

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Οι επιχορηγήσεις ως μοχλός ανάπτυξης του σύγχρονου χωρού στην
Ελλάδα

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μαρία Μαντούκου

ΑΜ: 4120Μ013

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Νικόλαος Λέανδρος, Καθηγητής Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Μάρθα Μιχαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Παντελής Βατικιώτης, Επίκουρος Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Μαρία Μαντούκου, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

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

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

*Στη μνήμη της μητέρας μου Ευαγγελίας,
που χάσαμε στις 28/03/2020.*

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τις εκπροσώπους των φορέων Artworks, Acropoditi Dance Fest, Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου και Arc for Dance, τις χορογράφους και τον χορογράφο που συμμετείχαν στην έρευνα για την αποδοχή της πρόσκλησης μου και το ενεργό ενδιαφέρον που επέδειξαν για το σύνολο της έρευνας. Επιπλέον ευχαριστώ τον τελευταίο πρόεδρο του Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων (ΣΕΧ) και την πρόεδρο και την γραμματέα του Σωματείου Εργαζομένων στο Χώρο του Χορού (ΣΕΧΩΧΟ) για την παροχή στοιχείων. Τέλος, ευχαριστώ τις καθηγήτριες και τους καθηγητές του προγράμματος για τη γνώση και τα εργαλεία που μου παρείχαν, όπως επίσης και τους συμφοιτητές μου για την αμοιβαία ενθάρρυνση και βοήθεια ως προς την παρακολούθηση και ολοκλήρωση του προγράμματος μέσα στις δύσκολες συνθήκες του εγκλεισμού λόγω πανδημίας και των εξ ολοκλήρου online μαθημάτων.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	11
1.1 Ορισμοί	11
1.2 Η οικολογία του χορού	12
2. Βιβλιογραφική επισκόπηση	15
2.1 Ανεξάρτητες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες στο σύγχρονο χορό.....	15
2.1.1 Πολλαπλή απασχόληση.....	15
2.1.2 Συμβολικό, κοινωνικό και σωματικό κεφάλαιο στο σύγχρονο χορό.....	19
2.1.3 Εξωστρέφεια και κινητικότητα.....	200
2.1.4 Προκαταλήψεις, στερεότυπα και υποτίμηση στο χορό.....	22
2.2 Ο χορός ως πολιτιστική βιομηχανία	25
2.2.1 Η οικονομία του σύγχρονου χορού.....	25
2.2.2 Σύγχρονος χορός: μια επιχορηγούμενη οικονομία	277
2.3 Η ανάπτυξη του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα.....	32
2.3.1 Οι απαρχές του ελληνικού σύγχρονου χορού.....	32
2.3.2 Η ανάπτυξη της καλλιτεχνικής παραγωγής του σύγχρονου χορού.....	36
2.3.3 Οικονομική κρίση και σύγχρονος χορός.....	39
2.3.4 Οι επιπτώσεις του Covid-19 στο σύγχρονο χορό	40
2.3.5 Η ελληνική πολιτιστική πολιτική του χορού.....	41
2.3.6 Ιδιωτική πρωτοβουλία και σύγχρονος χορός στην Ελλάδα.....	51
3. Μεθοδολογία έρευνας.....	577
3.1 Ερευνητικά ερωτήματα.....	577
3.2 Καθορισμός και εύρεση δείγματος.....	577
3.3 Σχεδιασμός και υλοποίηση συνεντεύξεων.....	611
3.4 Περιορισμοί της έρευνας.....	622
4. Αποτελέσματα ποιοτικής έρευνας.....	644
4.1 Ιδιαιτερότητες και δυσχέρειες της καλλιτεχνικής παραγωγής.....	644
4.2 Το χορευτικό κοινό.....	655
4.3 Ελλείψεις και προβλήματα της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής	688
4.3.1 Κρατικές επιχορηγήσεις.....	688

4.3.2 Περιφερειακή πολιτική	711
4.3.3 Η εκπαίδευση ως σημαντικό μέσο ενδυνάμωσης του πεδίου.....	722
4.4 Κρατικές επιχορηγήσεις και ιδιωτικές πρωτοβουλίες	733
4.4.1 Συγκρίνοντας τις δύο επιλογές	733
4.4.2 Συμπράξεις μεταξύ δημοσίων και ιδιωτικών φορέων.....	766
4.5 Κριτήρια και μηχανισμοί παροχής επιχορηγήσεων.....	79
4.5.1 Διαδικασία και κριτήρια.....	79
4.5.2 Ο ρόλος της συγγραφής στην επιλεξιμότητα των αιτήσεων	811
4.5.3 Άτυπες σχέσεις και επιρροή των επικεφαλής.....	833
4.6 Συμπεράσματα και συζήτηση.....	855
5. Πηγές – Βιβλιογραφία	89
6. Παράρτημα.....	988

Πίνακες

Πίνακας 1. Στοιχεία επιχορηγήσεων σύγχρονου χορού 2017-2021.....	46
Πίνακας 2. Δείγμα χορογράφων που συμμετέχουν στην έρευνα.....	60
Πίνακας 3. Δείγμα φορέων που συμμετέχουν στην έρευνα.....	61
Πίνακας Α1. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2017-18.....	98
Πίνακας Α2. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2018-19.....	101
Πίνακας Α3. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2019-2020.....	104
Πίνακας Α4. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2020-2021.....	107
Πίνακας Α5. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2021-2023.....	111
Πίνακας Α6. Συγκεντρωτικά στοιχεία για την εκπαίδευση του χορού (αριθμός σπουδαστών και σχολών χορού).....	116

Περίληψη

Η παρούσα έρευνα αποτελεί μια απόπειρα αποτύπωσης της οικονομίας της καλλιτεχνικής παραγωγής του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα. Με αφετηρία τα ιδιαίτερα εργασιακά χαρακτηριστικά του πεδίου του σύγχρονου χορού, τις επιπτώσεις του στις ανεξάρτητες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες και τις ιδιαιτερότητες της ανάπτυξης του στην Ελλάδα, ερευνάται η σημασία των επιχορηγήσεων, των κρατικών και ιδιωτικών προγραμμάτων υποστήριξης και χρηματοδότησης, στην ανάπτυξη του πεδίου.

Η βιβλιογραφική επισκόπηση, αποπειράται να αναδείξει την πολυπλοκότητα της σύστασης του πεδίου, όπως επίσης και να υπερκεράσει το ζήτημα της έλλειψης βιβλιογραφίας. Εξαιτίας αυτών, αναφέρεται εξίσου στις καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού ως εργατικό δυναμικό και σε οργανισμούς, φορείς και χαρακτηριστικά της οικονομίας του χορού.

Τα ερευνητικά ερωτήματα εστιάζουν στην σκιαγράφηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του πεδίου, την επιρροή της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής στη λειτουργία του, τα κριτήρια και τους μηχανισμούς με τους οποίους δίνονται οι επιχορηγήσεις και τους λόγους για τους οποίους αποτελούν μοχλό ανάπτυξης του σύγχρονου χορού και το μόνο, μέχρι στιγμής, μοντέλο με το οποίο μπορεί να καταστεί η τέχνη του σύγχρονου χορού βιώσιμη. Για τη διερεύνησή τους επιλέχθηκε η διεξαγωγή ποιοτικής έρευνας μέσω συνεντεύξεων ημιδομημένων ερωτήσεων εξίσου σε χορογράφους και εκπροσώπους φορέων που χρηματοδοτούν, υποστηρίζουν ή επιχορηγούν το σύγχρονο χορό. Το τελικό δείγμα αποτελείται από πέντε χορογράφους και τέσσερις εκπροσώπους φορέων και επιλέχθηκε με μη πιθανοτική δειγματοληψία σκοπιμότητας

Επιβεβαιώνοντας τη βιβλιογραφία, η έρευνα αναδεικνύει τις δυσχέρειες που αντιμετωπίζουν οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού, λόγω της έλλειψης οικονομικών πόρων και του μικρού κοινού. Αυτά τα χαρακτηριστικά επιτείνονται, εξαιτίας των ελληνικών ιδιομορφιών της οικονομίας και της πολιτιστικής πολιτικής, με επιπτώσεις στο πλήθος των παραστάσεων σύγχρονου χορού. Επιπρόσθετοι λόγοι του μικρού πλήθους παραστάσεων, αναδεικνύονται στοιχεία της βιβλιογραφίας όπως η άυλη και πειραματική φύση του σύγχρονου

χορού, που τον καθιστά μια μη μαζική τέχνη που μπορεί ενίοτε να προσλαμβάνεται ως ακατανόητη.

Όσον αφορά την πολιτιστική πολιτική, τα πρωτότυπα ευρήματα σχετίζονται την ανάγκη να σταθεροποιηθεί και να ενισχυθεί ο θεσμός των επιχορηγήσεων με υψηλότερο προϋπολογισμό, επιπρόσθετες μακροχρόνιες επιχορηγήσεις, επιχορηγήσεις για έρευνα και για περιοδείες, την χάραξη περιφερειακής πολιτικής και τη συμπερίληψη του χορού στο εκπαιδευτικό σύστημα. Σε σχέση με τις κρατικές επιχορηγήσεις, σημαντικό μειονέκτημα θεωρείται η γραφειοκρατία και η αυξημένη ευθύνη των καλλιτέχνιδων και καλλιτεχνών στην παραγωγή του έργου, ενώ θετικά αποτιμάται η ελευθερία που υπάρχει στην πραγματοποίηση του έργου και η πολυφωνία στις επιλογές των γνωμοδοτικών επιτροπών. Οι εκπρόσωποι των ιδιωτικών φορέων διακρίνουν μια ευελιξία στις διαδικασίες των ιδιωτικών φορέων και ενθάρρυνση του καλλιτεχνικού πειραματισμού, ενώ οι χορογράφοι αποτιμούν θετικά τους υψηλότερους προϋπολογισμούς σε συνδυασμό με πρόσθετες παροχές.

Σε σχέση με τους μηχανισμούς και τα κριτήρια απόδοσης των επιχορηγήσεων, η πολυφωνία αναδεικνύεται σε βασικό κριτήριο των αποφάσεων των γνωμοδοτικών επιτροπών και των θεσμών, ενώ ως σημαντικά στοιχεία αποτιμώνται η πρότερη καλλιτεχνική δραστηριότητα, η ορατότητα τους στο πεδίο, το δίκτυο των συνεργατών τους και το σαφές περιεχόμενο των αιτήσεων. Τέλος, αναγνωρίζεται, η ύπαρξη υποκειμενικότητας και η επιρροής των άτυπων σχέσεων στις επιλογές των επικεφαλής.

Λέξεις – κλειδιά: σύγχρονος χορός, παραστατικές τέχνες, πολιτιστική πολιτική, κρατικές επιχορηγήσεις, καλλιτεχνική χρηματοδότηση

Subsidies and funding as a tool of contemporary dance development

Maria Mantoukou

Abstract

This dissertation is an attempt to capture the Greek economy of contemporary dance production. Starting from the eminent characteristics of labor in the field of contemporary dance, their implications upon independent dance artists and the peculiarity of the Greek contemporary dance development, I examine the importance of subsidies, public and private funding of contemporary dance production, in the development of this field.

The literature review attempts to feature the complexity of the field's composition, as well as get past the lack of academic literature. To succeed this, it refers both to independent contemporary dance artists as workforce and to organizations, funding bodies, as well as characteristics of contemporary dance economy.

The research questions focus on outlining the eminent characteristics of the field, the influence of the Greek cultural policy over the field, the criteria and mechanisms by which subsidies and funding is given to dance artists and the reasons why they consist of a tool of contemporary dance development and the only business model by which dance can be viable. In order to examine them, the chosen research methodology is qualitative research via semi-structured interviews with choreographers and representatives of contemporary dance funding bodies. The final sample consists of five choreographers and four representatives that were selected by non-probability purposive sampling.

Confirming the literature review, the research reveals the difficulties that independent contemporary dance artists face, due to the lack of funds and shrunk dance audiences. Those characteristics are intensified by the distinctiveness of the Greek economy and cultural policy, that influence the quantity of contemporary dance performances. Additional cause of the very few dance performances is, as the literature outlines, the immaterial and experimental nature of contemporary dance,

that makes it a non-commercial art, sometimes considered to be beyond understanding.

In terms of cultural policy, the original findings relate to the need to stabilize and strengthen the subsidies with higher-budget grants, additional long-term grants, research and tour grants, as well as to create regional cultural policy and to include dance in public education. In relation to subsidies, a significant disadvantage is the bureaucracy and increased artists' responsibility in the production of the performance, while the artists' freedom regarding the creation of the performance and the pluralism in the choices of the advisory committees are positively assessed. The representatives of contemporary dance funding bodies see a flexibility in the processes and encouragement of artistic experimentation in private organizations, while choreographers evaluate positively their highest budgets in combination with additional benefits.

Regarding the mechanisms and criteria for the award of grants, pluralism emerges as a key criterion of the decisions of advisory committees and institutions, while important elements are previous artistic activity, the visibility of artists in the field, their network of collaborators and the clarity the applications. Finally, the existence of subjectivity and the influence of informal relationships on the choices of leaders is recognized.

Keywords: contemporary dance, performing arts, cultural policy, subsidies, art funding

1. Εισαγωγή

1.1 Ορισμοί

Αρχικά, για να γίνει δυνατή η σκιαγράφηση του του πλαισίου της παρούσας εργασίας, είναι σημαντικό να οριστεί τι είναι *σύγχρονος χορός*. Η δυσκολία να δοθεί ένας κοινά αποδεκτός ορισμός ή μια περιγραφή του τι είναι σύγχρονος χορός, ξεκινά από τον όρο *σύγχρονος*. Όταν ορίζουμε μια δραστηριότητα ή τέχνη ως σύγχρονη, αποδεχόμαστε το γεγονός ότι αυτή συμβαίνει στο παρόν, δεν αποτελεί κάτι παγιωμένο και τελεί συνεχώς υπό διαμόρφωση. Η λέξη σύγχρονος δεν έχει μια σταθερή έννοια, αλλά «υφίσταται μια συνεχή επανεκτίμηση» (Germain Thomas, 2017, σελ. 64).

Ο σύγχρονος χορός είναι μια γλώσσα του σώματος που «δημιουργείται στο σήμερα, με σύγχρονα μέσα, με στόχο να παράγει, μέσω του σώματος και της γλώσσας του, νέες οπτικές του σύγχρονου κόσμου, μαζί με τα συναισθήματα του, τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς του» (Iacob & Ferchedău, 2019, σελ. 10) και δεν παράγει ένα καθολικά αναγνωρίσιμο χορευτικό στυλ ή χορευτική συγκεκριμένη τεχνική. Κάθε χορογράφος δημιουργεί το δικό του στυλ και κάθε χορεύτρια και χορευτής διαμορφώνει ένα προσωπικό κινητικό λεξιλόγιο. Οποιοδήποτε στυλ χορού (από μπαλέτο και breakdance, μέχρι σωματικό θέατρο) και οποιαδήποτε κινητική δραστηριότητα μπορεί να θεωρηθεί σύγχρονος χορός. Για αυτούς τους λόγους ο σύγχρονος χορός δεν έχει μια σταθερή ταυτότητα οπτικά, αισθητικά ή ως πρακτική και μια παράσταση σύγχρονου χορού μπορεί να πραγματοποιηθεί οπουδήποτε: σε θέατρα, γκαλερί, μουσεία, στο δρόμο και σε δημόσιους χώρους (Burns & Harrison, 2009. Germain Thomas, 2017. Van Assche, 2020).

Αμέσως μετά τον ορισμό του σύγχρονου χορού, ένας απαραίτητος ορισμός αφορά τον όρο με τον οποίο αναφέρονται οι εργαζόμενοι στο πεδίο σύγχρονου χορού στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Ο συνηθέστερος όρος που χρησιμοποιείται στη βιβλιογραφία, αλλά και που οι ίδιοι οι εργαζόμενοι χρησιμοποιούν είναι *ανεξάρτητος καλλιτέχνης* (Burns & Harrison, 2009. Farrer, 2019. Farrer & Aujla, 2016. Pollitt & Bennett, 2009. Roche, 2018. Van Assche, 2020). Ο όρος ανεξάρτητος, όταν αναφέρεται σε εργαζόμενους, περικλείει μια πληθώρα εργασιακών σχέσεων απασχόλησης, ρόλων ή ειδικοτήτων και μια συνεχώς μεταβαλλόμενη εργασιακή

ταυτότητα από την οποία απουσιάζει η έννοια της μόνιμης εργασίας ή της εξειδίκευσης. Όσον αφορά το χορό, οι ανεξάρτητες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού έχουν συγκεκριμένης και μικρής διάρκειας συμβάσεις εξαρτημένης εργασίας, σε διαδοχικά, πολλαπλά και ταυτόχρονα projects¹, και παράλληλα δημιουργούν δικά τους ως ελεύθεροι επαγγελματίες και freelancers (Bennett, 2009. Burns & Harrison, 2009. Conor et al, 2015. Farrer, 2019. Farrer & Aujla, 2016. Iacob & Ferchedău, 2019. Njaradi, 2014. Pollitt & Bennett, 2009. Roche, 2018. Throsby & Zednik, 2011. Van Assche, 2020).

Στο πεδίο του σύγχρονου χορού η πλειονότητα των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών δραστηριοποιούνται ούτως ή άλλως ως ανεξάρτητες, καθώς ο αριθμός των μεγάλων ομάδων χορού που έχουν τη δυνατότητα να απασχολούν μακροχρόνια και κατά αποκλειστικότητα τα μέλη τους είναι πολύ μικρός. Στην Ελλάδα, η μόνη σταθερή ομάδα χορού είναι το Μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, ενώ στο σύγχρονο χορό δεν υπάρχουν ομάδες που να έχουν αυτή την δυνατότητα. Συνεπώς, στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, χρησιμοποιείται ο όρος *καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού*, συμπεριλαμβάνοντας την έννοια του ανεξάρτητου, για το γενικό πλαίσιο της εργασίας. Όταν υπάρχει αναφορά σε συγκεκριμένο ρόλο ή δραστηριότητα των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα η χορογραφία, χρησιμοποιείται ο αντίστοιχος όρος, ακολουθώντας την προσέγγιση της Van Assche (2020). Η πρόταξη του θηλυκού γένους έναντι του αρσενικού, θεωρώ ότι είναι απαραίτητος όρος για τη σκιαγράφηση του πεδίου, το οποίο, όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια, είναι κατά πλειοψηφία πεδίο δραστηριοποίησης γυναικών.

1.2 Η οικολογία του χορού

Όπως ήδη διαφαίνεται από τα παραπάνω, το πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής του σύγχρονου χορού χαρακτηρίζεται από πολυπλοκότητα. Πρόκειται για ένα πεδίο το

¹ Ο όρος project χρησιμοποιείται στην αγγλική βιβλιογραφία ως όρος ομπρέλα για να περιγράψει τις καλλιτεχνικές εργασίες που μπορεί να αναλάβει μια καλλιτέχνιδα ή καλλιτέχνης του χορού, οι οποίες μπορεί να είναι η παραγωγή ενός, μια καλλιτεχνική έρευνα, ένα έργο που εμπλέκει μια συγκεκριμένη κοινότητα στη δημιουργική διαδικασία, ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα, ή ένα συνδυασμό των προηγούμενων.

οποίο απαρτίζεται από πολύ λίγες μεγάλες ιδιωτικές επιχειρήσεις και ιδρύματα και πολλές μικρές κοινότητες καλλιτεχνών, μαζί με μια πληθώρα αυτοαπασχολούμενων ατόμων, που διατηρούν πολλαπλούς εργασιακούς ρόλους μέσα και έξω από το πεδίο. Τόσο μεμονωμένα, όσο και συλλογικά, οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες συνεργάζονται, ενώ όλοι διεκδικούν υποστήριξη των μεγάλων ιδιωτικών φορέων για την καλλιτεχνική τους εξέλιξη και επιβίωση. Με στόχο να περιγράψουν το πεδίο του σύγχρονου χορού και τις σχέσεις που αναπτύσσονται εντός του, πολλοί ερευνητές το περιγράφουν με τον όρο *οικολογία του χορού* (Bennett, 2009. Burns & Harrison, 2009. Farrer, 2019. Foster, 1997. Iacob & Ferchedău, 2019).

Με αφετηρία αυτό το δεδομένο και συνυπολογίζοντας την έλλειψη ποιοτικών στοιχείων και ερευνών για το χορό ως οικονομική δραστηριότητα, αλλά και των εργαζομένων σε αυτόν (Del Barrio-Tellado & Herrero-Prieto 2021. Del Barrio-Tellado, Herrero-Prieto & Murray, 2020. Farrer & Aujla, 2016), τόσο η βιβλιογραφική επισκόπηση, όσο και η ποιοτική έρευνα αποπειράται να αναδείξει αυτή την πολυπλοκότητα, αναφερόμενη εξίσου σε ατομικό επίπεδο και σε επίπεδο οργανισμών, φορέων και χαρακτηριστικών της οικονομίας του χορού, συνδυάζοντας ακαδημαϊκές έρευνες, ιστορικά στοιχεία και ποσοτικά στοιχεία από διαδικτυακή έρευνα και ποικίλες πηγές.

Πιο συγκεκριμένα, η βιβλιογραφική επισκόπηση ξεκινά με τη μελέτη των καλλιτέχνιδων και καλλιτεχνών του χορού ως εργατικό δυναμικό του πεδίου. Αναλύονται ζητήματα εκπαίδευσης, φύλου, εργασιακών συνθηκών, αμοιβών, προσφοράς και ζήτησης της εργασίας και οι επιπτώσεις τους στο πεδίο, όπως επίσης και η σημασία του συμβολικού, κοινωνικού και σωματικού κεφαλαίου των καλλιτεχνών και της εξωστρέφειας και κινητικότητάς ως απαραίτητα στοιχεία για την επαγγελματική τους πορεία. Στο δεύτερο κεφάλαιο, η εστίαση μεταφέρεται στην περιγραφή της καλλιτεχνικής παραγωγής του σύγχρονου χορού ως οικονομίας, θίγοντας ζητήματα σε σχέση με τη (μη) εμπορικότητα των παραστάσεων και το κοινό, καταλήγοντας στα χαρακτηριστικά εκείνα που καθιστούν το σύγχρονο χορό μια επιχορηγούμενη οικονομία. Το τρίτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή. Αρχικά, επιχειρείται μια μικρής έκτασης ιστορική αναδρομή στην ανάπτυξη του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα ως παραστατική τέχνη, αναφέροντας επιγραμματικά τις σημαντικότερες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες που

έδρασαν στο πεδίο, θέτοντας τις βάσεις της τέχνης του χορού ως επάγγελμα, καταλήγοντας στις επιπτώσεις που είχε η οικονομική κρίση και η πανδημία. Τέλος, γίνεται αναφορά στην επίδραση της αποσπασματικής ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής στο πεδίο του σύγχρονου χορού, συμπεριλαμβανομένης και της εκπαίδευσης, και επιχειρείται μια περιγραφή των σημαντικότερων ιδιωτικών πρωτοβουλιών και δημόσιων φορέων και θεσμών που υποστηρίζουν το σύγχρονο χορό στην Ελλάδα στο παρόν. Στόχος της βιβλιογραφικής επισκόπησης είναι να τεθεί όσο το δυνατό πληρέστερα το πλαίσιο μέσα στο οποίο δρουν οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού κατά την περίοδο διεξαγωγής της έρευνας.

Συμπληρωματικά με τη βιβλιογραφική έρευνα, έχει πραγματοποιηθεί και μια έρευνα ποσοτικών στοιχείων. Έχουν αντληθεί στοιχεία από τη Διεύθυνση Παραστατικών Τεχνών και Κινηματογράφου και το Τμήμα Εκπαίδευσης Θεάτρου και Χορού του Τμήματος Θεάτρου και Χορού του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού (ΥΠΠΟΑ) και τις ετήσιες εκθέσεις του προς την ΕΛΣΤΑΤ, εργατικά καλλιτεχνικά σωματεία όπως το (ανενεργό τα τελευταία χρόνια) Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων (ΣΕΧ), και το Σωματείο Εργαζομένων στο Χώρο του Χορού (ΣΕΧΩΧΟ). Επιπροσθέτως, έχει πραγματοποιηθεί, διαδικτυακή έρευνα σε σχέση με τα καλλιτεχνικά σχολεία, τις επιχορηγήσεις των ιδιωτικών φορέων σε ομάδες ή χορογράφους, τον αριθμό των εγγεγραμμένων Αστικών Μη Κερδοσκοπικών Εταιρειών (ΑΜΚΕ) στο Μητρώο Πολιτιστικών Φορέων και τα κρατικά και ιδιωτικά φεστιβάλ που φιλοξενούν σύγχρονο χορό, ενώ υποβλήθηκαν και αιτήματα για παροχή στοιχείων σε ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς.

Οι λόγοι για τους οποίους επιλέχθηκε αυτό το θέμα είναι και προσωπικοί και ακαδημαϊκοί. Το προσωπικό μου ενδιαφέρον για το θέμα πηγάζει από την επαγγελματική μου ενασχόληση με το χορό, καθώς η διερεύνηση του ζητήματος, μου έδωσε τη δυνατότητα να κατανοήσω περισσότερο το αντικείμενο μου. Ο δεύτερος λόγος για την επιλογή του θέματος είναι το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, ο χορός, ως μια μικρή αγορά μέσα στην οικονομία των δημιουργικών βιομηχανιών και των παραστατικών τεχνών, είναι ένα αντικείμενο με μικρό όγκο ακαδημαϊκής έρευνας.

2. Βιβλιογραφική επισκόπηση

2.1 Ανεξάρτητες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες στο σύγχρονο χορό

2.1.1 Πολλαπλή απασχόληση. Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, η παράλληλη και πολλαπλή απασχόληση είναι δεδομένο πολλών καλλιτεχνικών πεδίων, ανάμεσα τους και του χορού. Οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού αναλαμβάνουν πολλαπλούς ρόλους και ειδικότητες και έχουν ποικίλες εργασιακές σχέσεις εντός του πεδίου. Αυτοί οι ρόλοι μπορεί να είναι δημιουργικοί, όπως χορεύτρια, χορογράφος, δασκάλα χορού, δραματουργός, κλπ., αλλά και διοικητικοί, δικτύωσης, δημοσίων σχέσεων, κ.ά., ιδιαίτερα αν πρόκειται για προσωπικά project (Bennett, 2009. Burns & Harrison, 2009. Conor et al, 2015. Farrer, 2019. Farrer & Aujla, 2016. Jeffri, 2005. Iacob & Ferchedău, 2019. Njaradi, 2014. Panagiotara, 2018. Pollitt & Bennett, 2009. Roche, 2018. Throsby & Zednik, 2011. Van Assche, 2020. Van Assche & Laermans, 2017. Zervou, 2017). Το φαινόμενο των πολλαπλών ρόλων, συνοδεύει τις καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού από τις απαρχές του. Από την εποχή δραστηριοποίησης των γυναικών πρωτοπόρων του μοντέρνου χορού όπως η Loie Fuller (1862-1928) και η Isadora Duncan (1877-1927), η εργασία στο χορό ήταν ανεξάρτητη με προσωποκεντρικό χαρακτήρα. Οι πρωτοπόρες καλλιτέχνιδες του μοντέρνου χορού αναλάμβαναν τους ρόλους της χορεύτριας, της ηθοποιού, της χορογράφου, της συγγραφέως και της μάνατζερ της καλλιτεχνικής τους εργασίας, έχοντας την καλλιτεχνική, αισθητική και οικονομική ευθύνη του συνόλου του έργου τους (Banes, 1987. Farrer, 2019). Συνεπώς πρόκειται για ένα εγγενές χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής εργασίας στο σύγχρονο χορό, στο χορό γενικότερα, αλλά και στην πλειονότητα των παραστατικών τεχνών και των δημιουργικών βιομηχανιών².

² Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι, για την περιγραφή της εργασίας των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών στο πεδίο του σύγχρονου χορού, έχουν εφευρεθεί περιγραφικοί όροι. Ενδεικτικά, χρησιμοποιούνται όροι όπως *creative/freelance entrepreneurs* (Burns & Harrison, 2009. Clarke, 1997 όπως στις Farrer & Aujla, 2016. Cnossen, Loots & Witteloostuijn, 2019. Hartley, Potts, Flew, Cunningham, Keane & Banks, 2012), *portfolio artists* και *portfolio careers* (Farrer & Aujla, 2016. Throsby & Zednik, 2011), ενώ ο όρος *protean careers*, εστιάζει στην προσαρμοστικότητα την οποία επιδεικνύουν οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού (Bennett, 2009), οι οποίοι αποτελούν ένα *δημιουργικό πρεκαριάτο* (Njaradi, 2014. Van Assche, 2020).

Σύμφωνα με τον Merger (2006), η κατάτμηση της εργασίας και η πολλαπλή απασχόληση έχει ως αποτέλεσμα «έναν σημαντικό όγκο επιχειρηματικού κινδύνου μεταφέρεται προς τα κάτω, στο εργατικό δυναμικό», το οποίο οφείλει να επιδείξει ευελιξία ούτως ώστε να επιτύχει την μακροχρόνια εργασία στο πεδίο, μέσα από «μια ποικιλία εργασιακών συμφωνιών, κάποιες περιλαμβάνουν πρωτότυπη δημιουργική εργασία, άλλες απαιτούν την εφαρμογή δεξιοτήτων ευρύτερα, άλλες απαιτούν ομαδική συνεργασία, αφιέρωση χρόνου για ταξίδια, έρευνα ή μελέτη και ούτω καθεξής (Throsby & Zednik, 2011, σελ. 10).

Όπως επισημαίνουν οι Throsby και Zednik (2011, σελ.9), οι οικονομικές απολαβές των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων είναι «χαμηλότερες από άλλα επαγγέλματα που απαιτούν παρόμοιο επίπεδο ανθρώπινου κεφαλαίου (όπως αυτό υποδεικνύεται από την εκπαίδευση, τις δεξιότητες και την εμπειρία)». Αυτές οι χαμηλές οικονομικές απολαβές και η έλλειψη σταθερότητας, αναγκάζουν τις καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες να αναζητήσουν συμπληρωματικές πηγές εισοδήματος εντός και εκτός του πεδίου. Σύμφωνα με έρευνες για την πολλαπλή απασχόληση στο χορό, οι εργασίες που αναλαμβάνουν οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσεται η κύρια χορευτική ιδιότητα (όπως για παράδειγμα, χορογράφος ή χορεύτρια), στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται καλλιτεχνικές εργασίες, όπου οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού αξιοποιούν τις ικανότητές τους σε τομείς όπως η διδασκαλία και η συγγραφή, και στην τρίτη κατηγορία ανήκουν οι μη καλλιτεχνικές και συμπληρωματικές εργασίες. Οι τελευταίες επιλέγονται συνήθως λόγω της ευελιξίας των ωραρίων, όπως θέσεις στον τουρισμό, την εστίαση και τη φύλαξη παιδιών, αλλά και θέσεις εξυπηρέτησης κοινού σε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, οι οποίες προσφέρουν το επιπρόσθετο πλεονέκτημα της παρακολούθησης παραστάσεων, χωρίς την επιβάρυνση του αντίτιμου του εισιτηρίου (Canada Council for the Arts, 2014. Connor et al, 2015. Panagiotara, 2018. Throsby & Zednik, 2011. Van Assche, 2020).

Παρόλο που η παραπάνω κατηγοριοποίηση εντάσσει τη διδασκαλία στη δεύτερη κατηγορία και αντίθετα με άλλα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, αυτή αποτελεί για πολλές καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού, το κύριο επάγγελμα τους, ιδιαίτερα όσο μεγαλώνουν (Burns & Harrison, 2009. Canada Council for the Arts, 2014. Jeffri, 2005. Panagiotara, 2018), προσφέροντας σταθερό εισόδημα και άυλα

ανταλλάγματα, όπως η χρήση του χώρου που διεξάγονται τα μαθήματα δωρεάν για πρόβες ή η δωρεάν παρακολούθηση άλλων μαθημάτων ή σεμιναρίων (Van Assche, 2020). Πολύ συχνά, αυτά τα συμπληρωματικά εισοδήματα διοχετεύονται στην χρηματοδότηση των έργων τους (Abbing, 2008, Van Assche, 2020. Vics, 2005).

Στο πεδίο του χορού δραστηριοποιούνται οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες με τις χαμηλότερες απολαβές, με τις χορεύτριες και τους χορευτές να έχουν τις χαμηλότερες απολαβές μεταξύ των όλων των καλλιτεχνικών πεδίων³ (Bennett, 2009. Burns & Harrison, 2009. Jeffri, 2005. Iacob & Ferchedău, 2019. Statistics Denmark. 2020. Van Assche & Laermans, 2016. Van Assche & Laermans, 2017). Κατά συνέπεια, για την επιβίωσή τους, οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού βασίζονται περισσότερο στις συμπληρωματικές εργασίες, από ότι στις καλλιτεχνικές⁴ (Canada Council for the Arts, 2014. Van Assche & Laermans, 2017).

Το δεδομένο αυτό, ωστόσο, δεν αποτυπώνεται με αναλογικό τρόπο στις ώρες εργασίας. Οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού αφιερώνουν περισσότερες ώρες στις καλλιτεχνικές εργασίες, από ότι στις συμπληρωματικές, συμπεριλαμβάνοντας αρκετές απλήρωτες ώρες (Bennett, 2009. Canada Council for the Arts, 2014. Van Assche & Laermans, 2016. Van Assche & Laermans, 2017). Οι απλήρωτες ώρες δεν αφορούν μόνο πρόβες, μια συνήθη πρακτική στην εργασία στο

³ Σύμφωνα με τα ευρήματα των Van Assche και Laermans (2016), η διάμεσος των μηνιαίων εισοδημάτων των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών του χορού στις Βρυξέλλες ήταν η μισθολογική κατηγορία των 1000-1250 ευρώ, ενώ στην αντίστοιχη έρευνα στο Βερολίνο, η διάμεσος ήταν χαμηλότερα, στην μισθολογική κατηγορία των 750-1000 ευρώ (Van Assche & Laermans, 2017). Στην Δανία, το μέσο ετήσιο εισόδημα των χορευτών, χορευτριών και χορογράφων από το 2013 έως το 2019 κυμάνθηκε από 34.415,3 δανικές κορώνες (περίπου 4.628 ευρώ) έως 37.488,18 δανικές κορώνες (περίπου 5.041 ευρώ) (Statistics Denmark. 2020). Στην Ρουμανία, το 58,3% των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών του χορού δήλωσαν ετήσιο εισόδημα κάτω των 4210 ευρώ, ενώ το 37,5% δήλωσαν ότι ανήκουν στην μισθολογική κατηγορία 4210 – 8421 ευρώ (Iacob & Ferchedău, 2019). Στον Καναδά το μέσο ετήσιο εισόδημα ανήλθε σε 11.207 αυστραλιανά δολάρια (περίπου 7.830 ευρώ), με τις δασκάλες και τους δασκάλους να έχουν υψηλότερα από το μέσο όρο εισοδήματα (14.170 αυστραλιανά δολάρια, δηλαδή περίπου 9.900 ευρώ) και τους χορογράφους, τις χορεύτριες και τους χορευτές να εμφανίζουν χαμηλότερα από το μέσο όρο εισοδήματα (10.385 αυστραλιανά δολάρια, δηλαδή περίπου 7255 ευρώ και 6715, δηλαδή περίπου 4691 ευρώ αντίστοιχα) (Canada Council for the Arts, 2014). Στο Ηνωμένο Βασίλειο το 23% το 2008-9 αμειβόταν με λιγότερες από 5.000 λίρες και το 38% αμειβόταν από 5.000 έως 20.000 λίρες (Burns & Harrison, 2009).

⁴ Αυτά τα στοιχεία δεν αναιρούν το γεγονός ότι στο σύγχρονο χορό, όπως και σε άλλες δημιουργικές βιομηχανίες, θα υπάρξουν κάποιοι λίγοι εργαζόμενοι που θα αναδειχθούν σε σταρ του επαγγέλματος, κερδίζοντας μεγάλες αμοιβές, αναγνώριση και συνεχείς επαγγελματικές ευκαιρίες (Bille, Fjællegaard, Frey & Steiner, 2013. Farrer & Aujla, 2016).

πεδίο του σύγχρονου χορού, αλλά και ώρες εργασίας για την προετοιμασία των έργων, όπως η συγγραφή προτάσεων για συνεργασίες και αιτήσεων για επιχορηγήσεις, βραβεία και residencies (Farrer & Aujla, 2016. Van Assche & Laermans, 2016. Van Assche & Laermans, 2017). Αν συνυπολογίσουμε σε αυτό το χρόνο που η Van Assche (2020) ονομάζει *human time*, δηλαδή το χρόνο που αφιερώνεται σε δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου, που συνδέονται άρρηκτα με την εργασία τους, όπως η διατήρηση της φυσικής κατάστασης, η παρακολούθηση σεμιναρίων και παραστάσεων, μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε ότι στο πεδίο του χορού δεν υφίσταται σαφής οριοθέτηση ανάμεσα στην επαγγελματική και την προσωπική ζωή (MacNeil, 2009. Njaradi, 2014. Panagiotara, 2018. Throsby & Zednik, 2011. Van Assche, 2020).

Εκτός από τις απολαβές, σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν και τα μη οικονομικά κίνητρα των ανεξάρτητων εργαζομένων, που περιλαμβάνουν την ικανοποίηση από την εργασία, τον πειραματισμό, την προσωπική ανάπτυξη, τη συνεργασία, την καλλιτεχνική αναγνώριση, την απόλαυση της τέχνης και την επαγγελματική αυτονομία (Bille et all, 2013. Cnossen et all, 2019. Farrer, 2019. Van Assche, 2020. Vics, 2005). Χαρακτηριστικά αυτής την συνθήκης είναι τα ευρήματα των Van Assche και Laermans (2016. 2017), όπου οι απαντήσεις των καλλιτέχνιδων και καλλιτεχνών του χορού σε σχέση με το ύψος του ιδανικού και αναγκαίου τους εισοδήματος βρίσκονται πολύ κοντά στο μέσο όρο των πραγματικών εισοδημάτων τους, αποδεικνύοντας έτσι ότι ακόμα και τα υπαρκτά οικονομικά τους κίνητρα δεν είναι ιδιαίτερα υψηλά (Van Assche, 2020).

Αυτές οι αξίες θέτουν σε δεύτερη μοίρα τις οικονομικές απολαβές ως κίνητρα για την ανάληψη εργασίας, καθώς, ως εργασιακή επιτυχία, θεωρείται η ύπαρξη συστηματικής εργασίας στο χορό, η εμπλοκή στις καλλιτεχνικές αποφάσεις και η καλλιτεχνική αναγνώριση, ιδανικά αν συνοδεύεται από κάποια καλλιτεχνική «κληρονομιά» και υστεροφημία (Farrer & Aujla, 2016). Αυτό ίσως να αιτιολογεί το γεγονός ότι σύμφωνα με τον Abbing (2008) και τον Throsby (1994, όπως στην Van Assche, 2020), όταν οι καλλιτέχνες φτάνουν στο σημείο να μπορούν να βιοπορίζονται από την τέχνη τους, συνεχίζουν να επενδύουν χρόνο στην καλλιτεχνική τους εργασία και όχι στο να κερδίσουν περισσότερα χρήματα.

Κατά συνέπεια, οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού είναι επιρρεπείς ή βρίσκονται συνεχώς σε κατάσταση φτώχειας (Abbing, 2008. Van Assche, 2020. Vics 2005) και, ταυτόχρονα, χαρακτηρίζονται από αντιθετικά κοινωνικά στάτους: υψηλό μορφωτικό επίπεδο, καλλιτεχνική αναγνώριση, χαμηλές και ασταθείς αμοιβές (Burns & Harrison, 2009. Throsby & Zednik, 2011. Van Assche & Laermans, 2016. Van Assche & Laermans, 2017. Van Assche, 2020).

2.1.2 Συμβολικό, κοινωνικό και σωματικό κεφάλαιο στο σύγχρονο χορό.

Αναλογιζόμενοι τους παράγοντες που διαμορφώνουν το εργασιακό τοπίο στο πεδίο του χορού, είναι φανερό ότι η ανάπτυξη και διατήρηση μιας καριέρας είναι μια περίπλοκη διαδικασία.

Στις παραστατικές τέχνες, το ταλέντο θεωρείται βασική προϋπόθεση για μια καριέρα. Ωστόσο, το ταλέντο δεν είναι μια σαφώς ορισμένη έννοια, αλλά ένα χαρακτηριστικό που δεν περιγράφεται αντικειμενικά. Σύμφωνα με τον Bourdieu (1986), αυτό που ονομάζουμε ταλέντο, είναι το παράγωγο της επένδυσης χρόνου και πολιτιστικού κεφαλαίου. Συνεπώς, ένα έμφυτο χαρακτηριστικό ή τάση του ατόμου δεν αποτελεί ικανή και αναγκαία συνθήκη για να έχει μια καλλιτέχνιδα ή ένας καλλιτέχνης καριέρα στο πεδίο⁵.

Οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού διαμορφώνουν την καριέρα τους σταδιακά. Η αρχή συντελείται ήδη από την επιλογή της σχολής όπου θα σπουδάσουν, το συμβολικό κεφάλαιο της οποίας τους συνοδεύει (Bourdieu, 1986. Τσιντζιλώνη, 2014) και χτίζουν το συμβολικό τους κεφάλαιο μέσα από αναγνωρισμένες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του πεδίου, κριτικούς του χορού, άλλους καλλιτέχνες

⁵ Σε άλλα είδη χορού, όπως το μπαλέτο, όπου υπάρχει μια συστηματοποιημένη τεχνική, τα κριτήρια που ορίζουν το ταλέντο σχετίζονται με έμφυτα σωματικά χαρακτηριστικά και ικανότητες, όπως ευλυγισία, στροφικότητα, αλτικότητα, κλπ. Επιπλέον, υπάρχει ένα ιδεατό ιδανικό χορευτικό σώμα που είναι λεπτό, χωρίς καμπύλες, με μακριά άκρα και μέσο ύψος (Foster, 1997). Παρόλο που στο σύγχρονο χορό επιβιώνουν κατάλοιπα αυτού του ιδεατού σώματος, ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσονται νέα, μπορούμε να παρατηρήσουμε μια ποικιλία χορευτικών σωμάτων, συμπεριλαμβανομένων και ατόμων με αναπηρίες.

