

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

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Χαρτογράφηση της σύγχρονης ανεξάρτητης εικαστικής σκηνής της Αθήνας

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Καρολίνα Αλειφεροπούλου

Αθήνα, 2019

Τριμελής επιτροπή

Μάρθα Μιχαηλίδου, Επίκουρη καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπουσα)

Γιάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Νίκος Σουλιώτης, Ερευνητής Γ' βαθμίδας ΕΚΚΕ

Copyright © Καρολίνα Αλειφεροπούλου, 2019

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 τη συγγραφέα.

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

*Στη μνήμη του Δημήτρη Μπαρμπαγιάννη
που δημιούργησε
την «ευνοϊκή συνθήκη».*

Ευχαριστίες

Η παρούσα διπλωματική εργασία δεν θα ήταν εφικτή χωρίς τη γενναιόδωρη συμβολή των συμμετεχόντων στην έρευνα, με τους οποίους συνομίλησα με αφορμή τη δουλειά τους σε ανεξάρτητους χώρους τέχνης στην Αθήνα. Τους ευχαριστώ για τον ενθουσιασμό που έδειξαν και εκτιμώ την ευκαιρία που είχαμε να γνωριστούμε. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Μάρθα Μιχαηλίδου για τη στήριξη και την καθοδήγηση που μου προσέφερε, για την κρυστάλλινα καθαρή ματιά της και την ακούραστη υπομονή της. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καλό μου φίλο και συνεργάτη Δημήτρη Γεωργακόπουλο, με τον οποίο περάσαμε ατελείωτες ώρες συζητώντας τα θέματα που αφορούν τις ανεξάρτητες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες και αναπτύξαμε μαζί ιδέες που μας οδήγησαν σε δημιουργικές πράξεις. Είμαι ευγνώμων που αυτός ο κύκλος εκπαίδευσης ολοκληρώνεται γόνιμα και που χάρη σε αυτόν εκκινούνται καινούργια επαγγελματικά και δημιουργικά σχέδια για το μέλλον.

Περιεχόμενα

Περίληψη	8
1. Εισαγωγή	10
1.1 Δομή της εργασίας	11
1.2 Βιβλιογραφική επισκόπηση.....	11
1.3 Αποσαφήνιση όρων	12
1.4 Στόχοι της έρευνας.....	13
2. Η συζήτηση για τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης.....	15
2.1 Παράγοντες εμφάνισης της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας	15
2.1.1 Πρωτοβουλίες καλλιτεχνών.	15
2.1.2 Αντίδραση στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες.	17
2.1.3 Πειραματική τέχνη.	17
2.1.4 Θεσμική κριτική.....	18
2.1.5 Ανάγκη δημιουργίας μίας ευνοϊκής συνθήκης	19
2.1.6 Το εργαστήριο του καλλιτέχνη.	20
2.1.7 Η ρητορική της κοινότητας.	20
2.2 Χαρακτηριστικά των ανεξάρτητων χώρων τέχνης	21
2.2.1 Οργανωσιακές δομές και νομική υπόσταση.	21
2.2.2 Τρόποι χρηματοδότησης.....	22
2.2.3 Η κουλτούρα των ανεξάρτητων χώρων τέχνης.....	23
2.2.4 Δημιουργία δικτύων.....	24
2.2.5 Καλλιτεχνικός προγραμματισμός και αποστολή.	26
2.2.6 Ο ρόλος των ανεξάρτητων χώρων τέχνης και η αξία που παράγουν.	27
2.3 Παράγοντες για τη βιωσιμότητα των ανεξάρτητων χώρων τέχνης	29
3. Μεθοδολογία της έρευνας	32
3.1 Προσδιορισμός δειγματος	32

3.2	Διεξαγωγή έρευνας με συνεντεύξεις	33
3.3	Ανάλυση περιεχομένου	35
4.	Ανάλυση πλαισίου: το αθηναϊκό συγκείμενο	36
4.1	Καλλιτεχνικοί θεσμοί	36
4.2	Η χρηματοδότηση των τεχνών	40
5.	Οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης στην Αθήνα.....	43
5.1	Δομές οργάνωσης και ζητήματα διαχείρισης.....	43
5.2	Τρόποι εύρεσης πόρων & χρηματοδότησης.....	45
5.3	Modus operandi.....	48
5.4	Ιδεολογικοί και πρακτικοί λόγοι για τη δημιουργία των ανεξάρτητων χώρων	52
5.5	Καλλιτεχνικό πρόγραμμα και στόχοι	56
5.6	Δικτύωση και συνεργασίες.....	58
5.7	Σχέσεις με το κοινό και σχέσεις με την κοινότητα	60
5.8	Αλλαγές στη σκηνή της Αθήνας: ο ρόλος της Documenta 14.....	61
5.9	Δυσκολίες και προκλήσεις	62
6.	Συμπεράσματα	64
	Επίλογος	69
	Παράρτημα	70
	Βιβλιογραφία.....	73

Περίληψη

Τα τελευταία χρόνια στην εικαστική σκηνή της Αθήνας εμφανίζονται όλο και περισσότεροι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης, που ιδρύονται από την πρωτοβουλία καλλιτεχνών, επιμελητών και άλλων επαγγελματιών της τέχνης. Οι χώροι αυτοί, αποδεδειγμένοι από τους μηχανισμούς της αγοράς της τέχνης, επικεντρώνονται στην παραγωγή καλλιτεχνικού έργου και τη διοργάνωση εκθέσεων, επιδιώκοντας τον πειραματισμό και τη διατύπωση λόγου περί σύγχρονης τέχνης. Μέσα από την κουλτούρα της συνεργατικότητας και της ανταλλαγής ιδεών, αλλά και με ένα πνεύμα αυτο-οργάνωσης ελλείπει οικονομικών πόρων, δημιουργούν τις συνθήκες εκείνες που επιτρέπουν στους καλλιτέχνες να εκθέτουν στο κοινό το έργο τους. Κατέχουν έτσι μία πολύ ιδιαίτερη θέση στην πολιτιστική ζωή της πόλης, αποτελώντας ένα δίκτυο δρώντων που ασχολούνται ενεργά με την παραγωγή σύγχρονης τέχνης.

Η παρούσα εργασία αφορμάται από τη συζήτηση περί ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας και αποτελεί μία εμπειρική μελέτη αυτών των χώρων στην Αθήνα. Παρουσιάζει τις οργανωσιακές και διαχειριστικές τους μεθόδους, τους τρόπους λειτουργίας τους, την κουλτούρα που τους χαρακτηρίζει και την ικανότητα που έχουν να δημιουργούν συνθήκες συνεργασίας και δικτύωσης. Στόχος της έρευνας είναι να χαρτογραφηθεί το πεδίο ώστε να αναγνωρισθεί η ύπαρξη και το έργο αυτής της μορφής συγκρότησης χώρων και να γίνουν κατανοητές οι συνθήκες της παρουσίας τους ως ανεξάρτητες πρωτοβουλίες στη σύγχρονη τέχνη της Ελλάδας.

Λέξεις κλειδιά: ανεξάρτητοι χώροι τέχνης, καλλιτεχνική πρωτοβουλία, αθηναϊκή εικαστική σκηνή

Independent art spaces: an empirical analysis of the non-profit visual arts scene in Athens

Karoline Aleiferopoulou

Abstract

Lately the contemporary art scene of Athens has seen the proliferation of independent art spaces, founded as a result of the initiative of artists, curators and other art professionals. These spaces circumvent the structures of the art market, thus focusing on the production of art, the creation of exhibitions, the experimentation and discourse on contemporary art. With a culture of co-operation and exchange of ideas and in the spirit of self-organisation due to lack of financial resources, they allow the dissemination of artists' work. As a network of active art professionals, they hold a very specific position in the cultural life of the city. This paper offers an empirical study of the independent art spaces in Athens and presents their organisational and managerial methods, their *modus operandi*, their culture and their capacity for co-operative interaction and network building practices. The purpose of this research is to map and present the field of independent art spaces, so that their presence and work is better understood and they can be acknowledged as key players in the contemporary art scene in Greece.

Keywords: independent art spaces, artist-run initiatives, Athens art scene

1. Εισαγωγή

Η ανά χείρας εργασία ασχολείται με το φαινόμενο των ανεξάρτητων χώρων τέχνης και διερευνά την οργάνωση, λειτουργία και βιωσιμότητα των χώρων αυτών στη σύγχρονη Αθήνα. Σκοπός είναι να εξεταστούν οι συνθήκες μέσα στις οποίες λειτουργούν σήμερα οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης της Αθήνας, να ερευνηθεί η κουλτούρα και η αποστολή τους και να συζητηθούν οι δυναμικές και οι αδυναμίες τους, ώστε να γίνει κατανοητός ο ρόλος τους και η αξία που παράγουν.

Με τον όρο ανεξάρτητοι εννοούμε τους χώρους τέχνης που δεν εμπίπτουν στον εμπορικό χαρακτήρα μίας παραδοσιακής γκαλερί και δε σχετίζονται με κρατικούς θεσμούς. Συνήθως προκύπτουν από πρωτοβουλία των ίδιων των καλλιτεχνών, είτε ως καλλιτεχνικό εργαστήριο που ανοίγει για το κοινό ως εκθεσιακός χώρος, είτε ως καλλιτεχνική ομάδα που εργάζεται μαζί, είτε ως γκαλερί ή διοργάνωση που έχει σκοπό να δείξει και να προωθήσει εικαστικά projects. Η δυναμική που προκύπτει από αυτήν την «ανεξαρτησία» έγκειται στην εστίαση των χώρων αυτών στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα, τον πειραματισμό και τη συμμετοχικότητα, αλλά και τη δημιουργία συνθηκών δικτύωσης και ανταλλαγής ιδεών σε έναν κατά τα άλλα ανταγωνιστικό κόσμο της τέχνης. Ταυτόχρονα, οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες και η έλλειψη κάποιας βασικής χρηματοδότησης από τη μία, και η συνήθης έλλειψη ειδικευσης σε θέματα σχεδιασμού, διοίκησης και μάρκετινγκ που θα ενδυνάμωναν τη στρατηγική ενός τέτοιου οργανισμού από την άλλη, δημιουργούν προβλήματα βιωσιμότητας για τους χώρους αυτούς, καθιστώντας δύσκολη την επιβίωσή τους.

Μια μελέτη αυτών των φαινομένων έχει ιδιαίτερη αξία καθώς παρουσιάζοντας τους τρόπους λειτουργίας των χώρων μπορεί να οδηγήσει στην ανάδειξη δυνάμει νέων στρατηγικών για τους επαγγελματίες της τέχνης και να συνδέσει το όραμα για καλλιτεχνική δημιουργία με την πρακτική αντιμετώπιση της βιώσιμης διαχείρισης τέτοιων εγχειρημάτων. Η συζήτηση για τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης είναι σχετικά καινούργια και αρκετά περιορισμένη και γι' αυτό η συγκεκριμένη έρευνα φιλοδοξεί να σκιαγραφήσει την αθηναϊκή συνθήκη και παράλληλα να κάνει την αρχή σε μία συζήτηση που πρέπει να απασχολήσει την πολιτιστική διαχείριση, ξεκινώντας από το ερώτημα «πώς μπορούν να δημιουργηθούν βιώσιμα οργανωσιακά μοντέλα για τους επαγγελματίες της τέχνης που επιθυμούν να δημιουργήσουν ένα δικό τους καλλιτεχνικό εγχείρημα;»

1.1 Δομή της εργασίας

Η παρούσα εργασία υιοθετεί τη μέθοδο της ποιοτικής έρευνας και χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος γίνεται παρουσίαση της μέχρι τώρα συζήτησης περί ανεξάρτητων καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών ανά τον κόσμο, η οποία αποτελεί το θεωρητικό υπόβαθρο που ενημερώνει για τους λόγους εμφάνισης των ανεξάρτητων χώρων, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους και τους παράγοντες για την περαιτέρω ανάπτυξή τους. Στο δεύτερο μέρος γίνεται σύντομη ανάλυση του ειδικού συγκειμένου εντός του οποίου δραστηριοποιούνται οι προς μελέτη χώροι της Αθήνας. Στο τελευταίο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται και αναλύονται τα ευρήματα της έρευνας πεδίου και γίνεται συζήτηση για τα συμπεράσματα που προκύπτουν από το σύνολο της ερευνητικής διαδικασίας.

1.2 Βιβλιογραφική επισκόπηση

Αρχική μου πρόθεση ήταν να εισαγάγω τον αναγνώστη στο ζήτημα της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας και να παρουσιάσω τη συζήτηση όπως διατυπώνεται σήμερα σε δημοσιεύσεις, βιβλία, ακαδημαϊκές μελέτες και επιστημονικά άρθρα. Σκοπός του θεωρητικού αυτού υπόβαθρου είναι αφενός η ιστοριογραφική αναφορά σε ανεξάρτητους χώρους τέχνης του παρελθόντος και αφετέρου η παρουσίαση των κοινών θεμάτων που εμφανίζονται στον περί ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας λόγο. Η βιβλιογραφική έρευνα, σε συνδυασμό με άτυπη συμμετοχική παρατήρηση, έγινε κατά τη διάρκεια των τριών μηνών που πέρασα στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, στο πλαίσιο του προγράμματος ανταλλαγής φοιτητών Erasmus.

Περίεργως, το σύνολο της βιβλιογραφίας και της κριτικής έρευνας σχετικά με τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης είναι αρκετά περιορισμένο, αν και το θέμα φαίνεται να εμφανίζεται συχνά σε συνομιλίες μεταξύ των επαγγελματιών της τέχνης (βλ. σελ.27). Συγκεκριμένα, οι κύριες βιβλιογραφικές πηγές ήταν το *Artist Run Spaces* των Detterer & Nannucci (2012) και το *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010* των Rosati & Staniszewski (2012) που αποτελούν συλλογές που προσφέρουν μια κριτική παρουσίαση παλαιότερων χώρων και πρακτικών αντλώντας κυρίως από αρχειακό υλικό, το *Decentre- Concerning Artist-run Culture* των Chang, Lalonde κ.ά. (2008) και *Institutions by Artists* των Khonsary & Podeva (2012) που προέκυψε από το ομώνυμο συνέδριο στο Βανκούβερ και το *Artist Run Europe* των Murphy & Cullen (2016) που είναι μια κάπως πιο σχετική με το σήμερα συλλογή κειμένων που αφορούν ενεργούς έως σήμερα χώρους. Τέλος, το *Self-organized* (2013) του Herbert και του Szefer Karlsen που επικεντρώνεται στο συγκεκριμένο θέμα της αυτο-

οργάνωσης στην πρακτική των καλλιτεχνών. Επιπλέον, χρησιμοποιήθηκαν ως πηγές μεμονωμένες έρευνες ακαδημαϊκού ή άλλου χαρακτήρα, που θεωρήθηκαν σχετικές με την εν λόγω θεματική.

1.3 Αποσαφήνιση όρων

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη η αποσαφήνιση των όρων ώστε να γίνει κατανοητή η κατηγορία που μελετάται. Στα αγγλικά ο συνηθέστερος όρος που χρησιμοποιείται με σκοπό τον εντοπισμό των χώρων που πληρούν τα κριτήρια του οργανισμού που δημιουργείται από τη βάση (grass-roots organisation), που δημιουργείται και λειτουργείται από καλλιτέχνες, είτε ατομικά είτε συλλογικά, είναι ο χαρακτηρισμός artist-run. Ο όρος δεν υποδηλώνει μόνο το γεγονός ότι πρόκειται για πρωτοβουλία και δραστηριότητα του καλλιτέχνη, αλλά τονίζει και την έμφαση που δίνεται στο ρόλο του καλλιτέχνη ως παραγωγού και, ως εκ τούτου, τη σημασία που δίνεται εν γένει στη διαδικασία της παραγωγής στον κόσμο της τέχνης (Pryde-Jarman, 2013). Υπογραμμίζοντας ότι οι καλλιτέχνες «τρέχουν» ένα συγκεκριμένο χώρο, αναγνωρίζεται πως πρόκειται για μία διαφορετική συνθήκη και για μία κουλτούρα που εκδηλώνεται μέσω της καλλιτεχνικής διαδικασίας (Pryde-Jarman, 2013).

Συχνά χρησιμοποιείται το ακρωνύμιο ARI (Artist-Run Initiatives), το οποίο, όπως αναφέρει ο Pryde-Jarman (2013), επινοήθηκε πρώτη φορά από το Συμβούλιο Τεχνών της Αυστραλίας (Australian Council for the Arts) το 1998, με σκοπό να γίνει πιο εύκολη η κατηγοριοποίηση αυτών των χώρων στο πλαίσιο διάφορων ερευνών που γίνονταν για τον εντοπισμό και την ποσοτικοποίηση της πολιτισμικής τους αξίας. Στο ίδιο κείμενο ο Pryde-Jarman κάνει λόγο για τη διπλωματική εργασία της Amy Griffiths στο Πανεπιστήμιο της Νέας Νότιας Ουαλίας, η οποία συγκέντρωσε μια λίστα παραλλαγών του όρου για να δείξει το εύρος και την ποικιλομορφία του πεδίου. Οι όροι παρατίθενται εδώ στα αγγλικά όπως στο πρωτότυπο:

Artist run. Artist led. Artists' spaces. Artist initiated. Artist centred. Apartment gallery. Antigallery. Not-for-profit gallery. DIY space. Guerrilla gallerizing. Studio gallery. Independent space. Artist co-operative. Alternative. Artist run adventure. Artists' Organizations. Marginal spaces. Oppositional artists' structures. Artist-oriented service organizations. Artists' playgrounds. Artist run enterprise. Parallel galleries.

Μπορούμε να προσθέσουμε εδώ και τον όρο offspaces που συναντάμε κυρίως στις γερμανόφωνες χώρες και τον όρο project space που χρησιμοποίησαν οι περισσότεροι Αθηναίοι συμμετέχοντες στην έρευνα. Όλοι οι παραπάνω χαρακτηρισμοί, αν και εμφανίζουν

διαφοροποιήσεις ως προς τα στοιχεία εκείνα που θέλουν να τονίσουν περισσότερο, αποτελούν το σύνολο των ορολογιών που περιγράφουν το ενδιάμεσο αυτό πεδίο παραγωγής και έκθεσης τέχνης που εξετάζεται εδώ.

Για τις ανάγκες της συγκεκριμένης μελέτης έχει γίνει η επιλογή του όρου *ανεξάρτητοι χώροι τέχνης*. Αυτό έγινε διότι κρίθηκε πως ο όρος αυτός, πρώτον, περιγράφει τον μη εμπορικό και οργανωσιακά αυτόνομο χαρακτήρα αυτών των εγχειρημάτων, δεύτερον, επιτρέπει να συμπεριληφθούν στη συζήτηση χώροι που δεν ιδρύθηκαν αμιγώς από καλλιτέχνες (σε αντίθεση με τον ευρέως χρησιμοποιούμενο όρο *artist-run*) και, τρίτον, χρησιμοποιείται από τους ίδιους δρώντες όταν περιγράφουν τη δραστηριότητά τους¹.

1.4 Στόχοι της έρευνας

Στα επόμενα κεφάλαια γίνονται αναφορές σε ανεξάρτητους χώρους τέχνης προηγούμενων δεκαετιών και διαφορετικών συγκειμένων με το σήμερα, οι οποίοι τώρα πια αποτελούν ίσως ιστορικά παραδείγματα. Αυτό συμβαίνει αφενός γιατί η διαθέσιμη βιβλιογραφία ασχολείται κυρίως με την αναδρομική παρουσίαση τέτοιων πρακτικών (ενίοτε σχεδόν για αυτο-επικύρωση) και, αφετέρου, επειδή θεωρήθηκε χρήσιμη η συσσώρευση πληροφοριών με σκοπό την ανίχνευση συσχετισμών με τη σημερινή συνθήκη και άρα την καλύτερη κατανόηση της τελευταίας. Δεν θεωρείται σκόπιμο να χρησιμοποιηθούν παλιά μοντέλα προσέγγισης σε καινούργια φαινόμενα, ήταν όμως χρήσιμο να γίνει μια προσπάθεια καταγραφής της γενεαλογίας των χώρων που να εισάγει τον αναγνώστη στη θεματική της εργασίας.

Επιπλέον, παρά το γεγονός ότι η βιβλιογραφική επισκόπηση κατευθύνει το ενδιαφέρον προς μεγάλα αστικά κέντρα σε παγκόσμιο επίπεδο ενώ η παρούσα έρευνα ασχολείται με το κάπως πιο περιορισμένο γεωγραφικά και με μικρότερο ίσως αντίκτυπο αθηναϊκό τοπίο, γίνεται κατανοητό ότι στη σύγχρονη εποχή οι πρακτικές και η πληροφορία στο πεδίο των εικαστικών τεχνών κυκλοφορούν και διαδίδονται, κάνοντας τη συζήτηση για το ένα σημείο του κόσμου να αφορά και τα άλλα.

Δεν είναι δυνατό να εξαντλήσουμε εδώ την ιστορία των ανεξάρτητων καλλιτεχνικών

¹ Το εύλογο ερώτημα που προκύπτει, από τι δηλαδή είναι ανεξάρτητοι αυτοί οι χώροι τέχνης, δεν αποτελεί συζήτηση που θα μας απασχολήσει εδώ, καθώς κρίνεται πως ο όρος λειτουργεί εδώ συμβατικά για να χαρακτηρίσει ένα αρκετά διακριτό πεδίο, που ωστόσο δεν έχει ερευνηθεί ακόμα επαρκώς. Η άποψη μου, που επιβεβαιώθηκε από τις δηλώσεις των συμμετεχόντων στην έρευνα, είναι πως το επίθετο «ανεξάρτητος» λειτουργεί περισσότερο ως δήλωση μιας πρόθεσης αυτονομίας και αυτοπροσδιορισμού, παρά ως δήλωση αποχώρησης, αποδέσμευσης ή αδιαφορίας προς άλλα γεγονότα του κόσμου της τέχνης και για το λόγο αυτό θα πρέπει να γίνεται κατανοητό χωρίς ιδεολογικές συμπαραδηλώσεις.

χώρων και πρωτοβουλιών, τους λόγους για τους οποίους αναδύθηκαν ως ξεχωριστή κατηγορία στο χώρο της τέχνης και την κάθε πτυχή της δραστηριότητάς τους, μπορούμε όμως να κρατήσουμε τη συζήτηση που άνοιξε ως σημείο εκκίνησης για τη μελέτη των ανεξάρτητων χώρων τέχνης της Αθήνας του σήμερα.

Στόχος της έρευνας είναι να χαρτογραφηθεί το πεδίο ώστε να αναγνωριστεί η ύπαρξη και το έργο αυτής της μορφής συγκρότησης χώρων και να γίνουν κατανοητές οι συνθήκες της παρουσίας τους ως ανεξάρτητες πρωτοβουλίες στη σύγχρονη τέχνη της Ελλάδας. Για το λόγο αυτό στα επόμενα κεφάλαια παρουσιάζονται και αναλύονται τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη λειτουργία, τις μεθόδους και την κουλτούρα εντός τους, επισημαίνονται οι προκλήσεις που αντιμετωπίζουν και διερευνώνται οι δυναμικές που έχουν ως κέντρα για τις εικαστικές τέχνες.

Τα ερωτήματα που διατρέχουν την έρευνα δεν επικεντρώνονται σε ένα μόνο ζήτημα αλλά προσπαθούν να εντοπίσουν όλα εκείνα τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά των ανεξάρτητων χώρων που τους καθιστούν μία ξεχωριστή κατηγορία και τους διαφοροποιούν από άλλα γνωστά μοντέλα παραγωγής και έκθεσης τέχνης. Υπάρχει η πρόθεση αυτή η εργασία να αναδείξει τη σημασία τους για το σύγχρονο πολιτισμό και να δώσει στον αναγνώστη μια ολοκληρωμένη εικόνα για ένα είδος καλλιτεχνικής παραγωγής που ελάχιστα έχει μελετηθεί. Τέλος, υπάρχει η επιθυμία τα ευρήματα αυτής της έρευνας να βοηθήσουν τους επαγγελματίες της πολιτιστικής διαχείρισης να εντοπίσουν τις προϋποθέσεις εκείνες που είναι απαραίτητες για να υπάρξουν εφαρμόσιμα μοντέλα βιώσιμης διαχείρισης καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών που θα προωθούν τη σύγχρονη ελληνική τέχνη.

2. Η συζήτηση για τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης

Το κεφάλαιο που ακολουθεί αποτελεί εισαγωγή στη θεωρητική συζήτηση περί ανεξάρτητων χώρων τέχνης και εκθέτει σε υποκεφάλαια τους κοινούς τόπους που συναντώνται στη σχετική με αυτούς βιβλιογραφία. Μέσα από τη μελέτη της ιστορίας των πρώτων ανεξάρτητων καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών αλλά και των πιο σύγχρονών μας μοντέλων καλλιτεχνικής οργάνωσης και πρακτικής, αναδύθηκαν οι λόγοι εμφάνισης αυτού του είδους ανεξάρτητης πρωτοβουλίας στις εικαστικές τέχνες, τα κύρια στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν αλλά και οι παράγοντες εκείνοι που θα μπορούσαν να συντελέσουν στη βιωσιμότητα και την επιτυχή ανάπτυξή της στο μέλλον.

2.1 Παράγοντες εμφάνισης της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας

2.1.1 Πρωτοβουλίες καλλιτεχνών. Κάποιοι μελετητές εντοπίζουν τις ρίζες των ανεξάρτητων καλλιτεχνικών ομάδων (και κατ' επέκταση εκθέσεων) ήδη στον 19^ο αιώνα. Ο Brian O' Doherty (1986) αναφέρει ότι η πρώτη περίπτωση καλλιτέχνη που στήνει μια ανεξάρτητη έκθεση είναι αυτή του Gustav Courbet με το ατομικό *Σαλόν των Αποριφθέντων* έξω από την έκθεση του 1855 όταν τα έργα του απορρίθηκαν από το επίσημο Σαλόν της γαλλικής Ακαδημίας των Καλών Τεχνών και η Sharon (1979) κάνει λόγο για τα *Σαλόν των Ιμπρεσιονιστών* από το 1863 και μετά ως παραδείγματα αυτό-οργάνωσης και αυτο-έκθεσης καλλιτεχνών. Σύμφωνα με τον Bowman (2016) ο παλαιότερος ανεξάρτητος εκθεσιακός χώρος, αφιερωμένος αμιγώς στη σύγχρονη τέχνη είναι η *Vienna Secession*, την οποία ίδρυσε το 1897 μια ομάδα καλλιτεχνών, οι οποίοι αποσχίστηκαν από την επίσημη Ένωση Καλλιτεχνών, αντιδρώντας στην συντηρητική τότε καλλιτεχνική συνθήκη. Στην πιο σύγχρονή μας εποχή αναπτύσσεται η έννοια της καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας (artist-run initiative), σε αντίθεση μάλλον προς τις καθιερωμένες πρακτικές των εμπορικών γκαλερί ή των κρατικών θεσμών της τέχνης.

Όπως και να έχει, αυτά τα φαινόμενα ανεξαρτητοποίησης του καλλιτέχνη από τους μεσάζοντες (τότε πάτρνες ή παραγγελιοδότες, τώρα εμπόρους τέχνης και γκαλερίστες), αυτονόμησής του ως προς την έκθεση του έργου του και επανακαθορισμού της σχέσης του με το κοινό, αποτελούν μία από της πιο ενδιαφέρουσες αλλαγές στη σύγχρονη κοινωνική οργάνωση της τέχνης. Οι τρόποι με τους οποίους οι καλλιτέχνες έχουν δημιουργήσει και οργανώσει δικούς τους εκθεσιακούς χώρους καταδεικνύουν τις λειτουργίες του καθιερωμένου κόσμου της τέχνης αλλά και ταυτόχρονα τις αλλαγές που προκύπτουν εντός του (Sharon, 1979)

και αυτό, διότι οι δραστηριότητα των καλλιτεχνών αποτελεί ενίοτε απάντηση ή αντίδραση στο status quo του κόσμου της τέχνης και, αν αποκτήσει δυναμική, μπορεί να υποδείξει νέες συνθήκες και τρόπους εντός του.

Οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης, ως κατηγορία που μελετάται στη συγκεκριμένη έρευνα, φαίνεται να είναι ένα φαινόμενο που πρωτοεμφανίστηκε μεταπολεμικά στη Βόρεια Αμερική, με εξέχον παράδειγμα τους εναλλακτικούς χώρους τέχνης (alternative art spaces) στο SoHo της Νέας Υόρκης, οι οποίοι ιδρύθηκαν τις δεκαετίες του 1960 και κυρίως 1970 στο πλαίσιο μιας γενικότερης τάσης της αντι-κουλτούρας για πειραματισμό (Ault, 2002). Καθ' όλη τη δεκαετία του '70, οι εναλλακτικοί χώροι της Νέας Υόρκης εμφανίστηκαν μέσα από τις αυθόρμητες πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας που ήθελαν να απελευθερώσουν την τέχνη από τις θεσμικές και εμπορικές πιέσεις του κόσμου της τέχνης (Terroni, 2011). Ο όρος «εναλλακτικοί» δηλώνει εδώ νέους τύπους εκθεσιακών χώρων που είναι μη εμπορικοί, ιδρυθέντες και διαχειριζόμενοι από καλλιτέχνες και εκθέτουν τέχνη που είναι καινούργια, μη παραδοσιακή και συνήθως δεν είναι προς πώληση (Sharon, 1979).

Αξιοσημείωτα παραδείγματα ανεξάρτητων καλλιτεχνικών χώρων και πρωτοβουλιών συναντάμε βέβαια και στο Ηνωμένο Βασίλειο, ειδικά στις δεκαετίες του 1980 και 1990 (Dickson, 1998). Η γενική τάση στη Μεγάλη Βρετανία ήταν οι χώροι αυτοί να δημιουργούνται από ομάδες απλήρωτων ανθρώπων, που επιβίωναν με το επίδομα ανεργίας ή με άλλες δουλειές μερικής απασχόλησης και χρησιμοποιούσαν όλα τα δυνατά μέσα για να παραγάγουν εκθέσεις (Gordon-Nesbitt, 2003). Συχνά, το αρχικό κίνητρο για αυτά τα εγχειρήματα ήταν η προσπάθεια αυτοπροβολής ελλείψει καθιερωμένων γκαλερί που να προσφέρουν τέτοιες ευκαιρίες στους εν λόγω καλλιτέχνες (Gordon-Nesbitt, 2003). Στο ανατολικό Λονδίνο, κάποιοι καλλιτέχνες απλώς ήθελαν να δουλέψουν έξω από το mainstream σύστημα, να συνδιαλέγονται με ομοϊδέατες επαγγελματίες (Dickson, 2001) και να αποδεσμευτούν από τους γκαλερίστες, επιμελητές και μεσάζοντες της τέχνης (Beagles & Stone, 2005). Όσον αφορά το πολιτικό συγκείμενο, οι Beagles και Stone (2005) ισχυρίζονται ότι οι ανεξάρτητες πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών στη Σκωτία για παράδειγμα, προέκυψαν ως αντίδραση στον πολιτικό συντηρητισμό της Μάργκαρετ Θάτσερ και την εξαιρετικά περιορισμένη χρηματοδότηση των τεχνών.

