

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Το αθηναϊκό πεδίο των Artist-Run Spaces

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Χρύσα Βλαχοπούλου

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Μάρθα Μιχαηλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Γιάννης Σκαρπέλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Βασίλης Αυδίκος, Επίκουρος Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Χρύσα Βλαχοπούλου, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς την συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους τους συμμετέχοντες στην έρευνα που δέχτηκαν να μου μιλήσουν και να συνεισφέρουν στο εμπειρικό κομμάτι αυτής, χωρίς την πολύτιμη συμβολή τους δεν θα ήταν δυνατή η ολοκλήρωσή της παρούσας εργασίας. Ευχαριστώ ιδιαιτέρως την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, Μάρθα Μιχαηλίδου για τη συνεχή υποστήριξη και καθοδήγηση και τη χειρουργική ακρίβεια των παρατηρήσεων της. Επίσης ευχαριστώ την Julia Tulke που εκπονεί τη διδακτορική της διατριβή στα artist-run spaces της Αθήνας για τις απόψεις και τις σημειώσεις που ανταλλάξαμε κατά τη διάρκεια της έρευνας. Τέλος, ευχαριστώ τον Γιώργο Δημητρακόπουλο για την υποστήριξη συνολικά.

Περιεχόμενα

Περίληψη	7
Abstract.....	9
Εισαγωγή	11
Διαχείριση πολιτιστικών χώρων από καλλιτέχνες	11
1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση	14
1.1 Το τοπίο της σύγχρονης τέχνης	14
1.2 Επεξήγηση όρων.....	15
1.3 Οι κόσμοι της τέχνης, το πεδίο παραγωγής και διακίνησης	17
1.4 Οι θεσμοί της τέχνης	19
1.5 Πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών στην ιστορία της τέχνης	20
1.6 Ο ανεξάρτητος καλλιτέχνης με τις πολλαπλές ιδιότητες	26
1.7 Η αλληλεπίδραση με τους θεσμούς.....	28
1.8 ARI και καινοτομία.....	30
1.9 ARI, ένα πεδίο φιλίας και αλληλεγγύης	33
1.10 Δίκτυα και ARI.....	34
1.11 Οι ARI ως χώροι παραγωγής σχέσεων και αλληλεπίδρασης.....	35
1.12 Η επιρροή της <i>documenta</i> στην Αθήνα.....	37
1.13 Ερευνητικά ερωτήματα	40
2. Μεθοδολογία.....	42
2.1 Χαρτογράφηση του πεδίου	42
2.2 Διεξαγωγή συνεντεύξεων	43
3. Το αθηναϊκό πεδίο των artist-run spaces	47
3.1. Χαρτογράφηση των πρωτοβουλιών της Αθήνας.....	47
3.1.1 Χρονικότητα του φαινομένου των ARI.....	52
3.1.2 Τύποι των ARI.....	53

3.1.3 Λειτουργία των ARI.....	54
3.1.4 Ιδρυτές των ARI.....	54
3.1.5 Χρηματοδότηση και νομική μορφή.....	55
3.1.6 Ο ψηφιακός χώρος των ARI ως πεδίο παραγωγής κριτικής σκέψης.....	57
3.2 Οι artist-run χώροι της Αθήνας.....	60
3.2.1 Γιατί ιδρύονται οι ARIs;.....	60
3.2.2 Ιστορία του πεδίου και γενικές παρατηρήσεις.....	62
3.2.3 Ορολογία.....	64
3.2.4 Οι artist-run χώροι ως χώροι συλλογικής δημιουργίας.....	65
3.2.5 Τυπολογία ARI.....	66
3.2.6 Προγραμματισμός.....	67
3.2.7 Οργανωτική δομή και λήψη αποφάσεων.....	71
3.2.8 Χρηματοδότηση και βιωσιμότητα.....	74
3.2.9 Ανάπτυξη κοινού.....	77
3.2.10 Ο καλλιτέχνης με τις πολλαπλές ιδιότητες.....	78
3.2.11 Όραμα και αποστολή.....	79
3.2.12 Δικτύωση.....	81
3.2.13 Η σχέση με τους θεσμούς και το υπόλοιπο οικοσύστημα.....	83
3.2.14 Η επιρροή της <i>documenta</i> . Σύμφωνα με τον Μουτσόπουλο (2021):.....	86
Συμπεράσματα.....	89
Πηγές-Βιβλιογραφία.....	94

Εικόνες, Γραφήματα

Εικόνα 1. Στένσιλ στην πλατεία Ομονοίας της Αθήνας. ©Julia Tulke, 2016	40
Εικόνα 2. Χάρτης ARI της Αθήνας (https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1gXO5-ofElQ8SpzpOLDcPM_m0h1mGDsBP&usp=sharing)	51
Γράφημα 1. Η αύξηση των ARI στην Αθήνα από το 2012-20213.1.3 Τύποι των ARIs	52

Περίληψη

Η παρούσα έρευνα μελετά το πεδίο των artist-run χώρων στην Αθήνα. Η εργασία επιχειρεί να χρησιμοποιήσει την περίπτωση της Αθήνας για να εξάγει συμπεράσματα για το ρόλο που έχουν οι πρωτοβουλίες που ιδρύονται από καλλιτέχνες στους κόσμους της τέχνης, πώς επηρεάζουν τη θέση του καλλιτέχνη μέσα σ' αυτούς και ποια η σχέση τους με τους θεσμούς της τέχνης. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση περιλαμβάνει τη θεωρία του Becker (1982) για τους κόσμους της τέχνης, το πεδίο της παραγωγής και τα δίκτυα που τους συγκροτούν. Επίσης περιλαμβάνει ενδεικτικά παραδείγματα πρωτοβουλιών των καλλιτεχνών από την ιστορία της τέχνης ξεκινώντας από την έκθεση *Salon des Refusés* (1863) και φτάνοντας μέχρι το κίνημα των *Young British Artists* (1988), καθώς και μελέτες περίπτωσης artist-run χώρων από διαφορετικές χώρες ξεκινώντας από την δεκαετία του '60 και '70 και φτάνοντας μέχρι σήμερα.

Η έρευνα μελετά ακόμη τον διττό ρόλο του καλλιτέχνη-επιμελητή στη βιβλιογραφία, τη θεωρία της σχεσιακής αισθητικής του Bourriaud (2014) που υποστηρίζει ότι το έργο τέχνης αποτελεί πλέον αφορμή για τη συγκρότηση κοινωνικών συναντήσεων και διαλόγου και την καινοτομία που πιθανώς παράγεται στα ARI. Τέλος η βιβλιογραφική επισκόπηση περιλαμβάνει αναφορά στη διοργάνωση της έκθεσης *documenta* στην Αθήνα το 2017 με σκοπό να διερευνηθεί η επιρροή που είχε η έκθεση στους artist-run χώρους και στο ευρύτερο καλλιτεχνικό οικοσύστημα της Αθήνας, ως μεγάλος διεθνής θεσμός.

Η ποιοτική έρευνα πεδίου επιλέχθηκε ως ερευνητική μέθοδος που ξεκίνησε με μία χαρτογράφηση για να αναγνωριστούν οι μονάδες ανάλυσης και να δημιουργηθεί μία πρώτη εικόνα του πεδίου των ανεξάρτητων καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών στην Αθήνα. Στη συνέχεια ακολούθησε μία σειρά από ημιδομημένες συνεντεύξεις σε βάθος με δείγμα των χώρων που καταγράφηκαν στη χαρτογράφηση. Σκοπός των συνεντεύξεων ήταν να κατανοηθούν καλύτερα οι λόγοι ύπαρξης, οι συνθήκες οργάνωσης και λειτουργίας των χώρων, η αποστολή τους και η δικτύωση που επιτρέπουν.

Από τα εμπειρικά δεδομένα που προέκυψαν, φαίνεται ότι οι καλλιτέχνες ιδρύουν τα ARI για να αντιμετωπίσουν την οικονομική και κοινωνική απομόνωση, επιχειρώντας τη συν-δημιουργία και τη συνεργασία. Μέσα από τη χαρτογράφηση προσδιορίστηκε χρονικά το φαινόμενο των artist-run πρωτοβουλιών στην Αθήνα και παρατηρήθηκε ότι πράγματι την περίοδο της διοργάνωσης της *documenta*, το φαινόμενο παρουσίασε μία κορύφωση ανάλογη με την γενικότερη έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα που έφερε η *documenta* στην Αθήνα. Από την

έρευνα προκύπτει ότι οι artist-run χώροι αποτελούν ευέλικτους, υβριδικούς χώρους παραγωγής τέχνης που προωθούν τον πειραματισμό και εκπροσωπούν ένα μεγάλο μέρος των δρώντων της καλλιτεχνικής σκηνής της Αθήνας. Η σχέση τους με τους θεσμούς φαίνεται να είναι αμφίδρομη καθώς πολλοί ιδρυτές των ARI φαίνεται να διατηρούν εκτενείς σχέσεις με τους θεσμούς μέσα από τη συμμετοχή τους σε έργα που διοργανώνονται από τους δεύτερους. Ενώ όμως οι θεσμοί φαίνεται να υιοθετούν τις artist-run πρακτικές, δε φαίνεται να αναγνωρίζουν τους artist-run χώρους ως χώρους παραγωγής και πειραματισμού. Ως συμπέρασμα προκύπτει ότι η καλύτερη οργάνωση αλλά και δικτύωση μεταξύ των artist-run χώρων θα μπορούσε στο μέλλον να αναδείξει το έργο τους αλλά και τη δυναμική τους στους κόσμους της τέχνης.

Λέξεις-κλειδιά: artist-run, πρωτοβουλίες καλλιτεχνών, κόσμοι της τέχνης, αθηναϊκή εικαστική σκηνή

The Athenian field of Artist-Run Spaces

Chryssa Vlachopoulou

Abstract

The present research studies the field of artist-run spaces in Athens. The paper attempts to use the case of Athens to draw conclusions about the role of initiatives founded by artists in the art worlds, how they affect the artist's position within them and what is their relationship with the art institutions. The literature review includes Becker's theory (1982) on the art worlds, the networks that involve and the field of production. It also includes indicative examples of artists' initiatives from the history of art, starting from the exhibition *Salon des Refusés* (1863) to the Young British Artists movement (YBA, 1988), case studies of artist-run spaces from several countries starting from the 60s and 70s up to now.

The research also studies the dual role of the artist-curator in the literature, the theory of relational aesthetics by Bourriaud (2014) which argues that the work of art is now an occasion for the formation of social meetings and dialogue and the innovation that ARI may produce. Finally, the literature review includes a reference to the presence of the *documenta* exhibition in Athens in 2017 in order to explore the influence that the exhibition had on the artist-run spaces and the wider artistic ecosystem of Athens, as a major international institution.

Qualitative field research was chosen as a research method that began with a mapping to identify the units of analysis and to create a first picture of the field of independent artistic initiatives in Athens. This was followed by a series of semi-structured in-depth interviews with a sample of the sites recorded in the mapping. The purpose of the interviews was to better understand the reasons for existence, the conditions of organization and operation of the premises, their mission and the networking they allow.

From the empirical data that emerged, the artists seem to be founding the ARI to cope with economic and social isolation, attempting co-creation with other artists. Through the mapping, the phenomenon of artist-run initiatives in Athens was determined in time and it was observed that indeed during the period of the organization of *documenta*, the phenomenon presented a peak similar to the general intense artistic activity that *documenta* brought to Athens. The research shows that artist-run spaces are flexible, hybrid art production spaces that promote experimentation and represent a large part of the actors of the Athens art scene. Their relationship with the

institutions seems to be a two-way street as many founders of ARI seem to maintain extensive relations with the institutions through their participation in projects organized by the latter. But while institutions seem to adopt artist-run practices, they don't seem to recognize artist-run spaces as places of production and experimentation. It was observed that better organization and networking between artist-run spaces could in the future highlight their work and their dynamics in the art worlds.

Keywords: artist-run, artists initiatives, art worlds, Athenian art scene

Εισαγωγή

Διαχείριση πολιτιστικών χώρων από καλλιτέχνες

Οι καλλιτέχνες πολύ συχνά αναλαμβάνουν μεμονωμένα ή ομαδικά να λειτουργήσουν χώρους πολιτιστικής δραστηριότητας τους οποίους διαχειρίζονται οι ίδιοι. Αυτοί οι χώροι μπορεί να είναι εκθεσιακοί ή/και εκδηλώσεων, βιβλιοπωλεία, θέατρα κλπ. (Besson, 2017). Οι χώροι που δημιουργούνται και διοικούνται από καλλιτέχνες παίζουν σημαντικό ρόλο στο ευρύτερο οικοσύστημα της τέχνης καθώς λειτουργούν ως οι βασικές πλατφόρμες πειραματισμού και διάχυσης νέων ιδεών και πρακτικών στην τέχνη (Blessi, Sacco & Pilati, 2011).

Τα τελευταία χρόνια το φαινόμενο των παραπάνω χώρων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφενός γιατί φαίνεται να έχει αυξηθεί ο αριθμός τους και αφετέρου για τη συζήτηση γύρω από τις πρακτικές που εφαρμόζουν αυτοί οι χώροι που φαίνεται συχνά να είναι καινοτόμες. Το έργο αυτών των συχνά άτυπων χώρων συνήθως δε συμπεριλαμβάνεται στα στοιχεία της δημιουργικής οικονομίας που βασίζονται σε στατιστικά βάσει κλάδου ή επαγγέλματος, παρότι η αξία του έργου τους είναι συγκρίσιμη με αυτή του έργου των καταγεγραμμένων χώρων παραγωγής, αν όχι σημαντικότερη (Markusen, 2010).

Οι πρωτοβουλίες αυτές, στην πλειονότητα τους είναι μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα (Detterer, 2012). Οι μη κερδοσκοπικοί χώροι επιτρέπουν την επαγγελματική ανάπτυξη των καλλιτεχνών που έστω και προσωρινά δεν καταφέρνουν ή δεν θέτουν ως πρωταρχικό τους στόχο να φτάσουν τα υψηλότερα επίπεδα αναγνώρισης από την αγορά και τους θεσμούς της τέχνης, δεδομένο που τους αφήνει χώρο για έρευνα και πειραματισμό (Jackson, 2004 όπως αναφέρεται από Blessi et al., 2011). Αυτό είναι αληθές κυρίως για τους χώρους που συναντούν τις προσδοκίες και εξυπηρετούν τις ανάγκες των καλλιτεχνών που δεν είναι προς το παρόν μέρος της κυρίαρχης τάσης της τέχνης (mainstream), δε χρειάζονται τεράστια ποσά για να χρηματοδοτήσουν τα έργα τους και έχουν ένα βασικό ενδιαφέρον για ανταλλαγή ιδεών και διάδραση με άλλους καλλιτέχνες (Blessi et al., 2011).

Οι ανεξάρτητοι χώροι όμως δε λειτουργούν ως πλατφόρμες πειραματισμού μόνο για τους ίδιους τους καλλιτέχνες αλλά και για άλλους δρώντες της αγοράς της τέχνης, όπως τους εμπόρους τέχνης και τους διαμεσολαβητές που συχνά χρησιμοποιούν τους ανεξάρτητους χώρους για να ανιχνεύσουν νέα ταλέντα και να πειραματιστούν. Στο όνομα της καλλιτεχνικής ελευθερίας που

επιτρέπουν αυτοί οι χώροι, συχνά χρησιμοποιούνται για να εκτεθούν πιο αμφιλεγόμενα έργα που ενδεχομένως μία εμπορική (mainstream) γκαλερί να μη μπορούσε να υποστηρίξει (Rosler, 1984). Επίσης, όπως θα δούμε και παρακάτω στην περίπτωση των *Young British Artists* (σελ.22) συχνά οι ανεξάρτητες πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών συγκεντρώνουν δημοσιότητα που μπορεί να εξαργυρωθεί σε εμπορικό κέρδος. Ταυτόχρονα, πολύ συχνά οι ανεξάρτητοι χώροι ενσωματώνουν μία εγγενή αντίδραση στις ιεραρχικές δομές της αγοράς (ό.π.). Συνεπώς, ο ρόλος αυτών των χώρων είναι διττός. Από τη μία μπορεί να λειτουργούν συμπληρωματικά και να διοχετεύουν το σύστημα με πόρους και από την άλλη να λειτουργούν ανεξάρτητα από το σύστημα και πιθανώς ανταγωνιστικά (Blessi et al., 2011).

Οι χώροι που διαχειρίζονται συνήθως οι καλλιτέχνες υιοθετούν έναν εκδημοκρατισμένο τρόπο διακίνησης έργων και ιδεών που απευθύνονται σε μία μικρή μερίδα του κοινού, πρωτίστως στους ίδιους τους παραγωγούς της τέχνης και λιγότερο στους αγοραστές ή στους θεατές των εκθέσεων (Rosler, 1984). Η ιδέα της αυτό-οργάνωσης, η συλλογικότητα, η συνεργασία, η ανατροπή της ιεραρχίας, οι ανοιχτές και ευέλικτες δομές και οι πολλαπλοί ρόλοι των διαχειριστών (δημιουργός, επιμελητής, εκδότης) είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά των artist-run χώρων (Coffield, 2015).

Σύμφωνα με τον Becker (1982), η καλλιτεχνική δραστηριότητα όπως και κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα προϋποθέτει τη συλλογική προσπάθεια πολλών ανθρώπων. Μέσα από κάθε τέτοια συνεργασία έρχεται το τελικό αποτέλεσμα. Οι τρόποι συνεργασίας μπορεί να είναι εφήμεροι, αλλά συχνά γίνονται ρουτίνα που παράγουν επαναλαμβανόμενα μοτίβα συλλογικής δραστηριότητας που συνιστούν αυτό που λέμε «κόσμους της τέχνης». Ο κάθε κόσμος της τέχνης επηρεάζει την παραγωγή και την κατανάλωση της τέχνης που παράγεται μέσα σ' αυτόν. Αυτή η κοινωνιολογική προσέγγιση της τέχνης, μας βοηθάει να κατανοήσουμε την περιπλοκότητα των συνεργατικών δικτύων μέσα από τα οποία συμβαίνει η τέχνη (Becker, 1982).

Κατά την εργασία, θα επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα τους λόγους τους οποίους πιθανώς ωθούν τους καλλιτέχνες να αναλαμβάνουν την ίδρυση χώρων που πιθανά συνιστούν ένα ξεχωριστό κόσμο της τέχνης. Συνεπώς η μελέτη της αποστολής, της οργάνωσης, της λειτουργίας και της κουλτούρας τους, οι πιθανές ομοιότητες και διαφορές που παρουσιάζουν ως προς αυτές θα μας βοηθήσουν να καταλάβουμε καλύτερα ποιος είναι ο ρόλος τους και πώς αυτές οι μορφές οργάνωσης αλληλοεπιδρούν με το ευρύτερο οικοσύστημα στο οποίο ανήκουν. Επιπρόσθετα, θα μελετηθούν οι πιθανές σχέσεις ισχύος που επικρατούν στην παραγωγή, τη

διανομή και την κατανάλωση των έργων τέχνης μεταξύ των δρώντων στους κόσμους της τέχνης, αλλά και οι επίμαχες σχέσεις με τους θεσμούς και την αγορά της τέχνης.

1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

1.1 Το τοπίο της σύγχρονης τέχνης

Τις τελευταίες δεκαετίες, το πεδίο της σύγχρονης τέχνης υπήρξε στο προσκήνιο καθώς παρουσίασε μία υπερδραστηριότητα με τον αριθμό των μουσείων, των σύγχρονων διοργανώσεων τέχνης και των εμπορικών γκαλερί να παρουσιάζει μία σταθερά αυξητική τάση παγκοσμίως (Blessi et al., 2011). Η αγορά της σύγχρονης τέχνης, εφοδιασμένη μ' ένα συνεχώς αναπτυσσόμενο πελατολόγιο αγοραστών και συλλεκτών - μεγάλη μερίδα των οποίων προήλθε από αναδυόμενες οικονομίες που επιθυμούσαν την απόκτηση σύγχρονης τέχνης ως σημάδι αναγνώρισης του κοινωνικού τους επιπέδου και της σύγκλισης με τις παγκόσμιες προδιαγραφές του εκλεπτυσμένου γούστου - βίωσε μία μεγάλη σε διάρκεια και ένταση έκρηξη που οδήγησε στη μετέπειτα ερμηνεία της ως φούσκα (Blessi et al., 2011). Το φαινόμενο αυτό είχε ως συνέπεια και τη σημαντική αύξηση του αριθμού των καλλιτεχνών. Σύμφωνα με τον Μουτσόπουλο (2021:16), ο αριθμός των καλλιτεχνών που καταγράφηκε το 2015 στη Νέα Υόρκη ήταν 56.268, αυξημένος κατά 17,4% από το 2000. Αυτή η υπερδιόγκωση του φαινομένου κάμφθηκε ελαφρώς από την πρόσφατη οικονομική κρίση του 2008 (Blessi et al., 2011).

Στο παραπάνω τοπίο της αγοράς, οι ανεξάρτητοι χώροι μοιάζουν να έχουν ένα δευτερεύοντα ρόλο, καθώς δε διαθέτουν τους πόρους και την ορατότητα που συνήθως συσσωρεύουν τα μουσεία και οι επιφανείς γκαλερί (Blessi et al., 2011). Την ίδια στιγμή ωστόσο, οι ανεξάρτητοι χώροι αποτελούν απαραίτητο κομμάτι του σύγχρονου κόσμου της τέχνης καθώς συνιστούν το κύριο κύκλωμα για πειραματισμό και διάχυση νέας καλλιτεχνικής γλώσσας και πρακτικών, επιτρέποντας στους καλλιτέχνες να αναπτύξουν τις δικές τους αισθητικές θέσεις χωρίς να πρέπει να συμμορφωθούν με τις προδιαγραφές που θέτει η αγορά (ό.π.).

Παρόλο που η νέα μυθολογία της τέχνης αρνείται τον κεντρικό ρόλο της αγοράς, ζητήματα προβολής και πωλήσεων παραμένουν μείζονος σημασίας ακόμη και αν διαδοχικά κύματα καλλιτεχνών έχουν προσπαθήσει να τα απορρίψουν (Rosler, 1984). Στον ανταγωνισμό που θέτει η αγορά έρχεται να προστεθεί η ανεπαρκής πολιτιστική πολιτική και η έλλειψη ενός σταθερού μηχανισμού χρηματοδότησης για τις τέχνες, παράγοντες που εντείνουν την αίσθηση της επαγγελματικής επισφάλειας και του αποκλεισμού (Κατσιμίχα, 2019). Οι καλλιτέχνες μέσα από την αυτό-οργάνωση επιχειρούν να αντιμετωπίσουν τις παραπάνω αντιξοότητες και να δημιουργήσουν τις συνθήκες που χρειάζονται για να αποκτήσουν ορατότητα και υποστήριξη. Η αυτό-οργάνωση παρέχει τη μεγαλύτερη δυνατή ελευθερία στους καλλιτέχνες και τη δυνατότητα

να δημιουργήσουν το δικό τους δίκτυο διανομής εφόσον έχουν επαρκείς πόρους (Becker, 1982, σελ. 96). Στην προσπάθεια διεκδίκησης αυτής της ελευθερίας και της αποδέσμευσης από τους παράγοντες που εμποδίζουν την επαγγελματική και καλλιτεχνική τους ανάπτυξη, οι καλλιτέχνες συχνά ιδρύουν ανεξάρτητους χώρους με σκοπό να έχουν οι ίδιοι τον έλεγχο της δουλειάς τους αλλά και την ελευθερία να εξελίσσουν το έργο τους μέσα από τον απρόσκοπτο πειραματισμό που επιτρέπουν αυτοί οι χώροι (Detterer, 2012, σελ.20). Συνεπώς, η δημιουργία τέτοιων χώρων μετριάξει την κοινωνική και οικονομική απομόνωση των καλλιτεχνών (ό.π.). Στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να διασαφηνίσουμε τους όρους που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τους ίδιους τους χώρους που διαχειρίζονται καλλιτέχνες αλλά και τις μεθόδους που συναντώνται συχνά σε αυτούς.

1.2 Επεξήγηση όρων

Η έλλειψη μίας κοινώς αποδεκτής ορολογίας για τους χώρους που διαχειρίζονται καλλιτέχνες δυσκολεύει την αναγνώριση και την ταξινόμηση τους και συνεπώς την ανίχνευση σχετικών τυπολογιών. Υπάρχουν πολλαπλές ορολογίες που παραπέμπουν στους ποικίλους τρόπους που υπάρχουν τα συγκεκριμένα κέντρα τα τελευταία σαράντα χρόνια, όχι μόνο μεμονωμένα, ως δυναμικές πρωτοβουλίες που συχνά επανεφεύρουν τον εαυτό τους, αλλά και ως δίκτυο ή κίνημα που χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία, δυναμισμό και συχνά αντιφάσεις (Plant, 2015).

Η σχετική βιβλιογραφία πολλές φορές κατατάσσει όλες τις πρωτοβουλίες κάτω από τον ίδιο όρο, π.χ. «ανεξάρτητες» ή «εναλλακτικές» ενώ πιθανότατα διαφέρουν μεταξύ τους με πάρα πολλούς τρόπους (Coffield, 2015, σελ. 38). Ο προσδιορισμός «ανεξάρτητη» μπορεί να αναφέρεται στην καλλιτεχνική, οικονομική ή στρατηγική ανεξαρτησία της πρωτοβουλίας. Λαμβάνοντας υπόψη τις συνεργασίες των επικείμενων χώρων με ιδρύματα, εμπορικές γκαλερί ή δρώντες του ευρύτερου καλλιτεχνικού πεδίου όπως οι επιμελητές αλλά και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια τι σημαίνει ανεξάρτητη πρωτοβουλία.

Ο όρος «εναλλακτικός χώρος» χρησιμοποιείται πλέον ευρύτερα έχοντας διαφορετικές σημασίες (Detterer, 2012, σελ. 25). Συχνά χρησιμοποιείται για να περιγράψει πολιτικά κινήματα, μεθόδους φιλικές προς το περιβάλλον, οργανικά προϊόντα και θεραπείες, καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και αντισυμβατικούς τρόπους ζωής (Detterer, 2012, σελ. 25). Στον κόσμο της τέχνης συνήθως αναφέρεται σε έναν τύπο χώρων, μη εμπορικό στον προσανατολισμό ή/και στην πράξη

που συχνά διοικείται από καλλιτέχνες (Sharon, 1979). Συνήθως εκεί εκτίθεται νέα, μη παραδοσιακή τέχνη που στις περισσότερες περιπτώσεις δε διατίθεται προς πώληση (ό.π.).

Ο αγγλικός όρος *artist-run space* χρησιμοποιείται ευρύτερα για να περιγράψει οργανισμούς που δημιουργούνται από τη βάση των κοινωνικών στρωμάτων (grassroots), από τους πολίτες δηλαδή, τους οποίους ιδρύουν και διαχειρίζονται καλλιτέχνες, ατομικά ή/και σε ομάδες (Pryde-Jarman, 2013). Ο προσδιορισμός *artist-run* υποδεικνύει τον κεντρικό ρόλο του καλλιτέχνη ως παραγωγού και συνεπώς το χώρο που διαχειρίζεται σε χώρο παραγωγής τέχνης (Pryde-Jarman, 2013). Ο όρος *artist-run* μπροστά από τη λέξη *χώρος*, τονίζει τη σημασία του χώρου ως μεταβλητή παράμετρο δημιουργίας πιθανοτήτων, δηλώνοντας ότι οι συνθήκες παραγωγής που προϋποθέτει ένας τέτοιος χώρος δε μπορεί να είναι προκαθορισμένες και είναι κείμενες προς επινόηση (Pryde-Jarman, 2013). Συνεπώς, η έμφαση στο γεγονός ότι καλλιτέχνες διαχειρίζονται ένα συγκεκριμένο χώρο ισοδυναμεί με την αναγνώριση μίας κουλτούρας ή μίας συνθήκης που δηλώνεται μέσα από την καλλιτεχνική διαδικασία παραγωγής (Pryde-Jarman, 2013). Επιπλέον, η ταυτότητα ενός *artist-run* χώρου δεν είναι προκαθορισμένη, αλλά υπό κατασκευή μέσα από τις διαδικασίες αναγνώρισης του κόσμου μέσα στον οποίο εντάσσεται (ό.π.).

Για τους παραπάνω λόγους, ο όρος που ταιριάζει καλύτερα στα ενδιαφέροντα της έρευνάς μου είναι αυτός του *artist-run*, οι πρωτοβουλίες που ιδρύονται από καλλιτέχνες. Θα αποφευχθεί να χρησιμοποιηθεί ο όρος «εναλλακτικός», ο οποίος χρησιμοποιείται πλέον ευρύτερα έχοντας διαφορετικές σημασίες. Θεωρώ τον όρο *artist-run* καταλληλότερο γιατί, όπως εξηγήθηκε παραπάνω, θέτει στο επίκεντρο τον καλλιτέχνη και δίνει έμφαση στην παραγωγική διαδικασία της τέχνης. Επίσης, με ενδιαφέρει πώς διαμορφώνεται ο ρόλος του καλλιτέχνη όντας ταυτόχρονα διαχειριστής του χώρου και του έργου του. Στο εξής, για συντομία, θα αναφερόμαστε στις πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών χρησιμοποιώντας το ακρωνύμιο ARI (Artist-Run Initiatives) που συναντάται στην βιβλιογραφία και σε σχετικές συλλογές κειμένων (Pryde-Jarman, 2013).

Τα ακρωνύμια DIY (Do It Yourself-Κάν' το μόνος σου) και DIWO (Do It With Others-Κάν' το με άλλους) είναι όροι που περιγράφουν βασικές μεθόδους εργασίας που συναντώνται συχνά στα ARI και παραπέμπουν στην αυτό-οργάνωση και τη συλλογικότητα. Το DIY πρωτοεμφανίστηκε ως μέρος της punk κουλτούρας τη δεκαετία του '70 και ως ιδεολογία καλεί σε ριζοσπαστική δράση απέναντι σε θέσεις εξουσίας (Bawin, 2019). Η αυτό-οργάνωση της παραγωγής, της έκθεσης τέχνης και της έκδοσης κριτικών κειμένων αποτελούν στρατηγικές δημιουργίας αυτό-υποστήριξης αλλά και μίας παράλληλης κουλτούρας στον κόσμο της τέχνης,

ικανής να αποσταθεροποιήσει συστήματα ιεραρχίας με τον καλλιτέχνη να εκπληρώνει κάθε φορά τον ρόλο του επιμελητή, του εκδότη κλπ. (Bawin, 2019). Ο Bourriaud (2014) υποστηρίζει ότι οι «Κάν'το μόνος σου» πρακτικές επεξεργασίας, αναδιαμόρφωσης και ανακύκλωσης των πολιτισμικών δεδομένων και οι πρακτικές επινόησης της καθημερινότητας και επαναδιευθέτησης του βιούμενου χρόνου ισοδυναμούν με τις μορφικές «καινοτομίες» που χαρακτήριζαν άλλοτε το *avantgarde* της τέχνης. Οι ARI ανταποκρίνονται στη DIY φιλοσοφία και στην επινόηση της καθημερινότητας της καλλιτεχνικής ζωής δημιουργώντας τις ευνοϊκές συνθήκες για την παραγωγή του έργου άρα θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αποτελούν οδηγούς καινοτομίας για τη σημερινή οργάνωση του πεδίου της τέχνης. Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε την οργάνωση του πεδίου παραγωγής στους κόσμους της τέχνης όπως τους προτείνει ο Becker.

1.3 Οι κόσμοι της τέχνης, το πεδίο παραγωγής και διακίνησης

Η δημιουργική διαδικασία περιλαμβάνει τα βασικά στάδια της σύλληψης της ιδέας, της παραγωγής, της διανομής και κατανάλωσης του έργου (Becker, 1982). Αυτά τα στάδια πραγματοποιούνται από δημιουργικούς και οικονομικούς δρώντες, τους δημιουργούς και τους παραγωγούς, διαμεσολαβητές ή διαχειριστές και την απρόσκοπτη ανταλλαγή πληροφοριών μεταξύ τους (Becker, 1974: Rantisi & Leslie, 2010: 35). Στο *Art Worlds* (1974), ο Becker εύστοχα περιγράφει ότι τα έργα τέχνης είναι το συλλογικό αποτέλεσμα της δουλειάς των διαφορετικών δρώντων. Οι διαφορετικοί αυτοί δρώντες απαρτίζουν τους κόσμους της τέχνης. Οι κόσμοι της τέχνης αποτελούν την πηγή της όποιας αξίας αποδίδεται στα έργα που παράγονται μέσα σ' αυτούς. Στους κόσμους της τέχνης συμπεριλαμβάνονται όλοι εκείνοι οι δρώντες που συμβάλλουν με τις προσπάθειές τους για να αναγνωριστεί ένα έργο τέχνης ως τέτοιο. Ο Becker (1974) αναφέρει χονδρικά δύο κατηγορίες, τους καλλιτέχνες (δημιουργούς) και το υποστηρικτικό προσωπικό. Στον κόσμο των εικαστικών τεχνών, υποστηρικτικό προσωπικό μπορούν να θεωρηθούν οι επιμελητές, οι κριτικοί, οι εκδότες και όλοι οι δρώντες που διαμεσολαβούν και νομιμοποιούν τα έργα που παράγουν οι καλλιτέχνες και τα φέρνουν σε άμεση επαφή με το κοινό και την κοινωνία.

Όπως εξηγεί ο Bourdieu (1993:37), τα έργα τέχνης και η συμβολική τους αξία υπάρχουν μόνο εφόσον κοινοποιηθούν και αναγνωριστούν από το κοινό που πρέπει με τη σειρά του να είναι σε θέση να εκτιμήσει τη συμβολική τους αξία. Συνεπώς η διαδικασία παραγωγής του έργου περιλαμβάνει εκτός από την υλική του διάσταση, και τη συμβολική, την παραγωγή της συμβολικής του αξίας. Έτσι πρέπει να θεωρούνται ότι συνεισφέρουν στην παραγωγή του έργου

όχι μόνο οι δημιουργοί (καλλιτέχνες) αλλά και όλοι οι δρώντες που παράγουν την αξία και το νόημα της τέχνης (κριτικοί, εκδότες, διευθυντές γκαλερί κα.) και των οποίων η συλλογική εργασία παράγει το καταναλωτικό κοινό που απαιτείται για να αναγνωρίσει και να εκτιμήσει την τέχνη (Bourdieu, 1993, σελ. 37). Μόνο επειδή οι καλλιτέχνες και το κοινό μοιράζονται τη γνώση της καλλιτεχνικής σύμβασης, το έργο τέχνης μπορεί να συγκινήσει το κοινό (Becker, 1974).

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι καλλιτέχνες άρχισαν να αποκτούν ένα βαθμό ανεξαρτησίας από την αγορά και να διεκδικούν πιο αυτόνομες πορείες μέσα από τον πειραματισμό, χωρίς να πρέπει να αντιμετωπίσουν το εκάστοτε γούστο των ιδιοκτητών γκαλερί και των μεγάλων συλλεκτών (Blessi et al., 2011). Αυτό δημιούργησε ιδιαίτερες εντάσεις συχνά στη διαμόρφωση της κοινής αισθητικής και οδήγησε πολλές φορές τους έμπορους τέχνης να ακολουθήσουν τις βάσεις που έθεταν οι καλλιτέχνες αντί να αναγκάσουν τους καλλιτέχνες να ακολουθήσουν τις τάσεις και τις προσδοκίες του κοινού (ό.π.). Αυτή η αλλαγή διεύρυνε δραματικά τον ρόλο των διαμεσολαβητών που βοηθούσαν το κοινό να αναγνωρίσει τις πρωτοποριακές τάσεις της τέχνης (ό.π.). Τα ARI ως χώροι παραγωγής και έκθεσης την ίδια στιγμή φαίνεται να περιορίζουν τη διαμεσολάβηση ως λειτουργία, καθώς φέρνουν το κοινό σε άμεση επαφή με το χώρο παραγωγής του έργου αλλά και με τους ίδιους τους καλλιτέχνες που συνήθως προτείνουν τις αισθητικές τους θέσεις μέσα από τους χώρους που ιδρύουν.

Συνεπώς, ο καλλιτέχνης στα ARI υιοθετεί έναν διπλό ρόλο, αυτό του δημιουργού και πιθανά του επιμελητή/κριτικού που συνεισφέρει στη νομιμοποίηση των αισθητικών θέσεων που ο ίδιος προτείνει. Η επιμέλεια στους artist-run χώρους έχει συμβάλλει στην ενίσχυση του υβριδικού ρόλου του καλλιτέχνη-επιμελητή, που φαίνεται να αποτελεί μία προνομιούχα θέση στο σύγχρονο πεδίο της τέχνης (Pryde-Jarman, 2013). Μπορεί να θεωρηθεί ότι οι artist-run χώροι δημιουργούν τις συνθήκες για την παραγωγή αυτής της θέσης υπό την έννοια ότι οι καλλιτέχνες καλούνται να επιμεληθούν το πρόγραμμα των χώρων, μαζί με μία σειρά από άλλα διαχειριστικά καθήκοντα, επεκτείνοντας το δημιουργικό τους πεδίο (ό.π.). Αυτό έχει ως συνέπεια την ενίσχυση του ρόλου του καλλιτέχνη και της παραγωγικής διαδικασίας μέσα σε ένα ορισμένο πεδίο. Κατά τον Beech (όπως αναφέρεται στο Pryde-Jarman, 2013, σελ.8), βγάζοντας τον καλλιτέχνη από το στούντιο και δίνοντας του επιμελητικές και διαχειριστικές αρμοδιότητες, τα ARI αμφισβητούν την υπόθεση ότι οι καλλιτέχνες είναι αποκλειστικά δημιουργοί και κατ' επέκταση ότι οι επιμελητές δεν είναι και καλλιτέχνες.

Ο Baker και ο Faulkner (1991 όπως αναφέρεται στο Battani, 1999, σελ. 604) δείχνουν ότι ο τρόπος που χρησιμοποιούν οι δρώντες τους ρόλους στο καλλιτεχνικό πεδίο μπορεί να οδηγήσει σε αναδιοργάνωση του πεδίου. Οι ρόλοι, όπως υποστηρίζουν, αποτελούν στην πραγματικότητα πόρους ή μεταφορικά το κλειδί που ξεκλειδώνει ένα πλήθος πολιτιστικών, κοινωνικών και υλικών πηγών. Οι ρόλοι προσδίδουν πολιτιστικό και κοινωνικό κεφάλαιο, πρόσβαση σε δίκτυα, πρόσβαση σε χρηματοδοτήσεις και σε εργαλεία απαραίτητα για την παραγωγή (Battani, 1999). Οι νέοι ρόλοι ή ο συνδυασμός παλιών ρόλων μεταβάλλει τον διαμοιρασμό των οικονομικών απολαβών μέσα στον καλλιτεχνικό κόσμο και συνεπώς κατευθύνουν τις προσπάθειες όλων των δρώντων, μειώνοντας την ποικιλία των πιθανοτήτων μέσα στο σύστημα παραγωγής, καθώς κάποια καλλιτεχνικά προϊόντα θα συγκεντρώσουν περισσότερη προσοχή από κάποια άλλα (Battani, 1999). Αν σκεφτούμε τους ρόλους ως πηγές σε έναν κόσμο τέχνης, τότε τι σημαίνει ο πολλαπλός ρόλος του καλλιτέχνη στα ARI; Η κατανόηση των ρόλων ως πηγών θα μας βοηθήσει να αναγνωρίσουμε τον ρόλο των ARI, την πιθανή παραγωγή αξίας και τη σχέση που έχουν με τον υπόλοιπο καλλιτεχνικό κόσμο στον οποίο ανήκουν.

1.4 Οι θεσμοί της τέχνης

Η Frazer (2005) ορίζει τους θεσμούς της τέχνης πρωταρχικά ως όλους εκείνους τους καθιερωμένους, οργανωμένους χώρους όπου παρουσιάζεται η τέχνη. Από το 1969, μία νέα ιδέα του θεσμού της τέχνης αρχίζει να αναδύεται που περιλαμβάνει όχι μόνο το μουσείο, τους χώρους παραγωγής, διανομής και πρόσληψης της τέχνης, αλλά τον κόσμο της τέχνης στο σύνολό του σαν ένα αδιαίρετο κοινωνικό σύμπαν. Περιλαμβάνει τους χώρους παραγωγής όπως το στούντιο, το γραφείο αλλά και τους χώρους παραγωγής κριτικού λόγου όπως τα περιοδικά τέχνης, τους καταλόγους, τις στήλες κριτικής σε δημοφιλή μέσα ενημέρωσης, τα συμπόσια και τις διαλέξεις (Frazer, 2005). Επίσης περιλαμβάνει όλους τους χώρους που «παράγεται» ο ρόλος του παραγωγού της τέχνης: σχολές Καλών Τεχνών, Ιστορίας της Τέχνης και εκπαιδευτικά προγράμματα επιμέλειας εκθέσεων. Και τελικώς περιλάμβανε σύμφωνα με τον τίτλο του επιδραστικού δοκιμίου της Rosler (1979, όπως αναφέρεται στο Frazer, 2005), όλους τους «θεατές, αγοραστές, εμπόρους και δημιουργούς».