και θεσμούς όπως επιχορηγήσεις και βραβεία (Abbing, 2008. Bourdieu, 1986. Van Assche, 2020. Van Dyke, 1996. Τσιντζιλώνη, 2014).

Επιπροσθέτως, το συμβολικό κεφάλαιο των καλλιτεχνιδων και καλλιτεχνών του πεδίου στηρίζεται στο σώμα τους και περιλαμβάνει ένα portfolio προσωπικών χαρακτηριστικών κινήσεων ή τρόπων κίνησης, που αντανακλούν την προσωπικότητα, τη σωματικότητα, τη δημιουργικότητα, την αυθεντικότητα, την εμπειρία, τις γνώσεις, την αισθητική και το σωματικό πολιτιστικό κεφάλαιο της καλλιτέχνης ή του καλλιτέχνη, συγκροτώντας μια μοναδική κινητική ταυτότητα, με την οποία διαφοροποιούνται μέσα στο πεδίο (Farrer, 2019. Roche, 2018. Van Assche, 2020). Επιπλέον, περιλαμβάνει μακροχρόνια σωματική εκπαίδευση και εκγύμναση, που συνεχίζεται με αμείωτο ρυθμό σε όλη τη διάρκεια της καριέρας τους (Canada Council for the Arts, 2014. Farrer & Aujla, 2016). Ιδιαίτερα στην περίπτωση των χορευτριών και χορευτών, αυτό το σωματικό κεφάλαιο είναι ιδιαίτερος σημαντικό για τη ζήτηση που έχουν στην αγορά, αυτό που ονομάζει η Foster (1997) με τον όρο *the hired body*.

Στο πεδίο του σύγχρονου χορού, το οποίο χαρακτηρίζεται από το μικρό του μέγεθος και την εργασιακή κινητικότητα, το κοινωνικό κεφάλαιο είναι εξίσου σημαντικό στην ανάπτυξη και διατήρηση μια καριέρας, καθώς η δικτύωση αναδεικνύεται σε σημαντικό παράγοντα ανάπτυξης και διατήρηση μιας καριέρας (Bennett, 2009. Bourdieu, 1986. Conor et al, 2015. Van Assche 2020). Για αυτό το λόγο οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού χρειάζεται να θυσιάσουν ελεύθερο χρόνο, το *human time*, που αναφέρθηκε παραπάνω, για να συμμετέχουν σε μαθήματα, σεμινάρια και εκδηλώσεις συναδέλφων και να παρακολουθούν συστηματικά παραστάσεις σύγχρονου χορού (Bourdieu, 1986. Van Assche, 2020). Η δικτύωση σε παραστάσεις, χαρακτηριστικό που συναντάται και σε άλλα πεδία των παραστατικών τεχνών, αποτελεί από τις πιο αποτελεσματικές στρατηγικές δικτύωσης και αυτοπροώθησης στο πεδίο του σύγχρονου χορού (Van Assche, 2020).

2.1.3 Εξωστρέφεια και κινητικότητα. Η πολύπλοκη *οικολογία του χορού*, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, δεν περιορίζεται μόνο στην περιγραφή του πεδίου σε μια συγκεκριμένη χώρα, αλλά παγκόσμια, όπου η εξωστρέφεια και η κινητικότητα αποτελούν ένα ακόμα σημαντικό χαρακτηριστικό της εργασίας στο σύγχρονο χορό.

Οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού, λειτουργούν σε έναν νομαδικό κόσμο, ταξιδεύοντας συνεχώς σε άλλες χώρες, αλλά και στο εσωτερικό των χωρών τους (Bouquerel & Farinha, 2021. Iacob & Ferchedău, 2019. Ilic, 2021. Njaradi, 2014. Roche, 2018. Van Assche, 2020).

Τα επαγγελματικά ταξίδια περιλαμβάνουν περιοδείες, ευκαιρίες για περαιτέρω προσωπική και επαγγελματική ανάπτυξη μέσα από εκπαιδευτικά προγράμματα και σεμινάρια, διδασκαλία, έρευνα ή πρόβες μέσω residencies⁶, διεθνείς συνεργασίες και συμπαραγωγές ή ένα συνδυασμό των παραπάνω (Bouquerel & Farinha, 2021. Burns & Harrison, 2009. Ilic, 2021). Οι λόγοι για τους οποίους οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες αναζητούν ευκαιρίες κινητικότητας είναι καλλιτεχνικοί, αλλά και οικονομικοί (Bouquerel & Farinha, 2021. Ilic, 2021), καθώς τα τελευταία χρόνια η κινητικότητα ανάγεται σε αναγκαιότητα και στοιχείο του κυρίαρχου οικονομικού μοντέλου στο πεδίο του σύγχρονου χορού (Burns & Harrison, 2009. Iacob & Ferchedău, 2019. Ilic, 2021. Njaradi, 2014. Roche, 2018. Van Assche, 2020). Αυτή η αναγκαιότητα εντείνεται από τη συγκέντρωση των δραστηριοτήτων του σύγχρονου χορού σε συγκεκριμένες μεγαλουπόλεις, όπως για παράδειγμα το Βερολίνο, οι Βρυξέλλες και το Λονδίνο, γεγονός που ωθεί τις καλλιτέχνιδες και τους καλλιτέχνες του χορού είτε σε συχνά ταξίδια, είτε σε μετανάστευση (Burns & Harrison, 2009. Iacob & Ferchedău, 2019. Del Barrio-Tellado & Herrero-Prieto, 2021. Del Barrio-Tellado et al, 2020. Van Assche, 2020. Van Assche & Laermans 2016. Van Assche & Laermans 2017).

Τέλος, στην κινητικότητα και εξωστρέφεια συμβάλλει η συντήρηση της ιδέας ότι η εργασία στο εξωτερικό είναι συνώνυμο της επαγγελματικής επιτυχίας (Bouquerel & Farinha, 2021). Ειδικά σε χώρες με περιορισμένη εγχώρια αγορά, όπως είναι η Ελλάδα, οι καλλιτέχνες προσλαμβάνουν ένα ισχυρότερο συμβολικό κεφάλαιο από τις επαγγελματικές τους σχέσεις με το εξωτερικό.

⁶ Ο θεσμός των residencies είναι μια επαγγελματική πρακτική στον τομέα των παραστατικών και εικαστικών τεχνών όπου προσφέρεται για κάποιες μέρες (συνήθως 2-3 εβδομάδες) χώρος για πρόβες ή έρευνα, διαμονή, έξοδα ταξιδιού και διατροφής και μια μικρή αμοιβή, με στόχο την απρόσκοπτη ενασχόληση με την ανάπτυξη μιας ιδέας ή ενός έργου. Σε πολλές περιπτώσεις, οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες οφείλουν να ανταποδώσουν παρουσιάζοντας ένα δείγμα της έρευνάς τους, όπως ένα σεμινάριο ή μια ανοιχτή πρόβα (Ilic, 2021. Van Assche, 2020).

2.1.4 Προκαταλήψεις, στερεότυπα και υποτίμηση στο χορό. Η εργασία στο χορό, όπως και στην πλειονότητα των πολιτιστικών βιομηχανιών, είναι *άυλη εργασία* (*immaterial labor*), η οποία ενέχει το στοιχείο της μη αναγνώρισής της ως εργασίας με παραδοσιακούς όρους (Lazzarato, 1996. Njaradi, 2014. Van Assche, 2020). Ταυτόχρονα, συνοδεύεται και από το στερεότυπο της μποέμικης ζωής, όπου οι καλλιτέχνες έχουν ως κινητήρια δύναμη την απόδραση από τη συμβατική ζωή, αφήνοντας σε δεύτερη μοίρα τις οικονομικές απολαβές και τη σκληρή δουλειά (Conor, Gill & Taylor, 2015. Van Assche, 2020). Οι καλλιτέχνιδες και οι καλλιτέχνες θεωρείται ότι κάνουν το «χόμπι τους δουλειά» ή «αυτό που αγαπούν», με αποτέλεσμα με αυτό τον τρόπο να αποκρύπτονται τα εργασιακά προβλήματα. Και ενώ η δημιουργικότητα αποτελεί σαφώς μια επιπρόσθετη πηγή κινήτρων για τις καλλιτέχνιδες και τους καλλιτέχνες, η ρομαντικοποίηση της δημιουργικότητας αντιτίθεται στην εργασιακή πραγματικότητα και διαιωνίζει την ιδέα ότι δεν κοπιάζουν στην εργασία τους (Conor et al, 2015). Ως αποτέλεσμα, οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες να θεωρούνται προνομιούχοι, ακριβώς επειδή επιβιώνουν αμειβόμενες με πενιχρές και σποραδικές αμοιβές (Van Assche, 2020). Το γεγονός ότι δε βιοπορίζονται από την τέχνη τους, ενισχύει την αίσθηση ότι η εργασία δεν σημαντική για την επιβίωσή τους, επειδή ανήκουν σε ανώτερες κοινωνικές τάξεις από όπου αντλούν υποστήριξη⁷.

Ιστορικά, ιδιαίτερα στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ, ο χορός αφορούσε κατά πλειοψηφία γυναίκες, ενώ συνδέθηκε κοινωνικά με τη διασκέδαση, τη γυναικεία σεξουαλικότητα και τις κατώτερες τάξεις, επηρεάζοντας την πρόσληψή του από την κοινωνία. Η σύνδεση του χορού με τη σεξουαλικότητα και, επί της ουσίας, την ανηθικότητα, πηγάζει από τη σωματική επαφή που επιβάλλει ο χορός σε άτομα διαφορετικού φύλου, σε συνάρτηση με τη συντηρητικοποίηση της κοινωνίας μέσω της χριστιανικής θρησκείας (Desmond, 1997. Pagona, 2008. Tzintziloni, 2012). Σε

⁷ Ωστόσο, αξίζει τα σημειώσουμε ότι η οικονομική, συναισθηματική, αλλά και ηθική υποστήριξη από την οικογένεια, τους φίλους ή τους συντρόφους των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών του χορού αποτελεί επίσης ένα στερεότυπο (Van Assche, 2020). Πολλές φορές οι κοινωνικός περίγυρος δυσκολεύεται εξίσου να κατανοήσει, να αποδεχτεί και να εκτιμήσει την καλλιτεχνική εργασία (Jeffri, 2005), ενώ δεν είναι σπάνιες και οι περιπτώσεις όπου οι καλλιτέχνιδες (και ακόμα περισσότερο οι καλλιτέχνες) του χορού αποκρύπτουν την εργασία τους στο πεδίο (Polasek & Roper, 2011).

αυτό συνέβαλλε και η συμβίωση του χορού με την πορνεία, ως αναγκαία προϋπόθεση επιβίωσης των καλλιτεχνιδών του χορού, όχι μόνο στα κέντρα διασκέδασης, αλλά και στις μεγάλες Όπερες⁸ (Coons, 2014. Tsintziloni, 2015). Χαρακτηριστικό είναι ότι στην Ελλάδα, μέχρι και σήμερα, η λέξη *μπαλέτο* παραπέμπει εξίσου στην τεχνική του χορού, το θεσμοποιημένο μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και σε ομάδες χορευτριών του μουσικού θεάτρου και των μπουζουκιών (Tsintziloni, 2012).

Ο σύγχρονος χορός, από τις απαρχές του ακόμα αποτέλεσε μια γυναικεία πρωτοπορία, όπου δυναμικές γυναίκες «ήταν ξεκάθαρα επικεφαλής ... άφησαν το στίγμα τους – ως καλλιτέχνιδες, χορογράφοι, χορεύτριες και στη διοίκηση» (Reinhart, 1994 όπως στην Van Dyke, 1996). Καλλιτέχνιδες όπως η Loie Fuller, δημιούργησαν αυτή τη νέα μορφή χορού από το μηδέν, αναλαμβάνοντας εξ ολοκλήρου τις καλλιτεχνικές, αισθητικές και πρακτικές ευθύνες των επιλογών τους, πρεσβεύοντας την ελευθερία και την αυτονομία (Banes, 1987). Ο κατακλυσμός του πεδίου από γυναίκες είναι ορατός μέχρι και σήμερα είτε πρόκειται για επαγγελματική, είτε για ερασιτεχνική ενασχόληση (Arts Council England, 2017. Burns & Harrison, 2009. Canada Council for the Arts, 2014. Iacob & Ferchedău, 2019. Van Assche & Laermans, 2016. Van Assche & Laermans, 2017. Van Dyke, 1996. Vincs, 2005).

Ο χορός, όπως και οι δημιουργικές βιομηχανίες συνολικά αποτελούν θελκτικούς για τις γυναίκες εργασιακούς χώρους, λόγω της ευελιξίας και της μη ύπαρξης σαφών ορίων μεταξύ εργασίας και σπιτιού. Ωστόσο, τα στερεότυπα φύλου παραμένουν, με αποτέλεσμα οι γυναίκες να θεωρούνται καταλληλότερες για θέσεις που περιλαμβάνουν στερεοτυπικά γυναικεία χαρακτηριστικά και να παραμένουν σε μεγάλο ποσοστό αποκλεισμένες από διοικητικές θέσεις ή θέσεις ευθύνης (Conor et al, 2015). Στο χορό, παρότι οι γυναίκες υπερτερούν αριθμητικά των ανδρών, οι καλλιτέχνες καταλαμβάνουν αναλογικά περισσότερες διοικητικές θέσεις ή θέσεις ευθύνης, όπως για παράδειγμα σε επιτροπές επιχορηγήσεων και βραβείων χορού και σε ακαδημαϊκές θέσεις. Επιπλέον, έχουν περισσότερες επαγγελματικές ευκαιρίες και

⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με την πορνεία στην οποία εξαναγκάζονταν οι μπαλαρίνες της Όπερας του Παρισιού τον 19^ο αιώνα, προκειμένου να κρατούν ευχαριστημένους τους πάτρωνες – χορηγούς βλ. Coons, L. (2014). *Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet*.

καταξιώνονται ευκολότερα στο χορό ως χορευτές και χορογράφοι, λαμβάνουν αναλογικά περισσότερα βραβεία και επιχορηγήσεις, αλλά και υψηλότερες αμοιβές και ποσά επιχορηγήσεων⁹ (Burns & Harrison, 2009. Canada Council for the Arts, 2014. Polasek & Roper, 2011. Van Dyke, 1996). Εξαιτίας αυτής της ανισοροπίας μεταξύ της προσφοράς και της ζήτησης των γυναικών και των ανδρών στο πεδίο του χορού, οι καλλιτέχνιδες στρέφονται ή ακόμα και εγκλωβίζονται σε ρόλους με στερεοτυπικά γυναικεία χαρακτηριστικά όπως η διδασκαλία¹⁰ (Canada Council for the Arts, 2014. Van Dyke, 1996. Vincs, 2005).

Ωστόσο, παρόλη την επικράτηση των καλλιτεχνών του χορού στις θέσεις ευθύνης, ο χορός συνεχίζει να μη θεωρείται δραστηριότητα κατάλληλη για άνδρες, και είναι αποδεκτή μόνο όταν ταυτίζεται με τον αθλητισμό. Ο χορός θεωρείται συνώνυμος της ομοφυλοφιλίας και στερεοτυπικά γυναικείων χαρακτηριστικών, όπως η έκφραση συναισθημάτων και η θεατρικότητα, με αποτέλεσμα τα αγόρια, οι έφηβοι και οι άνδρες που ασχολούνται με το χορό να έχουν κοινωνικές επιπτώσεις, όπως η απώλεια στήριξης από την οικογένεια, η δυσκολία στις κοινωνικές συναναστροφές και το bullying (Polasek & Roper, 2011).

Τέλος, μια ακόμα πτυχή της πρόσληψης του χορού από την κοινωνία αποτελεί το γεγονός ότι ο χορός αποτελεί μια δραστηριότητα με επίκεντρο το σώμα, μέσα σε μια κοινωνία που θέτει στο επίκεντρο το πνεύμα, ως ανώτερο του σώματος. Αυτή η ιδέα περί διάστασης σώματος και πνεύματος εγγράφεται και στις πρακτικές και τους προβληματισμούς των ίδιων των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών του χορού, τόσο ακαδημαϊκά, όσο και σε επίπεδο δημιουργίας (Paramana, 2017).

⁹ Από την πρώτη τους επαφή με το χορό σε ερασιτεχνικό επίπεδο, τα αγόρια έχουν προνόμια έναντι των κοριτσιών, όπως δωρεάν μαθήματα, υποτροφίες και ταχύτερη ανέλιξη στις τάξεις, σε μια προσπάθεια των καθηγητριών και καθηγητών να αντισταθμίσουν την κοινωνική πίεση (Polasek & Roper, 2011).

¹⁰ Επιπροσθέτως, επιδιώκουν σε μεγαλύτερο βαθμό τη συνέχιση των σπουδών τους σε μεταπτυχιακό ή διδακτορικό επίπεδο, ώστε να έχουν περισσότερα εφόδια στην αγορά εργασίας (Van Assche & Laermans, 2016. Van Assche & Laermans, 2017. Van Dyke, 1996).

2.2 Ο χορός ως πολιτιστική βιομηχανία

2.2.1 Η οικονομία του σύγχρονου χορού. Ο Paul Valery στο βιβλίο *Η φιλοσοφία του χορού* (2013) αναφέρεται στο χορό ως μια δραστηριότητα που δεν έχει καμία σκοπιμότητα για την επιβίωση. Αποτελεί μια επινοημένη ανάγκη, από την οποία ο άνθρωπος αντλεί ευχαρίστηση. Είναι μια αμισθί παραγωγή που δημιουργεί στην κοινωνία την ανάγκη για καλλιτεχνικά έργα (Hartley et al, 2012. Valery, 2013).

Μια παράσταση χορού δεν καλύπτει προκαθορισμένες ανάγκες της αγοράς, καθώς «το κοινό δε μπορεί να θέλει τίποτα, τουλάχιστον από εμπειρίες που δεν έχει βιώσει» (Hartley et al, 2012, σελ. 13). Το κοινό δεν παρακολουθεί μια παράσταση όπως καταναλώνει ένα προϊόν, γιατί πριν την παρακολούθηση δε γνωρίζει το περιεχόμενό της. Καλλιεργεί μόνο κάποιες προσδοκίες για την αισθητική και καλλιτεχνική της αξία. Για αυτό και η προσέλκυση του κοινού εξαρτάται από το συμβολικό κεφάλαιο των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών που την απαρτίζουν, όπως επίσης τις κριτικές ή τη φήμη που έχει από τους ανθρώπους του πεδίου και του μνημένου κοινού (Hartley et al, 2012). Το τελευταίο είναι πολύ σημαντικό για την επιλογή θέασης μιας παράστασης, καθώς υπάρχει μεγάλη προσφορά παραστάσεων σύγχρονου χορού συγκριτικά με το κοινό του (Burns & Harrison, 2009. Germain Thomas, 2017. Hartley et al, 2012).

Οι παραστάσεις του σύγχρονου χορού με καπιταλιστικούς όρους είναι μη παραγωγικές. Παράγουν ένα προϊόν που δε μπορεί να αποκοπεί από τους δημιουργούς του και να προωθηθεί για μαζική παραγωγή και κατανάλωση, όπως για παράδειγμα η μουσική, αλλά πρέπει να καταναλωθεί την ίδια στιγμή που παράγεται από τα σώματα στη σκηνή (Burns & Harrison, 2009. Gielen, 2005. MacNeill, 2009). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Αμερικάνος χορογράφος Merce Cunningham στο ευρέως γνωστό απόφθεγμα του, ο χορός «Δεν σου δίνει τίποτα πίσω, ούτε χειρόγραφα να αποθηκευτούν, ούτε πίνακες να επιδείξεις σε τοίχους και ίσως να κρεμάσεις σε μουσείο, ούτε ποιήματα να τυπωθούν και να πουληθούν. Τίποτα παρά μόνο αυτή τη φευγαλέα στιγμή που νοιώθεις ζωντανός» (Cunningham & Starr, 1968, σελ. 65). Ταυτόχρονα, ο σύγχρονος χορός δίνει περισσότερη σημασία στη διαδικασία δημιουργίας, παρά στο τελικό αποτέλεσμα. Πολλά projects μπορεί να μην έχουν καν ως στόχο την παραγωγή ενός τελικού προϊόντος, αλλά την έρευνα (Farrer, 2019).

Germain Thomas, 2017. MacNeill, 2009. Njaradi, 2014. Roche, 2018. Van Assche, 2020).

Οι περιπτώσεις όπου μια παράσταση σύγχρονου χορού μπορεί να επαναληφθεί αρκετές φορές, ώστε να αποφέρει κέρδη, είναι σπάνιες. Για αυτό η πλειονότητα των ομάδων σύγχρονου χορού δε διατηρεί ένα ρεπερτόριο, δηλαδή ένα σύνολο έτοιμων παραστάσεων που μια ομάδα χορού επαναλαμβάνει με το ίδιο ή διαφορετικό καστ¹¹ (Burns & Harrison, 2009. MacNeill, 2009. Roche, 2018), αλλά πραγματοποιούν, κατά μέσο όρο, μια παραγωγή το χρόνο (Germain Thomas, 2017). Οι παράγοντες που συμβάλλουν σε αυτό το φαινόμενο είναι η διαθεσιμότητα των εμπλεκόμενων στην παραγωγή, η αστάθεια του πεδίου, όπου οι καλλιτεχνικές τάσεις είναι παροδικές (Van Assche, 2020) και η προτίμηση όλων των εμπλεκόμενων σε συνεχείς νέες παραγωγές, με μικρή διάρκεια ζωής (Iacob & Ferchedău, 2019. Del Barrio-Tellado et all, 2020. Germain Thomas, 2017. Njaradi, 2014). Αυτά τα μη μαζικά και μη εμπορικά στοιχεία της ανεξάρτητης παραγωγής σύγχρονου χορού, συμβάλλουν και στην ελάχιστη προβολή της από τα media (Germain Thomas, 2017. Panagiotara, 2018).

Όσον αφορά την πιθανότητα οικονομικών οφελών μέσω της χρήσης της τεχνολογίας, υπάρχουν και εκεί κάποιες δυσκολίες. Το videodance, δηλαδή έργα χορού εξ ολοκλήρου δημιουργημένα για την κάμερα, αποτελούν πρακτικές που υφίστανται αρκετά χρόνια, όπως επίσης και η πρακτική μεγάλων ομάδων να κινηματογραφούν τα έργα τους, ώστε να πουληθούν σε βίντεο ή dvd. Ωστόσο, η πρώτη περίπτωση αφορά ένα ξεχωριστό είδος παράστασης σύγχρονου χορού και η δεύτερη μια πρακτική που εφαρμόζεται μετά από την ολοκλήρωση του κύκλου παραστάσεων. Σε αυτές τις αναπαραγωγές, που δεν μπορούν να θεωρηθούν μαζικές, προκύπτουν προβληματισμοί σε σχέση με τα πνευματικά δικαιώματα. Τα πνευματικά δικαιώματα στο πεδίο του χορού «δεν προστατεύουν ιδέες ή στυλ. Μόνο η έκφραση αυτού του στυλ ή αυτής της ιδέας μπορεί να προστατευτεί.[...] πρέπει να έχει με

¹¹ Οι περιπτώσεις αυτές εμφανίζονται αποκλειστικά σε ομάδες που δεν ανήκουν (πια) στην ανεξάρτητη παραγωγή, αλλά είναι μεγάλοι οργανισμοί με σημαντικό συμβολικό κεφάλαιο, όπως η ομάδα της Martha Graham, της Pina Bausch και πιο πρόσφατα του Akram Khan.

κάποιο τρόπο καταγραφεί ή τεκμηριωθεί – γραπτά χρησιμοποιώντας dance notation, φιλμ ή βίντεο» (Burns & Harrison, 2009, σελ. 122). Επιπλέον, ο σύγχρονος χορός είναι σε μεγάλο βαθμό συνεργατική εργασία, όπου το τελικό αποτέλεσμα δεν ανήκει μόνο στον χορογράφο, αλλά και στους συντελεστές που συνέβαλλαν στη δημιουργία του με κυρίαρχες τις χορεύτριες και χορευτές¹² (Burns & Harrison, 2009. Farrer, 2019. MacNeill, 2009. Roche, 2018).

Παρόλα αυτά, η ανεξάρτητη παραγωγή του σύγχρονου χορού είναι ένα πεδίο που καθοδηγείται από τους χορογράφους. Παρόλο που δεν υπάρχουν αυστηρές ιεραρχίες, οι χορογράφοι θεωρούνται οι πιο επιτυχημένοι επαγγελματίες του πεδίου, λόγω της ανεξαρτησίας και του μεγαλύτερου ελέγχου στην εργασία τους (Farrer, 2019. Farrer & Aujla, 2016). Ωστόσο, η ίδια η διαδικασία της χορογραφίας στις ανεξάρτητες παραγωγές του σύγχρονου χορού σπάνια είναι ιεραρχική. Χαρακτηρίζεται από συνεργασία, ενώ οι σχέσεις μεταξύ χορογράφων και χορευτριών ή χορευτών δεν είναι καθορισμένες. Μπορεί ο χορογράφος να μην είναι ο εργοδότης, να είναι ταυτόχρονα και μέλος της ομάδας των χορευτριών και χορευτών, άρα να βρίσκεται σε μια πιο ισότιμη σχέση μαζί τους, ή τα μέλη της ομάδας να διατηρούν προσωπικές και φιλικές σχέσεις (Njaradi, 2014. Roche, 2018. Van Assche, 2020. Τσιντζιλώνη, 2014).

2.2.2 Σύγχρονος χορός: μια επιχορηγούμενη οικονομία. Οι χορογράφοι έρχονται αντιμέτωποι με προβλήματα και στα τρία στάδια της παραγωγής μιας παράστασης. Πρώτον, στην εξασφάλιση της χρηματοδότησης από κρατικές επιχορηγήσεις ή από ιδιωτικές πρωτοβουλίες, δεύτερον στη διαδικασία παραγωγής του έργου και τρίτον στον κοινωνικό ή καλλιτεχνικό αντίκτυπο και την επιτυχία στο κοινό. Παράλληλα, η επιτυχία σε ένα από τα στάδια δεν εξασφαλίζει την επιτυχία των υπολοίπων ή τη συνολική βιωσιμότητα (Del Barrio-Tellado et all, 2020). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εργασίας, ο μόνος τρόπος να μπορέσουν να ανταποκριθούν οι χορογράφοι και οι

¹² Για αυτό και στον ανεξάρτητο σύγχρονο χορό είναι σπάνιες οι αντικαταστάσεις χορευτριών και χορευτών, ακόμα και σε περίπτωση τραυματισμών (Roche, 2018).

ομάδες χορού είναι η λειτουργία τους ως μη κερδοσκοπικές ομάδες ή οργανισμοί (Del Barrio-Tellado & Herrero-Prieto, 2021. Del Barrio-Tellado et all, 2020).

Τα σημαντικά οικονομικά εμπόδια, τα οποία χαρακτηρίζουν την οικονομία του πεδίου του χορού, όπως το υψηλό κόστος παραγωγής και το πρόβλημα του *cost disease*¹³, περιορίζουν τις επιλογές των χορογράφων για την καλλιτεχνική παραγωγή. Ως αποτέλεσμα, το πεδίο της ανεξάρτητης παραγωγής του σύγχρονου χορού καθίσταται μια επιχορηγούμενη οικονομία: όλοι όσοι δραστηριοποιούνται σε αυτή, δηλαδή οι ανεξάρτητες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες, οι παραγωγοί, οι ιδιωτικοί οργανισμοί, οι χώροι που τον φιλοξενούν και οι διαμεσολαβητές εξαρτώνται από τις επιχορηγήσεις (Burns & Harrison, 2009. Del Barrio-Tellado & Herrero-Prieto, 2021. Del Barrio-Tellado et all, 2020. Germain Thomas, 2017. Gielen, 2005. Hartley et all, 2012. MacNeill, 2009. Van Dyke, 1996).

Οι επιχορηγήσεις ορίζουν την ορατότητα, απασχολησιμότητα και επιτυχία των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών, όπως επίσης την πιθανότητα και τους όρους υλοποίησης κάθε project (Park & Kim, 2020. Roche, 2018. Van Dyke, 1996). Ως αποτέλεσμα, οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού επιδίδονται σε ένα συνεχές κυνήγι εξασφάλισης χρηματοδότησης. Επειδή διεκδικούν επιχορηγήσεις, όχι για ένα ολοκληρωμένο έργο, αλλά για καλλιτεχνικές ιδέες, με τους φορείς των επιχορηγήσεων να αναλαμβάνουν έναν επιχειρηματικό κίνδυνο επιλέγοντάς τους, ωθούνται να ισχυροποιήσουν την υποψηφιότητα τους με αναγνωρίσιμες φιλοσοφικές ιδέες, κείμενα ή θεματικές, ωθούνται σε μια στιλιστική ή θεματική τυποποίηση ή στηρίζονται στο συμβολικό κεφάλαιο που έχουν χτίσει στο πεδίο (Del Barrio-Tellado et all, 2020. Njaradi, 2014. Van Assche, 2020). Κατά συνέπεια εμφανίζεται το φαινόμενο να εξασφαλίζουν το μεγαλύτερο ποσοστό των επιχορηγήσεων λίγοι καλλιτέχνες ή ομάδες, που αποτελούν τους σταρ του πεδίου και έχουν καλύτερα εφόδια και μέσα παραγωγής όπως σχετικές σπουδές, αποκλειστική εργασία στο πεδίο

¹³ Ο όρος *cost disease* αναφέρεται στο βαθμό τον οποίο είναι δυνατή η αντικατάσταση της ανθρώπινης εργασίας από την τεχνολογία. Στις παραστατικές τέχνες, αυτό είναι ελάχιστα δυνατό, με αποτέλεσμα το μεγαλύτερο ποσοστό του καλλιτεχνικού προϋπολογισμού να πηγαίνει στις αμοιβές (Del Barrio-Tellado & Herrero-Prieto, 2021. MacNeill, 2009).

και ιδιοκτησία χώρου προβών¹⁴ (Del Barrio-Tellado et all, 2020. Park & Kim, 2020). Ωστόσο, μερίδιο στις επιχορηγήσεις φαίνεται να καταλαμβάνουν και νέες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες, χωρίς οικονομικά μέσα, επειδή είναι πιο προσαρμοστικές και προτείνουν μικρότερους προϋπολογισμούς. Οι επιχορηγήσεις αποτελούν εκ μέρους των φορέων που τις παρέχουν, μια επένδυση για τη μελλοντική τους καριέρα (Burns & Harrison, 2009. Del Barrio-Tellado et all, 2020. Van Assche, 2020).

Λόγω των παραπάνω, οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες ωθούνται να δημιουργήσουν έργα με γνώμονα τις απαιτήσεις που θέτουν οι επιχορηγήσεις και όχι με γνώμονα το καλλιτεχνικό τους όραμα ή τις ανάγκες της αγοράς (Abbing, 2008. Germain Thomas, 2017. Iacob & Ferchedău, 2019. Van Assche, 2020), δίνοντας στο κοινό του σύγχρονου χορού μια δευτερεύουσα θέση. Καθώς, στο σύγχρονο χορό, το μεγαλύτερο μέρος των εσόδων προέρχεται από τις επιχορηγήσεις, το κοινό, παρόλο που είναι ο αποδέκτης του τελικού προϊόντος, έχει μικρή ή μηδενική οικονομική συνεισφορά, μέσω του εισιτηρίου¹⁵ (Del Barrio-Tellado et all, 2020. Germain Thomas, 2017).

Κατά το στάδιο της παραγωγής μιας παράστασης, οι χορογράφοι αντιμετωπίζουν δυσκολίες, ακόμα και όταν έχει εξασφαλιστεί χρηματοδότηση. Συνήθως, η επιλογή των συνεργατών και συνεργατών έχει γίνει από πριν, αφού αποτελεί προαπαιτούμενο της αίτησης τόσο για επιχορηγήσεις, όσο και για συμμετοχή σε φεστιβάλ. Ωστόσο, οι χορογράφοι χρειάζεται πολλές φορές να μειώσουν το κόστος της παραγωγής¹⁶, ώστε να ανταποκρίνεται το έργο στη χρηματοδότηση, με κίνδυνο την υποβάθμιση του καλλιτεχνικού οράματος και του

¹⁴ Έτσι, εμφανίζεται το οξύμωρο σχήμα: οι καλλιτέχνες χρειάζονται χρήματα για να παράγουν καλλιτεχνικό έργο, εξ ου και αιτούνται επιχορηγήσεων, αλλά για να λάβουν επιχορηγήσεις πρέπει να έχουν ήδη διοχετεύσει χρήματα στην τέχνη τους και την παραγωγή έργων (Abbing, 2008. Van Assche, 2020).

¹⁵ Στην Ελλάδα, σε συνάφεια με το εξωτερικό, υπάρχει η πιθανότητα, σε παραστάσεις ή δράσεις σύγχρονου χορού που είναι επιχορηγούμενες από το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού (ΥΠΠΟΑ) να μην υπάρχει αντίτιμο εισιτηρίου ή κόστος συμμετοχής.

¹⁶ Συνήθης είναι η αλλαγή ή αφαίρεση σκηνικών, η απλοποίηση τεχνικών προδιαγραφών, αλλά και η μείωση των ατόμων που συμμετέχουν, ώστε να μπορεί η παράσταση να είναι προσαρμόσιμη σε κάθε περιβάλλον ή σκηνή. Για αυτό το λόγο οι παραστάσεις σύγχρονου χορού είναι συχνά solo ή ντουέτα, με αρκετά αυτοσχεδιαστικά στοιχεία (Burns & Harrison, 2009. Van Assche, 2020. Tzartzani, 2014).

ίδιου του παραγόμενου έργου (Burns & Harrison, 2009. Njaradi, 2014. Van Assche, 2020). Επιπλέον, η διάρκεια των προβών τείνει να γίνονται όλο και συντομότερη και οι πρόβες πιο εντατικές. Παράλληλα, η μια παράσταση από την άλλη μπορεί να έχουν μεγάλη χρονική διαφορά, με αποτέλεσμα να υπάρχει διακοπή της επικοινωνίας της ομάδας και να απαιτούνται νέες πρόβες (Njaradi, 2014. Van Assche, 2020).

Στις περισσότερες περιπτώσεις τα έσοδα των εισιτηρίων μοιράζονται μεταξύ της ομάδας σύγχρονου χορού και του χώρου που φιλοξενεί την παράσταση (Van Assche, 2020), έσοδα τα οποία συνεισφέρουν αποτελεσματικά στη βιωσιμότητα μιας παράστασης μόνο σε μεγάλες και αναγνωρίσιμες ομάδες χορού (Del Barrio-Tellado et al, 2020) ή σε συγκεκριμένους χώρους που τις φιλοξενούν (Burns & Harrison, 2009). Ωστόσο, οι χώροι βρίσκονται εκ προοιμίου σε προνομακική θέση, αφού η προσφορά παραστάσεων σύγχρονου χορού ξεπερνάει τη ζήτηση (Burns & Harrison, 2009. Germain Thomas, 2017. Hartley et al, 2012)

Το κοινό των παραστάσεων σύγχρονου χορού, δεν έχει μόνο μικρό μερίδιο στην οικονομία της ανεξάρτητης παραγωγής του σύγχρονου χορού, αλλά και μικρό μέγεθος. Παρόλο που τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια τάση αύξησης της παρακολούθησης παραστάσεων χορού, το κοινό του σύγχρονου χορού παραμένει περιορισμένο και συγκεντρωμένο στα μεγάλα αστικά κέντρα (Arts Council England, 2017. Burns & Harrison, 2009. Canada Council for the Arts, 2014. Del Barrio-Tellado et al, 2020. Centraal Bureau voor de Statistiek, 2020. Maitland, 2018. Wood, 2012. Καυταντζόγλου & Εμμανουήλ, 2016)¹⁷. Οι άνθρωποι που απαρτίζουν το κοινό του σύγχρονου χορού φαίνεται να είναι επιλεκτικοί, αλλά δραστήριοι υποστηρικτές της τέχνης (Maitland, 2018. Wood, 2012). Επιπλέον, πολλά μέλη του κοινού του σύγχρονου χορού είναι εργαζόμενοι σε πολιτιστικές βιομηχανίες, καλλιτέχνες του χορού ή άλλων τεχνών (Canada Council for the Arts, 2014. Maitland, 2018. Van Assche, 2020).

¹⁷ Στο Ηνωμένο Βασίλειο, η παρακολούθηση παραστάσεων χορού έχει σημειώσει μια αύξηση από 10,2% το διάστημα 2005/6 σε 11,6% το διάστημα 2016/17 (Arts Council England, 2017). Σε χώρες όπως ο Καναδάς, η Αγγλία, η Φινλανδία, η Σκωτία και η Ουαλία, η παρακολούθηση παραστάσεων σύγχρονου χορού κυμαίνεται από 6% έως 7% (Maitland, 2018).

Όσον αφορά την Ελλάδα, σύμφωνα με τους Καυταντζόγλου και Εμμανουήλ (2016), στην Αθήνα το κοινό του θεάτρου και του σύγχρονου χορού ανήκει κατά πλειοψηφία στο ανώτερο πρότυπο κατανάλωσης, όπου υπερτερούν οι γυναίκες, οι άνθρωποι με πανεπιστημιακή εκπαίδευση, όσοι ανήκουν σε ανώτερα στρώματα status και κατέχουν διευθυντικές θέσεις. Επιπλέον, σε έρευνα κοινού που πραγματοποίησαν οι Georgoula και Terkenli (2018), για το κοινό του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, αυτό αποτελείται κατά κύριο λόγο από ανθρώπους 24-50 ετών, πανεπιστημιακής μόρφωσης, γυναίκες, αυτοαπασχολούμενους εργαζόμενους στις τέχνες, τον πολιτισμό ή την εκπαίδευση που διαμένουν είτε στην Αθήνα, είτε στην Καλαμάτα.

Η επιλεξιμότητα μιας παράστασης σύγχρονου για μια επιχορήγηση, ένα residency ή ένα φεστιβάλ δε βασίζεται σε κριτήρια που έχουν μια καθολικότητα, εν μέρει εξαιτίας της έλλειψης ποσοτικών και ποιοτικών στοιχείων για το πεδίο. Κάθε διοργανωτής ή οργανισμός ακολουθεί τη δική του λογική και αποφασίζει ανάλογα με την περίπτωση. Αυτή η υποκειμενικότητα επηρεάζεται από την προσωπική αισθητική, φιλοδοξίες και στόχους των οργανισμών και των διοργανωτών, όπως επίσης χαρακτηριστικά της παράστασης όπως η αυθεντικότητα, η καλλιτεχνική πρόθεση και η σχέση με την τοπική κοινωνία (Germain Thomas, 2017). Επιπλέον, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η δικτύωση των διοργανωτών και του οργανισμού που εκπροσωπούν, η επιρροή από άλλους επαγγελματίες του πεδίου και η ύπαρξη ενδιάμεσων θεσμών (Burns & Harrison, 2009).

Σύμφωνα με τον Gielen (2005), τα κριτήρια με τα οποία επιλέγονται τα έργα σύγχρονου σχετίζονται με δύο άξονες. Ο πρώτος άξονας εστιάζει στο περιεχόμενο (*content*) και το συγκείμενο του έργου (*context*), ενώ ο δεύτερος στην καλλιτεχνίδα ή καλλιτέχνη, είτε όσον αφορά την προσωπικότητά του, είτε όσο αφορά το συμβολικό και κοινωνικό του κεφάλαιο. Πιο αναλυτικά, ο Gielen χωρίζει τα κριτήρια επιλεξιμότητας σε τέσσερις κατηγορίες:

1. *Singular content logic*: η πρώτη κατηγορία αφορά τα στοιχεία της ίδιας της παράστασης, όπως η μοναδικότητά της, η εσωτερική της συνοχή, η θεματολογία και το μήνυμα που μπορεί να μεταδώσει.

2. *Singular context logic*: η δεύτερη κατηγορία αφορά τον καλλιτέχνη που δημιουργεί την παράσταση, τις πεποιθήσεις και καλλιτεχνικές αναφορές του, δηλαδή στο πολιτιστικό και συμβολικό κεφάλαιο που φέρει.
3. *Communal content logic*: η τρίτη κατηγορία αφορά την ευρύτερη σχέση της παράστασης με την τέχνη και το διάλογο ή τον αντίλογο που αναπτύσσει με καλλιτεχνικά κινήματα και πρακτικές.
4. *Communal context logic*: Η τέταρτη κατηγορία αφορά το συμβολικό και κοινωνικό κεφάλαιο του καλλιτέχνη, όπως για παράδειγμα τους τρόπους και τις πηγές χρηματοδότησης του έργου, το που έχει παρουσιαστεί και τη θέση του καλλιτέχνη μέσα στο πεδίο.

2.3 Η ανάπτυξη του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα

2.3.1 Οι απαρχές του ελληνικού σύγχρονου χορού. Η εμφάνιση του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα αποτέλεσε, σε συνάφεια με την ιστορία του, ένα γυναικείο καλλιτεχνικό κίνημα. Λόγω της παντελούς απουσίας υποδομών για το χορό κατά την εμφάνιση του και τη διαχρονική αποσπασματική πολιτιστική πολιτική, η ιστορία του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα αποτελείται από πρωτοβουλίες μεμονωμένων καλλιτεχνίδων και καλλιτεχνών που είτε από ανάγκη, είτε συνειδητά θέλησαν να αντισταθμίσουν αυτές τις ελλείψεις (Tsintziloni, 2012).

Ο σύγχρονος χορός, ήρθε στην Ελλάδα πολύ σύντομα μετά από τη γέννηση του από την Ευρώπη και τις ΗΠΑ, καθώς είχε άμεση σχέση με την ιδέα του σύγχρονου ελληνικού κράτους και των πολιτών του ως απόγονων των αρχαίων Ελλήνων. Αυτή η ιδέα, που γέννησε μια επανεφεύρεση της σχέσης μεταξύ παρόντος και αρχαιότητας, ενέπνευσε εξίσου τους καλλιτέχνες της Ευρώπης και των ΗΠΑ και τον εγχώριο πνευματικό κόσμο (Tsounala, 2016. Χαμηλάκης, 2012).