Αυτοί οι χώροι, ως προς το καλλιτεχνικό τους πρόγραμμα, την οργανωσιακή δομή, την επικοινωνιακή στρατηγική αλλά και τη δημιουργία δικτύων μοιάζουν περισσότερο με τη σημερινή συνθήκη των ανεξάρτητων χώρων τέχνης, τους οποίους σήμερα συναντάμε τόσο

στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική², όσο και σε χώρες της Νότιας Αμερικής (Αργεντινή, Κολομβία, Χιλή, Βραζιλία), στην Άπω Ανατολή (Χονγκ Κονγκ, Σιγκαπούρη, Ταϊλάνδη), την Αυστραλία και Νέα Ζηλανδία, αλλά και στις πρώην σοσιαλιστικές χώρες της Ανατολικής Ευρώπης (Blessi, Sacco & Pilatic, 2011).

2.1.2 Αντίδραση στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Πολλές από τις πρώτες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες αντανakλούσαν και σχολίαζαν τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής τους (Crow, 1996). Στις ΗΠΑ με φόντο τις αντιδράσεις για τον πόλεμο στο Βιετνάμ, το δεύτερο κύμα φεμινισμού, τον αγώνα για τα ατομικά δικαιώματα και τις προκλήσεις του καταναλωτισμού, σχηματίστηκαν διάφορες ομάδες καλλιτεχνών που εξέφραζαν την αντίδρασή τους απέναντι στο κατεστημένο (Detterer, 2012). Πολλές από τις ομάδες αυτές αναζητούσαν την ισότητα, τη δημοκρατία και την αλληλεγγύη και το καλλιτεχνικό τους πρόγραμμα χαρακτηρίζονταν από ένα πνεύμα διαμαρτυρίας και ενεργούς αντίστασης (Crow, 1996). Το πεδίο δραστηριοποίησής τους αλλά και οι τρόποι παρουσίασης της δουλειά τους διέφεραν από το καλλιτεχνικό πρόγραμμα των μουσείων και άλλων ιδρυμάτων, εκφράζοντας την ανάγκη για πιο ανοιχτούς στην ετερότητα χώρους τέχνης, που θα εξέθεταν άγνωστους ακόμα καλλιτέχνες ή ακραία προκλητικά έργα πολιτικής ή σεξουαλικής θεματικής (Spanoudaki, 2013). Οι εναλλακτικοί χώροι, αποδεσμευμένοι από οποιαδήποτε «γραμμή» στον καλλιτεχνικό τους προγραμματισμό, φαίνεται να λειτούργησαν ως πεδίο ελεύθερης έκφρασης και πειραματισμού.

2.1.3 Πειραματική τέχνη. Παράλληλα, όσον αφορά το καλλιτεχνικό έργο, τα τέλη της δεκαετίας του '60 υπήρξαν καθοριστικά για τη διαμόρφωση νέων ιδεών και τρόπων στην τέχνη και συνετέλεσαν στη δημιουργία αυτού που η Nathalie Heinich (2014/2015) αποκαλεί «το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης». Οι καλλιτέχνες απομακρυνόμενοι από τις παραδοσιακές μεθόδους αναπαράστασης, άρχισαν να πειραματίζονται με νέες μορφές τέχνης όπως η μινιμαλιστική τέχνη με τις φαινομενολογικές αναζητήσεις της, η εννοιολογική τέχνη που αποϋλοποιεί το έργο, οι εφήμερες δράσεις και οι περφόρμανς, η τέχνη των μέσων ή του σώματος και τα site-specific (τοποειδή) έργα ή παρεμβάσεις. Οι αβάντ γκαρντ καλλιτεχνικές πρακτικές εκτείνονταν πέρα από τα εικαστικά και συνδύαζαν εντός τους την πειραματική μουσική, τη φιλοσοφία και το θέατρο, έδιναν έμφαση στον «τεκμηριωτισμό», τη «γλώσσα» ή

² Σύμφωνα με τους Blessi, Sacco & Pilatic (2011) υπάρχουν αξιοσημείωτες διαφορές ανάμεσα στο αμερικάνικο και το ευρωπαϊκό μοντέλο, οι οποίες έγκεινται κυρίως στην οργανωσιακή δομή που παίρνουν οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης. Στην Αμερική το συνήθες είναι να λειτουργούν ως καλλιτεχνικοί συναιτερισμοί ενώ στην Ευρώπη κυριαρχεί το σχήμα του μη κερδοσκοπικού οργανισμού.

την «πληροφορία» (Σταυρακάκης & Σταφυλάκης, 2008) ενώ παράλληλα, σε διάλογο με τη θεωρία των μέσων του McLuhan, υιοθετούσαν όλο και περισσότερο τρόπους ηλεκτρονικής επικοινωνίας (Detterer & Nannucci, 2012). Από τη φύση τους τα έργα αυτά δεν εντάσσονταν στο πλαίσιο της white cube αισθητικής³ μιας γκαλερί και έτσι οι αναδυόμενες καλλιτεχνικές πρακτικές επανεξέτασαν τους τρόπους έκθεσης έργων και αναζήτησαν καινούργιους χώρους για αυτό. Ένα από τα προτάγματα της εποχής ήταν άλλωστε η δημιουργία έργων διαδραστικής φύσης, που λάμβαναν υπόψη το χώρο ως αναπόσπαστο κομμάτι της παραγωγής, παρουσίασης και πρόσληψης του έργου τέχνης (Kwon, 2002· Pimentel, 1994).

2.1.4 Θεσμική κριτική. Το αντικαθεστωτικό στοιχείο των πρώτων αυτών χώρων είναι πολύ σημαντικό για την κατανόηση της γενεαλογίας τους. Χαρακτηριστική υπήρξε εκείνη την εποχή η τάση για θεσμική κριτική όπως φαίνεται π.χ. από τις δράσεις της ιδρυθείσας το 1969 στη Νέα Υόρκη ομάδας Art Workers Coalition η οποία ερχόταν σε σύγκρουση με ιδρύματα όπως το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (Detterer, 2012). Πολλοί καλλιτέχνες «επιχειρούσαν να αμφισβητήσουν το ιεραρχικό περιβάλλον των ισχυροποιημένων ιδρυμάτων τέχνης, των θεσμών και των διάφορων μορφών ειδημοσύνης» (Σταυρακάκης & Σταφυλάκης, 2008, σελ. 14) και αντιδρούσαν στις αξίες της καθιερωμένης αγοράς τέχνης, η οποία προτιμούσε τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και τη ζωγραφική χρωματικού πεδίου, που αποτελούσαν το υστερομοντερνιστικό αμερικανικό παράδειγμα στην τέχνη.

Ταυτόχρονα, σύμφωνα με τη Sharon (1979) που ερευνά το φαινόμενο των artist-run χώρων στην Αμερική του τέλος της δεκαετίας του '70, πολλοί καλλιτέχνες εξέφραζαν απογοήτευση από τις γκαλερί, είτε για τις υψηλές προμήθειες που έπαιρναν από τις πωλήσεις έργων, είτε για την απαίτησή τους να προσαρμόζονται οι καλλιτέχνες το έργο τους ώστε να είναι πιο ευπώλητο.

Σε κάθε περίπτωση φαίνεται πως η σύγκρουση με τον εκάστοτε επίσημο φορέα τέχνης ή η απογοήτευση από τους νόμους της αγοράς έχει αποτελέσει συχνά σημείο εκκίνησης για την αυτο-οργάνωση των καλλιτεχνών σε ομάδες και την ως αποτέλεσμα δημιουργία των

³ Ο «λευκός κύβος» είναι μία έννοια που καθόρισε τη συζήτηση για τις εκθεσιακές πρακτικές στον κόσμο της τέχνης. Τον όρο διατύπωσε το 1976 ο καλλιτέχνης και κριτικός Brian O'Doherty στο δοκίμιό του με τίτλο «Inside the White Cube» που δημοσιεύτηκε σε τρία μέρη στο περιοδικό Artforum. Η αισθητική του «λευκού κύβου» αναφέρεται στον κυρίαρχο για πολύ καιρό τρόπο έκθεσης έργων τέχνης σε μουσεία και εμπορικές γκαλερί και υποδηλώνει την απομόνωση του έργου από το περιβάλλον και το συγκείμενό του, μέσω της εγκατάστασής του σε έναν ουδέτερο, χωρίς χαρακτηριστικά χώρο.

απαραίτητων συνθηκών για έκθεση του έργου τους που κανείς άλλος δε θα ήταν σε θέση να προσφέρει.

2.1.5 Ανάγκη δημιουργίας μίας ευνοϊκής συνθήκης. Σε κάποιες περιπτώσεις η νέα εικαστική γλώσσα, δε χωρούσε πια στις καθιερωμένες γκαλερί, δεν εντασσόταν στο πλαίσιο της white cube αισθητικής και χρειαζόταν καινούργια συνθήκη για να εκτεθεί. Κάποιοι εναλλακτικοί χώροι δημιουργήθηκαν για να στεγάσουν τις αισθητικές ανάγκες μιας ομάδας καλλιτεχνών σε μια συγκεκριμένη χρονική συνθήκη (Apple, 2012). Οι χώροι Franklin Furnace και Printed Matter στη Νέα Υόρκη, για παράδειγμα, ξεκίνησαν τη λειτουργία τους το 1976, όταν πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν ως μέσο το βιβλίο (artist book), μια μορφή τέχνης σχετικά περιθωριοποιημένη από τις εμπορικές γκαλερί (Rachleff, 2012). Οι δύο χώροι λειτουργούσαν ως βιβλιοπωλεία και εκδοτικά project καλύπτοντας αυτό ακριβώς το κενό. Το Kitchen από την άλλη, δημιουργήθηκε το 1971 από τους Woody και Steina Vasulka για να στεγάσει τη νέα τότε βίντεοτέχνη, την περφόμανς και τα νέα μέσα.

Η εμφάνιση ενός αριθμού τέτοιων εναλλακτικών, μη εμπορικών, artist-run χώρων έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάχυση των αβάντ γκαρντ καλλιτεχνικών πρακτικών εκείνης της εποχής (Detterer, 2012). Τέτοιοι πρωτοπόροι στον παγκόσμιο χάρτη, μαζί με τους προαναφερθέντες είναι οι: P.S.1 Contemporary Art Center (1971, Νέα Υόρκη), A.I.R. – η πρώτη ανεξάρτητη γκαλερί γυναικών στην Αμερική (1972, Νέα Υόρκη), The New Museum (1977, Νέα Υόρκη), The Drawing Center (1977, Νέα Υόρκη), Art Metropole (1974, Τορόντο), Ecart (1969-1982, Γενεύη), La Mamelle/Art Com (1975-1997, Σαν Φρανσίσκο), MOCA/ Museum of Conceptual Art (1970-1984, Σαν Φρανσίσκο), Western Front (1973, Βανκούβερ), Zona (1974-1985, Φλωρεντία). Στην ανατολική Ευρώπη επίσης γεννήθηκαν οργανισμοί, οι οποίοι ασχολήθηκαν κυρίως με την τέχνη που ασκούσε κριτική στο καθεστώς: Artpool (1979, Βουδαπέστη), Foksal Gallery (1972, Βαρσοβία), Akumulatory Gallery (1972, Πόζναν) και Student Culture Center (1967, Βελιγράδι).

Βασικά, οι υποστηρικτές αυτής της κουλτούρας του αυτοπροσδιορισμού και της συλλογικότητας επέλεξαν να τοποθετηθούν ως ομάδες σε χώρους: χώρους παραγωγής, σκέψης, έκθεσης και συζητήσεων και χώρους που βρίσκονταν εκτός των καθιερωμένων εμπορικών ή πολιτιστικών ζωνών - τόσο ιδεολογικά όσο και συχνά κυριολεκτικά - τοποθετώντας τους εαυτούς τους σε υποβαθμισμένες περιοχές της πόλης, οι οποίες, όπως και οι μορφές τέχνης που οι χώροι αυτοί δημιουργούσαν, αγνοούνταν σε μεγάλο βαθμό από τα εμπορικά, πολιτιστικά και πολιτικά συμφέροντα της εποχής (Murphy, 2016). Ο κοινός παρονομαστής μεταξύ όλων αυτών των ομάδων και χώρων είναι ότι αποτελούν απόπειρες απόκρισης σε ένα έλλειμμα, σε

κάτι που έλειπε από το πολιτιστικό τοπίο: οι καλλιτέχνες ήταν δυσαρεστημένοι με ή δεν μπορούσαν να έχουν πρόσβαση σε καθιερωμένους τόπους, φόρουμ ή μοντέλα παρουσίασης και κλήθηκαν να δημιουργήσουν ένα νέο είδος χώρου που θα κάλυπτε τις ανάγκες τους (Murphy, 2016). Κατά μία έννοια, αν οι καλλιτέχνες δεν επινοούσαν τη συνθήκη για να εκθέσουν στο κοινό το έργο τους, δε θα βρισκόταν κανένας άλλος να το κάνει για αυτούς.

2.1.6 Το εργαστήριο του καλλιτέχνη. Σήμερα η βιομηχανική αισθητική των χώρων τέχνης αποτελεί μία καθιερωμένη εικόνα για το θεατή. Εκθέσεις σύγχρονης τέχνης γίνονται σε παλιά εργοστάσια, εγκαταλελειμμένα μαγαζιά ή παλιά σχολεία, ανάμεσα στα ξεφτίσματα του χρώματος των τοίχων και τα διαλυμένα τσιμέντα και φυσικά σχετίζονται, ηθελημένα ή άθελά τους, με πρακτικές αστικής αναβίωσης και ενίοτε αστικού εξευγενισμού. Το παράδειγμα του SoHo της δεκαετίας του 1970 ήταν ακριβώς εκείνη η στιγμή όπου οι καλλιτέχνες βρήκαν την ευκαιρία είτε να εγκατασταθούν παράνομα σε λόφτ βιομηχανικών κτηρίων, είτε να νοικιάσουν τέτοιους χώρους σε πολύ χαμηλές τιμές, καθώς οι επιχειρήσεις εγκατέλειπαν την περιοχή (Terroni, 2011) και έτσι να δημιουργήσουν τα εργαστήριά τους. Αυτό με τη σειρά του έφερε την ιδιαίτερη δυναμική για να ξεκινήσει μια σειρά εκθεσιακών πρακτικών από την πλευρά των καλλιτεχνών, που μπορούσαν πια να δουλεύουν, να συνεργάζονται και να εκθέτουν με τον πιο φτηνό τρόπο τη δουλειά τους, ανοίγοντάς την στο ευρύ κοινό. Αφενός εγκαταλείφθηκε η αισθητική της «καθαρότητας» της γκαλερί και χρησιμοποιήθηκαν εναλλακτικοί χώροι έκθεσης και, αφετέρου, το εργαστήριο του καλλιτέχνη άνοιξε προς το κοινό σαν ένα πεδίο πολλαπλών δράσεων: δημιουργίας, εκθέσεων, συζητήσεων και συνεργασιών. Με αυτή την έννοια, αναρωτιέται η Connor (2016), δεν είναι άραγε το εργαστήρι ένα αρχέτυπο της artist-run, ανεξάρτητης πρωτοβουλίας;

2.1.7 Η ρητορική της κοινότητας. Ταυτόχρονα, το άνοιγμα αυτό δε σήμαινε μόνο άνοιγμα στο φιλότεχνο κοινό, αλλά μέσα από τις συλλογικότητες που δημιουργούσε η νέα αυτή συνθήκη, σηματοδοτούσε και το μετριασμό της απομόνωσης του καλλιτέχνη, ο οποίος αντί να αποσύρεται στη μοναχικότητα που παροιμιακά χαρακτηρίζει τη δουλειά του, έρχεται σε επαφή με τα ποικίλα ερεθίσματα που προσφέρει η κοινοβιακή χρήση ενός ανεξάρτητου χώρου τέχνης (Detterer, 2012). Η τάση για συλλογικότητα και αυτοοργάνωση που χαρακτηρίζει την σύγχρονη εποχή, φαίνεται να αποτελεί μια κάποια λύση στην αποξένωση και τις συνέπειες της γενικότερης οικονομικής επισφάλειας, της ανεργίας και της ανάγκης για βιώσιμες εναλλακτικές στην αγορά (Gibson-Graham & Roelvink, 2011). Η ίδρυση των κοινοτήτων είναι

συνακόλουθη του αυξημένου ενδιαφέροντος για κοινωνικά προσανατολισμένες οικονομικές και οργανωσιακές εναλλακτικές λύσεις (Gibson-Graham & Roelvink, 2011) και, σύμφωνα με τον Verwoert (2013), οι συνθήκες της σημερινής κοινωνίας σε αναγκάζουν να αυτοοργανωθείς, μόνος ή με άλλους, γεγονός που φυσικά δεν πρέπει να εκλαμβάνεται αμιγώς ως έκφραση ελευθερίας αλλά πολλές φορές και ως φαινόμενο που προκύπτει από την ανάγκη για επιβίωση.

Οι κοινότητες και τα δίκτυα ωστόσο είναι ζωτικής σημασίας για την καριέρα ενός καλλιτέχνη καθώς διευκολύνουν την πρόσβαση σε υλικούς πόρους, κατάρτιση, επαγγελματική ανάπτυξη, επικύρωση και διάδοση του καλλιτεχνικού έργου, ενώ ταυτόχρονα παρέχουν συναισθηματική υποστήριξη στους καλλιτέχνες, το επάγγελμα των οποίων ενδέχεται να μη χαίρει υψηλού στάτους (Jackson, 2004).

2.2 Χαρακτηριστικά των ανεξάρτητων χώρων τέχνης

2.2.1 Οργανωσιακές δομές και νομική υπόσταση. Οι μορφές που παίρνουν οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης χαρακτηρίζονται από δομική ποικιλομορφία. Η διαφοροποίηση στους τρόπους με τους οποίους καλούνται να ενσωματώσουν ή να εφεύρουν τις οργανωσιακές δομές τους εκφράζει την πολλαπλότητα των οπτικών σχετικά με το πώς οι καλλιτέχνες μπορούν να ικανοποιήσουν τις ανάγκες τους αλλά και τις ανάγκες που θεωρούν ότι έχει η εποχή τους (Murphy, 2016). Ο Barnaby Drabble, στο δοκίμιό του *On De-Organisation* (2013), δίνει παραδείγματα όρων όπως το «artist-run», «ανεξάρτητος επιμελητής», «εναλλακτικός χώρος», «DIY», «no-budget» και «project-based» που εκφράζουν την ποικιλομορφία των ιδεών και υποδεικνύουν το ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων της καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας (και πιο συγκεκριμένα, στο πλαίσιο της δικής του πολεμικής, της αυτο-οργάνωσης του καλλιτέχνη).

Περιγράφοντας την οργάνωση των εναλλακτικών χώρων στην Καλιφόρνια η Sharon (1979) κάνει διάκριση ανάμεσα σε αυτούς που διοικούνται από έναν καλλιτέχνη, ως ατομικό project, και αυτούς που τους διαχειρίζεται συλλογικά μια ομάδα καλλιτεχνών⁴. Και στις δύο περιπτώσεις οι καλλιτέχνες έχουν ταυτόχρονα την ιδιότητα του διαχειριστή, του επιμελητή και του παραγωγού, ενώ συνήθως μοιράζονται τα λειτουργικά έξοδα του χώρου. Όταν πρόκειται για open studios, προσωπικά εργαστήρια δηλαδή που ανοίγουν κάποιες φορές στο κοινό ως εκθεσιακοί χώροι, δε συνηθίζεται να υπάρχει αυστηρά προσδιορισμένη οργανωσιακή δομή

⁴ Η έρευνα αφορά τους καλιφορνέζικους ανεξάρτητους χώρους της δεκαετίας του 1970, δηλαδή πάνω κάτω προ τεσσαρακονταετίας, παρόλα αυτά το μοντέλο συνεχίζει σε μεγάλο βαθμό να ισχύει μέχρι σήμερα, καθώς παρατηρήθηκε πως πολλά από τα θέματα που τίγονται επανέρχονται και σήμερα ως ζητήματα που προβληματίζουν τους καλλιτέχνες.

ή/και νομικό πρόσωπο. Στην περίπτωση που έχουμε να κάνουμε με μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς, οι ιδρύοντες καλλιτέχνες απαρτίζουν το διοικητικό συμβούλιο ή υιοθετούν μια μη ιεραρχική οργανωσιακή δομή, υπό τη μορφή επιτροπής, η οποία ενδεχομένως ανανεώνεται κάθε μερικά χρόνια.

Στο *ARTIST-RUN EUROPE: Practice/Projects/Spaces* των Murphy και Cullen, μία συλλογή του 2016 που παρουσιάζει ενεργούς ανεξάρτητους χώρους τέχνης στην Ευρώπη⁵, αναφέρονται η οργανωσιακή δομή, η νομική υπόσταση, οι πηγές χρηματοδότησης και η βασική διαχειριστική ομάδα κάθε χώρου. Ως προς την οργανωσιακή δομή συναντάμε συλλόγους, μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς με διοικητικό συμβούλιο, επιτροπή ή ομάδα συνδιευθυντών, οργανισμούς που λειτουργούν με μέλη/συνδρομητές, χώρους που προκύπτουν από συνεργασία μεταξύ καλλιτεχνών και επιμελητών και μη κερδοσκοπικές εταιρίες με διευθυντές και συμβούλιο που συνεργάζονται με πανεπιστημιακούς ή άλλους φορείς. Η νομική υπόσταση που παίρνουν οι χώροι είναι είτε αυτή της φιλανθρωπικής οργάνωσης, είτε του μη κερδοσκοπικού οργανισμού ή μη κερδοσκοπικής εταιρίας περιορισμένης ευθύνης (του αγγλικού και ιρλανδικού δικαίου) ή δεν έχουν κανένα από τα παραπάνω και άρα καμία ικανότητα Δικαίου.

Φαίνεται λοιπόν πώς μια συγκεκριμένη οργανωσιακή δομή δεν αποτελεί προϋπόθεση για το σχηματισμό ενός ανεξάρτητου χώρου τέχνης. Η δομή και η νομική υπόσταση μάλλον προκύπτουν και προσαρμόζονται ανάλογα με τις ιδιαίτερες ανάγκες και δυνατότητες κάθε χώρου, συνήθως εξυπηρετώντας την επιθυμία για αποτελεσματικότερη διεκδίκηση χρηματοδότησης.

2.2.2 Τρόποι χρηματοδότησης. Η χρηματοδότηση των χώρων, αν δεν προκύπτει εξ ολοκλήρου από ιδιωτικούς πόρους ή από επιχορηγήσεις θεσμών του κράτους (π.χ. Arts Council για το Ηνωμένο Βασίλειο και τη Βόρεια Ιρλανδία, Υπουργία Πολιτισμού αλλού), προέρχεται από δημοτικά προγράμματα επιχορήγησης, ιδιωτικές δωρεές, χορηγούς σε χρήμα ή σε είδος, συνδρομές μελών ή εκδηλώσεις με χαρακτήρα συγκέντρωσης χρημάτων (fundraising) (Murphy και Cullen, 2016). Οι πωλήσεις έργων τέχνης δε συνηθίζονται, λόγω του μη εμπορικού χαρακτήρα των χώρων και των περιορισμών που θέτουν τα σχήματα δημόσιας χρηματοδότησης, αλλά αν τύχουν, οι χώροι λειτουργούν μόνο ως διαμεσολαβητές μεταξύ του

⁵ Για την ιστορία, κάποιιοι από τους χώρους είναι οι: Triangle France στη Μασσαλία (1995), Catalyst Arts/FIX στο Μπέλφαστ (1993), DIENSTGEBÄUDE Art Space στη Ζυρίχη (2008), Pallas Projects/Studios στο Δουβλίνο (1996), Eastside Projects στο Μπέριμπαμ (2008), Vienna Secession στη Βιέννη (1897) και Transmission Gallery στη Γλασκώβη (1983).

καλλιτέχνη και του αγοραστή και όλα τα έσοδα που προκύπτουν πηγαίνουν εξ ολοκλήρου στον πρώτο (Blessi, Sacco & Pilati, 2011).

Το ζήτημα της εύρεσης πόρων αποτελεί μία από τις βασικές προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης ώστε να μπορέσουν να συνεχίσουν τη λειτουργία τους. Συχνά οι καλλιτέχνες δε βιοπορίζονται από την τέχνη τους και απασχολούνται σε εργασίες άσχετες με την ιδιότητά τους, οι οποίες τους επιτρέπουν όμως να συνεχίσουν την καλλιτεχνική τους πρακτική. Για τους χώρους που μελετούν οι Murphy και Cullen η δημόσια επιχορήγηση φαίνεται να αποτελεί παράγοντα ζωτικής σημασίας για τη βιωσιμότητά τους, αφού στον ιδιωτικό τομέα οι επενδύσεις στον πολιτισμό σπανίζουν (Cullen, 2016).

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η πρακτική της εθελοντικής, μη αμειβόμενης εργασίας είναι χαρακτηριστική της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας. Προφανώς κάθε διαθέσιμο κεφάλαιο χρησιμοποιείται κυρίως για την κάλυψη της μίσθωσης του χώρου, των λειτουργικών του εξόδων και την πραγματοποίηση του καλλιτεχνικού προγράμματος, παρά για την πληρωμή των εργαζόμενων (Laws, 2015) και έτσι υπάρχει οικονομική επισφάλεια για τους επαγγελματίες του ανεξάρτητου χώρου τέχνης. Ωστόσο, μία παρατήρηση που εμφανίζεται συχνά είναι ότι τα κίνητρα των καλλιτεχνών δεν είναι παρόμοια με αυτά άλλων επιχειρηματιών και οι πρώτοι δεν ενδιαφέρονται για το κέρδος με τη συνήθη έννοια του όρου, αλλά επιδιώκουν μάλλον έναν τρόπο ζωής που να τους επιτρέπει τη δημιουργική ελευθερία και την επαγγελματική ανεξαρτησία (Menger, 1999· Summerton, 1995). Το μοτίβο αυτό, που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον ως προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ανεξάρτητων χώρων τέχνης και σχετίζεται με την ακαδημαϊκή συζήτηση περί τέχνης ως επαγγέλματος, θα επανέλθει στο κεφάλαιο 5.4 όπου παρουσιάζονται τα ευρήματα από την ανάλυση των δεδομένων που συλλέχθηκαν για την έρευνα.

2.2.3 Η κουλτούρα των ανεξάρτητων χώρων τέχνης. Η Detterer (2012), περιγράφοντας το πνεύμα των ανεξάρτητων χώρων τέχνης, δίνει έμφαση στη σημασία που έχουν για τον περιορισμό της απομόνωσης του καλλιτέχνη, τόσο με κοινωνικούς όσο και με οικονομικούς όρους, προσφέροντας κοινωνική ενσωμάτωση μέσα από τη δημιουργία σχέσεων, την παροχή συναισθηματικής στήριξης (π.χ. μέσω της αναγνώρισης και επικύρωσης από συναδέλφους) και την εδραίωση του καλλιτέχνη ως κοινωνικού όντος αλλά και της παραγωγής τέχνης ως συλλογικής δράσης. Χαρακτηριστικά, χρησιμοποιεί τη βεμπεριανή έννοια της κοινοτικοποίησης ως φαινόμενο που αφορά τη βασισμένη σε συναισθηματικές ανάγκες διάδραση και παρατηρείται εντός των ανεξάρτητων καλλιτεχνικών σχημάτων. Θεωρεί ότι οι αρχές της αυτοδιοίκησης, της αυτονομίας και της κοινής χρήσης πόρων και υποδομών

εμφανίζουν ομοιότητες με συνεταιριστικές ενώσεις και επαναπροσδιορίζουν την κουλτούρα της αυτο-βοήθειας (self-help) στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης. Η πεποίθηση πως η επιδίωξη κοινών στόχων υπόσχεται στον καλλιτέχνη πιο δίκαιες ευκαιρίες απ' ότι μπορεί να του προσφέρει ο αμιγώς εμπορικός κόσμος της τέχνης, καθώς και η συνεργασία με βάση την ισότητα, αντανακλούν κατά τη συγγραφέα βασικά ιδεώδη του κοινοτισμού.

Ταυτόχρονα, υπάρχει το ζήτημα του αυτοπροσδιορισμού και της αυτοεκπροσώπισης για τους καλλιτέχνες. Όπως φάνηκε και στην ιστορική αναδρομή για τους εναλλακτικούς χώρους των δεκαετιών του 1960 και '70 συχνά τέθηκε το θέμα της καλλιτεχνικής ελευθερίας και της επαγγελματικής ανεξαρτησίας ως προτάγματα των καλλιτεχνών σε έναν επαγγελματικό κλάδο που φαίνεται να μην τους τα προσφέρει. Βέβαια, η επιδίωξη της καλλιτεχνικής αυτονομίας είναι παρόμοια με την προσπάθεια κάθε επαγγελματία να έχει στοιχειώδη έλεγχο του έργου του. Σε αντίθεση όμως με άλλα επαγγέλματα, οι καλλιτέχνες συνήθως δεν έχουν οργανωμένες ενώσεις που να τους εξασφαλίζουν τέτοια αυτονομία, γι' αυτό οι συλλογικές δράσεις από την πλευρά τους είναι απαραίτητες για την άσκηση ελέγχου της ζωής τους ως καλλιτεχνών (Sharon, 1979).

Η αυτο-οργάνωση, υπό τη μορφή ανεξάρτητων χώρων τέχνης και καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών, αρχικά ωθήθηκε από την επιθυμία αποσταθεροποίησης της ηγεμονίας της εφησυχασμένης σκέψης (Dickson, 1998) και την ανάγκη για καλλιτεχνικούς πειραματισμούς δίχως περιορισμούς. Τόσο όσον αφορά το κομμάτι του καλλιτεχνικού προγραμματισμού, αλλά και όσο αφορά τις πρακτικές υλοποίησης των εκθεσιακών τους προθέσεων, οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης φαίνονται ελκυστικοί γιατί ακριβώς αποπειρώνται να λειτουργήσουν ως ιδεολογικά αυτόνομες ζώνες σκέψης.

Από την άλλη, τα επαγγελματικά κίνητρα των καλλιτεχνών μπορεί να είναι πιο πραγματιστικά και να αφορούν την προσπάθεια «ύπαρξης» στο χώρο και την αναζήτηση ευκαιριών έκθεσης του καλλιτεχνικού τους έργου (Dickson, 1998), κάτι που οι καλλιτέχνες παίρνουν στα χέρια τους όταν δημιουργούν οι ίδιοι τις συνθήκες που θα καλύψουν τις ανάγκες τους. Καθοριστικό χαρακτηριστικό του ανεξάρτητου χώρου τέχνης είναι η δέσμευσή του για τη βελτίωση των συνθηκών για την τέχνη, τον καλλιτέχνη και το κοινό, όταν υπάρχει απογοήτευση λόγω της έλλειψης ευκαιριών (Murphy, 2016).