Η μετατόπιση της κατανόησης των θεσμών από ένα σύνολο συγκεκριμένων χώρων, οργανισμών και ανθρώπων σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πεδίο καθιστά το ερώτημα τι θεωρείται εντός θεσμών και τι όχι ακόμη πιο σύνθετο (Frazer, 2005). Ο διαχωρισμός αυτών των ορίων

αποτελεί μία συνεχή ανάγκη των καλλιτεχνών που ασκούν κριτική στους θεσμούς και εξετάζουν την πολιτική συμπερίληψη ή αποκλεισμού που οι θεσμοί πιθανά θέτουν (ό.π.). Σύμφωνα με τον Pryde-Jarman (2013), η θεσμική κριτική είναι μία συζήτηση που ξεκίνησε με πρωτοβουλία κάποιων καλλιτεχνών αλλά που εν καιρώ όχι μόνο δεν έπληξε αλλά ενσωματώθηκε από τους ίδιους τους θεσμούς. Όπως υποστηρίζει ο Beech (όπως αναφέρεται στο Pryde-Jarman, 2013, σελ. 46-47), η υιοθέτηση της *artist-run* κουλτούρας και των ανεξάρτητων πρακτικών από τους θεσμούς είναι αναπόφευκτη. Ο ίδιος προτείνει μία διαφορετική προσέγγιση στη συζήτηση περί τι είναι ή δεν είναι θεσμικό και θεωρεί ότι τα ARI πρέπει να θεσμοποιήσουν τις αξίες τους για να μπορέσουν να αντισταθούν στην αφομοίωση τους με το mainstream. Οι *artist-run* χώροι που επενδύουν σε μία απόλυτη δυαδική στάση διαχωρισμού των πρακτικών τους με τις πρακτικές των θεσμών, κινδυνεύουν να εγκλωβιστούν στην εικόνα του «αρνητικού» των θεσμών. Αντ' αυτού, προτείνεται οι ARI να θεωρούνται επίσης θεσμοί, οι οποίοι διαχωρίζονται με βάση το διαφορετικό σύστημα αξιών που πρεσβεύουν. Ιστορικές ριζοσπαστικές πρωτοβουλίες όπως αυτή του *Cabaret Voltaire* αποτέλεσαν θεσμούς στην πράξη που θέσπισαν μόνοι τους το σύστημα αξιών τους, ένα σύστημα κόντρα στους θεσμούς (ό.π.). Στο επόμενο κεφάλαιο, θα εξετάσουμε την πρωτοβουλία του *Cabaret Voltaire* αλλά και άλλες πρωτοβουλίες καλλιτεχνών που σημειώνονται στην ιστορία της τέχνης ενδεικτικά, επιχειρώντας να βρούμε σημεία σύγκλισης.

1.5 Πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών στην ιστορία της τέχνης

Οι πρωτοβουλίες καλλιτεχνών είναι ένα δυναμικό φαινόμενο που παρατηρείται διεθνώς στους κόσμους της τέχνης εδώ και αρκετές δεκαετίες. Στη βιβλιογραφία υπάρχουν παραδείγματα προερχόμενα από διαφορετικά μέρη του κόσμου. Ενδεικτικά το βιβλίο *Artist-Run Spaces* των Detterer και Nannucci (2012) συγκεντρώνει αξιοσημείωτες περιπτώσεις (*Art Metropole, Art Pool, Printed Matter, Ecart, Franklin Furnace, Zona* κα.) από το Τορόντο, την Βουδαπέστη, την Γενεύη, την Νέα Υόρκη και την Φλωρεντία που ιδρύθηκαν και δραστηριοποιήθηκαν τις δεκαετίες του 1960 και 1970. Η εμπειρική μελέτη των Blessi et al. (2011) εστιάζει στις πρωτοβουλίες καλλιτεχνών του Τορόντο, χωρίς να παραλείψει να αναφέρει ότι εκτός από την Ευρώπη και την Βόρεια Αμερική, το φαινόμενο των ανεξάρτητων χώρων εξαπλώνεται σε χώρες της Νότιας Αμερικής όπως η Αργεντινή, η Βραζιλία, η Χιλή και η Κολομβία, της Άπω Ανατολής (Χονγκ Κονγκ, Σιγκαπούρη, Ταϊλάνδη) αλλά και στην Αυστραλία και τη Νέα Ζηλανδία (Blessi et al., 2011). Η διδακτορική διατριβή με τίτλο *The new institutions: artist-run participative platforms*

and initiatives in South Africa (Cook, 2016) μελετά τις αντίστοιχες πρωτοβουλίες στη νότια Αφρική. Οι γεωπολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές διαφορές στις συνθήκες των παραπάνω χωρών μας οδηγούν στο ασφαλές συμπέρασμα ότι οι πρωτοβουλίες και η αυτό-οργάνωση των καλλιτεχνών αποτελούν ένα παγκόσμιο φαινόμενο με κοινά χαρακτηριστικά παρά τις διαφορετικές συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργούνται και αναπτύσσονται.

Αλλά και η ιστορικότητα των πρωτοβουλιών αυτών συναντάται στη βιβλιογραφία. Η Sharon (1979) μιλάει για το σύγχρονο τότε φαινόμενο κατά το οποίο οι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν τη διαχείριση, την προβολή και την έκθεση του έργου τους και τη σχέση τους με το κοινό και την κοινωνία, ανοίγοντας τη δική τους γκαλερί, ως ένα φαινόμενο που σηματοδοτεί μία από τις μεγαλύτερες αλλαγές στην κοινωνική οργάνωση της τέχνης και σχετίζεται άμεσα με την αλλαγή της κοινωνικής θέσης του καλλιτέχνη που ξεκίνησε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Οι τρόποι με τους οποίους οι καλλιτέχνες επιδίωξαν και οργάνωσαν τις δικές τους γκαλερί διαφωτίζουν τη λειτουργία της τότε κοινωνικής οργάνωσης στον κόσμο της τέχνης και τις συνθήκες που έφεραν τις παραπάνω αλλαγές (Sharon, 1979).

Το *Salon des Refusés* (1863) και το *Salon des Indépendents*, εκθέσεις που διοργανώθηκαν στη Γαλλία, αποτελούν από τα πρώτα παραδείγματα ανεξάρτητων πρωτοβουλιών στην ιστορία της τέχνης (Sharon, 1979). Η έκθεση *Salon des Refusés* (1863) διοργανώθηκε για πρώτη φορά με έργα των καλλιτεχνών που απορρίφθηκαν στην ετήσια έκθεση ζωγραφικής *Paris Salon*, θεσμό της γαλλικής τέχνης εκείνη την περίοδο. Υπεύθυνη για την επιλογή των έργων στο *Paris Salon* ήταν η σχετική επιτροπή ορισμένη από τη Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής. Η έκθεση του *Salon des Refusés* συγκέντρωσε 7.000 επισκέπτες την πρώτη μέρα που άνοιξε για το κοινό (Δασκαλοθανάσης, 2004, σελ. 65-67). Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που συμμετείχαν, ήταν και ο Manet με το *Πρόγευμα στη Χλόη*, έργο που στη συνέχεια της Ιστορίας αναδείχθηκε ως ένα από τα σημαντικότερα έργα της εποχής της μετάβασης από τον Ρεαλισμό στον Ιμπρεσιονισμό. Έτσι παρατηρούμε ότι η ανάγκη των καλλιτεχνών για εναλλακτικές λύσεις στο πρόβλημα της προσβασιμότητας στα μέσα και τις διαδικασίες των θεσμών αποτελεί ένα διαχρονικό ζήτημα στον κόσμο της τέχνης (Sharon, 1979).

Την ιδέα του artist-run χώρου ως ζωντανό έργο τέχνης ενσαρκώνει καλύτερα το παράδειγμα του *Cabaret Voltaire* που υπήρξε μπαρ, θέατρο και χώρος συνάντησης για ομοϊδεάτες και παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη σημερινή μορφή ενός artist-run χώρου όπως η υποστήριξη και η υπεράσπιση πειραματικών, ανοιχτών και διατομεακών δημιουργικών

πρακτικών (Pryde-Jarman, 2013). Όπως αναφέρει ο Hopkins (2004), το *Cabaret Voltaire* άνοιξε το 1916 στη Ζυρίχη ο Hugo Ball, θεωρητικός και ποιητής. Το μοντέλο λειτουργίας του βασίστηκε σε αντίστοιχα κέντρα του Βερολίνου και του Μονάχου τα οποία είχε επισκεφθεί ο Ball κατά τις περιπλανήσεις του ανά την Ευρώπη (Hopkins, 2004). Το καλλιτεχνικό πρόγραμμα του *Cabaret Voltaire* ήταν ετερογενές και οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στις δράσεις προέρχονταν από διαφορετικές πρακτικές και χώρες της Ευρώπης. Ο λόγος που συγκεντρώθηκαν στην Ζυρίχη όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες εκείνη την εποχή, ήταν η απόσταση που ήθελαν να πάρουν από τις χώρες καταγωγής τους που είχαν εμπλακεί στη σφαγή του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου. Οι ανοιχτές τακτικές εβδομαδιαίες συναντήσεις ενθάρρυναν την ανταλλαγή απόψεων και την καλλιτεχνική έκφραση με απώτερο σκοπό την ανατροπή των συνθηκών που οδήγησαν στον πόλεμο (ό.π.).

Το *Cabaret Voltaire* αποτέλεσε σημαντικό χώρο ζύμωσης ιδεών την εποχή που γεννήθηκε το dada, το anti-art και το avantgarde καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής που απέρριπτε τους θεσμούς της τέχνης, την κοινή λογική και στόχευε στην κοινωνική αλλαγή για τον κόσμο που τότε βίωνε τις απάνθρωπες συνθήκες του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου. Η ομάδα των ντανταϊστών της Ζυρίχης έτρεφε ένα κοινό μίσος για την εμπορευματοποίηση της τέχνης και θεωρούσε εαυτούς σαμποτέρ. Δεν ήταν η τέχνη καθαυτή που απέρριπταν, αλλά το πώς η τέχνη εξυπηρετούσε την παρουσίαση της ανθρώπινης φύσης εκείνη την εποχή (Hopkins, 2004, σελ. 7).

Για να επιστρέψουμε στο διάστημα από τα τέλη της δεκαετίας του '60 ως τις αρχές της δεκαετίας '70 στην Αμερική, το avantgarde πνεύμα της εποχής οδήγησε σε πρωτοποριακά νέα αισθητικά κινήματα όπως Fluxus, Minimal art, Conceptual art, Body art, Performance, Media art. Οι νέες πρακτικές που έφεραν τα νέα κινήματα διεύρυναν την έννοια της τέχνης, εισάγοντας νέα συστήματα συμβόλων και νοημάτων, προερχόμενα από άλλους τομείς, όπως η μουσική, η λογοτεχνία, η γλωσσολογία, το θέατρο και η επιστήμη (Detterer, 2012, σελ. 10). Παράλληλα με τη διασταύρωση των κλάδων, η θεωρία της αισθητικής άλλαξε με τα νέα ηλεκτρονικά μέσα επικοινωνίας αλλά και με τη θεωρία του Marshall McLuhan για τα μέσα που έλεγε ότι «το Μέσο είναι το Μήνυμα» (ό.π.). Ο Allan (2014, σελ. 29) αναφέρει:

Ως ένας συγγραφέας με εκτενή έρευνα στην κοινωνική, τεχνολογική και πολιτισμική αλλαγή, ο McLuhan και οι σύνθετες αναζητήσεις του απέκτησαν ένα δημοφιλές καλτ στάτους που πέρασε στον κόσμο της τέχνης, όπου τα γραπτά του έγιναν σημαντικές θεωρητικές αναφορές για πολλούς καλλιτέχνες και τεχνοκριτικούς που είχαν να κάνουν με φαινομενικά πρωτόγνωρες μορφές τέχνης. Η έκθεση του McLuhan (1964) για τα μέσα επικοινωνίας στα εικοσιέξι κεφάλαια του δεύτερου μέρους του *Understanding Media*, μοιάζει σχεδόν σαν εγχειρίδιο παραγωγής για πολλά πρωτοπόρα έργα τέχνης που δημιουργήθηκαν τα χρόνια που ακολούθησαν την έκδοσή του. Αναφορικά με την τέχνη

στα τέλη της δεκαετίας του '60, αρχές '70, ο Seth Siegelaub (κεντρική φιγούρα στην προώθηση και τη διάδοση της Εννοιολογικής τέχνης) σημειώνει για την επιρροή του McLuhan: «Πρέπει κανείς να έχει κατά νου ότι ήταν η περίοδος του Marshall McLuhan, του 'το μέσο είναι το μήνυμα' και της ιδέας του 'παγκόσμιου χωριού'...οπότε όλα αυτά τα ερωτήματα αιωρούνταν στον αέρα και ο/ή κάθε καλλιτέχνης τα λάμβανε υπόψη στο έργο του».

Σύμφωνα με τον Allan (2014, σελ. 31), ο McLuhan στην ομιλία του στο συνέδριο *Vision 65* στο Southern Illinois University στο Carbondale το 1965, μίλησε για τη σημασία του περιβάλλοντος ως νέο μέσο πειραματισμού στην τέχνη και ως μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής.

«Η αντίληψη του άλλοτε αγνοημένου περιβάλλοντος έγινε η βάση του πειραματισμού για αυτό που ονομάζεται σύγχρονη τέχνη και ποίηση. Ο καλλιτέχνης, αντί να εκφράζεται με διαφορετικά μοτίβα και συσκευασίες του μηνύματος, έστρεψε τις αισθήσεις και το έργο του στη διερεύνηση του περιβάλλοντος». Ο McLuhan βρήκε σημεία σύγκλισης περί κατανόησης του περιβάλλοντος στις ιδέες του μουσικού και καλλιτέχνη John Cage, με τον οποίο μοιράζονταν αμοιβαίο θαυμασμό. Συνεχίζει: «Τα περιβάλλοντα δεν είναι απλώς δοχεία, είναι διαδικασίες που αλλάζουν εντελώς το περιεχόμενο. Τα νέα μέσα είναι νέα περιβάλλοντα. Αυτός είναι ο λόγος που το μέσο είναι το μήνυμα. Μία σχετική σκέψη είναι ότι τα αντι-περιβάλλοντα που δημιουργεί ο καλλιτέχνης είναι ανεξάντλητα μέσα για να αντιληφθούμε το περιβάλλον στο οποίο ζούμε και τα περιβάλλοντα που δημιουργούμε για τους εαυτούς μας από τεχνικής πλευράς».

Η αντίληψη λοιπόν του περιβάλλοντος ως μέρος της παραγωγικής διαδικασίας συνέβαλλε στην ίδρυση πολλών μη κερδοσκοπικών χώρων από καλλιτέχνες που θέλανε να πειραματιστούν με τα νέα δεδομένα, να διευρύνουν τη σκέψη τους αλλά και να διαδώσουν τις νέες πρακτικές την ιστορική αυτή στιγμή της αλλαγής και του μετασχηματισμού (Detterer, 2012, σελ. 10). Παρόλο που η οργανωτική δομή των παραπάνω χώρων μπορεί να διέφερε, το κοινό χαρακτηριστικό τους ήταν ότι οι καλλιτέχνες έθεσαν υπό τον έλεγχο τους τα μέσα της παραγωγικής διαδικασίας. Επίσης, τους συνέδεε ένας κοινός στόχος: η βασική ιδέα της ελεύθερης ένταξης και ανταλλαγής μεταξύ *avantgarde* καλλιτεχνών με σκοπό να εμπλακούν σε νέες πειραματικές πρακτικές (ό.π.). Εξάλλου, οι νέες αισθητικές φόρμες όπως περιγράφει και στο παραπάνω απόσπασμα ο McLuhan, απαιτούσαν νέα περιβάλλοντα και νέες διαδικασίες για να δοκιμαστούν.

Τα μέσα της δεκαετίας του '60 βρίσκουν τον κόσμο της τέχνης να απομακρύνεται από το παραδοσιακό αντικείμενο της τέχνης που προσδιορίζεται από την υλική του διάσταση και να εξερευνά την Εννοιολογική Τέχνη (Conceptual Art), παράλληλα με τάσεις όπως το Body Art και το Performance Art. Αυτή η έμφαση στην Ιδέα που πρότεινε η Εννοιολογική Τέχνη (γνωστή και ως Τέχνη της Πληροφορίας (Information Art)), έφερε ένα μεγάλο όγκο πληροφοριών που μεταφερόταν με διάφορα μέσα: γραπτές προτάσεις, φωτογραφίες, διαγράμματα, πίνακες, φιλμ και βίντεο, τα σώματα των καλλιτεχνών και την ίδια τη γλώσσα (Smith, 1981:256). Το νέο αυτό είδος

τέχνης, ανεξαρτήτως από την φόρμα που μπορεί να είχε ή να μην είχε, απασχολούσε με ένα νέο και πολύπλοκο τρόπο το μυαλό των καλλιτεχνών αλλά και του κοινού και απαιτούσε την προσοχή και τη διανοητική συμμετοχή του θεατή (Smith, 1981:256).

Έτσι δημιουργήθηκε η ανάγκη για νέους, εναλλακτικούς χώρους, διαφορετικούς από τη συμβατική γκαλερί και το σύστημα της αγοράς της τέχνης που εξυπηρετούσε την έκθεση των αντικείμενων ως έργα τέχνης μέχρι τότε (Smith, 1981:256). Η διαδικασία παραγωγής του έργου αποκτά προτεραιότητα σε σχέση με το τελικό προϊόν. Με το να βασίζονται τη δουλειά τους στη διαδικασία και όχι στην υλικότητα, καλλιτέχνες όπως ο Donald Judd, ο Joseph Kosuth, Daniel Buren κ.α. πήραν το ρόλο του διοργανωτή εκθέσεων (Bawin, 2019). Το 1979, ο Donald Judd ξεκίνησε το δικό του ίδρυμα σε ένα συγκρότημα παλιών στρατιωτικών εγκαταστάσεων με σκοπό να δείξει στα υπάρχοντα ιδρύματα τέχνης πώς να εκθέσουν τη δουλειά του αλλά και άλλων καλλιτεχνών που προέρχονταν από το μινιμαλιστικό και εννοιολογικό κίνημα (Bawin, 2019).

Ένα ευρύτερα γνωστό παράδειγμα αυτό-οργάνωσης από την πιο πρόσφατη ιστορία της τέχνης αποτελεί το γκρουπ των *Young British Artists* (YBA), μιας ομάδας αποφοίτων του Goldsmiths College, οι οποίοι πήραν την πρωτοβουλία και οργάνωσαν μία σειρά από εκθέσεις μεταξύ 1988-1990 σε εγκαταλελειμμένες αποθήκες του Λονδίνου (Gordon-Nesbitt, 2003). Αυτή η DIY (Do-It-Yourself) πρωτοβουλία ήταν τότε σημαντική καθώς αποτέλεσε έμπνευση για πάρα πολλούς αποφοίτους Σχολών Καλών Τεχνών να ακολουθήσουν και να χρησιμοποιήσουν κενούς και αχρησιμοποίητους χώρους για να εκθέσουν την δουλειά τους (Gordon-Nesbitt, 2003). Όπως αποκαλύφθηκε στη συνέχεια από τον Carl Freedman, επιμελητή των εκθέσεων των YBA, υπήρχαν χορηγοί πρόθυμοι να συμμετάσχουν σε μία αυτοεκπληρούμενη προφητεία που θα αναδείκνυε την αυτό-οργάνωση και το DIY σε μία κυρίαρχη τάση της αγοράς (Gordon-Nesbitt, 2003). Η ιστορία έδειξε ότι οι πρώτες δράσεις των YBA ήταν υποστηριζόμενες ηθικά και οικονομικά από επιφανείς δρώντες της βρετανικής καλλιτεχνικής σκηνής όπως ο Charles Saatchi, επιχειρηματίας, ονομαστός συλλέκτης και ιδιοκτήτης γκαλερί και ο Norman Rosenthal, διευθυντής της Royal Academy. Γεγονός που επιβεβαιώνεται το 1997 με τη συνδιοργάνωση της έκθεσης με τίτλο *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* που πραγματοποιήθηκε στο Royal Academy. Η έκθεση γνώρισε τεράστια εμπορική επιτυχία. Το άνοιγμα της περιοδείας της έκθεσης στο Λονδίνο προσέλκυσε 285.737 επισκέπτες με εισιτήριο επτά λίρες, εισπράττοντας πάνω από δύο εκατομμύρια λίρες από τα εισιτήρια μόνο, ενισχύοντας σημαντικά την αξία της συλλογής Saatchi, αποδίδοντας επαρκώς την προηγούμενη επένδυση στο έργο των YBA (Gordon-Nesbitt,

2003). Μερικοί από τους επιφανέστερους YBA είναι ο Damien Hirst και η Tracey Emin, καλλιτέχνες που έχουν γνωρίσει τεράστια εμπορική επιτυχία διεθνώς και διατηρούν στούντιο-επιχειρήσεις με εργαζόμενους που εκτελούν ή/και αναπαράγουν τα έργα τους και τα πωλούν σε ιδιωτικές συλλογές και μουσεία ανά τον κόσμο.

Τα παραπάνω παραδείγματα αναφέρθηκαν ενδεικτικά χωρίς να εξαντλούν τη λίστα των πρωτοβουλιών από καλλιτέχνες που έχουν καταγραφεί στην ιστορία της τέχνης. Κοινό στοιχείο στις παραπάνω πρωτοβουλίες αποτελεί το γεγονός ότι παρόλο που τοποθετούνται σε διαφορετικό ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, φαίνεται να δηλώνουν την ενεργοποίηση των καλλιτεχνών είτε για να υπερασπιστούν την τέχνη τους, είτε για να αντιδράσουν στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και στους περιορισμούς που θέτουν οι εκάστοτε θεσμοί και οι δρώντες στους κόσμους της τέχνης στην παραγωγή και τη διανομή της τέχνης με σκοπό να δημιουργήσουν τις δικές τους ιδανικές συνθήκες για να εκτεθεί το έργο τους.

Επίσης, στο παράδειγμα των YBA είδαμε πως οι θεσμικοί δρώντες εκμεταλλεύτηκαν την καλλιτεχνική πρωτοβουλία και τη μετέτρεψαν σε εμπορική επιτυχία, πιστώνοντας συμβολικό κεφάλαιο καθοριστικό για τη μετέπειτα πορεία τους, επηρεάζοντας την διαμόρφωση της βρετανικής αλλά και της παγκόσμιας εικαστικής σκηνής. Τέλος, παρατηρείται πως οι πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών είναι συνδεδεμένες στο χρόνο με στιγμές σημαντικών αλλαγών στον κόσμο της τέχνης, στην κοινωνική θέση των καλλιτεχνών και στην κοινωνία γενικότερα.

Σύμφωνα με τον Becker (1974), αυτές οι αλλαγές είναι ένα είδος σταδιακού ανασχηματισμού της επίμονης καλλιτεχνικής παράδοσης. Συνήθως ακολουθούνται και από ευρύτερες αλλαγές, θυμίζοντας πολιτικές ή επιστημονικές επαναστάσεις. Κάθε μεγάλη αλλαγή επιτίθεται υποχρεωτικά απευθείας σε κάποιες από τις υπάρχουσες συμβάσεις στον κόσμο της τέχνης, όπως όταν οι Ιμπρεσιονιστές ή οι Κυβιστές άλλαξαν την υπάρχουσα οπτική γλώσσα της ζωγραφικής, τον τρόπο που μπορούσε κανείς να διαβάσει την μπογιά στον καμβά ως αναπαράσταση (Becker, 1974). Η επίθεση σε μία συγκεκριμένη σύμβαση, δεν περιορίζεται απαραίτητα μόνο στο αντικείμενο προς αλλαγή (ό.π.). Κάθε σύμβαση κουβαλάει μία αισθητική θέση, η οποία θέτει τα πρότυπα της ομορφιάς ή της αποτελεσματικότητας σύμφωνα με τα οποία αξιολογείται η τέχνη (ό.π.). Επομένως, όταν ένα έργο τέχνης παραβιάζει τις κλασικές συμβάσεις δεν είναι απλώς διαφορετικό, αλλά χαρακτηρίζεται κακόγουστο, ξένο και άσχημο (ό.π.). Οι άνθρωποι δεν αντιλαμβάνονται τα αισθητικά τους κριτήρια ως συμβατικά αλλά ως φυσικά, κατάλληλα και ηθικά (ό.π.). Συνεπώς η όποια επίθεση σε όποια σύμβαση διέπει την αισθητική,

αποτελεί και μία επίθεση στη συμφωνημένη ηθική που ορίζει τι είναι καλό, ωραίο και τελικά αναγνωρίζεται ως μέρος των συμβάσεων του κόσμου της τέχνης. (Becker, 1976). Στο επόμενο υποκεφάλαιο θα παραθέσουμε μέρος της συζήτησης σχετικά με την επιμέλεια των εκθέσεων από καλλιτέχνες όπως αυτή καταγράφεται στην ιστορία της τέχνης.

1.6 Ο ανεξάρτητος καλλιτέχνης με τις πολλαπλές ιδιότητες

Η επιμέλεια εκθέσεων από καλλιτέχνες στα ARI επιβεβαιώνει τη θέση των καλλιτεχνών που συνειδητά έψαχναν να επανατοποθετήσουν την επιμέλεια μέσα στη διαδικασία της καλλιτεχνικής παραγωγής (Gawronski, 2020). Η ιστορία των ARI ερμηνεύεται με τους ίδιους όρους της ανάδυσης του πεδίου της ανεξάρτητης επιμέλειας της δεκαετίας του '60, ως μία συνέχεια της *avantgarde* (Gawronski, 2020). Είναι λιγότερο γνωστό το γεγονός ότι καλλιτέχνες έχουν επιμεληθεί μερικές από τις πιο εμβληματικές και επιδραστικές εκθέσεις του μοντερνισμού (ό.π.). Οι ατομικές και συλλογικές δραστηριότητες επιμέλειας των καλλιτεχνών έστρωσαν τον δρόμο για τον μετέπειτα ρόλο που θα έπαιζε ο θεσμός του επιμελητή. Άλλωστε μέχρι εκείνη την περίοδο, το επάγγελμα του επιμελητή ήταν εντελώς συμβατικό και η κύρια δραστηριότητα του περιλάμβανε την αρχειοθέτηση και τη συντήρηση των υπάρχουσών συλλογών (ό.π.). Οι καλλιτέχνες ήταν αυτοί που ανέδειξαν τη δυνατότητα της έκθεσης να λειτουργήσει ως μία μοντέρνα, πειραματική φόρμα κοινωνικής κριτικής και χρησιμοποίησαν πρώτοι τις εκθέσεις ως μέσο προώθησης των φορμαλιστικών, εννοιολογικών και πολιτικών τους ενδιαφερόντων στην ευρύτερη δημόσια σφαίρα (ό.π.).

Τη δεκαετία του '90, η φιγούρα του καλλιτέχνη-επιμελητή που μέχρι τότε ενσάρκωνε μία αντισυστημική θέση σταδιακά άλλαξε (Bawin, 2019). Αντί για τους καλλιτέχνες που δοκίμαζαν την αυτοεκπροσώπηση μέσα από συλλογικότητες επειδή δεν είχαν άλλη επιλογή, ήρθαν οι καλλιτέχνες που ήταν σε θέση να συμβιβάζουν με επιτυχία την ιδιότητα του δημιουργού και του επιμελητή με ανεξάρτητο αλλά και ελεγχόμενο τρόπο την ίδια στιγμή (Bawin, 2019). Η αρχή του DIY δεν εξυπηρετούσε εδώ την ιδέα μιας συλλογικότητας/κολεκτίβας που ήταν ενάντια στο κυρίαρχο σύστημα, παρά λειτουργούσε περισσότερο ως δήλωση ανεξαρτησίας για τους καλλιτέχνες με δημιουργικούς και οικονομικούς όρους (ό.π.).

Σύμφωνα με την Rosler (1984), με την παρακμή της πατρωνίας οι καλλιτέχνες ανέπτυξαν μία ρητορική χειραφέτησης σε σχέση με την καλλιτεχνική παραγωγή και εισήλθαν σε μία συνθήκη που θύμιζε την ελεύθερη ανταγωνιστική αγορά. Πολλοί διάσημοι καλλιτέχνες, όπως ο Damien

Hirst, η Marina Abramovic, ο Maurizio Cattelan, ο Ai Wei Wei, ο Banksy ενσαρκώνουν μία γενιά καλλιτεχνών που υπήρξαν ταυτόχρονα ειδικοί, πραγματιστές και αντισυμβατικοί (ό.π.). Αυτοί οι καλλιτέχνες έφτασαν στο απόγειο της φήμης τους και ταυτόχρονα ήταν σε θέση να διοργανώσουν εκθέσεις σε εγκαταλελειμμένα μέρη ή/και σε μέρη που λειτουργούσαν ή επέλεγαν οι ίδιοι (Bawin, 2019).

Το παράδειγμα της Marina Abramovic είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικό. Ως εκπρόσωπος της τέχνης της περφόρμανς-πρακτικής που είναι δύσκολη στην παρουσίαση της, εφηύρε νέους τρόπους για να αντιμετωπίσει την ανικανότητα των θεσμικών ινστιτούτων να εκθέσουν και να καταγράψουν το συγκεκριμένο είδος τέχνης (ό.π.). Το 2003, υπό την αιγίδα του δικού της *Independent Performance Group*, συνεργάστηκε με μία κολεκτίβα που αποτελούνταν από δεκαπέντε περφόρμερ, την οποία η ίδια κατεύθυνε ως επιμελήτρια (ό.π.). Ο στόχος ήταν να αναβιώσουν ιστορικές περφόρμανς, δικές της αλλά και άλλων γνωστών καλλιτεχνών του είδους. Η παραπάνω κολεκτίβα σταμάτησε την δραστηριότητα της το 2013, όταν η Abramovic είχε ήδη ξεκινήσει να στήνει το επόμενο της εγχείρημα, το Marina Abramovic Institute (MAI) ένα ίδρυμα με αποστολή την υπεράσπιση της περφόρμανς που ιδρύθηκε το 2013, με έδρα ένα παλιό θέατρο της Νέας Υόρκης (ό.π.). Η Abramovic, διεθνώς αναγνωρισμένη ως πρωτοπόρος της περφόρμανς, με παρουσία στα μεγαλύτερα μουσεία του κόσμου, συνέχισε να καλλιεργεί την ανεξαρτησία της από τον έγκυρο κόσμο της τέχνης θυμίζοντας στις νεότερες γενιές τη σημασία της ανανέωσης των δεσμών με το συλλογικό πνεύμα των Fluxus, των Φουτουριστών, των Dada κλπ. (Bawin, 2019).

Όταν οι καλλιτέχνες διοργανώνουν οι ίδιοι εκθέσεις ή όταν ξεκινούν ένα χώρο για να παρουσιάσουν τη δουλειά τους ή/και να υπερασπιστούν την τέχνη τους, αυτό επικυρώνει πρωτίστως ότι οι καλλιτέχνες διαθέτουν τα προσόντα και την ικανότητα να παρουσιάσουν δημιουργικές μορφές που σπανίως ή ανεπαρκώς παρουσιάζονται στα μεγάλα ιδρύματα (Bawin, 2019). «Η μετατροπή του καλλιτέχνη σε παραγωγό και όχι πλέον σε παθητικό υποκείμενο της υποδοχής του έργου του συνιστά μια δυναμική τάση της νέας κοινωνικής ιστορίας της τέχνης που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1980» (Heinich, 2014, σελ.42). Ο Δασκαλοθανάσης (2004, σελ. 288-289) γράφει:

η μετατροπή του καλλιτέχνη από δημιουργό σε παραγωγό αναγνωρίζεται πανηγυρικά ως θάνατος του αυταρχικού υποκειμένου. Ο καλλιτέχνης αποτραβιέται από το προσκήνιο, υιοθετεί και ο ίδιος τη στάση του παρατηρητή, ασπάζεται συχνά την ψυχρότητα και τη νηφαλιότητα του επιστήμονα, ζει στον κόσμο ως κοινός θνητός, μετατρέπεται σε διαχειριστή του έργου του, επιθεωρεί τις ομάδες στις οποίες αναθέτει την εκτέλεση των ιδεών του, γράφει κείμενα ή έχει την επιμέλεια καλλιτεχνικών εκθέσεων, λαμβάνει μέρος σε δημόσιες συζητήσεις, μελετά και αφομοιώνει τις τεχνολογικές εξελίξεις.

Από τα παραπάνω παραδείγματα προκύπτει ότι η αυτό-οργάνωση απαντά στην ανάγκη των καλλιτεχνών για την καλύτερη διαχείριση του έργου τους που περιλαμβάνει την παρουσίαση τους στο κοινό αλλά και στους θεσμούς και επικυρώνει την αλλαγή στον κοινωνικό ρόλο του σημερινού καλλιτέχνη. Αν η εναλλακτική στάση των σταρ καλλιτεχνών όπως η Abramovic φαντάζει λίγο αμφιλεγόμενη, εγείροντας ερωτήματα για το πώς μπορεί κανείς να υπάρχει μέσα και έξω από τον κόσμο της τέχνης ταυτόχρονα, η ίδια τοποθετεί τον εαυτό της πέρα από αυτό τον διαχωρισμό του θεσμοθετημένου κόσμου και των παράλληλων κόσμων (Bawin, 2019). Θέση που φαίνεται να επικυρώνεται και από την πλευρά του θεσμοθετημένου κόσμου. Σύμφωνα με την Rosler (1984) όταν οι καπιταλιστικές οικονομίες βρίσκονται σε κρίση, συμβαίνουν αλλαγές στις αγοραστικές προτιμήσεις που έχει ως συνέπεια περαιτέρω αλλαγές στο τι φτάνει στο ευρύ κοινό να δει ως επικυρωμένη τέχνη. Για παράδειγμα, οι έμποροι συχνά υποστηρίζουν συγκεκριμένους τύπους τέχνης που φέρνουν οι νέες τάσεις, όπως η περφόρμανς, που είτε πουλάνε λίγο είτε καθόλου. Ωστόσο, συγκεντρώνουν κριτικές στον κόσμο της τέχνης, δεδομένο που τους δίνει αξία, την οποία ο έμπορος εξαργυρώνει για να βελτιώσει τη φήμη του και τις κριτικές του ικανότητες ως επαγγελματίας που αναδεικνύει τις νέες τάσεις. Στη συνέχεια, θα δούμε κάποια ακόμη παραδείγματα από τη βιβλιογραφία που διαφωτίζουν τη σύνθετη σχέση των θεσμών με τις πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών και την αλληλεπίδραση μεταξύ τους.

1.7 Η αλληλεπίδραση με τους θεσμούς

Παρόλη την αμφισβήτηση του κυρίαρχου συστήματος που συχνά εκφράζεται μέσα από την ανεξάρτητη τέχνη και τις σχετικές πρωτοβουλίες, η ανεξάρτητη τέχνη συχνά αποτελεί γέφυρα με τους επίσημους θεσμούς και συγκεκριμένα τη δεκαετία του '90 έγινε απαραίτητος διαμεσολαβητής των ανεξάρτητων καλλιτεχνικών δικτύων και των θεσμών (Bawin, 2019).

Σύμφωνα με την Gordon-Nesbitt (2003), η έκθεση *Life/Live* στο Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris το 1996, η οποία παρουσίαζε την καλλιτεχνική σκηνή της Αγγλίας εκείνη την εποχή, συμπεριέλαβε στο εκτενές πρόγραμμα της οκτώ ARI. Ένα από αυτά ήταν το *City Racing*, ένας χώρος που λειτουργούσε σε ένα πρώην μαγαζί στοιχημάτων και τη δεκαετία του '90 ήταν σημείο αναφοράς για τους ανερχόμενους καλλιτέχνες του Λονδίνου. Οι ιδρυτές του *City Racing* όταν ρωτήθηκαν για την πρόσκληση να συμμετέχουν στη μουσειακή έκθεση *Life/Live* είπαν:

Το *City Racing* ήταν άρρητα συνδεδεμένο με τον φυσικό του χώρο που ήταν η γκαλερί μας, και οι περιορισμοί και οι ελευθερίες που αυτός πρόσφερε. Το *City Racing* ήταν μία

καλογνωλισμένη κατάληψη από πέντε αφοσιωμένους καλλιτέχνες, με κοινό που το συνιστούσαν συνάδελφοι, πρώην συνεργάτες, επίδοξοι συνεργάτες, συμπατριώτες από άλλους artist-run χώρους. Η πρώτη αντίδραση του City Racing στην πρόσκληση ήταν να κάνει κατάληψη στο μουσείο. Θέλαμε το *Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris* να γίνει το *City Racing*. Προτείναμε να μεταφερθεί η πρόσοψη του μαγαζιού μας στο Παρίσι και να αντικαταστήσει τη δική τους, ώστε η έκθεση *Life/Live* να φιλοξενηθεί στο παράρτημα του *City Racing* στο Παρίσι. Αυτό ωστόσο, δεν ήταν δυνατό και έτσι η επιγραφή διακόσμησε την είσοδο της έκθεσης. Θέλαμε να κάνουμε αυτή την αλαζονική δήλωση για να επικοινωνήσουμε τις αδυναμίες μας και την αίσθηση της διαφοράς μεταξύ της χαμηλής τεχνολογίας του City Racing και του μέγα προϋπολογισμού της γαλλικής πολιτιστικής μηχανής (Gordon-Nesbitt, 2003).

Τα μουσεία Μοντέρνας Τέχνης ασκούν τεράστια επιρροή στα πολιτιστικά κέντρα ανά τον κόσμο και το Παρίσι δεν αποτελεί εξαίρεση (ό.π.). Όπως δείχνουν οι δηλώσεις του *City Racing* παραπάνω, υπήρχε μία τεράστια διαφορά στην κλίμακα μεταξύ των δράσεων των ARI και ενός μεγάλου μουσείου (ό.π.). Εκείνη την εποχή, υπήρχε μεγάλη συζήτηση για την βρετανική τέχνη, και το μουσείο του Παρισιού ήταν από τα πρώτα που παρουσίασαν μία τόσο μεγάλη έκθεση αφιερωμένη στην βρετανική τέχνη σε διεθνές πλαίσιο (ό.π.). Με το να συμπεριληφθούν οι artist-run χώροι δίπλα σε μία πιο συμβατική έκθεση έργων, το μουσείο κέρδισε ανταγωνιστικό πλεονέκτημα παρουσιάζοντας μία πιο βαθιά προσέγγιση και την ευκαιρία να τονίσουν στον υπότιτλο της έκθεσης ότι η έκθεση καλύπτει ένα ευρύτερο φάσμα της καλλιτεχνικής σκηνης, δίνοντας την μεγάλη εικόνα, και όχι απλώς παρουσιάζοντας ένα σύνολο καλλιτεχνών που επιλέχθηκαν στην έκθεση (Gordon-Nesbitt, 2003). Ο Dave Burrows αναφέρει σε ένα τεύχος του περιοδικού *Variant* του 1998 (Gordon-Nesbitt, 2003):

Η κατάληψη χώρων από την avantgarde πέρα από τα θεσμικά ιδρύματα, που δηλώνει τις προκλήσεις που αντιμετωπίζει η avantgarde, συχνά συνοδεύεται από μία δεύτερη διεργασία κατά την οποία οι θεσμοί φιλοξενούν αυτά τα ανεξάρτητα εγχειρήματα. Ο ρόλος του μουσείου ως χρονογράφου της τέχνης είναι αυτός που δίνει τη δύναμη στα μουσεία. Σε αυτή την διαδικασία βεβαίως, τα μουσεία δεν είναι παντοδύναμα. Αν τα μουσεία δεν ανανεωθούν, κινδυνεύουν με κατάρρευση. Τα μουσεία πάντα απαιτούν νέα σώματα.

Είναι γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια, συχνά τα μουσεία έχουν την τάση να ανταγωνίζονται τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης για να πληρούν τις προϋποθέσεις ως χώροι πειραματισμού και μέχρι ένα σημείο αναπαράγουν τις μεθόδους τους (Blessi et al., 2011). Αυτό έχει να κάνει με τις εξελίξεις στην αποστολή και τον κοινωνικό ρόλο των μουσείων σύγχρονης τέχνης (ό.π.). Για πολλά χρόνια, τα μουσεία παρείχαν τη μοναδική πρόσβαση που είχε το ευρύ κοινό στον κόσμο της τέχνης και στη διαμόρφωση του οπτικού κριτηρίου, γι' αυτό ήταν ιδιαίτερα

αυστηρά στην επιλογή των καλλιτεχνών που παρουσίαζαν, οι οποίοι έπρεπε να είναι ήδη αναγνωρισμένοι (Blessi et al., 2011). Ο ρόλος τους δεν συμπεριλάμβανε συμμετοχή στην παραγωγική διαδικασία της τέχνης. Πλέον το κοινό έχει αποκτήσει πρόσβαση σε πολλαπλές πηγές για να καλλιεργήσει την οπτική του αντίληψη, γεγονός που απαιτεί την προσαρμογή του ρόλου του μουσείου στην νέα πραγματικότητα (ό.π.). Τα μουσεία πλέον διευρύνουν τη δραστηριότητα τους και συμμετέχουν στην αναζήτηση και ανάδειξη νέων ταλέντων, αυξάνοντας τον ανταγωνισμό και μπερδεύοντας τα όρια της δράσης του κάθε φορέα. Αυτό ενέχει τον κίνδυνο της σύνθλιψης των ARI ως γνήσια μέρη παραγωγής καινοτομίας, καθώς αυξάνεται και ο αριθμός των ιδιωτικών φορέων που στηρίζονται από ιδιωτική χρηματοδότηση και έχουν ως αντικείμενο τον πειραματισμό χωρίς εμπορικό σκοπό (Blessi et al., 2011). Στο επόμενο κεφάλαιο, θα παραθέσουμε μέρος της συζήτησης σχετικά με την καινοτομία στις Πολιτιστικές και Δημιουργικές Βιομηχανίες (ΠΔΒ).