Στο χορό, η Αμερικανίδα πρωτοπόρος του μοντέρνου χορού Isadora Duncan, εμπνεύστηκε το χορευτικό της στυλ από την αρχαία Ελλάδα. Χόρευε ξυπόλητη και χρησιμοποιούσε βασικές ανθρώπινες κινήσεις όπως το περπάτημα, το τρέξιμο και το χοροπήδημα (Foster, 1997), χρησιμοποιώντας κουστούμια που παρέπεμπαν σε αρχαιοελληνικούς χιτώνες. Η Duncan δεν ήταν η μόνη που ανέπτυξε ένα στυλ χορού, βασισμένο στην αρχαία Ελλάδα. Η ιδέα ενός προτύπου αρχαίας Ελληνίδας

χορεύτριας άσκησε τεράστια επιρροή στις χορογραφικές και θεατρικές πρακτικές της εποχής, καθώς προσέφερε το απαραίτητο υπόβαθρο για τις ιδέες περί απελευθέρωσης του ανθρώπου από τις κοινωνικές νόρμες και νομιμοποιούσε, κατά μια έννοια, τέτοιους χορούς ως τέχνη (Barboussi, 2016. Tsintziloni, 2012. Tsintziloni, 2015). Ωστόσο δεν αντιμετώπισε της Ελλάδα απλά ως έμπνευση, επισκεπτόμενη την Ελλάδα την άντληση έμπνευσης και για παραστάσεις¹⁸, αλλά δημιούργησε μια καλλιτεχνική εστία χορού. Ο αδερφός της Ραϋμόνδος σχεδίασε και έχτισε ένα σπίτι στην σημερινή περιοχή του Βύρωνα, το οποίο κατοικήθηκε από τον ίδιο και τη γυναίκα του, αδερφή του Άγγελου Σικελιανού, Πηνελόπη, το οποίο αποτέλεσε σημείο συνάντησης του καλλιτεχνικού και πνευματικού κόσμου της Αθήνας. Αυτό το σπίτι σήμερα στεγάζει το Κέντρο Μελέτης του Χορού Ισιδώρας και Ραϋμόνδου Ντάνκαν.

Οι ιδέες που έφερε η Duncan στην Ελλάδα άσκησαν επιρροή στον εγχώριο καλλιτεχνικό κόσμο, με σημαντικότερη την προσπάθεια της Εύας Πάλμερ¹⁹ στην αναβίωση των Δελφικών Γιορτών το 1927 και 1930, που επιχείρησε μαζί με το σύζυγό της Άγγελο Σικελιανό. Έχοντας την υποστήριξη γυναικών της ανώτερης τάξης και του Λυκείου Ελληνίδων, η Πάλμερ κατάφερε, για πρώτη φορά, να συσχετίσει το χορό με την αρχαία Ελλάδα με τρόπο οργανικό (Barboussi, 2016. Tsintziloni, 2015). Παρά τη βραχύβια αναβίωση που επιχείρησαν η Πάλμερ και ο Σικελιανός, οι Δελφικές γιορτές δημιούργησαν μια καλλιτεχνική πρακτική που υιοθετήθηκε στα επόμενα χρόνια και αφορούσε την τελετουργική και επιτελεστική χρησιμοποίηση αρχαιολογικών χώρων για τη διεξαγωγή εκδηλώσεων και θεατρικών παραστάσεων (Χαμηλάκης, 2012).

Η Πάλμερ με τη σειρά της αποτέλεσε μια σημαντική επιρροή για τη ζωή και τη δράση της σημαντικότερης θεμελιώτριας του χορού στην Ελλάδα, της Κούλας

¹⁸ Η πρώτη παράσταση μοντέρνου χορού στην Ελλάδα δόθηκε από την Duncan κατά τη διάρκεια του πρώτου της ταξιδιού στην Ελλάδα, το 1903. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στο Βασιλικό Θέατρο (νυν Εθνικό Θέατρο) στην Αθήνα. Είχε προηγηθεί η πρώτη επαφή του ελληνικού κοινού με τον μοντέρνο χορό με την προβολή του βίντεο της παράστασης της Loie Fuller Serpentine dance το 1896 (Barboussi, 2016).

¹⁹ Η ενασχόληση της Πάλμερ με την αρχαία Ελλάδα ξεκίνησε όταν το 1902 συνάντησε στο Παρίσι τον Ραϋμόνδο Ντάνκαν και την Πηνελόπη Σικελιανού, τους οποίους ακολούθησε στην Ελλάδα τέσσερα χρόνια μετά. Στο σπίτι των Ντάνκαν στην Ελλάδα γνώρισε τον μετέπειτα σύζυγό της Άγγελο Σικελιανό (Tsintziloni, 2012).

Πράτσικα²⁰. Η Πράτσικα αποτελεί μια επιδραστική μορφή για τον ελληνικό σύγχρονο χορό, καθώς κατάφερε να τον καθιερώσει ως υψηλή μορφή τέχνης και να δημιουργήσει τις επαγγελματικές σπουδές του χορού στην Ελλάδα²¹ (Barboussi, 2016. Tzintziloni, 2015. Tsouvala, 2016). Κέρδισε την εμπιστοσύνη της αθηναϊκής κοινωνίας, μέσα από την προσωπικότητα και το οικογενειακό της όνομα, με αποτέλεσμα να συγκεντρώσει στην σχολή της μαθήτριες από τις ανώτερες τάξεις, με τις οποίες συμμετείχε σε μεγάλες εκδηλώσεις²². Χορογραφούσε σημαντικά πολιτιστικά δρώμενα της εποχής, όπως για παράδειγμα την αφή της Ολυμπιακής Φλόγας το 1936 στο Παναθηναϊκό Στάδιο, και παράλληλα πραγματοποιούσε συχνές παραστάσεις σε αρχαία θέατρα (Barboussi, 2016. Tsouvala, 2016). Τόσο η Πάλμερ, όσο και η Πράτσικα, χρησιμοποίησαν τη σύνδεση αρχαιότητας και παρόντος, ως μέσο για να ενθαρρύνουν την ύπαρξη και καθιέρωση των γυναικών ως, ανεξάρτητες από παρτενέρ, χορεύτριες και καλλιτέχνιδες (Tzintziloni, 2015). Μολαταύτα, το πρότυπο της γυναίκας-καλλιτέχνιδας που δημιουργήθηκε, αφορούσε την εκπαίδευση, την προσωπική καλλιέργεια και τη σωματική υγεία των γυναικών της εποχής. Ο χορός ως ρεαλιστική καλλιτεχνική, επαγγελματική και οικονομική δραστηριότητα των γυναικών δεν υπήρχε, καθώς αντιμετωπιζόταν ως διασκέδαση και όχι ως τέχνη (Tzintziloni, 2012).

Σε μεγάλο βαθμό το έργο της Πράτσικα συνέχισε η Ζουζού Νικολούδη, μέσω της ομάδας της *Χορικά* που ίδρυσε το 1966, η οποία εστίαζε στην σύνδεση χορού και αρχαίου δράματος. Ταυτόχρονα, άρχισε τη δραστηριοποίησή της η Ραλλού Μάνου, η οποία κυριάρχησε στο πεδίο του σύγχρονου χορού μέχρι και τη δεκαετία του '80,

²⁰ Η πρώτη επαφή της Πράτσικα με το χορό, ήταν όταν η Πάλμερ την επέλεξε για κορυφαία του χορού στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, στις πρώτες Δελφικές γιορτές το 1927 (Tzintziloni, 2012).

²¹ Η Πράτσικα ίδρυσε το 1930 την ερασιτεχνική και το 1937 την επαγγελματική σχολή, στα πρότυπα που γερμανικού εκπαιδευτικού συστήματος χορού (Barboussi, 2016. Tsouvala, 2016).

²² Η Πράτσικα δεν ήταν η μόνη που ασχολήθηκε με την εκπαίδευση του χορού. Το 1939 ιδρύθηκε η Εθνική Λυρική Σκηνή, όπου οι χορεύτριες εκπαιδεύονταν στο μπαλέτο, ώστε να πλαισιώνουν τις παραστάσεις όπερας (Barboussi, 2016). Ταυτόχρονα, είχαν αρχίσει να ιδρύονται ιδιωτικές σχολές μπαλέτου, κυρίως από Έλληνες ομογενείς της Σοβιετικής Ένωσης (Tzintziloni, 2015). Σύμφωνα με την Barboussi (2016) μέχρι το 1958 οι απόφοιτες και απόφοιτοι των συνολικά 45 σχολείων που δίδασκαν ρυθμική, μπαλέτο ή εκφραστικό (δηλαδή σύγχρονο) χορό ανέρχονταν σε 2.500. Ωστόσο, η Πράτσικα είχε σαφώς τη μεγαλύτερη ορατότητα και κύρος στον καλλιτεχνικό κόσμο, την κοινωνία και την εκπαίδευση. Η επαγγελματική σχολή που ίδρυσε, αφού το 1973 εξαγοράστηκε από το κράτος, λειτουργεί μέχρι σήμερα ως ΚΣΟΤ (Barboussi, 2016. Tzintziloni, 2012. Tzintziloni, 2015).

ιδρύοντας το 1957 την ομώνυμη σχολή που λειτουργεί μέχρι σήμερα και την πρώτη ελληνική επαγγελματική ομάδα χορού το 1951²³. Το *Ελληνικό Χορόδραμα*, όπως ονόμασε την ομάδα της, πραγματοποιούσε παραστάσεις ήδη από το 1938, δίνοντας την ευκαιρία σε χορεύτριες και χορευτές να εργάζονται συστηματικά. Μέσα από τις δράσεις της ομάδας η Μάνου κατάφερε να αποσυνδέσει το χορό από την εκπαίδευση του και το αρχαίο δράμα, προωθώντας το ως αυτόνομη τέχνη και θεατρική πρακτική. Μέχρι και το 1988 όπου σταμάτησε τη λειτουργία του, το Ελληνικό Χορόδραμα συνεργάστηκε με σημαντικούς καλλιτέχνες όπως οι Μάνος Χατζηδάκης, Μίκης Θεοδωράκης, Κάρολος Κουν, Γιάννης Μόραλης, Οδυσσέας Ελύτης, κ.ά. Ταξίδεψε σε όλη την Ελλάδα, ακόμα και όπου δεν υπήρχαν θέατρα, με τις παραστάσεις να πραγματοποιούνται σε δημόσιους χώρους, πάρκα και πλατείες, με αποτέλεσμα ο χορός να γίνει προσβάσιμος σε ένα ευρύτατο κοινό (Pagona, 2008. Tzintziloni, 2012. Τσιντζιλώνη, 2014). Η δράση του Ελληνικού Χοροδράματος δεν είχε κρατική οικονομική στήριξη, αλλά πυλώνες του ήταν οι καλλιτέχνες της εποχής, που στήριζαν την ομάδα εργαζόμενοι ανιδιοτελώς (Pagona, 2008). Ωστόσο, ούτε η Μάνου διαφοροποιήθηκε καλλιτεχνικά από το κυρίαρχο ρεύμα της διαμόρφωσης της ελληνικής ταυτότητας μέσα από την αρχαία Ελλάδα και της προσφοράς της τέχνης ως πεδίο προπαγάνδας και μέσο προσέλκυσης τουρισμού από το μετεμφυλιακό κράτος (Panagiotara, 2018. Tsintziloni, 2012. Tsouvala, 2016. Ζορμπά, 2014. Τσιντζιλώνη, 2014).

Τόσο η Μάνου, όσο και η Πράτσικα καθιερώθηκαν εξαιτίας του οικονομικού και συμβολικού κεφαλαίου τους, όπως επίσης και με την συμμετοχή των μαθητριών και μαθητών τους, που ήταν ερασιτέχνες. Ο σύγχρονος χορός κατάφερε να έχει ορατότητα και να καθιερωθεί ως τέχνη μέσα από την σύνδεση του με το θέατρο, από το οποίο αντλούσε κύρος, και από το εθνικό αφήγημα της εποχής, παραγκωνίζοντας τη ίδια του τη σωματική γλώσσα. Παρόλα αυτά αυτή η σύνδεση ήταν αποτελεσματική, καθώς ο χορός θεωρήθηκε εγχώρια τέχνη, σε αντίθεση με το μπαλέτο, που θεωρήθηκε εισαγόμενη και ασυμβίβαστη με το ελληνικό πνεύμα

²³ Η Μάνου με σπουδές στην Νέα Υόρκη, δίδαξε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το σύστημα της Martha Graham, η οποία ήταν επίσης επηρεασμένη από την αρχαιότητα, με παραστάσεις που πραγματεύονταν αρχαιοελληνικούς μύθους με μη συμβατικές και δυναμικές γυναίκες, όπως η Μήδεια (Pagona, 2008).

(Tsintziloni, 2012). Ωστόσο ο χορός συνέχισε να θεωρείται, σύμφωνα με την Tzintziloni (2012) «μια ελιτιστική και σοβαρή καλλιτεχνική πρακτική που σχετίζεται με μια ολόκληρη φιλοσοφία ζωής. Παραγόμενη και προσλαμβανόμενη ως μέρος μια ολιστικής καλλιέργειας, κυρίως γυναικών της μεσαίας και ανώτερης τάξης, ο χορός μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80 ήταν διαχωρισμένος από τη εργασία και την οικονομία» (σελ.278-9).

Εκτός από το Ελληνικό Χορόδραμα, σημαντικό ρόλο στη δημιουργία κοινού για το χορό διαδραμάτισε το Φεστιβάλ Αθηνών, το οποίο ήταν ο πρώτος (και μοναδικός μέχρι τη δεκαετία του '90) οργανισμός που έφερνε στο Ηρώδειο φημισμένες ομάδες μπαλέτου και μοντέρνου χορού (Tsintziloni, 2012). Ωστόσο, οι εκδηλώσεις του φεστιβάλ μετατράπηκαν σε κοσμικά γεγονότα που νοσηματοδοτήθηκαν ως υψηλή τέχνη και σημεία συναναστροφής του πολιτικού κόσμου, με την ελίτ και το φιλότεχνο κοινό, συνιστώντας δείκτη του ανήκειν στην «καλή κοινωνία» (Ζορμπά, 2014).

2.3.2 Η ανάπτυξη της καλλιτεχνικής παραγωγής του σύγχρονου χορού. Η μεταπολίτευση έφερε για πρώτη φορά δημοκρατικές δομές και θεσμούς στο πεδίο του πολιτισμού και τον εκδημοκρατισμό της ελληνικής κοινωνίας με αποτέλεσμα μια άνθηση στην καλλιτεχνική παραγωγή καθ' όλη τη δεκαετία του '80 (Tzintziloni, 2012. Ζορμπά, 2014). Οι χορογράφοι του σύγχρονου χορού ευνοούμενοι από τις συνθήκες αναμόρφωσης και εξωστρέφειας της χώρας, άρχισαν να κάνουν αισθητή την παρουσία τους. Από τα μέσα της δεκαετίας, το πεδίο του σύγχρονου χορού διευρύνθηκε σημαντικά: το 1985 υπήρχαν μόλις 6 ομάδες σύγχρονου χορού, οι οποίες έφτασαν τις 30 το 1995 και ξεπέρασαν τις 45 το 2000 (Tzintziloni, 2012).

Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, το πεδίο δέχτηκε μια νέα γενιά χορογράφων με δύο ειδών καταβολές: αφενός χορογράφοι που δεν είχαν σπουδές χορού, αλλά προέρχονταν από τον ευρύτερο καλλιτεχνικό χώρο και αφετέρου χορογράφοι που για πρώτη φορά μετά από χρόνια, είχαν σπουδάσει στο εξωτερικό. Αυτή η νέα γενιά χορογράφων θέλησε να διαφοροποιηθεί από τη χορευτική παράδοση του παρελθόντος με τρόπο έντονο και ριζοσπαστικό. Αντλούσε τη θεματολογία της από προσωπικές και ατομικές εμπειρίες και όχι από την ιστορία, τη

μυθολογία και το αρχαίο παρελθόν. Άλλοτε αρνούμενη και άλλοτε ασκώντας κριτική στην χορευτική κληρονομιά της, η νέα γενιά χορογράφων προσέφερε μια δική της οπτική του σύγχρονου κόσμου, μακριά από αναφορές στην εθνική ταυτότητα (Tzintziloni, 2012. Τσιντζιλώνη, 2014). Οι παραστάσεις της πραγματεύονταν θέματα ανθρωποκεντρικά, τα οποία έμοιαζαν μέχρι και προκλητικά για τα δεδομένα της εποχής, όπως η ομοφυλοφιλία και η παρουσίαση γυμνών σωμάτων στη σκηνή (Tsouvala, 2016. Tzintziloni, 2012. Zervou, 2017). Παρόλα αυτά, ο σύγχρονος χορός τη δεκαετία του '80 δεν είχε λάβει ακόμη προσοχή από το κράτος, καθώς μόνο το 1/5 των κρατικών επιχορηγήσεων δινόταν συνολικά στις παραστατικές τέχνες, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής (Panagiotara, 2018).

Η δεκαετία του '90 θεωρείται η περίοδος της *χορευτικής έκρηξης* του σύγχρονου χορού. Την ίδια εποχή που στην Ευρώπη παρατηρήθηκε η διάλυση των μεγάλων ομάδων σύγχρονου χορού και η αντικατάστασή τους από μικρές αυτόνομες ομάδες, ανεξάρτητων καλλιτεχνών του χορού (Njaradi, 2014), στην Ελλάδα, ο εξ αρχής ανεξάρτητος σύγχρονος χορός άρχισε να γεμίζει τα θέατρα. Από καλλιτεχνικής απόψεως, όλο και περισσότερες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού σπούδαζαν στο εξωτερικό, με κύριο προορισμό τη Νέα Υόρκη, με τη βοήθεια υποτροφιών, κυρίως του Ιδρύματος Ωνάση. Στην Ελλάδα άρχισαν να διοργανώνονται σεμινάρια με καλεσμένους διεθνούς φήμης δασκάλους, χορογράφους και καλλιτέχνες και άνοιξαν παραρτήματα μεγάλοι ευρωπαϊκοί εκπαιδευτικοί οργανισμοί χορού (Panagiotara, 2018. Tzintziloni, 2012). Από οικονομικής απόψεως, η δυναμική του σύγχρονου χορού ενισχύθηκε από την έναρξη συστηματικών κρατικών επιχορηγήσεων χορού και την έναρξη προγραμμάτων χρηματοδότησης της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Παρόλο που ο σύγχρονος πολιτισμός έλαβε ένα πολύ μικρό ποσοστό, με την πλειονότητα των κονδυλίων να απορροφάται από την πολιτιστική κληρονομιά (Zorba, 2006 όπως στην Panagiotara, 2018), τα ευρωπαϊκά προγράμματα προσέφεραν στους καλλιτέχνες στήριξη που υπερέβαιναν τις οικονομικές δυνατότητες του Υπουργείου Πολιτισμού (Tzintziloni, 2012). Σε αυτές τις συνθήκες συνέβαλλε η θητεία του Θάνου Μικρούτσικου ως Υπουργού Πολιτισμού, η αύξηση

από το 1991 έως το 1997 των χορηγιών από ιδιωτικούς οργανισμούς στις τέχνες²⁴ και η υποστήριξη του χορού από τον Δήμο Αθηναίων με τη δημιουργία του Αθηναϊκού Δημοτικού Θεάτρου και της δημιουργίας θεσμών για το χορό²⁵ (Tzintziloni, 2012).

Ως αποτέλεσμα αυτών των συνθηκών αλλά και της ελευθερίας του πεδίου, αφού οποιοσδήποτε μπορούσε να γίνει χορογράφος, χωρίς να απαιτούνται ειδικά προσόντα ή πτυχία, τη δεκαετία του '90 ιδρύθηκαν 130 ομάδες, ανάμεσα τους η *Ομάδα Εδάφους* του Δημήτρη Παπαϊωάννου και της Αγγελικής Στελλάτου, *Οκτανά* του Κωνσταντίνου Ρήγου και *SineQuaNon*. Μπορεί η πλειονότητα των ομάδων να μη δραστηριοποιήθηκε στη διεθνή σκηνή (Tsouvala, 2016), αλλά το 1993 η Ομάδα Εδάφους έκανε την πρώτη της παράσταση στο εξωτερικό, ανοίγοντας το δρόμο για τον ελληνικό σύγχρονο χορό στη διεθνή σκηνή. Ταυτόχρονα, στο εσωτερικό της χώρας παραστάσεις σύγχρονου χορού πολλαπλασιάστηκαν, φιλοξενούμενες σε μικρούς πειραματικούς χώρους που δημιουργούσαν καλλιτέχνες (Tzintziloni, 2012).

Ένα από τα τελευταία γεγονότα, πριν την έλευση της οικονομικής κρίσης, που συνέβαλλε στην ορατότητα του σύγχρονου χορού ήταν η ανάθεση στον Δημήτρη Παπαϊωάννου των τελετών έναρξης και λήξης της Ολυμπιάδας του 2004. Το διεθνές αυτό γεγονός, που συντέλεσε σε μια βραχεία περίοδο εθνικής ανάτασης πριν την έλευση της οικονομικής κρίσης, έφερε στο ελληνικό και διεθνές προσκήνιο τόσο τον ίδιο τον χορογράφο, όσο και το σύγχρονο χορό.

Ο Παπαϊωάννου, και μέσω αυτού ο σύγχρονος χορός, απέκτησε μια, έστω και βραχύβια, προβολή από τα ΜΜΕ. Αύξησε το ενδιαφέρον τόσο των Ελλήνων για τις παραστάσεις του, όσο θεάτρων και μεγάλων οργανισμών για τη συμπερίληψη παραστάσεων σύγχρονου χορού στο καλλιτεχνικό τους πρόγραμμα, ανανεώνοντας και διευρύνοντας σε ένα βαθμό το κοινό του.

²⁴ Οι χορηγίες στις τέχνες ήταν το 1991 ύψους 2 εκατομμυρίων δραχμών και έφτασαν το 1997 τα 6,5 εκατομμύρια δραχμές. Ωστόσο, ο χορός έλαβε μόνο το 0,5% με κύριους χρηματοδότες το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου και την εταιρεία Μαρινόπουλος (Tzintziloni, 2012).

²⁵ Το Αθηναϊκό Δημοτικό Θέατρο χτίστηκε το 1989 και αποτελούσε το μοναδικό χώρο που είχε δημιουργηθεί για χορό, περιλαμβάνοντας και αίθουσες χορού. Οι θεσμοί που ίδρυσε και υποστήριξε το Δήμος Αθηναίων ήταν ο *Μήνας Χορού – Δρώμενα* (1989-1995), όπου παρουσιάζονταν παραστάσεις χορού χωρίς εισιτήριο και ο διαγωνισμός χορογραφίας *Ραλλού Μάνου* (1989-1995) που υποστήριξε τον πειραματισμό και τις νέες καλλιτεχνίδες και καλλιτέχνες (Tzintziloni, 2012).

2.3.3 Οικονομική κρίση και σύγχρονος χορός. Η παγκόσμια οικονομική κρίση του 2008, είχε σοβαρό αντίκτυπο στην εργασία στο πεδίο του σύγχρονου χορού. Η έναρξη της λιτότητας, έφερε μεγάλες περικοπές στις επιχορηγήσεις και την οικονομική ενίσχυση των τεχνών και της εκπαίδευσης παγκοσμίως, καθιστώντας την εργασία στο πεδίο του χορού μη βιώσιμη (Njaradi, 2014). Ταυτόχρονα, τα χαρακτηριστικά της αβεβαιότητας της εργασίας των καλλιτεχνιδων και καλλιτεχνών του χορού, όπως έχουν αναπτυχθεί στο πρώτο κεφάλαιο, έγιναν οι κυρίαρχες συνθήκες εργασίας για όλη την κοινωνία (Panagiotara, 2018).

Στην Ελλάδα η λιτότητα στις τέχνες ξεκίνησε το 2010, όταν σταμάτησε η λειτουργία του *Εθνικό Κέντρο Θεάτρου και Χορού* (ΕΚΕΘΕΧ). Το ΕΚΕΘΕΧ, ως φορέας που συστάθηκε με στόχο της εφαρμογή μιας συγκεκριμένης πολιτιστικής πολιτικής για το θέατρο και το χορό, είχε στόχο τον εξορθολογισμό της διαδικασίας των επιχορηγήσεων. Με το κλείσιμό του το 2010, μετά από μόλις τρία χρόνια λειτουργίας, λόγω κατηγοριών για ευνοιοκρατία, σταμάτησαν οι επιχορηγήσεις μέχρι το 2014, με σημαντικές επιπτώσεις στην καλλιτεχνική παραγωγή του σύγχρονου χορού και του θεάτρου. Ως αποτέλεσμα, στα χρόνια της κρίσης ο μόνος φορέας χρηματοδότησης του σύγχρονου χορού ήταν το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου (Panagiotara, 2018. Tzartzani, 2014. Zervou, 2017). Το διάστημα 2012-2015, σταμάτησαν οι ούτως ή άλλως ασταθείς επιχορηγήσεις προς τα Σωματεία κλασικού και σύγχρονου χορού, συμπαρασύροντας θεσμούς όπως το ετήσιο φεστιβάλ του Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων και την Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού.

Σύμφωνα με τους Κανταντζόγλου & Εμμανουήλ (2016) η θέαση του σύγχρονου χορού μειώθηκε κατά 13,8% το 2011-12 σε σχέση με το 2008-9. Παρόλες, όμως τις δυσχερείς συνθήκες, αρκετές καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού παρέμειναν δραστήριοι μέσω καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών, απομακρυσμένοι από θεσμούς και οργανισμούς. Επικράτησε μια εξερεύνηση της κοινωνικής πραγματικότητας μέσα από καλλιτεχνικούς πειραματισμούς και κοινωνικές δράσεις (Panagiotara, 2018. Tsounala, 2016). Τα έργα του σύγχρονου χορού της εποχής της κρίσης περιλάμβαναν μόνο έναν ή δύο χορεύτριες και χορευτές, ερασιτέχνες ή επαγγελματίες του χορού χωρίς αμοιβή, λιτά ή καθόλου σκηνικά, αντικείμενα και κουστούμια, χρησιμοποιώντας μη θεατρικούς, δημόσιους ή και ανορθόδοξους

χώρους. Ωστόσο, αυτή η δραστηριοποίηση δεν ήταν αρκετή για να προσελκύσει κοινό μέσα σε αυτές τις δύσκολες οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες.

2.3.4 Οι επιπτώσεις του Covid-19 στο σύγχρονο χορό. Το πεδίο του σύγχρονου χορού, όπως και η πλειονότητα των παραστατικών τεχνών, πλήχθηκε σημαντικά από την παύση που επέβαλλε η πανδημία του Covid-19 σε διεθνές επίπεδο. Οι περιορισμοί σε σχέση με την κινητικότητα των καλλιτεχνών, που είχαν ξεκινήσει να υπάρχουν λόγω του Brexit, επέφεραν ένα σημαντικό πλήγμα τόσο στην καλλιτεχνική δημιουργία, όσο και στην επιβίωσή των ίδιων. Το οικονομικό ρίσκο που περιλάμβανε ένας καλλιτεχνικός προγραμματισμός, εξαιτίας των περιορισμών στα ταξίδια, έφερε μια στροφή σε τοπικούς καλλιτέχνες. Η αναγκαστική καλλιτεχνική απομόνωση των χωρών, είχε, όμως, επιπτώσεις για τους καλλιτέχνες που προέρχονται από μικρότερες, και οικονομικά ασθενέστερες χώρες, που εξαρτώνται από την εργασία στο εξωτερικό (Bouquerel & Farinha, 2021. Ilic, 2021. Polivtseva, 2020).

Όπως συνέβη παγκοσμίως, και στο πεδίο του σύγχρονου χορού έγινε προσπάθεια ψηφιοποίησης της καλλιτεχνικής εργασίας και μεταφοράς των διεθνών καλλιτεχνικών σχέσεων στο διαδίκτυο. Ταυτόχρονα, το διαδίκτυο κατακλύστηκε από μια μεγάλη προσφορά διαδικτυακών μαθημάτων και παραστάσεων χωρίς χρηματικό αντίτιμο. Επρόκειτο κατά κύριο λόγο για παλιές παραστάσεις ομάδων και χορογράφων, που είχαν καταγραφεί για αρχειακούς λόγους. Αποτέλεσαν μια προσφορά των ίδιων των καλλιτεχνών, μέσα στο περιβάλλον της αυξημένης ζήτησης για θέαση που έφεραν τα lockdown. Μετά τους πρώτους μήνες της πανδημίας, άρχισαν να πραγματοποιούνται διαδικτυακές εκδηλώσεις, ομιλίες και φεστιβάλ με livestreaming προβολές ή προβολές videodance με δωρεάν συμμετοχή ή με ένα μικρό χρηματικό αντίτιμο (Bouquerel & Farinha, 2021. Ilic, 2021. Polivtseva, 2020).

Αυτή η αναγκαστική μεταφορά της κοινότητας του χορού online δημιούργησε ένα άνοιγμα σε νέα κοινά, που πιθανόν να μην είχαν επαφή με το σύγχρονο χορό. Η κοινότητα του χορού μεγάλωσε και γνωρίστηκε καλύτερα, δίνοντας την ευκαιρία στις καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού να θέσουν τις βάσεις για νέες ή μελλοντικές συνεργασίες (Bouquerel & Farinha, 2021. Ilic, 2021. Polivtseva, 2020).

Μετά από τη λήξη του πρώτου lockdown, την άνοιξη του 2020, υπήρξε μείωση του κοινού, εξαιτίας του φόβου και των κρατικών περιορισμών για τη χωρητικότητα, καθιστώντας διεξαγωγή των περισσότερων παραστάσεων μη βιώσιμη. Έτσι, οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες στράφηκαν για άλλη μια φορά στη διεξαγωγή δράσεων που μπορούσαν να πραγματοποιηθούν σε εξωτερικούς δημόσιους χώρους²⁶ (Polivtseva, 2020). Στην Ελλάδα το 2020 πραγματοποιήθηκε κανονικά μόνο το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, ενώ κάποια φεστιβάλ όπως το Arc for Dance και το Φεστιβάλ Νέων Χορογράφων του Ιδρύματος Ωνάση πραγματοποιήθηκαν διαδικτυακά. Στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου το 2020 όλες οι παραστάσεις χορού μεταφέρθηκαν για το 2021.

2.3.5 Η ελληνική πολιτιστική πολιτική του χορού. Σύμφωνα με την Ζορμπά (2014), ο σύγχρονος πολιτισμός έχει παραγκωνιστεί από την πολιτιστική πολιτική όχι μόνο εξαιτίας της πρόταξης της πολιτιστικής κληρονομιάς ως προτεραιότητας, αλλά και επειδή υπάρχει μια «επίμονη πρόσληψή του ως εξωκοινωνικής πυραμιδικής αριστείας και όχι ως καθημερινής λειτουργίας που συντελείται στα κύτταρα της κοινωνίας παράγοντας ιδέες, στάσεις, δημιουργική έκφραση, νέες πρακτικές» (σελ. 374).

Για το Υπουργείο Πολιτισμού, η πολιτιστική κληρονομιά της αρχαίας Ελλάδας είχε πάντοτε προτεραιότητα έναντι του σύγχρονου πολιτισμού²⁷, αφού χάθηκαν όλες οι ευκαιρίες να τεθούν σταθερές βάσεις όπως η μεταπολίτευση, η αξιοποίηση των χρηματοδοτικών πακέτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης και οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 2004 (Panagiotara, 2018. Ζορμπά, 2014). Η υποχρηματοδότηση, η έλλειψη υποδομών και η αδιαφάνεια στις διαδικασίες χαρακτηρίζουν διαχρονικά τη σχέση μεταξύ

²⁶ Η διεξαγωγή καλλιτεχνικών δράσεων σε εξωτερικούς χώρους είναι μια οικεία πρακτική για το πεδίο του σύγχρονου χορού και φαίνεται ότι, ιστορικά, η συχνότητα τους αυξάνεται σε περιόδους κρίσεων και κοινωνικών αναταραχών.

²⁷ Η ίδρυση του Υπουργείου Πολιτισμού το 1971 κατά την περίοδο της χούντας, είχε ως αποτέλεσμα να θεμελιωθεί με βάση τον έλεγχο της πολιτιστικής παραγωγής ως μέσου προπαγάνδας. Έκτοτε, το υπουργείο ταλανίζεται από αλλαγές σε κάθε εναλλαγή εξουσίας, άλλοτε συγχωνευόμενο με άλλα υπουργεία και άλλοτε αυτονομούμενο από αυτά, καθιστώντας αδύνατη τη διατήρηση μιας συγκεκριμένης πολιτιστικής πολιτικής, ακόμα και αν αυτή υπήρχε (Panagiotara, 2018. Ζορμπά, 2014).

κράτους και σύγχρονου πολιτισμού, συνθήκες που έχουν δημιουργήσει ένα σύστημα αποκλεισμού, δημιουργώντας έντονο καλλιτεχνικό ανταγωνισμό και αποδυναμώνοντας τις όποιες πρωτοβουλίες εναλλακτικών καλλιτεχνικών σκηνών (Panagiotara, 2018). Συνυπολογίζοντας και το γεγονός ότι στην Ελλάδα η κοινωνική διαστρωμάτωση δεν περιλαμβάνει μια ισχυρή ανώτερη (αριστοκρατική ή βασιλική) τάξη, ώστε να υπάρχει παράδοση στην χρηματοδότηση των τεχνών και την πατρωνία, η μονοπωλιακή κρατική παρέμβαση στις τέχνες οδηγεί σε μεγάλο βαθμό το πεδίο (Tzintziloni, 2012).

Το 2012, ο τότε Υπουργός Πολιτισμού Παύλος Γερουλάνος, παρουσίασε τη μελέτη *Πρόταση για μια νέα πολιτιστική πολιτική*, σύμφωνα με την οποία, εντοπίστηκαν τέσσερα βασικά προβλήματα της πολιτιστικής πολιτικής. Πρώτον, η έλλειψη επίσημων δομών για τη σχεδίαση και εφαρμογή νέων πολιτιστικών στρατηγικών. Δεύτερον, οι σχετικά ακαθόριστες και μάλλον προβληματικές σχέσεις μεταξύ Υπουργείου Πολιτισμού, εποπτευόμενων φορέων και ανεξάρτητης καλλιτεχνικής σκηνής. Τρίτον, η έλλειψη αποτελεσματικής περιφερειακής πολιτιστικής πολιτικής και τέταρτον, η έλλειψη υποστήριξης και προβολής της ελληνικής καλλιτεχνικής σκηνής στη διεθνή σκηνή (Panagiotara, 2018). Στα πλαίσια αυτής της πρωτοβουλίας, το *Πρόγραμμα Υποστήριξης της Τέχνης του Χορού* (2012), το οποίο δεν προχώρησε ποτέ σε υλοποίηση, περιλάμβανε προγράμματα επιχορήγησης ομάδων για residencies σε Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα (ΔΗΠΕΘΕ), με πρόβες, παραστάσεις και παράλληλες δράσεις, φιλοξενία των ομάδων στα Μέγαρα Μουσικής Αθηνών και Θεσσαλονίκης και συνεργασίες με την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ) για την παραγωγή έργων. Επιπλέον, υπήρχαν προγράμματα υποστήριξης περιοδειών και κινητικότητας.

Όσον αφορά την πολιτιστική πολιτική για το σύγχρονο χορό, δεν έχει υπάρξει μέχρι στιγμής συστηματική αντιμετώπιση των ιδιομορφιών και των αναγκών του. Μέχρι και σήμερα, ο σύγχρονος χορός είναι υποχρεωτικά συνδεδεμένος με το θέατρο, έχοντας πάντα έναν δευτερεύοντα και υποβαθμισμένο ρόλο (Tzintziloni, 2012). Ως αποτέλεσμα, η πολιτιστική πολιτική για το σύγχρονο χορό χαρακτηρίζεται διαχρονικά από λίγες αποσπασματικές και βραχυπρόθεσμες πρωτοβουλίες, οι οποίες προέκυπταν από το προσωπικό όραμα ή φιλοδοξία ατόμων που βρίσκονταν σε κάποια θέση ισχύος, όπως για παράδειγμα στη θέση του υπουργού ή καλλιτεχνικού διευθυντή

κάποιου οργανισμού (Panagiotara, 2018. Tsouvala, 2016). Τις δύο φορές που ο σύγχρονος χορός βίωσε μια βελτίωση των συνθηκών, ήταν περίοδοι όπου υπουργοί έγιναν καλλιτέχνες με προσωπικό όραμα και ισχυρό συμβολικό κεφάλαιο: η Μελίνα Μερκούρη (1981-9, 1993-4) και ο Θάνος Μικρούτσικος (1994-6).

Στην περίπτωση της Μελίνας Μερκούρη, παρόλο που η ίδια δεν ανέπτυξε μακροπρόθεσμες πολιτικές και παρέμεινε συντηρητική, προωθώντας μια εικόνα περηφάνιας για τον ελληνικό πολιτισμό, μετέτρεψε το υπουργείο σε ένα χώρο ζύμωσης, δίνοντας χώρο έκφρασης σε καλλιτέχνες και αιτήματα που παρέμεναν αποκλεισμένα επί χρόνια, προωθώντας τον εκδημοκρατισμό του πολιτισμού (Panagiotara, 2018. Ζορμπά, 2014). Στο χορό, αναμόρφωσε την εκπαίδευση, με πρότυπο το πρόγραμμα της Κρατικής Σχολής Χορού (ΚΣΟΤ) και όρισε τη νομοθεσία για τις ερασιτεχνικές σχολές χορού (Νόμος 1158/1981, Προεδρικό Διάταγμα 372/1983), θεσμικό πλαίσιο που ισχύει μέχρι και σήμερα (Barboussi, 2016. Tsintziloni, 2012. Tzintziloni, 2015). Ωστόσο, σύμφωνα με την Ζορμπά (2014) ο χορός όπως και άλλες τέχνες που απευθύνονται σε μικρότερα κοινά δεν προωθήθηκαν.

Αντίθετα, στην περίπτωση της βραχύβιας θητείας του Μικρούτσικου, εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα μια καθορισμένη πολιτιστική πολιτική για το σύγχρονο χορό (Panagiotara, 2018). Πιο συγκεκριμένα, αυξήθηκε η χρηματοδότηση προς την ΚΣΟΤ, δόθηκε οικονομική ενίσχυση σε δύο θέατρα για να παρουσιάζουν αποκλειστικά σύγχρονο χορό, ιδρύθηκε το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας (1995) και αυξήθηκε σημαντικά το συνολικό ποσό των επιχορηγήσεων²⁸, με τη συμβολή των κοινοτικών κονδυλίων του Β' Κοινοτικού Πλαισίου Στήριξης (ΚΠΣ)²⁹ (Tzintziloni, 2012, Ζορμπά, 2014).

²⁸ Το 1993 το συνολικό ποσό των επιχορηγήσεων για το σύγχρονο χορό ανερχόταν στα 67 εκατομμύρια δραχμές, το 1994 ανέβηκε στα 95 εκατομμύρια δραχμές για να φτάσει τα 206 εκατομμύρια δραχμές το 1995. Η αύξηση, ωστόσο, του συνολικού ποσού δε συνοδεύτηκε από αύξηση των επιχορηγούμενων ομάδων (Tzintziloni, 2012).

²⁹ Από το Β' ΚΠΣ (1994-2000) διοχετεύθηκαν στον πολιτισμό 400 εκατ. ευρώ. Παρόλο που ο Ε.Βενιζέλος, όταν ανέλαβε το υπουργείο επανασχεδίασε τις δράσεις του Β' ΚΠΣ, διοχετεύοντας τη χρηματοδότηση προς την πολιτιστική κληρονομία, αυτή η βραχύβια η χρηματοδότηση του σύγχρονου χορού ήταν ιδιαίτερα σημαντική για την ανάπτυξη του πεδίου (Tzintziloni, 2012. Ζορμπά, 2014).

Χαρακτηριστικά παραδείγματα της υποδεέστερης θέσης του χορού σε σχέση με το θέατρο, των προσωποκεντρικών πρωτοβουλιών και των βραχύχρονων προσπαθειών δημιουργίας θεσμών στο πεδίο του σύγχρονου χορού αποτελούν οι ιστορίες του ΕΚΕΘΕΧ, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, και του *Χοροθεάτρου του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος* (ΚΘΒΕ). Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του και την Χασιώτη (2006), το Χοροθέατρο ΚΘΒΕ τη μοναδική μόνιμη κρατική ομάδα σύγχρονου χορού στην Ελλάδα, από την έναρξη λειτουργίας του το 1982 μέχρι και την απότομη παύση από την καλλιτεχνική διεύθυνση του Νικήτα Τσακίρογλου (2004-09), εν μέσω οικονομικού σκανδάλου και διαμάχης με τον πρώην καλλιτεχνικό διευθυντή του Χοροθεάτρου Κωνσταντίνο Ρήγο. Το Χοροθέατρο ΚΘΒΕ, σύμφωνα με τον Ν.Τσακίρογλου απορροφούσε κονδύλια από το θέατρο, στο οποίο έδινε προτεραιότητα. Έκτοτε έχουν γίνει δύο προσπάθειες επανεκκίνησης του Χοροθεάτρου, το διάστημα 2010-13 από την ομάδα SineQuaNon και το 2015 με πρωτοβουλία του Καλλιτεχνικού Διευθυντή Γιάννη Βούρου, χωρίς να επιτευχθεί μια μόνιμη λειτουργία του.

Μέχρι και σήμερα, το ΥΠΠΟΑ δεν έχει συλλέξει στοιχεία, μελετήσει ή χαρτογραφήσει την οικονομία του σύγχρονου χορού, της οποίας αποτελεί τον κύριο χρηματοδότη (Panagiotara, 2018). Φυσικά, μια χαρτογράφηση των καλλιτεχνών μιας χώρας, αποτελεί μια τεράστια πρόκληση εξαιτίας της αυτοαπασχόλησης, της ανεξάρτητης εργασίας, των πολλαπλών εργασιακών ειδικοτήτων και της συχνής αναντιστοιχίας μεταξύ πτυχίων και επαγγέλματος (Abbing, 2008. Burns & Harrison, 2009. Van Assche, 2020). Μια προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση αποτελεί, τα τελευταία δύο χρόνια, το Μητρώο Καλλιτεχνών, το οποίο ξεκίνησε τη λειτουργία του χωρίς συγκεκριμένο σκοπό³⁰, καταλήγοντας με την έλευση της πανδημίας του Covid-19 μέσω επιδοματικής πολιτικής του κράτους.