2.2.4 Δημιουργία δικτύων. Όπως είδαμε παραπάνω, η έννοια του «ανήκειν» είναι πολύ σημαντική για τον καλλιτέχνη, καθώς η συμμετοχή σε μια ομάδα ή κοινότητα ομοϊδεατών προσφέρει αναγνώριση του έργου του και επικύρωση του ρόλου του, ευκαιρίες για έκθεση της δουλειάς του, επαγγελματική ανάπτυξη και ανταλλαγή ιδεών, τεχνογνωσίας και πόρων.

Σύμφωνα όμως με μια μελέτη του 2003 για τις δομές στήριξης των καλλιτεχνών στις ΗΠΑ (Jackson, 2004) τα δίκτυα⁶ είναι πολλές φορές δυσπρόσιτα για τους καλλιτέχνες, καθιστώντας την ένταξή τους στο χώρο της τέχνης δύσκολη και διαιωνίζοντας έτσι την αίσθηση κοινωνικής ανισότητας, η οποία προκύπτει από τον αόρατο, αλλά σημαντικό ρόλο που παίζει στο χώρο η κοινωνική τάξη⁷ (Sussman, 2017).

Οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης λειτουργούν ως ανοιχτά σημεία συνάντησης καλλιτεχνών και, μέσα από την κουλτούρα της συλλογικότητας, ευνοούν τις συνεργασίες και τη δημιουργία σχέσεων φιλίας⁸ εντός του επαγγέλματος. Τα δίκτυα βασίζονται σε άλλοτε στενούς κι άλλοτε πιο χαλαρούς δεσμούς μεταξύ ανθρώπων που μοιράζονται κοινούς στόχους και αξίες και έχουν τη δυνατότητα να μεταμορφώσουν τις ιδέες τους σε δράση. Και φυσικά η δημιουργία δικτύων που αυξάνουν τις πιθανότητες να γίνουν πραγματικότητα κάποια κοινά οράματα και projects συνδέεται στενά με την έννοια της συλλογικής αυτο-οργάνωσης (Detterer, 2012) και είναι χαρακτηριστική στους ανεξάρτητους χώρους τέχνης, όπου η αλληλεγγύη και η αμοιβαία υποστήριξη χαρακτηρίζουν τις σχέσεις εντός του πεδίου. Μέσα από τη δικτύωση που προσφέρουν οι χώροι, μπορούν επιπλέον να προκύψουν επαγγελματικές ευκαιρίες και προτάσεις για αμειβόμενη εργασία για τους καλλιτέχνες και τους άλλους επαγγελματίες της τέχνης, καθώς μέσα από την προσωπική επαφή και γνωρίζοντας ο ένας τα προσόντα και τις ικανότητες του άλλου, μπορούν, όταν προκύψει η ευκαιρία, να προτείνουν κάποιον από τους συναδέλφους τους σε όποιον αναζητά εργαζόμενο ή συνεργάτη. Αυτή η μέθοδος των συστάσεων, επειδή είναι αποτελεσματική, λιγότερο χρονοβόρα και έχει μικρότερο κόστος για τον εργοδότη (Menger, 1999) αποτελεί μια διαδεδομένη διαδικασία πρόσληψης στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, γι' αυτό η διεύρυνση του κύκλου γνωριμιών εντός του καλλιτεχνικού πεδίου, η δικτύωση και οι κοινωνικές συναναστροφές με συναδέλφους έχουν μεγάλη σημασία για την καριέρα του καλλιτέχνη.

Η Detterer (2012) επισημαίνει ακόμα τη σημασία που έχει η αναγνώριση της διεθνούς κοινότητας ως πραγματικού πεδίου δράσης των artist-run χώρων, πέρα από την τοπική καλλιτεχνική σκηνή. Οι χώροι που μελετώνται στο *Artist-Run Spaces* είναι, κατά τη γνώμη της, πρωτοπόροι στον τομέα της δικτύωσης σε διεθνές επίπεδο, καθώς κατάφεραν να

⁶ Μορφές δικτύωσης που αναφέρονται για το αμερικάνικο συγκεκριμένο είναι κάποια εθνικά και τοπικά καλλιτεχνικά δίκτυα, τοπικές καλλιτεχνικές ομάδες και οργανισμοί κοινοτικού χαρακτήρα, οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης, τα συστήματα επιχορήγησης ή βράβευσης καλλιτεχνών, οι ευκαιρίες που προκύπτουν από τη φοίτηση σε σχολές καλών τεχνών και οι ανοιχτές προσκλήσεις σε residencies.

⁷ Ένα παράδειγμα είναι η μη αμειβόμενη πρακτική άσκηση η οποία διαιωνίζει την ανισότητα ευκαιριών καθώς «ανοίγει πόρτες» αλλά μόνο σε όσους έχουν την οικονομική δυνατότητα να εργαστούν αμισθί.

⁸ Για μια ενδιαφέρουσα συζήτηση περί φιλίας ως μορφής αλληλεγγύης και τρόπου εργασίας εντός του πολιτιστικού πεδίου βλ. Condorelli (2016).

ανταλλάσσουν πληροφορία και να σχηματίζουν συνεργασίες με χώρους από όλο τον κόσμο, ενδυναμώνοντας έτσι την αίσθηση της παγκόσμιας σκηνής. Σήμερα, η τάση για επικοινωνία, ανταλλαγή ιδεών και δημιουργία συνεργατικών σχέσεων είναι ακόμα φανερή, όπως π.χ. με την πρωτοβουλία της πλατφόρμας *Artist-Run Alliance*, που χαρτογραφεί αλλά και φέρνει σε επαφή ανεξάρτητους χώρους τέχνης και artist-run πρωτοβουλίες από όλο τον κόσμο.

2.2.5 Καλλιτεχνικός προγραμματισμός και αποστολή. Οι προτεραιότητες, οι αξίες και οι προτιμήσεις στον τρόπο δράσης κοινοποιούνται συνήθως με ξεκάθαρες και αναλυτικώς διατυπωμένες δηλώσεις προθέσεως, που περιγράφουν την αποστολή του κάθε χώρου. *Τι θέλουμε να κάνουμε; Γιατί το κάνουμε; και Με τι τρόπο;* Οι ανεξάρτητοι χώροι απαντούν σε αυτές τις ερωτήσεις επικοινωνώντας στο κοινό το καλλιτεχνικό τους όραμα και τη στρατηγική τους.

Μελετώντας τις προγραμματικές δηλώσεις και τις ιστορικές αναφορές στις ιστοσελίδες μερικών από τους προαναφερθέντες χώρους, κάποιες από τις προθέσεις που προκύπτουν και συνοψίζουν τις γενικές τάσεις είναι:

Η πλήρης συνεργασία με τους καλλιτέχνες ως προς τη διαμόρφωση του ρεπερτορίου των εκθέσεων (Galeria Foksal, Βαρσοβία).

Η υποστήριξη καλλιτεχνών που δεν έχουν ακόμη επωφεληθεί από ευρύτερη κριτική, επιμελητική ή εμπορική προσοχή (White Columns, Νέα Υόρκη).

Η προώθηση της αναδυόμενης διεθνούς καλλιτεχνικής σκηνής μέσα από ένα προκλητικό και πειραματικό πρόγραμμα καλλιτεχνικών residencies, εκθέσεων, εκδηλώσεων, αναθέσεων για νέα έργα και εκδόσεων», «η παραγωγή και παρουσίαση νέων μορφών καλλιτεχνικής δραστηριότητας» και «η δημιουργία δυναμικών σχέσεων μεταξύ της τέχνης, των καλλιτεχνών και του κοινού, τόσο σε τοπικό όσο και σε διεθνές επίπεδο (Triangle France, Μασσαλία).

Η αντιπαράθεση με συμβατικές αντιλήψεις για το τι πρέπει να είναι η σύγχρονη τέχνη, η κοινωνικοπολιτική ορθότητα και η όλο και πιο αυστηρή αστυνόμευση της ελευθερίας της έκφρασης (Catalyst Arts, Μπέλφαστ).

Βλέπουμε άρα ότι στις προγραμματικές δηλώσεις τους οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης επιθυμούν να τονίσουν τη διαφοροποίησή τους από άλλες πλατφόρμες έκθεσης εικαστικών τεχνών, «διορθώνοντας» τρόπον τινά τα κακώς κείμενα του κόσμου της τέχνης. Ο έμμεσος αυτός σχολιασμός διαφαίνεται π.χ. στις δηλώσεις περί ένταξης του καλλιτέχνη στη διαδικασία λήψης αποφάσεων ως προς τις εκθεσιακές πρακτικές, στη δημιουργία συνθηκών για παραγωγή «προκλητικών» έργων στο πλαίσιο της ελευθερίας της έκφρασης και την αντιπάθεια προς τη σύμβαση και την πολιτική ορθότητα. Ταυτόχρονα, σημαντικός για την ταυτότητά τους είναι ο άμεσος συσχετισμός τους με τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, τον πειραματισμό και την

εκπροσώπηση των αναδυόμενων τάσεων στην τέχνη, γεγονός που δίνει την αίσθηση ότι οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης αξιώνουν τη θέση της καλλιτεχνικής εμπροσθοφυλακής.

Παράλληλα, πολλοί χώροι στοχεύουν επίσης στην παροχή εργαστηριακού χώρου για καλλιτέχνες, ενίοτε για την υλοποίηση κάποιου συγκεκριμένου project αλλά και για την διευκόλυνση της δικτύωσης και γνωριμίας των καλλιτεχνών με συναδέλφους. Επιπλέον, κάποιοι οργανώνουν ανοιχτές προσκλήσεις σε καλλιτέχνες του εξωτερικού (126 Artist-Run Gallery, Γκόλγουεϊ), προγράμματα φιλοξενίας (residencies) (Gasworks, Λονδίνο) και ανταλλαγές καλλιτεχνών (Triangle France, Μασσαλία).

2.2.6 Ο ρόλος των ανεξάρτητων χώρων τέχνης και η αξία που παράγουν. Οι συγγραφείς του *Artist-Run Europe* τείνουν να συμφωνούν ότι οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης παραμένουν ένα φαινόμενο που σε μεγάλο βαθμό περνάει απαρατήρητο από τον ευρύτερο κόσμο της τέχνης και αποτελούν ένα υποτιμημένο πεδίο της σύγχρονης καλλιτεχνικής πρακτικής. Το συγκεκριμένο βιβλίο άλλωστε συγγράφεται για να συμπληρώσει αυτό ακριβώς το κενό. Λόγω ζητημάτων όπως ο επισφαλής και παροδικός (με λίγες αξιοσημείωτες εξαιρέσεις) χαρακτήρας τους και η εθελοντική - και άρα άμισθη - εργασία εντός τους, παραβλέπεται η αξία τους και η σημασία που έχουν για τη διατήρηση της κριτικής σκέψης στη σύγχρονη τέχνη (Murphy, 2016).

Οι εμπειριστατωμένες μελέτες και εκδόσεις περί του θέματος είναι λίγες, καθώς η καταγραφή και ποσοτικοποίηση της αξίας ενός τόσο ποικιλόμορφου και μεταβαλλόμενου μοντέλου φαίνεται δύσκολη. Παρόλα αυτά, τα πιο πρόσφατα χρόνια το θέμα των ανεξάρτητων χώρων τέχνης εμφανίζεται όλο και πιο συχνά σε φόρουμ συζητήσεων μεταξύ των επαγγελματιών της τέχνης όπως π.χ. στο πάνελ συζητήσεων *What is Alternative - Alternative to What?* στο πλαίσιο της Art Basel το 2012, το συνέδριο *Institutions by Artists* της ίδιας χρονιάς στο Βανκούβερ και το σαλόν με τίτλο *What-Profits: Hybrid Art Spaces* στην Art Basel το 2015. Στην Κοπεγχάγη διοργανώνεται το φεστιβάλ *Artist Run*, στη Στοκχόλμη η φουάρ ανεξάρτητων χώρων τέχνης *Supermarket* ενώ στο Λονδίνο η *Sluice Art Fair*, που αντί να εστιάζει στις πωλήσεις, παρέχει στους συμμετέχοντες τη δυνατότητα να συναντηθούν και να εκθέσουν σε ένα διεθνές περιβάλλον. Αντίστοιχα στην Αθήνα διοργανώνεται η art fair για ανεξάρτητες πλατφόρμες τέχνης *Platforms Project*. Γιατί όμως δίνεται τόση προσοχή στο ζήτημα της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας; Γιατί γίνεται αντικείμενο μελέτης μία μορφή παραγωγής και έκθεσης τέχνης που δεν εντάσσεται στην αγορά; Τι αξία παράγει ο ανεξάρτητος χώρος τέχνης;

Είναι σαφές ότι για τους εμπλεκόμενους καλλιτέχνες η πλατφόρμα που προσφέρουν οι

χώροι για συνάντηση, παραγωγή και έκθεση έργων στο ευρύ κοινό, τους συναδέλφους και τους άλλους επαγγελματίες της τέχνης είναι εξαιρετικά σημαντική, καθώς τους «ανοίγει πόρτες» στον κόσμο της τέχνης, προσφέροντας ευκαιρίες για δικτύωση και γνωριμία με κριτικούς, επιμελητές και άλλους επαγγελματίες του χώρου, τους διαμεσολαβητές δηλαδή που παίζουν βασικό ρόλο στην ανάπτυξη της καριέρας ενός καλλιτέχνη (Blessi, Sacco & Pilati, 2011). Ο Murphy (2016, σελ.12) τονίζει ωστόσο την επιπολαιότητα μιας τέτοιας απλούστευσης που περιορίζει το ρόλο των ανεξάρτητων artist-run πρωτοβουλιών στην προώθηση νέων ταλέντων γιατί «αγνοούνται έτσι οι πολλαπλές, μη εμπορικές, συλλογικές και αυτοκαθοριζόμενου χαρακτήρα εκφάνσεις μιας κατηγορίας διαφορετικών μεταξύ τους καλλιτεχνικών πρακτικών, που ενδέχεται να συνάδουν και με το θεσμικό και με το εμπορικό, αλλά δεν επιθυμούν συνολικά να αφομοιωθούν στο status quo».

Η δύναμη και ιδιαιτερότητα των μικρών οργανώσεων εικαστικών τεχνών έγκειται στην ποικιλομορφία τους, την ανάληψη ρίσκου και την αφοσίωση σε πρακτικές που επεκτείνονται σε μεγαλύτερες χρονικές περιόδους (Gordon-Nesbitt, 2012). Αυτό γίνεται αντιληπτό ως αποτέλεσμα του ιδιοσυγκρασιακού χαρακτήρα τους, ως προσωποπαγή δηλαδή εγχειρήματα ανθρώπων που δεν έχουν τίποτα να χάσουν και μπορούν έτσι να πειραματιστούν. Μη θέτοντας περιορισμούς όσον αφορά την εμπορευσιμότητα ή την ελκυστικότητα του έργου, οι ανεξάρτητοι χώροι μπορούν να δημιουργήσουν τη συνθήκη για πραγματικά απελευθερωμένη έκφραση και έρευνα.

Συχνά για τον προσδιορισμό των μακροπρόθεσμων οφελών των ανεξάρτητων χώρων τέχνης χρησιμοποιείται η έννοια της «αναβαλλόμενης αξίας» (deffered value), που εννοεί ότι τα οφέλη αυτά είναι αόρατα αλλά συσσωρεύονται και θα εμφανιστούν ως αξία με κάποια μορφή σε κάποια μελλοντική στιγμή (Pryde-Jarman, 2013). Λόγω έλλειψης ποσοτικών τρόπων μέτρησης της επιτυχίας τους, η παραγόμενη από τους οργανισμούς αυτούς αξία δεν είναι προφανής, μπορεί όμως να μεταφραστεί σε άυλο κεφάλαιο όπως η εμπειρογνωμοσύνη και η ειδίκευση, η καλή φήμη, τα δίκτυα, η λίστα επισκεπτών/φίλων, η πνευματική ιδιοκτησία, οι ερευνητικές ικανότητες και η γνώση των μεθόδων και διαδικασιών του επαγγέλματος (Thelwall, 2011). Όλα αυτά έχουν εν δυνάμει μεγάλη αξία σε ένα πεδίο όπως η σύγχρονη τέχνη που κάθε στιγμή μοιάζει να μεταμορφώνεται, όχι βάσει στρατηγικών σχεδιασμών, αλλά ανάλογα με τις μετατοπίσεις του ενδιαφέροντος και της επιρροής.

Και βέβαια, όπως υποστηρίζει ο Pryde-Jarman (2013), η ίδια η σύγχρονη τέχνη δε βρίσκεται στα μουσεία σύγχρονης τέχνης, αλλά μάλλον εκεί όπου κάθε στιγμή παράγεται, στους χώρους αυτούς που λειτουργούν χωρίς την αντζέντα της κουλτούρας της επιχειρηματικότητας, αλλά στο πλαίσιο της, κατά Mulholland (όπως αναφέρεται στο Pryde-

Jarman, 2013) «αδέξιας αυθεντικότητας». Στους ανεξάρτητους χώρους τέχνης ισχύουν οικονομίες ανταλλαγής, κανόνες συνεργασίας και ισότητας, και ένας κάποιος βαθμός αμοιβαίας εμπιστοσύνης (Pryde-Jarman, 2013). Ο σχηματισμός κοινοτήτων, κύκλων γνωριμιών και δεσμών μεταξύ των δρώντων της σύγχρονης εικαστικής σκηνής ίσως είναι μία από πιο σημαντικές εκφάνσεις της παρουσίας της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας. Έτσι, σύμφωνα με τη Sarah Thelwall (2011) οι μικρότεροι οργανισμοί τέχνης δρουν ως «ανεπίσημος μηχανισμός στήριξης» του ευρύτερου πεδίου της σύγχρονης τέχνης και των θεσμών της.

Επιπλέον, οι ανεξάρτητες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες παρουσιάζουν ενδιαφέρον και για τους δρώντες εκείνους που ανήκουν στην εμπορικά προσανατολισμένη κοινότητα του κόσμου της τέχνης, για τους οποίους το εναλλακτικό αυτό κύκλωμα αποτελεί ένα κανάλι για την ανίχνευση νέων ταλέντων (Blessi, Sacco & Pilati, 2011). Από μια πιο πραγματιστική οπτική λοιπόν, οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης φαίνεται να είναι μοχλοί τροφοδότησης καινούργιων ιδεών και νέων καλλιτεχνών αφού, δίνοντας στους καλλιτέχνες το χώρο και τη συνθήκη να παράξουν και να εκθέσουν το έργο τους, ενδέχεται να τους κάνουν πιο «ορατούς» στο πεδίο, πράγμα που ίσως οδηγήσει σε επαγγελματική επιτυχία.

2.3 Παράγοντες για τη βιωσιμότητα των ανεξάρτητων χώρων τέχνης

Οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης αντιμετωπίζουν πολλές οικονομικές και οργανωσιακές δυσκολίες και συχνά κινδυνεύουν να μην ξεπεράσουν παρά μια μικρή περίοδο λειτουργίας. Η βιωσιμότητα τους αποτελεί μεγάλη πρόκληση. Σύμφωνα με τον Murphy (2016) η ενέργεια που επενδύεται για τη διατήρηση αυτών των πρωτοβουλιών συχνά εξαντλείται γρήγορα λόγω της έλλειψης πόρων και της πεπερασμένης ικανότητας συνέχειας των δραστηριοτήτων μέσω μιας οικονομίας της ανταλλαγής και της άμισθης κυρίως εργασίας. Η Jackson (2004) αναγνωρίζει ότι πολλοί από αυτούς τους οργανισμούς στερούνται οικονομικού κεφαλαίου, ανθρώπινου δυναμικού ή και χώρου για την ικανοποιητική και συνεπή κάλυψη των αναγκών των καλλιτεχνών, βασίζονται σε εθελοντές και δεν μπορούν να προσλάβουν εξειδικευμένο προσωπικό για το μάρκετινγκ, τη σύνταξη προτάσεων για επιχορηγήσεις ή την εξεύρεση πόρων.

Η Detterer (2012) υποστηρίζει πως ένας από τους παράγοντες που παίζουν ρόλο ως προς την επιτυχία και μακροζωία των ανεξάρτητων χώρων τέχνης είναι η εσωτερική τους συνοχή στο πλαίσιο της συνεργατικής συλλογικότητας. Επιμένει πως οι αρχές της συνεργατικότητας, της επικοινωνίας, της ανταλλαγής και της υποστηρικτικότητας καθορίζουν

τους χώρους αυτούς και συμβάλλουν στη αλλαγή παραδείγματος για το ρόλο του καλλιτέχνη, που από «περιθωριακός άνθρωπος» γίνεται «agens movens» (Detterer, 2012). Ως εκ τούτου, υποστηρίζει, οι ανεξάρτητοι χώροι, με την ιδιαιτερότητα της δημοκρατικής οργανωσιακής δομής και λήψης αποφάσεων, παρέχουν τις προϋποθέσεις για δυναμική ανάπτυξη καλλιτεχνικών δράσεων αλλά και κατά Pierre Bourdieu (1986) κοινωνικού κεφαλαίου, στο βαθμό που οι εμπλεκόμενοι δρώντες αφοσιώνονται και επενδύουν σε αυτούς. Έτσι, η ελκυστικότητα του ανεξάρτητου χώρου και η δύναμη των δεσμών μεταξύ των μελών του καθορίζονται από τη μία πλευρά από την καταλληλότητα της διαχειριστικής ομάδας και, από την άλλη, από το κοινωνικό κεφάλαιο που συσσωρεύεται από το πρόγραμμά του (Detterer, 2012).

Πέραν αυτού, η συγγραφέας θεωρεί πως οι χώροι μπορούν να αναπτύξουν μια πλούσια εσωτερική ζωή μόνο εάν διατηρήσουν τη μεγαλύτερη δυνατή ανοιχτότητα προς τον έξω κόσμο, επιδιώκοντας τη δημιουργία ενός αποτελεσματικού διεθνικού δικτύου επαφών με σκοπό την αμοιβαία ανταλλαγή πληροφοριών, εκθέσεων και δημοσιεύσεων (Detterer, 2012). Οι μελέτες περίπτωσης στο *Artist-Run Spaces* δείχνουν άλλωστε πως οι χώροι που επιβίωσαν και λειτούργησαν για πολλά χρόνια επένδυσαν πολύ στη συνεργασία με άλλους αντίστοιχους χώρους του εξωτερικού αλλά και διάφορους οργανισμούς, φορείς, ιδρύματα, γκαλερί, επιμελητές και καλλιτέχνες. Αντί να επικοινωνούν μόνο μεταξύ τους και να αφορούν μόνο τους εαυτούς τους, οι ανεξάρτητοι χώροι θα πρέπει να υιοθετούν πιο ανοιχτές και λιγότερο αποκλειστικές προσεγγίσεις ώστε να διευρυνθεί το πεδίο δράσης τους και να μην αφορούν μόνο κλίκες (Pryde-Jarman, 2013).

Ταυτόχρονα, στο πλαίσιο της μελέτης χώρων όπως οι Art Metropole, Printed Matter και Western Front, που συνεχίζουν τη λειτουργία τους εδώ και 40 περίπου χρόνια, γίνεται αντιληπτή η ανάγκη επαναδιαμόρφωσης της οργανωσιακής δομής ή/και νομικής υπόστασης των ανεξάρτητων χώρων τέχνης σε βάθος χρόνου. Μετά τα πρώτα πιο «αυθόρμητα» χρόνια τους οι χώροι αυτοί εξέλιξαν τη χαλαρή οργανωσιακή δομή σε ξεκάθαρη κατανομή ρόλων: εκτελεστικούς και καλλιτεχνικούς διευθυντές, συμβούλιο, υπαλλήλους, εκπαιδευόμενους και εθελοντές (Detterer, 2012). Ο επαγγελματισμός του διοικητικού ανθρώπινου δυναμικού πήρε τη θέση των άτυπων μορφών αυτο-οργάνωσης των καλλιτεχνών, υποσχόμενος μια πιο μακροπρόθεσμη οικονομική ασφάλεια (Pryde-Jarman, 2013). Φαίνεται ότι, στις περισσότερες περιπτώσεις, για να είναι βιώσιμοι, οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης πρέπει να «ωριμάσουν» και να γίνουν οργανισμοί (Murphy, 2016). Αυτό βέβαια συμβαίνει επίσης επειδή η χρηματοδότηση από επίσημους φορείς του κράτους ή κοινωφελή ιδρύματα απαιτεί οι αιτήσεις να γίνονται από νομικά πρόσωπα και οι χώροι έχουν μεγαλύτερες ελπίδες για επιχορηγήσεις εάν εμφανίζονται

ως μη κερδοσκοπικές εταιρίες ή οργανισμοί (Detterer, 2012). Επιπλέον, καθώς η μη βιώσιμη, αμιγώς εθελοντική εργασία δίνει τη θέση της σε συγκεκριμένους διοικητικούς ρόλους, διευκολύνεται ένας μεγαλύτερος βαθμός ενεργούς ενασχόλησης με την εξασφάλιση χρηματοδότησης (Murphy, 2016).

Η συζήτηση για το κατά πόσο μια τέτοια οργανωσιακή αλλαγή ακυρώνει την έννοια του artist-run και της ανεξαρτησίας απέναντι στους θεσμούς είναι έντονη μεταξύ καλλιτεχνών, οι οποίοι πολλές φορές δηλώνουν επιφυλακτικοί απέναντι στη μεταμόρφωση του ανεξάρτητου χώρου σε οργανισμό της τέχνης. Διαφαίνεται εδώ «η παράδοση» της θεσμικής κριτικής που οδηγεί στην a priori απόρριψη των μη καλλιτεχνικών πλευρών της διαχείρισης ενός χώρου τέχνης, διότι θεωρείται πως διακυβεύεται η αυθεντικότητα, η ελευθερία και ο πειραματικός χαρακτήρας του⁹. Σε αυτές τις ενστάσεις όμως οφείλουμε να απαντήσουμε ότι, όπως το αν ένας χώρος είναι ανεξάρτητος/artist-run ή όχι δεν αποτελεί κυρίαρχο παράγοντα για την εκτίμηση της καλλιτεχνικής αξίας του, έτσι και το αν ένας χώρος είναι εμπορικός ή θεσμικός δεν συνεπάγεται αυτόματα ότι δεν μπορεί να παράγει πειραματικό και ρηξικέλευθο έργο (Pryde-Jarman, 2013). Από τα παραδείγματα εξάλλου που συναντάμε στη βιβλιογραφία φαίνεται πως η καλύτερη οργάνωση βοήθησε και στην επιβίωση των χώρων και στην περαιτέρω ανάπτυξή τους.

⁹ Ενδεικτικά, βλ. Fraser (2005).

3. Μεθοδολογία της έρευνας

Η παρούσα εργασία προσπαθώντας να χαρτογραφήσει τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης της Αθήνας και να κατανοήσει το *modus operandi* τους βασίζεται σε ποιοτική δειγματοληπτική έρευνα. Η μέθοδος που ακολουθείται είναι η έρευνα πεδίου και το εργαλείο για αυτήν οι ημι-δομημένες συνεντεύξεις εις βάθος με δρώντες της ανεξάρτητης εικαστικής σκηνής της Αθήνας.

3.1 Προσδιορισμός δειγματος

Βάσει των αναφερθέντων ορισμών θεωρήθηκε ότι η αθηναϊκή ανεξάρτητη σκηνή αποτελείται από τους χώρους τέχνης που ιδρύθηκαν από καλλιτέχνες ή/και επιμελητές τέχνης και που στοχεύουν στην προώθηση της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας, δρουν αυτόνομα και παράγουν έργα που δε χρειάζεται απαραίτητα να μπου στο εμπόριο της τέχνης. Η ανεξαρτησία τους νοείται εδώ ως αποδέσμευση από την αγορά της τέχνης αλλά και από οποιονδήποτε περιορισμό ως προς το περιεχόμενο ή τη θεματική του παραγόμενου έργου. Ταυτόχρονα η αυτονομία στη λήψη αποφάσεων για τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό, τη διαχείριση και τον τρόπο λειτουργίας των χώρων αυτών αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό που δεν αλλοιώνεται ακόμα και στην περίπτωση συνεργασιών με άλλους φορείς ή την αποδοχή κάποιας επιχορήγησης.

Συνοψίζοντας, τα κριτήρια για την επιλογή των προς μελέτη χώρων στην Αθήνα ήταν τα εξής:

- ίδρυσή τους από καλλιτέχνες, επιμελητές ή/και επαγγελματίες της τέχνης
- μη κερδοσκοπικός χαρακτήρας
- παράκαμψη των δομών της εμπορικής γκαλερί ή του κρατικού θεσμού
- αυτονομία ως προς την επιλογή του καλλιτεχνικού προγράμματος
- έκθεση και προώθηση έργων σύγχρονης τέχνης
- ταύτιση με την ανεξάρτητη καλλιτεχνική πρωτοβουλία ή/και την *artist-run* κουλτούρα

Παρά την πληθώρα πολυχώρων τέχνης, οι οποίοι στο καλλιτεχνικό τους πρόγραμμα περιλαμβάνουν π.χ. παραστατικές και εικαστικές τέχνες, ποίηση, μουσική και χορό, στην παρούσα εργασία λήφθηκαν υπόψη μόνο χώροι που ασχολούνται αμιγώς με ό,τι εμπίπτει στο πεδίο των εικαστικών τεχνών. Αυτό έγινε διότι κρίθηκε πως η αδιάσπαστη προσοχή και επαγγελματική ενασχόληση με το συγκεκριμένο είδος τέχνης και την αντίστοιχη καλλιτεχνική σκηνή καθιστά τους δρώντες έγκυρους και αξιόπιστους αντιπροσώπους του πεδίου. Επιπλέον,

δε συμπεριλαμβάνονται νομαδικές καλλιτεχνικές ομάδες και κολεκτίβες που η παρουσία και δράση τους είναι σποραδική και βραχύβια και φαίνεται να έχουν συγκροτηθεί για μεμονωμένες συμμετοχές σε μεγαλύτερες διοργανώσεις.