1.8 ARI και καινοτομία

Ο δημιουργικός κλάδος όπως όλοι οι κλάδοι της οικονομίας της γνώσης χαρακτηρίζεται από την αστάθεια της αγοράς, τα προϊόντα/ έργα με ορισμένη και σύντομη διάρκεια ζωής και την ανάγκη για συνεχή καινοτομία (Rantisi & Leslie, 2010: 35). Η εφήμερη φύση των αισθητικών τάσεων καθιστά την καλλιτεχνική δραστηριότητα ακόμη πιο ευάλωτη και εκτεθειμένη στην αβεβαιότητα και στο ρίσκο (ό.π.). Το επάγγελμα του καλλιτέχνη είναι απόλυτα συνδυασμένο με το ρίσκο. Η δημιουργικότητα, η ελευθερία, η εφευρετικότητα ακόμη και η υπέρβαση είναι έννοιες συνυφασμένες με τους καλλιτέχνες και τους κόσμους μέσα στους οποίους λειτουργούν (Patriotta & Hirsch, 2016). Ωστόσο, οι καλλιτέχνες δουλεύουν μέσα σε ένα πλαίσιο που αναγνωρίζεται η ύπαρξη αναγνωρισμένων προδιαγραφών και η αμοιβαία κατανόηση των συμβάσεων (ό.π.). Πρέπει συνεπώς να συμβιβάσουν την δημιουργικότητα τους με την κοινωνική αποδοχή ούτως ώστε να αποκτήσουν πόρους και να αναπτύξουν την καριέρα τους στο δρόμο προς την αναγνώριση (ό.π.). Αυτό δημιουργεί έναν γρίφο: ενώ οι καλλιτέχνες αγωνίζονται για αυθεντικότητα και διάκριση, η καλλιτεχνική παραγωγή εξαρτάται από μια σειρά περιορισμών που καθορίζουν και θέτουν τα όρια στον πειραματισμό που οδηγεί στην πρωτοπορία (ό.π.). Ο Becker γράφει (1974:767) στο *Art as a Collective Action*:

Τα έργα τέχνης μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως το προϊόν μίας συνεργατικής δραστηριότητας πολλών ανθρώπων. Κάποιοι από αυτούς τους ανθρώπους παραδοσιακά ορίζονται ως καλλιτέχνες, άλλοι ως υποστηρικτικό προσωπικό. Η εξάρτηση του

καλλιτέχνη από το υποστηρικτικό προσωπικό περιορίζει το φάσμα των καλλιτεχνικών δυνατοτήτων που έχει στη διάθεσή του. Η συνεργασία πραγματοποιείται μέσα από μία σειρά καλλιτεχνικών συμβάσεων, οι οποίες διευκολύνουν την παραγωγή του έργου και δυσκολεύουν την καινοτομία. Η καινοτομία συμβαίνει όταν οι καλλιτέχνες ανακαλύπτουν εναλλακτικούς τρόπους για να συγκεντρώσουν τους πόρους που χρειάζονται.

Συνεπώς, τα έργα τέχνης μπορεί να περιλαμβάνουν στοιχεία καινοτομίας και σύμβασης σε διάφορα επίπεδα, υπόθεση που περιπλέκει την αναγνώριση και τον προσδιορισμό της καινοτομίας (Patriotta & Hirsch, 2016).

Οι Patriotta & Hirsch (2016) προτείνουν ότι η καινοτομία στον κόσμο της τέχνης προκύπτει όταν νέες μορφές και τύποι συλλογικής δραστηριότητας αναδύονται και παρεμβάλλονται στις υπάρχουσες συμβάσεις συνεργασίας που συγκροτούν την καλλιτεχνική παραγωγή. Οι συμβάσεις συνεργασίας αναφέρονται στην αλυσίδα της οργάνωσης και των δραστηριοτήτων που σταδιακά μετασχηματίζουν μία πρωτόλεια ιδέα σε καλλιτεχνικό προϊόν και συνδέουν αυτό το προϊόν με το κοινό. Οι Patriotta & Hirsch (2016) περιγράφουν τους (κατά τον Becker) κόσμους της τέχνης ως δυναμικά κοινωνικά και συμβολικά περιβάλλοντα, των οποίων ο πυρήνας συνδέεται με την εγκυρότητα και τις κυρίαρχες τάσεις, ενώ η περιφέρεια ενσαρκώνει κοινωνικούς δρώντες και ιδέες που πιθανά προκαλούν αυτές τις συμβάσεις δίνοντας έμφαση στην αίσθηση των ορίων που επιτρέπουν ή περιορίζουν την καινοτομία στους κόσμους της τέχνης. Μία μελέτη της περιόδου της άνθισης του Κυβισμού στο Παρίσι έδειξε ότι η δραστική καινοτομία συνέπεσε με μία ταυτόχρονη, αμφίδρομη κίνηση των δρώντων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας φέρνοντας αλλαγές στην κοινωνική δομή του κόσμου της τέχνης. (Sgourev, 2013 όπως αναφέρεται στο Patriotta & Hirsch, 2016:870).

Αυτό ενδεχομένως δείχνει ότι κατά τη διάρκεια οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών μεγάλης κλίμακας, οι θεσμοθετημένοι κόσμοι της τέχνης διαταράσσονται και οι συνθήκες που τους ορίζουν αποδυναμώνονται, χαλαρώνοντας την τυπικότητα και επιτρέποντας περισσότερο τον πειραματισμό, μειώνοντας την αντίσταση του κοινωνικού τους δικτύου στις νέες ιδέες (Patriotta & Hirsch, 2016). Όσο οι περιφερειακοί δρώντες λαμβάνουν αναγνώριση για την καινοτομία τους, τόσο η καινοτομία αυτή πλησιάζει τον πυρήνα και σχηματίζει μία νέα κυρίαρχη τάση (mainstream) (ό.π.).

Ο Becker, στο Art Worlds (1974), χαρακτηρίζει τους καλλιτέχνες κοντά στον πυρήνα ως ενσωματωμένους επαγγελματίες και αυτούς εκτός του πυρήνα ως αντισυμβατικούς (mavericks), που η δουλειά τους παραμένει μη αναγνωρισμένη και δε συμβαδίζει με τις υπάρχουσες συμβάσεις. Οι καλλιτέχνες που εμπίπτουν στην κατηγορία των mavericks ενσαρκώνουν τους πρωτοπόρους

που αποτυγχάνουν να αναπτύξουν ένα επαρκές σύστημα υποστήριξης. Ενώ είναι ικανοί να παράξουν τέχνη, δεν μπορούν να προσελκύσουν ακόλουθους και το ευρύ κοινό. Ο παραδοσιακός τρόπος να κάνει κανείς τα πράγματα, ενεργοποιεί ένα υπάρχον συνεργατικό δίκτυο το οποίο επιβραβεύει αυτούς που χειρίζονται κατάλληλα τις εγκαθιδρυμένες συμβάσεις (Becker, 1974).

Η δικτύωση αποτελεί σημαντικό παράγοντα για την παραγωγή καινοτομίας καθώς διευκολύνει ή δυσκολεύει την κίνηση των δρώντων από την περιφέρεια προς το κέντρο. Πολλές θεωρίες της κοινωνιολογίας της τέχνης μελετούν τη δομή και την ποιότητα της δικτύωσης μεταξύ συλλογικών ή ατομικών δρώντων ως βασικό στοιχείο που επιτρέπει την καινοτομία (Patriotta & Hirsch, 2016). Ο αριθμός των συνδέσεων, η θέση των δρώντων σε σχέση με τον πυρήνα και το πόσο κοντά βρίσκονται σε άλλους δρώντες είναι παράγοντες που διευκολύνουν την πρόσβαση σε πόρους και την ανίχνευση ευκαιριών για επαγγελματική πρόοδο (Patriotta & Hirsch, 2016).

Πιο πρόσφατα, οι Powell & Sandholtz (2012, στο Patriotta & Hirsch (2016),) μίλησαν για μία νέα υβριδική κατηγορία, αυτή των αμφίβιων επιχειρηματιών που η καινοτομία δουλειά τους μπορεί να προσελκύει δρώντες μέσα και έξω από τα δίκτυα και τους πυρήνες τους. Αυτή η τομή πιθανά να προωθεί τη δημιουργία νέων ρόλων και αμφίβιων ταυτοτήτων και νέες πρακτικές οργάνωσης. Σύμφωνα με τον Becker (1974), η παραβίαση των καθιερωμένων συμβάσεων στην παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου δυσκολεύει τον καλλιτέχνη και περιορίζει την πιθανή διανομή του έργου, αλλά ταυτόχρονα αυξάνει την ελευθερία του να επιλέξει αντισυμβατικές εναλλακτικές και του επιτρέπει να φύγει από τις καθιερωμένες πρακτικές και να πειραματιστεί με νέες. Συνεπώς, μπορούμε να αναγνωρίσουμε όλα τα έργα τέχνης ως προϊόντα της επιλογής μεταξύ του εύκολου, γνωστού δρόμου των συμβάσεων και του δύσκολου, άγνωστου αντισυμβατικού δρόμου που του λείπει η αναγνώριση, ψάχνοντας για εμπειρίες και στοιχεία που συνθέτουν τις δομές και τις συνθήκες που σπρώχνουν τους καλλιτέχνες είτε προς τη μία κατεύθυνση είτε προς την άλλη (Becker, 1974).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι καλλιτέχνες ως ιδρυτές *artist-run* χώρων και οι νέοι υβριδικοί ρόλοι που αναλαμβάνουν πιθανά να μπορούν να ενισχύσουν την επιρροή των καλλιτεχνών στην διαμόρφωση των καθιερωμένων συμβάσεων αλλά και την ευελιξία της κίνησης τους από την περιφέρεια στο κέντρο. Ταυτόχρονα, οι *artist-run* χώροι παρέχουν ευκαιρίες στους καλλιτέχνες για δικτύωση μέσα από την κοινωνική τους δραστηριότητα, δίνουν χώρο για πειραματισμό και ανάπτυξη δεξιοτήτων μέσω σχετικών προγραμμάτων, πραγματοποιούν εκπαιδευτικά προγράμματα, σε κάποιες περιπτώσεις δημιουργούν αρχειακό υλικό με τη δουλειά

ανερχόμενων καλλιτεχνών, ακόμη και εμπορική εκπροσώπηση για καλλιτέχνες που δεν δεσμεύονται από κάποιο συμβόλαιο. Για όλους αυτούς τους λόγους, αυτοί οι χώροι μπορούν να θεωρηθούν πλατφόρμες έρευνας και ανάπτυξης, ανοιχτές προς ανίχνευση νέων ταλέντων από επιμελητές τέχνης μουσείων, γκαλερί και ιδρυμάτων (Blessi et al., 2011). Είναι συνεπώς η πιο υβριδική και ευέλικτη μορφή δομής του σύγχρονου συστήματος της τέχνης (ό.π.).

Επιπλέον, αυτοί οι χώροι επιτρέπουν στους καλλιτέχνες να εξερευνήσουν και να δουλέψουν με διαφορετικές τοπικές καλλιτεχνικές σκηνές μέσα από την εμπλοκή τους σε διεθνή δίκτυα και προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών (Blessi et al., 2011). Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε το είδος των σχέσεων που παρατηρούνται στα ARI και πώς αυτό συνδέεται με την οργάνωση και την αποστολή τους.

1.9 ARI, ένα πεδίο φιλίας και αλληλεγγύης

Οι ARI στην πιο ανεξάρτητη μορφή τους προτείνουν μεθόδους αντίθετες στις εμπορικές, θεσμικές και αυστηρά γραφειοκρατικές απαιτήσεις οι οποίες συνολικά ορίζουν τη σύγχρονη σφαίρα των παγκόσμιων, νεοφιλελεύθερων πρακτικών που προδιαγράφει ότι ο κόσμος είναι μία οικονομική επιχείρηση (Gawronski, 2020). Με πρακτικές που αντιτίθενται στα προτάγματα αυτού του φαινομενικά αναπόφευκτου μοντέλου, οι ARI που ασκούν τη δική τους επιμέλεια δηλώνουν πως είναι ακόμη δυνατό να δημιουργηθεί ένα πεδίο που δεν είναι υποχρεωτικά δομημένο με βασική επιδίωξη τα μετρήσιμα αποτελέσματα και το κέρδος (Gawronski, 2020). Η ενεργή υποστήριξη των σχέσεων και της φιλίας από επιλογή καθώς και η κριτική θέση που αναπόφευκτα αυτό δηλώνει, χαρακτηρίζει το πεδίο των ARI (Gawronski, 2020:249). Η φιλία θα μπορούσε να είναι ένα μοντέλο αυτό-οργάνωσης σύμφωνα με το οποίο, η αυτόνομη παραγωγή της ζωής μας θα ήταν ο κεντρικός σκοπός (Condorelli, 2016). Όλο αυτό συνδυάζεται με την έννοια της συνεργασίας που ήταν κεντρική ιδέα για τα σοσιαλιστικά και κομμουνιστικά κινήματα. Υπό την έννοια της συνεργασίας- η ιδέα του κοινοτικού- η κοινοτικότητα στην παραγωγή και η ιδέα της φιλίας συνδέονται (Condorelli, 2016). Όπως γράφουν οι Bovier & Cherix (2011) για τον artist-run χώρο *Ecart* που λειτούργησε από το 1969 ως το 1982 στη Γενεύη, αυτό που στη συνέχεια έγινε το *Ecart* γκρουπ ήταν στην πραγματικότητα μία παρέα φίλων που τους άρεσε να κάνουν κωπηλασία παρέα και η πρώτη τους περφόρμανς έγινε χωρίς καν να υπάρχει κοινό. Για την ακρίβεια, τα πρώτα μέλη του γκρουπ γνώριζονταν από την ηλικία των δώδεκα με δεκαπέντε ετών μέσω των δασκάλων που

είχαν στην ζωγραφική και στην κωπηλασία. Στο επόμενο κεφάλαιο θα παραθέσουμε μέρος της συζήτησης για τη δικτύωση που επιτρέπουν τα ARI στα μέλη τους.

1.10 Δίκτυα και ARI

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η διάρθρωση των artist-run χώρων χαρακτηρίζεται από μία αίσθηση κοινοτικότητας. Η κοινοτικότητα (communality) δηλώνει τη δικτύωση που περιλαμβάνει μακροχρόνιους, έντονους και ισχυρούς δεσμούς, στους οποίους η ιδιωτική διάσταση είναι τουλάχιστον τόσο ισχυρή όσο η επαγγελματική. Οι σχέσεις στηρίζονται στις κοινές εμπειρίες, την κοινή ιστορία και αφηγήματα. Η αίσθηση αυτή, συνήθως προέρχεται από κοινές εμπειρίες στο σχολείο ή το πανεπιστήμιο που εξελίσσονται σε μακροχρόνιους δεσμούς που φέρουν στους κόλπους τους και την ύπαρξη οικογενειακών μελών ή φίλων των μελών που ανήκουν σε ένα συγκεκριμένο δίκτυο (Grabher 2004, όπως αναφέρεται από τον Wittel 2001: 51).

Η δημιουργία δικτύων που αυξάνει την πιθανότητα υλοποίησης κοινών οραμάτων και προγραμμάτων είναι πολύ κοντά με την ιδέα της συλλογικής αυτό-οργάνωσης (Detterer, 2012). Τα δίκτυα βασίζονται σε συμπλέγματα άλλοτε στενών και άλλοτε χαλαρών δεσμών, στη διασταύρωση των ανθρώπων που μοιράζονται κοινούς στόχους και αξίες, ανταλλάσσουν πληροφορίες που συχνά τις μετατρέπουν σε συλλογικές δράσεις και εμπειρίες- αυτό είναι ιδιαίτερα αληθές για τους artist-run χώρους (ό.π.).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω (Κεφ. 2, σελ.17) το βιβλίο *Artist-Run Spaces* των Detterer & Nannucci (2012) παρουσιάζει μία σειρά από artist-run χώρους που άνθισαν τις δεκαετίες του '60 και '70 σε διάφορα σημεία του κόσμου. Οι αναφερόμενοι χώροι παρουσίασαν μία αυξημένη ικανότητα δικτύωσης σε διεθνές επίπεδο και κατάφεραν να δημιουργήσουν συνδέσεις πέρα από το τοπικό τους πλαίσιο ανταλλάσσοντας πληροφορίες με οργανισμούς που μοιράζονταν το ίδιο όραμα (Detterer, 2012). Με τις συνεργασίες που είχαν εδραιωθεί τοπικά αλλά και τη διεθνή δικτύωση, στόχος ήταν η διάδοση και εδραίωση της avantgarde ως αλλαγή παραδείγματος για την Τέχνη. Έτσι τα ARI εκείνη την περίοδο άρχισαν να αναπτύσσουν την πρακτική της αυτό-έκδοσης. Άρχισαν να εκδίδουν καλλιτεχνικά βιβλία, περιοδικά, και μικρά έντυπα Τύπου με σκοπό να διαδώσουν τις νέες ιδέες, γεγονός που διεύρυνε τον διάλογο και επιτάχυνε τους μετασχηματισμούς στην ιδέα της Τέχνης (ό.π.).

Τα ρεύματα της εποχής όπως είδαμε και παραπάνω (Κεφ.2, σελ. 19) εστίαζαν στην κεντρική σημασία της πληροφορίας και της διάχυσης της. Αντίθετα με την παραδοσιακή τέχνη

της ζωγραφικής, απέρριπταν τη διάκριση της υψηλής και της μαζικής κουλτούρας (Detterer, 2012). Αυτό εξέφραζε την επιθυμία του εκδημοκρατισμού της τέχνης που προέτασσε την διευκόλυνση της πρόσβασης σε μεγαλύτερο κοινό (ό.π.). Με τον αντι-ελίτ στόχο της συμμετοχικότητας και της συλλογικής οργάνωσης της καλλιτεχνικής παραγωγής, η διεύρυνση των καναλιών επικοινωνίας και διανομής των έργων και των ιδεών μεταξύ των καλλιτεχνών έγινε κινητήριος δύναμη και αφετηρία νοήματος για τα ARI που αποτέλεσαν σημεία διάδοσης των νέων θεωριών (Detterer, 2012, σελ. 20). Οι αυτοεκδόσεις των καλλιτεχνών δε λειτουργούσαν μόνο ως όργανα επικοινωνίας μεταξύ των καλλιτεχνικών κοινοτήτων αλλά συχνά προέβαλαν τοπικές πρωτοβουλίες που συνέβαλλαν στη δημιουργία κοινοτικών κέντρων και στο χτίσιμο των σχέσεων με την κοινωνία. Στο επόμενο κεφάλαιο θα στραφούμε στις σχέσεις που συχνά δημιουργούν τα ARI με την υπόλοιπη κοινωνία έξω από τους κόσμους της τέχνης.

1.11 Οι ARI ως χώροι παραγωγής σχέσεων και αλληλεπίδρασης

Σύμφωνα με τη Rosler (1984) αν οι παραγωγοί της τέχνης θέλουν να αλλάξουν τη σχέση τους με τον κόσμο έξω από τον υποτιθέμενο κόσμο της τέχνης, πρέπει να γίνουν πιο συγκεκριμένοι σχετικά με το ποια είναι η λειτουργία της τέχνης γενικότερα και συγκεκριμένα ποια θέλουν να είναι η λειτουργία της δικής τους τέχνης. Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό στην ανοιχτά πολιτική τέχνη. Οι artist-run χώροι που συχνά περιγράφονται ως κοινωνικά γλυπτά¹, αναθεωρούν τη συμβατική εικόνα του επαγγελματία καλλιτέχνη και μετατοπίζουν την προσοχή μας στον καλλιτέχνη ως κοινωνικό δρώμενο και την παραγωγή της τέχνης ως μία συλλογική δραστηριότητα (Detterer, 2012). Είναι κοινώς αποδεκτό πλέον ότι η ευρύτερη αντίληψη του ρόλου του καλλιτέχνη στη σύγχρονη κοινωνία αλλάζει. Ο άλλοτε κοινός τόπος ότι ο καλλιτέχνης είναι μία ιδιοφυΐα που δημιουργεί στην απομόνωση έχει σταδιακά αντικατασταθεί με την εστίαση στο ρόλο του καλλιτέχνη στην δημόσια και κοινωνική ζωή (Novak-Leonard & Skaggs, 2017). Σύμφωνα με τον Bourriaud (2014, σελ.45)

οι καλλιτέχνες των προηγούμενων δεκαετιών εστίαζαν περισσότερο στις σχέσεις που αναπτύσσονταν στο εσωτερικό του κόσμου της τέχνης, στο πλαίσιο μιας μοντερνιστικής κουλτούρας, η οποία προέκρινε το «νέο» κι επιζητούσε την ανατροπή μέσω της γλώσσας. Από την άλλη μεριά, οι σημερινοί καλλιτέχνες μετατοπίζουν το σημείο εστίασης τους στις σχέσεις που αναπτύσσονται έξω από το πεδίο της τέχνης, στο πλαίσιο μιας εκλεκτικής κουλτούρας όπου το έργο τέχνης επέχει θέση μέσου αντίστασης στην «κρεατομηχανή» που φέρει το όνομα «Κοινωνία του Θεάματος». Οι κοινωνικές ουτοπίες και τα επαναστατικά

¹ Ο Γερμανός καλλιτέχνης J.Beuyς (1973) πρώτος εισήγαγε τον όρο «κοινωνικό γλυπτό» που συνόψιζε τις ιδέες του περί μίας ουτοπικής κοινωνίας που διαμορφώνεται μέσω της τέχνης και ότι η ζωή είναι ένα κοινωνικό γλυπτό που όλοι συνεισφέρουν στη δημιουργία του.

οράματα δίνουν πλέον τη θέση τους σε καθημερινές μικρο-ουτοπίες και μιμητικές στρατηγικές: κάθε «ευθεία» κριτική στάση απέναντι στην κοινωνία, είναι μάταιη, καθόσον βασίζεται στην ψευδαίσθηση μιας περιθωριακότητας, η οποία στις μέρες μας είναι ανέφικτη, για να μην πούμε οπισθοδρομική.

H Gordon-Nesbitt (2003) αναφέρει ότι το 1991, ο σκωτσέζος καλλιτέχνης Ross Sinclair δήλωσε ότι οι πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών ορίζουν τους δικούς τους όρους σχετικά με το πώς πρέπει να παράγεται και να εκτίθεται η τέχνη και ειδικά όταν αυτό συμβαίνει εκτός του κέντρου του Λονδίνου, όταν δηλαδή αυτές οι πρωτοβουλίες συνομιλούν με το τοπικό τους πλαίσιο αντί να προσπαθούν να υιοθετήσουν τη γλώσσα του εμπορευματοποιημένου κέντρου.

Όταν το συγκείμενο της τέχνης απορροφάται από τον κόσμο του φορμαλισμού και αποκλειστικά από τον κόσμο της τέχνης, εγκαταλείπεται μεγάλο μέρος της δυνατότητας της κοινωνικής λειτουργίας της τέχνης. Χάνεται μία σημαντική διάσταση και μειώνεται η δυνατότητα μίας σφαιρικής, ολιστικής τέχνης σε μία δισδιάστατη επίφαση. Τότε, το νόημα και η θέση της τέχνης εξυπηρετεί αποκλειστικά την αγορά και την πολιτιστική δραστηριότητα. Η Τέχνη παύει να έχει ένα ευρύτερο ρόλο στην κοινωνία πέρα από τον ρόλο της στην οικονομία (Ross Sinclair όπως αναφέρεται στο Gordon-Nesbitt, 2003).

Τα έργα κοινωνικής συμμετοχής αποτελούν τη σημερινή πρωτοπορία (Bishop, 2006). Καλλιτέχνες χρησιμοποιούν κοινωνικές καταστάσεις για να δημιουργήσουν αντιεμπορικά και πολιτικοποιημένα έργα συνεχίζοντας το πρόσταγμα των μοντερνιστών περί ανάμειξης της ζωής και της τέχνης (ό.π.). Ωστόσο, ο μοντερνισμός βασιζόταν στο στοιχείο της σύγκρουσης, ακυρώνοντας το παρόν για χάρη του μέλλοντος σε αντίθεση με τη σημερινή εποχή που είναι στραμμένη προς τη διαπραγμάτευση, τη δημιουργία δεσμών και τη συνύπαρξη (Bourriaud, 2014). Η δημιουργική, ζωντανή ενέργεια των συμμετοχικών δράσεων είναι ανθρώπινη και καταπολεμά την αποξένωση που επιβάλλει το καταπιεστικό καθεστώς του καπιταλισμού (Bishop, 2006). Η δημιουργία *τρόπων του ζην* ικανότερων να επιτρέψουν τη συγκρότηση δικαιότερων κοινωνικών σχέσεων και πυκνότερων μορφών ζωής, ομοίως και η τέχνη δεν αναζητά πια να επινοήσει την ουτοπία αλλά να κατασκευάσει απτούς, συγκεκριμένους χώρους (Bourriaud, 2014, σελ.67-68).

Η θεωρία της σχεσιακής αισθητικής θα μπορούσε είναι χρήσιμη για την καλύτερη κατανόηση των ARI που φαίνεται να λειτουργούν σε πολλές περιπτώσεις ως χώροι παραγωγής σχέσεων και αλληλεπίδρασης. Τον όρο της σχεσιακής αισθητικής πρώτος εισήγαγε στη συζήτηση ο επιμελητής και κριτικός Nicolas Bourriaud με αφορμή την έκθεση *Traffic* που ο ίδιος επιμελήθηκε και πραγματοποιήθηκε στο *CAPC Musee d'Art Contemporain* στην Γαλλία το 1996 (Cook, 2016). Για τον Bourriaud, αυτή η έκθεση ήταν ένα παράδειγμα έκφρασης της ανάδυσης μίας νέας αντίληψης των έργων: αυτής που επικεντρώνεται στις μεθόδους ανταλλαγής και διάδρασης με τους περαστικούς (ό.π.). Οι επισκέπτες της έκθεσης *Traffic* προσκαλούνταν να

καθίσουν, να πιούν, να συζητήσουν και να εμπλακούν σε δραστηριότητες της καθημερινής ζωής με το αντικείμενο της τέχνης να δρα σαν ερέθισμα για τη δημιουργία σχέσεων (Cook, 2016).

Το θεωρητικό πλαίσιο της σχεσιακής αισθητικής του Bourriaud τοποθετεί την ανθρώπινη διάδραση και το κοινωνικό πλαίσιο στο κέντρο της καλλιτεχνικής σκέψης. Το κοινό παίρνει τον ρόλο του συνομιλητή με το αντικείμενο της τέχνης και ο χώρος που γίνεται αυτή η συνομιλία αποτελεί πλέον αισθητική φόρμα (Bourriaud, 2002:46). Το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην επιλογή του καταλληλότερου περιβάλλοντος δημιουργίας διαλόγου και σχέσεων. Η σχεσιακή τέχνη επικεντρώνεται στην οργάνωση των συμμετεχόντων σε μικρές κοινότητες (micro-communities).

Ο Bourriaud (2014) επικαλούμενος τον φιλόσοφο Felix Guattari, υποστηρίζει ότι οι προσπάθειες μικρής κλίμακας της κοινότητας ή της γειτονιάς είναι αυτές που μπορούν να φέρουν την αλλαγή σε αντίθεση με τη μεγάλη αλλαγή που προέτασσε ο Μοντερνισμός. Η λειτουργία της τέχνης στο πλαίσιο της σχεσιακής θεωρίας δεν εξυπηρετεί μία φιλόδοξη, ουτοπική ατζέντα, αλλά επικεντρώνεται στο να δημιουργεί λύσεις στο «εδώ» και «τώρα» μέσα από την ιδέα των «μικρο-κοινοτήτων» (ο.π.). Τα ARI δυνητικά θα μπορούσαν να λειτουργούν ως κόμβοι δημιουργίας μικροκοινοτήτων στις γειτονιές με άξονα την τέχνη, δυνατότητα που θα εξερευνήσουμε στο εμπειρικό κομμάτι αυτής της εργασίας. Λαμβάνοντας υπόψη ότι η εργασία μελετά το πεδίο των ARI της Αθήνας, στο επόμενο κεφάλαιο θα στράφουμε στη συζήτηση γύρω από την *documenta14*, ενός από τους διεθνείς θεσμούς της τέχνης που ήρθε στην Αθήνα την περίοδο που τα ARI, όπως θα δούμε παρακάτω φαίνεται να παρουσιάζουν αύξηση.

1.12 Η επιρροή της *documenta* στην Αθήνα

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παραθέσουμε μέρος της συζήτησης γύρω από τη *documenta*, μία από τις πιο επιδραστικές εκθέσεις της διεθνούς εικαστικής σκηνής που το 2017 πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα. Η *documenta* είναι μια περιοδική έκθεση με έδρα το Kassel της Γερμανίας που διοργανώνεται κάθε πέντε χρόνια. Το 2017 η έκθεση πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα και στο Kassel (τη μόνιμη έδρα της) με γενικό τίτλο εργασίας «*Μαθαίνοντας από την Αθήνα*». Εδώ να σημειωθεί ότι γενικά η έκθεση πραγματοποιείται στο Kassel οπότε η μεταφορά της στην Αθήνα ήταν μία έκπληξη για τον διεθνή κόσμο της τέχνης.

Η συγκυρία της *documenta14* δε θα μπορούσε να μη συμπεριληφθεί στην παρούσα έρευνα, καθώς αποτελεί ορόσημο για την τοπική και τη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή και έχει ενδιαφέρον

να διερευνηθεί αν ήταν ένας από τους παράγοντες που συνέβαλλαν στην αύξηση των ARI στην Αθήνα. Όπως θα δούμε παρακάτω (Κεφ. 3.1.1, σελ. 53) το φαινόμενο των ARI που ενδιαφέρει την παρούσα έρευνα έχει ενταθεί την τελευταία δεκαετία, στα χρόνια της οικονομικής και πολιτικής κρίσης, παρουσιάζοντας μία ακόμη πιο έντονη δραστηριότητα μεταξύ του 2015-17 που ήταν και η περίοδος της διοργάνωσης της *documenta14* στην Αθήνα. Επίσης, κατά τη γνώμη μου, παρουσιάζει ενδιαφέρον να δούμε πώς ένας διεθνής μεγάλος θεσμός ερχόμενος σε μία πόλη περιφερειακή στον χάρτη της διεθνούς εικαστικής σκηνής επηρέασε τη δυναμική της τοπικής σκηνής σε σχέση με το διεθνές περιβάλλον.

Η παρουσία της *documenta* στην Αθήνα συνδέεται φανερά με τις πολιτικοοικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν εκείνη την εποχή. Η ρητορική της έκθεσης έκανε λόγο για κατάλυση της δημοκρατίας, για στροφή προς τις συμμετοχικές διαδικασίες, χαλαρώνοντας τα όρια μεταξύ πολιτικού ακτιβισμού και δημιουργικής πράξης στους καλλιτεχνικούς κόλπους, υποστηρίζοντας την πολιτικοποίηση της τέχνης και του ακτιβισμού. Η απόφαση της *documenta* να ταχθεί υπέρ του αντικαπιταλιστικού νότου ακολουθώντας τις τελευταίες τάσεις της κοινωνικής θεωρίας και των ακαδημαϊκών συζητήσεων δημιούργησε ένα παράδοξο, καθώς παραμένει ένας μεγάλος καθοριστικός θεσμός της σύγχρονης τέχνης, γεγονός που έγειρε ερωτήματα για τις προθέσεις πίσω από τη διοργάνωση (Rikou & Yalouri, 2017). Όπως ήταν αναμενόμενο, κατά τη διάρκεια της έκθεσης, η Αθήνα βρέθηκε κάτω από τα φώτα της διεθνούς καλλιτεχνικής σκηνής που δημιούργησε μία ευκαιρία αυξημένης ορατότητας για τους εγχώριους καλλιτέχνες. Παρόλα αυτά, ξεκίνησε μία συζήτηση έντονης κριτικής με διάφορες πρωτοβουλίες καλλιτεχνών να δηλώνουν την σκωπτική τους στάση μέσα από πρότζεκτ που κυρίως διανεμήθηκαν στο διαδίκτυο². Επίσης, οι αντιδράσεις εμφανίστηκαν και με μία σειρά από σχετικά στένσιλ-μηνύματα στους δρόμους της Αθήνας.³ (Εικόνα 1.)

Η απόφαση της έκθεσης να πραγματοποιηθεί στην Αθήνα της κρίσης, άνοιξε μία έντονη συζήτηση για τις πραγματικές προθέσεις και τα κίνητρα πίσω από αυτήν και δίχασε τον καλλιτεχνικό κόσμο. Ο Paul Preciado, βασικός επιμελητής της έκθεσης, σε σχετικό άρθρο του με τίτλο *The Stateless Exhibition* αναφέρει:

² Παραδείγματα κριτικών πρότζεκτ προς την *documenta* <https://documenta.weebly.com/about.html>, <https://idammathens.wordpress.com/>

³ Aesthetics of the Crisis, Julia Tulke, ένα ερευνητικό project που καταγράφει την street art της Αθήνας την περίοδο της κρίσης (<https://aestheticsofcrisis.org/>) τελευταία πρόσβαση στις 5/5/2022

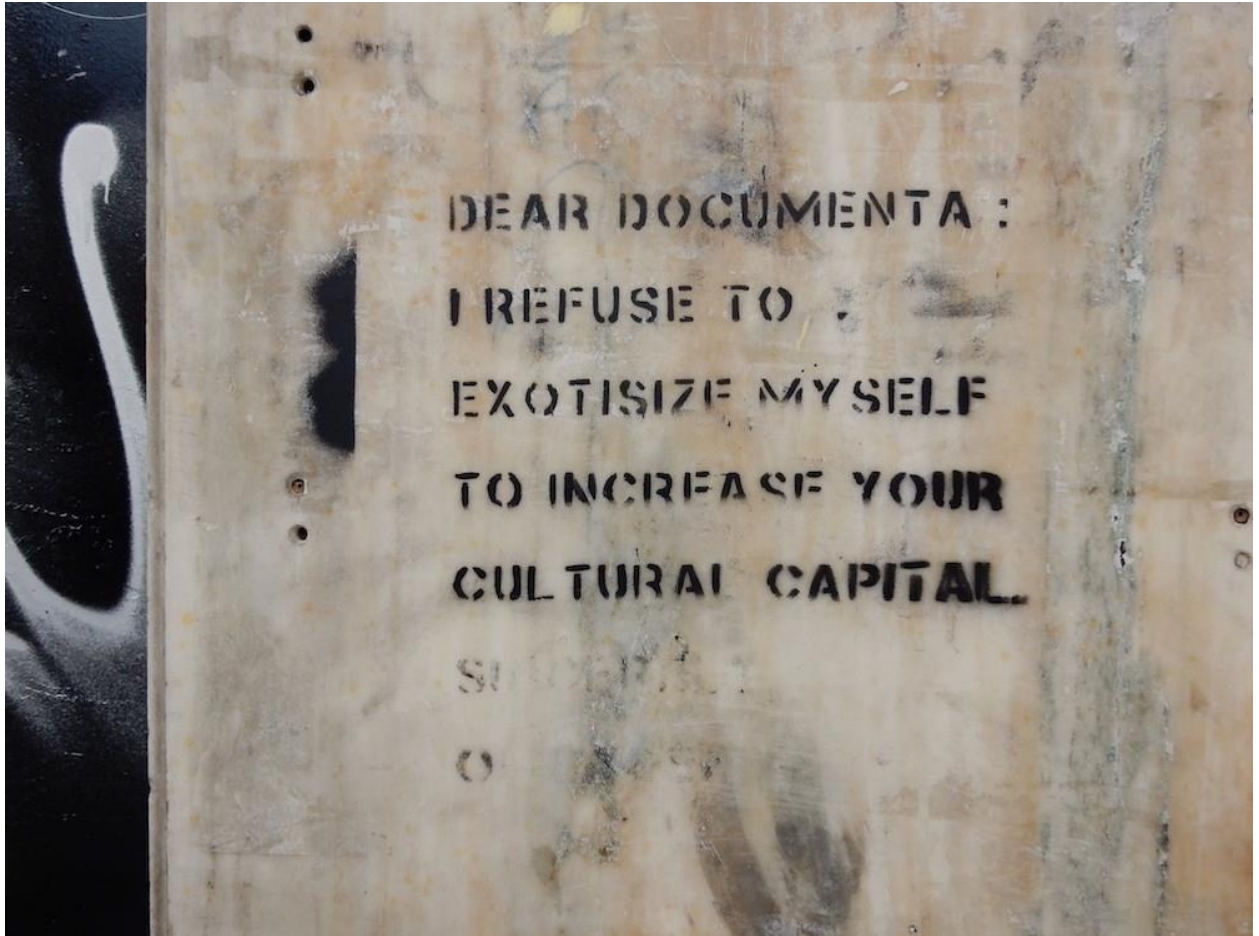
Η αποτυχία του ΟΧΙ στο δημοψήφισμα τον Ιούλιο του 2015 αποκάλυψε την αποτυχία της πολιτικής εκπροσώπησης. Όταν η Κυβέρνηση αρνήθηκε να δεχτεί την απόφαση των πολιτών να απορρίψουν τους όρους της προτεινόμενης διάσωσης της χώρας από τους θεσμούς, αποδείχτηκε ότι η Βουλή είναι ένας θεσμός υπό κατάρρευση, κενός. Αλλά για πολλές μέρες, η πλατεία Συντάγματος και οι δρόμοι της Αθήνας ήταν γεμάτοι σώματα και φωνές. Η Βουλή ήταν στους δρόμους. Αυτά τα γεγονότα επηρέασαν βαθιά την διοργάνωση της έκθεσης *documenta14*. Το δημόσιο πρόγραμμα, η *Βουλή των Σωμάτων*, πήρε το όνομα του και τη φωνή του από την πραγματικότητα που συνέβαινε εκείνη τη στιγμή. Τον Σεπτέμβριο του 2016, το Πάρκο Ελευθερίας έγινε χώρος συζήτησης για καλλιτέχνες, ακτιβιστές, κριτικούς, συγγραφείς, ποιητές και χορευτές για να ξανασκεφτούν την αναδόμηση της δημόσιας σφαίρας υπό τη συνθήκη ότι η δημοκρατία (και όχι μόνο η οικονομία της αγοράς) βρίσκεται σε κρίση. Μία από τις δυσκολίες (και ομορφιές) της διοργάνωσης ήταν η απόφαση του καλλιτεχνικού διευθυντή, Adam Szymczyk, να συνεργαστεί μόνο με τους κρατικούς θεσμούς στην Αθήνα. Σε συνθήκες πολέμου, ο θεσμικός συνομιλητής της έκθεσης δεν μπορεί να είναι το κατεστημένο, οι γκαλερί ή η αγορά της τέχνης. Αντιθέτως, η έκθεση προσλαμβάνεται ως μία δημόσια υπηρεσία, ως αντίδοτο στην οικονομική, πολιτική και ηθική ένδεια. (Preciado, 2017).

Η παραπάνω δήλωση είναι η μία μόνο όψη του νομίσματος. Ο κριτικός τέχνης J.J. Charlesworth γράφει στο περιοδικό *Art Review* τον Μάιο του 2017:

Η τρέχουσα *documenta14* σε καλλιτεχνική επιμέλεια του Adam Szymczyk έχει τίτλο *Learning from Athens*. Θα ήταν δίκαιο να ειπωθεί ότι το πείραμα της Αθήνας δεν έχει δεχτεί τις καλύτερες κριτικές παγκοσμίως. Εκτός των σχολίων περί αχανούς διοργάνωσης με λίγες πληροφορίες και μη επαρκή ενημέρωση σχετικά με το ποιος ή τί θα παρουσιαστεί μέχρι και μέρες πριν την έναρξη από την πλευρά της διοργάνωσης, η λογική πίσω από την έκθεση αποτελεί τον βασικό λόγο πρόκλησης σύγχυσης και αμφιβολίας. Μετά την βολή του Γιάννη Βαρουφάκη το 2015, που χαρακτήρισε την έκθεση «τουρισμό της κρίσης», η εντύπωση ότι η σχέση μεταξύ Kassel και Αθήνας καθρεφτίζει τη σχέση του πιστωτή (Γερμανία) και του χρεώστη (Ελλάδα) είναι δύσκολο να αλλάξει. Η υποψία περί αποικιοκρατικής σχέσης δεν έχει βοηθηθεί από την απόμακρη και μυστικιστική συμπεριφορά της διοργάνωσης προς την καλλιτεχνική σκηνή της πόλης. Ίσως η εντύπωση της αποικιοκρατικής προσέγγισης δεν είναι η μόνη ατυχής σημειολογική αστοχία ενός εύρωστου βορειοευρωπαϊκού θεσμού που καταδέχεται να στοιχιστεί αλληλέγγυα με τους φτωχοποιημένους ανθρώπους του ευρωπαϊκού νότου. Είναι ξεκάθαρα στη φύση όλων των μεγάλων διοργανώσεων που διευθύνονται από έναν επιμελητή-σταρ. Οι μπιενάλε και οι πολυτεείς καλλιτεχνικοί θεσμοί δεν αποτελούν δημοκρατίες, αλλά ευγενείς δικτατορίες: όποια και να ήταν η πρόθεση του Szymczyk στο να ανάγει τις αξιώσεις της τέχνης σε κοινωνική επίδραση και να βγάλει την *documenta* από το βαρετό και άνετο Kassel, και ανεξάρτητα από τη ρητορική της έκθεσης περί πολιτικού κατακερματισμού, την προσφυγική κρίση και την αποτυχία της δημοκρατίας, η *documenta* παραμένει ένα ακόμη υπερθέαμα επιμελητικής αυθεντίας. Ακόμη και αν ο τίτλος «Μαθαίνοντας από την Αθήνα» ακούγεται προσβάσιμος και συνεργατικός, περιορίζεται αναπόφευκτα στα όρια της ατζέντας των επιμελητών, και στο εκκεντρικό μείγμα των πολιτικών και θεωρητικών τάσεων που απασχολούν τις ελίτ των επιμελητών τέχνης. Τάσεις που στην περίπτωση της *documenta* έχουν μεγάλη απόσταση από τις συνθήκες που βιώνει η ελληνική πρωτεύουσα.

