

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Καλλιτεχνική Παραγωγή: η σύγχρονη εικαστική σκηνή της Αθήνας.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αντωνία Νησωτάκη

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Μάρθα Μιχαηλίδου, Επίκουρη καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπουσα)

Ανδρομάχη Γκαζή, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Νίκος Σουλιώτης, Ερευνητής Γ' βαθμίδας ΕΚΚΕ



Copyright © Αντωνία Νησωτάκη, 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.

Στους γονείς μου,

Ευχαριστίες

Η παρούσα διπλωματική εργασία δεν θα μπορούσε να έχει ολοκληρωθεί χωρίς την ενθουσιώδη συμβολή των συμμετεχόντων καλλιτεχνών στην έρευνα. Ευχαριστώ λοιπόν τους/τις Αρσενίου Έλενα, Βελησιώτη Μαρίνα, Βογιατζή Δημοσθένη, Καλημεράκη Ιορδάνη, Κουδιγκέλη Αλεξία, Κυζήλο Σωτήρη, Σαλένα Αρμένη Μιράντα, Σαχίνη Άννα, Σελιμά Βασίλη και Φάζο Κωνσταντίνο για τις πολύ όμορφες συζητήσεις, τις ξεναγήσεις στα studios τους και την τροφή για σκέψη.

Θα ήθελα να πω ένα τεράστιο ευχαριστώ στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Μάρθα Μιχαηλίδου, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, τη σταθερή και ήρεμη καθοδήγησή της και την πολύτιμη συμβολή της σε όλα τα στάδια εκπόνησης της εργασίας αυτής. Θα ήθελα επίσης, να ευχαριστήσω τις αγαπημένες μου συμφοιτήτριες Χρύσα Βλαχοπούλου και Μαρία Μαντούκου για τη συνεχή συμπαράσταση και την όμορφη επικοινωνία που είχαμε όλο αυτό το διάστημα. Τέλος, ευχαριστώ τους αγαπημένους μου γονείς, Νίκο Νησωτάκη και Δήμητρα Γούβη, που είναι πάντα, σταθερά δίπλα μου και μου δίνουν δύναμη να συνεχίσω.

Δύο χρόνια και μια πανδημία αργότερα, ο κύκλος αυτός κλείνει με τα καλύτερα συναισθήματα και την άσβηστη ελπίδα για ένα ακόμη πιο δημιουργικό μέλλον.

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Βιβλιογραφική Επισκόπηση	8
Καλλιτεχνική Εργασία και Αγορά της Τέχνης	8
Ζητήματα ταυτότητας του σύγχρονου καλλιτέχνη	14
Χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης	16
Περί ορισμού της σύγχρονης τέχνης	18
Ερευνητικά ερωτήματα	20
Μεθοδολογία της έρευνας	22
Διεξαγωγή ποιοτικής έρευνας	22
Οδηγός συνεντεύξεων	24
Δειγματοληπτικό σχέδιο	27
Περιορισμοί	29
Αποτελέσματα της έρευνας	30
Ανάλυση του δείγματος	30
Οι δημιουργικοί εργαζόμενοι	31
Η καλλιτεχνική εργασία	39
Μηχανισμοί επιβίωσης	43
Η μητρόπολη: εργασία στα ‘μεγάλα’ αστικά κέντρα	45
Η αγορά της τέχνης	48
Δίκτυα και συλλογικότητα	48
Το φάντασμα της φήμης	51
Η σημασία της μεσολάβησης	53
Η δύναμη του κοινού	55
Το έργο τέχνης	58
Έμπνευση και δημιουργία.	58
Ζήτηση ή προσφορά;	59
Αξία και κοστολόγηση.	61
Νοηματοδότηση και συγκείμενο.	63
Συμπεράσματα	65
Περιορισμοί	67
Προτάσεις για μελλοντική έρευνα	69
Πηγές – Βιβλιογραφία	70
Παράρτημα	76

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία, επιχειρήθηκε μια μελέτη της σύγχρονης εικαστικής σκηνής της Αθήνας υπό το πρίσμα των εργαζόμενων στον χώρο. Σκοπός ήταν αρχικά, η ανάδειξη των χαρακτηριστικών της εργασίας των σύγχρονων εικαστικών δημιουργών στην Αθήνα, των αναγκών της κοινότητας και των πρακτικών της αγοράς. Σύμφωνα με την έρευνα που διεξήχθη, η εικαστική δημιουργία χαρακτηρίζεται από αβεβαιότητα, ανασφάλεια και την ανάγκη εξασφάλισης εισοδήματος από εναλλακτικές πηγές. Στα χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής εργασίας εγγράφονται επιπλέον, το ανταγωνιστικό πλαίσιο, οι περιορισμένες ευκαιρίες εισόδου νέων επαγγελματιών και η δυσκολία βιοπορισμού και οικονομικής ευμάρειας. Οι συνθήκες αυτές απαιτούν από τους επαγγελματίες του χώρου την υιοθέτηση εναλλακτικών μηχανισμών επιβίωσης, τόσο όσον αφορά τις πρακτικές που ακολουθούνται στην αγορά όσο και την ίδια την παραγωγή του έργου και τις διαδικασίες προβολής και ανάδειξής του. Κύριες πρακτικές που ακολουθούνται είναι η παράλληλη και πολλαπλή εργασία, η ημιαπασχόληση, η επιλογή εγκατάστασης στα μεγάλα αστικά κέντρα, η έντονη κοινωνικοποίηση και η ενεργή ενασχόληση με τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Παράλληλα, μελετήθηκαν αντιλήψεις των καλλιτεχνών σχετικά με τα χαρακτηριστικά της αγοράς της τέχνης, η οποία φάνηκε να αποτελεί το αμάλγαμα της φήμης ενός καλλιτέχνη, του δικτύου επαφών του και της μεσολάβησης των ειδικών του χώρου και του κοινού, ιδίως του αγοραστικού. Ιδιαίτερα τα δίκτυα επαφών φάνηκε να έχουν εξέχοντα ρόλο στις διαδικασίες εδραίωσης της καλλιτεχνικής ταυτότητας και της απόδοσης αξίας στο έργο τέχνης.

Όσον αφορά τις μεθόδους συλλογής των δεδομένων και τη διεξαγωγή της έρευνας, πραγματοποιήθηκε ποιοτική έρευνα ημιδομημένων συνεντεύξεων έπειτα από τη διεξαγωγή δειγματοληψίας σκοπιμότητας τυπικών περιπτώσεων. Οι συνεντεύξεις επιλέχθηκαν με στόχο την ουσιαστικότερη και περισσότερο εις βάθος κατανόηση των ερωτημάτων που τίθενται, την ανάγκη καταγραφής των προσωπικών απόψεων και εμπειριών των καλλιτεχνών αλλά και λόγω του γεγονότος ότι οι συνεντεύξεις είναι το κατεξοχήν εργαλείο συλλογής δεδομένων σε αντίστοιχες έρευνες που έχουν γίνει στο αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας.

Λέξεις-Κλειδιά: καλλιτεχνική εργασία, αθηναϊκή εικαστική σκηνή, καλλιτεχνική ταυτότητα, αγορά τέχνης, καλλιτεχνικά δίκτυα.

Artistic Production: The contemporary visual arts scene of Athens.

Antonia Nisotaki

Abstract

In the present work, a study of the contemporary Athenian art scene was attempted in the light of the employees in the field. The aim was initially to highlight the working conditions of the contemporary artists in Athens, the needs of the community and market practices. According to the research conducted, artistic creation is characterized by uncertainty, insecurity, and the need to secure income from alternative sources. The characteristics of the artistic work also include the competitive context, the limited opportunities for entry of new professionals and the difficulty of subsistence and financial prosperity. These conditions require the professionals of the field to adopt alternative survival mechanisms, both in terms of the practices followed in the market and the production of the artwork and the procedures of its promotion. The main practices that are followed are the parallel and multiple jobholding, the part-time work, the choice of settlement in large urban centers, intense socialization, and active involvement with social media. At the same time, artists' perceptions of the characteristics of the art market were studied, which seemed to be the amalgam of an artist's reputation, their network of contacts and the mediation of the experts and the audience, especially the art collectors and dealers. In particular, networks seemed to play a prominent role in the processes of establishing artistic identity and giving value to the artwork.

Regarding the data collection methods and the conduct of the research, qualitative research of semi-structured interviews was carried out after conducting a feasibility sampling of typical cases. The interviews were selected to have a more substantial and in-depth understanding of the questions raised, the need to record the personal views and experiences of artists but also since interviews are the ultimate data collection tool in relevant research in the field.

Keywords: artistic work, Athenian art scene, artistic identity, art market, artistic networks.

Βιβλιογραφική Επισκόπηση

Καλλιτεχνική Εργασία και Αγορά της Τέχνης

Το κύριο αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση των χαρακτηριστικών της καλλιτεχνικής εργασίας, όπως αυτά προκύπτουν από τις έρευνες που έχουν γίνει στο διεθνές περιβάλλον, αλλά και στον ελλαδικό χώρο, που ακολουθεί κατά βάση τις ίδιες τάσεις με τον υπόλοιπο κόσμο.

Ιδιαίτερα σημαντική στο πεδίο της καλλιτεχνικής εργασίας είναι η δουλειά του Menger ο οποίος επανειλημμένα έχει ασχοληθεί με το ζήτημα της αγοράς εργασίας της τέχνης ήδη από το 1999 αλλά και φυσικά, το έργο του Becker ο οποίος μελέτησε εις βάθος τα χαρακτηριστικά των κόσμων της τέχνης, τα δίκτυα που δημιουργούνται εντός τους αλλά και τον τρόπο με τον οποίο τα παραπάνω διαμορφώνουν το έργο τέχνης.

Ο Menger (1999) χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική αγορά εργασίας ένα αίνιγμα, ένα παζλ του οποίου τα κομμάτια είναι δύσκολο να συνδεθούν. Στα βασικά χαρακτηριστικά της δημιουργικής απασχόλησης εγγράφονται η ταυτόχρονη άνοδος της απασχόλησης αλλά και της ανεργίας, η έλλειψη αισθήματος ασφάλειας από τους εργαζόμενους και η μάθηση μέσα από την άσκηση του επαγγέλματος. Παράλληλα, η ελκυστικότητα μιας καλλιτεχνικής καριέρας συνεχώς αυξάνεται, λόγω της αίγλης που συνοδεύει το επάγγελμα και της υπόσχεσης για αυτο-επίτευξη που προβάλλει, παρά τον κίνδυνο για αποτυχία που ελλοχεύει. Μάλιστα, αυτή η υπερπροσφορά επαγγελματιών που παρατηρείται, έχει οδηγήσει στη δημιουργία μιας ελεύθερα οργανωμένης αγοράς, εντός της οποίας ο καλλιτέχνης οφείλει να εφευρίσκει ποικίλους μηχανισμούς επιβίωσης, όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια (Menger, 1999).

Τα παραπάνω φαίνεται να συμφωνούν με όσα και ο Throsby (1992 και 2012) αναφέρει πολλαπλώς μελετώντας τα βασικά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής εργασίας. Δηλαδή, το γεγονός ότι η αγορά εργασίας χαρακτηρίζεται από υπερπροσφορά -η οποία με τη σειρά της οδηγεί σε καθεστώτα υποαπασχόλησης ή ημιαπασχόλησης και ανεργίας-, την ανάληψη περιστασιακών έργων [project-based work], τη δυσαναλογία στις χρηματικές απολαβές των εργαζόμενων και τον τυχαίο χαρακτήρα της επιτυχίας (Throsby, 1992 και 2012).

Χαρακτηριστικό επίσης, είναι το στοιχείο του ερασιτεχνισμού που χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική εργασία. Ο συνδυασμός πρακτικών όπως η πολλαπλή

απασχόληση, η εθελοντική εργασία και τα χαμηλά εισοδήματα, που αποτελούν συνηθισμένο μοτίβο για τους δημιουργικούς εργαζόμενους, δεν παραπέμπουν σε όσα αναμένονται από την άσκηση ενός επαγγέλματος αλλά περισσότερο σε ένα είδος ερασιτεχνικής παράλληλης απασχόλησης (Heinich, 2015).

Η έλλειψη συγκεκριμένων εργασιακών πρακτικών με επίσημους κανόνες, σκοπούς και διαδικασίες καθιστά δύσκολη και την ανάπτυξη συλλογικοτήτων μέσω των οποίων οι εργαζόμενοι στο χώρο τους πολιτισμού γενικά, και οι καλλιτέχνες ειδικά, να μπορούν να διεκδικήσουν τα κοινά τους αιτήματα και συμφέροντα. Στον αντίποδα ίσως της ύπαρξης σταθερών συλλογικοτήτων βρίσκεται η πρακτική ανάπτυξης δικτύων των καλλιτεχνών μέσω των οποίων η δουλειά τους γίνεται αναγνωρίσιμη.

Τα δίκτυα βοηθούν να χτιστούν οι σταθερές σχέσεις που χρειάζονται για τη μείωση των κοστών των συναλλαγών. Διευκολύνουν τις διαδικασίες πρόσληψης μέσω της πατρωνίας και των αξιόπιστων δεσμών ανάμεσα στους συναδέλφους και μεταφέρουν αξιόπιστες πληροφορίες σχετικά με δεξιότητες και ταλέντα σχετικά ραγδαία, δεδομένου ότι οι επίσημες διαδικασίες ελέγχου και πρόσληψης θα ήταν συχνά αναποτελεσματικές και πολύ δαπανηρές σε ένα πρόγραμμα περιστασιακής εργασίας. (Menger, 1999, 549).

Τα δίκτυα καταλαμβάνουν κεντρική θέση και στην ανάλυση των κόσμων της τέχνης από τον Becker. Βρίσκονται στο κέντρο της λειτουργίας του εκάστοτε κόσμου της τέχνης, καθώς οι απαραίτητες συμβάσεις που επιτρέπουν στα μέλη τους να λειτουργούν και να συντονίζουν τη δράση τους δημιουργούνται εντός των δικτύων. Οι συμβάσεις είναι απαραίτητες καθώς δημιουργούν έναν κοινό τόπο, έναν κώδικα επικοινωνίας και πρακτικών που ακολουθούν οι δρώντες στον κόσμο της τέχνης για να μπορούν να πραγματοποιούν το έργο τους. Μέσω των δικτύων προωθούνται αυτές οι συμβάσεις και χρησιμοποιούνται από τα μέλη τους. Αντίστοιχα, τα δίκτυα οριοθετούνται από αυτές, καθώς εκεί που τελειώνουν οι συμβάσεις τελειώνουν και αυτά, διότι παύει να υπάρχει μια κοινή γραμμή συνεννόησης. Παράλληλα, τα δίκτυα εξυπηρετούν και στην κυκλοφορία των πόρων, η ανταλλαγή και διακίνηση των οποίων συνδράμει ουσιαστικά στην παραγωγή του έργου τέχνης και την ίδια την εργασιακή εμπειρία εν γενει (Becker, 1982).

Η σημασία της μεσολάβησης ανάμεσα στο έργο και το κοινό μέσω των ειδικών της τέχνης και των δικτύων των οποίων μέρος είναι ο καλλιτέχνης τονίζεται και από τον Yves Michaud, όπως αναφέρεται στο έργο της η Heinich (2015), που υποστηρίζει ότι οι επιμελητές, κι όχι οι καλλιτέχνες, ορίζουν την τέχνη. Το δίκτυο λοιπόν του καλλιτέχνη και οι άνθρωποι που ασχολούνται, γράφουν, επιμελούνται την

παρουσίασή του επηρεάζει άμεσα και ουσιαστικά την καριέρα του. Οι καλλιτέχνες δεν ορίζουν την τέχνη, γεγονός που γίνεται εύκολα αντιληπτό αν αναλογιστούμε τους δημόσιους φορείς και τις επίσημες δομές που έχοντας ως σκοπό να εξασφαλίσουν στο κοινό αμέριστη πρόσβαση στη σύγχρονη τέχνη, αγοράζουν και εκθέτουν με δικά τους κριτήρια, διατηρώντας στα χέρια τους την εξουσία.

Καλλιτέχνες και μεσάζοντες προσεγγίζουν ο ένας τον άλλο, μοιράζονται τους ίδιους κώδικες, τους ίδιους φορείς για την αναγνώρισή τους, τα ίδια δίκτυα... Η μεσολάβηση τείνει να μην αποτελεί πλέον μια τρίτη ύπαρξη μεταξύ του έργου και του κοινού αλλά τον συνομιλητή σε έναν διάλογο με τον καλλιτέχνη, σε ένα παιχνίδι που γίνεται όλο και πιο πολύπλοκο και του οποίου τα λεπτά σημεία γίνονται κατανοητά μόνο στους μνημένους. (Heinich, 2015, σ. 189-190).

Στην ίδια λογική βρίσκεται και η προσέγγιση του Alan Bowness ο οποίος εντοπίζει 4 κύκλους αναγνώρισης «οι οποίοι όσο μεγαλώνουν αφορούν όλο και περισσότερα άτομα, όλο και μεγαλύτερο χρονικό διάστημα και όλο και λιγότερο ανθρώπους που εμπλέκονται άμεσα με την καλλιτεχνική δημιουργία» (Heinich, 2015, σ. 193). Οι 4 κύκλοι αναγνώρισης, κατά σειρά φθίνουσας εγγύτητας, αποτελούνται από τους συναδέλφους, τους κριτικούς και επιμελητές, το αγοραστικό κοινό (συλλέκτες και έμποροι) και τέλος το γενικό κοινό. Η κατηγοριοποίηση σε κύκλους αναγνώρισης λαμβάνει υπόψιν την χωρική εγγύτητα, τη χρονικότητα της αναγνώρισης και τη βαρύτητα αυτής. (Heinich, 2015). Όσο δηλαδή απομακρυνόμαστε από τον πρώτο, πιο στενό κύκλο του καλλιτέχνη, τόσο λιγότερη επαφή έχει με αυτόν και τόσο μικρότερη σημασία έχει η αναγνώρισή του από αυτόν. Σκοπός του καλλιτέχνη είναι σαφώς να έχει στους πιο στενούς του κύκλους άτομα με μεγαλύτερη επιρροή στον κόσμο της τέχνης, ώστε να ενημερώνεται άμεσα για νέες ευκαιρίες και να παραπέμπεται σε νέες θέσεις εργασίας (Lingo & Terper, 2013). Βέβαια, σύμφωνα με την Heinich (2015) η βαρύτητα των κύκλων αναγνώρισης φαίνεται να έχει αντιστραφεί, σε σχέση με το μοντέρνο παράδειγμα, καθώς η σημασία αναγνώρισης από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες και συναδέλφους φθίνει σε σχέση με την αναγνώριση από τους κριτικούς και επιμελητές της τέχνης αλλά και το αγοραστικό κοινό.

Η αγορά της τέχνης μπορεί να ιδωθεί λοιπόν, ως μια *αγορά της φήμης* στο πλαίσιο ενός *εμπορίου διασημοτήτων* (Heinich, 2015). Το ίδιο το έργο τέχνης πολλές φορές πλέον προσωποποιείται και αξιολογείται με βάση το όνομα και την αναγνώριση του δημιουργού του, γεγονός που περιορίζει τη ζήτηση σε έναν μικρό αριθμό καλλιτεχνών - σταρ. Στο άρθρο της με τίτλο *Creative work is still work* η

Vicky Mayer γράφει ότι η εργασία παραμένει εργασία, δημιουργική ή όχι. Παρ' όλα αυτά, «η δημιουργική εργασία υπόκειται σε δημόσια αναγνώριση, είτε μέσω της ιδιότητάς της, των βραβείων ή της διασημότητάς της» (Mayer, 2014, σ. 59), κάτι που δεν συμβαίνει σε άλλα επαγγέλματα.

Δεδομένων των παραπάνω, απορεί κανείς γιατί παρατηρείται μια γενικότερη αύξηση του αριθμού των καλλιτεχνών σε όλους τους τομείς ήδη από τη δεκαετία του 1970. Όπως παρατηρεί ο Menger (1999), η σταθερή αυτή αύξηση απορρέει από την ταυτόχρονη αύξηση της έκτακτης-περιστασιακής εργασίας και της αυτοαπασχόλησης. Ακόμη, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τα χαμηλά εμπόδια εισόδου στον κλάδο και τη χρόνια υποτίμηση του κινδύνου και των πιθανοτήτων αποτυχίας που παρατηρείται στο χώρο (Lingo και Terper, 2013). Σε αυτούς τους παράγοντες θα πρέπει φυσικά να προσθέσουμε το ψυχολογικό κεφάλαιο των εργαζομένων. Η αβεβαιότητα που συνοδεύει την καλλιτεχνική εργασία, θεωρείται παράγοντας ενεργοποίησης και αύξησης της καινοτομίας και της δημιουργικής διάθεσης του καλλιτέχνη, ενώ ταυτόχρονα δελεάζει (Menger, 1999), αφού μια εργασία με προβλέψιμα αποτελέσματα θα σήμαινε μια εργασία ρουτίνας. Η υπόσχεση με άλλα λόγια, για μια ικανοποιητική εργασία μακριά από συνηθισμένες εργασίες ρουτίνας και η συνοδευόμενη ψυχολογική ικανοποίηση της επιτυχίας στο χώρο, είναι αρκετές για να προσελκύσουν μια μεγάλη μερίδα εργαζομένων. Εδώ κρύβεται και η παγίδα της *εκμετάλλευσης*, όπως την ονομάζει ο Κομπατσιάρης (2015) στην ανάλυσή του για την απλήρωτη πρακτική άσκηση των καλλιτεχνών. Συγκεκριμένα:

Η προοπτική μιας δημιουργικής ικανοποίησης που μια πρακτική άσκηση υπόσχεται γίνεται μια 'μηχανή πειθαρχίας' που σημαίνει ότι η ελπίδα πως ίσως οργανώσουμε τη δουλειά μας γύρω από την 'δημιουργικότητα' αντί για την ανιαρή εργασία χρησιμοποιείται για να προτρέψει, δελεάσει και μερικές φορές να εκβιάσει τους εργαζόμενους σε μακροπρόθεσμες και επαναλαμβανόμενες περιόδους απλήρωτης και επισφαλούς εργασίας (Kompatsiaris, 2015, σ. 559).

Τα άτομα που επιλέγουν να ασχοληθούν επαγγελματικά με το χώρο της τέχνης έχουν επίγνωση των παραπάνω κινδύνων και των ρίσκων που ενέχει η καλλιτεχνική εργασία, τόσο από οικονομική άποψη όσο και σε επίπεδο σταθερότητας. Παρ' όλα αυτά, οι συνθήκες αυτές δεν αποθαρρύνουν τους νεο-εισερχόμενους στο χώρο, οι οποίοι συχνά απορρίπτουν εναλλακτικές θέσεις εργασίας οι οποίες θα απέφεραν σημαντικά υψηλότερες και σταθερές αποδοχές (Mayer, 2014). Στην πραγματικότητα, οι καλλιτέχνες υπομένουν πεισματικά τις συνθήκες που υφίστανται στον εργασιακό

τους χώρο -την πολλαπλή απασχόληση, την εργασία πέραν του συνηθισμένου ωραρίου, την αποδοχή χαμηλών αμοιβών κ.ο.κ.- επειδή θα έκαναν οτιδήποτε για να καταφέρουν να επιτύχουν τους στόχους τους και να χρηματοδοτήσουν την προσωπική τους καλλιτεχνική δημιουργία (Throsby, 1994). Έτσι, παρ' ότι πρόκειται για μια εργασία με αυξημένη αίσθηση ανασφάλειας, το ψυχολογικό κεφάλαιο που απαιτείται από τους εργαζόμενους είναι ιδιαίτερα αυξημένο (Shukaitis & Figiel, 2019).

Μεταβαίνοντας στο ελληνικό παράδειγμα, ο Βασίλης Αυδίκος (2014) στο έργο του *Οι πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες στην Ελλάδα* αναλύοντας το οικονομικό περιβάλλον των Κλάδων Πολιτισμού και Δημιουργικότητας (ΚΠΔ) διακρίνει κάποια χαρακτηριστικά του εργατικού δυναμικού των ΚΠΔ που αξίζει να αναφέρουμε εν συντομία εδώ. Αρχικά, εντοπίζει τη δυσκολία που υπάρχει στην καταγραφή του ακριβούς αριθμού απασχολούμενων στο χώρο σε μεγάλο βαθμό διότι «ένας πολύ σημαντικός αριθμός εργαζομένων στους ΚΠΔ είτε δεν «δηλώνει» ως πρώτη του απασχόληση κάποιον κλάδο των ΚΠΔ, είτε εργάζεται σε «μαύρες» συνθήκες εργασίας, χωρίς ασφάλιση και ιατροφαρμακευτική περίθαλψη» (Αυδίκος, 2014, σ. 84). Επίσης, δεν λαμβάνεται υπόψιν στις έρευνες σχετικά με τα στατιστικά εργασίας στον χώρο η εθελοντική ή προσωρινή απασχόληση ή ακόμη και η περιστασιακή εργασία σε projects. Ακόμη, όπως επισήμαινε ο Menger (1999), οι δείκτες ανεργίας μπορεί να είναι παραπλανητικοί αφού πολλές φορές οι δημιουργικοί εργαζόμενοι των οποίων η κύρια απασχόληση δεν αφορά σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο καλλιτεχνική εργασία, δεν θα δηλωθούν ως άνεργοι καθώς απασχολούνται -έστω κι αν η απασχόληση δεν αφορά καλλιτεχνική εργασία. Οι παραπάνω παρατηρήσεις που χρησιμοποιούνται κυρίως ως εξήγηση της δυσκολίας στατιστικών μελετών στους ΚΠΔ ουσιαστικά φανερώνουν κάποια από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά των συνθηκών της καλλιτεχνικής εργασίας που μας αφορά εδώ.

Στατιστικά στοιχεία για την κατάσταση των ΚΠΔ στην Ελλάδα που συμπληρώνουν την εικόνα που έχουμε για την καλλιτεχνική εργασία βρίσκουμε και από τη *Μελέτη Χαρτογράφησης της πολιτιστικής και δημιουργικής βιομηχανίας στην Ελλάδα* που ανατέθηκε στο Ινστιτούτο Περιφερειακής ανάπτυξης του Παντείου Πανεπιστημίου από το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού το 2016. Από την μελέτη φάνηκαν μεταξύ άλλων τα εξής:

- Οι ΚΠΔ στην Ελλάδα (2014) απασχολούσαν 110.688 εργαζόμενους σε 46.370 επιχειρήσεις.
- Την περίοδο της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα (2008 - 2014) η προστιθέμενη αξία του πολιτιστικού και δημιουργικού τομέα μειώθηκε κατά 55,1%, ο αριθμός των εργαζομένων κατά 29,5% και των επιχειρήσεων κατά 43,6%.
- Το 2013-2014 φαίνεται ανάκαμψη της προστιθέμενης αξίας κατά 6,0%.
- Από το σύνολο των εργαζομένων των ΚΠΔ 57% είναι άνδρες και 43% γυναίκες.
- 57% των εργαζομένων στον κλάδο ήταν (2014) απόφοιτοι τριτοβάθμιας εκπαίδευσης ποσοστό που την περίοδο 2008 - 2014 αυξήθηκε κατά 23,7%.
- 65% βρίσκεται στην ηλικιακή ομάδα των 30-49 ετών ενώ η ηλικιακή ομάδα 15-29 ετών υπέστη μείωση της απασχόλησης κατά 56% την περίοδο της οικονομικής κρίσης.
- Πάνω από το 71% των δημιουργικών επιχειρήσεων στην Ελλάδα είναι, είτε ατομικές, είτε επιχειρήσεις που απασχολούν έναν εργαζόμενο και 25,4% είναι αυτές που απασχολούν δύο με εννέα εργαζόμενους, ενώ οι πολύ μεγάλες επιχειρήσεις (πάνω από 50 εργαζομένους) είναι μόλις 0,6%.
- Η Ελλάδα είναι καθαρός εισαγωγέας πολιτιστικών αγαθών, καθώς εισάγει αγαθά αξίας 181 εκ. € και εξάγει αγαθά αξίας 110 εκ. €.
- Όσο πιο υψηλό είναι το μορφωτικό επίπεδο του κοινού, τόσο συχνότερη είναι η επίσκεψη σε πολιτιστικούς χώρους.