Γνωρίζοντας ως επαγγελματίας τα εικαστικά δρώμενα στην Αθήνα, επιχείρησα αρχικά μία πρώτη καταγραφή των χώρων τέχνης με τους οποίους ήμουν εξοικειωμένη και ύστερα, με περαιτέρω έρευνα στο διαδίκτυο διαπίστωνα ότι υπάρχουν δύο χάρτες της ελληνικής ανεξάρτητης εικαστικής σκηνής¹⁰, οι οποίοι καταγράφουν τους ανεξάρτητους χώρους της Αθήνας που ήταν ενεργοί κατά τη διάρκεια της Documenta 14¹¹ το 2017. Οι χάρτες αυτοί αποτέλεσαν σημείο εκκίνησης για την καταγραφή της σημερινής κατάστασης και η εικόνα συμπληρώθηκε στη συνέχεια περισσότερο μέσω της δειγματοληπτικής στρατηγικής της χιονοστοιβάδας, καθώς οι δρώντες, κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, με κατεύθυναν προς καινούργιους χώρους που δε γνώριζα πριν. Συνολικά εντόπισα στην Αθήνα τριάντα ανεξάρτητους χώροι τέχνης (βλ. παράρτημα, σελ.72) στους υπεύθυνους των οποίων έγινε πρόσκληση για συμμετοχή στην έρευνα.

3.2 Διεξαγωγή έρευνας με συνεντεύξεις

Η έρευνα βασίζεται στη συλλογή ποιοτικών δεδομένων διότι επιχειρεί να παρουσιάσει τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης ως φαινόμενο του σύγχρονου πολιτισμού με έναν τρόπο που να προκύπτει από την κατανόηση των δραστηριοτήτων, των μεθόδων εργασίας και των θέσεων εκείνων που τους διαχειρίζονται. Για το λόγο αυτό επιλέχθηκε η άμεση επαφή με τους δρώντες και χρησιμοποιήθηκε σαν εργαλείο η συνέντευξη εις βάθος που επέτρεψε τη συλλογή δεδομένων ποιοτικού χαρακτήρα, με σκοπό την επακόλουθη ανάλυση και έκθεσή τους. Μέσα από τη συζήτηση, οι συμμετέχοντες αφενός είχαν τη δυνατότητα να κατανοήσουν ποια είναι τα ερευνητικά ερωτήματα και τα θέματα που απασχολούν την εργασία και, αφετέρου, να συμπληρώνουν με καινούργια στοιχεία και γνώσεις την ερευνητική διαδικασία.

Για τη διεξαγωγή της έρευνας χρησιμοποιήθηκε το μοντέλο που περιγράφει ο Steiner Kvale για τη συνολική διαδικασία της συνέντευξης με τα εξής επτά στάδια: *θεματοποίηση, σχεδιασμός, συνέντευξη, απομαγνητοφώνηση, ανάλυση, επαλήθευση, έκθεση* (Babbie, 2011,

¹⁰ Athens Independents Art Index στο <http://www.schwarzfoundation.com/en/schwarz-foundation/organization/athens-independents-art-index.html> και und. Athens στο <http://und-athens.com/>

¹¹ Η Documenta είναι μία διεθνής έκθεση σύγχρονης τέχνης που γίνεται κάθε πέντε χρόνια (από το 1955) στο Κάσελ της Γερμανίας και έχει αποκτήσει το κύρος ενός από τα σημαντικότερα συμβάντα στον κόσμο της τέχνης. Το 2017 η δέκατη τέταρτη έκδοση της έκθεσης με τίτλο *Μαθαίνοντας από την Αθήνα* (Learning from Athens) για πρώτη φορά έγινε ταυτόχρονα σε δύο πόλεις: το Κάσελ και την Αθήνα.

σελ.498). Επόμενο βήμα ήταν η σύνταξη ενός οδηγού συνεντεύξεων (βλ. παράρτημα σελ.70), ο οποίος να ανταποκρίνεται στα ερωτήματα της έρευνας και να συμβαδίζει με το θεωρητικό της υπόβαθρο. Διαμορφώθηκε έτσι ένα ερωτηματολόγιο που κάλυπτε τέσσερις βασικές θεματικές:

- **Οργάνωση και διαχείριση:** ερωτήσεις σχετικά με την οργανωσιακή δομή του χώρου τέχνης, τις βασικές πηγές χρηματοδότησης, ζητήματα καθημερινής διαχείρισης, θέματα βιωσιμότητας και προκλήσεις προς αντιμετώπιση.
- **Κουλτούρα:** ερωτήσεις σχετικά με την αποστολή του χώρου, το καλλιτεχνικό του πρόγραμμα και θέσεις των δρώντων ως προς τις συνθήκες εργασίας, τη συνεργασία με καλλιτέχνες και τα χαρακτηριστικά των ανεξάρτητων χώρων.
- **Αθηναϊκό συγκείμενο:** απόψεις των δρώντων για την ελληνική σκηνή της τέχνης, αλλαγές που παρατηρούν στην Αθήνα, δυναμικές για το μέλλον.
- **Δίκτυα:** ερωτήσεις που αφορούν τους τρόπους δικτύωσης των ανεξάρτητων χώρων τέχνης και τις συνεργασίες τους με άλλους φορείς.

Τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του 2019 έγιναν συνεντεύξεις με δεκατρείς από τους τριάντα δρώντες του χώρου στους οποίους έγινε πρόσκληση για συμμετοχή στην έρευνα. Μόνο μία συνέντευξη έγινε γραπτώς μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, ενώ όλες οι υπόλοιπες έγιναν κατά πρόσωπο με έναν ή περισσότερους διαχειριστές του εκάστοτε χώρου. Οι συνεντευξιαζόμενοι ενημερώθηκαν για το θέμα και τους σκοπούς της έρευνας, καθώς και για την ανάγκη ηχογράφησης της συνέντευξης και γνώριζαν ότι η συμμετοχή τους είναι ανώνυμη. Η μορφή της συζήτησης είχε χαρακτήρα ημι-δομημένης συνέντευξης και οι συμμετέχοντες είχαν τη δυνατότητα να επιμένουν σε όποιες ερωτήσεις θεωρούσαν πιο σχετικές με την πρακτική και τη σκέψη τους και να επεκταθούν αντίστοιχα. Κατά μέσο όρο οι συναντήσεις διαρκούσαν μιάμιση ώρα, καθώς οι συνεντευξιαζόμενοι έδειχναν μεγάλο ενδιαφέρον και σχεδόν όλοι (δέκα στους δεκατρείς) εξέφρασαν την ανάγκη για περαιτέρω έρευνα και συζήτηση στο πεδίο της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας. Ακολούθησε απομαγνητοφώνηση κάθε συνέντευξης και δημιουργήθηκε έτσι το υλικό για ποιοτική ανάλυση περιεχομένου. Αρχικά υπήρχε πρόθεση η συζήτηση να συνεχιστεί με περισσότερους χώρους, αρκετοί όμως δεν μπόρεσαν τελικά να ανταποκριθούν. Ωστόσο, το δείγμα των δεκατριών προσέφερε πολλή πληροφορία και απεδείχθη επαρκές, καθώς από τα συγκεντρωμένα δεδομένα φάνηκε να επέρχεται θεωρητικός κορεσμός.

3.3 Ανάλυση περιεχομένου

Η ανάλυση περιεχομένου βασίστηκε σε κατηγορική οργάνωση των εμπειρικών δεδομένων μέσω της κωδικοποίησής τους σε θεματικούς άξονες. Τα απομαγνητοφωνημένα δεδομένα ταξινομήθηκαν σε εννοιολογικές κατηγορίες, που βοήθησαν την επαγωγική ερμηνευτική ανάγνωση. Η θεματική αυτή ανάλυση «επιχειρεί με συστηματικό τρόπο να ανιχνεύσει, να οργανώσει και να κατανοήσει πρότυπα νοήματος («θέματα») εντός ενός συνόλου δεδομένων και με αυτόν τον τρόπο να παράσχει πρόσβαση σε συλλογικές σημασιοδοτήσεις και ερμηνείες» (Τσιώλης, 2015, σελ.7). Οι διαδοχικές αναγνώσεις του υλικού επέτρεψαν τον εντοπισμό κοινών τόπων και μοτίβων που επαναλαμβάνονται, αλλά και των στοιχείων διαφοροποίησης, που μπορούν να οδηγήσουν στη διαμόρφωση συμπεράσματος. Ταυτόχρονα ο τρόπος ανάλυσης και ερμηνείας των εμπειρικών δεδομένων λάμβανε υπόψη ζητήματα που είχαν προκύψει στη θεωρητική συζήτηση του πρώτου κεφαλαίου, αλλά και στην ανάλυση πλαισίου στο κεφάλαιο που ακολουθεί. Στόχος ήταν η σύνθεση του συγκεντρωμένου υλικού, με σκοπό τη διατύπωση μιας πανοραμικής άποψης για τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης της Αθήνας.

4. Ανάλυση πλαισίου: το αθηναϊκό συγκείμενο

4.1 Καλλιτεχνικοί θεσμοί

Πρωτού ανοίξει η συζήτηση για τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης στην Αθήνα, θεωρήθηκε απαραίτητη η αναφορά στο σύνολο των συνθηκών εντός των οποίων αυτοί λειτουργούν και δραστηριοποιούνται. Στην αρχή της παρούσας εργασίας έγινε λόγος για χώρους τέχνης και καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες του εξωτερικού, καθώς κρίθηκε πως αποτελούν τα παραδείγματα εκείνα που προσιδιάζουν στην κατηγορία που μελετάται εδώ, το αθηναϊκό συγκείμενο ωστόσο έχει τα δικά του χαρακτηριστικά, τα οποία οφείλουμε να λάβουμε υπόψη, τόσο ως προς την ιστορία της εικαστικής σκηνής όσο και ως προς τις πολιτικές του πολιτισμού που την αφορούν.

Τα τελευταία χρόνια συχνά γίνεται λόγος για την Αθήνα ως μία από τις πιο ζωντανές και σημαντικές πολιτιστικές πρωτεύουσες της Ευρώπης αυτή τη στιγμή (Wilder, 2018). Περιγράφεται μία άνθιση των τεχνών σε μια πόλη που υπομένει το χάος της κρίσης και ξεπερνάει τις δυσκολίες με έξαρση δημιουργικότητας. Σε μεγάλο βαθμό, ειδικά τα πρώτα χρόνια της κρίσης, είχε επικρατήσει η αιτιολόγηση αυτής της καλλιτεχνικής παραγωγικότητας ως αποτέλεσμα των οικονομικών δυσχερειών. Το 2011 στους New York Times δημοσιεύτηκε το άρθρο ‘Greece’s Big Dept Drama Is A Muse for Its Artists’¹² (Cattelan & Ben Salah, 2015), ενώ στη Guardian το 2012 εμφανίστηκε ο τίτλος ‘Athens arts scene flourishes in midst of economic crisis’¹³ (Cloughton, 2012). Με τέτοιες δημοσιεύσεις σε Μέσα με μεγάλη επιρροή μοιάζει να υπονοείται ότι η εικαστική σκηνή της Αθήνας, αλλά και η ίδια η πόλη, απέκτησε ενδιαφέρον ακριβώς επειδή βίωσε, και βιώνει, την οικονομική κρίση¹⁴. Μία τέτοια προσέγγιση όμως παραβλέπει τις εξελίξεις εντός της εικαστικής σκηνής που οδήγησαν στη σημερινή κατάσταση, τις σχέσεις ανάμεσα στις πολιτιστικές πολιτικές της Ελλάδας με την καλλιτεχνική παραγωγή και το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα από το οποίο αναδύθηκε ο σημερινός κόσμος της τέχνης στην Ελλάδα. Σύμφωνα με την Kuhnt (2012), είναι μια πληθώρα γεγονότων, όπως η δημιουργία καλλιτεχνικών θεσμών, μουσείων, γκαλερί, ανεξάρτητων χώρων και περιοδικών τέχνης, που επέτρεψαν τη σημερινή αντίσταση της καλλιτεχνικής σκηνής στην κρίση.

¹² «Το μεγάλο δράμα του χρέους της Ελλάδας είναι μούσα για τους καλλιτέχνες της»

¹³ «Η καλλιτεχνική σκηνή της Αθήνας ανθίζει εν μέσω οικονομικής κρίσης»

¹⁴ Γεγονός που οδήγησε σε συζητήσεις περί εξωτικοποίησης της Αθήνας για τους σκοπούς της Documenta 14 και στη γνωστή δήλωση του Γιάννη Βαρουφάκη περί πολιτισμικού σαφάρι και τουρισμού της κρίσης.

Από την άποψη της πολιτιστικής πολιτικής στην Ελλάδα¹⁵ οι περισσότερες κινήσεις που γίνονται από το εκάστοτε Υπουργείο Πολιτισμού παραμένουν, εντέλει, καθηλωμένες σε έργα διατήρησης της ελληνικής αρχαιότητας, χωρίς στρατηγικές για την αξιοποίηση του πολιτιστικού παρόντος (Ζορμπά, 2014α) και το ίδιο το Υπουργείο έχει ανάγκη από καινούργια μοντέλα για την αξιοποίηση του σύγχρονου πολιτισμού (Ζορμπά, 2014β· Πασχαλίδης, 2013). Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990 δεν υπήρχαν στην Ελλάδα συνεπείς κρατικές επιχορηγήσεις για τον πολιτισμό, εκτός από αυτές που προορίζονταν για κάποιους μεγάλους πολιτιστικούς οργανισμούς όπως η Εθνική Πινακοθήκη ή το Εθνικό Θέατρο (Kuhnt, 2012). Οι εικαστικές τέχνες (και δη τα έργα σύγχρονης τέχνης) αποτελούν το πεδίο εκείνο που μέχρι και σήμερα λαμβάνει μικρό ποσοστό επιχορηγήσεων και εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από υποστήριξη και χορηγίες που προέρχονται από τον ιδιωτικό φορέα. Για το λόγο αυτό η Kuhnt (2012) υποστηρίζει ότι ήταν οι εμπορικές γκαλερί τέχνης εκείνες που έδωσαν ώθηση στην εικαστική σκηνή της Αθήνας, ενίοτε όρισαν τις ισχύουσες αισθητικές και προώθησαν την ελληνική τέχνη στο εξωτερικό.

Αξιοσημείωτο παράδειγμα αποτελεί η γκαλερί Δεσμός (1971-1985 & 1989-1993) που αποτελούσε σημείο συνάντησης για πρωτοπόρους καλλιτέχνες και δημιούργησε μια πλατφόρμα διάδοσης του αιτήματος εκσυγχρονισμού των θεσμών της τέχνης, όπως π.χ. με τη σειρά εκθέσεων «Υποθέσεις για Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης» το 1977 (Αραπίνης, 2017). Πολλές άλλες γκαλερί άνοιξαν κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και επικεντρώθηκαν στην παρουσίαση του έργου Ελλήνων καλλιτεχνών στο διεθνές περιβάλλον, συμμετέχοντας σε διεθνείς φουάρ τέχνης και συνομιλώντας με συλλέκτες στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Kuhnt, 2012). Την ίδια εποχή (από το 1993) άρχισε να διοργανώνεται από τον Πανελλήνιο Σύνδεσμο Αιθουσών Τέχνης η ετήσια ελληνική φουάρ τέχνης Art Athina, η οποία έχτισε την πρώτη πλατφόρμα συνομιλίας μεταξύ καλλιτεχνών και συλλεκτών, δίνοντας βήμα στις εγχώριες αίθουσες τέχνης να δείξουν έργα τέχνης σε πιθανούς αγοραστές.

Ταυτόχρονα, από το 1983 σημαντικό ρόλο στα εικαστικά δρώμενα της χώρας παίζει το μη κερδοσκοπικό Ίδρυμα για τη σύγχρονη τέχνη ΔΕΣΤΕ του επιχειρηματία και συλλέκτη Δάκη Ιωάννου, το οποίο έχει οργανώσει πολυάριθμες εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό με τη συμμετοχή παγκοσμίως αναγνωρισμένων καλλιτεχνών και επιμελητών. Από το 1999, για να υποστηρίξει και να προωθήσει τη σύγχρονη ελληνική τέχνη, το ίδρυμα έχει καθιερώσει το

¹⁵ Η διαχείριση των πολιτιστικών οργανισμών στη χώρα μας εντάσσεται στο πλαίσιο της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής και η κύρια πηγή χρηματοδότησης του πολιτισμού είναι το κράτος και όχι ο ιδιωτικός φορέας, όπως ισχύει π.χ. στις ΗΠΑ.

βραβείο ΔΕΣΤΕ, το οποίο δίνεται κάθε δύο χρόνια σε έναν/μία Έλληνα/-ίδα καλλιτέχνη, που επιλέγεται από εξαμελή επιτροπή Ελλήνων επαγγελματιών του χώρου. Ταυτόχρονα, οι στρατηγικές κινήσεις του ιδρύματος ως προς την εκπροσώπηση της «διεθνούς σύγχρονης τέχνης» μέσω της διεθνοποιημένης συλλεκτικής δραστηριότητας τοποθέτησαν το ΔΕΣΤΕ σε ισχυρή θέση στο διεθνές πεδίο (Σουλιώτης, 2008), γεγονός που σε τοπικό επίπεδο αναγνωρίστηκε ως «τοποθέτηση της Αθήνας στον παγκόσμιο χάρτη της τέχνης».

Παράλληλα, το 1997 ιδρύεται στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, ένας θεσμός ζωτικής σημασίας για την καλλιτεχνική κοινότητα, αλλά και σύνδεσμος μεταξύ τέχνης και κοινού.

Μεταξύ των βασικών ιδρυτικών σκοπών του Μουσείου είναι η συγκρότηση συλλογών έργων σύγχρονης ελληνικής και διεθνούς τέχνης, η ανάδειξη και παρουσίαση πρωτοποριακών και πειραματικών καλλιτεχνικών τάσεων, η παραγωγή οπτικοακουστικών έργων με νέα μέσα, η προαγωγή της αισθητικής και καλλιτεχνικής καλλιέργειας του κοινού, και η ανάπτυξη της επιστημονικής έρευνας σε θέματα ιστορίας και θεωρίας της σύγχρονης τέχνης¹⁶.

Παρά τις δυσάρεστες περιπέτειές του¹⁷ που, αν και πάνε περισσότερα από είκοσι χρόνια από την ίδρυσή του, δεν έχουν ακόμα επιτρέψει την ομαλή λειτουργία του, το ΕΜΣΤ έχει καταφέρει ωστόσο να αποκτήσει μία σημαντική συλλογή, να ανοίξει διάλογο με φορείς του εξωτερικού και να κάνει αξιόλογες συνεργασίες, με αποκορύφωμα την έκθεση έργων από τη συλλογή του στο Μουσείο Φριντερισιάνουμ του Κάσελ της Γερμανίας, κατά τη διάρκεια της έκθεσης σύγχρονης τέχνης Documenta 14 το 2017.

Άλλο ένα γεγονός που έδωσε ώθηση στην τοπική καλλιτεχνική σκηνή και δημιούργησε ευκαιρίες προβολής αλλά και συνεργασιών με το εξωτερικό είναι η ίδρυση το 2005 της Μπιενάλε της Αθήνας¹⁸, ενός θεσμού που δημιουργήθηκε από την επιμελητική ομάδα XYZ (Ξένια Καλπακτσόγλου, Ροκα-Υίο, Αυγουστίνος Ζενάκος). Η πρώτη έκθεση έλαβε χώρα το

¹⁶ Από την ιστοσελίδα του ΕΜΣΤ: <http://www.emst.gr/museum/management>

¹⁷ Δυστυχώς τη στιγμή που συγγράφεται η παρούσα εργασία το ΕΜΣΤ έχει μείνει χωρίς διεύθυνση, λόγω της υποτιθέμενης ανικανότητας εύρεσης κατάλληλου υποψηφίου μετά από ανοιχτή πρόσκληση που έκανε το ΥΠΠΟΑ, γεγονός που έχει προκαλέσει αντιδράσεις στην καλλιτεχνική κοινότητα και έχει ξαναφέρει στο προσκήνιο την έλλειψη εμπιστοσύνης προς τους θεσμούς στη χώρα μας.

¹⁸ Η Μπιενάλε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ανεξάρτητη καλλιτεχνική πρωτοβουλία, αν αναλογιστούμε ότι δημιουργήθηκε από μία ομάδα καλλιτεχνών και επαγγελματιών της τέχνης και όχι από κρατικούς φορείς και ότι οι ιδρυτές της αναζήτησαν χρηματοδότηση αυτόνομα. Η ίδρυσή της όμως αφορμάται από δυναμικές που προέκυψαν εντός ενός δικτύου μεγαλύτερων παικτών του ελληνικού κόσμου της τέχνης, γεγονός που την καθιστά ένα ιδιαίτερο φαινόμενο και δυνάμει μελέτη περίπτωσης σε άλλο όμως πλαίσιο. Οι τρεις συνιδρυτές της Μπιενάλε σχετίζονται άμεσα με το περιβάλλον και τη δραστηριότητα του ΔΕΣΤΕ, το οποίο συγκρότησε ένα δίκτυο μελών με συσσωρευμένη δύναμη επιρροής στα εικαστικά γεγονότα της χώρας (βλ. Σουλιώτης, 2008, σελ.133). Ως εκ τούτου, περισσότερο ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζει η δυναμική της δικτύωσης παρά της πρωτοβουλίας.

φθινόπωρο του 2007 με τον τίτλο Destroy Athens. Την ίδια χρονιά και σε συνεργασία με την Μπιενάλε ξεκίνησε το ReMap¹⁹, μια ιδιωτική, μη κερδοσκοπική πλατφόρμα για τη σύγχρονη τέχνη, που χρησιμοποίησε την ιδέα της παρουσίασης έργων στο αστικό τοπίο, χρησιμοποιώντας ως εκθεσιακούς χώρους εγκαταλελειμμένα κτήρια της περιοχής Κεραμεικός/Μεταξουργείο, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας αστικής ανάπλασης.

Σήμερα, εκτός από τους προαναφερθέντες θεσμούς, ισχυρός παίκτης στην εικαστική σκηνή είναι ο Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης NEON που ιδρύθηκε το 2013 από τον επιχειρηματία και συλλέκτη Δημήτρη Δασκαλόπουλο. Το NEON, βασιζόμενο στην προσωπική συλλογή του Δασκαλόπουλου, επιχειρεί να φέρει τη σύγχρονη τέχνη στο ευρύ κοινό και διοργανώνει εκθέσεις, επιχορηγεί καλλιτεχνικές προτάσεις και προωθεί τις επιμελητικές πρακτικές με πρόγραμμα ανταλλαγής επιμελητών με το εξωτερικό. Επίσης, η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, που συμπεριλαμβάνει στο καλλιτεχνικό της πρόγραμμα μεταξύ άλλων και τα εικαστικά, αποτελεί ένα δυναμικό οργανισμό που κινείται σε παγκόσμια αρένα. Τέλος, το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, με διάφορες πρωτοβουλίες, χρηματοδοτεί καλλιτεχνικά εγχειρήματα, όπως για παράδειγμα δίνοντας χρηματικά βραβεία σε νέους καλλιτέχνες και επιμελητές μέσω του νεοσύστατου προγράμματος Artworks.

Όσον αφορά τον περί τέχνης λόγο στην Ελλάδα, μία από τις σημαντικές στιγμές είναι η θέσπιση το 2006 του Τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, ως δεύτερο τμήμα της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, σε μια προσπάθεια η φοίτηση στη σχολή να καλλιεργεί το διάλογο ανάμεσα στην καλλιτεχνική πράξη και τη θεωρία. Από τα περιοδικά που ασχολήθηκαν με τη σύγχρονη τέχνη, αξίζει να αναφερθεί ως σταθμός το *Arti* (1990-1998) που παρουσίαζε καλλιτέχνες και εκθέσεις από όλο τον κόσμο, με κείμενα στα ελληνικά και τα αγγλικά, και κάλυπτε ένα ευρύ φάσμα ζητημάτων στα εικαστικά²⁰. Αργότερα, το 2012 ξεκίνησε να εκδίδεται και να διανέμεται διεθνώς το *South as a State of Mind*, θέτοντας ζητήματα περί τέχνης και πολιτισμού από τη σκοπιά ενός εννοιολογικού Νότου, ενώ μεταξύ 2015 και 2017, συνεργαζόμενο με τη Documenta 14, έγινε ανταποκριτής της ιδιαίτερα έντονης περιόδου κατά την οποία η γερμανική διοργάνωση φιλοξενήθηκε στην Αθήνα.

Αναμφίβολα η έλευση της Documenta το 2017 αποτέλεσε ένα σημαντικό γεγονός για την εικαστική σκηνή στην Αθήνα. Άμεσα αποτελέσματα της διοργάνωσης ήταν ο αυξημένος

¹⁹ Μέχρι στιγμής έχουν γίνει τέσσερις διοργανώσεις του ReMap (2007, 2009, 2011, 2013).

²⁰ Κάποια άλλα περιοδικά είναι: *Ta Néa της Τέχνης* (1991 -), *Highlights* (2001-2010), *Τετράδια Μουσειολογίας* (2004 -) που εκδίδονται υπό την αιγίδα του ελληνικού τμήματος του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM), *Κριτική + Τέχνη* (2007 -) υπό την αιγίδα της Ένωσης Ελλήνων Κριτικών Τέχνης (AICA Hellas) και *Ιστορία της Τέχνης* (2013 -).

καλλιτεχνικός τουρισμός, η τοποθέτηση της Αθήνας στο χάρτη των πόλεων με δυναμική εικαστική σκηνή και ένα γενικευμένο ενδιαφέρον από τα διεθνή Μέσα για το τι συμβαίνει στην ελληνική πρωτεύουσα (Γιακουμακάτος, 2017). Ταυτόχρονα, η συνεργασία με το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης ενδυνάμωσε τη διεθνή παρουσία του ελληνικού μουσείου, το οποίο δάνεισε έργα από τη συλλογή του στην έκθεση του Κάσελ.

Η συζήτηση για την πρόσληψη της Documenta 14 από την ελληνική σκηνή αλλά και το ρόλο που τελικά έπαιξε η διοργάνωση για τα πράγματα στην Αθήνα είναι τεράστια, καθώς εκφράστηκαν πολλές απόψεις, τόσο για το περιεχόμενο των εκθέσεων, όσο και για τις προθέσεις του καλλιτεχνικού διευθυντή και της ομάδας του, εδώ όμως δεν χρειάζεται να γίνει εκτενής ανάλυση και κριτική. Τα ζητήματα αυτά θα προκύψουν ξανά στο κεφάλαιο 5.8 όπου παρουσιάζονται τα περί του θέματος ευρήματα από τις συνεντεύξεις με τους δρώντες της ανεξάρτητης αθηναϊκής σκηνής.

4.2 Η χρηματοδότηση των τεχνών

Όλα τα παραπάνω διαμορφώνουν τις συνθήκες μέσα στις οποίες εργάζονται οι επαγγελματίες της τέχνης στην Αθήνα, σε συνδυασμό φυσικά με την ιδιαίτερη κατάσταση που έχει επιφέρει στη χώρα η οικονομική κρίση του 2008. Μέσα σε ένα κλίμα οικονομικής δυσχέρειας και παρόλο που η χρηματοδότηση των τεχνών είναι περιορισμένη, οι ανεξάρτητες δραστηριότητες γύρω από τη σύγχρονη τέχνη και τον κριτικό λόγο έχουν πολλαπλασιαστεί με τη διοργάνωση ομαδικών εκθέσεων σε προσωρινούς χώρους, το σχηματισμό καλλιτεχνικών ομάδων, τις θεματικές εκδηλώσεις με χαρακτήρα συζήτησης και μια γενικευμένη τάση για υλοποίηση εγχειρημάτων που διαχειρίζονται μικρούς ή μηδαμινούς προϋπολογισμούς (low & no-budget) (Kuhnt, 2012). Σε αυτό το πλαίσιο, την τελευταία δεκαετία άνοιξαν στην Αθήνα πολλοί ανεξάρτητοι χώροι τέχνης, που αναγκαστικά βασίστηκαν σε «μια μεγάλη δόση ιδεαλισμού, απλήρωτης εργασίας και προσωπικού κεφαλαίου» (Kuhnt, 2012). Πώς όμως μπορούν αυτοί οι χώροι να χρηματοδοτήσουν την λειτουργία τους; Πού μπορούν να απευθυνθούν για επιχορήγηση; Η ανεύρεση πόρων για τις εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα είναι ένα ζήτημα αρκετά δύσκολο, καθώς σε περίοδο οικονομικής ύφεσης ο πολιτισμός δεν ανήκει στις προτεραιότητες του κράτους και της κοινωνίας.

Σε μια εποχή που η συζήτηση διεθνώς για τη δημιουργική οικονομία και τις πολιτιστικές βιομηχανίες είναι ψηλά στην ατζέντα, η χώρα μας δε δείχνει να ενστερνίζεται στρατηγικά την άποψη ότι η διοχέτευση οικονομικών πόρων στον πολιτισμό είναι παράγοντας ανάπτυξης, αλλά και ποιότητα ζωής (Στάνας, 2017).

Το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού χρηματοδοτεί - έστω και με ελάχιστο προϋπολογισμό - τους φορείς που είναι άμεσα εποπτευόμενοι από αυτό. Στην Αθήνα αυτοί είναι η Εθνική Πινακοθήκη μαζί με τη Γλυπτοθήκη, το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος²¹. Παράλληλα ανακοινώνονται προσκλήσεις εκδήλωσης ενδιαφέροντος σε νομικά πρόσωπα ιδιωτικού δικαίου με κοινωφελείς ή πολιτιστικούς σκοπούς, για την υποβολή αιτημάτων επιχορήγησης. Ακόμα, το Υπουργείο συνεργάζεται με τα προγράμματα ΕΣΠΑ, χάρη στα οποία έχουν χρηματοδοτηθεί σημαντικές καλλιτεχνικές διοργανώσεις όπως η Μπιενάλε της Αθήνας και η Art Athina. Σημαντικό είναι και το όφελος που έχουν κάποιες εικαστικές προτάσεις, όταν συμπεριλαμβάνονται στο πρόγραμμα και συστεγάζονται σε μεγαλύτερες διοργανώσεις που λαμβάνουν τακτική επιχορήγηση, όπως είναι π.χ. το Φεστιβάλ Αθηνών ή τα αρχαιολογικά μουσεία. Η Ευρωπαϊκή Ένωση επίσης προβλέπει χρηματοδοτήσεις που αφορούν τον πολιτισμό, όπως το Πρόγραμμα «Δημιουργική Ευρώπη 2014-2020» της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, που, αν και απαιτούν μακροχρόνιο σχεδιασμό, σύνταξη περίπλοκων προτάσεων και ενίοτε στενή συνεργασία με φορείς από άλλες χώρες στο πλαίσιο διακρατικών συνεργασιών (Στάνας, 2017), είναι σε θέση να παρέχουν σημαντικά ποσά.

Άλλες πηγές χρηματοδότησης προέρχονται από κοινωφελή ιδρύματα της χώρας όπως το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος και το Ίδρυμα Ωνάση που δέχονται αιτήματα δωρεών²². Ο οργανισμός NEON παρέχει κάθε χρόνο δώδεκα χορηγίες για εκθέσεις σύγχρονης τέχνης, ενώ από το 2012 έχει στηρίξει την ελληνική εκδοχή του ανεξάρτητου φιλανθρωπικού οργανισμού Outset, που χρηματοδοτεί επιλεγμένους καλλιτέχνες, επιμελητές και οργανισμούς στην Ελλάδα.