Από τα παραπάνω υποθέτουμε ότι η *documenta* ήρθε στην Αθήνα υποστηρίζοντας τις δημοκρατικές, συμμετοχικές διαδικασίες και την προσβασιμότητα. Ήταν όμως η ίδια η

διοργάνωση προσβάσιμη για τους καλλιτέχνες που ζουν στην Αθήνα, τι ήταν αυτό που πρόσφερε και τι αυτό που πήρε ως αντάλλαγμα; Παρακάτω θα επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε ποια ήταν η σχέση της *documenta* με την τοπική καλλιτεχνική σκηνή και αν εντοπίζεται κάποια σχέση με το φαινόμενο των ARI στην Αθήνα.



Εικόνα 1. Στένσιλ στην πλατεία Ομονοίας της Αθήνας. ©Julia Tulke, 2016

1.13 Ερευνητικά ερωτήματα

Έχοντας μελετήσει την παραπάνω βιβλιογραφία, προκύπτουν τα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα:

- Γιατί οι καλλιτέχνες δημιουργούν τα ARI;
- Πώς η λειτουργία και οργάνωση των ARI επηρεάζει την παραγωγή των έργων που παράγουν;
- Ποια είναι η σχέση των ARI με το υπόλοιπο οικοσύστημα και τους θεσμούς; Με τα μουσεία, τις γκαλερί, τα ιδιωτικά ιδρύματα που υποστηρίζουν την τέχνη;

- Η ίδρυση των ARI βοηθά τους καλλιτέχνες να αποκτήσουν πόρους και να κινούνται περισσότερο προς τον πυρήνα των θεσμών όπως περιγράφουν οι Patriotta & Hirsch (2016) και αναφέρθηκε παραπάνω (βλ. σελ. 28);
- Τι σημαίνει ο πολλαπλός ρόλος των καλλιτεχνών για τους ίδιους και πώς επηρεάζει τον κόσμο της τέχνης;
- Ποια είναι η σχέση των ARI με το τοπικό τους πλαίσιο;

2. Μεθοδολογία

Η ποιοτική έρευνα πεδίου είναι η μέθοδος που επιλέχθηκε ως αυτή που ταιριάζει καλύτερα στις ανάγκες της παρούσας μελέτης. Η έρευνα πεδίου προτείνεται ως κατάλληλη όταν μελετώνται μέθοδοι, ρόλοι, οργανωσιακές δομές, συνδέσεις, συμπεριφορές και κοινωνικοί κόσμοι μεταξύ άλλων, στοιχεία που ενδιαφέρουν την παρούσα έρευνα (Babbie, 2010). Επιπρόσθετα, η ποιοτική έρευνα πεδίου επιτρέπει και μία σχετική ευελιξία κατά τη διάρκεια της πραγματοποίησης της στην τροποποίηση του αρχικού σχεδιασμού της (Babbie, 2010). Τα δύο βασικά μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήσα ήταν η χαρτογράφηση του πεδίου των ARI και οι ημιδομημένες συνεντεύξεις σε βάθος με δείγμα καλλιτέχνων που έχουν ιδρύσει το δικό τους χώρο.

2.1 Χαρτογράφηση του πεδίου

Η έρευνα ξεκίνησε με τη χαρτογράφηση των χώρων που φαίνονται να αποτελούν ARI στην Αθήνα. Σκοπός της χαρτογράφησης ήταν να μας δώσει μία εκτίμηση του πληθυσμού των ARI και μία πρώτη περιγραφική εικόνα του πεδίου. Η συλλογή των πληροφοριών έγινε μέσα από έρευνα στο διαδίκτυο, χρησιμοποιώντας μηχανές αναζήτησης και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης που η πλειονότητα των χώρων/πρωτοβουλιών χρησιμοποιούν ως κύρια κανάλια επικοινωνίας της δραστηριότητάς τους. Η σχετική αναζήτηση ARI στο διαδίκτυο μας οδηγούσε σε επόμενες πρωτοβουλίες. Ο μεγαλύτερος όγκος των στοιχείων συγκεντρώθηκε κυρίως τον Οκτώβριο του 2021 και συνέχισε να εμπλουτίζεται μέχρι τον Μάιο του 2022 παράλληλα με τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων σε βάθος. Συγκεκριμένα, τον Οκτώβριο του 2021 καταγράφηκαν πενήνταοκτώ πρωτοβουλίες, ενώ στο τέλος των συνεντεύξεων τον Μάρτιο του 2022, η λίστα είχε φτάσει τις εβδομηνταπέντε πρωτοβουλίες.

Τα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν για τον κάθε χώρο είναι τα εξής:

- Επωνυμία
- Ηλεκτρονική διεύθυνση
- Φυσική διεύθυνση
- Περιοχή
- Ιδρυτές
- Έτος ίδρυσης
- Περιγραφή λειτουργίας

- Αποστολή
- Πληροφορίες σχετικά με τη χρηματοδότηση
- Αν ο χώρος χρησιμοποιεί τον όρο artist-run-space στην περιγραφή του
- Αν στις δραστηριότητες του χώρου περιλαμβάνονται δραστηριότητες που ενθαρρύνουν ή στοχεύουν στην κοινωνική συμμετοχή
- Λέξεις-κλειδιά σχετικά με την κουλτούρα, τη ρητορική και την οργάνωση των χώρων
- Στοιχεία επικοινωνίας

Σκοπός της χαρτογράφησης ήταν η καταγραφή των χώρων στην Αθήνα, η περιγραφή της λειτουργίας και της αποστολής τους και η πιθανή αναγνώριση κοινών χαρακτηριστικών και σχημάτων που επαναλαμβάνονται και θα μπορούσαν να μας οδηγήσουν σε μία ενδεχόμενη τυπολογία. Στη συνέχεια, για να κατανοήσουμε καλύτερα την οργάνωση, τη λειτουργία, το λόγο ύπαρξης, τη θέση των ARI στην ευρύτερη καλλιτεχνική σκηνή και τις σχέσεις με τους θεσμούς, ακολούθησε μια σειρά από ημιδομημένες συνεντεύξεις με ιδρυτές χώρων που αναγνωρίστηκαν ως ARI μέσα από τη χαρτογράφηση.

2.2 Διεξαγωγή συνεντεύξεων

Για να προσδιοριστεί το δείγμα των συνεντεύξεων επιλέχθηκε η μέθοδος της σκόπιμης δειγματοληψίας, θέτοντας τα κριτήρια που προκύπτουν από το θεωρητικό πλαίσιο της έρευνας. Οι μονάδες ανάλυσης περιορίστηκαν σε πρωτοβουλίες που εστιάζουν στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και έρευνα και καταλαμβάνουν φυσικό χώρο. Πιο αναλυτικά, το δείγμα ορίστηκε σύμφωνα με τα παρακάτω κριτήρια:

- Χώροι που έχουν ιδρυθεί από παραγωγούς τέχνης: καλλιτέχνες ή/και επιμελητές
- Μη κερδοσκοπικοί χώροι
- Χώροι που δηλώνουν-μέσα από τις πληροφορίες που επικοινωνούν τη δραστηριότητά τους και την αποστολή τους μία κριτική στάση απέναντι στις καθιερωμένες διαδικασίες παραγωγής και διανομής της τέχνης
- Χώροι που αναγνωρίζουν το artist-run ως κίνημα και εντάσσουν τον χώρο τους σ' αυτό
- Χώροι που δηλώνουν μέσα από τις πληροφορίες που επικοινωνούν τη δραστηριότητα τους, ενδιαφέρον για τη συμμετοχικότητα, την κοινωνική διάδραση και την αυτοοργάνωση.

Όλες οι μονάδες ανάλυσης του δείγματος πληρούν τα δύο πρώτα κριτήρια: είναι μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί και έχουν ιδρυθεί από παραγωγούς τέχνης (καλλιτέχνες και

επιμελητές). Επίσης πληρούν τουλάχιστον ένα ακόμη από τα εναπομείναντα κριτήρια. Ωστόσο δε κρίθηκε απαραίτητο οι μονάδες ανάλυσης να συναντούν και τα πέντε ορισμένα κριτήρια, καθώς καθένα απ' αυτά απαντά σε διαφορετικά ερευνητικά ερωτήματα της έρευνας. Επίσης, δεδομένης της ποικιλομορφίας των ARI, θεωρήθηκε εύλογο να διαφοροποιούνται τα κριτήρια που πληρούν οι μονάδες ανάλυσης του δείγματος σ' ένα βαθμό. Η διαδικασία των συνεντεύξεων έγινε σύμφωνα με τα επτά στάδια του μοντέλου του Kvale που είναι τα εξής:

1. Θεματοποίηση: Προσδιορισμός σκοπού των συνεντεύξεων και θέματα προς εξερεύνηση
2. Σχεδιασμός της διαδικασίας μέσα από την οποία θα επιτευχθεί ο προσδιορισμένος σκοπός, συμπεριλαμβανομένου της ηθικής διάστασης της έρευνας
3. Διεξαγωγή συνεντεύξεων
4. Απομαγνητοφώνηση
5. Ανάλυση δεδομένων – Αποκωδικοποίηση των δεδομένων σε σχέση με το σκοπό της έρευνας
6. Πιστοποίηση: Έλεγχος της αξιοπιστίας και εγκυρότητας του υλικού
7. Αναφορά των συμπερασμάτων (Babbie, 2010).

Δημιουργήθηκε ένας οδηγός συνέντευξης που περιλάμβανε τρεις θεματικές ενότητες με ερωτήσεις που αφορούσαν:

- Την οργανωσιακή δομή
- Το όραμα και την αποστολή
- Τη δικτύωση

Σκοπός των ερωτήσεων ήταν να επιβεβαιωθούν κάποιες υποθέσεις σχετικά με τη λειτουργία των ARI που πιθανά υπέδειξε η χαρτογράφηση, να διερευνηθεί ο λόγος ύπαρξης τους και να διαφωτιστεί ο πιθανός ρόλος τους στο σημερινό πεδίο της τέχνης. Ο Kvale χρησιμοποιεί ένα μεταφορικό σχήμα για να μεταβιβάσει δύο πιθανές προσεγγίσεις του-ης ερευνητή-ιας κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων στην ποιοτική έρευνα πεδίου (Babbie, 2010): Ο/Η ερευνητής-ια είτε υιοθετεί τον ρόλο «του εργάτη που σκάβει», είτε το ρόλο του «περιπλανώμενου». Στο δεύτερο σχήμα, ο/η ερευνητής-ια περιπλανάται στο τοπίο και μπαίνει σε συζητήσεις με ανθρώπους που συναντά. Ο/Η «περιπλανώμενος-η» εξερευνά τις διάφορες περιοχές μίας χώρας, είτε αχαρτογράφητα είτε χρησιμοποιώντας χάρτες, συναντά τους μόνιμους κατοίκους και κάνει

ερωτήσεις οδηγώντας τα υποκείμενα να αφηγηθούν την ιστορία του βιούμενου κόσμου τους (Babbie, 2010). Θεωρώ εαυτόν «περιπλανώμενη» ως ερευνήτρια καθώς ο σκοπός της έρευνας μου είναι η εξερεύνηση του ευρύτερου πεδίου των ARI και των ιδιαιτεροτήτων του πληθυσμού που ερευνώ.

Οι συνεντεύξεις σε βάθος πραγματοποιήθηκαν τον Μάρτιο του 2022. Εστάλησαν εικοσιέξι προσκλήσεις μέσω email σε χώρους που πληρούσαν τουλάχιστον τρία από τα πέντε κριτήρια που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ας σημειωθεί εδώ ότι η πανδημία του COVID-19 ήταν εν εξελίξει κατά τη διάρκεια προσέγγισης των δρώντων γι' αυτό και στην πρόσκληση μου πρότεινα η συνέντευξη να πραγματοποιηθεί διά ζώσης, δίνοντας όμως και την εναλλακτική της διαδικτυακής συνέντευξης δεδομένων των ιδιαίτερων συνθηκών της πανδημίας και με προτεραιότητα να νιώθουν άνετα οι συνεντευξιαζόμενοι. Αποκλείστηκαν οι τηλεφωνικές ή γραπτές συνεντεύξεις ως λιγότερο αξιόπιστοι τρόποι για την έρευνα μου. Ανταποκρίθηκαν θετικά οι δεκαπέντε χώροι στους οποίους πρότεινα να επισκεφθώ το χώρο και να κάνουμε τη συνέντευξη διά ζώσης. Τρεις από τις συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν διαδικτυακά λόγω μη δυνατότητας φυσικής συνάντησης, ενώ οι υπόλοιπες δώδεκα πραγματοποιήθηκαν με τους ιδρυτές των πρωτοβουλιών στο φυσικό χώρο των ARI.

Οι συνεντευξιαζόμενοι ενημερώθηκαν για τους σκοπούς της συνέντευξης, για τη χρήση των προσωπικών δεδομένων αλλά και των δεδομένων που θα προέκυπταν από τη συνέντευξη. Οι συνεντευξιαζόμενοι διαβεβαιώθηκαν ότι οι συνεντεύξεις είναι ανώνυμες και ενημερώθηκαν για τα δικαιώματά τους -γραπτώς μέσω έντυπης φόρμας συγκατάθεσης που κλήθηκαν να διαβάσουν και να υπογράψουν πριν τη συνέντευξη. Επίσης αφού διευκρινίστηκε ότι η ηχογράφηση θα με διευκόλυνε ιδιαίτερα στην επεξεργασία των δεδομένων, ζητήθηκε η συγκατάθεση τους για να προχωρήσω στην ηχογράφηση αυτών.

Οι χώροι με των οποίων τους ιδρυτές έγιναν οι συνεντεύξεις είναι οι εξής:

- A-dash
- Closing Soon
- Eight / Το Οκτώ
- Enterprise Projects
- FokiaNou Art Space
- Hyle / Ύλη
- KEIV

- Neocosmos / Laboratory for the Urban Commons
- Noucmas
- Or.artspace
- Zoetrope
- Tavros
- Twixtlab
- Victoria Square Project
- 3 137

3. Το αθηναϊκό πεδίο των artist-run spaces

3.1. Χαρτογράφηση των πρωτοβουλιών της Αθήνας

Ένας από τους βασικούς στόχους της έρευνας είναι η κατανόηση του πεδίου των ARI συνολικά. Αρχικό ζητούμενο της χαρτογράφησης ήταν να καταγραφούν οι πρωτοβουλίες που ιδρύονται από καλλιτέχνες και παραγωγούς τέχνης, εμφανίζονται ανεξάρτητες και μη κερδοσκοπικές και εδρεύουν σε φυσικό χώρο. Κατά τη διάρκεια της χαρτογράφησης, κρίθηκε σκόπιμη η διεύρυνσή της, συμπεριλαμβάνοντας κάποιες νομαδικές πρωτοβουλίες αλλά και ανεξάρτητους οργανισμούς που το μοντέλο τους φαίνεται να είναι πιο κοντά σε ένα πιο συμβατικό μοντέλο οργάνωσης με πιο ορισμένες διαδικασίες και δομή οργάνωσης. Θεωρήθηκε ότι για να έχουμε μία πιο ολοκληρωμένη και σαφή εικόνα του πεδίου, η χαρτογράφηση οφείλει να συμπεριλαμβάνει όλους τους πιθανούς δρώντες της ανεξάρτητης δημιουργίας στην Αθήνα.

Οι χώροι που φαίνονται ανενεργοί αλλά συνεχίζουν να διατηρούν την ιστοσελίδα τους ή προφίλ στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, δε συμπεριλήφθηκαν στην εν λόγω χαρτογράφηση με σκοπό να αποτυπωθεί μία εικόνα όσο πιο γίνεται πιο επικαιροποιημένη. Η ανίχνευση της ενεργής ή μη κατάστασης βασίστηκε στην παρατήρηση της συχνότητας ενημερώσεων και αναρτήσεων στους ιστότοπους των ARI.

Επιπρόσθετα σημειώθηκαν υπάρχουσες χαρτογραφήσεις και κοντινές πρωτοβουλίες όπως ενημερωτικές πλατφόρμες, δίκτυα και φεστιβάλ που δηλώνουν τη συνεργασία και την αλληλεπίδραση μεταξύ των πρωτοβουλιών και πιθανώς την ύπαρξη ενός υποτυπώδους οικοσυστήματος. Οι ενημερωτικές πλατφόρμες που καταγράφηκαν φαίνονται να ενεργοποιούνται όλες το 2017, τη χρονιά της *documenta14*. Στην ιστοσελίδα του ιδρύματος Swartz⁴ συναντάται η πρωτοβουλία με τίτλο *Athens Independents Art Index*, η οποία χαρτογραφεί είκοσι ανεξάρτητους χώρους της Αθήνας το 2017 με σκοπό να αυξηθεί η ορατότητα των ARI κατά τη διάρκεια της *documenta14*, καθώς ο συγκεκριμένος χάρτης τυπώθηκε και διατέθηκε στα σημεία πραγματοποίησης της *documenta*. Δεκατρείς χώροι από τους είκοσι φαίνεται να συνεχίζουν τη δραστηριότητά τους μέχρι σήμερα. Επίσης το 2017, η πλατφόρμα *und.athens*⁵ κυκλοφορεί έναν έντυπο χάρτη της ανεξάρτητης σκηνής, ο οποίος θα επανεκδοθεί σε μία νεότερη έκδοση το 2018-2019. Η ίδια πλατφόρμα διατηρεί ένα online ημερολόγιο που αναρτώνται οι δράσεις της

⁴ Athens Independents Art Index (<http://www.schwarzfoundation.com/en/schwarz-foundation/organization/athens-independents-art-index.html>) τελευταία πρόσβαση 21/11/2021

⁵ Und Athens (<http://und-athens.com/>) (τελευταία πρόσβαση 6/3/2022)

ανεξάρτητης σκηνης αλλά και ανοιχτές προσκλήσεις συμμετοχής για καλλιτέχνες. Εκεί αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι είναι «από καλλιτέχνες για καλλιτέχνες» τονίζοντας την «από τα κάτω» προέλευση της πρωτοβουλίας. Μία ακόμη online πλατφόρμα της αθηναϊκής εικαστικής δραστηριότητας είναι το *current Athens*⁶ (που επίσης λανσάρεται το 2017), μία πλατφόρμα που παρουσιάζει όλες τις εκδηλώσεις και τους χώρους της εικαστικής Αθήνας με ισότιμο τρόπο. Η πλατφόρμα διαθέτει επίσης φίλτρα αναζήτησης με βάση τον καλλιτέχνη, τον επιμελητή και το χώρο, δημιουργώντας μία βάση δεδομένων των δρώντων της αθηναϊκής καλλιτεχνικής σκηνης.

Οι πρωτοβουλίες που καταγράφηκαν μέχρι τον Μάιο του 2022 έφτασαν τις εβδομήντα πέντε στον αριθμό. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω (σελ. 41-42) σημειώθηκε για κάθε μία απ' αυτές η επωνυμία, η φυσική και ηλεκτρονική τους διεύθυνση, το έτος ίδρυσης, η περιγραφή, η χρήση και ο τρόπος λειτουργίας των χώρων όπως αυτή παρουσιάζεται στις ιστοσελίδες τους. Σημειώθηκε επίσης αν οι χώροι αυτοί χρησιμοποιούν τον όρο *artist-run* στην περιγραφή τους. Η αναγνώριση του όρου αποτελεί ένα έγκυρο στοιχείο ταυτοποίησης των χώρων ως ιδρυθέντες από καλλιτέχνες, χωρίς να σημαίνει ότι η παράλειψη του όρου απαραίτητα δείχνει ότι ένας χώρος δεν είναι *artist-run*. Την ίδια στιγμή, σημειώθηκαν τα ονόματα των ιδρυτών όπου αυτά αναφέρονταν, στοιχείο που επίσης επιβεβαιώνει ότι οι χώροι αυτοί έχουν ιδρυθεί από καλλιτέχνες. Κάποιοι από τους όρους που συχνά χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τα ARI είναι οι εξής: *project space*, *artist-run*, εναλλακτικός χώρος, υβριδική πρωτοβουλία, μη κερδοσκοπικός, ανεξάρτητος χώρος, καλλιτεχνική πρωτοβουλία, χωρίς αυτοί πάντα να περικλείουν όλο το φάσμα των ιδιοτήτων του κάθε χώρου (Giannoglou, 2019).

Η χαρτογράφηση επιβεβαιώνει τη δυσκολία στην εύρεση μιας κοινής ορολογίας. Στην καταμέτρηση των χώρων που δηλώνουν *artist-run spaces*, μέτρησα δεκαοχτώ χώρους από το σύνολο των εβδομήντα πέντε καταγεγραμμένων πρωτοβουλιών, ποσοστό που δείχνει ότι μεγάλη μερίδα καλλιτεχνών έχουν επίγνωση του *artist-run* όρου και συνειδητά τον επιλέγουν. Το *project space* είναι επίσης ένας όρος που συναντάται συχνά που φαίνεται να δηλώνει τη λειτουργία του χώρου ως χώρο παραγωγής έργων με ορισμένη διάρκεια, αλλά πιθανά και την αντιμετώπιση του ίδιου του χώρου ως έργο (*project*). Το *project space* είναι ένας όρος πασπαρτού που μπορεί να χρησιμοποιηθεί γενικότερα χωρίς να μας δίνει ιδιαίτερες πληροφορίες για τον τύπο και τα χαρακτηριστικά του χώρου. Έτεροι προσδιορισμοί που συναντώνται συχνά είναι ο μη κερδοσκοπικός, συλλογικός, ανοιχτός, πειραματικός, ανεξάρτητος, προσωρινός, σύγχρονος,

⁶ Current Athens (<https://www.currentathens.gr/>)

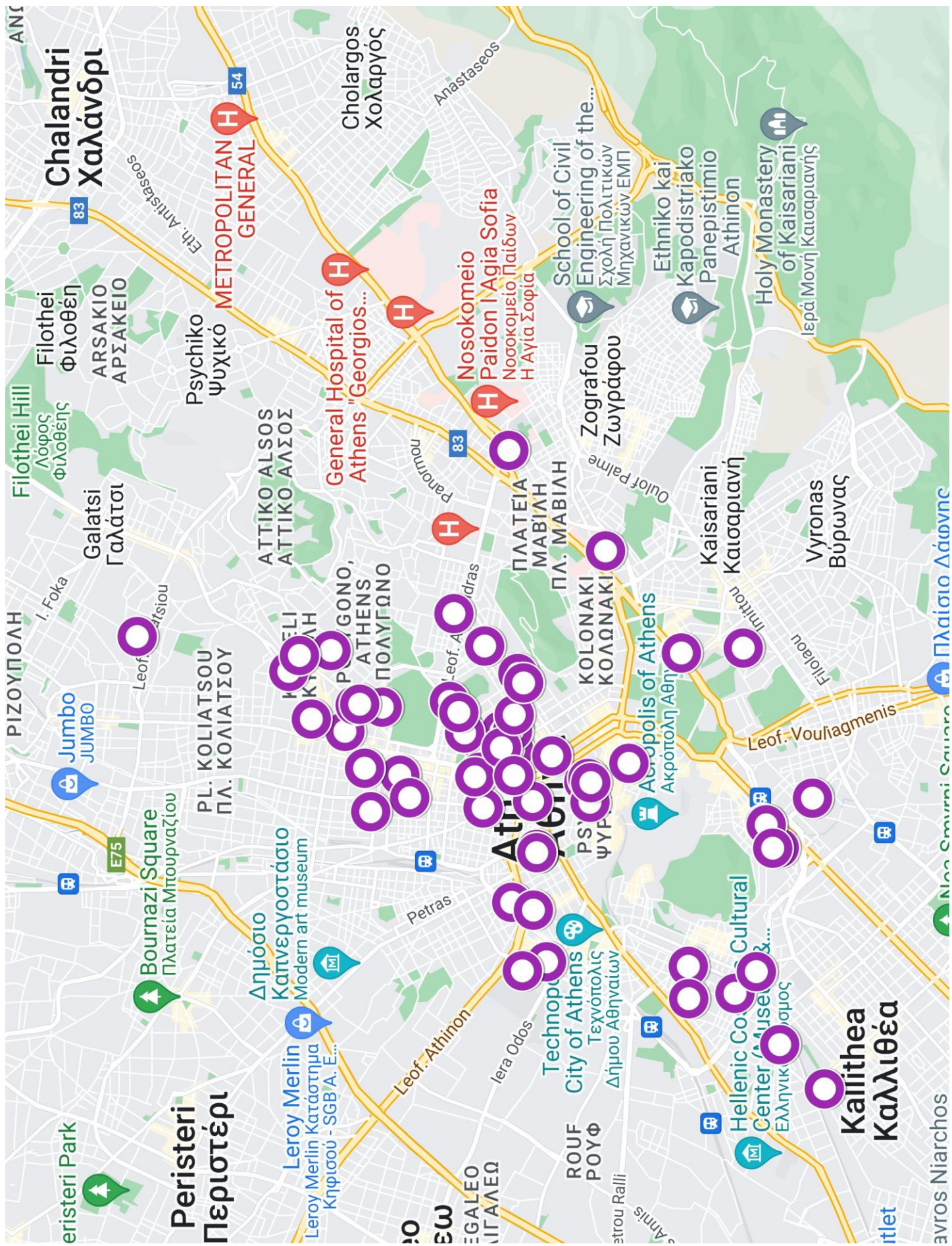
διατομεακός, συνεργατικός κ.α. Επίσης οι περισσότερες μονάδες αναφέρουν ότι παρέχουν τον χώρο και τον χρόνο για πειραματισμό, έρευνα, δημιουργία και δικτύωση στους ενδιαφερόμενους καλλιτέχνες, επιβεβαιώνοντας την Detterer (2012) που αναφέρει ότι κοινός στόχος των ARI είναι η ελεύθερη ένταξη των καλλιτεχνών με σκοπό την ανταλλαγή και τον πειραματισμό.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, σημειώθηκε αν υπάρχουν στοιχεία που παραπέμπουν ενδεχομένως σε δραστηριότητα που δηλώνει κοινωνική συμμετοχή ή διάδραση με την κοινότητα, στην προσπάθεια να ανιχνευτούν χώροι που μπορεί να έχουν μία κοινωνική λειτουργία και ρόλο. Τέλος συγκεντρώθηκαν λέξεις-κλειδιά που διατρέχουν τα κείμενα περιγραφής και την εμφανιζόμενη ρητορική των χώρων. Η διατύπωση του λόγου των χώρων αντικατοπτρίζει μία υψηλή επίγνωση της ενεργής συμμετοχής και της αμφισβήτησης των εγκαθιδρυμένων συνθηκών της καλλιτεχνικής παραγωγής. Επίσης, συχνά αναφέρεται ότι ο χώρος ξεκίνησε ως λύση στην ανάγκη για έκφραση ή ως απάντηση στις υπάρχουσες συνθήκες της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Η χαρτογράφηση των ARI αποτυπώνει μία συγκέντρωση των πρωτοβουλιών στο κέντρο της Αθήνας⁷ και σε περιοχές γύρω από το κέντρο όπου πιθανά ζουν οι ιδρυτές (βλ. Χάρτης 1. σελ. 51). Η συγκέντρωση της πολιτιστικής και δημιουργικής δραστηριότητας στο κέντρο των πόλεων είναι μία κυρίαρχη τάση διεθνώς (Koutsari & Dermetzi, 2019). Η παραγωγή συμβόλων και νοήματος, μέρος της συμβολικής οικονομίας των πόλεων, αποτελεί παράγοντα παραγωγής κέρδους. Αυτή η παραγωγή συμβόλων εκτός από οικονομική δραστηριότητα, περιλαμβάνει και το *αστικό φαντασιακό*, τον τρόπο και τον τόπο που συμβαίνει η καθημερινή ζωή, εκεί που οι άνθρωποι περπατούν, συζητούν, φορούν ρούχα, μαγειρεύουν (ό.π.). Αυτή η αστική κουλτούρα δημιουργεί ένα αίσθημα ενθουσιασμού. «Η πόλη κατέστησε δυνατή και γενέκευσε την εμπειρία της εγγύτητας/γεινιάσης: είναι το απτό σύμβολο και το ιστορικό πλαίσιο της κατάστασης της κοινωνίας» (Bourriaud, 2014, σελ.22). Αυτό το καθεστώς του εντατικού συγχρωτισμού κατέληξε στο να παράξει μία σειρά από αντίστοιχες καλλιτεχνικές πρακτικές: δηλαδή, μία μορφή τέχνης που έχει ως κεντρικό θέμα τη συνύπαρξη, τη συλλογική επεξεργασία του νοήματος (Bourriaud, 2014). Στην περίπτωση της Αθήνας, οι περισσότερες πρωτοβουλίες εντοπίζονται στις περιοχές γύρω από το κέντρο της πόλης όπου παρατηρείται πυκνή κατοίκηση και έντονη ανάπτυξη της συμβολικής οικονομίας και του αστικού φαντασιακού με μία συνεχή ανάδυση νέων τάσεων στον αστικό τρόπο ζωής. Στην κάθε περιοχή μπορούμε να πούμε ότι παρατηρούνται μικρότερες εστίες συγκέντρωσης των ARI που φαίνεται να συμβαίνουν τυχαία, υποθέτοντας ότι πιθανά η αξία των

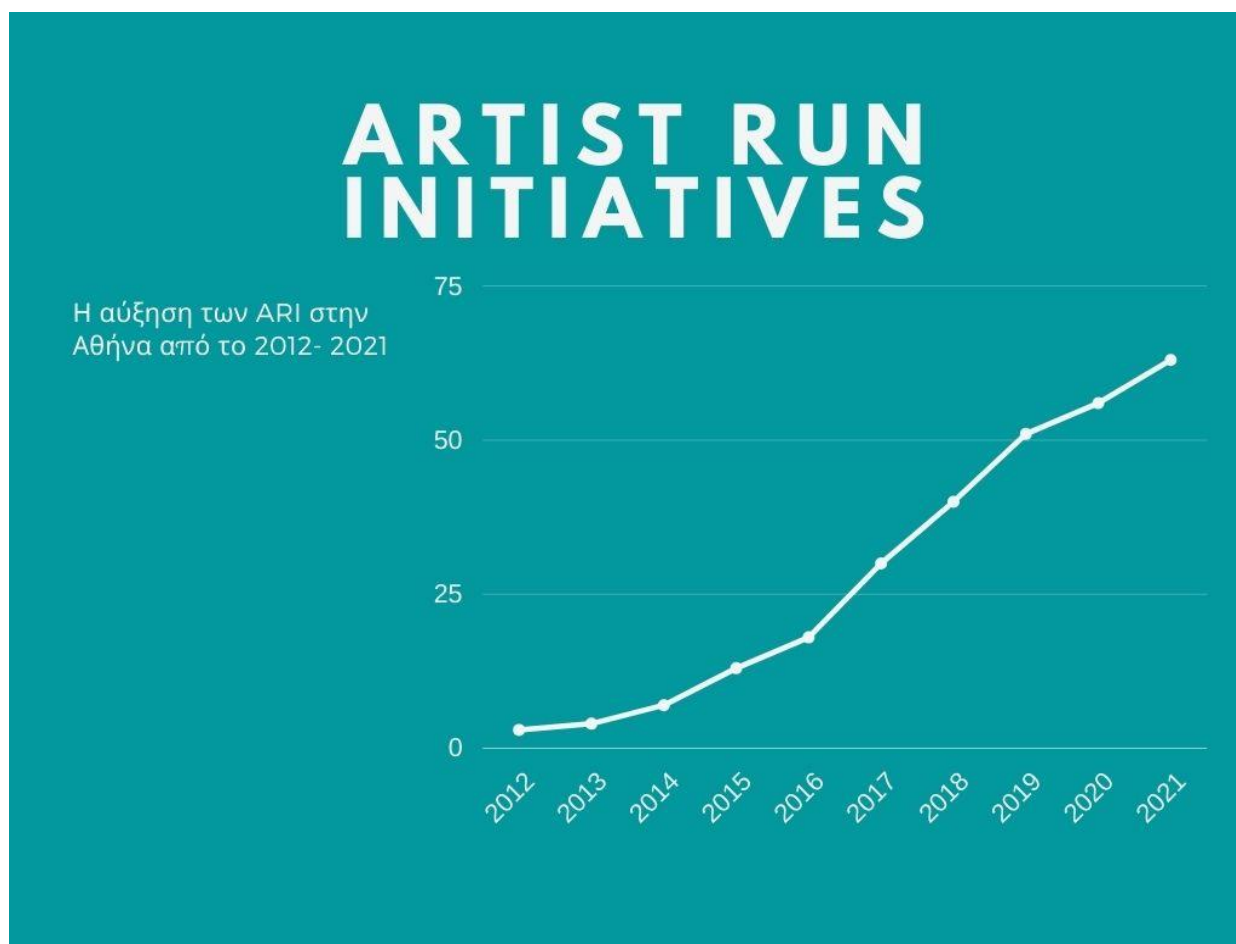
⁷ Για την διευκόλυνση της συζήτησης, θεωρούμε το κέντρο της Αθήνας την πλατεία Ομονοίας.

ακινήτων είναι ένας παράγοντας που επιτρέπει στα ARI να λειτουργούν στις εν λόγω περιοχές. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται συγκέντρωση ARI στην ευρύτερη περιοχή γύρω από την Ομόνοια, στα Εξάρχεια, στην πλατεία Βικτωρίας, στην Κυψέλη, στο Παγκράτι, στα Πετράλωνα, στον Ταύρο και την Καλλιθέα. Στις τρεις τελευταίες περιοχές που είναι λίγο πιο περιφερειακές σε σχέση με τις πρώτες, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η ύπαρξη των ARI σχετίζεται πιθανά με το ότι αυτές οι περιοχές είναι γύρω από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Από την περιγραφή και το φωτογραφικό υλικό των χώρων στο διαδίκτυο, παρατηρήθηκε ένα εύρος στην κλίμακα και το μέγεθος που ποικίλει από μικρά διαμερίσματα μέχρι μεγαλύτερους βιομηχανικούς χώρους. Στην επόμενη ενότητα θα παρατηρήσουμε την αύξηση των ARI με βάση το έτος ίδρυσης τους ώστε να έχουμε μία εικόνα της χρονικότητας του φαινομένου των ARI.



Εικόνα 2 Χάρτης ARI της Αθήνας (https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1qXO5-ofEIQ8SpzpOIdCPM_m0h1mGDsBP&usp=sharing)

3.1.1 Χρονικότητα του φαινομένου των ARI. Όπως φαίνεται στο Γράφημα 1 παρακάτω, το φαινόμενο των ARI στην Αθήνα οριοθετείται χρονικά από το 2012 μέχρι και σήμερα. Παρατηρείται μία σταθερά αυξητική τάση μέσα σ' αυτά τα χρόνια, με μια ιδιαίτερη εντατικοποίηση μεταξύ 2017-2019. Κατά τη χαρτογράφηση, οι δύο πρώτες πρωτοβουλίες καταγράφονται το 2012. Από το 2012-2016 παρατηρείται ένας σταθερά αυξητικός ρυθμός και στο τέλος του 2016 μετράμε δεκαπέντε πρωτοβουλίες συνολικά. Το 2017, τη χρονιά της *documenta14* σημειώνονται δώδεκα νέες πρωτοβουλίες, αριθμός που σχεδόν διπλασιάζει τα ARI στην Αθήνα μέσα σε ένα χρόνο. Το 2018 σημειώνονται άλλες δέκα νέες πρωτοβουλίες, ενώ το 2019 άλλες έντεκα. Συνεπώς, από το 2017 έως το 2019, τα ARI της Αθήνας φαίνεται να τριπλασιάζονται. Το 2020, το έτος έναρξης της πανδημίας παρατηρείται μία αναμενόμενη κάμψη και σημειώνονται μόνο πέντε νέες πρωτοβουλίες, ενώ το 2021 μετράμε επτά νέα ARI, αριθμός που δείχνει μία μικρή ανάκαμψη.



Εικόνα 3 Γράφημα 1. Η αύξηση των ARI στην Αθήνα από το 2012-2021

3.1.2 Τύποι των ARI. Η Sharon (1979) στην έρευνα της για τα artist-run galleries στο Φρανσίσκο αναφέρει μεταξύ άλλων τους παρακάτω τύπους:

- χώροι που διοικούνται από έναν καλλιτέχνη με σκοπό να προβάλει τη δουλειά του και ενίοτε εκτίθεται και η δουλειά άλλων καλλιτεχνών
- στούντιο καλλιτεχνών που ανοίγουν περιστασιακά για το κοινό
- συνεργατικούς χώρους, τους οποίους οι καλλιτέχνες ιδρύουν από κοινού για να εκθέτουν και να πωλούν τη δουλειά τους
- κοινοτικά κέντρα που εκθέτουν διαφορετικά είδη τέχνης

Από τη χαρτογράφηση διαπιστώνεται ότι η παραπάνω τυπολογία συναντάται στα σημερινά ARI της Αθήνας με τη σημαντική διαφορά ότι οι χώροι της Αθήνας διοικούνται από καλλιτέχνες μεν, αλλά είναι μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα δε, χωρίς εμπορική δραστηριότητα και συνεπώς δεν ακολουθούν το μοντέλο των γκαλερί όπως αναφέρει η Sharon.

Η περιγραφή των χώρων δηλώνει ότι πρόκειται για ευέλικτους χώρους παραγωγής που εξυπηρετούν την καλλιτεχνική διαδικασία σε διάφορα στάδια. Ο εκθεσιακός χώρος είναι η περιγραφή που κυριαρχεί στην πλειονότητα των μονάδων, ενώ δεύτερη επικρατέστερη περιγραφή λειτουργίας αποτελεί ο συνδυασμός του εκθεσιακού χώρου και του στούντιο ή/και του χώρου καλλιτεχνικής διαμονής (residency). Η λειτουργία των ARI περιλαμβάνει πολύ συχνά και τη διοργάνωση εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων, διαλέξεων και συζητήσεων οπότε ο χώρος λειτουργεί και ως χώρος εργαστηρίων. Καταγράφονται σε ένα ποσοστό 10% του συνόλου χώροι που δηλώνονται ως ερευνητικά εργαστήρια που ασχολούνται με πολιτικοκοινωνικά θέματα.

Κάποια ARI περιγράφουν τον χώρο ως *κοινωνικό γλυπτό* ή ως συλλογικό έργο τέχνης ή επιτελεστικό γλυπτό ή ως εργαστήριο κριτικού λόγου για την πολιτική και την τέχνη, θεωρώντας το χώρο προέκταση του καλλιτεχνικού έργου, επιβεβαιώνοντας τα λεγόμενα του McLuhan για τη σημασία του περιβάλλοντος ως νέο μέσο πειραματισμού στην τέχνη και ως προέκταση της καλλιτεχνικής παραγωγής (Allan, 2014) αλλά και το όραμα του Beuys (1973) περί *κοινωνικού γλυπτού*.⁸

⁸ Για περισσότερες πληροφορίες για τον όρο «κοινωνικό γλυπτό» βλέπε σελ. 35 και σελ. 57.

3.1.3 Λειτουργία των ARI. Ο ρυθμός λειτουργίας των χώρων που καταγράφηκαν ποικίλλει και πιθανά προσαρμόζεται στη διαθεσιμότητα του χρόνου και της ενέργειας των συμμετεχόντων και των διαχειριστών. Το εφήμερο και το προσωρινό είναι μία συνθήκη που αναγνωρίζει και υποστηρίζει η λειτουργία αυτών των χώρων και συχνά αναφέρεται στις ιστοσελίδες των ARI. Στην ιστοσελίδα του *Enterprise projects* αναφέρεται ότι η λειτουργία του χώρου είναι περιοδική, ενώ στην περιγραφή του *One Minute Space* αναφέρεται ότι ο χώρος απαντά στη σύγχρονη, άμεση και εφήμερη παραγωγή του χώρου που προκύπτει μέσα από την πρόσληψη, επιβεβαιώνοντας τη θεωρία του Bourriaud (2014) περί σχεσιακής αισθητικής που αναφέρθηκε παραπάνω (σελ. 36). Υπάρχουν και κάποια παραδείγματα που υπολογίζονται γύρω στο 5% του δείγματος που παρουσιάζουν καθημερινή λειτουργία, ωστόσο αυτό αφορά χώρους που είναι πρωτίστως χώροι παραγωγής, λειτουργούν δηλαδή ως στούντιο και λιγότερο ως εκθεσιακοί χώροι. Στην πλειονότητα των μονάδων, η λειτουργία ορίζεται σε ad-hoc βάση, γεγονός που πιθανά αντικατοπτρίζει εκτός των παραπάνω, την επισφάλεια και τη μη βιωσιμότητα του επαγγέλματος του καλλιτέχνη και συνεπώς των χώρων που εξετάζουμε.