Στην ημερίδα *Τέχνη και Εργασία* που πραγματοποιήθηκε στις 30.11.2019 από τον Μητροπολιτικό Οργανισμό Μουσείων Εικαστικών Τεχνών Θεσσαλονίκης (MOMus) στο πλαίσιο της 7ης Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης με τίτλο *#stasis* συζητήθηκαν εκτενώς οι παραπάνω συνθήκες. Αξίζει λοιπόν, να σταθούμε σε κάποια από τα βασικά σημεία των ομιλιών που συμπληρώνουν την εικόνα που έχουμε από τα χαρακτηριστικά της δημιουργικής εργασίας. Συγκεκριμένα, στην ομιλία της *Performance delivery*, η Αλεξάνδρα Αντωνιάδου με αναφορά στην Claire Bishop αναφέρεται σε μια νέα οικονομία, που παύει να βασίζεται σε αγαθά ή υπηρεσίες και στρέφεται προς την εμπειρία. (Αντωνιάδου, 2019). Στην ίδια ημερίδα, η Danielle Child (2019) αναφέρεται στη στροφή που παρατηρήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1970 όταν το ο καλλιτέχνης αναδεικνύεται σε «πρότυπο του σύγχρονου εργαζομένου του νεοφιλελευθερισμού» (σ. 62). Έτσι, από μη-παραγωγική, όπως συνήθιζε να θεωρείται η καλλιτεχνική πρακτική, γίνεται πλέον το μοντέλο εργασίας που επιζητείται. Αυτό συμβαίνει γιατί «η αποδέσμευση από την έμμισθη εργασία που

συνοδεύει αυτόν τον νέο τύπο εργαζομένου, τον καθιστά ιδανικό για τα σύγχρονα μοντέλα διοίκησης του καπιταλισμού». (Danielle Child, 2019, σελ. 62-63)

Ζητήματα ταυτότητας του σύγχρονου καλλιτέχνη

Τι σημαίνει όμως να είσαι καλλιτέχνης ή γενικότερα δημιουργικός εργαζόμενος στη σύγχρονη εποχή;

Σύμφωνα με τον Menger (2001) οι καλλιτέχνες ως εργατικό δυναμικό έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, είναι κατά μέσο όρο μικρότερης ηλικίας, μεγαλύτερου μορφωτικού επιπέδου, «συγκεντρώνονται σε λίγες μητροπολιτικές περιοχές, παρουσιάζουν υψηλότερα ποσοστά αυτοαπασχόλησης, υψηλότερα ποσοστά ανεργίας και αρκετών μορφών περιορισμένης υποαπασχόλησης (μη εθελοντική μερική απασχόληση, διαλείπουσα εργασία, λιγότερες ώρες εργασίας) και είναι πιο συχνά κάτοχοι πολλαπλών θέσεων εργασίας» (σ. 241-242).

Αυτό το καθεστώς εργασίας συνδέεται ουσιαστικά με τη λογική των διασημοτήτων, όπως αυτή έχει έρθει από την ποπ κουλτούρα στο χώρο της σύγχρονης τέχνης (Heinich, 2015). Πρόκειται για μια αγορά εργασίας που κινείται στη βάση της φήμης του καλλιτέχνη-σταρ, στην οποία εργάζονται πολλοί αλλά αποκτούν φήμη και οικονομική ευμάρεια λίγοι και όπου ουσιαστικά, η εμπορική επιτυχία οδηγεί σε αυτή τη φήμη που εντάσσει τον καλλιτέχνη στη μικρή ελίτ που απολαμβάνει κέρδη, αλλά και την κοσμικότητα μιας υψηλής τέχνης άλλης εποχής.

Συνεπώς, οι δημιουργικοί εργαζόμενοι καλούνται να ανταπεξέλθουν σε πολύ συγκεκριμένες προκλήσεις, όπως είναι η διαχείριση της αβεβαιότητας που συνδέεται με τη φύση της εργασίας τους αλλά και τη δημιουργία και διατήρηση μιας καλλιτεχνικής ταυτότητας που θα τους καταστήσει αναγνωρίσιμους και θα τους τοποθετήσει έστω και προσωρινά σε μια μονοπωλιακή θέση στην αγορά για όσο διάστημα είναι σε ζήτηση το έργο τους (Lingo & Terper, 2013· Menger, 2001).

Η Vicky Mayer (2014) γράφει ότι η ταυτότητα του καλλιτέχνη αποτελεί ένα εγχείρημα πάνω στο οποίο ο ίδιος ο καλλιτέχνης οφείλει να εργαστεί. Πρόκειται για μια συνειδητή επιλογή, όπως οι εταιρείες επιλέγουν τη στρατηγική μάρκετινγκ που τις εξυπηρετεί καλύτερα, έτσι κι οι καλλιτέχνες πρέπει να δομήσουν την ταυτότητά τους με τέτοιο τρόπο ώστε να αρμόζουν καλύτερα στον εκάστοτε ρόλο που υπηρετούν, διατηρώντας όμως παράλληλα την περσόνα του εκκεντρικού καλλιτέχνη με την ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία που ξεχωρίζει τόσο από το κοινό όσο και από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε. Ή όπως αναφέρει η

Heinich (2015), «φροντίζει το είδος της ζωής που διάγει εξίσου με την τέχνη του, και κατέχει, σύμφωνα με τον Maurizio Cattelan, σχεδόν την ίδια φήμη με έναν ποπ σταρ: ό,τι και να κάνει μπαίνει στη δημόσια σφαίρα» (σ. 82).

Διαφαίνεται ήδη λοιπόν, μια *αμφιθυμία ταυτότητας* των σύγχρονων καλλιτεχνών (Davis, 1994), οι οποίοι για να καταφέρουν να φτάσουν σε αυτό το επίπεδο διασημότητας και επιτυχίας που θα τους εξασφαλίσει μια θέση ανάμεσα στους λίγους, χρειάζεται να ισορροπούν σε πολλαπλούς ρόλους και συνθήκες, δημιουργώντας πολλές φορές μόνοι τους τις βάσεις πάνω στις οποίες μπορούν να στηριχθούν για να επιτύχουν. Όπως το θέτουν οι Baker & Faulkner (1991), χρησιμοποιούν υβριδικούς ρόλους και το σύνολο των δεξιοτήτων τους για να εξασφαλίσουν τόσο τους πόρους για τα έργα τους όσο και για να δημιουργήσουν τις ευκαιρίες εκείνες που χρειάζονται, αλλά δεν υπάρχουν ακόμη στην αγορά. Εν τέλει, «οι καλλιτέχνες πολύ συχνά πρέπει να λειτουργούν σαν μικρές επιχειρήσεις, διατηρώντας πολλαπλές θέσεις εργασίας» (Menger 2001, σ. 249) και ιδρύοντας δικές τους εταιρείες σε μια αυτο-κατευθυνόμενη επιχειρηματικότητα. Εφαρμόζουν τις δεξιότητές τους σε μια πληθώρα θέσεων μέσα στους κόσμους της τέχνης και χρειάζεται να κατέχουν σε μεγάλο βαθμό επιχειρηματικές ικανότητες για να μπορούν να ανταπεξέλθουν στις προκλήσεις της αγοράς. Έχουμε μεταβεί δηλαδή, από τον «υψηλά ειδικευμένο εργάτη» στον «καλλιτέχνη επιχειρηματία» (Menger, 2001, σ. 248), όπως ήδη αναγνώριζαν οι κριτικοί τέχνης το 1960 - 1970, όταν άρχισε να παρατηρείται αυτή η στροφή από τον 'εργάτη της τέχνης' σε μια προσέγγιση της ταυτότητας του καλλιτέχνη περισσότερο ως διανοούμενου, που απαιτεί την ανάπτυξη νέων δεξιοτήτων, όπως διαχείρισης, επικοινωνίας και διοίκησης (Kompatsiaris, 2015) και όπου συχνά η διάκριση ανάμεσα σε εργαζόμενους και εργοδότες δεν είναι απολύτως ξεκάθαρη, καθώς ένας καλλιτέχνης μπορεί να καταλαμβάνει και τους δύο ρόλους ταυτόχρονα (Moore, 2014).

Παράλληλα, εδώ διαφαίνεται και η ανάγκη ο σύγχρονος καλλιτέχνης να μπορεί να συνδυάζει ειδικευμένες και γενικές δεξιότητες. Ο Howard Becker (1976) περιγράφει τους κόσμους της τέχνης (Art Worlds) του τέλους του 20ου αιώνα ως εξαιρετικά εξειδικευμένους, όπου άτομα με συγκεκριμένα ταλέντα και τεχνικές ικανότητες εργάζονται συλλογικά για την παραγωγή ταινιών, μουσικής, διαφήμισης ή εκθεμάτων καλών τεχνών. Παρ' όλο όμως που η εξειδίκευση εξακολουθεί να είναι ο κανόνας σε ορισμένους καλλιτεχνικούς τομείς, το γενικό μοτίβο σήμερα, απαιτεί από τους καλλιτέχνες προσαρμοστικότητα, διευρυμένες δεξιότητες και μια γενίκευση, που

έρχεται να αντικαταστήσει τις ειδικές ικανότητες των επιμέρους κλάδων (Ellmeier, 2003).

Αναμένεται από τους καλλιτέχνες δηλαδή, να μετατοπίζονται διαρκώς και να προσαρμόζονται σε κάθε διαφορετική ευκαιρία που παρουσιάζεται και που θα μπορούσε εν δυνάμει να τους οδηγήσει στην επιτυχία, θολώνοντας τα όρια μεταξύ καλλιτεχνικής διαχείρισης και εργασίας (Christopherson, 2008· Hall, 2004). «Η ταυτότητα του σύγχρονου καλλιτέχνη συστημικά και εννοιολογικά μετακινείται προς το αδύνατο (impossibility), ή μια ‘μη-ταυτότητα’, μια ρευστή και ανοιχτή εργασιακή πρακτική που διατιμείται απροσδιόριστα» (Kompatsiaris, 2015, σ. 563). Είναι κομβικής σημασίας η έννοια της ανοιχτής εργασιακής πρακτικής, επειδή δεν φαίνεται να υπάρχει μια ενδεδειγμένη διαδικασία ανάδειξης του σύγχρονου καλλιτέχνη, ένα δεδομένο εργασιακό καθεστώς με συγκεκριμένα πλαίσια και νόρμες που να οδηγεί σταθερά στην εδραίωσή του, αλλά αντίθετα, είναι στο χέρι του ίδιου να δημιουργήσει τις συνθήκες εκείνες που θα του επιτρέψουν να επιτύχει τους στόχους του.

Τέλος, όπως δεν είναι σαφή τα όρια ανάμεσα στην καλλιτεχνική εργασία και διαχείριση, έτσι είναι δυσδιάκριτα και εκείνα ανάμεσα στην εργασία και την προσωπική ζωή (Child, 2019). Σύμφωνα με τα παραπάνω, αναδύεται η ανάγκη ο καλλιτέχνης να είναι «always on» για να μπορέσει να αδράξει κάθε ενδεχόμενη ευκαιρία, να αναπτύξει τις δεξιότητές του να χτίσει ένα όνομα που θα τον βοηθήσει να εδραιώσει τη θέση του στο χώρο και για να ανταπεξέλθει σε όλο το φάσμα των ρόλων που υπηρετεί.

Χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν είναι εύκολη η απόδοση απόλυτων χαρακτηριστικών σε μια τέχνη που λαμβάνει πολλές μορφές και που χαρακτηρίζεται από ρευστότητα όσον αφορά τις ενδεδειγμένες πρακτικές και τις μεθόδους που ακολουθεί. Ωστόσο, μέσα από τη ποικιλομορφία αυτή, διαφαίνονται ορισμένα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν.

Συγκεκριμένα, αλλάζει ο ρόλος των περιγραφών, της αφήγησης και της ίδιας της ερμηνείας του έργου που έρχονται στο προσκήνιο και αποτελούν μέρος του πια, όχι απλώς γραπτή καταγραφή του. Βασικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης τέχνης είναι «ο «πρωταρχικός ρόλος των ειδικών μεσαζόντων», των ειδικών και ιστορικών της τέχνης, που δρουν ως σύνδεσμος των έργων με το γενικό κοινό και αποτελούν «απαραίτητους κρίκους για την πρόσληψή» τους (Heinich, 2015, σ. 22). Τα έργα

σύγχρονης τέχνης συχνά παραπλανούν και δεν ικανοποιούν τις προσδοκίες μας για το τι συνιστά ένα έργο τέχνης. Ο ρόλος των μεσαζόντων είναι σε μεγάλο βαθμό να διευκολύνουν την κατανόηση ενός έργου και της έκθεσής του από το μη-μυημένο κοινό, να ‘διαβάζουν’ το έργο και να παρουσιάζουν τις πιθανές ερμηνείες του. Η πλήρης κατανόηση ενός έργου σύγχρονης τέχνης λοιπόν, φαίνεται να εξαρτάται από την επαφή του γενικού κοινού με τον μεσάζοντα ή τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Ως σημαντικά στοιχεία παρουσιάζονται επίσης η θέση που λαμβάνει η έννοια της μοναδικότητας του έργου, που γίνεται κατά περιπτώσεις αυτοσκοπός, αλλά και ιδιαίτερα η ενθάρρυνση για μια άνευ προηγουμένου υπέρβαση κάθε είδους ορίων και κατάργηση κάθε έννοιας «ομορφιάς» του έργου τέχνης.

Αξίζει να επιμείνουμε, στο βαθμό που το επιτρέπει η παρούσα έρευνα, στη σημασία αυτής της διεύρυνσης των ορίων που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη τέχνη και τις εκφάνσεις που αυτή λαμβάνει.

Η παράβαση των ορίων κάθε είδους έχει ριζοσπαστικό χαρακτήρα και ως υπέρβαση αναμένεται να προκαλέσει την αντίδραση φορέων και κοινού. Τι γίνεται όμως όταν η υπέρβαση κάθε ορίου αποτελεί το ζητούμενο και φτάνει από ανατρεπτική πρακτική να γίνεται η νόρμα; Εδώ εμφανίζεται το «παράδοξο της συγκατάβασης» Heinich (2015, σ. 58) σύμφωνα με το οποίο υπάρχει μια παραδοξότητα στο γεγονός ότι η καταστρατήγηση των κανόνων και η ρήξη των ορίων είναι όχι απλώς αποδεκτή αλλά και η αναμενόμενη πρακτική από τους σύγχρονους καλλιτέχνες. Τα όρια αυτά δεν περιορίζονται στους κανόνες του κλασικού ή μοντέρνου παραδείγματος αλλά διευρύνονται σε ηθικές και αισθητικές συμβάσεις.

Μελετώντας την αγορά της σύγχρονης τέχνης διαφαίνεται επίσης, μια «θεαματική εμπορευματοποίηση» με το εμπόριο τέχνης μετά το 2000 να γνωρίζει «μια ιλιγγιώδη άνοδο» (Heinich, 2015, σ. 81-82). Ο κόσμος της τέχνης γίνεται για την Sara Thornton (2008): «πιο ελκυστικός, πιο σικ, πιο ακριβός» (σ. 11) καθώς, «η σύγχρονη τέχνη κατάφερε να ενσωματώσει ορισμένα χαρακτηριστικά της ποπ κουλτούρας ταυτόχρονα με αυτά της πιο ελιτίστικης κοσμικότητας» (Heinich, 2015, σ. 82). Βέβαια αυτός ο κόσμος της τέχνης στον οποίο το έργο και η ενασχόληση με την τέχνη αποτελεί σύμβολο πολυτέλειας και κύρους δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση, «επειδή η πλειοψηφία των σύγχρονων καλλιτεχνών δεν μετέχει αυτού του φαινομένου» (Heinich, 2015, σ. 81). Αντίστοιχη άποψη εκφράζεται και στο άρθρο *Art Struggles: Confronting Internships and Unpaid Labour in Contemporary*

Art του Πάνου Κομπατσιάρη ο οποίος αναφέρει ότι υπάρχει μια «διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στους ‘προνομιούχους’ -τους λίγους καλλιτέχνες με υψηλό προφίλ, συλλέκτες, γκαλερίστες και επιμελητές- και τους ‘εκμεταλλεζόμενους’, την αόρατη μάζα των εργατών της τέχνης από την εργασία των οποίων εξαρτάται το σύστημα της τέχνης» (Kompatsiari, 2015, σ. 554).

Η εμπορευματοποίηση αυτή που παρατηρείται εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη λογική της διασημότητας που αναφέραμε παραπάνω. Ο Boltanski (2009) αναφέρει ότι «οι καλλιτέχνες του περασμένου αιώνα καυχόντουσαν πως είχαν την τιμή να μην πωλούν τίποτα» (σ. 64). Αυτό δεν φαίνεται να ισχύει πλέον. Στο πλαίσιο της ανόδου του χρηματιστηρίου και της εμπορευματοποίησης της τέχνης η καχυποψία με την οποία αντιμετωπιζόταν η εμπορική επιτυχία, που θεωρούνταν μάλλον συνδεδεμένη με τη χαμηλή ποιότητα, δεν εντοπίζεται πια. Η διάκριση ανάμεσα σε μια ανώτερη τέχνη που απευθύνεται σε μια μικρή ελίτ και μια τέχνη που απευθύνεται σε ένα γενικό κοινό και χαρακτηρίζεται δημοφιλής και εμπορική, όλο και περισσότερο φθίνει (Eikhof και Haunschild, 2007).

Από τους πρώτους που έστρεψαν την προσοχή μας στην ιδέα ότι τα όρια ανάμεσα στην υψηλή και δημοφιλή τέχνη δεν ήταν σαφώς ευδιάκριτα για τους καταναλωτές ήταν οι Peterson και Kern (1979), οι οποίοι συνέβαλαν περαιτέρω στην ιδέα του καλλιτέχνη ως εργαζόμενου που εργάζεται σε διαφορετικούς εμπορικούς ή μη τομείς, χωρίς να θεωρείται η εμπορική επιτυχία ως κατάπτωση της καλλιτεχνικής ιδιότητας ή αντίστοιχα, η δημιουργία καθαρά μη-εμπορικής τέχνης ως ένδειξη ανωτερότητας και αυθεντικότητας της καλλιτεχνικής του φύσης. Αντίθετα, οι καλλιτέχνες συχνά εκμεταλλεύονται τα δημιουργικά τους ταλέντα και δεξιότητες σε μια πληθώρα projects με σκοπό να εξασφαλίσουν το εισόδημά τους. Έτσι, δημιουργούν portfolios με τις εργασίες τους, ανεξαρτήτως του πλαισίου και του εργασιακού καθεστώτος εντός του οποίου αυτές είχαν πραγματοποιηθεί (Lingo και Terper, 2013), που τους επιτρέπουν να ανταγωνίζονται για πολλούς διαφορετικούς τύπους θέσεων εργασίας και επαγγελματικούς ρόλους (Throsby και Zednik, 2011).

Περί ορισμού της σύγχρονης τέχνης

Κλείνοντας την παρουσίαση της βιβλιογραφικής έρευνας που πραγματοποιήθηκε, θεωρώ πως αξίζει να σταθούμε στην έννοια της σύγχρονης τέχνης και τον τρόπο που αυτή γίνεται αντιληπτή σήμερα. Με άλλα λόγια, τι σημαίνει ‘σύγχρονη τέχνη’, πώς ορίζεται και ποιο είναι το είδος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας που περιλαμβάνει;

Η Heinich (2015) εξετάζει τη σύγχρονη τέχνη ως μια «ειδολογική κατηγορία» (σ. 32) που παρουσιάζει κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και διαφοροποιείται λόγω αυτών. Η διαφορετικότητα της σύγχρονης τέχνης από άλλα είδη, όπως η μοντέρνα τέχνη που επιχείρησε να εκφράσει την εσωτερικότητα των καλλιτεχνών σπάζοντας τους κανόνες της απεικόνισης, ή την κλασική τέχνη με την ανάγκη της για πιστή απόδοση του απολύτως ωραίου, επειδή δεν αφορά τη χρονική της εμφάνιση αλλά την «ιδιομορφία των κανόνων που τη διέπουν» (Heinich, 2015, σ. 23) σημαίνει ότι είναι δυνατόν να συνυπάρχει με άλλα είδη. Μάλιστα, η ιδιομορφία της είναι τέτοια ώστε για την Heinich (2015) η αντίληψη γι' αυτή διαφέρει ανάλογα με τον βαθμό εξοικείωσης του εμπλεκόμενου με αυτή και συχνά δοκιμάζει την ίδια την έννοια του έργου τέχνης. Με άλλα λόγια, η απάντηση στην ερώτηση: “Τι συνιστά σύγχρονη τέχνη;” μπορεί να παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις ανάλογα με τον ερωτώμενο και το βαθμό εμπλοκής του με το χώρο και εκεί ακριβώς, εντοπίζεται σε μεγάλο βαθμό η ιδιομορφία της αλλά και ο καθορισμός της ως είδος. Στην ίδια λογική, ο Thierry de Duve (2007) γράφει ότι όταν υπάρχει ο κίνδυνος ένα έργο να μην γίνει αντιληπτό ως τέχνη, τότε το γεγονός αυτό καθαυτό το καθιστά σύγχρονο.

Οι καινούργιες πρακτικές της σύγχρονης τέχνης, όπως για παράδειγμα η αποϋλοποίηση του έργου τέχνης που μπορεί να λάβει πλέον μη υλική υπόσταση, δημιουργούν την ανάγκη για μια νέα ορολογία (οι *πλαστικές τέχνες* αντικαθιστούν τις *καλές τέχνες*), επιφέρουν αλλαγές στο νομικό και οικονομικό πλαίσιο (και ιδιαίτερα το πλαίσιο των πνευματικών δικαιωμάτων) και δημιουργούν νέους τομείς και δίκτυα εντός των οποίων κινούνται δρώντες και αντικείμενα (Heinich, 2015). Καταλήγουμε λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι δεν πρόκειται απλώς για ένα νέο είδος τέχνης αλλά για ένα «παράδειγμα τέχνης, καθώς διαδραματίζεται σε πολλά περισσότερα επίπεδα από αυτό των ίδιων των έργων» (Heinich, 2015, σ. 45).

Ερευνητικά ερωτήματα

Η παραπάνω σύντομη παρουσίαση της βιβλιογραφίας που μελετήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας σχετικά με τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης και ιδίως τις συνθήκες που επικρατούν στην αγορά της τέχνης και την καλλιτεχνική παραγωγή, οδηγούν τον συλλογισμό μας στο ίδιο το παραγόμενο «προϊόν». Στο σημείο αυτό θα χρειαστεί μια διευκρίνιση αναφορικά με τα έργα τέχνης που θα απασχολήσουν την έρευνα αυτή. Φυσικά, όπως ήδη αναφέρθηκε, στη σύγχρονη πραγματικότητα, το έργο τέχνης δεν αποτελεί απαραίτητα ένα αντικείμενο ούτε χρειάζεται να φέρει υλική υπόσταση. Η παρούσα έρευνα ωστόσο, θα περιοριστεί στα εικαστικά έργα σύγχρονης τέχνης, γι' αυτό και ίσως μας επιτρέπεται η χρήση του όρου «προϊόν». Ο λόγος που γίνεται αυτή η επιλογή είναι αρχικά πρακτικός, καθώς οι συνθήκες εκπόνησης της παρούσας εργασίας -διαθέσιμος χρόνος αλλά και πόροι- δεν επιτρέπουν την μελέτη όλων των μορφών σύγχρονης τέχνης. Πέρα όμως από αυτό, η επιλογή ενασχόλησης μόνο με καλλιτέχνες που δημιουργούν εικαστικά έργα, ψηφιακά και μη, εξυπηρετεί στην σαφέστερη εκφορά συμπερασμάτων, καθώς περιορίζεται η ποικιλία των πρακτικών που ακολουθούνται από τους εκάστοτε καλλιτέχνες αλλά και το εύρος της αγοράς που μελετάται.

Στο έργο του *Art Worlds*, ο Becker (1982) αναλύει τους κόσμους της τέχνης, όπως τους ονομάζει, ως το αποτέλεσμα της συνεργασίας και αλληλεπίδρασης ενός αριθμού διαφορετικών δρώντων, οι οποίοι συμβάλλουν στο τελικό προϊόν. Στους δρώντες αυτούς περιλαμβάνεται κάθε ξεχωριστό άτομο ή οργανισμός που συμμετέχει στη διαδικασία παραγωγής, ανάθεσης, παρουσίασης, διατήρησης, προώθησης, καταγραφής, κριτικής, αγοράς και πώλησης της τέχνης. Σύμφωνα με τον Becker λοιπόν, το παραγόμενο προϊόν, το έργο τέχνης, δημιουργείται στη βάση αυτής της αλυσίδας σχέσεων που δημιουργούνται και κάθε αλλαγή σε αυτή, επιφέρει αλλαγές και στο ίδιο το έργο τέχνης, το οποίο δεν παύει να υφίσταται, αλλά αντίθετα, προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα και παρουσιάζει διαφορετικά χαρακτηριστικά.

Στην εμπειρική έρευνα που παρουσιάζεται παρακάτω ερευνώνται αρχικά, τα χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής εργασίας στην Αθήνα και της αθηναϊκής αγοράς της σύγχρονης εικαστικής τέχνης, ο τρόπος με τον οποίο αυτά βιώνονται από τους καλλιτέχνες που ζουν και εργάζονται στην Αθήνα σήμερα καθώς επίσης, οι μηχανισμοί επιβίωσης που ακολουθούν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες και οι τρόποι ανάδειξης του έργου τους. Μέσω των παραπάνω, αναδεικνύεται σε δεύτερο βαθμό το

πλαίσιο και οι συνθήκες εντός των οποίων τα σύγχρονα εικαστικά έργα τέχνης οδηγούνται από το αρχικό στάδιο της σύλληψής τους στη διάθεσή τους στην αγορά.

Ή όπως το θέτουν οι Lingo και Terper (2013), επιχειρήθηκε να γίνει περισσότερο κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο η καλλιτεχνική δημιουργικότητα εξαρτάται από τις αποφάσεις καριέρας και συγκεκριμένα:

Τις στρατηγικές για την απόκτηση και εύρεση εργασίας, τους τρόπους με τους οποίους οι καλλιτέχνες αναπτύσσουν και διατηρούν δίκτυα, τους τρόπους με τους οποίους προβάλλουν τον εαυτό τους, τις ομάδες που συγκεντρώνουν για να δημιουργήσουν και να προωθήσουν τη δουλειά τους και την ολοκληρωμένη εργασία που εμπλέκεται στη μεταφορά δημιουργικών έργων από το στάδιο της ιδέας στην εφαρμογή στις αγορές του 21ου αιώνα (σ. 355).

Μεθοδολογία της έρευνας

Διεξαγωγή ποιοτικής έρευνας

Προκειμένου να μελετηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας εργασίας, όπως αναφέρονται στο προηγούμενο κεφάλαιο, επιλέχθηκε να πραγματοποιηθεί ποιοτική έρευνα μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων. Τα δεδομένα από τις συνεντεύξεις, αφού αναλύθηκαν και σε συνομιλία με τη διαθέσιμη βιβλιογραφία, βοήθησαν στην κατανόηση των ερωτημάτων. Οι συνεντεύξεις διεξήχθησαν διαδικτυακά με τη χρήση της πλατφόρμας βιντεοκλήσεων Zoom, ενώ για την απομαγνητοφώνηση και ανάλυση των δεδομένων επιλέχθηκε το λογισμικό ATLAS.ti.

Η επιλογή υλοποίησης της ποιοτικής έρευνας μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων έγινε λόγω της επιθυμίας η παρούσα έρευνα να δώσει πληροφορίες σχετικά με την *προσωπική εμπειρία* (Strauss, 1987) των συμμετεχόντων στην αγορά της τέχνης, σε πραγματικές συνθήκες (Δαφέρμος & Πουρκός, 2010), καθώς επίσης και τις *προσωπικές απόψεις* τους αναφορικά με τις διαδικασίες που ακολουθούνται εντός του κοινωνικού πλαισίου στο οποίο δρουν (Hayes, 1997). Παράλληλα, η επιλογή της ποιοτικής έρευνας έγινε λόγω του ότι οι συνεντεύξεις είναι το κατεξοχήν εργαλείο συλλογής δεδομένων στις έρευνες που έχουν γίνει για την καλλιτεχνική εργασία και που μελετήθηκαν για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας (Alacovska, 2018a-b· Baker & Hesmondhalgh, 2010· Kretsos & Umney, 2014· Lee & Percival, 2020· de Peuter, 2014). Για τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων ακολουθήθηκε η διαδικασία ποιοτικής έρευνας όπως περιγράφεται από τον Kvale (2007) και η οποία περιλαμβάνει τα εξής: θεματοποίηση, σχεδιασμός συνεντεύξεων, απομαγνητοφωνήσεις, ανάλυση δεδομένων, επαλήθευση και τελική έκθεση των αποτελεσμάτων.

Με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι ερωτήσεις που έχουν επιλεγεί ως κορμός του οδηγού συνεντεύξεων έχουν σκοπό αρχικά να καθορίσουν το πλαίσιο των *συνθηκών εργασίας* των καλλιτεχνών και της *προσωπικής εργασιακής εμπειρίας* του κάθε συνεντευξιζόμενου. Μέσω της καταγραφής αυτής, οδηγούμαστε σε ερωτήσεις που αφορούν το ίδιο το έργο τέχνης και τη δημιουργική διαδικασία για να ερευνηθούν περισσότερο εις βάθος οι συνθήκες εντός των οποίων αυτή συμβαίνει.

Αφορμώμενοι από τα βασικά ευρήματα για το φαινόμενο υπό μελέτη, όπως παρουσιάστηκαν στη βιβλιογραφική επισκόπηση, με την επιλογή ημιδομημένων

συνεντεύξεων δίνεται η δυνατότητα καθοδηγούμενοι από τις απαντήσεις του συνεντευξιζόμενου να γίνει περισσότερο εις βάθος μελέτη του φαινομένου. Σε αυτό το πλαίσιο επιλέγονται ανοιχτού τύπου ερωτήσεις οι οποίες προσδίδουν ευελιξία απαντήσεων και οδηγούν σε πιο ολοκληρωμένες αποκρίσεις συγκριτικά με τις ερωτήσεις κλειστού τύπου. Ακόμη, με αυτόν τον τρόπο ενθαρρύνεται η ειλικρινής έκφραση των ερωτηθέντων και συλλέγονται δεδομένα τα οποία αντανάκλουν τις πραγματικές απόψεις των συνεντευξιζόμενων, αφήνοντας ανοιχτά τα περιθώρια ύπαρξης απροσδόκητων απαντήσεων που παρουσιάζουν πλευρές του υπό μελέτη φαινομένου που δεν είχαν ληφθεί υπόψιν κατά το σχεδιασμό της έρευνας.