Για τους καλλιτέχνες και επαγγελματίες της τέχνης, που αναζητούν τρόπους να χρηματοδοτήσουν τη δραστηριότητά τους, οι προαναφερθέντες φορείς είναι αυτοί στους οποίους μπορούν να αιτηθούν επιχορήγηση. Υπάρχει επίσης η δυνατότητα να στραφεί κανείς προς φορείς του εξωτερικού που επιχορηγούν καλλιτεχνικές δράσεις ανά τον κόσμο (όπως πολιτιστικοί οργανισμοί, πρεσβείες, διεθνείς διαγωνισμοί, κ.ά.), κάτι που όμως απαιτεί πολλή έρευνα και επιμονή.

²¹ Επιχορηγούνται επίσης: το MOMus (Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης και Μουσείο Άλεξ Μυλωνά), το Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ. και το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Terriade (Στάνας, 2017).

²² Από το Δεκέμβριο του 2018 το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος έχει ανακοινώσει προσωρινή παύση υποβολής αιτημάτων για προγράμματα στην Ελλάδα.

Σε κάθε περίπτωση, οι περισσότερες πηγές χρηματοδότησης αποτελούν μεμονωμένο φαινόμενο, δεν έχουν τη δυνατότητα να λειτουργήσουν παρά ως μια βραχυπρόθεσμη εισροή κεφαλαίου και δεν μπορούν να εξασφαλίσουν στις καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες ότι θα υπάρξει για αυτές επόμενη ημέρα. Αυτό δικαιώνει τη σκέψη που εκφράζει η επιμελήτρια Εβίτα Τσοκάντα ότι «στις μέρες μας ο συνδυασμός της οικονομικής σταθερότητας και των επαγγελματικών φιλοδοξιών έχει μεγάλο τίμημα» για αυτούς που ασχολούνται με την τέχνη (Tsokanta, 2019). Αυτό είναι όμως, κατά τη γνώμη μου, που κάνει ακόμα πιο ενδιαφέρουσα τη μελέτη του φαινομένου των ανεξάρτητων χώρων τέχνης, διότι φαίνεται να αποτελούν μία κατηγορία που παραβλέπει, ή επιλέγει να αγνοεί, το γεγονός ότι η δραστηριότητά της δεν αποφέρει χρηματικό κέρδος.

5. Οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης στην Αθήνα

Τα κεφάλαια που ακολουθούν παρουσιάζουν τα εμπειρικά συμπεράσματα και τις παρατηρήσεις που προέκυψαν από τις ημι-δομημένες συνεντεύξεις καθώς και από την εκάστοτε διαθέσιμη τεκμηρίωση που παρεχόταν στις ιστοσελίδες των χώρων που συμμετείχαν στην έρευνα. Τα ευρήματα δίνουν κατά τη γνώμη μου περιθώριο για διεξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν την ανεξάρτητη σκηνή στο σύνολό της, πέρα από το επιλεγμένο δείγμα των χώρων με τους οποίους ήρθα σε επαφή, καθώς αποτυπώνουν θέσεις και πρακτικές που κατά γενική ομολογία των συμμετεχόντων «είναι αυτά που όλοι ξέρουμε πώς λειτουργούν στην Αθήνα και όλοι προσπαθούμε να καταφέρουμε».

5.1 Δομές οργάνωσης και ζητήματα διαχείρισης

Όλοι όσοι συμπεριλήφθηκαν στο δείγμα δήλωσαν ότι ταυτίζονται με τον όρο *ανεξάρτητοι χώροι τέχνης* και κατανοούν την κατηγορία που μελετάται ως αυτήν που αφορά την πρακτική τους. Αρκετοί παρουσιάζουν μεταξύ τους διαφορές ως προς τη δομή και τους τρόπους λειτουργίας τους, η έρευνα έδειξε ωστόσο πως όλοι αναγνωρίζουν ότι μαζί συναποτελούν την ανεξάρτητη εικαστική σκηνή της Αθήνας. Επιπλέον, φάνηκε ότι δεν υπάρχει από μέρους τους ανάγκη για αυστηρή κατάταξη της δραστηριότητάς τους σε κάποια κατηγορία, αλλά μια πιο ρευστή προσέγγιση για τον χαρακτήρα της δουλειάς τους, που δίνει έμφαση στο στοιχείο της διαδικασίας, της οργανικής εξέλιξης και του πειραματισμού με άγνωστα ίσως αποτελέσματα. Παρόλα αυτά στο δείγμα διαφάνηκαν κάποιες υποκατηγορίες ανεξάρτητων χώρων, οι οποίες προκύπτουν κυρίως από τη βασική αποστολή και την οργανωσιακή δομή του χώρου και αναφέρονται εδώ όχι για λόγους διάκρισης, αλλά για την κατανόηση των πολλαπλών τρόπων λειτουργίας των ανεξάρτητων χώρων. Αυτές είναι:

- Εργαστήρια καλλιτεχνών που έχουν και πρόγραμμα εκθέσεων/εκδηλώσεων
- Χώροι που εστιάζουν στο πρόγραμμα εκθέσεων/εκδηλώσεων
- Χώροι που το πρόγραμμά τους προκύπτει κυρίως από φιλοξενία καλλιτεχνών

Στην πρώτη περίπτωση, η βασική λειτουργία του χώρου είναι να καλύπτει τις ανάγκες των καλλιτεχνών για χώρο εργασίας ενώ παράλληλα δημιουργείται ένα περισσότερο ή λιγότερο αυθόρμητο εκθεσιακό πρόγραμμα, το οποίο προκύπτει από την επιθυμία των καλλιτεχνών για συνεργασία με συναδέλφους και επικοινωνία της δουλειά τους. Οι χώροι με αμιγώς εκθεσιακό χαρακτήρα, καθώς και αυτοί που σταθερά φιλοξενούν καλλιτέχνες, διαμορφώνουν το πρόγραμμά τους ανάλογα με τις εκθέσεις που έχουν σχεδιάσει να παρουσιάσουν την κάθε

σεζόν. Η συχνότητα των εκδηλώσεων, σε όλες τις περιπτώσεις, εξαρτάται από διάφορους παράγοντες όπως ο διαθέσιμος χρόνος, οι συνεργασίες που έχουν προκύψει και οι ιδέες που υπάρχουν προς υλοποίηση.

Οι ανεξάρτητοι χώροι σε μεγάλο βαθμό διατηρούν το χαρακτήρα εκείνο που βασίζεται στη συλλογικότητα και την οριζοντιότητα στη λήψη αποφάσεων και την ανάληψη ευθυνών, αν και αυτό αποτελεί πιο πολύ ιδεολογική στάση και πρόθεση, καθώς λίγοι είναι οι χώροι οι οποίοι πράγματι λειτουργούν ως κολεκτίβες ή έστω πολυμελείς ομάδες ανθρώπων. Στις περισσότερες περιπτώσεις τη διαχειριστική ομάδα του χώρου αποτελούν δύο ή τρία άτομα, ενώ αρκετοί είναι και οι χώροι που έχουν έναν βασικό ιδρυτή/διαχειριστή. Όλοι ωστόσο εκφράζουν τη σημασία που έχει για τον τρόπο λειτουργίας τους ο μεταξύ των μελών διάλογος, η συνεργασία και ο διαμοιρασμός των εργασιών, πράγμα που φαίνεται να υποδηλώνει αντίδραση σε πιο ιεραρχικές δομές σε άλλους εργασιακούς χώρους. Στους ανεξάρτητους χώρους συχνά γίνονται συσκέψεις για αναζήτηση νέων ιδεών και καθένας μπορεί να προτείνει μία δική του πρωτοβουλία, ενώ όλη η ομάδα εργάζεται για την υλοποίησή της.

Από τους συμμετέχοντες στην έρευνα χώρους οι οχτώ είναι αστικές μη κερδοσκοπικές εταιρείες (ΑΜΚΕ) και ένας είναι σωματείο, ενώ οι υπόλοιποι δεν έχουν νομική υπόσταση και λειτουργούν δηλώνοντας το χώρο τους ως καλλιτεχνικό εργαστήριο. Για τους τελευταίους η ίδρυση μη κερδοσκοπικής εταιρείας ανήκει στα μελλοντικά τους σχέδια (αλλά για διάφορους λόγους - κυρίως οικονομικούς - δεν έχει ακόμα προκύψει) γιατί θέλουν να μπορούν να αιτούνται χρηματοδότηση από επίσημους φορείς. Μόνο ένας χώρος επιθυμεί να συνεχίσει ως εργαστήριο χωρίς νομική υπόσταση αιτιολογώντας αυτήν την επιλογή ως απελευθέρωση από καλλιτεχνικούς συμβιβασμούς που θεωρείται ότι χρειάζονται στην περίπτωση που ένας ανεξάρτητος χώρος δέχεται χορηγία από κάποιον οργανισμό.

Η εργασία των δρώντων είναι εθελοντική και δεν προβλέπεται για αυτούς μισθός από τη συγκεκριμένη δραστηριότητα. Στην πλειονότητά τους οι ιδρυτές των χώρων είναι οι ίδιοι εικαστικοί καλλιτέχνες και σπάνια βρίσκονται στην ομάδα επιμελητές ή άλλοι επαγγελματίες με περισσότερη εκπαίδευση στην πολιτιστική διαχείριση. Δεν υπάρχει συνήθως επαγγελματικό προσωπικό, δηλαδή άτομα που να ειδικεύονται ή να έχουν εκπαιδευτεί στη διαχείριση πολιτιστικών οργανισμών και να απασχολούνται ειδικά για τη σχετική με διοικητικά θέματα εργασία. Αυτό μάλιστα εκφράστηκε από κάποιους από τους συμμετέχοντες ως σημαντική έλλειψη και πρόβλημα, κυρίως αν αναλογιστούμε την ανάγκη εύρεσης πόρων, συγγραφής αιτήσεων για χρηματοδότηση, στρατηγικού μάρκετινγκ, επικοινωνίας και γενικά γνώσεων και εμπειρίας στη διαχείριση. Η οικονομική πραγματικότητα δεν επιτρέπει την πρόσληψη ειδικών σε αυτές τις θέσεις και έτσι οι προαναφερθείσες εργασίες emπίπτουν στις υποχρεώσεις των

διαχειριστών των χώρων, οι οποίοι, ανάλογα με τις γνώσεις και το χρόνο που έχουν, αναλαμβάνουν να καλύψουν αυτό το κενό.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί η ειρωνεία ότι όση πρόθεση και ορμή έχουν οι ανεξάρτητοι χώροι για πειραματισμό στην καλλιτεχνική έκφραση άλλη τόση αμηχανία δείχνουν ως προς ζητήματα που αφορούν τη διαχείριση και τη διοίκηση. Επικεντρωνόμενοι στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα, πολλοί δρώντες αντιμετωπίζουν τα διαχειριστικά ζητήματα διεκπεραιωτικά και με την αίσθηση ότι αυτά δεν ανήκουν στις υποχρεώσεις και τα ενδιαφέροντά τους και έτσι απομακρύνονται από ευκαιρίες καλύτερης διάχυσης της δουλειάς τους. Το ίδιο ισχύει για την αναζήτηση χρηματοδότησης, τη συμμετοχή σε εθνικούς ή διεθνείς διαγωνισμούς και για ό,τι έχει σχέση με κάποιας μορφής «γραφειακή εργασία», που παροιματικά δε συνάδει με την ιδιότητα του καλλιτέχνη. Σε αυτό εντοπίζεται ένα σημαντικό έλλειμμα τεχνογνωσίας και επινοητικότητας. Οι καλλιτέχνες, ως αυτοαπασχολούμενοι επαγγελματίες, καλούνται να χρησιμοποιούν επιχειρηματικές και διαχειριστικές στρατηγικές για τις οποίες δεν είναι πάντα εκπαιδευμένοι, αλλά τις μαθαίνουν επί το έργον, άλλοτε με περισσότερη κι άλλοτε με λιγότερη επιτυχία. Το ίδιο το επάγγελμα του καλλιτέχνη γενικά χαρακτηρίζεται από μεγάλο βαθμό εξωκαλλιτεχνικών υποχρεώσεων και ανάγκη για διαρκή διεύρυνση του φάσματος των δεξιοτήτων (Merger, 1999).

Συνολικά παρατηρήθηκε ότι οι ανεξάρτητοι χώροι που συμπεριλήφθηκαν στο δείγμα, οι οποίοι έχουν στην ομάδα τους άτομα με εμπειρία και γνώσεις σε ζητήματα διαχείρισης δείχνουν μεγαλύτερη δυναμική στις μεθόδους εύρεσης χρηματοδότησης και στην επικοινωνία της δουλειάς τους, πράγμα που γίνεται φανερό από τις συνεργασίες που έχουν κάνει με άλλους φορείς και από τη στήριξη που έχουν λάβει από χρηματοδοτικούς οργανισμούς. Η ικανότητα εύρεσης λύσεων σε πρακτικά διαχειριστικά προβλήματα δίνει ώθηση για την υλοποίηση της αποστολής του εκάστοτε χώρου και μπορεί να εξασφαλίσει τη βιωσιμότητά του σε ένα πεδίο με μεγάλο ανταγωνισμό και ελάχιστους πόρους.

5.2 Τρόποι εύρεσης πόρων & χρηματοδότησης

Η κάλυψη των λειτουργικών εξόδων και δραστηριοτήτων των ανεξάρτητων χώρων προκύπτει με διάφορους τρόπους, κυρίως όμως ξεχωρίζουν τρεις κατηγορίες χρηματοδότησης: το ιδιωτικό κεφάλαιο, οι πωλήσεις/παροχές υπηρεσιών και οι επιχορηγήσεις από οργανισμούς.

Η πλειονότητα του δείγματος χρειάστηκε σε κάποιο βαθμό να επενδύσει ιδιωτικό κεφάλαιο για την ίδρυση και λειτουργία του ανεξάρτητου χώρου. Από τους δεκατρείς ερωτηθέντες οι επτά ξεκίνησαν, και σε μεγάλο βαθμό συνεχίζουν, τη δραστηριότητά τους

βασιζόμενοι κυρίως σε δικά τους χρήματα, τα οποία προέρχονται από άλλη εργασία. Αυτό δε φαίνεται παράξενο αν αναλογιστούμε τις συνθήκες της δημιουργικής εργασίας γενικά. Οι καλλιτέχνες ως επαγγελματική ομάδα παρουσιάζουν υψηλότερα από το μέσο όρο ποσοστά ανεργίας, υποαπασχόλησης και απασχόλησης σε πολλαπλές θέσεις εργασίας (Menger, 1999). Έτσι, οι διαχειριστές των χώρων συνήθως απασχολούνται σε «day job» (εργασία που χρηματοδοτεί τις πιο δημιουργικές αλλά μη αμειβόμενες δραστηριότητές τους), που είτε σχετίζεται τρόπον τινά με τα πεδία των ενδιαφερόντων τους, όπως π.χ. απασχόληση ως εκπαιδευτικοί καλλιτεχνικών ή υπάλληλοι σε πολιτιστικούς οργανισμούς, είτε είναι εντελώς άσχετη αλλά εξασφαλίζει τη διαβίωση. Μόνο τρεις από τους ερωτηθέντες έχουν ένα σταθερό εισόδημα από την ενοικίαση ακίνητης περιουσίας τους στην Ελλάδα ή το εξωτερικό, γεγονός που τους επιτρέπει να μην απασχολούνται αλλού.

Εδώ πρέπει να σημειωθεί πως η ενοικίαση του χώρου αποτελεί ένα μεγάλο κομμάτι των συνολικών εξόδων που καλούνται να καλύψουν οι δρώντες της ανεξάρτητης σκηνης. Κάποιοι είναι ιδιοκτήτες του χώρου στον οποίο δραστηριοποιούνται, γεγονός που τους αποδεσμεύει από το βάρος του ενοικίου, αν και οι περιπτώσεις αυτές είναι μόνο τέσσερις στις δεκατρείς. Άλλοι, όντας εικαστικοί με σταθερή καλλιτεχνική πρακτική, χρησιμοποιούν το χώρο με διπλή ιδιότητα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ως εργαστήριο όπου δουλεύουν καθημερινά παράγοντας έργα και ως εκθεσιακό χώρο όταν διοργανώνουν εκδηλώσεις ανοιχτές στο κοινό. Στην τελευταία περίπτωση η κάλυψη του ενοικίου μοιάζει να είναι ένα έξοδο που «έτσι κι αλλιώς χρειάζεται όταν είσαι καλλιτέχνης».

Οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης έχουν μη κερδοσκοπικό χαρακτήρα και δεν ασχολούνται με την προώθηση εμπορικής δραστηριότητας και τη συμμετοχή στην αγορά της σύγχρονης τέχνης, κάτι που άλλωστε δεν ανήκει στο *raison d'être* τους. Οι πωλήσεις έργων είναι σπανιότατες και αν προκύψουν οι χώροι λειτουργούν απλώς ως διαμεσολαβητές που φέρνουν σε επαφή τον αγοραστή με τον καλλιτέχνη, ο οποίος λαμβάνει όλα τα έσοδα από την πώληση. Παρόλα αυτά πολλοί χώροι επιδιώκουν μια κάποια αυτοχρηματοδότηση μέσω πωλήσεων ή παροχής υπηρεσιών, έστω για να καλυφθούν τα βασικά έξοδα της εκάστοτε εκδήλωσης. Πολύ συχνά στα εγκαίνια υπάρχει κουτί ελεύθερης συνεισφοράς ή μικρό μπαρ που, αν και ίσα που καλύπτει την αγορά του αλκοόλ, βοηθάει στη μείωση του προϋπολογισμού για τη συγκεκριμένη μέρα. Άλλη πηγή χρηματοδότησης είναι η πώληση εμπορεύματος (merchandise), όπως π.χ. χρηστικά αντικείμενα με το λογότυπο του ανεξάρτητου χώρου. Μεγαλύτερη εισροή εσόδων προκύπτει από τη διοργάνωση εκδηλώσεων με χαρακτήρα συγκέντρωσης χρημάτων, όπως μπαζάρ πωλήσεων μικρότερου μεγέθους έργων τέχνης σε προσιτές τιμές, κάτι που έχουν εφαρμόσει δύο χώροι από το δείγμα.

Ίσως το πιο συνεπές μοντέλο αυτοχρηματοδότησης είναι η συστηματική φιλοξενία καλλιτεχνών (artist residency), στην περίπτωση που οι φιλοξενούμενοι καλλιτέχνες πληρώνουν αντίτιμο για τη διαμονή τους. Η φιλοξενία καλλιτεχνών παίζει σημαντικό ρόλο στον καλλιτεχνικό προγραμματισμό πολλών ανεξάρτητων χώρων και οι πλειοψηφία του δείγματος φιλοξενεί καλλιτέχνες με κάποιον τρόπο. Η συστηματικότητα έγκειται στο γεγονός ότι η φιλοξενία δηλώνεται ρητά ως υπηρεσία του χώρου, ο οποίος προσφέρει στους καλλιτέχνες χώρο για εργασία και έκθεση του έργου, ενίοτε διαμονή καθώς και δικτύωση με την αθηναϊκή σκηνή της τέχνης.

Παράλληλα με τις παραπάνω λιγότερο ή περισσότερο οργανωμένες προσπάθειες εύρεσης πόρων, οι ανεξάρτητοι χώροι που έχουν νομική υπόσταση αναζητούν χρηματοδότηση από οργανισμούς και κοινωφελή ιδρύματα που προβλέπουν στον προϋπολογισμό τους χορηγίες για τον πολιτισμό (βλ. κεφάλαιο 4.2). Σε αυτήν την περίπτωση ο ανεξάρτητος χώρος υποβάλλει αίτηση με την προς επιχορήγηση πρότασή του, η οποία αξιολογείται από την αρμόδια επιτροπή του εκάστοτε χρηματοδοτικού οργανισμού. Οι χρηματοδοτήσεις αυτές είναι εφάπαξ και αφορούν το project που προτείνει ο κάθε χώρος και όχι το σύνολο των ετήσιων δραστηριοτήτων του, γεγονός που σημαίνει ότι μία τέτοια επιχορήγηση δεν εξασφαλίζει τη βιωσιμότητα του χώρου μακροπρόθεσμα, αλλά την υλοποίηση μίας συγκεκριμένης έκθεσης ή εκδήλωσης. Και οι οχτώ αστικές μη κερδοσκοπικές εταιρίες του δείγματος της έρευνας έχουν λάβει στο παρελθόν κάποιου είδους επιχορήγηση από θεσμικό φορέα και οι περισσότερες αναζητούν ενεργά περαιτέρω ευκαιρίες για αιτήσεις.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα φάνηκε οι περίπτωση των ανεξάρτητων χώρων στους οποίους εργάζονται πολίτες άλλων κρατών εκτός Ελλάδας (σε πέντε από τους δεκατρείς), διότι διεκδικούν επιχορηγήσεις από φορείς του εξωτερικού όπως οι πρεσβείες, τα συμβούλια των τεχνών ή τα πανεπιστήμια με τα οποία σχετίζονται ανάλογα με τη χώρα προέλευσής τους. Γενικώς η έρευνα έδειξε ότι οι συμμετέχοντες με εμπειρία από το εξωτερικό, λόγω προέλευσης ή διαμονής σε χώρες της Ευρώπης ή της Β. Αμερικής, κατέχουν περισσότερη τεχνογνωσία ως προς τη διεκδίκηση χρηματοδότησης, είναι πιο ρεαλιστικοί ως προς την αντιμετώπιση των δυσκολιών και πιο αποτελεσματικοί στη διάχυση της δουλειάς τους. Υποθέτω ότι η επαφή των δρώντων με διαφορετικά μοντέλα σκέψης και θεσμικούς μηχανισμούς και η εμπειρία σε άλλους τρόπους δράσης αιτιολογεί την οικειότητα με τη λύση των διαχειριστικών θεμάτων της ανεξάρτητης πρωτοβουλίας, κάτι που στο ελληνικό τοπίο φαίνεται να λείπει.

5.3 Modus operandi

Οι μέθοδοι εργασίας των ανεξάρτητων χώρων τέχνης παρουσιάζουν κάποιες διαφορές ανάλογα με το μέγεθος, την ηλικία και τη δομή τους αλλά και την ιδιαίτερη κουλτούρα που αναπτύσσεται στον κάθε χώρο. Παρόλα αυτά, μέσα από την έρευνα εντοπίστηκαν κάποιοι κοινοί τόποι που χαρακτηρίζουν τον τρόπο λειτουργίας τους και αποτελούν μία κοινή βάση που, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, ακολουθείται από όλους.

Ας αναφέρουμε αρχικά τη διαδικασία της λήψης αποφάσεων. Στην περίπτωση που ο χώρος διευθύνεται από ένα άτομο, αυτή προκύπτει ως αποτέλεσμα προσωπικών επιλογών και εργασίας, καθώς ο υπεύθυνος αναλαμβάνει την επιμέλεια του προγράμματος και όλες τις πλευρές της διαχείρισης του χώρου. Όταν σχηματιστεί η ομάδα συνεργατών για το εκάστοτε εγχείρημα (καλλιτέχνες, επιμελητές, θεωρητικοί, τεχνικοί) η μεταξύ τους σχέση γίνεται διαλογική και η συνεργασία όλων βασίζεται στη συζήτηση για τα θέματα που αφορούν τον κοινό σκοπό για τον οποίο έχουν βρεθεί μαζί, ακόμα και αν ο καθένας αναλαμβάνει διαφορετικό ρόλο για την πραγματοποίησή του. Η συνάντηση όλων των συντελεστών πριν την αρχή του στησίματος μίας έκθεσης αποτελεί κοινή πρακτική και εξυπηρετεί την ανάπτυξη ομαδικού πνεύματος (team building), τη διερεύνηση και κατανόηση των ιδεών πίσω από την έκθεση και τη δημιουργική συμβολή του καθενός στο τελικό αποτέλεσμα. Στους χώρους όπου η διαχειριστική ομάδα αποτελείται από δύο ή περισσότερα άτομα, αυτά μοιράζονται τόσο τα δημιουργικά, όσο και τα λειτουργικά καθήκοντα, ενώ η λήψη αποφάσεων προκύπτει ως αποτέλεσμα των συζητήσεων μεταξύ των μελών και των προτάσεων που ο καθένας φέρνει στο τραπέζι. Μερικοί χώροι προγραμματίζουν συναντήσεις όλης της ομάδας σε τακτά χρονικά διαστήματα (π.χ. μία μέρα την εβδομάδα) με σκοπό να συζητηθούν θέματα σχετικά με τη διαχείριση του χώρου και τη δημιουργία του καλλιτεχνικού προγράμματος, προορίζοντας έτσι χρόνο για τη λύση αυτών των ζητημάτων.

Επειδή όμως οι δρώντες περνούν αρκετό χρόνο στο χώρο και ταυτόχρονα τον αντιμετωπίζουν σαν σημείο συνάντησης, για τους περισσότερους ισχύει μια πιο ανεπίσημη προσέγγιση στη μεταξύ τους επικοινωνία, που βασίζεται στην αυθόρμητη κουβέντα που προκύπτει ανάμεσα στα μέλη της ομάδας, τους φίλους που επισκέπτονται το χώρο και την ευρύτερη παρέα που σχετίζεται με αυτόν. Οι δρώντες ανέφεραν πολλές φορές ότι κάποιες από τις εκθέσεις/εκδηλώσεις τους ήταν αποτέλεσμα της επιθυμίας να διερευνήσουν έναν προβληματισμό που τους απασχόλησε προσωπικά και έγινε αφορμή για συζήτηση με φίλους και συναδέλφους ή προέκυψαν «από μια ιδέα που ήρθε όταν πίναμε κρασί και κουβεντιάζαμε». Κάποιες επιμελητικές ιδέες ή τρόποι παρουσίασης έργων σχετίζονται άμεσα με τις προσωπικές

εμμονές και τα ενδιαφέροντα των ατόμων που «τρέχουν» το χώρο και με ζητήματα που θίγονται στις μεταξύ τους συζητήσεις. Οι ιδέες για το καλλιτεχνικό πρόγραμμα και για τους τρόπους υλοποίησής του είναι πολλές φορές αποτέλεσμα ακριβώς αυτών των ζυμώσεων εντός της ομάδας, οι οποίες αποτελούν βασικό στοιχείο των ανεξάρτητων χώρων τέχνης και δηλωμένη επιθυμία των ανθρώπων που εργάζονται εντός τους.

Παράλληλα, στο πλαίσιο του διαλογικού και συνεργατικού αυτού μοντέλου, αναδύθηκε ξανά και ξανά το ζήτημα της συναδελφικότητας και των σχέσεων φιλίας εντός του πεδίου. Είναι χαρακτηριστικό ότι στις περισσότερες περιπτώσεις τα άτομα που βρίσκονται πίσω από τη διαχειριστική ομάδα ενός ανεξάρτητου χώρου ήταν φίλοι πριν ξεκινήσουν τη συνεργασία τους (γεγονός που βέβαια δεν αποτελεί ίδιον μόνο του συγκεκριμένου επαγγέλματος). Αυτό που έχει περισσότερο ενδιαφέρον είναι οι φιλικές σχέσεις που προκύπτουν με αφορμή τις δραστηριότητες του χώρου και βασίζονται στην αμοιβαία εμπιστοσύνη, τις οικονομίες ανταλλαγής και τη αλληλοϋποστήριξη μεταξύ συναδέλφων. Καθώς οι περισσότεροι χώροι κινούνται με ελάχιστο ή καθόλου προϋπολογισμό η δραστηριότητα πολλών καλλιτεχνών βασίζεται σε ένα Do It Yourself πνεύμα καθώς «έχουν μάθει να κάνουν πράγματα με το τίποτα», γεγονός που σημαίνει ότι βασίζονται πολύ στο τι μπορεί ο καθένας να προσφέρει για το τελικό αποτέλεσμα, ακόμα και αν δεν διατίθενται για αυτό χρήματα. Όλα τα μέλη της ομάδας μοιράζονται τις απαραίτητες για την υλοποίηση μίας έκθεσης εργασίες όπως είναι η προετοιμασία του χώρου, η εγκατάσταση έργων και η επικοινωνία της εκδήλωσης και ενίοτε ζητούν βοήθεια από άτυπους εξωτερικούς συνεργάτες/φίλους για πιο συγκεκριμένες εργασίες τις οποίες οι ίδιοι δεν μπορούν να αναλάβουν (π.χ. βιντεοσκόπηση, φωτογραφία, σχεδιασμός ιστοσελίδας).

Η τέχνη γενικά στηρίζεται σε εκτεταμένο καταμερισμό της εργασίας και συνεργασία πολλών ατόμων για την παραγωγή του έργου (Becker, 1982) και, όπως φαίνεται από τα παραπάνω, οι εκθέσεις σύγχρονης τέχνης δε διαφέρουν σε αυτό. Εντός των ανεξάρτητων χώρων ισχύουν καθιερωμένες σχέσεις συνεργασίας και χρειάζονται διάφοροι επαγγελματίες για την υλοποίηση του εκάστοτε εγχειρήματος. Οι καλλιτέχνες, ανάλογα με το μέσο που χρησιμοποιούν και τις ανάγκες του εκάστοτε έργου, διατηρούν σχέσεις συνεργασίας με καταστήματα ειδών ζωγραφικής, με ξυλουργούς, σιδηρουργούς, σκηνοθέτες, εικονολήπτες, ηχολήπτες, γραφίστες και γενικώς ένα «δίκτυο ανθρώπων των οποίων η συνεταιριστική δραστηριότητα, οργανωμένη μέσω της κοινής γνώσης των συμβατικών μέσων να κάνουν τα πράγματα, παράγει τα είδη των έργων τέχνης για τα οποία είναι γνωστός ο κόσμος της τέχνης» (Becker, 1982, σελ.χ). Στο μοντέλο που εξετάζεται εδώ και χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερο βαθμό αφιλοκερδούς ή περιστασιακά αμειβόμενης εργασίας, οι κανόνες του κόσμου της τέχνης

εξακολουθούν να ισχύουν, αν και ενίοτε παίρνουν τη μορφή ανταλλαγής υπηρεσιών ή φιλικής εξυπηρέτησης.

Η οικονομία της ανταλλαγής εκφράζεται εδώ ως δανεισμός υλικών, εργαλείων και εξοπλισμού, ως συγγραφή και μετάφραση κειμένων, παροχή τεχνικής υποστήριξης και τεχνογνωσίας, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί σχέσεις φιλίας και εμπιστοσύνης, στο πλαίσιο της γνώσης ότι αυτός που βοήθησε μπορεί την επόμενη στιγμή να βοηθηθεί. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια κάποια λύση στο πρόβλημα της έλλειψης χρηματοδότησης και της ανάγκης για αποτελεσματικότητα παρά τις δυσκολίες, η οποία δημιουργεί μία συνθήκη όπου τα άτομα προσφέρουν την εργασία τους χωρίς χρηματικό αντάλλαγμα, αλλά για χάρη του κοινού στόχου, «της εμπειρίας» και της «ευχαρίστησης που έρχεται με τη συνεργασία» και με τη γνώση πάντα ότι την επόμενη φορά θα μπορούσαν να αντλήσουν και αυτοί πόρους από αυτή τη συνεργασία, πράγμα που είναι χαρακτηριστικό των άτυπων δικτύωσης.