³⁰ Σύμφωνα με το ΣΕΧΩΧΟ, σε σχέση με το σκοπό του Μητρώου Καλλιτεχνών, υπήρχαν μόνο προφορικές και αόριστες δηλώσεις για χαρτογράφηση (Δελτίο Τύπου ΣΕΧΩΧΟ, 27/06/20). Πέρα από την ασάφεια γύρω από το στόχο του, τα σημαντικότερα προβλήματα του Μητρώου Καλλιτεχνών ήταν η έλλειψη ειδικοτήτων, η ύπαρξη πολλών παρόμοιων ειδικοτήτων, η αναντιστοιχία των ειδικοτήτων με τη σύγχρονη αγορά εργασίας, ο αποκλεισμός νέων καλλιτεχνών με μικρή προϋπηρεσία, η αδυναμία επιλογής πολλαπλών ειδικοτήτων.

Αντίθετα, σημαντική είναι η ύπαρξη του ηλεκτρονικού Μητρώου Πολιτιστικών Φορέων όπου εγγράφονται όλες οι ΑΜΚΕ με πολιτιστική δραστηριότητα, ως προαπαιτούμενο για τη διεκδίκηση επιχορηγήσεων, συστηματοποιώντας και συντομεύοντας τις διαδικασίες. Σύμφωνα με το Μητρώο, όσον αφορά το χορό, είναι καταγεγραμμένοι 218 φορείς πανελλαδικά. Οι 81 από αυτούς έχουν προσανατολισμό σε άλλα είδη χορού, ενώ από τους εναπομείναντες 137, οι περισσότεροι ασχολούνται με την παραγωγή και εκπαίδευση του σύγχρονου χορού.

Στον Πίνακα 1 παρουσιάζονται οι επιχορηγήσεις που έλαβαν οι ομάδες σύγχρονου χορού την τελευταία πενταετία σε αριθμούς. Παρατηρούμε ότι υπάρχει μια αύξηση του ποσού που μπορεί να λάβει μια ομάδα σύγχρονου χορού από το 2018 και έπειτα. Το κατώτατο ποσό από τις 12.000 ανέβηκε στις 15.000 και το ανώτατο ποσό από τις 30.000 έφτασε τις 35.000. Παρατηρείται μια σημαντική αύξηση των αιτήσεων το 2020 και 2021, παρόλη τη δυσχέρεια που έχει δημιουργήσει στη διεξαγωγή καλλιτεχνικών παραγωγών η πανδημία του Covid-19. Μολαταύτα, ο αριθμός των εγκεκριμένων κάθε χρονιά ομάδων δεν παρουσιάζει μια σταθερότητα. Από τις 76 ομάδες που έλαβαν επιχορήγηση σε αυτή την πενταετία, οι 27 έλαβαν επιχορήγηση μία φορά, ενώ 13 ομάδες έλαβαν επιχορήγηση από 3 έως και 5 φορές (για μια πιο αναλυτική περιγραφή των επιχορηγήσεων της περιόδου βλ. Πίνακες Α1 - Α6 στο Παράρτημα).

Πέρα από τις άμεσες επιχορηγήσεις προς ομάδες και χορογράφους, υπάρχουν οργανισμοί είτε άμεσα εποπτευόμενοι και επιχορηγούμενοι από τον κρατικό προϋπολογισμό, είτε οργανισμοί που ανήκουν στο ευρύτερο δημόσιο τομέα και την τοπική αυτοδιοίκηση, οι οποίοι κάνουν παραγωγές ή συμπαραγωγές παραστάσεων σύγχρονου χορού. Στην πρώτη κατηγορία ανήκει το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, το οποίο συμπεριλαμβάνει στον ετήσιο προγραμματισμό του παραγωγές και συμπαραγωγές παραστάσεων σύγχρονου χορού. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν δυο πολύ σημαντικοί οργανισμοί για το σύγχρονο χορό στην Ελλάδα, το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας και το Κέντρο Μελέτης του Χορού Ισιδώρας και Ραϋμόνδου Ντάνκαν.

Πίνακας 1. Στοιχεία επιχορηγήσεων σύγχρονου χορού 2017-2021

Χρονική περίοδος	Αριθμός αιτημάτων επιχορήγησης	Αριθμός εγκεκριμένων ομάδων	Συνολικό ποσό επιχορήγησης	Εύρος επιχορήγησης ανά ομάδα
2017 – 8	67 (55 Αττική, 12 περιφέρεια)	30	529.000	12.000-30.000
2018-9	68 (54 Αττική, 14 περιφέρεια)	26 (εκ των οποίων 3 στην περιφέρεια)	610.000	15.000-35.000
2019-20	39 (28 Αττική, 14 περιφέρεια)	21 (εκ των οποίων 5 στην περιφέρεια),	605.000	15.000-35.000
2020-1	50 (36 Αττική, 14 περιφέρεια)	41 (εκ των οποίων 10 στην περιφέρεια)	985.000	15.000-35.000
2021-2	70 (56 Αττική, 14 περιφέρεια)	29 (εκ των οποίων 5 στην περιφέρεια)	815.000	15.000-35.000
2021-3 (διετής επιχορήγηση)	16 (13 Αττική, 1 περιφέρεια)	3	200.000	70.000

Το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας ιδρύθηκε το 1995, στα πλαίσια του νεοσύστατου θεσμού του Εθνικού Πολιτιστικού Δικτύου Πόλεων με στόχο τη διάδοση, την υποστήριξη και την προώθηση του σύγχρονου χορού. Πραγματοποιείται κάθε Ιούλιο με διάρκεια περίπου 10 ημέρες. Από το 2013 έχει αποκτήσει και ένα μοναδικό για την Ελλάδα πλεονέκτημα, το Μέγαρο Χορού Καλαμάτας, το μοναδικό θέατρο στην Ελλάδα που κατασκευάστηκε με προδιαγραφές να στεγάσει εκδηλώσεις σύγχρονου χορού³¹. Σύμφωνα με τον ιστότοπο του φεστιβάλ, από το 1995 έως το 2020, στο φεστιβάλ έχουν φιλοξενηθεί 133 ξένες ομάδες εκ των οποίων οι 66

³¹ Το Μέγαρο Χορού Καλαμάτας, κατασκευάστηκε με ευρωπαϊκή χρηματοδότηση από το 3^ο Κ.Π.Σ. και το Ε.Σ.Π.Α. Διαθέτει κεντρική σκηνή συνολικού μεγέθους, μαζί με τα παρασκήνια, περίπου 1.500 τ. μ., χωρητικότητας 675 θέσεων με δυνατότητα προσθήκης άλλων 60 θέσεων και 15 ειδικών θέσεων για άτομα με αναπηρίες, πιτ ορχήστρας, εξοπλισμένο με όλα τα σύγχρονα οπτικοακουστικά μέσα και δύο αίθουσες δοκιμών, μια εκ των δύο επιφάνειας περίπου 350 τ. μ. (Μελέτη Βιωσιμότητας του Μεγάρου Χορού Καλαμάτας, 2014).

ελληνικές, έχουν πραγματοποιηθεί 100 παραστάσεις ελληνικών ομάδων, 99 πρώτες παρουσιάσεις ξένων ομάδων στην Ελλάδα, 7 παραγωγές και 7 συμπαραγωγές παραστάσεων σύγχρονου χορού. Επιπλέον, το φεστιβάλ έχει πραγματοποιήσει 138 παράλληλες εκδηλώσεις, 47 πολυήμερα σεμινάρια και εργαστήρια χορού με καταξιωμένους ξένους χορευτές, χορογράφους και δασκάλους του χορού, 23 εκδόσεις και 7 παραγωγές video. Σύμφωνα με τις Georgoula και Terkenli (2018), το 2016, το Φεστιβάλ Καλαμάτας έλαβε συνολική χρηματοδότηση 400.000 ευρώ, από τα οποία οι 150.000 ευρώ προήλθαν από το Δήμο Καλαμάτας, οι 200.000 επιχορήγηση από το ΥΠΠΟΑ και 16.000 από ιδιωτικές χορηγίες. Τις εκδηλώσεις παρακολούθησαν 4.360 θεατές και οι χώροι είχαν 95% πληρότητα. Τα έσοδα από τα εισιτήρια ήταν 35.526 ευρώ, ενώ το φεστιβάλ απασχόλησε 5 μόνιμους και 31 εποχικούς εργαζόμενους. Μολαταύτα, παρόλη τη σημαντική παρουσία του φεστιβάλ στον ευρωπαϊκό χάρτη του σύγχρονου χορού, παραμένει μια διοργάνωση μικρής διάρκειας, ενώ το Μέγαρο Χορού είναι αναξιοποίητο κατά τους μήνες που δεν υπάρχουν δραστηριότητες του φεστιβάλ.

Το Κέντρο Μελέτης του Χορού Ισιδώρας και Ραϋμονδου Ντάνκαν είναι ένας οργανισμός αφιερωμένος στη χορογραφική έρευνα και δημιουργία, που ιδρύθηκε το 1980. Σύμφωνα με στοιχεία από την ιστοσελίδα του, οι δραστηριότητες του Κέντρου περιλαμβάνουν residencies καλλιτεχνών του χορού από όλο τον κόσμο, ερευνητικών προγραμμάτων, υποστήριξης, ανάδειξης, προβολής και προώθησης του έργου των καλλιτεχνίδων και καλλιτεχνών του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα και το εξωτερικό και εκπαίδευση παιδιών μέσω της ομώνυμης ερασιτεχνικής σχολής χορού. Το Κέντρο Ντάνκαν είναι Ν.Π.Δ.Δ του Δήμου Βύρωνα και αποτελεί έναν από τους ελάχιστους οργανισμούς του δημόσιου τομέα που υποστηρίζει ομάδες, καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού, μέσω της παροχής χώρου προβών και της οργάνωσης πολυεπίπεδων εκπαιδευτικών και καλλιτεχνικών δράσεων. Μολαταύτα, η διεθνής αναγνώριση του Κέντρου Ντάνκαν και η δραστηριοποίηση του ως εταίρου σε διεθνή δίκτυα και ευρωπαϊκά προγράμματα για τη σύγχρονη χορογραφική δημιουργία, όπως για παράδειγμα του Ευρωπαϊκού Δικτύου Κέντρων Χορού (EDN), δεν έχει συμβάλει στην αλλαγή της περιορισμένης ετήσιας χρηματοδότησης του, ώστε να διαδραματίσει έναν πιο κεντρικό ρόλο στην πολιτιστική πολιτική του σύγχρονου χορού.

Σύμφωνα με τον Throsby (2010), η πολιτιστική πολιτική δεν είναι μόνο άμεση, αλλά και έμμεση. Η έμμεση πολιτιστική πολιτική σχετίζεται με άλλους τομείς που έχουν σημαντικό αντίκτυπο στην πολιτιστική πολιτική, όπως ο τομέας της εκπαίδευσης (Hartley et all, 2012). Στην Ελλάδα η εκπαίδευση του χορού ξεκίνησε ως ιδιωτική πρωτοβουλία και μέρος της ελεύθερης αγοράς (Tsouvala, 2016), σε αντίθεση με την πλειονότητα των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων, που διαθέτουν σπουδές στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Η Ελλάδα είναι η μόνη ευρωπαϊκή χώρα χωρίς σπουδές χορού που να αποδίδουν ακαδημαϊκά πτυχία (Pagona, 2008). Τα διπλώματα που προσφέρουν σήμερα οι Ανώτερες Ιδιωτικές Επαγγελματικές Σχολές Χορού και η ΚΣΟΤ, αναγνωρίζονται ως πτυχία μεταδευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, ισότιμα με απολυτήριο Λυκείου, καθώς παραμένουν αδιαβάθμητα από το 2003 μέχρι σήμερα³². Αυτή η παραδοξότητα ενισχύεται από το γεγονός ότι το πτυχίο πιστοποιείται από το ΥΠΠΟΑ και όχι το Υπουργείο Παιδείας, επειδή οι Ανώτατες και ερασιτεχνικές σχολές χορού, αλλά και οι εισαγωγικές και διπλωματικές εξετάσεις των σπουδαστριών και σπουδαστών χορού υπάγονται στην αρμοδιότητα του (Panagiotara, 2018. Savrami, 2012. Tsouvala, 2016). Οι παραπάνω ελλείψεις της εκπαίδευσης, ωθούν τις καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες στην παράλληλη πανεπιστημιακή ή ιδιωτική εκπαίδευση ή την έξοδο για σπουδές χορού στο εξωτερικό³³ (Tsouvala, 2016). Λόγω της ιστορικότητάς και των αυστηρών κριτηρίων εισαγωγής και φοίτησης των σπουδαστών, η ΚΣΟΤ είναι τη μόνη θεσμοποιημένη μορφή πολιτισμικού κεφαλαίου στο πεδίο του σύγχρονου χορού, με συμβολικό

³² Μέχρι και το 2003, τα πτυχία ανήκαν στην ίδια βαθμίδα με τα Τ.Ε.Ι. Ωστόσο, με την ανωτατοποίηση των Τ.Ε.Ι., η βαθμίδα καταργήθηκε εντελώς, με αποτέλεσμα όλα τα πτυχία να μείνουν αδιαβάθμητα. Αργότερα, με το άρθρο 79 του Ν. 4481/2017 όσοι τίτλοι σπουδών αποκτήθηκαν από το 1981 έως το 2003 παραμένουν ισότιμοι με των Τ.Ε.Ι., ενώ όσοι αποκτήθηκαν αργότερα παραμένουν αδιαβάθμητοι. Ως αποτέλεσμα υπάρχει το παράδοξο ο ίδιος τίτλος σπουδών για άλλους απόφοιτους να είναι διαβαθμισμένος και για άλλους αδιαβάθμητος.

³³ Η ανεξαρτησία της διαδικασίας για την εισαγωγή σε Ανώτερη Επαγγελματική Σχολή Χορού, μέσω εξετάσεων που ορίζει το ΥΠΠΟΑ από το σύστημα των Πανελλαδικών εξετάσεων, έχει κάνει εφικτές τις παράλληλες ή διαδοχικές σπουδές στην Ελλάδα, που χαρακτηρίζουν την πλειονότητα των σπουδαστών χορού. Ωστόσο, αυτή η ανεξαρτησία, σε συνδυασμό με την ταύτιση των Πανελλαδικών Εξετάσεων με την αριστεία, αποτελούν ένα ελληνικό συμπληρωματικό χαρακτηριστικό υποτίμησης της εκπαίδευσης του χορού.

κεφάλαιο που οι απόφοιτες και απόφοιτοι της εξαργυρώνουν στην αγορά εργασίας³⁴ (Bourdieu, 1986. Τσιντζιλώνη, 2014).

Παρόλη την ασάφεια του υπάρχοντος εκπαιδευτικού πλαισίου, το Υπουργείο Παιδείας ξεκίνησε από το 2004 το θεσμό των καλλιτεχνικών σχολείων. Τα Καλλιτεχνικά Σχολεία είναι δημόσια σχολεία δευτεροβάθμιας γενικής εκπαίδευσης που περιλαμβάνουν Γυμνάσιο και Λύκειο, όπου οι μαθήτριες και οι μαθητές παρακολουθούν ειδικά μαθήματα της κατεύθυνσης τους (Χορού, Εικαστικών Τεχνών ή Θεάτρου-Κινηματογράφου) μέσα σε ένα διευρυμένο ωρολόγιο πρόγραμμα. Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων, τα Καλλιτεχνικά Σχολεία είναι σήμερα εννέα, τέσσερα στην Αττική και πέντε σε περιφερειακές πόλεις, έξι εκ των οποίων ιδρύθηκαν την τελευταία πενταετία³⁵.

Η υποβάθμιση που έχουν επιφέρει στην εκπαίδευση του χορού αυτές οι ελλείψεις και η υποδεέστερη θέση του στην ακαδημαϊκή κοινότητα, συμβάλλουν στην περαιτέρω υποτίμηση του επαγγέλματος στην Ελλάδα (Savrami, 2012). Όπως αναφέρουν οι Taylor και Littleton (2012) «τα εκπαιδευτικά συστήματα τείνουν να προωθούν τα ακαδημαϊκά αντικείμενα σπουδών έναντι των δημιουργικών, ώστε μια δημιουργική καριέρα να συχνά να θεωρείται μια χαμηλότερου κύρους εναλλακτική σε σχέση με τα συμβατικά επαγγέλματα», προσελκύοντας φτωχότερους μαθητές χαμηλές σχολικές επιδόσεις (Conor et al, 2015, σελ. 5). Παράλληλα, η απουσία του χορού από το εκπαιδευτικό σύστημα, συμβάλει στην ύπαρξη ενός χορευτικού αναλφαβητισμού, που έχει επιπτώσεις στην ύπαρξη κοινού. Η έλλειψη γνώσεων και θεωρητικού υπόβαθρου στο δημόσιο διάλογο για το σύγχρονο χορό επηρεάζει τον

³⁴ Πέρα από την ιστορικότητα της σχολής, σημαντικό ρόλο στο σημαντικό συμβολικό κεφάλαιο και την αξιοπιστία της στο πεδίο διαδραματίζει η δωρεάν φοίτηση σε συνδυασμό με την αυτονομία της από το κρατικό σύστημα των εξετάσεων (Tsintziloni, 2012).

³⁵ Η ασάφεια του εκπαιδευτικού πλαισίου χορού, έχει αντίκτυπο στη λειτουργία των καλλιτεχνικών σχολείων, καθώς δεν υπάρχει κλάδος Εκπαιδευτικού Προσωπικού (Π.Ε.) Χορού, με συνέπεια οι καθηγητές χορού να προλαμβάνονται κάθε χρόνο ως ωρομίσθιοι εκπαιδευτικοί Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης (Δ.Ε.), με σημαντική καθυστέρηση 2-3, ενώ οι απόφοιτοι των Καλλιτεχνικών Σχολείων δεν έχουν μοριοδότηση για την εισαγωγή τους στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ), Ανώτερες Επαγγελματικής Σχολές Χορού ή Δραματικής Τέχνης.

τρόπο που αυτός ερευνάται, γίνεται αντιληπτός και συζητείται στη δημόσια σφαίρα (Germain Thomas, 2017. Panagiotara, 2018. Paramana, 2017. Savrami, 2012).

Μολαταύτα, το ενδιαφέρον για την ενασχόληση με το χορό δεν έχει ανακοπεί. Σύμφωνα με την ανεπίσημη καταγραφή των ερασιτεχνικών σχολών χορού του ΥΠΠΟΑ, το 2021 λειτουργούσαν 634 ερασιτεχνικές σχολές χορού, από τις οποίες οι 400 βρίσκονται στην Αττική και οι 134 στην περιφέρεια. Επιπλέον, σύμφωνα τα ετήσια στοιχεία που καταθέτει το Τμήμα Εκπαίδευσης Θέατρου και Χορού στην Ελληνική Στατιστική Αρχή (ΕΛΣΤΑΤ), οι Ανώτερες Επαγγελματικές Σχολές Χορού από 12 πού ήταν το 2002 (9 στην Αττική και 3 στην περιφέρεια), έχουν φτάσει τις 18 το 2019 (12 στην Αττική και 6 στην περιφέρεια), και τις 20 συνολικά (7 στην περιφέρεια) το 2021. Τα στοιχεία σχετικά με τους σπουδαστές και τους απόφοιτους των Ανώτερων Επαγγελματικών Σχολών Χορού για το ίδιο διάστημα δείχνουν μια αύξηση του ενδιαφέροντος για την εισαγωγή στην ΚΣΟΤ ή τις Ανώτερες Ιδιωτικές Επαγγελματικές Σχολές Χορού, ακόμα και τις χρονιές όπου η οικονομική κρίση μάζιζε τη χώρα (Tzartzani, 2014. ΕΛΣΤΑΤ 2002-2020). Οι παραπάνω πληροφορίες βρίσκονται συγκεντρωμένες στον Πίνακα Α7 στο Παράρτημα.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η πολιτική που εφαρμόστηκε για τις καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού κατά την περίοδο της πανδημίας, καθώς βρέθηκαν με ελάχιστα ή καθόλου εισοδήματα. Η Ελλάδα δεν έλαβε σημαντικά μέτρα για την υποστήριξη των καλλιτεχνών, σε συνάφεια με άλλες χώρες όπως η Ιταλία, όπου δεν υπάρχουν σταθεροί ορισμοί, νομοθεσίες και εργασιακά δικαιώματα για τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα (Polivtseva, 2020). Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η λήψη παροχών αποδείχθηκε περίπλοκη, με την ελληνική κυβέρνηση να βρίσκει λύση, με μεγάλη καθυστέρηση, στη σύνδεση της αποζημίωσης ειδικού σκοπού των καλλιτεχνών με το Μητρώο Καλλιτεχνών.

Η εργασιακή αβεβαιότητα και τα προβλήματα επιβίωσης των καλλιτεχνών του χορού, είχαν ως αποτέλεσμα τη συσπείρωση. Σύμφωνα με το ΣΕΧΩΧΟ³⁶, ο αριθμός των μελών τους σχεδόν διπλασιάστηκε σε σχέση με το 2019. Από 250

³⁶ Τα στοιχεία έχουν αντληθεί αφενός μέσα από 2 τηλεφωνικές επικοινωνίες με την πρόεδρο και τη γραμματέα του σωματείου 08/02/2022 και 10/02/2022 αντίστοιχα.

περίπου μέλη το 2019, αριθμεί 466 μέλη εκ των οποίων τα 80 είναι άνδρες (ποσοστό 17,1%)³⁷. Αυτός ο αριθμός μπορεί να φαίνεται μικρός, αλλά πρέπει να λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι η καλλιτεχνική εργασία πάσχει από την έλλειψη ισχυρών διαπραγματευτικά σωματείων (Van Assche, 2020).

2.3.6 Ιδιωτική πρωτοβουλία και σύγχρονος χορός στην Ελλάδα. Η ιδιωτική πρωτοβουλία στο πεδίο του σύγχρονου χορού αφορά δύο ξεχωριστές κατηγορίες. Η πρώτη περιλαμβάνει ελάχιστους μεγάλους οργανισμούς με σημαντικό οικονομικό και συμβολικό κεφάλαιο, οι οποίοι προσφέρουν επιχορηγήσεις, υποτροφίες και συμμετέχουν ενεργά στην παραγωγή έργων σύγχρονου χορού και η δεύτερη φεστιβάλ σύγχρονου χορού μικρής κλίμακας που έχουν δημιουργήσει καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού στην Αττική και την περιφέρεια.

Ο μεγαλύτερος οργανισμός που ασχολείται ενεργά με την παραγωγή του σύγχρονου χορού είναι η *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών* του Ιδρύματος Ωνάση. Συνεχίζοντας τη μακρά παράδοση του Ιδρύματος Ωνάση, το οποίο χορηγούσε συστηματικά υποτροφίες για μεταπτυχιακές ή περαιτέρω σπουδές σε καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού³⁸, η Στέγη δραστηριοποιείται στην παραγωγή και συμπαραγωγή παραστάσεων ελληνικών και διεθνών ομάδων σύγχρονου χορού, στην υποστήριξη νέων καλλιτεχνών και τη δημιουργία νέων θεσμών. Όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα της, η Στέγη έχει ξεκινήσει το θεσμό του *Φεστιβάλ Νέων Χορογράφων* από το 2014, το οποίο ξεκίνησε με τη συμμετοχή 4 παραγωγών, φτάνοντας το 2020 να φιλοξενεί 8 παραγωγές ετήσια, συνδιοργανώνει το εκπαιδευτικό πρόγραμμα για εφήβους *Dancing to Connect*, για την προαγωγή του σύγχρονου χορού στα δημόσια σχολεία και είναι μέλος των διεθνών δικτύων *Europe Beyond Access* και *iDance*, για την προσβασιμότητα των ατόμων με αναπηρία στο σύγχρονο χορό.

³⁷ Ως μέτρο σύγκρισης αυτών των στοιχείων θα πρέπει να λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι το ΣΕΧΩΧΟ ιδρύθηκε το 2008 με 23 ιδρυτικά μέλη.

³⁸ Σύμφωνα με στοιχεία από την ιστοσελίδα του Ιδρύματος Ωνάση, έχει προσφέρει κατά το διάστημα 1978-2021 109 υποτροφίες για σπουδές χορού, σε σύνολο 908 υποτροφιών για καλλιτεχνικές σπουδές.

Αντίστοιχα, το *Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου* χρηματοδοτεί από το 1987 το πεδίο του σύγχρονου χορού συστηματικά και πολυεπίπεδα, υποστηρίζοντας τόσο νέες καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες, όσο και ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς. Ενδεικτικά, σύμφωνα με πληροφορίες από την ιστοσελίδα του Ιδρύματος και στοιχεία που παραχωρήθηκαν για την παρούσα εργασία, έχει συνδράμει στην εδραίωση του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, έχει παραχωρήσει υποτροφίες για σπουδές στο εξωτερικό, έχει επιχορηγήσει δημόσιους φορείς όπως το Κέντρο Ντάνκαν και η ΚΣΟΤ, ιδιωτικούς φορείς όπως το Athens Video Dance Project, το Dance Days Chania και το Arc for Dance. Επιπλέον, η συμβολή του ιδρύματος στην ελληνική χορευτική σκηνή του σύγχρονου χορού από τη δεκαετία του '90 και έπειτα ήταν σημαντική, καθώς έως το 2003 υπήρξε συστηματικός χρηματοδότης των ομάδων *Οκτάνα*, *SineQuaNon* και *Ομάδας Εδάφους*. Μέχρι και σήμερα έχει επιχορηγήσει 53 φορείς και φυσικά πρόσωπα, αφιερώνοντας στο χορό το 3% του προϋπολογισμού του Ιδρύματος, με τις επιχορηγούμενες προτάσεις που σχετίζονται με το χορό να καταλαμβάνουν το 7,5% του συνόλου των επιχορηγούμενων αιτήσεων όλων των θεματικών.

Ο *Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης ΝΕΟΝ*, τα τελευταία χρόνια έχει εντάξει μέσα στο ευρύτερο πρόγραμμα υποστήριξης της σύγχρονης τέχνης, υποτροφιών και χορηγιών του την κατηγορία Παραγωγή Performance & Dance Production. Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του, το 2014 δόθηκαν τέσσερις χορηγίες ύψους 10.000 ευρώ ανά ομάδα, ενώ από το 2015 μέχρι και το 2021 δόθηκαν για κάθε έτος πέντε χορηγίες ύψους 8.000 ευρώ ανά ομάδα. Ωστόσο, ο προσανατολισμός του ιδρύματος είναι η υποστήριξη performances και διαμεσικών έργων δημιουργημένων αποκλειστικά για χώρους εκθέσεων ή για συγκεκριμένες τοποθεσίες, έναντι παραγωγών σύγχρονου χορού που μπορούν να διαγράψουν μια ανεξάρτητη πορεία.

Τέλος, στην κατηγορία των μεγάλων οργανισμών ανήκει η σχετικά νεοσύστατη πρωτοβουλία της *Artworks*, με ιδρυτικό δωρητή το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. Η *Artworks* υποστηρίζει το σύγχρονο χορό μέσα από το *Πρόγραμμα Υποστήριξης Καλλιτεχνών – Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (SNF Artist Fellowship Program)*, πρωτοβουλία η οποία διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους οργανισμούς, καθώς δεν προσφέρει επιχορηγήσεις για παραγωγή, αλλά αποτελεί ένα χρηματικό βραβείο σε καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες ως φυσικά πρόσωπα. Σύμφωνα με

πληροφορίες από την ιστοσελίδα της, το βραβείο, ύψους 8.000 ευρώ, συνοδεύεται από μη υποχρεωτικές δράσεις, όπως εργαστήρια, ομιλίες, συμπράξεις με πολιτιστικούς φορείς και συνεργασίες με προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών στο εξωτερικό, ως παροχή εργαλείων για την ενίσχυση του έργου των ωφελούμενων καλλιτεχνών. Η πρώτη απονομή fellowships στο σύγχρονο χορό ξεκίνησε το 2019 με 10 συμμετέχοντες και συμμετέχουσες, συνεχίζοντας το 2020 με 12 και το 2021 με 15.

Περνώντας στη δεύτερη κατηγορία ιδιωτικής πρωτοβουλίας, αξίζει να σημειωθεί ότι τέτοιες πρωτοβουλίες είναι σύνθηρες φαινόμενο στο καλλιτεχνικό πεδίο. Πολλοί καλλιτέχνες, επιθυμώντας να αναδείξουν την τέχνη τους, να βοηθήσουν άλλους καλλιτέχνες, να αποκτήσουν αυτονομία, να αφήσουν μια καλλιτεχνική κληρονομία, όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, ή να συμβάλλουν στην πολιτιστική ανάπτυξη του τόπου που κατοικούν ή από τον οποίο κατάγονται, δημιουργούν μικρά τοπικά φεστιβάλ. Τα περισσότερα τέτοια φεστιβάλ πραγματοποιούνται το καλοκαίρι, χρησιμοποιώντας τη δυναμική που υπάρχει ούτως ή άλλως λόγω της τουριστικής σεζόν, σε συνδυασμό με την αυξημένη διαθεσιμότητα των καλλιτεχνών που συμμετέχουν.

Παρά τις προθέσεις των καλλιτεχνών που τα ιδρύουν, είναι πολύ δύσκολη η μακροχρόνια βιωσιμότητα τους. Τέτοιες πρωτοβουλίες δημιουργούνται και συντηρούνται μέσα από ένα μεγάλο όγκο προσωπικής και κατά πλειοψηφία απλήρωτης εργασίας από μέρους των καλλιτεχνών, αλλά και εθελοντών. Κατά συνέπεια, η επιτυχία τους μέσα στο πεδίο και η βιωσιμότητά τους εξαρτάται από το συμβολικό κεφάλαιο και τη διαθεσιμότητα των ανθρώπων που το πραγματοποιούν, συνδυαστικά με τις πηγές χρηματοδότησης, την υποστήριξη και την αποδοχή τους από την τοπική κοινωνία. Για αυτούς τους λόγους αρκετές τέτοιες πρωτοβουλίες είναι βραχύβιες. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας θα αναφερθούν μόνο οι πρωτοβουλίες που είναι προσανατολισμένες αποκλειστικά στο σύγχρονο χορό και πραγματοποιούνται με σταθερότητα και συνέπεια για αρκετά χρόνια, προσελκύοντας καλλιτέχνιδες, καλλιτέχνες και ομάδες της Ελλάδας και του εξωτερικού, όπως επίσης επιχορηγήσεις και χορηγίες.

Ξεκινώντας με χρονολογική σειρά, το *Arc for Dance* ιδρύθηκε το 2008 και πραγματοποιείται ετήσια στην Αθήνα. Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του, έχει

πραγματοποιήσει 14 διοργανώσεις, όπου έχει φιλοξενήσει νέους και καταξιωμένους χορογράφους από την Ελλάδα και από 15 διαφορετικές χώρες. Το Arc αντλεί τη χρηματοδότηση του από επιχορηγήσεις του ΥΠΠΟΑ, ευρωπαϊκά προγράμματα, όπως το Περιφερειακό Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «ΑΤΤΙΚΗ 2014-2020». Συμπληρωματικά με το φεστιβάλ, είναι σημαντικό να αναφερθεί το γεγονός ότι η καλλιτεχνική διευθύντρια του φεστιβάλ αποτελεί μέλος του ευρωπαϊκού δικτύου Aerowaves, το οποίο αποτελεί από την ίδρυση του το 1997 μέχρι σήμερα, το σημαντικότερο θεσμό για την ανάδειξη νέων χορογράφων, διοργανώνοντας ένα ετήσιο φεστιβάλ. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού από την Ελλάδα έχουν σταθερή παρουσία στο φεστιβάλ του Aerowaves³⁹.

Το 2010 ιδρύθηκε στην Αθήνα το *Athens Video Dance Project (AVDP)*. Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του, διοργανώνεται σε συνεργασία με την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ) και είναι ένα φεστιβάλ αφιερωμένο στο videodance, φιλοξενώντας παράλληλα και παραστάσεις, performances και εκπαιδευτικά προγράμματα. Αντλεί τη χρηματοδότηση του από το ΥΠΠΟΑ και ιδιωτικούς φορείς όπως το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου, το Goethe Institut, το Institut Francais, κ.ά., ενώ συνεργάζεται ενεργά με αντίστοιχα φεστιβάλ στο εξωτερικό. Μέχρι σήμερα έχει φιλοξενήσει 2.350 καλλιτέχνες, 1.150 έργα videodance και 180 παραστάσεις.

Τέλος, σχετικά με την ιδιωτική πρωτοβουλία στην Αττική, αξίζει να σημειωθεί η περίπτωση του Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων (ΣΕΧ). Καθότι επρόκειτο για ένα καλλιτεχνικό σωματείο, το ΣΕΧ υπήρξε εξαιρετικά δραστήριο στη δημιουργία θεσμών και ευκαιριών για την προώθηση της καλλιτεχνικής παραγωγής του χορού στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Σύμφωνα με τον Π.Γ.⁴⁰, τελευταίο πρόεδρο του σωματείου, το ΣΕΧ ιδρύθηκε το 1999 από 22 μέλη, εκ των οποίων 16 γυναίκες

³⁹ Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του, η πρώτη εμφάνιση ελληνικής ομάδας ήταν αυτή της ομάδας Οκτανά του Κ.Ρήγου το 1999, ενώ από το 2008 μέχρι και το 2022, η μοναδική χρονιά χωρίς ελληνική συμμετοχή ήταν το 2012.

⁴⁰ Τα στοιχεία έχουν αντληθεί αφενός μέσα από τηλεφωνική επικοινωνία στις 26/11/2021 και αφετέρου μέσω ηλεκτρονικής επικοινωνίας στις 28/01/2022.

και 6 άνδρες, και έφτασε την τελευταία χρονιά λειτουργίας του, το 2017⁴¹, να αριθμεί 134 μέλη, εκ των οποίων 110 γυναίκες και 24 άνδρες. Βασική δραστηριότητα του ΣΕΧ υπήρξε το Φεστιβάλ Ελλήνων Χορογράφων, το οποίο πραγματοποιούταν για δεκαπέντε χρόνια, το διάστημα 2002-2015, στα πλαίσια του οποίου παρουσιάστηκαν 759 έργα δημιουργών της Ελλάδας. Το φεστιβάλ ξεκίνησε το 2002 με την παρουσίαση έργων δεκαεννιά ομάδων και εικοσιοκτώ χορογράφων, κάνοντας, παραδόξως, ρεκόρ συμμετοχών τα χρόνια της οικονομικής κρίσης⁴². Το διάστημα 2013-2015 το φεστιβάλ διοργανώθηκε ταυτόχρονα και στην Θεσσαλονίκη με συμμετοχές ομάδων από τη βόρεια Ελλάδα. Επιπροσθέτως, το ΣΕΧ υπήρξε συνδιοργανωτής της Πλατφόρμας Σύγχρονου Ελληνικού Χορού (2004-2010) με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και διοργανωτής του Πανοράματος Σύγχρονου Χορού (2005-2010), που είχαν ως στόχο την προώθηση της σύγχρονης ελληνικής χορευτικής παραγωγής (Πρόγραμμα 15^ο Φεστιβάλ Χορού Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων, 2016).

Περνώντας στα φεστιβάλ της περιφέρειας, δύο είναι τα φεστιβάλ με σταθερή παρουσία και διεθνείς συμμετοχές: το *Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού Dance Days Chania* και το *Διεθνές Φεστιβάλ Χορού και Παραστατικών Τεχνών Akropoditi DanceFest*. Το Dance Days είναι ένα φεστιβάλ που δημιουργήθηκε το 2011 στα Χανιά της Κρήτης. Σύμφωνα με πληροφορίες από την ιστοσελίδα του και στοιχεία που παραχωρήθηκαν για την παρούσα εργασία⁴³, το διάστημα 2011-2021 έχουν φιλοξενηθεί 137 παραστάσεις σύγχρονου χορού, 14 site specific πρωτότυπες παραγωγές από νέους δημιουργούς, 102 σεμινάρια, 17 εργαστήρια, 13 διαλέξεις, 2 επιστημονικά συνέδρια, αφιερώματα videodance και εκθέσεις φωτογραφίας χορού. Στο φεστιβάλ έχουν συμμετάσχει 165 χορογράφοι, 330 χορεύτριες και χορευτές, 65 εικαστικοί-μουσικοί και 20 θεωρητικοί- ακαδημαϊκοί και έχουν παρακολουθήσει συνολικά περίπου 3500 θεατές. Το φεστιβάλ διοργανώνεται με εθελοντική εργασία

⁴¹ Η παύση λειτουργίας του ΣΕΧ ήταν αποτέλεσμα της παύσης της χρηματοδότησης που λάμβανε από το ΥΠΠΟΑ, με απόφαση της τότε υπουργού Λυδίας Κονιόρδου.

⁴² Οι συμμετοχές το 2010 ήταν 69 ομάδες και 76 χορογράφοι, το 2011 76 ομάδες και 90 χορογράφοι και το 2012 64 ομάδες και 70 χορογράφοι.

⁴³ Τα στοιχεία δόθηκαν από το φεστιβάλ μετά από ηλεκτρονικό αίτημα, μέσω ηλεκτρονικού μηνύματος στις 29/03/2022.

των μελών του συλλόγου εκφραστικού χορού *Συν-Κίνηση*, με τη συνδιοργάνωση φορέων όπως η Περιφέρεια Κρήτης, ο Δήμος Χανίων και η ΚΕΠΠΕΔΗΧ-ΚΑΜ και την υποστήριξη οργανισμών όπως το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, το Flux Laboratory Athens, το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, πρεσβείες και επιχορηγήσεις του Υπουργείου Πολιτισμού για τα έτη 2017 – 2021.

Το Ακροποδητί Dance Fest ιδρύθηκε το 2013 στην Ερμούπολη της Σύρου από το Χοροθέατρο και το Κέντρο Χορού και Παραστατικών Τεχνών Ακροποδητί. Σύμφωνα με πληροφορίες από την ιστοσελίδα του και στοιχεία που παραχωρήθηκαν για την παρούσα εργασία⁴⁴, στα 9 χρόνια λειτουργίας του, το φεστιβάλ έχει πραγματοποιήσει 8 διοργανώσεις στις οποίες έχουν πραγματοποιηθεί 132 εργαστήρια και 92 παραστάσεις από καλλιτέχνες της Ελλάδας και άλλων 25 χωρών, μεταξύ των οποίων πολλές ευρωπαϊκές χώρες αλλά και πιο απομακρυσμένες όπως η Ιαπωνία, η Αργεντινή και οι Φιλιππίνες. Το φεστιβάλ εμφανίζει μια σημαντική δυναμική τόσο στο κοινό που προσελκύει για τις παραστάσεις, ξεκινώντας με 295 άτομα το 2013 και ξεπερνώντας τα 500 την τετραετία 2016-19, όσο με συμμετοχές στα εργαστήρια, ξεκινώντας από 62 άτομα το 2013 και φτάνοντας τα 152 το 2019. Τα τελευταία χρόνια το φεστιβάλ χρηματοδοτείται το ΥΠΠΟΑ, την Περιφέρεια Νοτίου Αιγαίου, τον Δήμο Ερμούπολης και ιδιωτικές χορηγίες.

Το σύνολο της βιβλιογραφικής επισκόπησης, αποτελεί μια, όσο είναι δυνατό στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, σφαιρική περιγραφή των χαρακτηριστικών και των ιδιαιτεροτήτων του πεδίου του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα και παγκοσμίως, όπως επίσης και των σχέσεων και των δυναμικών που αναπτύσσονται εντός της οικολογίας του, με στόχο να τεθούν στις αναγνώστριες, τους αναγνώστες, τις ερευνήτριες και τους ερευνητές μια λεπτομερής βάση για την κατανόηση και αξιολόγηση των ευρημάτων της ποιοτικής έρευνας.

⁴⁴ Τα στοιχεία δόθηκαν από το φεστιβάλ αφενός μετά από ηλεκτρονικό αίτημα, μέσω ηλεκτρονικού μηνύματος στις 16/02/2022 και αφετέρου κατά την έναρξη της συνέντευξης.

3. Μεθοδολογία έρευνας

3.1 Ερευνητικά ερωτήματα

Η ποιοτική έρευνα εστιάζει στο ρόλο που διαδραματίζουν οι επιχορηγήσεις, τα κρατικά και ιδιωτικά προγράμματα υποστήριξης και χρηματοδότησης, στην ανάπτυξη του πεδίου του σύγχρονου χορού και την επαγγελματική πορεία των ανεξάρτητων καλλιτεχνίδων και καλλιτεχνών του σύγχρονου χορού στην ελληνική και διεθνή αγορά. Πιο συγκεκριμένα, τα ερευνητικά ερωτήματα εστιάζουν στην σκιαγράφηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του πεδίου σε σύγκριση με άλλες τέχνες, αλλά και με το εξωτερικό, τη σημασία της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής στη λειτουργία του πεδίου, τους λόγους για τους οποίους ο σύγχρονος χορός έχει περιορισμένο κοινό, τα κριτήρια και τους μηχανισμούς με τους οποίους δίνονται οι επιχορηγήσεις και, τελικά, τους λόγους για τους οποίους οι επιχορηγήσεις αποτελούν το μοχλό ανάπτυξης του σύγχρονου χορού και το μόνο, μέχρι στιγμής, μοντέλο με το οποίο μπορεί να καταστεί η τέχνη του σύγχρονου χορού βιώσιμη.

3.2 Καθορισμός και εύρεση δείγματος

Προκειμένου να προσεγγιστεί το κύριο ερευνητικό ερώτημα σφαιρικά, όσο το επιτρέπουν τα όρια και οι περιορισμοί της διπλωματικής εργασίας, λήφθηκε η απόφαση να πραγματοποιηθούν συνεντεύξεις ημιδομημένων ερωτήσεων εξίσου σε εν ενεργεία χορογράφους και σε εκπροσώπους φορέων που χρηματοδοτούν, υποστηρίζουν ή επιχορηγούν το σύγχρονο χορό.

Η μέθοδος της συνέντευξης ημιδομημένων ερωτήσεων επιλέχθηκε διότι αποτελεί τη μέθοδο που χρησιμοποιείται κατά πλειοψηφία για την έρευνα αντίστοιχων θεμάτων, όπως προέκυψε κατά το στάδιο της έρευνας για τη βιβλιογραφική επισκόπηση και διαφαίνεται στην επιλεγμένη βιβλιογραφία (Bennett, 2009. Farrer, 2019. Farrer & Aujla, 2016. Jeffri, 2005. Njaradi, 2014. Pollitt & Bennett, 2009. Roche, 2018. Van Assche, 2020. Vincs, 2005). Σε μία συνέντευξη, ο κύριος στόχος είναι η, μέσω των ερωτήσεων, μεταφορά γνώσεων από τον συμμετέχοντα στον ερευνητή με τρόπο οργανωμένο, ώστε να είναι δυνατή η ερμηνεία τους (Flick, 2009). Επιπλέον, οι ημιδομημένες ερωτήσεις αποτελούν το καταλληλότερο εργαλείο για τη μελέτη του πολύπλοκου πεδίου του σύγχρονου

χορού, καθώς δίνουν χώρο να αναδειχθεί και να αναπτυχθεί η σύνθετη γνώση που διαθέτουν οι συμμετέχοντες για το θέμα. «Αυτή η γνώση περιλαμβάνει υποθέσεις που είναι σαφείς και άμεσες και τις οποίες οι συνεντευξιαζόμενοι μπορούν να εκφράσουν αυθόρμητα απαντώντας σε μια ανοιχτή ερώτηση» (Flick, 2009, σελ. 156).