3.1.4 Ιδρυτές των ARI. Τα ονόματα των ιδρυτών αναφέρονται στις περισσότερες από τις πρωτοβουλίες που καταγράφηκαν, δεδομένο που δείχνει ότι πρόκειται για προσωποπαγή εγχειρήματα που συνήθως εκπροσωπούν από έναν μέχρι τέσσερις καλλιτέχνες. Εικοσιένα από τις εβδομήντα πέντε μονάδες δεν αναφέρουν τους ιδρυτές, ενώ τρεις περιπτώσεις παρουσιάζονται ως κολεκτίβες, παραλείποντας να αναφέρουν τα πρόσωπα-μέλη τους. Πιο αναλυτικά, δεκατρείς χώροι φαίνεται να έχουν ιδρυθεί από ένα πρόσωπο (τέσσερις στους δεκατρείς ιδρυτές είναι ξένοι καλλιτέχνες), δεκατρείς χώροι φαίνεται να έχουν ιδρυθεί από δύο πρόσωπα (επτά στους εικοσιτέσσερις είναι ξένοι καλλιτέχνες), τρεις χώροι φαίνεται να εκπροσωπούν κολεκτίβες, τέσσερις χώροι να έχουν ιδρυθεί από τρία άτομα, τρεις χώροι να έχουν ιδρυθεί από τέσσερα άτομα (τρεις στους δώδεκα είναι ξένοι καλλιτέχνες) και δώδεκα χώροι δεν αναφέρουν πληροφορίες σχετικά με τους ιδρυτές. Συνολικά εδώ μετρούνται ογδονταπέντε φυσικά πρόσωπα στις εβδομηνταπέντε πρωτοβουλίες.

Φαίνεται ότι το στάδιο της καριέρας στο οποίο βρίσκονται οι ιδρυτές ποικίλλει. Κάποιοι βρίσκονται είτε στην αρχή της καριέρας τους είτε στο μέσο καθώς υπάρχουν και ιδρυτές που είναι αναγνωρισμένοι καλλιτέχνες στον ευρύτερο κόσμο της τέχνης ή/ και κατέχουν θεσμικές θέσεις, πχ. είναι μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας. Επιπρόσθετα παρατηρείται ότι δεκατέσσερις ξένοι

καλλιτέχνες συνολικά εμφανίζονται ως ιδρυτικά μέλη πρωτοβουλιών, δείκτης που δηλώνει την πιθανή διασύνδεση των χώρων αυτών με παρόμοια οικοσυστήματα άλλων χωρών. Όπως είδαμε παραπάνω (σελ.36), η διοργάνωση της *documenta14* έστρεψε τα φώτα της διεθνούς καλλιτεχνικής σκηνής στην Αθήνα (Rikou & Yalouri, 2017). Η έντονη κινητικότητα των καλλιτεχνών προς την Αθήνα που παρατηρήθηκε κατά τη διοργάνωση της *documenta14* σε συνδυασμό με την αύξηση των ARI την ίδια περίοδο μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η δημοσιότητα και η προσοχή που έφερε η γερμανική διοργάνωση οδήγησε σε μία καλλιτεχνική ζύμωση που ενίσχυσε την ενσωμάτωση ξένων καλλιτεχνών στην τοπική καλλιτεχνική κοινότητα.

3.1.5 Χρηματοδότηση και νομική μορφή. Σύμφωνα με τον Becker (1982) και τη θεωρία του για τους κόσμους της τέχνης, ο κάθε κόσμος που προσπαθεί να διαχωρίσει τον εαυτό του από τους υπόλοιπους, συνήθως διατηρεί στενές και εκτενείς σχέσεις με τον κόσμο από τον οποίο προσπαθεί να διαχωριστεί, μοιράζεται πόρους, ανθρώπινο δυναμικό, υιοθετεί ιδέες προερχόμενες απ' αυτούς και συναγωνίζεται για την απήχηση του στο κοινό και για την εύρεση οικονομικής υποστήριξης (Becker, 1982:36). Πρόταση που φαίνεται να ισχύει και για τα ARI που ενώ δηλώνουν την κριτική τους θέση απέναντι στον τρόπο και τις διαδικασίες του κόσμου της τέχνης, έχουν ανάγκη τη χρηματοδότηση που μπορεί να προέρχεται από φορείς με των οποίων την πολιτική να μη συμφωνούν. Ένα παράδειγμα κριτικής θέσης φαίνεται να είναι ο χώρος Οχτώ, αναφέρεται στην ιστοσελίδα του: «Το ΟΧΤΩ αποτελεί πρωτοβουλία ενεργοποίησης ενός χώρου στο κέντρο της πόλης που επιχειρεί να συνδυάσει την κριτική παρέμβαση με τις καλλιτεχνικές πρακτικές, την έρευνα για την πόλη με την κοινωνική δράση».

Οκτώ μόλις χώροι αναφέρουν στις ιστοσελίδες τους ότι λαμβάνουν ή έχουν λάβει χρηματοδότηση για τη λειτουργία τους. Στους χρηματοδότες συναντάμε συχνά το *Outset Greece* που δείχνει να είναι τοπικό παράρτημα του *Outset Fund*, διεθνούς χρηματοδοτικής πρωτοβουλίας για τον ανεξάρτητο χώρο των τεχνών. Στην ελληνική εκδοχή του, φαίνεται να ιδρύεται από τον Οργανισμό *Neon* το 2012 ως ανεξάρτητος φιланθρωπικός οργανισμός. Ο Οργανισμός *Neon* με ιδρυτή τον βιομήχανο και συλλέκτη Δημήτρη Δασκαλόπουλο, σχεδόν μονοπωλεί την υποστήριξη και χρηματοδότηση των πρωτοβουλιών σύγχρονης τέχνης αυτή τη στιγμή στην Ελλάδα. Σημειώνεται μία περίπτωση που αναφέρει το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος ως μεγάλο δωρητή, ενώ το Υπουργείο Πολιτισμού και ο Δήμος Αθηναίων εμφανίζονται ως υποστηρικτές σε δύο χώρους. Δύο μόνο χώροι παρουσιάζουν πολλαπλούς υποστηρικτές που ποικίλλουν από Ινστιτούτα και

κυβερνητικά ιδρύματα (πρεσβείες, εκπαιδευτικά ιδρύματα κ.α.) μέχρι εταιρείες και επιχειρήσεις. Τέλος, σημειώθηκε και μία περίπτωση όπου το crowdfunding αναφέρεται ως τρόπος χρηματοδότησης. Το crowdfunding γίνεται μέσω διαδικτυακών πλατφορμών που αναλαμβάνουν να συγκεντρώσουν χρήματα για διάφορα έργα/ σκοπούς με τη μέθοδο της ελεύθερης συνεισφοράς από χρήστες-δωρητές. Το κοινό μπορεί να συνεισφέρει ελεύθερα και να στηρίζει οικονομικά τις πρωτοβουλίες που θέτουν στόχους χρηματοδότησης με σκοπό την υλοποίηση τους.

Η νομική μορφή που αναφέρεται στους ιστότοπους κάποιων πρωτοβουλιών είναι η μη κερδοσκοπική. Συνήθως, όπου συναντάται στην περιγραφή η ύπαρξη του μη κερδοσκοπικού οργανισμού, παρατηρείται και αναφορά στην ύπαρξη χρηματοδοτικής στήριξης. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, παρατηρείται ότι η παρουσίαση της αποστολής του χώρου είναι συνήθως ουδέτερη και αποφεύγεται η έκφραση πολιτικών απόψεων, γεγονός που πιθανά να συνδέεται με τον περιορισμό της ελευθερίας και της ανεξαρτησίας που προϋποθέτει κατά τα φαινόμενα μία ενδεχόμενη χρηματοδότηση.

Ουδέτερη θέση και περιγραφή παρατηρείται και σε δυο-τρεις καταγεγραμμένες περιπτώσεις που λειτουργούν ως χώροι τέχνης ή/και καλλιτεχνικά residency που μιλούν για την προαγωγή της ανταλλαγής και του διαπολιτισμικού διαλόγου της διεθνούς σκηνης και των εγχώριων καλλιτεχνών. Αυτές οι πρωτοβουλίες έχουν ως ιδρυτές ξένους καλλιτέχνες ή αποτελούν τη συνεργασία κάποιου Έλληνα και κάποιου καλλιτέχνη από άλλη χώρα. Η συμμετοχή στα προγράμματα residency έχει κόστος συμμετοχής για τους καλλιτέχνες και οι χώροι ενδεχομένως προσφέρουν μία σειρά από υπηρεσίες όπως τόπο διαμονής, χώρο εργασίας και έκθεσης των έργων, παρέχοντας ένα ολοκληρωμένο πακέτο υπηρεσιών στους καλλιτέχνες που ενδιαφέρονται να έρθουν και να δουλέψουν στην Αθήνα. Στις εν λόγω πρωτοβουλίες, δε διευκρινίζεται ο μη κερδοσκοπικός χαρακτήρας, αν και τα κόστη συμμετοχής δεν τον αποκλείουν. Είναι αναπόφευκτο όμως να μη συγκριθούν με μία παραδοσιακή εμπορική επιχείρηση ως στήσιμο. Σύμφωνα με τον Beech (όπως αναφέρεται στο Pryde-Jarman, 2013) είναι προφανές ότι κάποιοι artist-run χώροι δημιουργούνται με σκοπό να συγκεντρώσουν την προσοχή της αγοράς και των κρατικών θεσμών, στημένοι με φανερά επιχειρηματικό πνεύμα. Αυτοί οι χώροι φαινομενικά λειτουργούν σαν να είναι ανεξάρτητοι, αλλά στην πραγματικότητα φαίνεται να υιοθετούν το μοντέλο ενός ανεξάρτητου οργανισμού για να προσελκύσουν μέλη και πόρους.

Από την άλλη, υπάρχουν παραδείγματα ARI που θέτουν ανοιχτά, κριτικά ερωτήματα όπως το OR.artspace που αναφέρει στην ιστοσελίδα του:

Αναζητώντας εναλλακτικές προοπτικές για την επιβίωση μέσω της τέχνης. Υπάρχουν τρόποι ανεξάρτητα από τη στήριξη των ισχυρών θεσμών του κόσμου της τέχνης και το κύρος που προσφέρουν αλλά και αποκτούν από τη δουλειά των καλλιτεχνών; Διαφορετικά από ό,τι επιβάλλεται υπόρρητα μέσω των διαπροσωπικών σχέσεων στον κόσμο της τέχνης, στην Ελλάδα και διεθνώς; Μέσα στην αγορά, κατ' ανάγκη, αλλά σε κάθε περίπτωση στις παρυφές της, χωρίς ουσιώδεις παραχωρήσεις στην ανταγωνιστική νοοτροπία της συσσώρευσης, χωρίς την υποχρέωση της επιτυχίας; Απλά, άμεσα, ανοιχτά, αλλιώς;

Το παραπάνω παράδειγμα αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κριτικής θέσης που θέτει ερωτήματα μέσω της πρακτικής του χώρου για να διανοίξει ένας διάλογος. Σύμφωνα με τον Bourriaud (2014), αυτή είναι και η λειτουργία του σημερινού έργου τέχνης που έπαψε να αποτελεί έναν χώρο που προορίζεται για να διανυθεί καθώς κάποιος συλλέκτης/ιδιοκτήτης το κατέχει και μας ξεναγεί σε αυτό. Το έργο τέχνης είναι πλέον ένα διάστημα χρόνου που πρόκειται να βιωθεί ως άνοιγμα σε μία ατέρμονη συζήτηση (Bourriaud, 2014). Στην επόμενη ενότητα, θα δούμε κι άλλα παραδείγματα πολιτικών θέσεων που δηλώνονται από τα ARI μέσα από τους ψηφιακούς τους τύπους.

3.1.6 Ο ψηφιακός χώρος των ARI ως πεδίο παραγωγής κριτικής σκέψης. Η παρουσίαση των χώρων όπως αυτή προκύπτει μέσα από τις ιστοσελίδες και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης δηλώνει σε αρκετές περιπτώσεις το είδος τέχνης που παράγεται σε αυτόν. Το *Victoria Square Project* περιγράφεται ως ένα «εν εξελίξει κοινωνικό γλυπτό». Ο Γερμανός καλλιτέχνης J.Beuyς (1973) πρώτος εισήγαγε τον όρο «κοινωνικό γλυπτό» που συνόψιζε την ιδέα ότι η ζωή είναι ένα κοινωνικό γλυπτό που όλοι συνεισφέρουν στη δημιουργία του και το όραμα περί μίας ουτοπικής κοινωνίας που διαμορφώνεται μέσω της τέχνης⁹. Ο «κοινωνικός γλύπτης» είναι ο καλλιτέχνης που δημιουργεί δομές στην κοινωνία χρησιμοποιώντας τη γλώσσα, τις ιδέες, τις δράσεις και τα αντικείμενα. Ένα ακόμη σχετικό παράδειγμα από την χαρτογράφηση, η περιγραφή του χώρου *One Minute Space* εμφανίζεται ως εξής:

One Minute Space | Situatedness & Superposition. One Minute Space Athens stands for the temporary, immediate, and ephemeral production of space: Space as a performative

⁹ Social sculpture <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture> τελευταία πρόσβαση 5/4/2022; Απόσπασμα από το ιστορικό βίντεο που ο Beuyς αναπτύσσει τη θεωρία του περί «κοινωνικού γλυπτού» και αναλύει ότι η Ελευθερία, η Δημοκρατία και ο Σοσιαλισμός είναι αλληλοεξαρτώμενες έννοιες. Willoughby Sharp, *Joseph Beuyς, Public Dialogues* (1974/120 min) <https://www.youtube.com/watch?v=qS2mCfAqM> τελευταία πρόσβαση 5/4/2022

sculpture. Space as subjective time. OMS Athens leans on the occurrence of space through reception.¹⁰

Άρα αυτό που δηλώνεται εδώ είναι ότι ο χώρος αποτελεί κατ' επέκταση το έργο τέχνης το οποίο και δημιουργείται μέσα από την πρόσληψη των θεατών και την κοινωνική συνάντηση, επιβεβαιώνοντας τη σχεσιακή αισθητική του Bourriaud (2014) που αναφέρθηκε παραπάνω (σελ.33-34) και τοποθετεί τη λειτουργία του έργου τέχνης ως μέσου για την διάνοιξη διαλόγου.

Ο παραπάνω χώρος δίνει προτεραιότητα στο να εκφράσει τις αισθητικές του θέσεις στον επισκέπτη της ιστοσελίδας, ταυτίζοντας τη μορφή του χώρου με το έργο τέχνης, παρακάμπτοντας την όποια εισαγωγή και συμβατική περιγραφή. Η υπόθεση ότι η ίδια η περιγραφή του χώρου χρησιμοποιείται από τους ιδρυτές για να δηλώσουν την κριτική θέση απέναντι στα πράγματα επιβεβαιώνεται μέσα κι από άλλα παραδείγματα όπως το *P.E.T. projects* που αναφέρει στην περιγραφή του: «Το P.E.T. projects προωθεί την τέχνη η οποία είναι οπτικά και διανοητικά διεγερτική αλλά δρα και ως χώρος για σκέψη σχετικά με την πολιτική και τον τρόπο που γίνονται οι εκθέσεις». Τα παραπάνω παραδείγματα φαίνονται να απευθύνονται στο μνημένο κοινό, καθώς θεωρώ αρκετά δύσκολο να καταλάβει κανείς περί τίνος πρόκειται αν δεν είναι εξοικειωμένος με τους εικαστικούς κώδικες και τον σύγχρονο θεωρητικό και εικαστικό λόγο.

Επιπρόσθετα, από την παρατήρηση των ιστοσελίδων φαίνεται ότι ο ψηφιακός χώρος για τα ARI αποτελεί πιθανά μία προέκταση του φυσικού χώρου ως χώρου παραγωγής κριτικής σκέψης. Το *One Minute Space* παρουσιάζει online μία σειρά από κριτικά κείμενα στην ιστοσελίδα του. Για παράδειγμα, υπάρχει ένα κείμενο με τίτλο *One Minute Space Athens Alphabet (The New Cultural Logic of Upcoming Art and Activism)* το οποίο συγκεντρώνει μία σειρά από λέξεις-έννοιες που πιθανά αποτελούν έννοιες που εκφράζουν το είδος τέχνης και την προβληματική του χώρου. Ενδεικτικά παρατίθεται εδώ:

Alienation/	Autonomy/	Attractor/	Acceleration/	Anti-
Reproduction/Border/Bodypolitics/Bit	Rot/CON	Tempus/	Coincidence/	Chaos,
Contemporary, Contemporaneity/Constructivism/	Cyborgs, Duration, Drift	Compatibility,		
Derivate, Dividuum, Dislocation, Environmentality ,	Interval, Image Economy, Illustrator,			
Information, Youth, Mutants, Morphing Models	Monsters, Materialism/ Non-Binary, New			
Order, Organization, One Minute Presence, Occurrence, Ontology/	Photo(shop)/			
Progressiveness, Posthumanism, Parametrical	Pressure Points, Power. Pop-up, Practice,			
Quantum Computing/ Qubit, Relativity, Reconstructing, Relatability, Radicalism,				
Revolution, /Romanticism Situatedness/	Superposition/			
Subjectivities, Substances/	Shape			

¹⁰ Μεταφράζοντας στα ελληνικά (μτφρ. Βλαχοπούλου Χ.): «Το One Minute Space στηρίζει την προσωρινή, άμεση και εφήμερη παραγωγή του χώρου. Ο χώρος ως γλυπτό επιτέλεσης. Ο χώρος ως υποκειμενικός χρόνος. Το One Minute Space Athens στηρίζεται στη δημιουργία του χώρου μέσα από την πρόσληψη του έργου».

Όπως είδαμε και στη βιβλιογραφία, οι αυτοεκδόσεις αποτέλεσαν σημαντικό τρόπο διάδοσης των νέων avantgarde ιδεών και στα ARI τις δεκαετίες '60 & '70 (Detterer, 2012) το οποίο φαίνεται να επιβεβαιώνεται και στα ARI της Αθήνας. Το *Enterprise Projects* εκδίδει στον ιστότοπο του το *EP Journal*, μία περιοδική έκδοση με κριτικά κείμενα. Τα ψηφιακά αρχεία των τευχών του *EP Journal* είναι σχεδιασμένα προς εκτύπωση. Το κοινό μπορεί να τυπώσει τα τεύχη και να τα συγκεντρώσει έντυπα εφόσον το επιθυμεί, προτείνοντας εδώ μία open-ended διαδικασία παραγωγής της τελικής μορφής του περιοδικού. Στο τεύχος του Σεπτεμβρίου 2019 του *EP Journal* αναφέρεται ότι οι αυτοεκδόσεις και η ανεξάρτητη εκδοτική δραστηριότητα αποτελούν ένα εναλλακτικό μοντέλο για την ανάπτυξη των σχέσεων ανταλλαγής και συνεργασίας αλλά και για τη διακίνηση των ιδεών στο πλαίσιο μίας αναδιανομής της γνώσης ως κοινό αγαθό σε αντιδιαστολή με την ιδιοκτησία που προτείνουν οι καπιταλιστικές δομές παραγωγής (Κατσιμίχα, 2019).

Ο χώρος Ύλη αναφέρει στις πληροφορίες της ιστοσελίδας του ότι οι συζητήσεις γύρω από την αποστολή του χώρου ξεκίνησαν το 2013 αρχικά μέσα από τη δημιουργία του ιστότοπου και του ψηφιακού αρχείου στο διαδίκτυο, ενώ ο φυσικός χώρος ξεκίνησε να λειτουργεί το 2015. Βλέπουμε εδώ λοιπόν ότι ο ψηφιακός χώρος προηγείται του φυσικού, ενισχύοντας την υπόθεση περί επέκτασης του χώρου παραγωγής κριτικής σκέψης στην ψηφιακή σφαίρα. Ένα άλλο στοιχείο που παρατηρείται συχνά είναι ότι η γλώσσα που χρησιμοποιούν οι ιστοσελίδες των ARI είναι κυρίως τα αγγλικά, με λιγότερες περιπτώσεις να μεταφράζουν τις πληροφορίες και στα ελληνικά, ένδειξη ότι στοχεύουν προφανώς σε ένα ευρύτερο γεωγραφικά κοινό.

Η κολεκτίβα *Vandalloop Collective* που ιδρύθηκε το 2016 στο Βερολίνο, ιδρυτές του χώρου *Chaosmos* στα Εξάρχεια επιβεβαιώνει την υπόθεση ότι ο ψηφιακός χώρος πλέον προσλαμβάνεται ως προέκταση του φυσικού για τα ARI. Οι ιδρυτές δηλώνουν σε μία συνέντευξη του στο περιοδικό *TELOS society*: «Μετά την πανδημία το *Chaosmos* πέρασε στο «άπειρον» που σημαίνει ότι πλέον αντιλαμβανόμαστε το *Chaosmos* σαν εικονικό ή εννοιακό χώρο. Διοργανώσαμε ομιλίες, DJ sets, ψηφιακές εκδόσεις και ένα online συνέδριο» (Chaosmos, 2021, σελ.12)

¹¹ <https://one-minute-space.org/project/one-minute-space-athens-alphabet-the-new-cultural-logic-of-upcoming-art-and-activism/> τελευταία πρόσβαση 25/5/2022

3.2 Οι artist-run χώροι της Αθήνας

Σε αυτό το κεφάλαιο, θα παραθέσουμε τα δεδομένα και τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τις ημιδομημένες συνεντεύξεις με τους εκπροσώπους των χώρων του δείγματος και από τη μελέτη σχετικών τεκμηρίων και αρχειακού υλικού που είτε μου παραχώρησαν οι ιδρυτές, είτε υπάρχει διαθέσιμο στους ιστότοπους των χώρων. Θεωρώ ότι οι συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν μας δίνουν μία αντιπροσωπευτική εικόνα του πεδίου των ARI γενικότερα στην Αθήνα καθώς σημειώνονται κοινές θέσεις, πρακτικές και δυσκολίες που όλοι οι χώροι αντιμετωπίζουν, παρόλες τις διαφοροποιήσεις που μπορεί να παρουσιάζουν μεταξύ τους.

3.2.1 Γιατί ιδρύονται οι ARIs; Η ανάγκη των καλλιτεχνών για εναλλακτικές λύσεις στο πρόβλημα της προσβασιμότητας στα μέσα και τις διαδικασίες των θεσμών αποτελεί ένα διαχρονικό ζήτημα στον κόσμο της τέχνης (Sharon, 1979). Η δημιουργία artist-run χώρων μετριάζει την κοινωνική και οικονομική απομόνωση των καλλιτεχνών (Detterer, 2012:20). Η αυτό-οργάνωση και η αυτοχρηματοδότηση φαίνεται να είναι μονόδρομος για τους ιδρυτές των ARI ελλείψει της πολιτιστικής πολιτικής και των θεσμικών μηχανισμών στήριξης της καλλιτεχνικής παραγωγής. Συχνά οι ιδρυτές μιλούν για μία αμηχανία σχετικά με τα επόμενα επαγγελματικά τους βήματα ως φρέσκοι απόφοιτοι των Σχολών Καλών Τεχνών, βλέποντας την ίδρυση του δικού τους χώρου ως επαγγελματική δραστηριοποίηση και μία ευκαιρία για εδραίωση της επαγγελματικής τους ταυτότητας και χώρου στο καλλιτεχνικό πεδίο. Ένας ιδρυτής αναφέρει:

Δεν είχα όραμα να κάνω αυτό όταν τελειώσω τη σχολή, δεν ήταν κάτι προμελετημένο, πολλά πράγματα στη δουλειά μου γίνονται τυχαία χωρίς να θέλω να το υπονομεύσω. Άνοιξα το χώρο γιατί έπρεπε να μείνω στην Αθήνα ενώ ήθελα να φύγω έξω, γενικά θεωρώ τον εαυτό μου δραστήριο, οπότε έπρεπε να κάνω πράγματα και άνοιξα το χώρο, και το ένα έφερε το άλλο και κατάλαβα ότι έχει κάποιες προκλήσεις αυτό το πράγμα που με ενδιαφέρουν αλλά και κάποιες δυνατότητες. Εμένα με ενδιέφερε, ειδικά όταν ξεκίνησα, να μπορέσω να επιβιώσω ως καλλιτέχνης, συνεργαζόμενος προφανώς με γκαλερί, και να έχω και μία ανεξαρτησία από την αρχή.

Η ενέργεια και η επιθυμία για δραστηριοποίηση επίσης αναφέρεται ως κύρια αφορμή για την ίδρυση των ARI. Οι ιδρυτές ενός χώρου είπαν:

Δεν ξέρω πώς ξεκίνησαν οι άλλοι ανεξάρτητοι χώροι, κάποιοι ξεκίνησαν από όρεξη σαν κι εμάς, άλλοι από ανάγκη γιατί δε μπορούσαν να νοικιάζουν το χώρο τους αυτόνομα, οπότε μέσω συνέργειας όλα είναι πιο εύκολα και υπάρχουν και οι χώροι που μπορεί να ακούγεται πιο hype να είσαι ανεξάρτητος χώρος, υπάρχουν πολλές ταυτότητες που κρύβονται κάτω από αυτό τον τίτλο, ένας ανεξάρτητος χώρος ή ένας artist-run space.

Μία άλλη ομάδα του δείγματος αποφάσισε αυθόρμητα να ανοίξει το στούντιο της και να διοργανώσει μία έκθεση, οπότε και ανακάλυψε την ανταπόκριση από την κοινότητα και την πιθανή ανάγκη για τη δημιουργία ενός τέτοιου χώρου. Συγκεκριμένα αναφέρουν:

Αυτός ο ενθουσιασμός σε εκείνη τη φάση που δεν υπήρχε κάτι στην πόλη, ήταν πολύ μεγάλο κίνητρο να το συνεχίσουμε. Ήμασταν πολύ πιο νέοι κι υπήρχε ενέργεια γι' αυτό και υπήρχε ανάγκη στην πόλη για έναν τέτοιο χώρο που δεν ήταν γκαλερί, δεν ήταν μουσείο, δεν ήταν μία έκθεση, γιατί γινόντουσαν τότε και πολλές εκθέσεις, υπήρχαν πολλοί ανεξάρτητοι επιμελητές που ακόμα υπάρχουν και δραστηριοποιούνταν έτσι, κάνοντας εκθέσεις σε χ.ψ χώρους. Χώρος, χώρος δεν υπήρχε σαν κι εμάς, οπότε ήταν ένας λόγος να το κάνουμε αυτό.

Η ενέργεια και ο αυθορμητισμός είναι στοιχεία που οι ιδρυτές αναφέρουν ως δυνάμεις ενεργοποίησης των ARI. Συχνά, οι ιδρυτές αφηγούνται την αρχική ενεργοποίηση του χώρου να προκύπτει τυχαία, χωρίς στρατηγική. Αναφέρεται από μία ιδρύτρια:

Η οργάνωση μας ήταν πάρα πολύ τυχαία, είχε πολύ ενδιαφέρον η περίοδος που ξεκινήσαμε γιατί έγινε τελείως τυχαία αυτή η συνεργασία με τις άλλες τρεις κοπέλες οι οποίες ήταν καλλιτέχνιδες από το εξωτερικό, Ισλανδία, Αγγλία και Ελβετία.

Οι πολλαπλές κρίσεις που έζησε η ελληνική πρωτεύουσα την τελευταία δεκαπενταετία (οικονομική, πολιτική, μεταναστευτική κρίση) επίσης σχετίζονται με την αύξηση των ARI. Οι καλλιτέχνες συνασπίστηκαν προκειμένου να επιβιώσουν και ξεκίνησαν να απασχολούν χώρους από κοινού. Μία ιδρύτρια αναφέρει:

είχαμε πει εντάξει παιδιά, έχουμε χάσει τις δουλειές μας, απ' το να καθόμαστε μόνοι μας, ας συνεργαστούμε, αλλά νομίζω και σε πολλούς τομείς το νιώσανε αυτό, είπαν ελάτε όλοι μαζί να νοικιάσουμε ένα χώρο όλοι μαζί, επειδή δεν έχουμε λεφτά πια, και επίσης και οι γκαλερί δε λειτουργούσαν πια, δηλαδή λειτουργούσαν αλλά δε μπορούσες να βασιστείς εκεί. Τα artist-run ήρθαν μες την κρίση να λειτουργήσουν ισότιμα με τις γκαλερί που παλιά μονοπωλούσαν.

Αλλά και ο χώρος του Οκτώ σηματοδοτείται από την κρίση. Αναφέρεται στην ιστοσελίδα του χώρου:

Οχτώ χρόνια μετά το ξεκίνημα της κρίσης στην Ελλάδα που προκάλεσε μια σειρά από ριζοσπαστικές μεταβολές στο καλλιτεχνικό και κοινωνικό τοπίο της Αθήνας επιχειρούμε να πειραματιστούμε εκ νέου με το τοπίο και τη διαμόρφωσή του. Μετά από μια σειρά δημόσιων δράσεων την τελευταία δεκαετία που περιλάμβαναν καλλιτεχνικά και πολιτικά πειράματα και καταλήψεις, ακτιβιστικές δράσεις και παρεμβάσεις, DIY παραστάσεις, εκθέσεις και διοργανώσεις, το ΟΧΤΩ επανεξετάζει τα εργαλεία καλλιτεχνικών και πολιτικών πρακτικών και τις δυνατότητες συνέχειας (πέρα από τρέχουσες προσταγές της βιωσιμότητας) και πειραματίζεται με τα όρια και τις δυνατότητες παρέμβασης και κριτικής δράσης στο μεταβαλλόμενο τοπίο της Αθήνας. Μέσα από φόρμες καλλιτεχνικής δράσης, μελέτης, έρευνας, κριτικής παρέμβασης και πειραματισμού αναζητούμε νέες αφηγήσεις για τη δυνατότητα πολιτισμικών πρακτικών στην πόλη και στις δομές της.

Όπως αναφέρεται παραπάνω, το *Οκτώ* ξεκινά τη λειτουργία του οκτώ χρόνια μετά την κρίση, απ' όπου και εμπνέεται το όνομα του. Η ιδρυτική ομάδα έχει συμμετάσχει ενεργά σε καταλήψεις και άλλες πρωτοβουλίες αυτό-οργάνωσης και συλλογικής διαχείρισης στην Αθήνα, όπως η κατάληψη του θεάτρου *Εμπρός* και η κατάληψη του *Green Park* που αναφέρθηκαν και από άλλους συνεντευξιαζόμενους ως αυθεντικά παραδείγματα αυτό-οργάνωσης. Οι ιδρυτές του *Οκτώ* αναφέρουν:

Είναι λίγο συνέχεια των προηγούμενων εγχειρημάτων για μας, με την έννοια ότι κουβαλάμε αυτή την εμπειρία και αυτή θέλουμε να συνεχίσουμε. Αυτός είναι και πιο βαθύς υπαρξιακός λόγος, ότι όλα αυτά γίνανε και εντάζει μια χαρά και το εφήμερο, αλλά λίγο νιώθεις κάπου ότι δεν πήγαν και λίγο πουθενά; Όλη αυτή η γνώση των εγχειρημάτων και του εφήμερου ερχόμαστε και το βάζουμε σε ένα μοντέλο πιο μικρής κλίμακας για να είναι πιο βιώσιμο, και σε ένα μοντέλο με μικρότερης εμβέλειας πράγματα και πρότζεκτ, σαν να χαμηλώσαμε λίγο την ταχύτητα πάλι με μία ερευνητική διάθεση για το τι κάνουμε.

Το παράδειγμα των ιδρυτών του *Οκτώ* σε συνδυασμό με το γεγονός ότι κάποιοι από τους συνεντευξιαζόμενους φαίνεται να εμπλέκονται σε παραπάνω από ένα ARI μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η αυτό-οργάνωση για κάποιους από τους δρώντες είναι μία συνειδητοποιημένη πολιτική θέση και επιλογή. Επίσης αξίζει να σημειωθεί ότι σε αρκετές περιπτώσεις, τα ιδρυτικά πρόσωπα εναλλάσσονται ή υπάρχουν πρωτοβουλίες που οι αρχικοί ιδρυτές αποχώρησαν και τους διαδέχτηκαν νέα μέλη που συνέχισαν το έργο του χώρου. Επιπρόσθετα, κάποια πρόσωπα συναντώνται σε πάνω από μία πρωτοβουλία ή φαίνεται να ιδρύουν μία δεύτερη παράλληλα ή σε δεύτερο χρόνο. Φαινόμενο που επιβεβαιώνει τη θεωρία του Becker (1974), ο οποίος ισχυρίζεται ότι στους κόσμους της τέχνης βλέπουμε συχνά τους ίδιους ανθρώπους να συνεργάζονται επανειλημμένως με παρόμοιους τρόπους και να παράγουν παρόμοια έργα. Ακόμη κι όταν οι ίδιοι άνθρωποι δε συνεργούν μαζί κάθε φορά, οι αντικαταστάτες τους είναι συνήθως εξοικειωμένοι με τις συμβάσεις με αποτέλεσμα η συνεργασία συνεχίζεται απρόσκοπτα.

3.2.2 Ιστορία του πεδίου και γενικές παρατηρήσεις. Όπως προκύπτει από τη χαρτογράφηση και επιβεβαιώνεται από τις αφηγήσεις των συνεντεύξεων, το φαινόμενο των ARI στην Αθήνα πρωτοεμφανίζεται περίπου το 2012. Πριν από το 2012, υπήρχαν κάποιοι ανεξάρτητοι οργανισμοί που πιθανά συστήθηκαν από καλλιτέχνες ή επιμελητές και έχουν συμπεριληφθεί στη χαρτογράφηση όπως ο μη κερδοσκοπικός οργανισμός *Atopos*, που όμως φαίνεται να ακολουθούν πιο συμβατικά μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης με ιεραρχικά μοντέλα οργάνωσης και καθιερωμένες συνθήκες λειτουργίας. Επίσης, φαίνεται να υπήρχαν κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών που άνοιγαν περιοδικά το στούντιο τους για εκδηλώσεις, όπως το *Open*

Source Studio της Σοφίας Τούμπουρα που μπορούμε να πούμε ότι ήταν οι πρώτες artist-run δράσεις που πιθανά εκδηλώθηκαν λιγότερο συνειδητά και στοχευμένα.

Το *Snehta Residency* αναφέρεται συχνά στις συνεντεύξεις ως ένας επιδραστικός χώρος για την ανεξάρτητη δημιουργία της Αθήνας. Σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, ήταν από τους πρώτους χώρους που μέσω του προγράμματος residency που ξεκίνησε στην Κυψέλη το 2012 προσέλκυσε ξένους καλλιτέχνες οι οποίοι άρχισαν να έρχονται στην Αθήνα για να συμμετέχουν στο πρόγραμμα. Αναφέρει ένας από τους ιδρυτές: «Σημαντικός χώρος υπήρξε η *Snehta*, ήταν το πρώτο residency που υπήρξε, αποτέλεσε ένα πυρήνα, ένα πρίσμα μέσα από το οποίο πολλοί άνθρωποι βλέπανε την πόλη». Εκεί φαίνεται να ξεκινάει μία ζύμωση των καλλιτεχνών της εγχώριας καλλιτεχνικής σκηνής με καλλιτέχνες από άλλες χώρες. Αυτή η κινητικότητα των καλλιτεχνών εντάθηκε με την έλευση της *documenta14* το 2017 και συνέβαλλε στην αύξηση των ARI στην Αθήνα, καθώς πολλοί καλλιτέχνες από το εξωτερικό αποφασίζουν να μείνουν και να ξεκινήσουν artist-run χώρους. Το φαινόμενο αύξησης των πρωτοβουλιών των καλλιτεχνών τράβηξε το ενδιαφέρον του διεθνούς Τύπου που μιλούσε για την απελευθέρωση των καλλιτεχνών όταν η αγορά της τέχνης κατέρρευσε, με αποτέλεσμα να κάνουν νέα συναρπαστική, πολιτική τέχνη (Facaros, 2018)¹². Οι συνεντευξιαζόμενοι αναγνωρίζουν το χώρο 3 137 ως έναν από τους μακροβιότερους και επιδραστικούς χώρους των ARI που ξεκίνησε τη δραστηριότητα του το 2012, συνεχίζει να έχει δυναμική παρουσία και να υπερασπίζεται την *artist-run* κουλτούρα και την αυτό-οργάνωση μέσα από τις δράσεις του μέχρι και σήμερα. Επίσης αναφέρεται συχνά ο χώρος *Enterprise Projects* για τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του και ο χώρος *Οκτώ*, του οποίου οι ιδρυτές συμμετείχαν στις καταλήψεις του θεάτρου *Εμπρός* και *Green Park*. Σημειώνεται από τους συνεντευξιαζόμενους ότι πρόκειται για χώρους συνεπείς ως προς τις πολιτικές τους θέσεις. Συγκεκριμένα αναφέρει ένας από τους ιδρυτές:

Ένας καινούριος σχετικά χώρος ο οποίος έχει βρει το δικό του χώρο και καλύπτει ένα κενό που υπήρχε είναι το Οκτώ, και λόγω του ότι έχει ενδιαφέρον ότι η ίδια περίπου ομάδα περνάει μέσα στο χρόνο από το Εμπρός, στο Green Park και έπειτα στο Οκτώ αλλά επειδή αποτέλεσαν πολύ ιδιαίτερα και σημαντικά παραδείγματα απόπειρας αυτό-οργάνωσης οι ομάδες αυτές, έχει κάπως ενδιαφέρον η νέα μορφή που παίρνουν και λόγω της πιο στενής σχέσης που έχουν με το θέατρο και την περφόρμανς.

¹² On the Art Trail in Athens (<https://www.thetimes.co.uk/article/on-the-art-trail-in-athens-f3l9c9phr>), τελευταία πρόσβαση στις 5/4/2022

Can Athens become Europe's new arts capital? (<https://www.bbc.com/culture/article/20170509-can-athens-become-europes-new-arts-capital>), τελευταία πρόσβαση στις 5/4/2022

Όπως αναφέρεται στο βιβλίο *Artist-Run Spaces* από την Detterer (2012), η διατομεακότητα αποτελούσε πάντα μέρος της φιλοσοφίας των ARI. Συγκεκριμένα οι χώροι *Zona* στη Φλωρεντία και *Ecart* στη Γενεύη έχτισαν δίκτυα ανταλλαγής πρωτοπόρων καλλιτεχνικών πρακτικών που περιλάμβαναν μουσικούς, αρχιτέκτονες, κινηματογραφιστές και λογοτέχνες. Από το παραπάνω απόσπασμα βλέπουμε ότι η διασταύρωση των πρακτικών από άλλους τομείς παρατηρείται και στα ARI της Αθήνας. Μία από τις ιδρύτριες αναφέρει:

Επίσης σε διαφορετικές φάσεις, έχουμε προσπαθήσει αρκετά να δουλέψουμε με αρχιτέκτονες ακριβώς επειδή είχαμε το ενδιαφέρον για τον χώρο τον ίδιο, γενικά νομίζω ότι θα μας ενδιέφεραν πολύ έτσι πιο cross- disciplinary (διατομεακές) συνεργασίες, αυτά που ανέφερε ο Α., συνεχίζουν να ανήκουν στο φάσμα των δημιουργικών επαγγελμάτων.

Από το παραπάνω απόσπασμα αλλά και από τις συζητήσεις με τους υπόλοιπους συνεντευξιαζόμενους, μπορούμε να υποθέσουμε ότι τα ARI συνεργάζονται κυρίως με επαγγελματίες από άλλους τομείς των Πολιτιστικών και Δημιουργικών Βιομηχανιών όπως γραφίστες, αρχιτέκτονες, εκδότες, αλλά και καλλιτέχνες από το χώρο της περφόρμανς, του θεάτρου και του χορού.

3.2.3 Ορολογία. Η πληθώρα των χώρων που πιθανά ανήκουν στην κατηγορία των artist-run χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι υπάρχουν διαφορετικοί τύποι χώρων που λειτουργούν από διαφορετικούς τύπους καλλιτεχνών που ο καθένας απ' αυτούς πιθανά πρεσβεύει διαφορετικά συστήματα αξιών (Pryde-Jarman, 2013). Επίσης, πολλές από τις δομές, τις ομάδες και τις δράσεις που ξεκινούν από καλλιτέχνες για καλλιτέχνες αναγνωρίζουν τον εαυτό τους όχι ως *artist-run* αλλά ως εναλλακτικό, DIY, ανεξάρτητο, μη κερδοσκοπικό, παράλληλο, συνεργατικό, κολεκτίβες, αυτό-οργανωμένο (Coffield, 2015). Άποψη που σχολιάστηκε και από τους συνεντευξιαζόμενους:

..και μετά ήταν και χώροι που κάποιες φορές γκρουπάρονται σε αυτή την κατηγορία του independent και του artist-run, γιατί και από την άλλη δεν ξέρω αν είναι το ίδιο, οι ανεξάρτητοι χώροι με τους artist-run και το project space, υπάρχει μια δυσκολία στον ορισμό αυτό, οπότε τώρα υπάρχουν και χώροι που ξεκίνησαν ως ανεξάρτητοι και συνεχίζουν να είναι ή δεν είναι ακριβώς αλλά έχουν πολύ ενδιαφέρον, όπως είναι ο Ταυτος, το State of Concept, το Akwa Ibom. Και το Saigon που είναι πιο καινούριο, που εστιάζει σε σόλο πρότζεκτς, έχει καθαρά artist-run χαρακτήρα, έχει πολύ ενδιαφέρον.