Η εργασία στους ανεξάρτητους χώρους τέχνης είναι στο μεγαλύτερο μέρος της εθελοντικής φύσης, τόσο για τους διαχειριστές του χώρου, όσο και για τους προσκεκλημένους καλλιτέχνες και επιμελητές. Για τους πρώτους, η πρωτοβουλία τους να ξεκινήσουν αυτόνομα τη δική τους δραστηριότητα σημαίνει ότι μέχρι να βρουν τρόπους (αυτο)χρηματοδότησης δεν έχουν εισόδημα από αυτήν ενώ για τους δεύτερους, αφού οι θέσεις εργασίας και οι ευκαιρίες αμοιβής στο χώρο των εικαστικών τεχνών είναι έτσι κι αλλιώς λίγες, η συμμετοχή τους σε μη αμειβόμενες συνεργασίες μοιάζει καλύτερη από την απραξία. Και οι μεν και οι δε επιθυμούν να δημιουργούν και να συσχετίζονται με συναδέλφους και γνωρίζουν καλά ότι στο πλαίσιο της ανεξάρτητης πρωτοβουλίας δεν υπάρχει για αυτούς οικονομικό όφελος από αυτήν τη δραστηριότητα.

Ωστόσο, αυτό δε σημαίνει ότι δεν υπάρχει κανένα όφελος. Στις δημιουργικές εργασίες, μπορούν να προκύπτουν και οφέλη που είναι μη χρηματικά και σχετίζονται π.χ. με ορατότητα στο χώρο, απόδειξη των ικανοτήτων και των ταλέντων του δημιουργού, διεύρυνση του δικτύου επαφών, συσσώρευση ολοκληρωμένων projects («χτίσιμο» portfolio) και απόκτηση καλής φήμης και τα οποία σε επόμενη φάση ενδέχεται να νομιματοποιηθούν (Menger, 1999). Αυτά τα οφέλη επίσης, αν και άυλα, είναι πολύ σημαντικά για την καριέρα των καλλιτεχνών και των επαγγελματιών της τέχνης, καθώς συνδιαμορφώνουν την εικόνα που έχουν για το άτομο τα υπόλοιπα μέλη του χώρου και νομιμοποιούν την ένταξή του στον κατά Danto (1964) κόσμο της τέχνης.

Παρόλα αυτά κάποιοι δρώντες έκαναν σαφές το αίτημα για διεκδίκηση καλύτερων συνθηκών για το επάγγελμά τους και συζήτησαν τους τρόπους με τους οποίους οι ίδιοι προσπαθούν να δώσουν το «καλό παράδειγμα» ώστε να αλλάξει σταδιακά το τοπίο για τους

επαγγελματίες που δραστηριοποιούνται στο χώρο των εικαστικών. Ένας τέτοιος τρόπος είναι η κάθετη εκ μέρους των διαχειριστών άρνηση να δεχτούν εθελοντές (πέραν των ιδίων) και απλήρωτους ασκούμενους, καθώς όπως δηλώνουν «δε θέλουν να έχουν στο χώρο άτομα που δουλεύουν και δεν πληρώνονται για αυτό». Αρνούμενοι να διαιωνίσουν την εθελοντική εργασία, δείχνουν έμπρακτα ότι αρνούνται να συμμετέχουν σε έναν μηχανισμό που εκμεταλλεύεται τη δημιουργική εργασία με το πρόσχημα του «καλού» πολιτιστικού σκοπού. Ταυτόχρονα κάποιοι ανέφεραν την προσπάθεια, όταν είναι εφικτό, να πληρώνονται όλοι οι συνεργάτες και να παρέχεται στους καλλιτέχνες μια βασική κάλυψη εξόδων για τις νέες παραγωγές έργων, πράγμα όμως που συμβαίνει σπάνια και μόνο αν ο ανεξάρτητος οργανισμός έχει δεχτεί ένα σημαντικό ποσό επιχορήγησης. Αυτές οι προθέσεις προκύπτουν κυρίως από μία πικρία που προέρχεται από την εργασιακή επισφάλεια στο χώρο των εικαστικών τεχνών και δείχνουν ότι κάποιοι από τους δρώντες έχουν κακές εμπειρίες από συνεργασίες τους στο παρελθόν. Πρέπει να σημειωθεί ωστόσο εδώ ότι ο εθελοντισμός δε μεταφράζεται πάντα σε εκμετάλλευση και μπορεί να υπάρχουν συνθήκες εθελοντικής εργασίας που οδηγούν σε γόνιμες συνεργασίες, δικτύωση και φιλίες, με την προϋπόθεση όμως ότι υπάρχει αμοιβαίος σεβασμός και αναγνώριση της συνεισφοράς.

Πολύ σημαντική για τον τρόπο λειτουργίας είναι η αξία που δίνουν οι επαγγελματίες του χώρου στην καλή συνεργασία. Στις περισσότερες περιπτώσεις, όταν συζητήθηκαν τα κριτήρια επιλογής των έργων τέχνης ή των καλλιτεχνών που θα εκθέσουν στο χώρο, οι δρώντες έκαναν λόγο για τη σημασία που έχει για αυτούς το «να μπορούν να συνεργαστούν με τον καλλιτέχνη» γιατί τελικά «επιλέγουν ανθρώπους και όχι έργα». Η συμπεριφορά και ο επαγγελματισμός των καλλιτεχνών παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, ώστε αν κάποιος έχει αποδειχτεί κακός ή απαιτητικός συνεργάτης, ακόμα κι αν το έργο του είναι άριστο, δε θα ξαναδεχτεί πρόσκληση από την ομάδα του χώρου. Χαρακτηριστικά, πολλοί δρώντες αναφέρθηκαν στο «ανθρώπινο στοιχείο» που αποτελεί τη βάση για μια καλή συνεργασία και τον πυρήνα του ενδιαφέροντός τους καθώς θέλουν να εμπλέκονται με άτομα που προχωράνε τη σκέψη τους και μπορούν από ένα σημείο και μετά να θεωρηθούν καλοί φίλοι.

Επιστρέφοντας στο κλίμα των φιλικών σχέσεων, φάνηκε ότι οι εργαζόμενοι στους ανεξάρτητους χώρους τρέφουν σεβασμό και εκτίμηση για τους συναδέλφους τους από άλλους αντίστοιχους χώρους, τους στηρίζουν με την παρουσία τους στα εγκαίνια και προωθούν τις εκδηλώσεις και δράσεις τους κάνοντας μνεία στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Οι μεταξύ των χώρων συσχετισμοί και οι άτυπες δικτύώσεις παρατηρήθηκε ότι προκύπτουν κυρίως ανάμεσα σε παρέες καλλιτεχνών, καθώς, ερωτώμενοι για ανεξάρτητους χώρους τέχνης που θεωρούν

σημαντικούς, οι δρώντες συνήθως υποδείκνυαν χώρους που έχουν ανοίξει άτομα από τη γενιά τους (και στην περίπτωση των ξένων γινόταν αναφορά σε άλλους χώρους που έχουν ανοίξει μη Έλληνες).

Όσο αφορά τις πρακτικές όψεις της λειτουργίας των ανεξάρτητων χώρων τέχνης, όλοι μοιράζουν το χρόνο τους ανάμεσα στις δημιουργικές και τις γραμματειακές εργασίες. Το δημιουργικό κομμάτι αφορά το σχεδιασμό του καλλιτεχνικού προγράμματος, την έρευνα, την επικοινωνία με καλλιτέχνες, τις επιμελητικές αποφάσεις και την επινόηση εκδηλώσεων και είναι αυτό που χαρακτηρίζει την αποστολή του κάθε χώρου. Το κομμάτι της γραμματειακής δουλειάς, αφορά την καθημερινή διαχείριση του χώρου, την ενημέρωση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, την ηλεκτρονική αλληλογραφία με συνεργάτες, την αναζήτηση χρηματοδοτήσεων και τη συγγραφή αιτήσεων σε χρηματοδοτικούς φορείς και είναι κατά κοινή ομολογία το πιο χρονοβόρο και κουραστικό. Ταυτόχρονα, σημαντική δουλειά των ανεξάρτητων χώρων είναι η δημιουργία ενημερωμένου αρχείου, κυρίως με τη μορφή ιστοσελίδας, στο οποίο να καταγράφονται όλες οι εκθέσεις, οι καλλιτέχνες και τα έργα τέχνης και το οποίο να μπορεί να αποτελεί ντοκουμέντο για τις δραστηριότητες του χώρου.

Όταν διοργανωθεί μία έκθεση, επικοινωνείται εγκαίρως στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, δημιουργείται γεγονός (event) στην αντίστοιχη σελίδα του Facebook²³ και κοινοποιείται μέσω γνωστών και «φίλων» της σελίδας. Οι ανεξάρτητοι χώροι επίσης φροντίζουν να συλλέγουν τις διευθύνσεις ηλεκτρονικών ταχυδρομείων του φιλοθεάμονος κοινού και των συναδέλφων ώστε να τους στέλνουν προσκλήσεις προσωπικά. Η ημέρα των εγκαινίων μίας έκθεσης έχει πάντα τη μεγαλύτερη προσέλευση κόσμου καθώς αποτελεί κοινωνικό γεγονός και αφορμή για συνάντηση και δικτύωση, ενώ συνηθίζεται να υπάρχει ποτό ή και φαγητό που τονώνουν την κοινωνική διάσταση της βραδιάς.

5.4 Ιδεολογικοί και πρακτικοί λόγοι για τη δημιουργία των ανεξάρτητων χώρων

Περνώντας από τα οργανωσιακά ζητήματα σε θέματα κουλτούρας εντός των ανεξάρτητων χώρων τέχνης, σε κάθε συνέντευξη γινόταν η ερώτηση «Ποια ανάγκη οδήγησε στη δημιουργία του χώρου;» για να διερευνηθούν οι λόγοι για τους οποίους οι επαγγελματίες της τέχνης αποφασίζουν να ξεκινήσουν μια τέτοια δραστηριότητα. Από τις απαντήσεις έγινε φανερό ότι έπαιξαν ρόλο τόσο πρακτικοί όσο και ιδεολογικοί παράγοντες που, μέχρι ένα βαθμό, θυμίζουν

²³ Με την πρωτοκαθεδρία του Facebook ως μέσου επικοινωνίας και προώθησης, στο οποίο αναρτώνται εικόνες, κείμενα από την έκθεση και φωτογραφίες από τα εγκαίνια, πολλοί αναφέρουν την αίσθηση ότι «σχεδόν δε χρειάζεται να βγεις από το σπίτι σου για να ξέρεις τι συμβαίνει στην Αθήνα στο χώρο των εικαστικών».

τη συζήτηση του υποκεφαλαίου 2.1 σχετικά με τους λόγους ανάδυσης των ιστορικών καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών, με τις διαφορές βέβαια που επιφέρει το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο κάθε εποχής. Στην παρούσα έρευνα δε είναι εφικτή η εις βάθος διερεύνηση της γενεαλογίας των ανεξάρτητων χώρων τέχνης στην Αθήνα καθώς οι προς μελέτη συνιστώσες είναι πολλές. Ωστόσο, μέσα από τις απαντήσεις των δρώντων διαφαίνονται τα κίνητρά τους και οι παράγοντες που επηρέασαν την απόφασή τους να δημιουργήσουν μια τέτοιου είδους συνθήκη εργασίας.

Ένα βασικό ζήτημα για όσους από τους δρώντες έχουν καλλιτεχνική πρακτική είναι η εύρεση εργαστηριακού χώρου στον οποίο να μπορούν να δουλεύουν τα έργα τους. Στις περιπτώσεις αυτές από το δείγμα που ο χώρος λειτουργεί και σαν εργαστήριο αυτό έπαιξε σημαντικό ρόλο στην απόφαση ενοικίασης κτηρίου και την μετέπειτα παρουσίασή του ως ανοιχτού στο κοινό χώρου τέχνης. Ταυτόχρονα, η ανάγκη για διαμοιρασμό των υλικών πόρων και των λειτουργικών εξόδων, φάνηκε να οδηγεί τους καλλιτέχνες στην από κοινού ενοικίαση χώρου, όπου δύο ή περισσότερα άτομα εργάζονται μαζί, σχηματίζοντας κατ' επέκταση τη βασική διαχειριστική ομάδα.

Η εργασία σε ομάδες δύο ή περισσότερων ατόμων δείχνει και την επιθυμία για συνεργασίες και διάλογο εντός της καλλιτεχνικής κοινότητας, πράγμα που εκφράστηκε από όλους τους συνεντευξιαζόμενους. Κάποιοι αναφέρθηκαν σε ένα «κενό» που ακολουθεί την αποφοίτηση από τις σχολές καλών τεχνών καθώς, ενώ ως φοιτητές είχαν καθημερινή επαφή με το αντικείμενό τους και με μια κοινότητα συναδέλφων, η επαγγελματική πραγματικότητα που συνάντησαν μετά χαρακτηριζόταν από μοναχικότητα και σποραδικές μόνο ευκαιρίες για ανταλλαγή ιδεών, συνεργασία και εποικοδομητική κριτική του έργου τους από συναδέλφους. Πολλοί από τους ανεξάρτητους χώρους δημιουργήθηκαν ακριβώς για να αποτελέσουν τόπο συνάντησης μιας δημιουργικής κοινότητας, να προωθήσουν τη συνεύρεση καλλιτεχνών, τις μεταξύ τους ζυμώσεις και τη συνδημιουργία και συνεργασία, γεγονός που τονίζει την ανάγκη για κοινωνική ενσωμάτωση και επαγγελματική εδραίωση του καλλιτέχνη και συνομιλεί με τις ιδέες της Detterer (2012) περί κοινοτικοποίησης.

Πρακτικά, οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης επιδιώκουν τον περιορισμό της απομόνωσης του καλλιτέχνη, προσφέροντας τις συνθήκες για την επαφή μεταξύ επαγγελματιών της τέχνης, τη δημιουργία σχέσεων, την αναγνώριση από συναδέλφους και την εδραίωση του καλλιτέχνη ως κοινωνικού όντος. Οι συμμετέχοντες στην έρευνα έκαναν σαφές το γεγονός ότι τους ενδιαφέρει να έρχονται σε επαφή με συναδέλφους, να συνδιαλέγονται, να ανταλλάσσουν ιδέες και να νιώθουν ότι ανήκουν σε μια καλλιτεχνική κοινότητα. Τόσο η πρακτική τους, όσο και η ίδια η καθημερινότητά τους αποκτούν έτσι περισσότερο ενδιαφέρον και ταιριάζουν πιο πολύ

στον τρόπο ζωής που φαντάζονται για τους εαυτούς τους, ο οποίος βασίζεται στη δημιουργικότητα, τη συναναστροφή και τη συζήτηση περί τέχνης.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, στους ανεξάρτητους χώρους τέχνης, υπάρχει μία εγγενής τάση των καλλιτεχνών για δημιουργία «παρέας» και επαφή με ομοϊδεάτες γιατί η ανάγκη για επικοινωνία των ιδεών, των έργων και των προθέσεων είναι μεγάλη. Οι καλλιτέχνες επιθυμούν να δείξουν το έργο τους σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο κοινό και η αίσθηση του ανήκειν στην ευρύτερη δημιουργική κοινότητα προσφέρει μια πρώτη πλατφόρμα για αυτόν το σκοπό. Οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης βοηθούν στη διάχυση του έργου, ειδικά για τους νέους καλλιτέχνες οι οποίοι δεν έχουν αναπτύξει ακόμα σχέσεις με τον ευρύτερο κόσμο της τέχνης. Ενδυναμώνεται έτσι η αίσθηση που έχουν για την επαγγελματική τους ιδιότητα, αφού αποκτούν ορατότητα (visibility), δικτυώνονται με συναδέλφους και γίνονται αντιληπτοί στον κόσμο της τέχνης ως νόμιμα μέλη του.

Παράλληλα, μέσα στο χαρακτηριστικό για την Αθήνα πνεύμα τις οικονομικής επισφάλειας, οι δρώντες εκφράζουν μία στάση που αντλεί θάρρος από την αίσθηση ότι «δεν έχουμε τίποτα να χάσουμε», πράγμα που τους επιτρέπει να τολμήσουν την εκκίνηση επαγγελματικής δραστηριότητας (ως χώροι τέχνης) ακόμα κι αν γνωρίζουν ότι αυτή δεν θα τους λύσει τα βιοποριστικά τους ζητήματα. Αυτό οφείλουμε να το αναγνώσουμε αφενός ως απόρροια της ιδιαίτερης συνθήκης τους επαγγέλματος του καλλιτέχνη και των επαγγελματιών της τέχνης γενικά, η οποία δεν προσιδιάζει στη συνθήκη της μισθωτής εργασίας αλλά έχει χαρακτηριστικά αυτοαπασχόλησης (freelance), δίνοντας άρα περισσότερη αυτονομία - και φυσικά περισσότερη ευθύνη - στο άτομο όσον αφορά τις επαγγελματικές του αποφάσεις (Menger, 2001). Αφετέρου, πρέπει να έχουμε υπόψη ότι, σε ένα ιδεολογικό τουλάχιστον επίπεδο, τα κίνητρα των καλλιτεχνών διαφέρουν από αυτά άλλων επιχειρηματιών καθώς οι δεύτεροι επιδιώκουν το κέρδος, ενώ οι πρώτοι επιζητούν και έναν τρόπο ζωής που να τους επιτρέπει τη δημιουργική ελευθερία, την έκφραση της καλλιτεχνικής τους «κλίσης» και την επαγγελματική ανεξαρτησία (Menger, 2001), κάτι που εκ των πραγμάτων σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις μπορεί να αποβεί κερδοφόρο. Σύμφωνα άλλωστε με την έρευνα The Artfinder Independent Art Market Report του 2017, που διερωτάται για τις εργασιακές συνθήκες στις εικαστικές τέχνες, η πλειοψηφία των καλλιτεχνών σε παγκόσμιο επίπεδο δεν έχει εισόδημα πλήρους απασχόλησης από αυτήν τους την ιδιότητα²⁴.

Αφαιρώντας τον παράγοντα του κέρδους, οι δρώντες ανοίγουν χώρους τέχνης ακριβώς

²⁴Αν και η έρευνα διοργανώθηκε από εταιρεία που παρέχει διαδικτυακά ευκαιρίες για πωλήσεις έργων τέχνης, και άρα έγινε για να κατανοήσει καλύτερα την ομάδα στόχου της, μπορούμε ωστόσο να υποθέσουμε ότι τα αποτελέσματά της είναι ενδεικτικά της πραγματικότητας.

για να δημιουργήσουν τη συνθήκη που θα τους επιτρέψει «να κάνουν αυτό που κάνουν», να συνεχίσουν δηλαδή τη δραστηριότητά τους και μάλιστα με δικούς τους όρους. Στην Αθήνα όπου η ανεύρεση εργασίας για τους επαγγελματίες της τέχνης είναι εξαιρετικά δύσκολη, το «στήσιμο» ενός ανεξάρτητου χώρου επιτρέπει την προσωπική εξέλιξη μέσα από τον πειραματισμό με καινούργια οργανωσιακά παραδείγματα. Αυτό μεταφράζεται σε αυτονομία στη λήψη αποφάσεων, πρόγραμμα εκθέσεων που βασίζεται σε προσωπικά αισθητικά κριτήρια, επικοινωνία και διάχυση του έργου αλλά και προσπάθεια δημιουργίας εκείνων των συνθηκών εργασίας που θα είναι πιο ευνοϊκές για τους επαγγελματίες του χώρου.

Αυτού του είδους η αυτοαπασχόληση των καλλιτεχνών εμπεριέχει όλα εκείνα τα ελκυστικά χαρακτηριστικά που αναδεικνύονται στη συζήτηση περί τέχνης ως επαγγέλματος όπως είναι ο πλήρης έλεγχος επί του παραγόμενου έργου, το υψηλό επίπεδο αυτονομίας και ανάληψης πρωτοβουλιών, ο ιδιοσυγκρασιακός τρόπος ζωής, η αυτοπραγμάτωση μέσω της δημιουργικής εργασίας, η αίσθηση του ανήκειν σε μια κοινότητα, η περιορισμένη ρουτίνα και η ποικιλία στις καθημερινές εργασίες, η αναγνώριση από συναδέλφους και η ενδεχόμενη επιτυχία (Menger, 1999). Όλα αυτά, θεωρητικά, αντισταθμίζουν τα διόλου ευκαταφρόνητα μειονεκτήματα της ενασχόλησης με καλλιτεχνικά επαγγέλματα που συνίστανται στο μεγάλο βαθμό οικονομικής αβεβαιότητας, τις λίγες ευκαιρίες για εισόδημα, τον μεγάλο ανταγωνισμό, την ενδεχόμενη υπερκόπωση λόγω παράλληλης εργασίας και την έλλειψη χρόνου για την καλλιτεχνική πρακτική, την ανάγκη για όλο και μεγαλύτερη διεύρυνση των δεξιοτήτων και την αίσθηση ακύρωσης που προκύπτει από τη δυσαναλογία μεταξύ ωρών εργασίας και εισοδήματος (Lingo & Tepper, 2013· Menger, 1999· Menger, 2001).

Για τη μερίδα εκείνη του δείγματος που αποτελείται από πολίτες άλλων χωρών, οι οποίοι έχουν μετακομίσει και δραστηριοποιούνται στην Αθήνα, το πρακτικό κίνητρο για την απόφασή τους να εγκατασταθούν στην Ελλάδα ήταν το χαμηλότερο σε σχέση με τη χώρα προέλευσής τους κόστος διαβίωσης. Αυτό τους επέτρεψε να νοικιάσουν χώρους σε χαμηλότερες τιμές από αυτές σε άλλες πόλεις της Ευρώπης ή της Βόρειας Αμερικής και έτσι να εργαστούν στον τομέα τους με μικρότερο ρίσκο. Κάποιοι λαμβάνουν ένα βασικό εισόδημα από τη χώρα προέλευσής τους από περιστασιακή εργασία ή ενοικίαση ακίνητης περιουσίας, με το οποίο είναι σε θέση να συντηρούν τη δραστηριότητά τους στην Αθήνα. Ωστόσο, το συγκριτικά μικρότερο κόστος ζωής δεν ήταν ο μόνος παράγοντας που ενημέρωσε την απόφασή τους, καθώς όλοι δηλώνουν ότι η Αθήνα αποτελεί για αυτούς σημαντικό κέντρο τέχνης, με δυναμική εικαστική σκηνή και «χαρακτηριστικά που άλλες πόλεις έχουν πια χάσει» ως αποτέλεσμα της καθιέρωσης και εμπορευματοποίησης των στοιχείων εκείνων που «ήταν κάποτε αυθεντικά». Οι περισσότεροι έχουν προσωπική σχέση με την Ελλάδα, έχουν ταξιδέψει

ή/και εργαστεί στη χώρα στο παρελθόν και αποφάσισαν να ζήσουν στην Αθήνα γιατί βρίσκουν την πόλη ενδιαφέρουσα, πράγμα που έβλεπαν και στην προ-Ντοκουμέντα περίοδο. Χαρακτηριστικές είναι οι δηλώσεις κάποιων περί «αληθινά πολυπολιτισμικής πόλης», «σημείου συνάντησης Δύσης και Ανατολής» και μιας «αγριάδας»²⁵ που υπονοεί την αυθεντικότητα της Αθήνας. Φυσικά, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν τέτοιες διατυπώσεις θα γίνονταν ακόμα και αν δεν είχε περάσει από την πρωτεύουσα η μεγαλύτερη διοργάνωση σύγχρονης τέχνης, που τοποθέτησε την Αθήνα στον παγκόσμιο χάρτη και προκάλεσε σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα τεράστια συσσώρευση συμβολικού κεφαλαίου. Αυτό που μπορούμε να διαπιστώσουμε είναι πως στην παρούσα στιγμή η Αθήνα βιώνει ένα μομέντουμ προσοχής και ενδιαφέροντος από την πλευρά της παγκόσμιας καλλιτεχνικής κοινότητας.

5.5 Καλλιτεχνικό πρόγραμμα και στόχοι

Ταυτιζόμενοι με τη σύγχρονη εικαστική παραγωγή, οι ανεξάρτητοι χώροι αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους ως αυτούς που παρέχουν τη δυνατότητα καλλιτεχνικού πειραματισμού αλλά και έκθεσης έργων αναδυόμενων καλλιτεχνών ή αναδυόμενων καλλιτεχνικών τάσεων. Λειτουργούν έτσι σαν σύνδεσμοι ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τον κόσμο της τέχνης, επειδή τους δίνουν ευκαιρίες έκθεσης και επικοινωνίας του έργου τους, είτε στα πρώτα επαγγελματικά τους βήματα, είτε στη μέση της σταδιοδρομίας τους. Με αυτή την έννοια θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «ενδιάμεσοι χώροι τέχνης» που, ελλείψει ινστιτούτων ή κέντρων σύγχρονης τέχνης και λόγω περιορισμένων ευκαιριών έκθεσης σε εμπορικές γκαλερί ή κρατικούς θεσμούς, παρέχουν μία πλατφόρμα για τους ενεργούς στην Αθήνα καλλιτέχνες να ασκήσουν το επάγγελμά τους. Πολλοί από τους χώρους άλλωστε δηλώνουν ρητά ότι θέλουν να δίνουν ευκαιρίες προβολής σε καλλιτέχνες που μόλις ξεκίνησαν την πορεία τους και δεν έχουν αρκετή εκπροσώπηση ή σε λιγότερο δημοφιλείς και «πειραματικές» μορφές τέχνης. Διαφαίνεται εδώ η πρόθεση των δρώντων να προάγουν την εικαστική σκηνή ως σειсмоγράφου του παλμού των καλλιτεχνικών ανησυχιών που αναδύονται σήμερα και ως ενεργοί παίκτες στην παρουσίασή τους.

Κάποιοι αναφέρουν την αίσθηση ότι υπάρχει ένα κενό στην αθηναϊκή σκηνή ως προς

²⁵ Θυμόμαστε εδώ τα λόγια του Βρετανού καλλιτέχνη Michael Landy ο οποίος, αφού επισκέφθηκε την Αθήνα το 2017 για την προγραμματισμένη έκθεσή του BREAKING NEWS – ATHENS στη Διπλάρειο Σχολή, σχολίασε σε συνέντευξή του με αρθρογράφο του BBC ότι «η Αθήνα είναι ελαφρώς άνομη, αλλά αυτό είναι ένα από τα καλύτερα χαρακτηριστικά της» (Sooke, 2007) [μ.τ.σ.]. Ο εντυπωσιασμός με την αγριάδα, την ανομία και γενικώς τη (μηνιακή) αυθεντικότητα της Αθήνας είναι κατά τη γνώμη μου φαινόμενο που χρήζει προσοχής γιατί μετατρέπει χαρακτηριστικά που προβληματίζουν τους κατοίκους σε ατραξιόν για τους τουρίστες, πράγμα που διαιώνίζει τα αρνητικά της πόλης ως μόνιμα γνωρίσματά της.

την παρουσίαση την σύγχρονης τέχνης και ότι οι ίδιοι με τις δραστηριότητές τους επιθυμούν να το καλύψουν. Θα ήμουν επιφυλακτική ως προς τέτοιου είδους δηλώσεις καθώς, αν και κατανοητές στο βαθμό που επισημαίνουν τις προθέσεις ενδυνάμωσης της εικαστικής σκηνής, φαίνονται παρωχημένες και με μια μικρή δόση έπαρσης. Θα έλεγα πως είναι φυσικό κάθε επαγγελματία να επιθυμεί να «ανεβάσει το επίπεδο» εντός του επαγγέλματός του, δεν μπορώ να συμφωνήσω όμως ότι η Αθήνα παρουσιάζει πρόβλημα όσον αφορά τον αριθμό ή την ποικιλία στα εικαστικά γεγονότα και για το λόγο αυτό η «κάλυψη ενός κενού» δεν μου ακούγεται σαν έγκυρη διατύπωση. Πιθανολογώ πως αυτό που εννοείται εδώ έχει περισσότερο να κάνει με την έλλειψη συνθηκών βιοπορισμού για τους καλλιτέχνες από το επάγγελμά τους και με την απουσία κρατικών δομών στήριξης, παρά με έλλειψη καλλιτεχνικού δυναμικού, πρωτοβουλιών έκθεσης και τόπων συνάντησης και επικοινωνίας.

Συχνά οι συνεντευξιαζόμενοι επισήμαναν το πρόταγμα του πειραματισμού ως έναν από τους βασικούς σκοπούς των ανεξάρτητων χώρων τέχνης. Κάποιες από τις δηλώσεις ήταν: «μας ενδιαφέρουν τα πειραματικά έργα τέχνης», «θέλουμε να πειραματιστούμε», «κάνουμε το δικό μας πείραμα στο χώρο». Η σχέση των δρώντων με την έννοια της πειραματικής τέχνης είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, καθώς θυμίζει τη συζήτηση που έγινε στο υποκεφάλαιο 2.1.3 για τους εναλλακτικούς χώρους τέχνης στην Αμερική της δεκαετίας του '60, όταν νέες μορφές τέχνης (νέα μέσα, νέες τεχνικές, νέες αντιλήψεις για το έργο) πρωτοέκαναν την εμφάνισή τους. Στη σημερινή ιστορική στιγμή όμως μπορούμε να μιλάμε για πειραματική τέχνη με τον ίδιο τρόπο ή το πείραμα για το οποίο γίνεται λόγος είναι απλώς η προσωπική πορεία του κάθε καλλιτέχνη;

Υπάρχει μια σχολή σκέψης που θεωρεί ότι η τέχνη είναι εξ ορισμού πειραματική (Brook, 2007) και σίγουρα μία από τις γενικεύσεις που κάνουμε για τη σύγχρονη τέχνη είναι ότι αυτή πειραματίζεται. Ο πειραματισμός όμως δεν περιορίζεται μόνο στα υλικά και το μέσο, αλλά μπορεί να αφορά το χρόνο, τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και μεταξύ πραγμάτων, τις μεθόδους και τη θέση της ίδιας της τέχνης (συγγέροντας τις προσδοκίες για το τι είναι και πού ανήκει) (Bennett, 2007). Σε αυτό το επίπεδο, ο πειραματισμός εκδηλώνεται ως διάθεση για αμφισβήτηση, παραβίαση ή/και επανεφεύρεση όλων αυτών που ορίζουν το πεδίο της τέχνης και χαρακτηρίζουν την παραγωγή του έργου τέχνης. Στην ουσία, όταν οι δρώντες ονομάζουν την τέχνη πειραματική, δεν αναφέρονται σε συγκεκριμένο είδος έργων έναντι κάποιων άλλων, αλλά στην εγγενή τάση να δοκιμάζονται οι συμβάσεις και τα όρια, γεγονός που μας παραπέμπει στις ρίζες της σύγχρονης τέχνης στην ιστορία της πρωτοπορίας. Η τάση αυτή, εκδηλωμένη ως πρόθεση και σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό ως πραγματικότητα, φαίνεται να αποτελεί κοινό τόπο στη σκηνή των ανεξάρτητων χώρων τέχνης που μελετήθηκαν.