Όσον αφορά την επιλογή του δείγματος των χορογράφων τέθηκαν τρία κριτήρια για τον καθορισμό του:

1. Να είναι απόφοιτες ή απόφοιτοι Επαγγελματικής Σχολής Χορού της Ελλάδας ή Πανεπιστημίων Χορού του εξωτερικού,
2. Να έχουν πραγματοποιήσει τουλάχιστον μια παραγωγή για την οποία να έχουν λάβει χρηματοδότηση ή επιχορήγηση από κάποιον φορέα,
3. Να βρίσκονταν σε διαδικασία παραγωγής έργου μέσα στις δυο προηγούμενες ακαδημαϊκές χρονιές, δηλαδή την περίοδο της πανδημίας.

Δεδομένου του γεγονότος ότι δεν υπάρχει κάποιος κατάλογος ή χαρτογράφηση από την οποία θα μπορούσε να προκύψει ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα, και εφόσον πρόκειται για άτομα και όχι οργανισμούς, συνεπώς δεν υπήρχε η δυνατότητα να αντληθούν στοιχεία με κάποιο τρόπο, επιλέχθηκε η μέθοδος της μη πιθανοτικής δειγματοληψίας σκοπιμότητας. Οι συμμετέχουσες και συμμετέχοντες αναζητήθηκαν μέσω του επαγγελματικού δικτύου της γράφουσας, ιδιωτικών φορέων που συμμετείχαν στην έρευνα, αιτημάτων που στάλθηκαν με ηλεκτρονικό μήνυμα σε χορογράφους, έπειτα από διαδικτυακή έρευνα, και εγγράφου Google Forms που κοινοποιήθηκε και προωθήθηκε στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (Facebook, Instagram). Το έγγραφο ανέφερε τα προσωπικά στοιχεία της γράφουσας, την ακαδημαϊκή της ιδιότητα και τη σχέση της με το ερευνητικό πεδίο, όπως επίσης μια σύντομη περιγραφή της έρευνας και πρακτικές πληροφορίες σε σχέση με τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων.

Αρχικά, ο αριθμός του συνολικού επιθυμητού δείγματος ορίστηκε σε οκτώ συνεντεύξεις, μοιρασμένες εξίσου στα δυο δείγματα των χορογράφων και των φορέων. Ωστόσο, κατά την έναρξη διεξαγωγής των συνεντεύξεων, όταν βρέθηκε το δείγμα των τεσσάρων χορογράφων, αυτό αποτελούνταν μόνο από γυναίκες. Έτσι η γράφουσα έλαβε την απόφαση να αναζητήσει εκ νέου άνδρες χορογράφους για να

προστεθούν στο δείγμα. Με αυτό τον τρόπο, το τελικό δείγμα των χορογράφων αποτελείται από πέντε χορογράφους, τέσσερις γυναίκες και έναν άνδρα, που διαφοροποιούνται μεταξύ τους στην εκπαίδευση (ως προς τη χώρα σπουδών, αλλά και το ακαδημαϊκό επίπεδο), την επαγγελματική εμπειρία και το είδος της υποστήριξης που έχουν λάβει από φορείς, όπως διαφαίνεται στον Πίνακα 2.

Πίνακας 2. Δείγμα χορογράφων που συμμετέχουν στην έρευνα

Αρχικά ονόματος	Ηλικία	Χώρα και επίπεδο σπουδών χορού	Υποστήριξη φορέων	Πλήθος project
Δ.Δ.	28	Ελλάδα (Δίπλωμα ΥΠΠΟΑ)	Φεστιβάλ Νέων Χορογράφων Στέγης Ιδρύματος Ωνάση, Theater Rotterdam(Ολλανδία), Staatstheater Braunschweig(Γερμανία)	3
Α.Μ.	41	Ελλάδα (Δίπλωμα ΥΠΠΟΑ) Αγγλία (Μεταπτυχιακό)	Επιχορηγήσεις ΥΠΠΟΑ, Ίδρυμα Ιωάννου Κωστοπούλου, Φεστιβάλ Νέων Χορογράφων Στέγης Ιδρύματος Ωνάση, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου	8
Δ.Μ.	29	Ελλάδα (Δίπλωμα ΥΠΠΟΑ) Γαλλία (Μεταπτυχιακό)	Επιχορηγήσεις ΥΠΠΟΑ	10
Ε.Π.	29	Αγγλία (Bachelor)	Επιχορηγήσεις ΥΠΠΟΑ	7
Χ.Α.	32	Αγγλία (Μεταπτυχιακό)	Επιχορηγήσεις ΥΠΠΟΑ, Επιχορηγήσεις Υπουργείου Πολιτισμού Αγγλίας [Department for Digital, Culture, Media & Sport (DCMS)]	5

Όσον αφορά τους φορείς που χρηματοδοτούν, υποστηρίζουν ή επιχορηγούν το χορό, πρόκειται για έναν πολύ μικρό αριθμό φορέων. Κατά την περίοδο συλλογής των δεδομένων για τη βιβλιογραφική επισκόπηση, στάλθηκαν αιτήματα μέσω email για την παροχή συμπληρωματικών στοιχείων, πέρα από ό,τι αναφέρεται στους διαδικτυακούς τόπους τους. Σε όσους εξ αυτών ανταποκρίθηκαν στο αίτημα, έγινε ένα δεύτερο αίτημα για συμμετοχή στην ποιοτική έρευνα. Στόχος αυτής της μη πιθανοτικής δειγματοληψίας σκοπιμότητας ήταν το δείγμα να αποτελείται από φορείς που διαφοροποιούνται μεταξύ τους, τόσο στο είδος της υποστήριξης του προσφέρουν (επιχορήγηση, συμπαραγωγή, fellowship και αγορά έτοιμων έργων), όσο και στα

οικονομικά τους μεγέθη, το τόπο και τα χρόνια δραστηριοποίησης στο πεδίο. Οι φορείς που συμμετέχουν στην έρευνα είναι τέσσερις και εκπροσωπούνται από τέσσερις γυναίκες. Είναι απαραίτητο να διευκρινιστεί ότι, όπως διαφαίνεται και στον Πίνακα 3, όπου παρουσιάζεται αναλυτικά το δείγμα των φορέων, η Ε.Τ φέρει μια διπλή ιδιότητα: αφενός ως ιδρύτρια και καλλιτεχνική διευθύντρια του φεστιβάλ Arc for Dance και αφετέρου ως μέλος επιτροπών τόσο της Γνωμοδοτικής Επιτροπής επιχορηγήσεων του ΥΠΠΟΑ, όσο και του ευρωπαϊκού δικτύου Aerowaves.

Πίνακας 3. Δείγμα φορέων που συμμετέχουν στην έρευνα

Αρχικά ονόματος	Φορέας	Θέση στον οργανισμό	Πρόγραμμα υποστήριξης	Έδρα	Έτος ίδρυσης
Δ.Ν.	Artworks	Συνιδρύτρια	Πρόγραμμα Υποστήριξης Καλλιτεχνών Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (SNF Artist Fellowship Program) – Χρηματικό Βραβείο	Αθήνα	2017 (επέκταση του fellowship στον τομέα του χορού: 2019)
Α.Ψ.	Acropoditi Dance Fest	Καλλιτεχνική Διεύθυνση και Διαχείριση	Φεστιβάλ – Residency - Αγορά έργων	Ερμούπολη, Σύρος	2013
Μ.Σ.	Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου	Projects Manager / Υπεύθυνη Οικονομικών Ενισχύσεων	Επιχορήγηση - Συμπαράγωγή	Αθήνα	1979 (πρώτη επιχορήγηση στο σύγχρονο χορό: 1987)
Ε.Τ.	Arc for Dance Aerowaves/ Επιχορηγήσεις ΥΠΠΟΑ.	Ιδρύτρια - Καλλιτεχνική διευθύντρια Partner/ Μέλος Γνωμοδοτικής επιτροπής επιχορηγήσεων ΥΠΠΟΑ	Φεστιβάλ - Αγορά έργων	Αθήνα	2008

3.3 Σχεδιασμός και υλοποίηση συνεντεύξεων

Κατά το στάδιο του σχεδιασμού της ποιοτικής έρευνας, λήφθηκε η απόφαση να καταρτιστεί ένας κοινός οδηγός συνέντευξης και για τα δύο δείγματα. Αυτή η απόφαση υποδεικνύεται τόσο από τη βιβλιογραφία, όσο και από την προσωπική εμπειρία της γράφουσας. Τα δύο δείγματα αποτελούνται από ανθρώπους που έχουν διαφορετικό ρόλο μέσα στο πεδίο, στην προκειμένη περίπτωση σχέση παρόχου και αποδέκτη της υποστήριξης ή χρηματοδότησης. Μολαταύτα, το μικρό μέγεθος του πεδίου, ο μη ιεραρχικός σχηματισμός του ως οικολογία του χορού και οι άτυπες σχέσεις μεταξύ των μελών του, θέτουν τους δρώντες αντιμέτωπους με κοινές ιδιαιτερότητες και χαρακτηριστικά.

Πριν από την έναρξη των συνεντεύξεων η γράφουσα συστήθηκε, παρουσιάζοντας τη σχέση της με το ερευνητικό πεδίο και περιέγραψε το περιεχόμενο και τους σκοπούς της έρευνας. Δηλώνοντας τη θέση της ως ερευνήτριας και ταυτόχρονα ως μέλους της χορευτικής κοινότητας, τέθηκαν οι βάσεις για μια αλληλεπίδραση με μεγαλύτερη οικειότητα, εξαιτίας της επιβεβαίωσης της κατανόησης και γνώσης του πεδίου από την ερευνήτρια. Οι συνεντεύξεις ξεκίνησαν με κάποιες εισαγωγικές ερωτήσεις σχετικά με την επαγγελματική εμπειρία των χορογράφων ή τη σχέση των φορέων με το ερευνητικό πεδίο και το είδος της υποστήριξης που προσφέρουν. Στη συνέχεια, οι ερωτήσεις κινήθηκαν σε τρεις άξονες:

1. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του πεδίου όπως οι προκαταλήψεις απέναντι στο χορό, η κατά πλειοψηφία γυναικεία σύσταση του, η μικρή διάρκεια ζωής των παραστάσεων και η σύσταση του κοινού,

2. Τα χαρακτηριστικά της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής, όπως η σχέση της με το εξωτερικό, οι δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι χορογράφοι στην Ελλάδα και η ελληνική πολιτιστική πολιτική για το χορό,

3. Τα προγράμματα υποστήριξης του χορού που προσφέρονται από ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς, τα κριτήρια και οι μηχανισμοί με τους οποίους επιλέγονται οι χορογράφοι και ο ρόλος του κοινού σε αυτή τη διαδικασία [για τον πλήρη οδηγό της συνέντευξης βλ. Παράρτημα].

Το σύνολο των συνεντεύξεων πραγματοποιήθηκε κατά το διάστημα 23-31/03/2022 και 7-11/04/2022 και είχαν διάρκεια από 41 λεπτά έως 1 ώρα και 33 λεπτά. Στις συμμετέχουσες και τον συμμετέχοντα δόθηκε η δυνατότητα να διεξαχθεί η συνέντευξη είτε δια ζώσης, είτε διαδικτυακά, λόγω του Covid-19. Από τις εννιά συνεντεύξεις οι πέντε πραγματοποιήθηκαν διαδικτυακά μέσω των πλατφορμών βιντεοκλήσεων Zoom και Skype και οι τέσσερις δια ζώσης. Η απομαγνητοφώνηση έγινε δια χειρός. Πριν από τη διεξαγωγή της συνέντευξης κοινοποιήθηκε στις συμμετέχουσες και τον συμμετέχοντα η δήλωση συγκατάθεσης [βλ. Παράρτημα]. Επιπροσθέτως, έγινε ενημέρωση ότι μπορούν να μην δώσουν απάντηση σε οποιαδήποτε ερώτηση προτιμούν να μην συζητήσουν. Μετά την απομαγνητοφώνηση, έλαβαν ένα αντίγραφο της και έδωσαν την τελική συγκατάθεσή τους.

3.4 Περιορισμοί της έρευνας

Οι περιορισμοί της παρούσας έρευνας σχετίζονται με τις δυσχέρειες που μπορεί να αντιμετωπίσει η ερευνήτρια κατά την σχεδίαση και υλοποίηση της. Κατά την κατάρτιση του οδηγού της συνέντευξης και την ανάλυση και συσχετισμό των δεδομένων, υπάρχει η πιθανότητα η ερευνήτρια να προτάξει τις προσωπικές της αντιλήψεις. Επιπλέον, στο στάδιο υλοποίησης των συνεντεύξεων υπάρχει πιθανότητα να μην μπορέσει να δημιουργήσει ένα κλίμα οικειότητας και εμπιστοσύνης με τους συνεντευξιζόμενους, να δυσκολευτεί να διαχειριστεί την ροή του λόγου τους και την πιθανή εναλλαγή θεμάτων, που απομακρύνονται από το ερευνητικό ερώτημα (Flick, 2009).

Επιπρόσθετοι μεθοδολογικοί περιορισμοί της έρευνας πηγάζουν από το επιλεγμένο δείγμα, το οποίο συνολικά είναι μικρό και δεν είναι ομοιογενές ως προς το ρόλο των συμμετεχουσών και του συμμετέχοντα στο πεδίο. Επιπλέον, αν λάβουμε υπόψη τα δυο υποσύνολα του δείγματος ξεχωριστά, στο δείγμα των χορογράφων υπάρχει μικρή συμμετοχή του ανδρικού φύλου και έλλειψη πολύ νέων και μεγαλύτερης ηλικίας χορογράφων. Αντίστοιχα στο δείγμα των φορέων που υποστηρίζουν και χρηματοδοτούν το χορό, παρόλο που δεν είναι μικρό σε σχέση με τον συνολικό αριθμό των φορέων που δραστηριοποιούνται στο πεδίο, απουσιάζει η εκπροσώπηση μεγάλων φορέων, ιδιωτικών ή δημόσιων, οι οποίοι διαθέτουν

περισσότερα μέσα και διοχετεύουν μεγαλύτερα κεφάλαια, κάνοντας παραγωγές έργων σύγχρονου χορού.

4. Αποτελέσματα ποιοτικής έρευνας

4.1 Ιδιαιτερότητες και δυσχέρειες της καλλιτεχνικής παραγωγής

Το κεντρικό θέμα που διέτρεξε το σύνολο των συνεντεύξεων και όλο το φάσμα των ερωτήσεων που τέθηκαν, ως πηγή των δυσχερειών που αντιμετωπίζουν οι χορογράφοι κατά την παραγωγή και προώθηση των έργων τους, αλλά και του πεδίου του σύγχρονου χορού σε σχέση με την ανάπτυξη του κοινού, είναι η ανεπάρκεια οικονομικών πόρων. Αυτή η έλλειψη σχετίστηκε όχι μόνο με την ευθύνη που έχει το κράτος, μέσω της χάραξης πολιτιστικής πολιτικής για το σύγχρονο χορό και των επιχορηγήσεων, αλλά και με την ύπαρξη πολύ μικρού αριθμού ιδιωτών που υποστηρίζουν και χρηματοδοτούν το χορό, σε αντίθεση με χώρες του εξωτερικού, όπου η ιδιωτική πρωτοβουλία είναι ισχυρή και οι πηγές χρηματοδότησης πολλαπλές.

Τόσο οι χορογράφοι, όσο και οι εκπρόσωποι των φορέων αναφέρθηκαν στις δυσχέρειες που αντιμετωπίζουν οι χορογράφοι, κάνοντας πολλές υποχωρήσεις και προσωπικές θυσίες, ώστε να επιτύχουν τους στόχους τους, και τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζεται η παραγωγή, εύρημα που συναντάται σχεδόν στο σύνολο της βιβλιογραφίας. Πιο συγκεκριμένα, η έλλειψη πόρων έχει άμεσο αντίκτυπο στο εργατικό δυναμικό του πεδίου, στις χορεύτριες και τους χορευτές, που λαμβάνουν μικρές αμοιβές, με αποτέλεσμα να «δουλεύουν δύο-τρία projects παράλληλα για να μπορέσουν να ζήσουν» (Δ.Δ.). Εξαιτίας αυτού, η Ε.Ε. και η Χ.Α. αναφέρθηκαν στην ανάγκη να υπάρξει μεγαλύτερη τυπικότητα στις εργασιακές σχέσεις, σε συνάφεια με την ευρωπαϊκή πρακτική, μέσω συμβολαίων που ορίζουν «ποιος είναι ο ρόλος σου, οι υποχρεώσεις σου, τι θα πληρωθείς από αυτό, πότε θα γίνουν οι πρόβες, ποιο θα είναι το πρόγραμμα» (Ε.Ε.), ή ακόμα και πριν την παραγωγή:

Όταν διαφημίζονται θέσεις για παραγωγές εδώ, δε γράφονται ποτέ τα ποσά που θα πληρωθούν οι συντελεστές, κάτι που στην Αγγλία δεν υπάρχει: Όταν διαφημίζεται μία ακρόαση, ξέρεις ακριβώς πόσα λεφτά θα πάρεις. [...] Επειδή εδώ η χώρα είναι μικρή και υπάρχει πιο εύκολα ένα φιλικό κλίμα, πρέπει να υπάρχει και ένα όριο στο πού ξεκινάει η δουλειά και που τελειώνει αυτή η φιλική κατάσταση. Γιατί αυτό τους βάζει όλους σε μία άλλη κατάσταση επαγγελματισμού, απλά και μόνο όταν υπάρχουν αυτά τα επαγγελματικά όρια, οι διαχωρισμοί των ρόλων, οι υποχρεώσεις, τα δικαιώματα. (Χ.Α.)

Ωστόσο, όπως συμπληρώνει η Ε.Ε., είναι δύσκολο να υπάρξουν τέτοια συμβόλαια, λόγω της αστάθειας του πεδίου στην Ελλάδα:

[...] από τις επιχορηγήσεις, που δεν ξέρεις πότε θα έχεις τα λεφτά για να πληρώσεις, μέχρι φεστιβάλ που δεν απαντάνε, οπότε δεν έχεις ημερομηνίες για να δώσεις στους χορευτές, μέχρι τα στούντιο, που γενικά το πρόγραμμα είναι τελευταία στιγμή, δε μπορείς να προγραμματίσεις όσο νωρίς θα ήθελες.

Κάποιες χορογράφοι και εκπρόσωποι φορέων αναφέρθηκαν στην έλλειψη κατάλληλων για το σύγχρονο χορό θεάτρων και χώρων προβών, που έχουν σε κάποιες περιπτώσεις αποτέλεσμα τον τραυματισμών των χορευτριών και χορευτών. Επιπρόσθετα προβλήματα συνδέονται με την τεχνική υποστήριξη μιας παράστασης. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρθηκαν δύο στοιχεία: πρώτον η έλλειψη χρόνου για πρόβες σε θέατρο που θα επέτρεπε καλύτερη προετοιμασία και πειραματισμό: «Ο σχεδιασμός φωτισμού είναι πολύ σημαντικός για το χορό, γιατί δημιουργεί κόσμους. Συνήθως, επειδή το θέατρο κοστίζει, έχουμε τρεις μέρες για να φτιάξουμε φώτα» (Δ.Δ.). Και, δεύτερον, η καλή συνεργασία με τους τεχνικούς των θεάτρων και ο επαγγελματισμός τους, τα οποία, σύμφωνα με την Ε.Π., δεν είναι δεδομένα.

4.2 Το χορευτικό κοινό

Στις ερωτήσεις σχετικά με το κοινό του σύγχρονου χορού, αυτό που προέκυψε εμφατικά είναι το γεγονός ότι το κοινό είναι τόσο συγκεκριμένο και περιορισμένο, που αποτελεί μια κοινότητα και οι θεατές κατά πλειοψηφία γνωρίζονται μεταξύ τους. Επιπλέον, απαρτίζεται από ανθρώπους που ασχολούνται με το χορό επαγγελματικά ή ερασιτεχνικά ή που έχουν έμμεση σχέση με το χορό, στοιχεία που συμφωνούν με τα ευρήματα της βιβλιογραφικής επισκόπησης.

Εδώ στη Σύρο, μέσα από τους μαθητές μας, τα παιδιά που κάνουν χορό, θα έρθει κοινό στις δικές μας παραστάσεις. Γονείς ή άνθρωποι που σχετίζονται μαζί τους με έναν έμμεσο τρόπο. (Α.Ψ. [Akropoditi])

Σύμφωνα με την Ε.Τ(ΑΓC), αυτά τα στοιχεία του κοινού μπορούν να δημιουργήσουν μη προβλέψιμες συμπεριφορές:

Σε φεστιβάλ που είχα double bill, δηλαδή παρουσιάστηκε η Ελληνική ομάδα, έγινε ένα μικρό ενδιάμεσο διάλειμμα, και στο δεύτερο μέρος ήταν μία ιταλική ομάδα, στο διάλειμμα έφαγε το μισό θέατρο. Δηλαδή πήραν εισιτήριο οκτώ ευρώ για να δουν δύο παραστάσεις, και έφυγαν στη μισή ώρα, αφού είδαν τους φίλους τους. Δεν έκατσαν για να δουν το δεύτερο 40λεπτο ούτε από περιέργεια.

Το μικρό μέγεθος του κοινού, η οικονομική δυσπραγία των καλλιτεχνιδων και των καλλιτεχνών του χορού, η έλλειψη πολλών πηγών χρηματοδότησης και φορέων

που υποστηρίζουν το χορό, συνδυαστικά με το μικρό ύψος των επιχορηγήσεων αναδείχθηκαν στους κύριους λόγους για τους οποίους ο κύκλος των παραστάσεων του σύγχρονου χορού είναι μικρός και η παραγωγή συνεχώς ανανεούμενη.

Παράλληλα, σε πολλές συνεντεύξεις σημαντικοί λόγοι εντοπίζονται στην ίδια την εφήμερη και σύγχρονη φύση του χορού και την αστάθεια των καλλιτεχνικών τάσεων, εύρημα που ταυτίζεται με τη βιβλιογραφία (Van Assche, 2020):

Η πληροφορία στο σώμα κινείται πολύ γρήγορα. Ήδη είναι κάτι πολύ παλιό μέσα σε ένα χρόνο. Είναι κάπως σαν την τεχνολογία, δηλαδή έχουμε τώρα αυτό το κινητό και σε ένα χρόνο αυτό θα θεωρείται old fashioned. (E.T. [Arc])

Σύμφωνα με την Μ.Σ. (Ίδρυμα Κωστοπούλου), αυτό πηγάζει και από τις ίδιες τις καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες:

Ο καλλιτέχνης είναι μια πολύ ανήσυχη φύση. Θέλει συνέχεια να εξερευνεί. Και είναι πάρα πολύ ωραίο μέσα από την έρευνα και την έμπνευση να προκύπτει ένα έργο, αλλά να μην είναι ο καλλιτέχνης δέσμιος αυτού του έργου.

Ένα ακόμα στοιχείο του σύγχρονου χορού, που αναφέρεται και στη βιβλιογραφία (Burns & Harrison, 2009. Germain Thomas, 2017. Van Assche, 2020) από το οποίο, σύμφωνα με τα ευρήματα, πηγάζει η μικρή απήχηση του, είναι το γεγονός ότι αποτελεί μια πολύ πρόσφατη τέχνη, η οποία έχει πειραματική φύση, ποικιλομορφία και αφαιρετικότητα.

Επειδή ο σύγχρονος χορός έχει πάρει πολλές και διαφορετικές κατευθύνσεις, που ίσως να προσεγγίζουν τα εικαστικά ή το θέατρο ή την performance, και υπάρχει πολύ μεγαλύτερη αποσύνδεση της κίνησης από την μουσική, είναι ίσως πιο δύσκολα προσβάσιμη στο μέσο θεατή. Νομίζω ότι υπάρχει ένα κενό εκπαίδευσης και εξοικείωσης με την τέχνη αυτή για να μπορεί κάποιος να μιλήσει μια κοινή γλώσσα, να συνεννοηθεί με τον καλλιτέχνη. (Χ.Α.)

Σχετικά με τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ ενός έργου χορού και του κοινού του, σε αρκετές συνεντεύξεις συζητήθηκε το γεγονός ότι ο σύγχρονος χορός απαιτεί από τον θεατή να συνδεθεί μαζί του με τρόπο μη λεκτικό. Αυτή η σωματική σύνδεση γίνεται μέσω της κιναισθητικής αντίληψης και ταυτόχρονα απαιτεί να αφήσουν οι θεατές ελεύθερη τη φαντασία τους, μια διαδικασία που απευθύνεται στο κοινό σε σωματικό και όχι σε γνωστικό επίπεδο.

Ο χορός είναι κάπως πιο δύσπεπτος, με την έννοια ότι αν κάποιος δεν έχει ο ίδιος περάσει από αυτό το χώρο, την εκπαίδευση, είτε ερασιτεχνικά, είτε επαγγελματικά, δεν είναι πάντα εύκολο να τον καταλάβει, καθώς όταν δεν υπάρχει η γλώσσα και ο λόγος, το μήνυμα στο χορό δεν είναι τόσο εύκολο να αναγνωστεί άμεσα. (Α.Ψ.[Akropoditi])

Συμπληρωματικά, ο Δ.Μ. αναφέρθηκε και στην άυλη υπόσταση του σύγχρονου χορού ως παραστατική τέχνη και το αντίκτυπο που έχει στο κοινό.

Αυτή είναι και η φύση των παραστατικών τεχνών, να μην παραμείνουν στο χρόνο. Και 150 παραστάσεις να κάνεις πάλι αυτή η δουλειά κάποια στιγμή χάνεται, εξαφανίζεται. Αυτό είναι σίγουρα κομμάτι της γοητείας του. Είναι κάτι που κάθε φορά που βλέπουμε μία παράσταση το βιώνουμε. Τελειώνει η παράσταση και ξαφνικά δεν έχουμε από που να πιαστούμε, μόνο από ό,τι θυμόμαστε.

Αυτά τα στοιχεία δημιουργούν την αίσθηση ότι πρόκειται για μια τέχνη ακατανόητη, όχι μόνο στο ευρύ κοινό αλλά και σε ανθρώπους που ανήκουν στον συγγενικό ή φιλικό κύκλο των ίδιων των καλλιτεχνιδων και καλλιτεχνών του χορού. Αυτή η αίσθηση του ακατανόητου, για κάποιες συμμετέχουσες πηγάζει και από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, τη γλώσσα που χρησιμοποιούν για να επικοινωνήσουν τα έργα τους και τη θεματολογία τους.

Ακόμα και ο τρόπος που μιλάμε για το σύγχρονο χορό στα έντυπα, σε μία αφίσα, ένα trailer, μία συνέντευξη, μπορεί να αποθαρρύνει κάποιον να δει μία παράσταση. Η γλώσσα, ο τρόπος που μιλάμε, μπορεί να χτίσει πάρα πολλούς τοίχους, γιατί ο άλλος κάνει υποθέσεις για το σε ποιόν απευθύνεται, σε τι επίπεδο εκπαίδευσης, σε ποια κοινωνική τάξη. (Χ.Α.)

(Στην Ελλάδα) έρχεται από τις σχολές μια ιδέα ότι πρέπει όλα να είναι τόσο βαθιά. Δεν μπορούμε να πάμε στα βάθη της ψυχανάλυσης μέσω του χορού. Θα πάω ένα βιβλίο να διαβάσω για την ψυχανάλυση, δεν θα πάω να δω χορό για να μου αναλύσει την ψυχολογία του ανθρώπου. (Θα πάω) για να μου επιτρέψει να φανταστώ πράγματα μέσα από το σώμα. (Ε.Τ. [Arc])

Παράλληλα, σε κάποιες συνεντεύξεις εκφράστηκαν προβληματισμοί για το κατά πόσο η μικρή απήχηση του σύγχρονου χορού πρέπει να ιδωθεί ως προβληματικό σημείο της οικονομίας του ή ως εγγενές χαρακτηριστικό του και σε ποιο βαθμό η μαζικότητα μιας τέχνης και η δυνατότητά της να παράγει κέρδος σχετίζονται με την καλλιτεχνική της αξία.

Το πρόταγμα της τέχνης, κατ' εμέ, είναι η πρωτοπορία. Ένας καλλιτέχνης, μία καλλιτέχνης καλείται να κάνει κάτι το οποίο δεν είναι αναγνωρίσιμο, άρα δεν θα αποτελεί και προϊόν μάρκετινγκ. Δεν μπορεί να απορροφηθεί από την αγορά και να παράξει κέρδος, γιατί δεν είναι γνώριμο και δεν έχει χρηστική αξία, δεν παράγει υπεραξία με τον παραδοσιακό τρόπο που το κάνουν τα προϊόντα τουλάχιστον. (Δ.Μ.)

Μπορεί [ο χορός] να έχει το κοινό που του αξίζει ή το κοινό που θα έπρεπε να έχει. Αν απευθύνεσαι σε λίγους ανθρώπους θα έχεις λίγους ανθρώπους, αν αυτό που κάνεις αφορά πολλούς ανθρώπους θα έχεις πολλούς ανθρώπους. Δε σημαίνει ότι αν κάτι αφορά πολλούς ανθρώπους είναι αυτομάτως καλλιτεχνικά άξιο. (Χ.Α.)

4.3 Ελλείψεις και προβλήματα της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής

4.3.1 Κρατικές επιχορηγήσεις. Μεταβαίνοντας στην ερώτηση για την ελληνική πολιτιστική πολιτική για το σύγχρονο χορό, σε κάποιες συνεντεύξεις συζητήθηκε η έλλειψη οράματος, υπό την έννοια ότι δεν υπάρχουν μακροπρόθεσμοι στόχοι και στρατηγικές που να υπηρετούνται, με ανεξαρτησία από τη διαδοχή προσώπων και τις θεσμικές ή πολιτικές αλλαγές. «Στα 25 χρόνια που είμαι εδώ δεν έχω δει ροή εξέλιξης. Έρχεται ο καθένας και ξηλώνει τα προηγούμενα για να φτιάξει άλλα», αναφέρει χαρακτηριστικά η Ε.Τ. (Arc). Σε αυτό συμφωνεί και η Α.Μ.:

Οι εναλλαγές των κυβερνήσεων και ανθρώπων μέσα που απασχολούνται με κάτι το οποίο εξελίσσουν δεν υφίσταται στην Ελλάδα. [...] Βλέπεις ότι γίνονται προσπάθειες και μετά διαλύονται σαν τραπουλόχαρτα, ξαναχτίζονται από την αρχή και ξαναδιαλύονται. Αυτή η ατέρμονη επαναληπτικότητα είναι εξαντλητική.

Μεταφέροντας το κέντρο της συζήτησης στις κρατικές επιχορηγήσεις, σχεδόν στο σύνολο των συνεντεύξεων αναφέρθηκαν διαφορετικά χαρακτηριστικά τους, που θα μπορούσαν να βελτιωθούν, ώστε ο μηχανισμός των επιχορηγήσεων να συστηματοποιηθεί και να σταθεροποιηθεί, για να προσδώσει στις καλλιτέχνιδες και τους καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού ασφάλεια. Πρώτο ζήτημα αποτελεί το ύψος των επιχορηγήσεων για την παραγωγή ενός έργου, το οποίο τόσο οι φορείς όσο και οι χορογράφοι θεωρούν ανεπαρκές:

Το ποσό είναι πάρα πολύ περιορισμένο για να κάνει μία καλή παραγωγή κάποιος. Μέχρι πέρυσι που ήμουν στην επιτροπή το μεγαλύτερο ποσό ήταν 35.000 ευρώ, τα οποία είναι το μικτό ποσό, με το ΦΠΑ. Στην πραγματικότητα όταν ξέρεις πόσο κοστίζει για να κάνεις μία παραγωγή, να πληρώσεις ΙΚΑ, να νοικιάσεις στούντιο, να νοικιάσεις θέατρο αν χρειαστεί, και να κάνεις ένα ντουέτο ή τρίο στην καλύτερη περίπτωση, δεν είναι εύκολο. Και δεν μπορεί ο καλλιτέχνης να βρει από κάπου αλλού λεφτά ως συμπλήρωμα. (Ε.Τ.)

Ωστόσο, παρά τη δυσκολία εύρεσης πρόσθετης χρηματοδότησης, σύμφωνα με τον Δ.Μ., τίθεται ως προαπαιτούμενο από το κράτος να υπάρχει συμπαραγωγή:

Δεν πρέπει η επιχορήγηση να καλύπτει το 100% του προϋπολογισμού της παραγωγής, αλλά τι θα είναι το υπόλοιπο ποσοστό; Υπάρχουν άλλες τρεις επιλογές ιδιωτικών ιδρυμάτων, που θα στηρίξουν τρεις καλλιτέχνες το χρόνο. Δεν είναι τρεις οι ομάδες το χρόνο που ανεβάζουν παραστάσεις.

Στην αβεβαιότητα συμβάλλουν και προβλήματα προγραμματισμού που καθυστερούν την πίστωση των χρημάτων στους χορογράφους και συνακόλουθα την παραγωγή των έργων, η οποία συμπίεζεται σε λίγους μήνες. Η χρονική συμπίεση

είναι ένα δεδομένο που επιβάλλεται και εκ προοιμίου από το γεγονός ότι η διαδικασία των αιτήσεων πραγματοποιείται κάθε χρόνο σε καθορισμένο χρόνο, αντίθετα με την Αγγλία, όπου, σύμφωνα με την Χ.Α. «δεν υπάρχουν προθεσμίες. Είναι ένα πρόγραμμα που είναι ανοιχτό συνέχεια και μπορείς να αιτηθείς και να πάρεις μια απάντηση σε συγκεκριμένο χρονικό διάστημα».

Πέραν της καθυστέρησης στην πίστωση των χρημάτων, υπάρχει η πιθανότητα, σύμφωνα με την Α.Μ., οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες να λάβουν μεν επιχορήγηση, αλλά για μικρότερο ποσό από αυτό που αιτήθηκαν. Παρόλα αυτά υποχρεούνται να πραγματοποιήσουν την παραγωγή όπως αναφέρεται στην αίτηση.

Η ανάγκη για σταθερή ύπαρξη και άλλων ειδών κρατικών επιχορηγήσεων, πέρα από τις υφιστάμενες, αποτέλεσε ζήτημα που τέθηκε σχεδόν σε όλες τις συνεντεύξεις. Αναφέρθηκαν τρία είδη επιχορηγήσεων: μακροχρόνιες επιχορηγήσεις, επιχορηγήσεις για έρευνα και επιχορηγήσεις για περιοδεία. Αναφορικά με τις μακροχρόνιες επιχορηγήσεις, όπως αυτές υφίστανται σε χώρες όπως η Αγγλία, όπου ομάδες και χορογράφοι επιχορηγούνται για διάστημα τριών, συνήθως, χρόνων, θεωρούνται πολύ σημαντικές για την καλλιτεχνική ανάπτυξη του πεδίου, καθώς προσφέρουν τον, απαραίτητο για την καλλιτεχνική έρευνα, χρόνο.

Τα έργα χορού είναι πρωτότυπες δημιουργίες, δεν υπάρχει ένα θεατρικό έργο, το οποίο το σκηνοθετεί κάποιος. Είναι πολύ δύσκολο να δημιουργηθεί, να προβαριστεί και να παρουσιαστεί μέσα σε τρεις μήνες[...] Η παράσταση χορού ένα τεράστιο πόνημα και δουλειά πάρα πολλών ανθρώπων. Το θεωρώ μη παραγωγικό κάποιος να κάνει ένα καινούργιο έργο κάθε χρόνο. (Χ.Α.)

Για την Δ.Δ., η ταχύτητα με την οποία γίνονται οι παραγωγές δεν επιτρέπει στις καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες μια μεγαλύτερη τριβή με το έργο και δυσχεραίνει την ανανέωση ιδεών:

Όταν πρέπει συνέχεια να παράγω κάτι καινούριο για να μπορώ να παίρνω μια μικρή επιχορήγηση, ποτέ δεν έχω τη δυνατότητα να εμβαθύνω σε κάτι. Συνέχεια πρέπει να αλλάζω τις ιδέες μου και αυτό ούτως ή άλλως δε γίνεται. Οπότε και λέω και ξαναλέω τα ίδια πράγματα, ίσως με ένα λίγο διαφορετικό τρόπο. (Δ.Δ.)

Εξίσου σημαντικές για την καλλιτεχνική ανάπτυξη του πεδίου φαίνεται να είναι και οι επιχορηγήσεις για έρευνα, όπου δεν παράγεται κάποιο τελικό αποτέλεσμα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Δ.Δ.: «Δε μπορώ να παράγω συνέχεια για κοινό, γιατί πρέπει να έχω υλικό για να το κάνω αυτό, υλικό που θα έρθεις εσύ να δεις». Παρόλη την αναγκαιότητα αυτού του είδους επιχορηγήσεων «δεν υπάρχει

εμπιστοσύνη ότι αυτή η εργασία που θα κάνεις θα συνεχιστεί μέσα από το έργο σου» (Α.Μ.), ενώ συνυπάρχουν και θεσμικές αγκυλώσεις, όπως αναφέρει η Ε.Τ.:

Εμείς με το Υπουργείο στην επιτροπή είχαμε καταφέρει για ένα χρόνο εν τέλει - γιατί για 3 χρόνια προσπαθούσαμε πάρα πολύ - να τους πούμε ότι υπάρχει ανάγκη να υπάρχει κονδύλι για έρευνα. Όταν το καταφέραμε είχε μία επιτυχία και ο κόσμος απευθύνθηκε στο Υπουργείο για κάνει έρευνα, χωρίς να φέρει ένα αποτέλεσμα παραστατικό. Εδώ λειτουργεί η καχυποψία. Ο ίδιος ο φορέας είναι καχύποπτος ότι ο καλλιτέχνης θα πάρει τα λεφτά και δεν θα κάνει τίποτα, γιατί την έρευνα την θεωρεί τίποτα, επειδή δεν έχει παράσταση. Ως αποτέλεσμα φέτος αυτό δεν υπάρχει.

Τέλος, η τρίτη κατηγορία επιχορηγήσεων που αναφέρθηκε ως σημαντική είναι η επιχορήγηση για περιοδείες. Τόσο χορογράφοι, όσο και φορείς αναφέρθηκαν στο γεγονός ότι η δημιουργική διαδικασία δεν περιορίζεται στην περίοδο των προβών, αλλά συνεχίζεται και κατά την περίοδο παρουσίασης των έργων: «Το έργο είναι ζωντανός οργανισμός. Θεωρώ ότι με την επανάληψη μεστώνει, αλλάζει, γίνεται καλύτερο. Κάθε χώρος, κάθε κοινό, κάθε τόπος σου δίνουν άλλα πράγματα» (Α.Ψ.[Akropoditi]). Σε αυτό συμφωνεί και η Δ.Δ., συμπληρώνοντας:

Για εμένα το 40% της δημιουργίας γίνεται από την πρεμιέρα και μετά. Έχεις το χρόνο σου να φτιάξεις ένα έργο, αλλά το timing, τα τεχνικά, αλλάζουν την ώρα που γίνεται μια παράσταση. Πρέπει να το ξαναδουλέψεις, οπότε για εμένα τα έργα που κάνουν πρεμιέρα είναι στο 60% του αποτελέσματος. Και αν δεν υπάρχει υποστήριξη για touring το υπόλοιπο 40% δεν το ανακαλύπτεις ποτέ, γιατί μετά πας σε ένα καινούριο έργο για να μπορέσεις να πάρεις χρήματα.

Αυτός είναι για την Χ.Α. και ένας από τους «κύριους λόγους δεν προωθούνται κάποια έργα στο εξωτερικό». Σύμφωνα με την πρόσφατη εμπειρία της Ε.Π., αυτή τη στιγμή μια αίτηση για περιοδεία αποκλείει τη δυνατότητα για αίτηση επιχορήγησης ενός νέου έργου:

Πρόσφατα πήραν την παράσταση «Κοίτα, Ανθρωπάκο» στο Μεξικό, σε ένα φανταστικό φεστιβάλ, που, όμως, δε σου καλύπτει τα μεταφορικά. Και έστειλα στο Υπουργείο, από τη στιγμή που είναι μια παράσταση που έχει επιχορηγηθεί με 15.000 ευρώ, και ζήτησα 5.000. Και μου απάντησαν ότι όχι, από τη στιγμή που κάνατε μια διαφορετική αίτηση, θα έπρεπε να είχατε κάνει αίτηση για περιοδεία. Οπότε θα έπρεπε εγώ μια πρόταση που μπορούσαμε να κάνουμε φέτος, να την «χαραμίσω» για την περιοδεία.

Αντίθετα, στο εξωτερικό υπάρχουν προγράμματα για την υποστήριξη περιοδείας των έργων σύγχρονου χορού σε άλλες χώρες, από τα οποία δίνονται χρήματα με αρκετά απλές διαδικασίες, χωρίς ιδιαίτερη γραφειοκρατία. Όπως αναφέρουν με παραδείγματα οι εκπρόσωποι των φορέων:

Στα artistic residencies που κάνουμε, πολλές φορές οι καλλιτέχνες έρχονται με χρηματοδότηση. Οι περισσότεροι, ανεξάρτητα από το πόσο γνωστοί είναι, με ένα invitation letter και εξηγώντας την πρόταση τους, καλύπτουν τουλάχιστον τα αεροπορικά τους εισιτήρια ή ένα μικρό ποσό, είτε από τις πρεσβείες τους, είτε από ιδρύματα που υπάρχουν στη χώρα τους. (Α.Ψ.[Akropoditi]).