Συγκεκριμένα οι ερωτήσεις αφορούν: *συνθήκες εργασίας* (Α) - 17 ερωτήσεις, *προσωπικές απόψεις για τη σύγχρονη τέχνη* (Β) - 13 ερωτήσεις, *δημιουργική διαδικασία* (Γ) - 3 ερωτήσεις.

Αναλυτικά, αναφορικά με τις συνθήκες εργασίας, επιχειρείται μια καταγραφή αυτών όπως τις βιώνει το υπό μελέτη δείγμα. Συγκεκριμένα, εξετάζεται η *οικονομική σταθερότητα* (2), *επιρροή της πανδημίας* (1), *οι παλαιότερες εμπειρίες του κάθε καλλιτέχνη* (2), *οι ευκαιρίες και περιορισμοί στην είσοδο στην αγορά εργασίας* (6), *οι τρόποι προώθησης* (του έργου και καλλιτέχνη) (1), *οι τρόποι χρηματοδότησης* (2), *η ανάπτυξη κοινότητας* (1), *η υποστήριξη θεσμών και κράτους* (1), *η ισορροπία εργασίας και προσωπικού χρόνου* (*work-life balance*) (1).

Στη επόμενη κατηγορία ερωτήσεων που αφορά τις προσωπικές απόψεις που έχει σχηματίσει ο κάθε καλλιτέχνης για την ίδια τη φύση της εργασίας του και της σύγχρονης τέχνης εν γένει, επιδιώκεται η εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τις πρακτικές εντός της αγοράς της τέχνης και τους μηχανισμούς επιβίωσης που ακολουθεί ο κάθε ερωτώμενος και συγκεκριμένα αναφορικά με: *τη σχέση του έργου με το κοινωνικό γίνεσθαι* (3), *την ταυτότητα του καλλιτέχνη* (2), *την έννοια της επιτυχίας* (2), *τη σημασία βιοπορισμού καθαρά από την τέχνη* (2), *την κοινωνική διαστρωμάτωση εντός του χώρου* (1), *το ρόλο του κοινού* (1), *τη νοσηματοδότηση του έργου* (4), *την κοστολόγηση* (1), *τη σημασία ακαδημαϊκής μόρφωσης για την επαγγελματική επιτυχία* (1), *τα κίνητρα επιλογής έργων/project* (4).

Τέλος, μια κατηγορία ερωτήσεων (3) αφορά την ίδια τη δημιουργική διαδικασία (έμπνευση, σύλληψη ιδέας, υλοποίηση), με ερωτήσεις που σκοπό έχουν να οδηγήσουν τους ερωτηθέντες σε περιγραφή των σταδίων που ακολουθούν από τη στιγμή της σύλληψης μιας ιδέας (ή και πριν από αυτή) έως την παρουσίαση του τελικού έργου. Με βάση τα παραπάνω, μπορεί να εξετασθεί κατά πόσο οι

διαφορετικές αντιλήψεις και εμπειρίες στα παραπάνω θέματα, επηρεάζουν την ίδια τη δημιουργική διαδικασία και οδηγούν σε διαφορετικά σχέδια δράσης από τους καλλιτέχνες.

Οδηγός συνεντεύξεων

Παρακάτω παρουσιάζεται ο οδηγός συνέντευξης που δημιουργήθηκε με βάση την παραπάνω κατηγοριοποίηση των ερωτήσεων. Φυσικά, οι ερωτήσεις αποτέλεσαν έναν κορμό θεμάτων προς συζήτηση και προσαρμόστηκαν ανάλογα τις απαντήσεις του κάθε συνεντευξιζόμενου. (Για τον οδηγό συνεντεύξεων βλ. Παράρτημα)

Φυσικά, πριν το κύριο μέρος των ερωτήσεων, όπως παρουσιάζονται παρακάτω, και αφού προηγήθηκε μια σύντομη αυτοπαρουσίαση στους καλλιτέχνες, έγιναν κάποιες γενικές ερωτήσεις για να συμπληρωθεί το προφίλ του κάθε συμμετέχοντα στην έρευνα. Συγκεκριμένα, οι καλλιτέχνες κλήθηκαν να δώσουν στοιχεία σχετικά με το φύλο, την ηλικία, το είδος και το επίπεδο των σπουδών που έχουν -αν έχουν- ολοκληρώσει, το είδος της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς τους, εάν έχουν ζήσει κάποιο διάστημα εκτός Ελλάδος, την οικογενειακή τους κατάσταση, τον τόπο διαμονής και εργασίας τους και την τωρινή επαγγελματική κατάστασή τους.

A. Συνθήκες Εργασίας:

1. Εργάζεσαι αποκλειστικά ως καλλιτέχνης ή ασκείς και κάποιο άλλο επάγγελμα παράλληλα; - *(οικονομική σταθερότητα)*
2. Έχει χρειαστεί να εργαστείς παράλληλα σε κάποια εργασία που να μην σχετίζεται με την τέχνη σου; Εάν ναι για πόσο διάστημα; *(παλαιότερες εμπειρίες)*
3. Η καλλιτεχνική σου εργασία, είναι ικανή να σου εξασφαλίσει τις οικονομικές σου ανάγκες; - *(οικονομική σταθερότητα)*
4. Είναι σκοπός σου να εργάζεσαι καθαρά ως καλλιτέχνης ή θα ήσουν ευχαριστημένος με την εφαρμογή των δεξιοτήτων σου και σε εργασίες που δεν αφορούν καθαρά καλλιτεχνικά projects; *(σημασία βιοπορισμού καθαρά από την τέχνη)*
5. Θεωρείς ότι είναι σημαντικό ένας καλλιτέχνης να βιοπορίζεται αποκλειστικά από την τέχνη του; Ποιοι θεωρείς ότι είναι οι σημαντικότεροι παράγοντες που επηρεάζουν μια τέτοιου είδους επιτυχία; *(ευκαιρίες και περιορισμοί)*

6. Η επιλογή σου να ζεις και να σπουδάζεις στην Αθήνα // στο εξωτερικό // εκτός Αθήνας πιστεύεις ότι επηρεάζει τις δυνατότητες/ευκαιρίες που σου παρέχονται (θετικά ή αρνητικά) - *(ευκαιρίες και περιορισμοί)*

7. Θεωρείς ότι το το είδος της καλλιτεχνικής σου δραστηριότητας έχει επηρεάσει την πορεία σου και την αναγνώρισή σου από το κοινό; (θετικά ή αρνητικά) - *(ευκαιρίες και περιορισμοί)*

8. Ποιες θεωρείς ότι είναι οι μεγαλύτερες δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι καλλιτέχνες σήμερα; (επιλογή στυλ και ταυτότητας;, οικονομική σταθερότητα;, αναγνώριση του έργου και φήμη;) - *(ευκαιρίες και περιορισμοί)*

9. Πιστεύεις ότι πολλοί καλλιτέχνες δεν καταφέρνουν να πραγματοποιήσουν τις επαγγελματικές τους φιλοδοξίες; Αν ναι, ποιοι πιστεύεις ότι είναι οι λόγοι που συμβαίνει αυτό; *(ευκαιρίες και περιορισμοί)*

10. Εθελοντική εργασία και πρακτική άσκηση; Θεωρείς ότι βοηθούν την είσοδο στην αγορά εργασίας; αν ναι, με ποιο τρόπο; *(ευκαιρίες και περιορισμοί - πρακτικές δικτύωσης)*

11. Κατά πόσο θεωρείς ότι υπάρχει συναδελφική αλληλεγγύη και μια ισχυρή κοινότητα με κοινά αιτήματα στο χώρο; *(ανάπτυξη κοινότητας)*

12. Υπάρχουν θεσμοί που υποστηρίζουν την ανάπτυξη των καλλιτεχνών; Μπορείς να μου ονομάσεις μερικούς από αυτούς; *(υποστήριξη θεσμών και κράτους)*

13. Ποιοι πιστεύεις ότι είναι οι βασικοί τρόποι χρηματοδότησης του έργου ενός καλλιτέχνη; *(τρόποι χρηματοδότησης)*

14. Ποιοι είναι οι τρόποι που κυρίως χρησιμοποιείς για την προβολή του έργου σου; *(τρόποι προώθησης)*

15. Θεωρείς ότι η πανδημία έχει επηρεάσει τους μηχανισμούς που ακολουθούν οι καλλιτέχνες με στόχο την επαγγελματική επιτυχία; Αν ναι, με ποιον τρόπο; *(επιρροή της πανδημίας)*

16. Υπάρχουν προνομιούχοι στην αγορά της τέχνης; Αν ναι, τι είναι αυτό που τους καθιστά ως τέτοιους; *(κοινωνική διαστρωμάτωση εντός του χώρου)*

17. Κατά πόσο θεωρείς ότι έχεις πετύχει work-life balance; Είναι κάτι το οποίο επιζητείς; *(ισορροπία εργασίας και προσωπικού χρόνου - work-life balance)*

B. Προσωπικές απόψεις για τη σύγχρονη τέχνη

1. Ποια κριτήρια θα έλεγες ότι είναι τα σημαντικότερα στην αναζήτηση του επόμενου project σου; (*κίνητρα επιλογής έργων/project*)
2. Έχουν υπάρξει περιπτώσεις που έχει απορρίψει κάποιο project; Ποιοι ήταν οι λόγοι για την απόφασή σου αυτή; (*παλαιότερες εμπειρίες & (B) - κίνητρα επιλογής έργων/project*)
3. Υπάρχουν συγκεκριμένα κριτήρια, βάση την εμπειρία σου, όσον αφορά την επιλογή παρουσίασης ενός έργου; (ομαδικές ή ατομικές εκθέσεις, εμπορικές εκθέσεις, γκαλερί ή χώρος, επιμελητές, κόστος συμμετοχής, άλλοι συμμετέχοντες, θέμα) - (*κίνητρα επιλογής έργων/project*)
4. Πιστεύεις ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να προβάλλει και τον ίδιο του τον εαυτό πέρα από το έργο του αυτό καθ' αυτό; - (*ταυτότητα του καλλιτέχνη*)
5. Μια εικόνα 1000 λέξεις. Πιστεύεις ότι το έργο πρέπει να 'μιλάει' από μόνο του ή νοηματοδοτείται μέσα από το συγκείμενο στο οποίο δημιουργείται; - (*σχέση του έργου με το κοινωνικό γίνεσθαι // νοηματοδότηση του έργου*)
6. Αντίστοιχα, θεωρείς ότι τα έργα είναι διαχρονικά; Μπορούν να απευθύνονται σε μελλοντικές γενιές με τον ίδιο τρόπο που απευθύνονται στο τώρα; - (*σχέση του έργου με το κοινωνικό γίνεσθαι // νοηματοδότηση του έργου*)
7. Θεωρείς ότι η τέχνη επηρεάζεται από την κοινωνική πραγματικότητα; Αν ναι, με ποιον τρόπο; // Θεωρείς ότι η τέχνη οφείλει να σχολιάζει την κοινωνία εντός της οποίας παράγεται; - (*σχέση του έργου με το κοινωνικό γίνεσθαι // νοηματοδότηση του έργου*)
8. Θεωρείς ότι υπάρχουν περιπτώσεις που η ζήτηση (τι πωλείται στην αγορά σε μια δεδομένη στιγμή) υπερβαίνει την ανάγκη του καλλιτέχνη για προσωπική έκφραση; Υπάρχουν δηλαδή περιπτώσεις που η επιλογή θέματος, στυλ ζωγραφικής κ.ο.κ κατευθύνεται από τις τάσεις της αγοράς και μόνο; - (*κίνητρα επιλογής έργων/project*)
9. Ποιοι θεωρείς ότι είναι οι παράγοντες που ορίζουν την αξία του κάθε έργου; - (*νοηματοδότηση του έργου, κοστολόγηση*)

10. Είναι σημαντικότερο για εσένα να έχεις τη στήριξη του κοινού;
- (ρόλος του κοινού)
11. Είναι σημαντικότερο για εσένα να έχεις τη στήριξη σημαντικών ανθρώπων στο χώρο; - (ρόλος του κοινού)
12. Πόσο σημαντικό πιστεύεις ότι είναι ένας καλλιτέχνης να έχει και ακαδημαϊκή μόρφωση πριν την είσοδό του στην αγορά εργασίας; - (σημασία ακαδημαϊκής μόρφωσης στην επιτυχία)
13. Τι καθιστά για εσένα έναν επιτυχημένο καλλιτέχνη; (πχ η αναγνώριση του κόσμου ή η αξία/δυνατότητα πώλησης και κέρδους) - (έννοια της επιτυχίας, σημασία βιοπορισμού καθαρά από την τέχνη)

Γ. Δημιουργική Διαδικασία

1. Μπορείς να μου περιγράψεις τη διαδικασία που συνήθως ακολουθείς για τη δημιουργία ενός νέου έργου μέχρι την τελική του παρουσίαση στο κοινό; - (ελέγχουμε αν ξεκινάει από τη σύλληψη της ιδέας και προχωρά στην υλοποίηση και την προσφορά στην αγορά εργασίας ή αν ακολουθείται αντίστροφη διαδικασία: από τη ζήτηση - στη σύλληψη - στην υλοποίηση και στην προσφορά.)
2. Σύλληψη. Ποιες θεωρείς ότι είναι οι μεγαλύτερες πηγές έμπνευσής σου;
3. Έχουν υπάρξει περιπτώσεις στις οποίες δεν ένιωθες ιδιαίτερα ευρηματικός/ή; Πώς το διαχειρίστηκες;

Δειγματοληπτικό σχέδιο

Για τις ανάγκες της έρευνας έχει επιλεγεί να πραγματοποιηθεί *μη πιθανοτική δειγματοληψία σκοπιμότητας τυπικών περιπτώσεων (ενδεικτικού προφίλ)*. Η βασική προϋπόθεση για τη συμπερίληψη στο δείγμα συνοψίζεται ως εξής: *Εικαστικοί Καλλιτέχνες που ζουν και εργάζονται ή έχουν ζήσει και εργαστεί στο παρελθόν στην Αθήνα.*

Σε αυτό το πλαίσιο, έγινε μια καταγραφή των ανεξάρτητων μεταβλητών που φάνηκε από τη μελέτη της βιβλιογραφίας ότι επηρεάζουν την εργασιακή εμπειρία, ώστε να εξασφαλισθεί όσο τον δυνατόν μεγαλύτερη πολυφωνία στις απαντήσεις που λάβαμε μέσω των συνεντεύξεων. Αρχικά, οι ανεξάρτητες μεταβλητές που λήφθηκαν υπόψιν ήταν τα *Δημογραφικά και Κοινωνικά Χαρακτηριστικά (Α)* και συγκεκριμένα:

Ηλικία (Menger, 2001), *Φύλο* (Conor, Gill & Taylor, 2015), *Εκπαίδευση* (Menger, 2001), *Οικογενειακή Κατάσταση* (Becker, 1976), *Τόπος Διαμονής/Εργασίας* (Percival & Lee, 2020) και *Επαγγελματική Κατάσταση* (Becker, 1976· Menger, 2001). Με την επιλογή δείγματος με διαφορετικά δημογραφικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά επιθυμούμε να διαπιστώσουμε αν υπάρχει συσχέτιση ανάμεσα στις ανεξάρτητες αυτές μεταβλητές με την ατομική εργασιακή εμπειρία όπως τη βιώνει κάθε μονάδα δείγματος. Ακόμη, βασικός παράγοντας θεωρήθηκε το *Είδος της Καλλιτεχνικής Δραστηριότητας (B)*, και συγκεκριμένα: *ψηφιακές μορφές εικαστικών τεχνών (χρήση συνδυαστικών ψηφιακών μέσων και υπολογιστικών συστημάτων)*, *μη ψηφιακές μορφές εικαστικών τεχνών (ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική, σχέδιο, κόμικς κ.ο.κ)*, για την εμπειρία των ερωτηθέντων και τις πρακτικές που ακολουθούν εντός του χώρου και τέλος, τα *Έτη ενασχόλησης με την τέχνη (Γ)* και συγκεκριμένα *περισσότερο ή λιγότερο από 10 χρόνια*. Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η έρευνα έχει περιοριστεί σε εικαστικούς καλλιτέχνες, σε όσους δηλαδή ασχολούνται με τις *Εικαστικές/Οπτικές Τέχνες*, με στόχο την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη διαύγεια των δεδομένων που θα συλλεγούν και την δυνατότητα κατανόησής τους και εξαγωγής πιο ξεκάθαρων συμπερασμάτων.

Όσον αφορά τα δημογραφικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά που καταγράφονται έχουν γίνει περαιτέρω κατηγοριοποιήσεις με βάση τα στοιχεία που θεωρείται ότι διαφοροποιούν το δείγμα και ολοκληρώνουν το προφίλ των ερωτηθέντων. Συγκεκριμένα, όσον αφορά την Εκπαίδευση γίνεται διαχωρισμός ανάμεσα στο *μορφωτικό επίπεδο (A)*, τον *τόπο πραγματοποίησης των σπουδών (εσωτερικό - εξωτερικό / πρωτεύουσα - επαρχία) (B)* και το *είδος των σπουδών (σχετικές με το αντικείμενο ή όχι) (Γ)*. Οι παραπάνω πληροφορίες, κατέστηκαν περισσότερο ξεκάθαρη την ύπαρξη υποστήριξης από το ακαδημαϊκό περιβάλλον του εκάστοτε καλλιτέχνη και τον τρόπο με τον οποίο αυτή διαφοροποιείται ανάλογα το μορφωτικό ίδρυμα, τα δίκτυα που αναπτύσσονται εντός του και τη δυναμική που έχει εντός της αθηναϊκής αγοράς της τέχνης. Ακόμη, όσον αφορά τον τόπο εργασίας υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στα άτομα που *ζουν και εργάζονται στο παρόν ή έχουν ζήσει και εργάζονται στο παρελθόν εκτός Αθήνας - εσωτερικό (A)* και σε όσα *ζουν και εργάζονται στο παρόν ή έχουν ζήσει και εργάζονται στο παρελθόν εκτός Αθήνας - εξωτερικό (B)*. Έτσι, είναι εφικτός περαιτέρω έλεγχος του τρόπου με τον οποίο η τοποθεσία και οι μετακινήσεις των καλλιτεχνών διαφοροποιούν την εργασιακή

εμπειρία (Percival, 2020) και επηρεάζουν τις ευκαιρίες ή δυσκολίες που σχετίζονται με αυτήν ανά περίπτωση.

Περιορισμοί

Οι βασικοί περιορισμοί προκύπτουν από την έλλειψη πόρων αλλά και διαθέσιμου χρόνου για την υλοποίηση της εργασίας και σχετίζονται φυσικά, με τα τυπικά μειονεκτήματα που φέρει η υλοποίηση μιας έρευνας ποιοτικού χαρακτήρα μέσω συνεντεύξεων, όπως την υποκειμενικότητα των απαντήσεων, το πρόβλημα της πολυφωνίας και την έλλειψη στατιστικών μετρήσεων και ελεγχόμενων περιβαλλόντων μελέτης (Δαφέρμος & Πουρκός, 2010). Επίσης, δεν μπορεί να εξασφαλιστεί η αντιπροσωπευτικότητα του δείγματος και ούτε είμαστε σε θέση να προχωρήσουμε σε στατιστική γενίκευση αναφορικά με τον πληθυσμό υπό εξέταση. Ακόμη, η επιτυχής διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας εξαρτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την απόκριση των ερωτηθέντων που προσεγγίστηκαν μέσα στα συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια εντός των οποίων όφειλε να έχει ολοκληρωθεί η έρευνα (συνολικά 12 από τους 18 καλλιτέχνες που προσεγγίστηκαν).

Στα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί η αδυναμία συμπερίληψης της ακριβούς οικονομικής κατάστασης των ερωτηθέντων ως ανεξάρτητης μεταβλητής, η οποία θεωρούμε πως συνδέεται με την εργασιακή εμπειρία των καλλιτεχνών όπως την βιώνουν, καθώς δεν είναι δυνατόν να γνωρίζουμε εκ των προτέρων οικονομικά στοιχεία για τις ανάγκες της δειγματοληψίας και παράλληλα αυτά δεν μπορούν να ζητηθούν κατά τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων καθώς αποτελούν ευαίσθητα προσωπικά στοιχεία. Ωστόσο, η δυσκολία αυτή αντισταθμίστηκε με ερωτήσεις που, αν και δεν παρείχαν ακριβείς οικονομικές λεπτομέρειες, έδιναν μια αρκετά ξεκάθαρη εικόνα σχετικά με τη δυνατότητα βιοπορισμού των καλλιτεχνών αποκλειστικά από την τέχνη τους και το βιοτικό επίπεδο που η καλλιτεχνική εργασία είναι σε θέση να τους εξασφαλίσει.

Αποτελέσματα της έρευνας

Ανάλυση του δείγματος

Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας προσεγγίστηκαν 18 καλλιτέχνες που ζουν και εργάζονται στην Αθήνα, λαμβάνοντας υπόψιν το δειγματοληπτικό πλάνο που αναλύεται στο προηγούμενο κεφάλαιο, ώστε να εξασφαλιστεί η όσο τον δυνατόν μεγαλύτερη ποικιλομορφία του υπό εξέταση δείγματος. Στην έρευνα αποκρίθηκαν συνολικά 12 καλλιτέχνες με τους οποίους πραγματοποιήθηκαν ημι-δομημένες συνεντεύξεις διάρκειας από 30 λεπτά έως 1 ώρα έκαστη. Όλες οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν εξ αποστάσεως μέσω της πλατφόρμας zoom η οποία επιτρέπει την απευθείας μαγνητοφώνηση μέσα από την εφαρμογή και εξασφάλισε την ασφαλή αποθήκευση του υλικού. Για να διατηρηθεί η ανωνυμία των καλλιτεχνών, όπου χρειάζεται να αναφερθούμε στον λόγο των συνεντευξιζόμενων θα αναγράφονται μόνο τα αρχικά του ονοματεπώνυμού τους.

Πιο αναλυτικά, το δείγμα αποτελείται από 6 γυναίκες και 6 άντρες, ενώ το ηλικιακό φάσμα διαμορφώθηκε ως εξής: 2 άτομα μεταξύ 18 και 25 ετών, 4 άτομα μεταξύ 26 και 35 ετών, 4 άτομα μεταξύ 36 και 50 ετών και 2 άτομα άνω των 50 ετών.

Όσον αφορά το μορφωτικό επίπεδο, η πλειονότητα των συμμετεχόντων (10 άτομα) έχουν ολοκληρώσει σπουδές σε επίπεδο Bachelor, από τους οποίους 7 έχουν ολοκληρώσει σπουδές καλών τεχνών στην Ελλάδα ή το εξωτερικό, 2 έχουν ολοκληρώσει σπουδές που σχετίζονται άμεσα με την τέχνη την οποία ασκούν αλλά δεν πρόκειται για αμιγώς τμήματα καλών τεχνών και 1 άτομο κατέχει πτυχίο που δεν σχετίζεται με την καλλιτεχνική του ιδιότητα. Παράλληλα, 3 άτομα κατέχουν τίτλο μεταπτυχιακών σπουδών στις καλές τέχνες, ενώ 2 άτομα δήλωσαν αυτοδίδακτοι χωρίς να έχουν ολοκληρώσει κάποιον κύκλο σπουδών στο παρελθόν. Δεδομένου ότι η έρευνα αφορά την διερεύνηση των συνθηκών εργασίας των καλλιτεχνών στην Αθήνα, αποκλείστηκαν από το δείγμα σπουδαστές και φοιτητές οι οποίοι δεν έχουν πραγματοποιήσει ακόμη την εισοδό τους στην αγορά εργασίας. Ανάλογη με την ηλικία ήταν και η επαγγελματική ενασχόληση με την τέχνη, καθώς όλα τα άτομα τα οποία συμμετείχαν στην έρευνα άρχισαν να ασχολούνται επαγγελματικά με το χώρο αμέσως μετά την ενηλικίωσή τους ή την ολοκλήρωση του πρώτου κύκλου σπουδών τους.

Κατά τη δημιουργία του δειγματοληπτικού πλάνου θεωρήθηκε σημαντικό να συμπεριληφθούν στο δείγμα τόσο άτομα που έχουν ζήσει ή και εργαστεί για κάποιο

διάστημα στο εξωτερικό όσο και άτομα που δεν είχαν τις αντίστοιχες εμπειρίες, ώστε να εντοπιστούν τυχόν διαφοροποιήσεις όσον αφορά τις ευκαιρίες και δυνατότητες που τους παρέχονται αλλά και τις ίδιες τις αντιλήψεις περί τέχνης, έργου και καλλιτεχνικής ιδιότητας που μπορούν να καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό και τις προσδοκίες που έχει ο κάθε καλλιτέχνης αλλά και τις ενέργειες στις οποίες προβαίνει για να πετύχει τους στόχους που έχει θέσει. Ως εκ τούτου, το δείγμα αποτελείτο από 7 άτομα τα οποία έχουν σπουδάσει ή και εργαστεί στο εξωτερικό για διάστημα άνω του 1 έτους και 5 άτομα τα οποία έχουν μόνο εγχώριες εμπειρίες.

Σε μια έρευνα που αφορά τις εργασιακές συνθήκες δεν θα μπορούσε το δείγμα να μην διαμορφωθεί και στη βάση της επαγγελματικής κατάστασης των ερωτηθέντων. Συνεπώς, από τα 12 άτομα που συμμετείχαν στην έρευνα, 5 δήλωσαν ελεύθεροι επαγγελματίες, 3 ασχολούνται με την εκπαίδευση (διδασκαλία εικαστικών σε δημοτικά σχολεία), 3 δήλωσαν ιδιωτικοί υπάλληλοι σε θέσεις που δεν σχετίζονται με το έργο τους αλλά με τις σπουδές τους εκτός καλών τεχνών και 1 άτομο δήλωσε άνεργος.

Τέλος, έγινε επιλογή καλλιτεχνών που ασχολούνται με μη ψηφιακά μέσα και καλλιτεχνών που κινούνται αμιγώς στη σφαίρα του ψηφιακού, αλλά και καλλιτέχνες που συνδυάζουν τα παραπάνω, ώστε να διερευνηθεί κατά πόσο το είδος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, επηρεάζει την εργασιακή εμπειρία. Συγκεκριμένα, 6 άτομα από το δείγμα χρησιμοποιούν μη ψηφιακά μέσα, 3 άτομα ψηφιακά και 3 άτομα συνδυασμό των παραπάνω.

Οι δημιουργικοί εργαζόμενοι

Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας αναφερθήκαμε στην ταυτότητα του σύγχρονου καλλιτέχνη μέσα από μελέτες που επιχειρούν να την προσδιορίσουν και να διακρίνουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να οριοθετήσουν μια τόσο ρευστή έννοια. Σύμφωνα με αυτές λοιπόν, είδαμε ότι η ταυτότητα των σύγχρονων δημιουργών μπορεί να συνδέεται άμεσα με έννοιες όπως η επωνυμία (Mayer, 2014), ο εργάτης, ο επιχειρηματίας, έννοιες όπως η φήμη και το κοινωνικό status (Heinich 2015, Lingo & Terper, 2013) για να καταλήξουμε στην άποψη ότι η καλλιτεχνική ιδιότητα παρουσιάζει αμφισημία και ο καλλιτέχνης χρειάζεται να προσαρμόζεται συνεχώς σε διαφορετικούς ρόλους χρησιμοποιώντας ένα ευρύ σύνολο δεξιοτήτων που συνεχώς εμπλουτίζει ώστε να μπορεί να συνεχίζει το έργο του. Παράλληλα, ο Menger (2001), όπως είδαμε στα παραπάνω κεφάλαια (σ. 14),

συγκεντρώνει μια σειρά χαρακτηριστικών των δημιουργικών εργαζομένων όπως τα μεγάλα ποσοστά αυτοαπασχόλησης, υποαπασχόλησης, πολλαπλής εργασίας και ανεργίας και η συσπείρωση στα αστικά κέντρα. Η ανάλυση που θα ακολουθήσει βασίζεται στις παραπάνω παρατηρήσεις και σκοπό έχει να διερευνήσει συμφωνίες αλλά και διαφοροποιήσεις από αυτές, όπως προκύπτουν από τις απαντήσεις των ερωτηθέντων.