Το καλλιτεχνικό πρόγραμμα του κάθε χώρου προκύπτει ανάλογα με τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και την πρακτική του ατόμου ή της ομάδας που τον διαχειρίζεται. Συνήθως πρόκειται για ατομικές ή ομαδικές εκθέσεις έργων σύγχρονης τέχνης (ζωγραφική, γλυπτική, εγκαταστάσεις, περφόρμανς κ.ά.) σε επιμέλεια είτε των διαχειριστών του χώρου, είτε κάποιου προσκεκλημένου επιμελητή. Οι περισσότεροι χώροι, πέρα από εκθέσεις, προβλέπουν και άλλες εκδηλώσεις, όπως ομιλίες, πάνελ συζητήσεων, εργαστήρια (workshops), παρουσιάσεις φιλοσοφικής θεματικής ή ερευνητικού χαρακτήρα, συναυλίες, πάρτυ, προβολές ταινιών. Φαίνεται ότι σε μεγάλο βαθμό οι δρώντες ενδιαφέρονται για την καλλιέργεια του περί τέχνης λόγου (discourse) αλλά και την δημιουργία αφορμών για συζήτηση, και βλέπουν τις εκδηλώσεις στο χώρο τους ακριβώς ως τέτοιες ευκαιρίες. Αυτό ταιριάζει άλλωστε στο αίτημα για έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο οποίος παρέχει στο άτομο τις συνθήκες εκείνες που ευνοούν τη δημιουργικότητα, την ανταλλαγή απόψεων περί καλλιτεχνικών πρακτικών, τις πνευματικές αναζητήσεις και το σχηματισμό κοινότητας με κοινά ενδιαφέροντα. Με αυτήν την έννοια, υπό κάποιες προϋποθέσεις²⁶, οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης μπορούν να λειτουργήσουν ως αυτόνομες ζώνες παραγωγής σκέψης και να αποτελούν τόπους συνάντησης και ουσιαστικού διαλόγου με άξονα τη σύγχρονη τέχνη.

5.6 Δικτύωση και συνεργασίες

Μπορούμε να διακρίνουμε δύο είδη δικτύωσης των ανεξάρτητων χώρων τέχνης. Το πρώτο είδος σχετίζεται με τη συνομιλία και συνεργασία των δρώντων που ανήκουν στην αθηναϊκή σκηνή και το δεύτερο με τη δημιουργία σχέσεων και συνασπισμών με δρώντες από άλλες σκηνές, σε άλλες πόλεις, χώρες ή ηπείρους.

Η εσωτερική δικτύωση με την τοπική σκηνή είναι συχνό φαινόμενο καθώς οι δρώντες στους ανεξάρτητους χώρους έρχονται σε επαφή και γνωρίζονται μεταξύ τους, συνεργάζονται και ενίοτε αναπτύσσουν κοινά σχέδια και δράσεις. Πολλές φορές άτομα από έναν χώρο προσκαλούνται σε έναν άλλο ως καλλιτέχνες ή επιμελητές και έτσι δημιουργούνται συνέργειες και σχέσεις αλληλοϋποστήριξης. Εντούτοις η πλειοψηφία των συμμετεχόντων στην έρευνα εξέφρασε την ανάγκη για περισσότερη και ουσιαστικότερη δικτύωση, καθώς νιώθουν ότι αν δημιουργούσαν μία τυπική ή άτυπη ένωση των ανεξάρτητων χώρων της Αθήνας, συνολικά θα είχαν μεγαλύτερο εκτόπισμα απ' ό,τι έχει ο καθένας μεμονωμένα, θα ήταν σε θέση να

²⁶ Ας σημειωθεί εδώ ότι αν οι χώροι χαρακτηρίζονται από πολιτικές ατζέντες ή κατευθυντήριες γραμμές ως προς τους τρόπους λειτουργίας τους και την τέχνη που εκθέτουν, μετατρέπονται από αυτόνομες ζώνες παραγωγής σκέψης σε αυτόνομες ζώνες παραγωγής θεματικής σκέψης, γεγονός που, κατά τη γνώμη μου, περιορίζει το ενδιαφέρον γιατί θέτει συγκεκριμένα όρια εντός των οποίων κινείται η οποιαδήποτε διατύπωση λόγου.

διεκδικήσουν περισσότερη προσοχή από τους κρατικούς φορείς και «η ζωή τους θα γινόταν πιο εύκολη αν ένωναν τις δυνάμεις τους», όπως για παράδειγμα με το να μοιράζονται υλικούς πόρους (τεχνικό εξοπλισμό, εργαλεία κτλ.) ή με το να κάνουν συνεργατικά αιτήσεις για μεγαλύτερες χρηματοδοτήσεις²⁷. Βλέπουμε άρα τάσεις προς τη δημιουργία ενός πιο σταθερού, λιγότερο άτυπου μοντέλου δικτύωσης και συνεργασίας, που θα θεσμοποιεί τρόπον τινά αυτά τα σχήματα, δίνοντάς τους μεγαλύτερη δυναμική στη διεκδίκηση των συμφερόντων τους.

Η δικτύωση με κέντρα και φορείς του εξωτερικού είναι εξίσου σημαντική καθώς εισάγει τους ανεξάρτητους χώρους στην αρένα της διεθνούς καλλιτεχνικής κοινότητας και τους επιτρέπει την επαφή και ανταλλαγή πληροφοριών με χώρους που ανήκουν σε άλλες σκηνές. Συνήθως οι συνεργασίες προκύπτουν από προσωπικές γνωριμίες με συναδέλφους που εργάζονται στο εξωτερικό και έχουν ως αποτέλεσμα την ανταλλαγή εκθέσεων ή τη φιλοξενία καλλιτεχνών. Πολλοί από τους δρώντες είτε έχουν σπουδάσει στο εξωτερικό, είτε διατηρούν σχέσεις με άτομα που ζουν και εργάζονται σε άλλες χώρες και σχηματίζουν έτσι ένα δίκτυο διεθνών επαφών με τις οποίες μπορούν να συνεργαστούν. Επιπλέον, πολλές ευκαιρίες συνεργασίας επικοινωνούνται σε διεθνές επίπεδο μέσω διαδικτύου ως ανοιχτό κάλεσμα και πολλοί φορείς προκηρύσσουν διαγωνισμούς ή προσκλήσεις εκδήλωσης ενδιαφέροντος για συνέργειες μεταξύ ανεξάρτητων χώρων τέχνης. Παρατηρήθηκε ότι οι περισσότερες διεθνείς συνεργασίες που προκύπτουν δεν γίνονται με τα μεγάλα αστικά κέντρα αλλά με πόλεις μεσαίου μεγέθους αντίστοιχες με την Αθήνα, γεγονός που ίσως ερμηνεύεται ως αποτέλεσμα προτίμησης χώρων της ίδιας κλίμακας και με κοινούς στόχους και κίνητρα. Οι μεγάλης κλίμακας και καταξιωμένες διεθνώς καλλιτεχνικές διοργανώσεις όπως οι Μπιενάλε μεγάλων πόλεων φαίνεται να μην αφορούν τόσο τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης, οι οποίοι είτε από έλλειψη ενδιαφέροντος, είτε από έλλειψη οικονομικής άνεσης δε συμμετέχουν σε αυτές. Η ελληνική διοργάνωση για την ανεξάρτητη καλλιτεχνική πρωτοβουλία *Platforms Project*, αν και αναγνωρίζεται από πολλούς ως ευκαιρία για ορατότητα στο χώρο, απορρίπτεται από άλλους λόγω του υψηλού κόστους συμμετοχής (από 350-400 ευρώ).

Το στοιχείο της δικτύωσης είναι πολύ σημαντικό για τη δραστηριότητα και την ανάπτυξη των ανεξάρτητων χώρων τέχνης και είναι πολύ αποτελεσματικό τόσο σε τοπικό όσο και σε εθνικό ή διεθνές επίπεδο. Γενικά διαφαίνεται η τάση για συνεργασία μεταξύ χώρων με παρόμοια φύση και αποστολή, από μεσαίου μεγέθους αστικά περιβάλλοντα, γεγονός δηλωτικό τρόπον τινά του εναλλακτικού, μη συμβατικού χαρακτήρα της συγκεκριμένης πολιτιστικής

²⁷ Αυτή η ανάγκη, ειρήσθω εν παρόδω, οδήγησε την περίοδο που διεξαγόταν η παρούσα έρευνα στον πιλοτικό σχηματισμό ενός δικτύου ανεξάρτητων χώρων τέχνης της Αθήνας με σκοπό τη συνεργασία, τη συζήτηση περί καλλιτεχνικών και οργανωσιακών πρακτικών και τη μελλοντική παραγωγή και διοργάνωση κοινών δράσεων.

δραστηριότητας. Οι ανεξάρτητοι χώροι δεν επιδιώκουν τη συνεργασία με κέντρα υψηλού κύρους, αλλά με χώρους με τους οποίους μοιράζονται την ίδια κουλτούρα και τα ίδια ενδιαφέροντα, δημιουργώντας έτσι ένα πολύ ιδιαίτερο διεθνές κανάλι ανταλλαγής καλλιτεχνών, έργων και ιδεών. Το αποτέλεσμα, αν και δε μοιάζει να είναι πολύ ορατό πέρα από τους κύκλους των σχετικών επαγγελματιών, έχει ωστόσο μεγάλη αξία για την προώθηση της ανταλλαγής και του πειραματισμού σε παγκόσμιο επίπεδο.

5.7 Σχέσεις με το κοινό και σχέσεις με την κοινότητα

Οι δραστηριότητες που αναπτύσσουν οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης προορίζονται κυρίως για ένα σχετικά εκλεπτυσμένο (niche) κοινό, το οποίο έχει προηγούμενη εμπειρία και οικειότητα με τη σύγχρονη τέχνη. Σε αυτό το κοινό ανήκουν οι φιλότεχνοι και φυσικά οι επαγγελματίες (θεωρητικοί, επιμελητές, καλλιτέχνες και κριτικοί), οι οποίοι συχνάζουν σε εκδηλώσεις που αφορούν τα εικαστικά και κατανοούν τις εξελίξεις στη σύγχρονη τέχνη. Από τις συνεντεύξεις φάνηκε πως οι επισκέπτες των χώρων είναι συγκεκριμένα άτομα, οι περισσότεροι γνωρίζονται μεταξύ τους ή ανήκουν στις ίδιες παρέες καλλιτεχνών και παρακολουθούν τα περισσότερα εικαστικά δρώμενα στην Αθήνα.

Υπάρχει μια κάποια επιδίωξη οι χώροι να προσελκύσουν το «ευρύ κοινό», στην πραγματικότητα όμως αυτό δεν αποτελεί προτεραιότητα, αλλά εκφράζεται κυρίως με μεμονωμένες προσπάθειες διεύρυνσης των δραστηριοτήτων στο αστικό τοπίο, όπως π.χ. με δράσεις σε δημόσιους χώρους, που μπορεί να έχουν ως αποτέλεσμα την αύξηση του μη ειδικευμένου στην τέχνη κοινού. Κάποιοι από τους χώρους εκφράζουν την επιθυμία συσχετισμού με τη γειτονιά στην οποία βρίσκονται και δηλώνουν πως η διάδραση με αυτήν αποτελεί σημαντικό στοιχείο που ορίζει την ταυτότητά τους. Κάνουν έτσι προσπάθειες «ανοίγματος» όπως π.χ. συνεργαζόμενοι με τους καταστηματάρχες της περιοχής ή δημιουργώντας εκδηλώσεις κοινωνικού χαρακτήρα στις οποίες προσκαλούν τους γύρω κατοίκους, ομολογούν όμως ότι η ανταπόκριση, αν και όχι αμελητέα, δεν είναι μεγάλη. Το ζήτημα κατά πόσο οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης μπορούν να αποτελούν σημαντικά σημεία αναφοράς για την τοπική κοινότητα μένει αναπάντητο, καθώς δεν μπορούμε να κρίνουμε από τις προθέσεις τους τον αληθινό αντίκτυπο που έχουν στη γειτονιά τους.

Βασικά, οι χώροι φαίνεται να επικεντρώνονται κυρίως στο ρόλο τους ως πλατφόρμες που αφορούν έναν συγκεκριμένο «κύκλο», τα μέλη του οποίου είναι ήδη εξοικειωμένα με τις τάσεις στη σύγχρονη τέχνη. Κατέχουν επομένως μια πολύ ιδιαίτερη θέση στην πολιτιστική ζωή της πόλης, αποτελώντας ένα εξειδικευμένο, εσωστρεφές δίκτυο πειραματισμού και ανταλλαγής

πληροφοριών σχετικά με τις εικαστικές τέχνες, που δεν ενδιαφέρεται ή δεν γνωρίζει πώς να συμβάλει ουσιαστικά στην ευρύτερη πολιτιστική οικονομία, κάτι που έτσι κι αλλιώς παραμένει προς διερεύνηση αν οφείλει ή όχι να κάνει. Ωστόσο, η σύσφιξη των σχέσεων με το άμεσο περιβάλλον και άρα η έκθεση των δραστηριοτήτων των χώρων σε μεγαλύτερη μερίδα κοινού, θα μπορούσε ενδεχομένως να οδηγήσει στην αναγνώριση της αξίας τους για την ανθρώπινη ανάπτυξη και καλλιέργεια και αυτό με τη σειρά του να δημιουργήσει την κοινωνική συναίνεση που δίνει κίνητρο στις δημόσιες πολιτικές για παροχή οικονομικής στήριξης.

5.8 Αλλαγές στη σκηνή της Αθήνας: ο ρόλος της Documenta 14

Οι απόψεις που εξέφρασαν οι συνεντευξιαζόμενοι για την αθηναϊκή σκηνή της τέχνης είχαν θετική χροιά και συνήθως υποδήλωναν ενθουσιασμό για την αίσθηση του ανήκειν σε μια πόλη όπου «συμβαίνουν πάρα πολλά και δυνατά πράγματα στα εικαστικά». Χαρακτηριστικά αναφέρθηκε η «πολυφωνία» ως προς την πληθώρα εικαστικών πρωτοβουλιών και η «τόλμη» που χαρακτηρίζει τους δημιουργούς στην Αθήνα, οι οποίοι έχουν μάθει να μην πτοούνται από την οικονομική κρίση και να βρίσκουν τρόπους να συνεχίζουν τη δραστηριότητά τους παρά τις δυσκολίες.

Ομολογουμένως η παρούσα φάση της εικαστικής σκηνής είναι αποτέλεσμα και της έλευσης στην Αθήνα της Documenta 14 το 2017 και της τεράστιας προσοχής που έστρεψε στην Ελλάδα η διεθνής καλλιτεχνική κοινότητα πριν και κατά τη διάρκειά της. Πολλοί ήταν οι ξένοι που επισκέφτηκαν την Αθήνα με αφορμή τη μεγάλη διοργάνωση και έδειξαν ενδιαφέρον για όλες τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που η πόλη είχε να προσφέρει. Στο χώρο των εικαστικών τεχνών άλλωστε επικρατούσε πυρετός εκθέσεων καθώς όλοι οι δρώντες ετοιμάζαν το πρόγραμμά τους έτσι ώστε να δώσουν δυναμικά το παρών, ενώ άνοιξαν και πολλοί νέοι εκθεσιακοί χώροι (που στις περισσότερες περιπτώσεις βέβαια ήταν βραχύβιοι αφού εμφανίστηκαν μόνο με αφορμή την Documenta). Επιπλέον, εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα διεθνείς επαγγελματίες της τέχνης, που είτε για τη φρενήρη διετία 2015-2017, είτε με σκοπό να μείνουν μόνιμα, ξεκίνησαν την καλλιτεχνική και εκθεσιακή τους δραστηριότητα στην ελληνική πρωτεύουσα.

Ουσιαστικά, μέσα από αυτήν την πρωτοφανώς έντονη δραστηριοποίηση του αθηναϊκού κόσμου της τέχνης, το κοινό για τους ανεξάρτητους χώρους ανανεώθηκε καθώς αποτελούνταν πια και από «νέα πρόσωπα» ενώ «τα περισσότερα δελτία τύπου που έφευγαν στα εγκαίνια ήταν στα αγγλικά». Οι τοπικές καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες, η ανεξάρτητη σκηνή και οι μικρότερης κλίμακας χώροι τέχνης βρέθηκαν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος ως εκπρόσωποι της τοπικής

εικαστικής γλώσσας και η επισκεψιμότητά τους αυξήθηκε ενώ οι δράσεις τους προβλήθηκαν περισσότερο.

Αυτή η ώθηση που έδωσε στη σκηνή η Documenta ενδυνάμωσε τους δρώντες, καθώς προκάλεσε έκρηξη δημιουργικότητας και συσσώρευση στοχευμένου ενδιαφέροντος στο πεδίο τους, γεγονός που φαίνεται ότι αναζωογόνησε και τόνωσε τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης, καθώς επικυρώθηκε ο ρόλος και η αξία τους. Παρά τις όποιες αναπόφευκτες αρνητικές αντιδράσεις σχετικά με την παρουσία της γερμανικής διοργάνωσης, συνολικά η εμπειρία της «μαθητείας από την Αθήνα²⁸» άφησε πίσω της ανανεωμένη δυναμική και ελπίδα για το μέλλον των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα. Πιθανώς, για τους δρώντες των ανεξάρτητων χώρων, ειδικά εκείνων που ξεκίνησαν τη δραστηριότητά τους την τελευταία πενταετία, το συγκεκριμένο μομέντουμ έπαιξε πολύ μεγαλύτερο ρόλο απ' ό,τι οι ίδιοι παραδέχονται, αν μη τι άλλο δημιουργώντας μια ευνοϊκότερη συνθήκη για την πρόσληψη της σύγχρονης τέχνης στο πλαίσιο των εικαστικών πρωτοβουλιών.

5.9 Δυσκολίες και προκλήσεις

Παρόλα αυτά τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν ως προς τη βιωσιμότητά τους οι ανεξάρτητοι χώροι είναι πολλά. Οι εικαστικοί καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται στην Αθήνα δυσκολεύονται να βιοποριστούν μόνο από την εικαστική τους εργασία και οι χώροι τέχνης σπάνια παράγουν έσοδα που να καλύπτουν τις λειτουργικές τους ανάγκες. Το αποτέλεσμα είναι ότι οι δρώντες, όχι απλώς δεν λαμβάνουν εισόδημα από την εργασία τους στους χώρους αυτούς, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις υποχρεώνονται να επενδύσουν το προσωπικό τους κεφάλαιο για να συνεχίσουν τη δραστηριότητά τους. Έτσι, οι πλειονότητα αναζητά δεύτερη παράλληλη εργασία για την εξασφάλιση του βιοπορισμού, γεγονός που συχνά επιβαρύνει την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα, αφού δεν απομένει χρόνος για να ασχοληθούν όπως θα ήθελαν με τα εικαστικά. Πολλοί ανέφεραν το φόβο της υπερκόπωσης (burn out) ως αποτέλεσμα του ψυχικά και σωματικά δύσκολου μοιράσματος του χρόνου και της ενέργειας σε δύο ή περισσότερες εργασίες, αλλά και των πολλών υποχρεώσεων που έτσι κι αλλιώς αναλαμβάνουν στη διαχείριση του ανεξάρτητου χώρου.

Βασική πηγή απογοήτευσης αποτελεί η αδιαφορία των κρατικών θεσμών απέναντι στη συγκεκριμένη μορφή πολιτιστικής δραστηριότητας και η αίσθηση που έχουν οι χώροι ότι «το ΥΠΠΟΑ δε γνωρίζει καν την ύπαρξη και τη δουλειά τους». Ως εκ τούτου δεν υπάρχουν κρατικές δομές στήριξης και τακτική επιχορήγηση ενώ οι πολιτιστικές πολιτικές που αφορούν

²⁸ Ο τίτλος της εν λόγω διοργάνωσης ήταν «*Μαθαίνοντας από την Αθήνα*».

τη σύγχρονη τέχνη είναι κατά τη γνώμη τους ανεπαρκείς. Λόγω απουσίας ενός οργανωμένου σώματος που να εκπροσωπεί τους εικαστικούς καλλιτέχνες, τα αιτήματά τους δεν γίνονται αντιληπτά από την οργανωμένη πολιτεία ώστε να μπορέσουν να βελτιωθούν οι συνθήκες εργασίας τους και δεν προβλέπεται για αυτούς ελάφρυνση εξόδων για τη λειτουργία των εργαστηρίων και των εκθεσιακών τους χώρων. Επιπλέον, οι διαδικασίες απόκτησης νομικής υπόστασης και οι επακόλουθες αιτήσεις για χρηματοδότηση συνεπάγονται περίπλοκη και χρονοβόρα γραφειοκρατία, ενώ η ίδια η φύση της καλλιτεχνικής μη κερδοσκοπικής εταιρείας αποτελεί ένα σχετικά άγνωστο πεδίο όσο αφορά τα φοροτεχνικά θέματα.

Όλα τα παραπάνω τονίζουν τη φαινομενική παραδοξότητα εντός της ανεξάρτητης εικαστικής σκηνής, οι δρώντες της οποίας, αν και δεν έχουν τίποτα χειροπιαστό να κερδίσουν, εντούτοις εξακολουθούν να δραστηριοποιούνται, να παράγουν έργα και λόγο, να επινοούν τρόπους για την επιβίωσή τους και να πεισμώνουν ενάντια στη λογική του μοντέλου που υποστηρίζει ότι εργασία ίσον χρήμα. Στο επόμενο κεφάλαιο θα γίνει λόγος για αυτό και για άλλα χαρακτηριστικά, ανακεφαλαίωση της μέχρι τώρα συζήτησης και προσπάθεια περαιτέρω κατανόησης του φαινομένου της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας.

6. Συμπεράσματα

Οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης της Αθήνας παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες με τους αντίστοιχους χώρους που μελετήθηκαν στη βιβλιογραφική επισκόπηση της παρούσας εργασίας. Τα κοινά χαρακτηριστικά εντοπίζονται στο κίνητρο για ανεξαρτησία από τους κανόνες του κόσμου της τέχνης (Murphy, 2016· Sharon, 1979), στην επιθυμία για αυτοοργάνωση (Hebert & Karlsen, 2013) αλλά και σχηματισμό συλλογικοτήτων (Detterer, 2012), στο πρόταγμα για πειραματισμό (Rosati & Staniszewski, 2012), τη στήριξη των νέων καλλιτεχνών (Detterer, 2012) και τη χρήση του εργαστηρίου του καλλιτέχνη ως εκθεσιακού χώρου (O'Doherty, 1986). Στις κοινές προθέσεις ανήκει η δημιουργία των κατάλληλων συνθηκών για την τέχνη, τους καλλιτέχνες και το κοινό (Kopp & Williams, 2016· Murphy, 2016), η αμφισβήτηση του status quo (Dickson, 1998) και η αναζήτηση ενός τρόπου ζωής που οι καλλιτέχνες επιλέγουν για τον εαυτό τους (Summerton, 1996).

Παρόλα αυτά έγιναν αισθητές κάποιες διαφοροποιήσεις της αθηναϊκής σκηνής από το διεθνές συγκείμενο, οι οποίες πηγάζουν από τις ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούν στην Ελλάδα αλλά και από την ιστορία της ανάπτυξης της ελληνικής εικαστικής σκηνής. Κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων δεν εκφράστηκε παραδείγματος χάρη η έντονη επιθυμία σχολιασμού ή κριτικής των καλλιτεχνικών θεσμών που χαρακτήριζε κάποιους ιστορικούς αμερικανικούς εναλλακτικούς χώρους τέχνης (Σταυρακάκης & Σταφυλάκης, 2008). Περισσότερο διαφάνηκε η πρόθεση των δρώντων να δραστηριοποιούνται μεν ξεχωριστά από τους όποιους θεσμούς για να μπορούν να πειραματίζονται και να είναι αυτόνομοι στον τρόπο εργασίας τους, παραμένοντας δε ανοιχτοί στο ενδεχόμενο συνεργασίας με μεγάλα μουσεία ή με εμπορικές γκαλερί. Η αντίδραση στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες από την άλλη, στους αθηναϊκούς χώρους μάλλον προκύπτει ανάλογα με το έργο και την πρακτική του κάθε καλλιτέχνη παρά αποτελεί βασική ή μοναδική αποστολή τους.

Σημαντική διαφορά επίσης αποτελεί το γεγονός ότι οι ανεξάρτητες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες των ΗΠΑ και του Ηνωμένου Βασιλείου εμφανίστηκαν σε περιόδους όπου η αγορά της τέχνης βρισκόταν σε μια σχετική άνθιση με αποτέλεσμα να υπάρχει χώρος για την αναγνώριση και αφομοίωσή τους από τον κόσμο της τέχνης (Rosati & Staniszewski, 2012). Η ελληνική πραγματικότητα όμως έφερε τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης αντιμέτωπους, όχι μόνο με την ύφεση στην αγορά της τέχνης (Kuhnt, 2012), αλλά και με τη γενικευμένη οικονομική κρίση στη χώρα. Σε συνδυασμό με την έλλειψη κρατικών δομών στήριξης των εικαστικών τεχνών και τη δυσκολία εύρεσης πόρων για τη λειτουργία των χώρων, το ελληνικό παράδειγμα των χώρων τέχνης φαίνεται να αντιμετωπίζει πολύ μεγαλύτερες προκλήσεις για

την επιβίωσή του. Ενώ σε άλλες χώρες τα Συμβούλια των Τεχνών και τα αντίστοιχα Υπουργεία Πολιτισμού προβλέπουν την οικονομική ενίσχυση των καλλιτεχνικών πρακτικών, στην Ελλάδα οι δρώντες στον εικαστικό χώρο δηλώνουν την αίσθηση ότι για το ΥΠΠΟΑ είναι αόρατοι.

Εντούτοις οι δρώντες βρίσκουν λύσεις για να μπορούν να συνεχίσουν τη δραστηριότητά τους. Οι χώροι διοργανώνουν εκθέσεις, ομιλίες, εφήμερες δράσεις και γεγονότα, λειτουργούν ως εργαστήρια για τους καλλιτέχνες αλλά και με όρους φιλοξενίας (residency), αποτελούν σημεία συνάντησης και ανταλλαγής ιδεών και ελεύθερες ζώνες πειραματισμού. Το ενδιαφέρον κατά τη διάρκεια της έρευνας στράφηκε προς τη διερεύνηση της οργανωσιακής κουλτούρας και των πρακτικών που χαρακτηρίζουν τη δραστηριότητά τους, για να εκτιμηθεί σε ποιο βαθμό μπορούν να θεωρηθούν διακριτή κατηγορία στο πολιτιστικό οικοσύστημα της Αθήνας. Αν και μοιράζονται πολλά κοινά που μας επιτρέπουν να μιλάμε για μία συνολική ανεξάρτητη σκηνή των εικαστικών τεχνών, στην πραγματικότητα κάθε χώρος είναι μοναδικός από την άποψη της αποστολής του και της φύσης των projects που διοργανώνει και ως εκ τούτου δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί ένα συγκεκριμένο πρότυπο που να περιλαμβάνει όλους τους χώρους και να συνοψίζει με ακρίβεια τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται και προωθούν την πληθώρα των δραστηριοτήτων τους. Κάποιοι χώροι λειτουργούν με μεγαλύτερη χαλαρότητα ως προς τη δομή της οργάνωσής τους, ενώ κάποιοι άλλοι υιοθετούν το μοντέλο του οργανισμού με διευθυντή/ές. Κάποιοι καταλαμβάνουν το χώρο για εργαστηριακούς σκοπούς με παράλληλο πρόγραμμα εκθέσεων ενώ άλλοι για αμιγώς εκθεσιακούς λόγους. Κάποιοι ανεξάρτητοι χώροι στεγάζονται σε ιδιωτικά διαμερίσματα, κάποιοι δραστηριοποιούνται σε συγκεκριμένο είδος τέχνης κ.ο.κ. Τί είναι όμως αυτό που τους ενώνει ώστε να συγκαταλέγονται όλοι στους ανεξάρτητους χώρους τέχνης;

Στη βιβλιογραφία, αν και χρησιμοποιούνται διάφοροι όροι - με συχνότερο το ακρωνύμιο ARI (artist-run initiatives) - συναντάμε μελέτες όπως π.χ. αυτή των Blessi et al. (2011) που εξερευνά το ρόλο των ανεξάρτητων χώρων τέχνης στη διαμόρφωση της σύγχρονης εικαστικής σκηνής του Μοντρεάλ ή αυτή των Byrne, Carroll & Ward (2002) που αναδεικνύει τη σημασία που έχουν οι χώροι για την επαγγελματική ανάπτυξη των καλλιτεχνών στην Ιρλανδία. Ουσιαστικά, οι μελέτες αυτές προσπαθούν να ποσοτικοποιήσουν την αξία που παράγει η συγκρότηση του συγκεκριμένου είδους χώρων τέχνης με σκοπό πρώτον, την κατανόησή τους ως φαινομένων εντός του πολιτιστικού γίγνεσθαι και, δεύτερον, την πρόταση προσαρμογής των πολιτιστικών πολιτικών στα νέα δεδομένα. Φαίνεται λοιπόν ότι υπάρχει μία χαρακτηριστική ελκυστική δυναμική που μοιράζονται οι ανεξάρτητοι χώροι, παρά τα επιμένοντες γνωρίσματα που τους διαφοροποιούν και αυτή κατά τη γνώμη μου εντοπίζεται στην

δυνατότητα που έχουν - ή που πιστεύουμε ότι έχουν - να μας δείξουν κάτι καινούργιο. Συνδεδεμένοι ιστορικά με τον πειραματισμό και την αντιδραστικότητα, με το «εναλλακτικό» και αντισυμβατικό, οι ανεξάρτητοι χώροι υπόσχονται μια ματιά στο τι συμβαίνει εδώ και τώρα, τι παράγεται και συζητιέται έξω από τους καθιερωμένους τόπους, σε μια πιο ελεύθερη, αυθόρμητη και αυθεντική συνάντηση νέων δημιουργικών ανθρώπων. Εξού και το ενδιαφέρον του επίσημου κόσμου της τέχνης, ο οποίος στρέφει το βλέμμα από τις μεγάλες διοργανώσεις προς τις καλλιτεχνικές γειτονιές των πόλεων και την αυτοδιαχειριζόμενη εικαστική κουλτούρα, έτσι ώστε να εντοπίσει την πρωτοπορία και να αντλήσει από τους «αντισυμβατικούς» καλλιτέχνες τα στοιχεία εκείνα που φέρνουν την καινοτομία στην τέχνη. Και βέβαια, αυτές οι κουλτούρες προσφέρουν δυναμισμό στην καλλιτεχνική γεωγραφία της πόλης, όπως φάνηκε στο παράδειγμα της Αθήνας, καθώς «εμπλουτίζουν την εμπειρία της πόλης», την κάνουν πιο ζωντανή και πιο σχετική με το σήμερα, αντιπροσωπεύουν τις τάσεις εντός της και αρθρώνουν λόγο στη δημόσια σφαίρα.

