. (2017), *What Is to Be Learned? On Athens and documenta 14 So Far*, «Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry», vol. 43.
- Van Ruler H. et. Al. (a cura di, 2012), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, vol. IV, Boston, Brill.
- Verhetsel T. (2013), Pombo F., Heynen H, *Emptiness as Potential. Different Conceptions of the Sober Interior*, «Architectoni.ca».
- Kotidis A. (2011), *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη. Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010. [Modernismo e “tradizione” nell’arte*

post-guerra e contemporanea greca. Pittura – Scultura – Architettura 1940-2010], vol. II, Salonicco, University Studio Press.

Kwon M. (2002), *One place after another Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, The MIT Press.

Yalouri E., Rikou E. (2017), Documenta 14 Learning from Athens: The Response of the “Learning from documenta” Research Project, «Field Journal», n. 11.

Sitografia

About Project Row Houses, <https://projectrowhouses.org/about/> - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Amaze Culture Lab, Going Public '05/1, *amaze*, <http://www.amaze.it/AMAZE/it/goingpublic05-1> - ultima consultazione 13 settembre 2023.

Archivio della Sinopale (2010), Otel Nokul, *Sinopale 8*, <https://sinopale8.org/hotel-nokul/> - ultima consultazione 05 ottobre 2023.

Archivio di Isola Art Center, *Isola Art Center*, <http://isolartcenter.undo.net/index.php?p=1260544239&i=&z=1260636936> - ultima consultazione 05 ottobre 2023.

Archivio di Isola Art Center, *Isola Art Center*, <http://isolartcenter.undo.net/index.php?p=1260544239> - ultima consultazione 05 ottobre 2023.

Art Terms, *Tate*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art> - ultima consultazione 03 ottobre 2023.

Art Terms, *Tate*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice> - ultima consultazione 03 ottobre 2023.

Art Terms, *Tate*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture> – ultima consultazione 16 ottobre 2023.

Athens Biennale, AB5TO6: OMONOIA, <https://athensbiennale.org/en/ab5to6/> - ultima consultazione 11 ottobre 2023.

Athinorama Team (13 marzo 2023), Μια ιδιότυπη συζήτηση με τον Θάνο Σταθόπουλο στο Victoria Square Project, *Athinorama*, <https://www.athinorama.gr/texnes/3014806/mia-idiotupi-suzitisi-me-ton-thano-stathopoulos-to-victoria-square-project/> - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Attività Internazionale di Epiros, *Epiros*, <https://www.epiros.eu/international-activity/> - ultima consultazione 09 ottobre 2023.

Aureli P., Tattara M. (30 luglio 2018), Soft cell: the minimum dwelling, *Architectural Review* <https://www.architectural-review.com/essays/soft-cell-the-minimum-dwelling> - ultima consultazione 07 ottobre 2023.

Barret C. (2021), *borderline.athens*, *clémence b.t.d barret*, <https://www.clemencebarret.com/borderline> - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Chi siamo, *Isola Art Center*, <https://isolartcenter.org/chi-siamo/> - ultima consultazione 05 ottobre 2023.

Christi F. (22 aprile 2015), Η Μαρία Παπαδημητρίου και τα «Αγριμικά» της στο *elculture.gr*, *elculture*, <https://elculture.gr/i-maria-papadimitriou-ke-ta-agrimika-tis-sto-elculture-gr/> - ultima consultazione 05 ottobre 2023.

Comunicato Stampa (26 marzo 2006), La Scelta della Gente / The People's Choice. Attrezzi per un Art and Community Center, *Isola Art Center*, <https://www.exibart.com/evento-arte/la-scelta-della-gente-the-peoples-choice-attrezzi-per-un-art-and-community-center/> - ultima consultazione 06 ottobre 2023.

Culture Now (30 aprile 2015), Μαρία Παπαδημητρίου: ΑΓΡΙΜΙΚΑ, Why look at Animals?, *Culture Now*, n. 32, <https://www.culturenow.gr/maria-papadimitriou-agrimika-why-look-at-animals/> - ultima consultazione 08 ottobre 2023.