Ξεκινώντας από τα χαρακτηριστικά που παρουσιάζει ο Menger, μπορούμε να πούμε ότι τα άτομα που συμπεριλήφθηκαν στην έρευνα φαίνεται να ταιριάζουν με την τυπολογία αυτή. Πράγματι, αναφορικά με την επαγγελματική κατάσταση η εικόνα που παρουσιάζει ο Menger έρχεται σε συμφωνία με όσα είπαν οι ερωτώμενοι. Συγκεκριμένα, κανένας από τους καλλιτέχνες δεν δήλωσε ότι εργάζεται αποκλειστικά ως καλλιτέχνης ή ότι έχει καταφέρει να βιοπορίζεται καθαρά από την τέχνη του, παρ' όλο που όλοι συμφώνησαν ότι αυτό είναι το ζητούμενο και ο προσωπικός τους στόχος. Μάλιστα, όταν ερωτήθηκαν αν θεωρούν ότι αυτό το φαινόμενο είναι γενικευμένο ή αν γνωρίζουν άτομα στον άμεσο κύκλο τους που να έχουν καταφέρει να εξασφαλίζουν τα προς το ζην καθαρά από το έργο τους οι απαντήσεις ήταν απόλυτες: Ναι, πρόκειται για ένα γενικευμένο φαινόμενο στο χώρο, όχι δεν γνωρίζουν κάποιον προσωπικά που να έχει επιτύχει κάτι τέτοιο και ουσιαστικά, η είσοδος στο χώρο συνεπάγεται γνώση αυτής της κατάστασης και αποδοχή της. Μάλιστα, η απόφαση να ασχοληθεί κάποιος με τα εικαστικά επαγγελματικά συνδυάζεται με ένα 'πλάνο δράσης' θα λέγαμε, σχετικά με τους τρόπους που μπορεί κάποιος να χρηματοδοτήσει το εγχείρημα και να επιβιώσει οικονομικά, όπως θα συζητηθεί και σε επόμενο κεφάλαιο. Εδώ, θα αρκεστούμε να αναφέρουμε ότι κάποιοι καλλιτέχνες δήλωσαν ότι έχουν κάποια οικονομική βοήθεια από το οικογενειακό ή στενό φιλικό τους περιβάλλον, ενώ άλλοι μίλησαν για τον διαρκή αγώνα εξασφάλισης κεφαλαίου μέσω της υποβολής αιτήσεων σε προγράμματα χρηματοδότησης και υποτροφιών. Φυσικά, σε αυτή τη διαδικασία περιλαμβάνεται και η πολλαπλή εργασία -6 από τα 12 άτομα δήλωσαν ότι απασχολούνται full time σε κάποιον εργοδότη και μετά το πέρας του νομίμου ωραρίου εργάζονται πάνω στο έργο τους-, η αυτοαπασχόληση -5 από τα 12 άτομα δήλωσαν ελεύθεροι επαγγελματίες- και η ανεργία -κατά τη στιγμή της έρευνας 1 άτομο δήλωνε άνεργος, παρ' όλο που 7 από τα 12 άτομα δήλωσαν ότι έχουν υπάρξει διαστήματα που έχουν υπάρξει άνεργοι.

Ως εκ τούτου, φαίνεται ότι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της 'εργατικής τάξης' -αν μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε ως τέτοια- είναι η

επαγγελματική αβεβαιότητα και ανασφάλεια αλλά και η ανάγκη άλλης εργασίας για σκοπούς βιοπορισμού παράλληλα με το έργο τους. Αυτό για πολλούς σημαίνει ότι δεν υφίσταται ‘επάγγελμα καλλιτέχνης’ με την έννοια που υπάρχουν άλλα επαγγέλματα, δηλαδή συγκεκριμένο ωράριο, καθεστώς εργασίας, μονιμότητα, συγκεκριμένη περιγραφή των αρμοδιοτήτων, κατοχυρωμένα δικαιώματα κ.ο.κ. Σαφέστατα, η παραπάνω επιλογή γίνεται πάντα με την ελπίδα της προσωρινότητας. Όλοι οι ερωτηθέντες, υποστηρίζουν ότι η παράλληλα εργασία ή η ανάληψη περιστασιακών έργων, ή η εφαρμογή των δημιουργικών τους δεξιοτήτων σε μη δημιουργικά επαγγέλματα για την εξασφάλιση οικονομικών πόρων, αποτελεί μια προσωρινή συνθήκη μέχρι το έργο τους να γίνει αρκετά αναγνωρίσιμο ώστε να μπορούν να αφοσιωθούν αποκλειστικά σε αυτό. Αυτή η υπόσχεση στον εαυτό τους είναι που καθοδηγεί τα βήματά τους και τους ωθεί. Εδώ, όπως είναι φυσικό, υπήρχε μια μεγάλη διαφοροποίηση ανάλογα το ηλικιακό γκρουπ στο οποίο ανήκουν οι ερωτώμενοι με τους άνω των 35 να εμφανίζονται λιγότερο «πιστοί» στο ‘όνειρο’ αυτό και να έχουν αποδεχτεί περισσότερο την παρούσα συνθήκη, χωρίς μάλιστα να προχωρούν σε άμεσες ενέργειες που στόχο έχουν να τους απελευθερώσουν από αυτή.

Σημαντική σημείωση αποτελεί το γεγονός ότι σε ερώτηση σχετικά με το αν θεωρούν ότι υπάρχουν ‘προνομιούχοι’ στον χώρο και τι τους καθιστά ως τέτοιους, όλοι οι ερωτώμενοι απάντησαν ότι οι πραγματικοί προνομιούχοι είναι όσοι έχουν εξασφαλίσει το οικονομικό κομμάτι. Η δυνατότητα να μπορεί ένας καλλιτέχνης να ασχολείται αποκλειστικά με το έργο του, αποτελεί σημαντικό προτέρημα, σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, για την επιτυχία. Αυτό συμβαίνει αρχικά γιατί αποφεύγονται περιστατικά εξουθένωσης και παραμέλησης του έργου, ο καλλιτέχνης μπορεί απαλλαγμένος από τα άγχη της καθημερινής βιοπάλης και την τριβή της καθημερινής μη δημιουργικής εργασίας να αναπτύσσει τις ιδέες του και να εξασκείται σε μεγαλύτερο βαθμό, αναπτύσσονται την τεχνική του και παράγοντας ένα αποτέλεσμα που τον εκφράζει περισσότερο. Επίσης, η οικονομική ευμάρεια συνδέεται με περισσότερες ευκαιρίες για έμπνευση επειδή ο ευκατάστατος καλλιτέχνης είναι συχνά σε θέση να έρθει σε επαφή με μεγαλύτερο αριθμό ερεθισμάτων. Παραδείγματος χάριν, μπορεί να κάνει περισσότερα ταξίδια, να επισκέπτεται περισσότερους χώρους τέχνης και να έρχεται σε επαφή με τα μεγάλα έργα της σύγχρονης τέχνης συχνότερα, μέσω επισκέψεων στα μεγαλύτερα μουσεία και εκθέσεις του κόσμου, χωρίς να χρειάζεται να ανησυχεί για το οικονομικό κόστος που κάτι τέτοιο ενέχει. Πέρα όμως και από αυτά, η οικονομική ασφάλεια εξασφαλίζει

και πιο πρακτικά ζητήματα. Συγκεκριμένα, ο καλλιτέχνης μπαίνει σε μια θέση ισχύος, από την οποία μπορεί να επιλέγει να εργάζεται σύμφωνα με τις δικές του επιθυμίες, να επιλέγει τις συνεργασίες του πιο ελεύθερα με βάση τα προσωπικά του κριτήρια και να είναι περισσότερο ανεξάρτητος από τις επιταγές της αγοράς. Απαλλαγμένος από το άγχος μιας πώλησης, μπορεί να εκφράζει τον πραγματικό του εαυτό και να συμμετέχει στην εικαστική σκηνή με τους δικούς του όρους. Ωστόσο, αυτό περιέχει και μια 'παγίδα'. Σύμφωνα με μια καλλιτέχνηδα του δείγματος, ελλοχεύει ο κίνδυνος της επανάπαυσης, σε αντίθεση με τον διακαή πόθο του 'μη-προνομιούχου' να τα καταφέρει πάση θυσία, που πολύ συχνά οδηγεί τους πρώτους στην περιστασιακή ενασχόληση με την τέχνη.

Όσον αφορά το κομμάτι των 'προνομιούχων' στο χώρο, σημαντικό ρόλο φαίνεται να παίζει και το ακαδημαϊκό υπόβαθρο του καλλιτέχνη. Συγκεκριμένα για τον Ελλαδικό χώρο, ένα πτυχίο από σχολή Καλών Τεχνών δίνει σημαντικό προβάδισμα στις ευκαιρίες που παρέχονται αλλά και την αποδοχή που έχει ο καλλιτέχνης από το χώρο. Τα άτομα που δεν είχαν αντίστοιχο πτυχίο, εξέφρασαν δυσκολίες κατά τα πρώτα τους βήματα που σχετίζονταν είτε με τη διστακτικότητα με την οποία αντιμετωπίστηκαν από τους χώρους εκθέσεων και τους ειδικούς και κριτικούς της τέχνης, είτε με τη δυσκολία εξασφάλισης κάποιας χρηματικής βοήθειας από το κράτος, είτε ακόμη από την έλλειψη κύκλου γνωριμιών που ανοίγει η φοίτηση σε μια αντίστοιχη σχολή. Ωστόσο, τα άτομα με σπουδές στο εξωτερικό φαίνεται να υπερνικούν αυτή τη διστακτική αντιμετώπιση, καθώς οι εμπειρίες από ιδρύματα του εξωτερικού και τα ερεθίσματα που θεωρείται αυτομάτως ότι έχουν λάβει έχοντας ζήσει εκτός Ελλάδος, τους καθιστά εξαιρετικά αναγνωρίσιμους στο χώρο και υπερβαίνει το εμπόδιο μη φοίτησης σε κάποια ελληνική σχολή Καλών Τεχνών.

Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι σε ερώτηση που αφορούσε τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι σύγχρονοι εικαστικοί καλλιτέχνες σήμερα, η κύρια απάντηση περιελάμβανε την οικονομική δυσκολία και δυσκολία βιοπορισμού από την τέχνη, με επόμενες απαντήσεις σε συχνότητα να είναι η δυσκολία πειθαρχίας και η υπερκόπωση -που φυσικά σχετίζονται με την ανάγκη παράλληλης εργασίας που δυσκολεύει τόσο την κατανομή του χρόνου όσο και την ενεργητικότητα των καλλιτεχνών- και η δυσκολία ένταξης στους κύκλους και τα υφιστάμενα δίκτυα εντός του χώρου. Σημαντικό είναι επίσης, ότι η δυσκολία αυτή δεν αναφέρθηκε ιδιαίτερα από τα άτομα που ήταν άνω των 50 ετών, τα οποία φαίνεται να έκαναν την εισοδό τους στο χώρο πιο ομαλά και να είχαν περισσότερες ευκαιρίες. Ωστόσο, σε αυτό το

κομμάτι, επέμειναν σε αρκετά σημεία οι ερωτώμενοι, αναγνωρίζοντας ότι ο χώρος, μιλώντας πάντα για τα δεδομένα της Αθήνας, είναι αρκετά κλειστός και οι επαφές και γνωριμίες παίζουν βασικό ρόλο στην ανάδειξη της ταυτότητας ενός νέου καλλιτέχνη, ασχέτως αν θεωρούν εύκολη ή δύσκολη την ανάπτυξη αυτών των γνωριμιών.

Επιβεβαιώνεται λοιπόν, αυτή η άποψη περί επωνυμίας και brand που ένας καλλιτέχνης οφείλει να δημιουργεί και να συντηρεί με σκοπό να επιτύχει τους στόχους του. Ωστόσο, παρουσιάστηκαν διαφοροποιήσεις στις απαντήσεις, με κάποιους καλλιτέχνες να θεωρούν άκρως θεμιτή την ανάδειξη μιας προσωπικής ταυτότητας, μιας φήμης γύρω από το όνομα του καλλιτέχνη που μπορεί να αναδείξει στην πορεία και το έργο του, και άλλους να εμμένουν σε μια συμπεριφορά χαμηλότερου προφίλ, εκθέτοντας μόνο το έργο αυτό καθ' αυτό. Οι νεότεροι καλλιτέχνες μάλιστα έδειξαν ενεργή ενασχόληση με τη δημόσια εικόνα τους και συμμετοχή στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης με ιδιαίτερο ζήλο. Η πρακτική αυτή, φαίνεται να λειτουργεί ώστε οι καλλιτέχνες να είναι περισσότερο αναγνωρίσιμοι από το κοινό τους, να μπορούν να δείξουν το έργο τους σε μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων χωρίς την ανάγκη μεσολαβητών και να εκφράσουν σημεία της προσωπικότητάς τους που βοηθούν το κοινό να καταλάβει περισσότερο το ίδιο το έργο αλλά και να ενδιαφερθεί παραπάνω γι' αυτό. Ελκύοντας λοιπόν, το κοινό με την ιδιαίτερη προσωπικότητα του καλλιτέχνη, με τον οποίο νιώθει έτσι να ταυτίζεται, επέρχεται περισσότερη ανταπόκριση και για το ίδιο το έργο. Παρ' ότι εδώ εγείρεται το ερώτημα σχετικά με το αν η προώθηση της προσωπικής ζωής του καλλιτέχνη στα social media αποτελεί θεμιτή πρακτική ή όχι -παραδείγματος χάριν με τον διαμοιρασμό προσωπικών στιγμών με τα αγαπημένα του πρόσωπα και στιγμιότυπων από την καθημερινότητα ή τις επιλογές ψυχαγωγίας του κ.ο.κ- όλοι οι καλλιτέχνες που έλαβαν μέρος στην έρευνα, ακόμη κι αν δεν την επιλέγουν ως πρακτική, συμφωνούν ότι επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό.

Μια κατηγορία ερωτήσεων, όπως αναλύθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, αφορούσε τις πεποιθήσεις των ερωτηθέντων αναφορικά με την ιδιότητα του καλλιτέχνη, με στόχο μέσα από τις προσωπικές αυτές καταγραφές να εντοπιστούν κοινά σημεία σκέψης αλλά και διαφορές και να βοηθήσουν στην εξαγωγή συμπερασμάτων συνολικά για το δείγμα. Σε αυτό το πλαίσιο, οι καλλιτέχνες ερωτήθηκαν αναφορικά με την έννοια της επιτυχίας, τι σημαίνει για έναν σύγχρονο καλλιτέχνη επιτυχία; Τι καθιστά έναν καλλιτέχνη επιτυχημένο; Φυσικά, οι απαντήσεις που δόθηκαν παρουσίασαν σημαντικές διαφοροποιήσεις. Κάποιοι όρισαν

την επιτυχία με όρους καθαρά επαγγελματικούς, επηρεασμένοι ίσως από το πλαίσιο της έρευνας. Γι' αυτούς, επιτυχία είναι να μπορείς να εργάζεσαι πάνω στην τέχνη σου και να εκφράζεις όσα επιθυμείς χωρίς περιορισμούς και να μπορείς μέσω αυτής της πρακτικής να βιοπορίζεσαι. Πρόκειται για μια απάντηση ρεαλιστική, που περιγράφει και τους στόχους που θέτουν οι καλλιτέχνες σήμερα. Για άλλους, η επιτυχία είναι μια πιο αφηρημένη έννοια. Μπορεί να συνδέεται με τους επαγγελματικούς στόχους αλλά μπορεί να είναι και ανεξάρτητη από αυτούς. Σε αυτή την περίπτωση η επιτυχία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια της ευτυχίας. Επιτυχία είναι να είσαι ευτυχισμένος με αυτό που κάνεις, ό,τι κι αν είναι αυτό. Όπως μας είπε η Α.Κ.: «...η επιτυχία βασικά, η πραγματική απόλυτη επιτυχία, είναι να ξυπνάς και να ανυπομονείς να σηκωθείς από το κρεβάτι. Δηλαδή αυτό για μένα, ό,τι και να κάνεις στη ζωή σου, είναι επιτυχία.».

Σε αυτό το πλαίσιο, ερωτήθηκαν κι αν η αποδοχή από το κοινό μπορεί να επηρεάζει το αίσθημα επιτυχίας ενός καλλιτέχνη. Εδώ, οι απόψεις βρίσκονται πολύ κοντά καθώς η κύρια άποψη που εκφράστηκε ήταν ότι η αποδοχή του κοινού είναι μια επιβράβευση, είναι κάτι απόλυτα επιθυμητό για έναν καλλιτέχνη και έχει μόνο θετική επιρροή στον ίδιο και μετέπειτα το έργο καθώς προσδίδει μια περαιτέρω αίσθηση αυτοπεποίθησης και κατορθώματος στον καλλιτέχνη που τον ωθεί. Ωστόσο, δεν είναι αυτοσκοπός. Το ζητούμενο για να θεωρηθεί ένας καλλιτέχνης επιτυχημένος δεν φαίνεται να είναι να είναι αρεστός και αποδεκτός από το κοινό, αλλά να είναι ο ίδιος ικανοποιημένος και ευχαριστημένος με το δημιούργημά του. Όπως το θέτει και ο Κ.Φ.:

Να έχεις τη δυνατότητα να αφοσιωθείς σε αυτό που κάνεις...δηλαδή να έχεις το χρόνο να δεις τον εαυτό σου να ωριμάζει...αυτό είναι επιτυχία και αυτή είναι η πραγματική επιβράβευση. Τώρα εάν υπάρχει ένα κοινό από πίσω το οποίο σε υποστηρίζει, αυτό είναι έξτρα. Δεν είναι προϋπόθεση της επιτυχίας το να έχεις χρήματα και το να έχεις κοινό, αλλά βοηθάει.

Όσο προσωπική και να είναι η έννοια της επιτυχίας για κάθε καλλιτέχνη αλλά και κάθε άνθρωπο γενικότερα, μπορούμε να εξαγάγουμε κάποια συμπεράσματα. Αρχικά, το γεγονός ότι η ηλικία δεν φαίνεται να επηρεάζει τον τρόπο που γίνεται αντιληπτή αυτή η έννοια. Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε την έννοια της επιτυχίας για τα άτομα που έλαβαν μέρος στην έρευνα ως εξής: «Επιτυχία είναι να πετύχεις αυτό το οποίο επιθυμείς». Μια τόσο αφηρημένη διατύπωση θα μπορούσε να συνοψίσει τις απόψεις που ακούστηκαν, καθώς καμία από τις απαντήσεις δεν παρουσίασε κάτι περισσότερο συγκεκριμένο. Όλοι οι καλλιτέχνες δήλωσαν ότι η

επιτυχία ορίζεται προσωπικά, με βάση τους στόχους και τις επιθυμίες του κάθε καλλιτέχνη και μπορεί να λάβει πολύ διαφορετικές διαστάσεις από άτομο σε άτομο.

Επιπλέον, εκτός από τη μελέτη όσων ειπώθηκαν μπορούν να μελετηθούν και όσα δεν αναφέρθηκαν. Παραδείγματος χάριν, κανείς δεν ανέφερε σαν όρο της επιτυχίας ενός καλλιτέχνη τις πωλήσεις αυτές καθ' αυτές. Δεν είναι το ζητούμενο να πωληθεί ένα έργο το οποίο δεν αντικατοπτρίζει το όραμα του καλλιτέχνη. Ακόμη κι αν ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης μπορεί να έχει μεγάλες απολαβές δημιουργώντας έργα που δεν τον εκφράζουν απόλυτα αλλά έχουν προσαρμοστεί στη ζήτηση και τις τάσεις της αγοράς, αυτό δεν τον καθιστά επιτυχημένο στα μάτια των συναδέλφων του ούτε προσφέρει την προσωπική εσωτερική ικανοποίηση που αυτοί επιζητούν. Ακόμη, δεν αναφέρθηκε η επιτυχία ως συνδεδεμένη με τη φήμη και την αναγνώριση. Η φήμη είναι ένα όχημα προς την επίτευξη των στόχων ενός καλλιτέχνη και σε αυτή στηρίζεται μεγάλο μέρος της αγοράς της τέχνης, ωστόσο, δεν είναι η φήμη αυτή που αναζητά ένας καλλιτέχνης, παρ' όλο που αρκετοί ανέφεραν τη ματαιοδοξία ως ένα βασικό χαρακτηριστικό που 'ενώνει' όλους τους καλλιτέχνες. Παρ' όλα αυτά, μια φήμη που συνδέεται με το κοινωνικό status ή την καταγωγή και τις καταβολές του καλλιτέχνη δεν αρκεί για να θεωρηθεί επιτυχημένος. Αν κοιτάξουμε βαθύτερα, αντιλαμβανόμαστε ότι οι παραπάνω πεποιθήσεις μπορεί να είναι αποτέλεσμα της πραγματικότητας που βιώνουν οι καλλιτέχνες. Όταν οι καλλιτέχνες που απολαμβάνουν φήμη, μεγάλες πωλήσεις και πιστό κοινό είναι η εξαίρεση στον κανόνα, θα ήταν μάλλον ουτοπικό αλλά και αποθαρρυντικό για έναν σύγχρονο καλλιτέχνη να ορίζει την αξία του και τον βαθμό της επιτυχίας του με αντίστοιχους όρους. Επομένως, αν η επιτυχία οριζόταν απολύτως με όρους οικονομικούς, αυτό θα σήμαινε για πολλούς ότι επιτυχημένος καλλιτέχνης είναι μόνο ο εμπορικός καλλιτέχνης, αυτός που καταφέρνει να προχωρήσει σε πωλήσεις και μόνο. Αυτό δε σημαίνει ότι ένας εμπορικός καλλιτέχνης δεν μπορεί να είναι παράλληλα και κριτικά καταξιωμένος, αυτή η έντονη διαφοροποίηση ανάμεσα στην υψηλή, ελιτίστικη τέχνη και τη δημοφιλή, εμπορική δεν υφίσταται πλέον, όπως φάνηκε και από τη μελέτη της βιβλιογραφίας ((Eikhof και Haunschild, 2007). Σημαίνει απλώς ότι ένας καλλιτέχνης που δεν καταφέρνει να πωλήσει τα έργα του μπορεί εξίσου να θεωρείται επιτυχημένος, λόγω της συμβολής του στο χώρο, της αξίας του έργου του ή της αναγνώρισης από τους συναδέλφους του, που όμως δεν μεταφράζεται σε πωλήσεις. Παράλληλα, σημαίνει ότι η επιτυχία ενός καλλιτέχνη που εξασφαλίζει πωλήσεις αλλά

δεν έχει την αντίστοιχη αποδοχή των κριτικών και ειδικών της τέχνης, αμφισβητείται από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες και δεν αναγνωρίζεται απόλυτα.

Με βάση τα παραπάνω είναι εύκολο να δημιουργηθούν ερωτήματα σχετικά με τα κίνητρα των καλλιτεχνών. Τι είναι αυτό που οδηγεί έναν άνθρωπο στην απόφαση να γίνει καλλιτέχνης παρά τις συνθήκες που επικρατούν στο χώρο; Πρόκειται για μια ερώτηση που μας απασχόλησε και κατά τη μελέτη της διαθέσιμης βιβλιογραφίας (σ.11) Για αυτή την ερώτηση θα χρειαζόταν ίσως μια ολόκληρη ξεχωριστή έρευνα, ωστόσο, όταν το θέμα θίχτηκε στη συζήτηση με τους καλλιτέχνες του δείγματος, φάνηκε να είναι μια επιλογή που βασίζεται σε προσωπικά ψυχολογικά χαρακτηριστικά του κάθε ατόμου. Οι συνεντευξιζόμενοι δήλωσαν ότι το να είσαι καλλιτέχνης δεν σχετίζεται απαραίτητα με το επάγγελμα που ασκείς, αλλά πρόκειται για μια αυτόνομη ιδιότητα.

Συγκεκριμένα ο Ι.Κ. είπε ότι:

Η καλλιτεχνική ιδιότητα δεν έχει σχέση απαραίτητα με το επάγγελμα που ασκεί ο καθένας μας...άλλο να δηλώνεις επαγγελματίας καλλιτέχνης, ή επαγγελματίας στο επάγγελμα, όπως θέλεις πες το, κι άλλο να δηλώνεις καλλιτέχνης. Εγώ είμαι καλλιτέχνης επειδή ζωγραφίζω, επειδή δημιουργώ, επειδή επιλέγω ένα μέρος της ενέργειάς μου να τον αφιερώσω σε αυτό και επειδή έτσι εκφράζομαι. Τώρα αν είμαι επαγγελματίας ή όχι, είναι μια άλλη συζήτηση.

Στο ίδιο πνεύμα, οι περισσότεροι δήλωσαν ότι θεωρούσαν τους εαυτούς τους καλλιτέχνες ήδη από την παιδική τους ηλικία και πως ό,τι και να επέλεξαν να ασκήσουν επαγγελματικά, θα παρέμεναν καλλιτέχνες. Η επιλογή να ακολουθήσουν επαγγελματικά αυτή την ιδιότητα, πηγάζει ίσως από την υπόσχεση για μια εργασία που θα τους γεμίζει ευχαρίστηση, μια δημιουργική απασχόληση που υπόσχεται εσωτερική ικανοποίηση, παρά τις δυσκολίες που θα πρέπει να υπερβούν για να επιτύχουν το στόχο αυτό, κάτι που φαίνεται να αναδύεται και στις σχετικές έρευνες που μελετήθηκαν (Menger, 1999· Lingo και Terper, 2013· Kompatsiaris, 2015).

Είναι χαρακτηριστική η περιγραφή της Ν.Σ. σχετικά με την απόφασή της να ασχοληθεί επαγγελματικά με την τέχνη, η οποία μας είπε ότι:

Επέλεξα να γίνω καλλιτέχνης γιατί κάποια στιγμή αποφάσισα ότι δεν μου άρεσε η ζωή μου, η καθημερινότητά μου, δεν με γέμιζε. Αυτό ήθελα να κάνω από πολύ μικρή, αλλά καταλαβαίνεις η οικογένειά μου δεν χάρηκε ιδιαίτερα με αυτή μου την ιδέα όταν στις τελευταίες τάξεις του Λυκείου είπα κάτι τέτοιο. Τελικά ακολούθησα τελείως διαφορετικές σπουδές και άρχισα να εργάζομαι σε ένα γραφείο ως λογίστρια μέχρι που κάποια στιγμή αποφάσισα ότι τις αποφάσεις για τη ζωή μας πρέπει να τις παίρνουμε μόνοι μας, αν θέλουμε να είμαστε πραγματικά οι εαυτοί μας. Ποτέ δεν σταμάτησα να δημιουργώ, όταν όμως πήρα

την απόφαση να ασχοληθώ σοβαρά με την τέχνη, άλλαξα πολύ, προς το καλύτερο όπως καταλαβαίνεις.

Η καλλιτεχνική εργασία

Συχνά ακούγονται απόψεις ότι το να είναι κανείς καλλιτέχνης αποτελεί μια δημιουργική απασχόληση για τον ελεύθερο χρόνο των ανθρώπων και τίποτα παραπάνω. Κάπως έτσι, δημιουργούνται ζητήματα όσον αφορά τα εργασιακά δικαιώματα των καλλιτεχνών, την αμοιβή τους και τη σημασία του χρόνου που αφιερώνουν σε ένα έργο. Πολλές φορές θεωρείται ότι το να εργάζεται ένας καλλιτέχνης σε ένα έργο δεν αποτελεί μια εργασία που πρέπει να αμειφθεί με βάση τις εργατοώρες, καθώς η διαδικασία αυτή του προσφέρει ευχαρίστηση και συνεπώς, είναι επιλογή του αν θα αφιερώσει αυτές τις ώρες ή όχι. Ωστόσο, τα επαγγέλματα δεν καθορίζονται με βάση την απόλαυση που απορρέει από την άσκησή τους. Σε κανένα άλλο επάγγελμα δεν αμφισβητείται ο κόπος του εργαζομένου και το δικαίωμα δίκαιης αμοιβής στη βάση της ευχαρίστησης. Το γεγονός όμως ότι για το επάγγελμα του καλλιτέχνη τίθενται αντίστοιχοι όροι και σε συνδυασμό με το γεγονός ότι οι περισσότεροι καλλιτέχνες αναγκάζονται να απασχολούνται και σε άλλη εργασία για να μπορούν να ασκούν το έργο τους παράλληλα, οδηγεί σε μια σύγχυση και θολώνει τα όρια ανάμεσα στην εργασία και το χόμπι. (βλ. σελ. 16)

Κάπως έτσι, χάνονται και τα όρια ανάμεσα στην εργασία και τον προσωπικό χρόνο. (Child, 2019). Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των καλλιτεχνών που εργάζονται παράλληλα με το καλλιτεχνικό τους έργο και για κάποιον άλλο εργοδότη, είναι αυτή η καταστρατήγηση των ορίων ανάμεσα στο τι εστί εργασία και τι όχι. Ως αποτέλεσμα, οι καλλιτέχνες καταλήγουν να εργάζονται αδιάλειπτα, προσπαθώντας να καλύψουν το χρόνο που έχουν αφιερώσει στην πρωινή κύρια εργασία τους με αντίστοιχες ώρες στο εργαστήρι τους. Εκεί χάνεται η ισορροπία εργασιακής και προσωπικής ζωής, καθώς δεν μένουν ώρες για ανάπαυση, διασκέδαση, ψυχαγωγία κ.ο.κ. Φυσικά, ένας καλλιτέχνης μπορεί να απολαμβάνει τις ώρες που περνάει στο εργαστήριό του και να τις επιζητά. Αυτό ωστόσο δεν σημαίνει ότι αυτές οι ώρες δεν αποτελούν κανονική εργασία. Μάλιστα, αυτή η συνθήκη έχει ταυτιστεί τόσο με την έννοια του να είναι κάποιος καλλιτέχνης που για πολλούς αποτελεί φυσικό επακόλουθο της δουλειάς η υπερκόπωση και η έλλειψη ορίων. Ο καλλιτέχνης δεν γνωρίζει ωράρια. Σύμφωνα με την Μ.Α.:

Είναι πολύ εύκολο να χαθεί το όριο. Εγώ θεωρώ ότι ο επαγγελματίας καλλιτέχνης, έχει εμμονή με τη δουλειά του και φλερτάρει πολύ συχνά με την

υπερκόπωση... νιώθεις ότι όσο περισσότερο δουλεύεις τόσο μεγαλύτερη είναι η έμπνευση που έχεις και τόσο περισσότερα πράγματα θες να κάνεις.