Οι συνεντευξιαζόμενοι αναγνωρίζουν την ορολογία του *artist-run* αλλά και τη δυσκολία να ενταχθούν όλοι οι χώροι κάτω από έναν όρο-ομπρέλα. Αντιλαμβάνονται ενδεχόμενες διαφορές στον τύπο των χώρων χωρίς να είναι εύκολο να κάνουν σαφή τη διάκριση μεταξύ τους. Μέσα από τις συζητήσεις προκύπτει ότι ο όρος artist-run συνδέεται περισσότερο με την αυτό-οργάνωση και

με την ιδέα ενός χώρου που ο καλλιτέχνης ενεργοποιεί με κύριο σκοπό την προβολή της προσωπικής του δουλειάς και την ενδυνάμωση του προσωπικού του brand name. Ωστόσο, στο δείγμα των συνεντεύξεων, οι χώροι που έχουν ιδρυθεί από έναν καλλιτέχνη δε χρησιμοποιούνται για την προβολή της προσωπικής τους καλλιτεχνικής δουλειάς. Οι καλλιτέχνες εκεί λειτουργούν περισσότερο ως επιμελητές-διαχειριστές και λιγότερο ως δημιουργοί. Οι ίδιοι οι ιδρυτές είναι ανοιχτοί σε συνεργασίες με την προϋπόθεση ότι και οι ίδιοι συμμετέχουν στη διαδικασία είτε ως επιμελητές είτε ως παραγωγοί. Επίσης είναι ενδιαφέρον ότι ακόμη και στους χώρους που υπάρχει στην ομάδα κάποιος επιμελητής, την επιμέλεια των εκθέσεων συνήθως την υπογράφει ο χώρος, αποφεύγοντας κι εδώ την προβολή των προσώπων και προωθώντας την προβολή του εγχειρήματος και της συλλογικής δουλειάς, το οποίο θα αναπτύξουμε και στο παρακάτω κεφάλαιο.

3.2.4 Οι artist-run χώροι ως χώροι συλλογικής δημιουργίας. Οι artist-run χώροι αποτελούν ένα εξελικτικό μοντέλο του άλλοτε κλειστού εργαστηρίου του καλλιτέχνη που παραδοσιακά ήταν ο χώρος παραγωγής των έργων. Στα ARI, το στούντιο του καλλιτέχνη επαναπροσδιορίζεται και μετασχηματίζεται σε ένα ανοιχτό χώρο συλλογικής δημιουργίας (Detterer, 2012). Όλα τα μέσα που διαθέτουν (χώρος, υλικοτεχνικός εξοπλισμός, δίκτυο διανομής) είναι προσβάσιμα στα μέλη αλλά και στο ευρύτερο δίκτυο συνεργατών. Η θέση αυτή επιβεβαιώνεται από τις συνεντεύξεις. Όλοι οι δρώντες λειτουργούν το χώρο ανάλογα με τις ανάγκες που προκύπτουν, ενώ δε διστάζουν να τον παραχωρήσουν σε συναδέλφους και συνεργάτες που μπορεί να τον χρειάζονται εφόσον υπάρχει διαθεσιμότητα. Ένας ιδρυτής αναφέρει:

Επίσης σε άλλη φάση, τον χώρο τον χρησιμοποιούσαν κάποιες ομάδες για να κάνουν τις δικές τους κλειστές συζητήσεις. Δεν το βάζαμε στο πρόγραμμα, αλλά φιλοξενούσαμε ομάδες που μπορεί να μην είχαν χώρο. Εντάξει, υπάρχει ένα ζήτημα, τα κλειδιά, είναι τρία, είναι τέσσερα, πώς δίνεις το ένα κλειδί σε κάποιον, να του μάθεις πώς λειτουργούν τα φώτα, στο στόρι.

Από το παραπάνω απόσπασμα επιβεβαιώνεται η αλληλοϋποστήριξη και η εμπιστοσύνη μεταξύ των δρώντων. Ο χώρος παραχωρείται σε τρίτους εύκολα εφόσον είναι διαθέσιμος. Όπως αναφέρει η Detterer (2012) η αλληλεγγύη είναι χαρακτηριστικό των ARI. Ένας άλλος ιδρυτής αναφέρει: «Σε όλους τους κύκλους υπάρχουν μικροπολιτικά, η φύση των artist-runs είναι η αλληλεγγύη, πιο

εύκολα συνεργάζονται αυτοί οι χώροι παρά γκαλερί μεταξύ τους. Υπάρχουν και πιο μόνιμες συνεργασίες, παρέες, κοινοί κύκλοι». Ενώ μία ιδρύτρια αναφέρει:

Υπάρχει συνεργασία, συζητήσεις, διάλογος, γνωρίζουμε όλοι κάπως τι γίνεται, θα ήταν πολύ πιο ωραίο να υπήρχε πιο συνειδητή συνδιαμόρφωση και συναδελφικότητα από την άποψη των παροχών, να μοιραστούμε τον εξοπλισμό, για μένα είναι αυτονόητο αλλά δεν ισχύει. Υπήρχανε παλιότερα συζητήσεις αλλά αυτό κάπως έχει σπάσει πια, και με την πανδημία έκανε τεράστια κοιλιά. Υπήρχαν συζητήσεις το '16, '17 για ένα κοινό, για μια κοινή τράπεζα πραγμάτων και δε συνεχίστηκε σαν συζήτηση.

Η αλληλεγγύη και η συλλογικότητα φαίνεται να είναι και το κλειδί στην δικτύωση των ARI μεταξύ των δρώντων αλλά και των δομών. Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε τους τύπους των ARI που πιθανά προκύπτουν από την έρευνα.

3.2.5 Τυπολογία ARI. Η λειτουργία των ARI περιλαμβάνει πολλαπλές μορφές. Ο ίδιος χώρος μπορεί να είναι εργαστήριο, σκηνή, εργαστήριο πολυμέσων, εκθεσιακός χώρος, χώρος ανταλλαγής και συνάντησης για κοινωνικοποίηση (Detterer, 2012). Το δείγμα των ARI των συνεντεύξεων επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για ευέλικτους χώρους πολλαπλών χρήσεων που προσαρμόζονται στις ανάγκες των ιδρυτών και των συνεργατών που τους χρησιμοποιούν. Διακρίνονται τρεις βασικοί τύποι χώρων με βάση τη λειτουργία τους, των οποίων τα όρια φαίνεται να μην είναι τόσο αυστηρά. Οι τρεις αυτοί τύποι χώρων είναι οι εξής:

- Στούντιο & εκθεσιακός χώρος,
- εργαστήριο έρευνας και συζητήσεων,
- κοινοτικό κέντρο τέχνης.

Η μεγαλύτερη ομάδα χώρων του δείγματος ανήκει στην πρώτη κατηγορία, χώροι παραγωγής που συνδυάζουν το στούντιο των καλλιτεχνών και τον εκθεσιακό χώρο. Συναντήσαμε μόνο μία μονάδα ανάλυσης που λειτουργεί αποκλειστικά ως εκθεσιακός χώρος. Ο δεύτερος τύπος χώρου αφορά χώρους παραγωγής κριτικού λόγου. Οι χώροι αυτοί ακολουθούν έναν πιο θεωρητικό προσανατολισμό. Συχνά στην ιδρυτική ομάδα τέτοιων χώρων συναντάμε δρώντες από διαφορετικούς τομείς των Πολιτιστικών και Δημιουργικών Βιομηχανιών όπως την αρχιτεκτονική, το design, την τυπογραφία συνδυαστικά με καλλιτέχνες ή/και καλλιτέχνες που έχουν μία διπλή ιδιότητα, όπως καλλιτέχνες- ακαδημαϊκοί. Αυτό ενισχύει την υπόθεση ότι τα ARI συνιστώνται από διατομεακά δίκτυα επιβεβαιώνοντας την υβριδικότητα των χώρων.

Ο τρίτος τύπος χώρου αφορά τους κοινοτικούς χώρους τέχνης που απευθύνονται στην ευρύτερη κοινότητα μέσω της τέχνης με στόχο να αντιμετωπιστούν ζητήματα συμπερίληψης και ενσωμάτωσης και προσβασιμότητας στην τέχνη από την κοινότητα. Εδώ συναντάται η ιδέα των «μικροκοινοτήτων» που χρησιμοποιεί ο Bourriaud (2014) που δημιουργούνται μέσω της τέχνης με σκοπό να δώσουν λύσεις «στο εδώ και το τώρα». Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί ότι οι χώροι που μιλήσαμε και ανήκουν σε αυτό τον τύπο, δε διοικούνται από καλλιτέχνες αλλά από πολιτιστικούς διαχειριστές. Έχουν ιδρυθεί από καλλιτέχνες ή/και επιμελητές, οι οποίοι συνεχίζουν να έχουν ένα ρόλο στις αποφάσεις αλλά έχουν αναθέσει τη διοίκηση του χώρου σε διαχειριστές και επαγγελματίες του πολιτισμού. Αξίζει να σημειωθεί ότι από τις συνεντεύξεις προκύπτει ότι όλοι σχεδόν οι χώροι του δείγματος δήλωσαν ενδιαφέρον για τη σύνδεση του έργου τους με τη γειτονιά και την τοπική κοινότητα. Ωστόσο, σημειώνονται μεμονωμένες δράσεις με στόχο τη γειτονιά χωρίς ιδιαίτερη συχνότητα και οργάνωση και άρα χωρίς ιδιαίτερο αντίκτυπο. Μία ιδρύτρια αναφέρει: « Με τη γειτονιά είναι απλή η σχέση, δεν είναι ότι κάνουμε και πάρα πολλά πράγματα, δηλαδή συμβαίνει κάπως φυσικά. Αλλά έχουμε κάνει και κάποιες ξεναγήσεις ή κάποια εργαστήρια και ρίχνουμε flyer στις πόρτες των πολυκατοικιών γύρω γύρω». Ένας ακόμη ιδρυτής είπε:

Είμαστε σε μια γειτονιά, εδώ τα Πετράλωνα είναι μια οικιστική ζώνη με πολλή κίνηση, μία πολύ έντονη γειτονιά. Και από την πολυκατοικία, και από τις γύρω πολυκατοικίες έχουμε συχνά-πυκνά επισκέπτες, προσπαθούμε να είμαστε όσο πιο διακριτικοί και ήσυχοι γίνεται, να είναι η συμβίωση αρμονική, μια χαρά πάει, για χάρη αυτής της συμβίωσης, προσκαλούμε, έρχονται, επειδή προσπαθούμε και τα υλικά που χρησιμοποιούμε να τα προμηθευόμαστε ή να τα επαναχρησιμοποιούμε ή να είναι ήδη υπάρχοντα κλπ. κάναμε ένα πρότζεκτ μιας Ιταλίδας όπου χρειαζόντουσαν πολλά βαζάκια για να φτιάξει το έργο της και με το πού το πήρανε χαμπάρι από την πολυκατοικία, μας αφήνανε σακούλες έξω από την πόρτα, υπάρχει αυτό της ελληνικής γειτονιάς, η γενναιοδωρία και η υποστήριξη, αλλά δεν έχουμε ενεργοποιήσει τη γειτονιά. Κατά τη διάρκεια της πανδημίας είχαμε κάνει μια σειρά προβολών που μπορούσες να τη δεις από το παράθυρο, ήταν μία σειρά προβολών για περαστικούς.

Από τα παραπάνω μπορούμε να υποθέσουμε ότι ενώ οι χώροι ενδιαφέρονται για την καλή γειτνίαση και είναι ανοιχτοί στη γειτονιά, δεν προχωρούν πιο ενεργά και οργανωμένα σε δράσεις που θα ενεργοποιήσουν τη γειτονιά.

3.2.6 Προγραμματισμός. Σύμφωνα με τις συνεντεύξεις εντοπίστηκαν δύο κύριες κατευθύνσεις στον προγραμματισμό που ακολουθούν τα ΑΡΙ της Αθήνας. Η μία κατεύθυνση αφορά τους χώρους που οι ίδιοι οι ιδρυτές επιμελούνται το πρόγραμμα και η δεύτερη κατεύθυνση

αφορά χώρους που είναι περισσότερο ανοιχτοί στο να φιλοξενήσουν κι άλλες ιδέες που μπορεί να προέρχονται από τρίτους.

Το *Meter Room*, ένας *artist-run* χώρος στο Coventry της Μ. Βρετανίας εφάρμοσε ένα επιμελητικό πρόγραμμα με τίτλο *The Curatorial Studio* (Pryde-Jarman, 2013). Το πρόγραμμα επιχειρούσε να αναπτύξει μία επιμελητική προσέγγιση στη μορφή και τη λειτουργία του χώρου που να ανταποκρίνεται στις τελευταίες εξελίξεις της σύγχρονης καλλιτεχνικής πρακτικής και να περιλαμβάνει το συγχωνευμένο ρόλο του καλλιτέχνη και του επιμελητή, τις αλληλοεπικαλυπτόμενες λειτουργίες του στούντιο και της γκαλερί, τα αυτοαναφορικά θεσμικά μοντέλα, τις κριτικές προσεγγίσεις στα δίπολα του κόσμου της τέχνης (π.χ. καλλιτέχνης-επιμελητής, στούντιο-γκαλερί, θεσμικός-μη θεσμικός, κλπ.) (Pryde-Jarman, 2013). Το *Curatorial Studio* έχει αναφερθεί ως παράδειγμα για το πώς ο χώρος αποτελεί ενεργό στοιχείο του κάθε έργου και όχι απλά ένα δοχείο που περιέχει εκθέσεις και άλλες μορφές παρουσίασης. Υπάρχουν ARI στην Αθήνα που οι ιδρυτές επιμελούνται το πρόγραμμα και προτείνουν ένα συγκεκριμένο θεωρητικό πλαίσιο. Αυτό το πλαίσιο περιλαμβάνει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά που αναφέρει ο Pryde-Jarman (2013). Δηλαδή, ο χώρος αποτελεί μέρος του έργου, οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές και η θεσμική κριτική περιλαμβάνονται στην προβληματική του χώρου. Οι ιδρυτές ενός χώρου του δείγματος το οποίο στεγάζεται σε ένα πρώην συνεργείο αυτοκινήτων αναφέρουν:

Έχουμε κάνει και δύο εκθέσεις, το *Car Service 1* και το *Car Service 2* που αφορούν αρκετά το χώρο, η πρώτη εστίαζε περισσότερο στα χαρακτηριστικά του ίδιου του χώρου, ίσως και αρχιτεκτονικά, που μας ενδιέφεραν και ακόμα μας εκπλήσσουν, η δεύτερη αφορούσε το αυτοκίνητο ως ένα κοινωνικό αντικείμενο, έχουμε δουλέψει μία άλλη έκθεση που κάπως αφορούσε το χώρο, αφορούσε τον ακάλυπτο της πολυκατοικίας, έχουμε πρόσβαση στον ακάλυπτο που τον χρησιμοποιούμε πολύ είτε για εκθέσεις είτε για εγκαίνια και γενικά αυτό το πρότζεκτ είχε να κάνει με την αθηναϊκή πολυκατοικία, με τη χρήση αυτού του χώρου, τι είναι κοινόχρηστο, τι δεν είναι, οπότε διάφορα χαρακτηριστικά του χώρου αυτού καθαυτού μας οδήγησαν στην ίδρυση αλλά και μας οδηγούν στη δημιουργία κάποιων πρότζεκτ και είναι κομμάτι της έρευνας μας.

Το πρόγραμμα αυτών των χώρων αποτελεί μέρος της ταυτότητας τους και των ενδιαφερόντων των ιδρυτών ή/και του κοινού έργου των ιδρυτών. Επίσης συνήθως οι χώροι που ακολουθούν τέτοιο προγραμματισμό δεν ενδιαφέρονται να παρέχουν το χώρο για φιλοξενία έργων που δημιουργούνται από τρίτους.

Μία ιδρύτρια μας αναφέρει:

Συχνά μας ρωτάνε άνθρωποι πώς να στείλουν τις προτάσεις τους, δεν υπάρχουν τέτοιες διαδικασίες, το πρόγραμμα κατά κύριο λόγο το φανταζόμαστε και το χτίζουμε μαζί με τον Β., αλλά έχει συμβεί αρκετές φορές να αποφασίσουμε να δουλέψουμε μία πρόταση που έχει έρθει, εξωτερική. Κάτι που είναι σημαντικό πολύ για μας είναι ότι δεν κάνουμε

hosting, δεν είναι αυτό που μας ενδιαφέρει να κάνουμε, δηλαδή πρότζεκτ που είναι ήδη έτοιμα, και απλά χρειάζονται ένα κουτί να μπουν μέσα, έναν χώρο, δεν είναι αυτό που μας εξιτάρει ιδιαίτερα ακόμη και αν έχει πολύ ενδιαφέρον ένα πρότζεκτ, δεν το κάνουμε εντέλει. Εντάξει, η χαρά αυτού του χώρου είναι η συνδιαλλαγή και η δημιουργία από κοινού οπότε όταν αυτό το κομμάτι λείπει, μας δυσκολεύει.

Με το να βασίζονται τη δουλειά τους στη διαδικασία παραγωγής και όχι στην υλικότητα, καλλιτέχνες όπως ο Donald Judd, ο Joseph Kosuth, Daniel Buren κα. πήραν το ρόλο του διοργανωτή εκθέσεων (Bawin, 2019). Δήλωση που επιβεβαιώνεται και στα ARI της Αθήνας. Ένας ιδρυτής αναφέρει σχετικά με την ίδρυση του χώρου:

Έχει ξεκινήσει όλο αυτό σαν προέκταση των θεματικών και των προβληματισμών που έχω σαν δημιουργός. Πάνω κάτω τα ίδια ζητήματα που αντιμετωπίζω. Εγώ καλώ τους καλλιτέχνες που συνεργαζόμαστε να τα αντιμετωπίσουν με έναν τρόπο-προφανώς εντάσσοντας τα στο δικό τους πεδίο ενδιαφέροντος και στην δική τους πρακτική, που είναι ζητήματα όπως είναι η οικονομία των μέσων, μία προσοχή τόσο εννοιολογική αλλά και πραγματιστική στα μέσα που χρειάζονται, στα υλικά, για την παραγωγή των πραγμάτων και ποιες είναι οι δυνατότητες για μείωση και για αφαίρεση όπου αφαιρείς ότι δεν είναι απολύτως απαραίτητο και ουσιαστικό.

Συνολικά από τις συνεντεύξεις προκύπτει ότι οι artist-run χώροι λειτουργούν για τους ιδρυτές ως προέκταση της καλλιτεχνικής τους πρακτικής ή ως ένα πεδίο συνδιαλλαγής και κοινής δημιουργίας με άλλους καλλιτέχνες. Βασική προϋπόθεση αποτελεί η εμπλοκή των ιδρυτών στην καλλιτεχνική διαδικασία και η φιλοξενία τρίτων πρότζεκτ δεν είναι πάντα κάτι που επιδιώκουν.

Μία ιδρύτρια αναφέρει:

Εμείς είχαμε πάντα έναν κανόνα, ότι δεν έρχεται κάποια και μας κάνει μία πρόταση και το προχωράμε. Πάντα κάναμε πρότζεκτ που τα φτιάχναμε εμείς, με τα χρόνια καταλήξαμε ότι το πρόγραμμα του χώρου είναι σαν να είναι το κοινό μας έργο, οπότε πράγματα τα οποία δουλεύαμε στο κεφάλι μας, στις δικές μας πρακτικές ή και το αντίθετο. Δηλαδή ή πράγματα που δε τα δουλεύαμε καθόλου στις δουλειές μας, τα δουλεύαμε στο χώρο.

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή του υποκεφαλαίου, υπάρχουν και οι χώροι που ακολουθούν μία πιο ανοιχτή πολιτική σε σχέση με τον προγραμματισμό. Η Detterer (2012) αναφέρει ότι λόγω της υψηλής επισφάλειας της ύπαρξής τους, οι ARI μπορούν να εξασφαλίσουν έναν ζωτικό, εσωτερικό ρυθμό ζωής μόνο αν μείνουν απολύτως ανοιχτοί προς τον έξω κόσμο. Συνεχίζει ότι η μακρόχρονη βιωσιμότητα τους μπορεί να επιτευχθεί μόνο αν αποφύγουν τον εγκλωβισμό στην εσωτερική δυναμική της ομάδας και τη στασιμότητα μιας εσωτερικής δραστηριότητας (Detterer, 2012). Στο δείγμα των συνεντεύξεων, εντοπίστηκαν και χώροι που είναι πιο ανοιχτοί και ευέλικτοι σχετικά με το είδος τέχνης που παρουσιάζεται σε αυτούς και συνεπώς κάνουν περισσότερες συνεργασίες και ποικίλες δράσεις. Οι χώροι αυτοί συχνά χρησιμοποιούν τη μέθοδο της «ανοιχτής πρόσκλησης» κάνοντας το χώρο προσβάσιμο σε καλλιτέχνες που μπορεί να ενδιαφέρονται να εμπλακούν και

δεν γνωρίζουν κάποιον προσωπικά από τους ιδρυτές. Αυτή η πιο ανοιχτή μέθοδος προγραμματισμού φαίνεται να επιτρέπει τη δικτύωση και τη συμμετοχή σε μεγαλύτερο βαθμό από τον πρώτο. Μία ιδρύτρια αναφέρει:

Ενώ φαινομενικά είμαστε ένα πολύ κλειστό σχήμα επί της ουσίας είμαστε δικτυωμένοι με πολλές άλλες κοινότητες και καλλιτεχνικές οντότητες. Η συνεργασία είναι πολύ κεντρικό ζήτημα σε ό,τι κάνουμε, δεν έχει υπάρξει πρόταση που να έχουμε διαμορφώσει μόνοι μας, πέρα από τη ρουτίνα που έχει να κάνει με πιο καθημερινές λειτουργίες. Και γι' αυτό το λόγο είχαμε κάνει κι ένα open call πριν τον Covid προκειμένου να μπορέσουμε να κάνουμε μία απεύθυνση σε άλλες κοινότητες και σε άλλους ανθρώπους έξω από μας.

Οι ιδρυτές ενός άλλου χώρου αναφέρουν:

Ένα πολύ σημαντικό πράγμα που λείπει από την Αθήνα γενικά και από άλλους χώρους, ιδρύματα και γκαλερί είναι η ιδέα ενός «ανοιχτού καλέσματος», κάτι το οποίο εμείς κάνουμε για πολλά χρόνια και το υποστηρίζουμε και μας αρέσει και είναι πολύ ενδιαφέρον ότι είναι σπάνιο στην Αθήνα, δε χρειάζεται να μας ξέρεις για να δείξεις τη δουλειά σου!

Ανάμεσα στο δείγμα των συνεντεύξεων μελετήθηκαν δύο χώροι που ο καθένας απ' αυτούς έχει έναν ιδρυτή, οι οποίοι όμως δε χρησιμοποιούνται για την προβολή του έργου των ιδρυτών όπως είδαμε παραπάνω (Κεφ. 3.1.3, σελ. 53) στην τυπολογία που αναφέρει η Sharon (1979). Αυτοί οι μονοπρόσωποι χώροι του δείγματος λειτουργούν ως συλλογικοί χώροι παραγωγής και ανταλλαγής με άλλους καλλιτέχνες, διαχωρίζοντας την ταυτότητα του καλλιτέχνη-ιδρυτή από αυτή του χώρου. Οι ιδρυτές συμμετέχουν συχνά σε συνεπιμέλειες και σε ομαδικές δουλειές, αλλά δεν διοργανώνουν ατομικές εκθέσεις για να εκθέσουν τη δουλειά τους στο χώρο. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι οι καλλιτέχνες που έχουν ξεκινήσει μόνοι τους το χώρο, εξέφρασαν την επιθυμία για συνεργασία με άλλους δρώντες του κόσμου της τέχνης, η οποία ιδανικά θα προκύψει οργανικά εφόσον οι υποψήφιοι-ες συνεργάτες-ιδες εκφράσουν ενδιαφέρον για τον ίδιο το χώρο και την ανάπτυξη του. Συγκεκριμένα, ένας ιδρυτής του χώρου αναφέρει:

Στην αρχή πίστευα ότι θα ανοίξω ένα χώρο και θα θέλω να τον κάνω μέρος της πρακτικής μου και της έρευνας μου, ότι δηλαδή θα επηρεάσει αυτή η αλληλεπίδραση που θα έχω με άλλους καλλιτέχνες και ότι θα έχω και την επιμελητική ματιά. Στην πράξη, δεν ισχύει τόσο αυτό, ο χώρος έχει την αυτονομία του και το δικό του χαρακτήρα, γι' αυτό και όσο περνάει ο καιρός, συνειδητοποιώ ότι πρέπει να μουν κι άλλα άτομα στο χώρο που θα βοηθήσουν την αυτονομία του χώρου και την δική μου καλλιτεχνική αυτονομία.

Σύμφωνα με την Detterer (2012), τα ARI αποτελούν συνεργατικά σχήματα με τις αρχές της αυτοδιαχείρισης, της ενεργής συμμετοχής του ατόμου και την ανάληψη της ατομικής ευθύνης να τα χαρακτηρίζουν, θέση που επιβεβαιώνεται από τις συνεντεύξεις συνολικά.

3.2.7 Οργανωτική δομή και λήψη αποφάσεων. Παρόλο που η οργανωτική δομή των ARI μπορεί να διέφερε, το κοινό χαρακτηριστικό τους ήταν ότι η δομή τους ήταν οριζόντια (Detterer, 2012). Είναι αλήθεια ότι τα ARI του δείγματος των συνεντεύξεων παρουσιάζουν μία ποικιλομορφία σε σχέση με τους τρόπους διαχείρισης και τον προγραμματισμό, όπως είδαμε και παραπάνω. Παρόλα αυτά, μπορούμε να διακρίνουμε το κοινό της οριζόντιας διάρθρωσης που αναφέρεται χαρακτηριστικά και ομόφωνα από τους ιδρυτές. Μία ιδρύτρια αναφέρει:

Γενικά κάπως όλοι τα κάνουμε όλα και τις αποφάσεις τις παίρνουμε όλοι μαζί, δεν υπάρχει καθόλου διαφοροποίηση στους ρόλους, πρακτικά υπάρχουν κάποιοι ρόλοι, κάποιος ασχολείται περισσότερο με τα γραφειοκρατικά, κάποιος άλλος με τα γραφιστικά, κάποιος με την επικοινωνία, υπάρχουν τέτοια που έχουν προκύψει στο χρόνο, ανάλογα με τις ικανότητες μας, αλλά όλοι τα κάνουμε όλα.

Τα ARI φαίνονται ανοιχτά και συνεργατικά σχήματα που συνήθως αποτελούνται από ένα μέχρι τέσσερα βασικά μέλη. Δεν παρατηρούνται ιεραρχικές σχέσεις, διακριτοί ρόλοι και ζητήματα εξουσίας, η κατανομή των εργασιών φαίνεται να προκύπτει οργανικά με βάση τα ενδιαφέροντα και τις κλίσεις του κάθε μέλους της ομάδας, χωρίς αυτό να περιχαράκωνει το ρόλο και τη δραστηριότητα του ατόμου μέσα στην ομάδα. Ταυτόχρονα, ενώ οι συνεντευξιαζόμενοι συμφωνούν ότι συζητάνε τα πάντα και παίρνουν αποφάσεις από κοινού, σημειώνουν ότι μπορούν να δρουν και ανεξάρτητα, να προτείνουν ιδέες ή να ηγούνται ενός πρότζεκτ που ενδιαφέρει τους ίδιους, πάντα διατηρώντας τις ισορροπίες της ομάδας. Συγκεκριμένα, μία ιδρύτρια αναφέρει για τη λήψη αποφάσεων:

Ξεκινάει σε ατομικό επίπεδο, ο καθένας έχει μία ανάγκη, τη μοιράζεται και μετά αποφασίζουμε αν βγάζει νόημα για το σύνολο, συνήθως όλα βγάζουν νόημα, γιατί στηριζόμαστε πολύ στην πρωτοβουλία του ατόμου. Δεν θέλουμε και δεν υπάρχει δομημένη ιεραρχία στο πώς παίρνονται οι αποφάσεις και γενικά επειδή εμπιστευόμαστε όλους τους ανθρώπους που μας προσεγγίζουν όχι μόνο τους φίλους και όχι όσους ήδη εμπλέκονται, το αφήνουμε εντελώς ανοιχτό, έχουμε κάνει και συνεργασίες με κάποιους-ες που ήρθαν με ένα πλάνο στο μυαλό τους, δεν το έτρεξαν οι ίδιοι-ες, δεν έγινε, δηλαδή κάπως πολύ οργανικά συμβαίνουν αυτά.

Επίσης συχνά αναφέρεται στις συνεντεύξεις ότι η οργάνωση προέκυψε τυχαία ή οργανικά, χωρίς στρατηγική, λόγω των φιλικών ή/και συντροφικών δεσμών που συνδέουν τους ιδρυτές, επιβεβαιώνοντας την βιβλιογραφία που λέει ότι το πεδίο των artist-run χώρων χαρακτηρίζεται από την ενεργή υποστήριξη των σχέσεων και της φιλίας από επιλογή (Gawronski, 2020:249).

Όπως αναφέρεται από την Detterer (2012), οι περισσότερες πρωτοβουλίες καλλιτεχνών είναι μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, δεδομένο που επιβεβαιώνεται από τις συνεντεύξεις για την περίπτωση της Αθήνας. Όλες οι μονάδες του δείγματος έχουν τη νομική μορφή της Αστικής Μη

Κερδοσκοπικής Εταιρείας (AMKE), πλην ενός χώρου που δεν έχει προχωρήσει σε νομική σύσταση. Παρατηρήθηκε ότι οι χώροι στην πλειονότητα τους φαίνεται να ξεκινούν αρχικά τη δραστηριότητα τους χωρίς νομική μορφή και προχωρούν στη σύσταση της AMKE, περίπου δύο χρόνια μετά την έναρξη τους, όταν ωριμάζουν και πλέον το ζήτημα της βιωσιμότητας φαίνεται να τους απασχολεί εντονότερα. Σύμφωνα με τους Blessi et al., (2011), οι ARI συχνά δε στοχεύουν στην ένταξη στην αγορά της τέχνης και εξυπηρετούν τις βασικές ανάγκες των καλλιτεχνών για διάδραση και ανταλλαγή με άλλους καλλιτέχνες. Αυτό φαίνεται να επιβεβαιώνεται μέσα από τις συνεντεύξεις, καθώς η ίδρυση της AMKE φαίνεται να αποτελεί μία «αναγκαίο κακό» στο δρόμο προς την αναζήτηση χρηματοδότησης. Επιπλέον, η νομική μορφή της AMKE, δεν επιτρέπει στα ιδρυτικά μέλη να αμείβονται, ένα τεχνικό πρόβλημα για τους ιδρυτές που είναι δύσκολο να ξεπεραστεί ακόμη και όταν υπάρχουν οι πόροι. Μία συνιδρύτρια αναφέρει:

Ως ιδρυτικά μέλη της AMKE, τυπικά δεν επιτρέπεται να πληρωνόμαστε, πρέπει να βρεις ένα παράτυπο τρόπο για να γίνει αυτό, να πεις ότι κάποιο μέλος κάνει πχ. τα γραφιστικά, δε μπορώ να πληρωθώ διαφορετικά ως πρόεδρος, ως ιδρυτικό μέλος. Οι χρηματοδοτήσεις που βρίσκουμε προς το παρόν καλύπτουν τα λειτουργικά έξοδα του χώρου, όπως και να προσλαμβάνουμε κάποιους ανθρώπους κάποιες φορές για τις εκθέσεις, για τις αμοιβές των καλλιτεχνών και τα κόστη παραγωγής, οπότε τα τελευταία τρία χρόνια, έχουμε καταφέρει να είμαστε σε αυτό το σημείο, γιατί πριν δεν υπήρχε αυτό, τα βάζαμε από την τσέπη μας αλλά ήταν και άλλου τύπου τα πρότζεκτ.

Ο μοναδικός χώρος εκ του δείγματος που δεν προχώρησε σε νομική σύσταση, λειτουργεί άτυπα για τα τελευταία έξι χρόνια και θεωρεί ότι η ίδρυση της AMKE είναι μία περίπλοκη διαδικασία που απαιτεί χρόνο και χρήματα. Οι ιδρυτές παραμένουν ευχαριστημένοι με τη λειτουργία του χώρου ως έχει, καθώς η βασική τους ανάγκη είναι η δημιουργία της κοινότητας την οποία και καλύπτει ο χώρος επαρκώς.

Οι κοινοτικοί χώροι τέχνης του δείγματος, το *Victoria Square Project* και ο *Tavros* φαίνεται να λειτουργούν λιγότερο ή περισσότερο με μία πιο δομημένη οργάνωση και πρόγραμμα που βρίσκεται πιο κοντά στα συμβατικά πρότυπα λειτουργίας ενός μη κερδοσκοπικού οργανισμού. Η οριζόντια διάθρωση συναντάται κι εδώ, αλλά υπάρχουν πιο διακριτοί ρόλοι μεταξύ της ομάδας, καθώς και ένα πρόσωπο, συνήθως η ιδρύτρια η οποία έχει τον τελευταίο λόγο στη λήψη αποφάσεων. Το πρόγραμμα των χώρων εστιάζει σε δράσεις που στοχεύουν στην ανάπτυξη της κοινότητας και τη σύνδεση της με την τέχνη. Το *Victoria Square Project* (VSP) ξεκίνησε ως το έργο δύο αναγνωρισμένων καλλιτεχνών, των Rick Lowe και Μαρίας Παπαδημητρίου που δημιουργήθηκε μετά από ανάθεση της έκθεσης *documenta14*. Όπως μας αφηγήθηκε μία από τις διαχειρίστριες του χώρου, όταν ο πρώτος ήρθε στην Αθήνα και

επισκέφθηκε την πλατεία της Βικτώριας, η οποία έμοιαζε τότε με ένα άτυπο hot spot μεταναστών, αποφάσισε να δημιουργήσει ένα κοινοτικό χώρο τέχνης¹³. Ο χώρος αρχικά θα έμενε ανοιχτός περίπου τρεις μήνες, όσο διαρκούσε η έκθεση της *documenta14*, έπειτα πήρε παράταση λειτουργίας για ένα χρόνο ώσπου σταδιακά εξελίχθηκε στο σημερινό βιώσιμο οργανισμό που λειτουργεί τα τελευταία έξι χρόνια ως χώρος κοινοτικής τέχνης. Αυτή τη στιγμή, η συνιδρύτρια Μαρία Παπαδημητρίου παραμένει η Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του VSP αλλά τον χώρο «τρέχει» μία ομάδα διαχειριστών του πολιτισμού.

Ο δεύτερος χώρος, ο *Tavros* αποτελεί τη φυσική έδρα της επιμελητικής ομάδας *Locus* που ξεκίνησε να λειτουργεί το 2019. Η ομάδα είχε αρκετά χρόνια νομαδικής δραστηριότητας στην Αθήνα πριν εγκατασταθεί στο χώρο που βρίσκεται στην περιοχή του Ταύρου με σκοπό να κάνει μία σειρά δράσεων με σκοπό να συναντήσει τις ανάγκες της τοπικής κοινότητας. Ο *Tavros* αποτελείται από μία μικρή ομάδα επιμελητών που διαχειρίζεται το χώρο και οργανώνει το πρόγραμμα το οποίο επικεντρώνεται σε δράσεις για την κοινότητα. Ο χώρος διαθέτει ένα δίκτυο εξωτερικών συνεργατών με τους οποίους συνεργάζεται ανά έργο για να καλυφθούν οι ανάγκες του εκάστοτε προγράμματος. Ταυτόχρονα, ο χώρος φιλοξενεί ομάδες χορού και περφόρμανς που χρησιμοποιούν το χώρο για παραστάσεις πληρώνοντας ένα μικρό ενοίκιο που βοηθάει στη βιωσιμότητα αλλά και στο να παραμένει ο χώρος ενεργός με συχνή επισκεψιμότητα.

Η πρακτική του μοιράσματος του χώρου και συνεπώς των εξόδων με καλλιτεχνικές ομάδες και συχνά με επαγγελματίες της περφόρμανς και του χορού τη συναντήσαμε και σε άλλους χώρους του δείγματος. Οι ιδρυτές του *Noucmas studio* υποδέχθηκαν στο χώρο έναν μουσικό που χρησιμοποιεί το υπόγειο και η συμμετοχή του στα έξοδα του χώρου βοηθάει τη βιωσιμότητα του χώρου. Η διατομεακότητα είναι θεμελιώδης αρχή για τα ARI σύμφωνα με την Detterer (2012). Οι συνεργασίες με ανθρώπους από τους τομείς της μουσικής, αρχιτεκτονικής, κινηματογράφου και λογοτεχνίας ήταν χαρακτηριστικό των ARI (ό.π.) Οι διατομεακές συνεργασίες είναι κάτι που παρατηρήθηκε να συμβαίνει πυκνά στα ARI άρα θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η διασταύρωση και η αλληλεπίδραση με άλλες πρακτικές αποτελεί στοιχείο καινοτομίας στην οργάνωσή τους.

¹³ ¹³ Ο Rick Lowe, με εμπειρία στην κοινοτική τέχνη, είναι ένας εκ των ιδρυτών του *Project Row Houses* στο Χιούστον, ένα επιτυχημένο πρότζεκτ αστικής ανάπλασης (<https://projectrowhouses.org/> τελευταία πρόσβαση 5/4/2023)

3.2.8 Χρηματοδότηση και βιωσιμότητα. Οι βασικοί τρόποι χρηματοδότησης που συναντήσαμε στις συνεντεύξεις είναι οι εξής:

- αυτοχρηματοδότηση
- συνεισφορά των επισκεπτών και των συνεργατών
- χρηματοδοτήσεις- επιδοτήσεις από ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς

Η αυτοχρηματοδότηση είναι ο βασικός τρόπος συντήρησης των χώρων. Οι ιδρυτές μιλούν για χαμηλού προϋπολογισμού έξοδα, όπως το ενοίκιο που είτε είναι χαμηλό, είτε ο χώρος στεγάζεται σε κάποιο ιδιόκτητο ακίνητο, είτε μοιράζεται ως έξοδο μεταξύ των ιδρυτών. Σε κάποιες περιπτώσεις, ο χώρος επίσης παραχωρείται σε άλλες καλλιτεχνικές ομάδες για να δουλέψουν κάποιο έργο προσωρινά ή και πιο μόνιμα, με σκοπό να συμβάλλουν στα έξοδα και να επιτευχθεί με αυτό τον τρόπο μία σχετική βιωσιμότητα. Πολλά ARI χρησιμοποιούν το χώρο ως χώρο καλλιτεχνικής διαμονής (residencies) με οικονομική συμμετοχή, μία ακόμη πιθανή πηγή εσόδων για τους χώρους. Επίσης, στις εκθέσεις, πολλοί χώροι επιτρέπουν την πώληση των έργων αποκλειστικά από τον καλλιτέχνη, ζητώντας του να διαθέσει ένα μικρό ποσό από τις πωλήσεις για τον χώρο. Η ελεύθερη συνεισφορά του κοινού αναφέρεται επίσης ως μία μικρή πηγή εσόδων για τα ARI, όπως και τα έσοδα από προϊόντα χρηστικής αξίας με το λογότυπο του χώρου, όπως τσάντες, κάλτσες, τασάκια και αναπτήρες, τα οποία πωλούνται σε προσιτές τιμές και δεν αντιμετωπίζονται ως έργα τέχνης. Αναφέρεται από τους ιδρυτές ενός χώρου που στεγάζεται σε ένα πρώην συνεργείο αυτοκινήτων:

Ο χώρος ξεκίνησε και μία σειρά merchandising, οι πωλήσεις της οποίας συμβάλλουν στην οικονομική στήριξη του χώρου, αυτό το θεωρούμε ένα πρότζεκτ από μόνο του, δηλαδή δεν αποσκοπεί μόνο στη χρηματοδότηση του χώρου. Το 2017 όταν μας κάλεσε η art fair της ART Athina να έχουμε ένα booth και να παρουσιάσουμε το χώρο, σαν κομμάτι του independent που ήταν το section για τους ανεξάρτητους χώρους, εμάς μας δημιούργησε όχι ένα πρόβλημα, αλλά μία διερώτηση για το πώς εμείς στεκόμαστε σε ένα art fair ως ένας χώρος που δεν έχει εμπορική δραστηριότητα και τι θα σήμαινε να κάνουμε μία έκθεση για ένα art fair τη στιγμή που δεν εμπορευόμαστε τέχνη. Οπότε όλη αυτή η σκέψη ήρθε σε μία στιγμή που το ζήτημα της βιωσιμότητας ήταν πολύ κεντρικό στις συζητήσεις μας. Οπότε η λύση που είχαμε δώσει σ' αυτό ήταν να αντιμετωπίσουμε το art fair ως fair και τότε φτιάξαμε το τασάκι. Όλα τα αντικείμενα τα φτιάχνουμε σε συνεργασία με τους γραφίστες που δουλεύουμε και είναι ένα αντικείμενο που θα μπορούσε να έχει φτιάξει ένα συνεργείο για διαφημιστικούς λόγους πάντα αυτός είναι ο άξονας.