Culture Now (22 marzo 2023), Επιμολύνσεις: Ομαδική Έκθεση στο Victoria Square Project, *CultureNow*, https://www.culturenow.gr/epimolynseis-omadiki-ekthesi-sto-victoria-square-project/amp/?fbclid=IwAR2Yp1YFWn5eAxx6dv4hw_x5dQb3txCfbvqZuWfX0zVqKJKUs9yfJvw3Tw - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Definizione di Greenwashing, *Treccani*, https://www.treccani.it/vocabolario/greenwashing_%28Neologismi%29/ - ultima consultazione 09 ottobre 2023.

E-flux Announcements (13 ottobre 2016), *e-flux journal*, <https://www.e-flux.com/announcements/184966/antigone-now-festival-exploring-contemporary-interpretations-of-the-ancient-myth/> - ultima consultazione 02 ottobre 2023.

Enwezor O. (2015), Intervento di OKWUI ENWEZOR Curatore della 56. Esposizione Internazionale d'Arte, *La Biennale*, <https://www.labiennale.org/it/arte/2015/intervento-di-okwui-enwezor> - ultima consultazione 08 ottobre 2023.

Epo Art Collection, <https://www.epo.org/en/about-us/social-responsibility/art/collection/maria-papadimitriou> - ultima consultazione 04 ottobre 2023.

Galanis M. (26 dicembre 2017), Ο έκπτωτος άγγελος διαολίζει το Φάληρο, *Proto Thema*, <https://www.protothema.gr/greece/article/744518/o-ekptotos-aggelos-diaolizei-to-faliro/> - ultima consultazione 11 ottobre 2023

Grants Database, Stavros Niarchos Foundation, <https://www.snf.org/en/work/grants/grants-database/victoria-square-project-non-profit-general-operating-support-2020/> - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Griffin J. (01 aprile 2010), Arroz con Mango, *Mousse Magazine*, <https://www.moussemagazine.it/magazine/group-material-jonathan-griffin-2010/> - ultima consultazione 16 ottobre 2023.

Hirschhorn T. (2003), STATEMENT : «MONUMENTS», <http://www.thomashirschhorn.com/statement-monuments/> - ultima consultazione 16 ottobre 2023.

Introduzione alla Sinopale, *Sinopale* 8, <https://sinopale8.org/about-us/> - ultima consultazione 05 ottobre 2023.

In Newspaper Team (05 luglio 2023), Δημοψήφισμα 2015: Σαν σήμερα η συντριπτική νίκη του «OXI» στις πιο πολωμένες κάλπες της Μεταπολίτευσης, *In Newspaper*, <https://www.in.gr/2023/07/05/politics/dimopsifisma-2015-san-simera-syntriptiki-niki-tou-oxi-stis-pio-polomenes-kalpes-tis-metapoliteyis/> - ultima consultazione 11 ottobre 2023.

Joseph Beuys, 7000 Oaks, *Dia Art*, <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/joseph-beuys-7000-oaks> - ultima consultazione 16 ottobre 2023.

Kapodistria T. (14 settembre 2021), Η διευθύντρια της οργάνωσης, Νιόβη Ζαραμπούκα-Χατζημάνη, μιλάει στο NEWS 24/7 για τις δράσεις τους στην πολυπολιτισμική Πλατεία Βικτωρίας, *NEWS 24/7*, <https://www.news247.gr/politismos/txnes/victoria-square-project-techni-gia-ton-poly-kosmo.9354370.html> - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Kotidis A. (10 novembre 2018), Η βοή των γεγονότων, *Ta Nea*, <https://www.tanea.gr/print/2018/11/10/lifearts/i-voi-ton-gegonoton/> - ultima consultazione 02 ottobre 2023.

Mappa delle destinazioni, *Aegean Air*, <https://en.aegeanair.com/destinations/route-map/> - ultima consultazione 09 ottobre 2023.