Ακόμη, αρκετοί καλλιτέχνες μας είπαν ότι πολλές φορές ακόμη και δραστηριότητες που θα ήταν υπό άλλα πλαίσια δραστηριότητες ψυχαγωγίας, όπως η επίσκεψη μιας έκθεσης τέχνης ή η παρακολούθηση μιας ομιλίας, για τον καλλιτέχνη αποκτούν άλλη διάσταση. Αποτελούν ένα κοινωνικό γεγονός στο οποίο *οφείλει* να συμμετάσχει, *οφείλει* να κοινωνικοποιηθεί εντός αυτού και να παρευρεθεί με σκοπό την ανάπτυξη γνωριμιών και ενίσχυση του δικτύου επαφών του. Είναι μέρος της προώθησης του έργου και του εαυτού του και όπως πολλοί καλλιτέχνες εξέφρασαν, αποτελεί μια διαδικασία που μοιάζει καταναγκαστική και οδηγεί στην εξάντληση που μόνο αρνητικές συνέπειες μπορεί να έχει στο έργο.

Με άλλα λόγια, όπως μας λέει η Ε.Κ.:

Πολύ συχνά ερχόμαστε στα όρια της υπερκόπωσης και είναι πολύ δύσκολο, γιατί σε κάθε εκδήλωση την οποία παρακολουθείς, σε κάθε εγκαίνια που πηγαίνεις οφείλεις να είσαι ο καλύτερος εαυτός σου, πάντα... Θα ακούσεις τις ίδες ερωτήσεις και θα δώσεις τις ίδιες απαντήσεις και θα πρέπει να δώσεις το 100% του εαυτού σου γιατί η πρώτη εντύπωση μετράει, εσύ μπορεί να τα έχεις πει άλλες 100 φορές αλλά ο άνθρωπος που έχεις απέναντί σε σε γνωρίζει και γνωρίζει το έργο σου πρώτη φορά, οπότε είναι σημαντικό... είναι μέρος της δουλειάς... Αυτή η διαδικασία σε εξουθενώνει, γυρνάς στο σπίτι και δεν μπορείς να πιάσεις πινέλο!

Ο σύγχρονος καλλιτέχνης λοιπόν, χρειάζεται να εργάζεται μια εργασία πλήρους απασχόλησης (σχετική ή όχι με την καλλιτεχνική του ιδιότητα) για να εξασφαλίζει οικονομικά τη ζωή του, να εργάζεται στο εργαστήρι του με ζήλο, να παρακολουθεί τις εξελίξεις στο χώρο και να είναι ενημερωμένος και να φροντίζει να είναι ορατός στο χώρο μέσω του προσωπικού branding και την παρουσία σε όλα τα συμπαντικά γεγονότα που συμβαίνουν στην πόλη. Το αποτέλεσμα είναι να βρίσκεται *'always on'*, καθώς τα πάντα μπορεί να είναι μια ευκαιρία ή να αποτελέσουν μια ακόμη έμπνευση και όλα συνδέονται δυναμικά με το έργο.

Αναφερόμενοι πιο συγκεκριμένα στα άτομα του δείγματος, σε μια προσπάθεια να απαλλαγούν από μια μη δημιουργική εργασία η οποία στερεύει την ενέργειά τους, πολλοί από τους καλλιτέχνες προσπαθούν να βρουν εναλλακτικές ή συμβιβασμούς. Παραδείγματος χάριν, όσοι είχαν κάποιο πτυχίο από σχολή εκτός Καλών Τεχνών, έχουν βρει τρόπους να συνδυάζουν το πρώτο τους πτυχίο με την καλλιτεχνική τους ιδιότητα. Μια ψυχολόγος που ασχολείται με τη σχέση της ψυχανάλυσης με τη τέχνη και τις θεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω της τέχνης, ένας γραφίστας που σχεδιάζει

λογότυπα το πρωί αλλά έτσι εξασκεί τις δεξιότητές του με τις οποίες εξελίσσει και το ψηφιακό του έργο, ή μια αρθρογράφος που γράφει για τα εικαστικά τεκταινόμενα της Αθήνας, τις νέες τάσεις και θέματα γύρω από την τέχνη που την αφορούν. Τα παραπάνω παραδείγματα δεν αποτελούν την ιδανική εργασία για τους καλλιτέχνες του δείγματος, αλλά αποτελούν έναν συμβιβασμό αναγκαιότητας που βελτιώνει σε έναν βαθμό την εξάντληση που απορρέει από την πολλαπλή εργασία.

Φυσικά, υπάρχουν και άτομα που είτε δεν έχουν καταφέρει κάτι αντίστοιχο, είτε δεν επιθυμούν έναν τέτοιο συμβιβασμό. Καθώς το ζητούμενο που επανέρχεται είναι πάντα ο χρόνος που χρειάζεται να έχει στη διάθεσή του ένας καλλιτέχνης, υπάρχουν περιπτώσεις που ο καλλιτέχνης προσαρμόζει όλο το lifestyle του με σκοπό να μπορεί να εργάζεται λιγότερο, να επιβιώνει με λιγότερους πόρους και να ασχολείται με το έργο του παραπάνω. Αυτό σημαίνει ότι ακολουθεί μια πιο λιτή ζωή, χωρίς 'περιττές' ανέσεις και πολυτέλειες, σε ένα είδος ασκητισμού χάριν της πνευματικής ηρεμίας και δημιουργίας.

Σε όλα τα παραπάνω, πρέπει να προστεθεί ο αγώνας των καλλιτεχνών για τη χρηματοδότηση του έργου τους από εξωτερικές πηγές. Πολλές φορές, μια πρώτη πλήρους ωραρίου εργασία καλύπτει απλώς τον βιοπορισμό του καλλιτέχνη. Τι γίνεται όμως με την προώθηση του έργου του, ή ακόμη την εξασφάλιση των απαραίτητων πόρων για τη δημιουργία και παρουσίασή του; Ένα μεγάλο κομμάτι της καλλιτεχνικής εργασίας περιλαμβάνει τις χρηματοδοτήσεις. Σύμφωνα με τους καλλιτέχνες της έρευνας, μεγάλο μέρος του χρόνου και της ενέργειάς τους αφιερώνεται στην έρευνα και κατάθεση προτάσεων για προγράμματα χρηματοδότησης. Για τους θεσμούς υποστήριξης της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην Αθήνα θα αναφερθούμε και σε επόμενο κεφάλαιο. Στην παρούσα φάση θα αρκεστούμε στην μελέτη αυτής της συνθήκης υπό το πρίσμα των καλλιτεχνών. Όπως αναφέρθηκε και στη βιβλιογραφική επισκόπηση, ο καλλιτέχνης σήμερα οφείλει να είναι και επιχειρηματίας ή μάνατζερ του εαυτού του. Δεν αρκεί να δημιουργεί, οφείλει να ρυθμίζει όλες τις παραμέτρους που σχετίζονται με το έργο του και σε αυτές συμπεριλαμβάνεται η οικονομική διαχείριση. Συνεπώς, ένα μεγάλο κομμάτι του χρόνου του αφιερώνεται στη συγγραφή προτάσεων για νέες εκθέσεις και projects. Όπως είναι λογικό, ο χρόνος αυτός όχι μόνο αφαιρείται από το χρόνο ενασχόλησης με την ίδια την εικαστική δημιουργία, αλλά εξουθενώνει τους καλλιτέχνες και ψυχολογικά, καθώς όπως λένε, οι συνεχείς απορρίψεις έχουν και συναισθηματική επίπτωση, οδηγώντας στην ανασφάλεια και αμφισβήτηση του εαυτού. Αντίστοιχα,

μια επιτυχία σε αυτό το κομμάτι οδηγεί στην ανάκαμψη και επανενεργοποίηση του καλλιτέχνη, όμως όπως ειπώθηκε από τους ερωτώμενους, το ενδεχόμενο απόρριψης είναι πολύ πιο συχνό παρ' όλες τις συνεχείς προσπάθειες. Ως εκ τούτου, αυτή η αίσθηση του 'always on' και 'always alert' παραμένει, καθώς ο καλλιτέχνης σήμερα πρέπει να βρίσκεται σε εγρήγορση για να μπορεί να εξασφαλίσει το επόμενο έργο του και να μην 'χάσει' κάποια ευκαιρία.

Τέλος, συζητήθηκε λίγο το ζήτημα της πρακτικής άσκησης και του εθελοντισμού. Εδώ οι εμπειρίες ήταν ποικίλες. Αρχικά, 5 από τους καλλιτέχνες δεν είχαν κάνει ποτέ τους πρακτική άσκηση ενώ 7 είχαν πραγματοποιήσει κάποια πρακτική στο πλαίσιο των σπουδών τους, 2 εκ των οποίων είχαν πραγματοποιήσει πρακτική άσκηση στο εξωτερικό μέσω προγραμμάτων ανταλλαγής φοιτητών. Όπως είναι μάλλον λογικό, τα 5 άτομα που δεν είχαν πραγματοποιήσει ποτέ τους κάποιο είδος πρακτικής άσκησης θεωρούσαν την εν λόγω διαδικασία άνευ σημασίας, η οποία είναι θεμιτό να γίνεται εάν το επιθυμεί ο καλλιτέχνης αλλά που κατά την άποψή τους δεν προσφέρει κάποια ουσιαστική βοήθεια στην είσοδο στην αγορά εργασίας, ούτε κάποια επιπλέον γνώση ή πρακτική αντίληψη των πραγμάτων και αποτελεί μάλλον μια είδους εκμετάλλευση του πρακτικάριου υπό την υπόσχεση της απόκτησης εμπειριών. Από την άλλη, όσα άτομα είχαν πραγματοποιήσει πρακτική, θεώρησαν ότι παρ' ότι σε κανέναν δεν έτυχε να προσφέρει κάποια άμεση ευκαιρία, βοήθησε ωστόσο στην μεγαλύτερη κατανόηση του χώρου, στη δικτύωση με επιμελητές, ιστορικούς τέχνης, άλλους καλλιτέχνες και ιδρύματα και παρουσίασε μια συνολική επισκόπηση της αγοράς της τέχνης εκ των έσω. Για έναν καλλιτέχνη που έχει μόλις ολοκληρώσει τις σπουδές του, η επαφή αυτή είναι κομβική. Σημαντική σημείωση, είναι αυτή που έγινε από 3 από τα 7 άτομα που εκφράστηκαν θετικά προς την πρακτική άσκηση, ότι αυτή οφείλει να γίνεται κατά τη διάρκεια των σπουδών και σίγουρα όχι μετά την ολοκλήρωσή τους. Για την Α.Κ. η πρακτική άσκηση

Ναι, σίγουρα βοηθάει. Όμως αυτά είναι πράγματα τα οποία πρέπει να κάνεις μέσα στη σχολή. Όσο είσαι στη σχολή πρέπει να αξιοποιήσεις πραγματικά όλες τις ευκαιρίες που σου δίνονται και από τη σχολή αλλά και με την ιδιότητα του φοιτητή.

Για τον εθελοντισμό οι απαντήσεις κυμάνθηκαν στο ίδιο πνεύμα, χωρίς να φαίνεται να διακρίνουν διαφορές ανάμεσα στο ένα είδος εργασίας από το άλλο, πέρα από το ότι στο χώρο των εικαστικών ο εθελοντισμός αποτελεί πιο σπάνιο φαινόμενο, όσον αφορά τις ευκαιρίες που υπάρχουν.

Μηχανισμοί επιβίωσης

Από τα προηγούμενα κεφάλαια και τις απαντήσεις που δόθηκαν στις ερωτήσεις που σχετίζονται με τις εργασιακές συνθήκες των καλλιτεχνών στην Αθήνα, διακρίνεται ένα πλαίσιο εργασίας που χαρακτηρίζεται από αβεβαιότητα, ανασφάλεια και ανάγκη εξασφάλισης κάποιου σταθερού εισοδήματος ώστε να μπορεί ένας καλλιτέχνης να ασχοληθεί και με την τέχνη του παράλληλα. Σε αυτό το υποκεφάλαιο λοιπόν, θα αναλυθεί λίγο περισσότερο ο τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες του δείγματος οδηγούνται σε συγκεκριμένες επιλογές με σκοπό να μπορέσουν να ακολουθήσουν τις επαγγελματικές τους επιδιώξεις μέσα σε αυτό το πλαίσιο.

Δύο είναι οι βασικές ανάγκες των καλλιτεχνών όπως προκύπτουν από τις συνεντεύξεις: οικονομικοί πόροι και χρόνος. Οι καλλιτέχνες προσπαθούν να εξασφαλίσουν είτε χρήματα για να μπορούν να τα αξιοποιούν για τη χρηματοδότηση του έργου τους και να εξασφαλίζουν παράλληλα μια αξιοπρεπή ζωή, είτε χρόνο τον οποίο θα μπορούν να διαθέσουν στο έργο τους, είτε ιδανικά έναν συνδυασμό των δύο. Οι τρόποι που επιτυγχάνουν τα παραπάνω ποικίλουν φυσικά, ανάλογα τις επιμέρους συγκυρίες.

Αρχικά, υπάρχουν εκείνοι που επιλέγουν να εργάζονται με πλήρες ωράριο σε μια εργασία που δεν συνδέεται με την τέχνη τους, ώστε να μπορούν να καλύπτουν τις οικονομικές του ανάγκες. Είτε αυτή η κύρια απασχόληση σχετίζεται με προγενέστερες σπουδές που έχουν κάνει είτε όχι, το αποτέλεσμα είναι πως οι καλλιτέχνες αυτοί συχνά θυσιάζουν την καλλιτεχνική τους ιδιότητα και παρουσιάζονται πρωτίστως ως ‘πωλητές, υπεύθυνοι καταστημάτων, υπάλληλοι γραφείου’ κτλ και δευτερευόντως ως καλλιτέχνες. Η καλλιτεχνική τους εργασία λοιπόν, υποβιβάζεται σε ένα είδος χόμπι με το οποίο απασχολούνται στον ελεύθερό τους χρόνο και είναι κάπου εκεί που χάνονται τα όρια της καλλιτεχνικής εργασίας. Ακόμη κι αν καταφέρει να θέσει ως προτεραιότητα την καλλιτεχνική του δημιουργία, ο καλλιτέχνης που εργάζεται παράλληλα σε κάποια άλλη εργασία, αναλώνεται σε καθημερινές εργασίες που στερούν από τη δημιουργικότητά του και εξαντλούν τα αποθέματα ενέργειας του για να ασχοληθεί μετέπειτα και με το έργο του. Υπάρχουν βέβαια και εκείνοι, που μη μπορώντας να φανταστούν τον εαυτό τους σε κάποια μη δημιουργική θέση, έχουν βρει τρόπους να εφαρμόζουν τις καλλιτεχνικές του ιδιότητες σε άλλες δημιουργικές εργασίες. Παραδείγματος χάριν, ένας καλλιτέχνης από το δείγμα ασχολείται με την εικονογράφηση εξωφύλλων παιδικών παραμυθιών. Φυσικά, αυτή δεν είναι η πρωταρχική μορφή τέχνης με την οποία θα ήθελε να ασχολείται

αποκλειστικά, είναι όμως ένας τρόπος να μένει σε επαφή με το καλλιτεχνικό στοιχείο και να εξασφαλίζει την οικονομική του σταθερότητα μέσω μιας δημιουργικής απασχόλησης που δεν ξεφεύγει από τα όρια των πολιτιστικών βιομηχανιών. Μια καλλιτέχνιδα του δείγματος επίσης, έχοντας σπουδάσει ψυχολογία, ασκεί το επάγγελμα της ψυχολόγου συνδέοντάς το όμως με την τέχνη και εναλλακτικές μεθόδους θεραπείας μέσω αυτής. Οι προνομιούχοι του δείγματος θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι όσοι έχουν κάποιο σταθερό εισόδημα -παραδείγματος χάριν από την ενοικίαση ακινήτων που βρίσκονται στο όνομά τους- και δεν χρειάζεται να εργάζονται παράλληλα και σε κάποια εργασία.

Εκτός όμως, από την ίδια τη στρατηγική να εργάζεται ένας καλλιτέχνης παράλληλα με την καλλιτεχνική του εργασία, υπάρχουν και άλλοι μηχανισμοί που υιοθετούνται. Παραδείγματος χάριν, δύο άτομα από το δείγμα έχουν εγκατασταθεί σε πολύ κοντινή απόσταση από την πρωταρχική τους εργασία ώστε να περιορίζουν το χρόνο μετακίνησης από και προς την εργασία τους και να μπορούν να αφιερωθούν περισσότερο στο έργο τους. Ένα άτομο μάλιστα, έχει επιλέξει να εργάζεται από το σπίτι ώστε να εκμηδενίζει αυτό το χρόνο, αλλά και τα έξοδα που απαιτούνται για τη μετακίνηση αυτή. Ακόμη, όπως αναφέραμε παραπάνω, υπάρχει ένα άτομο από τους συμμετέχοντες στο δείγμα που το παρόν διάστημα, έχοντας εξασφαλίσει τα απαραίτητα ένσημα από προηγούμενες εργασίες, έχει αποφασίσει να μην εργάζεται και έχει προσαρμόσει την καθημερινότητά του με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι σε θέση να βιοπορίζεται με τις αποδοχές από την επιδότηση ανεργίας του ΟΑΕΔ, δίνοντας προτεραιότητα στην υλοποίηση των project που σχεδιάζει. Ακόμη, υπάρχουν άτομα που αναλαμβάνουν μόνο περιστασιακά projects και κινούνται ανάμεσα σε περιόδους απασχόλησης άνω του νομίμου οκτώωρου και περιόδους ανεργίας που ασχολούνται με το έργο τους και άτομα που απασχολούνται σε εποχιακά επαγγέλματα που συνήθως αποφέρουν αρκετά κέρδη, ώστε να μην χρειάζεται να εργάζονται όλο το χρόνο. Οι συγκεκριμένες πρακτικές που ακολουθούν οι καλλιτέχνες δεν φάνηκε από την έρευνα να συνδέονται με κάποια συγκεκριμένη ειδοποιό διαφορά ανάμεσα στους καλλιτέχνες, όπως η ηλικία ή ο βαθμός επιτυχίας, τα χρόνια ενασχόλησης με την τέχνη κ.ο.κ. Αντίθετα, φαίνεται οι καλλιτέχνες να προσπαθούν να διαχειριστούν τις συνθήκες που επικρατούν στο χώρο με κάθε δυνατό τρόπο και μέσο, αναπτύσσοντας διαφορετικές στρατηγικές ανά περίπτωση.

Η μητρόπολη: εργασία στα ‘μεγάλα’ αστικά κέντρα

Κατά τη μελέτη της βιβλιογραφίας για τις δημιουργικές βιομηχανίες ένα από τα ζητήματα που αναδύθηκαν ήταν αυτό της συσπείρωσης των καλλιτεχνών στα μεγάλα αστικά κέντρα και της συχνής μετακίνησης των καλλιτεχνών (Percival, 2020). Κάτι τέτοιο φυσικά είναι αναμενόμενο και δεν περιορίζεται μόνο στα δημιουργικά επαγγέλματα. Αυτό γιατί η πρωτεύουσα ή ένα οποιοδήποτε αστικό κέντρο, παρουσιάζει περισσότερες ευκαιρίες καθώς η ανάπτυξη είναι μεγαλύτερη. Κατά τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων για την παρούσα έρευνα, μελετήθηκε το κατά πόσο οι καλλιτέχνες του δείγματος επέλεξαν συνειδητά την διαβίωση και εργασία στην Αθήνα, αν και για τι χρονικό διάστημα εργάστηκαν εκτός αυτής και ενδεχομένως εκτός Ελλάδος και τι ευκαιρίες ή δυσκολίες παρουσιάστηκαν εν τέλει από την επιλογή αυτή.

Σύμφωνα με όσο ειπώθηκαν, η επιλογή της Αθήνας ως έδρας εργασίας αποτελεί για κάποιους (4 άτομα) μονόδρομο. Αυτά ήταν κυρίως άτομα τα οποία είχαν γεννηθεί, σπουδάσει, ζήσει στην Αθήνα και που για πρακτικούς, και κυρίως οικονομικούς λόγους δεν επιχείρησαν κάποια στιγμή να μετακινηθούν αλλού. Η επιλογή αυτή είναι λογική αν αναλογιστεί κανείς πως η δυνατότητα να ζεις και να εργάζεσαι στην πρωτεύουσα της χώρας, παρουσιάζει ήδη για πολλούς ένα πλεονέκτημα συγκριτικά με τα άτομα που προέρχονται από την επαρχία ή απομακρυσμένα μέρη στα οποία η ανάπτυξη των τεχνών είναι πιο περιορισμένη. Στην εξίσωση έρχονται να προστεθούν φυσικά και άλλοι παράγοντες, όπως παραδείγματος χάριν η ύπαρξη οικογένειας και η δυσκολία μετακίνησης ολόκληρου του νοικοκυριού σε μια άλλη χώρα, χωρίς μάλιστα κάποια βεβαιότητα ότι το εγχείρημα θα είναι επιτυχημένο. Ακόμη, η ύπαρξη κάποιας ακίνητης περιουσίας που μπορεί να αξιοποιηθεί ως βασική κατοικία ή εργαστήριο του καλλιτέχνη βελτιώνοντας την οικονομική κατάσταση και υπερνικώντας κάποια από τα βασικά εμπόδια που αντιμετωπίζουν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, όπως αναλύθηκαν παραπάνω. Άλλοι πάλι (2 άτομα), μετά από διάστημα παραμονής στο εξωτερικό για σπουδές, χρηματοδοτούμενες από την οικογένειά τους, δεν είχαν τους πόρους για να παραμείνουν και να προσπαθήσουν να εργαστούν στην εκάστοτε χώρα. Εδώ λοιπόν, επανέρχεται ένα βασικό ζήτημα, αυτό της οικονομικής σταθερότητας, η έλλειψη της οποίας στερεί από πολλούς καλλιτέχνες ακόμη και το ενδεχόμενο της ανάληψης ρίσκων με στόχο την επαγγελματική τους επιτυχία. Αυτό βέβαια, μπορεί να μην είναι απαραίτητα κάτι αρνητικό όπως είπαν. Έχοντας εξασφαλίσει μια σταθερότητα στα

υπόλοιπα κομμάτια της ζωής τους (οικογενειακή σταθερότητα, κατοικία και έδρα εργασίας) μπορούν να ασχολούνται με το έργο τους από μια ίσως προνομιακή θέση. Παράλληλα, με τα χρόνια αναπτύσσουν ισχυρούς δεσμούς με σημαντικά άτομα στην αγορά, όπως ειδικούς, κριτικούς, χώρους τέχνης, ακόμη και εκδοτικούς οίκους που αποβαίνουν εξαιρετικά χρήσιμοι για την αναγνώριση στο χώρο. Όπως και να 'χει όμως, οι περισσότεροι επιστρέφουν στο γεγονός ότι στερούνται ευκαιρίες για ερεθίσματα, για στενή επαφή με μεγάλα έργα και ιδρύματα με σημαντικό έργο διεθνώς και ότι περιορίζονται στα στενά όρια μιας μικρότερης πόλης, όπως είναι η Αθήνα συγκριτικά με τα μεγάλα αστικά κέντρα του εξωτερικού, με σημαντικά λιγότερες ευκαιρίες ανάδειξης του έργου τους, έχοντας μάλιστα να ανταγωνιστούν άτομα με μεγάλη εμπειρία από πόλεις με σημαντικά πιο εδραιωμένη καλλιτεχνική και γενικότερα πολιτιστική παρουσία στον παγκόσμιο χάρτη.

Φυσικά, η επιλογή της Αθήνας δεν αποτελεί πάντα τη μόνη επιλογή. Τέσσερα από τα άτομα του δείγματος, απάντησαν πως έχοντας εμπειρίες από μεγάλες ή μικρές πόλεις του εξωτερικού, όπου βρέθηκαν είτε για σπουδές είτε μετέπειτα για εργασία, η επιλογή της Αθήνας ήταν μια συνειδητή επιλογή βασισμένη σε ώριμη σκέψη και ανάλυση των συνθηκών. Σύμφωνα με αυτούς, παρ' ότι οι ευκαιρίες που παρουσιάζονται στο εξωτερικό είναι σαφώς περισσότερες σε αριθμό, ανάλογος είναι και ο αριθμός των καλλιτεχνών που ανταγωνίζονται γι' αυτές. Συνεπώς, ο ανταγωνισμός αυξάνεται σε τέτοιο βαθμό, που όχι μόνο είναι δύσκολο να κλείσουν μια συμφωνία αλλά είναι ακόμη πιο δύσκολο να δημιουργήσουν ένα αναγνωρίσιμο όνομα και μια ισχυρή ταυτότητα σε αυτό το πλαίσιο. Είναι πολύ εύκολο λοιπόν, να υποπέσουν στην αφάνεια, ακόμη κι αν έχουν παρουσιάσει περισσότερες φορές το έργο τους ή αν έχουν συμμετάσχει σε περισσότερα εγχειρήματα από αντίστοιχους καλλιτέχνες στην Αθήνα. Αντίθετα, σε μικρότερα αστικά κέντρα όπως είναι η Αθήνα, είναι ευκολότερο να χτιστούν συνεργασίες που βασίζονται σε πιο γερά θεμέλια και με κάθε συμμετοχή σε project ή με κάθε έκθεση να 'χτίζεται' το όνομα του καλλιτέχνη. Σαφώς, οι ευκαιρίες που δίνονται δεν αρκούν, όπως μας λένε, για όλους. Ωστόσο, αν ο καλλιτέχνης μπορέσει να διακρίνει αυτές που πρέπει να αδράξει και τις εκμεταλλευτεί σωστά, μπορεί να καταφέρει να εδραιωθεί στο χώρο σε σημαντικά μικρότερο χρονικό διάστημα από αυτό που θα μπορούσε να επιτύχει σε μια μεγάλη πόλη του εξωτερικού. Παράλληλα, επιστρέφοντας κάποιος από το εξωτερικό, παρ' ότι είναι φορτωμένος με εικόνες και ερεθίσματα χρήσιμα για τη δημιουργική πλευρά της δουλειάς του, μπορεί να έρθει αντιμέτωπος αρχικά με μια δυσκολία διείσδυσης

στο χώρο, όπου άλλοι καλλιτέχνες έχουν ήδη εδραιωθεί και αποκτήσει σημαντικό προβάδισμα. Αυτή η δυσκολία θεωρείται ότι υπερνικάται χρησιμοποιώντας τα εφόδια με τα οποία τους έχει εξοπλίσει η -έστω και προσωρινή- εμπειρία τους από πόλεις του εξωτερικού όπου οι συνθήκες ανταγωνισμού ήταν αρκετά πιο έντονες.

Υπάρχουν και εκείνοι (3 άτομα) που δεν έχουν κατασταλάξει οριστικά σε μια πόλη, αλλά ερευνούν τις ευκαιρίες που τους παρέχονται και μετακινούνται διαρκώς, αναζητώντας την επόμενη μεγάλη ή μικρή επιτυχία που θα τους φέρει πιο κοντά στους στόχους τους. Τα συγκεκριμένα άτομα ανήκουν στο μικρότερο ηλικιακό γκρουπ των συνεντευξιαζόμενων και δεν έχουν οικογενειακές και άλλες δεσμεύσεις και υποχρεώσεις, γεγονός που εξηγεί αυτή τη δυνατότητα διαρκούς μετακίνησης κατά το δοκούν.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να ειπωθεί ότι εκτός από τις ευκαιρίες που παρέχονται, η επιλογή χώρας και πόλης έδρας ενός καλλιτέχνη επηρεάζει και άλλες παραμέτρους της δουλειάς του. Ένα από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν εντονότερα είναι η κοστολόγηση του έργου καθώς απευθύνεται σε διαφορετική αγορά, παρ' όλο που ανά περίπτωση μπορεί να υπάρχει η δυνατότητα πώλησης σε αγορές του εξωτερικού. Ακόμη, επηρεάζεται η ίδια η αισθητική που εφαρμόζεται στα έργα και το στυλ που υιοθετείται, καθώς ο καλλιτέχνης απευθύνεται σε ένα συγκεκριμένο κοινό με το οποίο πρέπει να είναι σε θέση να επικοινωνήσει αν θέλει να γίνει αντιληπτό το έργο του. Στη λίστα αυτή προστίθενται και άλλοι παράμετροι που επηρεάζονται όπως η διαδικασία αιτήσεων χρηματοδότησης, τα ποσά που διατίθενται από το κράτος και οι ενέργειες που γίνονται, πρακτικές τροποποιήσεις όπως η διαθεσιμότητα των υλικών και το κόστος τους.

Θα λέγαμε λοιπόν, ότι παρ' όλο που η τοποθεσία και η έδρα εργασίας ενός καλλιτέχνη είναι σαφές ότι επηρεάζει τις ευκαιρίες που του δίνονται και την πορεία του, αυτή η επιρροή δεν έχει σίγουρα θετικό ή αρνητικό πρόσημο και μπορεί να εξελιχθεί με απρόβλεπτους τρόπους ανά περίπτωση.

Όπως το θέτει η Α.Κ...:

Το γεγονός ότι επιλέγεις να είσαι καλλιτέχνης σε μια χώρα σημαίνει ότι 'δέχεσαι' terms and conditions - τους όρους και τις προϋποθέσεις του να είσαι στον καλλιτεχνικό χώρο αυτής της χώρας...πρέπει να έχεις συνείδηση ότι είσαι κομμάτι ενός συνόλου που υπάρχει ήδη με τα προτερήματα αλλά και με τις δυσκολίες του.