Το παραπάνω απόσπασμα δείχνει ότι οι ιδρυτές του παραπάνω χώρου αποδέχονται την πρόσκληση να συμμετέχουν σε μία εμπορική έκθεση τέχνης και την ευκαιρία να συνομιλήσουν με ένα θεσμό της αγοράς αλλά δηλώνουν το διαχωρισμό της λειτουργίας τους από τη λειτουργία

της αγοράς μέσω του έργου που επιλέγουν να παρουσιάσουν. Παράδειγμα που επιβεβαιώνει τη θεωρία του Becker (1982) που υποστηρίζει ότι ο κάθε κόσμος που προσπαθεί να διαχωρίσει τον εαυτό του από τους υπόλοιπους, συνήθως διατηρεί στενές και εκτενείς σχέσεις με τον κόσμο από τον οποίο προσπαθεί να διαχωριστεί, μοιράζεται πόρους, ανθρώπινο δυναμικό, υιοθετεί ιδέες προερχόμενες απ' αυτούς και συναγωνίζεται για την απήχηση του στο κοινό και για την εύρεση οικονομικής υποστήριξης (Becker, 1982:36). Επιπρόσθετα, από το παραπάνω απόσπασμα επιβεβαιώνεται κι εδώ η συνεργασία με επαγγελματίες από άλλους τομείς που σημειώθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Από τις συνεντεύξεις προκύπτει ότι εναλλακτικές μέθοδοι όπως η μέθοδος του crowdfunding έχουν δοκιμαστεί ως τρόποι χρηματοδότησης σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Ωστόσο, οι συνεντευξιαζόμενοι που έχουν σχετική εμπειρία σχολιάζουν ότι το ελληνικό κοινό δεν είναι εξοικειωμένο με τη συγκεκριμένη μέθοδο. Και στα δύο παραδείγματα που αναφέρθηκαν η καμπάνια προωθήθηκε και σε ευρωπαϊκό κοινό καθώς ανάμεσα στους διοργανωτές ήταν και ευρωπαίοι καλλιτέχνες.

Σχετικά με τους φορείς χρηματοδότησης, οι συνεντευξιαζόμενοι αναφέρουν το Υπουργείο Πολιτισμού που φαίνεται να εντάσσει τις ΑΜΚΕ με αντικείμενο τις εικαστικές τέχνες και άλλους τομείς των Πολιτιστικών και Δημιουργικών Βιομηχανιών στους φορείς που χρηματοδοτεί από το 2019. Αναφέρεται επίσης συχνά ο οργανισμός NEON ως ο βασικός χρηματοδότης για τα εικαστικά στην Ελλάδα, το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, το Ίδρυμα Ωνάση και άλλες ιδιωτικές πρωτοβουλίες και ιδρύματα που αναφέρθηκαν και στο αντίστοιχο κεφάλαιο της χαρτογράφησης (Κεφ. 3.1.5, σελ. 55). Πολλοί από τους Οργανισμούς που χρηματοδοτούν τις εν λόγω πρωτοβουλίες έχουν την έδρα τους στο εξωτερικό.

Σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, το βασικό πρόβλημα των χρηματοδοτήσεων έγκειται στο ότι συνήθως οι χρηματοδοτήσεις δίδονται για την υλοποίηση συγκεκριμένων έργων και όχι για την κάλυψη των λειτουργικών εξόδων και μισθών από τα οποία εξαρτάται η βιωσιμότητα των χώρων. Επίσης, αρκετοί χώροι φαίνεται να συμμετέχουν σε προγράμματα ευρωπαϊκής χρηματοδότησης, των οποίων όμως οι γραφειοκρατικές απαιτήσεις είναι δυσανάλογες με τις δυνατότητες των ΑRI, μην επιτρέποντας την εύκολη πρόσβαση σε αυτά.

Σύμφωνα με τον Becker (1974) η έλλειψη πόρων περιορίζει τις δυνατότητες της παραγωγής στους κόσμους της τέχνης, θέση που επιβεβαιώνεται από τις συνεντεύξεις. Το πρόβλημα της βιωσιμότητας των ΑRI και οι περιορισμένοι πόροι είναι άμεσα συνυφασμένοι με

τους ρυθμούς λειτουργίας αλλά και τη διαμόρφωση του προγράμματος τους. Οι ιδρυτές αναλαμβάνουν να υλοποιήσουν όσα μπορούν να διαχειριστούν με βάση τον χρόνο τους αλλά και τα ενδιαφέροντα τους, δεδομένου ότι οι περισσότεροι κάνουν παράλληλα κι άλλες δουλειές για να βιοποριστούν. Γι' αυτό το λόγο, αποφασίζουν επίσης να διαθέσουν το χρόνο τους μόνο στα έργα που τους ενδιαφέρουν καλλιτεχνικά και αγγίζουν την προσωπική τους προβληματική, μη δίνοντας χώρο σε νέες ιδέες και διαφορετικές προσεγγίσεις. Θέση που φαίνεται από το παρακάτω απόσπασμα, όπου μία ιδρυτική ομάδα απαντά στο ποιοι είναι οι στόχοι τους για το μέλλον:

Είμαστε πολύ πιο εστιασμένοι στο να αναζητάμε χρηματοδοτήσεις και να έχουμε να πληρώνουμε τους συνεργάτες μας σωστά και όσο μπορούμε καλύτερα, οπότε αυτός σαν στόχος το να πληρώνουμε και να έχουμε πιο σωστές συνεργασίες καθορίζει κατά κάποιο τρόπο και τη λειτουργία του χώρου, μπορεί να κάνουμε λιγότερα πράγματα έτσι ώστε να εστιάσουμε περισσότερο σε κάποιο συγκεκριμένο πρότζεκτ, να διεκδικήσουμε περισσότερες επιχορηγήσεις για κάποιο συγκεκριμένο πρότζεκτ έτσι ώστε να γίνουν όλα πιο καλά, όσον αφορά την έρευνα και την εικαστική λειτουργία παραμένουμε εκεί που ξεκινήσαμε.

Επίσης παρατηρήθηκε από τις συνεντεύξεις ότι όσο περισσότερο χρόνο υπάρχουν οι ARI τόσο εντονότερα τους απασχολεί το κομμάτι της βιωσιμότητας. Μία ιδρύτρια αναφέρει:

Αυτό που αλλάξαμε και είναι πολύ σημαντικό είναι ότι σταματήσαμε να κάνουμε πράγματα δωρεάν και είναι πολύ σημαντικό. Δηλαδή μέχρι την άνοιξη του 2021 προσφέραμε το χώρο για κάθε δράση δωρεάν, για παρουσιάσεις βιβλίων, για εργαστήρια, τα κάναμε όλα δωρεάν και θέλαμε να το κάνουμε αυτό δηλαδή θεωρούσαμε ότι αυτό ήταν σημαντικό, παρόλα αυτά τώρα θα θέλαμε λίγο να δώσουμε περισσότερη σημασία στη βιωσιμότητα του χώρου και το πώς θα μπορούσε να έχει κάποια έσοδα.

Μία άλλη ιδρυτική ομάδα αναφέρει:

Κάναμε μία κουβέντα ότι πρέπει να αλλάξουν κάποια πράγματα, πρέπει να πληρώνεται ο χώρος και πρέπει να αρχίσουμε να ψάχνουμε διαφορετικά για χρηματοδότηση και αν πχ πάρουμε μία χρηματοδότηση από το Υπουργείο Πολιτισμού, θα σπάσει με αυτό τον τρόπο, θα πληρωθούν αυτά τα πράγματα και κάπως καταλαβαίνουμε ζώντας τα και βλέποντας όλα τα πράγματα που εμφανίζονται, από τα λογιστικά, όλα αυτά που δεν ξέραμε όντας καλλιτέχνες, μπορούμε να πούμε ότι μετά από τρία χρόνια έχουμε μία γνώση το πώς τρέχει αυτός ο χώρος, άρα στα επόμενα βήματα μας θα προσπαθήσουμε να μην κάνουμε κάποια λάθη που κάναμε, να αποφύγουμε κάποιες παγίδες, ή κάτι το οποίο είναι εξαιρετικά χρονοβόρο και θα μας αποσπάσει το χρόνο από την προσωπική μας δουλειά που είναι το πρώτο πράγμα που θα θυσιάσουμε όλοι εδώ μέσα, νομίζω σίγουρα υπάρχει στο μυαλό μας, στην πράξη, μπαίνει κάθε φορά στο τραπέζι κάτι καινούργιο που δεν υπήρχε την προηγούμενη φορά.

Από τα παραπάνω αποσπάσματα μπορούμε να υποθέσουμε ότι η εμπειρία της διαχείρισης του χώρου αλλά πιθανά και η κόπωση οδηγεί τους ιδρυτές στο να δίνουν έμφαση στη βιωσιμότητα καθώς περνάει ο χρόνος και συνεχίζουν να λειτουργούν τα ARI.

3.2.9 Ανάπτυξη κοινού. Όπως εξηγεί ο Bourdieu (1993:37), τα έργα τέχνης και η συμβολική τους αξία υπάρχουν μόνο εφόσον κοινοποιηθούν και αναγνωριστούν από το κοινό που πρέπει με τη σειρά του να είναι ικανό να εκτιμήσει τη συμβολική τους αξία. Το κοινό των ARI φαίνεται να είναι αρκετά «κλειστό» με προηγούμενη εμπειρία και γνώση του πεδίου της τέχνης, όπως καλλιτέχνες, επιμελητές και επαγγελματίες της τέχνης. Οι ιδρυτές των ARI φαίνεται να αγνοούν τη δυσκολία κατανόησης και πρόσβασης του γενικού κοινού παρά το γεγονός ότι βρίσκονται σε γειτονίες και οικιστικές περιοχές της πόλης.

Στην ερώτηση ποιο είναι το κοινό που τους ενδιαφέρει, όλοι οι ιδρυτές απαντούν ότι είναι ανοιχτοί σε όλων των ειδών τα κοινά χωρίς διακρίσεις. Παρόλα αυτά, δε φαίνεται να κάνουν στοχευμένες προσπάθειες για να προσεγγίσουν το ευρύ κοινό εκτός της καλλιτεχνικής κοινότητας. Η πλειονότητα των ARI επίσης απάντησε ότι η επικοινωνία είναι πάντα το κομμάτι της διαδικασίας που υστερεί προσοχής και χρόνου. Αυτό συμβαίνει κυρίως ελλείψει πόρων (χρόνος, προσωπικό, τεχνογνωσία) αλλά και πιθανά λόγω άνισου καταμερισμού της εργασίας σε στάδια, γιατί η επικοινωνία έπεται της παραγωγικής διαδικασίας και συνήθως γι' αυτό το λόγο συχνά παραμελείται. Μία ομάδα ιδρυτών αναφέρει:

Είναι σημαντική η επικοινωνία, παρόλα αυτά θεωρώ ότι χωλαίνουμε λίγο σε αυτό, ο τρόπος που επικοινωνούμε τις δράσεις μας είναι αρκετά βασικός, υπάρχει μία μεθοδολογία του newsletter και των social media, και πέρα απ' αυτό χώροι σαν το δικό μας λειτουργούν πάρα πολύ με το από στόμα σε στόμα και με το δίκτυο οπότε είναι κάπως έτσι. Υπάρχει press release, απευθυνόμαστε στον Τύπο, στα Μέσα, υπάρχει κάποια ανταπόκριση σχεδόν πάντα που είναι ευχάριστο, αλλά νομίζω ότι η επικοινωνία σε τέτοιους χώρους έρχεται σε δεύτερη θέση, κυρίως γιατί είμαστε λίγοι, υπάρχουν πολλά πράγματα, η επικοινωνία είναι μία επιστήμη από μόνη της που δεν την κατέχουμε και ενδεχομένως τόσο καλά και πάντα θα δώσεις προτεραιότητα στο να συμβεί αυτό που θέλεις να συμβεί και η επικοινωνία έρχεται δεύτερη δυστυχώς.

Επιπρόσθετα όλοι οι ιδρυτές δηλώνουν ενδιαφέρον για την κοινότητα και τη γειτονιά στην οποία βρίσκεται ο χώρος, αλλά ούτε κι εκεί παρατηρήθηκαν ιδιαίτερα μεθοδικές δράσεις και πρακτικές για να προσεγγίσουν τη γειτονιά και να εκπαιδεύσουν το κοινό να αναγνωρίζει την αξία των δράσεων τους. Δύο ιδρυτές αναφέρουν:

Μέθοδος στην προσέγγιση δεν υπάρχει πολύ συγκεκριμένη, το μεγαλύτερο μας στοίχημα είναι η γειτονιά, το οποίο παίρνει πολύ καιρό και δεν έχουμε αναπτύξει κάποια

συγκεκριμένη μέθοδο προσέγγισης του, απλά νομίζω ότι η μεθοδολογία μας είναι το να είμαστε παρόντες εκεί και συχνά, ακούγεται κάπως φτωχό ίσως, αλλά το να είσαι στο καφενείο είναι πολύ σημαντικό. Σκεφτόμαστε διαρκώς πώς μπορεί να διευρυνθεί αυτό το κοινό της γειτονιάς, ίσως πώς μπορεί να είναι πιο ανοιχτό σε μικρότερες ηλικίες.

Από την παραπάνω παρατήρηση, εξαιρούνται οι κοινοτικοί χώροι τέχνης που αποστολή τους είναι η ανάπτυξη της κοινότητας μέσω της τέχνης, όπου εκεί το πρόγραμμα έχει μία στοχευμένη κοινωνική απεύθυνση και οι δράσεις που αφορούν την κοινότητα είναι συντονισμένες. Σε αυτή την περίπτωση παρατηρούνται επίσημες συνεργασίες με δημόσιους θεσμούς όπως τις δημοτικές αρχές ή/ και εκπαιδευτικά ιδρύματα που εδώ διευκολύνουν την πρόσβαση στην κοινότητα για τα ARI.

3.2.10 Ο καλλιτέχνης με τις πολλαπλές ιδιότητες. Ο Beech (2005, όπως αναφέρεται στο Pryde-Jarman, 2013) σημειώνει ότι οι artist-run χώροι προϋποθέτουν την ανάληψη πολλαπλών ρόλων για τους ιδρυτές-καλλιτέχνες (επιμελητικός, διαχειριστικός ρόλος) αμφισβητώντας την υπόθεση που λέει ότι οι καλλιτέχνες είναι αυστηρά δημιουργοί. Κατ' επέκταση, και οι επιμελητές μπορεί να είναι και καλλιτέχνες. Οι κάποτε διακριτοί ρόλοι του καλλιτέχνη και του επιμελητή έχουν θολώσει δραματικά τον τελευταίο αιώνα, καθώς οι δύο ρόλοι έχουν πλέον επεκταθεί και πλέον μπορούν να κατανοηθούν ως αλληλοεπικαλυπτόμενοι όπου παράγουν από κοινού νέα συγκείμενα και νοήματα (Pryde-Jarman, 2013).

Η επιμέλεια στους artist-run χώρους έχει συνεισφέρει στην κεφαλαιοποίηση της υβριδικής φιγούρας του καλλιτέχνη-επιμελητή (ό.π.). Οι καλλιτέχνες προσοδευτικά βλέπουν τις νέες αυτές δραστηριότητες ως χρήσιμες για την καριέρα τους, ένα εν εξελίξει μωσαϊκό από έργα, δουλειές, εκπαιδευτικές εμπειρίες και δεξιότητες (Lingo & Terper, 2013). Οι καλλιτέχνες στις συνεντεύξεις φαίνεται να ταυτίζονται με το διοικητικό τους ρόλο και να τον ενσωματώνουν στην επαγγελματική τους ταυτότητα. Ένας ιδρυτής σχολιάζει:

Ο χώρος είναι πολύ σημαντικός για μας, έχει περάσει και στην ταυτότητα μας, δηλαδή νομίζω ότι οτιδήποτε άλλο κι αν κάνουμε, πάντα παραμένουμε και οι διευθυντές, οι επιμελητές, και οι ιδρυτές αυτού του χώρου, και αυτή η εμπειρία και θεωρητικά και πρακτικά και οικονομικά έχει ένα αντίκρισμα σε οτιδήποτε άλλο ασχολούμαστε.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παρακάτω προσέγγιση μίας ιδρύτριας χώρου:

Ο χώρος λειτουργεί για μένα ως μία ανάγκη να δουλεύω εντός του και να τον διαχειρίζομαι, δεν τον χρησιμοποιώ για να επικοινωνήσω τόσο το καλλιτεχνικό μου έργο, λειτουργώ πιο πολύ σαν διαχειρίστρια, παρά σαν μία καλλιτέχνης που μέσα από αυτό το χώρο παρουσιάζω το έργο μου, οπότε αυτό το αλλάζει ως προς το ότι πιο πολύ το

χρησιμοποιώ εγώ σαν μία ανάγκη για να αλλάξω επί τούτου την ιδέα που έχουμε για το εργαστήριο ενός καλλιτέχνη.

Από τα παραπάνω αποσπάσματα μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται το ρόλο τους στα ARI ως μέρος του επαγγελματικού τους προφίλ και τον χώρο ως μέρος της πρακτικής τους που συμπεριλαμβάνει τη διαχειριστική ιδιότητα.

Σύμφωνα με πολλούς ερευνητές, ενώ η εξειδίκευση συνεχίζει να είναι ο κανόνας για κάποια καλλιτεχνικά πεδία, υπάρχει μία τάση γενίκευσης, ευελιξίας και διεύρυνσης των δεξιοτήτων. Η επαγγελματική πορεία των καλλιτεχνών περιγράφονται ως ευμετάβλητες, απαιτώντας από τους καλλιτέχνες να αλλάζουν και να προσαρμόζονται σε διαφορετικές ευκαιρίες και να δουλεύουν σε διαφορετικούς ρόλους (Lingo & Tepper, 2013). Στην παρακάτω ενότητα θα εστιάσουμε στο όραμα και την αποστολή των χώρων όπως αυτά προκύπτουν από τις συνεντεύξεις.

3.2.11 Όραμα και αποστολή. Σύμφωνα με την Detterer (2011), παρόλο που η οργανωτική δομή των artist-run spaces χώρων μπορεί να διαφέρει, τους συνδέει ένας κοινός στόχος: η βασική ιδέα της ελεύθερης ένταξης και ανταλλαγής μεταξύ avantgarde καλλιτεχνών με σκοπό να εμπλακούν σε νέες πειραματικές πρακτικές (ό.π.), επιχείρημα που επιβεβαιώνεται από τις συνεντεύξεις. Το πρόγραμμα του κάθε χώρου που ερευνήθηκε διαφοροποιείται και συσπειρώνεται γύρω από τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα των ιδρυτών του και της ορισμένης αποστολής του. Οι καλλιτέχνες των ARI δηλώνουν ότι τους ενδιαφέρει η σύγχρονη τέχνη, η avantgarde, η ευρέως εννοιολογική τέχνη, η τέχνη που τέμνεται με την καθημερινότητα.

Επίσης διαπιστώνεται ότι υπάρχουν σημεία τομής στις αξίες και στο όραμα των διαφορετικών πρωτοβουλιών. Η συμπερίληψη και η προσβασιμότητα φαίνεται να είναι δύο θεμελιακές αξίες των ARI. Οι ιδρυτές ενός χώρου ανέφεραν: «Θέλουμε να δείξουμε δουλειές που δυσκολεύονται να προβληθούν οπουδήποτε αλλού, είτε επειδή είναι πολύ πειραματικές, είτε πολύ διαφορετικές ή απλώς επειδή δεν είναι εμπορικές».

Οι ARI στην πιο ανεξάρτητη μορφή τους προτείνουν μεθόδους αντίθετες στις εμπορικές, θεσμικές και αυστηρά γραφειοκρατικές απαιτήσεις οι οποίες συνολικά ορίζουν τη σύγχρονη σφαίρα των παγκόσμιων, νεοφιλελεύθερων πρακτικών που προδιαγράφει ότι ο κόσμος είναι μία οικονομική επιχείρηση (Gawronski στο Buckley & Conomos, (Eds.), 2020). Θέση την οποία επιβεβαιώνουν οι συνεντεύξεις. Οι ιδρυτές αναφέρουν ότι ενδιαφέρονται να δημιουργήσουν πιο

δίκαιες και σωστές συνθήκες παραγωγής για τους ίδιους και για τους καλλιτέχνες που μοιράζονται τις ίδιες αξίες. Μία ιδρύτρια είπε: «Ο χώρος έγινε γιατί εγώ έχω ανάγκη να δοκιμάσω αν και κατά πόσο μπορεί κανείς να είναι αυτόνομος οικονομικά και να θέσει και την οικονομία ως ζήτημα στην τέχνη». Η ιδρύτρια ενός άλλου χώρου αναφέρει:

Η ιδέα που έχουμε για την οικονομία και το τι παράγεται σε αυτή τη χώρα, επειδή η βάση της οικονομίας έχει να κάνει με το να εξασφαλίσει δουλειές που έχουν να κάνουν κυρίως με τις υπηρεσίες, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο καταλαβαίνουμε και την τέχνη. Υπάρχει μεγάλος ντόρος για την εξασφάλιση, γίνονται έργα τέχνης με ανάθεση αλλά δεν υπάρχει καθόλου στρατηγική για τη διαχείριση και τη φροντίδα της καλλιτεχνικής ζωής, των καλλιτεχνών.

Το ζήτημα της φροντίδας και της συλλογικότητας τίθεται συχνά στα ARI και στα έργα που παράγονται μέσα σ' αυτά. Η σύνδεση της καθημερινής ζωής με την παραγωγή τέχνης είναι επίσης ένα συχνό ζήτημα υπό συζήτηση. Σύμφωνα με τους ιδρυτές, το εργαστήριο του καλλιτέχνη είναι στην πραγματικότητα ένας δημόσιος χώρος όπου ο καλλιτέχνης αλληλεπιδρά με το κοινό. Τα ARI λειτουργούν ως σημεία συνάντησης, ανταλλαγής, διαλόγου και διάδρασης. Συνδεδειγμένο στοιχείο στο όραμα των ARI αποτελεί η σύζευξη καλλιτεχνών διαφορετικής πρακτικής, γενεών, ομάδων που δε θα είχαν αλλιώς την ευκαιρία να συναντηθούν. Οι περισσότεροι χώροι συμπεριλαμβάνουν τη ζωή στην πόλη στη σφαίρα της προβληματικής τους και αναγνωρίζουν τη σημασία της σύνδεσης με τη γειτονιά. Μία συνιδρύτρια αναφέρει ως αποστολή του χώρου που εκπροσωπεί:

θέλει να συνδέσει τη σύγχρονη τέχνη, τις ανθρωπιστικές επιστήμες με τη ζωή των ανθρώπων και τη κριτική στάση απέναντι στα στερεότυπα, στην καθημερινότητα, και η δυνατότητα της σύγχρονης τέχνης να είναι ένα κριτικό εργαλείο που να είναι προσβάσιμο από όλους. Αυτό έχει μία πολιτική θέση ευρύτερα και της αυτονομίας και της κριτικής.

Η ενεργή υποστήριξη των σχέσεων και της φιλίας από επιλογή καθώς και η κριτική θέση που αναπόφευκτα αυτό δηλώνει, χαρακτηρίζει το πεδίο των ARI (Gawronski, 2020: 249). Επιχείρημα που επιβεβαιώνει η εμπειρική έρευνα, καθώς όλοι οι συνέταιροι των ARI που συναντήσαμε συνδέονται μεταξύ τους με φιλικούς ή και συντροφικούς δεσμούς. Το *Εργαστήριο για τα Αστικά Κοινά*, Neocosmos αναφέρει στον ιστότοπο του: «Όλες οι σχέσεις είναι πολιτικές και αναδιαμορφώνουν, με ένα μοναδικό τρόπο, ένα κοινωνικό κίνημα με συν-αισθηματικούς όρους». Οι συνεντευξιζόμενοι αναφέρουν ότι οι χρόνιοι δεσμοί φιλίας ή/και συντροφικότητας και το γεγονός ότι μοιράζονται την καθημερινότητα τους διευκολύνει την οργάνωση καθιστώντας το συντονισμό μία οργανική και αβίαστη διαδικασία. Μία ιδρύτρια σημειώνει:

Μέσα από αμιγώς προσωπικές ή φιλικές σχέσεις, οι φίλοι έφερναν τους φίλους και αυτό δημιούργησε το δίκτυο που υποστηρίζει αυτή τη στιγμή το χώρο, με ένα τρόπο δεν έχει κεντρικό πυρήνα και εγώ δεν είμαι αρμόδια του επιμελητικού προγράμματος με ένα κλειστό τρόπο, έχω ένα ρόλο διαχειριστικό και εποπτικό και συμβουλευτικό, δεν ορίζω το πρόγραμμα, το πρόγραμμα ορίζεται πάρα πολύ οργανικά από τους φίλους και τους επισκέπτες που έχουνε μείνει στο χώρο και με κάποιο τρόπο το έχουνε κάνει δικό τους σπίτι και δικό τους προορισμό.

3.2.12 Δικτύωση. Διερευνήθηκε μέσα από τις συνεντεύξεις αν οι ARI δικτυώνονται:

α) σε τοπικό επίπεδο

β) σε διεθνές επίπεδο

Σε τοπικό επίπεδο, η δικτύωση των χώρων μεταξύ τους δεν παρουσιάζει κάποια οργανωμένη μορφή. Οι ιδρυτές μιλάνε για φιλικούς δεσμούς και αλληλεγγύη μεταξύ των χώρων αλλά και για ανταλλαγή τεχνογνωσίας σε διαχειριστικά και πρακτικά θέματα. Παρατηρούνται συχνές συνεργασίες μεταξύ των ARI και φαίνεται ότι υπάρχουν διάφορες παρέες και στενότερες σχέσεις είτε μεταξύ χώρων που ξεκίνησαν παράλληλα τη δραστηριότητα τους, είτε βρίσκονται κοντά μεταξύ τους χωρικά. Μία ιδρύτρια αναφέρει:

Υπάρχει συνεργασία, συζητήσεις, διάλογος, γνωρίζουμε όλοι κάπως τι γίνεται, θα ήταν πολύ πιο ωραίο να υπήρχε πιο συνειδητή συνδιαμόρφωση και συναδελφικότητα από την άποψη των παροχών, να μοιραστούμε τον εξοπλισμό, για μένα είναι αυτονόητο αλλά δεν ισχύει. Υπήρχανε παλιότερα συζητήσεις αλλά αυτό κάπως έχει σπάσει πια, και με την πανδημία έκανε τεράστια κοιλιά. Υπήρχαν συζητήσεις το '16, '17 για ένα κοινό, για μια κοινή τράπεζα πραγμάτων και δε συνεχίστηκε σαν συζήτηση.

Δε διακρίνεται ανταγωνιστικότητα, αναφέρθηκε συχνά ότι οι πρωτοβουλίες πληθαίνουν και αυτό δυσκολεύει τη δικτύωση και το να γνωρίζονται μεταξύ τους. Αναφέρονται κάποιες προσπάθειες που έχουν γίνει κατά καιρούς, για καλύτερη χαρτογράφηση του πεδίου και για συντονισμένη δικτύωση που τελικά ανακόπηκαν λόγω της πανδημίας. Επίσης οι ενημερωτικές πλατφόρμες *und.athens* και *current Athens* που αναφέρθηκαν παραπάνω (σελ.47-48) αναρτούν τις εκθέσεις και τις δράσεις των χώρων και βοηθούν στη χαρτογράφηση και την ορατότητα της ανεξάρτητης δημιουργίας.

Στο πλαίσιο της *avantgarde*, η ιδέα μιας ευρύτερης κοινότητας προσδιορίζει ένα διεθνές δίκτυο σχέσεων ανάμεσα σε *avantgarde* καλλιτέχνες, σχέσεις που ενδυναμώνουν τους δρώντες και τους συνδέουν σε ένα κοινό σύστημα αξιών (Detterer, 2012). Σε διεθνές επίπεδο, η δικτύωση φαίνεται να είναι κάτι που συμβαίνει εύκολα με τους ιδρυτές να κάνουν λόγο για διάθεση και κατανόηση από όλους τους δρώντες της ανεξάρτητης δημιουργίας. Οι περισσότεροι χώροι έχουν

πραγματοποιήσει συνεργασίες με αντίστοιχους χώρους από διάφορες χώρες κυρίως μέσω ανταλλαγών. Αρκετοί χώροι δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για συνεργασίες με γειτονικές χώρες και χώρες της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής. Επίσης, παρατηρείται και μία κινητικότητα με πρωτοβουλίες που έχουν έδρα το Βερολίνο. Μία ιδρύτρια αναφέρει:

νομίζω ότι είναι ένα εύκολο δίκτυο οι ανεξάρτητοι χώροι, ως μέλος ενός ανεξάρτητου χώρου μπορείς να έχεις πρόσβαση σε άλλους ανεξάρτητους χώρους, εμείς δεν θα πούμε ποτέ όχι σε κάποιο που θα έρθει να μας πει έχω ένα χώρο στο Ανόβερο, δεν υπάρχει περίπτωση να αρνηθούμε μία τέτοια συνάντηση, κι έτσι έχω νιώσει κι εγώ ταξιδεύοντας, σαν να υπάρχει ένα δίκτυο κατανόησης και διάθεσης σ'αυτούς τους χώρους.

Επιπρόσθετα, οι καλλιτέχνες που μετακινήθηκαν από κάποια άλλη χώρα στην Ελλάδα και ίδρυσαν ένα χώρο στην Αθήνα, χρησιμοποιούν το δίκτυο της χώρας προέλευσης τους και δημιουργούνται ανταλλαγές. Για παράδειγμα, μία από τις συνιδρύτριες του *A-dash* κατάγεται από την Ισλανδία και έτσι ο χώρος *A-dash* έκανε μία συνεργασία με τον *artist-run* χώρο *Kling & Bang* που υπάρχει για δεκαοκτώ χρόνια στο Ρέκιαβικ της Ισλανδίας, με σκοπό να προωθήσουν τη σύνδεση και την ανταλλαγή μεταξύ της καλλιτεχνικής σκηνής του Ρέκιαβικ και της Αθήνας. Έτσι διοργανώθηκε ένα φεστιβάλ και ένα πρόγραμμα που πραγματοποιήθηκε σε πολλούς *artist-run* χώρους της Αθήνας, φέρνοντας τους κοντά. Η διοργάνωση υποστηρίχθηκε από διάφορους φορείς, συμπεριλαμβανομένου του Υπουργείου Πολιτισμού και της Ισλανδικής Πρεσβείας στην Αθήνα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η ιστοσελίδα του φεστιβάλ, αυτό που είναι κοινό στην καλλιτεχνική σκηνή των δύο πόλεων είναι η *artist-run* κοινότητα και η πληθώρα των *artist-run* πρωτοβουλιών, φαινόμενο όχι τυπικό σε παγκόσμιο επίπεδο που θα έπρεπε να τιμηθεί.¹⁴

Οι ιδρυτές αναφέρουν ότι η δικτύωση με ομότιμους χώρους γίνεται κυρίως μέσα από τις προσωπικές τους επαφές ή σε ταξίδια που κάνουν οι ίδιοι σε σχετικά φεστιβάλ αλλά και μέσω internet, που αποτελεί το βασικό μέσο επικοινωνίας της δράσης τους. Οι ιδρυτές ενός χώρου αναφέρουν τη συμμετοχή τους στην έκθεση *Supermarket*, μία διεθνή έκθεση για ανεξάρτητους χώρους που πραγματοποιείται κάθε χρόνο στην Στοκχόλμη της Σουηδίας. Οι ιδρυτές είπαν σχετικά:

Γνωρίσαμε ανθρώπους από άλλους χώρους απ' όλο τον κόσμο και μάθαμε τι κάνουν, και αυτό μας έκανε να αισθανθούμε πιο σίγουροι γι' αυτό που κάνουμε, σκεφτήκαμε ότι αυτός είναι ο δρόμος, ότι αυτό είναι το μέλλον όταν βλέπεις πόσοι πολλοί άνθρωποι κάνουν το ίδιο, δεν είναι μόνο η Αθήνα, είναι παντού και μετά σκεφτήκαμε ότι πρέπει να συνεργαζόμαστε πιο συχνά με αυτούς τους χώρους.

¹⁴ Περισσότερες πληροφορίες για το φεστιβάλ Head2head εδώ: <https://a-dash.space/HEAD2HEAD>

Το παραπάνω απόσπασμα επιβεβαιώνει την θέση της Detterer (2012) παραπάνω που αναφέρει ότι η δικτύωση ενδυναμώνει τους καλλιτέχνες και τους οπλίζει με αυτοπεποίθηση μέσα από την αναγνώριση κοινών αξιών με καλλιτέχνες που κάνουν το ίδιο πράγμα σε κάποια άλλη χώρα.

3.2.13 Η σχέση με τους θεσμούς και το υπόλοιπο οικοσύστημα. Η Gordon Nesbitt (όπως αναφέρεται στο Pryde-Jarman, 2013) υποστήριξε την ιδέα ότι οι artist-run χώροι λειτουργούν έξω από το θεσμικό πλαίσιο αλλά όχι απέναντι του. Ιδέα που σκιαγραφεί το προφίλ αρκετών χώρων που από τη μία συναλλάσσονται με τους θεσμούς σε μεγάλο βαθμό για να θεωρηθεί ότι είναι αντι-θεσμικοί αλλά ταυτόχρονα προκαλούν και την αίσθηση ότι είναι στο περιθώριο, διαχωρίζοντας τη θέση τους.

Όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο της βιβλιογραφικής ανασκόπησης (σελ. 28-29) με το παράδειγμα του *City Racing* που κλήθηκε να συμμετάσχει στην τεράστια έκθεση *Life/Live* στο Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, το χάσμα ανάμεσα στους θεσμούς και στις μικρής εμβέλειας και χαμηλής τεχνολογίας πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών είναι τεράστιο. Γεγονός που συμβαίνει και στην Αθήνα όπου υπάρχουν οι πολύ μεγάλες δομές όπως είναι το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ), το Κέντρο Πολιτισμού Σταύρος Νιάρχος και οι πολύ μικρής κλίμακας artist-run χώροι. Υπό αυτό το πρίσμα, δεν τίθεται θέμα σύγκρισης και ανταγωνισμού σε επίπεδο δυνατοτήτων, αλλά σίγουρα όλοι οι χώροι παραγωγής και προβολής της τέχνης ανταγωνίζονται για την προσοχή του κοινού που είναι συγκεκριμένο. Σύμφωνα με την Bishop (όπως αναφέρεται στο Pryde-Jarman, 2013) βέβαια, ο ανταγωνισμός, η σύγκρουση και η διαφωνία είναι απολύτως απαραίτητα στοιχεία για να είναι κανείς πολιτικός και για να μπορεί να πρεσβεύει την άποψη του και την πιθανή διαφορετικότητα της άποψης του σε ένα δημοκρατικό περιβάλλον που προάγει την πολυφωνία.

Οι πρακτικές που συστήνουν οι ARI φαίνεται να επηρεάζουν την κατεύθυνση των θεσμών και τη δημιουργία τάσεων. Για παράδειγμα, το ίδρυμα Ωνάση στην Αθήνα το 2019 ίδρυσε το Onassis AiR, ένα καλλιτεχνικό residency το οποίο λειτουργεί ως artist-run χώρος, με όρους αυτό-οργάνωσης και συλλογικότητας. Επικεντρώνεται στην προώθηση της συνεργασίας των καλλιτεχνών της τοπική καλλιτεχνικής σκηνής και την ανταλλαγή της με ξένους καλλιτέχνες του και προωθεί τη συλλογική διαχείριση του χώρου του residency από τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες. Το 2022 το Onassis AiR επεκτάθηκε στον ψηφιακό χώρο με το *PALI Room* το οποίο

αποτελεί ένα αποθετήριο γνώσης η οποία παράγεται στο πλαίσιο του AiR.¹⁵ Τα περισσότερα θέματα συζήτησης και τα σχετικά κείμενα που μπορεί κανείς να βρει στον παραπάνω ιστότοπο αφορούν την αυτό-οργάνωση, τον ακτιβισμό, τη συλλογική διαχείριση, το ρόλο της φιλίας και όλα τα θέματα που απασχολούν και χαρακτηρίζουν τα ARI σύμφωνα με τη βιβλιογραφία.

Η δημιουργία του Onassis AiR αποτελεί ένα καθαρό παράδειγμα θεσμού που αναπαράγει το μοντέλο των ARI, δημιουργώντας σύγχυση περί τι θεωρείται εντός ή εκτός των θεσμών. Η οικειοποίηση των πρακτικών των ARI που προκύπτουν από τις συνθήκες επισφάλειας των καλλιτεχνών από τα μεγάλα ιδρύματα μπορεί να θεωρηθεί ότι μειώνει την αξία των πρακτικών αυτών και τις υποβιβάζει σε στυλιστικές τάσεις. Από την άλλη επιβεβαιώνει ότι τα ARI δεν είναι εκτός του κόσμου της τέχνης και διοχετεύουν το σύστημα με πόρους (Blessi et al., 2011). Αυτό συμβαίνει κατά τη γνώμη μου, γιατί οι δρώντες των ARI κινούνται με ευελιξία από το περιθώριο προς τον πυρήνα και πίσω με μεγάλη ευκολία, με αποτέλεσμα η ανταλλαγή και η ροή της πληροφορίας να γίνεται απρόσκοπτα. Πιο συγκεκριμένα, πολλά από τα πρόσωπα που συναντήσαμε στα ARI, είναι συχνά τα ίδια πρόσωπα που έχουν περισσότερες ευκαιρίες από τους θεσμούς για προτάσεις ανάθεσης έργων και συμμετοχής. Αυτό συμβαίνει πιθανά γιατί τα ARI αποτελούν τη νέα avantgarde που τα ιδρύματα θέλουν να αναδείξουν για να διατηρήσουν το ρόλο τους ως διαμεσολαβητές όπως είδαμε και στη βιβλιογραφία (Rosler, 1984). Μία ιδρύτρια αναφέρει:

Τα τελευταία χρόνια έχουμε πάρει χρηματοδοτήσεις από ιδιωτικά ιδρύματα τύπου Neon, Outset, ή Γαλλικό Ινστιτούτο ή Goethe και κάποιες χρηματοδοτήσεις από το Υπουργείο, αυτά. Και υπάρχουν και κάποιες αναθέσεις που μας κάνουνε εκτός του χώρου, επειδή δουλεύουμε και σαν ομάδα ενίοτε, μπορεί να πρέπει να κάνουμε κάποιο έργο κάπου άλλου σαν ανάθεση. Από τη μία είναι ο χώρος και από την άλλη η ομάδα. Πχ τώρα κάνουμε ένα έργο στο πλαίσιο ενός ευρωπαϊκού προγράμματος για το ίδρυμα Ωνάση, εκεί κάνουμε ένα έργο, δεν είναι ότι κάνουμε κάτι στο χώρο.

Στην ερώτηση προς τα ARI του δείγματος για το αν συνεργάζονται με θεσμικούς οργανισμούς, η πλειονότητα απαντά θετικά. Μία ιδρύτρια απαντά συγκεκριμένα:

Ναι, έχουμε δεχτεί και αποδεχτεί προσκλήσεις από διάφορους φορείς όπως η Στέγη, η Μπιενάλε Fenomeno στην Ανάφη, η Art-Athina, θεσμικούς οργανισμούς στο εξωτερικό, άλλους χώρους σαν το δικό μας στο εξωτερικό. Και έχουμε χρηματοδοτηθεί από θεσμικούς φορείς, όπως το NEON, έχουμε συμμετάσχει σε πάνελ και έχουμε πληρωθεί, με τη Biennale της Αθήνας,

¹⁵ Για περισσότερες πληροφορίες του προγράμματος Onassis AiR και του ψηφιακού αποθετηρίου βλέπε εδώ: <https://www.onassis.org/initiatives/onassis-future/residencies/onassis-air>
<https://www.onassis.org/initiatives/onassis-podcasts/pali-room>

Την εξαίρεση στον κανόνα αποτελεί ένας χώρος εκ του δείγματος του οποίου οι ιδρυτές έχουν αποφασίσει ομόφωνα να μη συνεργαστούν με τα εγχώρια ιδιωτικά ιδρύματα που κατά την άποψη τους δρουν μονοπωλιακά, προωθώντας νεοφιλελεύθερες πρακτικές αυτή τη στιγμή στην Αθήνα, ως δήλωση διαχωρισμού της θέσης τους από την πολιτική των παραπάνω οργανισμών. Ωστόσο, η ίδια πρωτοβουλία χρηματοδοτείται από ένα ανεξάρτητο ίδρυμα στήριξης της ανεξάρτητης δημιουργίας αμερικανικής προέλευσης.

Από την άλλη, στις συνεντεύξεις, οι ιδρυτές κάνουν λόγο για μία φύσει κριτική θέση των ARI απέναντι τους θεσμούς που δηλώνεται από τη στιγμή της έναρξης τους. Η θεσμική κριτική σίγουρα αποτελεί μόνιμο πεδίο ενδιαφέροντος κάποιων ARI που επιδιώκουν την έρευνα γύρω από το ζήτημα μέσω της πρακτικής τους. Η μετατόπιση της κατανόησης των θεσμών από ένα σύνολο συγκεκριμένων χώρων, οργανισμών και ανθρώπων σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πεδίο καθιστά το ερώτημα τι θεωρείται εντός θεσμών και τι όχι ακόμη πιο σύνθετο (Frazer, 2005).

Οι καλλιτέχνες στις συνεντεύξεις μιλούν για αδυναμία των θεσμών να απευθυνθούν στα ARI ως οργανισμούς και να επιλέγουν συνειδητά να απευθύνονται στους καλλιτέχνες που βρίσκονται πίσω από τους artist-run χώρους ατομικά, με σκοπό να υποβαθμίσουν την αξία των χώρων αυτών και τη θέση τους στο ευρύτερο οικοσύστημα. Από την άλλη, οι ιδρυτές ενός χώρου σημειώνουν ότι ίσως η πολεμική μεταξύ των θεσμών και των ανεξάρτητων πρωτοβουλιών έχει αντικατασταθεί από μία όσμωση, και ότι τα όρια είναι πλέον αρκετά ρευστά, με τους θεσμούς και τους ανεξάρτητους χώρους να συνεργάζονται και να συνυπάρχουν, και τους δρώντες να κινούνται εντός και εκτός των θεσμών με ευκολία χωρίς να υπάρχει σχετική κριτική.