Πέρσι είχα στο Arc την Poliana Lima από την Ισπανία, με 8 χορεύτριες και έκανα αίτηση σε ένα πρόγραμμα που έχουν εκεί για περιοδεία. Προσέφεραν 5.000 ευρώ και είπαν κόντα ό,τι θέλεις. Θες να τα δώσεις σε fees, σε ταξιδιωτικά έξοδα, κλπ.; Γιατί εκεί θέλουν να προωθήσουν τους καλλιτέχνες. (Ε.Τ. [Arc])

Καταλήγοντας, εκπρόσωποι των φορέων και χορογράφοι, αναφέρθηκαν στην ανάγκη οι γνωμοδοτικές επιτροπές του ΥΠΠΟΑ να μην είναι σταθερές, αλλά να ανανεώνονται συνεχώς, από ανθρώπους που δραστηριοποιούνται στο πεδίο του σύγχρονου χορού μέσα σε διαφορετικά πλαίσια και εκπροσωπώντας διαφορετικές εκφάνσεις και τάσεις της καλλιτεχνικής παραγωγής, ώστε να υπάρχει πολυφωνία. Για την Χ.Α. μια προσθήκη ανωνυμίας, πιθανόν να προσέφερε μεγαλύτερη αξιοκρατία και πολυφωνία: «Ίσως θα έπρεπε να είναι και ανώνυμες οι αιτήσεις μέχρι ένα σημείο, δηλαδή να γίνεται μία πρώτη επιλογή αιτήσεων και έπειτα να εξετάζονται τα βιογραφικά».

4.3.2 Περιφερειακή πολιτική. Μια θεματική που αναδύθηκε από τις συνεντεύξεις, χωρίς να υποδεικνύεται από κάποιο ερώτημα του οδηγού συνέντευξης, και συνάδει με την προηγούμενη αναφορά στις επιχορηγήσεις για περιοδείες, αφορά το σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η περιφερειακή πολιτική στην ανάπτυξη του σύγχρονου χορού.

Σε πολλές συνεντεύξεις αναφέρθηκαν παραδείγματα από χώρες όπως η Αγγλία, η Ολλανδία και η Γαλλία, όπου υπάρχουν δίκτυα θεσμών και δομών που απλώνονται σε αστικά κέντρα αλλά και μικρές πόλεις της κάθε χώρας, όπως το δίκτυο Χορογραφικών Κέντρων της Γαλλίας (Germain Thomas, 2017). Αυτές οι χώρες, που, ωστόσο, αποτελούν πιο ανεπτυγμένες οικονομίες, με μεγαλύτερη σταθερότητα και συστηματική στήριξη στους καλλιτέχνες, έχουν αναπτύξει κρατικές δομές ή προγράμματα επιχορήγησης ιδιωτικών φορέων, οι οποίοι συνεργάζονται. Προσφέρονται σε χορογράφους και ομάδες residencies, χώροι για δημιουργηθούν και να παρουσιαστούν έργα, όπως επίσης χρηματοδότηση και υποστήριξη. Μέσω αυτών των αποκεντρωμένων δικτύων διευκολύνεται η καλλιτεχνική παραγωγή, ενώ

ταυτόχρονα αυξάνεται η ορατότητα του πεδίου και δημιουργούνται πολλοί μικροί πυρήνες κοινού.

Στην Ελλάδα, η έλλειψη περιφερειακής πολιτιστικής πολιτικής είναι παντελώς απύσχα όχι μόνο μικρές πόλεις, αλλά και από μεγάλα αστικά κέντρα:

Οι δουλειές των χορογράφων που έχουν αναγνωριστεί στο εξωτερικό, δεν έχουν κάνει παράσταση πουθενά στην Ελλάδα πέρα από τα Αθηναϊκά θέατρα. Δεν έχει ιδέα κανένας για αυτά τα έργα. Και δεν είναι ότι δεν έχουμε χώρους. Γιατί όλες οι μεγάλες ομάδες θα έπρεπε να παρελαύνουν στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης. Έχουμε υλικό που θα μπορούσε να ταξιδεύει σε μεγάλα και μικρά θέατρα σε αυτή τη χώρα και δεν ταξιδεύει κανένας. (E.T. [Arc])

Όπως συμπληρώνει η E.T. [Arc], στην Ελλάδα μια περιφερειακή πολιτική για το σύγχρονο χορό θα μπορούσε να αναπτυχθεί χωρίς να χρειάζεται η δημιουργία νέων φορέων και θεσμών, μέσα από τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., μια ιδέα η οποία υπήρχε ως πρόταση στο *Πρόγραμμα Υποστήριξης της Τέχνης του Χορού* (2012) που αναφέρθηκε στην βιβλιογραφική επισκόπηση. Σύμφωνα με την ίδια, ένα τέτοιο δίκτυο, θα μπορούσε να αποτελεί και το επόμενο βήμα στην επαγγελματική πορεία των αναγνωρισμένων χορογράφων.

4.3.3 Η εκπαίδευση ως σημαντικό μέσο ενδυνάμωσης του πεδίου. Η δεύτερη θεματική που αναδύθηκε σε όλες τις συνεντεύξεις, χωρίς να έχει υποδειχθεί από κάποιο ερώτημα του οδηγού συνέντευξης, ήταν η σχέση της εκπαίδευσης στην Ελλάδα με τη μικρή ορατότητα του πεδίου του σύγχρονου χορού. Σε αρκετές συνεντεύξεις συζητήθηκε η απουσία του χορού από τη βασική εκπαίδευση, δημιουργώντας μια δυσκολία κατανόησης του ως τέχνης, λόγω της μη εξοικείωσης των ανθρώπων με αυτή από μικρή ηλικία, όπως επισημαίνει και ο Germain Thomas (2017).

Κανένα σχολείο δεν θα πάει τα παιδιά σε παράσταση χορού, ενώ θα τα πάει από πολύ μικρή ηλικία στο θέατρο. Επίσης, στα σχολεία υπάρχουν θεατρικές ομάδες, μάθημα εικαστικών, μουσικής, επαφή με τη γλώσσα, την ποίηση, τη λογοτεχνία και ο χορός εμφανίζεται μόνο με τη μορφή των παραδοσιακών χορών στη γυμναστική. [...] Έχουμε ένα σύστημα το οποίο είναι πάρα πολύ παραδοσιακό και συντηρητικό σε σχέση με το τι σημαίνει βασική εκπαίδευση. (Δ.Μ.)

Σύμφωνα με την E.T. (Arc), ακόμα και ο γενικότερος τρόπος που εντάσσονται οι τέχνες στην ελληνική εκπαίδευση είναι αποσπασματικός, δημιουργώντας την αίσθηση της διάστασης μεταξύ καθημερινότητας και τέχνης:

Υπάρχει γύρω μας αυτή η τέχνη για να συνδεόμαστε μαζί της και να υπάρχει στις ζωές μας. Δεν είναι κάτι ξεχωριστό, είναι μέρος της ζωής μας, δεν είναι έξω από μας. Αυτή [η απουσία από την εκπαίδευση], λοιπόν, δημιουργεί μετά έναν εκλεπτυσμό, έναν διαχωρισμό.

Για αυτούς τους λόγους η ένταξη του σύγχρονου χορού στην εκπαίδευση αποτελεί, όπως προκύπτει από την πλειονότητα των συνεντεύξεων, ένα σημαντικό μέσο ανάπτυξης του κοινού. Ωστόσο για να επιτευχθεί αυτό απαιτείται «οικονομική στήριξη, διευκόλυνση σε γραφειοκρατικό επίπεδο, ανοιχτά μυαλά και επικοινωνία με τα σχολεία (Μ.Σ. [Ίδρυμα Κωστοπούλου]).

Επιπλέον, όσον αφορά την καλλιτεχνική εκπαίδευση του χορού στην Ελλάδα, αναφέρθηκαν χαρακτηριστικά που θεωρούνται τροχοπέδη για το πεδίο. Τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν είναι η μη αναγνώριση τόσο του ελληνικού πτυχίου, όσο και των πτυχίων πανεπιστημίων χορού του εξωτερικού από το ελληνικό κράτος, το σύστημα των εξετάσεων, η έλλειψη θεωρητικής κατάρτισης εντός των επαγγελματικών σχολών χορού, αλλά και η απουσία μεταπτυχιακών σπουδών ή σπουδών μετεκπαίδευσης και εξειδίκευσης. Αυτό το ακαδημαϊκό έλλειμμα, σύμφωνα με την Ε.Π., «υποβαθμίζει τη θέση σου. Δεν είσαι επαγγελματίας και δεν σε αντιλαμβάνονται σαν επαγγελματία».

4.4 Κρατικές επιχορηγήσεις και ιδιωτικές πρωτοβουλίες

4.4.1 Συγκρίνοντας τις δύο επιλογές. Θέτοντας σε σύγκριση τις κρατικές επιχορηγήσεις με τις ιδιωτικές πρωτοβουλίες για την υποστήριξη και χρηματοδότηση του σύγχρονου χορού, αναδύθηκαν χαρακτηριστικά που αποτελούν είτε τα δυνατά σημεία, είτε ελλείψεις τους. Σε σχέση με τις κρατικές επιχορηγήσεις, σημαντικό μειονέκτημα θεωρείται η γραφειοκρατία που ενυπάρχει στη διαδικασία, γεγονός που αποθαρρύνει πολλές καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες από την κατάθεση μιας αίτησης και την υλοποίηση ενός έργου. Παρόλα αυτά, σύμφωνα με την Ε.Π., η γραφειοκρατία μειώθηκε σημαντικά από το 2019, όπου τέθηκε σε ισχύ η Πύλη Πολιτιστικών Φορέων.

Τα πλεονεκτήματα, που αξιολογούνται ως ιδιαίτερα σημαντικά από τους χορογράφους είναι η πολυφωνία και η ποικιλία των εγκεκριμένων κάθε χρονιά έργων, όπως επίσης και το γεγονός ότι δεν υπάρχει κανένας περιορισμός ή παρέμβαση στο

έργο που θα δημιουργηθεί: «Δίνεται μια δυνατότητα να πας σε όποιον τόπο θέλεις για να παρουσιαστεί ένα έργο, αμφισβητώντας τη σκηνή ως το μόνο χώρο παρουσίασης ενός έργου» (Α.Μ.). Επιπλέον, όπως συμπληρώνει ο Δ.Μ.:

Καλλιτεχνικά δεν υπάρχει κανένας έλεγχος, ίσα - ίσα , δυστυχώς, πολύ σπάνια θα έρθει κιόλας εκπρόσωπος του υπουργείου να δει τι έκανες. Δεν υπάρχει καν ενδιαφέρον να αξιολογηθούν τα έργα ή οι παραγωγές, τουλάχιστον σε σχέση με το πώς υλοποιήθηκαν [...] Δεν ξέρω καμία ομάδα που να έχει δεχθεί κατόπιν ανάρτησης δαπανών στη Διαύγεια κάποια ερώτηση ή διευκρίνηση. Και πάλι καλά που δεν ελέγχονται, γιατί καθένας προσπαθεί με κάθε τρόπο να το κάνει βιώσιμο και, επειδή τα χρήματα δεν είναι αρκετά για να βγουν οι παραγωγές, θα ήταν και κρίμα να σου κάνουν έλεγχο, εφόσον πάντα εμπιστευόμαστε τις καλές προθέσεις των ανθρώπων και των εταιρειών και ότι προσπαθούν να αποφεύγουν την απλήρωτη εργασία.

Αυτή η ελευθερία καθιστά δυνατή την επιλογή οι παραστάσεις να έχουν και κοινωνικό αντίκτυπο: «Έχεις τη δυνατότητα, αν είναι καλό το ποσό της επιχορήγησης να δώσεις την παράσταση δωρεάν στο κοινό, σε ανθρώπους που δεν έχουν να πληρώσουν εισιτήριο, εφόσον σου φτάνουν τα χρήματα» (Α.Μ.). Μολαταύτα, αυτή η ελευθερία ενέχει την επιπλέον δυσκολία ότι οι χορογράφοι αναλαμβάνουν εξ ολοκλήρου την ευθύνη για όλη την παραγωγική διαδικασία, ζήτημα το οποίο και στη βιβλιογραφία.

Σε σχέση με τις ιδιωτικές πρωτοβουλίες, οι εκπρόσωποι των φορέων επισημαίνουν ότι «είναι πιο γρήγορη και ευέλικτη και έχει πιο γρήγορα αντανακλαστικά» (Μ.Σ. [Ίδρυμα Κωστοπούλου]) και ταυτόχρονα «δίνει έμφαση σε άλλους τομείς από ότι η κρατική, είναι πιο ανοιχτή στον πειραματισμό και όχι τόσο πολύ σε κάποιο παραδοτέο και μπορεί να έχει πιο γρήγορα αντανακλαστικά, ώστε να δράσει σε μια ανάγκη που μπορεί να προκύψει» (Δ.Ν. [Artworks]). Ταυτόχρονα, όπως αναφέρει η βιβλιογραφία (Germain Thomas, 2017), έχει την ευχέρεια να λαμβάνει ρίσκα:

Σε χορογραφίες που δεν είχαν ξαναπαρουσιαστεί και έπαιρνα και εγώ το ρίσκο, δηλαδή δεν ξέρω τι παραγωγή είναι αυτή που θα παρουσιάσουμε σε κάποια έργα, έχουν αυτή την ευκαιρία και τη δυνατότητα να κάνουν το πείραμα τους και είτε πετύχει, είτε όχι είναι οκ. [...] θέλω να νιώθουν ότι είναι εντάξει ο πειραματισμός, και ας «πέσουμε» μαζί. (Ε.Τ. [Arc])

Σύμφωνα με την Ε.Τ. [Arc], ιδιωτικές πρωτοβουλίες και δημόσιοι θεσμοί δεν είναι συγκρίσιμοι, ούτε οι ιδιωτικές πρωτοβουλίες μεταξύ τους, καθώς τα οικονομικά μοντέλα τους και ο τρόπος που χρηματοδοτούν το χορό διαφέρουν σημαντικά. Άλλες

ιδιαιτερότητες έχει ένας φορέας που αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου την παραγωγή ενός έργου, όπως το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου και η Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση, άλλες φεστιβάλ που αγοράζουν έτοιμα έργα, όπως το Φεστιβάλ Καλαμάτας και το Arc και άλλες το ΥΠΠΟΑ που παρέχει χρηματοδότηση. Επιπλέον, όπως διαπιστώθηκε από την βιβλιογραφική έρευνα, ακόμα και αυτοί οι φορείς, ιδιωτικοί και δημόσιοι, δεν περιορίζονται μόνο σε έναν τρόπο, αλλά κινούνται μεταξύ παραγωγής, συμπαραγωγής και αγοράς έτοιμων έργων.

Στις περιπτώσεις όπου υπάρχει παραγωγή ή συμπαραγωγή, τα οφέλη για τους χορογράφους είναι μεγαλύτερα. Υπάρχουν επιπρόσθετες της χρηματοδότησης παροχές υπηρεσιών, που καλύπτουν τεχνικές απαιτήσεις και πρακτικές ανάγκες της παραγωγής, όπως χώρος προβών, φωτισμός, κλπ., ή την προώθηση της παράστασης εντός και εκτός συνόρων: «Οι ιδιωτικοί φορείς καλούν ανθρώπους από άλλες σκηνές για να δουν το έργο. Οπότε έχεις μια ορατότητα πιο διεθνή» (Α.Μ.). Αυτές οι επιπρόσθετες παροχές σε συνδυασμό με τους μεγαλύτερους προϋπολογισμούς των έργων, καθιστούν δυνατή την καλύτερη αμοιβή των ανθρώπων που εργάζονται στην παραγωγή του έργου και τη δυνατότητα προσαρμογής του προϋπολογισμού με βάση τις πραγματικές ανάγκες του έργου.

Ταυτόχρονα, οι χορογράφοι αναγνωρίζουν ότι σε τέτοιες περιπτώσεις υπάρχουν κάποιοι περιορισμοί και πλαίσια μέσα στα οποία πρέπει να κινηθούν. «Σε κάποια φεστιβάλ έχουν συγκεκριμένους χώρους, μπορούν να σου παρέχουν συγκεκριμένη σκηνή, οπότε εκεί προσπαθείς να τοποθετήσεις την ιδέα σου μέσα σε αυτά τα πλαίσια που σου ορίζουν» (Ε.Π.). Η Α.Μ. συμπληρώνει:

[Σε έναν φορέα] εντάσσεσαι σε ένα πλαίσιο και πρέπει να βρεις τη σχέση μαζί του και αυτό επηρεάζει και το έργο. Το τι έργο θα παρουσιάσεις σε έναν φορέα είναι πολύ σημαντικό. Η σχέση του έργου πρέπει να πλέκεται με τον φορέα.

Παράλληλα, οι χορογράφοι ενδέχεται, σε περίπτωση που πρόκειται να συνεργαστούν με κάποιο μεγάλο φορέα, εξαιτίας της ανάγκης για αναγνώριση του έργου τους σε συνδυασμό με τις λίγες επαγγελματικές ευκαιρίες να μην λαμβάνουν ελεύθερα καλλιτεχνικές αποφάσεις:

Νομίζω ότι υποσυνείδητα, επειδή έχουμε αυτά τα προβλήματα που έχουμε σε αυτή τη χώρα, υπάρχει και λίγο το τρυπάκι: Να πάει καλά το έργο, ώστε να μου ξαναδώσουν του χρόνου χρήματα. Πάλι αυτός ο παράγοντας της επιβίωσης,

επιρεάζει εν τέλει και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. [...] Αν είσαι νέος δημιουργός, εύκολα μπορείς να χάσεις το μπούσουλα. (E.T.[Arc])

4.4.2 Συμπράξεις μεταξύ δημοσίων και ιδιωτικών φορέων. Όπως αναφέρθηκε στην αρχή της βιβλιογραφικής έρευνας, τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι χορογράφοι, με κύριο το οικονομικό κόστος και την έλλειψη χρηματοδότησης, δυσχεραίνουν την καλλιτεχνική παραγωγή. Ειδικά όταν πρόκειται για την έξοδο ενός έργου στο εξωτερικό, οι συνθήκες είναι ακόμα δυσχερέστερες. Μολαταύτα, οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες από την Ελλάδα δίνουν δυναμικό παρόν στο εξωτερικό τόσο ως χορεύτριες και χορευτές διεθνώς, όσο και ως χορογράφοι και δημιουργοί, ιδιαίτερα σε ευρωπαϊκά δίκτυα όπως το Aerowaves. Σύμφωνα με την Μ.Σ. (Ιδρυμα Κωστοπούλου):

Ο διεθνής χαρακτήρας του χορού είναι αυτός που μας αφήνει τελικά μια αισιόδοξη αίσθηση. Γιατί όλοι αυτοί που αναφέραμε πριν [...] επινοούν τρόπους για να μπορούν ταξιδεύουν, γιατί αυτό είναι που δίνει μια πολύ δυνατή ώθηση στο σύγχρονο χορό στην Ελλάδα: τα ταξίδια που κάνουν οι ομάδες και οι χορευτές. Αυτή ώσμωση του να ταξιδεύουν, να φέρνουν πίσω στοιχεία και να τα μεταφέρουν στα ελληνικά φεστιβάλ ή να πειραματίζονται στο εκπαιδευτικό κομμάτι, είναι πολύ σημαντική.

Σύμφωνα με την Δ.Ν. (Artworks), αυτές οι συνθήκες έχουν σε κάποιες περιπτώσεις ως επίπτωση την μετανάστευση των καλλιτέχνιδων και καλλιτεχνών, ένα καλλιτεχνικό brain drain. Μια λύση στις δυσχέρειες που αντιμετωπίζουν οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του χορού για το μεγάλο κόστος της παρουσίασης του έργου τους στο εξωτερικό είναι, σύμφωνα με τις εκπροσώπους των φορέων, οι συμπαραγωγές και οι συμπράξεις μεταξύ δημόσιων και ιδιωτικών φορέων.

Αυτό που κάνει το εξωτερικό εδώ και πολλά χρόνια, είναι ότι γίνονται συνεργασίες φορέων και κινούν τους καλλιτέχνες. Οργανισμοί, μεγάλες ακαδημίες, κλπ. Γίνεται μια ζύμωση, δεν επικρατούν μόνοι τους όλοι αυτοί ως βασιλιάδες και βασίλισσες. Και νομίζω ότι στην πολιτιστική πολιτική η κατεύθυνση είναι οι συμπράξεις και οι επικοινωνίες. Αλλά στην Ελλάδα είμαστε πολύ κυρίαρχοι. (E.T. [Arc])

Ωστόσο, σύμφωνα με την Μ.Σ. (Ιδρυμα Κωστοπούλου), χρειάζεται να υπάρχει μια θεσμική κατοχύρωση και μέριμνα για τις καλλιτέχνιδες και τους καλλιτέχνες του χορού, ώστε να μπορούν οι ιδιωτικοί φορείς να συνδράμουν και να αναπτύξουν συνεργασίες:

Η ιδιωτική πρωτοβουλία που έχει έδρα την Ελλάδα έχει πάρα πολλούς περιορισμούς αυτή τη στιγμή. Όσο και να θέλει να βοηθήσει, έχει πάρα πολλά οικονομικά εμπόδια. Σε καμία περίπτωση δε μπορεί η ιδιωτική πρωτοβουλία, είτε έχει την οικονομική άνεση, είτε δεν την έχει, να αντικαταστήσει το έργο της πολιτείας.

Σε συνάφεια με την βιβλιογραφία, οι οικονομικές δυσκολίες της εξόδου ενός έργου στο εξωτερικό, δημιουργούν πρόσθετους περιορισμούς στην επιλεξιμότητα ενός έργου για τις καλλιτέχνιδες και τους καλλιτέχνες που αιτούνται ανεξάρτητα, χωρίς την υποστήριξη φορέων, δημιουργώντας ένα είδος προδιαγραφών για την επιλογή έργων.

Θα πρέπει στη δημιουργική διαδικασία να συμπεριλάβεις σίγουρα το ότι θέλεις να το κάνεις περιοδεία. Να μην έχεις σκηνικά, να μην έχεις πάρα πολλά άτομα, να είναι ένα έργο που κατά κάποιο τρόπο δε θα αφορά μόνο την ελληνικότητα, όχι με όρους αναγνωρίσιμης “ετικέτας” στο εξωτερικό αλλά με όρους κοινωνικής τοποθέτησης. (Δ.Μ.)

«Μπορεί κάποιος άνθρωπος άλλων σκηνών να μην έρθει να δει ένα έργο, επειδή συμμετέχουν δέκα άνθρωποι», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Α.Μ.. Και συνεχίζει επισημαίνοντας και τη συνήθη πρακτική, ιδίως παλαιότερα, να καταβάλουν οι ίδιοι οι χορογράφοι χρηματικό αντίτιμο για τη συμμετοχή τους σε φεστιβάλ και να πρέπει να καλύψουν μόνοι τους το κόστος της διαμονής και διατροφής:

Υπάρχουν πάρα πολλά φεστιβάλ στα οποία συμμετέχουν άνθρωποι με μόνο σκοπό ότι κάποιος θα τους δει και θα μπορέσει να προχωρήσει η επαγγελματική τους διαδρομή. Αυτό έχει μια μορφή εκμετάλλευσης. Και εργασιακά να το σκεφτείς, δεν είναι δυνατό να παρουσιάσω ένα έργο μου για το οποίο έχω εργαστεί, να εργαστούν άνθρωποι που θα ερμηνεύσουν το έργο, όλοι οι συντελεστές, και να πληρώσω για να συμμετέχω στο φεστιβάλ, το οποίο δε θα υπήρχε ποτέ αν δεν υπήρχαν τα έργα χορού.

Το κόστος της παραγωγής για μια περιοδεία ενός έργου σύγχρονου χορού είναι και ο λόγος για τον οποίο, όσες και όσοι χορογράφοι το επιτυγχάνουν,

Βασίζονται σε θεσμική στήριξη και σε ευρωπαϊκά προγράμματα. Δηλαδή υπάρχουν κάποιοι άνθρωποι που είναι υπεύθυνοι για αυτά στην Ελλάδα και επιλέγουν ότι αυτό το έργο ή ομάδα. Δεν το κάνουν με δικούς τους πόρους σε καμία περίπτωση, το κάνουν μέσα σε πλαίσια. Φυσικά υπάρχουν και πιο μοναχικοί τρόποι να βγει κάποιος έξω, απλά αυτό δε μπορεί να φτάσει μια κλίμακα διεθνούς περιοδείας. (Δ.Μ.)

Στις ελάχιστες περιπτώσεις όπου υφίσταται διεθνής περιοδεία, συνεχίζει ο Δ.Μ., ακολουθείται ένα διαφορετικό σύστημα για την παραγωγή, όπου προηγείται ο προγραμματισμός της περιοδείας και έπεται η έναρξη της δημιουργίας του έργου. Για αυτούς τους λόγους, η Α.Μ. πιστεύει ότι μια ομάδα καθορισμένη από το ΥΠΠΟΑ, η

οποία θα είναι υπεύθυνη για την ανάδειξη και προώθηση της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας στο εξωτερικό, θα συνέβαλλε δραστικά στην εξωστρέφεια του πεδίου, διευκολύνοντας τις καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, και σε αυτή τη θεματική, εκφράστηκαν από κάποιους χορογράφους προβληματισμοί σε σχέση με το βαθμό στο οποίο η παρουσίαση ενός έργου στο εξωτερικό αποτελεί το μόνο συνώνυμο της επιτυχίας στο πεδίο του σύγχρονου χορού. «Γιατί δε σχετίζουμε ένα έργο με το πόσους ανθρώπους εμπλέκει από την κοινωνία; Αν είναι ένα έργο αφορά μια κοινότητα, όπως στο [Κέντρο Μελέτης Χορού] Ντάνκαν, γιατί αυτό δεν επιχορηγείται, ενώ θα εμπλέξει πενήντα ανθρώπους από το δήμο του Βύρωνα;» (Α.Μ.)

Επιπρόσθετοι προβληματισμοί κατευθύνθηκαν προς τον τρόπο με το οποίο τα περιορισμένα μέσα παραγωγής ενός έργου στην Ελλάδα επηρεάζουν το παραγόμενο έργο και τελικά την απήχηση και την ταύτιση που μπορεί να έχει το κοινό του εξωτερικού με αυτό:

Κατά πόσο έχει νόημα και τι σημαίνει βγάλω ένα έργο από το κοινωνικό του context και τις συνθήκες υπό τις οποίες δημιουργήθηκε; Το τελευταίο μου έργο έγινε εδώ με Έλληνες χορευτές και συντελεστές, με ελληνικά δεδομένα παραγωγής. Αν ήμουν ο ίδιος άνθρωπος και γνώριζα τους ίδιους ανθρώπους αλλά ήμουν Γάλλος και είχε γίνει στη Γαλλία, θα είχε τελείως διαφορετικό τρόπο υλοποίησης. Οπότε θα ήταν άλλο έργο, άρα μπορεί να είχε άλλο εμπορικό ενδιαφέρον ή άλλες προδιαγραφές. Το ότι είμαστε μια Βαλκανική χώρα που έχει τις συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες παραγωγής, καθορίζει σίγουρα και το μέγεθος και την ποιότητα, όχι με την έννοια του καλού - κακού, αλλά με την έννοια του τι περιέχει ένα έργο. Κάνουμε art poverta. (Δ.Μ.)

Τέλος, συμπληρωματικά με τις σκέψεις των εκπροσώπων των φορέων για τις συμπράξεις μεταξύ δημοσίου και ιδιωτικού τομέα, η Χ.Α. αναφέρθηκε στην πιθανότητα η καλλιτεχνική παραγωγή του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα να μπορούσε να στηριχθεί, σε ιδιώτες παραγωγούς ή ιδιοκτήτες θεάτρων, μιμούμενη το χώρο του θεάτρου, αλλά και χώρες όπως η Αγγλία, [ή η Γαλλία, όπως αναφέρει ο Germain Thomas (2017)], όπου υπάρχει αυτό το οικονομικό μοντέλο.

Πρέπει να συνηθίσουμε ίσως και ένα μοντέλο δουλειάς όπου παραστατικοί χώροι δε θα νοικιάζονται τον χορογράφο, αλλά η παράσταση θα αγοράζεται από το θέατρο. [...] Το μοντέλο της ενοικίασης το θεωρώ πολύ άδικο για τους καλλιτέχνες, αφού έχει τελειώσει μια παραγωγή, για να μπορεί να έχει συνέχεια. Γιατί όσο υπάρχει επιχορήγηση μπορείς να διαθέσεις κάποια χρήματα για αυτό το σκοπό. [...] Αυτό είναι ένα γενικότερο άνοιγμα, δηλαδή να κάνει ένας

θεατράρχης μία συμπαραγωγή με έναν καλλιτέχνη που θα έχει υποστηριχθεί από το Υπουργείο Πολιτισμού και από έναν μικρό ιδιωτικό φορέα.

4.5 Κριτήρια και μηχανισμοί παροχής επιχορηγήσεων

4.5.1 Διαδικασία και κριτήρια. Μεταβαίνοντας στο ζήτημα των κριτηρίων και μηχανισμών με τους οποίους επιλέγονται οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες για επιχορηγήσεις, υποστήριξη και παραγωγή, κάθε φορέας ανάλογα με τη φιλοσοφία του και το είδος της υποστήριξης που προσφέρει, ακολουθεί μια διαφορετική διαδικασία. Το Ίδρυμα Κωστοπούλου, για παράδειγμα, δε θέτει συγκεκριμένα κριτήρια για τις προτάσεις που δέχεται κάθε χρόνο. Αντίθετα, η Artworks, που προσφέρει fellowship σε φυσικά πρόσωπα και δεν εμπλέκεται με την παραγωγή έργου, θέτει συγκεκριμένα και σταθερά κάθε χρόνο κριτήρια για τις αιτήσεις που δέχεται, όπως η ηλικία και το ετήσιο εισόδημα, ενώ το Akrooditi Dance Festival και το ΥΠΠΟΑ θέτει κάποιες ελάχιστες τεχνικές προδιαγραφές για τις αιτήσεις, όπως για παράδειγμα η διάρκεια του έργου και η πραγματοποίηση μιας προγενέστερης επαγγελματικής παραγωγής αντίστοιχα.

Παρόλες τις σαφείς διαφορές, η πλειονότητα των φορέων λαμβάνει αποφάσεις με συλλογικό τρόπο, μέσα από επιτροπές, ενώ το Ίδρυμα Κωστοπούλου έχει εντάξει στη διαδικασία και έναν ειδικό σύμβουλο χορού, ο οποίος κάνει εισηγήσεις προς την επιτροπή που λαμβάνει τις τελικές αποφάσεις. Η Artworks έχει θέσει ως δεδομένο τη διαφορετική σύσταση της επιτροπής κάθε χρόνο, ενώ και τα πρόσωπα στις γνωμοδοτικές επιτροπές του ΥΠΠΟΑ δεν είναι σταθερά.

Οι εκπρόσωποι των φορέων αναφέρθηκαν στις αποφάσεις των επιτροπών ως μια δύσκολη και ενίοτε χρονοβόρα διαδικασία, προσπαθώντας το αποτέλεσμα να υπηρετεί μια πολυφωνία:

Προσπαθούμε να φέρνουμε σόλο, ντουέτο, τρίο, να υπάρχει ποικιλία στον αριθμό των ατόμων. Αν έχουμε κάποιο εργαστήριο, για παράδειγμα ινδικού χορού, φροντίζουμε να φέρουμε και μια παράσταση που να σχετίζεται με το εργαστήριο. Επίσης βασικό είναι να φέρουμε όσο μπορούμε καλλιτέχνες από διαφορετικές χώρες.[...] Αν κάποιος παρακολουθήσει όλο το φεστιβάλ, να είναι διαφορετική κάθε βραδιά. (Α.Ψ.[Akrooditi]).

Παράλληλα, η Μ.Σ. (Ίδρυμα Κωστοπούλου) αναφέρθηκε στη σημασία που έχει για την τελική επιλογή το πλήθος και το είδος των προτάσεων που κατατίθενται

κάθε χρονιά και η επίτευξη μιας ισορροπίας ανάμεσα τους, και ταυτόχρονα η επίτευξη μιας ποικιλίας ωφελούμενων, μέσω της αποφυγής επανενίσχυσης των ίδιων καλλιτέχνιδων σε σύντομο χρονικό διάστημα. «Μας κατευθύνει και λίγο ο σύγχρονος χορός στο πού θα δώσουμε τα χρήματα κάθε χρόνο», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει.

Αντίστοιχα, η Ε.Τ., όσον αφορά τη γνωμοδοτική επιτροπή του ΥΠΠΟΑ, αναφέρθηκε σε παρόμοιες διαδικασίες και τη μέριμνα να υπάρχει ισορροπία μεταξύ νέων και ώριμων χορογράφων που λαμβάνουν επιχορήγηση, όπως επίσης και το επιπρόσθετο μαθηματικό ζήτημα, ότι υπάρχει συγκεκριμένο ποσό που πρέπει να δοθεί τόσο ανά ομάδα, όσο και στο σύνολο, που δυσχεραίνει την τελική επιλογή. Για την ίδια, η επιλεξιμότητα ενός έργου σχετίζεται με «το πώς περιγράφει την πρόταση, την παρουσίαση της πρότασης με βήματα, την προσέγγιση που θέλει να αναπτύξει, το κινητικό υλικό που προτείνει». Ενώ, όσον αφορά το Arc, εξιστόρησε μια πιο σύνθετη διαδικασία που περιλαμβάνει την αναζήτηση καλλιτεχνών μέσα από το καλλιτεχνικό δίκτυο του φεστιβάλ, την αφιέρωση χρόνου στην αναζήτηση και παρακολούθηση παραστάσεων στο εξωτερικό ή σε άλλα φεστιβάλ και συστάσεις άλλων καλλιτεχνών και ανθρώπων του πεδίου, σε συνάφεια με τη βιβλιογραφία (Burns & Harrison, 2009).

Οι απαντήσεις των χορογράφων σε σχέση με τα στοιχεία που πιστεύουν ότι συμβάλλουν στην επιλεξιμότητά τους διακρίνουν τρία στοιχεία. Το πρώτο στοιχείο αφορά το βιογραφικό των καλλιτεχνιδων και καλλιτεχνών και τα προγενέστερα έργα τους, σε συνάφεια με το δεύτερο κριτήριο του Gielen (2005), που αναφέρθηκε στη βιβλιογραφική επισκόπηση.

Για μένα είναι πολύ σημαντικό το τι έχεις κάνει πέρα από αυτό που παρουσιάζεις. Γιατί αυτό σε πλαισιώνει. Αυτές οι δουλειές είναι το background, αυτό που με χαρακτηρίζει ως καλλιτέχνη. Ειδικά σε φεστιβάλ που δίνεις μια καινούρια δουλειά, νομίζω ότι βασίζονται πολύ στα προηγούμενα έργα, για να καταλάβουν περίπου προς τα που θα κινηθεί το έργο. (Ε.Π.)

Το δεύτερο στοιχείο αφορά το δίκτυο των συνεργατών που επιλέγουν οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού για το συγκεκριμένο έργο για το οποίο αιτούνται, σε συνάφεια με το τέταρτο κριτήριο του Gielen (2005). Σύμφωνα με την Δ.Δ., σημαντικό ρόλο διαδραματίζει,

Το δίκτυο στο οποίο είσαι, η εταιρεία παραγωγής με την οποία συνεργάζεσαι, άνθρωποι οι οποίοι μπορούν με κάποιο τρόπο να επιβεβαιώσουν το φορέα ή το

φεστιβάλ ότι αυτό θα παραδώσεις θα είναι κάτι που θα τους ικανοποιήσει και θα αρέσει στον κόσμο.

Ως τρίτο στοιχείο, οι χορογράφοι αναφέρθηκαν εκτενώς για τον πρωτεύον ρόλο που διαδραματίζει στο σύστημα των επιχορηγήσεων, όπως έχει διαμορφωθεί στο σύγχρονο καλλιτεχνικό περιβάλλον, η ικανότητα τους στη συγγραφή ενός σαφούς, αναλυτικού, ενδιαφέροντος και θελκτικού κειμένου για το έργο που προτείνουν. Σύμφωνα με την ανάλυση της Α.Μ.:

Ένα σημαντικό στοιχείο είναι το να αρθρώνεται καθαρά μια πρόθεση για ένα έργο χορογραφικά, κινητικά, αισθητικά και θεωρητικά, μια καθαρή πρόθεση που να προσεγγίζεται πολύπλευρα και προτείνεται καθαρά ο τρόπος με τον οποίο θα ερευνηθεί, χωρίς να κρίνεται αν είναι ορθό ή λάθος ή αν αυτή η αισθητική ή χορογραφική πρακτική ταιριάζει. Και να μπορεί να έχει καθαρό τρόπο μεθοδολογίας.

Τέλος, στο ζήτημα της θεματολογίας των προτεινόμενων έργων, κάποιιοι χορογράφοι θεωρούν ότι ενδέχεται να επηρεάζει τις αποφάσεις των ιδιωτικών φορέων:

Ένας ιδιωτικός φορέας μπορεί να θέλει για ένα χρόνο να ασχοληθεί με ένα συγκεκριμένο θέμα και να υποστηρίξει συγκεκριμένου τύπου έργα. Οπότε εκεί διαλέγει με ένα θεματικό και πιο καλλιτεχνικό κριτήριο. (Χ.Α.)

Ενώ η Α.Μ. αντιτάσσει ότι:

Μπορεί η θεματολογία να δείχνει μη επίκαιρη, αλλά ο τρόπος προσέγγισης και η σωματικότητα να είναι επίκαιρη. Έχει σχέση με το πώς θα προσεγγιστεί και την αισθητική που μπορεί να έχει. Σίγουρα πρέπει [το έργο] να έχει να προτείνει κάτι για σήμερα, που υπάρχει ανάγκη να σχολιαστεί, απλά αυτό δεν έχει να κάνει μόνο με το θέμα της παράστασης.

Τέλος, ο Δ.Μ. ολοκλήρωσε τη συζήτηση για τα κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνών με τη σκέψη ότι «είναι πολύ δύσκολο να έχουμε όντως μια καλλιτεχνικά κοινώς αποδεκτή αξιολογική κλίμακα για τα έργα και ίσως να ήταν και άδικο» και ότι, κατά τη γνώμη του,

Τα κριτήρια θα έπρεπε να είναι μόνο πρακτικά, δηλαδή να αξιολογείται αν όντως είσαι σε θέση αυτό που περιγράφεις να το υλοποιήσεις με καλές πρακτικές, από άποψη εργασιακών συνθηκών, και αν το πλάνο είναι ρεαλιστικό.

4.5.2 Ο ρόλος της συγγραφής στην επιλεξιμότητα των αιτήσεων. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι χορογράφοι αναγνωρίζουν ότι η συγγραφή των καλλιτεχνικών προτάσεων είναι ένα απαραίτητο τεχνικό εργαλείο, μια δεξιότητα που

πρέπει να καλλιεργήσουν προκειμένου να είναι αποτελεσματικές οι αιτήσεις τους, χωρίς, όμως αυτό να σημαίνει ότι πρόκειται για μια εύκολη διαδικασία.

Είναι σαν να κάνεις πρόταση για ακαδημαϊκή έρευνα, με ένα πρωτόκολλο και κάποια πιθανά αποτελέσματα. Πρέπει να μιλήσεις για κάτι που θα φτιάξεις, πριν καν να το έχεις φτιάξει. Και όλοι ξέρουν ότι στη δημιουργική διαδικασία μπορεί ξαφνικά να πάρεις μία τελείως διαφορετική κατεύθυνση. Πολλούς καλλιτέχνες τους απωθεί η διαδικασία αυτή και μένουν απέξω, ενώ έχουν ικανότητες και ταλέντο» (Χ.Α.).

Παρότι αναγνωρίζεται η αναγκαιότητα της ύπαρξης κειμένων τόσο κατά την αίτηση, όσο και κατά την προώθηση του έργου τους, οι χορογράφοι εντοπίζουν την ασυμβατότητα τους με τη φύση του σύγχρονου χορού. «Ο χορός όπως και η μουσική έχουν αξία επειδή είναι άλλοι τρόποι επικοινωνίας, πέρα από τον λόγο. Αν χρειάζεται να κάνουμε μια περιγραφή με πάρα πολλές λέξεις, αφαιρούμε από αυτό που βλέπουμε στη σκηνή» (Χ.Α.).

Αν έβρισκα το τέλειο τρόπο να επικοινωνήσω τη δουλειά μου, θα ήταν να είμαι ήδη γνωστός, να ξέρουν ότι κάνω καλή δουλειά γενικά και να μην έβγαινε κανένα κείμενο και να λέγανε απλά: «Πάω να δω την καινούργια δουλειά του Μυτιληναίου». (Δ.Μ.)

Παράλληλα, επειδή αυτά τα κείμενα προϋπάρχουν του ίδιου του έργου, σε πολλές περιπτώσεις, όταν πρόκειται οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες να ετοιμάσουν το προωθητικό υλικό της παράστασης, χρησιμοποιούν τα ίδια κείμενα. Ως αποτέλεσμα, αφενός το κοινό διαβάζει μια πολύ καλή θεωρητική περιγραφή του έργου, αναπτύσσοντας συγκεκριμένες προσδοκίες, οι οποίες μπορεί να μην επιβεβαιωθούν και αφετέρου αυτή η περιγραφή μπορεί να δημιουργήσει στο κοινό αυτή την αίσθηση του ακατανόητου που αναφέρθηκε παραπάνω. Σύμφωνα με την Δ.Δ., το στάδιο της συγγραφής της αίτησης πρέπει να έχει διαφορετικό στόχο σε σχέση με το στάδιο της υλοποίησης του έργου:

Όταν θα γράφω τα κείμενα μου, έχω στο μυαλό μου ότι θέλω να πάρω αυτά τα χρήματα, την υποστήριξη, οπότε κάποιος πρέπει να την εγκρίνει. Όταν δημιουργώ και όταν είμαι στη σκηνή νομίζω ότι πάντα υπάρχει - και πρέπει να υπάρχει - στο μυαλό μου ότι αυτό είναι ένα μοίρασμα. [...] Έχω στο μυαλό μου ποιος θέλω να έρθει να το δει, γιατί θέλω να έχει αυτή την εμπειρία.

Αναφερόμενη στο περιεχόμενο μια αίτησης επιχορήγησης, η Α.Μ. παρατηρεί ότι είναι βοηθητική η επιστράτευση οπτικών μέσων, όπως επίσης και θεωρητικού υπόβαθρου και αναγνωρίσιμων εννοιών του κόσμου της τέχνης, συνάδοντας με το

τρίτο κριτήριο που εντοπίζει ο Gielen (2005), που αναφέρθηκε στη βιβλιογραφική επισκόπηση.