Η αγορά της τέχνης

Στην παραπάνω διατύπωση φαίνεται επίσης, η δύναμη που έχει η αγορά της τέχνης στις αποφάσεις που ένας καλλιτέχνης χρειάζεται να πάρει. Είναι με άλλα λόγια, πολύ ισχυρή η ύπαρξη των άτυπων κανόνων που ένας καλλιτέχνης νιώθει πως πρέπει να ακολουθήσει αν θέλει η εργασία του να αποφέρει κέρδη, να προβεί σε πωλήσεις και να επιτύχει τους στόχους του. Παρ' ότι οι 'κανόνες' αυτοί δεν είναι τυποποιημένοι, καταγεγραμμένοι και σταθεροί, δεν παύουν να υπάρχουν και να ορίζουν σε μεγάλο βαθμό την αγορά και τη θέση που μπορεί να έχει ο κάθε καλλιτέχνης εντός αυτής.

Σύμφωνα με την έρευνα που διεξήχθη, η αγορά είναι το αμάλγαμα ανάμεσα στη *φήμη* ενός καλλιτέχνη και του έργου του, *τα δίκτυα* επαφών του, *τη μεσολάβηση* των ειδικών του χώρου και των χώρων τέχνης και του *κοινού*.

Δίκτυα και συλλογικότητα

Τον Απρίλιο του 2020, εν μέσω του πρώτου γενικού lockdown στην Ελλάδα στο πλαίσιο των μέτρων κατά της εξάπλωσης του κορονοϊού ξεκίνησε η πρωτοβουλία Support Art Workers. Η πρωτοβουλία ήταν απόρροια της αντιμετώπισης των τεχνών από το κράτος, το οποίο ενώ ανακοίνωνε μέτρα υποστήριξης των εργαζομένων των διαφόρων κλάδων των οποίων η λειτουργία είχε ανασταλεί λόγω της πανδημίας, δεν συμπεριλάμβανε σε αυτά τα μέτρα τους εργαζόμενους στον πολιτισμό. Στόχος της πρωτοβουλίας, η οποία συνεχίζει τη δράση της, είναι:

Να δίνει ορατότητα στις τρέχουσες ανάγκες των εργαζομένων στον πολιτισμό στο πλαίσιο της πανδημίας, σε σχέση και με τη διεκδίκηση της αντίστοιχης κρατικής στήριξης και, μακροπρόθεσμα, να παρέχει το πλαίσιο για την ανάδειξη και την επεξεργασία προτάσεων για ένα σοβαρό και ολοκληρωμένο σχέδιο πολιτιστικής πολιτικής στην Ελλάδα, το οποίο αυτή τη στιγμή είναι ανύπαρκτο.¹

Η πρωτοβουλία support art workers παρουσιάζει μια εικόνα των τεχνών στην Ελλάδα η οποία έρχεται σε συμφωνία με όσα μελετήθηκαν στην βιβλιογραφική επισκόπηση αλλά και την ίδια την έρευνα. Τα δημιουργικά επαγγέλματα φαίνεται να μην λαμβάνονται πολλές φορές υπόψιν καν ως επαγγέλματα. Ως εκ τούτου, οι κρατικοί μηχανισμοί δεν μεριμνούν για τις ανάγκες του κλάδου, στη βάση μάλιστα του γεγονότος ότι πρόκειται για έναν ποικιλόμορφο κλάδο, που παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις στο εσωτερικό του όπως αναλύθηκε και στο κεφάλαιο της βιβλιογραφικής επισκόπησης.

¹ Περισσότερες λεπτομέρειες για τη δράση της πρωτοβουλίας στην επίσημη ιστοσελίδα: <https://www.supportartworkers.org/>

Συνεπώς, θα ήταν λογικό να υποθέτουμε ότι υπάρχουν δομές και πρωτοβουλίες που σκοπό έχουν να συγκεντρώσουν τα αιτήματα των δημιουργικών εργαζομένων και να υπερασπιστούν τα συμφέροντά τους συλλογικά. Παρ' όλα αυτά, οι συνεντεύξεις έδειξαν ότι μια τέτοιου είδους συλλογικότητα δεν υφίσταται, τουλάχιστον στο χώρο των εικαστικών τεχνών που μας αφορά. Συγκεκριμένα, στην ερώτηση σχετικά με την ύπαρξη συλλογικών ενεργειών και συναδελφικής αλληλεγγύης οι ερωτώμενοι αποφάνθηκαν ότι δεν έχει υποπέσει στην αντίληψή τους κάποια συλλογική ενέργεια η οποία να ασχολείται ουσιαστικά με τα ζητήματα που απασχολούν τους εργαζόμενους στο χώρο των εικαστικών τεχνών και να προτείνουν ή να οδηγούν σε πρακτικές λύσεις. Όταν σε συνέχεια των αντίστοιχων απαντήσεων ερωτήθηκαν εάν γνώριζαν για την πρωτοβουλία support art workers, υπήρχαν μόνο 3 άτομα που δεν γνώριζαν τη δράση της παρά μόνο σε γενικές γραμμές και οι υπόλοιποι, παρ' ότι αναγνώριζαν τη σημασία ύπαρξης τέτοιων πρωτοβουλιών που αρθρώνουν λόγο για τα ζητήματα που απασχολούν τους εργαζόμενους στον πολιτισμό, δεν θεωρούσαν ότι παρέχει κάποια ουσιαστική, πρακτική λύση τη παρούσα στιγμή. Η μόνη έννοια συναδελφική αλληλεγγύης που αναφέρθηκε ήταν αυτή στο πλαίσιο των σπουδών ενός καλλιτέχνη, όπου το αίσθημα αλληλεγγύης καλλιεργείται στο ασφαλές περιβάλλον εντός μιας σχολής καλών τεχνών ανάμεσα στους συμφοιτητές και καθηγητές. Με την είσοδο στην αγορά εργασίας η μόνη αλληλεγγύη που εξακολουθεί να υφίσταται είναι ίσως αυτή που υπάρχει λόγω φιλίας και αμοιβαίας συμπάθειας, παρά συναδελφοσύνης. Ο ανταγωνισμός είναι μεγάλος, ενώ η 'πίτα', όπως την ονομάζουν αρκετοί καλλιτέχνες στις συνεντεύξεις, μικρή.

Η Ε.Α. θίγει τα παραπάνω λέγοντας ότι:

Στη σχολή όταν είσαι νιώθεις πραγματικά κομμάτι μιας ομάδας, μιας κοινότητας. Με το που τελειώσεις είναι ο καθένας μόνος του. Είναι πολύ έντονος ο ανταγωνισμός γιατί ζούμε και σε μια χώρα με μικρή εικαστική σκηνή και ζήτηση καλλιτεχνών, οπότε δεν θεωρώ ότι μετά [την αποφοίτηση] συνεχίζεται αυτό.

Ακόμη λοιπόν, κι αν πρόκειται για μια αρκετά μικρή εικαστική κοινότητα αυτή της Αθήνας, όπου όλοι γνωρίζονται μεταξύ τους, συνυπάρχουν και πορεύονται παράλληλα, οι πορείες τους δύσκολα θα συναντηθούν με σκοπό την αμφότερη εξέλιξη, αλλά μάλλον έρχονται αντιμέτωπες στην προσπάθεια εξασφάλισης μια θέσης σε αυτόν τον μικρό κύκλο γνωριμιών. Η κοινότητα υφίσταται, και ένας καλλιτέχνης που σέβεται τον εαυτό του οφείλει να είναι μέρος της, ωστόσο δεν κινείται συλλογικά ούτε μεταφράζεται σε αλληλοστήριξη και κοινή προώθηση των συμφερόντων των

μελών της. Επομένως, θα λέγαμε ότι ουσιαστικά πρόκειται για ένα χαλαρό δίκτυο εμπλεκόμενων ατομικότητων, παρά για μια κοινότητα με τη συνηθισμένη έννοια της λέξης.

Σε αυτή την εικόνα έρχεται να προστεθεί ο ρόλος των δημόσιων θεσμών και μηχανισμών υποστήριξης της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σύμφωνα με τις συνεντεύξεις, οι καλλιτέχνες φάνηκε να συμφωνούν πως υπάρχουν κάποιες ενέργειες που γίνονται με σκοπό την υποστήριξη της εικαστικής δημιουργίας αλλά αυτές δεν αρκούν για να υποστηριχθεί ουσιαστικά η πλειοψηφία των καλλιτεχνών. Μάλιστα, η δυσκολία εξασφάλισης δημόσιας βοήθειας, όπως μια υποτροφία ή ένα residency, είναι εξαιρετικά δύσκολη, τα κριτήρια επιλογής είναι συχνά θολά και αποτελεί μάλλον την εξαίρεση παρά τον κανόνα στην πορεία ενός καλλιτέχνη.

Η Μ.Β. στην ερώτηση σχετικά με το αν πιστεύει ότι το κράτος και οι θεσμοί υποστηρίζουν την καλλιτεχνική δημιουργία απάντησε ότι:

Θεωρώ ότι είμαστε μια χώρα που θέλει να πιστεύει ότι υποστηρίζει πολύ τους νέους καλλιτέχνες. Αλλά στην πραγματικότητα δεν το κάνει. Αυτό είναι το παράδοξο που ζούμε. Θεωρώ ότι υπάρχουν πολύ λίγα κρατικά προγράμματα που χρηματοδοτούν π.χ. κάποια projects, ας πούμε 10 καλλιτέχνες το χρόνο, κάπως έτσι... Κάτι το οποίο γενικά είναι πολύ εξειδικευμένο, έχει πολλή γραφειοκρατία για κάποιο λόγο και βοηθάει μόνο τους 'δικούς τους'.

Σε αυτό το σημείο, αναδεικνύεται ο ρόλος των δικτύων εντός του χώρου. Τα δίκτυα γνωριμιών και επαφών ενός καλλιτέχνη είναι οι ακρογωνιαίοι λίθοι στην εξέλιξη και πορεία του στο χώρο. Δημιουργώντας και διατηρώντας καλές επαφές και σχέσεις με άτομα με ισχύ, επιρροή, εμπειρία και διασυνδέσεις στο χώρο, ο σύγχρονος καλλιτέχνης εξασφαλίζει ότι θα ενημερωθεί άμεσα για όλες τις ευκαιρίες που μπορεί να παρουσιαστούν και θα έχει ένα προβάδισμα στη διαδικασία που θα ακολουθηθεί προς επιλογή των ωφελούμενων από τις δημόσιες (και μη) χρηματοδοτήσεις και ενέργειες. (Menger, 1999), Παράλληλα, τα δίκτυα παρουσιάζουν ευκαιρίες για επαφή με την αγορά της τέχνης, με μεγάλα ιδρύματα και χώρους τέχνης στα οποία μπορεί να αποκτήσει εκθετική δραστηριότητα ο καλλιτέχνης και που μπορούν να οφελήσουν την καριέρα του σε μεγάλο βαθμό, σύμφωνα με όσα είδαμε και στη βιβλιογραφία (Menger, 1999· Becker 1982· Lingo & Tepper, 2013· Heinich, 2015).

Δημιουργείται έτσι, ένας κύκλος, όπου οι καλλιτέχνες που έχουν καταφέρει να εξασφαλίσουν κάποια χρηματοδότηση στο παρελθόν, επιλέγονται και σε μελλοντικές προκηρύξεις. Σε έναν βαθμό είναι λογική αυτή η πορεία, καθώς είναι περισσότερο ασφαλές να επιλεγεί ένας καλλιτέχνης που έχει επιτυχώς διαχειριστεί κάποια

χρηματοδότηση στο παρελθόν και έχει αποδείξει κατά κάποιο τρόπο την ικανότητά του να ανταπεξέλθει αλλά και την αφοσίωση στο έργο του. Τι γίνεται όμως με τους καλλιτέχνες που δεν είχαν την ευκαιρία για κάτι αντίστοιχο στο παρελθόν, αλλά παραμένουν ενεργοί και έχουν να προσφέρουν σημαντικό έργο; Αυτή είναι η μεγαλύτερη δυσκολία σύμφωνα με τους συμμετέχοντες στην έρευνα και η επιτυχής εισχώρηση στα κατάλληλα δίκτυα είναι κομβικής σημασίας. Φυσικά, οι μηχανισμοί που μπορεί να ακολουθήσει κάποιος καλλιτέχνης ποικίλουν και πολλές φορές εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τις συγκυρίες, με αποτέλεσμα να μην είναι πάντα ξεκάθαροι οι λόγοι για τους οποίους κάποιοι καλλιτέχνες, παρ'ότι αξιόλογοι, δεν καταφέρνουν να εξασφαλίσουν κάποια χρηματοδότηση για το έργο τους.

Με άλλα λόγια, όπως το θέτει και ο Κ.Φ.:

Πιστεύω ότι υπάρχουν θεσμοί γενικότερα, είτε είναι στην Ελλάδα είτε είναι έξω, που βοηθούν κάποιους ανθρώπους αλλά ταυτόχρονα έχουν και μια εξουσία. Δηλαδή, υπάρχουν κάποιοι κανόνες για να κινηθείς μέσα σε όλο αυτό. Εάν τους ακολουθήσεις έχει καλώς, αν όχι δεν μπορείς.

Επιστρέφοντας λοιπόν, στο κίνημα support art workers, μπορούμε να πούμε πως η έλλειψη έστω και της παραμικρή αναφοράς του από τους συμμετέχοντες στην έρευνα καλλιτέχνες, παρά μόνο όταν ρωτήθηκαν συγκεκριμένα, δείχνει πως η πραγματικότητα, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από τους σύγχρονους εικαστικούς, είναι μάλλον αρκετά 'μοναχική'. Όσο θετική κι αν είναι η ύπαρξη κάθε πρωτοβουλίας υποστήριξης, αυτή τη στιγμή οι διαθέσιμες δομές υποστήριξης παρουσιάζονται ανεπαρκείς για να στηρίξουν το σύνολο της εικαστικής δημιουργίας ή να δημιουργήσουν ένα πλαίσιο εντός του οποίου οι καλλιτέχνες -τουλάχιστον στην πλειονότητά τους- να νιώθουν ότι μπορούν να δράσουν και όπου οι ανάγκες τους εισακούονται.

Το φάντασμα της φήμης

Στην ερώτηση σχετικά με τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας καλλιτέχνης, 5 στους 12 συμμετέχοντες μίλησαν για τη δυσκολία που έχουν να προβάλλουν τον εαυτό τους, στο βαθμό που απαιτείται από τις σημερινές συνθήκες. Η ανάπτυξη του διαδικτύου και η καθημερινή μας επαφή με αυτό, καθώς και η ανάγκη που έχει δημιουργηθεί να βρισκόμαστε συνεχώς ορατοί στον διαδικτυακό κόσμο ώστε να θεωρούμαστε ενεργοί και εκτός αυτού, αποτελεί ένα μεγάλο κομμάτι της καλλιτεχνικής εργασίας, που εκτός από μεγάλη αφιέρωση χρόνου -με τις συνέπειες

που αναλύσαμε παραπάνω ότι έχει αυτό το γεγονός στην εργασία των καλλιτεχνών- απαιτεί και μεγάλη ψυχολογική προσπάθεια από τους πιο εσωστρεφείς, τους λιγότερο εξοικειωμένους με το διαδίκτυο καλλιτέχνες ή απλά όσους δεν επιθυμούν ή δεν μπορούν να εκφραστούν μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης.

Ένα ας πούμε θέμα που έχω εγώ, είναι ότι δεν ξέρω να με 'πουλάω'. Δηλαδή, ένα πρόβλημα είναι αυτό. Δεν είμαι τόσο κοινωνικός όσο θα έπρεπε να είμαι. Μπήκα σε αυτή τη διαδικασία κάποια στιγμή, αλλά δεν ήταν για εμένα. Για εμένα η τέχνη είναι ένα προσωπικό κομμάτι. Δεν λέω ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να ζει σε άλλη εποχή. Δεν εννοώ ότι ήθελα να είμαι ο καταραμένος καλλιτέχνης που ζει μόνος του και όλα αυτά τα ωραία, αλλά εάν δεν κάνω τέχνη όπως το θέλω εγώ και για τους λόγους που το θέλω εγώ, δεν υπάρχει κανένας λόγος. - M.B.

Εδώ, ελλοχεύει το 'φάντασμα της φήμης', όπως ονομάστηκε από έναν από τους καλλιτέχνες του δείγματος, το οποίο είναι διαρκώς παρόν ως ένας στόχος προς επίτευξη για κάθε καλλιτέχνη αλλά και που παραμένει φάντασμα καθώς δεν φαίνεται ποτέ να κατακτάται ουσιαστικά. Διαρκώς, ακόμη και οι καλλιτέχνες που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν επιτυχημένοι καθώς μπορούν να βιοπορίζονται από την τέχνη τους και είναι αναγνωρίσιμοι από το κοινό και περιζήτητοι από την αγορά, αναζητούν περισσότερο φήμη καθώς θεωρούν ότι δεν έχουν κατακτήσει ακόμη το *φάντασμα*. Αυτό το φάντασμα λοιπόν, βρίσκεται σαν διαρκής υπενθύμιση στο πίσω μέρος του μυαλού των καλλιτεχνών σε κάθε τους βήμα και απόφαση. Έτσι, δημιουργεί στους καλλιτέχνες που δεν ακολουθούν την αναμενόμενη πορεία και τις πιο διαδεδομένες πρακτικές στο χώρο -όπως είναι η ενεργή παρουσία στο διαδίκτυο μέσω της διαρκούς και συνεπούς προώθησης της προσωπικής και καθημερινής τους ζωής- μια επιπλέον αγωνία. Πολλοί υποκύπτουν σε αυτό το αίσθημα επιτακτικότητας που έχει το διαδίκτυο στη ζωή μας και αποφασίζουν -έστω και αν δεν το επιθυμούν- να ασχοληθούν λίγο περισσότερο ενεργά με τη διαδικτυακή τους παρουσία.

Μπορούμε να φανταστούμε, πώς νιώθει ένας καλλιτέχνης που εργάζεται αδιάλειπτα στο έργο του, όταν επισκεπτόμενος τα εγκαίνια μιας πολυαναμενόμενης έκθεσης τέχνης έρχεται αντιμέτωπος με την έκπληξη του κύκλου και των συναδέλφων του όταν μιλάει για τη νέα του δουλειά, καθώς έχει υπάρξει αρκετά ανενεργός το τελευταίο διάστημα και δεν πίστευαν ότι ετοιμάζει κάτι. Αντίστοιχα, μπορούμε να αντιληφθούμε και τη θέση ενός καλλιτέχνη που έλαβε μέρος σε μια ομαδική έκθεση, αλλά επισκιάστηκε από την ισχυρή διαδικτυακή παρουσία ενός άλλου καλλιτέχνη και έβλεπε διαρκώς κοινό να επισκέπτεται την έκθεση αγωνιώντας να δει από κοντά το έργο που τόσο τους είχε κάνει εντύπωση από τις αναρτήσεις του

καλλιτέχνη καθ' όλη τη διάρκεια δημιουργίας του και να αδιαφορούν για το δικό του έργο. Αντίστοιχα περιστατικά, περιγράφηκαν από όλους σχεδόν τους καλλιτέχνες που έλαβαν μέρος στην έρευνα, και όπως είναι φυσικό όλοι αναγνώρισαν τη σημασία που έχει στην εικόνα ενός καλλιτέχνη σήμερα, η ισχυρή διαδικτυακή παρουσία, ακόμη κι αν οι ίδιοι δεν την επιλέγουν ως πρακτική.

Κάποιοι βέβαια από τους συμμετέχοντες δηλώνουν ιδιαίτερα ευγνώμονες από την απήχηση και τη δύναμη του διαδικτύου, που τους επιτρέπει να προβάλλουν το έργο τους συνολικά, να έρχονται σε επαφή με το κοινό τους και να το διευρύνουν συνεχώς χωρίς την ανάγκη μιας έκθεσης, να παρουσιάσουν πτυχές του έργου που διαφορετικά δεν θα μπορούσαν (όπως τη διαδικασία δημιουργίας του), να μιλήσουν με το κοινό τους και ακόμη και να πωλήσουν έργα -αυθεντικά ή εκτυπώσεις- απευθείας διαδικτυακά. Το διαδίκτυο λοιπόν, φαίνεται ότι είναι ένα ισχυρό εργαλείο που μπορούν να εκμεταλλευτούν οι καλλιτέχνες για να παρουσιάσουν το έργο τους και να χτίσουν μια ισχυρή εικόνα γύρω από τον εαυτό τους, που φέρνει το κοινό πιο 'κοντά' στο έργο το οποίο γίνεται περισσότερο κατανοητό και ουσιαστικά προσελκύουν και δελεάζουν τον κόσμο να επισκεφθεί την επόμενη έκθεση ή έστω να θυμηθεί το όνομά τους την επόμενη φορά που θα το δει σε κάποια ανάρτηση. Παρ' ότι οι ακόλουθοι που έχει ένας καλλιτέχνης στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης δεν συνάδουν απαραίτητα με τη φήμη και εκτός αυτών, είναι ένα πρώτο ουσιαστικό βήμα προς αυτή την κατεύθυνση και πολλές φορές αποφέρει τα ίδια οφέλη με αυτή. Παραδείγματος χάριν, λειτουργεί ως ενθαρρυντικό για τους καλλιτέχνες ώστε να συνεχίσουν το έργο τους βλέποντας ότι έχει απήχηση και βοηθούν επίσης στη σύναψη συμφωνιών με χώρους τέχνης, οι οποίοι επιζητούν καλλιτέχνες με απήχηση ώστε να αυξήσουν την επισκεψιμότητά τους αλλά και τις πωλήσεις τους.

Η σημασία της μεσολάβησης

Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας αναφερθήκαμε στο ρόλο της μεσολάβησης στο χώρο των τεχνών. (Menger, 1999· Becker 1982· Lingo & Tepper, 2013· Heinich, 2015). Η μεσολάβηση των ειδικών, όπως ιστορικών τέχνης και επιμελητών, ανάμεσα στον καλλιτέχνη, τους παράγοντες της αγοράς (όπως είναι οι έμποροι, οι συλλέκτες, οι θεσμοί και οι υπάρχουσες υποστηρικτικές δομές) και το κοινό (μνημένο και μη), είναι κομβικής σημασίας στην πορεία ενός καλλιτέχνη. Από τις συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν φάνηκε πράγματι το βάρος της ισχύος στο

χώρο να βρίσκεται στους επιμελητές, οι οποίοι φαίνεται να ορίζουν το 'παιχνίδι' (Heinich, 2015).

Αυτό φαίνεται και από την απάντηση στην ερώτηση σχετικά με τους λόγους επιλογής ή απόρριψης κάποιας συνεργασίας, όπου βασική παράμετρος που λαμβάνουν υπόψιν οι καλλιτέχνες για μια τέτοια απόφαση είναι τα ονόματα των επιμελητών, των ιστορικών τέχνης και των ίδιων των χώρων έκθεσης που συμπεριλαμβάνονται στην πρόταση. Κανένας καλλιτέχνης δεν επιθυμεί να συνδεθεί το όνομά του με έναν επιμελητή με κακή ή μη υπαρκτή φήμη καθώς κάτι τέτοιο θα επηρεάσει και τους κύκλους αναγνώρισής του αλλά και τις μετέπειτα ευκαιρίες που θα του παρουσιαστούν. Αντιθέτως, μια συνεργασία με ένα ισχυρό όνομα ή έναν επιμελητή με κύρος και αναγνωρισμένη υπόσταση στο χώρο και, φυσικά, γνωριμίες, θεωρείται ότι μπορεί να εκτοξεύσει την καριέρα ενός καλλιτέχνη σε μικρό χρονικό διάστημα. Εκτός από την εκμετάλλευση του δικτύου των συνεργατών τους, οι μεσολαβητές εξυπηρετούν και στη σύνδεση με το ίδιο το κοινό, το οποίο ακολουθεί και εμπιστεύεται την κρίση τους. Εάν λοιπόν, ένα όνομα εμφανίζεται διαρκώς στις πιο γνωστές και μεγάλες αίθουσες τέχνης και συνεργάζεται με τους πιο καθιερωμένους επιμελητές και ιστορικούς τέχνης, είναι πολύ πιο πιθανό το κοινό -τουλάχιστον το μνημένο στο χώρο κοινό- να αρχίσει να τους αναζητεί, αναγνωρίζει και εκτιμά περισσότερο.

Για τους ίδιους τους χώρους τέχνης, οι καλλιτέχνες επίσης δήλωσαν ιδιαίτερα ενημερωμένοι. Η επιλεκτικότητα δεν περιορίζεται μόνο στα άτομα με τα οποία θα συνεργαστεί ένας καλλιτέχνης αλλά περιλαμβάνει και τον ίδιο το χώρο έκθεσης. Φυσικά, λαμβάνεται αρχικά υπόψιν ο χώρος έκθεσης και κατά πόσο η αισθητική του είναι κατάλληλη να πλαισιώσει το είδος τέχνης που δημιουργεί ο καλλιτέχνης. Εάν παραδείγματος χάριν πρόκειται για έναν άκρως βιομηχανικό χώρο, ίσως αισθητικά να έρχεται σε αντίθεση με ένα έργο εμπνευσμένο από τη λαϊκή κουλτούρα και την παράδοση, εκεί λοιπόν, η επιλογή εξαρτάται από την επιθυμία του καλλιτέχνη και του επιμελητή της έκθεσης για την ύπαρξη αυτής της αντίθεσης ή όχι. Εκτός όμως από το αισθητικό κομμάτι υπάρχουν και άλλοι παράγοντες που επηρεάζουν την απόφαση για έκθεση σε έναν χώρο τέχνης, όπως παραδείγματος χάριν μια γκαλερί. Η οικονομική συμφωνία είναι ένας από τους βασικούς παράγοντες. Ένας καλλιτέχνης πρέπει να υπολογίσει εάν είναι συμφέρουσα η συνεργασία με έναν χώρο αναλογιζόμενος τα ποσοστά επί των πωλήσεων που ζητά η γκαλερί, καθώς επίσης και την ύπαρξη ή όχι αντιτίμου συμμετοχής σε αυτή. Επίσης, οι ίδιοι οι άνθρωποι που συνδέονται με τη

γκαλερί επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τη σύναψη μιας συμφωνίας με τον ίδιο τρόπο που την επηρεάζουν οι ιστορικοί τέχνης και επιμελητές, όπως αναλύθηκε παραπάνω. Υπάρχουν παραδείγματα από τις συνεντεύξεις που δείχνουν ότι συχνά οι καλλιτέχνες απορρίπτουν μια συνεργασία και μια ευκαιρία να εκθέσουν το έργο τους λόγω αντιεπαγγελματικής συμπεριφοράς ενός γκαλερίστα ή μιας κακής φήμης για τις συνεργασίες του.

Όσον αφορά τις γκαλερί και τους χώρους τέχνης, εγείρεται μέσω της έρευνας ένας ακόμη ερώτημα: Τι προσφέρουν στους καλλιτέχνες; Πριν την εμφάνιση του διαδικτύου και της μεγάλης ανάπτυξης των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, μια αίθουσα τέχνης εξυπηρετούσε πρωτίστως στην προβολή του έργου ενός καλλιτέχνη και μετέπειτα στις πωλήσεις μέσω της διατήρησης σημαντικών επαφών με συλλέκτες τέχνης τους οποίους έφερε σε επαφή με το έργο του καλλιτέχνη. Όπως είδαμε παραπάνω όμως, αφενός οι καλλιτέχνες προβάλλουν πλέον το έργο και τη δουλειά τους διαδικτυακά με μεγάλη επιτυχία, προχωρώντας μάλιστα και σε πωλήσεις, και αφετέρου το κοινό και οι συλλέκτες μπορούν να παρακολουθήσουν και να γνωρίσουν το έργο ενός καλλιτέχνη επίσης μέσω του διαδικτύου. Είναι πολλές οι φορές μάλιστα, που ένας αγοραστής έχοντας δει το έργο διαδικτυακά, έρχεται σε μια έκθεση έχοντας ήδη αποφασίσει να το αγοράσει. Έτσι, ο ρόλος της γκαλερί ως σύνδεσμος ανάμεσα στον καλλιτέχνη και την αγορά φθίνει σημασίας και ο καλλιτέχνης όλο και περισσότερο ανεξαρτητοποιείται. Ακόμη βέβαια, η αίγλη που συνδέεται με μια έκθεση τέχνης σε μια διεθνώς αναγνωρισμένη γκαλερί και της φυσικής συνύπαρξης με το ίδιο το έργο στο χώρο παραμένει ισχυρή, φαίνεται όμως σταδιακά να αλλάζουν οι ισορροπίες.

Η δύναμη του κοινού

Το κοινό, επίσης καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την αγορά της τέχνης και παράλληλα επηρεάζεται από αυτή, σε μια αμφίδρομη σχέση στην οποία είναι μάλλον δύσκολο να διακρίνουμε τα όρια αυτής της συνδιαλλαγής. Σε αυτό το σημείο πρέπει να κάνουμε μια διάκριση ανάμεσα στα διαφορετικά είδη κοινού που συναντάμε στον κόσμο της τέχνης και τη διαφορετική λειτουργία που επιτελεί το καθένα. Μπορούμε λοιπόν, να διαχωρίσουμε το κοινό σε: ένα γενικό, μη-μνημένο κοινό, που δεν ορίζει τις τάσεις και έχει πολύ μικρή λειτουργία και δύναμη εντός του κόσμου της τέχνης, ένα μνημένο κοινό, το οποίο αποτελείται από τα άτομα που έχουν ένα ειδικό ενδιαφέρον για το χώρο όπως είναι οι καλλιτέχνες, οι φοιτητές των αντίστοιχων σχολών, οι

φιλότεχνοι κλπ, και τέλος υπάρχει το αγοραστικό κοινό, δηλαδή οι συλλέκτες και οι έμποροι τέχνης, που είναι και αυτό με τη μεγαλύτερη ισχύ, επιρροή και σημασία για την παρούσα έρευνα.