Mario Merz Prize (2019), *Mario Merz Foundation*, <https://www.mariomerzprize.org/en/maria-papadimitriou/> - ultima consultazione 02 ottobre 2023.

Merinopoulos S., Sito dell'attività, Conceria Merinopoulos, <https://tannery-25.business.site/> - ultima consultazione 09 ottobre 2023.

Milosevic N. (11 ottobre 2013), Orlan / Mireille Suzanne Francette Porte, *Widewalls*, <https://www.widewalls.ch/artists/orlan> - ultima consultazione 02 ottobre 2023.

MOMus, ΕΙΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ - Λήδα Παπακωνσταντίνου, *cact*, <https://www.cact.gr/events/1036&type=past> - ultima consultazione 02 ottobre 2023.

Newsroom (8 aprile 2017), Από το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, παρουσία του Πρόεδρου της Δημοκρατίας και του Γερμανού ομολόγου του, ξεκινά το ταξίδι της στην Αθήνα, *NEWS 24/7*, <https://www.news247.gr/politismos/documenta-14-mia-ekthesi-se-exelixa-se-oli-tin-athina.6504472.html> - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Opere, Esposizioni e Bibliografia di Papadimitriou Maria, *Art22*, <https://www.art22.gr/papadimitriou-maria/> - ultima consultazione 13 ottobre 2023.

Propaganda Team (2017), Γιατί όλοι μίσησαν την Documenta 14;, *Propaganda*, <https://ipropaganda.gr/%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%AF-%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CE%B9-%CE%BC%CE%AF%CF%83%CE%B7%CF%83%CE%B1%CE%BD-%CF%84%CE%B7%CE%BD-documenta-14/> - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Referendum del 2015 in Grecia,

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%BF%CF%88%CE%AE%CF%86%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_2015#cite_note-1 - ultima consultazione 11 ottobre 2023.

Repubblica Greca, Ministero della Migrazione e dell'Asilo, <https://migration.gov.gr/statistika/> - ultima consultazione 02 ottobre 2023.

Reuters Staff Member (18 gennaio 2018), Protesters yank down angel sculpture in Athens, saying it looks like Satan, *Reuters*, <https://www.reuters.com/article/us-greece-sculpture-protests/protesters-yank-down-angel-sculpture-in-athens-saying-it-looks-like-satan-idUSKBN1F72FZ> - ultima consultazione 11 ottobre 2023.

Snauwaert D. (28 agosto 2015), Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972, *Mousse Magazine*, n. 46, <https://www.moussemagazine.it/magazine/taac5-a/> - ultima consultazione 16 ottobre 2023.

Souzy Tros, The new T.A.M.A. platform, <https://souzytros.wordpress.com/about/> - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Stauble K. (6 maggio 2015), BGL'S CANADASSIMO: ABUNDANTLY CANADIAN IN VENICE, *National Gallery of Canada*, <https://www.gallery.ca/magazine/artists/bgls-canadassimo-abundantly-canadian-in-venice> - ultima consultazione 10 ottobre 2023.

Squadrito S. (22 novembre 2019), Luca Vitone | Un viaggio attraverso l'identità senza confini del popolo rom, *atp diary*, <https://atpdiary.com/luca-vitone-romanistan-pecci-19/> - ultima consultazione 16 ottobre 2023.

Targea H., Koutsoukou M.- N. (16 giugno 2014), *Athens Museums*, <https://www.athens-museums.com/news/events/242-t-a-m-a-superflow> - ultima consultazione 02 ottobre 2023.

Thessaloniki Arts and Culture, Γλυπτό Cor-ten Ζογγολόπουλου, η μοναδική ιστορία του, <https://www.thessalonikiartsandculture.gr/thessaloniki/palia-thessaloniki/glypto-cor-ten-zoggolopoulou-i-istoria-tou/#.U6GDHEB2FfE> - ultima consultazione 11 ottobre 2023.