Περιγράφοντας τη διαδικασία για τη συγγραφή των αιτήσεων και των προτάσεων τους προς τους δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς η Μ.Σ. (Ίδρυμα Κωστοπούλου) τονίζει ότι χρειάζεται,

Να δώσεις μία συνοπτική αλλά κατατοπιστική περιγραφή του προφίλ σου, του βιογραφικού σου και του του έργου που θα παρουσιάσεις, η οποία να μπορεί να γίνει κατανοητή και από ανθρώπους που δεν ανήκουν στο χώρο. Να κάνεις ένα ρεαλιστικό προϋπολογισμό ένα χρόνο πριν και να προγραμματίσεις στην ομάδα των συντελεστών.

Και συνεχίζει αναφέροντας ότι διακρίνει σημαντικά οφέλη που αποκομίζουν οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες από αυτή τη διαδικασία, καθώς «είναι ένα κίνητρο για να γίνεται ο επαγγελματίας ακόμη καλύτερος. [...] Γιατί συστηματοποιούν και βοηθούν να ωριμάζουν οι ιδέες μέσα στο μυαλό του χορογράφου».

4.5.3 Άτυπες σχέσεις και επιρροή των επικεφαλής. Κάποιες χορογράφοι εξέφρασαν την αίσθηση ότι πολλοί δημόσιοι και ιδιωτικοί φορείς που πραγματοποιούν παραγωγές ή συμπαραγωγές είναι απρόσιτοι, με την πλειονότητα των επιλογών τους να πραγματοποιούνται μέσω άτυπων σχέσεων και όχι μέσω ανοιχτών καλεσμάτων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Χ.Α.:

Είναι δύσκολο να προσεγγιστούν ιδιωτικοί φορείς από ανεξάρτητους χορογράφους που δεν ξέρουν κάποιον εκεί. Δυστυχώς ένα μεγάλο κομμάτι της τέχνης κινείται με networking και δημόσιες σχέσεις. Και αυτό δεν ξέρω κατά πόσο μπορεί να το αποτυπώσεις, γιατί κανένας δε θα πει ακριβώς την αλήθεια για το πως έγινε μια συνεργασία του, πουθενά στον κόσμο. Γιατί είναι τέχνη τόσο δύσκολος κλάδος που καθένας κάνει ό,τι μπορεί [...] Για εμένα είναι ένα ερωτηματικό το πώς δίνεται αυτή η πρόσβαση. Ακόμη και στις ιστοσελίδες είναι πολύ δύσκολο να βρεις ποιος είναι υπεύθυνος για το καλλιτεχνικό πρόγραμμα. Θα έπρεπε να είναι διαθέσιμες αυτές οι πληροφορίες, για να συστήνονται οι καλλιτέχνες.

Αντίθετα, η φιλοσοφία του Ίδρυματος Κωστοπούλου για τις σχέσεις του με τις καλλιτέχνιδες και τους καλλιτέχνες, σύμφωνα με την Μ.Σ., είναι να υπάρχει πάντα ένας διάλογος επικοινωνίας:

Δεν είναι μόνο τυπική η συμβολή μας, αλλά και ουσιαστική. Έχουμε έναν ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα. Μπορεί κάποιος να σηκώσει το τηλέφωνο και να μας ρωτήσει, να μας συμβουλευτεί για να κάνει έναν φάκελο. Επίσης, δίνουμε το παρόν στις παραστάσεις. Υπάρχει ένα interaction και μια αγάπη.

Παράλληλα, κάποιοι εκ των χορογράφων διαπιστώνουν ότι σε πολλούς φορείς χρηματοδότησης ή φεστιβάλ, οι προσωπικές αισθητικές και καλλιτεχνικές αντιλήψεις των ατόμων που είναι επικεφαλής διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην επιλογή των καλλιτεχνιδων και καλλιτεχνών, όπως αναφέρεται και στην βιβλιογραφία (Germain Thomas, 2017). «Στα φεστιβάλ είναι ίσως πιο δύσκολο[να επιλεγείς], γιατί τα διαχειρίζονται άνθρωποι που είναι και εκείνοι καλλιτέχνες, οπότε έχουν πολύ πιο έντονη αυτή μια αισθητική που αναζητούν» (Ε.Π.). Ειδικά στην περίπτωση φεστιβάλ με μεγάλη επιρροή και διεθνή εμβέλεια ή ιδιωτικών φορέων με σημαντική οικονομική δύναμη και ορατότητα, που έχουν δημιουργήσει το δικό τους κοινό, το γεγονός αυτό ενέχει τον κίνδυνο να μεταφερθεί μια τυποποιημένη εικόνα για το τι είναι σύγχρονος χορός, με επιπτώσεις στην επαφή, εκπαίδευση και αντίληψη του κοινού.

Δε μπορείς ως φεστιβάλ χορού να προτείνεις μια συγκεκριμένη κατεύθυνση σύγχρονου χορού. Σημαίνει ότι εθελουφείς, ότι δε δίνεις στην κοινωνία όλες τις εκφάνσεις που έχει δημιουργήσει η ίδια. Ως θεσμός έχεις μια ευθύνη προς την κοινωνία, την Ελλάδα και τη διεθνή κοινότητα. Είναι απόφαση το να προτείνεις έργα τα οποία εντάσσονται μόνο σε αυτό που εσύ ορίζεις ως σύγχρονος χορός και όχι σε ό, τι παρουσιάζεται αυτή τη στιγμή γύρω σου ως σύγχρονος χορός. Θέλεις να φτιάξεις ένα είδος σύγχρονου χορού, να το ορίσεις και να του δημιουργήσεις όρια, ενώ, ειδικά σήμερα, αυτά βλέπεις ότι διαλύονται συνέχεια. (Α.Μ.)

Τέλος, κάποιοι χορογράφοι και εκπρόσωποι φορέων εντοπίζουν μια μεγαλύτερη ορατότητα των ανδρών χορογράφων. Σύμφωνα με τα ευρήματα, η πλειονότητα των διεθνώς αναγνωρισμένων χορογράφων είναι άνδρες, και υπάρχει μια προτίμηση μεγάλων φορέων σε καλλιτέχνες, τόσο σε παγκόσμιο επίπεδο, όσο και στην Ελλάδα, παρόλο που η πλειοψηφία είναι καλλιτέχνιδες, όπως αναφέρεται και στο τέταρτο υποκεφάλαιο του πρώτου κεφαλαίου της βιβλιογραφικής επισκόπησης. Οι αιτίες για αυτή την ορατότητα πρέπει να αναζητηθούν, για την Χ.Α., στους επικεφαλής και τα κέντρα λήψης αποφάσεων:

Υπάρχει ένα ερώτημα, το οποίο είναι εάν επηρεάζονται οι δουλειές από τους ανθρώπους που απαρτίζουν την πλειοψηφία ή αν επηρεάζονται από τους ανθρώπους που έχουν θέσεις εξουσίας ή επιμέλειας μέσα στο χώρο και αποφασίζουν για το ποιοι καλλιτέχνες θα πάρουν παραπάνω προβολή και ποιες δουλειές θα υποστηριχθούν πιο έντονα, ώστε να έχουν ένα υψηλότερο επίπεδο παραγωγής.

Ωστόσο, σύμφωνα με τον Δ.Μ., οι αιτίες θα πρέπει να αναζητηθούν βαθύτερα και πέρα από το πεδίο του χορού:

Αυτή τη στιγμή έχουμε διευθυντή Λυρικής άντρα, διευθυντή κρατικής [ΚΣΟΤ] άντρα. Έχουμε τις κυρίαρχες φιγούρες, τα success stories της Ελλάδας σε σχέση με το χορό που είναι αμιγώς αρσενικά. Αυτό έχει να κάνει, φυσικά, όχι με τον ίδιο το χώρο του χορού, αλλά με τη χώρα και το ποιους επιλέγει να προωθήσει, ποιο μοντέλο επιλέγει να εξάγει ως εθνικό προϊόν και το που δίνονται οι ευκαιρίες. Η Ελλάδα είναι ακόμα μία χώρα που προτιμάει να έχει αρσενικά πρότυπα και να εκπροσωπείται από άντρες σε μία ευρεία κλίμακα πεδίων κοινωνικής και κατ' επέκταση πολιτιστικής ζωής.

4.6 Συμπεράσματα και συζήτηση

Συνοψίζοντας τα ευρήματα της ποιοτικής έρευνας, εντοπίζονται αρκετές συνάψεις με τη βιβλιογραφία. Επιπλέον, αναδύονται νέα ευρήματα που αφορούν τις ιδιαιτερότητες του πεδίου στην Ελλάδα και στοιχεία που απουσιάζουν από τη βιβλιογραφία, όπως έχει αναφερθεί και στην εισαγωγή.

Αρχικά, οι ιδιαιτερότητες και οι δυσχέρειες που αντιμετωπίζουν οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα συνάδουν με τη βιβλιογραφία, ως προς τους πολλαπλούς ρόλους και ευθύνες που αναλαμβάνουν οι χορογράφοι για τη δημιουργία των έργων τους και την έλλειψη οικονομικών πόρων. Ωστόσο, φαίνεται αυτές να επιτείνονται, εξαιτίας της ελληνικής πραγματικότητας του πεδίου, όπου υπάρχουν περιορισμένα οικονομικά μέσα τόσο των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών, όσο και των θεσμών και των φορέων, σε συνδυασμό με την έλλειψη πολιτιστικής και εκπαιδευτικής πολιτικής και τη μικρή παρουσία ιδιωτικών πρωτοβουλιών με ενδιαφέρον για την ενίσχυση του πεδίου.

Αντίστοιχα, σε σχέση με το κοινό του σύγχρονου χορού, τα ευρήματα συνάδουν με τη βιβλιογραφία που αναδεικνύει ένα κοινό με χαρακτηριστικά το μικρό μέγεθος, τη συγκέντρωση στα αστικά κέντρα και την πρότερη προσωπική ενασχόληση ή μύηση του στο πεδίο. Μολαταύτα, σχεδόν για το σύνολο των συμμετεχόντων, στην Ελλάδα το κοινό έχει τη δυνατότητα περαιτέρω ανάπτυξης, μέσω της άσκησης περιφερειακής πολιτικής, της κινητικότητας των καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών και αποκέντρωσης των δραστηριοτήτων.

Ως προς τα αίτια του μικρού κύκλου των παραστάσεων του σύγχρονου χορού και της συνεχώς ανανεούμενης παραγωγής, παρότι στη βιβλιογραφία αναφέρονται κυρίως πρακτικοί λόγοι όπως η διαθεσιμότητα και η προτίμηση των εμπλεκόμενων, με εξαίρεση την αστάθεια των καλλιτεχνικών τάσεων που ταυτίζονται ως εύρημα με

την βιβλιογραφία, τα ευρήματα της παρούσας έρευνας διαφοροποιούνται. Πρώτον, αναφέρονται το μικρό μέγεθος του κοινού, η οικονομική δυσπραγία και η έλλειψη ή ανεπάρκεια χρηματοδότησης και φορέων που υποστηρίζουν το χορό. Και δεύτερον αναφέρονται εγγενή χαρακτηριστικά της τέχνης του σύγχρονου χορού, τα οποία αναφέρονται στην εισαγωγή της παρούσα έρευνας, όπως η άυλη και πειραματική φύση της, με μεγάλο στιλιστικό και μορφολογικό εύρος μορφών. Αυτά τα στοιχεία καθιστούν το σύγχρονο χορό μια μη μαζική τέχνη που μπορεί ενίοτε να προσλαμβάνεται ως ακατανόητη.

Όσον αφορά την ελληνική πολιτιστική πολιτική, τα ευρήματα είναι ως επί το πλείστον νέα, καθώς αναφέρονται στις ελληνικές ιδιαιτερότητες του πεδίου. Μέσα από τις συνεντεύξεις προέκυψε ότι υφίσταται η ανάγκη σταθεροποίησης και ενίσχυσης του θεσμού των επιχορηγήσεων. Η επίτευξη αυτής της ανάγκης μπορεί να επέλθει προσφέροντας υψηλότερο προϋπολογισμό ανά χορογράφο ή ομάδα, μειώνοντας τη γραφειοκρατία, ώστε να επισπευστεί η διαδικασία των πληρωμών, όπως επίσης και καθιερώνοντας επιπρόσθετες μακροχρόνιες επιχορηγήσεις, επιχορηγήσεις για έρευνα και για περιοδείες, συνδυαστικά με αυτές για παραγωγή έργων. Επιπλέον εύρημα αποτελεί η ανάγκη για χάραξη περιφερειακής πολιτικής για το σύγχρονο χορό, η οποία θα διευκολύνει εξίσου τις περιοδείες, την ανάπτυξη του κοινού και την παραγωγή έργου. Τέλος, σε συνάφεια με τη βιβλιογραφία, σημαντική για την υποστήριξη του πεδίου και την ανάπτυξη του κοινού θεωρείται η συμπερίληψη του χορού στο εκπαιδευτικό σύστημα και η αναμόρφωση της ελληνικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης.

Θέτοντας σε σύγκριση τις κρατικές επιχορηγήσεις με τις ιδιωτικές πρωτοβουλίες χρηματοδότησης της καλλιτεχνικής παραγωγής του σύγχρονου χορού, παρά τις συστημικές διαφορές τους, έγινε δυνατό να αναδειχθούν χαρακτηριστικά τους που θεωρούνται δυνατά σημεία ή ελλείψεις τους. Πιο συγκεκριμένα, οι επιχορηγήσεις του ΥΠΠΟΑ θεωρείται ότι ενέχουν μια σημαντική ελευθερία. Οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού, έχουν την δυνατότητα να πραγματοποιήσουν τα έργα τους σε όποιο χώρο επιθυμούν και να προσφέρουν δωρεάν πρόσβαση στο κοινό, ενώ διακρίνουν την ύπαρξη μιας ποικιλίας και πολυφωνίας στις επιλογές των γνωμοδοτικών επιτροπών. Ωστόσο, αντιλαμβάνονται την ύπαρξη μιας αυξημένης ευθύνης τους στην παραγωγή του έργου, καθώς είναι

αποκλειστικά υπεύθυνοι για τη διαχείριση και προγραμματισμό της διαδικασίας παραγωγής. Παράλληλα, οι εκπρόσωποι των ιδιωτικών φορέων διακρίνουν μια μεγαλύτερη ευελιξία στις διαδικασίες των ιδιωτικών φορέων, ενθάρρυνση του καλλιτεχνικού πειραματισμού και ανάληψη ρίσκου. Στην περίπτωση του μοντέλου της συμπαραγωγής, οι χορογράφοι αξιολογούν ως ιδιαίτερα σημαντική την ύπαρξη υψηλότερου προϋπολογισμού σε συνδυασμό με τις πρόσθετες παροχές που δίνονται, τόσο σε πρακτικό επίπεδο, όσο και στην προώθηση και διεθνή ορατότητα του έργου. Ωστόσο, αντιλαμβάνονται ότι οφείλουν να λειτουργήσουν μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια, με κίνδυνο αυτό να έχει επιπτώσεις στις καλλιτεχνικές τους αποφάσεις. Επιπλέον πρωτότυπο εύρημα αποτελεί το γεγονός ότι η απουσία συμπράξεων μεταξύ ιδιωτικών φορέων, κρατικών και ιδιωτικών θεσμών και ιδιωτών, θεωρείται ότι επηρεάζει την ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή του χορού. Οι συμπράξεις, μοντέλο που υφίσταται στο εξωτερικό, συμβάλλουν δραστικά στην κάλυψη του κόστους παραγωγής ή περιοδείας ενός έργου και ενθαρρύνουν την καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Μεταβαίνοντας στο ζήτημα των κριτηρίων και μηχανισμών, παρόλες τις σημαντικές διαφορές στη διαδικασία που ακολουθεί κάθε φορέας, η πλειονότητα των φορέων λαμβάνει αποφάσεις με συλλογικό τρόπο, μέσα από επιτροπές ειδικών. Η πολυφωνία αναδεικνύεται σε βασικό κριτήριο των αποφάσεων τους, και αφορά τη διατήρηση ισορροπιών ανάμεσα στοιχεία όπως: ο αριθμός των χορευτριών και χορευτών επί σκηνής, η χώρα προέλευσης των καλλιτεχνίδων και καλλιτεχνών, τα είδη των προτεινόμενων projects και η εμπειρία των χορογράφων. Σημαντικά κριτήρια αποτελούν, επίσης, η καλλιτεχνική δραστηριότητα των χορογράφων που αιτούνται, τα προγενέστερα έργα και η παρουσίαση τους σε άλλα φεστιβάλ και το δίκτυο των συνεργατών τους, συμφωνώντας με τη βιβλιογραφία. Η σαφήνεια, η περιεκτικότητα και η μεθοδικότητα της περιγραφής του έργου κατά τη συγγραφή των αιτήσεων, υποβοηθούμενα από οπτικά μέσα και θεωρητικό καλλιτεχνικό υπόβαθρο, αναδεικνύονται σε κεντρικής σημασίας στοιχεία για την επιλεξιμότητα μιας αίτησης, όπως αναφέρεται και στη βιβλιογραφία. Ωστόσο, οι χορογράφοι εντοπίζουν μια ασυμβατότητα μεταξύ αυτού του είδους της γραφής και της φύσης του σύγχρονου χορού. Τέλος, ένα συμβατό με τη βιβλιογραφία εύρημα αποτελεί η μεγαλύτερη επιλεξιμότητα και ορατότητα των καλλιτεχνών έναντι των καλλιτεχνίδων, όπως

επίσης η ύπαρξη υποκειμενικότητας και επιρροής των άτυπων σχέσεων στις επιλογές των επικεφαλής, που ενέχει το κίνδυνο τυποποίησης του σύγχρονου χορού ως προς την πρόσληψη του από το κοινό.

Δεδομένης της έλλειψης βιβλιογραφίας για τη συγκεκριμένη θεματική, υπάρχει ένα ευρύ πεδίο έρευνας που μπορεί να απασχολήσει μελλοντικές ερευνήτριες και ερευνητές. Σε συνάφεια με την παρούσα έρευνα, σημαντική θα ήταν η συμβολή ερευνών που να εστιάζουν σε κάθε δείγμα ξεχωριστά, ώστε να μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα για τις θέσεις, τις στάσεις και τις αντιλήψεις ομάδων με διαφορετική θέση στην οικολογία του σύγχρονου χορού και να καταστήσουν δυνατή μια πιθανή σύγκριση μεταξύ τους. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο κατανόησης του πεδίου του σύγχρονου χορού, σημαντική θα ήταν η συμβολή ερευνών για τη σύσταση και τις αντιλήψεις του κοινού του σύγχρονου χορού, όπως επίσης και για την ίδια τη διαδικασία της καλλιτεχνικής παραγωγής και τις επαγγελματικές εμπειρίες των καλλιτεχνίδων και καλλιτεχνών του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα, σε αντιστοιχία με έρευνες που αναφέρονται στη βιβλιογραφία (Bennett, 2009. Farrer, 2019. Farrer & Aujla, 2016. Jeffri, 2005. Njaradi, 2014. Pollitt & Bennett, 2009. Roche, 2018. Van Assche, 2020. Vincs, 2005).

5. Πηγές – Βιβλιογραφία

Πηγές

Α΄ Νόμοι

Νόμος 1158/1981 <http://www.et.gr/idsocs-nph/search/pdfViewerForm.html?args=5C7QrtC22wFvXEK2SZLJBHdtvSoC1rL8yPxsy1JNzN15MXD0LzQTLWPU9yLzB8V68knBzLCmTXKaO6fpVZ6Lx3UnKl3nP8NxdnJ5r9cmWyIq-BTkXB0ftEAEhATUkJb0x1LIIdQ163nV9K--td6SIueKXnDmXve4R3CDLDwJbHbfkyMbJNZ09XCtIoi-MwhGh>

Νόμος 4481/2017, Άρθρο 79 <http://www.et.gr/idsocs-nph/search/pdfViewerForm.html?args=5C7QrtC22wEsrjP0JA1xBXdvtvSoClrL8qZcZTSsH80R5MXD0LzQTLWPU9yLzB8V68knBzLCmTXKaO6fpVZ6Lx3UnKl3nP8NxdnJ5r9cmWyIq-BTkXB0ftEAEhATUkJb0x1LIIdQ163nV9K--td6SIuY7a64xE-kSKwA3fjpyBaro6XXTWjLpiveaTtTo-9Kmp>

Προεδρικό Διάταγμα 372/1983 http://www.et.gr/idsocs-nph/search/pdfViewerForm.html?args=5C7QrtC22wGFk_abAsP7xndtvSoClrL8L0XCZRk17YV5MXD0LzQTLWPU9yLzB8V68knBzLCmTXKaO6fpVZ6Lx3UnKl3nP8NxdnJ5r9cmWyIq-BTkXB0ftEAEhATUkJb0x1LIIdQ163nV9K--td6SIuZtDKbV3JIN0Qo3UqCZeO0dMPmQypLNJNmJdyCebSs6-

Β΄ Ιστοσελίδες (ανακτήθηκαν στις 17/02/2022)

Arc for Dance Festival arcfordancefestival.gr

Artworks, Πρόγραμμα Υποστήριξης Καλλιτεχνών – Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (SNF Artist Fellowship Program) art-works.gr

Athens Video Dance Project (AVDP) athensvideodanceproject.gr

Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού Dance Days Chania dancedays.gr

Διεθνές Φεστιβάλ Χορού και Παραστατικών Τεχνών Akropoditi DanceFest akropoditi.com

Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας kalamatadancefestival.gr

Ευρωπαϊκό Χορογραφικό Δίκτυο Aerowaves aerowaves.org

Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου costopoulosfoundation.org

Κέντρο Μελέτης του Χορού Ισιδώρας και Ραϋμονδου Ντάνκαν
duncandancecenter.org

Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος – Χοροθέατρο ΚΘΒΕ

<https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=5&pg=2>

Μελέτη Βιωσιμότητας Μεγάρου Χορού Καλαμάτας (2014)

<http://www.kalamata.gr/images/arthra/2014/06/27-3734/meleti-viwsimotitas-megarou-xorou.pdf>

Μητρώο Πολιτιστικών Φορέων drassis.culture.gr

Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης NEON neon.org.gr

Πολιτιστικές Δραστηριότητες Διευθύνσεων Υπουργείου Πολιτισμού. Ελληνική Στατιστική Αρχή (ΕΛΣΤΑΤ). <https://www.statistics.gr/el/statistics/-/publication/SCI24>

Πρόγραμμα 15^{ου} Φεστιβάλ Χορού Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων Επανεκκίνηση.
(2016)

https://www.1kcloud.com/edlv_fXIDQ/epaper/15o_Festival_Xorou_Programma.pdf

Πρόγραμμα Υποστήριξης της Τέχνης του Χορού (2012). Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού <https://diavgeia.gov.gr/doc/%CE%92440%CE%93-9%CE%95%CE%A0?inline=true>

Στατιστικά στοιχεία υποτροφιών προς Έλληνες, Ίδρυμα Ωνάση
onassis.org/el/initiatives/scholarships/greek-scholars

Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση onassis.org

Σωματείο Εργαζομένων στο Χώρο του Χορού (ΣΕΧΩΧΟ) sexwko.weebly.com

Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων – Κατάλογος Καλλιτεχνικών Σχολείων

<https://www.minedu.gov.gr/kallitexnika-m/pinakas-sxoleiwn-ks>

Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Ανώτερες Σχολές Χορού

<https://www.culture.gov.gr/el/service/SitePages/view.aspx?iID=2601>

Γ' Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Valery, P. (2013). Η φιλοσοφία του χορού. Principia

Ζορμπά, Μ. (2014). Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Αθήνα: Πατάκης

Καυταντζόγλου Ρ., & Εμμανουήλ Δ. (2016). Κοινωνική διαστρωμάτωση και πρότυπα κατανάλωσης πολιτισμού: Το θέατρο και ο χορός στην περίπτωση της Αθήνας. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 146, 153–188.

<https://doi.org/10.12681/grsr.10645>

Τσιντζιλώνη, Στ. (2014). Προς μια νέα μεθοδολογία για τη μελέτη της ιστορίας του ελληνικού θεατρικού χορού. *Choros International Dance Journal*, (3), 26–39.

Ανακτήθηκε στις 02/12/2021 από:

<https://www.chorosjournal.com/issues.asp?magID=3&lang=gr>

Χαμηλάκης, Γ. (2012). *Το έθνος και τα ερείπιά του: αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Χασιώτη, Ν. (2006, Οκτώβριος 8) Στο άγνωστο με βάρκα την ελπίδα. Το Βήμα Ανακτήθηκε στις 12/02/2022 από: <https://www.tovima.gr/2008/11/25/culture/sto-agnwsto-me-barka-tin-elpida/>

Ξενόγλωσση

Abbing, H. (2008). *Why are artists poor?: the exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.

- Arts Council England. (2017). Taking Part 2016-17 Dance Profile. Ανακτήθηκε στις 28/10/21 από: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Dance_profile_2016_17_0.pdf
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Wesleyan University Press.
- Barboussi, V. (2016). The Beginning of Dance Studies in Greece (1900–1974). *Congress on Research in Dance Conference Proceedings, 2016*, 15-20. doi: 10.1017/cor.2016.3
- Bennett, D. (2009). *Careers in Dance: Beyond Performance to the Real World of Work*. *Journal of Dance Education*, 9(1), 27–34. doi: 10.1080/15290824.2009.10387381
- Bille, T., Fjællegaard, C. B., Frey, B. S., & Steiner, L. (2013). *Happiness in the arts—International evidence on artists' job satisfaction*. *Economics Letters*, 121(1), 15–18. <https://doi.org/10.1016/j.econlet.2013.06.016>
- Bouquerel, F., Farinha, C. (2021). Global Dance EDN's Work Across Borders. Ανακτήθηκε στις 30/11/2021 από: <https://www.ednetwork.eu/uploads/documents/67/EDN%20Global%20Dance%20final%20full.pdf>
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital, In Richardson, J., *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. (pp. 241–58). Westport, CT: Greenwood.
- Burns, S. & Harrison, S. (2009). *Dance Mapping: A window on dance 2004–2008*. Arts Council England. London. Ανακτήθηκε στις 02/11/2021 από: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Dance_mapping_full_report.pdf
- Canada Council for the Arts. (2014). *Yes I Dance: A Survey of Who Dances in Canada*. Ανακτήθηκε στις 02/11/2021 από: <https://canadacouncil.ca/research/research-library/2014/07/findings-from-yes-i-dance-a-survey-of-who-dances-in-canada>

- Crossen, B., Loots, E., & Witteloostuijn, A. (2019). *Individual motivation among entrepreneurs in the creative and cultural industries: A self-determination perspective*. *Creativity and Innovation Management*. doi: 10.1111/caim.12315
- Conor, B., Gill, R., & Taylor, S. (2015). Gender and Creative Labour. *The Sociological Review*, 63, 1–22. doi: 10.1111/1467-954X.12237
- Coons, L. (2014). Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet. *French Cultural Studies*, 25(2), 140-164. doi: 10.1177/0957155814520912
- Cunningham, M., & Starr, F. (1968). *Changes: notes on choreography*.
- Del Barrio-Tellado, M. J., & Herrero-Prieto, L. C. (2021). Evaluating a Cultural Policy in the Dance Sector. Does Efficiency Always Mean Achieving Goals? *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 51(4), 207–223. doi: 10.1080/10632921.2021.1890656
- Del Barrio-Tellado, M. J., Herrero-Prieto, L. C., & Murray, C. (2020). Audience success or art for art's sake? Efficiency evaluation of dance companies in the United States. *Nonprofit Management and Leadership*, 31(1), 129-152. doi: 10.1002/nml.21411
- Desmond, J. (1997). *1 Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies* (pp. 29-54). In *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. Duke University Press.
- Farrer, R. (2019). *Independent dancers and the choreographic process: a study into the working conditions of the 21st century dancer*. (Doctoral dissertation, University Of Bedfordshire) Ανακτήθηκε στις 25/10/2021 από: <https://uobrep.openrepository.com/handle/10547/623579>
- Farrer, R., & Aujla, I. (2016). Understanding the independent dancer: Roles, development and success. *Dance Research*, 34(2), 202-219. doi: 10.3366/drs.2016.0159
- Flick, U. (2009). *An Introduction to Qualitative Research*. London: SAGE Publications Ltd.

- Foster, S. L. (1997). 12 Dancing Bodies. In *Meaning in motion: New cultural studies of dance* (pp. 235-258). Duke University Press.
- Georgoula V., Terkenli T.S. (2018) Tourism Impacts of International Arts Festivals in Greece. The Cases of the Kalamata Dance Festival and Drama Short Film Festival. In: Katsoni V., Velandar K. (eds) *Innovative Approaches to Tourism and Leisure*. Springer Proceedings in Business and Economics. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-67603-6_7
- Germain-Thomas, P. (2017). Development of French Contemporary Dance: An Interaction between Public Intervention and Market Mechanisms. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 35(1), 61–74. Edinburgh University Press doi: 10.3366/drs.2017.0183
- Gielen, P. (2005). Art and social value regimes. *Current Sociology*, 53(5), 789-806. doi: 10.1177/0011392105055020
- Hartley, J., Potts, J., Flew, T., Cunningham, S., Keane, M., & Banks, J. (Eds.). (2012). *Key concepts in creative industries*. Sage.
- Iacob, R. & Ferchedău, St. (2019). The Contemporary Dance Scene in Romania a research from the ecology of culture perspective. E-Motional: rethinking dance. A How To Manual, Gabriela Tudor Foundation, Bucharest.
Ανακτήθηκε στις 29/05/2021 από:
https://dans.ro/files/EN_The_Contemporary_Dance_Scene_in_Romania_survey_2019.pdf
- Ilic M., (2021). Dance Mobility in Times of Fracture: Experiencing the Framework of Fragility. EDN. Ανακτήθηκε στις 30/11/2021 από:
<https://www.ednetwork.eu/uploads/documents/64/EDN3-mobility8.pdf>
- Jeffri, J. (2005). After the ball is over. *International Journal of Cultural Policy*, 11(3), 341-355. doi: 10.1080/10286630500411499
- Lazzarato, M. (1996). Immaterial labor. *Radical thought in Italy: A potential politics*, 1996, 133-47.

- MacNeill, K. (2009). Pina Bausch, creative industries and the materiality of artistic labour. *International Journal of Cultural Policy*, 15(3), 301–313.
doi:10.1080/10286630902785623
- Maitland, H.(2018). A practical introduction to audience development for dance. Aerowaves. Ανακτήθηκε στις 30/11/2021 από: https://aerowaves.org/wp-content/uploads/2021/02/Aerowaves_Aud_Dev_Practical_Intro_Gen_Distr_-_Online_v2-2.pdf
- Njaradi, D. (2014). From employment to projects: work and life in contemporary dance world. *Text and Performance Quarterly*, 34(3), 251-266.
doi:10.1080/10462937.2014.911951
- Pagona, B. (2008). *Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece. Research in Dance Education*, 9(1), 55–75. doi: 10.1080/14647890801924642
- Panagiotara, P. (2018). *Dance chronicles from Athens: artistic practices, structures & discourses in a period of crisis* (Doctoral dissertation, University of Roehampton). Ανακτήθηκε στις 29/05/2021 από: <https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentTheses/dance-chronicles-from-athens>
- Paramana, K. (2017). The Contemporary Dance Economy: Problems and Potentials in the Contemporary Neoliberal Moment. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 35(1), 75–95. doi: 10.3366/drs.2017.0184
- Park, H. S., & Kim, H. C. (2020). Impact of Government Support on Performing Artists' Job and Life Satisfaction: Findings from The National Survey in Korea. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(20), 7545. doi: 10.3390/ijerph17207545
- Polasek, K. M., & Roper, E. A. (2011). Negotiating the gay male stereotype in ballet and modern dance. *Research in Dance Education*, 12(2), 173-193.
doi:10.1080/14647893.2011.603047
- Polivtseva, E. (2020). *Performing arts in times of the pandemic: Status quo and the way forward*. IETM. Ανακτήθηκε στις 30/11/2021 από:

https://www.ietm.org/system/files/publications/performing_arts_in_times_of_the_pandemic_0.pdf

Pollitt, J., & Bennett, D. (2009). Choosing the unstable: Dancing through the mid-career. In *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, 523-528. New Zealand: European Association of Conservatoires AEC.

Roche, J. (2018). Dancing strategies and moving identities: the contributions independent contemporary dancers make to the choreographic process. *Contemporary choreography: A critical reader (2nd Edition)*, 150-164.

Savrami, K. (2012). *Dance in education: the Greek reality. Research in Dance Education*, 13(1), 99–106. doi: 10.1080/14647893.2011.651117

Statistics Denmark (2020). Average monthly earnings of dancers and choreographers in Denmark from 2013 to 2019 Ανακτήθηκε στις 15/11/2021 από: <https://www.statista.com/statistics/942393/average-monthly-earnings-of-dancers-and-choreographers-in-denmark/> & <https://www.statbank.dk/LONS20>

Throsby, D., & Zednik, A. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: some empirical evidence. *Cultural trends*, 20(1), 9-24.1 doi: 10.1080/09548963.2011.540809

Tsintziloni, S. (2012). *Modernising Contemporary Dance and Greece in the mid-1990s: Three case studies from SineQuaNon, Oktana Dancetheatre and Edafos Company* (Doctoral dissertation, Roehampton University). Ανακτήθηκε στις 15/12/2021 από: <https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentTheses/modernising-contemporary-dance-and-greece-in-the-mid-1990s>

Tsintziloni, S. (2015). Koula Pratsika and her dance school: embracing gender, class and the nation in the formative years of contemporary dance education in Greece. *Research in Dance Education*, 16(3), 276-290. doi: 10.1080/14647893.2015.1036017

- Tsouvala, M. (2016). The State of Dance Studies in Greece. *Congress on Research in Dance Conference Proceedings, 2016*, 401-407. doi: 10.1017/cor.2016.53
- Tzartzani, I. (2014) Embodying the Crisis: The Body as a Site of Resistance in Postbailout Greece. *Choros International Dance Journal*. (3), 40-49.
Ανακτήθηκε στις 02/12/2021 από:
<https://www.chorosjournal.com/issues.asp?magID=3&lang=gr>
- Van Assche, A. & Laermans, R. (2016). Contemporary dance artists in Brussels: a descriptive report on their socio-economic position. S:PAM (Ghent University) and CeSO (KU Leuven). Ανακτήθηκε στις 20/01/2022 από:
<https://biblio.ugent.be/publication/8536528>
- Van Assche, A. & Laermans, R. (2017). Contemporary Dance Artists in Berlin: a descriptive report on their socio-economic position. S:PAM (Ghent University) and CeSO (KU Leuven). Ανακτήθηκε στις 20/01/2022 από:
<https://biblio.ugent.be/publication/8536533>
- Van Assche, A. (2020). *Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance. Dancing Precarity*. Palgrave Macmillan: Switzerland doi.org/10.1007/978-3-030-40693-6
- Van Dyke, J. (1996). Gender and success in the American dance world. In *Women's Studies International Forum*, 19(5), 535-543. [https://doi.org/10.1016/0277-5395\(96\)00048-9](https://doi.org/10.1016/0277-5395(96)00048-9)
- Vincs, K. (2005). *Follow your heart and something will come: Subjective factors in the sustainability of early to mid-career contemporary dance artists*, In *Dance rebooted: initializing the grid*. Conference proceedings (pp. 1-15). Ausdance National.
- Zervou, N. (2017). Rethinking fragile landscapes during the Greek crisis: precarious aesthetics and methodologies in Athenian dance performances. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22(1), 104-115. doi: 10.1080/13569783.2016.1263555

6. Παράρτημα

Πίνακας Α1. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2017-18

α/α	Ομάδα Χορού/ Εκπρόσωπος	Πρόταση	Ποσό Επιχορήγησης
1	ΟΜΑΔΑ ΖΗΤΑ/ΑΜΚΕ/ Τρις Καραγιάν	THE LOOP PIECE	30.000
2	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΑΕΡΙΤΕΣ /ΑΜΚΕ/ Πατρίτσια Απέργη	ResisDance	30.000
3	Griffon ΑΜΚΕ/ Ιωάννα Πορτόλου	Risk	25.000
4	FINGERSIX/ΑΜΚΕ/Σοφία Μαυραγάνη	SPEECHLESS	25.000
5	ΟΜΑΔΑ ΧΟΡΟΥ ΠΡΟΣΧΗΜΑ/ΑΜΚΕ/ Μαρία Κολιοπούλου	Αυτό που πρόκειται να είναι	25.000
6	ROOTLESSROOT/ΑΜΚΕ/ Ευαγγελία Καπετανέα	TOTEM	25.000
7	ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ ΟΚΤΑΝΑ/ΑΜΚΕ/ Κων/νος Ρήγος	Η ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΥΡΓΟΥ ΤΗΣ ΒΑΒΕΛ/ Η ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΥΡΓΟΥ ΤΩΝ ΔΙΑΣΤΑΥΡΩΜΕΝΩΝ ΠΕΠΡΩΜΕΝΩΝ	25.000
8	QUASI STELLAR DANCE THEATER (ΑΠΟΣΤΟΛΙΑ ΠΑΠΑΔΑΜΑΚΗ)	ΑΠ'ΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ ΣΤΟ ΦΩΣ/ FROM DARKNESS TO LIGHT\ μέρος του The Dream Series	25.000
9	SYNTHESIS 748 ΑΜΚΕ/ Σπύρος Κουβαράς	ΕΡΗΜΗ ΧΩΡΑ-ΜΕΤΑ	20.000
10	ΑΜΑΓΑΛΜΑ /ΣΩΜΑΤΕΙΟ/ Μαρία Γοργιά	Λίγα παγάκια στη μελαγχολία μου (από ποίημα του Ν. Καρούζου)	20.000
11	ΟΜΑΔΑ-ΚΑΙ ΟΜΩΣ ΚΙΝΕΙΤΑΙ/ΣΩΜΑΤΕΙΟ/ Σουγιουλτζή Χριστίνα – Αικατερίνη	Ο ΜΕΤΡ ΚΑΙ Η ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ	20.000
12	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΠΕΡΣΑΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ/ΑΜΚΕ/ Πέρσα Σταματοπούλου	ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ – RELATIVES	20.000
13	ΟΜΑΔΑ ΧΟΡΟΥ ΚΛΟΚWORKS /ΑΜΚΕ/ Μαριάννα Καβαλλιεράτου	BELLE EPOQUE	20.000
14	ΛΑΘΟΣ ΚΙΝΗΣΗ /ΑΜΚΕ/ Κων/νος Μίχος	ΨΙΧΑ	15.000
15	ΑΜΟΡΦΗ /ΑΜΚΕ/ Πολυξένη Αργυρίου, Βασίλης Γεροδήμος	LIVE PERFORMING EXHIBITION	15.000

1 6	ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ ΝΑΤΑΣΣΑΣ ΖΟΥΚΑ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ/ Νατάσσα Ζούκα, Κων/νος Σακκάς	ΗΑΙΚΥ / ΣΤΗ ΜΑΧΗ ΜΕ ΤΗ ΣΚΙΑ ΜΟΥ Ή ΛΕΞΗ ΕΠΟΧΗΣ	15.000
1 7	ΚΙΝΗΤΗΡΑΣ ΧΟΡΟΘΕΑΜΑ (ΟΜΑΔΑ ΓΑΒ)/ΑΜΚΕ/ Αντιγόνη Γύρα	ΒΑΘΥΣ ΑΝΑΣΤΕΝΑΓΜΟΣ	15.000
1 8	ΚΙΝΑΙΣΘΗΣΗ/ΑΜΚΕ/Αικατερίνη Αντωνιάδου / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	HUBRIS-YBPIΣ	15.000
1 9	ΑΚΡΟΠΟΔΗΤΙ/ΑΜΚΕ/ Αγγελική Σιγούρου (ΣΥΡΟΣ)	GLOSSA	12.000
2 0	ΔΙΠΤΟ /ΑΜΚΕ/ Ιωάννα Βασιλακοπούλου / χορογράφοι: Αποστολέλλη - Ρωσσέτου	ΔΩΜΑΤΙΑ (ROOMS)	12.000
2 1	ΟΜΑΔΑ ΜΑΝ/ΑΜΚΕ/ Άρτεμις Λαμπίρη	ANY ONE	12.000
2 2	ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΚΟΙΝΟΣ ΤΟΠΟΣ Ανδρονίκη Μαραθάκη/ ΑΜΚΕ/ Αλέξιος Κατσαρός	ΕΡΩΤΑΣ & ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ, ΜΕΡΟΣ ΙΙ, «ΕΝΑ MASTURDATING”	12.000
2 3	ΟΜΑΔΑ ΡΕΟΝ/ΑΜΚΕ (CREO DANCE COMPANY)/ Ορέστης Τάτσης - Πωλίνα Κρεμαστά	Βορεάδες	12.000
2 4	ΑΝΙΜΑ-SOMA / Τέτη Νικολοπούλου	Meet me there II	12.000
2 5	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΕΡΕΟ ΝΕΡΟ / Παρασκευή Σούλη	DALGA	12.000
2 6	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΙΩΑΝΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ /ΑΜΚΕ/ Ιωάννα Αγγελοπούλου	Μέγαρο Αθηνογένους / movement within the city	12.000
2 7	ΟΜΑΔΑ ΧΟΡΟΥ JUKΣΤΑΡΟΖ / Χριστίνα Γουζέλη	THE ART OF DYING	12.000
2 8	A PRIORI DANCE/ΑΜΚΕ/ Ελεονώρα Ηλία / Ιωάννινα	FORMAT	12.000
2 9	B+6 Βήτα συν 6/ Βερονίκη Τσουγκράνη	Δελτίο Ειδήσεων	12.000
3 0	ARTIUS DANCE THEATRE /ΑΜΚΕ/ Μύριαμ Πεκμεστζή / ΡΟΔΟΣ	ΣΩΜΑΤ(Ι)ΔΙΟ	12.000
			Γενικό σύνολο 529.000
Ομάδες που επιχορηγούνται: 30, σύνολο αιτημάτων: 67 (55 Αττική και 12 περιφέρεια)			