Από τη μία το κοινό -κυρίως το μνημένο και το αγοραστικό- διαβάξει όσα γράφονται από τους ειδικούς, παρακολουθεί τη δράση των χώρων τέχνης, ακολουθεί τους αγαπημένους του καλλιτέχνες και επηρεάζεται από όλα αυτά τα ερεθίσματα για να σχηματίσει μια προσωπική αισθητική και άποψη η οποία όμως πολύ συχνά δεν είναι τόσο προσωπική όσο θα ήθελε. Έτσι, δημιουργούνται 'τάσεις' οι οποίες συχνά ξεκινούν από το εξωτερικό και κάνουν την είσοδό τους στον ελλαδικό χώρο δειλά, για να υποδεχθούν με μια επιφυλακτικότητα αρχικά, μέχρι μια μερίδα ειδικών και ατόμων με ισχυρή επιρροή στο κοινό να αρχίσουν να επηρεάζουν το αφήγημα και να αλλάζουν τη στάση του κοινού. Σίγουρα, αυτή η διαδικασία δεν αποτελεί μονόδρομο και συχνά υπάρχουν εξαιρέσεις όπως τάσεις που δεν γίνονται ποτέ αποδεκτές ή άλλες που αποκτούν εφήμερη φήμη για να χαθούν στην αφάνεια τόσο γρήγορα όσο εμφανίστηκαν. Φυσικά, όταν αναφερόμαστε στο κοινό, σίγουρα αυτό δεν αποτελείται από μια ενιαία οντότητα με κοινές πεποιθήσεις και απόψεις περί τέχνης, ούτε πρόκειται για άτομα τα οποία είναι μνημένα στο χώρο στον ίδιο βαθμό. Μπορούμε όμως να πούμε ότι ανεξαρτήτως τα διαφορετικά χαρακτηριστικά των ατόμων που απαρτίζουν το κοινό της σύγχρονης εικαστικής σκηνής της Αθήνας, οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην έρευνα συμφωνούν ότι -αν υφίσταται ένα αθηναϊκό κοινό- αυτό επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τις τάσεις της αγοράς.

Όπως όμως το κοινό επηρεάζεται από την αγορά, έτσι ασκεί και επιρροή σε αυτή. Καθώς σχολιάζει τις εκθέσεις που θα επισκεφθεί, αναρτά στα προσωπικά μέσα κοινωνικής δικτύωσης στιγμιότυπα από τις αγαπημένες του εκδηλώσεις και ακολουθεί συγκεκριμένα άτομα μέσα στο χώρο, είτε πρόκειται για καλλιτέχνες είτε για ειδικούς, προσθέτει ισχύ σε συγκεκριμένα πρόσωπα τα οποία αποκτούν επιρροή και δύναμη και στους εσωτερικούς κύκλους του χώρου. Συνεπώς, μια γκαλερί είναι πιθανό να προσεγγίσει έναν καλλιτέχνη με μεγάλη απήχηση ή ιδιαίτερα ενεργή παρουσία στο διαδίκτυο για να αυξήσει την αναγνώριση της ίδιας και να προσελκύσει επιπλέον κοινό. Το παραπάνω παρουσιάζει αντίθεση με όσα μελετήθηκαν στη βιβλιογραφία, όπως παραδείγματος χάριν τους κύκλους αναγνώρισης του Bowness στους οποίους το γενικό μη-μνημένο κοινό έχει τη μικρότερη δυναμική (Heinich, 2015). Ωστόσο, συχνά μικρότερες γκαλερί και χώροι τέχνης, που προσπαθούν να εδραιώσουν την ταυτότητά τους εντός του διαδικτυακού κόσμου, σε μια συνθήκη την

οποία δεν έχουν συνηθίσει, συχνά στρέφονται προς το γενικό κοινό, το οποίο μπορεί να μην ορίζει την αγορά και να μην έχει οικονομική δύναμη, μπορεί όμως να βοηθήσει στην ανάπτυξη της διαδικτυακής παρουσίας ενός χώρου και να επηρεάσει εν τέλη και τη γενικότερη αναγνώρισή του.

Παλαιότερα οι γκαλερί μεσουρανούσαν, αν ήξερες τα σωστά άτομα, αν μπορούσες να εκθέσεις σε συγκεκριμένους χώρους, τότε μπορούσες να επιτύχεις. Και αδιαφορούσαν σχεδόν τελείως για τον κόσμο, είχαν συγκεκριμένες ατζέντες που τους ενδιέφεραν. Πλέον, βλέπω γενικά ότι 'ανοίγουν' οι γκαλερί προς το κοινό, κάνουν εκδηλώσεις για το κοινό, χρησιμοποιούν micro-influencers, έχουν ενεργή παρουσία στο διαδίκτυο, μπορεί να φέρουν έναν γνωστό DJ στα εγκαίνια μιας έκθεσης για να προσελκύσουν κόσμο, μπορεί να συνεργαστούν με ένα νέο ηλεκτρονικό περιοδικό κτλ. Προσπαθούν να βρουν τη θέση τους μέσα σε όλο αυτό και να 'προλάβουν' τις τάσεις. - Ε.Α.

Σαφώς, οι συλλέκτες και οι έμποροι της τέχνης, επηρεάζαν ανέκαθεν καθοριστικά την αγορά. Αυτό που παρατηρείται όμως από τις συνεντεύξεις είναι ότι οι καλλιτέχνες δείχνουν βαρύτητα και στην άποψη του μνημένου ή ακόμη και του γενικού κοινού και επιθυμούν σε μεγάλο βαθμό να αλληλεπιδράσουν μαζί του.

Στις συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν σταθήκαμε στη σημασία που έχει το κοινό και η αποδοχή του για τους καλλιτέχνες του δείγματος. Όπως ήταν αναμενόμενο, όλοι οι καλλιτέχνες συμφώνησαν ότι η αποδοχή του κοινού είναι κάτι απόλυτα επιθυμητό γι' αυτούς. Η αποδοχή συνοδεύεται από μια αίσθηση του καλλιτέχνη ότι βρίσκεται 'στο σωστό δρόμο' και μια προσωπική ικανοποίηση για το έργο και τη δουλειά του που τον ωθεί να συνεχίσει παρά τις όποιες δυσκολίες. Παρ' όλα αυτά, η αποδοχή του κοινού δεν είναι το βασικό ζητούμενο, δεν πρόκειται για αυτοσκοπό. Είναι επιθυμητή αλλά όχι απαραίτητη για να συνεχίσει ένας καλλιτέχνης το έργο του. Σαφώς, οι καλλιτέχνες απευθύνονται σε ένα κοινό, είτε τοπικό είτε διεθνές, και επιθυμούν τη διάδραση μαζί του, αν όμως το έργο τους δεν γίνει ιδιαίτερα δημοφιλές από το κοινό είναι κάτι που όπως δήλωσαν μπορεί να τους επηρεάσει υποσυνείδητα, αλλά συνειδητά δεν θα επηρεάσει το έργο που επιλέγουν να δημιουργήσουν. Οι ίδιοι θα συνεχίσουν να εκφράζουν όσα θέλουν να εκφράσουν, καθώς δεν έχουν διαφορετική επιλογή αν θέλουν να παραμείνουν πιστοί στον εαυτό τους και την τέχνη τους. Ακούστηκε βέβαια, και η αντίθετη άποψη ότι υπάρχουν κάποια έργα που δημιουργεί ένας καλλιτέχνης για να εκφράσει τον εαυτό του και «κάποια τέχνη που την κάνεις για το κοινό σου, επειδή έχουν ανάγκη να το ακούσουν, να το δουν, δίνεις πίσω.» Τέλος, φάνηκε ότι σε συγκεκριμένες συγκυρίες

φαίνεται να κάμπτεται η αντίσταση αυτή των καλλιτεχνών απέναντι στις επιταγές τουλάχιστον του αγοραστικού κοινού και της αγοράς γενικότερα, καθώς όπως αναφέρθηκε από αρκετούς καλλιτέχνες, την περίοδο της κρίσης στην Ελλάδα, υπήρξε μια έντονη ανακύκλωση ιδεών και στυλ έργων αφού πολλοί καλλιτέχνες κινήθηκαν στη βάση των πωλήσεων κι όχι της προσωπικής τους έκφρασης.

Το έργο τέχνης

Έμπνευση και δημιουργία.

Στο τελευταίο μέρος των συνεντεύξεων ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να περιγράψουν τη δημιουργική διαδικασία που συνήθως ακολουθούν για την παραγωγή ενός έργου. Από πού αντλούν την έμπνευσή τους, κάθε πότε εργάζονται, θέτουν ένα συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο εντός του οποίου πρέπει να έχουν ολοκληρώσει το έργο, υπάρχει σύνδεση με τα προηγούμενα έργα τους, δημιουργούν ανεξάρτητα από την αγορά ή δρουν στη βάση παραγγελιών και προτάσεων συνεργασίας, πώς αποφασίζουν πού και πότε θα εκθέσουν ένα έργο, τι καθορίζει την τιμή, πώς νοηματοδοτείται ένα έργο και πότε θεωρείται ολοκληρωμένο γι' αυτούς;

Παρά τις διαφοροποιήσεις στις απαντήσεις όσον αφορά τις λεπτομέρειες στην διαδικασία που ακολουθεί ο κάθε καλλιτέχνης, όσον αφορά την έμπνευση η απάντηση που δόθηκε από όλους ήταν κοινή: εμπνέονται από την καθημερινότητά τους, από την κοινωνία εντός της οποίας ζουν και από τα συμβάντα της ζωής του όπως αυτά εξελίσσονται. Υπάρχουν διαφοροποιήσεις στο είδος των ερεθισμάτων που εμπνέουν κάθε καλλιτέχνη, όπως παραδείγματος χάριν καλλιτέχνες που αντλούν συνήθως από ακουστικά ερεθίσματα όπως ένα τραγούδι που έτυχε να ακούσουν, οπτικά ερεθίσματα όπως μια ιδιαίτερη φυσιογνωμία που συνάντησαν στο μετρό, καταστάσεις όπως μια έντονη διαφωνία με ένα αγαπημένο πρόσωπο κ.ο.κ. Όμως, η ουσία παραμένει η ίδια: η έμπνευση έρχεται ακανόνιστα, χωρίς να μπορεί να την ελέγξει ο καλλιτέχνης και μπορεί ακόμη και το πιο μικρό ερέθισμα στην καθημερινότητά του να αποτελέσει την αφορμή για τη δημιουργία του επόμενου έργου.

Παράλληλα, τονίστηκε ιδιαίτερα το γεγονός ότι παρ' ότι η έμπνευση μπορεί να έρθει στιγμιαία σε κάποια στιγμή που ο καλλιτέχνης θα ασχολείται με κάτι πολύ απλό και καθημερινό, αυτό δεν σημαίνει ότι η ιδέα για το έργο έχει οριστικοποιηθεί. Μετά το πρώτο ερέθισμα χρειάζεται χρόνος απομόνωσης όπου καλλιτέχνης θα

δουλέψει απερίσπαστος αυτή την ιδέα μέχρι να φτάσει σε ένα αποτέλεσμα που θα τον ικανοποιεί. Σε αυτή τη φάση της δημιουργίας το έργο αλλάζει πολλές μορφές και κατευθύνσεις και πολλές φορές το αποτέλεσμα είναι πολύ διαφορετικό από την αρχική σύλληψη.

Περιγράφοντας τη δημιουργική διαδικασία που ακολουθεί η Ε.Α. μας είπε: «Γενικά, αφήνω τη δουλειά μου να με οδηγήσει. Δηλαδή, βλέπω πώς πάει, τι μου πηγαίνει περισσότερο, τι δεν μου πηγαίνει. Αρχίζω με μια ιδέα και μπορεί να εξελιχθεί σε κάτι άλλο, κάτι μου συμβαίνει πχ και αλλάζει».

Διαφοροποίηση σε αυτή την απάντηση δόθηκε από τα άτομα που εργάζονται σε ψηφιακά μέσα, όπου συνήθως έχουν ένα προσχέδιο το οποίο και ακολουθούν περισσότερο πιστά χωρίς πολλές τροποποιήσεις κατά τη διαδικασία δημιουργίας του, καθώς επίσης και έναν καλλιτέχνη του δείγματος που ασχολείται με την πυρογραφία και όπου το σχέδιο είναι ολοκληρωμένο ψηφιακά πριν αρχίσει να υλοποιείται το έργο.

Ακόμη, πολλοί καλλιτέχνες δήλωσαν ότι δουλεύουν σε συνέχειες έργων, παραδείγματος χάριν μια σειρά έργων εμπνευσμένων από ένα ποίημα, από την ανθρώπινη φιγούρα κτλ. Αυτοί οι καλλιτέχνες, συνήθως δουλεύοντας σε αυτή τη σειρά έργων, κατακλύζονται από την ανάγκη να εξερευνήσουν περισσότερο σε βάθος μια πτυχή αυτών των έργων που δεν ήταν στη συγκεκριμένη σειρά η προτεραιότητά τους κι έτσι έχουν ήδη έτοιμη την ιδέα για το επόμενο project τους πριν καν ολοκληρωθεί αυτό που ήδη δουλεύουν. Η Α.Κ. συγκεκριμένα αναφέρει: «Στην τελευταία σειρά έργων που δούλεψα, εργάστηκα πολύ από το εργαστήριο που έχω κοντά στη θάλασσα, έβλεπα λοιπόν συνέχεια θάλασσα για πολλές ώρες καθημερινά, επομένως ήξερα ότι η επόμενη δουλειά μου θα έχει να κάνει με τη θάλασσα».

Ζήτηση ή προσφορά;

Σύμφωνα με τα παραπάνω, παρουσιάζεται μια διαφοροποίηση στον τρόπο εργασίας των καλλιτεχνών ανάλογα το μέσο που χρησιμοποιούν και αυτό τροποποιεί αρκετά την καλλιτεχνική διαδικασία. Ωστόσο, η σκέψη παραμένει ίδια: η έμπνευση οδηγεί στη δημιουργία ενός έργου το οποίο στη συνέχεια θα διατεθεί στην αγορά προς πώληση. Σε καμία από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων δεν φάνηκε η διάθεση να εξερευνήσουν τα έργα που διατίθενται στην αγορά και πωλούνται ευκολότερα με σκοπό να δημιουργηθεί κάτι αντίστοιχο που θα αρέσει στο αγοραστικό κοινό και ίσως αποφέρει πιο εύκολα κέρδη. Φυσικά, η επιρροή της αγοράς είναι και υποσυνείδητη,

επομένως οι καλλιτέχνες από τη στιγμή που δρουν μέσα σε ένα συγκεκριμένο κύκλο και λαμβάνουν ερεθίσματα από τους υπόλοιπους σύγχρονους τους καλλιτέχνες, τις εκθέσεις που επισκέπτονται και τα έργα που παρουσιάζονται, επηρεάζονται και για το δικό τους έργο. Όμως αυτή η επιρροή δεν φαίνεται να είναι μια συνειδητή επιλογή με σκοπό το κέρδος. Η δημιουργία εξακολουθεί να βιώνεται από τους καλλιτέχνες ως μια απόλυτα προσωπική διαδικασία η οποία γίνεται με σχεδόν τελετουργική αφοσίωση.

Η ζήτηση δεν φαίνεται να επεμβαίνει στη δημιουργική διαδικασία με τρόπο που να επηρεάζει τα έργα που παράγονται. Οι σύγχρονοι εικαστικοί παραμένουν μάλλον πιστοί στην ανάγκη προσωπικής έκφρασης και δεν επηρεάζονται από την εξωτερικές επιταγές ή ακόμη και τη μη αποδοχή του κοινού, όπως αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Ωστόσο, όταν ερωτήθηκαν εάν θεωρούν ότι υπάρχουν περιπτώσεις που οι επιταγές της αγοράς επιβάλλονται στην καλλιτεχνική δημιουργία, όλοι οι καλλιτέχνες συμφώνησαν πως αυτό είναι ένα συχνό φαινόμενο στο χώρο, ακόμη κι αν οι ίδιοι δεν λειτουργούν έτσι. Συγκεκριμένα, φάνηκε πως ο κύριος τρόπος με τον οποίο η αγορά μπορεί να ορίσει το είδος των έργων που θα παραχθούν είναι μέσω των προγραμμάτων χρηματοδοτήσεων με συγκεκριμένη θεματική. Εκεί, ένας καλλιτέχνης μπορεί να αγγίξει ένα θέμα με το οποίο δεν είχε σκοπό να ασχοληθεί διαφορετικά και το οποίο δεν είναι κάτι που τον επηρεάζει την δεδομένη στιγμή. Επιλέγει ωστόσο να συμμετάσχει, καθώς αρχικά χρειάζεται την οικονομική υποστήριξη που μπορεί να του παρέχει αυτή η ευκαιρία και επίσης έχει τη δυνατότητα να γίνει περισσότερο ορατός στο χώρο. Πρόκειται για έναν συμβιβασμό που γίνεται με σκοπό στο μέλλον να μπορεί να δημιουργεί ό,τι επιθυμεί. Για να φτάσει όμως εκεί πρέπει πρώτα να αποκτήσει μια αναγνωρίσιμη φωνή και καλή δικτύωση. Όπως το θέτει μια καλλιτέχνιδα: «Προσαρμόζεσαι. Το ότι έχεις επιλέξει να είσαι καλλιτέχνης ή -καλύτερα- ότι έχεις επιλέξει να παραμείνεις καλλιτέχνης, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα ξανά κάνεις συμβιβασμό στη ζωή σου».

Ακόμη όμως και σε αυτή την περίπτωση, η επιρροή περιορίζεται στη θεματική, καθώς ο καλλιτέχνης εξακολουθεί να ορίζει το στυλ, την τεχνική, το ύφος του έργου. Επομένως, εξακολουθεί να μπορεί να εκφράσει την προσωπική του άποψη και ματιά. Μπορεί η θεματική να μην τον αγγίζει βαθιά, ωστόσο, κανείς δεν μπορεί να του απαγορέψει να δημιουργήσει ένα έργο που να σχολιάζει ακριβώς αυτή του την αδιαφορία επί του θέματος. Οι καλλιτέχνες μάλιστα που έχουν εμπειρία από σχολές καλών τεχνών είναι συνηθισμένοι σε αυτό το μοτίβο εργασίας, όπου καλούνται να

δημιουργήσουν αφορμώμενοι από μια συγκεκριμένη θεματική. Η αποτύπωση της δικής τους άποψης και του τρόπου με τον οποίο επιλέγουν να σχολιάσουν το δοθέν θέμα, παραμένει αποκλειστικά στη δική τους ευχέρεια.

Τέλος, αν και όχι ιδιαίτερα συχνό φαινόμενο στην αθηναϊκή πραγματικότητα του σήμερα, υπάρχει και η περίπτωση των παραγγελιών. Εδώ, υπάρχει ο κίνδυνος ο καλλιτέχνης να αναγκαστεί να περιοριστεί αρκετά ώστε να μπορέσει να ικανοποιήσει το αίτημα του πελάτη και να προσφέρει ένα έργο που θα ταιριάζει με την αισθητική του. Σε αυτή την περίπτωση, η πιο συχνή αντιμετώπιση φάνηκε να είναι η προσπάθεια από τον καλλιτέχνη να θέσει τα όριά του εξαρχής. Δέχεται λοιπόν την παραγγελία υπό όρους. Παραδείγματος χάριν, μπορεί να δεχθεί να δημιουργήσει ένα έργο με συγκεκριμένες διαστάσεις και θεματολογία, αλλά πολύ συχνά θα θέσει όρια ως προς την εκτέλεση, δηλώνοντας ότι δεν θα δεχθεί αλλαγές επί του τελικού αποτελέσματος. Φυσικά, αυτό δεν αποτελεί κανόνα, και πολλές φορές ένας καλλιτέχνης θα βρεθεί να προχωρεί σε συνεχείς διορθώσεις ενός έργου μέχρι τελικά να μπορέσει να ικανοποιήσει τον παραγγελιοδόχο. Είναι λοιπόν λογικό, ότι οι περισσότεροι καλλιτέχνες αποφεύγουν αυτού του είδους τις συμφωνίες και κατευθύνουν τους επικείμενους αγοραστές τους σε ήδη δημιουργημένα έργα.

Αξία και κοστολόγηση.

Έχοντας συζητήσει για την αγορά της τέχνης και τις συνθήκες εργασίας των σύγχρονων εικαστικών καλλιτεχνών, μια ακόμη παράμετρος που φάνηκε να επηρεάζεται βαθύτατα από τις συνθήκες παραγωγής ενός έργου και τις συγκυρίες είναι η κοστολόγηση.

Πώς ένας καλλιτέχνης ορίζει τη χρηματική αξία που έχει ένα έργο; Από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων η κοστολόγηση εξαρτάται από κάποια πολύ συγκεκριμένα στοιχεία: διαστάσεις και υλικά χαρακτηριστικά έργου, χρόνος παραγωγής, τοποθεσία έκθεσης και παρουσίασης, φήμη του καλλιτέχνη και συναισθηματική εμπλοκή.

Οι διαστάσεις ενός έργου καθώς επίσης και τα υλικά από τα οποία έχει φτιαχτεί είναι λογικό να αποτελούν την πρώτη παράμετρο που επηρεάζει και την αξία του. Αναλόγως δηλαδή, τα υλικά που έχουν χρησιμοποιηθεί μπορεί να μεταβληθεί σημαντικά η τιμή ενός έργου, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι το υλικό ορίζει με απόλυτο τρόπο την κοστολόγηση που θα γίνει σε ένα έργο. Ακόμη, ένα έργο κοστολογείται λαμβάνοντας υπόψιν το χρόνο που χρειάστηκε για την παραγωγή του.

Οι καλλιτέχνες, όπως και όλοι οι εργαζόμενοι, οφείλουν να λαμβάνουν οικονομικές απολαβές και για το χρόνο που αφιερώνουν σε μια εργασία εκτός από το τελικό αποτέλεσμα. Επομένως, η τιμή διαφοροποιείται σημαντικά εάν ένα έργο χρειάστηκε 1 εβδομάδα ή 3 μήνες για να δημιουργηθεί.

Φαίνεται όμως, ότι αυτά τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά ενός έργου τελικά ορίζουν σε πολύ μικρό βαθμό την αξία του και τη τιμή στην οποία θα πωληθεί. Αυτό επιβεβαιώνεται εύκολα αν ανατρέξουμε στην περίπτωση της εννοιολογική τέχνης, όπου έργα χωρίς υλική υπόσταση πωλούνται σε ασύλληπτα ποσά. Σημαντικό ρόλο παίζει ο τόπος έκθεσης και παρουσίασης του έργου. Αναλόγως την αίθουσα τέχνης αλλά και την ίδια τη γεωγραφική τοποθεσία που παρουσιάζεται ένα έργο η τιμή του μπορεί να αλλάξει σημαντικά. Αυτό συμβαίνει, διότι αλλάζει το κοινό στο οποίο απευθύνεται το έργο και συγκεκριμένα, οι δυνητικοί αγοραστές και το κεφάλαιο που διαθέτουν προς αξιοποίηση. Έτσι λοιπόν, το ίδιο έργο αν παρουσιαστεί στην Αθήνα, τη Μύκονο ή τη Νέα Υόρκη η τιμή του θα μεταβληθεί σημαντικά. Εκτός φυσικά, από τη διαφορά στο αγοραστικό κοινό, αυτή η μεταβολή της τιμής συμβαίνει επίσης και λόγω της διαφορετικής κοστολόγησης της ίδιας της αίθουσας τέχνης όσον αφορά τα ποσοστά επί των έργων και των κόστων συμμετοχής στην έκθεση, που αναγκάζει τους καλλιτέχνες συχνά να ανεβάζουν τις τιμές τους ώστε να μπορούν να εξασφαλίσουν ένα αξιοπρεπές ποσό για τους ίδιους από την πώληση του έργου.

Ο παράγοντας όμως που φάνηκε να επηρεάζει στον μεγαλύτερο βαθμό την κοστολόγηση ενός έργου είναι αυτός της *φήμης* του καλλιτέχνη. Όπως συζητήθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας, η σύγχρονη αγορά της τέχνης είναι μια *αγορά φήμης και ονομάτων*. Έτσι λοιπόν, το όνομα και μόνο του δημιουργού ενός έργου μπορεί να εκτοξεύσει την τιμή του χωρίς να υπάρχει κάποιος άλλος παράγοντας που να δικαιολογεί μια αντίστοιχη τιμή. Η φήμη, πολλές φορές συνδέεται με τα χρόνια τα οποία ένας καλλιτέχνης είναι στο χώρο και εργάζεται και επομένως θα μπορούσαμε να πούμε ότι η τιμή σε αυτή την περίπτωση είναι ανάλογη των εργατωρών του καλλιτέχνη. Ωστόσο, είναι πολλές οι φορές που η φήμη δεν μεταφράζεται σε εμπειρία και εκτενή χρονική διάρκεια δημιουργίας αλλά σε άλλους παράγοντες, όπως ότι ένας καλλιτέχνης μπορεί να είναι πρόσωπο της δημοσιότητας ή να έχει ένα συγκεκριμένο κοινωνικό status που να του επιτρέπει να πωλεί σε συγκεκριμένους κύκλους και να εμφανίζεται στις πιο σημαντικές εκθέσεις της χώρας, ή να είναι ιδιαίτερα καταξιωμένος κριτικά καθώς θεωρείται ότι η τέχνη του έχει επιφέρει μια τομή και είναι σημαντική για τη δεδομένη στιγμή.

Τέλος, η συναισθηματική σύνδεση που έχει ένας καλλιτέχνης με ένα έργο μπορεί να επηρεάσει την τιμή του. Εάν ο καλλιτέχνης νιώθει ότι έχει κάνει όπως αναφέρθηκε στις συνεντεύξεις «κατάθεση ψυχής» και του είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποχωριστεί το συγκεκριμένο έργο, μπορεί να αυξήσει την τιμή του, ώστε να ανταποκρίνεται στην αξία που ο ίδιος θεωρεί ότι έχει. Πέρα λοιπόν από όλες τις συνιστώσες που καθορίζουν την κοστολόγηση των έργων, η τιμή που ένα έργο θα έχει με τη διάθεσή του στην αγορά μπορεί να λάβει προσωπικές διαστάσεις. Φυσικά, μια κοστολόγηση με αυστηρά προσωπικούς όρους μπορεί να αποβεί αποτρεπτική και το έργο να μην καταφέρει να πωληθεί ή να αποδειχθεί εκ των υστέρων ότι πωλήθηκε σε σημαντικά χαμηλότερη τιμή από αυτή που άξιζε με βάση τη διακύμανση των τιμών στην αγορά που διατέθηκε. Αυτό είναι ένα ακόμη ρίσκο που καλούνται να πάρουν οι καλλιτέχνες σήμερα, καθώς ένας καλλιτέχνης που συνεχώς πωλεί έργα σε σημαντικά χαμηλότερη τιμή συγκριτικά με τις τιμές της αγοράς, είναι λογικό σύντομα να βλάψει τη φήμη του, επηρεάζοντας την καριέρα του συνολικά. Σε γενικές γραμμές πάντως, είναι οι δυνάμεις της αγοράς αυτές που ορίζουν εν τέλει την τιμή ενός έργου, ενώ η προσωπική άποψη του καλλιτέχνη δεν οδηγεί σε αξιοσημείωτες διαφοροποιήσεις της.

Νοηματοδότηση και συγκείμενο.

Τέλος, ερευνήθηκε ο τρόπος με τον οποίο νοηματοδοτείται ένα έργο για να μπορέσουμε να διακρίνουμε τη σχέση που αυτό έχει με την κοινωνία εντός της οποίας δημιουργείται και άρα πώς επηρεάζεται από τις συνθήκες που βιώνει ο καλλιτέχνης.

Οι συμμετέχοντες παρουσίασαν διαφορετικές απόψεις όταν ρωτήθηκαν αν θεωρούν πως ένα έργο μπορεί να διατηρεί το ίδιο νόημα με τη πάροδο των χρόνων και να συνεχίζει να νοηματοδοτείται με βάση ό,τι είχε ο καλλιτέχνης κατά νου τη στιγμή της δημιουργίας του. Υπήρξαν λοιπόν, καλλιτέχνες οι οποίοι υποστήριξαν ότι ο δημιουργός μπορεί να ορίζει με τρόπο σχεδόν απόλυτο το νόημα ενός έργου και το τι ακριβώς θέλει να εκφράσει με αυτό το έργο. Αυτή η νοηματοδότηση συντροφεύει μόνιμα το έργο τέχνης και δεν μεταβάλλεται. Μάλιστα, ένας τρόπος να ισχυροποιηθεί η έννοια που έχει είναι να συνοδεύεται από κάποιο γραπτό κείμενο από τον καλλιτέχνη, που να εξηγεί και να κατευθύνει το βλέμμα του θεατή στις πτυχές που εκείνος (ο καλλιτέχνης) επιθυμεί.