Μία διάσταση του πολιτισμού άλλωστε τείνει να μεταφράζεται σε αξία στο πλαίσιο της ανταγωνιστικότητας των αστικών κέντρων, τα οποία τον προβάλλουν ως στοιχείο που βελτιώνει την ταυτότητά τους (Baniotopoulou, 2001). Το ίδιο ισχύει και για τους καλλιτέχνες, το δημιουργικό ταλέντο των οποίων θεωρείται κινητήριος δύναμη για την οικονομική ανάπτυξη (Florida, 2012· Lingo & Terper, 2013). Ωστόσο, το γεγονός ότι η σύγχρονη τέχνη χαρακτηρίζεται από ενδεχομενικότητα και απρόοπτες διακυμάνσεις θα πρέπει να αποθαρρύνει τις υπερβολικά απλουστευτικές αναγνώσεις της πολιτιστικής οικολογίας μίας πόλης (στην οποία ανήκουν οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης) ως «θεραπεία» σε ευρύτερα κοινωνικοοικονομικά προβλήματα (Pryde-Jarman, 2013). Αντίθετα, όπως προτείνει ο Mulholland (όπως αναφέρεται στο Pryde-Jarman, 2013, σελ.38), οι ανεξάρτητοι χώροι που συγκροτούνται με όρους αλληλοϋποστήριξης, συνεργασίας, ανταλλακτικής οικονομίας και οριζοντιότητας, υποστηρίζουν τις πειραματικές πρακτικές και την «εσωτερική παραγωγή και κατανάλωση», μπορούν να καλλιεργήσουν μία ιδιαίτερη μορφή αόρατης οικονομίας που χαρακτηρίζεται κατά τον ίδιο από μια αίσθηση «αδέξιας αυθεντικότητας» (awkward authenticity). Αυτή η ποιότητα των χώρων αντιβαίνει στις προσπάθειες ποσοτικοποίησης της αξίας τους και της ικανότητάς τους να παράγουν κεφάλαιο οικονομικού χαρακτήρα.

Το ζήτημα της αξίας που παράγουν οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης αποτελούσε εξαρχής ένα από τα ερευνητικά ερωτήματα που έθεσαν τη βάση για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας. Τα παραδείγματα που μελετήθηκαν στο πλαίσιο του θεωρητικού υπόβαθρου αλλά και των συνεντεύξεων με τους δρώντες της αθηναϊκής σκηνής καταδεικνύουν σε ένα πρώτο επίπεδο την τεράστια ανάγκη που έχουν οι καλλιτέχνες να δημιουργούν και να επικοινωνούν

το έργο τους στον κόσμο, μια ανάγκη που υπερβαίνει απ' ότι φαίνεται τις πρακτικές δυσκολίες που προκύπτουν. Στο πλαίσιο της επιθυμίας αυτής για επικοινωνία και εντός μίας συνθήκης που μπορεί να μην προσφέρει αρκετές ευκαιρίες για τους καλλιτέχνες, οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης αποτελούν «μικρές οάσεις νοήματος» και τόπους όπου οι δρώντες μπορούν να συναντηθούν, να συνομιλήσουν και να δημιουργήσουν. Με αυτήν την έννοια οι χώροι παρέχουν την «ευνοϊκή συνθήκη» που επιτρέπει στους καλλιτέχνες να ζουν και να παράγουν έργα με τον τρόπο που εκείνοι επιθυμούν. Ο εν λόγω τρόπος σχετίζεται, όπως φάνηκε, με το καλλιτεχνικό πρόταγμα για δημιουργικότητα και έκφραση μέσω της τέχνης, με τη συνομιλία με άλλους δημιουργικούς ανθρώπους και με την απελευθέρωση από τους πιεστικούς μηχανισμούς που ορίζουν τις σχέσεις της εργασίας με το χρήμα. Οι ανεξάρτητοι δρώντες της τέχνης μοιάζει να ενστερνίζονται ενίοτε τη φράση του Joseph Beuys «Money is not CAPITAL at all. CAPACITY is CAPITAL» που ως πραγματικό κεφάλαιο ορίζει την ανθρώπινη δημιουργικότητα.

Αυτές οι διαπιστώσεις ακούγονται σαν γενικολογίες και υποδηλώνουν μιας μορφής αφέλεια η οποία αποδίδεται ενίοτε στον καλλιτέχνη σαν αυτός να αποτελεί ξεχωριστή κατηγορία ανθρώπου, εμπεριέχουν όμως, κατά τη γνώμη μου, ένα στοιχείο ουσιωδώς αντισυμβατικής σκέψης (η οποία θεωρώ πως συνεπάγεται κριτική ικανότητα, συνθετική ματιά και δυνατότητα επινόησης καινούργιων ιδεών και νέων τρόπων ζωής) στο οποίο πρέπει να δοθεί προσοχή. Το ζήτημα εδώ είναι μεγαλύτερο από το απλό γεγονός ότι οι καλλιτέχνες είναι δημιουργοί και χρειάζονται χώρους για να παράγουν έργα και πλατφόρμες για να τα εκθέτουν. Όπως φάνηκε στην έρευνα, οι χώροι αυτοί λειτουργούν με πολλαπλές ιδιότητες: παρέχουν εναλλακτικές λύσεις για την καλλιτεχνική πρακτική, δημιουργούν συλλογικότητες, αντιτίθενται στις ατζέντες της επιχειρηματικής κουλτούρας, υποστηρίζουν τον πειραματισμό και την ανταλλαγή ιδεών και κινούνται αυτόνομα, αυτοπροσδιοριζόμενοι και επινοώντας τρόπους οργάνωσης και διαχείρισης βασισμένους στις αξίες που τα ίδια τα άτομα ορίζουν. Υπό αυτό το πρίσμα, μέσω της επιλογής μη συμβατικής με την πλειονότητα των άλλων επαγγελματιών μεθοδολογίας, οι δρώντες των ανεξάρτητων χώρων εφευρίσκουν μοντέλα εργασίας που δοκιμάζουν τη δυναμική τους στο να συνδυάζουν την ιδεολογία με την πρακτική, συμφιλιώνοντας τον επιθυμητό τρόπο ζωής με την εξωτερική πραγματικότητα. Υποστηρίζω ότι αυτό ξεπερνάει την αναζήτηση καλλιτεχνικής δραστηριότητας για την ικανοποίηση μόνο των δημιουργικών αναγκών, εν είδει παράλληλης εργασίας για ευχαρίστηση, καθώς μέσα από την έρευνα ήρθα σε επαφή με ανθρώπους για τους οποίους το ζήτημα της δημιουργίας τέτοιων συνθηκών αποτελεί θεμελιώδες διακύβευμα. Αυτό δε σημαίνει ότι οι δρώντες δεν επιδιώκουν να έχουν εισόδημα από τη δραστηριότητά τους, σημαίνει όμως ότι την συνεχίζουν ακόμα κι αν

δεν υπάρχει κανένα εισόδημα, γιατί η δημιουργικότητα από μόνη της αποτελεί για αυτούς αξία.

Στο ερώτημα «ποιοι είναι οι παράγοντες για τη βιωσιμότητα των ανεξάρτητων χώρων τέχνης;» η έρευνα δεν προσέφερε καινοτόμες απαντήσεις, ούτε ανακάλυψε το πιο αποτελεσματικό οργανωσιακό μοντέλο του μέλλοντος, ανέδειξε όμως τους βασικούς προβληματισμούς που απασχολούν τους δρώντες της σκηνής. Μέσα σε αυτούς είναι η αντιμετώπιση των οικονομικών προκλήσεων και η διεκδίκηση στήριξης από δημόσιους φορείς που να αναγνωρίζουν το έργο των ανεξάρτητων χώρων ως τμήμα της σύγχρονης πολιτιστικής παραγωγής. Τα ευρήματα συμφώνησαν με τη βιβλιογραφία στην ανάγκη για εσωτερική συνοχή και συλλογικούς τρόπους δράσης (Detterer, 2012), τη σημασία της δικτύωσης και της ανοιχτής στάσης των χώρων προς τα έξω (Detterer, 2012· Pryde-Jarman, 2013) και το ενδεχόμενο όφελος της αλλαγής οργανωσιακών δομών, από άτυπες μορφές συγκρότησης σε πιο δομημένους οργανισμούς (Blessi et al., 2011· Detterer, 2012). Τέλος, σημαντικό ζητούμενο αποδείχτηκε η απόκτηση τεχνογνωσίας σε ζητήματα πολιτιστικής διαχείρισης (Blessi et al., 2011) που μπορεί να δώσει δυναμισμό για την αποτελεσματικότερη λειτουργία των χώρων.

Αυτό που μπορούμε να συμπεράνουμε από την έρευνα είναι ότι οι ανεξάρτητοι χώροι συνιστούν ιδιόζουσες και προσωποπαγείς μορφές συγκρότησης τόπων καλλιτεχνικής δραστηριότητας και οι τρόποι με τους οποίους οργανώνονται και λειτουργούν αποτελούν απόπειρες επινόησης και δοκιμής καινούργιων μοντέλων εργασίας. Η χρήση του όρου «ανεξάρτητοι» μπορεί να αναφέρεται στην καλλιτεχνική, στρατηγική ή οικονομική αυτονομία τους ή την πρόθεση για αυτήν, στην πραγματικότητα όμως οι συνέργειες και διαδράσεις με άλλους παίκτες του πεδίου καθιστούν σαφές ότι δεν ενυπάρχει πρόθεση αποχώρησης από τον κόσμο της τέχνης. Οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης δεν είναι λοιπόν αποσυνδεδεμένοι από άλλα γεγονότα στις εικαστικές τέχνες, αλλά αποτελούν μία κατηγορία δράσης εντός τους. Η ορατότητά τους στο ευρύτερο πλαίσιο των πολιτιστικών γεγονότων είναι σχετικά περιορισμένη, καθώς αφορούν το εξειδικευμένο στα εικαστικά κοινό, παρόλα αυτά, καθώς τα τελευταία χρόνια η Αθήνα χαίρει μεγάλου ενδιαφέροντος εκ μέρους του διεθνούς κόσμου της τέχνης, η στιγμή φαίνεται ευνοϊκή για την αναγνώριση και εκτίμηση αυτού του είδους καλλιτεχνικής παραγωγής.

Επίλογος

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση του διακριτού αυτού είδους παραγωγής σύγχρονης τέχνης θα ήθελα να παραθέσω μία - ιμπρεσιονιστική - αναλογία από το Institute for Applied Aesthetics που συγκρίνει τον artist-run χώρο του μέλλοντος με ένα μύκητα, ο οποίος δημιουργεί σύνθετα δίκτυα, άλλοτε ορατά και άλλοτε αόρατα, λειτουργεί κάτω από το έδαφος, σε κρυφά και απρόσμενα μέρη, και απλώνεται με τους δικούς του ρυθμούς απορροφώντας θρεπτικά συστατικά από το περιβάλλον του και δημιουργώντας απρόοπτα μορφώματα (Lee Kennedy, 2012). Το περίεργο αυτό μανιτάρι/ανεξάρτητος χώρος τέχνης αποτελεί ένα καινούργιο παράδειγμα δικτύωσης δημιουργικών υποδομών και διαμορφώνει ένα νέο τοπίο φιλόξενο για την κατά Deleuze και Guattari ριζωματική σκέψη. Ίσως μία μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να αναλύσει τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης με τέτοιους όρους και να διερευνήσει τις διευρυνόμενες και αλληλο-επικαλυπτόμενες συνδέσεις εντός τους.

Με αυτά κατά νου και ύστερα από εκτενή μελέτη και εμπλοκή με το φαινόμενο των ανεξάρτητων χώρων τέχνης, αναρωτιέμαι αν είναι απαραίτητη η κατηγοριοποίηση του φαινομένου με σκοπό την ποσοτικοποίηση και αξιολόγηση των επιδράσεων και αποτελεσμάτων του. Ίσως, ακόμα και διατηρώντας την ιδιότητα του κοινωνικού ερευνητή, να είναι δυνατό να προσεγγίζουμε τους προς μελέτη χώρους με σκοπό να κατανοήσουμε το ποιόν τους, αφήνοντας όμως περιθώριο για την ενδεχομενικότητα και τα απρόοπτα που μπορεί να προκύψουν, ειδικά σε ένα πεδίο όπως η τέχνη που σχετίζεται με μεγάλο βαθμό υποκειμενικότητας. Ίσως, ως επαγγελματίες της τέχνης και του πολιτισμού, μπορούμε να ενσωματώσουμε στην προσέγγισή μας την (ξανά κατά Deleuze) ιδέα ότι «δημιουργούμε έννοιες όχι για να χαρακτηρίσουμε τη ζωή και να βάλουμε σε σειρά τις ιδέες μας, αλλά για να μετασχηματίσουμε τη ζωή και να περιπλέξουμε τις ιδέες μας» (Τζάνος, 2017). Κάτι τέτοιο φαίνεται να προτείνουν οι ανεξάρτητοι χώροι τέχνης, αν κρίνουμε από τη ρευστότητα με την οποία αντιμετωπίζουν τόσο την ταυτότητα, όσο και το φάσμα των δραστηριοτήτων τους.

Παράρτημα

Οδηγός συνεντεύξεων

Οργάνωση και διαχείριση

1. Ποια η οργανωσιακή δομή, το μέγεθος και η νομική υπόσταση του χώρου σας;
2. Πιστεύετε πως η οργανωσιακή δομή και ο τρόπος διαχείρισης επηρεάζουν ή/και αντανακλούν το έργο που παράγετε;
3. Ποιες οι κύριες πηγές χρηματοδότησης του χώρου και η σχέση με φορείς επιχορήγησης;
4. Πώς προκύπτει ο καλλιτεχνικός προγραμματισμός; Πώς γίνεται η λήψη αποφάσεων;
5. Μπορείτε να μιλήσετε για την καθημερινή διαχείριση του χώρου; Τι περιλαμβάνει το τρέξιμο ενός ανεξάρτητου χώρου τέχνης;
6. Ποια η σχέση σας με τη δημιουργία αρχείου;
7. Ποια πιστεύετε ότι είναι τα βασικά στοιχεία που δίνουν δυναμική σε ένα χώρο τέχνης και τον καθιστούν ελκυστικό;
8. Ποιές είναι οι προκλήσεις που αντιμετωπίζετε ως προς τη βιωσιμότητα του χώρου σας και ποιες δυσκολίες συναντάτε στη λειτουργία του γενικά;
9. Ποιοι κατά τη γνώμη σας είναι οι παράγοντες που θα συντελούσαν στην επιτυχή ανάπτυξη του χώρου σας;

Κουλτούρα

10. Ποια ανάγκη οδήγησε στη δημιουργία του χώρου;
11. Ποιες συνθήκες επικρατούσαν στο χώρο της τέχνης όταν ξεκίνησε η συζήτηση για τη δημιουργία του χώρου σας και ποια η στάση σας απέναντι σε αυτές;
12. Πώς αντιλαμβάνεστε την έννοια της αυτοοργάνωσης και της ανεξαρτησίας σε σχέση με τους χώρους τέχνης;
13. Η μορφή ενός σύγχρονου έργου τέχνης, έτσι όπως το αντιλαμβάνεστε, παίζει ρόλο στη λογική του χώρου και τη λειτουργία του;
14. Πώς θα περιγράφατε το είδος τέχνης που σας αφορά;
15. Ποια η αποστολή του χώρου σας/ οι στόχοι του;
16. Με ποια κριτήρια επιλέγετε τους καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργάζεστε και ποια η σχέση σας μαζί τους;
17. Τι είδους κοινό σας ενδιαφέρει να προσελκύσετε και με τι τρόπο το επιχειρείτε;

18. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά εκείνα που διαφοροποιούν τον ανεξάρτητο χώρο από μία εμπορική γκαλερί;
19. Πώς αντιλαμβάνεστε την έννοια της συλλογικότητας σε σχέση με τους ανεξάρτητους χώρους τέχνης;
20. Ποιος κατά τη γνώμη σας είναι ο ρόλος των ανεξάρτητων χώρων τέχνης και ποια η αξία που παράγουν;

Αθηναϊκό συγκείμενο

21. Ποια η γνώμη σας για την σύγχρονη εικαστική σκηνή στην Αθήνα;
22. Κατά πόσο έχει επηρεάσει η οικονομική κρίση την πρακτική σας ή τις αποφάσεις που παίρνετε σχετικά με το χώρο σας;
23. Τι παρατηρείτε πως έχει αλλάξει στην αθηναϊκή σκηνή τα τελευταία χρόνια;
24. Τι ρόλο έπαιξε η Documenta 14;
25. Ποιους δρώντες ανεξάρτητους χώρους θεωρείται σημαντικούς και γιατί;
26. Ποια η σχέση και άποψή σας για τις εμπορικές γκαλερί και τους καλλιτεχνικούς θεσμούς της Αθήνας (μουσεία, ιδρύματα, κτλ);
27. Τι θα θέλατε να αλλάξει στην αθηναϊκή σκηνή της σύγχρονης τέχνης ή/και στις πολιτιστικές πολιτικές που την αφορούν;

Για διεθνείς επαγγελματίες που ίδρυσαν χώρους τέχνης στην Αθήνα:

28. Γιατί επιλέξατε να εργαστείτε στην Αθήνα;

Δίκτυα

29. Συμμετέχετε σε φουάρ τέχνης ή άλλες παρεμφερείς διοργανώσεις και γιατί;
30. Πόσο σημαντική είναι για το χώρο σας η συνεργασία με αντίστοιχους ανεξάρτητους χώρους της Ελλάδας ή του εξωτερικού; Ανήκετε σε κάποιο διεθνές artist-run/independent δίκτυο;
31. Είναι σημαντικά για εσάς τα προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών; Εσείς φιλοξενείτε ή φιλοξενείστε από άλλους;

Ανεξάρτητοι χώροι τέχνης της Αθήνας:

3 137

A-Dash

Aetopoulos Projects

Atopos CVC

Backspace

Chaosmos_/ 79Au

Cheapart

Ela Projects

Enterpsrise Projects

FokiaNou

Grace/Athens

Hot Wheels Projects

Kassandras

Keiv

Life Sport

Locus Athens

Meme

Metamatic:taf

Notus

OpenShowStudio

Phoenix Athens

Radio Athenes

Haus N Athen

Snehta

Space52

State of Concept

Stoa42

Yellow Brick

We are Bud

Sub Rosa Space

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αραπίνης, Π. (2017). Γκαλερί Δεσμός revisited. ΔΕΣΜΟΣ - η πρώτη (μοναδική;) περίοδος της ελλαδικής πρωτοπορίας. *Τα Νέα της Τέχνης*, 231. Ανακτήθηκε από: <https://www.liberal.gr/apopseis/gkaleri-desmos-revisited/183405>
- Γιακουμακάτος, Α. (2017, Απρίλιος, 8). Τέχνη, τουρισμός και γραφικότητα. *ΤΟ ΒΗΜΑ*. Ανακτήθηκε από: <https://www.tovima.gr/2017/04/08/opinions/texnitoyrismos-kai-grafikotita/>
- Ζορμπά, Μ. (2014α). *Πολιτική του πολιτισμού: Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Ζορμπά, Μ. (2014β). Πολιτική του πολιτισμού στην Ελλάδα της κρίσης: Όροι και συνθήκες της αλλαγής παραδείγματος. Στο *Διαχείριση Πολιτιστικών Οργανισμών σε περίοδο κρίσης*. Πρακτικά Διημερίδας. Πάντειο Πανεπιστήμιο. Αθήνα, 31 Μαΐου – 1 Ιουνίου 2013.
- Πασχαλίδης, Γ. (2014). Η ελληνική πολιτιστική πολιτική πριν, κατά και μετά την οικονομική κρίση. Στο *Διαχείριση Πολιτιστικών Οργανισμών σε περίοδο κρίσης*. Πρακτικά Διημερίδας. Πάντειο Πανεπιστήμιο. Αθήνα, 31 Μαΐου – 1 Ιουνίου 2013.
- Σουλιώτης, Ν. (2008). Συλλεκτική δραστηριότητα και δημιουργία πολιτιστικών θεσμών στην Αθήνα. Βασικές υποθέσεις και μία μελέτη περίπτωσης. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 127 Γ', 103-140.
- Στάνας, Α. (2017). Η χρηματοδότηση των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα. *Τα Νέα της Τέχνης*, 231. Ανακτήθηκε από: <https://www.liberal.gr/techni-kai-oikonomia/i-chrimatodotisi-ton-eikastikon-stin-ellada-simera/183849>
- Σταυρακάκης, Γ. και Σταφυλάκης, Κ. (2008). Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης. Στο Σταυρακάκης, Γ. και Σταφυλάκης, Κ. (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*. (σ. 13-44). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Τζάνος, Ι. (2017). Κατανοώντας τον Gilles Deleuze. *Χείλων*. Ανακτήθηκε 29/04/2019 από <https://chilonas.com/2017/09/19/httpwp-mep1opdy-6nf/>
- Τσιώλης, Γ. (2015). Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων: διλήμματα, δυνατότητες, διαδικασίες. Στο Γ. Πυργιωτάκης και Χρ. Θεοφιλίδης (επιμ.), *Ερευνητική μεθοδολογία στις κοινωνικές επιστήμες και στην εκπαίδευση. Συμβολή στην επιστημολογική θεωρία και την ερευνητική πράξη* (σ. 473-498). Αθήνα: Πεδίο.

- Babbie, E. (2011). *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα*. (μτφρ. Γ. Βογιατζής, επιμ. Κ. Ζαφειρόπουλος). Αθήνα: Κριτική.
- Heinich, N. (2015). *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης*. (μτφρ. και επιμ. Κ. Βασιλείου). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2014).

Ξενόγλωσση

- Apple, J. (2012). Alternatives Reconsidered. In Rosati, L. & Staniszewski, A. (Ed.) *Alternative Histories: New York Art Spaces from 1960 to 2010*. (pp. 17-21). New York: The MIT Press.
- Ault, J. (Ed.) (2003). *Alternative Art New York: 1965 - 1985*. U.S: University of Minnesota Press.
- Baniotopoulou, E. (2001). «Art for Whose Sake? Modern Art Museums and their Role in Transforming Societies: The Case of the Guggenheim Bilbao». *Journal of Conservation and Museum Studies*, DOI: <http://doi.org/10.5334/jcms.7011>
- Beagles, J., & Stone, P. (Eds.). (2005). Shifting Practice. *a-n Collections*. Retrieved from <https://www.a-n.co.uk/resource/shifting-practice-1/>
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, J. (2007). Editorial: What Is Experimental Art? *Studies in Material Thinking*. Vol. 8. Auckland, New Zealand: Auckland University of Technology. Retrieved from <https://www.materialthinking.org/papers/88>
- 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. (1986). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bowman, J. (2016). Midwest: an imagined settlement for the artist-led. In Murphy, G. & Cullen, M. (Eds.). *ARTIST-RUN EUROPE: Practice/Projects/Spaces* (pp. 110-119). Dublin: PallasProjects.
- Brook, D. (2007). Experimental Art. *Studies in Material Thinking*. Vol. 8. Auckland, New Zealand: Auckland University of Technology. Retrieved from <https://www.materialthinking.org/papers/101>
- Byrne, N., Carroll, B., & Ward, M. (2002). Artists' co-operatives and their potential to contribute to the development of the visual arts sector in Ireland. University College

- Cork. Retrieved from <https://www.ucc.ie/en/media/research/centreforcooperativestudies/docs/Artistsco-operatives.pdf>
- Cattelan, M. & Ben Salah, M. (2015, May 28). Athens Calling: Maurizio Cattelan on Art and Survival in Crisis-Era Greece. *Vulture*. New York. Retrieved from <https://www.vulture.com/2015/05/poor-but-sexy-art-survival-in-greece-today.html>
- Chang E., Lalonde, A., Lloyd, C. et al. (Eds.). (2008). *Decentre: Concerning Artist-run Culture*. Toronto: YYZBOOKS.
- Cloughton, R. (2012, July 27). Athens arts scene flourishes in midst of economic crisis. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/world/2012/jul/27/athens-arts-flourishing>
- 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* (pp. 62-73). London: Open Edition.
- Connor, V. (2016). 'Brown Studies' and Artist-Led Enthusiasm. In Murphy, G. & Cullen, M. (Eds.). *ARTIST-RUN EUROPE: Practice/Projects/Spaces* (pp. 46-55). Dublin: PallasProjects.
- Crow, T. (1996). *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. London: Laurence King Publishing.
- Danto, A. (Oct. 15, 1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*. 61(19), 571-584. DOI: 10.2307/2022937
- 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* (pp. 10-49). Zurich: JRP | Ringier.
- Dickson, M. (1998). Another Year of Alienation: On the Mythology of the Artist-Run Initiative. In McCorquadale, D., Siderfin, N., & Stallabrass, J. (Eds.). *Occupational Hazard: Critical Writing on Recent British Art* (pp. 80-93). London: Black Dog Publishing Limited.
- Drabble, B. (2013). On De-Organisation. In Hebert, S., and Szefer Karlsen, A. (Eds.). *Self Organised* (pp. 17-263). London: Open Edition.
- Florida, R.L. (2012). *The rise of the creative class: Revisited*. New York: Basic Books.
- Fraser, A. (2005, September). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*. Vol. 44(1), 278-283.

- Gibson-Graham, J., & Roelvink, G. (2011). The Nitty Gritty of Creating Alternative Economies. *Social Alternatives*, 30 (1), 29-33. Retrieved from: [http://www.bmartin.cc/pubs/11sa/Gibson GrahamRoelvink.html](http://www.bmartin.cc/pubs/11sa/Gibson%20GrahamRoelvink.html).
- 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>
- Hebert, S., and Szefer Karlsen, A. (Eds.). (2013). *Self-Organised*. London: Open Edition.
- Jackson, M.R. (2004). Investing in Creativity: A Study of the Support Structure for U.S. Artists. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 34(1), 43-58. DOI: 10.3200/JAML.34.1.43-58
- Khonsary, J. and Podesva, K. L. (Eds.). (2012). *Institutions by Artists: Volume One*. Vancouver: Fillip Editions and the Pacific Association of Artist Run Centre.
- Kopp, C. & Williams, A. (2016). A Brief History of Triangle France. In Murphy, G. & Cullen, M. (Eds.). *ARTIST-RUN EUROPE: Practice/Projects/Spaces* (pp. 18-33). Dublin: PallasProjects.
- Kuhnt, S. (2012, July, 4). Beyond the Crisis: On Greece's Burgeoning Art Scene. *Afterall Online*. Retrieved from <https://www.afterall.org/online/beyond-the-crisis-on-greece-s-burgeoningcontemporary-art-scene#.VWbPH2drTHo>
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Laws, J. (2015). Footfall: Articulating the Value of Artist-Led Organisations in Ireland. In Murphy, G. & Cullen, M. (Eds.). *ARTIST-RUN EUROPE: Practice/Projects/Spaces* (pp.120-125). Dublin: PallasProjects.
- Lee Kennedy, C. (2012). *The Artist-Run Space of the Future*. Institute for Applied Aesthetics. Index Publications. Retrieved from <http://www.applied-aesthetics.org/the-artist-run-space-of-thefuture/>
- Lingo, E. L. and Tepper, S. J. (2013). Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work. *Work and Occupations*, 40(4), 337–363. DOI: 10.1177/0730888413505229
- Menger, P.M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25(1), 541-574.
- Menger, P.M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(4), 241-254.

- Murphy, G. and Cullen, M. (Eds.). (2016). *ARTIST-RUN EUROPE: Practice/Projects/Spaces*. Dublin: PallasProjects.
- Murphy, G. (2016). Introduction. In Murphy, G. & Cullen, M. (Eds.). *ARTIST-RUN EUROPE: Practice/Projects/Spaces* (pp. 4-17). Dublin: PallasProjects.
- O'Docherty, B. (1999). *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. (Expanded Edition). California: University of California Press.
- Pimentel, C. (1994). Towards alternative spaces: Formal Implications in the Development of the 'Alternative Spaces' Phenomenon in the 70s American Art Scene. MA thesis. University of Essex.
- Pryde-Jarman, D. (2013). Curating the Artist-run Space: Exploring strategies for a critical curatorial practice. Unpublished PhD Thesis. Coventry: Coventry University.
- Rachleff, M. (2012). Do it yourself: Histories of Alternatives. In Rosati, L., & Staniszewski, A. (Eds.). *Alternative Histories: New York Art Spaces from 1960 to 2010* (pp. 23-40). New York: The MIT Press.
- Rosati, L., & Staniszewski, A. (Eds.). (2012). *Alternative Histories: New York Art Spaces from 1960 to 2010*. New York: The MIT Press.
- Sharon, B. (1979). Artist-Run Galleries: A Contemporary Institutional Change in the Visual Arts. *Qualitative Sociology*, 2(1), 3-29.
- Sooke, A. (2017, May, 9). Can Athens become Europe's new art capital? *BBC Culture*. Retrieved from <http://www.bbc.com/culture/story/20170509-can-athens-become-europes-new-artscapital>
- Spanoudaki, M. (2013). Independent art spaces and initiatives of Athens: Interpreting their proliferation in the visual arts field amidst the financial crisis. MA dissertation. City University.
- Summerton, J. (1995). Mechanics and Metaphysics: Empowerment and the Artist. In Moody, E. & Summerton, J. (Eds.). *The Business of Being an Artist*. London: City University.
- Sussman, A.L. (2017, February, 14). Can Only Rich Kids Afford to Work in the Art World? *Artsy Online*. Retrieved from <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rich-kids-afford-workartworld>
- Terroni, C. (2011). The Rise and Fall of Alternative Spaces. Retrieved from <https://booksandideas.net/TheRise-and-Fall-of-Alternative.html>
- Thelwall, S. (2011). Size Matters: Notes towards a Better Understanding of the Value, Operation and Potential of Small Visual Arts Organisation. *Common Practice*.

Retrieved from <http://www.commonpractice.org.uk/wp-content/uploads/2014/11/Common-PracticeLondon-Size-Matters.pdf>

Tsokanta, E. (2019, January). A Declaration of Common Sense. *EP Journal*. Issue 2.

Retrieved from <http://enterprise-projects.com/ep-journal/>

Verwoert, J. (2013). All the wrong examples. In Hebert, S., and Szefer Karlsen, A. (Eds.) *Self-Organised* (pp. 122-134). London: Open Edition.

Wilder, C. (2018, June 18). Athens, Rising. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2018/06/18/travel/athens-after-the-economic-crisis.html>