Πίνακας Α2. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2018-19

Εγκεκριμένες προτάσεις ομάδων χορού ΑΤΤΙΚΗΣ				
Α/Α	ΦΟΡΕΑΣ - ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΟΜΑΔΑ-ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ
1	ΤΕΧΝΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΑΜΚΕ-ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ	SaLta Tor Physical Cance Group ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΑΡΟΥΝΗΣ	Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ Ο ΚΥΒΟΣ	15000
2	FINGERSIX/athens ΑΜΚΕ - ΣΟΦΙΑ ΜΑΥΡΑΓΑΝΗ	FINGERSIX/athens ΑΜΚΕ ΣΟΦΙΑ ΜΑΥΡΑΓΑΝΗ	SOURS	35.000
3	ΟΜΑΔΑ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ “ΑΘΑΝΑΣΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ δτ “ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΚΑΝΕΛΛΟΡΟΥΛΟΥ PERFORMING ARTS”- ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ	ΟΜΑΔΑ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ “ΑΘΑΝΑΣΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ δτ “ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΚΑΝΕΛΛΟΡΟΥΛΟΥ PERFORMING ARTS” ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ	Η ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ	25000
4	SHARED PRODUCTIONS ΑΜΚΕ - ΒΑΣΩ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	“ΝΤΑΛΙΚΑ” ΒΑΣΩ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ ΠΑΥΛΙΝΑ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΥ	UNFOLDING	25.000
5	ΣΩΜΑΤΕΙΟ ΧΟΡΟΥ ΑΜΑΛΓΑΜΑ-ΜΑΡΙΑ ΓΟΡΓΙΑ	ΣΩΜΑΤΕΙΟ ΧΟΡΟΥ ΑΜΑΛΓΑΜΑ ΜΑΡΙΑ ΓΟΡΓΙΑ	ΔΙΚΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΟ ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑ	30.000
6	ANIMA-SOMA - ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ	ANIMA-SOMA ΤΕΤΗ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ	ΧΩΡΙΣ ΝΑ ΔΙΑΛΥΟΜΑΙ	25000
7	A(r)CT : ART CAN ACT ΑΜΚΕ-ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ	A(r)CT : ART CAN ACT ΑΜΚΕ ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ	ΚΟΙΤΑ, ΑΝΘΡΩΠΑΚΟ	15000
8	ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΚΟΙΝΟΣ ΤΟΠΟΣ ΑΜΚΕ - ΑΛΕΞΙΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ	ΟΜΑΔΑ ΑΝΔΡΟΝΙΚΗ ΜΑΡΑΘΑΚΗ/ ΑΝΔΡΟΝΙΚΗ ΜΑΡΑΘΑΚΗ	ITS NOT ABOUT IF YOU WILL LOVE ME TOMORROW	25000

9	ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΑΜΚΕ- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΑΚΚΑΣ	ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ ΝΑΤΑΣΣΑΣ ΖΟΥΚΑ/ ΝΑΤΑΣΣΑ ΖΟΥΚΑ	LIMINAL (ΗΑΙΚΥ)	15000
10	ΞΑΝΘΙΑΣ ΑΜΚΕ- ΕΛΙΣΣΑΙΟΣ ΒΛΑΧΟΣ	BELLEVILLE COLLECTIVE ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΠΑΔΕΚΑ	AMID	30000
11	PROLET OCD ΑΜΚΕ- ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΤΡΙΚΚΑ	PROLET OCD DANCE CO ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΤΡΙΚΚΑ	HTTA	15000
12	ΕΑΡ 17 ΑΜΚΕ- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΙΟΥΚΑΣ	ΕΑΡ 17 ΑΜΚΕ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΙΟΥΚΑΣ	ΧΟΡΟΙ ΜΑΣ	25000
13	QUASI STELLAR ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ ΑΜΚΕ και δ.τ. QUASI STELLAR - ΑΠΟΣΤΟΛΙΑ ΠΑΠΑΔΑΜΑΚΗ	QUASI STELLAR ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ ΑΜΚΕ και δ.τ. QUASI STELLAR- ΑΠΟΣΤΟΛΙΑ ΠΑΠΑΔΑΜΑΚΗ	ΟΛΟΝΥΧΤΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΥΠΙΝΟΥ ΚΑΙ ΟΝΕΙΡΩΝ ΣΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΔΗΛΟΥ (ΑΝΑΖΗΤΕΙΤΑΙ ΤΙΤΛΟΣ)	25000
14	ΖΗΤΑ ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΑΜΚΕ- ΚΑΡΑΓΙΑΝ ΚΟΧΑΡ ΙΡΙΣ	ΖΗΤΑ ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΑΜΚΕ ΙΡΙΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝ	FRACTALS	35000
15	ΛΑΘΟΣ ΚΙΝΗΣΗ ΑΜΚΕ- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΙΧΟΣ	ΛΑΘΟΣ ΚΙΝΗΣΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΙΧΟΣ	100 ΓΕΜΑΤΑ ΣΩΜΑΤΑ	25000
16	ARISANDMARTH Α ΑΜΚΕ- ΑΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ	ARISANDMARTH Α ΑΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΡΘΑ ΠΑΣΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	LUCY.TUTORIA L FOR A RITUAL	15000
17	ΠΡΟΣΩΠΟ ΑΜΚΕ- ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΜΜΕΝΟΣ	ΝΑΤΑΣΣΑ ΣΑΡΑΝΤΟΠΟΥΛΟ Υ, ΙΩΑΝΝΑ ΑΝΤΩΝΑΡΟΥ	SFORTUNATES	15000
18	ΣΕΡΕΝΤΙΠΙΤΙ ΑΜΚΕ- ΜΑΡΙΑΛΕΝΑ ΣΑΒΒΙΔΑΚΗ	ΑΡΙΑ ΜΠΟΥΜΠΑΚΗ	COMPOST	25000

19	ΚΟΚΑΚΕΡΑΝΥ ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΑΜΚΕ- ΕΥΘΥΜΙΑΔΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ	ΚΟΚΑ&ΡΑΝΥ ΕΥΘΥΜΙΑΔΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΜΑΝΟΥΗΛΙΔΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	EVIL UNICORNS*- ΒΑΣΙΣΜΕΝΟ ΣΕ ΨΕΥΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	15000
20	TRIPODIUM ΑΜΚΕ- ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΙΩΡΑΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ	TRIPODIUM ΑΜΚΕ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΙΩΡΑΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ	REGULATORY BODIES	15000
21	TOT TAPNT ΑΜΚΕ- ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΣΟΥΓΚΟΥ	ΕΡΜΙΡΑ ΓΚΟΡΟ ΕΡΜΙΡΑ ΓΚΟΡΟ	YOU	30000
22	GRIFFON ΑΜΚΕ- ΙΩΑΝΝΑ ΠΟΡΤΟΛΟΥ	GRIFFON ΙΩΑΝΝΑ ΠΟΡΤΟΛΟΥ	ELIZABETH	35000
23	RICE ΑΜΚΕ- ΒΙΤΟΡΙΑ ΕΛΕΝΗ ΚΩΤΣΑΛΟΥ	ΒΙΤΟΡΙΑ ΚΩΤΣΑΛΟΥ	MOUNT	15000
Εγκεκριμένες προτάσεις ομάδων χορού ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΣ				
1	ARTIUS DANCE THEATRE ΑΜΚΕ- ΜΥΡΙΑΜ ΠΕΚΜΕΣΤΖΗ (ΡΟΔΟΣ)	ARTIUS DANCE THEATRE ΑΜΚΕ ΜΥΡΙΑΜ ΠΕΚΜΕΣΤΖΗ ΜΑΡΙΑ ΜΑΝΙΩΤΗ ΜΑΡΙΑ ΜΑΝΟΥΚΙΑΝ	ISOLATION I 3 ACTS	25000
2	DIE WOLKE ART GROUP ΑΜΚΕ- ΔΡΟΣΙΑ ΤΡΙΑΝΤΑΚΗ (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ)	ΔΡΟΣΙΑ ΤΡΙΑΝΤΑΚΗ	Η ΤΡΟΧΙΑ ΤΗΣ ΙΔΕΑΣ/ TRAJECTORY OF AN IDEA	25000
3	VIS MOTRIX ΟΜΑΔΑ ΧΟΡΟΥ ΑΜΚΕ- ΚΩΝ/ΝΟΣ ΓΕΡΑΡΔΟΣ (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ)	ΚΩΝ/ΝΟΣ ΓΕΡΑΡΔΟΣ	DARK MATTER(S)	30000
				Γενικό Σύνολο 610.000€
Ομάδες που επιχορηγούνται: 26, σύνολο αιτημάτων: 68 (54 Αττική, 14 περιφέρεια)				

Πίνακας Α3. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2019 – 2020

ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ (2019-2020)				
Α/Α	ΦΟΡΕΑΣ/ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΦΟΡΕΩΝ ΥΠΠΟΑ	ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ
1	ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΡΕΟΝ ΠΩΛΙΝΑ ΚΡΕΜΑΣΤΑ Α.Μ 505	ΠΩΛΙΝΑ ΚΡΕΜΑΣΤΑ	COMMUN	35.000 €
2	OSMOSIS ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Μ 4478	ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ ΛΑΣΚΑΡΙΔΗΣ	ΕΛΕΝΙΤ/ELENIT	35.000 €
3	ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΛΟΚWORKS Α.Μ 3932	ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΑΒΑΛΛΙΕΡΑΤΟΥ	EVER AFTER	35.000 €
4	DEFAULT COMPANY ΔΡΑΣΕΙΣ ΧΟΡΟΥ, ΚΙΝΗΣΗΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΥ - ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΟ Υ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ Α.Μ 1088	ΖΩΗ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ	FUNKY TURN OR LEGALLY LIVE	15.000 €
5	ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ ΜΕ Δ.Τ. GRIFFON Α.Μ 491	ΙΩΑΝΝΑ ΠΟΡΤΟΛΟΥ	GRIMM (ΕΝΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΓΙΑ ΕΝΗΛΙΚΟΥΣ ΚΑΙ ΕΦΗΒΟΥΣ ΘΕΑΤΕΣ)	35.000 €
6	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΠΡΟΣΧΗΜΑ-ΑΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Μ 345	ΜΑΡΙΑ ΚΟΛΙΟΠΟΥΛΟΥ	INSTAR	25.000 €
7	FINGERSIX/athens ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Μ 375	ΣΟΦΙΑ ΜΑΥΡΑΓΑΝΗ	ΜΟΥΤΗ	35.000 €

8	ΟΜΙΛΟΣ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ (YELP DANCE Co) ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Μ 742	ΜΑΡΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (ΜΑΡΙΕΛΑ) ΝΕΣΤΟΡΑ	NEE'TUUR	25.000 €
9	SYNTHESIS 748 ΑΜΚΕ Α.Μ 3873	ΣΠΥΡΟΣ ΚΟΥΒΑΡΑΣ	“SISS....PHUSS” While you carry time our bodies hold history	25.000 €
10	ANTIBODIES ΑΜΚΕ Α.Μ 709	ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟ Υ	THANATON/ HIGHER STATES, PART 4	35.000 €
11	ΖΗΤΑ ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ Α.Μ 414	ΚΟΧΑΡ ΙΡΙΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝ	TIMELINE	35.000 €
12	OBJECT ZERO-ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΤΣΙΡΚΟ-ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ Α.Μ 2465	ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΟΥΚΗΣ- MARION RENARD	TRANSATLANTIC	15.000 €
13	ΕΑΡ17 ΑΜΚΕ Α.Μ 3861	ΤΣΙΟΥΚΑΣ ΚΩΝ/ΝΟΣ	ΚΑΤΑΚΟΚΚΙΝΟΙ	35.000 €
14	ΔΥΟ ΑΜΚΕ Α.Μ 624	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΙΩΑΝΝΟ Υ	ΝΕΟ ΕΡΓΟ 2020	35.000 €
15	ΣΩΜΑΤΕΙΟ “ΚΙ ΟΜΩΣ ΚΙΝΕΙΤΑΙ” Α.Μ 658	ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΑΙΚ. ΣΟΥΓΙΟΥΛΤΖΗ, ΒΕΤΑΝΚΟΡ CAMILLO, ΕΡΜΗΣ ΜΑΛΚΟΤΣΗΣ	ΤΟ ΤΡΕΝΟ ΤΩΝ ENNEA ΚΑΙ ΕΙΚΟΣΙ ΠΕΝΤΕ	35.000 €
16	ΚΟΚΑΚΕΡΑΝΟ ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Μ 4142	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΕΥΘΥΜΙΑΔΟΥ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΑΝΟΥΗΛΙΔΗΣ	ΥΛΗ	15.000 €
ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΕΚΤΟΣ ΑΤΤΙΚΗΣ (2019-2020)				
A/A	ΦΟΡΕΑΣ/ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΦΟΡΕΩΝ ΥΠΠΟΑ	ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ ΑΠΟΦΑΣΗ
1	ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΜΥΡΙΑΜ ΠΕΚΜΕΣΤΖΗ	I WAS SLEEPING UNDER A JASMINE TREE	25.000 €

	“ARTIUS DANCE THEATRE”/ ΡΟΔΟΣ Α.Μ 4090			
2	ΑΜΚΕ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΕΡΓΕΙΑ & ΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ Υ “Β+6”/ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ Α.Μ 1323	ΒΕΡΟΝΙΚΗ ΤΣΟΥΓΚΡΑΝΗ	MEMORANDUM	25.000 €
3	ΑΜΟΡΦΗ ΑΜΚΕ / ΚΑΒΑΛΑ Α.Μ 343	ΤΖΕΝΗ ΑΡΓΥΡΙΟΥ	PHRASIS	35.000 €
4	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΙΩΑΝΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ Υ- ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ/ΘΕΣΣ ΑΛΟΝΙΚΗ Α.Μ 3856	ΙΩΑΝΝΑ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛ ΟΥ	ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΕΣ	15.000 €
5	ΑΜΚΕ “ΧΟΡΕΥΤΕΣ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ” / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ Α.Μ 2359	ΤΑΤΙΑΝΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛ ΟΥ ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛ Ο	ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΑ	35.000 €
				Γενικό Σύνολο 605.000 €
Ομάδες που επιχορηγούνται: 21, σύνολο αιτημάτων 39 (28 Αττική, 11 περιφέρεια)				

Πίνακας Α4. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2020 – 2021

ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ 2020-2021				
A/A	ΦΟΡΕΑΣ/ Α.Μ.	ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ
1	SHARED PRODUCTIONS ΑΜΚΕ/5211	ΒΑΣΩ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ/ ΟΜΑΔΑ ΧΟΡΟΥ ΝΤΑΛΙΚΑ	ΚΡΙΣΣΗΣ 11	25.000€
2	A(r)CT:Art Can Act ΑΜΚΕ/5548	ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ	ΜΙΑ ΑΣΠΙΔΑ ΟΝΕΙΡΑ	25.000€
3	SYNTHESIS 748 ΑΜΚΕ/3873	ΣΠΥΡΟΣ ΚΟΥΒΑΡΑΣ	54'33'' :a continuous (im)mobility	35.000€
4	ΟΜΑΔΑ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΑΘΑΝΑΣΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ/ 3970	ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ	A FEW MOMENTS OF GAZE	25.000€
5	CLOUDSDONTHAVES HARE ΑΜΚΕ/6838	ΑΝΔΡΟΝΙΚΗ ΜΑΡΑΘΑΚΗ	Birds, man & landscape ή Reflections of relations	35.000€
6	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΠΡΟΣΧΗΜΑ ΑΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ/345	ΜΑΡΙΑ ΚΟΛΙΟΠΟΥΛΟΥ	CLEAR MIDNIGHT	35.000€
7	ΟΜΙΛΟΣ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ YELP DANCECO/742	ΜΑΡΙΕΛΑ ΝΕΣΤΟΡΑ	DISCREETLEY DISTINCT/ ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΑ ΕΥΔΙΑΚΡΙΤΟ	35.000€
8	ΚΟΧΛΙΑΣ ΑΜΚΕ/6823	ΓΕΩΡΓΙΑ ΠΑΪΖΗ	DUST- κοσμική & και κατά κόσμον σκόνη	15.000€
9	ΣΕΡΕΝΤΙΠΠΙ ΑΜΚΕ/5356	ΑΡΙΑ ΜΠΟΥΜΠΑΚΗ	HANDLE WITH CARE	35.000€
10	Howtomakeyourlifehard er ΑΜΚΕ/6139	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΤΙΑΗΝΑΙΟΣ	INORGANIC SEQUENCES	15.000€
11	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΕΡΕΟ ΝΕΡΟ ΑΜΚΕ/3373	ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ(ΕΥΗ) ΣΟΥΛΗ	KWAIDAN	25.000€
12	FINGERsix/athens ΑΜΚΕ / 375	ΣΟΦΙΑ ΜΑΥΡΑΓΑΝΗ	LISTEN	35.000€
13	ΟΜΑΔΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΔΙΑΜΕΣΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΑΜΚΕ/6758	ΚΥΡΙΑΚΗ ΝΑΣΙΟΥΛΗ	LOOM (αργαλειός)	15.000€

14	ΟΜΑΔΑ ΧΟΡΟΥ DITTO AMKE/271	ΗΡΩ ΑΠΟΣΤΟΛΕΛΛΗ	QUALIA	15.000€
15	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΤΗΣ ΠΕΡΣΑΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ AMKE/976	ΠΕΡΣΑ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ	RE-ACTION	25.000€
16	AMKE ΜΕ ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ ΤΟ ΧΟΡΟ ΜΕ Δ.Τ. TRIPODIUM COLLECTIVE/5348	ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΙΩΡΑΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ	SELFY I / PORTRAIT OF A NONBODY	25.000€
17	ZESTY AMKE/6220	ΦΩΤΕΙΝΗ ΣΤΑΜΑΤΕΛΟΠΟΥΛΟΥ	TOO MUCH	15.000€
18	ΟΜΑΔΑ ΧΟΡΟΥ ΑΕΡΙΤΕΣ AMKE/226	ΠΑΤΡΙΣΙΑ ΑΠΕΡΓΗ	UrTOPIAS	35.000€
19	MIND THE LOOP AMKE /6358	ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΒΑΣΣΑΜΑΚΗ	W REST L ING	25.000€
20	OBJECT ZERO ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΤΣΙΡΚΟ ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ AMKE/2465	ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΟΥΚΗΣ/ MARION RENARD	WHALE (ΦΑΛΛΑΙΝΑ)	15.000€
21	ARIS AND MARTHA AMKE/4239	ΑΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ & ΜΑΡΘΑ ΠΑΣΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	You and Me and All that Matters: Notes on Performing Friendship	15.000€
22	Lab for arts AMKE/1301	ΡΑΦΙΚΑ ΕΛΕΝΗ ΣΑΟΥΙΣ ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΚΑΡΟΥΝΗ	ΑΓΟΝΗ ΓΗ	15.000€
23	ΣΙΝΚ ΑΠ ΠΡΟΝΤΑΞΙΟΝΣ AMKE/6448	ΟΛΓΑ ΣΠΥΡΑΚΗ	ΑΠΟΛΛΥΜΙ	15.000€
24	AMKE ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ ΜΕ Δ.Τ. GRIFFON/491	ΙΩΑΝΝΑ ΠΟΡΤΟΛΟΥ	BABEL	35.000€
25	ΑΠΑΞ AMKE/6517	ΑΓΝΗ ΠΑΠΑΔΕΛΛΗ ΡΩΣΣΕΤΟΥ	ΕΝΑΣ ΠΟΛΥ ΕΙΡΗΝΙΡΙΚΟΣ ΩΚΕΑΝΟΣ	15.000€
26	ΚΙ ΟΜΩΣ ΚΙΝΕΙΤΑΙ ΣΩΜΑΤΕΙΟ ΧΟΡΟΥ/658	ΧΡΙΣΤΙΝΑ - ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΣΟΥΓΙΟΥΛΤΖΗ, CAMILO BETANCOR, ΕΡΜΗΣ ΜΑΛΚΟΤΣΗΣ	Η ΑΝΤΑΡΣΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ	35.000€
27	ΕΑΡ 17 AMKE/3861	ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΙΟΥΚΑΣ	Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ/ L'HISTOIRE DU SOLDAT	25.000€
28	RICE AMKE/6173	ΒΙΤΟΡΙΑ ΕΛΕΝΗ	ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙ	35.000€

		ΚΟΤΣΑΛΟΥ	Α ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ	
29	ΣΩΜΑΤΕΙΟ ΧΟΡΟΥ ΑΜΑΛΓΑΜΑ/492	ΜΑΡΙΑ ΓΟΡΓΙΑ	ΤΟ ΨΕΜΑ	35.000€
30	ΖΗΤΑ ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΑΜΚΕ/ 414	ΙΡΙΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝ	ΧΩΡΙΣ ΤΙΤΛΟ	35.000€
31	ΕΝ ΕΞΑΛΛΩ/4291	ΝΑΤΑΣΣΑ ΣΑΡΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΙΩΑΝΝΑ ΑΝΤΩΝΑΡΟΥ	IN THE DEATHSTAR/ YOU' RE ALIVE	15.000€
ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ 2020-2021 785.000€				
ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΕΚΤΟΣ ΑΤΤΙΚΗΣ 2020-2021				
A/A	ΦΟΡΕΑΣ/ Α.Μ.	ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣ ΗΣ
1	ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΠΤΩΣΗ ΑΜΚΕ/ ΚΕΡΚΥΡΑ/128	ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΠΟΥΛΙΝΑΣ	BRIGHT FUTURE	15.000€
2	ΕΤΑΙΡΙΑ ΧΟΡΕΥΤΙΚΗΣ ΟΜΑΔΑΣ ΤΑΤΙΑΝΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ- ΑΡΕΤΗ ΚΟΥΤΣΙΚΟΠΟΥΛΟΥ ΜΕ Δ.Τ. "ΧΟΡΕΥΤΕΣ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ"/ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ/ 2359	ΤΑΤΙΑΝΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟ Υ	Η ΘΑΛΑΣΣΑ	35.000€
3	ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΙΩΑΝΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ ΑΜΚΕ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ/3856	ΙΩΑΝΝΑ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟ Υ	ALMOST PERFECT/ΣΧΕΔΟ Ν ΤΕΛΕΙΟ	15.000€
4	ARTIUS DANCE THEATRE (ΑΡΤΙΟΥΣ ΝΤΑΝΣ ΘΗΑΤΕΡ) ΑΜΚΕ/ ΡΟΔΟΣ/4090	ΜΥΡΙΑΜ ΠΕΚΜΕΣΤΖΗ	D.N.A Dance.Nafas.Αιθήρ	25.000€
5	ΚΙΝΟΥΜΕ dance company ΑΜΚΕ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ/4927	ΚΩΝ/ΝΟΣ ΚΑΤΣΑΜΑΚΗΣ & ΣΤΕΛΛΑ ΜΑΣΤΟΡΟΣΤΕΡΙ ΟΥ	DU_taketa	15.000€
6	GARAGE 21 ΑΜΚΕ/ ΚΕΡΚΥΡΑ/6676	ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΡΑΝΤΟΥ	EVA	15.000€
7	ΟΜΑΔΑ ΧΟΡΟΥ VIS MOTRIX ΑΜΚΕ/ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ/1368	ΚΩΝ/ΝΟΣ ΓΕΡΑΡΔΟΣ	NOSFERATU	25.000€
8	DIE WOLKE ART	ΔΡΟΣΙΑ	THE TEMPEST	25.000€

	GROUP AMKE/ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ/ 3854	ΤΡΙΑΝΤΑΚΗ		
9	PER_DANCE CHOREOGRAPHIC RESEARCH PLATFORM AMKE/ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ/ 6177	ΕΛΕΟΝΩΡΑ ΣΙΑΡΑΒΑ	Who knows where the time goes_ potential destination#1	15.000€
10	ALMA LIBRE/ 4361	ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΜΠΡΟΥΖΙΩΤΗ	JOY	15.000€
ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΕΚΤΟΣ ΑΤΤΙΚΗΣ 2020-2021 200.000€				
ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ 2020-2021 985.000€				
Ομάδες που επιχορηγούνται: 41, σύνολο αιτημάτων 50 (36 Αττική, 14 περιφέρεια)				

Πίνακας Α5. Κρατικές επιχορηγήσεις καλλιτεχνικής περιόδου 2021-2023

ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ ΓΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΔΙΕΤΟΥΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ 2021-2023				
A/A	ΦΟΡΕΑΣ / ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ/ΕΔΡΑ	ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ
1	SYNTHESIS 748 ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΑΜ 3873 /Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	ΣΠΥΡΟΣ ΚΟΥΒΑΡΑΣ	1. COYOTE [we used to be humans 2. ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ (4+1 ΚΙΝΗΣΕΙΣ ΠΡΙΝ ΤΟ ΤΕΛΟΣ)	60.000€
2	ΣΩΜΑΤΕΙΟ «ΚΑΙ ΟΜΩΣ ΚΙΝΕΙΤΑΙ» -ΑΜ 658 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Χριστίνα-Αικ. Σουγιουλτζή, Bentancor Camillo, Ερμής Μαλκότσης	Α. Βάγκες (προσωρινός τίτλος) Β.Ονειρο (προσωρινός τίτλος)	70.000€
ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΠΟΣΟ		130.000€		
ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΕΚΤΟΣ ΑΤΤΙΚΗΣ ΓΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΔΙΕΤΟΥΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ 2021-2023				
A/A	ΦΟΡΕΑΣ / ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ/ΕΔΡΑ	ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ
1	ΑΜΟΡΦΗ ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ-ΑΜ 343/ Ν.ΚΑΒΑΛΑΣ	Τζένη Αργυρίου	Παραγωγή Α – Praxis (τίτλος υπό εξέλιξη) Παραγωγή Β - Synaxis(τίτλος υπό εξέλιξη)	70.000€
		ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΠΟΣΟ 70.000€		
ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΓΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΔΙΕΤΟΥΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ 2021-2023				
200.000€				
Ομάδες που επιχορηγούνται: 3, σύνολο αιτημάτων 16 (13 Αττική, 3 περιφέρεια)				

ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ ΓΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΜΟΝΟΕΤΟΥΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ 2021-2022				
A/A	ΦΟΡΕΑΣ / ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ/ΕΔΡΑ	ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ
1	ΟΜΙΛΟΣ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ YELP DANCE Co- AM	Μαριέλα Νέστορα	(The) emphasis (is mine).	35.000€

	742 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ			
2	ΚΟΧΛΙΑΣ Α.Μ.Κ.Ε.- ΑΜ 6823 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Γεωργία Παϊζη	DIY: κάν' το μόνος σου //SOCIAL disDANCING //αντιΚΟΙΝΩΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ(προσωρινός)	15.000€
3	PMY PROGRESS ΑΜΚΕ - ΑΜ 17375 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Δάφνη Αντωνιάδου	Dreams of Time	25.000€
4	FINGERSIX/athe ns- ΑΜ 375 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Σοφία Μαυραγάνη	Impossible Bodies - προσωρινός τίτλος	35.000€
5	Ρέον -ΑΜ 505 /Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Πωλίνα Κρεμαστά	in(a)habit	35.000€
6	ARISANDMART ΗΑ Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία-ΑΜ 4239 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Άρης Παπαδόπουλος & Μάρθα Πασακοπούλου	OUT OF SPRING a walk on the wild side	25.000€
7	MOZ PRODUCTIONS - Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία-ΑΜ 10264 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Χρυσάνθη Μπαδέκα	re-FLOW portraits	15.000€
8	KLOKWORKS – ΑΜ 3932 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Μαριάννα Καβαλλιεράτου	RE-ANA- {Work title}	35.000€
9	Removement ΑΜΚΕ- ΑΜ 12556 /Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Ερμίρα Γκόρο	Ritus	35.000€
10	Object Zero- Σύγχρονο Τσίρκο Χοροθέατρο Αντικειμένων – ΑΜ 2465 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Χρήστος Καούκης, Marion Renard, Lis Nobre	SISMA (this is my island)	15.000€
11	ΚΡΟΣ ΙΜΠΙΑΚΤ- ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚ Η ΕΤΑΙΡΙΑ- ΑΜ 20804 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Πηνελόπη Μωρούτ (σε συνεργασία με Ιουλία Ζαχαράκη)	THAT DEAD SPACE BETWEEN US	15.000€
12	Ομάδα Τέχνης και Διεπιστημονικής Συνεργασίας Τρίτος Πλανήτης ΑΜΚΕ-ΑΜ 12333 / Ν.	Χλόη Αλιγιάννη	The Space Cadet	15.000€

	ΑΤΤΙΚΗΣ			
13	ΛΕΩΝ ΚΑΙ ΛΥΚΟΣ ΕΤΑΙΡΙΑ ΑΓΡΙΩΝ ΖΩΩΝ ΑΜΚΕ-ΑΜ 6910 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Χρήστος Παπαδόπουλος	WATERLOO (ΠΡΟΣΩΡΙΝΟΣ ΤΙΤΛΟΣ)	35.000€
14	ΣΕΡΕΝΤΙΠΙΤΙ ΑΜΚΕ-ΑΜ5356 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Άρια Μπουμπάκη	We have a map and a van (προσωρινός τίτλος)	35.000€
15	Αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία καλλιτεχνικών εκδηλώσεων με δ.τ.GRIFFON- ΑΜ 491 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Ιωάννα Πορτόλου	AMAZING	35.000€
16	ΜΑΝ - ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚ Η ΕΤΑΙΡΕΙΑ-ΑΜ 3396 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Άρτεμις Λαμπίρη	Άριστα 10	25.000€
17	Σωματείο Αμάλαμα-ΑΜ 492 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Μαρία Γοργία	Βασίλισσα χωρίς φτερά (προσωρινός τίτλος)	35.000€
18	ΕΑΡ 17 ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚ Η ΕΤΑΙΡΕΙΑ-ΑΜ 3861/ Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Κώστας Τσιούκας	Δεκαοχτώ Ντουέτα / Κάποιος- α-ο έχει σημασία για κάποιον- α-ο	35.000€
19	ΑΝΙΜΑ ΣΟΜΑ ΑΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ-ΑΜ 3683 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Τέτα Νικολοπούλου	Διαρκώς με ταράζεις!/you are always unbalance me!	35.000€
20	ΖΗΤΑ, ομάδα σύγχρονου χορού Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία- ΑΜ 414/ Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Τρις Καραγιάν	ΜΝΗΜΗ (προσωρινός)	35.000€
21	ΟΣΜΟΣΙΣ ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚ Η ΕΤΑΙΡΙΑ-ΑΜ 4478 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Ευριπίδης Λασκαρίδης	Νέο Έργο 2021 (προσωρινός τίτλος)	35.000€

22	ΑΠΑΞ Αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία-ΑΜ 6517 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Αγνή Παπαδέλη Ρωσσέτου	Ο κήπος	35.000€
23	ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΟΡΧΗΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΟΙ ΧΟΡΕΥΤΕΣ ΑΜΚΕ-ΑΜ 1518 / Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Αλίκη Καζούρη	ΠΑΡΑΜΟΡΦΩΣΗ/DISTORTION	25.000€
24	14η ΜΕΡΑ ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ- ΑΜ 1871/ Ν. ΑΤΤΙΚΗΣ	Μαρία Αγγέλου	ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕΧΡΙ ΤΕΛΟΥΣ	15.000€
ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΠΟΣΟ				680.000€
ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΕΚΤΟΣ ΑΤΤΙΚΗΣ ΓΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΜΟΝΟΕΤΟΥΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ 2021-2022				
A/A	ΦΟΡΕΑΣ / ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ/ΕΔΡΑ	ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ
1	Ομάδα Χορού Vis Motrix ΑΜ 1368 / Ν. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ	Κων/νος Γεράρδος	"22"	35.000€
2	ΚΙΝΟΥΜΕ dancecompany - Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία- ΑΜ 4927 / Ν. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ	Κων/νος Κατσαμάκης Στέλλα Μαστοροστέριου	CHAT - προσωρινός τίτλος εργασίας	15.000€
3	Artius dance theatre- ΑΜ 4090 / Ν. ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ (ΡΟΔΟΣ)	Μύριαμ Πεκμεστζή	Duality	35.000€
4	Per_Dance Choreographic Research Platform - Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία ΑΜ 6177/ Ν. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ	Ελεονώρα Σιαράβα	Memoir for:of the Future	25.000€

5	Garage 21-AM 6676 / N. ΚΕΡΚΥΡΑΣ	Ευαγγελία & Μαίρη Ράντου	Το κρέας που σερβίρεται στο δείπνο (προσωρινός τίτλος)	25.000
ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΠΟΣΟ				135.000€
ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ ΟΜΑΔΩΝ ΧΟΡΟΥ ΓΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΜΟΝΟΕΤΟΥΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ 2021-2022 815.000€				
Ομάδες που επιχορηγούνται: 29, σύνολο αιτημάτων 70 (56 Αττική, 14 περιφέρεια)				
ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΠΟΣΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ ΓΙΑ ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΠΑΡΑΓΩΓΩΝ ΧΟΡΟΥ ΔΙΕΤΟΥΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ 2021-2023 & ΜΟΝΟΕΤΟΥΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ 2021-2022 1.015.000€				
Σύνολο ομάδων που επιχορηγούνται: 32, σύνολο αιτημάτων 86 (69 Αττική, 17 περιφέρεια)				

Πίνακας Α6. Συγκεντρωτικά στοιχεία για την εκπαίδευση του χορού (αριθμός σπουδαστών και σχολών χορού) (ΕΛΣΤΑΤ, 2002-2020)

Ακαδημ αϊκή χρονιά	Σχο λές χορο ύ - Αττι κή	Σπουδα στές εισαγωγ ικών εξετάσε ων Αττικής	Σπουδα στές πτυχιακ ών εξετάσε ων Αττική ς	Σχολές Χορού - περιφέ ρεια	Σπουδα στές εισαγωγ ικών εξετάσε ων περιφέρ ειας	Σπουδα στές πτυχιακ ών εξετάσε ων περιφέρ ειας	Συνολικ ός αριθμός σπουδα στών εισαγωγ ικών εξετάσε ων	Συνολικ ός αριθμός σπουδα στών πτυχιακ ών εξετάσε ων	Συνολ ικός αριθμ ός σχολώ ν χορού
2002-3	9	114	81	3	27	11	141	92	12
2003-4	8	112	81	3	28	10	140	91	11
2004-5	8	128	68	3	19	10	147	78	11
2005-6	8	106	65	4	28	15	134	80	12
2006-7	8	62	99	4	42	16	204	115	12
2007-8	8	161	83	4	37	19	180	102	12
2008-9	8	166	106	4	51	26	217	132	12
2009-10	8	166	122	4	57	27	223	149	12
2010-11	7	158	143	4	37	26	195	169	11
2011-12	8	141	95	4	42	31	183	126	12
2012-13	8	151	94	4	25	23	176	117	12
2013-14	8	158	107	4	20	25	178	132	12
2014-15	10	131	124	4	20	32	151	156	14
2015-16	11	174	119	6	36	23	210	142	17
2016-17	11	154	98	6	39	12	193	110	17
2017-18	12	162	176	6	30	31	192	207	18
2018-19	13	160	128	6	11	26	171	154	19
2019-20	12	236	133	6	43	13	279	146	18

Δήλωση συγκατάθεσης



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ, ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ,
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:
«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ
ΜΕΣΑ», ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Όνομα: Μαντούκου Μαρία

Τηλ: +306940901389

Email: m.mantoukou@gmail.com

m_mantoukou@panteion.gr

Δήλωση συγκατάθεσης για συμμετοχή σε διπλωματική εργασία

Το παρόν έγγραφο αποτελεί δήλωση συγκατάθεσης για συμμετοχή σε συνέντευξη. Η συνέντευξη θα πραγματοποιηθεί για τους σκοπούς της διπλωματικής εργασίας της φοιτήτριας Μαρίας Μαντούκου (Α.Μ. 4120Μ013) με τίτλο «Η ανάπτυξη του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα». Ο σκοπός της συνέντευξης είναι η άντληση δεδομένων από τις εμπειρίες των συνεντευξιζόμενων σε σχέση με το πεδίο του σύγχρονου χορού, τα οποία θα χρησιμοποιηθούν για την εξαγωγή συμπερασμάτων που θα καταγραφούν στην εργασία.

Η συμμετοχή στην εργασία είναι εθελοντική. Τα δεδομένα που θα συγκεντρωθούν θα χρησιμοποιηθούν αποκλειστικά και μόνο για τον σκοπό της υλοποίησης της εργασίας και της παρουσιάσής του στο κοινό. Οι συνεντεύξεις θα ηχογραφηθούν αποκλειστικά και μόνο για τον σκοπό της ερευνητικής τεκμηρίωσης των συνεντεύξεων.

Εάν το επιθυμείτε, μπορείτε να ζητήσετε ένα αντίγραφο του κειμένου της απομαγνητοφώνησης, όπως επίσης και να ζητήσετε να παραληφθούν προτάσεις ή απαντήσεις από τη συνέντευξη. Μπορείτε να αποσύρετε τη συγκατάθεσή σας και να

αποχωρήσετε οποιαδήποτε στιγμή από την έρευνα, όπως επίσης και να αρνηθείτε να απαντήσετε σε οποιοσδήποτε ερωτήσεις δεν επιθυμείτε να απαντήσετε.

Δεν θα χρησιμοποιηθούν τα προσωπικά σας δεδομένα για κανένα άλλο λόγο πλην των ως άνω ρητά περιγραφέντων, εκτός αν συντρέξει κάποιος άλλος λόγος για τον οποίο και θα ενημερωθείτε σχετικά προκειμένου να δώσετε την έγγραφη ρητή συγκατάθεσή σας.

		ΝΑΙ	ΟΧΙ
1.	Διάβασα και κατανόησα πλήρως το κείμενο της δήλωσης συγκατάθεσης.		
2.	Συναινώ εθελοντικά στη συμμετοχή μου στην συνέντευξη, η οποία θα χρησιμοποιηθεί στο πλαίσιο της έρευνας για την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας.		
3.	Κατανοώ ότι η συμμετοχή μου στη συνέντευξη θα έχει ως αποτέλεσμα την ηχογράφησή της, τη λήψη πρόχειρων σημειώσεων και την ενσωμάτωση των πληροφοριακών δεδομένων στη διπλωματική εργασία.		
4.	Δίνω τη συναίνεσή μου στη χρήση του ονόματός μου και της ιδιότητάς μου ως παραπομπής για την αποσπασματική παράθεση των πληροφοριακών μου δεδομένων στο πλαίσιο της διπλωματικής εργασίας.		
5.	Ή επιθυμώ να διατηρήσω την ανωνυμία μου και να αναφέρομαι με ψευδώνυμο στα πλαίσια της διπλωματικής εργασίας.		

Όνοματεπώνυμο

Υπογραφή

Ημερομηνία

Οδηγός Συνέντευξης

Εισαγωγική ερώτηση:

[ΦΟΡΕΙΣ]

A. Μπορείτε να μου αναφέρετε κάποιες πληροφορίες σχετικά με την ιστορία του φορέα σας και τη σχέση του με το πεδίο του σύγχρονου χορού;

B. Τι είδους προγράμματα υποστήριξης προσφέρετε για το σύγχρονο χορό; Τί είδους δράσεις υποστηρίζετε;

Γ. Ποια είναι η σχέση του φορέα σας με τους επιχορηγούμενους καλλιτέχνες;

[ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΙ]

A. Μπορείτε να μου αναφέρετε κάποια βιογραφικά σας στοιχεία; Ποια είναι η σχέση σας με το σύγχρονο χορό;

B. Τι σπουδές έχετε κάνει;

Γ. Πόσα χρόνια εργάζεστε ως χορογράφος; Πόσα έργα έχετε κάνει; Πότε και από ποιους φορείς έχετε λάβει υποστήριξη;

Άξονας 1: Χαρακτηριστικά του πεδίου του σύγχρονου χορού

1. Ποιες πιστεύετε ότι είναι οι ιδιαιτερότητες του σύγχρονου χορού σε σχέση με τις άλλες τέχνες;
2. Πιστεύετε ότι υπάρχει υποτίμηση ή προκατάληψη απέναντι στο χορό ως επαγγελματική δραστηριότητα και ως τέχνη; Αν ναι, με ποιους τρόπους πιστεύετε ότι αυτό επηρεάζει την καλλιτεχνική παραγωγή;
3. Ο σύγχρονος χορός είναι ένα πεδίο όπου η πλειοψηφία αποτελείται από γυναίκες. Πιστεύετε ότι αυτό επηρεάζει την πρόσληψη του από το κοινό και την καλλιτεχνική παραγωγή του χορού;

4. Ποιοι είναι οι λόγοι για τους οποίους πιστεύετε ότι οι παραστάσεις του σύγχρονου χορού έχουν μικρή διάρκεια ζωής;
5. Πιστεύετε ότι υπάρχει κοινό για το σύγχρονο χορό; Θα μπορούσε ο σύγχρονος χορός να αποκτήσει μεγαλύτερο κοινό και να γίνει πιο εμπορικός;

Άξονας 2: Χαρακτηριστικά της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής του σύγχρονου χορού

6. Ποιες πιστεύετε ότι είναι οι διαφορές του της καλλιτεχνικής παραγωγής του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα σε σχέση με τις άλλες χώρες;
7. Ποια είναι, σύμφωνα με την εμπειρία σας, η θέση της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής του χορού στη διεθνή σκηνή;
8. Ποια πιστεύετε ότι είναι τα προβλήματα και τα σημεία βελτίωσης της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής σε σχέση με το σύγχρονο χορό;
9. Ποιες είναι οι βασικές δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι χορογράφοι και οι ομάδες στην Ελλάδα για τη δημιουργία και παρουσίαση των έργων τους;
10. Θεωρείτε ότι, κατά την περίοδο της οικονομικής κρίσης και της πανδημίας του Covid-19, τα προβλήματα που αντιμετώπισαν οι καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες του σύγχρονου χορού ανέδειξαν δομικά προβλήματα του πεδίου ή δημιούργησαν νέες προκλήσεις;

Άξονας 3: Προγράμματα υποστήριξης, χρηματοδότησης και επιχορήγησης και καλλιτεχνική παραγωγή

11. Πώς πιστεύετε ότι διαφοροποιούνται οι ιδιωτικές από τις κρατικές πρωτοβουλίες για την υποστήριξη του σύγχρονου χορού;
12. Ποια είναι / πιστεύετε ότι είναι τα κριτήρια με τα οποία επιλέγονται οι ομάδες, οι χορογράφοι και τα έργα στις κρατικές επιχορηγήσεις, τα ιδιωτικά προγράμματα υποστήριξης του σύγχρονου χορού και τα φεστιβάλ;

13. Όταν λαμβάνετε αποφάσεις / χορογραφείτε, κατά πόσο λαμβάνετε υπόψη το κοινό ως τελικό αποδέκτη του έργου και την πρόσληψη του έργου από αυτό;
14. Κατά πόσο θεωρείτε ότι επηρεάζουν τις επαγγελματικές και καλλιτεχνικές αποφάσεις των καλλιτεχνών του χορού οι κανόνες και τα προαπαιτούμενα των επιχορηγήσεων;