Οι συνεντευξιζόμενοι συμφωνούν ότι η παρουσία των ARI αυτή τη στιγμή είναι εντονότερη σε δραστηριότητα από αυτή των γκαλερί ή των θεσμών. Ο μεγάλος αριθμός των ARI δεν επιτρέπει την αγνόηση τους κατά την άποψη των ιδρυτών ενός χώρου εκ του δείγματος που αναφέρουν:

Υπάρχουν κοντά ενενήντα χώροι στην Αθήνα, ήδη σαν νούμερο είναι μεγάλο, εκπροσωπούν ένα τεράστιο κομμάτι της καλλιτεχνικής κοινότητας και άθελα τους οι χώροι είναι αυτοί που φέρνουν την τέχνη στη γειτονιά, στη γειτονιά τη δικιά μας, ας πούμε, στον άνθρωπο που μένει απέναντι και δεν έχει καμία τριβή με την τέχνη, δεν περιμένουμε να καταλάβει αλλά περιμένουμε να μη φοβάται να μπει, την τρίτη, τέταρτη φορά περιμένουμε να μπει να μας ρωτήσει απευθείας, τι κάνετε εσείς εδώ, είναι μια μικρή νίκη, κάπως κατακτάς και έναν ακόμα άνθρωπο.....Σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, ο ανταγωνισμός είναι στη διεκδίκηση μίας θέσης στο σύστημα, κάνουμε επιμελητική δουλειά, κάνουμε επικοινωνία, κάνουμε πολύ δουλειά με την τοπική κοινωνία και έχουμε τουλάχιστον το δικαίωμα να πούμε ότι αυτό είναι καλύτερο από αυτό που έχουν να

προτείνουν οι γκαλερί σήμερα και αυτό πρέπει να αναγνωριστεί και πρέπει να αγωνιστούμε για αυτή την αναγνώριση που πιθανά να μας φέρει σε μία συζήτηση.... γιατί στις γκαλερί θα δεις ανθρώπους που ήδη έχουν εκθέσει είτε στην Καλών Τεχνών, είτε σε κάποιο ανεξάρτητο χώρο, αλλά εμείς δεν παίρνουμε ποτέ το credit οι ανεξάρτητοι χώροι, δε λέει ποτέ κανείς ότι είδα αυτό τον καλλιτέχνη σε αυτό τον ανεξάρτητο χώρο, είναι σαν να λένε ότι εμείς τους ανακαλύψαμε αυτούς τους καλλιτέχνες, εμείς είχαμε αυτό το όραμα.

Συνολικά, οι ιδρυτές των ARI αναγνωρίζουν την απουσία των κρατικών θεσμών. Κάποιοι υποθέτουν ή ευελπιστούν ότι ο μεγάλος αριθμός των ανεξάρτητων πρωτοβουλιών αύξησε δραματικά την ορατότητα των χώρων και «ανάγκασε» το Υπουργείο Πολιτισμού να εντάξει τους χώρους με εικαστική δραστηριότητα στο πρόγραμμα χρηματοδοτήσεων. Κάποιοι άλλοι μιλούν για ανάγκη καλύτερης οργάνωσης και εκπροσώπησης από πλευράς των χώρων. Η πανδημία του COVID-19 έκανε το πρόβλημα της έλλειψης εκπροσώπησης εντονότερο, καθώς οι χώροι δεν ήξεραν σε ποια κατηγορία χώρων τους κατατάσσει η Κυβέρνηση ώστε να ακολουθήσουν τις διατάξεις σχετικά με τους κανονισμούς λειτουργίας κατά τη διάρκεια της πανδημίας. Μία διαχειρίστρια αναφέρει:

Υπάρχει και το ζήτημα που πρέπει σιγά σιγά οι χώροι πρέπει να έρθουν κοντά, νομίζω ότι αυτό θα αρχίσει να αλλάζει, φαίνεται ότι αναγνωρίζονται, ότι υπάρχει ένα πλήθος ανεξάρτητων καλλιτεχνικών χώρων, πχ από τους θεσμούς να αναγνωριζόμαστε ως τέτοιοι, πχ δεν είχαμε ειδικές οδηγίες, νομίζω ότι όσο πιο συνεργατικά το πάμε τόσο το καλύτερο για την ορατότητα τη δική μας. Είχαμε κάνει μία κίνηση διάφοροι ανεξάρτητοι χώροι και ζητήσαμε οδηγίες για το πώς πρέπει να λειτουργούμε γιατί δεν υπήρχαν, οπότε έστω αυτή η μικρή κίνηση, ότι είμαστε εδώ, ότι απευθυνόμαστε ως μία ενότητα, πιστεύω ότι λειτούργησε κάπως.

3.2.14 Η επιρροή της *documenta*. Σύμφωνα με τον Μουτσόπουλο (2021):

Η παραμονή της *documenta* στην Αθήνα τελείωσε οριστικά.... Τα μελλοντικά οφέλη (και για ποιον) από το σύντομο πέραςμα της γερμανικής διοργάνωσης μένει να ξεδιπλωθούν στο μέλλον. Το σίγουρο είναι ότι η πόλωση που προκλήθηκε με το νέο αυτό μοίρασμα της τράπουλας θα αφήσει πίσω τραύματα και μίσση στην καλλιτεχνική κοινότητα, αντίστοιχα με αυτά ενός εμφυλίου πολέμου. (Μουτσόπουλος, 2021, σελ.74)

Την παραπάνω δήλωση φαίνεται να επιβεβαιώνουν οι περισσότεροι συνεντευξιαζόμενοι που σημειώνουν ότι η *documenta* δίχασε την τοπική σκηνή και ξεκίνησε ένας κυκεώνας συζητήσεων

γύρω απ' αυτήν. Οι ιδρυτές ενός χώρου σημειώνουν ότι υπήρξε η έκθεση της *documenta* που ήταν ένα μεγάλο γεγονός, και παράλληλα υπήρχαν οι αντιδράσεις για την έκθεση που ήταν αντίστοιχης κλίμακας. Συγκεκριμένα αναφέρουν: «το κοινό το κοίταζε ως πολιτικό πρόβλημα και μία έκθεση πρέπει να είναι πολιτική, είναι πάντα πολιτική, από την αρχή ο κόσμος την αντιλήφθηκε ως πολιτικό θέμα». Ειπώθηκε η άποψη ότι η *documenta* διέλυσε με την παρουσία της, ό,τι πραγματικά συλλογικό πήγε να δημιουργήσει η κρίση με το να την μετατρέψει σε τουριστική ατραξιόν που άφησε την τοπική καλλιτεχνική σκηνή διχασμένη και κατακερματισμένη. Μία ιδρύτρια αναφέρει:

Είχε επιρροή νομίζω στο πώς κινηθήκαμε, αρχικά ήμασταν σε πολύ καλές συνεργασίες με πολύ κόσμο και στη συνέχεια δεν ήμασταν. Τώρα επηρέασε περισσότερο ορισμένους από μας, εμένα περισσότερο, αυτό με απομάκρυνε από πολλές συνεργασίες που είχα και μέσα στη Σχολή Καλών Τεχνών και εκτός, με απομόνωνσε δηλαδή, και μου άλλαξε πάρα πολύ τις πεποιθήσεις που είχα για τη σύγχρονη τέχνη. Η μεγαλύτερη επιρροή ήταν αυτή, άλλαξα στάση απέναντι στη σύγχρονη τέχνη. Από κει που θεωρούσα ότι ήτανε κάτι σημαντικό και ανατρεπτικό, τώρα θεωρώ ότι είναι απλώς μια μορφή καπιταλισμού που δε λέει πως είναι αυτό που είναι.

Ωστόσο, υπήρχαν και αυτοί που ήταν πιο θετικοί και θέλησαν να εκμεταλλευτούν την επισκεψιμότητα που έφερε η έκθεση. Μία ομάδα ιδρυτών αναφέρει την πρωτοβουλία της χαρτογράφησης των χώρων που αναφέρθηκε παραπάνω (Κεφάλαιο 3.1.1, σελ.47):

Ήταν μια ευκαιρία για μας, είχαμε φτιάξει ένα δίκτυο και είχαμε φτιάξει έναν χάρτη εκείνη την περίοδο με artist-run και των εκθέσεων που τρέχανε εκείνη την περίοδο και είχαμε έρθει σε μία συνεννόηση με την *documenta* για να υπάρχει στα βασικά venues. Αυτό είχε ενδιαφέρον, και αυτήν την πρωτοβουλία πραγματικά την γέννησε η *documenta* με έναν έμμεσο τρόπο, γιατί εντάζει κι εμείς έχουμε συμμετάσχει στο παρελθόν σε διάφορες προσπάθειες να υπάρξει ένα πιο σαφές mapping και documentation της σκηνής, αλλά όταν ας πούμε η *documenta*, συγκεντρώθηκαν κάποια spaces και είπαν ότι ναι θα συμβεί αυτό στην πόλη που είναι πολύ πρωτόγνωρο, ναι, θα ζήσει η στιγμή σκηνές που κατά πάσα πιθανότητα δεν θα ξαναζήσει, που είμαστε εμείς μέσα σ' αυτό, εμείς τι κάνουμε, πως διεκδικούμε το χώρο μας, και μέσα από κάποιες συναντήσεις, κάποια email threads όπου ο κάθε χώρος καλούσε κάποιον άλλον, δημιουργήθηκε ένας κύκλος, όχι πάρα πολλών χώρων, νομίζω ότι είμαστε δέκα-δεκαπέντε, δημιουργήθηκε πραγματικά ένας χάρτης, δουλέψαμε με έναν γραφίστα, ήταν πρωτοβουλία των χώρων και αναζητήθηκε χρηματοδότηση για την αμοιβή του γραφίστα και την εκτύπωση.

Η έλευση της *documenta* σίγουρα επηρέασε την αύξηση των ARI κατά τους συνεντευξιαζόμενους, αλλά και την ευρύτερη καλλιτεχνική σκηνή λόγω της προσοχής που είχε η Αθήνα εκείνη την περίοδο και της αύξησης της επισκεψιμότητας που έφερε πολλούς επαγγελματίες της τέχνης στην Αθήνα. Οι καλλιτέχνες σημειώνουν ότι η ίδια η διοργάνωση έφερε θέσεις εργασίας για πολλούς επαγγελματίες του πολιτισμού που εργάστηκαν σ' αυτή προσωρινά,

αλλά το πρόγραμμα της δεν είχε κάποια ιδιαίτερη διάδραση με την ανεξάρτητη δημιουργία. Μία ιδρύτρια αναφέρει:

Θεωρώ ότι ήταν τεράστια η επιρροή και όλοι αυτοί οι χώροι τότε άρχισαν να ανοίγουνε, τότε άρχισαν να ανοίγουνε είτε από ξένους καλλιτέχνες και από καλλιτέχνες που ζούσαν εδώ, πέντε χρόνια μετά το λέω με μεγάλη σιγουριά ότι τότε άρχισε η ενεργητικότητα των χώρων αυτών. Κατά τ' άλλα από την ίδια την *documenta* δεν υπήρξε υποστήριξη στους χώρους αυτούς.

Ως συμπέρασμα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η *documenta* έστρεψε τα φώτα στην εικαστική ζωή της Αθήνας και στους διεθνείς κύκλους της τέχνης με αποτέλεσμα την αύξηση των χώρων κυρίως λόγω των πολλών καλλιτεχνών που ήρθαν στην Αθήνα εκείνη την περίοδο αλλά και της έντονης συζήτησης γύρω από την τέχνη και την Αθήνα της κρίσης. Σε γενικές γραμμές όμως, δεν ωφέλησε με κάποιο άλλο τρόπο την ανεξάρτητη σκηνή, παρά το γεγονός ότι η ρητορική της έκθεσης εκθείαζε την περίπτωση της Αθήνας ως παράδειγμα αντίστασης και ανθεκτικότητας. Μία ιδρύτρια αναφέρει για την επιρροή της *documenta*:

Σε ένα βαθμό ναι, έφερε ναι, αλλά πιο πολύ καλό έκανε στο real estate παρά στην τέχνη, έφερε ενδιαφέρον για το real estate, όχι ενδιαφέρον για την τέχνη. Σε ένα ακαδημαϊκό επίπεδο μπορεί, αλλά καλλιτεχνικά όχι. Έφερε μία επίφαση ότι, αλλά δεν έφερε κοινό το οποίο έρχεται εδώ γιατί ενδιαφέρεται για το τι συμβαίνει εδώ.

Συμπεράσματα

Στόχος της παρούσας έρευνας ήταν να κατανοηθεί καλύτερα το πεδίο των ARI στην Αθήνα, ο ρόλος των ARI και η σχέση τους με τον ευρύτερο κόσμο της τέχνης. Μελετώντας τη βιβλιογραφία για τις ανεξάρτητες πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών, τους κόσμους της τέχνης όπως τους περιγράφει ο Becker (1982), την καινοτομία που πιθανά παράγεται από την κίνηση των δρώντων στους κόσμους της τέχνης (Patriotta & Hirsch, 2016), τον διττό ρόλο του καλλιτέχνη-επιμελητή, τη θεωρία της σχεσιακής αισθητικής που προτείνει τη λειτουργία του έργου τέχνης ως αφορμή για τη δημιουργία κοινωνικών σχέσεων (Bourriaud, 2014) και τις σχέσεις που έχουν παρατηρηθεί μεταξύ των θεσμών και των artist-run πρωτοβουλιών, εντοπίστηκαν αρκετά κοινά σημεία με τους artist-run χώρους της Αθήνας.

Μέσα από τη χαρτογράφηση, πράγματι επιβεβαιώνεται ότι τα ARI είναι κόμβοι δικτύων δρώντων των κόσμων της τέχνης όπως τους περιγράφει ο Becker (1982). Πρόκειται για συλλογικά εγχειρήματα που επιβεβαιώνουν την πρόταση ότι η τέχνη είναι μία συλλογική δραστηριότητα (Becker, 1976). Κατά την εμπειρική έρευνα ειπώθηκε από τους δρώντες ότι ο αριθμός των ARI παραμένει σχετικά σταθερός, καθώς πολλοί χώροι ανοίγουν και κλείνουν συνεχώς, μιας και τα προβλήματα βιωσιμότητας δεν επιτρέπουν στα ARI να έχουν ένα μεγάλο κύκλο ζωής. Το γεγονός όμως ότι το φαινόμενο αυτό έχει μία σταθερή εκδήλωση επιβεβαιώνει ότι υπάρχει μία συνεχής ανάγκη των δρώντων που δεν καλύπτεται και τους ωθεί στην αυτό-οργάνωση ως λύση επιβίωσης. Εντοπίστηκε μία δυσκολία στην επικράτηση ενός όρου-ομπρέλας που να περικλείει όλες τις ανεξάρτητες πρωτοβουλίες όπως αναγνώστηκε και στη βιβλιογραφία (Detterer, 20112; Coffield, 2015; Plant, 2015; Pryde-Jarman, 2013).

Είναι σαφές ότι οι καλλιτέχνες μέσα από την αυτό-οργάνωση επιχειρούν να αντιμετωπίσουν τις αντιξοότητες και να δημιουργήσουν τις συνθήκες που χρειάζονται για να αποκτήσουν ορατότητα και υποστήριξη. Επιπρόσθετα, όπως πρότεινε ο Becker (1982) η αυτό-οργάνωση παρέχει τη μεγαλύτερη δυνατή ελευθερία στους καλλιτέχνες και αυτό φαίνεται να είναι κάτι που επιζητούν μέσα από την ίδρυση artist-run χώρων, σύμφωνα με τις συνεντεύξεις. Προκύπτει επίσης από τις συνεντεύξεις ότι τα ARI είναι ένας τρόπος για τους καλλιτέχνες να μετριάσουν την κοινωνική και οικονομική απομόνωση (Detterer, 2011).

Ταυτόχρονα, οι ARI αποτελούν ιδιοσυγκρασιακές και προσωποκεντρικές μορφές οργάνωσης με οριζόντια διάρθρωση που προάγουν τη φιλία, την αλληλεγγύη, την αυτονομία στην οργάνωση της παραγωγής της τέχνης. Συχνά προκύπτουν οργανικά ως μικρά συστήματα

οργάνωσης από την μακρόχρονη συνεργασία ή/και συμβίωση των ιδρυτών τους. Αν μπορούμε να πούμε ότι οι ARI δημιουργούνται ελλείψει πόρων των ιδρυτών, η οργάνωση τους είναι απολύτως συνεπής με αυτή την έλλειψη. Λειτουργούν και οργανώνονται ευέλικτα, άμεσα προσαρμοσμένες στην έλλειψη χρόνου και πόρων, γεγονός που θα μπορούσε να ιδωθεί και ως αποτελεσματικότητα, εφόσον λειτουργούν σε συνάρτηση με τη διαθεσιμότητα των πόρων. Έρχονται να καλύψουν τις ανάγκες των καλλιτεχνών για έκφραση, για διάδραση και ανταλλαγή και για νομιμοποίηση της καλλιτεχνικής τους ταυτότητας και θέσης. Συνιστούν έναν κόσμο που ενώ με οικονομικούς όρους δεν είναι βιώσιμος, διέπεται από ένα αξιακό σύστημα που προωθεί τη δημιουργία πρωτίστως, τη συλλογικότητα και την συμμετοχή. Επιπρόσθετα, οι ARI αποτελούν σύνθετα δίκτυα δρώντων της δημιουργικής σκηνής στην Αθήνα που σημειώνουν πολλές διατομεακές σχέσεις και συνεργασίες, άρα υπό αυτό το πρίσμα (της διατομεακότητας) είναι δομές που μπορούν εν δυνάμει να παράξουν καινοτομία.

Το εμπειρικό κομμάτι της έρευνας για τα ARI της Αθήνας επιβεβαιώνει τη βιβλιογραφία που λέει ότι τα ARI αποτελούν υβριδικές μορφές οργάνωσης που παράγουν υβριδικούς επαγγελματικούς ρόλους (Blessi et al., 2011; Pryde-Jarman, 2013). Οι χώροι που μελετήσαμε λειτουργούν ταυτόχρονα ως εκθεσιακοί, ως στούντιο, ως χώροι εργαστηρίων και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων και οι ιδρυτές τους συνήθως αναλαμβάνουν την επιμέλεια των εκθέσεων. Το δείγμα των συνεντεύξεων περιλάμβανε και δύο χώρους κοινοτικής τέχνης που διοργανώνουν δράσεις για την κοινότητα. Ενώ η γειτονιά φαίνεται να ενδιαφέρει όλους τους χώρους, η έλλειψη στρατηγικής για την απεύθυνση της είναι μία από τις αδυναμίες που εντοπίστηκαν κατά την εμπειρική έρευνα. Η ανάπτυξη του ευρύτερου κοινού δεν είναι μέσα στα δυνατά σημεία των ARI καθώς συνήθως δεν αποτελεί προτεραιότητα της οργάνωσης τους είτε λόγω έλλειψη πόρων και ανθρώπινου δυναμικού είτε επειδή πιθανά δεν εκτιμάται η σημασία της επικοινωνιακής στρατηγικής για την προσέγγιση του κοινού.

Τα έργα που παράγουν οι ARI εκφράζουν απόλυτα τις θέσεις και τις απόψεις των ιδρυτών τους, προσδίδοντας στον κάθε χώρο μία ξεχωριστή ταυτότητα και στο ευρύτερο πεδίο πολυφωνία και πολλαπλότητα. Επιβεβαιώνεται μέσα από τις συνεντεύξεις ότι τα ARI συναντούν τις προσδοκίες και εξυπηρετούν τις ανάγκες των καλλιτεχνών και παρέχουν χώρο για ανταλλαγή ιδεών και διάδραση με άλλους καλλιτέχνες (Blessi et al., 2011). Θεωρώ επίσης ότι η ανάγκη για τη δημιουργία μίας κοινότητας στην οποία οι καλλιτέχνες συμμετέχουν ενεργά και αναγνωρίζονται ως ισότιμα και ενεργά μέλη αποτελεί ισχυρό κίνητρο για να ξεκινήσουν το δικό

τους χώρο. Η ενεργή υποστήριξη των σχέσεων και της φιλίας (Gawronski, 2020) παρατηρείται και στο αθηναϊκό πεδίο των ARI. Οι ιδρυτές είναι φίλοι και συνεργάτες για χρόνια και αυτό πιθανά βοηθάει στην ανθεκτικότητα των πρωτοβουλιών στο χρόνο αλλά και στην ίδια την οργάνωση που, όπως αναφέρθηκε συχνά στις συνεντεύξεις, προκύπτει οργανικά και φυσικά μέσα από την καθημερινή συμβίωση.

Οι καλλιτέχνες, ως ιδρυτές των ARI ενσωματώνουν το ρόλο του επιμελητή και του διαχειριστή στην ταυτότητα τους, γεγονός που κεφαλαιοποιεί τη θέση τους στο πεδίο της παραγωγής και σίγουρα τους βοηθάει να αποκτήσουν χώρο στον ευρύτερο κόσμο της τέχνης. Αυτό όμως φαίνεται να το πιστώνονται περισσότερο οι ίδιοι σε προσωπικό επίπεδο και όχι τόσο οι ίδιες οι δομές των artist-run χώρων ως δομές παραγωγής τέχνης. Επίσης οι artist-run χώροι στις περισσότερες περιπτώσεις λειτουργούν ως προέκταση της καλλιτεχνικής πρακτικής των ιδρυτών, οι οποίοι αναγνωρίζουν ως μέρος της επαγγελματικής τους ταυτότητας την δημιουργική, τη διαχειριστική και την επιμελητική ιδιότητα.

Από την άλλη, οι δρώντες της αγοράς και των ιδιωτικών πρωτοβουλιών τέχνης φαίνεται να χρησιμοποιούν τα ARI για να ανακαλύψουν νέους καλλιτέχνες, ιδέες και τάσεις χωρίς όμως να αναγνωρίζουν τα ARI ως πλατφόρμες που αναδεικνύουν τη νέα τέχνη. Συνεπώς, ο ρόλος των ARI φαίνεται να είναι διττός. Από τη μία τροφοδοτούν με πόρους το σύστημα και από την άλλη λειτουργούν ανταγωνιστικά (Blessi et al., 2011). Ο διπλός ρόλος των καλλιτεχνών φαίνεται να επεκτείνεται και στη διπλή θέση που κατέχουν μέσα και έξω από τους θεσμούς. Οι artist-run χώροι και οι θεσμοί φαίνεται να μοιράζονται τους ίδιους δρώντες οι οποίοι φαίνεται να κινούνται προς το κέντρο και προς το περιθώριο και αντίστροφα με ευκολία.

Από την άλλη, η έλλειψη πόρων εμποδίζει την παραγωγή καινοτομίας και ανάπτυξης. Σύμφωνα με τους Patriotta & Hirsch (2016) κατά τη διάρκεια οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών μεγάλης κλίμακας, οι θεσμοθετημένοι κόσμοι της τέχνης διαταράσσονται και οι συνθήκες που τους ορίζουν αποδυναμώνονται, χαλαρώνοντας την τυπικότητα και επιτρέποντας περισσότερο τον πειραματισμό, μειώνοντας την αντίσταση του κοινωνικού τους δικτύου στις νέες ιδέες. Όσο οι περιφερειακοί δρώντες λαμβάνουν αναγνώριση για την καινοτομία τους, τόσο η καινοτομία αυτή πλησιάζει τον πυρήνα και σχηματίζει μία νέα κυρίαρχη τάση (mainstream) (ό.π.). Σύμφωνα με την παραπάνω θέση, τα ARI στην Αθήνα πιθανά να καθορίζουν το νέο mainstream.

Τα ARI ξεκινούν συζητήσεις γύρω από θέματα όπως είναι η θεσμική κριτική, η βιωσιμότητα του καλλιτεχνικού επαγγέλματος, η ζωή στην πόλη που συχνά επαναλαμβάνονται

ως θεματικές σε δράσεις που χρηματοδοτούνται από τα μεγάλα ιδιωτικά ιδρύματα, δυσκολεύοντας τελικά την διάκριση μεταξύ του τι είναι εντός ή εκτός των θεσμών και μειώνοντας έτσι τις προσπάθειες των ARI για την εκκίνηση ενός διαλόγου με τους θεσμούς που πιθανά θα οδηγούσε σε βελτίωση των συνθηκών παραγωγής για τους καλλιτέχνες. Αυτό πιθανά εξηγείται γιατί όπως αναφέρουν οι Patriotta & Hirsch (2016), οι πολλαπλές κρίσεις των τελευταίων χρόνων που βίωσε η κοινωνία και επομένως και ο κόσμος της τέχνης αποσταθεροποίησε τις αυστηρές συμβάσεις και πιθανά ευνόησε τα ARI να κερδίσουν έδαφος ως η νέα κυρίαρχη τάση. Μία άλλη πιθανή εξήγηση έγκειται στο γεγονός ότι τα ARI θεωρούνται συχνά κοιτίδες καινοτομίας τις οποίες και «κοιτάνε» οι θεσμοί για να προσανατολιστούν.

Η αυτοοργάνωση των καλλιτεχνών προκύπτει από την ανάγκη τους για επιβίωση. Όταν αυτή προάγεται ως πρακτική υπό την αιγίδα ενός μεγάλου ιδρύματος υποβιβάζεται σε στυλιστική τάση και επιβεβαιώνει ότι δεν υπάρχει εντός και εκτός των θεσμών και ότι οι πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών πρέπει να θεωρούνται εντός του θεσμικού πλαισίου, αφού τελικά η ρητορική τους αφομοιώνεται ως μέρος μίας ομογενοποιημένης καλλιτεχνικής δραστηριότητας (Pryde-Jarman, 2013). Επίσης, η αφομοίωση της θεσμικής κριτικής από τα ίδια τα ιδρύματα φαίνεται να την ακυρώνει κατά κάποιο τρόπο αλλά και να μη βοηθά το ρόλο των ιδρυμάτων στην διαμόρφωση πολιτικής, καθώς η θεσμική κριτική αποσκοπεί στον εντοπισμό των προβλημάτων της πολιτικής τους που οι ίδιοι οι θεσμοί καλούνται να λύσουν.

Από την άλλη, καθώς οι ανεξάρτητοι χώροι ωριμάζουν, φαίνεται να αναζητούν τη βιωσιμότητα πιο εντατικά, οπότε προχωρούν σε μία δραστηριότητα που επικεντρώνεται στην προσπάθεια να συγκεντρώσουν πόρους για να συνεχίσουν να υπάρχουν. Όσο περισσότερο τα ARI πλησιάζουν τους θεσμούς, τόσο φαίνεται να υιοθετούν πρακτικές που αρχικά η αντίθεση τους σε αυτές μπορεί να ήταν και ο λόγος δημιουργίας τους, κάνοντας πολλούς artist-run χώρους να λειτουργούν με ιδρυματικούς όρους.

Η έλλειψη μίας δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής που να αφορά τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή είναι βασικός παράγοντας της άνισης κατάστασης που επικρατεί αυτή τη στιγμή στην Αθήνα. Η θεσμική αναγνώριση των μικρών χώρων ως χώρων παραγωγής τέχνης θα βοηθούσε τους artist-run χώρους να λειτουργήσουν καλύτερα χωρίς την επισφάλεια που τους απειλεί. Για να συμβεί αυτό, χρειάζεται μία πιο συντονισμένη προσπάθεια από τα ARI και μία πιο συνειδητή εκπροσώπηση για να διεκδικήσουν το χώρο που ήδη καταλαμβάνουν αυτή τη στιγμή στην Αθήνα, γεγονός που αναγνωρίστηκε και από τους συνεντευξιαζόμενους.

Επίσης οι ARI στην πλειονότητα τους φαίνεται να περιορίζουν το ενδιαφέρον τους στην παραγωγή και διακίνηση της τέχνης που αφορά τους ίδιους χωρίς να ενδιαφέρονται για την ανάπτυξη του κοινού και της σχέσης τους με τη γειτονιά, γεγονός που μειώνει κατά πολύ τον κοινωνικό αντίκτυπο τους και τις δυνατότητες ανάπτυξης τους. Εξαίρεση αποτελούν οι κοινοτικοί χώροι τέχνης που αναγνωρίστηκαν κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, οι οποίοι λειτουργούν συνειδητά με αυτό το μοντέλο και η έρευνα έδειξε ότι καταφέρνουν να είναι ευκολότερα βιώσιμοι, καθώς η κοινωνική τους δράση και η απεύθυνση της σε μία μεγαλύτερη μερίδα της κοινωνίας είναι ένα κίνητρο για τους ενδιαφερόμενους χρηματοδότες.

Η έρευνα έδειξε ότι το φαινόμενο των artist-run χώρων στην Αθήνα είναι πραγματικό και υπάρχει στην Αθήνα την τελευταία δεκαετία. Η υποστήριξη ενός artist-run κινήματος από τους ιδρυτές δεν καταδείχθηκε μέσα από τις συνεντεύξεις. Δε θα λέγαμε ότι οι καλλιτέχνες τίθενται τόσο κατά των θεσμών ή ότι διακρίνεται η ύπαρξη μίας σχετικής πολεμικής. Υπάρχει μία επίγνωση της artist-run κουλτούρας χωρίς να δίνεται έμφαση σε αυτήν στον ίδιο βαθμό από όλους τους συμμετέχοντες. Ο καθένας επικεντρώνεται σ' αυτό που επιχειρεί, χρησιμοποιώντας τους δικούς του όρους και ρητορική. Η αναγνώριση των ARI ως κίνημα θα ενίσχυε και την πολιτική τους θέση η οποία εκφράζεται πιο αποσπασματικά κατά περίπτωση και όχι τόσο συνολικά.

Σύμφωνα με τον Bourriaud (2014, σελ.19-20), σκοπός των έργων τέχνης δεν είναι πλέον η διαμόρφωση φαντασιακών και ουτοπικών πραγματικοτήτων, αλλά η εγκαθίδρυση τρόπων ύπαρξης ή μοντέλων δράσης στο εσωτερικό της υφιστάμενης πραγματικότητας, ανάλογα με την κλίμακα που έχει επιλέξει ο κάθε καλλιτέχνης. Και συνεχίζει: « Άλλοτε η τέχνη προοριζόταν να λειτουργήσει ως προπομπός ενός μέλλοντος κόσμου: σήμερα, μοντελοποιεί και επεξεργάζεται δυνατά σύμπαντα». Ο ίδιος δανείζεται μία φράση του Ντελέζ που λέει: «ο καλλιτέχνης ενοικεί τις περιστάσεις που του προσφέρει το παρόν, προκειμένου να μετασχηματίσει το συγκεκριμένο της ζωής του (τις σχέσεις του με τον αισθητό ή εννοιακό κόσμο) σε ένα εδραίο σύμπαν (Bourriaud, 2014, σελ.20). Συνεπώς, οι artist-run χώροι αποτελούν μία προσπάθεια των καλλιτεχνών να ενοικήσουν τον κόσμο με τις παρούσες συνθήκες και μία πρόταση για πιο δίκαιες και ηθικές πρακτικές στον κόσμο της τέχνης.

Πηγές-Βιβλιογραφία

Πηγές

Ιστοσελίδες

Athens Independents Art Index: <http://www.schwarzfoundation.com/en/schwarz-foundation/organization/athens-independents-art-index.html> (τελευταία πρόσβαση 21/11/2021).

Beuys, J. Social sculpture: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture> (τελευταία πρόσβαση 5/4/2022)

Current Athens, <https://www.currentathens.gr/> (τελευταία πρόσβαση 5/6/2022)

Eight / Το Οχτώ, critical laboratory for arts and politics: <https://8athens.wordpress.com/> (τελευταία πρόσβαση 5/6/2022)

Head2head festival: <https://a-dash.space/HEAD2HEAD> (τελευταία πρόσβαση 5/6/2022)

Hyle / Ύλη: <http://hyle.gr/> (τελευταία πρόσβαση 5/6/2022)

Onassis AiR: <https://www.onassis.org/initiatives/onassis-future/residencies/onassis-air> (τελευταία πρόσβαση 5/6/2022)

Onassis PALI Room: <https://www.onassis.org/initiatives/onassis-podcasts/pali-room> (τελευταία πρόσβαση 5/6/2022)

One Minute Space: one-minute-space.org (τελευταία πρόσβαση 6/6/2022)

One Minute Space Alphabet: <https://one-minute-space.org/project/one-minute-space-athens-alphabet-the-new-cultural-logic-of-upcoming-art-and-activism/> (τελευταία πρόσβαση 25/5/2022)

Or.artspace: [seeking alternatives for art as life \(orartspace.com\)](http://orartspace.com) (τελευταία πρόσβαση 6/6/2022)

P.E.T. Projects: <http://petprojects.studio/> (τελευταία πρόσβαση 6/6/2022)

Project Row Houses: <https://projectrowhouses.org/> (τελευταία πρόσβαση 5/4/2023)

Und Athens: (<http://und-athens.com/> (τελευταία πρόσβαση 6/3/2022)

Tulke, J. (2013). Aesthetics of the Crisis, <http://aestheticsofcrisis.org> (τελευταία πρόσβαση στις 5/5/2022)

Victoria Square Project: <https://www.victoriasquareproject.gr> (τελευταία πρόσβαση 6/3/2022)

Παράδειγμα κριτικού project προς την documenta: <https://documena.weebly.com/about.html>
(τελευταία πρόσβαση 1/6/2022)

Παράδειγμα κριτικού project προς την documenta: <https://idammathens.wordpress.com/>
(τελευταία πρόσβαση 1/6/2022)

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Δασκαλοθανάσης, Ν. (2004). Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 65-67

Κατσιμίχα, Μ. (2019). Ενοχικές Απολαύσεις. EP Journal, Τεύχος 3, 16 (http://enterprise-projects.com/wp-content/uploads/2020/04/EP-J_03-NEW-GP_GR_EN.pdf) (τελευταία πρόσβαση 5/3/2022)

Μουτσόπουλος, Θ. (2021). *Όχι ακριβώς Τέχνη, η υπερδιόγκωση του πολιτιστικού φαινομένου*, Αθήνα: Πλέθρον, 16,74.

Bourriaud, N. (2014). *Σχεσιακή αισθητική*. (μτφ. επιμ. Δημήτρης Γκινοσάτης), Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1998).

Heinich, N. (2014). *Η κοινωνιολογία της τέχνης* (επιμ. Βασιλείου Κ., μτφρ Αγγελόπουλος Π.). Αθήνα: Πλέθρον, 42. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2001).

Ξενόγλωσση

- Allan, K. R. (2014). Marshall McLuhan and the Counterenvironment: “The Medium Is the Massage.” *Art Journal*, Vol. 73: Issue 4, 22–45.
- Babbie, E. (2010). *The Practice of Social Research*, Twelfth Edition. California: Wadsworth Publishing.
- Battani, M. (1999). Organizational fields, cultural fields and art worlds: the early effort to make photographs and make photographers in the 19th-century United States of America. *Media, Culture & Society*, Vol. 21: Issue 5, 601-626.
- Bawin, J. (2019). The Artist-Curator, or Philosophy of « Do it yourself ». *Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays and Conversations on Theory and Practice*, Berghahn, New York, p.141-146.
- Bishop, C. (September 2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*, New York.
- Becker, H. (1974). Art As Collective Action. *American Sociological Review*, Vol. 39, No. 6, 767-776.
- Becker, H. (1976). Art Worlds and Social Types. *American Behavioral Scientist*, Vol.19, No. 6, 703-718.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, Ltd.
- Besson, C. (2017). Artist-run spaces, *Critique d’art*, 49 | Automne/hiver 2017.
- Blessi, G. T., Sacco, P. L., & Pilati, T. (2011). Independent Artist-Run Centers: An Empirical Analysis of the Montreal Non-Profit Visual Arts Field. In *Cultural Trends*, Vol. 20: Issue 1, 141-166.

- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge, 37.
- Bovier & Cherix (2011). John Armleder and Ecart. In Detterer, G. and Nannucci, M. (Eds.). *Artist-Run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s* (σελ. 110-125). Zurich: JRP | Ringier.
- Chaosmos (January 2022). Chaosmos in Educational Heurism III. *TEAOΣ society Press*. Vol. 3, Αθήνα (σελ. 11-13).
- Charlesworth, J. (2017). Documenta against Democracy? London: *Art Review*. Retrieved from: <https://artreview.com/may-2017-opinion-jj-charlesworth-documenta/>
- Coffield, E. (2015). *Artist-Run Initiatives: A Study of Cultural Construction* (PhD thesis). Newcastle: Newcastle University.
- Condorelli, C. (2016). Too close to see: Notes on friendship, a conversation with Johan Frederik Hartle. In Hebert, S. & Szefer Karlsen, A. (Eds.). *Self-Organised* (σελ. 62-73). London: Open Edition
- Cook, R. (2016). *The new institutions: artist-run participative platforms in South Africa* (DPHL thesis). Pretoria: University of Pretoria.
- Detterer, G. and Nannucci, M. (Eds.). (2012). *Artist-Run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*. Zurich: JRP | Ringier.
- Detterer, G. (2012). The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces. In Detterer, G. and Nannucci, M. (Eds.). *Artist-Run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s* (10-49). Zurich: JRP | Ringier.
- Facaros, D. (January 2018). On the Art Trail in Athens, *The Sunday Times* <https://www.thetimes.co.uk/article/on-the-art-trail-in-athens-f3l9c9phr> (τελευταία πρόσβαση στις 5/4/2022).
- Fraser, A. (2005, September). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*. Vol. 44(1), 278-283. <https://www.artforum.com/print/200507/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-9407> (τελευταία πρόσβαση στις 17/5/2022)

- Gawronski, A. (2020). Curated from Within, The Artist as Curator. In Buckley, B., & Conomos, J. (Eds.). (2020). *A Companion to Curation*. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell. (233-259)
- Giannoglou, D. (2019). Run Artist-Run. In Stephenson, S. *The Same River Twice: Contemporary Art in Athens*. Deste Foundation, Athens.
- Gordon-Nesbitt, R. (2003). Harnessing the means of production. In Ekeberg J. (Ed.). *New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway. Retrieved from <http://www.societyofcontrol.com/pmwiki/Akademie/uploads/Main/harnessing.htm>
- Hopkins, D. (2004). *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 7.
- Khonsary, J. and Podesva, K. L. (Eds.). (2012). *Institutions by Artists: Volume One*. Vancouver: Fillip Editions and the Pacific Association of Artist-Run Centre.
- Koutsari, M. & Dermetzi, A., (2020). The symbolic economy of cities – new shapes of work and networking: The role of traditional and emerging clusters of creativity in the Athenian public space. *The Greek Review of Social Research*.
- Lingo, E. & Tepper, S. (2013). Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work. *Work and Occupations*, 337-363, 40 (4)
- Markusen, A. (2010). Challenge, change, and space in vernacular cultural practice. In Edensor, T., Leslie, D., Millington, S. & Rantisi, N. (Eds.), *Spaces of Vernacular Creativity* (185-199). Oxon: Routledge. 35
- McLuhan, M.(1997). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MA: MIT Press, 65.
- Novak-Leonard, J. & Skaggs, R. (2017). Public Perceptions of Artists in Communities: A Sign of Changing Times. *Artivate*, Vol. 6, No 2, 5-22.
- Patriotta G. & Hirsch, P. (2016). Mainstreaming Innovation in Art Worlds: Cooperative links, conventions and amphibious artists. *Organization Studies*, Vol. 37(6) 867– 887

- Plant, J. (2015). *Constituting the Archives of Artist-Run Culture: A Self-Conscious Apparatus of History* (PhD thesis). Ontario: Queen's University.
- Powell, W. W., & Sandholtz, K. W. (2012). Amphibious entrepreneurs and the emergence of organizational forms. *Strategic Entrepreneurship Journal*, 6, 94–115.
- Preciado, P. (2017). The Apatride Exhibition. New York: *e-flux*. Retrieved on <https://conversations.e-flux.com/t/paul-b-preciado-the-apatride-exhibition/6392>.
- Pryde-Jarman, D. (2013). *Curating the Artist-run Space: Exploring strategies for a critical curatorial practice* (Unpublished PhD Thesis). Coventry: Coventry University.
- Rantisi, N. & Leslie, D. (2010). Creativity by design? The role of informal spaces in creative production. In Edensor, T., Leslie, D., Millington, S. & Rantisi, N. (Eds.) *Spaces of Vernacular Creativity*, Oxon. Routledge, (33-45).
- Rosler, M. (1984) in Brian Wallis, ed., *Art after Modernism: Rethinking Representation New York and Boston: New Museum and David R. Godine* (<https://medium.com/exposure-magazine/re-exposure-lookers-buyers-dealers-and-makers-93fa8b454386>, τελευταία πρόσβαση στις 17/5/2022)
- Rikou, E. & Yalouri, E. (2017). Learning from documenta: A Research Project between Art and Anthropology. *OnCurating*.33, 132-138.
- Sharon, B. (1979). Artist-Run Galleries: A Contemporary Institutional Change in the Visual Arts. *Qualitative Sociology*, 2 (1), 3-29.
- Smith, R. (1981). *Concepts of Modern Art*, London: Thames and Hudson Ltd. 256.
- Sooke, A. (May 9th 2017), Can Athens become Europe's new arts capital?. *bbc.com*, <https://www.bbc.com/culture/article/20170509-can-athens-become-europes-new-arts-capital> (τελευταία πρόσβαση 8/6/2022)
- Willoughby S. (1974/120 min) *Joseph Beuys, Public Dialogues* απόσπασμα <https://www.youtube.com/watch?v=qS2rnCfAqM> (τελευταία πρόσβαση 5/4/2022)
- Wittel, A. (2001). Towards a network sociality. *Theory, Culture & Society*, 18(6), 51-76. DOI: 10.1177/026327601018006003