Αντίθετα, υπήρξαν εκείνοι που υποστήριξαν ένθερμα την ανάγκη αποδέσμευσης του έργου από το κείμενο. Το έργο μπορεί να 'μιλήσει' από μόνο του

και δεν χρειάζεται επεξηγήσεις και συνοδευτικές πληροφορίες. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, είναι θεμιτό ένα έργο να αποκωδικοποιηθεί με τελείως διαφορετικό τρόπο από τον θεατή από αυτόν που είχε ο καλλιτέχνης κατά νου, διότι έτσι δημιουργείται ο απαραίτητος διάλογος που οδηγεί σε νέα έργα, νέες ιδέες και ουσιαστική συνομιλία με το κοινό. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης μπορεί να μάθει πολλά από την εντύπωση που προκάλεσε ένα έργο στο κοινό του και να αντλήσει από τις συζητήσεις μαζί του για τα επόμενα έργα του ή να αναθεωρήσει κάποιες απόψεις και να αναστοχαστεί. Εάν το έργο συνοδεύεται από κείμενο, ουσιαστικά ο θεατής δεν αφήνεται ελεύθερος να παρατηρήσει και να εκφέρει τα δικά του συμπεράσματα, αλλά υποχρεώνεται σε μια συγκεκριμένη ανάγνωση η οποία μπορεί ακόμη και να τον απομακρύνει από ένα έργο αν θεωρεί ότι δεν τον αφορά. Ακόμη, η έλλειψη συνοδευτικού κειμένου φέρνει τον θεατή σε μια ισάξια θέση με τον καλλιτέχνη, θεωρώντας τον ικανό να αποκωδικοποιήσει ένα έργο και να το σχολιάσει ελεύθερα, χωρίς να χρειάζεται την καθοδήγηση του ειδικού για να μπορέσει να το κάνει αυτό. Η συνομιλία επομένως, γίνεται επί ίσοις όροις και εκεί βρίσκεται η πιο αγνή μορφή αλληλεπίδρασης ενός καλλιτέχνη με το κοινό του και την κοινωνία εντός της οποίας δημιουργεί. Πρόκειται με άλλα λόγια για έναν κύκλο, ο οποίος ξεκινάει από το κοινωνικό γίνεσθαι από το οποίο αντλεί έμπνευση ο καλλιτέχνης για να επιστρέψει σε αυτό μέσω των διαφορετικών αναγνώσεων που θα προκύψουν από τους θεατές. Πρόκειται μάλιστα για μια διαρκή διαδικασία, καθώς με τη πάροδο του χρόνου το έργο εξακολουθεί να νοηματοδοτείται διαφορετικά και άρα συνεχίζει να σχολιάζει μια κοινωνική πραγματικότητα την οποία δεν δημιουργήθηκε για να σχολιάσει εξ αρχής.

Συμπεράσματα

Μέσα από την ποιοτική έρευνα που πραγματοποιήθηκε επιχειρήθηκε να γίνει μια διάκριση των συνθηκών εργασίας των σύγχρονων εικαστικών καλλιτεχνών στην Αθήνα και τον τρόπο με τον οποίο οι σύγχρονοι εικαστικοί καλλιτέχνες βιώνουν τις εργασιακές συνθήκες αυτές.

Αφορμώμενοι από τη διαθέσιμη βιβλιογραφία για την εργασία στις πολιτιστικές βιομηχανίες, εξετάστηκαν συγκεκριμένες πτυχές της εργασιακής εμπειρίας των 12 καλλιτεχνών που συμμετείχαν στην έρευνα. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι η καλλιτεχνική εργασία στην Αθήνα συνδέεται με συνθήκες επισφάλειας, αβεβαιότητας και την ανάγκη εξασφάλισης εισοδήματος από εναλλακτικές πηγές ώστε να μπορεί να εξασφαλίζεται η συνέχιση του έργου αλλά και αξιοπρεπείς συνθήκες διαβίωσης. Για τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην έρευνα τα βασικά ζητούμενα για να μπορούν να ασκούν το επάγγελμά τους ήταν η οικονομική σταθερότητα και ο διαθέσιμος χρόνος, χαρακτηρίζοντας ως προνομιούχους στο χώρο όσους έχουν εξασφαλισμένες αυτές τις δύο παραμέτρους. Για τους μη προνομιούχους, ερευνήθηκαν οι διάφοροι *μηχανισμοί επιβίωσης* που χρησιμοποιούνται όπως παραδείγματος χάριν η παράλληλη και πολλαπλή εργασία, η ημιαπασχόληση -για να εξασφαλίζεται τόσο ένα οικονομικό εισόδημα όσο και ο απαραίτητος χρόνος-, η ανεργία, η επιλογή εγκατάστασης στα μεγάλα αστικά κέντρα, η έντονη κοινωνικοποίηση με σκοπό την ανάπτυξη του δικτύου επαφών κ.ο.κ. Λόγω αυτών των πρακτικών πολλές φορές χάνονται τα όρια ανάμεσα στην εργασία και το χόμπι και η καλλιτεχνική απασχόληση τείνει να θεωρείται δευτερεύουσα εργασία με σημαντικές επιπτώσεις στην ψυχολογία και το έργο των καλλιτεχνών.

Στο πλαίσιο της ανάλυσης των συνθηκών εργασίας, συζητήθηκαν τα χαρακτηριστικά της αγοράς της τέχνης τα οποία εξαρτώνται κυρίως από τα *δίκτυα* που αναπτύσσονται εντός του χώρου και που ορίζουν την πορεία των καλλιτεχνών, τη *φήμη* που συνοδεύει έναν καλλιτέχνη και μπορεί να απογειώσει ή να καταστρέψει την καριέρα του, τη σημασία της *μεσολάβησης* σημαντικών ανθρώπων και δομών εντός του χώρου που ορίζουν τις ισορροπίες και τη δύναμη του *κοινού* που επηρεάζει αλλά και επηρεάζεται βαθιά από την υπόλοιπη αγορά.

Τέλος, συζητήθηκε η ίδια η δημιουργική διαδικασία που ακολουθούν οι καλλιτέχνες. Σε αυτή την τελευταία κατηγορία ερωτήσεων, έγινε αντιληπτό το γεγονός ότι εφόσον οι καλλιτέχνες εμπνέονται από την καθημερινότητά τους και τις συνθήκες που επικρατούν γύρω τους κατά τη στιγμή της δημιουργίας αλλά και

εξαρτώνται από τις εξωτερικές δυνάμεις της αγοράς που ορίζουν το χώρο, δεν μπορεί παρά το ίδιο το έργο που δημιουργείται να επηρεάζεται, συνειδητά ή ασυνείδητα από τις συνθήκες αυτές μέσα από τις οποίες έχει παραχθεί. Σίγουρα, οι καλλιτέχνες φάνηκε να αντιστέκονται στις δυνάμεις της αγοράς και να εφευρίσκουν μηχανισμούς με τους οποίους μπορούν να αποκτήσουν ισχύ μέσα στο χώρο και να επηρεάσουν τις καταστάσεις προς όφελός τους, αλλά η επιταγές της πραγματικότητας όπως βιώνονται δεν μπορούν να τους αφήσουν ανεπηρέαστους. Ως εκ τούτου, αναδύθηκε το πλαίσιο και οι συνθήκες εντός του οποίου ένα έργο τέχνης οδηγείται από τη σύλληψη στη δημιουργία και από εκεί στην πώληση.

Επιστρέφουμε λοιπόν, στην αρχική διατύπωση της Heinich (2015) ότι «η τέχνη δεν είναι αποκομμένη από τις συνθήκες της παραγωγής της ούτε από τις ευρύτερες συνθήκες που την περιβάλλουν» (σ. 64) αλλά ορίζεται από αυτές και παράλληλα τις επηρεάζει σε μια αμφίδρομη και συνεχή συνδιαλλαγή.

Περιορισμοί

Η παρούσα έρευνα υλοποιήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών Πολιτιστικής Διαχείρισης του Παντείου Πανεπιστημίου και ως εκ τούτου υπάρχουν κάποιοι περιορισμοί στη διεξαγωγή της έρευνας που πρέπει να αναφερθούν σε αυτό το σημείο.

Αρχικά, η έρευνα έπρεπε να προσαρμοστεί σε ένα συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο για την ολοκλήρωσή της, καθώς επίσης και στην έλλειψη οικονομικών πόρων για τη διεξαγωγή της. Επιλέχθηκε λοιπόν, ένας μικρός αριθμός δείγματος ο οποίος θα ήταν διαχειρίσιμος από την ερευνήτρια και επιλέχθηκε η *ποιοτική έρευνα* για να μελετηθούν οι προσωπικές απόψεις των καλλιτεχνών για την καλλιτεχνική εργασία στην Αθήνα και να φανούν ποιοτικές διαφοροποιήσεις. Ακόμη, η επιτυχής διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας ήταν άμεσα εξαρτώμενη από την απόκριση των ερωτηθέντων -δώδεκα από τους δεκαοκτώ που αρχικά προσεγγίστηκαν- μέσα στα συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια εντός των οποίων όφειλε να έχει ολοκληρωθεί η έρευνα.

Για τις ανάγκες της έρευνας πραγματοποιήθηκε *μη πιθανοτική δειγματοληψία σκοπιμότητας τυπικών περιπτώσεων (ενδεικτικού προφίλ)* με βασική προϋπόθεση για τη συμπερίληψη στο δείγμα ότι πρόκειται για εικαστικούς καλλιτέχνες που ζουν και εργάζονται ή έχουν ζήσει και εργαστεί στο παρελθόν στην Αθήνα. Συνεπώς, δεν μπορεί να εξασφαλιστεί η αντιπροσωπευτικότητα του δείγματος και ούτε είμαστε σε θέση να προχωρήσουμε σε γενικεύσεις αναφορικά με τον πληθυσμό υπό εξέταση.

Στα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί η αδυναμία συμπερίληψης της οικονομικής κατάστασης των ερωτηθέντων ως ανεξάρτητης μεταβλητής η οποία θεωρούμε πως συνδέεται με την εργασιακή εμπειρία των καλλιτεχνών όπως την βιώνουν, καθώς δεν ήταν δυνατόν να γνωρίζουμε εκ των προτέρων οικονομικά στοιχεία για τις ανάγκες της δειγματοληψίας και παράλληλα αυτά δεν μπορούν να ερωτηθούν ευθέως κατά τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων καθώς αποτελούν ευαίσθητα προσωπικά στοιχεία.

Τέλος, καθώς η παρούσα εργασία αφορά τις συνθήκες ζωής και εργασίας των σύγχρονων εικαστικών καλλιτεχνών στην Αθήνα, δεν προσεγγίστηκαν άτομα που έχουν αποφασίσει να εργάζονται και να ζουν στο εξωτερικό παρ' ότι κατάγονται από την Αθήνα ή έχουν εμπειρίες από αυτή, για να μπορέσουν να καταγραφούν και οι λόγοι μιας τέτοιας επιλογής, καθώς επίσης και πώς επηρεάζουν την εργασιακή εμπειρία.

Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Οι συνθήκες της καλλιτεχνικής εργασίας είναι ένα ζήτημα που παρ' ότι έχει απασχολήσει τη βιβλιογραφία στο διεθνές περιβάλλον τα τελευταία χρόνια, παραμένει σημαντικά ανεξερεύνητο στην ελληνική πραγματικότητα. Χρειάζεται μια πλήρης καταγραφή των συνθηκών εργασίας των καλλιτεχνών όλων των δημιουργικών κλάδων στην Ελλάδα, που να μπορεί να συμπεριλάβει όλες τις διαφορετικές πτυχές της καλλιτεχνικής εργασίας, η οποία χαρακτηρίζεται από μια ποικιλομορφία στην οποία ίσως μπορεί να αποδοθεί αυτή η αμηχανία εκφοράς συγκεκριμένων χαρακτηριστικών και δεδομένων. Μέσω της ουσιαστικής κατανόησης των διαφορετικών συνθηκών εντός των οποίων καλούνται να εργαστούν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες μπορεί να δημιουργηθεί ένα πλάνο πολιτιστικής πολιτικής το οποίο να ανταποκρίνεται στις ανάγκες των Κλάδων Πολιτισμού και Δημιουργικότητας στην Ελλάδα. Σε αυτό το πλαίσιο, θα ήταν χρήσιμη επίσης, μια μελέτη των κινήτρων που οδηγούν πολλούς Έλληνες καλλιτέχνες στην αναζήτηση ευκαιριών εκτός Ελλάδος στην προσπάθεια επίτευξης των στόχων τους. Διακρίνοντας τις συνθήκες που αποτρέπουν την καλλιτεχνική παραγωγή στην Ελλάδα, μπορεί να γίνουν περισσότερο κατανοητές οι ενέργειες που πρέπει να γίνουν για να μπορέσει αντιστραφεί αυτή η πραγματικότητα.

Πηγές – Βιβλιογραφία

Πηγές

Ιστοσελίδες

Πληροφορίες για τη δράση της πρωτοβουλίας Support Art Workers:
<https://www.supportartworkers.org/> (πρόσβαση στις 18/04/22).

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αντωνιάδου, Α. (2019). *Performance delivery: οικονομία της εμπειρίας και υποτίμηση της καλλιτεχνικής εργασίας*. Ομιλία στην ημερίδα Τέχνη και Εργασία, MOMus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-Συλλογές Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος, 30.

Αυδίκος, Β., Μιχαηλίδου, Μ. and Κλήμης, Γ-Μ. (2017) *Μελέτη για τη Χαρτογράφηση της Πολιτιστικής-Δημιουργικής Βιομηχανίας στην Ελλάδα, Παραδοτέο Α'*. Αθήνα: Ινστιτούτο Περιφερειακής Ανάπτυξης, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Αυδίκος, Β. (2014). *Οι πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες στην Ελλάδα*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Δαφέρμος Μ. & Πουρκός Μ. Α. (2010). *Ποιοτική έρευνα στις κοινωνικές επιστήμες. Επιστημολογικά, μεθοδολογικά και ηθικά ζητήματα*. Αθήνα: Τόπος.

Child, D. (2019). *Επανεξετάζοντας τη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική ως συνθήκη εργασίας*. Ομιλία στην ημερίδα Τέχνη και Εργασία, MOMus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-Συλλογές Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος, 30.

Heinich, N. (2015) *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης: δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης* (επιμ. και μτφρ. Κ. Βασιλείου). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2014).

Heinich, N. (2014) *Κοινωνιολογία της τέχνης* (επιμ. και μτφρ. Π. Αγγελόπουλος). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2001).

Ξενόγλωσση

Alacovska, A. (2018α). ‘Keep hoping, keep going’: Towards a hopeful sociology of creative work. *The Sociological Review*, 67, 1118–1136. doi: 10.1177/0038026118779014

Alacovska, A. (2018β). Informal creative labour practices: A relational work perspective. *Human Relations*, 71(12), 1563–1589. doi: 10.1177/0018726718754991

Baker, W. E., & Faulkner, R. R. (1991). Role as resource in the Hollywood film industry. *American Journal of Sociology*, 97, 279–309.

Banks M and O’Connor J (2017). Inside the whale (and how to get out of there): Moving on from two decades of creative industries research. *European Journal of Cultural Studies*, 20, 637–654.

Banks M, Gill RC and Taylor S (2013). *Theorizing Cultural Work: Labour, Continuity and Change in the Cultural and Creative Industries*. Cresc Series, London: Routledge.

Becker, H. S. (1974). Art As Collective Action. *American Sociological Review*, 39, 767-776

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press.

Becker, H. S. (1976). Art Worlds and Social Types. *American Behavioral Scientist*, 19, 703–718. doi: 10.1177/000276427601900603

Becker, H. S. (1995). The Power of Inertia. *Qualitative Sociology*, 18, 301–309

Boltanski, C., & Grenier, C. (2009). *The Possible Life* (trans. M. Lowenthal). Smithsonian Libraries. (Original work published 2007).

- Bowness, A. (1990). *The Conditions of Success: How Modern Artists Rise to Fame*. London: Thames & Hudson.
- Christopherson, S. (2008). Beyond the Self-expressive Creative Worker. *Theory, Culture & Society*, 25, 73-95.
- Conor, B., Gill, R., & Taylor, S. (2015). Gender and creative labour. *Sociological Review*, 63, 1–22. doi: 10.1111/1467-954X.12237
- Davis, F. (1994). *Fashion, culture, and identity*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- De La Fuente, E. (2010). The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art. *Thesis Eleven*, 103, 3-9.
- de Peuter, G. (2014). Beyond the Model Worker: Surveying a Creative Precariat. *Culture Unbound, Journal of Current Cultural Research*, 6, 263–284. doi: 10.3384/cu.2000.1525.146263
- de Peuter G and Cohen NS (2016) Emerging labour politics in Creative Industries. In: Oakley K and O'Connor J (eds), *The Routledge Companion to the Cultural Industries*, London: Routledge, 305–318.
- Eikhof, D. R., & Haunschild, A. (2007). For art's sake! Artistic and economic logic in creative production. *Organizational Behavior*, 28, 523–538.
- Ellmeier, A. (2003). Cultural entrepreneurialism: On the changing relationship between the arts, culture and employment. *The International Journal of Cultural Policy*, 9, 3–16.
- Flisbäck, M., & Lund, A. (2015). Artists' Autonomy and Professionalization in a New Cultural Policy Landscape. *Professions and Professionalism*, 5, 1–16. doi: 10.7577/pp.867
- Gill, Rosalind and Pratt, Andy (2008), 'In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work'. *Theory Culture Society*, 25, 1-30.

- Hall, D. T. (2004). The protean career: A quarter-century journey. *Journal of Vocational Behaviour*, 65, 1–13.
- Hayes N. (1997). *Doing Qualitative Analysis in Psychology*. East Sussex: Psychology Press.
- Hesmondhalgh, D. and S. Baker (2010). A very complicated version of freedom: Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38, 4-20.
- Holt, F., & Lapenta, F. (2010). Introduction: Autonomy and Creative Labour. *Journal for Cultural Research*, 14, 223–229. doi: 10.1080/1479758100379145
- Kaitavuori Kaija (2012). ‘Participation in Contemporary Art. Agency of Artists, Publics, Institutions’ στο *Performativity in the Gallery. Staging Interactive Encounters*. London: Courtauld Institute of Art.
- Kompatsiaris, P. (2015). Art Struggles : Confronting Internships and Unpaid Labour in Contemporary Art. *TripleC*, 13, 554–566.
- Kvale S. (2007). *Doing Interviews*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Kretsos L. & Umney C. (2014). Creative labour and collective interaction: the working lives of young jazz musicians in London. *Work, Employment and Society*, 28, 571-588. doi: 10.1177/0950017013491452
- Lee D. & Percival N. (2020). Get Up, Stand Up? Theorizing Mobilization in Creative Work. *Television and New Media*, 23, 1-17.
- Lena, J. C., & Cornfield, D. B. (2008). Immigrant arts participation: A pilot study of Nashville artists. In S. J. Tepper & B. Ivey (Eds.), *Engaging art: The next great transformation of America’s cultural life*, 147–169. New York, NY: Routledge
- Lingo, E. L., & Tepper, S. J. (2013). Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work. *Work and Occupations*, 40, 337–363. doi: 10.1177/0730888413505229

- Mayer, V. (2014). Creative work is still work. *Creative Industries Journal*, 59–61. doi: 10.1080/17510694.2014.892286
- Menger, P.-M. (2014). *The economics of creativity: art and achievement under uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.
- Menger, P.-M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28, 241–254. doi: 10.1016/S0304-422X(01)80002-4
- Menger, P.-M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541–574. doi: 10.1146/annurev.soc.25.1.541
- Moore, Alan W. 2014. Art Workers Want to Know. *Ephemera*, 14, 465–473.
- Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61, 900–907.
- Peterson, Ri. A., & White, H. G. (1979). The Simplex Located in Art Worlds. *Journal of Contemporary Ethnography*, 7, 411–439. doi: 10.1177/089124167900700401
- Potts, J., Cunningham, S., Hartley, J., & Ormerod, P. (2008). Social network markets: A new definition of the creative industries. *Journal of Cultural Economics*, 32, 167–185. doi: 10.1007/s10824-008-9066-y
- Shukaitis, S., & Figiel, J. (2019). Knows no weekend: the psychological contract of cultural work in precarious times. *Journal of Cultural Economy*, 0, 1–13. doi: 10.1080/17530350.2019.1574863
- Strauss A. L. (1987). *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thierry de Duve (2014). This Is Art: Anatomy of a Sentence. *Artforum*, 1, 36-37.
- Thornton, S. (2008). *Seven Days in the Art World*. London, Norton.
- Throsby, D. (2012). Artistic labour markets: Why are they of interest to labour economists? *Economia della Cultura*, 22, 7–16.

- Throsby, D., & Zednik, A. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: Some empirical evidence. *Cultural Trends*, 20, 9–24.
- Throsby, D. (1994). A work-preference model of artist behaviour. In A. T. Peacock & I. Rizzo (Eds.), *Cultural economics and cultural policies*, 69–80.
- Throsby, D. (1992). Artists as workers. In R. Towse & A. Khakee (Eds.), *Cultural economics*, 201–208. Berlin, Germany: Springer.

Παράρτημα

Οδηγός Συνεντεύξεων

Συνθήκες Εργασίας:

1. Εργάζεσαι αποκλειστικά ως καλλιτέχνης ή ασκείς και κάποιο άλλο επάγγελμα παράλληλα; - (οικονομική σταθερότητα)
2. Έχει χρειαστεί να εργαστείς παράλληλα σε κάποια εργασία που να μην σχετίζεται με την τέχνη σου; Εάν ναι για πόσο διάστημα; (παλαιότερες εμπειρίες)
3. Η καλλιτεχνική σου εργασία, είναι ικανή να σου εξασφαλίσει τις οικονομικές σου ανάγκες; - (οικονομική σταθερότητα)
4. Είναι σκοπός σου να εργάζεσαι καθαρά ως καλλιτέχνης ή θα ήσουν ευχαριστημένος με την εφαρμογή των δεξιοτήτων σου και σε εργασίες που δεν αφορούν καθαρά καλλιτεχνικά projects; (σημασία βιοπορισμού καθαρά από την τέχνη)
5. Θεωρείς ότι είναι σημαντικό ένας καλλιτέχνης να βιοπορίζεται αποκλειστικά από την τέχνη του; Ποιοι θεωρείς ότι είναι οι σημαντικότεροι παράγοντες που επηρεάζουν μια τέτοιου είδους επιτυχία; (ευκαιρίες και περιορισμοί)
6. Η επιλογή σου να ζεις και να σπουδάζεις στην Αθήνα // στο εξωτερικό // εκτός Αθήνας πιστεύεις ότι επηρεάζει τις δυνατότητες/ευκαιρίες που σου παρέχονται (θετικά ή αρνητικά) - (ευκαιρίες και περιορισμοί)
7. Θεωρείς ότι το είδος της καλλιτεχνικής σου δραστηριότητας έχει επηρεάσει την πορεία σου και την αναγνώρισή σου από το κοινό; (θετικά ή αρνητικά) - (ευκαιρίες και περιορισμοί)
8. Ποιες θεωρείς ότι είναι οι μεγαλύτερες δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι καλλιτέχνες σήμερα; (επιλογή στυλ και ταυτότητας;, οικονομική σταθερότητα;, αναγνώριση του έργου και φήμη;) - (ευκαιρίες και περιορισμοί)
9. Πιστεύεις ότι πολλοί καλλιτέχνες δεν καταφέρνουν να πραγματοποιήσουν τις επαγγελματικές τους φιλοδοξίες; Αν ναι, ποιοι πιστεύεις ότι είναι οι λόγοι που συμβαίνει αυτό; (ευκαιρίες και περιορισμοί)
10. Εθελοντική εργασία και πρακτική άσκηση; Θεωρείς ότι βοηθούν την είσοδο στην αγορά εργασίας; αν ναι, με ποιο τρόπο; (ευκαιρίες και περιορισμοί - πρακτικές δικτύωσης)

11. Κατά πόσο θεωρείς ότι υπάρχει συναδελφική αλληλεγγύη και μια ισχυρή κοινότητα με κοινά αιτήματα στο χώρο; *(ανάπτυξη κοινότητας)*
12. Υπάρχουν θεσμοί που υποστηρίζουν την ανάπτυξη των καλλιτεχνών; Μπορείς να μου ονομάσεις μερικούς από αυτούς; *(υποστήριξη θεσμών και κράτους)*
13. Ποιοι πιστεύεις ότι είναι οι βασικοί τρόποι χρηματοδότησης του έργου ενός καλλιτέχνη; *(τρόποι χρηματοδότησης)*
14. Ποιοι είναι οι τρόποι που κυρίως χρησιμοποιείς για την προβολή του έργου σου; *(τρόποι προώθησης)*
15. Θεωρείς ότι η πανδημία έχει επηρεάσει τους μηχανισμούς που ακολουθούν οι καλλιτέχνες με στόχο την επαγγελματική επιτυχία; Αν ναι, με ποιον τρόπο; *(επιρροή της πανδημίας)*
16. Υπάρχουν προνομιούχοι στην αγορά της τέχνης; Αν ναι, τι είναι αυτό που τους καθιστά ως τέτοιους; *(κοινωνική διαστρωμάτωση εντός του χώρου)*
17. Κατά πόσο θεωρείς ότι έχεις πετύχει work-life balance; Είναι κάτι το οποίο επιζητείς; *(ισορροπία εργασίας και προσωπικού χρόνου - work-life balance)*

Προσωπικές απόψεις για τη σύγχρονη τέχνη

1. Ποια κριτήρια θα έλεγες ότι είναι τα σημαντικότερα στην αναζήτηση του επόμενου project σου; *(κίνητρα επιλογής έργων/project)*
2. Έχουν υπάρξει περιπτώσεις που έχει απορρίψει κάποιο project; Ποιοι ήταν οι λόγοι για την απόφασή σου αυτή; *(παλαιότερες εμπειρίες & (B) - κίνητρα επιλογής έργων/project)*
3. Υπάρχουν συγκεκριμένα κριτήρια, βάση την εμπειρία σου, όσον αφορά την επιλογή παρουσίασης ενός έργου; (ομαδικές ή ατομικές εκθέσεις, εμπορικές εκθέσεις, γκαλερί ή χώρος, επιμελητές, κόστος συμμετοχής, άλλοι συμμετέχοντες, θέμα) - *(κίνητρα επιλογής έργων/project)*
4. Πιστεύεις ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να προβάλλει και τον ίδιο του τον εαυτό πέρα από το έργο του αυτό καθ' αυτό; - *(ταυτότητα του καλλιτέχνη)*
5. Μια εικόνα 1000 λέξεις. Πιστεύεις ότι το έργο πρέπει να 'μιλάει' από μόνο του ή νοηματοδοτείται μέσα από το συγκεκριμένο στο οποίο δημιουργείται; - *(σχέση του έργου με το κοινωνικό γίνεσθαι // νοηματοδότηση του έργου)*
6. Αντίστοιχα, θωρείς ότι τα έργα είναι διαχρονικά; Μπορούν να απευθύνονται σε μελλοντικές γενιές με τον ίδιο τρόπο που απευθύνονται στο τώρα; - *(σχέση του έργου με το κοινωνικό γίνεσθαι // νοηματοδότηση του έργου)*

7. Θεωρείς ότι η τέχνη επηρεάζεται από την κοινωνική πραγματικότητα; Αν ναι, με ποιον τρόπο; // Θεωρείς ότι η τέχνη οφείλει να σχολιάζει την κοινωνία εντός της οποίας παράγεται; - *(σχέση του έργου με το κοινωνικό γίνεσθαι // νοηματοδότηση του έργου)*
8. Θεωρείς ότι υπάρχουν περιπτώσεις που η ζήτηση (τι πωλείται στην αγορά σε μια δεδομένη στιγμή) υπερβαίνει την ανάγκη του καλλιτέχνη για προσωπική έκφραση; Υπάρχουν δηλαδή περιπτώσεις που η επιλογή θέματος, στυλ ζωγραφικής κ.ο.κ κατευθύνεται από τις τάσεις της αγοράς και μόνο; - *(κίνητρα επιλογής έργων/project)*
9. Ποιοι θεωρείς ότι είναι οι παράγοντες που ορίζουν την αξία του κάθε έργου; - *(νοηματοδότηση του έργου, κοστολόγηση)*
10. Είναι σημαντικότερο για εσένα να έχεις τη στήριξη του κοινού; - *(ρόλος του κοινού)*
11. Είναι σημαντικότερο για εσένα να έχεις τη στήριξη σημαντικών ανθρώπων στο χώρο; - *(ρόλος του κοινού)*
12. Πόσο σημαντικό πιστεύεις ότι είναι ένας καλλιτέχνης να έχει και ακαδημαϊκή μόρφωση πριν την είσοδό του στην αγορά εργασίας; - *(σημασία ακαδημαϊκής μόρφωσης στην επιτυχία)*
13. Τι καθιστά για εσένα έναν επιτυχημένο καλλιτέχνη; (πχ η αναγνώριση του κόσμου ή η αξία/δυνατότητα πώλησης και κέρδους) - *(έννοια της επιτυχίας, σημασία βιοπορισμού καθαρά από την τέχνη)*

Δημιουργική Διαδικασία

1. Μπορείς να μου περιγράψεις τη διαδικασία που συνήθως ακολουθείς για τη δημιουργία ενός νέου έργου μέχρι την τελική του παρουσίαση στο κοινό; - *(ελέγχουμε αν ξεκινάει από τη σύλληψη της ιδέας και προχωρά στην υλοποίηση και την προσφορά στην αγορά εργασίας ή αν ακολουθείται αντίστροφη διαδικασία: από τη ζήτηση - στη σύλληψη - στην υλοποίηση και στην προσφορά.)*
2. Σύλληψη. Ποιες θεωρείς ότι είναι οι μεγαλύτερες πηγές έμπνευσής σου;
3. Έχουν υπάρξει περιπτώσεις στις οποίες δεν ένιωθες ιδιαίτερα ευρηματικός/ή; Πώς το διαχειρίστηκες;